

景觀

# 影像與現實的反思

## ——2004年上海雙年展

● 許江、高士明

### 一 影像的雙重涵義

本屆上海雙年展的主題為「影像生存」，就該主題而言，影像引伸出兩種基本涵義：既是指藝術家創作之物——影像媒體和藝術家經由各種媒體的造物，又是指日常生活中包圍着我們的影像世界。

藝術家既在現實中不斷地採集、表述，打造藝術世界中的最新現實，另一方面，正如米歇爾(W. J. T. Mitchell)所說：「一切語言都被形象和『仿像』所吞噬，現實如同一個布滿鏡子的符號學大廳。」我們的生活世界充斥影像，被影像包圍、建構，由此又可以說，影像是我們依之而生者，是images we live by。

上海雙年展運作於此二種涵義之間，旨在提示出作為藝術造物的影像是如何坐架於日常的影像世界之上？在美術館中的影像與我們日常習見的電視、電影以及網絡圖像之間，在種種並不新穎的藝術「新媒體」（攝影、電影、錄像、數位技術在今天的發展狀況下都已經是技術史中的老話了）與大眾媒體之間具有怎樣一種動力機

制？本屆上海雙年展絕不是一次單純的藝術「新媒體」的演出，它無意為虛假的藝術媒體進化史提供一個案例，無論新、老，媒體既非藝術創造的特區，也非禁區。本屆雙年展着意於以上兩種影像之間的關聯與內在張力，着意於二者在其彼此關聯中構成了怎樣的表述機制和文化生產形態，更着意於探討影像是如何對現實進行質疑、解構與重組，繼而重新界定了我們的觀看、經驗乃至生存狀況。

### 二 可視者的技術

本屆雙年展的英文主題“Techniques of the Visible”並非是「影像生存」的對應翻譯，而是揭示出了雙年展話語的另一維度——可視者的技術。

Technique在希臘語境中首先是一種預見，其次是方法、途徑，指向系統化的知識。然而，在近代以來，Technique卻逐漸被簡化為狹義上的、純粹的「技術」(Technology)。作為全球一體化的物質載體，技術長期以來被當作一種超越文化的力量。然而，

技術自有其文化內涵，它不但是生產力發展的基本要素，而且已經構造出了一種特定的「合理化」的現代文化制度。技術是一種歷史和社會的設計，在世界現代史上，技術形成了一種意識形態，它的巨大能量不僅表現為可機械複製性的生產和製作，而且也體現在它對人類視覺的改變和塑造力上。通過各種現代視覺器械，技術使我們生存其中的這個世界中的各種隱秘得以成形顯像。可視者的範圍日益擴大，逐漸形成了一個包圍着人自身的類像世界，繼而挑戰着一切現實的根據——這是一種根植於技術的「真之威脅」，一種新的客觀主義視覺機制所招致的對於可視者的焦慮。

The visible是可見者，卻不能夠被簡單地對應於影像。世界如何通過諸種technique成為可視者？隨着現代視像技術的發展，人的可見世界如何展開？影像與可見性、現實與顯示之間存在着怎樣的內在關聯？都是這一主題所提醒的命題。

現實化 (actualization) 與視覺化 (visualization) 之間的關係是現代科學和哲學的重要命題，今天，通過大眾媒體的顯像效應，這一命題已經滲透潛伏在日常生活之中，成為理所當然之事。媒體嫻熟地搬弄着傳播訊息與製造現場兩套程序，輕而易舉地把事件、生活轉變為表演。這種事件目擊者和製造者的雙重身份構成一種架空現實的「完美的罪行」，事件由媒體引發，通過媒體傳達，最後甚至經由媒體評判。在我們眼前發生的一切都提前設計好了它的表達和傳播方式。在這個意義上，我們無可選擇地成為觀眾，成為被媒體與符號籠罩的大

眾。作為觀眾和大眾，我們被引導進入一個無限延伸、無窮增殖的演播現場，在這個巨大的演播室內參與這場漫長的媒體儀式。景觀社會在媒體儀式中反觀自身，同樣也在儀式中自我構成。展示時代，觀看與展示互為條件，觀看在引發新觀看的同時被架空了——大眾媒體之鏡是自我反射的。

全球化過程是一個世界「技術化」和「視覺化」的過程，視覺技術的殖民在世界範圍內締造了充滿差異的現代性文化景觀。如何對這種視覺的現代性進行反思？如何體現科學技術在視覺藝術中的作用？如何看待視覺文化中科技含量的逐漸增長？這都需要我們去探討技術作為一種「文化力量」所具有的歷史、人文涵義，以及它所製造、生產出的現代文化後果。在此，「視像之道」既指視覺創造中的表像技術與發展道路，又暗示了在不同文化間的一種可見與不可見、沉默與發聲的話語機制。在這個意義上，它既是「觀相之術」，又是「制像之道」，同時關涉視覺表達和國際展覽政治兩個層次。由此，本屆展覽需要追問的是：在這個媒體時代，在這個圖像增殖和貶值的充滿悖論的文化境遇中，世界如何成為可視者？那可視者又使甚麼變得不可見？

### 三 影像現場

隱藏在本屆雙年展學術主題之下的是一系列潛在的追問：如何回應媒體時代可複製的和集體性的觀看—感知？如何表達當代技術所建構起的可

視的現實性？如何展示當代媒體與視覺技術？如何在雙年展的框架內建立起一個重重「投射」與反覆「轉播」的現場？……所有追問的焦點則在於「現場」在當代藝術展覽中的構造和意義。「現場」不只是空間，也不僅僅是場所。空間是物理概念，場所是社會概念，但「現場」超出二者，它跟「事態」連在一起，場所是發生事態的容器，「現場」則因事而形成自身。空間是space，場所是時間加space，是location，「現場」是加人和事。現場包括着事態的發生，包涵着變化，也包含着他人，「現場」是公共性的，只有在被目擊以及被觀看的情形下才會出現。「現場」籠罩着人、事、地和物，包含着「形—勢」。

本屆雙年展可以被視為一個容量巨大的影像現場，一個因種種媒體技術而擴充、延展並且轉換了的影像發生和傳播之地。影像現場是一個公開的流動場域，眾多作品同時並存，構成現場的多重影像系統，觀眾的視線在各系統之間遊移不定。儘管影像現場依舊顛請黑暗，然而這裏卻絕非一個夢幻之地。有時它是一個陷阱，有時是祭壇，有時是儲藏室，有時卻是屠場、是廣場或密室……隨着不同作品的到場，展廳不斷轉換着它的意義和功能。在黑暗的电影院裏，外面的世界支配着銀幕，征服了在光束中逆轉的屬於放映廳的黑暗。而在影像現場，黑暗與空間本身卻被物質化了，成為一種有待藝術家處理的材料。影像空間被物質化的同時也被觀念化了。這個被觀念化了的感性空間是一種「情境」。情境包含了人的在場和「作為」，牽扯着我們的記憶、籌劃與

建造，在这一切之中，時間和空間再次變得生動起來。

影像現場極大地開發出了敘事的空間形式。其空間性不僅僅存在於視覺影像的內焦點與外焦點之間，而且滲透到攝像機的每一種運作之內。這種時間的空間化與影院式的影像世界彼此分享。然而，影像現場的真正優勢在於：它天然地就是一個物質性空間。正是這種物質性空間使本為虛擬現實的影像敘事如「物」一般現身在場，同樣，也正是這種特性使它異常簡單地獲得了音樂中的對位法以及文學中的複調敘事一直以來所刻意追求的空間結構。

在影像現場，虛擬空間、物質空間以及內在空間相互糾纏，每一種空間都有自己特定的時間軸，在這種多重空間的相互關係中，時間也多重化了。時間不再是平滑的、連貫的和無可置疑的，它的矛盾、它的裂縫以及它的多向性和模稜兩可通過現場發生的故事曝露在我們面前。影像也不再只是對於事件的表述，它還是事件本身。事件之發生演歷得愈慢，它所誘發的身體感覺愈劇烈，其徵兆性與儀式意味就愈強。因為速度的緩慢使事態的目標與可能性無限制地推遲、延宕。每一個動作、每一個細節的未來都如同迷霧疑團。觀眾在意義的鋼索上備受煎熬，直至一切影像漸漸隱入那命定的因而是不可阻擋的黑暗。然而，這被刻意拉長了的消失過程是如此漫長、如此令人難以承受，以至於竟成為一種刻骨的依戀——不是對於影像或敘事的依戀，而是戀物癖般的纏綿。這一切絕非一部影片所能夠提供。它無從敘述。它是將觀眾裹挾其

中的一次事件，一個吞噬目光的「物」。它不是一個故事，不是一連串發生在時間軸上的行為碎片，不是事件之流。它幾乎斷然地，一次性地在其意義的顯示中臨場。在這裏，事件之發生是一次攏聚，場中所有都來到我們身邊，緊緊地攀附在我們身上。我們不是運用眼睛、訴諸觀看，而是以全身一心的「觸一覺」有所經歷。

更加重要的是：在今天，「現場」每每發生在媒體腹地，通過不可見的電波不斷轉播、無窮複製。經由媒體的不斷放大，現場在時空之中蔓延，將無數公眾裹挾在它的宏大劇場之內。在媒體的無限傳播中，現場不斷延伸出第二現場，觀看不斷生產出新的觀看。媒體構成當代社會的集體性感知和強迫性觀看，事情既是事實（適合相信者）又同時作為表演（適合觀看者）。在這影像世界的盛大景觀中，現實如同迷宮的出路，真相在影像—映像的媒介效應中被反覆折射。

#### 四 多模態與現場的增殖

本屆雙年展試圖從多個層次建構起一套關於「影像—生存」的話語系統和敘事現場，以當代影像生產與消費的若干重要場域「影棚」、「暗室」、「劇場」、「畫室」、「影院」作為框架，每一場域透視出特定的影像主題：影棚下的「瞬息」與「留存」，暗房內的「顯影」與「定影」，劇場中的「看」與「被看」，畫室中的「隱」與「現」，影院裏的「虛擬」與「敘事」，「在場」與「不在場」。這些現場帶着若即若離的主題暗示，交織應和着，為參展藝術家

提供一個「潛在現場」。這個潛在現場可以被視為整個展覽的地基，既是觀念上的，也是現實的。當代人的影像生存、藝術家的影像創造同樣架構在這一基礎之上。美術館無論是在空間上還是在意義上，都被指認為一個「空白盒子」，這在很大程度上造成了美術館與日常生活的割裂。「潛在現場」則是將作為日常經驗的影像、作為歷史記憶的影像引入展覽空間，形成互為影響的因借關係。藝術家不再是被「引用」到一個乾淨的空間，而是被邀請在這一潛在現場——在整個社會化的日常影像的地基上——建造起新的現場，實現「現場之增殖」(multiplication)。至此，多重現場不僅成為展覽的構架，而且成為展覽觀念之本身。媒體屋(Media House)中的「虛構／現場」和「中國攝影歷史博物館計劃」則可以被視為「影像生存」在不同方向上的拓展和延伸。前者聚焦於賽博空間中的虛擬與類像對「真實」觀念的改造，後者意在從歷史緯度確立起本屆上海雙年展的影像敘述，再現攝影與中國現代史並行發展的世紀歷程，探討攝影這門視像技術與中國現代性的關係。

以上種種共同組成了2004上海雙年展的展覽結構。這是一個不斷自我轉播、自我繁殖的多重現場，各部分之間彼此鏈接、相互投射，呈現出當代藝術領域的多模態構造。在此，「多模態」(multiple-modality)大致有三重涵義：其一是指當代藝術領域逐漸開展的文字、聲音、圖像表述之間的互相干涉與跨媒介合作，今天，愈來愈多的藝術家嘗試着動用表演、裝置、影像等多種表達手段，以多重敘

事的交織構築起多模態現場。這是藝術語言和表現的多模態方式。其二，「多模態」提醒我們關注當代藝術家的多模態生存。藝術家在展覽系統中往往被架空了身份，藝術家這個誇大的標籤與美術館經典性的空間共同構成了一種極端化的、純粹的觀看和展示機制。如何克服這種把藝術從日常生活中孤立出來的建構—疏離機制？如何從現代主義美學所鑄造的「純粹作者」的夢幻中脫身出來，體現出當代藝術家複雜的生存境域？這是本屆雙年展的一個重要議題。事實上，藝術家的社會身份不止是其經驗材料，而且是其生活和創作中關乎本質的部分。本屆雙年展邀請的藝術家大都有着不同的職業，報社編輯、設計師、戲劇導演等，日常生活中的職業狀態切實而深刻地影響着他們的思考和創作。我們力圖呈現他們作為編輯、設計師等不同職業的豐富自我構造，而非純潔化了的、貼着標籤的「藝術家」。顯然，這第二種涵義所指的是藝術家的多模態生存。其三，「多模態」揭示出現代視像技術的多源頭歷史。攝影、電影、錄像等現代視覺技術往往被認為歐洲的發明，但近來的研究表明，它們大都有着多種文化源頭和多重歷史線索。這些現代視像技術在其不斷移民與殖民過程中，與各種地緣文化相結合，不斷地創造出新的形態——電影在印度、日本、香港、伊朗、中國等地的傳播與再生堪為例證。這第三種涵義指的是影像文化的多模態資源。

當代藝術的多模態方式、藝術家的多模態生存、影像文化的多模態資源共同構成了當代影像的生存實況，

同時，也使得今天的人們「在影像中生存」，實質上成為「在多模態中生存」，這恰是我們推舉「影像生存」主題的基本的用心，也是英文主題Techniques of the Visible（「視像之道」）的中心涵義。

## 五 雙年展現場

### 1 劇場——看和被看

自2000年開始，以汪建偉的多媒體作品《屏風》為標誌，一批藝術家以其作品（包括邱志杰的《後感性·狂歡》、張慧、石青的作品）進行了一系列劇場化的實踐。張慧本次建立的實際上就是一個被解剖的、可流動的劇場。劇場化創作讓我們認識到：所有的展覽原本都是劇場；「看」與「被看」的經典關係使之成形，日新月異的「媒介」更使「看」與「被看」的行為機制日趨複雜多樣，使藝術的「劇場化」淋漓盡致。

「劇場」裏除了上演藝術家的經典大作、除了藝術家展示自己造物的「舞台現場」之外，還自古存在着複數的、往往是無聲的「全體觀眾」。如此一來，藝術家的「劇場化」趨勢正是對「看」與「被看」的經典關係的重發現與再強調：沉默的全體觀眾「看」着藝術作品，與此同時，處心積慮的藝術家們也正在台前或幕後躲藏在自己的「作品」中「看」着這些觀眾。「看」與「被看」的層層深入，「看者」與「被看者」愈加有意識的算計老辣，都令「劇場」這一所在成為亦實亦虛的場所：質言之，它成了解剖演示藝術有機體的手術室，也自是目睹或見證藝術「生成」的「現場」。正是從這一角度出

發，我們得以思索「劇場」的另一層面，這一層面在遠為巨大的語境中展開，成為生存形態上的一種現實：與藝術劇場化相呼應的是「生活的劇場化」。媒體製造事件，事件催生或強迫我們關注「被看」之物，並進而製造出「觀看」者。在此意義上，此單元關注的自然本次雙年展的主題「影像生存」：藝術層面、生活層面無不如此。

## 2 影棚——瞬息和留存

「影棚」是攝影家們研究各自「遮蔽」之道的區域，也因此成了觀眾研究他們之遮蔽的區域，並進而可能形成一個雙重現場。劉錚的作品是專門為此次雙年展創作的，他這些化妝擺拍的作品將廢墟移植到人的面孔之上。對於烏爾善，展廳更變成了攝影棚。在已經選擇研究過的決定性「瞬間」與作為結果存在的「留存」影像之間，是攝影家們各自的遮蔽，各自的遺忘或追想，也是觀者尋找激發自己的意義與闡釋的廣闊空間——從大方面講，作為更大多數的非藝術家的我們實際上也正是把世界當作影棚，到處「合影留念」。

## 3 暗房——顯影和定影

「暗房」是一間沒有理解之光的黑屋子，同時也是影像生產的關鍵一步；為了攫取影像並使之見於天日，攝影家們必須深入黑暗，幫助留影之誕生。「暗房」可以是個很思想性很意識形態的概念，不只在媒介意義上，而且通過媒介發生在歷史上。它引領我們思考：我們的生活中有多少物事是未曾顯影的，多少又終究沉匿於黑暗而成為不可見的？

李天炳的案例引人注目。在過去，普通人一生的影像史很簡單，從生到死，不過十幾張照片。不像毛這樣的偉人，也不像今天數碼時代的年輕一代。普通人生命中只有幾個點得以「顯影」，並成為可見的歷史。李天炳正是這幾個點的記錄者。他那台早已無法正常聚焦的老舊照相機記錄的東西也因此擁有了迫人的力度，因為太多無言的歷史如大地沉默，在可見的影像背後是記憶的黑洞。邵亦農的《禮堂》則刻劃了曾經喧囂、現在空曠無人的歷史舞台。只有那些在中國革命史上的重要禮堂才得以留存，另外一些隱匿在記憶深處的禮堂卻已成為廢墟。

## 4 畫室——影和現

許多人在聽說本屆雙年展以影像為題後，往往會問：「有畫嗎？」這問題反映的心態是——「平面的疲憊」，根源在於平面作品現場感的不足。首先需要明確的是，我們所謂的「畫」也就是人類辛苦留存的「影」之一種，我們的「畫法」也只是眾多「視像之道」中的一途。

喻紅作品彷彿並不聰明。可是，她把普通人自己挑選的本人照片和她為這些人畫的肖像放在一起所生發的聯想卻非常耐人尋味。她畫一個京郊農民，先請她自己提供一張照片，而後再畫其寫真。攝影和繪畫都允諾現實，但都不是現實，都是「像」而已。這當然讓我們想想現實的一與多這個問題。攝影和繪畫提供了兩個版本的真實，被畫對象一定是提供自己滿意的照片，這裏也就有了一種美學圖式，一種關於「美」的理想狀態。同

樣，喻紅號稱現實的繪畫也充滿她的圖式和美學。所以可以追問——你所說的「現實」是甚麼？

岳敏君把中西藝術史上大家印象最深刻的畫面中的人物一概抹去，使之成為無人的歷史風景。沒有馬拉的《馬拉之死》，沒有紳士和裸女的《草地午餐》，沒有毛澤東和華國鋒的《你辦事，我放心》，沒有紅軍戰士的《飛奪瀘定橋》，空無一人的《開國大典》……舞台上的人物消失了，角色消失了，抽離了人物的作品讓大家有所感，觀眾被迫回憶、重構，被迫去尋找那個曾經在場的「現場」。

## 5 影院——可見／不可見，在場／不在場

雙年展的這一單元在上海美術館放映廳舉辦。展播分為三部分，一為國內外當代藝術家創作的實驗短片（含香港藝術短片專輯）；二是中國獨立影片展播，展出2000年以來中國獨立影片的最新成果；三是中國紀錄片專題，向觀眾介紹國內近年來的紀錄片探索狀況。在這一單元中，策展人與觀者雙方所要面對的是一系列影像政治經濟學問題，諸如觀看的限定、遮擋和顯影與集體觀看經驗等。電影也是「影」之一種，它也同樣會「遮擋、過濾」(film, screen) 它着意留存的世界與時光。這裏，特別重要的一個環節是集體觀看經驗。在二十世紀的激進思想家本雅明(Walter Benjamin)那裏，集體觀影的特殊經驗甚至蘊含着使個體得以體會解放可能的契機。在這樣一個個體經驗日益貧乏破碎的時代，一個數字技術一統天下，電影對於普通觀眾變形為私人觀看的DVD光盤的時代，作為一種社會

行為的集體觀影就更加有理由得到人們的關注與研究了。

## 6 虛構／現場——互動和虛擬

這一單元的展場位於人民公園內設置的媒體屋，十個用木板專門搭建的黑房子，一個個4.5米寬，6至8米長，2.5米高的封閉空間構成了一個互動和虛構的現場。參與藝術家盡可能調動各種新媒體手段和感官體驗虛擬出種種感性現場，進行最具開放性的視覺技術實驗。

毫無疑問，「虛構／現場」也是一個影像現場，只是這個現場乃是「無中生有」地虛構出來的一個杜撰情節，一個遊戲之所。「無中生有」正是「虛構」的本性：虛構的並非僅僅是小說(fiction)，虛構乃是「捏造」——其實本無地球本無人類，人類乃上帝憑空「捏造」而成，上帝讓人類「從無到有」；也就是《聖經》說的，上帝根據自己的形象創世造人，真實的「有血有肉」的人。上帝自然是制像的始祖，而一部人類制像史也就成了人類的夢想史與僭越史：人意欲成為神。所以在現代技術的輔佐下，人類愈來愈熱衷於「虛擬」(virtual)——這也正是這個單元的主題之一：虛擬的特點在於它是虛構之真，即一種「擬真」或曰「幻真」。我們人類身處的乃是上帝的虛擬世界，於是我們也要有自己的虛擬生存。

許江 中國美術學院院長，2004年上海雙年展總策展人。

高士明 中國美術學院展示文化研究中心副主任，2004年上海雙年展策展助理。