

# 从摄影的观看到图像的“拓扑”

——关于蔡东东的创作实践

文 / 海杰

蔡东东对拍摄的喜爱开始于1998年还在部队当兵的时候，那时他主要拍摄一些部队训练的场景。退伍后，在北京电影制片厂做了一个以商业摄影为主的摄影工作室，一年后的2003年，他毅然转向职业艺术创作，其时探索了很多方向，但拍得最多的还是自己的生活。2006年是他的转折年，基于长时间的思考和对于摄影理论及图像生产理论阅读，他开始转向对于图像生产及起源方面的创作实践，他的《镜子》系列中的一张就是这方面的体现：他本人站在水中，拎着一块长镜子，身边围着的少年们对着镜子做出拍照时胜利的手势。这个举动在蔡东东那里，是有着特别的隐喻：“那是一块古希腊时期的石雕，雕的是一个男人举着杯子在向一个女人要水，那个男人仿佛一个皇帝，又或者是一个乞丐，女子也姿态优美，讨水仿佛是一个仪式。”这个讨水的仪式在摄影中被他置换成向镜子做出手势的仪式，这个仪式在他那里，是摄影者和被摄者之间的关系是一致的。

蔡东东对图像有着深刻而清醒的认知能力。所以，“事实”这回事，在别的人那里，是题材，是主食，是不吃会饿死人的东西，但在蔡东东这里，事实，通过图片来要挟他控制他，是无效的，同时，他要考察和利用这种控制和要挟的行为。

这一点，在他2006年开始转向艺术创作时的作品《镜子》里就已经体现得很明确：他裸体拿一面长条镜子，在河畔、旷野中行走，风景在他的镜中匆匆掠过。镜子在这里给观者一种可以“进入”的体验，但这个体验实质上只是一种“假进入”的隐喻，通过这个隐喻的设置，蔡东东把现实立刻切换成了魔术剧场，他使观众进入到一种虚假的幻象中去。镜子本身具有制造虚假空间的能力。因此，蔡东东把这一功能也引入到《光的入侵》之中，用来探讨图像在观看、介入和审判等方面的议题。

这一讨论在他的装置作品《酷刑》里有更为激烈明确的延续：两张酷刑现场的照片被挂在墙上，地上摆放各处的捆绑的枯枝跟照片上的场景形成视觉上的对应，不远处的木箱上，放置着一张中医人体穴位图，这挂图之上的一只眼睛图

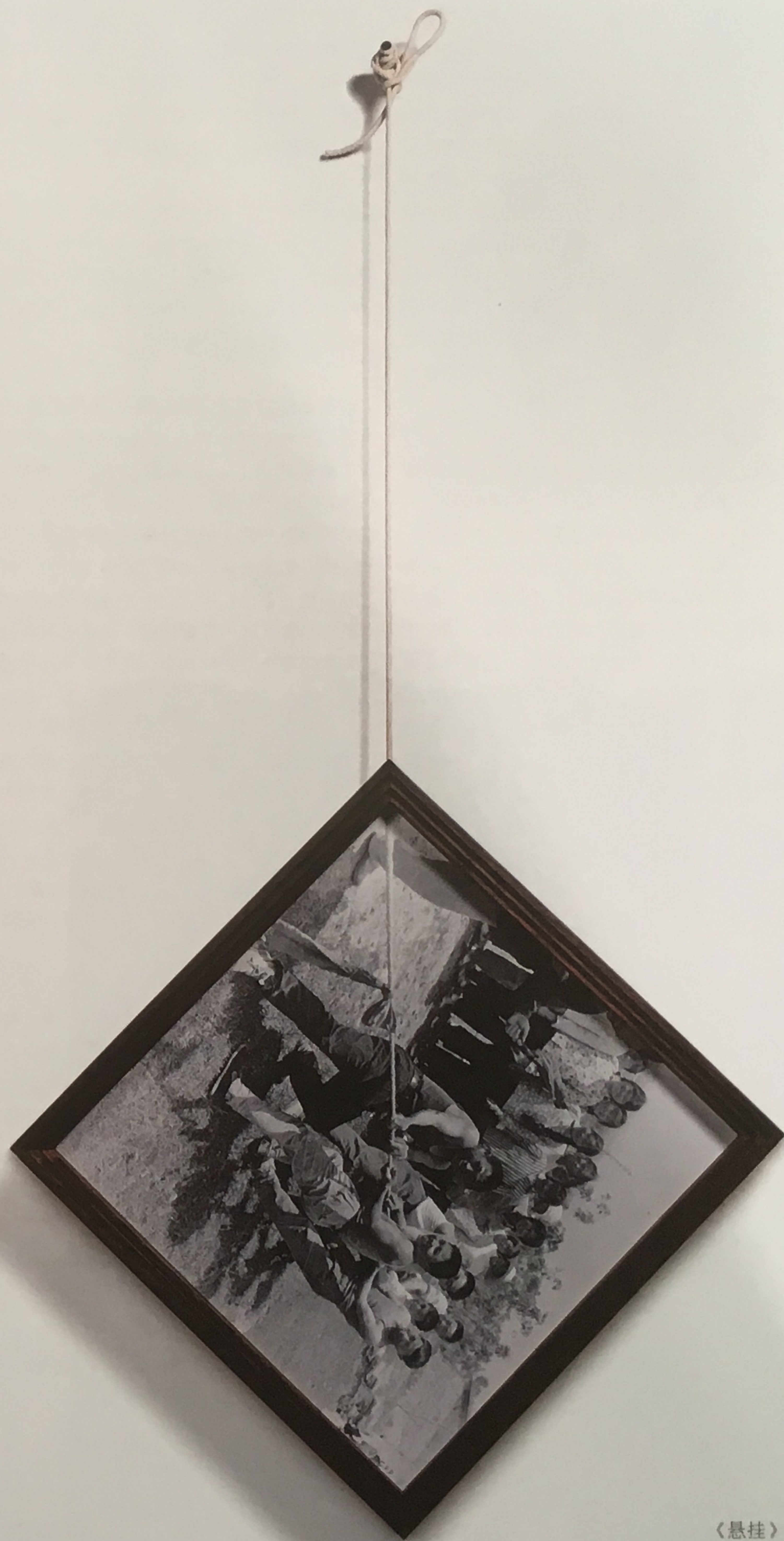
像诡秘地窥视着观看这个场景的人。这场景中对于“惩罚”的观看和“医学凝视”透露出蔡东东基于图像的哲学回溯与考察。而他正在与朋友合作的艺术计划《刑·具》也似乎是这一向度的延伸。

在越来越多的实践里，蔡东东都在尝试通过各种介入和干预，进而对图像的各种学科维度进行深度的认知，不管是利用挪用和词源学（射击与拍摄同源）等当代艺术的指认性修辞来探讨图像所具有的审判功能的《腊月初八》，还是针对消费社会到处可见的“游客凝视”而调转镜头进行身份实验的《台阶旁的摄影师》，抑或是以书写和翻拍唐代诗人贾岛的《寻隐者不遇》这首处处都显得模糊不清的诗提出图像与文字边界这一议题，而这一举动在2006年的《创世纪第一章第三节》里早有征兆——他用左手食指指向《创世纪》里那句人尽皆知的话：神说“要有光”，就有了光。镜头逐渐拉近，似乎混沌初开。只是这开启是由文字完成，还是图片完成？观众未可知。

正是这种从《寻隐者不遇》开始的模糊性和开放性，开启了他的创作的另一个阶段，在这个阶段，他尝试开拓作品的社会公共性和参与性，策划了一些艺术计划和项目，并将这些艺术项目所获得的认识再次传导到他对于图像的认知和处理上。

他2014年的新作利用自己平时拍过的一些所谓的“废片”进行扩展，他在暗房中手工洗印出它们，反复阅读，然后动手将其本身的信息和意义进行处理，激发出新的意义空间。他的处理方案如下：利用图像符号本身具有的属性进行语意的联想、符号的嫁接、直觉的诱导、视觉的捣乱、媒介的位移。表现在材料上，他的尝试体现在对于照片做划线涂抹、编织、折叠、堆积、撕扯、遮挡、打磨、拼贴、卷曲、灼烧、镂空、翻转等干预性动作。蔡东东拒绝接受图像自成一体的意义，他将这种干预行为进行到极致，使图片从它天生的平面优势和意义自治中被唤醒。

这种图像实验与著名的拓扑学原理产生了一种有趣的对应。



《悬挂》

拓扑学 (Topology) 被称作是在19世纪末兴起并在20世纪中迅速蓬勃发展的一门数学分支,而这个学科也常常移用到其他领域。所谓的拓扑,其实是一个几何图形的概念,用最简单的例子说,就是一个橡皮圈,只要别拉断,不管你怎么拉伸和扭曲,它依然是一个圆圈,但这种拉伸的过程则引发了新的意义。这种模式相当于一种图形体操。著名数学家庞加莱 (Poincare) 所做的拓扑变换实验更加强了拓扑学的想象空间,比如,他将一个两端由两个圆环相扣的线条在不拉断封闭的圆环的前提下,通过拉伸和变换形成两端有两个独立圆环的线条,由此,人们总结出拓扑学上的“同胚”和“等价”概念。这就产生了几何图形意义上的空间转移和新的伸展行为。如今随处可见的网络、曲面、结、覆盖等日常对象,也成为拓扑学研究的重要课题。

从这个层面来讲,蔡东东的创作实验就是一种拓扑学的图像实验,他所有做出的动作都是基于“同胚”,以那些多年来拍摄的照片为基础和核心,进行不同的干预行为,制造出一系列的图像奇观:在《同时》里,我们看到一个人同时从男女洗手间走出这一矛盾而幽默的情景叙事,令人手足无措;在《一棵树》里,他将明胶卤化银照片卷成一个桶,似乎成了一棵立体的树,这一棵树是一个独立的存在,还是只是原有图像的信息代表?在《垂柳》中,他将风吹起的垂柳风景翻转九十度,使飘起的柳枝垂下来,刻意接近其“垂柳”的命名;他将两个男人的肖像照片有意剪切,然后进行交叉编织,在不丢失任何画面的情况下,最终形成马赛克图像;在《卷起的路》里,照片中一条即将有警车行驶的路被人为撕开卷起,但没有扔掉,这卷起物成了警车行驶的障碍;他将坐在床上的裸女实体照片向左翻卷,遮蔽了裸女的身份信息;在一张黑白照片里,汽车观后视镜里却是一个注视着你的女孩。

作为一个图像的“麻烦制造者”,蔡东东对图像结构的了解和利用,恰恰表明了,他的创作与拓扑学的深度勾连,将平面二维的图像通过以上行为改造成立体的图片装置,但他没有完全改变原有图像的信息主体。这相当于拓扑学上的著名双人脱困游戏:两个被结成死扣的绳子栓死且绳子相互交叉的男女,最后在不割断绳子不解开死扣的前提下成功脱困。蔡东东的创作也是基于一种脱困的欲望,对于图像既有意义的逃离,但他是借助于这些既有意义来完成这一脱困的行为。

在此,我们可以窥见图像所隐藏的另一个空间的可能,这个空间是备用之所,是不得已之地,或者是待开发之处。而蔡东东通过图像实验与拓扑学的勾连,对图像进行干预和篡改,但这只是一种手段,本质上,他是打开并连接了图像自身存在的另一个空间。

他是揭露者,或者说是图像的体操教练,通过严苛的指导和对于动作的调整来使图像机能发生位移,从而轻而易举地拓

展出另一种意义空间。比如在《无题》中,一个躺着的裸女手握一支相机镜头,如同手握枪支,这种揭露再次回到词源学纬度(射击与拍摄的词源学交集);而在《摄影者》里,蔡东东将他举起相机拍摄的自拍照镜头处切开,并适度拉起,使拉起的空白处看起来成为一次闪光。

拓扑学原理的无处不在,表明了在一个看似稳定的结构里边,运动状态的存在保证了这个结构内部的转换、调动,而能量的调配和转移在一个弹性行为中促进了交流与冲撞。废片在蔡东东的定义里有如感觉的“死海”,所以通过以上动作他可以激活其运动状态。

这些动作除了进行视觉性的干预之外,还有“命名”的干预。他将被两个男人搀扶的男子图像进行灼烧,并命名为《燃烧的人》,将图像本身的“搀扶”成功延伸为“押送”,将一个如同乞丐一样的男子的身份涂抹掩盖,他立即成了一个不明身份的反抗者或潜在殉道者。通过这样的空间拉伸,使这个被“燃烧”的男子具有了更多历史性的投影。尤其在《寻枪》中,一个站在陈列着各种各样手枪的封闭展柜前的男子这一寻常画面,被蔡东东经过打磨,模糊了男子的具体表情及身体细节,将这个只是作为观众的男子,打扮成了一个“疑犯”,而“寻枪”这一命名,使这个罪名最终近乎坐实。这样的行动在蔡东东的新作中比比皆是。他拉动了那些“废片”的筋骨,将日常的图像语境引向情节激烈、悬疑的剧场语境。这一点,也使得蔡东东的作品跟法国人尼古拉·布里奥所说的“后制品”产生了联系,当干预前的日常废片不被看做艺术品,而只是物品——一张随手拍下的银盐照片,那么经由这些银盐照片的重组之后形成的图像装置,则有如“后制品”,因为这种行为深具游戏世界的重新编排特征。

本着对于图像自身空间的不满和无感,将图像引入拓扑学游戏之中。于是,我们从他的创作实践中确认,他的所有创作都是基于一种行为,也就是说,他始终处于发生之中,对于稳定如誓言的图像惯性,他早就有了强烈的扭曲和拉伸的欲望。

## 对话

蔡东东:摄影的时代已经过去了

你真正地转入对于图像的创作实践是哪年?

2006年。

转向是因为什么?

后来有一两年没怎么拍东西了,读了一些书,摄影理论及图像生产方面的,我预感到了人人都会是摄影师,并不存在一个独特的观看的视角,以后将是“全息”的。于是我开始了



《男孩》 / 上  
《夜晚》 / 下





《游泳》 / 左下  
《同时》 / 右上

一系列的图像生产及起源方面的创作实践。

这个转变困难吗？

抛弃的时候是比较轻松的。

为什么？

因为它对我没有价值了。对摄影的迷恋就是一种恋物，图像的泛滥是资本主义发展到相当强的程度的一种反应，所以我是从根目录开始的。

你之前有一次在国外的驻留计划？

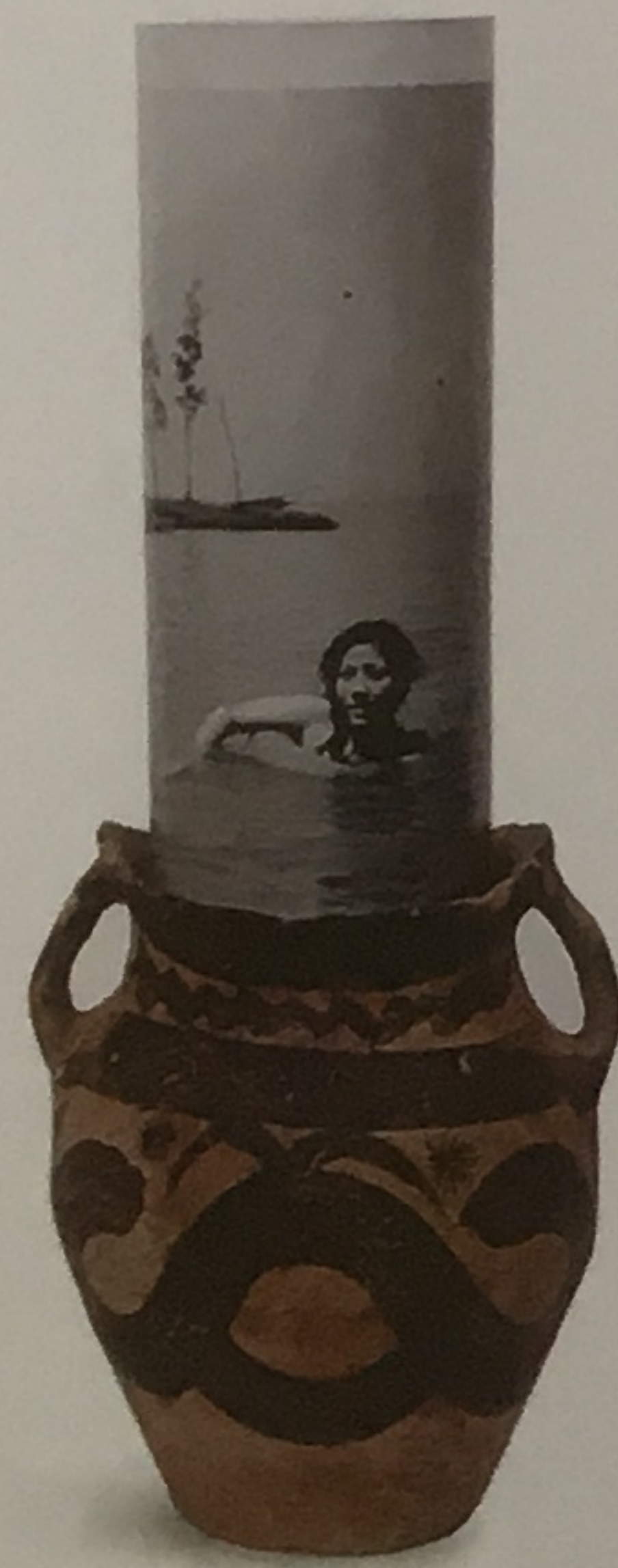
那是2011年在意大利都灵的UNIDEE艺术基金会的驻留项目，在那里生活了四个月。那个基金会是贫穷艺术的代表人物米开朗基罗·皮斯托莱托创办的。老头已经70多岁了，依然创作力旺盛，经常和我们（来自世界各地的驻留艺术家）待在一起。老头最近的一件作品是写了一本《第三天堂》的书，他说人类已经进入了第三个阶段。

对你的认识影响大吗？

有影响。这个基金会倡导艺术作品的公共性，如何与社会发生关系。

你参加那个驻留项目的内容是什么？

我在那个基金会的项目是“茶园”。我布置了一片竹林，竹子是嫁接在现代物品之上的，在竹林深处是一个喝茶的地



方，我每天在竹林里和当地人喝茶聊天，有翻译和我在一起。大约持续了一个月。

“茶园”有关系美学的味道。

对。喝茶能喝出很多事来。

比如说？

卖了几件作品，哈哈。

这也算“茶园”项目的一部分吧。

嗯，他们其实平常都不喝茶的，我带去了十几种茶，我缓慢地为他们冲泡，他们很享受喝茶度过时间的那种悠然的状态。他们觉得这是一种仪式，他们以前没有这个概念的。这可能是东西方的差别。

这是你第一次做这种项目？

嗯，第一次。

回来之后你做了哪些作品？

《流浪者居所》。

是装置，还是别的？

是装置，也以图片的形式展示。

这些装置的东西是你收集来的，还是你制作的？

黑桥附近有个巨大的废品回收站，我每天去找东西，然后回来想象着搭建，搭了差不多16个。它们是为现代人预备的流浪居所。我已经有经验了，如果有一天我无家可归，不愁没地方住了，哈哈哈。

你后来做了不少这样的参与性项目。

到目前已经有4个。有和朋友一起完成的，也有独立完成的。

认识的转变有没有改变你的艺术人脉网络？

我很少去交际。有些艺术项目打开了一个很大的社会交际圈，比如《额滴神呐》那个项目，短短两个月的时间有210多人做作品参与进来，还有更多了解但没有参与进来的人，这是这个作品预设的结构和概念带来的。

是不是你创作的转变也是从那次驻地计划开始的？

之前已经有了想法的苗头。比如《寻隐者不遇》已经是开放的作品了。它不只是为了获取一个图像。

其实做这种项目跟做平面的摄影作品有很大不同，会调动你的统筹、策划和组织能力，你需要交际，而且还挣不到钱。但更重要的是，会有未知的事发生，不像在工作室里的创作都在控制之内。

后来做这个新的作品，是图像装置，是有什么因由？

当你和外界的沟通打开后，会接收到很多信息，这些信息也会传导到作品里。最近的作品取材于我拍摄了很多年的照片，这些照片以前一直闲置在那里，成为舍不得丢掉的“鸡肋”。于是我像一个外科医生一样对这些照片做起了手术，我先在暗室里手工洗印出来，然后根据每张照片本身所表现的不同内容，我采用不同的方法——刻画、打磨、编织或制成图片装置……极尽各种手段，希望能挽救这些图像，并赋予它们新的意义。我的这种对照片的二次手工再造，试图模糊对图像的触摸体验与认知体验之间的界限，尝试扩展一张照片的外延，甚至营造一种绘画性的假象。通过强调图像形式上的属性，通过展现质疑图像与背景关系的方式，创作逃脱了指向关系的图片。当图像变成一个纯粹的物体时，图片也就成为一个有形的场所。

这些作品什么时候展出？

5月在德国福克旺美术馆有展出。

你怎么看待摄影？

随着科学技术的进步，现在每个人都会摄影了，摄影甚至成为我们身体的一部分，当所有的人都摄影的时候，其实摄影这个概念已经不存在了，摄影的时代已经过去了。

为什么？

他已经成为现在每个人必备的工具，就像吃饭忽略了筷子的存在。老子早就说过，“为腹不为目”，具体意思就是“为腹者，以物养己，为目者，以物役己”。老祖宗早就指明方向了，吃饱才是真的，不要为了外在的美观。

你随时都在拍照吗？都会随身携带相机吗？

是啊，难道有谁还没有在拍照吗？

你会以项目为单位进行创作吗？完成一个再开始另一个？

我的创作没有太多事先的规划。总是等待一个灵感来了，才开始着手，也不以项目为单位来进行，很多作品是互相穿插在一起来做的。我很赞同费大为说的“永不工作”状态。

费大为那篇文章很多人转发，你具体赞同哪一点？

就我来说我不太主动去做作品，很多时候是等待一个作品的到来，到来的那一刻是很愉悦的，然后才是具体的实施操作。如果像上班一样把做作品当成工作那太没滋味。虔诚地等待，好作品就来了。当然做好接作品的准备也是很重要的。

这需要好的心境。

嗯，静。

你焦虑吗？

常常焦虑。