

光圈世界摄影大师

aperture masters of photography

中国摄影出版社

China Photographic Publishing House



保罗·斯特兰德

〔美〕彼得·巴伯亚
后果 译 著

光圈世界摄影大师
aperture masters of photography

保罗·斯特兰德

[美] 彼得·巴伯亚 著
后果 译

中国摄影出版社
China Photographic Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

光圈·世界摄影大师·保罗·斯特兰德 / (美) 巴伯亚 (Barberie, P.) 著; 后果译. — 北京: 中国摄影出版社, 2014. 7

ISBN 978-7-5179-0141-9

I. ①光… II. ①巴… ②后… III. ①摄影评论—美国—现代 IV. ①J405.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第160541号

北京市版权局著作权合同登记章图字:01-2014-4345号

Aperture Masters of Photography: Paul Strand First published 2014 by Aperture Foundation, Inc. Compilation—including selection, placement, and order of text and images—copyright © 2014 Aperture Foundation, Inc.; Paul Strand photographs copyright © 2014 Paul Strand Archive/Aperture Foundation, Inc.; reproductions of works in the collection of the Philadelphia Museum of Art copyright © 2014 Philadelphia Museum of Art; introduction, commentary, and chronology copyright © 2014 Philadelphia Museum of Art. All rights reserved under International and Pan-American Copyright Conventions. No part of this book may be reproduced in any form whatsoever without written permission from the publisher.

保罗·斯特兰德

作者: [美] 彼得·巴伯亚

译者: 后果

出品人: 赵迎新

责任编辑: 李亚坤 杨小华

执行编辑: 杨小华

译审: 易木

版权编辑: 黎旭欢

封面设计: 衣钊

出版: 中国摄影出版社

地址: 北京东城区东四十二条48号 邮编: 100007

发行部: 010-65136125 65280977

网址: www.cpph.com

邮箱: distribution@cpph.com

印刷: 利丰雅高印刷(深圳)有限公司

开本: 20

印张: 5

字数: 100千字

版次: 2014年9月第1版

印次: 2014年9月第1次印刷

ISBN 978-7-5179-0141-9

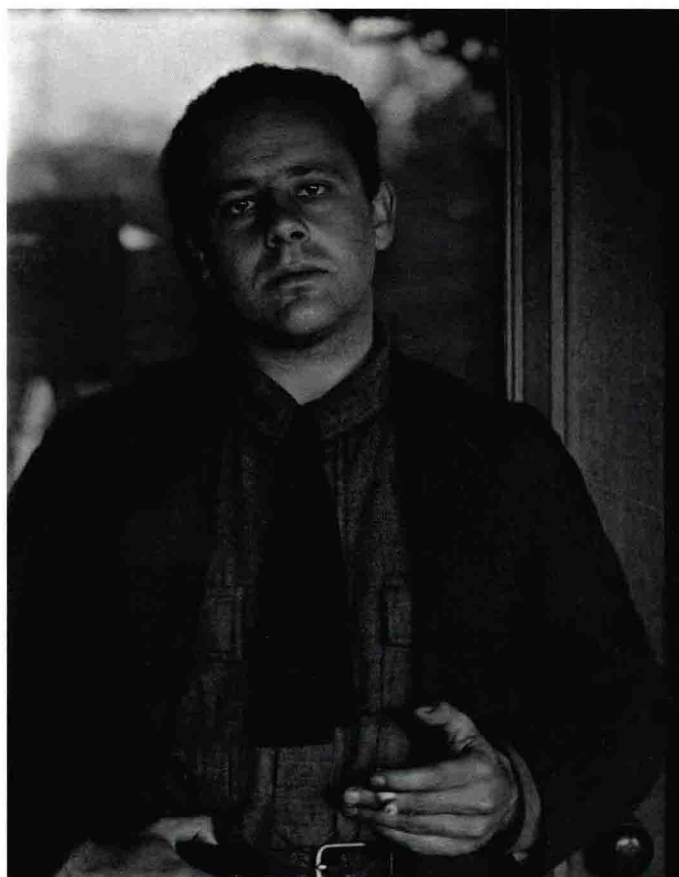
定价: 68.00元

光圈世界摄影大师
aperture masters of photography

保罗·斯特兰德

[美] 彼得·巴伯亚 著
后果 译

中国摄影出版社
China Photographic Publishing House



保罗·斯特兰德 斯蒂格利茨 1919 年摄

光圈世界摄影大师
aperture masters of photography

保罗·斯特兰德

[美] 彼得·巴伯亚 著
后果 译

中国摄影出版社
China Photographic Publishing House

保罗·斯特兰德是 20 世纪最伟大的摄影家之一。

在职业生涯的初期，斯特兰德就以令人目不暇接的一系列富有开创意义的照片，促进了摄影作为一种现代艺术形式的发展。在之后的几十年里，他为摄影成为一种创造性的活动，精心打造了一个广阔宏大的图景，凭借的不是新奇的或实验性的方法，而是谨慎的、近乎冥思式的观察，以及对地点、对人和对事物的深刻认识与体会。进入成熟期后，斯特兰德固执地坚守自己的创作原则，虽然有悖于流行的潮流，但他丝毫不为后者所动。这种心无旁骛有时被认为是缺乏创造性，这无疑与他现在声名沉寂不无关联。但是斯特兰德是那种对于自己精心形成的理念一再深入挖掘并长期坚守的艺术家。为了更充分地理解他的成就，我们需要调整自己，以适应他拍摄每张照片时那种缓慢的深思熟虑的节奏。

斯特兰德 1890 年出生于纽约，在文化伦理学校接受教育，这是一所重视学生的创造性和情感能力的具有革新性的高中。在学校里他参加了路易斯·海因的摄影课，海因当时是一个刚开始进行关于移民和童工纪实摄影的年轻社会学家。海因对斯特兰德有着尽管细微，但却很重要的影响。斯特兰德如果没有他一生中最重要的导师阿尔弗雷德·斯蒂格利茨的榜样和引导，他早期的职业生涯是不可想象的。他是在 1915 年之前见到的斯蒂格利茨。20 世纪初期，斯蒂格利茨在纽约倡导严肃的艺术摄影，为美国人接受现代主义艺术打下了基础，并且培养了其他城市都不能比拟的摄影群体。当斯特兰德 1915 年在纽约街头寻找现代生活图景时，当他在 1916 年夏天一头扎进立体主义艺术里，守着新英格兰的门廊创作抽象摄影时，斯蒂格利茨的摄影作品、理念和长篇谈话对这个年轻摄影家那令人兴奋的创作产生了至关重要的影响。尽管他们两个人保持了多年的友谊，并且一直在交流，脾气秉性却天壤之别。在 20 世纪 20—30 年代，斯蒂格利茨越来越回归内心。他拍摄关于自己情感经历的照片时，斯特兰德却坚持向外看，开始构建关于 20 世纪的作品总集。

斯特兰德最早的成熟作品是创作于 1911 年到 1914 年之间，画面老练，

但与当时许多艺术家都热衷的画意摄影似曾相识。他主要拍摄风景，从他现存的这个时期的作品可以看出，他对各种构图策略广泛地关注，并且有着制作具有可观体量和一定技术高度的能用于展览的影像作品的雄心。同年，斯特兰德已经娴熟地掌握了摄影和冲印技术，同时吸收了现代艺术令人不安的变化，他首次在斯蒂格利茨的 291 画廊接触到现代艺术，此后又在纽约其他地方多次看到，最显著的是影响深远的 1913 年的军械库展览。斯特兰德花了很长时间（两年多）来充分消化这些彻底的革新。但此后他只花了几个月，就拍出了一张张出色的照片，将这个媒介朝两个方向推进，阐明了它作为一种现代艺术形式的独特性。一方面是它对日常生活的直接的瞬时的记录能力，以及对人和对物的特殊性的把握。另一方面是它与其他艺术媒介所共享的重要领域，包括现代性和都市这些广阔的主题，以及具有能传达现代特征的所有可能的手法，譬如抽象手法。

斯特兰德在 1915 年到 1916 年之间，在纽约和其他地方所拍摄的照片，是对斯蒂格利茨和其他诸如阿尔文·兰登·科伯恩等艺术家在作品中所追求的方向的出色拓展。斯特兰德尽可能地弱化美学构图，并突破斯蒂格利茨传统的取景方式，通过马路上行人无序的组织，或者从高楼上、大桥上和高架桥上俯拍，捕捉到都市生活的节奏。他在 1916 年夏天转向更为抽象的视觉实验，从某些方面来说是合乎逻辑的推进，但即使是斯蒂格利茨，对此也吃了一惊。很显然，他透彻地研究了毕加索和其他艺术家的立体主义绘画，然后把自己家里的乡村度假屋的物品和场景转换成了一系列的画面构图，他对其进行剪裁，随心所欲地转换方向。他对于立体主义的深刻理解，从他把立体主义典型的主题——工作室和咖啡馆里那些象征着其发明者欧洲人日常生活的物件——转译成在他的美国背景之下相对熟悉的日常物品和本土建筑中可见一斑。

1916 年的秋天，斯特兰德开辟了另外一个方向，他在曼哈顿的下东区为不知名的人，在他们没有察觉的情况下拍摄肖像。他在自己四四方方不易伪装的相机上装了一只间谍镜头，尽可能地接近被摄对象——大多数是住在这个区域的少数族裔中的年长者、工人和穷人——他快速地拍下他们的面部表

情和姿态以及穿着的其他细节。这个系列的照片有 12 张左右，是艺术史上最令人信服的肖像之一。这种史无前例偷拍出来的大幅面孔、拍摄对象的不加矫饰，以及近乎亲密的距离，向我们展示了来自社会边缘人群的不朽的肖像。斯特兰德本人显然也被触动了：拍摄人们的日常肖像日后在他的艺术创作中成为一个中心而持久的主题，但在时隔整整 16 年之后，他才开始重新以这种方式进行拍摄。

到 1919 年，斯特兰德开始使用 8×10 英寸的大画幅相机，用这种相机拍摄的底片允许冲印同样大小的具有丰富视觉信息的照片。起初他继续把城市作为主题进行探寻，既为了静态摄影，也为了 1921 年他和艺术家查尔斯·席勒合作的电影《曼哈顿》。但是，他一直对机器充满热情，着迷于照相机的客观性和它对人类视觉的超越。他用自己的大画幅相机拍摄他的摄影机，一部由纽约一家专门的小店铺制造的阿克勒摄影机。同时他也开始为身边的人拍摄肖像，尤其是瑞贝卡·萨尔思波瑞，斯特兰德爱上了她，并在 1922 年与她结了婚。在所有这些照片中，斯特兰德都关注着一台机器——照相机——怎么能拍出带有艺术的复杂性、矛盾性和人性的照片。20 世纪 20 年代后期，他转向了自然主题——岩石、浮木、茂密幽暗的森林、花园和树林中的植物。他使用小孔径的镜头，以得到最大的景深。有时他会让底片曝光一个小时或更久，让阳光慢慢勾勒出所有景物的轮廓。

在职业生涯的最初，斯特兰德就是一个急切的旅行者，经常远离自己的家乡。在 1929 年到 1932 年之间，当在加拿大和美国西南部旅行的时候，他开始以不同的方式拍摄不同的主题。早在 1922 年，在纽约时，他就曾经回到之前拍过照片的地方，去看看时间带来了哪些变化。到了这个时期，时间和历史在他的摄影中慢慢成为重要的主题。在科罗拉多州和新墨西哥州，他参观了鬼城、废弃的房子和老的土砖结构教堂。他后来回忆道，面对如何将善变的天空和地面融合为一带来的挑战，促使他在这些旅行中开始第一次关注到自然风景。但在这些照片中，我们也看到他试图呈现人类的建筑是怎样和时间以及大自然相互融合的。

1932 年，他到墨西哥旅行，最终在那里待了两年多，那段时间他的生活

和工作都发生了巨大的变化。他重新按他 1916 年第一次尝试拍摄陌生人肖像的方式进行拍摄；不过这次他离被摄对象稍远了一些，展现出了一些被摄对象所处的背景。他拍摄风景，也为教堂里看到的宗教雕塑拍摄安静的特写。这一时期的斯特兰德表现出创作组照的兴趣，其目的在于如何为地点与时间拍摄出更细腻入微的写照。面对大萧条，和他当时跟斯蒂格利茨趋于紧张的关系，他开始重新考虑自己的政治和艺术理念。他长期以来的左派观念更加重了，开始尝试如何让自己的艺术与广大的观众产生共鸣。虽然他还投入于精心地晒印动人的照片，却不想让自己的作品这么曲高和寡。他转向了电影摄制，从事这个行业差不多十年，占据了他的大部分精力。1934 年，墨西哥政府委托他拍摄电影 *Redes*（以英语发行时名为《浪潮》），影片虚构了一个关于墨西哥维拉克鲁斯州进行反抗斗争的渔民们的故事。回到美国，他为纪实电影捐了款，还帮助成立了合作性企业先锋电影公司。通过这家公司，他制作了《出生地》，1942 年的一部关于 20 世纪 30 年代打击工会的故事片。

斯特兰德一丝不苟的作风和单干的工作方式，很不适应政治主题的时效性和迫切性，以及电影拍摄的快节奏和分工合作特性。尽管他一生都怀有组建艺术团队的理想，但他还是最适合独立工作。20 世纪 40 年代，他重操旧业——摄影，开始制作多个系列的图文书，每本都与一个作家进行合作。受他的电影和早期墨西哥系列摄影的影响，他的每一个项目都通过肖像、风景，以及对物件和建筑的特写来提供关于一个地方的视觉叙述。在 25 年的时间里，他出版了 6 本这样的书，主题有新英格兰、法国、意大利、埃及、加纳和苏格兰的赫布里底群岛，并且还为另外 2 本书在摩洛哥和罗马尼亚拍了照片。有时候，那些年，他有时候会自称为研究者，而事实上，他的确也是在埋头研究这些地方的经济、工业、艺术和习俗之后，才开始花数周或数月来进行拍摄。

斯特兰德的个人生活与他的图文书项目是紧密联系在一起。1950 年，他跟即将结婚的未婚妻阿泽尔·金斯伯里搬到了法国。这在很大程度上是因为当时的社会环境对持左派政治观点的美国人愈演愈烈的敌对氛围。国会的反美活动调查委员会（The House Un-American Activities Committee）

把斯特兰德的合作伙伴和他隶属的团体——特别是纽约摄影联盟，判定为颠覆分子。也许顾虑到他们会失去出国的自由，没法完成已经在筹划当中的项目，斯特兰德夫妇作出搬到欧洲的这一有争议的决定。阿泽尔·金斯伯·斯特兰德本身也是一名摄影师，有着丰富的旅行经验。日后，她变成斯特兰德工作中的关键搭档。

研究工作是枯燥的。但是在他生命最后的几十年里，斯特兰德深入地研究了他镜头面前的对象，而他拍得最好的那些照片也完全传达出了他在被摄对象身上所发现的重要特质。他拍摄肖像的对象——主要是他为了拍摄专门去结识的人，记得在拍摄时那些漫长的等待，因为斯特兰德常常花大半个下午曝光两三张底片，仿佛他想让被拍摄对象活生生地出现在肖像中。摄影与历史的关系，在 20 世纪 30—40 年代对他而言变得更加重要，等到他搬到法国时，这成了他所有作品的中心意图。他的摄影作品和书向我们展示了，关于被摄对象的个人历史、他们所处地方的历史和影响他们的现代社会的事件之间微妙的联系。斯特兰德丰富而独具一格的现代性是：一部关于 20 世纪的视觉叙述，它在广度上无所不包，在细节上又体察入微。带着这种对客观世界矢志不渝的执著，斯特兰德对于片刻时光的指涉，对于光照的把握，很少有摄影家能达到与之比拟的细腻程度。

彼得·巴伯亚

铁路岔道，1914—1915年

斯特兰德在构思这张照片时，有可能受到了阿尔弗雷德·斯蒂格利茨拍摄于1902年的经典之作《人之手》的启发，而且他应该也到了同样的地方——纽约长岛的货运码头——进行拍摄。1914年至1915年间，他拍摄了这样几张踌躇满志的照片，显示了他对于画意审美的驾轻就熟。在这幅作品中，倾斜的视平面和平面化的透视说明了这一点，不仅如此，这幅作品还透露出他对于城市风景和头几年所接触到的现代主义艺术的关注。画面的主体是两节货车车厢，将画面一分为二，它们不同的色调和车厢之间处于阴影中的过道，赋予画面一种随意的气质。斯特兰德似乎对于斯蒂格利茨赋予这种主题的泛象征主义兴致索然，而流连于火车车厢和其他元素的细节，在作品中赋予每个物体清晰的存在感。



42 号街区第五大道，纽约，1915 年

这是斯特兰德在 1915 年开始进行的更超前的构图试验后，最激动人心的作品之一。他似乎摒弃了构图上的所有努力；画面看起来漫不经心得就像是一张电影剧照。但是其实斯特兰德关注到了每个细节的质感，在他强烈地感到需要增加什么的时候，他在右下角的四分之一处纳入了两个井盖。他的用心在他苦心经营的大画幅铂金冲印中也昭然可见。这段时间他用的是 $3\frac{1}{4} \times 4\frac{1}{4}$ 英寸底片的相机，经过一些复杂的步骤，他最后展出的作品尺寸约为 10×13 英寸（译者注：25.4 × 33 厘米）。这在当时是很可观的尺寸，很显然斯特兰德想把它们当成严肃的艺术品看待。他使用的是成本昂贵的铂金冲印技术，每张作品只冲印一到两张。



华尔街，纽约，1915 年

同《纽约 42 号街区第五大道》（见第 13 页）一样，这幅作品也是由斯蒂格利茨于 1916 年刊登在杂志《摄影作品》（*Camera Work*）上的 6 幅作品之一，此举也开启了斯特兰德的职业生涯。当时斯特兰德拍摄了好几张表现人如何面对纽约雄伟的作品的作品，但是这张《华尔街》所具有的震撼力远胜其他。建筑本身的冷峻，和它超出画面外似乎无限的延伸，以及它在三三两两的，身后拖着长长的影子的，正在大步往前赶路的行人的映衬下，显得格外雄伟的体量，构成了一幅关于现代生活抽象力量的难忘影像。

斯特兰德后来说，他并不知道自己是如何拍出《华尔街》的，因为当时他还存在技术上的限制。事实上，他是在联邦国家纪念堂的台阶上拍的照片，他推测在那里他有相应的时间和位置条件来找到他理想的拍摄角度，等待那些他知道要经过那里去上班的人（他们迎着朝阳朝东走）。他是如何捕捉到人群的优雅，这在他的艺术创作中还是一个不解之谜。