



《存在：新摄影2018》入场入口 马丁·塞克摄

## A Return to Humanity in the Age of Technology : A Review of *Being: New Photography 2018* at MoMA

# 科技时代的人文回归

### 纽约现代艺术博物馆《存在：新摄影2018》展评

文 / 董宇翔 Text by Dong Yuxiang

经过两年多的等待，第25届《新摄影》展览终于在纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art，简称MoMA）3楼的爱德华·斯泰肯画廊（Edward Steichen Galleries）开幕。自1985年创办以来，除了1986年以及2000至

2005年间停办（原因是博物馆的扩建工程）以外，《新摄影》展览每年举办一次，直至2013年。经历了2014年的停摆之后，新晋MoMA摄影部主任昆汀·巴耶克（Quentin Bajac）在该系列展览迈入而立之年时为其带来了质的

变化，由他领衔策划的《影像的海洋：新摄影2015》（Ocean of Images: New Photography 2015）不仅首次有了具体的主题，参展艺术家显著地多元化，而且讨论了摄影在互联网和数字技术时代所面临的新问题。

本届展览的主题为“存在”（being），包含了来自10个国家的17位摄影师和艺术家的80多件作品。担纲策划的MoMA摄影部助理策展人露西·嘉伦（Lucy Gallun）围绕“人格”（personhood）与“身份”（identity）两个关键词选择了“在一个全世界聚焦权利、责任和威胁是如何被代表和代表他人的时代，探讨人类存在的意义是如何被摄影所描述和影响的。”亚瑟·卢博（Arthur Lubow）在为纽约时报（The New York Times）撰写的评论中指出：“上届展览的氛围过于自我指涉（self-referential）和封闭（hermetic），让观众喘不过气。很多照片是图像中的图像，即从电脑屏幕上或从工作室里制造出来的数字影像。摄影似乎向内转，陷入（技术的）唯我主义（solipsism）。”

如卢博所观察，与上届相比，今年的展览可被视为一次人文回归，尤其是回归了美国摄影经典——“抒情式的纪实”（lyric documentary）和肖像摄影。然而，在这个科技飞速发展的时代，对数字技术的忽视延宕了摄影的人文回归之路，并激发了关于“新”的思考。

#### 美国摄影经典的回归

马修·康纳斯（Matthew Connors）、山姆·孔蒂（Sam Contis）和乔安娜·皮奥特罗斯卡（Joanna Piotrowska）三位摄影师的作品处于同一个空间之中，宣告美国摄影经典——“抒情式的纪实”的回归。

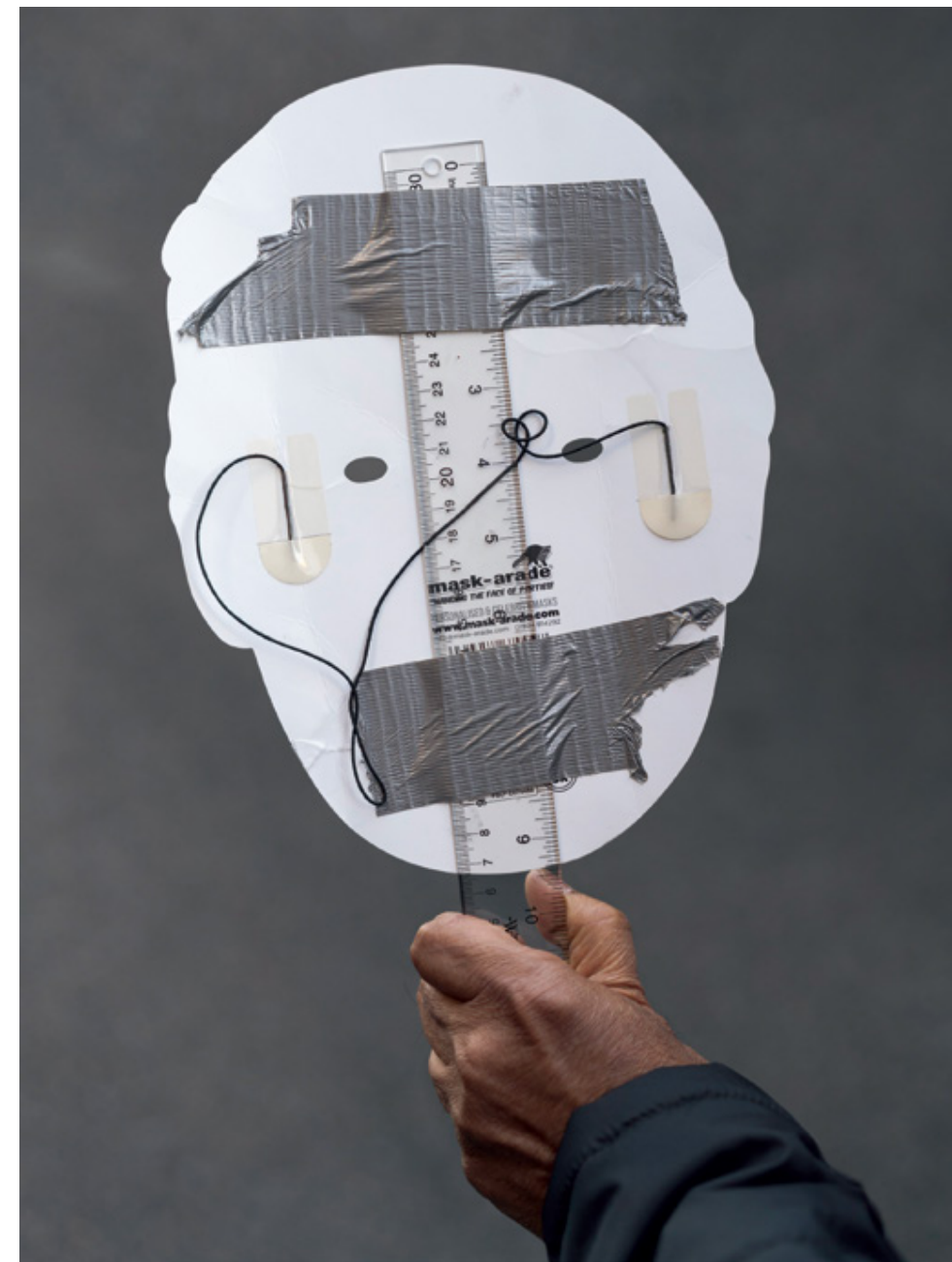
对外部世界来说，朝鲜是一个信息极其封闭的国度。康纳斯于2013年到2016年间多次往返朝鲜，拍摄生活在强烈集体意识中的个体，并将其与带有隐喻性的画面并置。譬如，本用于播放宣传内容的银幕出现了大面积的黑色坏点以及标示和纪念金日成活动的红色的三角标志等，14幅精心排列的画面共同质问了由媒介所塑造的国家概念与个体公民之间的摩擦，以及美国的外交政策如何影响了其他国家人民的日常生活。

孔蒂展出了来自《深泉》（Deep Springs）系列的一件双通道视频和6幅摄影作品。艺

术家深入一所位于沙漠深处的男性文理学院——深泉学院（Deep Springs College，也译作幽泉学院），拍摄那里的大学生，尤其是这些青年男性的身体局部，并融入学院周边的自然景观和档案照片，试图展现一个纯粹男性的成长环境对男性气质（masculine）形成的影响。西部雄壮的风景和青年男性身体间的亲密与暧昧散发出一股扑朔迷离的

气息，也折射出由男性所主导的西部景观和神话。

皮奥特罗斯卡的5幅作品来自两个不同的系列，其中三幅大尺寸照片出自《闷》（Frowst）系列，两幅小尺寸照片是近期新作。摄影师试图捕捉家庭中既亲密又疏离的关系。“潮闷感”并非流汗或喘气等物理现象，而是一种臆想中如“黄梅天”般的湿



面具的反面，2016 马修·康纳斯 © 2018 Matthew Connors





牛仔裙 (“深泉”系列), 2014 山姆·孔蒂  
The Museum of Modern Art, New York. Acquired through the generosity of Thomas and Susan Dunn © 2018 Sam Contis



间 XXXI, 2013-2014 乔安娜·皮奥特罗斯卡  
The Museum of Modern Art, New York. Carol and David Appel Family Fund © 2018 Joanna Piotrowska

热、黏腻和精疲力竭。画面中所有的人和物都经过精心安排,表现出一种看似超然的状态,以激发观众思考这些古怪亲密感背后隐藏的温柔与反抗。

1964年3月11日,沃克·伊文思(Walker Evans)在耶鲁大学的一次演讲中谈到:“我相信抒情(lyricism)是摄影中所谓纪实方式的很好的补充。”他进而阐述了“抒情”如何能够将“纪实(摄影)”不精准、模糊等语法上的弱点合理化。伊文思所提出的“抒情式的纪实”不仅阐述了他看似客观的纪实摄影作品,也为摄影进入艺术机构提供了重要的理论基石。1967年,时任MoMA摄影部主任约翰·萨考夫斯基(John Szarkowski)策划了一个规模不大却影响深远的展览《新纪实》(New Documents)。黛安·阿勃丝(Diane Arbus)、李·弗里德兰德(Lee Friedlander)和加里·维诺格兰德(Garry Winogrand)三位当时还名不见经传的摄影师展出了90幅摄影作品,纪实摄影的个人化转向已露端倪。1978年,萨考夫斯基在阐述展览《镜与窗:1960年以来的美国摄影》(Mirrors and Windows: American Photography since 1960)的主题时认为当时美国摄影的大趋势是由公共关注转向私人关注,摄影亦被视为镜子即摄影师的个人表达,或被视为窗户即探索外部世界的途径,其中包含的关于主观性和客观性的考量与伊文思主张的“抒情”和“纪实”一脉相承。1985年,萨考夫斯基发起了第一届《新摄影》,并策划了1987年和1991年的该系列展览。“抒情式的纪实”作为美国摄影的经典在诸多以摄影为核心的画廊、奖项、博物馆、博览会和出版社等机构的鼎力支持下延续至今,表现在罗伯特·弗兰克(Robert Frank)、威廉·埃格斯顿(William Eggleston)、埃里克·索斯(Alec Soth)、格里高里·哈尔彭(Gregory Halpern)等人的创作中。

“抒情式的纪实”事实上已经形成了“诠释共同体”(interpretive communities),即一群共享类似诠释方式和价值的“知情读者”(informed readers)。纵观参与本届《新

摄影》展览的摄影师,他们大多不否认摄影的“纪实性”,而是融入“抒情性”以赋予其摄影作品在主观和客观层面上更为复杂的维度。譬如,康纳斯、孔蒂和皮奥特罗斯卡的作品中的“朝鲜”、“深泉学院”和“家庭”都是一个较明确的客体,他们也都将强烈的主观性注入到对这些客体的观看之中,强调照片的编辑和排序以构成独特的艺术表达,且都会选择摄影书作为呈现作品的主要媒介之一。然而,这样的编码(code)过程需要观众拥有与之相对应的解码(decode)能力。康纳斯和孔蒂两位美国摄影师都在伊文思曾经任教的耶鲁大学获得艺术硕士学位(Master of Fine Arts),这就在一定程度上反应了“抒情式的纪实”这套经典的编码和解码体系是如何在现代高等教育体制中继承的。美国艺术院校和摄影系在二战后呈现井喷式的发展,一代又一代的艺术硕士们开始在大学里教授摄影,他们在互相影响的同时又共同影响着下一代摄影师。巧合的是,与《新摄影》紧邻的画廊正在举办史蒂文·肖尔(Stephen Shore)的大型回顾展,美国摄影经典的回归是主导美国摄影界的“诠释共同体”对其疆域的一次强力声索。

### 肖像摄影的回归

摄影术从发明之初就同肖像有着紧密的联系,不仅记录外貌特征,更揭示内心世界。意图回归人文的本届《新摄影》展览囊括了不少肖像摄影作品,有些将镜头直接对准人物,有些则使用面具、遮掩等方法打破观众对肖像作品的思维定势。画廊入口处与标题墙相邻的一大块黄色墙面上悬挂着一副埃塞俄比亚摄影师阿伊达·穆鲁内(Aida Muluneh)的作品《多合一》(All in One)。图中的黑人模特一脸白妆,面无表情地平视前方,身着一袭海蓝色大袍,一手置于胸前,一手放在大腿上,另有一双红色的手由后向前,搭于其肩。一条黑色波点构成的分隔线由上而下,穿过其脸。以这幅作品为开场宣言,在视觉上先声夺人的同时也道明了主题“存在”的含义:身份、种族、双重性,以及对肖像意义的探索。另一系列作品《世界是9》(The World is 9)源于摄影师的祖母

说过的一句话:“世界是9,它从未完成,也从不完美。”穆鲁内四海为家,在亚非欧美等大陆都曾留下足迹,过去9年她回到埃塞俄比亚的首都亚的斯亚贝巴生活,同时开始更深入地探索与其个人身份相关的议题,如爱、生命、历史和国家等。穆鲁内作品中大胆的装束和造型显然源于非洲人体彩绘艺术,同时也可以窥见当代商业摄影的影响。

德国摄影师安德烈耶·斯坦巴赫(Andrzej Steinbach)的作品《三人构成社会》

(Gesellschaft beginnt mit drei)由两组、每组3幅照片外加一张单幅照片组成。作品中出现的三名模特穿着不同的中性服装,一名站着,一名坐着,一名蹲着,一字排开,每幅照片都是一位模特的近景照。两组照片中,模特的位置变了但每个位置的衣着不变,即第一组照片中站着的模特在第二组照片中蹲下后,也换上了第一组照片中蹲着的模特的衣服。每张照片中除了主体的那位模特之外,还可以看到旁边模特的部分躯干,以暗示下一幅或上一幅,最



阿伊达·穆鲁内的作品展墙(局部) 马丁·塞克摄



无题, 2014 席帕·古塔  
Courtesy the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano, Beijing, Les Moulins, and Habana. © 2018 Shilpa Gupta





「三人构成社会」系列 2017 安德烈耶·斯坦巴赫  
Courtesy the artist and Galerie Conradi, Hamburg and Brussels. © 2018 Andrzej Steinbach



三月之后，华盛顿特区，2017 Em·鲁尼  
Courtesy the artist and Bodega, New York. © 2018 Em Rooney



“无法独立存在”系列，2017-18. 哈罗德·门德斯  
Courtesy the artist and Patron Gallery, Chicago. © 2018 Harold Mendez

后落单的那张照片又可以连接回到第一张照片，由此形成一个从左至右再回到开头的循环。斯坦巴赫以此来探讨集体照中每个人与其周边人和环境的关系，而且衣着和周边的环境也会影响观者对这个人的认知。

还有一些摄影师的作品没有直接出现人物，而是通过隐喻的方式讨论肖像摄影以及人存在的意义。来自巴西的索非亚·博尔赫斯（Sofia Borges）在墨西哥的一个人类学博物馆通过橱窗反光拍下了远古人类迷你模型的背面。然而，博尔赫斯入镜的手指成为了一个并不明显但对极为关键的细节：我们对现实世界的认识会与我们祖先不同吗？名字

尤其是姓氏是每个人与其祖先相关的信息，印度艺术家席帕·古塔（Shilpa Gupta）采访了一百位改过姓氏的人，并把他们的故事写在图片中，但艺术家将画框一分为二开放置，让观众自行配对阅读其中的故事。哈罗德·门德斯（Harold Mendez）寻访古巴一些墓地和纪念碑周围的痕迹，作品《无法独立存在》（Consent not to Be a Single Being）捕捉被不同颜料圈住的血迹，促使观众思考生与死之间的“存在”。

艺术家卡门·维南特（Carmen Winant）为本届展览贡献了点睛之作《我的诞生》（My Birth）。数千幅女性怀孕和分娩的图片占据了

画廊过道的两面墙，从地板一直到天花板。即使在这个图片过度饱和的年代，直接展示怀孕和分娩的图片依旧被视为禁忌而并不多见。维南特从大量书籍和杂志中剪下了这些图片，再用一条条扯碎的蓝胶带将他们固定在墙面上。照片中的母亲们呈现出各种状态：汗流浹背、极度痛苦、精疲力竭、欣喜若狂、酣然熟睡……作品看似简单，但当观众浸入其中时，面对新生命降生的崇高感以巨大的体量迎面而来，势不可挡。生之须臾的感慨激发关于生老病死与存在意义的思考。

值得深思的是，虽然与肖像相关的作品在视觉层面上看似是直接关注人的摄影，





《我的诞生》展区 © 2018 The Museum of Modern Art. Photo Martin S



我的诞生（局部），2018 卡门·维南特 马丁·塞克摄 © 2018 Carmen Winant

也与艺术家表达的观念和展览的主题契合，但是似乎没有展现出作为“新摄影”的迫切性，过于关注移民、女性等处于相对弱势地位的社会群体更是对人文的一种通俗甚至过于简单化的认知和实践。真正的人文回归须关切当下人类所面对的困境，针对摄影有批判性的思考，而非固化在某些只属于摄影的“诠释共同体”之中。

### 延宕的人文回归之路

早期摄影史与西方现代化进程中人文、社会和自然科学等领域都纠葛甚深。时至今日，在美国，针对文本（text），尤其是来自不同文化背景艺术家作品的解读依旧与其国籍和种族等政治及社会语境（context）休戚相关。吴玉香（Hương Ngô）和张宏安（Hồng-An Trương）两位艺术家的母亲都是以难民身份从越南逃往美国的，她们虽然各自收集并翻拍了母亲在1970年代的生活照，但呈

现出来的照片却惊人的相似，如核心家庭成员的全家照，与美国小轿车的合影等。这些照片与美国国会关于越南难民听证会的摘录内容并置，形成作品《观看的对立面不是隐形。黄色的对立面不是黄金》（The Opposite of Looking is Not Invisibility. The Opposite of Yellow is Not Gold），构成了美国主流意识形态中个体移民经历的缩影。

菲律宾裔艺术家斯蒂芬妮·苏约克（Stephanie Syjuco）的黑白系列作品《货物崇拜》（Cargo Cults）重温了19世纪民族志肖像摄影（ethnographic portraiture）。照片中模特（即艺术家本人）看似异域风情的穿着实际上都采购于美国平价商场且商标统统保留。完成拍摄后，艺术家退还了所有衣物并得到全额退款。另一个系列《申请人的照片》（Applicant Photos）虽然采用了证件照式的美学，但人物的面部全部被遮挡起来，暗示了移民和难民通常被视为非人化的群体而非独立的个人。保罗·麦吉·塞普亚（Paul Mpagi Sepuya）的一副《未命名》（Untitled）作品将影棚中的自拍与一些历史和档案照片拼贴在一起，强调了摄影史与黑人族群、性别和欲望之间的关联。

摄影术将历史一分为二，数字技术又将摄影史一分为二。人，何以为人？事实上，影响当前我们对人的定义和理解最深刻的因素之一就是数字技术。然而，展览中只有一件直接讨论数字技术的作品——雅赞·卡里里（Yazan Khalili）的《像舞动的一样隐藏我们的面孔》（Hiding Our Faces Like a Dancing Wind）是由一台电脑屏幕呈现，时长7分半钟的多窗口视频。位于屏幕中央的窗口记录了智能手机在拍摄肖像时启用的人脸识别功能，与此同时，一系列用相同人脸识别功能拍摄远古时期面具的静态图片被逐一打开，并在一个文本框内打出了一段关于面具、祖先、相机与面部识别的文字。多种元素的拼贴意在提醒人们：摄影在殖民史中，曾是居于“技术强势”地位的西方人用作物化“技术弱势”的“他者”的工具。显然，数字技术的发展没能弭平这些不公，因



吴玉香和张宏安展墙 马丁·塞克摄



观看的对立面不是隐形。黄色的对立面不是黄金（局部），2016 吴玉香和张宏安

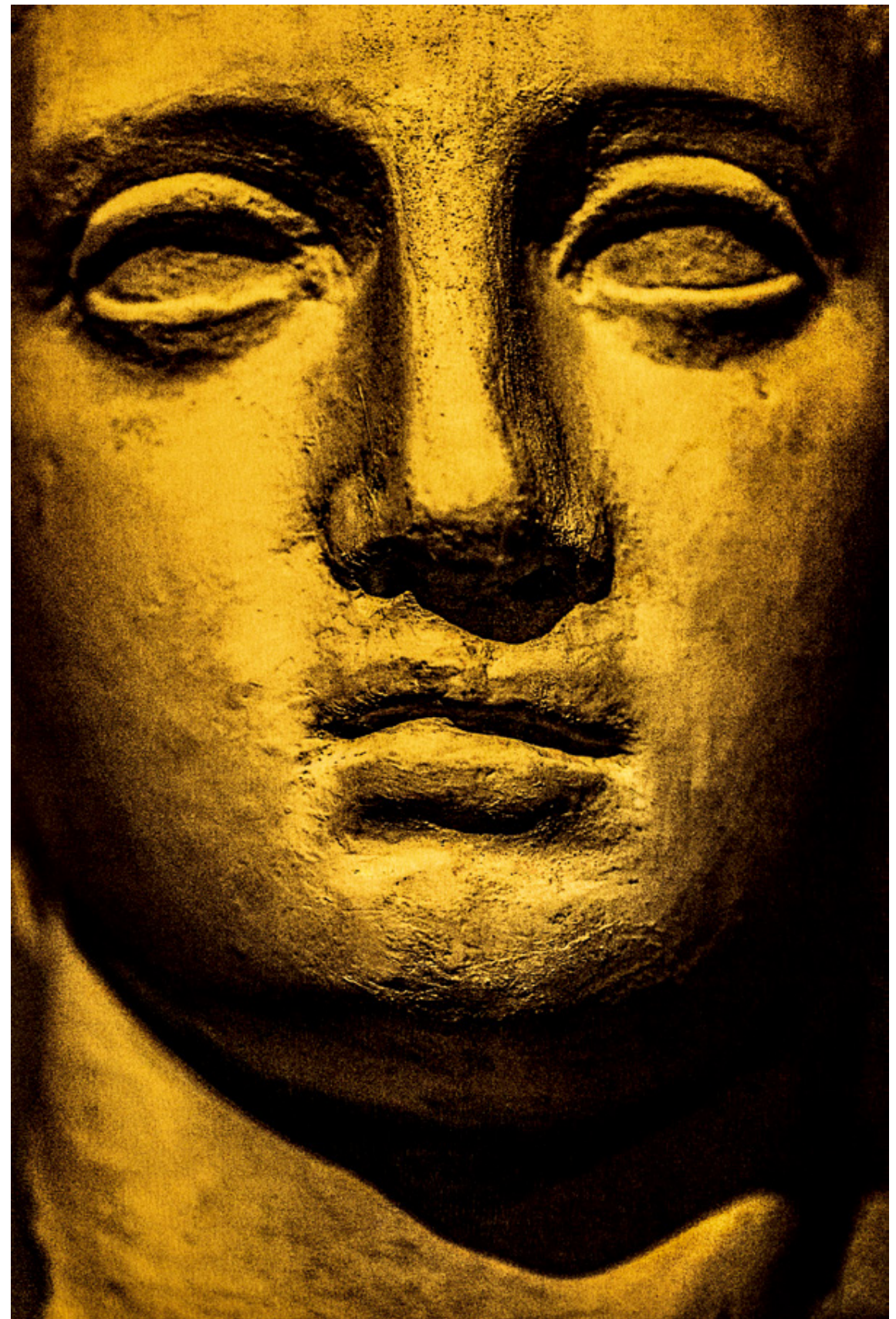
为比这件作品本身更引人注目的依旧是作者的身份——出生在叙利亚的巴勒斯坦人，其中指涉了两个深陷战争泥潭却给当代艺术界带来无尽话题的国家。“技术强势”群体仍在“技术弱势”者身上寻求媒介奇观（media spectacle）。

在“前数字”时代，摄影的主要存在形式是胶片、纸本等有形媒介，Em.鲁尼（Em Rooney）展出的系列作品，如《埃利奥特》（Elliot）和《图片，钥匙链，自由阶梯》（Pictures, Keychains, Freedom Ladder）等就强调了照片作为物件所具有的记忆承载功能。





水城 (『装束美』展) 2013-16 攝於東京 松島辰  
Courtesy the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco and Ryan Lee Gallery, New York. © 2018 Stephan



黃面女神 2017 索菲亞·博爾赫斯  
The Museum of Modern Art, New York. Fund for the Twenty-First Century. © 2018 Sofia Borges





委员会, 2018 艾德丽塔·胡斯尼·贝  
Courtesy the artist and Laveronica arte contemporanea, Modica, Italy © 2018 Adelita Husni-Bey



像舞动的一样隐藏我们的面孔, 视频帧, 2016 雅赞·卡里里  
Courtesy the artist and Lawrie Shabibi, Dubai. © 2018 Yazan Khalili



展览现场

此外，除了两件视频作品，展览中的其他作品也都回归了纸本媒介：银盐工艺和数字微喷。21世纪初，艺术、历史和文学等泛人文学科经历了一个大规模数字化的过程，进而催生了数字人文学（digital humanity）。如今，任何一件重要的艺术作品几乎都可以在网上找到图片、视频甚至是多媒体形式的数字版本。但当我们开始观看、研究和消费数字文件时，这些垄断在极少数“技术强势”机构

手中的数据是否就能等同于作品本身及其承载的人文价值呢？技术与人文由此走向二元对立，信者恒信，不信者恒不信。上届展览陷入了数字技术的唯我主义，而本届展览对数字技术的忽视则延宕了摄影的人文回归之路，同时也激发了一个十分关键的思考：对人的关注是摄影和任何技术发展的应有之意，那么当我们力图回归人文之时，什么是这个时代最为迫切的“新”？

### 结语

意大利艺术家艾德丽塔·胡斯尼·贝（Adelita Husni-Bey）与MoMA的青年教育项目合作了《委员会》（The Council）等4幅作品，探讨未来博物馆所承担的社会功能和角色。令人玩味的是，作品中出现了卡尔·马克思（Karl Marx）和皮埃尔·保罗·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）的著作。这些人文经典在过去一百多年中是体制批评

（institutional critique），即批评博物馆和画廊体系的理论基石。当前，计算机和互联网的发展累进到了可能根本改变人类对时间和空间认知的阶段，譬如量子计算机和纳米级的宇宙飞船都有机会在本世纪实现……

对美国摄影经典和肖像摄影的坚守固然可敬，但死守某些只属于特定“诠释共同体”的价值和意识形态只怕很难因应时代的发展。无力反省和突破苍白的修辞却以此垄断摄影的

创作和解读，反衬出对数字技术的省思是摄影回归人文的必经之路。打破技术和人文的二元对立，一方面须避免技术决定论，今天的摄影师和艺术家并非仅仅出于猎奇而关注和利用技术，也不是像技术极客般痴迷于技术，而是不断地思考人类在这个技术时代存在的意义。另一方面，摄影界的“诠释共同体”也须意识到在其主导的经典范式之外，这个时代还面临更为迫切的“新”。

（作者目前在美国弗吉尼亚联邦大学攻读博士学位，专业为媒介、艺术和文本，于北京电影学院和罗切斯特理工学院获艺术学士和艺术硕士学位。作品曾在第二届北京国际摄影双年展和费城摄影艺术中心等地展出，2016年入围三影堂摄影奖。文中展场图由MoMA提供。）