

# “半透明”的媒介话语： 透视迈克尔·沃尔夫的摄影艺术空间

郭春宁 孙雪浩

---

**【内容提要】** 摄影从诞生之初就被赋予“镜子”的媒介身份，指涉借由照片透视现实。然而在现当代语境中，摄影无论从拍摄手法或创作技巧等方面，都呈现出有别于传统摄影中的凸显“透明性”的诉求。德国摄影师迈克尔·沃尔夫的城市纪实系列作品尤其能够代表这种趋向。这位具有人类学背景的纪实摄影家在2003年SARS疫情反思中进行艺术摄影转向，以新视角透视香港、东京等高密度城市，采用大量的平视构图突出了摄影作为一种媒介空间。进而通过截取窗口元素，沃尔夫在镜头中重新度量城市，并将观众的视线和思考引导回关注媒介本身。本文认为正是由于这种“正面性”的拍摄和对“窗口效应”的营造，使得沃尔夫的摄影艺术脱离直接的、透明的呈现，而成为探索摄影“半透明”媒介特质的突出案例。通过把沃尔夫的摄影作品作为典型案例分析，本文深入探讨“半透明”作为一种媒介话语，即摄影媒介的内部空间与现实空间的交叠，进而呈现出城市中私人空间与公共空间等复杂、多义的关系。

**【关键词】** 半透明；媒介话语；正面性；窗口效应；摄影；艺术空间

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2020.08.005

---

2019年4月，摄影师迈克尔·沃尔夫（Michael Wolf）在长洲的家中辞世，这不禁使人回忆起他镜头下香港成排的高密度建筑和充满市井气息的街巷生活，异国的都市风貌是他旅居生涯中梦幻般的记忆。在城市纪实题材之外，都市一隅

的影像表层之下，沃尔夫的作品在形式上颇显心思，展露出苦心经营的编排意味。评论界对此也在质疑，称呼其为纪实摄影是否妥当，但无论怎样，沃尔夫的确在摄影媒介本质层面作出了探索和实践。

曾经在德国 *STERN* 杂志长期担任新闻摄影师的沃尔夫，却因香港 2003 年的 SARS（非典）疫情转向独立摄影，并从此愈加锐利地捕捉城市和人的关系。在“城市生活”主题之外的拍摄手法方面，则充分传达出沃尔夫对摄影“透明性”特质的深刻反思。摄影的透明性代表着一种对现实的客观再现，照相机的机械成像原理和光化学反应，使得早期的胶片时代往往疏于对人为因素的考察，影像被认为是真实的、客观的，摄影也化身为透明的媒介。然而，自数码摄影发明以来，摄影的真实性和客观性便受到了人们的质疑。由于成像原理的不同，数字摄影的可篡改性使得照片失去了传统观念下的可信度，与此同时，摄影师也不再仅仅是“操作者”，摇身一变，成为照片的“创造者”，其主观意图被纳入衡量标准之内，数码摄影时代也因此被一些学者称作“后摄影时代”（post-photograph era），对透明性的质疑和反思也成了后摄影时代下摄影师和艺术家们的关照之一。

作为后摄影时代下的实践者，迈克尔·沃尔夫也用纪实摄影的形式传达其本人对于透明性的见解。在拍摄手法方面，沃尔夫的城市纪实摄影有着鲜明的特点：规避采用仰视、俯视等建筑常用的拍摄角度，平视的角度往往使得深层次的视觉空间遭到挤压，呈现扁平化，那种自文艺复兴起绘画界所追求的透视表达，在沃尔夫的照片当中隐退；窗户将建筑立面分割成无数的方格，这些平铺的矩形合力构成一张细密的“大网”，形成严密的秩序感，透过窗子所展现的内部空间构成也趋于多元；天空、地面或是其他可供对照的空间元素被沃尔夫驱逐出图像，被拍摄的主体填充整个画面，聚成一堵严丝合缝的墙，令人难以呼吸。总体来看，沃尔夫的作品看起来似乎更为扁平 and 单薄，图像的立体感弱化，同时画面的构成具有某种视觉指向性，观众的焦点被作者捆绑在特定区域而无法跳脱出来。

通过对其作品的观察和比较，可以将沃尔夫的拍摄技巧大致归纳为两类：“正面性”的拍摄和营造“窗口效应”。尽管沃尔夫本人从未承认自己在拍摄

过程中运用了某种公式化的方法，但这些特征的确能够在他的作品中找到对应。更进一步来说，这类拍摄方式本身带有强烈的创作色彩，也是对摄影师主观因素的正面回应。因此本文得出结论，正是由于摄影师“正面性”的拍摄和对“窗口效应”的营造，摄影的“透明性”本质受到来自创作者主观意图的影响，脱离直接的、客观的呈现，转变为“半透明”的再现，摄影媒介的内部空间与现实空间的出现交叠，进而呈现出城市中私人空间与公共空间等复杂、多义的关系。

## 一、“半透明”的媒介话语

自20世纪70年代数码相机问世以来，关于摄影的透明性便一直饱受学界争议，一批诸如杰夫·沃尔 (Jeff wall)、格哈特·李希特 (Gerhard Richter)、爱德华·韦斯顿 (Edward Weston)、艾德瑞斯·卡恩 (Idris Khan) 等摄影师和艺术家尝试运用摄影实践的方式，从各个角度探讨透明性及其他新的可能。迈克尔·沃尔夫作为其中一员，通过“正面性”的拍摄手法和营造“窗口效应”这两种手法，弱化了摄影的直接体验，强调了媒介的真实性一面，消解了客观再现，照相机与摄影师达成了合谋，对透明性构成了巨大的冲击。

### (一)“正面性”拍摄密度城市

迈克尔·沃尔夫擅长对城市建筑和人物的拍摄，而这其中，他对高密度城市建筑的表现更为独到。在这些图像当中，沃尔夫用“正面性”的拍摄手法弱化照片再现的真实性，利用平面化的空间诠释现实的立体建筑空间，这种做法可以看作是他质疑摄影“透明性”的第一步。

1994年沃尔夫移居香港，担任德国 *STERN* 杂志摄影记者。2003年 SARS 席卷香港，其家人搬离香港，作为这座城市的观察者，沃尔夫辞掉杂志社摄影师的职务，专注于拍摄香港的城市纪实题材，在此基础上进行艺术创作。在这一年他拍摄了《密度城市》(*Architecture of Density*)，后成为他“生活在城市 (*Life in City*)”系列中的一部分。和许多痴迷于香港光鲜亮丽外表的摄

影师不同，沃尔夫将目光对准这座城市的另一面——高密度的平民居住空间，被拍摄建筑的外立面无一例外被开发商粉刷了色彩，装饰之余用以缓解逼仄空间当中住户压抑已久的焦躁情绪。

在拍摄时，沃尔夫舍弃了夸张角度的取景，采用平视的视角观察这些建筑，楼的外立面与照片表面近乎平行，所示元素也多以垂直或水平的形式出现。一眼看上去，沃尔夫拍摄的似乎不再是建筑群，而更像是由纵横交错的画面元素编织成的一张“大网”，而人们就住在这些大小相等的格子当中。这一手法在其2006年的作品《透明城市》(*Transparent City*)中同样得到了生动的展现，好奇心日报的专栏评论员蒂芙尼·梅(Tiffany May)观看后这样描述道：“在‘透明城市’这个系列里，他从芝加哥的一座楼顶上，用长焦镜头捕捉到了密密麻麻的公寓，也透过点亮的窗户记录下了一些私人生活的细节。”<sup>[1]</sup>

作为摩天大楼的发祥地，芝加哥的城市当中遍布着镶嵌有大尺寸玻璃窗户的高层建筑，直插云端的建筑群数量之巨，令沃尔夫惊叹。与密度城市的白昼光线不同，夜幕下的芝加哥大楼灯火通明，建筑内部空间散发出的光亮透过高大的落地窗户投射出来，成为拍摄过程当中的稳定光源。摩天大楼的外立面，也因窗户的分隔，如同遮挡在光亮背景前的一扇“纱窗”。画面基本由黑暗的墙面和明亮的窗户两大元素构成，纵横方向的线框将画面分割成密集的方格，强烈的明暗对比也使得窗户内部的空间结构暴露无遗，尽管如此，屋内各物体和人的位置关系却并不明确，深度变化亦不明显，整体看起来更像是嵌在在窗户上的一幅家居画。

在这两组城市建筑系列作品当中，沃尔夫的拍摄手法可以看作是一种“正面性”的技巧运用。摄影师拒绝夸张角度和不寻常的视点切入，选择平视于楼体立面的角度进行取景，照片内的墙体、窗户等平面并不存在夸张形变，从而与照片表层达到平行，反映空间深度的侧面也以竖直线元素呈现；同时，照片当中缺少曲线和斜线元素，垂直和平行元素在画面当中占据相当大的比重，平行透视下的照片内部空间深度大大压缩，屋内的空间与外墙被挤压至同一平面，照片整体呈现出扁平化的特征。在建筑理论学者曾引看来，正面性“首先是画面主导的视觉秩序与画布表面相平行，物体主要以正面方式呈现；而另一

层意思是指人物或物体表现的方法更接近于正面投影而偏离透视法”<sup>[2]</sup>。曾引是从绘画的角度去解读正面性的，沃尔夫则是在摄影领域还原了这些特征，称其为“正面性”的拍摄有其合理性。

进一步来看，这种正面性的拍摄直接导致立体空间在照片中呈现平面化特征，这种扁平的视觉图像并不符合人眼对现实立体的感知，观看者对真实建筑的立体图像记忆与所看到的平面化信息发生冲突，阻碍了将照片信息还原为现实的过程，对照片产生陌生感和疏离感是在所难免的，照片赋予观看者的直观感受大打折扣。乔伊·大卫·波尔特（Jay David Bolter）和理查德·格鲁森（Richard Grusin）将媒体为观看者营造出的直接体验现实的感受称之为“透明的直感性”（transparent immediacy），与媒介的“透明性”挂钩，后者因前者而成为可能<sup>[3]</sup>。很显然，沃尔夫的照片并不能产生强有力的“透明的直感性”，相反，观众还会根据照片反映的内容产生困顿和讶异，这些扁平且缺乏空间深度的画面并不能让他们准确地联想到现实，如果不是照相机对细节和质感的逼真还原，即使说这是一幅画的照片也不为过。弱化照片给人的直接体验，消解了绝对的客观再现，这是沃尔夫反思摄影“透明性”的第一种手段。

## （二）透明城市中的“窗口效应”

如果说，《密度城市》与《透明城市》将立体空间进行扁平化处理，图像在观众眼中被还原为现实的难度增加，从而弱化了摄影媒介的客观再现，那么《东京压缩》（*Tokyo Compression*）和《街景》（*Street View*）便是对媒介自主性的赋权。强化媒介自身的真实性成为沃尔夫独特的“半透明“媒介艺术表达的第二特征，这也同时是他反思“透明性”的另一种途径，在《东京压缩》和《街景》当中，“窗口”的元素频繁出现，这其中既有对窗户的直接拍摄，也有通过可视化元素暗示视窗的存在。窗口在人眼和现实对象之间树立起一道屏障，使得观看者摆脱以往透过照片直接观看现实的错觉，转而开始注意摄影媒介的存在，再现的景观转变为创造的景观，这可以看作是一种“窗口效应”。

在分析沃尔夫的作品之前，需要对另一个术语加以解释，即超媒介性



图1 迈克尔·沃尔夫 东京压缩 (局部) 2010,  
©Michael Wolf, photomichaelwolf.com

(hypermediacy), 波尔特和格鲁森认为, 透明的直感性与透明的媒介关联, 超媒介性则对应着超媒介性的媒体, 超媒介性将人们的注意力转移到媒介本身, 使观看者意识到并非透过媒介来观看而是在观看媒介本身<sup>[4]</sup>。透明的直感性和超媒介性是摄影在不同时期的两种特性, 在摄影之初, 照片因其对事物高度逼真的影像还原而被认为是超越绘画的表现, 此时摄影的透明直感性显现出来; 随着电影和电视的出现, 时间性的动态图像又对摄影的瞬时记录提出了挑战, 摄影赋予观众的直感体验弱化, 摄影的超媒介性占据上风。

通过对窗口这一元素的调度和取用, 沃尔夫似乎有意强化摄影的超媒介性的一面。以《东京压缩》为例, 沃尔夫拍摄了东京的下北泽地铁站早高峰的场景, 对高压的城市生活的锐利捕捉让他凭借该作荣获当年荷赛日常生活类一等奖<sup>[5]</sup>。摄影师身处站台, 透过车门处的窗户向车内拍摄, 窗户成为观众和乘客之间的透明屏障。但很显然沃尔夫并不在意这种遮挡, 反而有意将清晰的车窗边缝, 氤氲的玻璃雾气, 贴在车窗的标签, 轿厢内人物的虚实位置关系等视觉特征尽收在镜头当中(图1), 以强调在摄影师(或是观看者)和乘客之间“窗户”这一阻碍视觉直接观看的屏障存在。而窗户在图像中起到了某种视觉导向的作用, 这意味着对观看区域的限定和框选, 吴琼指出, 无论是经典电影理论还是新理论, 都对“银幕”这一存在有着独特的理解。在吴琼看来, 爱森斯坦和阿恩海姆等新理论学者都设想观众是置身于画框所框定的影像之前, 所

以画框以内的造型是他们关注的焦点<sup>[6]</sup>。对于摄影作品来讲，银幕就是方寸之间的相纸或是印刷在出版品上的油墨面积，超出这块面积之外的一切，是摄影师舍弃的，是不需要观者留意的。对图像开放式的浏览变成封闭式的阅读，人看到的画面恰恰是摄影师刻意挑选的，而非现实当中供人眼自由捕捉的光影。这种观看方式与现实中的观看是不同的，尽管这可能并非沃尔夫本意，但通过他的摄影作品的确能感受到观者在面对照片时被动的处境，图像之内绝不是肉眼所见的现实，而是摄影对观众开的一个关于超媒介性的“玩笑”：在高度还原对象细节的透明性表层之下，摄影能够创造出不同于现实的世界，无论是视野范围还是构图方式，摄影不再只是用以观看现实的媒介，因其本身即能展现另一个现实。

在捕捉“窗口”时，沃尔夫呈现出艺术摄影家特有的敏感性。他把电脑屏幕视作一种窗口，创作了《街景》。该项目在获得2011年荷赛奖的荣誉称号，沃尔夫对技术的创造性运用值得称赞，但其拍摄电子屏幕的图像的做法同样受到多方质疑，人们认为它有违新闻摄影的初衷。在笔者看来，这恰恰可以激发对于新闻摄影和摄影真实性的重新界定。

相较于《东京压缩》中明确而易识的车厢窗口，《街景》则以较为隐晦的方式加以展现：窗口不再是可直接辨认的存在，而变成视觉要素暗示下的窗口。在捕捉窗口的时候，沃尔夫展现出艺术摄影家特有的敏感性。用他本人的话来说，巴黎的城市变化缓慢，促使他尝试从全新的角度观察这个熟悉的地方，谷歌街景<sup>[7]</sup>给予了他灵感。沃尔夫在电脑屏幕前架好相机，当浏览到地图中有趣的瞬间时，便按下快门拍摄下来，后期根据所拍摄的照片内容进行主题的划分。

本文之所以称之为“暗示的窗口”，是因为摄影师并未将电脑屏幕的外壳边缘置入画面当中，而是通过光学成像问题产生的视觉效果，帮助观众在头脑中完成对“窗口”存在的建构。由于拍摄到的是电脑屏幕显示出的画面，所以这些照片拥有一个共同视觉特征：笼罩着大量的摩尔纹（Moire pattern）<sup>[8]</sup>。有过拍摄经验的人会对这种干扰效果十分熟悉，它更像是一层吸附在照片表面的彩色网格，时刻提醒观看者自己看到的不过是一块屏幕当

中的景象。显然，沃尔夫可以选择用电脑截图的方式将图片加以呈现，这样做将避免摩尔纹对观众的视觉干扰，但这种做法不仅违背摄影原则，同样也不符合他所要传达的想法。在谷歌地图的“敞开式”图像当中，浏览者可以360度自由转动镜头选择画面，如同现实的观察方式一般，《街景》则是经由摄影师筛选过后对画面的截取，周围的场景变得不再重要（摄影师所认为的）或不需要关注，人的目光被牵引到当前的一幕之下。谷歌地图是一种对摄影极致透明性的尝试，它的确将客观现实一一囊括在图像里（排除为保护隐私而做的马赛克处理），并鼓励浏览信息的人按照自己的意愿自行观看，在现代技术的协助下，人们似乎实现了对瞬时性影像的开放式观看。

但沃尔夫的意图恰恰与之相左，他希望展现的是摄影的自我认可，而非人们经过对比现实后对摄影做出的判断。再看沃尔夫的照片，从对象的描摹上，它的确与现实如出一辙，但观看者在脱离照片之后，是无法借助双眼在周遭环境中看到一模一样的画面的，因为这些影像是摄影师和摄像机根据现实仿造出来的，它相似于真实却不同于真实。现在看来，沃尔夫的确做到了，将寻常的图像切割成一幕幕正在上映的“窗口”，观众不得不调整思维，告诉自己这不再是现实的再现，而是摄影机的杰作。

可以看到的是，无论是“正面性”的拍摄手段还是营造“窗口效应”，沃尔夫始终都坚持着摄影师对现实世界的能动性再现，他的照片足以使人们意识到摄影以往的“透明性”本质是片面和缺乏说服力的。苏珊·桑塔格曾说：“拍照既是占有客观世界的一种无限度的技术，又是那个单一的自我的一种不可避免地唯我论的表达。”<sup>[9]</sup> 摄影最终的呈现效果无法摆脱摄影师的主观意图施加的影响，这可以称之为某种在头脑中的预先“成像”，透射出摄影师的个人意趣和审美取向。摄影超媒介性的一面促使摄影师借用实际存在构建超越现实的图像，摄影也因此脱离被动再现，转而借助摄影师之手完成某种自我重塑，从这个方面来说，透明性的说法已然崩塌。

沃尔夫的作品是启发性的，本文认为，摄影媒介已然脱离纯粹透明的再现，它所反映出的光影和画面尽管取自现实，但又与现实截然不同，呈现出一种“半透明”的状态。“正面性”的拍摄和营造“窗口效应”共同构成了迈克



尔·沃尔夫的“半透明”摄影手法，凭借这种拍摄方式，沃尔夫又在媒介的空间表现上给予了深入的思考。

## 二、对话“半透明”：空间关系的多重表述

在引发摄影的媒介本质性讨论的同时，沃尔夫的作品凸显媒介内部空间与现实空间的关系的鲜明特性。概括来讲，沃尔夫所拍摄的图像当中，平面与立体、内部与外部两组空间关系共在。

从立体空间到平面空间的转化，可以被看作是对空间的降维处理，在《密度城市》和《透明城市》中，沃尔夫都在竭力传达这样一种独特的媒介空间状态：被拍摄对象在现实中表现为立体空间，在照片内却表现出平面空间的特征。香港居民住宅和芝加哥大厦地处两个大洲，相去万里，在沃尔夫的镜头下却都丢失了纵向的深度体验。当把两组作品并置在一起的时候，建筑外观和材料的差异被平面化网格的共性所压制，地理空间距离难以阻挡两栋建筑的拼接过程，平面空间的氛围统一而协调。需要注意的是，图像表现出的平面空间指的并非是物理层面的扁平化，因为无论如何，一张照片表面所展示的画面永远都是平面化的。这里所说的平面空间特征，乃是摄影师通过“正面性”的手段改造后，影像给予观看者的扁平化感受。在商业摄影讨论如何将物品拍摄得更具有质感和立体感的时候，沃尔夫却在追求一种与现实空间的矛盾对立。

而在《东京压缩》和《街景》两组作品当中，则蕴藏着一种内部与外部空间的模糊认知和潜意识对话。通过梳理沃尔夫的创作体悟可以看到拍摄的过程和情景赋予了双向观看的艺术张力。沃尔夫将镜头对准窗户内的乘客时，有些人一看到照相机就会闭上眼睛，不去朝车外注视。沃尔夫在后期的采访当中曾提到，“他们（被拍摄对象）大概是想：如果我看不到你，你也看不到我。”这并非巧合，摄影作品本身也形成了这样的观看关系，以《东京压缩》和《街景》系列中的两幅作品为例：挤在窗户边缘凝视摄影师的老者，同样可以是站在车厢外看着车厢内摄影师的人；伴随着对图像长久的凝视和思索，这种隐秘而怪诞的位置关系变得越发强烈。

产生这种错觉的原因，首先在于窗口给予的视觉要素在图像内部的构成作用。由于“窗口”的透明属性，身处屏障两侧的双方视线交汇进而形成对话关系，观众（摄影师）意识到在审视他人的同时，自己也在被他者观看，“暗中窥视”的情景在这一瞬间垮塌，单向的侵犯性监视升级为双向的、充满交流意味的对视。米歇尔·福柯（Michel Foucault）在《规训与惩罚》（*Surveiller et Punir*）中对囚室情景的描述，“每个人都被牢靠地关在一间囚室里，监督者可以从前面看到他……他可以被观看，但他不能观看。他是被探查的对象，而绝不是一个进行交流的主体”<sup>[10]</sup>。沃尔夫借用玻璃窗可供双向观看的媒介属性无疑打破了这种囚室效果，摄影下的对象不再是“被探查的对象”，摇身成为观看的主体。作为观众的代言人，摄影师拍摄并保留了颇有背叛意味的对视画面，冷静地告诉那些站在作品面前的人，他们并非监视者，亦绝非杰伊·阿普尔顿“栖息地理论”的猎食者，身处战略要地<sup>[11]</sup>。观者头脑中因先前通过欣赏摄影作品而产生的前理解，一种经验性的置身图像之外的空间预设，越发变得模糊和矛盾。

与此同时，通过刻意地框选，剔除图像中影响空间判断的视觉元素，沃尔夫将整个作品的空间关系彻底打乱。这种看似混乱的布局引起了评论家蒂芙尼·梅的关注，她在文章中写道：“沃尔夫拍高楼大厦的时候既不包括天空、也不包括天际线，只拍摄高楼大厦狭窄的立面，从而创造出了看似无限重复的建筑照片。”<sup>[12]</sup>诚然，丢弃天空和地面的处理方式，无疑让密布窗户的住宅群越发局促，其画面张力得到极大扩充。沃尔夫意识到天际线和地平线之于建筑的意义，有意地抹除它们正是对现代城市生活的独特批判和解构——城市栖居者似乎再难一览苍穹和坦途。

除了对现代城市孤立于自然之天空地面的情感层面解读，沃尔夫的这种媒介表达还呈现出一种模糊观众视角和空间关系的诉求。在创作《密度城市》的时候，沃尔夫就已经采用了这种手法，隐藏起建筑四周的天空和地面，画面中只有彩色墙体和窗户，可供观者进行内外空间判断的参考性元素一并被遗弃在画面之外。《东京压缩》和《街景》中除窗口元素外的其他空间暗示性因素，如地铁车厢周围的站台、电脑屏幕的外边框都被摄影师通过镜头裁剪掉了。这

样一来，可供参考的视觉信息丢失，仅通过照片所提供的图像，观众没有充分证据对自己所处空间（即镜头所处的空间）的内外属性下定论。

从日常经验出发，在观察一幅照片的时候，人们习惯于将自己与摄影师共置在一个位置，相机镜头替代人眼作为在场的见证，因此镜头所处的空间坐标在某种程度也会被观者所认同。以观看沃尔夫的作品为例，依据往常看照片的经验性认知，观众可以轻松地理解摄影师是站在车厢外或电脑屏幕前进行拍摄的，一种干扰阅读摄影的空间预设始终在干扰观众的双向思维。照片的表层被打造成单面镜，庇护着观者的窥视，制造并反复强调着观众所处空间的固化。

然而，观众所处的空间并非看上去的那样单纯和稳定，摄影有能力撼动这种牢不可破的错觉。沃尔夫刻意隐藏或丢弃掉那些企图引导空间判断的要素，阻断了观众回溯现实空间的过程，当被拍摄对象与观众对视的时候，交流的过程达成了。沃尔夫的这些作品对观众构成了空间认知上的灾难：头脑中经验性的判断，那种置身图像之外的空间预设，将随着不甚明确的媒介空间而越发变得模糊和矛盾。

《密度城市》和《透明城市》代表着平面空间与立体空间的纠缠，《东京压缩》和《街景》则干扰了内部空间与外部空间的认知，两组空间关系的模糊是沃尔夫摄影艺术当中媒介空间的典型特征。对于观看者来说，现实单一的空间定位认知在沃尔夫的作品中却呈现为双向空间的含混不清，再现的空间秩序被彻底打乱。这种做法并非是对观众的玩弄，甚至可以肯定沃尔夫在拍摄这些照片时是极为严肃的，其摄影主题往往也都充满着深刻的社会人类学等多元化的思考。从严密压抑的住宅到拥挤难耐的车厢，沃尔夫的摄影主题从未脱离对现代城市人居生活的观照，“半透明”的媒介话语之下，摄影媒介脱离纯粹的现实自我生产出复杂、多义的空间关系，这本身同样是对摄影半透明性的空间层面的反馈。

## 结 语

迈克尔·沃尔夫面对社会问题进行了从纪实摄影师到艺术摄影探索的身份

转换。本文在对这种关注城市变化的摄影创作中分析提取了沃尔夫独特的艺术视角：“正面性”的拍摄和营造“窗口效应”。

正是通过这两种拍摄技巧，沃尔夫一方面弱化了摄影透明的直感性，同时强调了摄影的超媒介性，从媒介自身的真实性上实现了对传统透明理论的瓦解，这个过程始终伴随着摄影师本人的主观介入。摄影在这种情况下，也不再是对现实客观的、直接的呈现，而变成了主观的、间接的再现，这意味着一种“半透明”的转向，摄影因此也成为“半透明”的媒介。另一方面，基于以上两种拍摄手段，通过对被拍摄对象空间内部暗示性视觉元素的过滤，沃尔夫在照片内部构建起双重空间并存的状态，摄影媒介的内部空间因此也变得复杂多义，与现实的单一空间形态发生碰撞，这同时也是对媒介半透明性质的空间化体现。

在强调摄影能够超越再现的局限之外，沃尔夫也对媒介时代下的图像进行了深入思考：事物在图像当中的样子真的如同现实中那般吗？香港高密度的畸形城市发展，透过扁平而压抑的建筑视角得到展现。长久凝视沃尔夫的摄影作品，不禁让人怀疑那些耸立在城市环境下的高层建筑是否还是立体而饱满的，从某种意义上来说，空间的压缩可以看作城市住民濒于坍塌的身心状态，更是对后现代都市下紧张情绪的思考。“正面性”的拍摄方式并非沃尔夫首创，但沃尔夫却进行了更为深刻的拓展性尝试。

“窗口”所展现的对媒介时代城市人群的观照，是沃尔夫“半透明”摄影片段中的另一处聚焦。车厢里的乘客和屏幕里谷歌街景中的人，正是当下媒介监视下的囚徒。身心疲惫的上班族，在饱受注视的目光之余，寄希望于“掩耳盗铃”，无力地闭上双眼，紧紧捍卫着自己仅存的隐私权；看向窗外的人，则力求一搏，或怒目圆睁、冷眼斜视，或做出辱骂性手势坚守自己最后的倔强；街边车后便溺的妇女，自以为找到了足够隐蔽的角落，却被全世界看在眼里。

“窗口”的影像之下，展现了现代城市的无助和迷惘，在媒介和媒体无处不在的时代，私密空间与公共空间的界定更加模糊不清，这也是每个现代城市人都难以摆脱的处境。

对迈克尔·沃尔夫的“半透明”的媒介话语的思考绝不应仅限于拍摄技巧

或手法上的分析，摄影技法诉求同时彰显着艺术家本人的社会责任担当与人文关怀。因此，理解摄影师所在的人文展望点，对城市发展及社会整体结构加以综合考量，才能够深刻地透视到隐藏在光影表象之下的全球性议题。要做到这点并非易事，沃尔夫本人即是多种标签的集合体：早年人类学背景和纪实摄影师的经历、对城市生活的长期关注和洞察、跨文化的艺术行走和比较研究等使得其获得了独树一帜的艺术视角和媒介表述力。可以肯定的是，从媒介理论、城市理论、合作民族志、跨文化传播等诸多学科领域出发，对摄影艺术空间的讨论将是丰富和多元的。艺术视角透视中的城市议题，其逐步解决也必将需要全球性的努力和跨学科的合作。

#### 【注 释】

- [1]Tiffany May. 摄影师迈克尔·沃尔夫去世，他是个香港大楼和生活细节捕手 [EB/OL]. (2019-04-28) [2019-10-28].<http://www.qdaily.com/articles/63324.html>.
- [2] 曾引. 立体主义、手法主义与现代建筑——柯林·罗的遗产 (三) [J]. 建筑师, 2016 (1): 33-51.
- [3][4]BOLTER J D, GRUSIN R. Remediation. Understanding New Media[M]. Cambridge: MIT Press, 1999: 34, 34.
- [5] 荷赛奖是世界新闻摄影比赛 (WORLD PRESS PHOTO, 简称“WPP”)的简称, 由总部设在荷兰的世界新闻摄影基金会 (WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION) 主办。该会成立于 1955 年, 因为发起于荷兰, 故被称为“荷赛”。被认为是国际专业新闻摄影比赛中最具权威性的赛事。
- [6] 吴琼. 电影院: 一种拉康式的阅读 [J]. 中国人民大学学报, 2011, 25 (6): 34-43.
- [7] 谷歌街景, 是谷歌地图的一项特色服务, 是由专用街景车进行拍摄, 然后把 360 度实景拍摄照片放在谷歌地图里供用户使用。
- [8] 摩尔纹是一种在数码照相机或者扫描仪等设备上, 感光元件出现的高频干扰的条纹, 是一种会使图片出现彩色的高频率不规则的条纹。
- [9] [美] 苏珊·桑塔格. 论摄影 [M]. 上海: 上海译文出版社, 2010: 200.
- [10] [法] 米歇尔·福柯. 规训与惩罚 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012: 225.
- [11]APPLETON J. The Experience of Landscape[M]. New York: John Wiley & Sons, 1975: 73.
- [12]Tiffany May. 摄影师迈克尔·沃尔夫去世，他是个香港大楼和生活细节捕手 [EB/OL]. (2019-04-28) [2019-10-28]. <http://www.qdaily.com/articles/63324.html>.

---

郭春宁: 中国人民大学艺术学院副教授, 中国人民大学数字人文研究中心研究员

孙雪浩: 中国人民大学艺术学院2018级硕士研究生

责任编辑: 阳 烁