在废墟空间寻找蒙尘的影像
——与李维、梁晨探讨拾得影像艺术

采访者：张吕文煜

注： 2025 年 4 月 25 日，我与艺术家组合李维和梁晨进行了一场关于拾得影像的对话。我们探讨了他们正在进行的废墟摄影作品《蒙尘与划痕》（图 1），以及他们对于武汉正在拆迁的空间和被遗弃的家庭影像的关系的思考。也谈到了中国语境下，照片作为消费品在有计划的废止制中扮演的角色，以及从模拟到数字时代影像技术的变迁。本文整理了本次采访的相关内容。



梁晨（左）和李维（右）



图 1：《蒙尘与划痕》系列（部分）

张吕文煜（以下简称煜）：先请李维和梁晨自我介绍一下，谈谈你们开始对废墟和“拾得”影像感兴趣的契机，以及现在的工作状态。

李维：我是一名设计师、摄影师，以及影像媒介物的收集者。
梁晨：我从事视觉设计工作，目前在武汉传媒学院的设计学院任教，也是路上观察和考现学的爱好者。

李维：“废墟”是一种经典的亚文化，在艺术史中有其脉络，也与摄影文化有密切关联。我比较认可的方法是将废墟空间分为四种类型：文化、工业、公共、居民。《蒙尘与划痕》聚焦的居民废墟有中国在地化的特点，其核心是“拆迁”，这与中国大陆的土地制度和房地产经济的发展相关，也勾连了我和梁晨这代人的成长经验。我出生、成长的城市北京，有着历史丰富、面积庞大的老城区，作为首都和各种意义上的中心，它在高速现代化的发展中经历了大拆大建。这个进程在我成长的 90 至 00 年代初发生，如今回望感到后知后觉。

梁晨：人们在看待事物时，会不自觉地代入自身经历并产生共情，我对小时候居住过的空间有一种执念。我的家乡十堰是湖北的山城，也是因三线工程发展起来的移民城市。我小时候的生活范围很小，我家，外婆家，我爸爸上班的地方，我的幼儿园、小学、中学，还有常去的商场、剧院全都步行十几分钟可达。

2010 年左右，我所在的六堰山社区开发，一整座山被挖掉一半，我小时候所有居住过的、玩耍过的空间——包括我自己家、外婆家、朋友家——我们的生活痕迹都被挖掉了，所以故乡的空间就像童年一样是回不去的。那时我觉得拆迁是件既漫长又伤感的事，于是在中学阶段我就开始用当时的翻盖手机和卡片相机，拍了很多我外婆家搬家前的样子，以及各种拆迁工地。所以其实我比李维拍摄废墟要早很多。

而最让我遗憾的是，我自己家和我外婆家的两次搬家我都没有参与，甚至并未在第一时间知晓。可能因为父母觉得小朋友不用操心这些事情，当时我在外地上大学，事后才被告知家搬了，然后再回家就已经是“新家”。所以我没有看到这些空间最后的样子，家人也没有给它们拍下临别的纪念照。这也是为什么我会对李维所说的居民类型的、有生活痕迹的废墟更感兴趣。

我们在武汉探索的大部分废墟是和我家、我外婆家相似的单位家属院和早期的商品楼。那时装修选择很少，所以能看到很多空间装潢、家具陈设、生活物件雷同的居住空间。我很多次看到跟我外婆家一样的水磨石地面、一样的绿色油漆卫生墙裙；和我小时候家一样的窗帘、床单、电视搭巾；还有墙上小朋友的身高标记、涂鸦、贴画、奖状、课表、明星海报等。这些空间样本都是一个时代生活面貌的反映。

而随着我们的探索深入，我的感受也有所转变，之前总以为每个家是不同的，但当一个个空间剖面式的呈现在眼前，看到了如此多的相似之处，原来很多事物大家都拥有过、经历过，以前的遗憾反而释怀了，也在思考自己到底在怀念什么？

李维：我在成长中经历了三次搬家，对梁晨的叙述感同身受。即使北京和武汉相隔千里，我在武汉探索废墟的过程中，也多次遇见了我奶奶家、姥姥家，这些因拆迁而搬家形成的空间和我童年生活过的家似曾相识，但已都不再是“家”，而是一种熟悉又陌生的追忆空间。

武汉作为一线城市，相比北京、上海的“完成时”，目前还在大拆大建的“进行时”中。在近两年的时间里，我们在武汉三镇探索了二、三十个拆迁片区。而给我们提供“窗口期”的一个重要因素或许是疫情，巨大的不可抗力让这些区域的拆迁进程都放缓，甚至暂停了。很多片区拆得零零散散的，还有一些原来的居民没有搬走，所以进出通道还在，只是可能会比较隐蔽。

梁晨：这些废墟空间会随时间而变化，拆迁工人和拾荒者的痕迹在此交叠，他们拆碎木质家具、剥离墙中电线、收集成色尚可的旧家电、甚至连床垫里的弹簧都被取出来回收了。但像衣物和庞杂的私人物品则鲜有人问津，它们很难再有利用价值了，这其中就包括照片、底片、相册（图 2）。



图 2：在废墟拾得的家庭影像

近期的一次探索，当时我正在一个房间里观看散落的照片，突然进来一位阿姨，起初她以为我是搞资源回收的同行，但谈话间她了解到我要捡的是照片，就不解地问“那有啥用？”，而后我们各自翻找、各取所需，她分几次把屋里能卖钱的东西都运走了。

李维：像梁晨所说，拆迁是一种资源回收并再利用的过程，从房间中的木质家具和铜质电线、到构筑楼宇的钢筋和砖石、再到城市更新中最最重要的资源——土地。

废墟非常凌乱，有时发现一张照片，我们会继续仔细观察、翻找，往往会在周围发现更多，那些照片、相册可能就掩埋在附近的杂物之下。或许很多家庭对于影像类物品并没有明确的收纳空间。我们发现照片、相册、底片、相袋往往是和各类证件，甚至和扣子、针线、文具、充电线等物品混着放在一个抽屉里的。当拆迁工人或拾荒者来时，柜子、桌子的木料价值要大于里面这些零零杂杂的物品，他们会把抽屉全都抽出来，东西倒在地上。后续木料被运走了，这些照片就被遗弃在那里。到临拆除前，很多空间已经“家徒四壁”了，但仔细找还能发现照片，它们作为最后的垃圾，等待着和建筑一起被粉碎。

梁晨：我俩其实都是“拾荒者”，李维用胶片拍摄废墟，进行“影像拾荒”；而我会捡拾一些特定物品，除了照片之外还有几个主题，钥匙便是其中之一。从实用层面，旧钥匙对于搬迁的家来说已无用，甚至很多家连门都没有了，但它可以作为一种具有丰富解读可能的喻体。我目前捡到的钥匙数量大概有 1500 把左右；同时我也收集玩具，特别是麦当劳、肯德基的联名玩具，它们质量很好，都有标有生产年份。我之前和李维聊到小时候相似的经历：去麦当劳、肯德基是家长对小朋友的奖励，所

以那些玩具是小时候非常渴望拥有的。比如肯德基爷爷的游戏机、麦当劳的史奴比系列，看它们被遗弃在废墟里，实在不忍心；另外，我最近还发现了一种老式空心砖，它碎成一半躺在遍地的瓦砾中，一眼就能看见，因为它们有着又囧又惊慌的表情，很可爱。虽然非常重，我们也捡了几个，并给它起了一个名字叫做“渣颗伯格”（图 3）。



图 3：在废墟中发现的钥匙、渣颗伯格、玩具

李维：同时我们也会从人类学角度关注废墟空间，像刚才梁晨提到的，我们会与尚未搬走的居民、拆迁工人、拾荒者聊天，观察他们如何在废墟空间中活动。我们还在一些废墟里发现了弹弓、气枪爱好者的秘密聚点。这些都是值得挖掘的主题。“废墟”是一个多元的场域，我们的探索也是多元的，拾得影像是其中一条发展相对丰富、成熟的线索。

煜：这正好就过渡到我的第二个问题。与很多其他的拾得影像艺术家不同，你们所关注的影像和其所处的空间是有直接联系的，这种联系既是物理上的也是情感上的。能否联系你们的创作，来谈谈空间与影像的关系，以及对“拾得”这个动词的思考？

梁晨：在我们的创作中，空间与影像是直接关联的。有一次我们在一个几近被拆空且积满灰尘的房间里捡到一盘录像带，转录其中视频后发现它记录了一场婚礼。这个房间里仅存的能看出旧日模样的物件是一盏吊灯，我们检索录像，在画面中找到了这盏灯，确认这里就是当年那间婚房。我们再去关注录像中的细节，发现屋中曾挂着一张新娘的肖像，而废墟中同样位置的墙上有一个常年挂画落灰形成的印记。顺着这个线索，我们就在附近地上的杂物和枯叶之中寻觅到了那张新娘的照片，它已经落满厚厚的灰尘，在昏暗的屋内，不打光已几乎很难辨认出是一张照片（图 4）。我们从一段被遗弃的家庭影像开始，在曾经拍摄这段影像的空间中找到互证的线索，这让我感到难以名状的悸动，也联想到芬兰纪录片《冰山阴影》(2009)。

一段影像和一张照片，像是这个空间前世记忆的掠影。邻近的楼已经在拆除中，不知道这栋楼还能存续多久？或者可能在咱们谈话之时，它已经被拆了。也不知道这些影像的主人在扔掉它们之前有没有留存电子文件？或者说这些影像已经不再重要？而它们所承载的记忆是否也一起逝去了呢？



图 4：废墟拾得录像带，数字化后将它带回现场

李维：《蒙尘与划痕》的核心拍摄对象是废弃空间中的废弃影像物质载体。像刚才梁晨说到的录像带，我们目前找到的比较少，多的是大幅的结婚照，这些照片或许因为体积太大，不方便携带，从搬家实操层面被抛弃在了旧屋中。在废墟中日积月累的磨损和侵蚀让它们的装裱老化，照片从相框中错位或脱落（图 10），更有甚者照片已彻底损坏，只剩一个空相框。而废墟楼宇从外部观察最显著的视觉特征是没有玻璃的窗口，里面没有灯光，远远看去一栋楼全是一个个漆黑的格子，我觉得这些格子和那些空相框很像。

这二者之间的互文指向了这个系列标题中的两个词：“蒙尘”指物品落满灰尘，即被闲置；而“划痕”指物品被磨损，即耗尽使用寿命。这两种情况都导致了作为商品的物的宿命，即被废弃。在这个层面上，《蒙尘与划痕》是这些空间和物的“遗照”。

梁晨：我每次看到废墟中的家庭影像时，都难以抑制心中怀旧、惜物的情感，但更多的还有困惑：这些照片为什么不带走？要是我搬家肯定带走。起初以为只是个别现象，但探索多了，发现很普遍，有大量家庭影像被遗弃在废墟中。那为什么看到这些空间里的家具、衣服，我不觉得可惜，而看到这些家庭影像觉得非常可惜呢？

我们尝试从设计师的角度思考时，想到了“有计划的商品废止制”的概念，即一件产品在设计时就会被限定使用寿命，使其经过一定年限后，功能失效、样式过时，需要报废更新，再配合广告营销，消费者会产生对新产品的消费欲望和购买需求。这些衣服、电器、家具，甚至是家装硬件和房屋建筑本身，其实都在这种废止制之中。影像附着在实体照片之上，而照片和相机、胶卷、冲扩服务共同构成的生态，也在这种废止制之中。我们小时候看到的柯达广告，它会告诉你：生活的点滴瞬间都是珍贵的，它们需要被拍摄下来，而有照片才能让这段记忆不被忘却、一直流传。这个叙事像是珠宝首饰的营销策略一般：一个家庭需要拍照，并应该将照片珍藏。

但实际情况并非如此理想，照片会衰老：褪色、受潮、弯折、划痕；人们也会喜新厌旧，它所提供的情绪价值也会磨损折旧、日渐蒙尘。只是相比其他物品，照片的个人属性更强，你会从上面看到一个人曾在此，感受到时间的流逝。即使它们和衣服、杂物混在一起，也是醒目而触动人心的。

李维：梁晨的叙述将人与记忆纳入空间与影像的关系，我想切换到微观视角去讲如何观察灰尘。灰尘是每个空间微小但又普遍的存在，我在探索废墟的过程中对它产生了很大兴趣。

从文本层面，我选择 Photoshop 中一个杂色滤镜的名字作为这个系列摄影创作的标题，是受到翻译时“蒙尘”这个用词的触动，“蒙尘与划痕”原文是 dust and scratches，其中 dust 可以很直白地译为“灰尘”，但“蒙尘”一词在中文语境里是一种极富诗意的表达。在文言文中它指帝王失位，落难逃亡在外时蒙受风尘，后引申为美好事物遭到埋没。“尘”这个字本身也很微妙，它写作“小土”，看似简单直白，而在词中的表意很深刻。与之相关的一系列表述是将尘埃、土地与人世关联起来：尘世、红尘、风尘、前尘、后尘、绝尘、尘封等。我认为“蒙尘”所带的微妙意涵对废墟中家庭影像的状态是一种恰如其分的诠释（图 5）。

拆迁作为现代化更新的进程，将老式宿舍楼更新为现代高层住宅，而清洁成了当代居住空间的重要特征：门窗封闭，有空调、空气净化器、吸尘器、扫地机等设备，还配有专业的保洁人员，这样一整套系统防止灰尘在室内堆积。但除非是手术室、实验室等极端空间，再干净的居住空间，只要仔细观察总能发现死角，比如相框边框的上缘、或是两间家具的窄缝，灰尘在居住空间中总难以避免。而当居住空间变成废墟时，它不再是封闭空间也无人照料，所有清洁机制都失效了。同时拆迁片区中其他建筑拆除时产生的大量烟尘会落入相邻的建筑中，灰尘在废墟中肆意累积。这让我联想到经典人类学著作《洁净与危险》(玛丽·道格拉斯) 中污垢对秩序产生威胁的论述。而拆迁废墟也正是现代化的城市空间中临时的、不稳定的角落。



图 5：废墟中发现“蒙尘”的全家福照片

从拍摄层面，灰尘极富视觉表现力。我特意在废墟中关注一类场景：以前的写字台是家中珍贵的大件家具，为防止其表面划伤，通常会放一块玻璃板作为保护。人们会把照片、信件、名片、小票等物品放入桌面和玻璃板之间形成的夹层中，既作为备忘录，又作为展示框，伏案工作随时可以看到。搬迁后人去楼空，照片因为种种原因没有带走，随着时间推移玻璃板上积满灰尘，下层的照片隐约可见。我会觉得拍摄这个场景的作品是“蒙尘”的切题之作。

梁晨：我还想补充一点，可算作影像和广义的空间的关系。当拾得影像的发现和展出同在一座城市时，在地性会在创作过程中以一种意外的方式凸显：《蒙尘与划痕》在武汉参加了一次展览，为了配合上墙的摄影作品的展示，我们复刻了李维前面说的“书桌展示照片”的场景作为作品展陈的一部分。我们买到一个老书桌，为它定做了玻璃板，并把一些捡到的照片放入夹层中。在展览的最后一天，

其中一张照片竟然被前来看展的观众认出来了，他看到了自己的家人和亲戚。

后来我们仔细翻看了这家人的其他照片、相册，在其中找到一张很有纪念意义的照片：这家人曾在自己所住楼的顶层平台拍照，背景中有武汉的地标电视塔，照片拍摄时间在八十年代，当时塔还在建设中。我们带着那张照片回到同样位置，给照片拍了一张照片（图 15），大约半年后，那栋楼就拆了。

煜：我知道两位也经常会去跳蚤市场和古董市场购买和收集被遗弃的影像，这个过程和在废墟中拾得影像的性质略有不同，因为市场里的影像被明码标价了，影像的性质发生了变化。想请你们详细讲一讲这方面的经历，和对失落在市场的影像的看法。

李维：老照片在国内古玩体系中属于“杂项”，常与信件、证件、票据，以及所谓“怀旧”的日常物品混在一起，其市场体量和主流的古董大项不在一个层次。但老照片的存在非常普遍，上至拍卖行、中至各大城市的古玩市场、下至跳蚤市场和巷尾临时的鬼市中，都有其身影。在古董市场探索的过程中，我发现其价值评判体系是自上而下的。民国时期的影像、49 年之后的“红色影像”受到推崇。而我们在废墟中发现的家庭影像主要是 80、90 年代影像商业化普及时期的产物，存世量极大。在这个看中稀缺性和所谓“年代感”的市场上，这些照片的价值是非常低微的，往往是几百张才几十块钱，更甚者在一些上游的渠道里，它们是称重出售的。

梁晨：把我们捡的照片汇聚起来，其中能拼凑出几个年代生人的生活轨迹：我们的父母是 60 后，他们这代人结婚生子的年龄大致相仿，小朋友也和我们是同龄的 90 后。我们的成长伴随着柯达、富士等影像巨头的彩扩网络引进中国，影像消费在大、中城市逐渐流行，大量家庭生活的快照被拍摄、冲扩，收纳进彩扩店附赠的小相册里；还有台式影楼的兴起，婚纱照、全家福、周岁照、个人写真，大幅照片被装裱、陈列在家中显眼的位置。这些拾得影是影像消费文化发展的见证，对于我们个人来讲很共情、很感触，但它们在收藏市场上的价值尚未被重视。

李维：我曾在一家线上中古相机店买到一套柯达 EasyShare 系列的 CCD 相机（图 6）。这是一个在模拟和数码技术转型时期的过渡性产品。00 年代初数码相机兴起，但受限于屏幕显示技术，实体照片仍是主流。EasyShare 相机配有打印机底座，让用户可以自己打印照片。我买这套相机是冲着其内存中有前主人拍摄的照片，之前我还未遇到过数码拾得影像。买到的相机套装中有一包未拆封的相纸，其包装上的宣传语让我印象深刻：“Brilliant Color Photo That Last Over 100 Years”（照片的鲜活色彩，100 年不褪），并附有一个星号注释：“Under typical home display conditions……”（在通常家庭展示条件下）。“100 年”显然是营销话术，或许可以从柯达的研发和质检的标准上自圆其说。纵然有“100 年”的品质，但又有多少照片会被人保存并珍视 100 年呢？

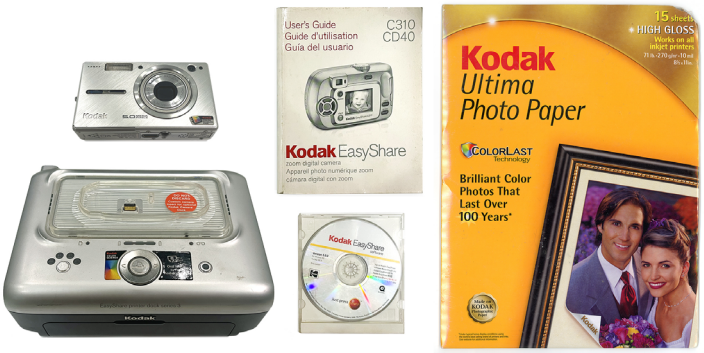


图 6：实物收藏：一套柯达 EasyShare 的相机、相纸与打印机

人们相信相机能忠实记录所见，影像可以保存情感和记忆。但人的思绪仿若“忒修斯之船”，在时间之河中航行，我们渐渐远离昨日的自我，情感和记忆的木板不断磨损、淘汰、更新。被替换下来的木板已不再重要，相应的，缺乏认同感的影像不再被珍视，最终被遗弃在废墟或出售到二手市场或许也就没那么难以理解了。

梁晨：通常解读一张照片，有拍摄者、被拍摄者和观看者三种视角。而如果引入物的层面，还有一个“隶属者”的视角，即拥有照片并对其有编辑、处置权的人。例如安妮·埃尔诺在《超 8 岁月》(2022) 里描述的夫妻之间的“分工”：平常一直是丈夫负责拍摄家庭影像，离婚时丈夫带走了摄影机，把旧影片留给了妻子。清理旧物、搬迁、家庭变故，往往是家庭影像命运的转折点，这其中涉及家庭成员之间的关系，他们通过默契或协商达成的共识，最终决定了这些记忆遗产能否得到保存和传承。前面我们一直强调的，对于家庭影像的离散抱有感伤和悲观的基调，或许也只是一类可能性，因为摄影是可机械复制的技术：翻拍、扫描保留电子版；通过底片制作新版，这些都可能导致一份旧的家庭影像被废弃。我们看到的是结果，但倒推其原因，还有很多不确定因素。

在古玩市场，商人成了这些影像的隶属者，这会造成更复杂的情况：几次我们在市场上翻看家庭相册，同一本相册里照片的年代、其中的人物毫无连贯性，我们会疑惑这到底是不是一家人？后来我们了解到如果一本相册有空缺，卖家会找一些年代相仿的老照片放进去以填满相册，在他们的标准上，满本的相册更具卖相。这个现象在我们和一个影像收藏家交流时他也有提到，他已有识别拼贴相册、和商人博弈的经验了。

煜：下一个问题想问李维和梁晨，在中国当代影像艺术中，也越来越多的出现了以拾得影像为基础的作品，比如雷磊，比如苏文。作为这个现象的参与者，想请二位聊聊你们关于这个现象出现在当代中国语境里的思考。对拾得影像的着迷是否与我们的历史大环境有关，或者和当代中国的影像艺术的历程有关？

梁晨：在国内以拾得影像为媒介材料的创作中，《北京银矿》确实是一个标志性作品。对于我和李维两个 90 后来说，像是在看自己的家庭相册，感到很亲切。比如麦当劳和肯德基在 80 年代末进入大陆市场，消费“洋快餐”成为当时的时髦。在麦当劳餐厅门口，坐在长椅上与麦当劳叔叔雕塑合影留念，这样的照片我和李维小时候都拍过（图 7），所以当我们在废墟里捡到同款照片时感到很惊喜。后来在二手市场上特意留意，很长一段时间也只觅得一张。而在《北京银矿》的图库里这类合影有近 200 张，由此可以看出这个纪念行为的普遍性，它已是公共记忆的一部分。这或许就是《北京银矿》之所以称为“矿”的原因，一个体量庞大的视觉文化档案库，量变引发了超越摄影研究的可能。



图 7：李维（左）梁晨（中）小时候与麦当劳叔叔的合影，拾得影像（右）

李维：现在知识和信息的流通渠道更为顺畅，影像艺术的主题和语汇愈发多样，有多元背景的创作者和研究者，把拾得影像作为探索的方向，使其成为显学。拾得影像蕴含很大的潜力：私密与公共、

个人与集体、记忆与历史、业余与专业，其意涵在诸多矛盾对立间游移、辗转。这种复杂性被艺术家与学者发掘，围绕其产生的创作、研究在摄影、电影、人类学、社会学、历史学等领域里引发回响。《摄影与视觉文化导论》（莫里茨·纽穆勒）里的一篇综述型文章《告别家庭影像》（梅特·桑德拜）对我很有启发，它全面地梳理了家庭影像与拾得影像交集的作品体系；而私影像创作方向让我很感兴趣，创作者面向自己的家庭，进而探讨亲密关系、身份认同等主题，例如我最近看到并很喜欢的一个作品是苏月斫的摄影书《光明楼》。

如果说“大环境”，我认为是怀旧在很多方面成为了流行文化。去回望那些模拟影像技术及其产物，如同去回忆城市的老街旧巷中那间儿时的房间。当一类技术和事物被淘汰、退出实用品的范畴，并经历一段时间后，疏离感和陌生感激发了审美的可能，所谓“距离产生美”。

对于我们的项目，确实在一些进程的时限之内。模拟影像技术是以胶片和纸作为基础的，这类媒介物正在被淘汰的过程中，可能再过 20、30 年，迭代的长尾完成了，就不会再有机会捡到纸质照片和胶片了；同时拆迁也构成了一种时限，我们在和二手市场商贩沟通时，他们表示收购影像制品的高峰期往往与一个城市大拆大建的进程相重合，拆迁造成了众多街区大规模的搬家，很多家庭影像被扔掉、卖废品，最终流散到了市场。

这让我联想到德国艺术家阿希姆·施密特（Joachim Schmid）的作品《街头照片》（图 8）。他从 1982 年开始，在世界各地的街头巷尾捡照片，并对它们进行系统地整理，由此构建了一个拾得影像档案库，这个项目艺术家持续了 30 年，最终在 2012 年停止了。艺术家在一次讲座上解释了原因：在街头很难再捡到照片了，因为影像消费已完全转向数码了。



图 8：《街头照片》
（来源 https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012/）

梁晨：阿希姆·施密特现在仍在持续创作数码拾得影像的作品。主要从手机和电脑的硬盘里、社交媒体和短视频平台上搜集拾得影像，想见会是非常不同的方法。

我对李维所说的“陌生感”有很真切的体会，我在高校工作，和 00、05 后大学生交流，他们生于数码时代，在成长经历中几乎没有使用过模拟影像技，对于他们来说这些技术不是过时的，反而是新鲜的。比如看到《北京银矿》中的照片，对于 90 后来说是共鸣；但对于 00 后来说，是一种好玩、时髦的视觉风格。毕业季中很多同学拍照留念，不只用手机和相机，还会用胶片、拍立得、CCD 相机，甚至还有 2010 年发售的 iPhone 4 手机，现在怀旧是一种仪式感，也是一种流行文化。

李维：回到废墟的话题，对于探索武汉，我会觉得有紧迫感。疫情造成的停滞已逐渐消失，很多拆迁片区的进程加速，挖掘机进场，很快就把没有拆完的楼全都移平了，还没等我们去仔细探索，很多家庭影像就已经掩埋在瓦砾里了。

拆迁和一个城市的经济发展进程相关，我之前在卫星地图上放大查看相邻的城市，比如杭州就没有像武汉有这么多的老城区和拆迁片区。它已经过了这个阶段，成为了一个网格化、模块化的城市了。或许两三年后，我们探索的这二、三十片区域都消失了，我们的项目也就随之停止了。

在采访开始梁晨提到这些废墟空间的同质化，但每个地域和城市也有其特点，比如竹床和吊子（一种砂锅）就是武汉独属的，在我们去过的废墟空间中高频出现。当有一天商品楼盘拔地而起、路标更名、卫星地图刷新，这些人、物、空间的痕迹就被抹去了，它太微观了，微观到很难被纳入历史。

梁晨：拾得影像的英文原文 found footage，让我联想到一个常用表述，lost and found，既是失物招领，也是失而复得。我们在废墟中捡照片、在二手市场淘照片，成为这些影像新的隶属者。虽然我们可以去推测、探访，但其原本承载的记忆和意义在丢失后就无法追回了，这是一个得而复失（found but still lost）的过程。而我们“拾得”这个动作会和这些影像间产生新的关系、连接，进而寻得新的意义。

很多拾得影像作品，艺术家的工作开始于“拾得”之后。对于我和李维，“拾得”的过程也是重要的，我们作为设计师更多关注的是物的流动，以及影像作为商品的价值变迁。但这些影像的意义是开放、多元，不同的创作者和观者的表达与感受会是丰富多样的。

煜：最后一个问题，想请两位讲一讲现在进行的艺术工作，和未来有哪些作品想要实现?

李维：我试图拍摄灰尘的视觉谱系，前面说到灰尘的时间性，我们去到不同的空间，观察灰尘累积的形态和厚度，可以关联到这个空间被废弃的时间长度：短则 1、2 年，长则 10 年。我想尽可能多的拍摄不同的视觉形态；其次是灰尘的物理特性，为什么时间长了灰尘变成一个团儿（dust bunny）？灰尘会在什么情况下粘在照片或玻璃板表面？我还想拍摄微观和宏观两极：要探究灰尘的成分非常复杂，会涉及显微摄影的范畴，而宏观层面我想拍摄楼被拆除过程中的扬尘；另外还有灰尘和光线的关系：一些蒙尘的照片在废墟里没有拍摄条件，我是把它们平端回家拍摄的。我试图探讨表层灰尘、中层玻璃与下层影像三者的关系时，会给照片打不同角度的光线：侧光看到的是灰尘的质感，人物轮廓隐隐约约；而正光更多关注的是这些人物的形象。总之，灰尘有很多值得挖掘的可能。

另一个计划是关于前面提到的写字台的“桌面相框”，这让我联想到很多人会在电脑或手机桌面 (desktop) 上置顶 (pin) 家人的照片，还有人会把重要的照片设置成壁纸或屏保。或许从前屏幕时代到现在，我们的情感诉求是相同的：希望每天都能看见自己珍视的人的影像。但从影像收藏的视角来看，“桌面相框”这种方式是错误的：照片和玻璃长期直接接触，相纸表层的明胶层吸水会和玻璃粘连，试图摘取则会损坏照片，我在废墟中看到了很多这样的情况。更合理的做法是给照片冷裱，或者更专业的装裱会给照片做一个卡纸外框，把玻璃垫起来，确保不与照片表面接触。最近一次我们将一个粘满照片的玻璃板从废墟里平端出来，拿去玻璃店切割。如此就不只是“拾得”影像了，连和它粘在一起的玻璃一起“拾得”。由此启发我想做一系列类似形式的装置作品。

梁晨：李维更多关注的是摄影的语汇，而我看到这些废墟里的照片时，会想到自己家的影像管理的混乱，这使我萌生了整理它们的计划。小时候是妈妈负责管理我家的相册，她对照片和相册的整理井井有条，但底片却未是散乱的，虽然都留着，但都已经对不上号了。最近我把家里的底片都收集起来，开始逐步扫描，在观看过程中发现，原来家里的几本相册，只是这些底片的精选，是众多影像中的一小部分而已。还有在相册里被并排贴在一起的照片，它们原来不并是同一天的场景，可能隔了好几年，甚至更很长时间。这种在相册中对照片顺序的编辑，像是蒙太奇一般，让我的记忆会以为那些场景是一起发生的。所以通过整理底片，可能会对应上一些已经淡忘的记忆，或“重新发现”那些再也回不去的空间的影像资料。我很期待，但工作量非常庞大。

李维：我们在废墟中寻找拾得影像，衍生出了一个新的项目：从捡到的一张损毁严重的结婚照开始，我们了解到了一种已经被淘汰的摄影工艺——黑白照片手工上色。通过整理拾得这张照片的屋中信息，我们发现这对结婚的夫妇和我们的父母年龄相仿，他们的孩子也跟我俩是同龄人，这让我们感到共情。于是我们想通过底片重制一张手工着色结婚照，找到这一家人，并将照片归还给他们。也想由此作为线索，去关注落寞的国营照相馆、着色师的群体，以及他们的手工上色技艺。

梁晨：我俩共同喜爱的电影《天使爱美丽》(2001）中有个情节（图 9），主人公艾米莉在家里的洗手间的瓷砖缝隙里，意外发现了一个藏着“珍宝”的盒子，它属于一个 40 年前曾住在这间屋子里的小男孩，艾米莉展开了一段寻找盒子主人的旅程，最终将其物归原主。在途中她帮助别人，也获得了帮助，并遇到自己爱的人。所以我觉得“物”是会带来人与人之间的连接。这件事对我们来说，呈现形式有多种可能，而某件作品并不是终点，持续体验和思考的过程才最重要。



图 9：《天使爱美丽》电影截图

《蒙尘与划痕》作品细节



图 10：《蒙尘与划痕》系列　从相框中脱落错位的照片



图 11：《蒙尘与划痕》系列　废墟的内部，有时天花板会被打穿，上帝视角俯瞰“家”



图 12：《蒙尘与划痕》系列　废墟楼宇几乎都没有了玻璃窗，远看一栋楼全是一个个漆黑的格子

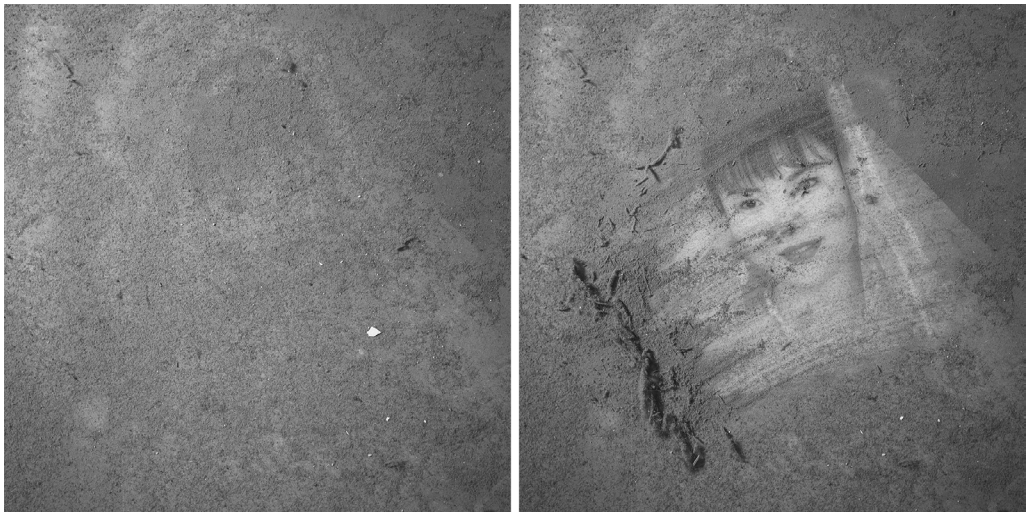


图 13：《蒙尘与划痕》系列　通过录像带内容所发现被灰尘覆盖的新娘肖像



图 14：《蒙尘与划痕》系列　写字台玻璃板下的家庭影像



图 15：《蒙尘与划痕》系列　带回“原址”的拾得影像，背后的建筑物是武汉龟山电视塔，于 1986 年 6 月竣工