



在历史的细节中“观看”——浅论摄影与绘画

“Watch”from the Historical Details——A Brief Talk on Photography and Painting

杨小彦 Yang Xiaoyan

摘要：同样都是平面艺术的摄影与绘画，二者复杂的关系使现代、当代艺术更加丰富、多样。摄影曾追随绘画的脚步，而其带来的机械观看的方式也对绘画造成了一定的影响。本期《当代美术家》以“绘画与摄影的关系”为话题采访了杨小彦先生，深入到历史的细节中探寻二者复杂的关系，同时剖析摄影与绘画侧重点的差异。

关键词：摄影，绘画，观看，形式语言

Abstract: Both photography and painting are plane arts, whose complicated relationship brings diversity to modern and contemporary art. Photography used to follow the footsteps of painting, however, its mechanical way of watching exerts some influence on painting to some extent. This issue of Contemporary Artists interviewed Mr Yang Xiaoyan with the topic of “the relationship between photography and painting”. Drilling into the historical details, their complicated relationship were explored, meanwhile, the differences of focus of painting were analyzed.

Keywords: Photography, Painting, Watch, Formal language

1
王宁德
某一天NO.08
纸基银盐相纸
1999-2009

2
宁德年间——少年像 NO.1
综合材料
35×45×5cm
2004



《当代美术家》（以下简称“当”）：摄影近几年受到了越来越多的关注，一方面由于当代艺术各个门类之间的界限逐渐模糊，且越来越多地借助了摄影、摄像等技术；同时，也因为摄影本身的社会性与当代艺术精神的契合。您在多年前就开始关注摄影，能否谈谈您最初是如何被摄影所吸引的？

杨小彦（以下简称“杨”）：我关注摄影的第一个原因是因为我是编辑。我在1986年协助当时深圳的《现代摄影》主编李媚撰写了一些文章，也进一步了解了摄影。第二个是我在读研究生的时候，84年到87年，我的同学，也是我的好朋友张海儿，他当时是个摄影狂，就拉着我一起照相。他拍照的方式很有意思，拿着相机在广州市繁华的大街上当一个城市猎手。很快我就发现张海儿是

一位很优秀的摄影家，至今都是，在90年代对中国摄影影响很大。我觉得我更合适做编辑，作评论。不过通过实践，让我对摄影有了一定的了解，然后对摄影史产生了兴趣。我对任何一个领域有了兴趣，就先去了解它的历史。一了解摄影史，我才发现它非常迷人，而且摄影史也是艺术史的一部分。只不过很长时间，摄影和艺术是分离的，做艺术史的人做艺术史，做摄影史的人做摄影史，而且艺术史非常发达，而摄影史非常贫乏。所以我在兼职摄影编辑的时候撰写了一些摄影文章，同时也开始阅读摄影史。两头并进对我收获很大，就进入了这个领域。

当：在真正的相机诞生之前，这一光学技术便与绘画建立了联系。传说维米尔作画便借助暗箱成像，以此获得镜头才能呈现



1
刘铮
老年男旦（《国人》系列）
摄影
40×50cm
1995
拍摄地点：北京

2
刘铮
骑驴的武士（《国人》系列）
摄影
40×50cm
1999
拍摄地点：陕西陇县



的视觉图像。相机诞生后对绘画影响更加深刻，这种由肉眼到机械的观看形式改变了艺术史的发展方向。面对社会、历史等题材，摄影往往更加深刻、直接、有说服力。您觉得在这方面，摄影对绘画产生了怎样的影响？

杨：维米尔利用“针孔成像”的方式来作画，获得了更接近镜头的效果，尤其是他画面中的高光。西方油画一直到19世纪都没办法画出维米尔在画面中呈现的高光。通过很多研究，今天人们才知道这个高光的获得是镜头的结果。今天任何一个长焦镜所拍摄的图像，都能轻而易举地得到维米尔画面中的圆点高光。维米尔的绘画研究对人们最大的启示就是，镜头中的世界和肉眼的世界是不一样的。维米尔的油画是通过镜头获得的，所以在世界上的几大博物馆，凡是有维米尔油画的地方都有一个观看的装置，让观众通过针孔去观看。

摄影是干掉了绘画中的写实，但过程

非常漫长而复杂，甚至我觉得我们今天不能下这个结论。摄影与绘画的关系要深入到历史的细节里。摄影刚出现的时候，英国的拉斯金（十九世纪著名的艺术批评家、拉斐尔前派最重要的理论阐述者）和法国的波德莱尔（著名诗人、法国国家沙龙的艺术批评家）。都发出了惊叹，拉斯金甚至直截了当地说这是“没有灵魂的工具”，它将我们绘画的灵感干掉了。1839年摄影技术诞生，但彩色摄影到20世纪60年代才成型并大量商业化，我们中国在60年代还采用在黑白照片上涂透明颜料的方式。由于这样的原因，摄影对绘画的冲击是十分复杂的，绘画史的复杂程度也超过我们的想象。

1874年印象派画展，就在法国最有名的摄影家纳达尔的工作室。19世纪70年代法国的所有政要、精英、演员、作家等等都要到纳达尔工作室拍照。纳达尔的工作室，是巴黎一个著名的地方，邮差送信给他，不需要写地址，只写明是“纳达尔工作室”就可

以了。纳达尔本人的肖像摄影，风格是模仿当时的法国学院派的，他也是第一位高空摄影的发明者。但纳达尔为什么要把他的工作室借给当时完全无名的印象派做画展呢？他本人或许对印象派有好感。我追溯纳达尔的摄影轨迹，发现在他的摄影中，或在他所推崇的摄影风格中，已经有了印象派的影响。英国19世纪著名的女性摄影家朱莉亚·玛格丽特·卡梅隆夫人，她有两种照片，一种是当时流行的“仿画意摄影”。在卡梅隆夫人时代，也就是湿版摄影术出来之前，胶片的感光度仍然示如人意，拍摄瞬间表情有一定困难，求取清晰影纹的人像，表情未免呆滞。但卡梅隆夫人的天才是，她宁愿选取生动的表情而放弃清晰影纹。结果，摄影史上一种独特的影纹风格就从她的工作中出现了，那就是“模糊摄影”。不过这要过很多年以后才被认为是一种“摄影语言”。在这当中，纳达尔似乎起到某种作用。他对英国卡梅隆夫人的推崇，对模糊影纹的重视，以

至于当时与印象派同时开始出现了有绘画性的、也就是粗颗粒影纹的黑白照片，可能和纳达尔的有某种关系在。

德加的绘画也来源于摄影。他画面的构图有很多是长焦镜构图，甚至有前后景的拉大。他的舞台性和室内人物画的作品有很多是需要通过镜头才能获得的。如果不能，他

就刻意模仿镜头感。这在《德加与摄影》这本书里有详细的研究和介绍。

这样的事例还有很多，这些都在告诉我们，摄影和绘画的关系远比我们想象的要复杂，不仅摄影在影响绘画，绘画也在影响摄影。似乎可以这样说，摄影的纪实功能促使绘画走向表现，但我始终觉得这个结论太简

单了。它们的关系远比我们想象的要复杂，这种复杂出现在19世纪摄影出现以后，一直延续到一战以前。一战以后因为摄影技术发展，二者的关系反而越来越简单。

今天艺术家用照片画画，比如庞茂琨近几年的绘画，我非常能理解。更早的时候，用这种方式画画的是刘小东。刘小东在80



1
辛迪·舍曼（美国）
无题
摄影
2008

年代做“新生代”的时候，他几乎所有的油画，都靠相机拍照。他用傻瓜相机拍摄的，完全不符合摄影作品数值的照片，全都变成了油画。我称刘小东是“傻瓜机油画家”，因为他不仅借助普通的傻瓜机所拍了照片，而且，他的意义在于，通过这样一种表面看似无意识的取景方式，去干掉曾经统治油画界主流的“宏大叙事”。这说明在今天，绘画和摄影的关系依然在纠缠。

庞茂琨的作品我觉得更有趣，他用相机绘画的方式和刘小东不一样。刘小东是通过“偶然的取景”，也就是傻瓜机的随意观看去除曾经习惯的“宏大叙事”，庞茂琨则相反，他的主题是“镜像”，表面看画的还是照片，但背后的意义，则是他试图通过这样一种方式重新思考“观看”的可能意义及其结果，用以颠覆眼前熟悉的世界。比如说他

的作品里不断出现镜子，镜子中的镜子，镜子中的景，而且他有的作品左边一幅，右边一幅，完全相反。庞茂琨这一批油画和摄影的关系更加深入。

当：在您看来，摄影与绘画在中国当代艺术的体系中又是怎样的关系呢？

杨：摄影从器材的角度，基本分三大块——一块是135相机，也就是手持小相机；一块是大座机，就是用4×5，甚至更大的底片，在摄影棚里面使用，因为不可能搬出来，很重；介于两者之间的是120，120有小相机的特点，但是也有大相机的高清晰度和稳定性。我长期关注的是135小相机的领域，同时又在《现代摄影》工作，自然而然就关心起80年代风起云涌的纪实摄影。中国在过去相当长一段时间里，摄影的观看是被

控制的，很多领域不允许拍照。最典型的就是唐山大地震，这么大的一场灾难，一次性死于自然灾害人数最多的一场灾难，却没有留下像样的照片。你就可以知道，我们曾经生活在一个图像空白的年代，这个领域有很多禁忌。80年代中后期到90年代，纪实摄影运动之所以能够兴起，跟这样一段图像空白的年代是有关系的。人们去拍摄曾经被认为的禁区，比如说精神病人、囚犯、底层的民工、流浪汉、上访者，这些都是曾经不能被拍摄的人。这也掀起了一场十分有意义的争论，就是摄影的真实性论，摄影界很长时间在争论纪实拍摄是否真实。严格来讲，我介入的是这样的一场运动。这场运动，它的动机，和它所希望达到的价值，和85年兴起的新潮美术运动也许有内在价值上的一致性，但在表现形式上是不相关的。实际上整个90

年代到2000年，摄影界和当代艺术是没有太大关系的（这里的摄影界主要指135小相机的领域），当然有一些艺术家介入摄影的领域，用摄影的语言来说话，比较早的有邱志杰，他还曾经重斥摄影界那些过分强调影纹质感的做法，声称我们艺术家就是要拿傻瓜机照相，抛弃卡纹的质感，但是他没有再就此深入进去。后来摄影和艺术界的合流是因为艺术界有些人开始用影像来工作，而且取得了很大的成就，比如王庆松，他的照片有很好的市场，这对摄影界可以说是一个重大的冲击。

但同时摄影界（主要指135型相机）有两个特点。第一，至少一半以上的摄影家，都曾经有过爱好绘画的经历，特别是一些优秀的摄影家，早期都学过画画，但是没能在绘画方面取得理想的成就，因此也留下了想当画家的内在愿望。这就导致了第二个现象，很多摄影家，当他们面对艺术家，或者艺术品、艺术的时候，绝大多数都会产生或浅或深、或明或暗的自卑，觉得自己不是艺术。我发现摄影史也有这个特点，1839年摄影术发明以后，一直到19世纪中叶，集中出现过一段“画意摄影”，那个时候的摄影家，他们都在刻意模仿同时代的绘画风格，这种现象一直延续到19世纪90年代，“画意摄影”十分顽强。而且西方早期摄影史上留下来的人，尤其是早期摄影家，其实都是画家。摄影的发明者，法国人尼埃普斯，他就是个版画家。他的继承人，获得了摄影专利的路易·达盖尔，是当时靠画大型舞台布景谋生的人。甚至早期的摄影家，拍照是为了给绘画寻找材料。他们的画没能在艺术史上流传下来，照片则成了作品。甚至德拉克罗瓦，摄影术出现的时候他很高兴，觉得可以用摄影来辅助绘画的创作。与此相反，波德莱尔宣称“摄影使绘画走向死亡”，他认为摄影是没有灵魂的、极其容易模仿对象的手段。也就是说，摄影这种面对艺术的先天自卑，在历史上是不断出现的。包括我们的民国摄影，也是“画意摄影”，或者叫“仿画意摄影”，有的人甚至直接称之为“美术摄影”，以美术为构图参考对象。其中最著名的，就是民国的大摄影家郎静山，他通过照片拼贴和暗房制作，使照片很像国画作品的“集锦摄影”，在世界摄影史上都有一定影响。

西方摄影也经历过几次反复，出现了

一些重要人物。让摄影成为重要的研究对象，从理论上来说，第一个重要的理论家是二战前的本雅明，他的《机械复制时代的艺术》对摄影的社会意义作了全新的判断。二战以后，美国的苏珊·桑塔格写作了《摄影小史》，讨论摄影的价值。她的对里芬斯塔所呈现的“迷人的法西斯”的批判，具有重大的意义。法国的罗兰巴特、德里达、鲍德里亚也从不同角度对摄影提出了批评。更重要的是居伊·德波，提出“景观社会”这一定义，对以摄影为起始的视觉现象提出强烈的质疑。稍晚近的美国的米切尔，提出了“视觉转向”这一问题，以应对急剧视觉化的当代世界。另一位同样重要的视觉研究者克拉里，从艺术与科学的角度，对观察主体的建构作出更为深入的研究。值得注意的是法国的德布雷，尽管他是一位传播学者，但他在《普通媒介学教程》这一专著里，提出用“媒介”一词来取代“传播”一词，这对视觉文化的研究，尤其对摄影的重新思考，提出了新的意义。

二战以后，摄影独立，有艺术家甚至用摄影工作，这些人被大家称作摄影家，但其实他们首先是艺术家。这在西方的分野是很清楚的，所谓艺术家，就是用摄影作为表达的工具，他们的作品都是出现在画廊和美术馆；而用135小相机拍照，这种纪实新闻的报道摄影，他们则由图片社作为其代理，在西方今天仍然如此。图片社的传播方式和画廊、美术馆是不一样的。比如说辛迪舍曼，她是艺术家，作品只在画廊、美术馆出现，从来跟图片社没关系。在中国，这样的变化发生在2000年以后，一方面有艺术家在以摄影为手段进行工作，比如说王庆松、洪磊，并获得了很大成功。反而摄影界最开始做摄影的，做得很前卫的，他们到今天还是没有获得足够的影响力，不够强大，比如莫毅。

2000年以后的中国，出现了艺术家用135相机来表达自己艺术观念的风潮，摄影家又对艺术家的市场感到震动，他们纷纷想跻身艺术界，强调摄影的艺术性。这在中国是一段很荒唐的时期。在西方，图片社就是图片社，所有杂志、报纸，媒体所报道的重大灾难、重大事件、重大新闻、边缘人群、另类生活的照片，都是通过图片社的方式发散、传播，而像辛迪舍曼这样的艺术家的作品都只出现在画廊。但是中国的情况把摄影师们搞得很懵，艺术市场把好多拿小相机的

摄影家搞得迷迷糊糊，也来拿大架子。当然这个现状是有原因的，2000以后，摄影和艺术的合流是很自然的，合流后艺术界有些人也转向了摄影界，其中我觉得做得最好的就是栗宪庭。他在经历90年代的艳俗、波普、玩世以后，开始对摄影感兴趣，而且关心的是纪实摄影。当时纪实摄影在摄影界不再是主流，有点往下走的趋势。后来他又将目光转向独立摄影，转向纪录片。他的转向符合影像这几个门类的社会效应，这说明栗宪庭关心艺术的创作，也关心艺术的效果。同时，也有一些年轻的批评家发现摄影的社会性的确比当代艺术要直接，所以有更多的理论家转过来关心摄影，比如鲍栋、杜曦云，有些人还提出了“观念摄影”的概念。我个人很反对观念摄影、纪实摄影这两个概念，说说可以，但是不能概括复杂的当代摄影现象。

中国摄影与艺术的合流，让艺术界有更多的人用摄影的方式来表达，摄影界的人也想窜到艺术界来玩。而这样混乱的现象又被国内一些艺术机构搞得乱七八糟，他们在混淆国外的摄影边界，也就是图片社和美术馆、画廊的边界，搞得很多拿135相机的人也觉得自己的作品应该上百万甚至上千万，犯了“价格精神分裂症”。

当：大家都比较了解艺术史，但真正了解摄影史的人却不多。

杨：很多人一提到摄影，就用绘画形式主义理论那一套。他们更多的是用美术理论那一套来谈论摄影，这是最大的问题。艺术界做好了进入摄影史的准备，但他们的知识体系还不够。我个人觉得评价商业照片很难，但摄影这个现象很有意思。

摄影史对“观看”的研究要超过美术史。美术讨论得更多的是形式和语言的问题，关注绘画的构成，延伸到绘画创作的方式。摄影研究的是拍摄者和被拍摄对象的关系，研究“观看”的问题。这两个侧重点一不小心就会混淆。