



加利福尼亚州洛杉矶市比佛利大道和拉布雷亚大道，1975年6月21日，选自《不寻常之地》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

Stephen 斯蒂芬·肖尔 Shore

媒介与创新

靠近解读斯蒂芬·肖尔

斯蒂芬·肖尔这个名字在当代摄影中是个举足轻重的名字，他的作品更是“新彩色摄影”的绝对典范。从《美国表象》至最新创作《地形》，肖尔一直在自己的摄影道路上不断地进行着探索，用自己的影像探索成就一部又一部值得观者凝视深思的影像作品。

编辑：刘可为 图：斯蒂芬·肖尔 文：江融 藏策 姜纬 周仰 特别鸣谢：纽约 303 画廊



1 2

斯蒂芬·肖尔：一位毕生探索影像的摄影家

作者



江融

Jiang Rong

获纽约市立大学政治学硕士学位，曾在纽约国际摄影中心进修；出版过《摄影的力量》和《探索摄影之旅》等著作以及斯蒂芬·肖尔《照片的本质》和大卫·坎帕尼《论照片》译著；曾担任《中国摄影》杂志《面对面》和《摄影2.0》专栏主持，并为《摄影世界》杂志主持《世界当代摄影家影廊》专栏；曾在国内外美术馆举办过多次摄影个展；2007年为平遥国际摄影展策划主持首届国际摄影高端论坛；2009年获中国摄影金像奖（理论和评论类）；2011年担任连州国际摄影年展策展人；2017年起主编世界当代摄影大师成名作丛书；2018年担任纽约华美协进会举办的《山艺术》摄影展策展人；2018年至今担任美国露西奖基金会国际摄影大赛评委；现任联合国展览委员会委员和中国国家艺术基金专家库摄影类评审专家。2023年应邀担任丽水国际摄影节斯蒂芬·肖尔回顾展策展人。

斯蒂芬·肖尔（Stephen Shore, 1947-）的作品在过去五十年来被广泛发表和展出。他曾在纽约大都会艺术博物馆、罗切斯特乔治·伊斯曼之家、杜塞尔多夫艺术馆、洛杉矶哈默博物馆、巴黎国立网球场现代美术馆和芝加哥艺术学院美术馆举办过个展。2017年，纽约现代艺术博物馆举办了整个职业生涯的大型回顾展。他曾获得古根海姆基金会和美国国家艺术基金会颁发的奖金。他已出版了30多本摄影书，并撰写了《照片的本质》（*The Nature of Photographs*）和《现代实例：摄影的技艺》（*Modern Instances: The Craft of Photography*）回忆录。自1982年以来，他一直担任纽约州哈德逊河畔安纳戴尔的巴德学院摄影系主任，并在该学院担任苏珊·韦伯艺术教授。

2023年11月7日至12月31日在丽水举办的“永久的当下：斯蒂芬·肖尔回顾展”是国内首次举办的一场肖尔作品展览，更是喜欢肖尔的影像爱好者不应错过的一场艺术盛会。

肖尔在60多年探索影像的摄影生涯中，不断重塑自己的摄影风格，无论是在20世纪70年代初用135相机和彩色胶卷创作的成名作《美国表象》（*American*

Surfaces）；还是20世纪70年代至80年代中期改用大画幅相机完成的《不寻常之地》（*Uncommon Places*）这部已成为“新彩色摄影宝典”的项目；抑或是20世纪90年代拍摄的风景、人像和考古等黑白作品；再到2000年初按需印制的摄影书和街拍巨幅人物影像以及2020-2022年借助无人机摄制的《地形：美国景观航测》（*Topographies: Aerial Surveys of the American Landscape*）最新作品。他从不拘泥于单一风格，把每幅影像都看做是要解决的问题，不断超越自己。

这次展览经过与肖尔的反复沟通，我们选择了肖尔的《美国表象》成名作和《不寻常之地》代表作、重要作品《要素》（*Elements*）和最新作品《地形》。参展作品包括：《美国表象》（1972-1973年）213幅；《不寻常之地》（1973-1986年）70幅；《要素》24幅（1984-1993年）；《地形》（2020-2022年）20幅，共327幅。特别值得一提的是，本次展览中《地形》系列作品是全球首展。

关于本次展览的标题命名，经过与肖尔的多轮讨论，最后决定采用《永久的当下》（*The Enduring Present*），以反映肖尔在创作每幅作品时对当下状况的高度专注，



3 4

这种专注能反映在作品中，并传递给观者，使观者有身临其境的感觉，因此，肖尔作品具有当下性。我们希望观者可以从展出的4个主题的作品中看到肖尔20世纪70年代至90年代的连续性创作的经历，以及2020年至2022年创作的全新艺术探索的作品。

肖尔6岁时便尝试了暗房技术，9岁开始使用旁轴相机创作，14岁时拍摄的照片被纽约现代艺术博物馆收藏。可以说，肖尔是一个摄影天才，但他并不靠自己的天才，反而依旧勤奋，他也不会因为观众或评论家是否认可而影响自身创作。可以认为，肖尔在拍摄时有着明确的艺术创作目标。

肖尔无论使用什么摄影器材创作，首先都会熟悉相机和镜头的功能，使用的熟悉程度可以做到将镜头变为自己的眼睛，将相机变为双手的延伸。肖尔曾说过，他在拍摄时大致已知道拍摄后在相纸上呈现的效果。有人说，任何人在某个行业出色，至少需要经过一万次的练习。肖尔亦是如此。他在60年代时，已掌握了视觉与技术方面的技能；70年代，他又去探索如何拍摄眼睛所见的照片。他认为摄影是视觉艺术，通过照片反映出的“透明性

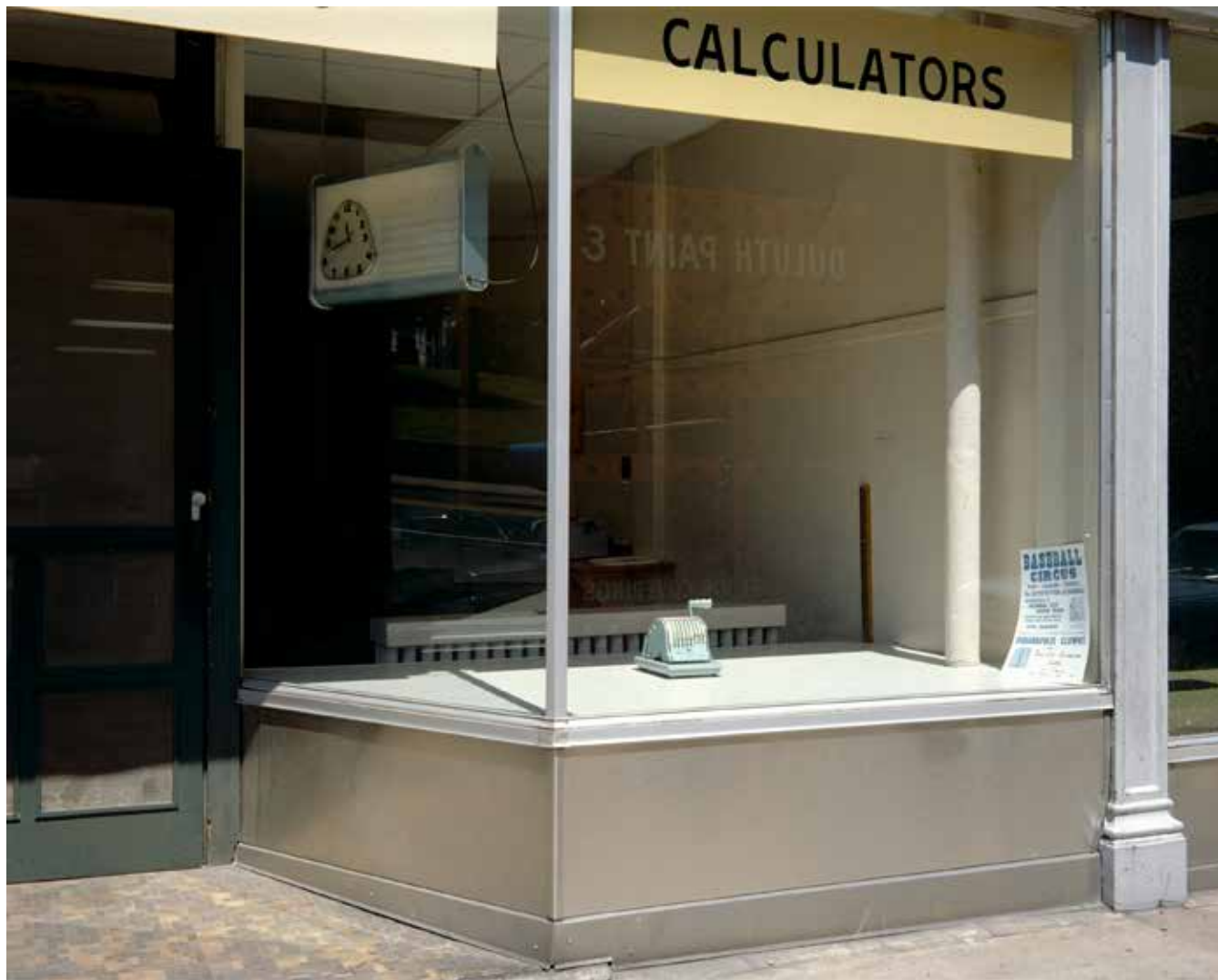
(transparency)”，如同摄影师站在窗口，看到有趣的画面，指给观者观看摄影师所看到的画面。

在创作《美国表象》之前的60年代末，美国出现了观念艺术家创作的大量作品，许多艺术家用相机拍下他们的观念艺术作品，将摄影只作为记录的手段。在观念艺术中，摄影并没有很强的艺术性，同时创作者也放弃了摄影师作为主体的自主性。摄影在观念艺术家手中只成了手段，并没有真正注意到摄影媒介本体语言的可能性。

此时已在安迪·沃霍尔(Andy Warhol)工作室拍摄3年的肖尔决定离开，去创作观念摄影作品。但当肖尔看到贝歇尔夫妇(Bernd and Hilla Becher)使用大画幅相机拍摄水塔和冷却塔等工业化时期的建筑并使用类型学将他们的作品并置展出时，他看到了他们讲究视觉影像的质量，意识到自己的观念摄影作品并未解决他关于影像的问题，他决定回到摄影本身，回到摄影师如何使用相机观看这一问题上，便放弃了观念作品的创作，从而开始使用简易相机和彩色胶卷拍摄《美国表象》作品。

1972年春，在纽约长大的肖尔决定避开他熟悉的大城市，自驾车到美国内地

1. 纽约州纽约市，1973年3月至4月，选自《美国表象》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供
2. 俄克拉荷马州俄克拉荷马城，1972年7月，选自《美国表象》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供
3. 阿拉巴马州塞尔玛，1972年6月，选自《美国表象》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供
4. 伊利诺伊州芝加哥，1972年7月，选自《美国表象》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供



陌生的城镇，他没有用报道摄影的方式记录国内正在发生的重大事件，而是用相机观察和拍摄他的日常生活和所见到的街景与人物，并做了详细日记。

在《美国表象》的创作中，肖尔拍摄了沿途文化和社会景观以及旅途中的所有生活细节，用视觉日记和快照的形式创作了这个项目。这种快照的拍摄形式和用网格的展陈方式是肖尔作为艺术家故意做出的决定和姿态。这种“意向性（intentionality）”奠定了这部作品与家庭快照的区别，并表明一切都是可以拍摄的，摒弃艺术摄影可能产生的做作和矫情。他追求拍摄看似随机却很真实的照片，让被摄元素在画面中处于同等重要的地位。

肖尔认为，相机最容易拍摄到被摄物

的表象，因为相机镜头所看到的是事物表面反射的光，他在拍摄自己遇到的人物时，也是将他们当作那个时代的文化表象加以拍摄。但表象是通往真相的桥梁，表象之下蕴藏着更深刻的内容。肖尔并非只是要拍摄美国城镇的街景，而是要拍摄具有美国当时真正文化特色的典型街景。《美国表象》系列作品可以见证那个时代的特征，并且是一部超前意识的作品，甚至由于预示着当下社交媒体上呈现自我生活场景的九宫格图形式而具有当代性。

在展出《美国表象》之后，肖尔发现他所使用的柯达彩色负片胶卷在放大后颗粒过粗，因此决定尝试大画幅相机继续拍摄。1973年夏天，肖尔带着4x5相机再次开车上路，这一次他采取不同于《美国

表象》的快照拍摄方式。他通常会在感兴趣的地方停下，选择好拍摄地点，之后，会在相机旁仔细观察各种构成元素之间的关系，在思考出大致的构图之后，才在毛玻璃上利用取景器的边框最后做出取舍的决定。这种拍摄方法使得摄影变得更加精确，而且是一个分析和沉思的过程。

当肖尔发现8×10相机的清晰度更高，更适合拍摄建筑后，他很快便决定采用8×10相机继续拍摄该项目。该项目早期作品的构图在形式上较为复杂。肖尔总是希望看出目力能及之处的透视，以及画面中各种物体之间的构成。通过这种观察方法，他将外部混乱的世界变得有序。后来，他意识到这种方法过于传统和复杂。1976年后，他采用散点透视法构图，更注重体



验他在现场的感觉。1977 年开始，他又试图用 135 相机的拍摄方法来使用大画幅相机，以抓拍到一些瞬间。由此表明，肖尔的创作过程是不断尝试和解决问题的过程。

虽然肖尔在拍摄该项目时仍用大画幅拍摄室内的静物，但大部分作品是室外的街景和人物，而且，他还做到了既注重作品中色彩、线条、透视等构成，又反映了那个时代美国内地文化的面貌。他认为，平凡小镇更能体现美国文化的真面目，彩色摄影更能表现时代的颜色。约翰·萨考斯基在评价肖尔作品时指出，肖尔的照片“十分具有古典的精神，非常安静，非常沉着……但不乏味，不空洞，而是耐人寻味”。1982 年，该项目作品汇集成册，题为《不寻常之地》。这部作品为促进现代摄影转向

当代摄影做出了贡献。

《要素》系列作品是肖尔向沃克·埃文斯致敬的作品，它们包含在 2019 年由美国伊肯斯出版社出版的同名画册。1966 年，该出版社出版了埃文斯题为《来自内在的信息》(*Message From the Interior*) 摄影画册，其中只有 12 幅作品。约翰·萨考斯基称赞此书是“一件艺术品——构思精湛，肯定为衡量严肃的摄影书设定了一个新标准”。

肖尔的《要素》画册有 24 幅作品，其中包括他在纽约州住家附近拍摄的彩色和黑白自然风景作品，在国外拍摄的人类遗址黑白作品、当地民居及其日常生活彩色作品以及荒原及自然景观作品，创作跨度从 1984 年至 1993 年约十年时间。该系

[左图]
明尼苏达州德卢斯市第一街萨默斯事务所，1973 年 7 月 11 日，选自《不寻常之地》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约 303 画廊提供

[右图]
佛罗里达州坦帕市堤道旅馆，金爵·肖尔，1977 年 11 月 17 日，选自《不寻常之地》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约 303 画廊提供



自拍照，纽约州纽约市，1976年3月20日，选自《不寻常之地》，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供



肖尔快照的拍摄形式和用网格式的展陈方式是肖尔作为艺术家故意做出的决定和姿态。🗨️

列作品是肖尔在完成了《不寻常之地》后，为自己设定的新挑战，这种挑战是如何能通过摄影的基本要素和心理影像观想并拍摄出具有空间深度感的作品。

根据肖尔在他的《照片的本质》著作中所述，照片是由物质层面、描述层面和心理层面上的基本要素构成的。他还认为，观察视点、取景边框、焦点和时间是摄影师确定影像内容和构图的基本要素。所有这些要素都反映在肖尔的作品里而留给观者观看和思考。埃文斯关于美国在大萧条时期的影像已成为人们对美国那个时代的共同记忆，肖尔的作品作为时间胶囊也已成为人们对美国上世纪 70 年代以来的文化和社会景观，以及他所拍摄的其他国家的自然和历史景观的共同记忆而留存于我们的脑海中。

《要素》的重要性，在于肖尔此时进入了另外一种探索，他在没有城市建筑的辅助下拍摄山坡同样能传达出深度与意境。他的这类作品能使得观者的视线从前景一直移动至山坡后，焦点的变化产生纵深感，心理焦点的变化产生出空间深度的幻觉。甚至在画面没有天空和地平线的情况下，肖尔也邀请观者凝视，以产生出心象与表象融合的意境。

2020 年，73 岁高龄的肖尔又用中国大疆无人机搭配哈苏 L1d-20c 相机创作《地形》项目。他在用各种相机、媒介和角度尝试拍摄了美国自然、社会和文化景观之后，这一次是用无人机在低于联邦政府限制的 122 米高度航拍美国各地的照片。与大部分用无人机拍摄的摄影家所采用的俯拍角度不同，肖尔主要是用 45 度角拍摄。这种高度和角度正好能看清地面的具体景象，而避免过于抽象的效果。肖尔仍然选择拍摄美国内地小镇、城市与郊区接合部以及人类活动改变的自然景观。虽然照片中基本上看不到任何人，但始终有人的存在感。肖尔一如既往没有明显对这些景观作出价值判断，也没有将审美作为他拍摄作品的首要目的。

尽管如此，仔细凝视这些似乎寻常景观的作品，便能看出它们在主题和形式构

成上承接了他以往的作品，同时，肖尔是用新角度拍摄在地面上肉眼和相机均难以看到和拍摄的景观，从而使得观者能更清楚地看出美国城镇由于历史、社会、文化、法律和习俗等原因所造成的结果。这些影像令人想起美国摄影家蒂莫西·奥沙利文在 19 世纪对美国西部的勘探摄影、沃克·埃文斯拍摄美国东南部社会和文化景观影像作品，以及罗伯特·亚当斯等摄影家创作的新地形摄影作品。这些摄影作品都属于美国作家爱默生和诗人惠特曼开创的从日常生活中发现不寻常之处的超验主义传统而载入史册。

肖尔始终在摸索各种不同的观看方式和摄影技术、拍摄过程和印制工艺以及创作主题和媒介。他是将色彩作为一个有机整体元素，与形状、平面、纹理、线条、倒影、物体、人物、透视和瞬间一起用于拍摄美国文化和社会景观影像的先驱之一。他从这些普通事物、场景和人物的表象中发现不寻常之处。他不只是要赞美大自然中存在的美丽色彩，而是要发现他所体验到的色彩与现实世界中其他元素之间的关系，进而创造出彩色摄影所能产生的新的隐喻和美学。他与其他几位摄影家一起，使彩色摄影成为艺术媒介做出了贡献。他是唯一横跨“新彩色摄影”和“新地形摄影”两个流派的摄影家。

尽管肖尔很年轻就取得了巨大成就，但他仍继续利用数码摄影、社交媒体、手机相机和无人机等新兴技术进行创作。这种不断变化的尝试，造成肖尔的作品没有固定的风格而难以定性。但是，肖尔经过“高度专注”状态拍摄的看似简单却构成严谨的影像作品，要求观者驻足静心凝视才能欣赏其中的结构、深度、幻觉、意境、惊奇甚至幽默以及表象之下的文化和社会内涵。肖尔的作品影响了几代摄影家，使得他成为 20 世纪下半叶以来最具影响力的摄影家之一。在人工智能可根据人的提示生成技术影像的时代，肖尔通过他长期探索而形成的特殊眼光所创造的影像更加珍贵，随着时间推移，人们正越发感受到肖尔作品所具有的“永久的当下”价值。



威斯康星州阿什兰市第二街，1973年7月9日，选自《不寻常之地》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供



光与尘埃

作者



藏策

Zang Ce

艺术理论家、独立策展人，华东师范大学客座教授、硕士生导师，任第13届中国摄影金像奖评委、第26届国展评委、北京国际摄影周学术委员会委员及国内多个大型影展的评委、学委等职。著有《超隐喻与话语流变》、《元影像理论与元语言研究》等著述，以及学术论文、理论批评、散文随笔等百余篇。策展“山水与风景的对话”、“文献之上”等大型影像艺术展，从事文学与视觉艺术两个领域的“元理论”研究，获国家级最高个人成就奖——中国摄影金像奖（理论奖）、济南国际摄影双年展“最高学院奖”及“飞马杯优秀策展人”荣誉称号等。

[右上图]
霍尔登街，马萨诸塞州北亚当斯，1974年7月13日，选自《不寻常之地》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

[右下图]
加利福尼亚州洛杉矶市比弗利大道和拉布雷亚大街，1975年6月22日，选择《不寻常之地》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

没有光，就没有尘埃，
有了光，才有尘埃。
没有尘埃，就不见光，
没有光，也不见尘埃。

——马哈茂德·沙比斯塔里
(Mahmud Shabistari)

寻常之地的不寻常之处

波斯诗人的这段诗，曾被斯蒂芬·肖尔用来比喻形式与内容之间的关系。然而关于形式与内容，我曾做过一个更确切的比喻，那就是基因组的编码——基因编码既是形式又是内容（物种）。不过光与尘埃的关系，倒让我想到了关于意识的问题：意识与无意识。在我看来意识就犹如光线，将隐匿于无意识之中的尘埃照亮，从而成为了意识可以感知的对象，这就是觉知。大多数摄影师往往耽于拍摄各种著名的地方，这固然无可厚非，但为什么那些以独特的摄影师之眼发现并拍摄日常不被瞩目之物反而更具价值呢？我不想重弹茱莉亚·克里斯特娃《论卑贱》之类的后现代老调，而试图借助“光与尘埃”这个类比去予以新的阐释。那些著名的早已为人们所熟知的景观，就如处于光所照耀之中的那些尘埃，不断地而且是以某种特定的熟知方式去观看这些尘埃，固然可以加深认知甚或激发某些情感，但却往往是囿于既定认知边界之内的观看。而以不寻常的观看方式，去发现并感知寻常之地的不寻常之处，则可以拓展我们认知的边界——也同样是世界的边界。人类大脑的“鲁棒性”决定了映入人们视野之中的视觉信息，大部分都被减除掉了，就如那些隐没在无意识暗夜中的尘埃，而为我们所注目的部分，则如被意识之光所照亮的尘埃。感知无感之物，命名无名之物，正视无视之物，让意识之光照亮更多尘埃，让“通达意识”与“现象意识”互动，乃是心智的进化之途，更是文明的开化之道。

从这个角度来看斯蒂芬·肖尔的《美国表象》和《不寻常之地》，有助于从更为

宏观的视角理解其深层价值。我猜想托马斯·斯特鲁斯亦是解人，故而干脆将自己的作品直接命名为《无意识之地》。

摄影何为？

今年初夏时节，我在北京的果园小住，彼时的果园花团锦簇，就在我居住的院落旁边，蔷薇爬满院墙。当我拍下了这面花墙之后才在照片里发现，原来在墙头上还蛰伏着一根黑色的电缆线。为什么我在拍照之前却没看见呢？原因很简单，我的注意力聚焦在了我想看见的花上，而那根有些煞风景的电缆，则被大脑减除（视而不见）了。而相机则没有“鲁棒性”，凡映入镜头的照单全收。由此我想到摄影界里常说的一句话：相机不会说谎。这句话其实值得怀疑，因为相机经常说谎。但如果把这句话改为“相机不会像大脑一样说谎”应该就没问题了。记得还有一位摄影师说：镜头能看见人眼看不见的东西。记得比较清楚的，是维诺格兰德说的那句“我拍照是为了看看那些东西拍成照片是啥样子的”。而我自己则写过一篇《大脑与眼球的遭遇》，在我看来相机看到的影像，更接近于我们眼球所看到的，但我们通过肉眼看到的世界，却并非眼球所见，而是经过了大脑加工的。如果真如霍金所言——人类所看到的外部世界其实只是意识建构的三维模型，那么相机则为我们建构了一个不同于人眼所见的二维模型，而这个照片中的二维模型，又足以作为视觉制造出最为逼真的三维空间幻觉。我认为这就是摄影在本质上异于绘画之处——绘画是由脑中所见向画板的转换，摄影则是相机所见对大脑所见的召唤和调试。最具价值的照片，可以激活肉眼所见的“盲区”，罗兰巴特称之为“刺点”。对于我而言，所谓的“刺点”，其实就是隐匿于无意识的尘埃，被影像之光照亮并显形。

不同焦距的镜头，所见会不同，不同画幅的相机，其所见则更不同。对于肖尔的《美国表象》和《不寻常之地》，我不想再重复以往研究者的那些既定思路，而宁愿按照自己的想法来一次思想的冒险——



就如肖尔在影像范式上的冒险，并自得其乐。我以为，从《美国表象》到《不寻常之地》，不仅仅是镜中所见与大脑所见的对话，同时也是35相机所见与大画幅相机所见之间的对话。于是肖尔在不同的取景器里，看到了自己眼中所看到的东西，在35相机和大画幅相机不同的视域里，各自呈现出了什么样子。

影像的“一阶”与“二阶”

为了便于对影像进行分析，我把哲学概念里的“一阶语言”和“二阶语言”借用过来，并转换为“一阶影像”和“二阶影像”。“一阶影像”是摄影师首先要面对的，有点近似于诗人的“炼句”。杜甫是“炼句”大师，“语不惊人死不休”；肖尔则是影像的“结构”大师，他当然不会满足于已有的影像图式，于是在《美国表象》中将貌似很随意的日常“快照”加以精心安排，把本属于私人化的观看方式延展到了社会空间。在《不寻常之地》中，肖尔自然也不会循规蹈矩地遵从大画幅相机既定的观看方式，而是借用了35相机在影像上的灵动和随意来进行视觉“搅局”。比如他特别喜欢让汽车进入画面的前景，乍一看结构上很不和谐，但再仔细看却又非常巧妙，因为他会利用其他视觉元素，在失衡中再建平衡。这让我联想到了一个传说，据传才子唐伯虎曾写过一首祝寿诗：“这个婆娘不是人，九天仙女下凡尘。儿孙个个都是贼，偷得蟠桃献至亲。”肖尔在《形式与印记》中谈到了自己在1975年分别于6月21日和22日拍摄的两幅照片，肖尔说：“当我第二次走近十字路口时，我问自己，是否可以不像昨天那样，主要依赖于结构原则，来组织我所要包含的信息。我问自己，能否用这样一种方式组织画面，来表达我此刻站在这个路口时的感受。有时候我感觉形式有一种近乎包含了认知交流的

意味——当形式变得更加隐蔽和透明时，才显示出艺术家对体验的结构理解。”我想说的是，摄影异于绘画的特质，就在于其比写实绘画更能让观者产生视觉上的深度幻觉。结构“透明化”，正是为了让观者的目光透过视觉元素建构的“窗”，聚焦于影像中的世界而非窗子本身。然而不断挑战观看边界的肖尔，自然也不会停留于此，在后来的《要素》中，他又把影像之“窗”变成了一堵“墙”……

“二阶影像”其实更是批评家和观众所面对的。给观看对象赋予“意义”，可以说是人类意识的一种本能，即便原本是无意义的，也同样会被嵌入“意义”的框架中去。用最通俗的话讲，这就叫“想多了”。“想多了”的方式主要有两种：一种是“隐喻”，另一种是“转喻”。“提喻”属于“隐喻”之一种，“讽喻”则是反隐喻。“意义”必须凭借语言才可生成，所以批评家解读照片时，首先要做的就是将影像转换为语言描述。乔尔·斯滕菲尔德在解读肖尔的《霍尔登街》时，是这样描述的：

“画面中，城镇与乡野醒目地并存。砖砌的商业建筑屹立在青山与蓝天之间，形似古代的基督教祭坛。祭坛中央是一座神像，也是最神圣的部分，而在尘世中，它是一幢木制的白色建筑。这座矗立在山前的建筑，无疑象征了精神的高度……”

斯滕菲尔德在描述这幅照片的同时，也以隐喻的方式将其带入了由语义赋予的象征系统：祭坛、神像、神圣、尘世、精神的高度……那些原本隐匿于影像之中的各种微妙的视觉元素，又一次被语言之光所照亮，被批评家赋予了超越其存在本身的象征性意义。那么这会是唯一的解释吗？当然不是，如果观者是一位进步主义者，他也许会换一种方式描述，比如把照在左侧建筑上的阳光描绘成现代文明的象征，把远景中的小白房子说成是与时代渐行渐

远的遗迹……无论如何解读，也只是观者为影像注入的“意义”，与摄影师拍摄时最初的“意图”并无直接的对应关系。然而，批评家们的解读虽说可以照亮隐匿于影像中的潜在的元素，但同时也会对其他摄影师产生某种误导，让他们误以为肖尔之所以拍摄这幅照片，也是从这些“意义”而非具身的视觉感受切入的。就如写作的过程一样，当作者在某一方面获得“洞察”的同时，也必将在另一方面陷入“盲目”，摄影亦如是。而且，无论是写作还是摄影，其中最具价值的所在，恰恰是超越了作者意图掌控的“意外”，亦即无意识所涌现出的生命力。

从“外感知”到“内感知”

我现在对肖尔的解读，也同样是对其影像的“意义”投注。在此前提下，我将从我的视角开始对肖尔的《要素》进行分析和解读。在来丽水观看《永久的当下——斯蒂芬·肖尔回顾展》之前，我对他的《要素》这组作品并不了解。肖尔在丽水的讲座中，讲到了《要素》中的几幅照片，而且提到了他在视觉机能上的探索和实践。这立刻就引起了我的兴趣，因为视觉理论、神经科学理论、现象学等恰好是我这些年来最为关注的，因为艺术的核心奥秘不在艺术媒介本身，而在人的大脑之中。在随后的“斯蒂芬·肖尔学术研讨会”上，我用“梯度”、“视崖”等吉布森知觉理论，对肖尔列举的那几幅照片进行了解析……

肖尔的展览，我一共去看了三次，主要就是为了研究《要素》这组作品。《要素》总共有24幅作品，并按照严密的次序排列。先从单幅来做视觉分析，第一幅与最后一幅，拍的都是最普通的山坡，第一幅的画面里还能看到一些远处形似建筑物的岩石，而最后一幅则只有些乱石、野花和杂草了。照片的结构依然是“透明”的——而且简直太“透明”了，但却如一堵墙一样，把我们的视线囚禁在了空洞的画框之内。人在看外部世界时，是既“扫视”又“凝视”（这里指目不转睛的看，而非拉康的被他者“凝视”）的，在“扫视”中，外部世界就是各种不同的表面——《不寻常之地》的大部分照片就是“扫视”的观看，所谓的“结构”，其实也就是组成了这些不同表面的视觉关系。“凝视”则是面对特定独立空间相对封闭性的看，《要素》中的一部分照片，就都是让人“凝视”的。比如山坡与天空和白



无论是写作还是摄影，其中最具价值的所在，恰恰是超越了作者意图掌控的“意外”，亦即无意识所涌现出的生命力。☞

云相连接的那幅，我在近距离凝视时，山坡近而白云远。当我退后十米左右再看时，则白云近而山坡远。为什么？因为近观时，山坡上的各种细节历历在目，并由此形成了具有空间感的“梯度”，山坡与天空之间又构成了“视崖”，我的注意力会不自觉地被引向山坡。而当我退后了看，山坡上的细节不再看得清楚，整个山坡也变成了一个模糊的色块，而此时白云的形态则成为了我视觉中的焦点。沿着这种视觉心理实验的观看方式再看那两幅画面中只有山坡的照片，因为没有了白云与山坡之间的视点切换，此时目光的游离，就不再是由画面中的对象物引导，而是被自身的心念所驱动了。与具有代入感的“看进”（seeing in）和距离感的“看作”（seeing as）不同，我针对这种反观自身的影像，自创了一个新概念——“看出”（seeing off）。所谓“看出”就是“不入戏”，或者说就是“离相”——离开外在的视觉幻象而转入内在体验。现象学中也有所谓“外感知”和“内感知”之分，观看这两幅照片的内心体验，其实就是从最初观看画中之物的“外感知”转而进入体悟“内感知”（心动）的意向过程，其中的原理颇有些类似于“面壁”。

再从这组作品的排列顺序看，开头几幅彩色照片之后连接的是拍摄考古现场的黑白照片，其间的过渡是那块彩色照片里的大石头，与接下来黑白照片中与之形似的古瓶之间的视觉联系。这就让我们从空间的视点漂移又过渡到了时间维度的古今联想，又从“内感知”回到了“外感知”……那块天然的大石头，难道不也是遗存于时间长河中的古物吗？只不过未经人工干预而已。然后则由古代的生活器具又闪回到现实生活中的生活器具、食物、居室，以及现今生活在这片土地上的人……有了时间维度也就有了叙事，观者会自行脑补一段极其恢宏的人类历史进程……然而最为有趣的是，当这组照片进入尾声时，肖尔又把我们带回到了“内感知”，而且那幅与开头首尾呼应的最后一幅照片更加极致，除了野花杂草乱石什么都没有了，我们重又回到了“面壁”式的内观……

为什么，肖尔为什么要如此编排？难道是在暗示，我们眼中的世界、时间以及记忆，也只不过都是由我们的意识所建构出来的？策展人江融跟我讲：肖尔对东方佛学很有会心。由此可见我的这种解读也并非空穴来风。



1. 纽约州金斯顿，2020年10月8日，选自《地形》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供
2. 弗吉尼亚州切萨皮克，2021年4月8日，选自《地形》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供



我就是河流

作者



姜伟

Jiang Wei

摄影评论家，策展人。

获得丽水摄影节最佳策展人奖、连州国际摄影年展杰出策展人奖和中国摄影金像奖理论评论奖。

担任中国摄影年度排行榜终审评委、TOP20 中国当代摄影新锐展评委、上海国际摄影节评委。

我这次在丽水美术馆看斯蒂芬·肖尔的回顾展，驻足时间最长的是他的《要素》和《地形》系列，这倒并非说《美国表象》和《不寻常之地》不重要，它们当然非常重要，但我个人更愿意仔细琢磨相对而言不太熟知的作品。

《要素》系列是斯蒂芬·肖尔向沃克·埃文斯致敬的作品。1966年，美国伊肯斯出版社发行了沃克·埃文斯《来自内在的信息》画册，这家刚创立的出版社发行的第一本摄影画册。出版社的负责人希望这本画册能够为摄影书籍树立崭新的标准，出于注重品质的考虑，画册只挑选了极少量的照片，包括了一对夫妇的厨房，另一个人的早餐室，还有埃文斯母亲住处附近的房屋废墟，埃文斯拜访密友时拍摄的卧室，这些照片都能让人联想到这些空间曾经或现在的主人，以及他们的生活。

2019年，也是伊肯斯出版社，出版发行了肖尔的《要素》画册。24幅1984年至1993年创作的作品，包括了他在纽约州住家附近和国外拍摄的彩色、黑白照片，人物，景观等等。

斯蒂芬·肖尔的摄影历程中，安迪·沃霍尔、约翰·萨考斯基和沃克·埃文斯是对他影响最大的几个人。萨考斯基让肖尔直面了一个摄影师所做出的基础的分析性决定：在何处框定画面，要包括什么以及舍弃什么，框架会如何中断这个世界，截断物体与形状，并形成影像的视觉结构的起始点。

在《现代实例》这本书里，肖尔讲到萨考斯基一直有果树栽培学的兴趣，爱好种苹果。萨考斯基曾经在某个场合表示，如果你遇到一个喜欢的苹果品种，复制它的唯一方法，就是把结出它的树枝嫁接到另一株现成的树上。

我觉得斯蒂芬·肖尔向沃克·埃文斯致敬的方式，就像是萨考斯基的苹果栽培观点。一张照片可以是一件自觉的艺术作品，又源于对世界的感知，被形式分析阐明，并敏感于心理和诗意的共鸣。一张照片可以同时处理这四方面。埃文斯最好的影像就是如此，肖尔当然心领神会。

沃克·埃文斯当年在《来自内在的信息》扉页引用了亨利·马蒂斯的话“真实并非真理”，告诫读者不要草率理解摄影的真谛。哲学家斯拉沃热·齐泽克的“真实眼泪的惊骇”（The fright of real tears），是说在日常感受力最为灵动、丰盈的时刻，往往是最具神思的时刻，此时，当你凝神注视，很多曾经熟视无睹的事物就会翻转，变得陌生又丰富，而生命中最重大的问题由此就会浮现出来。

《要素》这个系列比肖尔以前的作品更日常，也更绵密。日常叙事的难度在于，摄影师不能超出经验的边界，不能架空语境，这要求摄影师在克服叙事难度的过程中不能取巧，不能有什么浮夸的戏剧性，照片就是通过因自我认识的渐进而显现的醒悟和内省。

我以前在电脑和手机屏幕上看《地形》系列，总感觉一般，也因此产生困惑：肖尔为什么要去拍这些？直到在丽水美术馆的展览现场，我才有所深刻领会，这是美妙的时刻。循着参观路线，特别是在《美国表象》和《不寻常之地》之后看到《地形》，视域是连贯整体的，跟单独看《地形》是完全不同的观看体验，有完全不同的心理感受。

《美国表象》和《不寻常之地》过后几十年，大师起心动念，想要去曾经拍过的地方走走看看。他也确实付诸行动了，但经过几个星期的重游故地，他发现并无大的改观。2020年，无人机拍摄的便捷可行，促使《地形》系列诞生，善于运用新技术、新方法的斯蒂芬·肖尔，可以再一次观看美国，以别样的方法。原来只能平视的小镇主街、停车场、房屋、公路、河流、谷仓、田野，在45度俯瞰视角下能够看得更开阔深远，但依然保持着冷静、明晰的风格特征。肖尔也因此和沃克·埃文斯、罗伯特·弗兰克、威廉·艾格斯顿、罗伯特·亚当斯、乔·斯坦菲尔德等诸多摄影师一样，一辈子都在反反复复运用各种方式看美国，看这片大地上的形形色色。蕴蓄在平凡表象内部的，是无尽的情感，这种情感的起承转合，真的令我触动心弦。

[左上图]
德克萨斯州布鲁斯特郡，1988年，选自《要素》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

[左下图]
德克萨斯州杰夫戴维斯郡，1988年，选自《要素》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供



1



2

如果我们想象一个杰出的摄影师，他看到的东西远超一般人，为什么在如此多的感官印象中，他抓取留存在意识中的是这些，而不是那些？因为意识总是主动的、有所选择的，饱含独有的情感和意义，揭示出选择，浸润着感知，还有些许的岁月喟叹。因此，肖尔在《地形》中看到的不仅仅是一条小镇主街，而是他的街道，携带着他的性格和身份的标记。这是意识的特殊性，而这种个体化的感知标识，混杂了经验和时间的印记，也正是肖尔之所以是肖尔自身的理由。

看斯蒂芬·肖尔的《地形》系列，我想到最喜欢的博尔赫斯写下的一句话：“时间是构成我的实体。时间是带我涌向前的河流，但我就是河流。”



1. 意大利卢扎拉，1993年，选自《要素》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供
2. 纽约州埃塞克斯郡，1992年，选自《要素》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供
- 3/4. 墨西哥尤卡坦，1990年，选自《要素》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供



肖尔在《地形》中看到的不仅仅是一条小镇主街，而是他的街道，携带着他的性格和身份的标记。”

抹平瞬间

作者



周仰

Zhou Yang

摄影师、译者，作品关注记忆、文化遗产与神话。英国伯明翰城市大学艺术学院博士生在读。作品曾在连州国际摄影年展、天水摄影双年展、浙江美术馆·集美·阿尔勒国际摄影季等展出，并获集美·阿尔勒 Madame Figaro 女性摄影师奖提名、徕卡奥斯卡·巴纳克摄影奖提名。近年来还致力于摄影文论译介，翻译出版包括《美国表象》《凝视的训练》《每一个疯狂的念头》等。

[左下图]
新墨西哥州阿尔伯克基，1972年6月，选自《美国表象》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

[右下图]
俄亥俄州托莱多，1972年7月，选自《美国表象》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

《美国表象》是斯蒂芬·肖尔的代表作，单看照片我们总会自发地产生众多疑问，这些看似随意的日常记录为什么可以称为作品？又是怎样的缘由呈现一本公路作品集？这一版由策展人、评论家鲍勃·尼卡斯（Bob Nickas）撰写的前言文字清晰地我们将带回到肖尔的创作背景与历史背景中，带回到20世纪70年代的美国社会中。

当时的服饰与发型、路边汽车、橱窗招牌、家中装饰，充满着时代烙印，这些都会让人直观地感受到，通过它们，观看者可以拼凑出一幅时代肖像，而肖尔用相机记录描述的这一故事，让观者看到了特定时期的美国。这些元素拼凑出20世纪70年代肖尔的创作背景，时代元素充斥在美国表象的作品中，但同期发生的国内外大事，越南战争和反战、慕尼黑奥运会事件等灾难性历史瞬间却从未出现在肖尔的镜头中。

《美国表象》看起来是一部平静而随机的公路片，其中似乎没有任何重要的事件发生，用肖尔自己的话说，他就是要拍摄自己吃过的每一餐、遇见的每个人甚至上过的每个洗手间——他也确实实践了这一宣言，画册中实际上真的有马桶的照片，视觉并不那么愉悦。但同时，一个又一个偶遇的人出现在镜头前，画面时而幽默又时而带着悲悯，体现出的是肖尔本人的秉性。实际上，无论画面里的内容是什么，人、环境、物品，最终拍摄对象都是肖尔本人。尼卡斯的前言则

为这种“记录一切”的行动提供了当代艺术领域的思想背景，这些对于个人经历的关注并不是孤立的。

《美国表象》之后的《不寻常之地》是我个人更喜欢的作品集，毕竟它更符合我们对照片视觉秩序感的期待，也更令人愉悦。这个系列中肖尔将大画幅相机的镜头对准加油站、街景、各种建筑，并将这些最平常的景色命名为“不寻常之地”，这是一种幽默，也是作品吸引人之处。肖尔通过大画幅相机的凝视以及这种命名，给平常生活中流动的景象按下暂停键，将这些场景如此郑重地拍摄下来并挂在墙上，实际上也迫使观者去思考日常。

总体上，对于肖尔的作品，我觉得最有意思的是他对于身边的关注，《美国表象》和《不寻常之地》看起来是两种截然不同的视觉风格，但内核都在对日常的关注中得到了统一。《美国表象》中，肖尔似乎不加区别地记录抹平了“决定性瞬间”和“非决定性瞬间”之间的差异，让我们意识到生活中所有的瞬间其实都同等重要；而《不寻常之地》中，肖尔用敏感的目光在平常的场景中构建出视觉秩序感，创造了一个全新的暂时的世界供人凝视。正是他的经验融入，才会让《美国表象》有了更深层次的体验，同时令寻常之地变得不再寻常。这是观看斯蒂芬·肖尔作品对我个人而言，最直接深刻的体验。





蒙大拿州色当，2020年7月25日，选自《地形》系列，©斯蒂芬·肖尔，由纽约303画廊提供

“

肖尔似乎不加区别地记录抹平了“决定性瞬间”和“非决定性瞬间”之间的差异，
让我们意识到生活中所有的瞬间其实都同等重要。”