Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова»

*На правах рукописи*

Чжу Юйвэнь

# ПОИСКИ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В НОВЕЙШЕЙ ФОТОГРАФИИ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ДИЗАЙНЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА. НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Специальность: 5.10.3 — Виды искусства
(техническая эстетика и дизайн)

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том I

**Научный руководитель:**
доктор искусствоведения, профессор
Лаврентьев Александр Николаевич

Москва 2025

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ ..... 4**

**ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ МИРОВОГО ФОТОИСКУССТВА: СЛОЖЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И ЖАНРОВ ..... 19**

**1.1. От совершенствования инструмента - к осознанию художественной сущности фотоискусства: пересечение технологий и аутентичности ..... 19**

**1.2. Влияние художественных течений на формирование творческих направлений фотоискусства первой половины XX века ..... 28**

**1.3. Сложение концепции фотоискусства как медиа в XX веке ..... 39**

**1.4. Фотография и социальная история: критика и рефлексия общества и культуры ..... 45**

**Выводы по главе 1 ..... 50**

**ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИННОВАЦИИ КОНЦА XX- НАЧАЛА XXI ВЕКА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ КИТАЙСКУЮ ФОТОГРАФИЮ ..... 52**

**2.1. Влияние постмодернизма на фотографию: динамический сдвиг между воспроизведением и интерпретацией ..... 53**

**2.2. Новый нарратив фотографии: восприятие времени и построение нарратива ..... 60**

**2.3. Символизация тела и социальная интерпретация ..... 70**

**2.4. Переплетение сюрреалистического и абстрактного искусства: исследование границы между формой и содержанием ..... 82**

**2.5. Пейзажная фотография: инновации в естественном повествовании и пространственной поэтике ..... 90**

**Выводы по главе 2 ..... 103**

**ГЛАВА 3. ПЕРСПЕКТИВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ В КИТАЕ ..... 113**

**3.1. Инновации фотографии в контексте цифровых технологий ..... 113**

**3.2. Углубление и расширение языка фотографии: визуальный язык междисциплинарного диалога ..... 122**

**3.3. Организация и проведение фотопроектов в публичном пространстве ..... 131**

**3.4. Изменения, вызванные социальными и цифровыми технологиями: влияние разнообразия и глобализации на фотографию ..... 151**

**3.5. Перспективные форматы фотоискусства (интерактивные формы) ..... 158**

**Выводы по главе 3 ..... 183**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 186**

**БИБЛИОГРАФИЯ..... 193**

# ВВЕДЕНИЕ

## Актуальность темы исследования

Современная массовая фотография оказывает все возрастающее влияние на визуальную культуру и повседневную жизнь, интегрируясь со средовым и графическим дизайном, становясь полноценной областью проектного творчества.

На примере фотографии видно как технические искусства сращиваются с дизайном: используя универсальные цифровые технологии и технологии индустриального производства для проектирования и выполнения работ, тиражируя произведения, вводя их в дизайн- продукты медиа и рекламы культуры и образования.

Обработка изображений, монтаж и верстка, видеомонтаж – дают возможность неограниченно распространять статические и динамические изображения и декоративные композиции в формате идентичных цифровых копий. Используется цифровая печать на любых материалах, любых форматов, а также эффекты ламинации и пластификации, что позволяет создавать долговечные экспозиции и инсталляции, в том числе и на открытом воздухе. Сегодня фотография становится полем деятельности креативных индустрий. А массовость фотографии как технологии и языка общения и обмена делает этот вид медиа пригодным для привлечения широкой аудитории к творчеству и производству, притягивая зрительскую аудиторию.

Увеличиваются масштабы и количество фотовыставок в Китае, сложились традиции проведения международных фотофестивалей, конкурсов, биеннале, каждый раз обновляющие представления о роли фотографии в современной культуре и арсенале ее художественно-выразительных средств. Выразительные средства фотоискусства интегрируются в различные форматы художественных проектов, различных видов и жанров художественного творчества, мультимедийные, экранные и печатные формы графического дизайна. Все эти процессы ставят актуальной задачей изучение генезиса фотоискусства в XX-XXI

веке в контексте художественных новаций, влияния прикладных форм фотоискусства и взаимодействия с другими формами и жанрами искусства.

Само проведение фестивалей и выставок превращается в комплексные кураторские и дизайнерские проекты, осуществление которых требует не только понимания психологии зрителя и социальной роли фотоискусства, но и знания современных технологий и инструментов этого вида творчества, его средовых и экспозиционных возможностей, понимания всего многообразия.

Рост интереса к художественному образованию в сфере фотографии является одной из заметных тенденций последних лет. Подготовка специалистов, способных интегрировать художественные принципы и дизайнерские технологии, становится критически важной. Такие специалисты должны понимать культурное и социальное значение своих работ, владеть современными техническими и художественными средствами моделирования образов в выполнении проектных задач.

Современная фотография активно взаимодействует с другими формами искусства, включая дизайн. Арт-дизайн играет ключевую роль в создании визуальных композиций и экспозиций, где фотография используется как средство художественной выразительности. Интердисциплинарный подход в фотографии подчёркивает необходимость создания уникальных художественных проектов, объединяющих различные виды искусства и техники, обеспечивая их синергетический эффект. В современном Китае взаимодействие фотоискусства, графического дизайна, фототехнологий, используемых в дизайне, — приобретает уникальные черты, связанные с неповторимостью, уникальностью и глубиной тысячелетней культуры.

Таким образом, исследование направлений и тенденций новейшей китайской фотографии является не только актуальным, но и необходимым для понимания современных процессов взаимодействия фотографии, как одного из технических видов искусства, и дизайна в развитии проектной культуры, дизайна и художественно-промышленного образования.

**Степень научной разработанности темы**

В рамках академической области теоретические исследования фотографического искусства демонстрируют богатое разнообразие и глубину, охватывая онтологию фотографии, семиотический анализ и её роль в социокультурных и современных художественных практиках. Исследователи создали прочную теоретическую основу. В. Б. Ш. Беньямин [1] анализирует значительное влияние появления фотографии на современную цивилизацию. Р.Бартез[2] исследовал символическую и концептуальную природу фотографии. С. Л. Сонтаг [3] рассматривала историческую и современную роль фотографии в обществе (1977). А. В. Лиер[4], В. Бёрджин[5] и В. Флюссер расширили обсуждение фотографии с философской и социологической точек зрения. Между тем исследования Р. Э. Краусс, А. Базена[6] и Т. Д. Шарковского[7] обогатили понимание качеств медиума фотографии и её исторической эволюции. Эти теоретические работы демонстрируют сложное взаимодействие в фотографии между объективностью и субъективностью, реальностью и восприятием, а также подчеркивают её центральное место в современной визуальной культуре.

При изучении истории фотографии в мире в целом традиционно принято составлять масштабные повествовательные исследования. Примерами таких исследований могут послужить работы Б. Ньюхолла [8], Н. Розенблюма [9] и И.

---

[1] Бенджамин В. Б. Ш. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости，Перевод Ван Цайюна. Пекин: Чайна Сити Пресс, - 2002. – 193с.本雅明.复制机械时代的艺术作品.王才勇译，北京：中国城市出版社，2002:193

[2] Barthez R.J.Camera Lucida: Reflections on Photography.Farrar, Straus and Giroux.1981，119p.

[3] Сонтаг С.Л. О фотографии.Пер. Хуан Канран. Шанхайское издательство переводов, 2010. – 230с. 苏珊桑塔格著.黄灿然译.论摄影.上海译文出版社.2010:230

[4] Лиер А.В. Философия фотографии. перевод Йинг Айпин и Сюэ Мо, Китайская фотопресса, 2016.亨利·范·利耶.摄影哲学.应爱萍，薛墨译，中国摄影出版社，2016

[5] Виктор Бургин. Мыслящая фотография. Macmillan Education UK, 1982. – 239p.

[6] Базен А. Онтология фотографического изображения./ Мао Вэйдун.Серия Фотографическая литература. 2015. – №2. (法)安德烈·巴赞.摄影图像本体论.毛卫东译·摄影文论丛刊, 2015(2)

[7] Szarkowski T. J. The Photographer's Eye. The Museum of Modern Art. 1982, PP.338

[8] Newhall B.The History of Photography: From 1839 to the Present.Museum of Modern Art, 1982, 319p.

[9] Naomi Rosenblum. World History of Photography. Abbeville Press Publishers. 2007, 720 p.

Джефферии. В исследованиях мировой истории фотографии важное место занимают работы по всеобщей истории. В последние годы роли фотографии в современной художественной практике уделяется всё больше внимания, например, книга «Откровения: женская литература о фотографии с 1850-х годов до наших дней», под редакцией Л. Херон и В. Уильямс, а также «Теория фотографии: исторические линии» М. Дердина [10]. Такие теоретические исследования, как «Теория фотографии: историческая линия и конкретные примеры» Х. В. Гилдера и «Дух фотографии» Д. Баджера, также играют значительную роль.

Кроме того, книга «Фотография: от документа к современному искусству» известного французского историка фотографии А. Гюйера посвящена трансформации фотографии от документа к современному искусству. В книге Ш. Коттон «Фотография как современное искусство» внимание сосредоточено на молодом поколении художников, делающих акцент на технических и материальных качествах фотографии. Книга Л. Уэллс [11] «Введение в критику фотографии: Современные проблемы фотографической практики» углубляется в суть теории фотографии. Также значимы работы Э. Л. Марцони и М. Хиндмана «Конструирование изображения в современной фотографии» и Л. Сутера «Почему художественная фотография (второе издание)». Д. Бейт[12] исследует разнообразие фотографии в эпоху постмодернизма и то, как она перешла традиционные границы. У Хун и Челси Фоксвелл[13] рассматривают историю ранней китайской фотографии и сравнивают её с развитием фотографии и истории искусства в соседних странах Азии и во всем мире.

Теория фотографии, построенная такими российскими учеными-искусствоведами, как как О.Н. Аверьянова, Н.В. Афанасьевская, А.Н. Лаврентьев, О.Л. Свиблова, В.Т. Стигнеев, И.Ю. Чмырёва и многими другими, не должна

[10] Дердина М. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Pinney (дата обращения: 10.10.2023)
[11] Wells L. Photography:A Critical Introduction. Routledge .2000, 416p.
[12] Бейт Д. Фотография: Ключевые понятия. Издательство Берг . - 2009.- С.224
[13] Foxwell C, Wu Hung. Photography and East Asian Art. University of Chicago, and Art Media Resources. 2021.- p.424

остаться незамеченной при углублённом обсуждении эволюции и тенденций развития мирового современного фотоискусства.

Тем не менее, в международном академическом сообществе всё ещё редко проводятся комплексные исследования тенденций развития современной китайской фотографии в 21 веке. Несмотря на то, что академические исследования в Китае достигли определённого прогресса, с учётом его быстро развивающегося социально-экономического положения и культурной открытости, эти исследования всё ещё недостаточны с точки зрения систематичности, глубины и методологии. Начиная с книги «60 лет новой китайской фотографии» Ян Сяояня (杨小彦)[14], вышедшей в 2009 году, и заканчивая книгой Бао Куня (鲍昆)[15] «Смотреть и еще раз смотреть: современная видеокультура. Издатель», в которой подробно рассматривается документальная фотография в Китае с 1980-х годов, а также книгами «Влияние: каталог духа современной фотографии в Китае» Ли Наня (李楠) и «Пионерская фотография в Китае с 1990 года» Чжу Ци(朱其)[16] китайские ученые начали предпринимать попытки создать академический дискурс о современной фотографии.

Кроме того, в своей докторской диссертации (2012) Цай Мэн (蔡萌)[17] создал исследовательскую структуру современного китайского искусства и современной фотографии. Чжан Цзе (张洁) в докторской диссертации подводит итоги и делает выводы о представлении тела в китайском фотографическом искусстве, объединяя

[14] Ян Сяоянь. 60 лет новой китайской фотографии, издательство .Хэбэй: Издательство изящных искусств Хэбэя, 2009 杨小彦.新中国摄影 60 年.河北美术出版社，2009 年

[15]Бао Кунь. Смотреть и еще раз смотреть: современная видеокультура. Китайская федерация издательства литературы и искусства，2009. – 354с. 鲍昆，观看再观看：当代影像文化. 中国文联出版公司. 2009:354

[16]Чжу Ци. Китайская пионерская фотография с 1990 года. Хунань: Издательство изобразительных искусств Хунань, 2004.朱其.1990 年以来的中国先锋摄影.湖南：湖南美术出版社，2004:401

[17] Цай Мэн. Эволюция и строительство: исследование современной китайской фотографии (1976-2010). Пекин: Китайская академия искусств, 2012 . - 281с.蔡萌.演变与建构：中国当代摄影研究(1976-2010).北京：中国艺术研究院.2012(2):281

и анализируя конкретные художественные явления и фотографические образы видения «тела» [18].

В последнее время некоторые китайские ученые-теоретики также начали обращать внимание на тенденции развития современной китайской фотографии в Китае в целом. В своей книге «Современная культурная карта Китая» Гу Чжэн(顾铮)[19] анализирует развитие современной фотографии в Китае как на макро-, так и на микроуровне. Книги «В фокусе: фотография в Китае» У Хуна (巫鸿)[20] и «Жизнь в экранах: измерение китайской современной фотографии с 2000 года » Хай Цзе (海杰)[21] изучая новый облик и проблемы современной китайской фотографии в цифровую эпоху.

Такие выставки, как «Между прошлым и будущим: современная фотография и видеоарт в Китае» (2004), «20 лет современной китайской фотографии в Китае» (2006) и Вторая международная Фотобиеннале в Гуанчжоу, на которой было представлено 30 лет китайской фотографии с 1976 года (2007), выставка «Новая фотография в Китае с 2009 года»[22], «Современная китайская фотография 2009-2014»[23] и «От зерна до пикселя: история фотографии в Китае» (2015), а также «40

---

18 Цзе Чжан. Визуальная репрезентация тела в китайском фотоискусстве - на примере журнала « Популярная фотография» (1979-2019). Шанхай: Шанхайский университет, 2022(3) . –189с. 张洁. 中国摄影艺术中身体的视觉呈现 —以《大众摄影》杂志(1979-2019)为例.上海：上海大学.2022(3)：189

19 Гу Чжэн.Карта фотографической культуры. Ханчжоу: Чжэцзян Фотопресс, 2016. - 344с.顾铮. 当代摄影文化地图.杭州：浙江摄影出版社，2016:344

20 У Хун. В фокусе: фотография в Китае. Пекин: Китайское издательство этнической фотографии, 2018. – 421с. 巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:421

21 Хай Цзе. Жизнь в экранах: измерение китайской современной фотографии с 2000 года. Пекин: Китайское национальное издательство фотографии, 2016. -323с. 海杰.屏幕生存-2000 年以来的中国当代摄影切面.北京：中国民族摄影出版社，2016:323

22 Тематическая выставка 2013 Пекинской международной Фотобиеннале - Новая китайская фотография с 2009 года 2013 年北京国际摄影双年展主题展-2009 年以来中国新摄影 URL: https://www.cafamuseum.org/exhibit/detail/445(дата обращения: 10.10.2023)

23 Художественный музей Миншэн, Шанхай, групповая выставка фотографии, Современная китайская фотография 2009-2014 гг. -2014. 2014 年，上海民生现代美术馆，摄影群展《中国当代摄影 2009-2014》

лет современной китайской фотографии (1976-2017)»[24] , «180 лет фотографии в Китае»[25], хотя дают определенную базу для теоретического изучения современной китайской фотографии, в конечном итоге они не могут способствовать созданию полной системы теоретических исследований.

Несмотря на то, что накоплен значительный теоретический, творческий и историко-культурный материал, проблемы взаимодействия фотографии и дизайна в современной культуре и проектных видях творчества затрагиваются крайне редко. Исключение составляют такие исследования как «Жизнь в экранах: измерение китайской современной фотографии с 2000 года» Хай Цзе (海杰) и диссертация С.С. Филенко «Тенденции развития fashion-фотографии для социальных медиа», раскрывающая тенденции, особенности создания и функционирования фотографических образов в мире дизайна моды начала XXI века.

В целом, академическая дискуссия о современной китайской фотографии должна быть более глубоко интегрирована в макро-рамки глобальной истории искусства, а также в междисциплинарные теории социальных и культурных изменений, чтобы построить всестороннюю, глубокую и систематическую теоретическую структуру исследования. Систематические исследования по темам и направлениям, обсуждаемым в настоящем исследовании, все еще мало распространены в академическом мире и нуждаются в дальнейшем продвижении и углублении.

**Цель диссертационного исследования :** — исследование новейших направлений фотоискусства Китая в контексте его проектно-художественных

24 40лет современной китайской фотографии (1976-2017).
URL: https://www.threeshadows.cn/cn/exhibitions/7-401976-2017-three-shadows-10th-anniversary-special-exhibition/overview/(дата обращения: 10.10.2023)

25 Иньчуаньский музей современного искусства, выставка «180 лет фотографии в Китае», состоявшаяся 19 августа 2019 года, опубликовала каталог выставки «180 лет фотографии в Китае». 银川当代美术馆，“摄影 180 年在中国”展览 URL: http://www.moca-yinchuan.com/books/detail/?id=26 (дата обращения: 10.10.2023)

возможностей, средств художественного выражения и взаимодействия с другими видами и формами художественного творчества.

Поставленная цель исследования может быть достигнута путем решения следующих задач:

- изучение эволюции технико-технологических аспектов фотографии и их влияния на сложение культурно-коммуникационных форм и жанров фотоискусства

- анализ изменений средств художественной выразительности в развитии стилевых и художественных направлений фотоискусства как явления визуальной культуры

- систематизация и периодизация творческих направлений в современном фотоискусстве Китая в контексте проектной культуры и медиапространства

- выявление места и роли фотоискусства в современных художественных и дизайнерских проектах

- анализ форм и средств экспонирования произведений фотоискусства в контексте медиатизации актуального художественного процесса (социальная история новейшей фотографии, дизайн пространства фотографических выставок)

**Объект диссертационного исследования:** произведения фотоискусства Китая начала XXI века и формы их интеграции в комплексные художественные, дизайнерские и музейно-выставочные проекты.

**Предмет диссертационного исследования:** система средств художественной выразительности в новейшем фотоискусстве Китая, направления и тенденции развития начала XXI века в контексте проектной деятельности и их влияние на смежные виды проектного творчества, в частности, на дизайн.

**Временные рамки исследования:** Данное исследование охватывает развитие современной фотографии на протяжении XX и XXI веков, с акцентом на ключевые художественные и технические новшества, а также изменения в культурных и социально-политических контекстах.

**Географические рамки исследования**: Преимущественно Китай, а также другие страны Азии, Россия, страны Европы и Америки.

**Методы исследования:** В исследовании использованы методы искусствоведческого анализа: иконографический, формально-композиционный и стилистический анализ, позволивший выявить развитие средств художественной выраительности в фотоискусстве Китая и факторы, влияющие на появление новых направлений и тенденций.

Метод культурно-исторического анализа использован для выявления социально-исторических, политических, культурных предпосылок в формировании ведущих тенденций в развитии фотоискусства в Китае, анализа творческих биографий художников и дизайнеров.

Системно-структурный анализ таких комплексных объектов как музейно-выставочные экспозиции или разработка кураторскизх проектов в 3 главе позволил раскрыть влияние эмоционаьно-психологических, социокультурных факторов на усиление роли фотоискусства в публичном и медийном пространстве.

Обзор искусствоведческой литературы по теме позволил выявить ряд ключевых понятий для анализа произведений художников и дизайнеров: средства и приемы художественной выразительности, публичное пространство, кросс-медийное взаимодействие и мультимодальная среда, интерактивное взаимодействие между фотоискусствои и аудиторией,

В ходе полевого анализа, сбора информации из первых рук, наблюдения за непосредственно протекающими событиями, проведения интервью и опросов собран и документирован материал, впервые вводящийся в научный оборот, касающийся авторских творческих концепций и истории создания произведений.

**Теоретическая и практическая значимость работы**

Выстроена теоретическая модель этапов развития фотоискусства в Китае в контексте истории мировой фотографии с выявлением проектно-технологической и художественно-образной специфики фотоискусства конца XX - начала XXI века. В диссертации систематизированы основные тенденции развития современной

китайской фотографии в ее взаимодействии с социумом, различными видами искусства, выявлены этапы переосмысления роли фотографии от средства документирования к утверждению ее медиа функций в социальной и культурной коммуникации, что расшиило ее выразительные возможности и определило современный статус как кросс-медийного и междисциплинарного художественного творчества.

Выявлены проектно-художественные инструменты современной фотографии в Китае, способствующие более глубокой интеграции искусства и технологий, заново определяющие её роль и значение в современном искусстве и организации общественного пространства, обозначены новации связанные с цифровыми технологиями, междисциплинарной интеграцией и процессами синтеза искусств.

В исследовании обозначены пути интеграция фотографии в учебные программы в области дизайна, что становится мощным образовательным инструментом, который стимулирует аналитическое мышление и повышает визуальную грамотность. Современные образовательные подходы в области фотографии и дизайна формируют всесторонне развитых специалистов, способных сочетать технические навыки с творческим потенциалом, что позволяет им эффективно реагировать на вызовы времени и вносить значительный вклад в развитие визуальной культуры.

Материалы и выводы диссертации показывают универсальный характер выявленных закономерностей для различных культур и регионов, что имеет значение не только для современного искусства и дизайна Китая, но и для осмысления художественных процессов в международном масштабе.

Исследование полезно для кросс-медийных художников, кураторов, ученых и преподавателей, организующих фестивали и биеннале, а также для образовательных программ. Результаты могут быть интегрированы в учебные планы художественных и дизайнерских школ, способствуя междисциплинарному подходу и инновационному мышлению студентов. Кураторы международных мероприятий могут использовать данные исследования для отбора работ,

способствуя глобальному признанию современных художественных тенденций и культурному разнообразию.

**Гипотеза исследования：** Современная китайская фотография начала XXI века, интегрируясь в комплексные художественные проекты и взаимодействуя с дизайном и архитектурой, создаёт уникальные визуальные композиции и экспозиции. Эти процессы подчёркивают важность междисциплинарного подхода и значимость художественного образования, подготавливающего специалистов, способных интегрировать искусство и технологии, понимая их культурное и социальное значение.

Развиваясь в условиях глобализации, современная китайская фотография отражает и трансформирует национальные и международные тенденции в искусстве. Анализ её художественной эволюции выявит ключевые тенденции и вклад в мировое фотоискусство. Таким образом, китайская фотография начала XXI века играет значительную роль на международной сцене, формируя новые стандарты и подходы в искусстве фотографии.

**Положения, выносимые на защиту**:

- Современная китайская фотография трансформирует визуальную культуру и повседневную жизнь, формируя коллективную и индивидуальную память под влиянием цифровизации и глобализации. Это оказывает значительное влияние на развитие дизайна и эстетического восприятия в обществе.

- Междисциплинарная интеграция китайской фотографии с другими видами искусства способствует созданию инновационных практик и трансграничного сотрудничества, оказывая влияние на теорию и критику искусства. Эти процессы поддерживают развитие образовательных программ и стимулируют творческое мышление у студентов.

- Рост фотографических выставок и мероприятий в Китае и по всему миру способствует диверсификации искусства и расширению участия публики. Это отражает и поддерживает глубокое понимание психологии аудитории и эффективное использование современных технологий и экспозиционных сред.

- Прогнозы будущих тенденций развития фотографии в Китае и мире подчеркивают роль новых технологий в эволюции фотографического выражения и зрительского опыта в цифровую эпоху. Эти тенденции имеют важное значение для развития образовательных программ и совершенствования методик преподавания в области искусства и дизайна.

**Соответствие паспорту специальности:**

5.10.3 - Виды искусства (техническая эстетика и дизайн):

54. Дизайн в системе культуры

57. Дизайн информационной среды.

58. Коммуникативные аспекты дизайна.

60. Авторские концепции в дизайне.

67. Цифровые технологии в дизайне: от проектирования до производства.

**Апробация результатов исследования:** осуществлялась в ходе обсуждений по аспектам и этапам исследования в форме участия на конференциях, публикации материалов в научных и научно-практических изданиях. По теме диссертации опубликовано 11 статей, из них 6 в рекомендованных ВАК научных публикациях, а результаты исследования были одобрены более чем на 5 международных научно-практических конференциях. Результаты исследования также были опубликованы также в двух коллективных монографиях.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

**Рецензируемые научные издания, рекомендованные ВАК:**

1.Чжу Юйвэнь.Фотофестивали и фотоярмарки: демонстрация новых идей в фотографии// Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2023.-№ 4-С.74-78

2.Чжу Юйвэнь.Фотоискусство и антропология: декодирование многогранной культуры телесности// Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2023.-№ 5-С.92-96

3.А.Н. Лаврентьев, Чжу Юйвэнь. «Реальность» и «иллюзия»: исследование работ современного китайского фотохудожника Шао Вэньхуана. // Декоративное

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ.Москва. 2023.-№ 3.часть 3- С.175-186

4.Чжу Юйвэнь.Современные способы экспонирования фотографии в музейных и выставочных пространствах/Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ.Москва. 2023.-№ 4.часть 1-С.412-420.

5.Чжу Юйвэнь.Создание визуальных границ: искусство фотоинсталляций в пространственном измерении// Журнал по культурологии и искусствоведению Культура и цивилизация. Москва.2023.-№ 9-С.23-31.

6.Чжу Юйвэнь.Восприятие времени и построение нарратива в современных китайских фотографических работах//Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2024.-№ 1. -С.131-135

**В других научных изданиях:**

7. Чжу Юйвэнь.Этапы бытования фотографического образа: от мгновения съемки до зрительского восприятия. опыт современного китайского фотоискусства. Россия-Китай Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Москва：МГХПА им. С.Г.Строганова，2023. С.188-191

8.Чжу Юйвэнь.Современная ландшафтная фотография России и Китая. Диалог воды и земли. Россия-Китай - диалог пластических искусств. Москва：МГХПА им. С.Г. Строганова. 2022.-С.588-593

9.Чжу Юйвэнь.Фотографическое исследование «китайских» классических легендарных образов // Кинокритика .2023.- № 17(20)- С.47-50 朱雨雯/“中国式”古典传说类影像的摄影研究/电影评介//电影评介杂志社，2023.-№ 17（20）-С.47-50

10.Чжу Юйвэнь.Современная практика и проблемы разработки учебных программ по фотографии в китайских художественных колледжах и университетах//Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века/ РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024.-388.- С.236-240

11.Чжу Юйвэнь.Современная практика и исследования в сфере фотографического образования в Китае//Горизонты художественного образования и искусства XXI века/РГХПУ им. С.Г. Строганова.2025.-с321-329

фотоработы в научных изданиях:

12.Чжу Юйвэнь.Фотоработы Чжу Юйвэня//Журнал Китайского общества образования (CSSCI), Китайское общество образования, 2023.- № 10(12) .- С.161. 朱雨雯作品，中国教育学刊（CSSCI）/中国教育学会，2023.-№ 10（12）-с161

13. Чжу Юйвэнь. Чжу Юйвэнь. Архитектурная фотография «Структурный диалог». Китайское издательство (CSSCI), 2024, (11):80.朱雨雯.建筑摄影《结构对话》[J].中国出版（CSSCI）,2024,(11):80.

**Результаты диссертационного исследования были апробированы в докладах автора на конференциях:**

14. Современная ландшафтная фотография России и Китая. Диалог воды и земли. Международная научная конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». Москва, 25 марта 2022 г.

15. Этапы бытования фотографического образа: от мгновения съемки до зрительского восприятия. Опыт современного китайского фотоискусства/программа МНК «Современное искусство востока: вызовы и реакции», Москва, 28 октября 2022 г.

16. Современные способы экспонирования фотографии в музейных и выставочных пространствах/I Всероссийская научно-практическая конференция «Соловьевские чтения», Москва，27 апрель 2023 г.

17. Современная практика и проблемы разработки учебных программ по фотографии в китайских художественных колледжах и университетах/ Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века». Москва, 11октября 2023 г.

18.Фотоискусство и антропология: декодирование многогранной культуры телесности// VI Международной научной конференции Пространство культуры-Москва，27 октября 2023 г.

**Структура работы**：Диссертация состоит из двух частей. Первая часть включает введение, три главы, разделённые на параграфы, заключение и список литературы. Вторая часть состоит из оглавления, таблиц и иллюстраций, связанных с темой исследования.

# ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ МИРОВОГО ФОТОИСКУССТВА: СЛОЖЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И ЖАНРОВ

## 1.1. От совершенствования инструмента — к осознанию художественной сущности фотоискусства: пересечение технологий и аутентичности

История фотографии, несомненно, представляет собой красочный гобелен с множеством цветовых переходов и деталей. Бесцельные, на первый взгляд, научные изыскания начала XIX века невольно проложили путь к созданию прочного теоретического фундамента фотографического искусства. Возникновение этой новой области привело к появлению инновационных способов фиксации и понимания реального мира. Первая в истории постоянная фотография – экспериментальная работа Жозефа Нисефора Ньепса, появившаяся в 1826 г., ознаменовала собой не только великий технологический прорыв, но и полное переосмысление способов восприятия реального мира. Теоретические основы фотографии обогатились благодаря калотипической фотографии У.Г.Ф. Тальбота и его книге «Карандаш природы» [26] (Рис.1-1), которая определила ранние отношения фотографии с другими видами искусства, такими как живопись и рисунок. Ранние связи между фотографией и другими художественными формами, такими как живопись, были сформированы благодаря работе известного историка искусства Бомонта Ньюмонта. Известный историк искусства Бомонт Ньюхолл сравнил важность «Карандаша природы» в истории фотографии с важностью Библии Гутенберга в истории книгопечатания.[27]

В Китае слово «фотография» встречается в книге Чжэн Чуня（郑淳) периода Даогуан династии Цин, озаглавленной «Альбом сливовых деревьев павильона

[26]URL:https://academic-accelerator.com/encyclopedia/zh-cn/calotype(дата обращения: 20.11.2023)

[27] Мэнь Сяоянь. Истоки философии фотографии: Тальбот и перо природы. Ханчжоу: Чжэцзян Фотографик Пресс, 2022. –350.с. 门晓艳，摄影哲学的起源：塔尔博特与自然之笔，浙江摄影出版社 2022：350

Чжубо»(竹波轩梅册)[28] (Рис.1-2). Интересно, что самое раннее письменное упоминание слова «фотография» в Китае также относится к 1842 г. Что касательно происхождения слова «фотография» в китайском языке, его значение не только ограничивается прямым переводом «изображать светом», но и подразумевает восточную эстетическую концепцию избегания света и выявления теней. Это в корне отличается от западной фотографии, которая сосредоточена на выражении твердых форм и качеств.

В 1850-х годах появление мокрого коллодионного процесса ввело фотографию в новую эру. В этот период студийные портреты быстро стали важным средством фиксации личной и семейной истории. Фотография предложила более быстрый и экономичный способ сохранения портретов, чем традиционная живопись. Эта форма фотографии быстро завоевала популярность среди всех слоев общества и стала важной частью социальной и культурной жизни в XIX веке. Первая в Китае фотостудия была основана в Гонконге американцем Джорджем Уэстом в 1844-1845 гг. «Студия в Ичане» - самая ранняя студия или фотомагазин в Шанхае с точной датой основания, а к 1876 году в Шанхае было уже около дюжины студий, принадлежащих китайцам.

Андре Адольф-Эжен Дисдери зарегистрировал патент способа изготовления фотографий на визитных карточках, которая позволяет получить восемь одинаковых портретов на одной странице[29]. Его фотографии (Рис.1-3) стали не только символом статуса, но и одной из первых новых форм фотографического самовыражения. Фотография превратилась в средство коммуникации и самовыражения. От эпохи тинтайпа до эпохи стеклянной пластины появились «карточки стереоскопа», популярная форма развлечения в

[28] Шао Вэньхуан. Концепция «фотографии» и мир «пейзажа»// журнал Китайской академии искусств. – 2022. – № 2. – С. 236-240 邵文欢.“摄影”的观看与“山水”的世界.中国摄影.2022(2)：p236-240

[29] Андре Гюнтер, Мишель Пуаре.История мирового фотографического искусства. Чжао Синь, Ван Шуай.Пекин:Китайская фотопресса, 2016 – С.380 安德烈·冈特尔、米歇尔·普瓦韦尔著,赵欣、王帅译.世界摄影艺术史.中国摄影出版社，2016:380

Европе и США до появления кино и телевидения, а также важный способ понимания мира[30]. Француз Л.Легран[31] с 1857 по 1859 гг. сделал большое количество стереоскопических фотографий Шанхая, Сучжоу и Ханчжоу (Рис.1-4).

Стоит отметить, что изначально фотография рассматривалась как вспомогательное техническое и художественное средство: Шарль Бодлер критиковал ее как «служанку искусства», а первые фотографы использовали ее в основном как дополнение к живописи. Со временем, впрочем, распространение фотографии повлияло на живопись, что привело к развитию более живописных форм выражения, таких как импрессионизм. В свою очередь, живопись повлияла на фотографию, что привело к появлению так называемой «пикториальной фотографии». Пикториальная фотография — жанр фотографии, возникший в Англии в середине XIX века и достигший своего расцвета в начале XX века, ознаменовал превращение фотографии из вспомогательной роли в технике и искусстве в самостоятельный вид искусства, стремящийся к живописному эффекту или достигающий состояния «поэтичности и живописности».По мере публикации все большего количества фотографий с изображением повседневной и социальной жизни, научных явлений, с ними начинает знакомиться все более образованная в социальном и культурном отношении общественность. Одновременно с этим совершенствовались технологии фотографирования и печати. Постепенно фотография начинает признаваться как уникальное по своей художественной ценности и выразительности явление. Во второй половине XIX века школа «высокой художественной фотографии», достигшая своего пика в этот период, создавалась по образцу искусства живописи, создавая работы, которые были одновременно повествовательными и драматичными. Британский фотограф О.Г.Рейландер[32] в своей работе «Два пути жизни» продемонстрировал, что

[30] URL: https://photo100.org/stereoscope-card/(дата обращения: 2.5.2023)

[31]Луи Легран (1820-?). Француз, первый западный фотограф, открывший студию в Шанхае. URL: https://photo100.org/louis-legrand/ (дата обращения: 2.5.2023)

[32] Оскар Густав Рейландер (1813-1875 гг.), известный как отец художественной фотографии. Родом из Англии, он родился в Швеции и первые годы занимался живописью, а в 1853 г. обратился к фотографии.

фотография также может быть художественным и творческим средством. Кроме того, Г.П.Робинсон напечатал пять негативов на одном листе бумаги и объединил их в фотографию под названием «Масса» (Рис.1-5). В то же время, появление импрессионизма стало результатом того, что живопись училась у фотографии и конкурировала с ней, поскольку импрессионисты использовали фотографии в качестве эталона, разрабатывая художественную форму, которая изображала мгновенные впечатления от природы с помощью визуального механизма фотографии. Это было не только инновацией и восстанием против традиционного искусства, но и демонстрацией того, что фотография в силу своей подлинности стала центром внимания общества. Этот фотопроект, вдохновленный эпохой Возрождения, для завершения которого потребовались сложные технические приемы и много времени, показал возможность использования фотографии в качестве средства художественного творчества, поставив ее на одну ступень с другими видами искусства. Впоследствии, через полвека после появления фотографии, британский фотограф П.Г. Эмерсон [33] развил свою теорию «Натуралистическая фотография». Впоследствии в XX веке в Европе и США стала популярна такая форма, как «пикториализм» [34] . Историческая заслуга «пикториализма» заключается в его попытках создать художественную идентичность фотографии и «пробудить» чистоту фотографии и ее языка в обратном смысле.

На протяжении всей истории развития китайской фотографии подобные жанры стали появляться только в начале двадцатого века. Вместе с подъёмом Движения за новую культуру «Четвертое мая» в 1919 году создание групп современного искусства, таких как «Общество света» и «Общество Хуаша», вдохнуло новую силу в искусство ранней китайской фотографии. Создание групп современного искусства ознаменовало важный поворотный момент, а

[33]Питер Генри Эмерсон (1856-1936гг.) в 1889 году опубликовал сборник художественных эссе под названием «Натуралистическая фотография», от которого натуралистическая фотография и получила свое название.

[34]URL:https://imagecoffee.huiminchi.com/ (дата обращения: 20.11.2023)

именно превращение фотографии из простого инструмента объективной записи в форму самовыражения, возведенную в ранг искусства. В этот период Лан Цзиншань(郎静山) [35], как «родоначальник пикториальной фотографии» в Китае, способствовал развитию движения фотоискусства в республиканскую эпоху. Работа Лана Цзиншаня в стиле «Звучание волн» (Рис.1-6) и работа «Ливень» (Рис.1-7) художника эпохи Мин Тана Иня различаются лишь методами или формой при одинаковой сущности, что воплощает глубокий диалог между фотографией и традиционной китайской живописью.

Во времена Лана Цзиншаня большинство фотографов считали фотографию разновидностью быстрой живописи, и было само собой разумеющимся сделать фотографию похожей на картину. Фотографы, находившиеся в то время в похожей ситуации, такие как Лю Баньнун[36](刘半农) (Рис.1-8) и Ло Бонянь (骆伯年)[37](Рис.1-9) прошли Движение за новую культуру.

В 1927 году Лю Баньнун написал монографию «Баньнун о фотографии», в которой он изучал теорию фотографии и фотоискусство. Помимо подражания картинам, Лан Цзиншань, в отличие от других, превращал их в картины, что стало важным фактором, выделившим его в ту эпоху. Его «составная картинка» [38] очень похожа на составные фотографии западного пикториализма, (Рис.1-10), (Рис.1-11). Творческая практика Лана Цзиншаня и его современников послужила ценным источником вдохновения для более

[35] Лан Цзиншань 郎静山(1892-1995 гг.) был пионером фотографии и одним из самых первых китайских фотожурналистов. Его называли «бесспорно самой выдающейся фигурой в истории китайской художественной фотографии»и «отцом азиатской фотографии».

[36] Лю Баньнун (1891-1934 гг.), уроженец Цзянъина, был пионером китайского Движения за новую культуру и известным литературоведом, лингвистом и педагогом.

[37] Ло Бонянь (1911-2002гг.), в 1934 году он опубликовал свою знаменитую работу «Кап Урн», которая открыла путь для фотографии тела в Китае.

[38]Лан Цзиншань. Составная картинка/Ханчжоу: Чжэцзянское фотоиздательство, 1993.郎静山. 集锦摄影.杭州：浙江摄影出版社,1993.

поздних фотохудожников и в то же время заложила прочный фундамент для развития китайского фотографического искусства.

В XX веке фотография постепенно утверждается как самостоятельная форма искусства. Такие мастера, как А.Стиглиц[39], подчеркивали, что фотография – это не только художественное украшение, но и важное средство выражения собственной уникальной перспективы и переживаний. Дебаты между пикториализмом и прямой фотографией, а также дальнейшие достижения продемонстрировали, что фотография не только развивается технически, но и добивается значительного прогресса в плане художественного выражения и публичности. А.Стиглиц, хотя в начале своей карьеры находился под влиянием пикториальной фотографии, уже с 1917 г. (Рис.1-12) стал подчеркивать, что фотография должна быть независимой и самобытной. Он считал, что при выражении индивидуальных смыслов фотография должна в большей степени учитывать свои собственные законы и своеобразие, что делает ее более свободной и независимой от живописи. Через журнал «Camera Work» [40] и другие издания Стиглиц и другие специалисты не только популяризировали фотоискусство, но и добились того, что фотография постепенно стала рассматриваться как независимое искусство, обладающее собственной ценностью и выразительной силой.

В журнале «Camera Work» была издана статья Садакити Гартманна «В защиту прямой фотографии», в которой Гартманн предложил и объяснил термин «Прямая фотография». Согласно его идее, оригинальность и правдивость являются отличительными чертами фотоискусства, и потому фотография должна в полной мере использовать свои собственные выразительные возможности, а не подражать другим видам искусства, таким как живопись. Очевидно, что эту свою идею Гартманн противопоставлял популярному в то время «пикториализму». Пикториальная фотография пыталась исследовать художественную ценность фотографии, используя послепечатную обработку и иные приемы, чтобы сделать

[39] Альфред Штиглиц (1864-1946 гг.) был американским фотографом и владельцем галереи

[40] Roberts P. Stieglitz A. Camera Work, The Complete Photographs 1903—1917. Cologne: Taschen, 1998.

фотоработы максимально похожими на картины. Гартманн же и другие сторонники прямой фотографии выступали за то, чтобы фотография вернулась к своей сути, полностью раскрыв и исследовав свою собственную, присущую только ей художественную выразительность.

Кроме того, новая материалистическая фотография как школа фотографического искусства, возникшая в 1920-х годах, основанная А. Зандером[41], — это школа искусства, для которой характерно превращение повседневных вещей в потрясающие визуальные впечатления с помощью крупных планов и других техник, которые подчеркивают точное изображение структуры поверхности объекта, создавая тем самым уникальное чувство эстетики (Рис.1-13) .

Как мы видим, фотография прошла долгий и сложный путь от технического развития до признания в качестве самостоятельной формы искусства. Она является не только инструментом документирования реальности, но и важным средством выражения индивидуальных смыслов и перспектив. Эволюция, которую она прошла, начиная с фотохимических принципов и заканчивая «прямой фотографией», была многогранным и ярким процессом. Этот процесс определялся и формировался наукой, техникой и изобразительным искусством. Развитие фотографии – это не только прорыв в области техники и искусства, но и непрерывное совершенствование и углубление способов восприятия и понимания человеком реального мира, а также постоянные поиски и стремление к индивидуальности и самовыражению. В этом процессе фотография, как мощный визуальный язык, продолжает формировать и обогащать наше мировоззрение и эстетический опыт.

**Роль музеев, галерей и художественных салонов в коллекционировании и экспонировании фоторабот**

В истории художественных галерей и музеев искусство фотографии претерпело удивительную трансформацию от маргинализации до статуса мейнстрима — процесс, который не только отражает динамичный характер

[41] Август Зандер (1876-1964 гг.) был немецким портретным и документальным фотографом.

взаимодействия искусства и общества, но и подчеркивает важную роль фотографии в фиксации истории, формировании культурной памяти и продвижении художественных инноваций. В первые годы существования фотографии, хотя ее потенциал и возможности были давно предвидены, признание ее в качестве самостоятельной художественной формы не произошло в одночасье. Напротив, долгое время она считалась скорее продуктом технологического прогресса, чем частью художественного творчества.

Путь коллекционирования и демонстрации фотоискусства отражает его превращение из технологической инновации в культурное наследие и повышение его статуса в истории искусства. С середины XIX века фотография была признана правительствами и культурными учреждениями как важная форма культуры и искусства, а решение французского правительства начать коллекционирование фотографий в 1851 году ознаменовало национальное признание двойной ценности фотографии как инструмента для документирования и средства художественного выражения. Это решение не только создало официальную платформу для сохранения искусства фотографии, но и стало предвестником постепенного признания фотографии в мире искусства. Создание публичной коллекции фотографий в Музее Виктории и Альберта (V&A) в 1858 году стало одним из первых признаков официального признания искусства фотографии. Предполагалось, что это будет всеобъемлющая коллекция и экспозиция фотографии в различных ее формах, включающая в себя как художественную, так и научную и документальную фотографию. В 1857 году Генри Райланд выставил картину «Два пути жизни» на Манчестерской выставке художественных сокровищ. Еще одной важной особенностью пикториализма стало активное формирование художественных организаций и ассоциаций; с конца XIX до начала XX века в разных странах вокруг пикториалистского проекта возникло множество художественных объединений, таких как Венский камерный клуб в 1891 году, «Братство связующего кольца» в 1892 году, Парижский фотоклуб в 1894 году и

Фотографические сецессионисты (под руководством Альфреда Стиглица) в Нью-Йорке в 1902 году.

С подъемом современного искусства и глубокими изменениями в художественных концепциях в начале XX века статус фотографического искусства начал значительно повышаться в художественных галереях и музеях. В этот период акцент современного искусства на свободе формы и индивидуальном самовыражении открыл новые горизонты для развития фотографического искусства. В то же время художественные галереи и музеи, являясь основными местами демонстрации и распространения искусства, начали углублять свое понимание и оценку фотоискусства.

Международная выставка «Кино и фотография» [42] (рис. 1-14), проходившая в Штутгарте в 1929 году, стала не только всемирной выставкой современной фотографии, но и важным событием в подтверждении статуса фотографии и кино в современной культуре. В 1930-х годах систематическое собирание и экспонирование фотографии в MoMA в Нью-Йорке ознаменовало официальное признание фотографии как самостоятельного вида искусства в мировом масштабе. В частности, работа Джона Шарковски в отделе фотографии MoMA способствовала широкому признанию уникальной эстетической и выразительной силы фотографии, позиционируя ее как независимый и далеко идущий художественный медиум. Таким образом, зрители начали пытаться понять различные грани фотографии в развитии общества через макрокультурную перспективу.

Открытие Музея Джорджа Истмена в 1949 году не только укрепило позиции фотографии как экспоната в художественных галереях и музеях, но и стало важным центром фотографического образования и исследований, предоставив более широкое пространство для наследования и инноваций в искусстве фотографии.

[42] Выставка«Кино и фотография»,URL: https://aestheticsofphotography.com/film-und-foto-1929/(дата обращения: 2.5.2023)

Международный центр фотографии (ICP), основанный в Нью-Йорке в 1974 году знаменитым фотографом Корнеллом Капой, не только занимается выставками и коллекционированием произведений фотоискусства, но, что более важно, он подчеркивает роль фотографии в социальном и культурном обмене, продвигая социальную ответственность и культурную ценность фотографии посредством образовательной и выставочной деятельности. Благодаря развитию этих ключевых моментов и институтов статус искусства фотографии претерпел фундаментальную трансформацию, превратившись из вспомогательного инструмента записи в художественную форму, имеющую глубокое социальное и культурное значение. Художественные галереи и музеи сыграли незаменимую роль в этом процессе, не только предоставив платформу для демонстрации и изучения фотографического искусства, но и способствуя осознанию и пониманию общественностью ценности фотографического искусства, сделав фотографию неотъемлемой частью современной культуры.

## 1.2. Влияние художественных течений на формирование творческих направлений фотоискусства первой половины XX века

### Особенности фотографического видения

В инновациях изобразительного искусства XX века фотография, с ее уникальным визуальным языком и средствами выражения, способствовала фундаментальному сдвигу в восприятии мира людьми. Вальтер Беньямин в своем проницательном анализе особенностей фотографии отметил, что фотография и кино не только изменили способ производства и восприятия искусства, но, что более важно, они перевели человеческое восприятие из тактильного или осязательного визуального режима в чисто визуальный. По сравнению с традиционными художественными формами, такими как живопись, фотография в большей степени соответствует потребности

современной публики в «отвлечении», позволяя зрителю оценивать и судить в состоянии расслабления и развлечения[43].

В 1920-х и 1930-х годах изменения в эстетике фотографии отразились не только в технических и формальных инновациях, но и оказали глубокое влияние на понимание природы фотографии как искусства. В этот период фотография рассматривалась как творческое средство, способное активно вмешиваться в реальность, интерпретировать и реконструировать ее, а фотографы исследовали более глубокие социальные, культурные и философские смыслы с помощью «Новой фотографии», которая подтолкнула искусство фотографии к развитию. В книге «Как читать фотографию» историк Иэн Джеффри исследует влияние резкого изменения концепции механизации на развитие фотографии в Европе и США после Первой мировой войны. Он отмечает, что процесс механизации, инициированный войной, подтолкнул фотографию к быстрому развитию в направлении, отличном от традиционной изобразительной фотографии, заставив ее искать уникальные и инновационные формы выражения.

Футуризм — культовое художественное направление начала XX века — отражал социальные, культурные и технологические метаморфозы того времени. В своем «Манифесте футуризма» Маринетти выразил любовь к юности, технологиям и современной городской жизни, а также бунтарский протест против традиции. Под влиянием этих идей Антон Джулио и Артуро Брагалья широко использовали фотографические приемы в своей работе «Футуристический фотодинамизм», опубликованной в 1913 году[44]. Они считаются пионерами фотодинамизма, то есть попытки передать с помощью фотографии динамику и энергию движения людей и предметов. (Рис.1-15). Они также оказали влияние на последующие художественные направления.

---

[43]Ш.Бенджамин.В. Б. Ш.Три очерка о социологии искусства. Перевод Ван Юн, Нанкин：Издательство Нанкинского университета, 2017. (德)瓦尔特·本雅明.艺术社会学三论.王涌译，南京大学出版社. 2017.

[44] URL:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267(дата обращения: 2.5.2023)

Даже когда движение потерпело неудачу после Первой мировой войны, идея футуризма продолжала находить отклик. В 1920-х и 1930-х годах дадаизм и сюрреализм были двумя наиболее влиятельными в международном масштабе авангардными художественными движениями и представляли собой реакцию и критику традиционных ценностей, порожденных Мировой войной. Эти концепции возникли в основном в Советском Союзе и Германии, которые были пионерами искусства в контексте конструктивизма. Модернистская фотография претерпела глубокую эстетическую трансформацию. Эти изменения не ограничились техническими и формальными инновациями, но и оказали глубокое влияние на понимание людьми природы фотографического искусства, заставив зрителей взглянуть на современный мир с новой точки зрения.

Дадаистское художественное движение, как художественное течение в период с 1916 по 1923 год, пыталось раскрыть природу реальности с помощью своего анархистского духа и полного отказа от традиционных культурных и художественных форм. С другой стороны, сюрреализм, как современный западный литературный жанр, расцвел в Европе между двумя мировыми войнами и оказал глубокое влияние, особенно в области изобразительного искусства. Сюрреализм исследует подсознательную психологию человека, преодолевая ограничения повседневной логики и практического опыта, смешивая понятие реальности с инстинктом, подсознанием и опытом сновидений, и раскрывая мир образов в глубинах человеческого разума. Ман Рэй [45] и венгерский художник Андре Кертеш [46] являются представителями визуальных экспериментов в фотографии в этот период. Серии «Rayographs» Ман Рэя (Рис.1-16) и «Метаморфозы человеческого тела» (Рис.1-17) Кертеша, были вызовом и преодолением документальной природы фотографии, и их работы

[45] Ман Рэй (Man Ray,1890-1976гг.) — французский и американский художник

[46] Андре Кертеш (венг. André Kertész, 1894-1985гг.французский и американский фотохудожник, один из крупнейших мастеров мировой фотографии.

подтолкнули искусство фотографии к беспрецедентным художественным высотам, открыв новый путь для фотографии в контексте дадаизма и сюрреализма.

Техника фотомонтажа еще больше расширяет выразительное поле фотографии, нарушая линейное повествование о времени и объективном состоянии пространства, и становится важным экспериментом в иррациональном и плюралистическом взгляде дадаизма и сюрреализма на реальность. Например, Джон Хартфилд использовал фотомонтаж в качестве инструмента политической пропаганды, резко сатирируя и нападая на нацистский режим, создавая визуальные парадоксы, которые были вымышленными, но затрагивали важные вопросы (рис. 1-18). В фотомонтажах Ханны Хёх необъяснимым образом соединяются политики, солдаты, обыватели и различные символические объекты периода Веймарской республики, раскрывая глубокую усталость и опасения современного человека и обеспечивая длительный стимул для современного визуального искусства (рис. 1-19).

Фотоэксперименты в фотомонтаже. Идея разложения и реструктуризации фотографического изображения была увлечением идеей критики реальности и постмодернистского деконструктивизма, размышлением о духе гуманизма и законе фокальной перспективы со времен Ренессанса, а также визуальным представлением хаотического положения дел после Первой мировой войны.

В начале XX века немецкая школа БАУХАУС представила революционно новые идеи в области интеграции фотографии, живописи и кино. Школа Баухаус была инновационной не только потому, что включила фотографию в систему художественного образования, но и потому, что она предоставила теоретическую и практическую платформу для интеграции кросс-медийного искусства. В 1925 году в книге Л.М.Надь[47] «Malerei Fotografie Film» были подробно рассмотрены

[47] Ласло Мохоли-Надь (László Moholy-Nagy ) (1895 - 1946 гг.) - венгерский художник и фотограф, профессор школы Баухауз. URL:https://www.moholy-nagy.org/biography/

взаимодействие и характеристики трех медиумов, что ознаменовало важное повышение позиции фотографии в области искусства и ее признание. Кроме того, его жена, Люсия Мохоли, также была фотографом, и вместе они исследовали выразительный потенциал светового реконструирования.

Теории и практика Мохоли-Надь, особенно его внедрение фотографии без камеры, не только символизировали новую эру в исследовании искусства фотографии, но и подчеркивали важность искусства как средства улучшения человеческого восприятия. Используя различные техники и языки, такие как фотомонтаж, школа Баухаус подтолкнула фотографию в более экспериментальном и исследовательском направлении. Их идеи отражают глубокое осознание: что фотография — это не просто производная от живописи или вид искусства, охваченный традиционными представлениями об эстетике, а самостоятельное искусство с объективной визуальной формой (рис. 1-20).

В начале XX века социальные потрясения и революционный пыл, последовавшие за Октябрьской революцией в СССР, вдохновили целое поколение художников, которые пытались найти инновационные художественные формы, подходящие для новой эпохи. В этот момент истории фотография, как молодая и потенциально экспериментальная художественная форма, рассматривалась художниками-первопроходцами как важный инструмент изменения общественного сознания. Советские художники этого периода исследовали новые визуальные языки и формы выражения через фотографию, которая была уже не просто инструментом для запечатления реальности, а творческим средством, способным активно вмешиваться и изменять ее.

В частности, развитие техники фотомонтажа не только обогатило понимание фотографической композиции, но и подтолкнуло фотографию к пересечению общества и искусства. В СССР фотомонтаж был не только формой художественного самовыражения, но и инструментом социальной

критики и культурной рефлексии. В таких учебных заведениях, как ВХУТЕМАС [48], хотя фотография и кино не были частью официального преподавания, они использовались в качестве дополнительных медиа для смежных проектов, таких как зарисовки с фотографий или съемка объектов исследования. Это оказало значительное влияние на парадигму художественного образования. Основными художественными направлениями, оказавшими влияние на образование ВХУТЕМАСа, были конструктивизм и супрематизм. Поворотным пунктом в истории русского конструктивизма стала выставка 1921 года «5x5=25». По окончании выставки конструктивисты заявили о своем переходе от станкового искусства к искусству «производственного», к проектированию предметного мира [49] . Среди художников ВХУТЕМАСа Александр Родченко[50] и Густав Клуцис[51], а также Эль Лисицкий[52] были представителями новой фотографии того периода.

Первым фотомонтажом в СССР стал «Динамичный город» Густава Клуциса (рис.1-21), в котором элементы, вырезанные из фотографии, нарушали общепринятые нормы перспективы, пропорций и масштаба. Лисицкий в 1924 году создал собственный портрет «Автопортрет (Конструктор)» [53] (рис. 1-22), используя тени объектов, чтобы дополнительно подчеркнуть фотомонтаж. Родченко особенно подчеркивал, что обычной перспективы уже недостаточно, чтобы выразить всплеск энтузиазма и визуального возбуждения революционной эпохи. Он считал, что нетрадиционные ракурсы, такие как вид сверху, снизу и диагональ, могут

[48] ВХУТЕМАС. URL: https://vkhutemas.academy/articles/fakultety-vxutemasa-korotko (дата обращения: 10.10.2023)

[49] Александр Лаврентьев. Родченко и Степанова//Наше Наследие: Иллюстрированный культурно-исторический журнал.2015.- № 115.

[50] URL: https://vkhutemas.academy/articles/aleksandr-rodchenko-korotko (дата обращения: 10.10.2023)

[51] Густав Густавович Клуцис (1895 — 1938) — художник-авангардист, плакатист, представитель конструктивизма, один из создателей искусства цветного фотомонтажа.

[52] Лазарь Маркович Лисицкий (1890 - 1941), также известный как Эль Лисицкий, был русским художником, дизайнером, фотографом, шрифтовым дизайнером, полемистом и архитектором.

[53] URL: https://www.colta.ru/articles/art/16826-el-lisitskiy-kogda-propaganda-byla-iskusstvom (дата обращения: 10.10.2023)

создать совершенно новое визуальное ощущение, которое лучше выражает эмоции и волнение той эпохи. Это уникальное визуальное выражение в какой-то степени повторяет совершенно новые чувства людей по поводу новых явлений в обществе того времени и успешно преобразует революционный энтузиазм в визуальное поэтическое выражение. Александр Родченко публиковал свои экспериментальные ракурсные снимки в журналах «Советское кино» и «Новый ЛЕФ», снимая первые фоторепортажи по заданию редакций журналов «30 дней», «Радиослушатель», «Даешь!» [54] (рис. 1-23).

В книге «Авангард и искусство китча» Клемент Гринберг подчеркивает, что советская авангардная фотография была глубокой формой социальной критики, бросавшей вызов существующим социальным структурам и ценностям посредством своего визуального языка, и что она была визуальной критикой и размышлением об истории и социальных изменениях. Эти художественные практики и теоретические изыскания продемонстрировали глубокие художественные формы, технологические и концептуальные преобразования фотографии в XX веке, заложив основу для последующего развития искусства фотографии, и в то же время предоставив богатый источник для размышлений о роли и значении искусства фотографии в контексте социальных изменений.

Однако с продвижением Сталиным литературной политики социалистического реализма в 1930-х годах эти новаторские эксперименты в области фотоискусства столкнулись с беспрецедентными проблемами. Стоит отметить, что этот исторический эпизод также нашел отражение в развитии искусства в Китае. Начиная с 1930-х годов, модернистские исследования ранней китайской фотографии были прерваны, и «политический авангард» заменил неразвитый «эстетический авангард». С тех пор, когда политическая критика в фотографии была утрачена, «политический авангард» стал важным

[54] URL: https://mamm.ru/transportable-exhibitions/industrialnyiy-mir-aleksandra-rodchenko/ (дата обращения: 10.10.2023)

элементом в развитии китайского искусства. С утратой политической критики в фотографии, фотография как «политический авангард» также стала инструментом для передачи политических идей государства.

Кроме того, в 1930-х годах, в период между двумя мировыми войнами, появилась японская «зарождающаяся фотография», в которой японские художники выражали состояние современной городской жизни с альтернативных точек зрения и экспериментировали с различными медиа, либо запечатлевая красоту индустриальных машин в стиле «нового объективизма», либо выражая мир грез в стиле сюрреализма. Например, в работах Кансуке Ямамото используются сюрреалистические техники, чтобы выразить странности современной городской жизни и внутренний мир людей (рис. 1-24). Киёси Коиси [55] использует методы неообъективизма, чтобы передать композиционную эстетику промышленного оборудования (рис.1-25).

В 1930-х годах искусство фотографии претерпело трансформацию, превратившись из технического инструмента в художественное средство с независимым выражением. Этот период считается золотым веком фотографического искусства, когда инновации в технологиях и концепциях заложили основу для развития фотографического искусства и вдохновили последующих художников. Художники-модернисты исследовали и выражали свое уникальное понимание мира через фотографию, возвышая ее до художественной формы, способной глубоко отражать и критиковать реальность и исследовать человеческое существование. Фотография стала мощным визуальным языком, открывающим мир разнообразия и возможностей, тем самым расширяя горизонты и глубину восприятия людей.

**Эволюция фотографической эстетики**

В первой половине XX века искусство фотографии претерпело глубокую эстетическую трансформацию от технологии к документалистике, а затем к

[55] Киёси Коиси (1908 - 1957 гг.) был одним из самых выдающихся японских фотографов первой половины 20-го века.

исследованию сущности искусства - процесс, который не только отражает влияние технологического прогресса на художественную практику, но и отображает далеко идущее влияние художественных течений того времени на фотографическое творчество. Фотографы начали понимать, что фотография, как художественная форма, имеет эстетическую ценность, выходящую далеко за рамки простой фиксации реальности.

С постоянным прогрессом фотографических технологий и постепенным повышением внимания общества к статусу фотографического искусства, дискуссия о фотографической эстетике также вступила в новую стадию. В частности, с 1920-х по 1950-е гг. фотографический мир пережил глубокое «онтологическое исследование», которое ознаменовало начало глубоких раскопок внутренних характеристик фотографии и построения теорий. В ходе этого исследования две основные характеристики фотографии как художественной формы - а именно, ее фиксируемость как «оригинальной копии» и ее темпоральность как «временного среза» - стали основой онтологической красоты фотографии. Они стали ядром построения онтологической эстетической системы фотографии. Глубокий анализ этих двух основных характеристик не только проясняет уникальную ценность и статус фотографии как средства искусства, но и способствует развитию эстетики фотографии в направлении большей утонченности и разнообразия.

С 1920-х по 1930-е годы фотографы начали проводить глубокие эстетические исследования, основанные на документальной природе фотографии. Появление таких фотошкол, как американская «Прямая фотография» и немецкой школы «Новая вещественность» не только подчеркнуло ценность самой фотографии, но и отразило тесную интеграцию фотографии с модернистским искусством. Благодаря исследованию света, композиции, цвета и сюжета, эти школы возвели фотографию в истинную художественную форму, и фотографические работы больше не

ограничивались простой фиксацией реальности, а были способны передавать более сложные и глубокие эмоции и идеи.

Э.Атже[56], европейский фотограф из Парижа конца XIX - начала XX веков, занял позицию в фотографии, совпадающую с американской концепцией «прямой фотографии»(Рис.1-26), используя свою большую камеру для съемки городских пейзажей Парижа конца XIX века. Влияние П.Стрэнда[57] на развитие прямой фотографии невозможно переоценить. Он поднял прямую фотографию на совершенно новый уровень благодаря своему революционному визуальному языку и техникам (Рис.1-27).

Именно под влиянием Штиглица и Стрэнда в 1932 году группа начинающих фотографов с Западного побережья США сформировала знаменитую «Группу F/64». Работы этой группы, сделанные в основном на широкоформатные камеры, сумели запечатлеть и выразить сущность и красоту мира через необычные тени и подлинные текстуры. Это, несомненно, является ценным и монументальным примером для развития изобразительного искусства. Например, Э.Г. Уэстон [58] фотографировал некоторые забытые микроскопические объекты, такие как ракушки, перцы и другие символы, чтобы обнаружить природную жизненную силу и ощущение власти (Рис.1-28). И.Каннингем [59] сосредоточилась на цветах и портретах, воплощая эстетику композиции и спокойной рациональности. (Рис.1-29). Работы А. Адамса[60] выражают благоговение перед природой, проявляющееся в прочной структуре и текстуре научной рациональности(Рис.1-30).

В этот период фотография перестала быть просто техническим или документальным инструментом, а стала глубоко выразительным художественным

---

[56] Эжен Атже, (1857-1927 гг.) был французским фотографом и художником.

[57] Пол Стрэнд (1890 - 1976гг.)) был американским фотографом и режиссером, который

[58] Эдвард Генри Уэстон (Edward Henry Weston; 1886- 1958) был американским фотографом.

[59] Имоджен Каннингем (1883 - 1976 гг.) была американским фотографом, известным своими ботаническими фотографиями, обнаженной натурой и индустриальными пейзажами.

[60] Ансель Истон Адамс (1902 - 1984гг.) - американский фотограф-пейзажист и защитник окружающей среды, известный своими черно-белыми снимками американского Запада. Он помог основать Группу f/64, ассоциацию фотографов.

средством, способным отразить субъективную перспективу и эстетический выбор фотографа. Французский теоретик кино А. Базен еще больше раскрыл уникальность фотографии в своей статье 1945 года «Онтология фотографического изображения», отметив: «В отличие от живописи, суть фотографии заключается в присущей ей объективности. Из всех искусств только фотография предлагает привилегию творить без вмешательства человека.». Мнение Базана углубляет понимание онтологии фотографии, которая заключается в том, что ее подлинность основана на ее способности объективно фиксировать реальность. По мнению Д. Шарковски, роль фотографа сводится к запечатлению моментов в непредвиденной реальности. В этом процессе фотография не создает истории, а скорее дает фрагментарные и откровенные подсказки о том, что когда-то существовало. Это подчеркивает непосредственность фотографии, т.е. ее способность действовать как наблюдатель и фиксировать фрагменты реальности.

В тот же период, что и движение за дизайн Баухауса, возникла Новая вещественность в фотографии. Фотографы Альберт Ренгер-Патч (Рис.1-31) и Карл Блоссфельдт[61]изображали современные заводы и машины с рациональной точки зрения и находили в них сильную текстуру и композиционную эстетику в изображении стали или мелких деталей растений в непосредственной близости, что схоже с американской и французской прямой фотографией в их исследовании художественного языка и выборе предмета съемки (Рис.1-32). Это похоже на американскую и французскую прямую фотографию в их исследовании художественного языка и выборе предмета съемки. Карл Блоссфельд однажды заявил: «Моя фотография должна способствовать восстановлению отношений между человеком и природой».[62] Вальтер Беньямин сказал о его работе в «A History of Photography»: «Таким образом, Блоссфельд делает захватывающие дух фотографии растений, хвощи подобны древним каменным обелискам, папоротники, словно епископские скипетры, каштановые и дубовые почки,

[61] Карл Блоссфельдт (1865 - 1932гг.)) был немецким фотографом и скульптором. Он наиболее известен своими фотографиями растений крупным планом.
[62]URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17090371(дата обращения: 10.10.2023)

увеличенные в десять раз подобны тотемным столбам, а травы похожи на орнаменты в готическом стиле».

Кроме того, изучение темпоральности в фотографии привело Анри Картье-Брессона к концепции «решающего момента». В его работах кульминация момента деликатно разложена на различные геометрические формы, которые в итоге складываются в безупречные композиции на снимке. Эта идея не только демонстрирует уникальную способность фотографии запечатлевать время, но и раскрывает уникальную визуальную и эстетическую ценность фотографии как художественной формы.

В этот период развитие фотографической эстетики перестало быть исключительно погоней за техническими прорывами или документальной выразительностью, а стало углубленно исследовать философские и эстетические вопросы, присущие фотографии как особому виду художественных форм. Фотография стала рассматриваться как средство искусства, независимое от традиционных художественных форм, таких как живопись и скульптура, со своим собственным уникальным языком и выразительной силой. Исследование эстетики фотографии в этот период не только создало теоретическую основу для разностороннего развития фотографического искусства, но и заложило прочный фундамент для статуса фотографии как важной части современного искусства.

### 1.3 Сложение концепции фотоискусства как медиа в XX веке

Развитие фотографии как медиа — это глубокий культурный и технологический синтез, истоки и эволюцию которого можно проследить на примере инновационной практики языка фотографии, в частности, использования фотомонтажа. В результате этой трансформации фотография превратилась из простого вида искусства в «средство», играющее ключевую роль во взаимодействии и сотрудничестве с другими художественными формами и средствами массовой информации.

После Октябрьской революции в Советском Союзе новое советское правительство стремилось приблизить «культуру и искусство» к народу, чтобы повысить культурный уровень широких слоев населения и укрепить политическую сознательность. В этих условиях периодические издания, газеты, плакаты и иллюстрации стали основными каналами донесения культурной информации до масс. Фотография, как средство, способное документировать реальность, приобрела новую социальную и художественную ценность благодаря широкому использованию ее композиторами, в частности, благодаря новаторскому использованию «фотомонтажа».

Широкое использование фотографии в советской газетной иллюстрации, пропаганде и дизайне плакатов продемонстрировало ее растущую роль в средствах массовой информации. Вместо того, чтобы рассматриваться просто как форма иллюстрации, фотографии стали играть центральную роль в передаче широкого спектра сообщений, или были непосредственно в центре их подачи. Новаторская практика художников в области иллюстрации, типографики, дизайна книг и плакатов заложила основы для последующего развития визуальной культуры и оказала длительное влияние на зарождение языка повествования и графики.

С 1922 года Александр Родченко начал разрабатывать макеты для журнала «Кино-фот» — сотрудничество, которое ознаменовало его первый опыт работы в качестве графического дизайнера[63]. Он использовал технику фотомонтажа для создания нескольких обложек, которые оказали глубокое влияние на фотожурналистику, искусство пропаганды и прославление пролетариата. Родченко также проиллюстрировал поэтический сборник Владимира Маяковского «Про это» — серию работ, в которых разрозненные фотографические фрагменты визуально сопоставляются с текстом стихов,

[63] Лаврентьев А.Н. Родченко и Степанова//Наше Наследие：Иллюстрированный культурно-исторический журнал.- № 115, 2015.

создавая реалистический визуальный язык, объединяющий предметы, упоминаемые в тексте, с образом поэта (Рис. 1-33). Кроме того, практика Родченко по использованию фотографии в качестве медиума приняла форму фотомонтажа в «Новый ЛЕФ» (Рис. 1-34), «СССР на стройке»[64] (Рис.1-35) и различные плакаты. Плакат «Ленгиз: книги по всем отраслям знаний» с Лилей Брик стал одним из символов авангардной рекламы[65] (Рис.1-36).

В этот период фотомонтаж приобрел статус аутентичного и убедительного визуального языка. В то же время, фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925 г.) продемонстрировал, как сопоставление непоследовательных изображений может оказывать влияние на эмоции и мысли зрителя. Эта стилистическая и эстетическая трансформация стала возможной благодаря достижениям в технике механического воспроизведения, такой как фотопечать и литография, а также широкому распространению и тиражированию публикаций в средствах массовой информации.В работе В. Ф. Степановой «Плоды пятилетки» (Рис.1-37) автор прославляет советскую экономику и пятилетний план ускоренной индустриализации, сшивая вместе большие портреты промышленных объектов, людей и руководителей. Эль Лисицкий придает большое значение механике с помощью сплошных цветовых плоскостей и строго типографских элементов. Используя парадигму парадоксального единства противоположных стилей, он сочетает пространственную глубину фотографии с плоскостностью живописи и типографики, аналогично работе «Одна шестая часть света»(1926) Вертова.

Также в Германии новаторское использование фотографии в фильме Мохоли-Надь «Динамика метрополии» (Рис. 1-38) и «Олимпийская хроника» немецкого художника Джона Хартфилда, опубликованная в ноябрьском

---

[64] СССР на стройке (№ 12) URL:: https://electro.nekrasovka.ru/books/4239(дата обращения: 10.10.2023)

[65] URL: https://media.contented.ru/vdohnovenie/istoriya-dizajna/kak-aleksandr-rodchenko-pridumal-sovetskij-dizajn/ (дата обращения: 10.10.2023)

номере журнала «Газета рабочих» за 1935 год, в которой высмеивался нацистский режим (Рис.1-39).

Конец 1920-х годов, плакаты, рост иллюстрированных изданий и широкое использование фотографии означали, что изучение новых форм выражения стало ключевым средством привлечения новой публики. Графические искусства этого периода стали более гибкими и разнообразными благодаря инновационному взаимодействию между макетом страницы, текстом и изображением. Такое расширение и углубление функций медиума отражало не только тесную интеграцию технологий и искусства, но и незаменимое положение фотографии как медиума в современном обществе и её важную роль в культурной коммуникации.

В период Китайской Республики, с внедрением и популяризацией фотографических технологий, фотография как важный медиа-инструмент, стала играть важную роль на всех уровнях китайского общества. Благодаря уникальной эстетической практике и лингвистическим экспериментам, фотогазеты этого периода продемонстрировали внутреннюю логику и внешнюю форму современности, сформировав визуальный культурный феномен со специфическими характеристиками эпохи.

В 1922 году в «Журнале по фотографии» (Рис. 1-40), первом профессиональном издании о фотографии в Китае, было выдвинуто предположение, что процветание фотографии — это «наглядное доказательство развития изобразительного искусства», а в 1925 году, например, был издан «Живописный журнал Китайского фотографического общества» (Рис. 1-41), в надежде продвинуть развитие фотографии с помощью публикации.

Иллюстрированный журнал «Истина» — это основное посвящённое фотографии издание первых лет Китайской Республики [66] .Фотогазета

[66] Ван Юэнян. От «Правды» до «Ляньюй»- краткое обсуждение китайской фотогазеты 1912-1937 годов. //Архивы Китайской Республики. 2004(03) . – С.67.王跃年.从《真相》到《良友》——1912—1937 年中国摄影画报简论[J].民国档案,2004(03):67

«Ляньюй», опубликованная в 1926 году, стала новым типом фотогазеты с самым продолжительным временем публикации и самым широким распространением в республиканский период , Создание фотогазеты «Ляньюй» (Рис.1-42), особенно использование в ней техники фотомонтажа, стало золотым веком в развитии фотопечати в республиканский период[67]. Фотография занимала часть страниц газеты «Шанхайский мультфильм», выходившей в 1928 году, и позже публиковала фотографии Лана Цзиншаня, Ху Босяна и других, повторяя визуальное искусство европейского авангарда, и по которой мы можем судить об их широком и авангардном художественном видении.

Обладая передовой технологией изготовления фотопластин и техникой печати, эти фотогазеты использовали фотографию в качестве основного средства визуального выражения и опубликовали большое количество изображений, тесно связанных с современной общественной жизнью, которые не только запечатлели лицо времени, но и отразили разнообразие и сложность общества того времени своим уникальным визуальным языком. Издание и распространение картинной прессы сделало фотографию важным средством городской современности, а благодаря широкому распространению изображений она сформировала визуальное познание общества и ускорила формирование и развитие современной городской культуры. Кроме того, публикация фотогазет, таких как «Фотогазета Шаньси, Чахар и Хэбэй», оказала глубокое влияние на формирование языка фотожурналистики и эволюцию медиума, отражая многообразную роль фотографии в процессе социальной истории.

Развитие фотографии как средства массовой информации в республиканский период было не только процессом технологических

[67] Хун Даньян.Коллаж реального: «фотомонтаж» и альтернативное представление фотожурналистики в 1930-х годах. // Университет журналистики,2023(05).-С.59-68.洪丹阳.拼贴真实：“照相蒙太奇”与 20 世纪 30 年代新闻摄影的另类呈现[J].新闻大学,2023(05):59-68.

инноваций, но и отражением современности в специфическом социальном и культурном контексте Китая. Благодаря своему уникальному визуальному языку и медиа-характеристикам, фотография стала отражением современной городской жизни, и в то же время способствовала пониманию и принятию обществом современности.

Эволюция и развитие фотографии в журналах, газетах, плакатах, фотогазетах и т.д. отражает систему дискурса, сформированную под совместным влиянием медиа-технологий, концепций коммуникации и журналистских повествований, которая возникает, развивается и растет в контексте культурных обменов и взаимодействий между Востоком и Западом и представляет собой динамичный и живой процесс.

Развитие поп-арта в середине XX века привело к появлению практики медиа-искусства, а Э.Уорхол[68]стал первопроходцем в интеграции искусства с масс-медиа, включая дизайн, живопись, скульптуру и рекламу. Будучи продуктом эпохи механического воспроизводства, товарных рынков и массовой коммуникации, Уорхол глубоко понимал коммуникативную силу медиа. Трансформируя и переосмысливая медиа, он значительно расширил медиа-атрибуты создания изображений. Его работы подчеркивают ключевое положение фотографии как инструмента коммуникации и самовыражения в постмодернистской информационной культуре (Рис.1-43).

Начиная с 1970-х годов, такие художники, как Ричард Принс, Барбара Крюгер, Синди Шерман и Тайчо Моримура, используют язык медиа не только для того, чтобы ответить на аргумент Вальтера Беньямина о том, что в век механического воспроизведения теряется оригинальность и чистота, но и чтобы реалистично деконструировать понятия «создатель», «владелец» и «художественная идентичность» в медиа. Кроме того, Джефф Уолл позиционирует себя как «современного портретиста жизни», представляя

[68] Энди Уорхол (1928-1987 гг.) - американский визуальный художник, кинорежиссер, продюсер и одна из ведущих фигур в движении поп-арта.

изображения через кинематографические панорамы и флуоресцентные световые коробы, трансформируя визуальную коммуникацию в современном коммерческом мире в новую художественную форму и язык, воплощающий всеобъемлющие качества, выходящие за рамки фотографии, кино, живописи и журналистики.

Для Сонтаг фотография как популярная художественная форма поднимает ряд вопросов постмодернизма: фотография нарушает различие между реальностью и изображением, оригинальностью и фотокопией, высокой и низкой культурой.

По мнению британского историка искусства Эрнста Гомбриха, величайшей характеристикой западного искусства XX века было экспериментирование, что нашло отражение в тенденции к диверсификации в фотографии и других художественных формах. Преодолевая монолитные ограничения, размывая и расширяя границы между фотографией и другими визуальными медиа, такими как живопись, инсталляция, кино и Интернет, она демонстрирует возможности слияния и инноваций.

### 1.4 Фотография и социальная история: критика и рефлексия общества и культуры

Выражение фотографического искусства — это динамичный процесс изменений, который обусловлен не только развитием технологий, но и более глубокими факторами, являющимися результатом сочетания художественных теорий, социального и культурного контекста, а также личной философии художника. Знаменитый французский социолог и теоретик культуры Пьер Бурдьё и его партнеры по исследованиям показали, что немногие виды культурной деятельности являются более структурированными и систематизированными, чем фотограф[69]. Рассматриваемая в социально-исторической перспективе, фотография

[69] Пьер Бурдье, Шон.У. Фотография: общедоступное искусство. Издательство Стэнфордского университета. 1990.

является не только продуктом технологического прогресса, но ее развитие и эволюция глубоко отражают социокультурные изменения. Будучи мощным средством коммуникации, изображение укоренилось в повседневной жизни человека, и постепенно оно стало важным инструментом социокультурной критики и рефлексии.

С конца 1800-х по 1950-е годы американская «документальная фотография» ставила своей целью поднимать проблемы и способствовать социальным изменениям, пытаясь направить нацию в развитии политики и законов. Согласно исследованиям FSA, проведенным в 1921-1935гг такими фотографами, как У.Эванс[70](Рис.1-44) и Д.Ланж (Рис.1-45), были крупнейшими организованными документальными фотоинициативами в истории фотографии. В результате фотография начала утверждать свою уникальную функцию медиа за пределами искусства и эстетики и постепенно интегрировалась в политическую, экономическую, военную и социальную жизнь, приобретая все большее значение в технической и эстетической, а также художественной и культурной сферах.

Американский фотограф У. Юджин Смит с 1947 по 1954 гг. снимал работы, полные сильных моральных призывов и сильных лирических красок. Они демонстрируют его стремление разгадать тайну человеческой природы (Рис.1-46). Японский фотограф Х. Хамая, 1954-1957 снимал вдоль побережья Японского моря, где природные условия суровы, показывая сложную ситуацию в японском обществе в период социально-экономических перемен (Рис.1-47).

Во второй половине 1950-х годов, с публикацией «Американцев» (Рис.1-48) Роберта Р. Франка и «Нью-Йорка» (Рис.1-49) У. Кляйна[71],в фотографии начались революционные изменения: просмотр и выражение собственных

[70] Уокер Эванс ( Walker Evans), 1903 - 1975гг,американским фотографом и фотожурналистом.

[71] Уильям Кляйн (1926-2022гг) - французский фотограф и режиссер американского происхождения, известный своим сатирическим подходом и широким использованием необычных фотографических приемов в фотожурналистике и фэшн-фотографии

чувств с точки зрения личного опыта и противостояние фотографии как форме «публичного просмотра»; акцент на глубоком наблюдении за обществом и фотографический язык, отличный от языка современной фотографии, в которой слишком большое внимание уделялось композиции. «Язык фотографии отличался от языка современной фотографии, которая делала акцент на глубоком наблюдении за обществом и чувстве композиции». Книга Ли Фридлендера «Американский монумент», опубликованная в 1976 году, представляет собой лингвистический подход: широкий спектр монументальных скульптур по всей территории Соединенных Штатов представляет некую американскую культуру, а смысл работы почти исключительно социологический.

С 1960-х годов фотография начала исследовать современные социальные проблемы, преодолевая закрытость модернизма в попытках решить различные социальные проблемы, такие как раса, идентичность, страна, религия, окружающая среда, общественные опасности, память, тело, пол, столкновение цивилизаций[72].

Документальная фотография в годы становления была направлена на социальное вмешательство и изменения, в то время как новая документальная фотография фокусируется на маргинальных социальных персонажах и предметах. Фокус на маргинальных предметах вызвал новый резонанс, также позволив увидеть более реальный внутренний мир фотографа, что является самым большим отличием от основного направления документальной фотографии.

Переплетая фотографию и социальную историю, выставка 1952 года «Пять французских фотографов» продемонстрировала тенденцию фотографии фокусироваться на повседневной жизни гражданских лиц. Выставка 1955 года «Одна человеческая семья», куратором которой был Штекен, также подчеркнула универсальность и популярность фотографии, продемонстрировав ее уникальную

[72] Лиз Велл и др. Введение в критическую фотографию. /Фу Кунь. Цзо Цзе. Пекин: Связьиздат, 2012.- С.330-333. Liz Well 等.摄影批判导论[M].傅琨.左洁,译.北京:人民邮 电出版社，2012: 330-333.

ценность в фиксации и выражении жизненного опыта человека. Кроме того, Кристофер Филлипс в книге «The Judgment Seat of Photography» отметил, что институционализация фотографии создала новые контексты для художественного производства и интерпретации, а кураторы и институты сыграли ключевую роль в формировании того, как публика понимает и оценивает фотографии. В 1966 году в Музее фотографии Джорджа Истмена в США была проведена выставка «Современная фотография: пейзажи к обществу» (Рис.1-50). Выставка была организована Натаном Лайонсом с целью предоставить публике возможность увидеть и оценить фотографию. Целью Лайонса было предложить публике социальный пейзаж, в котором человек рассматривался бы как единое целое, вместе с реальностью, которую он или она создает. Обычное определение пейзажа стало слишком узким, и простое значение слова «пейзаж» было расширено за счет добавления к нему слова «социальный». В 1967 году Музей современного искусства в Нью-Йорке организовал фотовыставку «Новая документалистика» (Рис.1-51), на которой американский фотограф Диана Арбус с помощью простых квадратных композиций обратилась к этой группе «девиантов» на земле, которые никогда не получали должного внимания, к себе и к зрителям. Американский фотограф Ларри Кларк, который сам был «трудным подростком», пристрастился к беспорядочным связям и наркотикам и вел жизнь, отклоняющуюся от общепринятых ценностей.

Эти выставки и фотографические практики не только демонстрируют культурную ценность фотографии как символа обмена информацией в социальной жизни, но, что более важно, они воплощают глубокое наблюдение и критику социальной реальности со стороны фотографии. Фотография не просто стала убеждать зрителей, а стала отправной точкой для понимания и критики общества.

Фотография, как своего рода агент культурного синтеза, может быстро встретиться и интегрироваться с новейшими технологиями и культурными формами. С социальной точки зрения, культурный подтекст фотографии также изменился и расширился, изображение глубоко укоренилось в повседневной жизни

людей, уже стало символом обмена информацией и воплотило в себе уникальную культурную ценность[73].

После 1960-х годов в мире теории искусства появилось большое количество исследований, посвященных искусству фотографии, самыми влиятельными из которых являются «О фотографии» Сьюзен Сонтаг и «Способы видения» Джона Берга. Эти работы исследовали природу и возможности фотографии и способствовали дальнейшему утверждению позиции фотографии в области искусства. Основополагающая работа Панофского «Исследования по иконологии» положила начало систематическому изучению глубинных значений и культурного символизма изображений, а его работа подчеркнула важность интерпретации культурного и исторического контекста, стоящего за изображениями, что открыло новые перспективы в понимании искусства фотографии. Используемый им термин «иконология» ставит ее в центр искусствоведческих исследований, подчеркивая важность глубокого исследования внутреннего смысла изображения, а не его поверхностного анализа. У. Дж. Т. Митчелл, с другой стороны, расширил свое видение до более широкого понятия «визуальная культура», исследуя, как изображения влияют на наше восприятие и интерпретацию реальности. Концепция «иконологии» и «визуальной культуры» не только ограничивается историей искусства, но и включает в себя множество аспектов, таких как социальная культура, политическая экономия и так далее. С помощью археологических и генеалогических методов исторического исследования Фуко, оказавших значительное влияние на область гуманитарных и социальных наук, Бурдье в соавторстве с другими учеными в 1965 году написал книгу «Фотография: искусство средней руки», в которой он рассматривал фотографа как социальную практику широкой публики. Анализируя фотографическую деятельность различных социальных слоев, он пытается показать, что любая культурная практика, включая фотографию, имеет индивидуальные классовые атрибуты, и что

[73] Чэнь Чун. От искусства к средству: трансформация фотографии и ее современные тенденции.// Журнал Нанкинского института искусств (искусство и дизайн). 2019(05) .– С.173. 陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2019(05):173

на эстетические интересы и деятельность людей оказывают влияние их социальный статус и уровень образования.

С развитием технологий и изменением культурных концепций социальный и культурный подтекст фотографии расширялся. От ранней документальной фотографии до различных экспериментов постмодернистской фотографии, фотографии не только фиксируют следы времени, но, что более важно, они обеспечивают уникальную перспективу, отражая и критикуя социальные явления и исследуя разнообразие и сложность человеческой жизни через изображения. В наши дни фотография стала важной медиа для анализа и критики общества и культуры, она демонстрирует свою уникальную культурную ценность и социальную значимость как в области искусства, так и в повседневной жизни.

**Выводы по главе 1**

Первая глава диссертации представляет собой детальный и всесторонний анализ эволюции мирового фотоискусства, обращая особое внимание на значимость технических и художественных аспектов в его развитии. Фотография, изначально воспринимаемая как чисто техническое новшество, стала мощным инструментом художественного выражения, а её эволюция отражает более широкие культурные и социальные трансформации. Особое внимание в главе уделено процессу смены жанров и стилей, который является неотъемлемой частью развития фотоискусства как самостоятельной формы искусства. Этот переход, начавшийся с документальных и реалистических подходов, со временем эволюционировал в более концептуальные, экспериментальные и абстрактные формы, что свидетельствует о глубокой трансформации не только самого медиума, но и роли, которую он стал играть в искусстве и культуре в целом.

Одной из ключевых тем главы является анализ того, как технологические достижения способствовали расширению возможностей фотографии и позволили художникам преодолевать традиционные границы медиума. Введение таких технологий, как фотомонтаж и коллаж, открыло новые перспективы для

визуального повествования, предложив более сложные и многослойные способы взаимодействия с реальностью. Это технологическое развитие сделало фотографию гораздо более гибким и универсальным средством, которое позволяет передавать не только объективную реальность, но и субъективные интерпретации мира.

Эволюция жанров в фотографии рассматривается в контексте изменения культурных и философских парадигм, что привело к появлению новых эстетических критериев и художественных подходов. Важнейшую роль в этом процессе сыграли авангардные движения первой половины XX века, такие как «новое видение», которые радикально изменили подходы к фотографии, представив её не как средство механической фиксации, а как полноценное художественное медиа, способное передавать сложные концептуальные идеи и эмоции. Эти движения привели к возникновению абстрактных и экспериментальных форм фотографии, которые бросили вызов традиционным представлениям о художественном изображении и поставили фотографию в один ряд с другими изобразительными искусствами.

Особое место в первой главе занимает исследование роли фотографии как средства массовой коммуникации и пропаганды, что особенно ярко проявилось в Советском Союзе. В этом контексте фотография использовалась не только как документальное средство для фиксации социальных и политических изменений, но и как инструмент для формирования общественного мнения и создания визуальных нарративов, отражающих идеологические установки времени. Визуальные образы, созданные в этот период, не просто документировали происходящее, но активно участвовали в формировании общественного сознания, что делает фотографию мощным инструментом не только художественной, но и социальной рефлексии.

Таким образом, фотография прошла долгий путь от технического новшества до сложного и многоуровневого художественного медиума, который не только позволяет глубже воспринимать и интерпретировать реальность, но и становится важным элементом социального диалога. Она продолжает играть ключевую роль в

формировании современной культуры и искусства, оставаясь важным инструментом для анализа и понимания сложных социальных и культурных процессов.

# ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИННОВАЦИИ КОНЦА XX-НАЧАЛА XXI ВЕКА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ КИТАЙСКУЮ ФОТОГРАФИЮ

## 2.1. Влияние постмодернизма на фотографию: динамический сдвиг между воспроизведением и интерпретацией

Постмодернизм предлагает независимые теоретические рамки во многих дисциплинарных областях, включая архитектуру, литературную критику, психоанализ, право, образование, социологию и политологию. Это направление мысли проистекает из феномена мультикультурного смешения, В 1960-х годах архитектор Р. Вентури [74] впервые использовал термин «постмодерн» для обозначения нового направления. В 1960-х и 1970-х годах философия постмодернизма, возглавляемая такими французскими философами, как Жан-Франсуа Лиотар, Мишель Фуко и Ж. Деррида, открыла новый способ осмысления реальности, и ее влияние на искусство фотографии было далеко идущим и разнообразным. Постструктурализм, особенно пересмотр Фуко роли языковых структур в культурной гегемонии, выступал за изменение языковых структур через смену равновесия, стремясь разрушить монополию традиционной власти и знания. Деконструктивизм Деррида [75] , с другой стороны, представляет собой прямой вызов присущей тексту стабильности, подчеркивая нефиксированность и текучесть между языком и значением, тем самым открывая новое пространство для выражения фотографии.

Под влиянием философии постмодернизма онтологические характеристики постмодернистского искусства демонстрируют очевидные знаковые черты, которые не только отражаются в глубокой критике традиционных и современных концепций, но и подчеркивают важность плюрализма и концептуальности с

[74] Роберт Вентури (1925 — 2018гг) — американский архитектор, лауреат Притцкеровской премии, один из родоначальников постмодернизма.

[75] Термин «деконструкция» относится к разделению постоянных значений как часть постмодернистской контратаки на присутствие, порядок и центральную целостность «структуры».

помощью деконструктивистской перспективы. Он вводит искусство в новую эру, отмеченную фрагментарностью, множественностью и фундаментальной неопределенностью, исследуя новые пути и возможности в теории и практике искусства. Методологические эксперименты постмодернизма, включая новые художественные языки, способы презентации и исследование новых способов выражения и мышления, привели к появлению множества новых художественных форм, таких как нео-дадаизм, минималистское искусство, ленд-арт, паблик-арт и нео-экспрессионизм. В области фотографии появились новые способы съемки, такие как постановочная фотография, абсурдная фотография, цифровой синтез, отражающие исследование постмодернизмом новых тем и символов, включающих тело, память, время и маргинальные группы, что не только обогащает сферу выражения фотографии, но и углубляет ее участие и влияние в социокультурном контексте.

В результате появился ряд новых жанров, таких как «Новая документальная фотография», «Новая топографическая фотография», «Новая цветная фотография», «Частная фотография» и т.д. Эти жанры уделяют глубокое внимание маргинальным или игнорируемым социальным вопросам и экологическим проблемам, отражая сложные и тонкие отношения между людьми, окружающей средой и обществом в постмодернистском обществе. Среди них «Новая документальная фотография», которая исследовала маргинальные перспективы с помощью антиконструктивного языка съемки и персонализированного субъективного выражения, ознаменовала переход от объективной регистрации к субъективному выражению, процесс, который переосмыслил природу фотографии как медиума. Начиная с середины 1970-х годов, в американской фотографии появилась новая тенденция к переоценке и переосмыслению силы и роли цвета в фотографическом выражении. Эта новая тенденция стала известна как «Новая цветная фотография» на фотовыставке под названием «Путеводитель по Уильяму Эгглстону». У. Эглстонодним из первых занялся цветной фотографией и стал ведущей фигурой в «Новой цветной фотографии». Его творчество — это не только

прямое выражение реальности, но и носитель чувства времени, знаменующий новую эпоху, которая уделяет больше внимания сенсорному опыту. (Рис.2-1). Итальянский фотограф Ф.Фонтана[76] деконструировал реальность на цветовые блоки и тона с ярко выраженными визуальными характеристиками, открыв новый способ цветовой композиции (Рис.2-2). Кроме того, «Новая топография» была описана как «критический пейзаж», который является углублением документальной фотографии «социального пейзажа» 1960-х годов. В 1976 году состоялась выставка «Новая топография: фотографии изменённых ландшафтов» (New Topographies: Photographs of a Man-altered Landscape), которая ознаменовала собой важнейший сдвиг в истории фотографии, исследуя «новые» явления урбанизации второй половины XX века, такие как расширение индустриальных парков и изменение реальных ландшафтов. Большинство работ С. Шора[77] «Необычные места» (Рис.2-3) с открытыми сценами перекрестков и фигур и акцентом на цвет, линию и перспективу отражают культуру американской глубинки 1970-х - середины 1980-х годов. Он утверждал, что обычные города в большей степени отражают «истинное лицо американской культуры», а цвет в большей степени «свидетельствует о времени»[78].Кроме того, основанный Бьерном и Хиллой Бехер стиль «Фотосерия»[79], который исключал субъективность и подчеркивал объективную описательную силу фотографии, рассматривался как новое фотографическое направление, унаследовавшее довоенную немецкую концепцию Новой объективистской фотографии (Рис.2-4).

[76] Франко Фонтана (Franco Fontana) ( 1933 г-) - итальянский фотограф. Он известен своими абстрактными цветными пейзажами. URL: https://www.ideelart.com/magazine/franco-fontana (дата обращения: 20.11.2023)

[77] Стивен Шор (1947- ), американский фотограф, известный своими изображениями банальных сцен и предметов и новаторским использованием цвета в художественной фотографии.

[78] Цзян Жун, За открытыми изображениями Шора, Китайский журнал фотографии, 2023, №12 , 江融，在肖尔开放性影像的背后，《中国摄影》杂志，2023， 12 月刊

[79] Серия фотографий, объединённых общей темой, идеей и формальными признаками. URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Фотосерия(дата обращения: 20.11.2023)

В области «интимной фотографии» фотокнига Н.Голдина[80] «Баллада о сексуальной зависимости» (The Ballad of Sexual Dependency) (Рис.2-5) - это глубокое размышление о взаимоотношениях между идентичностью, эмоциями, полом и зависимостью. Она нарушает границы объективности, изображая проблемы друзей, семьи, переходя от объективной записи к субъективному выражению, демонстрируя свое право на интерпретацию альтернативных жизней и обнажая частную жизнь таким образом, который не только прямо выражает эмоции, но и бросает вызов границам традиционной фотографической эстетики и этики, внося свой вклад в разностороннее развитие искусства фотографии[81].

«Концептуальное искусство»[82] расцвело как форма художественного самовыражения, основной идеей которой является использование разнообразных медиа - включая материю, текст и изображение - для выражения мыслей художника об искусстве и его отношении к миру. Интеграция фотографии в концептуальное искусство выражается, главным образом, в том, что фотография как медиум органично влилась в создание концептуального искусства, став инструментом для передачи идей и мыслей. Во-вторых, символом этого периода стал Перформанс.На этом фоне фотография постепенно вышла за рамки функции простого запечатления поведения и стала фокусироваться на использовании художественного языка и выборе специфических поведенческих концепций, придавая самой фотографии эстетическую ценность. Этот вид фотопрактики, сфокусированный на поведении, кратко называют «поведенческой фотографией». Такое сочетание фотографии и концептуального искусства не только изменило способ распространения искусства, но и заставило мир искусства переосмыслить позиционирование и

[80] Нэн Голдин (Nan Goldin，1953-) ，американский фотограф. Она живет и работает в Нью-Йорке, Берлине и Париже.

[81] Чжу Юйвэнь. Фотофестивали и фотоярмарки: демонстрация новых идей в фотографии// Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2023.-№ 4-С.74-78

[82] Термин «концептуальное искусство»был впервые введен художником и философом Генри Флинтом (Henry Flint) в 1970-х годах в его книге 1961 года «Эссе: концептуальное искусство», и в основном используется для описания его характерных перформансов и художественных практик.

функции фотографии, а также еще больше расширило возможности и границы фотографии в художественном выражении.

Кроме того, постмодернизм также подчеркивает гибридность фотографии, то есть, фотография может сочетаться с такими техническими средствами, как инсталляция, перформанс, видео, цифровое и сетевое искусство, создавая новые художественные формы и визуальный опыт. Благодаря такому кросс-медийному сотрудничеству фотография продемонстрировала свою уникальную ценность и функцию не только как средство фиксации реальности, но и как канал для концептуального выражения, предоставляя художникам широкое пространство для экспериментов и инноваций.

Например, в работах Д.Кошута «Один и три стула» фотографии не только являются частью произведения, но и несут в себе глубокое исследование понятий формы и художественной формы; а также в работе А. Мунтадаса «Телевидение» (1981) (Рис.2-6), в которой Мунтадас разместил выключенный телевизор на приподнятом оконном карнизе в углу комнаты, а его блок питания находится в центре произведения, поглощенный проекцией увеличенных изображений СМИ. Устройство поглощает и реконструирует изображение, заменяя его. Инсталляция Кристиана Болтански «Монумент (Одесса), 1989- 2003» размышляет о важности истории и памяти с помощью движущихся фотографий и мультимедийных элементов (Рис.2-7). Аналогичным образом, серия «Сегодня» известного японского художника-концептуалиста Она Кавара, в которой он создает «картины с датами» с 1965 года, демонстрирует скрупулезное внимание постмодернизма к повседневной жизни и переосмысление понятия времени (Рис.2-8).

Отдельно рассмотрим видеоарт, возникший в 1960-х гг. Распространение видеоарта в основном основывалось на использовании скринкастов или ремейков для архивирования или демонстрации изображений. Таким образом, уникальная и незаменимая ценность фотографии также нашла свое отражение во взаимодействии с новым

медиумом. Такие работы, как «Пассаж» Билла Виолы, были созданы с помощью видео и фотографии.

Такая практика не только демонстрирует разнообразие фотографии как медиума, но и является отражением и расширением определения самой фотографии. В этом контексте сочетание фотографии с инсталляцией, перформансом и различными другими художественными формами не только меняет способ распространения искусства, но и побуждает мир искусства глубоко задуматься над позиционированием и функцией самой фотографии, еще больше расширяя возможности и границы фотографии в художественном выражении.

В 1970-х и 1980-х годах группа фотографов начала оспаривать традиционный взгляд на фотографию как на точную запись реальности, и, создавая и фотографируя инсталляции, они создали новую художественную форму, названную «Конструктивной фотографией». Этот творческий метод не только ознаменовал фундаментальный сдвиг от традиционного «фиксирования реальности» к «созданию реальности», но и углубил наше понимание выразительных возможностей и эстетических поисков фотографии. В частности, появление «Поколения Фотографии», группы художников, которые посредством критического анализа медиакультуры и использования коллажа и апроприации перестроили и деконструировали изображения в популярной культуре, тем самым исследуя сложные отношения между изображениями, культурной идентичностью и структурами власти и расширяя роль фотографии как средства выражения и эстетики. Они исследуют сложные взаимоотношения между изображениями, культурными идентичностями и властными структурами, расширяя границы фотографии как визуального языка и инструмента культурной критики. Современная американская художница Ш. Левин переосмысливает классические работы из истории фотографии и предлагает свой собственный взгляд на них. Левин использует свой «плагиат» как напоминание о том, что «новое»- это не единственная интерпретация «оригинального» (Рис.2-9). Синди Шерман фотографирует себя в образе разных женщин в определенных ситуациях. С

помощью света и композиции она подчеркивает «подсмотренное» состояние женщин как объектов мужского желания. Таким образом, она критикует и разоблачает скрытые культурные стратегии популярной культуры.

«Постановочная фотография» как уникальный способ творчества постепенно получила широкое внимание. В этом контексте американский фотограф С.Скоглунд [83] формирует новые реальности, создавая таинственные сюрреалистические пространства, а также изменяя конфигурацию объектов в пространстве и его цвет (Рис.2-10). Б.Фокон создает мир за пределами обычного восприятия с помощью фотографических декораций, и его работы отличаются от традиционной фотографии в реальном времени тем, что в них больше внимания уделяется субъективному творчеству и артистизму. Фотографии Фокона широко считаются знаковым примером перехода от «съемки» к «созданию» в современной фотографии, заложив прочный фундамент для развития постмодернистской фотографии. Меланхоличная и таинственная атмосфера, передаваемая работами, безошибочно соответствует реальности, и зритель не может не погрузиться в глубокое размышление о реальном и нереальном (Рис. 2-11).

Постмодернистская фотография как художественная форма нарушает границы и нормы традиционной фотографии, а её основными качествами являются открытость и плюрализм. Её основные черты — деконструкция и реконструкция традиционных фотографических концепций, акцент на культурном и визуальном плюрализме, а также интеграция различных художественных и культурных элементов. Постмодернистская фотография — это уже не просто вид изобразительного искусства, а комплексная художественная форма, которая интегрируется и взаимодействует с другими видами искусства, такими как живопись, скульптура и цифровое искусство.Эта многогранная и кросс-медийная художественная практика не только обогащает исследование и выражение

[83] Сэнди Скоглунд (Sandy Skoglund) (1946 - ) - американский фотограф и художник-инсталлятор.

фотографического искусства, но и открывает новые перспективы и пути для развития современного и актуального искусства, культуры и общества.

В середине-конце 1980-х годов, с углубленной реализацией политики реформ и открытости, в Китае сблизились такие философские течения, как западный модернизм и экзистенциализм, что привнесло новую жизненную силу в искусство китайской фотографии. В этот период появление «фотоэкспериментов» ознаменовало собой поворот в китайской фотографии от монизма к плюрализму и от одной перспективы к многомерному исследованию [84] . Под влиянием концептуальной фотографии фотографы больше не довольствовались сложениями представлений и технологиями, а начали исследовать более глубокие концепции и смыслы, продвигая искусство фотографии в новое поле восприятия. Фотохудожники начали выходить из традиционных рамок документальной фотографии, исследуя более разнообразные творческие формы и техники, формируя новое эстетическое чувство и образ мышления. 1996 год ознаменовался выходом книги «Новая фотография» [85] , созданной с помощью технологии фотокопирования, а также других частным образом изданных коллекций экспериментальных художественных форм, которые стали важной платформой для распространения и обмена экспериментальным искусством. Влияние экспериментального искусства распространилось повсеместно и начало взаимодействовать и взаимопроникать с другими формами современного искусства.

## 2.2. Новый нарратив фотографии: восприятие времени и построение нарратива

[84] У Хун. Сорок лет современной китайской фотографии. // Современные художники. 2020. – № 5.– С. 92. 巫鸿. 中国当代摄影四十年.当代美术家 .05(2020):92.

[85] Новая фотография, «Частный совместный журнал». В нем редактировались и издавались фотоэксперименты Лю Чжэна и Жун Жуна в Пекине с 1996 по 1998 год, способствуя развитию экспериментальной фотографии в Китае как самостоятельной области современного искусства, сформулировав ее основные характеристики и сформировав связь между фотоэкспериментами.

### 2.2.1. Новое прочтение истории: память и историческая реконструкция в фотографии

Постмодернизм оказал глубокое влияние на формы и практику реконструкции современного фотографического повествования, особенно на то, как художники подходят к времени, памяти и историческим нарративам. Постмодернистские теории подчеркивают открытость, полисемию и деконструкционизм текстов (в данном случае изображений и фотографических работ), бросая вызов линейной и сингулярной перспективе традиционных повествований, и тем самым предоставляя новые интерпретационные рамки и творческие методы для фотографических повествований. Рассматривая «Атлас Мнемозины» А.Варбурга, который строит гетеротопическую матрицу, основанную на принципах картографии кочевников [86], мы глубоко впечатлены текучестью и многомерностью времени. Она напоминает нам о необходимости обращать внимание на многослойное представление времени, а не ограничиваться поверхностными и фрагментарными записями. Серия «Атлас», созданная художником Г.Рихтером[87] с середины 1960-х годов, основана на таких визуальных материалах, как фотографии, газетные вырезки и рисунки. Основанная на визуальных материалах, таких как фотографии, газетные вырезки и рисунки, серия использует контрасты, чтобы выразить чувство отчуждения через сопоставление повторяющихся изображений[88].

На фоне постструктуралистской философии идея, выдвинутая Мишелем Фуко в «Археологии знания» архив как конвенциональная система формирования и трансформации нарративов - и дискуссия, вызванная на Западе книгой Деррида «Архивная лихорадка» в 1995 году, привлекает все большее внимание своим

---

[86] Цяо Хункай. Атлас богинь памяти: видеоэксперименты Вальборг - Атлас, моушн-фотография и монтаж.// Журнал Пекинской киноакадемии,2023(03). – С.22.

[87] Герхард Рихтер (1932 - ) - немецкий визуальный художник. Его работы представлены в форме абстрактного искусства, фотореалистической живописи, фотографии и использования стеклянных материалов.

88 Чжу Юйвэнь. Фотофестивали и фотоярмарки: демонстрация новых идей в фотографии// Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2023.-№ 4-С.74-78

использованием в качестве носителя исторического дискурса в современном искусстве и выставочной практике[89].

В развитии постмодернистской фотографии центральное место занимает «Поколение картинок» [90] . Тесно связанное с художественной концепцией присвоения, это поколение художников бросило вызов постоянно расширяющемуся фотографическому рынку, используя отбракованную пленку, старые фотографии и противостояние вульгарности и абсурдности термина «изображение». На этом фоне современные фотохудожники творчески исследуют тему времени, извлекая архивные изображения и осуществляя различные формы вмешательства, включая исследования, манипуляции и трансплантацию. Позиционируя себя как археологи, художники работают с различных повествовательных перспектив, чтобы ретроспектировать, переписать и реконструировать историю, расширяя при этом возможности прослеживания более широкой культуры. Стало привычным «использовать изображения, а не создавать их».

В книге У Хун( 巫鸿 ) «Фотография: фокус на Китай» автор берет «культурную лихорадку» в качестве отправной точки для обсуждения феномена «старой фотолихорадки» в Китае, показывая, что «использование изображений, а не их производство» стало распространенным явлением. Он показывает, что «использование изображений, а не их производство» стало распространенным явлением[91].Кроме того, в своих работах Барбара Крюгер берет большое количество фотографических рекламных изображений из журналов, плакатов и коммерческих отчетов, обрезает их и добавляет текст в стиле рекламных копий, чтобы

---

[89] Хай Цзе, Архивы изображений и переписывание истории - летняя выставка в Музее фотографии в Лянчжоу.

[90] В 1970-е годы в США появилась группа художников, в фокусе внимания которых был критический анализ медиакультуры. Выставка Дугласа Кримпа 1977 года, объединившая пятерых художников – Шерри Левин, Роберта Лонго, Джека Гольдштейна, Троя Браунтуча и Филипа Смита, – стала кульминацией этого движения, продолжавшегося с 1974 по 1984 г.

[91] У Хун, Фотография: в фокусе в Китае, Пекин: Китайская национальная фотопресса, 2018.-421с. 巫鸿.摄影：聚焦在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:421

сформировать стиль фотографии с ярко выраженным форматом коммерческой рекламы (Рис.2-12). Р.Принс[92] (Рис.2-13) исследует массовый консьюмеризм, деконструируя фотографии американских ковбоев в рекламе. Под влиянием постмодернистской фотографии, подобной этой, и в сфере реконструкции исторического переписывания изображений, проект китайского художника Чжана Дали(张大力)[93] «Вторая история» (Рис. 2-14) показывает другую сторону истории через упорядочивание классических исторических фотографий.

В своей фотоинсталляции 1999 года Инь Сючжэнь (尹秀珍)[94]поместила архивные портретные фотографии десяти этапов своего собственного взросления в ботинок, превратив личные воспоминания в общественное искусство и продемонстрировав уникальное понимание времени, памяти и личной истории(Рис.2-15) . «Частная фотокнига» (Рис.2-16) Фэна Мэнбо (冯梦波)[95] - это первая интерактивная художественная инсталляция в Китае, использует архивные изображения для создания работы, которая связывает три поколения семейного опыта с помощью четырех подсказок, позволяя зрителям интуитивно узнать о кусочке жизни художника, выбирая из множества опций, демонстрируя новое использование архивов в создании искусства.

Чэнь Шаосянь (陈劭雄) представляет «Уличную сцену»- группу фотографий и инсталляций, основанных на уличных сценах Гуанчжоу и создающих «тень реальности». Он сфотографировал каждого человека на улицах Гуанчжоу, каждый уличный знак, каждую машину и даже каждый крошечный предмет (например, мусорные баки), затем масштабировал их в фотографии разного размера и разрезал изображения на трехмерные открытки по контурным линиям, воссоздавая уличный

[92] Ричард Принс (1949- ) - американский художник и фотограф.
[93] Чжан Дали(张大力) (1963 - ), Хэйлунцзян, сейчас живет в Пекине, художник современной живописи Китайской Народной Республики
[94] Инь Сючжэнь( 尹 秀 珍 ) (1963- ) - китайская художница современной скульптуры и инсталляции
[95] Фэн Мэнбо(冯梦波) (1966- ) - современный китайский художник, работающий в области новых медиа

пейзаж у себя дома. (Рис. 2-17) Смешанная медийная инсталляция «Город» Ляна Цзюхуэя (梁钜辉), представляющая собой башню из 16 перекрывающихся шестиугольных структур, создает сенсорное пространство благодаря своим огромным размерам, а цифровое видео проецирует на землю перекрывающиеся изображения людей, предметов и зданий. Инсталляция олицетворяет превращение маленьких городов Китая в большие города (Рис. 2-18).

Сунь Яньчу (孙彦初) в работе «Вымышленная коллекция» (Рис.2-19) развивает сюжеты и истории оригинальных фотографий с помощью коллажей и картин из фотографий семейной жизни и сувенирных фотографий с путешествий по Китаю семидесятых и восьмидесятых годов, добавляя свои фантазии. Тан Цзинфэн (唐景锋) затрагивает вопросы социальной мобильности, примером его работ может послужить «Королева, президент и я» (Рис.2-20).

Под творческим углом зрения фотохудожника история перестает быть единым повествованием. Эта перспектива дает нам новый способ понимания времени и памяти, а также позволяет взглянуть на историю с более широкой точки зрения и проникнуть в более глубокие культурные и социальные смыслы.

Широкое распространение «концептуальной фотографии» среди китайских художников и использование «присвоения» как способа творчества привели не только к созданию новых образов путем извлечения изображений из составной реальности, находящейся на определенном расстоянии от действительности, но и к рождению нового взгляда на реальность. Шарлотта Коттон говорит о «постановочной фотографии» в книге «Фотография как современное искусство»[96], Д.Уолл создает многослойную визуальную и интеллектуальную структуру в «Картине для женщин» (Рис.2-21). Таким образом, фотография трансформировалась из традиционного «фотографирования» в «создание фотографий», привнося новое измерение в выражение современной фотографии в

[96] Коттон, К. (2009). Фотография как современное искусство. Лондон: Thames & Hudson.

Китае[97]. Серия «Соломенный человек» Цзян Чжи(蒋志) создает виртуальное повествовательное пространство с помощью фотографии[98] . Фотография Вана Цинсуна (王庆松) «Учитесь у меня» (Рис.2-22) символизирует сложный процесс образования и обучения, демонстрируя китайскую и английскую лексику и предложения перед огромной доской, где намеренно допущены ошибки, чтобы отразить вариации и недопонимание в процессе передачи знаний. В этих работах автор глубоко размышляет о взаимоотношениях между временем, памятью и образованием.

Синди Шерман известна своими комментариями к социальным ролям и гендерным стереотипам, в частности, своими тщательно «замаскированными автопортретами»[99]. Под влиянием серии Синди Шерман (Рис. 2-23) «Безымянные кадры» работа Лю Силинь (刘思麟) «Лю Силинь» (Рис. 2-24) не только визуально инновационна, помещая себя в один образ с исторической фигурой, но и исследует вопросы личной идентичности, истории и культурной памяти. Также, например, работа Фана Шунцана(范顺赞) «Сколько времени реальность отдает мечтам» (Рис.2-25) использует сильные контрасты, чтобы показать разницу между мечтами и реальностью. В «Семейном альбоме» Ли Чуаня (李川) также используется эта форма выражения (Рис.2-26).

Практика современных китайских художников по воссозданию повествований в фотографии отражает их глубокие размышления о времени, памяти, идентичности и истории. Своими работами они не только бросают вызов границам традиционной фотографии, но и расширяют возможности фотографии по реконструкции повествований как художественного средства. Художники

---

[97] Гу Чжэн: обзор постмодернистской фотографии , URL:https://www.artda.cn/yingxiangdangan-c-1598.html (дата обращения: 20.11.2023)

[98] Цю Чжицзе: Фотография после фотографии Издательство: Renmin University of China Press, 2005-11 邱志杰.摄影之后的摄影.中国人民大学出版社，2005(11)

[99] Britannica, The Editors of Encyclopaedia. «Cindy Sherman» URL:https://www.britannica.com/biography/Cindy-Sherman. (дата обращения: 20.11.2023)

подходят к работе с нескольких точек зрения, пересматривая и реконструируя историю, при этом глубоко исследуя широкий спектр культурных контекстов и социальных проблем[100].

### 2.2.2. Новые нарративные стратегии: современная интерпретация фотографических последовательностей и реконструкций

Исторически сложилось так, что художники часто использовали повторение как средство изучения формы и содержания. Художники-импрессионисты, например, подчеркивали влияние света и времени на пейзаж с помощью повторяющихся изображений одной и той же сцены в разные моменты времени и при разном освещении. В искусстве фотографии повторяющиеся изображения не только демонстрируют формальную эстетику, но и подчеркивают тематическое содержание, такое как изменение, непрерывность или течение времени. Философ Анри Бергсон исследует природу времени и в своей книге предлагает концепцию «Длительность и одновременность» (Durée et simultanéité), утверждает, что реальное время непрерывно и тесно связано с личным опытом.

Под влиянием постмодернизма практика и концепция фотографии претерпели фундаментальные изменения, и работа «Театр» (Рис.2-27) Х.Сугимото[101] напоминает ритуал времени, который в то же время подрывает саму природу фотографического медиума[102].Светящееся тело несет на себе следы целой пленки и является визуальным представлением прошедшего периода времени, который Хироши Сугимото называет «экспонированным временем». Д. Хюблер[103] Ранняя работа из серии «Континуум» (Рис.2-28), Хюблер не только фиксирует течение времени и органические изменения в природе, закрепляя камеру на

---

[100]Чжу Юйвэнь. Фотофестивали и фотоярмарки: демонстрация новых идей в фотографии// Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2023.-№ 4-С.74-78

[101] Хироси Сугимото (1948- ) — японский фотограф.

[102] Цзян Пэйюй, Ритуалы времени Хироси Сугимото - первый взгляд на серию «Театр», Парламентские художники XXIX. 2017. -С.89.江佩瑜.杉本博司的时间仪式-“剧场”系列初探，议艺份子.2017(29):89

[103] Дуглас Хьюблер (1924 - 1997), американский пионер концептуального искусства.

заснеженном кусте, усыпанном колючками, и снимая двенадцать последовательных кадров с интервалом в 15 минут, но и превращает этот процесс в форму органических изменений. но и преобразует этот процесс в визуально готовую скульптуру. Эта методология отражает тенденцию постмодернизма к деконструкции границ традиционных медиа и его многомерное исследование времени, пространства и практики.

Американский художник Д.Ливингстон [104] демонстрирует идеальное сочетание времени и повествования в фотографии. Благодаря уникальной перспективе и технике, эти работы вовлекают зрителя в течение и изменения времени (Рис. 2-29).

На этом фоне развитие современной фотографии в Китае предлагает свежий взгляд на наше понимание временной природы фотоискусства, а также на изучение китайского общества и культуры. Например, художница Цзяо Цзянь(矫健)[105] использует технику перфоманс-фотографии, чтобы сосредоточиться на ключевых моментах смещения смыслов в жизни или сознании, исследуя переплетение времени и сознания через 24-часовой фотографический процесс (Рис.2-30). В работе Шао Далана[106](邵大浪) «Часто возвращаясь» запечатлена повседневная жизнь с помощью стенопа и длинной выдержки(Рис.2-31).

Известный немецкий фотограф Михаэль Везели с помощью сверхдлинной выдержки запечатлел, как Музей современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке расширялся в течение трех лет, что позволило визуализировать ход времени(Рис.2-32).Фу Юнцзюнь (傅拥军), с другой стороны, переключается с разных ракурсов, чтобы показать особые эмоции и визуальные впечатления от дерева у озера Сиху, которое отличается от обычного пейзажа в соответствии со сменой времен года и

[104] Джэми Ливингстон，(1956 - 1997) - нью-йоркский фотограф, кинорежиссер и цирковой артист.
[105] Цзяо Цзянь(矫健)(1962- ) родился в Шанхае, Китай. Он является одним из художников-первопроходцев «Новой волны 85» в Китае.
[106] Шао Далан (邵大浪)(1968- ) Профессор и заведующий кафедрой фотографии, Чжэцзянский университет финансов и экономики.

личностью персонажей (Рис.2-33). Работа «Каменный свет» (Рис.2-34) Гуаня Хуайбиня (管怀宾)[107] - это исследование отношений между материей и временем, а также неотъемлемых атрибутов самой фотографии через постоянную проекцию света на камень озера Тайху в саду Лююань в Сучжоу.

Благодаря работам и практике этих современных китайских художников мы можем увидеть, что фотография — это не только своего рода регистратор времени, но и инструмент для исследования и выражения более глубоких текстур времени. Они показывают, что время — это не только мера линейного прохождения, но и измерение, полное возможностей, включающее в себя повторение и изменение, непрерывность и мгновенность, прочность и пустоту.

Более того, в практике современной фотографии мы также наблюдаем уникальную повествовательную стратегию - сопоставление настоящего и прошлого, построение глубоких повествований через наложение времени (Рис.2-35). В своей серии «Они» (Рис.2-36) художник Хай Бо (海波) провоцирует размышления о неумолимом течении времени и хрупкой природе жизни с помощью пересъемки старых фотографий.

Сьюзен Сонтаг проницательно заметила, что фотография -это кусочек пространства-времени, запечатлевающий момент полной драмы. В художественной практике Хироси Сугимото, благодаря статичному средству фотографии, работа «Море» превращает текучее время в вечный миг (Рис.2-37). Аналогичным образом, работа китайского художника Чэня Цзинаня (陈吉楠) «Время падающей воды» (Рис.2-38) исследует концепцию времени с похожей точки зрения, противопоставляя динамичную траекторию моря статичному циклу жизни при помощи фотографий моря в соответствии с традиционными двенадцатью часами.

[107]Гуань Хуайбинь 管怀宾 (1961- ), Ханчжоу, Китай. Профессор Китайской академии искусств, директор Школы трансмедийного искусства и трансмедийный художник.

Последовательность играет важнейшую роль в качестве инструмента повествования в различных видах искусства, таких как кино, комиксы или многосерийные романы. Эта выразительная техника дает художнику возможность исследовать взаимодействие между временем, действием и эмоциями, тем самым создавая более богатые и сложные повествовательные структуры. В этих рамках Д.Михалс стал выдающимся представителем повествовательной фотографии, чьи работы уникальным образом передают подтекст и философию повествования с помощью сочетания последовательной серийной фотографии, многократной экспозиции и рукописного текста (Рис.2-39).

В серии «Обратное путешествие» (Рис.2-40) китайская художница Чжу Ланьцин (朱岚清) объединяет собранные воспоминания и фрагменты о родном городе в книгу, которую можно не только листать, но и показывать. Она утверждает, что фотографировать родной город — это как отправиться в путешествие во времени к темным воспоминаниям. Эта серия восстанавливает память о родном городе и раскрывает глубокий смысл родного города для человека. Работа Цзинь Сянъи (金向怡) «Изгнание и возвращение» (Рис.2-41) исследует темы разлуки и принадлежности через 54 фотографии, которые разворачиваются в кинематографическом повествовании.

Работа Чжоу Яна (周仰) «Долгое прощание» (Рис.2-42) документирует опыт его бабушки, начиная с ее болезни Альцгеймера и заканчивая ее смертью, естественно зарисовывая течение времени. Работа Лай Лана (黎朗) «Отец: 30219» (Рис.2-43), рассказывающая об отношениях его отца со временем, будто бы примиряет жизнь и смерть, обладает спокойствием и сдержанностью.

В целом, фотография как вид искусства предлагает уникальный взгляд на время и повествование. Она выходит за рамки простого визуального представления и становится мощным инструментом для понимания и изучения мира, в котором мы живем. Благодаря постоянным экспериментам и инновациям искусство фотографии продолжает расширять свои границы, предоставляя нам новые

способы понимания и восприятия времени, пространства и природы существования. Запечатлевая время и выстраивая повествование, фотографы создают глубокие и многомерные работы, которые являются не только визуальным наслаждением, но и глубоким выражением эмоций, воспоминаний и идей.

### 2.3. Символизация тела и социальная интерпретация

#### 2.3.1. Боди-арт: самоисследование и свободное самовыражение в фотографии

Концептуализм в современном искусстве появился в Китае в 1980-х годах[108]. В частности, он вызвал фундаментальное переосмысление традиционной фотографической практики, ознаменовав переход от чисто визуальной документации к концептуальному выражению. Этот сдвиг отражает сложность культурных желаний и переопределение художественного и фотографического поведения в постмодернистском обществе [109].

Тело как основной элемент концептуальной фотографии стало важным средством отображения драматических социальных изменений и исследования индивидуальной идентичности в современном Китае. Эти изменения отражаются не только в социально-политических и экономических аспектах, но и в отношениях между людьми и обществом[110]. В конце 70-х французский философ Ж.Деррида в «Метафизике» рассуждал о бытии как присутствии, создав теоретическую основу для понимания телесно-ориентированной художественной практики, указав на то, что «присутствие» тела может выйти за пределы всех знаков и символов и прикоснуться к сути вещей.

---

[108] У Хун. В фокусе: фотография в Китае [M]. Пекин: China National Photography Art Press, 2017.12, p297 巫鸿. 聚焦：摄影在中国[M]. 北京：中国民族摄影艺术出版社，2017:297

[109] Бао Кунь. Копирование и фотография изнутри[J]. Популярная фотография, 2002(07):56. 鲍昆.复制行为和摄影内心[J].大众摄影,2002(07):56.

[110] Гу Чжэн. Карта современной фотографической культуры [M]. Ханчжоу: Zhejiang Photography Press, 2016.01, p134 巫鸿. 聚焦：摄影在中国[M]. 北京：中国民族摄影艺术出版社，2017:297

Начиная с 1969 г. Л.Самарас [111] создал серию работ под названием «Автополяроиды» (Рис.2-44), используя в качестве объекта свое собственное тело, позируя обнаженным и даже переодеваясь в женское платье. Это самовыражение - деконструкция и реконструкция собственной внешности, почти нарциссическая, размывающая границы между трансформацией тела, конечностей и мысленных образов.

Многие из самых важных ранних работ в области «перформанс-арта» принадлежат Марине Абрамович, чьи высоконапряженные перформансы исследовали человеческую природу, тонкие отношения между исполнителем и зрителями, пределы тела и возможности воображения[112] (Рис.2-45). Перформанс-арт в стиле Абрамович характеризуется обострением тела и ума, в котором она терпит боль и изнеможение, чтобы достичь эмоциональной разрядки и сдвига в мышлении.

Под влиянием этой тенденции в рамках «Художественной группы Dongcun» в Пекине объединились фотографы-экспериментаторы и художники-экспериментаторы для создания перформанс-арта. Наряду с популярностью «Концептуальной фотографии» в Китае, китайские художники начали исследовать более глубокие и разнообразные способы выражения тела как средства самовыражения в своей фотографической практике.

В своем перформанс-арте 1988 года «Вхождение в историю искусства — слайд-мероприятие» (Рис.2-46) Линь Цзяхуа (林嘉华) использовал себя в качестве холста, нанеся на свое тело классические образы восточной и западной истории искусства. Эта работа не только символизирует глубокое усвоение художником исторических знаний об искусстве, чтобы перестроить исторический дискурс, но и предполагает способ развития, объединяющий мультикультурные процессы.

---

[111] Лукас Самарас (1936- ) является известным греческим художником, скульптором и кинорежиссером.

[112] Марина Абрамович, мать перформанса: «возможно, Вам лучше быть частью этого искусства, чем наблюдать за ним» URL：https://www.forbeschina.com/billionaires/64016(дата обращения: 20.11.2023)

В 1995 году на безымянном плато под Пекином Чжан Хуань(张洹), Ма Люмин (马六明)и другие современные художники устроили выставку перформанс-арта в виде пирамиды обнаженных тел. Она называлась «Добавляя метр к безымянной горе» (Рис.2-47). Это событие не только ознаменовало начало практики концептуальной фотографии в Китае, но и продемонстрировало уникальную силу фотографии как средства фиксации и выражения идей. В другой работе Чжан Хуаня (张洹) «Генеалогия» (Рис.2-48), художник исследует повторное утверждение и формирование самоидентичности через процесс письма о теле, которое символизирует самопреобразование и растворение.

В 2002 году Хэ Чэнъяо (何成瑶) исследовала женские проблемы на личном и социальном уровне в своей работе «99 игл» (Рис.2-49), в которой символически рассматривается вопрос о том, возможно ли исцелить глубокие физические и психологические раны, нанесенные женщинам, путем втыкания девяноста девяти игл в их собственные тела.

В работе Чэня Чжэ (陈哲) «Несносные» (Рис.2-50) мы наблюдаем духовное путешествие через раны, нанесенные самому себе, и исцеление, представляющее собой откровенную исповедь о личном пути художника. В работе Ху Вэйи (胡为一) «Я молча жду, когда свет пройдет сквозь мое тело» (Рис.2-51) художник продолжает свои размышления об «одержимости травмами» с 1990-х годов, и в своей серии изображений Ху открывает зрителю неоднозначное и тонкое пространство для размышлений.

Творения Ляна Сю (良秀) (Рис.2-52) и Жэня Хана (任航)[113] (Рис.2-53) исследуют возможности тела как средства выражения. Работы Жэня Хана исследуют границы языка тела через эстетику спонтанных снимков и стилизованные изображения, полные сюрреалистических элементов, таких как

[113] Жэнь Хан 任航 (1987 - 2017) – китайский фотограф, писатель и поэт.

спутанные тела. В отличие от него, Лян Сю, исходя из личного опыта, использует свое тело как средство выражения переплетения боли и желания в жизни, и его работы эмоционально насыщенны, как пылающий огонь.

Кроме того, художники используют собственное тело в качестве непосредственного медиума для развития прямого диалога с социальной реальностью посредством физической демонстрации и перформанса[114]. Человек узнает и постигает себя через это «зеркало»[115]. Часто художники также используют собственное тело в качестве визуального символа, встраивая его в социальный контекст и исследуя таким образом сложные отношения между телом и его социальным окружением. С.Ф.Вудман, которая помещает себя в пустой интерьер, всегда выглядит размытой на своих фотографиях из-за движения, длинной выдержки, а также из-за того, что ее заслоняют предметы или мебель. (Рис.2-54) Она прекрасно понимает, что такие композиции, казалось бы, делают ее невидимой, но на самом деле увеличивают ее присутствие[116].Вудман создала загадочный язык, который может помочь нам разрушить форму, побуждающую публику смотреть на женское тело.

В современной китайской фотопрактике Цзяо Цзянь (矫健) в работе «Заполнение пустот» (Рис.2-55) заполняет пустоты и трещины в физическом пространстве, скручивая и перекручивая собственное тело. Этот акт не только отражает беспокойство художника по поводу разрыва между реальностью и психикой, но и служит философским исследованием взаимодействия между телом и пространством. В серии selfie Мо И (莫毅) «Я в своем пейзаже» художник демонстрирует отчуждение между людьми и окружающей средой в процессе

---

[114] Гу Чжэн. Представление, определение и реконструкция тела в китайской современной фотографии.// Художественный музей.2010(02).- С.236-249.
顾铮.呈现、定义与重构——中国当代摄影中的身体[J].美术馆,2010(02):236-249.

[115] Кули.Ч.Х. Человеческая природа и социальный порядок. /Бао Фаньи, перевод Ван Юаня. Пекин: Издательство Хуася ,1989.- 118с.
查尔斯·霍顿·库利．人类本性与社会秩序[M]．包凡一，王源译，北京：华夏出版社，1989 p118

[116] Вудман.С.Ф.URL:https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/francesca-woodman-vanishing-act-deborah-levy(дата обращения: 20.11.2023)

урбанизации, а также отражает проблему поиска собственной идентичности и позиционирования в современном обществе. Лю Болин (刘勃麟) исследует влияние городской среды на жизнь человека через искусство перформанса - превращение себя в «человека-невидимку», стоящего перед выбранными сценами из разных уголков мира. Серия подчеркивает взаимодействие между окружающей средой и человеком, показывая, как окружающая среда формирует его идентичность и ощущение себя (Рис.2-56).

В области современной фотографии тело превращается в мощный инструмент художественного выражения и творчества, который открывает прямой диалог с социальной реальностью через демонстрацию и перформанс. Такой подход бросает вызов традиционному представлению о теле и влияет на него, формируя новый художественный ландшафт. Благодаря этой художественной практике тело становится не просто пассивным объектом, а активным выразителем, заставляя зрителя задуматься и переосмыслить свое понимание реальности.

### 2.3.2 Фотоискусство и антропология: многомерное культурное декодирование репрезентации тела

С момента своего появления искусство фотографии продолжает бросать вызов и перестраивать наше восприятие мира. Аналогичным образом, антропология как дисциплина, изучающая человеческие культуры, социальные структуры и верования, предлагает ценную перспективу для понимания представления тела в фотографии. Сочетая антропологические теории и методы, а также анализируя и интерпретируя произведения фотоискусства, ниже мы рассмотрим, как в фотоискусстве интерпретируется, конструируется, выражается в культуре и социальной структуре идентичность, в том числе и через изображение тела.Тело – наиболее непосредственное и аутентичное проявление идентичности. Однако идентичность – это не фиксированный ярлык, она многослойна и многомерна, постоянно формируется и изменяется как в самом человеке, так и в окружающей среде. Фотография, как художественное средство, дает возможность показать эту переменчивость и многогранность идентичности.

Кроме того, тело в фотографии не существует изолированно, оно помещено в культурный, исторический и социальный контекст. Этот контекст дает фотографу и зрителю ключ к расшифровке тела, позволяя глубже понять место тела в культуре и те ценности и убеждения, которые оно несет. Фотография фиксирует не только тело, но и многочисленные интерпретации и значения, придаваемые телу в культуре.

С 1989 года Юань Дунпин (袁东平) сосредоточился на документировании тех людей, которые находятся в трудной ситуации, таких как слепые дети, душевнобольные и бедняки, в своих сериях фотографий «Слепые дети», «Психиатрическая больница» (Рис.2-57) и «Бедные люди». Под его объективом эти люди, игнорируемые или забытые основным обществом, становятся видимыми. Это привело к интересной дискуссии: играет ли он в китайской фотоиндустрии ту же роль, что и европейский фотограф Диана Арбус? В то время как Диана Арбус[117] известна своими проницательными изображениями маргинальных людей (Рис.2-58), работы Юань Дунпина также демонстрируют глубокое сочувствие и заботу об этих маргинальных группах, членах общества, которых обычно игнорируют, и дают им ощущение визуального присутствия и достоинства.

Кроме того, начиная с конца 1980-х годов, теория и практика западного современного искусства вновь обратилась к антиэстетическому искусству тела: невротические, сломанные, поврежденные, уродливые и неидеализированные тела наполнили современное искусство. Мишель Фуко однажды использовал теорию «дисциплинированного тела», чтобы создать новую «генеалогическую» модель исследования, в центре которой находится тело, раскрывая природу социального конструирования. В этом контексте Джоэл Питер Уиткин[118] фокусируется на телах, которые социально маргинализированы или воспринимаются как несовершенные — включая изуродованных людей, карликов, андрогинов и

[117] Диана Арбус (1923-1971) – важный представитель новой американской документальной фотографии, глубоко исследуя две стороны общества - основную и маргинальную.
[118] Джоэл-Питер Уиткин (1939-), американский фотограф

трансгендеров - в качестве центра своих работ (Рис.2-59). Представляя специфику этих людей, «недостатки» становятся средством для переосмысления формы искусства и диалога со стилями других художников, испытавших на себе его влияние, предлагая уникальную эстетическую перспективу.

Китайский художник Цзян Чжи(蒋志)[119] 1997 года «Вещи в ящиках» (Рис.2-60). Разбросанные личные вещи и поврежденные части конечностей сопоставлены внутри выдвижного ящика. Жизнь — это процесс постоянной потери. Время стирает воспоминания и разрезает тела.

Тело в фотографии также часто становится местом для диалектики власти и гендерных отношений. Начиная с 1970-х годов, глубокие исследования гендера, этнической принадлежности и социальной иерархии в искусстве ознаменовали подъем постмодернизма. В книге «Тело и социальная теория» говорится, что «Бурдье определяет тело как форму телесного капитала, отличительную символическую форму власти, статуса и различия»[120] .

Иранская художница Ширин Нешат, изысканно сочетающая польскую поэзию и каллиграфию со своими фотографиями, чтобы передать социальную, культурную и религиозную глубину тем женского мученичества, изгнания и идентичности. (Рис.2-61) Фотографии художницы из Тегерана Шади Гадириан бросают вызов международным стереотипам об образе женщин в исламских странах. Чернокожая американка-фотограф Лорна Симпсон использует физические жесты чернокожих женщин в качестве отправной точки для рассмотрения гегемонистской угрозы существованию чернокожих, исходящей от белой культуры. (Рис.2-62)

В социальной картине Китая начала XXI века работа Чжуан Хуэя(庄辉) «Один и тридцать» показывает контраст в скорости изменений между городскими

---

[119] Цзян Чжи 蒋志(1971- ), один из самых разнообразных китайских художников сегодня, URL: https://www.jiangzhiart.com/ /(дата обращения: 20.11.2023)

[120] Крис Ширинг (Е), Тело и социальная теория, Пекин: Издательство Пекинского университета, 2010.-270с. (英) 克里斯·希林.身体与社会理论.北京：北京大学出版社，2010:270

и сельскими районами, а также различия в ролях в социальной структуре, благодаря глубокому наблюдению за различными типами членов общества в социалистическом обществе. Серия работ Лю Чжэна (刘铮)[121] «Национальные» (Рис.2-63), демонстрируя индивидуальную экспрессию, в то же время отражает коллективную идентичность китайцев в конкретном социальном контексте, отражая хрупкий баланс между индивидуальностью и группой[122] , через который художник также пытается найти свою собственную идентичность и проследить свое прошлое. Кроме того, идентичность персонажей картины Ван Ниндэ（王宁德）[123] «Один день» подобна идентичности актера на сцене; то, что представлено зрителю, всегда является персонажем, указывающим на кого-то другого, кого «нет». (Рис.2-64)

Кроме того, работы Ли Чжэндэ(李政德) «Новые национальные» (Рис.2-65) и Фэн Ли(冯立) «Белые ночи»(Рис.2-66) раскрывают сложность переплетения реальности и магии в современном китайском обществе с помощью прямых и быстрых фотографических техник. Благодаря уникальным ракурсам и творческим методам эти работы не только показывают разнообразные условия жизни в переходный период китайского общества, но и раскрывают нынешние условия жизни и психологическое состояние различных групп общества.

Своим откровенным и бесстрашным взглядом Кейсуке Араки [124] переосмысливает традиционные представления о теле и сексуальности в японском обществе. (Рис.2-67). Аналогично, китайская художница Чжан Хайэр (张海儿)[125] начала глубокое исследование женской тематики и других форм

[121]Лю Чжэн (刘铮)(1969- ), живет и работает в Пекине, ушел с государственной службы в 1997 году, чтобы стать свободным художником.

[122] Лю Чжэна «Народы» .URL: https://www.163.com/dy/article/C84C1J25051495MN.html(дата обращения: 20.11.2023)

[123] Ван Ниндэ(王宁德)(1972- ).http://wangningde.com/

[124] Араки Кейсуке (1940-) - японский фотограф и современный художник.

[125] Чжан Хайэр (张海儿) (1957- ) Гуанчжоу, он был одним из первых китайских фотографов, участвовавших в Международном фестивале фотографии в Арле, Франция, в 1988 году.

феминизированной идентичности в конце XX века, а затем занялась поиском глубоких духовных истин эпохи в противовес высоким скоростям экономического века и всеобщим развлечениям (Рис.2-68). В то время как «Девочки» Рис.2-69) Ло Яна (罗洋) посвящены молодежи после 80-х, «Молодежь» (Рис.2-70) фокусируется на китайской городской молодежи, родившейся между 1990-ми и началом 21-го века, демонстрируя ее отход от мейнстрима современного социального мышления и поиск сильной идентичности. Находясь на расстоянии от основного мышления общества или даже вопреки ему, эти индивидуалистичные молодые люди несут в себе тень целой эпохи.

Исследуя связь между телом и социальной структурой, мы обнаруживаем, что определенные черты тела используются в различных социокультурных контекстах для дифференциации социального статуса, пола, расы и других социальных маркеров. Подчеркивая или оспаривая эти особенности, фотография еще больше углубляет наше понимание роли телесности в социальных структурах. Таким образом, применение подходов антропологии при анализе искусства фотографии дает нам свежий взгляд, позволяющий глубже понять культурные, социальные и индивидуальные смыслы, заложенные в фотографии. Через антропологическую интерпретацию и осмысление тела, средствами выразительности фотографии можно представить работы большей глубины и широты, а зритель, благодаря антропологической перспективе, может глубже понять культурный контекст и социальную среду, в которой он живет.[126]В целом, через свою художественную практику эти художники не только продемонстрировали сложные взаимоотношения между личностью и коллективом, историей и реальностью, культурными различиями и идентичностью, но и отразили свое глубокое понимание социальных изменений и условий жизни отдельных людей. Их работы, как зеркальное отражение времени, способствуют

[126] Чжу Юйвэнь. Фотоискусство и антропология: декодирование многогранной культуры телесности// Пространство культуры. Дом Бурганова. Москва.2023.-№ 5-с.92-96

глубокому пониманию и осмыслению мультикультурализма и разнообразных идентичностей современного общества.

### 2.3.3 Цифровое тело: исследование новых возможностей виртуальной реальности и телесной экспрессии

В контексте цифрового технологического века представление и конструирование тела претерпело фундаментальные изменения. Ролан Барт отмечал, что то, что мы ожидаем от мифов, является их прямым следствием, подчеркивая мотивы, стоящие за мифами, и их ложное построение, что особенно очевидно в «ложных визуальных представлениях» современного общества, где преобладает консюмеризм. Цифровые технологии усилили эту проблему, особенно в области изобразительного искусства, что стало причиной формирования нового типа визуальных образов [127] .Рост цифровых технологий, особенно в изобразительном искусстве, усугубил эту проблему. Благодаря переработке визуальных образов цифровые медиа создали «миметический мир», наполненный информацией между реальным и виртуальным, в котором отображение и конструирование тела воплощается в основном в самом внешнем символе тела, т.е. в «оцифрованном теле».Эти изменения особенно очевидны в контексте постгуманистического мышления, где человеческое тело перестает быть просто физическим объектом и превращается в цифровой символ, обладающий новыми формами выражения и интерпретации.

Изменения в технологиях привели к скачку в художественном мышлении, а вмешательство различных новых медиа в сферу фотографии продолжает расширять разнообразие выражения в современной фотографии[128]. Изменение тела в фотографии с помощью цифровых технологий стало частью новой практики фотографического искусства.Эти технологии не просто изменили процесс

[127]Барт Р. Риторика образа: реклама и современная социальная теория. / Перевод У Цюн. Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2005.- С. 45. (法)罗兰·巴特．形象的修辞：广告与当代社会理论[M]．吴琼译．北京：中国人民大学出版社，2005:45.

[128] Чен Чонг. От искусства к средству: поток фотографии и ее современная тенденция// Журнал Нанкинского института искусств, 2023.-№ 5-с.169-175 陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2019(05):169-175.

создания изображений, но и радикально трансформировали саму природу визуального восприятия, создавая новые формы эстетической и эмоциональной экспрессии.С быстрым развитием биотехнологий и информационных технологий границы между человеком и технологией становятся все более размытыми, в результате чего субъективность человека становится неясной, существование человека становится неотличимым от реальности, а превосходный статус человека ставится под сомнение. Именно на этом фоне «постгуманизм» как философская идея выходит на первый план, предлагая критику гуманизма и мысли Просвещения и переосмысливая извечный вопрос «что значит быть человеком» на фоне технологического прогресса.

Рэй Кайзерь [129] — ведущий в мире художник чистого 3D, поражающий изображениями с тревожной атмосферой и чрезвычайно тщательным мэппингом. Используя технику цифровой живописи CG, он представляет свою необыкновенную креативность, реалистичные формы и новые визуальные эффекты в уникальном художественном очаровании. Его работы являются примером того, как цифровое искусство может создавать новые, ранее немыслимые формы визуального выражения, сочетающие в себе элементы реальности и виртуальности, формируя уникальный художественный язык (Рис. 2-71).

Работа китайско-американского художника Ли Сяоцзиня «Китайский зодиак» 1993 года, в которой художник представляется человеком, но не является им, — это цифровое произведение, использующее цифровое искусство как способ выразить традиционную китайскую культуру наиболее цифровым способом из всех возможных. Виртуальный «Страшный суд» Мяо Сяочуня (缪晓春) (Рис. 2-72): — это беспрецедентное цифровое переосмысление классической работы Микеланджело с помощью технологии 3D-анимации. Мяо Сяочунь не только воспроизводит модели персонажей на картине, но и по-новому интерпретирует

[129] Рэй Кайзер. (Ray Caesar 1958 г- ) считается отцом цифрового искусства.

сцены, взаимоотношения персонажей и пространственную планировку. Это произведение является примером того, как цифровые технологии могут переосмысливать классические произведения искусства, создавая новые интерпретации и смысловые уровни. Кроме того, в 2015 году Лу Ян (陆扬) переосмыслила ореол, стоящий за традиционными религиозными иконами, в работе «Движущиеся боги и будды», продемонстрировав, как цифровые технологии могут вмешиваться и перестраивать наше понимание древних религиозных и культурных символов. Она также предлагает новую перспективу и язык для исследования веры, поклонения и идентичности в цифровую эпоху. Ее работы показывают, как цифровые технологии могут трансформировать и обновлять религиозные и культурные символы, создавая новые формы выражения и понимания (Рис. 2-73).

Видео-работа Ху Шуай (胡帅) «Острова», созданная в 2021 году с помощью цифрового искусства, переносит зрителя в мета-вселенную через цифровое тело. Эти художественные практики показывают, что цифровые технологии не только изменили способ визуального представления тела и художественного самовыражения, но и глубоко повлияли на наше понимание тела, себя и мира (Рис. 2-74).

В рамках постгуманистического мышления эти работы бросают вызов традиционной концепции тела и исследуют новые отношения между телом и технологиями, виртуальным и реальным. Они являются не только продуктом технологических инноваций, но и глубоким размышлением и исследованием смысла человеческого существования, идентичности и культурных ценностей. Переосмысливая и воссоздавая тело в цифровую эпоху, художники предлагают новый способ понимания человеческого состояния, показывая, как технология стала для нас важным инструментом понимания себя и конструирования социальной реальности.

Таким образом, цифровое искусство и технологии играют ключевую роль в переосмыслении человеческого тела и идентичности в современном мире, формируя новые формы выражения и взаимодействия, которые отражают и усиливают постгуманистическое мышление.

## 2.4. Переплетение сюрреалистического и абстрактного искусства: исследование границы между формой и содержанием

### 2.4.1. Композиция и видение: геометрическая эстетика и формальные инновации в фотографии

Фотография создает новый дискурс для просмотра, воспринимая мир как копию. Сама по себе она является актом абстракции, преобразованием трехмерного пространства в двухмерные плоскости, процессом разрезания непрерывной динамичной реальности на прерывистые статичные моменты. А.М.Родченко рассматривал фотографию как средство передачи новых идей, и его особенно восхищали перспективы «сверху вниз» и «снизу вверх», которые он считал одной из самых инновационных техник, особенно в 1920-е годы, и которые представляли собой настоящую визуальную революцию. [130]Второй прием называется диагональ. Этот метод запечатления реальности с разных точек зрения изменил не только композицию изображения, но и то, как мы видим мир (Рис.2-75) (Рис.2-76).

Исследуя процесс просмотра фотографии, мы неизбежно коснемся ее существенной трансформации — от пассивного акта простого фиксирования реальности к активному и творческому. Этот сдвиг отражает тот факт, что фотография больше не является просто способом «запечатлеть» то, что мы видим, а скорее новым способом визуального исследования, способом переосмысления реальности глазами художника. Фотограф не только фиксирует время, но и реконструирует реальность.

[130] Александр Родченко: краткий путеводитель по жизни и творчеству, URL: https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko, (дата обращения: 20.12.2023)

В ранней современной китайской фотографии, в своей серии «Моя вещь» (Рис.2-77) Хун Хао (洪浩)[131] умело показывает существенное различие между фотографией и сканированием, особенно во взаимодействии между субъектом и объектом. Используя технику сканирования, он способствует прямому физическому взаимодействию между художником и произведением, взаимодействию, которое сильно отличается от пассивного просмотра, используемого в традиционной фотографии. В работе «Четыре угла музея» (Рис.2-78) Цзинь Яннань (金亚楠), напротив, снимает одно и то же пространство с нескольких точек зрения, бросая вызов единственной точке зрения традиционной фотографии и обеспечивая многомерный опыт.

В этих рамках техника коллажа, возникшая в модернизме, произвела революцию и расширила возможности просмотра как постмодернистской, так и современной фотографии. Фотоколлаж позволяет объединить в одном изображении перспективы или подобия множества совершенно разных сцен.[132]Коллаж с использованием комбинации материалов — это не просто революция в визуальной форме, но и более глубокое воплощение богатства идей, мыслей и духовности, стоящих за ним. В контексте постмодернизма фотография больше не является простым коллажем изображений, она стала новым визуальным и когнитивным опытом, визуальным искусством, способным выйти за пределы самого физического материала и вызвать более глубокие мысли у зрителя.

«Линейная перспектива» в западной живописи и «Рассеянная перспектива» в китайской живописи отражают философские различия между Востоком и Западом в трактовке перспективы. В первом случае сцена изображается через

---

131 Хун Хао(洪浩) (1965- ) художник, окончил факультет гравюры Центральной академии изящных искусств в 1989 г., живет и работает в Пекине

132 Уильям Митчелл, Перестроенные глаза: визуальная реальность в постфотографическую эпоху.// Перевод Лю Чжан Ботаки, Пекин: Китайское национальное издательство фотоискусства, 2017.- С. 235. (美)威廉•米切尔 著，重组的眼睛：后摄影时代的视觉真相[M]，刘张铂泷 译，北京：中国民族摄影艺 术出版社，2017(12):235

фиксированную точку зрения, а во втором - через движущуюся точку зрения, что придает динамизм и многомерность фотографическому просмотру.

Художники-постмодернисты, такие как Р. Раушенберг[133] и Э. Уорхол[134] , использовали фотографию в своих картинах, прокладывая путь для просмотра постмодернистской фотографии. Д.Хокни [135] считал, что способ фокусировки человеческого глаза полностью отличается от способа фокусировки камеры, и его работы разрушали стереотипы фокальной перспективы. Его картина «Шоссе грушевых цветов» (Рис.2-79) отражает истинный визуальный опыт многоточечной фокусировки человеческого глаза с помощью фотографии-коллажа, показывая мир, запечатленный с нескольких точек зрения. В работе «Перспектива должна быть обратной» Хокни использует метод «обратной перспективы», чтобы исказить стол на переднем плане, заменив перспективу «ближний маленький, дальний большой» на «ближний большой, дальний маленький». В 1989 году Гомбрих в книге «Снова поворот прилива» (The Turning of the Tide Again) сказал, что Хокни открыл дверь к совершенно новому способу видения. Точно так же деконструкция архитектуры немецкого фотографа Томаса Келлнера, которую он назвал «визуальным анализом и синтезом», показывает процесс строительства кубизма и результаты деконструктивизма. Это не только инновация в фототехнике, но и философское исследование способов видения мира (Рис.2-80).

---

[133] Редактор Британской энциклопедии. Роберт Раушенберг. URL: https://www.britannica.com/biography/Robert-Rauschenberg. (дата обращения: 20.12.2023)

[134] Энди Уорхол ( 1928 г.-1987 г.) Американский художник и режиссер, инициатор и ведущий представитель движения поп-арта 1960-х годов, чье искусство массового производства апофеозировало предполагаемую банальность коммерческой культуры Соединенных Штатов.

[135] Дэвид Хокни (1937- ) The Editors of Encyclopaedia. «David Hockney».URL:https://www.britannica.com/biography/David-Hockney(дата обращения: 20.12.2023)

В современной китайской фотографии работы Ло Юнцзиня(罗永进)[136] (Рис.2-81) используют технику наслоения и сегментации для деконструкции изображений и их последующего объединения для создания новых визуальных повествований. Шао Вэньхуан[137] метафоризирует память через 30 квадратов в форме коллажа (Рис.2-82). Работа Шао побуждает зрителя отбросить традиционные способы визуального восприятия и более точно воспринять перевернутый, реконструированный мир. С другой стороны, работа Ни Юйю（倪有鱼） «Здание выщипанных звезд» представляет собой переосмысление древней китайской пограничной росписи павильона. Процесс превращения собранных фрагментов альбомов в «строительные материалы» и сборки их в вымышленный «небоскреб» становится сильным визуальным высказыванием о реконструкции пространства, памяти и истории.

Кроме того, такие работы, как «Мозаичный коллаж» группы «Голова птицы»[138] (Рис.2-83), «Затмение» Цзяо Цзянь (Рис.2-84) и «Фотоигра» Цай Дундун(蔡冬冬) (Рис.2-85), демонстрируют декомпозицию и реструктуризацию изображений, представляя сложную реальность, состоящую из различных перспектив и срезов, отражая многочисленные смыслы, стоящие за изображениями, и уникальное понимание художником этих изображений.

На примере работ этих художников мы видим, что метод съемки «рассеянная перспектива» дополняет философию «гармонии и рождения». Они бросают вызов традиционной единственной перспективе и способу просмотра, и представляют богатый мир, построенный из бесчисленных точек зрения, эмоций и мыслей. Таким образом, эти работы - не просто статичные

[136] Ло Юнцзинь(罗永进) (1960 г- ) - один из самых выставляемых и широко признанных фотографов современной китайской фотографии. Ло работает в области архитектуры с конца 1990-х годов.

[137] Шао Вэньхуан（邵文欢）, URL: http://shaowenhuan.art/ (дата обращения: 20.12.2023)

[138] «Голова птицы» (鸟头) была образована в 2004 году художниками Сун Тао (р. 1979) и Цзи Вэйю (р. 1980). 宋涛和季炜煜

изображения, а серия динамичных, многомерных визуальных повествований, каждое из которых является многослойной интерпретацией и воссозданием реальности художником. В этом процессе художники являются не только наблюдателями и регистраторами, но и конструкторами и деконструкторами. Используя свои собственные перспективы и технические средства, они пересматривают границы фотографии и просмотра и открывают путь к более глубокому уровню визуального и когнитивного исследования.

### 2.4.2 Природа и сюрреализм: новые поиски в органической абстрактной фотографии

В 1960-х и 1970-х годах японская объектная школа и итальянское движение Арте Повера, вдохновленные минимализмом, глубоко раскрыли центральное значение материальности в области художественного творчества. Это понятие гласит, что если материал произведения искусства меняется, то меняется и содержание и смысл его выражения. [139]В книге «Фотография как современное искусство» Шарлотта Коттон подробно рассматривает эту концепцию в главе 8, главе «Физика и материал». Клемент Гринберг даже подчеркивает, что каждый художественный медиум должен демонстрировать свои собственные уникальные характеристики, чтобы отличаться от других видов искусства. [140] Бескамерные техники использовались и переосмысливались последующими поколениями создателей изображений и продолжают использоваться современными художниками и сегодня. Будучи связанными с традиционной практикой фотографии, безкамерные изображения предлагают альтернативную, экспериментальную, радикальную и часто откровенную форму видения.

---

[139] Фрид, Чжан Сяоцзянь и Шэнь Юбин. Искусство и предметность : эссе и обзоры[M]. Цзянсу: Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 2013. 弗雷德著 张晓剑, 沈语冰译. 艺术与物性 : 论文与评论集 : Art and objecthood : essays and reviews[M]. 江苏美术出版社, 2013.

[140] Шэнь Юбин. Теория и критика искусства после Гринберга./ Журнал Чжэцзянского университета (издание по гуманитарным и социальным наукам), 2010.- 40(2).C.59-67. 沈语冰. 格林伯格之后的艺术理论与批评[J]. 浙江大学学报(人文社会科学版), 2010, 40(2):59-67.

На этом фоне фотография была переосмыслена как «новый художественный материал», вдохновив художников на исследование ее материальности. Художники начали исследовать материальные свойства фотографии, в том числе заново изобретая фотографию без камеры различными способами: инновационное изображение объектов, отслеживание света и химическое изображение.

С эпохи постмодернизма «трассировка лучей» стала заметной художественной практикой, а трехмерные световые машины немецкого фотографа Генриха Хайдерсбергера в 1950-х годах и создание им трехмерной световой машины стали ранней вехой в этом поиске.В то же время Готфрид Егер[141] в 1968 году ввел понятие «генеративная фотография». Еще больше подталкивая фотографию к созданию изображений, не существующих в реальном мире, это не просто использование технологии, а представление структурной эстетики. Для него фотография это не процесс воспроизведения, а система производства（Рис. 2-86）. Работа Карла-Мартина Хольцхаузера (Рис. 2-87) «Рисование светом» была создана в темноте, следуя заранее разработанной «партитуре», которая запоминает движение света и позволяет импровизировать вручную. Такие работы, как «Звездная ночь» Томаса Руффа (Рис. 2-88) и «Молния» Хироси Сугимото, также используют подобную оптическую абстракцию для выражения фотографии (Рис. 2-89).

«Осязаемый свет» (Рис.2-90) Вана Ниндэ представляет изображения в виде матрицы из прозрачных листов, подвергающихся воздействию специфического света, который исчезает при отсутствии света. В работе «Психоделический бамбук» (Рис.2-91) Фэна Яня (封岩)западная культура психоделиков смешивается с холодным светом внутреннего неона, а беззвучный цветной свет придает изображению силу. «Воображаемое изображение в паузе» (Рис. 2-92) Сунь Ляо(孙略) и «Повторяющиеся механизмы» (Рис. 2-93) Ли Хао(李浩) показывают, как

[141] Готфрид Егер (Gottfried Jäger) (1937 - ) немецкий фотограф, теоретик фотографии и бывший преподаватель университета.

границы фотографических технологий, материальность и течение времени играют роль в современном искусстве, побуждая нас задуматься о природе фотографии и ее безграничных возможностях в художественном выражении. Выставка также побудит нас задуматься о природе фотографии и ее безграничных возможностях в художественном выражении.

Во-вторых, в области химической визуализации художница исследует нетрадиционную связь между изображениями света и тени, по-новому интерпретируя традиционные фотографические концепции. Американская художница Элисон Росситер[142] , творчески исследуя просроченную фотобумагу, подчеркивает следы, оставленные временем на материи, задумываясь о взаимоотношениях между фотографией и временем. Дайсуке Йокота[143] создает уникальную серию цветных фотографий путем наслоения и химической обработки широкоформатной цветной пленки, а Вольфганг Тильманс [144] пропускает бумагу через грязную машину для обработки.

В Китае Гэн Цзяньи( 耿 建 翌 ) [145] начал экспериментировать с новыми фотоматериалами в конце 1990-х годов, начиная с химикатов для проявки фотографий и заканчивая бумагой для печати. Чжан Дали (张大力) фиксирует рабочих и транспорт с помощью техники синего загара (Рис. 2-94), а Цзян Пэнъи (蒋鹏奕) использует светлячков, чтобы оставить их жизненные траектории в темной коробке, демонстрируя глубокую связь фотографии со светом, временем и пространством.[146] (Рис. 2-95) Светлячки оставляют на негативной пленке видимую жизненную траекторию на определенный период или на всю жизнь. В другой работе, серии «Интимность» (Рис. 2-96), он использует принцип визуализации

---

[142] Элисон Росситер(1953- ). Американский фотограф.

[143] Дайсуке Йокота (1983- )родился в Сайтаме, Япония, фотохудожник.URL: https://daisukeyokota.com/ (дата обращения: 20.12.2023)

[144] Вольфганг Тильманс - немецкий фотограф ( 1968 г.-).

[145] Гэн Цзяньи(耿建翌) (1962 - 5 декабря 2017), родившийся в Чжэнчжоу, провинция Хэнань, был одним из первых китайских художников-новаторов.

[146] Цзян Пэнъи: рисование светом с помощью фотографии,
URL: https://www.sohu.com/a/453034721_698256(дата обращения: 20.12.2023)

чувствительности пленки, чтобы поглотить световую энергию флуоресцентной бумаги, а затем превращает ее в часть себя и проявляет изображение. Среди результатов экспериментального обучения фотографии на факультете фотографии в Китайской академии искусств в 2014 году есть,например, предметная фотография Чжоу Иньин(周莹莹) с использованием измельченной бумаги, замаскированной под цветы (Рис.2-97).фотографический эксперимент Ли Яньцзюня (李雁军）по закапыванию сенсорной фотобумаги в землю (Рис.2-98) и т.д. Создавая сюрреалистические абстрактные изображения, сосредоточенные на исследовании «материальности» фотографии, художник исследует более широкую тему: как фотография в качестве медиума участвует в течении времени, трансформации материи, создании индивидуальных и коллективных идентичностей и артикуляции социальных структур.

Более того, абстрактная фотография всегда выражается через символизм. Фотография как визуальное искусство, ее символы не являются инференциальными символами, которые могут быть произвольно согласованы, как слова; они должны быть созданы визуальным восприятием. Зритель воспринимает структуру и рисунок силы, которая также должна быть однородной с предметом, который она выражает.

Мы можем наблюдать эту глубокую трансформацию искусства фотографии в работах выпускников факультета фотографии Китайской академии искусств. Например, в серии фотографий «Красный ковер III - мое удостоверение личности» Тан Сяньин (唐咸英) использует красный ковер как символ, чтобы исследовать переплетение идентичности и коллективного перформанс-арта (Рис. 2-99). Также подобного рода трансформация прослеживается в серии китайского художника Чэня Вэя(陈维)«Деревья» (Рис.2-100). В работах Хироши Сугимото «Архитектура» (Рис.2-101) фокусное расстояние удваивается до бесконечности, и сцена в объективе полностью размывается; «выходя из фокуса», он проводит «тест на эрозию», чтобы проверить прочность здания. «Не вещи – контейнеры»(Рис. 2-102)

Чу Чу (储楚)также являются размышлениями об абстракции объектов. Ли Сун из серии «Белая бумага» (Рис.2-103) представляют собой глубокое исследование материи и пространства, существования и не-существования, бросая вызов нашему традиционному пониманию пространства и формы и демонстрируя глубину и широту возможностей фотографии исследовать сферу концептуального искусства. Это напоминает нам о некоторых работах из серии «Бумажные капли» (Рис.2-104) Вольфганга Тильманса, начатой в 2001 году и исследующей отношения между фотографическим изображением и фотографическим материалом. Бумага — это и материальная основа, и объект фотографии.

Эти работы — не только технические приемы, но и отражение философского мышления. Разнообразие и сложность фотографии как медиума полностью отражены в работах этих художников. Они не только достигли инноваций в традиционной области фотографии, но и исследовали новые способы мышления и самовыражения в контексте изобразительного искусства в целом. Их работы выходят за границы создания изображений и исследуют взаимодействие между фотографией и временем, материальностью, идентичностью и социальной структурой, предоставляя нам новые перспективы для переосмысления и переоценки искусства фотографии. Благодаря этим исследованиям, глубокое значение и безграничные возможности фотографии как вида искусства получили дальнейшее развитие и признание.

## 2.5. Пейзажная фотография: инновации в естественном повествовании и пространственной поэтике

### 2.5.1. Пейзажная фотография: новые визуальные выражения и практики

Под влиянием постмодернизма фотография больше не рассматривается как единственная, чистая форма выражения, а признается как практика, которая постоянно меняется и развивается в историческом, культурном и социальном контекстах. Для выражения пейзажа ранние китайские фотографы находились под

сильным влиянием китайской литературы и живописи с точки зрения фотографических средств и эстетики, создавая фотографические работы, имеющие реальную культурную ценность. Эта форма искусства достигла своего апогея, особенно в 1920-х и 1930-х годах. Гора Хуаншань занимала центральное место в создании пейзажных картин. Будучи пионером «composite picture» (集锦摄影)[147], Лан Цзиншань запечатлел великолепие горы Хуаншань в своей работе 1951 года «Весенние деревья и странные вершины», которая воплотила эстетическую концепцию китайской литературной живописи, так называемого «пост-изобразительного» искусства [148] . Ван Ушэн, всю жизнь увлекавшийся фотографией горы Хуаншань, начал снимать ее в 1974 году, интерпретируя красоту традиционных китайских пейзажей на современном визуальном языке.[149]

«Фотография зрелища» [150] горячая тема в Китае, но нет четкого консенсуса относительно ее определения и происхождения. Концепция «Фотография зрелища», предложенная французским мыслителем Ги Дебором в 1967 году, оказала значительное влияние на китайское фотографическое сообщество. Трансформация традиционной пейзажной фотографии была отмечена выставкой « Новые топографические： фотографии пейзажа с изображением человека », которую курировал У. На этом фоне, если глубоко изучить трансформацию и развитие «пейзажной фотографии» в Китае, нетрудно обнаружить, что она в определенной степени стала визуальным документом стремительного процесса

---

147 Лан Цзиншань. Собирательная фотография. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии, 1999.郎静山.集锦摄影.浙江摄影出版社，1999.

148У Хун, В фокусе: фотография в Китае. Пекин: Китайское издательство этнической фотографии, 2018.-с.231.巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:231

149 У Хун, В фокусе: фотография в Китае. Пекин: Китайское издательство этнической фотографии, 2018, с.241.巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:241

150 «Фотография зрелища» (景观摄影, англ. «Spectacle Photography» по книге Ги Дебора «Общество зрелища» или «Общество спектакля») в китайском языке имеет двойственное значение – это и «Пейзажная фотография», и «Фотография зрелища». Тем не менее, в отличие от традиционных фотографий с видами природы, «фотография зрелища» является не только эстетическим выражением, но и исследованием и раскрытием социальных явлений, экологических проблем и культурных изменений.

урбанизации Китая. Передавая визуальную информацию, этот стиль фотографии также несет в себе глубокий социальный смысл и культурную критику. Китайские фотографы не только задокументировали физическое лицо урбанизации, но, что более важно, они запечатлели через свои объективы социальные изменения, культурные конфликты и сложные взаимоотношения между людьми и окружающей средой в ходе этого процесса. В значительной степени на эту трансформацию также повлияла «Типология» в западной современной фотографии [151].

С точки зрения методов фотографической практики и эстетической парадигмы изображения пейзажей, тема пейзажей в практике современной китайской фотографии проявилась в следующих стилях.

Прежде всего, что особенно поражает в трансформации современной китайской фотографии, так это представление художниками модернизированных пейзажей. Работы этой группы художников сосредоточены на глубоком влиянии процесса модернизации на городские и сельские пейзажи Китая. В своих работах они не только показывают большие изменения в китайском обществе, но и отражают глубокие социальные проблемы, стоящие за этими изменениями. Мы видим, что «Фотография зрелища» представляет собой проницательную форму «социограммы»[152]. Согласно теории «гиперреальности» французского мыслителя постмодернизма Жана Бодрийяра [153], Цзэн Хань( 曾 翰 ) [154] использовал широкоформатную камеру для воспроизведения социальной реальности с помощью техники панорамного супертрекинга, создавая изображения, выходящие

[151] Типологии в фотографии ,URL:https://blaslandscape.wordpress.com/2018/03/12/typologies-in photography/(дата обращения: 20.12.2023)

[152] Цай Мэн: Пейзажная фотография, жанр современной китайской фотографии, URL: https://www.cpanet.org.cn/detail_news_109242.html (дата обращения: 20.12.2023)

[153] Жан Бодрийяр（Jean Baudrillard）(29 июля 1929 - 6 марта 2007) был социологом и философом. Бодрийяр назвал эту эпоху «гиперреальностью» (l'hyperréel)，Относится к стиранию границы между «реальностью» и «нереальностью»

[154] Цзэн Хань 曾翰 (1974 -) - фотохудожник и независимый куратор. URL: http://www.zeng-han.com/ (дата обращения: 18.12.2023)

за рамки реальности（Рис. 2-105）. Серия Чжэн Чжиюаня (郑知渊) «Лица Шанхая» (Рис. 2-106), которая изучается уже более десяти лет, представляет собой вид на улицу города, который редко посещают люди. Такие работы напоминают «Американские облики» Стивена Шора (Рис.2-107).

Эти художники часто используют метод съемок «на дороге», что позволяет работам более реалистично отражать непрерывность и сложность социальных изменений, исследуя экологические изменения в китайском обществе с разных точек зрения, и в то же время предоставляя зрителям более богатую и трехмерную перспективу для понимания и переживания этих изменений.

В серии «Три ущелья реки Янцзы» (Рис.2-108), Янь Чанцзян（颜长江）отмечает исторические изменения в виде черного ящика, символически демонстрируя переплетение традиций и современности. «Береговая линия» (Рис. 2-109) Чжан Сяо（张晓）, с другой стороны, показывает угасание культуры и истории за экономическим развитием, документируя непрерывное изменение и реконструкцию прибрежных районов. Работы Ло Даня и Чэнь Жунхуэя сосредоточены на социальных и культурных различиях между разными регионами Китая. Работа Ло Даня（骆丹）«Национальное шоссе 318» (Рис. 2-110) исследует разнообразие и контрасты огромной территории Китая, показывая социальный ландшафт вдоль маршрута из Шанхая в поселок Чжанму. Фотография Чэня Жунхуэя (陈荣辉) «Пустой город» (Рис. 2-111), с другой стороны, изображает застой и пустоту на северо-востоке страны, отражая одну из граней современного китайского общества, показывая перемещение молодых людей в плане идентичности и смысла.

Хуанхэ занимает чрезвычайно важное место в истории китайской поэзии и художественной литературы, неся в себе привязанность и эмоции местных жителей на протяжении тысячелетий. Для фотографа Чжана Кэчуня это странная сцена сосуществования более искусственных ландшафтов с природной средой. Работа

Чжана Кэчуня (张克纯) «Бейлиу Живи и дай жить» (Рис. 2-112) 2014 года посвящена Хуанхэ и исследует отношения между человеком и природой, а также сосуществование рукотворных ландшафтов и естественной среды. «Шрамы» Ду Цзы (杜子) (Рис. 2-113) и «Проточный сад» Го Гочжу(郭国柱) (Рис. 2-114) демонстрируют издержки процесса модернизации Китая, подвергая его глубокой социальной критике. Представляя урбанизированные пейзажи, Ду Цзы исследует социальные последствия этого процесса, раскрывая огромную цену, которая была заплачена в процессе модернизации и урбанизации Китая, в серии холодных, четких, больших пейзажных фотографий. Го Гочжу, с другой стороны, отражает конфликт между сельскохозяйственной цивилизацией и модернизацией, документируя деревни, покинутые урбанизацией.

Кроме того, ко второму типу относятся работы, в которых художники опираются на современную западную пейзажную фотографию, стремясь при этом включить в свои творения глубокие китайские культурные традиции. Эта уникальная художественная практика отражает глубокое понимание и современную интерпретацию классической китайской живописи и традиционной философии. Например, вышеупомянутый художник Цзэн Хань, чья серия «Настоящий пейзаж»( 真 山 水 )(Рис.2-115) представляет собой современную интерпретацию традиций китайской пейзажной живописи, исследует реальные места создания исторических шедевров с помощью фотографии и дает новую жизнь пейзажным картинам Чжао Мэнци «Осенние цвета сороки Хуа» (鹊华秋色图). Чжан Цзиня (张晋) «Другой сезон» (Рис.2-116) исследует культурное наследие древнего Шелкового пути и его влияние на современных людей. Перевернутые мысли Чжан Цзиня и ретроградные следы на Шелковом пути отражают, в определенной степени, его личную культурную ностальгию и заботу о настоящем.

[155]Аналогично, на работы Дун Вэньшэна (董文胜) повлияли «Водяные свитки» художника эпохи Южной Сун Ма Юаня, создающие поэтические визуальные эффекты благодаря использованию легких кистей для рисования по воде. Его работы избегают прямого воспроизведения реальных социальных пейзажей, а скорее демонстрируют легкость поэзии и современную интерпретацию традиционных китайских эстетических принципов через использование воды, особого элемента традиционной китайской культуры.

Наконец, третья форма диалога с духом традиционной китайской философии и литературы подчеркивается в практике некоторых китайских фотографов. На протяжении веков конфуцианство и даосизм играли центральную роль в классической китайской литературе и живописи. Серия работ Та Кэ (塔可) «Поэтические горы и реки» [156] (Рис.2-117) — это современная визуальная интерпретация Книги Поэзии. С помощью фотографии она повторяет творческий подход Книги Поэзии и демонстрирует, как литературный смысл может быть по-новому выражен в искусстве фотографии. В своих работах Цю Май (秋麦) исследует реальные или мифические пейзажи из древней классической книги «Шань Хай Цзин» (Классика гор и морей) (Рис. 2-118). Работа «Нет руин» (Рис. 2-119) — это попытка построить видимый и недоступный мир возможностей, когда художник Цю (丘)возвращается на север, чтобы проследить отпечатки своих предков. «Безымянный пляж» (Рис. 2-120) Таня Наньнань (汤南南) успокаивает печаль своих героев вздохами моря. Морской горизонт становится в этих работах символом родины и веры.

Пейзаж — это не столько изображение природного ландшафта, сколько отблеск мысленного образа, духовный срез пейзажа. Переход от перспективы

---

[155] Смысл метафизических слов сезона- «Другой сезон» Чжан Цзинь- URL: http://www.plus3gallery.com/en/product-21022-82442.html(дата обращения: 20.12.2023)

[156] Та Кэ (塔可): Поэзия Экзамен Маунтин Ривер, URL: https://www.randian-online.com/zh/np_event/taca-sui-odes/(дата обращения: 20.12.2023)

чистой красоты к глубокому наблюдению тесно связывает исследовательское пространство пейзажной фотографии и ценность человеческого существования. Она провоцирует многомерное мышление о природе и обществе, выражая разнообразный фотографический язык. Интегрировать личные мысли и познавательное мышление о мире в элементы естественной символизации, чтобы думать и выражать многочисленные возможности пейзажной фотографии, превращать пейзажную фотографию в неотъемлемую часть современного искусства, преобразовать пейзажную фотографию в среду для исследования мира и обсуждения проблем, формировать новые возможности для форм фотографии[157].

В целом, эти работы, использующие в качестве изображения «зрелища», не только демонстрируют новаторский характер китайской фотографии с точки зрения формы искусства, но и исследуют сложные взаимоотношения между историей, философией и реальностью китайской культуры с точки зрения содержания. Благодаря этим богатым и разнообразным перспективам современные художники китайской фотографии успешно объединили сущность традиционного китайского искусства с вызовами современного общества, продемонстрировав миру уникальную культурную перспективу и художественное выражение Китая.

### 2.5.2. Пространственная поэтика: инновационная практика использования пространственных концепций в пейзажной фотографии

Экранные цифровые иллюзии постцифровой цивилизации в кино, театре и видеоарте, инсталляциях, мультимедиа и фотографии приучили зрителя к постоянному присутствию иллюзий и виртуальной реальности. Цифровые технологии систематически используются в современном искусстве. Двойственность существования в параллельных мирах сказывается на поисках художников. Что реально, что иллюзорно, где граница? Часто разгадывание этой загадки зрителем становится основной художественной интригой работы.

---

[157] Чжу Юйвэнь. Современная ландшафтная фотография России и Китая. диалог воды и земли. Москва：МГХПА им. С.Г.Строганова. 2022.-С.588-593

Обманки в искусстве живописного натюрморта XVII–XIX веков ставили такую задачу, как демонстрацию парадоксов восприятия мира, вопрос перед зрителем: где грань, разделяющая мир искусства, мир изображенного и мир реальных, физически существующих предметов. Непревзойдённым мастером обманок в России был художник начала XIX века граф Федор Толстой.

Вторая художественная проблема, так или иначе решаемая художниками в контексте вопроса проявления физической реальности в произведении, — баланс между стихией, естественным течением краски и свойствами материала, с одной стороны, и волевым решением художника, его замыслом. Здесь тоже зритель разгадывает загадку художника или поражается причудливости поверхности, фактуры, напоминающей природные ландшафты, полученные техникой монотипии, фроттажа, декалькомании и др. Британский художник Хелен Чедвик [158] назвала в конце 1980-х свои панно «Вирусными ландшафтами» (Viral Landscapes) (Рис. 2-121). Ее техника была симбиозом фототехнологии, монотипии и компьютерной обработки. Гигантский фотоотпечаток пейзажа морского побережья в Уэльсе, с наложенными изображениями микрофотографий клеток, накладывался поверх разлитой на поверхности моря масляной краски, через которую протаскивался этот гигантский фотографический холст трехметровой длины. Следы естественного природного процесса и есть знак реальности, который вносится в фотографию реального ландшафта и фотографии биопрепаратов из микроскопа. Серия возникла в конце 1980-х годов как рефлексия художника на эпидемию ВИЧ (СПИД). Проникновение вируса в тело человека художник ассоциировала с загрязнением природы. Абстрактные пятна масляной краски поверх фотографий намекали на подвижность границы между землей и водой на побережье. Работы художника 1982–83 годов «Ego Geometria Sum» были сочетанием геометрического объема и фотографии, среди которых были и фотографии ее тела в возрасте 30 лет в сочетании с объектами – символами

158 URL:https://www.modernartoxford.org.uk/blog/from-the-mao-archive-helen-chadwicks-viral-landscapes-in-1989 (дата обращения: 18.04.2023).

относившимися к разным периодам жизни. Главным свойством этих работ было сочетание физически воспринимаемой объемной геометрической формы (пирамид, цилиндра, многогранной призмы) с нанесенными на этот объем фотографиями. Два пространства — реальное и оптическое, иллюзорное — взаимодействовали в этих работах.

Аналогично, концепция «фотомебели» А.Н. Лаврентьев 1986–1988 годов предполагала монтаж фотографических изображений архитектуры и природы, из которых были составлены поверхности объемов стола и стула. Это были еще макеты и прототипы, созданные в рамках концепции эксперимента в дизайне, соотношения физического и оптического пространства [159]. Московский художник фотограф Илья Пиганов превратил это взаимодействие фотографии, фотографических фактур и фрагментов в начале 2000-х с поверхностью деревянной мебели уже в реальные авторские и технологически отработанные объекты мебели как арт-объекта [160].

«Реальные» и «фиктивные» элементы традиционной живописи поменялись местами. Так, сама материальная структура работ (холст, подрамник в традиционной живописи), имеющая форму оконной рамы, приглашает зрителя погрузиться, проникнуть вглубь (окно по своей природе выход в пространство) и тем самым выполняет функцию изображения, превращаясь в иллюзию. А изображение, красочный слой, грубый, плоский и элементарный, не позволяет этого проникновения, утверждая материальность картины. Реальные и иллюзорные элементы оказались взаимозаменяемыми и условными — условна и подвижна сама граница между реальностью и иллюзией» [161].

---

[159] Lavrentiev A. Inventions from Photography. Light, Shadow and Optic Transformations // Leonardo. — 1994. — № 5. — Vol. 27. — P. 383–386.

[160] 3. Пиганов И. Мебель как арт-объект. — URL: https://springart19.livejournal.com/40299.html?ysclid=ll98tajd85209640640 (дата обращения: 18.04.2023). В 2005 году в Музее архитектуры проходила персональная выставка художника «Том второй», на которой демонстрировались шкафы, столы, ширмы, декоративные панно — пограничные арт-объекты на стыке дизайна, искусства мебели и фотографии.

[161] Чуйков И. А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979–1986. Репринтное издание / под редакцией Игоря Шелковского и Александры Обуховой. — М.: Артхроника, ГМВЦ «Росизо», 2004. — С. 15.

Иной опыт взаимоотношения реальности и иллюзорности предлагает китайский художник Шао Вэньхуан, опираясь больше на национальную традицию изображения и трактовки пейзажа, изображение пейзажа как своеобразной философии миропонимания. В своих масштабных по размеру (его фотопанно достигают иногда более 4 метров) и тематике (это природные горные пейзажи) произведениях он акцентирует внимание на сложности и потенциале фотографии как средства выражения, проводя многократное исследование и выражение истинности и иллюзорности в фотографии. Он комбинирует различные медиа, такие как живопись, инсталляции, видео и цифровую 3D-графику. Его творения расширяют возможности фотографии, зрителя призывают к размышлению о «подлинности» фотографии и переживанию самого момента восприятия[162]. Серия «Новые пейзажи» китайского художника Яо Лу, напротив, черпает вдохновение в пейзажных картинах династии Сун, демонстрируя противоречия и конфликты между традицией и современностью в процессе модернизации, и привнося в традиционную форму искусства критический взгляд на современное общество (Рис. 2-122).

Кроме того, изучение «реальности» и «иллюзии» в фотографии также исследуется через отношения между природными и искусственными ландшафтами (т.е. «вторую природу» [163] ), и мы видим, что отражение природы всегда существовало как в восточной, так и в западной культуре. Инсталляционное искусство также фокусируется на исследовании концепций, экологических взаимодействий и импровизационного поведения на месте, отражая открытость и свободный дух способа существования произведения и процесса создания.

[162]Приведенные выше абзацы взяты из моей опубликованной статьи: А.Н. Лаврентьев ,Чжу Юйвэнь. «реальность» и «иллюзия»: исследование работ современного китайского фотохудожника Шао Вэньхуана// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ.Москва. 2023.-№ 3.- часть 3.-С.175-186.

[163] Чжан Кунь. Философские последствия концепции « второй природы», ее трансформация и развитие - введение в «третью природу».// Journal of Taiyuan University of Technology (Social Science Edition).2013.-31(02). -С 38-40.

Французский философ Жильбер Симондон[164] выступал за слияние технологий и гуманитарных наук и за восстановление либеральной и эгалитарной политической парадигмы, которая изменит антагонистические отношения с технологическими существами.

Серия работ художника Франциско Инфанте исследует как природные, так и рукотворные ландшафты, и мы можем найти некоторые корреляции и дополнения в фотографических работах современных китайских художников. Эти работы не только демонстрируют красоту природы, но и представляют собой глубокое философское исследование взаимодействия между человеком и Вселенной, природой и технологиями.

В 1960-х и начале 1970-х годов российский художник Франциско Инфанте продемонстрировал страсть к исследованию пересечения изобразительного искусства и технологий, в частности, в своих работах «Проект реконструкции звездного неба» (Рис. 2-123) была не только функциональной, но и визуальным зрелищем бесконечных вариаций неба, а также философским исследованием отношений человечества со Вселенной[165].Подобные изображения ландшафта, а также, например, пейзажная работа Роберта Смитсона «Спиральная струя»[166] и «Кратер Роден» американского художника Террелла, используют свет и пространство для передачи творческих идей.

Глубокая озабоченность космосом и космическими перспективами прослеживается и в работах китайского художника Цай Гоцяна（蔡国强）, который в 2015 году представил «небесную лестницу» от Земли до космоса с помощью искусства эффектного порохового взрыва. (Рис. 2-124) Символически соединяя физическое и духовное пространство между человечеством и Вселенной.

Инфанте-Арана также подчеркивает интерактивный характер артефактов в природе в своей работе «Шествия», повторяя изображения таких объектов, как

[164] Яо Дачжи. Французские мыслители, идущие по краю - несколько ученых, связанных с технологией и временем.// Китайское книжное обозрение. 2013(01) .-С.22-28.
[165]URL: https://arzamas.academy/materials/2510(дата обращения: 10.1.2024).
[166]URL: https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/（дата обращения: 12.1.2024).

воздушные шары, метафорические сигналы для обращения в далекое пространство(рис.2-125). Китайский художник Лин Кэ (Рис.2-126) свободно перемещал «папку» на рабочем столе компьютера, чтобы получить новый «ландшафт», который подчеркивает пространственные переходы между внутренними и внешними интерфейсами, между двухмерными шаблонами и трехмерной реальностью.

Кроме того, Инфанте-Арана исследует взаимодействие и гармонию между природой и артефактами, помещая рукотворные объекты в природные ландшафты; Франциско Инфанте-Арана вводит понятие «артефакты» как систему искусства[167](Рис.2-127). Работа китайского художника Чжана Вэньсиня(张文心) отражает природную сцену на придорожном рекламном щите, создавая размышления о природе и искусстве, «реальности» и «иллюзии»(Рис.2-128).

С древних времен человечество, похоже, было глубоко увлечено объектом «зеркала». С физической точки зрения, зеркала отражают окружающий нас мир, отражая свет. На духовном уровне зеркала стали проводниками таких символических понятий, как свет, осознанность и мудрость. Будь то волшебное зеркало в сказках или фрейдовский взгляд на зеркальное отражение как на важный этап развития самости, зеркала всегда были символом границы между сознательным и подсознательным. Работы Инфанте, такие как зеркала в форме облаков, висящие в природных ландшафтах (Рис. 2-129), создают диалог между реальностью и отражением, подчеркивая неагрессивную природу артефактов в диалоге с природой, исследуя отношения между артефактами и природой. агрессии, исследуя возможность гармоничного сосуществования между артефактами и природой. Работа Чжана Ляоюаня(张辽源) «Видимый свет» (Рис. 2-130) фотографирует и манипулирует отражающими изображениями интерьеров и экстерьеров на стекле, создавая новую концепцию пространства. Кроме того, Инфанте использует яркие цвета и геометрические формы, чтобы бродить по

[167] URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/8981/（дата обращения: 12.1.2024).

природным пространствам в работе Начиная с цикла «Аппликации» (Рис.2-131). Ли Лан (黎朗) в своей работе «Это не последний день?» (Рис. 2-132) создает масштабную инсталляцию в форме «дома», в которой собраны фотографии сноса деревни Янцзи, сделанные за несколько лет, и наложение цветовых блоков, которые становятся абстрактным выражением даты.

Фундаментальное отличие инсталляционного искусства от скульптуры заключается в том, что пространственная конструкция инсталляционного искусства позволяет зрителю «дышать» в нем. Инсталляционное искусство требует от нас почувствовать и ощутить язык и душу произведения, чтобы мы могли ощутить силу путешествия сквозь время и пространство.В 1993 году Франциско Инфанте-Арана исследовал искусственный ландшафт в Центре современного искусства «La Base». Принеся деревья из природы в выставочное пространство, он искусно соединил искусственную среду внутри с естественным ландшафтом снаружи(Рис.2-133).Это провоцирует людей задуматься об отношениях между реальностью и отражением, между природой и искусственностью, а также между искусством и окружающей средой, бросая вызов восприятию зрителями традиционного выставочного пространства художественного музея и вызывая пространственные размышления об искусстве инсталляционных пейзажей. Она провоцирует людей задуматься об отношениях между реальностью и отражением, между природой и искусством, между искусством и окружающей средой, бросает вызов восприятию зрителями традиционного выставочного пространства художественного музея и вызывает пространственные размышления о пространстве, вызванные инсталляционным ландшафтным искусством. Аналогичным образом, в работах китайского современного художника Гуань Хуайбиня подчеркивается значение деконструкции традиционной китайской пространственной эстетики в современной художественной практике, а также концепций пространственного искусства и способов восприятия. Его работа «Лодочный сад» вызывает опыт глубокого восприятия времени через зеркало из

нержавеющей стали в центре, восприятие, которое проникает в окружающую среду и придает всей работе уникальное ощущение контекста (Рис.2-134).

Исследуя метафоры физического состояния в современной «сверхъестественной» среде и стремление к духовной реинкарнации и вечности, мы обнаруживаем, что художники постоянно борются и гармонично исследуют отношения между людьми и законами физического состояния. Эти исследования не ограничиваются только экспериментами и инновациями в области искусства, но и затрагивают сложные взаимодействия между человеческим обществом, природной средой и технологическим развитием. С помощью зеркал, света, электронных виртуальных изображений и других элементов художники постоянно бросают вызов и размышляют о границах между естественным и искусственным, исследуя разнообразие естественных и искусственных ландшафтов в пространстве и глубинное значение восприятия времени и пространства.

В конечном итоге, работы и практика этих художников перекликаются с философской мыслью Лао Цзы (老子) «Дао Дэ Цзин»（道德经） о «взаимодействии существования и не-существования», и, исследуя диалектические отношения между «реальностью» и «пустотой», они раскрывают глубокую связь между архитектурой и пространством, материальностью и нематериальностью, формой и бесформенностью.Поэтому изучение и практика современного фотоискусства, особенно глубокое осмысление границ между природой и искусственностью, между виртуальным и реальным, не только обогащает формы художественного выражения, но и способствует нашему пониманию сложных взаимоотношений между человеческим существованием, природной средой и развитием науки и техники.

**Выводы по главе 2**

Художественные инновации конца XX - начала XXI века оказали глубокое влияние на современную китайскую фотографию, преобразовав её подходы и методы. Постмодернистские течения, акцентирующие внимание на деконструкции и субъективной интерпретации, изменили традиционные представления о

фотографии как средстве точного воспроизведения действительности. Вместо этого, фотография стала гибким и многослойным средством для исследования и выражения сложных концепций времени, памяти и идентичности.

Современные китайские фотографы активно заимствуют и адаптируют западные фотографические практики, такие как типология и неотопография, для переосмысления и модернизации традиционных пейзажей. Эти инновационные подходы сочетаются с глубоким уважением к культурным и художественным традициям Китая, создавая уникальный синтез, который отражает текущие социальные и технологические изменения. Влияние китайской живописи и литературы на ранних китайских фотографов и переосмысление традиционных пейзажей в контексте модернизации и урбанизации Китая подчеркивают этот синтез. Особое внимание уделяется символизации тела в фотоискусстве, где китайские фотографы используют фотографию для исследования телесности как объекта искусства и культурного символа. Это позволяет создавать работы, которые бросают вызов традиционным представлениям о теле и идентичности, предлагая новые перспективы и интерпретации. Взаимодействие сюрреалистического и абстрактного искусства в китайской фотографии способствует появлению новых визуальных языков и техник, размывающих границы между формой и содержанием. Это позволяет художникам создавать глубоко выразительные и концептуально насыщенные работы, которые исследуют взаимоотношения между реальным и виртуальным, физическим и цифровым. Кроме того, китайская пейзажная фотография испытывает значительное влияние природных процессов и свойств материалов, что отражается в создании инсталляций и использовании комбинированных медиа. Это открывает новые горизонты для выражения реального и нереального, способствуя экспериментам с пространственными концепциями и изучению взаимодействия между природными и искусственными ландшафтами.

В результате, современная китайская фотография, интегрируя элементы различных культурных и художественных традиций, становится мощным

инструментом визуального и социального анализа. Эти инновации способствуют формированию нового восприятия реальности и идентичности, отражая динамические изменения в глобализирующемся мире.

Фотография как важный способ визуального выражения уже глубоко проник в практически любую область дизайна, сформировав разнообразные творческие методы и выразительные приемы. Фотография как визуальная структура является для дизайнера богатым творческим материалом и источником вдохновения. Фотография является не только лишь декоративным элементом произведения дизайна, а еще и носителем сложной информации и чувств. Развитие техники фотосъемки, в особенности цифровой фотографии, а также прогресс графических редакторов, в значительной степени расширили выразительность и творческое пространство для дизайна. Дизайнеры при помощи техники фотосъемки могут обеспечить изображение высокого качества, а также реализовывать сложные визуальные эффекты.

Фотография как способ видения глубоко изменила наше понимание и восприятие мира, что оказало огромное влияние на дизайн. В современном обществе, где ведущую роль играет визуальная культура, усиливается способность людей расшифровывать и интерпретировать информацию с визуальных носителей. Современное искусство фотографии и дизайн тесно переплетаются, на уровне критического мышления и теории между ними прослеживается глубокая связь. Связь фотографии и дизайна можно проследить до эпохи модернизма. В первой главе было рассмотрено применение фотомонтажа, а также появление фотографии как медиума в журналах, книгах и рекламе, что ознаменовало постепенное внедрение фотографии в сферу дизайна. Вслед за прогрессом цифровых технологий стал возможен сложный фотомонтаж, и применение фотографии в графическом дизайне, разработке рекламы, моде послужило мощным двигателем развития и инноваций в области дизайна.

Помимо этого, в пространственной концепции методы фотомонтажа несут в себе глубокий философский подтекст. Посредством монтажа и реорганизации

изображения дизайнер в ограниченном пространстве создает сложные визуальные эффекты и глубокие смыслы, побуждая публику переосмыслить пределы реальности и фантазии. Сочетание пейзажной фотографии и инсталляции увеличило философские измерения пространства, подорвав традиционные концепции пространства и времени и создав повествовательные многомерные пространства. В работах фэшн-фотографа Тима Уолкера применялись искусные методы монтажа, и в результате слияния фото и дизайна были созданы визуальные эффекты, где переплетается иллюзия и реальность, что заставляло зрителей переосмыслить границы реального и фантастического. Использованный им реквизит, аксессуары, декорации и другие элементы дизайна превратили фотографию в своего рода нарративный инструмент (Рис.2-135). Китайский фэшн-фотограф Чэнь Мань（陈漫）в одном из первых китайских модных журналов «Frends Фэнцай» вела специальную колонку «Одинокая скамейка», где показывала, как при помощи фотографии архитектурные работы могут быть преобразованы в визуальные истории (Рис.2-136). Чэнь Мань не фотографировала моделей, а при помощи фотографий рассказывала истории «одинокой скамейки» тем самым перейдя границы традиционного функционального дизайна, при помощи фотографии наделяя произведения новыми смыслами и чувствами. В работе «Цзиньюйцзин» она заставила зрачок модели испускать разноцветные лучи, а вокруг лица при помощи компьютерного генерирования добавила цветочный орнамент, сломав традиционные рамки фотоискусства, что стало своего рода исследованием связи между дизайном и фото (Рис.2-137).

Фотография в дизайне продукции, графическом коммуникативном дизайне, пространственном дизайне и множестве других сфер стала играть решающую роль. Широкое применение фоторабот на афишах, обложках журналов, дизайне книг, веб-дизайне не только усилило эстетику дизайна, но и в значительной мере повысило узнаваемость брендов. Визуальное воздействие и наглядность фотографии сделали ее незаменимым элементом графического коммуникационного дизайна.

Сочетание нарративной фотографии и текста не только обеспечивает более простое восприятие и визуальное воздействие дизайна книг, но и предоставляет многоуровневое пространство для осмысления. Фотографии оживляют книги, делая их более захватывающими и заставляя читателя прочувствовать атмосферу и эмоции, которые транслируют книги. К примеру, учащиеся на программе бакалавриата факультета Графического коммуникативного дизайна Китайской академии искусств в Ханчжоу Оу Янья(欧妍雅,) Лю Хэсинь(刘和欣 )и Суй Вэньянь(眭文艳) в 2021 году представили выпускную работу, которая называется «Кто ты есть?». В работе они сделали акцент на становящейся все более актуальной социальной проблеме - болезни Альцгеймера. Дизайнеры посредством глубокого исследования патологии и жизни пациентов интерпретировали болезнь при помощи визуального языка, объединили душевные фотографии с креативно расположенными надписями, что обеспечило мощный визуальный эффект и чувство сопричастности (Рис.2-138).

Во время создания дизайна плаката для фестиваля местных искусств в музее изобразительных искусств «Шидай» в Пекине студия Another design при помощи растяжения распространенных красных скамеек выразила принадлежность к локации. Дизайнеры скопировали скамейки и при помощи растяжения сформировали геометрическую форму, чтобы «уместить» большее количество людей, что создает характер всеобщности. Эта работа не только визуально привлекает внимание, а при помощи арт-инсталляции включается в индивидуальный опыт, изучает отношения между искусством и сообществом, создает отношения между людьми (Рис.139).

Фотография как визуальный инструмент, обладающий крепкой теоретической базой, посредством глубокого синтеза с дизайном не только расширяет форму художественного отображения, но и углубляет способы выражения содержания. Уникальность искусства фотографии заключается в его

способности поймать момент, при помощи одной лишь плоскости заставить зрителя прочувствовать разные ощущения и смыслы.

Синтез дизайна и фотографии — это не только сочетание технических средств, но и, что более важно, — глубокое гуманистическое и социокультурное выражение. Как важные формы изобразительного искусства, фотография и дизайн посредством множества разных носителей передают глубокую общественную и культурную информацию, осуществляют культурную критику и переосмысление общества. В 2016 году на Фестивале фотографии в Лянчжоу плакаты студии Another design также продемонстрировали креативность и художественное мастерство. Через мультипликацию дизайнеры объединили искусство и развлечения, через сатиру передали культурные феномены и глубокие социальные концепции (Рис2-140).

В 2018 году темой вышеупомянутой выставки был «Ветер времени», а ее лейтмотивом – цитата философа Бруно Латура: «Реальность — не вещь среди прочих, но градиент сопротивлений», что подчеркивает сопротивления и изменения в реальном мире. Another design использовали такие элементы, как песок и ветер, запечатлев след времени, при помощи синего песка и ветра создали начертания иероглифов, придав выставке особый философский подтекст и произведя уникальный динамичный визуальный эффект (Рис.2-141).

Теория постмодернизма делает упор на вариативности, неопределенности и междисциплинарности, бросая вызов границам традиционного искусства и дизайна. Синтез фотографии и дизайна — это и есть конкретное проявление такого рода теории. Постмодернизм отказывается от линейного нарратива, выступает за разнообразную экспрессию, предоставляя теоретическую базу для взаимодействия фотографии и дизайна. Постмодернистские работы исследуют новые возможности визуального искусства, используя в качестве форм выражения повествование, тело, абстракцию, пейзаж и другие медиа. В процессе слияния дизайна и фотографии тело — это не просто носитель эстетики, но и носитель социальной семиотики. Человеческая фигура как важный элемент фотографии не только демонстрирует

силу эстетики, но и при помощи символов транслирует информацию об обществе, культуре и статусе. К примеру, на выпускной выставке Факультета фотографии Китайской академии искусств Ван Юэмэн(王乐萌) отсканировала трехмерное человеческое тело и превратила его в двухмерное, исследовав своего рода «ошибочное» художественное отображение. Она накрыла тело тканью от зонта и отсканировала повторно, далее постепенно при помощи стоп-кадра создала финальный коллаж, добавляя элементы водных пейзажей Ханчжоу, чтобы символизировать течение времени и возвращение к истокам (Рис.2-142). Ван Цзяцзэ (王嘉嘉) изучает мир теней при помощи теней предметов повседневного обихода, на основе фотографий теней изучает их двухмерные формы (Рис.2-143). Работа «Симбиоз» Жуань Мэнъи (阮梦怡) представляет гармонию человеческого тела и бонсаи, символизируя рост и контроль жизни. В своей работе она опирается на риторику образов французского теоретика Ролана Барта, на основе противостояния «экспрессивной» и «выразительной» плоскости глубоко анализирует структуру изображения и демонстрирует размышления о жизни и надеждах (Рис.2-144).

На Восточном факультете Чжэцзянского университета финансов и экономики автор настоящей работы преподавал фотографию для студентов, обучающихся графическому коммуникативному дизайну, дизайну одежды и продукции, и в преподавательской практике применил свои исследования в области художественного выражения в фотографии. Через повествование, тело, абстракцию, пейзажи и другие медиа студенты были вовлечены в поиски новых возможностей в области изобразительного искусства. К примеру, посредством фотографии и графического дизайна, гармонии изображения и письменности создавались визуальные произведения, преисполненные сюжетностью; в процессе интеграции фотографии и боди-арта при помощи жестов и поз передавались глубокие смыслы и эмоции; с помощью двойной перспективы фотографии и дизайна создавались абстрактные визуальные эффекты и настроение; пейзажная

фотография сочетает в себе отображение и дизайн окружающей среды, выражая глубокие размышления о природном и антропогенном окружении.

В преподавательской практике тело как медиа обладает особым творческим потенциалом. Ван Цзинъяо（王婧窈）, выпускница двадцатого набора факультета графического дизайна, посредством слияния фотографии и дизайна, вдохновленная строками поэта Су Ши «как людям даются то радости встречи, то горечь разлук, Луна – то ясна, то за тучи уйдет», создала три изображения, где показала три этапа – слабость, смятение и возрождение, символизируя процесс выхода из трудной ситуации, возрождение. Она применила контраст красного и черного цветов китайской традиционной одежды, усилив визуальный эффект, а холодный цветовой круг выражает смену настроения, полностью воплощая глубокое слияние фотографии и дизайна в выражении эмоций и идей (Рис.2-145). Выпускница девятнадцатого набора факультета дизайна одежды Чэнь Тинъюй(陈亭宇) на основе собственного дизайна одежды, моделей и фотографии представила свой дизайнерский замысел (Рис.2-146). Такого рода практики не только повышают фотографическое мастерство учащихся, но и способствуют более глубокому пониманию и выражению дизайнерских концепций. Также студенты интегрируют элемент тела в афишах и плакатах, к примеру, Юй Цзяшу(余佳殊), представила работу «Лицо города» на 24 премии Цзиньду (КНР) и заняла второе место (Рис.2-147). Данное произведение искусно соединяет в себе тела и город, выражая глубокую связь между людьми и городом. На 14-м студенческом конкурсе дизайна мультимедийных работ Чэнь Хоубяо(陈厚彪) представил работу «Дар речи», заняв второе место. Работа при помощи языка тела символизирует препятствия в понимании между современными людьми (Рис.2-148).

В рамках курса обучения по специальности «графический коммуникативный дизайн» автор данной работы организовал спецкурс по повествовательной фотографии, чтобы студенты могли создавать произведения, исходя из разных

точек зрения. К примеру, некоторые учащиеся при помощи фотографий заброшенных детских площадок вспоминали свои детские годы (Рис.2-149), а некоторые снимали берег моря в разное время суток (Рис.2-150). На основе данного способа студенты изучали технику повествования и экспрессию индивидуальных воспоминаний. Кроме того, студентам было предложено несколько связанных тем, которые нужно было расставить в определенном порядке, сформировав законченную историю. При помощи такого курсового проекта учащиеся не только овладели повествованием в фотографии, но и научились искусству объединять несколько тем в единое связное целое.

На первых занятиях по фотографии студенты изучают теорию эстетики дизайна, связанную с композиционными формами, что впоследствии применяется в практической деятельности по фотосъемке. На основе композиций с точками, линиями, плоскостями студенты изучают структуру композиции, создавая множество эстетичных абстрактных фоторабот. Эти работы не только обогащают их творческие техники, но и повышают способности к выражению сложных эмоций и идей на стыке фотографии и дизайна (Рис.2-151), (Рис.2-152).

Данные практические примеры демонстрируют безграничные возможности слияния дизайна и фотографии в обучении китайскому современному искусству. Эти практики не только побуждают студентов к инновациям в области визуального искусства, но и углубляют их понимание в области теории искусства и дизайна. При помощи таких междисциплинарных методов студенты более глубоко могут исследовать теорию современного искусства и дизайна, сформировав крепкий фундамент для будущих инноваций в искусстве.

Фотография как синтез зрительных образов, технических средств и методов наблюдения не только обогащает выразительные приемы в дизайне и расширяет творческое пространство, но и глубоко влияет на язык визуального общения и культурную экспрессию. На основе слияния нескольких научных отраслей и инноваций, фотография и дизайн в процессе взаимодействия культуры и искусства постоянно создают произведения, обладающие эпохальным значением и

чувственной ценностью. В будущем вслед за техническим прогрессом и изменениями в культуре, связь дизайна и фотографии будет еще более крепкой и диверсифицированной, принося нам все больше визуального и эмоционального удовольствия, оставляя еще больше пространства для размышлений.

# ГЛАВА 3 ПЕРСПЕКТИВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ В КИТАЕ

## 3.1. Инновации фотографии в контексте цифровых технологий

### 3.1.1. Переделка фотографии под влиянием цифровых технологий: симбиоз аналоговых и цифровых медиа

С развитием цифровых технологий мы стали свидетелями настоящей технологической революции. Цифровые технологии — это не только новый инструмент, но и мощная способность выражать идеи. Цифровое искусство в корне разрушает ограничения времени и пространства, позволяя художникам свободно выражать свои идеи и исследовать новые формы художественного выражения. Фотографическое самовыражение художников в контексте цифровых технологий — это не только инновации на техническом уровне, но и размышления и вызовы, возникающие из фотографических изображений. Оцифровка изображений не только заключается в изменении формы поверхности, но и превратилась в суперсредство, соединяющее реальный и виртуальный мир, становясь для нас новым способом и средством постижения мира, что можно расценивать как великую трансформацию[168].

С помощью современных программ редактирования и инструментов 3D-моделирования художники смогли создать эффекты изображения, которые были невозможны при использовании традиционной фотографии. Цифровая фотография представляет собой рождение нового визуального языка, который коренным образом изменил природу искусства фотографии [169]. В 1964 году в первой главе книги Маклюэна «Понимание медиа» была выдвинута идея о том, что «средство передачи информации — это сообщение», и эта идея стала не только основным риторическим приемом в медиа-исследованиях, но и общим дискурсом для

[168] Лю Цзинмин. Исследование цифровой трансформации и творческой стратегии видеоарта. Шанхайский университет，2021.刘景明. 影像艺术的数字化转型及创作策略研究[D].上海大学-2021

[169] Чу Сяоцин. Исследование взаимосвязи между технологическим развитием и трансмутацией форм искусства. Юго-Восточный университет, 2020.- 349с.
楚小庆. 技术发展与艺术形态嬗变的关系研究[D]. 东南大学,2020:349

обсуждения развивающихся технологий. Точка зрения стала не только основным риторическим приемом в медиа-исследованиях, но и общим дискурсом при обсуждении развивающихся технологий. Согласно Маклюэну, определение носителя информации — это «продолжение человеческого существа»[170].

В контексте специфических практик современного китайского искусства работа Хуна Лэя (洪磊)[171] «Я мечтаю о приземлении инопланетян в Чжэцзяне» (2005) (Рис.3-1) использует технологию Photoshop, чтобы продемонстрировать, как цифровое творчество может изменить конфигурацию традиционной китайской культуры в современном искусстве. Цзэн Хань (Рис.3-2) использует комбинацию цифрового задника сверхвысокой четкости и объектива камеры с огромным смещением для фотографирования пейзажей западного Китая, которые уже неоднократно фотографировались ранее, и постобрабатывает их с помощью компьютерных программ, чтобы получить цвета и формы, близкие к цветам и формам оригинальных древних пейзажных картин.

В работе «Плавающий нефрит № 1» (Рис.3-3),в которой Шао Вэньхуан(邵文欢) превратил Тысячи миль рек и гор (Рис.3-4) в 3D-изображение. Художник исследует границы между «реальностью» и «иллюзией», раскрывая фундаментальное противостояние между компьютерными виртуальными изображениями, основанными на «фотографическом воспроизведении», и традиционной живописью [172] . Используя точность и высокое разрешение современных фотографических технологий, мы прослеживаем оригинальный стиль «юаньского пейзажа». Под влиянием цифровых медиа художники-

---

[170]Маклюэн Г.М. Понимание медиа - о расширении человека./ Хэ Даокуан. Пекин: Коммерческая пресса, издание , 2000.- С.104.(加)马歇尔·麦克卢汉著，何道宽译.理解媒介——论人的延伸.北京：商务印书馆，2000:104

[171] Хун Лэй(洪磊)(1960-) - один из ведущих художников эпохи новой китайской фотографии 1990-х годов.

[172] Сун Чжэньси, Переполненные границы - создание образов Шао Вэньхуаня, поэзия-каллиграфия-живопись.2017 . - №004. - С.160 宋振熙. 溢界——邵文欢的影像创作. 诗书画. 2017(4):160

фотографы запечатлели изображения, разделяющие духовную сущность древних пейзажных картин, и дали им новую жизнь с помощью цифровой постобработки.

Мяо Сяочунь(缪晓春) В работе «Сидя в небе и наблюдая за колодцем»(Рис.3-5), также с помощью 3D-технологий, он реконструирует «Мирской рай» Иеронима Босха (Рис.3-6), демонстрируя визуальную со-временность прошлого, настоящего и будущего[173]. Ма Лян (马良) создает правдоподобное пространство, наполненное мультикультурными элементами, в «Путешествии на Запад» (Рис.3-7). У Шанькунь (吴觥锟) исследовал виртуальное искусство и отношения между людьми и окружающей средой в цифровую эпоху (Рис. 3-8).Анимированные видеоработы Лэй Лэя(雷磊) «выходные дни»(Рис.3-9) и работы Вана Ниндэ(王宁德) (Рис.3-10) художественно реконструируют время, память и историю с помощью цифрового коллажа и перестановки, где повседневные сцены обретают новый смысл и эстетическую ценность.

Понятие «Гиперфотография» было введено известным критиком фотографии Фридрихом Ричем в его книге «После фотографии». Теория Ричи рассказывает об огромной системе взаимодействия, взаимосвязи и взаимовлияния, которая возникает при объединении фотографии с более разнообразными медиа[174].Эта теория не только расширяет рамки фотографического искусства, но и открывает новые перспективы для понимания цифрового искусства. Томас Рафф исследует меняющиеся значения изображений между размытостью и мозаикой с помощью цифровых изображений, загруженных из Интернета и увеличенных[175].В своих работах китайский художник Ван Чуань (王川)рассматривает пиксель как основную единицу цифрового изображения, а также исследует, как эти пиксели

---

173У Хун. Поиск культурной идентичности в современном ключе: диалог между У Хуном и Мяо Сяочунем./ Восточное искусство, 2007(15):32-39.

174 Фред Ричи. После фотографии. // Перевод Пань Ван. Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2015. 弗里德·里奇.摄影之后[C].潘望译.南京：南京大学出版社, 2015.

175Ван Чуньчэнь, Мегавью - современная широкоформатная фотография в Китаею.// Пекин: Китайская фотопресса. 2010.- № 11.

王春辰.宏观—一大画幅摄影在当代.中国摄影出版社，2010 年 11 月版

формируют новые отношения между различными медиа (Рис.3-11). Он размышляет о современных социальных изменениях и культурных потерях в рамках концепции «гипер-фотографии», показывая современную трансформацию исторических пейзажей.

Такие работы Линь Кэ [176] (林科)объединяют виртуальные элементы компьютерных рабочих столов и интерфейсов Photoshop с миром природы. Это не только отражает онтологическое осмысление опосредованного опыта и цифровых манипуляций, но и подчеркивает пространственную трансформацию между двумя и тремя измерениями, между виртуальным и реальным (Рис.3-12). Сканируя экран Олимпийские игры 2008 в Пекине, на котором воспроизводится видео, Чэнь Баоянь (陈抱阳)создает иллюзорные изображения, которые практически невозможно расшифровать. Аналогичным образом, художественная практика Лю Юэ воплощает в себе многогранность и многослойность фотографического искусства в цифровую эпоху (Рис.3-13). Лю Юэ (刘月)создает уникальные визуальные работы, используя различные способы «фотографирования» (Рис.3-14), такие как вторичная фотография и выборка результатов поиска в Интернете.

Их практика отражает то, как современные художники исследуют взаимодействие и слияние фотографии и других медиа посредством постоянных экспериментов и инноваций в контексте оцифровки, исследуют и расширяют границы видеоарта с помощью новых технологий, а также в полной мере демонстрируют, как цифровые технологии предоставляют художникам новые творческие инструменты и перспективы для мышления.

### 3.1.2 Реальность и трансцендентность: новаторское пересечение фотографии и сюрреализма

На фоне эры цифровых технологий развитие и распространение «сюрреализма» в области современного китайского фотоискусства

[176] Линь Кэ(林科) (1984-) - китайская художница чжэцзянского происхождения, окончила факультет новых медиа Китайской академии искусств

продемонстрировало беспрецедентную инновационность. Одна за другой появились различные компьютерные графические и изобразительные технологии, включая фрактальные алгоритмы, трехмерное моделирование, анимационные техники, отслеживание света и тени, рендеринг световой энергии, а многие цифровые художники начали создавать виртуальные изображения с помощью технологии виртуальной реальности [177] . Компьютерное искусство [178] и компьютеризированные изображения переносят наш визуальный опыт в совершенно новую сферу — мир виртуальной реальности (гиперреальности)[179].

Помимо виртуального мира, созданного в виртуальном пространстве, есть также ряд работ, которые перемещаются из виртуального пространства в реальное, образуя смешанное пространство, сочетающее реальное и виртуальное. Работа Чжана Ланпо ( 张 兰 坡 )«Гигантская биография I» (Рис.3-15) создает сюрреалистический пугающий образ, конструируя концепцию «воспроизводства костей». Тем временем Ян Юнлян (杨泳梁) сочетает традиционную живопись тушью с 70-метровым видеосвитком, чтобы создать сюрреалистический ночной пейзаж горного города «Ночное путешествие II»(Рис.3-16), который показывает переплетение прошлого и будущего, прекрасного и разрушительного.

Развитие цифровых технологий не только привело к диверсификации фотографических средств, но и размыло границы между виртуальным и реальным. Это размывание границ как раз и является новым полем для современных фотохудожников, где они могут дать волю своему воображению и творчеству. В своей серии «Правила животных» (Рис.3-17) Лю Ди(柳笛) помещает животных в

---

177 Лю Цзинмин. Исследование цифровой трансформации и творческой стратегии видеоарта [D]. Шанхайский университет,2021.
刘景明. 影像艺术的数字化转型及创作策略研究[D].上海大学,2021

178 Britannica,Редакторы энциклопедии. Компьютерное искусство.Энциклопедия Britannica, 19 мая. 2021, URL: https://www.britannica.com/art/computer-art. (дата обращения: 1.12.2023)

179 Чу Сяоцин. Исследование взаимосвязи между технологическим развитием и трансмутацией форм искусства [D]. Юго-Восточный университет,2020.DOI:10.27014/d.cnki.gdnau.2018.000243.c349
楚小庆. 技术发展与艺术形态嬗变的关系研究[D].东南大学,2020.

реальные сценарии с помощью трехмерных технологий, создавая сюрреалистический визуальный эффект и в то же время заставляя задуматься об отношениях между человеком и природой, а также другими видами. Серия «Горизонт Сизифа» (Рис.3-18) Цао Шу (曹澍)исследует границы между памятью и реальностью, сочетая семейные фотографии и трехмерные изображения, смоделированные с помощью цифровых технологий. Он бросает вызов пониманию зрителем внешней взаимосвязи изображений. На фоне цифровой эпохи эти работы расчленяют изображения на фрагменты памяти, которые можно бесконечно созерцать и переплетать, открывая тем самым новый способ художественного выражения.

Серия работ Цао Фэя (曹斐) «Народные стены» (Рис.3-19) сочетает в себе множество медиа, чтобы создать новое художественное пространство, ироничное и критическое, но в то же время развлекательное и заставляющее задуматься[180]. Аналогичным образом, «Рапсодия на земле» (Рис.3-20) Ван Имо (王苡沫)- это эмоциональная дань уважения ее детству, проведенному на электростанции, исследующая пересечение индивидуального и коллективного опыта путем объединения руин электростанции, экспериментальной анимации и театральных представлений. Тем самым художник исследует инновационные возможности сюрреалистического искусства в цифровую эпоху.

Технологические преобразования предлагают зрителям возможность свободно исследовать и переживать виртуальные миры, созданные художниками, продвигая концепцию сюрреализма в новое, более иммерсивное измерение художественного опыта. Цзян Чжи (蒋志), например, сочетает природные элементы с технологиями, чтобы представить экзотические сцены, напоминающие внеземные планеты, при этом связывая детали человеческого тела с философскими размышлениями об отношениях между человеком и Вселенной (Рис.3-21).

[180] Цао Фэй: сцена времени. Чжэцзян: Чжэцзянское фотоиздательство, 2021. 曹斐.曹斐：时代舞台.浙江：浙江摄影出版社，2021

Аналогичным образом, игровая фотография, как вид современного искусства, не только бросает вызов границам традиционной фотографии, но и предлагает новые перспективы для понимания и переживания виртуального мира. Путешествуя и фотографируя в игровом мире, художник Ван Сюэхань (王雪翰) демонстрирует, как виртуальное пространство расширяет границы личного эмоционального самовыражения и творческих начинаний, делая виртуальную реальность альтернативой и даже трансценденцией реальной жизни. Эта форма искусства открывает новые способы мышления и самовыражения для современного искусства и культурной критики[181] (Рис.3-22).

В целом, цифровые технологии привнесли новую динамику и перспективы в развитие сюрреалистической фотографии. Это проявилось не только в изменении способа производства фотографии, но, что более важно, изменило наше понимание реальности, вымысла и отношений между искусством и зрителем. В процессе этого концепция сюрреализма была расширена и переосмыслена, а фотография как вид искусства продолжала развиваться и эволюционировать. С постоянным развитием технологий мы можем предвидеть, что сюрреалистическая фотография будет продолжать исследовать все новые возможности на пути художественных инноваций, открывая нам более разнообразный и глубокий взгляд на мир.

### 3.1.3 Экранные формы существования фотоискусства: новые способы взаимодействия и распространения фотографии

Вступив в XX век, конвергенция телевидения, кино и Интернета, а также слияние звука, изображения и текста оказали значительное влияние на структуру человеческих знаний, художественное самовыражение, когнитивное поведение и повседневную жизнь[182]. Эти изменения не только изменили образ жизни людей, но

[181]Ван Сюэхань: Будущее игр - это целый мир
URL:https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_8350975(Дата обращения: 18.12.2023)

[182]Ху Чжифэн, Ву Вэйхуа. Историческая эволюция, исследовательский путь и дисциплинарный ответ медиа-арта: междисциплинарное видение культуры.// Современная коммуникация (журнал Коммуникационного университета Китая. 2013.- 35(12).- С.50-54. 胡智锋,吴炜华.传媒艺术的历史演进、研究路径及学科回应:一种跨学科的文化视野[J].现代传播(中国传媒大学学报),2013,35(12):50-54.

и способствовали трансформации сетевой среды от односторонней коммуникации к диверсифицированному, интерактивному обмену информацией (Рис.3-23).

Это новое средство не только изменило способ создания искусства, но и расширило его аудиторию. Работа китайского художника Сун Си (宋兮) (Рис.3-24) демонстрирует использование интернет-технологий в создании искусства с помощью функции поиска изображений по сходству в Baidu. Он использует свое собственное selfie в качестве эталона для поиска и через несколько поколений итераций формирует огромную сеть сходств, исследуя несбалансированные отношения между развитием этнической принадлежности. Ай Вэйвэй[183] (艾未未) положил начало такой форме фотографии, изобразив свое бедро в виде пистолета и выложив снимок в социальные сети, что вызвало массовую волну внимания и подражания со стороны нетизенов. (Рис.3-25) Это не только размышление об онлайн-коммуникации и индивидуальном художественном самовыражении, но и о процессе общественного участия и коммуникации.

Работа Ма Ляна «Мир» (Рис.3-26) — еще одно доказательство новых возможностей художественного творчества в эпоху Интернета. Ма Лян пригласил более 30 друзей и членов семьи собрать их понимание понятия «мир» и случайным образом соединил видео и текст с помощью алгоритмов искусственного интеллекта, чтобы создать уникальный коллаж изображений, демонстрирующий новые пути художественного творчества в цифровой среде.

Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу 2017 года, посвященный теме «Ваша палка для селфи», отражает трансформацию визуальной культуры в цифровую эпоху. Выставка не только демонстрирует визуальный переход от реального к виртуальному миру, но и исследует стремление к самопрезентации, выражающееся в селфи, обмене информацией в социальных сетях и прямых трансляциях. Проект «Демонстрационный фетиш: программа прямых трансляций» (Рис.3-27), созданный Е Фуна и Бэй Оу (叶甫纳,北鸥), способствует инновациям в

[183] Ай Вэйвэй (艾未未)(1957- ), художник из континентального Китая

исполнительском искусстве за счет использования живого потокового взаимодействия, отражая при этом внутреннюю потребность молодых людей в современном обществе демонстрировать себя.

Интеграция повседневной фотографии в жизнь, особенно рост фотографии на мобильных телефонах, стала частью популярной культуры, а также представляет собой новый рубеж в художественном творчестве. Проект Льва Мановича[184] «Селфи»[185] (Рис.3-28) посвящен феномену селфи в Instagram, исследуя взаимодействие между личностью, пространством, программным обеспечением и культурным артефактом. Исследование Ализе Тифентале, с другой стороны, продолжает обсуждать статус selfie как разговорного языка 21-го века, бросая вызов традиционным представлениям о том, что определяет произведение искусства[186].

Проект китайского художника Лю Чжэна(刘铮) « Селфи»[187] — это, более того, приглашение сделать селфи с обнаженной натурой и исследовать новые способы социализации, распространения информации и общения через мобильный Интернет. В проекте «Социальная фотография «Странная близость онлайн»» (Рис.3-29) Ян Лили( 杨莉莉 ) раскрывает роль изображений в построении социальных отношений и личной идентичности, а также сопутствующую сложность контроля власти и эмоциональной коммуникации. сложность контроля власти и эмоциональной коммуникации[188]. Кроме того, проект «Хипик» (Рис.3-30)

---

[184]Лев Манович (1960- )- художник, писатель и один из самых влиятельных в мире теоретиков цифровой культуры. URL: http://manovich.net/(дата обращения: 18.12.2023)

[185]Проект «Selfiecity», URL: https://selfiecity.net/#theory (дата обращения: 18.12.2023)

[186] Тифентале, Ализе. «Селфи: осмысление-мастурбации самовосприятия» и виртуального мини-я. *Selfiecity. net* (2014): 1-24. URL：https://www.researchgate.net/publication/ (дата обращения: 18.12.2023)

[187] Лю Чжэн: селфи, URL: https://www.randian-online.com/zh/np_event/liu-zheng-selfie/ (дата обращения: 18.11.2023)

[188] Ян Лили, Повседневная фотография, повседневная презентация и контроль власти в социальных сетях, Наблюдение за искусством, 2019 ,№ 289,C.23-25. 杨莉莉.社交网络中的日常摄影、日常呈现及权力控制.美术观察.2019 年(9)：23—25

Ян Чжэньчжуна(杨振中), Сюй Чжэня (徐震) и Хуан Куи (黄奎) вновь представляет публике фиксированную временную последовательность избыточных ресурсов изображений в Интернете. Проект охватывает «отходы» изображений, которые наводняют современную жизнь, и, в свою очередь, отражает важные проблемы современной визуальной культуры.

В заключение важно отметить, что сетевое искусство, основанное на знакомых материалах и виртуальном пространстве, произвело революцию в форме создания фотоискусства, открыв новые перспективы и возможности для личного самовыражения, социального взаимодействия и культурного обмена. Стремительный прогресс технологий виртуальной реальности и систем искусственного интеллекта под эгидой больших данных привел к тому, что мы оказались на стыке 19 и 20 веков, то есть во времена широкого распространения механически воспроизводимых современных технических изображений постепенно появляются новые возможности визуального представления человека и генерации паттернов[189].

## 3.2. Углубление и расширение языка фотографии: визуальный язык междисциплинарного диалога

### 3.2.1. Эксперименты в кросс-медиа: симбиоз фотографии со скульптурой, живописью и исполнительским искусством

В практике современного фотоискусства междисциплинарные исследования не только демонстрируют новое отношение к жизни и эстетическим концепциям, но и представляют собой инновационное слияние художественных и нехудожественных областей, различных медиа и дисциплин. Как сказал философ Вилем Флюссер, «традиционное изображение — это явление, технологическое изображение — это концепция». Эта междисциплинарная практика отражает

[189] Ван Босюэ. От изображения к визуальному образу.2023. Университет Цзилинь, докторская диссертация. 王博学.从图像到视像.2023. 吉林大学,PhD dissertation.doi:10.27162/d.cnki.gjlin.2023.000746..

глубокое мировоззрение и всесторонний анализ живого мира, а также демонстрирует попытку художника углубить свои знания и выразить реальность с помощью различных форм медиа.

По мере того, как искусство фотографии входило в сферу современного искусства, оно все больше ассоциировалось с живописью, инсталляцией, музыкой, скульптурой и другими видами искусства. Развитие цифровых технологий, в частности, не только значительно расширило выразительное пространство фотографии, но и превратило искусство фотографии из традиционного статичного изображения в средство, способное обеспечить мультисенсорный опыт.

В междисциплинарных исследованиях экспериментального искусства фотографии «разнообразие» и «интеграция» становятся двумя ключевыми словами. Эта междисциплинарная интеграция не только обеспечивает новые перспективы и выразительные методы для фотографического искусства, но и открывает новые пути для художественного творчества и академических исследований. Благодаря такому подходу художники могут исследовать более сложные и многомерные темы, одновременно способствуя взаимодополняемости и инновационности знаний и методов из разных областей.

Фотография слилась с различными другими видами искусства и медиа, образовав гораздо более крупный и сложный артефакт. В этом контексте» инсталляционное искусство» стало уникальной категорией фотографии, которая состоит из фотографии, но также имеет интеграцию с различными другими категориями искусства.Работа Цай Дундуна (蔡东东) «Ночь» (Рис.3-31) - это пример сочетания старых фотографий с современными предметами для создания пространства, которое одновременно является историческим и богатым личными воспоминаниями. Действия Ли Цян (李枪) по «разрыванию книг» выходят за рамки физического преобразования материального носителя и позволяют глубже исследовать мышление и внутренний мир человека в контексте современного общества. (Рис.3-32)

Механическая инсталляция движущихся изображений «Один» (Рис.3-33) Сюй Ибо (许毅博) не только является визуальной интерпретацией традиционной китайской даосской мысли, но и исследует философские последствия порождения и изменения через повторяющееся наложение визуального «один». Инсталляция Мао Тунцяна(毛同强) «Идентификация негатива» обсуждает проблематичность сознания в геосоциальной среде, особенно то, как самая маленькая единица - семья - растворяется в коллективном контексте, отражая предупреждение о структуре реальности, таящейся в двусмысленных образах. (Рис.3-34). Персональная выставка Ян Юна (杨勇) «Lightscape»[190] использует 200 ламп, украшенных изображениями мировых СМИ, чтобы перенести главные события, шумиху в СМИ и глобальные навязчивые идеи эпохи глобализации в домашнее пространство, провоцируя более глубокие размышления о том, как СМИ формируют восприятие семьи и отдельного человека(Рис.3-35) .

В работах «Нефрит» Чжана Даня (张聃) и «Подземные тени» Фу Бэйлиня (Рис.3-36) идеальное сочетание видео, инсталляционного искусства и живописи не только отражает всеохватность и широкие границы каждой художественной области, но и демонстрирует стремление художника искать новые смыслы и ценности в смешанных медиа.

Художники также объединяют два важнейших параметра сенсорного опыта, зрение и звук, а работа «Отзвуки» (Рис.3-37) от Студии Лимитед Имидж исследует возможные «отголоски» между цивилизациями, преобразуя физические данные бассейна Хуанхэ в художественный язык с помощью технологических средств, что еще раз доказывает важность междисциплинарной практики в современном искусстве. В очередной раз демонстрируется важность междисциплинарной практики в современном искусстве.

[190] Ян Юн(杨勇): световой пейзаж: URL: https://ucca.org.cn/exhibition/yang-yong-lightscape-2/ (дата обращения: 18.11.2023)

В этой междисциплинарной практике перформанс и исполнительское искусство вдыхают новую жизнь в искусство фотографии, а художники продвигают искусство фотографии в новые измерения с помощью языка тела и перформанса. Работа Се Сичуна (谢思聪) (Рис.3-38) бросает вызов границам традиционной скульптуры и исследует возможности тела как средства художественного выражения, сочетая движения тела со скульптурными элементами. Как и Лю Чэнжуй (刘成瑞) в работе «Печаль» (Рис.3-39), он ловко сшивает глаза и рот вместе, показывая процесс попытки рассмеяться три раза через три набора изображений. Этот акт не только вызывает визуальный шок, но и бросает глубокий вызов пониманию зрителем свободы самовыражения и внутренних эмоций. Он не только бросает вызов границам традиционного искусства, но и обогащает восприятие и опыт зрителей.

В целом, кросс-медийные эксперименты и слияние фотографии с другими формами не только расширяют возможности художественного выражения, но и превращают искусство во всеобъемлющий опыт, углубляя понимание и чувства зрителей в отношении произведений искусства и стоящих за ними социальных и культурных тем. Подобная практика трансграничного искусства позволяет художникам не только свободно исследовать различные области искусства, но и находить и создавать новые смыслы и ценности в постоянно меняющемся контексте современного искусства.

### 3.2.2. Междисциплинарная интеграция: психологические и социологические темы в фотографии

Если рассматривать междисциплинарную природу фотографии, то фотография перестала быть просто носителем визуальной эстетики, а превратилась во всеобъемлющую форму художественного выражения под влиянием множества культур и художественных направлений. В этом процессе художники создают все более богатые новые художественные концепции с помощью фотографии. Интерпретация современной фотографии требует от нас междисциплинарной

перспективы, которая включает в себя не только традиционные методы анализа искусства, но и интеграцию теорий и практик из различных областей, таких как семиотика, психология, социология, философия и экологическая этика.

Концепция «устойчивого развития», например, стала универсальной стратегией решения реальных проблем. Изменение климата, защита окружающей среды и экологические проблемы — это не только вызовы для человеческого общества, но и важные области художественной практики и гуманитарных исследований. Например, проект художников из Цао Минхао (曹明浩) и Чэнь Цзяньцзюня (陈建军) «Музей системы водоснабжения»[191](Рис.3-40), начатый в 2015 году, является типичным примером глубокого диалога между современным искусством и социальной средой. Проект исследует диалектические отношения между мудростью человеческого обитания в природе и современной наукой, объединяя многочисленные силы и участников из разных дисциплин для решения экологических и социальных проблем, вызванных изменениями в водной системе.

Проект Ди Итао(翟一涛) «Вдоль реки»(Рис.3-41) возник в результате длительной экспедиции вдоль Хуанхэ, в ходе которой художник задокументировал и интерпретировал это важное культурное и природное наследие уникальным образом. Его методология служит примером универсальности фотографии как инструмента для исследования природы и культуры в современной художественной практике. Сотрудничая с учеными, экспертами по рыбному хозяйству и представителями местных властей для изучения экологического воздействия, Чжао Фэн (赵峰) и Линь Хуэйи (林惠义)демонстрируют использование фотографии в области экологической этики, отражая озабоченность художников и их реакцию на современные экологические проблемы (Рис.3-42).

Во-вторых, обмен фотографией с наукой представляет собой творческую форму диалога. Этот междисциплинарный сплав не только расширяет

[191]Музей системы водоснабжения，URL:https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html (дата обращения: 18.11.2023)

возможности фотографии, но и углубляет наше понимание жизни, науки и человеческого существования. Например, работа Ван Ханьлиня(王翰林) «Тыква эндорфинов»(Рис.3-43) сочетает глубокий личный опыт с научной теорией, представляя внетелесный опыт его отца, близкий к смерти, и его сложную связь с реальной наукой, медицинской системой, семьей и обществом через визуальные образы и реальные и вымышленные тексты. С помощью этого эксперимента с образами жизни и смерти Ван Ханьлинь демонстрирует, как фотография может стать мостом между личными эмоциями и научным пониманием.

Эксперимент Чжан Цзиня(张晋) на границе между искусством и наукой. (Рис.3-44) Его проект вращается вокруг химической огнезащитной добавки - меламина, вещества, ставшего известным благодаря инциденту с ядовитой смесью для кормления новорожденных. Сотрудничая с учеными, Чжан Цзинь реконструирует историю меламина. В галерее зрителя ждет не только коллекция готовой продукции, изображений и инсталляций, но и мультисенсорное социальное и научное исследование, выходящее за рамки традиционного визуального опыта.

Кроме того, междисциплинарный диалог между искусством фотографии и психологией носит глубокий интерактивный и исследовательский характер. И Лянь (易连) записывает свои сны и рассказывает о них в форме «дневника» (Рис.3-45). А также долгосрочный проект Ло Сянь (罗娴) «Страна снов» (Рис.3-46) и ее попытки представить субъективные, интимные психологические переживания и внутренние миры через язык изображений. В этой серии она исследует не только сны, но и различные психологические состояния, такие как галлюцинаторные воспоминания, лунатизм, амнезия, иллюзии, желания и мечты.

Междисциплинарный экспериментальный проект «Искусство и медицина» в Музее искусств Сычуаньского университета является примером глубокого диалога между искусством и психологией и демонстрирует потенциал искусства

фотографии для изучения внутреннего мира человека[192] . Фотомастерская в рамках проекта «Привет, как дела?» под руководством Янь Цзюньсюн(严俊雄) исследовала связь между фотографией и психотерапией, показав потенциал фотографии как терапевтического инструмента, который может помочь врачам глубже понять психологический мир пациента с помощью съемок и обсуждений. (Рис.3-47) Эмоциональная геометрия Фэй Цзюня[193] (费俊),созданная в сотрудничестве с математиками и психологами, - еще один пример. Работа фиксирует физиологические данные, такие как частота сердечных сокращений, через взаимодействие зрителя с геометрической моделью, и преобразует эти данные в эмоциональную геометрию. Этот процесс не только преобразует неуловимые эмоции в визуальные образы, но и исследует способы создания мысленных образов, демонстрируя междисциплинарное слияние фотографии, психологии и математики (Рис.3-48).

Благодаря такому междисциплинарному сотрудничеству фотография не только служит средством художественного выражения, но и становится важным инструментом для изучения, понимания и выражения психологических состояний человека. Эти случаи показывают, что фотография может глубоко исследовать внутренний мир человека и предоставить новые перспективы и методы для психологии, а также обогатить выразительную силу и подтекст фотографического искусства.

### 3.2.3 Фотография и литература, новый нарратив

В обширном поле современного китайского искусства междисциплинарное слияние фотографии с литературой и каллиграфией демонстрирует, как художники могут установить диалог между этими различными областями и создать работы с

---

[192] Сюн Юй. Плюрализм, непрерывность и интеграция: кураторская практика экспериментальных художественных проектов в Художественном музее Сычуаньского университета в междисциплинарной перспективе// Современные художники, 2022-5 熊宇，多元、持续、融合——跨学科视野下的四川大学美术馆实验艺术项目策展实践，当代美术家，2022-5

[193] Фэй Цзюнь(费俊) (1970- ), родившийся в Шаши, Хубэй, - доцент, в настоящее время преподающий в Студии цифровых медиа Центральной академии изящных искусств.

глубоким смыслом и богатой выразительностью. Такое слияние не только расширяет границы выразительности фотографии, но и углубляет наше понимание подтекста произведений искусства.

Руководствуясь такой концепцией, фотография перестает быть одной статичной визуальной сценой, а превращается в средство, наполненное динамичным повествовательным пространством, в котором литературные элементы придают изображениям временность и глубину, создавая сложный мир, позволяющий вести повествование и переживать. Включая литературные методы повествования и используя различные медиа, такие как фотоальбомы, письма, предметы, тексты расследований, звук и движущиеся изображения, художники плетут сложную повествовательную сеть вокруг таких тем, как семья, идентичность, память, личная история и антропология. Включение литературных элементов дает фотографиям возможность выйти за пределы визуальной эстетики, заставляя нас исследовать более глубокие повествовательные аспекты и эмоциональный резонанс.

Например, художница Ян Юаньюань (杨圆圆) черпала вдохновение в романе «Далянь под деревом Робинии», а ее выставка «Видения Даляня»194 исследует сложные эмоции ее родного города через архивные фотографии, визуальное переосмысление и мультимедийные формы. В работе «1974: изображения, тексты и память» (Рис.3-49) Ли Дан(黎朗)демонстрирует индивидуальную интерпретацию истории через наблюдение исторических фрагментов и тщательное написание текстов памяти, демонстрируя разнообразие и субъективность исторических повествований. Используя инновационную технику повествования, Дун Юйсян (董宇翔) (Рис.3-50) создает архив, который одновременно правдоподобен и абсурден. Фотография может быть мультимодальным текстом, в котором визуальные и текстовые элементы работают вместе, чтобы построить повествование. Совместная

194 Галерея AIKE - персональная выставка Ян Юаньюаня «Мираж Далянь»URL: http://www.hiart.cn/news/detail/0cfivut.html (дата обращения: 18.11.2023)

работа Хэ Бо (何博) и Сюй Лэй (许雷) «Самофотограф: передача теней на линейной бумаге» (Рис.3-51) сосредоточена вокруг темы « selfie» как отдельной практики, а также обмена фотографическим опытом и идеями друг с другом в форме писем. Дневник, как крайне субъективная и частная форма самовыражения, сочетает в себе средства текста и изображения. В работе Хуан Цзыбая (黄紫白) «Дневник Цзян Чживэя» (Рис.3-52) сочетаются текст и изображение, которые вместе выстраивают повествовательную структуру сценария. Работа Ван Инин（汪莹莹）вращается вокруг ее «миграционного путешествия» (Рис.3-53). Фотоальбом содержит не только детские изображения актрисы Ван Инин, но и фотографии, сделанные ею, когда она вернулась в родной город спустя много лет, перемежающиеся рукописными заметками и письмами от отца, написанными в процессе работы.

Китайская каллиграфия — это, по сути, искусство письма. Каллиграфия и фотография традиционно рассматривались как разные области. Однако с развитием технологий и расширением кругозора людей границы между этими двумя видами искусства постепенно размываются. Серия Вэй Би (魏壁) «Поток снов» (Рис.3-54) - типичный пример сочетания фотографии и каллиграфии. Серия Чу Чу (储楚) «Вещи, но не вещи» (Рис.3-55) демонстрирует сочетание туши и фотографии. Это слияние не только передает дух каллиграфии, но и превращает традиционную форму искусства в новый визуальный опыт с помощью технических средств фотографии. Ли Сун (李舜) использует технику длинной выдержки, чтобы запечатлеть динамику города на десятках тысяч фотографий. Затем он искусно комбинирует и упорядочивает тысячи абстрактных изображений, превращая их в новую, визуализированную каллиграфическую форму искусства (Рис.3-56). Группа «Голова птицы» воспроизводит древние китайские стихи с изображениями слов из нашей жизни на уличных вывесках, баннерах и т.д. (Рис.3-57).

Современные художники-кроссоверы начали экспериментировать с сочетанием фотографии с литературой и каллиграфией, что отражает взаимодействие между повествовательной природой литературы, искусством китайской каллиграфии и документальной функцией фотографии. Благодаря этой междисциплинарной практике художники переосмыслили эстетическую ценность и культурное значение литературы и каллиграфии. Эта художественная практика воплощает творческий диалог между современностью и традицией, видением и письмом.

## 3.3. Организация и проведение фотопроектов в публичном пространстве

### 3.3.1. Более широкое проявление и выражение фотографии в публичном пространстве

В грандиозном видении современного искусства роль художественных музеев и биеннале выходит далеко за рамки их основной функции как площадок для демонстрации искусства, и они показали свою незаменимую важность в развитии взаимодействия и коммуникации между искусством и публикой[195]. При углубленном изучении искусства фотографии мы должны обратить внимание на те институции и пространства, которые несут и демонстрируют фотографии, что следует рассматривать как важный аспект написания истории фотографии[196]. Как отметил известный историк искусства и куратор У Хун, одна из функций художественных музеев – «организовывать хаотичное историческое наследие и интегрировать его в систему повествования с внутренней логикой»[197].

---

[195](Новая Зеландия) Джеффри Батчен. Перевод Мао Вэйдуна. Пылкое желание: Рождение концепции фотографии [M]. Пекин: Китайское национальное издательство фотоискусства, 2016.-С.10-11. (新西兰)乔弗里·巴钦著,毛卫东译 . 热 切的渴望：摄影概念的诞生 [M]. 北京：中国民族摄影艺术出 版社，2016 ：10-11.

[196] Ван Хуан Шэн. Музей изящных искусств: вмешательство в фотографию с исторической позиции и подхода. // Исследования в области искусства и литературы. 2010.-С.16-26. 王璜生.美术馆:以史学的立场和方式介入摄影[J].文艺研究,2010(08):16-26.

[197] У Хун. Десять дискуссий об истории искусства, Пекин: Книжный магазин Sanlian, 2017. 巫鸿.美术史十议. 北京：三联书店，2017

Возьмем, к примеру, выставку 2003 года в Музее искусств Гуандуна[198] «Китайский человек: документалистика в современном мире» (Рис.3-58) - событие, которое символизировало значительное повышение статуса фотографического искусства в институциональном пространстве художественных музеев Китая. Благодаря своему уникальному участию общественности и глобальной перспективе, фотобиеннале стала неотъемлемой частью культурной экологии города. В частности, с 2005 года, когда Музей искусств Гуандуна принял у себя Международную Фотобиеннале в Гуанчжоу[199], первая крупномасштабная международная Фотобиеннале в Китае продолжает способствовать развитию современной фотографии и культуры в Китае и углубляет панорамное понимание возникновения, дифференциации и эволюции разнообразных явлений современной китайской фотографии в контексте глобализации (Рис.3-59).

В 2017 году Музей искусств Гуанчжоу переименовал Фотобиеннале в «Image Triennial» (Рис.60), исследуя многомерное сосуществование и кросс-медийную интеграцию фотографии и видеоарта. Музей Центральной академии изящных искусств200 принимал Пекинскую международную Фотобиеннале в 2011 году, продолжая наблюдать за тем, как медиум фотографии участвует в строительстве современной культуры и формировании нового художественного порядка.

На этом фоне фотография, как уникальный визуальный язык, стала важной частью городской культурной деятельности, когда она демонстрируется в общественных местах. С 1988 года, когда в Национальном художественном музее Китая прошла выставка «Сорок лет китайской фотографии — трудное путешествие» (Рис.3-61), она ознаменовала начало масштабного диалога китайской фотографии с историей и обществом с осознанным гуманистическим

[198] Музей искусств Гуандуна(广东美术馆)， URL: https://www.gdmoa.org (дата обращения: 18.11.2023)

[199] Первый выпуск в 2005 году был посвящен теме «Города – ценности», второй в 2007 году - теме «Левые и правые достопримечательности», а третий в 2009 году - теме «Достопримечательности: в поисках Т-рут».

[200] Художественный музей Центральной академии изящных искусств, URL:https://www.cafamuseum.org/(дата обращения: 18.11.2023)

сознанием[201] .Вслед за этим, в 2016 году Национальный художественный музей Китая[202](Рис.3-62)выставил более 50 современных фотографий, отобранных из его коллекции, рассказывая об изменениях в долгой истории китайской фотографии на пересечении времени и пространства, еще больше подчеркивая важную роль искусства фотографии в передаче культуры и развитии общества.

В 2017 году Китайская академия искусств (CAA) создала первый официальный отдел фотографии в Китае, что еще больше обогатило платформу для демонстрации и исследования искусства фотографии в Китае. Впоследствии была организована выставка «Китайская фотография от появления фотографии до наших дней и создание отдела фотографии в Художественном музее Китайской академии искусств» (Рис.3-63).

Фотофестиваль в Лянчжоу- важное событие в области фотографии в Азии, был основан в 2017 году как продолжение Ежегодной выставки фотографии вместе с созданием Музея фотографии в Лянчжоу (Рис.3-64), первого в Китае публичного музея фотографии, посвященного изучению современной фотографии. На территории Музея фотографии Лянчжоу переплетаются самые современные произведения фотоискусства со сценами повседневной жизни в старом городе Лянчжоу, создавая сильный визуальный конфликт и пространство для размышлений благодаря демонстрации современного фотоискусства, которое является то серьезным, то флиртующим, то абстрактным[203].

[201] Лю Хуэй, Путешествие современной документальной фотографии в Китае: интервью с фотокритиком Бао Кунем, 2012 . 刘辉，中国当代纪实摄影历程：摄影评论家鲍昆访谈，2012，URL:https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-33558.shtml (дата обращения: 10.12.2023)

[202] Национальный художественный музей Китая, URL: https://www.namoc.org/ (дата обращения: 18.11.2023)

[203] Музей фотографии в Лянчжоу: праздник тишины, 连州摄影博物馆：寂静的庆典， URL: https://www.archiposition.com/items/20180525113202 (дата обращения: 18.11.2023)

Создание и работа таких учреждений, как Музей фотографии Се Цзылуна[204], Музей современной фотографии Чэнду205 и Шанхайский центр фотографии[206] (SCOP), являются примером активных усилий Китая по созданию экосистемы фотографического искусства, содействию внутренним и международным художественным обменам и сотрудничеству, а также художественному и академическому производству. Эти непубличные организации не только демонстрируют фотографии из Китая и со всего мира, но и посвящают себя коллекционированию, исследованиям и обсуждению фотографий, уделяя особое внимание изучению тенденций и истории китайской фотографии.

С развитием рынка фотоискусства, ростом числа ярмарок, галерей и премий в области фотографии китайская современная фотография приобрела небывалую жизненную силу. Рыночный спрос стал важной силой, стимулирующей создание и торговлю произведениями искусства. Создание таких профессиональных учреждений, как Центр фотоискусства «Три тени» [207], и галерея «ofoto»[208] и M97[209], знаменует собой важный этап в углубленном изучении и широком продвижении современного фотоискусства.

В частности, проект «Центра фотоискусства «Три тени»» под названием «Центр фотоискусства «Три тени»» (Three Shadows Photography Art Centre) который стартовал в 2009 году, и Химей х Арль Международный фестиваль фотографии, который был инициирован в сотрудничестве с фотофестивалем в Арле (Франция), заметно подчеркнули яркое появление начинающих китайских фотографов и предоставили молодым художникам важную платформу для

---

[204] Музей фотографии Се Цзылуна 谢子龙摄影博物馆, URL: https://www.x-museum.com/(дата обращения: 18.11.2023)

[205] Галерея современного изображения Чэнду 成都当代影像馆, URL: https://www.cdcim.cn/(дата обращения: 18.11.2023)

[206] Шанхайский центр фотографии 上海摄影中心, URL: https://en.scop-sh.org/(дата обращения: 18.11.2023)

[207] Центр фотоискусства « Три тени»三影堂摄影艺术中心 ,URL: www.threeshadows.cn(дата обращения: 18.11.2023)

[208] Ofoto-галерея, 上海全摄影画廊, URL: http://www.ofoto-gallery.com(дата обращения: 18.11.2023)

[209] Галерея M97 URL: https://www.m97gallery.com/(дата обращения: 18.11.2023)

самовыражения, обмена опытом и роста. Эти мероприятия заметно подчеркнули активное появление нового поколения китайской фотографии и предоставили молодым художникам важную платформу для самовыражения, обмена опытом и роста.

Учреждение различных фотовыставок и премий для молодых художников, таких как «Выставка новых талантов TOP20 китайской современной фотографии»[210] , которая является важной платформой для сбора выдающихся отечественных художников современной фотографии и наблюдения за передовыми художественными тенденциями китайской фотографии, и «Награда за фотографию 1839 года», которая была запущена Хайцзе в 2019 году и открыта для студентов университетов, отражая поддержку молодых творческих сил и «Программа продвижения молодых китайских фотографов (2020)», которая воплощает поддержку инновационных сил молодежи и признание потенциала выражения фотографического искусства. Это стремление к свежим перспективам и новаторскому мышлению не только демонстрирует неограниченные возможности фотографии как мощного инструмента самовыражения, но и отражает то огромное значение, которое общество придает воображению и творчеству, заложенным в работах молодых художников[211].

### 3.3.2 Новые способы экспонирования

В практике выставок современного искусства тенденция диверсифицированного творчества проникла на все уровни выставок, а способ распространения перешел от однонаправленности к диверсифицированному взаимодействию 212 , особенно в презентации и пространственном выборе

---

210 « TOP20» Китайская выставка новых талантов современной фотографии, " TOP20”中国当代摄影新锐展 URL:https://www.cphoto.com.cn/m/feature/top20.html(дата обращения: 18.11.2023)

211 У Ицян, Ду Цзы. Международная фотовыставка в Пинъяо, молодежь и искусство - из «Программы продвижения молодых китайских фотографов».// Chinese Photographer. 2022.-С.26-31. 吴毅强,杜子.平遥国际摄影大展、青年和艺术——从”中国青年摄影师推广计划”说起[J].中国摄影家,2022,(01):26-31.

212 Цзун Цзе. Многомерный поворот коммуникационной парадигмы художественных музеев в контексте цифровых медиа.// Art,2024(02).- С.62. 宗洁.数字媒介语境下美术馆传播范式的多维转向[J].美术,2024(02):62.

выставок фотографии. С обновлением художественных концепций и технологическим прогрессом все больше и больше фотовыставок начинают исследовать и использовать различные методы и сценарии показа, такие как художественные инсталляции, стены изображений, галереи изображений, виртуальные выставки и так далее, с целью достижения более уникального и разнообразного художественного эффекта.

Инсталляционное искусство, как вид искусства, занимающий и преобразующий пространство, делает его неотъемлемой частью масштабных современных выставок, а зачастую даже фокусной точкой экспозиции. Теоретические изыскания от Мишеля Фуко до Джорджио Агамбена дают глубокие перспективы для понимания природы и применения инсталляционного искусства в различных контекстах[213].

Появление современного фотографического инсталляционного искусства связано с глубокими размышлениями художников о способах выражения изображений в пространстве. Возникновение этого направления способствовало эволюции выставочных пространств от традиционного «белого куба» к более разнообразным и открытым пространствам. Инсталляционные формы также представляют собой инновационные стратегии демонстрации фотографического искусства, где благодаря умелому использованию объектов и пространства создаются многообразные художественные сцены. Художники стремятся с помощью инсталляций тесно связать произведения искусства с окружающей средой, превращая пространство в часть произведения и изменяя восприятие зрителями.

Возьмем, к примеру, крупномасштабное инсталляционное произведение французского скульптора и фотографа Кристиана Болтански «Шанс». Это произведение захватывающе демонстрирует взаимодействие пространства, судьбы и неопределенности. Металлические леса и ленты с изображениями

[213] Алехандро Кастеллот. Несколько одновременных изображений. Триеннале изображений в Гуанчжоу 2017

новорожденных формируют визуальное пространство, направляющее взгляд зрителя, заставляя следить за быстрым движением лент и их внезапной остановкой. Когда какая-либо фотография подсвечивается, фокус пространства также меняется, позволяя зрителям глубже ощутить неопределенность судьбы выбранной новой жизни. Болтански использует элементы пространства для усиления эмоционального воздействия и глубоких размышлений.

Ещё один отличный пример — работа российского художника Леонида Тишкова «Дайвер с небес», созданная в 2007 году. Эта инсталляция состоит из различных по размеру шаров и фотографий из семейного альбома. Шары сделаны из старой одежды покойных родственников художника и закреплены в гибком порядке по углам выставочного зала, на стенах и под потолком, создавая плавающее пространство из 300 шаров с фотографиями. Такой дизайн позволяет зрителям глубоко погрузиться в атмосферу произведения и получить насыщенные впечатления.[214]

Эти примеры демонстрируют, как современное фотографическое инсталляционное искусство способно изменять восприятие пространства и создаёт новые способы взаимодействия зрителя с произведением искусства.

Поэтому переосмысление новой эстетики и видения искусства инсталляции, опосредованное фотографией, а также роль посредника и конструктора этой новой эстетики стали особенно важны в выставочном пространстве фотографии. Например, выставка 2017 года Джеймса Туррелла «Общая площадь установки» (Рис.3-65) в Музее Лун в Шанхае демонстрирует мощную выразительность искусства инсталляции с точки зрения концептуального и пространственного опыта, создавая иммерсивный пространственный опыт, в котором чувства зрителя постоянно распространяются через изменения света и цвета.

[214] Чжу Юйвэнь. Создание визуальных границ: искусство фотоинсталляций в пространственном измерении// Журнал по культурологии и искусствоведению Культура и цивилизация. Москва.2023.-№ 9-С.23-31.

«Дождь, или вода» Ван Гунсиня[215](王功新) (Рис.3-66) на выставке «2-й пейзаж 2010: H20» подарила зрителям богатый визуальный и сенсорный опыт, превратив время и пространство в новое эстетическое ощущение. С другой стороны, инсталляция в стиле киберпанк Ма Ляна(马良) (Рис.3-67), созданная с использованием технологий искусственного интеллекта и металлических материалов на выставке «Без границ-бесконечность», демонстрирует новые возможности сочетания фотографии и цифровых технологий, а также вызов и переосмысление художником традиционного фотографического пространства и формы.

Есть также, например, установка «Движущиеся горы и останавливающаяся вода» на месте проведения Фестиваля фотографии в Лишуе в 2017 году, которая использует устаревшее пространство площадки для создания «движущегося» ландшафта с работами, встроенными в инсталляцию (Рис.3-68). В то же время, вокруг горы установлена платформа, напоминающая водный поток, на которой выставлены фотографии художников-участников (Рис.3-69). Кроме того, художник и куратор представляют работу с помощью инсталляции из физических объектов, связанных с содержанием фотографий и контрастирующих с ними. (Рис.3-70, рис.3-71) Художник Чжан Сяо (张晓) разместил несколько яблок в выставочном пространстве, чтобы зритель мог лучше интерпретировать работу (Рис.3-72).

В процессе развития современного искусства цифровые мультимедийные презентации стали важным средством художественного выражения. В исследовании известного теоретика медиа У.Дж.Т.Митчелла[216] отмечается, что медиатехнологии в цифровую эпоху изменили способ представления и восприятия

[215]Ван Гунсинь(王功新) (1960- ), Пекин, является одним из пионеров и важных представителей китайского видеоарта, а также одним из самых ранних художников, занявшихся созданием медиа в Китае.

[216] У.Дж.Т.Митчелл (1942- ) Американский ученый. В центре внимания - теория медиа и визуальная культура. URL:https://https://en.wikipedia.org/wiki/W._J._T._Mitchell (дата обращения: 13.11.2023)

визуального искусства. Точка зрения Митчелла показывает тот факт, что с развитием цифровых технологий традиционная форма фотографических выставок - та, которая опирается на настенные дисплеи и галерейное пространство - уже не в состоянии удовлетворить визуальные и перцептивные потребности современной аудитории. В результате все больше и больше фотовыставок начинают экспериментировать с интеграцией фотографий с другими медиа-элементами, такими как музыка, видео и текст, или с помощью арт-инсталляций, стен изображений, галерей изображений, а также больших экранов или проекторов, чтобы добиться более уникального и разнообразного эффекта показа.

Например, на выставке «Наслоение и синтез: два движения и их практики в современной китайской фотографии»,[217] , куратор создал иммерсивный опыт просмотра, сделав линию выставки через движущиеся изображения и установив движущиеся изображения как обязательный путь по выставке. В работах «династия Сун», «Ритм и память», «Образы Западного озера» в 2022 году, видеозапись прогулки вдоль реки служит прелюдией к беллетризованному рассказу. Более того, пространственная планировка выставки тесно вращается вокруг темы «Ритм и пейзаж Сун», создавая разреженный, богато слоистый, динамичный и статичный пространственный эффект (Рис.3-73).

Кроме того, инновационное использование выставочного пространства, включая сочетание методов демонстрации в помещении и на открытом воздухе, а также продуманная интеграция с природной средой и архитектурным пространством, обеспечивает новое измерение для презентации фотоискусства. Эта многоуровневая и многомерная стратегия показа не только повышает активность и интерактивность аудитории, но и обеспечивает более богатое и трехмерное пространство для интерпретации фоторабот. Кураторская практика Международного фестивале фотографии в Лянчжоу 2019 года использует

[217] Хай Цзе, Два пути: наслоение и синтез: два движения и их практика в кураторском блокноте современной китайской фотографии, Китайская фотография.2019.- С.163 海杰，《两条路径:分层与合成:中国当代摄影的两个动作及其实践 策展手记》，中国摄影，p163

внутренние и внешние пространства заброшенных фабрик и окружающую их природную среду, позволяя интегрировать выставочное пространство с окружающей средой (Рис.3-74). Кроме того, организация выставочных пространств на Международном фестивале фотографии в Лянчжоу, например, использование переоборудованных зерновых силосов и фабрик, демонстрирует, как можно добиться интеграции между пространственной эстетикой и представлением фотоискусства (Рис.3-75). А на фестивале фотографии в Пинъяо в 2017 году, помимо использования архитектуры древнего города Пинъяо, в презентации «Шанхайская аллея» зрителям был предоставлен иммерсивный опыт с помощью живого строительства и звукового оформления, эффективно передающего увядающую культуру старого Шанхая(Рис.3-76). Использование специфических социальных и природных пространств в качестве выставочных площадок не только преодолевает физические границы традиционных галерей и художественных музеев, но и устанавливает более прямую и яркую связь между произведениями искусства и аудиторией.

Показ фотокниг на крупных выставках также открывает новые перспективы для презентации и восприятия фотографического искусства. Будучи уникальным средством искусства, физическая природа и повествовательные характеристики фотокниг предоставляют художникам больше пространства для творчества и самовыражения, и в то же время дают зрителям способ чтения и восприятия, отличный от традиционных выставок.

В целом, фестивали и ярмарки фотографии служат ключевыми платформами в области современного искусства, продвигая новые идеи и формируя новые концепции в фотографии. Кроме того, китайское современное фотоискусство появилось на международных художественных мероприятиях, демонстрируя важность китайского современного фотоискусства в глобальном культурном обмене.

### 3.3.3 Возникновение и влияние фотоярмарок и фестивалей — фотография в международных художественных мероприятиях

Фотоярмарки и фестивали фотографии играют важнейшую роль в сфере современного искусства. Они не только служат ключевыми носителями и каналами для распространения новых идей в фотографии, но и стали основными платформами для сбора и представления сущности фотографического искусства. Эти мероприятия не только демонстрируют богатое разнообразие фотоискусства, но и эффективно формируют и продвигают новые идеи в фотографии благодаря постоянному показу и интерактивному обмену.

В 1970 в южном французском городе Арль был основан Арльский фестиваль фотографии [218] , создавший новый взгляд на продвижение фотографии как независимого вида искусства. Начало XXI века в Китае появился ряд важных фестивалей фотографии, таких как Международный фестиваль фотографии в Пинъяо (平遥国际摄影节)[219] (Рис.3-77). С момента своего основания в 2001 году он стал важной платформой для демонстрации работ международных фотографов и содействия интернационализации фотографии в Китае. Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу (连州国际摄影节) (Рис.3-78), основанный в 2005 году, установил новую академическую планку для современной фотографии в Китае благодаря междисциплинарному сотрудничеству. Международный Фестиваль фотографии в Лишуе (丽水国际摄影节)[220]проводится с 2004 года, переживая переход от салонной фотографии к интернационализации, и постепенно становится одним из важных фестивалей фотографии в Китае. Кроме того, Международный фестиваль фотографии Цзимэй х Арль (集美.阿尔勒摄影季)[221] и

[218] Фестиваль фотографии в Арле, Франция: URL: https://www.rencontres-arles.com/en (дата обращения: 20.12.2023)

[219] Международный фестиваль фотографии в Пинъяо 平遥国际摄影节， URL: https://m.pipyz.com.cn/#/ (дата обращения: 20.12.2023)

[220] Международный Фестиваль фотографии в Лишуе 丽水国际摄影节. URL: http://www.lishuiphoto.org (дата обращения: 20.12.2023)

[221] Цзимэй х Арль Международный фестиваль фотографии 厦门.集美阿尔勒摄影节 URL:https://www.threeshadows.cn/jimei-arles/ выставки/(дата обращения: 20.12.2023)

Международный фестиваль фотографии в Дали (大理摄影节)[222] и т.д. посвящены продвижению инноваций в искусстве фотографии и участию общественности в культурной жизни, предоставляя фотографам платформу для демонстрации и общения, а также способствуя обмену и процветанию искусства фотографии через различные формы деятельности.

Ярмарки играют решающую роль в качестве важной платформы для презентации и обмена произведениями искусства. Шанхайская фотоярмарка [223] (Рис.3-79), основанная в 2014 году, призвана способствовать широкому осознанию и пониманию фотографии как культурной и художественной практики. Кроме того, Ярмарка искусства и дизайна на Западном берегу224предоставляет отечественным и международным галереям платформу для демонстрации высококачественного современного и актуального искусства в Шанхае (Рис.3-80). Между тем, выставка Арт Базель Гонконг [225] способствует процветанию рынка искусства благодаря бизнес-модели, которая обеспечивает центр для сделок с предметами искусства между галереями, коллекционерами и покупателями.

Кроме того, с конца XX века, с быстрыми социально-экономическими изменениями в Китае и углублением глобализации, современная китайская фотография завоевала беспрецедентное внимание и признание в международном мире искусства, не только как часть художественной практики, но и как важный инструмент культурной и социальной критики.

Еще в 1996 году известный китайский фотограф У Цзялинь(吴佳林) был приглашен для участия в седьмом Международном фотофестивале FotoFest в

---

222 Международный фестиваль фотографии в Дали 大理摄影节: URL: http://www.dipephoto.com/newsinfo/6034636.html (дата обращения: 20.12.2023)

223 Shanghai photofairs, 上海影像博览会 URL:https://www.photofairs.org/shanghai/(дата обращения: 20.12.2023)

224 Ярмарка искусства и дизайна Западного побережья, 西岸艺术与设计博览会 URL:http://www.westbundshanghai.com/index.php/index/index.html(дата обращения: 20.12.2023)

225 Art Basel Hong Kong, 香港巴塞尔艺术展 URL https://www.artbasel.com/hong-kong/the-show?lang=zh_CN(дата обращения: 20.12.2023)

Хьюстоне, США (Рис.3-81). На этом престижном художественном событии он представил свою выставку «Люди гор Юньнани». Эта выставка не только знаменовала важный прорыв китайского фотоискусства на международной арене, но и продемонстрировала его уникальную художественную перспективу и глубокую гуманистическую заботу.

В 2002 году известный американский культуролог Окуи Энвезор выступил куратором выставки «Документа» в Касселе, 2002, и пригласил на нее художника Яна Фудуна( 杨 福 东 ) [226] , что стало первым случаем, когда китайское экспериментальное видео появилось на крупной международной выставке. Несколько лет спустя, на 15-й выставке «Документа», художники Цао Минхао и Чэнь Цзяньцзюнь в рамках проекта Система водоснабжения Приют #3[227] (Рис.3-82) создали на лужайке Оранжерейного дворца форум, посвященный глобальным экологическим проблемам.

Аналогичным образом, на Венецианской биеннале, одной из старейших и наиболее влиятельных международных художественных выставок в мире, также представлены работы китайских видеохудожников. На 50-й Венецианской биеннале создание Китайского национального павильона ознаменовало важное положение китайских произведений современного искусства в международном художественном мире. Видеоработа Лу Яна ( 陆 扬 ) «Движущиеся боги и будды»(Рис.3-83), представленная в Китайском павильоне на 56-й Венецианской биеннале, продемонстрировала современную деконструкцию древних религиозных икон, переосмыслив символ возвращения света в религиозном искусстве. На официальной параллельной выставке «Память и современность», посвященной китайской тематике, в рамках 57-й Венецианской биеннале искусств

[226] Ян Фудун 杨福东(1971- ) родился в Пекине. Выпускник факультета масляной живописи Китайской академии искусств, он является одним из наиболее значимых современных художников в Китае. С конца девяностых годов Ян Фудун занимается созданием видеоработ.
[227]Цао Минхао 曹明浩 ， Чэнь Цзяньцзюнь 陈建军，План системы водоснабжения，URL: https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html (дата обращения: 20.12.2023)

можно увидеть фотоработу Сюя Бина[228] (徐冰) «История фона — мили рек и гор» (Рис.3-84), а в 2019 году — Фэй Цзюня (费俊), совместную разработку с разработчиком программного обеспечения, которую зрители смогут скачать на мобильный телефон. В 2019 году Фэй Цзюнь совместно с инженерами-программистами разработает «Rui-Search», приложение для мобильного телефона, которое позволит зрителям в режиме реального времени искать 25 мостов в водном городе Венеции, которые художник «пересадил» из Китая (Рис.3-85).

В 2012 году работа китайского художника Лю Болина(刘勃麟) «Невидимый в городе»(Рис.3-86) была выставлена в Музее мультимедиа-арта в Москве[229], помимо выставок на крупных международных фестивалях, таких как Международный фестиваль фотографии в Арле, и персональных выставок в различных международных арт-центрах, таких как Galerie Bertin-Toublanc в Париже и Klein Sun Gallery в Нью-Йорке.

«Голова птицы» (дуэт китайских современных фотографов), чьи работы выставлялись на нескольких важных международных художественных мероприятиях, таких как 6-я Московская биеннале, Венецианская биеннале, Музей современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке и ежегодная выставка современного искусства в Национальном центре искусств в Токио, не только демонстрируют уникальное очарование работ, но и означают, что китайская современная фотография была признана и оценена на международном уровне (Рис.3-87).

MoMA[230] также представлял китайские видеоработы, особенно «Изнутри наружу»: Новое китайское искусство», которая открыла нью-йоркской публике окно в китайское современное искусство, продемонстрировав его разнообразие и

[228] Сюй Бин 徐冰 (1955-) - родился в Чунцине, китайский современный художник, сейчас живет в Пекине и Нью-Йорке URL: https://www.xubing.com/cn/ (дата обращения: 20.12.2023)
[229] Невидимки в городе, Московский музей мультимедиа-арта URL: https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/hide-in-the-city/ (дата обращения: 20.12.2023)
[230] Музей современного искусства, Нью-Йорк, URL:https://www.moma.org/ (дата обращения: 20.12.2023)

глубину, После этой выставки MoMA организовал персональную выставку работ Чжан Пэйли[231] (张培力) «Ешь» из своей коллекции. (Рис.3-88). Проект Цай Гоцяна( 蔡 国 强 ) «Мгновенная радуга», выполненный в 2002 году, стал символическим актом паблик-арта в честь переезда MoMA. Также в коллекцию вошла работа Хун Хао(洪浩) «Мои вещи №5» (Рис.3-89), коллаж из повседневных предметов, отсканированных художником, который демонстрирует глубокое понимание и критическое осмысление повседневной жизни.

Современная китайская фотография также углубила свое взаимодействие и обмен с мировым миром искусства благодаря кросс-культурной кураторской практике и международным совместным проектам. Например, выставка «NL Imagined», показанная в Китае в 2022 году, перекликается с «China Imagined» [232] показанной на выставке Breda Photography в 2020 году, демонстрируя потенциал современной китайской фотографии для развития межкультурного понимания и диалога (Рис.3-90).

Подводя итог, можно сказать, что фотографические фестивали и выставки, являясь ключевыми платформами в области современного искусства, не только продвигают новые идеи в фотографии, но и собирают и представляют суть фотографического искусства и формируют новые концепции. Кроме того, китайская современная фотография заметно проявила себя на международной арене, продемонстрировав важность китайской современной фотографии в глобальном культурном обмене.

### 3.3.4 Новые способы и идеи демонстрации фотографии

Фотовыставки, являясь платформой для демонстрации визуального искусства, вышли за рамки своей поверхностной функции и стали важным средством распространения новых идей и концепций. Сосредоточившись на таких

[231] Чжан Пэйли 张培力 (1957- ), известный как «Отец китайского видеоарта», является директором и доцентом кафедры новых медиа в Китайской академии искусств.
[232]«China imagined»，URL: https://www.heyining.com/2422-2/(дата обращения: 20.10.2023)

разнообразных темах, как повседневная жизнь людей, самоанализ средства, исследование социальных проблем и современная интерпретация классических работ, эти выставки и фестивали подчеркивают уникальную роль фотографии в изучении человеческого опыта и социальных изменений.

Биеннале и фестивали, концентрируясь на одной теме и исследуя новые идеи в области фотографии, позволяют кураторам эффективно донести до публики новаторское мышление фотографов посредством тщательной организации и интерпретации их работ, тем самым изменяя и углубляя восприятие и понимание публикой искусства фотографии. Например, на Московской международной Фотобиеннале была подробно рассмотрена тема «Мода и стиль в фотографии», что способствовало пониманию и оценке новых тенденций и концепций в фотографии[233].

В Китае Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу, известный своим академическим характером, демонстрирует сложность и разнообразие искусства фотографии, углубляясь в свои ежегодные темы. Например, выставки «Двойное зрение: из Лянчжоу»» (2005) и «Происхождение: наблюдать и быть наблюдаемым» (2006) не только исследовали визуальные и когнитивные атрибуты фотографии, но и глубоко обсуждали пересечение фотографии и современного искусства, раскрывая многочисленные грани социальной реальности. Она раскрывает многочисленные грани социальной реальности и способствует глубокому осмыслению важных социальных проблем.

Представляя социальные проблемы, фотовыставка не только улавливает пульс времени, но и обнажает глубоко укоренившиеся проблемы, скрытые под поверхностью повседневной жизни, благодаря уникальным взглядам художников. Эти работы вызвали общественное беспокойство и размышления о глобальных проблемах, таких как окружающая среда, политика, экономика и культура, и внесли свой вклад в широкое обсуждение общественных вопросов. Художники и

[233] Мода и стиль в фотографии， URL: https://mamm-mdf.ru/festivals/filter/fashion-and-style-in-photography/ (дата обращения: 20.10.2023)

кураторы исследуют фотографию с художественной, социологической и антропологической точек зрения, документируя различные общества, культуры и ритуалы, не только сохраняя разнообразие человеческого образа жизни, но и способствуя межкультурному пониманию и уважению.[234]

Темой Международного фестиваля фотографии в Лянчжоу был «Пейзаж в сторону общества» (2011), а раздел «Движущиеся горы и останавливающаяся вода» Международного фестиваля фотографии в Лишуе (2017) исследовал понятие «пейзаж», перекликаясь с контекстом социальной реальности и обеспечивая исследование современного социального ландшафта. Кроме того, фотовыставка «Западное озеро» в арт-сцене, которая проводилась трижды с 2017 года, фокусируется на Западном озере (Сиху) в Ханчжоу как на центральном объекте. Западное озеро является не только символом региона, но и представляет собой художественное видение, связанное с культурой и историей, гуманистические чувства и культурное наследие, переданное через искусство (Рис.3-91).

Во-вторых, раздел «Действие на местах» Международного фестиваля фотографии Цзимэй в Арле, как художники проникают в местное сообщество, фиксируя, записывая и представляя уникальные особенности и социальные явления региона через свои объективы. Благодаря взаимодействию между художниками и регионом, фотографии становятся мостом, соединяющим зрителей с опытом и воспоминаниями об этих конкретных местах, стимулируя более глубокие размышления о местной идентичности, историческом наследии и социальных изменениях. Например, куратор Хэ Инин[235] совместно с Музеем портов Китая организовала выставку «Порты и образы», посвященную пограничным портам Китая[236] .

---

[234] Чжу Юйвэнь. Фотофестивали и фотоярмарки: демонстрация новых идей в фотографии// Пространство культуры. Дом бурганова. Москва.2023.-№ 4-С.74-78

[235] Хэ Инин(何伊宁) (1986- ) - исследователь и куратор истории фотографии, с 2010 года пишет, курирует и переводит статьи о фотографии и ландшафтной культуре.

[236] URL: https://www.portmuseum.cn/doc/zl/zlhg/2017n/27741.shtml (дата обращения: 20.10.2023)

Кроме того, с быстрым развитием цифровых технологий и Интернета Гуандунский музей искусств преобразовал «Фотобиеннале» в «Триеннале изображений» - изменение, которое отражает новое исследование независимости и кросс-медийной природы фотографии и широкого спектра изобразительных средств, а также инновационную попытку выразить силу фотографии в условиях новых медиа. Это изменение отражает новое исследование независимости и кросс-медийной природы фотографии и широкого спектра изобразительных средств, а также инновационную попытку выразить силу фотографии в условиях новых медиа.

Тема фестиваля фотографии в Лянчжоу 2019 года – «Неожиданно» - также представляет собой новое исследование средства фотографии и его непредвиденных последствий. Например, блок «Изображения без границ» Цзимэй и Арле Международного фестиваля фотографии приглашает кураторов исследовать многогранные трансграничные возможности фотографии в различных медиа и мультикультурных контекстах, как и специальный проект Шанхайской выставки фотографий 2016 «Прозрение»[237] , который подчеркивает разнообразие фотографических медиумов и их переход от форм воспроизведения к уникальным формам искусства. В 2021 году выставка была посвящена влиянию технологических обновлений в медиа на фотографическую практику.

В области фотографии «перечитывание» и исследование «исторических нарративов» стали основными темами многих фотографических выставок и фестивалей, цель которых - придать новые смыслы и ценности исторической классике, переосмыслив ее с новых точек зрения и в новых теоретических рамках. ценность этих работ с новых точек зрения и теоретических рамок. Этот процесс не только способствует внедрению и распространению новых фотографических идей, но и содействует инновациям и развитию фотографического искусства. Например, Международная неделя фотографии в Нинбо исследует историческую эволюцию

[237] ФОТОФАИРС Шанхай- «Insight»URL:https://www.photofairs.org/shanghai/public-programs/insights/previous-years/ (дата обращения: 20.10.2023)

фотографического видения, демонстрируя классические работы таких мировых мастеров, как Энсел Адамс и Атже Эжен. Выставка в Музее фотографии Се Цзылуна «Фотографические моменты: Фотографическая визуальность в Китае» посвящена модернизации раннего фотографического видения Китая [238] , а Пекинская международная неделя фотографии исследует историю фотографии с момента основания Нового Китая в форме документальной фотографии в рамках темы «Изображение: время – память» (2019). Пекинская международная неделя фотографии в рамках темы «Изображение: время – память» (2019) исследует исторические изменения с момента основания Нового Китая через документальную фотографию. Эти практики укрепляют фотографию как инструмент, который не только фиксирует изменения времени, но и является важным средством для понимания и переосмысления истории.

Кроме того, новым направлением развития являются межкультурные выставки и обмен фотоискусством. Подразделение «Выставки из арсенала» Цзимэй х Арль Международный фестиваль фотографии, которое представляет классические выставки Арльского фотофестиваля во Франции и каждый год фокусируется на ситуации с фотографией в одной из азиатских стран, не только способствует взаимопониманию и оценке мирового фотоискусства, но также предоставляет ценную платформу для разностороннего развития и углубленного диалога фотоискусства (Сингапур (2021), Япония (2020), Индия (2019), Южная Корея (2018), Индонезия (2017), Таиланд (2019).

Развитие новых технологий, таких как большие данные, искусственный интеллект и биоинженерия, не только предвещает трансформацию общества в будущем, но и существенно меняет нашу повседневную жизнь и самоощущение. «Будущее» стало предметом размышлений и обсуждений. На этом фоне фотография как мощный визуальный медиум и художественная практика «будущее как метод повествования» не только стали растущей тенденцией в

[238] Фотографические моменты: Возникновение Фотографическая визуальность в Китае，URL: https://www.x-museum.com/web-wechat/info/detail?infoId=457 (дата обращения: 20.10.2023)

художественных музеях и кураторских областях, но и открыли совершенно новый путь художественного исследования, стимулируя безграничное воображение людей и глубокие размышления о возможностях будущего.

Также все большее значение приобретает демонстрация новых идей в области фотографического образования и практики. Благодаря инновационным перспективам и техникам университетское образование в области фотографии привносит новую силу и глубину в искусство фотографии. Например, программа «Китайский ритм» Цзимэй х Арль Международный фестиваль фотографии, каждый год сотрудничает с одним из китайских высших учебных заведений, чтобы продемонстрировать новую силу китайской фотографии. Международный фестиваль фотографии в Лишуе организовал университетские подразделения и семинары по обучению фотографии в колледжах и университетах, такие как «Преподавание и обучение: выставка видеоработ профессоров и студентов из десяти университетов» в 2015 году, выставка «Внутренний опыт» с участием студентов факультета фотоискусства Тяньцзиньской академии изящных искусств (TFA) в 2021 году[239] и выставка «Границы» факультета фотографии Китайской академии искусств (CAA) в 2021 году. Он предоставляет важную коммуникационную платформу для обучения и практики фотографии, а также способствует академическому обмену, углубленному развитию и международному сотрудничеству.

Эти важные фотографические выставки и мероприятия - не только глубокий обзор и реконструкция истории фотографического искусства, но и исследование и демонстрация новых идей и перспектив современной фотографии. Они предоставляют публике богатый визуальный культурный опыт, способствуя непрерывному развитию и инновациям в области фотографического искусства. Благодаря такой практике фотография не только играет незаменимую роль в записи и передаче исторических воспоминаний, но и становится важным средством

[239] Выставка «Внутренний опыт».URL: https://mp.weixin.qq.com/s/ls2l3WQl9EQoSVctUnmoCA (дата обращения: 20.10.2023)

исследования социальных изменений, культурного разнообразия и будущих возможностей, демонстрируя далеко идущую социальную ценность и культурное значение фотографического искусства.

## 3.4. Изменения, вызванные социальными и цифровыми технологиями: влияние разнообразия и глобализации на фотографию

### 3.4.1. Современная фотография и рынок: от традиционных художественных выставок до коллекций цифрового искусства

В обсуждении современного искусства разнообразие фотографии и глобализация демонстрируют глубокое взаимодействие, оказывая значительное влияние на художественную практику и теоретические основы в глобальном масштабе. С ускорением глобализации искусство фотографии претерпело трансформацию от традиционного к цифровому, и этот сдвиг не только отражает перестройку способов создания искусства под влиянием технологического прогресса, но и подчеркивает уникальное положение фотографии в межкультурной коммуникации и глобальном видении.

Глобализация не только способствовала международным обменам в китайском современном искусстве, но и вдохновила китайских художников на глобальное видение. В этом процессе фотография, как важная форма художественного выражения, больше не ограничивается внутренними культурными явлениями с точки зрения языка и мотивации, а начинает глубоко ассоциироваться с глобальными проблемами и тенденциями художественных изменений. Эта трансформация позволила китайскому фотографическому искусству не только продемонстрировать свою уникальную эстетическую ценность на международной арене, но и способствовать межкультурному диалогу и взаимопониманию.

Однако глобализация и оцифровка несут с собой проблему коммерциализации, которая влияет на независимость и креативность художественного творчества. Художникам и организациям приходится

балансировать между необходимостью сохранять творческую чистоту и необходимостью адаптироваться к требованиям рынка. Роль и влияние таких платформ, как художественные музеи и биеннале, также изменились с наступлением цифровой эпохи, поскольку они служат не только местом общения между искусством и публикой, но и общественным пространством для социальной и культурной рефлексии.

Развитие цифровых технологий привело к трансформации искусства фотографии, где границы размываются, а понятия демонстрации, торговли и создания переосмысливаются. Невзаимозаменяемые токены[240](NFT) предлагают новые способы депонирования и торговли фотографическими работами, открывая новое взаимодействие между художниками и работами, а также коллекционерами. Фотография имеет естественное преимущество при вхождении в пространство NFT, и, «загрузив» свои работы на торговую платформу NFT, фотографы могут расширить свои возможности. Художник Бипл «Каждый день: первые 5 000 дней», цифровой коллаж, состоящий из всех изображений, которые художник разместил в сети с 2007 года, был продан за 69,3 миллиона долларов, что стало третьей по величине аукционной ценой для ныне живущего художника после Джеффа Кунса и Дэвида Хокни.

Например, успех серии Джастина Аверсано «Близнецовые пламена» (Рис.3-92) в сфере NFT демонстрирует рыночный потенциал фотографии в цифровую эпоху и тесную связь с глобализированным рынком. Кроме того, развитие NFT в фотографии демонстрирует ускоряющуюся тенденцию, хотя оно еще не достигло такого взрывного роста, как генерирование искусства или аватарных изображений.

В глобальной перспективе «Визуальный Китай» [241] знаменует собой инновационную поддержку всего процесса управления цифровыми авторскими правами за счет использования сообщества 500px и сочетания его с применением технологии блокчейн. Эта стратегия не только отражает позитивное развитие

[240] Невзаимозаменяемый токен, URL: https://zh.wikipedia.org/zh-cn/NFT (дата обращения: 20.10.2023)

[241] Визуальный Китай，URL: https://yuan.500px.com.cn/home(дата обращения: 20.10.2023)

цифровой трансформации рынка фотоискусства, но и процесс придания новой жизни классическим фотоработам, таким как «Пара на вокзале»[242] , в процессе выставления их на продажу на платформе цифровых коллекций, а также содействие высококачественному развитию индустрии фотографического авторского права.

На этом фоне создателям, кураторам и администраторам авторских прав на фотоискусство необходимо принять более комплексные и инновационные стратегии, чтобы ответить на вызовы, которые бросают глобализация и цифровизация. Применение технологии блокчейн в защите авторских прав и проверке подлинности произведений представляет собой возможное решение, которое может обеспечить прозрачную и защищенную от взлома запись авторских прав на фотографические произведения, тем самым защищая творческие достижения и экономические права фотографов. В то же время, это облегчает переосмысление и оценку ценности фотографических работ, а также укрепляет позиции и влияние фотографического искусства в цифровую эпоху. В целом, цифровая трансформация фотоискусства представляет собой как возможность, так и вызов. Активно изучая возможности применения новых технологий и продуманно реагируя на влияние глобализации, сообщество фотоискусства сможет лучше защитить права и интересы создателей, сохраняя и продвигая разнообразие и инновации фотоискусства.

### 3.4.2 Окружающая среда, общество и культура: повествование и критика фотографии в более широком контексте

В современном контексте глобализации искусство фотографии, как сложное художественное средство и культурный феномен, внесло значительный вклад в расширение художественных границ и в то же время оказало далеко идущее влияние в социальной и культурной сферах. В частности, фотография превратилась из специализированного вида искусства в явление, широко распространенное в

[242] Пара на вокзале， URL:https://yuan.500px.com.cn/product/3890806982225(дата обращения: 20.10.2023)

повседневной жизни. Эта трансформация не только обусловлена импульсом технологического прогресса, но и глубоко отражает тенденцию социальных и культурных изменений, раскрывая эволюцию фотографии как инструмента и средства в контексте глобализации, более широкие фотографические повествования и размышления в контексте социальной среды и культуры.

Размышления о «повседневности» в фотографических работах и выставках стали процветать и расширяться, как, например, выставка микрофотографии на мобильный телефон «Драма повседневной жизни» в Гималайском музее искусств в Шанхае в 2017 году [243] и выставка «Третий Пекинский международный фестиваль фотоискусства — смешение публичного и частного» в 2019 году демонстрируют[244], как фотография стала центральной частью повседневного опыта человека, показывают роль фотографии в исследовании динамики между публичной и частной сферами.

По мере того, как глобализация и разнообразие продолжают углубляться, повествовательные и критические функции фотографии становятся все более выраженными, и она превращается в ключевой визуальный инструмент, проливающий свет на экологические, социальные и культурные проблемы. Хотя глобализация способствовала культурному обмену и интеграции, она также породила ряд проблем, таких как разрушение окружающей среды, социальное неравенство и культурная гомогенизация. Благодаря своим уникальным перспективам и выразительным методам, фотография обеспечивает мощное визуальное повествование об этих глобальных проблемах и вдохновляет публику на участие в обсуждении. Ван Гофэн (王国锋) критикует гегемонию пейзажа в своей персональной выставке «Как собрать воедино кусочки изображения?»[245], а

[243] Драма повседневной жизни URL:https://collection.sina.com.cn/exhibit/zlxx/2017-12-04/doc-ifyphxwa7841342.shtml (дата обращения: 20.10.2023)

[244]Смешение публичного и частного，URL:https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_2481737(дата обращения: 20.10.2023)

[245] «Как соединить фрагменты изображения?» Персональная выставка Ван Гофэна,《如何拼起图像碎片？王国锋个展》2019， URL: https://exhibit.artron.net/exhibition-62408.html (дата обращения: 20.10.2023)

также на выставке «Цивилизация: апокалипсис современной жизни» в Центре современного искусства Улленса (UCCA). Кроме того, работа Яна Юаньюаня (杨圆圆) «Где пересекаются линии взгляда (часть I)», исследует сложные отношения фотографии с городом, памятью и миграцией.

Что касается культурной идентичности и глобализации, фотография стала важным средством выражения и исследования культурной идентичности. Например, в процессе глобализации фестиваль фотографии в Лянчжоу расширяет свое видение до основных глобальных проблем, и с помощью таких тем, как «Прощание с опытом» и «Расширение территории», он инициирует прямое отражение глобальной проблемы мигрантов и беженцев, а также социальных дилемм, вызванных эпохой потребления. Работа Яна Да(杨达) «Восточный часовой пояс» посвящена культуре и кризису, женщинам и верованиям, а также конфликтам и ограничениям на Ближнем и Дальнем Востоке.

В работе Сюя Гуаньюя (徐冠宇) «Временный дом»(2020) (Рис.3-93) художник сосредоточился на конфликте между личностью, семьей и обществом, не только поднимая вопрос идентичности.Проект Ляо Ицзюня(廖逸君) «Экспериментальные отношения»исследует романтические отношения между Китаем и Японией, демонстрируя влияние культурных различий на личные отношения и провоцируя более глубокие размышления о личных предрассудках и гендерной динамике.

В области современного искусства и кураторской практики некоторые ученые, вдохновившись 50-м фестивалем фотографии в Арле (Франция), разработали «концепцию климатического кураторства», которая предполагает появление новой дисциплины, посвященной изучению широкого воздействия экстремальных климатических изменений на глобальные художественные начинания. Сюда входит в том числе влияние климатических изменений на поток посетителей художественных выставок, на менталитет посетителей и на поведение

покупателей произведений искусства, и даже рассматривается потенциальное воздействие крупномасштабной антропогенной художественной деятельности на сам климат[246].

В эпоху глобализации фотография утратила свою роль исключительно как средства фиксации реальности и превратилась в мощный инструмент межкультурного обмена, визуального повествования и творческого самовыражения. Начиная с 2002 года, университетская выставка PIP (Pingyao International Photography Festival) быстро эволюционировала: от участия нескольких учебных заведений до становления важнейшей международной платформой для диалога в сфере фотообразования. Этот проект, изначально локальный, со временем трансформировался в глобальное событие, углубив межкультурное взаимодействие между китайскими и зарубежными учебными заведениями в области фотографии.

На 24-й Международный фестиваль фотографии в Пинъяо（PIP）. были представлены работы студентов из 10 ведущих мировых вузов, которые через призму межкультурного подхода продемонстрировали уникальные нарративные и художественные возможности фотографии в различных образовательных контекстах. Эта платформа стала местом пересечения и взаимовлияния различных подходов к фотографии, показав, как изображения могут переплетаться на глобальном уровне, усиливая культурный диалог. Работы, созданные в разных культурных условиях, показали многообразие межкультурных нарративов. Например, Российский государственный университет продемонстрировал, как междисциплинарные подходы и сильная теоретическая база в фотографии помогают студентам развивать креативность в сферах моды, рекламы и искусства. Московский художественно-промышленный университет имени Строганова, в свою очередь, использует фотографию как центральный инструмент преподавания дизайна, побуждая студентов переосмысливать и реконструировать мир через

[246] Концепция климатического кураторства， URL: https://finance.sina.com.cn/test/2019-07-26/doc-ihytcerm6399660.shtml (дата обращения: 20.10.2023)

визуальные образы. Эти работы служат не только средством культурного выражения, но и важным каналом для межкультурного понимания, где фотографии создают тонкие точки соприкосновения и противоречия между разными культурами.

Эти межкультурные работы не только демонстрируют технологические инновации в фотографии, но и подчеркивают её роль как медиума межкультурного повествования. Фотография, как кросс-культурный инструмент, объединяет разные культурные перспективы в едином визуальном пространстве, позволяя художественным нарративам из разных уголков мира взаимодействовать и резонировать. Благодаря этим творческим процессам студенты и художники не только демонстрируют уникальные особенности своих культур, но и используют фотографию как универсальный язык для исследования социальных, исторических и гуманитарных вопросов в различных странах.

Такое многослойное переплетение межкультурных фотографических нарративов обогатило формы глобального визуального искусства и открыло для китайских студентов-фотографов выход на международную сцену. В процессе взаимодействия с международными коллегами, они не только преодолевают географические и культурные барьеры, но и расширяют свои творческие горизонты, вступая в диалог с мировыми культурными и интеллектуальными течениями. Это творческое переплетение, в свою очередь, способствует дальнейшему развитию и инновациям в глобальном фотообразовании, стимулируя интеграцию и синтез искусства в эпоху глобализации.

Также на этой выставке, в рамках экспозиции «Притча, рассказанная художником», куратором которой выступила российский искусствовед Ирина Хмырева, работы российского художника Григория Майофиса продемонстрировали глубокую интеграцию фотографической техники и визуального искусства. Его произведение «Смешанная реальность» посредством столкновения виртуального и реального миров раскрывает зависимость современного общества от технологий и бегство от реальности. Применение VR-

устройств и технологий искусственного интеллекта символизирует растущую зависимость людей от виртуального мира в условиях экологических и социальных вызовов, а также вызывает глубокие размышления о процессе отчуждения от реальности. Это бегство от реальности отражает скрытую тревогу современного общества перед лицом ухудшения окружающей среды, социальной несправедливости и глобальных конфликтов.

Майофис, сочетая виртуальные и реальные элементы, современные технологии и традиционные медиумы, демонстрирует мощь фотографии как инструмента повествования. Он не только использует визуальные средства для выражения сложных личных эмоций, но и глубоко исследует коллективную идентичность в социально-культурном контексте, а также психологические реакции человека на экологические и социальные кризисы. Работы Майофиса становятся не просто носителем визуального выражения, но и многоуровневым критическим медиумом, раскрывающим глубокую напряженность между технологическим прогрессом и отчуждением от реальности, а также исследующим сложные и тонкие взаимодействия между обществом, культурой и окружающей средой.

Развитие искусства фотографии с начала XXI века отражает его сложность как художественного средства и как культурного феномена. Благодаря популяризации повседневной фотографии, визуальной критике глобальных проблем и глубокому исследованию культурной идентичности, фотография не только расширила границы искусства, но и сыграла центральную роль в формировании социальных и культурных представлений. Эта трансформация и расширение искусства фотографии отражает ее способность служить не только инструментом для фиксации реальности, но и средством критики и осмысления современных социальных проблем.

### 3.5. Перспективные форматы фотоискусства (интерактивные формы)

### 3.5.1. Реинновация форм демонстрации фотографий: микровыставки и новые формы контакта со зрителем

В разнообразном контексте современных выставок фотоискусства микровыставки и интерактивные форматы представляют собой фундаментальное переосмысление методов демонстрации. Благодаря своим компактным размерам и глубокой конденсации контента, по сравнению с традиционными художественными музеями или галереями, микровыставки обычно проводятся в более компактных, даже нетрадиционных пространствах, таких как галереи, студии художников, частные помещения, небольшие временные пространства или даже виртуальные онлайн-платформы. Еще одна отличительная черта микровыставок — их интимность и интерактивность. Благодаря небольшому размеру выставочного пространства, зрители могут взаимодействовать с произведениями искусства и их создателями более тесно и лично. Кроме того, природа нового медиа-искусства создает интерактивный, диалогический способ просмотра, когда работа привносит участие и взаимодействие зрителя в контекст современного искусства для динамичной, двусторонней коммуникации и эстетического опыта [247] . Форма интерактивного показа стала важным инновационным направлением в фотоискусстве. Такая форма выставки и показа работ не только эффективно повышает степень участия зрителей и глубину их впечатлений, но и значительно расширяет заразительную силу и выразительность произведений искусства. По сравнению с традиционным статичным просмотром, современные зрители могут взаимодействовать с произведениями на более глубоком уровне с помощью сенсорных экранов, распознавания жестов или физического взаимодействия, получая таким образом более богатый и многомерный опыт просмотра.

[247] Ван Юнтин,Эстетическое исследование искусства новых медиа за пределами интерактивной субъективности, /Литературный форум, 2019，№ 2, .c. 48-53. 万永婷.交互主体性之外的新媒体艺术审美探究.文艺论坛..2019 年(2)): 48-53

В работах «Игра в иллюзию скелета» (Рис.3-94) художника Вана Чжигана (王之纲), «Зритель» (Рис.3-95) Вана Гунсиня (王功新) и «Игра восприятия» (Рис.3-96) Чжэна Да (郑达) используются интерактивные устройства и технология захвата изображений в реальном времени, чтобы глубже изучить динамику отношений между зрителем и наблюдаемым, включив зрителя в произведение искусства с помощью интерактивных технологий. В серии «Тень времени»(Рис.3-97) Шэня Линхао (沈凌昊) стена из светочувствительных материалов помещается в затемненное пространство, а вспышка и тело зрителя создают тень его фигуры - мимолетный момент удержания, который, по сути, является экспериментом с интерактивными отношениями между фотографией и рассматриваемым объектом. В работе Фэй Цзюня (费俊) «Вода говорит» зритель становится собеседником в частном диалоге с технологически вмешавшейся природой. С помощью искусственного интеллекта AI и технологии прямой видеотрансляции высокой четкости, пульсирующая форма используется для дистанционного и эмоционального общения со зрителями на выставочной площадке музея (Рис.3-98). Ци Чжэнь[248] (祁震) предоставляет зрителю контроль над формой и изменениями произведения с помощью технологии 3D-моделирования, превращая тем самым опыт искусства в интерактивный и всеобъемлющий (Рис.3-99).

Эти инновационные формы демонстрации и художественные практики подчеркивают важность прямого взаимодействия между искусством и аудиторией и способствуют глубокой трансформации художественного выражения и зрительского опыта. Интерактивные выставки не только дарят зрителям богатый художественный опыт, но и открывают инновационные пути выражения и коммуникации для современного фотографического искусства, продвигая произведения фотоискусства из рамок физической формы в динамичную

[248] Ци Чжэнь 祁震(1976- ) Тяньцзинь, Китай, окончил Центральную академию изящных искусств в 2014 г., цифровой художник

культурную практику, основанную на участии. Этот процесс не только представляет собой серьезный сдвиг в художественном самовыражении, но и отражает изучение и положительную реакцию мира искусства на возможности новых медиа, еще больше раскрывая неограниченный потенциал и зарождающуюся эстетику слияния искусства и технологий.

### 3.5.2. Технологический толчок: экранный дисплей, виртуальная и дополненная реальность

Под влиянием технологических инноваций форма отображения современного фотоискусства претерпела значительные изменения, особенно с применением технологий экранного отображения, виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR), «экран» больше не является просто виртуальным окном, чтобы показать подтекст искусства, но также играет физическую роль, обладая способностью занимать и формировать пространство. Это привносит новое измерение в художественное выражение и зрительский опыт. Эти технологии не только служат средствами отображения, но и становятся ключевыми элементами в формировании художественного пространства и обогащают интерактивный опыт зрителей. Кураторы и художники, создавая особое интерактивное пространство, направляют зрителей на путешествие между двухмерным миром изображений и трёхмерным реальным пространством. Используя многочисленные экраны в галереях или выставочных залах, они призывают зрителей активно исследовать скрытые связи между изображениями.

На крупных выставках и пространствах в Китае использование экранных технологий, особенно многоэкранных инсталляций, изменило визуальный опыт зрителей в пространственных измерениях, побуждая их исследовать границы между материальным и виртуальным, концептуальным и реализованным. Инсталляция У Цзюньюна[249](吴俊勇) «Окружность паука» (Рис.3-100) стала возможной благодаря восьми проекционным экранам, которые покрывают

[249] У Цзюньюн(吴俊勇) (1978- ) родился в Путяне, Фуцзянь, живет и работает в Ханчжоу, Чжэцзян. Преподаватель Китайской академии искусств, художник в стиле кросс-медиа

первоначальный внутренний дворик галереи. А выставка Гао Шицяна[250](高世强) «Шаньшуй: шесть глав о Юньшане» (Рис.3-101) создает подпространства, тесно связанные с темой, благодаря продуманному расположению больших и малых экранов, обеспечивая зрителям всеобъемлющий, многоуровневый эстетический опыт. Кроме того, выставка Ху Цземина[251] (胡介鸣) «Сто лет за минуту» создает выставочное видение, такое же яркое, как река звезд, благодаря матричному экрану, состоящему из 1440 пакетов для хранения и обратной проекции 1100 изображений, при этом пространство галереи кажется полностью занятым работами. (Рис.3-102) Выставка дуэта «Птичья голова» «Ветреная мельница» (Рис.3-103) создает интерактивное пространство, проецируя изображения с помощью лопастей ветряной мельницы, а работа Ляна Цзюхуэя исследует рациональность и чувственность через комбинацию различных экранов. Благодаря сочетанию различных экранов Лян Цзюхуэй представляет более полный способ мышления. Это похоже на блуждание между рациональностью и чувственностью, левым и правым полушарием мозга, технологией и искусством.

Внедрение технологий VR и AR дает художникам возможность гибко сочетать технологии с художественными концепциями для создания иммерсивных художественных впечатлений. В Музее Виктории и Альберта в Великобритании технология VR способна перенести публику на первую выставку фотографий в 1839 году (Рис.3-104)[252].Московская международная биеннале искусства будущего 2021 года демонстрирует нейронные сети, робототехнику и другие технологии в искусстве. 2021 Пекин - выставка «существенный/несущественный» Центра современного искусства UCCA исследует новые идеи в компьютерном искусстве.

---

[250] Гао Шицян (高世强)(1971- ) Директор факультета экспериментального искусства, директор Института пространственных изображений, руководитель магистерской программы и профессор Академии трансмедиа Китайской академии искусств.

[251] Ху Цземин(胡介鸣) (1957- ) Шанхай, один из пионеров в области цифровых медиа и видеоинсталляций в современном Китае.

[252] Музей Виктории и Альберта， URL: https://www.vam.ac.uk/ (дата обращения: 20.12.2023)

В рамках конкретной практики современной китайской фотографии работа Ши Чжэна (施政) «Monroe» создает аудиовизуальный опыт, выходящий за пределы реальности благодаря аналоговой реконструкции и захвату звука «PROTOTYPE-1»(Рис.3-105). Ван Чжиоу(王志鸥) исследует реальное и виртуальное с помощью цифрового изображения и лазерных технологий. Чэнь Баоян (陈抱阳) исследует связь между искусством и технологиями через сочетание VR-технологий и физического пространства. Работы «Мечтают ли бионики об электронных коровах?» исследует связь между искусством и технологиями через лабиринт из закаленного стекла и VR-технологии, раскрывая метафорический класс и силу VR-технологий. Зрителям необходимо надеть очки виртуальной реальности, чтобы пройти через односторонний зеркальный лабиринт в физическом пространстве (Рис.3-106).

«Цифровое искусство Азии 2020» отправляет зрителя в путешествие между виртуальным и реальным, прошлым и будущим, исследуя неизведанный цифровой мир. А благодаря уникальному сочетанию проекта «Сутра - горы и моря» драматическому повествованию, использованию передовых технологий и инновационному формату выставки - он открывает для зрителей совершенно новое измерение художественного опыта.

Кроме того, по мере развития и совершенствования цифровых технологий художники продолжают исследовать их в своих работах и исследованиях, используя такие технологические средства, как 3D-визуальные эффекты «невооруженным глазом», передовые цветовые конфигурации и полностью отражающие спекулярные материалы, чтобы создать для зрителей сенсорный опыт, путешествующий через туннель времени и пространства. Аналогичным образом, например, выставка Imagespace в teamLab является еще одним доказательством инновационного использования цифровых технологий в искусстве, создавая новый способ восприятия искусства для зрителей и усиливая многомерное восприятие и интерактивность произведений искусства(Рис.3-107).

Эти практики и работы подчеркивают важность многоэкранных технологий и цифрового искусства в новейшей области фотографического художественного выражения. Постоянная эволюция технологий и инновационное пересечение художественных концепций привели к непрерывному обновлению форм экранного отображения и фотографического художественного творчества. Исследуя и применяя эти новые технологии, художники не только открыли новые пути фотохудожественного выражения, но и повысили интерактивность и многомерность опыта.

### 3.5.3 Проекты веб-фотографии: демонстрация и распространение в интернете

В контексте цифровой эпохи онлайн-ресурсы превратились в ключевую движущую силу современного фотоискусства в Китае, оказывая многогранное влияние на распространение, архивирование, образование и реформирование рыночных механизмов. Этот сдвиг не только символизирует фундаментальные изменения в способах распространения искусства, но и указывает на глубокие преобразования в способах доступа и понимания искусства аудиторией.Онлайн-галереи, художественные музеи, персональные сайты художников и платформы социальных сетей значительно расширили аудиторию произведений искусства, увеличили видимость работ и сделали связь между художниками и глобальной аудиторией более тесной. Такая безграничная коммуникация не только способствует межкультурному обмену, но и ускоряет интеграцию и взаимодействие китайского современного фотографического искусства на международной арт-сцене.

Онлайновые фотовыставки и цифровые архивы имеют незаменимое значение для сохранения и архивирования современного фотографического искусства. С помощью цифровых средств произведения искусства способны преодолевать границы времени и пространства, значительно облегчая будущие исследования и оценку. Например, Лаборатория культурного анализа (CAL), основанная Мановичем, демонстрирует богатую коллекцию изображений с помощью

интерактивной трехмерной визуализации, что не только предоставляет новые возможности для сохранения и демонстрации произведений искусства, но и открывает новые пути для художественного образования и исследований. Например, Лаборатория культурной аналитики[253] , в 2015 году реализовала интерактивную 3D-визуализацию своей обширной коллекции изображений[254] . Этот инновационный дисплей не только повышает доступность и интерактивность произведений искусства, но и предоставляет богатый ресурс для художественного образования и академических исследований. (Рис.3-108).

Создание китайского проекта «ARTEXB»[255] знаменует собой новое исследование в области архивирования выставок современного искусства и виртуального выставочного дизайна. Цель проекта - создать устойчивый медиа-архив данных, сфокусированный на творческих траекториях художников, кураторских концепциях и атмосфере выставочной площадки, обеспечивая инновационное архивное решение для «художественных выставок, которые никогда не заканчиваются». Онлайн-выставка «Свободные границы»[256] , курируемая «Photofairs», исследует слияние и трансформацию границ между технологиями и искусством, фокусируясь на фотографических работах и публикациях, демонстрируя возможности полисемического выражения. Онлайн-выставка «Эти десять лет: живописные и ответственные - документальная выставка Пекинской международной недели фотографии (2013-2022)»[257] предоставляет зрителям возможность наблюдать и понимать траекторию развития современного китайского фотоискусства и его социальное и культурное значение. Кроме того,

---

[253] Основанная Мановичем в 2007 году, благодаря междисциплинарному сотрудничеству, использующему искусство данных, медиа-дизайн и методы науки о данных, компания

[254] Маленький швейцарский мастер: Нежданное путешествие, URL: https://www.mathiasbernhard.ch/schweizer-kleinmeister-an-unexpected-journey/ (дата обращения: 20.12.2023)

[255] ARTEXB ， URL: https://www.artexb.com/(дата обращения: 20.12.2023)

[256] Онлайн-выставка Shanghai Image Expo « Flying Boundaries» URL: https://www.photofairs.org/shanghai/zh-hans/the-boundary-of-drifting/ (дата обращения: 20.12.2023)

[257] Выставочный зал на Облаке | This Decade: Pictures - Taking Charge - документальная выставка Пекинской международной недели фотографии (2013-2022), URL: http://www.photobeijing.com/2023-07/27/content_36878030.htm (дата обращения: 20.12.2023)

выпускная онлайн-выставка в Тяньцзиньской академии изящных искусств демонстрирует ключевую роль онлайн-платформ в художественном образовании и выставках, предлагая инновационные идеи для моделей художественного образования(Рис.3-109).

Развитие образовательных онлайн-ресурсов предоставило художникам, ученым и публике ценные платформы для обучения и общения, улучшило понимание и оценку публикой современного фотографического искусства, а также обогатило содержание и форму художественного образования. Создание сайтов художественных архивов, таких как Сайт художественного архива, заложило прочный фундамент для популяризации и архивирования современного искусства в будущем, фиксируя последние достижения в области искусства и своевременно записывая историю искусства. Онлайн-издание журнала «Китайская фотография» и его мультиплатформенные онлайн-сервисы заложили прочный фундамент для популяризации и архивирования современного искусства в будущем.

В целом, онлайн-ресурсы значительно обогатили способы демонстрации и распространения современного фотоискусства, предоставив разнообразную интерактивную платформу. Они не только укрепляют связь между произведениями искусства и публикой и способствуют международному художественному обмену, но и предоставляют ценные ресурсы и новые перспективы для сохранения художественных архивов, углубления художественного образования и расширения академических исследований. С постоянным развитием технологий и обновлением художественных концепций онлайн-ресурсы будут продолжать играть важную роль в продвижении инноваций и развитии современного фотографического искусства.

Списки приведены в приложении:

1. избранные веб-сайты современных китайских художников
2. сайты китайских галерей и центров современного искусства
3. сайты крупных фестивалей и выставок фотографии в Китае
4. другие веб-ресурсы

### 3.5.4 Мегафотографии: новый пространственный и визуальный опыт

На выставках фотоискусства габариты и величина работы являются очень важным фактором. Сущностное отличие фотографии от живописи и скульптуры обеспечивает гибкость при выборе размера экспонируемых фотографических работ. Картины маслом и скульптуры не могут быть изменены в размере по желанию, тогда как фотография, как воспроизводимый носитель, может быть экспонирована по-разному в зависимости от особенностей выставочного пространства и потребностей среды. Эта гибкость позволяет фотовыставкам приобретать уникальный вид в каждом выставочном зале[258].

С развитием технологий и популяризацией цифровой фотографии диапазон размеров печати фотографий на современных фотовыставках расширяется, популярность приобретают фотографии больших размеров. Крупноформатные фотоработы могут обеспечить более иммерсивный опыт просмотра, позволяя зрителям лучше прочувствовать эмоции и смыслы, которые хочет выразить фотограф. Работы большого размера также могут стать акцентом в выставочном пространстве, позволяя зрителям мгновенно устанавливать визуальный контакт с экспонатом.

В 2019 году в Художественном музее Фитчберга проходила выставка «The BIG Picture: Giant Photographs and Powerful Portfolio» («БОЛЬШАЯ картина: Гигантские Фотографии и Мощное Портфолио»).В работах на этой выставке была замечена тенденция современных фотографов использовать новые цифровые технологии для создания сверхбольших высококачественных фотографий. Благодаря своим размерам эти изображения относятся не только к истории фотографии, но и к истории живописи, рекламы и кино. Кроме того, серия работ «Портрет» Томаса Руффа изначально показывалась в очень маленьких форматах, но позже она была экспонирована в размере более двух метров. Исследователи-фотографы в лице Джеффа Уолла, Андреаса Гурски, Томаса Руффа, Ван Цинсуна,

[258] Чжу Юйвэнь. Современные способы экспонирования фотографии в музейных и выставочных пространствах/Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ.Москва. 2023.-№ 4.часть 1-С.412-420.

Синди Шерман и др. положили начало всемирной фотографической практики одной фотографии большого формата Что касается конкретных выставок, стоит сказать, что хотя крупномасштабный показ фоторабот и стал тенденцией, в декабре 2016 года в галерее Янси Ричардсон (Yancey Richardson Gallery) в Нью-Йорке на фотовыставке фотографии Масао Ямамото «Тори» одной из уникальных особенностей показа стали именно мелкомасштабные работы. Для Масао Ямамото маленький формат является неотъемлемой частью его творческого процесса – через него он надеется представить свои работы как объекты. Так, фотография обретает жизненность, ведь между зрителем и фотографией устанавливается связь, зритель эмоционально реагирует на нее.[259]

Во-первых, технологический прогресс, особенно широкое распространение цифровой фотографии, способствовал появлению фотодисплеев очень большого формата. Эта тенденция отражает то, как художники осваивают новые рубежи в фотографии, используя фототехнику высокого разрешения и программное обеспечение для обработки изображений, тем самым улучшая качество деталей в своих работах и расширяя творческую свободу. Популярность этой формы презентации можно проследить на примере таких художников, как Джефф Уолл «Рейн II», Андреас Гурски «Портрет», Томас Руфф （Рис.3-110）и Ван Цинсун «Следуй за мной»[260],которые использовали широкоформатную фотографию в качестве средства для исследования новых возможностей фотографии в глобальном масштабе. Они используют гигантские фотографии в качестве медиума, чтобы исследовать новые возможности фотографии в глобальном масштабе. Идея Хокни о «коллаже» особенно упоминается на выставке современного искусства «Коллаж» в APSMUSEUM 2022,[261] что еще больше подчеркивает важность работ большого формата в создании визуального эффекта

[259] Там же. С.413

[260] Ван Шижань. Приветствуя эру гигантских фотографий - анализ феномена гигантских фотографий в современной фотографии с точки зрения исторической линии фотографии[J]. Журнал Пекинской киноакадемии. 2020,(10).- С.121.王适然.迎向巨幅照片的时代——从摄影的历史脉络解析当代摄影中照片巨幅化现象[J].北京电影学院学报,2020,(10):c121

[261] APSMUSEUM URL: http://artpioneerstudio.com/en/about(дата обращения: 20.2.2023)

и расширении пространства повествования (Рис.3-111). Важность работ большого формата в создании визуального эффекта и расширении пространства повествования была еще больше подчеркнута. Мы видим, что работы многих художников, упомянутых в предыдущем разделе, демонстрируют уникальное положение и роль фотографии сверхбольшого формата в современном искусстве. Сочетая фотографию с другими медиа, такими как живопись, искусство инсталляции и даже цифровые технологии, они не только обогащают язык фотографии, но и исследуют новую роль фотографии в художественном самовыражении и культурном исследовании.

Кроме того, инновационные технологии печати и цифровые средства хранения, а также современные технологии отображения, такие как LED, не только упрощают процесс производства и демонстрации широкоформатных работ, но и предоставляют публике больше возможностей для доступа и знакомства с ними. В процессе взаимного стимулирования технологических и художественных инноваций широкоформатная фотография продолжает пробивать себе дорогу, открывая новые пути для развития фотографического искусства.

С теоретической точки зрения, взаимодействие между медиа, на котором акцентировали внимание такие теоретики медиа, как Джей Дэвид Болтер и Ричард Грусин, служит теоретической основой для понимания места широкоформатной фотографии в современном искусстве. Широкоформатная фотография как форма медиа формируется в результате взаимодействия с другими формами медиа. Выбор размера не только стремится к визуальной грандиозности и воздействию, но и бросает вызов и расширяет повествовательные возможности фотографии и визуальный нарратив с помощью особых форм демонстрации.

В контексте широкоформатной фотографии художники стремятся не только к визуальному величию и шоку, но, что более важно, к построению сложных повествований и передаче глубоких смыслов с помощью визуального языка[262] .

[262] Хильде Ван Гелдер, Хелен. Теория фотографии: историческая линия и конкретные примеры. 2014.- С.247

Благодаря своим огромным размерам, широкоформатная фотография требует от зрителей динамичного и многоперспективного восприятия работ, предоставляя тем самым больше возможностей для интерпретации сложных повествований. Например, работа Го Сяоцзюня (郭晓军) «Живи в мире и работай в счастье»(9 м x 3,6 м) глубоко отражает современный социальный ландшафт Китая, творчески накладывая на повседневную теневую стену изображения социальных событий.

Появление широкоформатной фотографии способствовало формированию нового способа взаимодействия со зрителем. Этот режим преодолевает ограничения традиционного статичного просмотра, требуя от зрителей двигать своим телом, чтобы ощутить произведение во всей его полноте, тем самым превращая акт просмотра в динамичный, партисипативный опыт. Это не только усиливает физическое восприятие работы зрителем, но и способствует исследованию и интерпретации смысла работы на психологическом уровне, превращая процесс просмотра фоторабот в интерактивное визуальное путешествие, в котором участвуют все желающие. В 2015 году Пабло Зулетт Загр (Чили) был приглашен принять участие в групповой выставке «Повседневные карты» на Фотофестивале в Лишуе, где он представил свой проект «Baquedano» размером 2 метра на 16 метров, который вышел за рамки традиционных ограничений галерейного пространства (Рис.3-112. Проект преодолевает ограничения традиционного галерейного пространства. Проект «Прогулка в сумерках» Лян Бана（梁半）- это президентский холм высотой четыре метра(Рис. 3-113), уменьшенный, чтобы поместиться в одной трети пространства галереи. Это изображение, нанесенное аэрозольной краской на плоскую поверхность. В этой работе под названием «Прогулка в сумерках» Лян наполовину представляет крупные планы четырех президентских статуй. Это изображение не имеет «живописного» вида: у подножия горы нет тропинки, по которой зритель может «пройти».

Практика широкоформатной фотографии также отражает непрерывное исследование и преодоление современными художниками границ медиа. Сочетая фотографию с такими кросс-медийными формами, как живопись, инсталляция и даже исполнительское искусство, художники не только расширяют рамки выразительности фотографии, но и бросают вызов ограничениям самого медиума, исследуя новое позиционирование и функции фотографии в контексте современного искусства.

В заключение необходимо отметить, что широкоформатная фотография как важная форма практики современного искусства не только обогащает сферу фотографического выражения благодаря своей уникальной визуальной выразительности и пространственному опыту, но и расширяет восприятие и опыт зрителя в отношении фотографического искусства. С постоянным развитием технологий и непрерывным обновлением художественных концепций, широкоформатная фотография будет продолжать играть незаменимую роль в исследовании новых возможностей фотографии и положения фотографии в современном искусстве.

### 3.5.5 Образование в области фотографии и эксперименты в области VR, AR, искусственного интеллекта

С 1980-х годов образование в области искусства фотографии в китайских университетах достигло не мало успехов. В ходе процесса поэтапного развития была сформирована законченная система обучения. Целью создания специальности «фотография» являлось воспитание специалистов-фотографов, которые могли использовать профессиональные фотографические технологии и технику, обладали достаточными художественно-эстетическими навыками, а также незаурядными творческими способностями. Специальность фотографии в университетах Китая стала комплексной учебной программой, в рамках которой не только охватывались основы технологий создания фотографии, но и активно происходило сочетание теории и практики в искусстве.

Обучение фотографии в рамках специальности «фотография» в институтах изобразительного искусства

Базовая часть программы обучения по специальности «фотография» в художественных училищах и институтах изобразительного искусства Китая, как правило, включает несколько ключевых предметов: история фотографии, базовая теория фотографии, светотень и композиция, технологии цифровой фотографии, технологии темной комнаты и т. д. На данных предметах студенты осваивают базовые технологические знания и теории, а также изучают исторический контекст развития фотографии. На Первом Российско-Китайском форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века» нами были представлены некоторые особенности учебных программ по специальности «фотография» в китайских художественных институтах[263].

Помимо этого, в условиях современной эпохи, наполненных постоянными переменами и инновациями, культурная практика и критика обрели новую жизнь. Развитие технологий и ускорение процессов глобализации позволяют художественному образованию не только обучать конкретным навыкам, но и развивать у студентов более глубокое осознание и понимание, а также критическое мышление в отношении культуры и общества. На этом фоне факультет фотографии Китайской академии искусств активно занимается углублением содержания своей учебной программы, охватывая такие области знаний, как визуальная культура, современное искусство фотографии, критика и теория фотографии, а также экспериментальная фотография. Данные предметы направляют обучение студентов от простого технического к более высокому и углубленному художественному уровню, позволяя им выражать свой уникальный художественный взгляд посредством фотографии. Работы студентов в ходе

[263] Чжу Ювэнь. Современная практика и проблемы разработки учебных программ по фотографии в китайских художественных колледжах и университетах//Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века/ МГХПА им. С.Г. Строганова. 2024.-388.- С.236-240

обучения не ограничиваются только фотографией. Студенты исследуют различные варианты инсталляций для съемок, а также способы сочетания фотографии и физических объектов, что поощряет дух экспериментов и новаторства. В рамках социальной практики и подготовки выпускных работ, а также на базе «института фотографии и общества» студенты обращают внимание на социальную реальность и экологические проблемы, что позволяет развивать их глубокое понимание особенностей социального развития, а также стимулировать их к принятию более активной роли в соответствующих общественных процессах. Таким образом, данная образовательная модель направлена не только на то, чтобы научить студентов заниматься творчеством, но и оказывать реальное влияние на общество.

Так, например, в магистерской работе Чжоу Цзыцзе (周子杰) 2022 года «Восполняя утраченное наследие: каменная имитация» художник создал 3D-модели фотографий древних каменных развалин, растительности, земли и других объектов на месте раскопок, после чего обрезал полученные фотографии под форму камней, представив фотографии на уникальном выразительном уровне, находящемся между реальным и воображаемым миром (Рис. 3-114).

Другим примером является работа под названием «Прилив воспоминаний» Вана Ифаня, Яна Линя, Чэня Вэйшэна и Чжэна Сяоюя, в которой художники реконструируют фрагменты воспоминаний из повседневной жизни посредством фотографических инсталляций, поднимая вопрос взаимосвязи между памятью и временем (Рис. 3-115).

Факультет искусства фотографии Тяньцзиньской академии изящных искусств активно применяет инновационные программы обучения специалистов, рассматривая фотографию как культурную и критическую практику. На данном факультете выстроена теоретическая система обучения, в основе которой лежат история, философия, социология и визуализация. Эта система позволяет комплексно анализировать изменения фотографической специальности в рамках нового и прошлого контекста, формировать базовые профессиональные курсы обучения, включая образовательные модели, ориентированные на лабораторной

практике и отдельных учебных проектах. Благодаря практическому подходу данной системы осуществляется трансформация пространства и интеграция различных ресурсов, которые объединяют вопросы культуры с обстоятельствами бытовой жизни, что в комплексе развивает у студентов социальную осознанность, укрепляя их понимание человеческой культуры и общества.

Обучение фотографии в рамках специальности «дизайн» в институтах изобразительного искусства

В учебном процессе по специальности дизайна уделяется особенное внимание междисциплинарному подходу и применению инноваций при освоении студентами искусства фотографии. Современное дизайнерское образование ориентировано на комплексное развитие способностей у студентов, поскольку фотография тесно связана с графическим, мультимедийным, интерактивным и прочими видами современного дизайна. Уроки по фотографии часто пересекаются с такими предметами, как создание мультимедийных изображений или визуальный коммуникационный дизайн, чтобы позволить студентам развивать свое новаторское мышление и способности к применению междисциплинарного подхода. В книге «Технологическое общество» (1964 г.) Жак Эллюль утверждает, что в ходе своего развития техника проникла во все сферы жизни общества. Автор утверждает, что принятие политических решений, экономические операции и культурная коммуникация без исключения подвергаются воздействию и контролю со стороны технологий. Исследователь подчеркивает, что технологическая система современного общества стала новой средой, в которой изменилось поведение и мышление человека. Бурное развитие новых технологий привело к созданию итеративного социального ландшафта, в то время как дизайн стал новым средством связи технологий с жизнью.

Несмотря на то, что дисциплина фотографии в рамках специальности дизайна не на столько глубокая, как на профильной специальности, предмет фотографии чрезвычайно важен для дизайнерского образования. Фотография является языком современных СМИ, а также занимает равное место с традиционными формами

изобразительного искусства, такими как живопись или скульптура. Для художников фотография — это важное средство выражения своей воли и чувств. С развитием науки, техники, культуры и искусства особенности фотографии постепенно становятся менее ярко выраженными. Однако суть творчества заключается в восприятии и выражении мира художником. По этой причине взаимосвязь между фотографией и дизайном расширяет границы визуального выражения. Обучение фотографии в рамках дизайнерских специальностей придерживаются данного подхода, следуя общим тенденциям по комплексному развитию у студентов не только технических или теоретических навыков, но и расширению их способностей в творческом аспекте.

Специальность «визуальный коммуникационный дизайн» в Китайской академии искусств основана на восточном дизайне, в рамках которой объединяется искусство и наука, фокусируется внимание на визуальной передаче многомерной информации, создаются инновационные модели графики, символов и коммуникационного контекста, а также изучаются пути построения связей между людьми, событиями и окружающими предметами. Так, выпускные работы 2024 года демонстрируют высокий уровень практической подготовки и новаторские способности студентов, которые сочетают дизайнерские навыки с фотографией. Например, работы Юя Цинлиня, Чжоу Туна и Хоу Цаня сочетают в себе традиционную концепцию «слушать свое сердце» с современной концепцией биотехнологи, осуществляя визуализацию данных в разрезе дизайна (Рис. 3-116). Помимо этого, еще одной примечательной работой является проект Чжана Вэйжу и Чжана Цзе «Шесть искусств сегодня», который по-новому интерпретирует пиктографическую природу китайских иероглифов с помощью современной графики и языка одежды (Рис. 3-117). Еще одним интересным произведением является работа под названием «Книга сожжения», созданная совместно Ли Гэгэ и другими выпускниками. Данная работа содержит архив жертв кибернасилия, раскрывая актуальность проблемы современного кибернасилия, которое становится все более частым явлением, в результате которого жертвы

опустошаются как на психологическом, так и на физиологическом уровне, словно сгорая изнутри.

Направление фотографии в институте дизайна Центральной академии изящных искусств основано на учебной среде, сочетающей в себе принципы систематизации, теоретической поддержки, внедрения передовых технологий и отраслевого углубления. В рамках данного учебного направления используются методы более глубокого выражения в искусстве посредством применения изображений и современной графики, цель которых заключается в формировании междисциплинарной исследовательской структуры, обеспечении скоординированной работы, а также развития искусства фотографии и видео на основе глобальных тенденций. На последней выпускной выставке 2024 года в работе «Мы живем в мираже» Хуана Ции используется технология трехмерной реконструкции для того, чтобы рассмотреть физические, психологические и социальные потребности в переплетении в воображаемого и реального миров (Рис. 3-118). Работа Чжоу Фана под названием «Божественность» — это короткометражный фильм в виртуальной реальности, сочетающий в себе фотографию и технологии цифровых медиа. Он рассказывает историю богов, спустившихся на землю в поисках предназначения, символизируя стремление выпускников достичь желаемого социального положения. В данной работе было использовано 20 000 фотографий для создания 3D-моделей, отражающих разнообразие традиционной китайской культуры, а также раскрывающих сложную структуру общества и современные трудности через элементы искусства. Помимо этого, работа выпускника также затрагивает вопросы конфликтов и возможностей объединения традиционной культуры и современной цивилизации (Рис. 3-119).

Сочетание фотографии и дизайна выступает в качестве важнейшего медиа-языка, существенно расширяя границы визуального выражения и отражая наилучшие достижения современного дизайнерского образования в рамках воспитания и развития специалистов, отличающихся духом новаторства. Подготовка учебных программ по фотографии свидетельствует о перспективности

и далеко идущем влиянии дизайнерского образования на развитие в современной эпохе и сближение дисциплин, а также способствует дальнейшему прогрессу и инновациям в художественном творчестве и дизайнерской практике.

Так, на профессиональных курсах фотографии «Фотография в моде» и «Креативный образ и визуальный дизайн» Пекинского института технологий моды особое внимание уделяется развитию инновационных способностей и профессиональных навыков в индустрии моды. На данных курсах рассматриваются практические задачи и потребности рынка, благодаря чему данные курсы помогают студентам освоить творческие методы модной фотографии в разных ее проявлениях, а также понять основные способы выражения в эпоху социальных сетей. Содержание курсов охватывает весь процесс, начинающийся от разработки концепции до непосредственной реализации, в рамках которого внимание уделяется сочетанию традиционных методов фотографии и современных цифровых медиа. Студенты не только совершенствуют свои навыки посредством практических проектов, но и расширяют свои возможности трудоустройства в индустрии моды. В рамках курсов особое внимание уделяется применению китайской культуры в модной фотографии, рассматривается тесная связь между модой и культурой, а также развиваются способности эстетической оценки и творчества у студентов. Таким образом, представленные инновации в сфере образования закладывают прочную основу для развития высококлассных мастеров, обладающих глобальным кругозором и многосторонними навыками. Работа Шугу Инань под названием «Перемены печатных СМИ» олицетворяет переход медиа, работающих в сфере моды от бумажных носителей к цифровым, что отражает глубокое понимание студентом изменений в современных медиа индустрии моды (Рис.3-120). Другой заслуживающей внимания работой является «Цифровая матрица» Чжоу Чжоу, в которой с помощью цифровых методов демонстрируется применение цифровых технологий в модной фотографии, а также затрагивается вопрос о безграничных возможностях будущей моды (Рис. 3-121).

В Институте изобразительного искусства университета Цинхуа с 2005 года работает Факультет информационного искусства и дизайна, который включает три направления: информационный художественный дизайн, мультипликация и фотография. Обладая спецификой слияния искусства и науки, образование в области фотографии сохраняет традиции, одновременно обогащаясь с междисциплинарной точки зрения, посредством изучения визуализации и организации передачи информации взращивает в студентах инновационное мышление и знания междисциплинарного характера. Работа выпускника магистратуры 2024 года Лю Пая «Истории черных теней» представила фантазию о том, что древнекитайский философ Мо-цзы придумал фотографию. При помощи обучения ИИ был придуман исторический фон и созданы древние артефакты. Работа документирована с точки зрения последователей Мо-цзы, исследуя творческий потенциал ИИ в повествовательном искусстве и демонстрируя ИИ как инструмент и опору в исследовании новых областей совместно с художниками (Рис. 3-122).

На Факультете фотографии Даляньского медицинского университета акцент ставится на социальных потребностях в фотографии. Помимо системного овладения классическим мастерством фотографии, а также современными технологиями современной цифровой обработки данных и иными базовыми знаниями, в процессе образования ведутся изыскания в области взаимообогащения искусства и здравоохранения. Дисциплины обучения включают основы техники медицинской съемки, анатомическую картографию, также исследуется участие искусства в проблеме старения общества, задачи визуализации в области медицины, а также популяризации[264].

Образование в области фотографии Сианьского технологического университета акцентируется на интеграции фотографии с четырьмя

[264] Хэ Бо. Опыт и практика: Симпозиум по обучению фотографии в высших учебных заведениях и фотография среди молодежи.//Китайская фотография, 2016. — С.110-112. 何博,经验与实践：高校摄影教育与青年影像研讨会侧记, 中国摄影，2016:110-112

направлениями: искусством, междисциплинарным направлением, традиционной культурой и гуманитарными и социальными науками. Совмещая теорию и практику искусства, применение новых технологий, наследование национальной культуры, такие науки, как социология и антропология, университет выпускает таланты в области фотографии, обладающие креативностью, техническими знаниями, культурой и высоким чувством социальной ответственности.

Автор данного исследования является преподавателем на Восточном факультете Чжэцзянского университета финансов и экономики, ведет курсы фотографии для студентов 1 и 2 курсов на специальностях графического коммуникативного дизайна, дизайна продукции и одежды. Эта научная дисциплина не только обучает базовым навыкам, но и воспитывает способности к прикладному дизайну. На первом курсе студенты учатся работать с камерой, освещением, учатся искусству композиции, в качестве спецкурса изучая повествовательную фотографию. Таким образом, учащиеся получают базовые навыки и технику фотографии. После курсов по основам дизайна и применению программного обеспечения студенты на предварительном этапе могут объединить изученную теорию дизайна с цифровыми технологиями и выполнить соответствующие задания. На втором курсе предполагается углубленное изучение фотографии, направленное на различные профессиональные сферы, включая рекламу, моду, продукцию и др. В течение данных курсов студенты не только повышают профессиональное мастерство, но и могут органично связать его с практическим дизайном, всесторонне увеличивая свою конкурентоспособность. При создании фотографии в рамках нескольких дисциплинах дизайна подчеркивается, что фотография — это не только инструмент записи, но и средство языкового выражения. Фотография должна рассматриваться как носитель индивидуальных концептов автора, отражающий особый художественный угол зрения и глубину идей. Таким образом, учащиеся могут выразить себя в своих работах, повысить творческий уровень и способность к критическому мышлению,

в конечном итоге развиваться как кадры в области дизайна с профессиональными навыками и независимым мышлением.

Помимо этого, в рамках специальности по графическому коммуникативному дизайну в Шанхайском университете науки и технологий открыт курс «Дизайн фотографии», который взращивает в учащихся способность к передаче своих собственных идей в фотографии, курс касается основ фотографии, истории, техники и комплексных подходов. Из названия курса можно понять, что акцент ставится на важности фотографии в области дизайна (Рис. 3-123).

Сфера обучения фотографии и экспериментов в 21 веке переживает волну инноваций, подпитываемых технологиями виртуальной реальности (VR), дополненной реальности (AR) и искусственного интеллекта (AI), которые ведут нас в новую эру визуальной культуры и видеоарта. 2023 год знаменует собой революционное наступление эпохи AI. Значительные достижения в области технологий AI, особенно широкое использование ChatGPT и технологий генеративного изображения, таких как Midjourney и Stable Diffusion, знаменуют собой революционное наступление эпохи ИИ.

В этом контексте выставка Хай Цзе(海杰) «Глубокий синий: Персональная выставка изображений, созданных искусственным интеллектом (Рис. 3-124) не только демонстрирует процесс превращения из куратора в художника, но и, что более важно, широкое применение ИИ в художественном творчестве и его революционный потенциал. Выставка углубляет размышления и дискуссии о применении искусственного интеллекта в художественном творчестве, демонстрируя изображения, сгенерированные на основе личного опыта и визуальных впечатлений.

Выставка «Нечто из ничего: интеграция искусственного интеллекта и искусства» продемонстрировала инновационный путь сочетания традиционного искусства с технологиями будущего, бросая вызов границам творчества. Эти работы не только исследуют творческие способности ИИ и сотрудничество между

художниками и машинами, но и побуждают нас задуматься о возможностях ИИ в области искусства (Рис. 3-125).

В исследовании современного образования в области фотографии академические форумы и семинары стали важными платформами для углубленного обсуждения интеграции образования в области фотографии и новых медиатехнологий. Например, В 2020 году Комитет по образованию в области фотографии Китайской ассоциации фотографов и Пекинский заочный колледж фотографии совместно организовали в Пекине «Обучение фотографии в новых средствах коммуникации - Китайский форум по образованию в области фотографии», на котором рассматривались вопросы развития практики обучения фотографии через академическое продвижение. На «симпозиуме «10+» по высшему образованию в области фотографии» в Китае на Пятом Международном фестивале фотографии в Лишуе 16 профессоров и ученых из 9 колледжей и университетов фотографии обсуждали тему «Слияние искусственного интеллекта и фотографии в настоящее время». Шестнадцать профессоров и ученых из девяти колледжей и университетов фотографии обменялись мнениями на тему «Интеграция искусственного интеллекта и фотографии», изучая будущее направление развития применения искусственного интеллекта в фотографии и то, как образование в области фотографии может ответить на вызовы, которые ставит искусственный интеллект. В рамках первого JINGPHOTO также прошел семинар «Технология и идея: образование в области фотографии в эпоху новых медиа». 2023 г. Школа фотографии Нанкинского медиаколледжа провела академический форум «Эра искусственного интеллекта и образование в области фотографии» - это первый академический форум в области образования в области фотографии, на котором обсуждаются вопросы искусственного интеллекта и образования в области фотографии.

Кроме того, обучение фотографии должно быть направлено на развитие у студентов критического мышления и творческих способностей, поощрение их к преодолению границ между традиционными и новыми технологиями, а также к

проведению инновационных экспериментов и исследований. Например, проект «Тайна простого изображения» на специализации фотографии факультета информационного искусства и дизайна Академии изящных искусств Университета Цинхуа — это междисциплинарный экспериментальный проект, исследующий новые визуальные суждения и способы мышления с помощью изображений и видео. Этот проект не только стремится выяснить различия и изменения в функциональных требованиях изображений и видео, но и пытается создать новые визуальные возможности и отправные точки для мышления.

Академия искусств и дизайна при Университете Цинхуа организовала третье издание выставки «Пространственная трансформация фотографических изображений в эпоху искусственного интеллекта» а также провела форумом «Грядущее изображение» направлено на изучение возможностей развития современной фотографии с помощью передовых технологических вмешательств. По мере развития технологий обучение фотографии должно также включать в себя воспитание чувствительности к последним технологическим тенденциям и умения их применять.

По мере развития технологий фотография предвещает появление новых способов просмотра и создания изображений. Мы стоим на пороге того, что сможем запечатлеть все визуальные впечатления с помощью технологий, а развитие VR может погрузить нас в совершенно новый мир гиперреальности. В эпоху частых изменений новых медиа фотография сталкивается с вызовами, но также открывает новые возможности. Обучение искусству фотографии в колледжах и университетах также должно столкнуться с противостоянием новых концепций обучения и традиционных форм образования[265]. Это не только отражает технологический прогресс, но и бросает вызов художественному творчеству, оценке и образованию, заставляя нас пересмотреть отношения между искусством

[265] Ши Чжаньцзе. Китайское высшее фотографическое образование в контексте дисциплины - размышления от учебной программы, специализации к дисциплине. Китайский фотограф. 2020.-С.94-97. 石战杰-学科背景下的中国高等摄影教育— 从课程、专业到学科的反思.中国摄影家,2020:94-97

и технологиями и открыть новые направления в художественном образовании и практике.

**Выводы по главе 3**

В этой главе Были проанализированы ключевые аспекты и инновации в современной китайской фотографии под влиянием цифровых технологий и глобализации. Описывается, как цифровые платформы и социальные медиа расширили аудиторию и углубили взаимодействие с искусством. Рассматриваются междисциплинарные подходы, интеграция фотографии с другими видами искусства и научными дисциплинами, что обогащает её выразительные возможности и способствует исследованию социальных и культурных проблем. Анализируется использование общественных пространств для фотопроектов, новые формы художественного выражения, а также влияние глобализации и коммерциализации на фотографическое искусство. Подчёркивается значение веб-фотографических проектов и технологий виртуальной и дополненной реальности, которые открывают новые пути представления и распространения искусства в глобальном контексте.

С развитием технологий границы между фотографией и изображениями становятся все более размытыми, а изображения превратились в основное средство передачи информации и художественного выражения в современном обществе. В этом контексте преподаватели должны осознать, что фотография больше не является просто инструментом для запечатления или записи реальности, она стала кросс-медийной формой искусства, охватывающей широкий спектр областей - от традиционной фотографии до цифровых изображений и даже виртуальной реальности и искусства, созданного искусственным интеллектом. Это требует от образования в области фотографии преодоления традиционных границ, интеграции различных областей, таких как кино- и телевизионная фотография и виртуальная визуализация, и создания широкой дисциплинарной системы. Поэтому образованию в области фотографии необходимо преодолеть свои

традиционные границы, принять эру новых медиа, интегрировать фотографию с кино- и телесъемкой и производством, виртуальной визуализацией и другими смежными областями, а также создать диверсифицированную систему предметов[266].

В современном Китае образование в области фотографии и дизайна в настоящее время формирует новую парадигму, которая придает особое значение передовому развитию и глубочайшему пониманию культуры и общества. В рамках данной парадигмы образование направлено на подготовку фотографов и дизайнеров с высокими профессиональными навыками и широким социальным кругозором. Будущее образования в области фотографии должно быть сосредоточено на пространственной трансформации фотографических изображений в эпоху искусственного интеллекта и на том, как передовые технологии переосмысливают концепцию и практику фотографии. Благодаря междисциплинарным обменам и экспериментам, образование в области фотографии может исследовать более широкий спектр визуальных возможностей, предоставить студентам обогащённый опыт обучения и воспитать в них способность адаптироваться к будущему развитию интеграции искусства и технологий. Такой способ обучения не только способствует глубокой интеграции фотографического искусства и технологий, но и открывает новые пути для инноваций и развития фотографического образования.

История развития искусства фотографии — это постоянные прорывы концептуального искусства, науки, техники и культуры. В настоящее время фотография с точки зрения технических средств и концептуальных различий становится более широкой и многогранной. От понятийной до технической плоскости фотография уже превзошла значение семиотики и документальные атрибуты, а ключевым вопросом фотографии уже является не «Какой должна быть фотография?», а «Что еще может фотография?». В 2023 году генерация контента с помощью ИИ стала распространяться с невероятной скоростью. Цифровое

[266]Там же. С.96.

воспроизводство постепенно заменило упомянутое Беньямином механическое копирование, таким образом открылся ящик Пандоры будущего искусства изображения. Перед лицом взрывообразного потребления цифровых изображений обучение фотографии должно решить, как ответить на этот вызов.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале XXI века китайское фотографическое искусство переживает эпоху беспрецедентных инноваций и преобразований. Этот период характеризуется значительным прогрессом цифровых технологий, активным развитием межмедийных экспериментов, интеграцией художественных практик в общественные пространства и усилением культурного диалога в условиях глобализации. Данное исследование всесторонне анализирует разнообразие форм выражения китайского фотографического искусства и его вклад в мировую визуальную культуру, подчеркивая значимость и влияние китайского фотографического искусства в современной художественной сфере. На основе исследования сформулированы следующие ключевые выводы:

**Эволюция фотографии как медиа, от средства документальной фиксации образа к проектно-художественному средству.** Фотография практически в момент своего появления стала искать пути связи с искусством в его классическом, традиционном понимании. Далее, в истории фотографии мы видим, как этот «подход режиссера» развивался, какие формы принимал в зависимости от задач искусства и потребностей культуры. Важно, что фотография как новый инструмент, изначально содержала в себе большую вариативность именно проектных, сценарных направлений деятельности. С начала XXI века медиатизация фотографии в Китае ускорилась, что ознаменовало её переход от традиционного средства фиксации образа к сложному проектно-художественному инструменту. Изначально фотография, подражая живописным формам искусства, закрепила свою роль как средство документирования. Однако с введением техник фотомонтажа и коллажа, язык фотографии был переосмыслен. В 1990-е годы китайские авангардные художники начали использовать фотографию для фиксации перформансов и концептуальных проектов, что утвердило её медиатизированную функцию и значительно расширило её выразительные возможности.

Под влиянием глобализации и цифровых технологий фотография перестала быть лишь средством фиксации реальности и стала центральным элементом кросс-медийного и междисциплинарного художественного творчества. Цифровые технологии, искусственный интеллект и виртуальная реальность придали фотографии динамическую роль в дизайне пространства и передаче эмоций. В Китае многообразие фотографического языка демонстрирует её потенциал в многомедийной среде, предоставляя художникам более широкие возможности для творчества.

Суммируя, китайская фотография XXI века, проходя через процесс медиатизации, показала мощный творческий потенциал для трансформации реальности. Фотография не только фиксирует объекты, но и с помощью тщательно продуманного визуального дизайна вызывает эмоциональный отклик у зрителя. От оформления выставочных пространств до создания визуальных нарративов фотография стала важным проектно-художественным инструментом, который способствует глубокой интеграции искусства и технологий, заново определяя её роль и значение в современном искусстве.

**Цифровые инновации**. Стремительное развитие цифровых технологий радикально изменило формы выражения фотографического искусства, трансформируя его от традиционного воспроизведения реальности к креативному и экспериментальному визуальному искусству. Передовые технологии, такие как искусственный интеллект, открыли новые горизонты для художников, преодолевая ограничения традиционного редактирования и создавая новые пространства для визуального повествования. Эти технологические новшества не только обогащают формы выражения фотографического искусства, но и расширяют его применение в современном искусстве.Кроме того, цифровые технологии способствовали эволюции жанров и стилей.

**Междисциплинарная интеграция**. Медийные эксперименты и междисциплинарный диалог значительно способствуют глубокой интеграции фотографии с другими областями искусства и науки. Такая интеграция обогащает

язык фотографии и открывает новые направления для исследования и выражения китайской фотографии в условиях глобализации и культурного разнообразия. Например, синтез фотографии с живописью, скульптурой, танцем и музыкой создает более разнообразные и креативные формы художественного выражения, предоставляя зрителям богатый эстетический опыт.

Расширение пространства для демонстрации фотографий и эволюция форм их представления значительно способствовали широкой популяризации фотографического искусства и усилили его роль в социальном взаимодействии. Переход от традиционных галерей к городским общественным пространствам ознаменовал важную трансформацию в формате демонстрации фотографий, сделав их важным медиумом культурного диалога с широкой аудиторией. Эти изменения не только расширили рамки распространения фотографии, но и усилили её культурно-коммуникационную функцию. С диверсификацией пространств и форм показа фотография всё больше укрепляет своё место в современной визуальной культуре, усиливая свою значимость как инструмента социального и культурного выражения.

**Культурный обмен в условиях глобализации**. В условиях глобализации культурный обмен играет ключевую роль в интернационализации китайской фотографии. Участвуя в международных выставках и проектах, китайская фотография демонстрирует свой инновационный потенциал и разнообразие, способствуя культурному многообразию и обогащая мировую визуальную культуру с китайской перспективой. Активность китайских фотографов на международной арене повышает международное влияние китайской фотографии и вносит новые импульсы и перспективы в мировую визуальную культуру.

**Социальная роль**. Современная фотография становится мощным инструментом для создания социального воздействия и проведения общественных дискуссий, освещая и отражая актуальные социальные проблемы. С помощью фотографических работ художники могут привлекать внимание общественности к важным вопросам, таким как охрана окружающей среды, социальная

справедливость и культурное разнообразие. Эта социальная роль повышает общественную ценность фотографического искусства и усиливает его влияние на общественные изменения.

**Интеграция фотографии и дизайна в современном китайском искусстве**. Современное китайское фотографическое искусство все больше интегрируется с дизайном, что усиливает его визуальную привлекательность и концептуальную глубину. Фотография используется в графическом, веб-дизайне, дизайне интерьеров и моде для создания эмоционально насыщенных и убедительных визуальных коммуникаций. Современные технологии позволяют создавать сложные комбинированные монтажи и интерактивные инсталляции, объединяя фотографию с элементами графики, анимации и 3D-моделирования, что открывает новые возможности для творческого выражения. Дизайнерская философия подчеркивает важность гармоничного сочетания эстетики и функциональности, глубины концептуального содержания и этического использования фотографий, что требует осознанного подхода к визуальному контенту и его воздействию на общество. Такая интеграция обогащает визуальную культуру, расширяет возможности коммуникации и усиливает влияние фотографического искусства на общественное сознание и культурные процессы, способствуя формированию новых нарративов и эстетических ценностей в глобальном контексте.

**Активное использование проектных инструментов.** В процессе создания, выставочной деятельности и распространения произведений современная фотография активно использует проектные инструменты дизайна и широко участвует в проектах, связанных с окружающей средой, выставками и образованием. Сочетание с дизайнерскими инструментами делает процесс разработки, производства и демонстрации фотографических работ более эффективным и профессиональным. Это не только повышает качество и влияние фотографических работ, но и способствует их применению и развитию в различных областях.

**Влияние на высшее художественное образование в области фотографии и дизайна.** Инновации в современной фотографии оказывают глубокое воздействие на высшее художественное образование, в частности на университетские курсы по дизайну и фотографии. Технический прогресс диктует необходимость постоянного обновления учебных программ, чтобы студенты могли овладеть самыми передовыми инструментами и технологиями. Это обновление не только обеспечивает высококачественную техническую подготовку, но и способствует развитию творческого мышления, необходимого для успешной работы в условиях стремительно меняющегося мира. Интеграция фотографии в учебные программы становится мощным образовательным инструментом, который стимулирует аналитическое мышление и повышает визуальную грамотность. Таким образом, современные образовательные подходы в области фотографии и дизайна формируют всесторонне развитых специалистов, способных сочетать технические навыки с творческим потенциалом, что позволяет им эффективно реагировать на вызовы времени и вносить значительный вклад в развитие визуальной культуры.

Таким образом, выявленные тенденции подчеркивают необходимость дальнейшего развития в следующих направлениях: исследование инновационных способов сочетания технологий и искусства, усиление культурного обмена и повышение вовлеченности фотографии в общественные арт-пространства. Для художников, кураторов, теоретиков и педагогов это означает совместное исследование новых областей, требующих не только технических знаний, но и глубокого понимания культурного и социального контекста. Постоянные инновации и междисциплинарное сотрудничество позволят современному китайскому фотографическому искусству и впредь играть важную роль в мировой визуальной культуре, внося новые импульсы и жизненные силы в развитие искусства и культурный обмен.

В заключение, данное исследование Выстроена теоретическая модель этапов развития фотоискусства в Китае в контексте истории мировой фотографии с

выявлением проектно-технологической и художественно-образной специфики фотоискусства конца XX - начала XXI века. В диссертации систематизированы основные тенденции развития современной китайской фотографии в ее взаимодействии с социумом, различными видами искусства, выявлены этапы переосмысления роли фотографии от средства документирования к утверждению ее медиа функций в социальной и культурной коммуникации, что расшиило ее выразительные возможности и определило современный статус как кросс-медийного и междисциплинарного художественного творчества, Такая трансформация сделала фотографию более сложной и многослойной формой искусства, отражающей как технические достижения, так и изменения культурных ориентиров в обществе.

Выявлены проектно-художественные инструменты современной фотографии в Китае, способствующие более глубокой интеграции искусства и технологий, заново определяющие её роль и значение в современном искусстве и организации общественного пространства, обозначены новации связанные с цифровыми технологиями, междисциплинарной интеграцией и процессами синтеза искусств. Современные китайские фотографы, используя такие инструменты, развивают фотографию как актуальную форму искусства, способную стать посредником культурных изменений и укрепить её роль в системе современного искусства.

В исследовании обозначены пути интеграция фотографии в учебные программы в области дизайна, что становится мощным образовательным инструментом, который стимулирует аналитическое мышление и повышает визуальную грамотность. Современные образовательные подходы в области фотографии и дизайна формируют всесторонне развитых специалистов, способных сочетать технические навыки с творческим потенциалом, что позволяет им эффективно реагировать на вызовы времени и вносить значительный вклад в развитие визуальной культуры. Появление таких специалистов представляет собой важный ресурс для культурного развития, поскольку они способны адаптироваться

к изменяющимся условиям и обеспечивать устойчивое развитие визуальной среды как в национальном, так и в глобальном контексте. Развитие образовательных программ, ориентированных на цифровые и междисциплинарные подходы, позволяет обеспечить высокий уровень подготовки новых поколений художников и дизайнеров.

Материалы и выводы диссертации показывают универсальный характер выявленных закономерностей для различных культур и регионов, что имеет значение не только для современного искусства и дизайна Китая, но и для осмысления художественных процессов в международном масштабе. Такой подход открывает новые горизонты для дальнейшего изучения фотографических практик, интеграции культурных элементов различных стран и расширения кросс-культурного диалога. Исследование подчеркивает важность фотоискусства как средства не только самовыражения, но и коммуникации, объединяющей людей через визуальные образы, и формирующей общее понимание современности, что способствует гармонизации мирового культурного пространства.

Текст диссертации – в авторизованном переводе с китайского языка.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## На русском языке


1. Аверьянова О.Н. Фотография как материал искусства. Способы манипуляции с фотографической реальностью у Ман Рея: комбинирование практик. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2017, №2, ч. 2. С.204-222.

2. Аверьянова О.Н. Ман Рей. Искусство стратегий. / О.Н. Аверьянова // Артикульт. 2018. 32(4). С. 142-157. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-142-157

3. Ачковский И.А. Тенденции формирования культурно-развлекательных функций при проектировании тематических парковых пространств с элементами дополненной реальности // Исследования. Инновации. Практика. 2022. – С.20-25.

4. Будник А.В. Коллаж и фотомонтаж в кинорекламе ВУФКУ // Международный научно-исследовательский журнал.2015. – № 7-4 (38). – С. 19-21.

5. Гурьева М.М. Фотография как архив // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.2009. – № 96. – С.334-339.

6. Иванова Е.Ю., Морозов И.И., Алексеева В.К. Профессиональная фотография в контексте культуры современного общества // Общество: философия, история, культура. 2023. –№ 6.– С.169-181.

7. Лаврентьев А.Н., Жердев Е.В. Творческая работа А.М. Родченко как предвестник искусства экрана // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2002. – № 1-2. – С. 46–68.

8. Лаврентьев А.Н.,Чжу Юйвэнь. «Реальность» и «иллюзия»: исследование работ современного китайского фотохудожника Шао Вэньхуана // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2023. – № 3. – часть 3. – С.175-186.

9. Монахова Й.С., Мещеряков А. Ю. Фотограф между историей и искусством // Журнал фронтирных исследований, 2019. – № 2 (14). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fotograf-mezhdu-istoriey-i-iskusstvom (дата обращения: 07.03.2024).

10. Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. 2010. – № .1. – С. 403-414.

11. Оксана И.Ч., Наталья В. С. Фотодокументы конца XIX — начала XX в. как источник для реконструкции социальной топографии городов Тобольской губернии // Izvestiya of Altai State University. 2019. – С. 93-98.

12. Розин В.М. Заметки о природе авангарда и конструктивизма // Культура и искусство. 2020 . – № 5. – С.106-119.

13. Савчук В.В., Сорокина О.А. Образ стопы в современном искусстве (танец и фотография): лекция к курсу «Эпистемология визуального образа в искусстве» // Обсерватория культуры. 2010. – № 3. – С. 68-75.

14. Филенко С.С. Тенденции развития fashion-фотографии для социальных медиа. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (техническая эстетика и дизайн). – М.: РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2023.

15. Фоменко А.Н. Авангард и критика фотографии // Вестник Томского государственного университета. 2009. – № 329. – С. 73-76.

16. Чмырева И.Ю. Эхо политических реалий в фотографии: опыт чтения страниц национальной истории в проектах арт-фотографов 1990-х-2010-х годов // Новое искусствознание, 2019. – № 4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/eho-politicheskih-realiy-v-fotografii-opyt-chteniya-stranits-natsionalnoy-istorii-v-proektah-art-fotografov-1990-x-2010-h-godov (дата обращения: 07.03.2024).

17. Чмырева И.Ю. Женщины-фотокорреспонденты Великой Отечественной войны // Новое искусствознание. 2021.– № 1. – С. 130-141. doi:10.24411/2658-3437-2021-11013.

18. Чурсина А.А. Внедрение фотографического метода иллюстрирования в отечественные печатные издания 1918-1936 гг. // Культура и искусство, 2019, № 10

19. Чжу Юйвэнь. Фотофестивали и фотоярмарки: демонстрация новых идей в фотографии // Пространство культуры. Дом Бурганова. 2023. – № 4. – С 74-78.

20. Чжу Юйвэнь. Фотоискусство и антропология: декодирование многогранной культуры телесности // Пространство культуры. Дом Бурганова. 2023. – № 5. – С. 92-96.

21. Чжу Юйвэнь. Восприятие времени и построение нарратива в современных китайских фотографических работах // Пространство культуры. Дом Бурганова. 2024. – № 1. – С. 131-135.

22. Чжу Юйвэнь. Современные способы экспонирования фотографии в музейных и выставочных пространствах // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2023. – № 4 часть 1. – С. 412-420.

23. Чжу Юйвэнь. Создание визуальных границ: искусство фотоинсталляций в пространственном измерении // Журнал по культурологии и искусствоведению Культура и цивилизация, Москва, 2023. – № 9. – С. 23-31.

24. Чжу Юйвэнь. Этапы бытования фотографического образа: от мгновения съемки до зрительского восприятия. Опыт современного китайского фотоискусства // Россия-Китай Шелковый путь искусства: перекрестки идей /Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 188-191.

25. Чжу Юйвэнь. Современная ландшафтная фотография России и Китая. Диалог воды и земли // Россия-Китай Диалог пластических искусств / Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 588-593.

26. Чжу Юйвэнь. Чжэцзянский финансово-экономический университет, Колледж Дунфан, Китай // Теория и практика художественного образования:

вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века / МГХПА им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 236-240.

27. Шишкина Н.Е., Синегубова К.В. Полемика между советскими фотожурналами в свете популяризации фотографии // Символ науки, – 2018. – № 7. – С.100-103.

28. Яцюк О.Г. Художественный авангард как предтеча компьютерного искусства // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», 2009. – № 15.

**На английском языке:**

29. Azoulay, A. Civil Imagination: A Political Ontology of Photography. Translated by Louise Bethlehem, Verso, 2012, pp. 8-288.

30. Burbridge, Ben. Art Photography at the “End of Temporality”. Philosophy of Photography, vol. 3, no. 1, 2012, pp. 121-139.

31. Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography. Farrar, Straus and Giroux, 1981, 119 pp.

32. Egger, B., and Ackermann, J. Meta-Curating: Online Exhibitions Questioning Curatorial Practices in the Postdigital Age. International Journal for Digital Art History, no. 5, July 2021, pp. 18-35.

33. Foxwell, Chelsea, and Wu Hung. Photography and East Asian Art. University of Chicago and Art Media Resources, 2021, 424 pp.

34. Foucault, Michel. Discipline & Punish: The Birth of the Prison. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.

35. Foucault, Michel. Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. Translated by Richard Howard, Vintage-Random House, 1988.

36. Groys, Boris. The Border Between Word and Image.Theory, Culture and Society, vol. 28, no. 2, 2011, pp. 94-108.

37. Hidalgo Urbaneja, M. Online Exhibitions and Online Publications: Interrogating the Typologies of Online Resources in Art Museums." International Journal for Digital Art History, no. 4, May 2020, pp. 28-45.

38. Hogan, Bernie. The Presentation of Self in the Age of Social Media: Distinguishing Performances and Exhibitions Online. Bulletin of Science, Technology and Society, vol. 30, no. 6, 2010, pp. 377-386.

39. Maynard, Patrick. Review of Richard Bolton (ed.), The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 50, no. 1, 1992, pp. 68-71.

40. Mutter, Scott. Surrational Images: Photomontages. University of Illinois Press, 1992, 87 pp.

41. Newhall, Beaumont. The History of Photography: From 1839 to the Present. Museum of Modern Art, 1982, 319 pp.

42. Rosenblum, Naomi. World History of Photography. Abbeville Press Publishers, 2007, 720 pp.

43. Paul, Christiane. Digital Art Now: Histories of (Im)Materialities. International Journal for Digital Art History, no. 5, Sept. 2020, pp. 2.2-2.11.

44. Pettersson, Mikael. Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography.Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 69, no. 2, 2011, pp. 185-196.

45. Raiford, Leigh. Photography and the Practices of Critical Black Memory. History and Theory, vol. 48, no. 4, 2009, pp. 112-129.

46. Srivatsan, R. Photography and Society: Icon Building in ActionEconomic and Political Weekly, vol. 26, no. 11/12, 1991, pp. 771-788.

47. Sauerlaender, T. A Short History of Self-Representation in Digital Art.International Journal for Digital Art History, no. 5, Dec. 2020, pp. 3.2-3.17.

48. Sontag, Susan. Regarding the Pain of Others.Diogène, vol. 201, no. 1, 2003, pp. 127-139.

49. Sontag, Susan. Notes on Camp. Partisan Review, vol. 31, no. 4, 1964, pp. 515-530.

50. 23. Szarkowski, John. The Photographer's Eye. The Museum of Modern Art, 1982, 338 pp.

51. Wells, Liz. Photography: A Critical Introduction. Routledge, 2000, 416 pp.

**На китайском языке:**

52. Андре Хуе, Юань Яньу. Фотография: от документа к современному искусству. //Издательство фотографии Чжэцзяна, 2018. – С.364. 安德列·胡耶，袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术[M]. 浙江摄影出版社, 2018.:364.

53. Гюнтер А., Пуаре М. История мирового фотографического искусства. // Китайская фотопресса, 2016. – 360 с. 安德烈·冈特尔、米歇尔·普瓦韦尔,著 赵欣、王帅译.世界摄影艺术史.中国摄影出版社，2016

54. Барфес Р. Светлая комната: размышления о фотографии.// Издательство культуры и искусства, 2003. –С.187. 赵克非. 明室:摄影纵横谈[M]. 文化艺术出版社, 2003.C187.

55. Бенджамин В. Б. Ш. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.// Пекин: Чайна Сити Пресс, 2002. – С.193. (德)瓦尔特·本雅明.复制机械时代的艺术作品.王才勇译，北京：中国城市出版社，2002:193

56. Бо Яочан, Сю Ли. Правдивая запись: зеркало шанхайского изобразительного искусства 1910-х годов. // Журнал Шанхайского университета (издание по общественным наукам), 2011. – № 2. – С. 131-140.薄耀昌, 徐莉. 真实记录：1910 年代上海视觉艺术的一面镜子[J]. 上海大学学报(社会科学版), 2011, 18(2): 131-140.

57. Бао Кунь. Смотреть и еще раз смотреть: современная видеокультура// Издатель. Китайская федерация издательства литературы и искусства, 2009. – С.354. 鲍昆.观看再观看：当代影像文化.中国文联出版公司. 2009:354

58. Бао Кунь. Поведение копирования и фотография внутри. // Популярная фотография, 2002. –№ 2. – С.56. 鲍昆.复制行为和摄影内心[J].大众摄影,2002(07):56.

59. Ван Дуантин. Мгновение между: Обзор китайской современной фотографии, видео и цифрового искусства как концептуального искусства.// Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств, 2015. – № 4. – С.62-77.王端廷.一念之间——作为观念艺术的中国当代摄影、影像和数字艺术概述.天津美术学院学报 .04(2015):62-77.

60. Ван Ин. Между жизнью и смертью: восприятие концепции современного японского фотографа Араки Нобуюоси.// Украшения, 2008. – № 09. – С. 60-61. 王莹.在”生”与”死”之间——感悟日本当代摄影家荒木经惟的创作理念.装饰 .09(2008):60-61.doi:10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2008.09.016.

61. Ван Мисюэ. Развитие культуры современной фотографии и инновации в обучении фотографии в высших учебных заведениях. //Журнал радио и телевидения Университета Цзилинь, 2012.– № 04. – С. 83. 王米雪.由当代摄影文化发展看高校摄影教学创新.吉林广播电视大学学报 .04(2012):83.

62. Ван Нин. Исследование локальности традиционной культуры в современном обучении фотографии: на примере гор.// Красота и Время, 2020. – №9–С.128-130.王宁.当代摄影教育中传统文化在地性研究——以嵩山为例.美与时代(下) .09(2020):128-130.

63. Ван Цянь, Хуан Сюнь. Анализ искусства нечетких изображений в современной фотографии.// Обзор искусства, 2012. – № 02. – С. 83.王倩, 黄迅.模糊影像艺术在当代摄影中的探析.美术大观 .02(2012):83.

64. Ван Чуань, Дай Лу. От фотографии к планированию - интервью с профессором Ван Чуанем, директором отдела планирования развития Центральной академии изящных искусств. // Исследования в области изобразительного искусства, 2017. – № 3. – С. 29-31. 王川,戴陆.从摄影到规划——中央美术学院发展规划处处长王川教授访谈.美术研究 .03(2017):29-31.

65. Ван Шижань. Встреча с эпохой огромных фотографий – анализ феномена огромного фото в современной фотографии в историческом контексте фотографии. / Ван Шижань // «Исследования теории фотографии». – 2020. – № 10. – С. 121.王适然.迎向巨幅照片的时代-从摄影的历史脉络解析当代摄影中照片巨幅化现象.摄影理论研究.2020(10):121.

66. Вальтер Беньямин. Три очерка о социологии искусства.// Издательство Нанкинского университета. – 2017. (德)瓦尔特·本雅明.艺术社会学三论.王涌译，南京大学出版社.2017 .

67. Ван Чуньчэнь. Трансформация теории современной фотографии. //Искусство Китая, 2010. – № 02. – С. 16-17.王春辰.当代摄影理论的转型.中国艺术 .02(2010):16-17.

68. Ван Ян. Слияние и инновации искусства - введение в творческое выражение современной концептуальной фотографии. // Художественное исследование, 2016. – № 2. – С. 194-195. 王艳.艺术的融合与创新——浅谈当代观念摄影的创作表现方式.艺术研究 .02(2016):194-195.

69. Ван Цзюаньшэн. Правда, пытки и смещение: Китайская современная фотография и «красный образ».// Произведение искусства. 2019. – № 1. – С. 31-33 王璜生. 真相、拷问与流离：中国当代摄影与“红色影像”.艺术作品.01(2019):31-33.

70. Ван Хуаншэн. Музей изящных искусств: вмешательство в фотографию с исторической позиции и подхода. // Исследования в области искусства и литературы, 2010. – С.16-26. 王璜生.美术馆:以史学的立场和方式介入摄影[J].文艺研究,2010(08):16-26.

71. У Хун. Выставка о выставках: экспонирование экспериментального искусства 90-х. //Чжунго миньцзу шэин ишу чубаньшэ (изд-во «Китайское

национальное фотоискусство»), 2006. 巫鸿.关于展览的展览：90 年代的实验艺术展示.中国民族摄影艺术出版社，2016.

72. У Хун. «Новая фотография» и ее исторические условия. //Китайский фотограф, 2007. – № 09. – С. 42-51.巫鸿.《新摄影》和它的历史条件.中国摄影家 .09(2007):42-51.

73. У Хун. Сорок лет современной китайской фотографии.// Современные художники, 2020. – № 5. – С. 92.巫鸿. 中国当代摄影四十年.当代美术家 .05(2020):92.

74. У Хун. В фокусе: фотография в Китае. Пекин: Китайское издательство этнической фотографии, 2018. – 421с. 巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:421

75. У Вэньтао. Исследование концепций современной фотографии в Китае. //Литература эпохи, 2010. – № 02. – С. 157-158. 吴文涛.当代中国摄影观念研究探索.时代文学(双月上半月) .02(2010):157-158.

76. У Ицян. Стиль вмешательства в изображение — на примере «Новых граждан» интерпретация гуманистической заботы современной фотографии. //Наблюдение за искусством, 2014. – № 02. – С.26-27.吴毅强.一种介入式影像样式——以《新国人》解读”当代摄影的人文关怀”.美术观察 .02(2014):26-27.

77. У Ицян. Образование в области фотографии на междисциплинарном фоне. // Китайский фотограф, 2022. —№09—С. 32-35. 吴毅强.跨学科背景下的摄影教育思考[J].中国摄影家,2022,(09):32-35.

78. У Минцин. Реформа преподавания фотографии в университетах на практике. // Исследования художественного образования, 2017. — №7 —С. 132-

133. 吴民庆.高校摄影教学改革的实践与思考[J].美术教育研究,2017,(07):132-133.

79. Ху Чжифэн, У Вэйхуа. Историческая эволюция, исследовательский путь и дисциплинарный ответ медиа-арта: междисциплинарное видение культуры.// Современная коммуникация (журнал Коммуникационного университета Китая, 2013. – №35(12) – С.50-54. 胡智锋,吴炜华.传媒艺术的历史演进、研究路径及学科回应:一种跨学科的文化视野[J].现代传播(中国传媒大学学报),2013,35(12):50-54.

80. Гао Янь. Те предметы, которые говорят в произведениях: глубокий смысл повседневных предметов в современной фотографии. //Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств, 2014. –№ 02 – С.80-81.高岩.那些在作品中说话的物件-日常物品在当代摄影中的深层含义.天津美术学院学报 .02(2014):80-81.

81. Гройс Б. Сила искусства // Борис Гройс, пер. с нем. Ду Кэкэ, Ху Синьюй. – Чанчунь: издательство Цзилинь чубань цзитуань, – 2016.(德) 鲍里斯·格洛伊斯，译杜可柯,胡新宇.艺术力，吉林出版集团，2016.

82. Гу Чжэн. Исследование современных фотографов.// Ханчжоу: Издательство фотографии Чжэцзяна, 2019. –217с.顾铮.当代摄影家研究[M]. 杭州：浙江摄影出版社:201909.-с217.

83. Гу Чжэн. Представление, определение и реконструкция тела в китайской современной фотографии// Художественный музей, 2010. – С.236-249. 顾铮.呈现、定义与重构——中国当代摄影中的身体[J].美术馆,2010(02):236-249.

84. Гу Чжэн. Культурная карта современной фотографии. / Гу Чжэн. – Ханчжоу: Чжэцзян шэин чубаньшэ (Чжэцзянское фотографическое изд-во), 2016. – 341 с. 顾铮.当代摄影文化地图.浙江摄影出版社， 2016:341.

85. Гу Чжэн. Запись как вмешательство: о современной фотографии в Китае.// Шанхайская культура,2009. – № 01. – С. 67-71.顾铮. 记录就是介入——论中国当代摄影.上海文化 .01(2009):67-71.

86. Гу Чжэн. Свидетельство и толкование современной жизни: практика современной китайской фотографии с 2009 по 2014 год. // Современные художники. 2014. – № 05. – С.48-53.顾铮.见证与阐释当代生活——2009 年至2014 年间的中国当代摄影实践.当代美术家 .05(2014):48-53.

87. Гу Чжэн. 40 лет реформ и открытости при взгляде на китайскую фотографию. //Обзор шанхайского искусства, 2018. – № 4. – С.11-13.顾铮.改革开放 40 年看中国摄影.上海艺术评论 .04(2018):11-13.

88. Гу Чжэн. Глобализация и современная китайская фотография. //Китайский фотограф. 2007. – № 10. – С. 14-15.顾铮.全球化与中国当代摄影.中国摄影家 .10(2007):14-15.

89. Гу Чжэн. Руины как социальный пейзаж: снос в китайской современной фотографии. //Архитектура и культура, 2011. – № 01. – С. 20.顾铮.作为社会景观的废墟:中国当代摄影中的拆迁.建筑与文化 .01(2011):20.

90. Гу Чжэн. От улиц к небоскребам: заметки о связи между современной китайской фотографией и городским пространством.// Искусственный сад, 2008. –№ 03. – С. 42-43.顾铮.从街道到摩天楼——有关中国当代摄影与城市空间之关系的笔记.艺苑 .03(2008):42-43.

91. Гу Синь. Позволяя материалам говорить в современной фотографии.// Обзор шанхайского искусства, 2017. – № 2. – С. 16-18. 顾欣.让材料在当代摄影中说话.上海艺术评论 .02(2017):16-18.

92. Го Лисинь. Чтение фотографии./ Ханчжоу: Издательство фотографии Чжэцзяна, 2014. – 216 с.郭力昕.阅读摄影[M].杭州：浙江摄影出版社:201408.-c216.

93. Дай Фэй. От» присутствия» к «отсутствию»: поворот фотографа к просмотру. // Художественное исследование, 2018. – № 3. – С.115-118.戴菲.从”在场”到”不在场”:摄影师的观看转向.艺术评论 .03(2018):115-118.

94. Джон Шарковски. Глаз фотографа // Пекин: Издательство народной почты и телекоммуникаций, 2012. – С. 8-10. Перевод Тан Линцзе.( 美 )约翰·萨考斯基著 . 唐凌洁译 . 摄影师之眼 [M]. 北京:人 民邮电出版社，2012 :8-10.

95. Джеффри Бэтчен. Страстное желание: зарождение понятия фотографии // Китайское издательство национального фотоискусства, – 2016. (新西兰)乔弗里•巴钦，《热切的渴望：摄影概念的诞生》，毛卫东 译，中国民族摄影艺术出版社，2016.

96. Дун Гуанхуэй. Синтез изображения и живописи в современном и современном фотографическом искусстве. // Большая сцена, 2010. – № 10. – С. 139.董光辉.影画结合的现当代摄影艺术.大舞台 .10(2010):139.

97. Дун Лэй, Ван Юнь. Использование эстетических характеристик китайской традиционной живописи в современной фотографии. // Исследования в области образования по искусству, 2024. – № 2. – С.43-45.董蕾, 王赟. 中国传统绘画审美特征在当代摄影中的运用. 美术教育研究. 02(2024):43-45.

98. Е.Н. Гомбрих. История искусства. Наньнин: Издательство художественной литературы Гуанси, 2013. – 342с. Перевод Фань Цзинчжун. (英)E· H·贡布里希著 . 范景中译 . 艺术的故事 [M]. 南宁:广 西美术出版社，2013 :342.

99. Цзоу Сяофэн. Влияние сюрреализма на современное фотографическое искусство. // Образование в искусстве, 2012. – № 04. – С. 108.邹晓枫. 超现实主义对当代摄影艺术的影响. 艺术教育 .04(2012):108.

100. Цзоу Дайте. Постоянно расширяющееся пространство фотографического выражения. // Море искусств, 2007. – № 03. – С. 99-100.邹代铁. 不断拓展的摄影表现空间. 艺海 .03(2007):99-100.

101. Хэ Инъюнь. Культивирование фотографических талантов в университетах Юньнани в условиях современной ситуации создания фотоискусства. // Море искусства, 2019. – № 7. –С.117-119.
何滢赟. 当代摄影艺术创作现状下的云南高校摄影人才培养. 艺海 07(2019):117-119.

102. Ин Айпин. Критические взгляды Джона Шарковски на фотографию «Зеркало и окно» // Новое искусство, 2018, том 39. –№ 1. – С.109-112.应爱萍. 镜与窗约翰·萨考夫斯基的摄影批评视角. 新美术 39.01(2018):109-112.

103. Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок.// Издательство «Хуася», 1989. – С.118 (美)查尔斯·霍顿·库利．人类本性与社会秩序[M]．包凡一，王源译，北京：华夏出版社，1989 :118

104. Лан Цзиншань. Составная картинка //Ханчжоу: Чжэцзянское фотоиздательство, 1993. 郎静山.集锦摄影.杭州：浙江摄影出版社，1993.

105. Ли Вэньцзя, Хэ Инин. Повествовательные портреты: Возможности портретной фотографии в современных фотографических повествованиях. // Цифровая фотография, 2017. – № 9. – С. 52-71. 李文嘉, 何伊宁. 叙事的肖像肖像摄影在当代摄影叙事中的可能性. 数码摄影 09(2017):52-71.

106. Ли Гунмин. Гуманистическое внимание современной фотографии и ее реальный контекст. // Наблюдение за искусством, 2014. – № 02. – С. 18-20.李公明. 当代摄影的人文关怀及其现实语境. 美术观察 .02(2014):18-20.

107. Лиер. Г.В. Философия фотографии// Китайская фотопресса, 2016.亨利·范·利耶，《摄影哲学》，应爱萍，薛墨译，中国摄影出版社，2016

108. Ли Нань. Влияние духовного общения в китайской современной фотографии. // Цифровая фотография, 2013. – № 05. – С. 22-31.李楠. 中国当代摄影精神交往录影响. 数码摄影 05(2013):22-31.

109. Ли Нань. Новаторы! Где они? — Наблюдения за новым поколением современной китайской фотографии. // Шанхайские художники, 2014. – № 02. – С. 24-28.李楠. 新锐!在哪?——中国当代摄影新生代观察. 上海艺术家 .02(2014):24-28.

110. Ли Сяошань. «Явное» и «Скрытое»: двадцать лет китайской современной фотографии. // Китайский фотограф, 2007. – № 01. – С. 88-91 李小山. 显”隐”——中国当代摄影二十年. 中国摄影家 .01(2007):88-91.

111. Ли Сюэ. Исследование современности фотографического искусства. // Художественная панорама, 2018. – № 10. –С. 56-57.
李雪. 摄影艺术的当代性研究. 美术大观 .10(2018):56-57.

112. Ли Шуфэн, Нань Моай, Ян Лицзюнь. Отчет об исследовании 2020 года о развитии фотоискусства в Китае. // Китайский фотограф, 2021. – № 5. – С. 34-41. 李树峰, 南无哀, 阳丽君. 2020 年度中国摄影艺术发展研究报告. 中国摄影家 .05(2021):34-41.

113. Ли Чжэньхуань, Ай Сюэфэн. Исследование многомерности изображения на основе практики фотографического искусства: обзор //Конструкция изображения в современной фотографии. Журнал медиа // 2021,

–№ 21. – С. 99. 李振寰,艾学峰.立足摄影艺术实践探讨影像的多维性——评《当代摄影中的影像构建》.传媒 .21(2021):99.

114. Линь Лу. Современные фотографические техники: Натюрморт.// Навстречу миру, 2015. – №1. – С. 82-87.林路. 当代摄影手法之五——静物. 走向世界 S1(2015):82-87.

115. Линь Лу. Современные фотографические техники №3 - Частная фотография. // Навстречу миру, 2015. – № 23. – С. 92-97.林路. 当代摄影手法之三——私摄影. 走向世界 .23(2015):92-97.

116. Линь Лу. Современная концептуальная фотография. // Шанхайские художники, 2014. – № 02. – С. 7-11.林路. 当代观念摄影. 上海艺术家 .02(2014):7-11.

117. Линь Лу. Рассмотрение современной фотографии как способа существования. // Китайский фотограф, 2013. – № 12. – С. 58-61.林路. 从当代摄影看摄影的生存方式. 中国摄影家 .12(2013):58-61.

118. Линь Шаосюн. Видео и человек: контуры визуальной антропологии /Шанхай: Издательство Ученый лес, 2005. – №3. 林少雄. 视像与人:视像人类学论纲[M]. 上海：学林出版社，2005.03.

119. Лю Баньнон. Баньнон о фотографии. Пекин: Издательство фотографии Китая, 2000. – С. 6. 刘半农. 半农谈影.[M]，北京 ：中国摄影出版社，2000:6.

120. Лю Инхуа и Жун Жун. От «Новой фотографии» к «Три Сяо тан»: идеалистические устремления Жун Жун в фотографии. // Современное искусство и инвестиции, 2007. – № 06. – С. 18-19. 卢迎华, 荣荣. 从《新摄影》到三影堂——荣荣对摄影的理想主义情结. 当代艺术与投资 06(2007):18-19.

121. Лю Вэй. Художественная форма и культурная экология независимых изданий в западной фотографии. // Популярная литература и искусство, 2019. – № 2. – С.192-194.柳为. 西方摄影独立出版的艺术形式与文化生态. 大众文艺 .02(2019):192-194.

122. Ло Гуан. Анализ развития современной фотографии.// Наблюдение за искусством, 2013. – № 04. – С. 111. 罗广.解析当代摄影发展现状.美术观察 .04(2013):111.

123. Ло Сяодун. Фотографические произведения — следующая горячая точка на арт-рынке. //Искусственный рынок, 2006. – № 07. – С. 110-111.罗晓东. 摄影作品——艺术市场下一个热点.艺术市场 07(2006):110-111.

124. Лю Хун. Визуальный поворот в эпоху изображений. // Журнал Хубэйской академии изящных искусств, 2006. – № 02. – С. 4-12.鲁虹.图像时代的视觉转向.湖北美术学院学报 02(2006):4-12.

125. Лю Сяося. Концепции обучения фотографии в зарубежных университетах. // Китайский фотограф, 2022. — №9 —С. 40-45. 刘晓霞.国外高校摄影专业教育理念探析[J].中国摄影家,2022,(09):40-45.

126. Лю Фэн. Проблемы и возможности оптимизации образования в области фотографии в высших учебных заведениях в эпоху конвергентных СМИ. // Чуаньмэй, 2024. — №11— С. 78-81. 刘峰.融媒时代高校摄影教育发展的瓶颈与优化[J].传媒,2024,(11):78-81.

127. Марк Дурден. Современная фотография: искусство изображения с 1960 года.// Пекин: Издательство художественной фотографии Пекина, 2015, – С. 414. Перевод Люань Чжичао, Чжоу Ян, Ло Чэнь.(英) 马 克 · 德 登著 . 栾

志超，周仰，罗晨译．今日摄影:1960 年以来的影像艺术 [M]. 北京: 北京美术摄影出版社，2015 :414.

128. Маклюэн Г.М. Понимание медиа - о расширении человека. //Хэ Даокуан. –Пекин: Коммерческая пресса, издание, 2000. – С.104.(加)马歇尔·麦克卢汉，何道宽译.理解媒介——论人的延伸，北京：商务印书馆，2000 年版，p.104

129. Митчелл У. Дж. Перенастроенный глаз: визуальная правда в эпоху пост-фотографии. // Пекин: Чжунго миньцзу шэин ишу чубаньшэ (изд-во «Китайское национальное фотоискусство»), 2017. – С. 16. ( 美 ) 威廉·米切尔, 刘张铂泷译.重组的眼睛:后摄影时代的视觉真相》 [M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版社，2017 :16.

130. Митчелл В.Д.Т. Иконология: образы, тексты, идеологии.//Издательство Пекинского университета, 2020. – №7(美) 威廉·米切尔，陈永国译.图像学：形象、文本、意识形态. 北京：北京大学出版社，2020.7.

131. Мэн Сяоян. Истоки философии фотографии: Тальбот и перо природы// Чжэцзян Фотографик Пресс, 2022. – №08. – 350 с.门晓艳，摄影哲学的起源：塔尔博特与自然之笔，浙江摄影出版社 2022:350

132. Мэй Чанцин. Обучение искусству фотографии.// Ишу Байцзя, 2006. — №3— С. 149-151. 梅常青.摄影艺术教育研究 [J].艺术百家 2006（3）：149-151

133. Пань Яочан, Сюй Ли. Ранние пионеры городской литературы в Шанхае: правдивая картина. // Журнал Шанхайского университета (издание по общественным наукам). 2011. – № 2. – С. 131-140.潘耀昌, 徐立. 上海早期都市文艺先锋——《真相画报》[J]. 上海大学学报(社会科学版), 2011, 18(2): 131-140.

134. Пань Ли. «Цветы на земле, краски в небе» - рассказ о современном японском фотографе Мике Нинагаве. // Наблюдение за искусством, 2015. – № 7. – С. 135-143.潘力.”地上的花,天上的色”——记日本当代摄影家蜷川实花. 美术观察 .07(2015):135-143.

135. Ролан Барт. Светлая комната: размышления о фотографии//Издательство культуры и искусства, 2003. –187с. Перевод Чжао Кэфэй.(法) 罗兰·巴特著，赵克非译. 明室：摄影纵横谈 [M]. 文化艺术出版社，2003:187.

136. Розенблюм Б., Тянь Цайся, Ву Сяолин. История мировой фотографии //Пекин: Китайское издательство фотографии, 2012. –720с.罗森布拉姆包, 田彩霞, 吴晓凌. 世界摄影史: A world history of photography [M]. 中国摄影出版社, 2012.C720.

137. Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии//Ханчжоу: Издательство фотографии Чжэцзяна, 2020. – 272с.邢千里. 中国摄影简史 [M]. 杭州：浙江摄影出版社. 2020:272.

138. Ся Хунбо. Применение конфуцианской эстетической мысли в современном фотоискусстве. // Наблюдение за искусством, 2020. – № 12. – С. 74-75.夏洪波. 儒家美学思想在当代摄影艺术中的应用. 美术观察 .12(2020):74-75.

139. Сунь Юйлун. Фотография: инструмент или язык?// Журнал Пекинской киноакадемии, 2009. – № 01. – С. 85-90. 孙宇龙.摄影:工具还是语言?. 北京电影学院学报 .01(2009):85-90.

140. Сьюзан Сонтаг. О фотографии: издание с иллюстрациями.// Шанхай: Издательство переводной литературы, 2010. – 309с.
苏珊·桑塔格. 论摄影: 插图珍藏本 [M]. 上海译文出版社, 2010:309.

141. Сонтаг С.Л. О фотографии //Шанхайское издательство переводов, 2010. – 230с. 苏珊桑塔格著.黄灿然译.论摄影.上海译文出版社.2010:230

142. Сюй Ювэй. Исследование современного фотоискусства с точки зрения иконографии: кино- и видеосъемка и фотосъемка. // Исследование бренда, 2018. – № 4. – С. 138-139. 许烨炜.图像学视角下的当代摄影艺术研究:影视摄影与图片摄影.品牌研究 .04(2018):138-139.

143. Тан Дунпин. Современное фотоискусство как его видят. // Китайский фотограф. 2016. – № 2. – С. 50-53.唐东平. 当代摄影艺术之如是观. 中国摄影家 .02(2016):50-53.

144. Тан Дунпин. Ответные стратегии китайского образования в области фотографии // Журнал Пекинской киноакадемии, 2010. — №4—С. 40-44. 唐东平.中国摄影教育应对策略探讨[J].北京电影学院学报,2010,(04):40-44.

145. Тан Тяньмин. Историография современной фотографии: текущее состояние, значение и пути развития. // Журнал Китайского геологического университета (Социальные науки), 2013. – № 01. – С. 69-73. 汤天明. 当代摄影史书写: 现状、意义与路径. 中国地质大学学报(社会科学版) 13.01(2013):69-73.

146. Тан Сюйюй. Понимание и осмысление современного фотоискусства. // Исследование художественного образования, 2018. –№ 4. – С. 26-27. 谭淅予.当代摄影艺术的理解与思考. 美术教育研究 .04(2018):26-27.

147. Фан Сянмин. Влияние регенерации изображений на современную фотографию. // Искусство и дизайн (теория), 2015. – № 6. – С. 94-96. 方向明. 影像再生对当代摄影的影响. 艺术与设计(理论) 2.06(2015):94-96.

148. Фан Су. Интерпретация технической эстетики в современной фотографии //Исследования по образованию в области искусства, 2013. –№ 09. – С. 65-66. 方肃.技术美学对现当代摄影的诠释.美术教育研究 .09(2013):65-66.

149. Флюссер В. За философию фотографии. // Пекин: Чжунго миньцзу шэин ишу чубаньшэ (изд-во «Китайское национальное фотоискусство»), 2017. (巴西) 威廉·弗卢赛尔. 毛卫东，丁君君译 . 摄影哲学的思考 [M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版社.

150. Хао Бин. Поверхностный анализ нарратива в китайской современной фотографии. //Народное искусство, 2010. –№ 21. – С. 77. 郝兵.中国当代摄影民间叙事浅析.大众文艺 .21(2010):77.

151. Хай Цзе. Прощание с опытом власти.// Восточное искусство, 2014. – № 01. – С. 92-97. 海杰.告别一种作为权力的经验.东方艺术 .01(2014):92-97.

152. Хай Цзе. Жизнь в экранах: измерение китайской современной фотографии с 2000 года. Пекин: Китайское национальное издательство фотографии, 2016. – 323с. 海杰，屏幕生存-2000 年以来的中国当代摄影切面，北京：中国民族摄影出版社，2016:323

153. Хуан Сяовэй. Расширение и трансформация фотографии в современном искусстве. //Китайская пресса. 2013. – № 24. – С. 92-93. 黄小伟.摄影在当代艺术中的延展与突变.中国报业 .24(2013):92-93.doi:10.13854/j.cnki.cni.2013.24.005

154. Ху Чжунцзе. Наблюдение за изображениями и проявление концепций: размышления о китайской современной концептуальной фотографии.// Украшения. 2006. –№ 11. – С. 121-122.胡中节.图像的观看与观念的显现——对中国当代观念摄影的思考.装饰 11(2006):121-122.

155. Хэ Инин. Современная пейзажная фотография в Китае.// Обзор шанхайского искусства, 2016. – № 4. – С. 99-101. 何伊宁.中国当代风景摄影面面观.上海艺术评论 .04(2016):99-101.

156. Хэ Бо. Опыт и практика: Симпозиум по обучению фотографии в высших учебных заведениях и фотография среди молодежи.//Китайская фотография, 2016. — С.110-112. 何博. 经验与实践：高校摄影教育与青年影像研讨会侧记.中国摄影.2016:110-112

157. Хун Даньян.Коллаж реального: «фотомонтаж» и альтернативное представление фотожурналистики в 1930-х годах //Университет журналистики. 2023— № 05. — С.59-68 洪丹阳.拼贴真实：“照相蒙太奇”与 20 世纪 30 年代新闻摄影的另类呈现[J].新闻大学,2023(05):59-68.

158. Хуан Дань. Новые медиа и исследования коммуникаций в Китае // Оценка китайских социальных наук, 2019. – № 004. – С. 15. 黄旦.新媒介与中国传播研究[J].中国社会科学评价，2019(4):15.

159. Чэнь Сысы. Современная китайская фотография в контексте самомедиа. // Театральный дом, 2019. – № 9. – С156.陈思思. 自媒体语境下的中国当代摄影. 戏剧之家 .09(2019):156.

160. Чжао Ган. Новый пейзаж для новой эпохи: От «социального пейзажа» к «критическому пейзажу» // Китайский фотограф, 2015. –№ 7. – С. 150-155.赵刚. 新时代的新风景:从”社会的风景”到”批判的风景”. 中国摄影家 .07(2015):150-155.

161. Чжао Чжи. Воображаемый символ индикации: Создание образа в современной фотографии. // Наблюдение за искусством, 2019. – № 8. – С. 79-80. 赵智. 指示的像似符——当代摄影中的造像. 美术观察 .08(2019):79-80.

162. Чжао Сюэхуа. Отказ от самости для создания новой жизни. // Восточное искусство. 2012. – № 05. – С. 72-75.周雪松. 荣荣映里放弃自我,创造新生. 东方艺术 .05(2012):72-75.

163. Чжао Юаньюань. Исследование влияния цифровых технологий на современное фотографическое творчество. // Западное качественное образование, 2015. – № 2. – С. 44. 赵媛媛. 数字技术对当代摄影创作影响的研究. 西部素质教育 .02(2015):44. doi:10.16681/j.cnki.wcqe.2015.02.022.

164. Чжэн Сяоцзюнь. Двадцать зеркал, отражающих мир.// Издательство университета Цзинань, 2020. – 401с.郑晓君. 观照世界的二十面镜子 [M]. 暨南大学出版社:2020(5):401.

165. Чжоу Сянь. Поворот к визуальной культуре.// Пекин: Издательство Пекинского университета, – 2008.01.周宪. 视觉文化的转向 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2008.01.

166. Чэнь Чиюй. Введение в современное искусствознание.// Пекин: Издательство Цинхуа, 2005. – №10.陈池瑜.现代艺术学导论[M].北京：清华大学出版社，2005.10

167. Чжоу Сюйфань. Исследование фантастического нарратива в фотографическом творчестве. // Современное украшение (Теория), 2014. – № 9. – С. 153-154. 周旭帆. 探讨摄影创作中的幻想叙事. 现代装饰(理论) .09(2014):153-154.

168. Чжоу Шиянь. Moholy-Nagy II Общее экспериментирование и визуальное производство. // Новое искусство. 2019. – № 40(01) . – С. 49-62.周诗岩. 莫霍利–纳吉II 总体实验与视觉生产 [J]. 新美术, 2019, 40(01):49-62.

169. Чэнь Чун. От искусства к средству: Поток фотографии и ее современные тенденции. //Журнал Нанкинского института искусств (Искусство и дизайн), 2019. – № 5. – С. 169-175. 陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向.南京艺术学院学报(美术与设计) .05(2019):169-175.

170. Чэнь Вэйсин. Символы и позы пространства жизни — анализ семиотики и экологии человека на примере фотографических работ «Человек по существу — документальное в современности».// Обзор книг, 2004. – № 07. – С. 89-97. 陈卫星.生存空间的符号与姿态——关于《中国人本——纪实在当代》摄影作品的符号学和人文生态学分析.博览群书 07(2004):89-97.

171. Чэнь Цзяньчжун. От типологической фотографии к пейзажной фотографии. //Китайский фотограф, 2010. – № 04. – С. 10-11. 陈建中.由”类型学摄影”到”景观摄影”.中国摄影家 .04(2010):10-11.

172. Чэнь Чун. От искусства к средству: поток фотографии и ее современная тенденция//Журнал Нанкинского института искусств (искусство и дизайн), 2019 . – С.173. 陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2019(05):173

173. Чжу Ци. Новые тенденции в современной фотографии (примечания).// Искусство и литература, 2007. – № 03. – С. 6-7.朱其. 当代摄影新趋向(解说词).美术文献 .03(2007):6-7.

174. Чжу Цю, Китайская пионерская фотография с 1990 года//Хунань: Издательство изобразительных искусств Хунань, 2004. 朱其.1990 年以来的中国先锋摄影.湖南：湖南美术出版社，2004

175. Чжу Ци. Исследование новых путей обучения фотографии в условиях новой тенденции интеграции искусства и науки// Туризм и фотография, 2023. —№20 — С. 161-163. 朱琦.艺科融合新趋势下摄影教育新路径探索[J].旅游与摄影,2023,(20):161-163.

176. Чжу Сюэфэй. Коллекция современных фотографий Китая в Музее современного искусства Нью-Йорка (MOMA). // Восточное искусство, 2008. –

№ 17. – С. 23.祝雪霏.纽约 MOMA 收藏中国当代摄影作品.东方艺术 .17(2008):23.

177. Чжан Лицзе. Утопия и антиутопия: переосмысление коллективной памяти в практике современной фотографии. // Цифровая мода (Новое визуальное искусство). 2014. –№ 01. – С. 19-21.张立洁.乌托邦与反乌托邦:当代摄影实践中的集体记忆重塑.数位时尚(新视觉艺术) 01(2014):19-21.

178. Чжан Цзе. Между традицией и современностью - присвоение китайского пейзажа. // Красота и время. 2018. –№ 8. – С. 90-91.张洁. 在传统和当代之间——《中国景观》的挪用. 美与时代(下) .08(2018):90-91.

179. Чжу Юйвэнь. Фотоработы Чжу Ювэня//Журнал Китайского общества образования (CSSCI). Китайское общество образования, 2023. – № 10(12)-c161 朱雨雯，朱雨雯作品，中国教育学刊（CSSCI ）/中国教育学会，2023.-№ 10（12）-c161

180. Чжу Юйвэнь. Фотографическое исследование «китайских» классических легендарных образов // Кинокритика, 2023. – № 17(20)-c47-50 朱雨雯/“中国式”古典传说类影像的摄影研究/电影评介//电影评介杂志社，2023（20）:47-50

181. Цзе Чжан. Визуальная репрезентация тела в китайском фотоискусстве - на примере журнала «Популярная фотография» (1979-2019)// Шанхай: Шанхайский университет, 2022. – № 3 . – С.189. 张洁.中国摄影艺术中身体的视觉呈现 —以《大众摄影》杂志(1979-2019)为例.上海：上海大学.2022(3)：189

182. Чжан Хуэй. Анализ тематических форм выражения напряженности формальной реконструкции в современных фотографических работах.// Мир

новостей, 2014. – № 03. – С.182-183.张惠.当代摄影作品中形式重构张力的主题表现形式解析.新闻世界 .03(2014):182-183.

183. Цай Мэн. Документальное и концептуальное.//Китайская академия искусств, магистерская диссертация, 2006.蔡萌. 纪实与观念. 2006. 中国艺术研究院, MA thesis.

184. Цай Мэн. Эволюция и строительство: исследование современной китайской фотографии (1976-2010). Пекин: Китайская академия искусств, 2012. – № 2. – С.281. 蔡萌.演变与建构：中国当代摄影研究(1976-2010).北京：中国艺术研究院.2012(2):281

185. Цай Мэн. Пейзаж и наблюдение: стадиальный итог трансформации современной фотографии в Китае. // Восточное искусство, 2010. –№ 01. – С. 52-65.蔡萌. 景观·静观中国当代摄影转型的阶段性总结. 东方艺术 .01(2010):52-65.

186. Цао Куньпин, Ван Чжицян. Модели образования в области фотографии в контексте новых гуманитарных искусств. // Чжунго дасюэ цзяосюэ, 2023. —№12— С. 63-68. 曹昆萍,王志强.新文科背景下高校摄影教育模式的探索[J].中国大学教学,2023,(12):63-68.

187. Цяо Фан. Исследование абстрактной фотографии в китайской современной фотографии. //Популярная литература и искусство, 2016. – № 2, С. 180. 乔芳.抽象摄影在中国当代摄影中的探究.大众文艺 .02(2016):180.

188. Цяо Хункай. Атлас богинь памяти: видеоэксперименты Вальборг - Атлас, моушн-фотография и монтаж.//Журнал Пекинской киноакадемии,2023. – №03 – С. 22 乔泓凯.《记忆女神图集》：瓦尔堡的影像实验——Atlas、运动摄影与蒙太奇[J].北京电影学院学报,2023(03):p22

189. Цзян Лили. «Большая фотография» - стиль серии работ немецкого современного фотографа Гурски. // Художественная панорама, 2016. –№ 1. – С.

61.姜丽丽.”大照片”拍摄者——德国当代摄影家古斯基系列作品的风格. 美术大观 01(2016):61.

190. Цзян Пэйюй, Ритуалы времени Хироси Сугимото - первый взгляд на серию «Театр»//Парламентские художники XXIX, 2017. – С. 89 江佩瑜，杉本博司的时间仪式-“剧场”系列初探，議藝份子.2017(29):89

191. Цзян Хун. Фотофестивали Нью-Йорка: глобализация и диверсификация в фотографии. // Чжунго Шэин («Китайская фотография»), 2013. – №11. – С. 10-12. 江融.纽约摄影节:摄影的全球化和多元化.中国摄影，2013(11):10-12.

192. Цзун Цзе. Многомерный поворот коммуникационной парадигмы художественных музеев в контексте цифровых медиа. // Журнал искусства, 2024. – № 2. –С. 62-65. 宗洁.数字媒介语境下美术馆传播范式的多维转向.美术.02(2024):62-65.

193. Цан Се. Воспроизведение и ограничение. // Широкий угол искусства, 2017. – № 1. –С. 11-19. 藏策.再现与局限.艺术广角 .01(2017):11-19.

194. Цзу Юй. Отбросы эпохи «оскорбительной фотографии» - отслеживание злоупотреблений в современной фотографии.// Журнал Чжэцзянского медиаколледжа, 2015. – № 3. –С. 91-95.祖宇.沉渣泛起的”滥摄影”时代——追溯当代摄影的滥觞.浙江传媒学院学报 22.03(2015):91-95.

195. Шэнь Юбин. Изображение и значение: теория искусства модернизма в Англии и США. // Пекин: Коммерческое издательство, 2017. –№9.沈语冰. 图像与意义：英美现代艺术史论 [M]. 北京：商务印书馆，2017.09.

196. Шао Сюйтин. О языке эстетического выражения в фотографическом искусстве. // Популярная литература и искусство, 2015. – № 3. – С.188.邵秀婷.浅谈摄影艺术中的美感表现语言. 大众文艺 .03(2015):188.

197. Шао Вэньхуан. Концепция «фотографии» и мир «пейзажа»// Журнал Китайской академии искусств, 2022. – № 2. – С. 236-240 邵文欢.“摄影”的观看与“山水”的世界.中国摄影 2022(2):236-240

198. Ши Чжаньцзе. Китайское высшее фотографическое образование в контексте дисциплины - размышления от учебной программы, специализации к дисциплине. Китайский фотограф. 2020.-С.94-97. 石战杰.学科背景下的中国高等摄影教育— 从课程、专业到学科的反思.中国摄影家,2020:94-97

199. Юань Люй. От пейзажа к ландшафту: о расширении экстенсии концепции китайской пейзажной фотографии.// Журнал китайских фотографов, 2015. –№ 02. – С.94-99.袁柳.从风景到景观——论中国风景摄影概念的外延扩大化.中国摄影家 .02(2015):94-99.

200. Ян Хуа. Человечность, документальность, фотография — о фотовыставке в Гуандунском музее искусств «Человек по существу — документальное в современности». //Наблюдение за искусством, 2004. – № 01. – С. 48-49.仰华.人本·纪实·摄影——记广东美术馆”中国人本——纪实在当代”摄影展.美术观察. 01(2004):48-49.

201. Ян Сяоянь. 60 лет новой китайской фотографии, издательство // Хэбэй: Издательство изящных искусств Хэбэя, 2009 杨小彦.新中国摄影 60 年. 河北美术出版社，2009.

202. Ян Сяоянь. Некоторые жесты пионеров: Развитие «концептуальной фотографии» в китайской современной фотографии в новую эпоху.// Современные художники, 2015. – № 4. – С. 28-33+27. 杨小彦.先锋的若干姿态——新时期中国当代摄影中”观念摄影”的发展脉络(下).当代美术家 .04(2015):28-33+27.

203. Янь Сюй. Исследование медиатипов современной имиджевой коммуникации в Китае. // Знание новостей, 2018. –№ 9. – С. 77-81.闫旭.中国当代影像传播的媒介类型研究.新闻知识 .09(2018):77-81.

204. Ян Лили, Повседневная фотография, повседневная презентация и контроль власти в социальных сетях. // Наблюдение за искусством, 2019. – № 289. – С.23-25. 杨莉莉.社交网络中的日常摄影、日常呈现及权力控制.美术观察.2019(9)：23—25

**Общие ресурсы:**

205. URL:https://academicaccelerator.com/encyclopedia/zhcn/calotype(дата обращения: 20.11.2023)

206. URL: https://photo100.org/stereoscope-card/(дата обращения: 2.5.2023)

207. URL: https://photo100.org/louis-legrand/ (дата обращения: 2.5.2023)

208. URL:https://imagecoffee.huiminchi.com/ (дата обращения: 20.11.2023)

209. URL:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267(дата обращения: 2.5.2023)

210. URL: https://vkhutemas.academy/articles/fakultety-vxutemasa-korotko (дата обращения: 10.10.2023)

211. URL: https://vkhutemas.academy/articles/aleksandr-rodchenko-korotko (дата обращения: 10.10.2023)

212. URL:https://www.colta.ru/articles/art/16826-el-lisitskiy-kogda-propaganda-byla-iskusstvom (дата обращения: 10.10.2023)

213. URL:https://mamm.ru/transportable-exhibitions/industrialnyiy-mir-aleksandra-rodchenko/ (дата обращения: 10.10.2023)

214. URL:https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17090371(дата обращения: 10.10.2023)

215. URL:https://electro.nekrasovka.ru/books/4239(дата обращения: 10.10.2023)

216. URL:https://media.contented.ru/vdohnovenie/istoriya-dizajna/kak-aleksandr-rodchenko-pridumal-sovetskij-dizajn/ (дата обращения: 10.10.2023)

217. URL:https://www.britannica.com/biography/Cindy-Sherman.(дата обращения: 20.11.2023)

218. URL:https://www.forbeschina.com/billionaires/64016(дата обращения: 20.11.2023)

219. URL:https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/francesca-woodman-vanishing-act-deborah-levy(дата обращения: 20.11.2023)

220. URL:https://www.sohu.com/a/453034721_698256(дата обращения: 20.12.2023)

221. URL:https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko, (дата обращения: 20.12.2023)

222. URL: http://www.zeng-han.com/ (дата обращения: 18.12.2023)

223. URL:http://www.plus3gallery.com/en/product-21022-82442.html(дата обращения: 20.12.2023)

224. URL:https://www.randian-online.com/zh/np_event/taca-sui-odes/(дата обращения: 20.12.2023)

225. URL: https://www.modernartoxford.org.uk/blog/from-the-mao-archive-helen-chadwicks-viral-landscapes-in-1989 (дата обращения: 18.04.2023).

226. URL:https://arzamas.academy/materials/2510(дата обращения: 10.1.2024).

227. URL: https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/ （ дата обращения: 12.1.2024).

228. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/8981/（дата обращения: 12.1.2024).

229. URL: https://www.britannica.com/art/computer-art. (дата обращения: 1.12.2023)

230. URL:https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_8350975(Дата обращения: 18.12.2023)

231. URL: http://manovich.net/(дата обращения: 18.12.2023)

232. URL: https://selfiecity.net/#theory (дата обращения: 18.12.2023)

233. URL ： https://www.researchgate.net/publication/ (дата обращения: 18.12.2023)

234. URL:https://www.randian-online.com/zh/np_event/liu-zheng-selfie/ (дата обращения: 18.11.2023)

235. URL: https://ucca.org.cn/exhibition/yang-yong-lightscape-2/ (дата обращения: 18.11.2023)

236. URL:https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html (дата обращения: 18.11.2023)

237. URL: http://www.hiart.cn/news/detail/0cfivut.html (дата обращения: 18.11.2023)

238. URL:https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-33558.shtml (дата обращения: 10.12.2023)

239. URL: https://www.namoc.org/ (дата обращения: 18.11.2023)

240. URL:https://www.archiposition.com/items/20180525113202 (дата обращения: 18.11.2023)

241. Музей фотографии Се Цзылуна ， URL: https://www.x-museum.com/(дата обращения: 18.11.2023)

242. Галерея современного изображения Чэнду ， URL: https://www.cdcim.cn/(дата обращения: 18.11.2023)

243. Шанхайский центр фотографии，URL: https://en.scop-sh.org/(дата обращения: 18.11.2023)

244. Центр фотоискусства « Три тени» ,URL: www.threeshadows.cn(дата обращения: 18.11.2023)

245. Ofoto-галерея,URL: http://www.ofoto-gallery.com(дата обращения: 18.11.2023)

246. Галерея M97 , URL: https://www.m97gallery.com/(дата обращения: 18.11.2023)

247. « TOP20» Китайская выставка новых талантов современной фотографии, URL:https://www.cphoto.com.cn/m/feature/top20.html(дата обращения: 18.11.2023)

248. URL:https://https://en.wikipedia.org/wiki/W._J._T._Mitchell (дата обращения: 13.11.2023)

249. Фестиваль фотографии в Арле, Франция: URL: https://www.rencontres-arles.com/en (дата обращения: 20.12.2023)

250. Международный фестиваль фотографии в Пинъяо , URL: https://m.pipyz.com.cn/#/ (дата обращения: 20.12.2023)

251. Международный Фестиваль фотографии в Лишуе. URL: http://www.lishuiphoto.org (дата обращения: 20.12.2023)

252. Цзимэй х Арль Международный фестиваль фотографии , URL:https://www.threeshadows.cn/jimei-arles/ выставки/(дата обращения: 20.12.2023)

253. Международный фестиваль фотографии в Дали , URL: http://www.dipephoto.com/newsinfo/6034636.html (дата обращения: 20.12.2023)

254. Shanghai photofairs, URL:https://www.photofairs.org/shanghai/(дата обращения: 20.12.2023)

255. Ярмарка искусства и дизайна Западного побережья, URL:http://www.westbundshanghai.com/index.php/index/index.html(дата обращения: 20.12.2023)

256. URL: https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html (дата обращения: 20.12.2023)

257. URL: https://www.xubing.com/cn/ (дата обращения: 20.12.2023)

258. Невидимки в городе, Московский музей мультимедиа-арта URL: https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/hide-in-the-city/ (дата обращения: 20.12.2023)

259. Музей современного искусства, Нью-Йорк, URL:https://www.moma.org/ (дата обращения: 20.12.2023)

260. URL: https://www.heyining.com/2422-2/(дата обращения: 20.10.2023)

261. Мода и стиль в фотографии , URL: https://mamm-mdf.ru/festivals/filter/fashion-and-style-in-photography/ (дата обращения: 20.10.2023)

262. URL: https://www.portmuseum.cn/doc/zl/zlhg/2017n/27741.shtml (дата обращения: 20.10.2023)

263. ФОТОФАИРС Шанхай- «Insight» URL:https://www.photofairs.org/shanghai/public-programs/insights/previous-years/ (дата обращения: 20.10.2023)

264. URL:https://www.x-museum.com/web-wechat/info/detail?infoId=457 (дата обращения: 20.10.2023)

265. Невзаимозаменяемый токен, URL: https://zh.wikipedia.org/zh-cn/NFT (дата обращения: 20.10.2023)

266. URL: https://yuan.500px.com.cn/home(дата обращения: 20.10.2023)

267. URL:https://yuan.500px.com.cn/product/3890806982225(дата обращения: 20.10.2023)

268. Музей Виктории и Альберта,URL: https://www.vam.ac.uk/ (дата обращения: 20.12.2023)

269. Маленький швейцарский мастер: Нежданное путешествие, URL: https://www.mathiasbernhard.ch/schweizer-kleinmeister-an-unexpected-journey/ (дата обращения: 20.12.2023)

270. ARTEXB ,URL: https://www.artexb.com/(дата обращения: 20.12.2023)

271. Онлайн-выставка Shanghai Image Expo « Flying Boundaries» URL: https://www.photofairs.org/shanghai/zh-hans/the-boundary-of-drifting/ (дата обращения: 20.12.2023)

272. Выставочный зал на Облаке | This Decade: Pictures - Taking Charge - документальная выставка Пекинской международной недели фотографии (2013-2022).URL: http://www.photobeijing.com/2023-07/27/content_36878030.htm (дата обращения: 20.12.2023)

273. APSMUSEUM.URL:http://artpioneerstudio.com/en/about(дата обращения: 20.2.2023)

## Приложение

Таблица 1：Международные фестивали фотографии и биеннале в Китае

| **фестиваль фотографии** | **Время** | **веб-адрес** |
|---|---|---|
| Международный фестиваль фотографии в Пинъяо 平遥国际摄影节 | 2001 | Https://m.pipyz.com.cn/# |
| Международный Фестиваль фотографии в Лишуе 丽水国际摄影节 | 2004 | Http://www.lishuiphoto.org |
| Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу 连州国际摄影节 | 2005 | |
| Цзимэй и Арльский Международный фестиваль фотографии 集美.阿尔勒摄影季 | 2005 | Https://www.threeshadows.cn/jimeiarles/exhibitions/ |
| Международный фестиваль фотографии в Дали 大理摄影节 | 2009 | Http://www.dipephoto.com/ |
| Шанхайская photofairs 上海影像博览会 | 2014 | Https://www.photofairs.org/ |
| Триеннале изображений в Гуанчжоу 广州影像三年展 | 2005 | Http://www.guangzhouimagetriennial.org/ |

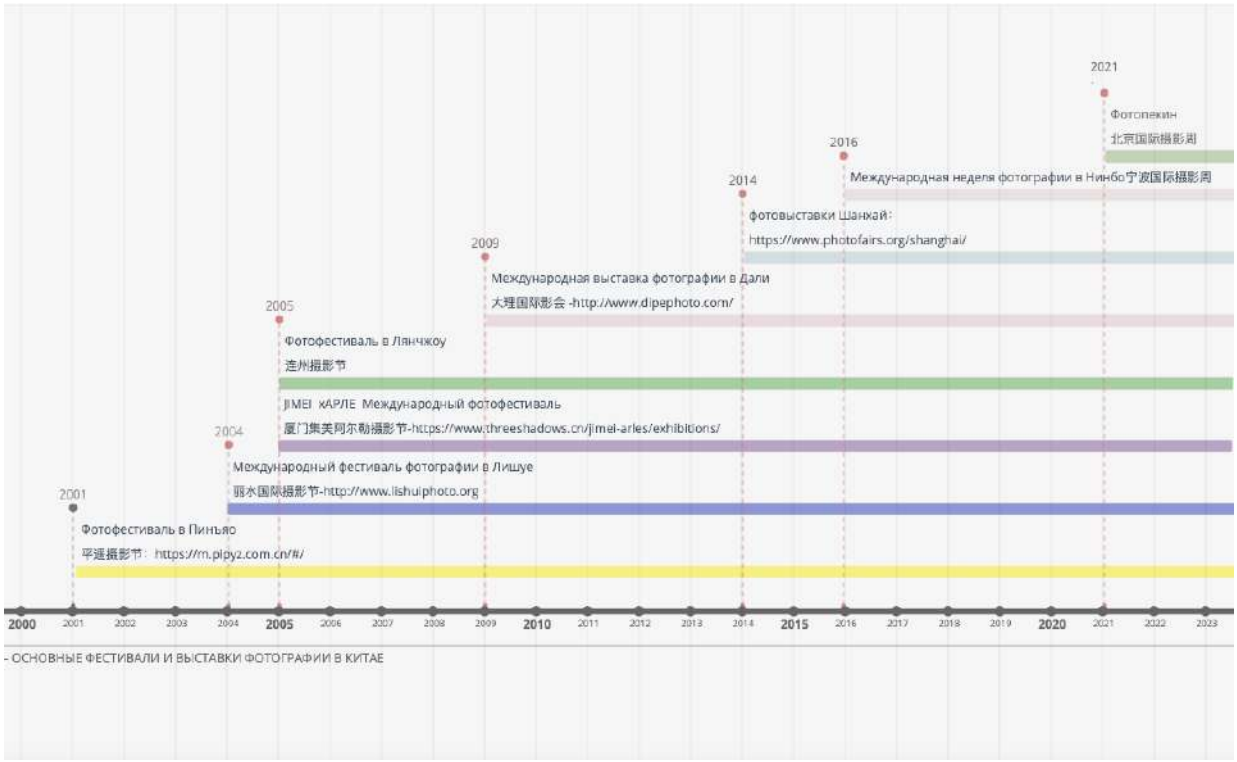



Таблица 2:Музеи, галереи и учреждения, связанные с выставками и коллекциями фотографий в Китае

| **название (вещи)** | **район** | **веб-адрес** |
|---|---|---|
| Музей искусств гуандуна 广东美术馆 | Гуанчжоу 广州 | https://www.gdmoa.org |
| Cafa art museum 中央美术学院美术馆 | Пекин 北京 | https://www.cafamuseum.org/ |
| Национальный художественный музей китая 中国美术馆 | Пекин 北京 | https://www.namoc.org/ |
| Caa art museum 中国美院美术馆 | Ханчжоу 杭州 | https://caam.caa.edu.cn/ |
| Художественный музей чжэцзяна 浙江美术馆 | Ханчжоу 杭州 | https://www.zjam.org.cn/ |

| | | |
|---|---|---|
| Yuz museum<br>余德耀美术馆 | Шанхай 上海 | yuzmshanghai.org |
| Chengdu contemporary image museum<br>成都当代影像馆 | Чэнду 成都 | https://www.cdcim.cn/ |
| Длинный музей<br>龙美术馆 | Шанхай 上海 | http://www.thelongmuseum.org/ |
| X-museum<br>谢子龙摄影博物馆， | Хунань 湖南 | https://www.x-museum.com/ |
| Музей современного искусства<br>上海当代艺术馆 | Шанхай 上海 | www.mocashanghai.org |
| Художественный музей миншенг 民生现代美术馆 | Шанхай 上海 | www.minshengart.com |
| Шанхайский музей современного искусства 上海当代艺术博物馆 | Шанхай 上海 | www.powerstationofart.com |
| Moca 银川当代美术馆 | Иньчуань 银川 | http://www.moca-yinchuan.com/ |
| Музей современного искусства 今日美术馆 | Пекин 北京 | www.todayartmuseum.com |
| Музей искусств сифанг 四方美术馆 | Нанкин 南京 | https://www.sothebys.com/zh-hant/museums/sifang-art-museum |
| Музей редбрикарта<br>红砖美术馆 | Пекин 北京 | http://www.redbrickartmuseum.org |
| Центр фотоискусства «три тени»三影堂 | Пекин 北京，Сямынь 厦门 | https://www.threeshadows.cn/cn/ |
| Шанхайский центр фотографии 上海摄影中心 | Шанхай 上海 | https://en.scop-sh.org/ |
| M97 画廊 | Шанхай 上海 | http://www.m97gallery.com/ |

| | | |
|---|---|---|
| 上海全摄影画廊， | Шанхай 上海 | http://www.ofoto-gallery.com |
| M арт центр<br>M50 | Шанхай 上海 | https://www.m-artcenter.com/zh/guan_yu_wo_men/ |
| Галерея шангхарт<br>香格纳画廊 | Шанхай 上海 | www.shanghartgallery.com |
| Шанхайский центр современного искусства<br>上海当代艺术中心 | Шанхай 上海 | https://www.powerstationofart.com/whats- |
| Ocat | Шанхай 上海 | www.chinesecontemporary.com |
| Центр современного искусства улленс 尤伦斯 | Шанхай 上海，Пекин 北京 | https://ucca.org.cn/ |
| Галерея лео 狮语画廊 | Пекин 北京 | https://www.leogallery.com.cn/zh/ |
| Восточная галерея<br>东画廊 | Пекин 北京 | http://www.dongallery.cn/portal/zh-CN/Home |
| Eli klein gallery | Пекин 北京 | http://www.galleryek.com/ |
| Центр искусств нефтяных танков 泰康艺术中心 | Шанхай 上海 | http://www.tankshanghai.com/ |
| Вечнозеленая галерея<br>常青画廊 | Пекин 北京 | http://www.galleriacontinua.cn/ |
| Галереяinn | Пекин 北京 | https://www.inkstudio.com.cn/zh/about/ |
| Галерея pace<br>佩斯北京 | Пекин 北京 | www.pacegallery.com/beijing |
| Галерея сейчас<br>北京现在画廊 | Пекин 北京 | www.beijingartnow.com |
| Арт-пространство-борниан<br>伯年艺术空间 | Пекин 北京 | https://www.bonianspace.com/ |
| Madeingallery 没顶画廊 | Шанхай 上海 | http://www.madeingallery.com |
| Oōeli 天目里 | Ханчжоу 杭州 | http://www.ooeli.com/ |

| | | |
|---|---|---|
| A thousand plateaus art space 千高原艺术空间 | Чэнду 成都 | https://www.1000plateaus.org/cn/ |

Таблица3:Международные фестивали фотографии

| **Международные фестивали фотографии** | **Время начала** | **веб-адрес** | **Место организации** |
|---|---|---|---|
| ARLES | 1970 | https://www.rencontres-arles.com/ | Арль, Франция |
| AIPAD | 1979 | Aipad https://www.aipad.com/#7 | Нью-Йорк,США |
| PARISPHOTO | 1997 | https://www.parisphoto.com/ | Париж, Франция |
| PHOTO LONDON | | https://photolondon.org/ | Лондон, Англия. |
| VISA POURL'IMAGE | 1989 | https://www.visapourlimage.com/ | Перпиньян, Франция. |
| PHOTO ESPAÑA | 1998 | https://www.phe.es/festivalphe/ | Мадрид, Испания |
| FOTOFEST | 1983 | www.fotofest.org | Хьюстон, США |
| ART BASEL | 1970 | https://www.artbasel.com/ | Базель,Швейцария |
| MONTH OF PHOTOGRAPHY | 2009 | https://www.monthofphotography.com/ | ЛосАнджелес США |
| МОСКВА ФОТОБИЕННАЛЕ | 2000 | https://mamm-mdf.ru/festivals/filter/photobiennale/ | Москва |

Таблица4:Сайты некоторых международных художественных музеев и других организаций, связанных с изображениями

| **название (вещи)** | **веб-адрес** | |
|---|---|---|
| IMA | https://imaonline.jp/ | |
| FOAM | https://www.foam.org/ | |
| MOMA | https://www.moma.org/ | |

| | | |
|---|---|---|
| ЦЕНТР ГЕТТИ | https://www.getty.edu/ | |
| MAMM | https://mamm-mdf.ru/exhibitions/ | |
| ARTSY | https://www.artsy.net/ | |
| ДОСТУПНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА | https://affordableartfair.com/ | |

Таблица5: Сайты китайских художников современной фотографии (частично)

| художники | веб-адрес |
|---|---|
| Чжан Дали 张大力 | http://www.galleryek.com/ch/artists/zhang-dali |
| Инь Сючжэнь 尹秀珍 | https://www.pacegallery.com/artists/yin-xiuzhen/ |
| Фэн Мэнбо 冯梦波 | http://www.chambersfineart.com/ch/yi-zhu-jia/feng-meng-bo/zhan-lan |
| Тан Цзинфэн 唐景锋 | https://www.kurttong.co.uk/ |
| Сунь Яньчу 孙彦初 | http://www.stargallery.cn/cn/artists/detail/59 |
| Цзян Чжи 蒋志 | https://www.jiangzhiart.com/ |
| Ван Цинсун 王庆松 | http://www.wangqingsong.com/ |
| Лю Силинь 刘思麟 | https://photographyofchina.com/author/liu-silin |
| Цзяо Цзянь 矫健 | https://www.caa.edu.cn/sz/zzjs/jiaojian/zuopin/index.html |
| Шао Даланга 邵大浪 | https://shaoart.com/dalang/cindex.php |
| Гуань Хуайбинь 管怀宾 | https://www.caa.edu.cn/sz/zzjs/guanhuaibin/zuopin/index.html |
| Хай Бо 海波 | https://www.mplus.org.hk/tc/collection/makers/hai-bo/ |
| Чжу Ланьцин 朱岚清 | http://www.plus3gallery.com/product-13914-50965.html |
| Лай Ланга 黎朗 | https://www.1000plateaus.org/cn/artists/40-li-lang/ |
| Чжан Хуань 张洹 | http://www.zhanghuan.com/ |
| ЧЭНЬ Чжэ 陈哲 | https://zheis.com/ |
| Ху Вейи 胡为一 | https://www.asiaartcenter.org |
| Лян Сю 良秀 | http://www.plus3gallery.com/product-13914-50967.html |

| | |
|---|---|
| Мо И 莫毅 | http://www.plus3gallery.com/product-13914-50024.html |
| Лю Болин 刘勃麟 | http://www.galleryek.com/ch/artists/liu-bolin |
| Лю Чжэна 刘铮 | http://www.galleryek.com/ch/artists/liu-zheng |
| Фэн Ли 冯立 | https://www.1000plateaus.org/cn/artists/67-feng-li/ |
| Чжан Хайэр 张海儿 | https://blindspotgallery.com/zh-hant/artist/zhang-haier/ |
| Луо Яна 罗洋 | https://www.luoyangphoto.com/information/bio/ |
| Лу Янг 陆扬 | http://luyang.asia/ |
| Мяо Сяочуня 缪晓春 | https://www.miaoxiaochun.com/ |
| Ху Шуай 胡帅 | https://www.shaunhu.com/ |
| Хонг Хао 洪浩 | https://www.mplus.org.hk/tc/collection/makers/hong-hao/ |
| Цзинь Яннань 金亚楠 | http://www.innart.org/cn/artist/work/76cgoA.html |
| Луо Юнцзиня 罗永进 | http://www.ofoto-gallery.com/ |
| Ни Юйю 倪有鱼 | https://www.perrotin.com/cn/artists/Youyu_Ni/417#images |
| Фэн Яня 封岩 | https://www.threeshadows.cn/cn/store/products/21-3/ |
| Чэнь Сяои 陈萧伊 | https://chenxiaoyi.net/ |
| Цзян Пэнъи 蒋鹏奕 | https://www.randian-online.com/zh/np_event/jiang-pengyi/ |
| Ван Ниндэ 王宁德 | http://wangningde.com/ |
| Чен Вэя 陈维 | https://www.otafinearts.com/cn/artists/37-chen-wei/ |
| Ли Шунь 李舜 | http://lishunstudio.com/ |
| Цзэн Хань 曾翰 | http://www.zeng-han.com |
| Чена Ронхуи 陈荣辉 | http://www.plus3gallery.com/product-13914-118549.html |
| Чжана Кечуная 张克纯 | http://www.plus3gallery.com/product-13914-48871.html |
| Линке 林科 | http://www.plus3gallery.com/product-13914-132019.html |
| Го Гочжу 郭国柱 | https://www.mlfinearts.com/ |
| Та Ки 塔可 | https://www.taca.work/ |
| Танг Нанана 汤南南 | https://www.tangnannan.com/ |
| Цай Гоцяна 蔡国强 | http://www.caiguoqiang.com/ |
| Чжана Вэньсиня 张文心 | https://www.zhangwenxin.com/ |

| | |
|---|---|
| Чжана Ляоюаня 张辽源 | http://www.zhangliaoyuan.art/portal/ |
| Ду Ян　杜洋 | http://duyangfoto.com/cg/-tinnitus/ |
| Ма Лян 马良 | https://www.maleonn.com/ |
| Ян Чжэньчжун 杨振中 | https://yangzhenzhong.com/ |
| « голова птицы»鸟头 | https://www.birdheadart.com/birdhead-world |
| Сюй Бин 徐冰 | http://www.xubing.com/ |
| Чэнь Шаоксионг 陈劭雄 | http://www.chenshaoxiong.net/ |
| Шао Вэньхуан 邵文欢 | http://shaowenhuan.art/ |
| Цай Гоцян 蔡国强 | http://www.caiguoqiang.com/ |
| Чжан Цзинь 张晋 | www·lakezhan·com |
| Лэй Лэй 雷磊 | https://www.leilei-studio.com/ |
| Сюй Гуаньюй 徐冠宇 | https://www.xuguanyu.com/ |
| Сюй Чжэнь(徐震) | https://www.perrotin.com/cn/artists/Zhen_Xu/302 |
| 杨泳梁 Ян Юнлян | https://www.yangyongliang.com/bio |
| Цао Фэй 曹斐 | http://www.caofei.com/ |
| Цао Шу 曹澍 | http://www.caoshuart.com/ |
| Ван Ханьлинь 王翰林 | https://wanghanlin.art/ |
| Ян Юань Юань 杨圆圆 | https://www.lukayangworks.com/ |
| У Цзюньюн 吴俊勇 | https://www.wujunyong.com/w |

КИТАЙСКАЯ ВЕРСИЯ

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算高等教育机构

俄罗斯国立工艺美术大学（以 S.G. 斯特罗加诺夫命名）

以手稿形式呈现

**朱雨雯**

# 设计创作语境下中国当代摄影艺术表现形式的探索—21 世纪初的方向与趋势

专业：5.10.3 — 艺术类型（技术美学与设计）

申请艺术学副博士学位

第一卷

学术导师：

艺术学博士，教授

拉夫连季耶夫·亚历山大·尼古拉耶维奇

莫斯科，2025

# 目录

**引言**

**第一章：世界摄影艺术的演变：艺术形式与流派特性的形成**

1.1 从完善工具到实现摄影的艺术本质：技术与真实性的交汇

1.2 20 世纪上半叶艺术潮流对摄影创作方向的影响

1.3 摄影作为媒介的概念在 20 世纪的形成

1.4 摄影与社会史：对社会和文化的批判与反思

第一章结论

**第二章：20 世纪末至 21 世纪初的艺术创新及其对中国当代摄影的影响**

2.1 后现代主义对摄影的影响：再现与阐释之间的动态转变

2.2 摄影的新叙事：时间感知与叙事构建

2.3 身体的象征和社会诠释

2.4 超现实主义与抽象艺术的交织：形式与内容边界的探索

2.5 风景摄影：自然叙事和空间诗学的创新

第二章结论

**第三章 中国当代摄影发展的前景方向**

3.1 数字技术背景下的摄影创新

3.2 摄影语言深化和拓展：跨学科对话的视觉语言

3.3 在公共空间中组织和开展摄影项目

3.4 社会与数字技术带来的变革：多样性与全球化对摄影的影响

3.5 摄影艺术的前景形式（互动形式）

第三章结论

**结论**

**附录**

# 引言

**研究课题的相关性**

当代大众摄影对视觉文化和日常生活的影响日益加深，通过与环境和平面设计的深度融合，已然发展成为一门完整的项目型创作门类。

以摄影为例，我们可以清晰看到工艺美术与设计的融合：它运用通用的数字技术和工业化生产技术进行作品的设计与实现，通过批量复制的方式将作品导入文化与教育领域的媒体和广告设计产品之中。

图像处理、排版设计、视频剪辑等技术手段使得静态与动态画面及装饰性构图能够以完全相同的数字副本形式实现无限传播。如今，采用任意材质和尺寸的数字化印刷技术，结合覆膜和塑化效果处理，可以创作出经久耐用的展览装置作品，甚至适用于露天环境。

当代摄影如今正在发展成为创意产业的重要实践领域。作为一种普适性技术手段和交流语言，摄影的群众基础特性使其成为吸引广泛受众参与创作与生产的优质媒介形式，持续扩大其观众群体。

在中国，摄影展览的规模与数量持续扩大，已形成举办国际摄影节、赛事和双年展的成熟传统，这些活动持续刷新着人们对摄影在当代文化中角色定位及其艺术表现手法的认知。摄影艺术的表达手段正深度融入各类艺术项目形态，涵盖多种艺术形式与创作类型，并渗透至多媒体、屏幕媒介及印刷品等平面设计领域。

所有这些发展趋势使得研究二十至二十一世纪摄影艺术在艺术创新语境中的演进脉络、应用形态的影响及其与其他艺术形式的互动关系成为一项具有现实紧迫性的重要课题。

摄影节庆与展览本身正逐渐转化为综合性的策展与设计项目，其成功实施不仅需要理解观众心理认知机制与摄影艺术的社会角色，更需系统掌握该创作领域的当代技术工具、环境空间运用及展陈可能性，并具备对其多样性的全面认知。

近年来，公众对摄影艺术教育的关注持续增长，成为一项显著趋势。培养能够融合艺术原则与设计技术的专业人才，已变得至关重要。这类人才不仅应理解其作品的文化与社会意义，还需熟练掌握影像建构所需的当代技术与艺术手段，以胜任各类项目任务。

当代摄影正与设计及其他艺术形式产生深度交互。艺术设计在构建视觉图景与展览空间时，往往将摄影作为核心表现媒介。摄影领域的跨学科实践凸显出创建融合多元艺术形式与技术手段的独特创作项目的必要性，这种融合能产生显著的协同效应。在中国特有的文化语境下，摄影

艺术与平面设计、摄影技术的创新结合，正因植根于千年文明的独特性和深厚底蕴而呈现出鲜明的本土特征。

因此，探究中国当代摄影的发展路径与趋势演变，对于理解摄影作为技术性艺术门类与设计领域在项目文化构建、设计教育发展及艺术产业化进程中的互动机制，不仅具有现实意义，更构成理论研究的必要维度。

**专题的科学发展程度**

在学术领域，摄影艺术理论研究呈现出丰富的多样性和深度，涵盖摄影本体论、符号学分析及其在社会文化和当代艺术实践中的作用。研究者们已经建立起了坚实的理论基础。本雅明[1]分析了摄影的出现对现代文明的重大影响。罗兰.巴特探讨了摄影的象征性和概念性[2]。桑塔格在《论摄影》[3]（1977）中研究了摄影在社会中的历史和当代作用（1977 年）。范·利耶[4]、维克多-布尔金[5]和 威廉-弗卢塞尔分别从摄影哲学和社会学的角度，扩展了关于摄影的讨论。同时，克劳斯、安德烈.巴赞[6]以及萨考夫斯基[7]的研究丰富了对摄影媒介特质及其历史演变的理解。这些理论工作展示了摄影在记录和表达、客观和主观、现实和认知之间的复杂互动，强调了摄影作为研究对象的丰富层次及其在当代视觉文化中的核心地位。

在研究世界摄影史时，传统的做法是编写大型叙事研究。在全球摄影史研究中，像博蒙特-纽霍尔[8]的《摄影史》（1949），娜奥米·罗森布鲁姆的《摄影的世界历史》（1984）[9]，以及伊恩-杰弗里的《摄影：简明历史》（1989）等宏大叙事的通史作品占据了重要位置。近年来，摄影在当代艺术实践中的角色越发受到关注，例如，丽兹·赫伦和瓦尔·威廉姆斯编著的《启示：女性关于摄影的写作，从 1850 年代到现在》（2003），克里斯托弗-皮尼的《摄影的另类历史》（2015），马克-德顿的《今日摄影：1960 年以来的影像艺术》[10]，以及希尔德-范盖尔德和海伦-韦斯特盖斯特的《摄影理论：历史脉络与案例分析》都围绕在当代摄影艺术实践中。

此外，法国著名摄影史学家安德烈·胡耶的《摄影：从文献到当代艺术》一书专门论述了摄影从文献到当代艺术的转变。英国的夏洛特·科顿的《作为当代艺术的照片》中，聚焦于更年轻

[1]本雅明.复制机械时代的艺术作品.王才勇译，北京：中国城市出版社，2002：193
[2] 罗兰·巴特.明室：摄影札记.1981，119 页
[3] 苏珊·桑塔格.论摄影.黄灿然译..上海译文出版社.2010:230
[4] 亨利·范·利耶.摄影哲学.应爱萍,薛墨译，中国摄影出版社，2016.
[5] 维克多·伯金.思考摄影.英国麦克米伦教育出版社，1982：239.
[6] 安德烈·巴赞(法国)——摄影图像本体论 译者：毛卫东 (摄影文论丛刊)第 2 期 2015 年 2 月)
[7] 约翰·撒考夫斯基.摄影师的眼睛.现代艺术博物馆.1982:338
[8] 博蒙特·纽霍尔.摄影史: 从 1839 年至今.现代艺术博物馆，1982:319
[9] 娜奥米·罗森布鲁姆.世界摄影史.阿比维尔出版社，2007:720
[10] 马克·德顿.网址：https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Pinney（访问日期：2023.10.10）

一代的艺术家—他们更强调摄影的技术和材质特性。利兹-威尔斯的《摄影批判导论》[11]深入探讨摄影理论的核心问题。马尔佐尼和海德曼的《构建当代摄影中的图像》和苏特的《为什么要进行艺术摄影（第二版）》也是重要的文献。还有，贝特探讨了后现代摄影的多样性及其如何跨越传统界限[12]。巫鸿和切尔西-福克斯威尔研究了中国早期摄影的历史，并将其与亚洲邻国和世界各国的摄影和艺术史发展进行了比较[13]。

由俄罗斯艺术史学家构建的摄影理论，包括 O.N. 阿韦尔雅诺娃、N.V. 阿法纳谢夫斯卡娅、A.N. 拉夫连季耶夫、O.L. 斯维布洛娃、Б.Т. 斯季格涅耶夫 V.T.斯季格涅耶夫、I.Y.奇米列娃等众多学者的贡献，在深入探讨全球当代摄影艺术的演变和发展趋势时不应被忽视。然而，国际学术界在 21 世纪对中国当代摄影发展趋势的综合研究仍较少。尽管中国的学术研究在这一领域已有一定进展，但考虑到中国快速发展的社会经济地位及文化开放性，这些研究在系统性、深度和方法论上仍然不足。

然而，国际学术界对 21 世纪中国当代摄影发展趋势的全面研究仍不多见。尽管中国的学术研究在快速发展的社会经济地位和文化开放程度下取得了一定的进展，但在系统性、深度和方法论方面仍显不足。从 2009 年出版的杨小彦的《新中国摄影 60 年》[14]，到鲍昆的《观看.再观看--当代影像文化》[15]，都是对中国当代影像文化的研究。从李楠的《影响：中国当代摄影精神图录》到朱其的《1990 年以来的中国先锋摄影》[16]，中国学者开始尝试建立当代摄影的学术话语体系。

此外，蔡萌在博士论文[17]中建构了一种针对中国当代艺术和当代摄影的研究框架（2012）。张洁（2019）在博士论文[18]中通过 “身体”视觉的具体艺术现象和摄影图像的梳理与分析，对中国摄影艺术中身体呈现进行归纳和总结。

近来也有一些中国理论学者关注中国当代摄影发展脉络的的文献，顾铮的《当代摄影文化地图》[19]以及《中国当代摄影景观（1980—2020）》通过宏观与微观的双线索分析，勾勒出了中

[11] 威尔士.L.摄影批判导论.2000:416
[12] 大卫.贝特.摄影的关键概念.伯格出版社，2009:224
[13] 切尔西-福克斯威尔，巫鸿，摄影与东亚艺术，芝加哥大学和艺术媒体资源。2021:424
[14]杨小彦.新中国摄影 60 年.河北美术出版社，2009
[15]鲍昆.观看再观看：当代影像文化.中国文联出版公司.2009:354
[16] 朱其.1990 年以来的中国先锋摄影，湖南：湖南美术出版社，2004:401
[17] 蔡萌.演变与建构：中国当代摄影研究（1976-2010）.北京：中国艺术研究院.2012（2）:281
[18] 张洁，中国摄影艺术中身体的视觉呈现 —以《大众摄影》杂志（1979-2019）为例，上海：上海大学.2022（3）：189
[19] 顾铮.当代摄影文化地图.杭州：浙江摄影出版社，2016:344

国当代摄影的发展脉络。巫鸿的《聚焦：摄影在中国》[20]和海杰的《屏幕生存：2000 年以来的中国当代摄影切面》[21]进一步拓展了研究视野，探索了数字时代下中国当代摄影的新面貌和挑战。

文化机构如美术馆、博物馆、画廊和艺术中心在推动中国当代摄影艺术及其理论研究方面扮演了不可或缺的角色。展览如《过去与未来之间-中国当代摄影和摄像艺术展》（2004）；《中国当代摄影 20 年》展览（2006）；“第二届广州国际摄影双年展”展示了在 1976 年以来的 30 年的中国摄影（2007）；《2009 年以来中国新摄影展》[22]（2013）；《中国当代摄影 2009-2014》[23]（2014）；以及《从颗粒到像素：中国摄影的故事》（2015），还有《中国当代摄影 40 年（1976-2017）》展览[24]（2017）；《摄影 180 年在中国》展览[25]（2019）等等。尽管这些展览为中国当代摄影艺术的理论研究提供了宝贵的实践案例和视觉资料，但它们未能最终构建起一个完整的理论研究体系。

尽管在理论、创作以及历史文化方面积累了大量资料，但摄影与设计在当代文化语境及项目型创意领域中的互动关系的研究却鲜有涉及。个别例外的研究包括海杰的《屏幕生存：2000 年以来的中国当代摄影切面》及 S.S.菲连科的论文《面向社交媒体的时尚摄影发展趋势》，后者该论文揭示了 21 世纪初期时尚设计界摄影图像的趋势、创作特点及功能。

总体而言，关于中国当代摄影的学术讨论亟需更深入地融入全球艺术史的宏观框架之中，同时也应与社会与文化变迁的跨学科理论紧密结合，从而构建起全面、深入且系统的理论研究结构。目前，围绕本研究中所探讨的主题与方向，系统性的学术研究在学界仍相对稀缺，亟待进一步的推动与深化。

**论文研究的目的：**在项目型艺术表达、艺术表现手法及与其他艺术形式互动的语境下，研究中国最新摄影艺术的发展方向。

为实现该研究目标，可通过以下任务达成：

- 探讨摄影技术与工艺演变的历程及其对摄影艺术中文化传播形式与艺术类型构建的影响；
- 分析摄影艺术作为视觉文化现象，其风格与艺术流派发展中艺术表现手法的演变；
- 系统梳理当代中国摄影创作流派在项目文化语境与媒体生态中的发展脉络及历史分期；

[20] 巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:421
[21] 海杰.屏幕生存-2000 年以来的中国当代摄影切面.北京：中国民族摄影出版社，2016，p323
[22] 2013 年北京国际摄影双年展主题展-2009 年以来中国新摄影
[23] 2014 年，上海民生现代美术馆，摄影群展《中国当代摄影 2009-2014》
[24] 中国当代摄影 40 年（1976-2017）展览， https://www.threeshadows.cn/cn/exhibitions/7-401976-2017-three-shadows-10th-anniversary-special-exhibition/overview/(访问时间: 2023 年 10 月 10 日)
[25] 银川当代美术馆，“摄影 180 年在中国”展览 http://www.moca-yinchuan.com/books/detail/?id=26

- 明确摄影艺术在当代艺术与设计项目中的地位与作用；

-分析摄影作品在当代艺术进程媒介化语境下的展呈形态与传播策略（涵盖新摄影社会史、摄影展览空间设计等维度）

**论文研究对象：**二十一世纪初期中国摄影艺术作品及其在综合艺术项目、设计创作、博物馆展陈体系中的整合模式。

**论文研究主题：**中国当代中国摄影艺术表现手法体系建构，21 世纪初的创作方向和发展趋势，以及这些趋势在项目创作活动中的体现，特别是其对设计等相关创作领域的影响。

**研究的时间范围：**本研究涵盖了 20 世纪和 21 世纪中国摄影的发展历程，重点关注关键的艺术和技术创新，以及与文化和社会政治背景中的变化。

**研究的地理范围：**主要集中在中国，同时涉及亚洲其他国家、俄罗斯、欧洲和美洲地区的相关背景。

**研究方法：**本研究采用了艺术学分析方法，包括图像学、形式构成分析和风格分析等，这些方法帮助揭示了中国摄影艺术中艺术表现手段的发展及影响新方向和趋势出现的因素。采用文化历史分析方法，用于探讨中国摄影艺术发展中主要趋势的社会历史、政治与文化背景，并分析艺术家与设计师的创作生平。

系统结构分析方法被用于研究博物馆展览展示、策展项目等综合性对象（见第三章），以揭示情感心理与社会文化因素对摄影艺术在公共与媒体空间中作用增强的影响。

通过对相关艺术学文献的梳理，界定出若干用于分析艺术家与设计师作品的核心概念：如艺术表现的手段与技法、公共空间、跨媒体互动与多模态环境、摄影艺术与观众之间的互动关系等。

通过实地调研、第一手资料的收集、对实际发生事件的观察、访谈与问卷调查等手段，搜集并记录了大量材料，其中部分为首次被纳入学术研究范畴的内容，涉及艺术家的创作理念与作品的创作背景。

**工作的理论和实践意义**

本研究构建了一个关于中国摄影艺术发展阶段的理论模型，将其置于世界摄影史的宏观背景中，揭示了 20 世纪末至 21 世纪初中国摄影在项目技术与艺术形象方面的独特性。论文系统梳理了中国当代摄影的发展趋势，重点分析其与社会、其他艺术门类的互动，明确了摄影从记录工具向社会文化传播媒介转变的不同阶段，从而拓展了其表现力，确立了其作为跨媒介、跨学科艺术创作形态的当代表达地位。

研究还揭示了中国当代摄影中的项目化艺术工具，这些工具推动了艺术与技术的深度融合，重新定义了摄影在当代艺术和公共空间构建中的角色与意义；同时指出了与数字技术、跨学科整合及艺术融合相关的创新路径。

研究指明了摄影融入设计学科教学体系的路径，其作为强化分析思维与提升视觉素养的有效教育工具，正在通过当代摄影与设计教育方法培养具备技术能力与创作潜能复合型人才，使其能够积极应对时代挑战并为视觉文化发展作出实质贡献。

论文所提出的结论与研究材料所体现的规律具有广泛适用性，不仅对中国的当代艺术与设计有重要意义，也为全球范围内的艺术发展提供了理解与借鉴的框架。

该研究对跨媒介艺术家、策展人、研究人员及高校教师，尤其是参与艺术节与双年展策划与教学项目的人士具有参考价值。研究成果可被整合入艺术与设计学院的课程体系，促进学生的跨学科能力培养与创新性思维发展。国际策展人也可利用本研究成果进行艺术作品的遴选，从而推动当代艺术趋势的国际认知与文化多样性传播。

**研究假设**

21 世纪初中国当代摄影通过融入综合艺术项目并与设计、建筑领域交互，创造出独特的视觉构成与展陈范式。这些实践凸显跨学科方法的重要性，强调艺术教育培养兼具艺术技术整合能力与文化社会认知的专业人才的关键作用。

在全球化语境中发展的中国当代摄影，既反映又重塑着本土与国际艺术趋势。对其艺术演进的分析将揭示影响世界摄影发展的关键动向。因此，21 世纪初中国摄影通过确立新的创作标准与方法论，正在国际艺术舞台发挥重要影响力。

**答辩中的主要观点**

中国当代摄影通过数字化与全球化进程重构视觉文化与日常生活，塑造集体与个体记忆，这一过程对当代设计与社会审美认知的形成产生了深远影响。

摄影与其他艺术门类之间的跨学科整合，推动了创新实践的出现和跨界合作的发展，对艺术理论与批评产生积极影响，并反哺教育体系，激发学生的创造性思维。

中国以及全球范围内摄影展览与相关活动的增长，推动了艺术形式的多样化与公众参与的拓展。这一趋势呼应并强化了对观众心理的理解及现代技术与展示环境的高效运用。

对中国及全球摄影未来发展趋势的预测，强调了新技术在摄影表达和观众体验演进中的重要作用，尤其是在数字化时代。这些趋势对艺术设计教育体系创新与教学方法优化具有重要指导价值。

**与专业领域的匹配度：**

5.10.3 - 艺术种类（技术美学与设计）：

54. 文化体系中的设计

57. 信息环境设计

58. 设计传播学

60. 设计中的创作理念

67. 设计中的数字技术：从设计到生产

**研究成果获得批准：**在研究的各个方面和阶段通过参与会议的讨论、在学术刊物上发表材料的形式进行。围绕论文主题共发表了 11 篇文章，其中 6 篇刊登在俄罗斯高等学术委员会推荐的学术刊物上。此外，研究结果在超过 5 场国际学术-实践会议上获得认可。研究成果还发表在两部集体专著中。

**论文的主要内容反映在以下出版物中：**

**由高级认证委员会推荐的经同行评审的科学出版物**

1.朱雨雯.摄影节和摄影展：展示摄影新理念.莫斯科:文化空间-布尔加诺夫之家. 2023（ 4）：74-78.

2.朱雨雯.摄影艺术与人类学：解码多元的身体文化. 莫斯科：文化空间-布尔加诺夫之家. 2023（5）：92-96.

3. 亚历山大.拉夫连季耶夫,朱雨雯.“真实“与“虚幻”：中国当代摄影家邵文欢作品研究.莫斯科国立工艺美术学院学报，2023（3）：175-186.

4.朱雨雯，博物馆和展览空间中的当代摄影展示方式.莫斯科国立工艺美术学院学报. 2023（4）：412-420.

5.朱雨雯.创造视觉边界：空间维度的摄影装置艺术.莫斯科:文化与文明.2023（9） ：23-31.

6.朱雨雯.中国当代摄影作品中的时间感知与叙事建构.莫斯科:文化空间-布尔加诺夫之家.2024（1）：131-135.

**在其他学术出版物中：**

7. 朱雨雯.摄影图像的存在阶段：从拍摄瞬间到观者感知-中国当代摄影经验.俄中艺术丝绸之路：思想的十字路口.莫斯科: 莫斯科国立工艺美术学院.2023 :188-191.

8. 朱雨雯.中俄当代风景摄影-山水对话.俄中--造型艺术的对话莫斯科: 莫斯科国立工艺美术学院.2022:588-593.

9.朱雨雯.“中国式”古典传说类影像的摄影研究.电影评介.电影评介杂志社，2023.-No.17 （20）:47-50

10. 朱雨雯，中国艺术院校摄影课程发展的现代实践与问题//艺术教育的理论与实践：现代性、传统与21世纪民族学校的挑战/国际会议合集 .2024:236-240

11.中国摄影教育领域的现代实践与研究//二十一世纪艺术教育与艺术的前景/国际会议合集.2025.-c32-329

摄影创作作品在学术期刊中发表：

12.朱雨雯作品，中国教育学刊（CSSCI）/中国教育学会，2023.-№ 10（12）-c161

13.朱雨雯.建筑摄影《结构对话》[J].中国出版（CSSCI）,2024,(11):80.

**论文研究成果在作者的会议报告中得到了认可：**

14.俄罗斯和中国的当代风景摄影-山水对话/国际科学会议“俄罗斯-中国.造型艺术对话 ”，莫斯科，2022 年 3 月 25 日。

15.摄影图像的存在阶段：从拍摄瞬间到观众的感知。中国当代摄影经验/ “当代艺术：挑战与反应”国际会议，莫斯科，2022 年 10 月 28 日。

16.在博物馆和展览空间展示摄影作品的当代方式/全俄科学实践会议 “索洛维约夫读本”，莫斯科，2023 年 4 月 27 日。

17.中国艺术院校的当代摄影实践与课程发展问题/首届中俄论坛 “艺术教育的理论与实践：现代性、传统与 21 世纪民族学校的挑战”。莫斯科，2023 年 10 月 11 日。

18.摄影艺术与人类学：解码多元的身体文化//第六届国际文化空间科学会议--莫斯科，2023 年 10 月 27 日。

**论文结构：**论文由两部分组成。第一部分包括引言、三章内容（各章分为若干小节）、结论以及参考文献列表。第二部分包含目录、与研究主题相关的表格和插图。

# 第一章 世界摄影艺术的演变：艺术形式和流派特殊性的形成

## 1.1 从完善工具到实现摄影的艺术本质：技术与真实性的交汇

摄影史无疑是一幅色彩斑斓的画卷，充满了丰富的色彩渐变和细节。19 世纪初，尼埃普斯的实验性作品标志着摄影技术的诞生。紧随其后，达盖尔银版法的发明不仅是科技的突破，更是对现实世界理解方式的重塑。威廉·亨利·福克斯·塔尔博特的“卡罗版”摄影术及其著作《自然之笔》[26]（图 1-1）进一步丰富了摄影的理论基础，明确了摄影与绘画等其他艺术形式的早期关系。著名艺术史学家博蒙特·纽霍尔将《自然之笔》在摄影史上的重要性与《谷登堡圣经》在印刷史上的地位相提并论[27]。在中国，清代道光年间郑淳的一本表现梅花姿态《竹波轩梅册》（图 1-2）中出现了“摄影” 一词[28]。其含义不仅局限于“用光描绘”的直译，还蕴含着避光而显影的东方审美观念，这与注重表现实体形态和质感的西方摄影有着本质区别。

19 世纪 50 年代，湿版摄影法的出现将摄影推向一个新纪元。这一时期，照相馆人像摄影迅速成为记录个人和家庭历史的重要手段。相比于传统绘画，摄影提供了一种更快捷、经济的方式来留存人物肖像。这种形式的摄影在社会各阶层中迅速流行起来，成为 19 世纪社会文化生活的一个重要组成部分。中国的首家照相馆由美国人乔治·韦斯特在 1844-1845 年间创办于香港。“宜昌影楼”是上海最早的有确切创办日期的影楼或照相馆，到 1876 年，上海已有十几家中国人开的照相馆。

法国的迪斯德里（André Adolphe-Eugène Disdéri）注册了可以在一个版面上产生 8 张相同肖像的名片照片专利[29]，他的照片（图 1-3）不仅成为一种身份的象征，也是最早的摄影表达新形式之一。摄影成为一种交流和自我表达的媒介。从锡版时代进入玻璃板时代后，出现了一种形式-“立体照片”，是两个影像经过合成后就产生了立体感或称层次感。它是电影和电视出现之前一度是欧美非常流行的娱乐方式，也是了解世界的重要方式[30]。法国人勒格朗[31]（L.Legrand）在 1857 至 1859 年间拍摄了大量上海、苏州和杭州的立体照片（图 1-4）。

---

[26] 网址：https://academic-accelerator.com/encyclopedia/zh-cn/calotype（访问日期：2023.11.20）

[27] 门晓艳.摄影哲学的起源：塔尔博特与自然之笔.浙江摄影出版社 2022：350

[28] 邵文欢.“摄影”的观看与 “山水”的世界.中国摄影，第 2 期.2022：236-240

[29] 安德烈·冈特尔、米歇尔·普瓦韦尔，赵欣、王帅译.世界摄影艺术史.中国摄影出版社，2016

[30] 参考来源：https://photo100.org/stereoscope-card/

[31] 易·勒格朗（1820-？）法国人，第一位在上海开设工作室的西方摄影师。网址：https://photo100.org/louis-legrand/ （访问日期：2023.5.2）

值得注意的是，摄影最初被视为一种辅助性的技术和艺术媒介。查尔斯-波德莱尔曾将摄影描述为“艺术的仆人”，反映了早期对摄影的看法，即作为绘画补充的手段。然而，随着时间的推移，摄影的传播影响了绘画，导致了更具绘画性的表现形式的发展，如印象派，反过来，绘画也影响了摄影，这就是所谓的“画意摄影”。 画意摄影，一种兴起于 19 世纪中叶英国的摄影流派，至 20 世纪初达到鼎盛，它标志着摄影从技术和艺术的辅助角色转变为追求绘画效果或达到“诗情画意”境界的独立艺术形式。尤其是在 19 世纪下半叶达到顶峰的“ “高艺术摄影派”派别，这一派别的摄影家开始模仿绘画艺术，创作出既具叙事性又富戏剧性的作品。例如，雷兰德[32]的作品《人生的两条道路》是一个融合多个影像的拼贴作品，摄影也可以是一种艺术和创造性的媒介。而后享利·佩奇·鲁宾逊用 5 幅底片合成的图片《弥留》（图 1-5），作品旨在描写人们悲伤的情感。与此同时，印象派的出现也是绘画向摄影学习并与之竞争的结果，因为印象派画家以照片为参照，通过摄影的视觉机制发展出一种描绘自然瞬间印象的艺术形式。这不仅是对传统艺术的创新和反叛，也表明摄影凭借其真实性成为公众关注的焦点。这一受文艺复兴启发的摄影项目需要复杂的技术和大量的时间才能完成，它展示了将摄影作为艺术媒介的可能性，使其与其他艺术形式相提并论。

随后，在摄影术问世半个世纪后，英国摄影师爱默生[33]提出了“自然主义摄影”[34]理论。在二十世纪，“画意摄影”作为一种艺术流派，在欧美地区获得了广泛的流行。“画意摄影”的历史意义在于它试图为摄影创造一种艺术特征，并从反向意义上“唤醒 ”摄影及其语言的纯粹性。

纵观中国的摄影发展历史，这样的流派表现在中国的二十世纪初才开始出现。伴随着 1919 年“五四”新文化运动的兴起，现代艺术团体如“光社”、“华社”等现代摄影社团的成立，为中国早期摄影艺术注入了新的活力。这些社团的存在标志着一个重要的转折点，即摄影从单纯作为客观记录工具的角色，转变为艺术层面的一种表现形式。在这一时期，郎静山作为中国“画意摄影鼻祖”在民国时代推动了摄影艺术运动，郎静山[35]的画意摄影作品《听涛图》（图 1-6）与明代画家唐寅的《观瀑图》（图 1-7）在方法和形式上殊途同归，体现了摄影与中国传统绘画的深刻对话。在郎静山的时代，大部分摄影师认为摄影就是一种快速的绘画，把摄影拍出画一样的感觉是理所当然的事情。和他当时情况相似的摄影师都经

[32] 奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德（1813-1875 年），被誉为艺术摄影之父。他原籍英国，出生于瑞典，早年从事绘画，1853 年转向摄影。

[33] 彼得·亨利·爱默生（1856-1936），1889 年发表了艺术论文集《自然主义摄影》。

[34] 网址:https://imagecoffee.huiminchi.com/ （访问日期： 2023.11.20）

[35] 郎静山（1892-1995 年），中国最早的摄影记者之一。他被誉为中国艺术摄影史上最杰出的人物之一和亚洲摄影之父。

历过新文化运动，比如刘半农[36]（图 1-8）、骆伯年[37]（图 1-9）等。1927 年，刘半农撰写了专著《半农论摄影》研究摄影理论和摄影艺术。郎静山还与众不同地将摄影与绘画结合，这是他在那个时代脱颖而出的重要因素。他的“集锦摄影”[38]与西方画意派的合成画十分相似（图 1-10）、（图 1-11）。郎静山及其同代人的创作实践，为后来的摄影艺术家提供了宝贵的灵感来源，同时也为中国摄影艺术的发展奠定了坚实的基础。

20 世纪，摄影逐渐成为一种独立的艺术形式，由斯蒂格里茨[39]等美国摄影家提倡，该流派强调摄影应充分利用自身的特性，摆脱绘画的束缚，主张摄影作为独立的艺术形态的自我表达。斯蒂格利茨（A. Stiglitz）虽然在摄影生涯初期受到画意摄影的影响，但从 1917 年开始，他就开始强调摄影应具有独立性和独特性（图 1-12）。他认为，摄影在表达个人意义时应更多地考虑自身的规律和独创性，使其更自由，更独立于绘画。通过《摄影工作》杂志[40]和其他出版物，斯蒂格利茨和其他专家不仅普及了摄影，还使摄影逐渐被视为一种具有自身价值和表现力的独立艺术。

在《摄影工作》杂志中，美国文艺批评家哈特曼.贞吉发表了一篇题为《直接摄影的诉求》的文章，提出“直接摄影 ”一词。详细阐述了“直接摄影”的定义与价值。根据他的观点，原创性和真实性是摄影艺术的标志，因此摄影应充分发挥自身的表现力，而不是模仿其他艺术形式，如绘画。显然，这一观点与当时流行的 “画意摄影 ”形成了鲜明对比。画意摄影试图挖掘摄影的艺术价值，利用后期印刷和其他技术使摄影作品看起来尽可能像绘画。直摄摄影的支持者则主张摄影回归本质，充分发掘和探索其内在的艺术表现力。

此外，新即物主义摄影作为 20 世纪 20 年代出现的摄影艺术流派，如桑德[41]和亚当斯所展示，这一流派艺术特点在于通过近摄、特写等手法，将日常事物转化为令人惊叹的视觉体验，强调对对象表面结构的精确描绘，从而创造出独特的美感（图 1-13）。

由此，我们可以看到，摄影从技术的发展到被认为是一种独立的艺术形式，经历了漫长而复杂的过程。它不仅仅是记录现实的工具，更是一种表现个体意义和视角的重要手段。从光化学原理到 “直接摄影”，其演变过程是一个多方面的、丰富多彩的过程。这个过程深受科学、技术和艺术的共同推动和塑造。摄影的发展不仅是技术和艺术领域的跃进，也是人类感知和理解现

[36] 刘半农（1891-1934 年），江阴人，是中国新文化运动的先驱，也是著名的文学家、语言学家和教育家。
[37] 骆伯年，1934 年发表了著名作品《汲瓮》，为中国人体摄影铺平了道路。
[38] 郎静山.集锦摄影.杭州：浙江摄影出版社，1993.
[39] 阿尔弗雷德·斯蒂格利茨（1864-1946 年）是美国摄影师和画廊负责人
[40] 罗伯茨，斯蒂格利茨. 《摄影作品：完整摄影集 1903—1917》。科隆：塔森出版社，1998
[41] 奥古斯特·桑德（1876-1964 年）是德国肖像和纪实摄影师。

实世界方式的不断完善和深化，更是对个性和自我表达的不断探索和努力。在这个过程中，摄影作为一种强大的视觉语言，不断塑造和丰富着我们的世界观和审美体验。

**博物馆、美术馆和艺术沙龙在收藏和展出摄影作品方面的作用**

摄影艺术在美术馆和博物馆的发展史中经历了从边缘化到主流地位的显著转变，这一进程不仅反映了艺术与社会互动的动态性，也凸显了摄影在记录历史、塑造文化记忆及推动艺术创新中的重要作用。摄影的诞生初期，尽管其潜力和可能性早已被预见，但其作为独立艺术形式的认可并非一蹴而就。相反，在很长一段时间里，它更多地被认为是技术进步的产物，而不是艺术创作的一部分。

摄影艺术的收藏和展示历程，反映了它从技术创新到文化遗产的转变，以及它在艺术史中地位的不断上升。从 19 世纪中叶开始，摄影便被各国政府和文化机构认可为一种重要的文化和艺术形式。1851 年，法国政府的决定开始收藏照片，标志着摄影作为一种记录工具和艺术表现手段的双重价值得到了国家级别的认可。这一行动不仅为摄影艺术的保存提供了官方平台，也预示着摄影在艺术界的逐步正名。英国南肯辛顿博物馆（现为维多利亚和阿尔伯特博物馆，简称 V&A）于 1858 年建立的公共摄影收藏，这是摄影艺术首次获得官方认可的标志之一。它旨在全面收集和展示各种形式的摄影作品，包括艺术摄影、科学摄影和纪实摄影。1857 年，亨利-雷兰在曼彻斯特艺术珍品展上展出了他的画作《两种生活方式》。画意派的另一个重要特征是积极组建艺术组织和协会；从 19 世纪末到 20 世纪初，围绕画意派项目，各国涌现出许多艺术协会，如 1891 年的维也纳摄影俱乐部、1892 年的连环兄弟会、1894 年的巴黎摄影俱乐部以及 1902 年纽约的摄影分离派（由阿尔弗雷德·斯蒂格利茨领导）。

随着 20 世纪初现代艺术的崛起和艺术观念的深刻变革，摄影艺术的地位开始在美术馆和博物馆中得到显著提升。这一时期，现代艺术强调形式自由和个性表达，为摄影艺术的发展开辟了新的天地。与此同时，美术馆和博物馆作为展示和传播艺术的主要场所，也开始加深对摄影艺术的理解和欣赏。

1929 年在斯图加特举办的“电影与摄影”[42]（Film und Foto）国际展览（图 1-14），不仅是现代摄影的全球性展示，也是摄影与电影在现代文化中地位确认的重要事件。20 世纪 30 年代，纽约现代艺术博物馆（MoMA）对摄影艺术的系统性收藏和展示，标志着摄影作为独立艺术形式在全球范围内的正式认可。特别是约翰-萨考夫斯基在 MoMA 摄影部的工作，推动了对摄影独

[42] “电影与摄影”展览，https://aestheticsofphotography.com/film-und-foto-1929/（访问日期：2023.5.2）

特审美和表达能力的广泛认可，将摄影定位为一种独立且具有深远意义的艺术媒介。如此，这样，观众开始尝试从宏观文化的角度来理解摄影在社会发展中的各种面相。

1949 年，乔治·伊斯曼之家（现为乔治·伊斯曼博物馆）国际摄影博物馆的开放，不仅巩固了摄影在美术馆和博物馆中的展品地位，还成为摄影教育和研究的重要中心，为摄影艺术的继承和创新提供了更广阔的空间。1974 年，由著名摄影家柯内尔·卡帕（Cornell Capa）在纽约设立的国际摄影中心（ICP），不仅致力于摄影艺术的展示和收藏，更重要的是，它强调了摄影在社会文化交流中的作用，通过教育和展览活动推广了摄影的社会责任和文化价值。通过这些关键点和机构的发展，摄影艺术的地位发生了根本性的转变，从一种辅助记录工具转变为一种具有深远社会和文化意义的艺术形式。美术馆和博物馆在这一过程中发挥了不可或缺的作用，不仅为摄影艺术提供了展示和研究的平台，更促进了公众对摄影艺术价值的认识和欣赏，使摄影成为现代文化中不可或缺的一部分。

## 1.2 20 世纪上半叶艺术潮流对摄影创作方向的影响

**摄影视觉的特性**

在 20 世纪的视觉艺术革新中，摄影以其独特的视觉语言和表现手段，促进了人们感知世界方式的根本转变。沃尔特·本雅明在其深刻的分析中指出摄影的特性，摄影和电影不仅改变了艺术的生产和接受方式，更重要的是，它们使得人类的感知从触觉或基于触觉的视觉模式，转向了纯粹的视觉模式。与绘画等传统艺术形式相比，摄影更加贴合现代民众对于“散心”消遣的需求，本雅明认为电影的“惊颤效果”恰恰迎合了这种新型的接收方式，它降低了艺术的膜拜价值，使得观众处于一种放松而消遣的状态中进行鉴赏和判断[43]。

摄影美学的变化不仅体现在技术和形式上的创新，还对摄影作为艺术的本质的理解产生了深远影响。在这一时期，摄影被视为一种能够积极干预、解释和重构现实的创造性媒介，摄影师们通过新摄影探索更深层的社会、文化和哲学意义，推动摄影艺术向前发展。在《如何阅读照片》一书中，历史学家伊恩-杰弗里探讨了第一次世界大战后机械化概念的巨大变化对欧洲和美国摄影发展的影响。他指出，战争引发的机械化进程推动摄影朝着有别于传统美术摄影的方向迅速发展，迫使其寻求独特、创新的表现形式。

作为二十世纪初的一种标志性艺术运动-未来主义，反映了当时的社会、文化和技术变革。马里内蒂（Marinetti）在他的《未来主义宣言》中，向世人展示了他对青春、技术和现代都市

[43]（德）瓦尔特·本雅明.艺术社会学三论. 王涌译，南京大学出版社 2017 年

生活的热爱以及对传统的反叛情绪。在这种理念的推动下，安东-朱利奥和阿图罗-布拉加利亚[44]在 1913 年发布的摄影作品《未来主义的摄影转化》中，广泛应用了摄影技术。他们被视为“动态摄影”的先驱，试图通过摄影捕捉人和物体的动态和活力（图 1-15）。并影响着后来的艺术运动。即便第一次世界大战后这一运动遭遇了挫折，未来主义的理念仍然继续引发共鸣。在二世纪二三十年代，“达达”与“超现实主义”是两个最具国际性影响力的先锋艺术运动，也是世界大战带来的传统价值观的反应和批判。这种观念主要产生在建构主义语境下先锋艺术思潮的苏联和德国。现代主义摄影经历了一场深刻的美学变革。这场变革不仅限于技术和形式上的革新，更深刻地影响了人们对摄影艺术本质的理解，引领观众以一种新的视角来审视现代世界。

达达主义艺术运动作为 1916 年至 1923 年间的一场艺术运动，试图通过无政府主义精神和对传统文化艺术形式的彻底摒弃来揭示现实的本质。另一方面，超现实主义作为一种西方现代文学流派，在两次世界大战之间的欧洲蓬勃发展，并产生了深远的影响，尤其是在视觉艺术领域。超现实主义探索人类的潜意识心理，突破了日常逻辑和实践经验的局限，将现实概念与本能、潜意识和梦境体验融为一体，揭示了人类心灵深处的图像世界。曼雷[45]（Man Ray 1890-1976）和匈牙利艺术家安德烈·柯特兹[46]（Andre Kerte1894-1985）是这一时期摄影视觉实验的代表人物。曼雷的“物影照片”（Rayographs）（图 1-16）和柯特兹的《变形人体》系列（图 1-17），都是对摄影纪实本质的挑战和超越，他们的作品将摄影艺术推向了前所未有的艺术高度，达达主义和超现实主义背景下的摄影开辟了一条新的道路。

摄影蒙太奇技术通过打破时间的线性叙事和空间的客观状态，进一步拓展了摄影的表现领域，成为达达主义和超现实主义非理性多元现实观的重要实验。例如，约翰·哈特菲尔德则将摄影蒙太奇作为政治宣传的工具，通过虚构而又触及本质的视觉悖论构造（图 1-18）。汉娜·霍克通过她的摄影蒙太奇作品，将魏玛共和国时期的政治家、军人、大众以及各种象征性物件拼贴在一起，揭示了现代人的深层疲惫和疑虑，为当代视觉艺术提供了持久的刺激（图 1-19）。利用摄影蒙太奇的实验，将被摄图像打碎再重组的观念是对的现实批判及后现代解构思想的预演，是对文艺复兴以来人文主义精神及焦点透视规律的反思，也是一战后混乱状态的视觉表现。

在 20 世纪初期，德国的包豪斯学派在摄影、绘画与电影的结合上，提出了革命性的全新理念。这个学派的创新之处不仅在于将摄影纳入艺术教育体系中，更在于它为跨媒介艺术的融合

[44] 安东·朱利奥和阿图罗·布拉加利亚,https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267（访问日期：2023.5.2）
[45] 曼·雷（1890-1976 年）是法国和美国艺术家
[46] 安德烈·柯特兹（匈牙利），1894-1985 年，世界最伟大的摄影大师之一。

提供了理论和实践的平台。1925 年，莫霍利-纳吉[47]的著作《绘画·摄影·电影》深入探讨了这三种媒介的相互影响与特性，标志着摄影术在艺术领域中的地位得到了重要的提升和认识。莫霍利-纳吉的理论和实践，特别是他对无相机摄影的引入，不仅象征着摄影艺术探索的新纪元，更强调了艺术作为提升人类感知手段的重要性。通过摄影蒙太奇等多样化的技术和语言，包豪斯学派推动了摄影术向更加实验性和探索性的方向发展。莫霍利-纳吉的思想反映了一种深刻的认识：摄影并非仅仅是绘画的衍生品或传统美学观念所能涵盖的艺术形式，而是一种独立的、具有客观性视觉形态的艺术（图 1-20）。

**苏联新时代的新视觉摄影**

二十世纪初，苏联十月革命后的社会动荡和革命热情激励了一代艺术家，他们努力寻找适合新时代的创新艺术形式。在这一历史时刻，摄影作为一种年轻且具有潜在实验性的艺术形式，被先锋艺术家们视为改变社会意识的重要工具。这一时期的苏联艺术家通过摄影探索新的视觉语言和表达形式，摄影不再仅仅是捕捉现实的工具，而是能够积极干预和改变现实的创造性媒介。

特别是“照片蒙太奇”技术的发展，不仅丰富了对摄影构图的理解，还将摄影推向了社会和艺术的交汇点。在苏联，照片蒙太奇不仅作为艺术表达的一种形式，更成为了社会批判和文化反思的工具。如在“呼捷玛斯”[48]这样的教育机构中，尽管呼捷玛斯并未正式教授摄影和电影，但它们被用作相关项目的补充媒介，例如根据照片绘制草图或拍摄物体进行研究，这对艺术教育的范式产生了重大影响。

影响“呼捷玛斯”教育的主要艺术运动是建构主义和至上主义。俄罗斯构成主义历史上的一个转折点是 1921 年的“5x5=25”展览。展览之后，他们宣布从架上艺术过渡到“生产”艺术，过渡到物体世界的设计[49]。

在“呼捷玛斯”的艺术家中，亚历山大·罗德琴科[50]和古斯塔夫·克鲁齐斯[51]以及埃尔-利西茨基[52]都是这一时期新摄影的代表人物。苏联的第一幅摄影蒙太奇作品是古斯塔夫-克

[47]拉斯洛·莫霍利·纳吉 László Moholy-Nagy（1895 – 1946 年）是匈牙利画家和摄影师，包豪斯学校教授。

[48] 呼捷玛斯，网址：https://vkhutemas.academy/articles/fakultety-vxutemasa-korotko（访问日期：2023.10.10）

[49] 亚历山大·拉夫连季耶夫，罗德琴科与斯捷潘诺娃.我们的遗产：文化历史画报.2015.--第 115 期

[50] 网址：https://vkhutemas.academy/articles/aleksandr-rodchenko-korotko （访问日期：2023.10.10）

[51] 古斯塔夫-古斯塔沃维奇·克鲁齐斯（1895 – 1938 年）--前卫艺术家、海报艺术家、建构主义代表人物、彩色照片蒙太奇艺术的创造者之一。

[52] 拉扎尔·马尔科维奇·利西茨基（1890 – 1941 年），又名埃尔-利西茨基，是俄罗斯画家、设计师、摄影师、字体设计师、论战家和建筑师。

鲁齐斯的《动态城市》（图 1-21），其中从照片上剪下的元素违反了普遍接受的透视、比例和尺度规范。1924 年，利西茨基创作了自己的《肖像画（建筑师）》[53]（图 1-22），利用物体的阴影来进一步强调照片的蒙太奇效果。罗德琴科特别强调，传统的透视法已不足以表现革命时代迸发的热情和视觉刺激。他认为，非传统的视角，如俯视、仰视和斜视，可以创造一种全新的视觉体验，更好地表达那个时代的情感和激动。这种独特的视觉表达方式在一定程度上再现了当时人们对社会新现象的全新感受，成功地将革命热情转化为视觉诗意的表达。亚历山大-罗德琴科在《苏联电影》和《新 LEF》杂志上发表了他的实验性图像，并受《30 天》，《电台听众》，《来吧!》杂志编辑的委托拍摄了他的第一批摄影报道[54]（图 1-23）。

克莱门特·格林伯格在《先锋派与媚俗艺术》中强调，苏联先锋摄影是一种深刻的社会批评形式，它通过视觉语言挑战现有社会结构和价值观，是对历史和社会变革的视觉批判和思考。这些艺术实践和理论探讨展示了 20 世纪摄影艺术在形式、技术和概念上的深刻变革，为后续摄影艺术的发展奠定了基础，同时也为摄影艺术在社会变革中的作用和意义提供了丰富的思考。然而，随着 20 世纪 30 年代斯大林推行社会主义现实主义文艺政策，这些摄影艺术的先锋实验便遭遇到了前所未有的挑战。值得注意的是，这一历史情节在中国的艺术发展中也有所体现。从 20 世纪 30 年代开始，中国早期摄影的现代主义探索已然中断了，“政治先锋”取代了尚未发展成熟的“美学先锋”， 随着摄影失去政治批判性，作为“政治先锋”的摄影也完全成为传达国家政治主张的工具。

此外，在两次世界大战之间的 20 世纪 30 年代，日本出现了 “新兴摄影”，日本艺术家以另类视角表现当代城市生活状态，并尝试使用不同媒介，或以 “新客观主义”风格捕捉工业机器之美，或以超现实主义风格表现梦幻世界。山本捍右的作品用超现实的手法表现现代都市生活的怪异与人的内心世界(图 1-24）。小石清[55]采用新客观主义的手法拍摄工业机械的构成美(图 1-25）。

在 20 世纪 30 年代，摄影艺术经历了从技术手段到具有独立表达力的艺术媒介的转变。这一时期被视为摄影艺术的黄金时代，技术和观念的革新为摄影艺术的发展奠定了基础，也激发了后续艺术家的创作灵感。现代主义艺术家通过摄影探索和表达他们对世界的独特理解，将摄

[53] 网址： https://www.colta.ru/articles/art/16826-el-lisitskiy-kogda-propaganda-byla-iskusstvom（访问日期：2023.10.10）

[54] 网址：https://mamm.ru/transportable-exhibitions/industrialnyiy-mir-aleksandra-rodchenko/ （访问日期：2023.10.10）

[55] 小石清（1908 - 1957 年），20 世纪上半叶日本最杰出的摄影师之一。

影提升为一种能够深刻反映和批判现实、探索人类存在的艺术形式。摄影成为了一种强有力的视觉语言，展现了一个多维和充满可能性的世界，进而拓宽了人们的视野和认知深度。

**摄影美学的演变**

二十世纪上半叶，摄影艺术经历了从技术至纪实，再至艺术本质探索的深刻美学转型，这一过程不仅体现了技术进步对艺术实践的影响，也映射了当时艺术潮流对摄影创作的深远影响。摄影师们开始意识到，摄影作为一种艺术形式，其美学价值远超过简单的现实记录。随着摄影技术的持续进步和社会对摄影艺术地位的逐渐重视，摄影美学的探讨也进入了一个新的阶段。特别是从 20 世纪 20 年代到 50 年代，摄影界经历了一场深刻的“本体探索”， 标志着对摄影内在特征的深入挖掘和理论建构的开始。在这一探究过程中，摄影作为一种艺术形式的两个基本特征——即作为“原真”的记录性以及作为“时间切割”的时间性——成为了摄影本体美学体系的核心。这两种基本特性的深入探讨，不仅明确了摄影作为一种艺术媒介的独特价值和地位，同时也推动了摄影美学向更为精细化和多元化的发展。

20 世纪 20 年代到 30 年代，摄影师们开始基于摄影的记录性展开深入的美学探究。美国的“直接摄影”和德国的“新客观主义”等摄影流派的出现，不仅强调了摄影本体的价值，也反映了摄影与现代主义艺术的紧密结合。这些流派通过对光线、构图、色彩和主题的探索，将摄影提升为一种真正的艺术形式，摄影作品不再局限于简单的现实记录，而是能够传达更加复杂和深而是能够传达更加复杂和深刻的情感和思想。

19 世纪末、20 世纪初的欧洲巴黎摄影家尤金·阿杰[56]（Eugene Atget）创作摄影的立场与美国的“直接摄影”理念上不谋而合，用他的大型照相机记录 19 世纪末巴黎的都市风景(图 1-26）。在推动“直接摄影”向前发展的过程中，保罗.斯特兰德的影响力不容小觑。他以革命性的视觉语言和技术将直接摄影推向了一个全新的高度（图 1-27）。

正是在施蒂格利茨和斯特兰德[57]影响之下，1932 年，以美国西海岸一批有志的摄影家组成的著名的 f/64 小组[58]成员，这个小组的作品，以以大画幅相机为主，其超凡的影调和真实质感，成功捕捉并表现了世界的本质与美丽。通过他们的镜头，我们得以窥见一个更广阔、更深邃的世界，这无疑为视觉艺术的发展提供了一个珍贵且不朽的范例。例如：爱德华•韦斯顿(Edward Weston)拍摄一些被人忽视的微观实物如贝壳、青椒等符号，发现自然生命力和力量感(图

[56] 尤金·阿杰 Eugene Atget（1857-1927 年）是法国摄影师和艺术家

[57] 保罗·斯特兰德（Paul Strand，1890 - 1976 年）是美国摄影师和电影导演。

[58] f/64 小组：爱德华•韦斯顿(Edward Weston，1886-1958)、安塞尔•亚当斯(Ansel Adames，1902-1984)、威廉姆•范•戴克(Willard Van Dyke，1906-1986)7、伊莫金•坎宁安(Imogen Cunningham，1883-1976)为中心

1-28）。伊莫金•坎宁安[59](Imogen Cunningham)题材关注花卉、肖像体现了一种构图美学和安静的理性(图 1-29）。安塞尔•亚当斯[60](Ansel Adames)的作品表达对自然的崇敬之心用科学理性强烈的结构和质感表达出来(图 1-30）。

这一时期，摄影不再仅仅是技术或纪实的工具，而是成为一种深具表现力的艺术媒介，能够反映摄影师的主观视角和审美选择。法国电影理论家安德烈·巴赞（Andre Bazin）在 1945 年的《摄影影像的本体论》一文中进一步探讨了摄影的独特性，他指出：“与绘画不同，摄影的本质在于其固有的客观性……在所有艺术中，唯有摄影提供了一种不经人手介入的创作特权。”巴赞的观点深化了对摄影本体论的理解，即摄影的真实性是建立在其客观记录现实的能力之上的。撒考夫斯基（Alexei Tarkovsky）认为，摄影师的角色限于在现实的偶然性中捕捉瞬间。在这个过程中，摄影并不构造故事，而是提供关于曾经存在的事物的零散而揭示性的线索。这强调了摄影的直接性，即其作为观察和记录现实片段的能力。

在包豪斯设计运动开展的同一时期，新客观主义的摄影思潮出现。摄影家阿尔伯特-伦格-帕茨施（Albert Renger- Patzsch）与卡尔·布劳斯费尔德[61]（Karl Blossfeldt ）以理性的视角描绘现代工厂和机器，在对钢铁或小型工厂细节的近距离描绘中发现了强烈的质感和构成美感，这与美国和法国直接摄影在艺术语言和题材选择上的探索有异曲同工之妙（图 1-32）。

卡尔.布劳斯菲尔德曾做过如此陈述：“我的摄影应当对重建人与自然关系有所贡献。我希望这些植物的照片能用精美的结构提醒我的观者——就算为了自己，人类也应当细细感受这丰富的植物世界”[62]。本雅明（Walter Benjamin）在《摄影小史》中这样评价他的作品：“现在这些微小之物透过摄影改变了尺寸，放大到容易表述形容的地步，这样一来，科技与魔术之间的差异显然只是一种历史性的变数而已。如此，布洛斯菲尔德拍的植物照片令人叹为观止，他让木贼变成古代的石柱样式，蕨类犹如主教的权杖，栗实与栎芽放大十倍后成了图腾柱，而起毛草就像哥特风格的纹饰。”

此外，亨利·卡蒂埃·布列松通过对摄影中时间性的研究，提出了“决定性瞬间”的概念。在他的作品中，瞬间性被细腻地解构为各种几何形态，这一理念不仅展示了摄影捕捉时间的独特能力，还揭示了摄影作为一种艺术形式的独特视觉和审美价值。

---

[59] 伊莫金·坎宁安（Imogene Cunningham，1883 - 1976 年）是一位美国摄影师，以植物摄影、裸体和工业风景摄影著称。

[60] 安塞尔·伊斯顿·亚当斯（1902-1984 年）是美国风景和环境摄影师，以拍摄美国西部的黑白照片而闻名。他帮助创立了摄影师协会 f/64 小组。

[61] 卡尔·布劳斯费尔德（1865 - 1932 年）是德国摄影师和雕塑家。他最著名的作品是植物特写照片。

[62] 网址：https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17090371（访问时间：2023.10.10）

在这一时期，摄影美学的发展不再单纯追求技术上的突破或纪实性的表达，而是开始深入探讨摄影作为一种独特艺术形式所固有的哲学和美学问题。摄影开始被视为一种独立于绘画和雕塑等传统艺术形式的艺术媒介，拥有自己独特的语言和表现力。这一时期的摄影美学研究不仅为摄影艺术的多样化发展提供了理论基础，也为摄影作为当代艺术重要组成部分的地位奠定了坚实的基础。

### 1.3 摄影作为媒介的概念在 20 世纪的形成

摄影作为媒体的形态发展，是一种深刻的文化与技术融合现象，其起源与演变可以追溯到对摄影语言的创新实践，特别是摄影蒙太奇技术的应用。由于这一转变，摄影已从一种单纯的艺术形式发展成为一种 “媒介”，在与其他艺术形式和媒介的互动与合作中发挥着关键作用。

在苏联十月革命后，为了提升广大民众的文化水平并强化政治意识，新兴的苏联政府寻求使“文化艺术”更加贴近人民。在这一背景下，期刊、报纸、海报、插图成为了向大众传递文化信息的主要渠道。摄影作为一种能够纪实记录现实的媒介，因其在构成主义者中的广泛应用—尤其是在“照片蒙太奇”的创新使用上，而获得了全新的社会和艺术价值。

摄影在苏联的报纸插图、宣传及海报设计中的广泛运用，展示了它在媒体中不断增强的作用。照片不仅仅被视为插图的一种形式，而是成为传递各种信息的核心，或直接成为信息传达的中心。艺术家们在插图、排版、书籍和海报设计方面的创新实践，为后续的视觉文化发展奠定了基础，对叙事和图形语言的开创产生了持久影响。

从 1922 年开始，罗德琴科为《电影照片》杂志设计版面，他使用摄影蒙太奇技术创作了多个封面，这对新闻摄影、宣传和赞扬无产阶级产生了强烈的影响[63]。此外，罗德琴科还为弗拉基米尔-马雅可夫斯基的诗集《关于这个》绘制插图，在这一系列作品中，不同的摄影片段与诗歌文本在视觉上并置在一起，创造出一种现实主义的视觉语言，将文本中提到的事物与诗人的形象结合在一起（图 1-33）。此外，罗德琴科在《新 LEF》[64]（图 1-34）、《建

[63] 拉夫伦季耶夫 A.N. 罗琴科和斯捷潘诺娃.我们的遗产：图解文化和历史杂志. 2015 年第 115 期

[64] 工地上的苏联（第 12 期） 网址：https://electro.nekrasovka.ru/books/4239（访问日期：2023.10.10）

筑工地上的苏联》[65]（图 1-35）和莉亚-布里合作的海报成为前卫广告的标志之一（图 1-36），各种海报中以摄影蒙太奇的形式进行了以摄影为媒介的实践。

在此期间，摄影蒙太奇获得了一种真实而引人注目的视觉语言的地位。与此同时，谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）的电影《战舰波将金号》,他展示了如何利用非连续图像的并置来影响观众的情感和想法。这种风格和美学上的转变得益于机械复制技术的进步，以及媒体出版物的广泛传播和复制。此外，在斯捷潘诺娃创作的一张名为“五年计划的成果”，她将工业设施、人民群众和领导人的大幅肖像拼贴在一起，作品歌颂了斯大林在 1928 年发起的发展计划，该计划旨在发展苏联经济和加速工业化（图 1-37）。

利西茨基非常重视机械与纯色平面和严格的排版元素。他利用对立风格的矛盾统一范式，将摄影的空间深度与绘画和排版的平面感相结合。类似于维尔托夫的《世界的六分之一》（1926 年）。

同样在德国，莫霍利·纳吉（Moholy-Nagy）的作品《大都会的活力》（图 1-38）创新性地使用了摄影技术，德国艺术家约翰·哈特菲尔德（John Hartfield）在 1935 年 11 月出版的《工人报》上发表了 “奥林匹克纪事”，嘲讽纳粹政权（图 1-39）。

20 世纪 20 年代末，海报、插图出版物的兴起和摄影的广泛使用意味着探索新的表现形式成为吸引新受众的重要手段。通过版面设计、文字和图像之间的创新互动，这一时期的平面艺术变得更加灵活和多样化。媒介功能的拓展和深化不仅反映了技术与艺术的紧密结合，也反映了摄影作为媒介在当代社会中不可或缺的地位及其在文化传播中的重要作用。

民国时期，随着摄影技术的引进和普及，摄影作为一种重要的媒介工具，开始在中国社会的各个层面发挥重要作用。这一时期的摄影报刊通过独特的美学实践和语言实验，展现了现代性的内在逻辑和外在形式，形成了具有时代特征的视觉文化现象。

1922 年，中国第一份专业摄影刊物《摄影杂志》（图 1-40），其中提出了摄影的兴盛是美术发展的明证[66]。1925 年，《中国摄影学会画报》（图 1-41）出版，以此推动摄影的发展。1926 年《良友》画报（图 1-42）的创刊，特别是其对照相蒙太奇技术的采用，贯穿了整个民国时期画报发展的黄金时代[67]。1928 年出版的《上海漫画报》中，摄影占据了部分

[65]网址 https://media.contented.ru/vdohnovenie/istoriya-dizajna/kak-aleksandr-rodchenko-pridumal-sovetskij-dizajn/ （访问日期： 2023.10.10）
）

[66] 王跃年.从《真相》到《良友》——1912—1937 年中国摄影画报简论[J].民国档案,2004(03):67

[67] 洪丹阳.拼贴真实：“照相蒙太奇”与 20 世纪 30 年代新闻摄影的另类呈现[J].新闻大学,2023(05):59-68+120.DOI:10.20050/j.cnki.xwdx.2023.05.003.

版面，后来又陆续刊登了蓝景山、胡伯翔等人的摄影作品，与欧洲先锋派的视觉艺术遥相呼应。

凭借先进的照相制版技术和印刷技术，这些画报以摄影为主要视觉表现手段，刊登了大量与当代社会生活密切相关的图片，不仅捕捉到了时代的面貌，还以其独特的视觉语言反映了当时社会的多样性和复杂性。画报的出版和传播使摄影成为城市现代性的重要媒介，通过图像的广泛传播，塑造了社会的视觉认知，加速了现代城市文化的形成和发展。此外，《晋察冀画报》等图片报刊的出版，对图片新闻语言的形成和媒介的演变产生了深远的影响，反映了摄影在社会历史进程中的多重作用。

民国时期摄影作为大众媒介的发展，不仅是一个技术革新的过程，也是现代性在中国特定社会文化背景下的反映。摄影以其独特的视觉语言和媒介特征，成为现代都市生活的反映，同时也促进了社会对现代性的理解和接受。摄影在杂志、报纸、海报、摄影报刊等方面的演变和发展，反映了在媒体技术、传播理念和新闻叙事的共同影响下形成的一种话语体系，它在东西方文化交流和互动的背景下产生、发展和壮大，是一个充满活力和生命力的过程。

在 20 世纪中叶，波普艺术的兴起催生了一种跨媒介的艺术实践，其中安迪.沃霍尔[68]成为将艺术与大众媒介—包括设计、绘画、雕塑及广告—混合的先驱。沃霍尔，作为机械复制、商品市场和大众传播时代的产物，对媒介的传播力量有着深刻的理解。他通过媒介转化和重塑，极大地拓展了图像制作的媒体属性。他的作品强调了摄影在后现代信息文化中作为传播和自我表达工具的重要地位（图 1-43）。

自 20 世纪 70 年代以来，艺术家如芭芭拉.克鲁格、辛迪.舍曼、森村泰昌等，通过利用媒介语言，不仅响应了沃尔特.本雅明对于机械复制时代丧失原创性和纯粹性的论点，而且现实地解构了在媒介环境中对“创作者”、“所有者”及艺术身份的概念。艺术生产的媒介化模糊了摄影的纯粹性边界。此外，杰夫·沃尔将自己定位为 “现代生活的描绘者”， 通过电影全景和荧光灯箱展示图像，将当今商业世界的视觉传播转变为一种新的艺术形式和语言，体现出超越摄影、电影、绘画和新闻的总体特质。

在桑塔格看来，摄影作为一种流行的艺术形式提出了一系列后现代主义问题：摄影打破了现实与图像、原创与影印、高雅与低俗文化之间的区别。英国著名艺术史学家恩斯特·贡布里希认为，20 世纪西方艺术最显著的特征是其实验性，体现在摄影及其他艺术形

[68] 安迪·沃霍尔（1928-1987 年），美国视觉艺术家、电影导演、制片人，波普艺术运动的领军人物之一。

式的多元化发展趋势上。它突破了单一的局限，模糊并扩展了摄影与其他视觉媒介（如绘画、装置、电影和互联网）之间的界限，展示了融合与创新的可能性。

### 1.4 摄影与社会史：对社会和文化的批判与反思

摄影艺术的表现形式是一个动态变化的过程，其驱动力不仅来自技术发展，还来自艺术理论、社会和文化背景以及艺术家个人哲学等综合因素的深层影响。法国著名社会学家和文化理论家皮埃尔·布迪厄及其研究伙伴表明，很少有文化活动比摄影更具结构性和系统性[69]。从社会历史的角度来看，摄影不仅是技术进步的产物，其发展和演变也深刻地反映了社会文化的变迁。作为一种强大的传播手段，图像植根于人类的日常生活，并逐渐成为社会文化批判和反思的重要工具。

19 世纪末至 20 世纪 50 年代美国“纪实摄影”旨在质疑和推动社会变革，试图为国家制定利于民生的政策、法律作为参照。1921 年到 1935 年，沃克·埃文斯[70]（图 1-44）、多罗西娅·兰格（图 1-45）等摄影师所开展的 FSA 摄影调查则成为摄影史上最大规模的有组织的纪实摄影活动。因此，摄影开始宣称其作为超越艺术和美学的媒介的独特功能，并逐渐融入政治、经济、军事和社会生活，在技术和美学以及艺术和文化领域变得越来越重要。美国摄影师尤金-史密斯（W. Eugene Smith）在 1947 年至 1954 年期间拍摄的作品充满了强烈的道德诉求和浓郁的抒情色彩。这些作品展现了他对揭开人性之谜的渴望（图 1-46）。日本摄影师滨谷浩 1954-1957 年在自然条件恶劣的日本海沿岸拍摄，展现了社会经济变革时期日本社会的艰难处境（图 1-47）。

20 世纪 50 年代后半期，随着罗伯特·弗兰克的《美国人》（图 1-48）和威廉·克莱因[71]的《纽约》（图 1-49）这两本摄影集的出版，摄影开始发生革命性的变革：从个人体验出发，观看并表达自身感受，反对将摄影作为一种“公共观看”； 强调对社会的深刻观察，摄影语言不同于现代摄影时期过于强调构成感。弗里德兰德于 1976 年出版的《美国纪念碑》一书，就从语言学的角度出发，美国各地琳琅满目的纪念碑雕塑代表了一种美国文化，作品的意义几乎完全是社会学的。

---

[69] 布迪厄·皮埃尔,怀特塞德.肖恩. 摄影：公共艺术.斯坦福大学出版社.1990

[70]沃克·埃文斯 （1903-1975 年）是美国摄影师和摄影记者。

[71] 威廉·克莱因（1926-2022 年）是一位出生于美国的法国摄影师和电影制作人，以其讽刺手法和在新闻摄影和时尚摄影中广泛使用不寻常的摄影技巧而闻名

自 20 世纪 60 年代以来，摄影开始探索当代社会问题，克服了现代主义的封闭性，试图解决各种社会问题，如种族、身份、国家、宗教、环境、公共危险、记忆、身体、性别和文明冲突等各种社会议题[72]。纪实摄影形成期关注对社会的介入和改变，而新纪实摄影则关注社会边缘人物和题材。对边缘题材的关注产生了新的共鸣，也让人们看到了摄影师更真实的内心世界，这是与主流纪实摄影最大的不同之处。

1952 年的《五个法国摄影家》，体现了人们对摄影摄影传统与倾向的关注。展示了摄影关注平民日常生活的趋势。斯泰肯策划的 1955 年《人类一家》展览便是一个典型例证，摄影的多样性和普及性，展示了摄影在捕捉和表达人类经历方面的独特价值。此外，克里斯托弗·菲利普斯在《摄影的审判席》中指出，摄影的机构化为艺术创作和阐释创造了新的环境，策展人和机构在塑造公众如何理解和欣赏摄影作品方面发挥了关键作用。1966 年美国乔治·伊斯曼摄影博物馆的《当代摄影：向着社会的风景》的展览（图 1-50），策展人内森-里昂的主旨是向公众提示这么一种把人与人自己所创造的现实环境一起作为一个整体的社会性风景加以确认的影像。通常意义上美的风景定义已经显得过于狭隘，单纯意义上的“风景”（landscape）已经加了“社会的”定语，扩大了内涵。以及 1967 年在纽约现代艺术博物馆举办的“新纪实”摄影展（图 1-51），美国摄影家戴安·阿勃丝，在展览中通过简单的方形构图，表现了这群从未得到过应有关注的地面 “异类”到自己和观众面前。美国摄影家拉里·克拉克（Larry Clark），本身也是“问题少年”，沉溺于性爱毒品，过着背离主流价值观的生活。他的摄影是一种“为我们自己”的纪实摄影，而不是“为他们的”。这些展览和摄影实践不仅展示了摄影作为社会生活中信息交流符号的文化价值，更重要的是体现了摄影对社会现实的深刻观察和批判。摄影已不仅仅是说服观众的工具，而是成为理解和批判社会的切入口。

摄影作为一种文化融合剂，它能够快速的与最新科技与文化形态交汇融合，从社会的角度看，摄影自身的 文化内涵也发生了变化与扩展，影像深深植根于人类 的日常生活中，已然成为一种信息交换的符号在社会 生活中体现出独到的文化价值[73]。

20 世纪 60 年代后的艺术理论界涌现出大量关于摄影艺术的研究，其中最具影响力的当属苏珊·桑塔格的《论摄影》和约翰·伯格的《观看之道》。这些著作深入探讨了摄影的本质和可能性，推动了摄影在艺术领域中地位的进一步确立。潘诺夫斯基的奠基性著作

[72]利兹·韦尔等.摄影批判导论[M].傅琨.左洁,译.北京:人民邮电出版社，2012:299-306.
[73] 陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2019(05):173

《图像学研究》开启了对图像深层含义与文化象征的系统研究，他的工作强调了解读图像背后的文化和历史语境的重要性，这对摄影艺术的理解提供了新的视角。他使用“图像学”一词，将其定位为艺术历史研究的核心，强调对图像内涵的深入探究，而非仅停留在表象的分析。米切尔（W. J. T. Mitchell）将视野拓宽到更广泛的“视觉文化”概念，他在《图像学》等著作中探讨了图像如何影响我们对现实的认知与解释，他提出的“图像学”和“视觉文化”的概念，不仅限于艺术历史，而是涉及到社会文化、政治经济等多个维度。米切尔强调图像不仅是被动的存在，它们也能作为主动的行为者影响观者，这一观点对摄影的理论研究产生了深远的影响，特别是在理解摄影如何作为一种强有力的社会政治工具。巴钦借助福柯在人文社科领域产生颠覆性影响的考古学和谱系学历史研究方法，以及德里达的解构等核心概念，对摄影的历史进行了一场追古溯源、博大精微的考察论证。1965 年，皮埃尔·布尔迪厄和其他学者合著了《摄影：一种中产趣味的艺术》，这本书中他将摄影师作为一种大众社会实践活动，试图说明包括摄影在内的任何文化实践都具有个体的阶级属性，人们的审美情趣和活动受到其社会地位和教育水平的影响。

随着科技的发展和文化观念的变化，摄影的社会和文化内涵也在不断拓展。从早期的纪实摄影到后现代摄影的各种实验，摄影作品不仅捕捉了时间的痕迹，更重要的是提供了一种独特的视角，通过影像反映和批判社会现象，探索人类生活的多样性和复杂性。如今，摄影已成为分析和批判社会文化的重要媒介，无论是在艺术领域还是在日常生活中，都显示出其独特的文化价值和社会意义。

## 第一章结论

本章对世界摄影艺术的演变进行了详细的分析，特别强调了其技术和艺术方面的发展重要性。摄影最初被视为一种纯粹的技术创新，但随着时间的推移，它逐渐成为一种强大的艺术表达工具，其演变反映了更广泛的文化和社会变革。本章重点分析了摄影风格和流派的转变，这一转变是摄影作为独立艺术形式发展的关键部分。从早期的纪录性和写实性方法到更为概念化、实验性和抽象的形式，表明了摄影媒介以及其在艺术和文化中的作用都发生了深刻的变化。

本章的核心主题之一是技术进步如何促进了摄影表达方式的扩展，并使艺术家能够突破传统媒介的界限。诸如拼贴和蒙太奇等技术的引入，为视觉叙事提供了新的视角，提出了更加复杂和多层次的现实互动方式。这些技术进步使摄影变得更加灵活和多用途，不仅能够传达客观现实，还可以传达主观的世界解释。

摄影风格的演变与文化和哲学范式的变化密切相关，这导致了新美学标准和艺术方法的出现。在这一过程中，20 世纪上半叶的先锋艺术运动，如“新视觉”，发挥了至关重要的作用，它们彻底改变了对摄影的看法，将其从机械记录工具转变为能够传达复杂概念和情感的成熟艺术媒介。这些运动催生了抽象和实验摄影形式，挑战了传统的艺术观念，使摄影与其他视觉艺术形式并列。

此外，本章还深入探讨了摄影作为大众传播和宣传工具的作用，尤其是在苏联时期。这一时期的摄影不仅是记录社会和政治变革的手段，还是塑造公众舆论和创造视觉叙事的工具，反映了当时的意识形态设定。该时期的视觉形象不仅记录了历史，还积极参与了塑造公众意识的进程，使摄影成为艺术和社会反思的重要工具。

因此，摄影从一种技术创新演变为一个复杂且多层次的艺术媒介，不仅能够更深入地理解和解释现实，还成为了社会对话的重要组成部分。摄影在现代文化和艺术的形成中继续发挥着关键作用，成为理解和分析复杂社会和文化过程的重要工具。

# 第二章：20 世纪末至 21 世纪初的艺术创新及其对当代中国摄影的影响

## 2.1 后现代主义对摄影的影响：再现与阐释之间的动态转变

后现代主义在建筑学、文学批评、心理分析、法学、教育学、社会学和政治学等诸多学科领域中，都提出了独立的理论框架。这种思潮源于多元文化的交融现象，在 20 世纪 60 至 70 年代，后现代主义哲学在法国哲学家弗朗索瓦.利奥塔[74]、米歇尔.福科和雅克.德里达等人的引领下，开辟了一种新的思考现实的方式，其对摄影艺术的影响深远且多元。后结构主义的提出，尤其是福科对语言结构在文化霸权中角色的重新考量，提倡通过平和态度的转换来改变语言结构，旨在瓦解传统权力和知识的垄断。而德里达的 “解构主义”[75]，更是直接挑战了文本内在的稳定性，强调语言和意义之间的非固定性和流动性，从而为摄影带来了新的表达空间。此外，伽达默尔的“新诠释学”对历史和语言中的真理经验的重新诠释。

在后现代哲学的影响下，后现代主义艺术的本体特性展现出明显的标志性特征，这些特征不仅体现在对传统和现代观念的深刻批判上，还通过“解构主义”的视角强调了多元化和观念性的重要性。它将艺术引入了一个以碎片化、多重性和基本不确定性为特征的新时代，为艺术理论和实践探索了新的路径和可能性。后现代主义的方法论实验，包括新的艺术语言、表现模式以及对新的表达和思维方式的探索，导致了许多新的艺术形式的出现，如新达达、极简艺术、大地艺术、公共艺术、新表现主义等。在摄影领域，出现了导演式摄影、置景摄影、荒诞摄影、挪用语言、合成摄影以及数字化合成等新的拍摄方式，反映了后现代主义对身体、记忆、时间、边缘群体等新的主题和符号的探索，不仅丰富了摄影的表现范围，也加深了摄影在社会文化语境中的参与度和影响力。

由此涌现出了如“新纪实摄影”、“新地形摄影”、“新彩色摄影”及“私摄影”等一系列新的流派，这些流派深刻关注了被边缘化或被忽视的社会议题和生态问题，反映了后现代社会中个体与环境、社会之间复杂且微妙的关系。其中“新纪实摄影”，它从反构成的拍摄语言和个人化的主观表达出发，探索边缘化视角，标志着从客观记录到主观表达的转变，这一过程中重新定义了摄影作为媒介的本质。1967 年，“新彩色摄影”在摄影展《威廉·埃格斯顿的指南》中正式登场，威廉·艾格莱斯顿的彩色摄影不仅仅是对现实事物的直接表达，更是时代感的载

[74] 罗伯特-文丘里（1925 - 2018 年）是普利兹克建筑奖得主，也是后现代主义的创始人之一。
[75] 解构一词是指对恒定意义的分离，它作为后现代对“结构”的在场、秩序和中心整体性反击的一部分

体，标志着一个更加注重感官体验的新时代(图 2-1）。意大利摄影家弗朗柯.丰塔纳[76]将现实解构为具有强烈视觉特征的色块与色调，开辟了新的色彩构成方式。此外，“新地形学”被誉为“批判性的风景”，它是对 20 世纪 60 年代“社会风景”纪实摄影的深化，1976 年，摄影展《新地形学：被人改变的风景的照片》的举办，在摄影史上标志着一次关键性的转向，探讨了 20 世纪后半叶城市化进程中的“新”现象，如工业园区的扩张以及对现实景观的改变。斯蒂芬·肖尔[77]“不寻常的地方”（图 2-3）以开放的交叉路口和人物场景，以及对色彩、线条和透视的强调，反映了 20 世纪 70 年代至 80 年代中期的美国乡村文化[78]。另外，贝歇尔夫妇开创的“摄影类型学”风格[79]，摒弃了主观性，强调摄影的客观描述能力，被视为继承了战前德国新客观主义摄影理念的新摄影运动（图 2-4）。

在“私摄影”领域，南·戈尔丁[80]的摄影集《性依赖》（图 2-5）对身份、情感、性别和成瘾之间的关系进行了深刻反思，打破了客观性的界限，通过描绘朋友、家人的问题，从客观记录转向主观表达，展现了自己另类生活的解释权及对私生活的曝光，这种方式不仅是个人情感的直接表达，也是对传统摄影审美和伦理界限的挑战，促进了摄影艺术多元化的发展[81]。

在二十世纪七十年代，观念艺术[82]作为一种艺术表现形式蓬勃发展，其核心理念在于利用各种媒介——包括物质、文字和影像——来表达艺术家对艺术及其与世界关系的思考。摄影在观念艺术中的融入表现主要体现在，摄影作为一种媒介，被有机整合入观念艺术的创作之中，成为传达观念和思考的工具。其次，行为艺术成为这一时期的显著特色。在此背景下，摄影逐渐超越了单纯捕捉行为的功能，开始注重艺术语言的运用和特定行为概念的选择，赋予摄影本身以美学价值。这种以行为为核心的摄影实践，被归纳为“行为摄影”。这种摄影与观念艺术的结合，不仅改变了艺术的传播方式，也迫使艺术界重新思考摄影的定位和功能，进一步拓展了摄影在艺术表达中的可能性和边界。

此外，后现代主义还强调了摄影的混合性，即摄影可以与装置、行为、录像、数字、网络艺术等技术媒体结合，创造出新的艺术形式和视觉体验。通过这些跨媒介的合作，摄影展现出了其

[76] 弗朗柯·丰塔纳（1933-）是意大利摄影师。他以抽象的彩色风景画著称。
[77] 斯蒂芬·肖尔（1947-），美国摄影师，以描绘平庸的场景和物体以及在摄影中对色彩的创新使用而闻名。
[78] 江融，在肖尔开放性影像的背后，《中国摄影》杂志，2023， 12 月刊
[79] 一组由共同主题、理念和形式特征联系在一起的照片。来源：https://ru.wikipedia.org/wiki/Фотосерия（访问日期：2023 年 11 月 20 日）
[80] 南.戈尔丁（Nan Goldin，1953-），美国摄影师。她在纽约、柏林和巴黎生活和工作。
[81] 朱雨雯.摄影节和摄影展：展示摄影新理念.文化空间-布尔加诺夫之家.2023(4):74-78.
[82] 20 世纪 70 年代，艺术家兼哲学家亨利-弗林特在其 1961 年出版的《论文：观念艺术》（Essays: Conceptual Art）一书中首次创造了“观念艺术”一词，主要用于描述其独特的表演和艺术实践。

独特的价值和功能，不仅作为记录现实的手段，更成为一种观念表达的渠道，为艺术家提供了广阔的实验和创新空间。例如，约瑟夫·柯思斯的作品《一把椅子和三把椅子》中，摄影不仅作为作品的一部分出现，同时也承载着对艺术表现形态与观念的深入探讨。在蒙塔达斯《电视》(1981）中（图 2-6），蒙塔达斯将关闭的电视机放在房间角落的壁架顶部，其电源位于作品的中心，被设备吸收和回收的放大媒体图像的投影所取代与它的存在。而克里斯蒂安·波尔坦斯基的装置艺术作品《纪念碑》通过移动照片和多媒体元素反映了历史和记忆的重要性（图 2-7）。同样，日本著名观念艺术家河原大奈自 1965 年以来创作的 《日期画“今天”》系列，也展示了后现代主义对日常生活的细致关注和对时间概念的重新思考（图 2-8）。

录像艺术的兴起主要是利用截屏或翻拍来存档或展示图像。因此，摄影的独特性和不可替代性也在与新媒介的互动中得到了体现。比尔·维奥拉（Bill Viola）的《通道》等作品就是通过录像和摄影创作的。这些实践不仅展示了摄影作为媒介的多样性，也反映和拓展了摄影本身的定义。在此背景下，摄影与装置、表演等多种艺术形式的结合，不仅改变了艺术的传播方式，也促使艺术界深入思考摄影本身的定位和功能，进一步拓展了摄影在艺术表达中的可能性和边界。

在 20 世纪 70 至 80 年代，一批摄影师开始挑战摄影作为现实可靠记录的传统观念，通过构建装置并对其进行拍摄，开创了“解构主义摄影”（Constructed Photography）这一新的艺术形式。这种创作手法不仅标志着从传统的“记录实相”向“创造实相”的根本转变，而且深化了我们对摄影表现力和审美探索的理解。特别是“图片一代”（The Pictures Generation）的出现，这群艺术家通过对媒体文化的批判分析，运用拼贴和挪用的手法，对流行文化中的图像进行了重新组合和解构，他们探索图像、文化身份和权力结构之间的复杂关系，拓展了摄影作为视觉语言和文化批判工具的界限。美国当代艺术家雪莉·莱文重新诠释了摄影史上的经典作品，并提出了自己的看法。莱文用她的“剽窃 ”提醒人们，“新”并不是对“原作”的唯一诠释（图 2-9）。辛迪·舍曼（Cindy Sherman）将自己拍摄成特定情境下的不同女性。通过光线和构图的运用，她强调了女性作为男性欲望对象的“被监视”状态。通过这种方式，她批判并揭露了大众文化中隐藏的文化策略。

“置景摄影”(Staged Photography)作为一种独特的创作方式逐渐受到广泛关注。在此背景下，美国摄影家桑迪·斯各格兰德[83]（Sandy Skoglund），神秘超现实的空间；通过改变物体在空间中的配置与空间色彩来塑造新的现实（图 2-10）。贝尔纳·弗孔（Bernard Faucon）通

[83] 桑迪·斯科格兰德（1946- ）是一位美国摄影师和装置艺术家。

过摄影布景创造了一个超越常规认知的世界，其作品不同于传统的实时摄影，更加强调主观的创造性和艺术性。弗孔的摄影作品被普遍认为是当代摄影从“照相”(taking)到“造相”(making)的转变的标志性实例，为后现代摄影的发展奠定了坚实的基础。作品所传递出的忧郁和神秘的氛围却是无比真实的，观者不禁沉浸在对真实与虚幻的深刻反思之中（图 2-11）。

“后现代摄影”作为一种艺术形式，打破了传统摄影的界限和规范，其主要特质是开放性和多元性。其主要特征是对传统摄影观念的解构和重构，强调文化和视觉的多元化，以及不同艺术和文化元素的融合。后现代摄影不再仅仅是一种视觉艺术形式，而是一种与绘画、雕塑和数字艺术等其他艺术形式相互融合、相互作用的复杂艺术形式。这种多元、跨媒体的艺术实践不仅丰富了摄影艺术的探索和表现形式，也为当代相关艺术、文化和社会的发展开辟了新的视角和途径。

在二十世纪八十年代中后期，随着改革开放政策的深入实施，西方现代主义和存在主义等哲学思潮汇入中国，为中国摄影艺术注入了新的生命力。在此期间，“实验摄影”的出现标志着中国摄影从一元化走向多元化，从单一视角转向多维探索的转折点[84]。在观念摄影的影响下，摄影家们不再满足于表象和技术的叠加，而是开始探索更深层次的观念和意义，将摄影艺术推向了一个新的感知领域。摄影师们开始突破传统纪实摄影的束缚，探索更多样化的创作形式和技巧，形成了一种新的审美意识和思维方式。1996 年，通过影印技术创作的《新摄影》一书以及其他私人出版的实验艺术形式作品集相继出版，成为传播和交流实验艺术的重要平台[85]。实验艺术的影响遍及各地，并开始与其他当代艺术形式相互影响、相互渗透。

## 2.2 摄影的新叙事——时间感知与叙事构建

### 2.2.1 历史的新解读：摄影中的记忆与历史重构

后现代主义对当代摄影叙事重构的形式和实践产生了深远的影响，尤其是在艺术家对时间、记忆以及历史叙事的处理方式上。后现代主义理论强调文本（在这里指的是图像和摄影作品）的开放性、多义性和解构主义，挑战了传统叙事的线性和单一视角，从而为摄影叙事提供了新的解释框架和创作方法。在此背景下，中国当代摄影领域呈现出一种新的艺术实践——摄影叙事的重构，这种实践透露出对时间的独特感知与叙事构建的新方法。在审视阿比·瓦尔堡的《记忆女神图集》中的图片文献库，“图集”以游牧式的制图学原则构建异托邦矩阵[86]，我们深刻体会到

[84] 巫鸿.中国当代摄影四十年.当代美术家.05(2020):92.

[85]《新摄影》，一本私人合作期刊，刘铮和荣荣出版， 1996 年至 1998 年在北京进行的摄影实验，推动了实验摄影作为当代艺术的一个独立领域在中国的发展，形成了实验摄影的主要特征。

[86] 乔泓凯.《记忆女神图集》：瓦尔堡的影像实验——“Atlas”、运动摄影与蒙太奇[J].北京电影学院学报,2023(03): 22

时间的流动性和多维度特质。它提醒我们关注时间的多层次表现，而非仅仅局限于表面的、片段化的记录。20 世纪 60 年代中期开始艺术家格哈德·里希特[87]（Gerhard Richter）创作的“地图集”（Atlas）系列，以照片、剪报、素描等视觉材料为基础，通过在纸上的排布，采用对比的方法，通过并置重复性图像来表达疏离感[88]。

在后结构主义哲学的背景之下，米歇尔·福柯在《知识考古学》中提出的观点——档案作为陈述形成和转化的常规系统——以及自 1995 年德里达的《档案热》（Archive Fever）在西方引发讨论以来，档案，因作为历史话语的载体被越来越频繁地使用到当代艺术的创作与展览实践中而被关注[89]。

在后现代摄影的发展脉络中，“图像一代”[90]占据了核心地位。这一代艺术家的创作与“挪用”这一艺术概念紧密相连，他们通过使用废弃的胶片、老照片以及与庸俗、荒谬的“图像”术语对抗，挑战了不断膨胀的摄影市场。在此背景之下，当代摄影艺术家通过调取档案图像，并进行研究、篡改和嫁接等多种形式的介入，富有创造性地探索了时间主题。艺术家将自己定位为考古学家，从多样的叙事视角出发，既回顾、改写又重构历史，同时拓展了对更广泛文化的追溯。“使用图像，而不是生产图像”已成为普遍现象。

在巫鸿《摄影：聚焦在中国》中，作者以“文化热”为出发点，探讨了中国的“老照片热”现象，揭示了“使用图像，而不是生产图像”已成为一种普遍现象[91]。此外， 理查德·普林斯[92]（图 2-12）通过解构广告中的美国牛仔照片探讨大众消费主义，芭芭拉·克鲁格（图 2-13）则要求观众批判性地评估媒体对他们生活的影响。在这样诸如此类的后现代摄影作品的影响下，对图像历史改写的重构领域，中国艺术家张大力[93]的《第二历史》（图 2-14）通过发掘、整理被粉饰或截取的经典历史照片，展示了历史的另一面。

尹秀珍[94]在 1999 年的照片装置作品中（图 2-15），将自己成长的十个阶段的肖像档案照片放入鞋中，将个人记忆转化为公共艺术，展现了对时间、记忆与个人历史的独到理解。冯梦波[95]

[87] 葛哈·李希特（Gerhard Richter 1932 年 2 月 9 日—），德国视觉艺术家. 作品形式包含抽象艺术、摄影及利用玻璃媒材等。
[88] 朱雨雯.摄影节和摄影博览会：摄影新理念的展示.文化空间-布尔加诺夫之家.2023(4):74-78
[89] 海杰，图像档案与历史再写——连州摄影博物馆夏季展，
[90] 1977 年在纽约艺术家空间举办的“图像一代”展览由道格拉斯.克里普策划，标志着视觉艺术的转型。共有 5 位新兴艺术家参与，分别为特雷.布拉特（Troy Brauntuch），杰克.高德斯顿（Jack Goldstein），谢莉.勒文（Sherrie Levine），罗伯特.朗格（Robert Longo）和菲利普.史密斯（Philip Smith）。
[91] 巫鸿.摄影：聚焦在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:421
[92] 理查德.普林斯 Richard Prince（1949 年-）是一位美国画家和摄影师。
[93] 张大力（1963 年-），黑龙江人，现居住于北京，中华人民共和国现代绘画艺术家
[94] 尹秀珍（1963 年-），女，北京人，中国当代雕塑与装置艺术家
[95] 冯梦波（1966 年-）男，北京人，新媒体创作的中国当代艺术家

的《私人照相薄》（图 2-16）作为中国首件互动艺术装置作品，利用档案图像进行创作，通过四条线索串联起家族三代人的生活经历，允许观众通过选择不同的菜单直观地了解到艺术家的生活片段，展现了档案在艺术创作中的新用途。陈劭雄的作品 《街景》一组以广州街景为原型的摄影和装置作品，创造出 “现实的影子”。他拍摄了广州街头的每一个人、每一个路牌、每一辆车，甚至每一个细小的物体（如垃圾桶），然后将它们缩放成不同大小的照片，再沿着等高线将图像剪裁成立体明信片，在家中重现街景(图 2-17）。梁钜辉的混合媒体装置 《城市》是一座由 16 个重叠的六边形结构组成的高塔，通过其庞大的体积创造了一个感官空间，而数字视频则在地面上投射出人、物体和建筑的重叠图像。该装置是中国小城镇向大城市转变的缩影（图 2-18）。

孙彦初在《虚构集》（图 2-19）中，通过对七八十年代中国家庭生活照和旅游纪念照的拼贴、绘画，加入对当下社会事件的想象和还原，挑战或推进原照片的情节和故事。唐景锋则以一本二次创作的家庭相册-《女王，主席与我》（图 2-20），细致揭开家族的沉浮，触及多元文化、社会流动性和帝国主题。

在摄影艺术家的创作视角下，历史不再是单一的叙事，这种视角为我们提供了一种新的理解时间与记忆的方式，也能使我们从更广阔的视角审视历史，挖掘更深层次的文化和社会意义。

“观念摄影”在中国艺术家中的广泛应用，“挪用”作为一种创作方式，不仅促成了与现实保持一定距离、从复合性现实中提取图像以创造新图像的方法，也催生了新现实观的诞生。夏洛特.柯顿在《作为当代艺术的照片》[96]一文中提及的“置景摄影”，杰夫·沃尔在《女人像》（图 2-21）中创造了一个多层次的视觉和知识结构，这些实践不仅在技术上展现了创新，也在叙事性和时间性方面进行了深入探讨。通过这种方法，摄影从传统的“照相”转变为“造相”，为中国当代摄影的表现带来了新的维度[97]。蒋志的《吸管人》系列通过摄影构建虚拟的叙事空间[98]。王庆松的《跟我学》（图 2-22）通过在一个巨大的黑板前展示中英文词汇和句子，有意设置的错误反映了知识传递过程中的变异和误解，象征着教育和学习的复杂过程。这些作品深刻反思了时间、记忆和教育的关系。

受到辛迪·雪曼（Cindy Sherman）《无题剧照系列》（图 2-23）的影响，艺术家以其对社会角色扮演和性别刻板印象的评论而闻名，尤其是她精心“伪装”的自画像[99]。刘思麟的作品《刘

[96] 夏洛特·柯顿.作为当代艺术的照片.伦敦：泰晤士哈德逊出版社.2009
[97] 顾铮：后现代摄影概览，网址:https://www.artda.cn/yingxiangdangan-c-1598.html
[98] 邱志杰.摄影之后的摄影.北京:中国人民大学出版社，2005.11
[99] 不列颠百科全书，辛迪-舍曼，（访问日期：2024.1.15)

思麟》（图 2-24）通过将自己置入与历史名人同一画面的叙事手法，不仅在视觉上进行了创新，而且深入探讨了个人身份、历史和文化记忆的问题。此外还有例如范顺赞的《现实给了梦想多少时间》（图 2-25），以强烈的对比，来构建梦想和现实之间的差别。还有李川的《家庭相册》（图 2-26）均是运用这样的表现形式。

当代中国艺术家在摄影叙事中的重构实践，反映了他们对时间、记忆、身份和历史的深入思考。通过这些作品，他们不仅挑战了传统摄影的界限，而且拓展了摄影作为一种艺术媒介的重构叙事能力。艺术家们从多个叙事角度切入，回顾和重构历史，同时深入探索了更为广泛的文化背景和社会议题[100]。

### 2.2.2 新的叙事策略：摄影序列和重建的当代诠释

历史上，艺术家经常利用重复性作为探索形式与内容的手段。例如，印象派画家通过对同一景象在不同时间点和光照条件下的重复描绘，突出了光线和时间对景观的影响。在摄影艺术中，重复性的图像不仅展现了形式美学，也强调了如变化、连续性或时间流逝等主题内容。哲学家亨利·柏格森（Henri Bergson）在其著作《持续的时间》中，深入探讨了时间的本质，提出了“纯持续性” （durée pure）的概念，认为真实的时间是连续不断、与个人经验密切相关的。

在后现代主义的影响下，摄影艺术的实践和理念经历了根本性的转变，在杉本博司[101]的《剧院》（图 2-27）里，就像是一种时间仪式，同时也颠覆了摄影媒介的本质[102]。这块发光体承载着一部完整的电影痕迹，亦是某段流逝的时间的视觉化呈现，杉本博司将之称为“被曝光的时间”。 道格拉斯·休伯勒[103]的作品“持续”系列（图 2-28）中的一幅早期作品，通过将镜头固定于一片满是尖刺的雪灌木丛，并以 15 分钟的间隔连续拍摄 12 次，休伯勒不仅捕捉了时间的流逝和自然界的有机变化，而且将这一过程转化为了一种视觉上的现成雕塑。这种方法论反映了后现代主义倾向于解构传统媒介界限的特点，以及其对时间、空间和实践的多维度探索。

同样地，美国艺术家贾米·利文斯顿[104]（Jamie Livingston）的摄影项目“岁月的照片”(图 2-29)则展现了时间与叙述在摄影中的完美结合。这些作品以其独特的视角和技术，将观者引入时间的流动和变化之中。

---

[100] 朱雨雯.摄影节和摄影博览会：摄影新理念的展示.文化空间-布尔加诺夫之家.2023(4):74-78
[101] 杉本博司（1948- ），日本摄影师
[102] 江佩瑜.杉本博司的时间仪式-“剧场”系列初探.议艺份子.(29)2017:89
[103] 道格拉斯·休伯勒（Douglas Huebler，1924-1997 年），美国观念艺术先驱。
[104] 贾米·利文斯顿（Jamie Livingston，1956 - 1997 年）是纽约摄影师、电影导演

在此背景下，中国当代摄影艺术的发展对我们理解摄影艺术的时间性质，以及研究中国社会和文化提供了全新视角。例如，艺术家矫健[105]利用行为摄影的手法，聚焦于生活或意识中意义转换的关键时刻，通过 24 小时的拍摄过程，探讨了时间与意识的交织（图 2-30)。邵大浪[106]的《往往返返》(图 2-31) 则通过针孔摄影技术和长时间曝光，记录了日常生活中的往返景观，也揭示了人生循环往复的主题。

德国知名摄影师迈克尔-韦斯利（Michael Wesely）用超长快门速度捕捉了纽约现代艺术博物馆在三年时间里的扩建过程，将时间的流逝视觉化（图 2-32）。中国傅拥军则从不同的视角切换，根据四季变化和人物身份的变迁，展现了西湖边一棵树不同于常规风景的特殊情感和视觉体验（图 2-33）。管怀宾[107]《石光》（图 2-34）作品通过在苏州留园内对一个太湖石进行不断的光线投射，通过光斑的叠加，使太湖石的存在变得虚无，探讨了物质与时间的关系，以及摄影本身固有的属性。

通过中国当代这些艺术家的作品和实践，我们可以看到摄影不仅是时间的记录者，也是探索和表达时间深层次的工具。它们揭示了时间不仅是线性流逝的量度，而是一个充满可能性的维度，其中包含了重复与变化、持续与瞬间、实体与虚无。

此外，在当代摄影的实践中，我们也观察到一种独特的叙事策略——并置现在与过去，通过时间的叠加构建深刻的叙事(图 2-35)。艺术家海波在其《他们》系列(图 2-36)中通过重拍老照片，保持背景不变并在原有人物位置上进行再现，而已故之人的空位则以缺席呈现。这种新旧照片的对照不仅引发了对时间无情流逝与生命脆弱本质的反思，也以一种平和而朴实的方式，有效地传达了成长的隐痛和对过往的困惑。

苏珊·桑塔格曾精辟地指出，摄影是时空的一个切片，它捕捉了完整戏剧中的一瞬。在杉本博司的艺术实践中，《海》通过静态的摄影媒介，将流动的时间转化为永恒的瞬间（图 2-37）。同样的，中国艺术家陈吉楠的《落水时空》(图 2-38)也从类似的角度探讨时间的概念，通过按照传统十二时辰拍摄的大海照片，将动态的大海轨迹与静态的生命轮回进行了对比。

在探索多种艺术形式中，如电影、连环画、或连环小说，序列性都扮演了至关重要的叙事工具角色。这一表现手法赋予艺术家探讨时间、动作与情感之间互动的能力，从而构筑了更为丰富且复杂的叙事结构。在此框架内，杜安·迈克尔斯（Duane Michals）成为叙事性摄影的杰出代

[105] 矫健（1962-）出生于中国上海。中国 “85 新潮 ”的先驱艺术家之一。
[106] 邵大浪（1968-），浙江财经大学摄影系主任、教授
[107] 管怀宾（1961-），中国杭州。中国美术学院教授、跨媒体艺术学院院长、跨媒体艺术家。

表，其作品以序列故事系列摄影、多重曝光及手写文字的结合，独特地传达了故事的内涵和哲学。（图 2-39）

中国艺术家朱岚清的《负向的旅程》（图 2-40）系列通过将收集到的故乡记忆与现实碎片组合成一本可翻阅也可展示的书，她认为拍摄故乡仿佛踏上了一条通向幽暗记忆和原初内心的负向旅程。此系列重新构建了对故乡的记忆，揭示了故乡对个人的深刻意义。金向怡的《归来的流亡》（图 2-41）通过 54 张照片采用电影叙事方式展开，探讨了离散与归属的主题。

周仰的《漫长的告别》（图 2-42）记录了他外婆患阿兹海默症到去世的经历，自然地勾勒出了时间的流逝。黎朗的作品《父亲：30219》（图 2-43），讲述了父亲与时间的关系，似乎在调和生与死的关系，平静而克制。

综上所述，摄影作为一种艺术形式，为时间与叙事提供了独特视角。它超越了简单的视觉表现，成为了一种理解与探索我们所处世界的有力工具。通过不断的实验与创新，摄影艺术不断拓宽其界限，为我们提供了新的方式以理解和体验时间、空间以及存在的本质。摄影师通过捕捉时间及构建叙事，创造了既深刻又多维的作品，这些作品不仅仅是视觉上的享受，更是情感、记忆与思想的深层体现。

## 2.3 身体的象征和社会诠释

### 2.3.1 身体艺术：摄影中的自我探索和自由表达

在当代艺术中的“观念主义”在 1980 代被介绍到中国[108]。特别地，在摄影领域内引发了对传统摄影实践的根本性重新考量，标志着从纯粹的视觉记录向观念表达的转变。这一转变反映了后现代社会中对文化欲求的复杂化，以及对艺术与摄影行为的重新定义[109]。

身体，作为观念摄影中的一个核心元素，成为展现当代中国社会剧变与个体身份探索的重要媒介。这些变化不仅体现在社会政治经济层面，也深刻反映在个体与社会的关系中[110]。70 年代末，法国哲学家德里达(Jacques Derrida)关于“在场”和“形而上学”的讨论，为理解以身体为中心的艺术实践提供了理论基础，指出身体的“在场”能够超越所有的符号和象征，触及事物的本质。

[108] 巫鸿.聚焦：摄影在中国[M]. 北京：中国民族摄影艺术出版社，2017.12，p297
[109] 鲍昆.复制行为和摄影内心[J].大众摄影,2002(07):56.
[110] 顾铮.当代摄影文化地图[M]. 杭州：浙江摄影出版社，2016.01，p134

1969 年开始，卢卡斯·萨马拉斯（Lucas Samaras）[111]用自己的身体作为主体制作了一系列作品《自动宝丽来》（图 2-44），裸身摆出各种姿势，甚至穿上裙子打扮成女人。这种自我表达是萨马拉斯对自身外表和内在的解构与重建，近乎自恋般地，模糊了身体、肢体和心理形象转化的边界。

在行为艺术领域中，许多早期重要作品都来自于玛丽娜·阿布拉莫维奇（Marina Abramović），她的行为艺术高度关注人性、表演者与观众之间的微妙关系、身体的极限和想象力的可能性[112](图 2-45)。阿布拉莫维奇式的行为艺术，以磨砺身心为特点，她在表演中通过承受痛苦和疲惫以达致情绪释放和思维转变。

在这种思潮的影响下，以及东村艺术群体在北京的出现，聚集了行为艺术家、实验摄影家和实验性画家。当实验摄影家日趋将自己的作品设计成行为表演，实验艺术家也越来越被摄影所吸引，不但从摄影中获取灵感并且自己拍摄和制作摄影图片。以及“观念摄影”在中国的流行，中国艺术家在其摄影实践中开始探索身体作为表达的更为深入和多元的表达方式。

在 1988 年的行为艺术《进入美术史——幻灯活动》（图 2-46）中，林嘉华以自身为画布，将东西方艺术史的经典图像绘制在自己的身体上。这件作品不仅象征着艺术家对艺术史知识的深度吸收重构历史话语，还暗示了一种融合多元文化进程的发展模式。

1995 年，在北京郊外的一处未命名高地上，张洹、马六明等当代艺术家通过裸体叠成的“叠罗汉”形式进行了一场行为艺术展示。名为《为无名山增高一米》（图 2-47）。这一事件不仅标志着中国观念摄影艺术的早期实践，也展现了摄影作为记录和表达观念的独特力量。在张洹的另外一件作品《家谱，2001》（图 2-48）中，艺术家通过对身体的书写这一过程，象征着自我转变与消融，探索了自我认同的重新确认与塑造。在 2002 年，何成瑶通过其作品《99 针》（图 2-48）从个人和社会层面探讨了女性问题，象征性地探讨了在女性身上扎九十九根针能否治愈她们深深的身心创伤这一问题。

在陈哲的作品《可承受的》（图 2-50）中，我们见证了一段自伤与疗愈并存的精神旅程，构成了对艺术家个人历程的坦诚自白。胡为一的《我静静地等待光从身体穿过》(图 2-51)中，艺术家延续了 90 年代以来“对伤害的迷恋”的思考，在一系列徘徊在暴力与情怀之间的图像中，胡为一为观者打开了一个模糊及微妙的思想空间。良秀（(图 2-52）与任航[113]（图 2-53）的创作，

[111] 卢卡斯·萨马拉斯（1936- ）是希腊著名画家、雕塑家和电影导演。

[112] 玛丽娜·阿布拉莫维奇，行为艺术之母：相比观看艺术，或许你更想成为其中的一部分，网址：https://www.forbeschina.com/billionaires/64016（访问日期：2023.11.20）

[113] 任航（1987 年 5 月 30 日—2017 年 2 月 24 日），是一位出生于吉林长春的摄影家、作家与诗人。

则深入探讨了身体作为表达媒介的可能性。任航的作品通过自发的快照美学和充满超现实元素的风格化图像，如纠缠的身体，探索了身体语言的边界。相比之下，良秀从个人经验出发，用自己的身体作为载体，表现了生命中痛苦与欲望的交织，其作品情感强烈，如同熊熊燃烧的火焰。

此外，艺术家也会直接以自己的身体为媒介,通过身体的展示与表演来展开与社会现实的直接对话[114]，“个人通过这面‘镜子’认识和把握自己”[115]。通常，艺术家还将自己的身体作为一种视觉符号，将其嵌入社会环境中，从而探索身体与社会环境之间的复杂关系。弗朗西斯卡·伍德曼（Francesca Woodman），让自己置身于空旷的室内，由于运动、慢速快门以及被物件或家具遮掩的缘故，她在照片里的身形总显得模糊不清。（图 2-54）她十分清楚如此这般的构图明面上像是让自己隐了身，实际上却是放大了自己的存在[116]。伍德曼创造了一种谜样的语言，可以帮助我们打破那种鼓励大众凝视女性身体的成规。

在中国的当代摄影实践中，矫健在《填补空白》(图 2-55）中通过扭曲和扭动自己的身体来填补物理空间中的空隙和裂缝。这一行为不仅反映了艺术家对现实与心理之间差距的焦虑，也是对身体与空间互动的哲学探索。在莫毅的自拍系列《我在我的风景里》中，艺术家展示了城市化进程中人与环境的疏离，反映了在当代社会中寻找自我身份和定位的问题。刘勃麟通过行为艺术探索城市环境对人类生活的影响--将自己变成一个“隐形人”，站在世界各地的精选场景前。该系列强调环境与个人之间的互动，展示环境如何塑造人的身份和自我意识（图 2-56）。

在当代摄影的领域里，身体转化为一种强有力的艺术表达与创作工具，它通过展示与表演的形式，开启了一场与社会现实之间的直接对话。这种方式挑战并冲击着传统的身体观念，塑造出一种全新的艺术风景。通过这样的艺术实践，身体不仅仅是被动的对象，而是成为了主动的表达者，引领观者思考并重新定义对现实的理解。

### 2.3.2 摄影与人类学：身体表征的多维文化解码

摄影艺术自诞生以来，不断挑战和重塑我们对世界的认知。同样，人类学作为一门研究人类文化、社会结构和信仰的学科，为我们理解摄影中的身体表现提供了宝贵的视角。通过结合人类学的理论和方法，以及对摄影艺术作品的分析和解读，我们将在下文中探讨身份是如何在摄影中，包括通过对身体的表现，在文化和社会结构中被诠释、建构和表达的。身体是身份最直接、

[114] 顾铮.呈现、定义与重构——中国当代摄影中的身体[J].美术馆,2010(02):236-249.
[115] 查尔斯·霍顿·库利. 人类本性与社会秩序[M]. 包凡一，王源译，北京：华夏出版社，1989，p118
[116]弗朗西斯卡·伍德曼的隐身术，网址:https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/francesca-woodman-vanishing-act-deborah-levy（访问日期：2023.11.20）

最真实的体现。然而，身份并不是一个固定的标签，它是多层次、多维度的，在个人和环境中不断形成和变化。摄影作为一种艺术媒介，为展现身份的流动性和多面性提供了机会。

此外，摄影中的身体并非孤立存在，而是被置于文化、历史和社会背景之中。这种背景为摄影师和观众提供了解读身体的关键，使他们能够更深入地理解身体在文化中的地位及其所承载的价值观和信仰。摄影不仅捕捉身体，还捕捉身体在文化中的多重解释和含义。

自 1989 年起，中国摄影师袁东平通过其系列作品《盲童》、《精神病院》(图 2-57）及《穷人》等，专注于记录那些处于社会边缘的群体。在他的镜头下，这些被主流社会忽视或遗忘的个体得以显现。从而引发了一个有趣的讨论：他是否在中国摄影界扮演着类似于欧洲摄影大师戴安·阿勃丝的角色？[117]戴安·阿勃丝以其对社会边缘人物的深刻描绘而闻名(图 2-58)，袁东平的作品也同样展现了对这些边缘群体深厚的同情和关注,这些通常被忽略的社会成员获得了一种视觉上的存在感和尊严。

此外，从 80 年代末开始，西方当代艺术的理论和实践再次转向反美学的身体艺术，神经质的、破碎的、受损害的、丑陋的、非理想化的身体充斥在当代艺术中。米歇尔·福柯(Michel Foucault) 曾经用“被规范的身体(disciplined body) ”理论，以身体为中心建立了新的“谱系学”研究模式，揭露社会建构的本质。

在这一背景下,彼得·威特金[118]专注于那些被社会边缘化或认为不完美的身体——包括被肢解者、矮人、雌雄同体及变性人——作为其作品的中心(图 2-59)。通过展现这些个体的特殊性，“缺陷”成为了他重新诠释艺术形式并与其他深受其影响的艺术家风格对话的媒介，提出了一种独特的美学视角。中国艺术家蒋志[119]1997 年的《屉中物》(图 2-60）散落的个人物品和损坏的肢体部件并置在抽屉里,生命是一个不断失去的过程,而时间抹去记忆，切割身体。

摄影中的身体也常常成为权力和性别关系辩证的场所。自 20 世纪 70 年代以来，对艺术中的性别、种族和社会等级的深入研究标志着后现代主义的兴起。《身体与社会理论》中提到“布尔迪厄将身体界定为某种形式的身体资本，具有权力、地位和各具特点的/区隔性的(distinctive) 符号形式”[120]。

伊朗艺术家希林·内沙特(Shirin Neshat)，她精妙地将波兰的诗歌和书法融合进摄影中，以表达关于女性殉难、流亡和身份认同的主题对社会、文化和宗教的深度探讨(图 2-61）。德黑

[117] 萧沉.中国摄影的榜单《中国摄影英雄榜》中上榜评语
[118] 乔尔·彼得·威特金（Joel-Peter Witkin，(1939-）,美国摄影师
[119] 蒋志(1971-)，中国当代艺术家之一，https://www.jiangzhiart.com/
[120]（英）克里斯·希林.身体与社会理论.北京：北京大学出版社，2010:270

兰的艺术家莎迪·加迪里安 (Shadi Ghadirian) 的摄影作品针对国际社会对伊斯兰国家女性形象的刻板印象提出了挑战(图 2-62）。

在中国 21 世纪初的社会图景中，庄辉其作品《一个和三十个》中，通过对社会主义社会中各类社会成员的深入观察，揭示了城乡之间变化速度的对比，以及社会结构中的角色差异。刘铮[121]的《国人》系列作品(图 2-63)，在展现个性化表达的同时，也捕捉到了特定社会背景下中国人的集体特性，反映了个体与群体之间的微妙平衡[122]，艺术家也试图通过作品找到自己的身份，追溯自己的过去。进一步地，王宁德[123]《某一天》中的作品中的人物身份，如同舞台上的演员，呈现在观众眼前的，永远是一个角色，指向某个“不在场”的他人 (图 2-64) 。

此外，李政德的《新国人》(图 2-65)与冯立的《白夜》(图 2-66)通过直接且迅速的摄影手法，揭示了中国当代社会中现实与虚幻交织的复杂景象。这些作品以其独特的视角和创作手法，不仅展现了中国社会转型期的多样生活状态，而且揭示了社会中不同群体的生活现状和心理状态。

荒木经惟[124]以其直白而无畏的视角，重新定义了日本社会中对身体与性的传统认知。在他的镜头下，身体不再是一个简单的生物实体，而是一种载满文化、社会和情感涵义的象征。他的作品直接迎面冲撞日本的主流文化和社会价值观，挑战其中深植的规范与期望(图 2-67)。同样的，中国艺术家张海儿[125]在二十世纪末开始了对女性主题和其他女性化身份形式的深入探索，继而在经济时代的高速发展和普遍娱乐化的对立中从事对时代深刻精神真理的探寻(图 2-68)。罗洋的《女孩》（图 2-69）关注的是 20 世纪 80 年代以后的青年，而《青春》（图 2-70）则关注 20 世纪 90 年代至 21 世纪初出生的中国城市青年，表现了他们对当代社会主流思想的背离和对强烈身份认同的追寻。这些个性张扬的年轻人远离甚至蔑视社会主流思想，他们承载着整个时代的阴影。

通过探索身体与社会结构之间的关系，我们发现在不同的社会文化背景下，某些身体特征被用来区分社会地位、性别、种族和其他社会标记。通过强调或挑战这些特征，摄影进一步加深了我们对身体在社会结构中的作用的理解。因此，运用人类学方法分析摄影艺术为我们提供了一个全新的视角，使我们能够更深入地理解摄影作品所蕴含的文化、社会和个人意义。通过人类学的阐释和对身体的理解，摄影的表现手段可以呈现出更有深度和广度的作品，而观众也可以

[121] 刘铮（1969-），生活和工作在北京，1997 年从政府部门退休，成为自由艺术家。
[122] 记忆.身体.意识形态——关于刘铮的《国人 https://www.163.com/dy/article/C84C1J25051495MN.html
[123] 王宁德(1972- ).http://wangningde.com/
[124] 荒木经惟（1940 年 5 月 25 日—），日本摄影师、当代艺术家
[125] 张海儿（1957-）广州人，1988 年首批参加法国阿尔勒国际摄影节的中国摄影师之一。

通过人类学的视角，更深入地了解自己所处的文化背景和社会环境[126]。总体而言，这些艺术家通过各自的艺术实践，不仅展现了个体与集体、历史与现实、文化差异与身份认同之间的复杂关系，也反映了他们对社会变迁与个体生活状态的深刻洞察。他们的作品，作为时代的镜像，促进了对现代社会多元文化和多样身份的深入理解与思考。

### 2.3.3 数字身体：探索虚拟现实和身体表达的新可能性

在数字技术时代的背景下，对身体的呈现和建构经历了根本性的变革。罗兰·巴特曾指出，我们对神话的期望是其直接效果，强调了神话背后的动机及其虚假构建，这在消费主义盛行的当代社会中的“虚假视觉表征”尤为凸显[127]。数字技术的崛起，尤其是在视觉艺术领域，更加深化了这一问题。通过对视觉图像的再加工，数字媒介在真实与虚拟之间构建了一个充满信息的“拟像世界”，其中对身体的展示和建构主要体现为最外显的身体符号，即“数字化的身体”。这些变化在后人类主义思想的背景下尤为明显，在后人类主义思想中，人体不再只是一个物理对象，而是一个具有新表达和解释形式的数字符号。

技术的变革进而推动艺术思维方式的飞跃，各种新媒介对摄影领域的介入不断拓宽当代摄影的多元表达力[128]，这些技术不仅改变了图像制作的过程，而且从根本上改变了视觉感知的本质，创造了新的审美和情感表达形式。随着生物技术和信息技术的飞速发展，人与技术的界限变得越来越模糊，其结果是人的主体性变得模糊，人的存在变得难以区分。在这样的背景下崭露头角，提出对人文主义和启蒙思想的批判，并在技术进步的背景下重新思考“何为人”的古老命题。

雷.凯撒[129]是世界上首屈一指的纯 3D 艺术家，他的作品以令人不安的气氛和极其细致的绘图而引人注目。他使用 CG 数字绘画技术，以独特的艺术魅力展现了他非凡的创造力、逼真的形式和全新的视觉效果。他的作品体现了数字艺术如何创造出以前无法想象的新的视觉表达形式，将现实和虚拟元素结合在一起，形成一种独特的艺术语言（图 2-71）。

美籍华裔艺术家李小镜在 1993 年的作品《十二生肖》中，艺术家似人非人，是一件以数字艺术为手段，用最数字化的方式表达中国传统文化的数字作品。缪晓春的《虚拟最后的审判》（图 2-72）通过 3D 动画技术的应用，对米开朗基罗的经典作品进行了一次前所未有的数字化再解读。缪晓春不仅复制了画面中的人物模型，更对场景、人物关系和空间布局进行了重新演绎，

[126] 朱雨雯.摄影艺术与人类学：解码多元的身体文化.文化空间-布尔加诺夫之家.2023(5):92-96
[127] 罗兰·巴特. 形象的修辞：广告与当代社会理论[M]. 吴琼译. 北京：中国人民大学出版社，2005:45
[128] 陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2019(05):169-175.
[129] 雷·凯撒（Ray Caesar，1958 年生于英国伦敦）被誉为数字艺术之父。

借此产生了意想不到的视觉和心理体验。这种个性化的解读与主观经验的融合，使得米开朗基罗的二维绘画在缪晓春手中焕发出三维数码图像的新生命，提供了一种全新的艺术体验。

2015 陆扬在《移动神佛》（图 2-73）中，通过对传统宗教偶像背后光晕的重新定义，展示了数字技术如何介入并重新塑造我们对古代宗教和文化象征的理解。这种创造性的“破坏”不仅挑战了传统的视觉和意识形态框架，也为探讨数字时代下的信仰、崇拜与身份认同提供了新的视角和语言。胡帅于 2021 年通过数字艺术创作的视频作品《岛屿》通过数字身体将观众带入了一个元宇宙，描摹着赛博格、人与植物的关系。这些艺术实践表明，数字技术不仅改变了我们对身体的视觉呈现和艺术表达方式，也深刻影响了我们对身体、自我和世界的理解（图 2-74）。

在后人文主义思想的框架下，这些作品挑战了传统的身体概念，探索了身体与技术、虚拟与现实之间的新关系。它们不仅是技术创新的产物，也是对人类生存意义、身份认同和文化价值的深刻反思和探索。通过重新思考和再现数字时代的身体，艺术家们提供了一种理解人类状况的新方式，展示了技术如何成为我们理解自身和构建社会现实的重要工具。因此，数字艺术和技术在重新思考当代人的身体和身份方面发挥了关键作用，塑造了新的表达和互动形式，反映并强化了后人文主义思想。

## 2.4 超现实主义与抽象艺术的交织——形式与内容的边界探索

### 2.4.1 构图与视角：摄影中的几何美学与形式创新

摄影为观看创造了一种新的语系，将世界看为一个复制品。它本身也是一种抽象的行为，一种将三维空间转换为二维平面的转换，一种将连续动态的现实切割为不连续静态瞬间的过程。罗德琴科视摄影为传达新思想的媒介，他对“自上而下”和“自下而上”的视角特别着迷，认为这是最具创新性的技术之一，尤其是在 20 世纪 20 年代，它代表了一场真正的视觉革命[130]。第二种方式为对角线，这种从不同角度捕捉现实的方法不仅改变了图像的构图，也改变了我们看世界的方式（图 2-75）（图 2-76）。

在探讨摄影的观看过程时，我们不可避免地会触及到它的本质转变——即从仅仅记录现实的被动行为，转变为主动的创造性行为。这种转变体现了摄影不再是简单地“拍下” 我们所看到的事物，而是一种新的视觉探索方式，一种通过艺术家的眼睛重新诠释现实的方式。摄影师不仅要捕捉时间，还要重构现实。

[130] 亚历山大·罗德琴科：生平与作品简介，https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko

中国早期当代摄影中，洪浩[131]在《我的东西》系列（图 2-77）中巧妙地展现了摄影与扫描之间的本质区别，尤其是主体与客体之间的互动。通过使用扫描技术，他促成了艺术家与作品之间直接的身体互动，这种互动与传统摄影中的被动观看截然不同。相反，在《博物馆的四个角落》（图 2-78）中，金亚楠从多个角度捕捉同一空间，挑战了传统摄影的单一视角，提供了一种多维体验。

在这一框架下，现代主义发展而来的拼贴技术为后现代以及当代摄影的观看体验带来了革命性的拓展。照片拼贴可以把许多非常不同场景的视角或样貌组合在一个影像中[132]。利用材料组合进行拼贴不仅仅是视觉形式上的革命，更深层次地体现了其背后丰富的观念、思想和精神内涵。在后现代主义的背景下，摄影不再是简单的图像拼贴，而是成为一种新的视觉和认知体验，一种能够超越物质材料本身，唤起观者更深层次思考的视觉艺术。

西洋画的“焦点透视”与中国画的“散点透视”呈现了东西方在视角处理上的哲学差异。前者通过一个固定视点捕捉景象，而后者通过移动视点捕捉多样化的视角，为画面注入了动态和多维度。后现代艺术家如罗伯特·劳森伯格[133]和安迪·沃霍尔[134]在绘画中运用摄影，为后现代摄影的观看体验提供了道路。而大卫·霍克尼[135]认为人眼的聚焦方式完全不同于相机的聚焦方式，他的作品更是对焦点透视进行了颠覆性的批判，他的《梨花盛开的公路》(图 2-79)通过拼贴摄影，展示了从多个视角捕捉的世界，反映了人眼多点聚焦的真实视觉体验。在《视角应该反转》作品中，霍克尼使用了“反向透视”的方法，对置于最前方的桌子实施变形，用“近小远大”代替了“近大远小”，霍克尼说这种“反向透视”的空间要比正常的空间看上去好很多”。1989 年，贡布里希在《潮流的再次转向》中，提到霍克尼为我们开启了通向全新观看方式的大门。同样的运用这样的观看方式，德国摄影艺术家托马斯.凯尔纳在解构建筑的过程中，其所称的“视觉分析综合”方法，展现了立体主义的构造过程和解构主义的结果。这不仅是对摄影技术的创新，也是对观看世界方式的一种哲学探索(图 2-80)。

---

[131] 洪浩（1965-）,艺术家，1989 年毕业于中央美术学院版画系，现工作生活于北京。

[132] 威廉·米切尔.重组的眼睛：后摄影时代的视觉真想[M].刘张铂泷 译，北京中:国民族摄影艺术出版社，2017:235.

[133] 罗伯特·劳申伯格，https://www.britannica.com/biography/Robert-Rauschenberg.(访问日期：2023.12.20)

[134] 安迪·沃霍尔（1928-1987 年），美国艺术家和电影制片人，20 世纪 60 年代波普艺术运动的发起人和主要倡导者。

[135] 大卫·霍克尼（1937—）,20 世纪 60 年代波普运动的代表，被认为是 20 世纪最具影响力的英国艺术家

在中国当代摄影中，罗永进[136]的作品(图 2-81)使用分层、分段拍摄的技巧，解构了影像，再将其重新组合，创造了新的视觉叙事。邵文欢[137]通过拼贴形式的 30 个方块来隐喻记忆(图 2-82)，邵文欢的作品促使观众剥离传统的视觉感知模式，更为准确地感知一个逆向的、被技术介入和重构的世界。倪有鱼的《摘星楼》则是一场对中国古代界画楼阁图的重新构想。将收集到的画册碎片转化为“建筑材料”,再重新组装成为一个虚构的“摩天高楼”，这一过程本身成为了一种关于空间、记忆和历史重构的强烈视觉陈述,还有他的《逍遥游》也是这样的创作形式。

此外，还有例如鸟头[138]的的马赛克拼贴(图 2-83)，矫健的《日蚀》拼贴(图 2-84)，蔡冬冬的《照片游戏》等作品(图 2-85)，都展现了影像的分解与重组，表现出一个由多样化视角和切片构成的复杂现实，反映出影像背后的多重含义和艺术家对社会现实的独到见解。

通过这些艺术家的作品，我们看到“散点透视”的拍摄手法和哲学里的“和合而生”理念相得益彰。他们挑战了传统的单一视角和观看方式，展现了一个由无数视角、情感和思想构建的丰富世界。因此，这些作品不是简单的静态图像，而是一系列动态的、多维的视觉叙事，每一个叙事都是艺术家对现实的多层次诠释和再现。在这个过程中，艺术家不仅是观察者和记录者，也是建构者和解构者。他们用自己的视角和技术手段，重新定义了摄影和观看的界限，为更深层次的视觉和认知探索开辟了道路。

### 2.4.2 自然与超现实主义：有机抽象摄影的新探索

二十世纪六七十年代,日本的“物派”和意大利的“贫穷艺术”等运动在极少主义(Minimalism)的影响下，深刻揭示了物质性在艺术创作领域的核心重要性。这种观念认为，一件艺术作品的材料一旦改变，其表达的内容和意义也将随之改变[139]。夏洛特·科顿在《作为当代艺术的照片》一书第八章《物理与材质》中，深入探讨了这一概念。同时，克莱门特·格林伯格强调，每一种艺术媒介都应展现出其独特的特征，区别于其他艺术形式[140]。无相机技术被一代又一代的图像制作者使用和重新诠释，并继续被当代艺术家沿用至今。与传统的摄影实践相联系，无相机图像提供了另一种实验性的视觉形式。

在此背景下，摄影被重新定义为一种“新的艺术材料”，激发了艺术家对其物质性的探索。艺术家们开始探索摄影的物质属性，包括以各种方式重塑无相机摄影：对物体的创新描绘、光线

[136] 罗永进 （1960）罗永进是中国当代摄影作品中展出最多、广为人知的摄影师之一。罗从 20 世纪 90 年代末开始从事建筑工作，如今最能体现他的风格和关注点。
[137] 邵文欢，http://shaowenhuan.art/（访问日期：2023.12.20）
[138] 鸟头组合成立于 2004 年，由宋涛（1979）和季炜煜（1980）组成
[139] 弗雷德著 张晓剑，沈语冰译. 艺术与物性:论文与评论集 [M]. 江苏美术出版社，2013.
[140] 沈语冰.格林伯格之后的艺术理论与批评[J]. 浙江大学学报(人文社会科学版)，2010，40(2):59-67.

追踪和化学成像。从后现代主义时代开始，“光线追踪”成为一种突出的艺术实践， 德国摄影师海因里希·海德斯伯格在上世纪 50 年代的先锋实践，及其创造的三维光效机器，是这一探索的早期里程碑。与此同时，戈特弗里德·雅格在 1968 年提出的“生成摄影”概念，进一步将摄影推向了现实世界中不存在的图像的生成，这不仅是技术的运用，而是一种结构美学的展现。对于他来说，摄影不是一个再生产过程，而是一个生产系统（图片 2-86）。在以近乎表演的方式突破媒介界限的同时，雅格创造了代表所用技术的抽象几何形状[141].马丁·霍尔茨豪斯的作品（图片 2-87）“用光作画”在黑暗中创作，按照事先设计好的 “乐谱”，记忆光线的移动，用手即兴创作。托马斯·鲁夫（Thomas Ruff）的《星空》（图 2-88）他利用欧洲南方天文台档案中的负片，打印出大尺寸的、近乎抽象的星空，杉本博司的《闪电》(图 2-89）等作品也使用了类似的光学抽象手法来表现摄影。

王宁德的《有形之光》(图 2-90）它通过矩阵排列的透明片在特定光线照射下呈现图像，而在无光环境中图像则消失不见。这件作品强调了图像与光的关系，以及在没有光的情况下图像的缺失。封岩的《迷幻的竹子》将西方迷幻文化与霓虹的冷光相融合，同时指向了竹子在中国艺术和自然中的独特寓意。无声的彩色光线赋予影像以力量。孙略的《暂停中的虚像》（图 2-92）和李浩的《重复机制》（图 2-93）展示了摄影技术、物质和时间的界限在当代艺术中的作用，鼓励我们思考摄影的本质及其在艺术表达中的无限可能性。

在化学成像领域，艺术家通过对传统摄影概念的重新解读，探索了光与影像之间非传统的联系。这种技术虽然看似背离了摄影的基本原则，但通过与传统摄影材料的结合，如底片、相纸、显影剂等，实际上深化了对摄影作为艺术媒介的物质性探讨。美国艺术家艾莉森·罗斯特[142]对过期相纸进行了显影和创作，从而发现了这些材料上岁月的痕迹，通过考察时间和物质痕迹，强调了时间在物质上留下的印记，从而探讨了摄影与时间的深刻联系。横田大辅[143]通过对大画幅彩色胶片的层叠和化学处理，创造了独特的《彩色照片》系列，这不仅展现了丰富的色彩感知，也探索了底片物理属性的艺术表现力。而沃尔夫冈-蒂尔曼斯[144]（Wolfgang Tillmans）则用脏污处理机对纸张进行处理。

[141] 戈特弗里德·雅格，色彩的交汇，Sous Les Etoiles 画廊，2021：188
[142] 艾莉森·罗西特（1953- ）。美国摄影师
[143] 横田大辅（1983-）--出生于日本埼玉县，摄影艺术家。网址：https://daisukeyokota.com/
[144] 沃尔夫冈·蒂尔曼斯（1968 年- ），德国摄影师

在中国，耿建翌[145]在 20 世纪 90 年代末，开始从冲洗照片的化学试剂到打印的纸张，他开始尝试使用新的摄影材料。张大力使用蓝晒技术，将劳动者的身形和交通工具影射到画布上，以细微、动态的方式记录那些在日常生活中随时可能消失的场景。（图 2-94），而蒋鹏奕使用萤火虫在暗箱中留下生命轨迹，展示了摄影与光、时间和空间的深刻关系(图 2-95），蒋鹏奕在《幽暗之爱》(2013)中，镜头和快门已经不是他创造影像的主要工具，甚至没有借助光线来成像[146]。在另一件作品《亲密关系》系列（图 2-96）中，他利用胶片感光的可视化原理，吸收荧光纸的光能，然后将其转化为自身的一部分，表现出影像。在中国美术学院摄影系 2014 年的实验摄影教学成果中，周莹莹用碎纸伪装成花朵的主题摄影（图 2-97）、李雁军将感光相纸埋入土里的摄影实验生成影像（图 2-98）。都通过创作以探索摄影的“物质性”为中心的超现实主义抽象图像，艺术家探索了一个更广泛的主题：摄影作为一种媒介如何参与时间的流动、物质的转换、个人和集体身份的创造以及社会结构的表述。

此外，抽象摄影总是通过符号来表达。摄影作为一种视觉艺术，其符号并不是像文字那样可以任意协调的推理符号，而是必须通过视觉感知来创造的。在中国美术学院，历年摄影系毕业学生的作品中，我们可以看到唐咸英的《红地毯III——我的证件照》系列，则以红地毯作为符号，探讨了身份认同和集体行为艺术的交织，这种摄影实践涉及了政治、娱乐，以及时间的流逝。（图 2-99）。此外，在中国艺术家陈维的 《树 》系列作品中也可以看到这种转变（图 2-100）。在杉本博司的作品《建筑》（图 2-101）中，焦距加倍到无限远，镜头中的景物完全模糊，他通过“失焦”进行侵蚀测试，以检验建筑的强度。储楚的《物非物——容器》系列触及了容器的概念，挑战我们对空间与形态的传统理解，李舜的《白纸系列作品 II》则代表了对物质与空间、存在与虚无的深刻探索。挑战了我们对空间和形式的传统理解，展示了摄影在观念艺术领域探索的深度和广度。沃尔夫冈·蒂尔曼斯 2001 年开始的纸张系列考虑摄影图像和摄影材料之间的关系。纸张既是照片的物质基础，也是照片的主题。

这些作品不仅是技术技巧的体现，也是哲学思考的反映。摄影作为一种媒介的多样性和复杂性在这些艺术家的作品中得到了充分体现。他们不仅在传统摄影领域实现了创新，还在整个视觉艺术的背景下探索了新的思考和表达方式。他们的作品超越了图像制作的界限，探索了摄影与时间、物质性、身份和社会结构之间的相互作用，为我们重新思考和评估摄影艺术提供了新

[145] 耿建翌（1962 - 2017 年 12 月 5 日），河南省郑州市，中国最早的新媒体艺术家之一
[146] 蒋鹏奕：用摄影的方式进行光的绘画，https://www.sohu.com/a/453034721_698256

的视角。通过这项研究，摄影作为一种艺术形式的深远意义和无限可能性得到了进一步的发展和认可。

## 2.5 风景摄影：自然叙事和空间诗学的创新

### 2.5.1 风景摄影：新的视觉表达与实践

在后现代主义的影响下，摄影不再仅被视为一种单一的、纯粹的表达形式，而是被认知为一种在历史、文化和社会语境中不断变化和发展的实践。对于风景的表达，中国早期摄影师们在摄影媒介和审美上深受中国文学和绘画的影响，创作出真正具有文化价值的摄影作品。尤其在 20 世纪 20 至 30 年代，这一艺术形式达到了其高潮。黄山在山水画创作中占据了举足轻重的地位。朗静山作为“集锦摄影”[147]的开创者，他在 1951 年的作品《春树奇峰》中，以集锦摄影的方式捕捉了黄山的壮丽，体现了中国文人画的美学理念，即所谓的“后图像”艺术[148]。作为一生执着拍摄黄山的汪芜生，1974 年开始拍摄黄山，以现代视觉语言诠释了中华传统山水之美[149]。

“景观摄影”[150]在中国是一个热门话题，但其定义和起源尚无明确共识。法国思想家居伊.德波于 1967 年提出的“spectacle”概念，在中国评论家蔡萌将“景观”的英文由“Landscape”置换成“Spectacle”的形式重新定义，并在中国摄影界产生了重要影响。标志着传统景观摄影的转型的是：1975 年，威廉·詹金斯在乔治·伊斯特曼纪念馆策划的《New Topographics：Photographs of a Man-Altered Landscape》展览。在这样的背景影响下，深入探究中国“景观摄影”的转型和发展，不难发现它在一定程度上已经成为中国快速城市化进程的视觉记录。在传递视觉信息的同时，这种摄影风格也蕴含着深刻的社会意义和文化批判。中国摄影师不仅记录了城市化的物质面貌，更重要的是，他们通过镜头捕捉到了城市化进程中的社会变迁、文化冲突以及人与环境之间的复杂关系。这种转变在很大程度上也受到了西方当代摄影 类型学摄影[151]的影响。

从摄影实践的方法以及表现风景的审美范式上来看，风景主题在中国当代摄影的实践中总体表现出以下的几种风格。

---

[147] 郎静山.集锦摄影.浙江摄影出版社，1999

[148] 巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影艺术出版社，2018:231

[149] 巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影艺术出版社，2018:241

[150] “景观摄影”在中文里有双重含义--既是“景观摄影”，也是“奇观摄影”。然而，与传统的自然风景摄影不同，“奇观摄影 ”不仅是一种美学表达，更是对社会现象、环境问题和文化变迁的探索和揭示。

[151] 摄影中的类型网址:https://blaslandscape.wordpress.com/2018/03/12/typologies-in photography/（访问日期： 2023.12.20）

首先，在中国当代摄影的转型中，特别引人注目的是艺术家们对现代化景观的呈现。这部分艺术家的作品集中关注于现代化进程对中国城乡景观的深刻影响。在他们的作品中，不仅展现了中国社会的巨大变迁，而且体现了对这些变化背后深层社会问题的洞察。让我们看到“景观摄影”呈现出“社会图像的表格”的锐利姿态[152]。

曾翰根据法国后现代主义思想家让·鲍德里亚的“超真实”[153]的理论，利用大画幅相机，以全景式的超追踪手法复制社会现实，从而创造出一种超越真实的图像（图 2-105）。郑知渊的《上海面目 》系列（图 2-106）通过十余年的持续探索，呈现了都市中鲜有人烟的街头景观。这类作品让人想起斯蒂芬·肖尔（Stephen Shore）的《美国面孔》（图 2-107）。这些艺术家往往采用行走于社会中的拍摄方式，使作品能够更加真实地反映社会变迁的连续性和复杂性，从多角度探讨中国社会的环境变化，同时也为观众提供了更加丰富和立体的视角来理解和体验这些变化。

颜长江通过长江三峡系列（图 2-108），用黑匣子的方式标记了历史性的变迁，象征性地展示了传统与现代的交织。张晓的《海岸线》（图 2-109）则通过记录沿海地区的不断变建与重建，揭示了经济发展背后文化与历史的消逝。骆丹和陈荣辉的作品则聚焦于中国不同地区的社会文化差异。骆丹通过《318 国道》（图 2-110）的拍摄，展现了从上海到樟木沿途的社会景观，探讨了中国广阔地域中的多样性和对比。陈荣辉的摄影作品《空城》（图 2-111）则描绘了东北地区的停滞和空虚，反映了当代中国社会的一个侧面，展现了年轻人在身份和意义上的流离失所。

“黄河”在中国诗歌，小说的发展史上占据着极重要的地位，承载着千年来当地人民对这条母亲之河的依恋与情感。对摄影师张克纯来说是更多人造景观与自然环境共存的奇怪景象。张克纯 2014 年作品《北流活活》（图 2-112）以黄河为主题，探索了人与自然的关系，以及人造景观与自然环境的共存。杜子的《伤痕》（图 2-113）和郭国柱的《流园》（2-114）展示了中国现代化进程的代价，对其进行了深刻的社会批判。通过展示城市化的景观，杜子探讨了这一进程的社会后果，以一系列冷峻、清晰的大幅风景照片揭示了中国现代化和城市化进程中付出的巨大代价。而郭国柱则通过记录被城市化遗弃的村庄，反映了农业文明与现代化之间的冲突。

此外，第二类作品包括艺术家借鉴当代西方风景摄影，同时努力将深厚的中国文化传统融入创作的作品。这种独特的艺术实践体现了对中国古典绘画和传统哲学的深刻理解和当代诠释。

[152] 蔡萌：景观摄影，中国当代摄影的一种类型，https://www.cpanet.org.cn/detail_news_109242.html
[153] 这一概念源于法国思想家让鲍得里亚（Jean Baudrillard）的哲学术语，指真实与非真实之间的界限变得模糊。

例如，前文提到的艺术家曾涵[154]的“真山水”系列（图 2-115）是对中国山水画传统的当代诠释，他通过摄影探索历史名作的真实地点，为赵孟頫的《鹊华秋色图》山水画艺术赋予新的生命。张晋的《又一季》（图 2-116）探讨了古丝绸之路的文化遗产及其对现代人的影响。张晋对丝绸之路的逆向思考和追溯，在一定程度上反映了他个人的文化怀旧和对当下的关注。[155]同样，董文胜的作品受到南宋画家马远“水书”的影响，通过淡淡的水笔营造出诗意的视觉效果。他的作品避免直接再现真实的社会景观，而是通过水这一中国传统文化中的特殊元素，展现诗意的轻盈和对中国传统美学原理的现代诠释。

最后，第三种形式是一些中国摄影师在实践中强调与中国传统哲学与文学精神的对话。数个世纪以来，儒家和道家思想在中国经典文学与绘画中发挥了核心作用。塔可的《诗山河考》[156]系列则是对《诗经》的现代视觉阐释。通过摄影这一媒介呼应了《诗经》的创作手法，展现了文学性的意义在摄影艺术中的新的表现形式。秋麦探索了古代经典著作《山海经》中的真实或神话景观（图 2-118）。在作品《毋墟》（2-119）中，艺术家“丘”回到北方追寻祖先足迹的过程中，试图构建一个可见而不可及的可能性世界。汤南南的《无名海滩》（图 2-120）用大海的叹息抚平了人物的伤感。在这些作品中，海平线成为故乡和信仰的象征[157]。

风光与其说是对自然景观的描绘，不如说是对精神意象的一瞥，是对风景的精神切片。从单纯的美的视角转向深度的观察，将风光摄影的研究空间与人类的生存价值紧密联系在一起。它引发人们对自然和社会的多维思考，表达出多元化的摄影语言。将个人思想和对世界的认知思考融入自然符号化元素，思考和表达风光摄影的多种可能性，将风光摄影变成当代艺术的有机组成部分，将风光摄影变成探索世界、探讨问题的媒介，形成摄影形式的新可能。总的来说，这些以“景观”为图像的作品不仅从艺术形式上展示了中国摄影的创新性，也从内容上探讨了中国文化的历史、哲学与现实之间的复杂关系。通过这些丰富多样的视角，中国当代摄影艺术家成功地将中国传统艺术的精髓与当代社会的挑战相结合，向世界展示了中国独特的文化视角和艺术表达。

### 2.5.2 空间诗学：风景摄影中空间概念的创新实践

[154] 曾翰（1974 年-），摄影艺术家、独立策展人。网址： http://www.zeng-han.com/ （2023 年 12 月 18 日访问）

[155] 季节的形而上话语的意义--张瑾《又是一季》-网址：http://www.plus3gallery.com/en/product-21022-82442.html（访问日期: 2023.12.20）

[156] 塔可：诗山河考， https://www.randian-online.com/zh/np_event/taca-sui-odes/

[157] 朱雨雯.中俄当代风景摄影：山水对话.莫斯科：莫斯科国立工艺美术学院学报，2022:588-593.

在电影、戏剧和视频艺术、装置、多媒体和摄影中，后数字文明的屏幕数字幻象使观众习惯于幻象和虚拟现实的持续存在。数字技术被系统地应用于当代艺术。平行世界中存在的二元性影响着艺术家们的探索。什么是真实，什么是虚幻，界限在哪里？观众对这一谜题的解答往往成为作品的主要艺术魅力所在。17-18 世纪静物画艺术中的骗局将这一任务设定为展示世界感知的悖论，在观众面前的问题是：艺术世界、被描绘的世界与真实存在的物体世界之间的界限在哪里？费奥多尔·托尔斯泰伯爵是 19 世纪早期的艺术家，他是俄罗斯无与伦比的“欺骗大师”。

第二个艺术问题，是艺术家在艺术作品中表现物理现实的背景下，以某种方式解决的问题，即各种因素之间的平衡，一方面是颜料的自然流动和材料的特性，另一方面是艺术家的意愿决定，即他的计划。在这里，观众也能解开艺术家的谜题，或对表面和纹理的复杂性感到惊奇，让人联想到通过单版画、拓印、脱模和其他技术获得的自然景观。20 世纪 80 年代末，英国艺术家海伦·查德威克[158]（Helen Chadwick）将她的作品称为“病毒景观”（图 2-121）。就巧妙地将摄影技术、单版画和计算机处理技术融合，创造出独特的视觉效果。她的《Ego Geometria Sum》系列通过几何体积与摄影的结合，探索了真实与虚幻空间的交融[159]。同样，亚历山大·拉夫连季耶夫在 1986-1988 年期间提出的“家具摄影”概念包括对建筑和自然的摄影图像进行蒙太奇处理，并以此为基础制作桌椅的表面。这些都是在设计实验、物理空间和光学空间关联的概念下制作的静态模型和原型[160]。

传统绘画中的 “真实”和“虚幻”元素发生了变化。因此，作品的物质结构（画布，传统绘画中的担架）本身具有窗框的形状，吸引观者潜入其中（窗户的本质是通向空间的出口），从而实现了图像的功能，变成了一种幻像。而图像、色彩层、粗糙、平面和元素，则不允许这种渗透，从而强调了绘画的物质性。真实与虚幻的元素变得可以互换且具有偶然性--现实与虚幻之间的界限是偶然的、可移动的[161]。

中国艺术家邵文欢对“真实”与“虚幻”之间的关系提供了不同的体验，他更多地依靠描绘和解释风景的民族传统，将风景描绘成一种理解世界的特殊哲学。在他的大型作品中，无论是尺寸（他的摄影有时达到 4 米以上）还是题材（都是自然山景），他都注重摄影作为一种表达媒

[158] 海伦·查德威克， https://www.modernartoxford.org.uk/blog/from-the-mao-archive-helen-chadwicks-viral-landscapes-in-1989 （访问日期 2023.4.18.）。

[159] 亚历山大·拉夫连季耶夫，朱雨雯.“真实”与“虚幻”:中国当代摄影家邵文欢作品研究.莫斯科国立工艺美术学院学报，2023(3):175

[160] 同上

[161] 崔科夫,非官方俄国艺术杂志 1979－1986 年，重印版 .伊戈尔·谢尔科夫斯基和亚历山德拉·奥布霍娃编。莫斯科：艺术编年史，俄罗斯视觉艺术博物馆“罗斯伊佐”，2004：15

介的复杂性和潜力，对摄影中的真实和虚幻进行了多重探索和表达。他将绘画、装置、视频和数字 3D 图形等不同媒介结合在一起[162]。同样，姚璐的《新景观》系列（图 2-122）以宋代山水画为灵感，却在细节上揭示了现代化进程中的矛盾与冲突，为传统艺术形式赋予了现代社会批判的力量。

在探究自然与人工景观（即“第二自然”）的艺术表现时，我们看到东西方文化中对自然的反映一直存在[163]。装置艺术经历了一次显著的转变，开始着眼于观念性、环境互动、现场即兴行为的探索，体现出作品存在的方式和创作过程中的开放性与自由精神。现代摄影装置艺术的出现源于艺术家们对影像在空间中表达方式的深度反思。装置形式也体现了一种创新的当代摄影艺术新的表现形式。俄罗斯艺术家弗朗西斯科-英凡特的作品与中国当代艺术家的作品中展现了丰富的相似性与互补性。这些作品不仅是对自然美的呈现，更是对人与宇宙、自然与技术交互关系的深刻哲学探讨。法国哲学家吉尔贝·西蒙东（Gilbert Simondon）主张科技与人文融合，恢复自由平等的政治范式，改变与科技生命的对立关系[164]。

在 20 世纪 60、70 年代，俄罗斯艺术家弗朗西斯科.英凡特热衷于探索美术与技术的交汇点，特别是他的作品《星空重构计划》（2-123）不仅具有功能性，而且是展现天空无限变化的视觉奇观，同时也是对人类与宇宙关系的哲学探索[165]。 类似的景观描绘还有罗伯特·史密森（Robert Smithson）的景观作品《螺旋喷射》[166]和美国艺术家特雷尔的《罗登陨石坑》（Roden Crater）等，都是利用光和空间来传达创作理念。中国艺术家蔡国强的创作也展现了对于太空和宇宙视角的深刻关注，他的《天梯》项目，是一个历时 20 年的梦想实现。2015 年在其故乡泉州，这个项目通过一场壮观的火药爆破艺术展现了从地球通往宇宙的“天梯”(图 2-124)，通过将烟火艺术延伸至夜空，他不仅改变了地面与天空之间的空间关系，更象征性地连接了人类与宇宙之间的物理和精神空间。

在弗朗西斯科.英凡特的作品《游走》中，通过气球等物像重复的方式突显了人工物在自然中的互动性，隐喻着一种向远方空间的转向（图 2-125）。中国艺术家林科（图 2-126）自由移

[162] 以上段落摘自我发表的文章：亚历山大. 拉夫连季耶夫，朱雨雯. “真实“与 “虚幻”：中国当代摄影家邵文欢作品研究.莫斯科国立工艺美术学院学报.2023（3）：175-186.

[163]张坤.“第二自然”概念的哲学意味及其转用生发——兼论“第三自然”[J].太原理工大学学报(社会科学版),2013,31(02):38-40.

[164] 姚大志. 行走在边缘的法国思想家-与《技术与时间》有关的几位.《中国图书评论》. 2013(01): 22-28.

[165] 星空重构计划，https://arzamas.academy/materials/2510（访问时间：2024.1.10）

[166] 罗伯特·史密森的景观作品《螺旋喷射》参考网址：https://arzamas.academy/materials/2510(访问日期：2024.1.10).

动电脑桌面上的“文件夹”，创造出一种新的“景观”，强调内部和外部界面之间、二维图案和三维现实之间的空间转换。此外，弗朗西斯科.英凡特将人造物品置于自然景观中，探索自然与人工制品之间的互动与和谐,将“人工制品”的概念引入艺术系统[167]（图 2-127）。中国艺术家张文心的作品在路边广告牌上反映了自然景象，也引发了对自然与艺术“真实”与“虚幻”的思考（图 2-128）。

自古以来，人类似乎对“镜子”这一对象抱有深刻的迷恋。从物理角度看，镜子通过反射光线来反映我们周围的世界。从精神层面来看，镜子已成为光、意识和智慧等象征性概念的通道。无论是童话故事中的魔镜，还是弗洛伊德认为镜子是自我发展的重要阶段，镜子一直是意识和潜意识之间界限的象征。英凡特的作品，如悬挂在自然风景中的云形镜子（图 2-129），创造了现实与反射之间的对话，突出了人工制品与自然对话的非侵略性，探索了人工制品与自然之间的关系。张辽源的作品《可见光》（图 2-130）在玻璃上拍摄和处理室内外的反射图像，创造出一种新的空间概念。 此外，英凡特在作品《装饰物》（图 2-131）中使用明亮的色彩和几何形状在自然空间中漫游。黎朗在他的作品《这不是最后一天？》（图 2-132）中构建了一个大型“房屋”造型的装置，其中包含了多年拍摄的杨箕村拆迁照片和色块的叠加，这些色块成为了对日期的一种抽象表达。

装置艺术与雕塑的根本区别在于，装置艺术的空间构造可以让观者在其中参与。装置艺术要求我们感受和体验作品的语言和灵魂，从而体验穿越时空的力量。1993 年，弗朗西斯科.英凡特在 La Base 当代艺术中心探索了人工景观，他将自然界中的树木搬入展览空间，并在其前方构建了一个带有圆形镂空的大型几何平面。这个平面上的放射状几何线条与远处真实树木的形态相结合，巧妙地融合了内部的人工环境与外部的自然景观（图 2-133）。引发人们对现实与反映、自然与人工、以及艺术与环境之间关系的思考，挑战了观众对传统美术馆展示空间的认知，并引发了对装置景观艺术所带来的空间思考。同样的，在中国艺术家管怀宾的作品中，他着重强调了中国传统空间美学在当代艺术实践中的解构意义以及空间艺术概念和认知方式。他的作品《舟园》（图 2-134）通过中央的不锈钢镜面，唤起了对时间深刻感知的体验，这种感知浸透于周围环境，赋予了整个作品特有的情境感。

通过探索当代“超自然”环境中的物理条件隐喻以及对精神转世和永恒的追求，我们发现艺术家们一直在努力并和谐地探索人类与物理条件法则之间的关系。这些探索不仅限于艺术的实验和创新，还涉及人类社会、自然环境和技术发展之间的复杂互动关系。艺术家们通过运用镜

[167] 参考网址：https://www.theartnewspaper.ru/posts/8981/（访问日期：2024.1.12).

子、光线、电子虚拟影像等元素，不断挑战和反思自然与人工之间的界限，探索空间中自然景观和人造景观的多样性，以及对时间和空间感知的深刻意义。这些艺术家的作品和实践最终呼应了老子《道德经》中关于“有无相生”的哲学思想。老子的哲学思想是 “有无相生”，通过探讨 “实”与 “虚”的辩证关系，揭示了建筑与空间、物质与非物质、有形与无形之间的深刻关系。因此，对当代摄影的研究和实践，尤其是对自然与人工、虚拟与现实之间界限的深刻反思，不仅丰富了艺术表现形式，也有助于我们理解人类生存、自然环境和科学技术发展之间的复杂关系。

## 第二章结论

20 世纪末和 21 世纪初的艺术创新对中国当代摄影产生了深远影响，改变了摄影的方式方法。后现代主义思潮强调解构和主观阐释，改变了摄影作为准确再现现实的手段的传统观念。取而代之的是，摄影成为一种灵活、多层次的媒介，用于探索和表达时间、记忆和身份等复杂概念。当代中国摄影师积极借鉴和改编西方摄影实践，如类型学和新拓扑学，对传统风景进行重新诠释和现代化改造。这些创新方法与对中国文化和艺术传统的深刻尊重相结合，创造出一种反映当前社会和技术变革的独特综合体。中国绘画和文学对早期中国摄影师的影响，以及在中国现代化和城市化背景下对传统风景的重新诠释，都凸显了这种综合性。中国摄影中超现实主义和抽象艺术之间的相互作用，促进了新的视觉语言和技术，模糊了形式和内容之间的界限。此外，中国风景摄影深受自然过程和材料特性的影响，这体现在装置创作和综合媒体的使用上。这为表达真实与虚幻开辟了新的视野，鼓励对空间概念进行实验，探索自然景观与人造景观之间的相互作用。因此，融合了不同文化和艺术传统元素的中国当代摄影成为了视觉和社会分析的有力工具。这些创新促进了对现实和身份的新认识，反映了全球化世界的动态变化。

摄影作为一种重要的视觉表达形式，已经深深嵌入各个设计领域，形成了丰富多样的创作方式和表现手法。摄影作为一种视觉图像，赋予设计师丰富的创作素材和灵感源泉。摄影图像不仅是设计作品的装饰元素，更是传达复杂信息和情感的媒介。摄影技术的发展，尤其是数码摄影与图像处理软件的进步，极大地扩展了设计的表现力和创作空间。设计师借助摄影技术，能够实现高质量图像和复杂的视觉效果。摄影同时作为一种观看方式，深刻地改变了我们理解与感知世界的方式，这种改变对设计产生了深远影响。在视觉文化占据主导地位的现代社会，人们通过视觉媒介获取与解读信息的能力不断增强。当代摄影艺术与设计的紧密结合，同样也反映了两者在批判性思考和理论层面上的深刻联系。摄影与设计的结合可以追溯到现代主义时期，在第

一章中已经展开了论述，当时蒙太奇摄影的应用以及摄影作为媒介在杂志、书籍和广告中的出现，标志着摄影逐步融入设计领域。随着数字技术的进步，复杂的摄影蒙太奇成为可能，摄影在平面设计、广告开发和时尚中的应用成为设计领域发展和创新的强大动力。

此外，摄影的蒙太奇手法在空间概念中蕴含着深刻的哲学意蕴。通过对图像的剪辑与重组，设计师在有限的物理空间内创造出复杂的视觉效果和深层次的意义，促使观众反思真实与虚幻的界限。景观摄影与装置艺术的结合，进一步拓展了空间的哲学维度，打破了传统的时间与空间观念，建立了多维度的视觉叙事场域。时尚摄影师蒂姆·沃克（Tim Walker）的作品通过巧妙的蒙太奇手法，融合摄影与设计，创造出富有幻想与现实交错的视觉效果，促使观众反思现实与虚幻的界限。他运用道具、服饰和布景等设计元素，将摄影变成一种叙事工具（图 2-135）。中国时尚摄影师陈漫在中国早期原创时尚杂志《Frends 风采》中创作的专题“单身长凳”，展示了建筑范畴的作品如何通过摄影转化为视觉故事（图 2-136）。陈漫拍摄的不是模特，而是通过图像讲述“单身长凳”的故事，她突破了传统的功能性设计，通过摄影赋予作品新的意义和情感。在《金鱼精》中，陈漫通过让模特的瞳孔发出彩虹光芒，并在其面部周围绽放电脑生成的花朵图案，深入探索了摄影与设计的融合，打破传统摄影边界，创造出富有幻想色彩的视觉世界（图 2-137）。摄影在产品设计、视觉传达设计和空间设计等多个领域中起到了举足轻重的作用。摄影作品在广告海报、杂志封面、书籍设计和网站设计中的广泛应用，不仅增强了设计的美感，还显著提高了品牌的认知度和辨识度。摄影的视觉冲击力和直观性，使其成为视觉传达设计中不可或缺的元素。

叙事摄影与文字的结合，不仅增强了书籍设计的可读性和视觉效果，还为读者提供了多层次的理解和感受空间。摄影作品使书籍的内容更加生动，引人入胜，读者通过图像直接感受故事的氛围和情绪。例如，在欧妍雅、刘和欣、眭文艳三位同学的 2021 年中国美术学院视觉传达设计系本科毕业作品《你是谁？》中，他们关注阿尔茨海默病人群这一日益严重的社会问题。设计师们通过对病理及患者生活的深入研究，将病症用视觉语言进行类比诠释，结合具有人情味的图片和影像以及创意编排的文字，产生了强烈的现场感与叙事性（图 2-138）。在时代美术馆的社区艺术节海报设计中，another design 工作室通过将社区中常见的红色凳子拉伸，表达在地性。他们将凳子复刻并拉伸形成几何形多人位，创造了具有公共性的艺术作品。这些作品不仅在视觉上引人注目，还通过艺术装置介入个体经验，探索社区与艺术的关系，塑造人与人之间的联系（图 2-139）。

摄影作为一种具有深厚理论基础的视觉工具，通过与设计的深度融合，不仅拓宽了艺术表现的形式，还深化了设计的内涵和表达方式。摄影艺术的独特性在于其能通过瞬间的捕捉，赋予平面图像以动态的叙事能力，使观者在短暂的瞬间中体验到丰富的情感和意义。摄影与设计的融合不仅是技术手段的结合，更是深刻的人文与社会文化的表达。作为视觉艺术的重要形式，摄影和设计通过多种媒介传达深刻的社会和文化信息，进行文化批判和社会反思。在 2016 年连州摄影节上，another design 工作室的海报设计展示了其创意和艺术性。他们通过定格动画，将娱乐性与艺术性结合，反讽娱乐至上的文化现象，传达出深刻的社会观念（图 2-140）。同样，2018 年连州摄影展的海报设计以“时间之风”为主题，引用布鲁诺.拉图尔的名言“现实就是抵抗”，强调现实世界中的对抗和变化。“another design”利用沙和风的元素，将时间的痕迹记录下来，并用蓝色沙子和风制作成字体，赋予展览深刻的哲学意义，创造出独特的动态视觉效果（图 2-141）。

后现代主义理论强调多样性、不确定性和跨学科的融合，挑战了传统艺术与设计的界限。摄影与设计的结合正是这种理论的具体体现。后现代主义拒绝单一的叙事方式，倡导多元化的表达，为摄影与设计的跨界合作提供了丰富的理论基础。这些作品以叙事、身体、抽象、景观等多种媒介为表达形式，探索视觉艺术的新可能性。在摄影与设计的融合中，身体不仅是美学的载体，更是社会符号的承载者。身体作为摄影中的重要元素，不仅表现出美感和力量，还通过其象征意义传达出深刻的社会、文化和身份信息。例如，在中国美术学院摄影系的毕业展中，王乐萌通过扫描身体的形式，将三维的身体转化为二维，探索了一种“误解”的艺术表现。她使用雨伞薄膜覆盖身体后再扫描，表达杭州的水系元素以及扫描仪的“凝视”特征，最终通过定格拍摄逐步拼贴，加入杭州水系及本地元素，象征时间的流逝和自我回归（图 2-142）。王嘉嘉则尝试用物影的方法研究影子的世界，通过大量观察和拍摄影子的形态，，探讨二维世界的可视状态（图 2-143）。阮梦怡的《共生》通过将身体与植物盆栽相结合，运用隐喻表现生命的生长与控制。她的作品借助法国理论家罗兰.巴特的图像修辞理论，通过“表达面”和“内容面”的对立，深入分析图像结构，展现对生命与欲望的思考（图 2-144）。

在我任教的浙江财经大学东方学院，我教授视觉传达设计、服装设计和产品设计专业的学生摄影课程，并将我对摄影艺术表现形式的研究应用于教学实践中。通过叙事、身体、抽象和景观等多种媒介形式，引导学生探索视觉艺术的新可能性。例如，叙事摄影与平面设计结合，通过图像和文字的互动，创造出具有强烈故事性的视觉作品；身体艺术与摄影结合，通过人体的姿态

和形态，传达深层次的情感和思想；通过摄影于设计的双重视角，展现出抽象的视觉效果和意境；景观摄影结合展示与环境设计，表现对自然和人造环境的深刻思考。

在具体教学实践中，以身体为媒介的摄影表现形式尤为显现出丰富的创作潜能。20 级视觉传达设计专业的王婧窈，通过摄影与设计的融合，以“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”为灵感，创作了三张图像，分别展示稚嫩、迷惘和新生阶段，象征从困境中重生的过程。她运用新中式服饰和红黑色彩对比，增强视觉冲击力，并通过冷色圆形表现情绪变化，充分体现了摄影与设计在表达情感与思想上的深度融合（图 2-145）。19 级服装设计专业的陈婷宇，通过自己设计的服装与模特的动态结合，运用摄影完整地表达了其设计理念（图 2-146）。这些实践不仅提升了学生的摄影技巧，还促进了他们对设计理念的深刻理解和表达。学生们也通过将身体元素融入海报设计，余佳殊的作品《城市的脸》在第 24 届时报金犊奖（大陆）中荣获二等奖（图 2-147）。该作品通过对身体和城市元素的巧妙融合，表达了城市与人之间的深刻联系。陈厚彪在第十四届大学生多媒体作品设计竞赛中，作品《失言失语》获得二等奖，该作品通过对身体语言的捕捉，反映了现代人际交流中的障碍和疏离感（图 2-148）。

在视觉传达设计专业的摄影课程中，我设置了叙事性摄影专题，让学生从不同角度展开创作。例如，有的学生通过拍摄废弃游乐场追忆童年（图 2-149），有的学生通过一天不同时间的海边拍摄进行叙事（图 2-150）。这些作品展示了学生对叙事手法的理解和个人记忆的表达。此外，我还引导学生将几个关联性的主题编排成手工书，形成完整的叙事故事。通过这样的课程设计，学生不仅学会了如何通过摄影进行叙事，还掌握了将多个主题整合成整体的技巧。

学生们在摄影课程前期所学的构成形态相关的设计美学理论，也在摄影创作中得到了深度应用。通过对点线面构成形态的理解，学生创作出许多具有抽象美感的摄影作品。这些作品不仅丰富了他们的创作手法，也提升了他们在摄影与设计交汇处表达复杂情感和思想的能力（图 2-151）（图 2-152）。

这些实例展示了摄影与设计融合创作在中国当代艺术教育中的重要性和无限可能。这些实践不仅推动了学生在视觉艺术领域的创新，还深化了他们对艺术和设计理论的理解。通过这种跨学科的方法，促进了学生对当代艺术和设计理论的深刻理解，为未来的艺术创新提供了坚实的基础。摄影作为视觉意象、技术手段和观察方法的综合体，不仅丰富了设计的表现手法，拓展了创作空间，而且深刻影响着视觉传达语言和文化表达方式。基于多个科学领域的融合与创新，摄影与设计在文化与艺术的互动过程中不断创造出具有时代意义和感官价值的作品。

# 第 3 章 中国当代摄影发展的前景方向

## 3.1 数字技术背景下的摄影创新

### 3.1.1 数字技术对摄影的重塑：模拟与数字媒体的结合

随着数字技术的发展，我们见证了一场真正的技术革命。数字技术不仅是一种新的工具，更是一种表达思想的强大能力。数字艺术从根本上打破了时间和空间的限制，使艺术家可以自由地表达思想，探索新的艺术表现形式。艺术家们在数字技术背景下的摄影表现方式，不仅仅是技术层面的创新，更是对摄影图像产生的的思考和挑战。影像的数字化不仅在于表面形式的变化，同时它已演变为一种超媒介,连接着真实世界和虚拟世界,成为我们把握世界的一种新方式、新手段,可谓是一次巨大的转型[168]。艺术家们通过先进的编辑软件与 3D 建模工具得以创造出传统摄影所无法实现的图像效果。数字化摄影代表了一种新的视觉语言的诞生，从根本上改变了摄影艺术的本质[169]。1964 年，麦克卢汉的《理解媒介》中第一章提出“媒介即信息”的观点，这一观点不仅成为了媒介研究的主流修辞手法，也成为了讨论新兴技术的常用语汇。麦克卢汉认为，媒介的定义是“人的延伸”[170]。

在早期中国当代具体的艺术实践中，洪磊[171]的作品《我梦见外星人登陆浙江的画轴》（2005）（图 3-1）利用 Photoshop 技术，展示了数码创作如何在当代艺术中重构中国传统文化。曾翰（图 3-2）用超高清数码后背与移轴量巨大的相机镜头组合拍摄之前已拍摄过数次的中国西部山水，用计算机软件做后期处理生成了接近古代山水画原初的色彩和形态。邵文欢通过将《千里江山图》（图 3-3）转化为 3D 图像的《浮玉 No.1》（图 3-4）中，艺术家探索了“真实”与“虚拟”的界限，揭示了基于“摄影再现”的计算机虚拟影像与传统绘画之间的根本对立[172]。利用现代摄影技术的精确度和高分辨率，追溯“元山水”的原初风貌。在数字媒介的影响下，摄影艺术家们捕捉到了与古代山水画精神实质相通的图像，并在数字后期处理中赋予它们新的生命力。

缪晓春在《坐天观井》（图 3-5）中，同样借助 3D 技术，他重构希罗尼穆斯.博斯的《俗世乐园》（图 3-6），展现了过去、现在和未来的视觉共时性[173]。马良在《西游记》（图 3-7）创造了一个充满多元文化元素的似真似幻空间。吴舢锟探讨虚拟艺术与数字时代下人与环境的关

[168] 刘景明. 影像艺术的数字化转型及创作策略研究[D].上海大学，2021.
[169] 楚小庆.技术发展与艺术形态嬗变的关系研究[D].东南大学,2020.p349
[170] 马歇尔·麦克卢汉著，何道宽译.理解媒介——论人的延伸.北京：商务印书馆，2000，p104
[171] 洪磊（1960-）是 20 世纪 90 年代中国新摄影时代的领军艺术家之一。
[172] 宋振熙.溢界——邵文欢的影像创作，诗书画，2017(4):160
[173] 巫鸿.用现代的方式寻找文化身份—巫鸿·缪晓春对谈[J].东方艺术,2007(15):32-39.

系（图 3-8）。雷磊的动画影像作品《周末》（图 3-9）和王宁德（图 3-10）都通过数字化拼贴和重排方式，对时间、记忆和历史进行了艺术化的重构，日常场景被赋予了新的意义和审美价值。

著名摄影评论家弗里德.里奇在其著作《摄影之后》中提出的“超摄影”概念。里奇的理论将摄影与更多元的媒介结合之后产生的互动、互联、互相影响的庞大体系[174]。这一理论不仅扩展了摄影艺术的范畴，也为理解数字化艺术提供了新的视角。托马斯.鲁夫通过从网络下载的数字图像并对其进行放大处理，探索了图像在模糊与马赛克之间的意义转换[175]。中国艺术家王川在他的作品中关注像素作为数字图像的基本单元，还探讨了这些像素如何在不同媒介间形成新的关系。（图 3-11），通过展示历史风景在当代的转变，对“超摄影”概念下的现代社会变迁和文化遗失的反思。林科[176]的作品，通过将电脑桌面和 Photoshop 操作界面中的虚拟元素与自然界相融合。这不仅反映了媒介经验与数码操演的本体论思考，还突出了二维与三维、虚拟与现实之间的空间转化（图 3-12）。陈抱阳通过扫描正在播放视频《北京 2008 年奥运会》的屏幕，创造了近乎不可解读的虚幻图像（图 3-13）。类似地，刘月的艺术实践也体现了数字时代摄影艺术的多重性和层次性。刘月通过多样化的“拍照”方式（图 3-14），如二次翻拍、网络搜索结果采样等，创造了独特的视觉作品。

他们的实践反映了当代艺术家如何在数字化的语境中，通过不断的实验和创新，探索摄影与其他媒介之间的交互与融合，用新技术探索和扩展影像艺术的边界，充分展示了数字技术如何为艺术家提供新的创作工具和思考角度。

### 3.1.2 现实与超越：摄影与超现实主义的创新交汇

在数字技术时代的背景下，“超现实主义”在中国当代摄影艺术领域的演变与扩展，呈现了前所未有的创新性。各种计算图形、图像技术层出不穷，分形算法、三维建模、动画技术、光影跟踪和光能渲染等技术的相继出现，不少数字艺术家开始利用虚拟现实技术创作虚拟影像[177]。计算机艺术[178]，电脑化的图像则把我们的视觉经验带入一个全新的领域——虚拟现实(超现实)的世界。[179]

[174] 弗里德·里奇.摄影之后[C].潘望译.南京：南京大学出版社，2015.
[175] 王春辰.宏观—大画幅摄影在当代.中国摄影出版社，2010 年 11 月版
[176] 林科（1984-），中国浙江籍艺术家，毕业于中国美术学院新媒体系。
[177] 刘景明. 影像艺术的数字化转型及创作策略研究[D].上海大学,2021：54
[178] 计算机艺术.大英百科全书，2021.5.19，https://www.britannica.com/art/computer-art..
[179] 楚小庆.技术发展与艺术形态嬗变的关系研究[D].东南大学，2020:349

除了建构在虚拟空间中的虚拟世界，也有不少作品从虚拟空间迈进了真实空间，形成了虚实结合的混合空间。张兰坡的《巨人传》（图 3-15）通过构建“骨殖”的概念，营造了一种恐怖与繁殖并存的超现实图景。同时，杨泳梁将传统水墨画与长达 70 米的影像长卷相结合，创作了一幅超现实的山城夜景《夜游 II》（图 3-16），展现了过去与未来、美好与毁灭的交织。

数字技术的发展不仅带来了摄影媒介的多样化，也模糊了虚拟与现实之间的界限。这种界限的模糊恰恰为当代摄影师提供了一个自由发挥想象力和创造力的新领域。在 《动物法则 》系列（图 3-17）中，柳笛通过三维技术将动物置于现实场景中，在营造超现实视觉效果的同时，也让我们思考人与自然以及其他物种之间的关系。曹澍的《西西弗斯的地平线》系列（图 3-18）将家庭照片与数字技术建模的三维图像相结合，探索记忆与现实的界限。他挑战观众对图像外部关联性的理解。在数字时代的背景下，这些作品将图像分解成记忆的碎片，可以无尽地思考和交织，从而开辟了一种新的艺术表现模式。曹斐的《人民城寨》系列作品（图 3--19）集结了多元媒介，构建了一个充满讽刺、批判，同时又极富娱乐性和思想性的新型艺术空间[180]。同样的，王苡沫的《人间狂想曲》（图 3-20）则是对童年时代在电厂生活的一种情感祭奠，通过将电厂废墟、实验动画与剧场表演相结合，探索了个人与集体经验的交汇，从而在超现实主义艺术中探索数字时代下的创新可能性。

技术变革为观众提供了自由探索和体验艺术家创造的虚拟世界的机会，将超现实主义的概念推向了一个全新的、更具沉浸感的艺术体验维度。例如，蒋志将自然元素与技术相结合，呈现出令人联想到外星球的奇异场景，同时将人体细节与对人类与宇宙关系的哲学思考联系在一起（图 3-21）。同样，游戏摄影作为一种当代艺术形式，不仅挑战了传统摄影的界限，也为理解和体验虚拟世界提供了新的视角。艺术家王雪翰通过在游戏世界中旅行和摄影，展示了虚拟空间如何拓展个人情感表达和创造性的边界，使虚拟现实成为现实生活的另一种选择甚至超越[181]。这种艺术形式为当代艺术和文化批评开辟了新的思维和表达方式（图 3-22）。

综上所述，数字技术为超现实主义摄影的发展带来了新的动力和视角。这不仅体现在摄影制作方式的改变上，更重要的是，它改变了我们对现实、虚构以及艺术与观众之间关系的理解。在这一过程中，超现实主义的概念得到了扩展和重新定义，摄影作为一种艺术形式也在不断发展和演变。随着技术的不断发展，我们可以预见，超现实主义摄影将在艺术创新的道路上继续探索更多的可能性，让我们对世界有更多元、更深刻的认识。

[180] 曹斐.曹斐：时代舞台.浙江：浙江摄影出版社，2021

[181]王雪翰：游戏的未来是全世界，网址：https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_8350975( 访问日期：2023.12.18.)

### 3.1.3 摄影艺术的屏幕形式：互动与传播的新方式

进入 21 世纪，电视、电影、网络的融合，声音、图像和文本的融合，已经对人类的知识结构、艺术表现方式、认知行为与日常生活产生重大的影响[182]。这些变革不仅重塑了人类的生活方式，而且促进了网络环境从单向传播向多元化、互动共享的转变。

以谷歌街景为例，作为谷歌地图的一项关键功能，它重塑了街道景象与摄影师之间的关系。在 2014 年于尤伦斯当代艺术中心举办的“后网络艺术”展览中，迈克尔-沃尔夫的作品《一系列不幸的事件》（图 3-23）和乔恩.拉夫曼的《谷歌街景的九只眼》通过利用广泛存在的监控摄像头拍摄，展示了后网络时代艺术家如何借助现成的数字技术和网络平台，反思当代社会的监控文化与公共与私人空间的边界。

这种新媒介不仅改变了艺术的创作方式，也扩展了艺术的受众范围。中国艺术家宋兮的作品（图 3--24）通过百度相似图片搜索功能，展示了互联网技术在艺术创作中的应用。他以自己的自拍照为母本进行搜索，通过数代迭代形成了一个庞大的相似性网络，探讨族群性之间的发展不平衡关系。艾未未[183]通过将自己的大腿作为一把枪的姿态拍摄照片并上传至社交网络后发起这样的拍摄形式，引发了网友的大量关注和模仿热潮（图 3-25），这不仅是对网络传播和个人艺术表达的思考，也是对公众参与和传播过程的反思。马良的《世界》（图 3-26）进一步证明了网络时代艺术创作的新可能。马良邀请了 30 余位亲友共同收集他们对“世界”概念的理解，并通过 AI 算法随机组合视频和文字，创造了独特的影像拼贴，展示了艺术创作在数字化环境下的新路径。

2017 年连州摄影年展以“你的自拍杆”为主题，精准捕捉了数字时代视觉文化的转变。该展览不仅展现了人们从现实到虚拟世界的视觉过渡，也探讨了通过自拍、社交网络分享、直播等方式表达的自我展示欲望。叶甫纳和北鸥的“展示癖:直播计划”作品（图 3-27），通过融入直播间的互动，推动了表演艺术的创新，同时反映了现代社会年轻人对展示自我的内在需求。

日常摄影的融入生活，尤其是手机摄影的兴起，已成为大众文化的一部分，同时也代表了艺术创作的新前沿。列夫·马诺维奇[184]的自拍项目[185]（图 3-28）专注于 Instagram 上的自拍现象，

[182] 胡智锋,吴炜华.传媒艺术的历史演进、研究路径及学科回应:一种跨学科的文化视野[J].现代传播(中国传媒大学学报),2013,35(12):50-54.
[183] 艾未未（1957 年 5 月 18 日—），中国大陆艺术家
[184] 列夫·马诺维奇（Lev Manovich）是一位艺术家、作家，也是全球最有影响力的数字文化理论家之一。http://manovich.net/（访问日期： 2023.12.18）
[185] 自拍项目，网址： https://selfiecity.net/#theory（访问日期：2023.12.8）

探讨了个体、空间、软件和文化艺术品之间的互动。而 Alise Tifentale 的研究则进一步讨论了自拍作为 21 世纪通俗语言的地位，挑战了对艺术作品定义的传统认知[186]。

中国艺术家艺术家刘铮的《自拍》[187] 项目更是通过移动互联网，邀请人们自拍裸体，探索新的社交、传播和交流方式。在社交摄影项目“陌生的线上亲密”中（图 3-29），杨莉莉通过对社交媒体时代下图像的社交资本论的研究揭示了图像在构建社会关系和个人身份中的作用，以及随之而来的权力控制和情感交流的复杂性。[188]以及，杨振中、徐震、黄奎实施的“吞图项目”（图 3-30），将网络上过剩的图像资源重新按照固定的时间序列公开呈现。这个项目拥抱充斥在当代生活中的图像“废料”，进而反映了当代视觉文化中的重要议题。

总结而言，网络艺术以大众熟悉的素材和虚拟的空间作为依托，革新了摄影艺术创作的形式，为个人表达、社交互动和文化交流提供新的视角和可能性。大数据支持下虚拟现实技术、人工智能系统突飞猛进般的具身化,导致我们似乎又站在了十九世纪与二十世纪的交界处,即机械复制的现代技术图像的广泛应用之时,某种新的人类视觉呈现及样态生成的可能性正在慢慢浮现出来[189]。

## 3.2 摄影语言深化与拓展：跨学科对话的视觉

### 3.2.1 跨媒体实验：摄影与雕塑、绘画及行为艺术的结合

在当代摄影艺术的实践中，跨学科的探索不仅展现了新兴的生活态度和审美观念，而且代表了艺术与非艺术领域、不同媒介与学科间创新性的融合。正如哲学家弗鲁塞尔（Vilém Flusser）所阐述，“传统影像是现象，技术影像是概念”。这种跨学科的实践反映了一种深刻的世界观以及对生活世界的全面分析，表现了艺术家试图通过不同形式的媒介来深化对现实的认识和表达。随着摄影艺术被纳入当代艺术领域的主流，它与绘画、装置、音乐、雕塑等艺术形式之间的关联日益紧密。尤其是数字技术的发展，不仅极大地扩展了摄影的表达空间，也促使摄影艺术从传统的静态影像转变为能够提供多感官体验的媒介。在跨学科的摄影实验艺术研究中，“多元”与“融合”成为两个关键词。这种跨学科的融合不仅为摄影艺术提供了新的视角和表现手法，也为艺术创作与学术研究开辟了新的路径。通过这种方法，艺术家能够探索更加复杂和多维的主题，同时促进不同领域知识和方法的互补和创新。

---

[186] 蒂芬塔勒，阿丽兹.自拍：解读“自我形象的自慰”与“虚拟小我”，《Selfiecity.net》 (2014): 1-24.
[187] 刘铮，自拍 https://www.randian-online.com/zh/np_event/liu-zheng-selfie/(访问日期 2023.11.18)
[188] 杨莉莉.社交网络中的日常摄影、日常呈现及权力控制.美术观察.2019(9):23—25
[189] 王博学.从图像到视像.2023.吉林大学,PhD dissertation.doi:10.27162/d.cnki.gjlin.2023.000746.

摄影与其他各类艺术和媒介融合在一起，构成了更为庞大的、更为复杂的艺术品。在此其中，“装置艺术”成为了摄影中独特的门类，它由摄影构成，但也有其他各种艺术门类的融合。蔡东东的作品《夜晚》（图 3-31）便是一个示例，它将旧照片与当代物品结合在一起，创造出一个既有历史感又富含个人记忆的空间。而李枪的“撕书”行为，超越了对物质媒介的物理转化，进一步探索了当代社会背景下个体的思考与内心世界（图 3-32）。许毅博的《一》（图 3-33）机械动态影像装置通过视觉上的“一”的重复叠加，不仅是对中国传统道家思想的视觉诠释，也探讨了生成与变化的哲学意蕴。毛同强的《辨认负片》装置讨论了地缘社会环境下的问题意识，特别是在集体背景下家庭这一最小单元如何被消解，反映出在模糊不清的图像中潜藏的现实结构的警示（图 3-34）。

杨勇的“Lightscape”个展[190]则利用 200 盏灯具，装饰以全球媒体图像，将全球化时代的重大事件、媒体炒作及全球痴迷重新定位于家庭空间，引发对媒体如何塑造家庭与个人认知的深思（图 3-35）。在张聃的《玉》与傅百林的《潜影》（图 3-36）中，影像、装置艺术与绘画的完美结合，不仅体现了各艺术领域的包容性与宽广边界，也展现了艺术家在混合媒介中寻求新意义和价值的努力。艺术家也会通过视觉和听觉这两重最重要的感官体验参数进行融合，限像工作室的《回响》（图 3-37）通过技术手段，把黄河流域的物理数据转化为艺术语言，探寻文明之间可能的“回响”，再次证明了跨学科实践在当代艺术中的重要性。

在这种跨学科实践中，行为与表演艺术为摄影艺术注入了新的生命力，艺术家通过肢体语言和表演，将摄影艺术推向新的维度。谢思冲的作品（图 3-38）通过将身体动作与雕塑元素结合，挑战了传统雕塑的界限，并探索了身体作为艺术表达媒介的可能性。以及刘成瑞在《悲伤》（图 3-39）中将自己的双眼和嘴巧妙地缝合起来，通过三组图片展示了尝试三次笑的过程。这一行为不仅是一种视觉上的冲击，也深刻地挑战了观众对自由表达与内心情感的理解。不仅挑战了传统艺术的边界，也丰富了观众的感知与体验。

总体来说，摄影的跨媒体实验和与其他形式的融合，不仅拓展了艺术表现方式，也使艺术成为一种全方位的体验，深化了观众对艺术作品和背后社会文化主题的理解和感受。这种跨界艺术实践使艺术家们不仅在不同艺术领域间自由探索，也在不断变化的当代艺术语境中寻找并创造新的意义和价值。

### 3.2.2 跨学科整合：摄影中的心理学和社会学主题

[190] 杨勇：光.景：https://ucca.org.cn/exhibition/yang-yong-lightscape-2/

当我们将视角放在摄影作品的跨学科性上时，摄影不再单纯作为视觉美学的承载体，而是演化为在多元文化与艺术思潮影响下的综合性艺术表达形式。在这一过程中，艺术家通过摄影这一媒介，创造出日益丰富的新艺术观念。解读当代摄影作品，要求我们采取跨学科的视角，这不仅包括传统的艺术分析方法，更需要融合符号学、心理学、社会学、哲学、环境伦理学等多个领域的理论与实践。

以“可持续发展”为例，该概念已成为解决现实问题的通用策略。气候变化、环境保护和生态议题不只是人类社会的挑战，同时也成为艺术实践和人文研究的重要领域。例如，成都艺术家曹明浩和陈建军自 2015 年启动的“水系计划”（图 3-40），是当代艺术与社会现场深入对话的典型案例[191]。项目探讨了人类在自然中的居住智慧与现代科学的辩证关系，链接了多方力量和不同学科的参与者，共同应对由水系变化引发的生态和社会问题。翟一涛的《沿河而行》项目（图 3-41）起源于对沿黄河的长期考察，艺术家以独特方式记录和解读了这一重要的文化和自然遗产。他的方法论体现了摄影作为探索自然和文化的工具，在现代艺术实践中的多功能性。赵峰和林惠义与科学家、渔业专家和当地政府官员合作探索环境影响，展示了摄影在环境伦理中的应用，反映了艺术家对当代环境问题的关注和回应(图 3-42）。

其次，摄影与科学的交流是一种创造性的对话形式。这种跨学科的融合不仅拓展了摄影的可能性，也加深了我们对生活、科学和人类生存的理解。例如，王翰林的作品《内啡肽的南瓜》（图 3-43）将深刻的个人经历与科学理论相结合，通过视觉影像和真实、虚构的文本，展现了其父亲濒临死亡的灵魂出窍经历及其与现实科学、医疗体系、家庭和社会的复杂关系。通过这种生死影像实验，王翰林展示了摄影如何成为个人情感与科学理解之间的桥梁。张晋在艺术与科学的边界上进行的一次实验（图 3-44），他的项目围绕化学阻燃添加剂蜜胺（Melamine），一个因“毒奶粉”事件而知名的物质。通过与科学家合作，张晋重构了关于蜜胺的叙事。在美术馆中，观众所见的不仅是现成品、工作台、影像和装置的集合，而是一种超越传统视觉体验的多感官社会和科学探讨。

此外，摄影艺术与心理学之间的跨学科对话也展现了深刻的互动性和探索性。易连通过记录自己的梦境，并以“日记”形式进行叙述（图 3-45）。以及罗娴的长期项目《梦境》（图 3-46）和尝试通过影像语言来展现主观、私密的心理体验和内心世界。在这个系列中，她不仅探索了梦境，还包括了幻觉记忆、梦游、失忆、错觉、欲望和梦想等多种心理状态。四川大学美术馆的艺术与医学跨学科实验项目示例了艺术与心理学间的深度对话，展现了摄影艺术探索人类内

[191] 水系统博物馆，网址：https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html （访问日期：2023.11.18）

心世界的潜力[192]。严俊雄主导的“你好 你好吗”项目中的摄影工作坊，探讨了摄影与心理治疗之间的联系，显示了摄影作为一种治疗工具的可能性，通过拍摄和讨论，助力医生深入理解病人的心理世界（图 3-47）。

费俊[193]与数学家及心理学家合作的《情绪几何》则是另一个典范。该作品通过观众与几何模型的互动，采集心率等生理数据，并将这些数据转化为情绪几何图形。这一过程不仅将难以捉摸的情绪转化为可视化图像，也探索了心理图像生成的模式，体现了摄影与心理学、数学之间的跨学科融合（图 3-48）。

### 3.2.3 摄影与文学：新的叙事表达

在中国当代艺术的广阔领域内，摄影与文学、书法等跨学科的融合展现了艺术家们如何在这些不同领域之间建立对话，并创造出具有深刻含义和丰富表现力的作品。这种融合不仅拓展了摄影的表达范围，而且加深了我们对艺术作品内涵的理解。

约翰·伯格在《观看的方式》中强调，视觉艺术的叙事不仅是一种展示手段，更是对现实的深度解读和再现。在这样的理论下，摄影不再是单一的静态视觉场景，而是转变为一个充满动态叙事空间的载体，其中文学元素赋予了影像时间性和深度，构建了一个允许叙述和体验的复杂世界。艺术家们通过吸纳文学的叙事手法，利用相册、书信、物件、调查文本、声音以及动态影像等多样化的媒介，编织出围绕家庭、身份、记忆、个人史和人类学等主题的复杂叙事网络。文学元素的融入，赋予了摄影作品超越视觉美学限制的能力，引领我们探索更深层的叙事维度和情感共鸣。

例如，艺术家杨圆圆从小说《洋槐树下的大连》汲取灵感，“大连幻景”的展览[194]中通过档案照片、视觉重塑和多媒介形式探索对故乡的复杂情感。而黎朗在《1974：图像、文本与记忆》中（图 3-49），通过对历史片段的观察和记忆文本的精心书写，展现了对历史的个体化解读，表明了历史叙事的多样性和主观性。董宇翔利用一种创新的叙事技巧，构建了一个既可信又荒诞的档案（图 3-50）。

摄影作品还可以成为一个多模态文本，其中视觉和文字元素共同构建叙事。何博与许雷合作的《自拍者：尺笺传影》（图 3-51）围绕“自拍”这个主题分别实践，并以书信的方式互相交流拍摄经验和想法，日记作为一种极具主观性的私人表述方式，融合了文字和图像两种媒介。黄紫白的《蒋志伟日记》（图 3-52）结合了文字和影像，共同构建了剧本的叙事结构。汪滢滢

[192] 熊宇.多元、持续、融合——跨学科视野下的四川大学美术馆实验艺术项目策展实践.当代美术家，2022-5
[193] 费俊（1970 年- ），出生于湖北沙市，是一位副教授，目前在中央美术学院数字媒体工作室任教。
[194] AIKE 画廊-杨圆圆个展“大连幻景” http://www.hiart.cn/news/detail/0cfivut.html

围绕着她的“洄游之旅”展开（图 3-53）。摄影集不仅包含了汪滢滢的童年影像，还有她经年后重访故乡时拍摄的照片，同时穿插着她在拍摄过程中写下的手札和父亲的来信。

中国书法，本质上是一种写意艺术。书法与摄影媒介在传统上被视为截然不同的领域。然而，随着科技的发展和人们视野的扩大，这两种艺术形式的界限逐渐变得模糊。魏壁的系列作品《梦溪》（图 3-54）是将摄影与书法相结合的典型例子。储楚的“物非物”系列（图 3-55）展现了水墨韵致与摄影的结合。这种融合不仅呈现了书法的精神，也借助摄影的技术手段，将传统艺术形式转化为一种新的视觉体验。李舜采用长时间曝光的技巧，在数万张照片中捕捉城市的动态。随后，他巧妙地将千幅极具抽象感的图像重新组合和排列，转化成一种全新的、可视化的书法艺术形态（图 3-56）。“鸟头”组合通过图像再现中国古诗词，这些诗歌中的字的图像都来自于我们的生活中的街上的招牌、横幅等等（图 3-57）。

现代的跨界艺术家们开始尝试将摄影与文学，书法结合，这种融合体现了文学的叙事性，中国书法的写意艺术和摄影的记录功能之间的相互作用。艺术家通过这种跨学科的实践，重新审视了文学，书法的美学价值和文化意义。这种艺术实践体现了现代与传统、视觉与书写之间的创造性对话。

## 3.3 在公共空间中组织与开展摄影项目

### 3.3.1 公共空间的摄影展示和表达

在当代艺术的宏大视域之中，美术馆与双年展的角色远超其作为艺术展示平台的基本功能，它们在促进艺术与公众互动交流的过程中显示出不可替代的重要性[195]。深入探讨摄影艺术，我们必须关注到那些承载和展示摄影的机构与空间，应该被看作是摄影史写作的重要方面[196]。如同著名美术史家及策展人巫鸿所指出，美术馆的职能之一便是“整理纷繁杂乱的历史遗产，使之纳入一种具有内在逻辑的叙事体系中”[197]。

以广东美术馆[198]在 2003 年举办的《中国人本：纪实在当代》展览为例（图 3-58），该展览标志着摄影艺术在中国美术馆机构空间中地位的显著提升。摄影双年展以其独特的公众参与性和全球视野，成为城市文化生态不可或缺的一部分。特别是自 2005 年广东美术馆主办的广州国

[195]（新西兰）乔弗里.巴钦著,毛卫东译.热切的渴望：摄影概念的诞生 [M]. 北京：中国民族摄影艺术出 版社，2016:10-11.
[196] 王璜生.美术馆:以史学的立场和方式介入摄影[J].文艺研究,2010(08):16-26.
[197] 巫鸿.美术史十议.北京：三联书店，2017
[198] 广东美术馆，网址：https://www.gdmoa.org （访问日期：2023 年 11 月 18 日）

际摄影双年展[199]以来，这一国内首个大型国际性摄影双年展不断推动中国当代摄影及文化的发展，深化了对当代中国摄影在全球化背景下多元现象生成、分化与演进的全景理解（图 3-59）。2017 年，广州美术馆将摄影双年展更名为“影像三年展”（图 3-60），探索了摄影与影像艺术的多维共存与跨媒介融合。中央美术学院美术馆[200]于 2011 年主办的北京国际摄影双年展，进一步观察观察摄影媒介如何参与当代文化和艺术新秩序的形成。

在此背景下，摄影艺术作为一种独特的视觉语言，在公共空间的展示成为了城市文化活动的重要组成部分。自中国美术馆于 1988 年举办“中国摄影四十年——艰巨历程”展览（图 3-61）起，标志着中国的摄影终于规模性的以一种自觉的人文意识与历史和社会对话[201]。继之，2016 年中国美术馆[202]从馆藏中精选展出 50 余幅当代摄影作品，在时间与空间的交汇中，叙述了中国摄影悠久历史的变迁，进一步突显了摄影艺术在文化传承和社会发展中的重要作用（图 3-62）。2017 年，中国美院成立的国内首个官方美术馆摄影部，进一步丰富了中国摄影艺术的展示与研究平台。随后策划举办了“摄影术传入至今的中国摄影书写暨中国美术学院美术馆摄影部成立特展” （图 3-63）。

亚洲重要的摄影盛事--连州摄影节，作为摄影年展的延伸，2017 年成立了中国首间致力于当代摄影研究的公立摄影博物馆——连州摄影博物馆（图 3-64）。连州摄影博物馆的选址将最当代的摄影艺术与连州老城的日常生活场景交织在一起，通过对或严肃或调侃或抽象的当代摄影艺术的展示，营造出强烈的视觉冲突与思考空间[203]。谢子龙摄影博物馆[204]，成都当代影像馆[205]和上海摄影中心[206]等机构的成立与运作，体现了中国在培育摄影艺术生态、推动国内外艺术交流合作以及促进艺术与学术生产方面的积极努力。这些非公立机构不仅展示中国及全球范围内的摄影作品，更致力于摄影收藏、研究和讨论，尤其注重探讨中国摄影的发展趋势和历史脉络。

随着摄影艺术市场的发展，博览会、画廊和摄影奖项的兴起为中国当代摄影注入了前所未有的活力。市场需求成为推动艺术创作与交易的重要力量。三影堂摄影艺术中心[207]与全摄影画廊

[199] 2005 第一届“城市.重视”和 2007 年第二届“左右视线”为主题，2009 年的第三届为“目击：寻找真相”。
[200] 中央美术学院美术馆，https://www.cafamuseum.org/
[201] 刘辉.中国当代纪实摄影历程：摄影评论家鲍昆访谈.2012，https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-33558.shtml
[202] 中国美术馆，https://www.namoc.org/
[203] 连州摄影博物馆：寂静的庆典，https://www.archiposition.com/items/20180525113202
[204] 谢子龙摄影博物馆，https://www.x-museum.com/
[205] 成都当代影像馆，https://www.cdcim.cn/
[206] 上海摄影中心，https://en.scop-sh.org/
[207] 三影堂摄影艺术中心，www.threeshadows.cn

[208]，M97[209]、see+画廊等专业机构的建立，标志着对当代摄影艺术的深入探索与广泛推广进入了一个重要阶段。特别是三影堂摄影艺术中心自 2009 年起开启的“三影堂摄影奖”项目，以及与法国阿尔勒摄影节合作启动的集美·阿尔勒国际摄影季，这些活动显著地突显了中国摄影新生力量的活跃面貌，为年轻艺术家提供了展示自我、交流成长的重要平台。

针对青年艺术家的各种摄影展览和奖项的设立，如征集国内当代摄影优秀艺术家和观察中国摄影前沿艺术动向的重要平台的“TOP20 中国当代摄影新锐展（2011）”[210]、2019 年由海杰推出的民间奖项，以摄影术诞生之年为名，面向高校学生的“1839 摄影奖”以及平遥国际摄影大展推出的“中国青年摄影师推广计划（2020）”[211]，体现了对青年创新力量的支持和对摄影艺术表达潜力的认可。这种对新鲜视角和创新思维的渴望，不仅展现了摄影艺术作为强有力的表达工具的无限可能性，也反映了社会对年轻艺术家作品中所蕴含的想象力和创造力的高度重视。

### 3.3.2 新的展示方式

在当代艺术展览的实践中，多元化的创作趋势已经深入到展览的各个层面，传播模式由单向度转向多元互动[212],尤其是在摄影展览的呈现方式和空间选择上。随着艺术观念的更新和技术的进步，越来越多的摄影展览开始探索和采用不同的展示方式和场景，如艺术装置、影像墙、影像廊道、虚拟展览等，以期达到更加独特和多样化的艺术效果。装置艺术，作为一种占据并转化空间的艺术形式，使其成为当代大型展览中不可或缺的组成部分，甚至常常成为展览的焦点。从米歇尔.福柯到吉奥乔·阿甘本的理论探讨，为我们理解装置艺术在不同情境下的本质和应用提供了深刻的视角[213]。

当代摄影装置艺术的出现与艺术家们对图像在空间中的表达方式的深刻思考密切相关。这一艺术形式的诞生推动了展览空间的演变，从传统的“白盒子”向更加多样化和开放的空间转变。装置形式为摄影艺术的展示提供了创新的策略，通过对物体和空间的巧妙利用，构建出丰富多样的艺术场景。艺术家们通过装置艺术，力求将艺术作品与周围环境紧密结合，将空间本身作为作品的一部分，从而改变观众的感知体验。

---

[208] 上海全摄影画廊，http://www.ofoto-gallery.com

[209] M97 画廊，网址：https://www.m97gallery.com/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）

[210] “TOP20”中国当代摄影新锐展，https://www.cphoto.com.cn/m/feature/top20.html

[211] 吴毅强,杜子.平遥国际摄影大展、青年和艺术——从“中国青年摄影师推广计划”说起[J].中国摄影家,2022,(01):26-31.

[212] 宗洁.数字媒介语境下美术馆传播范式的多维转向[J].美术,2024(02):62.

[213] 亚历杭德罗.卡斯特略特,多重影像的同时发生，广州影像三年展 2017，2017

以法国雕塑家和摄影师克里斯蒂安·博尔坦斯基的大型装置作品《命运》为例。这件作品令人震撼地展示了空间、命运和不确定性之间的互动。金属支架和带有新生儿图像的带子构成了视觉空间，引导观众的视线，跟随带子的快速移动与突然停顿。当某张照片被点亮时，空间的焦点也随之改变，使观众得以更深入地感受到新生命命运中的不确定性。博尔坦斯基通过空间元素的运用来增强情感冲击力，引发深刻的思考。另一个出色的例子是俄罗斯艺术家列昂尼德.季什科夫在 2007 年创作的作品《来自天空的潜水者》。这件装置由大小不一的球体和来自家庭相册的照片组成。球体由艺术家已故亲人的旧衣物制成，灵活地悬挂在展厅的角落、墙壁和天花板上，构成一个由 300 个带有照片的漂浮空间。这种设计让观众能够深入沉浸于作品的氛围之中，获得丰富的体验[214]。这些例子展示了现代摄影装置艺术如何改变空间的感知方式，并创造出观众与艺术作品互动的全新方式。

因此，对以摄影为媒介的装置艺术的新美学与新视觉的再认识，作为这种新美学的推动者和构建者的角色，在摄影的展示空间变得尤为重要。例如，2017 詹姆斯.特瑞尔在上海龙美术馆的《全域装置（香格里拉-穿越山巅》（图 3-65）通过创造一个沉浸式的空间体验，使观众的感受在光线和色彩的变化中不断蔓延，展示了装置艺术在观念和空间体验上的强大表现力。

“第二届山水 2010：H20 展”的现场的王功新[215]的《雨，或水》（图 3-66），为观众提供了丰富的视觉和感官体验，使时间和空间得以转化为一种全新的审美感受。另一方面，马良在“无界-无限 ”展览中利用人工智能技术和金属材料创作的赛博朋克装置（图 3-67），展示了摄影与数字技术结合的新可能性，以及艺术家对传统摄影空间和形式的挑战与反思。还有，例如 2017 年的丽水摄影节现场《移山止水》单元，利用场地空间的陈旧感，创造出一个 “移动”的景观场地，并将作品嵌入装置中（图 3-68）,同时，在山的周围，放置一个类似水流的地面平台展示参展艺术家的摄影作品（图 3-69）。此外，艺术家和策展人还通过与摄影作品内容相关的实体物体与作品对照的装置形式展示（图 3-70）（图 3-71），艺术家张晓在展览空间中放置了几个苹果，以便观众更好地解读作品（图 3-72）。

在当代艺术的演进中，数字化多媒体的展示方式已经成为一种重要的艺术表达手段。著名媒体理论家米歇尔（W.J.T. Mitchell）的研究指出数字化时代的媒介技术转变了视觉艺术的呈现和接受方式[216]。米歇尔的观点揭示了一个事实：随着数字技术的发展，传统的摄影展览形式—

[214] 朱雨雯.创造视觉边界：空间维度的摄影装置艺术. 莫斯科:文化与文明.2023（9）:23-31.
[215] 王功新（1960 年- ），北京人，是中国录像艺术的先驱和重要代表之一，也是中国最早从事媒体艺术创作的艺术家之一
[216]威廉·米切尔，美国学者,主要研究媒体理论和视觉文化
网址：https://https://en.wikipedia.org/wiki/W._J._T._Mitchell （访问日期：2023.11.13）

—那种依赖于墙面展示和画廊空间的模式——已经无法满足当代观众的视觉和感知需求。因此，越来越多的摄影展览开始尝试融合照片与音乐、视频、文本等其他媒体元素，或是通过艺术装置、影像墙、影像廊道以及大屏幕或投影仪的方式，以达到更加独特和多样化的展示效果。

例如，在“分层与合成:中国当代摄影的两个动作及其实践”展览中，策展人通过动态影像制作展线，将动态影像设置为展览的必经之路，创造了一种沉浸式的观展体验。[217] 在 2022 年中国杭州的第三届影像西湖艺术现场——“宋韵迹忆”展览中，以江上行走的视频作为序曲，通过主体虚构叙事的方式，逐步探索宋代的历史足迹和多元化的摄影方法。并且展览的空间布局紧紧围绕 “宋韵山水”展开，营造出疏密有致、层次丰富、动静相宜的空间效果（图 3-73）。此外，展览空间的创新利用，包括室内外结合的展示方式，以及与自然环境和建筑空间的巧妙融合，为摄影艺术的呈现提供了新的维度。这种多层次、多维度的展示策略，不仅增强了观众的参与感和互动性，也为摄影作品提供了更为丰富和立体的解读空间。2019 年丽水国际摄影节的策展实践利用了废弃工厂的室内外空间及其周围的自然环境，使得展览空间与环境融为一体。（图 3-74）此外，连州国际摄影节的展场安排，如利用改造后的粮仓和工厂展示了如何在空间审美和摄影艺术展示之间实现融合（图 3-75）。而 2017 年的平遥摄影节中，除了利用平遥古城的建筑外，在《上海弄堂》的展示中，通过实景搭建和声音设计，为观众提供了一种身临其境的体验，有效地传达了正在消逝的老上海文化（图 3-76）,利用特定的社会和自然空间作为展览场地，既突破了传统画廊和美术馆的物理界限，也让艺术作品与观众之间建立了更为直接和生动的联系。

摄影书在各大展览中的展示也为摄影艺术的呈现和提供了新的视角。摄影书作为一种独特的艺术媒介，其物理性质和叙事特性为艺术家提供了更多的创作和表达空间，同时也为观众提供了一种不同于传统展览的阅读和体验方式。

这些创新的展览实践表明，艺术家和策展人不仅需要掌握新的技术和媒介，更重要的是，他们需要不断探索如何通过这些新工具有效地传达艺术思想，以及如何创造能够激发观众感知、情感和思考的艺术体验。为摄影艺术的展示提供新的可能性，也为艺术创作和观念表达开辟了新的空间。

### 3.3.3 摄影展和摄影节的出现及其影响--国际艺术活动中的摄影作品

摄影节与摄影博览会在当代艺术领域扮演着至关重要的角色，它们不仅作为摄影新思想的关键载体与传播渠道，而且已成为集结与展现摄影艺术精髓的关键平台。这些活动不只是展示了摄影艺术的丰富多样性，更在持续的展示与互动交流中，有效地塑造与推广了摄影的新观念。

[217] 海杰.两条路径:分层与合成:中国当代摄影的两个动作及其实践 策展手记.中国摄影，2022:163

1970 年在法国南部小镇阿尔勒创立了阿尔勒摄影节[218]，开创了推广摄影作为一种独立艺术形式的新视角。21 世纪初，中国国内也涌现出了一系列重要的摄影节与博览会，如平遥国际摄影节[219]（图 3-77）自 2001 年设立以来，已成为展示国际摄影师作品与推动中国摄影国际化的重要平台。连州国际摄影节（图 3-78）自 2005 年创设，通过跨学科合作，为中国当代摄影树立了新的学术标杆。丽水摄影节[220]自 2004 年开始举办，经历从沙龙摄影到国际化转型，逐步成为中国重要的摄影节之一。此外，厦门·集美阿尔勒摄影节[221]与大理摄影节[222]等，均致力于推动摄影艺术创新与公众文化参与，为摄影师提供了展示与交流的平台，同时通过多样的活动形式，促进了摄影艺术的交流与繁荣。

博览会作为艺术作品展示与交流的重要平台，发挥着至关重要的作用。2014 年创立的上海影像博览会[223]（图 3-79）旨在促进摄影作为一种文化和艺术实践的广泛认知与欣赏。此外，西岸艺术与设计博览会[224]（图 3-80）也在上海为国内外画廊提供展示高质现当代艺术的平台。同时，香港巴塞尔艺术展[225]通过商业模式促进了艺术市场的繁荣，为画廊、收藏家与买家之间的艺术品交易提供了枢纽。

另外，自 20 世纪末以来，随着中国社会经济的迅速变迁和全球化进程的加深，中国当代摄影不仅作为艺术实践的一部分，而且作为一种重要的文化和社会批判工具，在国际艺术界获得了前所未有的关注和认可。1996 年，中国著名摄影家吴佳林应邀参加了在美国休斯敦举办的第七届国际摄影节（图 3-81）。在这一著名的艺术盛会上，他举办了《中国山里人》摄影展,这次展览不仅标志着中国摄影在国际舞台上的重要突破，也展现了吴佳林独特的艺术视角和深厚的人文关怀。

2002 年美国著名文化学者奥克维策划卡塞尔文献展（Kassel Documenta），邀请艺术家杨福东[226]参展，这是中国实验影像第一次亮相国际大展。在几年来，在第十五届卡塞尔文献展上，艺术家曹明浩与陈建军的《水系避难所#3》（图 3-82）在桔园宫草坪上构筑了一个探讨全球生

[218] 法国阿尔勒摄影节：https://www.rencontres-arles.com/en
[219] 平遥摄影节：https://m.pipyz.com.cn/#/
[220] 丽水国际摄影节 lishui Photo Festival：http://www.lishuiphoto.org
[221] 厦门集美阿尔勒摄影节：https://www.threeshadows.cn/jimei-arles/exhibitions/
[222] 大理国际影会：http://www.dipephoto.com/newsinfo/6034636.html
[223] 上海影像博览会：https://www.photofairs.org/shanghai/
[224] 西岸艺术与设计博览会，http://www.westbundshanghai.com/index.php/index/index.html
[225] 香港巴塞尔艺术展，https://www.artbasel.com/hong-kong/the-show?lang=zh_CN
[226] 杨福东（1971 年—），出生于北京，毕业于中国美术学院油画系。他是中国最重要的当代艺术家之一。从上世纪九十年代末起，杨福东开始创作影像作品。

态问题的论坛[227]。同样，威尼斯双年展作为世界上最古老和最具影响力的国际艺术展之一，也有着中国影像艺术家的作品。在第 50 届威尼斯双年展上，中国国家馆的设立标志着中国当代艺术作品在国际艺术界的重要地位。陆扬在第 56 届威尼斯双年展中国馆中的影像作品《移动神佛》（图 3-83）通过重新定义了宗教艺术中的光背象征，表现了对古代宗教偶像的现代解构。在第 57 届威尼斯艺术双年展中国官方主题平行展《记忆与当代》中，徐冰[228]的摄影艺术作品《背景的故事——万里江山图》（图 3-84），以及 2019 年，费俊与软件工程师联合开发的作品《睿.寻》中，观众可以下载手机应用程序，在威尼斯水城中实时搜寻艺术家从中国“移植”而来的 25 座桥梁（图 3-85）。

2012 年，中国艺术家刘勃麟的作品《隐身在城市里》（图 3-86）在莫斯科多媒体艺术博物馆举办[229]，此外，他的作品在阿尔勒国际摄影节等重量级的国际艺术节中的展出，还有如巴黎 Bertin-Toublanc 画廊、纽约 Klein Sun 画廊等多个国际艺术中心的个展。鸟头（中国当代摄影双人组合），他们的作品在多个重要的国际艺术活动中展出，例如，其作品在第六届莫斯科双年展，威尼斯双年展、纽约现代艺术博物馆（MOMA）的新摄影展览以及东京国家艺术中心的当代艺术年展等，这些展览不仅展示了鸟头作品的独特魅力，也标志着中国当代摄影在国际艺术界的认可和重视(图 3-87）。

还有纽约现代艺术博物馆[230]对中国影像作品的展示，尤其是“由内向外：新中国艺术”展览，为纽约观众提供了了解中国当代艺术的窗口，展示了中国当代艺术的多元性和深度（MoMA, 1998），在此展览之后，纽约现代艺术博物馆为刚收藏的张培力[231]作品《吃》举办了个展。《吃》(图 3-88）是由三台显示屏构成了视频装置，从不同的画面与角度展示了“吃”这一项活动。2002 年蔡国强的“瞬间彩虹”计划，作为 MoMA 地理位置迁移的庆祝，是一次深具象征意义的公共艺术行为。另外，洪浩的作品《我的东西 No. 5》（图 3-89）也是馆藏作品之一，此作品艺术家将日常物品扫描后进行拼贴，展现了对日常生活的深刻洞察和批判性思考。

中国当代摄影也通过跨文化的策展实践和国际合作项目，进一步加深了与世界艺术界的互动与交流。例如，2022 年“想像中国”[232]（China Imagined）与 2020 年荷兰布雷达摄影节（Breda

[227] 曹明浩、陈建军，供水系统规划，网址：https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html（访问日期：2023.12.20）
[228] 徐冰（1955 年生）——出生于重庆的中国当代艺术家，现居北京和纽约。网址：https://www.xubing.com/cn/（访问日期：2023.12.20）
[229]《隐身在城市里》莫斯科多媒体艺术博物馆 https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/hide-in-the-city/
[230] 纽约现代艺术博物馆：https://www.moma.org/
[231] 张培力（1957- ），被誉为“中国录像艺术之父”，中国美术学院新媒体系主任兼副教授。
[232]《想象中国》，网址：https://www.heyining.com/2422-2/（访问日期：2023.10.20）。

Photo）举办了名为 “想像荷兰”（NL Imagined）的展览项目的呼应，展示了中国当代摄影在促进跨文化理解和对话方面的潜力(图 3-90）。

摄影节与摄影博览会作为当代艺术领域的关键平台，不仅推广摄影新思想，也集结展现摄影艺术精髓，塑造新观念。此外，中国当代摄影在国际舞台上显著表现，展现中国当代摄影在全球文化交流中的重要地位。

3.3.4 展示摄影作品的新方法和新思路

摄影展览不仅作为一种视觉艺术的展示平台，更是一种新思想和新观念的传播媒介。围绕个人日常生活、媒介自省、社会议题探讨以及对经典作品的现代解读等多元主题，这些展览和节日凸显了摄影在探索人类经验和社会变迁中的独特作用。双年展和摄影节往往通过围绕一个中心主题探索摄影领域的新思潮，策展人通过对作品的组织和解说，可以将摄影师的新思想有效地传达给观众，从而改变和影响观众对摄影的认知和理解。从而产生新的摄影艺术理念。例如，莫斯科国际摄影双年展一直围绕“摄影中的时尚与风格”[233]为主题深度探索摄影领域的新思潮，推动并阐述摄影新趋势和新思想。

纵观中国的摄影，以学术性著称的连州国际摄影节为例，其对年度主题的深度挖掘和探索，展现了摄影艺术的复杂性和多样性，从而深化了公众对摄影媒介在当代艺术中角色的理解。如“双重视野：从连州出发”（2005）、“原点：观察与被观察”（2006），不仅探讨了摄影的视觉和认知双重属性，还深入讨论了摄影与当代艺术的交汇点。通过这些主题的探讨，连州摄影节不仅揭示了社会现实的多重面貌，也促进了对重要社会问题的深度反思（图 3-88）。

在社会议题的呈现上，摄影展览不仅捕捉了时代脉搏，还通过艺术家独特的视角揭露了隐藏在日常生活表象之下的深层次问题。这些作品常常引发观众对环境、政治、经济和文化等全球性问题的关注和思考，促进了对公共议题的广泛讨论。艺术家和策展人还会从艺术学，社会学，人类学等视角下的摄影探索其文化多样性和人类共同性。通过对不同社会、文化和仪式的记录，摄影不仅保存了人类多样的生活方式，也促进了跨文化的理解和尊重。

对山水景观和私密性的思考在摄影展览的展示中也占有一席之地， 2011 年的中国连州国际摄影节的主题为“向着社会的景观”，“景观摄影”作为一种新的摄影观念，强调了摄影的社会功能和责任。2017 年丽水国际摄影节的“移山止水”板块，探讨在“山水”概念下构成的世界，与社会现实语境相呼应，提供对当下社会面貌的探讨。还有，从 2017 年开始至今举办了

[233] 摄影中的时尚与风格，网址：https://mamm-mdf.ru/festivals/filter/fashion-and-style-in-photography/ （访问日期:2023.10.20.）

3 届的“影像西湖”展览，主要是关于以“杭州西湖”为中心对象的文化载体展开。西湖不仅是地域的象征，更代表着一种与文化和历史相关的艺术视野，一种通过艺术传递的人文情怀和文化底蕴（图 3-91）[234]。

集美.阿尔勒国际摄影季中的“在地行动”单元通过精选的摄影作品，展示了艺术家如何深入地域社会，用他们的镜头捕捉、记录并呈现该地区的独特风貌和社会现象。通过艺术家与地区之间的互动，摄影作品成为了一座桥梁，连接了观众与这些具体地点的经验和记忆，激发了人们对于地方身份、历史遗产以及社会变迁的深层思考。还有例如策展人何伊宁[235]与中国港口博物馆共同策划，围绕中国边疆口岸的“港口与影像”展览[236]。

随着数字技术和互联网的快速发展，前文提到的广东美术馆将“广州国际摄影双年展”升级为“广州影像三年展”，这一转变体现了对摄影及广泛影像媒介独立性和跨媒介性的新探索，反映了在新媒介条件下对摄影表达力的创新尝试。2019 年连州摄影节主题“不期而至”也是对摄影媒介自身及其带来的意外结果的再审视，展现了艺术家对于摄影技术的探索和对理性时代的反思。还有例如，集美·阿尔勒国际摄影季“无界影像”单元邀请策展人在媒介和多元文化等不同面向上展开摄影的多元跨界可能。以及上海影像博览会的特别项目-“洞见”板块，2016 洞见以“ 2000 年以来的摄影新方法”为题”，特别提出和强调了摄影媒介的多样性以及摄影媒介从复制形式走向独特的艺术形式之转变[237]。2021 年，则通过来自全球的摄影艺术家及其创作，反思技术媒介更新对于摄影实践带来的影响。

“重读”和对于“历史的叙事”也是是很多摄影展览和摄影节的一个重要主题，再次审视那些年代久远的经典作品，从新的角度、新的视野、新的理论出发，赋予这些作品新的含义和价值。在这个过程中，新的摄影思想得以提出和传播，摄影艺术得以创新和发展。宁波国际摄影周的首办，就通过引入安塞尔·亚当斯、尤金·阿杰、等国际摄影巨匠的经典作品。2019 年，银川当代美术馆举办的“摄影 180 年在中国”展览，首次全面展现了中国摄影的历史发展脉络。同年，北京国际摄影周以“影像：时间·记忆”为主题，通过纪实摄影的方式，呈现了新中国成立以来 70 年的历史沧桑，进一步强化了摄影在记录历史、传承记忆中的独特作用和价值。谢子

[234] 朱雨雯.摄影节和摄影展：摄影新理念的展示.文化空间-布尔加诺夫之家.2023(4):74-78

[235] 何伊宁（1986- ）是一位摄影史研究员和策展人，自 2010 年起从事摄影与景观文化领域的写作、策展和翻译工作

[236] “港口与影像”展览，https://www.portmuseum.cn/doc/zl/zlhg/2017n/27741.shtml （访问日期：2023.10.20)

[237]上海影像博览会的特别项目-“洞见”板块，网址：：https://www.photofairs.org/shanghai/public-programs/insights/previous-years/ (访问日期：2023.10.20)

龙影像艺术馆的 “影像时刻：早期中国摄影视觉的发生”展，将目光聚焦于这段国人视觉现代化的历史[238]。2014 上海民生现代美术馆摄影群展《中国当代摄影 2009-2014》，也是一次对中国当代摄影的梳理与集中展示。

集美.阿尔勒国际摄影季通过“年度阿尔勒”单元展示法国阿尔勒摄影节的经典展览，此外，每年关注一个亚洲国家的摄影境况。（新加坡（2021）、日本（2020）、印度（2019）、韩国 （2018）、印度尼西亚（2017），泰国（2019）。这种跨文化的摄影艺术展示与交流，不仅促进了全球摄影艺术的相互理解和欣赏，也为摄影艺术的多元发展和深度对话提供了宝贵的平台。

随着大数据、人工智能、生物工程等新兴技术的兴起，不仅预示着未来社会的转型，也在实质上重塑了我们的日常生活和自我认知。“未来”就开始成为一个被思考和讨论的话题。在这个背景下，摄影作为一种强有力的视觉媒介，成为了探讨“未来”概念的重要工具。以“未来为叙事方法”的艺术实践，不仅在美术馆和策展领域中日益成为一种趋势，更成为了一种全新的艺术探索方式，激发人们对于未来可能性的无限想象和深刻反思。

最后，展示摄影教育与实践的新思想的重要性愈发凸显，高校摄影教育通过创新的视角和技术，为摄影艺术注入了新的活力和深度。集美.阿尔勒国际摄影季的“中国律动”项目便是一个典型的例子，该项目通过与中国高等艺术院校的紧密合作，每年携手一所中国高等艺术院校，展现中国摄影的新生力量。丽水摄影节也在多届展览中设置高校单元，例如，2015 的《教.学-十所高校教授与学生影像作品展》，2021 年，天津美术学院摄影艺术系学生参与的《内在经验》的展览[239]，以及 2021 丽水摄影节-《边界》中国美术学院摄影系作品展。此外，每年会开展高校摄影教育研讨会为摄影教育和实践提供了一个重要的交流平台。通过邀请国内外著名的摄影家、教育家和学者，这些研讨会不仅促进了学术交流，更推动了摄影教育的深入发展和国际合作。

这些重要的摄影展览和活动既是对摄影艺术史的深入考察和重构，也是对当代摄影新理念、新视角的探索和展示。它们为公众提供了丰富的视觉文化体验，促进了摄影艺术的不断发展和创新。通过这样的实践，摄影不仅在记录和传递历史记忆方面发挥着不可或缺的作用，也成为探索社会变革、文化多样性和未来可能性的重要手段，展示了摄影艺术深远的社会价值和文化意义。

---

[238] 影像时刻：早期中国摄影视觉的发生 https://www.x-museum.com/web-wechat/info/detail?infoId=457（访问日期：2023.10.20）

[239] 展览《内在经验》，网址：https://mp.weixin.qq.com/s/ls213WQl9EQoSVctUnmoCA （访问日期：2023.10.20）

## 3.4 社会与数字技术带来的变革：多样性与全球化对摄影的影响

### 3.4.1 当代摄影与市场：从传统艺术展览到数字艺术收藏

在当代艺术领域，摄影的多样性和全球化是两个不断互动且影响深远的主题。随着全球化进程的加速，中国及全球范围内的摄影艺术正在经历前所未有的变革。从传统的艺术展览到数字艺术展览的转变，不仅体现了技术进步对艺术实践的影响，也反映了摄影作为一种媒介在全球文化交流中的独特作用。全球化不仅促进了中国当代艺术的国际交流，也激发了中国艺术家对于全球视野的追求。这一过程中，摄影作为一种重要的艺术表达形式，其语言和动机不再仅仅局限于国内的文化现象，而是开始与全球性问题和艺术变化趋势发生深刻的关联。这种变革使得中国摄影艺术不仅能够在国际舞台上展现其独特的审美价值，也促进了跨文化对话和理解。

然而，全球化和数字化的进程也带来了商业化的挑战。商业画廊、拍卖市场的兴起，以及艺博会的频繁举办，虽然为艺术家提供了更多的展示和交流机会，但同时也可能导致艺术创作的商业化倾向，对艺术的独立性和创新性构成威胁。在这种背景下，艺术家和艺术机构需要找到平衡点，既要保持艺术创作的纯粹性和深度，又要适应市场的需求和变化。

美术馆和双年展作为艺术展示和交流的重要平台，它们的角色和影响力在数字时代也在发生变化。美术馆不仅是艺术与公众见面的场所，更是促进社会文化思考和讨论的公共空间。而双年展作为全球性的艺术事件，虽然其影响力的表现形式在变化，但其在推动艺术创新和文化交流方面的作用仍然不容忽视。

随着数字技术的发展，摄影艺术正经历着一场前所未有的转型。传统的摄影艺术世界与数字艺术世界之间的界限越来越模糊，摄影艺术的展示、交易乃至创作概念都在重新定义中。非同质化代币[240]（NFT）的兴起，尤其为摄影领域带来了革命性的变化。为摄影作品的存放和交易提供了新的途径，为艺术家、作品和收藏家之间的互动开辟了新的空间。摄影在进入 NFT 领域时具有天然的优势，通过将作品上传到 NFT 交易平台，摄影师可以扩大自己的机会。比普尔的《每一天：前 5000 天》是该艺术家自 2007 年以来在网上发布的所有图片的数字拼贴画，以 6930 万美元的价格成交，是继杰夫-昆斯和大卫-霍克尼之后第三高的在世艺术家作品拍卖价格。还例如，贾斯汀-阿弗萨诺的 NFT 系列作品《双生火焰》（图 3-92）的成功就表明了数字时代摄影的市场潜力及其与全球化市场的密切关系。此外，NFT 在摄影领域的发展呈现出加速的趋势，尽管它还没有达到像艺术或头像生成那样的爆炸性增长。

[240] 非同质化代币，网址: https://zh.wikipedia.org/zh-cn/NFT (访问日期：2023.12.10)

在全球视野下，“视觉中国”[241]利用 500px 社区，结合区块链技术，旨在为数字版权生产、保护、交易全流程提供支持，展现了摄影艺术市场向数字化转型的积极探索。《火车站的情侣》等摄影名作在数字藏品平台的发售[242]，不仅是对经典作品新生命的赋予，也是对摄影版权行业高质量发展的有力推动。

在此背景下，摄影作品的创作者、策展人和版权管理者需要采取更加全面和创新的策略，以应对全球化和数字化带来的挑战。区块链技术在版权保护和作品认证中的应用是一种可能的解决方案，它可以提供透明、防篡改的摄影作品版权记录，从而保护摄影师的创作成果和经济权利。同时，它还有助于重新思考和评估摄影作品的价值，加强摄影艺术在数字时代的地位和影响力。总之，摄影的数字化转型既是机遇也是挑战。通过积极探索新技术的应用，深思熟虑地应对全球化的影响，摄影界可以更好地保护创作者的权益，同时保护和促进摄影的多样性和创新性。

### 3.4.2 环境、社会和文化：摄影在更广泛背景下的叙事与批评

摄影作为一个艺术媒介和文化现象的复杂性。摄影的多样性和全球化不仅推动了艺术的边界扩展，也对社会和文化产生了深远的影响。尤其是，摄影已从一种专门的艺术形式转变为一种广泛存在于日常生活中的现象。这种转变不仅得益于技术进步的推动，也深刻反映了社会和文化变革的趋势，揭示了摄影作为一种工具和媒介在全球化背景下的演变、更广泛的摄影叙事以及在社会环境和文化背景下的反思。2017 年上海喜玛拉雅美术馆举办的“日常生活戏剧”手机微摄影展，我们可以看到摄影在日常生活中扮演的角色越来越重要。2019 年，摄影的大众化和日常化成为艺术界和文化研究领域的热点话题[243]。2019 举办的第三届北京国际摄影艺术节—“混合的公共性与私密性”展览[244]，展示了摄影如何成为人们日常经验的核心部分，显示了摄影在探索公共领域和私人领域之间动态关系中的作用。

在全球化与多样性的当代背景下，摄影的叙事与批判功能也愈发凸显，成为揭示环境、社会与文化议题的重要视觉媒介。全球化不仅促进了文化的交流与融合，也带来了环境破坏、社会不平等、文化同质化等挑战。摄影艺术通过其独特的视角和表现手法，为这些议题提供了强有力的视觉叙事，促使公众关注并参与到这些全球性问题的讨论中。

---

[241] 视觉中国，网址：https://yuan.500px.com.cn/home（访问日期：2023.10.20）

[242] 火车站的情侣，https://yuan.500px.com.cn/product/3890806982225（访问日期：2023.10.20）

[243] 日常生活的戏剧，https://collection.sina.com.cn/exhibit/zlxx/2017-12-04/doc-ifyphxwa7841342.shtml（访问日期：2023.10.20）

[244] “混合的公共性与私密性”展览，https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_2481737（访问日期：2023.10.20）

当下语境的摄影表现出对景观霸权的批判和逃离。2019 年王国锋的个展“如何拼起图像碎片？”中的作品呈现了集中出现在人类历史上某个特定时期、以宣扬意识形态与国家意志为目标的大型和超大型景观式建筑，再现了政治与权力对社会景观的干预。[245]在 2016 年杨圆圆的《在视线交错之处（上篇）》探讨了摄影史进程中摄影师、照片、城市、记忆和迁徙等元素之间错综复杂的关系。

文化身份与全球化方面，摄影成为了表达和探讨文化身份的重要手段。在全球化的进程中，摄影师通过记录特定文化的日常生活、传统习俗和社会变迁，促进了不同文化之间的理解和尊重，如：在全球化的进程，连州摄影节将视野扩展至全球重大课题，通过“告别经验”、“扩张的地域”等主题，启动对全球移民难民问题、消费时代引发的社会困境等当下问题的直面与反思。在 2020 徐冠宇的作品《暂时存在的家》中，艺术家关注个体、家庭与社会之间的冲突，不仅提出了身份认同的问题，更触发了种族与文化的思考（图 3-93）。廖逸君的“实验关系”项目则通过探讨中日恋爱关系，展现了文化差异对个人关系的影响，同时引发了观众对于个人偏见和性别动力学的深层反思。在当代艺术和策展实践领域，一些学者受法国阿尔勒第 50 届摄影节的启发，提出了“气候策展概念”，认为出现了一门新学科，专门探讨极端气候变化对全球艺术活动的广泛影响[246]。其中包括气候变化对艺术展览观众流量、观众心态和艺术品购买行为的影响，甚至还考虑了大规模人为艺术活动对气候本身的潜在影响。

在全球化时代，摄影已不再仅仅是记录现实的工具，而是成为了跨文化交流、视觉叙事和创意表达的重要媒介。自 2002 年起，中国平遥国际摄影大展（PIP）院校展从最初几所院校的参与，迅速发展为全球摄影教育交流的重要平台。这一项目从区域性展示逐渐演变为全球性盛会，深化了中国与海外院校在摄影领域的跨文化对话。

第 24 届平遥国际摄影大展汇集了来自 10 所世界知名高校的作品，这些作品通过跨文化视角展现了摄影在不同艺术教育背景下的独特叙事与艺术表现潜力。这一平台成为不同摄影方法相互碰撞与交融的舞台，展示了影像如何在全球范围内交织与共鸣，推动了跨文化对话的深入。来自不同文化背景的作品展现了丰富的跨文化叙事。例如，俄罗斯国立大学展示了如何通过跨学科合作和扎实的摄影理论基础，培养学生在时尚、广告和艺术领域的创造力；而斯特罗加诺夫工业与应用艺术大学则将摄影作为设计教学的核心工具，鼓励学生通过视觉叙事重新认识并重

[245] “如何拼起图像碎片？”王国锋个展，https://exhibit.artron.net/exhibition-62408.html，2019..

[246] 气候策展人的概念，访问网站：https://finance.sina.com.cn/test/2019-07-26/doc-ihytcerm6399660.shtml（访问日期：2023.10.20）

构世界。此类作品不仅是文化表达的载体，还是跨文化理解的重要渠道，摄影作品中的视觉语言揭示了不同文化之间的细腻碰撞与共鸣。

这些跨文化作品不仅展现了摄影技术的创新，更强调了摄影在跨文化叙事中的作用。作为跨文化媒介，摄影通过影像融合不同文化的视角，使来自全球各地的艺术表达在这个平台上相互对话与共鸣。通过这些创作，学生和艺术家不仅展示了各自文化的独特性，还通过摄影这一共同的语言探索各地的社会、历史和人文问题。这种多层次的跨文化影像叙事交织，不仅丰富了全球视觉艺术的表现形式，也为中国的摄影学子提供了一个走向国际的舞台。在与国际同行的交流与合作中，他们打破了地理与文化的界限，拓宽了创作的视野，并通过影像叙事与全球文化和思想进行对话。这种艺术交织推动了全球摄影教育的进一步融合与创新，促进了全球化时代艺术的整合与发展。

同样，在此次大展中，俄罗斯策展人伊琳娜·契梅瑞娃策划的展览《一个艺术家讲述的寓言故事》中，俄罗斯艺术家格里高利·迈欧菲斯的作品展现了摄影技术与视觉艺术的深度融合。他的作品《混合现实》通过虚拟与现实的碰撞，揭示了当代社会对技术的依赖以及对现实的逃避。VR 设备与 AI 技术的应用象征着人们在面对环境和社会挑战时，愈发依赖虚拟世界以寻求心理慰藉，同时也引发了对现实疏离的深刻反思。这种对现实的逃避折射出当代社会在环境恶化、社会不平等和全球化冲突中的潜在焦虑。

迈欧菲斯通过虚拟与现实、现代科技与传统媒介的结合，展示了摄影作为强大叙事工具的潜力。他不仅通过视觉手段表达个人复杂的情感，还深入探讨了社会文化背景下的集体身份认同，以及人类在面对环境与社会危机时的心理反应。迈欧菲斯的作品不仅是视觉表达的载体，更成为多维度的批判性媒介，揭示了技术进步与现实疏离之间的深层张力，探索了社会、文化与环境之间复杂且微妙的互动。

摄影艺术自 21 世纪初以来的发展反映了其作为艺术媒介和文化现象的复杂性。通过日常摄影的普及、对全球问题的视觉批判以及对文化身份的深入探索，摄影不仅拓展了艺术的边界，而且在塑造社会和文化表征方面发挥了核心作用。摄影艺术的这种转变和扩展反映出它不仅能够作为一种捕捉现实的工具，还能作为一种批判和反思当代社会问题的手段。

## 3.5 摄影艺术的前景形式（互动形式）

### 3.5.1 摄影展示形式的再创新：微型展览与观众互动的新方式

在当代摄影展览的多样化背景下，微型展览作为当代艺术展示领域中的一种创新形式，其独特性在于其规模的精致小巧和展览内容的深度凝练。与传统的美术馆或画廊相比，微型展览往往在更加紧凑、甚至是非传统的空间中进行，如画廊，艺术家工作室、私人空间、临时搭建的小空间或甚至在线虚拟平台。微型展览的另一个显著特点是其亲密性和互动性。由于展览空间的小巧，观众可以与艺术作品及其创作者进行更为近距离和个人化的互动。

另外，新媒体艺术的特性创造了一种交互的、对话式的观看方式，作品将观者的参与和互动带入到当代艺术的语境里，进行动态、双向的沟通与审美体验[247]。互动式展示的形态已经成为了一种摄影艺术中重要的创新路径。这种展览以及作品展示形式不仅有效地提升了观众的参与度和体验深度，而且极大地拓展了艺术作品的感染力和表现力。相较于传统的静态观赏，现代观众得以通过触摸屏、手势识别或身体互动等多种方式，与作品进行更深层次的交互，从而获得更加丰富和多维的观看体验。

通过这样的艺术实践，技术转变为了艺术表达和社会批判的重要媒介。例如，王之纲的《骷髅幻戏图》（图 3-94）王功新的《旁观者》（图 3-95），郑达的《感知游戏》（图 3-96）采用数据互动装置以实时影像捕捉技术通过交互技术的运用，将观众纳入作品之中，深化了关于观看与被观看动态关系的探讨。沈凌昊的《时间的影子》（图 3-97）系列将感光材料制作的墙体置于黑暗的空间中，利用闪光灯和观众的身体，来制造观众身形的影子，这瞬间即逝的留存，也在本质上试验摄影与观看对象之间的互动关系。费俊 2021 年的作品《水曰》中，观众成为与技术介入的自然进行私密对话的对谈者。借由 AI 人工智能以及高清影像直播技术的辅助，以涟漪的形态与美术馆展览现场的观众进行远程的情绪交流（图 3-98）.祁震[248]的 3D 建模技术模拟的《陨石》（图 3-99），提供了对于宇宙观的个人想象，赋予了观众对作品中物质其形态和变化的控制权，将艺术体验转变为一种互动性的、综合性的体验。

这些创新的展示形式和艺术实践强调了艺术与观众之间直接互动的重要性，促进了艺术表现形式和观众体验的深刻变革。互动展示形式不仅为观众提供了丰富的艺术体验，也为当代摄影艺术开辟了创新的表达和交流途径，使摄影艺术作品摆脱了物质形式的束缚，成为一种动态的参与性文化实践。这一过程不仅代表了艺术表现形式的重大转变，也反映了艺术界对新媒体可能性的探索和积极回应，进一步揭示了艺术与技术融合的无限潜力和新兴美学。

### 3.5.2 技术推动：屏幕显示、虚拟现实和增强现实

[247] 万永婷.交互主体性之外的新媒体艺术审美探究.文艺论坛.2019（2）：48-53

[248] 祁震（1976 年生），中国天津人，2014 年毕业于中央美术学院，数字艺术家

在技术革新的影响下，当代摄影艺术的展示形式发生了重大变化，尤其是随着屏幕显示、虚拟现实（VR）和增强现实（AR）技术的应用，“屏幕”不再仅仅是展示艺术潜台词的虚拟窗口，它还扮演着具有占据和塑造空间能力的物理角色。这为艺术表达和观众体验带来了新的维度。这些技术不仅是展示媒体，也成为塑造艺术空间、丰富观众互动体验的关键元素。策展人和艺术家通过创造一种特殊的互动空间，引导观众在二维影像世界与三维实体空间之间游走，利用画廊或展览空间中的众多显示器，要求观众主动发掘图像间的隐性联系。

在中国各大展览和空间中，多屏幕的运用在空间维度上构建了一种新的观看方式，促使观众在物质与虚拟、观念与实现之间进行深入探索和理解。吴俊勇[249]的《蜘蛛的圆周》（图 3-100）通过覆盖美术馆原天井的八个投影屏来展示。而高世强[250]的《山水：云山六章》（图 3-101）通过大屏幕与小屏幕的巧妙布局，构建出与主题紧密相关的子空间，为观众提供了一种全方位、多层次的审美体验。进一步的，胡介鸣[251]的《一分钟的一百年》则通过 1440 个储物袋组成的矩阵屏幕和 1100 部影像的背投，创造出如星河般璀璨的展览视觉，展厅空间仿佛被作品完全占据。（图 3-102）艺术家鸟头的影像装置作品《有风》（图 3-103），风车叶片上的影像如幻灯片一般轮番地投射在墙面上，与四周墙上的一系列配以 LED 灯箱外框的摄影作品彼此交织。梁钜辉影像装置《城》通过不同屏幕之间的组合，刘国强呈现了更完整的思考方式。犹如在理性和感性、左脑与右脑、技术与艺术之间游走。

随着科技进步，增强现实（AR）和虚拟现实（VR）技术的应用日益普遍，艺术家借此开始着眼于将科技与摄影艺术理念进行灵活衔接。如今在英国布拉德福德国家科学与媒体博物馆，只要戴上 VR 头盔，公众便能回到 1839 年的展览中心，回到人类史上首届摄影展[252]（图 3-104）。

2021 年俄罗斯莫斯科举行了首届“未来艺术”国际双年展，双年展展示了神经网络、机器人、3D 动画、虚拟现实和增强现实等最新技术。2021 在北京·UCCA 尤伦斯当代艺术中心的“非物质/再物质”展览既是对此前“非物质”展览的致敬，亦旨在通过探索计算机艺术的广阔前景与哲学根基展现计算机艺术不仅是新的媒介，更是一种全新的影像美学表达形式。

在具体的实践中，中国艺术家施政的《Monroe》通过模拟重建与声音采集，创造了一种超越现实的视听体验。王志鸥的《PROTOTYPE-1》 利用数字影像框架与激光，在空气中切分出真实与虚拟的界，构建物种间的空间联系与情感关系（图 3-105）。《仿生人会梦见电子奶牛吗？》陈

[249] 吴俊勇（1978-），生于福建莆田，现居住并工作浙江杭州。中国美术学院的讲师，跨媒介艺术家。

[250] 高世强（1971-），中国美术学院跨媒体学院实验艺术系主任、空间影像研究所所长

[251] 胡介鸣（1957-），来自上海，是中国当代数字媒体与视频装置艺术领域的先锋之一

[252] 维多利亚与艾尔伯特博物馆，网址：https://www.vam.ac.uk/ （访问日期：2023. 12. 20）

抱阳通过钢化玻璃迷宫和 VR 技术，探索艺术与科技的联系，揭示 VR 技术中的隐喻阶级与权力。观众需要佩戴 VR 眼镜在物理空间中的单面镜迷宫中行走（图 3-106）。“2020 亚洲数字艺术展”引领观者穿梭于虚拟与现实、过去与未来之间，探索未知的数字世界。《经.山海》项目融合戏剧、科技和展览，为观众创造了全新的艺术体验方式。此外，随着数字技术的日益完善，艺术家在创作研究中不断探索和努力，通过特殊的裸眼 3D 视觉效果、高级配色以及全镜面材料等技术手段，为观众创造了穿越时空隧道般的全新体验。类似地例如，teamLab 的影像空间展览，通过创造一个无边界的视觉和听觉环境，让观众暂时忘记现实生活中的空间和时间概念，进入一个全身心沉浸的艺术世界(图 3-107）。

这些实践和作品强调了多屏技术和数字艺术在新兴摄影艺术表达领域的重要性。技术的不断发展和艺术概念的创新交叉，导致了屏幕显示和摄影艺术创作形式的不断更新。通过探索和应用这些新技术，艺术家们不仅发现了摄影艺术表现的新途径，还增加了体验的互动性和多维性。

### 3.5.3 网络摄影项目：在互联网上展示和传播

在数字化时代的浪潮中，网络资源已经成为中国当代摄影艺术不可或缺的组成部分，其在艺术作品的传播、保存、教育及市场机制改革中扮演着多重角色。这一现象不仅标志着艺术传播方式的根本变革，也预示着观众接触和理解艺术的方式正在发生深刻的转变。

在线画廊、美术馆以及艺术家的个人网站和社交媒体平台极大地拓宽了艺术作品的观众群体，提升了艺术家作品的可见度，并为国内外观众提供了前所未有的接触艺术作品的机会。这种无界限的传播方式不仅加强了艺术家与观众之间的联系，还促进了国际艺术交流和文化对话，加速了中国当代摄影艺术在全球艺术舞台上的融合与互动。

在线影展和数字化档案对于保存和存档当代摄影艺术具有重要意义。这些数字化手段不仅帮助保留了艺术作品的原始性和完整性，还为学术研究和公众参与提供了宝贵资源，使艺术作品得以跨越时间和空间的限制，为后世的研究和欣赏提供了便利。通过将视频、图像、文字、声音等多媒体内容嵌入虚拟展厅，数字展览的信息内容得到了极大的扩展，同时也还原了动态影像场景的现场实况。有的还会将策展人或艺术家的导览视频/音频的嵌入，进一步增强了观众对展览内容和作品背后概念的理解。

2007 年，曼诺维奇建立了文化分析实验室[253]，其中的项目都是由实验室的数据艺术家、媒体设计师与数据科学家合作进行，2015 的项目以交互式三维可视化的方式展示了大量的图像收

[253] 由马诺维奇于 2007 年创立，公司依托数据艺术、媒体设计及数据科学方法的跨学科合作

藏[254]，这种创新的展示方式不仅增加了艺术品的可访问性和互动性，还为艺术教育和学术研究提供了丰富的资源。(图 3-108）。

中国的 ARTEXB 项目[255]的创立，代表了一种对当代艺术展览档案制作、虚拟展览设计开发及传播的全新尝试。旨在集中展示艺术家的创作轨迹，关注艺术家的创作心态、策展人的布展理念及展览现场的特定氛围，构建了一个关于“不落幕的艺术展”的可持续性数据媒体档案库。

上海影像博览会策划的线上展览“游离的边界”[256],集中呈现了二十四件摄影创作和十四本摄影出版物，旨在探讨技术与艺术的边界，以及这一边界的不断迭代与交融所带来的多义性表达。此外，“这十年：图景.担当——北京国际摄影周文献展（2013-2022）”[257] 通过云上展厅的形式，以观察和理解过去，十年间中国当代摄影艺术的发展轨迹及其社会文化意义。天津美术学院的线上毕业展览(图 3-109），同样展示了线上平台在艺术教育和展览中的重要作用。

在线教育资源的发展，如在线课程、研讨会和论坛，为艺术家、学者、学生以及公众提供了宝贵的学习和交流平台。这些资源的广泛可获取性和深度内容不仅增强了社会大众对当代摄影艺术的理解和评价，而且为艺术批评和解读提供了更加多元化和深入的视角，丰富了艺术教育的内容和形式。

艺术档案网站的建立和维护，如 Art Archives Website，通过梳理中外当代艺术文献资料并及时记录最新艺术动态，“即时书写”艺术历史，《中国摄影》杂志的网络出版和在线多平台的服务为未来当代艺术的普及与文献归档奠定了坚实的基础。

综上所述，网络资源通过提供多样化的互动平台，极大地丰富了当代摄影艺术的展示和传播方式。不仅极大地拓展了艺术作品的传播范围和受众群体，也为艺术创作、展示、教育和研究提供了新的可能性。随着技术的不断进步和艺术观念的持续演变，网络资源将继续在推动中国当代摄影艺术的创新和发展中扮演着不可替代的角色。

附录中包含列表：

1.部分中国当代艺术家网站

2.中国当代画廊和艺术中心网站

---

[254] 瑞士小主人：意外之旅 https://www.mathiasbernhard.ch/schweizer-kleinmeister-an-unexpected-journey/

[255] ARTEXB ，访问网址 https://www.artexb.com/

[256]上海影像博览会线上展览“游离的边界“，https://www.photofairs.org/shanghai/zh-hans/the-boundary-of-drifting/

[257] 云上展厅，这十年：图景·担当——北京国际摄影周文献展（2013-2022），http://www.photobeijing.com/2023-07/27/content_36878030.htm

3.中国各大摄影节博览会网站

4.其他网络资源

### 3.5.4 巨型照片：全新的空间和视觉体验

在当代摄影艺术的展览实践中，作品的大小和尺寸是一个非常重要的因素。摄影与油画和雕塑的本质区别在于，摄影作品可以灵活选择展出尺寸。油画和雕塑不能随意调整尺寸，而摄影作为一种可复制的媒介，可以根据展览空间的具体情况和媒介的需要进行不同的展出。这种灵活性使得摄影展在每个展览空间都能呈现出独特的面貌[258]。

随着技术的发展和数码摄影的普及，现代摄影展上照片的印刷尺寸范围也在不断扩大，大尺寸照片越来越受欢迎。大幅面摄影作品可以提供更加身临其境的观赏体验，让观众更好地体验摄影师想要表达的情感和含义。大幅面作品还可以成为展览空间的点睛之笔，让观众与展品产生即时的视觉接触。

2019 年，菲奇伯格艺术博物馆举办了 “大图片：巨幅照片和强大的作品集”展览。此次展览的作品突出了当代摄影师使用新数字技术创作超大、高质量照片的趋势。由于尺寸巨大，这些图像不仅与摄影史有关，还与绘画、广告和电影史有关。此外，托马斯·鲁夫的 “肖像”系列（图 3-110）最初以非常小的尺寸展出，但后来又以超过两米的尺寸展出。以杰夫-沃尔、安德烈亚斯·古斯基、托马斯·鲁夫、王庆松、辛迪-舍曼等为代表的探索型摄影师，在世界范围内开创了一张大画幅照片的摄影实践[259]。值得一说的是，虽然摄影作品的大尺幅展示已经成为一种趋势，但在 2016 年 12 月纽约 Yancey Richardson 画廊举办的山本昌男摄影展中，小尺幅作品才是展览的特色之一。对于山本昌男来说，小幅作品是他创作过程中不可或缺的一部分--他希望通过小幅作品将自己的作品作为物品来呈现。通过这种方式，摄影获得了生命力，因为观众和照片之间建立了联系，观众对照片产生了情感反应[260]。

首先，技术进步，尤其是数码摄影的广泛应用，促进了超大幅面照片展示的出现。这一趋势反映了艺术家们如何通过使用高分辨率摄影设备和图像处理软件来探索摄影新领域，从而提高作品的细节质量，扩大创作自由。这种展示形式的流行可以追溯到杰夫·沃尔的、安德烈亚斯·古尔斯基的《莱茵河 II》、托马斯·鲁夫《肖像》（图 3-110）和王庆松的《跟我来 》等艺术家的创作。他们以大幅摄影为媒介，在全球范围内探索摄影的新可能性。霍克尼的 “拼贴 ”

[258] 朱雨雯.博物馆和展览空间中的现代摄影展示方式。莫斯科国立工艺美术大学学报. 2023（4）：412-420.
[259] 王适然.迎向巨幅照片的时代——从摄影的历史脉络解析当代摄影中照片巨幅化现象[J].北京电影学院学报,2020,(10): 121
[260] 同上

理念在2022年APSMUSEUM [261]的当代艺术展中被特别提及，这进一步强调了大画幅作品在营造视觉冲击力和拓展叙事空间方面的重要性。我们可以看到，前文提到的许多艺术家的作品都展示了超大幅面摄影在当代艺术中的独特地位和作用。他们将摄影与绘画、装置艺术甚至数字技术等其他媒介相结合，不仅丰富了摄影语言，也探索了摄影在艺术表达和文化探索中的新角色。

此外，创新的印刷和数字存储技术，以及 LED 等现代显示技术，不仅简化了大画幅作品的制作和展示过程，也为公众提供了更多接触和体验大画幅作品的机会。在技术创新与艺术创新相互促进的过程中，大画幅摄影不断突破，为摄影艺术的发展开辟了新的道路。媒介理论家杰伊·大卫·波尔特（Jay David Bolter）和理查德·格鲁森（Richard Grusin）的理论进一步强调了一种媒介与其他媒介形成的重要、敌对关系，指出抛开其他媒介无法认清一种媒介的特性。这一观点为我们理解大画幅摄影在当代艺术中的地位提供了理论支持，即大画幅摄影作为一种媒介形式，是与其他媒介形式相互作用和对话中形成的。

在大画幅摄影中，艺术家们不仅追求视觉上的宏大和震撼，更重要的是通过视觉语言构建复杂的叙事，传达深刻的含义。大画幅摄影作品因其体积庞大，需要观众以动态和多视角的方式来体验作品，从而提供了更多解读复杂叙事的机会。摄影的本质不仅仅在于捕捉瞬间，更在于如何通过视觉语言构建复杂的叙事和传达深刻的意义[262]。例如，郭晓军的作品《安居乐业》（9米*3.6米）从互联网收集的18000张中国当下农村转型城市化过程中发生的社会性事件图片群与影壁墙的“表象”图片进行创意性叠加，通过在日常影像上创造性地叠加社会事件图像，深刻反映了中国当代的社会图景。

大画幅摄影的出现促进了一种与观众互动的新模式。这种模式克服了传统静态观看的局限性，要求观众通过移动身体来完整地体验作品，从而将观看行为转化为一种动态的参与式体验。这不仅增强了观赏者对作品的身体感知，也有利于从心理层面探索和解读作品的意义，将摄影作品的观赏过程变成了一次互动式、参与式的视觉之旅。2015年，巴勃罗·祖莱特·扎热受邀参加丽水摄影节群展“日常地图”，作为当年摄影节主题“摄影即生活”的一部分。在这一年，他完整展示了自己尺寸达2米*16米的“Baquedano”项目，超越了画廊空间的传统限制（图3-112）。梁半的“黄昏漫步”项目是一座四米高的总统山（图3-113），缩小后只占画廊空间的三分之一。这是一幅喷绘在平面上的图像。在这件名为《黄昏漫步》的作品中，梁半描绘了四座总统雕像的特写。这幅作品没有 “绘画 ”的感觉：山脚下没有供观者 “行走”的道路。

[261] APSMUSEUM 网址： http://artpioneerstudio.com/en/about(访问日期：2023.2.20)
[262] 希尔达·凡·吉尔德，海伦.维斯特杰斯特.摄影理论：历史脉络与案例分析.2014：247

大幅面摄影的实践也反映了当代艺术家对媒介界限的不断探索和超越。通过将摄影与绘画、装置甚至行为艺术等跨媒介形式相结合，艺术家不仅拓展了摄影的表现空间，也挑战了媒介本身的局限性，探索了摄影在当代艺术语境中的新定位和新功能。总之，大画幅摄影作为当代艺术实践的重要形式，不仅以其独特的视觉表达和空间体验丰富了摄影的表现领域，也拓展了观者对摄影艺术的感知和体验。随着技术的不断发展和艺术观念的不断更新，摄影的大画幅呈现形式，在探索摄影新的可能性和摄影在当代艺术中的地位方面仍将发挥不可或缺的作用。

### 3.5.5 摄影教育与虚拟现实、增强现实及人工智能的实验

自 20 世纪 80 年代以来，中国高校的摄影艺术教育取得了不小的进步。经过逐步发展，形成了完整的教育体系。设立摄影专业的目的是培养能够使用专业摄影技术和技巧、具有足够的艺术审美能力和出色的创作能力的摄影师。中国高校的摄影专业成为一门综合性课程，不仅涵盖了摄影创作技术的基础知识，还积极将理论与艺术实践相结合。

美术学院中摄影专业的摄影教育

美术学院中摄影专业的基础课程通常包括摄影史、摄影基础理论、光影与构图、数码摄影技术、暗房技术等。这些课程帮助学生打下坚实的技术基础，并了解摄影发展的历史脉络。我在首届中俄论坛 “艺术教育的理论与实践：现代性、传统与 21 世纪民族学校的挑战”[263]中展开了对中国艺术类院校摄影专业的特色课程展开了论述。

除此之外，在当前充满变革与创新的时代，文化实践与批评焕发出新的生机。技术的进步和全球化的加速使得艺术教育不仅要传授技能，更要培养学生对文化与社会的深刻理解与批判性思维。在此背景下，中国美术学院摄影系逐渐深化课程内容，涵盖视觉文化、当代摄影艺术、摄影批评与理论、实验摄影等领域。这些课程引导学生从技术层面迈向更高层次的艺术创作，使其能够通过摄影展现独特的艺术视角。生的创作不仅限于摄影媒介，还探索影像装置和摄影与实物结合等形式，鼓励实验与创新精神。《社会实践》和《毕业考察》课程的实施，以及设立“摄影与社会研究所”，引导学生关注社会现实和环境问题，培养他们对社会发展的深刻理解和积极推动作用。这一教育模式旨在培养学生不仅能进行艺术创作，更能对社会产生实际影响。

例如，周子杰在 2022 年的硕士毕业作品《补阙-拟石》中，通过拍摄采石遗址的石壁、草木、地面等对象，获取 3D 模型，并将其后期修剪成石形照片，展示了摄影在虚拟与现实之间的艺术表达（图 3-114）。另外，汪以梵、杨灵、陈伟剩、郑潇雨的《记忆潮汐》，通过影像装置

[263] 朱雨雯.中国艺术院校摄影课程建设的现代实践与问题.艺术教育的理论与实践：现代性、传统与 21 世纪民族学校的挑战,2024:236-240

重构日常生活中的记忆碎片，探讨了记忆与时间的关系。（图 3-115）天津美术学院摄影系通过创新性的人才培养方案，将摄影作为文化实践和批评实践，构建以史学、哲学、社会学和影像学为核心的理论教学体系。该体系综合分析专业在新旧语境中的变量，制定专业基础课程，包括实验室为核心的教学模式和项目制教学，通过周期性系统的实践逻辑，实现空间转换和资源整合，融入文化议题和生活现场，培养学生的社会意识和人文情感。

美术学院设计类专业的摄影教育

设计类专业的摄影课程强调跨学科融合与创新。现代设计教育注重综合能力培养，摄影与平面设计、多媒体设计、交互设计等紧密相关。摄影课程常与多媒体影像制作、视觉传达设计等课程交叉进行，培养学生的创新思维和跨学科能力。在《技术社会》（1964）一书中，雅克·埃吕尔（Jacques Ellul）提到“技术的发展已经渗透到社会的每一个领域，政治决策、经济运作、文化传播都无一例外地受到技术的影响和控制。”他强调，现代社会的技术系统已经成为一种全新的环境，人类的行为和思维方式都在这种环境中被重新塑造。新兴技术的搅动使得迭代社会图景不断迸发生成，而设计则成为了能够将技术与生活实现紧密联动的标新介质。

尽管设计专业中的摄影课程不如纯摄影专业深入，但其在设计教育中至关重要。摄影作为媒介语言，与绘画、雕塑等传统形式地位相当，是艺术家表达自由意志的重要手段。随着科技、文化、艺术的发展，摄影的特殊性逐渐减弱，创作的核心在于艺术家对世界的感知与表达。摄影与设计的相互连结拓宽了视觉表达的边界，设计专业中的摄影课程正是顺应这一趋势，培养学生在艺术与设计中的综合素养与创新能力。

中国美术学院的视觉传达设计专业以东方设计学为基础，融合艺术与科学，专注于多维信息的视觉传播，构建图形、符号和传播语境的创新模式，探索并创造链接人、事、物的沟通关系。例如，2024 年毕业作品展示了学生在设计与摄影结合上的高水平实践与创新能力，如虞青琳、周彤、侯璨的作品将“倾听内心”理念与当代生物科技结合，通过数据可视化展现设计研究（图 3-116）；张苇如、张婕的《今之六艺》项目通过现代图形与服饰语言重新诠释汉字的象形性（图 3-117）。李格格等人合作的作品《烬书》从网暴受害者档案切入，揭示网暴不断升级，对受害者从心理到生理的摧残过程。

中央美术学院设计学院下的摄影研究方向在系统化、理论支撑、科技导入和产业深化的教育背景下，应用影像方式进行艺术的深度表达，构建跨学科协调工作的研究架构，以全球化的视角建设影像艺术的高度和维度。在最新的 20204 年毕业作品展中，黄祺译的《我们栖居海市蜃楼》通过三维重建技术，探讨了幻境与现实交织中的生理、心理和社会需求（图 3-118）。周昉

的《仙儿》是一部结合摄影和数字媒体的 VR 短片，讲述神仙下凡找工作的故事，象征毕业生寻找社会定位。作品拍摄 2 万张照片生成 3D 模型，反映中国传统民俗文化的多样性，并通过故障艺术元素揭示社会复杂性和现代性困境，展现传统文化与现代文明的冲突与融合（图 3-119）。

作为一种重要的媒介语言，摄影与设计的结合进一步拓展了视觉表达的边界，体现了现代设计教育在多元化和创新型人才培养方面的卓越成就。摄影课程的设置，标志着设计教育在时代发展与学科交融中的前瞻性视野与深远影响，推动了艺术创作与设计实践的不断进步与革新。

北京服装学院的摄影专业课程《时装摄影》和《创意影像与视觉设计》特别关注时尚产业中的创新能力和专业技能培养。这些课程通过结合实际任务和市场需求，帮助学生掌握时尚摄影在不同语境下的创作方法，并理解其在社交媒体时代的表达形式。课程内容涵盖从概念创意到执行的完整流程，强调传统摄影技术与现代数字媒体的结合。学生不仅通过实际项目提升实操能力，还能拓展其在时尚行业的就业方向。课程特别注重将中国文化融入时装摄影，强调时尚与文化的紧密联系，培养学生的美学鉴赏力和创造力。这些教育创新为培养具备国际视野和多元能力的高素质人才奠定了坚实基础。束谷一楠的《纸媒变迁》通过视觉表现展示了时尚传播从传统纸媒向数字媒体的过渡，体现了学生对时尚媒体变革的深刻理解（图 120）；周洲的作品《数字矩阵》则展示了数字技术在时尚摄影中的应用，通过数字化手法探索未来时尚的无限可能性（图 3-121）。

清华大学美术学院自 2005 年起设立信息艺术设计系，涵盖信息艺术设计、动画和摄影三个专业方向。突出“艺科融合”的教学特色，摄影专业在保持传统胶片摄影学习的基础上，注重多学科交叉融合，通过视觉可视化研究和信息传达的叙事性组织，培养学生的创新思维和跨学科能力。2024 年硕士毕业生刘派的《墨影别史》虚构了墨子发明摄影的故事，通过 AI 学习历史文物特征，创造了架空历史背景下的虚构文物。作品以墨家弟子的视角记录这段虚构历史，探索 AI 在叙事艺术中的创作潜力，展示 AI 作为工具和合作者与人类艺术家共同探索新境界（图 3-122）。

大连医科大学摄影专业确立“将摄影与社会需求结合”的教学特点。除了系统掌握古典工艺以及现代数字处理技术等基本知识外，在摄影教育中探索“艺术+健康”的交叉融合。课程设置包括医学摄影技术基础、绘图学解剖等，并研究用艺术介入老龄化社会健康养老问题，完成影像辅助医学科研和科普的任务。以理工科为背景的西安理工大学在摄影教育中强调四个结合：艺术结合、多学科结合、传统文化结合和人文社科结合。通过融合艺术理论与实践，应用新技

术，传承民族文化，并融入社会学和人类学等学科，学校培养出具有创意、技术、文化深度和社会责任感的综合性摄影人才[264]。

在浙江财经大学东方学院设计学科的教学实践中，我为视觉传达设计、产品设计、服装设计专业的学生在大一和大二阶段设计了系统化的摄影课程。这些课程不仅传授基础技能，还着重培养学生在设计中的应用能力。在大一阶段，课程重点包括相机操作、光线运用、构图技巧等基础技能，同时引入专题叙事，帮助学生初步掌握摄影的基本原理和技术。通过设计基础课程和软件应用课程的前期铺垫，学生能够将所学的设计理论与数字技术相结合，完成相应的课程任务。进入大二，摄影课程进一步深化，针对不同的设计专业设置涵盖广告摄影、时尚摄影、产品摄影等专题摄影和项目应用课程。学生在这些课程中不仅能提升摄影技巧，还能将其与设计实践有机结合，全面提升综合能力。在几个设计类专业的摄影的创作中，强调摄影不仅是记录工具，更是一种表达语言的手段。摄影行为应当作为摄影者个人观念的媒介，反映其独特的艺术视角和思想深度。通过这种方式，学生能够在摄影作品中融入个人表达，提升艺术创造力和批判性思维能力，最终培养出具备专业技能和独立思考能力的综合性设计人才。另外，上海理工大学视觉传达设计专业开设的《设计摄影》课程培养学生通过摄影传达个体观念的能力，课程涉及摄影的原理、历史、技术、观念的理解及综合运用，从课程的名字中，我们就可以看到其强调突出摄影在设计中的重要性（图 3-123）。

此外，在虚拟现实（VR）、增强现实（AR）和人工智能（AI）技术的推动下，21 世纪的摄影教育和实验领域正经历着一场创新浪潮，引领我们进入视觉文化和视觉艺术的新时代。2023 年标志着人工智能时代的革命性到来。人工智能技术的重大进步，特别是 ChatGPT 和生成图像技术（如 Midjourney 和 Stable Diffusion）的广泛应用，标志着人工智能时代的革命性到来。

在此背景下，海杰的展览《深蓝：人工智能生成图像个人展》（图 3-124）不仅展示了从策展人到艺术家的转变过程，更重要的是展示了人工智能在艺术创作中的广泛应用及其革命性潜力。展览通过展示由个人经历和视觉印象生成的图像，加深了对人工智能在艺术创作中应用的思考和讨论。2023 年丽水摄影节展览中的 “无中生有：人工智能与艺术的结合”单元，作品展示了传统艺术与未来技术相结合的创新方式，挑战了创造力的边界。这些作品不仅探索了人工智能的创造力以及艺术家与机器之间的合作，还鼓励我们思考人工智能在艺术领域的可能性（图 3-125）。

[264] 何博,经验与实践：高校摄影教育与青年影像研讨会侧记. 中国摄影，2016:110-112

在当代摄影教育研究中，学术论坛和工作坊已成为深入探讨摄影教育与新媒体技术融合的重要平台。例如，2020 年中国摄影家协会摄影教育委员会与北京摄影函授学院在北京联合举办了 “新传播媒介下的摄影教育——中国摄影教育论坛”，通过学术推动摄影教育实践的发展。在丽水举行的第五届“10+”中国摄影高等教育学术研讨会，来自全国 9 所摄影院校的 16 位教授学者围绕“当下 AI 与摄影的融合发展 ”这一主题展开讨论，探讨人工智能在摄影领域应用的未来方向，以及摄影教育如何应对人工智能带来的挑战。首届北京摄影周举办了“技术与理念：新媒体时代的摄影教育”研讨会。2023 年南京传媒学院摄影学院举办“人工智能时代与摄影教育 ”学术论坛 - 这是摄影教育领域首个探讨人工智能与摄影教育的学术论坛。

此外，摄影教育应以培养学生的批判性思维和创造力为目标，鼓励学生打破传统技术与新技术的界限，进行创新实验和研究。因此，摄影教育需要跨越传统的界限，拥抱新媒体时代，将摄影与影视摄影与制作、虚拟影像等相关领域整合起来，构建一个多元化的学科体系[265]。例如，四川美术学院与科技公司成立了多媒体联合实验室，推动 AR、VR、全息等技术在视觉艺术中的应用。清华大学美术学院信息艺术设计系摄影专业的 “简单图像的奥秘 ”项目就是一个跨学科的实验项目，通过图像和视频探索新的视觉判断和思维方式。该项目不仅寻求图像和视频在功能要求上的差异和变化，还试图创造新的视觉可能性和思维起点。清华大学美术学院还举办了第三届 “人工智能时代摄影图像的空间转换 ”展览，并举办了 “即将到来的图像 ”论坛，旨在通过先进的技术干预探索当代摄影的发展。随着科技的发展，摄影教学也应包括培养学生对最新科技趋势的敏感度和应用能力。

随着技术的进步，摄影预示着观看和创作图像的新方式，我们正处于通过技术捕捉所有视觉体验的边缘，而虚拟现实技术的发展则会让我们沉浸在一个全新的超现实世界中。在新媒体日新月异的时代，摄影面临着挑战，但也带来了新的机遇。而高校摄影艺术教育也不得不面对新的办学理念与传统教育模式的碰撞与交锋[266]。这不仅反映了技术的进步，也是对艺术创作、鉴赏和教育的挑战，迫使我们重新思考艺术与技术的关系，开辟艺术教育与实践的新方向。

## 第三章结论

在本章中，分析了当代中国摄影在数字技术和全球化影响下的关键方面和创新。讨论了数字平台和社交媒体如何扩大受众并加深艺术互动。跨学科的方法、摄影与其他艺术形式和科学

[265]石战杰.学科背景下的中国高等摄影教育— 从课程、专业到学科的反思.中国摄影家,2020:94-97
[266] 同上

学科的结合，丰富了摄影的表现力，并推动了对社会和文化问题的探讨。此外，还分析了公共空间在摄影项目中的使用、摄影艺术的新的表达形式，以及全球化和商业化对摄影艺术的影响。特别强调了网络摄影项目和虚拟现实、增强现实技术的重要性，这些技术为艺术的展示和传播提供了新的全球性途径。

随着技术的发展，摄影与图像之间的界限越来越模糊，图像已成为当代社会传递信息和艺术表达的主要方式。在这一背景下，教育者必须意识到，摄影已不再仅仅是记录或捕捉现实的工具，它已成为跨媒体艺术形式，涵盖从传统摄影到数字图像，甚至虚拟现实和人工智能创作的艺术。因此，摄影教育必须突破传统边界，整合如电影摄影、电视摄影、虚拟视觉化等多个领域，创建广泛的学科体系。

在当代中国，摄影和设计教育正在形成一种新的范式，特别重视技术进步和对文化与社会的深刻理解。这一范式的目标是培养具备高专业技能和广泛社会视野的摄影师和设计师。未来的摄影教育应聚焦于人工智能时代摄影图像的空间转化，以及前沿技术如何重新定义摄影的概念和实践。通过跨学科的交流和实验，摄影教育可以探索更广泛的视觉可能性，为学生提供丰富的学习体验，培养他们适应艺术与技术融合未来发展的能力。这样的教育方式不仅促进摄影艺术与技术的深度融合，还为摄影教育的创新与发展开辟了新途径。

摄影艺术发展的历史是一段不断突破艺术、科学、技术和文化概念的历程。如今，摄影在技术手段和概念差异方面变得更加广泛和多元化。从概念层面到技术层面，摄影已经超越了符号学和记录功能的意义，关键问题已不再是“摄影应该是什么？”，而是“摄影还能做什么？”。2023 年，人工智能生成内容以惊人的速度传播，数字复制逐渐取代了本雅明所提到的机械复制，这如同打开了未来图像艺术的潘多拉之盒。在面对数字图像消费的爆发性增长时，摄影教育必须思考如何应对这一挑战。

# 结论

21 世纪初，中国摄影艺术进入了一个前所未有的创新和变革时期。这个时代的特点是数字技术的显著进步、跨媒体实验的活跃发展、艺术实践与公共空间的融合，以及在全球化背景下日益加强的文化对话。本研究全面分析了中国摄影艺术的多样化表达形式及其对全球视觉文化的贡献，强调了中国摄影艺术在当代艺术领域的意义和影响。根据研究，得出以下关键结论：

**摄影作为媒介的演变-从记录工具到项目性艺术手段：**摄影自诞生以来，几乎立即开始探索与传统艺术的关联。在摄影的发展史中，其“导演式”的创作方式不断演变，依据艺术诉求和文化需求呈现出多样的表现形态。尤其是作为新型视觉工具，摄影自始便具备高度的项目性与叙事潜能。进入 21 世纪以来，中国摄影的媒介化进程加快，标志着其从传统影像记录手段向复杂的项目性艺术工具的转变。起初，摄影借鉴绘画的表达形式，确立了其记录工具的地位。然而随着影像拼贴和蒙太奇技术的应用，摄影语言得以重新定义。20 世纪 90 年代，先锋艺术家开始利用摄影记录行为艺术与观念艺术项目，强化了其媒介属性，并显著拓展了表现力。

在全球化与数字技术的推动下，摄影不再只是现实记录手段，而成为跨媒体与跨学科艺术创作的核心元素。人工智能、虚拟现实等新兴技术为摄影赋予了空间设计与情感传达的全新能力。在中国，摄影语言日趋多元，艺术家得以在多媒体语境中充分发挥创意潜能。

可以说，21 世纪的中国摄影在媒介化过程中展现出强大的现实转化能力。摄影不仅记录客观世界，还通过精心设计的视觉叙事激发观众情感，从展览空间的设计到影像叙事的构建，摄影已经成为连接艺术与技术的重要项目性创作工具，重新定义了其在当代艺术中的地位与功能

**数字技术创新：**数字技术的迅猛发展彻底改变了摄影艺术的表达形式，将其从传统的现实再现转变为一种创新和实验性的视觉艺术。诸如人工智能等前沿技术为艺术家开启了新的创作空间，突破了传统编辑的限制，构建了全新的视觉叙事空间。这些技术创新不仅丰富了摄影艺术的表达形式，也扩大了其在当代艺术中的应用。此外，数字技术推动了摄影体裁和风格的演变。

跨学科整合。

**跨学科整合：**媒体实验和跨学科对话极大地推动了摄影与其他艺术和科学领域的深度融合。这种整合丰富了摄影的表达语言，为全球化和文化多样化背景下中国摄影的探索和表达开辟了新的方向。例如，摄影与绘画、雕塑、舞蹈和音乐的结合，创造出更为多样和富有创意的艺术表达形式，为观众提供了丰富的审美体验。

摄影展示空间的扩展和展示形式的演变极大地促进了摄影艺术的广泛普及，加强了其在社会互动中的作用。从传统画廊到城市公共空间的转变，标志着摄影展示形式的重要变革，使其成为面向大众的重要文化对话媒介。这些变化不仅拓展了摄影的传播范围，也增强了其文化沟通功能。随着展示空间和形式的多元化，摄影在当代视觉文化中的地位不断巩固，进一步彰显了其作为社会和文化表达工具的重要性。

**全球化背景下的文化交流：**在全球化背景下，文化交流在中国摄影的国际化过程中扮演着关键角色。通过参与国际展览和项目，中国摄影展示了其创新潜力和多样性，为全球视觉文化注入了来自中国的视角和文化多样性。中国摄影师在国际舞台上的积极活动提升了中国摄影的国际影响力，并为全球视觉文化带来了新的动力和视角。

**社会功能的加强：**现代摄影已成为一个强大的社会影响工具，通过关注和反映现实社会问题来推动公众讨论。通过摄影作品，艺术家们能够吸引公众关注诸如环境保护、社会公正和文化多样性等重要议题。摄影的这种社会角色提升了其公共价值，并增强了其对社会变革的影响。

**当代中国艺术中摄影与设计的融合：**当代中国摄影艺术与设计的融合日益加深，增强了其视觉吸引力和概念深度。摄影被广泛运用于平面设计、网页设计、室内设计和时尚领域，营造出情感丰富且具有说服力的视觉传播效果。现代技术使得复杂的合成和互动装置得以实现，将摄影与图形、动画和 3D 建模等元素结合，为创意表达开辟了新的可能性。设计哲学强调审美与功能的和谐结合、概念内容的深度以及对摄影的伦理性使用，这需要对视觉内容及其社会影响进行深思熟虑的处理。这样的融合丰富了视觉文化，拓宽了传播方式，增强了摄影艺术在公众意识和文化进程中的影响，推动了全球化背景下新的叙事和审美价值的形成。

**项目型工具的积极应用：**在当代摄影的创作、展览和传播过程中，设计项目工具的广泛应用使得摄影作品的开发、制作和展示过程更加高效和专业。这不仅提升了摄影作品的质量和影响力，还促进了其在多个领域的应用和发展。

**对高等摄影和设计艺术教育的影响：**当代摄影的创新对高等艺术教育，尤其是摄影和设计课程产生了深远影响。技术进步要求教育课程不断更新，以便学生掌握最先进的工具和技术。这种更新不仅提供了高质量的技术培训，还促进了在快速变化的世界中成功所需的创造性思维的发展。摄影融入教学课程已成为一种强有力的教育工具，能够激发分析性思维并提升视觉素养。现代摄影和设计教育的方法培养了具备技术技能和创意潜力的全面发展的专业人才，使其能够有效应对时代挑战，并为视觉文化的发展作出重要贡献。

因此，这些趋势表明以下方面的进一步发展是必要的：探索技术与艺术结合的创新方式，加强文化交流，并提升摄影在公共艺术空间中的参与度。对于艺术家、策展人、理论家和教育者而言，这意味着要共同探索需要技术知识和对文化社会背景的深刻理解的新领域。持续的创新和跨学科合作将使现代中国摄影艺术在全球视觉文化中继续扮演重要角色，为艺术的发展和文化交流注入新的活力和生命力。

总结而言，本研究构建了中国摄影艺术发展的理论模型，结合世界摄影史探讨了其在 20 世纪末至 21 世纪初中国摄影在项目技术与艺术图像层面的特征。论文系统化了当代中国摄影在与社会和各类艺术形式互动中的主要发展趋势，揭示了其从记录工具向社会和文化传播媒介角色的演变阶段，拓宽了摄影的表现力，并确立了其作为跨媒体和跨学科艺术形式的地位。这一转变使得摄影成为一种更为复杂、多层次的艺术形式，既反映了技术成就，也呈现了社会文化价值的转变。

研究明确指出了当代中国摄影的项目性艺术工具，这些工具推动艺术与科技的深度融合，重新定义了摄影在当代艺术及公共空间建构中的作用，突出了数字技术、跨学科整合与艺术融合的新趋势。中国当代摄影师通过使用这些工具，使摄影成为时代变革的艺术媒介，增强其在现代艺术体系中的话语权。

研究还探讨了摄影在设计教育中的整合路径，成为一种强有力的教育工具，激发了学生的分析思维，提升了视觉素养。现代摄影和设计教育培养出具备全面技能的专业人才，能够结合技术能力与创造潜力，应对时代挑战，并对视觉文化的发展做出显著贡献。培养出此类专业人才是文化发展的重要资源，他们能够适应变化，促进视觉环境在国家与全球背景下的可持续发展。以数字化和跨学科为导向的教育项目的发展确保了新一代艺术家和设计师的高质量培养。

论文中的资料和结论展示了所揭示规律的普遍性，不仅对中国当代艺术和设计有重要意义，也为全球范围内的艺术过程理解提供了参考。此种研究方法开拓了进一步探讨摄影实践、不同国家文化元素融合及跨文化对话的新视野。研究强调摄影艺术不仅是自我表达的手段，也是通过视觉形象连结人们、塑造现代性认知、促进世界文化和谐的重要媒介。

# 附录

## 参考文献清单

### 俄语文献

1.阿韦里亚诺娃 O.N..摄影作为艺术材料：曼.雷的摄影现实操作方法与实践组合.莫斯科国立工艺美术学院学报, 2017(2):204-222.

2.阿韦里亚诺娃O.N..曼雷：策略的艺术.艺术与文化, 2018(4):142-157.DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-142-157

3.阿奇科夫斯基 I.A..在设计带有增强现实元素的主题公园空间时文化娱乐功能的形成趋势.研究.创新.实践. 2022:20-25.

4.布德尼克 A.V..乌克兰电影制片厂的电影广告中的拼贴画和照片拼贴.国际科研杂志. 2015年(7):19-21.

5.古里耶娃 M.M..作为档案的摄影.俄罗斯国立赫尔岑师范大学学报.2009(96): 334-339

6.伊万诺娃 E.Y.,莫罗佐夫 I.I.,阿列克谢耶娃 V.K..现代社会文化语境中的专业摄影.社会：哲学、历史、文化.2023(6):169-181.

7.拉夫连季耶夫 A.N.，热尔杰夫 E.V..罗德琴科的创作作为屏幕艺术的先驱. 莫斯科国立工艺美术学院学报.2002(1):46-68.

8.拉夫连季耶夫 A.N.,朱雨雯.“真实”与“虚幻”：中国当代摄影艺术家邵文欢作品研究. 莫斯科国立工艺美术学院学报.2023(3): 175-186.

9.莫纳霍娃 Y.S.,梅谢里亚科夫 A.Y..摄影师在历史与艺术之间.前沿研究杂志. 2019（2）：14.

10.内格林斯卡娅 M.A..现代中国艺术的当代趋势及其研究前景.中国的社会与国家. 2010（1）：403-414.

11.奥克萨娜 I.C.,娜塔莉亚 V.S.. 19 世纪末-20 世纪初的照片文件作为托博尔斯克省城市社会地理重建的来源.阿尔泰国立大学学报. 2019：93-98.

12.罗津 V.M..先锋派与构成主义的本质笔记.文化与艺术. 2020(5):106-119.

13.萨夫丘克 V.V.,索罗基娜 O.A..现代艺术中的脚的形象（舞蹈与摄影）：视觉形象认识论课程讲座.文化观察. 2010(3):68-75.

14.菲连科 S.S..社交媒体时尚摄影的发展趋势. 艺术学副博士学位论文，5.10.3 - 艺术种类（技术美学与设计）专业. 莫斯科：A.H.科西金俄罗斯国立大学（技术、设计、艺术），2023年。

15.福缅科 A.N..先锋派与摄影批判.托木斯克国立大学学报. 2009(329):73-76.

16.奇米列娃.I.Y..摄影中的政治现实回声：90 年代至 2010 年代艺术摄影项目中的国家历史解读.新艺术研究. 2019(4).

17.奇米列娃.I.Y..伟大卫国战争中的女摄影记者.新艺术研究. 2021 年.№1.第 130-141 页. doi:10.24411/2658-3437-2021-11013.

18.楚尔西娜 A.A.. 1918-1936 年国内印刷出版物中摄影插图方法的引入.文化与艺术. 2019 年.№ 10.

19.朱雨雯.摄影节与摄影展：展示摄影新理念.文化空间-布尔加诺夫之家. 2023(4):74-78.

20.朱雨雯.摄影艺术与人类学:解码多元的身体文化.文化空间-布尔加诺夫之家. 2023(5): 92-96.

21.朱雨雯.中国当代摄影作品中的时间感知与叙事建构.文化空间-布尔加诺夫之家. 2024(1):131-135.

22.朱雨雯.博物馆和展览空间中的当代摄影展示方式. 莫斯科国立工艺美术学院学报. 2023(4):412-420.

23.朱雨雯.创造视觉边界：空间维度的摄影装置艺术.莫斯科：文化与文明.2023（9）：23-31.

24.朱雨雯.摄影图像的存在阶段：从拍摄瞬间到观众的感知——中国当代摄影经验.俄中艺术丝绸之路：思想的十字路口. 莫斯科: 斯特罗加诺夫艺术学院. 2023：188-191.

25.朱雨雯.中俄当代风景摄影：山水对话.俄中艺术对话.莫斯科: 斯特罗加诺夫艺术学院. 2022：588-593.

26. 朱雨雯.中国艺术院校的当代摄影实践与课程发展问题.艺术教育的理论与实践：现代性、传统与 21 世纪民族学校的挑战.斯特罗加诺夫艺术学院. 2024：236-240.

27.希什基娜 N.E.,西涅古博娃 K.V..苏联摄影杂志间的争论及摄影的普及.科学象征. 2018（7）：100-103.

28.亚丘克 O.G..艺术先锋派作为计算机艺术的前兆.俄罗斯国立人文大学学报.2009（15）

**英语文献**

29.阿祖莱·阿丽. 路易丝.贝特勒海姆译，公民想象：摄影的政治本体论. Verso 出版社，2012（8）：288.
30.本·伯布里奇.“时间尽头”处的艺术摄影.摄影哲学. 2012（3）：121-139.
31.罗兰·巴特.明室：关于摄影的沉思. 法拉.施特劳斯与吉鲁出版社，1981：119.
32.埃格尔，B.，亚克曼，J.元策展：后数字时代在线展览对策展实践的质疑.国际数字艺术史杂志，2021（5）：18-35.
33.福克斯韦尔·切尔西，巫鸿.摄影与东亚艺术.芝加哥大学与艺术媒体资源，2021:424.
34.福柯·米歇尔.规训与惩罚：监狱的诞生.克诺夫.道布尔戴出版集团，2012.
35.福柯·米歇尔.疯狂与文明：理性时代的疯狂史.理查德.霍华德译，Vintage-Random House 出版社，1988.
36.格罗伊斯·鲍里斯.词语与图像之间的边界.理论、文化与社会，2011(2):94-108.
37.乌尔巴内哈.在线展览与在线出版：艺术博物馆中在线资源类型的探讨.国际数字艺术史杂志，2020(4):28-45.
38.霍根·伯尼.社交媒体时代的自我展示：在线表演与展示的区分.科学、技术与社会公报，2010(6):377-386.
39.梅纳德·帕特里克.对理查德·博尔顿（编）的《意义之争：摄影的批判历史》的评论 .美学与艺术批评杂志，1992(1):68-71.
40.穆特·斯科特.超理性图像：影像拼贴.伊利诺伊大学出版社，1992:87.
41.纽霍尔·博蒙特.摄影史：从 1839 年至今.现代艺术博物馆，1982:319.
42.罗森布鲁姆·娜奥米.世界摄影史.阿比维尔出版社，2007:720.
43.保罗·克里斯蒂安.数字艺术:物质性与非物质性的历史.国际数字艺术史杂志，2020(5):2-11.
44.佩特松·米凯尔.描绘的痕迹：论摄影现象学.美学与艺术批评杂志，2011 (2) :185-196
45.雷福德·莉.摄影与批判性的黑人记忆实践.历史与理论，2009(4): 112-129.
46.雷福德，利. 摄影与社会：图像构建在行动.经济与政治周刊，1991(26): 771-788.
47.索伊兰德尔·T.数字艺术中的自我表现简史.国际数字艺术史杂志，2020(5):217
48.苏珊·桑塔格.论他者之痛.狄奥真.2003(1): 127-139.
49.苏珊·桑塔格.谈营地风格.党派评论，1964(4):515-530.
50.约翰·萨尔考斯基.摄影师的眼睛.现代艺术博物馆.1982:338.

51.威尔斯·丽兹.摄影批判导论.劳特里奇出版社，2000:416.

**中文文献**

52.安德列·胡耶，袁燕舞.摄影：从文献到当代艺术[M]. 浙江摄影出版社，2018:364.

53.安德烈·冈特尔、米歇尔·普瓦韦尔,著 赵欣、王帅译.世界摄影艺术史.中国摄影出版社，2016

54.赵克非. 明室:摄影纵横谈[M]. 文化艺术出版社，2003:187.

55.本雅明,机械复制时代的艺术作品，王才勇译，北京：中国城市出版社，2002:193

56.薄耀昌， 徐莉. 真实记录：1910 年代上海视觉艺术的一面镜子[J]. 上海大学学报(社会科学版)，2011，18(2)：131-140.

57.鲍昆.观看再观看：当代影像文化，出版社. 中国文联出版公司. 2009:354

58.鲍昆.复制行为和摄影内心[J].大众摄影,2002(07):56.

59.王端廷.一念之间——作为观念艺术的中国当代摄影、影像和数字艺术概述.天津美术学院学报 .04(2015):62-77.

60.王莹.在“生”与“死”之间——感悟日本当代摄影家荒木经惟的创作理念.装饰 .09(2008):60-61.doi:10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2008.09.016.

61.王米雪.由当代摄影文化发展看高校摄影教学创新.吉林广播电视大学学报 .04(2012):83.

62.王宁.当代摄影教育中传统文化在地性研究——以嵩山为例.美与时代(下) .09(2020):128-130.

63.王倩,黄迅.模糊影像艺术在当代摄影中的探析.美术大观 .02(2012):83.

64.王川,戴陆.从摄影到规划——中央美术学院发展规划处处长王川教授访谈.美术研究 .03(2017):29-31.

65.王适然.迎向巨幅照片的时代-从摄影的历史脉络解析当代摄影中照片巨幅化现象.摄影理论研究.2020(10):121.

66.（德)瓦尔特·本雅明， 王涌译.艺术社会学三论.南京大学出版社，2017

67.王春辰.当代摄影理论的转型.中国艺术 .02(2010):16-17.

68.王艳.艺术的融合与创新—浅谈当代观念摄影的创作表现方式.艺术研究.02(2016):194-195.

69.王璜生.真相、拷问与流离：中国当代摄影与“红色影像”.《艺术作品》，01(2019):31-33.

70.王璜生.美术馆:以史学的立场和方式介入摄影[J].文艺研究,2010(08):16-26.

71.巫鸿.关于展览的展览：90 年代的实验艺术展示.中国民族摄影艺术出版社，2016.

72.巫鸿.《新摄影》和它的历史条件.中国摄影家.09(2007):42-51.

73.巫鸿.中国当代摄影四十年.当代美术家 .05(2020):92.

74.巫鸿.聚焦：摄影在中国.北京：中国民族摄影出版社，2018:421

75.吴文涛.当代中国摄影观念研究探索.时代文学(双月上半月) .02(2010):157-158.

76.吴毅强.一种介入式影像样式——以《新国人》解读“当代摄影的人文关怀”.美术观察 ,02(2014):26-27.

77.吴毅强.跨学科背景下的摄影教育思考[J].中国摄影家,2022,(09):32-35.

78.吴民庆.高校摄影教学改革的实践与思考[J].美术教育研究,2017,(07):132-133.

79.胡智锋,吴炜华.传媒艺术的历史演进、研究路径及学科回应:一种跨学科的文化视野[J].现代传播(中国传媒大学学报),2013,35(12):50-54.

80.高岩.那些在作品中说话的物件——日常物品在当代摄影中的深层含义.天津美术学院学报 .02(2014):80-81.

81.（德）鲍里斯·格洛伊斯，译者: 杜可柯 / 胡新宇，《艺术力》，吉林出版集团，2016.

82.顾铮.当代摄影家研究[M].杭州：浙江摄影出版社:201909.-c217.

83.顾铮.呈现、定义与重构——中国当代摄影中的身体[J].美术馆,2010(02):236-2

84.顾铮.当代摄影文化地图, 浙江摄影出版社， 2016:341.

85.顾铮.记录就是介入——论中国当代摄影.上海文化 .01(2009):67-71.

86.顾铮.见证与阐释当代生活——2009 年至 2014 年间的中国当代摄影实践.当代美术家 .05(2014):48-53.

87.顾铮.改革开放 40 年看中国摄影.上海艺术评论 .04(2018):11-13.

88.顾铮.全球化与中国当代摄影.中国摄影家 .10(2007):14-15.

89.顾铮.作为社会景观的废墟:中国当代摄影中的拆迁.建筑与文化 .01(2011):20.

90.顾铮.从街道到摩天楼—有关中国当代摄影与城市空间之关系的笔记.艺苑.03(2008):42-43.

91.顾欣.让材料在当代摄影中说话.上海艺术评论 .02(2017):16-18.

92.郭力昕.阅读摄影[M].杭州：浙江摄影出版社:2014(08):216.

93.戴菲.从“在场”到“不在场”:摄影师的观看转向.艺术评论 .03(2018):115-118.

94.(美)约翰·萨考斯基著,唐凌洁译.摄影师之眼.北京:人 民邮电出版社，2012 :8-10.

95.乔弗里·巴钦.热切的渴望：摄影概念的诞生.毛卫东译.中国民族摄影艺术出版社，2016.

96.董光辉.影画结合的现当代摄影艺术.大舞台 .10(2010):139.

97.董蕾,王赟.中国传统绘画审美特征在当代摄影中的运用. 美术教育研究. 02(2024):43-45.
98.(英)E.H.贡布里希著.范景中译.艺术的故事 [M]. 南宁:广 西美术出版社，2013 :342.
99.邹晓枫. 超现实主义对当代摄影艺术的影响. 艺术教育 .04(2012):108.
100.邹代铁.不断拓展的摄影表现空间. 艺海,03(2007):99-100.
101.何滢赟.当代摄影艺术创作现状下的云南高校摄影人才培养. 艺海 07(2019):117-119.
102.应爱萍. 镜与窗约翰·萨考夫斯基的摄影批评视角. 新美术 39.01(2018):109-112.
103.查尔斯.霍顿.库利. 人类本性与社会秩序[M]. 包凡一，王源译，北京：华夏出版社，1989 p118
104.郎静山.集锦摄影.杭州：浙江摄影出版社，1993.
105.李文嘉,何伊宁.叙事的肖像肖像摄影在当代摄影叙事中的可能性.数码摄影 09(2017):52-71.
106.李公明. 当代摄影的人文关怀及其现实语境. 美术观察 .02(2014):18-20.
107.亨利·范·利耶.摄影哲学.应爱萍，薛墨译，中国摄影出版社，2016
108.李楠. 中国当代摄影精神交往录影响. 数码摄影 05(2013):22-31.
109.李楠. 新锐!在哪?——中国当代摄影新生代观察. 上海艺术家 .02(2014):24-28.
110.李小山. 显”隐”——中国当代摄影二十年. 中国摄影家 .01(2007):88-91.
111.李雪. 摄影艺术的当代性研究. 美术大观 .10(2018):56-57.
112.李树峰， 南无哀， 阳丽君． 2020 年度中国摄影艺术发展研究报告． 中国摄影家 .05(2021):34-41.
113.李振寰,艾学峰.立足摄影艺术实践探讨影像的多维性——评《当代摄影中的影像构建》.传媒 .21(2021):99.
114.林路. 当代摄影手法之五——静物. 走向世界 S1(2015):82-87.
115.林路. 当代摄影手法之三——私摄影. 走向世界 .23(2015):92-97.
116.林路. 当代观念摄影. 上海艺术家 .02(2014):7-11.
117.林路. 从当代摄影看摄影的生存方式. 中国摄影家 .12(2013):58-61.
118.林少雄. 视像与人:视像人类学论纲[M]. 上海：学林出版社，2005.03.
119.刘半农.半农谈影[M].北京 ：中国摄影出版社，2000:6.
120.卢迎华, 荣荣. 从《新摄影》到三影堂——荣荣对摄影的理想主义情结. 当代艺术与投资 06(2007):18-19.

121.柳为. 西方摄影独立出版的艺术形式与文化生态. 大众文艺 .02(2019):192-194.
122.罗广.解析当代摄影发展现状.美术观察 .04(2013):111.
123.罗晓东.摄影作品——艺术市场下一个热点.艺术市场 07(2006):110-111.
124.鲁虹.图像时代的视觉转向.湖北美术学院学报 02(2006):4-12.
125.刘晓霞.国外高校摄影专业教育理念探析[J].中国摄影家,2022,(09):40-45.
126.刘峰.融媒时代高校摄影教育发展的瓶颈与优化[J].传媒,2024,(11):78-81.
127.(英) 马克·德登著. 栾志超, 周仰, 罗晨译. 今日摄影:1960 年以来的影像艺术 [M]. 北京:北京美术摄影出版社，2015 :414.
128.[加]马歇尔·麦克卢汉著，何道宽译.理解媒介——论人的延伸.北京：商务印书馆，2000年版，p.104
129.( 美 ) 威廉·米切尔著 ,刘张铂泷译 .重组的眼睛:后摄影时代的视觉真相 [M]. 北京:中国民族摄影艺术出版社，2017 :16.
130.W.J.T. 米歇尔著，陈永国译 / 《图像学：形象、文本、意识形态》， 北京：北京大学出版社，2020.7.
131.门晓艳，摄影哲学的起源：塔尔博特与自然之笔，浙江摄影出版社 2022
132.梅常青.摄影艺术教育研究 [J].艺术百家 2006（3） ：149-151
133.潘耀昌, 徐立. 上海早期都市文艺先锋——《真相画报》[J]. 上海大学学报(社会科学版), 2011, 18(2): 131-140.
134.潘力.“地上的花,天上的色”—记日本当代摄影家蜷川实花.美术观察 .07(2015):135-143.
135.(法) 罗兰·巴特著，赵克非译. 明室：摄影纵横谈 [M]. 文化艺术出版社，2003.p187.
136.罗森布拉姆.包著, 田彩霞,吴晓凌译. 世界摄影史: [M]. 中国摄影出版社, 2012.C720.
137.邢千里. 中国摄影简史 [M]. 杭州：浙江摄影出版社 :202009-272.
138.夏洪波. 儒家美学思想在当代摄影艺术中的应用. 美术观察 .12(2020):74-75.
139.孙宇龙.摄影:工具还是语言?.北京电影学院学报 .01(2009):85-90.
140.苏珊·桑塔格.论摄影: 插图珍藏本 [M]. 上海译文出版社, 2010:309.
141.苏珊·桑塔格著.黄灿然译.论摄影.上海译文出版社.2010:230
142.许烨炜.图像学视角下的当代摄影艺术研究:影视摄影与图片摄影.品牌研究 .04(2018):138-139.
143.唐东平. 当代摄影艺术之如是观. 中国摄影家 .02(2016):50-53.

144.唐东平.中国摄影教育应对策略探讨[J].北京电影学院学报,2010,(04):40-44.

145.汤天明.当代摄影史书写： 现状、意义与路径． 中国地质大学学报(社会科学版) 13.01(2013):69-73.

146.谭淅予． 当代摄影艺术的理解与思考． 美术教育研究 .04(2018):26-27.

147.方向明． 影像再生对当代摄影的影响． 艺术与设计(理论) 2.06(2015):94-96.

148.方肃.技术美学对现当代摄影的诠释.美术教育研究 .09(2013):65-66.

149.( 巴西 ) 威廉·弗卢赛尔著 .毛卫东,丁君君译.摄影哲学的思考[M]． 北京： 中国民族摄影艺术出版社.

150.郝兵.中国当代摄影民间叙事浅析.大众文艺 .21(2010):77.

151.海杰.告别一种作为权力的经验.东方艺术 .01(2014):92-97.

152.海杰，屏幕生存-2000年以来的中国当代摄影切面，北京：中国民族摄影出版社，2016，c323

153.黄小伟.摄影在当代艺术中的延展与突变.中国报业 .24(2013):92-93.doi:10.13854/j.cnki.cni.2013.24.005

154.胡中节.图像的观看与观念的显现——对中国当代观念摄影的思考.装饰 11(2006):121-122.

155.何伊宁.中国当代风景摄影面面观.上海艺术评论 .04(2016):99-101.

156.何博,经验与实践：高校摄影教育与青年影像研讨会侧记，中国摄影，2016:110-112

157.洪丹阳.拼贴真实：“照相蒙太奇”与 20 世纪 30 年代新闻摄影的另类呈现[J].新闻大学,2023(05):59-68.

158.黄旦.新媒介与中国传播研究[J].中国社会科学评价，2019(4):15.

159.陈思思． 自媒体语境下的中国当代摄影． 戏剧之家 .09(2019):156.

160.赵刚． 新时代的新风景:从”社会的风景”到”批判的风景”． 中国摄影家 .07(2015):150-155.

161.赵智． 指示的像似符——当代摄影中的造像． 美术观察 .08(2019):79-80.

162 周雪松． 荣荣映里放弃自我,创造新生． 东方艺术 .05(2012):72-75.

163.赵媛媛． 数字技术对当代摄影创作影响的研究． 西部素质教育 .02(2015):44.doi:10.16681/j.cnki.wcqe.2015.02.022.

164.郑晓君． 观照世界的二十面镜子 [M]． 暨南大学出版社:2020.05.p401.

165.周宪． 视觉文化的转向 [M]． 北京： 北京大学出版社， 2008.01.

166.陈池瑜.现代艺术学导论[M].北京：清华大学出版社，2005.10
167.周旭帆. 探讨摄影创作中的幻想叙事. 现代装饰(理论) .09(2014):153-154.
168.周诗岩. 莫霍利－纳吉Ⅱ 总体实验与视觉生产 [J]. 新美术, 2019, 40(01):49-62.
169.陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向.南京艺术学院学报(美术与设计) .05(2019):169-175.
170.陈卫星.生存空间的符号与姿态——关于《中国人本——纪实在当代》摄影作品的符号学和人文生态学分析.博览群书 07(2004):89-97.
171.陈建中.由 “类型学摄影”到 “景观摄影”.中国摄影家 .04(2010):10-11.
172.陈冲.从艺术到媒介：摄影的流变及其当代趋向[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2019(05):173
173.朱其.当代摄影新趋向(解说词).美术文献 .03(2007):6-7.
174.朱其，《1990 年以来的中国先锋摄影》，湖南：湖南美术出版社，2004
175.朱琦.艺科融合新趋势下摄影教育新路径探索[J].旅游与摄影,2023,(20):161-163.
176.祝雪霏.纽约 MOMA 收藏中国当代摄影作品.东方艺术 .17(2008):23.
177.张立洁.乌托邦与反乌托邦:当代摄影实践中的集体记忆重塑.数位时尚(新视觉艺术)01(2014):19-21.
178.张洁. 在传统和当代之间——《中国景观》的挪用. 美与时代(下) .08(2018):90-91.
179.朱雨雯.朱雨雯作品，中国教育学刊（CSSCI ）.中国教育学会，2023（12）:161
180.朱雨雯.“中国式”古典传说类影像的摄影研究.电影评介.电影评介杂志社，2023(17):47-50
181.张洁.中国摄影艺术中身体的视觉呈现 —以《大众摄影》杂志(1979-2019)为例.上海：上海大学.2022(3)：189
182.张惠.当代摄影作品中形式重构张力的主题表现形式解析.新闻世界.03(2014):182-183.
183.蔡萌. 纪实与观念. 2006. 中国艺术研究院, MA thesis.
184.蔡萌.演变与建构：中国当代摄影研究(1976-2010).北京：中国艺术研究院.2012(2):281
185.蔡萌. 景观·静观中国当代摄影转型的阶段性总结. 东方艺术 .01(2010):52-65.
186.曹昆萍,王志强.新文科背景下高校摄影教育模式的探索[J].中国大学教学,2023,(12):63-68.
187.乔芳.抽象摄影在中国当代摄影中的探究.大众文艺 .02(2016):180.

188.乔泓凯.《记忆女神图集》：瓦尔堡的影像实验——Atlas、运动摄影与蒙太奇[J].北京电影学院学报,2023(03):p22

189.姜丽丽.”大照片”拍摄者——德国当代摄影家古斯基系列作品的风格. 美术大观01(2016):61.

190.江佩瑜，杉本博司的时间仪式——「剧场」系列初探，議藝份子 第二十九期，2017，p89

191.江融：《纽约摄影节:摄影的全球化和多元化》，中国摄影，2013 第 11 期，P10-12

192.宗洁.数字媒介语境下美术馆传播范式的多维转向.美术.02(2024):62-65.

193.藏策.再现与局限.艺术广角 .01(2017):11-19.

194.祖宇.沉渣泛起的”滥摄影”时代——追溯当代摄影的滥觞.浙江传媒学院学报22.03(2015):91-95.

195.沈语冰. 图像与意义：英美现代艺术史论 [M]. 北京：商务印书馆，2017.09.

196.邵秀婷. 浅谈摄影艺术中的美感表现语言. 大众文艺 .03(2015):188.

197.邵文欢.“摄影”的观看与“山水”的世界.中国摄影, 2022(2):236-240

198.石战杰.学科背景下的中国高等摄影教育— 从课程、专业到学科的反思.中国摄影家,2020:94-97

199.袁柳.从风景到景观——论中国风景摄影概念的外延扩大化.中国摄影家 .02(2015):94-99.

200.仰华.人本.纪实.摄影—记广东美术馆”中国人本——纪实在当代”摄影展.美术观察01(2004):48-49.

201.杨小彦,《新中国摄影 60 年》，河北美术出版社，2009.

202.杨小彦.先锋的若干姿态——新时期中国当代摄影中”观念摄影”的发展脉络(下).当代美术家 .04(2015):28-33+27.

203.闫旭.中国当代影像传播的媒介类型研究.新闻知识 .09(2018):77-81.

204.杨莉莉.社交网络中的日常摄影、日常呈现及权力控制.美术观察.2019(9)：23—25

**网络资源：**

205.网址：https://academicaccelerator.com/encyclopedia/zhcn/calotype（访问日期：2023 年 11 月 20 日）

206.网址：https://photo100.org/stereoscope-card/（访问日期：2023 年 5 月 2 日）

207.网址：https://photo100.org/louis-legrand/（访问日期：2023 年 5 月 2 日）

208.网址：https://imagecoffee.huiminchi.com/（访问日期：2023 年 11 月 20 日）

209.网址：https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267（访问日期：2023 年 5 月 2 日）
210.网址：https://vkhutemas.academy/articles/fakultety-vxutemasa-korotko（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
211.网址：https://vkhutemas.academy/articles/aleksandr-rodchenko-korotko（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
212. 网 址 ： https://www.colta.ru/articles/art/16826-el-lisitskiy-kogda-propaganda-byla-iskusstvom（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
213.网址：https://mamm.ru/transportable-exhibitions/industrialnyiy-mir-aleksandra-rodchenko/（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
214.网址：https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17090371（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
215.网址：https://electro.nekrasovka.ru/books/4239（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
216. 网 址 ： https://media.contented.ru/vdohnovenie/istoriya-dizajna/kak-aleksandr-rodchenko-pridumal-sovetskij-dizajn/（访问日期：2023 年 10 月 10 日）
217.网址：https://www.britannica.com/biography/Cindy-Sherman（访问日期：2023 年 11 月 20 日）
218.网址：https://www.forbeschina.com/billionaires/64016（访问日期：2023 年 11 月 20 日）
219.网址：https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/francesca-woodman-vanishing-act-deborah-levy（访问日期：2023 年 11 月 20 日）
220.网址：https://www.sohu.com/a/453034721_698256（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
221.网址：https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
222.网址：http://www.zeng-han.com/（访问日期：2023 年 12 月 18 日）
223.网址：http://www.plus3gallery.com/en/product-21022-82442.html（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
224.网址：https://www.randian-online.com/zh/np_event/taca-sui-odes/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）

225. 网 址 ： https://www.modernartoxford.org.uk/blog/from-the-mao-archive-helen-chadwicks-viral-landscapes-in-1989（访问日期：2023 年 4 月 18 日）
226.网址：https://arzamas.academy/materials/2510（访问日期：2024 年 1 月 10 日）
227.网址：https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/（访问日期：2024 年 1 月 12 日）
228.网址：https://www.theartnewspaper.ru/posts/8981/（访问日期：2024 年 1 月 12 日）
229.网址：https://www.britannica.com/art/computer-art（访问日期：2023 年 12 月 1 日）
230.网址：https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_8350975（访问日期：2023 年 12 月 18 日）
231.网址：http://manovich.net/（访问日期：2023 年 12 月 18 日）
232.网址：https://selfiecity.net/#theory（访问日期：2023 年 12 月 18 日）
233.网址：https://www.researchgate.net/publication/（访问日期：2023 年 12 月 18 日）
234.网址：https://www.randian-online.com/zh/np_event/liu-zheng-selfie/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
235.网址：https://ucca.org.cn/exhibition/yang-yong-lightscape-2/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
236.网址：https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
237.网址：http://www.hiart.cn/news/detail/0cfivut.html（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
238.网址：https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-33558.shtml（访问日期：2023 年 12 月 10 日）
239.网址：https://www.namoc.org/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
240.网址：https://www.archiposition.com/items/20180525113202（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
241.谢子龙摄影博物馆，网址：https://www.x-museum.com/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
242.成都当代影像艺术中心，网址：https://www.cdcim.cn/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
243.上海摄影艺术中心，网址：https://en.scop-sh.org/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
244.三影堂摄影艺术中心，网址：www.threeshadows.cn（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
245.Ofoto 画廊，网址：http://www.ofoto-gallery.com（访问日期：2023 年 11 月 18 日）
246.M97 画廊，网址：https://www.m97gallery.com/（访问日期：2023 年 11 月 18 日）

247.TOP20 中国当代摄影新锐展,网址:https://www.cphoto.com.cn/m/feature/top20.html(访问日期：2023 年 11 月 18 日）
248. 网址:https://https://en.wikipedia.org/wiki/W._J._T._Mitchell(访问日期:2023 年 11 月 13 日）
249.阿尔勒摄影节（法国），网址：https://www.rencontres-arles.com/en（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
250.平遥国际摄影大展，网址：https://m.pipyz.com.cn/#/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
251.丽水国际摄影节，网址：http://www.lishuiphoto.org（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
252.集美.阿尔勒国际摄影季，网址：https://www.threeshadows.cn/jimei-arles/展览/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
253.大理国际影会,网址:http://www.dipephoto.com/newsinfo/6034636.html(访问日期:2023 年 12 月 20 日）
254.上海摄影博览会，网址：https://www.photofairs.org/shanghai/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
255.西岸艺术与设计博览会.
网址：http://www.westbundshanghai.com/index.php/index/index.html（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
256.网址：https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
257.网址：https://www.xubing.com/cn/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
258.“隐入城市”展览，莫斯科多媒体艺术博物馆，网址：https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/hide-in-the-city/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
259. 纽约现代艺术博物馆，网址：https://www.moma.org/（访问日期：2023 年 12 月 20 日）
260. URL：https://www.heyining.com/2422-2/（访问日期：2023 年 10 月 20 日）
261.“摄影中的时尚与风格”展览，网址：https://mamm-mdf.ru/festivals/filter/fashion-and-style-in-photography/（访问日期：2023 年 10 月 20 日）
262.网址：https://www.portmuseum.cn/doc/zl/zlhg/2017n/27741.shtml（访问日期：2023 年 10 月 20 日）
263.上海摄影博览会“洞见”板块，网址：https://www.photofairs.org/shanghai/public-programs/insights/previous-years/（访问日期：2023 年 10 月 20 日）

264.网址：https://www.x-museum.com/web-wechat/info/detail?infoId=457（访问日期：2023年10月20日）
265.NFT，网址：https://zh.wikipedia.org/zh-cn/NFT（访问日期：2023年10月20日）
266网址：https://yuan.500px.com.cn/home（访问日期：2023年10月20日）
267. 网址：https://yuan.500px.com.cn/product/3890806982225（访问日期：2023年10月20日）
268.维多利亚和阿尔伯特博物馆，网址：https://www.vam.ac.uk/（访问日期：2023年12月20日）
269.小瑞士大师：意外的旅程，网址：https://www.mathiasbernhard.ch/schweizer-kleinmeister-an-unexpected-journey/（访问日期：2023年12月20日）
270. ARTEXB，网址：https://www.artexb.com/（访问日期：2023年12月20日）
271.上海影像博览会在线展览，网址：https://www.photofairs.org/shanghai/zh-hans/the-boundary-of-drifting/（访问日期：2023年12月20日）
272.网上展厅，这十年：图景.担当——北京国际摄影周文献展（2013-2022），网址：http://www.photobeijing.com/2023-07/27/content_36878030.htm（访问日期：2023年12月20日）
273.APSMUSEUM，网址：http://artpioneerstudio.com/en/about（访问日期：2023年2月20日）

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова»

*На правах рукописи*

Чжу Юйвэнь

# ПОИСКИ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В НОВЕЙШЕЙ ФОТОГРАФИИ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ДИЗАЙНЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА. НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(техническая эстетика и дизайн)

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том II (Приложение)

**Научный руководитель:**
доктор искусствоведения, профессор
Лаврентьев Александр Николаевич

Москва 2025

**Список иллюстраций**

**ГЛАВА1: Художественные инновации конца XX - начала XXI века и их влияние на современную китайскую фотографию**

**Параграф 1.1**

Рис.1-1: У.Г.Ф. Тальбот, Карандаш природы, 1844 г.

Рис.1-2: Чжэн Чуня,Альбом сливовых деревьев павильона Чжубо, 1842г.

Рис.1-3: Андре-Адольф-Эжен Дисдери, Берте,1862г.

Рис.1-4: Луи Легран, Двор Сучжоу,1850г.

Рис.1-5: Г.П.Робинсон, Сон, 1867 г.

Рис.1-6: Тан Инь, Ливень, династия Мин

Рис.1-7: Ланг Цзиншань, Звучание волн, 1930г.

Рис.1-8: Лю Баньнун, Тень полуреки,1930г.

Рис.1-9: Ло Бонянь, Тень от колонны, серебряно-солевая бумажная основа, 1935 г.

Рис.1-10: Оскар Густав Рейландер, Два пути жизни, фотомонтаж, 1857 г.

Рис.1-11: Лан Цзиншань, Хребет озер и гор, 1984 г.

**Параграф 1.2**

Рис.1-12: Альфред Штиглиц，Промежуточная палуба ,1907г.

Рис.1-13:Август Зандер, Молодые фермеры，1914 г.

Рис.1-14: Плакат для выставки ««Кино и фотография»», 1929г.，Немецкий Веркбунд. Неизвестный художник. Штутгарт, Германия. МоМа в Нью-Йорке.

Рис.1-15: Антон Джулио и Артуро Брагалья, Изменение положения, 1911 г.

Рис.1-16: Ман Рэй, Скрипка Ингла, 1924 г.

Рис.1-17: Андре Кертес, Метаморфозы человеческого тела, 1933 г.

Рис.1-18:Джон Хартфилд, Адольф, сверхчеловек: глотает золото и говорит жестью， 1932 г.

Рис.1-19: Ханна Хёх, Разрез последней веймарской культурной эпохи пивных животов Германии, сделанный кухонным ножом Дада, 1919 г.

Рис.1-20: Ласло Мохой-Надь, Фотографии тени, 1924г.

Рис.1-21: Густав Клуцис, Динамический город, 1919г.

Рис.1-22: Эль Лисицкий, Автопортрет (Конструктор). 1924г.

Рис.1-23: Александр Родченко. «МоГЭС». Москва, 1929г.

Рис.1-24: Кансуке Ямамото, Моя комната с тонким воздухом, 1956 г.

Рис.1-25: Киёси Коиши（Koishi Kiyoshi）, 1908 – 1957 гг.

Рис.1-26: Эжен Атже,Витрина магазина: Портной-манекенщик, 1910 г.

Рис.1-27: Пол Стрэнд, Уолл-стрит, Нью-Йорк, 1915 г.

Рис.1-28: Эдвард Генри Уэстон，Капустный лист. 1931г.

Рис.1-29: Имоджен Каннингем, Цветок магнолии, 1925 г.

Рис.1-30: Ансель Адамс, Луна и полукупол， 1960 г.

Рис.1-31: Альберт Ренгер-Патч, Гравировка на меди, 1927 г.

Рис. 1-32: Карл Блоссфельдт，Impatiens glandulifera,1928г.

**Параграф 1.3**

рис.1-33: Владимира Маяковского «Про это», Александр Родченко дизайн,1923 г.

рис.1-34: А.М.Родченко, «Новый Леф», № 1. Обложка журнала. М., Госиздат. 1927 г.

Рис.1-35: А.М.Родченко. В.Ф.Степанова, СССР на стройке № 12, 1935г.

Рис.1-36: А.М.Родченко. «Ленгиз. Книги по всем отраслям знания». 1924г.

Рис.1-37: В.Ф.Степанова, Итоги первой пятилетки, 1932 г.

Рис.1-38: Ласло Мохой Надь, Dynamik der Gross-Stadt (Dynamic of the Metropolis), опубликовано в: Bauhausbuch Nummer 8' Malerei Fotografie Film, Munich: Albert Langen, 1927г.

Рис.1-39: Джон Хартфильд, опубликовано в ноябрьском номере журнала «Газета рабочих» ,1935г.

Рис.1-40: Фотогазета, Китайский фотографический журнал, №1, работа Ланг Цзиншаня «Две гаги». 1931 г.

Рис.1-41: Обложка журнала Фотографический журнал, выпуск 3, 1922 г.

Рис.1-42: Фотогазета «Ляньюй», 1933г.

Рис.1-43: Энди Уорхол, Банка с супом Campbell's, 1962 г.

**Параграф 1.4**

Рис.1-44: Уокер Эванс, Дом и рекламный щит в Атланте, 1936 г.

Рис.1- 45: Доротея Ланг, Мать-мигрантка, Нипомо, Калифорния, 1935 г.

Рис.1-46：Юджин Смит, Сельский доктор, двойная страница, отчет журнала Life, март 1948 г.

Рис.1-47: Hiroshi Hamaya，Задний берег Японии，1954－1957гг.

Рис.1-48: Роберт Франк，Американцы，1958г.

Рис.1-49：Уильям Кляйн，Смотрите на оружие! Из серии «Нью-Йорк», 1954г.

Рис.1-50: Современные фотографы – к социальному ландшафту, 1966 г.

Рис.1-51: 1967 году Музей современного искусства в Нью-Йорке организовал фотовыставку «Новая документалистика»,1967г.

## ГЛАВА2: Художественные инновации конца XX - начала XXI века и их влияние на современную китайскую фотографию

### Параграф 2.1

Рис.2-1: Уильям Эгглстон, Красный потолок, 1973 г.

Рис.2-2:Франко Фонтана, Базиликата， 1987г.

Рис.2-3: Стивен Шор, Необычные места, 1974 г.

Рис.2-4: Бернд и Хилла-Бехер，Каркасные дома, 1959-1973 гг.

Рис. 2-5: Нэн Голдин，Баллада о сексуальной зависимости, 1984 г.

Рис.2-6: Антони Мунтадас. Телевидение, 1981г.

Рис.2-7: Кристиан Болтански, Монумент (Одесса), 1989-2003гг.

Рис. 2-8: Он Кавара，Восемь фотографий, документирующих создание работы Кавары «6 августа 1992 года» , акрил на холсте, 1966-2013 гг.

Рис.2-9: Шерри Левин, После Уокера Эванса: 2, 1981г.

Рис.2-10: С.Скоглунд，Ангелы и незнакомцы,1991г., поздний отпечаток Архивная пигментная фотография

Рис.2-11: Бернар Фокон, Ночной банкет, 30 x 30 см, 1978 г.

### Параграф 2.2

Рис.2-12: Барбар Крюгер, Без названия (Я покупаю, поэтому я есть), 1987 г.

Рис. 2-13: Ричард Принс (США), Без названия (ковбой), 1989 г.

Рис.2-14: Чжан Дали,Вторая история: Источник боевой мощи народа, 2003-2010 гг.

Рис.2-15: Инь Сючжэнь, Инь Сючжэнь, 1999, Фотоинсталляция

Рис.2-16: Фен Менбо, Частная фотокнига, 1999 г.

Рис.2-18: Лян Цзюхуэя，Город, видеоинсталляция, 2002 г.

Рис.2-17: Чэнь Шаосянь,Уличную сцену, 2005 г.

Рис.2-19: Сунь Яньчу, Вымышленная коллекция, 112 страниц, 2016 г.

Рис.2-20: Тан Цзинфэн,Королева, президент и я, 2010 г.

Рис.2-21: Джефф Уолл, Картине для женщин, 1979 г.

Рис.2-22: Ван Цинсун«Следуй за мной», 2003 г.

Рис.2-23: Синди Шерман,Без названия,1981г.

Рис.2-24: Лю Силинь, Лю Силинь, 2016 г.

Рис.2-25: Фан Шунцан, Сколько времени реальность отдает мечтам, 2011 г.

Рис.2-26: Ли Чуаня, «Семейном альбоме», 2005 г.

Рис.2-27: Хироси Сугимото, Театр, 1978 г.

Рис.2-28: Дуглас Хьюблер,Континуум #11,1969г.

Рис.2-29: Джейми Ливингстон, Фотографии года: 1979-1997гг., (6697 изображений)

Рис.2-30：Цзяо цзянь,1x24 (8x10inx24),2019г.

Рис.2-31: Шао Далан, Часто возвращаясь, фотография пинхол 4x5 дюймов, 2014 г.

Рис.2-32：Майкл Весели,Музее современного искусства, Нью-Йорк, 2001-2003 гг.

Рис.2-33: Фу Юнцзюнь, Дерево у западного озера, 2009 г.

Рис.2-34: Гуань Хуайбинь, Каменный свет, 2010 г.

Рис.2-35: Томоко Савада, Школьные дни, 2004 г.

Рис.2-36: Хай Бо,Они, 1997 г.

Рис.2-37: Хироси Сугимото, Море, 1980г.

Рис.2-38: Чэнь Цзинань,Время падающей воды, 2011 г.

Рис. 2-39: Дуэйн Майклс, Странные вещи, 1973 г.

Рис.2-40: Чжу Ланьцин, Обратное путешествие， 2013г.

Рис.2-41: Цзинь Сянъи,Изгнание и возвращение，2017г.

Рис.2-42: Чжоу Янь, Долгое прощание, 2010-2013 гг.

Рис.2-43: Лй Ланг,Отец: 30219,Портфолио，2020г.

**Параграф 2.3**

Рис.2-44: Лукас Самарас, Автополяроиды, селфи с камерой Polaroid, 1969 г.

Рис.2-45: Марина Абрамович, «Искусство должно быть прекрасным, художник должен быть прекрасным», 20 обрамленных черно-белых фотографий с солевой печатью из желатинового серебра, 1975-2010гг.

Рис.2-46: Линь Цзяхуа, Вхождение в историю искусства – световая проекция, перформенс-арт, 1988 г.

Рис.2-47: Добавляя метр к безымянной горе, участвующие художники: Ван Шихуа, Кан Синь, Конг Бу, Чжан Хуань, Зуо Сяо Цзююнь, Сюй Сань, Чжан Бинбин, Дуань Инмэй, Чжу Хэй, Ма Люминь; фотографии: Лв Нань, 1995г.

Рис.2-48: Чжан Хуаня，Генеалогия, 2001г.

Рис.2-49: Хэ Чэнъяо, 99 игл, 2002 г.

Рис.2-50: Чена Чжэ, Несносные, 2014 г.

Рис.2-51: Ху Вейи, Я молча жду, когда свет пройдет сквозь мое тело, 2014 г.

Рис.2-52: Лян Сю, 2017 г.

Рис.2-53: Жэня Хан, Без названия, 2012 г.

Рис.2-54: Франческа Вудман, Самообман №6, Рим, Италия, 1978 г.

Рис.2-55: Цзяо Цзянь, «Заполнение пустот», 2005-2010 гг.

Рис.2-56: Лю Болин, Нью-Йоркский камуфляж № 3 - Новый журнал ,2011 г.

Рис.2-57: Юань Дунпин, китайские психиатрические пациенты, 1996 г.

Рис.2-58: Диана Арбус, Без названия (6), 1970-1971, черно-белая фотография,

Рис.2-59: Джоэл-Питер Уиткин, Натюрморт, 1993 г.

Рис.2-60: Цзян Чжи, Предмет в ящике,1997 г.

Рис.2-61: Ширин Нешат, Женщины Аллаха,1997 г.

Рис.2-62: Шади Гадириан, Без названия (два выреза), 1989 г.

Рис.2-63: Лю Чжэнчасть серии «Национальные», 1997-2004 гг.

Рис.2-64: Ван Ниндэ, серия №25 «Один день», 1999-2009 гг.

Рис.2-65: Ли Чжэндэ, Новые соотечественники ,2014 г.

Рис.2-66: Фэн Ли, Белые ночи, 2015 г.

Рис.2-67: Кейсуке Араки, без названия, 38 x 47,7 см, 1989 г.

Рис.2-68: Рис.2-68: Чжан Хайэр, Каролина Грильо у зеркала, Париж, 1998г.

Рис.2-69: Луо Янг, Девочки, 2019 г.

Рис.2-70：Луо Янг, Просмотр выставки 《Неопределенное》- «Молодежь», 2021 г.

Рис.2-71: Рэй Цезарь, Исцеляющий свет, 2003 г., цифровое 3D-искусство

Рис.2-72: Мяо Сяочунь, Страшный суд 2006 г.

Рис.2-73: Лу Ян, Движущиеся боги и будды, 2015 г.

Рис.2-74: Ху Шуай，цифровое художественное изображение «Острова», 2021 г.

**Параграф 2.4**

Рис.2-75：Александр Родченко Пожарная лестница, 1925г.

Рис.2-76: Александр Родченко, Девушка с «Лейкой»，1934г.

Рис.2-77: Хун Хао, Моя вещь№1, отсканированный коллаж, 2001 г.

Рис.2-78: Цзинь Яньань, Четыре угламузея, 2015 г.

Рис. 2-79: Дэвид Хокни, Шоссе грушевых цветов，1986 г.

Рис.2-80: Томас Келлнер, BildKunst Bonn и Thomas Kellner 02#05, Париж, Эйфелева башня, 1997 г.

Рис.2-81: Луо Юнцзинь, Барабанная башня, 2016г.

Рис.2-82: Шао Вэньхуан ，Тень. Тридцать квадратов, 2016-2017 гг.

Рис.2-83: Птичья голова, 2021-Мозаика-06，2021г.

Рис.2-84: Цзяо Цзянь, Солнечное затмение, 3600x1000 см, 1988 г.

Рис.2-85: Цай Дундун, Фотоигра，2010г.

Рис 2-86: Готфрид Егер, Многослойная оптика, четыре вариации серии 4.21, 1973г.

Рис. 2-87: Карл-Мартин Хольцхаузер, Рисование светом,1971 г.

Рис.2-88:Томаса Руффа，Звездная ночь, 1989 – 1992г.

Рис.2-89:Хироси Сугимото，Частичное изображение картины ，Lightning Fields Composed 012, 2009г.

Рис.2-90: Ванг Нинде, Формы света/Поляризованное облако №3, смешанный, 2014 г.

Рис.2-91: Фэн Яня , Психоделический бамбук-03, 2009 г.

Рис.2-92: Сунь Ляо, Воображаемое изображение в паузе, 2014 г.

Рис. 2-93: Ли Хао, Повторяющиеся механизмы, 2013г.

Рис.2-94: Чжан Дали，Шеврон, 2011 г.

Рис.2-95: Цзян Пэнъи，Темная любовь 7'51"，2013г.

Рис.2-96: Цзян Пэнъи，Интимность № 8, коллекционная струйная печать. 2014г.

Рис.2-97:Чжоу Иньинь，Конфетти, замаскированные под «цветы»，2014г.

Рис.2-98: Ли Яньцзюнь, Рост света, микроблейдинг на бумаге,2014г.

Рис.2-99:Тан Сяньин, Красный ковер III - Мое удостоверение личности фото No1, 2015 г.

Рис.2-100: Чэнь Вэй, Дерево, коллекционная струйная печать, 2016 г.

Рис.2-101: Хироши Сугимото , Архитектура， 1997г.

Рис.2-102: Чу Чу, серия «Вещи не вещи – контейнеры», 2007-2008 гг.

Рис.2-103: Ли Сун, Не вещи – контейнеры ,2015 г.

Рис.2-104: Вольфганг Тильманс，Бумажные капли, 2006г.

**Параграф 2.5**

Рис.2-105: Цзэн Хань, Ультра Китай Реал 52 Здание Нефритового Императора в Фэнду, Чунцин 2006 г. Ультра Китай Реал 02 Здание CCTV после пожара в Пекине 2009 г.

Рис.2-106: Чжэн Чжиюань, Лица Шанхая, 2005 г.

Рис.2-107: Стивен Шор, Американские облики-К югу от Кламат Фоллс, 1973 г.

Рис.2-108: Янь Чанцзян, Три ущелья реки Янцзы№ 12, 2004 г.

Рис.2-109: Чжан Сяо, береговая линия ,2009-2013гг.

Рис.2-110: Луо Даня, «Национальное шоссе 318» 2008 г.

Рис.2-111: Чень Жунхуэй , Пустой город, 2016-2019 гг.

Рис.2-112: Чжан Кечуная , Бейлиу Живи и дай жить,2013 г.

Рис.2-113:Ду Цзы，«Шрамы», 2013 г.

Рис.2-114: Го Гочжу, Проточный сад №02 - 122°82′E 30°72′N, 2015 г.

Рис.2-115: Цзэн Хань, Настоящий пейзаж, 2017 г.

Рис.2-116: Чжан Цзинь, Другой сезон, 2013 г.

Рис.2-117: Та Кэ, Поэтические горы и реки, 2013 г.

Рис.2-118: Цю Май，Шань Хай Цзин，2018 г.

Рис.2-119：Цю, Нет руин, 2016г.

Рис.2-120: Таня Наньнань，Безымянный пляж，2011г.

Рис.2-121：Хелен Чедвик, «Вирусные ландшафты» (Viral Landscapes),1989 г.

Рис.2-122: Яо Лу, Новые пейзажи, 2013г.

Рис.2-123: Франциско Инфанте-Арана, Проект реконструкции звездного неба，1965-1967гг.

Рис.2-124: Цай ГоЦян, небесная лестница № 20 2015 г.

Рис.2-125: Франциско Инфанте-Арана, Оригинальный текст: Шествия ,1978 г.

Рис.2-126：Лин Ке，данные по пенокартону, 2012 г.

Рис.2-127: Франциско Инфанте-Арана, Оригинальный текст: Комбинаторика (1981-1982 г.)

Рис.2-128: Чжан Вэньсинь, Пять ночей, Аквариум, 2012-2013 гг.

Рис.2-129: Работы Франциско Инфанте-Араны

Рис.2-130: Чжан Ляоюань, Видимый свет, 2009 г.

Рис.2-131: Франциско Инфанте и Нонна Горюнова Артефакты. Из цикла «Аппликации». 1993 г. Предоставлено авторами.

Рис.2-132: Ли Лан，Это не последний день?, 2011-2012гг.

Рис.2-133：Франциско Инфанте-Арана，Центр современного искусства «La Base» Левалуа, Парих. 1993г.

Рис.2-134: Гуань Хуай Бин,Лодочный сад,2021г.

**Выводы по главе2**

Рис.2-135:Тим Уокер, Серия работ пером и тушью, Тени Даки Саттера и Обри; Лондон, 2017 г.

Рис.2-136:Чэнь Мань，обложка журнала«Frends Фэнцай»，2005г.

Рис.2-137:Чэнь Мань，Цзиньюйцзин，Молодежное видение，2003г.

Рис.2-138:Оу Янья, Лю Хэсинь и Суй Вэньянь，Кто ты есть?，2021г.

Рис.2-139:Студия «Another design»,плаката фестиваля местных искусств в музее изобразительных искусств «Шидай» в Пекине，2020г.

Рис.2-140:«as entertaining，as possible » , 2016г.

Рис.2-141:«Ветер времени»Фестивале фотографии в Лянчжоу плакаты，2018г.

Рис.2-142:Ван Юэмэн，ошибочное，Отсканированное изображение, 2019г.

Рис.2-143:Ван Цзяцзэ，Тени на бегу, объектная теневая визуализация, 2019г.

Рис.2-144:Жуань Мэнъи，Симбиоз，Струйная печать, 73x110см , 2019г.

Рис.2-145:Ван Цзинъяо，Луна – то ясна, то за тучи уйдет，2022г.

Рис.2-146: Чэнь Тинъюй, Курсовая работа по модной фотографии, 2022 г.

Рис.2-147:Юй Цзяшу, представила работу «Лицо города»，24 премии Цзиньду (КНР) и заняла второе место

Рис.2-148:Чэнь Хоубяо，представил работу «Дар речи»，14-м студенческом конкурсе дизайна мультимедийных

Рис.2-149: Чен Бингвен, студент факультета визуальных коммуникаций, класс, «Падающие занавески», 2021г.

Рис.2-150: Сюй Данру, студент факультета дизайна визуальных коммуникаций, 23 класс, Основы фотографии - Море, 2021г.

Рис.2-151: Сюй Данру , студент факультета дизайна визуальных коммуникаций, 23 класс, курс «Основы коммерческой фотографии», 2022г.

Рис.2-152: Чжан Совей ,Студентка факультета дизайна продукции, класс 22, курсовая работа по фотографии продукции, 2021г.

**ГЛАВА3: перспективные направления развития современной фотографии в китае**

**Параграф 3.1**

Рис.3-1: Хун Лэй, Я мечтаю о приземлении инопланетян в Чжэцзяне, 2005 г.

Рис.3-2: Цзэн Хань, Эхо Шаньшуй 07, 2021 г.

Рис.3-3:Шао Вэньхуан， «Плавающий нефрит № 1　2013–2017 гг.

Рис.3-4: Ван Сименг (династия Северная Сун), Тысяча миль рек и гор, роспись по шелку красками, сейчас находится в Дворцовом музее, Пекин

Рис.3-5: Мяо Сяочунь, Сидя в небе и наблюдая за колодцем, 2019 г.

Рис.3-6: Триптих Сад земных наслаждений, масло на дереве работы Херонимуса Босха, ок. 1490-1500 г.; находится в Прадо, Мадрид.

Рис.3-7: Ма Лян, Путешествие на Запад, 2008 г.

Рис.3-8: У Шань Кунь, Письмо из Афар, 2021 г.

Рис.3-9: Лэй Лэя, отрывок из мультфильма выходные дни, 2018г.

Рис.3-10: Ван Нингде，Аноним / № 25, , 150 x 233 см. 2015 г.

Рис.3-11: Ван Чуань，Восемь видов на Яньцзин - Снег в ясный день в западных горах, 2009г.

Рис. 3-12: Лин Кэ, Длинный, струйная печать, 50 см X 90 см, 2015 г.

Рис.3-13: Чэнь Буянь, Олимпийские игры 2008 в Пекине, 2008г.

Рис.3-14: Лю Юэ, За предел стоит только 7：02, фотография, 2009 г.

Рис.3-15: Чжан Ланпо， «Гигантская биография I»,2019 г.

Рис.3-16: Ян Юнлян, Ночное путешествие II, 2019г., видеоинсталляция 4k

Рис.3-17: Лю Ди, Правила животных №4, коллекционный художественный микроблейдинг, 2010 г.

Рис.3-18: Цао Шу, Горизонт Сизифа 150 см на 90 см (в центре) 2016 г.

Рис.3-19. Цао Фэя, Народные стены,2014г.

Рис.3-20: Ван Имо , Рапсодия на Земле, 2021г.

Рис.3-21: Цзян Чжи, Обреченные объекты 12, 2016г.

Рис.3-22: Ван Сюэхань Игровая фотография WASD Wanderings, 2019 г.

Рис.3-23: Майкл Вулф, Серия несчастливых событий.

Рис.3-24: Сун Си, выставка «Слои и синтез» La Bailiffa, цифровое изображение, размеры переменные, 2017-2019 гг.

Рис.3-25: Ай Вэйвэй, Нога-пистолет, интернет-проект, 2014 г.

Рис.3-26: Ма Ляна, Мир, Алгоритм искусственного интеллекта комбинирует видео и текст случайным образом, Коллаж изображений.

Рис.3-27: Е Фуна и Бэй Оу, Демонстрационный фетиш: программа прямых трансляций - перформанс-арт проект на платформе веб-трансляций, Фестиваль фотографии в Лянчжоу 2017 г.

Рис.3-28: Исследование стиля автопортретов (селфи) в пяти городах по всей

Рис.3-29: Ян Лили, проект социальной фотографии «Странная близость в сети», работа Тоньинь Цай, 2017 г.

Рис.3-30: Ян Чжэньчжун, Сюй Чжэня и Хуан Куи , проект Тун Ту, 2007-2012 гг.

**Параграф 3.2**

Рис.3-31: Цай Дундуна , ночь, 2019 г.

Рис.3-32: Ли Гун ， Апокалипсис во плоти - персональная выставка Ли Гуна, Музей Юэ-Арт, Пекин, 2017г.

Рис.3-33: Сюй Ибо，Механические динамические устройства, 2021 г.

Рис.3-34:Мао Тунцян，Определение вложений-2021, 2021 г.

Рис.3-35: Ян Юн, персональная выставка-Lightscape, 2010 г.

Рис.3-36: Фу Бэйлиня, Подземные тени, инсталляция, 2021 г.

Рис.3-37: Студия ограниченного изображения, Эхо,2021г.

Рис.3-38: Се Сичун，Вы не можете отнять это у меня IV, 2015г.

Рис.3-39: Лю Чэнруй, Печаль, 2016 г.

Рис.3-40: Цао Минхаои Чэнь ЦзяньцзюньПроект Программа водных систем, инициированный Цао Минхао и Чэнь Цзяньцзюнем с 2015 г.

Рис.3-41: Ди Итао, Вдоль реки, 2018 г.

Рис.3-42: Совместный проект Чжао Фэн и Линь Хуэйи с учеными, экспертами по рыбе и местными органами власти, 2017 г.

Рис.3-43:Ван Ханьлинь， Тыква эндорфинов, 2019 г.

Рис.3-44: Чжан Цзинь, Формы объектов ME, 2016г.

Рис.3-45: И Лянь, Мечта идиота, начало в 2010 г.

Рис.3-46: Ло Сянь, Страна снов, 2014 г.

Рис.3-47: Янь Цзюньсюн. Привет, как дела? , Следы сердца - фотомастерская, изображения, документация мастерской, 2021г.

Рис.3-48: Фэй Цзюнь, совместная работа с Сюй Чэньяном и Лю Чжэнкуем, Эмоциональная геометрия 2.0, 2019г.

Рис.3-49: Ли лан, 1974: изображения, тексты и память, 2017г.

Рис.2-50: Дун Юйсян, 37 фотографий Чжоу Вэйгуо между 1932 и 1945 гг. в классе I, 2015 г.

Рис.3-51: Совместное творчество Хэ Бо и Сюй Лэй. Самофотограф: передача теней на линейной бумаге, 2016г.

Рис.3-52: Хуан Цзыбай, Дневник Цзян Чживэя.2009г.

Рис.3-53: Ван Иньинь，миграционного путешествия 2019г.

Рис.3-54 :Вэй Би ， Поток снов 2011г.

Рис.3-55:Чу Чу，Вещи, но не вещи，2016г.

Рис.3-56: Ли Сун, чтобы получить знания (идиома), 2017г.

Рис.3-57:Голова птицы, (Молодость не знает вкуса печали) Синь Цицзи，2011г.

**Параграф 3.3**

Рис.3-58:выставку 2003 года в Музее искусств Гуандуна，Китайский человек: документалистика в современном мире,2003г.

Рис.3-59: Сайт выставки «Seeing the Real D»- Международная биеннале фотографии в Гуанчжоу,2009г.

Рис.3-60: Постер к выставке -Наложенная тень - Триеннале изображений в Гуанчжоу, 2017г.

Рис.3-61:Национальном художественном музее Китая прошла выставка «Сорок лет китайской фотографии - трудное путешествие»,1988г.

Рис.3-62: Избранные выставки из коллекций Национального художественного музея Китая, 2016 г.

Рис.3-63: Китайская фотография с момента появления фотографии до наших дней и специальная выставка, 2017 г.

Рис.3-64: Музей фотографии в Лянчжоу

Рис. 3-65: Джеймс Террелл, Общая площадь установки，место проведения выставки Музея Лонга，Шанхай,2017г.

Рис.3-66: Ван Гунсиня,Дождь или вода, выставке Второй пейзаж 2010: H20,2010г.

Рис.3-67: Ма Лян, выставочная площадка Безграничный - Бесконечный, инсталляция в стиле киберпанк, созданная с помощью технологий искусственного интеллекта и металлических материалов,2021г.

Рис.3-68: Фестиваль фотографии в Лишуе 2017 – выставочная площадка ,Движущиеся горы и останавливающаяся вода,2017г.

Рис.3-69: Фестиваль фотографии в Лишуе 2017 - выставочная площадка ,Движущиеся горы и останавливающаяся вода, 2017г.

Рис.3-70:Фестиваль фотографии в Лишуе 2017 - выставочная площадка Движущиеся горы и останавливающаяся вода，2017г.

Рис.3-71: Выставочная площадка, Третий Художественная сцена Западного озера, 2022 г, Ханчжоу, Китай

Рис.3-72:Чжан Сяо, Яблоки,место проведения выставки,2020г.

Рис.3-73: Изображения Западного озера, просмотр выставки,2022г.

Рис.3-74: Фотовыставка в Лишуе, 2020 г.

Рис.3-75: Выставочное пространство на Международном фестивале фотографии в Лянчжоу ,2017 г.

Рис.3-76: Фестиваль фотографии в Пинъяо 2017, Шанхайская аллея, строительство в реальном времени,2017г.

Рис.3-77: 2016 Международный фестиваль фотографии в Пинъяо，2016г.

Рис.3-78:Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу，2019г.

Рис.3-79:PHOTOFAIRS Shanghai,2015г.

Рис.3-80:Ярмарка искусства и дизайна Западного побережья,，Шанхай，2015 г.

Рис.3-81:Ву Цзялинь, Китайские горные люди, 1996 г.

Рис.3-82:Цао Минхао и Чэнь Цзяньцзюнь ，15-й выставке Kassel Documenta,рамках проекта Система водоснабжения Приют #3，2022г.

Рис.3-83:Лу Ян，Движущиеся боги и будды, , Павильон Китая, 56-я Венецианская биеннале，2015г.

Рис.3-84: Сюй Бин, Предыстория - «Десять тысяч миль рек и гор», 57-я Венецианская биеннале искусств, 2017 г.

Рис.3-85: Фэй Цзюнь, Rui - Seek, Венецианская биеннале 2019, 2019 г.

Рис.3-86:Невидимый в городе，китайского художника Лю Болина в Музее мультимедиа искусства, Москва, 2012 г.

Рис.3-87:птичьих голов，2012 Новая фотография, Музей современного искусства (MoMA), Нью-Йорк, США，Новая фотография 2012г.

Рис.3-88:Чжан Пейли(张培力),Еда, MoMA, 1998г

Рис.3-89: Рис.3-89: Работа Хун Хао (洪浩) Мои вещи №5, 2002 г.

Рис.3-90:China Imagined，«NL Imagined»，2020г. , 2022г.

Рис.3-91: фотовыставка -Художественная сцена западного озера ,2016г.，2019г.，2022г.

**Параграф 3.4**

Рис.3-92: Художник Бипл «Каждый день: первые 5 000 дней»,2021г.

Рис.3-93:Сюй Гуаньюй，Временный дом，2020г.

Параграф 3.5

Рис.3-94:Ван Чжигана，Игра в иллюзию скелета，2020г.

Рис.3-95: Ван Гунсин,Зритель ,1810x1850x130mm；2020г.

Рис.3-96:Чжэн Да，Игра восприятия, интерактивная инсталляция с данными, 70 LCD x 5, 2022 г.

Рис.3-97:Шена Линхао，Тень времени, 2018г.

Рис.3-98:Фэй Цзюня，Вода говорит，2021г.

Рис.3-99:Ци Чжэнь，Тампонада воображения,2020г.

Рис.3-100: Ву Цзюньюн，Окружность паука,2018г.

Рис.3-101: Гао Шицян,Шаньшуй: шесть глав о Юньшане, 2019г.

Рис.3-102:Ху Цземина,Сто лет за минуту，2014 г.

Рис.3-103: Головы птиц, Добро пожаловать снова в мир голов птиц, Пекин 2018г.,

Рис.3-104: Возвращение на первую в мире фотовыставку через VR

Рис.3-105:Ван Чжиоу，PROTOTYPE-1,2020 г.

Рис.3-106:Чэнь БаоЯн，Мечтают ли бионики об электронных коровах?，2021г.

Рис.3-107: Выставка видеопространства teamLab,2019г.

Рис.3-108: 3D-визуализацию своей обширной коллекции изображений,2015г.

Рис.3-109: Онлайн-выставка выпускных работ в Тяньцзиньской академии изящных искусств,2022г

Рис.3-110:Томас Руфф，Выставка на фестивале фотографии в Арле

Рис.3-111:Чжан Эньли，Волосы, коллаж из смешанных материалов ,2014г.

Рис.3-112: Вид на выставку работ Пабло Зулеты Зара, Международный фестиваль фотографии в Лишуе, 2015 г.

Рис.3-113: Лян Бань, Прогулка в сумерках, 2016 г.

Рис. 3-114: Чжоу Цзыцзе. Восполняя утраченное наследие: каменная имитация. 3D-модель, 2022 г.

Рис.3-115: Ван Ифань, Ян Линь, Чэнь Вэйшэн, Чжэн Сяоюй. Прилив воспоминаний. Экспонат на выставке. 2023 г.

Рис. 3-116: Юй Цинлинь, Чжоу Тун, Хоу Цянь. «Слушай свое сердце». Выпускной проект Китайской академии искусств по специальности «визуальный коммуникационный дизайн». 2024 г.

Рис. 3-117: Чжан Вэйжу, Чжан Цзе, Шесть искусств сегодня. Выпускной проект Китайской академии искусств по специальности «визуальный коммуникационный дизайн». 2024 г.

Рис. 3-118: Хуан Ции. «Мы живем в мираже». Выпускной проект Центральной академии изящных искусств. 2024 г.

Рис. 3-119: Чжоу Фан. «Божественность». Выпускной проект Центральной академии изящных искусств. 2024 г.

Рис. 3-120: Шугу Инань. Перемены печатных СМИ. Проект в рамках курса «Фотография в моде» Пекинского института технологий моды. 2022 г.

Рис.3-121: Чжоу Чжоу. «Цифровая матрица». Проект в рамках курса «Фотография в моде» Пекинского института технологий моды. 2022 г.

Рис.3-122: Лю Пай, «Истории черных теней». Выпускная работа магистра, технология ИИ,2024г.

Рис.2-123: Фань Хуэйсинь: «Только одиночество по-прежнему в новинку». Шанхайский университет науки и технологий, графический коммуникативный дизайн, 2022г.

Рис.3-124: Ван Ляо, Вымышленная история фотографии, 2023г.

Рис.3-125: Хай Цзе, AI, 2023г.

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算高等教育机构

俄罗斯国立工艺美术大学（以 S.G. 斯特罗加诺夫命名）

以手稿形式呈现

**朱雨雯**

# 设计创作语境下中国当代摄影艺术表现形式的探索-21 世纪初的方向与趋势

专业：5.10.3 — 艺术类型（技术美学与设计）

申请艺术学副博士学位

第二卷

学术导师：

艺术学博士，教授

拉夫连季耶夫·亚历山大·尼古拉耶维奇

莫斯科，2025

# 中文图片清单

## 第一章：世界摄影艺术的演变：艺术形式与流派特性的形成

1.1

图 1-1：威廉·亨利·福克斯·塔尔博特，《自然之笔》，1844 年

图 1-2：郑淳，《竹波轩梅册》，1842 年

图 1-3：安德烈-阿道夫-尤金-迪斯德里，肖像照片，1862 年

图 1-4：路易-勒格朗，苏州园林，1857 至 1859 年

图 1-5：亨利·佩奇·鲁滨逊，弥留，1867 年

图 1-6：郎静山《听涛图》，1930 年

图 1-7：唐寅《观瀑图》，明代

图 1-8：刘半农，半江帆影，1930 年

图 1-9：骆伯年，《栏影》，银盐纸底，10.7 x 10.7 厘米，1935 年

图 1-10：奥斯卡-古斯塔夫-雷兰德，《人生两条路》，摄影蒙太奇，1857 年

图 1-11：郎静山，《湖光山色》，1984 年

图 1-12:阿尔弗雷德-斯蒂格利茨，《中间甲板》，1907 年

图 1-13: 奥古斯特-桑德，青年农民，1914 年。

图 1-14:“电影与摄影”展览海报，1929 年。德国斯图加特，纽约现代艺术博物馆。

1.2

图 1-15:安东-朱利奥和阿图罗-布拉加利亚，《位置的变化》，1911 年

图 1-16: 曼.雷，《英格尔的小提琴》，1924 年

图 1-17: 安德烈-科尔特斯，《人体变形记》，1933 年

图 1-18: 约翰-哈特菲尔德，《阿道夫，超人：吞金说锡》，1932 年

图 1-19：汉娜-霍希，带着达达主义转盘在魏玛啤酒文化最后时代的德国旅行，1919 年

图 1-20: 拉斯洛-莫霍利-纳吉，物影摄影，1924 年

图 1-21：安德烈-柯特兹，《人体变形记》，1933 年

图 1-22: 埃尔-利西茨基，《自画像》（建筑师），1924 年

图 1-23: 亚历山大-罗德琴科《莫斯科水电站》，1929 年

图 1-24: 山本宽介，《我的房间空气稀薄》，1956 年

图 1-25: 小石清作品，1908 - 1957 年

图 1-26: 尤金.阿特金，《商店橱窗：裁缝人体模特》，1910 年,

图 1-27：保罗-斯特兰德，《纽约华尔街》，1915 年
图 1-28：爱德华-亨利-韦斯顿，《卷心菜叶》，1931 年
图 1-29：伊莫金-坎宁安，《玉兰花》，1925 年
图 1-30：安塞尔-亚当斯，《月亮与半圆顶》，1960 年
图 1-31：阿尔伯特·伦格-帕契，使用雕刻刀进行铜版雕刻的工作，1927 年
图 1-32：卡尔-布洛斯费尔特，蓍茎菜，1928 年
1.3
图 1-33：弗拉基米尔-马雅可夫斯基的《关于这个》，亚历山大-罗德琴科设计，1923 年。
图 1-34：亚历山大-罗德琴科《新 Lef》第一期.
图 1-35：亚历山大-罗德琴科《苏联建筑工地 12》
图 1-36：亚历山大-罗德琴科，1924 年列宁格勒分部的广告海报，
图 1-37：瓦尔瓦拉.斯捷潘诺娃，《第一个五年计划的成果》海报，1932 年
图 1-38：拉斯洛-莫霍利-纳吉，大都市的活力，包豪斯书库》第 8 册《艺术摄影》
图 1-39：约翰-哈特菲尔德作品发表在 1935 年 11 月号的《工人公报》
图 1-40：《中国摄影杂志》第 1 期，郎静山的《双凫》，1931 年
图 1-41：《摄影杂志》第 3 期杂志封面，1922 年
图 1-42：《良友》摄影画报，1933 年
图 1-43：安迪-沃霍尔，《金宝汤罐头》，1962 年
1.4
图 1-44：沃克-埃文斯，《亚特兰大的房屋和广告牌》，1936 年
图 1-45：多萝西娅-兰格，移民母亲，加利福尼亚州尼波摩，1935 年。
图 1-46：尤金-史密斯，乡村医生，双页，《生活》杂志报道，1948 年 3 月
图 1-47：滨谷浩，日本的后海岸，1954-1957 年
图 1-48：罗伯特-弗兰克，《美国人》，1958 年
图 1-49：威廉-克莱因，《看看这些枪！》，《纽约》
图 1-50：当代摄影：从风景到社会 ，1966 年
图 1-51：纽约现代艺术博物馆举办的“新纪实“摄影展，1967 年

**第二章：20 世纪末至 21 世纪初的艺术创新及其对当代中国摄影的影响**

2.1
图 2-1：威廉-埃格莱斯顿，《红色天花板》，1973 年

图 2-2: 佛朗哥-方塔纳，巴西利卡塔，1987 年
图 2-3: 斯蒂芬-肖尔，《不寻常的地方》，1974 年
图 2-4: 贝歇尔夫妇，框架结构房屋，1959-1973 年
图 2-5: 南-戈尔丁，《性瘾民谣》，1984 年
图 2-6: 安东尼-蒙塔达斯，电视，1981 年
图 2-7: 克里斯蒂安-博尔坦斯基，纪念碑（敖德萨），1989-2003 年
图 2-8: 河温原，“1992 年 8 月 6 日 ”制作过程的八张照片，1966-2013 年
图 2-9: 雪莉-莱文，沃克-埃文斯之后 2, 1981 г.
图 2-10：桑迪·斯各格兰德，《天使与陌生人》，1991 年
图 2-11: 贝尔纳-福孔，《夜宴》，30 x 30 厘米，1978 年
2.2
图 2-12: 芭芭拉-克鲁格，《无题》，1987 年
图 2-13: 理查德-普林斯（美国），《无题（牛仔）》，1989 年
图 2-14: 张大力，《第二历史：人民战斗力的源泉，2003-2010》
图 2-15: 尹秀珍，《尹秀珍》，1999 年，摄影装置
图 2-16: 冯梦波，《私人摄影集》，1999 年
图 2-17: 陈劭雄的作品 《街景》，2005 年
图 2-18：梁钜辉，《城市》，混合媒体装置 ，2002 年
图 2-19: 孙彦初，《虚构集》，112 页，2016 年
图 2-20: 唐景锋，《女王、总统和我》，2010 年，家庭相册第二次创作
图 2-21: 杰夫-沃尔，《女人像》，1979 年
图 2-22: 王庆松，《跟我学》，120x300 厘米，2003 年
图 2-23: 辛迪-舍曼，《无题》，1981 年
图 2-24: 刘思麟，《刘思麟》，2016 年
图 2-25: 范顺赞，《现实给了梦想多少时间》，2011 年
图 2-26: 李川，《家庭相册》，2005 年
图 2-27: 杉本博司，《剧院》，1978 年
图 2-28: 道格拉斯-休伯勒，《连续事物》#11，1969 年。
图 2-29: 杰米-利文斯顿，岁月的照片：1979-1997. ,(6697 图片)
图 2-30: 矫健，1x24 (8x10inx24)，2019 年
图 2-31: 邵大浪《往往返返》，4x5 英寸针孔摄影，2014 年

图 2-32：迈克尔-韦斯利，《纽约现代艺术博物馆的重建过程》，2001-2003 年

图 2-33：傅拥军《西湖边的树》，2009 年

图 2-34：管怀宾 《石光》，2010 年

图 2-35：泽田智子，《学生时代》 2004 年

图 2-36：海波，《他们》，1997 年

图 2-37：杉本博司，《海》，1980 年

图 2-38：陈吉楠《落水时空》，2011 年

图 2-39：杜安-迈克尔斯，《奇异的事物》，1973 年

图 2-40：朱岚清，《负向的旅程》，2013 年

图 2-41：金向怡《归来的流亡》，2017 年

图 2-42：周仰《漫长的告别》，2010-2013 年

图 2-43：黎朗，《父亲》，2020 年

2.3

图 2-44：卢卡斯-萨马拉斯，用宝丽来相机自拍，1969 年

图 2-45：玛丽娜-阿布拉莫维奇，《艺术应该是美丽的，艺术家应该是美丽的》，1975-2010 年

图 2-46：林嘉华，《进入美术史——幻灯活动》，1988 年，行为艺术，1998 年

图 2-47：为无名山增高一米，1995 年，行为艺术，李楠拍摄

图 2-48：张洹《家谱，2001》，2001 年

图 2-49：何成瑶，《99 针》，2002 年

图 2-50：陈哲，《可承受的》，2014 年

图 2-51：胡为一，《我静静地等待光从身体穿过》，2014 年

图 2-52：良秀作品，2017 年

图 2-53：任航，无题，2012 年

图 2-54：弗朗西斯卡-伍德曼，《我藏好了 6，意大利罗马》，1978 年

图 2-55：矫健，《填补空白》，2005-2010 年

图 2-56：刘勃麟，《城市迷彩 3》，2011 年

图 2-57：袁东平，《中国精神病患者》，1996 年

图 2-58：黛安-阿勃丝，《无题（6）》，1970-1971 年

图 2-59：乔尔-彼得-维特金《静物》，1993 年

图 2-60：蒋志，《屉中物》，1997 年

图 2-61：希林-内沙特《真主的女人》，1997 年

图 2-62：莎迪·加迪里安，无题（两刀），1989 年

图 2-63：刘铮，《国人》系列，1997-2004 年

图 2-64：王宁德，《某一天》，1999-2009 年

图 2-65：李政德，《新国人》，2014 年

图 2-66：冯立，《白夜》，2015 年

图 2-67：荒木经惟，无题，38 x 47.7 厘米，1989 年

图 2-68：张海儿，《依镜的卡洛林娜·格里约》，巴黎，1998 年

图 2-69：罗洋，女孩，2019 年

图 2-70：罗洋，《不确定》展览现场--《青春》，A2Z 画廊，巴黎，2021 年

图 2-71：雷-凯撒，《治愈之光》，2003 年，三维数字艺术，61 x 46 厘米

图 2-72：缪晓春，《虚拟最后的审判》，2006 年

图 2-73：陆杨，《移动的神佛》，2015 年

图 2-74：胡帅，《岛 》的数字艺术图像，2021 年

2.4

图 2-75：亚历山大-罗德琴科，火灾逃生，1925 年

图 2-76：亚历山大-罗德琴科，《带 “徕卡 ”的女孩》，1934 年

图 2-77：洪浩，《我的东西 #1》，扫描拼贴，2001 年

图 2-78：金亚楠，《博物馆的四个角落》，2015 年

图 2-79：大卫-霍克尼，《梨花公路》，1986 年

图 2-80：托马斯-凯尔纳，《巴黎，埃菲尔铁塔》，1997 年

图 2-81：罗永进，鼓楼，2016 年

图 2-82：邵文欢，《遮影：三十方》，2016-2017

图 2-83：鸟头，《马赛克》，2021 年

图 2-84：矫健，《日蚀》，1988 年

图 2-85：蔡东东，《照片游戏》，2010 年

图 2-86：戈特弗里德-耶格尔，《多层光学》，4.21 系列的四种变体，1973 年

图 2-87：卡尔-马丁-霍尔茨豪泽，《光绘》，1971 年

图 2-88：托马斯-鲁夫的《星空》，1989 - 1992 年

图 2-89：卡尔-马丁-霍尔茨豪泽，《光绘》，1971 年

图 2-90：王宁德，光的形状/云 #3，混合，2014 年

图 2-91：封岩《迷幻竹-03》，120x90 厘米，2009 年

图 2-92: 孙略，《停顿中的虚像》，2014 年

图 2-93: 李浩，《重复机制》，2013 年

图 2-94: 张大力，车夫，2011 年，蓝晒

图 2-95: 蒋鹏奕，《《幽暗之爱 7’51’》，2013 年

图 2-96: 蒋鹏奕《亲密》#8，收藏级喷墨打印作品。2014 年

图 2-97: 周莹莹，《伪装成 “花朵 ”的彩纸》，2014 年

图 2-98: 李雁军, 光的生长,物像摄影，2014 年

图 2-99: 唐咸英，《红地毯 III--我的证件照 No1》，140x180 厘米，2015 年

图 2-100: 陈维，《树》，187.5 X 150 厘米，2016 年

图 2-101: 杉本博司，《建筑》，1997 年

图 2-102: 储楚，《物非物——容器》，银盐照片，150X180 厘米，，2007-2008 年

图 2-103: 李舜，《白纸》，2015 年

图 2-104: 沃尔夫冈-蒂尔曼斯，《纸》，2006 年

2.5

图 2-105: 曾翰，《超真实中国 52 ：重庆丰都玉皇楼》，

2006 年，《超真实中国-2 ：北京中央电视台大楼火灾后》， 2009 年

图 2-106: 郑智渊，《上海面孔》，2005 年

图 2-107: 史蒂芬-肖尔，《美国风貌--克拉玛斯瀑布以南》，1973 年

图 2-108: 颜长江，《长江三峡 12》，2004 年

图 2-109：张晓，《海岸线》系列，2009-2013 年

图 2-110: 骆丹，《318 国道》，2008 年

图 2-111: 陈荣辉，《空城计》系列之一，2016-2019 年

图 2-112: 张克纯，《北流活活》，2013 年

图 2-113: 杜子，《伤痕》，2013 年

图 2-114: 郭国柱，《流园 02 号 - 122° 82′ E 30° 72′ N》，2015 年

图 2-115: 曾翰，真山水，2017 年

图 2-116: 塔可，《诗山河考》，2013 年

图 2-117: 塔可，《诗山河考》，2013 年

图 2-118: 秋麦，山海经，2018 年

图 2-119:丘，《毋墟》，2016 年

图 2-120: 汤南南，无名海滩，2011 年

图 2-121：海伦-查德威克，《病毒景观》，1989 年
图 2-122：姚璐，《新景观》，2013 年
图 2-123：弗朗西斯科-因方特-阿拉纳，《星空重构计划》，1965-1967 年
图 2-124：蔡国强，天梯 20》，2015 年
图 2-125：弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳 ，《游走》，1978 年
图 2-126：林科，泡沫板数据，2012 年
图 2-127：弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳，组合学，1981-1982 年
图 2-128：张文心，《五个夜晚，水族馆》，2012-2013 年
图 2-129：弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳，天地剧院，1986 年
图 2-130：张辽源，《可见光》，2009 年
图 2-131：弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳，装饰物，1993 年
图 2-132：黎朗，这不是最后一天吗，2011-2012 年
图 2-133：弗朗西斯科-英凡特作品在 La Base 当代艺术中心，1993 年
图 2-134：管怀宾，《舟园》，2021 年
结论
图 2-135：蒂姆·沃克，笔墨系列作品《达奇-萨特和奥布里的影子》，伦敦，2017 年 2017 年
图 2-136：陈漫，《封面人物》杂志封面，2005 年
图 2-137：陈漫，《金鱼精》，2003 年
图 2-138：欧妍雅、刘和欣、眭文艳，《你是谁？》，201 年
图 2-139： Another design 工作室，北京时代美术馆地方艺术节海报，2020 年
图 2-140：“无乐不作 ”连州摄影节海报，2016 年
图 2-141：“时光之风 ”连州摄影节海报，2018 年
图 2-142：王乐萌，《误.像》，2019 年
图 2-143：王嘉嘉，《影子》，2019 年
图 2-144：阮梦怡，《共生》，2019 年
图 2-145：王婧窈，《人有悲欢离合，月有阴晴圆缺》，2022 年
图 2-146：陈亭宇，时装摄影课程作业，2022 年
图 2-147：余佳殊的作品《城市的脸》，第 24 届时报金犊奖（大陆）荣获二等奖，201 年
图 2-148：陈厚彪，作品《失言失语》，第十四届大学生多媒体作品设计竞赛二等奖
图 2-149：陈炳文，22 届视觉传达专业学生，《落幕》，摄影基础课叙事作品，2021 年
图 2-150：徐丹茹（23 届视觉传达设计专业学生），摄影基础作业—海，2021 年

图 2-151：徐丹茹（23 届视觉传达设计专业学生），商业摄影基础作业，2021 年

图 2-152: 章索威（22 届产品设计学生），产品摄影课程作业，2021 年

## 第三章 中国当代摄影发展的前景方向

3.1

图 3-1: 洪磊，《我梦见外星人登陆浙江的画轴》，2005 年

图 3-2: 曾翰，《山水回声 07》，2017 年

图 3-3: 邵文欢，《浮玉 No.1》，2013-2017 年

图 3-4: 王希孟（北宋），《千里江山图》，绢本设色，现藏于北京故宫博物院

图 3-5: 缪晓春，《坐天观井》，2019 年

图 3-6: 希罗尼穆斯·博斯的三联画《俗世乐园》，收藏于马德里普拉多美术馆

图 3-7: 马良，《西游记》，2018 年

图 3-8: 吴舢锟，来自远方的信，2021 年

图 3-9: 雷磊，动画影像作品《周末》，2018 年

图 3-10: 王宁德，《无题系列 25》，2015 年

图 3-11: 王川，《燕京八景-西山晴雪》，尺寸：280 x 112 cm，2009 年

图 3-12: 林科，数据泡沫板，2009 年

图 3-13: 陈抱阳，《北京 2008 年奥运会》，扫描作品，2008 年

图 3-14: 刘月，《为极限值的唯一 7:02》，2009 年

图 3-15: 张兰坡，《巨人传 1》，2019 年

图 3-16: 杨泳梁，《夜游 II》4k 视频安装，2019 年

图 3-17: 柳笛，《动物法则 》系列，2010 年

图 3-18: 曹澍，《西西弗斯的地平线》，2016 年

图 3-19: 曹斐，《人民城寨》系列作品，2014 年

图 3-20: 王苡沫，《人间狂想曲》装置，2021 年

图 3-21: 蒋志，《注定之物 12》，2016 年

图 3-22: 王雪翰，游戏摄影 WASD 漫游，2019 年

图 3-23: 迈克尔-沃尔夫《一系列不幸的事件》

图 3-24: 宋兮，《分层与合成》展览，作品《拉拜法人》（2017-2019），2020 年

图 3-25: 艾未未，《腿枪》互联网项目，2014 年

图 3-26: 马良，《世界》，图像拼贴。

图 3-27：叶甫纳和北鸥的“展示癖:直播计划”，2017 年连州摄影年展
图 3-28：列夫·马诺维奇 的自拍项目
图 3-29：杨莉莉，社交摄影项目“陌生的线上亲密”，2017 年
图 3-30：杨振中、徐震、黄奎实施的“吞图项目”，2007-2012 年
3.2
图 3-31：蔡东东，《夜晚》装置，2019 年
图 3-32：肉身的启示--李枪个展，元美术馆，北京，2017 年
图 3-33：许毅博，《一》机械动力装置，2021 年
图 3-34：毛同强，《辨认负片》装置，2021 年
图 3-35：杨勇， “光空间” 个展，2010 年
图 3-36：傅百林，《潜影》，装置，2021 年
图 3-37：限像工作室的《回响》，2021 年
图 3-38：谢思聪，《你不能把它从我身上夺走 IV》，2015 年
图 3-39：刘成瑞，《悲伤》，2016 年
图 3-40：曹明浩和陈建军自 2015 年启动的“水系计划”
图 3-41：翟一涛的《沿河而行》项目，2018 年
图 3-42：赵峰和林惠义与科学家、鱼类专家和地方政府的合作项目，2017 年
图 3-43：王翰林，《内啡肽的南瓜》，2019 年
图 3-44：张晋与科学家合作作品
图 3-45：易连，《痴人说梦》，2010 年
图 3-46：罗娴，《梦境》，2014 年
图 3-47：严俊雄，“你好 你好吗”项目中的摄影工作坊，2021 年
图 3-48：费俊与徐承阳、刘正奎合作，《情感几何 2.0》，2019 年
图 3-49：黎朗《1974：图像、文本与记忆》，2017 年
图 3-50：董宇翔，《37 张 1932 年至 1945 年期间周卫国的照片 I》,2015 年
图 3-51：何博许雷合作的《自拍者：尺笺传影》，2016 年
图 3-52：黄紫白，《蒋志伟日记》，2009 年
图 3-53：汪莹莹，《洄游之旅》，2019 年
图 3-54：魏壁，系列作品《梦溪》，2011 年
图 3-55：储楚，物非物系列，2016 年
图 3-56：李舜，《格物致知》，尺寸可变，2017 年

图 3-57：鸟头，辛弃疾《丑奴儿》，200x195 厘米，2011 年，香格纳画廊
3.3
图 3-58：2003 年广东美术馆举办的《中国人本：纪实在当代》展览
图 3-59：2009 年广州国际摄影双年展
图 3-60：2017 年广州影像三年展
图 3-61：“中国摄影四十年——艰巨历程”展览，1988 年
图 3-62：2016 年中国美术馆馆藏展览
图 3-63：摄影术传入至今的中国摄影书写暨中国美术学院美术馆摄影部成立特展，2017 年
图 3-64：连州摄影博物馆
图 3-65：詹姆斯·特瑞尔，上海龙美术馆，《全域装置（香格里拉-穿越山巅》，2017 年
图 3-66：第二届山水 2010：H20 展，王功新，《雨，或水》，2010 年
图 3-67：“无界-无限 ”展览，马良作品赛博朋克装置，2023 年
图 3-68：2017 年的丽水摄影节《移山止水》现场
图 3-69：2017 年的丽水摄影节《移山止水》现场
图 3-70：2017 年的丽水摄影节《移山止水》现场
图 3-71：第三届影像西湖艺术现场展览，2022 年
图 3-72：张晓，《苹果》，现场，2020 年
图 3-73：第三届影像西湖艺术现场展览，2022 年
图 3-74：2020 年丽水摄影展览现场
图 3-75：2017 年连州国际摄影节展览现场
图 3-76：2017 平遥摄影节，《上海弄堂》，实景搭建
图 3-77：2016 年平遥国际摄影节展览现场
图 3-78：2019 年连州国际摄影节现场
图 3-79：2015 上海影像博览会
图 3-80：2015 上海西岸艺术与设计博览会
图 3-81：吴佳林，《中国山里人》，1996 年休斯顿 FotoFest 国际摄影节
图 3-82：曹明浩与陈建军，第十五届卡塞尔文献展上《水系避难所#3》，2022 年
图 3-83：陆扬，第 56 届威尼斯双年展中国馆中的影像作品《移动神佛》，2015 年
图 3-84：费俊，威尼斯双年展 《睿-寻》，2019 年
图 3-85：鸟头，2012 新摄影，纽约现代艺术博物馆
图 3-86：《城市中的隐形人》，刘勃麟，莫斯科多媒体艺术博物馆展出，2012 年

图 3-87：鸟头，2012 新摄影，纽约现代艺术博物馆
图 3-88：张培力，《吃》纽约现代艺术博物馆，1998 年
图 3-89：洪浩，《我的东西 5》，纽约现代艺术博物馆，2002 年
图 3-90：《想象荷兰》，《想象中国》展览海报，2020 年，2022 年
图 3-91：影像西湖艺术现场展览海报，2016 年，2019 年，2022 年
3.4
图 3-92： Beeple ，《每一天：最初的 5000 天》，2021 年
图 3-93：徐冠宇，《暂时存在的家》，2020 年
3.5
图 3-94：王之纲，《骷髅幻戏图》，2020 年
图 3-95：王功新，《旁观者》，2020 年
图 3-96：郑达，《感知游戏》互动装置，2022 年
图 3-97：沈凌昊，《时间的影子》，2018 年
图 3-98：费俊，《水曰》，2021 年
图 3-99：祁震，陨石(互动装置)，2020 年
图 3-100：吴俊勇，《蜘蛛的圆周》，2018 年
图 3-101：高世强，《山水：云山六章》，2019 年
图 3-102：胡介鸣，《一分钟的一百年》，2014 年
图 3-103：鸟头，欢迎回到鸟头的世界，影像装置作品《有风》北京 2018，香格纳画廊
图 3-104：通过 VR 回到人类史上首届摄影展
图 3-105：王志鸥，《PROTOTYPE-1》，2020 年
图 3-106：陈抱阳，仿生人会梦见电子奶牛吗？，2021 年
图 3-107：lab 空间展览，2019 年
图 3-108：收藏的大量图像进行 3D 可视化处理，2015 年
图 3-109：2022 年天津美术学院毕业作品在线展。
图 3-110：托马斯-鲁夫，阿尔勒摄影节展览
图 3-111：张恩利，《头发》，混合媒介拼贴画，2014 年
图 3-112：巴勃罗-苏莱塔-扎拉作品展览，丽水国际摄影节，2015 年
图 3-113：梁半，《黄昏漫步》，2016 年
图 3-114：周子杰，《补阙-拟石》3D 图像/摄影灯箱装置，2022 年
图 3-115：汪以梵、杨灵、陈伟剩、郑潇雨，《记忆潮汐》，展览现场。2023

图 3-116：虞青琳，周彤，侯璨，倾听内心，2024 中国美术学院视觉传达设计毕业作品

图 3-117：张苇如，张婕，今之六艺，2024 中国美术学院视觉传达设计毕业作品

图 3-118：黄祺译，《我们栖居海市蜃楼》，2024 年中央美术学院毕业作品

图 3-119：周昉，《仙儿》，2024 年中央美术学院毕业作品

图 3-120：束谷一楠，《纸媒变迁》，北京服装学院《时尚摄影》课程作业

图 3-121：周洲，《数字矩阵》北京服装学院《时尚摄影》课程作业

图 3-122：刘派，《墨影别史》，2024 硕士毕业作品，ai 技术

图 3-123：范慧欣，《唯有孤独恒常如新》，上海理工大学视觉传达设计，2021 年

图 3-124：王略，《虚构的摄影史》（合成摄影），2023 年

图 3-125：海杰，ai 作品，2023 年

ГЛАВА1. Художественные инновации конца XX - начала XXI века и их влияние на современную китайскую фотографию

Параграф 1.1

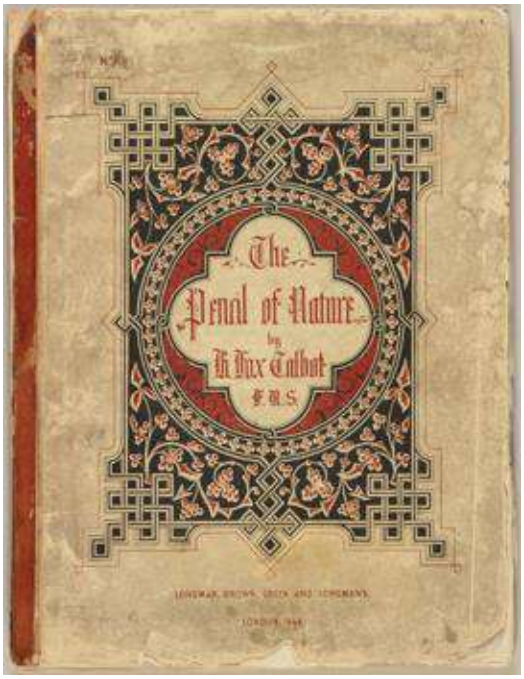



Рис.1-1: У.Г.Ф. Тальбот, Карандаш природы，1844 г.
威廉・亨利・福克斯・塔尔博特，《自然之笔》，1844 年




Рис.1-2：Чжэн Чуня (郑淳)Альбом сливовых деревьев павильона Чжубо, 1842г. Слово «фотография» впервые появилось.
郑淳，竹波轩梅册，1842 年



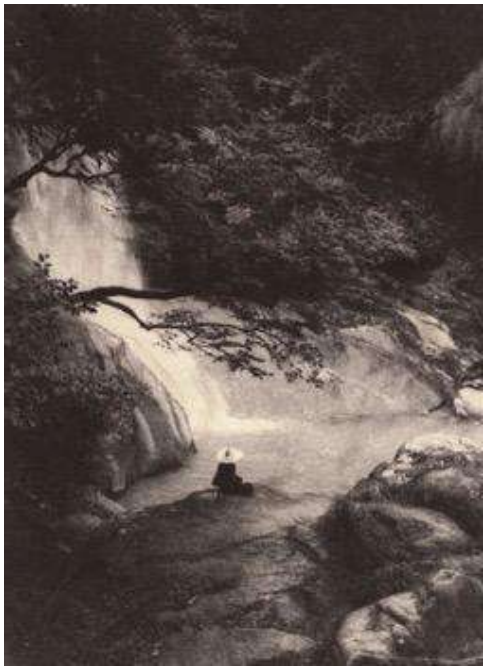
Рис.1-3：Андре-Адольф-Эжен Дисдери ，портретная фотография，1862г.
安德烈-阿道夫-尤金-迪斯德里，肖像照片，1862 年



Рис.1-4：Луи Легран，Сад Сучжоу，1857 - 1859
路易-勒格朗，苏州园林，1857 至 1859 年间



Рис.1-5：Г.П.Робинсон, «Сон», 1867 г.
亨利·佩奇·鲁滨逊，弥留，1867 年



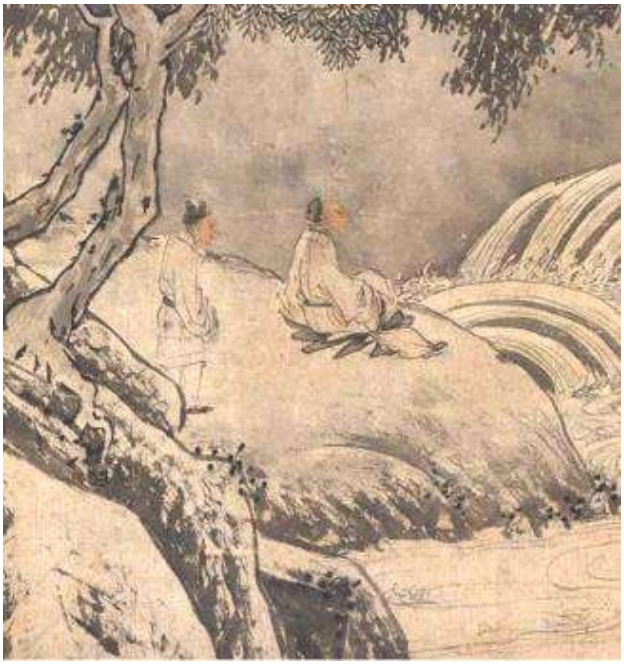


Рис.1-6：Ланг Цзиншань(郎静山), «Звучание волн»), 1930г.
郎静山《听涛图》，1930 年
Рис.1-7：Тан Инь(唐寅),«Ливень», династия Мин
唐寅《观瀑图》，明代



Рис.1-8: Лю Баньнун（刘半农）, Тень полуреки，1930г.
刘半农，半江帆影，1930 年



Рис.1-9: Ло Бонянь（骆伯年）, Тень от колонны, серебряно-солевая бумажная основа, 10,7 см x 10,7 см, 1935 г.
骆伯年，《栏影》，银盐纸底，10.7 x 10.7 厘米，1935 年



Рис.1-10：Оскар Густав Рейландер, Два пути жизни, 41 x 76 см, фотомонтаж, 1857 г.
奥斯卡-古斯塔夫-雷兰德，《人生两条路》，41 x 76 厘米，摄影蒙太奇，1857 年



Рис.1-11: Лан Цзиншань(郎静山), Хребет озер и гор, 1984 г
郎静山，《湖光山色》，1984 年

Параграф 1.2



Рис.1-12: Альфред Штиглиц，Промежуточная палуба ,1907г.
阿尔弗雷德-斯蒂格利茨，《中间甲板》，1907 年



Рис.1-13:Август Зандер，Молодые фермеры (Jungbauern)， 1914 г.
奥古斯特-桑德，《青年农民》，1914 年




Рис.1-14: Плакат для выставки ««Кино и фотография»», 1929г.. Немецкий Веркбунд.
图 1-14: 1929 年 “电影与摄影 ”展览海报，德国文化宫



Рис.1-15: Антон Джулио и Артуро Брагалья, Изменение положения, 1911 г.
安东-朱利奥和阿图罗-布拉加利亚，《位置的变化》，1911 年



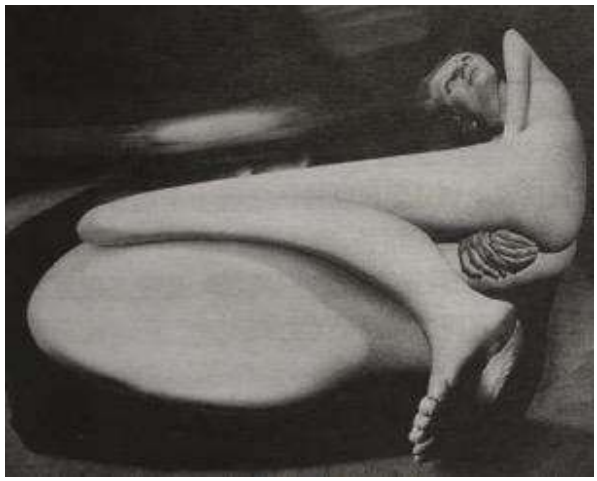


Рис. 1-16: Ман Рэй, Скрипка Ингла, 1924 г.
曼-雷，《英格尔的小提琴》，1924 年
Рис. 1-17:Андре Кортес, Метаморфозы человеческого тела, 1933 г.
安德烈-科尔特斯，《人体变形记》，1933 年





Рис. 1-18:Джон Хартфилд, Адольф, сверхчеловек: глотает золото и говорит жестью, 1932 г.
约翰-哈特菲尔德，《阿道夫，超人：吞金说锡》，1932 年
Рис. 1-19:Ханна Хёх, Разрез последней веймарской культурной эпохи пивных животов Германии, сделанный кухонным ножом Дада, 1919 г
汉娜-霍希，带着达达主义转盘在魏玛啤酒文化最后时代的德国旅行，1919 年





Рис. 1-20:Ласло Мохой-Надь, Фотографии тени, 1924г.
拉斯洛-莫霍利-纳吉，物影摄影，1924 年
Рис. 1-21:Густав Клуцис. Динамический город, 1919г.
古斯塔夫-克鲁齐斯 活力之城，1919 年。

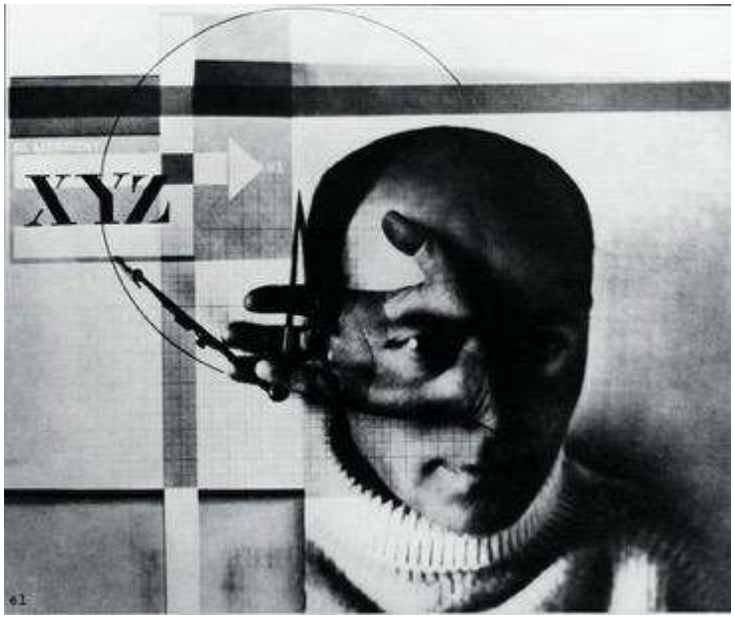



Рис. 1-22: Эль Лисицкий, Автопортрет (Конструктор). 1924г.
埃尔-利西茨基，《自画像》（建筑师），1924 年



Рис. 1-23: Александр Родченко. «МоГЭС». Москва, 1929г.
亚历山大-罗德琴科《莫斯科水电站》，1929 年



Рис. 1-24: Кансуке Ямамото, Моя комната с тонким воздухом, 1956 г.
山本宽介，《我的房间空气稀薄》，1956 年



Рис. 1-25: Киёси Коиши（Koishi Kiyoshi），1908 – 1957 г. 小石清作品，1908 - 1957 年



Рис. 1-26: Эжен Атже，Витрина магазина: Портной-манекенщик, 1910 г.;
в коллекции Джорджа Истмена Хауса, Рочестер, Нью-Йорк
尤金.阿特金，《商店橱窗：裁缝人体模特》，1910 年,
纽约罗切斯特乔治-伊斯曼之家收藏



Рис. 1-27: Пол Стрэнд, Уолл-стрит, Нью-Йорк, 1915 г,
保罗-斯特兰德，《纽约华尔街》，1915 年





Рис. 1-28: Эдвард Генри Уэстон, Капустный лист. 1931г. 爱德华-亨利-韦斯顿，《卷心菜叶》，1931 年

Рис. 1-29: Имоджен Каннингем, Цветок магнолии, 1925 г. 伊莫金-坎宁安，《玉兰花》，1925 年

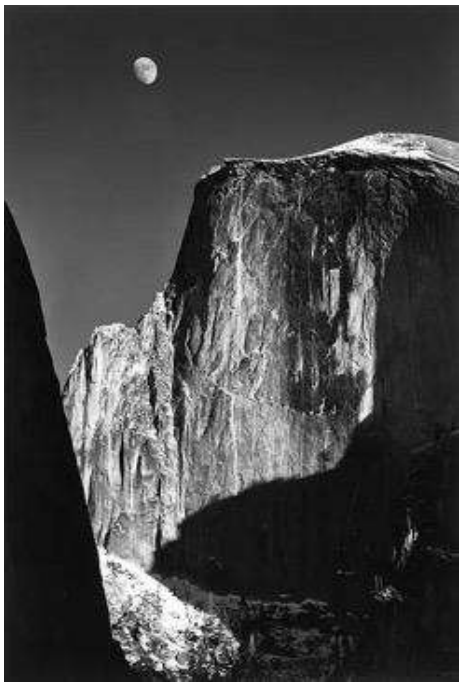


Рис. 1-30: Ансель Адамс, Луна и полукупол ，1960 г.
安塞尔-亚当斯，《月亮与半圆顶》，1960 年



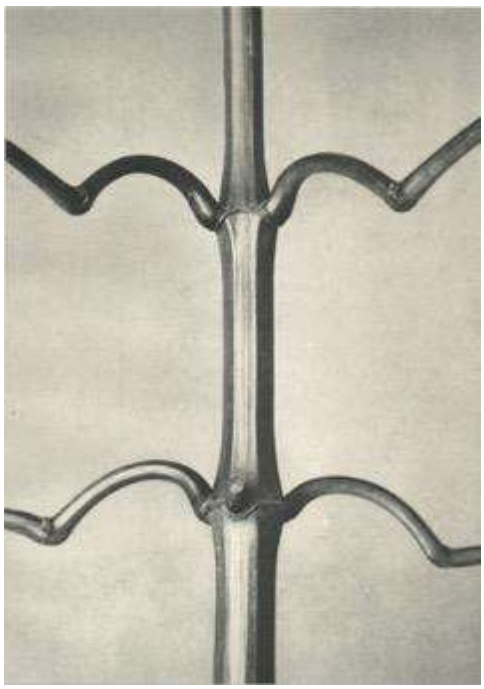


Рис. 1-31: Альберт Ренгер-Патч, Гравировка на меди，1927 г.
阿尔伯特 • 伦格-帕契，使用雕刻刀进行铜版雕刻的工作，1927 年
Рис. 1-32: Карл Блоссфельдт，Impatiens glandulifera，1928г.
卡尔-布洛斯费尔特，菩芨菜，1928 年

Параграф 1.3









рис. 1-33：Владимира Маяковского «Про это», Александр Родченко дизайн，1923 г. 弗拉基米尔-马雅可夫斯基的《关于这个》，亚历山大-罗德琴科设计，1923 年。

рис. 1-34：А.М.Родченко «Новый Леф», № 1. Обложка журнала. М., Госиздат. 1927г. Полиграфический оттиск. Музей личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина
亚历山大-罗德琴科《新 Lef》第一期.

Рис. 1-35：А.М.Родченко. В.Ф.Степанова，СССР на стройке № 12, 1935г.. ил. 42×29 см. страница из журнала.
亚历山大-罗德琴科《苏联建筑工地 12》，1935 年，42×29 厘米






Рис. 1-36:А.М.Родченко. «Ленгиз. Книги по всем отраслям знания». 1924г.
亚历山大-罗德琴科，1924 年列宁格勒分部的广告海报

Рис. 1-37: В.Ф.Степанова, Итоги первой пятилетки, 1932 г. (Государственный музей современной истории России, Москва) 瓦尔瓦拉.斯捷潘诺娃，《第一个五年计划的成果》海报，1932 年（莫斯科俄罗斯国家现代博物馆）




Рис. 1-38: Ласло Мохоли Надь, Динамика большого города（Dynamik der Gross-Stadt), Опубликовано в: Библиотека Баухауза, Книга 8, Художественная фотография
拉斯洛-莫霍利-纳吉，大都市的活力，刊载于：《包豪斯书库》第 8 册《艺术摄影》




Рис. 1-39: Джон Хартфильд. Опубликовано в ноябрьском номере журнала «Газета рабочих», 1935г., в которой высмеивался нацистский режим
约翰-哈特菲尔德作品发表在 1935 年 11 月号的《工人公报》上对纳粹政权进行了嘲讽




Рис. 1-40: Фотогазета, Китайский фотографический журнал, № 1, работа Ланг Цзиншаня «Две гаги». 1931 г.
《中国摄影杂志》第 1 期，郎静山的《双凫》，1931 年




Рис. 1-41: Обложка журнала Фотографический журнал, выпуск 3, 1922 г.
《摄影杂志》第 3 期杂志封面，1922 年

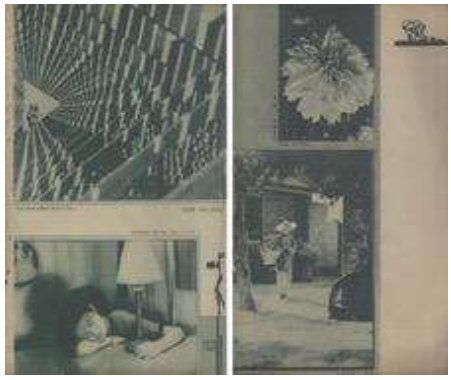


Рис. 1-42: Фотогазета «Ляньюй», 1933г.
《良友》摄影画报，1933 年



Рис. 1-43: Энди Уорхол, Банка с супом Campbell's, 1962 г.
安迪-沃霍尔，《金宝汤罐头》，1962 年

Параграф 1.4




Рис. 1-44: Уокер Эванс, Дом и рекламный щит в Атланте, 1936 г.
沃克-埃文斯，《亚特兰大的房屋和广告牌》，1936 年

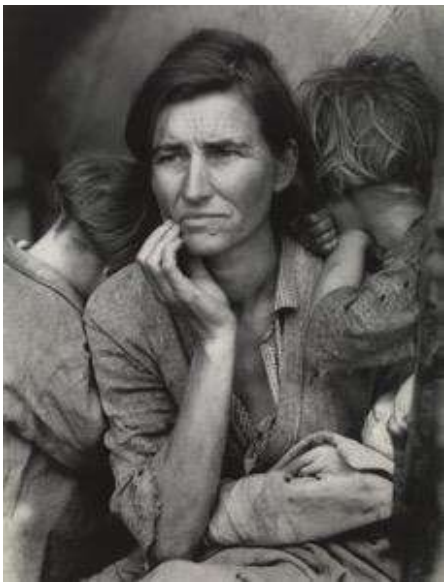


Рис.1- 45: Доротея Ланг, мать-мигрантка, Нипомо, Калифорния, 1935 г.多萝西娅-兰格，移民母亲，加利福尼亚州尼波摩，1935 年

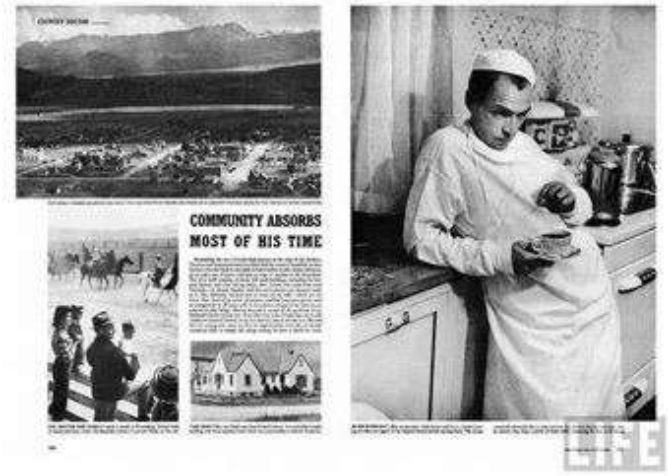



Рис. 1-46 ： Юджин Смит, сельский доктор, двойная страница, отчет журнала Life, март 1948 г.
尤金-史密斯，乡村医生，双页，《生活》杂志报道，1948 年 3 月

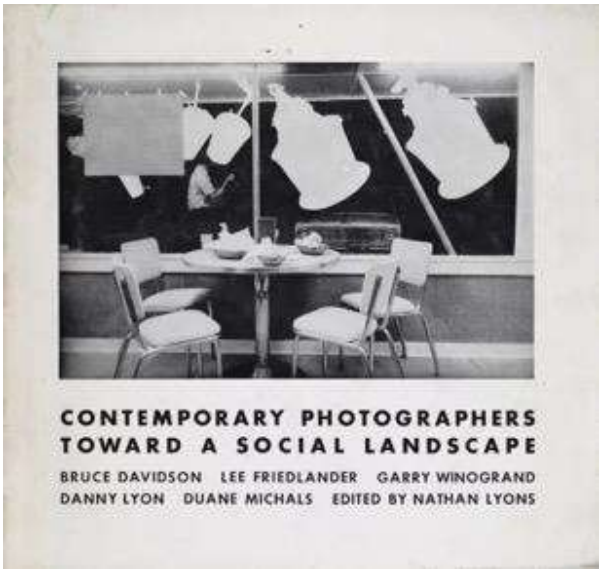


Рис. 1-47: Hiroshi Hamaya，Задний берег Японии，1954－1957гг.
滨谷浩，日本的后海岸，1954-1957 年





Рис. 1-48: Роберт Франк，Американцы，1958г.
罗伯特-弗兰克，《美国人》，1958 年
Рис. 1-49：Уильям Кляйн, Смотрите на оружие! «Нью-Йорк»., 1954г.
威廉-克莱因，《看看这些枪！》，《纽约》



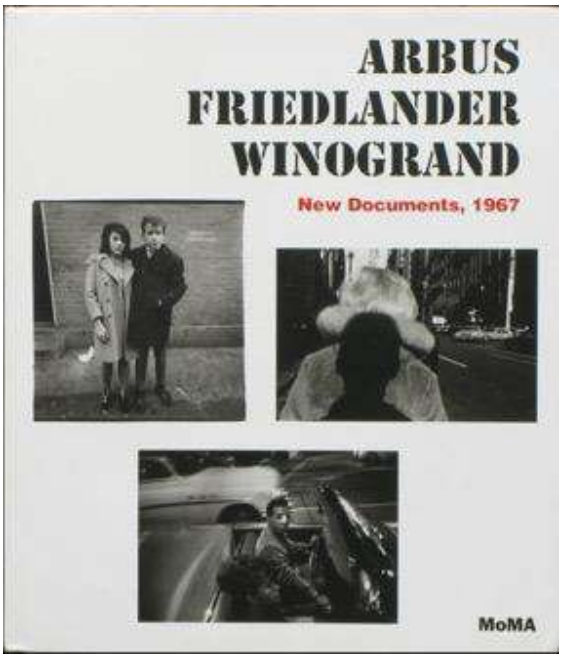




Рис. 1-50: Современные фотографы – к социальному ландшафту, 1966.г.
当代摄影：从风景到社会 , 1966 年
Рис. 1-51: 1967 году Музей современного искусства в Нью-Йорке организовал фотовыставку «Новая документалистика»,1967г. 1967 年，
纽约现代艺术博物馆举办的“新纪实“摄影展，1967 年

ГЛАВА 2 : Художественные инновации конца XX - начала XXI века и их влияние на современную китайскую фотографию

Параграф 2.1



Рис.2-1：Уильям Эгглстон, Красный потолок, 1973 г.
威廉-埃格莱斯顿，《红色天花板》，1973 年



Рис.2-2： Франко Фонтана, Базиликата，1987г.
佛朗哥-方塔纳，巴西利卡塔，1987 年




Рис.2-3：Стивен Шор, Необычные места, 1974 г.
斯蒂芬-肖尔，《不寻常的地方》，1974 年



Рис.2-4：Бернд-и-Хилла-Бехер，Каркасные дома, 1959-73 гг.
贝歇尔夫妇，框架结构房屋，1959-1973 年



Рис. 2-5: Нэн Голдин，Баллада о сексуальной зависимости, 1984 г.
南-戈尔丁，《性瘾民谣》，1984 年



Рис.2-6：Антони Мунтадас. Телевидение, 1981г.
安东尼-蒙塔达斯，电视，1981 年

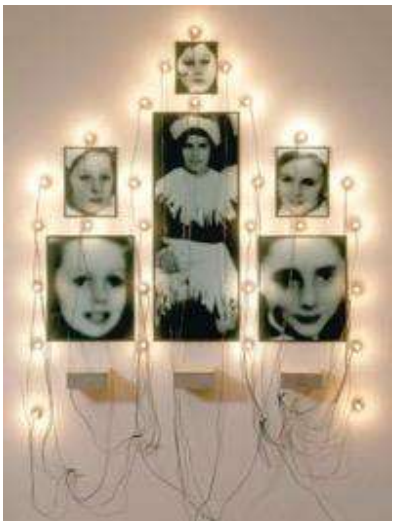


Рис.2-7：Кристиан Болтански, Монумент (Одесса), 1989-2003гг. 克里斯蒂安-博尔坦斯基，纪念碑（敖德萨），1989-2003 年

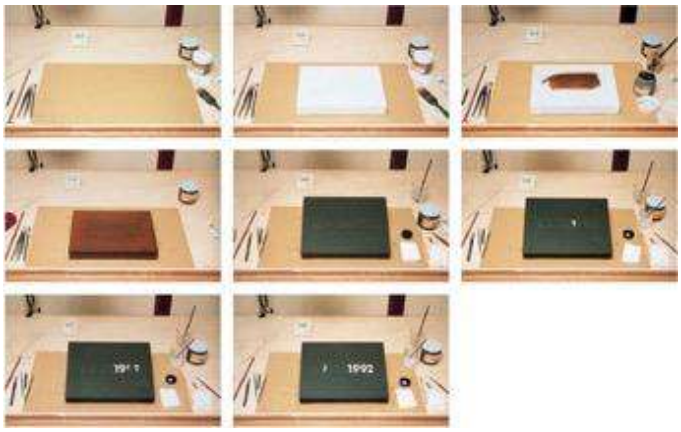


Рис. 2-8: Он Кавара，Восемь фотографий, документирующих создание работы Кавары «6 августа 1992 года», 1966-2013 гг.
河温原，“1992 年 8 月 6 日 ”制作过程的八张照片，1966-2013 年



Рис.2-9: Шерри Левин, После Уокера Эванса: 2, 1981г.
雪莉-莱文，沃克-埃文斯之后 2, 1981г.





Рис.2-10：С.Скоглунд，Ангелы и незнакомцы，1991г.
桑迪·斯各格兰德，《天使与陌生人》，1991 年
Рис.2-11: Бернар Фокон,Ночной банкет, 30 x 30 см, 1978 г.
贝尔纳-福孔，《夜宴》，30 x 30 厘米，1978 年

Параграф 2.2




Рис.2-12: Барбар Крюгер(США), Без названия (Я покупаю, поэтому я есть), 1987 г.
芭芭拉-克鲁格，《无题》，1987 年



Рис. 2-13: Ричард Принс (США),Без названия (ковбой), 1989 г.
理查德-普林斯（美国），《无题（牛仔）》，1989 年







Рис.2-14: Чжан Дали(张大力),Вторая история: Источник боевой мощи народа, 2003-2010 гг.
张大力，《第二历史：人民战斗力的源泉，2003-2010》。



Рис.2-15: Инь Сючжэнь(尹秀珍), Инь Сючжэнь, 1999г., Фотоинсталляция 尹秀珍，《尹秀珍》，1999 年，摄影装置



Рис.2-18: Лян Цзюхуэя(梁钜辉)Город, видеоинсталляция, 2002 г. 梁钜辉，《城市》，混合媒体装置 ，2002 年



Рис.2-16: Фен Менбо(冯梦波), Частная фотокнига, 1999 г. 冯梦波，《私人摄影集》，1999 年



Рис.2-19: Сунь Яньчу(孙彦初), Вымышленная коллекция, 112 страниц, 2016 г. 孙彦初，《虚构集》，112 页，2016 年



Рис.2-17:Чэнь Шаосянь（陈劭雄）,Уличную сцену, 2005 г.
陈劭雄的作品 《街景》，2005 年



Рис.2-20: Тан Цзинфэн(唐景锋),Королева, президент и я, 2010г., второе создани семейного альбома 唐景锋，《女王、总统和我》，2010 年，家庭相册第二次创作



Рис. 2-21: Джефф Уолл, Картине для женщин, 1979 г. 杰夫-沃尔，《女人像》，1979 年



Рис. 2-22: Ван Цинсун(王庆松), «Учитесь у меня.», 120x300 см, 2003 г. 王庆松，《跟我学》，120x300 厘米，2003 年



Рис. 2-23: Синди Шерман, Без названия，1981г. 辛迪-舍曼，《无题》，1981 年



Рис. 2-24: Лю Силинь(刘思麟), Лю Силинь ,2016 г. 刘思麟，《刘思麟》, 2016 年



Рис. 2-25: Фан Шунцан(范顺赞), Сколько времени реальность отдает мечтам, 2011 г. 范顺赞，《现实给了梦想多少时间》，2011 年



Рис. 2-26: Ли Чуаня(李川), «Семейном альбоме», 2005 г.李川，《家庭相册》，2005 年



Рис. 2-27: Хироси Сугимото, Театр, 1978 г.
杉本博司，《剧院》，1978 年

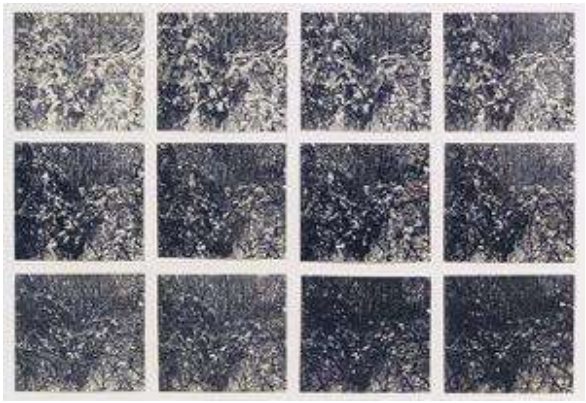


Рис. 2-28: Дуглас Хьюблер, Длительность и одновременность#11， 1969г. 道格拉斯-休伯勒，《连续事物》#11，1969 年




Рис. 2-29: Джейми Ливингстон, Фотографии года: 1979-1997гг. ,(6697 изображений)
杰米-利文斯顿，岁月的照片：1979-1997. ,(6697 图片)



Рис. 2-30：Цзяо цзянь(矫健)，1x24 (8x10inx24), 2019г. 矫健，1x24 (8x10inx24)，2019 年

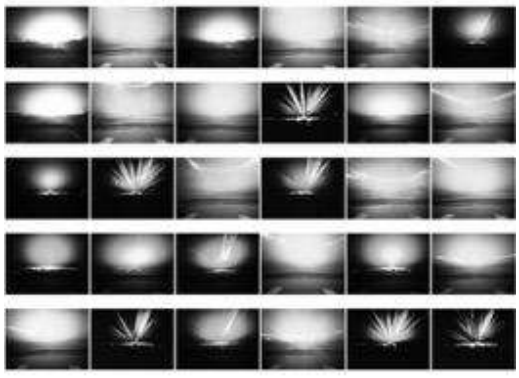


Рис. 2-31: Шао Далан(邵大浪) , Часто возвращаясь, фотография пинхол 4x5 дюймов, 2014 г.
邵大浪《往往返返》，4x5 英寸针孔摄影，2014 年



Рис.2-32：Майкл Весели, Процесс реконструкции в Музее современного искусства, Нью-Йорк, 2001-2003 гг. 迈克尔-韦斯利，《纽约现代艺术博物馆的重建过程》，2001–2003 年



Рис. 2-33: Фу Юнцзюнь (傅拥军), Дерево у западного озера, 2009 г. 傅拥军《西湖边的树》，2009 年

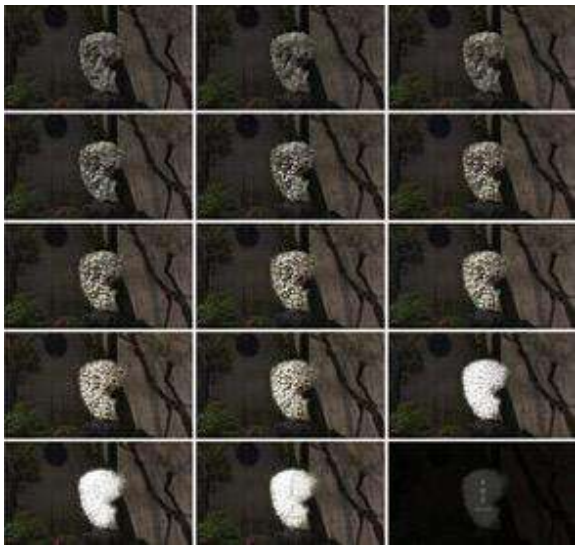


Рис. 2-34: Гуань Хуайбинь（管怀宾）, Каменный свет, 2010 г. 管怀宾 《石光》，2010 年



Рис.2-35: Томоко Савада ,Школьные дни, 2004 г. 泽田智子，《学生时代》 2004 年



Рис.2-36: Хай Бо(海波),Они, 1997 г. 海波，《他们》，1997 年



Рис.2-37:Хироси Сугимото, Море, 1980г. 杉本博司，《海》，1980 年



Рис.2-38: Чэнь Цзинань(陈吉楠) «Время падающей воды», 2011 г. 陈吉楠《落水时空》，2011 年

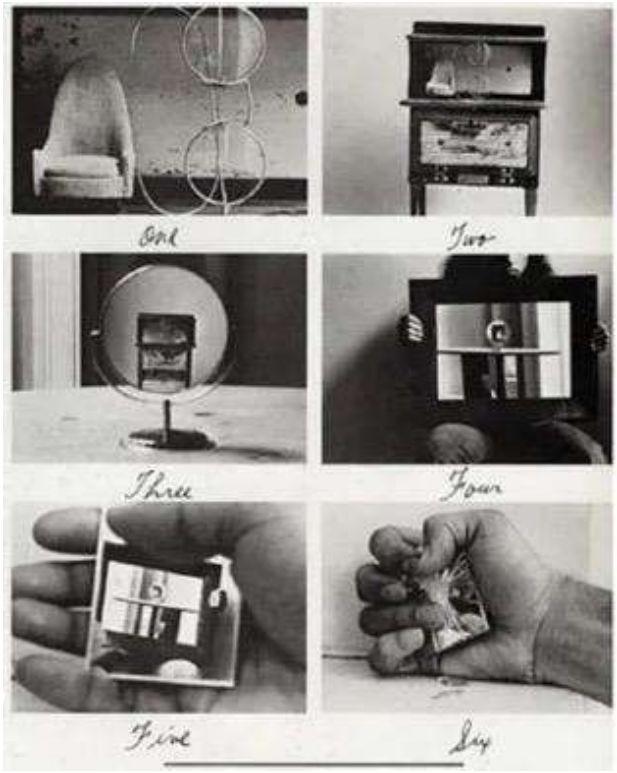



Рис. 2-39: Дуэйн Майклс, Странные вещи, 1973 г.
杜安-迈克尔斯，《奇异的事物》，1973 年



Рис. 2-40: Чжу Ланьцин（朱岚清），Обратное путешествие， 2013г.
朱岚清，《负向的旅程》，2013 年



Рис.2-41: Цзинь Сянъи(金向怡)，Изгнание и возвращение，2017г.
金向怡《归来的流亡》，2017 年



Рис. 2-42: Чжоу Янь(周仰), Долгое прощание, 2010-2013 гг.
周仰《漫长的告别》，2010-2013 年

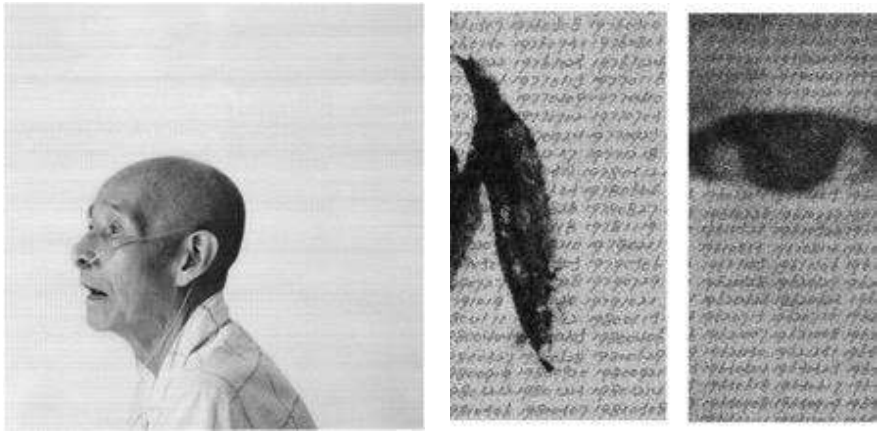


Рис.2-43: Лй Ланг (黎朗),Отец: 30219,Портфолио，2020г.
黎朗，《父亲》，2020 年

Параграф 2.3



Рис. 2-44: Лукас Самарас, Автополяроид,селфи с камерой Polaroid, 1969 г.
卢卡斯-萨马拉斯，用宝丽来相机自拍，1969 年



Рис. 2-45: Марина Абрамович, «Искусство должно быть прекрасным, художник должен быть прекрасным», 1975-2010гг.
玛丽娜-阿布拉莫维奇，《艺术应该是美丽的，艺术家应该是美丽的》，1975-2010 年



Рис. 2-46: Линь Цзяхуа(林嘉华), Вхождение в историю искусства – световая проекция, перфоманс-арт 1988 г.
林嘉华，《进入美术史——幻灯活动》，1988 年，行为艺术，1998 年



Рис. 2-47: Добавляя метр к безымянной горе, фотографии: Лв Нань, 1995, перфоманс-арт，为无名山增高一米，1995 年，行为艺术，李楠拍摄

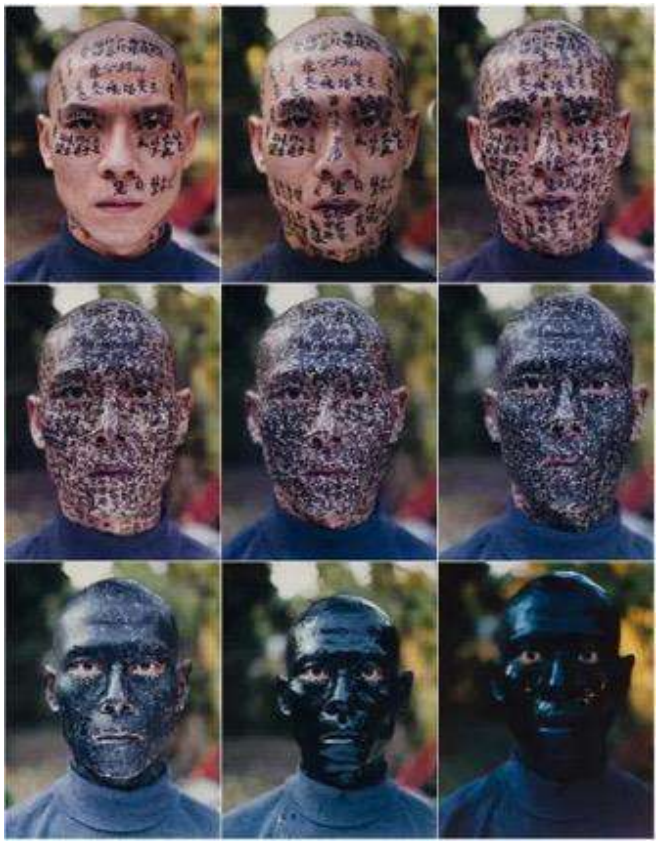


Рис. 2-48: Чжан Хуаня(张洹)，Генеалогия2001, 2001г.
张洹《家谱，2001》，2001 年



Рис. 2-49: Хэ Чэнъяо(何成瑶), 99 игл, 2002 г. 何成瑶，《99 针》，2002 年



Рис. 2-50: Чена Чжэ(陈哲), Несносные, 2014 г.陈哲，《可承受的》，2014 年



Рис. 2-51: Ху Вейи( 胡为一), «Я молча жду, когда свет пройдет сквозь мое тело», 2014 г
胡为一，《我静静地等待光从身体穿过》，2014 年



Рис. 2-52: Лян Сю(良秀) ,2017 г.
良秀作品，2017 年



Рис. 2-53: Жэня Хан(任航), Без названия, 2012 г.
任航，无题，2012 年



Рис. 2-54: Франческа Вудман ,《Самообман №6, Рим, Италия》, 1978 г.
弗朗西斯卡-伍德曼，《我藏好了 6，意大利罗马》，1978 年



Рис. 2-55: Цзяо Цзянь（矫健）, «Заполнение пустот», 2005-2010 гг.
矫健，《填补空白》，2005-2010 年



Рис. 2-56: Лю Болин(刘勃麟), Нью-Йоркский камуфляж № 3 - Новый журнал , 2011 г.
刘勃麟，《城市迷彩 3》，2011 年



Рис.2-57: Юань Дунпин(袁东平), китайские психиатрические пациенты, 1996 г.
袁东平，《中国精神病患者》，1996 年



Рис.2-58: Диана Арбус, Без названия (6), 1970-1971гг.
黛安-阿勃丝，《无题（6）》，1970-1971 年



Рис.2-59: Джоэл-Питер Уиткин, Натюрморт, 1993 г.
乔尔-彼得-维特金《静物》，1993 年



Рис.2-60: Цзян Чжи(蒋志), Предмет в ящике,1997 г.
蒋志，《屉中物》，1997 年

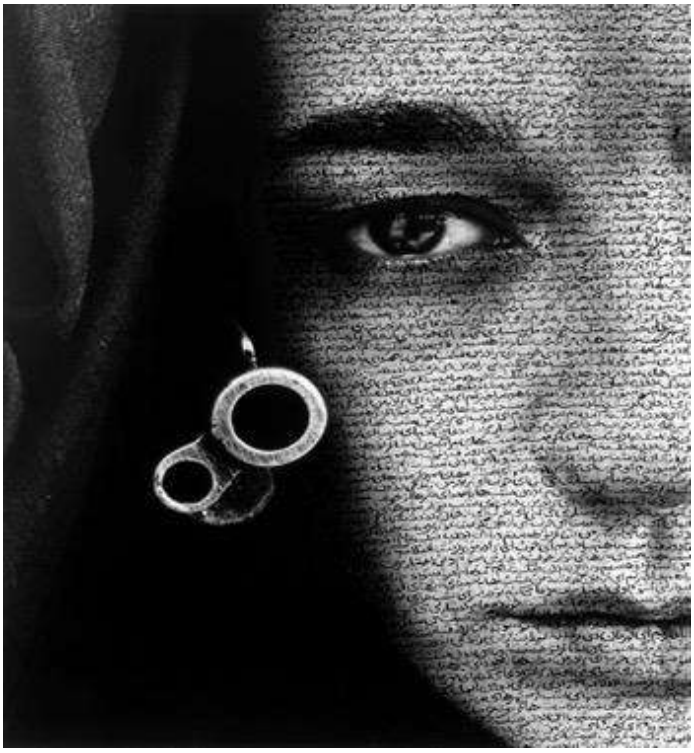


Рис. 2-61: Ширин Нешат ,Женщины Аллаха,, 1997г.
希林-内沙特《真主的女人》，1997 年

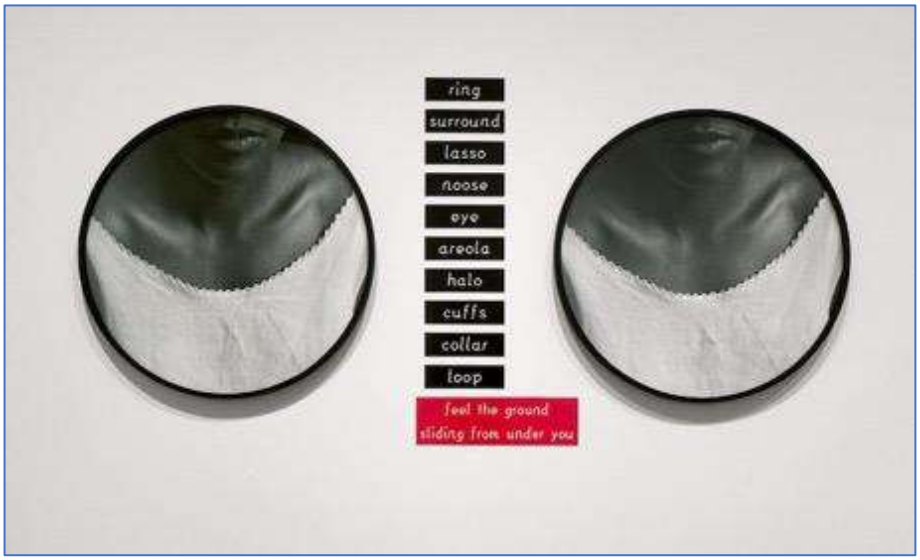



Рис. 2-62: Шади Гадириан,, Без названия (два выреза), 1989 г.
莎迪·加迪里安，无题（两刀），1989 年



Рис. 2-63: Лю Чжэн(刘铮), часть серии «Национальные», 1997-2004 гг.
刘铮，《国人》系列，1997-2004 年



Рис.2-64: Ван Ниндэ（王宁德）, серия №25 «Один день», 1999-2009 гг.
王宁德，《某一天》，1999-2009 年



Рис. 2-65: Ли Чжэндэ（李政德), Новые национальные ,2014 г.
李政德，《新国人》，2014 年



Рис. 2-66: Фэн Ли 冯立, Белые ночи, 2015 г.
冯立，《白夜》，2015 年



Рис. 2-67: Кейсуке Араки, без названия, 38 x 47,7 см, 1989 г.
荒木经惟，无题，38 x 47.7 厘米，1989 年



Рис.2-68: Чжан Хайэр, Каролина Грильо у зеркала, Париж, 1998г.
张海儿，《依镜的卡洛林娜·格里约》，巴黎，1998 年



Рис. 2-69: Луо Янг（罗洋）, Девочки, 2019 г.
罗洋, 女孩，2019 年



Рис. 2-70：Луо Янг（罗洋）,выставки《Неопределенное》- «Молодежь»，Галерея A2Z, Париж, 2021 г.
罗洋，《不确定》展览现场--《青春》，A2Z 画廊，巴黎，2021 年



Рис. 2-71: Рэй Цезарь, Исцеляющий свет, 2003 г., цифровое 3D-искусство, 61 x 46 см.
雷-凯撒，《治愈之光》，2003 年，三维数字艺术，61 x 46 厘米



Рис. 2-73:Лу Ян（陆杨）, Движущиеся боги и будды, 2015 г.
陆杨，《移动的神佛》，2015 年



Рис. 2-72: Мяо Сяочунь（缪晓春）, Страшный суд 2006 г. 缪晓春，《虚拟最后的审判》，2006 年



Рис. 2-74:Ху Шуай（胡帅）, цифровое художественное изображение «Острова», 2021 г.
胡帅，《岛 》的数字艺术图像，2021 年

Параграф 2.4



Рис. 2-75：Александр Родченко Пожарная лестница, 1925г.
https://alexanderrodchenko.tilda.ws/
亚历山大-罗德琴科，火灾逃生，1925 年



Рис. 2-76：Александр Родченко, Девушка с «Лейкой», 1934г.
亚历山大-罗德琴科，《带 “徕卡 ”的女孩》，1934 年



Рис. 2-77: Хун Хао（洪浩）, Моя вещь№1, отсканированный коллаж, 2001 г.
洪浩-，《我的东西 #1》，扫描拼贴，2001 年



Рис.2-78: Цзинь Яньань (金亚楠), Четыре угла музея, 2015 г.
金亚楠，《博物馆的四个角落》，2015 年




Рис. 2-79: Дэвид Хокни, Шоссе грушевых цветов，1986 г.
大卫-霍克尼，《梨花公路》，1986 年



Рис. 2-80: Томас Келлнер, Париж, Эйфелева башня, 1997 г.
托马斯-凯尔纳，《巴黎，埃菲尔铁塔》，1997 年



Рис. 2-81: Луо Юнцзинь（罗永进），Барабанная башня, 2016
罗永进, 鼓楼, 2016 年



Рис. 2-82: Шао Вэньхуан (邵文欢)，Тень. Тридцать квадратов, 2016-2017 гг.
邵文欢，《遮影：三十方》，2016-2017



Рис. 2-83: Птичья голова, 2021-Мозаика-06，2021г.
鸟头，《马赛克》，2021 年



Рис. 2-84：Цзяо Цзянь（矫健), Солнечное затмение, 3600x1000 см, 1988 г.
矫健，《日蚀》，1988 年

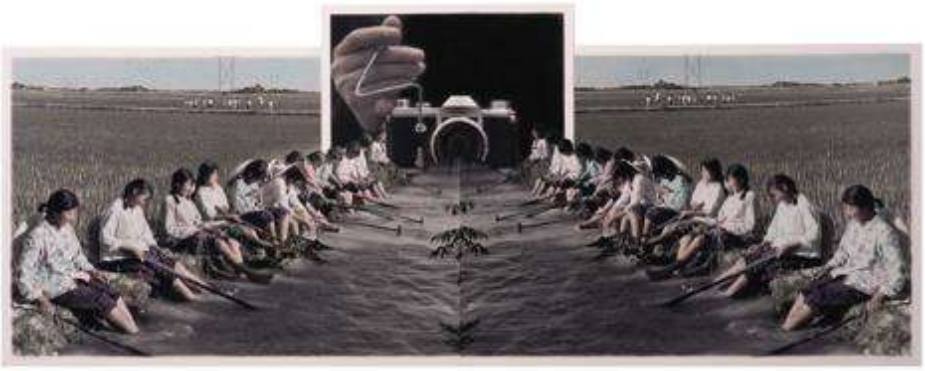


Рис. 2-85: Цай Дундун(蔡东东), Фотоигра，2010г.
蔡东东，《照片游戏》，2010 年

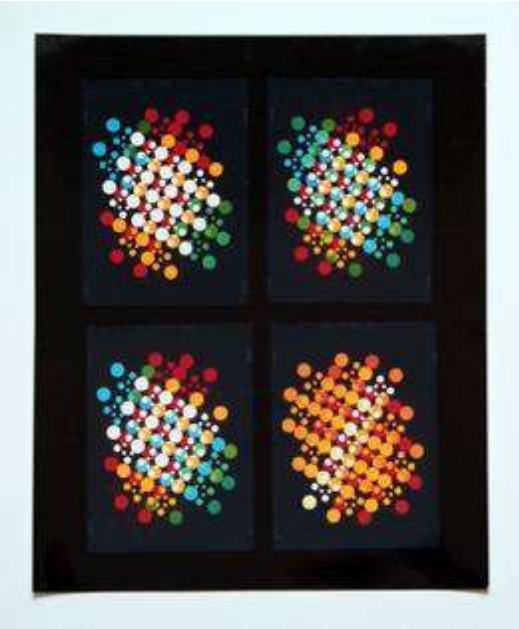


Рис. 2-86: Готфрид Егер, Многослойная оптика, четыре вариации серии 4.21, 1973г.
戈特弗里德-耶格尔，《多层光学》，4.21 系列的四种变体，1973 年



Рис. 2-87: Карл-Мартин Хольцхаузер, Рисование светом,1971 г.
卡尔-马丁-霍尔茨豪泽，《光绘》，1971 年

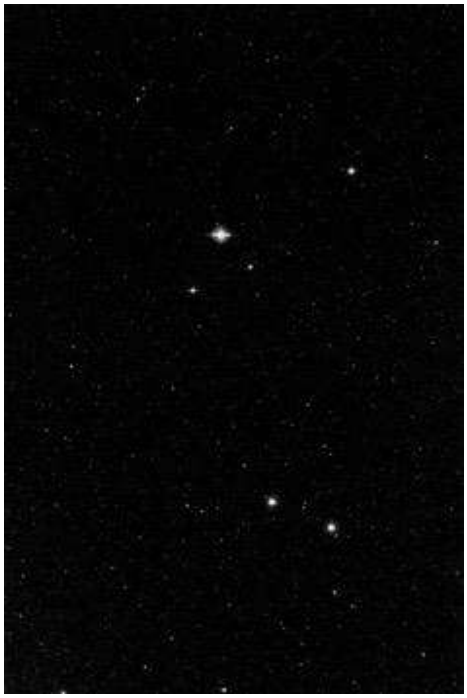


Рис. 2-88: Томаса Руффа, Звездная ночь, 1989 – 1992г.
托马斯-鲁夫的《星空》，1989 - 1992 年

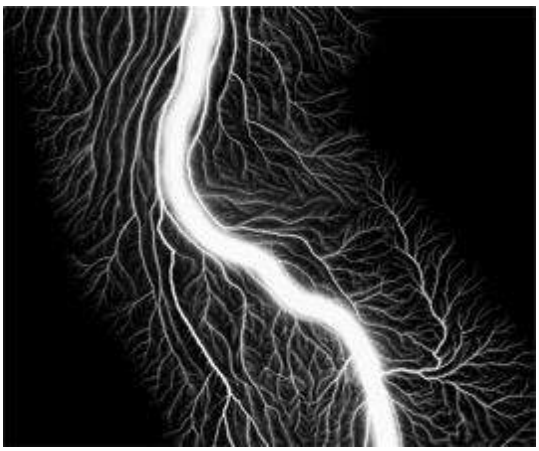


Рис. 2-89: Хироси Сугимото，Частичное изображение картины ，Lightning Fields Composed 012, 2009г.
杉本博司，《雷电场 012》局部图像，2009 年

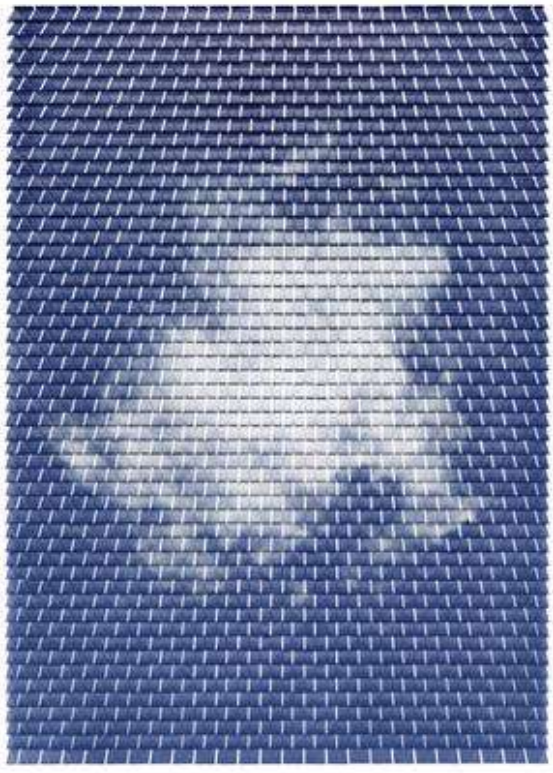


Рис. 2-90: Ванг Нинде(王宁德), Формы света/Поляризованное облако №3,смешанный, 2014 г.
王宁德，光的形状/云 #3，混合，2014 年

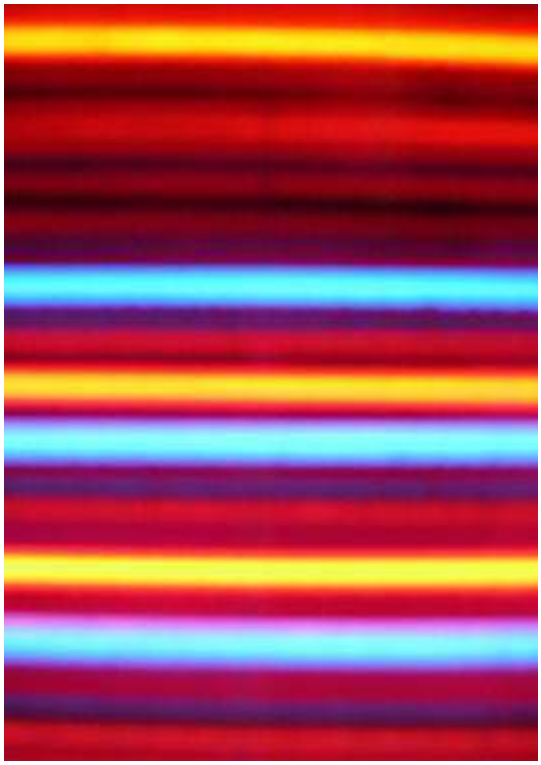


Рис. 2-91: Фэн Яня (封岩), Психоделический бамбук-03, 120x90 см, 2009 г.
封岩《迷幻竹-03》，120x90 厘米，2009 年



Рис. 2-92: Сунь Ляо(孙略), Воображаемое изображение в паузе, 2014 г.
孙略，《停顿中的虚像》，2014 年

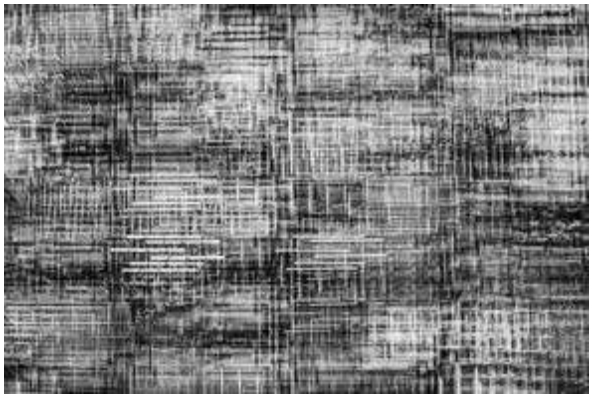


Рис. 2-93: Ли Хао(李浩), Повторяющиеся механизмы, 2013г.
李浩，《重复机制》，2013 年



Рис. 2-94: Чжан Дали, Шеврон, 2011, синее дубление
张大力，车夫，2011 年，蓝晒

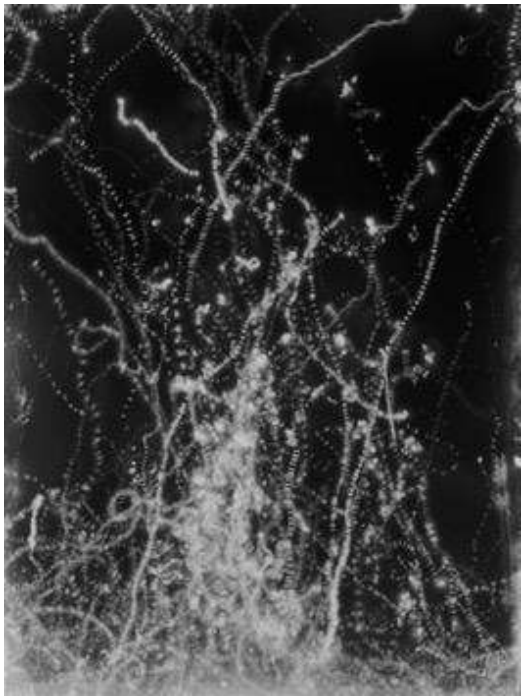


Рис. 2-95: Цзян Пэнъи(蒋鹏奕)，Темная любовь 7'51"，2013г.
蒋鹏奕，《《幽暗之爱 7'51'》，2013 年

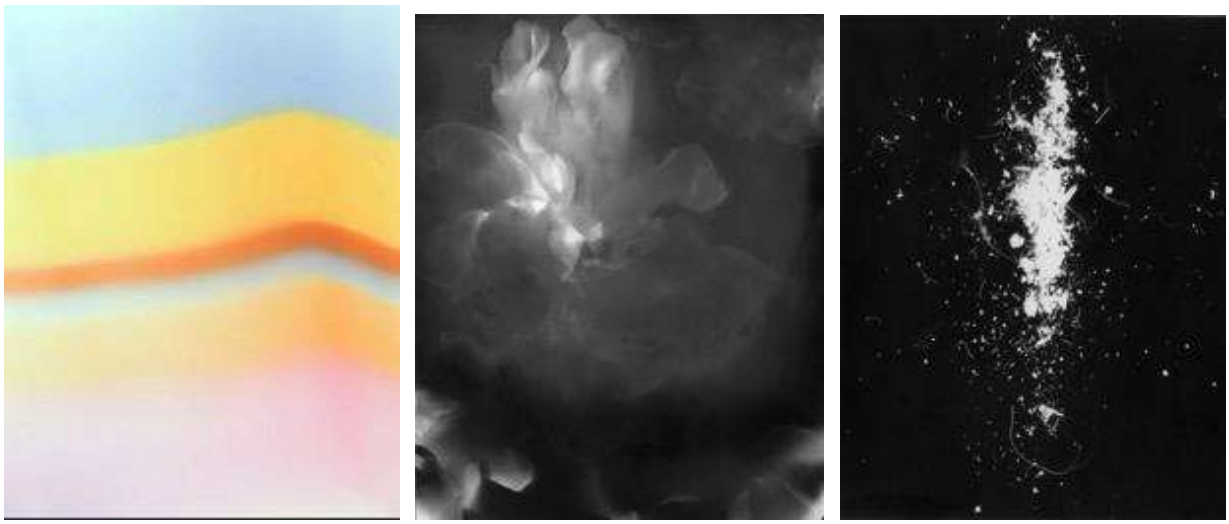


Рис. 2-96：Цзян Пэнъи(蒋鹏奕) Интимность № 8, коллекционная струйная печать. 2014г.
蒋鹏奕《亲密》#8，收藏级喷墨打印作品。2014 年
Рис. 2-97: Чжоу Иньинь（周莹莹），Конфетти, замаскированные под «цветы»，2014г.
周莹莹，《伪装成 “花朵 ”的彩纸》，2014 年
Рис. 2-98: Ли Яньцзюнь（李雁军）, Объект-фотография，Рост света, ,2014г.
李雁军, 光的生长,物像摄影，2014 年

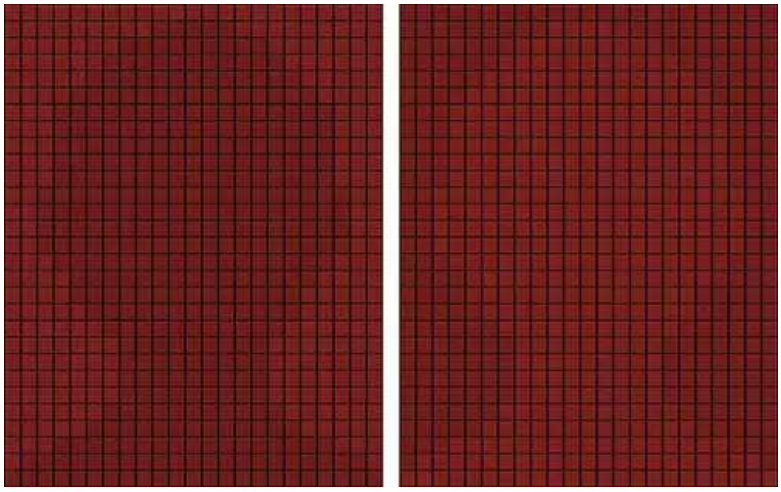


Рис. 2-99：Тан Сяньин（唐咸英），
Красный ковер III - Мое удостоверение личности фото No1, 140x180 см, 2015 г.
唐咸英，《红地毯 III--我的证件照 No1》，140x180 厘米，2015 年



Рис. 2-100: Чэнь Вэй（陈维），
Дерево, 187,5 X 150 см., 2016 г.
陈维，《树》，187.5 X 150 厘米，2016 年

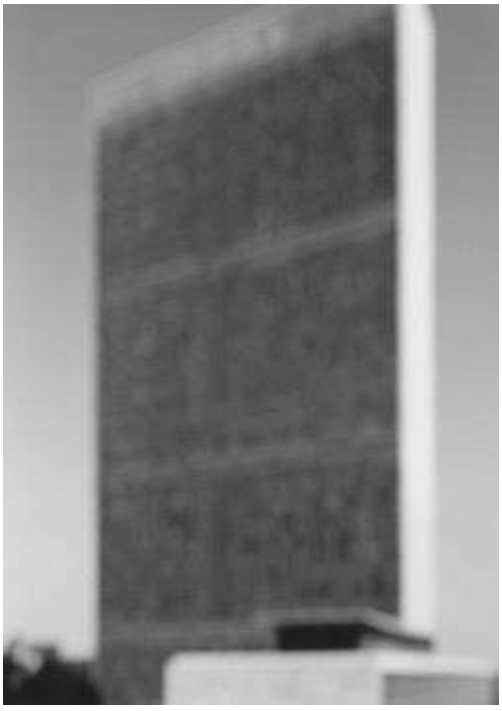


Рис. 2-101: Хироши Сугимото ,Архитектура，1997г.
杉本博司，《建筑》，1997 年

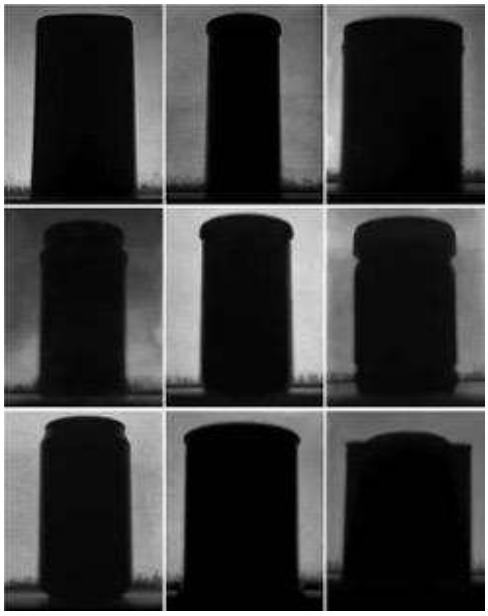


Рис. 2-102: Чу Чу（储楚）, серия «Вещи не вещи – контейнеры», фотография с серебряной солью, 2007-2008 гг.
储楚，《物非物——容器》，银盐照片，150X180 厘米，，2007-2008 年

Рис. 2-103: Ли Сун 李舜）, Не вещи –контейнеры ,2015 г.
李舜，《白纸》，2015 年



Рис. 2-104: Вольфганг Тильманс，Бумажные капли, 2006г.
沃尔夫冈-蒂尔曼斯，《纸》，2006 年

Параграф 2.5




Рис. 2-105: Цзэн Хань（曾翰）, Ультра Китай Реал 52 Здание Нефритового Императора в Фэнду, Чунцин 2006 г.
Ультра Китай Реал 02 Здание CCTV после пожара в Пекине 2009 г.
曾翰，《超真实中国 52 ： 重庆丰都玉皇楼》，
2006 年，《超真实中国-2 ： 北京中央电视台大楼火灾后》， 2009 年




Рис. 2-106: Чжэн Чжиюань（郑智渊）, Лица Шанхая, 2005 г.
郑智渊，《上海面孔》，2005 年
Рис.2-107: Стивен Шор, Американские облики-К югу от Кламат Фоллс, 1973 г.
史蒂芬-肖尔，《美国风貌--克拉玛斯瀑布以南》，1973 年



Рис. 2-108 Янь Чанцзян（颜长江）, Три ущелья реки Янцзы№ 12, 2004 г.

颜长江，《长江三峡 12》，2004 年



Рис. 2-110: Луо Даня（骆丹）, «Национальное шоссе 318» 2008 г.

骆丹，《318 国道》,2008 年



Рис. 2-109: Чжан Сяо（张晓）, береговая линия ，2009-2013гг.

张晓，《海岸线》系列，2009-2013 年



Рис. 2-111: Чень Жунхуэй (陈荣辉), часть серии проектов «Пустой город», 2016-2019 гг.

陈荣辉，《空城计》系列之一，2016-2019 年



Рис.2-112: Чжан Кечуная(张克纯) ,Бейлиу Живи и дай жить, 2013 г.
张克纯，《北流活活》，2013 年





Рис.2-113: Ду Цзы (杜子) «Шрамы», 2013 г. 杜子，《伤痕》，2013 年
Рис. 2-114: Го Гочжу(郭国柱), Проточный сад №02 - 122°82′E 30°72′N, 2015 г.
郭国柱，《流园 02 号 - 122°82′E 30°72′N》，2015 年

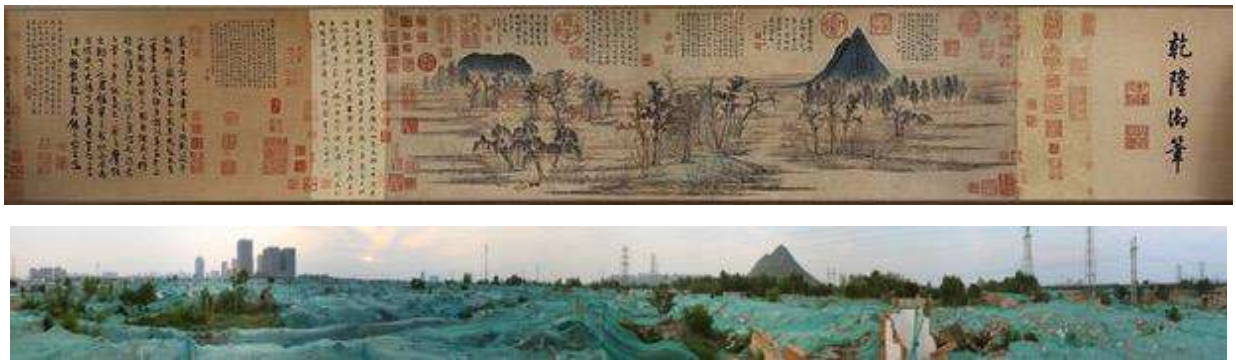


Рис.2-115:Цзэн Хань（曾翰）, Настоящий пейзаж, 2017 г.
曾翰，真山水，2017 年
http://www.zeng-han.com/index.php?/new-project/-real-shanshui/





Рис. 2-116: Чжан Цзинь（张晋）, Другой сезон, 2013 г.
张晋，《又一季》，2013 年
Рис. 2-117: Та Кэ (塔可) ， Поэтические горы и реки, 2013 г.
塔可，《诗山河考》，2013 年

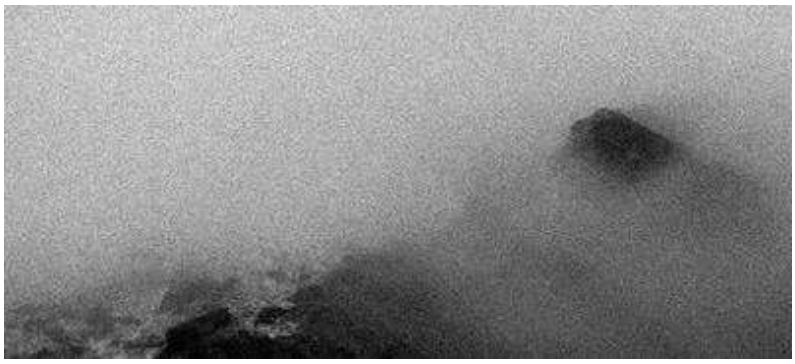


Рис. 2-118:Цю Май(秋麦)，Шань Хай Цзин，2018 г.
秋麦，山海经，2018 年



Рис. 2-119：Цю(丘), Нет руин, 2016г.
丘，《毋墟》，2016 年



Рис. 2-120: Таня Наньнань(汤南南)，Безымянный пляж，2011г.
汤南南，无名海滩，2011 年



Рис. 2-121：Хелен Чедвик，«Вирусные ландшафты» （Viral Landscapes）,1989 г.
海伦-查德威克，《病毒景观》，1989 年



Рис. 2-122: Яо Лу(姚璐), Новые пейзажи.，2013г.
姚璐，《新景观》，2013 年

https://artplusshanghai.com/a/152.html





Рис. 2-123: Франциско Инфанте-Арана ， Проект реконструкции звездного неба，1965-1967.
弗朗西斯科-因方特-阿拉纳，《星空重构计划》，1965-1967 年
Рис. 2-124: Цай ГоЦян（蔡国强）， Небесная лестница № 20 2015 г.
蔡国强，《天梯 20》，2015 年





Рис.2-125: Франциско Инфанте-Арана, Шествия ,1978 г.
弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳 ， 《游走》， 1978 年
Рис.2-126:Лин Ке（林科）,данные по пенокартону, 2012 г.
林科，泡沫板数据，2012 年





Рис. 2-127: Франциско Инфанте-Аран, Комбинаторика ,1981-1982 г.
弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳，组合学，1981-1982 年
Рис. 2-128:Чжан Вэньсинь（张文心）, Пять ночей, Аквариум, 2012-2013 гг.
张文心，《五个夜晚，水族馆》，2012-2013 年





Рис.2-129: Работы Франциско Инфанте-Араны，Театр Неба и Земли
弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳，天地剧院，1986 年
Рис. 2-130: Чжан Ляоюань(张辽源), Видимый свет, 2009 г.
张辽源，《可见光》，2009 年

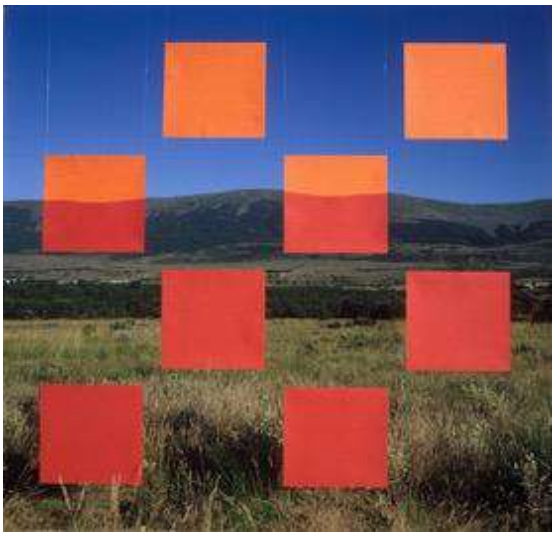




Рис.2-131: Франциско Инфанте и Нонна Горюнова Артефакты. Из цикла «Аппликации». 1993 г.
弗朗西斯科-英凡特-阿拉纳，装饰物，1993 年
Рис.2-132: Ли Лан(黎朗), Это не последний день?, 2011-2012г.
黎朗，这不是最后一天吗，2011-2012 年





Рис. 2-133:Франциско Инфанте-Арана，Центр современного искусства «La Base» Левалуа, Парих. 1993г. 弗朗西斯科-英凡特作品在 La Base 当代艺术中心，1993 年
Рис.2-134:Гуань Хуай Бин（管怀宾）,Лодочный сад,2021г. 管怀宾，《舟园》，2021 年

Выводы по главе 2



Рис.2-135:Тим Уокер, Серия работ пером и тушью, Тени Даки Саттера и Обри; Лондон, 2017 г.
蒂姆·沃克，笔墨系列作品《达奇-萨特和奥布里的影子》，伦敦，2017 年 2017 年




Рис.2-136:Чэнь Мань，обложка журнала«Frends Фэнцай»，2005г.
陈漫，《封面人物》杂志封面，2005 年



Рис.2-137:Чэнь Мань，Цзиньюйцзин，Молодежное видение，2003г.
陈漫，《金鱼精》，2003 年







Рис.2-138: Оу Янья, Лю Хэсинь и Суй Вэньянь，Кто ты есть?，2021г.
欧妍雅、刘和欣、眭文艳，《你是谁？》，201 年
Рис.2-139: Студия Another design ， плаката фестиваля местных искусств в музее изобразительных искусств «Шидай» в Пекине，2020г.
Another design 工作室，北京时代美术馆地方艺术节海报，2020 年







Рис.2-140: «as entertaining，as possible » Фестивале фотографии в Лянчжоу плакаты，2016г.
“无乐不作 ”连州摄影节海报，2016 年
Рис.2-141： «Ветер времени»Фестивале фотографии в Лянчжоу плакаты，2018г.
“时光之风 ”连州摄影节海报，2018 年

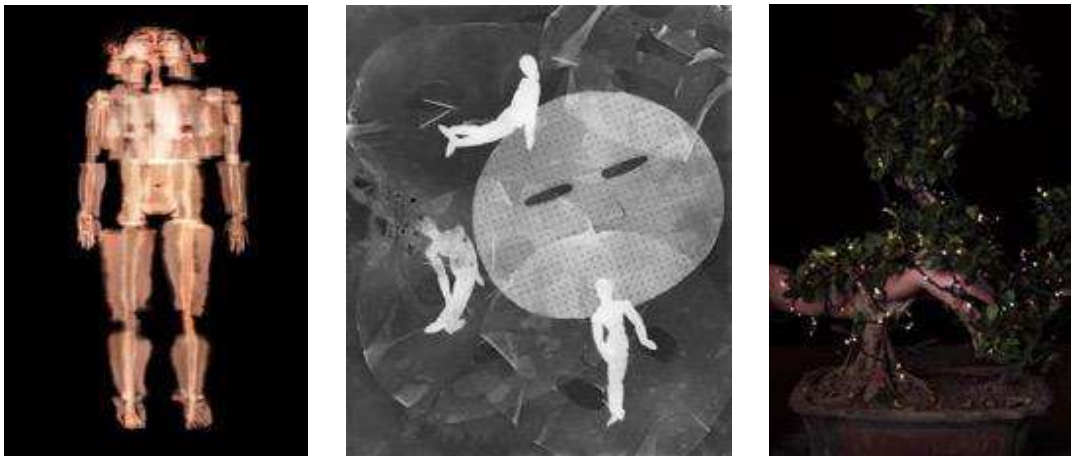


Рис.2-142: Ван Юэмэн(王乐萌)，ошибочное，Отсканированное изображение, 2019г.
王乐萌，《误. 像》，2019 年
Рис.2-143: Ван Цзяцзэ(王嘉嘉)，Тени на бегу, объектная теневая визуализация, 2019г.
王嘉嘉，《影子》，2019 年
Рис.2-144: Жуань Мэнъи(阮梦怡)，Симбиоз，Струйная печать, 73x110см , 2019г.
阮梦怡，《共生》，2019 年



Рис.2-145:Ван Цзинъяо（王婧窈）Луна – то ясна, то за тучи уйдет，2022г.
王婧窈，《人有悲欢离合，月有阴晴圆缺》，2022 年



Рис.2-146: Чэнь Тинъюй(陈亭宇), Курсовая работа по модной фотографии, 2022 г.
陈亭宇，时装摄影课程作业，2022 年

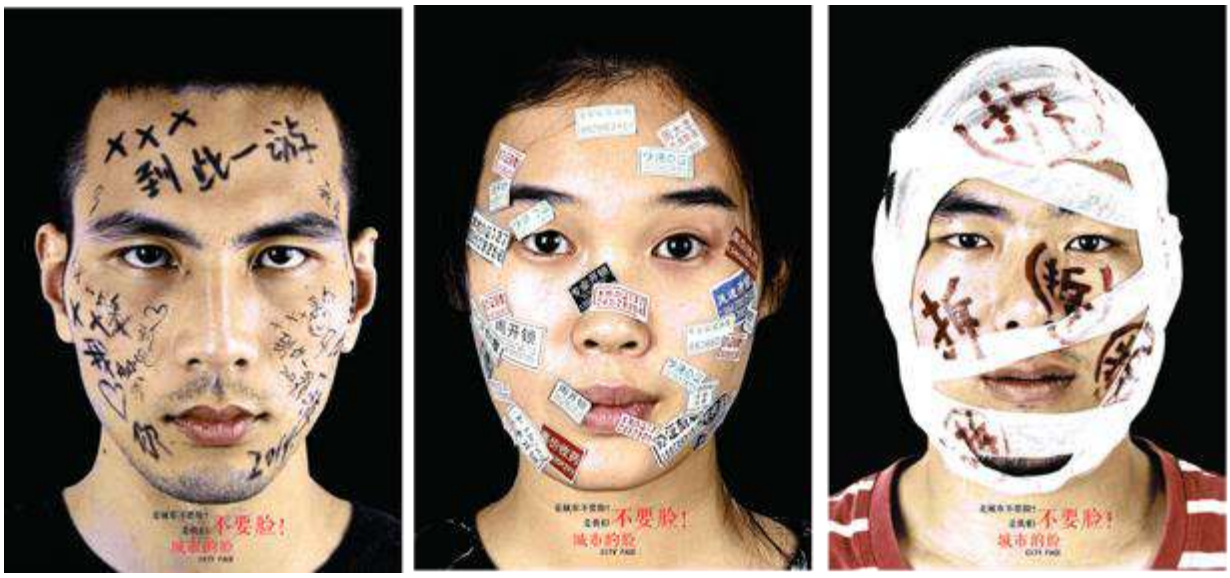



Рис.2-147: Юй Цзяшу(余佳殊), представила работу «Лицо города»，24 премии Цзиньду (КНР) и заняла второе место,2019г.
余佳殊的作品《城市的脸》，第 24 届时报金犊奖（大陆）中荣获二等奖，2019 年




Рис.2-148: Чэнь Хоубяо 陈厚彪， представил работу «Дар речи»，14-м студенческом конкурсе дизайна мультимедийных
陈厚彪，作品《失言失语》，第十四届大学生多媒体作品设计竞赛二等奖



Рис.2-149: Чен Бингвен(陈炳文), студент факультета визуальных коммуникаций, 22 класс, «Падающие занавески», нарративная курсовая работа по основам фотографии，2021г.
陈炳文，22 届视觉传达专业学生，《落幕》，关于摄影基础的叙事作品，2021 年



Рис.2-150: Сюй Данру（徐丹茹） , студент факультета дизайна визуальных коммуникаций, 23 класс,Основы фотографии - Море, 2021г.
徐丹茹（23 届视觉传达设计专业学生），摄影基础作业—海，2021 年



Рис.2-151: Сюй Данру , студент факультета дизайна визуальных коммуникаций, 23 класс, курс «Основы коммерческой фотографии», 2022г.
徐丹茹（23 届视觉传达设计专业学生），商业摄影基础作业，2021 年

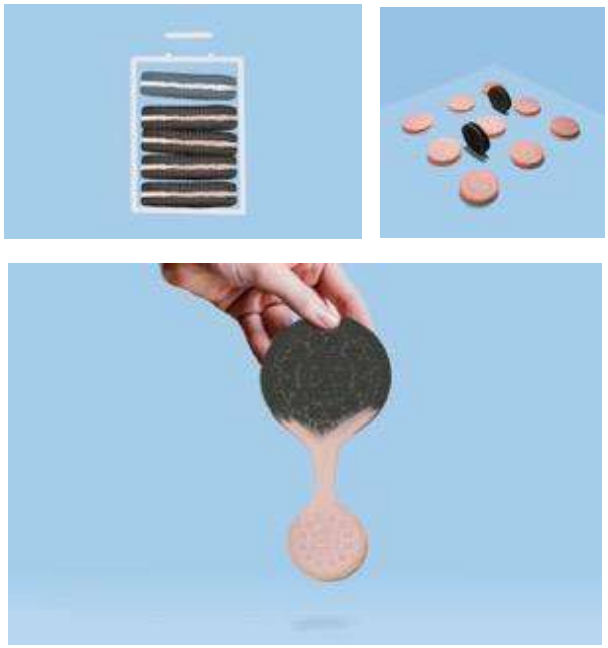


Рис.2-152: Чжан Совей（章索威） ,Студентка факультета дизайна продукции, класс 22, курсовая работа по фотографии продукции, 2021г.
章索威（22 届产品设计学生），产品摄影课程作业，2021 年

ГЛАВА 3 перспективные направления развития современной фотографии в китае

Параграф 3.1



Рис.3-1: Хун Лэй（洪磊, Я мечтаю о приземлении инопланетян в Чжэцзяне, 2005 г.
洪磊，《我梦见外星人登陆浙江的画轴》，2005 年



Рис.3-2: Цзэн Хань（曾翰）, Эхо Шаньшуй 07, 2021 г.
曾翰，《山水回声 07》，2017 年





Рис.3-3：Шао Вэньхуан (邵文欢) «Плавающий нефрит № 1 2013–2017 г.
邵文欢，《浮玉 No.1》，2013-2017 年
Рис.3-4: Ван Сименг (династия Северная Сун), Тысяча миль рек и гор, роспись по шелку красками, сейчас находится в Дворцовом музее, Пекин
王希孟（北宋），《千里江山图》，绢本设色，现藏于北京故宫博物院





Рис.3-5: Мяо Сяочунь (缪晓春), Сидя в небе и наблюдая за колодцем, 2019 г
缪晓春，《坐天观井》，2019 年
Рис.3-6:Триптих Сад земных наслаждений, масло на дереве работы Херонимуса Босха, ок. 1490-1500 г.; находится в Прадо, Мадрид.
希罗尼穆斯·博斯的三联画《俗世乐园》，收藏于马德里普拉多美术馆



Рис.3-7: Ма Лян (马良), Путешествие на Запад, 2008 г.
马良，《西游记》，2018 年



Рис.3-8: У Шань Кунь (吴舢锟), Письмо из Афар, 2021 г.
吴舢锟，来自远方的信，2021 年

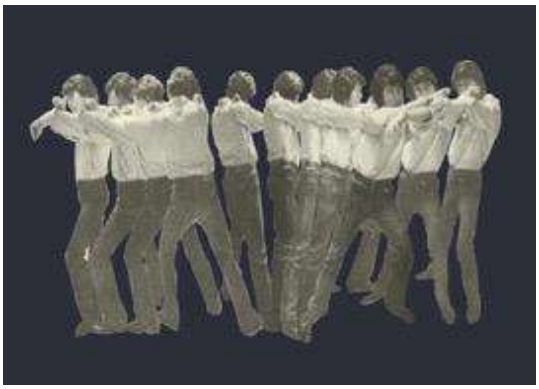



Рис.3-9: Лэй Лэя(雷磊), отрывок из мультфильма выходные дни, 2018г.
雷磊，动画影像作品《周末》，2018 年
Рис.3-10: Ванга Нингде(王宁德), Аноним / № 25, , 150 x 233 см. 2015 г.
王宁德，《无题系列 25》，2015 年




Рис.3-11: Ван Чуань (王川), Восемь видов на Яньцзин - Снег в ясный день в западных горах, 280 x 112 см，2009г.
王川，《燕京八景-西山晴雪》，尺寸：280 x 112 cm，2009 年
Рис. 3-12: Лин Кэ（林科）, Длинный, струйная печать, 50 см X 90 см, 2015 г.
林科，数据泡沫板，2009 年




Рис.3-13: Чэнь Буянь（陈抱阳）, Олимпийские игры 2008 в Пекине,., 135.29x100 см, экранная развертка，2008г 陈抱阳，《北京 2008 年奥运会》，扫描作品，2008 年
Рис.3-14: Лю Юэ（刘月）, За предел стоит только 7：02, фотография, 210 см × 150 см, 2009 г., 刘月，《为极限值的唯一 7:02》，2009 年



Рис. 3-15: Чжан Ланпо (张兰坡) «Гигантская биография I»,2019 г.
张兰坡，《巨人传 1》，2019 年



Рис.3-16: Ян Юнлян (杨泳梁), Ночное путешествие II, 2019г., видеоинсталляция 4k
杨泳梁，《夜游 II》4k 视频安装，2019 年

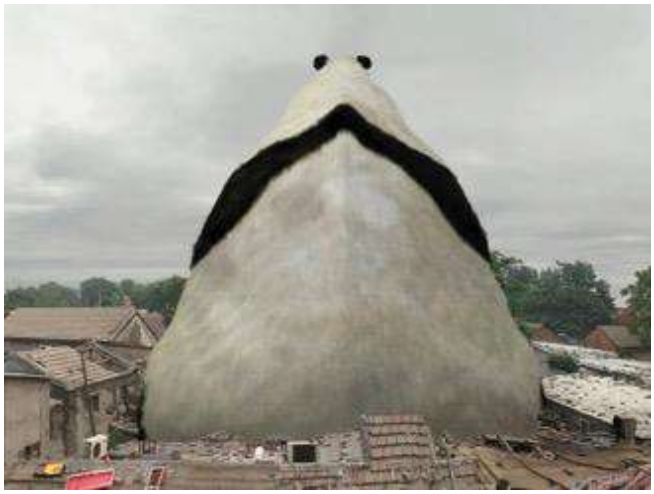


Рис. 3-17: Лю Ди (柳笛) ， Правила животных №4, 110 x 146,7 см, 2010 г.
柳笛，《动物法则 》系列，2010 年






Рис.3-18: Цао Шу (曹澍)，Горизонт Сизифа 150 *90 см (в центре) 2016 г.
曹澍，《西西弗斯的地平线》，2016 年
Рис.3-19. Цао Фэя (曹斐), Народные стены,2014г.
曹斐，《人民城寨》系列作品，2014 年





Рис.3-20: Ван Имо (王苡沫), Рапсодия на Земле, 2021, инсталляция
王苡沫，《人间狂想曲》装置，2021 年
Рис.3-21: Цзян Чжи(蒋志), Обреченные объекты 12, 2016г.
蒋志，《注定之物 12》，2016 年



Рис.3-22: Ван Сюэхань (王雪翰) Игровая фотография  WASD Wanderings, 2019 г.
王雪翰，游戏摄影 WASD 漫游，2019 年





Рис.3-23: Майкл Вулф, Серия несчастливых событий.
迈克尔-沃尔夫《一系列不幸的事件》
Рис.3-24: Сун Си(宋兮), выставка «Слои и синтез», , Работы раббаисов（ 2017-2019 гг.）цифровое изображение, размеры переменные，2020г.
宋兮，《分层与合成》展览，作品《拉拜法人》（2017-2019），2020 年



Рис.3-25: Ай Вэйвэй (艾未未), Нога-пистолет, интернет-проект, 2014 г.
艾未未，《腿枪》互联网项目，2014 年



Рис.3-26: Ма Ляна(马良), Мир, Коллаж изображений.
马良，《世界》，图像拼贴。



Рис.3-27: Е Фуна и Бэй Оу(叶甫纳,北鸥), Демонстрационный фетиш: программа прямых трансляций - перформанс-арт проект на платформе веб-трансляций, Фестиваль фотографии в Лянчжоу 2017 г.
叶甫纳和北鸥的“展示癖:直播计划”，2017 年连州摄影年展





Рис.3-28：Исследование стиля автопортретов (селфи) в пяти городах по всей
列夫·马诺维奇 的自拍项目

Рис.3-29: Ян Лили(杨莉莉), проект социальной фотографии «Странная близость в сети», работа Тоньинь Цай, 2017 г.
杨莉莉，社交摄影项目“陌生的线上亲密”，2017 年



Рис.3-30: Ян Чжэньчжун (杨振中), Сюй Чжэня(徐震) и Хуан Куи (黄奎), проект Тун Ту, 2007-2012 гг.
杨振中、徐震、黄奎实施的“吞图项目”，2007-2012 年

Параграф 3.2





Рис.3-31：Цай Дундуна (蔡东东), ночь, 2019 г. 蔡东东，《夜晚》装置，2019 年
Рис.3-32: Ли Цян (李枪) Апокалипсис во плоти - персональная выставка Ли Цяна, Музей Юэ-Арт, Пекин, 2017г.
肉身的启示--李枪个展，元美术馆，北京，2017 年



Рис.3-33: Сюй Ибо (许毅博)，Механические динамические устройства, 2021 г.
许毅博，《一》机械动力装置，2021 年



Рис.3-34:Мао Тунцян（毛同强）Определение вложений, 2021 г. 毛同强，《辨认负片》装置，2021 年



Рис.3-35: Ян Юн(杨勇), персональная выставка-Lightscape, 2010 г.
杨勇，“光空间”个展，2010 年



Рис.3-36: Фу Бэйлиня, Подземные тени, инсталляция, 2021 г.
傅百林，《潜影》，装置，2021 年



Рис.3-37: Студия ограниченного изображения, Эхо,2021г.
限像工作室的《回响》，2021 年





Рис.3-38: Се Сичун(谢思聪) Вы не можете отнять это у меня IV, 2015г.
谢思聪，《你不能把它从我身上夺走 IV》，2015 年
Рис.3-39: Лю Чэнруй（刘成瑞）, Печаль, 120×80 см, 2016 г.
刘成瑞，《悲伤》，2016 年



Рис.3-40: Цао Минхао(曹明浩) и Чэнь Цзяньцзюнь (陈建军) Проект Программа водных систем, инициированный Цао Минхао и Чэнь Цзяньцзюнем с 2015 г.
曹明浩和陈建军自 2015 年启动的“水系计划”



Рис.3-41: Ди Итао (翟一涛), Вдоль реки, 2018 г. 翟一涛的《沿河而行》项目，2018 年

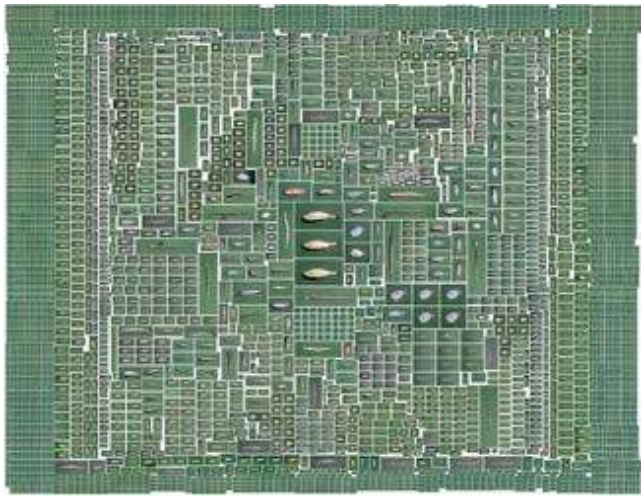


Рис.3-42: Совместный проект Чжао Фэн(赵峰) и Линь Хуэйи (林惠义 ) с учеными, экспертами по рыбе и местными органами власти, 2017 г.
赵峰和林惠义与科学家、鱼类专家和地方政府的合作项目，2017 年

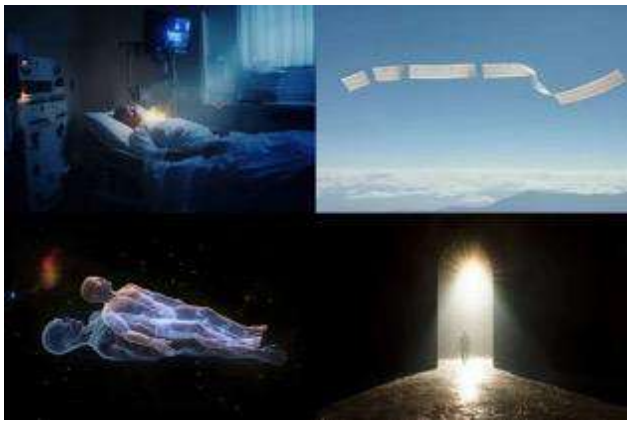




Рис.3-43: Ван Ханьлинь (王翰林), Тыква эндорфинов, 2019 г.
王翰林，《内啡肽的南瓜》，2019 年
Рис.3-44: Чжан Цзинь（张晋）Совместные работы с учеными 张晋与科学家合作作品





Рис.3-45: И Лянь (易连), Мечта идиота, 2010 г. 易连，《痴人说梦》，2010 年
Рис.3-46: Ло Сянь(罗娴), Страна снов, 2014 г. 罗娴，《梦境》，2014 年

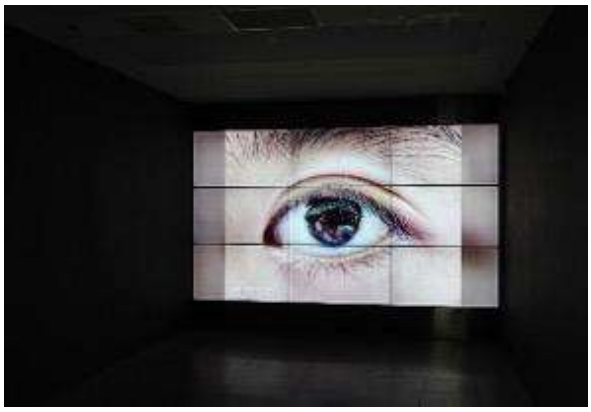




Рис.3-47:Янь Цзюньсюн (严俊雄). Привет, как дела?，Следы сердца - фотомастерская, изображения, документация мастерской, 2021г.
严俊雄，“你好 你好吗”项目中的摄影工作坊，2021 年

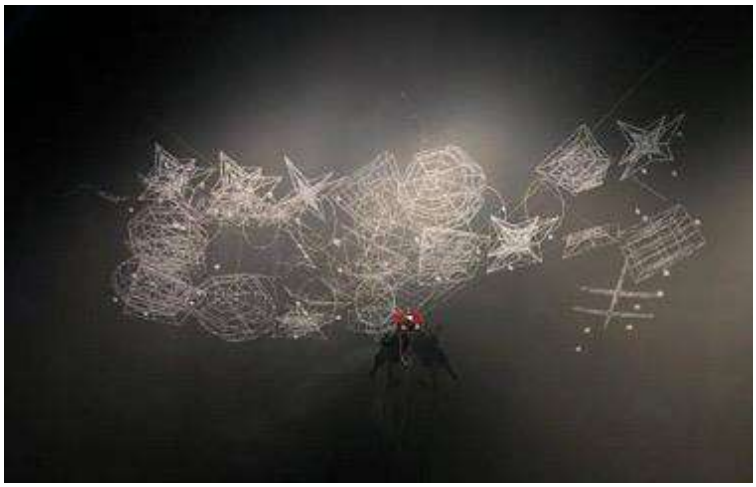


Рис.3-48: Фэй Цзюнь (费俊), совместная работа с Сюй Чэньяном и Лю Чжэнкуем, Эмоциональная геометрия 2.0, 2019 г.
费俊与徐承阳、刘正奎合作，《情感几何 2.0》，2019 年



Рис. 3-49: Ли Лан (黎朗), 1974: изображения, тексты и память, 2017г.
黎朗《1974：图像、文本与记忆》，2017 年

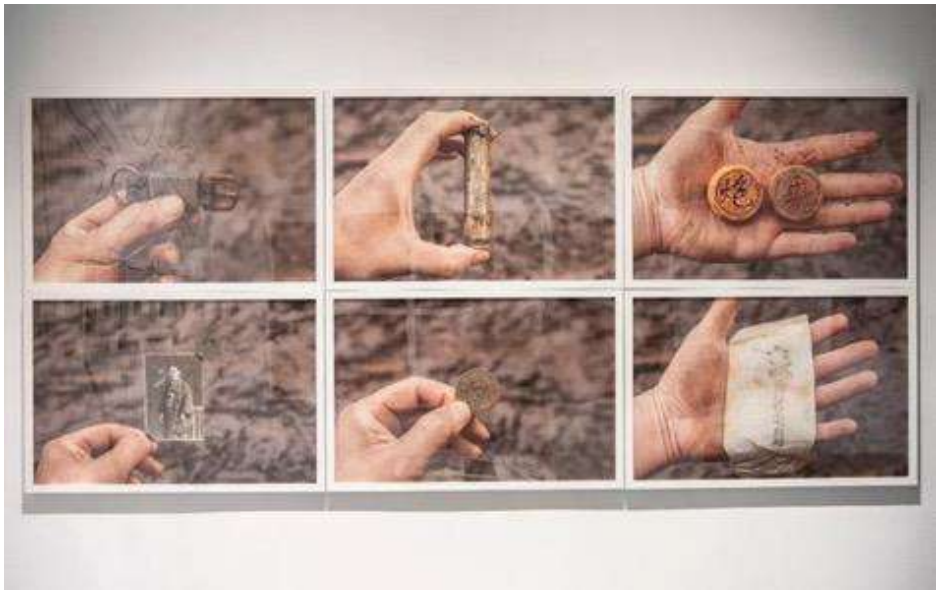


Рис.2-50: Дун Юйсян (董宇翔),
37 фотографий Чжоу Вэйгуо между 1932 и 1945 гг. в классе I, 2015 г.
董宇翔，《37 张 1932 年至 1945 年期间周卫国的照片 I》,2015 年



Рис. 3-51: Совместное творчество Хэ Бо (何博) и Сюй Лэй(许雷).
Самофотограф: передача теней на линейной бумаге, 2016 г.
何博许雷合作的《自拍者：尺笺传影》，2016 年

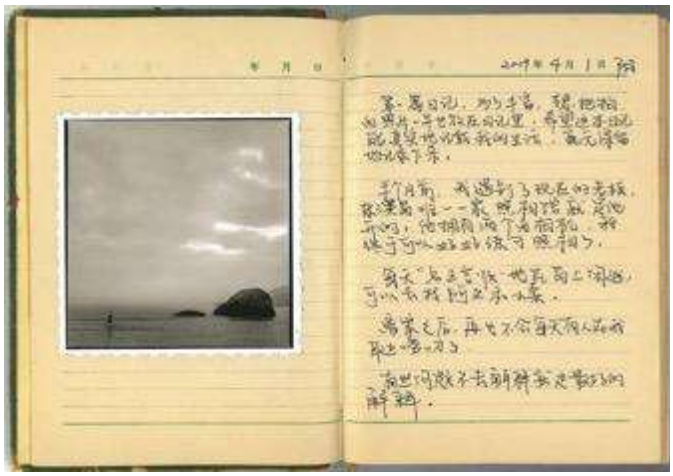


Рис.3-52: Хуан Цзыбай, Дневник Цзян Чживэя.2009г.
黄紫白，《蒋志伟日记》，2009 年

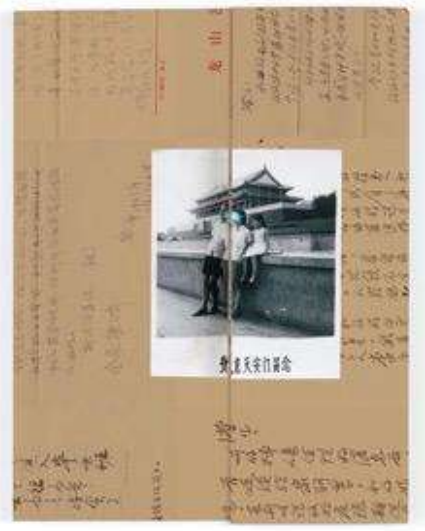


Рис.3-53: Ван Иньинь（汪莹莹）миграционного путешествия 2019г.
汪莹莹，《洄游之旅》，2019 年



Рис.3-54 :Вэй Би (魏壁) Поток снов 2011г.
魏壁，系列作品《梦溪》，2011 年



Рис.3-56: Ли Сун (李舜), чтобы получить знания (идиома) 52 см x 120 см (размеры переменные), 2017 г.
李舜，《格物致知》，尺寸可变，2017 年



Рис.3-55:Чу Чу (储楚)，Вещи, но не вещи，2016г.
储楚，物非物系列，2016 年



Рис.3-57: Голова птицы, (Молодость не знает вкуса печали) Синь Цицзи (династия Сун), 200x195 см, 2011 г. Галерея ShanghART
鸟头，辛弃疾《丑奴儿》，200x195 厘米，2011 年，香格纳画廊

Параграф 3.3




Рис.3-58:выставку 2003 года в Музее искусств Гуандуна，Китайский человек: документалистика в современном мире,2003г.
2003 年广东美术馆举办的《中国人本：纪实在当代》展览



Рис.3-59: Сайт выставки «Seeing the Real D»-Международная биеннале фотографии в Гуанчжоу,2009г.
2009 年广州国际摄影双年展




Рис.3-60:Постер к выставке -Наложенная тень - Триеннале изображений в Гуанчжоу, 2017г.
2017 年广州影像三年展




Рис.3-61:Национальном художественном музее Китая прошла выставка «Сорок лет китайской фотографии - трудное путешествие»，1988г.
“中国摄影四十年——艰巨历程”展览，1988 年



Рис.3-62:Избранные выставки из коллекций Национального художественного музея Китая, 2016 г.
2016 年中国美术馆馆藏展览




Рис.3-63:Китайская фотография с момента появления фотографии до наших дней и специальная выставка, 2017 г.
摄影术传入至今的中国摄影书写暨中国美术学院美术馆摄影部成立特展，2017 年



Рис.3-64:Музей фотографии в Лянчжоу
https://www.archdaily.cn/cn/885951/lian-zhou-she-ying-bo-wu-guan-yuan-ji-hua-jian-zhu-shi-shi-wu-suo
连州摄影博物馆



Рис. 3-65: Джеймс Таррелл, Общая площадь установки,
место проведения выставки Музея Лонга，Шанхай，2017г.
詹姆斯·特瑞尔，上海龙美术馆，《全域装置（香格里拉-穿越山巅》，2017 年



Рис.3-66: Ван Гунсиня(王功新),Дождь или вода, выставке Второй пейзаж 2010: H20,2010г.
第二届山水 2010：H20 展，王功新，《雨，或水》，2010 年



Рис.3-67: Ма Лян(马良), выставочная площадка Безграничный - Бесконечный, инсталляция в стиле киберпанк, 2023г.
“无界-无限 ”展览，马良作品赛博朋克装置，2023 年

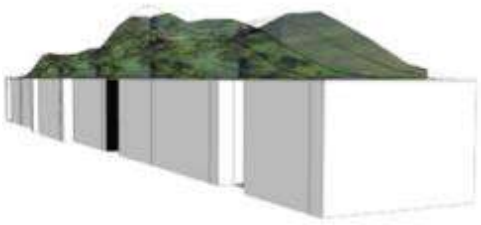


Рис.3-68:Фестиваль фотографии в Лишуе 2017 - выставочная площадка ,Движущиеся горы и останавливающаяся вода,2017г.
2017 年的丽水摄影节《移山止水》现场



Рис.3-69:Фестиваль фотографии в Лишуе 2017 - выставочная площадка ,Движущиеся горы и останавливающаяся вода, 2017г.
2017 年的丽水摄影节《移山止水》现场





Рис.3-70: Фестиваль фотографии в Лишуе 2017 - выставочная площадка Движущиеся горы и останавливающаяся вода，2017г.
2017 年的丽水摄影节《移山止水》现场
Рис.3-71：Выставочная площадка, Третий Художественная сцена Западного озера, 2022 г, Ханчжоу, Китай
第三届影像西湖艺术现场展览，2022 年





Рис.3-72:Чжан Сяо(张晓), Яблоки,место проведения выставки，2020г.
张晓，《苹果》，现场，2020 年



Рис.3-73:Третья выставка изображения Западного озера, просмотр выставки,2022г.
第三届影像西湖艺术现场展览，2022 年



Рис.3-74: Фотовыставка в Лишуе , 2020 г
2020 年丽水摄影展览现场



Рис.3-75: Выставочное пространство на Международном фестивале фотографии в Лянчжоу ,2017 г. 2017 年连州国际摄影节展览现场



Рис.3-76: Фестиваль фотографии в Пинъяо 2017, Шанхайская аллея, строительство в реальном времени，2017г.
2017 平遥摄影节，《上海弄堂》，实景搭建




Рис.3-77: 2016 Международный фестиваль фотографии в Пинъяо(平遥国际摄影节)，2016г.
2016 年平遥国际摄影节展览现场



Рис.3-78:Международный фестиваль фотографии в Лянчжоу(连州国际摄影节)，2019г.
2019 年连州国际摄影节现场






Рис.3-79:PHOTOFAIRS Shanghai，2015г.
2015 上海影像博览会
Рис.3-80:Ярмарка искусства и дизайна Западного побережья,，Шанхай，2015 г.
2015 上海西岸艺术与设计博览会



Рис.3-81:By Цзялинь（吴佳林）, Китайские горные люди, 1996 г.Международном фотофестивале FotoFest в Хьюстоне
吴佳林，《中国山里人》，1996 年休斯顿 FotoFest 国际摄影节



Рис.3-82:Цао Минхао и Чэнь Цзяньцзюнь 曹明浩与陈建军 ，15-й выставке Kassel Documenta,рамках проекта Система водоснабжения Приют #3，2022г.
曹明浩与陈建军，第十五届卡塞尔文献展上《水系避难所#3》，2022 年



Рис.3-83: Лу Ян(陆扬)，Движущиеся боги и будды, , Павильон Китая, 56-я Венецианская биеннале，2015г.
陆扬，第 56 届威尼斯双年展中国馆中的影像作品《移动神佛》，2015 年



Рис.3-84: Сюй Бин, Предыстория - «Десять тысяч миль рек и гор», 57-я Венецианская биеннале искусств, 2017 г.
徐冰，《背景的故事——万里江山图》，第 57 届威尼斯艺术双年展中国官方主题平行展，2017 年



Рис.3-85: Фэй Цзюнь（费俊）, Rui - Seek, Венецианская биеннале，2019г.
费俊，威尼斯双年展 《睿-寻》，2019 年




Рис.3-86: Невидимый в городе，китайского художника Лю Болина в Музее мультимедиа искусства, Москва, 2012 г.
《城市中的隐形人》，刘勃麟，莫斯科多媒体艺术博物馆展出，2012 年



Рис.3-87:птичьих голов，2012 Новая фотография, Музей современного искусства (MoMA), Нью-Йорк, США，Новая фотография 2012г.
鸟头，2012 新摄影，纽约现代艺术博物馆



Рис.3-88: Чжан Пейли (张培力),Еда, MoMA, 1998г.《吃》纽约现代艺术博物馆，1998 年



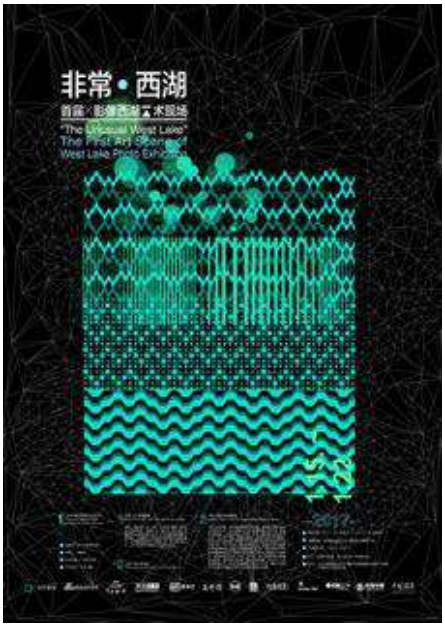
Рис.3-89: Работа Хун Хао (洪浩) Мои вещи №5, 2002 г., коллекция moma，2002г.，MoMA
洪浩，《我的东西 5》，纽约现代艺术博物馆，2002 年







Рис.3-90:China Imagined，«NL Imagined»，2020г.，2022г.
《想象荷兰》，《想象中国》展览，2020 年，2022 年



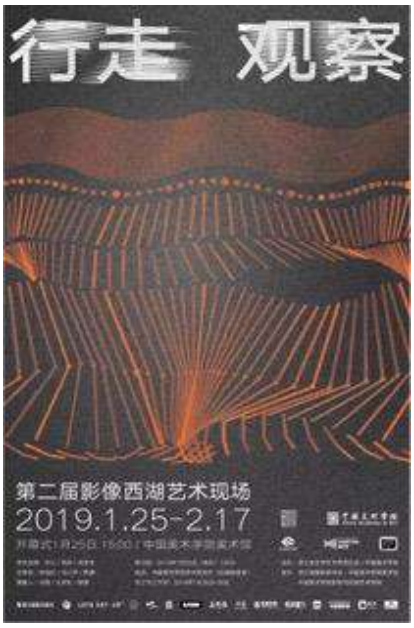







Рис.3-91:фотовыставка -Художественная сцена западного озера 2016г.，2019г.，
2022г.影像西湖艺术现场展览海报，2016 年，2019 年，2022 年

Параграф 3.4



Рис.3-92:Художник Бипл «Каждый день: первые 5 000 дней»,2021г.
Beeple ， 《每一天：最初的 5000 天》， 2021 年



Рис.3-93:Сюй Гуаньюй (徐冠宇) ， Временный дом，2020г.
徐冠宇，《暂时存在的家》，2020 年

Параграф 3.5





Рис.3-94:Ван Чжигана（王之纲），Игра в иллюзию скелета，2020г.
王之纲，《骷髅幻戏图》，2020 年
Рис.3-95: Ван Гунсин（王功新）,Зритель , 2020г.
王功新，《旁观者》，2020 年



Рис.3-96:Чжэн Да（郑达） Игра восприятия, интерактивная инсталляция с данными, , 2022 г.
郑达，《感知游戏》互动装置，2022 年





Рис.3-97:Шена Линхао(沈凌昊)，Тень времени, 2018г 沈凌昊，《时间的影子》，2018 年
Рис.3-98:Фэй Цзюня（费俊），Вода говорит，2021г.
费俊，《水曰》，2021 年



Рис.3-99:Ци Чжэнь(祁震)，Метеорит(интерактивная видеоинсталляция),2020г
祁震，陨石(互动装置)，2020 年



Рис.3-100: Ву Цзюньюн（吴俊勇），Окружность паука,2018г
吴俊勇，《蜘蛛的圆周》，2018 年



Рис.3-101:Гао Шицян（高世强）,Шаньшуй: шесть глав о Юньшане, 2019г.
高世强，《山水：云山六章》，2019 年



Рис.3-102:Ху Цземина（胡介鸣） ,Сто лет за минуту，2014 г.
胡介鸣，《一分钟的一百年》，2014 年



Рис.3-103:Головы птиц, Добро пожаловать снова в мир голов птиц, Пекин 2018г., Галерея ShanghART
鸟头，欢迎回到鸟头的世界，影像装置作品《有风》北京 2018，香格纳画廊



Рис.3-104: Возвращение на первую в мире фотовыставку через VR
通过 VR 回到人类史上首届摄影展



Рис.3-105:Ван Чжиоу(王志鸥)
PROTOTYPE-1,2020 г.
王志鸥，《PROTOTYPE-1》，2020 年



Рис.3-106:Чэнь БаоЯн( 陈抱阳)，Мечтают ли бионики об электронных коровах?，2021г.
陈抱阳，仿生人会梦见电子奶牛吗？，2021 年

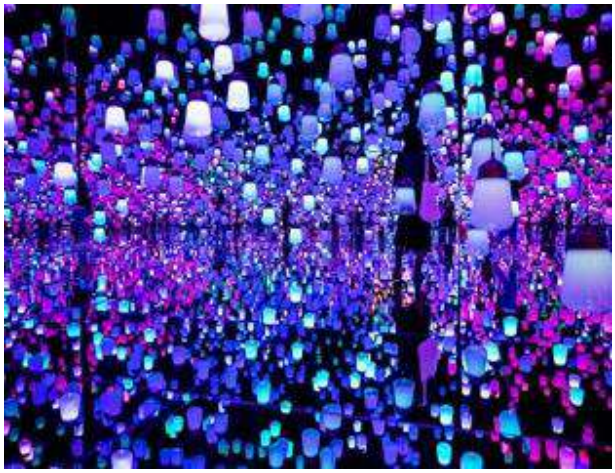


Рис.3-107：Выставка видеопространства teamLab,2019г.
lab 空间展览，2019 年



Рис.3-108: 3D-визуализацию своей обширной коллекции изображений,2015г.
收藏的大量图像进行 3D 可视化处理，2015 年
https://www.mathiasbernhard.ch/gugelmann-galaxy/,2015 г.



Рис.3-109：Онлайн-выставка выпускных работ в Тяньцзиньской академии изящных искусств,2022г.
2022 年天津美术学院毕业作品在线展。



Рис.3-110:Томас Руфф，Выставка на фестивале фотографии в Арле
托马斯-鲁夫，阿尔勒摄影节展览



Рис.3-111:Чжан Эньли（张恩利）Волосы, коллаж из смешанных материалов ,1100x800mm ,2014г
张恩利，《头发》，混合媒介拼贴画，2014 年



Рис.3-112: Вид на выставку работ Пабло Зулеты Зара, Международный фестиваль фотографии в Лишуе, 2015 г
巴勃罗-苏莱塔-扎拉作品展览，丽水国际摄影节，2015 年



Рис.3-113: Лян Бань（梁半）, Прогулка в сумерках, 2016 г., 394 x 685 x 11 см.
梁半，《黄昏漫步》，2016 年



Рис. 3-114. Чжоу Цзыцзе(周子杰). Восполняя утраченное наследие: каменная имитация. 3D-модель, 2022 г. 周子杰，《补阙-拟石》3D 图像/摄影灯箱装置，2022 年



Рис.3-115. Ван Ифань, Ян Линь, Чэнь Вэйшэн, Чжэн Сяоюй. Прилив воспоминаний. Экспонат на выставке. 2023 г.
张苇如，张婕，今之六艺，2024 中国美术学院视觉传达设计毕业作品



Рис. 3-116. Юй Цинлинь, Чжоу Тун, Хоу Цянь. «Слушай свое сердце». Выпускной проект Китайской академии искусств по специальности «визуальный коммуникационный дизайн». 2024 г. 虞青琳，周彤，侯璨，倾听内心，2024 中国美术学院视觉传达设计毕业作品



Рис. 3-117. Чжан Вэйжу, Чжан Цзе, Шесть искусств сегодня. Выпускной проект Китайской академии искусств по специальности «визуальный коммуникационный дизайн». 2024 г.
张苇如，张婕，今之六艺，2024 中国美术学院视觉传达设计毕业作品



Рис. 3-118. Хуан Ции. «Мы живем в мираже». Выпускной проект Центральной академии изящных искусств. 2024 г.
黄祺译，《我们栖居海市蜃楼》，2024 年中央美术学院毕业作品

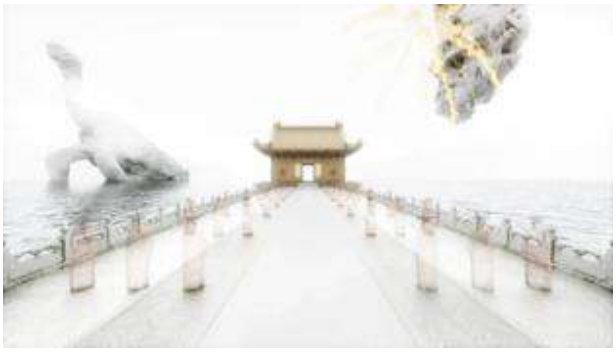


Рис. 3-119. Чжоу Фан:（周昉）«Божественность». Выпускной проект Центральной академии изящных искусств. 2024 г. 周昉，《仙儿》，2024 年中央美术学院毕业作品



Рис. 3-120. Шугу Инань. Перемены печатных СМИ. Проект в рамках курса «Фотография в моде» Пекинского института технологий моды. 2022 г.
束谷一楠，《纸媒变迁》，北京服装学院《时尚摄影》课程作业



Рис.3-121. Чжоу Чжоу（周洲）. «Цифровая матрица». Проект в рамках курса «Фотография в моде» Пекинского института технологий моды. 2022 г.
周洲，《数字矩阵》北京服装学院《时尚摄影》课程作业



Рис.3-122: Лю Пай（刘派）, «Истории черных теней».
Выпускная работа магистра, технология ИИ,2024г.
刘派，《墨影别史》，2024 硕士毕业作品，ai 技术



Рис. 2-123: Фань Хуэйсинь（范慧欣）: «Только одиночество по-прежнему в новинку».
Шанхайский университет науки и технологий,
графический коммуникативный дизайн, 2022г.
范慧欣，《唯有孤独恒常如新》，上海理工大学视觉传达设计，2021 年



Рис.3-124:Ван Ляо（王略）,
«Вымышленная история фотографии» (групповая фотография), 2023г.
王略，《虚构的摄影史》（合成摄影），2023 年



Рис.3-125: Хай Цзе(海杰),AI, 2023г.
海杰，ai 作品，2023 年