

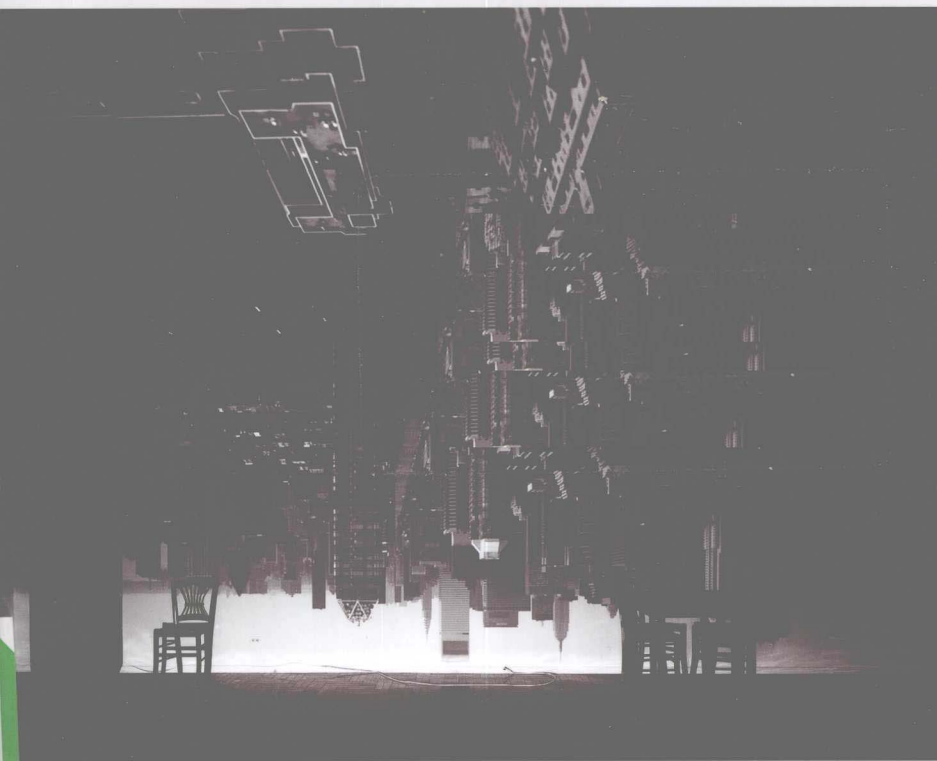
《中国摄影》杂志策划

出 龕 入 龕

当代美国摄影艺术家访谈录

徐 婷 婷

TINGTING XU



NICHE: IN OR OUT

Interviews with Contemporary American Photographic Artists



浙江摄影出版社
ZHEJIANG PHOTOGRAPHIC PRESS

全国百佳图书出版单位
国家一级资质出版企业

徐婷婷

NICHE: IN OR OUT

Interviews with Contemporary American Photographic Artists

出龕入龕

当代美国摄影艺术家访谈录

选题策划：《中国摄影》杂志
责任编辑：郑幼幼 郑浓（特邀）
高振杰
装帧设计：任惠安
责任校对：程翠华

图书在版编目（CIP）数据

出瓮入瓮：当代美国摄影艺术家访谈录 / 徐婷婷著.
杭州：浙江摄影出版社，2010.3
ISBN 978-7-80686-827-0

I. 出 II. 徐 III. 摄影—艺术家—访谈录—美国
IV. K837.125.72

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第227614号

出瓮入瓮

当代美国摄影艺术家访谈录

徐婷婷

全国百佳图书出版单位

国家一级资质出版企业

浙江摄影出版社出版发行

杭州市体育场路347号 邮编：310006

网址：www.photo.zjcb.com

电话：0571-85151350

传真：0571-85159574

经销：全国新华书店

制版：浙江新华图文制作有限公司

印刷：浙江影天印业有限公司

开本：710×980 1/16

印张：16.25

印数：0001-4000

2010年3月第1版 2010年3月第1次印刷

ISBN 978-7-80686-827-0

定价：58.00元

目 录

序 言	闻丹青	003
引 论	徐婷婷	005
 杜安·麦可尔斯 Duane Michals		
感性“摄影序列”中的哲理		018
“表象和真相之间没有任何联系”		022
 艾米特·戈温 Emmet Gowin		
亲密的“神秘”		038
言说“不可言说”		042
 维克·穆涅兹 Vik Muniz		
维克·穆涅兹的多赢		062
智慧的幻象		067
 维克托·史瑞格 Victor Schrager		
纯粹与含混		086
“一个什么都不关于的作品”		088
 亚当·弗斯 Adam Fuss		
是真浪漫?		104
摄影的边缘		108
 克里斯朵夫·巴克娄 (英国) Christopher Bucklow (UK)		
灵魂的图像		124
意识和无意识的结合		131

詹姆斯·卡瑟比尔 James Casebere	
模型政治·····	144
标志，叙事，或是其他？·····	149
戴维·格底斯 David Goldes	
不仅仅是“科学的”·····	160
“凝神地观看”·····	162
阿比拉多·莫瑞尔 Abelardo Morell	
黑暗的房间梦想全世界·····	176
“熟悉”的“陌生”事物·····	180
杉浓·艾伯纳 Shannon Ebner	
卷入战争的美国与作为艺术的语言·····	194
多重含义，一目了然·····	198
杰夫·沃尔（加拿大） Jeff Wall (Canada)	
后现代语境中的现代主义者·····	214
杰夫·沃尔的回归·····	220
安德里斯·萨拉诺 Andres Serrano	
禁忌的启示·····	238
人性的，太人性了！·····	242
致 谢·····	254

序 言

大约两年前，石志民兄推荐一位正在美国读摄影硕士的女孩子，说她有一个计划——采访美国一系列当代最活跃的摄影师，希望得到《中国摄影》杂志社的支持，同时发来了一份几十页的采访提纲，详尽写明了十几位摄影师的背景资料和采访计划。杂志社的几位同仁看了这份计划书之后一致认为，虽然实施起来有一定的难度，但从这份计划中可以看到她的决心、毅力和能力，这将是一组极好的稿件，是对北美当前摄影动态比较完整的介绍，于是杂志社决定支持她完成这个计划。

这就是从2008到2009年在《中国摄影》杂志上连续十几期的“美国当代艺术摄影家系列访谈”，作者是在美国帕森斯设计学院摄影系攻读艺术学硕士学位的徐婷婷。现在这个系列结集成书，更方便读者阅读，其中内容和阅读乐趣不必在此赘言，看过之后相信读者自有心得。

回想起我刚刚从事摄影的时候，紧闭的国门要开未开，偶尔进来一股海洋气息，只要是国外的就是新鲜的，囫囵吞枣就吃了进去，是强身健体还是慢性中毒或是穿肠而过都不得而知。其实彼时的介绍者、翻译者由于多年在思想、物质、信息等方面的隔阂，很难对域外有一个完整认识，他们出于希望强国的一腔热

血，把所能看到的海外资讯尽可能地告诉读者，至于是否有体系、是否完整，实在是一时难以顾及，至于版权更是后来才有的意识。

转瞬三十余年过去了，无论是思想还是观念，抑或是语言的阻隔，现在几乎已经是“天堑变通途”。一代年轻学子成长为学者，用他们流畅的语言，站在五千年文化积淀的厚土上，与隔海相望的西方，与或远或近的发展中国家，与讲各种语言的海外人群，进行着你来我往的交流，好像是我们长大了，地球变小了。

顺便提一句，我们杂志近年刊载国外的图片和文字，都是经过了作者或其代理人的授权，这本《出瓮入瓮》当然更是如此，作者不仅花了大力气做访谈，在取得授权方面也花费了大量的时间和精力，有些甚至颇费了一番周折。尊重他人才能赢得他人的尊重，从这些直接的、第一手的访谈中，可以看出作者和被访者达成了相互信任，只有信任才是更广泛交流的基础。愿我们在交流中了解更多的信息，找准自己的位置。

闻丹青

2009年12月24日

引 论

从“心性”到“知性”： 出龕入龕的美国摄影

From Spiritual to Intellectual: The American Photography In or Out of Niche

这本书包括了对 12 位当代著名摄影艺术家的访谈和评论。在我所选择的这 12 位艺术家中，有 10 位是美国人，其余两位虽然不在美国生活居住，但是也都经常来美国各地开展览或者做访问，在美国摄影艺术圈中很活跃。因此，虽然这组文章在《中国摄影》杂志上发表时，栏目标题为“北美当代摄影艺术家访谈”，但基本上是一本关于“美国”当代艺术摄影的书，因而这篇引论也着意以讨论美国摄影为主。

当书名中的这个地理范畴确定下来之后，我首先面临的问题就是，仅仅从地缘上赋予“美国”一个含义是否能让人满足，是否存在一种“美国的”摄影，而不仅仅是“在美国”的摄影。这是我自始至终都不得不想的一件事情，也似乎包含着对一个零散成集的个案写作的更高一层的雄心。

我的第二个考虑是书名里的“当代”两个字。摄影术在技术成熟之后的发展只有 150 多年，但是各种拍摄方式又成熟得极快，与有限的照片形态相比，更有趣的是照片后面变化的意识形态。“当代”存在着一个个被继续、被对应和被反省的“现代”的对应物。这些“对应物”有些在访谈中有具体的内容涉及，更多的还是作为被访者的无意识的参照物存在的，是被隐去的上下文。对于美国观众来说，这些上下文累积为视觉经验和观看的“默契”。但是我很担心这种“默契”在美国的“下意识”的存在会变成中国读者的“无意识”，担心被隐去的“现代”在转换国境和语言后会彻底丧失掉，或者只是作为零散的“相关”，而不是一个有机的语境而存在，无法还原一个完整的脉络，也无法把“当代”准确地定位。

因此，我觉得有必要在引论部分把“当代”之前的这部分内容大概地补写出来，不仅意在给这本谈当代的书一个“现代”的开始，让其成为“缺席”的“在场”，同时，也意在从现代的经验中找到一条不同创作者的意识形态上的线索，用这个线索来关照这些当代的零散的作者集合，以期找到一个连续存在着的“美

国的”摄影传统，作为回答第一个问题的答案。

“龕”这个意象非常形象地完成了对这个线索的设想。“龕”这个字，中文和英文里都有，英文是“Niche”，原意是指墙壁上的凹进去的小空间。西方从古罗马时代建筑中就开始出现这种小结构，在庞培城的私人建筑和哈德里安皇帝的行宫墙壁上都可以见到这种或大或小、或方或圆的凹形，犹太教、基督教，或者其他异教教堂里也都有这种设置。“龕”的小结构有一点让我觉得很值得琢磨：它在地中海沿岸的建筑中最流行的年代刚好是不同民族混战的年代，文化和宗教的发展处于中欧非常开阔的政治和军事背景里，而当时“龕”的设置也是半开放的，仙凡之隔就那么浅浅的一个边界，“龕”里面是一个小生境，外面是整个社会政治生活，龕里和龕外能够在同一个大空间里并行不悖，意识到彼此的存在，相处又非常从容——这种姿态让我觉得很像摄影艺术在美国发展到现在的状况：每个创作者都有各自的思维模式和一套独立的话语方式，从而发展成一套认识世界的逻辑。我因此把每个人的一套思维逻辑比做一个“龕”；如同不同宗教建筑里“龕”里面放的东西不一样，每个人创作的出发点和信仰也不一样。“龕”里的具体内容不同，唯一相同的是“龕”的建筑形态，它结构着每个艺术家个体同外部世界的格局：博弈又彼此独立，两者既有明显的因果，又有可以解释的共时性。

我以为摄影在美国的发展可以看做几代摄影家不断“出龕”和“入龕”的过程。美国有严谨的学术制度，还拥有最多的流行文化符号，它的大众图片和艺术家的创作、流行文化和精英文化碰撞得非常厉害。所谓“出龕”，不管是对抗还是顺从，同“龕外”都是一种合谋的姿态，因为不管是逆潮流还是顺潮流，都是把个人托付给大众话题、社会发展的变数中；所谓“入龕”，是一种相反的姿态，关注个人的伦理、人情物理。这并不是把人群分为“积极入世”和“避世厌俗”这两种类型这么简单，先不论后者往往比前者有更执拗更坚韧的意图，这样做意味着会把一个纯粹的摄影问题世俗化和普遍化。我只是希望把“龕”作为描述美国摄影的一个基本角度，创造出这么一种框架，然后通过艺术家的“出龕”或者“入龕”的姿态看到他们作为个体的价值取向、信仰、策略安排，也可以看到作为一个整体的“美国摄影”同美国社会的关系。

从这个角度出发，截至二战之前，美国摄影都是一种“入龕”的姿态。和欧洲摄影史相比，这是非常特殊的，或许可视为“美国”这个标签的最初成形。这个成形又和有“美国摄影之父”之称的斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）的个人偏好不无关系。当他在20世纪初从欧洲求学回到美国的时候，纽约的文化圈根本无法和巴黎相比，大都会美术馆和中央公园都建好不到30年，公共图书馆刚刚落成，

街上还在跑马车；在他去世的最后10年里，纽约已经成了摩天大楼的世界，大都会美术馆建立了摄影收藏，纽约现代美术馆也有了摄影部。他主编的《*Camera Work*》杂志和主持的291画廊的最大的功绩并不在于摄影方面，而是在于他非常有气魄地给纽约留下了一个完整并且开放的知识分子和艺术家的圈子。他能在一本摄影杂志中介绍欧洲刚发表的伯格森(Henri Bergson)的哲学和格楚特·斯坦(Gertude Stein)的文章，能把摄影史、科学和文艺、现代社会和艺术史放在一起看，这种胸怀、视野和担当没有几个人能做到。但是，在他的伟大视野里，他为摄影在美国的发展规划的是——一条很明确的精英艺术的线路，这是一个很小圈子的事情。斯蒂格里茨一生所涉及的核心概念是“表达”，他寻求的是个人精神世界与外部自然之间的“等价”^①关系，这一套思路和审美口味都只是相机后面一个人的事。他在纽约和巴黎两个城市间导演了一幕摄影发展的“双城记”，完全消除了美国和欧洲的摄影发展的时差，但是也同时给美国摄影留下了这个非常矛盾的起点。斯蒂格里茨之后，美国摄影另外一个最重要的人物是西岸加州的爱德华·韦斯顿(Edward Weston)和围绕在他周围的F64摄影小组，韦斯顿和斯蒂格里茨的实际生活和他们的作品具有类似的矛盾。20世纪20年代的欧洲和墨西哥都在闹革命，他却能躲在自己的小屋里拍青椒和贝壳^②；他们两人一方面都是眼光和判断力极其敏锐的社会活动家，交往的都是意见领袖；另一方面，他们的作品都与大众生活、政治和现代社会是一种绝缘状态。这种大环境和小龕的平行对比让人吃惊。

斯蒂格里茨身上的矛盾变成美国摄影在后续很长一段时间内的矛盾，一个人的张力演变成一个摄影群体对生活意义的询问和寻找。他对美国摄影的影响远不止于20世纪初至30年代的照片风格和审美口味，而在于通过围绕在身边的年轻一代，他实际上间接帮助形成了直至20世纪六七十年代的美国摄影趣味。斯蒂格里茨身边的爱德华·斯泰肯(Edward Steichen)和韦斯顿身边的博芒特·纽霍尔(Beaumont Newhall)是在纽约现代艺术博物馆(MOMA)摄影部成立以后真正把“美国摄影”这个标签塑造成形的两个人物。其中，作为摄影史学者的纽霍尔的影响更大，一方

① “等价”(Equivalence)，是斯蒂格里茨在20世纪20年代提出的概念，简要地说，他认为人可以把自己的心理等价地投射到自然中事物的形状中去。不仅他自己终生忠于这个概念，完成了同名系列云朵照片，他之后的Minor White和芝加哥设计学院的Aaron Siskind 和 Harry Callahan等人也在作品中一直奉行这个概念。对此概念的详细论述参见Minor White, “Equivalence: The Perennial Trend,” *PSA Journal*, Vol. 29, No. 7 (1963): 17~21。

② 韦斯顿在日记中披露了他自己大量的拍摄过程，比如拍摄马桶，却担心儿子要用马桶；拍青椒，担心青椒要被家人吃掉。他周围几乎都是墨西哥文化革命的重要人物(包括弗里达和她的丈夫，还有韦斯顿自己的情人提娜·曼多第)，但是他自己却基本上在日记中对此不着一笔，只谈美女、美食等个人的“小龕”里的趣事。

面由于他在现代美术馆的摄影部主任的地位，另一方面由于他的著述。他所写的摄影史直到20世纪70年代之前几乎都是唯一的讨论美国摄影史的书籍，在美国的摄影教育中重要到几近处于垄断地位。这不仅是一种话语权的垄断，要命的是，更是一种价值判断的垄断。从斯蒂格里茨的“等价”概念到韦斯顿的“纯粹”摄影，再到《光圈》杂志创办后的“神秘主义”摄影，如上这些人所欣赏的黑白摄影的口味，都属于同一条心理路线。而且，他们通过杂志、展览和研讨会，塑造并影响着在20世纪60年代活跃于创作第一线的更年轻一代的摄影师。这就使得20世纪60年代甚至70年代前，“内心的”（inner）和“表达”（expression）这两个词在不同摄影人的论述里屡次出现，摄影对他们来说是一个“窠”，甚至被描述成一种精神苦旅。这或许可以作为美国摄影的最独特的一段历史。

本书中的前两位当代摄影师，杜安·麦可尔斯（Duane Michals）和艾米特·戈温（Emmet Gowin）的创作其实就是受了《光圈》团体很深的影响，在他们各自的“窠”中进行的，是这段历史的延续。当然，从韦斯顿到他们中间，美国摄影又经历了几个重要人物的发展，包括哈里·卡拉汉（Harry Callahan）和艾伦·希斯金德（Aaron Siskind）等。这些人的生平际遇不同，使得他们各自“窠”里的内容也不相同。但是他们的摄影画面的视觉风格，包括他们面对外部世界和自己精神世界的姿态，却非常一致，可以一直追溯到韦斯顿和斯蒂格里茨的年代。韦斯顿对于当代的很多摄影家已经失去了吸引力，怀特在20世纪90年代初就开始受到批评家的奚落，这和他们的身前际遇相比有些尴尬。^③但是，一方面，人们在忘记他们，另外一方面，人们也同时在忘记自己的道路实际上在源头上是被这些被忘记的人选择的：这是一个非常有趣的盲点。为了不忘记这种“忘记”，我确定了书中的头两个采访人选，也是为了给“当代”一个连接点。

美国的地理跨度大，这就允许在斯蒂格里茨退出摄影界之后，20世纪二三十年代的摄影创作其实有三条线索同时进行并相互影响：其一是刚提到的西岸的韦斯顿，在东岸，以保罗·斯特兰德（Paul Strand）、科伯恩（Alvin Langdon Coburn）等人为代表，他们是斯蒂格里茨的门徒，把纽约的现代生活经验和人们对摩天大楼的兴奋感与不适感变成一种光怪陆离而抽象的几何图像的摄影：这也是一项人数有限、道路又非常狭窄的探索。在当时唯一和一战后社会精神状态有密切联系的是新包豪斯艺术学院和芝加哥的“欧洲—美国”艺术家群体，他们

③ 对Minor White的作品价值的质疑参见Andy Grundberg, “Minor White: The Fall from Grace of a Spiritual Guru.” *Crisis of the Real-Writings on Photography since 1974* (New York: Aperture Foundation, 1999), 37~42。在此文中，怀特花费20多年所做的局部放大、形式主义加神秘主义的黑白摄影被Grundberg认为是“神秘兮兮的背后一无所有”。

把“前苏联—德国—匈牙利”的招贴品、平面设计，德国的“新客观主义摄影”（The New Objectivity）这种图片形态，伴随着俄国结构主义者的激进和社会主义者的梦想一同“舶来”美国：这是一个社会活动家形成的艺术家群体，他们对当地的社区和普通人的生活完全是一种干预的姿态（这一点从包豪斯艺术学院在芝加哥的短命就能看出来）。他们把摄影艺术完全从一个阶层、一个地区里解放出来，他们的志向不是创造一个“龕”，而是一个世界——这是非常有气魄和非常伟大的，哪怕这几个中欧的知识分子要创造的是一个乌托邦。莫豪利-纳吉（Moholy-Nagy）在他简短的“文艺对社会重建的贡献”^④一文里喊的是“形式服从功用”、“艺术为了生活”^⑤这样的口号。在这个匈牙利人的脑子里，艺术家和大众在革命面前都是一个阵营里的，正如同纯艺术和设计在他的创作里也是不分彼此的。新包豪斯艺术学院和它随后的芝加哥设计学院是美国当时少有的左派和激进群体，但遗憾的是这一流派的从事者本身就是跨地区的，是一种在战争中流亡的中欧精神，谈不上真正的“美国”。

20世纪30年代的经济危机和二战期间的纪实摄影工程让美国成为摄影大国，这是摄影在新闻和政府宣传等应用层面的事情，是作为社会有机组成部分的媒体和记者同财政部门之间的合作，这和独立的艺术家的创作属于两个领域，不能混为一谈；比如《生活》画报所用的从德国发展到美国的画报形态构建的是一种大众文化，满足大众图片的消费需求，它的摄影与艺术家所做的独立摄影是有区别的。一旦回归到战后平复创伤的时期和之后的冷战时期，摄影艺术里人和自然之间的“同情”（sympathetic）思路就又继续发展，斯蒂格里茨的精神氛围就又一次弥散，被米诺·怀特（Minor White）等人继承后逐步发展为抽象和神秘主义。怀特做了《光圈》杂志20多年的主编，在去世的前一年才从编辑队伍里退下来，在他“统治”时期，《光圈》杂志类似中国人所说的“同仁刊物”，胸怀和所发表的作品宽度都远不能和今天相比，更像是他的一家之言。除了在杂志中大量发表自己的照片，并且不止一次地重复发表自己同样的照片，还大量并多次发表斯蒂格里茨的照片。怀特所做的是从多个方面膜拜斯蒂格里茨，只可惜后者的气度是没人能复制的。作为一个20世纪60年代的天主教徒加同性恋者，怀特有他的心理挣扎和别扭的地方，^⑥他试图回归到他的前辈在世纪初所营造的用照片探索内心

④ Moholy-Nagy, “The Contribution of the Arts to Social Reconstruction” in *Moholy-Nagy: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Praeger, 1970), 19~21.

⑤ 纳吉的原文是“艺术是超越了专业限制的社区议题。它是个人在社会中存在的最亲密的语言……是生活的一部分。” Ibid. 21.

⑥ 参见注④。

的“小龕”里，只有在这一点上他成功了，并且还影响了一个团队的人围绕在他身边继续做这种摄影。

这种氛围直到沃克·埃文斯（Walker Evans）和罗伯特·弗兰克（Robert Frank）的出现才被有力地打破，当然还要归功于客观上彩色摄影的发展和莱卡照相机的流行，这两个技术让摄影彻底走出了本雅明所说的“灵光（或译‘灵氛’）”^⑦（aura），也彻底颠覆了他们的前辈创造出来的摄影的“龕”。弗兰克的《美国人》一书从各种社会阶层的人的面孔和身体语言中展现了狂飙突进的20世纪60年代的美国社会：星条旗下的忘情狂欢、人群中迷失的梦露、公共汽车里目光呆滞的白人和黑人；巨大的黑白反差、倾斜的地平线、没有中心的构图——无论从摄影语言上还是摄影对社会的心理影响力上都是突破之举。在这里我不想讨论埃文斯和弗兰克到底是艺术家还是摄影记者，在当代的摄影研究里，这个问题可以分别就他们的作品各写一篇文章，并且有很多人已经这样写了。不妨用广泛的思路把他们两个也包含到美国摄影艺术史里，但是重点是：弗兰克家里原是德国犹太人，逃难至瑞典，他在瑞典长大，他来美国摄影照美国人，也去南美和加拿大，甚至是中国。美国只是他和相机的全球旅程中的一站，只能算是他乡。这个四海为家的欧洲人虽然照了美国人，但是他相机里的世界大到成为一个整体，并不能用他来代表美国摄影师，更不以他的作品标志着美国摄影“出龕”时代的到来。埃文斯的作品就更复杂了，我这里是用“龕”的概念来分析美国摄影，但是这个概念只能涉及埃文斯作品的一角，并不能提供一个分析他作品的最好的框架，在这个概念所限制的讨论角度中，我只能说埃文斯的广袤的美国大地的照片之所以吸引人，之所以复杂，也是因为不同的人在其中发现了不同的“龕”，是更具体的诗意的或者有具体社会学含义的“龕”在吸引着他们。

似乎流亡或者逃亡中的欧洲人的每次出现都是在给美国 and “龕”中的美国摄影带来“龕外”的风浪，掀起一阵波涛，风浪过后美国人就又再次回归“小龕”。但是60年代的弗兰克的波涛过后，美国摄影还是彻底“出龕”了，只不过虽然当时仍是一只脚迈在龕外，另一只还带着执拗的小感情：从这个角度来看，纽约现代艺术博物馆当时的摄影部主任约翰·萨考斯基（John Szarkowski）所追求的纪实摄影的“主观转向”大意如此。1967年他所策展的“新纪实”（New Documents）摄影展把盖瑞·温格兰德（Gary Winogrand）、李·弗里兰德（Lee Friedlander）和戴安·阿勃丝（Diane Arbus）从纪实摄影推向了纪实和艺术之间模棱两可的地带，一

⑦ 参见本雅明著《机械复制时代的艺术作品》和《摄影简史》。这两本著作有多家出版社的多个译本。在这里我要感谢台湾的吴嘉宝老师提供给我“aura”一词的正确的中文译法。

方面,从此后的很长时间里(几乎到20世纪90年代),纪实摄影几乎被当做摄影师成为艺术家的唯一策略,另一方面,纪实中的模糊地带,即所谓“心理层面的深度”其实来源于他的几位美国前辈的黑白心理世界的“龛”。

同时期的欧洲摄影模式是布勒松(Henri Cartier-Bresson)和寇德卡(Josef Koudelka)等人的游猎模式的摄影。欧洲摄影师就如同寇德卡本人所拍摄的驱驰大篷车的吉普赛人,不仅要应对不同地区文化间的迁徙,还要在每次战后国家身份的调整中不断让自己适应新的政治格局:这让他们更少“龛”的意识,更多一种行动和参与的姿态——这和美国在20世纪70年代前的情况正相反。总之,观念艺术前的美国艺术摄影史走的是一个“入龛”的路线。这 and 一波又一波的战争下形成的欧洲摄影有很大不同。

顺便说一下,诸如博芒特·纽霍尔(Beaumont Newhall)和瑙米·罗森布拉姆(Naomi Rosenblum)这样的讨论对象基本截至于20世纪80年代的摄影史学者,把这一时期的“艺术摄影”称为“Art Photography”,这是他们所熟悉的摄影史,也是经典摄影史。观念艺术之后的作为艺术而存在的摄影一般被诸如大卫·康普尼(David Company)和纪奥夫瑞·拜辰(Geoffrey Batchen)这样的当代摄影学者一般称为“摄影艺术”(Photographic Art),本书的书名中“摄影艺术”的称谓也是出于这方面的考虑,虽然中文看来不过是颠倒了两个词的顺序。

20世纪60年代和70年代,观念艺术运动介入到摄影中来,也就意味着哲学和语言学介入到摄影中:当艺术“哲学化”^⑧以后,欧洲和美国的摄影艺术同时进入到学院派的“学术龛”中,所有关于影像的哲学著作让照相机完全蜕变成了一个非常学术和充满哲学思考的媒介,摄影可以是行为艺术的记录,为其他各种材料的艺术品的有趣的呈现方式,或者是为纯粹脑力角逐的智力活动提供的平面插图,为知识与思辨提供有趣的视觉对应物:重要的不再是照片看起来怎么样,而是它为什么这样。摄影的技术含量同作品的价值完全分家。在这种情况下,摄影艺术作品的哲学和艺术史命题就变成了最有价值的部分,照片背后的“学术龛”也成为了摄影家在思想、表达和技术上的策略。比如本书里的维克·穆涅兹(Vik Muniz)和詹姆士·卡瑟比尔(James Casebere),他们的景物摆拍作品继续了罗伯特·史密森(Robert Smithson)在20世纪六七十年代的大地艺术的摄影,围绕“物像”和“影像”来做文章。这个潮流从1970年旧金山的“编造去拍照”(Fabricated to Be Photographed)这个展览发轫,现在的代表还有嘉布利耶·欧罗

⑧ 关于“艺术取代哲学”的观点见 Joseph Kosuth, “Art after Philosophy” in *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966~1990* (London: The MIT Press, 1993), 13~33.

兹柯（Gabriel Orozco）等。再比如以耶鲁摄影系为代表的类似电影剧照的带有叙事风格的摄影。格里高利·克鲁德逊（Gregory Crewdson）和他教出来的学生贾斯汀·克兰（Justine Kurland）、安娜·卡斯科尔（Anna Gaskell）等人在1999年在纽约的“另一个女孩，另一个星球”（Another Girl, Another Planet）展览^⑨让“耶鲁女孩”的标签完全成形，由于耶鲁摄影系在美国艺术摄影教育中的声望和市场上对他们的成员又酷又绚烂的画面的认可，这种潮流影响很广。这是一个好莱坞文化、超现实主义和青年亚文化群落支撑起来的“龕”，至于它是不是昙花一现还有待观察。再比如更年轻的耶鲁一代的年轻艺术家杉浓·艾伯纳（Shannon Ebner），把文字、摄影、装置与美国政治直截了当地关联起来，围绕在她周围的是一个青年诗人群体。“龕”的选择变成了讨论作品的核心。

本书所讨论的，是当代一群最有见地的创作者的风格迥异的“龕”。无论各自的“龕”是什么，相比较20世纪初的摄影家们，他们都不再需要纲领或者宣言这类的东西，他们没有核心刊物，也不再把摄影当做“不是什么而是什么”的立场的选择。他们作为艺术家的作品和对摄影的学术写作和诗歌、文学是同步的。他们有共同的偏好，容易被相同的东西吸引，但是不再有什么整体的走向。比如罗伯特·史密森在他短暂的一生里既反形式主义，又主张艺术的社会功用，还迷恋博尔赫斯（Jorge Luis Borges）的幻想和小说。杰夫·沃尔（Jeff Wall）也如此，他写的文章里既有对摄影的瞬间性的短小精悍的讨论，也有雄心勃勃地要重塑观念摄影史的长篇大论，他思考绘画史，还关心观看的权力这种哲学问题和移民等社会问题^⑩。他们面对的摄影创作不再是一种决策性的选择，不再有像选择队伍那样赌博性的职业判断，不必限于某个“龕”并且终身桎梏在这个“龕”里，而是随时可以进退有余，遍地可以做文章。因此，

“当代”的美国摄影艺术可以说更像是一种知识上的“意识”，它包括了艺术家对所有这些学者的文本和艺术家思考的了解、鉴别，在一个已经多样化的空间里，在多个“龕”里出入自由。

丹麦的一名建筑学家卡森·克里斯坦森（Carsten Juel-Christiansen）在《“纪念碑”和“龕”：新城市的建筑》^⑪中把“龕”和“纪念碑”作为城市中一对建筑形式来谈，这虽然是一本和摄影无关的关于哥本哈根城市建设的毫不引人注目的

⑨ 关于此展览的一篇很好的批评文章参见Katy Siegel, “Another Girl, Another Planet,” *Artforum International*, September 1999.

⑩ 参见本书中对杰夫·沃尔的访谈。

⑪ Carsten Juel-Christiansen, *Monument & Niche: The Architecture of the New City* (Copenhagen: Rhodos, 1985).

书，但是很巧合，它的作者也用“龕”的概念来当线索贯穿自己的讨论。这位作者对于“龕”的思考对我很有启发。他认为在城市发展中，“纪念碑”和“龕”是最重要的两种建筑形式。“纪念碑”把某一特定区域的时间和地点同全球的时间和地点联系了起来，主要是一种时间上的古今纽带，而“龕”则把每个人的内在世界同外部世界联系起来，是一种空间上的纽带。他认为不同城市各有自己的“纪念碑”和“龕”，这在时间和空间两方面上形成了该城市文化和历史的发展轨迹。^⑫这为我们提供了两个类似的理解摄影史的角度：前者用来分析摄影作品，后者用来分析摄影家。“龕”联系着小尺寸的有限的个人世界同庞大的社会机器，城市里一个个散落的公共建筑空间和其中有进有出的人群流动同当代摄影艺术的形态、结构如出一辙。一边是学术的“龕”，一边是已经超越国家边界的社会话题，这就是当代美国摄影的大布局。

20世纪80年代之后美国产生了另外一些对世界摄影有深远影响的人，如辛迪·舍曼（Cindy Sherman）和南·戈尔丁（Nan Goldin）等，他们的创作同嬉皮、摇滚乐、波普等一系列的大变革背后的社会运动和价值观转变模式是同步的，他们的影响都超越美国本土，甚至使得欧洲和经济上已经崛起的亚洲（尤其是日本）的摄影创作其实是在同一脉络下发展：这些当代摄影的标志性人物让所谓“美国”失去了文化上的特殊性，也让美国的摄影在本土彻底走出了前人的各种各样的“龕”。

20世纪90年代以后，当“民主政治”越来越多地被罩上美国意识形态的影响，再加上艺术市场、金融系统和军事力量的压力，美国和它的摄影形态所营造的反而不再是“龕”，而是“龕外”的开放世界。美国为全球制造的是话题、看问题的方法、挑起问题的方法和解决问题的途径，这也反映在它的摄影师对话题的选择和言说的力度与方式上——这是一种彻底的“出龕”，当然这不是摄影自身的一己之力所能达到的，并且这个“龕外”的世界也决不仅仅影响到摄影领域，它为所有专门的领域提供外围环境。当然，从这个角度其实可以解释在美国进行艺术家访谈与在世界别的任何地方进行访谈所不同的地方。

每次敲开被访艺术家家门的时候，我心里总在问自己一个问题：我在为谁而写，为何而写，又站在什么立场上提问。我是作为美国的局外人来看它的摄影的，我不断思索和最终关心的是中国当代摄影处在自身发展的什么位置上。政治启蒙加文化启蒙的20世纪80年代可以算是中国摄影的现代化时期，形式主义、超

^⑫ Ibid. 66.

现实主义、都市摄影都有人尝试过了¹³；到了20世纪90年代初期，纪实摄影也完成了在中国发扬光大的过程，虽然对于影像伦理道德等种种理论问题的讨论在当时刚起步¹⁴，但从中国摄影师的实际操作层面来讲，已经出现了非常好的摄影师，他们的图片形态和讲述故事的方式已经和欧美等国的纪实摄影相差无几，无论是在摄影语言和内容上都已经很国际化。20世纪90年代中期和末期，随着中国行为艺术的发展，基本上也完成了“观念摄影”¹⁵概念在本土的生成，虽然这种跨语境的生成让中国的“观念摄影”在总体上讲更像是一种不协调的动作、一种力度，有时还和公共艺术混在一起。这一点让它们和欧美学术化了的“观念摄影”有显著区别，并且即使同样是“出龛”的姿态，中国的龛外和龛里的问题也和世界上任何一个地区不同。这些不同点被众多优秀的中国当代艺术的策展人和批评家都从各自的经历和所发现的不同的角度谈过，知青一代、“文革”一代等各有各的话题和理解中国的角度。我只想说的这一点是，对于我所属的这一代人，即在20世纪80年代出生的，甚至还包括20世纪90年代出生的市场经济下成长的这一代人，2000年前后，一方面有很多人开始在网络、青春和都市里的自我冒险和“私摄影”创作¹⁶，形成了年轻一代摄影艺术家的新的“中国身份”；另一方面，随着众多的这个年代出生的在欧美艺术学院受教育的中国年轻摄影师陆续在国际和中国国内开展览，中国的各类摄影形态已经和美国当代摄影趋同，甚至是话题和文化社区上的趋同，这又组成了中国年轻一代摄影师的“国际化身份”。这两种身份可能是我这一代中国青年摄影师所要面对的大命题。我眼见美国和中国这两块土地上国家命运不同，摄影所走的道路也完全不同，但是两国的年轻一代现在却越来越有共同语言，并且不仅仅在话题上有共同语言，而且在审美口味和思维方式的层面

⑬ 20世纪80年代末中国摄影领域对超现实主义和形式主义的尝试可参见于晓洋等人所创立的“心理视像派”的作品和论述：于晓洋《心理视像主义——中国摄影的新流派》<http://blog.sina.com.cn/yuxiaoyang>。都市摄影可参见顾铮在《“纯粹摄影”的现实观照：当代中国的摄影实践》一文中对上海“北河盟”的论述。

⑭ 中国在20世纪90年代关于纪实摄影及其相关问题的讨论参见1992年5月《中国摄影报》在北京召开的有关纪实摄影的研讨会，以及1997年《人民摄影报》上有关“纪实摄影”和“纪实摄影的中国特色”的争论。

⑮ 又称“实验摄影”（Experimental Photography）、“前卫摄影”、“先锋摄影”等。参见巫鸿 Wu Hung, “Between Past and Future: A Brief History of Contemporary Chinese Photography”, in Wu Hung and Christopher Phillips, *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 21~26。朱其“陌生人的眼睛——中国前卫摄影回顾”，《新艺术史与视觉叙事》（湖南美术出版社，2003）。朱其“动荡中的影像和1990年以来的中国先锋摄影”，《1990年以来的中国先锋摄影》（湖南美术出版社，2004）。

⑯ 参见顾铮“中国私摄影论”《社会科学》（2006卷12期）。