

从客观主义到观念摄影， 托马斯·鲁夫摄影艺术前期创作的转向

张昊玮

(西安美术学院, 陕西 西安 710000)

【摘要】 艺术摄影，正如这个曾有过争议的词汇所暗示的那样，常游离在两组截然不同的事物之间。一方面艺术的头衔通常会让人联想到绘画、素描或雕塑和影像。另一方面，其在一定程度上并不只意味着画廊里悬挂的带框的印刷品，同时也指向常见的个人快照、用于实用用途的图片，如驾驶执照或护照上的图片，甚至报纸、杂志、广告牌等的摄影复制品。实际上早已有一批艺术家成功地超越了艺术与摄影、艺术家与摄影师之间的区别，消除了“我不是摄影师，我是从事摄影工作的艺术家”这一优越感。他们不再将摄影仅作为一种工具纳入艺术创作中的一个步骤，而是选择面对摄影在艺术和日常之间的模糊和不稳定的状态。这种趋势的主要倡导者有美国艺术家辛迪·舍曼 (Cindy Sherman)，加拿大艺术家杰夫·沃尔 (Jeff Wall)，以及德国艺术家托马斯·鲁夫 (Thomas Ruff) 等。在这几位艺术家中，鲁夫巧妙地处理了艺术摄影和它的世俗亲戚之间的关系，而其他人的作品则更多地关注了摄影与观念和艺术史中的处境。在鲁夫的作品所建立的艺术实践以及图像表达中，宏大和平凡的事物往往巧妙地融合在一起，有一种特殊的共通性。在他的创作中摄影这个词不仅代表产出的照片，同时也代表了制作和传播照片的整个过程，以及对图像的改造甚至虚构。其中图像本身往往只是作为创作的一个中心元素而存在。

【关键词】 艺术摄影；前期创作；客观主义

鲁夫较早为人所知的作品是他的肖像摄影，他于1984年开始创作大幅肖像系列 (Portraits)。在这些作品中，被拍摄者像证件照片中的面孔那样不加修饰、不带个人特征地面对镜头。这些如同身份证照片的图像有着巨大的规模，但没有任何情感的流露，观看者也无法从中得知拍摄对象的任何信息。即使是

对于那些可能认出其中一些面孔的人来说，从这些名称一致的照片中产生的也是一种深刻的匿名感，就如同在街上发现一个陌生人的照片所产生的陌生感。而这种陌生感在大量的大幅图像中则被放大，形成了一种纪念碑似的效果。

鲁夫如此超然地拍摄这些肖像，这似乎形成了一



肖像 (P·拉巴特)，1987©Thomas Ruff

图 1 肖像



肖像 (C·施泰因梅耶)，1989©Thomas Ruff

图 2 肖像

种不掺杂解读的观看。正如他所说,“人们必须知道我的肖像需要是什么样的,然后才能以这样一种方式表现,最终成为我的肖像之一。”本质上这里的拍摄方式和拍摄对象的表现是一场虚构的、人为干预的过程。虽然鲁夫拍摄的这些肖像表现为对人物表面的细微审视,非个人化且充满了无表情的细节,但在这场戏剧性的表演中,这些细节无法透露任何社会性的信息。对摄影图像所表现事物的特征和符号化的分析都无法进行下去,拍摄对象也不会被图像中的细节所界定,这件作品实际上形成了对摄影中类型学的反思。

在鲁夫后来开始拍摄的城市建筑摄影(Houses)中,他唤起了一种很明显是虚构的空虚感。这些建筑似乎无人居住,或者更确切地说像是被文化和社会遗弃了,留存的窗帘之类的东西也只不过是之前曾经有人存在而遗留下的迹象。这个系列延伸了之前肖像系列中对图像的控制,他以非常中性的方式拍摄建筑,使这些建筑完全与人类活动的语境脱离关联,并且用数码技术祛除了画面中“有特征”的部分。他通过还原照片模拟视觉的本质,直面直接摄影本身的局限性,质疑了图像中符号的对应关系。此时他的创作仍然保持着“类型学”摄影的特征,但鲁夫的老师贝歇夫妇(Bernd and Hilla Becher)那样的建筑拍摄中的无表情(Deadpan)是为了符合他们类型学的创作体系,鲁夫则是主观地用无表情特征的拍摄方式来塑造他作品中的空无感。同质化的建筑似乎应证着工业社会的扁平 and 僵化,图像与观众的距离被拉开,而摄影在这里被用来放大这种隔阂。

之后在他关于宇宙图像的系列中,他使用研究机构拍摄的天文照片作为自己创作图像的来源,由星空系列开始,他尝试不使用相机拍摄,而是使用现成图像进行创作。在《星空》(Stars)系列中,他通过从天空中吸出空气,抽离掉大气层,重新定义了浪漫的“天空”。后来他在2000年以后创作的《卡西尼号》(Cassini)使用了卡西尼探测器拍摄的土星星域照片,对原本的黑白照片使用了数字技术上色。而火星(MA. R. S)系列则是修改了NASA官网上原本不可见光的参数,将原本呈现为黑白的照片修改成肉眼可见的色彩,创作出了绚烂壮观的外星地景。实际上在对图像上色以使不可见光可视化的过程中,数字技术对图像的改造间接形成了一种类似合成视觉(synthetic vision)的效果,对遥远事物的改造反而成为了对事物产生观看的助力。这些图像在视觉效果和色彩上仍

然保持了之前创作中冷静和有距离的观看,但与星空物理意义上的距离反而又催生出浪漫主义的想象,这种浪漫与客观的结合使得摄影对于模拟现实物像的权威性逐渐消解。



图 3 Stars

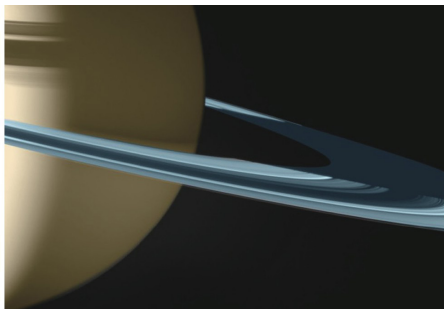


图 4 Cassini



图 5 MA. R. S

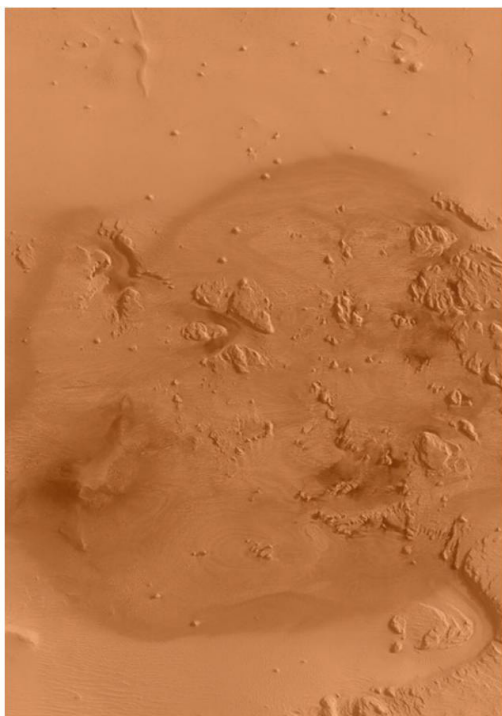


图 6 MA.R.S

从人物肖像到建筑再到天体，鲁夫作品中与人类主体的直接接触逐渐消失。人们的视觉被一个机械的，超越人类本身感官的望远镜所取代。与此同时，鲁夫的肖像和房屋中存在过的表征也逐渐消失了，尤其在星空系列中，对主体的表情或无表情和图像的表情或无表情的讨论都彻底消失了，遥远的星体物质本身没有表征。在这些无限的空间与我们之间没有衔接的地方，只有遥远的天体和更遥远的星系发出的微光。

1990 年鲁夫在他进行了星空的创作之后又进行了另一系列二次创作的图像，这次他利用了多年来收集的报纸上的新闻摄影照片（Newspaper Photos）。在这些作品中，他驳斥了肖像、建筑和天体系列中所共有的纪念碑性质。这些图像只是以 2:1 的比例放大，而不是他之前使用的更巨大的比例放大，并且他甚至以沙龙式的悬挂方式展示它们，这种方式表明了这些图像都不是单独的存在，而是共同组成了一个完整的系统。更重要的是，“事件”在图像中的似是而非的特性：这些图像原本可能只是为了记录当时的事件而存在的，由于鲁夫的刻意为之，我们完全不能知道这些没有提供文字阐述或视觉经验的图像曾经是关于什么的，也不知道在观看中视觉的焦点应该在哪里。即使是之前对星空的拍摄，也比这些图像中随机的场景更具有明确的标

志性。这些曾经作为新闻摄影的素材的指向也最终被消解，我们可以从中看到摄影有局限性的本体，而那些图像中政治性的、目的性的描述产生的意义也许只是修改和解读所带来的附加值。

1995 年鲁夫的作品《其他肖像》（Other Portraits）和《立体照片》在威尼斯双年展上展出。在回顾了他过去十年大部分工作的元素和方面之后，他采取了他一贯的冷静态度，对自己的项目进行反思并进入了一个使用综合手段的阶段，以进行一些彻底的转变。与明星和报纸图片一样，这些新作品也以现成品照片为来源，但回收的图像是拉夫自己拍摄的 20 世纪 80 年代的肖像。其中鲁夫将他现有的两幅肖像结合并重叠，形成了每一幅合成图像，这种叠加透露出了他对双重性和统一性之间相互渗透的兴趣。他在创作中使用了德国警方用来锁定犯罪者形象的特殊图像合成装置，但将不同人物叠加的图像形成了一种身份指向的模糊。在作为权力实行的功用之外，图像客观性的缺失再一次被印证，我们只是习惯性地

将图像当做真实物像的模拟。

这组作品的效果是不可思议的，而这些图像的视觉感受是幽灵般转瞬即逝的。面部的“不自然”看起来不对称、变形，而且有些古怪，这似乎与警察绘图员根据目击者描述绘制的合成肖像非常相似，尽管绘图员并不能比摄影师的设备更能消除不严丝合缝的部分产生的那种分离感。只需要一看到这张图像，你就会有“这张照片有点不对劲”的感觉。但是，尽管鲁夫使用双重曝光合成形象的方法对一些观看者来说可能很神秘，但它们显然不是那种非常精密复杂的数码变形，而实际上他使用的方式其实并没有很高的技术门槛。（尽管鲁夫以前的作品中使用过数字化技术操作，比如建筑系列和星空系列）。实际上鲁夫刻意的留下了图像中不严密的结合，因此图像的一致性在视差、清晰度和模糊与重叠之间摇摆。组合的图像是一个男人和一个女人的图像，但又不像是一个双性同体的人物，而是一个男性化的女人或柔弱的男人，一种性别总是占主导地位但同时又被削弱，于是这其中形象对身份的映射也在削弱。而实际上的人物形象其实被隐藏起来了。但除此之外，这些人造面孔的改造和视觉效果不是“正常”的，而是难以辨认和虚拟的，鲁夫从早期肖像中的无表情走向了一种颠覆性的改造。



图 7 Other Portraits



图 8 Other Portraits

鲁夫作品中图像本体的意义随着真实性的瓦解而变得模糊，那么照片的“刺点”（Punctum）实际上也已变得难以明确。虽然这些问题似乎从 80 年代时的肖像摄影开始就有所体现，但从后续的创作到后来的这些图像中，它们逐渐强烈了起来，且越来越难以定义，因为这种灵魂本身的含义已经变得和图像的指向本身一样模糊。人们确实可以透过平面的图像看到一些更深层次的意义，但是在这些意义中图像本体究竟是什么却并没有显现。换句话说，图像传达的东西和图像客观性之间的差距越来越明显。一些隐晦的

现实似乎通过对图像观念化的利用展现了出来，亦或者图像本体的局限性实际上根本不足以证明这些。我们也许在这里看到的是摄影本体在图像表达中一定程度的缺席，但也可能仅仅是没有看到其存在的方式。鲁夫的客观性在此处即将终结。这并不是强调主观性的提升，重点在于摄影本体的所谓客观性似乎已经受到质疑，客观的态度则是认识到其中的局限性。因此即便是修改，挪用或是二次创作，各种人为对图像的干预反而可以成为真正客观性的表达，或者至少带来了客观的视角。从《其他肖像》中的难以捉摸的模糊性可以看出，他从贝歇夫妇继承下来的客观主义美学逐渐背离，鲁夫因此创作出了这个阶段中他最有艺术感的作品。

而这种从客观中走出，又超越图像本体的客观和真实的过程反映在他目前为止所做的这一系列创作之中，他的路径中与各种“其他图像”的结合和对摄影本体的削弱似乎贴合接近了约瑟夫·贝伊斯（Joseph Beuys）的启蒙解放的态度，也就是“人人都可以成为艺术家，无论从事什么职业。”追求这一使命需要一种说理想主义似的努力，以及洞察力的不断前进，它似乎无法接受客观主义美学的局限性，无论后者有着多怎样的价值和能力。然而，它也仍然要求艺术活动不变得简单和去技巧化，这是自观念艺术后的一个反复出现的特征。鲁夫之前清晰而精雕细琢的纪念碑式的摄影图像逐渐模糊了，而后进入的是一个不需使用相机就进行创作的新时代，这个过程形成了他对摄影的本体和边界不断的考察拓展的开始。艺术思维的演进似乎往往遵循着历史当下的导向，而现在看来鲁夫的创作则是回应了时代的发展。通过那些初期关照摄影本体的工作，鲁夫的项目中对客观性的讨论告一段落，也正是这些讨论奠定了他后续创作中对媒介信息和图像景观的关注。

参考文献：

- [1] 保罗·维利里奥. 视觉机器 [M]. 南京大学出版社, 2014.
- [2] 罗兰·巴特. 明室 [M]. 北京文化艺术出版社, 2002.

作者简介：张昊玮（1996—），男，江苏省盐城市人，西安美术学院，19 级在读研究生，硕士，研究方向：摄影艺术研究。