



摄影作为艺术

修订第二版

ART PHOTOGRAPHY NOW

从人像、风景、叙事、静物、时尚、纪实到城市
80 位当代摄影师的创作灵感与实践

(英) 苏珊·布赖特 (Susan Bright) 著
付艾迪 吕孟哲 译

世界图书出版公司

后浪出版公司

ART PHOTOGRAPHY NOW



修订第二版

摄影作为艺术

ART PHOTOGRAPHY NOW

从人像、风景、叙事、静物、时尚、纪实到城市
80 位当代摄影师的创作灵感与实践

（英）苏珊·布赖特（Susan Bright） 著
付艾迪 吕孟哲 译

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安

 后浪出版公司

图书在版编目(CIP)数据

摄影作为艺术 / (英) 布赖特著; 付艾迪, 吕孟哲译. — 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2012.12
书名原文: Art photography now
ISBN 978-7-5100-5641-3
I. ①摄… II. ①布… ②付… ③吕… III. ①摄影艺术 IV. ①J4
中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第311041号

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd, London
Copyright © 2005 and 2011 Susan Bright
This edition first published in China in 2013 by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Ltd., Beijing
Chinese translation © Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Ltd.

中文原始翻译版权 © 2011 光乍现工作室 (台湾) IDEAfied Studio
译者: 付艾迪 · 吕孟哲 (Object / City / Transitions)

摄影作为艺术

作者: (英) 苏珊·布赖特 (Susan Bright) 译者: 付艾迪 吕孟哲
筹划出版: 银杏树下 出版统筹: 吴兴元
编辑统筹: 董良 责任编辑: 德 晓
营销推广: ONEBOOK 装帧制造: 墨白空间 · 德 晓

出版: 世界图书出版公司北京公司
出版人: 张跃明
发行: 世界图书出版公司北京公司 (北京朝内大街137号 邮编100010)
销售: 各地新华书店
印刷: 北京华联印刷有限公司 (北京经济技术开发区东环北路3号)
(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请与承印厂联系调换。联系电话: 010-67876655)

开本: 889×1194 毫米 1/16
印张: 15 插页2
字数: 628千
版次: 2013年5月第1版
印次: 2013年5月第1次印刷

读者服务: reader@hinabook.com 139-1140-1220
投稿服务: onebook@hinabook.com 133-6631-2326
购书服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072
网上订购: www.hinabook.com (后浪官网)

ISBN 978-7-5100-5641-3 定价: 150.00元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

版权所有 翻印必究



理查德·瑞纳提, *Fresno: Dy, Thai, Sokha and Lay*, 2003

扉页作品: 赫楞·凡·梅尼, *Untitled*, 2000

“这是于加州弗雷斯诺拍摄的系列作品中的一幅, 我想要同时表现出美丽的人和环境。我当时一看见那四个男生走出屋外, 就觉得他们看起来很棒。有趣的是, 他们刚从一家照相馆拍完照出来, 所以才会穿着类似的服装。虽然他们看起来有帮派份子的感觉, 其实是堂兄弟。”

献给迈克尔 (Mike) 和吕比·雷诺兹 (Ruby Reynolds)
感谢为此项目投入精力的摄影师、艺术家、画廊以及我的同事们, 感谢泰晤士与哈德逊出版社 (Thames & Hudson) 的出版团队, 在此也特别感谢安妮·布雷斯特格德尔 (Anne Bracegirdle)。

CONTENTS 目录

引言 6

人像摄影 18

赫楞·凡·梅尼 Hellen van Meene 22
辛迪·舍曼 Cindy Sherman 24
蒂娜·巴尼 Tina Barney 26
萨姆·泰勒·伍德 Sam Taylor-Wood 30
凯蒂·格兰纳 Katy Grannan 32
莱涅克·迪克斯特拉 Rineke Dijkstra 36
兹维勒图·姆特瓦 Zwelethu Mthethwa 38
妮基·李 Nikki S. Lee 40
吉莉安·韦尔林 Gillian Wearing 43
塞缪尔·福索 Samuel Fosso 44

风景摄影 46

埃琳娜·布罗泰鲁斯 Elina Brotherus 51
乔尔·斯腾菲尔德 Joel Sternfeld 52
理查德·米斯拉克 Richard Misrach 56
伊特卡·汉兹洛娃 Jitka Hanzlová 60
道格·艾特肯 Doug Aitken 62
乌塔·巴尔特 Uta Barth 64
西蒙娜·聂维克 Simone Nieweg 65
安德烈亚斯·古尔斯基 Andreas Gursky 66
丹·霍尔兹沃思 Dan Holdsworth 68
贾斯汀·库兰 Justine Kurland 70
沃尔特·尼德迈 Walter Niedermayr 72
让·马克·比斯塔芒特 Jean-Marc Bustamante 74

叙事摄影 76

格利高里·克鲁德逊 Gregory Crewdson 81
科利尔·肖尔 Collier Schorr 85
AES+F 86
萨拉·琼斯 Sarah Jones 90
特蕾西·莫法特 Tracey Moffatt 92
汉娜·斯塔基 Hannah Starkey 94
比尔·汉森 Bill Henson 98
王庆松 100
杰夫·沃尔 Jeff Wall 103
莎伦·洛克哈特 Sharon Lockhart 105

静物摄影 106

劳拉·利丁斯 Laura Letinsky 110
加布里埃尔·奥罗斯科 Gabriel Orozco 112
坎迪达·赫费尔 Candida Höfer 114
沃尔夫冈·提尔曼斯 Wolfgang Tillmans 116
杉本博司 118
托马斯·德曼德 Thomas Demand 120
洪浩 121
维克·穆尼斯 Vik Muniz 123
佐伊·莱昂纳德 Zoe Leonard 124

托马斯·鲁夫 Thomas Ruff 126
詹姆斯·威灵 James Welling 128
让·吕克·穆列内 Jean-Luc Moulène 130

时尚摄影 132

乔纳森·德·维利尔斯 Jonathan de Villiers 136
尼克·奈特 Nick Knight 140
克雷格·麦克迪安 Craig McDean 142
梅尔特 & 马库斯 Mert & Marcus 144
库图·伯洛福 Koto Bolofo 146
卡米耶·维维耶 Camille Vivier 148
马里奥·索伦蒂 Mario Sorrenti 150
科琳娜·戴 Corinne Day 152
伊内兹·凡·兰姆斯韦德 & 维努德·玛达丁 Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin 154

纪实摄影 156

拉里·萨尔特 Larry Sultan 160
欧文·沃姆 Erwin Wurm 165
苏珊·迈塞拉斯 Susan Meiselas 167
马丁·帕尔 Martin Parr 170
塔奇塔·迪安 Tacita Dean 172
南·戈尔丁 Nan Goldin 174
布鲁诺·撒拉朗格 Bruno Serralongue 176
亚历山大·阿波斯托尔 Alexander Apóstol 178
拉克·德拉海尔 Luc Delahaye 180
苏菲·卡尔 Sophie Calle 182
鲍里斯·米哈伊洛夫 Boris Mikhailov 184
亚伦·瑟库拉 Allan Sekula 186

城市摄影 190

梅拉尼·芒绍 Melanie Manchot 194
昂山直哉 198
奥利沃·巴尔比埃利 Olivio Barbieri 200
伦特·布里斯·卢森堡 Rut Blees Luxemburg 203
比特·斯楚里 Beat Streuli 205
理查德·里纳迪 Richard Renaldi 206
加夫列莱·巴西利科 Gabriele Basilico 208
理查德·温特沃斯 Richard Wentworth 210
托马斯·斯特鲁斯 Thomas Struth 212
保罗·格雷厄姆 Paul Graham 214
菲利普·洛卡·迪科西亚 Philip-Lorca diCorcia 216

摄影的转变 218

注释 231
延伸阅读 231
图录 235
索引 239
出版后记 240



劳拉·利丁斯基 (Laura Letinsky), *I Did Not Remember I Had Forgotten: Untitled #80*, 2003

劳拉·利丁斯基这套静物摄影的整体系列名称叫做 *Hardly More Than Ever*, 引自格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein) 的小说《软纽扣》(*Tender Buttons*, 1914)。这个主题的第一个部分《哀伤和抑郁》(*Morning and Melancholia*, 1997-2001), 玩笑地引用弗洛伊德的一篇短文《哀伤和抑郁》, 之后的影像则是用 *I Did Not Remember I Had Forgotten: Untitled #80* 这个标题。这套作品的色调大多介于清淡柔和与酸性色调之间, 后期的作品有大胆的构图。

INTRO DUCTION

引言

“摄影最早发明于 1839 年。当时很多艺术家天真地认为它会‘保持现状’，并主要担任艺术的‘杂役’。这些完全是傲慢而无用的说法。”

——亚伦·沙尔夫 (Aaron Scharf)

摄影总是不断地改变，并且难以定义。它没有明确的主轴，加上有点杂乱的天性，让人难以捉摸它的状态，也不易找出它作为一种艺术形态的价值。最大的麻烦是它将自己借用给不同的媒介，如报纸、监视器、品牌广告、画廊，还有时尚拍摄与家庭快照。它存在的意义随着不同的内容而变动，事实上它的确缺乏某种整体性。在它短暂但却复杂的历史中，似乎没有反复强烈呼喊“难道这不是艺术吗？”的内在个性。

更麻烦的是，摄影本身容易操作的特性，使得它被商业组织大量使用。尤其是它可以不断复制的能力，再加上看起来没什么“艺术性”的操作技术，让它自19世纪30年代发明以来饱受各种批评。法国诗人及评论家夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire）曾抗议“Paris Salon of 1859”展示纳达（Nadar [Gaspard-Félix Tournachon]）拍摄的人像，他坚决认为（虽然现在听起来有点多余）摄影这个机器人侵犯了艺术的世界：“我们必须认知摄影是为了服务科学和艺术而存在。就像印刷术和速记法一样都是卑微的仆人，既无法创造，也无法提升文学。”（注2）

然而这个“卑微的仆人”目前已是许多艺术家首选的媒体，当代艺术里摄影的部分也越来越多。摄影的确和科学与新闻业等其他领域有着密不可分的关系，而这也是它有着极大吸引力的原因之一。有些艺术家们接受批评，有些则完全忽略，径自使用摄影作为他们最佳的创作工具，以作品摧毁那些自以为什么为艺术、什么不是的定义。我们现在已经处于不再有人质疑摄影是否为艺术的时间点，全世界许多主要的博物馆都为摄影举办展览，这不但早已证明了摄影的重要性，更遑论其在艺术市场不断增加的价值。同时，无论是个人或公共机构，有越来越多的人收藏摄影作品，传统上区分何者属于博物馆摄影部门，何者是当代艺术部门的分界已经必须重新认定。过去以势利的态度说着“只不过是”摄影的国家博物馆，现正开始重新审视馆藏，努力填补因为摄影被重新评价所产生的缺漏——过去博物馆完全不收藏摄影作品，现在开始填补中。

本书不以“艺术摄影”和“使用摄影的艺术家”等名词来区分类别，而以检视作品是否有趣为主，无关创作者是谁（注3）。书中有些影像创作者自称为艺术家，有些则以摄影师为名。有些人的作品主要呈现于书籍或杂志上，有些则纯粹在画廊展出。当然也有以其他媒体呈现的作品，像是视频、录像带或装置。对于创作实践者及所有跟他们一样的人来说，这些定义和头衔都是无关重要的，作品是否能巧妙地传达出值得注意、欣赏，同时会被探索的信息，才是他们在乎的事。

有趣的是，当摄影到达了被众人接受的舞台时，它却开始出现令人混淆的新领域。也就是当我们才认为多了解这个媒体一点，或说至少知道了它的特性时，一不小心又再次错过了重要的技术变革。早期的技术突破，例如彩色摄影，曾困扰过许多人，最近摄影再次开始变异，数字摄影的革命冲击了数年前还在疑惑“这是艺术吗？”、“这是摄影吗？”的我们。不像一些纯粹主义者所称，这绝不会是摄影媒体最后一次展现活力和变动性，不断创新和发展才会促成摄影的



存在。数字技术的应用也开启了摄影的新争辩，不仅讨论了摄影的未来，也检讨了过去和现在。

现今的我们是老练的观众，看惯了各种媒体用作讽刺的扭曲影像，或是网络上大量头与身体交错互换的照片，任何人都可以用Photoshop在电脑上修改图像。这些被展现的制作过程，提醒我们不要輕易地相信任何一张照片。从修图到完全变造的数字技术，已经和当年的暗房技术一样，都是属于摄影作品的一部分，这也正是技术革新改变了摄影特质的另一例证。对于数字革命的冲击，有些理论家称这种现象为“后摄影时代”。不过如此单一笼统的名词是无法涵盖这个媒体的广度与深度，或许应该把它看成有几种不同的摄影术。

数字化让许多摄影观察者感到不舒服的原因之一就是它将我们带离现实，进入一个乍看貌似客观描述，但却怪异的幻想世界。毕竟摄影长期以来，一直被质疑它担任传递“真实”的角色，事实上它也经常被变造，无论是在拍摄的过程中或是冲印的阶段。像是叠底和双重负冲（double-negative

埃尔希·赖特，*Frances and the Dancing Fairies*，1917

这张照片原名为 *Alice and the Fairies*，被认为是柯南·道尔（Sir Arthur Conan Doyle，福尔摩斯的创造者，同时也是招魂论的强力支持者）在《斯特兰德月刊》（*Strand Magazine*，1922）上首次发表这张“证明”精灵存在的照片时，为了隐藏拍摄者埃尔希·赖特和弗朗西斯·格里菲斯（Frances Griffiths）的身份，而修改了照片名称。

printing) 这些技法,早在 19 世纪就被当作摄影的一部分。如今一些想要逃入幻想世界的当代摄影,正好与早期摄影媒体的精神相符。在英国有些精巧拼贴结合彩绘的家庭相本,正是传说中超现实叙述手法的前身,它们静静地(或许无意识地)解构了维多利亚时代家庭的意识形态。其中最精巧有趣的例子,大概是由英国早期的摄影师凯特·E. 梵高(Kate E. Gough)于 19 世纪 60 年代制作,目前保存在伦敦维多利亚与艾伯特博物馆(Victoria & Albert museum)的画册。评论家玛利纳·瓦勒(Marina Warner)描述:“她用混合媒体的做法制作的家庭快照,睿智地预见了半个世纪后马克斯·恩斯特(Max Ernst)的拼贴小说。”(注 4)她裁剪家族成员的照片,将他们转变成鸭子或猴子的作法,可以视为对那些死板的展示方式、正经八百有如《圣经》外观的画册以及其编排和分类法进行颠覆和柔性抗议。同样在英国,一些幻想的作品也开始在一般大众中出现。1917 年 7 月,15 岁的埃尔希·赖特(Elsie Wright)和她 9 岁大的堂弟弗朗西斯·格里菲斯

(Frances Griffiths)制作了 5 张后来被称为《花仙子》(Cottingley Fairies)的“童话照片”。这些迷人的照片在当时还被当作是其他世界有生物的证明,虽然那些“仙女”事实上是从杂志上剪下拼贴在发夹上加以拍摄的,但这个恶作剧还是在许多年后才发现。在这些集体失望的结果中,证明了过去人们把摄影视为一种“证据”用的媒体。

这两个例证或许都被当作无害的儿戏,维多利亚时代的人把摄影作为科学用途(更精确来说,作为骨相学和人相学的伪科学),相当程度地依赖摄影作为证明。说到这点,其实从早期就有人用摄影作图像处理。科学家将父母的头像负片叠在一起,制作合成照片以预测小孩的长相,或是邪恶地用来“认证”犹太人以及一些罪犯和种族的“类型”。到现在还是有人使用同样的方法,但却是以一种质询后现代主义的方式。当代艺术家像是托马斯·鲁夫(Thomas Ruff)的《其他肖像》(Other Portraits, 1994—1995),还有南希·伯森(Nancy Burson)持续创作中的作品,都是使用计算机数字技术来打破原型的概念,并利用摄影应有的客观性来表现出虚构的影像。

科学、艺术和摄影长期以来都密不可分,尤其是在心理分析的应用上。弗洛伊德的无意识和幻想理论透过 20 世纪 20 年代至 30 年代的超现实摄影得到验证,并持续影响着现在艺术摄影的表现方式。并不是所有的超现实作品都使用“计谋”或是合成照片来完成,像是作家安德烈·布勒东(André Breton)就用“纯粹”(straight)摄影来描绘这些作品的内容和想法。或许 20 世纪 30 年代对摄影的本质最有影响力的描述来自德国评论家本雅明(Walter Benjamin)所著的《机械复制时代的艺术作品》(The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)。在这篇著名的文章中,19 世纪后期的法国摄影师尤金·阿杰(Eugène Atget)被认为是超现实摄影的前趋者,本雅明提出“视觉无意识”(optical unconscious)的概念,并认为摄影可以开启原本只存在于梦中的空间,一些主观意识从没有看过的事物可以透过摄影再制出来:“照相机让我们知道视觉无意识,就如心理分析让我们认识无意识冲动一样。”(注 5)



图片属于凯特·E. 高夫(kate e. gough), *Untitled (ducks)*, 约 1870

19 世纪的许多家庭相本(主要是英国)能被拿来玩味欣赏的时间都非常短暂。这本由一位家庭主妇所制作,将照片与据信是女性艺术家创作的水彩画结合在一起的相本。相对于 20 世纪兴起、被认为必须依时间排序并加以珍藏的家庭相本概念,她全然漠视原始的照片,并且完成了最后的奇妙影像。

本雅明的著作对 20 世纪 60 年代至 70 年代后期的艺术家们特别重要，那也正是摄影史上最丰盛的时期。这期间的艺术受到马克思主义、性别、种族、后殖民主义、文学理论、人类学、艺术史、社会史等各式各样的议题、想法和理论的影响，面临着多样性成长的关键时刻，而身处其中的摄影则是不被尊重地任意使用。像安迪·沃霍尔（Andy Warhol）、罗伯特·罗森伯格（Robert Rauschenberg）、埃德·拉斯查（Ed Ruscha）、威廉·韦格曼（William Wegman）、丹·格雷厄姆（Dan Graham）、拉里·萨尔坦（Larry Sultan）和麦克·曼德尔（Mike Mandel）等艺术家，他们以文本探讨把摄影当作“证据”的信念，用挑拨的方式质疑摄影与写实主义和真实的关系，使摄影成为再定义美学经验的完美工具，同时跨越了过去以媒体为基础的分类以及继承了精英主义的现代主义。套句纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art, MOMA）首席摄影策展人彼得·加拉西（Peter Galassi）的话：“那些艺术家用一些单纯而平庸的照片——无论是护照大头照、房地产广告还是教科书插图，创造了一个迷人恶趣的世界。他们运用伪纪实作品逐渐破坏摄影被认定的信赖感，显示了我们自以为看见的事物，其实是取决于我们想看的部分。”（注 6）

这些对摄影的文本以及多重角色功能的探索，撼动了 20 世纪最初数十年由摄影现代主义所建立的基础。像是安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）、保罗·斯特兰德（Paul Strand）、伊莫金·坎宁安（Imogen Cunningham）和爱德华·韦斯顿（Edward Weston）这些风格优雅的摄影师，都是强调精准控制和摄影的“纯粹性”，努力让作品被了解并认同为艺术。他们在摄影史之所以有现在的地位，与早期举办过摄影师竞赛，同时也是画廊总监、作家和编辑的现代摄影之父阿尔弗雷德·施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）有相当大的关系。阿尔弗雷德·施蒂格利茨极力为摄影争取等同于绘画的地位，并全力反对将摄影作为粗俗的商业用途。（注 7）他创造了艺术摄影的专门市场，并且成为弗蒙特·纽霍（Beaumont Newhall, MOMA 的第一位摄影策展人）的精神导师。阿尔弗雷德·施蒂格利茨同时是 MIMA 相当重要的顾问，馆中该收藏和展示什么，或是该收藏和展示谁的摄影艺术作品都和他有关，也因此对摄影师在美国艺术界的地位有重要的影响。（注 8）

阿尔弗雷德·施蒂格利茨坚信摄影艺术是独特的，并且与被当作商业用途无关。这种说法其实是有点矛盾，波普艺术家安迪·沃霍尔和罗伯特·罗森伯格，以及之后的概念论者埃德·拉斯查和丹·格雷厄姆则是把摄影视为匿名的工具，不把它当成制作精美的物品，而是用来创作自己的艺术作品。安迪·沃霍尔和罗伯特·罗森伯格两人著名的风格都是将流

行和资本主义文化与商业结合。利用摄影的机械性、大众性等低阶条件，他们合谋创造了结合艺术作品和商业主义的优势气氛，并把摄影用作质疑和批评摄影本身的工具，重新检视它在社会中的位置。使这个过去以镜头为基础的媒体，摇身变成当代艺术创作的重要部分。

对于摄影的价值和形式之间关系的质疑，在 20 世纪之后更加恶化，并成为后现代主义讨论的范畴。后现代主义的艺术和理论探讨影像在文化中的位置，不但要追究是谁制造的，还要知道是谁将它再制。后现代主义者把形式（这里指的是艺术，但还包括日常生活的语言、文学、广告、时尚、电影）当作特定社会的具体价值，不具有透明中立的意义，有别于现代主义者的认知。同时经由探讨是谁定义这些价值的问题，后现代主义者把形式视为社会中具体有用的权力关系，在不同阶级、性别、种族之间都一样。后现代主义将他们的理论强烈地注入摄影艺术之中，突显了摄影是如何被使用，被认知为一种媒介、素材和信息。在此理论下，研究“大师”的作品变得不重要也不确定，因为作品不再被视为独断其意义的单一“作者”所创作，而是复合了多种意义，具有特定内容的产物。有一群 20 世纪 70 年代中期到 80 年代初期的艺术家特别受到后现代主义的影响，例如芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger）、理查德·普林斯（Richard Prince）、谢丽·利文（Sherrie Levine）、马撒·罗斯勒（Martha Rosler）和辛迪·舍曼（Cindy Sherman）。他们嘲弄大众媒体的观点，例如芭芭拉·克鲁格和理查德·普林斯挪用广告的景象，重新呈现所代表的意义（特别是色情和性别），并在画廊公开展示。改变了文本的概念性认知，让影像增加了不同的观点和更多意义。

因此在我们试着定义摄影真正的意义为何、探索摄影如何被接受为艺术的各种途径时，我们不断遭遇挫败、濒临崩溃的边界，让人觉得似乎与传统的分类方式（如本书的章节构成）有所冲突。就如同任何企图将不同分野的艺术家归整的企划，适当的分类还是有必要的。而本书之所以决定用传统的分类法——纪实、叙事、风景等等，换个角度来看其实比较实用。但是当把一些特定的摄影作品画上框框时，我也试着呈现当代艺术是如何重新诠释这些传统分类，还有两者是如何的经常交会。本书中大部分的作品都不愿被归类，也都很容易跨界到其他章节。基于这种想法，有些人会用较不具体的主题，像记忆、时间、空间还有特性（包括摄影媒体和主题），以打破传统书本的结构。

人像摄影无疑是当代艺术摄影最受欢迎的类别，这个主题近年来更是风行了一阵展览潮。人类的脸一直被认为是灵魂之窗，早期的人像摄影就如同当时的肖像画一样，都是以



格里高里·克鲁德逊 (Gregory Crewdson), *Twilight: Untitled (overturned bus)*, 2001–2002

格里高里·克鲁德逊与一组包括了电影摄影师和摄影指导，超过 60 人的制作团队共同工作。作品名称之所以命名为 *Twilight*，是基于当时作品中人工和环境光线完美结合的实际决定，同时也是源于内容中隐含的神秘性。



贾斯汀·库兰 (Justine Kurland), *Houses of the Holy*, 2003

这张贾斯汀·柯兰于2003年进行了6个月的公路旅行所制作的严谨作品，名称源于“齐柏林飞船” (Led Zeppelin) 乐队于1972年发行的专辑。他的作品参考有关神话人物和精灵的故事，大多将裸体的人们置身于原始或伊甸园般的场景之中，充满了神秘气氛。

这样的方式被解读。但在 20 世纪后期，一些想要揭开本体真实面的想法（无论是照片本体或是被拍摄者），成为探讨人像摄影时常有的课题。到底是只看到作品表面所呈现的，或者还能传递更多的信息？

无论如何，人像摄影事实上有着索引和标志的功用，是象征也是隐喻，用以定义出所谓的“人类”。当作为观赏者的我们看到另一张脸孔时，通常都会跟自己的长相比较，从而同情或是与对方产生共鸣。而在本书人像摄影章节里的作品，则是深入探讨像是整容、复制人、隐私等充满不安全感的问题。有些自拍照更是与传统的作法有异，他们敏锐地质疑个人的自我定位，以自己的肖像告诉人们个人的身份取决于周遭的环境，并不是固定的，而且还可以变更。他们戴上面具扮演角色，交错于想要展现和伪装之间的双重想法，成为以自拍照为创作中心的艺术家，呈现各种不同版本的自己。扮演不同的性别、年纪和个性，在相机和场景前演出，并于拍摄过程中不断地去除自拍照里的“自我”。

这样乍看或许会令人觉得奇怪，不过这种探索个人自我的情形，在风景摄影的章节也可见到。这些深究“人”存在于世界的价值，思考自然与文明相关的问题，一直是许多艺术家的创作核心。作家、理论家大卫·康帕尼（David Campany）就曾提到相机和土地长期相关的历史：“作为一个现代的发明，摄影主要被设想为用来控制和配置自然世界的工具。它可以具体地展现出地貌和环境，为城市的扩张做准备。”（注 9）摄影记录了工业化之后土地面临的重大改变，评论（大多不是批判）这种所谓的进步。在我们与土地的关系越见复杂的 20 世纪，人们惊恐地发现在自然与人类文明的抗争中，文明可能是真正的胜利者。这些人类过度消费的代价，以及其所引发的保护与疏离感等问题，也是书中许多摄影师持续拍摄的主题。而风景摄影（就如同绘画一般）则提供了逃离这些方式，以乡愁、梦幻带着我们远离那些人造的“非自然”。除此之外，风景摄影虽然被批评为明取或借用绘画的美学或暗喻，许多当代摄影师依然以绘画作为拍摄的参考，或许这是关于风景摄影最有趣的一种现象。

在第三章“叙事摄影”里的作品，探讨了影像中虚构的元素以及摄影与现实和写实主义间的关系。高度戏剧化的光线、人工感，加上现实世界不太可能存在的布景以及电影般的情绪感，让观赏者立刻知道身处于幻想和设计的世界之中。我们不会笨到去相信这些影像是从“真实世界”拍摄得来，摄影师从具象绘画（figurative painting）、电影、文学等广大来源汲取其中的美学，呈现的并不是纪实或见证“真实”的影像，而是制作并创造出一个令人相信的世界。这个章节的作品范围非常广泛，无论是对社会的微妙评论或是夸张的

数字创作，都同样受到电动玩具和科幻电影的许多影响。

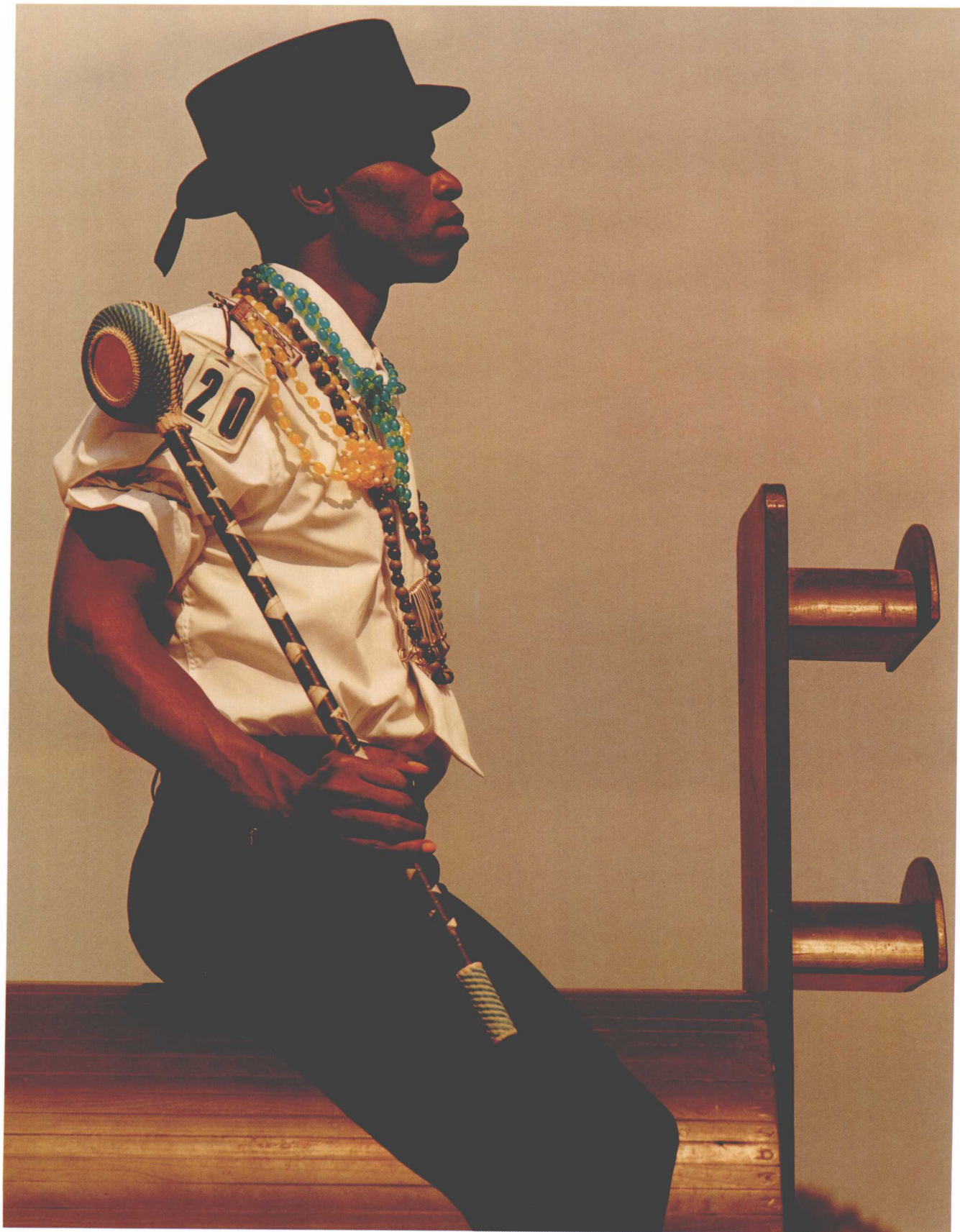
拍摄事物时的实际行为，有时会反过来改变影像的意义。这种状况对第四章的“静物摄影”非常重要，同时也让我们对摄影的本质产生最深切的质疑。拍摄静物时，无论是实验或是抽象摄影，都是在狭小的空间中观察面无表情物体。此外，在拍摄的过程中，摄影师必须不断地面对主观和客观的问题，思考是要拍摄出真实抑或假造，并思考到底是什么让摄影作品成为艺术。因为没有预设的风格、共享的政治立场或是明显的身份定位，这样的作品展示了当代艺术摄影的多样性，经由各种不同的拍摄方式（从使用大画幅相机到数码相机），扩增它的影响范围，并将摄影从重要的艺术先趋带领到通俗和商业化。静物摄影与雕塑和静物画等其他艺术媒体彼此交会的情形，在本章中也多有所见。

与人像、风景、静物等其他传统摄影类型相较，时尚摄影算是一种新的类别。过去十多年来，时尚摄影在艺术领域上获得了空前的成功。英国的策展人、作家夏洛特·科顿（Charlotte Cotton）曾撰写过大量有关时尚摄影和艺术交会的文章，她评论说：“两者尽其全力地相互灌溉，实验性地提供了纯艺术摄影得以制作商业影像的工作实例，就如同提供杂志直接与声名远播的纯艺术联婚的机会。”（注 10）展览和摄影集让时尚摄影的作品可以再次呈现，并以有别于杂



朱莉·穆斯（Julie Moos），*Domestic (mae and margaret)*, 2001

有些摄影师质疑传统人像摄影模式中所表现出的自然，并探索更多拍摄方式的可能性。美国艺术家朱莉·穆斯以人们之间微妙的权力平衡关系为主题，像是在 *Friends and Enemies*（1999—2000）中呈现了人与人之间私密的关系，*Domestics*（2001）中的雇主与雇员的关系，*Monsanto*（2001）中的两代关系。这种将两个人同时呈现的方式，促使观赏者仅能从照片中人物的外表来分辨他们的关系。

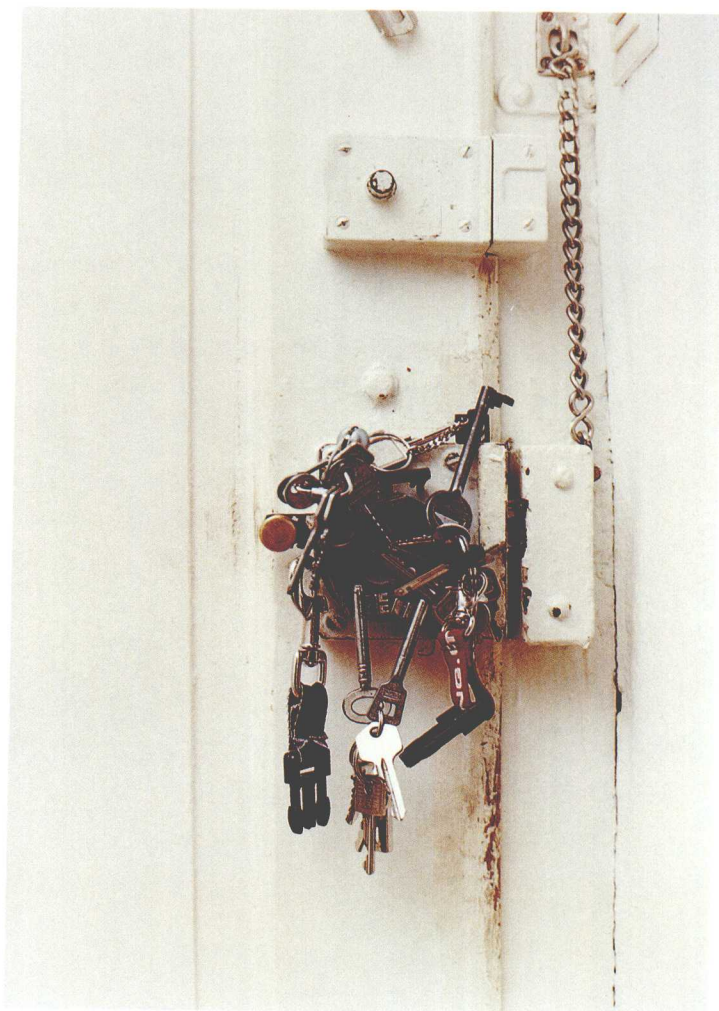


志内页的方式被了解。对艺术家来说，为时尚杂志工作有更多的自由、机会和挑战。第五章介绍的影像，展现了艺术家们为时尚世界所制作的复合作品、摄影师的“个人作品”，以及在商业与个人两边同受尊崇的作品。

第六章“纪实摄影”大概是最具意图和野心，同时有最多不同领域的实践者共同投入的摄影类型。“纪实”传统上的意义就是认证事实。随着一些摄影杂志等传统“纪实摄影”基地的迅速消失，画廊展示有关纪实的作品却在不断地增加。纪实摄影的主要支撑力量——确实性和诚实，这些摄影原本该有的特质逐渐减少。若从“纪实”这个名词最广泛的意义来看，它明确地挑战了“照片是一种记录和展现社交界的方式”的既有观点。最近有些研究认为摄影是一种没有主观、偏见和意识形态的“中立”媒介，它只是再现世界原本的样子。现在有一些新的纪实摄影师，他们策略性地回避过度情绪的新闻摄影，远离揭露人们可怕的受苦状况的社会纪实，试图找出介于传统纪实和艺术摄影间的敏感位置。本章介绍的一些作品，有些可能见证了既有的事件、有些是洞察了隐私的秘密日记、有些则是强烈地表达政治声明。也有人把它作为人类学的工具，或是将四处找到的照片，转化再制为抽离原义的系列影像，让观赏者根据看到的线索创造想象的叙事。

从很多方面来说，城市的景观很有可能成为摄影的同义字，而这正是第七章“城市摄影”存在的原因。“街头”摄影唤起了人们用135相机随意拍摄的想法，他们用镜头捕捉城市里每天川流不息的人们，构成律动和诗意的影像。除此之外，也有人使用大画幅相机拍摄，虽然这样会让拍摄的过程变慢，但却对拍摄城市的艺术家们产生了重要的影响。当他们把镜头移开，取得更宽广的角度，看见在时间中凝滞的城市景致，独享宛若考古学遗迹般的景象（尽管有许多人生活其中）。城市不断地变换表情，有着平凡又美丽、疏远又诱人的多种面貌。而那些介于城市与郊区之间的神秘地带，或是人们每天匆忙而过的地方，都是本章介绍的艺术家用取景的好处所，他们透过摄影把人们忽略的事物转变为深刻。从另一个角度来看，全球化的威胁逐步高升、城市的个性同质化，对于居住其中的人们来说，正面临着重要的问题。西方文化的优势不断地增长，人们明显地被融合成一个巨大的全球性品牌，所有人看起来都一样，也喝同样的咖啡，形成了当代必须关注的课题。这些现象在远东区的城市最为明显，因为他们正在进行城市改建，转变得比其他城市都快。

在本书最后一章中，原有的分类法有所改变。在前七章传统的摄影类型持续创作重要且有趣的作品同时，21世纪前的前十年，摄影媒体发生了戏剧性的变革。根据这些改变，本章特别检视两种截然不同的趋势，一是摄影的重点是媒体



左页：库图·博洛佛（Koto Bolofo），*Lesotho Horsemen*，2003

库图·博洛佛的时尚摄影作品一直是非常大胆、图像化和风格化。这个为意大利 *Vogue* 所拍摄的系列作品，以穿着跨栏障碍物骑马比赛制服的非洲人为主题，呈现出鲜明的国家认同。

上：沃尔夫冈·提尔门斯（Wolfgang Tillmans），*Schlüssel*，2002

沃尔夫冈·提尔门斯的作品经常将物体去除原有的日常功能特质，像这串钥匙就宛若是一个静置的生命体。

本身（比任何一种形式主题都重要），二是纪实工作方式的回归。透过这些主题，同步切入媒体内在改变的核心，也让我们得以了解当代艺术家和摄影师们的创造力。

身为一种艺术形式，摄影经历了艰辛的过程才被认同。目前在某些领域，它还在持续努力地奋斗，对抗着“何者才可以被称为艺术”的保守态度。同时，它被以简易的形式在网络上到处散布，让有关复制的老掉牙偏见再度被提起，而其他如录像带、电影等媒体，却不需要去争论这个问题。摄影所遭遇的好奇、棘手或是剧烈的态度反应，最后都转变成它的特色。同时借由不断地重新评估自己的轮廓与地位，让它成为最活力充沛、资源丰富也是煽动性最高的艺术媒体之一。

