

## OCT-LOFT 华侨城 创意文化园昨日开园

深圳商报记者 梁 瑛

【本报讯】OCT当代艺术中心门口，从昨天起竖起了一个新的牌子——“LOFT创意产业园”，从这一天起，平静的旧工业区就展开了一段新的历史，在这里出出入入的不再是身穿制服的打工一族，而变成了形形色色的时尚男女。1月28日，OCT-LOFT华侨城创意文化园在漫天飞舞的彩带中打开园门，由华侨城地产联合创意文化园进驻机构举行的“创想第1季”活动也拉开了序幕。作为这次活动的重头戏，“原创力——中国创意园区发展的路径选择”座谈会和丹麦设计神话展同时在OCT当代艺术中心举行。

### 20 多家创意机构进驻华侨城

OCT-LOFT华侨城创意文化园位于深圳华侨城东部工业区内，两年前的1月28日，OCT当代艺术中心在这里开园；2006年5月19日，“深圳市华侨城创意文化园”正式挂牌。2007年1月28日，首期项目(南区)改造基本完成，正式的开园庆典在这里举行。OCT-LOFT华侨城创意文化园南区占地55465平方米，原有建筑面积为59000平方米，进驻创意、设计、艺术等方面的顶尖创意机构20多家。后期项目(北区)占地95571平方米，将在2007年启动。

LOFT英文的解释是“仓库”、“阁楼”。20世纪40年代，LOFT首先在美国纽约出现——艺术家与设计者们利用废弃的工业厂房，构造各种生活方式，创作行为艺术，或者办作品展，而这些厂房后来也变成了最具个性、最前卫、最受青睐的地方。北京798、上海泰康路、8号桥、昆明创库等都是目前国内较为成功的LOFT区；在深圳，对LOFT的深度实践，始于华侨城。

2004年起，华侨城地产开始策划把原来的东部工业区改造为LOFT创意文化园，对部分工业建筑进行重新定义、设计和改造，营造出一个呈现出鲜明的后工业时代特色的新型工作、生活空间，为活跃在珠江三角洲和港澳台的文化人、设计师、先锋艺术家提供一个创意工作场所。现在，这个园区已经初具规模，它不仅是一个创意工作室云集的产业园，也代表着一种新的生活方式。LOFT园区里不仅有艺术、设计、传媒、广告、摄影、文化等诸多创意机构，也有咖啡馆、书吧、餐厅、茶馆、画廊，甚至健身房等休闲场所。

### 创意产业文化先行

开园当日，OCT当代艺术中心和华侨城地产一场学术气氛浓郁的座谈会拉开了园区活动的序幕。华侨城集团副总裁、华侨城地产总裁陈剑笑称，这正体现了华侨城运作创意文化园的宗旨，那就是“文化先行”。座谈会的主题是“原创力——中国创意园区发展的路径选择”，与会人士充分肯定了OCT-LOFT华侨城创意文化园的发展模式、原创精神以及它在中国创意园区的战略地位。深圳市文化局副局长尹昌龙用“挪用”这个词来概括全球化背景下人们对文化符号的运用，他说，如果说华侨城前十年把文化变成旅游的发展路子，是一种空间上的“挪用”，那么后十年，华侨城的发展模式已经变成了对时间上文化符号的“挪用”，对旧厂房的改造更像是生产一种先锋想像。他强调，由于深圳文化资源上的相对匮乏，文化挪用对深圳尤其重要，“未来十年，挪用仍然是深圳文化发展的重要方式”。

与会的学者和艺术家也纷纷为园区的未来发展提出自己的建议。著名设计师王序带来了几个自己认为比较具有原创力的项目，给深圳提供借鉴；深圳特区文化研究中心主任陈新亮提出园区要注意产业链的形成，扶植那些产业链中比较薄弱的环节；都市实践设计公司合伙人孟岩建议下一步应该提供一些廉价的空闲给年轻的设计师，使这里真正成为创意产业的孵化器。

### 丹麦设计神话 点燃“创想第1季”

“创想第1季：OCT-LOFT华侨城创意文化园开园庆典暨OCT当代艺术中心两周年庆典”活动是文化园开园之后第一个大型活动，从1月28日到3月28日历时两个月，期间共有16大创意盛事陆续登场。据主办方介绍，本次活动是“深圳创意十二月”活动的延伸，由于整个活动时间跨度在2007年第一季度，故名“创想第1季”，同时兼有“第一原创力”之含义。

作为“创想第1季”中最重要的主题活动，昨日下午4点，由OCT当代艺术中心、Rosendahl Internation A/S主办的“丹麦设计神话展”在OCT当代艺术中心主展厅开幕，该展览将持续到3月28日。

餐具、花瓶、酒具、手表和玩具，昨日的OCT当代艺术中心主展厅里，摆满了生活中随处可见的日用品，但就是在这些普通的日用品中，却充满了简洁生动的创意。美人鱼、丑小鸭、拇指姑娘，一套安徒生纪念餐具吸引了人们的眼光，丹麦这个充满童话的国度，在设计中也带上了童话的色彩。除了经典的展品，展览还陈列了部分设计师手稿，一边的大屏幕上正在滚动播出配有设计师说明的工作过程，展览的主设计师琳·伍重甚至把自己的工作室场景搬到了展厅中，观众可以通过展览融入到设计师的工作中。

## 是什么让一幅照片价值290万美元？

美国著名影像文化评论家A.D.柯曼在回应2006年12月29日“文化广场”C1版文章《一张照片究竟该值多少钱？》时写道：到底是什么让这幅照片价值290万美金？这确实是个好问题，应该值得一个好答案。的确，在市场经济中，价格决定于人们愿意支付多少，而有时候这些决策是非理性并且不能预测的。但斯泰肯作品的内在价值不是来自于运气，也不是来自于主观的品位选择或艺术时尚的潮流。 >>详见 C2 版



## 《暗恋桃花源》 先头部队抵深

本周四，令深圳影迷渴望已久的华语戏剧经典《暗恋桃花源》将登上深圳舞台，昨日，《暗恋桃花源》的先头部队——制作人袁鸿及布景等人员已抵达深圳，他表示将把跟深圳本地结合的素材完成，演出时能跟深圳观众呼应一些比如交通、饮食等方面的话题。同时，《暗恋桃花源》在深圳演出的三场，依然会将每张门票拨出一元来捐入“青年戏剧基金”。 >>详见 C4 版



本期执行主编 束因立 本版主编 张莹 美编 凌芝



本报探讨2006年末两场中国影像专拍报道《一张照片究竟该值多少钱》引发美国影像文化评论家A.D.柯曼为本报撰写一篇回应文章，试图回答中国影像市场目前的一些重要问题，并建议将这场讨论进行下去。图为A.D.柯曼。Steven Speliotis 摄

## 美国著名影像文化评论家柯曼撰文回应本报报道，并接受本报专访

# 建议将影像收藏讨论继续下去

深圳商报记者 张清 董芳芳

最近深圳商报《文化广场》的一篇文章关于中国摄影的报道引起美国影像文化评论家A.D.柯曼的关注，他为此特别为本报撰写文章，以示回应。

柯曼目前在深圳和纽约两地居住，因其影像文化评论家的身份，对中国摄影现状十分关注。2006年12月29日，本报《文化广场》发表了记者刘悠扬写的《一张照片究竟该值多少钱》报道，就2006年末两场中国影像专拍展开探讨。这引起柯曼的注意，也激发他为本报写了《是什么让一幅照片价值290万美金》一文(见今日C2版)。他说，虽然关于中国影像市场的一些重要问题目前还不能得到回答，但是提出问题开了个好头，《文化广场》应将这个讨论继续下去。

为了让读者对柯曼先生多一些了解，我们对他进行了专访。

### 建议将讨论继续下去

记者：我知道您现在还不能阅读中文，您是怎么读到深圳商报《文化广场》不久前发表的《一张照片究竟该值多少钱》报道？是什么打动了您动笔给我们写《是什么让一幅照片价值290万美金》这篇文章？

柯曼：我的妻子龙安娜(音译)是香港人，但生活在深圳。她是我多项工作的搭档，一直特别留意中国报刊上关于摄影和当代艺术的文章。

2006年12月，当时我在深圳，安娜看到了深圳商报上这篇《一张照片究竟该值多少钱》的报道并介绍给我，这个话题也引起了我的关注，激发了我为深圳商报写点什么的兴趣，因为那篇文章中提出了很多重要的问题，却有一些没有得到回答。

我认识到这其实并不是作者或编辑的疏忽，而是反映了当下在中国这些问题被认识的程度。我认为这是个好的现象，因为起码中国已经开始有人关注于此，开始讨论关于照片收藏的问题和照片市场的现状。

在那篇文章的基础上，我尝试给以回应，来填补一些问题留下的空白，既然深圳商报发起了这个讨论，那么理应在你们这个媒体空间里将讨论继续下去。

### 深圳生活让人兴奋

记者：我知道您现在是在深圳和纽约两地居住，一年中有很长时间住在深圳，真是对应了“地球村”这个概念。能描述一下您在深圳的生活吗？是什么吸引了您，把您留在了深圳？

柯曼：我在纽约出生、长大，迄今我一生的绝大部分时间都生活在那里。在我少年时期，我和家人也曾去过法国和英国住了几年，由此我也学会了法语。上世纪60年代，我去了旧金山读研究生。之后由于工作关系，我几乎走遍了美国和加拿大，还去了拉丁美洲、欧洲大部分(东欧、西欧、北欧)，甚至芬兰、以色列和澳大利亚都呆过。所以虽然我拿的是美国护照，但我觉得自己是一个世界公民。

至于来到深圳，首要的原因是这是我的新家所在的地方，我的妻子安娜和她的儿子、我的继子杰克都生活在这里。他们在我心中是第一位的，所以不管他们生活在哪个城市，我都会毫不犹豫地跟着他们在那里安家。

话虽这样说，我发现深圳还真是一个非常令人兴奋的城市，这里的一切让中国人和外国人同样着迷。深圳是中国挺进21世纪的先锋，是世界级的大都市。这里的活力和潜力，让人激动并渴望参与其中。从我的角度来说，这个城市在文

化发展上的空间非常广阔，我希望自己能成为其中的一个角色。

至于我与安娜和杰克在深圳的生活，与我在纽约并无多大区别。我们看报、购物、烹饪，去一些文化机构如博物馆、美术馆、图书馆。我写作，管理我的网站和进行其他项目的工作。互联网让我能在世界的任何地方完成工作。我还与居住在深圳和访问深圳的中国专家同行们见面，交流思想，寻求合作。我还开始到全国各地旅游——柳州(安娜的老家)、广州、连州。我希望能更多地了解这个国家。

### 希望亲身参与深圳文化建设

记者：我听说您有意组织一个中国摄影展，到美国展览，尔后到欧洲巡展。这个计划启动了吗？您几个月后回深圳，在深圳有没有其他的工作计划？

柯曼：是的，我与中国的一位策展人正在合作策划一个中国当代纪实摄影展，准备带到西方巡展。这个计划已经在运作中，我们目前处于筹集资金阶段，但具体的细节目前暂时未能公布，希望您能理解。但我可以透露的是，这个计划在西方已经引起了相当大的兴趣，我们期望能在2008年中举行首展。

同时，我还正在与中国一位策展人商讨开展另一项中国摄影的西方巡展，展示非常特别的影像，我暂时称之为“程序实验”。

我当然考虑在深圳做些事情。我现在是深圳一家摄影杂志的专栏作家，也是他们的学术委员会一员。2006年12月，我参与策划了芬兰裔美国摄影师阿诺·拉斐尔·冈奇的个人回顾展《传奇》，这一展览在连州国际摄影节上首展并赢得评委会特别奖。我同时也是连州国际摄影节学术委员会的一员，希望能继续成为接下来的连州国际摄影节中的一个角色。

所以总的来说，我的计划是成为连接东西两个方向的管道——帮助把西方重要作品引入中国，把中国重要作品介绍给西方。

我在中国的另一方面工作就是为中国读者撰写摄影评论，我的文章已经在《中国日报》(英文)、《深圳日报》(英文)和《摄影》杂志上发表。我有两本书的中文版也即将由广西师范大学出版社出版，还有其它作品的出版计划。我希望在中国成为一个有一定位置的作家。在让中国读者读到我的文章的同时，我还希望帮助我的中国同行，把他们的文章介绍给西方读者，因为在西方现在还很少看到来自中国的评论，我想看到中国与西方的对话。

另外，在美国，我还在大学里讲课或者进行公众演讲，为摄影、艺术等文化机构做顾问。在中国，我至今只在2006年连州国际摄影年展上做过一次讲座。我希望在中国得到更多类似的机会。

眼前，我开展在中国的工作受以下几个因素限制：首先，作为一个自由撰稿人，我必须先考虑我的收入来源。现在我的主要收入来自于美国和欧洲。在中国，我有了经济上的支持之后，才能集中更多的时间和精力在这里做事。其次，到现在，我进出中国都是短期签证，因为我并没有中国的机构担保。申请短期签证费时又费钱，我希望很快建立一个可以得到长期签证或永久居住的基础。

>>>详见 C2-C3 版







摄影评论家 A. D.柯曼 (资料图片)

### A. D. 柯曼小传

A. D. 柯曼自1967年以来出版了八本书和写作超过2000篇关于摄影和相关主题的评论文章。曾为 Village Voice《乡村之声》、《纽约时报》及 New York Observer《纽约观察家》专栏作家。柯曼为《艺术新闻》、《Art On Paper》及《科技评论》等杂志撰稿。他的关于大众传播媒体、新传播技术、艺术及摄影的专题评论文章通过国际传媒集团在许多期刊上发表,如《朱丽叶艺术杂志》(意大利)、《欧洲摄影》(德国)及 La Fotografia (西班牙)。他的著作已被翻译成21种语言在30个国家出版。

自1995年至今,柯曼创办了网上杂志《芳邻咖啡馆》(nearbycafe.com)并担任执行总裁,这是一个题材多样的电子杂志,刊登了他在摄影方面的广泛阅读时事通讯《看:光速》。柯曼还是《摄影评论网上档案馆》(photocriticism.com)的创办者及总裁,这是目前最广泛的摄影评论网上数据库,网罗了许多过去和现在的作家关于摄影方面的著作。

柯曼在美国本土及海外进行了大量的演讲、教学和出版活动,曾接受 NPR、PBS、CBS 和英国广播公司的节目访问。他是 Getty 博物馆嘉宾学者和 Fulbright 资深学者,美国国家艺术家津贴接受者及 Hasselblad 基金的奖金获得者。1996年在创意摄影中心柯曼荣获了 Ansel & Virginia Adams 杰出学者奖。2002年他接受了德国摄影协会颁发的文化奖,成为第一位获得此奖的摄影评论家。1998年《美国摄影》杂志将 A. D.柯曼评选为“1998年摄影界百名最具影响力人士”之一。

柯曼的著作包括《奇异风格摄影》、《测光:一个摄影评论家的写作 1968-1978》、《评论焦点:国际影像社会中之摄影》、《失去光泽的银:在照片热潮之后》、《看动物照片——给儿童的书》、《景深:关于摄影、大众传媒和透镜文化的评论》、《数字摄影演变:电子时代视觉交流》、《评论、演讲和采访 1967-1998》。其中《评论焦点》一书获得国际摄影中心颁发的1995年摄影写作无限大奖。Wired 杂志评论《数字摄影演变》一书为:“今天的信息迷艺术家的必读之书。”

### 摄影究竟具有什么样的魔力?

深圳商报记者 张清 董芳芳

如果从1967年算起,作为评论家、学者、教师和策展人,柯曼的摄影学术生涯已经有40年之久了。他出了8本关于摄影的专著,发表了2000多篇摄影评论。摄影究竟具有什么魔力,让他倾注了一生的精力?

柯曼:摄影这种媒介的吸引力之一在于它已将自己融入社会文化生活的各个领域,包括世界所有的工业区域和城市,以及大部分的农业区域和乡村。如果把电影和电视都看作摄影的分支的话,这点尤其明显。摄影不像绘画和雕刻,绘画和雕刻在日常生活中的存在和作用相对比较受局限,而摄影则是普遍深入的。我们到处都可以看到它的影子,并且摄影与许多研究领域都密切相关——不仅是本身的摄影史、艺术史,而且还渗透到视觉传播、大众传媒学、社会学、历史学等其他多个领域。

对于我,一个有着广泛兴趣的作家来说,摄影是一个特别富饶的探究领域。这个媒介融入世界文化的事实,扩展了我的摄影学术生涯之路。摄影是激发我们的想法、创意和话题的无穷无尽的源泉。同时,摄影是一个大众媒介,更准确地说是人的媒介。那些从来没有学过设计、绘画或者雕刻的人,但都有可能拍摄过照片,或是成为被拍摄的对象。照片是人们居家环境的一部分,人们家里可能没有一张画作,或是一件雕塑品,但肯定会有至少一张照片,这几乎是毫无疑问的。

因此,当你谈到照片和摄影时,你所说的论的是一个绝大多数人都很熟悉、都甚感亲切的一个对象和过程。从一个层面来说,摄影大师安塞尔·亚当斯的作品与一张家庭快照有很多相同之处;从另一个层面来说,安塞尔·亚当斯的影像与家庭快照又是两种完全不同的物品。这就是摄影同时作为艺术和传播的媒介所存在的独特的文化状态,这种状态很有意思,它始终把摄影与其实用性的根基联系在一起。

我惊喜于摄影所处的这种文化状态,这很具有挑战性。我总是设想我的读者应该都是教育程度较高的、研究文化或对文化有兴趣的人群,当然有时我也专门让艺术界专业的读者群写作,但是我不想让我的文章局限于这类人群。我认为大众关于摄影的讨论也不应局限于只把摄影作为一种艺术形态来讨论它和它的功能。



制图: 张海彤

▲爱德华·斯泰肯1904年拍摄的作品《池塘-月光》在2006年2月14日拍出了292万美元。(资料图片)

▲《池塘-月光》作者爱德华·斯泰肯(资料图片)

# 是什么让一幅照片价值290万美元

A.D.柯曼文 陈韶晖译

最近有一篇关于中国的照片收藏市场发展的文章是以这样一个问句开头的:“一张照片能值多少钱?目前这个最高纪录是292.8万美元。是什么让爱德华·斯泰肯(Edward Steichen)1904年的那幅《池塘-月光》身价不菲?”(《一张照片究竟该值多少钱?》文:刘悠扬,《深圳商报》2006年12月29日文化广场C1版。)这幅作品,于2006年2月14日在纽约苏富比拍出了292万美元的天价,创下了单幅摄影作品拍卖价格的世界纪录。

到底是什么让这幅照片价值290万美元?这确实是个好问题,应该值得一个好答案。的确,在市场经济中,价格决定于人们愿意支付多少,而有时候这些决策是非理性并且不能预测的。但斯泰肯作品的内在价值不是来自于运气,也不是来自于主观的品位选择或艺术时尚的潮流。考虑以下几点: 这幅照片本身毫无疑问就是一件精致美丽的手工作品。它由摄影师本人冲印,在暗房中至少经过了两次曝光,并手工加上两次或更多感光涂层。最后得到一幅深沉、精致、发着光的蓝绿色调的夜景画,被视为现在西方称做摄影的“转印工艺”的典型范例。作品本身状态极佳,上面还有斯泰肯的签名。

照片来自纽约大都会美术馆的收藏品,出售用以筹集资金。所以,从定义上讲,这是一幅馆藏级别的作品。

这幅作品是目前已知仅有的三张冲印版本中的一幅,每一幅都有其鲜明的特点。其中一幅由纽约的现代艺术博物馆持有,这也是斯泰肯担任摄影部主管,总结他一生摄影事业的地方。另一幅依然为纽约大都会美术馆所收藏。虽然我们考虑这张作品是

来自同一负片的三张复制品之一,但同时它也是独特的,自成一格的作品,因为斯泰肯在制作每张照片时使用了不同的冲印工艺。(因为很多西方以及中国商人——包括上面提到的文章里的引言——都在积极推行限量版的概念,也因为无数缺少信息的收藏家不假思索地接受这个想法,因此在这里指出斯泰肯的这些照片并没有一张是很正式的“限量版”是很有必要的,这几张作品甚至连编号都没有。)

这幅照片诞生的原因非常纯洁。这是斯泰肯送给阿尔弗雷德·斯蒂格利茨(Alfred Stieglitz)——一位二十世纪摄影与艺术史上的重要人物的礼物,阿尔弗雷德后来将这幅照片与其他作品一起捐赠给了大都会美术馆(世界上第一个收藏创意摄影作品的博物馆因此诞生)。照片在捐赠之前,曾展览于纽约的摄影分离派小艺廊(常简称为291艺廊)及其他地方,在《摄影作品》杂志发表后不久便被转载,出现在当时大量的评论文章里,成为了那个时代的一个重要参照物。

这幅影像因而成为摄影史上值得关注的作品之一。作为一股摄影潮流——尤其是在美国——画意摄影最大的成功就是让大众接受摄影为一种创作媒体,是一种应当与绘画、雕塑及其他视觉媒介一样值得留意的艺术形式。20世纪许多摄影界的重要人物——包括爱德华·韦斯顿、安塞尔·亚当斯、伊莫金·坎宁安和爱德华·S·柯蒂斯——都是从画意摄影开始他们的创作生涯的。(虽然已过时了半个世纪,但画意摄影主义从1970年开始又有了回潮。)

在画意摄影主义运动中,斯泰肯非常引人注目。他(与阿尔弗雷德·斯蒂格利茨一起)在美国创立了叫做“摄影-分离”的联盟,这个组织在美国的画意摄影主义运动中起到了先锋作用。斯泰肯本人也是美国与欧洲画意摄影师的重要沟通者和联系人。斯泰肯为《摄影作品》杂志设计了封面

和标志——这是“摄影-分离”联盟的内部刊物,可以说是具有空前影响力的摄影评论刊物。

斯泰肯还为“摄影-分离”设计了“小艺廊”(后来称为291艺廊),之后由斯蒂格利茨经营了多年——斯泰肯的设计突破了当时艺廊流行的以采用天鹅绒、锦缎为主的华丽装饰风格,他的设计偏好平实简洁的线条,白墙上点缀着由自然色调的粗麻布覆盖的嵌板,使用简单低调的相框,布光来展示摄影和其他艺术品。事实上,这些艺廊建立了在当时还未得到充分认可的、美国艺术批评家布莱恩·奥多荷命名名为“白色立方”的蓝本,如今很多人认为“白色立方”是表现现代及后现代艺术的最贴切空间环境。

除了他为欧洲与美国摄影师交流所做出的贡献,斯泰肯本身也是一名画家,同时也考察了欧洲的艺术发展,并将罗丹、马蒂斯、塞尚、毕加索、布朗库西等知名艺术家的作品通过在291艺廊举办展览介绍到美国。可以说在某种程度上,是由于斯泰肯的努力,美国才出现了我们现在叫做“现代艺术”的东西。

与斯蒂格利茨及“摄影-分离”的成员分开后,大约从1911年开始,斯泰肯为康泰纳什杂志等公司工作,在时尚、肖像以及产品摄影上做出很多新的尝试,他也成为了首位有力诠释了摄影这一媒介能发挥创作与实用交叉功能的著名摄影师。

大约在同期,也即第一次世界大战前数年,斯泰肯的摄影风格更露锋芒,他着眼于更广泛的拍摄题材,并抗拒在制版手工中进行曝光。这就是后来的“现代主义”或(在美国有些人称之为)“直接摄影”或“纯摄影”。斯泰肯是这一摄影潮流的最早的接受者之一,随后,“纯摄影”统领国际摄影半个多世纪,至今仍然被广泛地学习和应用。斯泰肯在他的个人创作以及商业作品中都有运用。

第一次世界大战中,斯泰肯帮助美国军

方开发航拍技术。第二次世界大战,他再次志愿为军方服务,并在太平洋区域的美国海军带领了一个摄影部门。这个部门拍摄的有力图像(包括静态的和影片)最后形成了有相当影响的巡回展览、图书以及纪录片。

“二战”结束,斯泰肯一返回美国,便担任了纽约现代艺术博物馆摄影部的主管,这个当时在当代艺术摄影上无疑是独一无二的、最具影响力和最具权威的位置。期间,他策划了1955年的“人类一家”展览,一个历时多年,主要是新闻摄影和纪实摄影的大型国际巡回展。展览包括了来自68个国家273位摄影师的503幅作品,在当时可说是有史以来最具影响力的一个摄影展览;随着展览发行的目录成为了最畅销的摄影图书(半世纪后的今天仍在印刷),更进一步扩大了这个项目的影响力。

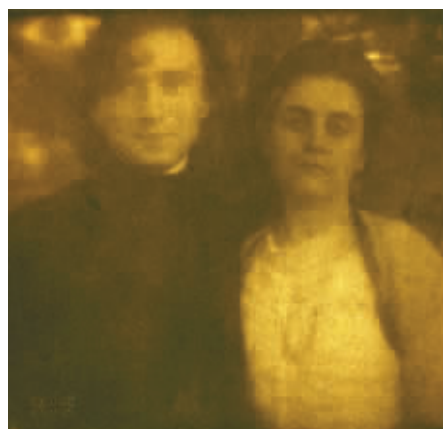
“人类一家”展览向所有博物馆主管和策展人证实了在博物馆展示新闻和纪实摄影作品对大众的吸引力,从而鼓励世界各地的博物馆举办这类展览。同时,展览开创性地在博物馆间进行大型国际巡回展览,这在今天是件很常见的事,但在上世纪50年代几乎没人知道这个概念。

总之,“池塘-月光”成为非常值得收藏的20世纪艺术代表作有着许多清晰可辨的因素。主持这次“池塘”拍卖的拍卖师——苏富比摄影分部的主管丹尼斯·贝瑟尔(Denise Bethel)形容这幅作品为“完美风暴”,意思是一幅作品上集合了所有必需的要素:物品的稀缺性、本身的品质和状态、它的出处、它所代表的同一体系中的更多知名作品、作者的国际声誉和影响力等等。它能达到这个价格是因为作品内在的价值通过审美和鉴赏得到了体现,之后,市场供需定律才发生了作用。

确实,艺术市场,包括摄影艺术市场空前的繁荣形成了这一高价,而四十年来西方世界的各种研究、著作与教育促进了对摄影史的了解,这有认知的收藏家在摄影这个媒介的演变过程中将这幅作品定位在这个高度,并能了解和欣赏它的意义。毕竟,这并不只是一幅老套的仅有些情感吸引力,然后靠大量流通的海报变得知名与流行的影像。实际上,在这次拍卖前斯泰肯的这幅照片在摄影圈外并不太为人所知。能够创下这次拍卖纪录,是因为有相应知识背景的竞标者明白面前拍卖桌上的这幅作品在文化和创作上的重要性,了解它在摄影史上的决定性作用,同时也拥有互相竞价的资金。

刘悠扬的文章还涉及到其他一些重要的问题,比如市场对创意/观念摄影和纪实摄影作品的不同反应,以及限量版作为摄影收藏市场标签的作用。这些都是值得另起篇章深入讨论的问题。值得注意的是,刘悠扬提出了这些问题而《深圳商报》将它们搬上台面。这些都表明了中国的摄影市场和受众已经变得成熟,并将能达到一个更新的认识水平。

(附注:A. D.柯曼是常驻在纽约和深圳的摄影评论家,在www.nearbycafe.com/artandphoto/cspeed/index.html上可以阅读到他的有关作品。柯曼至今已发表了超过2000篇关于摄影的评论文章并出版了八本选集;他同时也是深圳新创办的双月刊《摄影》杂志的学术委员之一。柯曼自上世纪60年代末就开始从事西方摄影市场观察研究,主持多个关于照片收藏的研讨会和讲习班,并准备在近期出版一本关于照片收藏的著作。本文部分内容来自于柯曼为即将举行的爱德华·斯泰肯国际巡回展目录册撰写的文章。该展览由FEP摄影展览基金会(www.fep-paris.org)主办,2008年首先在巴黎展出。柯曼同时为FEP摄影展览基金会的顾问团成员。)



斯泰肯与夫人(资料图片)



# “ A·D·柯曼： 中国最好的摄影是国际级的

中国摄影家和艺术家们越来越关注“影像艺术”，开始挖掘它的潜力。同时，信息传播的迅捷和广泛也能让中国摄影得以快速发展。我还要说，我所见过的中国最好的摄影作品与西方最好的摄影作品是处在同一水平上的，中国摄影值得进行国际化传播。

深圳商报记者 张清 董芳芳

## 照片价值不在于其摄影形式

记者：以前相当长时间里，中国的摄影与西方摄影界基本上是隔绝的，真正与西方的交流应该是始于上世纪80年代。我了解到西方的摄影从上世纪70年代起也发生了很大的变化。您能否简单介绍一下这个变化何以发生，和变化之后至今当代西方摄影的格局？现在西方摄影很多元，但很多中国的摄影师想知道在西方有没有一个被普遍认可或多数人认可的摄影价值观？

柯曼：这其中其实包含了好几个问题，让我逐一来回答。

第一，对于西方摄影状况的变化，我归结为两个因素。第一个因素是在上世纪60年代中期美国的大学中开始形成的摄影教育系统。这个系统在全国广泛并且迅速地传播开来，吸引了众多学生。也由此，一大批接受过正式专业教育的摄影人诞生了。这一代摄影人中，一部分继续着摄影家的事业，在不同的媒体中工作，还有很多成为了教师，帮助扩展这个教育系统。另一部分则转向该领域的其他相关工作，成为博物馆策展人、画廊经营者、历史学家、评论家、图书杂志出版商和编辑，或者成为专业收藏家。因此，这一摄影教育系统造就了该领域的广泛而坚实的基础，这一本来源于欧洲模式的教育体系又继而传回欧洲和各地，使其影响扩大到全世界。

西方摄影变化的第二个因素在于上世纪60年代末摄影节的兴起，摄影节成为摄影走向国际、扩大观众规模的重要手段。首先发起摄影节活动的是法国著名摄影家鲁西安·克雷格等人，他们于1969年在法国举办首届摄影节。之后摄影节逐渐形成规模，成为摄影界发布信息和交流的相当有效的平台。如今世界各地至少有100个各式各样的摄影节，为摄影的发展作出了重要的贡献。

这是关于上世纪70年代西方摄影何以发生巨大变化的非常简短的概括，还有其他众多因素促进着摄影的发展，但上面谈到的两个因素可以为任何关于摄影的讨论开个好头。

第二，在这些因素的作用下，摄影逐渐有了自己的地位，“影像艺术”也进入人们的视野。如今的西方摄影纳入了所有的各式各样的摄影形态、不同风格和不同方式的摄影种类：纪实摄影、摆拍摄影、风光摄影、观念摄影等等。摄影界和艺术界都是首先基于

品质而不是种类之分来区别对待不同的摄影作品。摄影博物馆或艺术博物馆的摄影部门，大致都会在某个月展出观念摄影作品，下个月则展出纪实摄影作品，再下个月展出实验摄影作品，因为它们都是摄影这一多元化的媒介之重要且健康的组成部分。

第三，上面所说的这些其实也回答了你的第三个问题——哪一摄影形态或方式最受认可或最有价值。我可以说，策展人、评论家、历史学家、编辑、出版商们一般都没有特别的倾向。当然，个别的评论家、策展人等或许有他们个人的侧重点，但总体来说所有的这些摄影形式都受到公平对待。

从市场方面来说，在收藏市场中，包括摄影博物馆收藏、画廊收藏、个人和集体收藏，大致都接受所有种类的摄影作品，除了某个特别的机构或收藏者会有一些的侧重性。从近几年的总体情况来看，市场上的高价都走向创意摄影作品，而非纪实摄影和新闻摄影，但是最近某些经典和当代的纪实影像如摄影师爱德华·柯蒂斯和多萝西娅·兰格的作品，也创造过极高的拍卖纪录。在西方收藏市场，稀有性、品质、主题和内容，以及在摄影史上的重要性是考虑某作品是否具有收藏价值的因素。

## 纪实摄影观念摄影相互融合

记者：中国摄影师追逐过风光摄影，上世纪90年代开始追逐纪实摄影，近来有越来越多的人对当代艺术和观念摄影兴奋起来。他们在不同的时期引导了中国摄影的主流。您可否简要地介绍一下纪实摄影和作为当代艺术一种形式的观念摄影在美国各自的发展现状？

柯曼：在当今美国，纪实摄影和观念摄影已经相互交织以至于难以分割为各自独立的形式了。报道摄影和新闻摄影本质上是摄影记者或自由摄影师受报纸和杂志的委派为报纸和杂志拍摄的，应当另论。

纪实摄影和观念摄影相互融合的一个主要因素是美国乃至整个西方的第三代摄影教育系统，在绝大多数大专院校的正规摄影课程中，观念摄影和纪实摄影都被放在一块教学，因此过去35年至40年中摄影学学生们对这两者都有同样的了解。结果是，我们看到了大量两者交融所产生的作品。观念摄影师们采用纪实摄影的方式，将以前只在纪实摄影中出现的拍摄对象纳入自己的拍摄范围；同时纪实摄影师们也采用了在观念摄影中才使用的做法和表现

形式，比如观念摄影所最先使用的装置拍摄等。

在西方摄影界，我们处处都可以看到这种混合或交叉手法被越来越多地运用——在摄影专业期刊、书籍上，博物馆、摄影节里，商业画廊、拍卖会中。不仅是在美国，在整个西方，纪实摄影和观念摄影都已经进入良性的相互促进融合的状态。如果在中国这种现象还没有发生，我断言它必将发生。

## 中国摄影值得进行世界化传播

记者：我在两个不同的场合碰到过您。第一次是在去年夏天深圳几个摄影家的聚会上，第二次是在上个月的连州国际摄影年展上。我看您对中国摄影很关心。您对当前中国摄影的印象如何？有没有让您感到有与当下美国摄影不同的地方？

柯曼：我对中国摄影的了解才刚刚开始，因此不好说有什么看法和评价，我需要更多地看中国摄影、读中国摄影，与了解中国摄影的摄影家、评论家等更深入地交流。

然而，即便以一个初来乍到者的眼光看，有些事还是显而易见的。在西方，大抵是缘于我之前所提到的摄影教育，摄影的古老的工具箱被重新翻出来并用于现今。我们现在有银版制像师、锡版制像师、白金制像师、蛋白版制像师等，他们使用19世纪到20世纪初的多种古老工艺来制作摄影作品。而在中国我还尚且没有看到这些。

我想这可能是因为其中所涉及到的工具、材料、技术手法等在这里不容易找到，所以一些在西方看来司空见惯的摄影实验和印制技术在这里还没有发生。西方的博物馆、美术馆和收藏市场也都接受了这些不同形态的摄影作品。

但是，在中国可以发现其它形式的摄影实验，我看到过一个中国针孔摄影团体的非常好的作品。另外，我还发现一些揉合了水墨画技巧和摄影结合的作品，这也是中国独特的做法。

由于种种历史和政治的原因，中国摄影在很长的一段时期里处于封闭的状态，如今中国摄影已经进入一个良好氛围。中国摄影家和艺术家们越来越关注“影像艺术”，开始挖掘它的潜力。同时，信息传播的迅捷和广泛也能让中国摄影得以快速发展。我还要说，我所见过的中国最好的摄影作品与西方最好的摄影作品是处在同一水平上的，中国摄影值得进行国际化传播。

从理论建构上看，我认为中国目前对是什么构

成了中国的摄影史，还没有一个清晰的认识。一方面，这有一定的解放效应，使摄影家表面上不受某个传统约束；另一方面，摄影家也由此失去了根基，失去了与过去和自己的影像文化史的联系。西方上世纪70年代前摄影的状况大致也如此。那时摄影在西方颇受忽略和轻视，艺术批评和艺术史都不把它当作一个严肃的研究课题。很多重要资料都因此而丢失。过去40年里，西方赶上了一大步，我相信中国也能吸取经验和教训，靠合理的制度支持，发挥“深圳速度”，在更短的时间内更深层次地认识中国摄影和它的历史。

## 不能让经销商和收藏支配摄影

记者：如果让您对中国摄影发展提一条建设性意见，您最想说什么？

柯曼：没有任何媒介和有创造性的个人能通过追逐市场潮流而健康发展，更不能让画廊主、经销商、收藏家或其他什么人来支配作品的内容、风格和方法。如果那么做就会扭曲作者个性，扭曲他们的作品，也扭曲媒介本身。

当然，找到方法谋生和寻求事业支持是很现实的，是摄影家和艺术家们，及策展人、评论家和历史学家们都需要面对的事实，但是如果只为了满足市场上这个或那个流行趋势的需求而去创作作品，这将不可避免地导致产生著名的、在深圳郊区被称作“画家村”的大芬村那种情况。住在那里的很多人靠投消费者所好，满足市场需求来挣钱养家，对此我没有异议。但是，我们承担不起让它成为艺术的模式，在中国不行，在其他任何地方也不行。

我还有一个建议，中国应该开始保护本国的摄影史。在文化机构如档案馆等，照片经常被不适当地随意处置——没有得到细心的护理，有时轻易地毁坏或丢弃。当照片在个人手中进行交易时，人们有时认识不到其真正的价值，认识不到具有丰富含义的历史影像的重要性。

前苏联解体后，大批来自西方的人（我的一位朋友称他们为“西方吸尘器”）横扫东欧，以极低廉的价格攫走了各种宝贵的物品。许多独特的无价之宝离开了它们的故土，再也回不去了。很多进入了私人收藏，从此再难得一见。因此，我强烈建议开展关于保护中国文化艺术遗产，特别是保护中国影像遗产的公开讨论。如果这个讨论还没开始，那么开始得越早越好。