

我希望传达出天地洪荒的气息

——塔可访谈录

姜纬

塔可，1984年出生于山东青岛。2003年起在中央美术学院学习。2005年赴美国纽约，次年就读于罗切斯特理工学院（Rochester Institute of Technology）摄影系。2008年转读纽约艺术学生联盟（Art Students League of New York），进入Ronnie Landfield工作室。2010年他以《诗经》为创作背景的《诗山河考》系列获得美国Hey, Hot Shot! 新锐摄影师奖和连州国际摄影年展杰出艺术家奖，2011年入选为TOP20中国当代摄影新锐之一，作品被多个公共机构以及个人收藏，现为自由摄影师，生活、工作于中国和美国两地。

塔可拍摄《诗山河考》，是很具难度的。《诗经》时代是中国人的孩童时光，我们祖先在田地山野之中、湖泊河流之畔、街巷房屋之侧，采摘着快乐、忧伤、迷惘和梦想。《诗经》所反映的社会生活内容十分丰富，就其赋、比、兴的写作手法而言，大多是思绪活跃不拘的铺陈、飘移、比喻、象征、联想，是超象虚灵的诗情，也是浩淼绸缪的气韵，这对于任何一个以此为创作背景的摄影师来说，都是艰巨挑战。塔可的办法是把拍摄方向定位在《诗经》所涉及的地域与风物，清人布颜图在其《画学心法问答》里说过：“有斯大地而后有斯山川，有斯山川而后有斯草木，有斯草木而后有斯鸟兽生焉，黎庶居焉。”塔可找准了方向，他知道脚下有深厚的根系，自己是有故乡和故土的，河山拾景，林溪当户，可以从那里得到确切的支持。

宋人范晞文《对床夜语》曾写道：“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思，从首至尾，自然如行云流水，此其难也。” 难

就难在要达到“虚实相生”的境界。《诗经》就好像是在清晨或深夜被满怀惊异地说出的语言，好像晨雾和初乳一样清新，数千年间，世界因过于繁杂、精细或僵硬而自我窒息，如一面镜子，覆盖着层层锦缎和尘埃，它的重生，需要另一双眼睛、另一番手脚，简要、稚拙、羞涩、大胆，如同青春。时隔两千五百多年的地域与风物，有着隐蔽的纵深，以及与我们的内在紧密关联，它们被塔可发掘，实地实景实物，并试图使之引人入胜。朝而往，暮而归，四时之景不同，而乐亦无穷也。此时此刻，摄影的用武之处，正所谓“实者逼肖，则虚者自出。”

中国传统视觉艺术的核心思想认为万物皆禀天地之气以生，一切物体可以说是一种“气积”，织成有节奏的生命，于静观寂照中，求返于自己深心的心灵节奏，以体合宇宙内部的生命节奏。具体而言，就是将画面意境谱入明暗虚实的节奏中，“神光离合，乍阴乍阳。”这样，既能够从刻画实体中解放出来，乃更能自由表达作者自心意匠的构图。其所孜孜以求的“气韵生动”，微妙洒落，没有过多色彩的喧哗炫耀，而富于心灵的幽深淡远。而作者的视角，是提神太虚，从世外鸟瞰的立场观察整体的律动的世界，他的空间立场是在时间中徘徊移动，游目周览，造就万物氤氲的诗情画意。正所谓“称性之作，直参造化。盖缘山河大地，品类群生，皆自性现。其间卷舒取舍，如太虚片云，寒塘雁迹而已。”从塔可已经在陕西、河南、山东、山西、甘肃、安徽等地拍摄完成的作品看，他显然亦深谙此道。

《诗经》重章叠句的形式，既便于记忆、传诵，又形成并增强了回旋跌宕的节奏感，起到使叙事层层推进与抒情不断深化的效果。《诗经》动于天机、不费雕饰、朴实自然的语言风格，具有强烈鲜明的感染力。《诗经》的这些美学特征都能够在《诗山河考》系列里面得到较为充分的视觉体现。

“始境，情胜也。又境，气胜也。终境，格胜也。”《诗山河考》系列里的每张照片都反映出对地域与风物的抚摩，以及和

地域与风物的对话，塔可尽力捕捉意义最丰满的一刹那，因心造境，以手运心，暗示其前因后果，在画面空间引进时光感受。严谨绵密的因果之链决定了一个优秀摄影师如何构思历史的冥想与联结方式，而对话语境一旦开启，往往包含了意味深长的表述，唯有通过它们的媒介作用，实在的事物才得以转变为性灵致知的对象，其本身才能变得可以为我们所见。

姜纬：你在中央美术学院大二就退学出国了，后来进了罗切斯特理工学院，这个学院有着美国技术方面最严苛的摄影专业，但你读了一年后又退学了，你似乎对于中外教育体制都不太满意。

塔可：读了几所大学还拿不到文凭，主要还是我个人性格的原因吧。一旦对什么产生了兴趣，就会废寝忘食，很难顾及到周围其它事物。2007年在罗切斯特理工学院的时候，那里有着全美几乎最完备的硬件设备，独立的暗房就有一百多间，一整排水龙头拧开便是配好的各种恒温药水。学院最让我欣赏的特质，就是从米诺·怀特（Minor White）开始的，对摄影语言本身的近乎偏执、洁癖般的探索。顺理成章，我迷恋上了暗房，那段时间不分昼夜呆在暗房里，甚至夜晚暗房上锁了还从后门溜进去彻夜工作，别的课程基本不去上。我除了摄影课的成绩是全班最高外，其它课程几乎是红灯高照。但是美国的大学包括罗切斯特都是严格的学分制度，就连每次出勤都要计入最后的考评中去，还有大量的在我看来毫无用处的课程，比如有一门横跨三个学期的材料与工艺必修课，包括要求学生用凹凸透镜通过计算制作出广角、长焦等镜头，甚至还有胶片各个化学涂层的厚薄对于成像曲线的影响，上这样的课让我感觉如坐针毡。所以有时候上学对我来说，反而是获取知识与经验的阻碍。不论是中外，学院模式化的思想引导，诸多无用无趣的课程，名目繁多的考评，都占去了太多探索自己感兴趣事物的时间与精力，每到这时候，我就会选择退学来结束这一切，安心自由去

做自己真正感兴趣的事情。

姜纬：你认为观看的方法可以经由学习而得来吗？

塔可：在我经历的西方摄影教育中，学习如何思考与观看几乎构成了专业课程的全部，而这其实就是学习如何对摄影媒介背后的语法进行条理化分析与解读，从而最终建立起一套自己专属的视觉语言与叙事方式。作品的观看与解读在方式上是相对应的，有规律可循，只要经过一段时间的训练，建立起比较系统的视觉经验，对主要流派类型照片的解读方式都会比较熟悉。再进一步就是以此为基础，综合自己的特质，诸如文化、地域、历史、身份、政治、性别等因素，理顺思路，找到个人创作的出发点。这个出发点，又会反噬、影响创作者的世界观与价值观。从出发点向最终成型的作品走出的第一步，通常是创作者主观情感的表达，而情感思维自身的主观表达往往只具有个人意义，并不具备普遍的有效性。如果能让表述产生客观普遍的有效性，则必须对其加以解释（Interpret），后诉诸于载体。而不论何种载体，背后必有其结构规律，或可称为语法，创作者追求的是使用这个世界观下所构造的特有语法，充实完满其本身，这也解释了为什么西方人多把艺术看作有意味的形式（Significant Form）的原因。而来自系统外的观看解读方式，针对当今作品特性并非是开放式的个体艺术家，就往往变得乏力了。但东方艺术及美学和以形式与哲学互为表里的西方艺术在根本上就有很大的不同，如果要用前面我说的那样的方式去构建自己的作品，就不得不在思考作品之初就加以理性化的限定，而理性与逻辑就像一张网，陷入其中后，并不容易摆脱，反而会抹杀很多可能性与丰富的心性直觉，变得模式化，对于文化背景如此不同的艺术家来说，在某种意义上未必是件好事吧，至少，我本人是越来越怀疑这套系统的合理性了。

姜纬：你是怎么想到拍摄《诗山河考》系列的？

塔可：《诗山河考》的拍摄，缘起是我在海外好几年，除了读过一段时间的书外，基本上终日无事，用来打发时间的，除了

金石书画，就是随身带出去的一堆四书五经、六朝怪谈了。而与其它典籍的刻板古奥不同的是，《诗经》虽由儒士删定，冠以教化之义，挟以正史之私，尊为经义之始，但其活泼清丽的语言，恣意玄奥的意象，以及诗中众多的草木鸟虫、山川河泽、日月辰宿、季节流转，都给人以眷眷可亲之感。而读《诗经》时间越长，常常会不自觉地陷入冥想之中，恍惚间可以看见“零雨其蒙”的东山以及思归的戍卒，浼浼黄河旁的新台上哀怨的新娘，三月春日溱洧水畔手执蒿草嬉戏祈福的少男少女。如同卡尔·荣格（Carl G. Jung）所言，个体来自祖先遗传的隐性记忆好像被绮丽冥思启示后渐渐打开了，这些和我生命并无交集的地方，似乎都在意识中变得熟悉亲近，仿佛伸手便可触及了。于是，我萌生了一个想法，要在时隔两千五百多年后，去《诗经》里提到的这些地方看看，这些孕育了如此优美动人诗歌的地方如今是怎样的景象。

姜纬：《诗山河考》这个名称是怎么得来的？

塔可：当时起名称的时候，想得特别久都没有合适的。有一天在家扫片，瞥到桌子上有两本书，第一本书是指引拍摄路线方向的书，南宋王应麟写的《诗地理考》，另外一本就是日本摄影师须田一政的摄影集《民谣山河》，特别喜欢他传达的情绪和指引的精神，所以我从这两本书里各取两个字，拼到一起，就叫《诗山河考》了。

姜纬：你说拍这些照片是为看看孕育了《诗经》的地方如今是怎样的景象，除了照片里的景象，你还看到了什么？

塔可：拍摄这些照片让我走了很多的地方，一路上让我感触最深的就是中原大地已没有未经人类改变过的景致了，不管是山川河泽，还是溪泉田野，似乎都蒙上了一层经千年把玩而形成的“包浆”，但是却与古董的润泽内蕴的包浆不同，现在的景致是粗砺荒率的，就像我们吃鱼吃肉，反复咀嚼、无法吞咽而最终吐出的渣滓。

姜纬：你拍摄这些照片的工作方式是怎样的？

塔可：总的来说是文案工作在前，实地拍摄在后。第一步是对《诗经》文本的分析，对其中涉及的地域、风物列表，揉碎文本，并结合文本本身，分析拍摄可能涉及的意义与具体的章节。第二步是对针对于地域与风物的考证，主要是在古籍中进行比对查证，涉及的图书在地域方面主要有《尚书·禹贡》、《诗地理考》、《诗地理考校注》、《诗地理征》、《读史方舆纪要》、《诗地理考略》、《历代舆地图》等；风物方面主要有《毛诗草木鸟兽虫鱼疏》、《陆玑疏考证》、《诗传名物集览》、《毛诗名物图说》、《毛诗补疏》、《诗经植物图鉴》和《诗经名物新证》等等。

姜纬：你感觉最耗费精力的是什么？

塔可：比较耗费精力的是从繁芜的资料中辨识哪些是可信的，这又往往要考订更多的资料才能确定，然后查证古籍中的地域如今是在什么地方，这部分工作网络帮了大忙，节省了很多时间精力。对于风物的象征意义的考辨也花费了大量的时间，《诗经》成书时的象征与寓意在经过两千多年后，基本上发生了很大的改变，而考证这些变化对于作品结构的支撑与丰富都是不可或缺的。接着就是誊写笔记，这时候我已经确定了需要去哪里拍摄，以及在相应的地域可能会拍到哪些东西，并对最后的编辑排序有了大致的构想。再接着是对照文稿笔记，实地拍摄。然后整理编辑拍摄的图片，全部扫描编码归档，尝试初步组合排序，找到缺失的或者拍摄不理想的部分。这些之后，我会修改笔记，对不理想或者缺漏的部分进行补拍，重新编辑。整理编辑和调整补充是会一直循环的，直到整个系列拍摄完整，作品分组之间通顺流畅，表达足够精确。整个工作从2008年春开始筹备计划，2009年初完成第一阶段古籍整理考证的文案工作，2009年4月开始辗转六个地市，并拜访了北京大学考古文博学院、四川大学古籍整理研究所、中国社会科学院考古研究所、陕西省考古研究院的专家学者，对文案工作进行了进一步的修订，同年5月开始了拍摄，并整理样片，2010年继续进行对古籍进行考订，继续拍摄，然后又整理扫描，开始尝试放大出片，整理笔记，为已经完成的《秦风·邠风》、《卫风》、《王

风》、《陈风》四组作品撰写阐述说明文字，一直到今天，我还在继续并完善着自己的工作。

姜纬：中国传统文化里面，特别讲究诗化的“意境”，这个是很难具象化的，甚至不必具象化，比如欧阳修就说过“趣远之心难形”，再比如晁以道也说过“诗传画外意”，而摄影与之相比，恰恰是具象“成形”，你考虑过诗歌和摄影的界限吗？

塔可：有趣的是，胡戈·弗里德里希（Hugo Friedrich）在《现代诗歌的结构》中认为诗歌创作的目的是“达到陌生处”，或者也可以这么说，“看到不可见之物，听到不可听之物。”一言以蔽之——由言入形，由形入意。东西方对诗歌目的的论述竟如此一致，都把“意”作为诗歌的终点。欧阳修、晁以道如果还在世，可能也会感叹于这一古一今、一东一西的不谋而合。而摄影的终点，其实也脱不开一个“意”字。在我看来，诗歌和摄影最大的相似之处都是自我封闭的架构集合，也就是说它们可以抛除一切付诸在其上的冗余，不管是所谓“真理”或“感动”，还是对事物的褒贬、对情感的体悟，都与其自身的存在无甚关联，这很重要，因为这保证了诗歌和摄影作为艺术类型的高度精神化特质与极大的自由度。而诗歌与摄影的区别与界限，则在于起点，而非终点。简言之，影像的特质决定了“由言入形”的方式与诗歌不同，诗歌用抽象的词汇组成语言，以特定的方式刺激感知以建立读者内心的幻像，然后由此引导并达到对“意”的传达，整个方式是顺向的，词汇语言包含的可能性比幻象要丰富，幻象包含的潜能又比被传达的意旨或者说思想要丰富，这个进程所蕴含的可能性是一步步消减的。而摄影所具备的实体形象决定了其“由形入意”的方式虽然看似更直接，但是事实上却有更多的可能性，实体的图像与诗歌由语言建立的幻象比起来像是被解放了，不但构建图像本身可以运用的手法具体丰富了，而且其切入意旨的方式与角度，正反倚侧，变得难以想象的复杂多元。

姜纬：还有另一种逐渐形成的经世致用的批评传统，梁启超曾列举了《诗经》中的一些篇章想证明，那时的“诗”更像是俯首

充当历史话语的一个组成部分。《毛诗序》力图根据《诗经》证明，诗歌内部存在历史演变的征兆。无论是把《关雎》解读为“后妃之德”还是后来在楚辞之中设置香草美人或者虬龙鸾凤的所指，诗歌被形容为一幅政治故事的象征图谱。时至今日，人们可以轻而易举地质疑这些结论，诗歌决不会由于征用各种历史资料而成为历史话语。

塔可：从根本上说，我们这个民族自儒家代替宗教的千年以来，解决精神信仰与心灵归宿的方式便只能是自己编造神话了。庶民阶层可求助于佛教，而士子们从尧舜禹开始，到老庄孔孟，再到朱熹王阳明，甚至到近世的康圣人，都沉浸在文字建构起的一个个完美无暇的世俗出身的道德精神偶像之中。这种千年的癫狂状态让无数事物都变得扭曲，更不用谈及客观与理性了。拿《诗经》作例子，同样一篇简简单单的《关雎》，汉初的儒生为了确立儒家在庙堂之上尚不稳固的地位，称其为歌颂忠贞贤淑的周文王后妃太姒之德，而到了宋朝朱老夫子时，儒家的江湖地位早已稳固，世俗之风大盛，老夫子便说关雎这种鸟“生有定偶而不相乱”，那么关雎又成为象征爱情坚贞的化身了。千年至今，只此一诗一事说法便汗牛充栋，可想而知一本《诗经》了，而其中求真者寥寥无几，大都是为了贩卖私货，把自己或他人树立成当时的思想新锐、道德楷模。所以，从某种意义上来说，“纯文学”这个概念，在宋之前是不存在的。而相对于西方疾风闪电一样的文艺复兴运动，中国的精神变革或者说“去偶像化”的世俗化变革却是一丁一点的抽丝剥茧，到了晚明好一些，清末好一些，到了民国再好一些，整个过程真是步履维艰。

姜纬：你知道这让我想起了什么？这让我想起了摄影，尽管摄影历史不长，但在我们这里，摄影一直被裹挟在意识形态话语中，摄影的自觉始终得不到应有的重视。

塔可：非常赞同！说实话自摄影传入中国也已经百余年，中国人真正能交给摄影艺术本身的答卷几乎是张白卷。民国时从国外回来的留学生之间有好几个小团体，多在北京或者上海，大家按时聚会，互相交流摄影，仅此而已，不涉其它。而偶然翻

到的一些那时候的作品真是让我很惊艳，比郎静山先生的更有意境，更少匠气。只是这种照片1950年代初以后就几乎绝迹了，生存的土壤没有了。一堆密植的小麦中间不可能长出兰花的，高度的意识形态统治下就更不会有“纯文艺”的生存空间了。现在还有人主张摄影一定要对现实社会有积极意义，视一切摄影语言的探索为毫无意义，有些可笑了。最近在微博上看到了墨西哥著名诗人帕切科（J.E.Pacheco）的一首诗，很有感触。如果摄影想摆脱各种主观客观的枷锁和意识形态的控制，这种精神是很需要的吧。

他在画他的花，
敌人未宣战就侵入他的国家。
战斗和失败接连不断，
他依然在画他的花。
抵抗侵略者制造恐怖的斗争已开始，
他坚持画他的花。
为非作歹的敌人终于被打败，
他继续画他的花。
现在我们都承认，
面对恐怖他很勇敢，
因为他始终没有停止画他的花。

姜纬：中国古代就有一些批评家表示，诗人没有必要对语言修辞倾注过多的兴趣，所谓的“炼字炼句”应该适可而止，重视语言修辞将会形成雕琢的风尚，这是胸襟狭小、气势萎靡的表征，如此观点至今不绝于耳。就摄影而言，你认为语言只是一种外在的装饰物吗？重视语言本身的修炼是不足取的吗？

塔可：这个话题在我的理解有两个层面，第一个是摄影作为艺术门类当中的一种，具备着独特的美学特征和语法系统。如果更深入一点，是一个能否在创作中把摄影作为本体及摄影与艺术相互关系的问题。摄影对于很多艺术工作者来说，只是一个简单的传达思想与观念的工具，而摄影本身所具备的独立语法与修辞特质对于只把摄影当成工具的人来说往往是不重要的，

甚至视为累赘。因为摄影的某些特质十分模糊暧昧，或者本身就极具趣味性，足够吸引观者的注意力，这对于观念的建立与传达并不是件好事。第二个是对于我来讲，很难把摄影完全作为一个单纯的工具来使用而不考虑其自身特质，这可能跟性格有关系，偏向中庸，温和，很少走向极端，总盼着万事周全，修养完备。还可能跟我受的摄影教育有关，如果摄影被认为是一项独立的艺术形式，则必然有着其它艺术门类所无法取代的特质。而摄影教育也让我触碰到了这个特质的一些层面，虽然有的时候觉得其中不乏教条，甚至陈腐的成份，但是我仍愿意向其致敬。

姜纬：西方分析哲学相信，通过对语言的一种哲学说明，可以获得对思想的一种哲学说明，而且只有这样才能够获得一种综合说明。如果我们承认摄影的基础是其独特的视觉语言，摄影就貌似简单实则极具难度。

塔可：我其实很想把拍照片的过程说得轻松容易，凭直觉，凭修养，凭经验，凭观察，凭学到的各种知识，好像有很多理由可以轻松拍出一张张过得去的照片，过程潇洒、漂亮，就像武侠小说里的大侠，抬手之间，落叶飞花。但实际上，这只是拍完照片编辑结束后的自我安慰，恐怕是为了平衡拍照时感受到的紧张和压抑，和面对不可知的心生恐惧。每张照片几乎都在绞尽脑汁的观察中才会诞生，观察构图，观察光线，观察结构，观察一切可知的，想象一切不可知，脑子里像是开了锅，而拍照的状态又是绵延的，一波未落一波又起，难得到休息，拍照的时候不单是腿脚疲劳，更是心累。而绞尽脑汁、用尽全力的目的却经常是想让照片看起来足够简单直接，好像一切都是顺其自然的。我常感到自己的工作像一个作家，最大限度的剔除文章字句中的各种用来抒情或者定义的形容词、副词，而仅仅保留主谓宾，原因是形容词或者抒情语太过私人化，太过时效性，难以对抗时间，而对抗时间，对于我来说是很重要的。但同时，我也常被很多没有接受过任何影像训练的人的作品所触动，那种肆意、热烈，从生命本身所迸发出的激情，完全自我的表达，比“科班”出身的艺术家的矜持、熟练的价值判断、

目的明确的针对艺术史的探索，来得更真诚，更言之有物，也更能吸引我。正如杜尚（Marcel Duchamp）所说的，他认为“是我们这些人给这些宗教的东西起名为‘艺术’，这个词在原始时代并不存在。我们把它创造出来，为的是我们自己，我们自己的愉快。我们把它创造出来是为了我们的灵魂和特殊的用途，这有点儿像手淫... ..我不觉得艺术很有价值。是人发明艺术的，没有人就没有艺术。所有人造的都没有价值。艺术没有生物的来源，它只是一种趣味。”

姜纬：西方现代文艺理论有“互文本”（Intertext）之说，按照这一观点，所有的文本都是已存文本的组合，一切“创造”其实都是“改造”，艺术成就的高低在于“改造”的巧拙。首倡“互文本”之说的朱丽娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva），回避了“第一个文本从哪里来”的问题。对此，我们使用象形文字的老祖宗，或许有个简单回答。刘勰在《文心雕龙》里说“傍及万品，动植皆文。龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿。云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。”中文最早的文本就是汉字本身，这是可以临摹自然之纹（古通“文”）、与天地互为文本的。《诗经》之前有什么？《诗经》是从哪里来的？就是地域与风物，因此，你的作品其实也是溯源。

塔可：从某种意义上来说是这样的。寻访《诗经》中出现的这些山川、河流、残垣、故道，对我而言就像是卷进了一场缺席了对象的神秘约会，似乎有股莫名力量在背后左右着我的情感与拍摄方向。回想这个项目进行的初期，在做了几个月资料搜集与地域考证后，我惊觉自己陷入了历代儒生所建构的浩渺的诠释注疏之中。如此覆沓纷杂、真伪斑驳的诠释反映于“诗”上，原本被不可避免的曲解甚而掩盖了，进一步说，所谓真实也一样被改造了。我相信现实的流变与文本本身及其诠释是会相互影响的，而在这个漫长的互动过程中，主要的分歧与消亡的层面是什么？而在自我感觉的层面上，在原本早已脱离了具体语境的情况下，所谓的“诗意”又有怎样的必然性与依据？我希望建构一种稳定而又牢固的结构，同时与“诗”本身的结构在某些层面可以形成互文，把文学性的意义推到一个遥远而又陌生的

境界，使这些无形而神秘的东西进入现实之中，来剖析这个负载着无数可能性的模板。

姜纬：落实到拍摄和制作上，你用了怎样的器材？有没有后期处理？

塔可：我通常用阿尔帕（ALPA）中画幅相机，拍摄方式与使用大画幅相机没什么区别，三脚架支撑，用毛玻璃与放大镜取景对焦，所有的调整都完成，毛玻璃上倒映的影像符合我的意图后，才换上装有25度胶片的后背正式拍摄。这种看似比较复杂繁琐的方式，其实是取得合乎预设的影像最有效的办法。胶卷的冲洗使用高锐度低反差的显影液，是想得到一种介于二维与三维之间的灰度调性。这种低反差的调性对于《诗山河考》是有特殊意义的，假设人眼可以接受的从最亮到最暗的阶调为一到十，而照片中物象的阶调被压缩至三到七，则不免会给观者造成一种不真实感，进而在内心对于图像与图像负载的内容产生距离与隔阂。但是图片的尺寸只有八英寸，并且因为是传统印放，所以具有丰富的细节层次，这又迫使观者不得不在物理距离上贴近去审视图象，这样心理上的疏离隔阂与物理上的贴近，本身就会使作品释放出特殊的张力，加上低反差调性本身带来的静寂感与历史感，我希望能由此传达出天地洪荒的气息。

姜纬：有评论家觉得你这些作品针对中国当代摄影来说，最有价值之处是你有机会接触到“新地形”（New Topographics）诞生与发展的直接经验，并且接受了其中的一些经典特征作为铺垫的背景语汇，调和了其专属的“文化特性”与“身份认知”，并且在其中努力探求一种当代的可能性。但你自己说过不想做成一种“新地形”式的摄影，觉得把这种方式搬到中国没多大意义。这两种说法是矛盾的。

塔可：这个问题对我来说，还是难免要落回文化与身份的老生常谈吧。从您引用的那段批评家的话可以看出，他把我放到了西方这个系统中来做出阐述，认为我立足的背景是西方，然后结合自己的东方身份与文化特征去构建自己的作品，对此，我

恐怕不能同意。虽然我在国外接受过学院派的艺术教育，但思维支点却一直是东方的，或者说是中国的，没有过须臾动摇改变。而中国的文艺、美学、哲学，乃至伦理，无一不是建立于以情感为结构的心理主义之上，这种以儒家礼乐文明为主体的文艺美学，并非以宗教、哲学为主要基础，也并不诉诸于科学、道德、逻辑观念，更与客观实体，诸如地理、实物等无关，生成其自身的仅为情感所依附的人性心理，因而这种美学的本体不在思辨中，而自在其审美之中，其情感的本体即为目的。

姜纬：你受到过其他摄影师或艺术家的影响吗？

塔可：不仅仅是摄影师，许多不同媒介的艺术家都对我有很大影响，做电影的卡尔·西奥多·德莱叶（Carl Theodor Dreyer）、安德烈·塔科夫斯基（Andrei Tarkovsky）、贝拉·塔尔（Béla Tarr），艺术家约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）、塞·托姆布雷（Cy Twombly）和罗伯特·莱曼（Robert Ryman），还有伟大的马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）。从喜欢的艺术家也能看出，我偏爱在作品中不能明晰看出作者本人痕迹、甘于自我隐没的类型。就如我喜欢收集的商周青铜器与玉器，当时这些器物的功用是“协于上下，以承天休”，是同上天与祖先沟通的礼器，联接生命与精神的桥梁。商周时的工匠抽大麻、吃老鹰，一生穷尽心力也仅能完成几件作品。琢成的玉器混沌质朴却真力弥漫，铸成的铜器狰狞迷幻却蕴含万象，工匠的“自我”安然躲在器物之后，借此以传万古。唐宋之后，个人意识开始觉醒，初心既失，世俗当道，有些高度精神化的东西再也找不回来了。当艺术家预设了所谓“这是我的创作”这个情境之后，却往往丢失了真正的自我，而把自己带进了一条泥泞崎岖的沟壑之中，私欲的不断膨胀会挤压蚕食艺术家的智慧和判断力，通常到最后，仅仅剩下一副由“野心”构筑成的遗骸骨架了。

姜纬：不能明晰看出作者本人痕迹、甘于自我隐没的艺术家在当代很少见了，也难怪如此，因为这样的话，很难生存和发展，这又是一个非常矛盾的问题，我相信也困扰着许多人。

塔可：确实是这样，不过在如今这样的信息时代，资讯的触角

应该不会放过任何一个角落了。所谓的自我隐没的态度，在现实层面，恐怕大多数都让人觉得挺虚伪的吧。尧舜时的大贤许由听闻名禄之言，颍水边洗耳，尚且有巢父饮犊上流，“子若处高岸深谷，谁能见之？子故浮游，欲闻求其名声，污吾犊口！”上古之大贤都被如此指摘，何况后辈小子了。古时尚有高岸深谷可以藏名避禄，时至今日，怕是逃无可逃了吧。所以，只敢说甘于自我隐没的态度，是相对矜持的站在了一种针对当下社会与艺术生态的批判立场上。在混乱的评判标准与强大的商业推手下，不管是选择对抗，还是选择同流合污，结果恐怕都是差不多的。能想到的方式，也如杜尚说的那样，“艺术界眼下急功近利，物质至上的局面用教育来改变是不可能的，可以给予抵制的方式是沉默、缓慢、独处。”其实用三个字就能概括了，“不合作。”

姜纬：你希望观众怎样观赏你的作品？

塔可：作品在被观众欣赏的时候，已经跳脱出创作者可以控制的范围了吧。无聊的时候会瞎想，不知道千年以前的观众或千年以后的观众如果能看到我的作品，会是什么样的反应。