



中国: 看与被看: 镜头中的性别意识

作者: 杨小彦 来源: 雅昌艺术网

本站公告

1、网络传媒的优势之一是可以在线播放音像混成的动态画面,因此本站将尝试把过去需要录音后整理成文的访谈,用视频记录并在“本站专稿”栏在线播放。由于这些视频文件都是先传到优酷网再用外部连接的方式链接到本站,因此无法避免优酷网的网络商业行为。本站“视频下载”栏将改成“视频专栏”,也采取把视频文件传到优酷网再链接到本站的方法。如果您想避免成为优酷网在线商业宣传的对象,请不要点击本站视频文件。

2、本站免费刊登展览信息和个人作品。展览信息包括电子海报、简讯文档、参展作品与展览场景,作品要求表明尺寸、材料和创作年代,如果是展览预告,参展作品与展览场景的图片可以在开展之后补发给我们,否则我们将不保留该展览信息。个人作品要求有个人风格,并为具有探索与创新的风格,数量在4件以上,艺术市场上热销套路风格,本站一概不与刊登,展览信息除外。这是本站鼓励创新和尊重创作自由的学术定位所决定的。所有图片请把像素调到800X600,高宽相等于1400

3、本站“视频下载”栏目欢迎40MB以下的avi格式的压缩文件,内容可以是video作品、访谈录像、名人生平录像、行为艺术录像、重大展览与学术会议录像。超过40MB以上的稿件,请分成上下集或多集,我们将采取连载的方式予以发表,连载最多不超过400MB。其他内容的avi稿件,请通过电子邮件与我们联系,我们将尽量考虑发表。本站工作邮箱: art-here@163.com

到目前为止,没有一本中国的摄影史书或关于摄影发展的文章,会把1988年这一年当作具有重要意义年份而加以记载,这是可以理解的。这一年,浙江摄影出版社出版了《摄影》丛刊。这个丛刊只出版了六期就停刊了,其中一期还由于某种原因而遭到了查封。《摄影》的发行量也非常有限,除了专业圈子外,很少有人知道这本丛刊,也鲜有人愿意论及它在从八十年代到九十年代中国摄影转型当中所起到的作用,更遑论它与八十年代名声颇大的《现代摄影》的关系。在《摄影》第一期的封面,刊载了当年在摄影界还没无闻的张海儿的作品,那是一张抓拍街头少女之作,虚晃的灯光背景和模糊影纹所构成的“不完整构图”,都暗示着作者与克莱茵有着某种不言自明的联系。那时的中国影像界几乎没有人知道,这个克莱茵是个著名的反卡蒂-布列松“决定性瞬间”、反美国《生活》杂志的图片故事传统的前卫分子。恰恰是卡蒂-布列松和《生活》杂志,对于中国许多愿意了解西方摄影的摄影家来说,意味着高山大海,意味着“不可企及的典范”。1988年,整个中国摄影界,不管是传统的还是锐意创新的,不管是权威一代还是新兴之辈,全都把这张封面所传达的影像信息当一回事。其实,今天看来,编者在当时同样犯了一个莫大的错误,那就是把“纪实摄影”与张海儿的努力简单地挂起钩来,以为这张“封面”之作与面对现实的意图密切相关。正是在《摄影》的第一期上,编者煞费苦心心地表达了对中国“纪实摄影”的殷切期盼,对起源于“四月影会”而泛滥于八十年代的“唯美摄影”的强烈不满。随后,中国摄影界第一次走向“世界”。在法国“阿尔摄影节”上,终于有了中国摄影家的出现,张海儿出乎意料地也在其中。人们终于开始寻问,这个张海儿来自何方,他有什么资格可以去参加一个著名的国际摄影节。今天,像这样一类问题只能遗笑大方,可是在十多年前,对张海儿的发问却反映了官方艺术界对那些有违主流趣味的艺术能够出国参展的困惑与质疑。一切就是这样开始了,颠覆摄影主流趣味的工作从一本书上开始,渐次漫延成潮流。十年后,张海儿式的影像已经成为中国青年一代摄影家耳熟能详的作品,他那晃动相机所制造的“模糊影像”,他那采用广角镜所形成的空间感,不仅大量出现在他任职的《新周刊》里,也不断地出现在南方几个大报上。克莱茵成为了年青一代摄影从业者的普通名词,以致于始作俑者的张海儿也绝口不提这个当年的影像造反家。甚至于有更年轻的前卫艺术分子,毫无敬意地脱口而出,把张海儿的影像说成是“中学生流行样式。”

坦率说,我也是当年的一个始作俑者,而且至今我仍然觉得有必要为张海儿的影像成就辩护,就像当年执意要把他推到摄影前台一样。那些每天都想着如何出人头地的年轻前卫艺术家们,他们只是表达了比他们的前人更为急切的出名心态而已,本来就不值得认真对待。但我站在十年后的氛围中,才发现,当年我们急切地需要一种直面现实的影像样式,急切地呼唤对现实的有效介入,却忽视了潜藏在镜头中的权力问题,忽视了透过镜头所表达的“看与被看”的现实状态。很少人能够全面地研究过张海儿以“坏女孩”命名的系列作品,他在这一命名下所拍的女人,究竟意味着什么,他为什么要那么明确地不肯附合“纪实”这一概念,却不断地强调摄影是一种“物质性”的存在,这“物质性”的所指给了人们一种什么样的观看立场。事实上,1988年所开始的影像革命,并不是人们所通常以为的“纪实”的革命,而是“观看”的革命,是自从1949年以来,甚至更早些时候以来的一场影像颠覆。在这场颠覆中,张海儿明确地突显了镜头所蕴含的暴力,第一次把“性别”作为一个符号放在了他的取景框中。他拍的根本不是“坏”女孩,而是在镜头被迫视中女人所可能有的来自身体的反映。他在其影像中所表达的“坏”,其实是一种通过镜头,把摄影师个人的性别观看演变成为事实,然后与被拍对象密切合谋的结果。张海儿在“看”,他的对象在“被看”,镜头已经明确了双方的立场,然后,他把这“被看”转变成公众的“看”。于是,“坏”就成为联结观者与被观者、看与被看的桥梁。而这一层“物质化”(其实是性别化)的意义,直到今天也仍然没有完全阐发出来。至少在正统的影像界,人们还是以为拍照就是一个直逼现实的行为过程,还以为“纪实”能构成全部摄影史的价值内容。这倒是清楚地说明,在中国普遍的意识形态当中,“看”与“被看”一直是个被遮蔽的领域,是个权力化的象征场所。“看”与“被看”构成了洞察中国影像变化的时尚探针。

我怀疑促使张海儿走上摄影之途的其实就是一种观看的性别意识,一种盯视女性的真实需求。她们的身体质感、她们的性别姿态、她们在被盯过程中的性的渐次反应,无一例外地构成

了他的影像世界的中心内容。所有这一切，显然都符合女性在男权意识塑造下的“被看”心理。问题是，女性的“被看”并非自动呈现的，那种把性别与“被看”联系起来的欲望，如果没有一层影像风格的遮蔽，很难成为被观看的事实。张海儿准确无误地提供了这样一种影像遮蔽，他的“风格”就像是让女性表白自己的“被看”情感的“写字板”，可以让被拍对象（也就是被看对象）“随意涂抹”而无所顾虑。结果，张海儿的影像行为就颠覆了在他以前的那种“搔首弄姿”的“被看”，颠覆了把女性当作唯美“花瓶”的男权话语，而让被拍对象沿着另外一条男权话语而呈现自己。那种“搔首弄姿”的“花瓶”似的“被看”，当然是革命的对象，因为当中充满了刻意的所谓“小资产阶级”的“软性”性别特征。而置身于革命中的女性，其“被看”姿态则是一种“不爱红装爱武装”的姿态，一种“去性”的姿态，与真正的女性权力的张扬无缘。“革命”只是在形式上解放了女性，然后通过“去性”的方式把女性重新约束在以“革命”来命名的男权话语的规定之下。然后，改革开放了，“革命”成为了邓小平时代大多数人不愿提及的话题，而“唯美”却成为了那个时代的主流时尚，使得“搔首弄姿”的“花瓶”堂而皇之地与“艺术”挂钩，来重新建构新时期的男权话语。到了八十年代末，这种新时期的男权话语已经成为所有视觉领域令人讨厌的存在了。人们可以在“人体油画”里看到它，可以在“伤痕电影”里看到它，可以在全国性的美术与摄影展览里看到它。它无处不在，还被标榜为是对过去的“极左艺术”与“革命艺术”的有效反叛。张海儿就是出现在这样的一种氛围中。他希望能够“率直”地去盯视而不是“搔首弄姿”般地“偷窥”。这也就是说，他希望能把“性别”本身作为对象，让人们看到“性别”而不是其它。之所以他要强调摄影的“物质性”，说到底是要强调通过影像质感所呈现的“真实”的肌肤。无疑，在张海儿的工作中，的确包含着一种性别观看的革命，但仍然是囿于男权话语当中的革命，仍然是把女性置于“被看”的状态中，与女性解放无关。这也符合中国特有的性别意识形态的规定。在中国，女性从来就是被看的。特别是近代以来，不管是革命的时期还是不革命的时期，女性总也摆脱不了被看的命运。其中的差异只在于一点：在不革命的时期，女性的“被看”需要掩饰；而到了“革命”的时期，“掩饰”就要被改造成与“革命”相符的“性别”了。但无论如何，在影像领域，张海儿仍然开了一个头，尽管至今这个“头”的意义还没有完全阐发出来。

这种没有阐发出来的“性别革命”，成为了十年后的摄影家刘铮一幅作品隐含着的主题。在这幅名为《被囚禁的观音》中，“去性”的观音无奈地坐在木枷中。也许摄影家拍摄时并没有想得那么多，他只是对偶尔见到的景象发生兴趣而已，但这不妨我的解读。为什么随着佛教进入中国的过程，原本是男性的观音变成了女性而至于被去性，倒是形象地说明了中国传统的性别意识形态的强大力量。如果观音明确地成为了“女性”，那么，“她”的“被崇拜”与“被看”就会产生冲突。最好当然是具有女性的容貌而没有女性的身体，于是，在崇拜的演变过程中，观音的“去性”就几乎是必然的了。观音的“去性”说明了女性只能被看的历史命运。现在，摄影家把一个偶然看到的景象“拍”成了一张“作品”，观音被囚禁起来，无异于“去性”的观念被囚禁一样。性别的问题已经成为所有视觉工作者所无法回避的问题了。

正是同一个刘铮，通过“摆拍”的方式拍了一组组照《盘丝洞》，用摄影去演绎一个与性别有关的传说。在《西游记》一书中，关于盘丝洞与猪八戒的故事，完全可以解读成一篇性别主义的说明书。在这份说明书里，唐僧显然是“去性”的代表，他被绑吊在梁上，无欲无望，同时又被情所惊吓。丑陋的猪八戒代表男性性欲，而盘丝洞的七只蜘蛛女妖则是女性性欲的象征。妖精转换成人形，与猪八戒转换成鲑鱼精是使性游戏得以进行的前提，而游玩的地点则必须是在具有象征意义的水中。关于水中女妖与鲑鱼精的相互追逐，可以说是整部《西游记》当中最为“性别化”的一段描写。在这里，性被置换了，女性获得了一瞬间的“解放”[1]。我怀疑刘铮挑出这一故事来摆拍他的“作品”，是想把原来隐性的性观看变成显性的性暴露。之所以他要这样做，是因为他只想把“男性”意识发展到无以覆加的地步，而这就必须让女性暴露，让女性成为精心布置的背景中的性符号，让“搔首弄姿”获得合法化的演出舞台。这种让女性暴露的意图，同时也是把女性从被看的美学中剥离出来的有效方式。也就是说，让女性离开传统男性所规定的“被看”样式，让女性被盯视，无所逃避，无所修饰。当然，刘铮还是在这场被观看的游戏中有所修饰的，否则他就不会布置一个“盘丝洞”的背景了。他甚至认为，正是这个背景，给了他赤裸裸盯视女性肉体的权力。这样，刘铮就把存在于“看与被看”当中的道德问题排除了，他不再需要像张海儿十年前那样，要刻意寻找“坏女孩”，把“坏”作为对抗的方式，使观看合法化。

那么，女性们呢，她们是如何看待自己被看的历史？

曹菲，广州美术学院一位年青的学生，对影像的兴趣远比绘画要强烈。她关心“被看”的方式是用“观看”戏剧来实现的。我甚至认为，如果她没有对戏仿的冲动，没有在戏仿中寻找发泄的路径，她是否这样去拍照是让人怀疑的。对她来说，性别不再是一个单纯的“被看”

对象，性别本身就是一场戏，一场真假难辨类似开玩笑那样的戏。她不关心观看的性质，不关心压抑或兴奋的情绪，对她来说，被拍对象同时也是拍摄者。她把日常生活中的常见的性暴力加以戏剧化，她同时又是这场戏中的重要角色。强奸、生育、性侵犯、暴力劫持、做爱及至搔首弄姿等等，都只不过是几个同龄人嬉闹的青春游戏，曹菲作为导演，先是安排了这些场面，然后就开拍。至于是她本人来拍还是别人来拍，是用好相机还是傻瓜机，都不重要，重要的是，把这场戏拍下来，而且是用彩色胶卷，用浓重的色调。在她的心目中，不存在黑白影像的传统，所以也不会像张海儿或刘铮那样，把影纹作为达到其视觉目的的重要手段。曹菲不要影纹，不要经典样式，不要黑白，她只要戏仿的真实，只要一场关于“看与被看”的故事片断。她不仅把性别游戏化，还把性别变成可以像口香糖那样咀嚼的精美食品。性别与观看一样，都是令人陶醉的咀嚼运动。为了进一步强化她的概念，曹菲开始尝试通过摄影来改变“性别”特征，以制造一场影像观看上的混乱。她在人的身体上画衣服，把男人化妆成女人，同时又多少保留了男人的一些特征，以期让刺激得到实现。为了突出“性别”，她把女性卫生巾作为拍摄的重要道具，衬托在化妆成女人的男人周围，或者让他用嘴衔住。卫生巾上自然涂上了象征性的“红色”。有的卫生巾上还涂上咒语符号，以便让性别也象咒语一样泛滥。在曹菲的照片中，过度的“妖冶”成为正常观看的内容，甚至成为性的唯一象征。她看，同时被看；她既在被拍者之外，更在被拍者之内。

另一个身份同样是学生的张欧，她所采用的方式则大异于曹菲的“戏剧化”表达。曹菲的戏剧性是表现在“被看”当中的，是被观看的、同时又是狂欢的“性别”表演。张欧的戏剧化却表现在观看上，而她的观看是“两重”的，一重是她看被摄者，另一重则是她挑选出来的油画印刷品“看”被摄者。作者把这些印刷品翻拍成幻灯片，然后，拍照时，她同时把幻灯片打在被摄者身上，以造成一种光怪陆离的奇异效果。重要的不是张欧的这种观看意图，这种观看意图很容易读解成一种视觉需要。重要的是，她有意识地把一种女性意识放在了她的摄影行为中。首先，她所选择的古典作品本身就是有着强烈的性别色彩的，如蒙克的《青春》等；其次，她所拍的恰恰又是与性别有关的女性身体。这个身体在被看当中，同时又被“幻灯中的作品”所肢解，结果，张欧呈现了一种支离破碎的“被看”，从而为“看”作了一种抗拒性别的独特注解。相比起曹菲来说，张欧的意图更为隐蔽，同时，性别上的批判也更为明确。性别对于这个年轻的艺术家而言，根本就不是一种可供狂欢的游戏。性别是在被关注当中成为性别的，同时，性别也是通过被关注而被肢解的。女性的现实状态是，她既是被看的，是在被看当中成为自身的；又是去看的，在看自身与看别人当中成就自身。在一个有着广泛的男权传统的社会中，女性的身躯与自我往往是被遮蔽的。如果她们意识到这一点，甚至试图反叛时，其呈现方式也深深地打上了这被遮蔽的特征，显得曲折隐晦。女性既摆脱不了被看的命运，也难以直截了当地去观看。女性被看，似乎已经成为了一个传统，然后，她们在这个传统中张扬。问题是，她们张扬什么呢？能够在张扬当中抛弃“被看”的命运么？还是进一步把“被看”演变成张扬的主题，以便更突显其天生的性别特征？的确，从女性主义的角度来看，性别特征恰恰是不需要隐瞒的，更不能成为男权话语中优美的形容词，用以点缀男性社会的性狂欢。张欧影像中的复杂性首先不是美学的，而是出自她的一种内心孤独：她是被看的，同时又必须有权力去观看；她隐藏在以往“作品”的光影中，使被看变形，然而，如此一来，她所达到的观看却免不了大打折扣了。这样，女性主义在她身上就折射成一道奇异的光线，其间闪烁着来自男权社会惊异的目光。

事实上，女性主义作为二十世纪重要的社会思潮，其影响面已经大大超过了“女性”的范围，从而成为解构以往人类历史当中被遮蔽的权力话语体系的重要手段，也使得在这个世纪当中，人类对自身的认识达到了前所未有的高度。在女性主义理论的有力推进下，性别问题已经远远逸出了身体的局限，与政治行为也就是支配方式联系在一起。性与政治挂钩，性别问题也就演变成一种普遍的支配问题。它一方面撕开了男权话语统治真相的黑幕，另一方面则为重新确认性别观看提供了有力的思想武器。一方面，“观看”当中的“强奸”意识摆脱了道德层面的约束，已然成为一种必须表达的主题，成为“生理化”的实验艺术的首选对象；另一方面，“被看”中的性别特征也获得了自由表达的机会，用不着在道德的掩护下别扭地诉说自己。女性们在自我深化的过程中，开始把表达自身与暴露身体连为一体，用以抗衡男性社会对男性特征的长久张扬。

从任何意义上来看，年轻的艺术家陈羚羊都是一个腼腆的女孩，她说话细声细气，身体柔弱。但是，在女性表达自身的竞赛当中，她却毫不犹豫地真正把属于女性的性别特征作为诉说的主题。她那以女性月经为表达内容的作品，的确是令人震惊的。第一件以月经为题的作品是把染有自己月经的卫生巾装裱起来，然后拿去展览。但她很快就对这种方式感到了不满，原因就是不够直截了当，观众在观看当中仍然有误读的可能性。接着，她决心直接采用摄影的方式来记录来自身体每月都无法避免的痕迹。这时的陈羚羊所拍的已经不能单纯看作是自己的身体

了，更与所谓“女性人体”无关。她拍的是一种女性才有的生理现象，她张扬的是一种性别中的极端，是男性所无法直面而女性又不得不面对的天生属性。在她几乎不拐弯的思维中，似乎只有这样的属性才是彻底性别化的，也只有这样性别化的观看，才能最终考验“观看”的本性。她似乎在拷问那些日复一日的观看者们，你们真的想看“女性”么，还是仅仅想看可以看的、因而是完整不全面的“女人”？这种拷问的意义是：在男性社会中，女人不仅是被看的，女人不仅被塑造成了愿意被看的样子，女人也的确愿意被看，但那是真实的女人么？真实的女性性别恰恰是被遮掩着的，是在一种意识形态的解说下，与污秽联系在一起的。正是这种与污秽想联的意识形态，把女性置于在劫难逃的屈辱境地。现在，陈羚羊尝试着解开与月经相联的“污秽”形象，让女人坦荡地呈现自身，让女人的被看与看成为一个统一体，用以建构女性真正的自我。她在一个男性化的美学情境中，冒了一个巨大的险，队了让观众者窃窃私语外，这个年轻的艺术家的作品大概无法听到真实的回应。人们如果不是难以启齿，就是故意忽视。这原因就是，她无意间挑起了一场没有回声的性别战争。

曹菲，张欧和陈羚羊，她们的作品恰恰构成了一个关于女性性别神话的概念体系，也构成了一道近年来发生在中国艺术界“看与被看”的奇异风景线。这道风景线与张海儿的“坏女孩”系列和刘铮的“盘丝洞”系列恰成强烈对比，共同组成了当下中国以性别为主题的斗争场面。我们注意到，在这场斗争里，女性始终处于被看的境地。张海儿在构造一个“性感”的对象，他作品中的性感是由男性来完成的。刘铮则摒弃这种模式，他需要的是性本身，而不是性感。在他的眼中，性与被看的美学无关。这样，刘铮就把男性的观看直截了当地变成了他所摆拍的对象。在他的眼中，女人除了性以外，什么也不是。三位女性走的则是另一个方向。首先，她们的女性身份决定了她们的取向，她们不会苟同不管是张的性别模式还是刘的性别解释。曹菲的性更像是一场戏剧，在这场她亲自导演的戏剧中，模拟的狂欢已经把性别障碍弃置一边，所有曾经对于女性而言是沉重的话题，全都变得轻飘飘的了，性别消失在青春的嬉闹当中了，性甚至消失了。结果，观看成了闹剧，成了节日当中的仪式。张欧把观看拆解成双重注视，她明白，看与被看其实都是一样，看的人同时被看。而且，通过对古典作品的“幻灯化”处理，她把看与被看的历史延长了，既延长到了个人意识的深处，也延长到了历史的深处，从而质疑日常观看的意义。对于张欧而言，她既不需要性的狂欢，也不需要生理上的直露表白。性就是一种观看，它被遮蔽了，同时又被拆解了。它是一种不可能完整的投射，一种无法理清的存在。作为对比，陈羚羊可能是三人当中最为直露的了。她的极端是想把女人推到被观看的前台，尤其是把男性和整个历史都必须遮掩的性特征显示出来，从而考验观看的力度，并拷问男性历史对于女性漫长的羞辱。

有意思的是，上述所论述的是两个阵营，男性的阵营和女性的阵营，他们共同突显了当今中国关于“看与被看”的严峻事实，突显了这两个阵营的尖锐对立。本来，任何人拿起相机，就意味着他们拿起了一种观看的权力。同样，任何人只要一面对镜头，他们就在被观看。问题在于，在这个“看与被看”的现实中，并没有什么自然主义的解读可以存在。看与被看都无一例外地源自意识形态的安排，所以它们之间的关系就一直存在着紧张与抗衡。回顾这种抗衡，提示这当中的紧张，实际上是把其中的意识形态的意义与现实的关系理清，从而洞察其中“看与被看”的价值观建立与拆解的全过程。这，对于理解镜头与权力的关系，把镜头与权力的关系放在恰当的历史中，无疑是有着积极意义的。

[1] 在这里，不妨把《西游记》的这一段抄录如下：

八戒抖擞精神，欢天喜地，举着钉钯，拽开步，径直跑到那里。忽的推开门看时，只见那七个女子，蹲在水里，口中乱骂那鹰哩，道：“这个廝毛畜生！猫嚼头的亡人！把我们的衣服都雕去了，教我们怎的动手！”八戒忍不住笑道：“女菩萨，在这里洗澡哩。也携带我和尚洗洗，何如？”那怪见了，作怒道：“你这和尚，十分无礼！我们是在家的女流，你是个出家的男子。古书云：‘七年男女不同席。’你好和我们同坑洗澡？”八戒道：“天气炎热，没奈何，将就容我洗洗儿罢。那里调什么书担儿，同席不同席！”呆子不容说，丢了钉钯，脱了皂锦直裰，扑的跳下水来。那怪心中烦恼，一齐上前要打。不知八戒水势极熟，到水里摇身一变，变做一个鲇鱼精。那怪就都来摸鱼，赶上拿他不住：东边摸，忽的又渍了西去；西边摸，忽的又渍了东去；滑溜溜的，只在那腿裆里乱钻。原来那水有换胸之深，水上盘了一会，又盘在水底，都盘倒了，喘嘘嘘的，精神倦怠。——见《西游记》P998，人民文学出版社73年版。

编辑：林琳 责任编辑：林琳

<< 首页 < 上页 1 下页 > 末页 >>

推荐网站

99艺术网
中国宋庄网

艺术国际
威尼斯双年展

东方视觉网

雅昌艺术网

中国艺术批评家网

Base on PHP & MySQL
Powered by W2K3 & Apache

关于我们 | 版权声明 | 联系我们 | 邮件投稿 | 渝ICP备06000899号 | 本站LOGO下载
非赢利学术网站 执行主编: 王小箭 联系电话: 010-63987712 (京) 023-86181955
(渝)