

Canon  
Delighting You Always

感动常在 佳能

中国摄影

CHINESE PHOTOGRAPHY

中国摄影  
CHINESE PHOTOGRAPHY

「用视界感受世界」



EOS R5

EOS R6

全画幅专微相机

全画幅专微相机

全国统一刊号：CN11-1409/1 定价：32元

二〇二一年

11

NOVEMBER



2021.11  
NOVEMBER  
总第509期



ISSN 0529-6420



11

9 770529 642210



仅限EOS R5 基于CIPA测试标准

8K

8级  
双防抖

最高  
20  
张/秒

动物  
检测  
AF

4K  
60P

详情请扫描二维码

佳能中国网站: <http://www.canon.com.cn> 佳能全国统一热线电话: 4006-222666(仅支付市话费且支持手机拨打, 香港、澳门及台湾地区除外)

敬告消费者:  
●佳能(中国)有限公司只针对正品进行售后服务, 正品请到佳能认定的经销商购买, 并请认准正品标志。  
●佳能产品, 是基于与佳能纯正附件配合使用才能发挥更优异性能的基础上设计而成的, 因此推荐您使用佳能纯正附件。  
●由于使用假冒品等非纯正附件引起的产品故障、燃烧等, 不在保修范围, 由此造成的损失, 本公司不承担责任, 对此请顾客谅解。(假冒品有可能发生电池漏液、破裂等情况)

# Let There Be Light

# 以光入影

文 / 郑浓 Text by Zheng Nong

人类对自然之光的认知经过了一个漫长的从感性到理性的历程。自远古时代开始，太阳及其所散发出的光芒就成为人类原始的宗教仪式中顶礼膜拜的对象。2500年前，希腊哲学家恩培多克勒第一个给出光的定义：“看见东西是因为人的眼睛发出光线碰到了物体”，几乎在同时期的中国，墨子发现了小孔成像现象，《墨经》中曰：“光之人，煦若射”，第一次明确指出光沿着直线传播。对光的探索与认知始终贯穿在哲学与艺术的发展过程中，并由此演变出不同的风格与流派。

14至15世纪伴随着科学的发展，迎来了艺术史的高峰“文艺复兴”时期，在绘画构图、明暗、透视、色彩等方面都有突破。对光线的处理亦成为古典时期不同流派的艺术大师最可辨识的标签：达芬奇的渐隐法，卡拉瓦乔的黑暗法（酒窖光线法），拉图尔的烛光画，维米尔的高光法……终于，古典绘画在伦勃朗如夜光虫一般的“明暗法”中达到了顶峰，他将画面的布光视为表现人物精神状态最重要的手段，以至于如今学摄影的人都知道有一种光叫做“伦勃朗式光”。

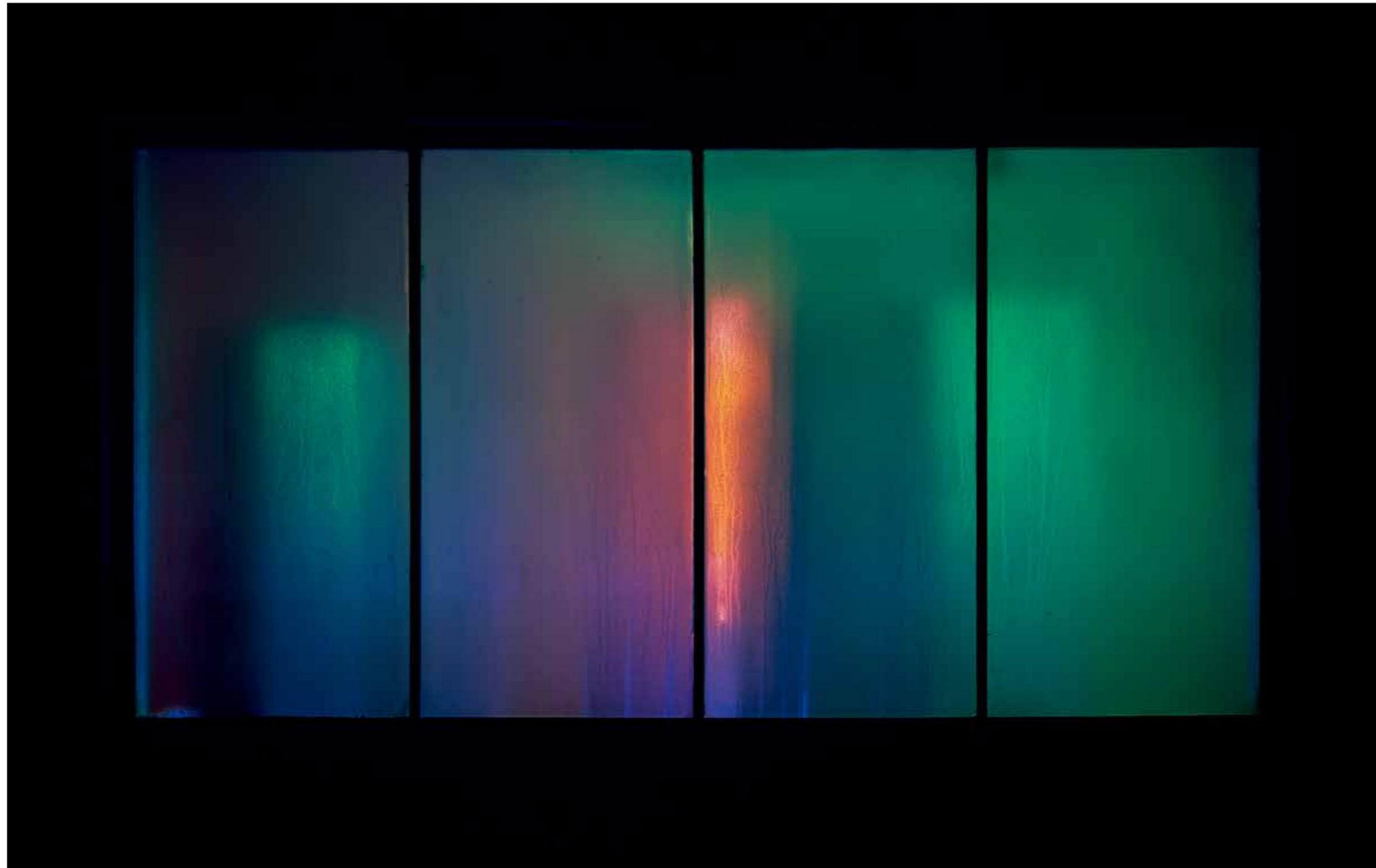
但是古典时期的这些经典用光方式，在印象派那里都被彻底颠覆了。由印象派所引发的视觉革命摒弃了绘画曾经最为重视的固有色观念，印象派画家认为光的变化决定了色彩的变化，他们在直接的光线状态下观察事物，尤其是摄影术发明后，以马奈为代表的印象派从照相机的取景方式和表现题材汲取有用的成分。

在摄影被发明之前，人们只能通过绘画去

呈现图像，但摄影注定是要与光紧密联系在一起。摄影一词（photography）就是希腊语中的“光”（phos）和“绘图”（graphis）的结合，意思是“以光绘图”。作为摄影术的先驱之一，尼埃普斯最早就是不断实验各种感光材料，试图永久性地保存光所形成的痕迹。1826年的某天，他利用阳光和原始镜头，拍摄下窗外的景色，曝光时间长达八小时，这是公认的世界第一张永久保存的照片。由于受到长时间的日照，这张现存最早的正像两边都有阳光照射的痕迹。尼埃普斯把他这种用日光将影像永久记录在玻璃板上的摄影方法，称作“日光蚀刻法”，又称阳光摄影法。

从曝光数小时得到一张影像，到如今万分之一秒就可以凝固影像，如何掌控光线的摄入，一直是摄影发展的一条主线。现代主义摄影大师爱德华·韦斯顿（Edward Weston）的名作“青椒30号”的诞生，就是一个光线掌控与管理的范例。1930年代，在用他的大画幅相机拍摄静物时，韦斯顿遇到一个难题，即相机越靠近被拍物体，景深越窄小。于是，为了近距离捕捉到体积较小的青椒的清晰影像，韦斯顿调整镜头的光圈，仅为f/240。在极小的光圈下，韦斯顿将一只特别的青椒放在一个小漏斗里，利用自然光，曝光时间长达4个多小时，这就是最著名的那张“青椒30号”。

将掌控光线运用到极致的，当属杉本博司的“剧院”系列。1976年，杉本博司开始拍摄电影院，他使用大画幅相机在电影开始时打开光圈，电影结束时关闭光圈。为此杉本博



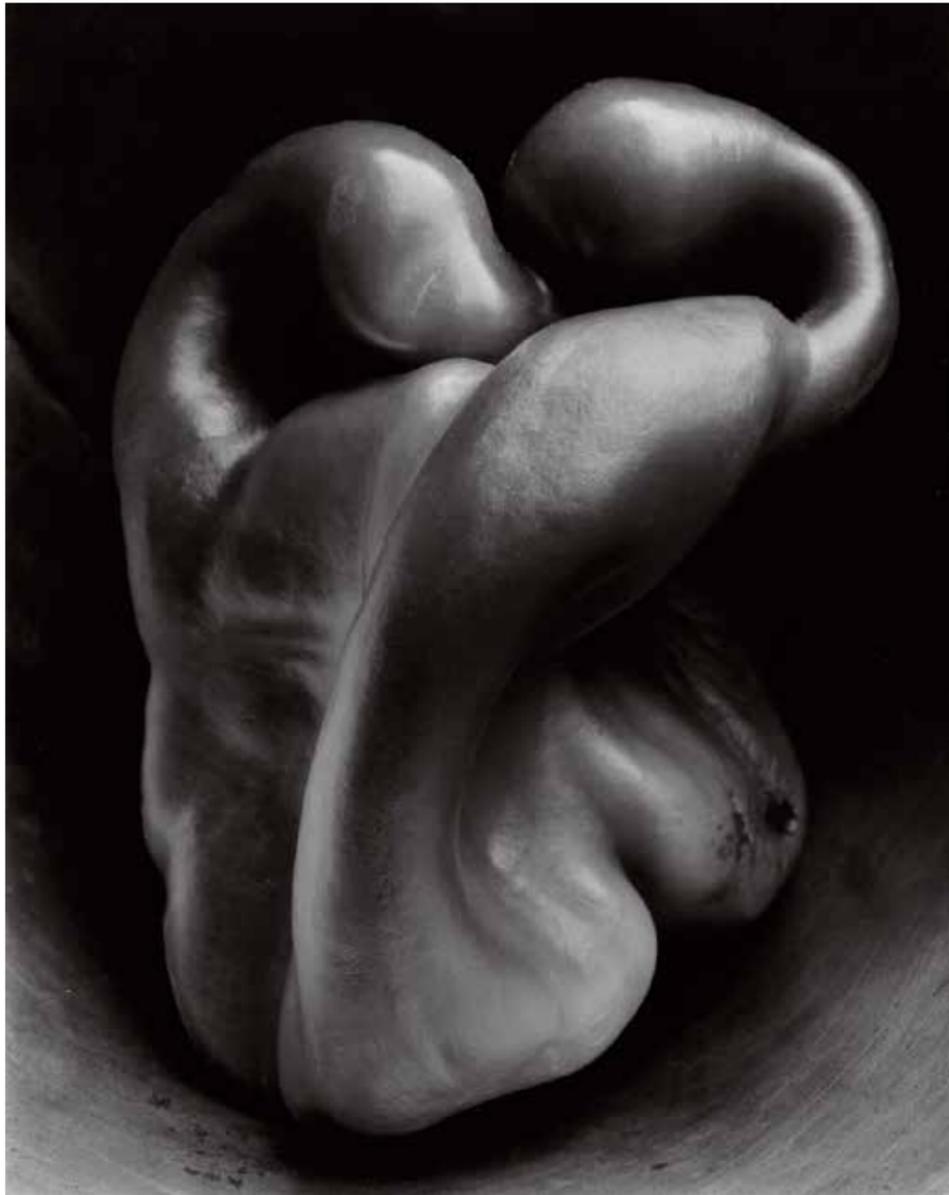
新楼，2016 陈维  
收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，150(H)×240(W)cm

司走访了整个美国，将1920年代以来用来放映电影的戏院，1950年代更为壮丽的电影院以及之后的汽车电影院等，都用同样的摄影手法记录了下来，最后的画面是相似的——阴暗

的剧院背景下，荧幕上一片徒然空白的光。这种用人眼无法直观看到的场景，通过杉本博司对光线的控制，以超长曝光的形式变为可视的艺术。

在传统的风光摄影中，太阳是最好的光源，清晨和晚上，散射光让较少的蓝色波长传到我们眼中，让日出与日落时有较暖的色调（即散射效应），日出与日落时分的阳光，也

是摄影爱好者眼中的黄金时段。一些优秀的记录型摄影师，对光线的追求达到了一种近乎病态的程度，有的摄影师非阴天的散射光不按快门，画面中不能有任何阴影；而有的摄影师则



青椒 30 号，1930 爱德华·韦斯顿

追求强烈的光影，甚至不惜牺牲光比，暗处死黑一片，或者亮部曝光严重过度等不合常规的表现。其实不论是纪实摄影，还是观念摄影，都不乏在“光线处做文章”的创作者，既有以香港街头摄影著称的何藩尤其擅于捕捉自然光线形成的几何图形与线条的精妙捕捉，也有像国内当代影像领域的王宁德就一直着手于发掘摄影的核心要素光、材料与图像的关系，用当代的手段探索“用光书写”的想法和本质。

中光线的追求，有的摄影师将拍摄限定在了夜晚，夜晚的黑暗本身吸引了这些对光追求的“萤火虫”；有创造力的影像者，索性跳出可见光谱的范畴，将一些科技设备与手段所产生的肉眼无法见到的“光影”记录下来，以更好地表达自己的主题。

作为以数字媒体和技术来进行当代艺术创作的代表性艺术家之一，胡介鸣的“格物”系列拍摄于疫情居家期间。他没有采用过往自己常使用的当代艺术手段，而是尝试只用镜头拍下一种来自于日常的异常，他在拍摄时使用了大光圈、50mm 定焦镜头和全手动拍摄，有意地对曝光方式进行了限制，后期在图像处理软件中对这些图像进行了再次创作。统领整个“格物”创作的是光与色彩的形式，并试图以光色重新唤醒我们对生活的敏锐感知。

因其观念性的摆拍而知名的陈维，近年的摄影创作多在工作室做漫长的搭建，以舞台装置和情景再造为基底，然后进行定格拍摄。在这些工作室搭建的夜间舞台场景作品中，光及光映射在物体上的颜色变化在他营造的空间氛围里尤其突出。他的作品中多用夜晚作为场景，自然光跟人造光交织在一起，相互影响，一方面人造光模仿自然光，而随处可见的人造光又会影响到我们所见的自然光。恰如他作品中的虚构与现实，同样也是交织在一起，正是各种各样的光谱写了虚构或现实，或者是他们交织的部分。

相对于瞬间的凝固，长时间曝光是摄影的另一极。在“看不见的世界”系列中，李政德没有延续“新国人”的闪光直闪，而是扛着哈苏相机穿梭在暗夜深圳的大街小巷。在相机的长时间曝光之下，夜空中的城市霓虹与银盐颗粒交相辉映，从最短几十秒到最长两小时不等的长时间曝光，夜晚拍摄的事物反倒会带来更多的意外之喜。

同样是夜间的影像，“晚风”系列的作者 214，将拍摄范围限定在家乡周围的乡村，月色混合着夜晚的人造光，成为这些影像的主要光源。对于他来说，夜晚的景色更多的是一个载体，有时候画面的光线美感会超越画面中实际发生的事情的重要性。

胡嘉文的“广场”系列，将曝光的时段定在不常见的商业设施的非营业时段。摄影师在凌晨天暗时，进入这些集合式商业空间，缓慢曝光的底片在昏暗的大型空间中等待拂晓蓝色天光的到来，在日出前快门关闭。在这“休眠”的时间段里，趋同而各异的中庭空间，各自发散出无可替代的异样质感，成为一处不为了任何人的“景观”。

上海摄影师李晓峰钟情于街头光影，尽管他自认受香港摄影师何藩影响最大，但我们在他的街拍中也可以看到马格南摄影师阿莱克斯·韦伯 (Alex Webb) 的影子，在复杂的光影穿插中，我们身处的三维立体世界，最大限度地被以二维的模式展现出来。经由光影，现实被赋予一种纯粹视觉上的逻辑。

闪光灯的运用一直是某些摄影师的酷爱，也是强烈的视觉标签，比如我们所熟知的马丁·帕尔、泰瑞·理查森等。孙一冰的“在公园”是让人印象深刻的一组直闪作品，但是对于闪光灯的运用，他直言并不是为了“侵略性”，并坚定地认为拍摄手法是为了内容而服务的。疫情期间，他在北京的公园与一个中老年人健

身群体相遇后，这些人夸张的锻炼方式和鲜艳的衣着让他深受吸引。他最后采用了拍摄时装周模特那样的闪灯方式，强烈的人造光勾勒出现场舞台感与超现实状态，光线成为了作品中的催化剂，促成了从“日常”向“不寻常”的转换。

张涛的《黑暗中的舞者》曾获得荷赛的艺术单幅三等奖，也是因为所采用的闪灯拍摄让人印象深刻。尽管在访谈中，张涛不认为自己在拍摄时有意识地思考过盲人与光的辩证关系，但他在拍摄这个题材的过程中，是在不断地试错拍摄后，才找到与拍摄对象高度契合的表现形式，这里面所蕴含的光明与舞蹈、盲人与黑暗的多重交织的隐喻，最后被闪光灯这样的照明方式引爆。

多年来，一些纪实摄影作品在记录残酷的事实真相同时，也被不断质疑着在作品的表现形式上存在着美化苦难的倾向。理查德·莫斯 (Richard Mosse) 是一位来自爱尔兰的纪实摄影师，一直致力于用摄影来表现已经消失的和那些看不见的东西。多年前，他就在尝试用一种柯达已停产的航空红外线反转胶片

(Aerochrome) 来记录刚果东部持续多年的战乱与冲突。在记录欧洲难民危机的摄影系列“来临”中，他又再次使用了军用级别的热成像相机，这种相机具有高敏感度的热感知力，同时又具有超远距离的监视能力，能够远距离地捕捉人体的热辐射影像，因此，难民的形象在热成像装备的特殊显影中呈现出了诡异的样貌。

尽管莫斯的作品中充满人文主义关怀的沉思，但他清醒意识到传统纪实摄影的局限，他开始不断寻求采用一些特殊的摄影材料或设备，去记录那些人眼感知范围之外的光影。而这种对新的器械及表现的突破尝试，是一种艺术的自觉性内化，在莫斯看来，艺术实际上是一种充分而有力的讲述工具，有能力呈现最为复杂和曲折的故事。而这种对纪实摄影的突破，最终体现为画面中光线汲取与表现的不一样。

而这种对光的敏锐感知，同样可以在玛格南摄影师安托万·达加塔的“圣洁的人”系列 (发表于 2021 年第 10 期《中国摄影》杂志) 中找到。在 2020 年的新冠疫情爆发后，一种用于测试温度的廉价光电设备——热成像仪，成为了达加塔这一期间最为重要的摄影工具。热成像仪它过滤了事物的表现细节，通过不同的颜色来反映生物、物体等所散发出的热度值。不可见的热能在热成像仪的影像中被转化为了不同颜色的光，那些熬在疫情一线的医生，是被病痛折磨的病人，还有露宿街头的无家可归者……照片中的人仿佛在燃烧，置身于炼狱，生命活动因此变得清晰可见。这些画面消除了一切表面特征，仅保留了人作为一个生命体的基本形态，摄影又一次在对于光的探究与表现中完成了突破。

摄影离不开光线，有光才会生成影像，摄影本质上是以光来描写世界，在新的影像技术不断被突破的当下，如何以光入影，“光与影”的结合如何出新，近似于一种永恒的摄影方法论，值得摄影人不断去探索与追求。



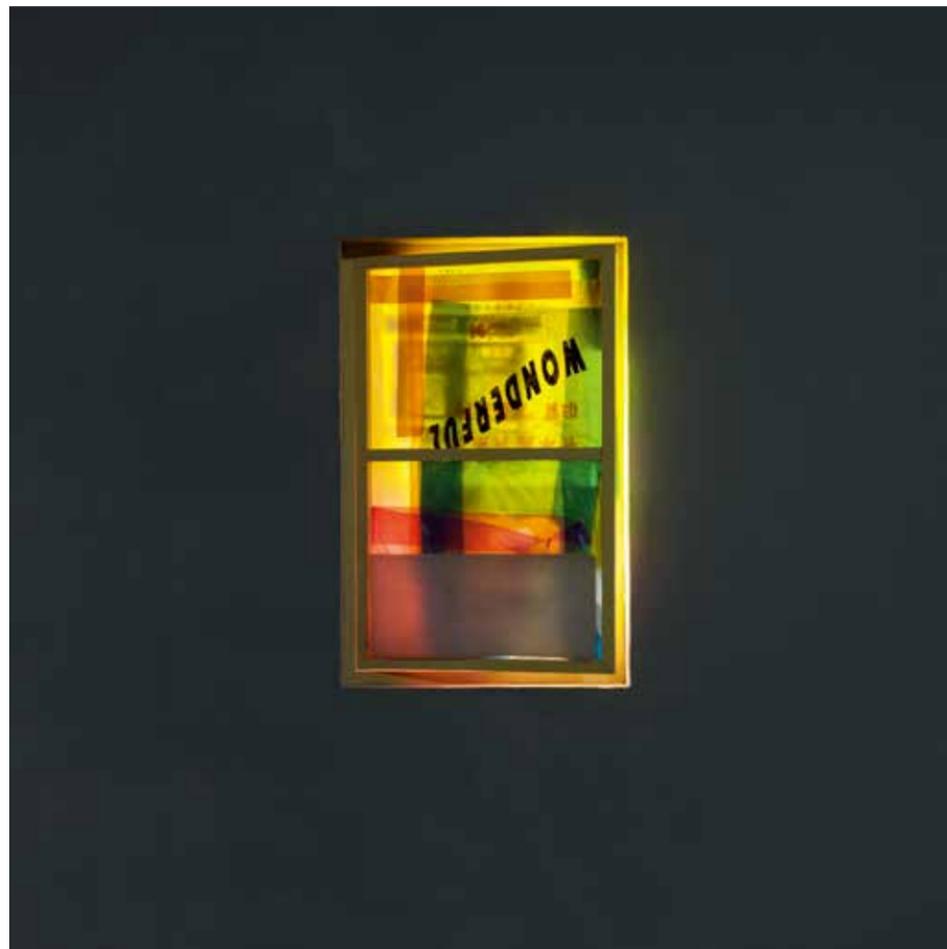
阿克伦市政剧院，俄亥俄州，1980 杉本博司



收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，40(H)×32(W)cm | Framed size 43.8×35.8cm  
群 2019 陈维

## Light Is Illusory 光是一个很虚幻的词

摄影/陈维 采访/钟华连  
Photos by Chen Wei Interview by Zhong Hualian



万德福，2017 陈维  
收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，100(H)×100(W)cm

陈维从2005年转到摄影创作上，因其观念性的摆拍而广为人知。他的早期作品更倾向于描绘荒诞的事物，希望从现实生活剥离出一个大家习以为常却又不曾认真关注的时刻或

群体。近些年，他的摄影创作多在工作室做漫长的搭建，以舞台装置和情景再造为基底，然后进行定格拍摄。他的作品往往模糊了现实与虚构、日常与非日常的边界，以对某个生活场

景或某个城市的样貌进行更深层次的思考。

“用夜晚作为场景，来讨论不止于夜晚的事物，也可能是关于我们自己的状态。”陈维如此描述刚展完不久的个展“Good Night”的主题。从乐队实验音乐创作到声音艺术，再到以摄影和装置为媒介的创作，从某种意义上，夜晚似乎一直贯穿于陈维的艺术生涯。在这些工作室搭建的夜间舞台场景作品中，光及光映射在物体上的颜色变化在他营造的空间氛围里尤其突出，就像是他作品里的“语气”，诉说着他所看待的“残言断句”的世界。光在陈维作品中到底是怎样一种存在呢？本刊记者于2021年7月对其进行了网络采访。

从你2005年以摄影为媒介来创作开始，你的大多数作品都是通过工作室置景创作的方式来完成，你也特别强调“收集”和“编辑”这两种行为过程，而“光”在你的作品中又是特别重要的元素，请问“光”在你收集和编辑过程中是首要考虑的要素吗？

光本身是非常重要的，没有光我们就看不见东西，那也没有摄影。所以，我在创作的前期所有考虑的东西都是以光为基础，因为没有光就没有这些物体的形象。往往我们在创作过程中会用另外的表述方式来讲述光，比如说我们会讨论颜色，我们会讨论物体的形式，这些其实都是以光为基础。

虚实关系一直是你创作中探索的问题，而且往往营造的场景设定为夜晚，光在这一探讨方向上是怎样一种存在，如何达到与你的作



岩石球场, 2019 陈维  
收藏级喷墨打印, 裱于铝塑板, 硬化亚克力, 150(H) × 187.5(W)cm | Framed size 165 × 202.5cm

品表达相契合?

光本身会被划分为自然光跟人造光, 最初我们会用人造光来模仿自然光, 而随处可见的人造光又会影响到我们所见的自然光, 所以它们是相互影响, 交织在一起的。这和我在作品中不断讨论到的虚构与现实的部分是一样的, 它们也是交织在一起, 光在其中是非常重要的, 因为是各种各样的光谱写了虚构或现实,

或者是他们交织的部分。

早期你会在户外拍摄, 后来你常在室内搭建舞台装置, 并以情境再造的方式呈现于摄影之中, 自然光和人造光的运用, 你觉得有什么不同?

户外跟室内对光的运用其实差别还是蛮大的, 因为户外会更依赖于自然光, 然后人造

光会处于一种辅助位置。那室内的话, 人造光肯定就是主要的光源, 但我也会用一部分自然光, 比如我会打开天窗, 或者是让天光进来, 就是得看具体作品去如何设计这些光。

你的置景创作中, 既有对人的聚焦, 又有对(无人的)空间和景物的再造, 在光的处理上会有什么不同吗?



树, 2016 陈维  
收藏级喷墨打印, 裱于铝塑板, 硬化亚克力, 187.5(H) × 150(W)cm

在创作过程中, 人对物对空间, 所谓光的设计其实没有什么特别大的差别, 因为所有的这些细节都是为整体服务, 对我来说都是一样的。

在你的许多作品中, 很明显能看出你强调的光的明暗、光带来的颜色变化, 在实际拍摄和后期处理上, 您是如何控制光以达到你想

要的作品效果?

其实不是我在作品中去强调这些光的存在, 只不过没有光的话我们就没办法呈现事物。光是一个非常基础的工作, 你不用去太多思考它, 思考的关键在于你要呈现什么样的作品, 或者说你要呈现什么样的画面。所以, 我会尽量在工作的前期, 把所有想要在作品中呈现出来的样貌尽量地完善, 包括如何去设计光。在

后期只是做微调的工作, 这样会比较轻松。

你通常会用什么摄影器材来进行工作? 你刚提到的后期微调, 主要是指哪些方面的处理?

我主要使用一台 4×5 的胶片相机和一台 135 的数码相机。在新冠疫情之前, 我绝大部分的作品都是用胶片拍的, 疫情之后, 数码对于我来说会更方便, 用得会更多些。但还是最终要看作品的需求, 它需要呈现怎样的画面质感, 以此来选择使用的器材。

后期主要是在处理颜色上, 因为胶片的电分或扫描出来的颜色没有看底片时的效果那么好, 后期主要是做还原。但有时候是因为前期没有做好或者前期做不到的地方, 比如说灯光的颜色, 那我会通过后期尽量地去来回追色。另外, 我偶尔也会用简单的技术做一些画面上的变动, 这种情况不多, 因为做变动的会很麻烦。

还记得你最早有意在创作中强调光的存在是哪件摄影作品吗?

现在想起来, 我最初对光着重强调的一件作品应该是 2009 年的《折叠床之光》, 正如题目所见, 折叠床上面的这些碎玻璃折射出来的光就是这件作品的重点。

你有时候会在作品名称中用到“光”一词, 比如你刚提到的《折叠床之光》, 还有 2016 年的《两盏灯》等。是怎样的契机会让你去创作直接以光为题的作品?

我仍然要回到我最初说的, 没有光, 所有的事物都无法被呈现。其实, 我平常很少去考虑这些基础问题, 因为它本身就存在, 我们通常还是会更多地去讨论颜色, 讨论更具体的东西, 因为我觉得光其实是一个很虚幻的词, 大家不要过于纠结它, 关键是你想呈现什么样的东西出来, 你想做怎样的东西被大家看见, 这才是最重要的。

这些年, 你在展览中, 经常会把原先定格过的照片(比如刚过去不久的个展“Good Night”中展出的于 2017 年创作的《万德福》),

以实体装置的方式来再现，而不是单张照片的呈现。若从光和颜色的观感和体验来看，是不是实体装置相比照片而言，更加还原你当时在工作室的置景设计？这样的话，对你来说，定格照片的意义是否也产生了变化？

对我来说，摄影一直和装置紧密相连。我在工作室的工作，大部分时间都是花时间去建造一个场景、去制作一个物件上，经过一个置景的过程，然后才会进行拍摄。在展览上，我希望通过不同的展览方式、不同的材料以让作品更好地呈现出来，所以装置有时候是可以让大家更容易进入到摄影，那摄影反过来也会反照到装置作品上，两者间有一种语言上的呼应，这对观众来说也会有更全面的感受吧。

关于定格照片的意义，这还是要回到摄影和装置在我作品中的关系，展览现场那些搭建的装置，有些可能已经以摄影的形式展示过，或者说有可能它未来会变成摄影的形式，对我来说，这两者有很多交织的部分。我的装置也是“摄影的装置”或者说“影像的装置”。摄影就像是起点，准确点说，我的作品就是基于舞台场景装置的摄影创作，但摄影又是一个非常片面的、有特定角度的定格方式，通过摄影这样的定格方式，会让所有的舞台场景装置变得像个镜像世界，它更具有真实感。但有时候我会想破坏这种跟真实世界很相近的感觉，所以在展览中会直接把舞台场景装置呈现出来，把观众从平面的摄影世界里拉出来，这样观众可能更容易与这些舞台场景对视。而摄影又会让你有更大的想象空间，它是更加发散的，它会让你看到那些舞台场景，就像一座桥梁一样，通过这些舞台场景中的那些信息带你进入到我所营造的空间，所以我认为这两种语言其实是互补的。

图片均由香格纳画廊提供



陌生人，2019 陈维  
收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，150(H)×187.5(W)cm | Framed size 165×202.5cm



新漆，2017 陈维  
收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，150(H)×187.5(W)cm



斯特大酒店，2016 陈维  
收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，150(H)×187.5(W)cm



收藏级喷墨打印，裱于铝塑板，硬化亚克力，150(EI) × 225(W)cm  
国际饭店 2018 陈维



瀑布, 2017 陈维  
收藏级喷墨打印, 裱于铝塑板, 硬化亚克力, 150(H) × 187.5(W)cm



舞池(金), 2013 陈维  
收藏级喷墨打印, 裱于铝塑板, 硬化亚克力, 150(H) × 187.5(W)cm

### 陈维

1980年出生于浙江, 现生活工作于北京。他的艺术创作始于杭州, 最初从事声音艺术创作与表演, 而后转向于影像及装置。他于2011年获得亚太摄影奖, 2015年英国保诚当代艺术奖提名, 其作品多次在国内外重要展览与机构展出。