

塔可和他的《诗山河考》：从“新地景”到“文人景”

翟蚕

在这个世界上存在过的事物，大至山川河泽，城市村寨，小至秋叶鸣蝉，朝花夕露，最终都难逃消逝的宿命。然而事物存在过的痕迹，却往往难以被抹去。这些层层遗留的“痕迹”，有的早已变为影像与文字，封存于先人与我们的内心之中，成为了个人的情感与记忆的一部分。而艺术的力量与价值，便是能够解除这道个人的“封印”，使其转化成为人类的公共记忆。

初识塔可，是我十几年的旧交好友Gunther Cartwright的介绍。

“有个中国来的年轻人不简单，你有没有兴趣见一下？”

Gunther Cartwright也正是塔可在纽约罗彻斯特理工学院摄影系的导师，这个老头的特立独行与对学生的严苛在我认识的普遍好脾气的美国教授中绝对是独一无二。

罗彻斯特理工学院（RIT）在美国摄影教育界更是间特立独行的学院。与提倡开放包容的美国其它艺术院校不同，这所大学的课程设置与上个世纪60年代杰里尤斯曼（Jerry Uelsman）在的时候相比，竟然只增加了数码摄影中的一小部分。但是，百年间，从米诺怀特（Minor White）到新地景主义（New Topographics）这所学校催生的数个摄影流派与人物却改写了整个美国甚至世界的摄影历史。

而我与塔可第一次见面时，他已经从罗彻斯特退学，返回了纽约，正醉心绘画。初见面，他就对我痛斥美国艺术教育的僵化，严密刻板的学分制系统与看似开放实则教条的培训系统，让学生的思路与创作变得同质化，保持他精神空间的独立性变得异常困难，所以他选择了离开。他Williamsburg的工作室中，层层叠叠的堆满大大小小的画框，描绘的对象是抽象到只剩下线条与肌理的迷蒙山水，每根虚实莫测的线条都敏感到仿佛是直接连接着神经末梢，但又把个人的真实意图封存在涂画书写的痕迹的深处，并不与观者发生任何情感的交流与接触。

此后几年未见，断断续续从朋友处得知他回到了中国，正在埋头查证浩瀚的古籍典则中与《诗经》有关的地域信息，并想据此重新探访并拍摄那些在《诗经》中被吟唱了两千多年的山川，古城，河流，故道。坦白说，我并没有很大期待，因为这些年见过了太多照搬“新地景”形式的“景观”照了，外在形式上利用客观理性的藉口掩饰自己美学特质的缺失；内核意义相对于这类风格诞生之初也并没有产生多少新意。看多了这类作品，只感到艺术家创造力与艺术形式的干瘪无力。

直到去年夏天，他向我展示了几十张《诗山河考》项目的样片，我才仿佛真正触摸到了他思维的脉搏。他也向我述说了拍摄这组照片的缘由：

“读《诗》益多，常不自觉的陷入冥思之中，恍惚间似是可见“零雨其蒙”的东山上思归的戍卒；浼浼黄河旁的新台中哀怨的新娘；三月春日中，溱洧水畔手执蒿草嬉戏祈福的少男少女。个体来自祖先遗传的隐性的记忆好像被绮丽的冥思启示后渐渐打开了，这些与我生命中并无交集的地方似乎都在意识中变的熟悉亲近，仿佛伸手便可触及了。

继而我便萌生了一个想法，要在时隔两千五百年后，去《诗》中提到的这些地方看看。看看这些孕生了如此优美动人的诗歌的地方如今是何种的景象。”

我对《诗山河考》的第一印像是完成度非常的高，此处我所指的“完成度”，不仅是指作品形式内容本身的完成度，还包含了作品理念的充实与表达方式的完善。

而这套作品我认为针对中国当代摄影来说，最有价值之处是作者有机会接触到“新地景”（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。

在此之前，有直接的国外教育背景的艺术摄影师虽然有一些，但同时又具备比较深厚的东方文化素养的摄影师就凤毛麟角了。作者对一个主题的类型学式的收集与取舍，建立起的反而是凝固的个人的记忆形态，这些照片一开始就有意识的选择规避与时间的关联，本身却又成为了承载创作者个人经验的容器。这种取舍与作者的东西方教育背景有关，同时也不可否认是作者性情的体现，正如陈衡恪在论述文人画时讲的“不在画里考究艺术上功夫，必须在画外看出许多文人之感想”。

传统文人画所具备的特征与“新地景”的内在艺术风格在两个方面关联甚紧，第一，形式与内容的高度提炼，从而使创作这个行为本身凝结为程式化的“法度”；第二，在程式化的框架中持续的进行的技术实验（笔墨，物象结构的建立），保证了在创作这个行为相对固定的情况下，心理情感的投射得以顺畅的进行。

而对于第一点中所论及的形式与内容的提炼，不论是“新地景”还是文人画，都被要求是回避情绪的，个人的判断与感情都必须缺席，这并非是作者不具备表达情感的能力，而是创作者主动的选择摒弃这种易变的主观不稳定结构，从而寻求一种建构于逻辑之上的，精心设计过的中性的相对稳定的框架。这种相对稳定的框架尽可能的拒绝一切修辞，拒绝“好看的形式”，也同样拒绝“难看的形式”，因为二者皆会引导情感投注到不必要的方面，导致观者对话语性与图像性做出分别阐述，妨害作品趋向于更纯粹的哲学观念的表达。

类似的创作方式在艺术家个人的角度常常被阐述为“隐身”（invincibility）的美学，这种态度避免了与风格流派直接挂钩，更倾向于跟逝去的伟大传统与艺术家建立起超越历史的精神性的联系，而塔可的照片正是这种风格的一个典型例子。从拍摄题材的选择——《诗经》中出现的地域风物，这种对现实当别是“当下”无法造成直接影响互动的题材，反而可以让作者游离于意识形态与文化的批判之外，获得

更大的创作自由，我们从中看到的是一种矜持冷静的文化态度。而塔可对摄影语言的运用，则让观者可以从中明确地认识到艺术家对于元素的精心的取舍，渗透于物象痕迹中绵密起伏的细微的灰调子，视觉中心也往往被巧妙的隐藏于对称平衡的直叙式构图之中，画面内外能被消解转化的一切现实元素，地域，时间，背景，都被清除，图像转变为没有任何负载的“拟像”后，“空无”与“玄学”的特征却表露出来，并充斥于画面之中了。这种理想化的审美情趣不能否认也是对当下美学习惯与社会心理的刻意反叛。摄影自身的特性决定了其只能是针对于事物表象进行摹写与改造，但是摄影师通过对整个项目内在逻辑力量的准确把握与对表象痕迹反复程式化的摹写，却可以打碎形式本身，找到了通往事物内蕴核心的契机。这种创作方式从内到外都是非常理性有信服力的，然而正是因为如此，照片的含义在程式化的框架中被抽离，显得暧昧不明。

在宗族社会与儒家伦常早已土崩瓦解的当下社会，文人画生存的土壤早已被剥夺；在个人经验越来越被重视的当代艺术系统中，中性客观的“新地景”也早已被其衍生所遮蔽，塔可《诗山河考》的创作动机不可否认是对这两个伟大传统的深情召唤，然而作品自身却挣脱了二者形式上的束缚，个人经验的自在表达反而拓展了所谓的传统，更成全了其自身。