

## 研究论文

DOI: 10.63221/eaha.v2i02.38-45

### 亮点:

- 依托博伊斯对于当代艺术的思考与海德格尔“物”的理论，重构当代摄影的审美主体性阐释逻辑；
- 跳出图像表层分析，聚焦身体感知、能量流动的摄影审美时宜过程；
- 从艺术审美视角分析影像泛滥与审美匮乏矛盾，重新解读“人人都是艺术家”的精神内涵。

### \*通讯作者邮箱:

q13903958238@163.com

**英文引用:** Qin Fei, 2026. Everyone a Photographer? —— Contemporary Photography as an Aesthetic Perception Subject. Evidence in East Asian Humanities and Arts, 2(02), 38-45.

**中文引用:** 秦菲, 2026. 人人都是摄影家? ——作为审美感知主体的当代摄影. 东亚人文艺术研究, 2(02), 38-45.

### 稿件处理节点:

接收	2026年06月13日
修订	2026年06月15日
接受	2026年06月23日
发表	2026年06月30日

### 基金资助:

本研究未受到资金资助。

### 版权:

本作品原创内容可依据《知识共享署名4.0国际许可协议》条款使用。任何对本作品的后续分发须标明原作者及作品标题、期刊引用及DOI信息。

## 人人都是摄影家? ——作为审美感知主体的当代摄影

秦菲<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 北京电影学院, 北京 100080

**摘要** 当代摄影艺术呈现出高度多样性和视觉导向, 每个人都能轻易参与其中, 然而, 在图像生产泛滥, 审美元素堆叠的当下, 审美繁盛实则是一种审美匮乏。笔者认为, “人人都是艺术家”并不意味着人人都能成为当代影像创作的大师, 而在于重新理解摄影本身, 它是一种感知体验、能量流动和审美转化的过程, 而非最终单一的图像结果。摄影之为艺术的前提在于主体的审美意识建构与心灵能量的敞开。审美主体性的构造在当下摄影实践中有着重要的意义, 随之而来决定了我们的观看和理解方式。

**关键词:** 摄影; 当代艺术; 审美体验; 审美意识; 感知; 主体

## Everyone a Photographer? ——Contemporary Photography as an Aesthetic Perception Subject

Qin Fei<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Beijing Film Academy, Beijing 100080, China

**Abstract** Contemporary photography art presents a high degree of diversity and visual orientation, and everyone can easily participate in it. However, in the current situation where image production is rampant and aesthetic elements are piled up, the aesthetic prosperity is actually a kind of aesthetic scarcity. The author believes that "everyone is an artist" does not mean that everyone can become a master of contemporary image creation, but lies in re-understanding photography itself. It is a process of perceptual experience, energy flow and aesthetic transformation, rather than a single final image result. The premise of photography as art lies in the construction of the subject's aesthetic consciousness and the opening of the spiritual energy. The construction of aesthetic subjectivity has significant meaning in contemporary photography practice, and accordingly determines our ways of viewing and understanding.

**Keywords:** Photography; Contemporary Art; Aesthetic Experience; Aesthetic Consciousness; Perception; Subject

## 1. 引言

每一个人都应该是艺术家的观点，在一定意义上是最崇高的梦想。人工智能图像时代，视觉生产的极度扩张席卷着后人类时代奇观现象对感官的刺激，冲击着我们的感知结构。物质性崩塌将精神、信仰、身心经验全部击碎，形成碎片化、“废墟化”的现实语境。然而，正是在危机与断裂中，摄影表达开始重拾希望，诉说着如何让时间可见，让历史“发光”。安瑟姆·基弗（Anselm Kiefer）认为，即使艺术面临毁灭或危机其潜在的艺术能量仍会重新涌现<sup>[1]</sup>，这正是摄影艺术当代的活力所在。

约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）在《什么是艺术》这本书中深刻探讨了“人人都是艺术家”的观点。他强调“艺术家”不是由天赋或技艺决定，是一种向世界敞开的、塑造现实的态度。艺术家的使命不是创作孤立的艺术作品，而是塑造社会、参与公共领域、引动能量，使集体思维结构发生变化<sup>[2]</sup>。在当代摄影艺术中，这一观点提供了新的可能：摄影的普及没有导致摄影艺术本身的消亡，而是推动艺术家的主体性思考更加强烈，即每一个主体都拥有创造世界的潜能。对摄影的未来重新思考，谁能成为“艺术家”已经显得不再有意义，而在于如何理解当代影像中不断被扩展的审美主体性。

## 2. 主动的身体审美意识

马丁·海德格尔（Martin Heidegger）认为，艺术乃是澄明与遮蔽的争执场所，存在是一种发生、开显、澄明。作品经由艺术家而被释放，使世界得以显现<sup>[3]</sup>。然而，在现代技术复制下，摄影在某种程度上呈现出“去物质化”倾向，图像的生成与转译遮蔽了摄影这一媒介的真实物质与审美体验方式。我们可以想象在欣赏摄影作品中，观者试图找出摄影师的专注点，分析其动作发生方式，而海德格尔提醒我们，真正关键的是心灵化的艺术发生场域，即照片呈现出来的超越单纯物象和技术手段的精神性主意，同时它又呈现出对现实、日常生活和功利等的超越性精神指向。摄影艺术发展到今天，已在数字资本的推动下形成一套稳固且可复制的文化产业，而其审美话语范式也发生转变。然而技术的进步不是为了覆灭传统，而是相互丰富艺术的表现形式，来提供一种差异化的路径选择。从本质上看，摄影行为是过程性实验，意味着主体与拍摄对象之间积极的、常常是身体与情感上的深度参与。博伊斯所

说的“物”较海德格尔相对宽阔，艺术作品不局限与单一的视觉实体。“以新视角观察”的内在需求、敏锐的直觉、对事物自然发生的包容态度，对物体本身充满热情以及对艺术纯粹的坚持与投入，将最初的观看视角转化为有张力的审美表达。正如罗兰·巴特（Roland Barthes）在《明室——摄影笔记》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*）中提出“此曾在”所揭示的，影像的力量不等于机械记录，而在于主体在观看和创作过程中投入的情感和审美意识。

然而，受摄影媒介特殊性的影响，其审美处于一种难以预料的开放之势。鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）在《论摄影的性质》（*Photography as Art*）中讨论其媒介“限度”的边界，认为摄影本身因其媒介的“选择性”而具有局限性<sup>[4]</sup>。例如在感观体验上，视觉（光影）成为主导，从而使其他感官不在场。事实上，当代摄影在表现手法上极其丰富，超越其媒介在传统摄影上来看的局限性，并且持续发挥其独特的审美价值。可以说，正是摄影媒介的特殊性让其在艺术创作过程中更具魅力。它另物象获得独异性，进而促使我们睁开眼睛，去分析视觉结构，并在现实中看到和发现这些结构。保罗·克利（Paul Klee）所言：“艺术不是再现可见的，而是使可见的。”图像不再依赖于外部世界的给定，更多取决于创作者的审美意向。摄影的灵魂也在其“艺术整体的发生机制”中显现。

然而，对于当代摄影审美的讨论的理解不能单单停留在影像符号意义的阐释上。莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）将意识简单定义为“通过身体这个中介而面向事物的存在。身体伴随着明确的、自觉的身体感知即身体审美感知<sup>[5]</sup>”。亨利·卡蒂埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）提出的“决定性的瞬间”好像是在强调由被射物体表现出的被动性，实则是身体的积极参与。客观环境不完全是实在的客观，创作的主动性中包含一种积极的被动，就是说你无法完全控制作品的呈现，甚至会为了它创造条件。梅洛-庞蒂在著作《建制·被动性》（*Institution and Passivity: Course Notes from the Collège de France*）里，认为建制是“赋予经验以持久维度的事件”<sup>[6]</sup>，创作是主动与被动的交织。简单来说，人过去的经历、身体记忆、文化背景在身上建制了某种东西，显露其独特性，在创作中调动的是这些“被动”积累下来的东西形成的主体能动性。摄影创作，身体记住了无数次的动作模拟，按快门的瞬间，调

整画面视角以及框取与物象选择在身体上留下印记。眼睛习惯了某种观看方式，以及创作者的文化背景提供了审美偏好等。正是这些“被动”，让“主动”成为可能。理查德·舒斯特曼（Willi Schustermann）更是认为摄影是一种“身体的交流”活动，具有清晰的创造性、戏剧性和表现性维度，令活生生的摄影场面调度和制作图像的全过程本身即身体参与的审美体验。

当代摄影本土转向上表现出巨大的差异性，其重心转移到观念性，结构性观看和影像的社会性生态上。观念性即将摄影作为思考世界的一种方式，不再等同于摹仿现实，表达艺术家主观的精神意向；结构性观看关注影像真实性的解蔽，强调身体参与及物质交织的媒介。而影像生态揭示了艺术创作过程的互动性，强调图像的再生流动。面对西方纪实摄影的挑战，我国本土摄影作品在文化根基上需应对图像抽象化和符号化的趋势，因此，构建审美意识显得尤为关键。

骆丹于在 2010 至 2012 期间拍摄的《素歌》系列，采用传统湿版火棉胶摄影技术，沿着古丝绸之路展开东西和南北两个方向的持续拍摄，作为物质手段，湿版火棉胶玻璃板摄影过程对紫外线感光的化学反应；作为身体介入，摄影师的身心近乎于修行的精神力量支撑，连同其与被摄者之间通过沟通、凝视的互动关系，共同转化为当下媒介自反性的有力表达。《素歌》试图重建信仰和审美，没有激烈的批判，更不满足于“人类学式”的冷静观察，更接近于导演意识的创作，给予被射对象和创作主体强烈的开放空间。传统的工艺是古老的，摄影过程是动人的，带有神秘性思考下的人文关怀。让摄影回归人的身体感知，与生命体验深度联结。所表达的情感才能具体而强烈且具有回应现实世界的能力。



图1 《素歌》系列，《老姆登村的金玛伟》，骆丹，2010-2012 年期间

### 3. 审美感知的主体

#### 3.1. 技术与视觉

人们一种普遍的观念认为，一个人若是对视觉产生兴趣，就会局限于对视觉技巧的处理。视觉因此被简化为若干具体的领域，如绘画、摄影等。然而，被忽略的是“可见”本身所包含的意义。这里想要说明的是其审美发生机制。简单来说，如果我们只是简单的查看与倾听，不动情感或理智，不将对象区别于其自身之外其他事物的联系之中，那么审美机制便没有起作用。重要的不是“被看见的东西”，而是“看”这一行为本身。要知道人类的视觉经验远比电影底片或感光材料的运作过程要复杂得多<sup>[7]</sup>。

正因如此，当代摄影已无法“如实再现世界”，因为视觉本身不是对物理现实的直接对应。首先，视觉经验并不存在稳定的对应关系，即便摄影能够准确记录物体之间的明亮关系，但观者对影像的感受仍然取决于观看心境、心理状态以及恒常性机制<sup>[8]</sup>。换句话说，技术手段对现实的复制不能丰富图像精神内涵。其次，视觉本身是一种主动建构的行为。人们在观看中不断对视网膜进行心理矫正，以维持对世界整体性、稳定性的理解，摄影正是在这一过程中激活并调动人类既有的感知结构。技术差异并不决定审美本质，即视觉效果是否足以支撑物体的存在意义。恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich）也从视知觉角度谈到技术能力与图像力量并非成正比：

<sup>1</sup> 媒介作为传递信息的工具存在，同时还会主动反思和呈现自身的材料属性、技术以及观看方式。

图像具有提供视觉信息的能力，而发掘这种能力需要艺术风格丰富的审美支撑。“一张‘真实的照片’确实能‘激发起某些东西’。这种东西是一种特别的经验，有些伟大艺术家以其高超的技艺满足了真实景物描绘的需要，但是选择性强调的审美要求也可能和这些写实的任务相冲突。”<sup>[9]</sup>。即便摄影以“真实”为天然属性，纯粹的视觉真实也不等于艺术价值。而是艺术家如何通过主动选择，让视觉效果承载起对象的存在意义。

20世纪未来主义摄影家们痴迷于动态速度，曾试图捕捉时间的流逝，为当下的艺术观念提供一种合理解释。菲利波·托马索·马里内蒂（F·T Marinetti）与安东·朱利奥·布拉加利亚（Anton Giulio Bragaglia）通过叠加曝光呈现身体运动轨迹，而这一试验并没有突出主体的情感反应，反而以视觉的冲击力效果取代了具体的生活情境。与他们不同，未来主义艺术家翁贝托·波丘尼（Umberto Boccioni）在其《未来主义雕塑的技术宣言》（*Technical Manifesto of Futurist Sculpture*）中，对用技术机械还原摄影实践保持激烈的批判态度，称其无法表现“直觉的延展”，仅仅是技术实验而非真正的艺术。<sup>[10]</sup>20世纪现代与后现代摄影对技术环境的探索，与当下我们对新一轮技术的攻击面临着相似的命题，那就是摄影行为的日益标准化作用于与艺术观念时，不能迎合视觉洪流，丢弃审美感知而免于对技术的反思性参与。

当代艺术所呈现出的奇异与断裂似乎有意在挣脱固有的艺术创作法则和传统表现形式，也更加倾向拓展媒介的边界与视觉认知。博伊斯“拓展的艺术概念”旨在以整体塑形的方式恢复人类已经弱化了的感觉力。<sup>[11]</sup>视觉不是单一的，而是调动了通感，即联觉，以审美为武器来强调主体对世界的感知与介入，重新理解技术与媒介的关系显得尤为重要。

大部分的作品，可以说是艺术家内心对某种主观感情的发现与肯定。摄影媒介对大卫·霍克尼（David Hockney）的影响甚至渗透到了他的绘画理论著作，摄影的边界问题让他着迷，在他看来，看见空间和身份之间的联系，让思路益发开阔。<sup>[12]</sup>他的拼贴摄影让艺术不再是视觉再现，也让身心感受到情感的真实流动。《漫步在龙安寺的枯山水庭园》这幅作品极具中国传统审美意境表达，尤其是园林中的“移步换景”多视角展开，恢复观者视角下身体进入的能动力感知，整个过程也凸显了影像的叙事角度。霍克尼的艺术实践提供了一个启示，摄影的艺

术性也必须通过自身实践完成自我证明：每一种艺术都在其媒介的独特性质中界定自身专属的能力边界，而这种“纯粹性”意味着持续的自我反思与自我界定。

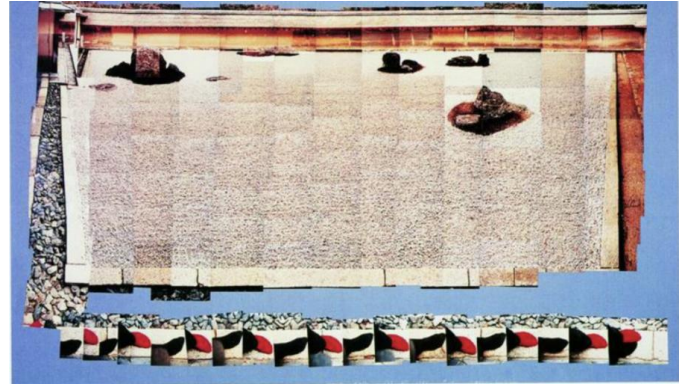


图2 《漫步在龙安寺的枯山水庭园》，大卫·霍克尼（David Hockney），1983年2月21日

在我国当代摄影实践中，艺术家一方面聚焦于当代母题，表达现实困惑，另一方面呈现大型装置、多媒体影像与纪录片访谈等多元素。其中，“土地”的作为本土重要的视觉母题，始终具有持续探索的审美价值，差异性体现在其异于西方新地形摄影的地理景观呈现，不同的是视角与情绪。摄影最迷人的魅力，不再局限于捕捉瞬间的技术跟随，而是营造空间，引导观者进入内部去阅读，走向主体意识的主动探索。牛红旗对家乡西海固的精神力量的挖掘，是深层且迟缓的，他关注不同阶段土地的变化，建立与观者之间思考和想象的张力关系。



图3 《我的西海固》系列，牛红旗，2010年4月18日，宁夏固原市原州区中河乡硝口

杨福东的《香河》系列影像，试图与观众建立情绪流淌的细致能量，他的很多作品将装置、绘画、摄影与影像统一为整体。杨福东营造的梦幻基调，似乎有意与当下时间划分界限，既从身体层面，也

从思维层面调动了观众的主动性与积极性。当代的时间可以是向前的、向后的，或以任何方向进行感知<sup>[13]</sup>。艺术家借助多重时间性媒介，突破单一视觉呈现，这正是“拓展的艺术观”<sup>2</sup>在当下的意义。



图4 《竹林七贤》系列1，杨福东，2003年



图5 “杨福东：香河”展览现场图，UCCA 尤伦斯当代艺术中心，2025。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供，摄影：杨灏。

中国当代摄影看似带有某种怀旧视觉倾向，但其关注的重点是在纷繁万象中重新触及人的灵魂，不再停留于视网膜层面的观看。某种意义上，当代摄影也在催促我们重返自身，建立身心合一的感知流动。它以超感官的方式层层显现世界，人人皆可能进入这一审美感知结构之中，人人得以在持续的感受中重新理解光、热与能量，提升为体验完整的生命存在方式。如今技术的复杂使人们不再对元素有感觉，例如铁匠对火的元素不再有感觉。从整体上理解这种力的态势和我们在这个时代所面临的能量问题——不断去感受，什么是真正的光，什么是真正的光。博伊斯结合质料理解其精神，将人提升到

2 博伊斯“扩展的艺术观”，突破传统艺术仅指向绘画、雕塑等媒介的限定，将艺术界定为一切人类创造性活动与社会介入行为，涵盖思想、教育、政治、日常实践等，强调艺术是塑造社会结构与精神意识的工具。

一种生命的存在，不应该孤立地去看任何关系中的个体。人人都可以处于可被激活的审美感知结构中。

### 3.2. 自然与情感

就博伊斯对物质精神的探索而言，主体的情感结构来自其所处的自然结构与社会结构中，尤其是地理位置、空间环境和自然风土对个体感知能力的塑造。摄影家无法像画家那样自由调度材料，那么身体在场就显得尤为重要。对美国摄影师哈利·卡莱汉（Harry Callahan）而言，最重要、最有意义且真实的是他与拍摄对象的互动，他在拍摄杂草、记录霓虹灯标志时做出的优雅姿态。摄影行为并非作品本身，而是过程，以及他与被摄对象之间身体与情感上的深度融入，成为他主要的关注点和最大的乐趣。他对摄影构建自身世界的力量的新信仰，使他感到解放、陶醉并获得了极大的满足。



图6 《芝加哥（雪中的树）》，哈里·卡勒汉（Harry Callahan），1950年

如同博伊斯所强调的“社会雕塑”理想那样，“每一个人都内在的参与着社会与自然持续的塑形”<sup>[14]</sup>，摄影作品同样由艺术家的个人知识储备、个人修养与审美体验所塑造。在审美意向的选择中，主体指向感官经验，自然重塑感知的土壤同时也蕴含理性反思与开拓性的精神力量。由此，摄影作品呈现的是自然与现实之间的审美关系。艺术家个性强烈的介入同时体现在其生活和作品中，并寓情于自然所蕴含的乐趣所在。

自然是可敬的，有时是被现实所遮蔽的，艺术家在选择与观察画面时的取舍却是内在情感真实的流

动。博伊斯试图将艺术的视觉经验从技术中解放出来，使其回归到自然源发的根本条件上，艺术家感知、引导并开启自然中的能量。张克纯作品集《北流活活》虽然常被归类于“景观摄影”<sup>3</sup>范畴，但其创作并不沿袭西方“景观摄影”的观看逻辑。他沿着黄河拍摄，将宏大的自然地貌与人类活动遗留下的痕迹——如巨型雕塑、工地与人工设施——并置于同一画面之中，用镜头进行“社会雕塑”。



图7 《在黑独山游玩的人》，张克纯，2025

博伊斯“人人都是艺术家”提示人们摆脱技术的异化，每个人都有自由创造的能力，而这种能力扎根于自然的身体里，历经了自然的过程，就具有了审美超越的意义。一件作品是艺术家在特定时机中对世界与自我认知的结果。当代摄影也在逐渐抽离既定形式化的给定，但观念始终是不可或缺的核心维度。艺术品需要在人的参与之中证明艺术的存在，将原本孤立的自然个体整合起来，组成一个有内在秩序的整体。博伊斯通过“扩张的艺术观”去重新建立艺术与自然的关系。当代艺术处于科技格式化的境遇之下承载着新的使命，艺术家不再只是雕琢一份超然世外的美妙作品，而是要作为一种主动的力量参与社会，尖锐地揭露生存性的困境或者积极地建构新的社会理想。

#### 4. 社会记忆功能与审美精神超越

3 在艺术批评家约翰·萨考夫斯基（John Szarkowski）之后，特别是受到美国“新地形摄影”（New Topographics）和德国“贝歇学派”（Bernd & Hilla Becher）的影响，景观摄影在当代艺术中确立了其独特的地位。它不再追求“如画”的美感，而是转向一种冷静、客观、甚至带有社会学调查性质的观看方式。它关注的“景观”，往往是自然景观与人文景观的混合体。

“拓展的艺术观”同时也是一个社会介入概念。<sup>[15]</sup>博伊斯所创作的艺术作品中很多具有社会事件性。与其他艺术媒介相比，摄影天然更具鲜明的社会介入性艺术特征。当代摄影在新技术冲击下承担着新的职责与使命，数码相机的体积越来越小，多样化功能却越来越多，可提供的审美选择不应该局限于讨论其范式，而是拓展摄影的边界。照片作为一个物品，可以发出奇妙的“光环”，摄影表达才具有真实的说服力。在郭国柱的摄影项目《城岭》中，他以影像持续记录在快速城市化进程中逐渐消失的中国乡村，成为乡土记忆的见证者与保存者。镜头中的空置门厅与祖屋，仿佛停留在村民离开的瞬间：墙上未被撕下的日历、遗留的生活痕迹，都指向被突然中断的日常时间。此时，“家”已不仅是个体生活的场所，更成为社会结构与历史变迁下的空间记录。农业文明的迁徙、工业化与城市化的推进，以及全球化带来的压力，共同塑造了这些逐渐沉寂的乡村景观。而摄影在这里也超越了单纯的记录功能，转化为一种对普通人生活经验与集体记忆的重新唤起，使日常空间本身获得了艺术性的社会表达。



图8 《流园》，郭国柱，2015



图9 《遗物》，郭国柱，2014-2015

随着世界在流动与变化中不断敞开，照片的功用性逐渐减弱，影像的审美表达开始承载更深层的人类命运意识与社会责任。当代摄影的意境建构正在从“物的再现”转向“人在社会与历史中的心理位置”，审美新范式的呈现在当代摄影中获得新的表达可能，进入更为深层的存在与精神层面。无论当代摄影如何吸收技术革命带来的文明演变，不断为自身赋予新的表达方式，摄影所承担的记忆功能始终具有永恒的意义。照片让时间留下的痕迹、质感与消逝的能量，被赋予了可被感知的思想。

讨论“人人都是艺术家”不是艺术天才的泛化，而是一种关于审美主体可被激活的可能性——每一个个体都能够在社会塑造与自身修炼中，形成独特的审美心理结构，并在摄影这一媒介中，不断积累丰富的内在情感。个体在具体的社会形态中活动，艺术创造不是静态的精神结构，它在互动中不断发展<sup>[16]</sup>。审美精神的表达是主体在特定文化心理与社会结构中，对存在敞开方式的显现，它要求想象力、判断力与智性的内在融合<sup>[17]</sup>。

在后媒介时代，摄影技术的强大渗透力使得图像生产的门槛不断降低。米歇尔·福柯（Michel Foucault）认为“现代的创作者将变成一个简单的职能——汇编和整理。<sup>[18]</sup>”西班牙摄影大师乔安·方库贝尔塔（Joan Fontcuberta）曾说“艺术家将不再是生产者，未来的摄影艺术家将会是思考、研究型的，他们的工作就是对现成图片的研究、整理、汇

编。<sup>[19]</sup>”而审美能力是创造力产生的源泉。在德国文艺理论家赫尔德（Johann Gottfried von Herder）看来，真正的艺术源于艺术家对生活的观察和感受，是真实情感的自然流露<sup>[20]</sup>，因为人的情感是与生俱来的，是一个无法用理性把握的世界。在今天，摄影艺术的审美任务是挺身而出反对美艳的图像泛审美化，而不是去应和它。如果摄影行为本身和所创造出来的作品不能引起震惊，那它多半表明摄影发展到今天成为了多余的东西。

当代不意味着历史的断裂，我们仍可以从可贵的摄影精神中汲取力量，重申属于摄影媒介特殊性的审美价值。彼得·亨利埃默森（P. H. Emerson）坚持自然主义摄影反对照片的合成，他批判强烈的色彩主导摄影全部从而缺失艺术性，强调摄影要作为一种名副其实的艺术思想武器。仅有色彩而无情感，（这种情感并不是指矫揉造作的煽情）不过是徒有视觉刺激的色彩拼接，同时还要关注影调的整体形式以及视觉的真实性。<sup>[21]</sup>将被摄对象从日常现实中分离出来，无关乎技术角度定义下清晰性，从而获得独立性。

法国视觉艺术家克里斯蒂安·波尔斯坦基（Christian Boltanski）大量使用匿名肖像、旧照片与档案图像，通过重复、陈列与光影装置，使影像脱离个人叙事。他想要说明，图像本身的清晰度不能还原观看者的感知力，只有承载思想的精神力量才能解释并激发记忆媒介的社会能量。



图10 《档案》，克里斯蒂安·波尔斯坦斯基（Christian Boltanski）摄影/装置，1987年。

后人类时代法国哲学家让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）“拟像”概念<sup>4</sup>的升华还在不断冲击照

4 让·鲍德里亚（Jean Baudrillard, 1929—2007），法国后现代哲学家。其“拟像”（simulacrum）核心定义为：没有原本的摹本，不再模仿任何现实原型，仅在符号系统内部自我生成、自我循环，最终构成超真实（hyperreality）——一种比真实更真实、替代真实的符号秩序。

片传播的真实性，其实更要求摄影师在思维上保持敏感，在社会塑造与反思上趋于纯粹。当代影像艺术家正是在这样的前提下，以审美的眼光重新审视自然风光、社会现象与历史脉络，使“看到的”与“表达的”之间形成内在呼应。这也正是博伊斯“人人都是艺术家”断言的力量所在，思考与行为都是艺术塑造的过程，艺术活动展现完整的生命。

## 5. 结语

在博伊斯看来，当代艺术必须转向“物质研究”，扎根鲜活的感性生活世界，探寻一种新的世界理解。这种新的世界理解，伴随着艺术神秘主义精神特征的。<sup>[22]</sup>当代艺术不能放弃对形而上的追问，摄影也应拿出新的态势，打破创作的审美惯性，构建主体审美感知的艺术性体系。当代摄影的使命，早已超越单纯的视觉记录与形式创作，它既是艺术身体参与、情感流动、精神表达的审美实践，也是介入社会、留存记忆、反思时代的重要媒介。

## 参考文献

- [1] 安瑟姆·基弗. 艺术在没落中升起[M]. 孙周兴, 译. 上海: 同济大学出版社, 2016: 145.
- [2] 福尔克尔·哈兰. 什么是艺术? 博伊斯和学生的对话[M]. 韩子仲, 译. 北京: 商务印书馆, 2010: 13.
- [3] 马丁·海德格尔. 林中路[M]. 孙周兴, 译. 上海: 上海译文出版社, 2004: 26.
- [4] 鲁道夫·阿恩海姆. 论摄影的性质[M]. 滕守尧, 译. 北京: 中国摄影出版社, 1991: 149.
- [5] 莫里斯·梅洛-庞蒂. 知觉现象学[M]. 姜志辉译, 北京: 商务印书馆, 2001: 145.
- [6] 莫里斯·梅洛-庞蒂. 建制·被动性[M]. 宁小萌, 译. 北京: 商务印书馆, 2025: 77.
- [7] 约翰·伯格. 观看之道[M]. 刘惠媛, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015: 15.
- [8] Bassnett S. *Archive and Affect in Contemporary Photography*[J]. *Photography and Culture*, 2009, 2(3): 241-251.
- [9] 恩斯特·H·贡布里希. 图像与眼睛: 图画再现心理学的再研究[M]. 范景中、杨思梁、徐一维、劳诚烈, 译. 南宁: 广西美术出版社, 2016: 158.
- [10] 波丘尼·翁贝托. 未来主义雕塑的技术宣言[M]. 收录于翁布罗·阿波罗尼奥编. 未来主义宣言文集[M]. 北京: 商务印书馆, 2009: 86.
- [11] 孙周兴. 作为社会雕塑或抵抗的艺术——论约瑟夫·博伊斯的当代艺术观念[J]. *浙江社会科学*, 2025(10): 102. DOI: 10.14167/j.zjss.2025.10.007.
- [12] 大卫·霍克尼尼科斯·斯坦戈斯. 我的观看之道[M]. 万木春、张俊、兰友利, 译. 浙江: 浙江人民美术出版社, 2017: 105.
- [13] 卢茨·科普尼克. 慢下来: 走向当代美学[M]. 石甜、王大桥, 译. 东方出版中心, 2020: 5.
- [14] Beuys J. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*[M]. New York: Four Walls Eight Windows, 1990: 45.
- [15] 孙周兴. 作为社会雕塑或抵抗的艺术——论约瑟夫·博伊斯的当代艺术观念[J]. *浙江社会科学*, 2025(10): 104. DOI: 10.14167/j.zjss.2025.10.007.
- [16] 李泽厚. 美的历程[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001: 244.
- [17] 熊海洋. 社会学棱镜中的艺术天才图像——社会学家埃利亚斯论音乐天才莫扎特[J]. *艺术与社会研究*, 2025(1): 29. DOI: 10.16564/j.cnki.1003-2568.2024.05.011.
- [18] 米歇尔·福柯. 什么是作者? [M]. 载米歇尔·福柯: 知识考古学[M]. 谢强、马月, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003: 304.
- [19] 琼·方库贝尔塔. 图像的狂怒: 后摄影札记[M]. 中国民族摄影艺术出版社, 2018: 47.
- [20] 朱光潜. 西方美学史[M]. 北京: 商务印书馆, 2011: 386.
- [21] Emerson P H. *Naturalistic Photography for Students of the Art; The Death of Naturalistic Photography*[M]. New York: Arno Press, 1973: 179.
- [22] 孙周兴. 观念与行动——广义现象学与当代艺术[J]. *浙江: 浙江社会科学*, 2023(12): 106. DOI: 10.14167/j.zjss.2023.12.002.