

“托马斯·迪曼德：历史的结舌”系列

线上对话：为什么要给历史建模？



活动时间：2022年7月16日 13:00-14:30（周六）

活动地点：线上直播

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/why-model-history/>

嘉宾：

施瀚涛（策展人）

林叶（艺评人、译者）

主持人：

钱梦妮（UCCA Edge 公共项目策划人）

整理编辑：吴伊瑶（实习生）、傅怀萱（实习生）

一、关于“历史的结舌”，如何叙述记忆与历史？

施瀚涛：“失语”这个词跟“结舌”就好像有更直接的联系，当然翻译有时候是很难的，不可能一一对应。我觉得 stutter（结结巴巴）和“结舌”这两个词做个对应倒蛮有趣的，其实他们都在讲发声上的困难，不管是结结巴巴也好，失语也好，或者是在某一个突然瞠目结舌、被惊到的时候，就是无话可说的状态。除了这种讲话状态以外，“结舌”其实是一种突然的、瞬间的感觉。这个感觉跟摄影，或者某一个 moment（瞬间）感觉蛮接近的。因为实际上照片这个东西，特别像托马斯·迪曼德的作品，基本上还是一张一张照片拍的，不像我们现在很多艺术家的创作是系列的。那这么一张是否就像一个瞬间，一个突然舌头打结的瞬间，所以“历史的结舌”中“结舌”这个词蛮有意思的。

另外一点当然就是“历史”，迪曼德这次展览有四个系列，但我相信大家最早关注、最著名的其实是“历史”系列的作品，特别是很多和德国、西方历史有关的一些画面。我也读了策展人的文字，他的文字其实是紧扣着历史这条线，也把那个系列的作品作为重点。另外我也注意到，他讲到“结舌”这个词好像有两次：一次是说历史图像，他看到今天的历史图像铺天盖地，我们非常熟悉的比如 911 事件这种历史图像，这类今天已经成为 manipulating（操控）或者 mediating（影响）现实感受的图像；还有另外一类图像，是比较安静的，看上去好像跟历史有关、又好像无关，但是历史叙述就是在这么一个结结巴巴的或者“结舌”的过程当中开始的。

另外一次他说到“结舌”，是讲到迪曼德的另一个“日常”系列。他说“日常”系列就好像是他的那些“历史”系列的缝隙里、在一次次历史事件的讲述过程中，那种轻悠悠的一种结舌，是在结舌缝

隙里面的一种声音。这样他就把日常和历史这两件事情在迪曼德的作品里面，挺好地做了一个链接。那篇文章建议观众有机会去读一读。

那么迪曼德的作品，称之为历史图像也好，或者是在历史图像的基础上建模以后重新拍摄的照片。这让我首先想到的就是摄影理念，关于一个历史场景，或者是参与到一个历史场景里面去——今天的人参与到过去的某一个地点。其实地点有时候就是时刻在这里，有时候和时空是相通的。

还有很多摄影家、艺术家，首先他们对历史事件或者自身的、民族的等等社群的历史感兴趣，其次，他们也往往会从历史里面观照，他们讲历史是从某一个瞬间或某一个场景进去的。所以，我稍微选了几位艺术家来讨论。



Joel Sternfeld, 《On this Site》, 1997。图片来自网络。

这是 Joel Sternfeld (乔·斯坦菲尔德), 一位美国摄影家, 他有一个系列非常著名, 叫 On this Site (“在这个地方”)。这张照片第一眼你说这个像迪曼德的作品也可以, 因为迪曼德也有很多室内的, 比如《办公室》, 没有人、干巴巴的, 就是那种 dead pan——“不带任何感情”。

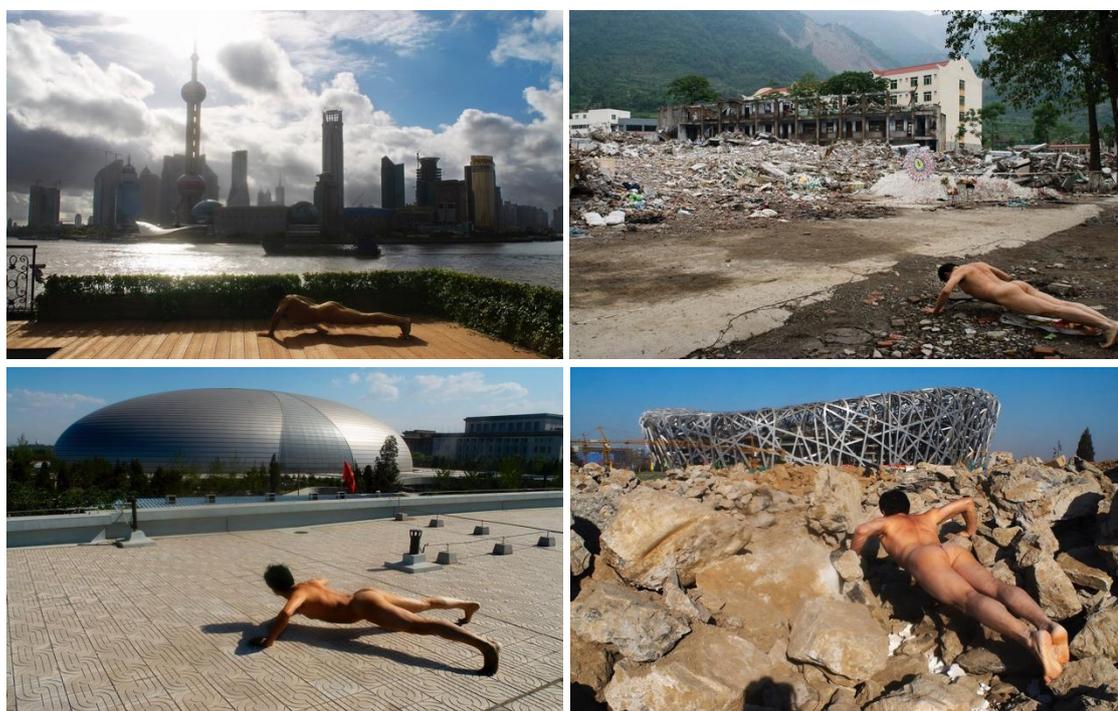
Joel Sternfeld 的 “On this Site” 系列其实是他作为美国摄影家, 在六七十年代开始拍的, 去访问美国一个个曾经发生过历史事件的地点。这些地点在今天看起来就是一个平淡无奇, 很安静的一个地方。那么图片上的这个会议场所是 1983 年一个听证会的场所, 在这个听证会上, 美国的食物和药品监督管理局和另外一个美国的政府机构, 他们联合去做一个对公众质疑的回应, 他们就讲到艾滋病, 说这个病毒不会通过输血发生传染。从这个听证会一直到 1985 年, 就短短两年时间里, 美国有 8000 多人因为输血而感染艾滋病。事实上大家知道, 美国后来从整个 80 年代后期到 90 年代前期, 因为艾滋病备受困扰, 就像我们今天的疫情, 变成困扰人们生活的一个东西, 不仅仅是生活上的, 也有精神上的, 这也牵涉到很多性别、身体等等话题。但是这么严肃的一个事情, 曾经关系到这么多人命运的事情, Sternfeld 今天到那里看到的就是这么一个场景——一个空的 (场所)。

我们再看, 下面还有一张是他的作品, 这是美国的一条海岸线。1995 年, 一群中国人——300 多个偷渡者在这儿下的水, 然后有几十个人淹死了, 有一部分人被逮捕了、被海关当局带走, 有一部分人被遣返了, 有一部分人申请了移民保护就留在美国了。那个“蛇头”后来被抓了, 好像是在泰国被抓。整个过程延续了近十年, 也是一个在一定程度上惊心动魄的时间和地点, 说实话, 曾经这么多生命在那儿……

这样类似的图像（还有），比如说前两年那个在土耳其海岸的一个小孩子，趴在那儿，这样的图像都是这么冷冰冰的、干干净净的。所以这里面有一种什么，和迪曼德的画面的这种，你说是美学也好，或者说视觉趣味或者是风格也好，他们有一种相近的地方。曾经紧张激烈，或者是关系到每个人命运、生命的这么一个地方，事实上在日常里是这么平静。

那么，这个历史到底是个什么东西？其实作为一个读者来说，第一反应（会问）这个紧张（的历史）到底只是一种偶然，还是这个地方的某种宿命，还是被诅咒的等等这些东西。

然后迪曼德跟他又有点不一样，他的作品是从新闻照片来的，新闻照片本身也是一个构建。其实迪曼德是因为新闻事件而被人记住的，这个 Sternfeld 他没有直接从新闻照片来，他是去到那个现场。



欧志航，《那一刻》，2000，图片来自网络。

这是一位中国摄影家叫欧志航。他有一个系列蛮有趣的，这个是在 2000 年第一个十年，我们一般都叫他“俯卧撑”啊，但是我后来特地去翻了一下，其实这个系列的名字叫“那一刻”。他跟那个 Sternfeld 的作品正好对应，一个是这个“地方”，一个是这个“时刻”。但其实他们也有很多相通的地方，欧志航其实是到各个地方去做这个裸体的俯卧撑。第一行左上角其实是在上海外滩，这个地方曾经发生踩踏事件；右上角是发生汶川大地震的地方。第二行左边是北京的国家大剧院，右边是鸟巢。下面两张可能更多是强调地方，上面两个可能是强调事件。但事实上，在这种语境下，你也可以把这个地方理解为事件，特别是这个鸟巢，它本身是奥林匹克、是北京奥运会的一个象征嘛，所以欧志航其实就走到了这些场景里面去做俯卧撑。

（欧志航）跟迪曼德放在一起对照，首先他们都在关心一种特定的时刻，这些时刻都是跟这个地区、这个国家，甚至个人的历史有关。第二，他试图要去讲这个东西，因为这种“试图”就跟“结舌”其实好像有种关系，就是因为结舌是关于讲而没讲出来，讲出来的就是这样的，所以有这种感觉。

另外一个我觉得就是身体性的问题，欧志航其实是有意识地要把身体加进去。所以那个迪曼德，他用手去做这么大一个东西，而且像那个石窟说是 36 吨重，对吧，所以是个巨大的装置，其实就是把个体放在这个场景里面的这种感觉的对比，一种参与介入进去。因为艺术家在表达对于一个世界的想法时，他们想要去 approach（接近）这个话题，但是历史有时候好像，在时间延续以后，根本没办法真正地去摸到这个东西。历史或者事件又是无形的，是流淌的，甚至在新闻图片里，或者各种叙事下，它就是漂浮起来了。很多根本的意义和事实都处于被消解掉的这么一个状态，人或者艺术家该怎么再看这个历史，再去参与这个历史。

Yishai Jusidman，是一位墨西哥裔的艺术家，在洛杉矶生活的美国籍犹太人。这个作品其实是 2018 年上海双年展的参展作品。他这个系列的名字叫 Prussian blue，就是普鲁士蓝。事实上这里面有个故事，他是犹太人嘛，所以一定程度上来说有很多关于德国的记忆。他回到奥斯维辛集中营的那些毒气室，去做祭拜等等。去了以后，除了直接的感受之外，他突然发现很奇怪，就是那里的毒气室，都有一层淡淡的蓝。专家说其实那是毒气里面的一种成分，也就是中国人说的砒霜，长期在那里积淀，残存在墙面的空间里面形成的。

所以 Jusidman 就用普鲁士蓝这个颜色进行创作，普鲁士蓝好像是很普通的一种蓝，但是事实上这种蓝里面也蕴含着某种政治意义。Jusidman 他也是到这个现场，也是关心这样一个历史现场——像这样的艺术家，他去看到的是什么？我记得策展人在文章的最后还专门写到这个鬼魂，就像他说有可能迪曼德欺骗了我们，其实他并没有把这么多的装置销毁掉，比如说可能藏在某一个地方，关键是藏在那儿的时候，可能有一些鬼魂在，在这些模型之间游荡，那个意象还是蛮有趣的。

最后我想稍微提一句的就是，我跟林老师去年做了一个展览“比人更大的世界”，在上海宝山高境镇的榕异美术馆。其中林老师推荐了这位摄影家，叫惟祺，他有一个系列的作品叫《一棵树》。

这一棵树是指一棵梧桐树，就是上海法租界里面一棵一棵的梧桐树，每一棵梧桐树的后面都是一个比较特定的建筑，有静安寺，锦江饭店啊，法领馆啊，还有武康路那个著名的阳台等等。我想说的是，这样一种对于历史的追溯，用惟祺他自己的话来说，就是：“看起来是很平静的一个地方，一棵树，但是呢，有趣的是历史在流淌，树在那边啊。”



惟祺，《一棵树》，2020，图片由艺术家惠允。

惟祺这组作品，可以跟迪曼德的“日常”系列对应起来。其实我们身边都是历史，就像迪曼德照片里那个铁丝网上面插了两个纸杯，这当然是无意义的、甚至是有一些荒诞的，同时又是非常平凡的。但其实有个人曾经在那里，这个杯子肯定是人放上去的。尽管（《一棵树》）有历史背景在，但是日常生活里面，作为一个上海人，我们会经常会路过这些路口，其实还是有个人的记忆在里面。

林叶：“历史的结舌”这个展览名字，是一个让人思考的点。我觉得关键在于我们与历史到底是一种什么样的关系。我们总是用文字、图像努力地想要回到历史中去，可事实上我们回到那个历史是一个什么样的历史呢？前两天我听“随机波动”的一期播客，是她们跟历史学家罗新老师的一个对谈，

罗老师说到：历史学家一定要靠材料说话，有多少材料说多少话——在我看来这种状态就是结舌。也就是说，结结巴巴本来就是历史的一种状态，或者说，历史本身就是结结巴巴的。

我们之所以看到了一个非常流畅、非常顺滑的历史，其实它都是由人建构出来的。并不是说建构就是不好，它是基于现有材料做的各种各样的推测、猜测与想象。回到迪曼德的作品，他是在做模型，这个模型又跟历史事件有关，但是，我们也不能说他这个模型完全取代了历史，它只是提供了一个有限的材料，但是又抹去了一部分的信息。抹去信息这件事情在历史中也是始终存在的。为什么我们会看到“历史的结舌”，也就是说为什么我们看到的历史会是这样一种结结巴巴的状态呢？它有很多种原因，一方面我们作为人，作为人类本身就有自己的缺陷，我们不可能把所有东西全都记下来，即便我们能把我们现实中存在的一切都记录下来，也还是无法记录一个人内心里的东西。

另外，还有一种力量在不断地涂抹历史。为什么呢？比如说我们去找任何一个人做访谈，或让他写回忆录，我们就会发现没有一本回忆录是百分百可信的。作为一个说话的人，他在回忆自己一生的时候，出于一种惯性，他多多少少肯定会有一种自我粉饰的行为，更不用说，一个国家的历史，一个世界的历史，这中间存在着无数的涂抹。我们历史上就有“为尊者讳”这样的事情，或者皇帝不允许史官如实记录历史，这种事情实在是太多了。

那么回到我们现在这种状态，比如说新闻，我们多数都是靠新闻进入到同时代的历史之中。最近发生了一件非常重大的事件，安倍晋三遇刺。当我们看到网络上流传的这么多的材料时，是不是可以说我们已经完全知道这后面发生了么事情？很遗憾，如果我们觉得我们知道，从某种意义上就等同于我们不知道，这种自以为知道的想法就是自欺欺人。

其实，在历史上，我们一直在做这件事情。这次安倍晋三遇刺之后，我们会看到有很多的材料，不断有人出来给它填充各种各样的信息，安倍晋三的遗产，安倍晋三跟那个宗教的关系，日本历史上的刺杀史等等，但这些信息能做的是什么呢？其实就是跟迪曼德一样，只是提供了一部分我们看起来似乎能触摸得到的那个历史。但背后留下的更多是空白。

二、托马斯·迪曼德与模型

施瀚涛：我试图提取一些关键词，我觉得最有趣的是，迪曼德的作品所具有的复杂性。这个作品看上去很平淡，但是可以挖掘的意义特别多，那么这个复杂性其实就是他很有效地把摄影这个媒介和历史联系起来。

试着去理解这个复杂性，第一就是他的这个模型是逼真的，但是，他又是不留细节的，他搭建了，但是销毁了，所以这个东西到底在不在呢？搭建和销毁这个过程是否也对应于过去的历史事件？因为就像照片一样，它永远是一个曾经发生的事情，所以搭建和销毁它，其实对应的也许恰好是照片里面的一个瞬间，也是短暂的。

另外，用模型替代现实，然后用照片再来替代模型，这两个过程也蛮有趣的。本来模型替代现实就是一个 image（图像）了，其实建模也是在建 image 了，然后他在再用二维去替代三维的模型，这一层层地把意义等等给抽掉了，最后变成平平的一张照片，媒体再现了现实。

林叶：面对这样一种“历史的结舌”的状态，我们究竟应该怎么办呢？我们需要建造一个模型，所有的言说，从某种角度来讲都是在建造一个叙事的模型，一种文本式的叙事模型。它在召唤什么？召唤一种想象，召唤一种推测。

那么，回到迪曼德的作品里面，我们会发现他的作品尺幅往往都很大。为什么要这么大？在我看来，大是用一种视觉的方法，也就是以二维的、平面的、大体量的照片，来激发我们非视觉的身体性。用一种巨大的照片把我们身体其他感知器官的感受性都给碰撞出来。这样我们才能想象我们是进入到某个历史的场景中去。在这个过程中，我觉得迪曼德的作品都在做一件事情，就是希望我们能够对自己的认知持有足够的清醒和怀疑。希望我们能够以一种理智化的、科学化的方式，去回到历史，借助有限的材料去进行想象和推测，而不是给出一个绝对的意义和答案。所以，我认为这就是建模的重要性。

说到建模，我不得不说到游戏。游戏从某种意义上讲，就是一种建模。建造了一个虚拟的状态。这个虚拟状态能够让我们在这里面相对安全的去展开我们的实践和想象，在一个相对安全的世界里面进行尝试，进行身体尝试。所以我反复地去想象迪曼德做纸模型的过程。他到底是怎么做这些纸模型的呢？

这里我想举个例子，就是《控制室》那幅作品。我在网络上找到了一张“3·11”日本大地震的时候福岛第一核电站的控制室的照片。我们一看应该就知道，迪曼德建造的这个模型应该就是仿照这个角度。只是，我们现在再去网络上去找同样的照片，大概只能找到这么一张画质非常低的照片。这本身就是一种涂抹。照片在传播的过程中，就在不断地压缩。压缩可以说就是一种涂抹，画质被消耗掉了。

我们已经看不到很多的具体的信息。但是，我一看到上面那些掉下来的天花板，就会立刻激发起我自己曾在东京经历“3·11”大地震的时候的那种体感。

那时候我在17楼，房子在摇晃。我经历了一个很夸张的体验，就是我们一起从17楼往楼下走的时候，在晃动的过程中，我直接从楼梯的这一头被撞到了那头。楼梯的一边是扶手，另一边是墙，我直接从扶手的一边被甩到墙的那边，中间应该差不多有两三米左右。这种恐惧的心理会被这样的作品激发出来。

所以，观看他的作品，我觉得需要我们进入到作品里面，去想他到底是用什么方式去建造这样一个模型。而且，这个作品所讲述的还不是德国的历史。整个建造的过程，其实就是在模拟，他就在这个模型里面，在这个历史的模型里面去模拟一种在历史现场的感觉。如果他是这里的员工，如果他在这里面工作的话，会是一种什么样的感觉，所以，这种建模是激发人的想象，激发人的体感，让人通过想象进入历史的一种途径。这就是我在看到《控制室》这个作品时的一个感受。

我们会发现，迪曼德的作品也在不断地变化，比如跟斯诺登相关的那个作品。展览里展出了这个作品。他特意建造了一个四方形的房间，里面放了斯诺登在逃亡的时候居住过的房间。就是《避难所》这个作品。我们会发现这已经不是一张照片，是一系列的照片。这一系列的照片把周围的环境全都还原出来，包括天花板。当我们进去的时候，我们就成为了斯诺登本人。大概他就是想要让我们尝试从一个历史当事人的角度去体会当时的处境。

还有一个非常有趣的作品就是《大使馆》。据说当时尼日尔驻罗马大使馆有文件被偷了，那时候布什政府说伊拉克有大规模杀伤性武器，但有一些材料在这个大使馆里被偷了。所以他就做了一个大使

馆的模型，但是他在这个作品中再现了一系列的动作。他用九张图，先是看到这个大使馆，然后进入到大使馆内部，走上楼梯，进入那个房间，房间里面桌子上面堆放着材料。而且非常有意思，他居然还做了最后一张照片，就是关上门的时候的照片。那么，在这个时候我们是谁呢？所有的观众都变成了那个进去偷东西的那个人，但是这个人到底存在不存在呢？

对于这种创作模式，摄影在这个过程中所扮演的其实已经不再是我们传统意义上所理解的摄影了。在传统意义上理解的摄影中，拍摄对象和拍摄者是紧密联系在一起，就是看到什么就是什么。而我们看到的迪曼德的作品，他的拍摄对象到底是什么呢？这里面就是一个巨大的问号。我们看到的他的拍摄对象是他的模型还是历史事件？他希望我们看到的到底是什么？他显然不希望我们只看到模型，但他显然也不希望我们只看到历史事件，也许他希望我们看到的可能是历史事件经由媒体传播之后，演变成了一个公众事件，重新进入到一个个体生命之中去的过程。而他用一种自己的方式去想象这个事件的过程。

那么从某种角度来讲，他的一张照片就不是一个三维到二维的压缩，如果说有内在关系的维度的话，我们甚至可以说这是四维到二维的转化。所以，这整个过程就是所谓的游戏吧。在我看来，游戏重要的其实并不是游戏制作出来的那个内容，而在于人作为一个玩家在这个游戏内部走来走去，做来做去这个过程中的体验。所以，我认为他的作品综合起来就是个四维的运动。

在我看来，这是纪实摄影没落之后，摄影获得的一个新的可能性，很多摄影家开始去寻找非纪实摄影的创作方式，所以才有可能出现这样的作品。那么在这里可能要举一些相关的例子，比如辛迪·雪曼。辛迪·雪曼大家应该很熟悉的。我们说迪曼德是用纸模型来为历史建模，那么辛迪·雪曼是用什

么来建模呢？用她自己的身体。她模仿美国当时 B 级电影里面的一些女主角或者女演员的形象来表现。

那么我们在看她的作品的时候，我们到底看到了什么呢？我们看到的是辛迪·雪曼吗？

这跟我们刚才说的问题很类似，我们到底看到了什么？按照我的理解，可以说我们看到了一个女性经过大众媒体熏陶、规训之后的一种被本能化的欲望。被本能化的欲望的意思是她本来不应该是这样，是外在的东西被植入到这个人的脑子里面去，也就是说，经过大量大众媒介的传播之后，人们就把这种外在的东西内化在自己的身体里面，以为这就应该是我要有的欲望。

她就是用这种方式去表现自己的欲望，但是很有趣的是，女性主义者看到她的作品以后，直接产生了一种女性主义式的解读。她们认为这个作品是具有某种批判性的。但是，按照辛迪·雪曼自己的说法，好像她并不认同自己是一个女性主义艺术家。事实上，可能时间久了以后，大家也都这么认为。这并不等于她们中间出现什么错误，比如说女性主义者对辛迪·雪曼的解释不符合辛迪·雪曼自己的构想，我们是不是就可以说这是过度解读，或者说是胡说八道呢？其实未必如此。在我看来，所有的解读，不管你是对历史的解读也好，对图像的解读也好，它本身就是一种创作。它是把观看者自身的经验跟这个图像糅合在一起的过程，它激发出来的就是我们的真实感受，不是辛迪·雪曼本身的感受。我没有必要成为辛迪·雪曼，但是我可以让我感受这个世界的过程中的一部分。在这种状态下，这就是个活的作品，它不断地在不同人的眼中演化出新的东西来。

在这里，我觉得她的创作形式、表现形式可能与迪曼德不一样，但是，她的内在、她的逻辑其实是一样的，她也是在做一个非常安全的游戏，也是给自己建造了一个模型。这个模型有可能不是具体

的我们可见的模型，但摄影非常有趣，照相机往那一放，立刻能把这个空间模型化，这是照相机的一个魅力。

我们再看另外一个艺术家森村泰昌。森村泰昌同样也是用自己的身体在给历史建模。他首先从艺术史出发，然后又进入到了其他历史。他所思考的方向也是非常丰富的。我不是说要把他和辛迪·雪曼作比较，但我最初看到森村泰昌的作品，就觉得他是在模仿辛迪·雪曼，但是当我对他的作品了解得越多，我就越发现他和辛迪·雪曼的创作是完全两个世界。

他为什么把自己模仿成梵高呢？《梵高》这个作品里面只有两个眼睛是他的，其他都是用涂料、石灰等材料做的，他把自己包裹在里面。据说他拍完这张照片，直接就窒息了，因为太热太重，无法呼吸。他为什么要做一个这样的作品呢？因为他觉得自己的处境跟梵高很像。当时他已经 30 多岁了，做了很多的尝试，可还是没有得到艺术界认可。这种心境就在这个作品里面体现出来。

他有一个作品是模仿马奈的《奥林匹亚》。《奥林匹亚》的原图是一个白人女性，旁边是个黑人女仆，这里面有一种权力关系。而森村泰昌这幅作品非常有趣，他并不是把观看者去除掉，而是直接把观看者带入进去。这马奈的《奥林匹亚》立面，显然是有一种男性凝视，中间还体现了种族关系、阶级关系等等。森村泰昌在自己的作品里就做了一些变化。他不是简单的模仿。他把自己变成了那个白人女性，显然他是个亚洲人，是个黄种人，他又是个男的，所有的关系都颠倒了。然后他又把自己变成了另外那个黑人女仆。关于《奥林匹亚》，他在不同时期创作过不同的作品。他是要暗示我们说，这两个人的关系其实是平等的。

所以，在所有建模的过程中，他都隐藏了各种各样他想要传达的信息。在这一点上面，我觉得他应该跟迪曼德是很像的。迪曼德是去除信息，但事实上，去除这个行为本身就是添加。因为他一旦有了去除的行为，那么信息被弱化了，去除这个行为就被强化了。

回到迪曼德那个“日常”系列，我可能有我自己的一个想法，就是我们如何看待我们日常生活里面跟自己相关的个人历史？就像刚才说的，任何一个回忆录都是不可信的。著名的口述历史作家唐德刚先生，他做口述历史，不是说采访对象说什么，他就原原本本写下来，不是的。他要针对对方所说的这些话，再去参考其他作者写的关于这个人的说法，再去进行考证，最终他通过自己的推测与想象，得出一个他觉得比较真实准确的说法。关于个人历史，我们就会发现，对于曾经发生过的任何跟自己相关的事情，其实我们所获得的信息，跟我们通过新闻媒体获得的历史信息，在本质上没有什么根本性的区别。个人记忆在我们头脑里面一样会被不小心或者有意地抹去。从这个角度来讲，我觉得，他的“日常”系列跟他对历史的态度是一样。都是一种警惕的态度，不管是在个人上，还是在一个宏大的历史上，没有区别的。我们要理解这个世界，还是要从自身出发，首先要对自身有足够的怀疑，才会明白我们应该如何去怀疑历史。

施瀚涛：这么多艺术家有些过去也很熟悉，然后今天被林老师调到这么一个语境里面来聊的话，就感觉倒是又有了另外一层含义。特别是林老师在这里面，把 staged photography——就是所谓的摆拍和迪曼德这个建模摄影，两者联系起来蛮有趣的。因为过去我们说 staged photography 好像是指扮演——但其实从这个角度来说，迪曼德也的确像在搭舞台布景一样。所以这两者在这个角度上是真的联系在一起的，然后他们都要用照片来呈现，这个过程蛮有趣。

三、他究竟是观念艺术家？还是摄影家？雕塑家？

钱梦妮：我在参与展览筹备时做研究有这样的困惑：他到底是一个摄影艺术家，还是一个当代艺术家，还是一个观念艺术家？对大众解释的时候，需要标签，所以也让我产生一直到现在没有答案的想法，就是我要怎么定义他？

他为什么要用摄影这种方式呢？他为什么不能把那些模型变成一个装置，放在现场让大家直接走进去不是更好吗？你可以更加直接地体会到历史的现场，更好地去想象自己在那个时空中的样子。为什么一定是摄影？林老师刚刚说到的，时空通过模型转换了，然后又通过摄影的平面再次转换了，最后变成一个“空”，那个“空”是什么呢？这个我不知道，把它压扁了，压瘪了，难道不是降维了吗？

施瀚涛：我觉得这个问题，第一是非常核心的，第二其实一定程度你也回答了，就是他回到了“空”。我想肯定会有各种不同的理解。我的理解是，摄影在这里面其实真的是一个蛮重要的点睛之笔，最后一关完成的一个动作，换句话说，我搭一个东西，让大家进来感受这个过程，和他现在的作品来比就简单了，里面少了一层东西。我用身体进入另外一个艺术家搭的这么一个东西，当然可以说这是历史现场，背后有政治灾难等等。但这难道不是在做一个像游乐场一样的东西吗？或者叫什么景观、什么真实场景、什么虚拟景观，或者就是逼真的、拟真的什么东西。它很像现在这种沉浸式喜剧，就是跑到一个酒店，换好衣服，扮演角色，把人卷进这么一个情境。

他的照片跟这种情况是不一样的，最大的一点就是他毁掉了这个东西，毁掉这个东西其实是蛮残酷的。我觉得是有一种美学在这里，就是你别以为你被扔在一个环境里面，其实换句话说，不知道是

否跟佛学有关，就是你被扔在那儿，你好像在感受这个东西，事实上这些还是虚的，还是虚空的，你真的把它毁掉了，真的空了，也许倒满了。你真把自己放在一个场景里面，其实你继续在受欺骗。

但是（我认为）他作为一个当代艺术家，走到这一步，把所有的东西都打破，最后就留一个画面给你看，那么至少你的身体没有被带到那个场景里面去，一定要进一步打破现在的感知上面的某种神话。

关于他的身份，一般来说，常规定义他是一个观念艺术家，用摄影作为手段的观念艺术家，这个是标准答案。我知道林老师有点不同意，但是这种解释，大多数至少摄影圈里面，都是从夏洛蒂·柯顿《作为当代艺术的照片》这本书里获得的定义。

林叶：首先在我看来任何定义都应该是活的，不应该是死的。我们目前对于摄影的定义还在不断地发展、拓展，不管是摄影的内部也好，还是摄影的外部也好，都可能意识到以往的那种观念，也就是拍摄对象和拍摄者紧紧连接在一起的观念，是非常重要的。后来我对摄影的概念有自己的理解，在我看来，从你想拍，到你到这个地方开始拍，琢磨拍多少张，然后回家再反复看，进行挑选，选择以什么样的媒介去进行展示，到最后盖棺定论地说“好，这是我的作品”为止，这一整个过程都属于摄影行为。

如果用这样的方式去理解摄影，那么它的整个过程其实就是一个建模的过程。也就是说，我进入一个模型，我刚才也说了，照相机往那一放，人就抽离了，看到自己进入一个具体的场景中去，而另一个我是在这个模型外进行判断。这个过程需要反复看自己的照片，反复地进行比较，反复地回到现场去想象。但我们已经回不到现场，只能通过想象去回到现场，想象当时的心情。可是如果现在的心

情变了，再看这张照片，一下子味道就变了。这时候，那张照片就为现在的我所用。整个过程在不断变化、发展。

从这一点来讲，在我看来，摄影和当代艺术只是途径不一样，创作的目的、流程、思路其实没有本质上的区别，都是为了要表达自己跟世界的关系，以及对世界的理解思考。所以我个人真的不觉得一个定义有多么重要。

关于观念艺术家，最早好像是 1960 年代约瑟夫·科索斯做了一个作品《一把椅子和三把椅子》，普遍被认为这是观念艺术。他主要激发人们去思考椅子到底是什么？椅子的观念是什么？或者椅子的概念是什么？再比如索尔·勒维特的作品，他建构一个观念，作品的形式严格按照观念去实施，那么作品呈现的显然不是那些图，而是观念。可以说，他希望观众通过表象的图回到他建构的观念。

但是迪曼德的作品里，他的观念到底是什么？我觉得更多的时候，他突出的是创作手段。这种创作手段是选择一个历史事件，把它转化成一张纸的模型，自己去搭建这个模型，最后把它拍成一张照片。在我看来，他强调的可能并不是观念，而是通过这样的创作手段去介入历史。所以我就不知道是否应该把他称为观念艺术家。回到观念艺术或者概念艺术，它又跟装置艺术、行为艺术紧密结合在一起。那当一个作品出现的时候，它既有装置又有行为，还有概念，那到底是什么？所以，我觉得称他是当代艺术家就可以了。

再来看迪曼德的摄影，为什么最后他就只剩下一张照片？其实我觉得照片就相当于定义，给他的整个创作过程做一个定义。但这个定义同样不是死的，是需要我们通过定义回到背后的现实。那么在这种状态下，这里面的空间完全被压缩掉了，似乎是信息量很少的一种东西，可是它就成为了一个容

器，能够容纳人们的想象。对于我们每一个个体来说，真正属于我们自身的其实是我们内在的想象力和内在的感受力，我们需要一个冷的媒介，需要一个空的东西来承载。所以我才理解他为什么要把模型销毁掉，从某种角度来讲，他就告诉我们说，不要只看到模型。因为模型跟照相机之间是最直接的拍摄与拍摄对象的关系，他把拍摄对象去掉，但是他要把更远的那个拍摄对象提取出来。如果他不说话，观众有可能就完全混乱了，完全不知道他在干啥，所以他还是会不断地放出一些信息来，他需要跟我們进行交流，他应该是很满足跟大家进行平等的交流吧。

四、艺术家如何发声？作为一个当代人，如何传达信息？

施瀚涛：最后我想谈一下关于图像的图像，迪曼德的作品也是关于图像的图像。我想谈一谈一位常驻上海的艺术家里高洁，他其实是个观念艺术家，他自己也这样称呼自己，但是最近几年他画画特别多。当然他画的很多也是做一些场景，现在这个系列，他画了快上百张了。就是从上海疫情开始以后，他被困在上海，太太到国外去了，他一个人在家里，颜料什么的全都在工作室，所以他后来就不知道该干什么，就开始用钢笔在一个固定尺寸的纸上面画，画每天的东西，每一张画下面都会写好日期，或者有一个简单的记录。他过去在法国留学的时候，画一些小的线稿啊这些东西，所以他有这个基础。

比如这一张，是疫情期间有一位女士一直住在电话亭里面，下面这一张是5月11号，就是（上海）被封控的时候。就这两个图像，其实我相信大多数上海人都很熟悉，因为我们看抖音、视频号或者微信，都有这个图像。他干嘛要画这种东西呢？我是觉得艺术家他不画干什么呢？你是个艺术家，你本来的工作就是表达，或者你有这种表达的欲望，那么他画的这个过程，其实是一个带有本能性的反馈，

他选择画画这种方式去记录下来。当然这个画的过程当中，他也有自己的语言。这种语言保证了这种处理方式一定程度是他自己的东西。

他根据新闻、新闻图片或者新闻的录像等等来创作，这些都谈不上是过去的传统媒体，都是社交媒体上的图片。他每天画一张，两张，三张，现在变成厚厚的一堆。这个时候，就像我们问迪曼德到底想干嘛，这个讨论有什么意义呢？我觉得我比较天真的，我还是觉得这个是艺术家的一种本能。就是说，我要发声，我要对我今天的生活状况发声。事实上作为一个在上海的艺术家，在那个时刻你发声的方式、渠道并不多，对一个人来说是有限的，那他做为这样一个人要怎样有效地去表达。

林叶：我觉得，不管我们是在个人历史之中，还是在宏大的历史里面，从自己的角度来讲，总归是要给自己一个说法。借用刘擎老师那本书的名字，我们需要“做一个清醒的现代人”，或者说，做一个当代的、同时代的人。我们不应该非常简单、盲目地去接受外界流传的各种各样的说法，不管是从大众媒体传播出来的、主流媒体传播出来的还是别的什么。

首先，在一个当代的状态下，我们的前前后后、上上下下都是黑暗一片，是一种不可知的、混沌的状态。不管你是看历史也好，看未来、想象未来也好，你只有在此时此刻的这个感受是真实的，而且这个感受也仅仅只是一瞬间的。如果你要把这个感受无限地去做切分的话，你会发现这个流变简直无法回溯。我觉得作为一个人，我们应该要清醒地认识到一点：我们处在一个谜团之中。

那么，我们对于这个世界，我们对于自己所经历的一些东西，是要给自己一个说法。从所谓当代艺术家的角度去考察，他之所以能叫当代艺术家，前提是这个“当代”，他对“当代”这个状态是有感觉的，有认知的。如果盲目地接受，比如我这辈子就坚信只能听爸妈的，或者说，我坚信我老师是绝

对正确的，我老师是一个比上帝还要牛的人，他说的就是真理，我一辈子就是按照他的模型去生活，死了我也认了，那你说这是当代吗？显然不是，因为在那个时候他已经被历史化了，已经被掏空了，是一个没有自我的人。一个有自我的人，你永远所有东西都要经过自我这个滤镜，过滤一下。所以，在我看来，这样的创作，其实就是对自己有个说法，就是要把这所有的一切从我身体里过滤一遍。

施瀚涛：他说过滤一遍就是消化一遍，外面这么多东西在那里，说到底对我来说意味着什么。这个意味着什么，不是说我最后要发现这里面的某种真理，它只是从我身上走一遍。我猜迪曼德把大量的时间全部花在这种搭建上面，其实都是在慢慢触摸每一个细节。创作的人肯定会被逼着自己去面对每一个环节，去考虑应该怎么处理。

钱梦妮：就像刚刚说的，历史要在一个固定的空间里面流淌，历史其实也是在我们每个人个体经验里面流淌。刚刚提到“静默发声”，这个也就不用阐释了，这对于此刻、对于之前在上海已经经历过的一些事情，包括上海之外、别的城市其实也有经历过这些事情的当代人，可能都已经是属于这种状态——要么就是懵的，不知道自己该如何处置，要么就是已经在行动，或者已经在思考中、在感知中了。所以，这个事情对于现在这个展览也非常切题，也是一个巧合。我们之前在策划这个展览时感觉还没有那么的当代，现在反而变得非常的当代。