

中国摄影

CHINESE PHOTOGRAPHY

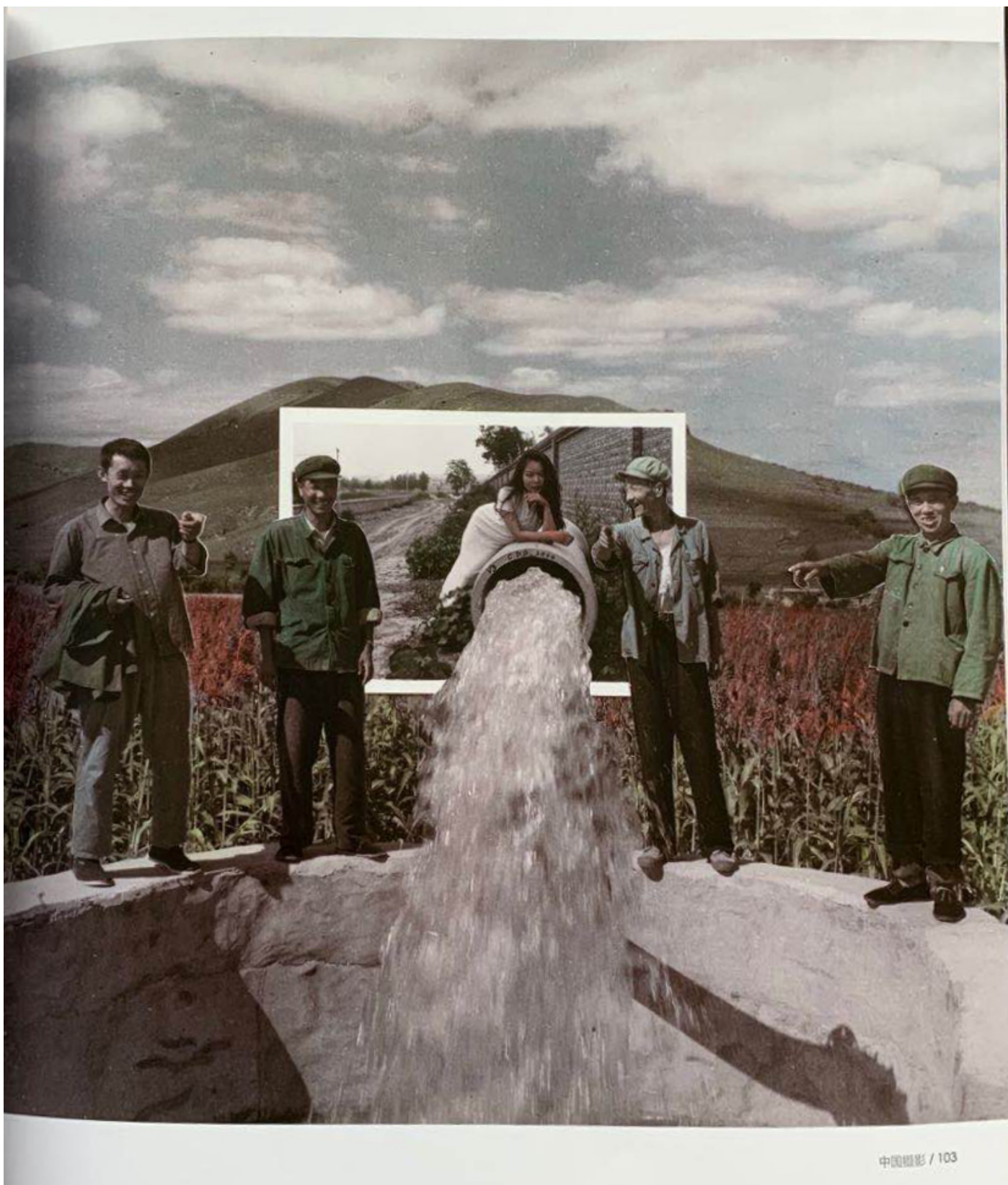


2020.4
APRIL
总第490期



ISSN 0529-6420







一百年，2019 蔡东东
右页图：《一百年》局部：1910-1950

也形成了自己鲜明的个人视角，成为无法忽视的摄影收藏个案。

在准备这个收藏专题的时候，本刊记者对蔡东东进行了采访。

这些照片对你来说，究竟是藏品还是素材？

这些照片对我来说是素材，所以我的“收藏”和通常概念中的摄影收藏不同，我是在为我的创作收集素材。这些照片的属性并非“藏品”，在对它们进行选择时，我主要看它们是否能作为我的作品所用，而不是我真的要收藏它，这是我看待这些照片的唯一标准。

至于照片本身的文献价值或经济价值对我来说都不重要。照片不论是拍摄年代久远，还是昨天刚刚拍的，对我来说都是过去时。我看重的是照片进行再创作的余地，其本身所记录的具体是什么事件，并不重要。

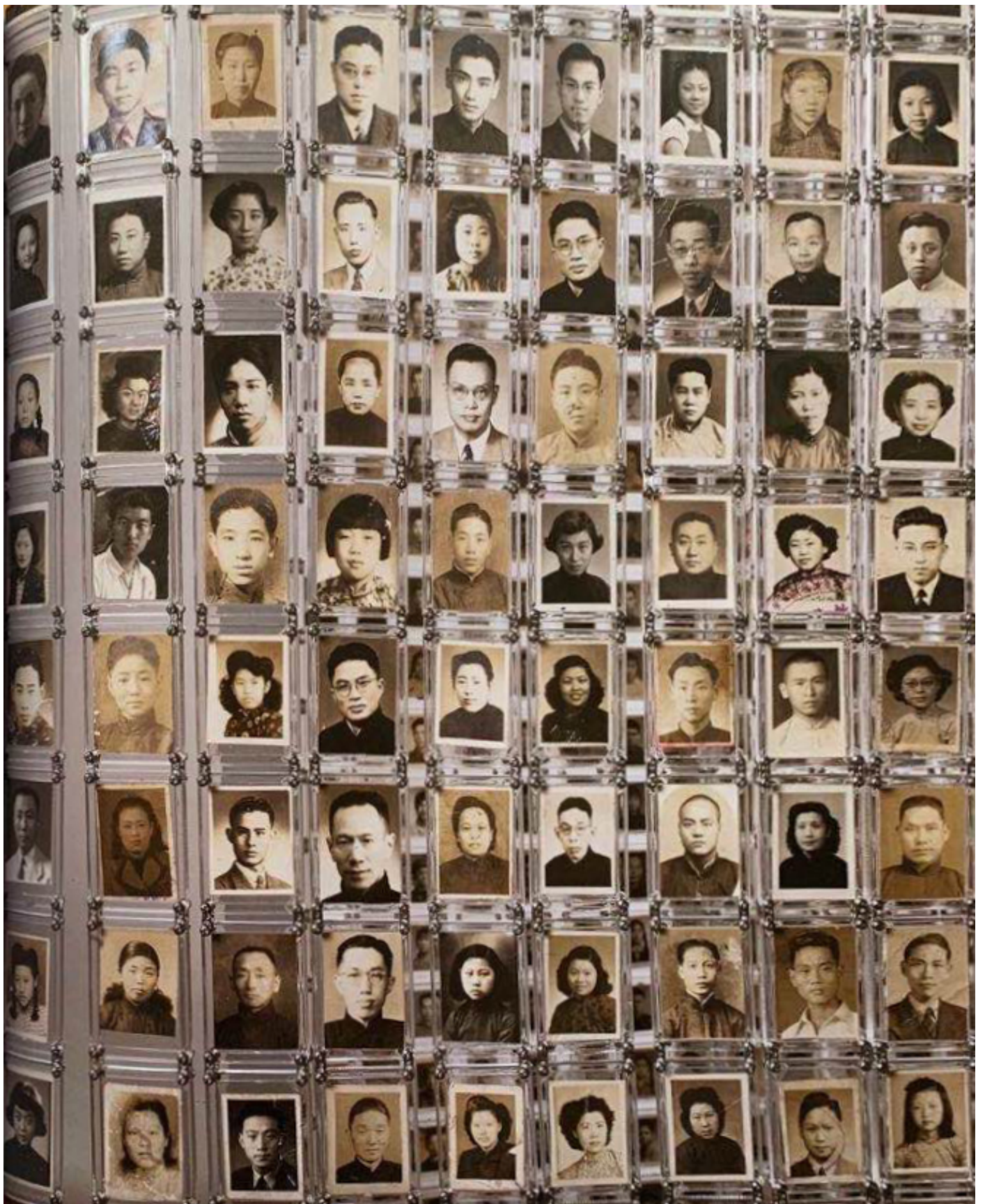
批评家朱朱评论道：“当他停止拍摄的那一刻起，蔡东东才成为了一位关于摄影的艺术家。”你的这一转变是在怎样的机缘下发生的？

朱朱说得非常准确，我不是“摄影艺术家”，而是一位“关于摄影的艺术家”。我曾经是一名摄影师，从19岁就开始拍照，拍了

十多年，直到2012年，我决定彻底放弃摄影，也不想再在摄影的范畴来进行创作。2014年，我开始清理过去大量的旧照片，有些照片在扔掉前会被撕毁，就在这个过程中，我发现了破坏照片、解构照片这样的创作方向。我自己拍的照片用完之后，我再收集别人拍的照片和底片。慢慢形成了现在主要的创作方向，这是一个缓慢生长的过程。

在创作中，收藏而来的照片占多大比例，你还会去拍摄素材吗？

一半一半吧。我现在偶尔也会有针对性地





游泳, 2019 蔡东东

拍摄一些素材，有时会带着明确的预期去，也有一些随机的拍摄。但是用收集来的老片做素材，创作会体现出更大的偶然性，所以我在2014年起开始成规模收集这些老照片。

你一般是通过哪些渠道开始收集这些照片的？

一开始，我去潘家园收集旧照片，逐渐认识一些专门做废品回收的人，他们成为了我主要“货源”。这些人分布在全国各地，北京、上海、西安都有，他们会定期把他们所分出的旧照片寄给我，就这样，越积累越多。我的收集渠道以民间为主，而且不用我来走，盲买，到时间他们就会给我寄来。他们

中有的按张算价钱，有的则是论斤称。

你会通过画廊或拍卖会购买老照片吗？

不会。一方面是成本太高，但更重要的是，拍卖的照片中可能会记录一些社会历史事件，像这样信息比较明确的照片进行再创作的余地已经很小，而且对我来说，这些照片的文献意义不大，反而是生活中一些不起眼的照片或偶然的照片可能会更生动。

你总共收藏多少幅照片？你的收藏还会持续下去吗？

我已经收了大约60万张。现在我已经不收了，再多也是重复，现在已经包含了大量雷

同的照片。60万张照片已经足以让我去研究近一百年来的中国社会。

目前收这些照片总共花了多少钱？

前后大概有30万了吧。

你收的老照片有外国照片吗？

我只收中国的。国外卖老照片的人也很多，但我很少会去买，因为我觉得陌生，就不会太去注意，这可能也是一种习惯，习惯了这片土地，中国的老照片会与我的记忆相关，与生活环境、背景相关，创作时我会更愿意对它们去做一些“手脚”。



捞镜子，2016 蔡东东



障碍, 2018 蔡东东

你收藏的照片中有彩色照片吗?

我不收彩色照片, 因为彩色照片中的色彩让结构变复杂了, 进行再创作的可能性变小了, 而黑白照片的结构相对简单, 有利于改变它的结构。如果是彩色的, 那么色彩就会对视觉形成干扰, 就会怪怪的。当然也有几件作品是彩色的, 我是把上面的颜色给磨掉了, 像印象派的画一样。

你的素材中, 都是采用胶片来拍摄的吗? 是否包含数码打印的照片?

不包括, 不论是以前拍照片, 还是后来收的老照片, 都只针对胶片摄影。胶片摄影经过了一百多年, 从拍摄到冲洗、放大、保存, 它是一个有序且完整的系统, 整个过程都充满着变化、未知和不确定性, 是一个生长的过程, 这一特点是符合人性的, 我能感受到其中的温度感, 它是“活的”。而数码照片是在拍摄前

就能知道最后的结果, 这个过程很无趣, 最后呈现的质感也是死的。所以我收藏的也都是胶片冲洗的照片, 或胶片本身。

在收来的这些照片中, 已经用于创作的占多大比例, 你是如何对它们做出选择的?

作为单幅作品的照片, 用上的几率大概是千分之一。但这里要说明的是我的单幅作品也都是我用收来的底片在暗房里重新放大制作的, 底片在我的全部收藏里大约占五分之一, 其中能用于制作单幅作品的数量很少。我不会用收来的老照片直接进行制作, 也不会用扫描打印的照片进行制作。

这里涉及我在收集它们的时候所做的一个范围限定: 面积超过6×7英寸的底片和照片我都不要。因为大部分照片都是135或120底片拍摄的, 而用120相机拍摄的照片中, 6×7基本上是我们常见的最大规格, 再大我

就不要了。我可能会用照片做一个建筑, 里面会用到很多照片, 比如这个建筑里都是6×6的照片; 比如说作品《夜晚》是一个屏风, 屏风里全都是135的照片, 它们就像统一规格的零件一样被放进去, 它们会逐渐以不同的形式被收入我的创作中来。

对这些收来的照片你会进行分类吗?

没有太具体的划分, 除了尺寸上的限定之外, 还有一些重复性高的, 我也会做一些内容上的分类, 比如, 肖像是一类, 生活照是一类, 生活照还有细分: 比如大量的家庭合影和婴儿出生照片, 还有很多人喜欢爬上树上照相, 喜欢拿着枪照相, 母亲抱孩子的照片也有很多, 还有游泳的、划船的, 等等。

在你的创作中, 1950至1980年代间那些具有宣传性质的照片似乎频率较高, 你觉得这些照片对创作而言有什么特别之处?

这一时期主要是照片中人物的姿态和精神面貌有很多雷同, 人物一般都比较拘谨, 形式感极强。这一时期的老照片在我的收藏中数量最多, 大约占三分之一。这可能和当时流行摆拍有关, 比如当时的新闻记者来拍照, 大家都会摆好姿势, 画面构图一般都非常完整。而这一时期所包含的相对随意一些的照片极少, 每一万张当中大约只有四五张。

《一百年》这件作品中, 你将不同时代的人物肖像做成门帘, 它们有着鲜明的时代划分, 请问这其中的时间节点是如何界定的?

创作这件作品的想法也是在整理照片的时候逐渐产生的。民国时期照片在我的收藏中大约只占五分之一, 但那时候的人面貌特征比较明显, 状态大多是优雅、自然, 于是被我单独挑出来了。而1950年之后的人, 状态略显呆滞, 所以一开始, 这件作品我做了两道门。但后来我发现, 1980年代之后, 人的状态又变化了, 我就又把1980年代以后的人物照片收集起来做了第三道门, 形成了现在三道门的对比。这里面可以看出, 从民国到新中国,

照状态的变化是突然的，1980年也是一态的转变，在那之前人的着装发型都很单这种变化是中国独有的，与西方完全不同，道门有着非常明显的视觉断层。

这道门当今的时间是设定到哪年？

目前是设定在1980年到2010年，当今的状态和2010年相差并不大，但是再过30年，中国人可能又会是另外一个样子。

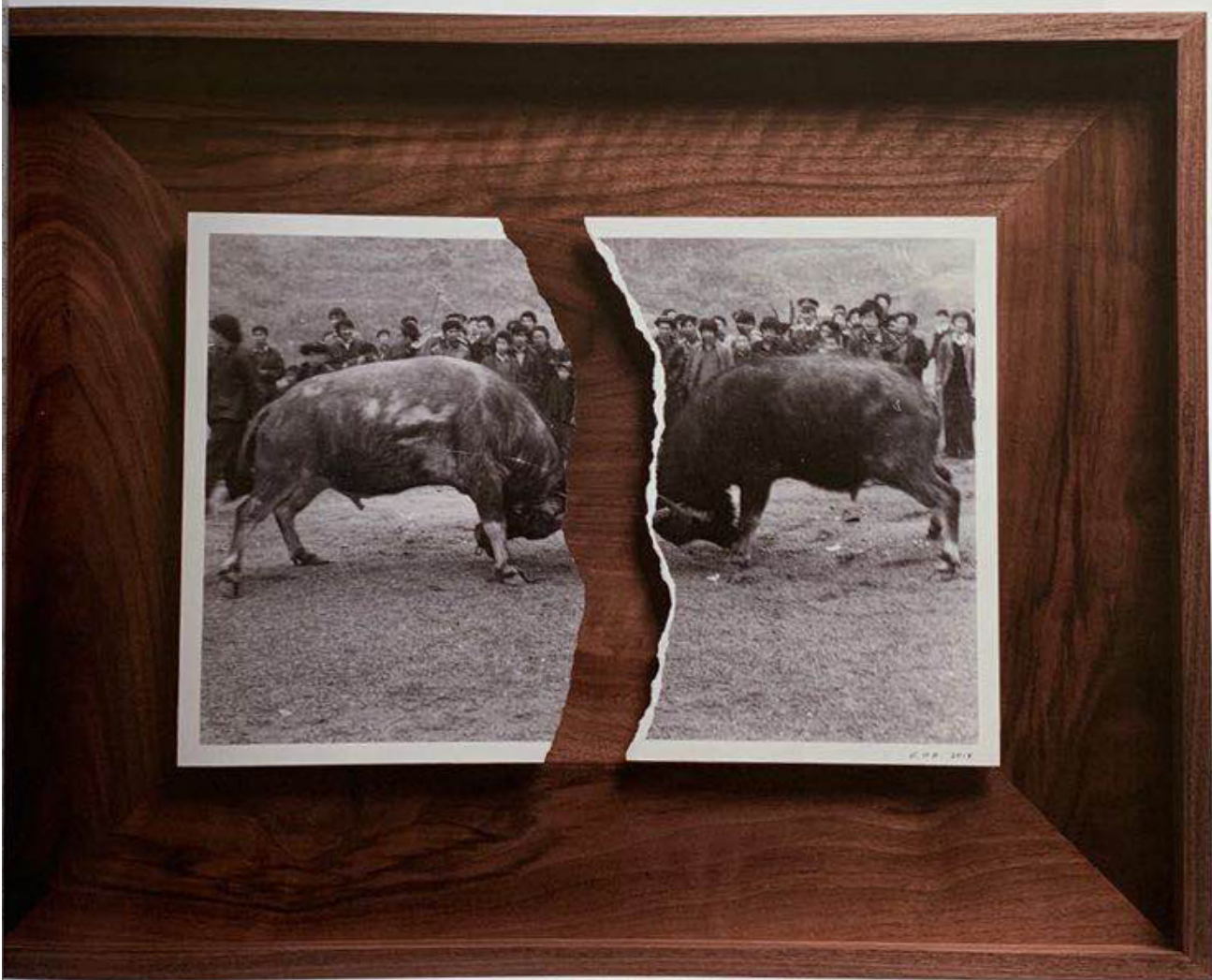
2010年也有这种断层感吗？

是的，我已经发现了，就是2010年，这个时间点之后人的状态发生了明显的变化，比如在2010年之后，照片中的女孩子看上去基本上长得都一样了。

你说过“这个世界不因为多一张图像而变得美好，我情愿这是一个没有摄影的世界。”你拍了这么多照片，又收集了这么多照片，你

的这句话我们该如何来理解？

如果我有一座庙，我一定会在门前立一块牌子，上面写着“不许拍照”。罗兰·巴特曾经说过“摄影是一种丧失自我的行为”，摄影过程中隐藏了一种人的原始欲望，这和夏娃在伊甸园中摘下果子的过程类似，当她摘下了那只果子，人就拥有了智慧，但上帝将他们赶出了伊甸园。“我情愿这个世界没有摄影”可以看作是我破坏解构这些照片的原动力。



斗牛，2019 蔡东东



一棵树，2016 蔡东东



失火，2020 蔡东东