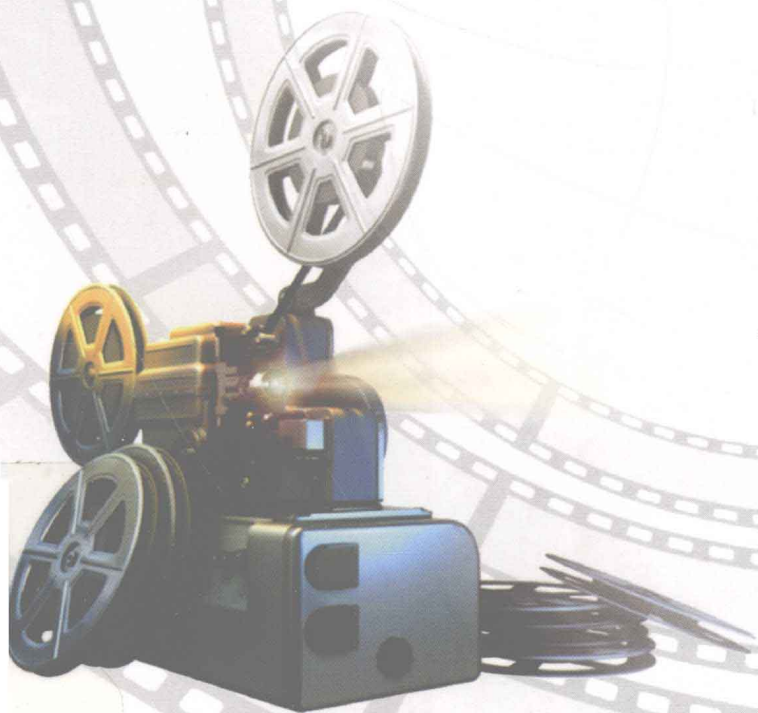




北京电影学院  
电影艺术理论研究丛书

# 电影摄影创作

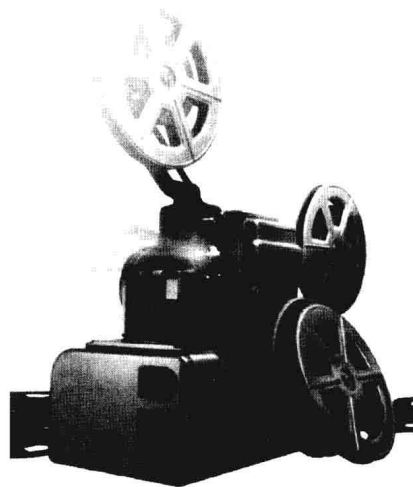
张会军 穆德远◎主编



CP 中国电影出版社

# 电影摄影创作

张会军 穆德远◎主编



**CFP** 中国电影出版社 2011·北京

## 图书在版编目 (CIP) 数据

电影摄影创作/张会军, 穆德远主编. —北京:  
中国电影出版社, 2011. 7

ISBN 978 - 7 - 106 - 03350 - 7

I. ①电… II. ①张…②穆… III. ①电影摄影艺术  
IV. ①J93

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 118161 号

## 电影摄影创作

张会军 穆德远 主编

---

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2011 年 7 月第 1 版 2011 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/16.5 插页/2 字数/285 千字

---

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03350 - 7/J · 1267

定 价 45.00 元

## 编委会

主 编	张会军	穆德远			
副主编	黄 欣				
编 委	李 铭	孙宇龙	刘灿国	林 韬	
	艾 冰	袁厚斌	朱 炯	董 越	
	刘 欣	黄 勇	张献民	于 亮	
	张 娟	仇 镭	吕 怡	张会军	
	闫 欢	张 桥	张 嵩	宋婷婷	
	潘 雨	张 铭	巩如梅	穆德远	
	杨远婴	鲁 明			
文字统稿	杨 博	李孟谦			

# 目 录

## 第一章 摄影理论阐释

应当正确解释电影的似动现象 .....	2
摄影:工具还是语言 .....	11
摄影在当代艺术中的延展与突变 .....	21
电影色彩观念的历史脉络 .....	30
论电影摄影的角色化特征 .....	48
浅论摄影创作中场面气氛的营造 .....	57
纪实摄影 .....	68

## 第二章 摄影技术工艺

慕布里奇对运动记录和活动画面显示所做的贡献 .....	78
感光材料与影像表现方式 .....	92
近期欧美影片中滤镜和灯光纸的用法浅析 .....	105
论“逐格拍摄法”的生命力 .....	113
DV 设备的技术、手法与美学革命 .....	120
谈影片《张思德》的后期制作 ——访北京电影洗印录像技术厂洗印分厂副厂长卞桂香 .....	130

## 第三章 摄影创作分析

卡明斯基与另类的“真实”影像 .....	136
----------------------	-----

欧洲电影摄影师与新好莱坞的影像变革 .....	148
黑白影像再现红色年代——影片《张思德》摄影艺术赏析 .....	159
《八月照相馆》的影像世界 .....	167
细节的讲述——谈影片《最后的武士》摄影创作 .....	170
女性的传奇——影片《艺伎回忆录》摄影创作回顾 .....	183
缔造完美影像世界——摄影师鲍德熹与影片《卧虎藏龙》 .....	191
影像背后——访《可可西里》摄影师曹郁 .....	198
留银工艺中飞出《凤凰》——访《凤凰》摄影师孟晓清 .....	213
技术:为影像服务——与摄影师曾念平淡电影《门》 .....	222

#### 第四章 摄影教学梳理

从历史看到未来——简谈百年中国电影摄影教育史 .....	232
访问影坛前辈,谈苏联对新中国电影创建的影响 ——采访北京电影学院摄影系郑国恩教授 .....	240
种花留与后来人——回忆电影摄影教育前辈孙明经 .....	253

# 第一章 摄影理论阐释





## 应当正确解释电影的似动现象

关于电影影像为什么会动,这个问题在电影人看来,似乎早有定论。但有意思的是,近来国外又有人讨论起这个问题。实际上,据不完全统计,早在上个世纪70年代末和90年代初,国外都有关于电影中似动现象原理的讨论,但出于各种原因,这些讨论似乎并没有引起国内电影界的重视。现在这个问题又提出来了,而且涉及了一些过去一直未被国内电影界重视的论点,而这些论点对于关于电影似动原理的解释是颠覆性的。由于这个问题涉及了电影的基础,作为中国电影艺术与技术的最高学府,北京电影学院有责任重视这个讨论。在笔者看来,关于电影似动的传统解释,的确需要改一改了。

自电影诞生以来,关于电影似动原理的解释,大致存在如下四种(依出现的先后顺序排列):

- (1) 视觉暂留说;
- (2)  $\varphi$  现象似动说;
- (3) 视觉暂留兼  $\varphi$  现象似动说;
- (4) 短程似动说。

第四种“短程似动说”便是前面所说的颠覆性的理论解释。

### 一、视觉暂留说

电影影像为什么会动,最早的解释是由于人眼存在着“视觉暂留”这种视觉现象。

视觉暂留的典型解释是这样的:当人眼看到一连串略有差异的影像时,每个影像都有一个短暂的持续,在影像消失后,影像仍滞留在视网膜上,从而使得影像能够与下一个影像融合。

这样的一种解释可以说明为什么电影放映的时候,光源看上去是连续



的(闪烁融合),即当电影放映期间遮光器挡住光线的时候,银幕上并不会出现变黑的现象,但是并不能够正确地解释电影中运动的错觉。其所说的影像融合或者影像混合,充其量只能产生一连串影像的重叠,其结果是影像的堆积,至多是重叠的静止影像的静态拼合,而不是运动的错觉。这样的解释显然是不准确的,而这样的解释在电影文献中反反复复出现了近一个世纪。

“视觉暂留”是怎样成为了电影似动现象的理论解释的呢?1926年,电影史学家特里·拉姆瑟耶(Terry Ramsaye)把视觉暂留的发现归功于英国/瑞士医师皮特·马克·罗杰特(Peter Mark Roget)。30年后,另一位电影史学家阿瑟·奈特(Arthur Knight)提出了同样的引证,并讲述了罗杰特的理论在欧洲的广为传播。他列举了许多店铺玩具,借以确立“罗杰特通过眼睛特质使影像得以保持若干分之一秒后才真正消失这一论点的基本原理”,进而断言,“整个电影行业的财运都立足于这一特质之上。”

拉姆瑟耶和奈特当时显然指的是罗杰特于1824年12月9日提交的一篇论文,该论文的题目是《关于透过垂直缝隙观察到的轮辐外观的光学错觉的解释》。罗杰特在该论文中报道说,如果透过一系列狭缝来观察旋转的轮子,“轮子的辐条看上去不是直的,就像如果不用棍棒去别时自然而然的那样,而是似乎都出现了相当可观的弧度”。尽管看到了轮子的横向运动,但轮子的旋转似乎停止了,弯曲的辐条似乎凝滞在一个固定不变的位置上。罗杰特解释说,轮子的辐条在栅格后通过时,“在眼中留下了连续曲线的痕迹,辐条似乎被弯曲了。”他将这一现象与一种错觉联系起来——当一个明亮的物体沿一个圆圈迅速滚动时,便形成了在整个圆周上出现一条亮线的现象;视网膜上之所以会形成这种现象,是因为如果一束光线足够强,它将会保持一定的时间,然后才消失。

今天的心理学家未必会试图仅仅以视网膜处理来解释这些错觉,但是,尽管罗杰特的结论具有相对正确性,问题在于罗杰特所讲的错觉并非似动的错觉,恰恰相反,那是实际运动的轮子看上去停止不动的错觉,可很多电影学者仍在这一解释的基础上来解释电影中的运动的错觉。

在法国关于电影的著述中,常常将罗杰特置于比利时物理学家约瑟夫·普拉托(Joseph Plateau)之后,说是约瑟夫·普拉托发现了视觉暂留原理。与罗杰特不同,普拉托当时关心的是似动,而他关于视网膜影像暂留的解释旨在对似动做出解释。1830年,普拉托制作了一个装置,他把它叫做phenakistiscope(意为“骗人的视镜”),它有一个旋转的圆盘,圆盘上面绘有若干连续的略有差异的画面,透过一条狭缝观察,便产生了连续运动的错



觉。他声称产生错觉的原理很简单：

如采一些形状和位置渐次地略有差异的物体以非常短暂的间隔和足够凑近地呈现给眼睛，它们在视网膜上形成的印象将会相互结合，而不是相互混扰，人们将会相信看到的是一个单一的物体在逐渐地改变着形状和位置。

在这一发现的基础上，法国电影史学家乔治·萨杜尔（George Sadoul）早在1833年便提出，是普拉托提出了现代电影的原理，或者更确切地说，是普拉托提出了放映或观看电影所基于的规律。

普拉托在解释似动的时候，依靠的是视网膜融合（retinal fusion）的概念。许多工作在19世纪后半叶的心理学家都是用一般化的“融合”（fusion）概念来解释运动错觉，这其中包括威廉·斯特恩（William Stern）、卡尔·马尔比（Karl Marbe）和恩斯特·杜尔（Ernst Durr）。

1894年，威廉·斯特恩基于一种视网膜融合现象，最早提出了一般的运动感知理论中的一个理论。斯特恩阐明了三个运动感知原理，其中一条他认为是“当眼睛保持静止不动时获得运动感知的必要条件”：一个双闪光显示器，当第二个闪光出现时，第一个闪光所产生的正性余像依然存在。他声称，正性余像的继续存在使得连续运动的感知成为可能。

四年以后，卡尔·马尔比概述了他的运动感知理论，该理论也是基于余像的融合。马尔比将似动现象简化为视网膜周期性逐次激励的融合（Verschmelzung），并提供了观察结果，认为存在着一定的逐次离散刺激的最低频率，低于该频率时，运动便看不见，正如存在着一个间歇刺激最低频率，低于该频率时，光将不会融合。

1900年，杜尔做了一个类似的尝试，从周边（即视网膜）的角度来解释似动现象。像马尔比一样，他也假定了余像的融合，但杜尔在马尔比学说的基础上增加了“对凝视中的漂移的依赖”（dependence upon shifts in fixation），即对眼球运动的依赖。依照杜尔的说法，余像的融合与眼球的运动皆为运动知觉的必要条件。如果看了一眼之后逐次出现了刺激，便很好地感知了运动。

由于这些理论中普遍不精确地使用了“融合”这个术语，导致了电影文献中反复出现对视觉暂留的同样有疑义的解释。

杜尔代表了只用周边术语来解释运动感知的心理学家的最后尝试。1900年以后，在心理学的文献中，运动几乎无例外地被作为中央现象（即发生在大脑即中央神经系统中）来对待。可“融合”的幽灵仍不那么容易退出历史舞台。

## 二、现象似动说

1912年,格式塔心理学派的奠基人之一马科斯·韦特默(Max Wertheimer)发表了《运动知觉的研究》,这是一篇关于似动现象的经典著作,堪称格式塔心理学派的奠基之作。该学派之所以会产生,是因为他们不满意当时认为人眼和人脑映射了所感知的环境,其工作原理与照相机的是一样的观念。其后继者确定了人脑存在着许多重要的处理过程,而这些过程修改了来自外界的信息。通过一系列的实验,利用了二元显示的各种组合,韦特默划分出三种基本形式的似动现象:(1) $\beta$ 运动(A处的物体看上去通过移动,跨越中介的空间,进入B位置);(2)部分运动(每个物体看上去都移动了一个短距离);(3) $\phi$ 运动(纯粹无实体运动)。

在1912年的一个经典实验中,韦特默呈现了两个逐次迅速出现的分开的线条。当线条之间的时间间隔刚好正确时,观察者报告说看到了线条之间的运动,那是一种无实体的运动,即线条并没有从一个位置移向另一个位置。尽管观察者仍然看到了静止的线条在一亮一灭地闪亮,但人们体验到了线条之间的运动。

韦特默研究了固定短亮线的呈现效应,这些短亮线在空间上相互隔离,当第一条呈现过一段时间后,第二条再呈现。如果两次亮线之间的时间间隔短(1/32秒),则两个刺激看上去是两个,且同时出现。如果间隔时间相对较长(1/6秒),则亮线看上去仍然是两个,但接续出现。当持续时间介于上述两种间隔之间时,便看到了亮线的运动,最佳时间约为1/16秒。这就是人们现在所说的 $\phi$ 现象。

在另外一系列实验中,韦特默令人信服地驳斥了“痕迹”理论即余像理论。他的结论很清楚:“只讲纯粹的单眼周边处理是不够的,我们必须求助于存在于视网膜后的处理。”

韦特默这样强调中央融合处理的理论,在早期的电影文献中虽然得到了反映,但人们对其中涉及的生理学机理却知之甚微。例如弗雷德里克·塔尔博特(Frederick A. Talbot)在他的《电影的原理与制作》一书中提到了视觉暂留问题中关于中央融合的说法,按照塔尔博特的说法,是摄影师利用了人眼的“缺陷”:“我们的这个神奇的器官存在着一个叫做‘视觉暂留’的缺陷。”塔尔博特提供了有关他所谓缺陷的最富色彩的一种解释:

眼睛本身是一架奇妙的照相机……画面被拍摄到眼睛里,又在那里传送到大脑中……当画面到达大脑时,需要花一段时间来构建它,因为大脑有点像照相干板,画面需要显影。在这方面,大脑有些迟钝,因为它构建了映现



在眼中的画面时,即使在现实已从视线中消失后,它仍要保留这个画面。

那么,依照塔尔博特的说法,每两个邻接的影像在大脑中混合或融合在一起,从而感知到连续平滑的运动。他进一步将大脑与当时用于幻灯反映的一种仪器作了比较,那种仪器叫做“融合幻灯”,用它可以使一个画面融入另一个画面。

就这样,塔尔博特在电影文献中使依赖于对术语“融合”不准确的泛泛理解的关于运动感知的解释获得了永生。然而,尽管如此,塔尔博特的著作还是反映了激励的中央融合论优于周边融合论。但当时拉姆瑟和萨杜尔正在撰写他们的 20 世纪 20 年代的电影史,他们的视觉暂留版本不幸又恢复到对运动知觉的单独视网膜解释上去了。

心理学家雨果·孟斯特伯格(Hugo Munsterberg)当时正在撰写有关 1915 年电影文章,他不仅了解视觉暂留说的缺点,而且也了解当时有关运动感知研究的进展:

(人们对似动现象的通常解释是)一个特定位置上的每个画面都在眼中留下了一个余像,直至看到跳跃的动物或行进的人下一个位置略有改变的画面,而这个画面的余像又持续到第三个余像的到来。余像的存在使人们注意不到间断,与此同时,运动本身便成了从一个位置进入另一个位置……这看起来非常简单,可人们逐渐发现,这种解释太过简单了,而且丝毫没能正确地解释真实的体验。

孟斯特伯格提出了另外一种解释——中央“填充”处理。他认为,在传统的二元显示器中,两个激励是在不同时间和不同位置感受到的,观察者的头脑填充了间隙——运动“并非无中生有而被看到的,它是由头脑的作用添加上去的。”

孟斯特伯格认识到他的假说不会自然而然地成为运动知觉的解释,他建议在他的实验室里通过系统的实验来“解决更高级的中央处理的本质的问题”。不幸的是,孟斯特伯格于第二年去世了,而他关于电影的书和力图通过实验弄清电影中所感受到的运动的建议,都被人们抛在了脑后。

### 三、视觉暂留兼 $\phi$ 现象似动说

$\phi$  现象似动说提出后,得到了很多人的赞同,但也有很多人在赞同  $\phi$  现象似动说的同时,并没有放弃视觉暂留说,认为视觉暂留说与  $\phi$  现象似动说从不同的两个方面解释了电影的运动知觉原理。例如英国 Focal 出版社 1969 年出版的《电影与电视百科全书》就坚持了这种解释。这种看法在我国也很有市场。

#### 四、短程似动说

然而科学在发展。一些学科的研究人员都在探究他们自己领域内的问题时,不经意地涉及了电影中的运动现象的问题。当心理学家开始研究似动与真动的关系时,一条阳关大道便伸展开来。他们提出的问题是:似动与真动的感觉是否是通过不同的机理来实现的。这一研究有助于更好地了解运动知觉本身,它直接关系到电影的知觉。银幕上毕竟是没有运动的,有的只是逐次出现的静止影像。电影中的运动是我们视觉系统所做变换的结果。了解了这一变换,是我们迈出的第一步,由此,我们才能了解当我们面临电影影像时,视觉系统完成了哪些复杂的变换。

在跨度长达 20 多年的研究中,保罗·科勒斯(Paul Kolers)重点研究了区别似动知觉和真动知觉的几种方式。1971 年他和波梅兰茨(J. R. Pomerantz)测试了空间间隔对运动幻觉的影响。他们发现,当两个元素在一个屏幕上出现时,如果间隔时间适当的话,便获得了良好的运动错觉(这是通常的二元显示器,是似动的限制情况)。当 4 个、8 个或 16 个元素出现的时候,从来没有获得平滑连续的运动。然而,用 32 个、64 个元素或更多的元素时,却重又获得了平滑连续的运动。因此,如果说运动的平滑连续性是呈现元素数量的函数的话,其结果将是条 U 形曲线。科勒斯的结论是“在空间分割和空间临接的闪光之间,似乎不存在必要的处理连续性。视觉系统构造两者运动感知的方式似乎截然不同。”这暗示多元素的或近距间隔的显示器可以和真动通过同样的机理来实现,而间隔更宽的显示器(通常用来演示似动的双闪光显示器)则使用了一种不同类型的处理。

这两种似动,即多元素或近距间隔显示器引起的运动感知和更宽间隔显示器引起的运动感知,逐渐分别被称为“短程”似动和“长程”似动。确定这两者处理的限定特征,一直是近些年来大量似动研究工作的重点。

例如,Biederman - Thorson、Thorson 和 Lange 以近距间隔的两个点来呈现对象,点的间隔如此之近,以至于同时闪亮时,会被看成是一个点。当那些点被顺序点亮时,人们清楚地感知到运动。和科勒斯一样,这些实验的结论是,运动的感知是伴随非常小的点间隔而获得的,也就是说,短程似动(他们称之为“微粒错觉”)涉及的处理水平可能不同于更宽间隔激励所引起的似动。此外,他们还特别提出,微粒错觉可能与真动的感知具有共同的基础。

研究随机点图案的奥利弗·布兰迪克(Oliver Braddick)也得到了相似的结论。他演示了只有当点的间隔为  $1/4$  度视角或更小时,两随机点图案



之间才能感知到运动。这个空间限制与科勒斯和波梅兰茨为多元素显示器似动感知所建议的空间限制相同。

短程似动与长程似动可能是通过不同机理来调停的,这个论点从短程似动能够产生运动余像(例如瀑布错觉和螺旋错觉)这个证据得到了进一步的支持。简言之,如果观察一会儿某个图案沿某一方向运动(诸如旋转的螺旋或流动的水)以后,再看某一静止的图案,静止的图案将会似乎沿相反的方向缓慢地动起来。运动余像当然也是由真动产生的,但现在没有证据表明,这样的余像能够由长程似动产生。

短程似动在大脑的视觉皮层中激励了低感度的运动检测器,这个证据与运动余像的生成有着密切的关系。蒂姆希·彼得斯科(J. Timothy Peter-sik)于1989年审查了关于区分似动现象中区分两种处理的研究,得出结论:

在所审查的研究的基础上,可以假定短程似动和真动皆为低感度神经运动检测器的适当激励。

证据在指明在真动感知特性与短程似动的特性之间存在着明显的相似性的同时,似乎再次表明在似动的短程处理与长程处理之间存在着明显的区别。

这种区别也得到了临床证据的支持。人们现在知道,在人类的视觉系统中,运动是由形态和彩色分开处理的(科文斯敦和休博尔)。有一种运动盲症(由大脑皮层V5区中受到损伤而引起的),其特征是不能看到运动着的物体。这类病人既看不到运动着的世界,也不理解运动的世界。他们看静止的物体毫无问题,但物体一动起来就消失了。还有些患者受到了不可感知形态的困扰(常伴随有色盲症,即只能看到灰影)。这些患者在形态处于静止时,识到它们非常困难,但当这些形态动起来以后,看它们就没有或几乎没有困难了(Zeki)。我们所关心的是后一种病症有一个极有趣的现象,就是这类患者表现出对看电视的强烈兴趣。对真实世界中的静止影像来说,这些患者是“盲人”,尽管如此,他们却能看到电视屏幕上渐次呈现的静止画面。显然,电视影像呈现的时间参数和空间参数足以参与大脑的运动处理部分。

据临床报告,生理学研究的发现与关于长程似动与短程似动分属不同现象的假说是一致的。科文斯敦与休博尔于1988年发现,存在着两种在解剖学和功能上不同的视觉处理系统。他们将在外侧膝状体中发现的那组大的细胞称为 magno 系统,而将也是在外侧膝状体中发现的较小的那组细胞称为 parvo 系统。从眼睛到外侧膝状体,这两个系统保持分离,并在大脑皮

层中得到基本水平的处理,但在大脑中一定水平上共享信息。这两个系统有专门的分工,magno 处理视野中的物体的位置和运动,parvo 系统处理同一物体的形状、颜色和表面性能。

在视网膜这个层次,一些接收器(视杆细胞)只对亮度产生响应,而其他细胞(视锥细胞)则依照光的两种波长(即颜色)对亮度差产生响应。亮度信息和波长信息(颜色)分头(在外侧膝状体处)进入 magno 通道和 parvo 通道,再馈入大脑的视觉皮层的内下部分。在这里,渐次的亮度信号形成了对运动的计算,而运动信息直接馈入大脑的中央颞叶(middle temporal lobe),与此同时,同样的亮度信息也被馈入视觉皮层的外层,用于深度计算。同时,来自外侧膝状体 parvo 细胞的信号在基本视觉皮层中分为彩色与形态两类,并送到外层进行进一步处理。这样,视觉皮层的外层处理了有关深度、形状和颜色的信息,并将这些信息送入中央颞区(以及其他区域),可能与来自另一通道的运动形象相联合。

根据科文斯敦和 休博尔的发现,有可能对视觉处理做出的这样的理解,而根据这样的理解,我们可以猜测,既然真动的处理是直接由 magno 系统发动的,那么极有可能短程似动和电影运动的处理也是 magno 系统发动的,而对长程似动的处理或许不太直接,或许要通过来自其他区域的重入连接,像错觉轮廓的感知所发生的那样。阐明这件事尚需进一步研究。

如果在对近距离间隔激励和远距离间隔激励的处理上,视觉系统的确存在着两种单独的计算策略或单独的解剖模块的话,那么电影归属于近距离间隔类的范畴。在“现场演出”电影摄影术中,逐个画面中的变化很小,这和通常似动实验中的情况是不一样的。而且显然电影中的运动不是韦特默实验中的那种奇特的运动的情况,后者从表面上看是在两个远距离间隔的线条之间引起的,当一亮一灭地顺序闪亮时,这些线条看上去仍留在原来的位置上。既然我们知道电影的单个画面并没有真地动起来,因此我们的运动知觉是个错觉,又由于我们现在已经知道这与视觉暂留或者运动都没有关系,所以有人建议,今后用有关知觉的文献中所使用的术语——“短程似动”来称呼电影中的运动现象。笔者赞同这种观点。

如同我们已经说过的那样,电影中的运动是个错觉,但既然它属于短程范畴或曰“微粒范畴”,它就依该系统的法则来变换,也就是说,依连续变换的真动的法则来变换。视觉系统能够区分长程似动和短程似动,但它似乎不能区分短程似动与真动。对于视觉系统来说,电影中的运动是真动。换言之,电影的真实似动,实际上被人类的视觉系统误认为是真动。



**参考资料：**

Joseph and Barbara Anderson , "The Myth of Persistence of Vision Revisited" Journal of Film and Video , Vol. 45 , No. 1.

(李铭)



# 摄影：工具还是语言？

摄影作为当代艺术形式与手段，经过了从纪录工具到艺术语言的演化过程，这种转变给了我们许多启迪与暗示。

摄影方式因人而异，差异从来都是有的，只是有时候被强化与突出了。工具还是语言？纪实还是观念？传统还是当代？皆因摄影在当代社会随着社会意识形态的发展与当代艺术的发展中而有了完全不同的内涵与特质，并且由此产生的权利与权益上的差异也越来越大。

摄影作为纪录工具与摄影作为艺术语言的差异即：摄影作为纪录工具以进行真实客观的影像纪录；摄影作为艺术语言表达个体情感与理念。两者之间的差异不仅是方式问题，也是一个探讨摄影本体的根本问题。

## 摄影作为艺术语言及其艺术地位的确立

多年来，摄影是不被当作艺术的。

摄影在正式被承认为艺术形式之前，其艺术身份始终是尴尬而暧昧的。摄影大师布列松临死之前，既不愿被别人拍摄，也不愿承认自己是摄影家，而只承认自己是画家。摄影以真实作为尊严，以时间为力量，一直是被当作一门纪录工具的。后来在与其他艺术形式相结合的实践中，找到了自己在当代艺术中的表达语言，最终由一种纪录工具变为独立的当代艺术形式。

分析缘由，可以看出摄影家所遵循的是摄影界建立的一整套固定的原则和标准，被这种原则和标准束缚的摄影家也就很难在艺术创作上有所突破。而当摄影被摄影师之外的艺术家拿来当作他们表达自己的艺术理念时，摄影就有了前所未有的突破与变化。

此前，摄影是不被博物馆收藏的，即便收藏也是出于其他目的。

艺术家把照片作为和其他现成品同样性质的艺术素材拼贴到装置艺术、波普艺术等艺术作品中。连获两届威尼斯双年展金奖的美国波普艺术