

# 由集美·阿尔勒国际摄影展看中国当代摄影的 档案化特质

汪贤俊

(集美大学 美术与设计学院, 福建 厦门 361021)

**[摘要]** 媒介特质的讨论一直是自摄影诞生起的中心话题,对本质的追问和新媒介的“渴望”,使得当代摄影似乎又回到了巴钦所描述的摄影之初的状态中。影像媒介的“纪实”功能再度得到考量,混合媒介或跨媒介实验,甚至非艺术媒介的引入,用以表达影像艺术的档案化特征,这在集美·阿尔勒国际摄影展中表现得尤为显著。档案化的影像构成了新的交流方式,用以平等地探讨当代社会所面对的共同问题。

**[关键词]** 集美·阿尔勒国际摄影展;中国当代摄影;媒介特质;档案化

**[中图分类号]** J 40

**[文献标识码]** A

**[文章编号]** 1008-889X (2025) 02-0092-10

## 一、引言

中国当代摄影有着一个明确的起点,即1976年所发生的一系列历史事件促成了中国当代摄影的开端。艺术史家巫鸿将其进程大体分为4个阶段:“民间摄影社团和展览的浮起”(1976—1979)、“摄影新潮”(1980—1989)、“实验摄影”(1990—2006),以及从2007年至今的实验性摄影机构的发展<sup>[1]</sup>。依据这种划分,2017年,由巫鸿担任策展人,在北京的三影堂摄影艺术中心举办了“中国当代摄影四十年”的专题展,这年正值三影堂创办10周年。而之前一年,2016年又被视为中国“新媒体艺术”新纪元的开始,中国当代影像艺术随着科技的高速发展,呈现出跃进式的迭代。其后,又随着疫情造成的实体隔离,使得远程媒体、电子终端等媒介手段成为艺术实验的最前沿,“新媒体艺术”热度逐渐转向对“媒介的科技手段及其思维模式”的讨论中。

摄影被认为是极具当代性的艺术形式,并且随着新媒介的迭代,媒介与观看方式被不断寄予厚望。自2015年起,三影堂在厦门的摄

影艺术中心通过“集美·阿尔勒国际摄影季”,将中国当代摄影的传播形式与观看形式所发生的变化较为全面地呈现出来。法国阿尔勒一年一度的摄影节,于1970年由阿尔勒摄影师吕西安·克莱格(Lucien Clergue)、历史学家让-莫里斯·鲁盖特(Jean-Maurice Rouquette)和作家米歇尔·图尼尔(Michel Tournier)共同创立。20世纪初由于社会和公众对摄影兴趣的日益浓厚,阿尔勒摄影展得以迅速发展,成为历史最悠久、规模最大的摄影展,并通过区域和国际合作产生了深远的国际影响。尤其与厦门集美三影堂的合作,不仅使得国际化的阿尔勒摄影展具有了新的亚洲视角,也使得中国当代摄影集中呈现的同时具有了国际化的背景。2022年11月25日至2023年1月3日,第八届集美·阿尔勒国际摄影季在厦门集美三影堂厦门摄影艺术中心举办。法国阿尔勒摄影节总监克里斯托弗·维斯纳(Christoph Wiesner)和三影堂摄影艺术中心创办人荣荣担任联合总监,摄影评论家顾铮教授担任艺术总监。本研究就以第八届集美·阿尔勒国际摄影季为主要案例,探讨中国当代摄影最前沿的媒介呈现方式与思维模式。

**[收稿日期]** 2023-08-28

**[基金项目]** 福建省社会科学基金项目“福建当代艺术的中国故事表述与传播”(FJ2021B202)

**[作者简介]** 汪贤俊(1971-),男,安徽宣城人,副教授,博士,主要从事西方美术史研究。

## 二、不再按动快门：媒介的回归结构

自摄影诞生之始，探索摄影媒介本质追问“摄影究竟是什么？”从来没有停止，这也是三影堂这样的实验性摄影机构所热衷的选题。现代主义理论代表人物克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）认为每一种艺术媒介都有自己的边界和效果，并在对其规范中确立了它特有的属性和价值，摄影艺术也不例外，“媒介特殊性”的观念促使现代艺术不断发展<sup>[2]</sup>。相对于现代主义对媒介艺术形式的探讨，后现代主义摄影理论家约翰·塔格（John Tagg）则认为摄影技术与文化多元交叉并且动态分布在文化和社会制度领域，文化语境决定着摄影，摄影既没有历史的统一性，也没有固定不变的本体身份<sup>[3]</sup>。不过，在摄影理论家乔弗里·巴钦（Geoffrey Batchen）的最新研究看来，在现代主义的媒介特质论和后现代主义者文化语境决定论之间，摄影的存在有着更为复杂的辩证关系。借助于福柯（Michel Foucault）的知识考古学和德里达（Jacques Derrida）的解构主义理论，巴钦认为18世纪中期到19世纪初期的科技发展和社会文化的需求，所产生的种种“话语”反映出对摄影热切的“渴望”并促使了摄影的诞生，摄影这一媒介也有着与生俱来的复杂性和不确定性<sup>[4]</sup><sup>[8]</sup>。自20世纪中叶起，混合媒介或跨媒介实验打破了绘画、雕塑、摄影、录像，以及行为和装置之间的媒介区分，并且伴随着非艺术媒介的引入，摄影媒介的复杂性和不确定性表现得尤为明显，对摄影本质的追问和新媒介的“渴望”似乎又回到了巴钦所描绘的摄影诞生之初的状态中。

集美·阿尔勒国际摄影展首先表现出对摄影媒介的关注。三影堂就此表示：“我们注重艺术家运用摄影这种媒介的能力，就是说艺术家除了通过他的独创性工作而表现出的作品的艺术感染力之外，同时也应该展现摄影媒介本身所具有的独特价值。”<sup>[5]</sup>这也直接表明作为当代摄影展而非当代艺术展，摄影展所呈现的媒介融合和媒介跨越始终围绕着对传统摄影概念的延续而展开。第八届摄影展共由30场展览构成，其中，6场来自法

国阿尔勒摄影节的展览、3场来自泰国的展览，表明了摄影展的国际身份；而中国当代摄影的最新面貌则体现在10场华人影像艺术家“发现奖”的单元展览，以及1场“影像策展人奖”的入围方案展，以此代表中国当代摄影的最新方向或标志。陈翠梅的《就因为你按了快门吗？》（见图1）获得本届“发现奖”，作品就是通过多维的媒介来体验多样的视觉形式与图像制造机制。祖籍福建金门县的艺术家居陈翠梅知道自己在金门拥有一块属于自己的土地，但她从未踏足过那里，只是通过Google地图来看到它。祖传的土地在每一代兄弟姐妹间分割，2006年去金门办理土地继承时，电影导演身份的陈翠梅将摄影师的版权和土地的所有权联系起来，思考她和这块土地之间的关系。展览可见部分的表层图像既有传统媒介的呈现：一张家族合影黑白照片和几张地图复印件（见图2）；也有最新媒介的呈现：通过Midjourney AI生成的图像作品《两个在金门高粱地里鉴界的男人》（见图3）；主体部分是影像，包括一部短片电影和几段记录影像。系列作品中的另一件甚至将影像实时传达到展厅当中，陈翠梅委托金门当地的艺术家居王苓在自己拥有的那块土地上设置了监控摄像头，并把影像实时传播到展览现场。



图1 陈翠梅的《就因为你按了快门吗？》展览现场

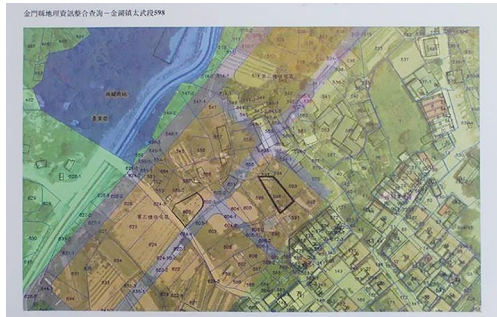


图2 陈翠梅在福建金门的土地地籍图，  
2022年，图片由陈翠梅提供



图3 陈翠梅,《两个在金门高粱地里鉴界的男人》, 2022年,图片由陈翠梅提供

这样的展览反映出当代摄影展的一个重要特征,就是摄影的学科定义转向“影像”这个更为多元性的媒介。相对于传统意义上的摄影,影像提供了更多的语言可能性,尤其是连续的动态图像,以及如叙事化的文本结构更利于观察和表述当下复杂的社会事物。屏幕渗透了我们的日常,更多艺术家自觉或不自觉地选择了影像作为媒介。不同于格林伯格所强调“媒介特殊性”的观念,在罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)看来,录像或影像艺术从一开始就不是一个自足的媒介,而是一种半自律的“后媒介”或“新媒体”。在1992年的“‘北海航行’:后媒介状态时代的艺术”的讲座中,克劳斯将“媒介”定义为一种回归结构,“这样一种结构,它的一些因素将生产出一些规则,这些规则则催生了结构本身”<sup>[6]</sup>。

以克劳斯定义的“媒介回归结构”来解读《就因为你按了快门吗?》这一具体案例,媒介呈现的表层图像背后实际上隐匿着深层的技术、物件和事件。拍摄家族合影的那台照相机、生成图像的人工智能、卫星通信设备以及影印扫描等技术,链接数字影像以构成自身表述的结构,将图片、文本和影像构建成根据契约和血缘而认定的土地边界,并再现为继承土地的旅行、实时的表演等内容。图像的表层与深层构成呼应,虽然陈翠梅不曾按下快门,却有效地利用了图像的生

成机制,在艺术幻觉与真实现实的特殊关系中,传达出对图像的思索并交织表达出自我的情感。由此案例亦可见纳入当代摄影的影像,其实已彻底超出了传统的媒介范畴,“非影像”的实践重申其“后媒介”或“新媒体”的性质。这不仅仅是图像的增维与运动,而且是影像语言结构始终保留基本叙事的结构,影像生成机制与影像叙事之间构成规则并催生了结构本身。题为《就因为你按了快门吗?》将“快门”构成一种隐喻,照相机通过按下快门获取图像,在这件作品中通过AI输入一段文字便得到了图像。

对图像制作者的思考拓展了我们对于当代摄影的认知,当代摄影展中的“摄影”概念延展为“影像”,即包括照片、录像,还包括计算机生成的图像、其他非手工绘制的图像。摄影脱离了传统意义上拍摄器材,图像不再通过按下快门来获取,这种与具体媒介相脱离的“图像”(image)被称为“无具身图像”(disembodied image)。早在1996年初,《十月》杂志的有关视觉文化的调查问卷中,“无具身图像”就已成为了视觉文化研究的普遍看法之一,资本主义全球化会加剧图像的这种幽灵化,而学院化的视觉文化研究迎合了这一倾向<sup>[7]</sup>。严格来说,图像并不脱离媒介而只是跨媒介。在视觉文化研究中,“无具身”的图像不是物质生产之外的幽灵,而是从文化的语境中看待图像。图像可以被看作是“符号”,与语言、文字等其他类型的符号一起,共同构成社会的表征系统<sup>[8]</sup>。理解“媒介”的回归结构,将“影像”纳入视觉文化范畴研究,也为思考中国当代摄影档案化的呈现提供了思路。

### 三、档案化特质:媒介的临界状态

当“摄影”转向“影像”以多元化呈现,“媒介回归结构”不仅仅是拓宽了媒介范围,更多的是打破了媒介间的实验壁垒,作为影像的媒介既是方法,也是目的,摄影出现的最初状态也是如此<sup>[4]129</sup>。作为当代的“影像”,一方面被要求为客观的世界提供实证主义证明;另一方面又要为主观性在参与构建世界时所导致的不稳定性



提供证明<sup>[9]</sup>。而随着科技的发展，连接云端非物质世界与线下物质世界的能动性加强，强调“观念”的当代影像出现了类似早期摄影中的“纪实”转向，尤其是区块链技术使得输出与获取之间信息流的平等与去中心化不断凸显，可以追溯到数据的原始性，这就有了以档案化的视角理解当代影像提供实证的可能性。学术界对档案的通常理解是指人们在各项社会活动中直接形成的各种形式的具有保存价值的原始记录，原始记录性是其本质属性<sup>[10]</sup>。当代摄影展中最为直接的做法就是展现作为档案存在的影像，历届集美·阿尔勒国际摄影展都有如此的做法。本届“泰国影汇”展现了泰国国家档案馆等机构收藏的拍摄于19世纪60年代的纪实相片；国内档案形式的影像则是中国美术学院提供的2019年版《中国》图册，用以致敬1959年版《中国》图册，这两本图册都用档案方式记录中华人民共和国成立以来的重大历史时刻。

档案是直接形成的历史记录，“直接形成”表明了档案的原始性，“历史记录”表明了档案的记录性以再现历史面貌。纪实、风光与新闻、时尚类的摄影作品，都有可能涉及当代影像的档案化层面，这里存在着一个观察和理解角度转换的问题。陈翠梅的作品《就因为你按了快门吗？》一方面直接利用了档案，展览中呈现了文书契约、地图和家族照片，这些构成了档案的凭证价值，它们既有官方机构形成的，也有个人和家族形成的，都是有条件转化成文档的文件；另一方面作品将土地所有权问题和摄影师的版权联系起来，在探讨权利与拥有的边界的过程中，文件的形式不仅有文字、图片和影像，而且还有人工智能、虚拟现实、实时转播等媒介技术。文件转化为文档的有条件状态延展为不确定性，这就使得整体作品虽然呈现为档案化的状态，却非真正的档案，文件是通过回到媒介形态中来揭示作品和现实之间的隐秘关系。

不同于作为文档的文件，媒介不仅如文件一样成为携带信息或内容的容器，而且包括了传播信息的技术设备、组织形式或社会机制。麦克卢汉（Marshall McLuhan）关于媒介的名言“媒介即信息”，强调了媒介不仅仅是传达讯息的工具，更重要的是其本身就是讯息。格罗伊斯

（Boris Groys）就此认为这种乐观的看法意味着“所有的媒介在任何时候总是绝对诚实的”，因而会忽略媒介中还存在着隐匿、遮掩、误导等情况。格罗伊斯提出了媒介的真实性问题，并把它跟前卫艺术联系起来，认为前卫艺术的基本逻辑就是用削减、剔除等方式还原媒介的本来面目<sup>[11]</sup>。这就意味着媒介与其所传达的讯息区分开来，媒介的自身面貌因此得以呈现出来，并处在格罗伊斯所认为的媒介特例情况下的“临界状态”。格林伯格认为绘画媒介的临界状态是其“平面性”，受格林伯格媒介特质论的影响，巴赞（André Bazin）认为摄影媒介的本质属性是“记录”，“照片和对象本身共享了共同的本质”<sup>[12]</sup>。巴赞并不在意于记录的具体内容，而在意于记录这一过程的本身价值。而在巴塔耶（Georges Bataille）看来，只有将艺术的意义清除到接近零的临界状态，才能跟社会理性经济体系之外的超越之物形成交流<sup>[13]</sup>。由此可见，在理论层面上展览作品档案化的呈现使得当代摄影媒介处于“临界状态”。

尽管当代摄影媒介处于“临界状态”，其记录特质还是不同于一般意义上的档案，作品或图像的暧昧性与松散性亦有别于符号性的理解，梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）就强调图像不可以化约为符号的一面。这也就意味着对当代摄影的理解还要回到一般艺术史的风格解读中，既往的关于时代风格的一致性，或者影像展览内在各种形式关系的统一性的理念将被扬弃，取而代之的是一种物理学倾向的类比，即对艺术作品的物质-技术性层面所可能具有的情感效果的关切。库布勒（George Kubler）以一种物理学的能量术语称其为艺术品的自信信号，“艺术作品不仅是事件的遗留物，还是其自身的信号”<sup>[14][23]</sup>。历史学研究从信号中推导复原出最初的事件，而信号或信号造成的骚动却是美学和心理学所关注的。这又使我们回到瓦尔堡的学术体系，图像不只简单地充作特定历史经验的档案文件，文件同样能够在历史文本中找到，它同时含有那种经验的情感印记，也就是库布勒所说的“信号造成的骚动”<sup>[14][22]</sup>。历史学通常认为档案是最真实的，即便同一“事实”的不同记录有时候不在事实本身，它受个人立场、先验经验或者特定需求的

潜意识影响<sup>[15]</sup>。在这层意义上,作为档案的影像与档案化的当代影像艺术都处在媒介的“临界状态”,以利用不同媒介的特征交叉对比进,而构建认识框架,完成对“真实”的不同理解而这种理解本身就构成了“媒介回归结构”的一部分。

## 四、策展人的角色:档案化的营造

如果撤除主流艺术史观中风格论对当代影像的主导评判,那么进入展厅面向公众,并产生社会影响的当代影像如何完成档案化的呈现?本研究认为策展人在其间扮演着重要的角色。一方面策展人要建立一个相应的理论体系来阐释影像档案化的现象,另一方面策展人要通过策划引导来启发观众对影像档案化呈现的解读与接受。集美·阿尔勒国际摄影展通过策展人体制来构建整个展览的定位,并设立了“影像策展人奖入围方案展”来引导整个展览的学术走向。第八届集美·阿尔勒国际摄影季的“影像策展人奖入围方案展”包括:“暗箱:爱与图像的装置”(策展团队:黄羽婷、徐智博)、“差速河谷”(策展团队:陈鋈尧、王步云)、“新生还者”(策展人:王姝曼)、“一镜到底”(策展人:侯钰瑶)及“永无乡与世界尽头”(策展团队:探针小组)共5组入围方案。当代影像策展人不仅要关注多元化媒介的呈现方式,更要聚焦于当代最为迫切的文化政治议题,通过问题的设定和引导来遴选艺术家。早在约翰·沙考夫斯基(John Szarkowski)担任纽约现代艺术博物馆的策展人时,就曾通过策展来推动对摄影媒介的本质认识。1966年,在著名的“摄影师之眼”的展览中,通过选取摄影5种特有属性,即物的本身、细节、边框、时间和有利位置来定义其本质。这种定义接近于格林伯格,局限在摄影风格的论述中;而当代摄影重新定位后的风格分析,

将具有一种深刻的现象学维度,它将指向“一种不断扩充的,日益热切地对现象的回溯。”<sup>[16]</sup>

中国当代摄影的“重新启动”,参与对现象的回溯以1980年代为标志。摄影评论家顾铮认为随着新时期到来,自主观看的可能性终于出现,这个年代摄影最值得重视的方面是个体的苏醒、归来,以及个体为争取个人观看的权利的不懈努力<sup>[17]</sup>。与此同时,面对公众的展览,策展人以展品或讨论问题的真实性,作为现象的回溯的出发点来表达自主观看的可能性,摒弃对“竞争性真相”的虚构处理。在策展理念公共化的表达过程中,展览相关文本的客观表述和影像媒介的空间呈现方式也逐渐变得同样重要,也用以表达问题的真实性。本届“影像策展人奖”获得者王姝曼的策展方案“新生还者”(见图4),设计了两条轨道化的空间,将档案与影像直接并列呈现:一条装置有半透明黑色幕帘的空间中放置影像,以还原“创伤现场”;另一条暗红色甬道的空间展览文本与档案,以呈现对“新生还者”研究的脉络体系。全球的新冠疫情,加上区域间矛盾纷争,成为人类必须共同面对的苦难。王姝曼的策展以影像为媒介揭示创伤经历的一角,还原新生还者的生理和心理感受。展览呈三段论式的结构:第一部分“外露的伤口”讨论影像媒介如何记录伤口的形成;第二部分“恶化的伤口”呈现影像媒介如何转化创伤事件并使其恶化;第三部分“受创主体”呈现受创主体,即“新生还者”的样态在伤口显现和恶化后如何呈现。就像个人档案会对人生产生重大影响一样,当代档案化的影像正在改变着我们看待自己和他人的方式,甚至改变着我们的行为方式。评委团认为展览“新生还者”试图从摄影与影像媒介穿越现在和历史时刻,重新见证创伤外露、恶化及使主体生还这一完整过程,以提示——我们正处在一个“仍旧且更加危险的创伤时代”<sup>①</sup>。

① 《集美·阿尔勒国际摄影节图册》,集美三影堂影像艺术中心印。



图4 王姝曼策展方案“新生还者”展览现场

策展人通过策展来推动对影像媒介的认识的企图一直在延续，“新生还者”的方案使用了摄影、电视、电影、VR和短视频5种媒介，来揭示创伤事件在媒介中如何发生并转化创伤的“第二现场”。文本档案形成的脉络谱系与不同影像媒介的传播机制联系起来共同完成了展览的叙事结构，媒介作为“技术性基础”支持着艺术家展开多媒体化的创作，并形成了一个新的语言结构，也就是前文克劳斯将媒介所定义的一种“回归结构”。档案化的介入也成为结构的重要组成部分，在“新生还者”展览的序章中的《网络效应》通过网站提供关键词，观众通过查找关键词来观看对应的视频片段，观看的方式成为档案化的查阅方式。

当代影像的媒介特质正在经历着巨大的变化，其价值不只存在于某一作品或某一种媒介中，而是策展人联合艺术家通过策划、组织和生产等一系列行为来完成作品。从现代艺术开始艺术的价值体系就由艺术体制所建构起来，这些体制包括了一整套的现代运作机制和话语体系，运作机制有美术馆、画廊、研究机构等，策展人不仅在运作机制中担任着重要的角色，还要积极运

用话语体系推动展览的运作逻辑和行业话语。在现代艺术的艺术体制中，影像艺术亦如格林伯格所论的那样，处在形式或唯美的内在逻辑之中，影像的媒介特质成为唯一旨归。而当代影像的前卫性就表现在“体制批评”中，艺术体制赋予艺术意义的机制遭到质疑，形式主义和审美自主受到了挑战，媒介之间的边界不仅被打破，而且面向更广阔的社会和文化现实。体制批评是要改变现代艺术的生产、分配和观看接受模式，而当代影像策展与这一模式的改变直接相关，或者说是策展直接影响了当代影像的生产和呈现方式。影像档案化的策展方式通过揭开看上去平庸日常的社会生活的一角，赋予其新的意义和感知，从而促成一种对世界的新的理解。

## 五、档案化的语境：媒介的身份

影像的档案化意味着需要通过语境来寻找媒介的身份及其意义。鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）在《艺术力》中认为：“在我们的时代，语境被视为变化着的和不稳定的。所以当代艺术的策略在于创造一个特殊的语境，以便使得某一



形式或物件看起来与众不同、新鲜有趣——即使这种艺术形式已经被博物馆收藏。传统艺术作用于形式层面,而当代艺术则作用于语境、框架、背景或新的理论阐释层面。”<sup>[18]</sup>影像的档案化为中国当代摄影的实践提供了新的艺术思潮,影像媒介的身份在对原境的重构和阐释的重视中再次得以确认,档案化的学术整合有助于恢复影像作品所承载的文化意义与历史记忆。摄影展对影像作品的空间和现场意义的重构也激活了各项文化思想资源,本届集美·阿尔勒摄影展“致敬”单元的《荒原的神谕:庄学本》,展示了庄学本早期在西部有关边政土司、民俗文化的影像,影像档案化的解读也再次与人类学、社会学等领域密切联系起来,历史纪实的影像在当代影展中回到了影像民族志的语境中(见图5)。



图5 第八届集美·阿尔勒摄影展  
“致敬”单元的《荒原的神谕:庄学本》

当代艺术有着明显的语境化的倾向,人们愈加习惯通过语境来欣赏艺术,而不仅仅停留在艺术作品的本身。这种倾向表现在3个方面,即以艺术史和艺术理论取代艺术品的观念化倾向;以博物馆取代艺术品的体制化倾向;以艺术家生平取代艺术品的故事化倾向<sup>[19]</sup>。摄影展在选择作品时常常依赖艺术史和艺术理论构成的评价体系,一方面传统的摄影理论有着相对稳定的评价体系;另一方面这种评价体系会不断受到新影像媒介实践的冲击。反思性与开放性的评价体系则是成为影像的档案化呈现的重要理论前提,影像档案化本身为影像的解读提供了“档案化”的

语境。影像作品的意义并非独立自主,其意义的生产有赖于一个特定的语境。语境的变化通常会改变影像单一的真实意义,因此,对文化话语和机构语境等因素的阐释也就构成了当代影像艺术理论的重要部分。在影像档案化的阐释过程中其学科方法和学科边界被打破,摄影媒介在寻找意义的过程中,构建一种“动态的历史形态学”<sup>[20]</sup>。阿瑟·丹托认为,“在某种程度上,阐释是作品的艺术语境的一个功能:这意味着作品依靠它的艺术史定位,依靠它的先辈而变得不同寻常”<sup>[21]</sup>。与此同时,媒介身份的物质-技术属性在服务于档案化的解读过程中,影像媒介所包含的观念被强调,尤其是媒介的数字化更是消解了影像的原作意义。

在影像档案化的语境呈现过程中,集美·阿尔勒摄影展有类似博物馆取代艺术品的体制化倾向。早在1955年现代主义处于高潮的时候,爱德华·史泰钦(Edward Steichen)开创了题为“现代艺术博物馆的摄影展”。“摄影艺术”第一次成为博物馆展览的主题,其目的是为史泰钦所谓的“人类本质是一体”提供一个全球视野,对各种文化和族群进行档案化的展现。集美·阿尔勒摄影展也有着将继往开来的影像作为“记忆痕迹”的博物馆化的意图,这在中国美术学院的“灵与物——中国美术学院摄影·影像展”的单元中表现得尤为明显。展览中不仅有按照博物馆陈列的方式展示《中国》图册,展览仪式的“重演特征”,突出强化国家与民族认同的文化语境。还有唐咸英的《红地毯——物非物》系列强调了博物馆仪式化的展示过程,吕艺杰的《造像术》则以博物馆典藏不朽作品的方式构建家族的“造像”。展览的博物馆化为当代影像档案化提供了历史性解读的语境,影像构成了历史与记忆的互动,作品体现的某种记忆曲折且隐晦地反映着现实的需要,从而在人们处理过去与现在关系的过程中被想象和建构。

影像档案化的语境还表现在媒介的身份用以叙述艺术家生平的故事。陈翠梅的作品《就因为你按了快门吗?》,无论是通过AI生成的图像,还是传统摄影的家族照片,都在叙述着艺术家本人与土地之间的家庭血缘故事。“发现奖”中袁可如的《永恒与片刻》(见图6)也是通过

对家族遗传的乙肝病史的叙述，反映出个体的伤痛如何暴露在公众面前，其中一个角色的原型就是艺术家本人。档案化的语境表述通过摄影、绘画和装置等媒介，直接将艺术家本人以及亲朋携带乙肝病毒者的身份境况公开化，以抗争于世俗的偏见和歧视。现代主义的影像追寻媒介身份的本质特征，而后现代主义认为当代影像没有一个固定的本体身份，也没有历史的统一性，所以不

执著于寻找影像的本质。后现代主义是把影像放在更为宏大的文化语境中考量，强调影像在其使用中制造和传播意义的功能。巴钦认为如果按照这种理解，那么我们分析摄影的焦点就发生了变化，以前我们重视对照片进行形式风格的品鉴，但现在我们更看重摄影的功能和应用，也就是从单纯的美学问题，转向了文化功能问题<sup>[9]</sup>。



图6 袁可如《永恒与片刻》

## 六、结 语

20世纪90年代末新潮艺术沿着观念变革和媒体实验两条路径发展，影像艺术将两者结合起来，常常以解构的经典方式，采用波普、拼贴、挪用等手法延续着当代艺术产生之初的特征。随着影像媒介作为表达工具和思考方式渐趋成熟后，媒介身份和边界的实验进一步延伸，以多媒体、跨学科方式对某一特定主题或具体问题加以客观揭示或档案化呈现，在本届集美·阿尔勒国际摄影展中档案化的呈现方式尤为突出。此类影

像已经不同于早期先锋影像对社会的激烈排斥，而是以较为柔和、审慎的方式加以回应，于宏大的历史叙事之外揭示社会生活的一角。来自法国、泰国、巴西、美国等地以及中国的艺术家一起以影像的多元叙事形式，展现关于身份、时间和历史的视觉记忆。影像以及装置不同于西方传统的绘画，不依赖于西方艺术史的谱系，这种“后媒介”模式有着平等看待不同媒介态度，不仅构成了影像档案化呈现的重要前提，而且也使得其成为“当代艺术”的重要组成部分。

中国当代艺术在欧洲的重视和解读始于1993年的威尼斯双年展，解读模式大体设定在奥利瓦（Achille Bonito Oliva）所认定的文化差



异性的框架内。西方对中国艺术的“东方主义”的想象或误读,也造成了中国当代艺术的身份焦虑。影像媒介构成了新的交流方式,档案化的呈现也改变了文化差异性下的歧见,个人表达可以看作是一个文化体的当代实践,而非既往所认定的西方影像只是自我表达,非西方艺术影像只是集体代表的刻板印象。阿尔勒国际摄影展在中国的举办,影像档案化呈现的模式或者说策略,使得中国当代艺术有了探讨当代社会所面对共同经验和价值判断的可能性,这也是将中国当代艺术的“中国话题”转化为“国际话题”的重要前提。从“图像证史”的意义来说,影像档案化的呈现延续了将图像作为记忆痕迹的传统。时代的观念体系既凝聚在语言文字中,也凝聚在视觉媒介中,影像档案化具有不可替代的社会认知意义,这也是视觉文化研究的重要图像内容。

#### [参考文献]

- [1] 巫鸿. 中国当代摄影四十年 [M]. 杭州: 浙江摄影出版社, 2020: 1-2.
- [2] CLEMENT G. 走向更新的拉奥孔 [J]. 易英, 译. 世界美术, 1991 (4): 10-16.
- [3] JOHN T. Evidence, truth and order: Photographic records and the growth of state [C] // The burden of representation: Essay on photography's and histories, London: MacMillan Education, 1988: 63.
- [4] 乔弗里·巴钦. 热切的渴望: 摄影概念的诞生 [M]. 毛卫东, 译. 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2016.
- [5] 潘庄. 我们注重艺术家运用摄影媒介的能力 [J]. 中国摄影家, 2008 (10): 58-59.
- [6] ROSALIND K. "A voyage on the North Sea": Art in the age of the post-medium condition [M]. London: Thames & hudson press, 1999: 6-7.
- [7] TOM C. Visual culture questionnaire [J]. October, 1996, 77 (2): 25-30.
- [8] 陈岸瑛. 图像与媒介: 论视觉文化研究的对象与方法 [J]. 艺术设计研究, 2015 (4): 5-10.
- [9] 吴毅强. 摄影究竟是什么?: 以乔弗里·巴钦的摄影概念研究为中心 [J]. 文艺研究, 2018 (6): 124-135.
- [10] 冯惠玲, 张辑哲. 档案学概论 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2006: 6-8.
- [11] 格罗伊斯. 揣测与媒介: 媒介现象学 [M]. 张芸, 刘振英, 译. 南京: 南京大学出版社, 2014: 64.
- [12] ANDRE B. The ontology of photographic image [C] // The camera view: Writings on twentieth-century photography, New York: E. P. Dutton, 1979: 142.
- [13] 邹建林. 艺术与共同体 [J]. 文化研究, 2018 (2): 225-239.
- [14] 乔治·库布勒. 时间的形状: 造物史研究简论 [M]. 郭伟其, 译. 北京: 商务印书馆, 2019.
- [15] 蒂莫西·加顿艾什. 档案: 一部个人史 [M]. 汪仲, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015: 9.
- [16] 瓦尔特·本雅明. 德意志悲苦剧的起源 [M]. 李双志, 苏伟, 译. 北京: 北京师范大学出版社, 2013: 25.
- [17] 顾铮. 中国当代摄影景观 (1980—2020) [M]. 上海: 上海人民出版社, 2022: 33-49.
- [18] 鲍里斯·格洛伊斯. 艺术力 [M]. 杜可柯, 胡新宇, 译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2016: 42.
- [19] 卢文超. 是欣赏艺术, 还是欣赏语境: 当代艺术的语境化倾向及反思 [J]. 文艺研究, 2019 (11): 28-36.
- [20] 乔弗里·巴钦. 每一个疯狂的念头: 书写、摄影与历史 [M]. 周仰, 译. 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2015: 81.
- [21] 霍华德·S. 贝克尔. 艺术界 [M]. 卢文超, 译. 南京: 译林出版社, 2014: 136.

# Archiving Characteristics of Contemporary Chinese Photography Reflected from Arles International Photography Exhibition in Jimei

WANG Xianjun

( Arts and Design College, Jimei University, Xiamen 361021, China )

**Abstract:** The discussion on the characteristics of media has been a central topic since the birth of photography. The inquiry on the essence and the “desire” of new media makes contemporary photography seem to return to the original state of photography as described by Batchen. The “documentary” function of image media has been considered again. Mixed media or cross-media experiments, and even the introduction of non-artistic media, are used to express the archival characteristics of image art, which is particularly evident in the Arles International Photography Exhibition in Jimei. Archived images constitute a new way of communication to equally explore the common issues faced by contemporary society, which is also one of the important preconditions for transforming the “Chinese topics” of Chinese contemporary art into the “international topics”.

**Key words:** Arles International Photography Exhibition in Jimei; contemporary Chinese photography; media characteristics; archiving

( 责任编辑 张永汀 )

( 上接第 47 页 )

# On the Optimization of the Legal Regulation of Securities Issuance Sponsor and Investment

LIU Hui, WU Junxiong

( Law School, Hunan University, Changsha 410082, China )

**Abstract:** In the process of reforming the registration system of the stock market, we introduced the sponsor and investment system of Korea. Based on the incentive compatibility theory, the system compacts the gatekeeper responsibility by binding the interests of sponsors and investors, and promotes sponsor institutions to do their duty in the IPO process, which is conducive to solving the problems such as overpriced IPOs and performance changes. However, the current system of sponsorship and investment in our country is not mature, and there are problems such as conflict of interest, lack of incentive restraint and competition mechanism, absence of shareholding reduction rules, incomplete information disclosure, and imperfect legal responsibility. To optimize the legal system of securities issuance sponsorship and investment, it is necessary to build a financial firewall of sponsor institutions based on information, capital and personnel; to design the interval proportion of investment, supplemented by the sponsor and investment bonds, securities investor protection fund to apply for funds, and set up the sponsor and investment tax system; to add rules for reducing holdings in batches and information disclosure by sponsor institutions; to limit the scope of violation follow-up and set up a preventive responsibility bearing mechanism.

**Key words:** sponsor and investment; sponsor institutions; gatekeeper responsibility

( 责任编辑 冯庆福 )