



在中国当代艺术的形成和发展过程中，城市化无疑扮演了至关重要的角色，几乎所有对于中国当代艺术的历史研究都无法绕开这一背景。经济制度的改革、消费主义的勃兴和迅速扩大的城市规模往往被视作 20 世纪 80 年代和 90 年代至新世纪初对中国当代艺术具备形塑作用的具体因素。在摄影这一领域，除了忠实记录着这个国家的形貌变化的纪实和新闻摄影外，也涌现出一批采用更具有实验性的方法、试图捕捉中国高速城市化浪潮下所形成的都市文化、社会氛围、人之精神境况的摄影实践。

2024 年 11 月 9 日，UCCA 邀请北京大学社会学系杨云翥助理教授专题讲述，以莫毅为例的中国当代艺术家，在中国城市化背景下，如何将摄影作为叩问自我与都市之间关系的媒介，如何探讨显现在影像之中的情感与形象。本次活动由 UCCA 公共实践部策划人王佑佑主持。

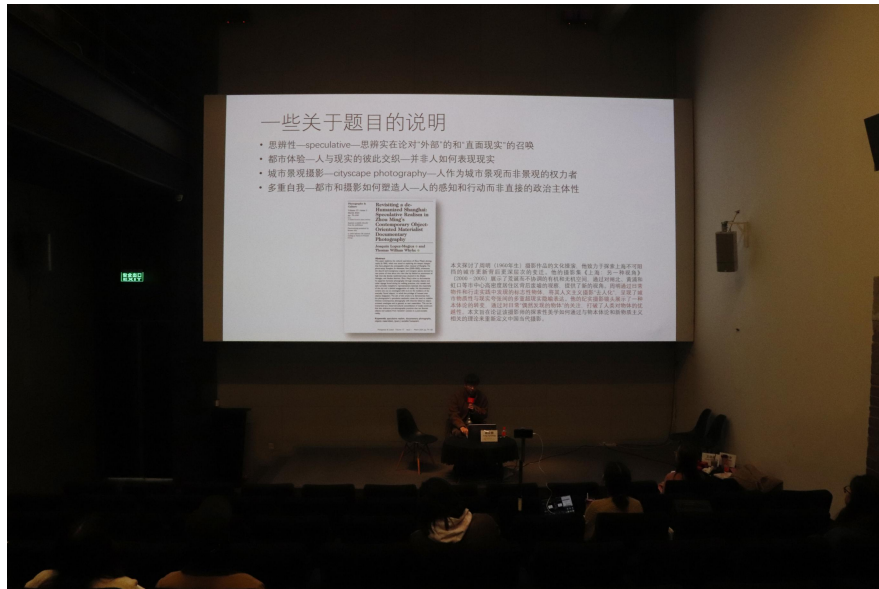
讲座简述

#摄影与城市关系的再思考#

在讲座开始，杨云翥首先对讲座题目进行了解读，“思辨性”来源于“思辨实在论”（speculative realism），这是一场兴起于 21 世纪的哲学运动。“思辨实在论”有一个主旨，即要超越传统康德哲学中的关联主义，去探索人类思维之外的客观现实，这是一种强调回归事物本身，打破人类中心主义的尝试，为人类去理解自然、技术和社会此类传统事物提供了新的视角，同时也影响到了艺术、文学、生态等更广泛的领域。在“思辨实在论”的基础之上，“都市体验”不再仅仅是以人为中心的经验——这个观念非常广泛地存在于都市摄影的实践者中。

杨云翥认为，莫毅的摄影实践提供了另一种思辨式地想象自我与都市之间关系的可能性，希望通过这次讲座提炼出一种新的想象空间，也就是我们的体验是如何被都市塑造出来的，或者我们和都市呈现的乃是彼此交织的事实，

如此又构成了怎样的都市体验。杨云邕提到在讲座题目中，他使用的是城市景观摄影（cityscape photography），而不是已经被烙印上如个性、自由、多元等意识形态指向的都市摄影或城市摄影。正如展览题目“我在我的风景里”，莫毅是作为城市景观的一部分，而不是风景的权力者而存在的。



“莫毅：我在我的风景里”展览系列对话“思辨性的都市体验：当代中国城市景观摄影中多重自我的涌现”活动现场，嘉宾杨云邕正在发言，2024年11月9日，UCCA 北京报告厅

最后，杨云邕提到了讲座题目中的多重自我（multiple selves），他之所以选择避开 individual 这个词，是因为 individual 带有政治主体性的内涵，而 selves 强调每一个人都具有解放式的个性和自由。这种个性和自由不是建立在普遍性基础之上的，而是一种纯然的多元性。多重自我的涌现也表明了杨云邕对直接考察艺术家感知和行动的兴趣。此外，杨云邕说明之所以用都市体验而不是城市一词是因为都市更偏向于文化的建构，而城市可能更偏向于现实的描述，都市和城市两个词有时候处于一种匹配协调的关系，有时候又会形成一种紧张关系。

在对讲座题目进行了语汇解读后，杨云邕引入了雷蒙·威廉斯的《乡村与城市》，意在说明永远都不存在乡村和都市之间的二元对立，所有好的、坏的品质在乡村和都市身上永远并存，而我们真正需要去关注的，是在具体的时空语境下面，乡村和城市究竟处于一个什么样的互动关系。关于现代性和城市化的问题，杨云邕引入了波德莱尔所谓的“浪荡子”形象。浪荡子的叙事经常和现代性和城市化联系在一起，这在中国的研究中也很常见，比如彭小妍的《浪荡子美学和跨文化现代性》讲的就是一种跨文化意义中都市浪荡子的形象。在摄影刚传入中国的时候，就有早期摄影家关注现代性的都市场景，也就是以浪荡子的身份在时空语境中去进行摄影探索，杨云邕提到 2013 年理查德·K·肯特（Richard K. Kent）在《跨亚洲摄影》（*Trans Asia Photography*）期刊发表的文章《20 世纪早期中国艺术摄影》（*Early Twentieth-Century Art Photography in China*），以其中的两个案例说明现代化过程中都市建筑的几何纹理和光影是如何引起早期摄影家注意的。

随后，杨云邕简单梳理了中国城市化改革的脉络——除了与中国当代艺术息息相关的改革开放之外，1994 年的分税制改革和 2008 年北京奥运会都是中国当代非常重要的节点。分税制改革引发了中国房地产的崛起，随之而来的大拆大建很大程度上也推动着中国当代艺术的发展。到了 2008 年奥运会前期，北京进行了大规模的城市更新改

造，这些导致了大工地的状态贯穿于 90 年代到 21 世纪前十年当中。面对这样的情况，艺术家与摄影师便会针对这些情况从不同角度进行一些创作。此外，杨云邕通过城市规划与摄影艺术的实例，探讨了都市表面与结构之间的关系，强调艺术家们在城市化扩张和更新中，通过作品揭示社会问题、反映环境破坏、消费主义及都市文化对人的影响。不同媒介和创作方法，如摄影和影像艺术，既关注城乡边缘地带的变迁，也表达了个人视角对城市化过程的介入与反思。



“莫毅：我在我的风景里”展览系列对话“思辨性的都市体验：当代中国城市景观摄影中多重自我的涌现”活动现场，嘉宾杨云邕正在发言，2024 年 11 月 9 日，UCCA 北京报告厅

#莫毅与城市风景的关系#

为了说明莫毅的特殊性，杨云邕总结了几个关键词，并将莫毅和其他都市摄影并置进行比较式的阅读。第一个关键词是“表情”，莫毅的摄影中将都市看成独立于他之外的一个类似于人而具有生命力和能动性的主体，而表情是我们识别他人情感和情绪很重要的方面，在莫毅的作品中，每一张面容和废墟都是都市的自我展开。相比之下，在对获得了更多评论家和学者关注的都市摄影——例如许海峰的《世纪之交的上海表情》和其他以上海为主舞台的都市摄影作品——之中，城市的“表情”并不是真的要把城市作为具有能动性的主体去看待。他们关注城市与居住者的互动，常通过人物面孔的情绪来表达城市的“表情”。另一种表现方式则是以平铺直叙的方式远距离客观地观察城市的样子，聚焦城市的基本面貌，在这背后总有一个城市观察者的形象。而莫毅《街道的表情》不太一样，这组作品是他在街道行走时，每走五步按一次快门的自动摄影，整组照片都是用这种把本人的介入降到最低程度的形式创作的，以此命名也说明了这是他所理解的城市表情。

第二个关键词是“风景”（“相遇”），在解读这个关键词时，杨云邕将陆元敏的《苏州河》和莫毅《我在我的风景里》和《一米，我身后的风景》进行对比解读，在陆元敏的作品里，他以观察者的视角对城市风景进行处理，是一个典型“浪荡子”角度。但莫毅不一样的是他将自己进行了景观化的处理。在看莫毅的作品时，我们可以发现他本人

就是风景。而他和一般作为背景的风景的关系呈现出一种势均力敌的双方彼此对峙、对等的状态，这接近于在讲座开始提到的思辨性都市体验中将客体主体化，让都市具备自身的叙事和生命力的做法。当莫毅用红色闪光灯将自己从画面进一步剥离时，两个“风景”主体之间的对峙已经体现得非常显著了。



左图：莫毅，“我在我的风景里”系列，1997。右图：莫毅，“风景里的一抹红”系列，1997。

图片由嘉宾提供。

另一方面来看，如果看“我在我的风景里”这幅黑白影像，其实能够看到摄影机以一个影子的方式叠加在莫毅本人脸上，形成了都市、人和照相机三重主体对峙的局面。所以说莫毅和风景相遇的方式会不断制造分离的效果。和陆元敏照片中非常鲜活、欢腾或戏剧化的场景，以及召唤观众进入其中的都市摄影不同，在莫毅的影像里很难体会到摄影师的视角，他的影像也始终为观者留下了自由的“镜前”（profilmic）空间。这种自由的镜前空间可以让人纯粹只发生看的关系，而不会形成挑衅和打断式的体验。这可以让人很好地从另外一个方向重新去思考视觉和知觉之间的关系。

第三个关键词是“超现实”作为一种效果”，杨云邕在此对比了莫毅和张海儿的作品。他提到，张海儿曾在一次访谈中说他的摄影方式是将一切客体造型化。这种说法首先承认了他将他所面对的对象作为一个个客体，即可以让艺术家进行造型化的对象，但是莫毅的照片并非如此。《舞蹈的街道》从视觉上看使用了广角镜头，营造出了与张海儿街头影像中类似的流动和动感的效果。此外，莫毅在《我是流浪狗》系列中让观众体验到的超现实的感觉，主要来源于从视角对环境进行了陌生化的处理，而不是要去营造场景的戏剧性。在这样对比式的总结之后，杨云邕引入了顾铮的《面向城市：当代中国的都市摄影实践》，顾铮认为 20 世纪 80 年代的中后期是中国都市摄影的萌芽期，在文中以“北河盟”为例，其中包括顾铮、陆元敏、许海峰等人，这些人公开宣布“不为都市表面的亮丽所动，要以摄影的方式与都市对人的异化做一番斗争。他们带有强烈的主观的意识，在都市中运动照相机，反抗频频袭来的压抑，提示都市生活非人的一面。”这种“主观的观看”将都市作为客体，而摄影师要做的事情就是把自身对于都市的感受投射到影像里面。而施瀚涛的文章《20 世纪 90 年代的他们是谁？》则对这一观点进行了补充和强化。

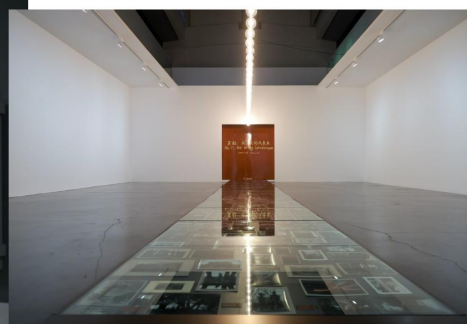
“过程”也是莫毅摄影中重要的一点。在解读“过程”这一关键词的时候，杨云邕并未将其和其他艺术家的作品进行对比。他提到，如果将这个世界当成投射自我情感的剧场，到最后强调的永远只有照片本身，而拍照的过程只对摄影师本人有意义。真正把影像生产的过程呈现出来，并且在此基础上跟周遭的世界发生联系的，莫毅是独特的一例。

在《骚动》中，他尝试去探讨摄影的生产——他拿着一台相机对着同样的场景不断地按快门，将所有东西都叠加在了一起，这是对于过程的自觉。观众看到的因此既是作为照片的那个结果，也是这张照片生产的过程。可以说，莫毅不仅仅拆解了摄影的创作步骤，更是在摄影媒介本体的层面去探讨摄影本身的可持续性。《时间之河》专门为这次展览而作，过程性在这件作品中更加明显。杨云邕提到，在这件作品中展出了类似于摄影师工作时打的小样，即联系表（contact sheet）。正是因为莫毅将这些小样当作他的作品，并将其视作很重要的东西保存下来，所以才能在今天看到他整体创作生涯的总和。就像莫毅自己说的，“我不以一张照片诉说主题或意境，而是以一种连续的方式，和这一方式产生的集群图片来表达一种切身的一贯情绪中感受到的主题和意境。我推崇方式和思想以及作品的同一。”

“过程”



莫毅，我虚幻的城市（骚动），1987



莫毅以“联系表”展出的“时间之河”

左图：莫毅，“我虚幻的城市（骚动）”系列，1987。右图：莫毅，《时间之河》，2024。

图片由嘉宾提供。

#莫毅摄影的“冷面热心”#

杨云邕希望能够辨析清楚的是：城市作为一个独立具有生命力，能够和摄影师对峙的主体，究竟是一种疏离和冷漠，还是一种内化的热情。巫鸿在写于2007年的文章中将莫毅称为“作为民族志工作者的摄影师”，在其原文中，他说：“与众多只对捕捉单一场景或瞬间的纪实摄影家不同，莫毅痴迷于看似无穷无尽的种种凡俗物品和空间……他的视角……是百科全书式的。”在提到莫毅作品《我的邻居》时，他认为这组照片是对一个特定都市环境的全面视觉记录，主要有三点，分别是“计划的主题和强度：《我的邻居》是对特定人群在自身环境中的视觉文化所做的长期考察。其次是在一定语境之下的手法：莫毅并不是在审视一小组变量或是广泛的社会现象，而是试图达到对特定环境的细致入微的理解。第三是他的超然态度：他使自己从任何政治或社会话题中分离出来，担当了不带任何偏见的观察者的角色，用一种客观而科学的态度来说话。这些特点完全是一项标准的民族志调查的基本特征。”巫鸿总结说，基于上述特征，因此可以把莫毅称之为中国当代艺术的一位“民族志学者”。杨云邕最后总结了巫鸿的叙述：民族志工作者被巫鸿塑造造成了一种既有直觉和情感，又能够抽离出来对眼前的世界进行观察的角色。这一方面给予莫毅

以特殊称呼，区分了莫毅跟我们所说的都市摄影，但是另外一方面，它又似乎跟人类学学科语境中所说的“民族志之眼”有一些差别。

“民族志之眼”是由人类学家安娜·格里姆肖（Anna Grimshaw）提出的概念，杨云骅介绍道，格里姆肖认为影像本身就能够在民族志学者和他们所探索的世界里建立起不同的联系，更有甚者认为，影像制作的一些技术——比如摄影和摄像——也会在民族志者拍摄的对象和他们的观众之间建立起不同的关系，因为相机这个媒介存在本身就改变了民族志学者、当地人和观众之间的关系。从巫鸿的叙述来看，他非常强调莫毅后期项目的客观性，而在人类学初期的时候，相机或者摄像机被认为可以客观真实地记录眼前所有的东西，巫鸿因而似乎将莫毅塑造成了那样以科学人类学为志业的民族志工作者，也就是把莫毅变成了一个非常古典化的人物。在那样的世界里，民族志学者们才会认为一切的事物都可以被对象化。

作为民族志工作者的摄影师

- “直觉的（intuition）和情感的（emotional）”“对社会的兴趣长期存在其艺术创作中”“抽离的态度”（detached attitude）——内外交织、置身现场却同时疏离——民族志者的主客位意识（Wu, 2007）

↑
共振与差异（超越）
↓

- “民族志者之眼”（Grimshaw, 2001）
- 摄影的具身性与情动（Edwards, 2014）

图片由嘉宾提供。

杨云骅谈到，从今天的陈述可知，莫毅事实上并不是这样工作的。从理论的层面，杨云骅讲到了一位专注于摄影人类学的人类学家伊丽莎白·爱德华兹（Elizabeth Edwards）。2012年，这位作者总结了关于摄影照片和摄影实践的人类学研究20年的探索历程，她把物质性（materiality）和情动（affect）视为这一个领域最关键的两个词汇，将摄影定义为一种“情动的证据”。所谓情动的证据，就意味着摄影见证了人们如何感受、如何思考以及如何与他们所处的世界沟通。这一概念的提出意味着摄影已经走出了被动的、被对象化的工具论。与此同时，摄影家也不再可能处在冷眼旁观的位置，所以照片不仅仅证明了对对象的曾经在场，更是摄像和留影的欲望和冲动的实体显现。而摄影图像本身的指示性，指向的也不再是摄影家唯一的位置，而是人类社会中的爱恨情仇，他们所留下的种种的痕迹。也正是在这个意义上，视觉层面再冷静再淡漠的影像，实际上也凝结了某一种情感和冲动，更何况我们在莫毅的摄影实践中，那一种看似客观的视角，也恰恰是都市本身作为一个行动者主体对自身的显现。

杨云骅最后总结道：“基于伊丽莎白·爱德华兹（Elizabeth Edwards）的理论，似乎让我们找到了莫毅的摄影里面一种所谓冷面热心的真谛，结合莫毅的整个摄影人生，或许我们可以说莫毅的摄影并不是那种浪荡子、游荡者的摄影——它是一场面无表情的奥德赛，如同史诗一般，对于人类在特定时代环境下的心灵状态予以一种审视和关注。漠然的人群和表情下暗流涌动的，是艺术家非常宏伟的关切。”



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art



“莫毅：我在我的风景里”展览系列对话“思辨性的都市体验：当代中国城市景观摄影中多重自我的涌现”嘉宾对谈现场，左起王佑佑（UCCA 公共实践策划人）、杨云翀（北京大学社会学系助理教授）。



“莫毅：我在我的风景里”展览系列对话“思辨性的都市体验：当代中国城市景观摄影中多重自我的涌现”嘉宾对谈现场，左起王佑佑（UCCA 公共实践策划人）、杨云翀（北京大学社会学系助理教授）。

问答实录：

王佑佑：“闲逛者”的基本特征是拥有闲暇时光，漫无目的地游走在现代街道、现代城市，这种游走的经验在本雅明看来是现代性的代表。刚刚您分析了我们可以把部分摄影师称为闲逛者，想再听听杨老师展开解释为什么我们不将莫毅称为“闲逛者”？

杨云邕：最直观的、可能也更有兴趣一些的解释是，我那天跟莫毅本人聊天的时候，他说他开始自拍是因为从西藏回来以后，他发现自己好像步入中年，头也秃了，胡子也很长，他拍完了以后，感觉这个人看起来还有点儿意思，他用的是“有点儿意思”来形容自己。如果我们去看很多闲逛者的影像，首先他们个人不太会入镜，如果他们入镜的话，经常也会借助一些其他的東西，比如镜子。他们会跟都市琳琅的环境融合在一起。但是莫毅的着眼点是，这个人好像长得“有点儿意思”，他把自己的形象从周围的环境里抽离出来去看待。其实说白了，闲逛者是一个非常资产阶级式的人物。但莫毅老师从他的形象到想法，显然都不是走向那样的方向，另外也有视角低的这个原因。

王佑佑：奥德赛本身的故事来自荷马史诗，奥德修斯在特洛伊战争之后，在海上漂泊了十年之久，克服各种艰难险阻，最终回到了家乡，类似于史诗般的征程冒险，您认为在什么样的意义上莫毅和奥德赛的形象是重合的？

杨云邕：首先是行经的距离和行走的环境，他并不是局限在一个城市里。我说的奥德赛实际是受到了港科大的郭秋孜老师评论金石声的启发，莫毅老师的人生经历也很丰富，可以说他整个人生都处在冒险和跋涉当中。像《一米，我身后的风景》《骚动》等，他的创作是在熟悉的城市场环境中发生的，但形式上能呈现出很不一样的尝试，所以我会觉得他一直把摄影和他的人生都看成某种冒险。

王佑佑：杨老师开头讲了很多跟拆迁有关的故事，从1990年代开始，甚至可能更早中国就经历了比较大面积的现代化建设。我们能从90年代很多黑白摄影作品里看到这样的场景，莫毅肯定也身处其中。我记得有看到过这样的描述：到处都是脚手架，到处都是废墟，到处都是拆迁景象。但其实当我们在展览中走一圈就会发现莫毅没有拍任何拆迁的景象，他没有拍任何废墟。他拍的是什么呢？是天津90年代胡同拆迁之前完好的样子，他拍的是拆迁之后，天津经过现代化建设后，是一个相对比较光鲜、完整、和谐的景象。他没有选择那些损毁的、破裂的带有悲剧色彩的场景。我想问问您是怎么理解莫毅对于场景的选择，他如果要拍废墟估计不是一件费力的事。

杨云邕：这个恰恰说明了他确实没有把城市当成是可供他自我投射的对象。因为按理来说，像莫老师他自己回顾的，他在80年代末个人的心理状态是试图去感受城市的“心理”。可能在很多人拍拆迁的时候，莫老师是坐在公交车里，在城市晃荡。他是在另外的地方找到了更加能够表现他自己和城市之间的关系，或者说他找到了如何看待周遭人们的内心状态的方式。我觉得可能不是莫毅老师自己有意要去跳过拆迁这个事情，之后可以再去找他求证一下。

王佑佑：这个问题导向了下一个问题，刚刚杨老师也讲到了莫毅拍了很多70年代以后家家户户都会在窗户装的铁栏杆。那种铁窗一开始很多都是每家每户自己设计选择材料，因此巫鸿老师也觉得在看莫毅拍摄的铁窗作品时，就像在看每家每户的情绪或者是性格特征。我记得他还有一件作品没有在展厅里做主要展示，在《时间之河》这件装置中可以看到他拍了很多塑料模特，因为他走在大街上看到很多塑料模特在路的两边，他觉得那些非人的塑料制

品好像也有某种情感，他觉得他们很有趣，并为他们拍了证件照，给这些非人的物品一个所谓的身份。大家回去可以看一下，他是放在自己的一寸证件照旁边，仿佛塑料人也有了真实的身份，也可以是一个人。

虽然我们经常形容莫毅的作品好像带着疏离感，但实际上他看向城市的目光是带着温情和人性的。所以回到我前面的问题，就是为什么他没有选择城市破败的一面，而选择城市比较完好的一面，以及他看向城市中各个非人的物件时，其实他目光的选择是有点矛盾的，我想听听您的感受。

杨云骢：我觉得你总结得就非常好。比如说他赋予模特某种人格，我认为可能到后面会变成一个无解的问题。但我还是说吧，很多人类学相关文本里面，有专门处理过这种关于物的能动性和物的人格化的问题，谈得比较多的是阿尔弗雷德·盖尔（Alfred Gell）的“distributed person”；还有玛丽莲·斯特拉森（Marilyn Strathern）提出“dividual”的概念，当玛丽莲·斯特拉森谈到“dividual”的时候，说的是如果把“individual”的“in”去掉，就成了一个可拆分的东西，那么人也变成了“partible person”，这是指你身上某一个能够指向你的部件，从你这分出去了之后仍然能够指向你，仍然带有你的某种人格，这也跟古典人类学里关于“礼物”的概念类似。赋予物某种人格的做法，看似为物赋予了平等性，就像布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）的行动者网络理论就想要把物和人拉平，但是像我刚才说的阿尔弗雷德·盖尔谈到“distributed person”的时候，这个“distributed”说明肯定是要有人发出第一重的能动性，才能够赋予物第二重的能动性，他们之间显然是有争议的。所以关于这个问题，学界本身也没有一个非常统一的回答。

王佑佑：我想到曾有过关于一条河流、一棵树如何思考的讨论。一开始研究者会想森林如何思考，但后来发现其实这是一个伪命题，因为这依然是将人的思考投射在它们身上。

杨云骢：我可能会比较犹豫用“投射”这个词，我可能还是会用“分配”，因为可能把自己的一部分人格分配在森林，或者是任何一个物件之上，并不代表说物本身的思考是无效的，因为物确实能够反过来影响到人。关键在于，我们如何理解物体对人的影响。人类对这种影响的理解方式，实际上决定了我们如何与这些非人能动者相处。

王佑佑：谢谢杨老师。您刚刚提到了联络表，让我想到素描对于绘画的重要作用。很多画家，比如说拉斐尔为教皇绘制一幅壁画，其间会经历非常多的草稿阶段，经过了很多助手的手，以至于到教皇的官邸里，最后的画面早就不仅是拉斐尔一个人的作品，而是一个集体性的成果。所以反过来很多收藏家和赞助人想去收藏草稿，更能体现拉斐尔作为艺术家个体进行思考的过程。这是草稿之于绘画的基本关系和其中一段历史里的背景故事，想问问杨老师，摄影过程中产生的联络表和摄影作品之间是什么样的关系？

杨云骢：我并不认为你刚才提到的素描过程是简单的。如果从能动性的角度来看，这反而是一个体现不断转换能动性的例子。当我们理解艺术家创作时，通常认为艺术家以创作者的身份发出了能动性，例如拉斐尔通过描绘教皇创造了教皇的形象，最终的图像成为教皇的所有物和消费品。然而，这种事实情况可能是反过来的，因为教皇是出资者，他会不断要求艺术家修改作品。这意味着，教皇不仅是图像的最终接受者，还是最主要的能动者。相反，拉斐尔和他的助手更多地承担了执行或中介的角色。在这个过程中，教皇可能因为拉斐尔的名气而想收藏他的草稿，所谓的真迹。这时，艺术家的能动性再次被提升到一个新的高度。所以我认为，你描述的创作过程其实非常复杂。

对于摄影而言，联络表的过程并没有那么复杂。我将《骚动》系列与联络表放在一起，因为它们代表了两个不同层级的创作过程。《骚动》系列探讨的是摄影本体层面，是莫毅对摄影作为媒介的探索。他试图展示如何将摄影呈现为一个过程，而不仅仅是最终的结果。相较之下，联络表则直接展示了如何制作一张照片的过程。在当时的情况下，联络表作为作品存在。我觉得莫毅要做《时间之河》很大程度上是想要去强调在当时的情况下，他是一个既有联络表意识，也会把联络表作为作品，将历史事实重新还原出来的艺术家。按照摄影流程来说，联络表在新闻摄影或纪实摄影中很常见，它的功能就是提供同一场景的多张类似照片让摄影师从中选出自己最满意的那张，而最终选择的照片体现的是摄影家最终的意志。莫毅老师曾提到，联络表中的照片一定是在拍摄后三年内冲洗并制作出来的，是他最重要的选择。我们在展览中放大的很多作品，其实可能是在数年后重新印制的，甚至在当前 2024 年，展览策展人和艺术家的选择也会带来微妙的时间差异。

王佑佑：我对莫毅老师被称为“民族志学者”这个描述其实有些存疑。作为一个非人类学专业的人，我对人类学的基础认知是，大多数人类学者会到与自身文化完全不同的地方进行田野调查，比如去非洲原始部落，进入一个完全不同的文化背景，尝试理解其中的文化，最终目的是反观自身文化，可能批判性地思考自己所处的现代文明。这是我对人类学和民族志的一个基本理解。当我看到莫毅老师被称为民族志学者时，感到有些困惑，因为他似乎始终处在自己熟悉的文化环境中。想问问杨老师作为人类学者，能不能稍微解释一下您是如何看待莫毅老师的这种身份的？

杨云骅：我不会前往地理或者政治意义上很边缘的地方去做田野，我的田野一直都是周遭的，比如我之前做摄影师的研究，现在做艺术家的研究，他们首先都是我的朋友们，也是研究对象——或者说是我不能把他们称之为“对象”的对象们。在 80 年代以后，人类学就不太强调一定要到一个遥远的地域做田野，写民族志。因为在那时候中心和边缘本身也成了权力的问题，成为谁书写，谁被书写，本地人能不能自我书写之类的问题。当这些问题出现的时候，就消解了人类学之前那种要去遥远地域做研究的说法。人类学最开始是出于殖民统治的目的，事实上也不是为了要借他者反观自身，但殖民统治的目的达到之后可能才逐渐意识到可以借由这个来反观自身。你可能也会觉得，希望借由他者来反观自身的看法同样还是没有改变我者和他者之间的位置，其实还是带着人类学家的特权去看待他者。

也正是在这个意义上，我看到了巫鸿老师他所写的，在他的意义上的“民族志学者”，和人类学家写的“民族志之眼”之间是有差异的。巫鸿老师对于莫毅“民族志学者”的看法，我觉得确实是有一定问题的，但是解决问题的方法，我倒不是说要回到一个很本真的民族志学者的角度去看问题。相反，我一直在强调莫毅如何把城市变成跟他对等的存在，这一观点实际上也暗含了我自己对于如何书写对象的方式的思考。

王佑佑：我们从民族志跳出来，回归对摄影的理解。巫鸿老师撰写文章《莫毅：当代中国艺术的民族志学者》是 2007 年，已经过去了 17 年之久，他当时对摄影的想法可能更靠近客观记录，或者是带有摄影师自我视角的客观记录。17 年之后的现在，大家更关注摄影师，他们作为个体进行自我表达，而不只是客观记录，是不是也能谈谈这 17 年间发生了什么？

杨云骅：应该发生了挺多事情，比如在人类学界，主要就是出现了刚才说的反思性视角，它甚至被一种后反思或者是后批判的视角所取代。比如我们用左翼理论或西方马克思主义去批判资本主义，像法兰克福学派等构成了批判理

论的基底。但是后批判是什么？有太多人觉得天天在那里骂资本主义已经解决不了任何问题，所以有时候有限的妥协，微妙的策略，保持着多样性立场并且真正投入实践中，会比那种乌托邦式的纯粹批判更加有效。最典型的代表例子是拉图尔写过一篇文章《批判为何油尽灯枯——从“事实”到“关切”》，包括拉图尔晚年关注气候政治，他没有直接去跟大财团叫板，他也没有组织去美术馆里泼油漆，但是他切身实际地去做了很多展览，他在艺术、人文和科学研究之间反复游走，扩大影响力，去号召更大更多的共同体建立。所以在这个意义上，他是在践行他自己所说的后批判。

PPT 开头是我们刊物最近收的一篇文章，这篇文章是关于周明的摄影。周明做的是比较典型的上海都市摄影，但是这两位文章作者在很仔细地考察了周明的摄影作品后，在他的作品里面找到了所谓后批判立场的一种潜能，然后用思辨实在论对它进行了重解。我觉得这十几年来发生的这些事情，背后可能是人们厌倦了那种空谈的乌托邦式的批判，从而转向寻找真正能够去谈、去做之事。

*因文字篇幅所限，完整活动视频请移步 UCCA 官网活动页面回看

文字整理：郑雯心（UCCA 公共实践部实习生）