

THE PHOTOGRAPHER'S EYE  
THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, BY JOHN SZARKOWSKI

# 摄影师之眼

[美] 约翰·萨考斯基 著 唐凌洁 译



人民邮电出版社  
POSTS & TELECOM PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

摄影师之眼 / (美) 萨考斯基 (Szarkowski, J.) 著  
; 唐凌洁译. — 北京: 人民邮电出版社, 2012. 6  
ISBN 978-7-115-23578-7

I. ①摄… II. ①萨… ②唐… III. ①摄影技术  
IV. ①J41

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第012635号

## 版 权 声 明

The Photographer's Eye (ISBN: 978-0870705274)

© 2010 The Museum of Modern Art, New York

Chinese translation of texts © 2010 PT Press

This translation of The Photographer's Eye is published in China by POSTS & TELECOM PRESS under special arrangement with The Museum of Modern Art, New York.

All rights reserved.

本书简体中文字版由 **The Museum of Modern Art, New York** 授权人民邮电出版社出版。未经出版者书面许可, 对本书任何部分不得以任何方式复制或抄袭。

版权所有, 侵权必究。

## 内 容 提 要

本书以约翰·萨考斯基在1964年的同名展览为基础, 探究了照片的呈现是什么以及为何如此。它关注摄影风格和摄影传统, 关注现今的摄影师对作品创作中种种可能性的意识。这是一本关于摄影艺术的完美导论。

本书汇集了令人耳熟能详的摄影大师和无名摄影师的作品, 为我们勾勒出摄影的创造性视觉语言, 揭示了此媒介惊人宽泛的潜力。所有照片归入五章中, 每一章都从一个特定的方面考察了那些强加于摄影艺术家身上的选择: 物本身、细节、时间、边框与有利位置。

本书适合摄影爱好者、摄影师、影像艺术家、媒体从业者、理论家、批评家以及收藏家阅读。

## 摄 影 师 之 眼

- 
- ◆ 著 [美]约翰·萨考斯基
  - 译 唐凌洁
  - 责任编辑 李 际
  - 执行编辑 陈伟斯
  
  - ◆ 人民邮电出版社出版发行 北京市崇文区夕照寺街14号  
邮编 100061 电子邮件 315@ptpress.com.cn  
网址 <http://www.ptpress.com.cn>  
北京顺诚彩色印刷有限公司印刷
  
  - ◆ 开本: 889×1194 1/20  
印张: 7.8  
字数: 280千字 2012年6月第1版  
印数: 1-4000册 2012年6月北京第1次印刷
- 著作权合同登记号 图字: 01-2010-1204号  
ISBN 978-7-115-23578-7
- 

定价: 69.00元

读者服务热线: (010) 67132705 印装质量热线: (010) 67129223  
反盗版热线: (010) 67171154

# 摄影师之眼

THE PHOTOGRAPHER'S EYE



# THE

《巴黎圣母院前的男人》，  
罗伯特·杜瓦诺/摄，1956

# 摄影师之眼

# PHOTOGRAPHER'S EYE

BY JOHN SZARKOWSKI THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

[美] 约翰·萨考斯基 著  
唐凌洁 译

人民邮电出版社  
北京

试读结束：需要全本请在线购买：[www.ertongbook.com](http://www.ertongbook.com)



# Acknowledgments | 致谢

此书旨在论证：对摄影形式的学习，必须将媒介的“艺术”传统与“实用”传统，理解为一独立历史脉络中两个紧密相互依存的部分。这一方法最早受到了约翰·A·考恩霍文（John A. Kouwenhoven）所撰写的《美国制造》（*Made in America*, 1948）一书的启发，在书中考恩霍文探讨了建筑、设计和绘画中民间与形式传统之间的关系。

从这个视角学习摄影史，需要接触那些建立于非艺术价值评判准则上的作品集，以及那些被有意识地用来记录摄影艺术的作品集。我想要对以下的个人和机构表达最深的感谢，是他们的帮助让这样的研究成为可能：

巴黎的安德瑞·詹姆斯（André Jammes），加州帕萨迪娜市的已故的威廉·格雷·普塞尔（William Grey Purcell），以及明尼苏达州止水市的约翰·润克（John Runk）；感谢他们允许我使用和翻印他们价值高昂的私人收藏品。

对于美国国会图书馆的埃德加·布莱顿巴赫博士（Dr. Edgar Breitenbach）和阿尔·福恩（Alan Fern），明尼苏达州历史协会的尤金·D·贝克尔（Eugene D. Becker），布朗兄弟图库社（Brown Brothers）的哈利·柯林斯（Harry Collins），位于伦敦的皇家摄影学会（The Royal Photographic Society）的劳伦斯·E·哈利特（Lawrence E. Hallett），位于埃森的福克旺设

计学校的奥托·斯泰纳特博士（Dr. Otto Steinert），以及位于伦敦的科学博物馆的D·B·托马斯（D. B. Thomas）；感谢他们以及其工作的机构对研究的慷慨相助，同样感谢他们允许我翻印他们的藏品。

我还想要感谢在科隆的L·弗理兹·格鲁伯（L. Fritz Gruber）和位于杜林的皮耶罗·拉卡尼奇博士（Dr. Piero Racanichi）对图片研究给予的建议和帮助。

特别致谢保罗·范德比尔特（Paul Vanderbilt），感谢他不仅允许我使用威斯康星州历史协会那意义非凡的收藏，还与我分享他对于摄影影像意义的独到且富有挑衅性的见解。

关于此书我要感谢杰瑞·马特利（Jerry Matherly）和约瑟芬·布莱德利（Josephine Bradley）的编辑，约瑟夫·伯克·德瓦里（Joseph Bourke Del Valle）的书籍设计，以及弗朗索瓦丝·博阿斯（Françoise Boas）对此书制作的监督。

最后，任何以评判方式看待摄影的尝试，都无法忽视贝蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall）的基础性著作对此作出的贡献。纽霍尔那杰出的学术研究和评判对其他一些迥然不同的评判方法也同样适用。除此之外，我还想要感谢纽霍尔先生给予我的个人鼓励和指点。

约翰·萨考斯基  
于1996年

# 前言 | Introduction by John Szarkowski

文/约翰·萨考斯基

本书探究了照片的呈现是什么以及为何如此。它关注摄影风格和摄影传统，关注现今的摄影师对作品创作中种种可能性的意识。

摄影术的发明昭示了一种全新的制图过程，它基于对图像元素的筛选而非合成。这两者间有着根本性的差异。绘画是创作出来的，是在传统体系、技法和态度的宝库中构建而成的；而照片则是被撷取的，正如街头普通人所看到的那样。

这种差异在一个新层次提出了一个有关创新的问题：这一机械的、无意识的过程是如何生产出对人类而言具有意义——明晰、连贯和有鲜明观点的图像的？事实很快表明，那些沉溺于既有形式中的人们无法得出答案，因为摄影师在很大程度上已失去了既有的艺术传统。谈及摄影，查尔斯·波德莱尔（Charles Baudelaire）指出：“这种产业，通过对艺术领域的入侵，已经成为艺术最致命的敌人。”<sup>①</sup>然而就其个人的参照标准来看，波德莱尔说对了一半：这种新的媒介显然无法符合旧的标准。摄影师必须另辟蹊径方能更清晰地传达他的意义。

唯有摒弃了传统图像标准的人，或是原本就对艺术一无所知，所以没有任何美学成见需要摒弃的人，才可能找到这些新的表现方式，其中以后者居多。摄影从诞生之初就吸引了数以千计的实践者，他们没有共同的传统和受过培训，没有学院或者行会的规约或组织，他们对摄影媒介有着多元的理解——科学、艺术、谋生手段、娱乐，而且他们大多对他人的作品毫不知道。科学家和画家发明了摄影术，但摄影的专业实践者却是全然不同的一些人。纳撒尼尔·霍桑（Nathaniel Hawthorne）在

《七个尖角的阁楼》（*The House of the Seven Gables*）中刻画的主人公、达盖尔版照相师霍尔格雷夫（Holgrave）可谓是一个典型。

“虽说只有22岁，他已经做过一所乡村学校的校长、一家乡村商店的售货员、一份乡村报纸的政治版编辑。接着他四处游历，兜售古龙水之类的香精。他曾学习过牙科并做过牙医。最近他的工作是做公开讲座，主讲他特有才能的麦斯默催眠术。在他自己看来，现阶段的达盖尔版照相师一职似乎并不会比此前干过的那些名堂重要或长久多少。”<sup>②</sup>

摄影术的风行吸引了成千上万的人们——银匠、补锅匠、药剂师、铁匠和印刷工——转行成为职业摄影师。如果说摄影是一个新的艺术问题，那么这些人的优势就在于他们没有任何先入为主的美学成见需要从脑中扫除。他们制造了大量泛滥的图像。1853年，《纽约每日论坛报》（*New York Daily Tribune*）估测该年总共有300万张达盖尔银版照片被制作出来<sup>③</sup>。其中有一些是颇具见识、技巧精细、感觉敏锐且富有独创性的作品；许多则是出于偶然、即兴创作、曲解和科学性实验。但无论它们是艺术还是运气的产物，每张照片都构成了对约定俗成的观看习惯的强烈冲击。

在19世纪的最后几十年里，一支更为壮大的随兴快照摄影者群体加入到了专业人士和高级业余爱好者的行列中来。19世纪80年代早期，即买即用的干版取代了不易控制的湿版影法，后者要求感光版在刚曝光之前准备就绪，并在感光乳剂干化之前进行冲洗。干版的运用衍生了手持相机和快照。摄影开



始变得简单易行。1893年，一位英国作家抱怨道，新的技术条件“滋生了这样一批在全球四处流窜的摄影大军，他们几乎在各种条件下拍摄所有类别、所有尺寸、所有形状的东西，却从未停下来自问：那就是艺术的吗？他们观察到一个看上去使人愉悦的场景，于是用相机对焦、拍摄完成！没有任何停顿，又何必要有呢？因为一位诗人说过，艺术或许会出错，但大自然不会出错的，他们遵从这一格言。对他们来说，构图、光线、影调、形式和质感都只是一些常用词而已……”<sup>4</sup>

这些由技术平平的人和爱好者拍摄的数以千记的照片不同于以往的任何作品。它们的多样性是惊人的。视角与光线的每一次微妙变化，每一个流逝的瞬间，图像影调的任何变化，都构成了一幅新的照片。一名训练有素的艺术师可以从多个透视角度去画一个脑袋或一只手。摄影师们则发现，单是一只手便能摆出无数个姿势，而阳光下的同一堵墙面也瞬息万变、不尽相同。

这些如洪水泛滥般涌来的照片中的绝大多数都看似毫无章法、充满偶然，但一些作品却连贯易懂，甚至正是在异常之处体现意义。有些新的图像令人记忆深刻，其价值超过了它们本身限定的意图。当人们重新审视这个真实世界的时候，这些难忘的照片扩展了人们对于视觉可能性的感知。从它们被记住的那一刻起，照片便存活了下来，如同有机体一般繁殖和进化。

然而全新的不仅是摄影如何表现事物，还包括它选取什么事物来加以表现。摄影师拍摄“……所有类别、所有尺寸、所有形状的东西，却从未停下来自问：那就是艺术的吗？……”

绘画是费事、昂贵而难得一见的，它被用以记录那些重要的事物。摄影则简单、低廉，无所不在，它记录下任何东西：商店橱窗、茅草屋、家庭宠物、蒸汽机和无关紧要的人。一旦被作为主题而在图像中长存不朽，这些微不足道的事物就具有了某种重要性。于是在19世纪末出现了前所未有的现象，就连穷人也能够知道他们先辈的长相。

摄影师用两种方式学习：其一，像工人一样熟稔自己的工具和原料（如果他使用的底版无法对云曝光，他就会将相机下移，不拍天空）；其次，从源源不断的其他照片中汲取经验。无论他关注的是商业还是艺术，他的传统观念总是基于那些曾在他的意识中留下深刻印象的摄影作品。

这本书里的照片拍摄于一百二十多年前。它们因为种种理由被兴趣与才华各异的人拍摄下来。除了成功和一些共通的词汇（这些图片毫无疑问是照片），它们之间几乎没有任何共同点。他们所共享的眼光不属于任何流派或美学理论，只属于摄影本身。随着他们对摄影可能性的意识愈加强烈，这种眼光的特质是摄影师们在工作中发现的。

如果这一切都属实的话，我们可以从摄影师对媒介固有特性和问题的认识的逐渐提升，来书写摄影媒介的历史。下面将谈到五项内容。它们并不是要把摄影作品界定在不同的门类里，相反，它们应被视作同一个问题中相互关联的各个方面——摄影发展历程中的不同切面。如此一来，对这些问题的讨论将有可能促成一组对摄影这一独特现象更为敏感的新词汇和评判性视角的形成。

## 一、物本身

摄影师对其工作的最初认识是：摄影涉及现实。他不但要接受这一点，还必须铭记在心，否则摄影会将他击败。他认识到世界本身便是一位无以伦比的创作大师，要想发掘它最佳的作品和时刻，预感到它们的存在，或是将它们清晰地阐明并永久地留存下来，需要敏锐与灵活的智慧。

但他同时认识到，无论呈现在图像中的事物是何等令人信服、毋庸置疑，它都不是事实本身。在这方凝固的小小黑白影像中，大部分事实被排除在外，有些东西清晰得不自然，被过分夸大了其重要性。拍摄题材不等同于图像，尽管它们之后看似相同。摄影师的任务是不仅要看到呈现在他眼前的事实，更要察觉到无法看到的图景，并据此做出选择。

这项任务是一个艺术而非科学难题，但公众相信照片不会撒谎，因而如若摄影师本人也相信或是假装相信的话，他的工作就会简单得多。因此他会声称肉眼所看到的一切仅是假象，而照相机看到的才是真相。当谈及一位难以相处的肖像照顾客的时候，霍桑笔下的主人公霍尔格雷夫说道：“我们认可（天堂般充足纯粹的日光）描绘出最为纯粹的外表，但事实上它却用一种画匠永远不敢贸然尝试（即使他察觉到了）的真实性，展现了被拍对象的潜隐品质……最突出的是，这个人在世人眼前戴上了友善的表情，示着仁慈和善、心胸开阔、令人愉悦的幽默感和其他诸如此类值得赞誉的品质。可是如你所见，日光却告诉了我们一个全然不同的故事，并且在我做出许多个耐心的尝试之后，仍无法将它蒙骗。照片里的男人，诡诈、狡猾、铁石心肠、专横且冷若冰霜。”<sup>5</sup>

从某种意义上说，霍尔格雷夫给予照片比自己肉眼所见更多的信任，这种信任是讲得通的，因为照片比被摄物体存活得更为长久，并成为记忆中的真实。威廉·M·小爱文斯（William M. Iwins, Jr.）曾说过：“无论何时，被公众接受了的事件报道永远比事件本身更重要，因为我们总是依照抽象的报道，而非具体事件本身，进行思考和采取行动。”<sup>6</sup> 他还指出：“19世纪以合理即真实的信念而始，以照片中所见即真实的信念而终。”<sup>7</sup>

## 二、细节

摄影师听命于事实，其任务就是强迫事实说出真相。在摄影棚外，他无法摆拍真相，他只能在发现的那刻将其记录下来，且真相以片段化的模糊不清的形式存在于自然之中——它们不是故事，而是散乱的具有启发性的线索。他也无法将这些线索组合成清晰易懂的叙述文本，只能将片段孤立、记录下来，以此赋予它一些超越简单描述的特殊意义。照片在记录琐事时的惊人清晰度暗示着：被摄对象此前并未被恰如其分地观看，实际上它可能并不琐屑，而是充满未经发现的意义。如果说照片不能像故事一样被阅读，它们却可以被作为象征阅读。

很多人把叙述性绘画在19世纪的衰落归咎于摄影的崛起，认为后者将画家从叙事的必要性中“解救”出来。这种说法很奇怪，因为摄影从不擅长叙事，实际上它也很少这样尝试。19世纪，罗宾逊（Robinson）和雷兰德（Rejlander）曾煞费苦心地将许多摆好姿势的负片拼接成蒙太奇照片，试图用它们讲述故事，但这在当时被看做是自命不凡的败笔。在图片杂志出现的早期，人们试图通过系列照片来叙述事件，但这种人为的故事协调性的获得，通常是以牺牲摄影发明的本质为前提的。布雷迪团队（Brady Group）对美国内战的记录，以及关于“二战”海量的照片资料有一个共同点：除去附加的文字说明，它们都没能解释究竟在发生什么。这些照片的功能不是说清事件，而是使它真实。伟大的战争摄影家罗伯特·卡帕曾这样描绘摄影的叙事贫乏和象征力量：“如果你的照片不够好，那是因为你离得不够近。”

## 三、边框

摄影师展示的画面不是出于构思而是出于选择，因而他的对象不可能是完全单立或是独立存在的。底片的边界划分出他自认为最重要的部分，但被摄对象却并非如此，它向四面延伸开去。如果摄影师的边框围住了两个人，将他们从所处的人群中孤立出来，照片便在这两个人之间创造出一种过去并不存在的关系。

摄影的中心行为，取与舍的行为，要求我们重视照片的边缘——那道内与外的分界线——和由此限定的形状。

在摄影术产生后的最初50年里，照片按照曝光底版的尺

寸同比印制。由于放大尚不可能，摄影师无法在暗房里改变主意——在不缩小照片尺寸的情况下决定只使用照片的一个部分。如果他购买——或者更糟，自行制备——8英寸×10英寸的大画幅相机，扛着几乎令人累断腰的设备进行拍摄，他便不大可能满足于制作一幅只有原底一半大小的照片。出于经济的简单考虑也足以让摄影师努力将图片的边缘填满。

照片的边缘很少能做到整齐。人物、建筑或风景的一部分被截去了，留下了一个不属于被摄对象的形状，它属于（如果照片够好的话）图像的平衡感和恰如其分。摄影师将世界看做为一幅卷轴画，这幅画被不同的人徐徐展开，随着画面的向前运动展现出无数截图——构图。

对图像边缘即是一种截图装置的认识，是最为吸引19世纪后期富有创造性的画家们的形式特性之一。这种认识在多大程度上源于摄影，又在多大程度上源于东方艺术，是尚待讨论的。但是，很可能是摄影影像的风行为人们欣赏日本版画奠定了基础。并且，这些版画的构图观念，也很有可能在很大程度上归功于起源于卷轴画传统的观看习惯。

#### 四、时间

即时摄影实际上并不存在。无论时间长短，所有的照片都经过了曝光，每一张都描述着一段截然不同的时间。但这段时间永远是在当下。在已有的各种图像形式中，唯有照片只记录当时被制作时的那段时间。摄影只在当下的存在中暗指过去和未来，通过残存的遗迹追溯过去，通过可见的预兆展现未来。

在可选择低感光度底片和小光圈进行拍摄的时代，照片记录了数秒乃至更久的时间片断。如果对象移动了，影像便会呈现出过去从未见过的模样——长有两个头和一束尾巴的狗，没有五官的脸，透明的人形，将他（它）们那微薄的实体在底版上一扫而过。与其说这些照片（充其量）被认为是大体失败的，不如讨论它们大量出现的事实来得更具意味；这些影像对所有摄影师以及那些怀抱动个不停婴儿拍家庭照的顾客来说，都是相当熟悉的。

奇怪的是这种激进影像的普遍性并没有引起艺术史学家的兴趣。杜尚和巴拉在一战前的延时性画作在四分之一世纪

后，被艺术史学家们拿来与有意识地运用类似手法进行创作的摄影作品（以埃杰顿和米里为代表）相比较，但19世纪那些偶然所得的延时性照片却被忽略了——或许因为它们是偶然的。

随着摄影材料的感光能力越来越灵敏，镜头的光圈越来越大以及快门速度越来越高，摄影转向了对高速运动物体的探索。正如人眼无法分辨出以每秒24帧的速度投影在屏幕上的电影单幅画面一样，它也无法看清生活中快速移动物体的位置。奔跑的马是一个经典的例子。在被希腊人、埃及人、波斯人和中国人兴致盎然地画了不知多少遍的作品中，马跑动时都是四肢伸展的，如同一匹逃亡的旋转木马。直到麦布里奇在1878年成功地拍摄了奔马的照片，这一传统才被打破。同样被改变认识的还有鸟类的飞翔动作、运动员背部肌肉的伸缩、行走时衣服的形状，以及人脸上稍纵即逝的表情。

对于摄影师来说，定格这些时间的碎片已经成为一种持续着迷的根源。在进行这个实验的过程中，他还发现了其他东西。他发现这些分解时间的尝试，具有一种与当时正在发生的事件毫无关联的快意和美感。相反，它与此前被动态掩盖了的线条和形状的瞬间图案有关。亨利·卡蒂亚-布列松用决定性瞬间一词来表达自己的对这种新的美感的执着，但这个词被曲解了，在决定性瞬间发生的事情是一个视觉的而非叙事的高潮，它的结果不是一个故事，而是一幅照片。

#### 五、有利位置

关于摄影的清晰已说了很多，但很少有人论及它的隐晦。然而正是摄影教会了我们从出其不意的有利位置进行观看，向我们展示了具有场面感，同时抑制了其叙事意义的照片。摄影师从需要出发，在各种可能的方案中进行选择，这就经常意味着从舞台的另一面拍摄演员的背影，鸟瞰或仰视，或通过强烈透视收缩，罕见的布光，看似模糊的动作和姿势造成被摄对象的变形。

小艾文斯以少有的洞察力谈到这些图像对19世纪视觉的影响：“起初人们大量谈论所谓的摄影失真……（但是）不久人们就开始以摄影的方式思考，然后用他们惊讶而反抗的眼睛亲

眼目睹那些之前唯有用照片方能揭示的事物。正如自然曾一度模仿艺术，现在它开始模仿照相机制作的图像。”<sup>⑧</sup>

一百二十多年后，摄影那挑战和抵制我们对现实的程式化观念的能力仍然活力充沛。在其关于弗朗西斯·培根（Francis Bacon）的专著中，劳伦斯·阿洛韦（Lawrence Alloway）谈到摄影对画家培根的影响：“他的影像如同事故或暴行照片一样难以捉摸，它们是令人震惊却又含糊不清的，这些影像的获得，源自对摄影那巨大的视觉图库的运用……例如，没有文字说明的新闻照片经常显得重大而不同寻常。……培根运用了摄影的这个特性，去颠覆传统绘画中人物造型的清晰。”<sup>⑨</sup>

摄影对现代画家（和现代作家）有着深远且无法估量的影响。奇怪的是，人们更容易忘记摄影同样影响了摄影师。不仅

是那些伟大摄影家们的杰作，摄影——作为一个不分类的单一整体——也成为了那些如艺术家般有意识地使用照相机的人们的老师、图书馆和实验室。艺术家通过对新结构的寻找来整理和简化自己对生活现实的认识。对于艺术摄影家来说，他的许多现实感悟（他的作品开始于此），以及对技巧与结构的认识（他的照片在此中完成），都是馈赠自摄影本身、匿名而无踪迹可寻的礼物。

与其说摄影的历史是一段旅程，不如说是一次成长。它的进程不是线性的和连续的，而是离心的。摄影，以及我们对它的理解，从中心发散开去，用浸入的方式渗透到我们的意识中。如同一个有机体，摄影生来便是一个整体。它的历史存在于我们对其不断进步的认识中。

① 查尔斯·波德莱尔（Charles Baudelaire），《1859年的沙龙》（*Salon de 1859*），乔纳森·梅恩（Jonathan Mayne）为《艺术之镜：查尔斯·波德莱尔的批判研究》（*The Mirror of Art, Critical Studies by Charles Baudelaire*）译，伦敦：Phaidon Press, 1955。摘自《论摄影：由临摹品呈现的摄影史读本》（*On Photography, A Source Book of Photo History in Facsimile*），贝蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall）和沃特金斯·格伦（Watkins Glen）编，纽约州：Century House, 1956年，106页。

② 纳撒尼尔·霍桑（Nathaniel Hawthorne），《七个尖角的阁楼》（*The House of the Seven Gables*），纽约：Signet Classics Edition, 1961年，156~157页。

③ A·C·威勒斯（A. C. Willers），《诗人与摄影》（*Poet and Photography*），收录于*Picturescope*第六卷，第四篇，纽约：Picture Division, Special Libraries Association, 1963年，46页。

④ E·E·柯恩（E. E. Cohen），《摄影中的坏形式》（*Bad Form in Photography*），收录于《安东尼摄影国际年报》（*The International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*），纽约和伦敦：E. and H.T. Anthony, 1893年，18页。

⑤ 纳撒尼尔·霍桑（Nathaniel Hawthorne），出处同前，85页。

⑥ 威廉·M·小爱文斯（William M. Ivins, Jr.，美国纽约大都会美术馆版画部主任），《印刷品与视觉传播》（*Prints And Visual Communication*），剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，1953年，180页。

⑦ 同前，94页。

⑧ 同前，138页。

⑨ 劳伦斯·阿洛韦（Lawrence Alloway），《弗朗西斯·培根》（*Francis Bacon*），纽约：Solomon R. Guggenheim Foundation, 1963年，22页。

# Contents | 目录

The Thing Itself | 物本身 012

The Detail | 细节 042

The Frame | 边框 070

Time | 时间 100

Vantage Point | 有利位置 126

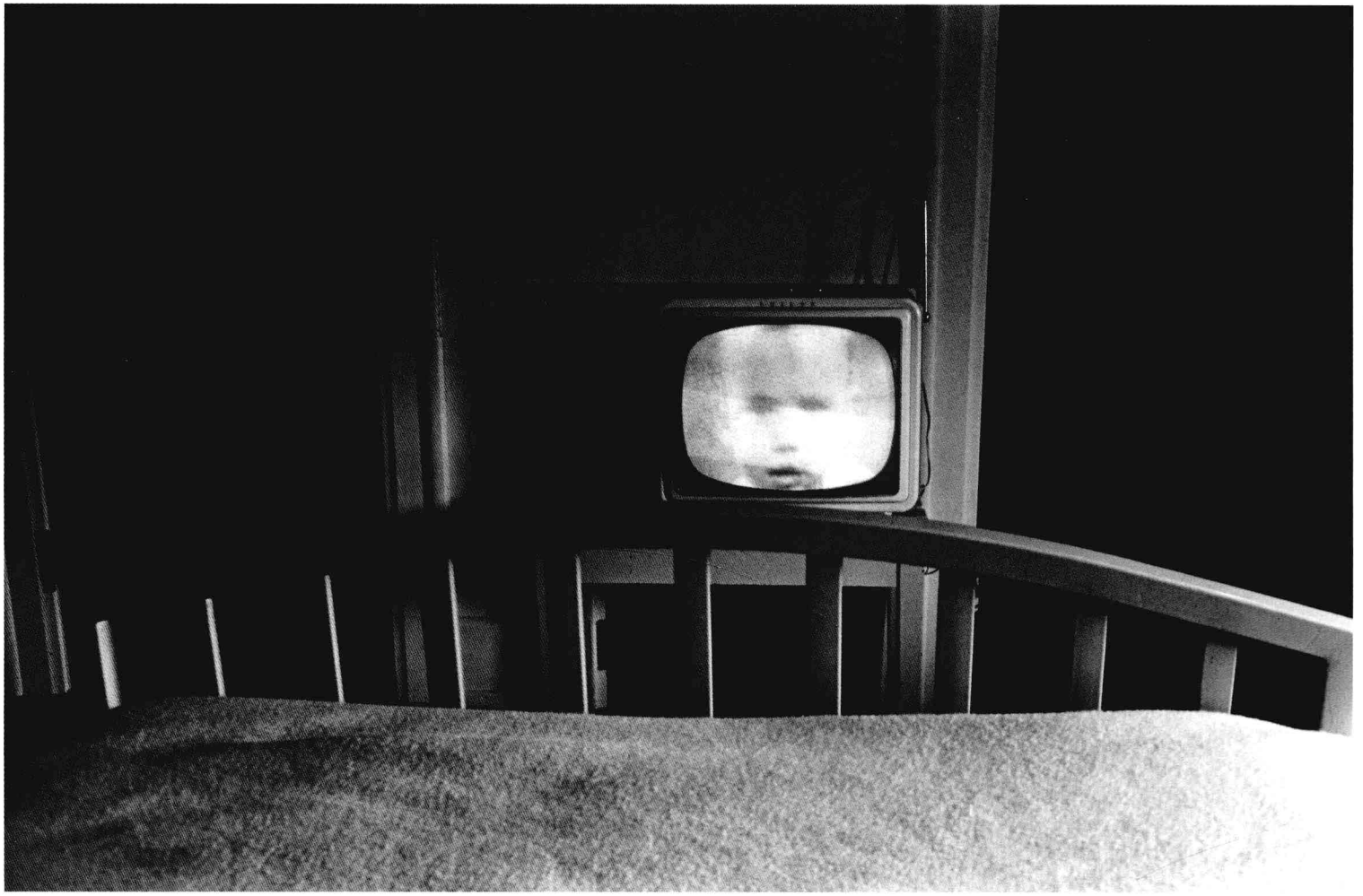
照片，以一种比其他任何图像都更加令人信服的方式，唤起了真相的具体存在。它的基本应用和广泛认可，已经成为了被摄对象本身的替代品——显见事实的一个更为简单、持久、清晰可见的版本。

我们对照片的真相的信仰，基于我们对镜头公正不阿、如实记录、不偏不倚的信仰。这个信仰或许天真和虚幻的（因为虽然镜头勾画出被摄对象，它却是由摄影师定性的），但它却持续存在着。摄影师的构思成功时可以让我们以为摄影师并未插手。

The Thing Itself | 物本身



EO  
CL  
CLD  
TDEC  
ECLDF  
EBOLPE  
TFECLNF  
PBOCLTFP  
ECLDFPPO  
TFECLNPO  
TFECLNPO



前页:《卧室内部》, 摄影师不详, 1910。威斯康星州立历史协会

上图:《无题》, 李·弗里德兰德/摄, 1962

右图:《坐着的模特》, 查尔斯·尼格尔/摄, 1851? 碘化银纸照相法。安德瑞·詹姆斯, 巴黎



