

P

H

O

T

O

G

R

A

P

H

Y



摄影简史

[英] 伊安·杰夫里 [Ian Jeffrey] 著

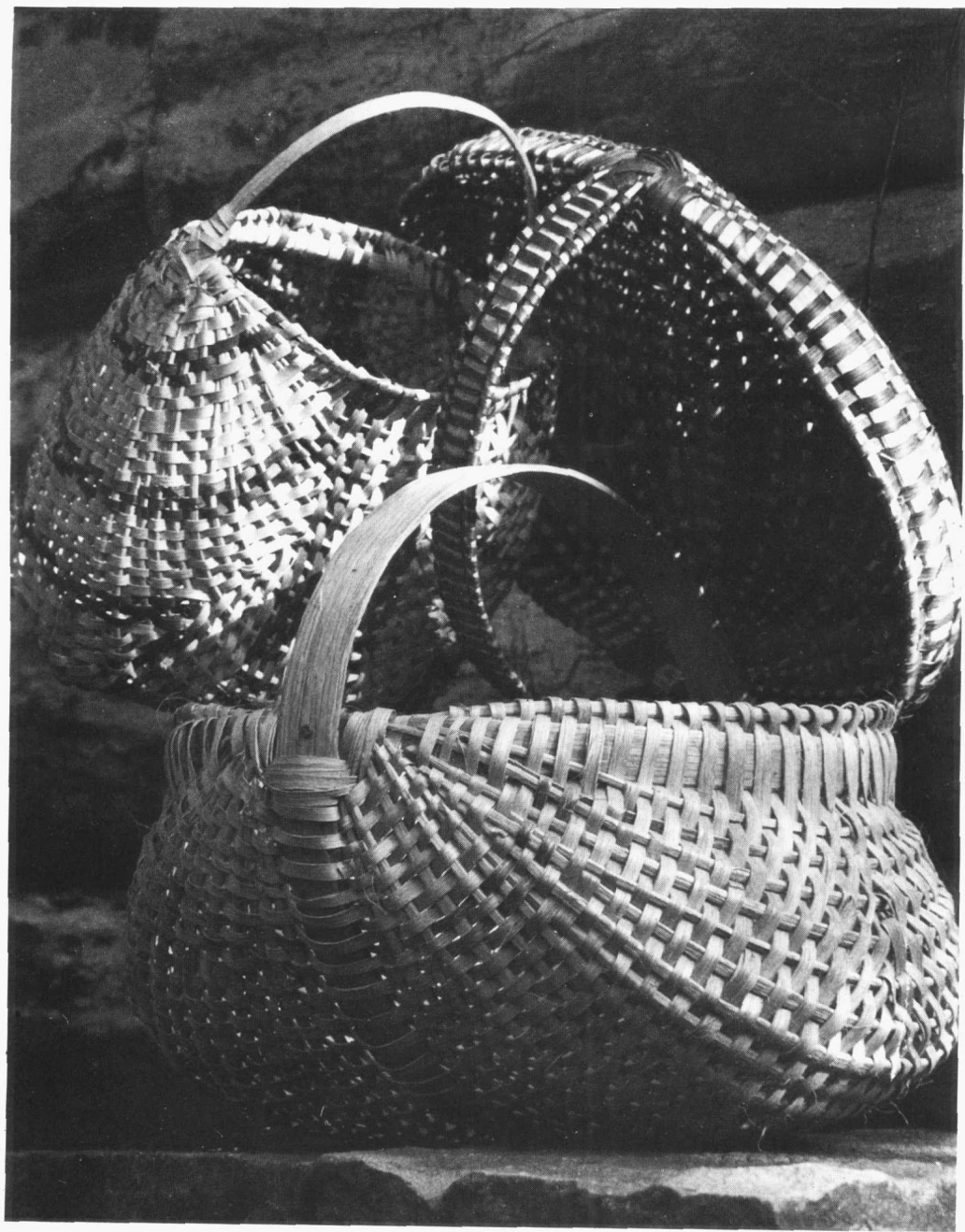
晓 征 筱 果 译

A
Concise
History

艺术世界
World of
Art

生活·读书·新知 三联书店





001 | 多力斯·乌尔曼 (Doris Ulmann) 的《篮子》可能摄于 1933—1934 年，当时摄影师正在弗吉尼亚和肯塔基考查南方的手工业。在摄影师去世后出版的《南方高地的手工艺品》(纽约, 1937) 中收有这方面的照片 58 张。

P

H

O

T

O

C

N

A

P

H

Y



摄影简史

[英] 伊安·杰夫里 [Ian Jeffrey] 著

晓征 筱果 译

A
Concise
History

艺术世界
World of
Art

生活·读书·新知 三联书店



Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd., London

©1981 Thames and Hudson Ltd., London

泰晤士与哈德逊出版社授权出版

图书在版编目(CIP)数据

摄影简史/(英)杰夫里著;晓征、筱果译.-北京:

生活·读书·新知三联书店,2002.12

(艺术世界)

ISBN 7-108-01734-2

I. 摄… II. ①杰… ②晓… ③筱… III. 摄影艺术-艺术史-世界 IV. J409.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 046626 号

责任编辑	李玉祥 张琳
助理编辑	吴啸雷
装帧设计	陆智昌
出版发行	生活·读书·新知三联书店 (北京市东城区美术馆东街 22 号)
邮 编	100010
经 销	新华书店
排 版	北京新知电脑印制事务所
印 刷	北京印刷一厂
版 次	2002 年 12 月北京第 1 版 2002 年 12 月北京第 1 次印刷
开 本	880×1230 毫米 1/32 印张 7.875
字 数	175 千字 图字 01-2000-1835
印 数	0,001—7,000 册
定 价	34.00 元

目 录

序 言	7
1 了解自然	10
福克斯·塔尔博特和伊波利特·贝亚尔的发现	
2 瞬间图像	28
1850年后,关于艺术、人像和地志摄影的瞬时性所存在的问题与优势	
3 纪实意义	48
罗杰·芬顿在克里米亚;战争中的美国;西部探险	
4 小世界	62
汤姆森在中国;爱默森在芬斯;柯蒂斯在北美印第安人之中; 庞汀在“伟大的白色南方”	
5 表面以外的真实	88
1900年前后的欧美艺术摄影家	
6 放眼未来	106
新社会中的新摄影——以及一些回潮,主要是两次大战之间的欧洲	
7 欧洲社会和美国自然	130
奥古斯特·桑德、尤金·阿杰、艾尔弗雷德·斯蒂格里茨、保罗·斯特 兰德和爱德华·韦斯顿——摄影视觉的两个分类者和三个阐释者	

8	美国社会	156
	有关改革者的记录,直到沃克·伊文思在 20 世纪 30 年代对 美国文化的分析	
9	人类境况	178
	重压之下的文明——摄影对 1930—1950 年间的经济危机、战争、 工业化和广大社会的反映	
10	有我与无我	204
	70 年代从主观主义到自我否定的摄影艺术	
	参考书目	236
	摄影史大事记	240
	索引	243
	译后记	250

序 言

写一部摄影史概述可谓困难重重。世所公认的摄影经典的确存在,如美国的艾尔弗雷德·斯蒂格里茨(Alfred Stieglitz)、保罗·斯特兰德(Paul Strand)和沃克·伊文思(Walker Evans),德国的奥古斯特·桑德(August Sander),法国的尤金·阿杰(Eugène Atget)和英国的比尔·布兰特(Bill Brandt)等人的作品。但是没有人能够自信地说我们已经了解所有重要的摄影师,或者说我们能做到这一点。当图片社、资料馆和报社进行机构优化或变更地址时,整个职业经历就会被一笔勾销。有时这照片虽被重新安置或评估,但有关摄影既往的完整进程总是失去了。

摄影的收藏者和历史学家们也看不惯这样的做法。比如,建筑摄影就仅仅是在近年才开始争得受人尊重的一席之地。1978年,波恩的莱茵博物馆(Rheinisches Landesmuseum)展出了维尔纳·曼茨(Werner Mantz)二三十年代的摄影作品,而他不过是那个时期众多出色的建筑摄影师之一。摄影记者们也一直被忽略,如果他们为地方性报纸或者发行量很大的媒体工作就尤其如此。他们之中极少有人有时间或者有兴趣去关心自己作为艺术家的声望。他们在期限的压力之下不停地工作,结果,他们的底片消失在资料库中,往往再也不会重见天日。他们之中有一些出色的艺术家:例如,詹姆斯·雅凯(James Jarché),他是20世纪30年代英国最有应变能力的摄影师之一。

另一些困难出现了。这里有一个关于摄影的基本计量单位的问题,历史学家和评论家通常都把单位理解为单张的照片——仿佛摄影史是小型的绘画史。然而并不是所有的摄影师都对他们的作品有这样的看法。他们拍摄的照片被图片编辑们安排成某个主题、系列或组别。因此,“摄影作品”可以是一张照片,也同样可以是一本书或一篇图片报道。在这中间,重要成就之一是沃克·伊文思的《美国照片》(*American Photographs*, 1938年)一书。伊文思的照片分开来看漂亮而有趣;当按照伊文思和他的顾问们编定的顺序合在一起看时,它们形成了一流的艺术作

品。不过,想重新认识事物开始时的样子是相当困难的,因为照片经常会在新的版式或新的上下文中重新发表。从未面世的素材被采用并被漂亮地印制出来;通过仔细的编辑,一些沉闷的经历被赋予令人惊异的全新面貌。在欧洲和美洲,摄影资料馆给我们提供了丰富的原始材料,从中我们不断地创造出有关过去的新图景,这种图景经常作为一种田园时代被用来教育不完美的现在。

摄影也从未有过主流,只有一些短期的潮流。在1900年左右的一段时期里有一场由欧洲人和美国人参加的国际性运动,摄影师们通过展览和有图片的刊物相互影响。20年代末也有一个国际主义阶段,在此期间,德国人、法国人、苏联人和美国人对于建筑和设计有着共同的风格和趣味。还有有声有色的地方运动,如20世纪30年代由美国的农业安全局(Farm Security Administration)发起的项目。但是摄影从没有向着一个广阔的前方推进,其中一些出色的展品是独立艺术家们的作品,他们甘愿坚持其早年所汲取的风格。

摄影师们得到了多方面的提示。摄影的先行者们,如法国人夏尔·内格爾(Charles Nègre),有的是为了寻求新的市场才由绘画转向摄影的。他们尝试各种不同的拍摄对象,他们的作品看起来也很不一致,甚至古里古怪。与之相比,1900年的艺术摄影师们反倒大量汲取了如布维斯·德·夏凡纳(Puvis de Chavannes)这样的象征主义画家的特点。实际上19世纪许多雄心勃勃的摄影作品都依赖于绘画和铜版画的示例。他们的同代人和后继者、20世纪初巴黎杰出的图像纪实者尤金·阿杰继续了19世纪50年代所创立的建筑记录方式,又对它进行了奇迹般的改变——这种改变是他自己天赋的结果。而20世纪30年代的英国摄影记者们往往更像是延续着漫画的传统而非新闻报道的传统。同时期以及后来的法国“人情味”摄影师则属于当地的历史,其中电影制作人热内·克莱尔(René Clair)和让·雷诺阿(Jean Renoir)是改革者和主要的参与者。

摄影作为一种灵活的媒介,自19世纪40年代产生以来,便一直追随着每一次的市场转向以及意识影响力的变化。写一部极少有个体显露的历史是可能的,或许也是合理的——这样一部归结于客观的意识形态决定因素的历史会集中地关注新闻、广告和风尚,可能既迷人又玄奥;它也会关注非视觉问题、观点的形成以及社会的控制力。我没有写这样一部历史,我选择了聚焦于那些维持并且补充(有时甚至是抵触)了摄影主导模式的摄影师们。

在任何一部摄影史中,色彩都同样造成了难题。很大程度上,它像是一种最

外国的东西,在摄影的主要运动中几乎没有扮演过什么角色。不过从 20 世纪开始,彩色照片毕竟成为了可能。1903年由卢米埃尔兄弟(Lumière brothers)研制的奥托克罗姆微粒彩屏干版于 1907 年投放市场,并一直用到 1932 年,它使得像 J·H·拉蒂格(J.H.Lartigue)这样的摄影师可以拍出非常明朗的照片。这似乎就是色彩的力量,同时也是它的缺陷。多彩的世界是光亮而亲切的。它们可以轻易地暗示出气氛,让人恰如身临其境。但几乎没有摄影师能对事物发亮的表面感到那么安稳或欣然满意。单色带来的则是洞察,是纯化过的现实的幻象;或者说,它让摄影师们从全色那充满矛盾的丰富中解脱出来,并使之拥有了一种强调和控制的手段——这些是不会轻易丧失的优势。尽管如此,彩色摄影还是有它的成就。20 年代拉蒂格的奥托克罗姆微粒彩屏干版体现了其他照片很少具有的华贵和安逸。在 30 年代的英国,约翰·哈维顿(John Havinden)探索了彩色照片的容量和分量,应该说堪与当时英国最上乘的艺术比肩。即便如此,摄影作为一种艺术家的媒介,色彩在其历史中仍然扮演着相当次要的角色——更确切地说,直到不久以前都如此。

| VIII

| IV

了解自然

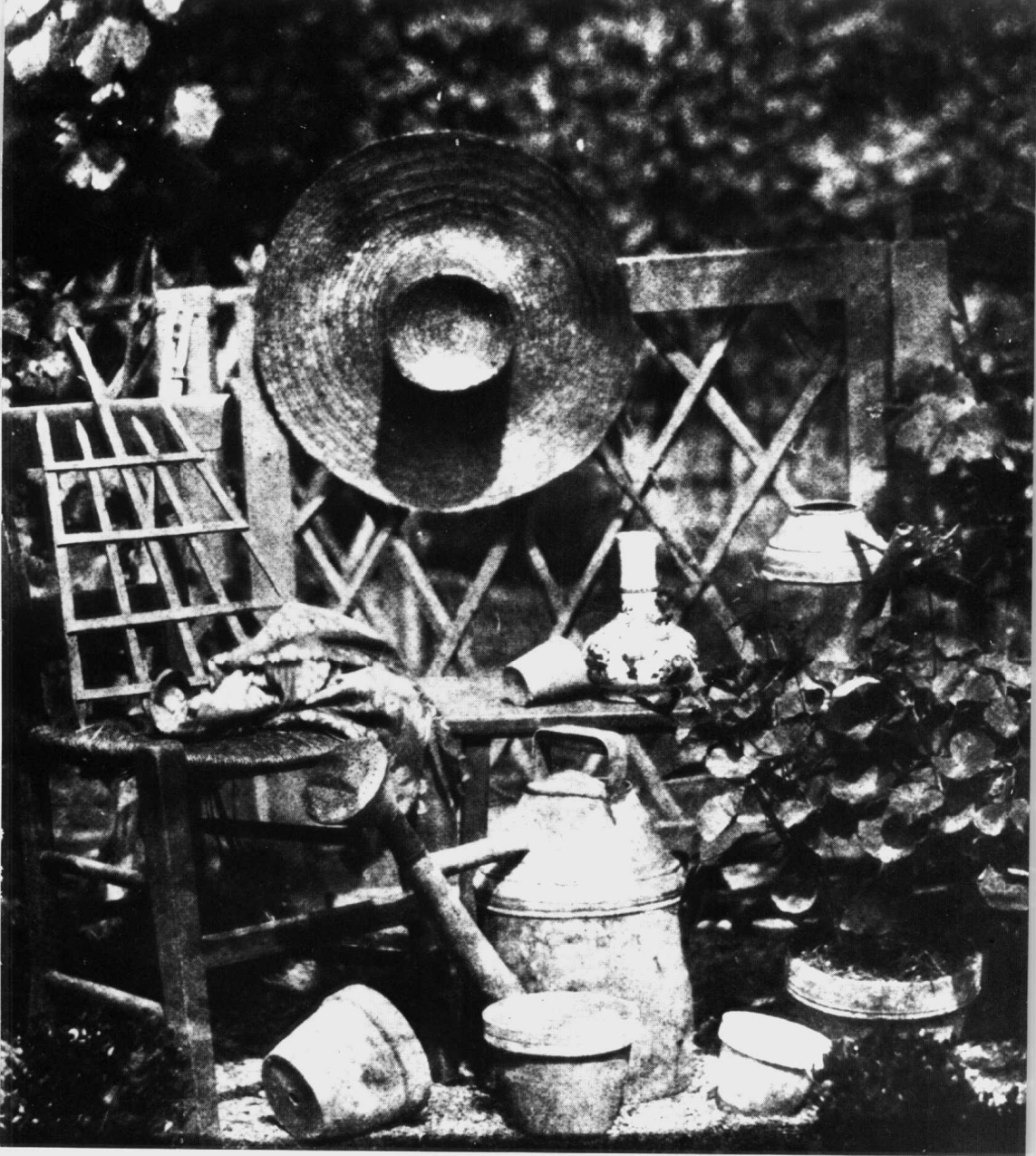
福克斯·塔尔博特和伊波利特·贝亚尔的发现

10 摄影先驱们从一开始就发现自己面对着一个严重的问题——他们所使用的这一媒介的自动性。在当时以及后来,摄影都被视为一项发明,更确切地说,是一种发现,一种对大自然记录它自身影像能力的发现。那些用于描述此种新方法的新字眼便反映了这一点。相机摄取的影像被称作“阳光画”,被说成是“自然的手印”。如果说早先的美术形象是人工的,创造的,照片则是自然得来的,或捕获的,就像在野外采集到的标本一样。

摄影师与自然形成了一种伙伴关系。同时他们又是艺术家,和他们的观众一样熟悉图像制作的丰厚传统。大自然已经以某种方式被抑制,被带上了艺术传统的因袭之路。于是,这些先行者们只有去寻找看来似已形成的现象;特别吸引他们的是枝桠对称的树木和反射映象——那种现成的组合物。而后,为了赋予他们的照片以意义,为了确保他们不仅仅是借“自然之笔”记录下随意的符号,摄影师开始利用标志和符号中所固有的暗示性力量,进而强调出重点,约束人们的注意,引导人们的理解。制作照片本身也成为了一门学科。这种媒介引起了对艺术和表现方式的强烈质疑,在它工作时,摄影师们发现,自己即使是无意的,也面临着从该媒介中获得的某种特殊处境。

从一开头,在 W·H·福克斯·塔尔博特(W.H.Fox Talbot)的那本带有照片插图的著作《自然的画笔》(*The Pencil of Nature*)里,这些处境就很明显了。福克斯·塔尔博特是一位英国的学者和科学家,他在 19 世纪 30 年代后期发明了负片—正片摄影法,这本著名的书是在 1844 年夏和 1846 年春之间以连载的形式发表的。该书内页祗有 24 幅照片,每张照片都配有一段文字。

12 与后来出现的许多书相比,《自然的画笔》是芜杂的,它的作者似乎徘徊于几种想法之间,拿不准一本适于销售的图片书到底是怎样构成的。从牛津皇后学院一个角落到巴黎的林荫大道,再到中国的什物、玻璃和雕



002 | 伊波利特·贝亚尔的《园艺工具和草帽》，摄于 1843/44 年。这是由负片印出来的贝亚尔的照片之一。

像,他是随意进行的。一张书影后面紧跟着干草堆的照片。福克斯·塔尔博特的家——维尔特郡拉科克修道院也在书中出现了好几回。这本书最终是以一张西敏寺黑塔的风景照、一张F·莫拉(F. Mola)的素描《沙漠中的夏甲》(*Hagar in the Desert*)的拷贝,以及表现桌面上几篮苹果和菠萝的“果实静物”,不得要领地结束了。

他的注解更是比较杂乱——有时候只是一些不连贯的评论。塔尔博特的首要主题是摄影,其可能性以及难题。当然,他也花了大量笔墨记述由埃拉——索尔斯伯利女伯爵、国王亨利二世和美女罗莎蒙德之子威廉·朗斯彼的遗孀创建的拉科克修道院的历史。《自然的画笔》依次是一部传奇的家庭史,一本广告小册子、古玩研究、旅行指南、新闻通讯和一部初级技术论文。福克斯·塔尔博特想像着一批像他自己那样兴趣广泛的读者。

他也受到了照片本身的提醒,这些照片都存在内容散乱的问题。它们描述了巴黎的林荫大道、牛津的小路和宏伟的遗迹,但大都是一些必须加以说明的凌乱琐碎的东西。关于他最初选择的对象,即皇后学院的部分场景,他觉得必须对毁坏的石雕建筑稍作评论:“这幢建筑的表面显现出最明显的时间和天气侵蚀的痕迹,石头受到磨蚀,也许原先石材就不好。”

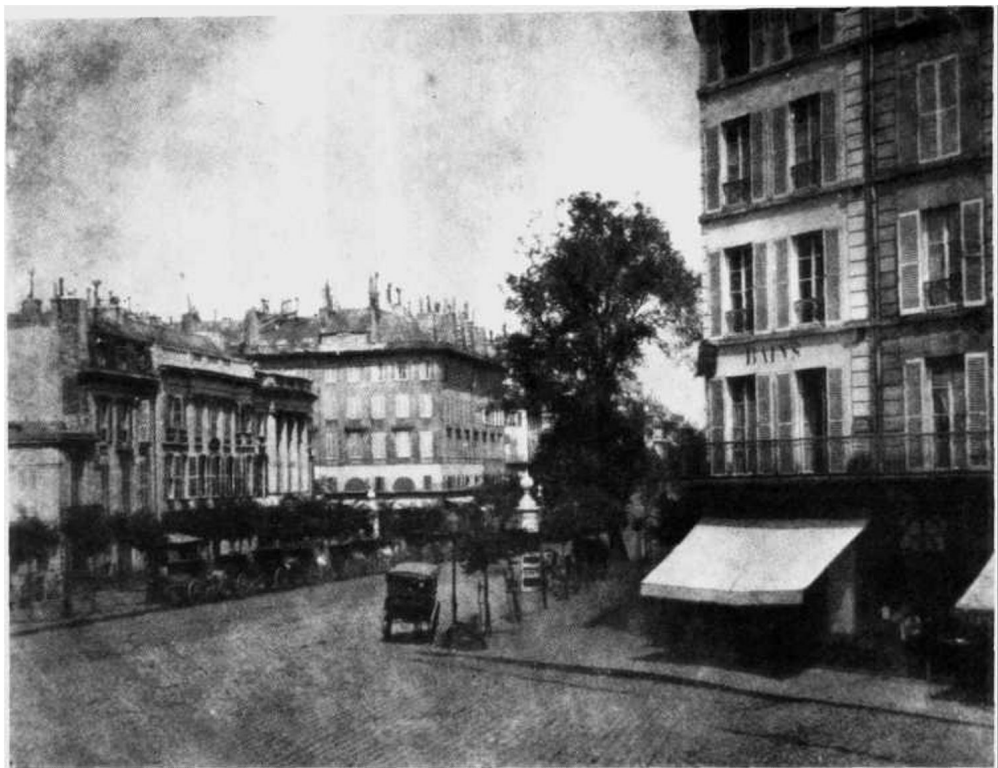
他赏玩着这些小东西,它们提供了有待破解的秘密。在这组照片的第二张《巴黎林荫大道的风景》面前,他认真地工作,他的注解值得详细地引用,因为它恰恰显示了偏离主题的摄影是怎样失控的:

这张照片是从多弗尔饭店楼上的窗口拍摄的,这家饭店位于贝吉思街的拐角处。

观众是朝着东北方向看的。时间是下午。太阳正落到饰有圆柱的建筑后面去:建筑物的下面已经在阴影中了,但一扇开着的百叶窗还远远地反射出微弱的阳光。当时天气炎热,大街上布满灰尘,路上刚刚洒过水,留有两块明显的水迹,在照片的前景处合在一起,由于路的某些部分在修建之中(从两辆手推车等东西可以看出),洒水机只好开到街道的另一边去了。

在路边停着一排大车和篷式汽车,在右边远处停着一辆马车。

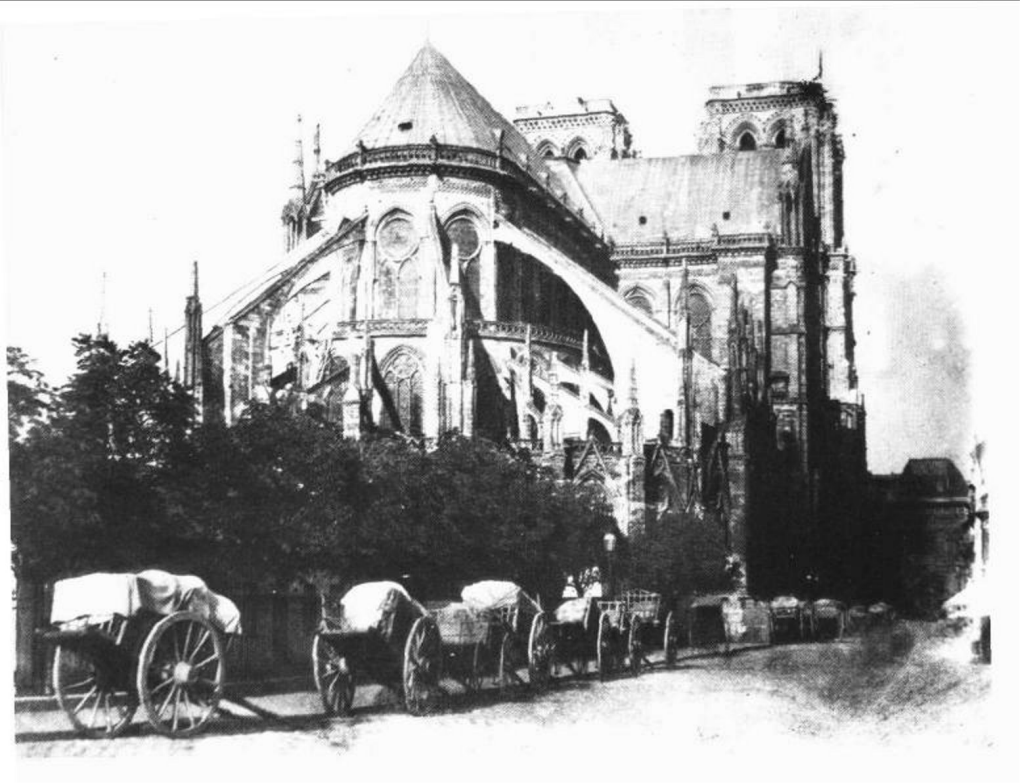
树林一样的烟囱与天际相连接:由于仪器详细地记下了它所看到的一切,因而自然也会像记录贝尔福德的阿波罗雕像那样描绘出烟囱罐和扫烟囱的人。



003| 威廉·亨利·福克斯·塔尔博特的《巴黎林荫道的风景》，摄于1843年。这是由卡罗氏摄影法（也叫塔尔博特法。——译注）底片印出来的盐纸片。《自然的画笔》中的插图2也是从这个角度拍摄的，只是选取了同一建筑的高处。

这正是问题所在：离题万里。“有时在建筑物上可以找到题字或日期，或者在墙上发现不相干的印刷布告；有时能看到远处的一个日规，它无意中记下了照片的拍摄时间。”从这些注释来看，福克斯·塔尔博特喜欢这些琐碎的小东西。但同时这也是些棘手的问题，因为这表明相机只是部分处于控制之中，它不理睬操纵者的意图而记下所有的东西。既然如此，摄影师们怎么能自称为艺术家呢？对于“观者”来说这是多么令人惶恐不安啊。期待着看到巴黎风光照片的观众们看到的却是需要注解的场景：修马路、炎热的天气、水车、篷式汽车和神秘孤独的马车。这种照片就像那张拍摄巴黎林荫大道的照片一样需要仔细的关注，它们提出一个个的问题后却极少作答。这就需

13

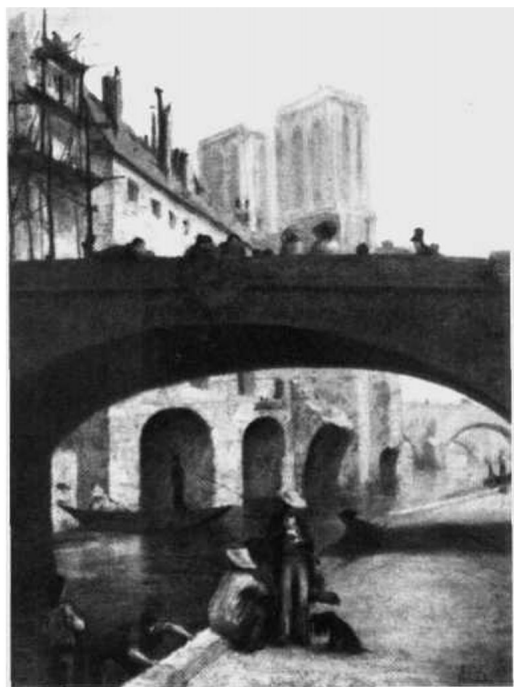


要以一个积极主动、爱追根究底的观者为前提。照片之令人不安，主要在于它们从一张有关日常生活的小小印刷品中显露出了一种意想不到的感染力。我们热衷于大型的纪念物，但却发现自己沉迷于平凡的世界和事物的表象当中。

或许是福克斯·塔尔博特对摄影这种令人烦恼的牵连性感到不安，这类照片他发表得很少。但是在他未发表的作品中这种暗示却是存在的。比如说1843年他拍摄了巴黎的旋转广场，其中两张保存于伦敦的科学博物馆。从中我们可以看到一个铺砖的广场，通向一丛复杂的建筑群，一幅镶嵌有图案的广告在建筑物屋顶两端的山墙处结束。而后他变换角度再次拍摄了广场。山墙到了尽头，广告再次出现，但是从一个时刻到下一个时刻，街上有了细微的变化，有了生命的迹象和运动。

受神圣化的名誉诱惑，摄影师们在修道院、城堡、宫殿和美景前架起机器，继而带着一堆有着建筑作业、修理活计、脚手架、石匠工场、摇摇欲坠的房子和街头交易的乱糟糟的画面离去。至少开始时，也就是在他们学会或感到有必要

◀ 004 | ‘圣母院的后殿，1852年12月8日’，佚名摄。这是布朗科埃瓦德公司的《艺术家和业余爱好者摄影集》（1852年）36张作品中的图8。



005 | 奥诺雷·杜米埃的《圣米歇尔桥风景和巴黎天主旅店：背景，巴黎圣母院》，布面油画，约1840年。

对画面进行控制和取舍之前，摄影师们都是这样做的。法国第一本有关摄影的书即诞生于此种媒介尚未被带入秩序中去的19世纪50年代初。这本《艺术家和业余爱好者摄影作品集》由里尔的布朗科埃瓦德公司（Blanquart Évrard）出版，其中有36幅照片，分为12个部分。它与《自然的画笔》一样是由各种不同的东西组成的，有向绘画大师拉斐尔致敬的大头像、印度的庙宇、德里的穆斯林建筑、安特卫普画家凡·艾克（Van Eyck）的作品《圣巴巴拉》和那不勒斯的罗马绘画。这组照片的第八张所注日期为1852年12月8日，作者不详，拍的是圣母院的后殿，至少圣母院的后殿出现在远处。占满照片的是前景上沿街停放的一长排送货大车。右边一个遮阳篷上的标志写着“商业”。这位不知姓名的摄影师大清早便出来工作，目的是拍摄圣母院，但结果拍下的却是城市里商业生活的日常画面。其他诸如拍摄费雷斯的城堡、“征服者威廉的故乡”和伊普里市场的照片都同样受到了凌乱事物的妨碍。

15

摄影师们很快就意识到了媒介的这一缺陷。他们认识到图片对分寸感的要求，便去学习组合、编辑，以避免福克斯·塔尔博特遇到的离题太远的问

16 题。如果说有人曾经在摄影师开创的非正式选材的方向上深入了一步的话,这个人就是奥诺雷·杜米埃(Honoré Daumier),巴黎的版画家和油画家,隐匿而具颠覆性的艺术名家。特别是他的油画,可以与本世纪的瞬间纪实摄影作品相比:他的画作反映巴黎码头、街边小巷以及街头匆忙的日常生活。其构图有时让人想起很先锋的照片。在19世纪30年代末的一张画作《圣母院》(现存阿维尼翁的卡维博物馆)中,他使用了布兰加特·埃夫哈德公司的照相师们发现的那种反句结构:位于远处的教堂就像剪影,前景则和早期的照片一样,是一些意外出现在那里的闲人。

在那个社会里,杜米埃是一位具有尖锐批判性的观察家,他注意到了官方文化与街头生活的差别与紧张关系。随意拍出来的照片很容易出现类似的画面,此后的19世纪摄影师们尽量不再拍摄这样的照片,而将注意力集中在公众认可的拍摄对象上:如神圣之地井然有序的风光、海岸、名人肖像和庄严的静物构图。一开始,这个时代对于难以驾驭的机器与人作妥协时所引出的问题尚没有做好任何准备,那是福克斯·塔尔博特和同代人从未遇到过或是未能解决掉的问题。

颠覆性的或者说是不经意的记录实际上只是先锋摄影的一部分。浏览19世纪40年代以来的照片便可以发现,福克斯·塔尔博特的大部分照片都是在家里拍摄的,只有一小部分来自室外的街上。伊波利特·贝亚尔(Hippolyte



006 | E·班纳克的《所罗门山上的一棵黎巴嫩雪松》。这是布朗科埃瓦德公司出版的《艺术家和业余爱好者摄影作品集》(1852年)中的插图34。

007 | 费雷克斯·泰雅德的《阿布桑贝尔的雕像,正面居中部分》。《埃及和努比亚》、《艺术、历史研究中最有趣的景点和建筑》、《照片集》第二卷第50部分(巴黎,1858)。