

第3章 数码影像发展简史

3.1 摄影与合成

数码影像和摄影艺术在本质上有许多相通之处：二者都需要借助机械设备或电子设备来创作艺术作品，即二者都先天带有“技术的美学”的特点，离开了照相机和影像的洗印过程（无论是传统的化学过程或是数码照片的物理成像过程），就谈不上摄影艺术。同样，离开了数字艺术作品的核心创作手段——计算机和软件，也同样不可能实现数码艺术。由此可见，数码影像和摄影艺术在亲缘关系上比绘画和雕塑有更紧密的联系。虽然计算机可以创造影像，但数码影像仍然与光学成像的原理密不可分，而电影和电视这种大众电子媒介更可以看成是摄影技术的延伸和发展。因此，如果我们需要更深刻地理解数码影像的种种特征，就必须从“技术美学”的诞生——摄影技术和摄影艺术开始，来探索这两种艺术语言的共性和差异，进一步追溯数字图像表现艺术的思想观念来源和发展，探索“真实”和“虚拟”的界限，探索数码影像所产生的巨大的视觉震撼背后所蕴涵的美学思想和实际价值。

3.1.1 摄影术的诞生

摄影术的发展首先是从照相机的发明开始的，而照相机的发明又与人类对小孔成像的研究分不开。我国早在2400年前战国时期《墨经》中就记述了用暗箱摄取影像的小孔成像的原理。中国古代思想家、科学家墨子（公元前478—前392年）与他的学生在黑暗的房屋里就发现了真空成像的光线直线传播的自然规律，《墨经》里对光学现象进行了比较系统的阐述。这是有史以来最早关于光学成像现象的记录。此外，沈括（1031—1095）在他的《梦溪笔谈》中，对小孔成像理论作了进一步分析和解释。明末清初将小孔成像原理应用于绘画暗箱已经很流行了。在西方关于小孔成像的记载，最早见于古希腊著名哲学家、美学家亚里士多德（Aristotle，公元前384—前322）的著作中，著名画家、科学家达·芬奇（L. Da Vinci，1452—1519）也曾用小孔成像描绘景物。1544年，丹麦物理及数学家R. G. Frisius实际观测并记录了小孔成像的过程，当时的一幅出版的插图描绘了该过程（见图3-1）。小孔暗箱虽能成像并得到应用，但其缺点是不能解决影像亮度和清晰度的矛盾，于是出现了有透镜的暗箱形成的照相机的雏形。

英国大科学家牛顿（1642—1727）创立的近代物理光学奠定了摄影镜头的物理光学

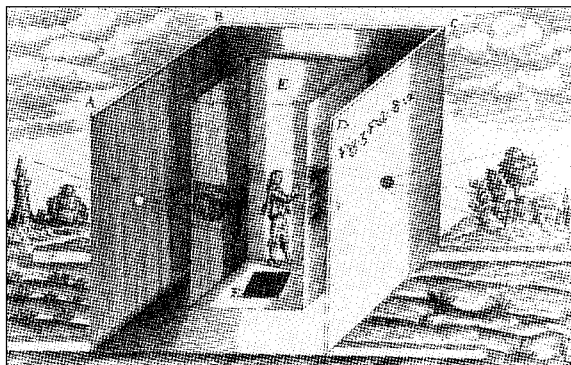


图 3-1 1544 年, 丹麦物理及数学家 R. G. Frisius 观测并记录了小孔成像

基础,并极大地促进了摄影光学的发展。摄影需要三个必需的物质条件:暗箱、镜头与感光材料。到了 18 世纪,这种使用精雕细琢的木头暗箱的绘画生意在欧洲已经流行,绘画内容主要有 人物肖像、静物、风景、室内摆设等。在解决了光学成像问题之后,人们将兴趣转移到如何对影像进行记录与复制的问题上。18 世纪末,英国人托马斯·韦奇伍德将不透明的树叶、昆虫翅膀放在涂有硝酸银的皮革上,在阳光下曝晒后,取下树叶时出现了非常优美的白色轮廓图像,白色部分的感光能力也逐渐变黑了,他虽然没有找到将图像固定下来的方法,但他证实了摄影方法记录成像的可能性。1826 年,德国石版印刷工人约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯(Joseph Nicéphore Niépce,1765—1833)用涂有沥青的合金板放在暗箱中,将镜头对准他工作的室外,经过 8 小时的曝光后,浸入薰衣草油中冲洗,得到了第一幅永久保留下来的影像照片,此法称为“日光摄影法”。由于日光摄影法的光敏度特别低,不可能成为实用的摄影方法。1837 年,法国科学家 L. 达盖尔(Louis Jacques Mande Daguerre,1789—1851)又发明了银板摄影术,称“达盖尔法”(Daguerreotype Process)。达盖尔用银盐,在铜板上涂上碘化银,使摄影感光性能大大提高,而用硫代硫酸钠溶解未感光的银盐就是“定影”,1837 年 5 月达盖尔使摄影成为现实,并命名为“达盖尔摄影法”。图 3-2 就是当时达盖尔利用银板摄影术拍摄的巴黎寺院街。

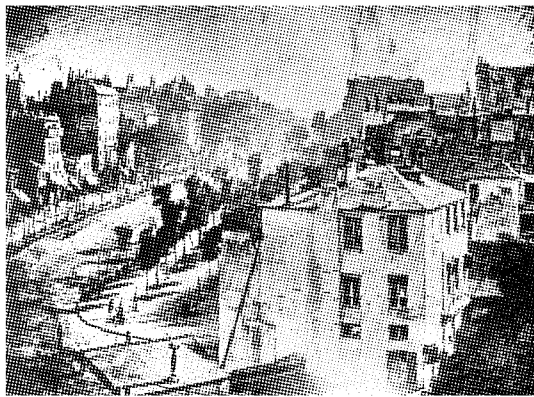


图 3-2 1837 年, 法国科学家 L. 达盖尔利用银板摄影术拍摄的巴黎寺院街



1839年8月19日,法国科学院与艺术学院正式发表了达盖尔摄影术,这一天被世界公认为摄影术的誕生日。1839年,英国赫歇尔(John F. W. Herschel)将这种技术命名为Photography,汉语译为“摄影”,从此沿用至今。追本溯源,“摄影”的“怀胎”可推前到1826年法国尼埃普斯(Joseph Nicéphore Niepce)用沥青印制出的世界上第一批照片,甚至可推前到1802年英国托马斯·韦奇伍德用硝酸盐成像的“复写画”。从“怀胎”到“多胞胎的分娩”,可清楚地看到摄影的诞生是科学技术发展的必然产物。

3.1.2 早期摄影合成

摄影术发明之初,在艺术界,人们并不承认摄影是一门艺术。他们认为摄影作为记录的工具,只不过是自然的翻版与复制,是称不上艺术的。1839年,在达盖尔摄影术公布的同时,英国人塔尔博特(W. H. F. Talbot)也提出了专利申请书,其论文标题是《关于艺术家摄影术的若干说明——也就是不经由画家描绘来完成自然景物的艺术》。稍后的英国摄影师P. H. Emerson(1856—1936)在1886年发表了一篇名为《摄影:一种绘画艺术》的论文,也将摄影艺术定位在与其相近的绘画上。于是,早期的一些摄影家为了使摄影作品具有艺术性,就努力向绘画靠拢,这也是绘画派摄影产生的一个原因,另一个原因是在最初从事摄影的人当中,有不少人原来就是画家。

1857年,瑞典摄影家雷兰德(O. G. Rejlander)在英国曼彻斯特举行的“重要美术作品展览会”上展出了一幅由30多张底片合成的题为《人生之路》(Two Ways of Life)的照片(见图3-3),内容是一个德高望重的长者正在指引两个青年如何走向光明圣洁的人生之路。画面左侧人物有卖淫者、酗酒者、赌徒、懒汉等,寓意堕落;右侧的人物有木匠、女工、学者,表示勤奋;中间的一个女人正在悔恨着自己的过去。这是一幅宗教意味很浓的集锦照片,整张照片模仿文艺复兴时期的绘画风格,画面上表现了众多社会底层人物,每个人物都有一个围绕中心主题的思想含义。该“集锦照片”展出后立刻引起了轰动并深得公众的赞赏。英国维多利亚女王对《人生之路》所象征的精神给予了很高的评价,并出资购买送给了阿巴特公爵,据说阿巴特公爵很喜欢,把它挂在书房里。一幅摄影作品能够同绘画和雕塑名作同时展出,而且在展出期间受到当时英国维多利亚女王的赞赏并出资买下,这是前所未有的,因此引起了人们的极大震动。雷兰德的作品不仅追求绘画的效果,而且是在用照相机作画。他事先画好草图,再分别按图去拍摄,最后通过暗房处理(多次曝光、柔焦处理、底片剪切和拼贴等)合成为一幅照片。用这种方法制作的照片可以说是一件艺术品,也是代表了人们最早利用摄影合成技术创造“虚拟现实”的努力。

雷兰德将“摄影”与“绘画”嫁接的成功鼓舞了许多摄影家。用现在的观点来看,摄影历史上的旧绘画派摄影家是非纪实的,是与现实主义摄影完全相悖的,但这些作品也代表了人们不满足于仅仅将摄影术作为“留影”工具,而是作为艺术创作工具的努力。在20世纪初的达达派摄影和超现实主义摄影艺术里均可以看到它的影响。今天的数码图像合成艺术的美学思想也正是来源于“将技术用于艺术创作”这一思想的发扬光大。

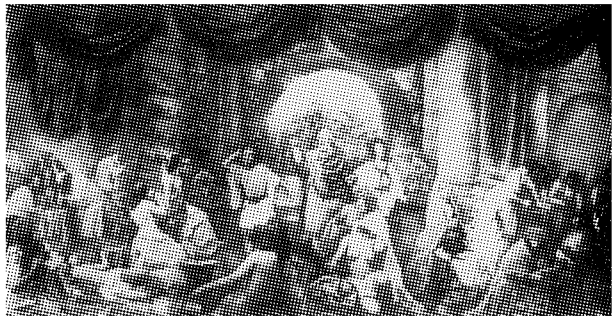


图 3-3 瑞典摄影家雷兰德的拼贴摄影作品《人生之路》

3.1.3 超现实与摄影艺术

早在 20 世纪 20~30 年代,受到文学和绘画领域的达达派和超现实主义的影响,许多早期的欧洲摄影艺术家就开始通过暗房特技制作,将属于不同时空的摄影作品拼合在同一画面上,并构成全新的“蒙太奇”或“镶嵌”作品。“达达派”1916 年创建于瑞士,是第一次世界大战期间出现于欧洲的一种文艺思想。需要指出的是:达达主义不仅在摄影艺术,而且在绘画、文学、戏剧等方面对于传统的艺术审美方式都进行了颠覆。达达主义的主旨是:以批判的眼光重新研究传统、前提、准则、逻辑基础,甚至秩序、一致性和审美的概念,而这一切曾经指导过整个艺术历史的创造。达达主义在艺术领域的代表人物是法国艺术家杜尚(M. Duchamp)。1913 年杜尚将一个现成的自行车轮“贴上艺术的标签”,从此,“人人都是艺术家,什么都是艺术”的“反艺术的艺术”大行其道。

达达派摄影的主要特点是:用一些现成的物品,如报纸、入场券、照片等零碎的东西,直接贴在帆布上,组成一定的图形,作为作品展出。它反对古典艺术,提倡形象抽象化或结构主义。它主张“废弃绘画和所有审美要求”,崇尚虚无,使创作近乎戏谑,因而人们把该艺术流派称之为“达达派”。达达派摄影艺术家在创作上,大都是利用暗房技术进行剪辑加工,创造某种虚幻的影像来表达自己的意念。如达达派的著名摄影家拉茨罗·摩荷利·纳吉(Laszlo Moholy-Nagy)在 1923 年就利用拼贴方法创作了《世界的结构》等作品(见图 3-4)。

对技术美学的崇尚之风不仅影响了欧洲大陆,对当时的社会主义苏联的艺术家也有很大的影响。1923 年,俄国摄影家亚历山大·罗钦可(Alexander Rodchenko)就通过传统拼贴方法创作了名为《蒙太奇》的艺术作品(见图 3-5),照片里的电话、轮胎、飞机、建筑等都渗透着“未来主义”对技术和工业革命的迷恋。罗钦可的摄影拼贴画拉开了蒙太奇的摄影风格的序曲。这种风格在第二次世界大战中被广泛用于反纳粹的战争宣传海报中,甚至在 20 世纪 50~60 年代流行的波普艺术(Pop Art)的“拼贴绘画”中,也可以看到罗钦可蒙太奇的摄影风格的影响。

亚历山大·罗钦可不仅是苏俄有史以来最重要的摄影家,也是苏俄十月革命中的重要艺术导师。他还是构成主义的三位创始者之一,是苏维埃“新艺术博物馆”(Museum of Fine Arts)的馆长,并且在应用艺术学校(School of Applied Art VKHUTEMAS)教了

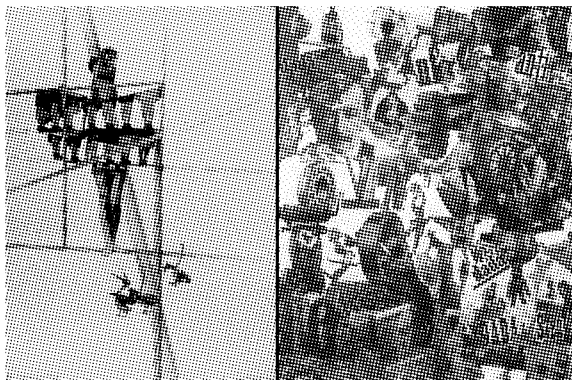


图 3-4 著名摄影家纳吉利用拼贴方法创作了《世界的结构》(左); 达达派摄影师 Hannah Hoch 在 1919 年创作了拼贴画《The Cut of Kitchen Knife》(右)

11 年书(1921—1931), 是该校技术学院的院长, 同时也是前卫杂志(LEF)的创办者。罗钦可在 1923 年又发表了惊人的学说, 声称“绘画已死, 艺术家应同时具备画家、设计家和工程师的三重任务。”然后就从此搁下画笔、油彩, 而拿起相机。他认为: “相机是社会主义之社会与人民的理想眼睛。”“只有摄影能回应所有未来艺术的标准。”

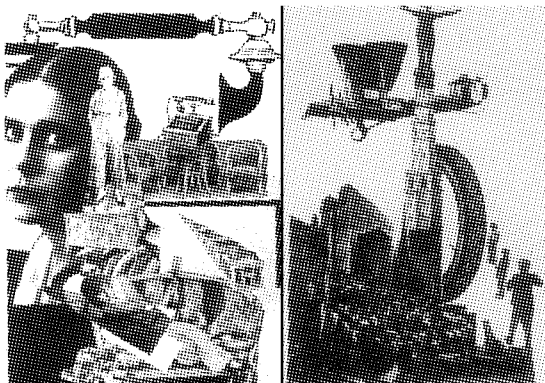


图 3-5 俄国著名摄影家罗钦可利用照片拼贴方法创作的《蒙太奇》和《CE Ceci》

超现实主义摄影为摄影艺术领域中的一种流派, 兴起于 20 世纪 30 年代。超现实主义绘画代表人物有马格利特(Margritte)、达利(Dali)、蒙克(Munch)、弗里达(Frida Kahlo)等。马格利特等人利用含蓄和意想不到的比例以及违反常规的明暗关系或意外的形象并置, 在真实与幻觉之间建立起极为神秘的画面, 营造局部真实、整体荒谬的效果来表现人的潜意识及反常态思想。达利则利用焦点透视的深远效果, 使画面建立起三度空间的多层次的立体感和空间感, 并采用极其逼真和精细的描绘来处理时空的扭曲和梦般场景。恩斯特(Emst Max)、马森(Masson)、米罗(Miro Jean)则利用“视觉的自动性”进行自由联想(包括事实与梦幻、内心独白和旁白、现实和回忆的相互交织、来回流动或象征性的艺术结构等)或通过变形等手段将图形处理成具有符号化特点的神秘和怪诞形态, 来表现一种儿童般的感觉和梦幻。超现实主义摄影试图描述动荡不安的 20 世纪, 有

意识地设计场景或通过暗房后期制作来揭示主题,代表人物有菲利普·哈尔斯曼(Phillipe Halsman)、阿杰特(Eugene Atget)、曼·雷(Man Ray)、布拉塞(Brassai)、阿贝特(Raoul Ubac)等。

超现实主义作品中所表现的形象,虽然是超现实的,与客观现实有一定的距离,但都是以一定的现实为基础的,所以能被人们接受。超现实主义作品所表现的形象,都有点离奇或怪异,并不是现实中人们经常看到的一般形象,但正因为如此,就显得更有魅力,更能吸引人。超现实形象可以通过多种方法创作出来,如剪辑、摆布、抓拍就是其中最主要的三种。当时的摄影艺术家们也开始结合暗房特技制作(如多次曝光)技术来实现超现实影像的效果。如著名超现实主义摄影艺术家曼·雷在1924年创作的《安格尔的小提琴》(见图3-6)就是其中的代表作品。这一流派有较为严谨的艺术纲领和艺术理论,他们认为,用现实主义创作方法去表现现实世界是古典艺术家早已完成了的任务,而现代艺术家的使命是挖掘新的、未被探讨过的那部分人类的“心灵世界”。因而,人类的下意识活动、偶然的灵感、心理变态和梦幻便成了超现实主义摄影艺术家们刻意表现的对象。

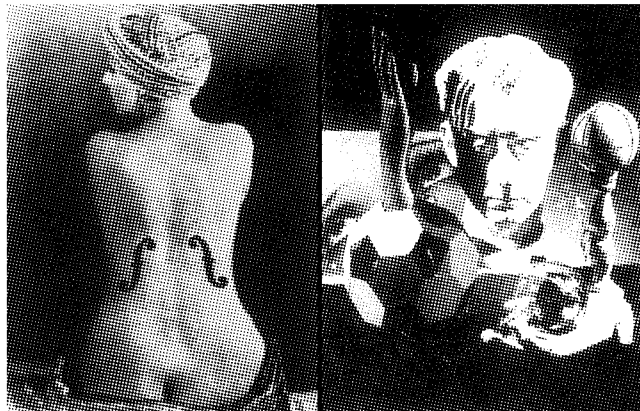


图3-6 摄影艺术家曼·雷的《安格尔的小提琴》1924年(左)和《静物》1933年(右)

超现实主义的人像摄影大师菲利普·哈尔斯曼(Phillipe Halsman, 1906—1979)指出:“如果一张肖像照片没有表现出人物内心深处的精神世界,它就不能成为真正的肖像,只是一个虚有其表的外壳。”基于这种信念,哈尔斯曼力图通过各种手段如精心设计拍摄环境和暗房效果,来体现被摄影者的典型的精神世界。他与西班牙杰出的超现实主义画家萨尔瓦多·达利合作,拍摄了一批“超现实主义摄影”作品,如《原子的达利》、《达利的胡子》、《单眼达利》和《红粉骷髅》等(见图3-7)。他认为:“创造的意思就是做出前所未有的东西来。”“把照片比作文学来看,就更加明白了,抓拍照片的摄影家是记者,创作照片的摄影家则是作家。”“平淡无味的照片是不会惹人注目的。”“要拍出令人感到是创新的作品,须做出不寻常的努力。”“酝酿有创见的构思这一环节所下的功夫,要大大超过实际拍摄。”一系列超现实主义作品创作的成功,使哈尔斯曼坚信摄影创作的能动性。如实的再现是一种,意念的具象又是完全不同的一种,于是他接连不断地创作出表现人的哲思与意念的作品。

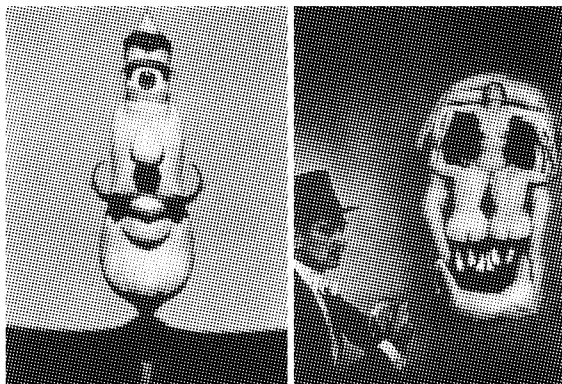


图 3-7 哈尔斯曼的“超现实主义摄影”作品《单眼达利》（1954 年，左）和《红粉骷髅》（1951 年，右）

3.1.4 杰瑞·尤斯曼的美学

1. 尤斯曼的摄影艺术

摄影和绘画代表了人类利用图像来诠释客观世界和主观世界的两种表达方式。摄影的纪实性和逼真性使摄影在表现客观世界上成为更有力的工具。而绘画在表达人类的思想、观念和情感意境上则具有更自由的创作空间。因此可以说，摄影的长处在于表现“现实”，而绘画则更擅长表现“虚拟”和“意境”。长期以来，人们一直在探索能否将“绘画”和“摄影”结合在一起，既能够像摄影照片那样，以真实和震撼的“现实”带给人们新的视觉感受，又能够像绘画一般，以其思想、观念和“虚拟现实”的特征，给人们带来思想的启示和审美的感觉。在计算机数字技术的革命来临之前，无数摄影师、画家、艺术家对此问题苦苦思索，甚至成为毕生所追求的目标。无论是早期的“绘画派摄影”或是后期的“达达派拼贴摄影”和“超现实主义摄影”，都反映了人类渴望借助新技术来探索艺术之路的努力。美国当代著名摄影艺术大师杰瑞·N. 尤斯曼被称为“影像的魔术师”和“黑色的冶金者”，是该艺术摄影领域的佼佼者，其作品在美国摄影史上有着重要的意义。

尤斯曼通过暗房技巧将摄影艺术和“虚拟现实”完美结合，喜欢在传统摄影暗室中用“影像素材”来精确合成超现实主义影像作品，这一点和当代艺术家利用“电脑暗房”进行数码照片的拼贴有操作上的差异。尤斯曼的超现实主义影像作品亦真亦幻、生动自然、天衣无缝，其高超的暗房技艺令人拍案叫绝。他的作品集中代表了传统摄影暗房特技所能够达到的最高水准，也带给了无数后来的超现实主义艺术家灵感和思想启迪。尤斯曼不愧是“摄影艺术中的达利、超现实主义的大师”。尤斯曼有很多作品有着浓郁的宗教情节，如关于诞生、生命之初、自我觉醒，这些普遍暗示着一个新的开始（见图 3-8）。

尤斯曼 1934 年 6 月 11 日出生于底特律，1957 年于罗彻斯特理工学院(RIT)获学士学位，1960 年于印第安纳大学获两个硕士学位，1960 年开始在佛罗里达大学教授摄影，1974 年成为该校终身艺术教授。他曾在 1967 年获古根汉姆奖，1972 年获国家艺术基金奖励。他是英国皇家摄影协会会员、美国摄影教育协会的创建者、摄影之友的理事。在过去的 30 年中，尤斯曼已经在美国和国外举行了超过 100 场的个人摄影艺术展，他的摄影艺术作品被全世界的许多博物馆收藏，这些包括纽约的大都市的博物馆、纽约现代艺

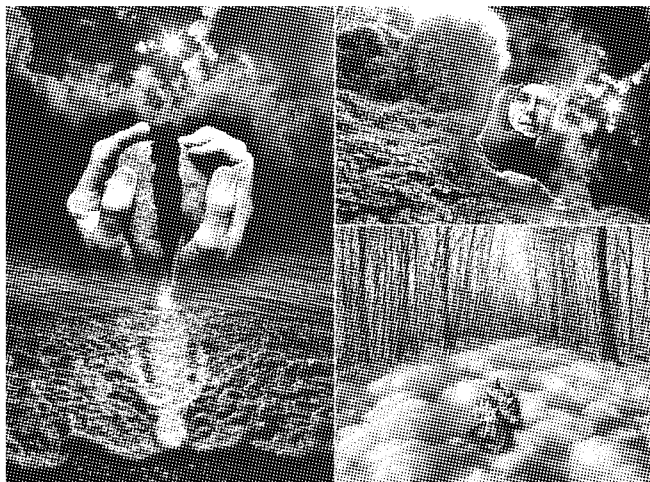


图 3-8 美国现代摄影大师杰瑞·N. 尤斯曼的“超现实主义摄影”作品集锦，这些作品分别创作于 20 世纪 70 年代和 80 年代

术的博物馆、芝加哥艺术学院、乔治·依斯曼·柯达摄影国际博物馆、伦敦维多利亚和艾伯特博物馆、华盛顿美国艺术国立博物馆、加拿大的国家美术馆、澳大利亚的国家美术馆、波士顿美术博物馆、日本东京大都市摄影博物馆和京都现代艺术国立博物馆等。图 3-9 是登载在其个人网站上的精彩佳作，体现了空灵、寂静、永恒、时间凝固的梦幻色彩，它们代表前数码艺术时代人们对“超现实”摄影艺术追求的最高成就。

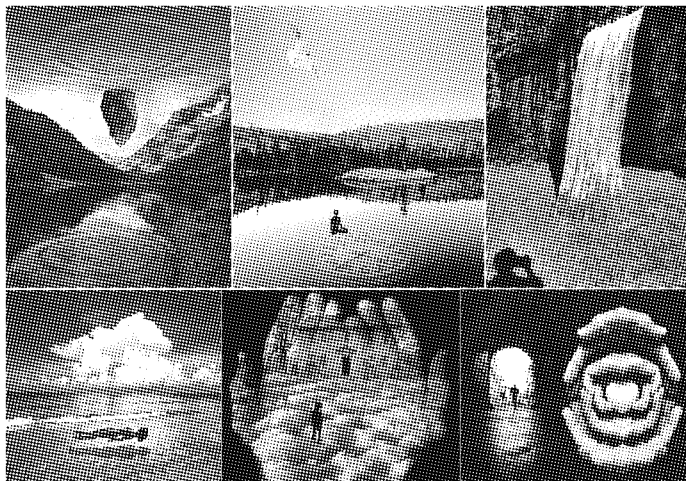


图 3-9 尤斯曼经典的“超现实主义摄影拼贴”作品之一

尤斯曼是摄影图像拼接剪辑的高手，他的摄影作品以令人惊奇的异常神秘，谜一般的形象为特征，他称之为幻觉效应的发现。尤斯曼年轻时曾经想当一名抒情诗人，他的摄影作品寄托了他的梦想和追求。他的创作方法是拍摄大量的影像并分类保存，然后利用巧妙的构思和精湛的暗房技艺天衣无缝地将若干数量的影像进行合成，最后完成为一张具有超现实主义风格的独特摄影作品（见图 3-10）。尤斯曼的摄影作品是对这个复杂世界、社会以及自我心灵的全方位的解构，而且充满那可可爱的“游戏”的感觉。尤斯曼将



整个现实世界重新进行了编码,然后寻找和搭建自己的视觉形象。很明显,他无法满足于客观世界的秩序,他认为自己有权利必须重新解释这种秩序,同时强调这种新秩序对自己的意义。尤斯曼摄影艺术的另一个特点是技巧的难度即他称为“炼金术”般神秘的暗房特技(尤斯曼承认他面对电脑屏幕没有这种令人激动的神秘感),他的暗房特技的叠、套、印、放水平之高,已经超过了技术本身,他已将技术升华成为艺术的境界,其高超的水平完全可以和现今的电脑平面艺术相媲美。尤斯曼的主要摄影领域是黑白摄影,他解释说:当我开始我的摄影生涯的时候,彩色照片的成本还很高而且色彩保持得也不好。如今,尽管彩色照片已经很普遍了,但我觉得我从黑白照片里找到了属于我自己的“声音”。我想大多数时候我的梦境还是彩色的,但是黑、白这两种颜色能给人以永恒的质感,给人们以紧凑的现实感。这种感觉让你觉得自己离“真实世界”仅一步之遥。

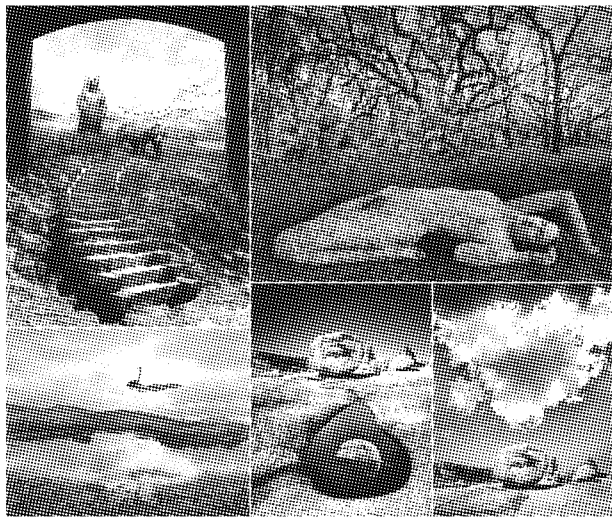


图 3-10 尤斯曼经典的“超现实主义摄影拼贴”作品之二

2. 尤斯曼“成像后合成”理论的美学意义

尤斯曼是 20 世纪 60 年代“成像后合成”摄影的开创者,所谓“成像后合成”是针对“成像前”摄影而言的。“成像后合成”摄影打破了摄影者按动快门前的预先拟想过程及其所代表的传统摄影美学,这反映出 60 年代中期,西方摄影从单纯“照片”向“图像”概念的过渡。弥足珍贵的是,尤斯曼制作的这些图片并非依靠现今习以为常的电脑技术合成,而是出自传统的暗房制作技法,通过多架放大机将不同底片上的影像叠合在一张画面上,制作形成了“纯手工蒙太奇”的艺术图像。尤斯曼的摄影主要由岩石、树木、河流、船只、人像和静物等元素组合而成,创造出了一个梦幻般的神奇世界,它们是视觉美的享受,却又是哲学思维所不能解释,现实中无法存在的。

在使用电脑即时合成图像为时尚的今天,尤斯曼依旧不改初衷地采用传统的暗房技巧,“我喜爱黑白,数码是摄影的未来,但我喜欢待在暗室。”我们可以在暗室里找到梦幻世界的初始源头。这些超现实主义的神秘作品,打破了我们惯常的思维逻辑,触动了我们的内心深处,是尤斯曼引导我们走进了视觉思维的迷宫,又巧妙地藏起了地图。正如尤斯曼自己所说:“我的摄影是新奇的、创造性的时空并移,它们拓展了原始题材的可能

性……最终我的希望是使自己也感到惊奇。”图 3-11 右的题目为《象征性突变》，尤斯曼将其解释为成长的过程中，一种动力向前，但受到一系列的因素制约。该作品生动反映了尤斯曼创作的哲学和理念。



图 3-11 杰瑞·尤斯曼（左）和其著名作品《象征性突变》（右）

自从 1965 年提出“成像后合成”的理论后，尤斯曼便以其独特的艺术风格蜚声于国际摄影界。相对安塞尔·亚当斯成像前摄影而言，成像后摄影理念是尤斯曼的重要理念，在 1965 年提出，1967—1969 年间被各种文字传播，该理念的论文被视为美国观念摄影的里程碑。1982 年詹姆斯·恩尼亚特撰写了《杰瑞·N. 尤斯曼二十五年回顾》，该书序言中指出：尤斯曼属于用自己的艺术本身去改变我们思考方式的艺术家。亚当斯曾经劝告摄影师不要再说“拍”照片，而改说“创作”照片。尤斯曼正是将自己熟练的技法和创意思想完美结合，创作了大批具有惊人的想象力和感染力的画面，正是这种深刻而又富于哲理的作品深深地打动了我们。在他的摄影画面前，我们会陷入沉思，会问许多为什么，在观看的过程中我们不但可以学会思考，而且可以学会梦想，而这也正是伟大的艺术作品不能为任何其他事物取代的原因。

近年来，尤斯曼的创意摄影图片被互联网广泛传播，其独特的美学观念在世界范围内受到了重视。特别是在数码摄影和图片合成已成流行的今天，回顾 40 多年前大师的理论更感到亲切。2007 年 6 月 2 日，北京中华世纪坛艺术馆推出了“暗房大师”——摄影家杰瑞·N. 尤斯曼作品展并吸引了大批的观众。对于今天的中国摄影界而言，尤斯曼的作品有重要的参考价值。因为自从 19 世纪 40 年代摄影术传入中国后，近 160 年来中国摄影的主流一直是纪实摄影，其理论和方法大多是受到亨利·卡蒂埃-布列松和安塞尔·亚当斯等同类型的艺术家的影响，追求实用和技术，表达的主题大都以社会现实和自然风光为主。虽然在 20 世纪 90 年代中期，随着西方的观念艺术兴起并被介绍到中国，国内也兴起了不以纪实为目的、更注重观念表述的先锋摄影艺术家。但总体上，我们对国外摄影大师和摄影历史进程的了解还存在着很大的局限性。所以，2007 年尤斯曼作品展系统回顾了尤斯曼近 50 年来摄影艺术创作，对于中国的摄影师及摄影爱好者来说是一次宝贵的学习和交流的机会。

在回顾展上，这位满头银发、和蔼可亲的大学教授向记者谈到了自己的创作历程：“我早期向尤素福·卡什学过人像摄影，学习过传统的纪实摄影，但最终开始了另外一个领域的探索。那可以是隐喻，比如《战争的纪念》，我在碑上加了一朵小花，看上去多了个植物，实际是纪念和情感。”尤斯曼的作品总是会涉及女性的身体或河流、海洋（见图 3-12）。当记者问起时，他回答说：我开始的时候并不是有意为之的，但我逐渐发现当我们提到“大自