



CULTURE FEATURE

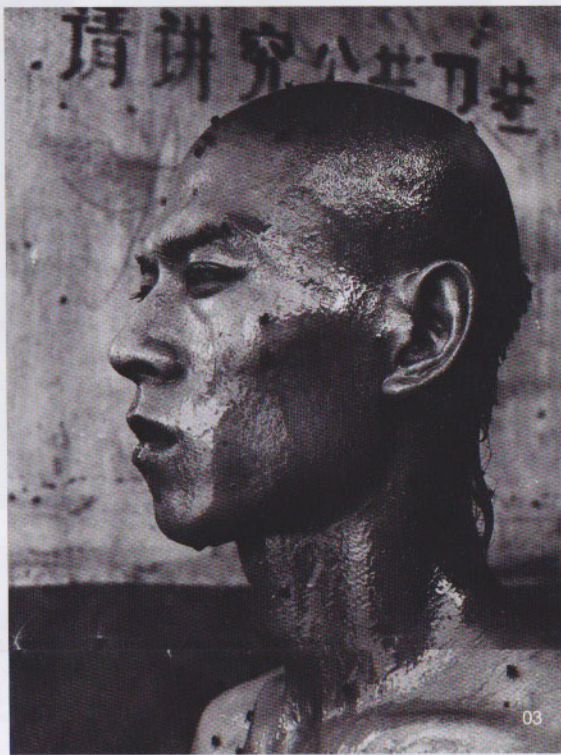
「攝影，
最重要的是
跟現實發生關係」

中國當代先鋒攝影展

Text by 佩 Photo by BlindSpot Gallery, Leo Chan(interview)

攝影是攝影家表達自我的工具，就如畫家手中的畫筆。但這種忠於自我的陳述，在建國後的數十年時間裡，卻是無法尋覓，因為攝影在中國僅是為政治服務的工具，以至這種追求自我、獨立態度的攝影於80和90年代出現時，紛紛被冠以先鋒攝影的頭銜。藝術家榮榮說，「觀念攝影、實驗攝影、先鋒攝影等這些說法都無所謂，最重要的是這些作品是真正發自自己內心的聲音，像張海兒、洪磊等藝術家，他們站在社會的另一面，走在主流攝影之外。攝影，最重要的是跟現實發生關係。」1996年，榮榮創辦的《新攝影》雜誌曾記錄了這些先行者的影像；2007年，他和妻子、日本攝影藝術家映里共同成立的三影堂攝影藝術中心，搭起當代攝影與社會大眾間的溝通平台；2013年在香港，他以策展人和藝術家的身份，策劃展覽《新建構：中國八十至九十年代先鋒攝影》，將中國攝影史的一次重要變革重現眼前。

因著這個契機，《號外》專訪了榮榮，以下為訪談摘要：



這次展覽名為《新建構：中國八十至九十年代先鋒攝影》，顧名思義所著墨的是八十至九十年代的中國攝影，為何這段時期如此特別？在這之前和之後的攝影氛圍又是怎樣的？

中國攝影的崛起，嚴格來說就是80到90年代這段時間。在這之前攝影當然也存在，比如說民國時期已有私人相機，也有玩得很純粹的攝影沙龍，但1949年後整個體系發生很大的變化，從這往後很漫長的三十多年裡，攝影基本上是政治宣傳的工具，主流的攝影都是來自報社、雜誌社指定的拍攝，個人幾乎沒有拍攝的器材，中國當代攝影在這段時間是空白的。80年代開始漸漸有了一點脈絡，南方的張海兒創作了《壞女孩》系列，上海的顧錚，北方的莫毅、韓磊等，也對這個制度發生異樣的聲音。90年代有更多的藝術家加入到這個脈絡裡，像我、邱志傑、洪磊、蔣志和趙亮等。我覺得這段時間是有區別於大眾對中國攝影的認識的，這些邊緣的聲音恰恰構成了一個體系。

當時社會上經商的氛圍很濃烈，很少談論藝術和精神上的東西，更不要說畫廊和關於攝影的

出版、傳播。幸好我們那時年輕有活力，對藝術也有追求和嚮往，想聚在一起談論，把內心真實的聲音表達出來，所以才有東村的行為藝術，像張洹的《12平米》、《65公斤》在當時是引起很大爭議的，我也參與其中，拍攝整個現場。那時社會上對這些行為藝術根本沒有認同感，也不了解這些人想表達的是什麼，而國內的報道也大多是負面的，像馬六明就以「傳播色情」的罪名被警察抓走了。後來因為要申請奧運會、加入WTO，國外的學者投資者紛紛到北京來，政府也開始開放了。2000年後，畫廊開始在中國出現了，798藝術區也是在2002年之後出現的事。

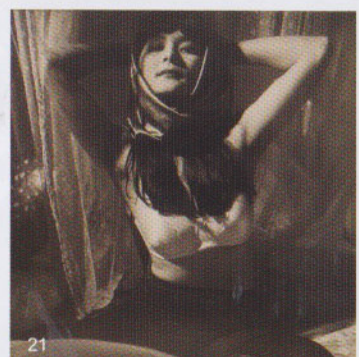
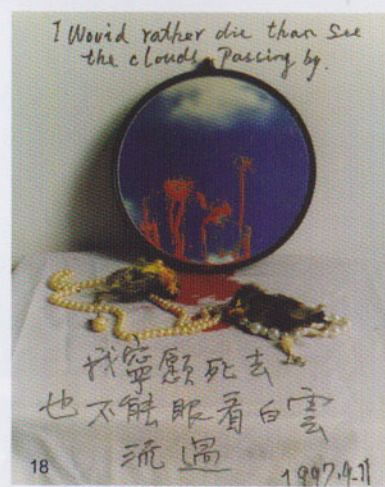
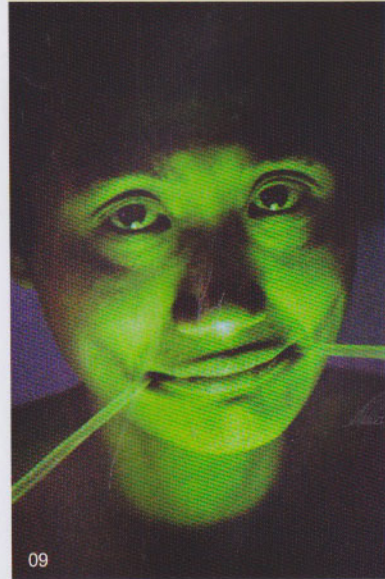
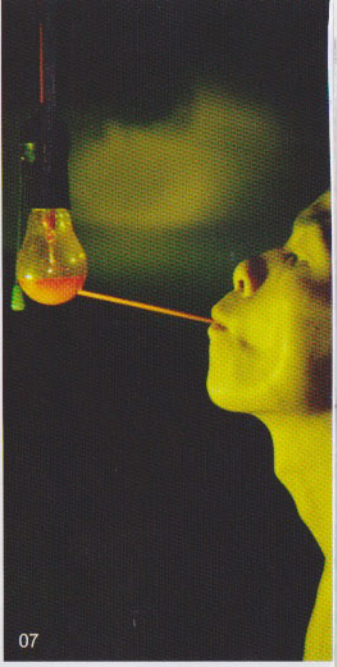
80年代的藝術界發生了「85美術新潮」等重要事件，在攝影領域是否也有相關的事件呢？

85年的美術新潮運動，還有後來89年的中國現代藝術大展，攝影在裡面幾乎是沒有出現的。主流的機構沒有參與，反倒有一些以民間形式出現的攝影組織，像1979年成立的攝影組織「四月影會」，還有由李媚主編的深圳

的《現代攝影》雜誌，這些都是在89年之前出現的，但做了幾年後都夭折了，且沒有跟國際攝影界接軌。89年之後，由於中國已壓制了太長時間，到90年代就迸發了出來，而且速度很快，馬上跟國際接軌，像岳敏君、方力鈞等所在的圓明園畫家村，我和馬六明、左小詛咒等所在的東村，和後來我和劉錚創辦的《新攝影》刊物。

《新攝影》雖然只存在兩年，但它的影響卻是毋庸置疑的，當時的背景是怎樣的呢？

《新攝影》創辦於96年，當時這些藝術家的作品在主流媒體裡幾乎不能發表，當時因為我們想交流，於是使用最簡單的方法，把照片貼在紙上複印，然後用線把他們串起來，裝訂成冊。當時每期只印數十冊，交流時遇到其他藝術家很喜歡這本雜誌的，便送他一本。從96年第一期到98年第四期（即最後一期），涵蓋的藝術家也達15、16位，像這次展覽有不少作品當時都有了，那是非常豐富的。當時誰對這樣的攝影作品都漠不關心，也看不懂，那時候沒有任何市場，僅僅



是因為我們的內心要發出聲音。沒想到就這樣慢慢傳播，最後這本雜誌變成中國當代攝影的一個先鋒。

當時有很多國外的學者、專家到北京，想了解一些藝術家的作品，當在我們手裡看到一些這樣的作品時，覺得很新鮮、很吃驚，也非常意外有年輕人在做這樣的事情，他們很感興趣，然後邀請我們到國外做展覽，讓外界看到不一樣的中國、不一樣的聲音。也是因為在國外陸續做展覽，形成一個很好的氛圍，我們才可以持續下來。另外一點重要的是，《新攝影》一開始在主流不被認可，是被排斥的，但現在他們已端正看法，反而會邀請我們做展覽，因為我們這一些人代表著中國先鋒攝影的面孔，而且這些作品也在影響著老一代的攝影家。

既然這麼成功，又為何只存在了兩年時間？

我想《新攝影》的使命早就完成了。如果它在2000年後產生，那它的意義應該是零，因為2000年後已經有畫廊出現，像2000年的上海雙年展也把攝影包括進去了。但在這之前出現的意義就非同一般，因為當時還沒有畫廊，主流的媒體如《大眾攝影》《攝影之友》刊出的也都是風景山水，但這樣的雜誌卻出現了，如果說是先鋒，那是真正的先鋒。

所以說，攝影和它所處的社會環境、背景密切聯繫的。

攝影是通過一個實際的物件來拍攝的，它不可能沒有社會背景，你個人也是生活在這攝影背景裡。攝影最重要的是跟現實發生關係，所以要傳達的東西自然是離不開社會的。有些人說這些作品帶有一定的政治性，難道政治就可以表達、不可以發生聲音嗎？

那你覺得中國攝影所面對的困境是什麼？

我剛提到2000年後當代攝影的情況有所好轉，但所謂的好也是一個假象。中國本土對中國攝影的認識、從學術角度探討中國攝影的傳播，這些幾乎都是空白的。中國有十幾億人口，到目前為止沒有一個攝影博物館，對攝影的認識仍是非常滯後。還有是教育的問題，中國人不尊重自己的歷史，這是很可怕的。短短這一百年裡發生了很多事情，攝影恰恰就是最重要的見證，我們看不到歷史的真相，看不到影像跟生活的關係。在我們

生活的土壤裡，應該通過影像去了解過去，但這些東西恰恰是缺失的，如果有人在做這樣的東西讓公眾了解，那中國的攝影也可以很偉大。因為這不止是表面上的好，影像的傳播也能讓外界通過攝影了解中國的文化、社會，因為攝影是最容易讀懂的、最直接。我所了解的日本攝影之所以很厲害，就是因為他們透過攝影、出版物，向世界傳播日本文化，很多外國人認識日本，也是通過畫冊、攝影認識的。通過影像了解這個國家的文化，這些都是文化的輸出，這很重要。

所以這也是你成立三影堂攝影藝術中心的原因嗎？

從我88年偶然接觸並愛上攝影，我覺得攝影為自己打開了一個世界，透過攝影認識了很多人，包括我的太太映里。我們一起生活一起創作，後來我們的作品被國外所接受，也有一定的市場，那時我所想的，不是去拍更多的作品，而是發出一個針對攝影的聲音，它不是快門的聲音，而是跟世界發生交流，所以三影堂攝影藝術中心這個空間對我而言非常重要。三影堂不僅有圖書館、暗房等，我們也出版攝影刊物、舉辦攝影展覽和攝影獎，讓它成為一個影像傳播者的角色。因為在中國，我們的國民對攝影毫無認識性，對影像傳播也沒什麼概念，即使有一些展覽，也大多是被商業利用，跟精神上、生活上的關係不大。在發明攝影術的法國，照片跟人們的生活是聯繫在一起的，攝影是他們生活中不可缺少的一部份。這是值得我們反思的。

最後我想把話題回到展覽本身，你既是展覽的策展人，又是展出的藝術家之一，這背後有何特別原因嗎？

這次選題的脈絡是80年代到90年代，這段時間裡我參與了很多事情，也算是介入中國當代攝影其中。我本來也不是策展人，要以藝術家的身份兼任策展人我也覺得很尷尬，因為寫文章真的好頭疼。然而這就是中國的現狀，它不像歐洲那樣分工都很仔細，中國幾乎沒有攝影的策展人，也很少批評家，像顧錚、邱志傑和艾未未等藝術家都做過策展人或批評家。既然這個體系是空白的，還不如自己動手，畢竟我很了解這些藝術家，我對攝影也有認識，這是我的優勢。



榮榮

中國藝術家。1968年生於福建漳州，1988年開始接觸攝影，1990年代因參與東村藝術家的行為藝術而備受注目。1996年與劉錚創辦《新攝影》雜誌。2007年與太太映里成立三影堂攝影藝術中心。個展與聯展散見於中國、日本、美國和歐洲等地，包括2011年在刺點畫廊舉辦的香港首次個展《三生萬物》。

- 1.《陝北洛川1989》，韓磊作品。
- 2.《1980S之01》，顧錚作品。
- 3.《東村1994 NO.19》，榮榮作品。
- 4-6.《陽江越軌青年》，鄭國谷作品。
- 7-9.《吸管人》，蔣志作品。
- 10.《廣東石龍》，韓磊作品。
- 11.《街道的表情NO.4》，莫毅作品。
- 12-15.《國人》，劉錚作品。
- 16-17.《好》，邱志傑作品。
- 18.《鏡子》，洪磊作品。
- 19.《六月》，艾未未作品。
- 20.《透視：天安門》，艾未未作品。
- 21.《MISS C》，張海兒作品。

《新建構：中國八十至九十年代先鋒攝影》

時間：即日起至2013年6月22日
地址：香港仔黃竹坑道28號保濟工業大廈15樓(BLINDSPOT ANNEX)、中環鴨巴甸街24-26A(BLINDSPOT GALLERY)