

Oxford
History of
Art
牛津艺术史

| 丛书中文版主编·易英 |

Only 2 mg. tar

FL GG
BR DS

EMBASSY

SALSA

照片的历史

[英] 格雷汉姆·克拉克 / 著 易英 / 译

文景

上海人民出版社

Horizon

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

The Photograph

照片的历史



文
景

Horizon

社科新知 文艺新潮

照片的历史

[英] 格雷汉姆·克拉克 著
易英 译

出品人：王 蕾

总编辑：姚映然

责任编辑：苏 本

封面设计：高 熹

出品：北京世纪文景文化传播有限公司
(北京市朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)

出版发行：上海世纪出版股份有限公司

印刷：北京汇瑞嘉合文化发展有限公司

制版：北京大观世纪文化传媒有限公司

开本：710×1020mm 1/16

印张：16.75 字数：217,000

2015年12月第1版 2015年12月第1次印刷

定价：79.00元

ISBN：978-7-208-13524-6/J·431

图书在版编目(CIP)数据

照片的历史 / (英) 克拉克 (Clarke, G.) 著；易英
译. —上海：上海人民出版社，2015
书名原文：The Photograph
ISBN 978-7-208-13524-6

I. ①照… II. ①克… ②易… III. ①摄影史—世界
IV. ①J409.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第296065号

本书如有印装错误，请致电本社更换 010-52187586

目 录

5	前言
9	第一章 什么是照片?
27	第二章 我们如何阅读照片?
43	第三章 摄影与19世纪
59	第四章 摄影中的风景
81	第五章 摄影中的城市
109	第六章 摄影中的肖像
133	第七章 摄影中的身体
159	第八章 纪实摄影
183	第九章 作为艺术的摄影
205	第十章 被操纵的摄影
227	第十一章 充满无限好奇的盒子
244	注释
248	插图目录
253	文献综述
256	大事记
260	术语解释
262	译名对照表

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

The Photograph

照片的历史

[英] 格雷汉姆·克拉克 / 著

易英 / 译

上海人民出版社

目 录

5	前言
9	第一章 什么是照片?
27	第二章 我们如何阅读照片?
43	第三章 摄影与19世纪
59	第四章 摄影中的风景
81	第五章 摄影中的城市
109	第六章 摄影中的肖像
133	第七章 摄影中的身体
159	第八章 纪实摄影
183	第九章 作为艺术的摄影
205	第十章 被操纵的摄影
227	第十一章 充满无限好奇的盒子
244	注释
248	插图目录
253	文献综述
256	大事记
260	术语解释
262	译名对照表



前言

在试图写作任何学科的历史时，写作者总会注意到他采用和忽视的方法，由于篇幅所限，将那些在其他语境中居于中心位置的部分挪到边缘。摄影就是说明这个问题的典型例子。比如，彼得·特纳（Peter Turner）在他的《摄影史》（*History of Photography*）的前言指出，他“曾被告知，现存的照片数量比砖块还多”；这个事实提供了有力的证明，仅在英国，1971年生产的彩色图片就有32,500万张。与这种大量的图片相比（如果我们知道那一年或从那以来全世界摄影图片的数量），我在这儿选择的照片只有130张——大大少于我每天所读报纸上的图片数量。当然，我知道此种讽刺意味，但也知道我选择的那些图像会引发的问题。选择它们必然是出于其历史的意义；在大多数情况下，是因为它们当时引发了关于照片的本质和更广义的关于摄影本质的重要问题。不过，选择它们首先还是由于它们涉及的有关“照片意味着什么”和“我们给予其何种地位”的决定性问题。在我看来，它们就是范例——也是那上百万个图像的代表，推动它们作为一个无限传统的一部分。我的方法是把它们看做更大问题的范例，同时也把它们看做典型的和个人的，实际上是这本书——尽管以一种有限的方法——试图提出的一系列普遍问题的所在。伊恩·杰弗里（Ian Jeffrey）的《摄影简史》（*The Photograph: A Concise History*）仍然是理解这个媒介的最好读本，他注意到可以写一部“很少有人出现在其中”的摄影史。事实也是如此；很多近来的摄影研究确实避免对特定摄影家的关注，转而集中于在当代批评发展和文化课题的语境中看到更大的问题。在这个意义上，任何摄影的含义都涉及其作为一种再现行为的本质问题和模糊特性。但

是，对摄影的任何研究肯定要包含一些具体的摄影家，以及具体的形象；要理解摄影及其历史，不依靠那些对摄影的发展起关键作用、创造了保留其决定性形象的作品之个别摄影家，是不可想象的。

除了摄影家和摄影的问题，我还试图涉及一系列与摄影作为一个形象的文化和社会意义相关的普遍性问题。确实，在很多方面这是我优先考虑的问题。我试图提出一系列超出本书范围的更大、更广泛的问题。我希望它们揭示出构成摄影本身的含糊与复杂的某些意义：作为我们日常生活的一部分，看似明确和简单，却是无比复杂的某些事物。在这个意义上，本书不是由一些文章组成的历史，而是在历史与批评的语境中探索摄影的一些文章。我尝试搭建一个“阅读”的过程，任何摄影的形象都被置入其中，在这个过程中，读者被提示这种阅读的语汇及它在一个更大语境中的位置。这个媒介是如此巨大，如此宽泛，如此复杂，要对其发展和意义提供系统的叙述，至少是有很局限的。但是，我们能做的事情是试图理解它的方法及实践，它如何和为何具有意义，以及我们怎样和为什么这样来阅读它。

在本书的写作过程中，很多朋友和单位提供了帮助、建议和鼓励，在此深表感谢，特别需要提及的是：我的大学同事 Malcolm Andrews、Stephen Bann、Roger Cardinal，他们提供了慷慨的帮助和建议；Mike Weaver、Annie Hammond、Mick Gidley、Mark Haworth-Booth、Peter Bunnell、Alan Trachtenberg、Pam Roberts（以及皇家摄影协会）、Peter Turner、Ian Jeffrey、不列颠学院、肯特大学、贝尼克图书馆（耶鲁大学）、国会图书馆和国家图书馆。还有我的编辑 Simon Mason，感谢他的鼓励和耐心，感谢 Jim Styles（肯特大学）为我提供插图，以及图片编辑 Elisabeth Agate 的帮助和热心。特别要感谢我的妻子也是我的伙伴 Jan，我的孩子 Thomas Price、Harriet Price，他们经常以他们的方式教会我用另外的眼光去观看，总是指出我看不到的事物。



第一章 什么是照片？

在一个充斥着视觉形象的世界，照片几乎被人视而不见。我们使用照片，没完没了地看到照片，照片无处不在，照片的“流通”（约翰·塔格 [John Tagg] 的用语）^[1] 因而是弥漫的。它们是流传在日常生活中最常见的事物之一。但这种常见的状况掩盖了照片潜在的复杂与困难；对我们来说，它们总是留下重要却捉摸不定的问题：到底什么是一张照片？我们继承了一个编码与惯例的完整结构，这个结构不仅以特定的身份投入照片（作为一种再现的手段），而且还与其实用与使用密切相关。在这个意义上，它如同一个入口，通向等待被记录的世界；但如同我们穿行的世界，在其意义结构上它几乎是完全中立的。

奇怪的是，早在 1760 年，法国作家弗朗索瓦·蒂费涅·德·拉·罗什（François Tiphaigne de la Roche）在他的小说《吉方特》（*Giphante*）中，以奇特的感觉预见到固定一个形象的可能性，当时他的讲述者看到一个场景，因“一幅画引起这样一种错觉”而感到震惊。“错觉”是恰当的，它使我们回想：在何种程度上试图记录和固定一个永久形象在其效果和暗示上几乎被看做魔术——一个类似启示的炼金术的转换过程。诚然，如博蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall）所说，“我们所知的作为摄影的东西是早已为人所知的视觉和化学综合作用的现象”，^[2] 但这并不能排除任何照片所引起的惊奇和迷恋的基本因素——当人们第一次发现他能够不用颜色、雕刻或线条记录他面前的形象。难怪银版照相被称为一种“镜像”。

当然，在某种意义上，这强调了它对光的依赖性。确实，“照片”一词意指“光—书写”。同时，它也说明了控制光线与时间的重

要性。照片不仅标志着对于自然的一种不同关系，也表达了我们力求以某种方式规整和构造我们周边世界的权力意识。就大部分意义而言，这两个方面（科学的和文化的）是这种再现模式的基础。用拍照来留住或“偷窃”时间的方式，在不间断的当下与尘封着历史的过去保持着紧密的联系。

在摄影之前的某些时期，人们已开始追求客观世界的准确形象。自文艺复兴以来，暗箱和后来的显像器一直被使用。确实，是莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）型构了摄影的理论，不过第一份公开出版物却是乔万尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔（Giovanni Battista della Porta）在1558年出版的《自然的魔术》（*Natural Magic*）。但是暗箱对艺术家是有用的，它提供了一个可以被描画的颠倒的形象，以及光线反射的准确图像。

摄影较小的发展是由英国的托马斯·韦奇伍德（Thomas Wedgwood）和汉弗莱·戴维爵士（Sir Humphry Davy）实现的。1802年，他们使用“硝酸银溶液浸过的白纸”去“捕捉”小的物像，但是这种形象同样不能长久。法国人约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯（Joseph Nicéphore Niépce, 1765—1833）首次固定了一个摄影形象[图1]，那是从他位于索恩河畔沙隆附近的格拉斯的阁楼窗口看到的一幅景色，经过八个小时的曝光得以固定。这张由被称为“日光仪”（heliograph）的东西拍下的图片被认为是第一张“照片”，涅普斯的这张图片保存至今，虽然模糊不清，但与它的状况相适应：粗糙的形式和低级的质量，说明它完全不是一个作为考古学片断的形象。

确切地说，正是低级的质量促使涅普斯与另一个法国人合作，这个人就是巴黎的透视画家路易斯-雅克-曼德·达盖尔（Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787—1851）。达盖尔对于透视（与全景画）的兴趣是一个最重要但又总被忽视的事实，且凸显了他对制作城市和乡村风景画与景观的关注。虽然涅普斯在1833年去世，但达盖尔直到1839年才公布他的新摄影法——银版照相。涅普斯把日光仪定义为“在暗箱里获得形象的自动复制，在日光作用下，具有由黑到白的色调层次”，达盖尔自己的处理过程也回应了这个定义。银版照相是“在暗箱里接收的自然形象的自然复制”，是使自然“复制

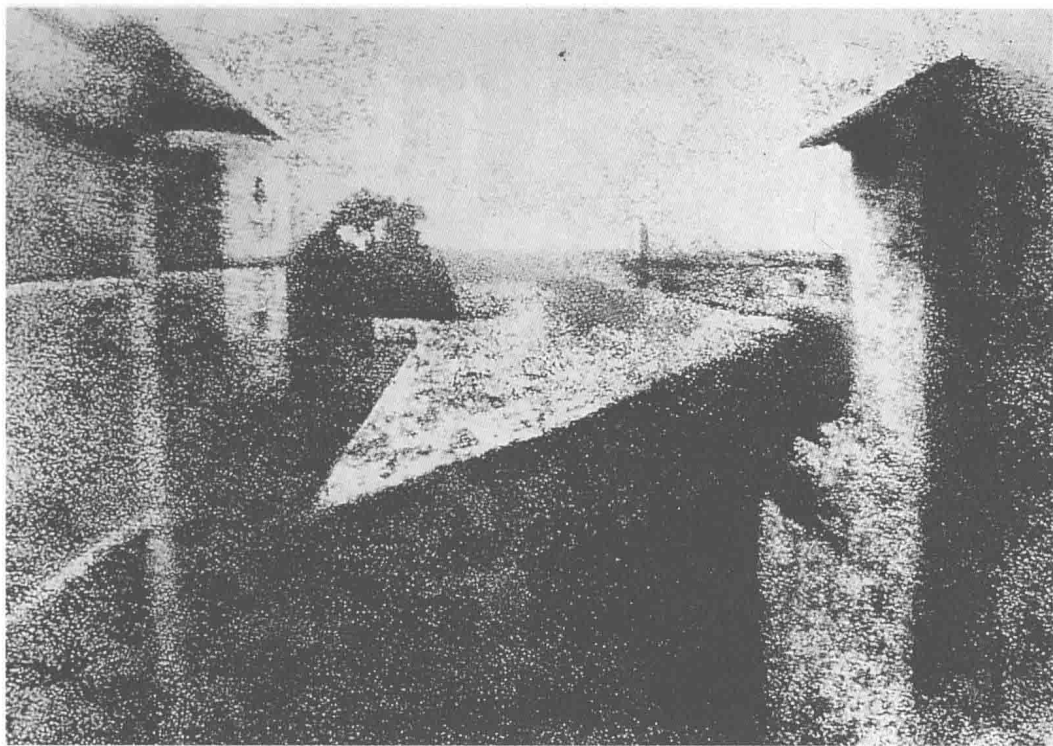


图1 约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯

《从格拉斯的窗口看到的景象》
(*View from a Window at Gras*), 1826年。

这是在1826年用日光仪记录的存在最古老的照片。它是八个小时曝光的结果。清晰度的缺乏暗示了一种相应的神秘性，潜藏在照片这一行为和“观看”过程之下。

自身”的“化学与物理的过程”。这种“自然的”复制模式的观念中所包含的惊奇的感觉，在当时产生了轰动效应。1839年，《法国时报》(*La Gazette de France*)宣布，这项“发明”具有深远意义，它“颠覆了所有关于光线与视觉的科学理论，将给图画艺术带来革命”。没有什么比“固定形象的方式”更有可能。达盖尔成功地制作了一种“可以使物体脱离现时的……固定的和长久的印象”。难怪画家保罗·德拉罗什(Paul Delaroche)哀叹道：“从今天起，绘画死亡了。”^[3]

银版照相的重要贡献之一是能够记录细节。《摄影家工作室》(*The Photographer's Studio*，又名《珍奇盒子的内部》[*Intérieur d'un Cabinet Curiosité*]) [图2] 摄于1837年，具有涅普斯完全没有做到的清晰度和细节；《法国时报》称之为“非同寻常地细微”。这是一个“精确的抄本”，无论是物体、建筑还是人，在时间和空间上真切再现了它所捕捉到的。达盖尔的《巴黎神庙大道》(*Boulevard du Temple*，约1838年)是一幅早期的都市景象，色调层次分明，细节清晰，确



图2 路易斯·雅克·曼德·达盖尔

《珍奇盒子的内部》，1837年。

与涅普斯不同，达盖尔的早期形象作为一种再现的形式，具有高度的清晰和详尽的细节。但银版照相本身的特性使得题材没有活力。长时间的曝光意味着任何形象在摄取之前必须是静止不动的。

实暗示了摄影是一个“无比珍奇的盒子”。这就可以理解为什么美国作家埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）表示，这个发明是“现代科学最重要甚至最奇特的胜利”。达盖尔所摄形象的如实性在美国大受欢迎，最有名的评论来自于奥利弗·温德尔·霍姆斯（Oliver Wendell Holmes）和纳撒尼尔·霍索恩（Nathaniel Hawthorne）。^[4]银版照相虽然在法国和美国很流行，但由于一系列基本的缺陷，致使它作为一种摄影再现的手段很快就衰落了。

首先，银版照相要求长时间的曝光。虽然它被发明不久后已改良到把曝光时间大大缩短，只需要几分钟而不是几小时，但在题材的选择上仍有很大限制，最轻微的移动都会导致影像的模糊，对于记录都市形象、人群和事件都存在明显的局限。照相机面前的世界必须是静止的。在肖像摄影中（银版照相成为新型“全家福”的主要形式），人物必须把自己“控制”在静态，有时还要靠特殊的支撑来保持姿势。结果通常只是造就了一些程式化的动作和姿态，被拍

摄的动作代替了被拍摄的经验。肖像反映的不是媒介而是样式。在与静止物像的关系中，银版照相暗示了所有摄影的一个关键方面：一种准确记录事物以作为占有和分类行为之一部分的魅力。毕竟，每个银版照相都是唯一的形象。没有负片 / 正片的过程。虽然有一个原创的“镜像”，但它不能复制，其脆弱的表面很容易磨损，必须小心地加以保护，通常是放在天鹅绒衬里的皮革盒子里。它是信息的一个形象，同时也是被关注的物品，这意味着，从一开始，照片就具有双重身份，既是物品又是形象。^[5] 现代摄影的基础，是由英国科学家威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot，1800—1877）奠定的，他发明了第一个正 / 负摄影过程，因而使得一张单独的负片可以产生无数副本，这对于未来摄影在文化中的地位显然有着根本性的影响。正如瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）所指出的，摄影是“机械复制时代的艺术作品”的最佳范例，是一种基于化学和工业过程所生产的图片。

塔尔博特于 1833 年在意大利开始摄影的实验，通过一种投影器使他能更清晰地描绘（见第三章）。1834 年，他用所谓的“光照图画”来工作，包括纸上的银酸盐——这可能是照片最基本的形式之一。塔尔博特用简单的方法复制出蕨类植物、丝带或花卉的形象，把对象放在感光纸上，然后把纸放到日光下——如同日光浴的时候戴着手表。塔尔博特在谈到他的发明时，同样坚持那个时代的典型说法：形象有着“最大的真实与精确”，是“自然魔术”和“自然化学”的一部分，它能在“数秒内成形”，否则就要花“数天或数星期去留痕或复制”。虽然它们引起了关注 [图 3]，但光照图画更大的意义在于预示了摄影的可能性。作为一个过程，它明显体现在记录的功能上，而非狭隘的对象表现上。

塔尔博特把他的研究保密，但在 1839 年，为了回应达盖尔在法国公布的发明，他也（相信达盖尔发明了同样的过程）公布了他的“发明”，1840 年产生了“碘化银纸照相法”（颇具意义的是，1839 年约翰·赫舍尔爵士 [Sir John Herschel] 在古希腊的“美的图画”的基础上，在皇家美术学院的讲课中首次使用了“摄影”一词）。碘化银纸照相法是第一个真正的负 / 正摄影过程，它仍然是今天所有摄