



“11 根手指”系列, No.24, 2014 有机·奥诺黛拉
左页图: “11 根手指”系列, No.15, 2014 有机·奥诺黛拉

Yuki Onodera: To Integrate the Body into Our Experience of the World 有机·奥诺黛拉: 将身体融入我们的世界体验中

摄影/有机·奥诺黛拉 文/林叶
Photos by Yuki Onodera Text by Lin Ye

有机·奥诺黛拉是一位很难进行归类的艺术家。1991年她凭借作品《你在跑，而我则在丹佛的耳朵上》(You are Running I'm Waiting with Ears Like Dumbo's) 获得佳能摄影新世纪优秀奖之后，便受到日本摄影界的广泛关注。1993年她在巴黎设立工作室，在近30年的时间里创作了27组作品，通过种种独特的表现方式，深入探讨了摄影、认知、身体性，以及相关的历史文化等诸多命题，表

现出极其旺盛的创作活力，为世人呈现出一个异常丰富的影像世界。倘若一定要以某种特定的观念或主题来高屋建瓴式地对她整个创作生涯做一个概括性论述，一定会感到手足无措，仿佛坠入某种影像的旋涡，不知从何入手。因此，在这篇文章中，我不想贸然地去对她的整个创作生涯进行归纳总结，而只希望通过其中一部分作品，来谈谈有机·奥诺黛拉对身体性这个命题的把握和表现。

作为身份认同的身体

有机·奥诺黛拉1962年出生于日本东京。从桑泽设计研究所毕业之后，通过自学走上摄影之路。最初，她拿着父亲的徕卡M3相机在街上进行抓拍，但她很快就开始对这样的摄影方式产生怀疑——好像是在为了拍照而拍照，于是她果断停止了这种向外探寻式的拍摄，开始对自己制作的一些装置进行拍摄。在种种尝试中，逐渐摸索出属于自己的创作方式。

1993年，有机移居到法国巴黎之后，在两年时间里创作了《液体与杯子》（Liquid and Glass）、《二手衣服的肖像》（Portrait of Second-hand Clothes）、《鸟》（Birds）三个系列作品。1995年，她在东京的三家画廊分别展出这三个系列作品，并将三组作品统称为“Down三部曲”。

之所以采用“Down”这个词来进行概括，也许是因为这三组作品都表现了某种“不安定的悬浮状态”的缘故吧。在《液体与杯子》系列中，她将杯子放倒，用微距镜头拍摄杯子里流出来的液体。在幽暗的光线下，不论是杯子还是液体都沾染上了某种神秘的气氛。经由微距镜头的“放大”，杯子和液体看起来比实际物品还要大很多，仿佛化身成为某种生物，阴郁、隐忍又透着一股隐秘的张力。

顾名思义，《二手衣服的肖像》是以旧衣服作为拍摄对象。这些衣服则是有机花十法郎在法国艺术家克里斯蒂安·波尔坦斯基的个展《分散》（Dispersion）中购买的。波尔坦斯基的一个标志性作品就是将大量的旧衣服堆积起来，象征人类历史上的悲剧，象征大量在战争、灾难中死去的生命。有机则从另一个角度为每一件旧衣服赋予了独特而具体的生命意义。她将这些衣服按照被人穿着的样子，一件一件地架在蒙马特公寓的窗户前，以天空作为背景进行拍摄。在这样的凝视下，这些衣服不再只是象征大量死亡的一个数字式的存在，而仿佛有了生命似的，让人不得不展开联想，用自己的经验和情感去体会衣服背后可能存在的某个具体的人。这时候，身体的缺席恰恰凸显了身体的意义，直接刺激观者

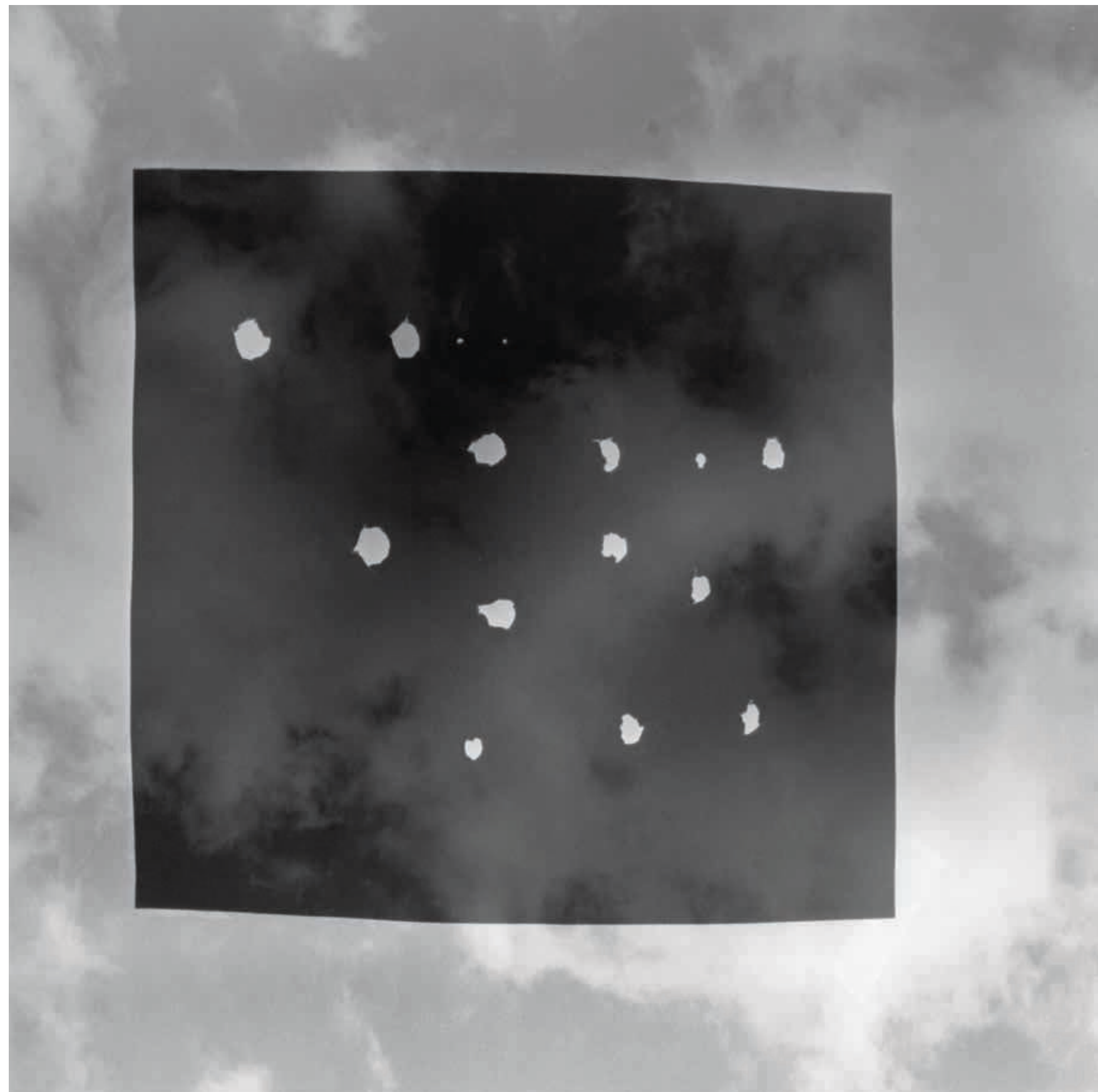
自身的身体意识。这些缺失了身体的衣服在天空的衬托下，显得异常孤独而脆弱，生命仿佛悬浮在某个失重的空间里，充满了不确定感。在这组作品中，身体的缺席，便意味着身份认同的缺失。在这时候，人是处在某种疑惑或困难的情境中，意识必须将身体作为一种需要确认的对象，这并非将身体作为供意识支配和拥有的客体，而是通过各种手段尝试与身体进行沟通交流，掌握实际的身体知识，从而重新建立身体与意识的联系，让二者融为一体，最终实现身份认同的建构。

同样是在窗户前拍摄，《鸟》捕捉的则是鸽群受惊而不断拍打翅膀的瞬间。鸽子猛烈扇动的翅膀，在画面中形成了一种强烈的紧张感。巴黎阴暗的天空则显得阴郁而低沉。整个画面都让人感到强烈的焦虑和不安。这些照片



“你在跑，而我则等在丹佛的耳朵上”系列，No.03，1991 有机·奥诺黛拉

右页图：“你在跑，而我则等在丹佛的耳朵上”系列，No.01，1991 有机·奥诺黛拉





“二手衣服的肖像”系列，No.48，1996 有机·奥诺黛拉



“二手衣服的肖像”系列，No.49，1996 有机·奥诺黛拉

与其说拍摄的是鸽子的动作，不如说是一种情绪的宣泄和表达。

这三组作品非常直接而坦率地表露出有机初到巴黎时的艰难处境，以及当时的心理状态与个人情绪。在接受东京都写真美术馆策展人冈部友子的一次采访中，她表示这三组作品是“对不安定的悬浮状态的自我承认，如果从这里去观看世界的话，能够看到自己以及所有的一切。我不得不选择成为一名否定自己归属的异邦人。换言之，我不得不将我必须立足的大地也当成是一种虚构。”

从某种意义上讲，“Down 系列”这三组作品或许就是有机理解自我身体意识的一种方式。用饭泽耕太郎的话说：“运用摄影这种媒介，进行各种各样的创作，通过这样的手段，那些感受基本上就显露出来，并将自己的想法转化成一种形式加以表现，通过这三部曲，这样的系统基本上建立起来了。”也就是说，这些作品在一定程度上将有机的身体意识以一种可视化的方式表现出来。创作的过程就是经验的过程，也是一个漫长的身心交流的过程。而作品作为交流的成果，让原本隐藏在身

体内部的身体意识成为一种可以凝视、反思的对象，让人得以重新建立身体与心灵的联结。

行动中的身体

任何艺术创作都不可能仅仅通过单纯的理论思考来实现，归根到底都还是需要通过实实在在的身体认知或身体觉悟，达到理论与实践的统一，才能够完成。摄影也不例外。那么，要想在摄影行为中实现身体与意识的融合，就需要创作者在创作过程中主动施加额外的行动来实现身体的在场，通过对身体认知的刺激与培养，让照相机这个“黑盒子”内化成为身体的一部分，最终完成自己的摄影创作。

有机对摄影中的身体认知显然是有着非常清醒的认识。故而，她非常注重创作过程中摄影外的“额外行动”。例如，亲手制作自己要拍摄的物品，详尽的场景考察与布置，琐碎繁杂的影像拼贴，等等。每一组作品的完成都伴随着大量的身体行动，充分理解、反思、修正自己头脑中的创作概念，去实现概念与实践的统一。可以说，这样的“额外行动”就是某种反摄影的行为，而在她看来，恰恰是这样的

“反摄影行为”反而能够让摄影性显现出来。

发表于 2004 年的作品《罗马 - 罗马》(Roma-Roma)就是这种反摄影行为的典型。用有机自己的话来说，这不是一个“为了拍摄照片而创作的作品，而是为了移动而拍摄照片的作品”，身体的“移动”本身才是这个作品的主题。

这个作品以瑞典与西班牙的两个同样名为“罗马”的城镇作为拍摄对象，但是有机并没有非常积极地在这两个地方寻找特定的拍摄场所，而是按照地图上的地名随机进行选择。可以说，她从一开始就让自己的意识后置于身体意识，不以视觉上的审美性与奇观性作为选择的标准，而是交由自己的身体感觉来选择。她用带有两个镜头的立体相机来拍摄。在拍摄过程中，她用特制的镜头罩将其中一个镜头遮住，用另一个镜头拍摄。这样她用右边的镜头拍摄瑞典的罗马，用左边的镜头拍摄西班牙的罗马。在整个拍摄过程中，她都将自己作为摄影家的这个身份认知排除在外，不对拍摄的风景做任何的判断，也不对照片附加任何意义。这样，她在两个罗马一共拍摄了 108 张



“二手衣服的肖像”系列，No.01，1996 有机·奥诺黛拉

黑白照片。

之后，她再根据自己的记忆，如工匠一般，用面相笔和油画颜料精心地给每一张照片上色。她解释道：“当然，那都是我记忆里的颜色，

与现实中的风景多少有点距离。虽然黑白照片本身就很漂亮，但是看起来更私人化，更具有诗意。给照片上色之后，风景与创作者之间的距离感就凸显出来，这样形成的风景能够让人

联想到 19 世纪流行的风光明信片。”这样，身体在创作行为中就成为了一种多维的媒介。当我们面对这组作品的时候，我们看到的绝不仅仅只是附着在相纸上的图像，而是一整套细



“液体与杯子”系列，No.23，1996 有机·奥诺黛拉

致复杂的身体实践的结果。

在另一组作品《11 根手指》(Eleventh Finger) 中，有机则以另外一种方式进行摄影相关的身体实践。她将照相机挂于胸前，在行走过程中进行盲拍，将拍摄行为交给身体的整体感官而非集中于视觉感官上，通过身体感觉去把握路上行人所表现出来的无意识的动作。之后，她像剪纸一样用刻刀一点一点地在黑纸上镂刻出一些图案纹样，在冲印照片的时候把黑纸遮盖在感光纸上，运用物影摄影的手法将图案纹样直接曝光在照片上。于是，人物的面部表情被那些图案纹样所取代，身体的动作姿态则因此得到强调。她表示：“因为要把街头拍摄到的人物作为作品进行发表，

我想要做的不仅是把人物的面部隐藏起来，或者将他们的表情所流露出来的信息‘消除掉’，还要用这样的手段处理摄影本身固有的那些如底片和相纸等各种反转结构，以这样的方式让身体而非表情和视线进行叙事。另外，白色部分那些被镂空的象征性符号似的形状，以及穿过那些洞眼所看到的材料呈现出来的则是另一种与所拍摄人物完全不同的叙事。”

这组作品中，每一张照片的尺幅都高达150cm 至 170cm，照片中的人物与真实的人物同样大小。当观众在展览现场面对这些作品的时候，所看到的就不只是抽象化的影像，而是一种物质化的影像，很容易产生一种直接与真实人物对峙的错觉。这时候，观众所遭遇的



“液体与杯子”系列，No.04，1996 有机·奥诺黛拉

就不再是符号化的、意识化的人物，而是“无视线的身体行动”。有机的目的就是要利用这样的作品来弱化人们早已熟悉的认知模式——通过表情与视线进行的信息传递，而强调平时总是被人忽视的“毫无意义的行为举止”。

不论是《罗马 - 罗马》中的手工上色，还是《11 根手指》中的纹样镂刻，都是极其细致琐碎的工程，需要身体与意识的高度统一，只不过这样的行为不是将身体作为一种工具，在意识的完全掌控下完成，而是一种去中心化的身心体验。根据神经学研究表明，感觉和认知的过程首先开始于身体对实体的瞬时体验，然后才是意识对细节的识别，反过来则无法成立。因此，制作作品的过程就是获得身体与精

神相互协调、认知的过程，是移情与感动的过程。以这种反摄影的方式，有机将自己的身体感性纳入到作品中，作品则成为了建立身体感性与理性认知之间联系的媒介。

从某种意义上讲，任何艺术创作都是身体与意识相互融合的结果，只不过摄影术发明之后，透视法原则得到了空前的发展，视觉逐渐成为最重要的感觉器官而遮蔽了其他的身体感官。有机在这些作品中，通过对自己身体的使用，将身体纳入自我的属性之中，将身体性重新拉回到感知系统中，让人从被速度和同时性压平的世界中解放出来，超越单一的视觉审美规范，让人重新获得本雅明所说的“连贯、持久、细致品味、深刻感受的感知经验”。



“液体与杯子”系列，No.01，1996 有机·奥诺黛拉

充满灵性的身体

如前文所述，有机之所以强调身体感知在艺术创作中的重要性，并非要在二元论维度上，将身体与视觉、身体与意识对立起来，而是要将视觉与视觉以外的感知、身体与意识结合起来，作为一个不可分割的整体来考察，并在这样的前提下强调身体意识的重要性。在《易装》(Transvest)、《金日环食》(Annular Eclipse)、《迈布里奇的扭动》(Muybridge's Twist) 等系列作品中，她巧妙地通过摄影、拼贴、丝网印刷、素描等手法向人们呈现一种作为整体的、充满灵性的身体美学。

2002 年开始创作的《易装》系列，是有机的代表性作品之一。表面看起来，这些照片

似乎是在逆光条件下拍摄的真实舞台上的人物剪影。事实上，这组作品是她从时尚杂志上剪下来的人物照片，在逆光条件下用微距镜头拍摄而成。这些照片全都被放大成 150cm 至 200cm 的巨幅照片，让照片中的人影与真实人物一样大小。这样的影像修辞显然是要强调这些抽象化的人物影像与真实人物之间的直接联系，将杂志上那些被消费、被用于强化社会控制和制造大众的人物影像转化成鲜活而真实的个体形象。这样的超大尺幅逼迫人们将自己的认知从惯性的影像消费意识中脱离出来，回归到真实的语境中，去反思被大量时尚、广告、政治宣传影像所改造的工业化的“人的形体外貌”。



“鸟”系列，No.05，1994 有机·奥诺黛拉

不仅如此，一旦实际面对这些作品，我们就会发现在这些等身大的人影之中，隐含着极其丰富的细节，这一系列的作品说明里谈道：“有山的斜面、巴洛克的装饰图案、湖面波纹、

糖果、废墟、印第安人的纹身、人群、车辆、昆虫、节日庆典、气球破了的瞬间……”于是，这些被冠以各种人名的人影，就成为“各种各样暗色调的、低辨识度的影像集合体”，通过

复杂繁琐的影像拼贴，这些“人”与“动物”，“超越了时间与空间，并且包容了整个世界”，同时也暗示了人与世界之间的紧密联系。作为《易装》系列的姊妹篇，《金日环食》这组作品，



“鸟”系列，No.10，1994 有机·奥诺黛拉



“鸟”系列，No.9，1994 有机·奥诺黛拉

她采用了类似的手法和观念。

而在《迈布里奇的扭曲》系列中，有机则更为直接地对摄影术发明之后所导致的机械式的视觉认知发起挑战。众所周知，美国摄影家埃德沃德·迈布里奇于1878年6月15日利用12台摄影装置成功拍下奔跑中的马的运动轨迹。这种对连续性动作的精确分解在很大程度上影响了之后的视觉认知，人的身体运动因此得到彻底的审视与分析。

有机认为：“画家与雕刻家的工作就是自己身体的延长，以更加纯朴的形式将身体性涵盖于其中，而摄影则不然，摄影受到诸多拍摄对象与照相机的双重制约，摄影家那笨拙的身体是很难获得成果的。”她从迈布里奇的摄影行为中获得灵感，并从另一个角度去理解身体运动，思考“能否将身体与动作——不是一个人，而是多个人的运动定格在一个图像之中。我用银盐摄影的手法进行了尝试，看看能否一边运用照片这种静止图像，一边像编舞者一样地进行舞蹈设计。”

于是，她从各种时尚杂志上将那些表现

出极端奇妙动作的模特照片剪切下来，并加以分解，再重新进行组合，将几个人的动作组合在一张静止照片中，再加入一些以前未来派艺术家曾经运用过的手法，让动作姿态变得更为极端。为了让图像具有空气感，她还运用素描等手法，对图像进行极为复杂的加工。经过她的“设计”，这些形态各异、动作夸张的“人物”仿佛跳起了美国1960年代的扭扭舞，处于一种更广泛、更复杂且相互依存的情境之中，表现出某种强烈的、非理性的身体张力。

在我看来，这几组作品就是有机对这种扭曲的当代身体文化的反思与批判，同时也在以独特的方式揭示身体所具有的无比复杂而丰富的灵性，探索身体自我意识的不同种类、层次与价值，也提醒人们有意识地去反思自己的身体习惯、习性以及无中心的自发反应，建立良性的身体与精神的联结。

建筑性身体与周边视觉

在《肌肤之目》一书中，芬兰建筑家尤哈尼·帕拉斯玛认为，当代建筑与城市的人性

缺失与视觉中心主义有不可分割的关系，因为视觉遮蔽并压迫了身体的其他感知能力，让人们感到分离、孤独与置身事外，导致人们对身体与感觉的忽视，以及我们感知系统的不平衡发展。他还极力倡导建筑与身体的所有感觉相联系，将“我们的自我形象融入我们的世界体验中”，强调“一件建筑作品不是作为一系列孤欢的视觉图像加以体验的，而是以其充分结合起来的物质的、具体的以及精神的本质被体验的”。

近年来，有机创作的巨幅系列作品《行为》(ACT)与《建筑性身体与事件》(Architectural Bodies and Events)也对上述命题做出了自己的回应。这两组作品，她继续采用《迈布里奇的扭曲》系列中的创作手法，只不过，这次的对象不再局限于人类的身体，而将视野拓展到与身体、空间、时间紧密相关的建筑上，通过细致地编排、设计与拼贴，在建筑影像中注入了无限的身体性。

在《行为》中，她将一些苏联时期的建筑以及其他一些并不出名的建筑汇集在一起，



“罗马-罗马”系列，No.028，1994 有机·奥诺黛拉

对这些建筑影像进行分解，然后在帆布上进行拼贴，再用木炭等材料画上浓淡不同的色调。于是，这些重新建构出来的建筑便如同人的身体一般发生扭动、变形，呈现出异常丰富的视角，凸显出建筑所具有的时间性与空间性。

“这个像建筑一样的装置，与其说是扭动，不如说简直就像是没骨头的人一样地直打哆嗦。而建筑物的内外境界则模模糊糊地直接进行拼贴，因此，就像是失衡的建筑物一般，让观者头昏目眩。”有机解释道。由此可见，在这个作品中，她完全打破了透视法所代表的那种视觉中心主义，让因摄影而被二维化了的建筑空间还原成另一种形式的三维空间，让不

同的建筑局部保留着自身特有的视角，形成了某种触觉化的视觉体验。当我们面对这样一个没有视觉中心的建筑时，就能够从不同的角度和感官去理解这个作品。

2018年，她进一步拓展了自己的创作手法与观念，在建筑原有的时空性中加入了人类身体行动的时空性以及某种更为具体的环境背景，创作了《建筑性身体与事件》。在这个作品中，一座经由有机精心编排、组合、拼贴而成的没有视觉中心的建筑被两幅独立的影像——一幅是建筑外部的自然环境与人的行动，另一幅则是建筑内部的空间造型——分割成了三个部分。不过，这样分割的目的

并不是为了对建筑进行分解，而是要搭建出更为复杂、立体的空间维度。于是，观众的意识不只是停留在建筑的外部表象上，而且能够对建筑的外部环境、人的行动以及建筑的内部构造产生直接的联想与思考。如果说在《行为》中，有机巧妙地瓦解了附着在建筑之上的那种集中视觉的话，那么在《建筑性身体与事件》中，她则精心建构出一种独特的周边视觉，让人置身于一个拥有环境背景、社会背景和丰富细节的建筑空间里。

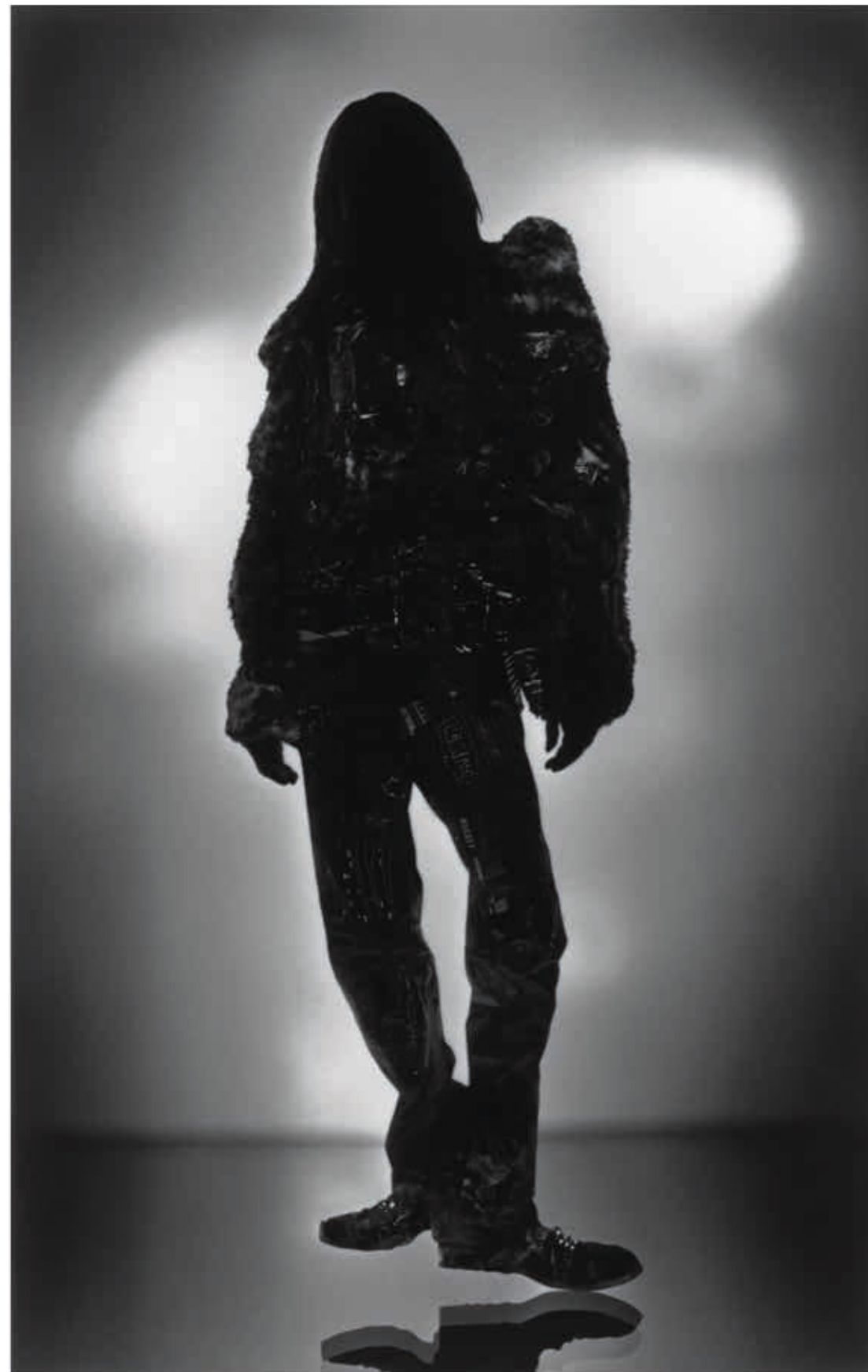
这两个作品不免会让人联想到以毕加索为代表的立体主义艺术作品。一百多年前，立体主义艺术家认识到文艺复兴的线性透视只



金口环食-Cock 2007 有机·奥诺黛拉



「易装-Adrien」 局部细节，2009 有机·奥诺黛拉



易装-Adrien, 2009 有机·奥诺黛拉

不过是以集合的手段在二维平面上将三维空间翻译成二维空间，当他们意识到线性透视并无任何自然之处的时候，便开始以丰富多样且相互矛盾的透视方法来呈现自己的艺术作品。而有机的这两组作品同样打破了线性透视法的局限性，甚至对整个视觉中心主义提出批判，通过复杂的影像拼贴、复杂视角的组合、多维空间的建构，使观众摆脱惯性的视觉认知的限制，解放人的各种感官，激发人的思维，重新建立身体感知与建筑的联结。

结语

在有机的艺术世界里，身体性无疑是一个与她自身生命体验密切相关的重要命题。从早年因身份危机而引发的《二手服装的肖像》到2018年创作的新作品《建筑性身体与事件》，我们可以看到身体性这个命题在她的创作体系中并不是一成不变的，而是随着创作状态的变化而不断变化发展的。从最初的个体认知拓展到具体的身体实践，再进一步延伸到对身体美学的深入挖掘，进而超越自身的个体经验，对视觉为中心的现代文明加以反思，尝试建立一种身体与精神的认知、移情与感动。

正如帕拉斯玛所言，艺术“主要应对人类在时空中生存的诸多问题，它表达和讲述人类于世的存在”。身体性对于有机而言，显然不只是一个为了创作而选择的一个创作主题，而是她身陷自我与世界、本质与表象、身体与意识、认知与实践等诸多深奥问题时，必须面对也必须解决的根本命题。这也就要求我们在体验她的作品的时候，不应该简单地遵循认知惯性，让自己停留在片面的视觉感官上，而应该想象着通过一种“设想的感知”(Ideated Sensations)，在欣赏作品的过程中完成真实身体的相遇，关注作品中所隐藏着的身体实践与精神存在。

林叶，摄影研究学者、译者、写作者，主要从事视觉文化的研究与翻译工作。



“行为-01”的展览现场，2015 有机·奥诺黛拉



“迈布里奇的扭动”系列，No.31，2016 有机·奥诺黛拉



建筑性身体与事件 -Guernapur, 2018 有机·奥诺黛拉