

Jojakim Cortis/Adrian Sonderegger: Double Take

乔亚西姆与阿德里安的“仿制”

兼谈当代摄影中“作品”向“文本”的转变

文／南无哀 Text by Namo Ai

2019 年秋天，摄影家李洁军推出《为了新中国前进》系列作品。这部作品与其此前完成的《复制战争》系列一样，采用仿制(making of) 的拍摄手法：参照摄影、绘画、电影中的原作，使用模型道具摆拍完成。这种创作方式将摄影、绘画、电影等搁在同一平面上交叉借用，各艺术媒介自身的特征被放弃，统一还原为“图像”——李洁军的作品本质上正是一种“图像”，它既不是摄影也不是绘画和电影，而是介于三者之间的一种新东西。

这种东西最早在 1960 和 1970 年代的美国艺术中大行其道，评论家迈克尔·弗里德 (Michael Fried, 美国) 在《艺术与物性》(Art and Objecthood) 一文中将之称为“戏剧状态”(the condition of theatre)，他说：“当艺术接近戏剧状态时就开始了衰退”¹。弗里德认为，“戏剧状态”意味着艺术取消了

媒介自身的特质和价值，绘画不是绘画、雕塑不是雕塑，是坠入了“非艺术状态”(the condition of non-art)²。他将“戏剧状态”之涌现看作现代主义艺术走到尽头的标志：现代主义艺术致力于发掘各种媒介自身的纯粹性并将之推到极致，以形成各艺术媒介的本质特征；绘画是绘画、雕塑是雕塑、摄影是摄影，各自特征鲜明、壁垒森严，不能跨界和混用。但到 1960 年代，这种以追求媒介自身纯粹性为旨归的艺术走到了尽头。

以绘画而论，按照现代主义艺术理论的旗手克莱蒙特·格林伯格 (Clement Greenberg) 的观点，西方艺术史的演化路径是从具象到抽象³，从一万年前的西班牙阿尔塔米拉洞穴岩壁上的野牛野鹿，经古希腊、中世纪、文艺复兴、新古典主义到印象派，都是具象艺术；而从 20 世纪初的立体主义再到

1950 年代的抽象表现主义、1960 年代的极简主义和色域绘画，逐步逼近抽象的极致，具象彻底消失，此前的艺术史经验失效，对这些作品的阐释只能求助于哲学，所以当时弗里德大叫“艺术衰退了”。而哲学家阿瑟·丹托 (Arthur Danto) 则趁机提出“艺术的终结”，他们的依据就是现代主义艺术从抽象走向哲学，同时以波普艺术、观念艺术、行为艺术和跨界艺术为代表的后现代主义艺术大量出现。到 1970 年代，不是从某一种艺术媒介出发，而是从多种媒介之间“戏剧状态”出发进行创作成为美国艺术中的突出现象，电影、录像、摄影、绘画、行为艺术等成了通用媒介，既出现在画家、摄影家的作品中，也出现在使用电影、录像媒介的艺术家甚至雕塑家的作品中。

1977 年，美国艺术家劳丽·安德森 (Laurie Anderson) 策划了名为《图画》(Pictures) 的著名展览聚焦这一现象，她以“图画”(picture) 来指称这种将电影、录像、绘画、摄影、音乐、行为等集于一身的“戏剧状态”：“作为后现代主义的典型，这类全新的作品并不局限于某种特殊的媒介，而是可以随意选用摄影、电影、表演以及传统的绘画、素描、雕塑等形式”⁴；著名批评家道格拉斯·克林普 (Douglas Crimp, 美国) 则写了《图画》一文给以热烈的呼应，他认为当时辛迪·舍曼的《无题电影剧照》就是这方面的一个代表。像弗里德一样，克林普认为这种“图画艺术”的出现是美国艺术走向后现代主义的标志：“确实，在过去十年里，我们亲眼目睹了艺术与现代主义传统的彻底背离，而且这种背离正是由于全神贯注于‘戏剧性’所致。整个 1970 年



依据“厄内斯特·布鲁克斯 (Ernest Brooks)：布拉塞因德战役中五名士兵的剪影，1917”仿制，2013。乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔 © Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, 2018



依据“埃德温·奥尔德林 (Edwin Aldrin)：《AS11-40-5878》(阿波罗宇宙飞船宇航员留在月球上的大脚印)，1969”仿制，2014。乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔 © Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, 2018



为了新中国前进，2019 年 4 月，李洁军



抗震救灾，2019 年 6 月，李洁军

代备受人们关注的东西——作品——已经被置于个体艺术门类之外或之间；其结果是各种媒介的完整性——探索不同媒介的本质和局限恰好构成了现代主义工程——已经变得毫无意义。”⁵ 这话说得有点激进，但参照美国艺术的经验和李洁军、庄辉、陈劭雄、王庆松、姚璐、邓岩、鸟头、蔡东东等一批中国当代摄影师的作品，可以发现今日中国摄影与 1970 年代美国艺术之间的微妙联系，更清晰地认识当代中国摄影中发生的现代主义与后现代主义之间的分离。

1970 年代以来，艺术中的重要事件的确是更多地发生在这种“戏剧状态”（或者说是跨界艺术）之中，摄影从辛迪·舍曼开始经过谢莉·列文（Sherrie Levine）、文森特·里奥（Vincent Leo）等对这一状态的探索也形成了自己的传统，当下很活跃的三位年轻摄影家乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔（Jojakim Cortis/Adrian Sonderegger，瑞士）和亚莉克斯·普拉格尔（Alex Prager，美国）的作品正是对这一传统的最新延伸。

乔亚西姆与阿德里安 2005 年结识于苏黎世艺术学院，毕业后结成工作组合。他们历时 6 年完成的《仿制》（Double Take，2012 — 2018）系列作品 2019 年在美国大都会博物馆展出，声誉达到了“八零一代”艺术家的顶峰。展览和摄影集都用了“Double Take”的名字，此处这个英语词组是双关语：其通用词义是“第一眼没看懂、看第二眼时恍然大悟”的意思，而在这组作品的语境中，“take”意味着“拍照”，“double take”意味着“同一场景拍两次”——这组作品的核心意涵正在于此：因为展出的 80 多幅作品都是参照摄影名作拍摄而成（该书的副标题就叫“重建建构摄影史”），有的是摄影史上的偶像级作品，比如尼埃普斯 1826 年拍摄的人类现存最早的实景照片《窗外的风景》、卡蒂埃-布勒松 1932 年的《圣拉扎尔火车站背后》、罗伯特·卡帕 1936 年的《共和军战士之死》、哈罗德·爱杰顿 1957 年的《滴落的牛奶》、安塞尔·亚当斯 1960 年的《月亮与半圆山》、钱嗣杰 1966 年的《毛主席横渡长江》、1973 年威廉·艾格尔斯顿的《无题》、



3: 14 pm，太平洋，“迫在眉睫”系列，2012，亚莉克斯·普拉格尔 © Alex Prager

安德烈亚斯·古斯基 1999 年完成的《莱茵河 II》等；有的是与重大历史事件相关的标志性新闻照片，比如罗杰·芬顿 1856 年拍摄的《死亡谷》、穆切 1945 年的《奥斯维辛集中营入口》、乔·罗森塔尔 1945 年的《在硫磺岛升起星条旗》、埃德温·阿尔德林 1969 年的《AS 11-40-5878》、科特斯特拉普夫 1972 年的《慕尼黑的屠杀》、胡伯特·凡·艾斯 1975 年的《西贡陷落》、汤姆·卡明斯基 2001 年的《9·11 事件》和佚名游客 2004 年拍摄的《印尼海啸》等。

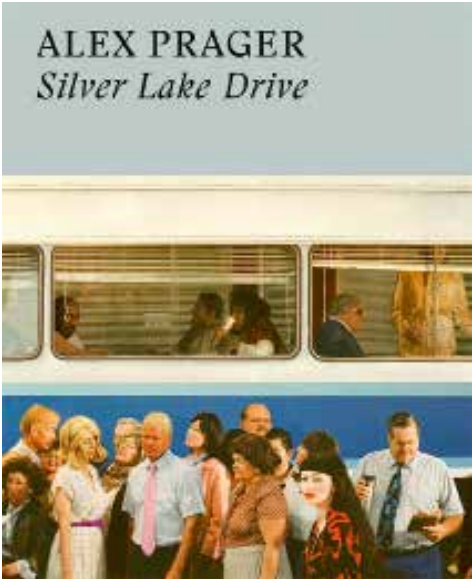
在举办展览和出版摄影集之前，乔亚西姆和阿德里安联系了每幅作品的摄影师或照片版权持有人以获得授权，并在说明中详述了每幅原作的拍摄过程、含义和拍摄时间，以表

达对前辈的敬意。同时，在每幅作品的题目上都标注了拍摄方法：仿制（making of），比如“依据‘乔·罗森塔尔：在硫磺岛升起星条旗，1945’仿制，2015 年”（Making of “Rising the Flag on Iwo Jima, by Joe Rosenthal, 1945”，2015）。在接受欧洲著名策展人、瑞士爱丽舍摄影博物馆原馆长威廉·尤英（William A. Ewing）访谈时，乔亚西姆和阿德里安详细介绍了创作过程，并认为已经完成的作品“还算好”（OK），但并未达到“完美”（perfect），因为哪怕只是完美还原原作的场景也是不可能的⁶。

他们仿制工作的第一步是确定机位，并在作品完成的全过程保持不动；第二步是把原作的二维照片在工作台上还原成三维场景、大体

确定其中各元素在透视中的位置，第三步是研究材料，实验如何用树胶粘上羽毛制作绿树、用蜡制作头发、用塑料薄膜模仿水面等。这一步最耗费时间，实验中他们发现制作人物多的照片困难很大，人的表情和不同人物身上的光影都很难准确还原，所以决定重点仿制那些以空间场面为主的作品。第四步则是在工作台上根据三维图调整模型道具的摆放位置，并试拍照片检验透视和光效、比例等，一般每幅作品要试拍、调整上千次。一幅场景较为简单的作品完成时间大约两周，比如《泰坦尼克号离港后的最后一张照片》（The Last Photo of Titanic Afloat，原作由 F·布朗尼摄于 1912 年，仿制完成于 2014 年），而场景复杂、纵深较大的作品仿制时间可能长达三四个月，比如《埃克森·瓦尔德斯号油轮漏油事故》（Exxon Valdez，原作由娜塔莉·福布斯摄于 1989 年，仿制完成于 2016 年），纵深达到 7 米，几乎铺满了工作室的地面。

《仿制》安排了两个尺寸：70cm×105cm 和 120cm×180cm，展览时则将仿制的画面与仿制所用的各类物品（热蜡、胶水、棉花、涂料、改锥、美工刀、灯具、三脚架、石棉瓦等）在照片中完整呈现，使作品带有强烈的手工味



亚莉克斯·普拉格尔摄影集《银湖大道》（Alex Prager: Silver Lake Drive, Published by Thames & Hudson, 2018）封面照片系依据罗伯特·弗兰克的摄影集《美国人》英文版初版封面照片重拍。



依据“弗兰西斯·布朗尼（Francis Browne）：泰坦尼克号离港后的最后一张照片，1912”仿制，2014。
乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔 © Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, 2018

儿，同时也有几分幽默——须知这些名作占据着摄影史的核心地带，它们的权威性来自于摄影师对历史的见证，光韵来自于将稍纵即逝的历史性时刻与历史环境凝结于一张胶片之中，代表着历史、真实、进步、革命、公众、传播、经典、财富、画廊、美术馆、教科书等一整套与现代主义艺术制度相呼应的专业含义，平日供人膜拜，现在却不过是一片片树胶热蜡攒成的仿制品！

“仿制”背后的话语是：如果经典名作可以如此逼真地仿制、重构，那么由这些经典

作品建构而成的摄影史、艺术史是否也是如此呢？人类社会中的其他的话语体系是否也是如此呢？

从“原作”到“仿制”内含了当代摄影形态的革命性转变：从现代主义的“作品”转向了后现代主义的“文本”。在现代主义语境中，那些经典原作都有着确定的含义，其产生的历史条件（包括技术和工艺）、照片的内在逻辑以及与摄影家的确定关系，使它们的意义是确定、唯一、封闭的实体，这是“作品”的基本概念。比如卡帕的《共和军战士之死》，

西班牙内战的背景、摄于1936年、作者是卡帕这三个元素锚住了这张照片的意义，使之非常明确。而在后现代主义语境中，正如罗兰·巴特（Roland Barthes）讨论文学批评时在《S/Z》中所言，人们感兴趣的不是“可读的作品”，而是“可写的作品”，前者意味着一部作品有确定、唯一的含义，读者是被动的意义消费者：只需按照时代和作者意图的线索来复原作品的内在逻辑，就完成了一次正确阅读（评论）。而面对“可写的作品”，读者成为意义的生产者，可对原作任意分割、组合，制造与



依据『哈罗德·爱杰顿（Harold Edgerton）：滴落的牛奶，1957』仿制，2016。乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔 © Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, 2018

原作意义不同的语义游戏；可根据符码的引导产生联想，旁征博引其他作品的片段、情节、符码来扩展所读作品的意涵（巴特将这些来自其他作品的片段、情节称为“引语”），这时这部作品的意义就不再是确定、单一、封闭的，而是开放的，是多重意义复合存在的动态过程，巴特把这种作品形态称为“文本”：“文本不是释放单一‘神学’意义的一堆句子（‘作者’的意思相当于‘神’的‘训示’），而是一个多维度空间，多种写作在其中混合冲突，但没有一种是原作。”⁷在《从作品到文本》中，巴特将“作品”界定为“适度象征”，而“文本”的本质就是“象征”，因此“文本”的逻辑不是引导读者去理解作品的意义，而是去感受其象征性：“决定文本的逻辑不是理解（寻找确定的‘作品的意思是什么’），而是转喻；并且这种联想、趋近和相互参照的活动与象征能量的释放同时发生。作品（在最好的情况下）是适度象征，而文本根本上讲是象征。一部作品的象征属性被人设想、关照并接受，那么这部作品就是文本”⁸。李洁军和“乔亚西姆、阿德里安”组合的仿制作品所具有的象征性、游戏性、互文性、开放性及跨界特征——也就是弗里德所说的“戏剧状态”，都是原作所没有的；它们与原作的关系正可视为当代摄影形态从“作品”向“文本”转变的代表：从具有确定意义的封闭实体转向“不可还原的复合物和一个……本质或意义上无限的能指游戏。”（罗兰·巴特语）

如果说李洁军、“乔亚西姆、阿德里安”组合的仿制参照对象主要还是在摄影领域的话，那么普拉格爾则将这一范围扩展到了电影、摄影、音乐剧、芭蕾舞、行为艺术等多个领域，并以出色的电影式摄影（cinematography）和对大众社会中焦虑情感的社会学、心理学探讨形成了鲜明风格，被认为是斯坦·道格拉斯（Stan Douglas）、格里高里·克鲁德逊（Gregory Crewdson）之后电影式摄影的最出色代表，成为美国当下最受关注的女性摄影家之一。

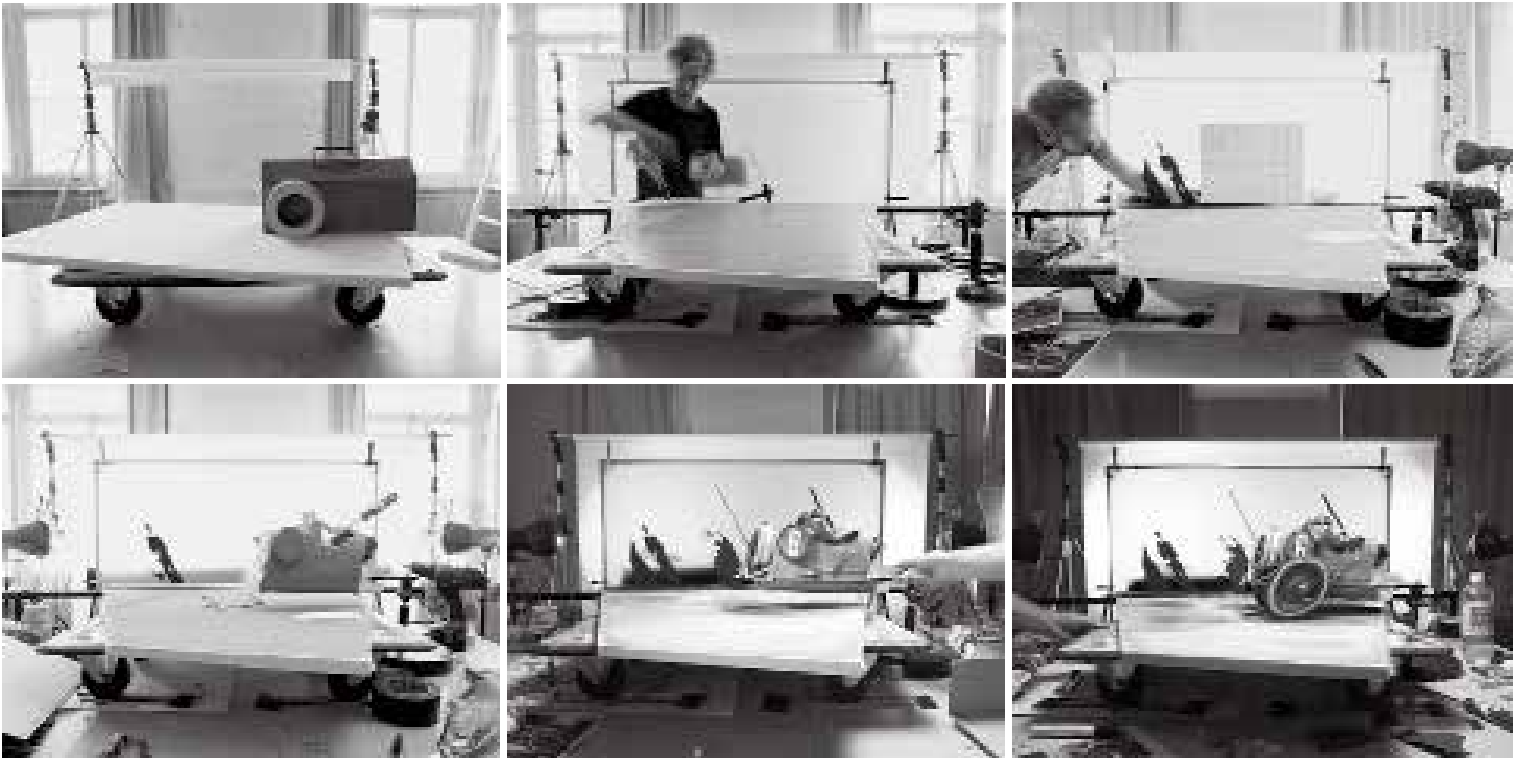
笔者之所以将李洁军和“乔亚西姆、阿德里安”组合的作品称为“仿制”，而将普拉格



依据“雅克·亨利·拉蒂格（Jacques-Henri Lartigue）：法国汽车俱乐部大奖赛，1913”仿制，2016。
乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔 © Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, 2018

尔的作品称为“重拍”，是因细看之下二者实有很大区别。这种区别有点像中国画中的“临摹”与“仿”：根据艺术史家高居翰（James Cahill，美国）的观点，“临摹”是以原作为中心，有时近乎对原作的复制；“仿”是以自己为中心，它追求的不是与原作形似而是“神会”，是故“仿”又可称“自由的模仿”或创造性模仿。因此高居翰说，“中国批评家把一幅画说成‘完全仿自董源’，是和我们（很宽泛地）说‘塞尚属于普桑的风格传系，或雷诺阿属于布歇的风格传系’，含义是差不多的。……指明这种归属关系并不削弱画家的独创性”⁹。在画面上，李洁军和“乔亚西姆、阿德里安”组合的仿制很容易识别出与原作的再生关系，而普拉格爾的作品有时真的难以一眼识别：很多时候那些原作构图等是作为背景而存在，前景和中心内容被问题化，普拉格爾把一种蔓延美国社会的焦虑和孤独置于其中——比如她的摄影集《银湖大道》（Silver Lake Drive）的封面就是根据罗伯特·弗兰克的《美国人》封面重拍，由于前景

中孤立、漠然的情绪过于吸引眼球，人们常常忽略了两个封面照片之间存在着重拍关系。考察从“作品”向“文本”的转变在中国当代摄影中的发生，早期最有影响的探索当从2000年王庆松完成《老栗夜宴图》算起，而集体意识的形成则在2008年前后。当时经过在边缘地带十余年的韬光养晦，中国当代艺术摄影已经产生了一定的国内国际影响；2008年北京奥运会举办前后，国内经济发展稳定，社会空间开放、宽容，国际资本大量进入中国市场办画廊办展览办杂志办书店办网站办讲座办工作坊办专家见面会，敞开收购当代艺术摄影作品，使此前经常“举家食粥酒常赊”（曹雪芹语）的当代艺术摄影群体苦尽甘来，存货都换成了美元。这种美金路标有力引导了中国摄影的转向：此前，在摄影方面有野心的摄影师多在从事纪实摄影训练，以尤金·史密斯（Eugene Smith）、玛丽·艾伦·马克（Mary Ellen Mark）和塞巴斯蒂奥·萨尔加多（Sebastiao Salgado）为榜样，准备去匡扶正义改造社会记录时代；此后则转向了学



仿制“雅克·亨利·拉蒂格：法国汽车俱乐部大奖赛，1913”的过程。
乔亚西姆·柯蒂斯、阿德里安·桑德雷杰尔 © Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, 2018

习辛迪·舍曼、黛安·阿勃丝、杉本博司和贝歇夫妇及其弟子……因为你的作品要进入国际市场，首先你的作品语言要让对方看懂，既要有别于又要关联于对方的艺术史谱系，于是艺术家们的努力方向逐渐由打造“作品”转向了生产“文本”。这个变化的发生虽然重要，却是内在的、悄然的，以前的讨论多着眼于具体的观念、技术和呈现手法，其实它是摄影存在形态的全面转变，至今尚未仔

注释：

1. Michael Fried, Art and Objecthood: Essays and Reviews, Chicago: The University of Chicago Press ,1998, p.164.
2. Ibid.,p.152.
3. Clement Greenberg, Modernist Painting, see Modern Art and Modernism: A Critical Anthology, edited by Francis Frascina and Charles Harrison, New York: Harper & Row, Publishers, 1982,pp.5-10. 也可参阅（美）克莱蒙特·格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，广西师范大学出版社，2015.
4. 转引自道格拉斯·克林普：《图画》，见（美）布莱恩·沃利斯：《现代主义艺术之后的艺术：对表现的反思》，宋晓霞等译，北京大学出版社，2012，第198页。
5. 同上书，第199页。
6. Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger, Double Take: Reconstructing the History of Photography, London: Thames & Hudson, 2018, pp.106-112.
7. Roland Barthes, Image, Music, Text, London: Fontana Press, 1977, p.146.
8. 罗兰·巴特：《从作品到文本》，见《现代主义艺术之后的艺术：对表现的反思》，第194页。
9. 高居翰（James Cahill）：《风格作为观念的明清绘画》，《新美术》杂志，1990年第1期，第41页。