

# 摄影的力量

## ——摄影作为艺术创作的媒介

缪晓春

### 一、“新”媒介——摄影作为艺术媒介

摄影作为媒介似乎从哪方面来说都不能称之为新，它本身已存在一百多年了。从当代艺术对“新媒介”的定义来看，所谓新媒介，是艺术家用独特的方式运用不同于艺术史上已出现过的某种新的介质来做作品，这种介质可以是人类社会和自然界中的几乎任何一种物质。我们把摄影作为新媒介来看待，只不过是我们在以往的美术类展览中未展出过以摄影为媒介制作的艺术作品。我们是在摄影作为艺术表现媒介这个意义上把它看作“新媒介”的，它有这样一些特点：这种摄影更多的是用来表达我们主观的感受、情感和思想、幻想和梦，从这个意义上说，它像哲学和诗歌，但它也绝不排斥对现实生活的记录和关注。它不具备实用功能，以别于商业和广告摄影，但它完全可以运用商业摄影中的技巧；它很少记录生活中的重大事件，不具有新闻性，但有可能转而去记录某些不为人注意的，有典型意义的事件或场景，它甚至会去复制某一个历史场景，或者在我们的脑海中曾经幻想过的一个景象，介于虚拟与真实、记录与表达之间是这样一类照片的魅力所在。它们更多地出现在美术博物馆的大墙上，也首先会在美术类的杂志上发表，但最重要的是它应该是综合的，可以任意与其他艺术媒介（雕塑、绘画、录像等等）组合，它又是开放的和不断自我更新的，而不是封闭的和停滞不前的，所有上述定义都可以被打破之后重新构造。它大量出现于欧美六、七十年代以后，也泛滥于中国九十年代中期以后的现代艺术中。

### 二、真实的和不真实的摄影

摄影术是为着记录客观真实的目的而发明的，但在使用这个媒介，尤其是用它作为艺术表现的媒介时，却首先会发现摄影并不完全是客观真实的记录手段。摄影的真实性似乎已无须讨论，这个假象已在大部分的时间里蒙蔽了大部分人。这种部分真实性也被看作是它有别于其他传统媒介如绘画的最大特征，我们更多的相信摄影能比绘画更真实地反映客观世界，我们更愿意相信物理的数学的真实，而更少地相信心灵的真实，当然它也只是部分真实。我们注

意到同样的景物在不同画家笔下的千差万别，却很少注意到它通过不同摄影家的拍摄也会变得千差万别。从技术手段上看，迄今为止，我们还没有一种完全真实客观的记录手段，摄影只是在一个有限度的二维平面上记录对象，录像和电影也是在同样的维度上在一个有限的时间内记录一个事件，立体电影也无法同时记录和传播事件发生当时的温度与气味，无法真正让人身临其境。所以电影索性成了制造梦幻、言说不存在的存在的工具。摄影、录像和电影都需要借助我们的想象力来实现它的真实性，这跟我们看画、读小说时需要运用想象力是一回事。但恰恰正是这种不真实性使得摄影、录像和电影在基本的记录功能之外又具有了艺术表现的功能。让我们看看摄影是如何通过它的不真实性来实现它的艺术表现功能的：摄影只能框取天上人间大千世界中一定宽和一定长的某个局部，这既是它的局限又使得它因此能强调某一部分景物的重要性及其隐含的寓意；摄影只能定格流动着的时间中的一瞬，但它使这一瞬变成了永恒。黑白摄影是不真实的，但它又使缤纷的五彩世界抽象地转化为黑白灰，呈现给我们一个异样的世界，给我们一份惊喜。

### 三、观念的和记录的摄影

摄影的不真实不仅由于技术层面的原因，更多的还因为我们拍摄时的主观选择。当我们举起照像机试图去拍摄一个场景的时候，我们肯定是在运用某一种观念在指导我们的手指，否则我们为什么会对着这一个场景而不是另一个场景，是在这一瞬间而不是在另一瞬间按下快门？即使是毫无目的的拍摄，也隐藏着某种观念，也许旨在表明“我们的主观选择是错误的，我们要抛弃它”这样一种观念。只要是摄影就离不开选择，而所有的选择都是跟我们的主观有关联的，都是为某种观念所引导，从这个意义上来说，所有的摄影都是观念摄影，都带着不真实的主观的以至于强迫的色彩。反过来讲，再怎么观念的作品，都是用照像机和胶片在记录下某种设定的场景，或者是从生活中截取的一个片断，即使改头换面到难以辨认的程度，它总是客观生活的一个翻版和记录，从这个意义上来说，所有的摄影包括我们现在所指的观念摄影都是带有某种记录性的。只不过为了讨论问题的方便起见，我们把摄影用并不精确的词语作了分类，分成纪实摄影、观念摄影等等，这是我们所使用的语言的缺陷，而在我们思考问题的时候，是绝对不能把两者截然分开，甚至相互对立。

正是摄影的这种将客观记录和主观选择结合在一起的既矛盾又统一的特征加强了摄影作品

的表现力度。我们借此或直截了当或曲折含蓄地表达了那些虽然用语言等其它媒介也能表达但不够全面，或者根本无法用语言来传达的思想、观念和情感，这就是摄影的力量所在。

#### 四、风格与符号

假如在一件摄影作品上没有作者签名的话，一般是很难就作品本身来判断它的作者的。即使是一个很有个性的艺术家，他在拍摄作品时有其独特的视角和记录方式，我们也很难据此定其归属。这与在绘画作品中仅仅根据笔触便能作出判断大不相同。找寻某种符号便成了艺术家的一个课题，它成了某种风格的替代物。

有一个符号值得我们特别关注，那便是自拍像。这是六、七十年代以后的当代艺术摄影作品中运用最多的一个符号，如英国的吉尔伯特和乔治，德国的乌尔斯·卢蒂(Urs Luethi)和于尔根·克劳克(Juergen Klauke)，美国的辛迪·谢尔曼、日本的森万里子等等，可以说是数不胜数。中国90年代后期的艺术摄影中也有很多自拍像，这在艺术史上已是很特殊的一页，因为不仅摄影如此，其它艺术门类也是如此，如德国当代著名雕塑家巴尔肯霍尔(Balkenhol)的自塑像等。我们可以追溯到欧洲美术史上极为久远的自画像的传统，几乎每个画家都有一两幅自画像，画得最多的莫过于伦勃朗、梵高等人。伦勃朗从青年至暮年，每隔一段时间就会画一幅自画像，林林总总不下百幅；梵高的自画像更是他一生充满悲剧色彩的真实写照，其意义远远超出了“留此存照”的简单记录。

再往前追溯，我们甚至不妨考察一下大量的圣经和佛经故事画。耶稣和释迦牟尼虽然是被叙述的对象，他们反复出现，其故事性和叙述性肯定会对当代艺术家有所启示。20世纪，上帝死了，也没人信佛了，前几十年我们还有革命故事可画，现在也不画了。而摄影是很擅长于表现某种叙述性的东西的，这时，作为一个研究普遍人性的标本，“自我”这一形象是艺术家们最容易获得，最不易引起肖像权纠纷，反复出现之后，最容易获得类似商标、专利和广告效应的一种符号，何乐而不为？再者，也许现代艺术中对主观感受和个人体验的强调是艺术家们大量使用“自我”形象的美学基础。“自我”是最容易被细致入微地从多种角度和各个场合加以观照和探究的对象，也是最能毫不留情的被剖析的对象。退一步看，在基督教和佛教盛行的年代，人们随着耶稣和释迦牟尼去经历、去思考、去喜怒哀乐，很像是众人在做同一个梦。而当代艺术家是各说各的梦，表面上不尽相同，但汇总在一起便是我们时代所

共有的一个经历和梦魇。

## 五、摄影=绘画

自摄影术发明以来，摄影是不是艺术，摄影与绘画之间的关系，孰高孰低等等一直是一些纠缠不清的问题。其实，这些争论是基于绘画与摄影的不同，我们不妨先考察两者的相同之处。从某种意义上说，摄影是欧洲古典绘画的一个自然延续。在摄影术发明之前，欧洲画家就普遍使用类似于一种照像机的绘画辅助工具，我们称之为“绘画暗箱”。这是由一个镜头、一块反光板和一块毛玻璃组成的工具，画家可以把反映在毛玻璃上的景象描摹下来。最典型的例子莫过于荷兰画家维米尔。在他的绘画中，他甚至摹仿类似于摄影中在焦点之外景物闪耀着的光斑效果，那种透过玻璃镜头所产生的特有的空气感。只不过他平心静气地用画笔和颜料把这些记录了下来。这等于相机已有了，但就没有胶片。所谓摄影术的发明，在我看来，就是我们发明了在某种媒介上记录并固定住影像的手段，我们是用机械的和化学的手段来达到这个目的：用快门代替画笔，用胶片和相纸代替颜料和画布，摄影术就这样发明了。

从绘画到摄影并不是一个很大的跳跃和进步。在一开始，甚至是一种倒退：在摄影术发明的当初，图像模糊不清，人物表情呆板，因为它需要曝光半个小时甚至几个小时才能完成，它还是黑白的。摄影的材料比较昂贵，照片做得小小的，根本无法与我们今天在卢浮宫看到的那些 19 世纪绘画巨匠们的作品相提并论，德拉克洛瓦和波德莱尔都指责它缺乏想像力，无法用它来复述历史，启迪人们的智慧，更不用说来描绘我们的梦幻。摄影是在 19 世纪发明的，但我们想起 19 世纪的时候，闪过眼前的不是那些发黄的照片，却依然是从库尔贝直到印象派画家们笔下的景物。这时期的摄影一直以模仿绘画为能事，如“画意摄影”，摄影的美学取向、构图以至人物姿态都直接源自绘画，摄影家大都是画不好画，才去拍照片的，说他的照片拍得像画一样好，那简直是极大的恭维。

可是摄影术在进步，当我们身处 21 世纪再回顾 20 世纪的时候，闪现在我们面前的就只是一幅幅摄影图片了，它们跟我们这个时代有最直接的关系，而绘画却退居到一个间接的关系上去，它跟我们的思辨、跟我们的想像、跟我们的梦幻却有了更直接的关系。到了 20 世纪六、七十年代，摄影似乎不仅仅承担起了记录这个时代的功能，它也想去复兴 19 世纪那些美术史上曾经出现的巨幅绘画，因为在长时间的抽象艺术、极简艺术、概念艺术之后，摄影的简

便、快捷的摄取和制造图像的功能得到了人们的重新发现和进一步的认识。艺术家们在用摄影作画，我一直认为杰夫·沃尔是在用摄影作画而不是在拍照片，当我们想主观地把某一个人物或者某一个景物放在画面的某一个部分，让它产生某一种意义的时候，这难道不是我们在绘画当中曾经做的事情吗？从这个意义上来说，摄影就是绘画的，就是表达的，甚至是虚幻的和梦幻的。

客观而忠实地记录这个世界，是我们反映和表达这个世界的方式之一，但这并不意味着我们因此能揭示这个世界的全部真实，因为我们看到的往往是片断的和表象的，虽然我们每天在产生着千千万万张图片，但是这些图片从来没有能够完整记录曾经发生过的每分每秒。我们也不可能在世界上的每一个角落，从所有的角度去记录这个世界，这样的图片数量也是无法想像的，因而我们永远不可能客观地记录这个世界，于是我们有了用另外一种方式满足记录和表达的需要。这就像绘画当中曾经做过的那样，我们需要一个凝炼的、典型的图像，它不仅仅在某种意义上是真实的，而且也是深刻的和意味深长的，表面上的真实不等于实际上的真实，而表面上的不真实有可能恰恰是最深刻的真实，从这个意义上来说，摄影就是绘画的。

与此同时，20 世纪的画家们在以摄影为出发点思考绘画问题。他们要么回避摄影的记录功能，画纯粹的、抽象的、与现实世界无关的绘画，比如抽象绘画。要么就直接以摄影为蓝本作画，这就是照像写实主义绘画。与维米尔用一个简陋的镜头不同（这样的镜头产生不了锐利的影像，因而维米尔的绘画圆润）。照像写实主义绘画借助的是现代摄影镜头，它成像锐利，纤毫毕现，这是用现代的摄影镜头才能看到的世界。我们是用摄影镜头观察世界的方式在作画，从这个意义上说，绘画就是摄影的。

## 六、摄影≠绘画

绘画等于摄影这个命题更多的成立于西方后期印象派之前。在此之后，现代绘画几乎所有的努力就是为了摆脱传统绘画中的焦点透视和对自然亦步亦趋的如实描摹。从立体主义、抽象主义、表现主义、野兽派、达达主义、超现实主义、至上主义、风格派、结构主义、抽象表现主义、波普艺术、光效应艺术、极少主义、概念艺术、照相写实主义到新表现主义等等众多的艺术流派中，只有照相写实主义绘画直接挪用摄影，波普艺术虽也借用摄影图片，但已

改头换面了。现代绘画以其与摄影的不同取得了在图片泛滥的时代依然存在的一个理由。摄影等于绘画这个命题也不适合于中国传统绘画。中国画家一向是“外师造化，中得心源”，他画出的不是“眼中之竹”，而是“胸中之竹”，甚至是“胸中逸气”，画山水画时使用的是散点透视，因而虽然沈括很早就在他的《梦溪笔谈》里记录了“小孔成像”的原理，但毕竟摄影术没有在中国发明，这也是颇有深意的。假使没有一本西方现代美术史放在我们面前，假使我们不用西方美术史家以欧美为中心来看待美术的线性发展，中国画大可仍旧在它的老路上慢慢悠悠往前发展。西方画家的危机感来自于摄影与他们的绘画太相像了，摄影在描摹自然的能力上有过之而无不及，尤其在彩色摄影发明之后，真的不需要莫奈每隔十五分钟就火急火燎地画下“草垛”的光线变化。太相像的东西是可以相互取代的，摄影部分代替油画也就可以理解了。对于传统中国画，摄影是补充而非替代，本来中国画就不注重描摹自然，两者之间不一样的东西太多了，不一样的东西是可以相互并存的！

摄影不同于绘画还体现在西方 20 世纪的摄影发展也是一个挣脱对绘画的模仿，从而确立自身的美学标准的历程。从尤金·阿杰(Eugene Atget)，奥古斯特·桑德(August Sander)到沃克·伊文斯(Walker Evans)等等，一批又一批的摄影家都作出了巨大的努力。这对我们来说是一个庞大的参照体系。我们现在用摄影作为艺术媒介来做作品的基础，不仅仅是建立在摄影的不真实，摄影与绘画的相似性上，更建立在摄影的真实和摄影与绘画的不同之上，这是摄影作为“艺术”媒介的真正独特之处！

## 七、技术与图像质量

再没有其他艺术媒介会像摄影这样被观众严格要求了。不仅因为它相对于录像、电影来说是个静止的画面，观众有足够的时间、可以在足够近的距离上对它进行审视，更因为在观众心目中，根深蒂固地认为摄影就是应该忠实无误地反映现实。而衡量一张图片的影像质量，无非是清晰、真实再现等等这样一些概念。对于一个商业摄影师来说，这是他永远要极力去追求并因此能保住饭碗的东西，而对于用摄影作为媒介的艺术家来说，却常常是一个问题。也有少数的艺术家，他们的作品当中同时具有了深刻的含义和卓越的影像质量，这自然是最好的。但是我们不妨往两个极端想：一张模糊到极点的、拍得极不专业的图像，它也毕竟是一张跟真实世界有关的图像，也记录了客观世界。对于摄影术发明之前的这段历史来说，它是一个了不起的图像；更何况它有抽象之美，莫名其妙之美，因而现代艺术摄影中有相当多的

艺术家索性把照片拍得模糊之极，粗糙之至。从另外一个极端说，我们今天所能取得的最高水平的图像质量，对于一百年以后，二百年以后，五百年甚至一千年以后，都是一张糟糕得不能再糟糕的图像，就像我们现在看摄影术发明当初的那些图像一样。我们受制于一系列光学的、化学的、机械的甚至我们口袋里的金钱等因素，我们充其量只能制作一张在我们这个时代看来还是品质卓越的图像，因而我会拿出最后一分钱去买最好的镜头、胶卷和相纸，去制作我的知识和能力所能达到的最好的影像，至于几十年以后，至于我死之后，它属于哪种等级的影像质量，那就与我无关了。

## 八、展览与作品尺寸

摄影作品的尺寸原本不必专门提出来讨论，小幅精致，大幅气派，萝卜青菜各有所好。但当代艺术的发展使得摄影作品的尺寸不仅是大小问题，而且已成为某种美学问题，这就值得我们关注了。

现代艺术中照片的尺寸越来越大，这多少是被大型的艺术展览给逼出来的，因为在 20 世纪六、七十年代以前，大部分的摄影作品是在所谓的摄影沙龙里展出，规模小，观众也很陶醉于小幅作品精致的影调表现；再者，手工制作大型作品的难度很大，尤其对于大部分不谙此道的艺术家来说更是如此。20 世纪六、七十年代以后，以摄影为媒介的艺术作品大量进入美术馆，面对美术博物馆巨大的墙壁和在同一个空间里展出的巨幅绘画、装置和雕塑作品，摄影作品迫切需要扩大它的体量。在八、九十年代以后，随着数码打印技术的发展，印制大幅照片已经成为轻而易举的事情，作品的尺寸骤然膨胀。

当作品做大不成问题的时候，具体做到多大，什么样的图像质量能为人接受便成了问题。如前所述，有一部分艺术家不在乎传统意义上的图像质量，或者虽然在乎但能力有限无法兼顾，可以说这样的图像是被“撑大”的，但这批作品只要寓意深刻都已经被默认了；另有一部分艺术家坚持使用大型相机，较大的底片尺寸使得照片即使在二三米以上也有传统意义上的影像质量，如 Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Ruff 的作品，并发展出一种新的摄影语言：即“预先设想”这样的作品是在一个大的展览空间里以大尺幅的形式为观众所观看，照片上所有的细节都会被依次看到，因而这样的照片在拍摄当初就已经考虑到最终的观看效果。与前面一种照片被“撑大”之后的观看效果会变差正相反，这类照片在缩小(如印刷品)

时会损失很多细节，以致于影响意义的表达。如 Thomas Ruff 的作品在印刷品里就像一张证件照，何奇之有？但熊掌与鱼不可得兼，艺术家只能选择其一，如果说小幅照片在看过印刷质量上乘的画册之后就能领略其大概，再看原作不会有太多的惊喜；那么大幅照片则只能看原作，相信观众自会有许多发现和心得。这既是对作者辛苦劳动的回报，又对得起参观展览的观众，否则费时费力，车马劳累，大老远的跑到展览会上去干什么？