

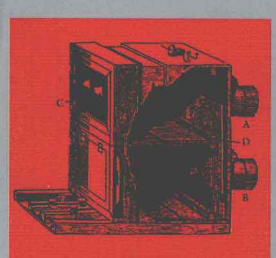
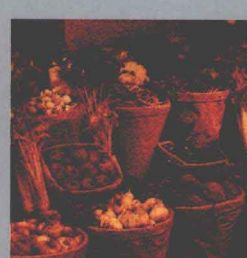


《世界摄影史》入选“十二五”国家重点出版物出版规划项目

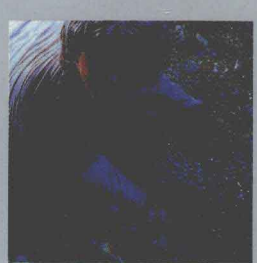


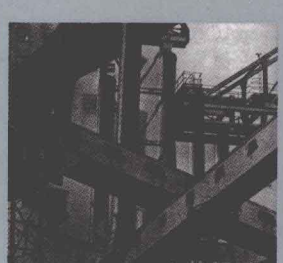
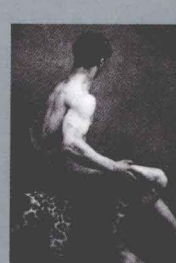

世界摄影史



[美]内奥米·罗森布拉姆 著
包 甦 田彩霞 吴晓凌 译



中国摄影出版社
China Photographic Publishing House



世界摄影史

A WORLD HISTORY OF PHOTOGRAPHY

第四版

【美】内奥米·罗森布拉姆 著

包甦 田彩霞 吴晓凌 译

中国摄影出版社

图书在版编目（CIP）数据

世界摄影史 / （美） 罗森布拉姆 （Rosenblum,N.） 著 ; 包甦，田彩霞，吴晓凌译．-- 北京 : 中国摄影出版社 , 2012.12
ISBN 978-7-80236-562-9

Ⅰ. ①世… Ⅱ. ①罗… ②包… ③田… ④吴… Ⅲ. ①摄影史－世界 Ⅳ. ① J409.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 082775 号

北京市版权局著作权合同登记章图字：01-2011-2718 号

Copyright© Abbeville Press, 2007

本书审读专家（以汉语拼音为序）：
鲍　昆　　陈卫星　　晋永权　　王　瑞
杨简茹　　杨小彦　　祝　帅

书　　名：**世界摄影史**
作　　者：【美】内奥米·罗森布拉姆
翻　　译：包　甦　田彩霞　吴晓凌
译　　校：包　甦
出版策划：赵迎新
责任编辑：高　扬　常爱平
编辑助理：谢建国
校　　对：郭　军
编　　务：李亚坤　杨小华　王双颜　王永杰　周良媛
封面设计：衣　钊
版式设计：黄业成　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.cpphbook.com
　　邮箱：office@cpphbook.com
印　　刷：北京利丰雅高长城印刷有限公司
开　　本：16
印　　张：45
字　　数：1179 千字
版　　次：2012 年 12 月第 1 版
印　　次：2012 年 12 月第 1 次印刷
I S B N　978-7-80236-562-9
定　　价：286.00 元

版权所有　侵权必究

世界摄影史

A WORLD HISTORY OF PHOTOGRAPHY



世界摄影史

A WORLD HISTORY OF PHOTOGRAPHY

第四版

【美】内奥米·罗森布拉姆 著

包甦 田彩霞 吴晓凌 译

中国摄影出版社



图书在版编目（CIP）数据

世界摄影史 / （美） 罗森布拉姆 （Rosenblum,N.） 著 ; 包甦，田彩霞，吴晓凌译．-- 北京 ： 中国摄影出版社 , 2012.12
ISBN 978-7-80236-562-9

Ⅰ．①世… Ⅱ．①罗… ②包… ③田… ④吴… Ⅲ．①摄影史－世界 Ⅳ．①J409.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第082775号

北京市版权局著作权合同登记章图字：01-2011-2718号

Copyright© Abbeville Press, 2007

本书审读专家（以汉语拼音为序）：
鲍　昆　　陈卫星　　晋永权　　王　瑞
杨简茹　　杨小彦　　祝　帅

书　　名：**世界摄影史**
作　　者：【美】内奥米·罗森布拉姆
翻　　译：包　甦　田彩霞　吴晓凌
译　　校：包　甦
出版策划：赵迎新
责任编辑：高　扬　常爱平
编辑助理：谢建国
校　　对：郭　军
编　　务：李亚坤　杨小华　王双颜　王永杰　周良媛
封面设计：衣　钊
版式设计：黄业成　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.cpphbook.com
　　邮箱：office@cpphbook.com
印　　刷：北京利丰雅高长城印刷有限公司
开　　本：16
印　　张：45
字　　数：1179千字
版　　次：2012年12月第1版
印　　次：2012年12月第1次印刷
ISBN　978-7-80236-562-9
定　　价：286.00元

版权所有　侵权必究

目 录

致中国读者 8

序 言 9

第一章 14

早期：技术、视野、使用者

1839—1875

第二章 38

肖像摄影盛行的年代

1839—1890

当代画廊——19 世纪肖像摄影中的面孔和人物 84

第三章 94

纪实摄影：风光和建筑

1839—1890

西部风光——自然的和人工的 144

第四章 152
纪实摄影：题材和事件

1839—1890

技术简史：第一部分 190
19 世纪新闻摄影的先驱——林肯刺杀者的死刑 198

第五章 204
摄影和艺术：第一阶段

1839—1890

第六章 240
新技术、新视野、新用户

1875—1925

彩色摄影作品的起源 276

第七章 292
艺术摄影：摄影的另一个世界

1890—1920

第八章 336
纪实摄影：至 *1945* 年的社会面面观

揭露不公：相机与社会问题 380

第九章 388
艺术、摄影与现代主义

1920—1945

技术简史：第二部分 438
机器：工业精神的符号 450

第十章 458
文字与图片：印刷媒体上的照片

1920—1980

第十一章 512
如实的影像：*1950* 年以来的摄影

第十二章 564
操作与色彩：*1950* 年以来的摄影

技术简史：第三部分 624

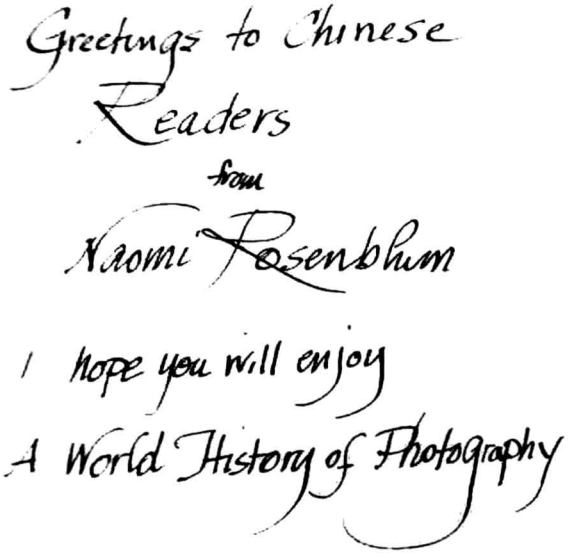
后　记 632
注　释 634
摄影年表 655
术语表 665
参考书目 672
索　引 690
编后记 718

致中国读者

我和我的丈夫1980年来过中国，当时是为帮助刘易斯·W. 海因（Lewis W.Hine）举办个人作品展，这位著名的美国摄影师曾对20世纪前30年美国劳工的劳动条件给予了极大的关注。作为中国政府邀请的客人，我们参观了北京、上海、济南和广州，考察展览场地的同时，也谈论美国和欧洲的摄影。我们随身携带了许多幻灯片，以便向对摄影感兴趣的人们介绍欧美摄影师的作品，其中大量影像是他们前所未见的。如今，30多年过去了，我又回到了中国，这一次是以书的形式向中国朋友介绍摄影。

在亲身前往中国之前，我鲜见中国摄影师的作品，但在中国停留期间，我参观了几个摄影展，并结识了一些热衷了解世界各地摄影发展状况的中国摄影师。此后的30余年，我能感到摄影在中国引发了越来越浓厚的兴趣，许多照片出现在各种展览、摄影杂志，以及我有幸收到的精美图书中。

1980年，我开始了本书的撰写工作，计划囊括世界各地的摄影作品，包括欧美知名摄影师的作品。这也是我和我的出版商将此书命名为《世界摄影史》的原因。这本书已经被翻译成了法语、波兰语、日语和现在的中文。我始终抱有这样的期望，即无论我的读者身在何处，当读到这本书时，都会从中了解摄影服务于社会的方方面面。照片能够让人们意识到恶劣的社会情形，促使大家去改变；照片能记录下恐怖或精彩的事件，并通过辅助文字说明告知世人当今的世界。照片能宣传产品也能彰显个性。照片在赞美大自然美妙风光的同时，也描绘出现代生活对大自然造成的破坏。在照片作为一种媒介的发展历程中，我们还可以看到许多摄影师不断努力创造艺术性的照片，以唤起观众的审美情感。在我看来，最有力度的照片往往通过某种最佳方式融合了信息与情感，让观众能不厌其烦地欣赏它，毫无视觉和情感上的疲劳。在这一点上，这样的照片，无论其主题如何，就其艺术性而言，均可与绘画艺术等观。我衷心希望中文版《世界摄影史》的读者能够全方位地了解摄影，并从短暂历史涌现的丰富影像中获得享受。



序　言

作为制造影像的方式，摄影从其诞生的170多年前起就空前地流行起来。从巴黎到北京，纽约到诺夫哥罗德，伦敦到利马，照片已成为记录、教育、宣传并带来快乐的最廉价、最具说服力的手段。照片不仅流行于工业国家的视觉交流，而且已经成为平民艺术的典范——越来越多的人拿起相机记录家庭事件，或者表达个人对真实及想象经历的回应。由于其普遍存在，照片（无论是原作还是复制品）在改变我们对自身的认识、社会制度的变迁，以及人类与自然界的关系等方面都起到了至关重要的作用。相机改变我们的认知已成为共识；相机也让人们确信没有哪种对现实的单一解读能够成为不朽真理。

出于各种意图并基于大量的表现形式，照片可以让人迷惑或者明了，也能让人平静或充满活力。照片介于人和其直接经历之间，往往会美化本质的外在表现。它们要么赋予事物、意识形态和个性以诱人的魅力，要么为其披上耻辱的外衣。它们可以让特别之物变得平凡，也能够化腐朽为神奇。同时，照片开阔了人们原本狭窄的视野，促使大家采取行动来保护独特的自然现象和珍贵的文化产物。由于有照片为证，人们意识到社会的不公平和改革的必要性。

摄影还在很大程度上影响了其他视觉艺术。如今，摄影已被公认为一种拥有独特美学价值的视觉艺术，不仅如此，摄影早就在复制和推广其他媒介的艺术表现上发挥了作用，因此对城市化社会中大众的品位有着不可估量的影响。摄影让建筑和室内设计风格的国际化成为可能。它激发了平面艺术和雕塑艺术的新的组织方式与经验表现。摄影这一媒介如何以及为何能在当代生活中占据如此地位，正是本书的历史回顾所要探讨的问题。

在整个19世纪的发展过程中，对摄影日益浓厚的兴趣引发了人们对其起源的好奇，并激发了对摄影的发明、发展以及个人摄影师的贡献等方面的研究。最早的历史记载出现在1839年后不久，直到19世纪末期，这一逐渐详尽的历史记录都是以技术发展为导向的。早期的摄影史为化学、物理和应用机械学的探索发现强加了一个时间表，因为这些学科与摄影相关（有时这种关联是牵强的）。以约瑟夫·玛丽亚·埃德（Josef Maria Eder）所著的《摄影史》（*Geschichte der Photographie*）为例，这本书于1891年以另一个标题首次出版，后几经修改，于1945年发行了其英文版，这类历史记载完全不顾及摄影这一媒介的美学和社会特点，因为这些特点几乎不被承认。

从1900年起，随着摄影的艺术运动不断获得拥护者，摄影史的记载开始反映这样一种思想，即照片既是有用的技术产物，又可以在审美上取悦于人。摄影同时服务于艺术和科学，以及摄影的存在事实上应归功于这两个领域的活动发展的理念，是支撑20世纪最著名的摄影通史的基础：《摄影史——1839年到现在》（*The History of Photography, from 1839 to the Present*，作者博蒙特·纽霍尔[Beaumont Newhall]），该书于1937年以展览图录的形式首次出版，于1949年重编，并于1964年和1982年进行了两次修订。另一部显赫的著作《摄影史：从镜箱到现代的开端》（*The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*，作者赫尔穆特和艾莉森·葛先姆[Helmut and Alison Gernsheim]）首次出版于1955年，1969年两位作者一起对该书进行了修订，并于20世纪80年代由赫尔穆特·葛先姆再次修订成上下两卷。该书同样收录了关于艺术摄影出现的讨论，并将科学发展成果置于社会框架之下。除了承认照片影像的美学性以外，这些著作还借由对摄影与社会推动力的关联性的认同，反映了20世纪中期以社会为导向的情绪对摄影产生的影响。

更值得注意的是，摄影作为一种社会文化现象的概念出现在了罗伯特·塔夫脱（Robert Taft）所著的《摄影与美国风情：社会史1839-1889》（*Photography and American Scene: A Social History 1839-1889*，1938年）和吉塞尔·弗洛伊德（Gisèle Freund）所著的

《摄影与社会》(*Photographie et société*)两本书中。后者从20世纪30年代起就已着手相关研究，但该书直到1974年才在法国出版，1980年才有英文翻译版。瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）撰写的《机械复制时代的艺术作品》（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）一文，最初是1931年发表的一篇名为《摄影小史》（*Kleine Geschichte der Photographie*）的三段式文章。极富开创性的是，该文就早期大量产生的照片带来的社会和美学影响进行了讨论，从而引发了后来这方面的更多思考。最近一部将照片影像置于美学和社会语境下的论述是米歇尔·弗里佐（Michel Frizot）编写的《摄影简史》（*Nouvelle Histoire de la Photographie*，1994年）一书，该书1998年译成了英文。

20世纪60年代，照片对绘画风格的显著影响，结合当时将照片作为一种艺术商品的主张，或许解释了以关注摄影对平面艺术影响为主的历史记载的出现。范·德伦·科克（Van Deren Coke）所著的《绘画和摄影：从德拉克洛瓦到沃霍尔》（*The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*，1964年）和亚伦·沙夫(Aaron Scharf)所著的《艺术与摄影》(*Art and Photography*，1968年)，就是分析摄影在传统视觉艺术发展中所起作用的早期作品。在过去的几十年中，出现了研究纪实摄影、新闻摄影和时尚摄影起源的专题史。关于历史人物和概要的专论为我们提供了曾被历史忽略的影像，从而丰富了我们对摄影的认识。借由出现在各类期刊中的文章，我们对摄影在技术、美学和社会学等领域发展状况的了解也得以不断深入，其中值得一提的是《摄影史》（*History of Photography*）。这份学术期刊由宾夕法尼亚州立大学的海因茨·黑尼施（Heinz Henisch）教授于1977年创办，后移至英国，最早由迈克·韦弗（Mike Weaver）担任主编，这份期刊拓展了摄影史的研究范围。所有这些对摄影的美学、科学和社会层面的探究，使得用具体事实和细致描绘来充实历史大纲成为可能。

鉴于有了这样的资料宝库，我自己的著述《世界摄影史》旨在将近期令人兴奋的学术发现提炼并整合到摄影这一领域中，这段历史将不断被发掘充实。本书总结了整个世界的摄影发展，不仅仅是过去唯一被关注的欧洲和美国。本书介绍了迄今为止摄影的广泛应用，阐述了摄影与城市和工业发展、与商业、与进步思想以及与视觉艺术变化之间的关系。在讨论历史语境的同时，本书也分析了摄影作为一种个人表达的独特手段所发挥的作用。总之，本书意在展现一种更为全面的历史观，融合各种影响摄影发展进程的因素，不漏掉任何线索。

为了完美地达到上述目的，书中的材料按照不同以往的结构予以安排。本书的章节以时间为序，围绕占据摄影史重要一席的各类主题进行编排，包括肖像摄影、纪实摄影、广告和新闻摄影，以及作为个人艺术表达媒介的相机。这样的组织方式，既能让我们看到出现在不同地区的理念和影像的相似之处，又能看到随着时间的推移，个人摄影作品所产生的变化。这也意味着，某些个人作品可能在多个章节予以论述。举例来讲，爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）在1900年前后开始其职业生涯时，是一名画意摄影主义者，但在第一次世界大战时，他却负责美国的空中纪实摄影（“二战”期间亦如此），之后他成为了知名度很高的杂志摄影师，而他最后是博物馆摄影部的负责人。他的贡献在“画意主义”和关于“广告和新闻摄影”的章节中都有论述。以这样的章节形式突出摄影师的作品题材和语境的同时，针对一些精选实例，还在相应的章节末尾编排了人物小传，强调那些代表了某种风格或起到推动作用的摄影师的贡献。

摄影，不仅是科学和技术发展的产物，也是社会和艺术理念的结晶。考虑到在叙述性文字中穿插大量技术细节不但不能启发读者，反倒会使其迷惑，因此，本书针对三个不同时代的设备、材料和工艺变化进行了概括，并将其从历史叙述中抽离出来，置于相应时期的末尾。尽管不够详尽，但这些技术史料是对前面章节有关社会和美学发展讨论的有益补充。

大量的插图与各种材料的集结编撰相得益彰，让读者不仅能将历史框架下的事实与理念同熟悉的影像联系起来，也能与不太出名的作品相联系。除了穿插于文字之间的照片外，本书还包括了一些照片集，用以强调某些公认的重要主题，包括肖像、风光、社会和科学纪实，以及新闻摄影等主题的佳作。

对摄影的研究不断被新的信息和见解改变着，随着技术的改革和大量新的学术出版物及展览的涌现，新的信息与见解也在近期得到了迅速积累。正是由于这些发展，我们有必要在《世界摄影史》这本书中加入新信息、新阐释和新影像。全书的文字和注释都经过了调整，同时，对最后两章内容也进行了修订和扩展，吸收了传统和实验摄影领域的新近发展。在技术史的末尾，还增加了有关数字技术的内容，并对其进行了深入探讨。参考书目也得到了扩充，不仅包括与上述论题相关的书籍，还纳入了最近一些批评史文章和专论的节选。

由于当下遍及全球的传统摄影活动的繁荣，以及电子图像处理技术的风起云涌，将所有这些材料集合在一卷本的历史书中是极富挑战的。何况，摄影方面极具价值的新的学术成果也非常丰富。我谨希望第四次修订版补充和调整的内容，能够为读者带来最新的知识，填补一些空白，从而激发大家进一步研究摄影在我们的生活中扮演如此重要角色的原因。

致　谢

本书能拥有丰富的视觉影像应归功于出品人罗伯特·E. 艾布拉姆斯，感谢他对制作一本内容详实的摄影史书籍的个人兴趣。从各方面来讲，我和阿布维尔出版社的合作一直很愉快。我要感谢我的第一任主编沃尔顿·罗尔斯，第三版的主编南希·格拉布，以及这一版的主编埃林·德雷斯，他们给了我无尽的帮助并充分尊重我的想法。感谢本书的美编菲利普·格鲁什金，感谢他在编排文字和图片时的敏锐和严谨。还要感谢贾因·凯利（巧妙地超越了由波拉·特罗托编辑的第三版），他在图片复制上的优雅与纯熟，使得一项棘手的工作变得令人愉快。

在编写本书的过程中，我得到了很多人的帮助，他们帮我收集信息、纠正错误、指出遗漏，并且提供图片。在此一并感谢大家，特别要感谢盖尔·巴克兰、柯奈尔·卡帕、艾伦·费恩、威廉· I. 霍默、安妮·霍伊、威廉·约翰逊、弗雷德·里钦以及拉里·沙夫对部分文字给予的有益建议。我还要感谢以下诸位对我研究工作的支持：创意摄影中心的特伦斯·皮茨和艾米鲁尔，图书馆的雷切尔·斯图尔曼和贝基·西蒙斯，乔治·伊斯曼国际摄影博物馆档案室的特蕾泽·马里根、詹尼斯和大卫·沃特斯，朱迪思·凯勒、韦斯顿·涅夫以及保罗盖蒂博物馆摄影部的全体同仁，爱德华摄影收藏机构的汤姆·贝克、马里兰大学和巴尔的摩公共图书馆，美国国会图书馆的弗娜·柯蒂斯，史密森学会国家肖像画廊的玛丽·潘泽尔，现代艺术博物馆的苏珊，纽约公共图书馆的莎伦·弗罗斯特、理查德·希尔、安东尼和朱莉娅·凡，国家摄影中心的迈尔斯·巴特和安娜·维南德，伊斯曼柯达公司的加里·艾因豪斯和迈克尔·莫尔，加拿大国家美术馆的安·托马斯，以及华盛顿国家艺术馆的莎拉·格里诺。

我还要感谢马克·艾伯特、雅罗斯拉夫·安德尔、费莉希蒂·阿什比、埃伦·贝恩、玛格丽特·贝茨、科尔曼、弗兰卡·唐达、卡伦·艾森斯塔特、玛丽·恩格尔、海伦·吉、乔治·吉尔伯特、亚瑟·T. 吉尔、安迪·格伦德贝里、乔恩·古德曼、斯科特·海德、鲁内·哈斯纳、埃德温·霍克、安·肯尼迪、希尔德加德·克伦、亚历山大、芭芭拉·麦克尔斯、亚瑟·奥尔曼、尤金、桑德拉·菲利普斯、威廉·鲁宾逊、霍华德·里德、奥尔加·苏斯洛娃、大卫·特拉维斯和斯蒂芬·怀特为本书提供信息，并寻找相关照片及收藏。我还要特别感谢那些帮我收集中国方面素材的人，他们是纽约的朱迪思·卢克、H. 关刘（音译）、邱茉莉（埃尔希·费尔法克斯·乔姆利）、中国摄影家协会的张水澄和林少忠。我的法国朋友玛德琳·菲德尔·博福特和托马斯·巩特尔为提供法国收藏的作品提供了极大帮助。我的助手科默福德在面临处理海量图片的难题时贡献了他的条理性。还要感谢琼·鲍尔斯和弗雷德·里钦在整理有关数字摄影的内容时所提供的帮助。

纽约城市大学研究生中心艺术史项目前执行官米尔顿·W. 布朗教授、帕森设计学院人文研究部前主任马蒂卡·萨温对本书的支持是无可估量的，本书从动笔到完成大部分写作都发生在我于人文研究部教学期间。

没有家人的支持我也无法从事这项工作。感谢我的女儿尼娜和丽莎的热情鼓舞，并深深感谢我的丈夫沃尔特对我始终如一的理解与支持。

关于插图

对于绘画作品，很少有人会把复制品误认为原作，但对于用作插图的照片，原作与复制品的区别往往是模糊的，读者会将摄影原作和用印刷油墨复制的图像等而视之。我们有必要认识到，摄影作品（其他视觉表达形式亦然）的尺寸、着色和外观都是构成摄影主张的重要方面，而对原作的机械复制会影响到这些特性。

关于尺寸的问题尤其令人困惑。通过放大特定尺寸的玻璃版或负片可获得不同大小的正像复制品，而当这些复制品被转成凹版或平版印刷品时，图像的大小还可能再次改变。这种情况自 35mm 相机发明后变得更为突出，因为用这类相机拍摄的底片注定要被放大而不是按照原始尺寸冲印。因此，对于现代读者来说，即使是在 35mm 相机发明前拍摄的照片，其原始底片的尺寸大小都显得不那么重要。无论是对摄影师还是使用者，照片的剪裁也很容易，最终的效果也许仅仅体现了原始底片的一部分。另外，本书的插图取自成百上千的档案馆、图书馆、博物馆和私人收藏，很多已无法提供原始尺寸的信息了。基于上述原因，考虑到行文的一致性，在注释中都略去了底片和正片影像的尺寸大小。

照片复制过程中一个更重要的问题是影像的着色。

彩版复制的原始照片或透明正片，其彩色染料已经相当准确地转为了颜料油墨，除此之外，本书的所有影像都采用了双色套印。显然，金属达盖尔版的金银色调不能被复制，只能由读者自己去想象，本书中的许多纸版单色照片也是如此。从摄影诞生以来，纸基照片能实现一系列的颜色，包括盐相片的橘红色、碳素相片的赭色和棕黑色、蛋白相片的紫红色和棕黄色，以及铂盐纸的暖银色调。很多情况下，需要手工为金属版或印相纸加着颜色染料，以增强影像效果。19 世纪末至 20 世纪初流行的操作工艺让照片着色成为可能，当然，这一情况大体上也得靠我们去想象。但为了让读者窥见摄影着色的多样性和丰富性，本书在专门的章节设置了一个名为“彩色摄影作品的起源”的影像集，其中再现了我们能在手工染色达盖尔版、纸基照片、碳素相片、重铬酸盐相片，以及最早的一些彩色冲印照片中找到的真实颜色。

除了颜色的区别，由于采用不同的工艺和印相纸张，照片在其外观和质地上也常常呈现出明显的差别。这些问题在照片复制过程中也很难避免。因此读者在任何情况下都应牢记，本书插图除了展示那些能见的主题类型和广泛的美学处理方式外，照片在色彩和质地上的独特风貌，恐怕只能从原作中去领略了。

由于照片本身的脆弱性，且往往时间一久便被认为没了妥善保存的必要，本书选取的一些插图带有污染痕迹，大多是因为底片的感光乳剂变质引起的。读者还会在一些插图中见到金属达盖尔版的划痕和褪色，或者纸基照片的折痕与裂纹。我们没有对这些作品进行修复翻新，没有填补那些可能从原始照片中丢失了的残片。即便是对边缘已损坏的照片，我们也尽可能小心谨慎地复制出完整的影像。

关于图片说明

图片说明的结构如下：摄影师的姓名、已知籍贯、作品标题、拍摄时间、就正像复制而言采用的介质，以及照片的拥有者。针对 19 世纪的纸基照片，本书采用了“纸基负片”这一术语来指代所有的盐纸基照片，包括塔尔博特的纸基负片法或其他相关工艺做出的纸基照片。在不确知底片介质的时候，我们使用的是“盐印法”这一术语。原始底片的尺寸并没有标注，但给出了名片格式照片和立体照片的尺寸。图片说明末尾如果有两个名字，则第一个指的是作品的拥有者，第二个是复制品的来源。

世界摄影史

A WORLD HISTORY OF PHOTOGRAPHY

第一章

早期：技术、视野、使用者 *1839—1875*

发明创造的秘密何在？什么物质具有如此惊人的感光能力，不仅能让光线透过其身，还能保存光的影像？能同时充当眼睛和视觉神经的，是感觉的物质工具还是感觉本身？

——《光绘成像》（*Photogenic Drawing*），1839 年[1]

1839 年，两项革命性地改变我们对现实认知的重要技术分别在伦敦和巴黎公布，二者都是对镜箱如何永久获得转瞬即逝的影像这一挑战作出的回应。这两种技术与人们早已知晓的光学和化学原理应用有关，除此以外，两者并无深层的联系。一种技术是在一块金属版上产生一个唯一的、不可复制的、左右相反的单色影像，被称作达盖尔式摄影法，是以其发明者之一路易·雅克·芒代·达盖尔（Louis Jacques Mandé Daguerre，图 1，见“人物小传”）的名字命名的。另一种工艺是在纸上产生一个同样也是单色，并且色调和左右都相反的影像——负片。将这一负片与经过化学处理的表面接触并暴露于阳光下，负片上的影像就会发生反转，呈现为有正常空间和色调值的影像。这一工艺的处理结果被称作光绘成像（photogenic drawing），并演变为卡罗式摄影法（calotype），或者塔尔博特法（Talbotype），也是以其发明者威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot，图 2，见“人物小传”）的名字命名的。基于本章稍后将要分析的各种原因，塔尔博特的负—正法（negative-positive）处理技术一开始并不如达盖尔的金属版影像受欢迎，但事实上，直到数字影像产生前，是塔尔博特法为摄影的实质性发展奠定了基础。

1839 年这项发明公诸于世的时候，西方工业化社会已经为接纳摄影做好了准备。照片的出现和存在是因为它满足了文化和社会的需求，而这些需求是手工绘画所不能满足的。社会和文化呼唤对现实更精准、更直观的表现，就此而言，照片是一种终极的回应，这一诉求可以追溯到文艺复兴时期。对精神世界的理想化表现曾启迪了中世纪的思想，当它无法适应越来越世俗化的社会时，其位置便逐渐被更能逼真描绘现实世界的绘画和平面作品所取代。为了精确且合乎正确比例地呈现建筑、地形和人物的外貌，并按照人眼而不是大脑所见的样子来表达物体和人物的空间关系，15 世纪的画家们发明了一种透视绘画系统，以及被称作镜箱（camera obscura）的光学仪器，这种仪器能将远处的风景投射到一个平面上（见“技术简史，第一部分”）。这两种手段一直沿用到了 19 世纪。

16 世纪出现的科学研究之风激发并推动了视觉艺术领域的写实手法，启蒙运动以及 18 世纪末工业革命期间的中产阶级对其亦给予了极大的支持。解剖学家、植物学家和生理学家对植物和动物生命的研究，丰富了关于生物的内部构造和外表的知识，使得艺术家能够更加真实地表现机体组织。随着物理学家对光、热，以及光谱探究的深入，画家们也逐渐意识到天气情况、日光、月光、大气和颜色的自身属性所能带来的视觉效果。



图 1：让·巴蒂斯特·萨巴蒂尔 - 布洛（Jean Baptiste Sabatier-Blot）。《路易·雅克·芒代·达盖尔的肖像》（*Portrait of Louis Jacques Mandé Daguerre*），1844 年。达盖尔法照片。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 2：安托万·克劳德特（Antoine Claudet）。《威廉·亨利·福克斯·塔尔博特的肖像》（*Portrait of William Henry Fox Talbot*），约 1844 年。达盖尔法照片。福克斯·塔尔博特博物馆，拉科克，英国。

在艺术家对风景的处理上能清楚地看到表现方式趋于自然主义的转变。在 16 世纪和 17 世纪的宗教和古典绘画中，风景被认为是一种必要但又不那么重要的元素，但到了 19 世纪初期，风景自身已获得了相当的重视。对风景的兴趣起源于宇宙万物所带来的浪漫观点，之后随着画家们逐渐认为云、树木、岩石和地形都值得深入研究，这一兴趣变得更加科学化，比如达盖尔本人所绘制的树木生长铅笔画（图 3）。当英国风景画家约翰·康斯坦布尔（John Constable）注意到“绘画是一门科学，应被当作研究自然法则的手段对待”[2]时，他表达了一种对事实的尊重，这种尊重使得艺术和科学的目标结合了起来，并为摄影的发展作了铺垫。如果需要客观地研究自然，需要真实地表现自然，还有什么会比相机精确无私的“眼睛”更好呢？

19 世纪，平面艺术的目标和对摄影的需求在另一个方面形成了交汇。许多艺术家与法国现实主义画家古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）抱有一致的意见，即认为艺术需要“与时代同步”，因此他们排斥旧的历史主题，转而热衷于与当代生活中平凡事物相关的新鲜主题。除了抛弃传统创作题材以外，艺术家们还找到了一些新的方式来描绘形态自然逼真的人物，捕捉短暂的面部表情和手势，表现实际照明情况所产生的效果——所有这些都是 19 世纪中期以后照片能够记录下来的信息。

艺术赞助的变化和大量涌现的新影像的受众，为人们接受摄影做了另一种铺垫。随着宗教人士和贵族的权力与影响力的减少，他们作为艺术赞助人的地位被日益壮大的中产阶级所取代。中产阶级没有像贵族阶层那样接受过大量的美学教育，因此他们迅速地喜欢上了题材轻松多样、更易理解的影像。为了满足大众对这类作品的需求，出版商们发行了一些描绘逸事场面、风景、常见构造和奇异建筑的雕版和平版画，用于廉价期刊的插图、个人档案或者单独使用。照片一经露面便悄然占据了平面图像的一席之地，因为无论是从事实上还是象征意义上，照片的出现都满足了中产阶级对教育和娱乐性图像的渴望。

虽然摄影的出现伴随着科学和技术方面的不确定性，也深受英法两国之间社会和政治竞争的影响，但这项新的影像技术从一开始就强烈地激发了公众的想象。随着照片越来越多地描绘与雕版和平版画一样的影像，它们顺理成章地取代了手工绘制的产品，因为照片在转述细节方面更加准确，并且生产成本更低，因而也更加便宜。人们接纳摄影的热情，以及对摄影提供真实信息的重要性的认可，使得在 19 世纪接下来的时间里，人们能够坚持不懈地致力于改进摄影的工艺、拓展摄影的功能。

达盖尔式摄影法

1839 年 1 月，法国科学院在其官方公报中刊登了一则公告，宣布了达盖尔式摄影法的问世。之前达盖尔凭借新的图像制作工艺成功吸引了几位科学家兼政客，其中的一位便是弗朗索瓦·阿拉戈（François Arago）。阿拉戈是一位知名的天文学家，主要从事光的科学研究，他同时也是法国众议院的一名议员。阿拉戈是某启蒙组织的发言人，该组织确信对物理和化学的研究是国家经济强盛的基石。他说服了法国政府购买达盖尔的这项工艺，该工艺是达盖尔在他最初的合作者约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯（Joseph Nicéphore Niépce）去世后独自完善的（图 4；见“技术简史，第一部分”）。1839 年 8 月 19 日这一天，在达盖尔的陪同下，阿拉戈在法国科学院和艺术院的联席会议上展示了这一发明（图 5）；之后，这项发明又在法国工艺

美术学院的每周例会上被介绍给了一些艺术家、知识分子和政客。

这项发明的问世得益于尼埃普斯从19世纪20年代[3]起就开始的多年研究实验，他一直致力于通过对一块经过处理的金属版曝光来获取影像，并希望将其蚀刻和印刷到报纸上。他对一张平版长达8小时曝光后，成功地制作了一幅鸽舍图(图6)，这张现存最早的照片，如今仅剩下一些模糊难辨的奇怪阴影。当他对这项被自己称为日光摄影法（heliography）的研究陷入停滞时，便与身为画师的达盖尔建立起了合作关系，而正是后者，逐渐独自沉迷起了永久保存镜箱中所见影像的念头。达盖尔对这一问题以及光的效果着迷是完全可以理解的，因为作为画师的他，曾一度为巴黎一项流行的视觉娱乐表演“透视画馆（Diorama）”制作舞台布景和幻象场景。之前流行的全景画馆是用一幅连续的场景将观众环绕起来，透视画馆由全景画馆演变而来，试图通过光线对一系列平整幕布上的写实画面的作用，呈现一种三维空间感和身临其境的效果。观众坐在一个黑暗的房间里，聚精会神地观赏仿佛真有暴雨降临或落日余晖的栩栩如生的绘制场景，从而有效地获得超越于日常世界的不凡感受。



图3：路易·雅克·芒代·达盖尔。《伍德兰风光》（*Woodland Scene*），创作日期不详。纸上铅笔画。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

在将透视画馆推广为欧洲最受欢迎的娱乐项目的过程中，达盖尔证明了自己也是一名精明的企业家。他既能抓住观众的口味，又能平衡技术、资金和艺术之间的关系，他将自己的这一角色也带到了对新发明的推广中。他意识到(而他的合作伙伴尼埃普斯却不这么认为)，这项技术要想发展并被人们接受，推广技巧和其内在价值都同等重要。1833年尼埃普斯去世之后，达盖尔继续研究着利用光线创造影像的技术问题，终于在1838年形成了一种实用工艺可供销售，先是总价销售，之后又尝试订购。当这些尝试都失败后，他将工作重心转向了政治激励方面，这一举动最终使得法国政府[4]收购了这项工艺，并出现了1839年8月他和阿拉戈并肩出席法国工艺美术学院名人聚会的一幕。

伴随着人们的激动，阿拉戈概括了达盖尔获得影像的方法（基本上，就是通过对碘蒸气敏感的镀银铜版“曝光”，并将铜版置于汞蒸气中“冲洗”出潜影），列举了这项技术的潜在用途，并预言性地强调了其尚难预见的发展。制作廉价的肖像自然是人们由衷渴望的一种可能性，但在1839年，获得一幅达盖尔法影像所需的时间从5分钟到60分钟不等，取决于拍摄对象的色彩和光线的强度，这一因素使其很难捕捉真实的人物外观、表情或者动作。例如，达盖尔于1838年从窗口拍摄的圣殿大道的两张照片之一（图7），在这张照片上，唯一可见的人像是一个一脚踏在水泵上静止的人，其他人物因迅速离开了这一场景，而不能在长时间的曝光过程中留下印迹。于是，人们迅速展开了让这项工艺能够实际应用于拍摄肖像的努力（见第二章）。

这项技术公诸于世后不久，达盖尔出版了一本关于达盖尔式摄影法的手册，但对许多读者而言，纸上谈兵要比实际操作容易许多。然而，虽然耗费大量时间和金钱，而且将笨重的照相器材运至适当地点还存在困难，这项工艺还是在富人中迅速地吸引了一批爱好者，他们争相购买新发明的相机、平版、化学试剂，特别是这本手册（头3个月就创下了9000册的销售业绩）。人们对摄影的兴趣是如此之强烈，以至于短短两年间，除了达盖尔设计并由阿方斯·吉鲁（Alphonse Giroux）在巴黎制造的一款相机外，各种型号的相机纷纷在法国、德国、奥地利和美国问世。几名见多识广的光学仪器商很快就为新的相机设计出了消色差镜片(无色差的)，其中包括巴黎的谢瓦利埃(Chevalier)兄弟、伦敦的安德鲁·罗斯（Andrew Ross)，他们过去

一直提供各种其他用途的光学玻璃，还有新加入这一领域的奥地利科学家约瑟夫·马克斯·佩兹伐（Josef Max Petzval）。热衷于拍摄建筑物和风景的达盖尔法摄影爱好者很快也成了巴黎、乡村乃至国外的一道风景，到1839年12月的时候，法国的报纸已将这一现象描述为“达盖尔法摄影的狂热”（图8）。

在受达盖尔式摄影法吸引的爱好者中，成就出众的一位绅士便是让·巴蒂斯特·路易·葛罗男爵（Jean Baptiste Louis Gros），他在1840年对希腊的一次外交出访中，首次为帕台农神庙拍摄了达盖尔法照片。返回巴黎之后，他为他的收获感到着迷：与手工绘图不同的是，仔细查看照片的时候能发现许多微妙的细节，而这些细节往往是在曝光的时候不为人所注意的；尽管已远离雅典卫城，他发现用放大镜仔细观察自己拍摄的达盖尔法照片时，仍能分辨帕台农神庙的雕刻元素。这一非凡的细节清晰度，实际仍然是达盖尔式摄影法最吸引人的特征，也促使葛罗男爵将注意力放在了室内景象和风光上，这类景观的特质就在于它们对细节的考究。

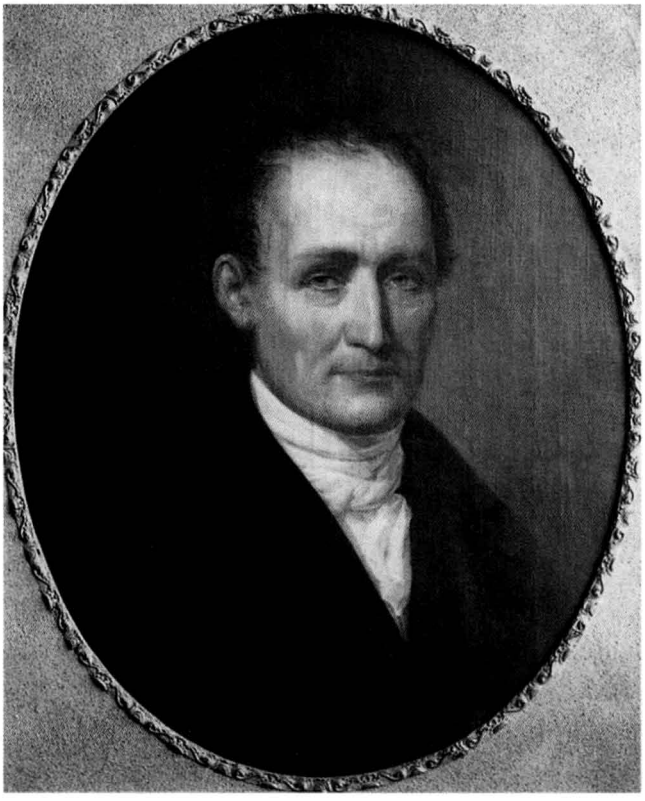


图4：李奥纳·弗朗索瓦·贝格（Léonard-François Berger）。《约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯的肖像》（*Portrait of Joseph Nicéphore Niépce*），1854年。画布油画。法国尼埃普斯摄影博物馆，索恩河畔沙隆镇，法国。

在8月份的学院会议上，阿拉戈宣布要将这项新技术捐赠给世界——似乎是平民国王路易·菲利普（Louis Philippe）政府的慷慨礼物。然而之后不久，当英国人想要使用这项技术时，他们得从达盖尔的代理商那里购买特许权。关于达盖尔和法国人在制定这条规定中表现的沙文主义已有大量记载，但我们应将其置于英法统治阶级为争夺科学经济霸权而无情竞争的大背景下来审视。这一特许规定同时也反映出，法国人已经意识到，在英吉利海峡对面，一位杰出的科学家塔尔博特已提供了另一种方法，利用光和化学物质的反应来制作照片。

1839年10月的伦敦，阿德莱德艺术馆和皇家学院定期举办了一系列有关达盖尔技术的展示会，并举办了一个银版照片展览，这两个论坛都致力于推广科学领域的新发现。9月份的时候，达盖尔编写的技术手册就已有了英译本（第一年就发行了40种译本，英译本是其中之一），并且人们对其需求量还很大，但是除了肖像画家（其主要活动将在下一章论述），在英格兰和苏格兰，很少有人将达盖尔法摄影当作娱乐。塔尔博特自1月份达盖尔的发明公布起，就通过英法报纸的相关报道和通讯文章对这一技术加以了关注，他参观了阿德莱德艺术馆举办的展览并购买了制作达盖尔法照片所必需的设备。虽然他称赞这一技术为“杰出的”发明，但却没有亲自对其进行尝试。

那些讲德语的城市对达盖尔技术的反应是既官方又肯定的，并且奥地利和普鲁士的当政君主也明确地表达了兴趣。[5]一家平版印刷公司的老板路易·萨克斯（Louis Sachse）1839年4月参观了巴黎，回来之后，他准备了一批打算年中送到柏林的法国相机、制作照片的版材和达盖尔法照片；几个月之后，用当地制造的设备拍摄的照片就出现了。虽然某些城市的景观很早就被拍摄了下来，包括一幅威廉·哈尔夫特（Wilhelm Halffter）于1851年拍摄的柏林景象（图10），达盖尔法摄影作为个人娱乐在中欧却不那么普遍，因为那里的中产阶级与法国的相比，既没有那么富裕，工业化意识也不够超前。同其他国家一样，德国人对达盖尔式摄影法感兴趣，主要也是期望用简单的方法制作肖像。

自1月份达盖尔技术在巴黎公布以后，科学期刊上旋即出现了对该项技术的描述，一时间这一新的影像制作工艺引起了人们强烈的兴趣，维也纳理工学院的图书管理员安东·马丁（Anton Martin）深受鼓舞，1839年夏天开始了制作达盖尔法照片的尝试，这甚至早于达盖尔完全公开其技术工艺，以及秋季才在维也纳举办的平版照片展览。《冬景》（图11）是马丁两年后拍摄的一张

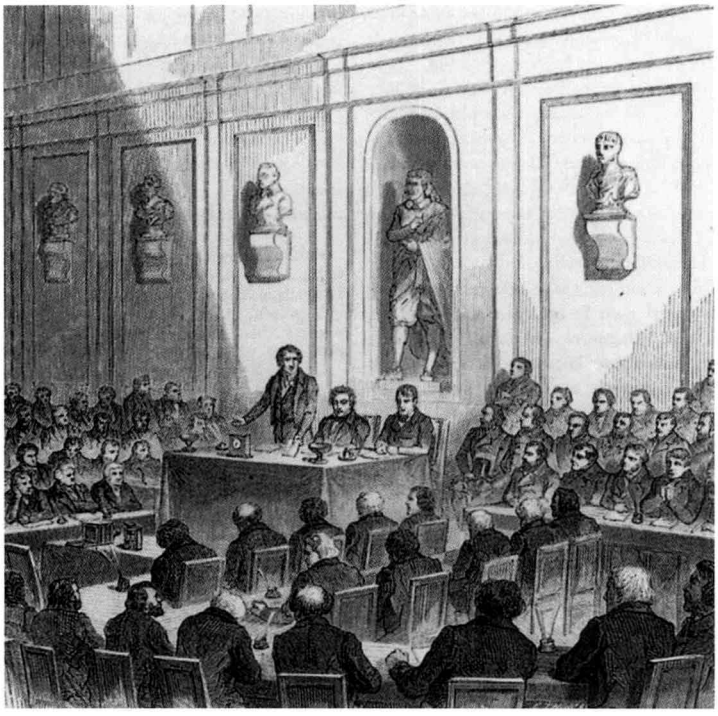


图 5: 佚名摄影师。《法国科学院和艺术院的联席会议，巴黎》（*Joint Meeting of the Academies of Sciences and Fine Arts in the Institute of France, Paris*），1839 年 8 月 19 日。版画。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

图 6：约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯。《在勒格拉斯的窗外景色》（*View from His Window at Le Gras*），约 1827 年。日光蚀刻。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。





图 7：路易·雅克·芒代·达盖尔。《圣殿大道，巴黎》(*Boulevard du Temple, Paris*)，约 1838 年。达盖尔法照片。巴伐利亚国家博物馆，慕尼黑，德国。

照片，它的创作题材非常平凡，构图也朴实无华，但是在 19 世纪 30 年代，这类场景已引起了艺术家们的兴趣。有可能正是这样一种纪实性的照片（该作品便是一例），加速了艺术家们摒弃平面艺术的浪漫主义主题和对地貌景色的艺术性表现。

最早支持并扩展达盖尔法照片各种用途的欧洲人是瑞士的雕刻师约翰·巴蒂斯特·伊森灵（Johann Baptist Isenring），1840 年到 1843 年之间，他分别在奥格斯堡、慕尼黑、斯图加特和维也纳展出了一些手工上色的当地风光平版照片。他也是出版以达盖尔法照片为基础的蚀刻画的先行者（图 12），也即意味着这一独特的图片形式将要面向更为广泛的观众。同时，他的创作题材也预示着内陆风光将在 1850 年到 1880 年的摄影师中产生何等的吸引力，这当中的很多人仍延续着始于 18 世纪晚期的发表风景图片的传统。

在意大利，科学家、艺术家和旅行家也纷纷表达了对这一新的照片制作工艺的兴趣。除了出现于 1840 年的法语手册的译本外，从北方旅行回来的人们还带回了能制作达盖尔法照片和用于塔尔博特负—正法处理的设备。早期意大利的达盖尔法摄影师中，一名叫做洛伦佐·苏西比（Lorenzo Suscipj）的摄影师曾受英国文献学者亚历山大·约翰·埃利斯（Alexander John Ellis）之托，拍摄古罗马遗址的照片。事实上，对古代遗迹的表现，以及 19 世纪中叶在罗马、佛罗伦萨生活或旅行的英法德美等各国人的有趣组合，赋予了意大利摄影独一无二的特点，也使得风景照片和风俗题材照片的迅速商业化成为可能。举例来说，摄影诞生后的 10 年内，拍摄遗址的照片就已取代了游客通常购买的蚀刻画（etchings）、雕版画和平版画。

然而在巴黎以东及以北的地区，达盖尔法摄影就

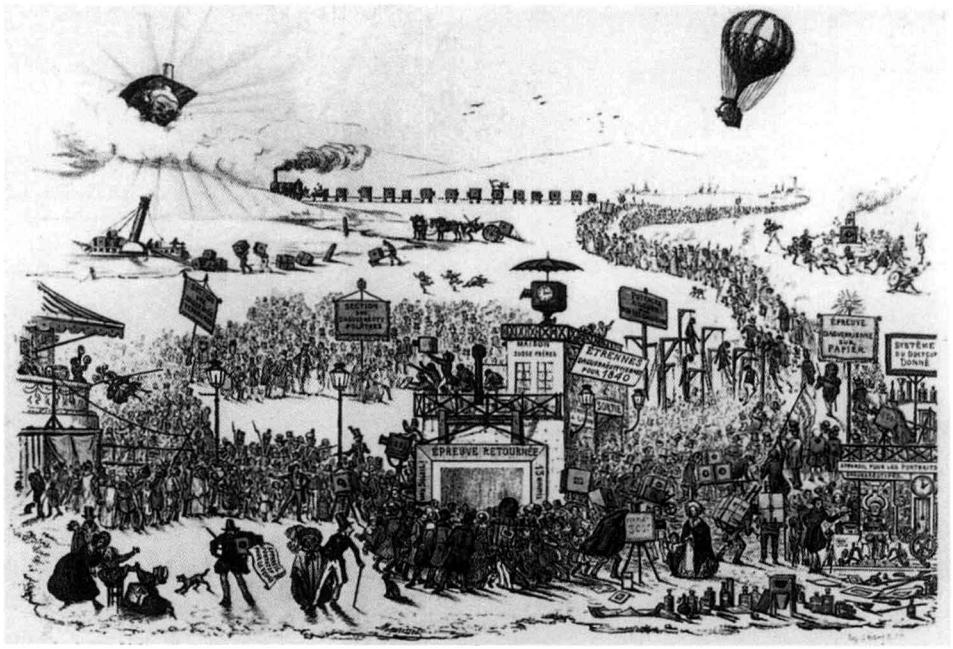


图 8：西奥多 • 莫里塞（Théodore Maurisset），《达盖尔法摄影的狂热》（*La Daguerréotypomanie*），1839 年 12 月。石版画。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

图 9：让 • 巴蒂斯特 • 路易 • 葛罗。《泰晤士河上的桥与船》（*Bridge and Baots on the Thames*），1851 年。达盖尔法照片。法国国家图书馆，巴黎，法国。



图 10：威廉 • 哈尔夫特，《腓特烈大帝雕像，柏林》（*Statue of Frederick the Great, Berlin*），1851 年 5 月 31 日。达盖尔法照片。阿克发 - 吉伐摄影博物馆，科隆，德国。

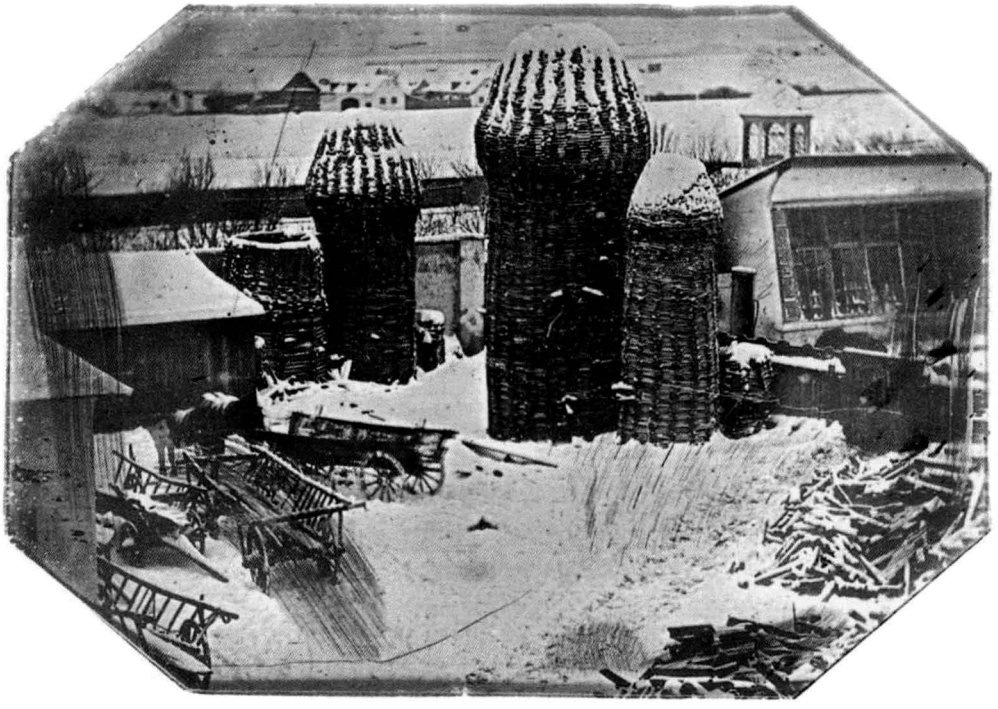


图 11：安东 • 马丁。《冬景》（*Winter Landscape*），维也纳，约 1841 年。达盖尔法照片。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。

不那么普及了。关于这一发明的消息，即法国报纸1月公告的再版内容，1839年2月传到了克罗地亚、匈牙利、立陶宛和塞尔维亚，当年夏季传到了丹麦、爱沙尼亚、芬兰和波兰，随后在当地才出现了一些关于这项技术的科学论文。在俄国，科学家们成功实验了一种用紫铜和黄铜替代银来获得影像的较廉价的方法。到1845年的时候，一名俄国的达盖尔法摄影师才足够自信地于巴黎某展会上展出了高加索山的风景照片。然而，这些遥远国度的早期摄影反映了他们缺乏大量稳定的中产阶级。只有在英国、法国和美国这三个工业大国，中产阶级这一群体才能确保有足够的时间和精力投入到摄影的技术开发和应用之中。

美国的达盖尔式摄影法

如同接受其他源于欧洲的技术，美国人不仅接纳了达盖尔式摄影法，并且很快将其转变为了一项商业优势。1859年在摄影杂志《汉弗瑞期刊》(*Humphrey's Journal*)上曾出现过这样一句话——“达盖尔式摄影法的柔和润饰与细腻清晰，尚无任何其他光化学方法制作的图片能够相提并论”[6]，这句话代表了美国第一代摄影师的看法。达盖尔式摄影法作为摄影师们的选择长达20年，远远超出了欧洲人的钟情程度，后者在早些时候便转向了更为灵活的负—正法处理技术。美国人对达盖尔式摄影法如此忠诚的原因尚不完全清楚，但美国达盖尔法摄影师所取得的精湛技艺一定是其中的一项因素。有人认为，令浓雾笼罩的伦敦人所羡慕的北美明媚阳光是一部分原因所在，而事实上，社会和文化的因素无疑是更具决定性的。达盖尔式摄影法所呈现的鲜明、真实的细节，如同现实社会的一面镜子，符合了不把手工艺术视同奢侈并且崇尚实用科学的社会品位。由于结合了机械与化学的各种操作，即便是在经济萧条时期，达盖尔式摄影法仍对处于社会地位抬升中的大众构成了一种具有吸引力的挑战。作为一种谋生的手段，它能轻松结合其他手工职业，如制包或制表，并让西进运动中的人们认为是一项可以从事的职业。

一些美国人对达盖尔式摄影法怀有更高的期望。它利用光产生影像，在美国人看来，这一技术融合了爱默生的“非凡的自然之手”的理念与科学实证主义的实用性。一部分人希望这一新媒介能借助平民化的表达方式来界定美国历史和经验的独特性。还有一部分人认为，由于达盖尔式摄影法借助于机械，因此能避免使用过多的技巧，同时不会暴露19世纪中叶当地平面艺术通常显示的土气和技法。

达盖尔式摄影法传到美国是在塞缪尔·F.B.摩尔斯（Samuel F.B.Morse，图13）对其大加赞赏之后。摩尔斯是一名技艺娴熟的画家，也是电磁电报的发明者。1839年春天他在给兄弟的信中对达盖尔式摄影法的大书特书，激发了人们对该项技术的兴趣，从而有了第一批从英国海运到纽约的达盖尔法摄影手册和说明书籍。10月初，当地报纸出现了对该项技术的详细介绍，促使摩尔斯和其他人等开始了有关尝试。虽然摩尔斯与著名科学家约翰·威廉·德雷珀（John William Draper）合作并教授他人该项技术，其中包括马修·布雷迪（Mathew Brady），他本人制作的照片却几乎没有保留下来。

另一个促使达盖尔式摄影法在美国快速发展的因素是法国代理商富兰索瓦·古朗（François Gouraud）的到来，他于1839年11月来到美国，带来了相关器材的特许销售权。他一边举办达盖尔法照片展，一边对该技术进行演示，所到之处均引起了强烈的兴趣，尽管美国人并不认为拍摄达盖尔法照片非得购买特许权或使用经过授权的设备。与欧洲的情况相似，该项技术的发展与肖像摄影密切相关，而其进步也在有关历史遗迹及当代建筑的照片中体现得相当明显。由于设备原始且处在技术实验阶段，雕刻师约瑟夫·萨克斯顿（Joseph Saxton）1839年10月拍摄的费城中心中学的兵工厂和圆顶阁的照片（图14），远没有约翰·普拉姆（John Plumbe）1845年或1846年拍摄的《国会大厦》（图15）以及威廉和弗雷德里克·兰根海姆（William and Fredrick Langenheim）1844年拍摄的费城民兵占领吉拉德银行的照片（图16）那么清晰。

普拉姆是一名爱幻想的商人，主要对肖像摄影感兴趣，他建立起但又很快失去了一个达盖尔法摄影的小帝国。而具有德国血统的兰根海姆兄弟，则希望通过引进德国达盖尔法相机、卡罗式摄影法和玻璃版摄影，来改进美国的摄影技术。波士顿的约翰·亚当斯·惠普尔（John Adams Whipple）也同样关心着如何拓展摄影的新领域。除了进行艺术肖像摄影的实践外，惠普尔还尝试用人造光拍摄达盖尔法照片，并研究在蛋白覆膜的玻璃版上产生影像的方法。他对天文摄影有着特别的兴趣。1851年3月，经过3年的实验，他成功地拍摄了月球的达盖尔法照片（图17）。兰根海姆兄弟和惠普尔是为数不多的意识到达盖尔式摄影法缺陷的美国人，大多数人因为太过沉醉于“记忆之镜”[7]的表象真实，而无法指出其局限。



图 12：约翰·巴蒂斯特·伊森灵。《苏黎世风光》（*View of Zurich*），拍摄日期不详。蚀刻画。伯恩，瑞士。

卡罗式摄影法

通常情况下，摄影被大多数人认为是一种制造负像的方法，这种负像能被无穷尽地复制，并形成色调和空间值都符合正常关系的正像。[8] 用相同的底版可以放大照片，并且因为其载体很轻（纸、布、塑料），照片可以插入书或相册中，附加在文件上，通过邮件递送，或者装裱后挂在墙上欣赏，较之达盖尔法照片在物理性和实用性上有着非常明显的优势，然而或许令人吃惊的是，当负—正法处理技术首次被提出时，它在公众心目中仅仅是一个次要选项。

其原因是复杂的，涉及到时机、制作技术、审美标准和社会因素等多个方面。最初被塔尔博特称为纸影像的光绘成像技术，是在达盖尔发明的消息从海峡对岸传来之后，于 1839 年 2 月由其发明者在伦敦公布的。对大多数的人来说，相片复制的潜在价值在当时看来太抽象，而将负像转换成正像的实际操作也过于复杂了。最重要的一点是，即便是对塔尔博特最热心的支持者而言，他的早期作品模糊不清，明显没有画面精致的达盖尔法照片那么令人赏心悦目。[9] 此外，由法国科学家、政治家资助的达盖尔式摄影法得到了政府的认可，而塔尔博特却不得不在英国科学专利确立的混沌之中为其发明谋取生机，在追求技术改进的同时争取商业上的回报。

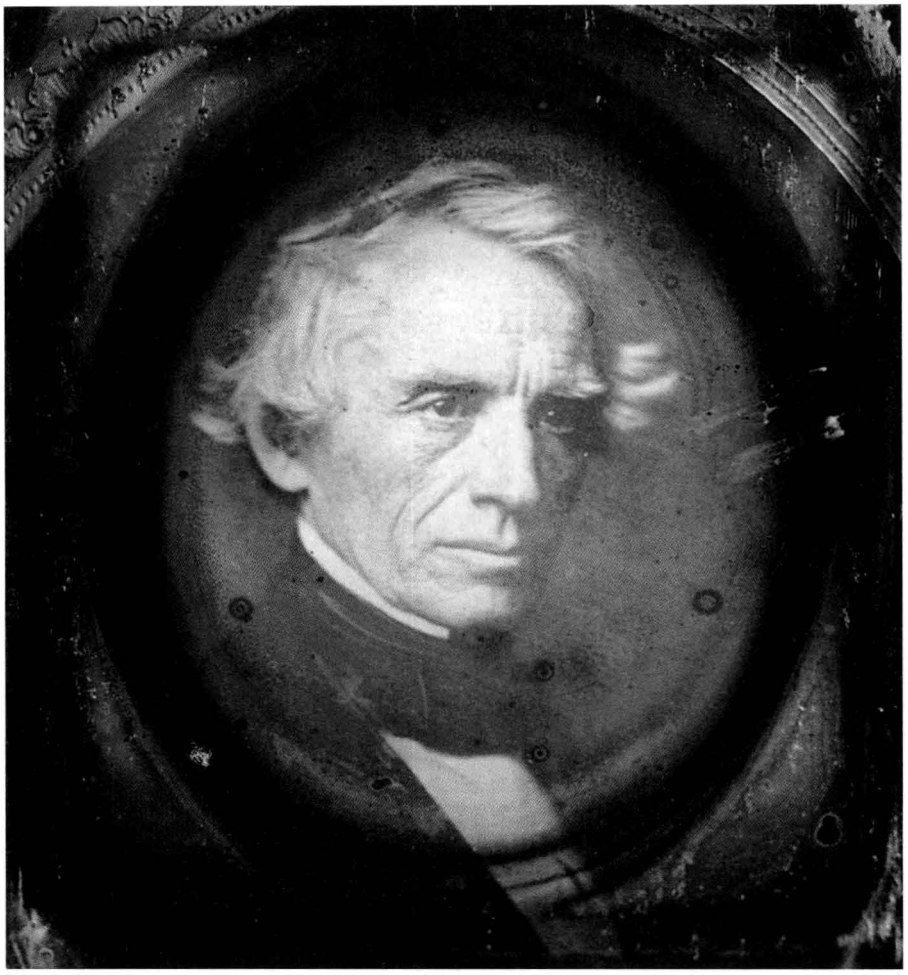


图 13：佚名摄影师。《塞缪尔 • F. B. 摩尔斯的肖像》（*Portrait of Samuel F. B. Morse*），约 1845 年。达盖尔法照片。约瑟夫 • 卡森夫人（Mrs. Joseph Carson）收藏，费城，美国。



图 14：约瑟夫 • 萨克斯顿。《费城中心中学的兵工厂和圆顶阁》（*Arsenal and Cupola, Philadelphia Central High School*），1839 年 10 月 16 日。达盖尔法照片。宾夕法尼亚历史学会，费城，美国。

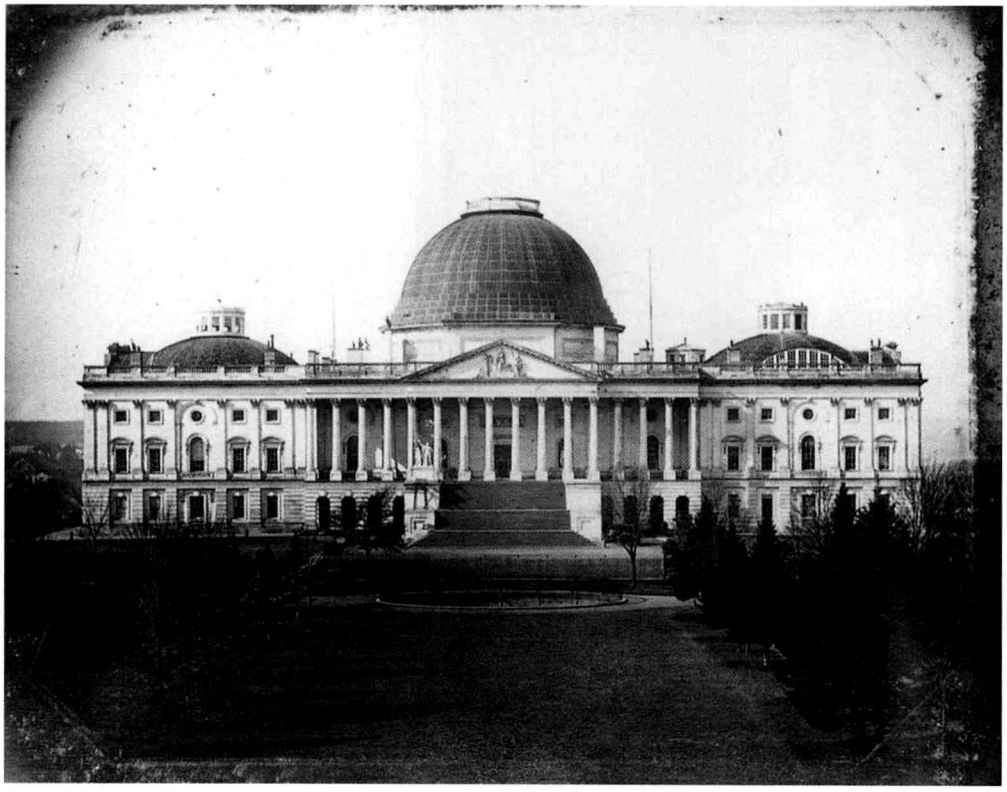


图 15：约翰·普拉姆。《国会大厦，华盛顿特区》(*Capitol Building, Washington, D.C.*)，1845—1846 年。达盖尔法照片。国会图书馆，华盛顿特区，美国。

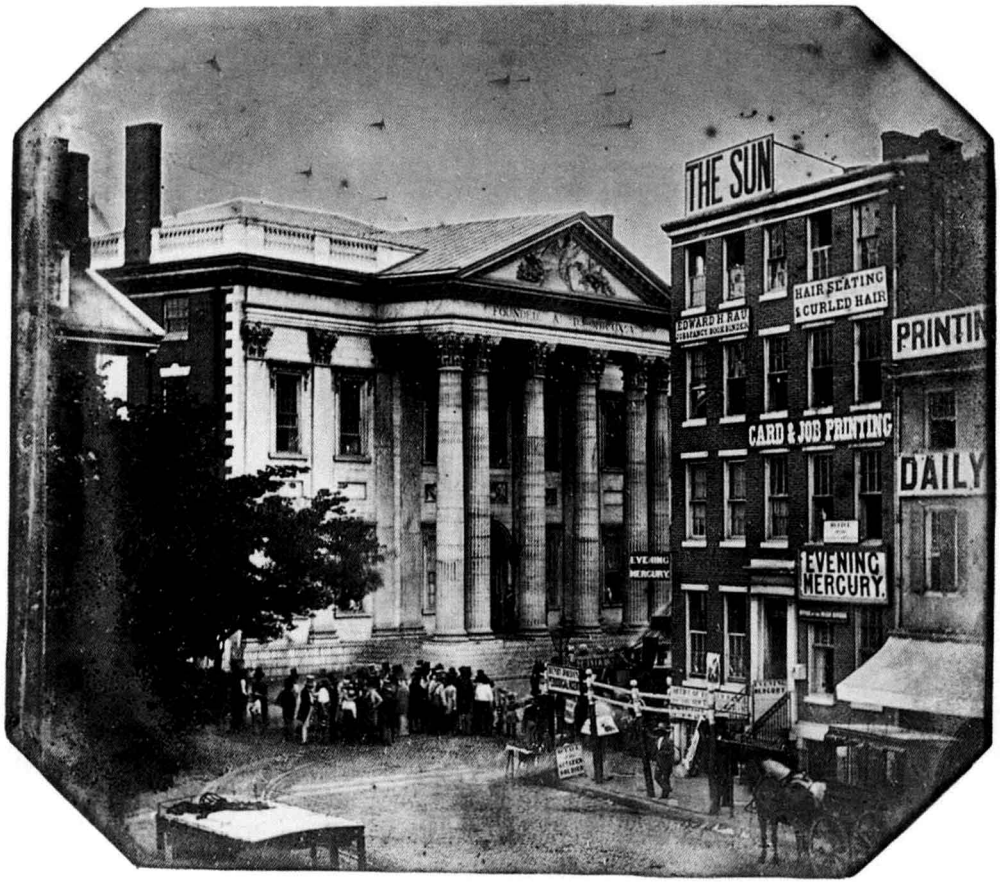


图 16：威廉和弗雷德里克·兰根海姆。《吉拉德银行》(*Girard Bank*)，1844 年 5 月。达盖尔法照片。费城图书馆公司，美国。

贵族背景和大学教育使塔尔博特能够涉足他那个时代最先进的思想领域。这位学识渊博的科学家对天文、数学和光学的兴趣比化学更浓（后者在当时几乎不被视作一门学科），他还非常喜欢语言学和文学。身为科学家的他总在不停旅行，有些浪漫，但不擅交际；正是在1833年赴意大利的蜜月旅行中绘制一幅随笔画（图18）时，他萌生了永久固定镜箱透明毛玻璃上的影像的念头。带着这样的想法一回到英国，塔尔博特便尝试了先对树叶曝光，然后将其影像直接转到化学感光纸上的方法（图21）。1835年夏天，在将经过处理的纸张插入特殊装配的小型相机内后，他成功地获得了一组拉科克修道院（他的祖宅）的负像，其中包括一幅邮票大小的花格窗的影像（图20），上面的菱形窗格清晰可见。

与达盖尔相同的是，塔尔博特最开始也是用普通的食盐溶液来终止镀银层在光线下的持续反应，但直到两位发明者都转为使用大苏打（虽然其学名应该是硫代硫酸钠，但如今仍称作海波），未曝光的银盐才被完全去除，影像也达到了令人满意的稳定。海波的特性是约翰•赫歇尔（John Herschel）在1819年发现的。赫歇尔是一位著名的天文学和物理学家，是塔尔博特的朋友，正是他将这一事实告知了两位发明者。赫歇尔对摄影化学的贡献展示了他的科学才能和无私精神。他曾作为一名独立研究者在南非工作了好几年，并亲自尝试过用光学仪器制图（图19），在1838年返回英国后，他了解到英法两国正在开展用光的作用制造影像的试验。经过深入研究，他发现了不同的卤化银及其他化学物质所能产生的效果，其中便有能制作氰版照片或蓝图的铁盐。

赫歇尔就术语提出的建议也非常有意义，他说服塔尔博特采用更广义的词语——“摄影”（photography，光写）来替代“光绘”（photogenic drawing）一词。有人认为“摄影”这一术语是巴西人赫拉克勒斯•弗洛伦斯（Hercules Florence）和德国天文学家约翰•H. 冯•梅德勒（Johann H. von Maedler）[10]最先开始使用的。赫歇尔还创造了“负像”（negative）和“正像”（positive）这两个词语来指代反转的和还原的影像，这是这套影像系统的整个基础。如果赫歇尔愿意，他很可能会和塔尔博特同时开发出这项专利技术，但他的兴趣不在此处。他对智力成果的毫无保留和塔尔博特遮遮掩掩的态度完全不同，但这两名科学家都互相钦佩，赫歇尔更是慷慨豪爽地与塔尔博特分享他天才的研究成果。

虽然自1837年以来塔尔博特的这项研究几乎没有进展，但1839年1月关于达盖尔式摄影法的报道迫使他将其研究成果公诸于世。他先是在1月末将自己的研究成果报告给英国皇家学会、皇家学院和法国科学院，2月份的时候引起了一部分人的兴趣，并在科学界和自己的亲朋好友中激起了一阵兴奋的小旋风。然而，与达盖尔法照片精细的逼真度相比，塔尔博特的影像由于受其纸质载体内在纹理的影响，显得粗糙模糊，虽然塔尔博特称这种效果为“伦勃朗式”风格，却仍然不能引起广泛的关注。

另一个缺陷是曝光所需要的时间。那个时候塔尔博特还不知道显现潜影的方法，达盖尔也是碰巧发现的，即曝光后平版或纸上原本看不见的影像，经过某种化学试剂（显影液）处理后，就可以显现出来。当塔尔博特在1840年秋天发现这一方法时，在晴朗的天气下，他的曝光时间从大约半个小时缩短到30秒，从而能够更好地拍摄肖像，并拓宽了拍摄对象与氛围效果的选择范围，从塔尔博特早期拍摄的伦敦一景中（图22）便可窥见一斑。

1841年塔尔博特申请了他的第一项专利，[11]用卡罗式摄影法来命名他的照片，也称其为塔尔博特摄影法。



图17：约翰•亚当斯•惠普尔。《月球》（*Moon*），1851年。达盖尔法照片。科学博物馆，伦敦，英国。

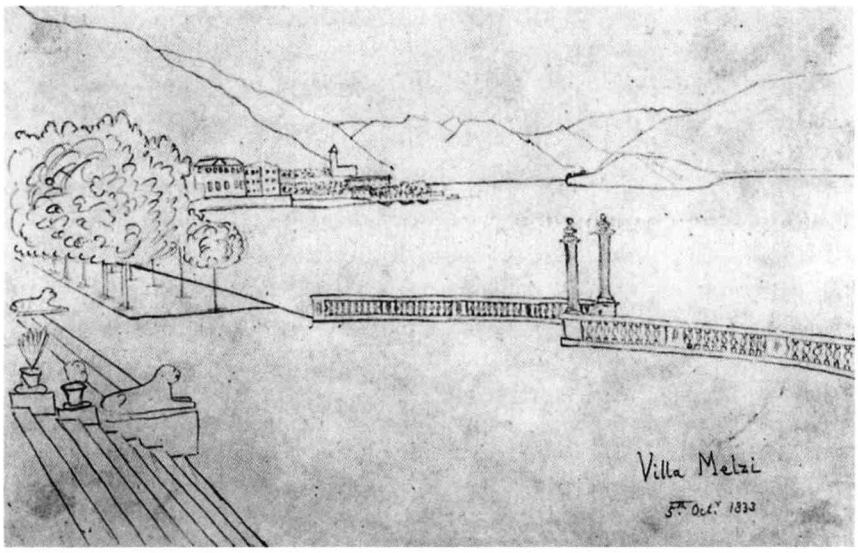


图 18: 威廉 • 亨利 • 福克斯 • 塔尔博特。《梅尔齐别墅》（*Villa Melzi*），1833 年 10 月 5 日。纸上明箱投影描绘。福克斯 • 塔尔博特收藏，科学博物馆，伦敦，英国。

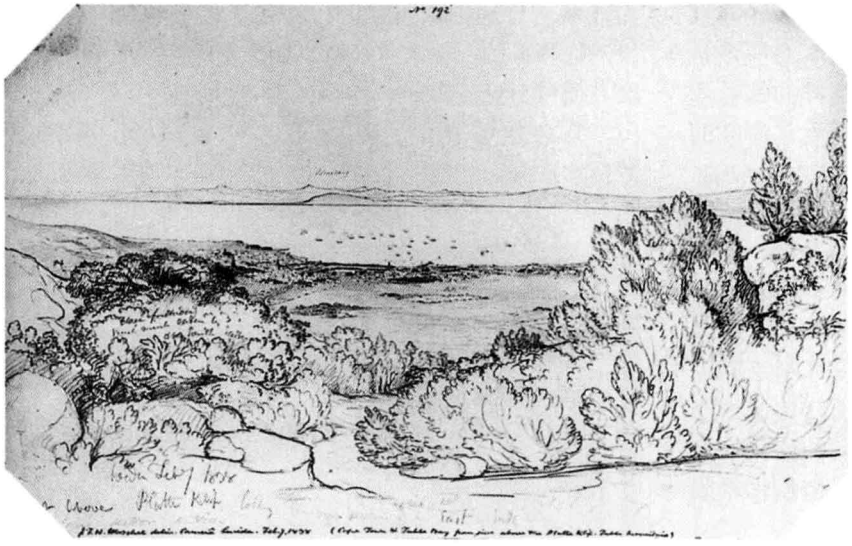
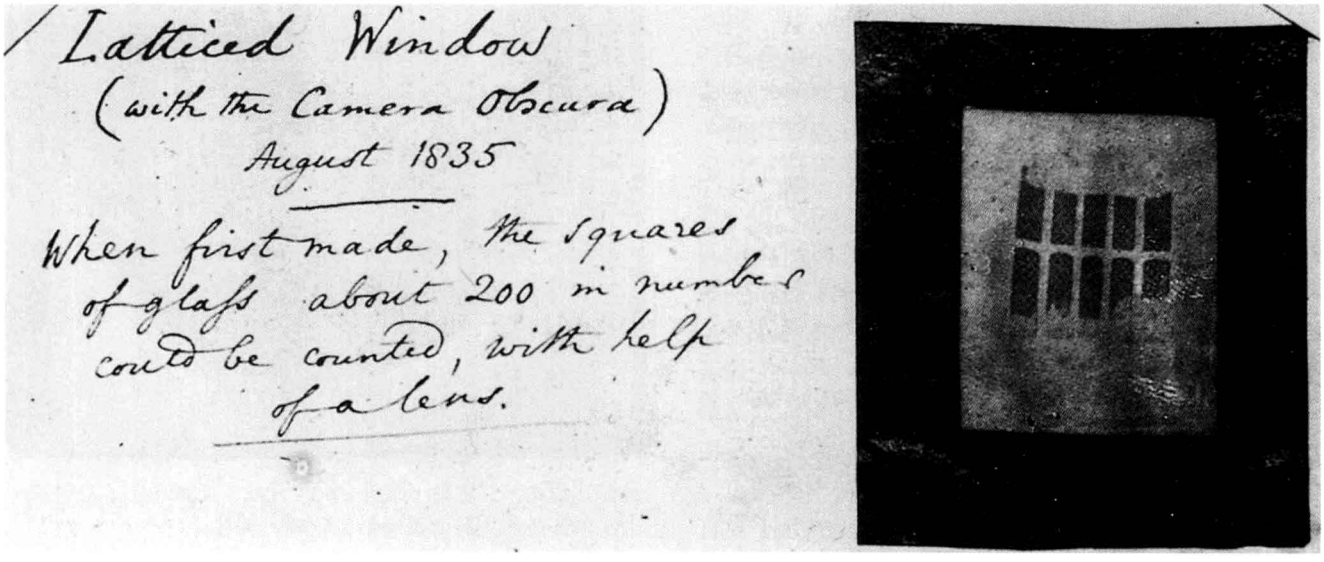


图 19: 约翰 • 赫歇尔。《普拉特克利普峡顶鸟瞰开普敦和桌湾，桌山》（*Cape Town and Table Bay from Just above Platte Klip Gorge, Table Moutain*），1838 年 2 月 7 日。纸上明箱投影描绘。南非国家图书馆特藏，开普敦，南非。

图 20: 威廉 • 亨利 • 福克斯 • 塔尔博特。《拉科克修道院的花格窗》（*Latticed Window at Lacock Abbey*），1835 年。光绘图。福克斯 • 塔尔博特收藏，科学博物馆，伦敦，英国。



他的这一举动将英国摄影领域的科学与艺术尝试卷入了一场长达 10 年的商业开发风波。塔尔博特生前及死后的很长一段时间，不断被指责阻碍了摄影的发展，因为他在卡罗式摄影法的四项专利上始终不肯让步。批评家认为塔尔博特将其专利看作是 1841 年至 1851 年间最为先进的摄影技术，并将其他人的贡献也视作己有，特别是赫歇尔用海波作为定影剂的建议。然而塔尔博特的传记作者阿诺德（H. J. P. Arnold）在其书中写道：仔细品味对专利的描述，事实上它保护的是运用物质的方法而不是化学试剂本身。[12]

发明专利权让塔尔博特陷入了一场关于道德和实际作用的论战，这也是从 19 世纪中期起一直困扰英国的一个难题。一些人认为专利费太高而相关规定又太松不利于保护专利，而另一些人则认为专利本身是站不住脚的，因为发明创造“更多取决于社会进步而不是任何个人”。[13] 塔尔博特或许也同意此观点，然而他为他的技术申请了专利，就像当时英国、法国和美国的无数发明者一样，他认为凡是付出过巨大努力的人，应该因其天才和勤奋收获相应的物质回报。塔尔博特并没有靠专利在经济上获利，因为他对营利的追求远不敌他对智力成果的兴趣——事实上，地产上的足够收益也滋生了他的这一态度。无论是纯粹满足兴趣的卡罗式摄影法爱好者的猛增，还是商业肖像摄影对该技术的应用，都没有为塔尔博特带来物质回报。富人当中的确有开始从事卡罗式摄影法的人，他们是塔尔博特的妻子康斯坦斯（Constance）、他的威尔士亲戚爱玛（Emma）和约翰·第尔文·卢埃林（John Dillwyn Llewelyn），还有他的两个牧师朋友卡尔弗特·理查德·琼斯（Calvert Richard Jones）和乔治·W. 布里吉斯（George W. Bridges），两人都觉得用卡罗法照片记录海外旅行是个不错的想法（见第三章）。

纸基照片在不需要任何授权协议的苏格兰引起了更大的反响。在大卫·布鲁斯特爵士（David Brewster，一位显赫的科学家，与塔尔博特经常保持联系）的帮助下，年轻的苏格兰化学家罗伯特·亚当森（Robert Adamson）完善了卡罗式摄影技术，并于 1841 年在爱丁堡开设了自己的工作室。两年后，他和画家兼石版画艺术家大卫·奥克塔维厄斯·希尔（David Octavius Hill）开始了卡罗法照片的拍摄。这些影像，主要是肖像（见第二章），至今仍被认为是摄影界最具表现力的作品之一。

塔尔博特虽然对积极追求商业开发兴趣不大，但他却非常关注摄影的潜在用途。他在雷丁创办了一家出版社，由他亲自培训的助手尼古拉斯·亨尼曼（Nicolaas Henneman）进行管理，借助出版图书和杂志，塔尔博特对照片的运用进行了推广。《自然的画笔》（*The Pencil of Nature*）于 1844 年到 1846 年之间连续刊载了由塔尔博特提供的图片和文字，这是第一部解释并说明摄影的科学与实际应用的出版物。其中一张名为《开着的门》的照片（图 23），因其非凡的色调范围和质地的真实感，被英国报纸大加圈点，它的“精良制作令手工作品大为逊色”。[14]

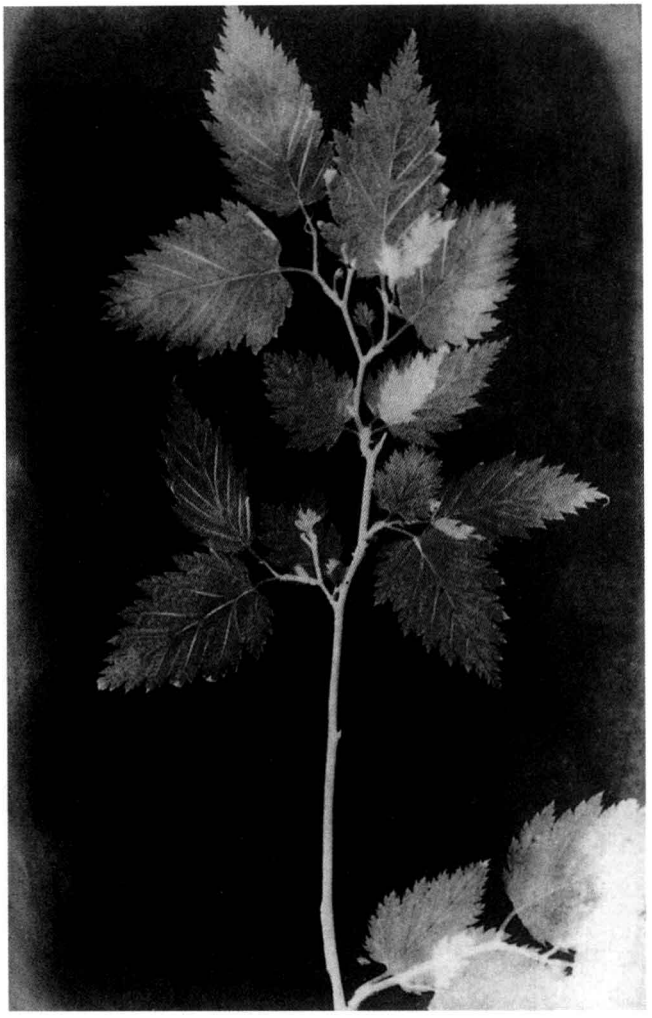


图 21：威廉·亨利·福克斯·塔尔博特。《植物标本》（*Botanical Specimen*），1839 年。光绘图。皇家摄影学会，巴斯，英国。

塔尔博特认为摄影之所以重要，主要在于它扮演着为事实提供视觉证据的角色，但这幅“扫帚的独白”（塔尔博特母亲的说法），流露出了他对艺术化地表现平凡事物的兴趣。伴随主题的是对光线和阴影的仔细斟酌，让朴素的场景因此变得别具一格，这表明作者非常熟悉 17 世纪荷兰风俗画——其中一些代表作在

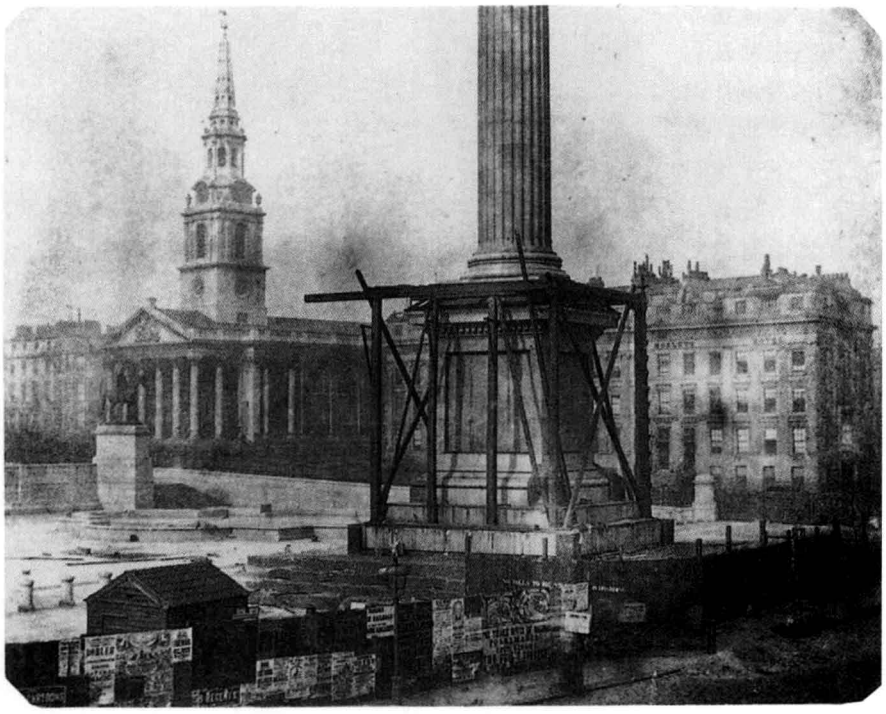


图 22: 威廉•亨利•福克斯•塔尔博特。《在建的纳尔逊柱，特拉法加广场，伦敦》(*The Nelson Column, Trafagar Square, London, under Construction*)，约 1843 年。卡罗式负片在银盐纸上的印相。福克斯·塔尔博特收藏，科学博物馆，伦敦，英国。

图 23: 威廉 • 亨利 • 福克斯 • 塔尔博特。《开着的门》(*The Open Door*)，1843 年。卡罗式负片在银盐纸上的印相。（平版 VI，《自然的画笔》，1844—1846 年。）福克斯 · 塔尔博特收藏，科学博物馆，伦敦，英国。





图 24：伊波利特 • 贝亚尔。《多洛兹路的开掘》（*Excavation for rue Tholozé*），1842 年。纸基负片。法国摄影协会，巴黎，法国。

维多利亚女王时代的英国获得了极大的尊重，也特别收录在了《自然的画笔》中。塔尔博特其他几张相同风格的卡罗法照片也证明了他所坚信的一个观点，即摄影可以为那些缺乏绘画才能的人提供一个艺术表达的渠道。

塔尔博特出版的另一些作品包括《苏格兰日光蚀刻法照片》（*Sun Pictures of Scotland*，为此他于 1844 年拍摄了 23 张照片）和《西班牙艺术家年鉴》（*Annuals of Artists in Spain*），这是第一部用照片对艺术作品进行复制的图书。然而，由于经营大型图片印刷企业出现的管理和技术问题，塔尔博特不得不在 1848 年解散了雷丁的出版社，当然还有一个重要的原因是卡罗式摄影法正日趋衰落。这项技术的不稳定性在之后的 25 年里一直困扰着与相纸打交道的摄影师们。

在达盖尔式摄影法受到广泛追捧的法国，艺术家们对卡罗式摄影法也十分感兴趣。在他们看来，纸基处理为他们提供了更大的选择余地，使其能拍出更能表达感情的照片。达盖尔法摄影师仅需对景色、姿势和照明做出美学判断，而卡罗法摄影师还可通过用同一底片印制出一系列照片的方式，不断对其进行新的诠释。例如可以通过调整调色定影液和感光剂，以及选择不同的相纸，对照片的色调和着色进行相应的美学处理，而对底片（或照片）的修饰可能会改变其外观。在这一点上，纸基处理工艺使人们回想起了蚀刻画和雕版印刷的传统技术，因此，卡罗式摄影法在将摄影作为创作追求的人群中产生了更大的吸引力。

纸基照片的其他发展

事实上，纸基照片是在法国独立发明的。1839年初，一位名叫伊波利特·贝亚尔（Hippolyte Bayard）的财政部公务员制作并展出了一些光绘照片和在相机里曝光的直接正像纸质照片（见“技术简史，第一部分”），在这些照片中，有一张是正处在城市化进程中的巴黎乡村风光（图24）。这些作品拍摄于有关塔尔博特的技术的消息传到法国后不久，又在8月份官方公布达盖尔技术之前。然而，政治的压力，尤其是致力于推广达盖尔技术的阿拉戈的施压，使得贝亚尔的发明远离了公众的视线。贝亚尔制作了一张自己扮成自杀者的照片（图25），以此表达对自己遭受法国当权者不公待遇的强烈不满。[15] 尽管如此，他很快成为了巴黎摄影界突出的一员。

塔尔博特注意到了贝亚尔的发明，并担心这项不同于己的纸基处理技术会在欧洲大陆先拔头筹，于是，他开始设法在法国推广卡罗式摄影法。虽然他与约瑟夫·乌格斯·马雷（Joseph Hugues Maret，又名巴萨诺侯爵）签署了该项技术的推广协议，并于1843年亲赴巴黎进行技术展示，但他的法国合作者却明显缺乏能力，这一计划也以失败告终。由于不愿意从英国人塔尔博特手中购买使用权，法国的艺术家和摄影师一直等到了1847年，即法国里尔一位名叫路易·德西雷·布兰夸特-埃夫拉尔（Louis Désiré Blanquart-Evrard）的摄影师（后来成为图书出版界颇具影响力的人物）宣布了在塔尔博特发明的基础上经过改进的纸基处理工艺。在法国，纸基照片最为忠诚的捍卫者是一位名叫古斯塔夫·勒·格雷（Gustave Le Gray）的画家，他于1851年提出了一种在印相前给负片上蜡，以此增强照片清晰度和色调敏感度的方法。同年，在一项记录历史建筑的计划中（见第三章），勒·格雷和其他几名法国摄影师采用了卡罗式摄影法，并获得了法国评论家的热烈称赞，直至出现下文将要讨论的新的火棉胶工艺，它才逐渐被人们淡忘。

早在1839年，两位慕尼黑的科学家卡尔·奥古斯特·冯·斯坦霍尔（Carl August von Steinheil）和弗朗茨·冯·科贝尔（Franz von Kobell）就对纸质底片进行了实验，并形成了一份巴伐利亚皇家科学院关于塔尔博特发明的报告。尽管7月份实验就取得了成功，但当了解到达盖尔式摄影法能够表现完美的细节后，冯·斯坦霍尔便立即转向了对金属版的研究。美国的情形与英国十分相似，卡罗法照片的柔软形式吸引的仅仅是一小部分知识精英（主要居住在波士顿），而大多数人对纸基照片的反应都颇为冷淡。爱德华·安东尼（Edward Anthony）是纽约摄影器材业的一位著名人物，然而塔尔博特与他的商业合作却毫无斩获，之后，塔尔博特将专利权卖给了兰根海姆兄弟，后者希望在全美出售这项技术的使用权。报刊对兰根海姆兄弟制作的卡罗法照片均大为赞赏，然而由于美国公众始终保持着对达盖尔式摄影法的忠诚度，他们的公司不久之后不得不宣布破产。

玻璃版和火棉胶技术的出现

缺乏清晰度和容易褪色，被认为是纸基照片最严重的两个问题，特别是对于追求商业利益的肖像摄影师和出版商来说。为了改善清晰度，科学家们尝试用玻璃替代不光滑的纸质底片（尼埃普斯与赫歇尔都曾经采用过这一载体）并取得了进展。最早可行的方法是用蛋白（或蛋清）作为银盐的粘合剂，该技术于1847年在法国发表。同时，美国的惠普尔和兰根海姆兄弟也用这类材料成功地制造出了精细的玻璃底片，由其制作的照片分别被称为透明玻璃片（crystalotypes）和蛋白玻璃片（hyalotypes）。玻璃也为兰根海姆兄弟试验立体照片（见下文）和用于投影的正像幻灯片提供了合适的材料。然而，尽管为玻璃涂上蛋白能让底片变得平滑，这一过程却十分复杂，而且曝光时间也比达盖尔式摄影法更长。

1850年，英国雕刻家弗雷德里克·斯科特·阿彻（Frederick Scott Archer）发布了一种新方法，即采用新发现的无色光滑材料——火棉胶（collodion，也曾译为珂罗酊），对其敏化后覆于玻璃片基上（见“技术简史，第一部分”），从而有效地替代了原来的方法。由于在潮湿环境中使用这种玻璃底版可以显著减少曝光时间，人们将这种方法称作湿版法（wet plate）或火棉胶法（wet collodion method）。如今的人们几乎无法想象那种摄影方法的笨拙，它需要摄影者随身携带一个暗房，以便在使用每块底版前对其敏化，再在使用后迅速冲洗出底片。尽管如此，玻璃上感光火棉胶所提供的清晰度和强烈对比，正是许多从事摄影工作的人在照片复制中希望看到的。火棉胶技术的发明开启了全球范围内商业肖像摄影、风景图片出版、摄影爱好者创作的发展新纪元，并引出了大量与摄影相关的产业。火棉胶技术的出现也标志着塔尔博特起诉那些未购买许可却商业化利用卡罗式摄影法的侵权者的终结。阿彻将火棉胶技术无偿贡献给世人的举动（他在贫困潦倒中于1857年去世），与塔尔博特试图



图 25：伊波利特 • 贝亚尔。《溺水者自画像》（*Self-Portrait as a Drawned Man*），1840 年。直接纸基正像。法国摄影协会，巴黎，法国。

保护其发明的行为形成了鲜明对比。当塔尔博特 1854 年宣称火棉胶技术也受 1843 年卡罗式摄影法技术专利保护时，媒体发出了强烈的愤慨，致使原本有利于他的待决侵权案被判上诉失败。[16] 塔尔博特最终在 1855 年放弃了他的摄影专利。事实上，卡罗式摄影法在那个时候已经淡出了人们的视线。

纸基照片的发展

除了清晰度不高以外，另一个困扰卡罗法摄影师的问题是照片的质量。色调的不匀，以及更令人担心的褪色与变色趋势，对商业公司来说简直就如同噩梦一般。此外，即便是令人满意的盐纸照片（salt prints，对接触底片的感光纸进行曝光直至影像出现），也因其反差过于强烈且清晰度过高，被公众视作毫无生趣。由于这一问题被认为与纸张制造有关，有人提出用一种含有蛋白和感光银盐的乳剂涂于纸基表面，以阻止影像渗入纸张结构中。

在火棉胶底片投入使用的同时，蛋白照片（albumen print）工艺也迅速成为了一项新的摄影技术。在其存在的 30 多年时间里，这项技术促成了一种以清晰度高、表面平滑和反差强烈为特点的摄影类型。为了响应人们对蛋白照片的喜爱，布兰夸特 - 埃夫拉尔设在里尔的摄影印刷厂（Imprimerie Photographique），也是第

一家雇员稳定开办成功的摄影印刷工厂，在这家工厂存在的11年间，先后为12种不同的刊物提供了照片处理服务。不久，随着配照片的图书和文件变得流行，在法国阿尔萨斯、德国、英国和意大利也出现了类似的工厂。

尽管人们对蛋白照片的未来持乐观态度，其稳定性的问题还是困扰着摄影师们，大规模生产显得十分吃力。有时，褪色的蛋白照片呈现出的不讨人喜欢的黄褐色调，就像一块不新鲜的奶酪。此外，上胶的工艺也受到了指责，并且研究认为，造纸过程中水的不纯净也在底片上留下了杂质，从而导致照片变色；在法国东北部，只有两家工厂被认为能够生产不受矿物杂质污染的纸基。它们生产的纸基被运到附近的德累斯顿进行蛋白处理，让这一德国城市在火棉胶技术年代成为相纸的主要生产中心。

其他导致褪色的原因有冲洗技术不完善、海波溶剂定影不充分、与装裱胶的接触和空气污染等，这些原因得到了一些研究人员，以及当时最著名的两个摄影组织——伦敦摄影协会和法国摄影协会专门设立的研究委员会的证实。1856年，由法国著名考古学家吕讷公爵奥诺雷·达尔贝（Honoré d'Albert）设立的一个双项奖，说明了可以在与摄影相关的两个领域寻求解决方案。在贡献出了大量光化学工艺和一项能真正永久保存化学印刷品的小发明后，吕讷公爵和其他一些法国工业家意识到用机械代替手工复制照片的重要性。同时获得这两个奖项的是法国知名化学家阿方斯·路易·波特万（Alphonse Louis Poitevin），他发明了一种被称为“珂罗版技术”（collotype）的摄影平版印刷工艺（见“技术简史，第二部分”），以及不需要使用银盐溶液的火棉胶底片印刷技术。1839年，苏格兰科学家蒙戈·庞顿（Mungo Ponton）研究并确定了重铬酸钾的感光性，基于该研究成果，诞生了一种名为“碳素印相法”（carbon printing）的工艺，它用重铬酸凝胶和碳粉的混合物替代银盐来产生正像。

19世纪60年代，用碳素印相法获得的相片因其沉稳丰富的色调和不易褪色的特点，深受人们的喜爱。这项技术在欧洲得到了积极的推广，特别是在约瑟夫·威尔逊·斯万（Joseph Wilson Swan，英国摄影界无数专利的拥有者，也是白炽灯泡的发明者）通过生产不同等级和色调的碳素纸，极大简化了这项操作之后。斯万的碳素工艺在英国被称为碳印法（carbon process），其使用权被出售给了苏格兰的安南（Annan）兄弟、德国的汉夫施滕格尔（Hanfstaengl）和法国的阿道夫·布朗（Adolphe Braun），从而让这些大型图片出版社获得了空前高的产量。然而，尽管美国核心刊物《费城摄影师》（*The Philadelphia Photographer*）对碳印法给予了大力推广，美国人对这项技术并没有产生更大的兴趣，其原因可能是美国已经致力于开发一种金属版，用于摄影印刷的机械操作。另一项采用相同化学物质的工艺叫做凹版印刷法或伍德伯里照相印版法（Woodbury type，以英国发明家沃尔特·伍德伯里[Walter Woodbury]的名字命名），于19世纪70年代初期起逐渐取代了碳印法。这项技术也可以制作出色彩丰富持久的影像，并且由于它结合了机械印刷的因素，因此拥有更高的生产率。虽然在正像印刷材料方面取得了上述进展，但直到19世纪80年代人们仍使用蛋白纸基印放肖像和风光照片，之后由于底片和印刷材料取得的重大改进，蛋白纸基才遭到了淘汰。19世纪80年代后，染色碳印工艺在商业摄影印刷中的应用趋于减少，但它却逐渐成为画意摄影师个人艺术表达的手段。

立体照片与立体镜

摄影发展初期最后一个决定性的因素成就了这一媒介令人难以置信的普及。这就是立体照片（stereograph）和立体镜（stereoscope）的发明——一种寓摄影技术于娱乐的图片和装置。立体照片是将同一个场景的两幅几乎一样的影像并排置于一个坚硬的支撑物上，通过一个双目镜观看，在视觉中形成一种拥有景深的幻象，这种照片在19世纪末期吸引了大量的观众。早些时候，曾有人用达盖尔法照片来制造这一效果，但由于金属表面的反光对影像造成干扰，因而不是很成功；但自从火棉胶或蛋白法取代其他摄影技术后，立体照片随即变得更加诱人且利于销售。立体照片由蒸气机械大量生产出来，并经流水作业组装到卡片上，拥有了数量可观的客户，尤其是在通过邮购或上门推销方式进行销售的美国。立体照片出版商为人们提供了空前广泛的素材选择，除了常规照片通常所拥有的风光、建筑物和当代事件的题材外，立体照片还提供了有关世界各地的职业及工作状况的教育影像、艺术作品的复制（尤其是雕塑作品），以及流行歌曲和逸闻趣事的配图，所有这些都为中产阶级观众带来了前所未有的娱乐元素。

有关立体照片的历史记载证明了它所拥有的广泛吸引力，但是，我们却不能仅仅将立体照片视作一种流行玩具。1851年，立体照片在水晶宫的一个展览上首次对公众展出，维多利亚女王表达了对它的支持，此后，



图 26：霍姆斯 - 贝兹（Holmes-Bates）立体镜与立体照片。凯斯通 - 马斯特（Keystone-Mast）收藏，加利福尼亚摄影博物馆，加州大学，河边市，美国。

人们对立体照片的购买、交换和观赏几近疯狂。在美国，奥利弗·温德尔·霍姆斯（Oliver Wendell Holmes）分别于 1859 年和 1862 年在《大西洋月刊》（*Atlantic Monthly*）上发表了两篇长文，将立体照片作为一种重要的教育工具进行推广。除了设想立体照片将是“一个综合、系统的图书馆……在那里，人们能够像艺术家……学者……机械师或任何具有其他特长的人那样……看到他们渴望见到的各种特殊形态”[17] 外，霍姆斯还认为，立体影像今后将变得比拍摄对象更加重要，甚至可以将这些物体摈弃掉。他还设计了一种廉价的基础观看器（图 26），可以让没有装备的普通人也享受到立体照片带来的教益。在 19 世纪下半叶，立体摄影扮演了类似今天电视机的角色，为人们带来娱乐、教育、宣传、精神提升和美学给养。就像电视一样，它是一种观者的活动，让人们被动接受信息而不是主动认知。很长一段时间，立体照片被当作家庭的愉快消遣，它对 19 世纪人们的态度和观点产生的影响，最终演变为一项严肃探讨的课题。[18]

回首 19 世纪上半叶的摄影发展，显而易见的是，摄影的时代已经到来。工业化和教育的普及大大增加了对题材更广的图片资料的需求，而这样的需求只有照片能够满足。除了本章提到的人物以外，还有一些未曾提及的个人也在尝试利用光线制造影像。随着摄影技术在伦敦和巴黎成功登场，在欧洲其他地区和美国人们便迅速接纳了这项新技术，并希望借助拓展摄影技术的各种可能性来创造财富或改善生活。

在尼埃普斯成功拍摄出第一张照片之后的 25 年间，很多主要的技术难题都得到了解决，确保了对达盖尔式摄影法和照片的商业开发。开发活动主要集中在两个领域——肖像和风景出版，形成了拥有自己的组织机构和出版物的摄影行业。摄影爱好者用这种技术记录日常生活和表达个人情绪，平面艺术家们则逐渐将摄影当作记录事物外观的必要工具，乃至观察客观现实的不同途径。

在后面的章节中你将了解到，划分业余与专业、艺术与商业、记录与个人表达的传统分界线在摄影发展的初期是非常模糊的，而随着照片影响力及其应用范围的扩大，那些的确存在过的界限则变得更加含糊不清。

人物小传：路易·雅克·芒代·达盖尔

作为一名成功的布景设计师，达盖尔的早期职业生涯没有任何一点迹象表明他最终将全身心投入用光线制作永久可保存影像的研究。1787 年，达盖尔出生于科尔梅耶 - 昂 - 帕里西斯一个小资产阶级家庭。在其艺术天赋开始崭露头角时，他被送到了当地一名建筑师那里当学徒。1804 年（拿破仑加冕那年）他来到巴黎，在舞美设计师伊格纳茨·尤金·玛丽·德戈蒂（Ignace Eugène Marie Degotti）的工作室做学徒。在装饰效果方面的敏锐直觉使他得到迅速提升，到 1807 年，他已成为皮埃尔·普雷沃斯特（Pierre Prevost）的助理，这位画家以写实风格的全景画而著称。在达盖尔为普雷沃斯特工作的 9 年中，他时不时将自己的油画作品送到巴黎沙龙展出，并为一部长达 20 卷的《老法国的奇异浪漫之旅》（*Voyages pittoresques et romantiques en l'ancienne France*）画过素描和地貌风光，这部书中还收录了杰利柯（Géricault）、安格尔（Ingres）和沃内特（Vernet）等画家的作品。

1816 年，达盖尔出众的技艺和想象力得到了承认，他与巴黎一家有名的小剧场签订了合约，成为了一名舞台设计师；3 年之后，他开始为歌剧设计舞台。剧场的观众大都来自新的城市中产阶级，他们喜欢逼真的表演和浪漫主义的内容。1821 年，达盖尔又开始了一项新的娱乐项目的推广，那就是“透视画馆”（the Diorama），他确信这一大型的魔幻般的视觉艺术一定

能吸引公众。“透视画馆”1822 年 7 月开张，上演了一部由达盖尔绘制的以假乱真般地再现“萨尔嫩峡谷”的风光片（其中的“坎特伯雷大教堂圣三小堂的内部”由其画师同伴查尔斯·玛丽·布顿[Charles Marie Bouton]绘制），通过灯光控制，场景从宁静的一天转入暴风骤雨之中，在取得令人震撼的效果的同时，也让人感受到了所绘风光的凄凉。尽管因 1830 年的政治风波而稍有停滞，“透视画馆”一直为观众带来浪漫主题的演出，直到 1839 年被一场大火彻底毁坏。

为了在大型幕布上创造出透视效果（达盖尔有时也在画架上绘制同样的主体），他使用了这一行业的传统工具——镜箱。至于从什么时候起达盖尔开始考虑如何永久保存透明玻璃上的影像，人们已无从知晓了，但从 1842 年起，他便频繁地光顾谢瓦利埃兄弟的商店，他俩是巴黎有名的光学仪器制造商。通过谢瓦利埃兄弟的引荐，达盖尔认识了尼埃普斯，先是与尼埃普斯一同改进了他的技术并最终发明了达盖尔式摄影法。

在法国政府购得此项技术之后，达盖尔只是偶尔向人们展示其方法，并涉足了几桩提供相机和使用说明的生意，在完善这项技术方面，他远不如其他人积极。他更喜欢为自己位于马恩河畔布里的住所创作风光效果，还在当地一所教堂的圣坛之后绘制了一幅大型错视画。尽管在布里期间，他制作了少量关于家庭与风景的达盖尔法照片，但从 1839 年起直至 1851 年去世，达盖尔既无任何新发明，也没有在艺术上取得新的进展。

总的来看，达盖尔在摄影这一新媒介上的贡献，反映出他深受艺术训练的影响，并拥有创作既富画意又栩栩如生场景的经验。现存他最早的金属版影像，是 1837 年拍摄的一组石膏面具静物（图 27），表现的主题令浪漫派艺术家感到亲切，达盖尔也时不时地回归这一主题。这些在巴黎和布里拍摄的照片，表现了他对色调平衡的敏感，对质地反差的感悟，以及对构



图 27：路易斯·雅克·芒代·达盖尔。《静物》(*Still Life*)，1837 年。达盖尔法照片。法国摄影协会，巴黎。

图方法的了解，比如将目光引入画面的对角线取景法。然而纵观达盖尔的作品（按赫尔穆特和艾莉森·葛先姆的说法大概有 36 幅）[19]，很难认为达盖尔对于这一新媒介的风格或主题拥有出众的洞察力。

人物小传：威廉·亨利·福克斯·塔尔博特

作为启蒙运动的后继者，塔尔博特对实际应用和科学理论都很关注，并将自己对知识的兴趣和商业尝试结合到了一起。由于拥有贵族的背景和家族成员的支持，并且掌握着拉科克修道院这一赚钱的地产，他始终保持浓厚的兴趣并最终取得成功。除发明了第一个利用光线复制影像的系统外，他还设想了摄影技术的多种用途，这些真的在日后得以应用。他曾预言说："科学与艺术的结合，将促进二者的发展。"[20]

1800 年，在他父亲去世后不久，塔尔博特出生了。在哈罗和剑桥接受教育的塔尔博特，饱学了好几个领域的科学知识。尽管当时英国大学的科学教育还不完善，塔尔博特还是在数学和光学方面打下了良好的基础，这两门学科也为他一生的兴趣奠定了根基。

为了提高自己的科学修养，塔尔博特一直密切关注着国内外一些科学家的工作成果，这些科学家包括布鲁斯特、赫歇尔、阿拉戈、约瑟夫·冯·夫琅和费（Joseph von Fraunhofer）、奥古斯丁·让·菲涅耳（Augustin Jean Fresnel）。19 世纪三四十年代，他为了求学几乎每年都要出国。

1839 年，事态的发展迫使塔尔博特加快了他从 1834 年起就开始的摄影研究，之前他一直致力于在感光材料上呈现出影像，而这时起，他将该项研究搁置一旁，继续研究起光学和光谱分析学来。为了确立自己的技术优势，塔尔博特在皇家学院展出了他于 1835 年分别用直接接触法印制和用相机拍摄的光绘影像，尽管他当时还没有意识到这次先于法国公告的展出的重要性。与达盖尔式摄影法所拍摄的影像相比，塔尔博特的作品拥有更多的细节，并且曝光时间也更短，加之塔尔博特意识到他的技术具备更大的潜力，便促使自己继续开展试验，不久之后就获得了更为完善的负—正法处理工艺，他把这一方法称为卡罗式摄影法（这个名字来源于希腊语 *kalos*：美丽的），1841 年为这项技术申请了专利。与达盖尔不同的是，塔尔博特没有停止对这项技术的改进，他不断扩大其应用范围，通过各种照相工艺丰富照片复制的实用方法，与此同时，他还拍摄了约 600 张照片，涉及风俗、风光、市井和肖像等多种主题。

19 世纪 50 年代，在遭遇专利权保护的官司败诉后，他重新拾起了理论数学和语源学的研究，对亚述研究产生了兴趣，为解读亚述人的楔形文字做出了大量贡献。1877 年塔尔博特去世之后，在很长一段时间里，这位了不起但或许又有些不那么专注的学者的成就一直不为人所重视，而事实上，他就各种科学专题撰写了 7 本书，发表了 50 多篇论文，拥有 12 项重要的技术专利，至少翻译了 8 部亚述语文献，当然，还有他所发明且至今仍在使用的照片制作工艺。

第二章

肖像摄影盛行的年代
1839—1890

从那一刻开始，我们污秽的社会就如同患上了自恋症，迫不及待地期望在金属残片上看到自己琐屑的影像。人们就像患上了精神病，这种不同寻常的狂热牢牢地控制着人们，如同出现了新的太阳崇拜。

——查尔斯·波德莱尔（Charles Baudelaire），1859 年[1]

（肖像摄影）要求艺术摄影师们捕捉到同人物自身相似的最佳表情，尽可能展示人物个性，甚至超越了人物外表和身体所能达到的最佳状态，而这也是艺术摄影师所追求的目标。最终，照片画面不能失去真实性，同时又能传达美感、表情和人物性格。

——艾伯特·桑兹·索思沃思（Albert Sands Southworth），1871 年[2]

摄影从发明之初就同肖像有着紧密的关系，摄影为记录肖像提供新的载体和媒介，成为肖像绘画艺术的延伸。达盖尔式摄影法和负—正法处理技术催生了从事这方面生意的商业公司，满足了公众和个人通过摄影记录肖像的需求；而那些希望亲身尝试用摄影技术记录肖像的人们，则可以使用卡罗式摄影法和火棉胶湿版工艺。无论是为了满足摄影爱好者，还是商业公司，无论是纪实摄影，还是艺术摄影，抑或从实物主义到制造氛围，无论强调哪种审美倾向，肖像摄影都反映了它最初的审美观和信念，即个人的性格、智慧和外貌特征都可以通过描绘人物的面部特征和表情来揭示。

事实上，从文艺复兴以来，肖像艺术一直受到很高的尊重，人们认为肖像不仅能记录人物的外貌特征，更能够揭示人物的内在性格。从 18 世纪末期开始，关于肖像摄影的姿态、姿势和表情应该展现人物内心的概念被广泛解读，很多文章论述这个观念，认为肖像应该超越记录人物外表而上升到揭示人物内心和灵魂的高度。1789 年，约翰·卡斯帕·拉瓦特（Johann Kaspar Lavater）发表了题为《论相面术》（*Essays on Physiognomy*）的系列文章，将肖像应该揭示人物内心这个观点表达得更加清晰。他认为，“画家开发了透过人物外表洞察其内心的天赋，这种洞察要通过那些很自然的细节，而我们往往会不经意忽略它们。”[3] 在摄影术发明之初，倡导者们致力于为人们提供一种快速而便宜的肖像记录方式，而关于肖像应该揭示人物内心的观念在当时依旧是一种潮流，这种观念一直影响肖像摄影到 20 世纪。

在摄影术诞生之前，艺术家们已经尝试用多种方法来满足新客户群体对肖像艺术的需求。从 17 世纪开始，在英国、法国、荷兰和美国，中产阶级开始出现并不断壮大，成为肖像艺术的新客户群，他们对肖像艺术产生了新的需求。在此之前，基于绘画和油画的肖像还只是贵族和富有阶层才可以享受的特权。但是随着肖像艺术的简化，包括画面要素、肖像大小、制作材料等各方面的简化，在 18 世纪和 19 世纪早期，商人和农民中的有实力者也开始为自己和家人制作肖像。到了 19 世纪中期，部分规格很大，以及官方严格管制的皇室贵族和公共人物肖像还是由指定的机构来制作。除此之外，袖珍肖像、人像剪影、肖像描摹、镜箱绘画，以及最终照片的出现，都满足了新顾客对人像相似度的要求。在众多新形式中，袖珍肖像是最接近传统大型肖像艺术的。尽管规格很小，袖珍肖像通常以象牙色作底，采用彩色绘制，要求绘画者有充分的想象力和精细的技巧，才能传达出人物的神情。作为珍贵的纪念品，袖珍肖像通常被装裱在精致的盒子里或者插入到小金盒内，达盖尔式摄影法制作的肖像也采用这种方式装裱，如图28，爱德华•格雷尼•马尔伯恩（Edward Greene Malbone）为埃本·法雷（Eben Farley）所制

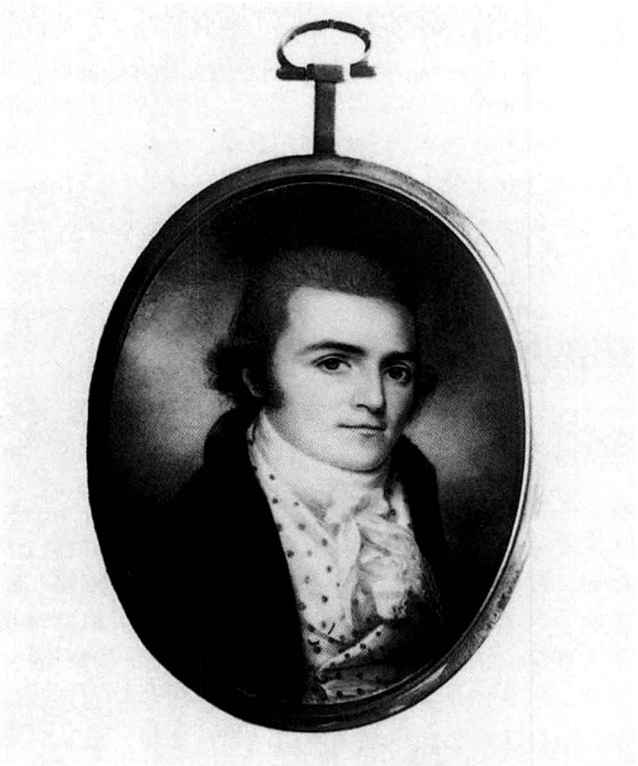


图 28：爱德华·格雷尼·马尔伯恩。《埃本·法雷》（*Eben Farley*），1807 年。象牙袖珍肖像。伍斯特艺术博物馆，马萨诸塞州，美国。

作的袖珍肖像。

肖像剪影尽管有的时候规格并不小，也常常吸引那些能负担得起绘画或者油画肖像的人，但却被认为是穷人的袖珍肖像。根据投射的阴影，艺术家使用油墨来勾画人物影像，或者在黑色的纸张上徒手绘制，然后将黑色的纸张置于浅色的背景上。剪影只能呈现人物轮廓，而对于捕捉和展示人物表情，则没有太大的发挥空间。尽管如此，人们依旧相信人物轮廓同其他要素一样，也是展现人物性格的关键因素之一。这种信念促使拉瓦特在他的相面术文章里，采用图文并茂的形式介绍了人像剪影装置（图 29）。

袖珍肖像和人像剪影呈现的都是独一无二的形象。为了准确复制人物，无论是出于个人用途，还是采用图文结合的形式，往往需要使用不同的系统和技术。在众多的技术中，有一种叫作肖像描摹。吉尔·路易·格列基安（Gilles Louis Chrétien）于 1786 年发明了这种设备，它有一个指针，指针上附带若干类似杠杆的装置，最后固定到一支铅笔上。通过这种方式，绘画者可以将投射到玻璃上的人物剪影绘制下来。缩放绘图仪会将肖像按照比例缩小，转换到一块铜版上面，然后通过在铜版上雕刻，并涂上油墨，就可以输出影像。[4] 肖像描摹技术起源于巴黎，随后流传到欧洲其他城市，并由流亡到美国的法国人查尔斯·费弗尔·德·圣梅曼（Charles Fevret de Saint-Memin）将该技术带到美国，1793 年至 1844 年期间，费弗尔在美国的主要城市介绍并使用该技术为人们制作肖像。无数艺术、科技领域和公众人物，甚至包括托马斯·杰弗逊（Thomas Jefferson，图 30），都为拥有一幅这样的肖像在设备前静坐过 4 分钟。

达盖尔式摄影法肖像

同人像剪影和肖像描摹比起来，摄影提供了更加高效和准确的肖像制作方式，这一点在今天看来是显而易见的。但在宣布摄影术发明之初，无论是达盖尔式摄影法，还是卡罗式摄影法，都无法用于拍摄人物肖像。直到 1839 年，由于当时使用的镜头很原始，而且化学制剂处理过的底版感光速度也不高，拍摄一幅人物肖像，还需要拍摄对象在刺眼的阳光下保持 15 分钟静止不动的坐姿。相对于卡罗式摄影法来说，达盖尔式摄影法能形成更加细腻而清晰的影像，被认为更适合用来拍摄肖像。同时它不受地域限制，欧洲人和美国人都争相尝试进一步改进达盖尔式摄影法，以便将其广泛用于肖像摄影的商业化。事实上在各种影像记录方法和技巧的改进过程中，摄影术也受益并得到改善。

各种常见的改进途径包括缩小底版尺寸、提高镜头性能、使用镜子将底版上横向倒置的影像恢复正常、通过添加化学催化剂缩短曝光时间，以及给底版调色。在法国、德语国家和美国，只要使用达盖尔式摄影法的地方，人们都用上述各种方法来做尝试。即使在受专利限制商业活动较少的英国，人们也在积极尝试各种改进办法。

最早的改进主要体现在相机和镜头上。首先，在法国，业余摄影爱好者和专业光学仪器制造商，重新设计了达盖尔使用的笨重的相机，取而代之的是更加轻巧的款式，可以容纳更小的底版。在这些革新者中，有一位名为阿方斯·吉鲁，他是达盖尔夫人的亲戚。他所改进的相机成为第一代投入商业化生产的达盖尔式相机。在一系列的改进之后，摄影师可以更加方便地携带相机去乡村乃至国外，在拍摄人物肖像的时候，也只需要拍摄对象保持同一个姿势 2 分钟。尽管如此，肖像摄影的大规模商业化还是在更晚些时候才到来，直至化学处理工艺进一步提高，适合拍摄肖像的镜头开始出现之



图 29：约翰·卡斯帕·拉瓦特人像剪影仪。约 1780 年。来源于《论相面术》。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。



图 30: 查尔斯·费弗尔·德·圣梅曼。《托马斯·杰弗逊》(*Thomas Jefferson*), 1804 年。蜡笔、炭笔和粉笔绘在纸上。伍斯特艺术博物馆, 伍斯特, 马萨诸塞州, 美国。

后。维也纳的科学家约瑟夫·马克斯·佩兹伐设计出了适合拍摄肖像的通光率更高的镜头，可以接受比以前多 20 倍的光量。在 1840 年，由约瑟夫的同胞、奥地利籍的彼得·弗里德里希·福伦达（Peter Friedrich Voigtländer）将这款镜头介绍并推广到市场。

1840 年下半年，英国自然科学讲师约翰·弗雷德里克·戈达德（John Frederick Goddard）通过实验，率先尝试让金属底版的银质表面变得更易吸收光线。除了将金属底版置于水银蒸气中，他还尝试使用其他化学制剂的蒸气来熏蒸金属底版的表面，大幅缩短了曝光时间。使用这种金属版作为底片，并配合佩兹伐(Petzval)镜头，可以将曝光时间缩短到 5 至 8 秒。在这些技术进步的同时，显影技术也得到了很大的改进。1840 年，伊波利特·斐索（Hippolyte Fizeau）发明了使用氯化金溶液来处理底片的显影技术，从而使影像更加清晰，不容易被腐蚀，并为达盖尔式摄影法大规模商业化推广打下了基础。

当肖像摄影商业化运作的条件已经形成时，人们困惑的问题是从哪里寻找摄影师。历史的规律往往是当传统职业处于被新科技取代的边缘时刻，一些相关领域的传统从业者就会快速学习新技术，进入新行业。在 19 世纪 40 年代，大量的袖珍肖像和风光画家，尤其是在法国，意识到作为手工艺从业者，他们的职业前景是用相机拍摄人物肖像，或者其他纪实题材。法国诗人查尔斯·波德莱尔就认为摄影成为“那些没有才华的画家的救命草”。[5] 这个说法或许有点刺耳，但事实的确如此，很多失业的画家、收入不高的画家、雕刻师和绘图员开始拿起相机，以拍摄人物肖像来谋生，在他们看来这是一条前景光明的道路。新技术的出现，激起了钟表制造师、光学仪器制造商、修补匠以及其他手工艺者的兴趣，他们都开始尝试使用摄影技术来



图 31：安托万·弗朗索瓦·克劳德特。《地理课》（*The Geography Lesson*），约 1850 年。达盖尔印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

提高工艺品的性能。

在英国和美国，部分商人开始雇用艺术家为他们拍摄肖像。安托万·弗朗索瓦·克劳德特（Antoine François Claudet）是一名居住在伦敦的法国人，最初从事玻璃版生意，后来开设了摄影工作室用达盖尔式摄影法为人们拍照。作为一名肖像摄影师，克劳德特获得了巨大的成功，他还对摄影领域的其他方面表现出了极大的兴趣，包括技术问题、相纸处理工艺以及摄影审美。尽管克劳德特认为“摄影作品大多数情况下都是失败的，成功的作品只是例外”，[6] 他的工作室所拍摄的肖像却都是“例外”，无论是工艺，还是人物姿势和用光的品位都堪称精品（图 31）。

1841 年，一家煤炭公司的合伙人理查德·贝尔德（Richard Beard）从达盖尔的代理商手中购买了一项专利权，获得将该技术销售到英格兰、威尔士和英国殖民地的权利。同时，他开设了肖像摄影工作室，他对美国人发明的沃柯特相机表现出了兴趣，认为沃柯特相机能为达盖尔式摄影法带来更好的商机。除了销售专利使用许可证，贝尔德最终在伦敦建立了三家公司，雇用懂达盖尔式摄影法的技师来拍照。如图 32 中所见的摄影师约伯·霍格（Jabez Hogg）在贝尔德的工作室为客户拍照，霍格应该是以合伙人的身份在工作室工作，而不是纯粹的雇用关系。

这张照片大概是最早呈现摄影师在工作室为客户拍摄肖像的工作场景的，它让我们有机会窥见在肖像摄影的早期摄影师所使用的器材和设备：一副带有可旋转云台的三脚架、一台没有皮腔的简单相机，相机被安置在洛可可艺术风格的背景前，这种风格的背景可能常被用来为女性拍摄肖像。拍摄对象，我们姑且叫他约翰先生吧，[7] 近乎僵直地坐在背景布前，头部被固定在一个支架上，主要是为了保证坐姿能保持静止不动。画面中，约翰先生的一只手抓着椅子的扶手，另外一只手则攥成拳头，这样他的手指就不至于来回摆动。拍摄对象需要保持这个姿势一段时间，要比曝光时间

更长。在拍摄之前，摄影师首先从暗房里取出感光版（如果摄影师是独立作业，他还要自己准备感光版），然后取下相机的聚焦玻璃，将感光版插到相机里面，然后才可以曝光。图中的摄影师霍格一手握着怀表进行曝光计时，另一只手握着从相机上取下来的镜头盖。在大多数情况下，这些工作通常是雇用一些廉价的劳动力来协助完成的。总的来说，摆拍的过程不仅让人精神紧张，还非常耗时。如果拍摄对象需要多幅不同的肖像，除非同时使用两台相机，否则摄影师就要多次重复这个过程，同时使用两台相机的情况还是绝少的，只有极少数非常时髦的工作室才会这么做。所以，很多使用达盖尔式摄影法拍摄出来的人物肖像，我们会发现人物表情看起来都非常严肃和僵硬。

曝光之后的底版上还看不到影像，摄影师会将底版从相机里取出来，送到暗房进行水银蒸气显影处理。截至 1842 年或 1843 年，大概就是图中这张照片被拍摄的年代，暗房处理已经开始使用红色安全灯，克劳德特发明了这种安全灯来帮助显影。底版被放入硫代硫酸钠溶液中，并使用氯化金溶液冲洗。达盖尔式摄影法最主要的缺陷就是输出的影像色调惨白，画面中的人像看起来像被笼罩在月色中，或者像水中的倒影。[8] 为了克服这个缺憾，贝尔德于 1842 年发明了一种技术，为照片人工上色。尽管他为该技术申请了专利保护，但世界各地比较好的摄影工作室几乎都采用了这种上色技术。虽然金色调色法能让照片相对来说不易被氧化，但是照片表面的色彩很娇气，需要被细致地存放在带有金属边框的相框内，表面盖上玻璃，然后放在一个盒子里面（图 33）。最后的装裱花费甚至比过去制作袖珍肖



图 32：佚名摄影师。《约伯•霍格在贝尔德的工作室为客户拍照》（*Jabez Hogg Making a Portrait in Richard Beard's Studio*），1843 年。达盖尔式摄影法。伯克伯格收藏，汉堡，德国。

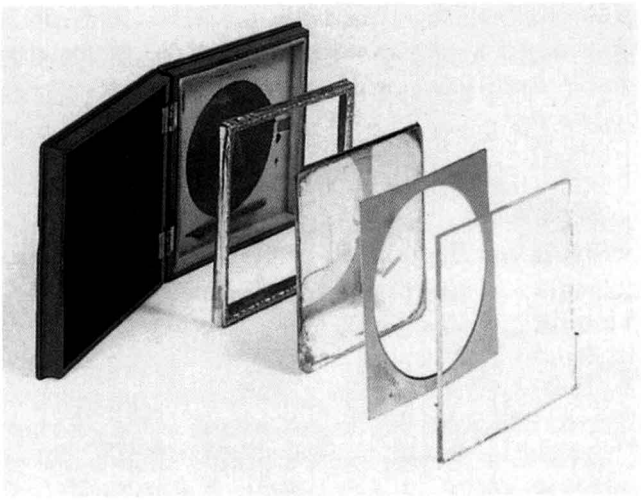


图 33: 达盖尔式相片盒、相框和挡板。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

像油画还要昂贵。达盖尔式摄影法所拍摄的肖像在输出的规格上多种多样，但都是基于所谓的“标准大小”，即整个底版的大小，为 6½ 英寸 ×8½ 英寸。最常见的规格有两种：其中一种被称为“四分之一版”，大小为 3¼ 英寸 ×4¼ 英寸，图 32 中霍格工作的照片就是这个尺寸；还有一种被称为“六分之一版”，大小为 2¾ 英寸 ×3¼ 英寸。

尽管光线对于肖像摄影至关重要，但从霍格为客户拍摄肖像的照片中，我们是无法看到摄影师如何为拍摄对象布光的。早期的摄影工作室通常位于楼房的顶层，便于光线从屋顶没有遮挡地照射进来。在天气晴朗的时候，摄影师通常会选择在室外拍摄，但也会避免强烈的阳光，以免造成人物面部的大面积阴影。而室内由于有窗户，类似于温室，可对阴影进行调节；偶尔摄影师也使用蓝色玻璃来柔化光线，避免拍摄对象由于光线过于强烈而眯眼。

随着佩兹伐镜头的使用，以及使用化合物让底版更容易感光的知识的累积，达盖尔式肖像摄影开始在欧洲流传，尤其在法国，迅速风靡一时。1847 年，巴黎的一个摄影展就展出了千幅肖像作品，会使用达盖尔式摄影法的技师遍布于法国的各个城市。19 世纪 50 年代于巴黎拍摄的一幅手工上色的全家福，代表了当时商业化肖像摄影的普遍水平和风格，画面中人物所处的位置，光线集中投射人物的眼睛，不仅记录了人物本身，也揭示了家庭成员之间的关系（图 34）。

在德语区的城市，包括柏林、汉堡、德累斯顿、维也纳以及伯尔尼，达盖尔法肖像摄影的数量明显少于法国，但是工艺水平和艺术水准却丝毫不逊色。尽管那些偶尔使用达盖尔式摄影法的艺术家被称为“对绘画艺术毫无建树的人们”，他们仍改用摄影术来制作肖像，通过利用光线[9]显示出他们的艺术天赋，这些艺术家们创作了大量成功的作品，其中包括赫尔曼·君特·比欧乌（Hermann Gunther Biow）所拍摄的亚历山大·冯·洪堡（Alexander von Humboldt，图 35）、卡尔·费尔南德·史特尔茨纳（Carl Ferdinand Stelzner）所拍摄的《亚伯斯妈妈》（图 36）。卡尔·费尔南德·史特尔茨纳在当时已经是一名颇有声望的袖珍肖像油画家，他曾与比欧乌在汉堡的达盖尔法摄影工作室短期共事。另一幅代表作就是柏林摄影师古斯塔夫·奥伊默（Gustav Oehme）所拍摄的三名少女的合影肖像（图 37），画面呈现出优雅和对称的美感，通过直接捕捉三名少女的眼神，画面中的人物突显出其他作品少有的存在感。德累斯顿的摄影师赫尔曼·克朗（Hermann Krone）多个题材的作品得到了人们的赞赏，不仅仅包括人物肖像，还包括地貌风光作品、人体艺术作品和静物作品（见第三章和第五章）。与同时代很多其他专注于达盖尔式摄影法的摄影师一样，克朗尝试使用不同的媒介拍摄不同的题材，不仅仅关注艺术，也关注纪实。

19 世纪 40 年代和 50 年代，达盖尔式摄影法在欧洲其他地区的传播和应用相对缓慢。事实上，后来的研究发现在欧洲的其他地区摄影要比预料中活跃得多，但是与法国和德语区城市的区别在于，中欧地区的肖像大多是在该地区走街串巷的流动摄影师所拍摄的。遗憾的是，大多数的作品都在 19 世纪中欧各国的革命和动荡中被损毁。在一些国家，达盖尔式摄影法以及随后出现的在相纸或玻璃上成像的技术，都被认为是少数种族用来体现自我存在的工具。其中的代表作就是亚诺什（János Varsányi）于 1846 年或 1847 年所拍摄的《匈牙利的土地和人民》（*A Magyar Föld és Nepéi*），作品采用了基于达盖尔式摄影法的平版印刷术，画面不仅呈现了民族学风格的肖像，也记录了当地的自然风光和山脉。

在更远的东方，俄罗斯彼得堡科学院对法国和英国的达盖尔式摄影法和卡罗式摄影法均有记载。1840 年，阿列克谢·格列夫柯夫（Aleksei Grevkov）尝试使用更便宜的铜和黄铜作为金属底版，随后他开设了莫斯科的首个摄影工作室。谢尔盖·莱维特斯基（Sergei Levitskii）在意大利和巴黎学习一段时间之后，于 1849 年回到彼得堡开设了当地的第一家肖像摄影工作室。在转向火棉胶湿版工艺前，他尝试使用达盖尔法电镀版作为底版，然后用卡罗式摄影法工艺来显影。



图34: D.F. 米勒(D.F. Millet)《夫妇与孩子》(*Couple and Child*),1854—1859年。达盖尔式摄影法。法国国立图书馆,巴黎,法国。

由于俄罗斯的冬天非常寒冷，拍摄需要较长的曝光时间，他也试图同时使用自然光和电灯光来缩短曝光时间。总体来说，无论是出于商业目的还是艺术目的，肖像摄影作为一个职业在这些地区发展起来是在该技术被发明近40年之后。其中一个重要原因就是最初高昂的成本，比如在1840年的贝尔格莱德，达盖尔式摄影法拍摄一张照片的花费相当于在当地一家高档餐馆连续用餐一个月的费用。[10]

达盖尔法肖像摄影在美国

对于美国人来说，达盖尔式摄影法似乎就是为他们定制的，达盖尔式摄影法在被发明并引入到美国之后的20年里取得了空前的成功。

但在肖像摄影方面，美国和欧洲的不同体现在，美国人对于肖像摄影有着自己独特的审美，美国文化崇尚没有修饰的真实感，不相信摆拍出来的所谓优雅

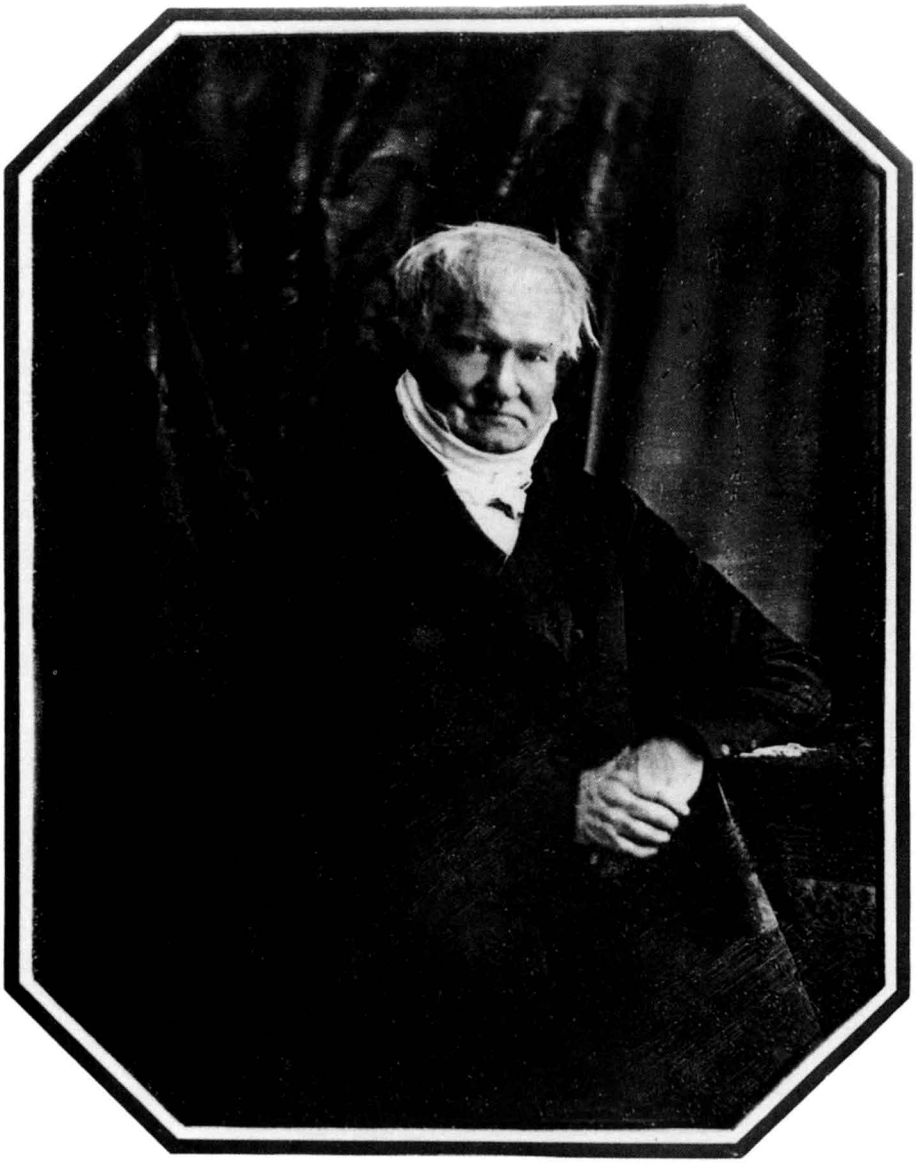


图 35：赫尔曼·君特·比欧乌。《亚历山大·冯·洪堡》（*Alexander von Humboldt*），柏林，1847 年。达盖尔式摄影法。汉堡艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。

和排场，所以美国的肖像摄影作品没有过多修饰的细节和做作的表情。美国作家纳撒尼尔·霍桑（Nathaniel Hawthorne）在《七个尖角的阁楼》（*The House of the Seven Gables*）[11] 中就大力称赞过自然真实的力量，他写道“来自天堂的博大而干净的阳光‘带来了’最神秘的真实感，没有任何画家的笔触可以与之相媲美”，这种对自然真实感的崇尚让银版照片成为美国人反观其真实天性的工具。此外，这种理念进一步体现在商业摄影工作室的作品中，也反映了美国本土对于创业精神的尊重。

从一开始，美国人就着迷于使用达盖尔式摄影法来拍摄肖像。1839 年 9 月，随着达盖尔式摄影法的操作手册从英国传入美国，塞缪尔·F.B. 摩尔斯，他的同事纽约大学的化学教授约翰·威廉·德雷珀、波士顿的亨利·费兹（Henry Fitz）和费城的罗伯特·科尔内利乌斯（Robert Cornelius）开始尝试通过缩小底版和提亮拍摄对象面部光线的办法，来缩短原本需要 10—20 分钟的曝光时间。1840 年，德雷帕广为人知的一幅作品，即为他的妹妹桃乐西·凯瑟琳（Dorothy Catherine）所拍摄的肖像（图 38），曝光时间才花了 65 秒，但是对于商业肖像摄影来说，这个曝光时间还是太长了。（这幅作品由德雷珀赠送给约翰·赫歇尔，以表示他对英国科学家对摄影所做贡献的尊重。）

同时期的小亨利·费兹（Henry Fitz, Jr.），一名望远镜制造商，他所拍摄的一张肖像照片，使用的底版只有邮票大小，画面中的人物闭着眼睛。

在欧洲，人们直到1841年才得以坐在摄影工作室内，使用达盖尔法相机来拍照。但在美国，亚历山大·S.沃尔科特（Alexander S. Wolcott）和约翰·约翰逊（John Johnson）在1840年就合伙开设了纽约的第一家商业肖像摄影工作室，科尔内利乌斯也于同年在费城开设了摄影工作室。在费兹的协助下，沃尔科特和约翰逊一起为他们自创的一款相机申请了专利（这款相机在前面提及贝尔德的部分曾经讲到）。他们还在摄影工作室内利用一面精致的镜子来帮助布光，让更多的光线能照射到拍摄对象，同时使用装有蓝色液体的玻璃瓶来隔断光线，让最终投射到拍摄对象身上的光线变得柔和。尽管他们发明的镜式相机最终没有被应用，但达盖尔法摄影技术在美国获得了突飞猛进的发展。美国依旧不断从欧洲进口各种最精良的镜头和底版，但在19世纪40年代，光学系统和相机以及底版和各种显影化学制剂在美国本土已经开始生产了，从而降低了摄影的成本，也催生了很多摄影器材供应商的出现，一些当时的小作坊甚至是如今我们所见的大公司的前身。随后，很多更精良的设备和可实现流水线作业的技术（人们所俗称的德国系统）不断涌现出来，摄影工作室的流程也不断进步。

德雷珀所拍摄的凯瑟琳，完全记录了凯瑟琳正面最自然的状态，加之他的发明缩短了曝光时间，无疑是早期美国达盖尔法肖像摄影最具代表性的作品。约翰·普拉姆是早期摄影领域一名成功的创业者，他销售摄影器材、相关用品、培训课程和廉价的摄影作品。他于1841年开设了波士顿的第一家摄影工作室，在随后的几年里，他在美国的14个城市开设了连锁店。他的作品也是当时美国肖像摄影的典型代表。

在德雷珀的作品中，弗朗西斯·鲁奎尔夫人（Mrs. Francis Luqueer）的肖像（图39）拍摄于普拉姆的工作室，人物从正面拍摄，位于画面正中，没有任何人为的摆拍，没有戏剧化的光线，没有夸张的道具，诸如欧洲人拍摄肖像常用的帷帐垂饰和雕像。这种自然



图36：卡尔·费尔南德·史特尔茨纳。《亚伯斯妈妈》（*Mother Albers*），19世纪40年代。达盖尔式摄影法。汉堡艺术与工艺美术博物馆，汉堡博物馆，汉堡，德国。



图 37：古斯塔夫·奥伊默。《三名少女》（*Three Young Girls*），约 1845 年。达盖尔式摄影法。伯克伯格收藏，汉堡，德国。

的风格在一定程度上受到了美国早期本土肖像画家的影响，二者在风格上非常相似。艾米·菲利普（Ammi Phillips）绘制的约翰·文森特·斯多姆夫人的肖像，就充分体现了这种风格（图 40）。这种自然而冷静的风格不仅仅在平民肖像摄影中流行，直白而不雕琢的风格同样也在部分名人的肖像中体现出来，一幅 1847 年出自不知名摄影师之手的废奴运动领袖弗雷德里克·道格拉斯（Frederick Douglass）的肖像，也与同时期普通民众的肖像风格类似（图 41）。这幅肖像虽然避免了人为的修饰，但画面中人物的姿势还是显示出了不同寻常的气势和力量。

在纽约和华盛顿，马修·布雷迪（见第四章“人物小传”）所创立和奠定的肖像摄影基础，即使在今天看来，也堪称经典（图 42）。从塞缪尔·F.B. 摩尔斯处学习了达盖尔式摄影法之后，布雷迪，这个原本生产珠宝盒和达盖尔法摄影箱的商人，于 1844 年在纽约百老汇开办了第一家达盖尔法袖珍肖像画廊，也兼做肖像摄影工作室。他坦言自己开设画廊（工作室）的目的在于“见证真正的艺术”，所以他的工作室拍摄和制作肖像的价格要高于很多同行。他的观念得到了当时的政治家坦慕尼·霍尔（Tammany Hall）和娱乐业企业家 P.T. 巴纳姆（P.T.Barnum）的认同和支持，另一方面，布雷迪也似乎意识到了公关的重要性。[12] 他不断地将拍摄的明星肖像和画廊内部陈设的照片刊登在画报上，如《弗兰克·莱斯利画报》（*Frank Leslie's*）和《哈珀斯周刊》（*Harper's Weekly*），然后这些作品被制作成木版画（图 43），从而让画廊得到了足够的宣传，他便可以专注于画廊和工作室的发展，以及研究达盖尔式摄影法在城市生活中潜在的传播作用——尽管达盖尔式摄影法肖像是独一无二的作品。



图 38：约翰·威廉·德雷珀。《桃乐西·凯瑟琳》（*Dorothy Catherine*），1840 年。原片已损毁。达盖尔式摄影法拍摄，珂罗版输出。美国钱德勒化学博物馆，哥伦比亚大学，纽约州，美国。



图 39：约翰·普拉姆。《弗朗西斯·鲁奎尔夫人》（*Mrs. Francis Luqueer*），拍摄日期不详。达盖尔式摄影法，纽约历史协会，纽约州，美国。

达盖尔式摄影法无法多次复制肖像，激发了普拉姆想办法进行克服。1846 年，基于他拍摄的名人肖像作品，普拉姆制作了一系列题为“普拉姆式国家画廊”的木制雕版作品。随后，布雷迪发表了主题为“杰出的美国人”的作品集。在这部 1850 年的作品集中，弗朗索瓦·达·阿维尼翁（François D'Avignon）基于布雷迪的摄影作品制作了 12 幅美国名人的石版画，其中包括艺术家约翰·詹姆斯·奥杜邦（John James Audubon）的肖像（图 44）。在两个系列的作品中，布雷迪都暗示了一个观点，那就是个体的精神和气质对社会和公众的影响可以通过他的外表得到体现，这也呼应了拉瓦特提出的面相论。

肖像摄影应该是人物外貌和精神面貌的合体，关于这个理念，在艾伯特·桑兹·索思沃思和乔赛亚·霍斯（Josiah Hawes）共同开设的波士顿摄影工作室的达盖尔式摄影法作品中得到了更充分的体现。

在 1843 年至 1862 年的近 20 年时间里，由于先验论思想在美国城市的统治性地位和影响力，摄影工作室的合伙人对于肖像摄影的两个方面，即外在表象和

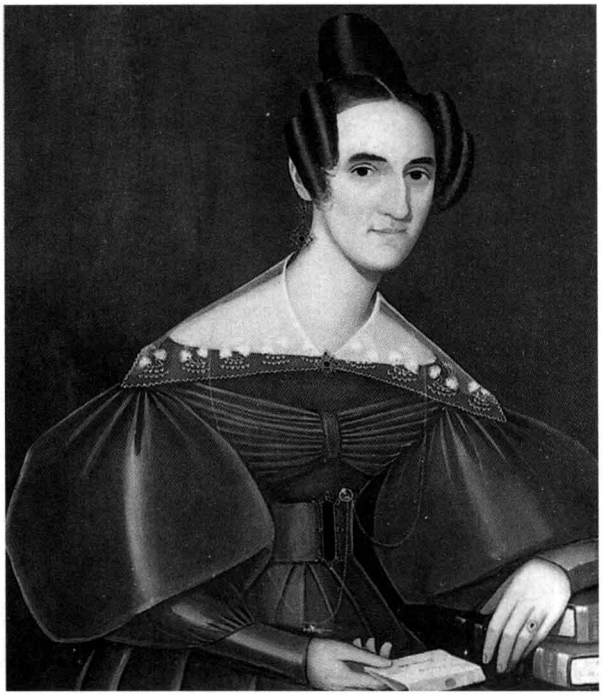


图 40：艾米·菲利普。《约翰·文森特·斯多姆夫人》（*Mrs. John Vincent Storm*），约 1835—1840 年。油画作品。布鲁克林博物馆，美国；小沃尔多·哈钦斯夫人（Mrs. Waldo Hutchins, Jr.）捐赠。

内在精神，都非常重视。本着“自然法并非自外于人类，而是天生于其本性中”的信念，摄影师和肖像工作室创始人在不偏离事实的基础上，努力尝试捕捉到拍摄对象“最主要的特征和最佳的表情”。[13] 索思沃思和霍斯的摄影工作室拍摄了超过1500幅不同的人物肖像，在大量的作品中，拍摄于1856年的查尔斯·萨姆纳（Charles Sumner）的肖像很好地体现出了他威严的气质（图45）。一位不知名女士的环形肖像，从不同角度拍摄，很好地捕捉到了不同侧面的外貌和精神气质（图46）。这项借助滑动的底版夹实现的技术是由索思沃思发明的，并于1855年申请了专利。不同的角度，明暗分割的背景，以及椭圆形的排列代表着月亮的阴晴圆缺，所有这些元素都传递着这样一种意识，即影像不仅可以记录外在的表象，更可以镌刻时光。

如果我们认为美国大多数的达盖尔法肖像摄影的水平达到了索思沃思和霍斯摄影工作室，甚至布雷迪工作室作品的水准，那么我们就错了。当时，无论是大城市里时髦的摄影工作室，还是城镇上的摄影作坊，大多数的摄影作品还停留在简单记录的阶段，价格也相对低廉，从25美分到1美元不等，主要目的在于让更多的人能够承受拍摄肖像的价格。偶尔也会因为一些预料之外的原因，拍摄出效果不错的照片，比如拍摄对象所摆的姿势很特别，或者表情比较兴奋，又或者拍摄对象比较独特，而且比较大胆新颖，托马斯·伊斯特利（Thomas Easterly）1847年为印第安人酋长所拍摄的肖像就是这类肖像的代表作（图47）。

整体来说，早期的达盖尔法肖像摄影作品都非常相似，画面都是毫无修饰的直接，拍摄对象都严肃到近乎呆滞。1855年，有作者在一篇题为《巴洛画报的画室之友》（*Ballou's Pictorial Drawing-Room Companion*）的文章中写道，“如果你看过一幅作品，那么你就看到了全部。有军官和士兵在一起的照片……有全家福合

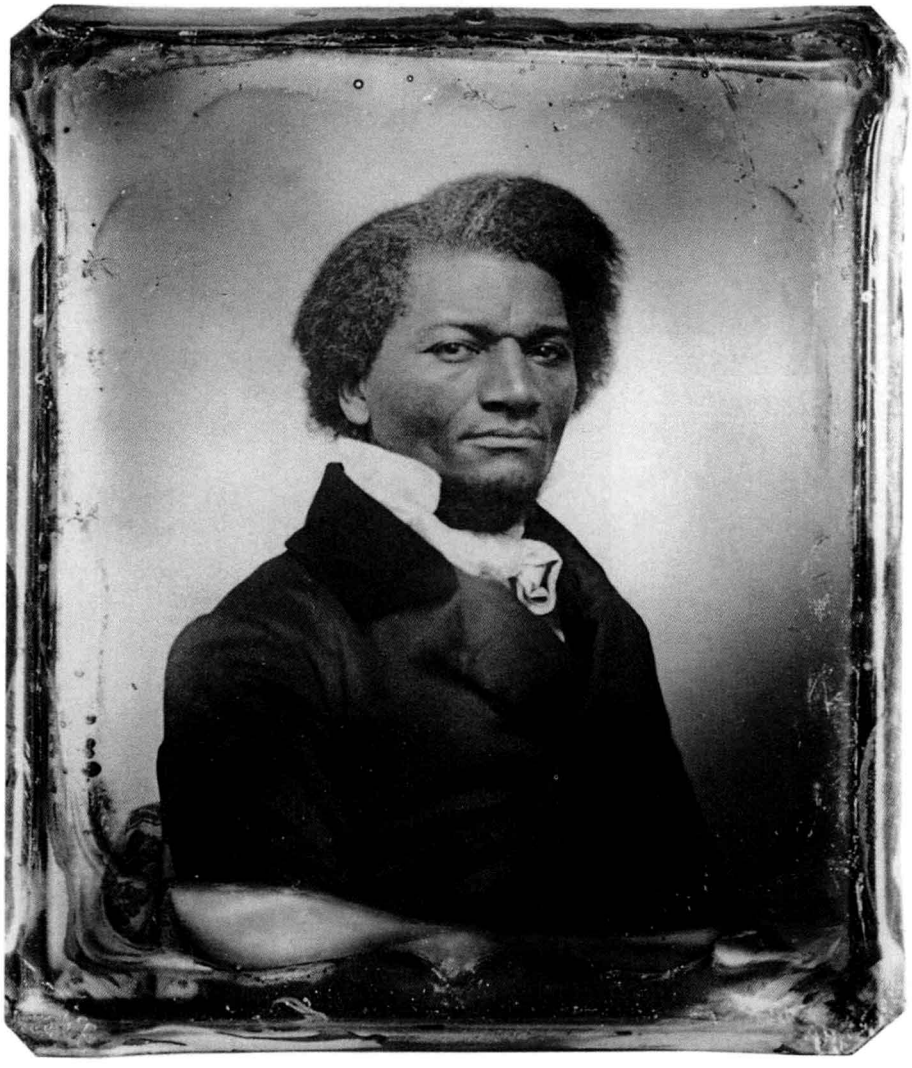


图41：佚名摄影师。《弗雷德里克·道格拉斯》，1847年。达盖尔式摄影法。威廉·鲁贝收藏，国家肖像美术馆，史密森学会，华盛顿，美国。



图 42：弗朗索瓦 • 达 • 阿维尼翁。《马修 • 布雷迪肖像》（*Portrait of Mathew Brady*）。刊登于《摄影艺术月刊》（*The Photographic Art Journal*），1851 年第一期。石版画。印刷品收藏，纽约公共图书馆，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金，美国。

影，看起来都跟蜡像一样，表情就如同在出席葬礼……（画面中）活力充沛的年轻人，戴着帽子，嘴里叼着香烟；充满乡土气息的少女，仔细辫起来的头发，佩戴着镀金的首饰；最天真的婴儿……知识分子……以及年轻的诗人……但是即使在最糟糕的达盖尔法摄影作品里，也依旧能找到有趣的地方，那就是所有的作品都是毫无修饰的真实。”[14]

当然，达盖尔法肖像摄影作品里的人物表情呆板，一定程度也是因为摆拍的时间太长，而且拍摄对象的头部和双手都要被固定起来，然后才能拍摄。在这种情况下，要求拍摄对象表情自然不仅在技术上难以实现，而且当时还认为自然放松的状态不适合拍摄对象的着装，因为拍摄对象都可谓盛装前来拍照。更加毫无生气的无疑是死亡者的照片（图 48），为逝去的人拍摄肖

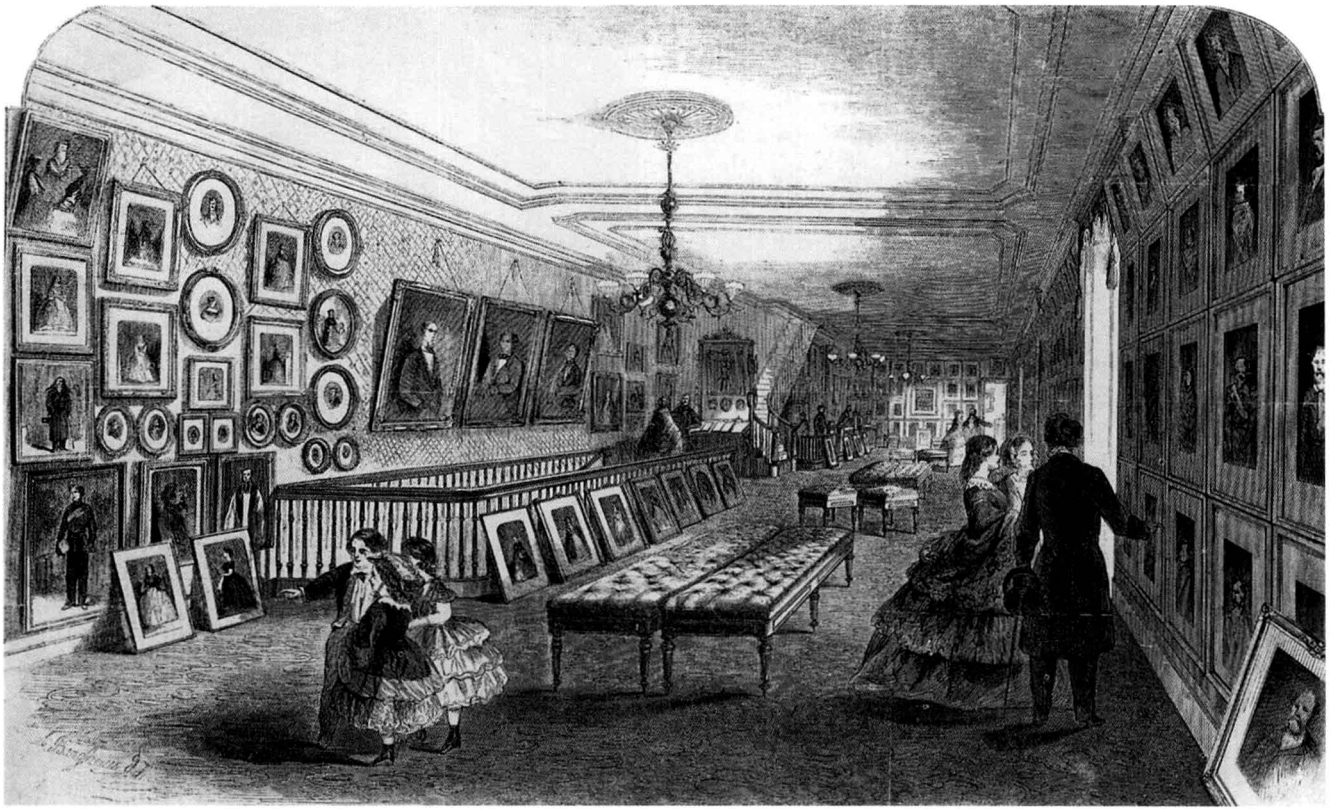


图 43：A. 贝豪斯（A. Berghaus）。《M. B. 布雷迪的新摄影画廊，百老汇和第十街交汇处，纽约州》（*M. B. Brady's New Photographic Gallery, Corner of Broadway and Tenth Street, New York*）。选自《弗兰克 • 莱斯利画报》，1861 年 1 月 5 日。雕版。美国国会图书馆，华盛顿，美国。



图 44：弗朗索瓦·达·阿维尼翁。《约翰·詹姆斯·奥杜邦》（*John James Audubon*），出自“杰出的美国人”，1850 年。石版画，基于布雷迪所拍摄的照片。印刷品收藏，纽约公共图书馆，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金，美国。

像往往是为了让失去亲人的人们留作纪念，他们相信“看到所爱的人的照片，就如同感觉到他们依旧存在于这个世界”。[15]尽管如此，这种拍摄逝者照片的“幽灵般地……如同墓碑”[16]的做法仅仅在美国盛行。理查德·鲁迪西尔（Richard Rudisill）在研究中指出，“达盖尔式摄影法的技师们打着记录时代、记录社会的旗号，当他们遇到美国人的时候，他们（摄影师）帮着美国人记录自身，让美国人认识到自身的重要性。”[17]

在美洲的其他地区，无论是北部还是南部，肖像摄影的发展同东欧非常类似。唯一的区别就是加拿大和拉丁美洲的首幅肖像摄影作品都出自流动的技师，他们来自美国或者欧洲，希望能在加拿大或者拉美地区将摄影做成生意。到 19 世纪 50 年代，加拿大和南美的很多大城市都已有了商业化运作的摄影工作室，尽管这些地区的城市生活略显土气，金属和纸基的肖像却被视作财富和地位的象征，也是民族意识的体现。

在前往加拿大的若干达盖尔法技师中，值得一提的是一名女性摄影师，她于 1841 年到达蒙特利尔，并用了一个月的时间在当地为人们拍照。其他女性摄影师的名字也开始出现在通告和报道中，尽管摄影涉及到难闻的化学制剂和复杂的操作过程，但并不能说明摄影是不适合女性的职业。安娜·阿特金斯（Anna Atkins）、茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆（Julia Margaret Cameron）、珍妮芙·伊丽莎白·迪斯德里（Geneviéve Elizabeth Disdéri）、克莱门蒂娜·哈瓦登女士（Lady Clementina Hawarden），约翰·第尔文·卢埃林夫人和康斯坦斯·塔尔博特这批欧洲的女性摄影师，以及美国的玛丽·安·米德（Mary Ann Meade），她们是早期若干女性摄影师中较为知名的。她们中部分人是因为家族成员中有人从事摄影相关工作而开始学习摄影，有的则完全靠自己的努力。女性也积极参与到达盖尔式摄影法和纸基照片的流水线作业中；随后她们被诸如伊斯曼和卢米埃尔（Lumière）兄弟旗下生产摄影器材的一类公司所雇用。

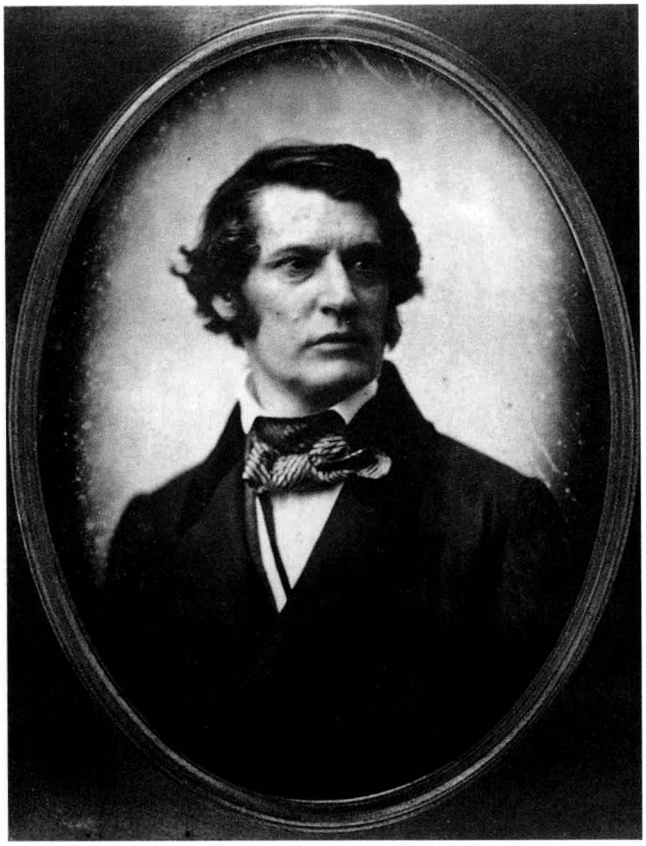


图 45：艾伯特·桑兹·索思沃思和乔赛亚·霍斯。《查尔斯·萨姆纳的肖像》（*Charles Sumner*），1856 年。达盖尔式摄影法。波士顿人协会，波士顿，美国。



图 46: 艾伯特•桑兹•索思沃思和乔赛亚•霍斯。《不知名的女士》（*Unknown Lady*）。环形达盖尔式摄影法。波士顿美术馆，波士顿，美国；由爱德华•索思沃思•霍斯捐赠，以纪念其父亲乔赛亚·霍斯。



图 47: 托马斯·伊斯特利。《印第安人酋长》（*Keokuk, Sauk Chief*），1847 年。原达盖尔法底版现代银盐输出工艺。密苏里历史学会，国家人类学档案，史密森学会，华盛顿，美国。

纸基肖像：卡罗式摄影法

卡罗式摄影法（calotype）在商业规模上远不及达盖尔式摄影法流行和成功。1840 年 10 月，通过尝试拍摄妻子的近照，塔尔博特首次成功地拍摄了人物肖像。在这些照片中，如果想要将人物面部的四分之三清晰地呈现在画面中，需要至少 30 秒的曝光时间（图 50）。塔尔博特相信纸基肖像在商业上也能同达盖尔式摄影法一样取得成功，他同一位名叫亨利·科伦（Henry Collen）的肖像画家合作制作卡罗法肖像。但是最后呈现的作品，包括一幅维多利亚女王和公主的合影，画面非常模糊，需要做大量的后期修图工作，由画家科伦来完成。无论是科伦，还是塔尔博特的下一任合作伙伴克劳德特，都无法让大众信服可以多次复制的纸基肖像结合其特有的明暗效果，要优于达盖尔法肖像摄影。因此，在英格兰，商业化的纸基肖像直到玻璃负片时代才出现。

在苏格兰，纸基肖像的发展则呈现出不一样的局面，这一点在本书的第一章也探讨过。塔尔博特的合伙人大卫·布鲁斯特爵士将卡罗式摄影法技术介绍给了大卫·奥克塔维厄斯·希尔与罗伯特·亚当森（见“人物小传”）。1843 年，为了纪念苏格兰教会从英格兰教会脱离，他们二人需要在一幅绘画作品中绘制 400 人的肖像，并因此对摄影术产生了浓厚的兴趣，甚



图 48: 佚名摄影师（美国人）。《死亡的孩子》（*Dead Child*），约 1850 年。达盖尔式摄影法。理查德·鲁迪西尔圣达菲，新墨西哥州，美国。



图 49: 亨利·科伦。《维多利亚女王和她的女儿》（*Queen Victoria with Her Daughter, Victoria, Princess Royal*），1844—1845 年。卡罗式摄影法。皇家图书馆，温莎城堡。经伊丽莎白二世女王授权许可复制。

至为很多与宗教信仰无关的人制作了大量的肖像，从而意识到卡罗式摄影法的优势在于“画面更加自然（虽不完美）……而不是那种超乎自然的完美状态”。[18] 希尔和亚当森使用质地相对粗糙的纸张作为底片，拍摄制作出了明暗效果丰富的照片，这些摄影作品被认为同画家约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）和伦勃朗（Rembrandt）的绘画作品风格相似。

众多的拍摄对象大多只需要等待 1—2 分钟的曝光时间，拍摄地点在位于爱丁堡的户外临时影棚，周围摆上简单的家具，让背景看起来像在室内；或者在拍摄对象自己的居所，包括艺术家、知识分子、苏格兰上流社会的绅士，以及纽黑文附近村庄的渔民。图 51 中简单的姿势，戏剧性但又不夸张的光线，都突出了拍摄对象詹姆斯·林顿（James Linton）作为一个渔民所透出的力量感。另一幅名为《宾尼小姐们和蒙罗小姐》（图 52）的作品中，画面中人物的表情、柔和的光线，以及三名女性优美的站姿，都透露出维多利亚时期受过良好教养的女性所特有的文雅气质。希尔和亚当森的这些作品唤起了人们对画家丹尼尔·马克利斯（Daniel McClise）和阿尔弗雷德·沙隆（Alfred Chalons）作品中近乎完美的表现手法的记忆，二人的绘画作品刊登在《佳人图集》（*Book of Beauty*）一书中，流行一时。不过，因为相机展现了绘画所不能及的特质，所以照片有着新的表现维度。

在法国和英国的艺术界和文学界，这些作品被认为是肖像摄影作品的典范，因为在通过人物位置、姿势安排以及画面氛围来呈现人物性格方面，它们继承了传统的艺术理念。在 19 世纪 50 年代，英国的一群摄影师，包括威廉· 柯利（William Collie）、路易·德西雷·布兰夸特 - 埃夫拉尔、查尔斯·雨果（Charles Hugo）、古斯塔夫·勒·格雷、查尔斯· 尼格尔（Charles Negre）以及维克托·雷尼奥（Victor Regnault），都有着类似的经历，他们为自己、家庭成员或者朋友制作卡罗法肖像，更加强调光线和色调，而忽略掉过分修饰的画面细节。



图 50：威廉·亨利·福克斯·塔尔博特。《康斯坦斯·塔尔博特的肖像》（*Constance Talbot's Portrait*），1840 年 10 月 10 日。卡罗式摄影法。皇家摄影协会，巴斯，英国。

纸基肖像：火棉胶湿版工艺和蛋白工艺

对于商业化肖像摄影，弗雷德里克·斯科特·阿彻发明的火棉胶湿版工艺最初看来似乎解决了以往肖像摄影中存在的所有问题。玻璃底版既保证了清晰的画面，也实现了一张底片输出多张照片，麻烦而笨拙的化学处理流程也被简化了。火棉胶湿版工艺开启了肖像摄影商业化的新时代，很多摄影师尝试利用多种手段吸引人们前去拍照，其中不乏专业的摄影工作室；肖像被印在陶瓷制品、纺织品，以及一些不常见的材料和纸张上，或者镶嵌在珠宝饰品、照相雕塑品中，最流行而最具创意的做法就是名片格式照片（carte-de-visite）。

但是在公众普遍接受纸基肖像摄影的若干年前，摄影师采用了折中的办法，那就是使用火棉胶湿版玻璃作为底片，成本较达盖尔式摄影法要低。塔尔博特和阿彻意识到，可以通过将漂白的或曝光不足的玻璃底版放置在不透明的材质（如纸张或纺织品）或者清漆上，来制作正片（图 53）。1854 年，美国人詹姆斯·安布罗斯·卡廷（James Ambrose Cutting）为该技术申请了专利。这种技术在美国被称为安布罗式摄影法（Ambrotype），在英国则被称为火棉胶湿版正片，这样制作的玻璃底版照片同达盖尔式摄影法的照片大小一样，成像后的处理过程也类似，都是手工上色，装裱在玻璃片上后，再装进细长的相框内。由于文化相对落后，日本摄影师直到 20 世纪初才开始使用火棉胶湿版工艺，而此时该项技术在欧洲和美国几乎已经过时。在日本，肖像照片被装裱在泡桐木制作成的相框内，

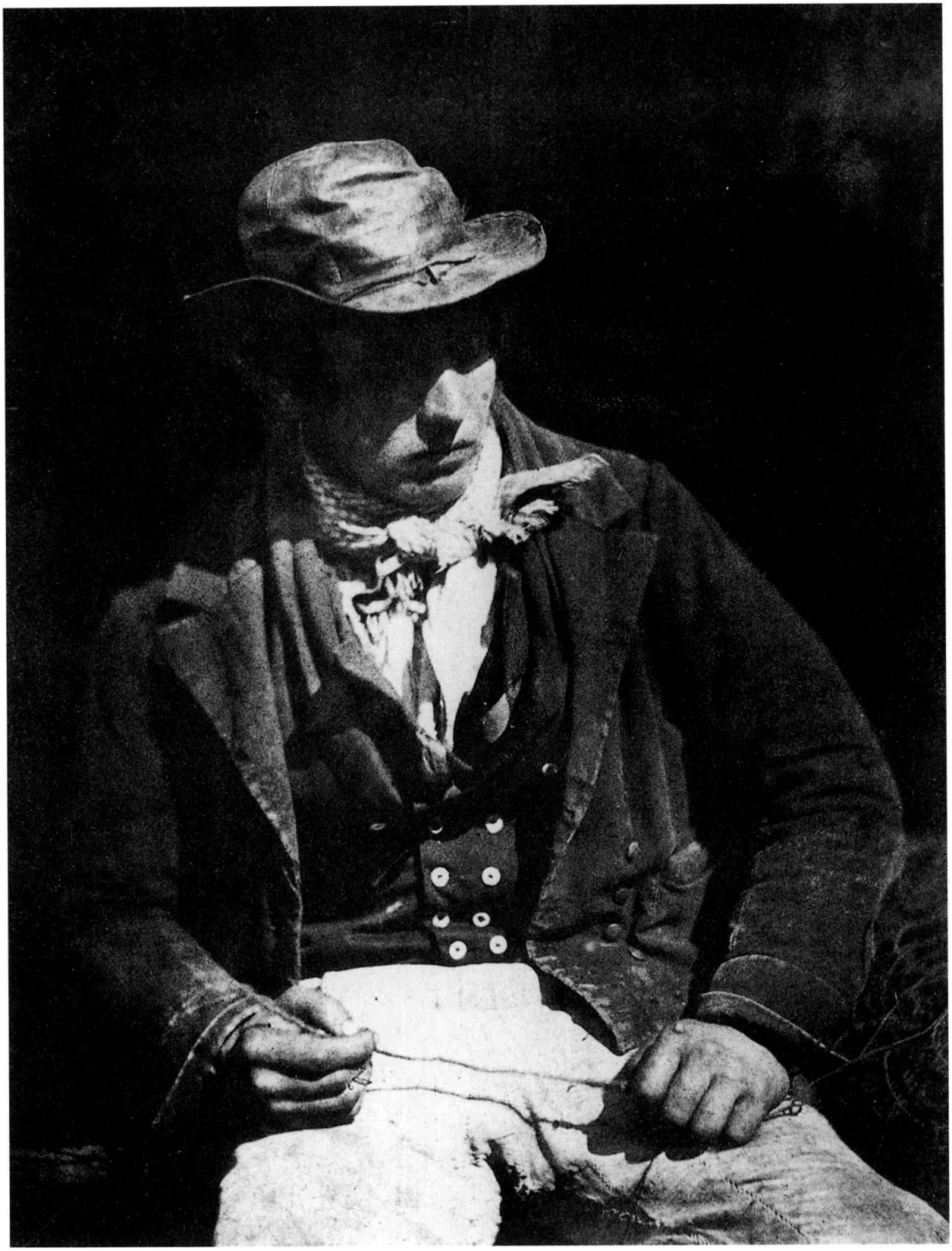


图 51：大卫·奥克塔维厄斯·希尔与罗伯特·亚当森。《詹姆斯·林顿的肖像》（*Portrait of James Linton*），约 1846 年。苏格兰国家肖像画廊，爱丁堡，苏格兰。



图 52：大卫·奥克塔维厄斯·希尔与罗伯特·亚当森。《宾尼小姐们和蒙罗小姐》（*The Misses Binny and Miss Monro*），约 1845 年。卡罗式摄影法。纽约大都会博物馆，纽约。哈里斯布里斯班切尼基金会，1939 年，美国。

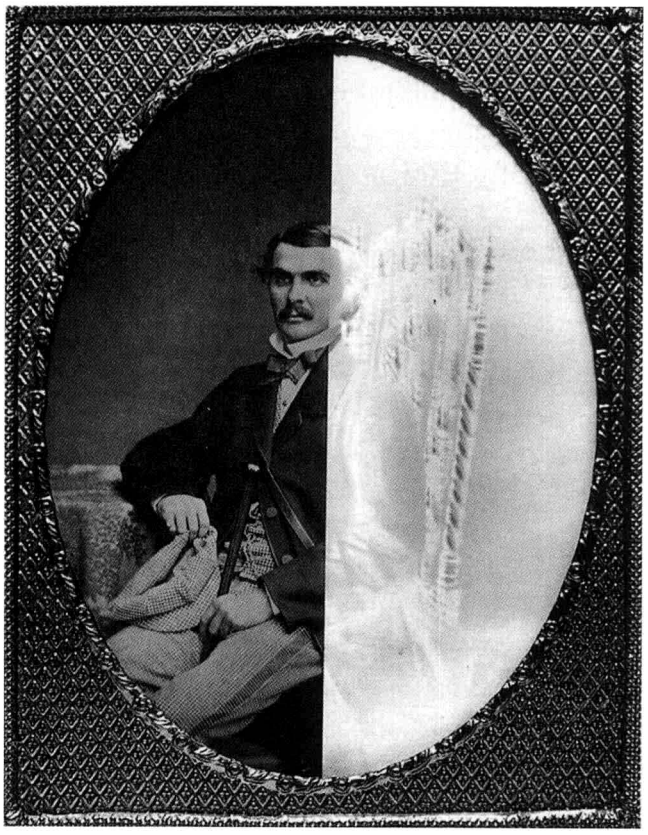


图 53: 佚名摄影师（美国）。《无题肖像》（*Untitled Portrait*），约 1858 年。安布罗式摄影法，为了展示正、负片对比效果，而刻意移除了部分底衬。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

用于个人收藏，而不是销售给外来的游客。

19 世纪 50 年代中期，火棉胶湿版工艺开始在欧洲逐渐取代金属底版肖像（美国还没有），相框的生产迅速膨胀起来。最早的达盖尔法摄影作品被装在纸制或者木制的盒子里面，盒子表面有浮雕花纹的纸或皮革作为装饰，边框在欧洲多用丝绸，在美国则多使用天鹅绒。当时的摄影作品还没有被装裱在小金盒、胸针以及表壳中。1854 年，“一致化的”相框开始出现。这种相框最早在美国被生产出来，材料为锯末和漆的混合物。美国早期生产的这种热后可塑性材料被出口到世界各地，最后出现了大约 800 种不同的模型和设计。

锡版摄影法（tintype）尽管在技术上与安布罗式摄影法很类似，但其成本更低。1856 年，美国俄亥俄州凯尼恩学院的一名教授申请了锡版摄影法的专利。[19] 同达盖尔式摄影法一样，锡版摄影法也是使用表面光滑的金属底版（使用铁版而不是镀银的铜版），在金属底版上涂上黑色的油漆和感光胶棉。锡版摄影法的摄影作品色调发灰，没有达盖尔法摄影作品表面所具有的光泽度；锡版摄影法的作品重量较轻，价格也相对便宜，便于满足旅行者和美国内战期间士兵拍照的需求。很多士兵的照片都是在驻扎的营地拍摄的，摄影师就带着轻便的设备和简易的暗箱，搭乘马车跟着部队转战。

在涂有感光胶棉材料的玻璃版上制作负片，然后在涂有蛋清感光材料的相纸上显影，火棉胶湿版工艺和蛋白工艺的结合让商业化肖像摄影的规模得到前所未有的壮大，尽管这样制作出来的摄影作品还是可能会褪色。从 19 世纪 50 年代至 80 年代，世界上主要大城市的摄影工作室都投资改善室内装修，让整个氛围更加考究和独特，从而吸引消费者花更多的钱来拍照。随着人们对服装、摆拍的姿势和道具越来越狂热，肖像摄影应该传递人物内在特质的理念变得次要了。一时之间，肖像摄影似乎只是用来记录一下人的面孔和身体，当时的肖像摄影甚至可以用“无趣、死板、毫无感情、不吉祥”[20] 这样的词汇来形容。

对姿势、灯光、道具和背景陈设的娴熟掌握和处理，在欧洲很多摄影师的作品中得到体现，其中部分摄影师一时之间成为大家争相模仿的对象，包括弗朗茨·汉夫施滕格尔（Franz Hanfstaengl）、安托万·塞缪尔·亚当－萨洛蒙（Antoine Samuel Adam-Salomon）、卡米尔·西尔维（Camille Silvy）等。弗朗茨·汉夫施滕格尔当时已经是知名的石版画艺术家，他于 1853 年在慕尼黑开设了摄影工作室，凭借优雅的姿势、讲究的用光，以及蛋白工艺显影的作品所具有的细腻和丰富，汉夫施滕格尔很快在业界获得广泛认可，《男人和帽子》就是他的代表作（图 54）。1855 年，汉夫施滕格尔早期的作品在巴黎的“环球博览会”上展出，这些作品被认为对底片做了过多的修饰，但是人们相信这次作品激发了亚当－萨洛蒙的灵感，让他决心从雕塑家转型成为摄影师。在摄影的时候，亚当－萨洛蒙偏好让拍摄对象摆出古典雕塑作品中人物的姿势，他还喜欢使用奢华的纺织品和道具，这些都极大地满足了崇尚实物主义的新兴中产阶级的喜好。他的作品由于有太重的使用修饰刷的痕迹，引起争议，在他为女儿所拍摄的一幅肖像中，由于整个画面背景色调很亮，修饰痕迹就显得更加明显（图 55）。

除了显示出拍摄对象的身份，道具和拍摄姿势还在一定程度上成为了解人物性格的线索，从而让画面在视觉上和心理上都显得更加丰富。摄影师路易·皮尔森（Louis Pierson）[21] 是巴黎梅耶（Mayer）兄弟和皮尔森摄影工作室的合伙人，他为卡斯蒂格利纳（Castiglione）伯爵夫人所拍摄的肖像中（图 56），



图 54: 弗朗茨•汉夫施滕格尔。《男人和帽子》(*Man with Hat*)，1857 年。盐印法。爱克发—吉伐摄影博物馆，科隆，德国。



图 55: 安托万•塞缪尔•亚当 - 萨洛蒙。《女孩的肖像》(*Portrait of a Girl*)，约 1862 年。蛋白印相工艺。丹尼尔•沃尔夫，纽约州，美国。

伯爵夫人手持一面椭圆形相框遮住眼睛，披肩比较袒露；作为拿破仑三世的情妇（也有谣传称她是意大利间谍），这些道具和服饰都充满了挑逗意味。奥斯卡•古斯塔夫•雷兰德(Oscar Gustav Rejlander)所拍摄的《爱丽丝漫游奇境》(*Alice in Wonderland*)的作者刘易斯•卡罗尔（Lewis Caroll，图 57）的肖像中，他手持镜头和一块抛光的布，表情和举止都透露出他应有的得体。这只是雷兰德若干肖像摄影作品之一，他经常为身边的朋友、女性同事、他本人和儿童拍照，他的儿童肖像摄影作品比较有名（图 266）。

随着肖像摄影逐渐取代肖像绘画，人们对手工肖像作品的审美观也受到摄影作品的影响。从早期达盖尔式摄影法到后来的火棉胶湿版工艺，相关的摄影手册指导人们该如何穿衣，如何搭配色彩，以便克服达盖尔式摄影法所用底版和玻璃底版感光速度不高的缺陷，也包括指导人们在拍照的时候应该采用的姿势。由于当时人们依旧觉得手工制作的肖像绘画要优于肖像摄影，因此摄影作品在输出的时候往往会使用水彩颜料、油画颜料或者蜡笔来上色，但是不会完全掩盖住摄影作品的痕迹，维也纳的伏格尔（T. Z. Vogel）和 C. 理查德（C. Reichardt）摄影工作室所拍摄的作品就是典型的代表作（图 332）。

同时，专业的肖像画师意识到公众对于肖像反映人物面貌精确度的要求，也认识到摄影作品会是他们创作的得力工具，因此他们不仅模仿摄影作品绘画，甚至直接在摄影作品上进行创作。早在 1853 年，技术手段已经可以将玻璃正片投影到油画帆布上。随后不久，一系列不同版本的太阳投影放大器开始出现，包括美国巴尔的摩的艺术系教授大卫•伍德瓦德（David Woodward）1857 年注册专利的投影放大器。这些投影仪都可以将摄影作品放大之后投影到绘画帆布或者感光纸上。当对底片预冲之后，照片表面完全可以通过绘画工艺来处理，比如亚历山大•弗朗索瓦（Alexander François）所绘制的林肯肖像，后来 X 光照射发现这幅真人大小的林肯肖像就是在摄影作品上进行的后期绘制（图 58）。这种操作方法在 19 世纪的后半期很常见，人们不会觉得这有不妥之处，因为当时艺术家们都认为摄影不过是绘画创作过程中的辅助工具。尽管这种照片打底的绘画作品很少被认可，但由于画家和公众希望肖像作品逼真，同时又希望摄影作品更具有艺术性，最后导致了这种绘画和摄影结合体的出现。



图 56：路易·皮尔森。《卡斯蒂格利纳伯爵夫人》（*Countess Castiglione*），约 1860 年。蛋白印相工艺（之前认为是阿道夫·布朗的功劳）。大都会博物馆，纽约州，美国；大卫·亨特·麦克艾尔宾基金，1947 年。

名片格式肖像和名人肖像

火棉胶湿版工艺实现了一张底片冲印出多张照片的愿望，那么口袋大小规格的纸基肖像作品的出现则只是时间而非技术问题。在欧洲和美国，很多摄影师都积极地给出自己的建议和方法，其中包括用肖像卡片代替传统的联络卡（这种卡片上有联系人的姓名和地址，中产阶级和上流社会通常用这种方式介绍自己），或者在执照、护照、入场券和其他具有社交功能的文件上贴照片。肖像和风光摄影师安德烈·阿道夫·迪斯德里（André Adolphe Disdéri）一直积极致力于改善摄影技术流程和建立摄影审美标准，1854 年他为名片格式肖像申请了专利。这种照片形式的规格为 3½ 英寸 ×2½ 英寸，被装裱在一张比照片稍大的卡片上。在拍摄过程中，对同一个场景进行 8 次曝光，使用特制的可转动底版装置，相机装有 4 只镜头和 1 个横纵的隔膜。人物的全身像以更放松、自然的姿势出现在画面中，拍摄时并不要求每个姿势都一模一样，我们在迪斯德里的一幅尚未经过裁剪加工的名片格式肖像作品中就能看到拍摄对象的姿势是有所变化的（图 59）。



图 57：奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德。《刘易斯·卡罗尔（原名查尔斯·L. 道格森）》（*Lewis Carroll [Rev. Charles L. Dougson]*），1863 年 3 月 28 日。蛋白印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

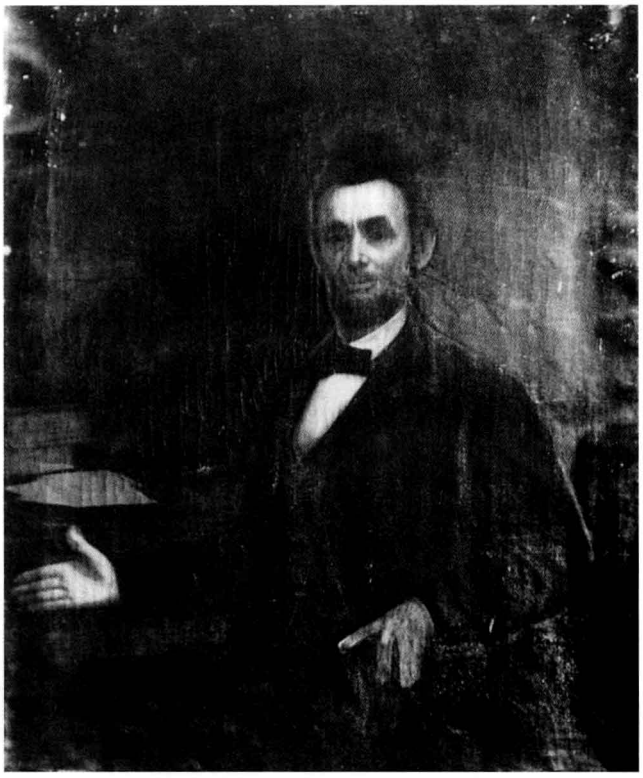


图 58：亚历山大·弗朗索瓦。《亚伯拉罕·林肯》（*Abraham Lincoln*）。拍摄日期不详。帆布油画作品。乔治·R. 雷因哈特（George R. Rinhart）收藏。

1859 年之后，名片格式肖像空前流行，其原因至今也不完全清楚，但大致可以归结为在接下来的 10 年里，这种低成本的拍摄方式很大程度上抓住了公众的想象力，就如同对立体绘画那样。各地的肖像工作室，无论在大城市，还是在农村，拍摄了数以百万计的全身和半身肖像，拍摄对象包括工人、农民、商人以及中产阶级和贵族。名片格式肖像摄影作品可以便宜出售，因为照片在输出后，只需要雇用廉价的劳动力来进行裁剪和装裱，工作室的商标或 Logo 会出现在照片正下方的某个角落，或者在照片的背面。通常，照片中会使用一些装饰性的文字和插画，也便于人们意识到作品是摄影和绘画的混合。背景依旧是绘制出来的花园场景、栏杆、帷幔垂饰物或家具，但是拍摄对象也会

站在没有装饰的墙壁前，或者把背景抠掉后绘制小花边来装饰，这两种情况也比较常见。成年人拍照的时候，通常会使用一些道具，包括他们工作中使用的工具，能反映他们职业的物件，或者代表其身份的徽章；儿童使用玩具；女性则更注重服饰和发型。尽管如此，除了人物姿势更加自然随意，能给画面带来一些新鲜感外，名片格式肖像在通过姿势和光线来揭示人物性格方面，并没有带来太多惊喜和想象空间。

随着名片格式肖像摄影的流行，很多以著名的艺术作品、广为人知的纪念碑、名人肖像和打扮时髦的妇女为主题的名片格式摄影作品在市场上涌现，但是这些作品多为盗版或者翻拍，未经版权授权。名人肖像在市场上的广泛流行，已经超越了它仅仅是被用来记录曾经美好时光的意义，这一现象说明早在19世纪60年代，摄影作品已经开始对名人的职业生涯产生影响。珍妮·林德（Jenny Lind）和罗拉·蒙黛丝（Lola Montez）二人在当时并非才华横溢的艺人，但是通过名片格式肖像的宣传，二人在美国一时声名鹊起。林肯获得总统竞选的胜利，据说在一定程度上也有布雷迪为他拍摄的名片格式肖像带来的宣传效应。法国和英国的王室都许可王室成员的名片格式肖像在市场销售，在阿尔贝亲王逝世后，他和维多利亚女王的合影



图59：安德烈·阿道夫·迪斯德里。《不知名妇女的肖像》（*Portrait of an Unidentified Woman*），约1860—1865年。未经剪裁的蛋白印相工艺名片格式照片。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

售出了 70000 多幅。名片格式摄影作品也取代了石版画和雕版画，这两种形式一度被广泛用来推广女性肖像和时髦穿着。西尔维（Silvy），一位具有艺术品位的法国摄影师，1859 年在他装修豪华的伦敦住所开设了摄影工作室，主要为上流社会的客户拍照。他擅长请拍摄对象坐在若干面镜子前面，这样拍摄出来的照片，柔和的光线不仅仅从前后两侧突出了服饰和发型，还让人感觉画面笼罩在一种奢华的氛围中。

名片格式肖像被人们广泛收藏和交换，很多装饰华丽的相册和相框被生产出来，以满足人们对这种花哨东西的追求。这一收藏热甚至得到了维多利亚女王的提倡，她本人收藏了 100 多幅欧洲王室成员和名人的名片格式肖像。英国王室非常热衷于摄影，不仅雇用摄影师为他们拍摄大量照片，还购买了大量风光摄影作品，将摄影作品作为国礼赠送，支持摄影探险，也是摄影协会的赞助人。除此之外，英国王室还在温莎城堡专门设立了摄影暗房，供王室使用。总的来说，法国和英国的贵族都很支持摄影，因为摄影在很大程度上代表了化学技术的领先水平，也是国家繁荣的标志，同时摄影作品比较容易理解，画面的逼真符合中产阶级和皇室共同的品位。

19 世纪 60 年代，肖像摄影工作室开始在一张相纸上组合个人的多幅肖像。通过拍摄名片格式肖像上人物的头和部分躯干，然后拼贴在一起，这些合成作品

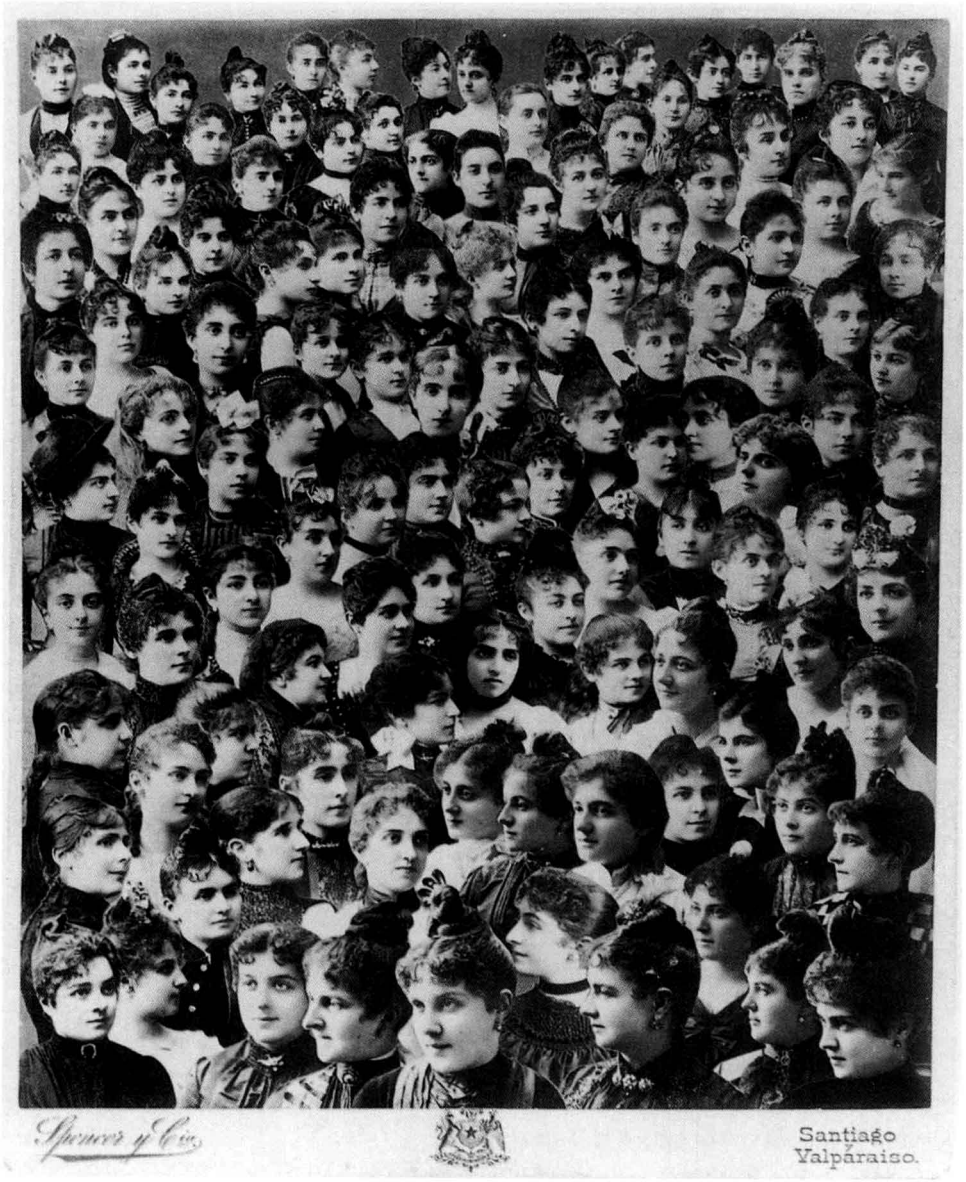


图 60：斯宾塞（Spencer Y Cia）。《智利的女士们》（*Chilean Ladies*），拍摄日期不详。蛋白印相工艺。尼库格摄影画廊，纽约州，美国。



图 61：佚名摄影师（美国）。《包括历届总统在内的 70 位美国名人肖像》（*Seventy Celebrated Americans Including All the Presidents*），约 1865 年。蛋白印相工艺。费城图书馆公司，美国。

很少关注画面上影像之间大小和光线的和谐程度，也不关注画面中头像和头像之间的空间。这种拼贴作品的设计目的在于广告宣传，让更多人熟悉某个摄影工作室的大量作品。图 60 就是个例子，出自于智利的瓦尔帕莱索和圣地亚哥的摄影工作室。这种形式通常被用来制作政治人物或者演艺界人物的肖像，成品被当作纪念品赠送或者销售。

在欧洲，另一种商业肖像摄影的尝试叫作摄影雕塑（photosculpture），但远没有名片格式肖像流行。1860 年，法国摄影师弗朗索瓦·威廉姆（François Willême）发明了这种工艺，这种三维的影像由当时的一家公司制作，该公司在英国的分公司雇用了极具远见的克劳德特担任艺术总监。

实际拍摄的时候，需要一间很大的影棚，使用 24 台相机将拍摄对象环绕，同步曝光进行拍摄。这样得到的 24 张底片以幻灯片的形式放在一起，进行投影，然后使用比例绘图器在黏土上绘制，理论上来说，这样为制作精准的雕塑作品开了个好头。尽管受到了皇室的支持，这个小发明也曾一度被人们认为代表了一个新时代的来临，但摄影雕塑的生命还是很短暂。

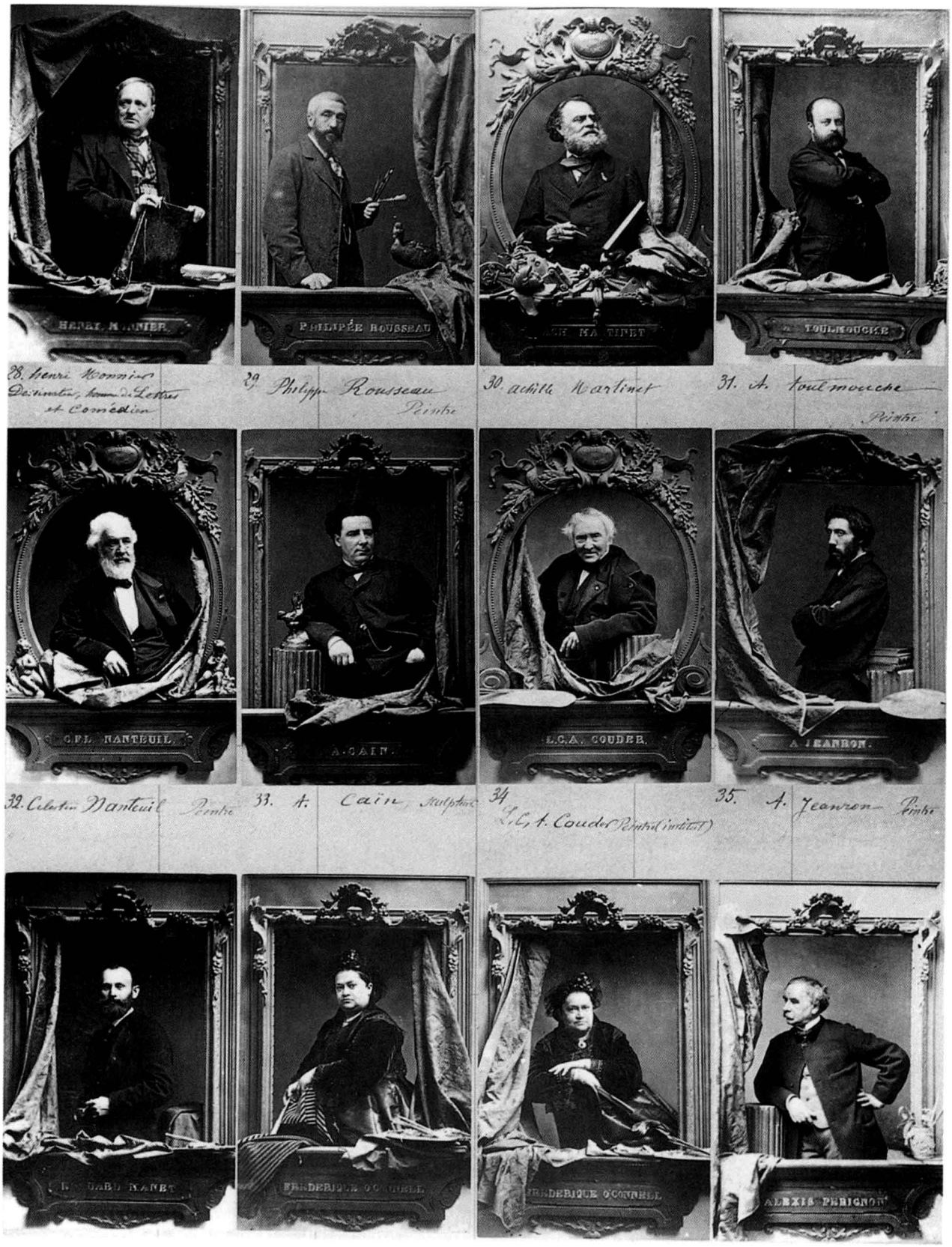


图 62：阿道夫 • 让 • 弗朗索瓦 • 马林 • 达乐蒙。《当代艺术家画廊》（*Galerie des artistes comtemporaines*），约 1866 年。蛋白印相工艺。藏于当代艺术画廊，法国国家图书馆，巴黎，法国。



图 63：罗伊特林根工作室。《爱芬小姐》（*Mlle. Elven*），1883 年。蛋白或银盐工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。



图 64：保罗·纳达尔。《莉莉·兰特里》（*Lillie Langtry*），拍摄日期不详。银盐工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。

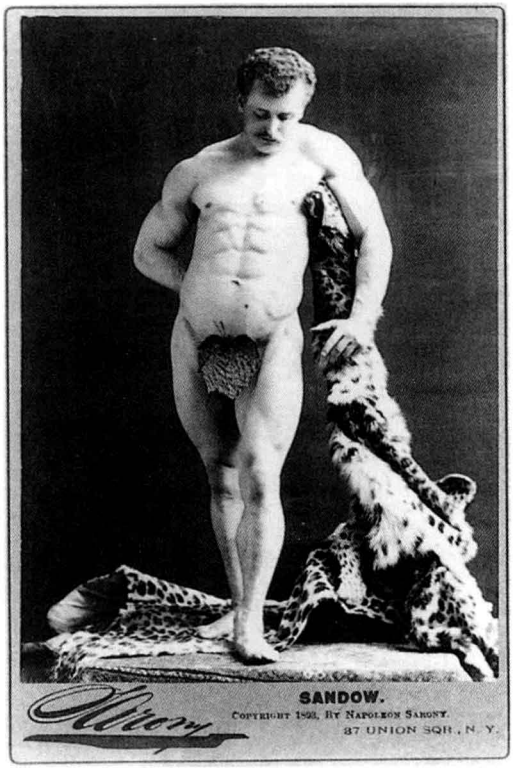
除了名片格式肖像外，在 19 世纪 60 年代也一度流行过其他形式和规格的纸基肖像。由于本书第一章提到的蛋白工艺的缺陷始终没有得到彻底解决，西欧和美国的摄影师和出版商制作发行的名人肖像作品（多见于画廊和画册中），更偏向使用常常被认为持久性最强的碳素工艺。其中，有名的代表作品包括汉夫施滕格尔的《当代人物相册》（*Album der Zeitgnossen*），包含了大量德国科学家、作家和艺术家的肖像；英国的《肖像摄影画廊》（*Gallery of Photographic Portraits*），由约瑟夫·约翰·艾略特（Joseph John Elliott）和克拉伦斯·埃德蒙·弗莱（Clarence Edmund Fry）合伙的肖像摄影工作室负责制作，但是他们的作品也遭到了部分政治家的否定，觉得肖像过于真实；另外还有 1859 年在巴黎由皮埃尔·博蒂特（Pierre Petit）开始发行的《当代画廊》（*Gallerie des contemporaines*）。《当代画廊》奠定了后来一系列法国肖像摄影集的基础，其中包括 1876 年至 1884 年期间古皮尔公司陆续出版的《当代作家和艺术家肖像画廊》（*Galerie contemporaine, litteraire, artistique*），集合了当时主要的肖像摄影师的作品。同当时大多数摄影工作室的肖像比起来，这部分作品不注重华丽的装饰和时髦的服装，而更加关注人物的面相，试图通过人物的表情和姿势，来展示法国当代文豪和艺术大家的精神风范，例如伊特恩·卡加（Etienne Carjat）所拍摄的维克多·雨果（Victor Hugo）的肖像（图 94）。其他类似的出版物则更注重装饰，例如阿道夫·让·弗朗索瓦·马林·达乐蒙（Adolphe Jean François Marin Dallemagne）于 1866 年推出的《当代艺术家画廊》（图 62），一共有 50 幅艺术家的肖像，置于错视画画框之中，让人联想到巴洛克绘画风格。

火棉胶湿版工艺盛行的时代，在法国知识分子、作家和艺术圈中最有名的摄影师是加斯帕尔·费利克斯·图尔纳雄（Gaspard Felix Tournachon），他的另外一个名字——纳达尔更加广为人知（见“人物小传”）。他对肖像摄影的追求，用他自己的话来说就是：“一旦面对拍摄对象，你就与之产生了联系，马上获



图 65：纳达尔。《莎拉 • 伯恩哈特》（*Sarah Bernhardt*），1865 年。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。





（左图）图66: 拿破仑•沙勒尼。《莎拉•伯恩哈特》，约1880年。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

（右图）图67: 拿破仑•沙勒尼。《尤金•山道和豹皮（模仿的是赫拉克勒斯的姿势）》（*Eugene Sandow with a Leopard Skin [Posing as the Farnese Hercules]*），约1893年。蛋白印相工艺。哈佛剧院馆藏，剑桥，马萨诸塞州，美国。

得一种全面的了解，引导你掌握其性格、理想和特征，并能够捕捉下来……这样你就会有一幅真实可信、引起共鸣的亲切的肖像了。”[22] 例如1865年纳达尔拍摄的年轻的莎拉•伯恩哈特（图65）就是典型的代表作，体现了纳达尔娴熟地利用巴洛克风格的帷幔、被截断的古典圆柱、戏剧化的发型和妆容，这些元素在一起，恰到好处地传递了人物的状态——一名刚开始取得成功的年轻女演员兼具的戏剧风格和纤弱气质。法国艺术评价家菲利普•柏提（Philippe Burty）在评论1859年纳达尔在法国摄影中心展出的作品时，写道：“他（纳达尔）的肖像作品，无论从哪个角度来说，都具有艺术价值。”他还补充道，“如果摄影作品不算完全意义上的艺术品，摄影师却有权利成为艺术家。”[23] 纳达尔后期的作品包括很多水平一般的演艺人员和穿着时髦的女性。在19世纪80年代后期，当纳达尔的儿子保罗•纳达尔（Paul Nadar）接手工作室的时候，迎合中产阶级对花哨的肖像摄影的追求似乎已经成了一种风尚。保罗•纳达尔为皇室成员莉莉•兰特里所拍摄的肖像，风格上与同时代的专业时尚摄影师查尔斯和艾米丽•罗伊特林根（Charles and Émile Reutlinger）的作品类似（图63），开始转向通过迷人的姿势、平淡无奇的表情和优雅考究的服饰来传递一种魅惑的气氛。

当火棉胶湿版和蛋白工艺开始在美国取代达盖尔式摄影法和安布罗式摄影法的时候，美国内战爆发了。受战争影响，对于很多摄影师来说，肖像摄影的地位退居其次了。当布雷迪于1858年在波士顿开办摄影工作室的时候，他的目标客户是聚集在波士顿的政客；内战爆发后，他的关注点开始转向战争报道（本书第四章讨论），但肖像摄影并非完全停滞，还在继续。此时，很多政治人物，包括林肯及其家人、内阁成员和军队将领，开始雇用一些知名的摄影师拍照，其中包括亚历山大•加德纳（Alexander Gardner），他曾是布雷迪画廊的经理，在1865年4月，他为林肯总统拍摄了生前的最后一张肖像（图68），随后不久，林肯总统遇刺身亡。[24]

内战结束后，除了名片格式肖像和单元尺寸的照片（约4英寸×5½英寸，通常裱贴在一张比照片稍大的卡片上），其他一些稍大的照片格式也被推向市场，诸如方形照片、卧室肖像、皇家版式，用来满足新兴富有中产阶级的需求。大城市时髦的摄影工作室，包括纽约的弗雷德里克斯（Fredricks）工作室、格尼工作室、福克和库尔茨工作室，费城的古特昆斯特工作室，巴尔的摩的巴克拉奇工作室，在拍摄姿势、装饰、用光和后期处理各个方面成为了摄影领域的先驱。

跟欧洲一样，美国也有对戏剧和娱乐人物照片的需求，拿破仑•沙勒尼（Napoleon Sarony）和他的竞争对手荷赛•莫拉（José Mora）的工作室基本满足了

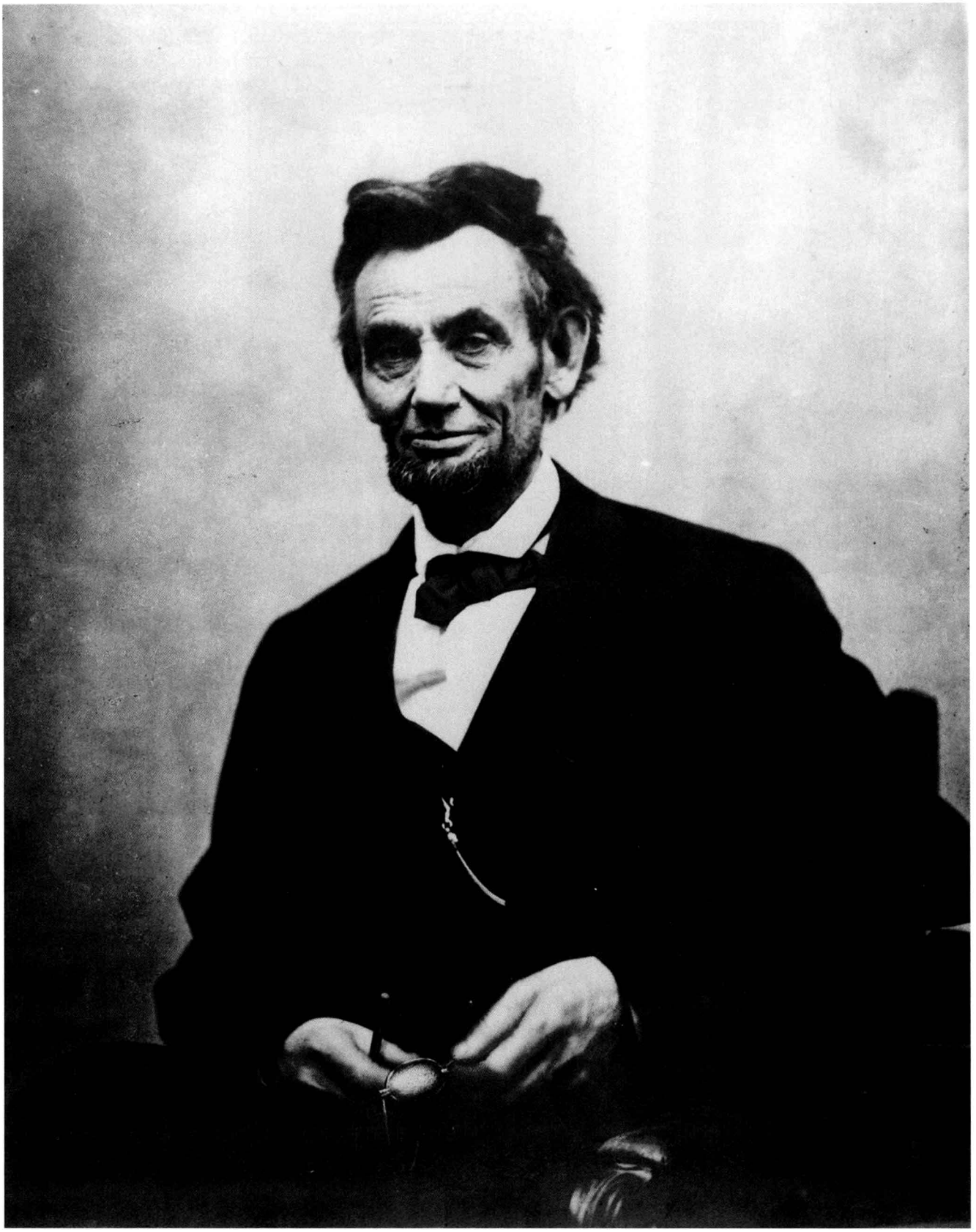


图 68: 亚历山大 • 加德纳。《亚伯拉罕 • 林肯》(*Abraham Lincoln*),1865 年 4 月。蛋白印相工艺。美国国会图书馆,华盛顿,美国。



图 69：海因里希·滕尼斯。《四个年轻的铁匠》（*Four Young Blacksmiths*），约 1881 年。现代银盐工艺。亚历山大·阿兰德（Alexander Alland）前收藏品，北塞勒姆，纽约州，美国。



图 70：阿维特·舒伯特。《阿米莉亚·舒伯特》（*Amelia Szubert*），约 1875 年。蛋白印相。康拉德·波勒施收藏，克拉科夫；国际摄影中心，纽约州，美国。

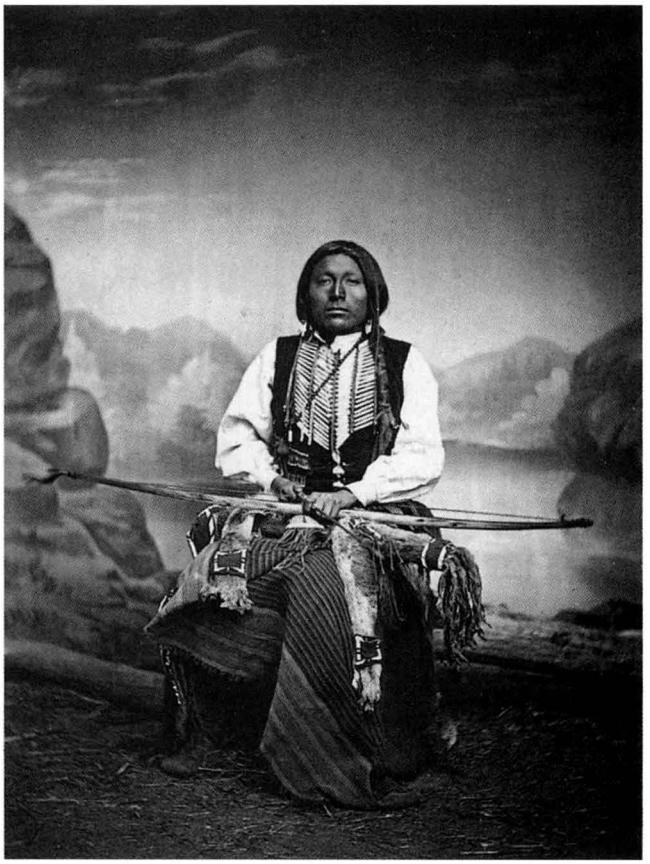


图 71：威尔·索尔。《穿战袍的勇士》（*Brave in War Dress*），约 1868 年。蛋白印相。西方历史收藏部，洛杉矶自然历史博物馆，洛杉矶，美国。

这块市场的需求。内战爆发之前，沙勒尼就已经是知名的石版画画家，他为名人拍摄了 40000 多张照片，其中很多人付给了他不菲的费用。他为莎拉·伯恩哈特和尤金·山道（Eugene Sandow，图 67）所拍摄的肖像，画面中的装饰中规中矩，使用了大量陈旧的道具，很多人描述他的影棚为“凌乱的地板上……有卖不掉的玩偶、破烂的帷幔和廉价的鳄鱼皮。”[25]

在 19 世纪的后 40 年里，肖像摄影在欧洲工业化进程慢的国家扩张更快，在世界上其他的地方，包括澳大利亚、印度、中国、日本、墨西哥和南美各国，肖像摄影也快速发展。由于商业肖像摄影工作室服务于各个阶层的客户，他们大量的作品不仅仅记录了人物的面相，也揭示了社会和心理状态。其中的例子就是丹麦摄影师海因里希·滕尼斯（Heinrich Tönnies）拍摄的大量劳动人民的肖像。从 19 世纪 60 年代到 20 世纪初，海因里希一直在丹麦的奥尔堡工作，他拍摄了约 750 幅各种不同职业的人穿着工作服、手持工具的肖像。尽管在影棚内拍摄的时候姿势很正式（图 69），但这些照片已经不仅仅是表面的记录，就摄影师和拍摄对象而言，更是对人物状态的揭示。在有的地方，爱国的人们视相机为见证和保留民族或国家起源的重要工具。从波兰摄影师阿维特·舒伯特（Awit Szubert）为妻子所拍摄的肖像中，我们可以看到与影棚中常见的盛装摆拍的肖像之间明显的不同（图 70），画面中摄影师的妻子身着本土服饰，这类照片通常被制作成名片格式照片卖给旅游者，但更重要的是这些照片中所流露出的民族自豪感。

肖像摄影在欧洲除了扮演促进文化民族主义的角色之外，也反映了人们对人类学的兴趣逐渐增长。在西半球，最早对美洲大陆本土人的兴趣就体现在为印第安人拍摄的肖像作品中，这些肖像拍摄于内战之后在美洲大陆的土地测量和探险活动中（见第三章）。

随着探险潮的兴起，一些边远城市的摄影工作室开始面向美洲本土人开放，其中包括位于俄克拉荷马州锡尔堡的威尔·索尔工作室。这个工作室是商业化的肖像摄影工作室，擅长让拍摄对象坐在油画背景前拍摄正式的肖像，具体情况可以参考一张拍摄于1868年的题为《穿战袍的勇士》（图71）的照片。在南美洲，19世纪最有名的摄影师是巴西籍的马克·费雷（Marc Ferrez），19世纪70年代，他前往亚马逊热带雨林探险，拍下了大量亚马逊地区的印第安人肖像。与此同时，出于对本土人的关注，澳大利亚的摄影工作室也拍摄了很多土著居民的照片。

肖像摄影在亚洲

肖像摄影在被介绍到远东地区之后，其发展伴随着人们从封闭的传统转向对新科技开始接受的过程，标志性的事件就是1854年美国通过外交通牒敲开日本的大门，日本正式对西方开放。事实上，在日语里面，用来表示照片的象形文字的本意就是“复制真实”。美国艺术家、摄影家小伊利法特·布朗（Eliphalet Brown，Jr.）跟随美国海军准将马修·佩里（Matthew Perry）的远征舰队抵达日本，拍摄了日本最早的达盖尔法肖像，但日本人尝试使用达盖尔式摄影法拍照是在1848年长崎的一名商人进口了第一台相机之后。[26]尽管如此，直到1857年，日本摄影师才拍摄出称得上成功的达盖尔法摄影作品，而在一年之后，首幅由日本摄影师拍摄的火棉胶湿版摄影作品出现在日本。在1861年的日本木版画作品《带着相机的法国夫妇》（图72）中，我们就可以看出，早期主要是外国人在日本使用相机，他们不仅为当地人拍照，还教会了人们相关的技术。19世纪70年代中后期，日本主要的城市开始陆续出现专业的摄影工作室，仅仅在东京地区就有100多家摄影工作室，就连戒备森严的皇室也开始允许皇室成员拍摄肖像。

尽管中国同西方世界的隔绝比日本还要久，但从19世纪60年代开始，西方摄影师也开始抵达中国，拍摄一些肖像［编者注：据考证，法国摄影师于勒·埃及尔（Jules Itier）最早于1844年拍摄了澳门和广州的达盖尔法照片。参见《中国摄影史：1842-1860》，中国摄影出版社，2011年出版］。在众多抵达中国的外国人中，加利福尼亚人弥尔顿·米勒（Milton Miller）于19世纪60年代早期在香港开设了摄影工作室，拍摄了大量广东商人、满清官员和他们的家人一本正经的照片，同时苏格兰摄影师约翰·汤姆逊（John Thomson）拍摄了许多工人和农民的照片，1873年至1874年期间，他出版了四卷本画册，题为《中国和中国人影像》（*Illustrations of China and Its People*）。人们普遍认为中国本土摄影师是19世纪50年代通过为外国人在香港开设的摄影工作室工作，学习并掌握了摄影技术，然后开始拍照的；那时大约有20余家照相馆用中文名字命名，但是关于这些工作室可考的信息几乎没有。在中国本土摄影师所开设的照相馆中，赖阿芳（Afong Lai）照相馆是发展比较顺利也比较成功的，从19世纪50年代晚期到20世纪，它一直比较活跃，其作品的艺术性也得到了汤姆逊的认可。

在印度次大陆，各种摄影门类，包括肖像摄影，都是由英国殖民者带入的，并迅速被印度商人和统治阶层追捧。19世纪60年代以后，在印度的大城市，商业摄影工作室、宫廷指定的个人摄影师以及在集市上为普



图72：嘉数一山（Yoshikazu Issan）。《带着相机的法国夫妇》（*French Couple with a Camera*），1861年。彩色木版画印相。爱克发—吉伐摄影博物馆，科隆，德国。



图 73：刘易斯·卡罗尔。《爱迪丝、洛里纳和爱丽丝·利德尔》（*Edith, Lorina, and Alice Liddell*），约 1859 年。蛋白印相工艺。摄影作品收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

通人拍照的摄影师陆续涌现，以满足英国人和印度统治阶级拍照的需求。印度最著名的摄影工作室是由拉娜·迪恩·达雅尔（Lala Deen Dayal）在孟买耶岛和海德拉巴两地创立的，从 19 世纪 80 年代开始，达雅一直是海德拉巴当地宫廷的御用摄影师。在这一时期，印度的肖像摄影作品都在后期手工绘制了印度风格的装饰，同在西方一样，在肖像照片上手工绘制在当时被普遍接受。人们认为同西方国家比起来，相机在印度的使用有着自己独特的风格。即使在施加手工绘画之前，印度摄影师在一定程度上仍可以避免摄影作品的空间和维度问题。[27] 印度的肖像摄影除了在姿势、着装和内部装饰各个方面同西方摄影有着明显的不同，没有经过后期绘画的肖像作品在其他方面同西方作品比起来，并不存在所谓的天壤之别。

肖像摄影作为个人表达

在商业化肖像摄影发展的同时，很多业余摄影爱好者也拍摄了大量更加私人化的肖像。这些摄影爱好者中，既有男性又有女性，他们不以摄影为生，只是把摄影当作记录时光的工具。19 世纪 60 年代和 70 年代，摄影爱好者中包括欧洲大陆的奥兰普·康特·阿瓜多（Olympe Count Aguado）、保罗·盖拉德（Paul Gaillard）和英国的茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆、刘易斯·卡罗尔、柯斯默·英尼斯（Cosmo Innes）、克莱门蒂娜（Clementina），即哈瓦登（Hawarden）夫人，他们使用火棉胶湿版工艺为家人和朋友拍照，人物姿势比较随意，拍摄地点在真正的房间和花园。卡罗尔为他的艺术家和知识分子朋友，还有孩子拍照的时候，喜欢使用低调而和谐的背景，这可以从他的作品《爱迪丝、洛里纳和爱丽丝·利德尔》（图 73）中看出来。在这幅作品中，他突出了孩子们最自然的纯洁美感（他所拍摄的人体作品也体现出了自然美，图 334），也反映出了他本人的矛盾状态，在传达女性的纯真美和自身内心深处的性需求之间挣扎。

卡梅隆是维多利亚时期最为知名的肖像摄影师（尽管她有很多作品用于销售和展览，但一般来说还是将她划到业余摄影师的行列）。在她的镜头里，拍摄对象总是被体现得非常完美。对于卡梅隆来说，无论男女，表现他们独特的个性以及他们对艺术和文学的特殊贡献，才是对所处时代的体现，所以她坚持要求拍摄对象必须摆出姿势，用她的话来说“（便于她捕捉到）人物外在和内在最佳的状态”。[28] 比起清晰的对焦，她更关注能唤起情感的光线运用，从她拍摄的卡梅隆家族的好朋友约翰·赫歇尔爵士的肖像和她拍摄的侄女茱莉亚·杰克逊（Julia Jackson）的肖像，都能看出她对用光的重视。茱莉亚·杰克逊当时刚嫁给了赫伯特·杜克渥斯（Herbert Duckworth），她的女儿就是英国著名的小说家弗吉尼

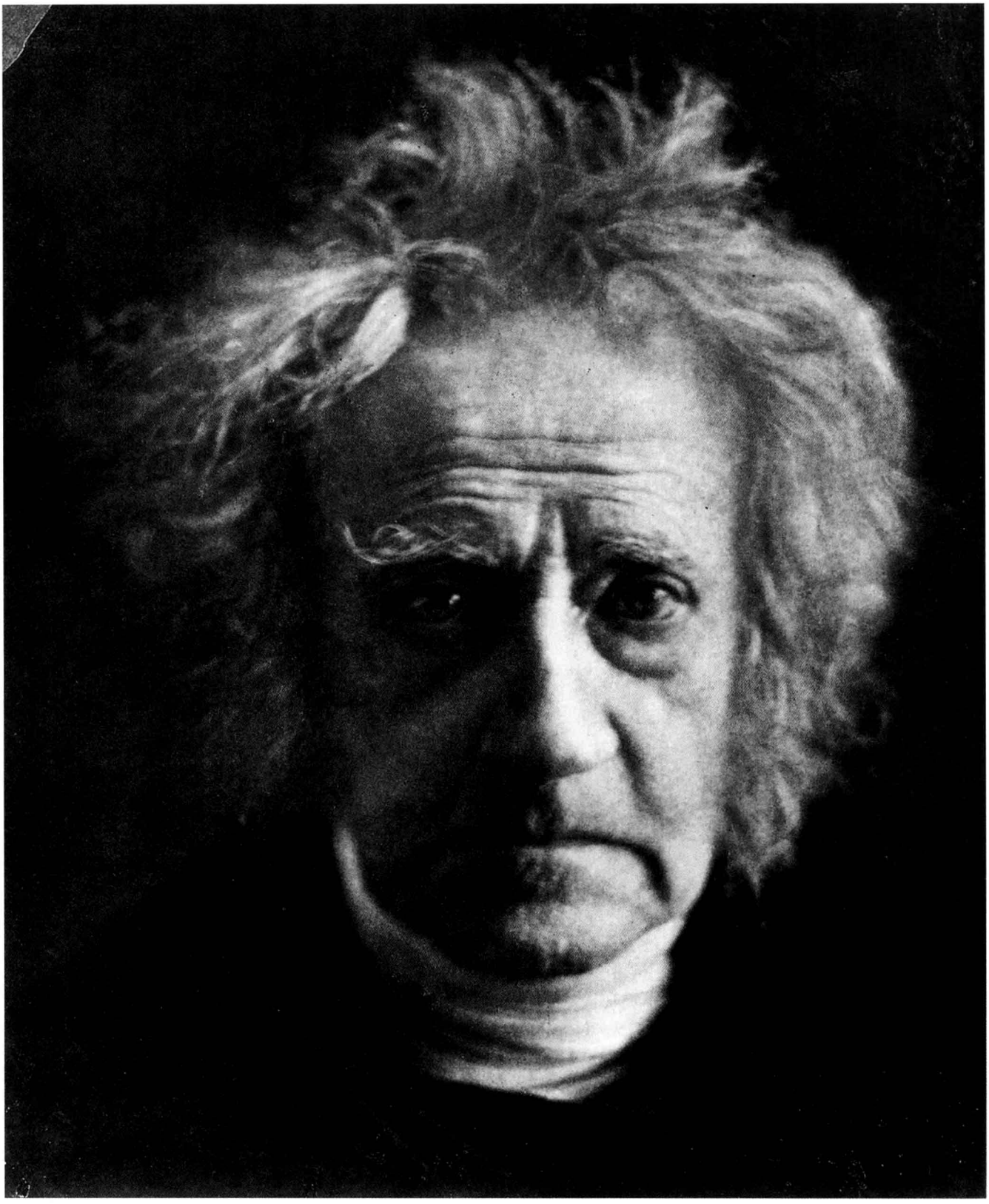


图 74：茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆。《约翰·赫歇尔爵士》（*Sir John Herschel*），1867 年。蛋白印相工艺。波士顿艺术博物馆，波士顿，美国。卡梅隆·布拉德利（Cameron Bradley）夫人捐赠。



图 75：茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆。《我的侄女茱莉亚·杰克逊》（*My Niece Julia Jackson*），1867 年。蛋白印相工艺。英国国家肖像博物馆，伦敦，英国。

亚·伍尔夫（Virginia Woolf，图 75）。

卡梅隆的作品，如同卡罗尔的作品一样，都被认为带有拉斐尔前派（Pre-Raphaelite）风格的“理想类型”，她的肖像作品风格似乎尤其受其艺术导师乔治·弗雷德里克·瓦茨（George Frederic Watts）的影响，瓦茨的绘画作品体现出英国知识分子的品位，他崇尚伦勃朗式的明暗效果处理手法。

但是卡梅隆同时期的人们对其作品的评价不一，尽管媒体的艺术评论和一些英国本土和海外的摄影师对她的手法表示赞许，但是艺术摄影的倡导者们却批评其作品“太不修边幅”，甚至认为她的作品“基本不能被接受”。[29]

在火棉胶湿版工艺盛行的年代，不断涌现的科学理念赋予了肖像摄影其他的功能。除了严格地记录一些医学问题，诸如皮肤病、脑积水等，相机也被用来记录心理问题和精神错乱。在塔尔博特宣布发明卡罗式摄影法之后，休·韦尔奇·戴阿蒙德（Hugh Welch Diamond）医生迅速对卡罗式摄影法产生了兴趣，成为首批倡导将摄影用于医学记录的先驱。当他通过阿彻接触到火棉胶湿版工艺之后，他开始使用这项新技术为自己所监管的萨里精神病院的女病人拍照（图 76、图 77）。在 1856 年写给英国皇家的文章里面，戴阿蒙德概述了摄影和精神病学之间的关系，指出肖像摄影在精神病的诊断以及精神病人建档方面的作用。《精神错乱者的面相》（*The Physiognomy of Insanity*）一书，就使用了戴阿蒙德医生拍摄的精神病人的肖像，在这本书中，面相理论得到进一步延伸，不仅用来分析正常人的面貌，也将精神病人的面相纳入到讨论中。

1853 年，为了配合著名的吉诺姆·本雅明·杜钦·德·布涅隆（Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne）医生（也即电疗法的发明者）所进行的一项人类面相研究课题，阿德烈·图尔纳雄（Adrien Tournachon），即费利克斯·图尔纳雄的弟弟，开始尝试抓拍人物不经意间稍纵即逝的表情。1872 年，查尔斯·达尔文（Charles Darwin）在他的著作《人与动物的情绪表达》中选择使用照片做插图，并为此找到雷兰德。除了杜钦医生和两位不太知名的人物提供的照片之外，这本书中使用了一系列反映表情的照片，其中 5 张甚至是由雷兰德自己来担当模特的（图 78、图 79）。尽管书中展现的有些表情过于戏剧化，但在表现人物感情方面，照片首次取代传统插画成为主角。

在摄影术发明之后的 30 年里，肖像摄影一直处于统治性的地位。无论哪种材质，金属、玻璃，还是纸张，摄影术的出现为人们都提供了拍摄肖像的机会，尤其

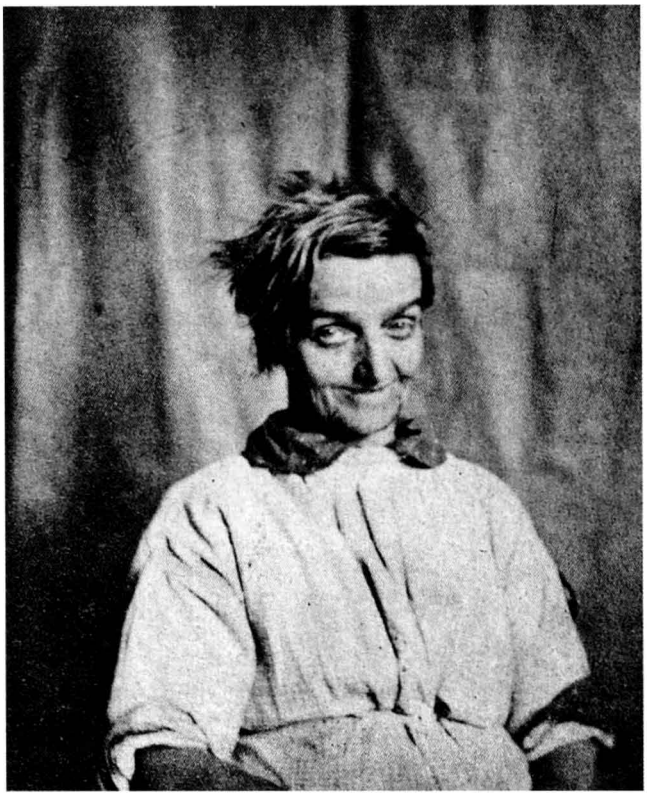




图 76、图 77：休·韦尔奇·戴阿蒙德医生。《萨里精神病院的病人》（*Inmates of Surrey County Asylum*），1852 年。蛋白印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。





图 78、图 79：奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德、吉诺姆·本雅明·杜钦·德·布涅隆。《人与动物的情绪表达》（*The Expression of the Emotions in Man and Animals*）插图，查尔斯·达尔文著，1872 年。胶版画。摄影收藏，纽约公共图书馆，美国；阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

是对于那些新兴富裕阶层和无力承担油画肖像的人来说。这些照片中的大部分，在今天看来就像是出土文物，即便些许掩饰了人们身心上的脆弱，但在当时，这些影像却让很多人开始意识到自我，意识到他们在社会中所处的地位。

此外，通过拍摄人在老中青不同时期的照片，人们对死亡和转瞬即逝的时间有了更加清醒的认识。借助出版和销售名人的照片，个人崇拜也得到一定程度的提高。名人肖像就好像名人的替代品一样出现在普通人中间，从而让更多的普通人感觉与政治和文化名人拉近了距离，即使这些作品本身着力强调名人与普通人的不同。

整体来说，普通的商业肖像摄影在审美和表现深度上的想象力很快就枯竭了，相反一些富于创造力的个人摄影师，包括索思沃思、霍斯、希尔和亚当森、卡梅隆、卡罗尔、纳达尔，在探索肖像摄影的个性的同时不断提炼出新的艺术价值。随着新相机和新科技的发明，摄影工作室肖像的重要性逐渐消失，人们开始自己用相机为家人和朋友拍照。但是，肖像摄影作为人物性格的反映，作为艺术品，作为文化传播的内容，还是继续吸引着摄影师们不停地去尝试和挑战。

人物小传：大卫·奥克塔维厄斯·希尔与罗伯特·亚当森

1870 年，当大卫·奥克塔维厄斯·希尔辞世的时候，人们缅怀他作为一名虔诚的宗教人士以及毕生致力于提高苏格兰艺术的贡献。作为一名苏格兰乡村画家，希尔并不能算才华横溢（图 80），但他却在爱丁堡的文化生活中扮演了重要角色。他出生在佩思一个出版商和书商之家，早年学习石版画，并于 1821 年首次出版了以苏格兰风光为主题的石版画合集，名为《佩思郡风光速写》（*Sketches of Scenery in Perthshire*）。希尔同其他不满英国皇家学会的艺术家一起，于 1829 年创立了苏格兰协会，并无偿为该协会服务，担任官方职务直至去世。

19 世纪 30 年代，希尔的兴趣转向叙述性的插图，在这一时期，他的作品主要为一系列石版画作品，包括《格拉斯哥和加刻尔克铁路宣传册》（*The Glasgow and Garnkirk Railway Prospectus*）、《韦弗利的小说》（*The Waverly Novels*）、《罗伯特·彭斯的作品》（*The Works of Robert Burns*）。

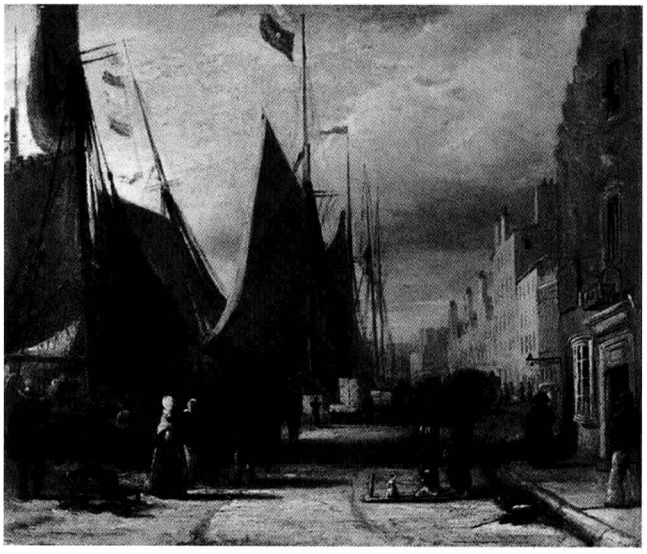


图 80：大卫·奥克塔维厄斯·希尔。《利斯的港口》（*On the Quay at Leith*），1826 年。木质油墨画。苏格兰国家肖像画廊，爱丁堡，苏格兰。



图 81：大卫·奥克塔维厄斯·希尔。《罗伯特·亚当森》（*Robert Adamson*），约 1843 年。卡罗式摄影法。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

苏格兰的教会大分裂运动最终使得苏格兰教会从英格兰教会独立出来，希尔也参加到该运动中并由此产生了灵感，计划绘制一名参与该运动的牧师的肖像来作为纪念。大卫·布鲁斯特爵士介绍希尔结识了罗伯特·亚当森（图 81）。从亚当森那里，希尔了解到塔尔博特摄影法，希尔于是决定采用摄影技术，为 400 名参加教会大分裂运动的人们制作肖像，以纪念这次运动。1843 年，希尔同亚当森开始正式合作，在爱丁堡的卡尔顿山开设了摄影工作室。

在他们合作的作品中，两人各施所长，互为补充，成为了好搭档。1843 年之前，亚当森的作品在构图和光线方面都有所不足，在亚当森早逝之后的第 14 个年头，希尔同另一个搭档完成的作品中，可以看到希尔对相机的操控缺乏敏感度和相应的技能。二人合作期间，希尔积极地为自己的绘画组织布景。但是随着二人合作的进一步深入，他们开始采用卡罗式摄影法拍摄各种事物、人物和风景，这些都与苏格兰教会分裂运动无关。从 1843 年至 1848 年，二人合作创作了 2500 多幅卡罗法摄影作品。不幸的是，希尔发现很多底片都出现了褪色的情况，随后亚当森去世，这一切似乎都让摄影变得对希尔来说不再有吸引力。

1848 年之后，希尔继续把摄影当做自己研究绘画的辅助工具，并通过他哥哥的印刷店销售卡罗法摄影作品，其余的时间主要参与苏格兰协会和当地其他艺术协会的活动。1862 年，希尔开始了第二段婚姻。同时，



图 82：茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆。《新年的到来》（*The Rising of the New Year*），1872 年。蛋白印相工艺。私人收藏。

他同另外一名合作者尝试火棉胶湿版摄影，但以失败告终。希尔决定重新拾起画笔，继续创作教会分裂运动纪念画，直至1866年彻底完成。同更有生命力和表现力的卡罗法摄影作品比起来，他绘画作品中的人物显得没有感染力，缺乏生命力，但希尔的绘画作品中充满了仁慈的情怀。希尔最后一个摄影项目就是为自己的绘画作品拍照。尽管没有成为真正意义上的摄影师，但这并不意味着希尔在19世纪的艺术史上可有可无，他的成就和贡献已被艺术史所铭记。

人物小传：
茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆

卡梅隆出生在一个有七姐妹的家庭，她的家族是生活在印度的英国望族。朋友们都认为卡梅隆慷慨、任性、热情而又傲慢，用他们的原话来形容就是“很特别的一个人，很难用语言来描述”。[30] 在父母双亡之后，她赴英国和法国接受正式教育，后来回到印度，1838年嫁给了查尔斯·黑·卡梅隆（Charles Hay Cameron）。她的丈夫是著名的法学家和权威学者，通过投资锡兰（今斯里兰卡）的咖啡种植园积累起财富。在他们回到英国前的10年间，卡梅隆夫人一直是印度当地英国人的社会活动领袖，为爱尔兰大饥荒的灾民筹集善款，还翻译德国著名的诗歌《丽诺尔》（*Lenore*），她无穷的能量辐射到了更多的领域。

在英国华特岛的弗雷什沃特定居之后，1863年，卡梅隆拿着女儿送的相机，走上了摄影师的道路，主要拍摄人物肖像和有寓意的事物。她的模特部分是她出钱雇用的，大多数还是她的家庭成员和家里的佣人、丁尼生男爵(Lord Tennyson)家和她妹妹萨拉家的佣人，以及来访的客人。这些人当中不乏有名的艺术家和文学家，包括托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）、达尔文、赫歇尔爵士、玛丽·斯帕塔里(Marie Spartali)、艾伦·泰瑞（Ellen Terry）和瓦茨。卡梅隆也热衷于拍摄不知名的人物，前提是她认为美丽或者是充满个性的人。除了数百幅理想化的人物肖像作品，卡梅隆也拍摄有寓意的事物和宗教题材，尤其是天使（图82）和圣母



图83：纳达尔。《纳达尔的众神像》（*Panthéon Nadar*），1854年。石版画，法国国家图书馆，巴黎，法国。

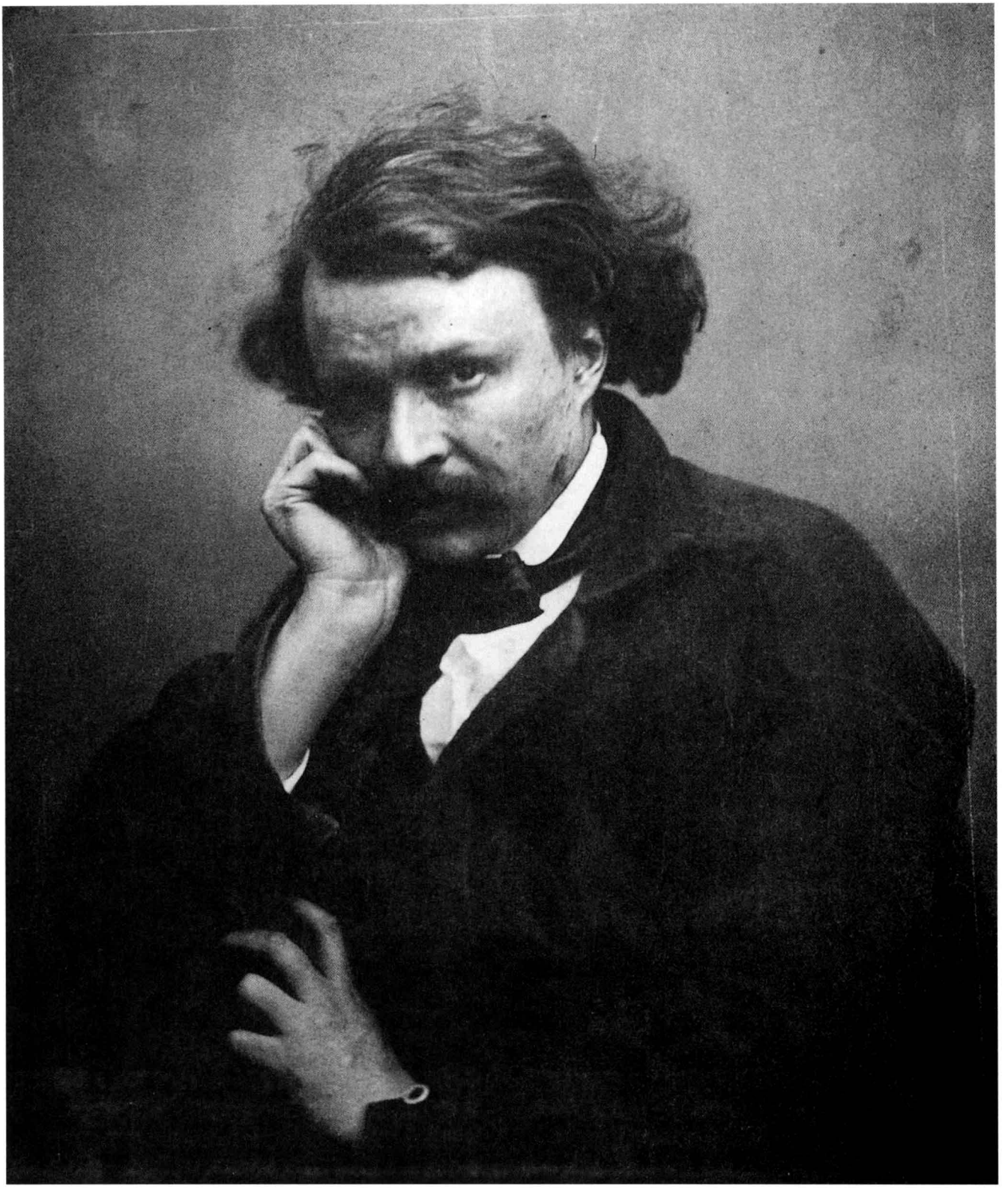


图 84：纳达尔。《自拍肖像》(*Self-Portrait*)，约 1855 年。盐印法。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

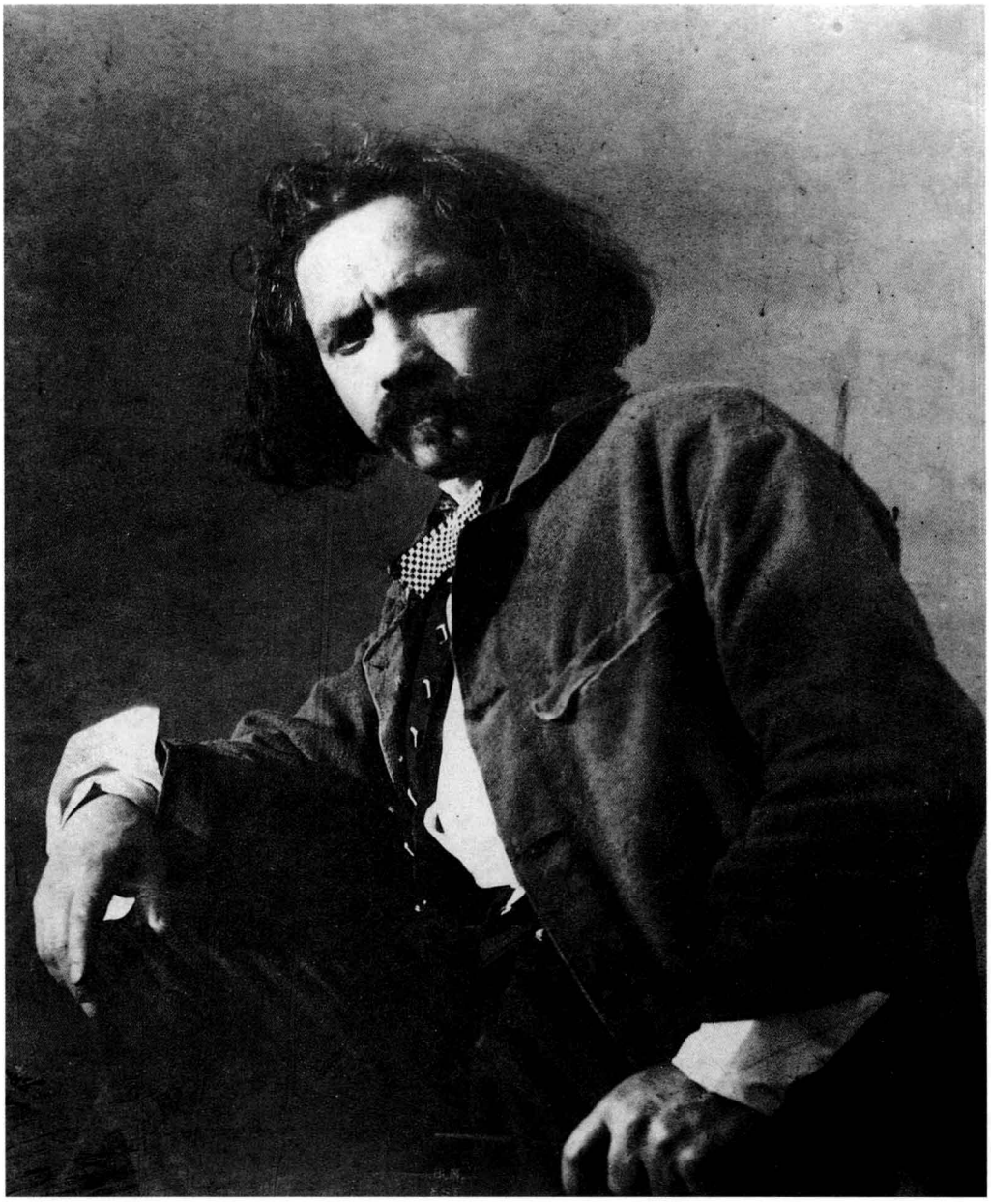


图 85：阿德烈·图尔纳雄。《艾米勒·布拉维尔》（*Emile Blavier*），约 1853 年。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。

玛利亚，强调母性的光辉。由于对丁尼生的诗《亚瑟王传奇》(*Idylls of the King*)的木刻手稿质量不满意，卡梅隆筹集资金出版了《亚瑟王传奇》的照片插图版本。

卡梅隆对摄影的态度，反映了当时英国上流社会摄影爱好者对待摄影的态度。她拒绝承认自己是专业摄影师，尽管由于拍摄的成本过高，她也时不时地收费为人们拍摄肖像，也通过伦敦的出版商销售部分摄影作品。他们通常会在照片上注明“来源于现实生活。版权所有。茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆”，这样会经常让卡梅隆厌烦，她有时还会注明这些照片没有修版，也没有放大。卡梅隆的作品参加了伦敦摄影协会组织的年度展，在伦敦、爱丁堡、都柏林、巴黎和柏林展出。后来，她的作品得到了赫尔曼·威廉·沃格尔（Hermann Wilhelm Vogel）的称赞，1866 年获得了金奖。1875 年，卡梅隆家族回到锡兰，在生命的最后三年里，她一直坚持拍照，拍摄锡兰种植园的工人和外来的游客。

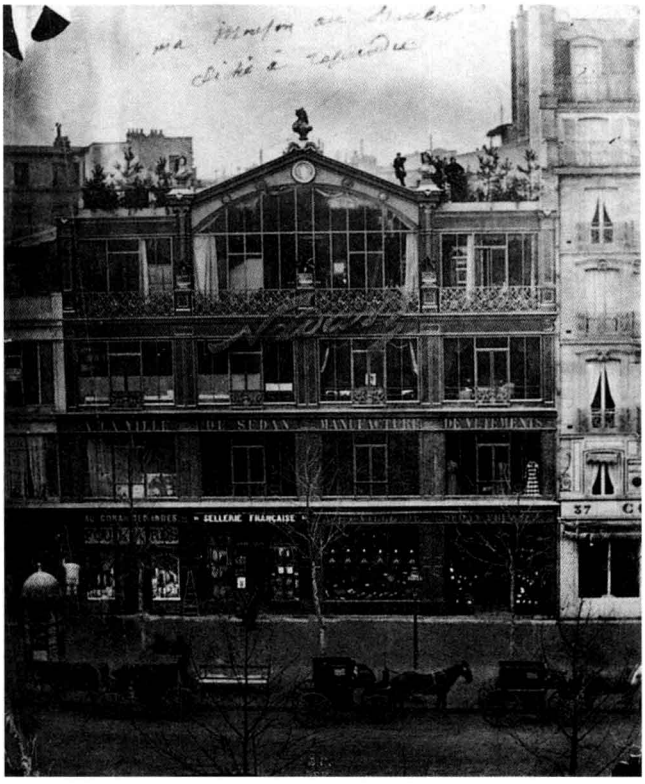


图 86：佚名摄影师（法国）。《纳达尔位于巴黎卡皮西纳大道 35 号的摄影工作室的正面》（*Facade of Nadar's Studio at 35 Boulevard des Capucines, Paris*），1880 年后。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。

人物小传：纳达尔

从很多方面来看，纳达尔（图 84）的身上都体现了第二帝国时期居住在巴黎的波希米亚作家和艺术家的优秀品质。纳达尔出生在一个激进的印刷出版商家族，在年轻的时候，他就对政治、文学和科学等各个领域的很多大胆的想法表现出了浓厚的兴趣。他接受了正统的中产阶级教育，尝试在医学院学习之后，转而学习新闻，最初写戏剧评论，后来写一些文学作品。尽管看起来他似乎已经走上了一条稳定的文学道路，但 1848 年他放弃了写作，参加了波兰反对外来入侵的起义运动，很快被俘并被遣送回巴黎。随后的一段时期，他开始绘制新闻插图，以漫画的形式绘制了很多有名的政治人物和文学人物，并被讽刺时政的媒体采用。这时期的作品收集在他的石版画作品《纳达尔的众神像》（图 83）中，其中包含了大约 300 名法国知识分子的人物形象。尽管没有从中获得巨大的财富，但是他却一时声名鹊起，更重要的是，这个阶段他接触到了摄影，并开始拍摄肖像。

1853 年，纳达尔让自己的弟弟阿德烈·图尔纳雄首先成为了一名摄影师，他自己也开始学习拍照，目的是要成为弟弟摄影生意的合伙人。尽管从阿德烈拍摄的雕塑家艾米勒·布拉维尔（Emile Blavier）的肖像中，可以看到他在摄影上的天赋，但是由于他的散漫，纳达尔最终决定独立开设自己的工作室，将工作室搬到巴黎卡皮西纳大道 35 号（图 86），当时该地区是巴黎繁华的娱乐中心。他继续保持了波希米亚人的生活特点，工作室里摆满了各种奇奇怪怪的玩意儿和艺术品，他经常招待艺术和文学界的朋友，尽管生活方式高调而炫耀，他却依旧是一名极其严肃认真的艺术家，致力于拍摄出让人愉悦的和有深度的照片。

纳达尔对新创意和发明相当开明，他是法国首个尝试在地下室使用人工光线拍照的摄影师，也是首个搭乘热气球从空中拍摄巴黎的摄影师。他还是早期飞行设备的热衷者，出资赞助了一只名叫“巨人”的热气球，但这只热气球在第二次飞行时不幸遭遇事故坠毁。在 1870 年普法战争时，他帮助法国政府建立起通过热气球传递邮件的通道，让法国政府能够同被德国封锁的巴黎保持联系。

受普法战争的影响，纳达尔的财务状况出现了大问题，他选择继续写作和拍照，协助儿子保罗经营商业摄影工作室。作为骨子里都透露出叛逆气息的人，纳达尔一度将摄影工作室腾空提供给一些画家做展览，这些画家想绕过美术馆组织自己的展览，1874 年 4 月这批印象派画家首次独立举办了联合展览。19 世纪 80 年代至 90 年代，纳达尔在法国马赛还拥有一个摄影工作室。他关于摄影方面最后的想法，却是他的儿子于 1886 年实现的，彼时纳达尔正好就化学家尤金·谢弗罗尔（Eugène Chevreul）100 岁生日采访他，这可看作是新闻摄影的开端。即使在生命的最后几年里，纳达尔依旧坚持认为自己是“胆大的人，永远逆流而上的人。”[31] 他去世的时候，离 90 岁生日仅仅一年之差，比他所拍摄的“众神像”里的所有人都要活得更久，拍摄那些人开启了他的摄影生涯。

当代画廊——19 世纪肖像摄影中的面孔和人物

《当代画廊》精选了法兰西第二帝国和第三共和国时期，著名法国艺术家、文学家和政治家的 241 幅肖像，这一系列的肖像 1876 年至 1894 年期间在巴黎陆续发表。1876 年至 1880 年期间，名人肖像每周都会发布一幅，并配有传记体的文字介绍，在那之后，这种人物相册几乎就变成了主流画册每年都会倾力去做的事情。这些肖像作品来自于约 28 名当时在巴黎有工作室的摄影师，由于最初使用的底片或底版大小不一，照片大小的规格并不统一，因此在发表的时候通常会添加装饰性的边框。由于很多照片实际拍摄的日期远早于在画册刊登的日期，所以很多照片的实际拍摄日期很难考证。这些作品究竟是采用了碳素工艺，还是伍德伯里式制版法，业界并没有完全达成共识。但是有一个事实就是出版商古皮尔公司在这一系列作品出版之前，购买了伍德伯里式制版法的特许使用权，这意味着这批作品更有可能是采用伍德伯里式制版法制作的。

在本书的这一部分，著名摄影师伊特恩·卡加和纳达尔的作品体现了摄影师对人物姿势、举止和用光的娴熟把握，而托尔廷（Tourtin）的作品则说明一些不知名摄影师的肖像摄影作品也能达到很高的艺术造诣。



图 87: 伊特恩 • 卡加。《亚历山大 • 仲马》(*Alexander Dumas*),选自《当代画廊》, 1878 年。伍德伯里式制版法。乔治 • 伊斯曼之家,国际摄影博物馆, 罗切斯特市, 纽约州, 美国。

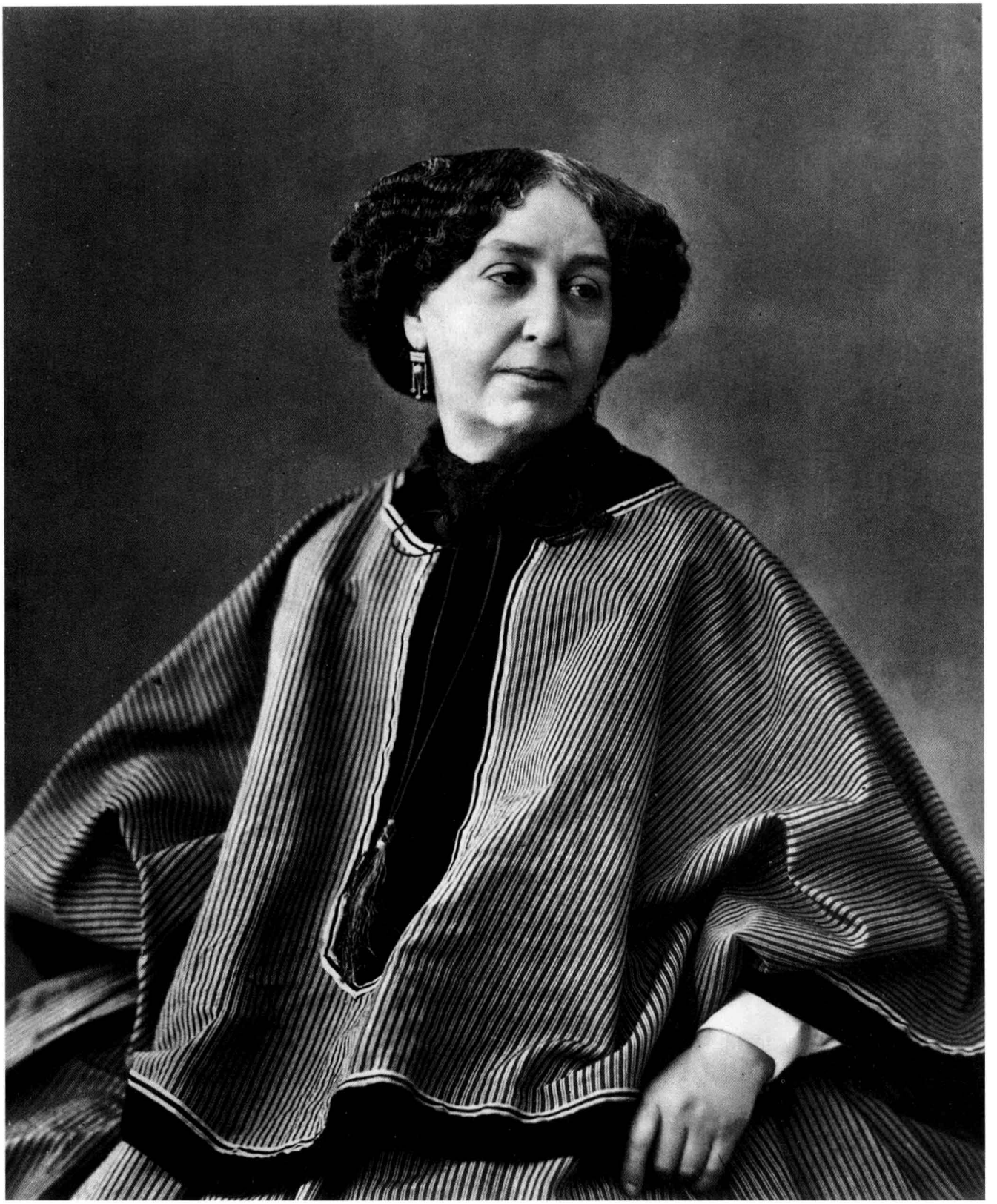


图 88：纳达尔。《乔治·桑》（*George Sand*），选自《当代画廊》，1877 年。伍德伯里式制版法。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 89：伊特恩 • 卡加。《乔阿基诺 • 安东尼奥 • 罗西尼》（*Gioacchino Antonio Rossini*），选自《当代画廊》，1877 年。伍德伯里式制版法。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

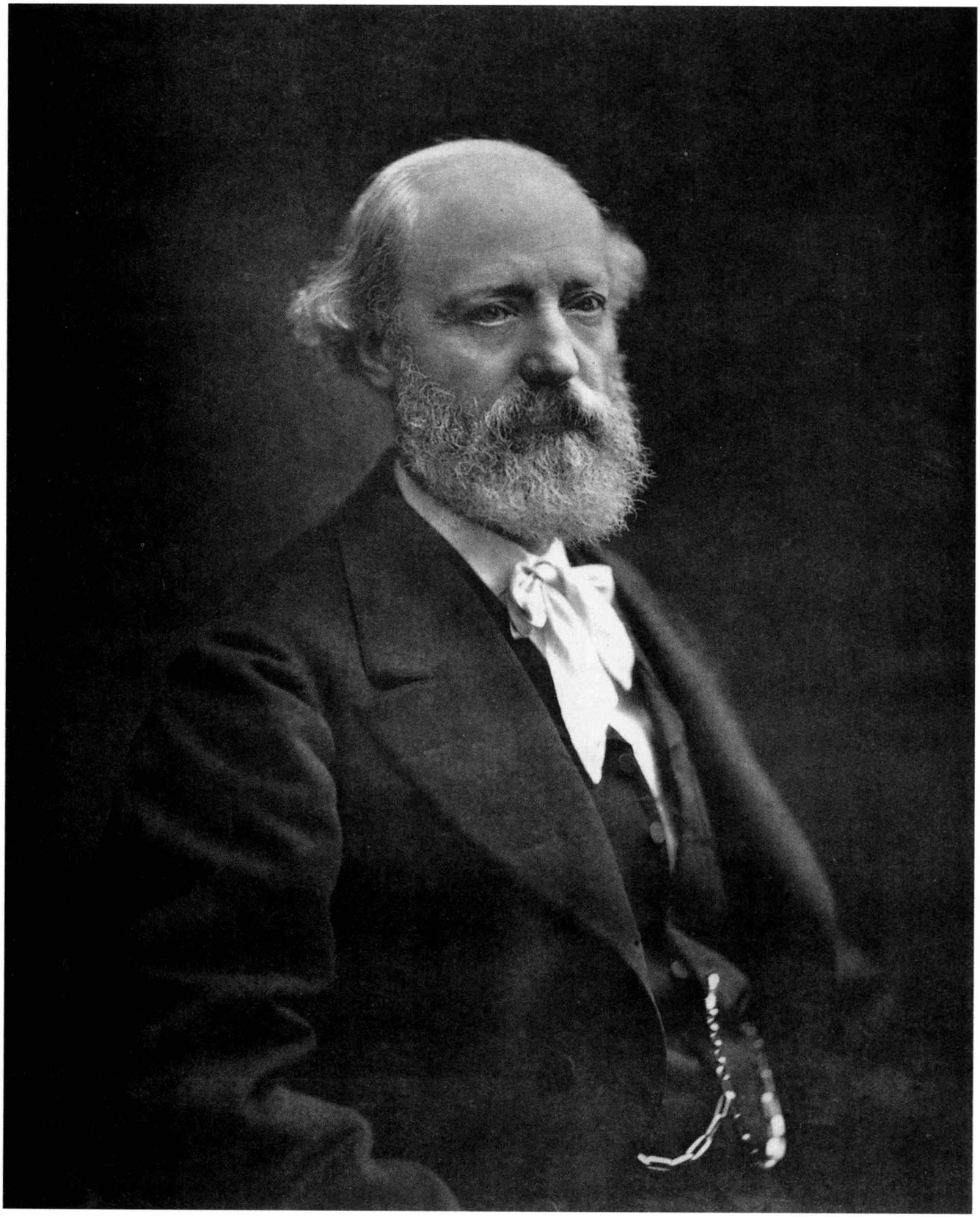


图 90：纳达尔。《尤金 • 伊曼努尔 • 维欧勒 - 勒 - 杜克》（*Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*），选自《当代画廊》，1878 年。伍德伯里式制版法。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 91：伊特恩 • 卡加。《艾米尔 • 左拉》（*Emile Zola*），选自《当代画廊》，1877 年。伍德伯里式制版法。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 92：托尔廷。《莎拉·伯恩哈特》，选自《当代画廊》，1877 年。伍德伯里式制版法。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

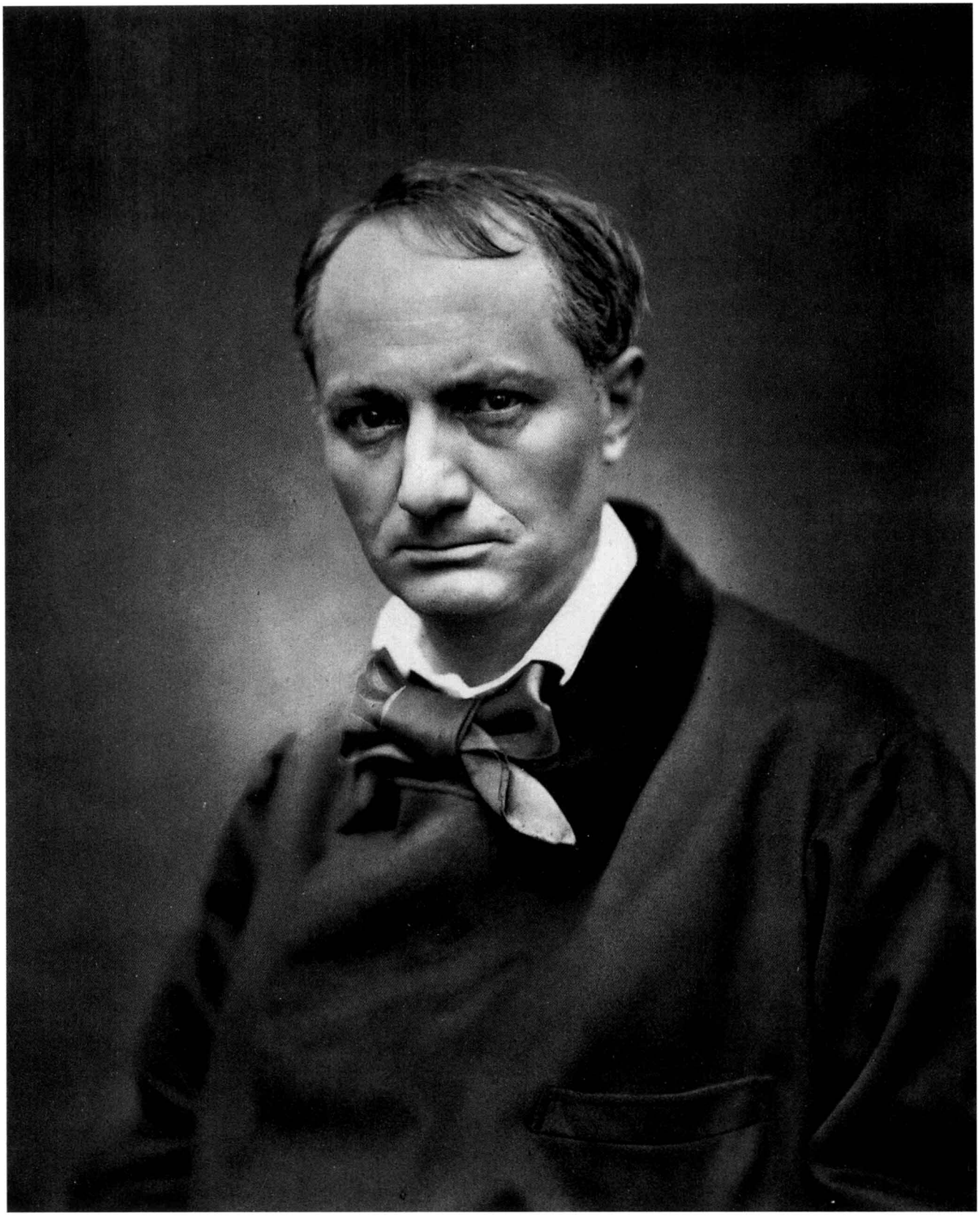


图 93：伊特思 • 卡加。《查尔斯 • 波德莱尔》（*Charles Bardelaire*），选自《当代画廊》，1878 年。伍德伯里式制版法。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

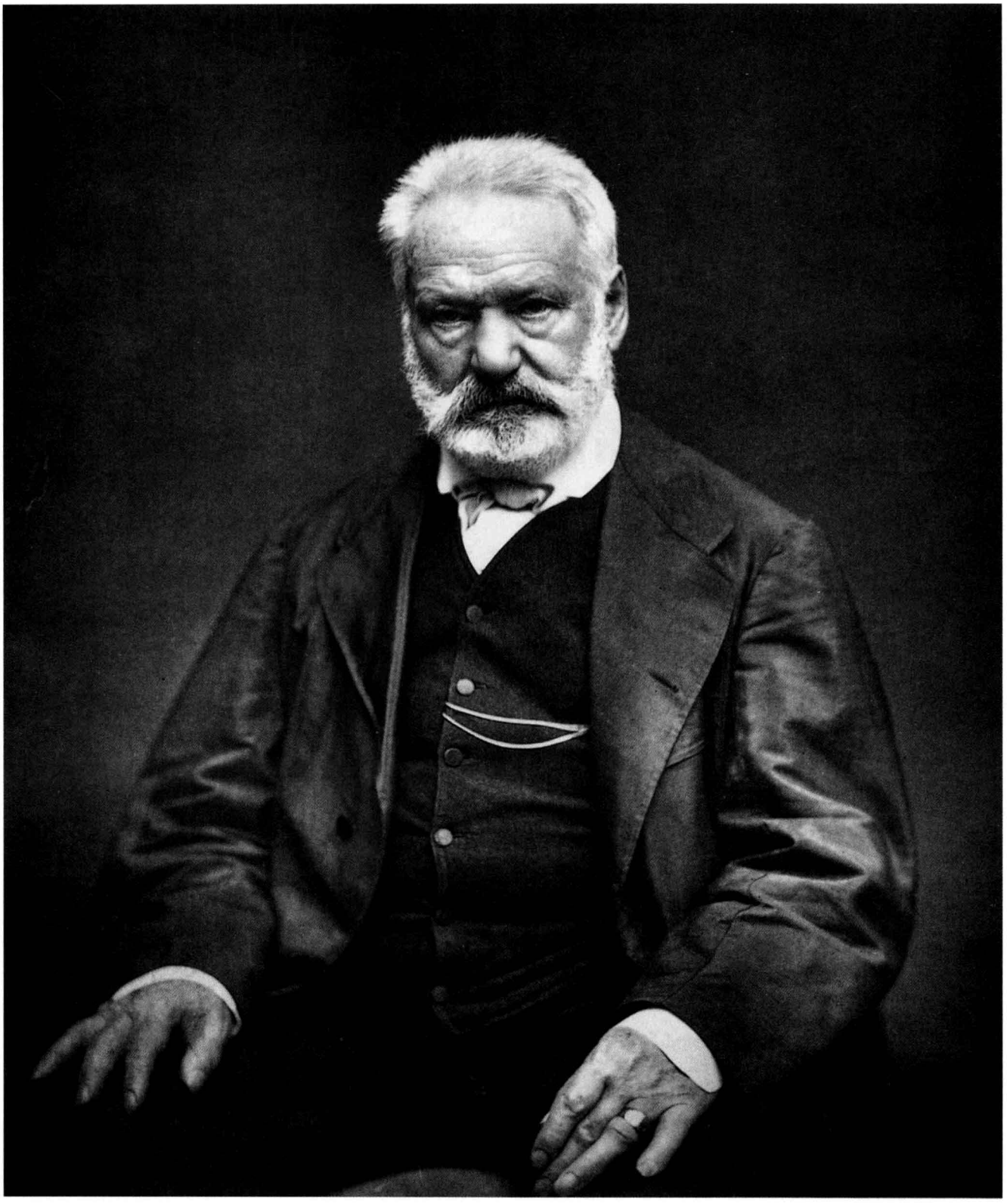


图 94: 伊特恩• 卡加。《维克多• 雨果》(Victor Hugo)，选自《当代画廊》，1876 年。伍德伯里式制版法。私人藏品。

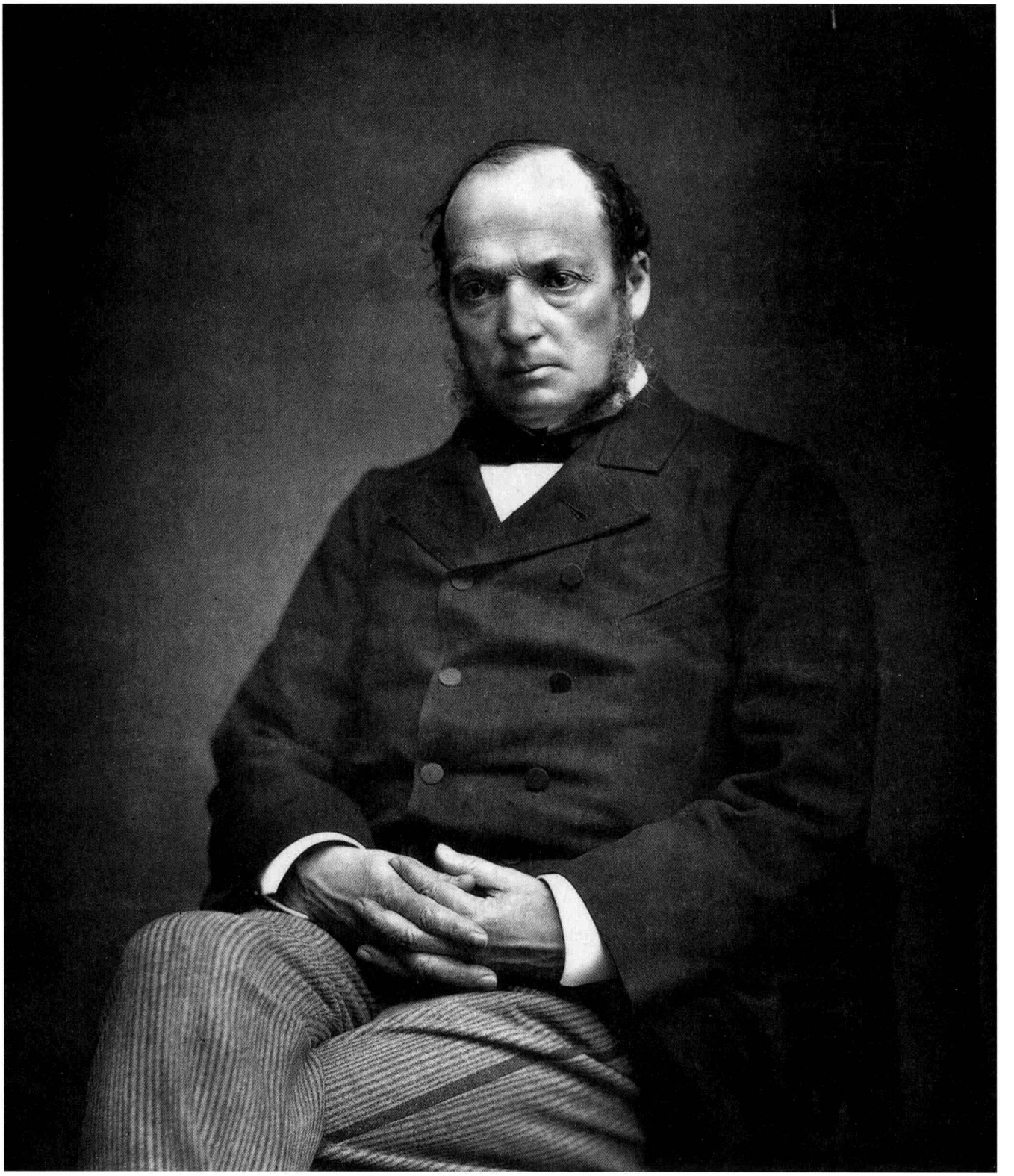


图 95: 伊特恩 • 卡加。《埃米尔 • 路易 • 古斯塔夫 • 德 • 马歇尔》(*Emile Louis Gustave de Marcere*)，选自《当代画廊》，1878 年。伍德伯里式制版法。私人藏品。

第三章

纪实摄影：风光和建筑 *1839—1890*

迄今为止……自然的美丽和壮观……需要用大脑和心灵来体会，需要全身心地拥抱那无限的创意精神。

——马可·奥勒利乌斯·鲁特（Marcus Aurelius Root），1864 年[1]

世上仅有一个罗马竞技场和一座万神殿，但是自从竞技场和万神殿建成以来，描绘它们的照片有数百万张，描绘它们的图片有数十亿张。大体量的物质需要被凝固下来并受到珍视；而物质存在的形式是廉价且容易转化的……关于自然和艺术的每一个可想象的对象很快都会在人类面前剥离它的表象。

——奥利弗·温德尔·霍姆斯，1859 年[2]

风景、大自然和建筑物都具有容易接近、静止不动和艺术欣赏性的共同特点，因此，这三者成为早期摄影师热衷的拍摄题材。人类将静态景物，包括自然景观和人文建筑，精确地转化成平面艺术的渴望，首先促使摄影师开始对相机镜箱加以改进，但是即使有相机镜箱这类设备的辅助，还是很难做到非常精确地复制真实场景，因此塔尔博特和其他人意识到对反射形成的图像进行化学固定实验的必要性。从使用达盖尔式摄影法和卡罗式摄影法开始，19 世纪的风光摄影朝着多个方向发展。风光摄影作品被新兴的中产阶级旅游者当作纪念品，他们将各地的照片带回家乡，让那些没有机会周游世界的人们能够看到世界各地更多的风土人情。关于自然现象的摄影作品则为植物学家、探险家、地理学家和博物学者提供了研究新标本和新地点的机会。随着科学知识的积累和城市生活状况的改变，人类有了对物质世界理解和再现的新观念，照片本身成为由对自然界和人工环境传统的理解向现代理解转变的一部分。

从文艺复兴时期开始直至 19 世纪中期，绝大多数以风景为题材的油画主要被当作记录重大历史和宗教事件的工具，风光摄影在艺术领域地位并不高。随着学术领域对艺术的狭窄定义逐渐放宽，艺术才变得更具包容性。浪漫主义时期艺术家对自然的描述更加感性，艺术家对物质世界的关注有了更多的主题和方向，从广袤的田园风光，到具体的景物个体，例如水、天空、树木、岩石和田野里的水果。作为对自然界的认知理念的传承者——摄影师，他们手中有了一种被认为可以真实记录现实的工具——相机，风光摄影作品自此有了双重功能：一方面，摄影作品可以精确地揭示景物的形式和结构，另一方面，摄影作品以具有艺术美感的形式记录和传递信息。

公众对场景性画面的喜好，对早期的风光摄影师也产生了重要影响。在 19 世纪大部分时间里，油画、水彩画、雕版画以及 1820 年之后出现的地貌石版画（lithographs of topographical views，通常是基于摄影作品、相机暗箱和明箱制作的雕版。见“技术简史，第一部分”）逐渐受大众欢迎。风光或地貌摄影作品受到欢迎不仅仅是因为它们是此类绘画作品的延伸，还因为人们认为摄影作品更加真实地再现了地貌、历史遗迹和异域风情。



图 96：弗雷德里克·卡塞伍德。《帕伦克遗址：卡萨 1 号》（*The Ruins of Palenqué, Casa No. 1*），1841 年。石版画。乔治·雷因华特收藏。

当新技术不断变化、涌现的时候，摄影和绘画曾经一度并存，其中一个例子就是美国探险家弗雷德里克·卡塞伍德（Frederick Catherwood）和约翰·L. 斯蒂芬斯（John L. Stephens）借助摄影，以绘画的形式呈现他们于 1839 年至 1841 年期间在墨西哥尤卡坦半岛探险中的发现（图 96），基于肉眼的观察，这些绘画作品在创作中使用了相机明箱和达盖尔式摄影法。由于很多风光和地貌作品，包括上面提及的两位探险家的作品，创作的目的都是为了出版，从这个角度来说，摄影毫无疑问比绘画具有更高的准确性，当时摄影作品直接用于印刷的技术尚未出现，摄影作品无疑为当时的雕刻师或石版工提供了细节更丰富的信息。

达盖尔法风光摄影

对于 19 世纪的很多科学家和知识分子来说，真实地再现现实世界而不融入太多主观感情因素的客观方

式非常重要，其中法国著名小说家古斯塔夫·福楼拜（Gustave Flaubert）也曾坦言，艺术家的存在应该是“万能且无形的”。[3] 这种立场在一定程度上反映了实证主义社会哲学家奥古斯特·孔德（Auguste Comte）的观念，也有部分科学家持有相同的观点，他们认为认知和理解物质现实对于经济和社会的进步都至关重要。摄影作品能够对现实世界进行自然的客观陈述，因此被认为是一种非常适合的视觉手段。尽管如此，我们还是很难全面判断达盖尔法摄影师对于拍摄自然、建筑物和历史遗迹的理念，因为很多达盖尔法底版已经遗失或损毁；仅存的部分达盖尔法风光摄影作品则隐藏在各种档案馆或私人收藏中，在近年才逐渐浮出水面，但是关于这类作品的作品集还没出现。从现存常见的作品来看，其中一点还是显而易见的，那就是讲究画质细腻的达盖尔式摄影法非常适合用来拍摄建筑物，而在拍摄纯自然风光的时候则要逊色一些。英国著名的艺术评论家约翰·拉斯金（John Ruskin）大约在1845年开始亲身投入达盖尔式摄影法，同时也使用他人的摄影作品来为自己的建筑题材图书制作绘画插页，他盛赞达盖尔法摄影作品的形象逼真，直言达盖尔法摄影作品“非常接近事物本身”。[4]

美国和欧洲的达盖尔法风光摄影作品都体现出当时人们对自然和艺术的态度，尽管在当时可能摄影师和观众都未能清醒地意识到。塞缪尔·比米斯（Samuel Bemis）于1840年拍摄的新罕布什尔州某个农场的风景，画面中（图97）荒芜的山脉和粗犷的建筑物，都传递出新英格兰地区乡村的荒凉和冷酷的感觉。塞缪尔·比米斯原是波士顿的一名牙医，他从达盖尔法摄影经销商古朗手中购得摄影设备，不可否认当时的摄影设备和工艺流程都还处于非常不成熟的阶段。相反，亚历山大·克洛泽尔（Alexander Clausel）于1855年前后在法国创作的风光摄影作品（图98），画面非常和谐，当时不仅摄影技术变得更加完善，同时人们对于传统风光作品构图的理解和把握也更趋成熟。

摄影师拍摄一些知名的风景或地貌，或者是奇特的自然形态，将这些摄影作品销售给旅游者，使得风光摄影作为一种新的商业模式得到进一步发展。尼亚加拉瀑布是美国境内广受旅游者喜爱的景点，达盖尔法摄影师索思沃思和霍斯就于1845年拍摄了该景点。1848年摄影师乔治·普拉特·巴比特（George Platt Babbitt）使用安布罗式摄影法和达盖尔式摄影法拍摄了尼亚加拉瀑布。随后在1855年兰根海姆兄弟也使用立体玻璃底版拍摄了该瀑布。英国商业摄影师约翰·韦奇（John Werge）和威廉·英格兰德（William England）分别

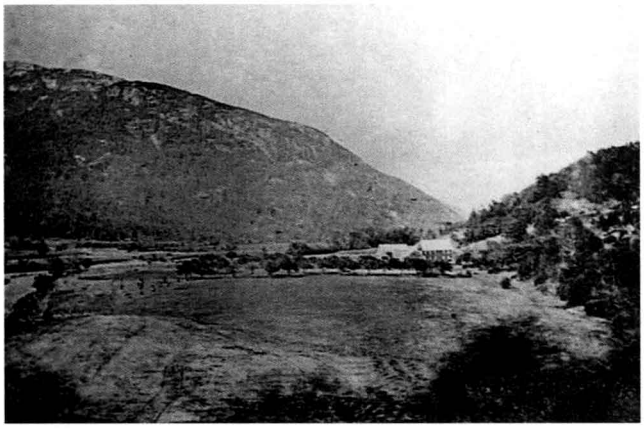


图97：塞缪尔·比米斯。《新罕布什尔州的风景》（*New Hampshire Landscape*），1840年。达盖尔式摄影法。肯·海曼（Ken Heyman）收藏，纽约州，美国。



图98：亚历山大·克洛泽尔。《法国特鲁瓦附近的风光》（*Landscape, Probably Near Troyes, France*），约1855年。达盖尔式摄影法。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

于1853年和1859年使用火棉胶湿版拍摄了尼亚加拉瀑布，并用蛋白印相法将作品输出。乔治·巴克（George Barker）则使用干版进行了拍摄。在美国的中西部，亚历山大·海斯勒（Alexander Hesler）和其他一些摄影师使用达盖尔式摄影法拍摄了类似的自然奇观，但是大部分作品现在并没有得到足够的关注。

城市风貌也被达盖尔法摄影师认为是合适的拍摄题材。法国男爵让·巴蒂斯特·路易·葛罗于1851年拍摄的作品《泰晤士河上的桥与船》（*Bridges and Boats on the Thames*，图9）就是典型的以城市风貌为主题的作品，记录了大量丰富的细节，泰晤士河起

到了让天空与前景和谐统一的作用，这种做法后来被很多风光摄影师所采用。在威廉·哈尔夫特拍摄的一幅柏林城市风光作品（图 10）中，明亮天空背景下映衬出戏剧化的剪影，这也成为拍摄风光作品时，画面中的自然或城市景物明暗对比强烈时的一种处理手法，并进一步成为摄影领域常见的处理手法。

大多数风光摄影作品旨在满足大众市场——那些雕版和石版作品买家的需求。早期的金属底版是无法复制摄影作品的，而基于摄影作品制作雕版、凹版和石版的做法，则解决了摄影作品不能复制的问题。首个大规模复制和发行达盖尔法风光摄影作品的人是诺埃尔·玛丽·佩马尔·勒尔布尔（Noël Marie Paymal Lerebours），他本是一名光学设备生产商，后来开始涉足达盖尔法摄影领域，他使用达盖尔法拍摄世界各地，包括欧洲、美国和近东地区的风光照片，用于大规模的复制和出版。这些照片中部分是他委托摄影师拍摄的，部分是从个人摄影师处购买的，然后由艺术家在这些照片的基础上制作雕版。勒尔布尔将部分照片集结成册出版，题为《达盖尔法摄影师的足迹：世界上最著名的风景和遗址》（*Daguerrian Excursions: The World's Most Remarkable Scenes and Monuments*），为该书提供照片的摄影师包括弗雷德里克·古皮 - 费斯凯（Frédéric Goupil-Fesquet）、赫克托·奥罗（Hector Horeau，图 99）、乔利·德·罗特宾尼尔（Joly de Lote-binière）和霍勒斯·弗纳特（Horace Vernet）等人，他们提供了大量埃及的照片。无论是对不会画画的旅游者，还是没有时间进行绘画创作的艺术家而言，达盖尔法摄影底版都成了他们不可或缺的一部分。

人们对非同寻常的自然景观和地质结构有着强烈的兴趣，尽管达盖尔式摄影法操作起来不太方便，但是在 19 世纪 40 年代早期，一些人已经开始使用达盖尔法底版在世界各地拍摄风景和建筑，由一些有影响力的个人在各地雇用向导，走一些安全的线路，在途中进行拍摄。英国知名的文献学者亚历山大·约翰·埃利斯博士受到《达盖尔法摄影师的足迹：世界上最著名的风景和遗址》一书的启发，采用达盖尔式摄影法拍摄了意大利境内的建筑物，在 1840 年至 1841 年两年间，在他的监督和指导下其中部分底版被制作成了雕版。这个项目未能执行到底，但这些底版幸运地保存了下来。英国内科医生乔治·斯科恩·凯斯（George Skene Keith）和家境优越的法国业余摄影爱好者约瑟夫 - 菲利伯特·吉拉特·德·普朗哥（Joseph Philibert Girault de Prangey）都关注近东地区建筑物的细节和结构，他们使用达盖尔法从事摄影创作，期望能将部分有关近东建筑物的摄影作品结集出版，通过这些摄影作品来揭示近东地区建筑物和圣经故事的关系。在瑞士境内，画家兼雕刻家约翰·巴蒂斯特·伊森灵乘坐大篷车拍摄风光照片（图 12），并将这些照片用于制作雕版、进行印刷，她也是最早的女性达盖尔法摄影师之一。

全景照片

在达盖尔式摄影法被操作更简易的技术取代之前，达盖尔法底版在拍摄全景照片时受到了欢迎。全景照片的宽度要明显大于其高度。19 世纪早期，以变化的风景为主题的全景画在欧洲和美国都广受民众喜爱。[5] 在达盖尔式摄影法公布之后不久，摄影师开始尝试使用这种全新的技术手段，创作出在视觉上有着开阔感同时又非常精准地记录现实的摄影作品。起初，摄影师们将多块独立的达盖尔法底版连续排列在一起，从而制作出视野更加开阔的图片，这种做法在美国尤其流行。随着记录工业化时代城市化的进程成为一种迫切的需要，几乎所有主要大城市的摄影师们都开始拿起相机记录这个过程，这个时期的代表作包括威廉·索斯盖特·

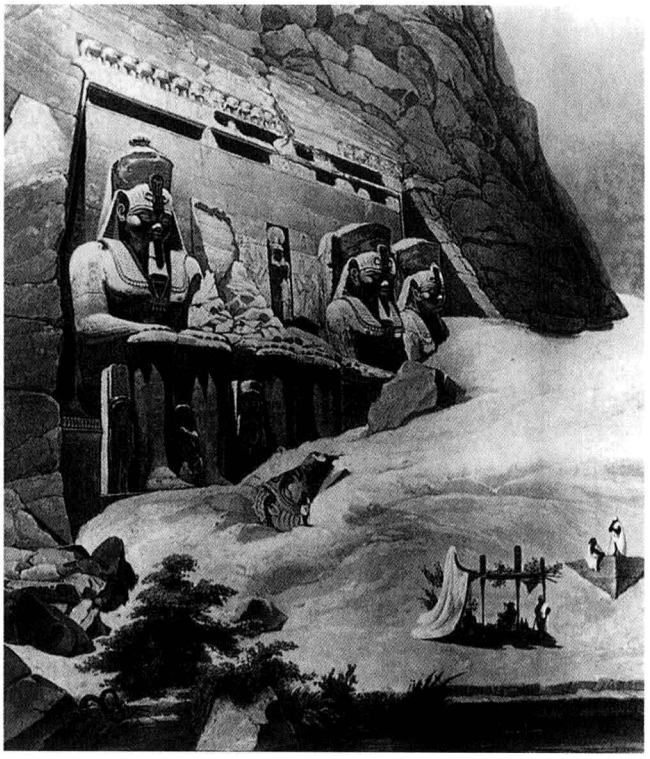


图 99：赫克托·奥罗。《阿布辛波神庙》（*Abu Simbel*），1840 年。凹版蚀刻法。杰拉 - 莱维（Gérard Lévy）收藏，巴黎，法国。

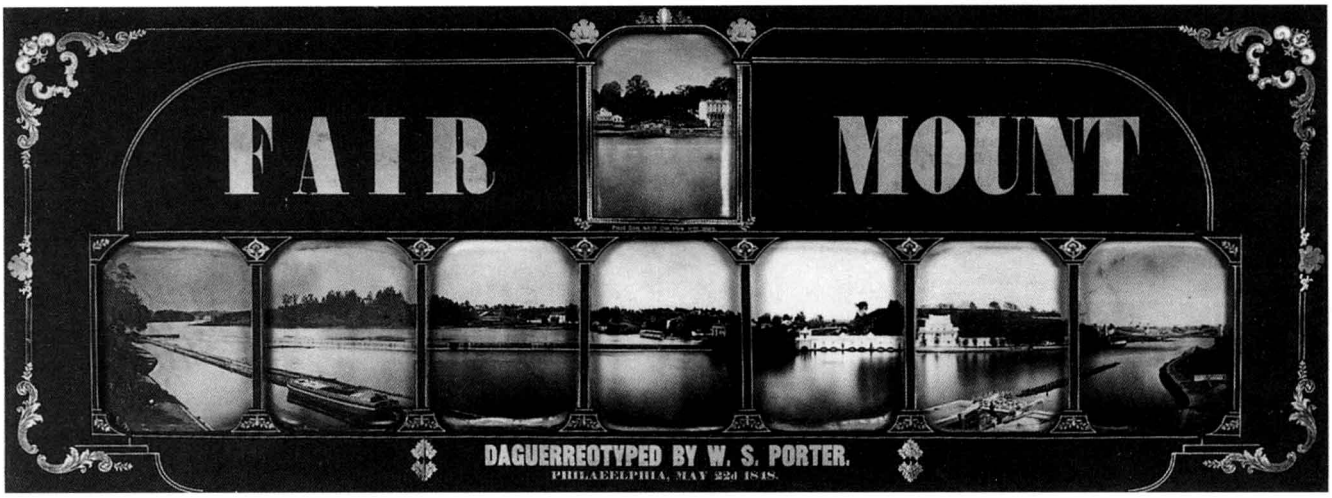


图 100：威廉·索斯盖特·波特。《费尔芒特的水上设施》（*Fairmount Waterworks*），1848 年。8 幅达盖尔底版制作的全景照片。国际摄影博物馆，乔治·伊斯曼之家，罗切斯特市，纽约州，美国。

波特（William Southgate Porter）于 1848 年在费城拍摄的《费尔芒特的水上设施》（图 100），拍摄的时候使用了 8 幅独立的底版。美国境内的很多摄影师都开始拍摄城市主题的全景照片，试图用相机记录下发生在他们眼前的日新月异的城市变化。亚历山大·海斯勒于 1858 年拍摄的一张芝加哥的 360° 全景照片就是早期这类作品的代表。生活和工作在旧金山的达盖尔法摄影师罗伯特·万斯（Robert Vance）和美国西部摄影师约翰·韦斯利·琼斯（John Wesley Jones）都采用全景模式拍摄了很多西部旷野的风光照片。琼斯拍摄了约 1500 张落基山脉和内华达山脉的风光照片（但是底版都未能保存下来），并基于这些照片绘制了《宏伟的全景》（*The Great Pantoscope*）。[6]

除了使用多张底版制作全景照片，摄影师也使用单幅加宽的底版来拍摄全景照片。他们使用广角镜头，或者将相机放在一个架子上，在拍摄中将相机按一定的弧度移动，而装在相机内的底版则朝着反方向移动。1845 年，居住在巴黎的德国印刷商弗里德里希·冯·马滕斯（Friedrich von Martens）首先开始对相机进行光学和机械上的改进，然后使用改进过的相机和单幅底片拍摄巴黎的全景照片，后来他还使用火棉胶湿版拍摄了阿尔卑斯山的全景照片。纸张上输出的全景画面是通过卡罗法制作而成的，但随着湿版技术的出现，拍摄真正意义上的全景照片开始成为现实。尽管玻璃底版仍然要求较长的曝光时间，但画面非常清晰、细腻，人们将这些风景的片段通过印刷或者粘贴拼接在一起，最终形成一幅全景照片的效果，这种做法在当时被认为是可行的。人类的肉眼实际上无法以这样的角度来观看风景，但尽管如此，这种方法制作出来的全景照片还是要比石版雕刻的鸟瞰全景图看起来更加符合现实。通过使用全景相机，将相机旋转约 120° 的弧度，摄影师就可以免除精确计算的烦恼，否则摄影师就需要通过精确计算来避免画面中出现叠影或者影像没有捕捉到的情况，但是这些装置和设备拍摄出来的照片视野还是不够开阔，同拼接出来的照片相比，视觉效果还是要逊色一些。世界各地的摄影师都广泛尝试拍摄全景照片，包括比松（Bisson）兄弟、阿道夫·布朗、塞缪尔·伯恩（Samuel Bourne），以及其他一些在欧洲、亚洲和印度不知名的摄影师。美国摄影师则用全景照片的形式记录了美国城市化的进程以及西部荒芜的自然景观。乔治·罗宾逊·法登（George Robinson Fardon）、威廉·亨利·杰克逊（William Henry Jackson）、卡尔顿·E. 沃特金斯（Carleton E. Watkins），这批摄影师都是在火棉胶湿版和蛋白工艺时代拍摄全景照片最负盛名的摄影师（图 165），其中埃德沃德·迈布里奇（Eadweard Muybridge）尤其引人注目，他花了大量的时间和精力拍摄旧金山的全景照片。

卡罗法风光摄影

尽管用达盖尔法底版拍摄出的风光照片画质清晰而细腻，但是达盖尔式摄影法在实际拍摄中操作不便，后期成像处理也比较繁琐，拍摄时察看影像和后期复

制影像都比较困难，这一系列的原因导致达盖尔式摄影法在实际操作中的效率大打折扣。从一开始，卡罗法在这些方面较达盖尔法有优势，因此被很多人认为更适合用来拍摄场景照片，尤其是在被路易·德西雷·布兰夸特-埃夫拉尔和古斯塔夫·勒·格雷进一步改进之后，卡罗法的感光性和灵活性大大增加。在1841年至1855年期间，玻璃火棉胶湿版完全取代了纸基负片，摄影师使用卡罗法拍摄城市风光、乡村景色、历史遗迹和异域风情，以及人烟稀少的荒凉地带，厌倦了风格一成不变的欧洲人，开始逐渐喜欢上这种新的方式。由于卡罗法成像的轮廓比达盖尔法成像更加粗犷，卡罗法风光摄影作品的视觉效果更像雕版艺术画，这样一来，就符合了艺术家和知识分子等精英人士的审美情趣，他们更加追求画面的艺术美感，而不是画面中所传递的信息量。其实卡罗法成像的细节还是足够清晰，可以用于印刷输出，英国杂志《艺术家联盟》（*The Art Union*）在1846年发表的一篇文章中指出，画家虽不如摄影师具有进取精神，但也可以借助卡罗法摄影作品来绘制地貌画，比如“巴比伦遗址或者澳大利亚野外”[7]的照片。

卡罗式摄影法较达盖尔式摄影法操作更简易，但是早期卡罗法成像的化学流程却很复杂，这就使得在旅行过程中使用卡罗法拍摄变得难以进行。其实，在塔尔博特公布了他的发明之后，还是有一批英国业余摄影爱好者（通常有仆人或者当地人的协助）带着纸基负片、化学制剂和相机从欧洲前往近东地区拍摄。塔尔博特圈子里的3个人，包括卡尔弗特·琼斯（Calvert Jones），乔治·W. 布雷吉斯和克里斯托夫·赖斯·曼塞尔·塔尔博特（Christopher Rice Mansel Talbot），是较早踏上海外拍摄之旅的摄影师。他们带着卡罗法摄影器材，从英国出发前往意大利、希腊和北非拍摄。卡尔弗特·琼斯在罗马拍摄的《瑞贝塔大街》（图101）用了一种较高的视角，从它的光线和阴影可以看出他不仅追求画面信息的传达，对画面的氛围和艺术性也有着很高的追求。乔治·W. 布雷吉斯在海外旅行和居住达7年之久，拍摄了1700多幅作品，但是他发现作品不易保存，褪色严重。1858年至1859年间，他将其中的部分作品结集成册，以《巴勒斯坦本色：关于圣经故事的摄影作品集》（*Palestine as It Is: In a Series of Photographic Views... Illustrating the Bible*）为题出版。另外一些拍摄于意大利和马耳他地区的摄影作品出自克劳迪亚斯·加伦·威尔豪斯（Claudius Galen Wheelhouse）之手，这些作品也以摄影图册的形式出版，名为《地中海沿岸的摄影小品》（*Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*）。身在安纳托利亚的欧内斯特·德·卡兰扎（Ernest De Caranza）、埃及的马克西姆·杜·坎普（Maxime Du Camp）、苏丹的皮埃尔·特拉莫（Pierre Trémaux），也积极投身到卡罗法摄影创作中，在北非和近东地区拍摄，并在各自的领域取得了不同程度的成果。这些作品可以说是维多利亚时期广受公众欢迎的摄影作品的先驱，一方面这些作品展示了未经工业化革命地区的不发达状态，同欧洲人自己生活的环境形成一种对比；另一方面，这些作品也唤起了欧洲人内心对圣经和传统文化遗产的共鸣。

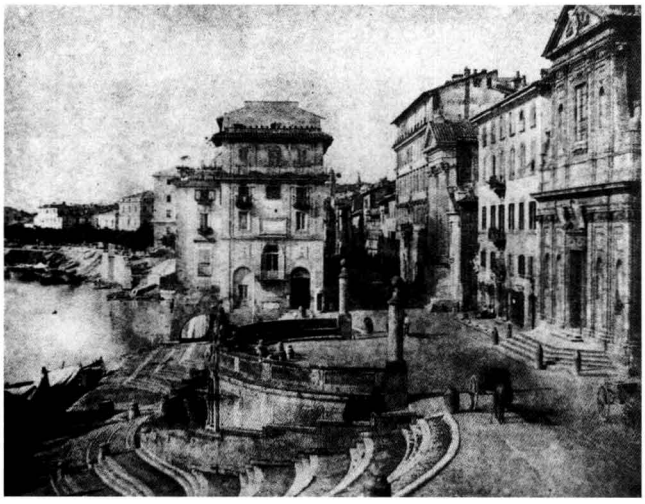


图101：卡尔弗特·琼斯。《瑞贝塔大街》（*Porta della Ripetta*），1846年。卡罗式摄影法。科学博物馆，伦敦，英国。

尽管这些摄影师付出了巨大的努力，而且塔尔博特本人对于卡罗法的商业使用也没有作出任何限制，但是在卡罗法问世后的10年时间里，风光摄影还是未能在英国境内蓬勃发展起来。相反，由于一部分油画师兼摄影师对经过布兰夸特-埃夫拉尔和勒·格雷改进后的技术感兴趣，他们积极投身到摄影创作中，如此一来，风光摄影和建筑摄影在19世纪50年代的法国取得了辉煌的成就。勒·格雷选择在印相前，先在纸基负片表层涂蜡，通过这种做法他得到了类似于玻璃透明度的底片，这样使纸基负片成像更加细腻了。19世纪50年代早期，这种技术在法国广泛流传开来，从而让卡罗法获得新生，并且创作出一批质量非常高的摄影作品。法国风光摄影的繁荣也正好与同时期巴比松画派的理念相呼应，巴比松画派注重捕捉光线的特质，旨在揭示未受到人类破坏的自然美景。

卡罗式摄影法技术的改良也使得大规模的摄影项目成为可能，政府或私人赞助的摄影项目逐渐涌现出

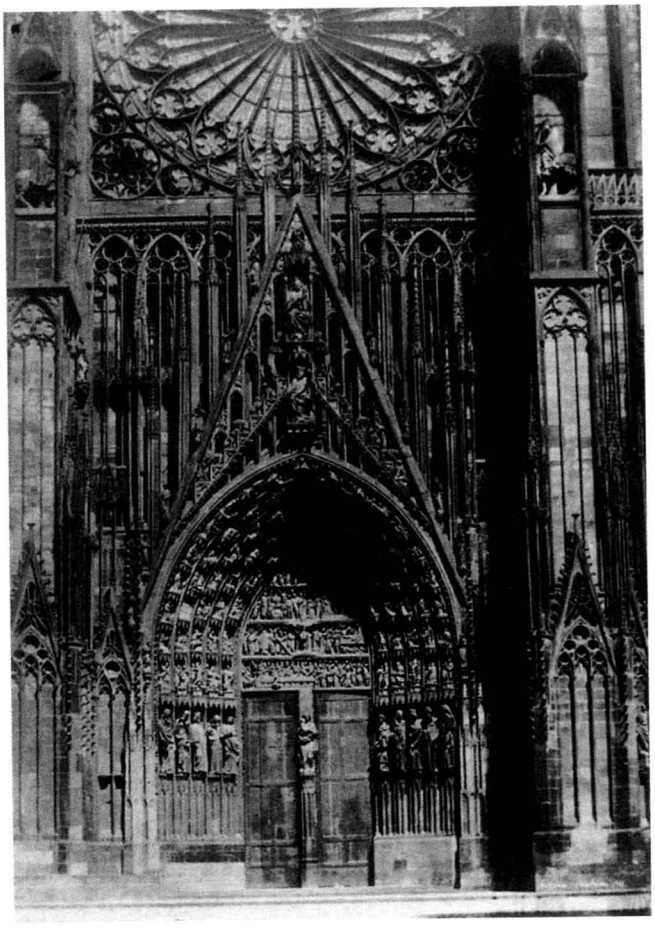


图 102：亨利·勒塞克。《斯特拉斯堡大教堂》（*Strasbourg Cathedral*），1851 年。卡罗式摄影法。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

来，旨在拍摄一些特定的图片。这类项目中较早的一个就是 1850 年由比利时财政部资助的，也是早期若干项目中最知名的“摄影使命”，该项目 1851 年由历史古迹委员会具体负责实施，旨在对法国的建筑文化遗产做一次图片形式的普查和记录。这个项目开始的时候尚处于法兰西第二共和国时期，当时拿破仑三世积极致力于保护法国文化，把法国推向现代化的道路，具体拍摄题材包括老旧的摇摇欲坠的教堂、堡垒、桥梁和城堡，这些建筑都在建筑家尤金·伊曼纽尔·维奥莱－勒－杜克的修复和保护名册之上。

参与这个拍摄项目的 5 名摄影师是：爱德华·德尼·巴尔杜斯（Édouard-Denis Baldus）、伊波利特·贝亚尔、亨利·勒塞克（Henri Le Secq）、勒·格雷以及欧·梅斯特拉尔（O. Mestral）。摄影师在拍摄前会拿到具体的日程和指示，详细地说明拍摄的时间、地点等细节。在这 5 名摄影师中，成就最为突出的是亨利·勒塞克和勒·格雷，两人此前均在画家保罗·德拉罗什（Paul Delaroche）的工作室接受过专业绘画培训（当时英国摄影师罗杰·芬顿［Roger Fenton］也一起接受了培训）。亨利·勒塞克的作品《斯特拉斯堡大教堂》（图 102）是其代表作之一，充分体现了他在画面中驾驭大量信息和细节的能力。勒·格雷（见人物小传）在自己的工作室内教会了很多摄影师使用卡罗法拍摄，他本人是一名要求很高的摄影师，除了卡罗法，他也使用火棉胶湿版拍摄，在本书后面讲到火棉胶湿版技术的时候将具体讨论他的作品。关于欧·梅斯特拉尔的个人资料非常有限，他此前是一名达盖尔法摄影师，也是勒·格雷的同事，曾在布列塔尼和诺曼底拍摄，也曾经跟勒·格雷一起在多尔多涅南部地区拍摄。欧·梅斯特拉尔的作品《卡奥尔的瓦陵翠桥》（图 103）体现出他在处理画面复杂信息和剪影方面的超群能力。这座桥当时被认为是法国中世纪军事建筑的杰出代表，被列入了法国政府的建筑物修复名单。

不幸的是，该摄影项目的最终结局不够完美。其中约有 300 余张底片和部分照片尚未经过显影复制或印刷，就被整理封存到档案馆。一方面，可能是因为这个项目本身的目的就在于为这些建筑物建档，另一方面，可能是因为摄影师在拍摄的时候对光线过于讲究，让这些作品看起来宣传意味浓重。[8] 在维奥莱－勒－杜克的指导下，建筑师和泥瓦匠使用这些单幅作品来研究和修复建筑物损坏的细节部位。大约在一个世纪之后，这批照片依旧为修复古建筑和文化遗迹提供了重要的信息。尽管如此，拿破仑三世统治下的法国政府仍然将摄影，无论是卡罗法还是火棉胶湿版法，当作其内政和外交政策上不可或缺的工具，持续支持摄影师拍摄乡村风光、铁路建设和自然灾害，将这些项目作为政府关注民生的证据。爱德华·德尼·巴尔杜斯于 1856 年拍摄了 30 幅大画幅的作品，反映法国南部罗纳河泛滥的洪水（图 104）。就其画面信息的丰富性和构图来说，可以看出在摄影师的理念中，并没有将风光摄影和纪实摄影完全区分开来。

并不是法国所有的卡罗法风光摄影师都接受过专业的艺术教育或培训，也不是所有人的作品都是受政府委托去拍摄的。事实上，那个年代最有趣的一点就是科学家和画家开始意识到摄影在表现自然方面所具有的优势，他们也加入到摄影的队伍中。维克托·雷尼奥在 1852 年后担任法国塞夫尔瓷器工厂的主任，同时也是法国科学院和法国摄影协会的主席。在塔尔博特公布了他的摄影技术之后，维克托·雷尼奥开始关注摄影，但是直到 1851 年，布兰夸特－埃夫拉尔将摄

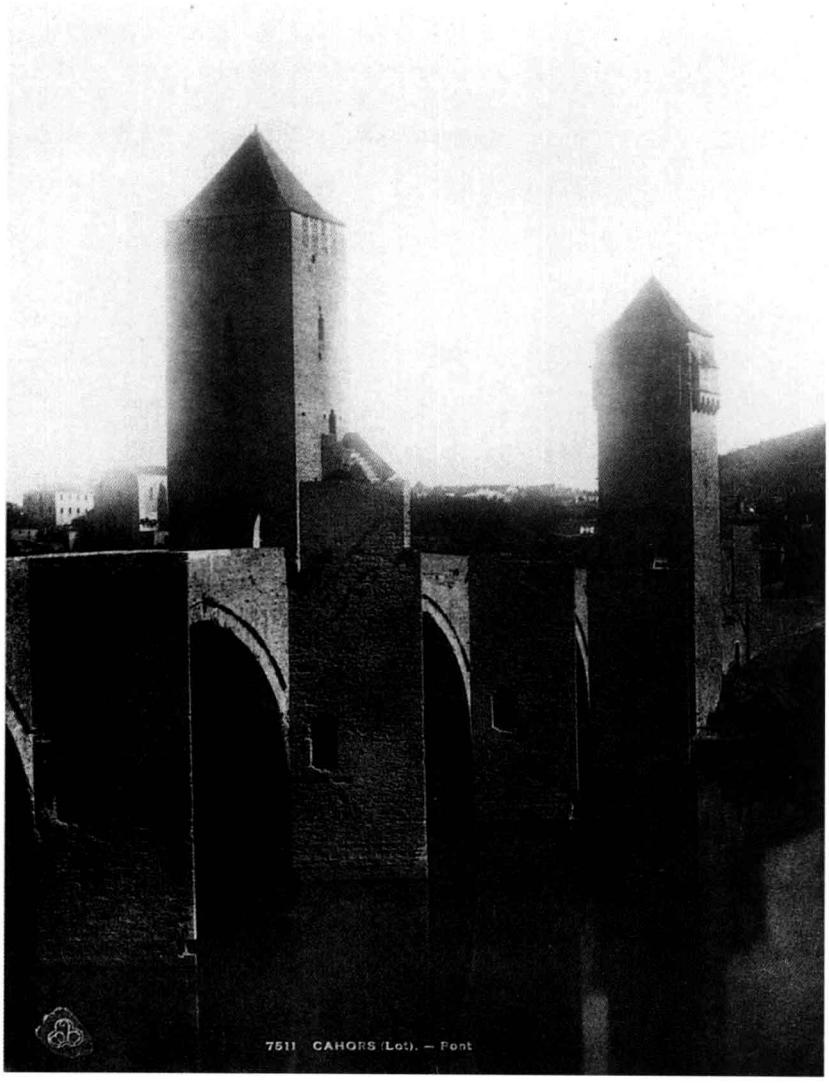


图 103：欧 • 梅斯特拉尔。《卡奥尔的瓦陵翠桥》（*Cahors: Pont Valentré*），约 1851 年。卡罗式摄影法。© 法国文化古迹遗址档案馆，巴黎，法国。

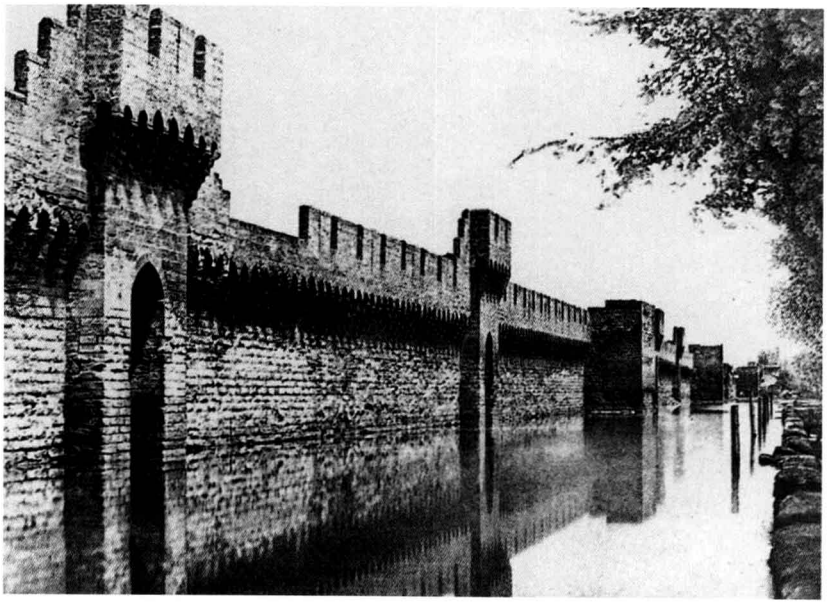


图 104：爱德华 • 德尼 • 巴尔杜斯。《阿维尼翁罗纳河的洪水》（*The Flooding of the Rhône at Avignon*），1856 年。卡罗式摄影法。© 法国文化古迹遗址档案馆，巴黎，法国。

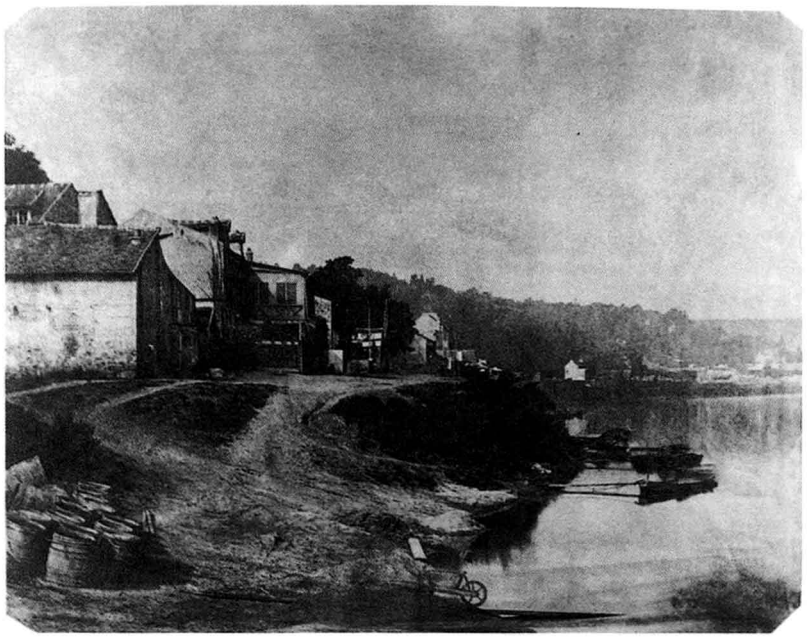
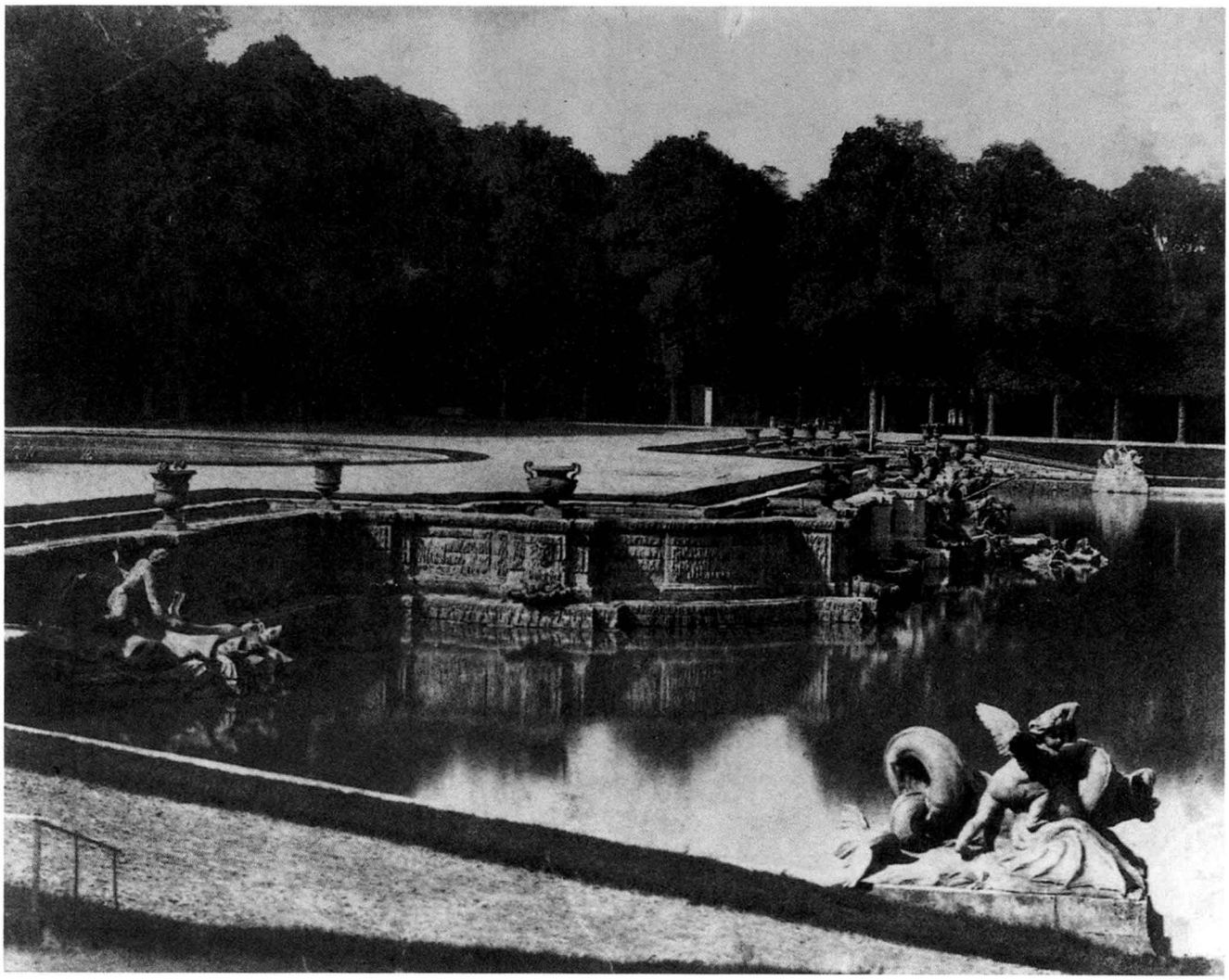


图 105：维克托•雷尼奥《赛夫尔的塞纳河岸边》（*The Banks of the Seine at Sevres*），1851—1852 年。卡罗式摄影法。安德烈•亚姆（André Jammes）收藏，巴黎，芝加哥美术馆，法国。

图 106：路易斯•罗伯特。《凡尔赛宫的尼普顿池》（*Versailles, Neptune Basin*），约 1853 年。卡罗式摄影法。安德烈•亚姆收藏，巴黎，芝加哥美术馆，法国。



影技术进一步改进之后，他才正式拿起相机从事摄影创作。维克托·雷尼奥使用表面涂蜡的纸基负片拍摄了瓷器工厂附近优美的田园风光，其代表作就是《赛夫尔的塞纳河岸边》（图 105）。在这幅作品中，维克托·雷尼奥用相机捕捉到了乡村生活中人们习以为常的场景，比如木桶和手推车。路易斯·罗伯特（Louis Robert）是瓷器厂的首席画家和镀金工，他在赛夫尔和凡尔赛宫两地工作，在玻璃蛋白底版出现之前，他也使用卡罗法从事拍摄工作，他的很多作品被布兰夸特－埃夫拉尔选入其 1853 年出版的《凡尔赛宫的回忆》（*Souvenirs de Versailles*）一书（图 106）。在反映田园诗般的风景和日常生活中简单质朴的事物方面，这些作品在风格和手法上都与巴比松画派的画作类似。

改进后的卡罗式摄影法因为感光性更好，画面更清晰，也受到英国业余摄影师的欢迎。作为英国风光和地貌题材的艺术作品的传承者，在摄影技术提高了画面清晰度之后，英国摄影师认为摄影作品应该在信息传达和情感表达之间寻求平衡。有时，英国摄影师拍摄的以建筑物及其周边环境为题材的作品，体现了当代作家的观念，那就是建筑物同人类一样是有灵魂和表现力的。例如，英国业余摄影师罗伯特·亨利·切尼（Robert Henry Cheney）拍摄的《华威郡的盖斯克里夫庄园》（图 107），画面中就流露出了忧郁的气质，英国艺术家拉斯金曾用“忧郁”一词描述某些建筑。这一时期英国最负盛名的摄影师就是罗杰·芬顿（本书后面将进一步介绍），英国媒体对他的作品盛赞有加，认为他的建筑类摄影作品独具“特质”。

本雅明·布莱克奈尔·特纳（Benjamin Brecknell Turner）本是一名英国商人，他一直使用卡罗法拍摄风光、肖像和建筑（图 108），他认为纸基负片非常适合捕捉和传达大自然的奔放之美，因此他坚持使用纸基负片至 1862 年，当时很多摄影师早已改用玻璃底版。而苏格兰内科医生托马斯·凯斯（Thomas Keith）也曾在一些年里采用卡罗法拍摄，但是他仅仅是在光线条件较好的情况下才拍摄，以便让画面达到更佳的色调。托马斯·凯斯用光线来营造画面情感的兴趣，可能是受其好友希尔和亚当森的启发，他 1856 年在爱奥那岛创作的作品《圣奥兰礼拜堂的门口》（*Doorway, St. Oran's Chapel*，图 109），画面对光线的强调和突出，赋予了古老的教堂非同寻常的气质和力量。

卡罗法不仅吸引了生活在英国本土的摄影师，也吸引了一批生活在国外的英国摄影师，其中包括马克思威尔·莱特（Maxwell Lyte）和约翰·斯图尔特（John Stewart），19 世纪 50 年代二人都生活在法国南部。

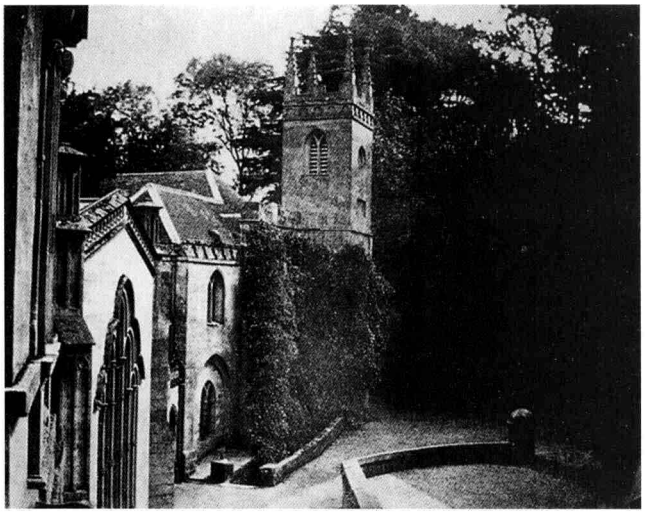


图 107：罗伯特·亨利·切尼。《华威郡的盖斯克里夫庄园》（*Guy's Cliffe, Warwickshire*），19 世纪 50 年代。蛋白印相工艺。加拿大建筑中心，蒙特利尔，加拿大。



图 108：本雅明·布莱克奈尔·特纳。《古老的柳树》（*Old Willows*），约 1856 年。涂蜡纸基负片。安德烈·亚姆收藏，巴黎，芝加哥美术馆，法国。

约翰·斯图尔特用镜头记录了该地区崎岖的地貌，部分作品被布兰夸特－埃夫拉尔选中在英国展出，并受到其岳父约翰·赫歇尔爵士的称赞，称其作品是“岩石、山脉、森林和流水的完美结合”。[9] 马克思威尔·莱特和约翰·斯图尔特，以及托马斯·萨顿（Thomas Sutton）都是法国摄影家协会的成员，后者也是首个尝试布兰夸特－埃夫拉尔改进后技术的英国摄影师，他们也在英国和法国摄影师之间架起了沟通的桥梁和渠道，使得两国摄影师能在光化学领域的技术进步方



图 109：托马斯·凯斯。《圣奥兰礼拜堂的门口》（*Doorway, St. Oran's Chapel*），爱奥那岛，1856 年。卡罗式摄影法。托马斯·凯斯收藏，爱丁堡市立图书馆，苏格兰。© 爱奥那岛大教堂信托基金。

面保持交流和沟通。

法国和英国王室对近东地区尤其是埃及的浓厚兴趣，促使摄影师继续使用纸基负片（稍晚是玻璃底版）在这些地区拍摄。1849 年，富裕的法国记者马克西姆·杜·坎普在年轻的福楼拜陪同下，前往埃及完成一项委托拍摄任务。此前，他接受了勒·格雷的专业培训，随身携带卡罗法摄影所需要的相关器材，“基于稳妥考虑，在这些精良的成像和复制设备的帮助下，可以将沿途的文化遗迹和雕刻文字的图片输出并保存下来”，马克西姆·杜·坎普对此充满很高的期望值，希望能够带回来大量的纪实作品。[10] 其中部分作品 1852 年经布兰夸特 - 埃夫拉尔挑选刊登在他的首本出版物《埃及、努比亚、巴勒斯坦和叙利亚》[11]（*Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*）一书中。照片中体现出一个问题，那就是如何能让人们从摄影作品中感受到实物的大小和规模，例如《阿布辛波的巨幅雕像》（图 111），摄影师采取的办法是将当地的摄影助理放在画面中作为参照物，这也体现出改进后的卡罗法在分辨率和清晰度上的进步，才有可能让人们看清画面中的人物。

五年之后，法国业余考古学家奥古斯特·萨尔兹曼（Auguste Salzmann）也采用同样的办法，使用卡罗法拍摄了耶路撒冷地区的建筑物遗址，旨在“服务于科学”[12] 和解决关于古代文化遗迹方面的争议。在一名助理的协助下，奥古斯特·萨尔兹曼在极其困难的环境下，使用纸基负片拍摄了约 150 幅作品。这些作品也同样被收入布兰夸特 - 埃夫拉尔选编的书中。除了公开宣称的科学目的外，部分摄影作品诸如《耶路撒冷的伊斯兰喷泉》（图 112），显示出摄影师在构图方面的高超技艺和对光线的敏感。马克西姆·杜·坎普和奥古斯特·萨尔兹曼的作品都体现出一点：当那些富有创造力和想象力的人手持相机时，他们一定能带来具有独特美感的作品，在记录事实的同时利用光线传达丰富的情感。

火棉胶湿版和蛋白印相工艺风光摄影

斯科特·阿彻 1850 年到 1851 年间发明并公布了新的火棉胶湿版工艺，这种全新的技术迫使风光和纪实

摄影师外出拍摄时除了携带相机和玻璃底版，还必须携带全套暗房设备，包括帐篷、托盘、天平、化学制剂，甚至蒸馏水（图 113 和图 114）。火棉胶湿版工艺要求携带的器材和设备复杂，但由于它对自然色调的感光性更好，色调更加丰富，在当时仍然被认为是卡罗法之后摄影技术的一大进步，这在今天看来似乎不可理喻。但是纸基负片在实际拍摄和成像过程中的一系列操作都非常耗时。在玻璃底版上涂抹火棉胶和碘化银的做法使得成像画质更加清晰，曝光时间也大幅缩短，所以火棉胶湿版工艺在之后的 30 多年里盛行。火棉胶湿版工艺同蛋白印相工艺一起使用，成像的画质非常清晰，因为相纸的表面也涂抹了感光乳剂，火棉胶湿版使得风光摄影的机械化操作成为可能，使得风光摄影作品成为大众消费品，风光摄影也进入了商业领域。

火棉胶湿版自身在感光性能方面的缺陷，使得玻璃底版拍摄制作出来的照片在审美上引发了人们矛盾的态度。由于碘化银只对蓝色光线和紫外线辐射比较敏感，而对光谱上其他颜色的光线不那么敏感，因此拍摄出来的风光照片中，天空呈现出白色，而背景则比较暗，没有层次的变化，这在火棉胶湿版风光摄影作品中是比较常见的。但是商业出版人似乎并没有因此受到很大影响，这也受到了英国早期严肃摄影评论家伊丽莎白·伊斯特莱克（Elizabeth Eastlake）夫人的批评。在 1857 年出版的《评论季刊》（*Quarterly Review*）中，她这样写道：“如果天空在画面中很清晰，则风景在画面中就会显得一片黑暗，曝光不足；如果风景在画面中是清楚的，那么由于光线的原因，天空中云朵的细节则完全暴露在一片白色之中，什么轮廓也看不到。”[13] 她还补充指出，用火棉胶湿版拍摄风景无法体现出色调的层次，观众在视觉上无法感受到空间的层次感，由于画面缺乏氛围和精致的细节，照片虽然浓墨重彩，实际效果却不是很好。至于火棉胶湿版风光摄影作品中色调明暗的巨大反差，也有其他一些摄影师对此提出异议，其中就包括在摄影界颇有影响力的德国摄影师、评论家兼光化学研究者赫尔曼·威廉·沃格尔。在 19 世纪 60 年代至 70 年代间，他的观点经常被刊登在美国的各类杂志上，他通过研究，大幅度提高了卤化银对不同色彩光线的感光速度。

关注艺术风光摄影的摄影师通过他们所谓的“技巧”，避免了上述风光摄影中提到的若干问题。在实际操作中，艺术风光摄影师将两张底片叠加在一起，然后对其中一张加以遮盖，之后将这两张底片输出在同一张相纸上，一张底片用于输出天空，另一张用于输出背景，或者是通过后期手工修改，去掉画面中斑驳和灰色的区域。卡米尔·西尔维的作品《惠斯尼河谷》（图 115）在 1858 年展出时被盛赞为“瑰宝”，这幅作品也证明了艺术摄影师的技巧是可行的，当代评论家概括这种技巧制作出来的摄影作品的特点时，评价道“在整个画面层次复杂的阴影里，（画面具有）丰富精致的细节”。[14] 勒·格雷在纸基负片摄影中的贡献已经讨论过了，他 1856 年采用将两张底片叠加的双重印相法输出了一些在法国塞特港拍摄的火棉胶湿版作品（图 116），这部分作品风格类似于同时期法国画家尤金·德拉克洛瓦和古斯塔夫·库尔贝以大海为题材的画作。同卡米尔·西尔维的作品相比，勒·格雷的作品没有严格遵守风景画的传统审美，在他的镜头里，浮云、大海和岩石巧妙地组合在一起，加上光线的利用，整个画面具有很强的感染力，用现代语言来概括，就是画面“充满了艺术的抽象感”。[15] 这种叠加印相的方法，使得这一时期风光摄影作品的构图缺乏真实感，虚假的成分非常明显，当代评论家就有人指出天空中有云朵，但是水中却没有云朵的倒影；抑或是背景看起来是清晨，而天空却显然是正午时分。

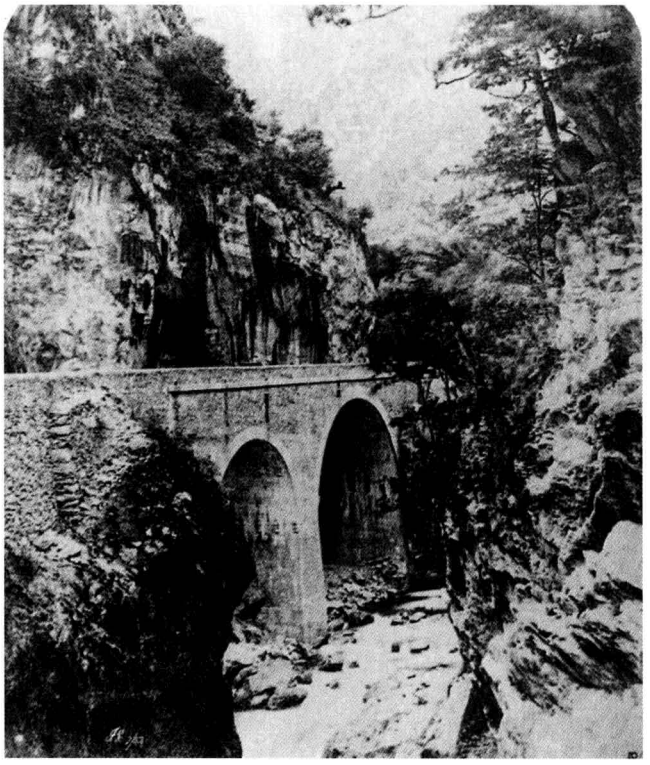


图 110：约翰·斯图尔特。《比利牛斯山的通道》（*Passage in the Pyrenees*），拍摄日期不详。卡罗式摄影法。苏格兰皇家学院，爱丁堡，苏格兰。

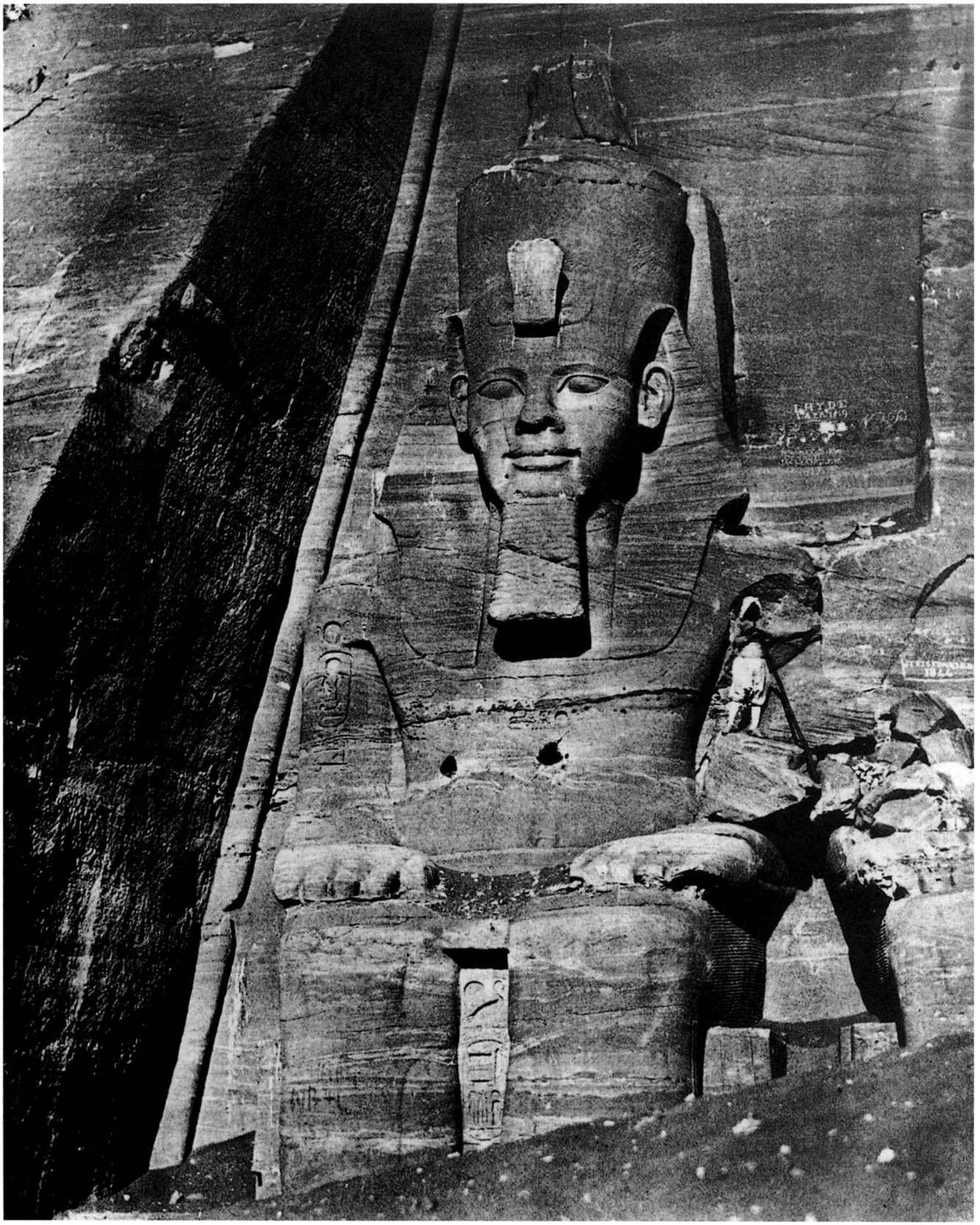


图 111：马克西姆•杜•坎普。《阿布辛波的巨幅雕像》（*The Colossus of Abu Simbel*），约 1850 年。卡罗式摄影法。维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦，英国。



图 112：奥古斯特·萨尔兹曼。《耶路撒冷的伊斯兰喷泉》（*Jerusalem, Islamic Fountain*），1854 年。卡罗式摄影法。加拿大国家美术馆，渥太华，加拿大。

在欧洲，风光摄影作品被当做旅游纪念品，为城市带来新的商机，大量蛋白相纸照片被复制并销售，或者被做成相册出售，或者被安放在立体镜中供人们欣赏。为了满足市场的需求，很多出版商雇用一些自由摄影师前往世界各地拍摄，也有部分摄影师自己开始做风光摄影的生意，还有一些摄影师，诸如约翰·亨利·帕克（John Henry Parke），拍摄纪实性的考古摄影作品。如此一来，在主要目的旨在传递信息的照片中，人们认为它们的审美价值并不是非常重要。而相反，最主要的两名风光摄影作品出版商与销售商弗朗西斯·费斯(Francis Frith)和乔治·华盛顿·威尔逊(George Washington Wilson)，在拍摄的时候除了重视构图之外，还充分地考虑摄影作品的审美价值。他们的作品往往从较高的角度来拍摄，画面色调和谐，努力避免过于情绪化或戏剧化的光影，而后者在勒·格雷、凯斯和萨尔兹曼等人的作品中体现得非常明显。正如威尔逊所指出的，他需要“研究大众中流行的品位……不仅仅是要捕捉一个地方的美，还要确保这个地方能被观众认出来”。[16] 除了鼓励和提倡这种“直观”的风格，人们对摄影作品的欢迎和消费还影响了公众对摄影作品的认识，公众开始认为摄影作品就是真实和真相的代名词，摄影作品就是第一手真实的体验。[17] 拿破仑三世政府曾一度将卡罗式摄影法作为记录科技进步和皇室对社会所做贡献的手段，在火棉胶湿版摄影时代，拿破仑三世政府对待摄影的态度得到了延续。





图 113-114：佚名摄影师。欧洲风格的便携式帐篷暗房，1877 年。木质雕版。选自《摄影历史手册》（*A History and Handbook of Photography*），J. 汤姆逊编辑，1877 年。纽约大都会博物馆，纽约州，美国；斯宾塞·比克顿（Spencer Bickerton）捐赠，1938 年。



图 115：卡米尔·西尔维。《惠斯尼河谷》（*Valley of the Huisne*），1858 年。蛋白印相工艺。维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦，英国。

有些风光摄影作品看起来干净而单纯，例如出自比松兄弟之手的阿尔卑斯山，这部分作品旨在庆祝皇室在领土扩张方面取得的成就和庆祝萨丁尼亚王国将尼斯和萨伏伊割让给法国。在火棉胶湿版时代，比松兄弟快速扩展他们的拍摄题材，通常以大画幅的形式翻拍艺术品，拍摄建筑物和风光。《伊泽尔山脉的通道》（图 117）出自奥古斯特·罗沙利（Auguste-Rosalie）之手，是 6 幅作品中的一幅，拍摄于 1862 年政府组织的第二次对勃朗峰的勘测。这幅作品既体现出了勃朗峰独特的地质构造，又兼顾了经典的构图，达到了构图和色调的平衡，让其成为一幅非同寻常的佳作。

查尔斯·苏利耶（Charles Soulier）的作品《塔迈恩峡谷》（图 118）也呈现出类似的风格，迸发出未经人类改造过的大自然的荒凉之美。查尔斯·苏利耶是一名专业的风光摄影师，同他拍摄的阿尔卑斯山的自然风光作品相比，他拍摄的巴黎城市风景作品更加广为人知。随着城市化进程的逐步加快和渗透，这些以纯自然风光为主题的摄影作品开始唤起人们内心的怀旧情结，19 世纪六七十年代，美国摄影师镜头里荒芜广袤的大西部也流露出同样的怀旧氛围。阿道夫·布朗不仅仅是一名充满热情的风光摄影师，也是该领域一名成功的创业者。他在巴黎和阿尔萨斯都开设了摄影工作室，大量出版风光摄影作品，从立体照片到全景照片，出售给英国、法国、德国，甚至美国的消费者。法国皇室希望阿尔萨斯人了解法国文化的根基，为了响应王室的需求，阿道夫·布朗最先拿起相机拍摄阿尔萨斯省的风光和文化遗迹，之后又陆续拍摄了 4000 余张阿尔卑斯山、黑森林和孚日山脉的照片，最终用碳素工艺输出，而不是采用蛋白印相工艺，这样做旨在让照片能够保存得更加长久和稳定。布朗的作品《冬日瑞士日内瓦湖的汽轮》（图 119）是一幅杰出的代表作，达到了信息传达和艺术审美的完美融合，尽管画面中没有人物出现，但作品本身并没有拒人千里之外的冷漠感。

英国的风光摄影师也追寻大自然的纯粹和自然美，并致力于用火棉胶湿版来捕捉和记录这种美，但是英

国政府对于风光摄影的支持仅限于王室，时常有王室成员购买部分摄影作品。英国大部分以乡村和历史文化遗迹为主题的摄影作品多由摄影师自发拍摄，或者部分由私人出版商资助拍摄，很少是受政府资助或委托拍摄的。

芬顿在 1862 年决定放弃摄影之前，一直是英国境内享有声望的摄影师，1852 年他前往俄罗斯拍摄了大量以建筑物为题材的摄影作品。他于 1853 年开始改用火棉胶湿版工艺，从克里米亚战场返回英国之后（见第四章），他带着临时便携式暗房再次踏上了拍摄之旅，用相机记录下了怪石嶙峋的山地、山脉、峡谷、瀑布和废墟，对于已经进入工业化时代的英国人来说，这些题材都充满了浪漫主义的色彩。欧洲大陆和英国的当代评论家都认为芬顿的风光摄影作品在当时的技术水平下，已经达到了最高的水准，尤其是他对画面氛围的把握和营造，以及俯瞰视角的运用。尽管如此，由于芬顿拒绝合成底片来进行叠加成像，也不喜欢后期进行手工处理，他的几何形式感比较强的作品，例如《哈伍德宫的平台和公园》（*The Terrace and Park, Harewood House*，图 120），被指责为使观众不快。[18] 芬顿的很多风光摄影作品以立体平面画的形式被刊登在《立体视觉杂志》（*The Stereoscopic Magazine*）上，以照片雕版画的形式刊登在《摄影艺术宝藏》（*Photographic Art Treasures*）上，以蛋白照片的形式被收集在以英国本土风光为主题的摄影集和摄影图书中，这些出版和呈现途径是 19 世纪五六十年代广受大众欢迎的形式。

1855 年到 1885 年的 30 年间里，在英国、法国、印度和美国境内，在私人出版商和公众人物的支持下，大约有 1000 多册摄影作品集和摄影图书出版，蛋白印相



图 116：古斯塔夫 • 勒 • 格雷。《海面的帆船》（*Brig Upon the Water*），1856 年。蛋白印相工艺。维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦，英国。



图 117：奥古斯特·罗沙利·比松。《伊泽尔山脉的通道》（*Passage des Echelles*），1862 年。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。

工艺也在这一时期广受大众欢迎和追捧。[19] 原始照片为人类提供了艺术、传记、历史和科技方面的图片记录，同时大量的地貌摄影作品成为文字描述的有力补充，为各学科提供了更丰富的信息。即使规格较小且相对来说细节信息缺乏的立体照片也被认为适合为科学和旅游类图书配图，首位采用这种方式的人是英国天文学家 C. 皮雅兹·史密斯（C.Piazzi Smyth）。他于 1858 年出版的特尼里弗岛的风光摄影作品，就使用了 18 幅立体照片，他和同事们在这个岛屿进行过多次天文学实验。月刊《立体视觉杂志》也开始采用同样的手法，刊登和出版摄影作品，这本杂志持续出版了 5 年，大量刊登静物画和乡村、城市题材的立体照片。各种形式的摄影作品以版画插图的形式刊登和出版并大获成功，一方面是由于摄影作品的真实性和低廉成本，另一方面，拍摄和制作过程相对快速，出版物能够很快印刷。但是随着更高效的摄影技术的出现，以及印刷技术能够做到让文字和图片同时印刷，这些新技术的进步直接导致了摄影版画插图的衰落。

威尔士和苏格兰也为芬顿之外的其他摄影师提供了本土自然风光题材，代表作就是弗朗西斯·贝德福德（Francis Bedford）于 1865 年拍摄的《格拉斯皮威尔瀑布》（图 122）。与很多同时期的风景画家一样，弗朗西斯·贝德福德既发表立体照片，也拍摄大画幅的摄影作品，因为后者的成本更低廉，且更受市场欢迎。最成功的风光摄影作品出版商却是苏格兰摄影师威尔逊（Wilson），据称，在 19 世纪 80 年代，他是拥有风光摄影作品最多的人（图 121）。威尔逊也对即时快照感兴趣（见第六章），他指出“在想要的效果和瞬间出现在镜头之前，足够耐心的观察和等待是必需的，这种等待和观察也是值得的”。[20] 威尔逊原本是一名认真严肃的肖像画家，在转而从事摄影创作后，他通常在拍摄现场使用临时帐篷来为拍摄做准备，他在阿伯丁的印刷车间雇用了 30 余名助理，仔细冲洗底片，并给照片染上金色的色调，以此来除掉所有的化学残留物。因为制作过程非常用心和投入，威尔逊使用蛋白印相工艺输出的摄影作品与同时期的其他摄影作品比起来，色彩更加丰富，稳定性也更好。火棉胶湿版工艺时代的英国风光摄影师还包括费斯、威廉·英格兰德、詹姆斯·瓦伦丁（James Valentine）。瓦伦丁既是一名成功的摄影师，又是一名成功的商人，他在苏格兰的邓迪市成立工作室，像威尔逊一样将摄影作品精心输出，销售给普通大众。尽管这个时期的风光摄影作



图 118：查尔斯 • 苏利耶。《塔迈恩峡谷》（*Gorge of the Tamine*），1865 年。蛋白印相工艺。杰拉德 - 莱维收藏，巴黎，法国。

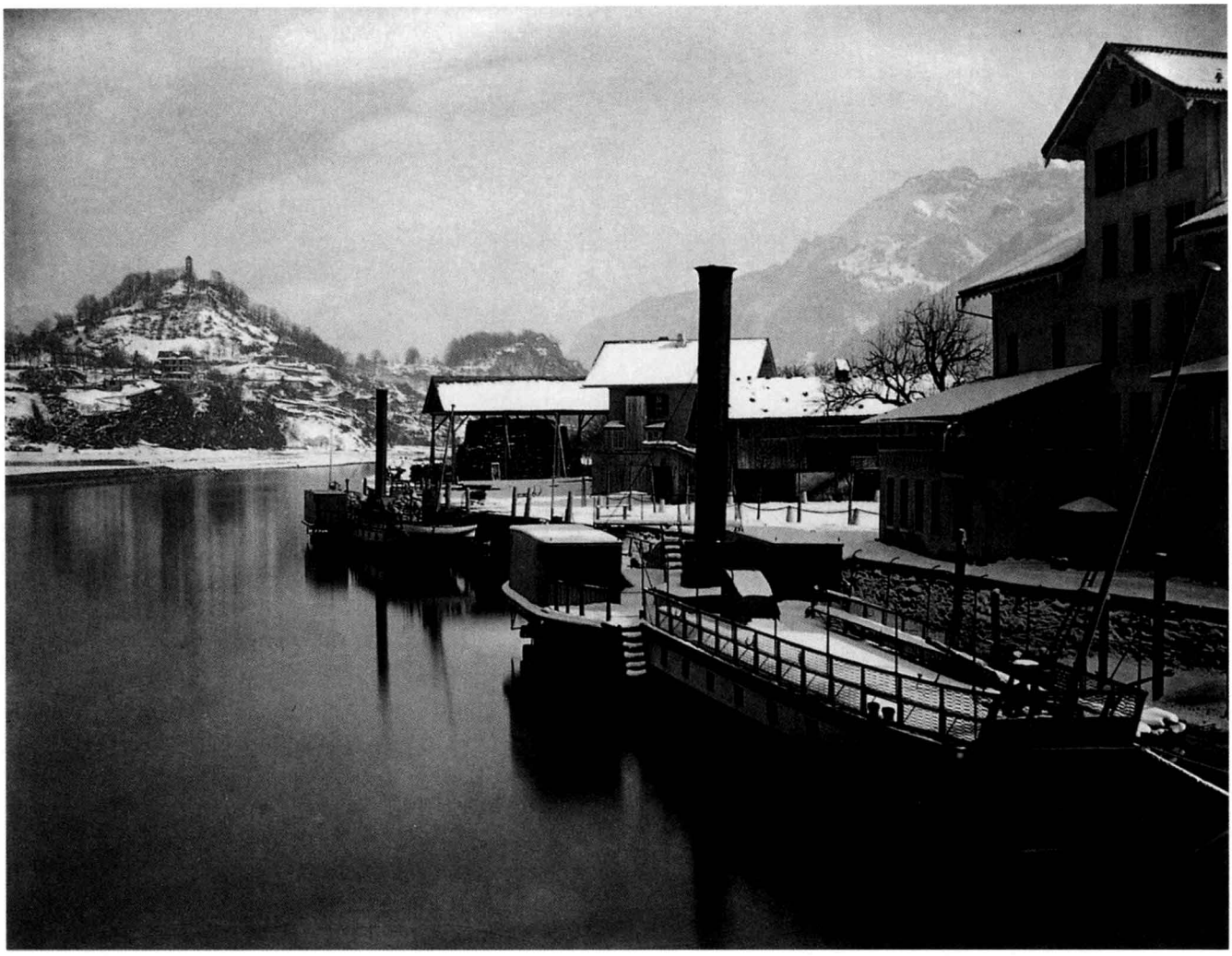


图 119：阿道夫·布朗。《冬日瑞士日内瓦湖的汽轮》（*Lake Steamers at Winter Morning, Switzerland*），约 1865 年。碳素印相工艺。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

品注重构图和输出工艺，但是画面缺少特定的感情和氛围，这种缺憾也激发摄影师在 19 世纪 70 年代朝着新的趋势努力，在风光摄影领域形成一种全新的审美标准和情趣。

这种风光摄影的审美情趣也激发德国摄影师在 19 世纪五六十年代思考风光摄影的艺术价值。在 19 世纪 50 年代早期，摄影师们尚未开始使用火棉胶湿版工艺，德国摄影师弗朗茨·汉夫施滕格尔和赫尔曼·克朗使用卡罗式摄影法拍摄出了非常高质量的风光摄影作品。

赫尔曼·克朗是一名多才多艺的摄影师，他在德累斯顿积极推广自己的摄影学会，将学会塑造成风光摄影、立体照片和肖像摄影作品的主要来源。他也受德国王室的委托，拍摄萨克森地区的乡村和城市风光，这些作品最终在 1872 年以题为《国王的萨克森城市风光专辑》（*Koenigs-Album der Stadte Sachsens*）的摄影作品集的形式出版，作为萨克森统治者庆祝金婚的特别礼物。同其他摄影师相比，赫尔曼·克朗的作品少了一些理想化的元素，但是这些德累斯顿城市和自然风光的照片，仍然透露着 19 世纪早期风光摄影画家的浪漫主义色彩，其中的代表作就是《瑞士萨克森地区的瀑布》（图 123）。沃格尔在 1866 年拍摄的作品《国王纪念碑附近的桥》，也同样弥漫着浪漫主义的气息（图 124），作者重点表现的是光线，而不是画面中实际的景物。19 世纪 60 年代中晚期，人们开始研究森林和树木的构造，这在格尔德·沃尔克林（Gerd Volkerling）的作品中体现得非常明显（图 125），他的作品也体现出作者受到巴比松画派自然主义风格的影响。

19 世纪六七十年代，风光摄影在北欧地区得到发展，这也得益于旅游业的发展，英国和德国大量富裕的旅游者前往北欧地区岩石遍布的海岸线观光，寻找

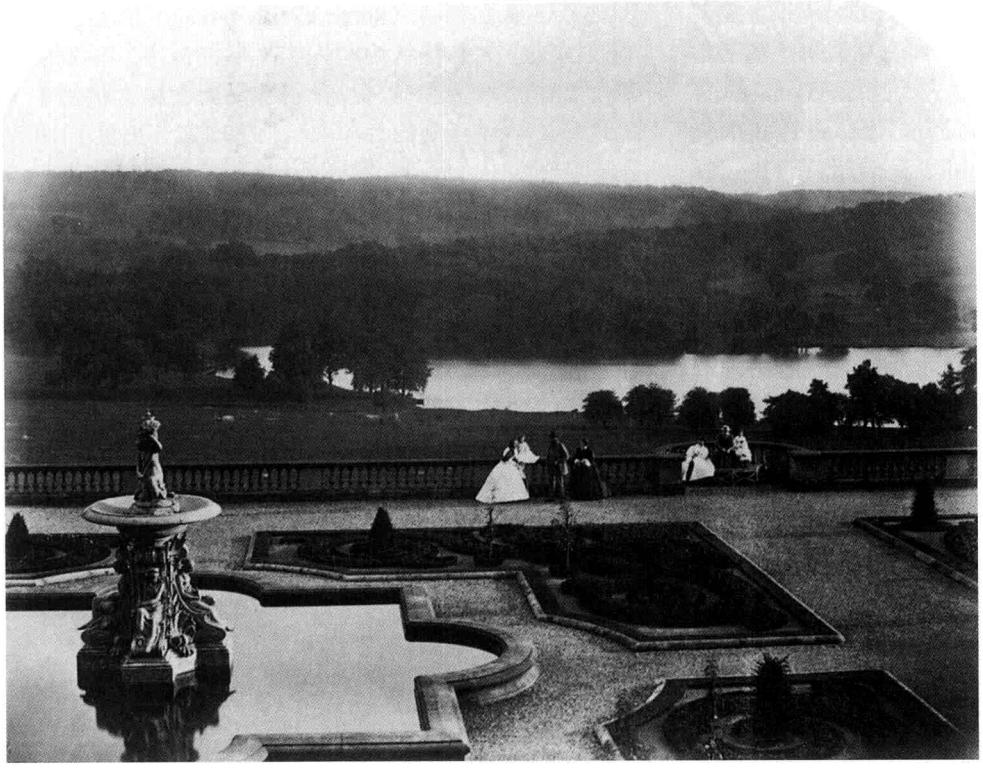
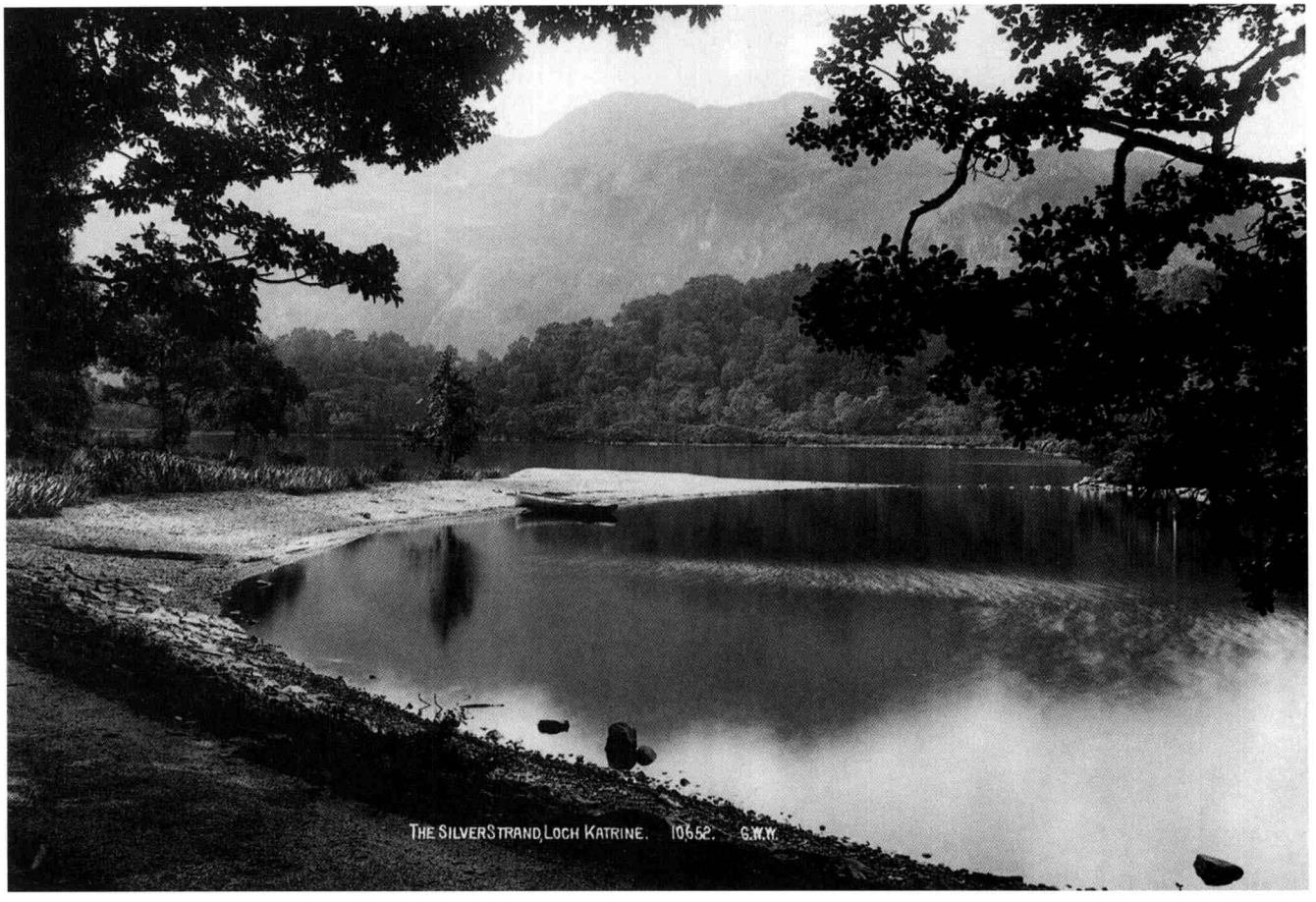


图 120：罗杰·芬顿。《哈伍德宫的平台和公园》（*The Terrace and Park, Harewood House*），1861 年。蛋白印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

图 121：乔治·华盛顿·威尔逊。《银色的河滩：卡特琳湖》（*The Silver Strand, Loch Katrine*），约 1875—1880 年期间。蛋白印相工艺。阿伯丁大学图书馆，英国。



尚未被人类破坏的自然美景。丹麦摄影师马库斯·赛尔默（Marcus Selmer），瑞典摄影师阿克塞尔·林达尔（Axel Lindahl）和帕尔·阿道夫·托伦（Per Adolf Thören），挪威摄影师汉斯·阿贝尔（Hans Abel）、克努德·克努森（Knud Knudsen）和马丁·斯科恩（Martin Skøien），他们都拍摄过高质量的风光摄影作品，作为旅游纪念品销售给前往这些地区的游客，而游客们则希望通过收集当地的风光摄影作品来丰富他们个性化的记忆。这些作品中最具戏剧化色彩的代表作就是克努德·克努森拍摄的薄雾缭绕的山脉和扭曲的冰川岩石地貌（图 126），拍摄这幅作品时，他大约 35 岁，已经是一名出色的风光摄影师。从这幅作品中可以明显看到德国绘画的浪漫主义气息对他的影响，它不仅记录了当时当地的地貌，同时让画面整个氛围得到升华。

在意大利，风光摄影作品则完全被当作旅游纪念品。来自欧洲北部和美国源源不断的游客为风光摄影师们带来了稳定的生意来源和收入，也造就了一批出色的意大利摄影师和国外摄影师。尤其在意大利，废墟题材的摄影作品弥漫着浓郁的浪漫主义气息，大多数作品中都会出现古罗马雕塑、建筑或者花园。正如摄影史学家罗伯特·索别谢克（Robert Sobieszek）所指出的那样，因为意大利被认为是人类文明的故乡，早期的摄影师在拍摄意大利时，总是很容易就会染上浪漫主义的色彩。[21]《蒂沃利的海神溶洞》（图 127）拍摄于 19 世纪 60 年代，出自苏格兰人罗伯特·麦克弗森（Robert MacPherson）之手，他本是一名内科医生，后迁往罗马居住，转行成为一名艺术品经纪人，这幅作品画面中深邃的阴影暗示着古老和神秘莫测，同时画面也突出了抽象的形式、色调及纹理。意大利摄影师乔阿基诺·阿尔托贝利（Gioacchino Altobelli）的作品《罗马广场的夜景》（*Night View of the Roman Forum*，图 128）也明显地流露出浪漫主义的气质，作者当时与另外一名意大利人蓬皮奥·莫林斯（Pompeo Molins）合作拍摄风光照片。乔阿基诺·阿尔托贝利受雇于意大利铁路公司，他的作品在输出的时候采用底片叠加的方式，让画面上的废墟笼罩在一片朦胧的月色中，这也符合游客喜欢在夜间参观罗马废墟遗址的传统。

迄今为止，意大利最有名的风光摄影师是布罗吉家族（the Brogi family）和阿里纳瑞兄弟（Alinari brothers），后者在佛罗伦萨地区成立了工作室，并

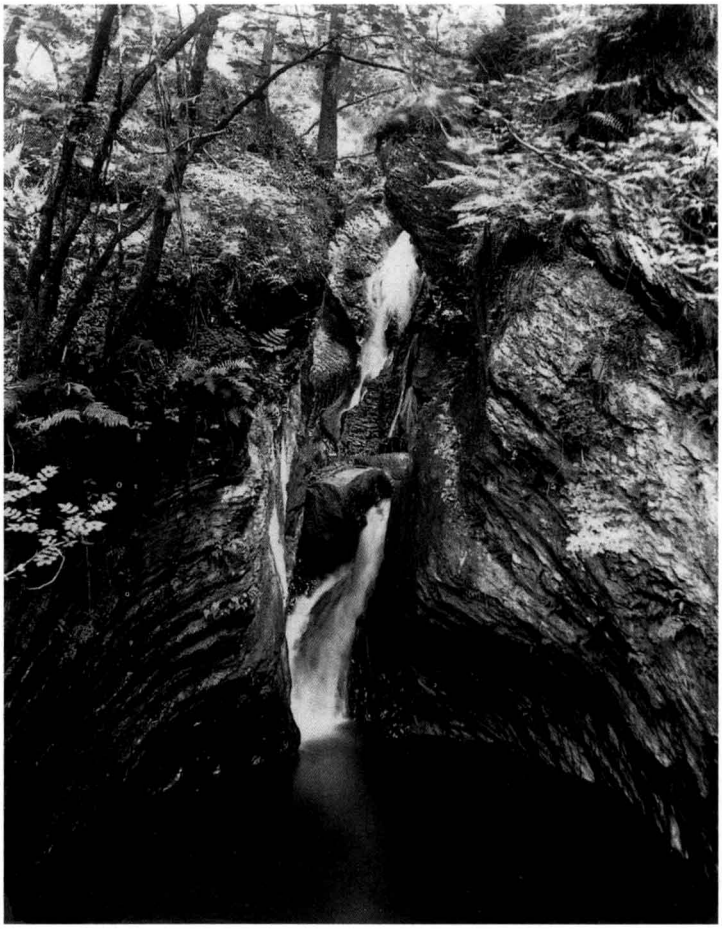


图 122：弗朗西斯·贝德福德。《格拉斯皮威尔瀑布》（*Glas Pwil Cascade*），1865 年。蛋白印相工艺。加拿大国家美术馆，渥太华，加拿大。

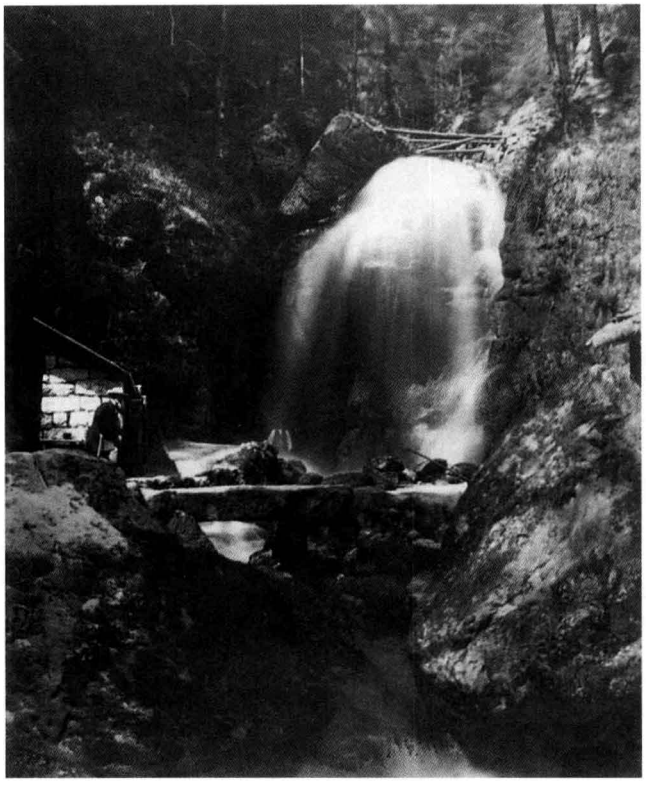


图 123：赫尔曼·克朗。《瑞士萨克森地区的瀑布》（*Waterfall in Saxon Switzerland*），1857 年。蛋白印相工艺。德意志博物馆，慕尼黑，德国。



图 124：赫尔曼·沃格尔。《国王纪念碑附近的桥》（*Bridge Near King's Monument*），1866 年。蛋白印相工艺。爱克发—吉伐摄影博物馆，科隆，德国。

且一直保留到现在。与法国的布朗类似，阿里纳瑞兄弟还开办了摄影作品和艺术作品复制、印刷业务，除了风光摄影作品外，他们也拍摄和出版一些静物作品，例如鲜花、水果，以及罗马和佛罗伦萨地区知名的建筑物和文化遗址。在意大利南部，祖籍德国的摄影师乔治·索默（Giorgio Sommer）1857 年在那不勒斯开设了摄影工作室，小规模地输出、销售风光和人文摄影作品。在威尼斯，摄影师卡洛·庞蒂（Carlo Ponti）拍摄风土人情作品，销售给游客。他原是一名光学仪器制造商，但有很高的艺术天赋，这从他 19 世纪 70 年代的作品《从公爵府邸眺望圣乔治马乔雷教堂》（图 129）中可见一斑。意大利有着风景画方面的悠久传统，因而风光摄影在意大利轻而易举获得成功和被人们接受也就不足为奇了。

其他地中海沿岸的欧洲国家，诸如西班牙和希腊，尽管都以秀丽的风光和文化遗迹而闻名，但是却没有像在意大利那样被广泛拍摄和记录，可能因为当时这些国家尚未进入 19 世纪旅游者的视线。关于西班牙的最有名的照片出自英国人查尔斯·克利福德（Charles Clifford）之手，他本是英国人，后来侨居马德里，是西班牙伊莎贝拉女王二世的宫廷摄影师。除了在马德里，查尔斯·克利福德还在西班牙的其他城市从事摄影创作，他既拍摄艺术瑰宝也拍摄风景和建筑物。他镜头下的《格拉纳达阿尔汉布拉宫殿的庭院》（图 130），一方面体现出阳光照射下庭院的静谧感，另一方面也记录下了庭院内部丰富的雕刻细节。希腊的风光，尤其是雅典卫城的风光，比西班牙的风景更常见。希腊本土和国外的摄影师都拍摄了一些希腊的风光和文化遗迹，其中最有感召力的作品出自詹姆斯·罗伯逊（James Robertson）、让·沃尔瑟（Jean Walther）和威廉·斯蒂尔曼（William Stillman），后者虽然是美国人，但是同英国的拉斐尔前派有着比较紧密的联系，他在对绘画艺术失望之后，转向摄影创作。威廉·斯蒂尔曼的作品集《雅典卫城的美学与建筑学阐释》（*The Acropolis of Athens Illustrated Picturesquely and Architecturally*）于 1870 年公开出版，其作品（图 131）采用的是碳素印相工艺，在英国被称作奥托版（Autotype）。



图 125：格尔德·沃尔克林。《德绍的橡树》（*Oak Tree in Dessau*），1867 年。蛋白印相工艺。爱克发—吉伐摄影博物馆，科隆，德国。

风光摄影在近东和亚洲

游客是意大利风光摄影作品的主要消费群，但是那些呆在家里足不出户的人也会购买来自世界各地的风光照片，即使不实地旅行，也能一睹各地的风土人情，在他们看来，风光摄影具有“超越最有成就画家的力量”。[22] 这些字眼也恰如其分地描述了费斯的雄心壮志，当他 1856 年首次踏上尼罗河峡谷之旅的时候，就怀揣着用相机记录一切的雄心。在 1860 年之前，他踏上了更远的旅程，来到了巴勒斯坦和叙利亚直至尼罗河流域的第五瀑布（图 132）。除了拍摄，他还用大量的文字记录了摄影项目进展的难度，尤其是气候带来的困难，他的文字曾提到“令人窒息的小帐篷”和火棉胶湿版在高温下发出“嘶嘶”声，在玻璃底版上冒着气泡。除了困难，他在文中也提到了那些令他兴奋的拍摄地点和题材，包括寺庙、狮身人面像、金字塔、陵墓和石刻。

费斯对风光摄影构图问题的探讨，触及了 19 世纪风光摄影在实际操作中被人们忽略的一个问题，那就是“拍摄一幅令人满意的风光摄影作品所面临的困难：前景特别不自然，距离要么太近，要么太远；逐渐消失的背景；砖墙或其他类似的物体干扰画面……如果我们可以控制角度，那么我们将拍出多么精彩的照片啊！”[23]

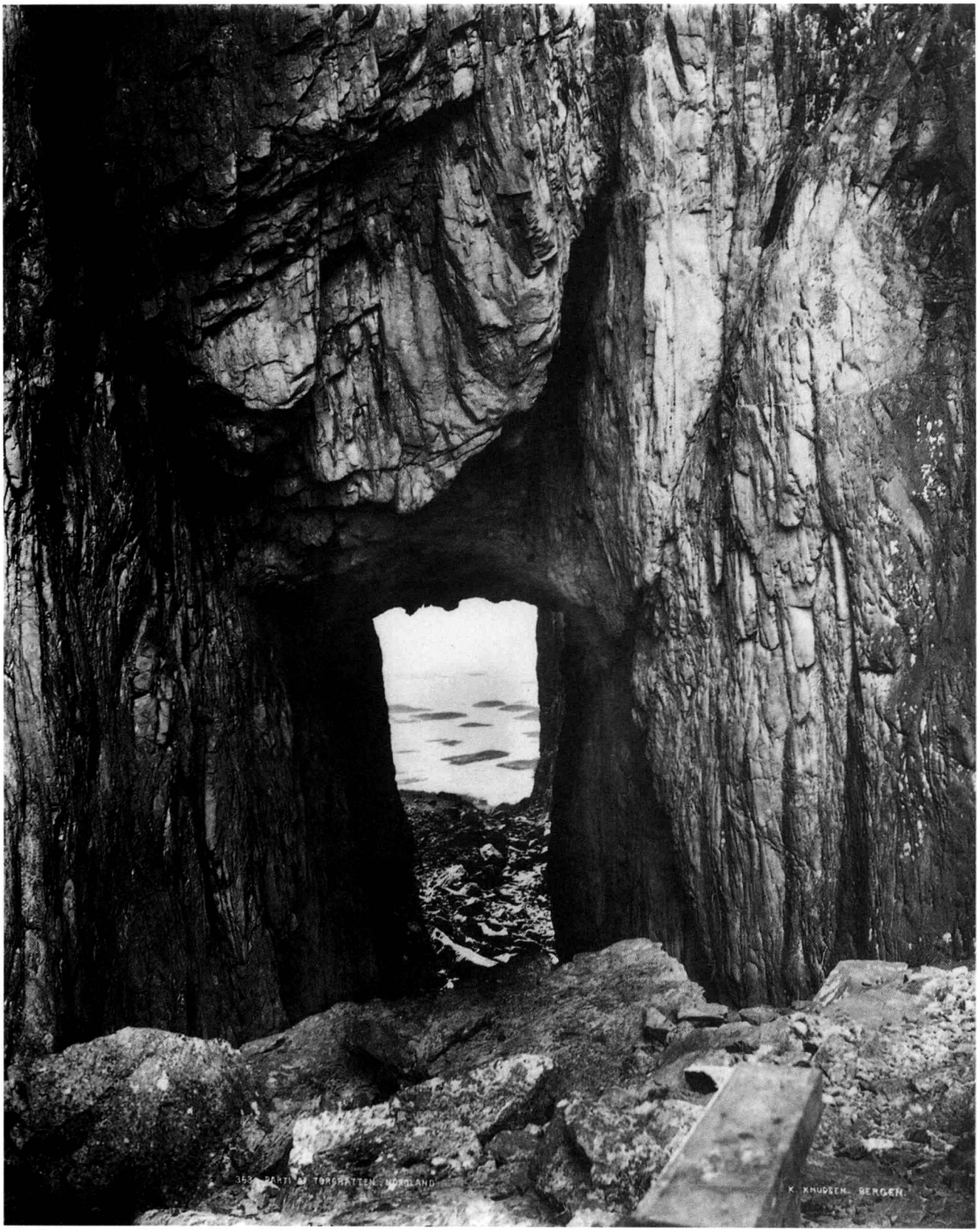


图 126: 克努德•克努森。《诺兰的托格哈特山》(*Torghatten, Nordland*)，约 1885 年。蛋白印相工艺。卑尔根大学图书馆图片收藏，卑尔根，挪威。

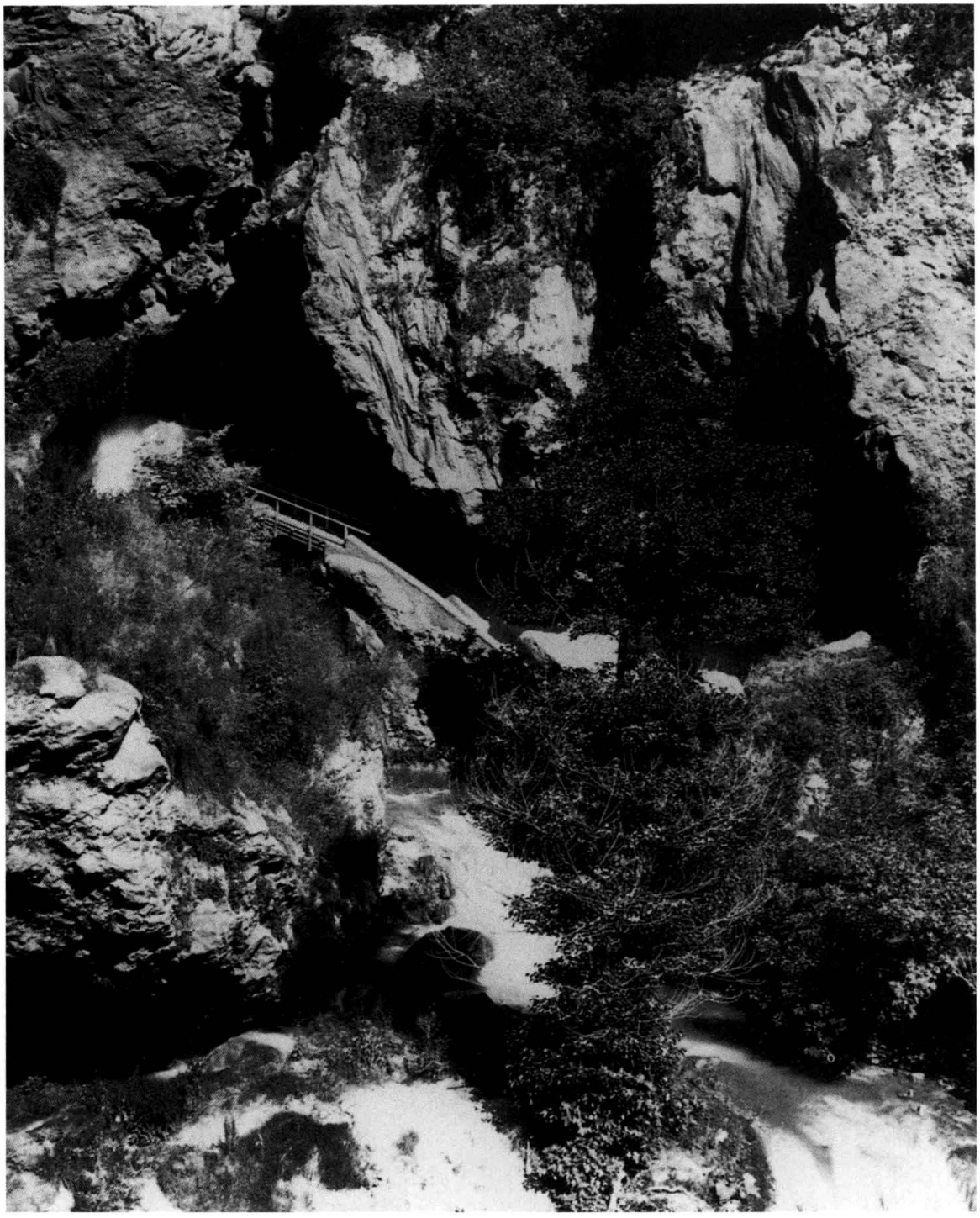
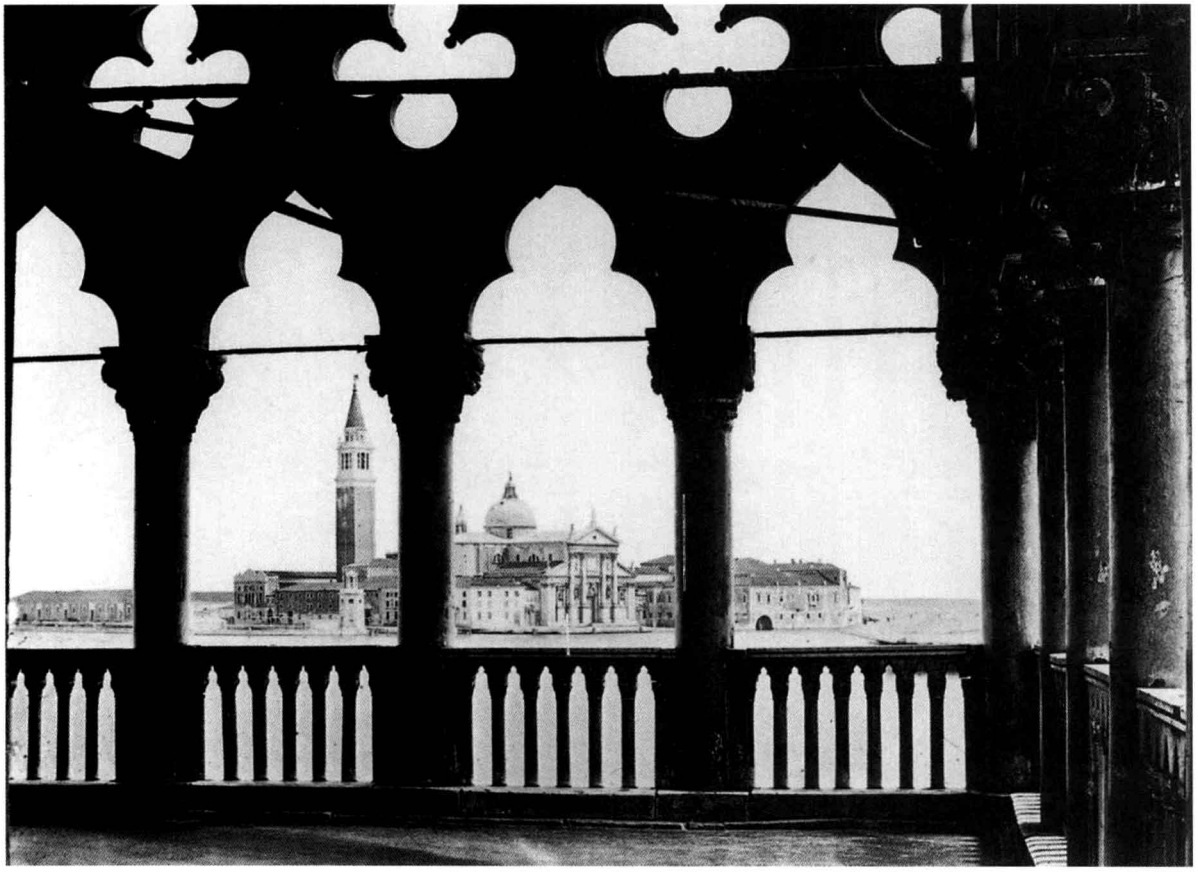


图 127：罗伯特•麦克弗森。《蒂沃利的海神溶洞》（*Grotto of Neptune, Tivoli*），1861 年。蛋白印相工艺。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

（对页上图）图 128：乔阿基诺•阿尔托贝利。《罗马广场的夜景》（*Night View of the Roman Forum*），1865—1875 年。蛋白印相法。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

（对页下图）图 129：卡洛•庞蒂。《从公爵府邸眺望圣乔治马乔雷教堂》（*San Giorgio Maggiore Seen from the Ducal Palace*），19 世纪 70 年代。蛋白印相工艺。史密斯学院艺术博物馆，北安普敦，马萨诸塞州，美国。





当费斯写下这些文字的时候，他无疑在脑海中有着传统绘画的理念。他的代表作《菲莱岛的入口》（图133）则体现出他在克服这些困难方面，有着超群的能力和技巧，寻获了独辟蹊径的解决方法。费斯和其他一些摄影师出版发表了大量埃及和近东地区风土人情的摄影作品，大小规格不一，形式多种多样，有些作品集包含了大量的照片。其中最宏伟的作品集《镜头和笔下的埃及和巴勒斯坦》（*Egypt and Palestine Photographed and Described*）[24]在很大程度上影响了英国人对埃及的想法和理解，这也正是费斯所期望的。作为摄影师，他除了意识到这些作品是一个商业机会外，还似乎想唤醒英国政府对该地区的重视，意识到法国人在北非地区日渐崛起。

在1880年之前，来自欧洲各个国家和美国的40余名摄影师，有男性也有女性，被近东地区所吸引。他们来到该地区拍摄，其中包括贝德福德，他在1862年陪同威尔士王子来到了这一地区，其他的摄影师包括邦维尔子爵（the Vicomte of Banville）、安东尼奥·比托（Antonio Beato）、费利斯·比托（Félice Beato）、菲利克斯和玛丽·邦菲斯（Felix and Marie Bonfils）、威廉·范·赫福德（Wilhelm Von Herford）和詹姆斯·罗伯逊（James Robertson）。这些地区本土的摄影工作室也如雨后春笋般地发展起来。由于拍摄的题材表面看起来非常类似，而且安东尼奥·比托和费利斯·比托两人同姓，因此，在相当长一段时间里，人们都将他们混为一谈。

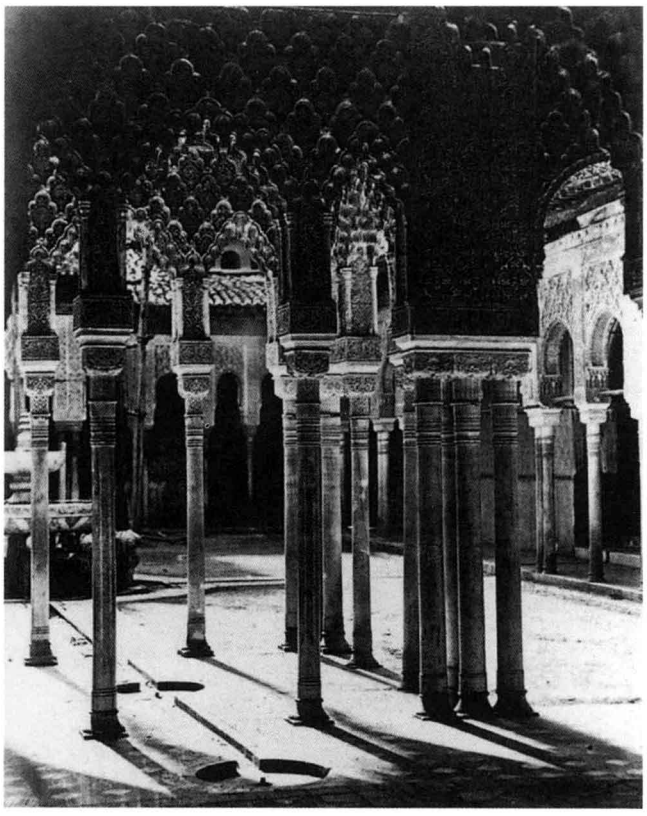


图130：查尔斯·克利福德。《格拉纳达阿尔汉布拉宫殿的庭院》（*The Court of the Alhambra in Granada*），约1856年。蛋白印相工艺。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。



图131：威廉·斯蒂尔曼。《巴台农神庙前的西大门内侧》（*Interior of the Parthenon from the Western Gate*），1869年。碳素印相工艺。纽约公共图书馆，美国；阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金（Astor, Lenox and Tilden Foundations）。

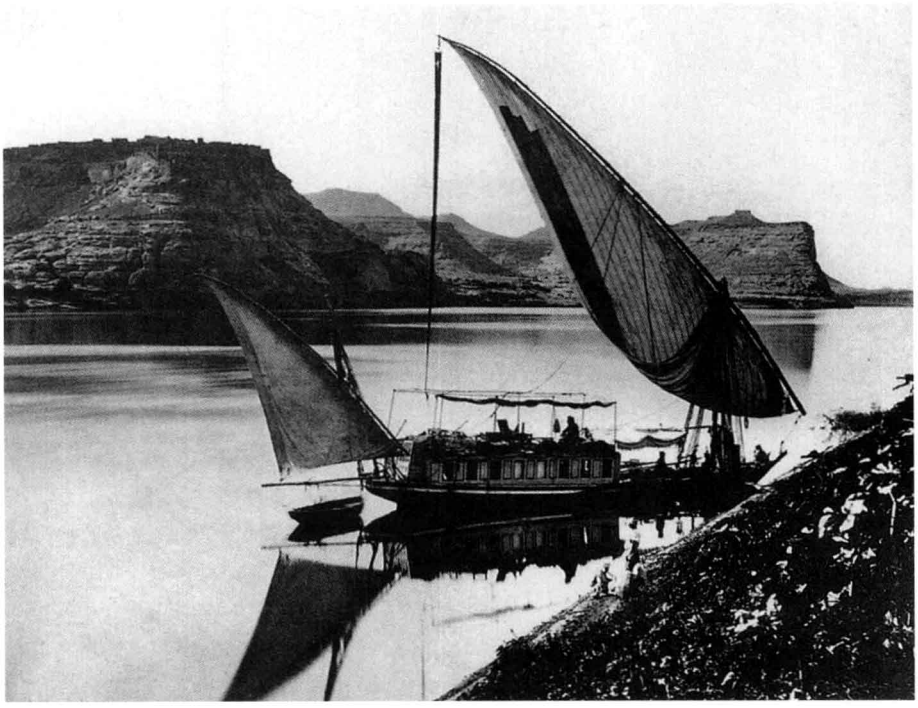


图 132：弗朗西斯·费斯（？）。《伊姆的游船》（*Traveller's Boat at Ibrim*），约 1859 年。蛋白印相工艺。弗朗西斯·费斯收藏，安多弗，英国。

图 133：弗朗西斯·费斯。《菲莱岛的入口》（*Approach to Philae*），约 1858 年。蛋白印相工艺。斯图尔特（Stuart）收藏，纽约公共图书馆，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

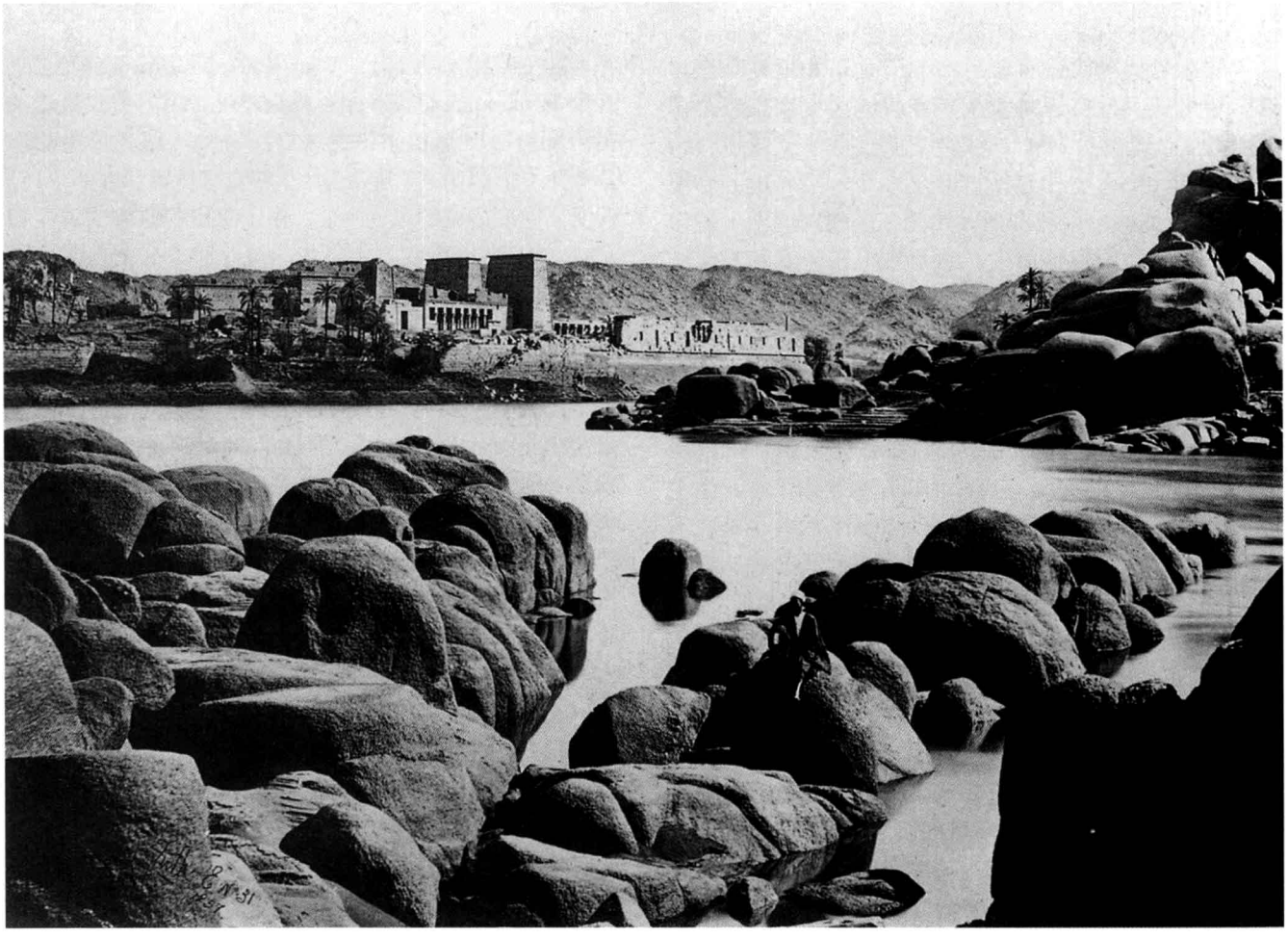




图 134：菲利克斯·邦菲斯或其家族。《广袤死海一瞥》（*Dead Sea, A View of the Expanse*），1860—1890 年。蛋白印相工艺。闪族博物馆，哈佛大学，剑桥，马萨诸塞州，美国。

安东尼奥·比托勇敢地穿梭于远东和近东地区。据资料考证，他实际是埃及卢克索地区一家摄影公司的所有者，这家公司在 1862 年之后制作了大量适合销售给游客的照片，其中包括埃德夫的荷鲁斯神庙内景（图 135）。而他的弟弟费利斯·比托在跟随詹姆斯·罗伯逊来到埃及并短暂停留后，主要集中在印度和其他亚洲国家从事摄影活动。[25]

邦菲斯家族于 1867 年从法国迁居到贝鲁特，并将家族摄影生意扎根在那里，是典型生活在近东的第二代移民摄影师。在邦菲斯 1871 年写给法国摄影家协会的信中，他提到已经有 591 幅底片、15000 余幅照片和 9000 多幅立体照片，表示这些照片均可以销售给游客。由于邦菲斯家族的摄影生意代代相传，照片和底片也是在不同的公司之间交易，因此很多照片都已经无从确认最初的作者，例如《广袤死海一瞥》（图 134）。到了 19 世纪 80 年代，中东地区题材的摄影作品已经渐渐失去了活力和新鲜感，很多题材都非常琐碎和无趣，尽管当时还有很多摄影师在该地区从事摄影创作。

19 世纪 50 年代末，使用纸基负片和火棉胶湿版的摄影师开始深入印度和远东地区拍摄，但是为游客提供纪念照并不是他们的唯一目的。在印度，摄影被当作一种记录异域神秘风光、风俗和人文的工具。正因为如此，摄影师获得了英国军队和统治阶级的支持。随军医生约翰·麦考什（John McCosh）和上尉李诺斯·特里普（Linnaeus Tripe）成为较早使用卡罗式摄影法在印度拍摄风光和文化遗迹的摄影师，后者拍摄的作品曾获得摄影大奖，被认为“非常能够体现印度的特点，表现了印度如画的风光”。[26] 由于王室和政府的关注和支持，在 19 世纪六七十年代，商业和部分个人摄影师出版了一系列摄影画册和图书，作者包括费利斯·比托、P.A. 约翰逊（P.A.Johnson）、W.H. 皮戈（W.H.Pigou）和塞缪尔·伯恩。塞缪尔·伯恩是用火棉胶湿版工艺拍摄印度题材最负盛名的摄影师，他也是查尔斯·谢泼德（Charles Shepherd）生意上的合伙人，他们一起成立了伯恩谢泼德公司。伯恩曾带着 650 幅玻璃底版、两台相机、一顶 10 英尺高的帐篷和两箱化学制剂前往印度拍摄。他在当地雇用了多达 42 名搬运工跟随他工作，英国的媒体也评价道，如果没有这些搬运工的帮助，欧洲人是很难在印度完成拍摄的。[27] 作为其《永恒的印度记忆》（*A Permanent Record of India*）项目的一部分，塞缪尔·伯恩尽力在印度拍摄了长达 7 年的时间，他曾到达偏远的喜马拉雅山地带和克什米尔地区。作为一名完美主义者，塞缪尔·伯恩的职业生涯总是追求尽善尽美，他宣称为了拍摄到状态完美的瞬间，他曾足足等待了数天，他所追求的色调质量在作品《前往玛丹玛哈途中的巨石》（图 136）中得到

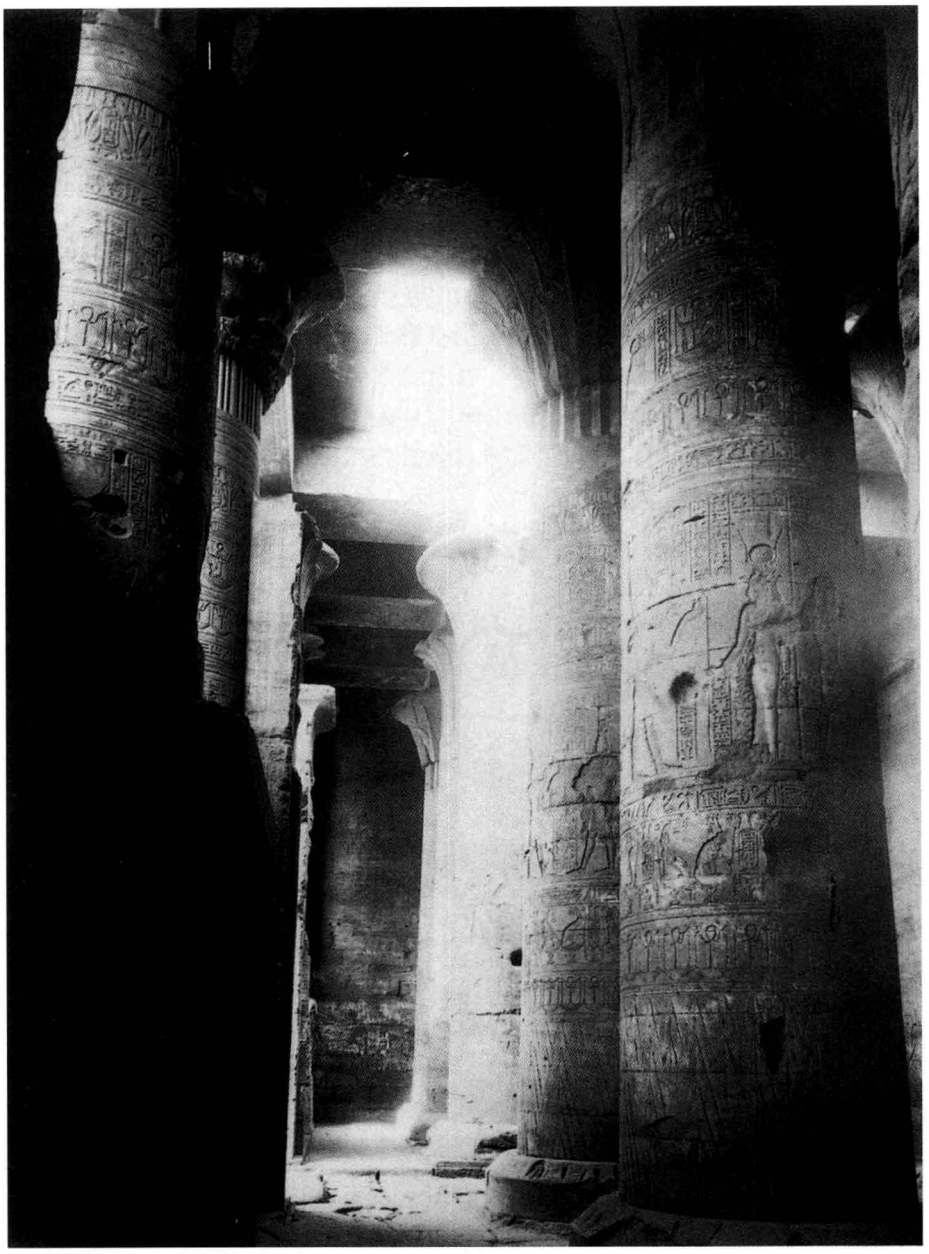


图 135：安东尼奥·比托。《埃德夫的荷鲁斯神庙内景》（*Interior of Temple of Horus, Edfu*），1862 年之后。蛋白印相工艺。加拿大国家美术馆，渥太华，加拿大。

了充分体现。[28] 在塞缪尔·伯恩返回英国之后，科林·默里（Colin Murray）拿起了伯恩的大画幅相机。从默里的作品看来，显然他也继承了伯恩拍摄风光的手法和构图，两人都一直认为画面中如果有水这个元素出现，能在一定程度上提高风光摄影作品的欣赏性。具有抒情诗氛围的《乌代浦的水上行宫》（图 137）就是其中的代表作，这幅作品出自科林·默里之手，他当时以“古吉拉特邦和拉杰普塔纳邦的建筑物和风景”（*Photographs of Architecture and Scenery in Gujerat and Rajputana*）为主题在 1874 年发表了很多摄影作品。

拉娜·迪恩·达雅尔是 19 世纪印度本土最有成就的摄影师，达罗加·乌巴斯·阿里（Darogha Ubbas Alli）本是一名职业工程师，后来成为印度唯一一名发表风光摄影作品的摄影师。拉娜·迪恩·达雅尔大约在 1870 年开始拍摄，成为印度总督的官方摄影师，后来又担任海得拉巴郡主的御用摄影师。他在海得拉巴和孟买分别设立了摄影工作室，工作室被称为“迪恩·达雅尔王和他的儿子们”，拍摄人物肖像、建筑物，也接受雇主的委托拍摄一些特殊的纪实项目（见第八章）。达罗加·乌巴斯·阿里拍摄了他所生活的城市勒克瑙的建筑物，这部分作品于 1874 年发表，风格同

欧洲很多拍摄印度题材摄影师的作品类似。

由于印度次大陆与中国毗邻，与日本相距不远，部分欧洲人也来到中国和日本，他们带着摄影器材、勇气和西方人对于构图的传统理念来到中国，用相机记录下了动乱、战争和刚刚被西方帝国主义打开大门的中国的状况。最早使用达盖尔式摄影法拍摄东方题材的摄影师包括小伊利法特·布朗，他跟随美国海军准将佩里率领的舰队抵达日本，以及休·麦凯（Hugh McKay），他于19世纪40年代末期在香港开设了摄影工作室。在他们之后，一些西方摄影师来到中国，试图用湿版工艺拍摄中国的风光和事件，销售给潜在的客户。甚至有一些摄影师购买此前别人拍摄的底片，收集了大量的作品，然后以新成立的公司名来为这些作品署名。这一时期活跃在中国的外国摄影师包括皮埃尔·约瑟夫·罗西耶（Pierre Joseph Rossier，有时写作M.Rossier），他是被伦敦最有实力的立体照片发行公司耐格雷蒂&萨布拉（Negretti & Zambra）公司派往中国的。还有费利斯·比托，他曾在1860年英法联军在北京发动战争时期前往中国拍摄，记录了当地的风景和人们的日常生活（见第四章）。在1861年至1864年间，美国摄影师弥尔顿·米勒显然受到费利斯·比托的指导，并拿到了他的很多底片，然后开始在香港从事摄影工作，主要拍摄人物肖像和城市街景。

在这批来自国外拍摄中国题材的摄影师中，最活



图136：塞缪尔·伯恩。《前往玛丹玛哈途中的巨石》（*Boulders on the Road to Muddan Mahal*），约1867年。蛋白印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

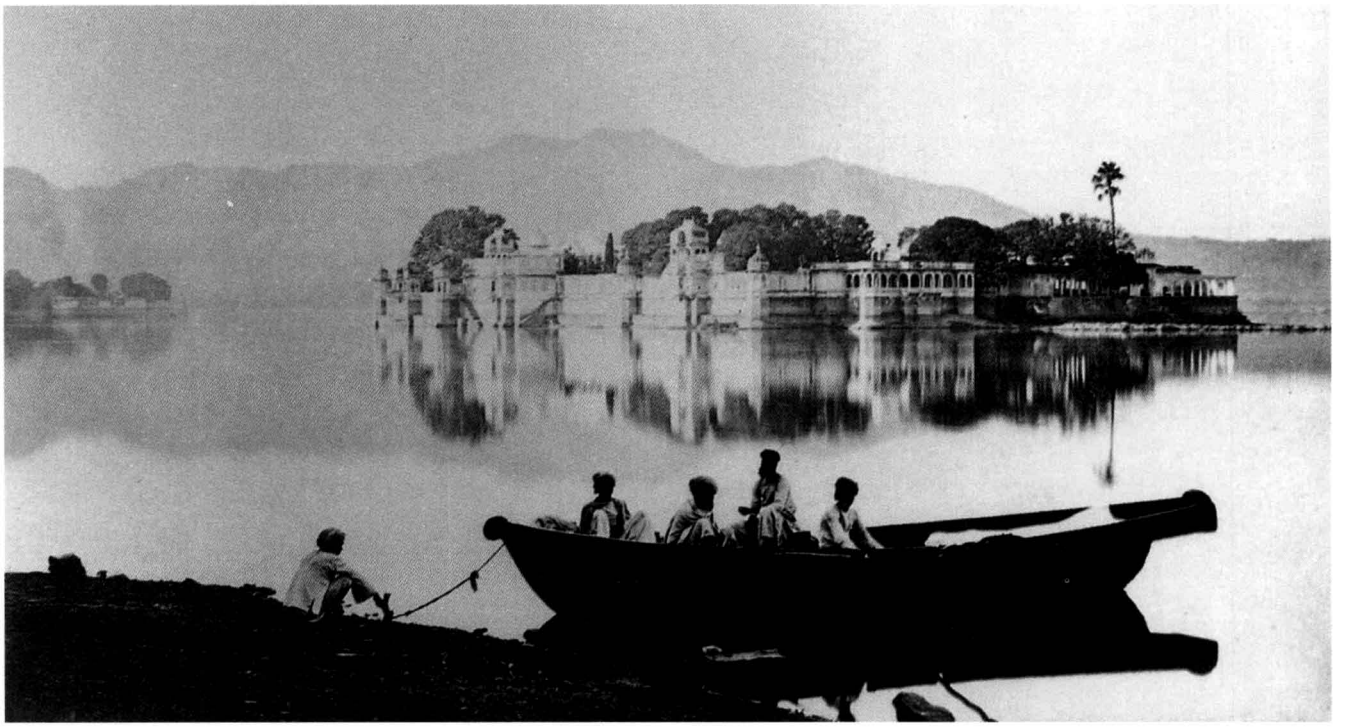


图 137: 科林•默里。《乌代浦的水上行宫》(*Water Palace at Udaipur*)，约 1873 年。蛋白印相工艺。 保罗•F. 沃尔特 (Paul F. Walter) 收藏，纽约州，美国。

跃的是苏格兰的约翰•汤姆逊。他将香港当作自己的摄影基地，从香港出发跋涉 5000 英里前往中国内陆以及沿海城市，通常他都雇用 8 至 10 名随从。在 1868 年至 1872 年间，他在中国拍摄了大量的作品，回到英国后出版了关于中国风土人情的四卷本摄影作品集。他的作品流露出作者本人对中国风俗的关注和兴趣，从他的代表作《四川巫峡》（图 138）中也能看出受到了中国传统绘画的影响。

中国本土摄影师走上摄影的道路相对缓慢，1859 年中国人赖阿芳在香港开设了首个摄影工作室，在接下来的近半个世纪里，它一直是中国最有影响力的摄影工作室。约翰•汤姆逊对赖阿芳有很高的评价，在汤姆逊的心目中，赖阿芳是“一个有着很高品位的人”，其作品“拍摄非常到位”。[29] 赖阿芳的作品，诸如《香港岛》（图 139），也能找到中国传统风景画的影子和味道。尽管当时赖阿芳开设的摄影工作室还是一枝独秀，但到了 1884 年，据估计，中国有数千名摄影师开始了商业摄影，尽管并不是所有的摄影师都拍摄风光照片。

业余摄影爱好者也开始在中国渐渐出现，他们在 19 世纪、20 世纪交替之际，开始表现出对摄影这种全新的表达方式的兴趣。其中的代表就是托马斯•柴尔德（Thomas Child），他是一名英国籍工程师，19 世纪 70 年代在北京工作和生活，拍摄（并销售）了大约 200 幅北京及其周边环境的摄影作品，其中包括一幅被大火烧毁的圆明园大门的照片（图 140）。1900 年之后，英国植物学家欧内斯特•亨利•威尔逊（Ernest Henry Wilson）来到中国拍摄民族学照片。英国人唐纳德•曼尼（Donald Mennie，一家英国公司驻中国负责人）以画意派摄影风格拍摄中国的风光，他的作品焦点柔和，充满浪漫主义色彩，1920 年他出版了题为《北京的美景》（*The Pageant of Peking*）的作品集。

19 世纪 60 年代，日本发生了重大的社会和政治变革，明治维新让日本封建社会开始走上资本主义的道路。日本本土摄影师和外国摄影师都觉察到这种变革的氛围，他们意识到可以用相机记录下这些变化，除了 1864 年来到日本的比托之外，很少有摄影师一开始就对纯风光摄影感兴趣。

总的来说，在火棉胶湿版工艺时代，印度和远东地区并没有形成真正意义上本土的风光摄影传统，此后伴随着明胶干版和小型快拍相机（small-format snapshot camera）的出现，西方摄影理念也不断施以影响，使得这些地区创立自身独特的风光摄影风格变得困难重重。



图 138：约翰·汤姆逊。《四川巫峡》（*Wu-Shan Gorge, Szechuan*），1868 年。蛋白印相工艺。费城艺术博物馆，美国。



图 139：赖阿芳。《香港岛》（*Hong Kong Island*），19 世纪 60 年代末。蛋白印相工艺。H. 关刘收藏，纽约州，美国。



图 140: 托马斯·柴尔德。《圆明园被大火烧毁的入口》(*Damaged Portal of Yuen-Ming-Yuan*)，1860 年，英法联军放火烧毁圆明园之后。1872 年，蛋白印相工艺。H. 关刘收藏，纽约州，美国。

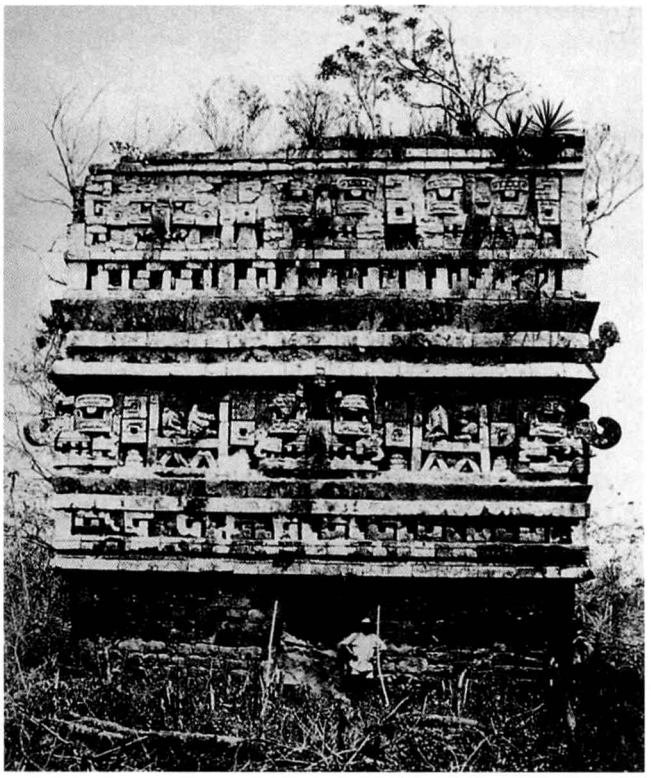


图 141：戴世黑·夏赫内。《尤卡坦半岛的奇琴伊萨》（*Chichén Itzá, Yucatan*），约 1858 年。蛋白印相工艺。加拿大建筑中心，蒙特利尔，加拿大。

风光摄影在美洲

在太平洋彼岸，墨西哥的很多地区处于法国殖民统治之下，因此留下了一批记录墨西哥的摄影作品。戴世黑·夏赫内（Désiré Charnay）本是一名心怀冒险梦想的教师，同时他坚信法国在美洲有着特殊的使命。带着这样的梦想和信念，他来到了美洲，1858 年至 1861 年间用相机记录下了古玛雅文明遗址——尤卡坦半岛北部的奇琴伊萨城和帕伦克城遗址。他在 1880 年再次来到墨西哥，并待了长达两年的时间进行拍摄。当时的美洲对于欧洲人来说还是未知的世界，在这样一个未知的世界里，摄影首先扮演着考古勘探的辅助工具的角色。戴世黑·夏赫内将自己在墨西哥拍摄的作品集合在一起，以图文搭配的形式出版了两本价格不菲的作品集，其中文字部分出自他本人和法国建筑家维奥莱－勒－杜克之手。他还将自己的摄影作品制作成木制雕版，然后配以文字，供当时受大众欢迎的媒体出版。[30] 尽管摄影师本人旨在通过这些摄影作品激发人们对美洲这个未知新世界的兴趣，但是这些作品本身，尤其是经过华丽的雕刻而印刷成的《尤卡坦半岛的奇琴伊萨》（图 141），散发出一种神秘的气息和力量，激发大众和科学家对建造了这些庞大建筑的古代文化的兴趣。尽管戴世黑·夏赫内后来的探险足迹遍及马达加斯加岛、爪哇岛和澳大利亚，但他最早期的作品如今看来仍是最彻底地传达了他的想法。

19 世纪中期之后，绝大部分摄影师将自己的镜头转向城市风光，港口、公共建筑物和城市广场成为南美洲风光纪实作品的主要题材。由于南美的统治阶级中有部分人对摄影有着狂热的兴趣，例如巴西国王佩德罗二世（Pedro II）本人就是一名摄影爱好者，某些摄影项目得到了统治阶层的支持。在南美其他一些国家，摄影师多来自欧洲有中产阶级家庭背景且具有科学意识的人群，如果我们不用“高尚”一词来形容这些摄影师的话，至少可以说专业摄影师寻求以一种受大众欢迎的方式记录南美洲的风光地貌和城市发展。当时南美洲最著名的摄影师包括马克·费雷（Marc Ferrez），他本是巴西人，但年轻的时候曾在巴黎居住过，后来在里约热内卢开设了自己的摄影工作室，他将工作室宣传定位在擅长拍摄

巴西题材的作品。他在1870年拍摄的作品《伊塔布卡的巨石》（图142）中引入了人物作为拍摄对象大小的参照物，他的作品很好地平衡了画面内容和对光线的把握，既拍摄出了宁静安详的画面又在视觉上达到了引人入胜的效果。

美国人对待风光摄影的态度反映出这个国家的独特状况。由于没有南美那样悠久的历史，也没有特别的文化遗迹，因此美国的大自然就好比一片处女地，这种纯粹的自然散发出宗教般神圣的气质。许多美国人都相信广阔的河流和森林是神的旨意，赋予这个全新的国家得天独厚的资源；也有一些人意识到美国西部开发的经济利益和价值，认识到摄影是昭示“神赋天命”这一观念最理想的工具。哈德逊画派画家和西部摄影师都以各自不同的形式记录了美国的自然风光，把这一主题当作全新的题材来对待。但在美国内战结束之后，东海岸艺术家所持有的乐观主义态度很快消失殆尽，面对美国大西部尚未被人类破坏的大自然，部分摄影师和画家倾注了很大的热情，捕捉和记录大自然令人敬畏的力量和魅力。

从字面意思来说，摄影领域不存在真正意义上的“哈德逊画派”。美国东部在哈德逊谷、阿迪朗达克以及白山地区进行创作的摄影师包括詹姆斯·华莱士·布莱克（James Wallace Black）、比尔施塔特和基尔伯恩兄弟（the Bierstadt and Kilburn brothers）、约翰·索尔（John Soule）、西尼加·瑞·斯托达德（Seneca Ray Stoddard）。在谈到东部风光摄影师的时候，尽管不止是他们，但一般主要指上述的这些摄影师。这批摄影师在美国东部经营着商业立体摄影业务，然而立体照片这种形式很难传达情感。有时，也有摄影师灵感突发，带来一些脱俗的作品，例如詹姆斯·华莱士·

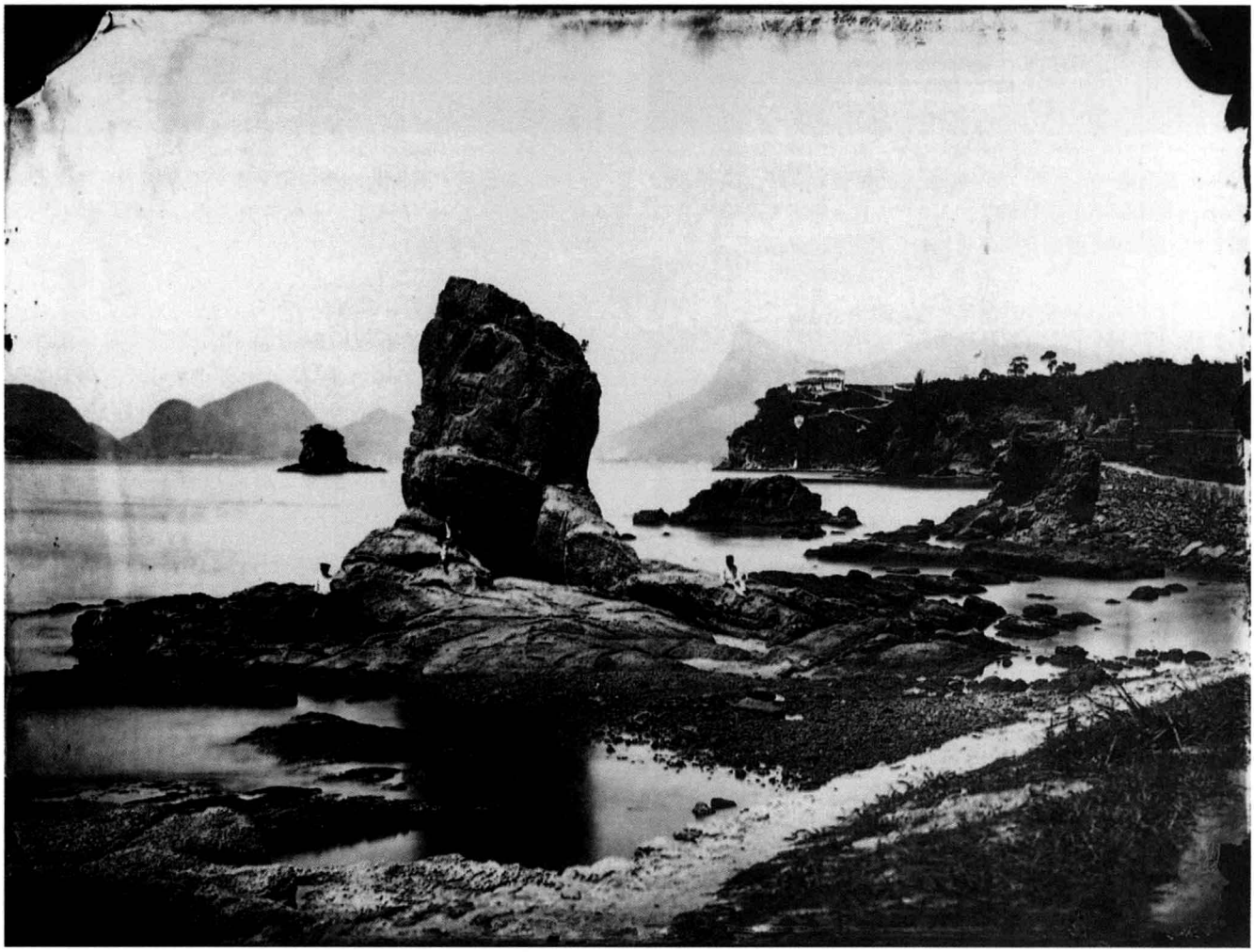


图142：马克·费雷。《伊塔布卡的巨石》（*Rocks at Itapuco*），1870年。蛋白印相工艺。H. L. 霍芬伯格（H. L. Hoffenberg）收藏，纽约州，美国。

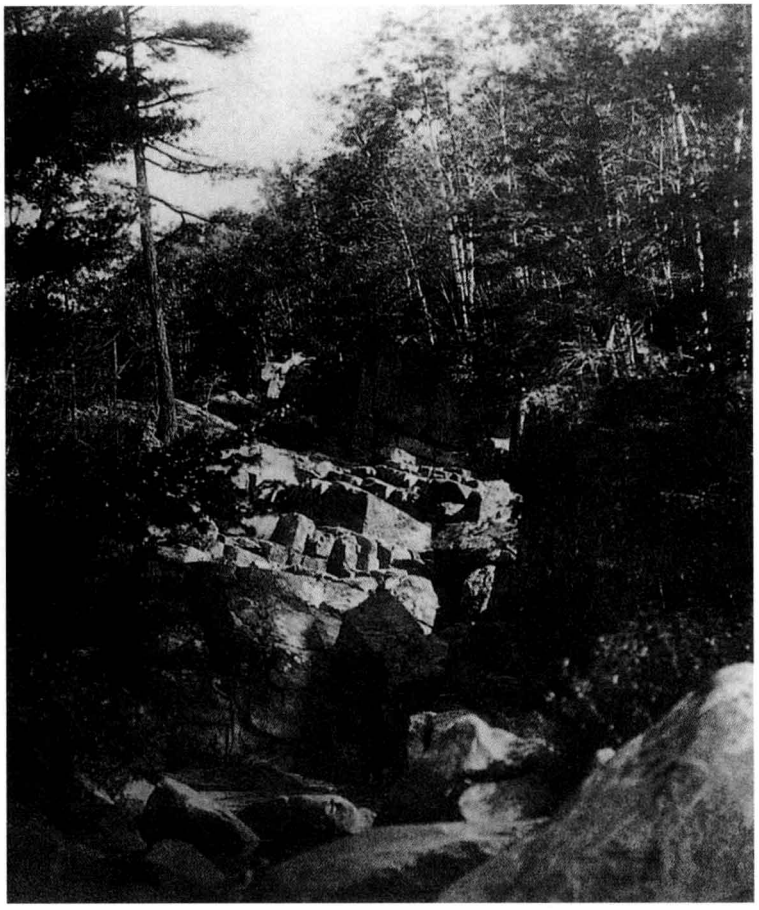


图 143：詹姆斯 • 华莱士 • 布莱克 。《白山隘口》（*In the White Mountain Notch*），1854 年。蛋白印相工艺。普林斯顿大学美术馆，普林斯顿，新泽西州，美国；罗伯特 •O. 杜根（Robert O. Dougan）收藏。

图 144：西尼加 • 瑞 • 斯托达德。《哈德逊河风光》（*Hudson River Landscape*），拍摄日期不详。蛋白印相工艺。格伦斯福尔斯查普曼历史博物馆，昆斯伯里协会，格伦斯福尔斯，纽约州，美国。



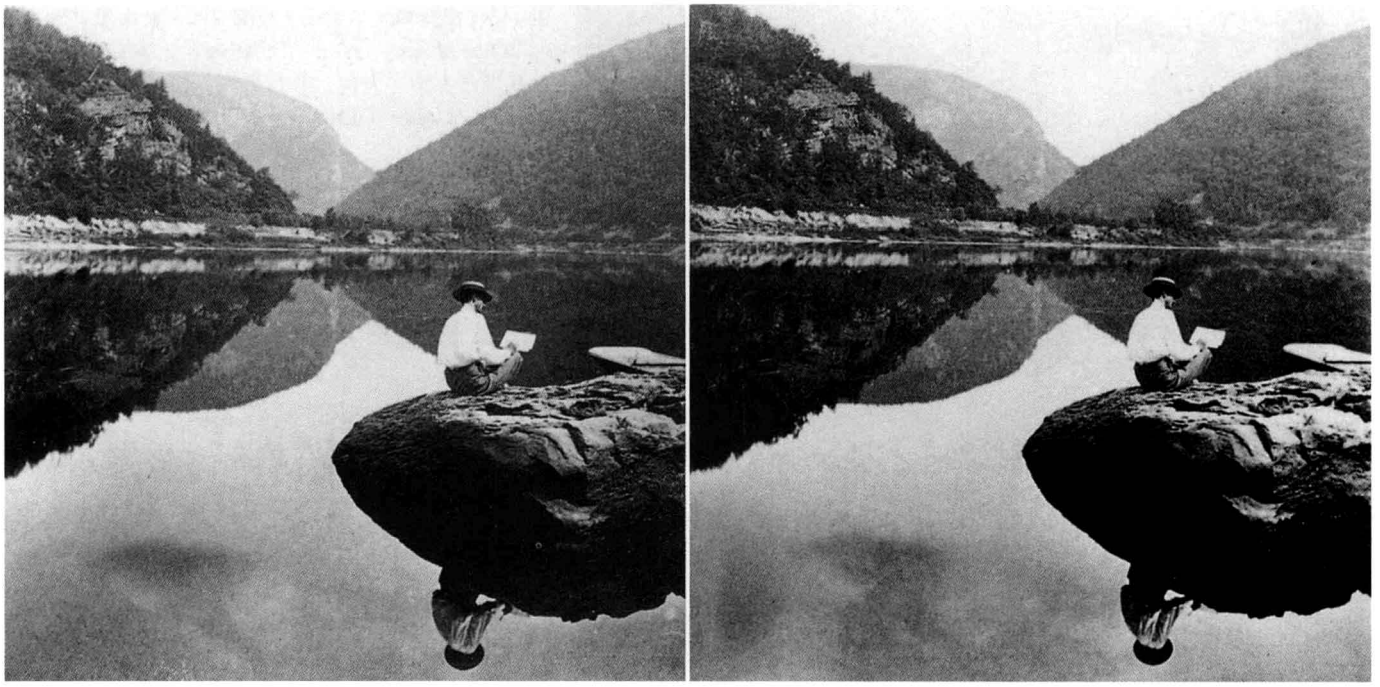


图 145：约翰·莫兰。《德拉瓦水溢口地区的自然风光》（*Scenery in the Region of the Delaware Water Gap*），约 1864 年。蛋白立体照片。费城图书馆公司，美国。

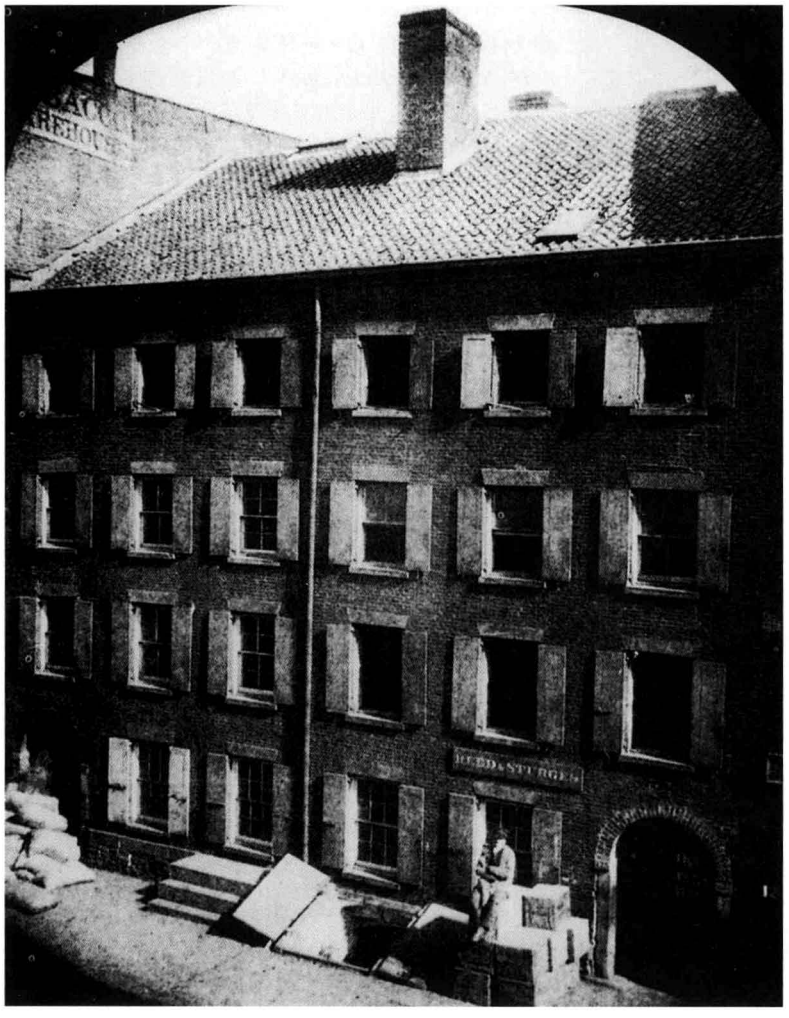


图 146：维克托·普雷霍沃斯。《里德斯特奇斯仓库》（*Reed and Sturges Warehouse*），约 1855 年。卡罗式摄影法，纽约历史协会，纽约州，美国。

布莱克拍摄的山脉作品（图 143）和西尼加·瑞·斯托达德拍摄的河流作品。在西尼加的作品《哈德逊河风光》（图 144）水平构图的画面中，波光粼粼的河面上，小船和人物都显得非常渺小，这种构图上的对比突显出人类在大自然面前的渺小。美国风光摄影师力图避免“过于机械化”，他们努力让自己熟悉一些风光画家的风格，诸如画家克劳德（Claude）、特纳（Turner）、雷斯达尔（Ruisdael），还有美国当代风光画家的作品。19 世纪 60 年代早期，美国仅仅有很少一部分不在费城地区工作的摄影师在拍摄风光摄影作品的时候，会思考和参照欧洲风光艺术作品的风格。这些摄影师应新创刊的杂志《费城摄影师》请求，开始致力于开创本土的风光摄影流派，创作“真正意义上一流的作品”，从而给美国的风光摄影作品笼罩上独特的光环。约翰·莫兰（John Moran）的作品《德拉瓦水溢口地区的自然风光》（图 145）就是费城自然主义流派的代表作。费城自然主义流派摄影师的作品带有强烈的下意识的艺术情趣和价值。约翰·莫兰本来同他的哥哥托马斯·莫兰（Thomas Moran）一起接受绘画方面的培训，托马斯后来在绘画领域有所建树。居住和工作在芝加哥的加拿大籍摄影师亚历山大·海斯勒带着同样的理念，开始改用火棉胶湿版拍摄密西西比河河谷上游的自然奇观。尽管美国的艺术和摄影杂志都大力提倡树立美国本土的风光摄影风格，但是本土风格和特色的真正形成却是在美国摄影师开始涉猎西部题材之后。

在同一时期，大多数摄影师在拍摄建筑物和城市风光的时候，仅仅停留在简单记录的阶段，还谈不上艺术价值和美感，这在早期此类题材的作品中显而易见。旧金山摄影师乔治·罗宾逊·法登（George Robinson Fardon）、费城摄影师詹姆斯·麦克利斯（James McClees）、弗雷德里克·德保·理查兹（Frederick Debourg Richards），甚至包括约翰·莫兰以及波士顿和纽约很多不知名的摄影师拍摄的建筑物作品，都仅仅是简单记录建筑物的表面、飞檐、门楣、砖墙和石头结构。唯一例外的就是摄影师维克托·普雷霍沃斯（Victor Prévost）的作品，他是来自法国的卡罗法摄影师，在 1855 年前后拍摄了中央公园和纽约的建筑。从他的作品中，可以看出摄影师在构图和用光方面非常细致和考究，其代表作《里德斯特奇斯仓库》（图 146）体现出了建筑物的力量感，他镜头里的城市建筑物通常都体现了城市的扩张，洋溢着一种积极向上的精神。

西部风光摄影

美国西部风光摄影作品也被认为是纪实摄影，但是这些作品体现出一种卓然的精神和力量，一种美国西部荒芜的大自然所显现出来的积极向上的力量。这些摄影作品也体现出中世纪绘画和文学作品中的浪漫主义气质，传达着一种信念，那就是整个自然界包括山川就是神灵创造世界的最好见证。同反映发现美洲大陆和美洲大开发的绘画作品比起来，此类题材的摄影作品无论在规格上，还是具体题材选择上都有所不同，但是相同的地方在于，这些摄影作品也传递出对于领土扩张的信心和信念。这种信心在 19 世纪四五十年代激发了一批画家。

在 19 世纪 60 年代，当铁路公司和政府机构意识到有必要用摄影的方式记录尚不为人知的西部时，摄影在美国成为一个重要的工具。科学家、地图绘图师、插画师和摄影师被大量雇用，前往美国西部记录地貌、搜集生物标本、采集地理样本、拍摄美国本土人物肖像，这些都为将来的矿产开发和平民定居选址提供了帮助。铁路公司和政府部门为这些摄影师支付工资、提供器材，个别摄影师还在探险队负责人的引导下，拍摄了一些个人作品用于销售。西部风光摄影作品被制作成不同大小和规格的，有立体照片，也有大画幅的作品，约 20 英寸 ×24 英寸，但是这种画幅的照片需要特殊的相机来拍摄。这也是有史以来，纪实风光摄影首次成为一小部分摄影师谋生的手段。

无论是在纽约哈得逊河谷地带、新英格兰地区、宾夕法尼亚州，还是在西部的大草原和山区，使用湿版的美国摄影师都随身携带他们所需要的各种摄影器材，他们并不像那些在欧洲和亚洲的摄影师一样，雇

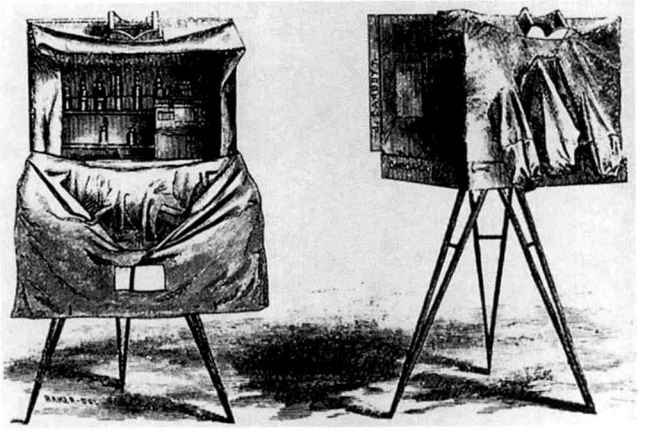


图 147：卡布特便携式冲洗箱。照片来自《费城摄影师》杂志。木质雕版。1865 年 1 月。私人收藏。

用大量的搬运工，而是只有很少的摄影助理或者探险队的背包人能帮他们搬运一程。除了相机（当时通常是三部相机），摄影师还需要携带不同规格的玻璃底版、各式镜头和特殊包装的各种化学制剂。此外，摄影师还需要携带帐篷和冲洗箱。其中一款便携式冲洗箱是由摄影师约翰·卡布特（John Carbutt）在1865年发明并申请专利的（图147），即使在没有公路、没有车辆可以通行的情况下，摄影师依旧可以很方便地随身携带。但是多次的拆包和打包，再加上缺乏干净的水，火棉胶湿版表面粘性很强，很容易就粘上一层灰尘，在一次查访中，所有摄影师都对这个问题有所抱怨。所以画面清晰的作品尤其难得。

后来，所罗门·努内斯·卡瓦略（Solomon Nunes Carvalho）跟随约翰·C. 弗里蒙特（John Charles Frémont）上校的探险队来到密西西比西部，并用达盖尔式摄影法拍摄了很多地貌摄影作品。美国画家阿尔贝特·比尔斯塔特（Albert Bierstadt）于1859年跟随一支探险队来到美国落基山脉腹地，他的作品首次将西部宏伟的风光以影像的形式带给美国大众。阿尔贝特·比尔斯塔特使用湿版拍摄的立体照片效果平平，但是这些作品（包括当时一本大力支持本土风光艺术的杂志《蜡笔画》）都体现出科学家、作家和艺术家对美国西部的浓厚兴趣。美国西部，尤其是加利福尼亚州，成为早期风光纪实摄影的关注焦点。摄影师查尔斯·L. 韦德（Charles L. Weed）和卡尔顿·E. 沃特金斯（Carleton E. Watkins）从19世纪60年代早期开始拍摄约塞米蒂山谷一代的风景。他们二人都在加州圣何塞的罗伯特·万斯（Robert Vance）的达盖尔摄影画廊工作过，这个画廊收集了大量智利、秘鲁和美国西部的风光摄影作品。卡尔顿·E. 沃特金斯在1863年开始拍摄约塞米蒂的风光，并曾于1866年加入了该地区的惠特尼勘查探险队。1868年，他的作品《约塞米蒂的大圣堂岩石》（图148）在国际摄影界获得了好评，这幅作品被认为是山脉题材的风光作品中先验唯心主义流派的标志性作品。关于宗教与地质学和进化论之间的关系一度存在争议，后来这些争议又在自然主义学者中流行，探险队领队克莱伦斯·金（Clarence King）也参与到这种讨论中，然而卡尔顿·E. 沃特金斯的作品似乎强调了它们之间的互动关系。

埃德沃德·迈布里奇是卡尔顿·E. 沃特金斯最有力的竞争对手，1868年至1872年间他拍摄了大量约塞米蒂的风景，画面中所记录的没有留下人类痕迹的荒野景观，成为美国梦的象征。迈布里奇试图通过选择非同寻常的角度和在画面中安排人物，来形成自己独特的拍摄风格。由于对风光摄影的艺术风格很敏感，他有时针对底片上的云彩单独显影，避免前景和天空的巨大反差，以此来取悦评论家们。同时他也发明了一种更加逼真的摄影技巧来解决这一问题，他把这种方法叫作“天空阴影”，原理就是使用一个类似快门的装置来减少投射到底片上的蓝色光线量。

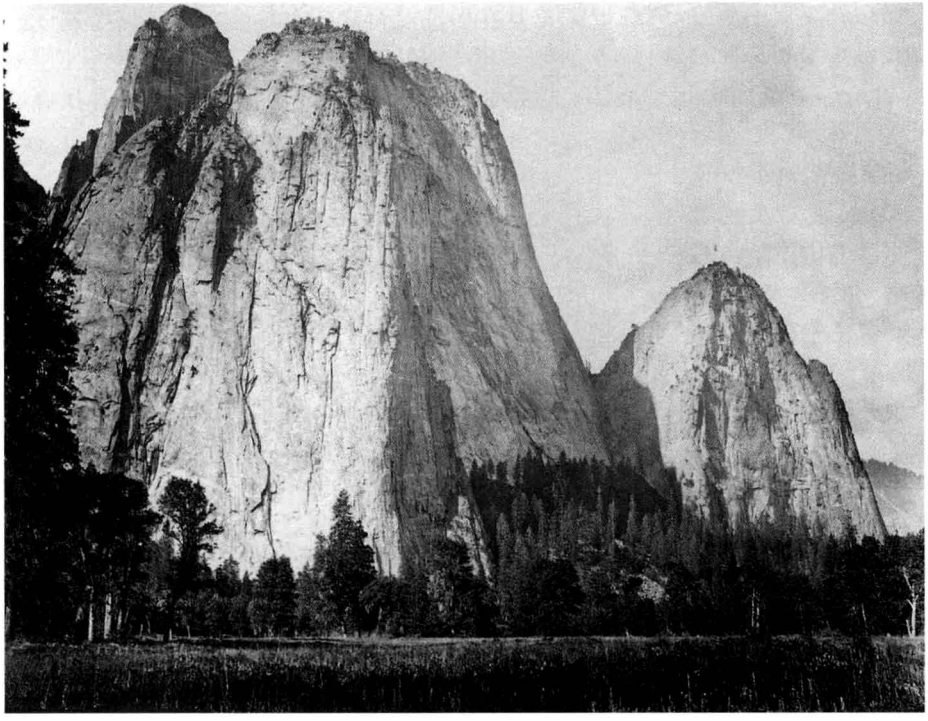


图148：卡尔顿·E. 沃特金斯。《约塞米蒂公园高达2600英尺的大圣堂岩石：第21号作品》（*Cathedral Rock, 2600 Feet, Yosemite, No. 21*），由I. Taber出版。约1866年。蛋白印相工艺。纽约大都会博物馆，伊利莎·惠特尔西（Elisha Whittelsey）收藏，伊利莎·惠特尔西基金，1922年。

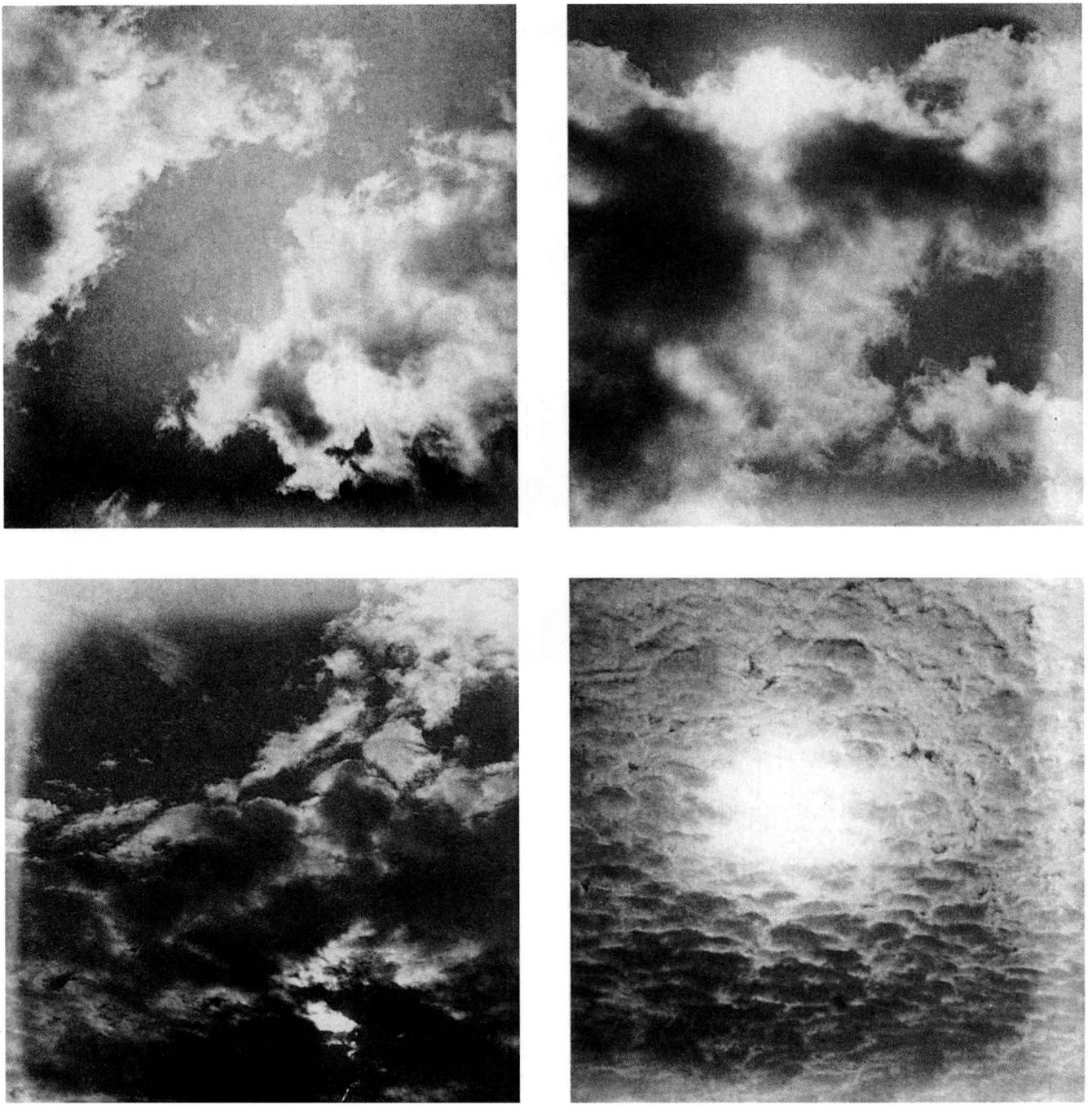


图 149：埃德沃德•迈布里奇。《云彩研究》（*A Study of Clouds*），约 1869 年。蛋白印相工艺立体照片。班克罗夫特图书馆，加州大学伯克利分校，加利福尼亚州，美国。

对于云彩的研究，如前面所提到的，不仅埃德沃德•迈布里奇进行了这方面的试验和研究（图 149），当时各地的摄影师都进行了很多类似的研究和探讨。一方面是因为摄影师希望在拍摄风光照时，天空部分不再是一片空白，能够解决天空和前景对比度的问题；另一方面，摄影师对天空中变幻莫测的云彩充满了迷恋。迈布里奇对变幻莫测的大气效应充满兴趣，可能很大程度上是因为在 1872 年结识了阿尔贝特•比尔斯塔特，并受到他的启发。迈布里奇在 1875 年拍摄了一些烟雾的照片，也拍摄了一些危地马拉火山口烟雾缭绕的照片（图 150）。



图 150：埃德沃德·迈布里奇。《危地马拉的克萨尔特南戈火山口》（*Volcano Quetzeltenango, Guatemala*），1875 年。蛋白印相工艺。斯坦福大学特殊资料馆藏，帕洛阿尔托，加利福尼亚州，美国。

蒂莫西·奥沙利文（Timothy O'Sullivan）本是一名拍摄美国内战题材的纪实摄影师，1867 年他加入了克莱伦斯·金的第 40 平行勘探队（见“人物小传”）。由于他之前有着丰富的战地拍摄经验，对于如何组织构图，如何通过画面传递情感，都非常熟稔，因此对于此次勘探来说，他无疑是非常合适的摄影师人选。蒂莫西·奥沙利文拍摄了荒无人烟地区的火山岩结构，代表作是以金字塔湖为题材的作品（图 151），画面非常忠于现实，同时他在不同的光线条件下拍摄了同样的岩石结构，这可以看出他接受了克莱伦斯·金的地理学知识和理论。他的作品已经超越了科学纪实，营造出一种无以言表的原始美感和自然界的荒芜美。此外，他通过选择高角度，即不遵循传统绘画的手法，从骨子里突显出荒芜的大西部的广袤和沉静。1871 年至 1872 年间，威廉·贝尔（William Bell）取代蒂莫西·奥沙利文成为惠勒勘探之旅的官方摄影师，他的作品体现出作者对于没有生命的物质所具备的特质的高度敏感。他的代表作《帕罗万对面的象形文字通道》（图 152），画面谈不上任何环境和氛围，也没有通过对比来体现拍摄对象的规模大小，这也是非常少见的做法。

1871 年，约翰·韦斯利·鲍威尔（John Wesley Powell）率领的探险队沿着科罗拉多河而下，团队中有一名来自美国东部的风光摄影师 E.O. 比曼（E.O. Beaman），他的作品《罗多尔峡谷核心地段，格林河》（图 154），拍摄的是一个巨大而人烟稀少的峡谷，在画面中他通过安排一个坐在河床的人物，既让观众感受到峡谷的规模，也让作品带有了一丝人的气息。约翰·K. 希列尔斯（John K. Hillers）师从比曼学会了摄影技术，最终青出于蓝而胜于蓝，取代了比曼的位置。他的作品《大理石峡谷斯努莫山峰》（图 153）既体现出作者的想象力，也显现出高超的拍摄技巧。他在谈到这个地方的时候，也说“这是我去过的最令人绝望的地方，甚至连鸟儿都见不到一只”。[31] 此外，风格类似的作品还有摄影师安德鲁·约瑟夫·拉塞尔（Andrew Joseph Russell）的《犹他州回声谷里悬着的岩石》（图 168），作者也通过角度和构图的选择让毫无生命力的岩石显得充满活力。他本人是一名画家兼战地摄影师，此外他还拍摄了太平洋联合铁路公司在美国建设铁路的过程。

威廉·亨利·杰克逊（William Henry Jackson）

受雇于地理学家菲尔迪南•V. 海登（Ferdinand V. Hayden）率领的勘测探险队长达 8 年。由于具有这样得天独厚的优势，在这个过程中，他也由一名普通的摄影师蜕变成具有艺术审美能力的专业摄影师。这个勘探项目 1870 年始于犹他州的尤因塔山脉（图 155），在接下来的若干年里，勘探队一路向西，来到了著名的美国大峡谷和黄石河流域。画家桑福德• R. 吉福德（Sanford R.Gifford）和托马斯•莫兰绘画风格也在很大程度上影响了海登和杰克逊的拍摄。杰克逊同画家托马斯•莫兰关系密切，这使得杰克逊不断地开阔自己的视野，甚至有时候让托马斯•莫兰帮他选择拍摄机位，他的代表作《加德纳河上游的温泉》（图 156），画面中看到的人物就是画家托马斯•莫兰。

不同于受雇于政府拍摄建筑物和文化遗址的法国摄影师，美国摄影师在勘探和探险途中所拍摄的照片大多都得以与公众见面。除了满足贪婪的出版商的胃口，大量风光摄影作品被出版商以立体照片的形式印刷出版，很多作品还以摄影相册和幻灯片的形式呈送给国会议员和其他有影响力的人士，以便获得资金支持来组织探险之旅，建设国家公园。例如，托马斯•莫兰为《斯克里布纳》（*Scribner's Magazine*）杂志绘制的一幅素描（图 157）就是为了支持海登呼吁政府建立黄石国家公园；威廉•亨利•杰克逊也出版了一本名为《黄石的自然奇观》（*Yellowstone Scenic Wonders*）摄影作品集，试图向美国国会议员展示黄石令人震撼的自然景观，进而说服国会拨款建立国家公园。[32] 不久，威廉•亨利•杰克逊以西部题材的摄影作品为切入点，建立了成功的商业公司。就他个人的作品来说，他的灵感来源于西部大自然自身的美丽和画家好友莫兰。

就在西部勘探和探险摄影走上蓬勃发展的道路之

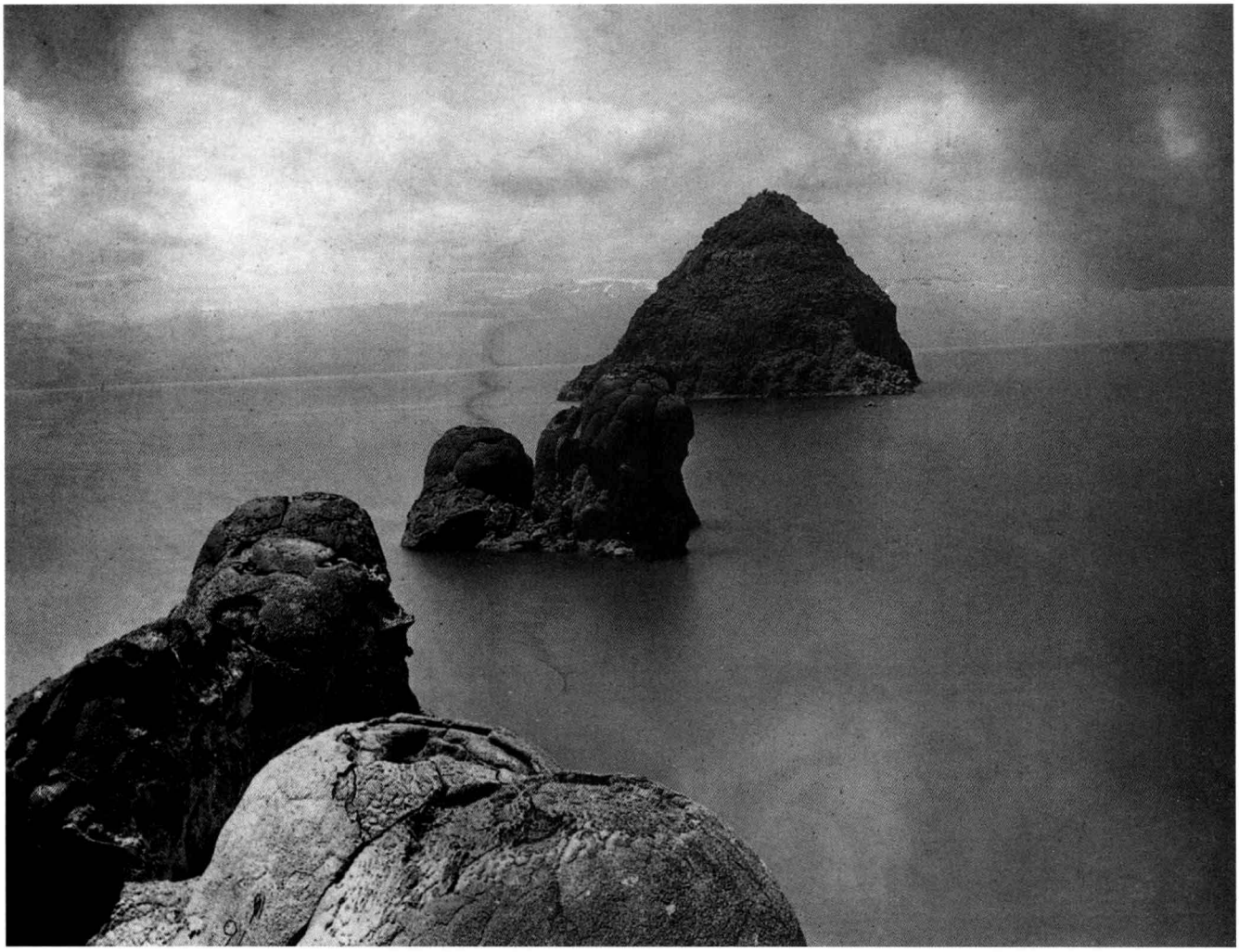


图 151：蒂莫西•奥沙利文。《金字塔湖上的石头》（*Tufa Domes, Pyramid Lake*），1867 年。蛋白印相工艺。国家档案馆，华盛顿特区，美国。



图 152：威廉·贝尔。《犹他州系列之 10：帕罗万对面的象形文字通道》（*Utah Series, No. 10: Hieroglyphic Pass, Opposite Parowan*），1872 年。蛋白印相工艺。艺术、印刷和摄影分部，纽约公共图书馆，美国；阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

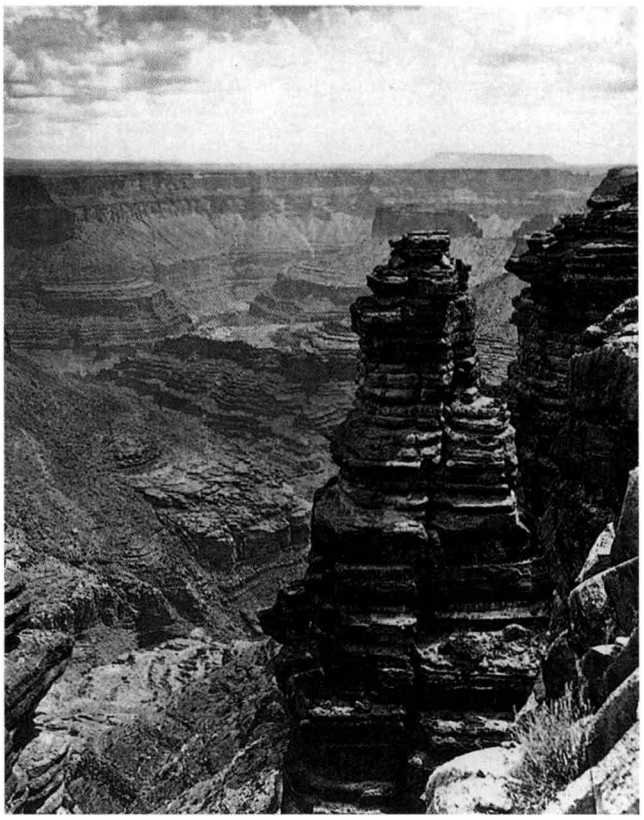


图 153：约翰·K. 希列尔斯。《大理石峡谷斯努莫山峰》（*Marble Canyon, Shinumo Altar*），1872 年。蛋白印相工艺。国家档案馆，华盛顿特区，美国。



图 154：E.O. 比曼。《罗多尔峡谷核心地段，格林河》（*The Heart of Lodore, Green River*），1871 年。蛋白印相工艺。国家档案馆，华盛顿特区，美国。

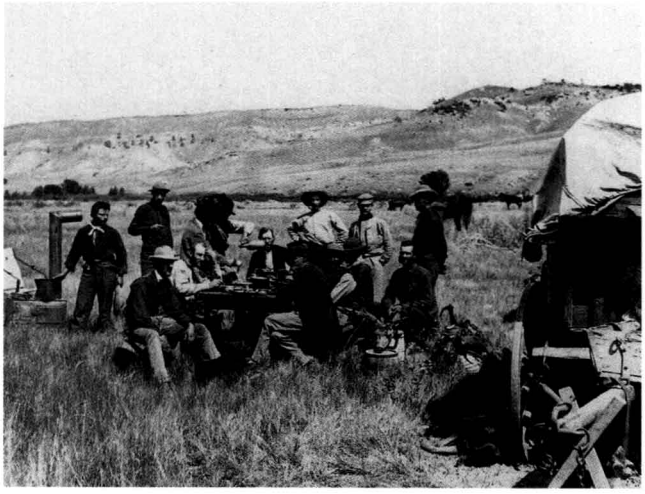


图 155：威廉·亨利·杰克逊。《海登勘探队成员》（*Members of the Hayden Survey*），1870 年。蛋白印相工艺。国家档案馆，华盛顿特区，美国。

际，摄影师们开始跟随北极探险家以萨克·海斯（Isaac Hayes）的探险队伍踏上格陵兰岛，还有摄影师跟随画家威廉·布雷德福（William Bradford）、约翰·L. 邓莫尔（John L. Dunmore）和乔治·克里切森（George Critcherson）赞助的探险队来到加拿大的拉布拉多半岛，他们同画家一起工作，拍摄冰山和冰山漂浮的海面，为威廉·布雷德福出版关于北极地区的图书和浪漫主义风格的海景作品提供底片。在拍摄的各式各样的冰川中，作品《冰面上的航船》（图 158）的画面上有让人刺眼的反射点和亮点，这也暗示着在极地极端的气候条件下拍摄，画面中会不可避免地出现过亮的地方。

极地探险在相当长的时间里被认为是英雄主义的探险行为，极地摄影作品也被认为带有这种色彩。在接下来的一段时期，探险家阿蒙森（Amundsen）、莫森（Mawson）、彼利（Peary），以及 20 世纪早期斯科特（Scott）带领的探险队伍先后抵达极地地区，此后拍摄了一些有关极地风光的作品，其中包括英国摄影师赫伯特·庞丁（Herbert Ponting）的作品《南极仲夏的冰川》（图 159）。这部分作品是摄影师 1910 年至 1913 年间跟随探险家斯科特前往南极拍摄的，因此这些作品能够唤起人们内心的新鲜感也就不足为奇了，就如同当初美国大西部自然风光的照片带给人们的惊喜一样，毕竟这些地方在当时都是人迹罕至的。

受美国西部大开发和英属哥伦比亚发现金矿的影响，加拿大 1858 年资助了一支探险队前往如今的曼尼托巴省一带。随队的摄影师是汉弗莱·劳埃德·伊姆（Humphrey Lloyd Hime），他原是多伦多一家工程公司的合伙人，主要拍摄了所到之处的居民，风光作品很少，仅有的一些质量也不高，这也看出加拿大早期探险性质的风光摄影存在很大的问题。汉弗莱·劳埃德·伊姆意识到要拍摄更好的地貌和风光作品，他需要更好的设备和纯净水，更重要的是要花更多的时间来曝光和冲洗，而探险队的负责人往往不情愿花这么多时间。[33] 加拿大其他的勘探和探险之旅要么跟铁路建设有关，要么跟边界领土纠纷有关，这些队伍也都雇用了摄影师随队旅行，但是出自这些摄影师手里的作品，更适合被当作了解社会信息的工具，而不是严格意义上的风光摄影作品。

但是也有极少数加拿大摄影师在拍摄风光照片的时候，注意画面构图和氛围，代表人物就是亚历山大·亨德森（Alexander Henderson）和威廉·诺特曼（William Notman），后者是加拿大最著名的商业摄影师。亚历山大·亨德森接触摄影比较晚，是一名家境富裕的业余摄影爱好者，他加入了当地的立体摄影交流俱乐部，因此有机会了解和熟悉英国风光摄影作品，受到了英国风光摄影的影响。但是从他的代表作《圣劳伦斯河春季洪水》（图 160）中，也能看到美国哈德逊画派艺术家的风格。

勘探和探险之旅为拍摄美国西部的风土人情提供了独特的机会，但是到了 19 世纪 80 年代，随着美国地质调查局和美国民族学局的正式成立，政府资助的正式项目逐渐取代了这些探险家的地位，也包括这些探险摄影师的地位。尽管美国西部还是持续吸引着很多个人摄影师，但在 19 世纪最后的 20 多年里，大部分的作品都是关注刚迁徙到西部定居的人群，或者是生活在当地的少数民族部落和他们的风俗习惯，风光则成了这些题材的附属品。随着美国踏上工业化的道路，自然风光也不再被认为是超自然力量的象征。

19 世纪 80 年代，也就是明胶干版取代火棉胶湿版之后，这个时期的风光摄影作品呈现出对大自然多样化的态度和解读。很多欧洲和美国的风光画家都受到自然主义理念的影响，自然主义主张记录和捕捉自然风景和社会活动中最朴实无华和最不引人注意的日常场景（见第五章）。有些美国人如乔治·巴克（George Barker），持续关注美国西部题材，并且保持着浪漫主义风格和色彩，但他的作品《圣约翰河上的月光》（图 161），则明显体现出不同的情感，它意味着一个时代的结束，而不是另一个时代的开始。乔治·巴克享誉美国的作品是他拍摄的尼亚加拉大瀑布，在他的作品中，瀑布和岩石极富戏剧性地相互辉映，而不同于早期其他摄影师拍摄的作品，将岩石和瀑布非常清晰地区分开

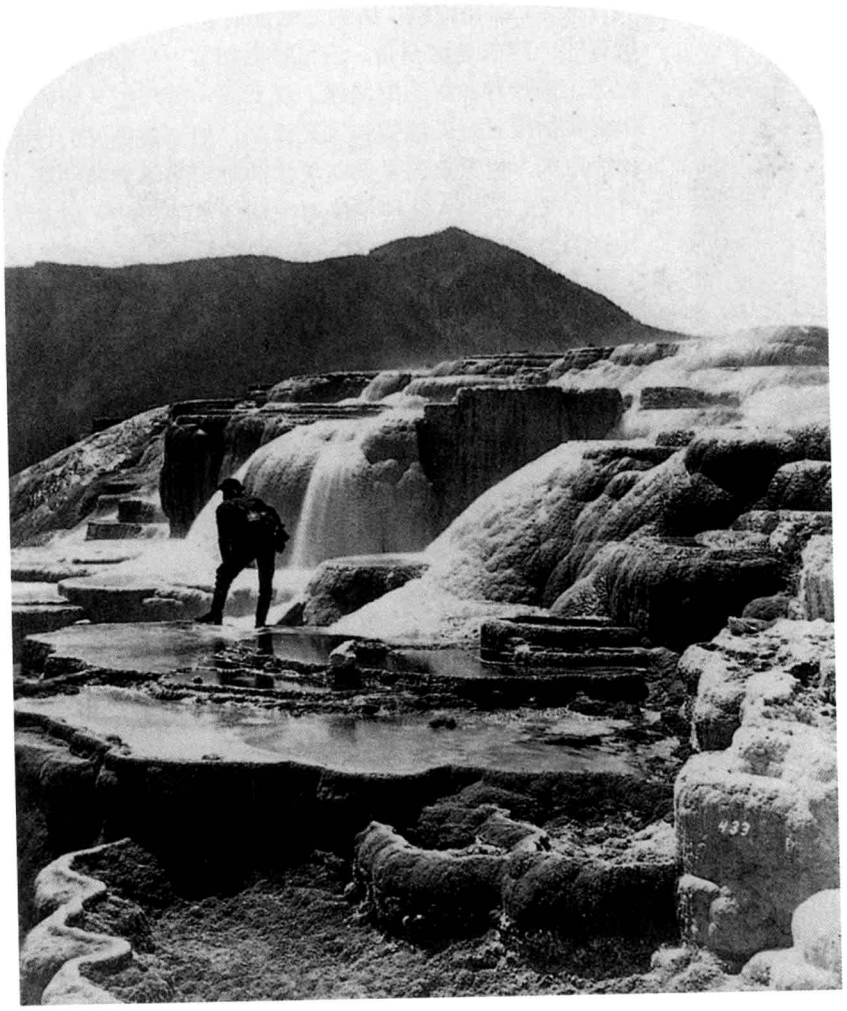


图 156：威廉•亨利•杰克逊。《加德纳河上游的温泉》（*Hot Springs on the Gardiner River, Upper Basin*），1871 年。半联蛋白立体照片。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

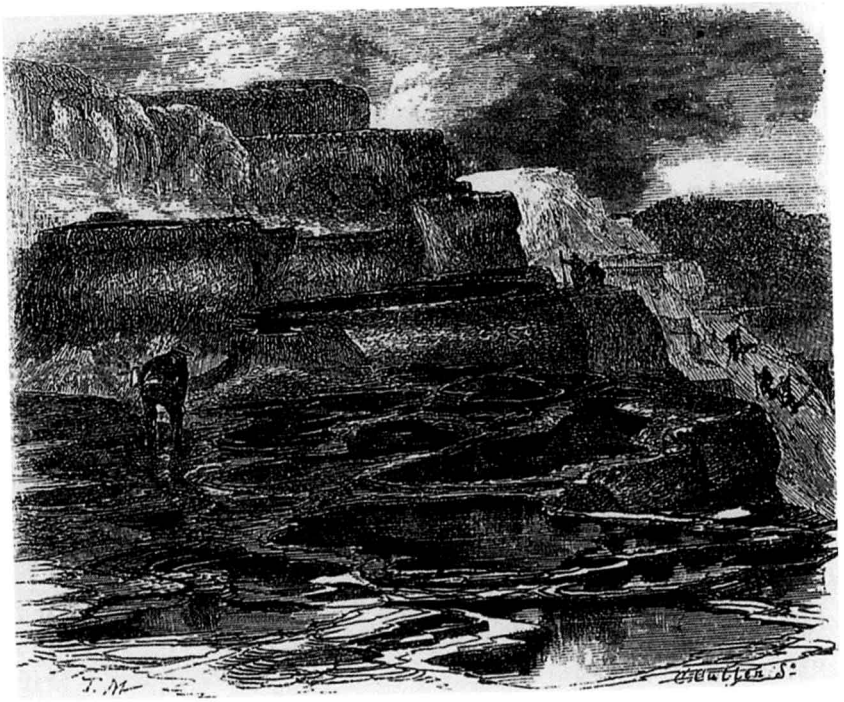


图 157：托马斯•莫兰。《戴安娜温泉浴池》（*Bathing Pools, Diana's Baths*），1872 年。雕版。美国国会图书馆，华盛顿特区，美国。



图 158: 约翰 •L. 邓莫尔和乔治 • 克里切森。《冰面上的航船》(*Sailing Ships in an Ice Field*), 1869 年。蛋白印相工艺。乔治 • 伊斯曼之家, 国际摄影博物馆, 罗切斯特市, 纽约州。

来。这一时期还有一位风光摄影师值得一提，那就是亨利·汉米尔顿·贝内特（Henry Hamilton Bennett），他在威斯康辛州的吉尔伯恩开设了商业摄影工作室，他拍摄了威斯康辛德尔斯的人们野餐和泛舟的场景（图162），这一地区原本以它雄伟的峡谷和耸立的悬崖而闻名，在他的画面中能看到被人类改造的大自然的美。

在卡罗式摄影法和火棉胶湿版工艺时代，风光和地貌摄影盛极一时，其中部分原因是由于进入工业化时代后，人类渴望测量、描述和记录地面上和天空中一切存在的事物；另外一部分原因就是人类应对城市化进程所作出的反应，人类试图保留和记住自然的美。很多作品中彰显的力量其实也显示出人类想达到以上两个目的所面临的巨大困难。无论是在阿尔卑斯山、喜马拉雅山、落基山，还是在科罗拉多河、尼罗河、长江，摄影师在踏上艰苦跋涉的路途之前，首先必须发自内心地热爱风光摄影，内心响应风光摄影的感召。也正因为如此，我们才能从很多风光摄影作品中感受到这种热情和决心。在1880年之后，明胶干版带来的便利，以及胶卷相机的出现，使得风光摄影师这一称号似乎可以用在任何买得起胶片和相机的人身上，这也直接导致质量平庸的风光摄影作品泛滥成灾。伯恩曾用这样的字眼评价这些作品："像小豆腐块一样，像贴画一样被大量贴在剪贴本上。"[34]



图159：赫伯特·庞丁。《南极仲夏的冰川》（*An Iceberg in Midsummer, Antarctica*），1910—1913年。碳素印相工艺。出自南极历史资料馆藏分部，墨尔本大学，帕克威尔，澳大利亚。



图 160: 亚历山大·亨德森。《圣劳伦斯河春季洪水》(*Spring Flood on the St. Lawrence*)， 1865 年。蛋白印相工艺。加拿大国家美术馆，渥太华，拉尔夫格林希尔收藏。

人物小传：古斯塔夫·勒·格雷

古斯塔夫·勒·格雷具有艺术家的想象力和科学家的好奇心，这两点在他身上得到了完美融合。当他还是学院派画家保罗·德拉罗什工作室的一名学生时，他就开始了解摄影，但是直到 19 世纪 40 年代末期，他才开始真正接触摄影这种全新的媒介。法兰西第二帝国时期，巴黎有很多才华横溢的画家，在如此人才济济的环境里，古斯塔夫·勒·格雷不具备成为伟大画家的潜质。他将热情投入到摄影中，开始表现出对纸基负片的兴趣。他对化学成像也有着浓厚的兴趣，直接促使他在 1849 年发明了干蜡纸工艺（dry waxed-paper process），进一步改进了卡罗式摄影法存在的问题，这项技术也被 19 世纪中期很多重要的摄影师所采用。尽管古斯塔夫·勒·格雷也设计出了一套火棉胶湿版工艺，但是他起初对玻璃底版并没有表现出太大的兴趣，因此直到 1851 年，他才公布自己在火棉胶湿版工艺方面的发现，发表了一篇题为《纸基负片和玻璃底版摄影技术理论和实践新编》（*Nouveau Traité Théorique et pratique de photographie sur papier er sur verre*）的文章，在文中他提到了火棉胶湿版工艺，而那个时候斯科特·阿彻已经公开发布了火棉胶湿版工艺流程。

很多艺术家和知识分子圈子中的领军人物都急于学习摄影技术，其中包括杜·坎普、芬顿、亨利·勒塞克、马维尔（Marville）和内格雷。因为在运用光线方面表现出的超群能力，古斯塔夫·勒·格雷受到同时期艺术家和知识分子的一致尊重和认可。他受邀参加了很多重要的摄影项目，其中包括法国政府资助的“摄影使命”。“摄影使命”于 1851 年由历史古迹委员会具体负责实施，旨在对法国的建筑文化遗产作一次照片形式的普查和记录。在这个项目中他参与拍摄，也同欧·梅斯特拉尔一起合作拍摄。1856 年，他受邀为新建立的皇家沙隆军事基地拍摄纪实摄影作品（图 199）。画面笼罩在薄雾之中，周围被寂寥空旷的土地包围着，画面中的士兵正在集合，作品有一种难以言传的情感和氛围，呼应着当时国王对于这次军事集结几乎宗教般虔诚的信仰。在个人项目方面，勒·格雷遵循巴比松画派的传统，在 1849 年及之后的 5 年时间里，使用火棉胶湿版在巴黎郊区的枫丹白露拍摄了大量风光作



图 161：乔治·巴克。《圣约翰河上的月光》（*Moonlight on the St. Johns River*），1886 年。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿特区，美国。



图 162：亨利·汉米尔顿·贝内特。《糖罐和皮划艇，威斯康辛州德尔斯》（*Sugar Bowl and Rowboat, Wisconsin Dells*），约 1889 年。蛋白印相工艺。©H.H. 贝内特（H.H.Bennett）工作室，威斯康辛德尔斯，威斯康辛州。

品，包括天空中变化的云彩、法国赛特港的海边风光（图116）。他还在法国迪耶普拍摄了拿破仑三世的海军舰队。这些作品多次在各地展览，也获得了高度好评，在1855年的巴黎万国博览会上获得一等奖。

虽然取得了这些成功，勒·格雷却在1858年选择放弃摄影，这似乎有些令人费解，但是他的情况也代表了19世纪法国很多摄影师的困境：缺乏独立的渠道，无法通过肖像、技术插图和复制艺术品等商业摄影模式来维持自己的创作。勒·格雷主要靠德·布里吉斯伯爵（Comte de Bridges)的资助来维持摄影作品的高水准。随着摄影领域的竞争变得越来越激烈，摄影变得越来越商业化，这种来自政府和个人资助的时代宣告终结。勒·格雷意识到自己对修正作品光线和构图中存在的问题更感兴趣，而不是去拍摄一些适合销售的照片。那些所谓适合销售的照片，在他看来，不过是“任何画室都可以用来作为装饰物的作品”。[35]他的朋友纳达尔曾评价勒·格雷缺乏商业意识，很大可能是因为勒·格雷很难接受市场上流行的标准。最终他离开家人和同事，前往意大利、马耳他，之后抵达埃及，在那里他在一所理工学院担任设计课程的教授。

勒·格雷的银盐和蛋白印相工艺的作品品质超群，同时他极富想象力——这两点使得他的作品获得一致好评。他掌握的金氯上色法（gold-chloride toning），使得阴影中损失的细节得以重见天日，这种工艺的灵感来源于绘画。通过这种方法，他将风光摄影作品升华成了艺术品。

人物小传：蒂莫西· 奥沙利文

在拍摄风光题材之前，蒂莫西·奥沙利文有4年时间在拍摄美国的内战。他曾担任马修·布雷迪纽约摄影工作室的助理，1861年加入了“马修·布雷迪摄影分队”，同亚历山大·加德纳一起工作。由于马修·布雷迪拒绝授权作为摄影师个人拍摄的作品，亚历山大·加德纳带领蒂莫西·奥沙利文在华盛顿成立了自己的工作室，出版与美国内战相关的摄影作品。蒂莫西·奥沙利文拍摄的美国内战照片题材广泛，传递的信息也非常丰富，包括对战争的厌倦、士兵的无奈、持续等待的焦虑和战场上死亡的恐怖（图209）。

内战之后，蒂莫西·奥沙利文开始厌倦商业摄影工作室的题材，他将自己的精力和热情转向勘探和探险摄影，开始跟随军队或者文化部门组织的勘探队，前往密西西比以西未开垦的地区拍摄。从内华达城出发的时候，他携带了一台9英寸×12英寸的相机和一台立体相机、125块玻璃底版、必要的暗房设备和化学制剂。在长达两年的时间里，他跟随探险家克莱伦斯·金领导的第40平行勘探队前往一些奇特和与世隔绝的地区拍摄。他曾短暂地跟随达里恩（Darien）勘探队前往巴拿马地峡，但是他发现当地湿润的气候和狭长的地形都非常不利于拍摄，于是寻找机会跟随另外一支美国西部勘探队、美军中尉乔治·M. 维勒（George M. Wheeler）率领的美国工兵部队组成的勘探队，开始了名为“西经100度以西的地质勘查”的旅途，这次勘探过程也留下了很多摄影作品。韦斯顿·涅夫（Weston Naef）在谈及这些作品的时候，这样评价：“（这些作品）与其说是科学记录工具，还不如说是宣传渠道，试图让公众了解勘探队的成就，从而说服国会在未来支持军队，而不是民间探险队”。[36]

蒂莫西·奥沙利文加入这支勘探队的目的较为个人化，没有任何政治的因素和目的，因为领队中尉乔治·M. 维勒允许他自由拍摄，负责勘探队的部分工作，而不需要接受地质学家们的支配。在沿着科罗拉多河穿越大峡谷的过程中，乔治·M. 维勒发现蒂莫西·奥沙利文非常敬业，在面临困境的时候也能拍摄，甚至在面对溺水的危险时，他也不忘记拍摄。在短暂跟随克莱伦斯·金的勘探队之后，蒂莫西·奥沙利文再次跟随乔治·M. 维勒的勘探队前往美国西南部地区。在那里他不仅仅拍摄了地貌结构，还拍摄了生活在谢伊峡谷的普埃布洛族少数民族部落（图163）。1875年之后，蒂莫西·奥沙利文的个人健康状况不佳，同时勘探和探险摄影也开始走向衰落，使得他从此告别了西部探险和勘探摄影之旅。1879年，蒂莫西·奥沙利文成为新成立的美国地质调查局的官方摄影师，克莱伦斯·金担任调查局的首任主任。随后蒂莫西·奥沙利文又受雇于华盛顿美国政府财政部担任摄影师，但是最终不断恶化的肺结核迫使他不得不辞职。一年之后，他在斯塔滕岛与世长辞，年仅42岁。

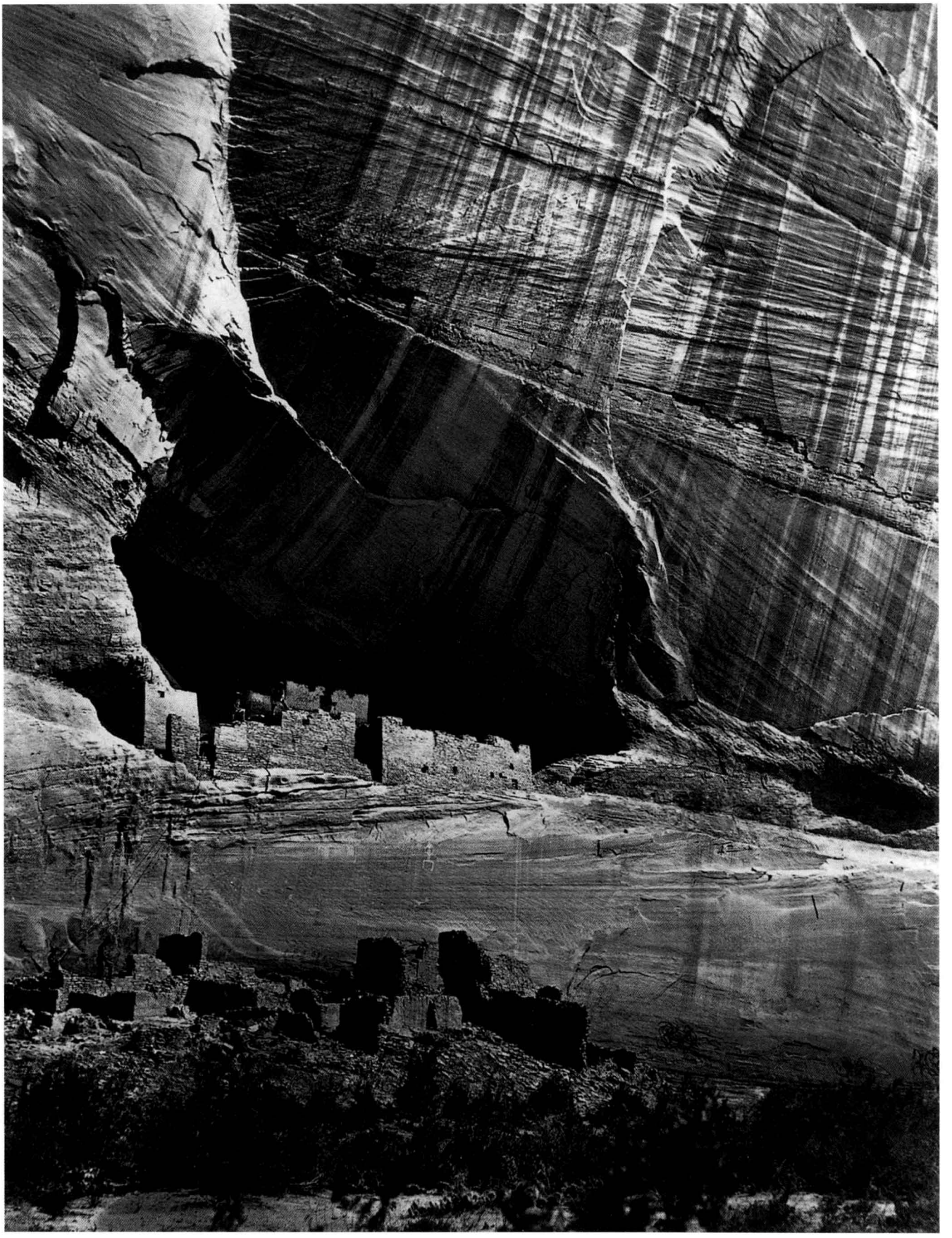
蒂莫西·奥沙利文拍摄美国西部风光的手法有着纪实摄影的影子，尊重和保持事实本身的完整性，同时他也思考如何构图，采用不同的形式，使得镜头中的自然界具有艺术美感。此外，他能赋予毫无生气的事物一种神秘和永恒的气质，相对于他生活的那个时代，这种能力和天赋在今天看来可能更引人注目，当时的人们更倾向于将他的摄影作品当作风景纪实。

西部风光
——自然的和人工的

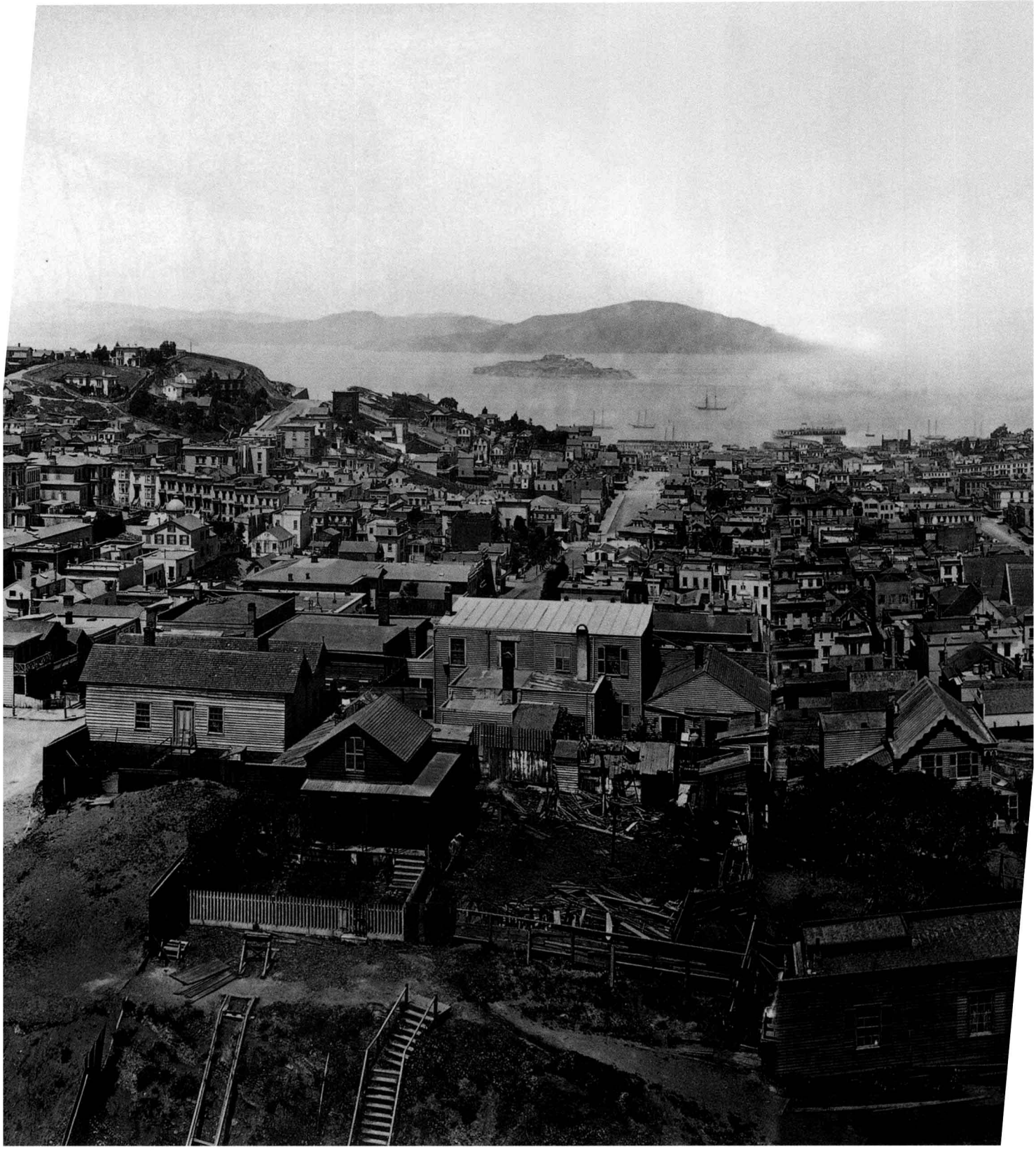
从这里选择的部分早期美国西部题材的风光摄影作品中，可以看出在美国内战结束后，在探索美国西部这片未知土地的过程中，摄影扮演了双重角色。这些作品拍摄于 1867 年至 1878 年之间，在众多跟随地质勘探队前往美国西部的摄影师、受雇于铁路公司的摄影师，以及在西岸城市成功经营工作室的摄影师中，我们挑选了 5 名摄影师的作品。这些摄影师不仅是记录者和见证者的角色，他们都被美国西部广袤、宏伟而荒凉的自然风光所激发，西部奇特的岩石构造、间歇泉、飞珠溅玉的瀑布，这一切都赋予了摄影师无限的灵感和创作激情。他们使用笨拙的湿版工艺，竭力寻找制高点来拍摄，试图给东部的观者带来身临其境的视觉感受，让他们感受到西部的浩瀚和原始的沉寂。

同样是这群摄影师，其中有很多人被号召拍摄西部铁路、桥梁、水利工程，以及城市建设的过程。埃德沃德·迈布里奇以全景角度记录了旧金山这个年轻的城市崛起和成长的过程，他使用了 13 张超大画幅（18 英寸 ×24 英寸）的底片，拍摄了旧金山的缆车、教堂、公共和商业建筑，以及规划完善的街道上正在建设的公寓楼。随着早期的开拓者迁徙到西部，工业化的进程开始改变西部的地貌，美国人持续以摄影为工具，一方面见证了科技进步，另一方面也记录了科技进步给自然界带来的破坏和威胁。

（对页）图 163：蒂莫西·奥沙利文。《新墨西哥谢伊峡谷山地的古代遗址》（*Ancient Ruins in the Canyon de Chelle, New Mexico*），1873 年。蛋白印相工艺。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。







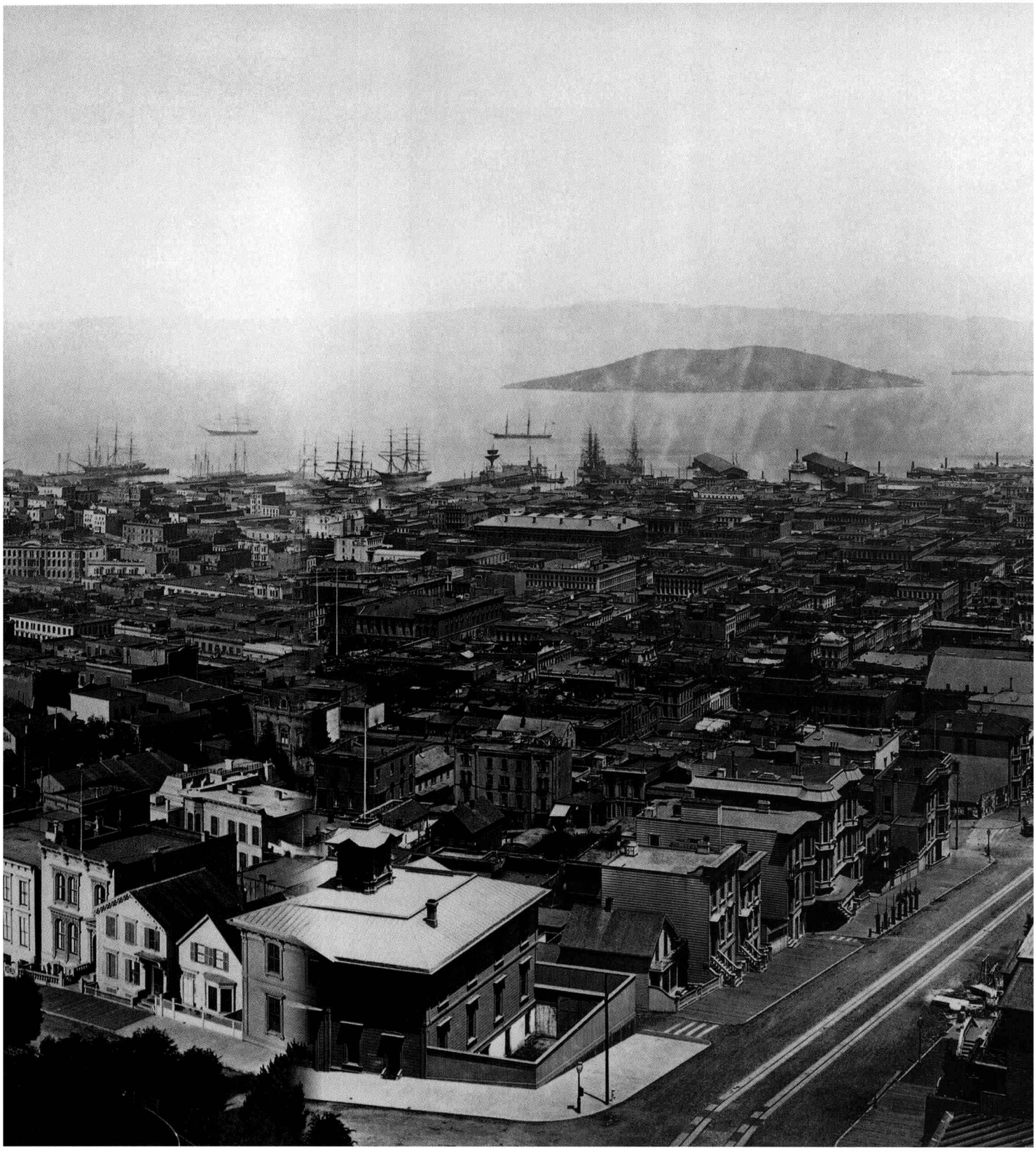


（上图）

图 164：卡尔顿 •E. 沃特金斯。《加州内华达公司的梅艮塔的水渠》（*Magenta Flume, Nevada Co., California*），1871 年。 蛋白印相工艺。巴尔的摩艺术博物馆，爱德华 • 约瑟夫 • 加拉格尔三世（Edward Joseph Gallagher III）纪念藏品交换基金购买；乔治 •H. 黛什米尔（George H. Dalsheimer）捐赠，巴尔的摩，美国。

（折页）

图 165：埃德沃德 • 迈布里奇。《加利福尼亚山上看旧金山的全景》（*Panorama of San Francisco from California Street Hill*），1878 年。蛋白印相工艺。班克罗夫特图书馆，加州大学伯克利分校，加利福尼亚州，美国。



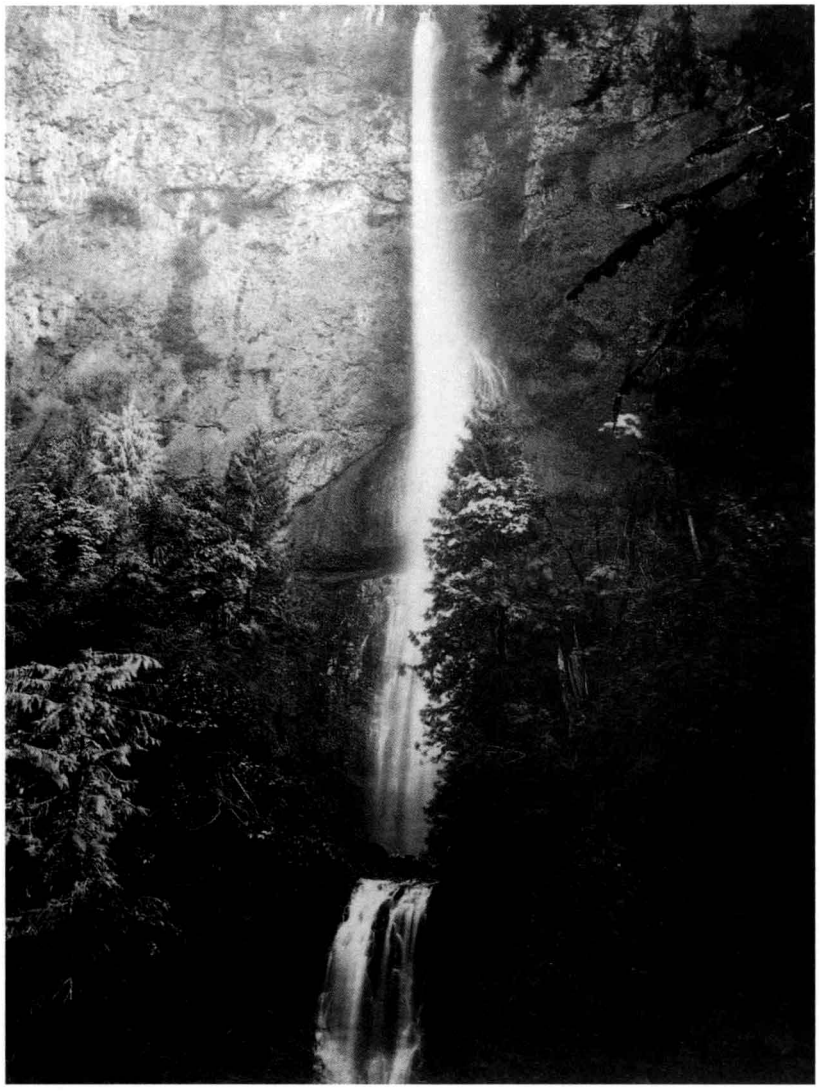


图 166：卡尔顿•E. 沃特金斯。《哥伦比亚河流的蒙诺玛瀑布》（Multnomah Fall Cascade, Columbia River）。1867 年。蛋白印相工艺。吉尔曼造纸公司，纽约州，美国。



图 167: 弗兰克•J. 海恩斯。《怀俄明州黄石的间歇泉》（*Geyer, Yellowstone, Wyoming*），约 1885 年。蛋白印相工艺。丹尼尔•沃尔夫公司，纽约州，美国。

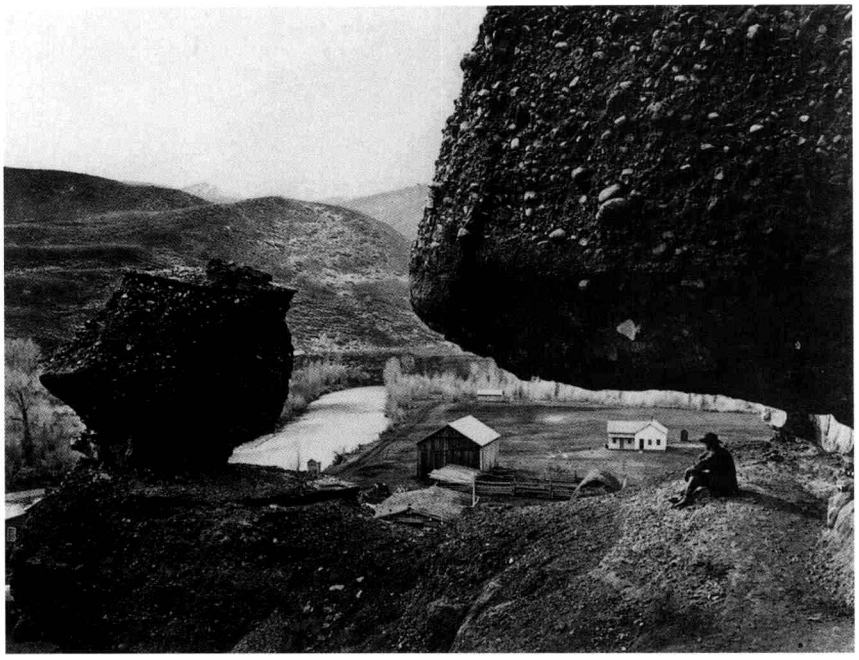


图 168: 安德鲁 • 约瑟夫 • 拉塞尔。《犹他州回声谷里悬着的岩石》(*Hanging Rock, Foot of Echo Canyon, Utah*), 1867—1868 年。蛋白印相工艺。韦斯特 • 艾美莉卡纳 (Western Americana) 收藏。百内基珍稀图书和手稿图书馆, 耶鲁大学, 纽黑文, 康涅狄格州, 美国。

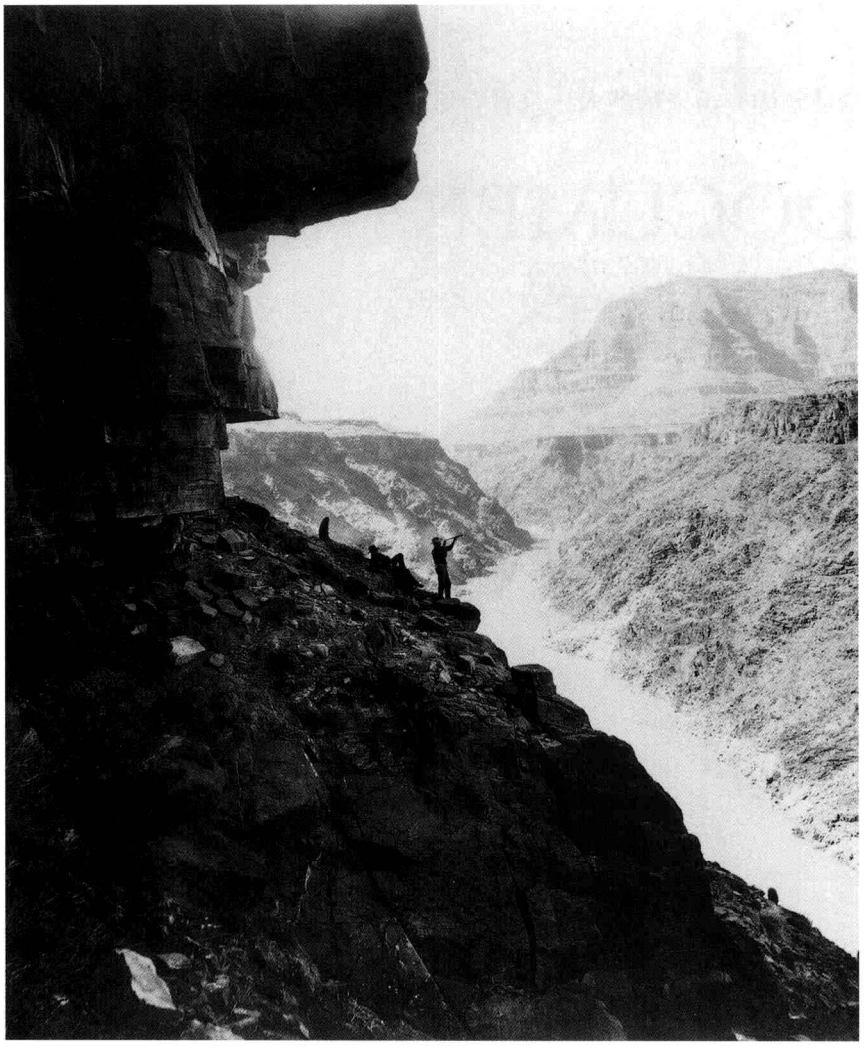


图 169: 威廉 • 亨利 • 杰克逊。《科罗拉多州大峡谷》(*Grand Canyon of the Colorado*), 1870—1880 年。蛋白印相工艺, 私人收藏。

第四章

纪实摄影：题材和事件

1839—1890

让那些想知道战争究竟是怎样一番情形的人，来看看这一系列的照片吧！

——奥列弗·温德尔·霍姆斯，1863 年[1]

几乎所有以记录现实世界中存在的事物为主题的摄影作品，在一定程度上都可以被认为是纪实摄影，但是“纪实摄影”（documentation）作为专业术语来说，是指摄影师拍摄作品的本意旨在记录和告知事实，而不是出于个人灵感或者以情感表达为出发点（当然，纪实摄影作品也能起到传达情感的作用）。进入19世纪之后，工业时代的人们都带着唯物主义的态度来看待世界，这个时期的人们重视研究自然的力量和社会关系，对工业时代的大企业充满探索精神，这一切都促使纪实摄影成为人们拓展对现实世界认识的重要途径。地貌和建筑物（前一章提到过）、城市和乡村在物理环境上的巨大转变、战争（动乱、革命）和自然灾害、社会和医疗状况，以及各种奇闻轶事，都成为知识分子、科学家、艺术家和大众关注的摄影题材。

照片被认为是记录事实的典范，因为人们认为摄影能够记录客观的、未经更改的事实和情况，相信感光底版和光线能够刻画最真实的现实。这种对摄影的信仰折射出来的是人们对纪实摄影的接受。关于这一点，霍姆斯给出了最具说服力的论证，他本人对于立体摄影的推广所做出的贡献在本书前面的章节有讨论。他认为“好照片完全可以被源源不断地创作出来”，[2]因为从理论上来说，自然界中所存在的任何事物都可以用照片的形式来呈现（这个论述本身就是值得质疑的）。霍姆斯还认为，置身实际情境中的人们所容易忽略的那些偶然真理，相机却往往能够捕捉到，甚至能因此变得更加有意义。基于“形式脱离了物质”却要反映事实的理念，纪实摄影作品被认为是记录事实最精确的目录册，是现实的替代物。特殊的暂时的含义可能会比较模糊，语境关系也很难解释，但是科技的进步就好比魔术，这些纪实性的照片却以立体照片和相册的形式找到了它们存在的方式， 它们存在的意义超越了时空，越来越成为公众学习和了解过去复杂的社会结构和事件的途径。美国艺术史学家威廉·M. 艾文斯（William M. Ivins）曾这样说道：19世纪开启于“合理即真实”的笃信，结束于相信“照片所现即真实”。[3]

早在摄影术发明之前，人类社会就表现出了以图片形式来记录事物的需求。在19世纪三四十年代，欧洲的杂志出版商们就采用插画的方式来配合文字，不但让版面更加活跃，也赢得了更广泛的读者群。

《便士杂志》（*Penny Megazine*）就是伦敦较早采用插画形式的杂志，随后《伦敦新闻画报》（*Illustrated London News*）、巴黎的《插图》（*L'Illustration*）、德国莱比锡的《工人画报》（*Illustrierte Zeitung*），以及美国的《哈珀斯周刊》、《弗兰克·莱斯利画报》（*Frank Leslie's Illustrated Newspaper*）都相继开始采用插图配文的形式出版。为了让版面能更加鲜活地呈现世界各地发生的事件，这些杂志和报纸从19世纪50年代开始在插图的基础上使用照片。但是，为了满足出版物紧迫的截稿时间要求，需要将照片尽快地转换成木制雕版，在实际操作中将插图部分划分为几个部分，并将不同部分承包给几个木版雕刻工匠，各部分完成后再统一组装交付印刷。1857年，乔治·N. 巴纳德（George N. Barnard）发明了一种新的操作流程，可以直接将火棉胶湿版底片印刷在预留的空白处，而不会干扰到艺术家的手绘图，这是一种更实用的操作方法。到了19世纪90年代，当印刷行业开始使用半色调印刷版之后，纪实摄影开始以多种多样的形式在大众中流传开来，包括原始蛋白印相工艺、碳素工艺和伍德伯里制版法（还包括立体照片和其他形式），照片要么以幻灯片的形式呈现，要么是被雕刻工人和石版工人制作成雕版，大量印刷在出版物上。

纪实摄影的动机多种多样，有的是摄影师受政府委托拍摄的（尤其是在美国和法国），有的是摄影师受雇于商业公司和个人拍摄的，有的则是摄影师受出版商委托拍摄的。同卡罗法照片相比较，蛋白照片的画面更加细腻，也更容易被大批量复制，因此蛋白照片被以画册或作品集的形式呈现给少数个人和政府机构，同时数以万计的立体照片通过商业公司的销售到了大众手中，诸如纽约的T. & E. 安东尼（*T. & E. Anthony*）公司、费城兰根海姆兄弟的美国立体照片公司、伦敦的立体照片和摄影公司、巴黎的高丁（Gaudin）公司，以及德国的勒舍尔佩琦（Loescher and Petsch）公司就大量销售照片给普通民众。

纪实摄影：工业化发展

“客观”纪实摄影的发展正好赶上很多国家19世纪中期工业化变革的过程。纪实摄影在宣传保护法国建筑物、文化遗产方面扮演了积极的角色，除此之外，摄影师也受委托拍摄了工业化过程中城市建筑拆除与重建的过程、桥梁和纪念碑的修建，以及交通设施和道路的建设。

在英国、法国和美国，各种工业博览会和展会在此期间相继举行，博览会上的展品既象征了也展示了新科技和新材料带来的变化，同尚未开始工业化的国家的产品形成鲜明对比。1851年在伦敦水晶宫举办的首个博览会的负责人就急于用摄影的方式记录博览会的盛况，同时也希望在博览会上展出摄影器材和摄影作品，但是当时由于塔尔博特的卡罗式摄影法的缺陷，不能用摄影的方式全面记录博览会的盛况，杂志《评审团的报道》（*Report by the Juries*）记载了这一情况。[4]尽管如此，当政府决定在伦敦锡德纳姆重建水晶宫之后，当时火棉胶湿版工艺的发展已经能保证用摄影来记录重建的全过程。1851年至1854年的3年时间里，著名画家摄影师菲利普·亨利·德拉莫特（Philip Henry Delamotto）每周前往建设工地拍摄，用相机记录了水晶宫在新址再建的全过程（图170），也记录了展馆内展品陈列的过程。展馆内，水晶宫设计师约瑟夫·帕克斯顿爵士（Joseph Paxton）设计的铁制结构亭子的轮廓和形式都很引人注目，但德拉莫特显然更关注水晶宫内部的空间几何结构，这也使得这批照片的实际效果令人满意。事实上，这批照片也是首次以纪实的方式记录博览会的过程，后来很多工业展会都开始采用这种做法。

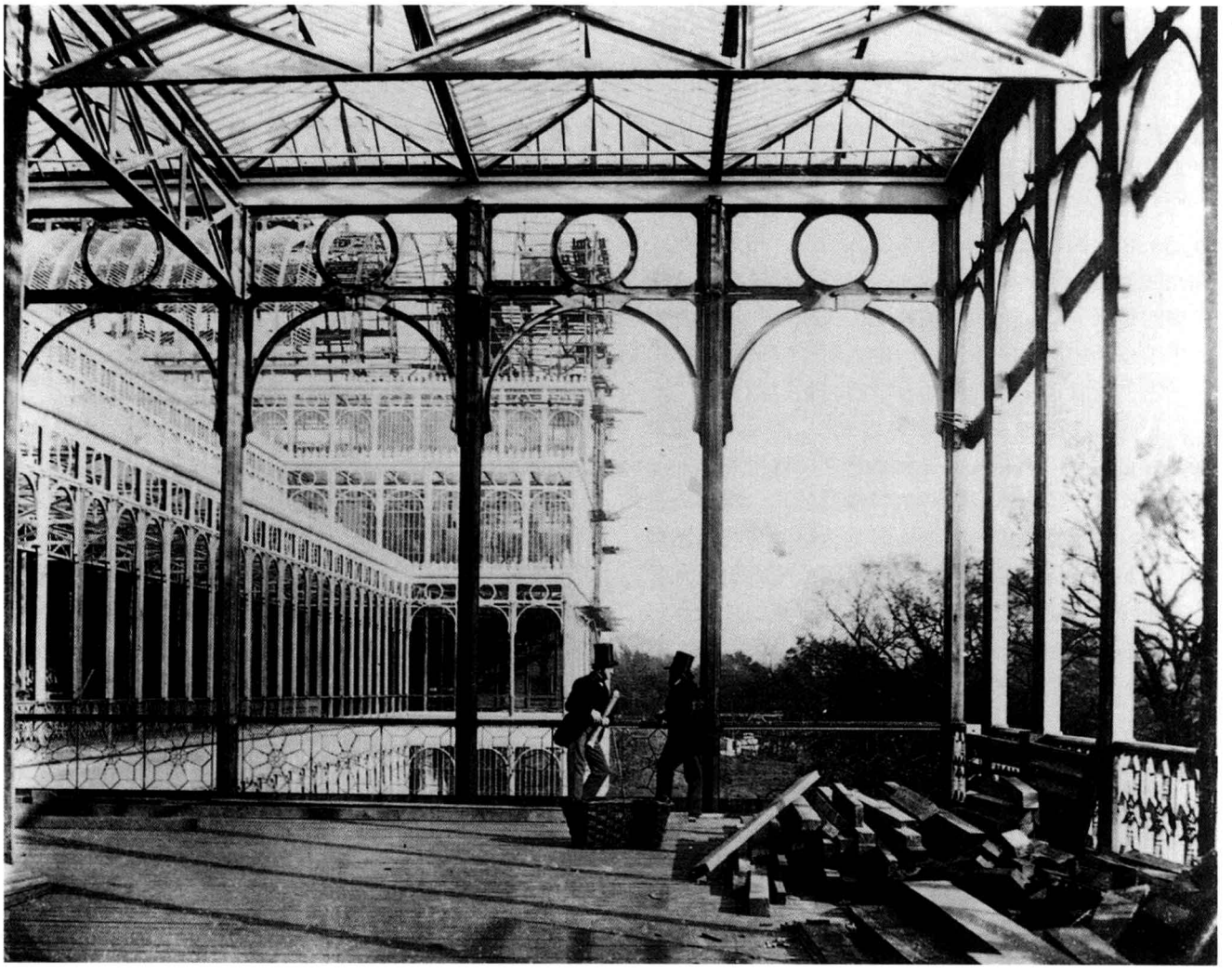


图170：菲利普·亨利·德拉莫特。《露天廊柱，花园前门》（*The Open Colonnade, Garden Front*），约1853年。蛋白印相工艺。伦敦历史图书馆，伦敦。

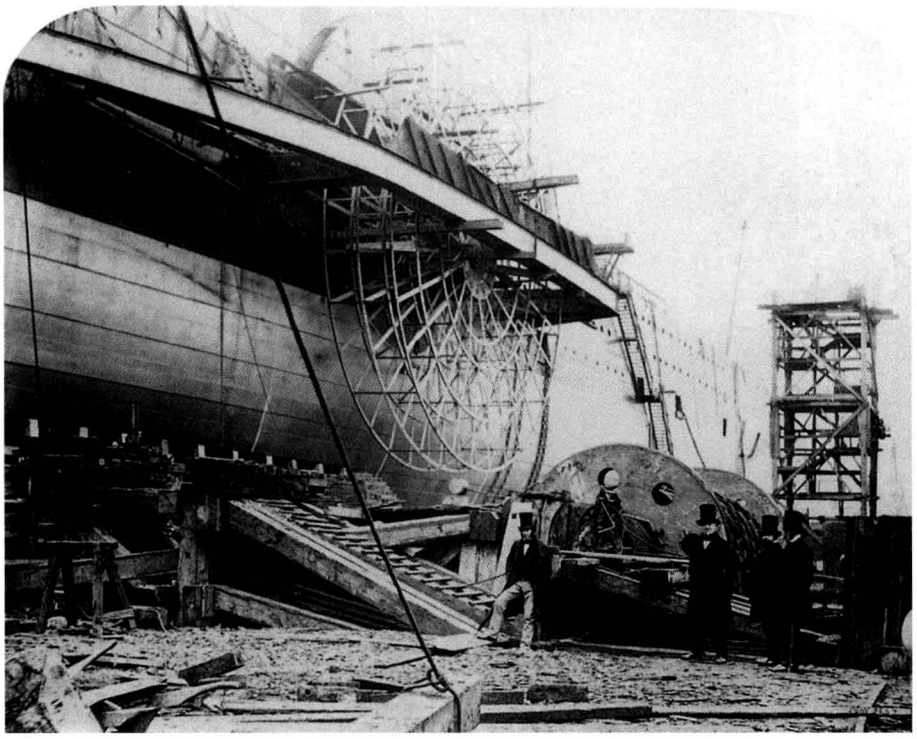


图 171：罗伯特·豪利特（？）。《米尔沃尔码头在建的“东方号”轮船》（*The "Great Eastern" Being Built in the Docks at Millwall*），1857 年 11 月 30 日。蛋白印相工艺。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

从 19 世纪 50 年代开始，很多以机械为拍摄题材的摄影师经常被呼吁去拍摄一些工业化时代创造和诞生的其他相关题材，目的是记录这个时代。这类纪实照片的作用在记录工程师艾萨巴德·金多姆·布鲁内尔（Isanbard Kingdom Brunel）制造“东方号”轮船的过程中体现得淋漓尽致（图 171），“东方号”是一艘使用煤炭为燃料的巨型蒸汽动力轮船，能搭载 4000 余名乘客。摄影师罗伯特·豪利特（Robert Howlett）和约瑟夫·坎达尔（Joseph Cundall）为伦敦《泰晤士画报》（*Illustrated Times*）和伦敦立体摄影公司拍摄了一批照片，记录了汽轮制造的过程。他们对光线、构图把握得非常娴熟，作品获得了一致好评，因为作品再现了真实的情况，而不是刻意将这些作品与同时期出现的艺术想象与再创作的工作室作品相比。批评家们认为，摄影艺术的真正标准在于对真实情况的忠实再现。

19 世纪中期之后，摄影师很快开始拿起相机拍摄法国和美国境内铁路建设的过程，同英国的同行比起来，这两个国家的摄影师在记录工业化建设方面起步要稍晚一些。雇用摄影师拍摄大型工程项目建设过程的做法，在法国最初是由铁路巨头詹姆斯·德·罗斯柴尔德男爵（James de Rothschild）兴起的，他委托摄影师爱德华·德尼·巴尔杜斯（Edouard Denis Baldus）在 1855 年至 1859 年的 4 年时间里，记录了从法国北部港口城市布洛涅修建铁路至巴黎，后向南修建至里昂，最终延伸至地中海港口的全过程。这些作品以大画幅的形式输出，其中的代表作就是《里昂拉米拉蒂耶尔桥》（图 172），这幅作品被选入作品集，并赠送给维多利亚女王；这些作品也在当时主要的工业博览会上展出，作品以其优雅、清晰和极好的色调获得一致好评。1860 年至 1863 年间，并不大为公众熟悉的法国摄影师 A. 科勒德（A. Collard）受雇于法国桥梁和公路建设部，拍摄了大量纪实摄影作品，其中他在位于法国小城讷韦尔的火车头车库里拍摄的很多机器引擎的照片（图 173），充分体现了法国人对于秩序和精确性的追求，他的作品强调了工业制品的几何结构所折射出的理性，让人印象深刻。

摄影师巴尔杜斯也执行了一些委托拍摄任务，其中就包括前面提到过的他报道的法国罗纳河洪灾，以及拍摄卢浮宫新建的过程，这些项目都是典型的纪实摄影。他的作品奠定了当时纪实摄影的典型风格，同时也开启了画报对以传达信息为宗旨的纪实摄影的需求，以及纪实摄影对光线细致的处理和把握，使得纪实摄影超越了仅仅再现的功能，带给观众更多欣赏回味的空间。纪实摄影商业化，主要是大众对蛋白印相工艺的立体纪实摄影作品和旅游照片的狂热购买，但是蛋白印相工艺的成本较高，巴尔杜斯开始转而复制他的底片，通过凹版印刷的方式来复制他的作品。这种

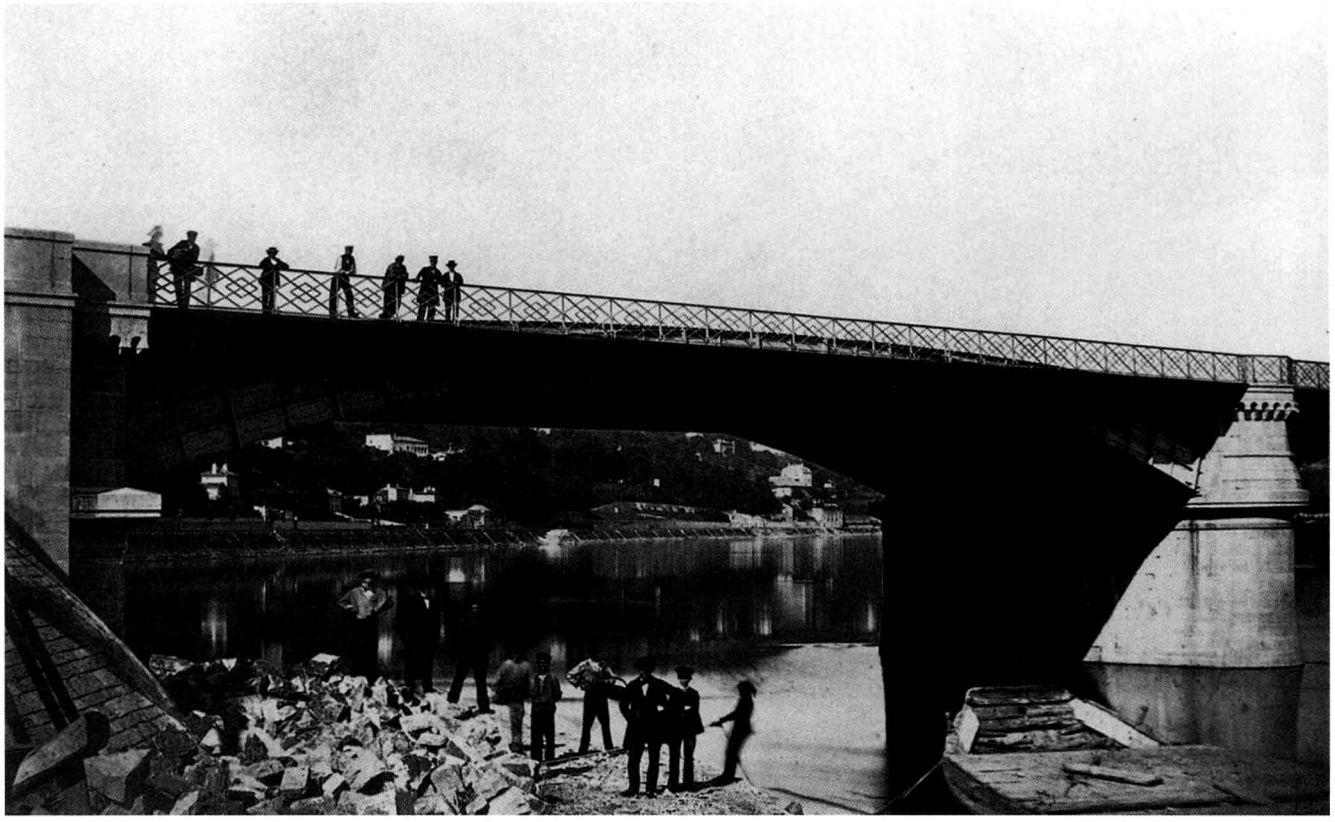


图 172：爱德华·德尼·巴尔杜斯。《里昂拉米拉蒂耶尔桥》（*Pont de la Mulatiére*），约 1855 年。蛋白印相工艺。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

方法输出的作品，其实违背了他为自己设置的高标准。英国摄影师威廉·英格兰德的态度与巴尔杜斯的态度不同，英格兰德是一名技术娴熟的摄影师，经常在世界各地旅行，为出版商提供各种立体照片和作品集。正如著名摄影评论人约翰·沙考斯基（John Szarkowski）所指出的，[5] 任何人都能从威廉·英格兰德的摄影作品《尼亚加拉瀑布吊桥》（图 174）中找到共鸣：风景、人类的共同利益、工程奇迹，以及新旧交通方式的对比。尽管这是一幅令人满意的纪实摄影作品，但是同巴尔杜斯的作品比较起来显得缺乏创意和灵感，这可能是因为摄影师只想以最直白、最简易的方式向大众传达信息。

19 世纪中期，新的工程材料和施工方法逐渐改变了欧洲大陆的面貌，这也吸引了很多摄影师拿起相机记录桥梁和铁路建设的过程。这里我们仅在众多的摄影作品中挑选一个例子，摄影师路易·奥古斯特·比松（Louis Auguste Bisson）的作品《两座桥》（图 175）。他的工作室最早以拍摄肖像为主，后来为了扩大业务范围，也开始承接纪实形式的委托拍摄。在这幅作品中，摄影师通过对桥梁几何构造的聚焦，突出了传统的石头结构和现代钢铁结构之间的对比。在当时，人们对建筑材料的设计属性和形式近乎痴迷，几乎忽略了这些建筑物本身的功能。1884 年，一位不知名的摄影师在苏格兰拍摄了福斯桥的建设（图 176），大桥的横梁结构在画面中显得栩栩如生，而画面前景中的人物则显得微不足道。

在大量记录工业化活动的摄影作品中，也包括劳动者的工作情景，尽管这类作品通常并不是摄影师经过仔细构图后有意拍摄的。摄影师要么为了记录机械化的流程，要么是为插图提供素材，无论是出于何种目的，这类作品并没有受到足够的重视，随着时间流逝，很多摄影师的名字被遗忘，有关他们职业生涯的资料也遗失了。尽管如此，这些作品还是显示出它们独特的气质，透过这些作品，人类劳动的场景转变成令人回味的经历。在欧洲和美国，也有一小部分照片特别关注劳动者的工作情况，但在摄影领域，这种对劳动者和工作环境的关注直至 19 世纪末期才真正被发扬光大（见第八章）。

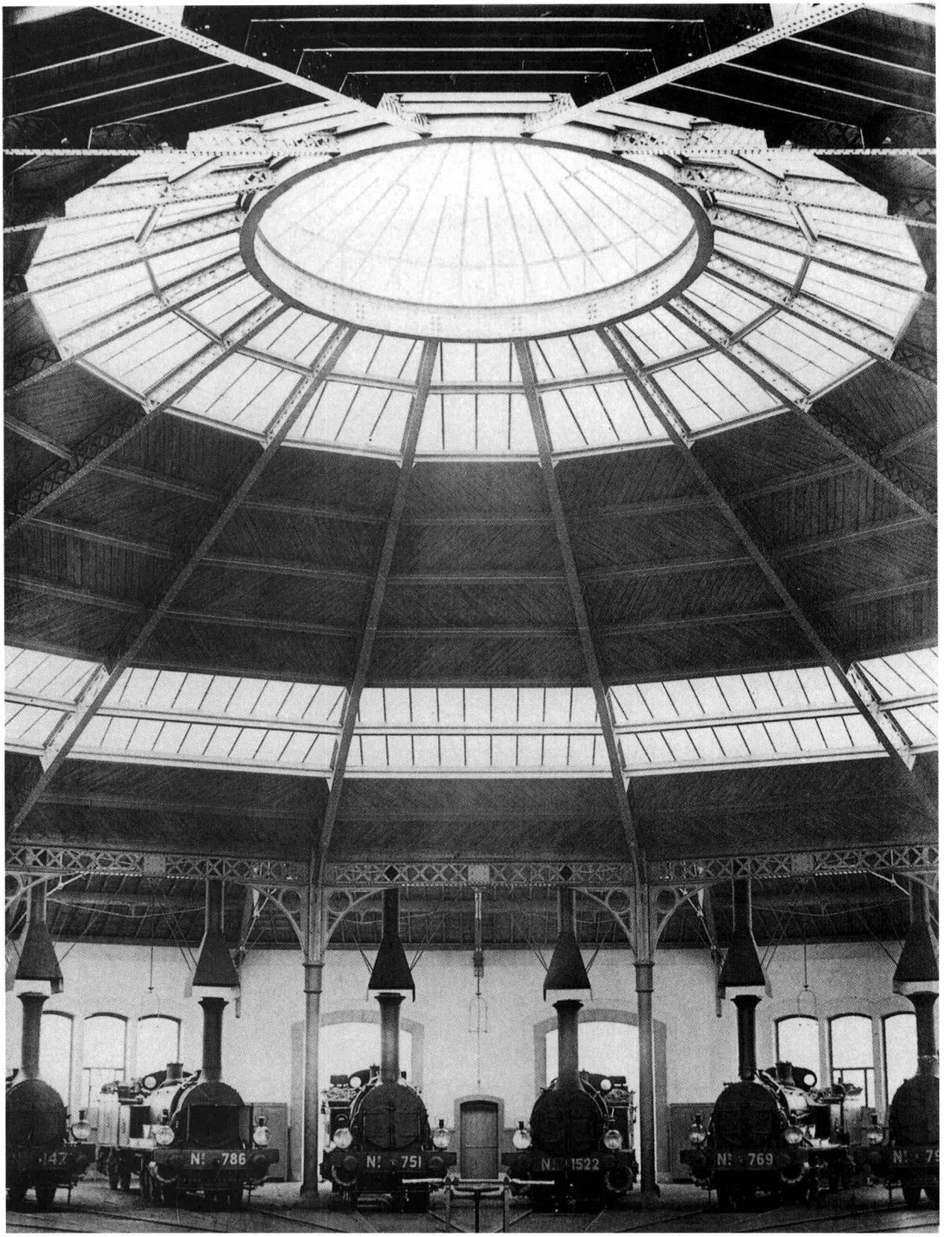


图 173：A. 科勒德。《讷韦尔的圆形火车头车库》（*Roundhouse on the Bourbonnais Railway, Nevers*），1860—1863 年。蛋白印相工艺。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 174: 威廉 • 英格兰德。《尼亚加拉瀑布吊桥》(*Niagara Suspension Bridge*),1859 年。蛋白印相工艺。当代艺术博物馆,纽约州,美国。

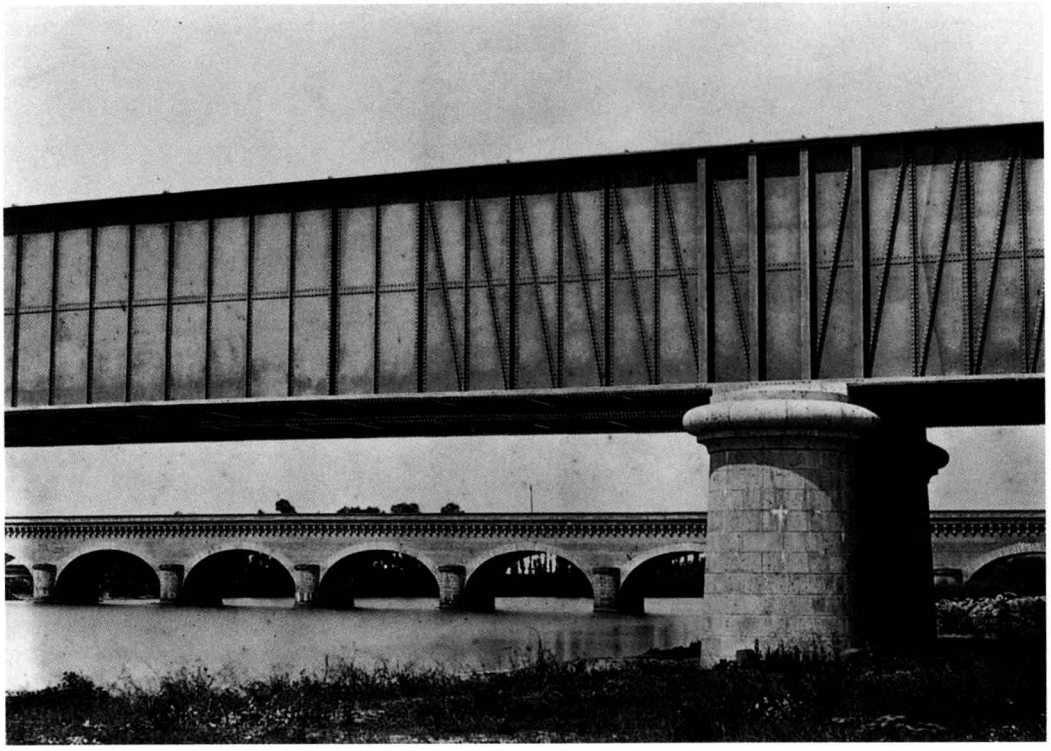


图 175：奥古斯特 • 罗莎莉 (Auguste Rosalie) 和奥古斯特 • 比松。《两座桥》(*Two Bridges*),年代不详。蛋白印相工艺。法国国家图书馆,巴黎,法国。

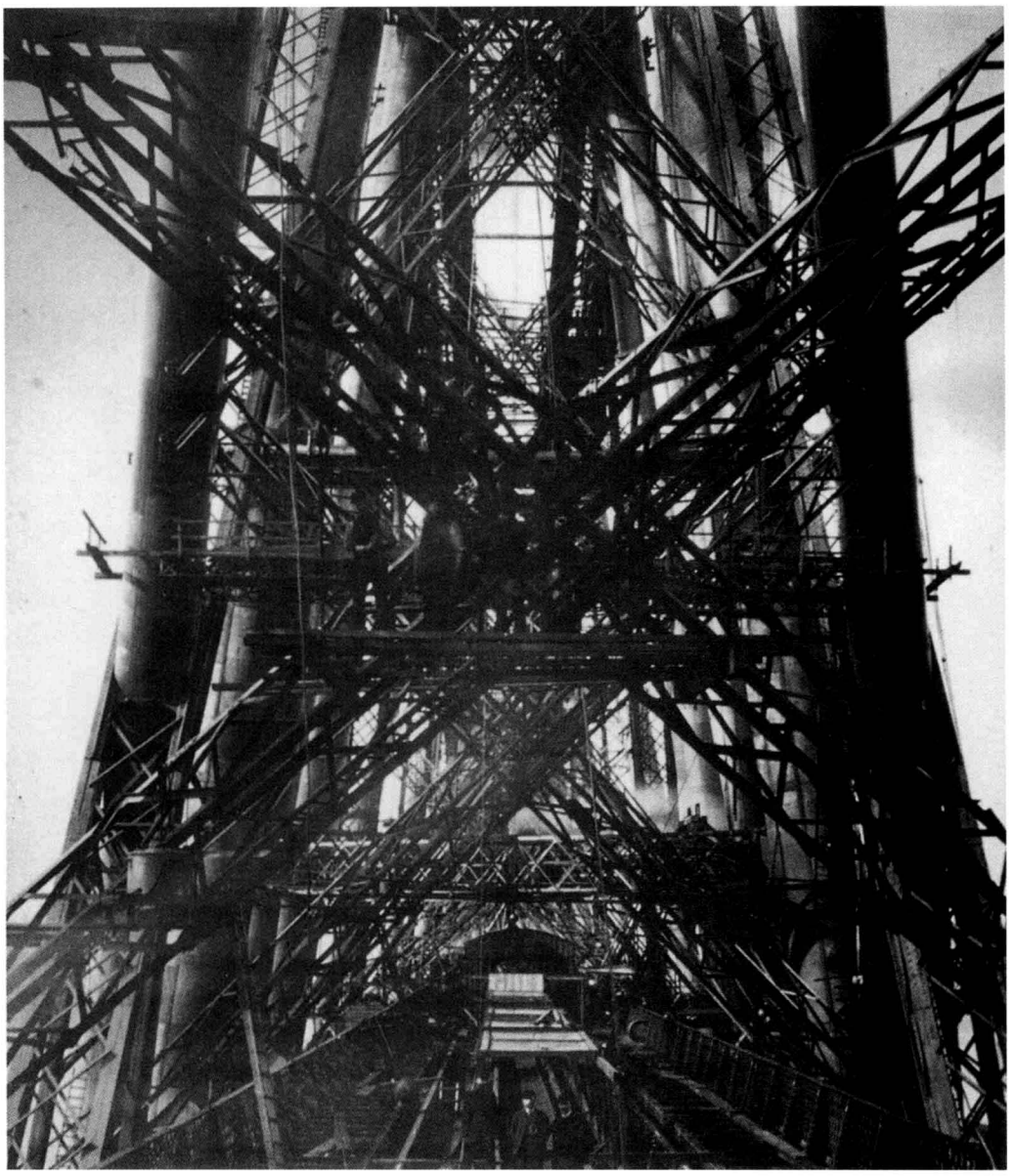


图 176：佚名摄影师（可能是苏格兰人）。《建设中的福斯桥》（*Construction of the Forth Bridge*），约 1884 年。银盐印相工艺。加拿大建筑中心，蒙特利尔，加拿大。

1853 年，豪斯曼男爵主持改造巴黎市容市貌，对城市进行了大规模的总体规划，将巴黎从一个中世纪的城市改造成工业时代的大都市，这也为摄影师提供了难得的机会采用纪实摄影的方式记录城市化改造的过程。摄影师夏尔·马维尔（Charles Marville）在 19 世纪 60 年代使用火棉胶湿版拍摄了大量旧建筑和街区被拆除的照片（图 177）。夏尔·马维尔本是一名插画师，他早期的很多作品通过蜡纸工艺被刊登在布兰夸特－埃夫拉尔的刊物上。通过对消逝的事物所具有的形状和特点的记录，这些作品传达出一种悲伤的情绪，再一次证明了纪实摄影具有诗意的情怀。1839 年伊波利特·贝亚尔在负—正法成像技术申请专利失败之后，开始独立从事摄影创作，拍摄了大量巴黎的街头和建筑的照片，画面优雅而美丽（图 24）。在重要的大城市，现代化的进程赋予了摄影师很多拍摄机会，他们用相机捕捉城市的新旧对比，同时记录平凡市井生活的方方面面，1859 年之后，这类题材的立体照片受到消费者的追捧（见下文）。

维多利亚时期摄影师关注的另外一个题材是对古代文物的发掘和占有。早在 18 世纪初期，大众就对特洛伊遗址、庞贝遗址和赫库兰尼姆遗址发掘出来的古代文物表现出兴趣。到了 19 世纪，欧洲的学者和外交家大肆购买新近出土的文物，研究埃及、希腊和近东的古文化，这种购买通常也带有帝国主义式的利益驱动。这一切都进一步刺激了人类对考古和文物的兴趣。幸运的是，欧洲人没有典型的美国观念，在美国人的

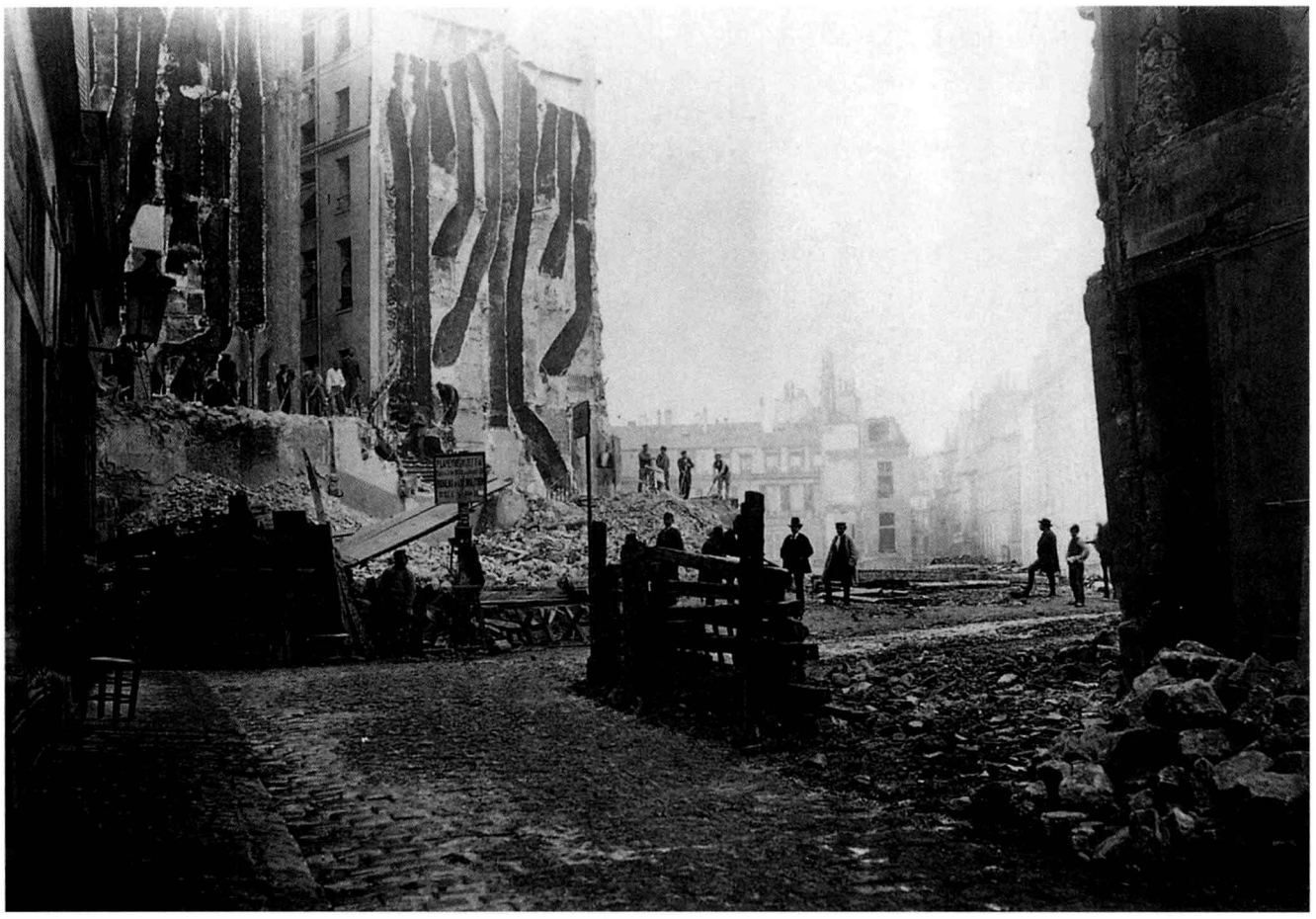


图 177：夏尔•马维尔。《拆除剧院大街》（*Tearing Down the Avenue of the Opera*），约 1865 年。蛋白印相工艺。卡那瓦雷博物馆，巴黎。

理念里，一旦对文物拍摄并保留了文物的影像，那么是否保留实物本身就不重要了。相反，欧洲人的理念是发掘这些文物，然后带回自己的国家收藏。尽管很多文物被带到欧洲后，脱离了本身的历史文化环境，处在一种扭曲的历史氛围中，但是欧洲人对这些文物的收藏和修复，在一定程度上说明了在面对工业化带来的不安定感时，欧洲人试图寻求历史的传承。文物从出土到运输和修复的过程，为摄影师提供了很多绝佳的拍摄机会。这些作品反映了欧洲人对历史抱有的浪漫情怀和对古老文化遗迹的朝圣心态（图 178），也记录了欧洲人将文物安置在现代化环境中的过程（图 179）。到 19 世纪中期，欧洲博物馆已经成为来自世界各地的古老雕像和装饰物的仓库，摄影在一定程度上激发了大众对考古日益增长的兴趣，也推进了考古发现的进程。

仿制雕塑品激发了摄影师的兴趣，当代纪念性的雕塑品也成为摄影师的拍摄对象。法国摄影师阿尔伯特•费尔尼克（Albert Fernique）拍摄了自由女神像制作、运输并安放在美国的过程（图 180）。这仅仅是其中的一个例子，在工业化国家里，很多摄影师都从事过类似的拍摄。工人们真实生动的人物形象和理想化雕像宏伟的慵懒造型形成有趣的对比，这种对比不仅仅体现在记录自由女神像的作品中，也体现在摄影师阿洛伊斯•勒赫尔（Aloïs Löcherer）的作品中，他拍摄了巨大的巴伐利亚雕塑从建造到运输和安置的过程（图 181）。有人认为这种对比是让人们对这类摄影作品感兴趣的原因之一。

纪实摄影：美国

美国纪实摄影对工业化过程的记录与欧洲的纪实摄影有着很大的不同，主要是因为美国人缺少历史古迹，对摄影的态度也同欧洲不一样。由于长期处于平面绘画艺术家的思想氛围之中，19 世纪中期欧洲摄影师对待艺术的态度也大抵受此影响，但在美国这个“新世界”，接受良好学院艺术教育的机会相对有限。除

了极少数的个例，在绝大多数美国人眼里，摄影只是一门生意，相机不过是记录信息的工具。他们既不算诗人，也并非革新者，很多美国摄影师并不关注摄影微妙的细节，而是致力于以一种直白的方式再现事物本身，不掺杂任何艺术化的元素，不关注光线、阴影，和独特的构图角度。

尽管如此，一个国家的人民对机械装置表现出如此浓厚的兴趣，还是令人吃惊。在美国摄影师的作品中，只有极少数是关注机械结构的几何构成。从达盖尔式摄影法开始直至 19 世纪结束，美国摄影师拍摄桥梁、铁路、机器和建筑等国家蓬勃工业化的象征，但是他们所关注的是记录事实，传递信息，而不是表现灵感。一位不知名的摄影师拍摄的《建设中的布鲁克林大桥》（图 182），为了将观众的注意力引向画面中几位上流社会的人物身上，摄影师所选择的位置削弱了桥塔的宏伟和美感。在众多记录布鲁克林大桥建设过程的作品中，这幅作品非常典型，它没有体现出大桥本身所象征的工业化的恢弘和力量。与此相反，加拿大摄

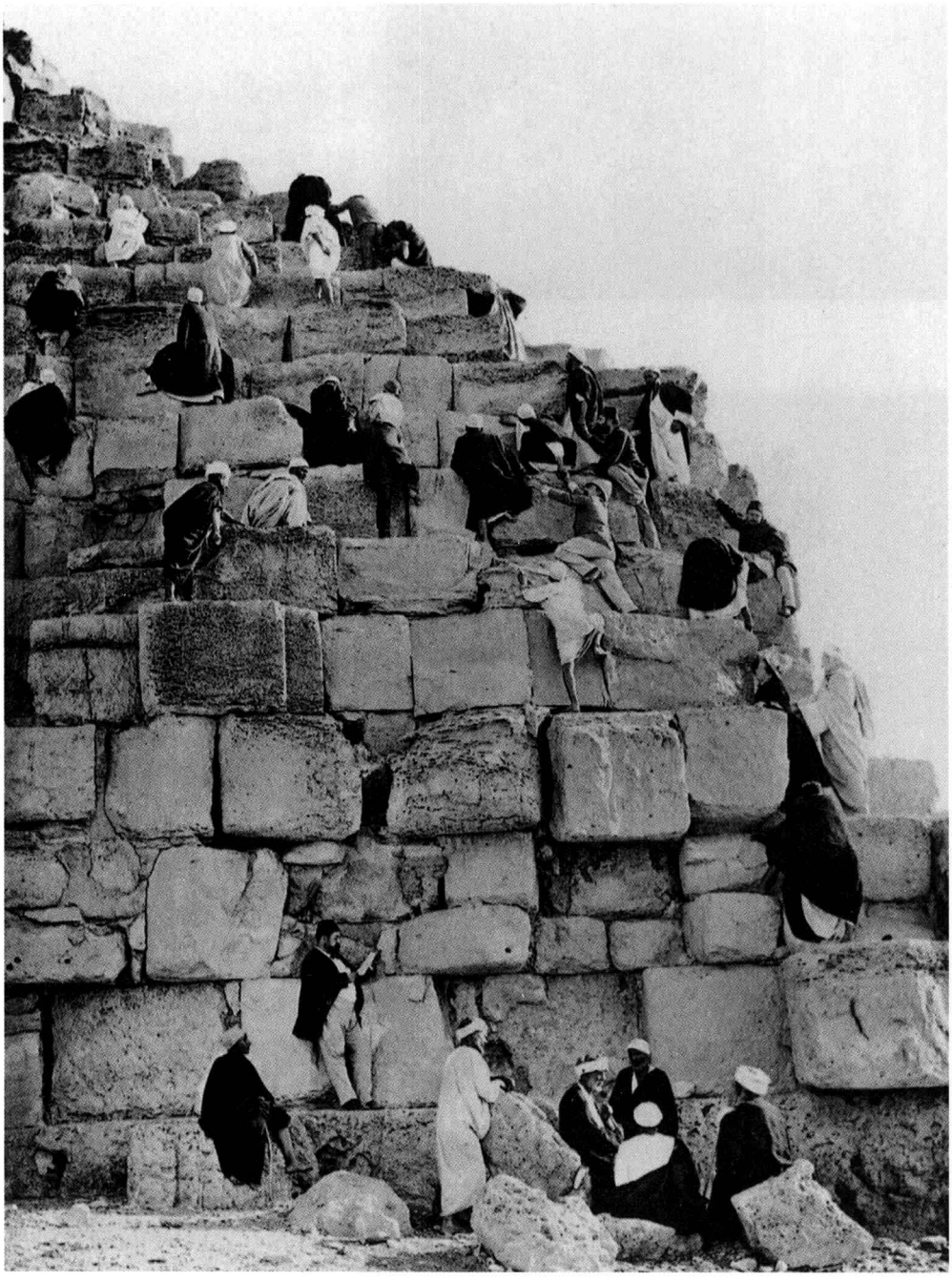


图 178：亨利•贝查德（Henri Béchard）。《攀登金字塔》（*Ascending the Great Pyramid*），约 1878 年。埃及努比亚制版。1888 年。查尔斯•埃德温•威尔伯埃及古物学图书馆，布鲁克林博物馆，美国。

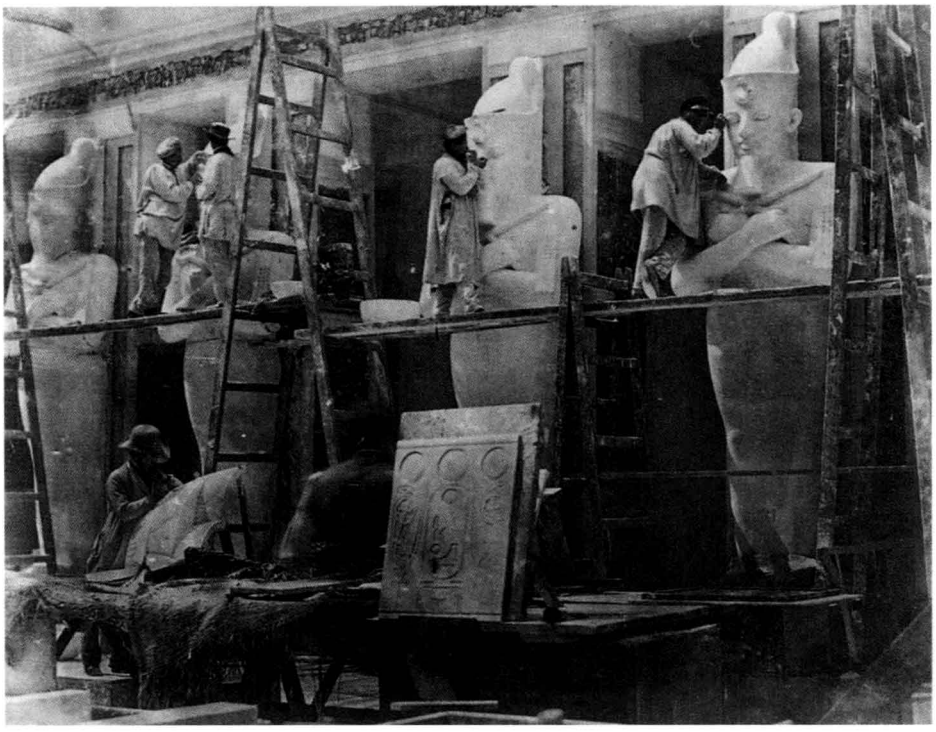
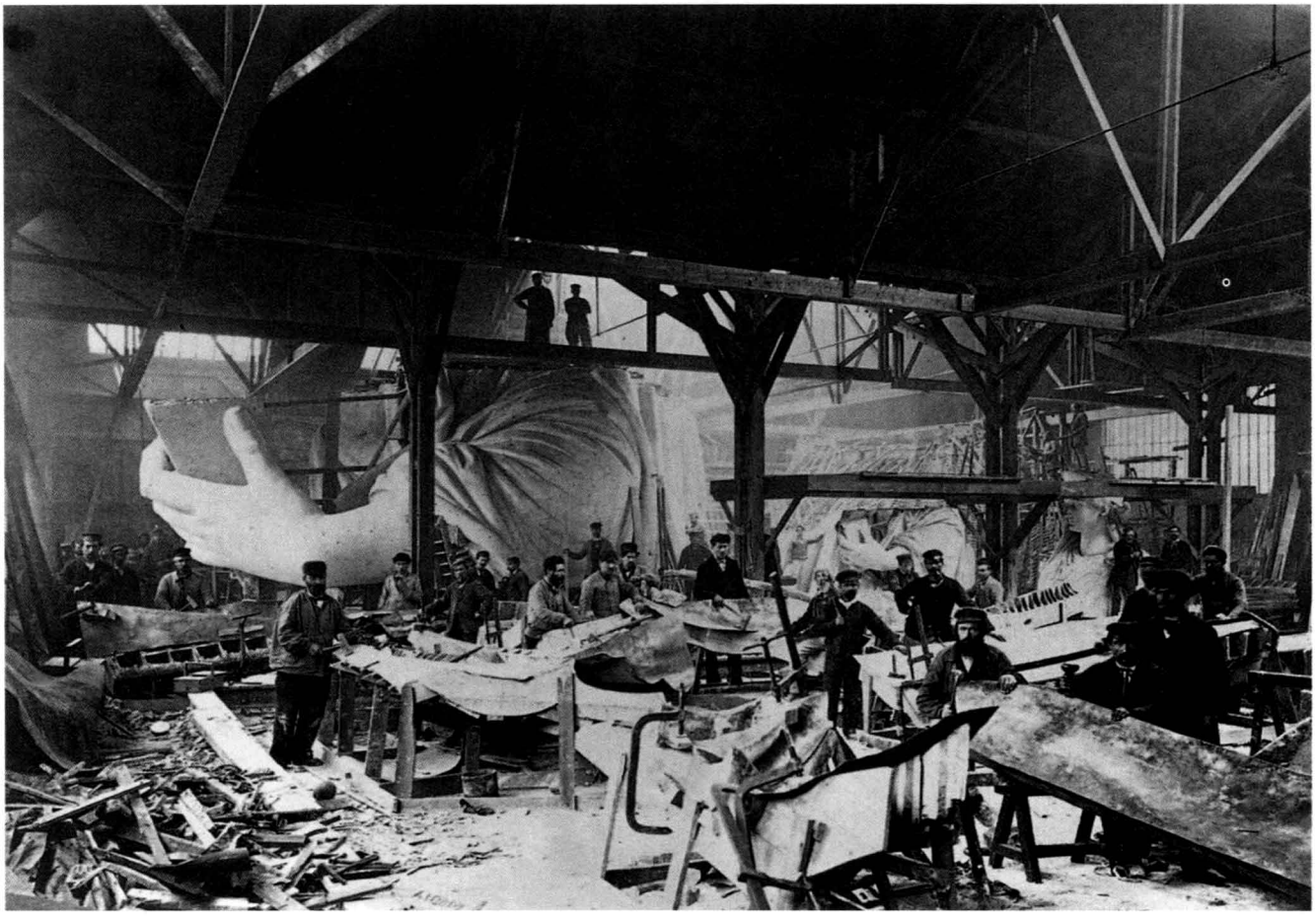


图 179: 菲利普 • 亨利 • 德拉莫特。《树立拉姆西斯大帝的雕像》(*Setting up the Colossi of Rameses the Great*), 1853 年。蛋白印相工艺。伦敦历史图书馆, 英国。

图 180: 阿尔伯特 • 费尔尼克 (?)。《巴黎, 自由女神雕像建设车间一瞥 》(*Construction of the Statue of Liberty, Workshop View, Paris*), 约 1880 年。蛋白印相工艺。纽约公共图书馆, 珍稀图书和手稿分部, 美国; 阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。



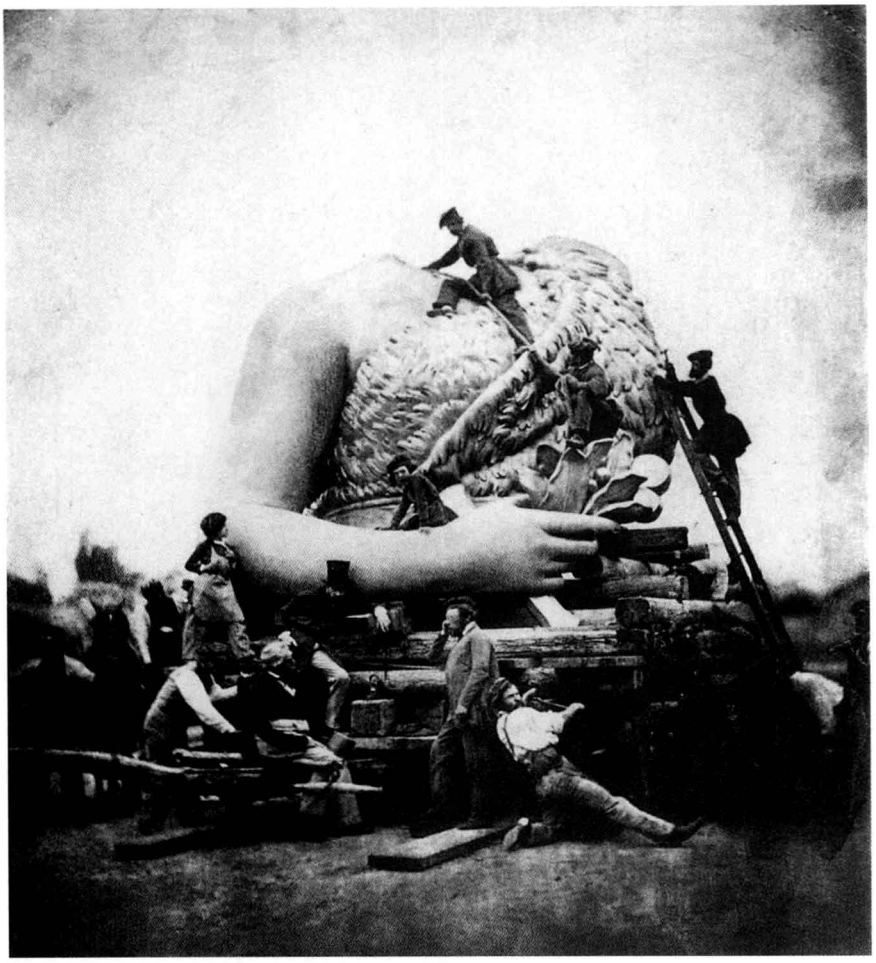


图 181: 阿洛伊斯·勒赫尔。《运输中的巴伐利亚雕像》(*Transport of the Bavaria [Torso]*), 1850 年。蛋白印相工艺。爱克发—吉伐摄影历史博物馆, 科隆, 德国。

影师威廉·诺特曼拍摄的维多利亚大桥的外框结构（图 183），在视觉效果上引人入胜，同时显现出桥梁的恢宏气势。正如同F. 杰克·赫利（F. Jack Hurley）所指出的，19 世纪反映美国工业化进程的照片，集中关注的是人类如何“驯服和控制这片广袤的土地，并使得一切屈从于他们的意志”，[6] 而不关注工业化时代产品所固有的结构本身潜在表达的可能。

尽管主流是如此，摄影界还是有一些特例。在美国内战结束后的一段时期内，一些摄影师拍摄了美国西部铁路建设的过程，尤其是铁路路基和铁轨的铺设，创作出了一批具有视觉冲击力的作品。美国西部壮观的旷野给了摄影师无数的灵感，这批摄影师，包括亚历山大·加德纳、阿尔弗雷德·A. 哈特（Alfred A. Hart）、威廉·亨利·杰克逊、安德鲁·约瑟夫·拉塞尔、查尔斯·R. 塞维奇（Charles R. Savage），不仅拍摄了铁路建设的过程，而且记录了人们在铁路沿线安居的过程，不寻常的植被、地貌构造，以及印第安人部落的生活。在这些作品中，最有名的一幅是安德鲁·约瑟夫·拉塞尔在 1869 年拍摄的犹他州普罗蒙特里丘陵（图 184），这里是美国东西海岸铁路汇合的地方。这幅作品符合美国主流纪实摄影的传统，工人和政府要员庆祝的场景是整个画面的焦点。但是在其他同类题材的作品中，摄影师通常将西部广袤、原始的自然风景作为画面的主体，代表作就是拉塞尔的《大教堂岩附近的铁路建设》（图 185），传达出对美国西部旷野宗教般的敬畏。拉塞尔的很多作品强调弯曲的铁轨和桥梁建设形成的错综复杂的结构，为摄影师威廉·劳尔（William Rau）的创作奠定了基础，后者在 19 世纪末受雇于宾西法尼亚和里海瓦内铁路公司，作为官方摄影师拍摄了铁路建设的过程。劳尔的作品对路基和铁轨的构图严谨而简洁（图 186）。画面中暗示着这样的信息：工业化的诞生并不一定会给人类带来创伤或者劳民伤财。到了 20 世纪 20 年代，在所有反映工业时代机械题材的摄影作品中，这个观点占据绝对优势。这些与铁路建设相关的照片，同许多风景名胜照片一样，在市场上以立体照片和大画幅照片的形式制作成相册销售，或者被展出，或者被制作成雕版用于画报出版。



图 182：佚名摄影师。《建设中的布鲁克林大桥》（*Brooklyn Bridge Under Construction*），约 1878 年。蛋白印相工艺。纽约历史协会，纽约州，美国。

具有新闻价值的事件和瞬时场景

拍摄大画幅纪实摄影作品时，如果画面中出现人物，那么就要求在拍摄的时候，人物必须保持静止不动，在拉塞尔的作品中也可以看到铁路工人是站立静止的状态。否则，如果使用大画幅底版拍摄动态中的人物，画面就会出现部分模糊，19 世纪的人们认为画面中出现模糊是很大的缺陷。事实上，19 世纪四五十年代，如果实际场景中存在连续而速度不是太快的运动过程，要记录这个过程，就必须再现整个场景。摄影师索思沃思和霍斯于 1848 年创作的达盖尔法作品《马萨诸塞州总医院的手术室》（图 187），在拍摄的时候就采用了场景再现的做法。尽管如此，早期技术的不足和缺陷并没有让采用达盖尔式摄影法的摄影师们停止创作的脚步，他们还是尝试拍摄火灾、洪水和风暴。人类对这些灾难无能为力，但非常感兴趣。乔治·N. 巴纳德就使用达盖尔式摄影法拍摄了 1851 年发生在纽约奥斯威戈的火灾（图 188）。即使后来玻璃底版出现之后，摄影师也很难拍摄新闻现场的照片，因为这要求摄影师必须在事发当时带着相机和化学感光材料赶到现场，并在拍摄之前把底版和设备装好。19 世纪中期，新闻摄影在很大程度上完全靠运气，如果有幸拍摄到事发瞬间，然后就能制作成凹版用于画报印刷。

随着 19 世纪 50 年代短焦镜头（4½ 到 5 英寸）的进一步改进和完善，以及 1856 年大卫·布鲁斯特爵士发表了有关立体摄影的文章，摄影在一定程度上可以做到拍摄运动过程。1858 年左右，摄影师通过立体摄影的方式拍摄了一些动态的瞬间。美国最早一批拍摄动态过程的照片是关于纽约下百老汇街区活动的，其中由 T. & E. 安东尼公司委托拍摄的一幅作品就是最典型的代表作（图 189）。在英国，威廉·英格兰德和乔治·华盛顿·威尔逊开始销售以街头流动人群为题材的摄影作品。在法国摄影师阿道夫·布朗和伊波利特·茹万（Hippolyte Jouvin）也开始拍摄类似题材的照片（图 190）。除了在美国、英国和法国出现大量的立体照片外，市面上也开始出现用于拍摄动态场景的小型单镜头相机（见“技术简史，第一部分”）。尽管技术上出现了改良，但是火棉胶湿版还是显得笨拙，很大程度上限制了摄影师拍摄如今人们已习以为常的复杂运动过程，或者快速动作的瞬间。



图 183: 威廉·诺特曼。《维多利亚大桥的外框结构，从外向内观看》（*Victoria Bridge, Framework of Tube and Staging, Looking in*），1859 年 5 月。蛋白印相工艺。诺特曼摄影资料馆，麦考德博物馆，麦吉尔大学，蒙特利尔，加拿大。

纪实摄影：日常生活和民族风情

早在摄影术发明之前，人类就对生活在世界上其他地方人们的生活状态表现出了好奇，随着工业化国家踏上了全球资本主义的探险之路，摄影自然而然成为最便于记录人类日常生活的工具，这些作品进而可以满足人类对社会学信息的渴求。在 1855 年至 1880 年间，火棉胶湿版技术和蛋白印相工艺的进步促使一些摄影师——既包括业余摄影师也包括专业摄影师——果断地决定跟随同胞前往非洲、美洲、亚洲和近东地区，从事拍摄工作，除了拍摄风景，他们也记录各地的日常生活和民族风情。尽管人们对这些作品持有的最初印象是客观的纪实，真实地记录了当时当地的情况，事实上摄影师在拍摄的时候，对拍摄题材和摄影材料也是有所选择的，摄影师在一定程度上把自己当作“高尚文明”[7]（约翰·汤姆逊用了这个词）的使者，同时摄影师也希望这些作品能够获得商业上的成功。即使摄影师把自己放在一个高高在上的位置，他们仍然近距离地观察着原住民的风俗和生活方式，他们改变了曾持有的种族中心主义态度，有时摄影师的作品中甚至传递出对这些地区所谓“落后”文化的钦慕之情。

英国殖民统治下的印度为摄影师提供了拍摄这类照片最好的机会，也满足了国内公众对这类照片的渴求。英国人在印度的一些地区有黄麻、茶叶和柚木方面的利益，一些摄影师就在这些地区拍摄和记录当地人的生活和习俗，这批摄影师包括费利斯·比托（出



图 184：安德鲁·J. 拉塞尔。《东西海岸铁路交汇处——犹他州普罗蒙特里丘陵》（*Meeting of the Rails, Promontory Point, Utah*），1869 年。蛋白印相工艺。联合太平洋历史博物馆，奥马哈，内布拉斯加州，美国。

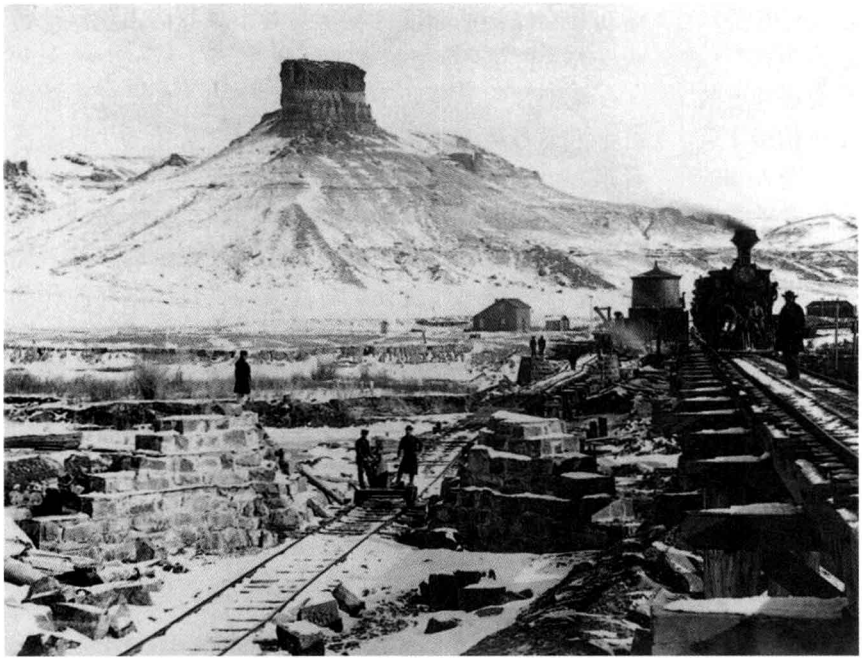


图 185：安德鲁 •J. 拉塞尔。《大教堂岩附近的铁路建设》（*The Construction of the Railway at Citadel Rock*），格林河，怀俄明州，1867—1868 年。蛋白印相工艺。百内基珍本书图书馆，耶鲁大学，纽黑文，康涅狄格州，美国。

图 186：威廉 • 劳尔。《邓坎嫩附近的新铁路主干线》（*New Main Line at Duncannon*），1906 年。银盐印相工艺。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。



生于意大利，后来加入英国籍，他的传记近来刚出现）、塞缪尔·伯恩（他的作品清单中包括“本土众生相”），以及约翰·伯克（John Burke）。约翰·伯克在印度的旁遮普省和克什米尔一带从事摄影工作，后来拍摄了英国和阿富汗之间的第二次战争。如今已经不太为人知的摄影师威廉·约翰逊（William Johnson）创办了孟买摄影协会，并于1856年在《印度摄影爱好者作品集》（*Indian Amateurs Photographic Album*）上以画报的形式刊登自己的作品，作品表现的均是印度教师、商贩和工人的生活，此后他选择了61幅作品单独发行了一部作品集。从作品《弹棉花的工人群像》（图191）中，能看出明显的人为控制拍摄环境的因素，当时很多室内摆拍的照片都具有这样的特点。而身为军人的威洛比·华莱士·霍伯（Willoughby Wallace Hoope）则关注生活在社会底层的印度人特别是食不果腹的人们，他镜头里的人物看起来更加真实和自然。

无论是知名还是不知名的英国摄影师，他们前往位于世界各地的英国殖民地，也就是所谓的“日不落帝国”，包括南非、澳大利亚、新西兰和印度，拍摄当地的殖民活动和当地人的生活习俗。其中有些作品是关于这些尚未工业化地区原住民的生活习俗的，比如他们衣不蔽体、身体上有图腾和文身。这样的作品给西方观众带来了什么样的影响很难定论，但是有一点毋庸置疑，那就是这些作品在19世纪激发了实证哲学家对于人类学的兴趣，至于这些作品是否加深了西方人对有色人种的刻板印象，抑或让观众更加意识到被征服族群之间的个体差异，则一方面取决于摄影师个人的态度和拍摄角度，另一方面取决于观众所处的

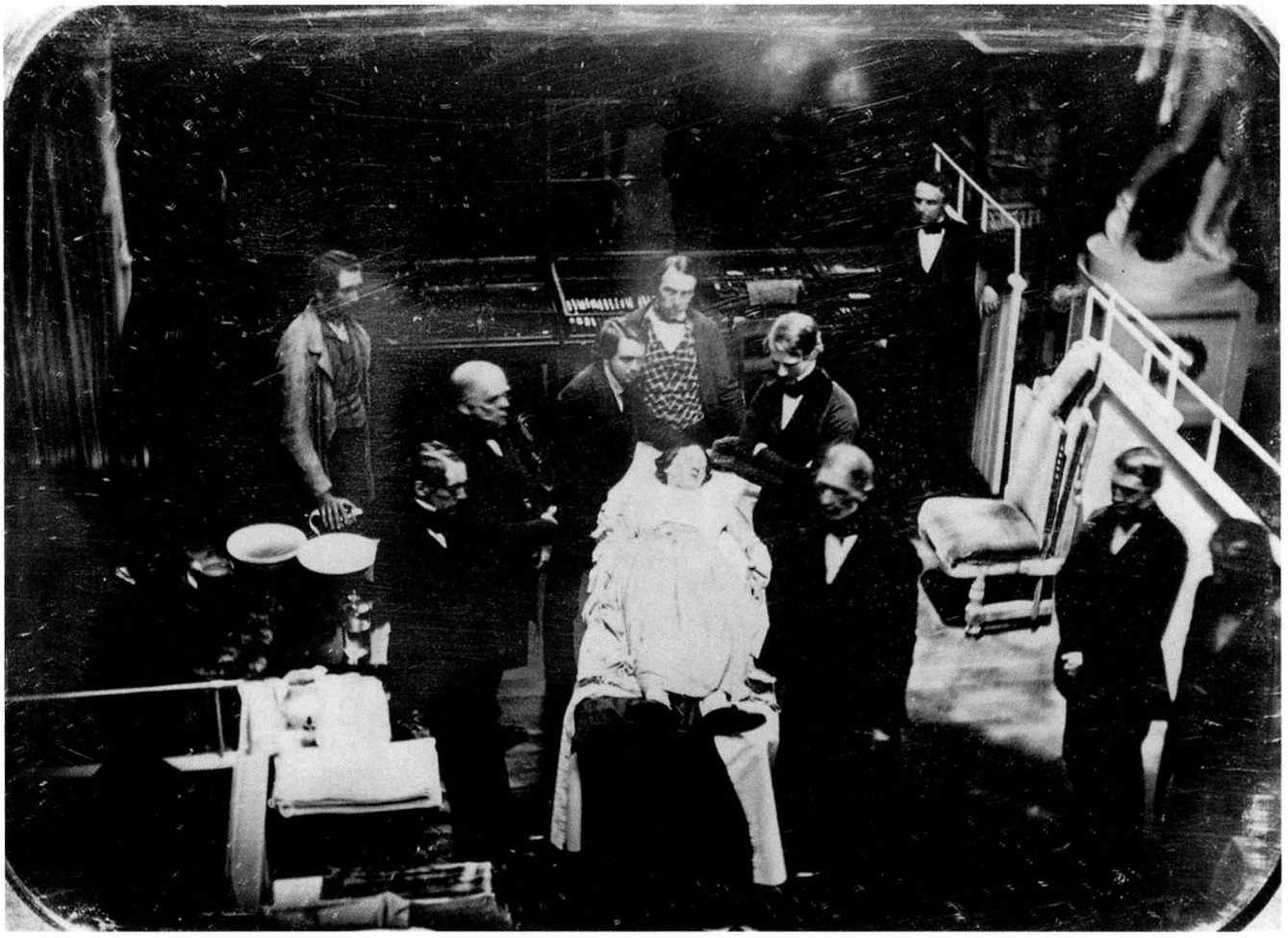


图187：阿尔伯特·桑斯·索思沃思和乔赛亚·约翰逊·霍斯（Josiah Johnson Hawes）。《马萨诸塞州总医院的手术室》（*Operating Room, Massachusetts General Hospital*），1846—1848年。达盖尔式摄影法。马萨诸塞州总医院新办公室，波士顿，美国。



图 188: 乔治 •N. 伯纳德。《纽约奥斯威戈火灾中燃烧的磨坊》(*Burning Mills, Oswego, New York*), 1851 年。达盖尔式摄影法。乔治 • 伊斯曼之家, 国际摄影博物馆, 罗切斯特市, 纽约州, 美国。



图 189: 爱德华 • 安东尼 (Edward Anthony)。《纽约街景》(*New York Street Scene*), 1859 年。蛋白立体照片。乔治 •R. 雷因哈特收藏。

环境和语境。

19 世纪 50 年代，体现人物职业的影棚摆拍名片格式肖像在中国的主要港口城市非常流行，但是西方人接触到反映中国城市生活的街头摄影作品则要晚很多，直到 1873 年至 1874 年间，摄影师约翰·汤姆逊将自己在中国拍摄的作品结集成册，命名为《中国和中国人影像》，西方人才开始了解中国人的生活状态。他一共选择了 200 幅作品并配有图片说明，以胶版画的形式复制印刷，这些作品囊括了他在中国 5 年间拍摄的典型作品，包括香港、台湾以及大陆的部分地区，题材方面除了人物肖像和风光照片之外，还有一些照片反映了人们的日常生活，其中包括江西九江一带的流动商贩（图 192）。照片看起来依旧有可能是摆拍的，但是对于 19 世纪的观众来说，画面的清晰度和细节还是会让他们相信照片是在自然状态下的生活照。

在美国海军将领马修·佩里用武力打开日本的大门之后，有关日本人日常生活的纪实摄影作品被陆续刊登在《伦敦新闻画报》上。在当时的大环境下，幕府也能从照片中可得一见。在世界各地游走的摄影师费利斯·比托在 1863 年前后来到日本，五年之后，他出版了《图说镜头中的日本》（*Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*），这部作品集配有描述性的文字，分为两卷，其中一卷集中关注日本本土的人民和生活。虽然他的作品集同汤姆逊中国题材的作品有异曲同工之处，但费利斯·比托的很多作品是日本贵族、军人、工人、商贩和艺妓在室内摆拍的肖像（图 333），拍摄对象手持体现他们职业和身份的标志性物件。这些照片的背景简洁却不失优雅，成像后经过日本艺术家细致的手工上色，可以看出这些作品受到日本浮世绘木版装饰画的影响。1871 年，奥地利摄影师莱特尼兹·范·斯蒂尔弗莱德男爵（Reteniz von Stillfried）来到日本横滨，他买下了费利斯·比托的摄影工作室，并与一位合伙人在几名日本助手的协助下，出版了作品集《日本的风景和服饰》（*Views and Costumes of Japan*，图 193），作品集中也充满吸引游人的社会学信息与艺术元素的混合体。1885 年左右，莱特尼兹·范·斯蒂尔弗莱德男爵的助理日下部金兵卫（Kusakabe Kimbei）接手了工作室，他所拍摄的日本风俗照片则更加考究和精致（图 194）。19 世纪 60 年代日本明治维新之后，工业化的理念传入日本，摄影术也随之在日本传播开来。到了 1877 年，仅在东京就有 100 多名摄影师，主要为富人拍摄。

在西半球，人们对少数民族部落的奇风异俗充满了好奇，这也引起了摄影师们的关注。在美国，拍摄铁路建设的摄影师，受雇于政府从事调研项目的摄影师，以及拍摄西部题材的摄影师，包括加德纳、杰克逊和

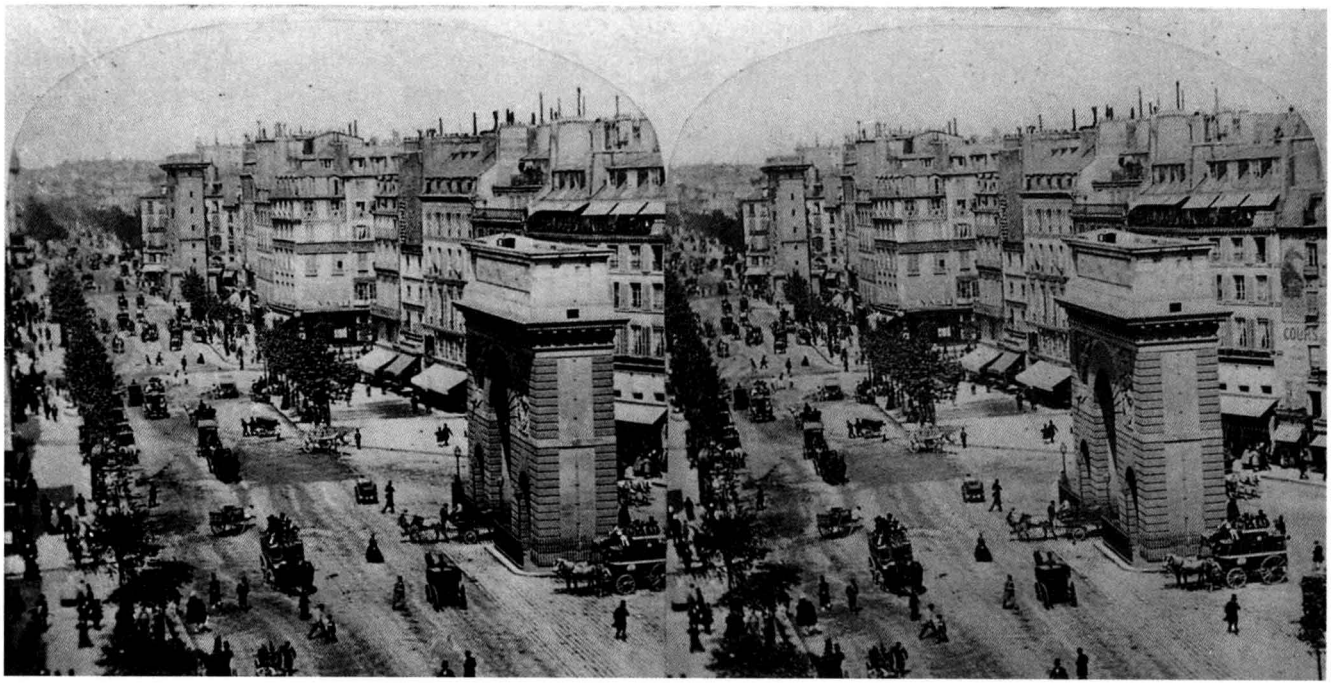


图 190：伊波利特·茹万。《巴黎圣丹尼拱门》（*Porte St. Denis, Paris*），约 1860 年。蛋白立体摄影。伊万·克里斯特（Ivan Christ）收藏，巴黎，法国。



图 191：威廉 • 约翰逊。《弹棉花的工人群像》（*Group of Cotton Carders*），选自《印度摄影爱好者作品集》（*The Indian Amateur's Photographic Album*），1856 年。蛋白印相工艺。印度事务部图书档案馆，大英图书馆，伦敦，英国。

图 192：约翰 • 汤姆逊。《流动商贩，江西九江》（*Itinerant Tradesman, Kiu Kiang Kiangsi*），约 1868 年。蛋白印相工艺。费城艺术博物馆，施蒂格利茨基金购买。





图 193：莱特尼兹•范•斯蒂尔弗莱德男爵。《影棚中的雨景》（*Rain Shower in the Studio*），约 1875 年。蛋白印相工艺。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 194：日下部金兵卫。《日本消防队新年训练》（*New Year Drill of Japanese Fire Brigade*），约 1890 年。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

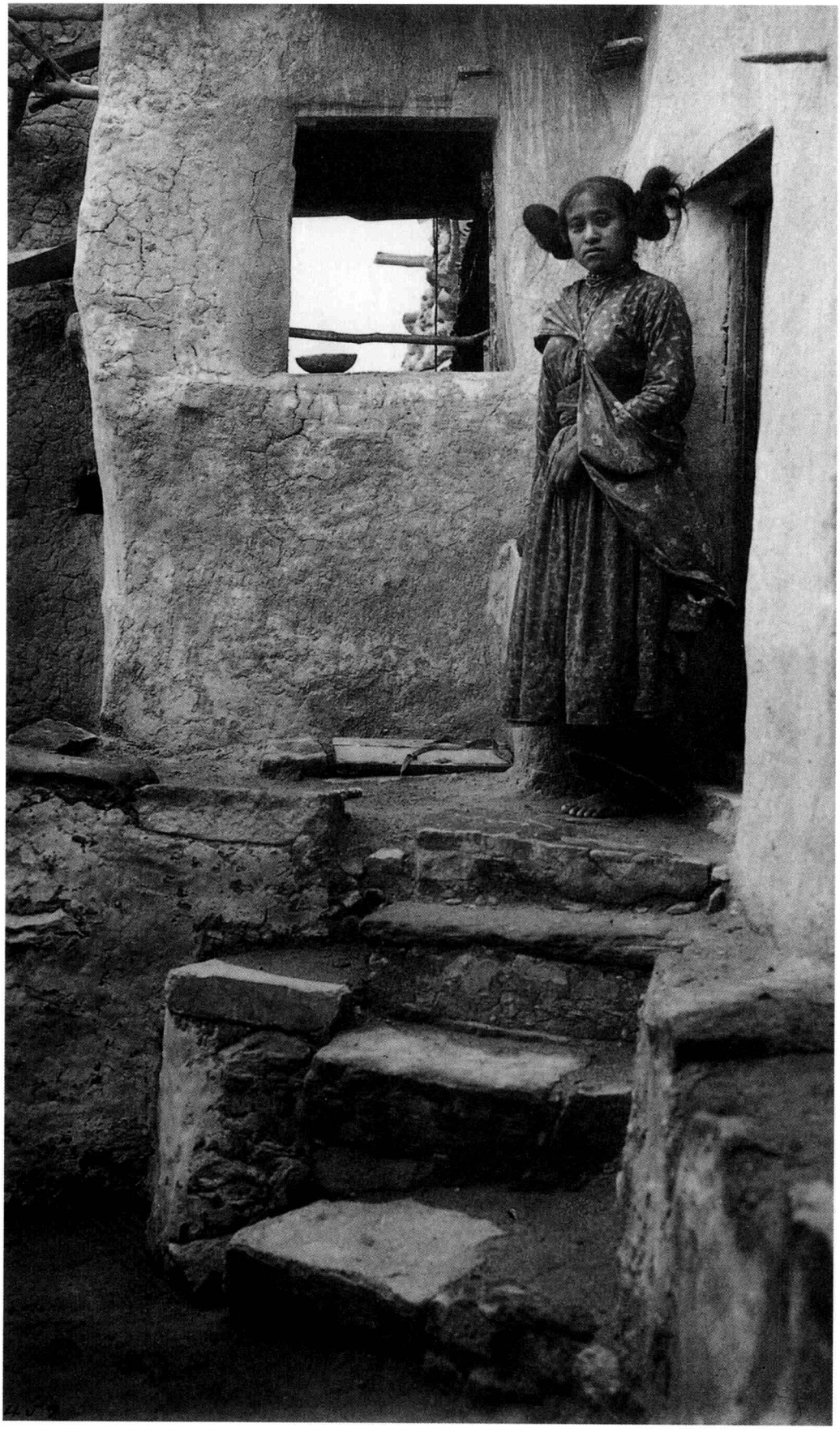


图 195：亚当 • 克拉克 • 弗罗曼。《霍皮部落的少女》（*Hopi Maiden*），约 1902 年。铂金印相工艺。私人收藏。



图 196：爱德华 •S. 柯蒂斯。《消逝的民族》（*The Vanishing Race*），约 1904 年。铂金印相工艺。旧金山当代艺术博物馆，范 • 德伦 • 科克长期租借。



图 197：罗伯特 • 弗莱厄蒂。《昂加瓦半岛的母子肖像》（*Portrait of Mother and Child,Ungava Peninsula*），1910—1912 年。银盐印相法。加拿大公共档案馆，渥太华，加拿大。

约翰·K. 希列尔斯（美国民族学局的首位官方摄影师），都用相机记录了美国印第安人部落的生活。

在加拿大，摄影师汉弗莱·劳埃德·伊姆在1858年的阿西尼布瓦河和萨斯喀彻温省的探险之旅中拍摄了很多照片，以“本土人的面孔”（native faces）为题出现在他的作品集中。

美国西部辽阔的土地和当地人简单的生活，逐渐吸引了很多来自人口密集的工业化地区（国家）的人们，反映印第安人生活的纪实摄影作品开始蒙上理想化的色彩。例如，加利福尼亚州的书商亚当·克拉克·弗罗曼（Adam Clark Vroman）于1895年陪同一批民族学者来到了美国西南部，他用相机拍摄了当地风土人情的作品，突出了印第安人霍皮部落和祖尼部落的尊严、勤勉和魅力（图195），同时也记录了他们的风俗和仪式。弗罗曼除了将这些作品捐赠给美国民族学局，还在很多公开的讲座和出版物中用到这些作品。大约10年后，哈佛大学教授乔治·瑞斯那尔（George Reisner）开始在考古发掘领域引入摄影记录的做法。

在同一时期，雄心勃勃的西雅图商业摄影师爱德华·S. 柯蒂斯（Edward S.Curtis）感觉到拍摄文化遗产的需要，他将这些即将消逝的文化遗产称为“消逝的民族”，[8]最终将这个系列的作品形成了20个独立的主题，全面反映了北美印第安人的风俗、居所和服饰。爱德华·S. 柯蒂斯的拍摄起初得到了投资银行家J.P. 摩根（J.P.Morgan）的资助。柯蒂斯对部落生活的理解带有一定的文化偏见，所以他的纪实摄影作品中会出现一些印第安人已经不再常用的物件和服饰。在民族学摄影的标准建立之前，柯蒂斯的纪实摄影更加注重美学、柔和的形式和模糊的细节，通过这些处理手法和方式，他试图强调美国印第安人生活的神秘感。他的作品并不那么直白，通常会让人有些困惑（图196），所以柯蒂斯的作品风格更趋近于画意摄影流派，而不是严格意义上的纪实摄影（见第七章）。与此类似的作品包括电影制片人罗伯特·弗莱厄蒂（Robert Flaherty，他的妻子弗兰茜丝[Frances]通常跟他一起工作）所拍摄的《昂加瓦半岛的母子肖像》（图197），作品既包含了社会学信息，也体现了因纽特人世外桃源般的生活状态。

科学和医学纪实摄影

19世纪后半叶，纪实摄影在科学研究领域也得到广泛应用。19世纪40年代，约翰·本雅明·丹瑟（John Benjamin Dancer）首次使用达盖尔式摄影法拍摄了首张缩微照片，他使用显微镜头拍摄，将一张20英寸的照片缩小到1/8英寸。其他的早期尝试包括使用卡罗式摄影法和达盖尔式摄影法拍摄骨骼、牙齿、蝴蝶翅膀和豆荚的缩微照片，这些都是显微镜头相机出现之前，微距纪实摄影的先驱。然而达盖尔式摄影法操作起来太笨拙，卡罗式摄影法画质不够清晰，都不能满足科学纪实摄影的需求，巴黎一家医院的临床主治医生阿尔弗雷德·多恩（Alfred Donné）还是在1845年出版了一本使用达盖尔式摄影法拍摄的缩微作品，摄影师是让·伯纳德·福柯（Jean Bernard Foucault）。

随着玻璃底版的出现，显微镜、镜头和快门的进一步完善，拍摄和再现过去肉眼看不见或者勉强看见的事物成为可能。约翰·威廉·德雷珀教授出版了一本名为《人体生理学》（*Human Physiology*）的教科书，为这个领域做出了重要贡献，他的肖像实验在本书第二章已讨论过。《人体生理学》一书于1856年出版，根据照片制作木质雕版，然后印刷。当时《哈珀斯新月刊》（*Harper's New Monthly Magazine*）这样评价该书：“这是首次大规模借助照片来出版科学题材的书”。[9]根据艾莉森·葛先姆（他是首批研究相机在医学领域的运用历史的人之一）的研究，《人体生理学》出版之后不久，德国生理学家约瑟夫·格拉克（Joseph Gerlach）出版了第一本基于显微摄影的教科书。1861年，一本有关人体神经系统的摄影图集在德国慕尼黑出版。[10]

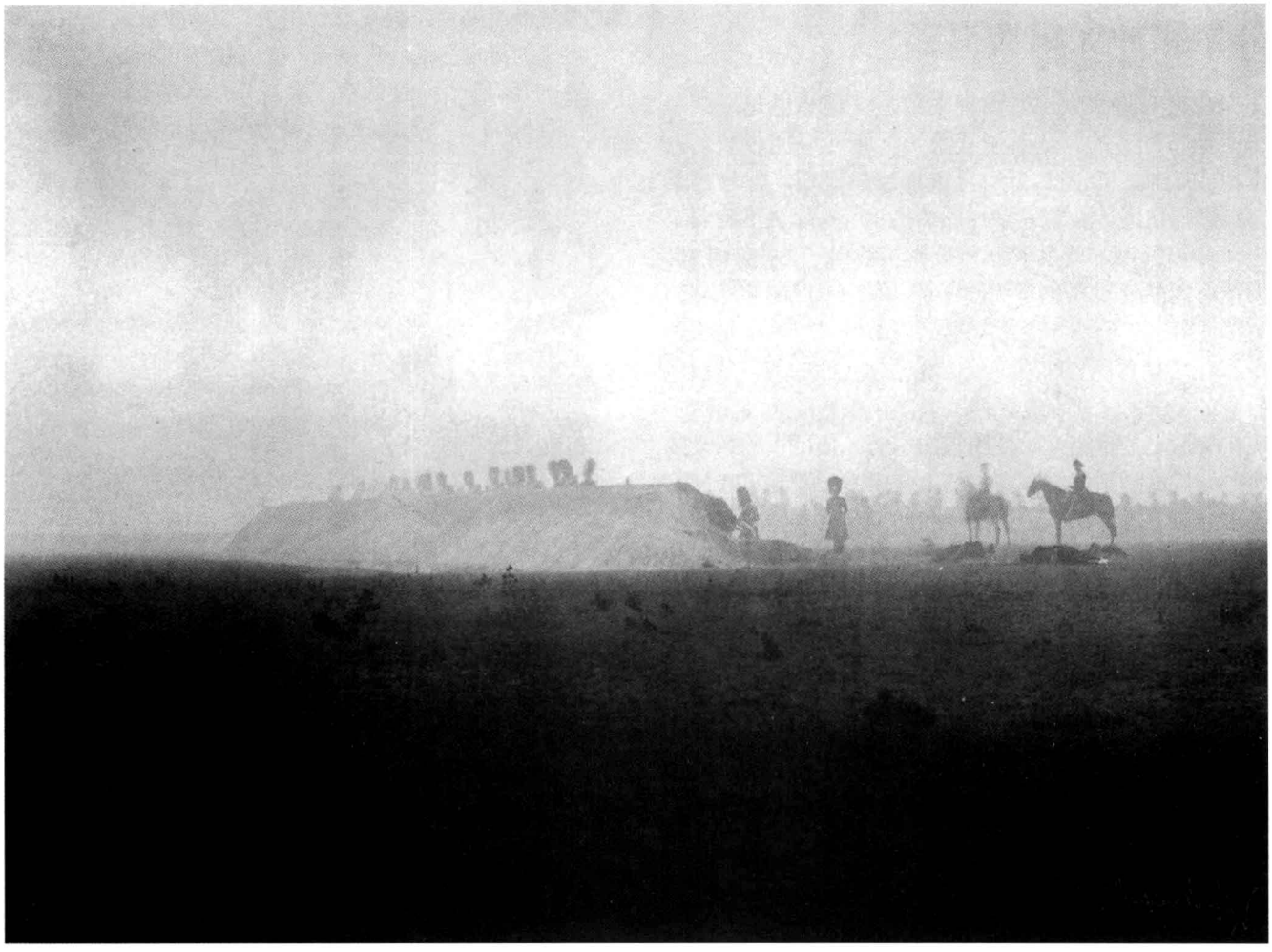
在德国和英国，人们会用照片来比较治疗前后的变化，很快摄影被运用到医学诊断上，诊断范围从皮肤到骨骼的病变，甚至到腺体的异常。1858年，伦敦《摄影画报》（*Photographic Journal*）预言医学院的图书馆很快就会建立各类疾病的摄影插图图库，1861年医学界承认立体照片和立体镜头已经成为“显微镜的重要附属元素，能够拍摄和记录各种疾病的不同发展阶段。”[11]

在治疗和研究心理疾病方面，摄影起到了协助管理、治疗和诊断的功能。在前面的章节曾经提到，1852年英国医生休·韦尔奇·戴阿蒙德在精神病院拍摄了大量精神病患者的肖像，事实上在此之前，摄影已经被用作所谓“道德治疗”[12]的工具，实际上就是一种干预治疗法，给精神病患者播放幻灯片，以此当作给患者的镇定剂和治疗手段。兰根海姆兄弟同费城精神病院的主治医生合作，尝试了幻灯治疗法，他们首次直接使用摄影作品来播放幻灯片，而不是播放手绘的幻灯片。



图 198：伊波利特•贝亚尔。《1848 年法国革命：巴黎街头的路障》（*Remains of the Barricades of the Revolution of 1848, rue Royale, Paris*），1849 年。蛋白印相工艺。法国摄影文化协会，巴黎，法国。

图 199：古斯塔夫•勒•格雷。《法国总督德卡昂的查隆营地纪念照》（*Souvenirs du Camp de Châlous au Général Decaën*），1857 年。蛋白印相工艺。保罗•F. 沃尔特收藏，纽约州。当代艺术博物馆，纽约州，美国。



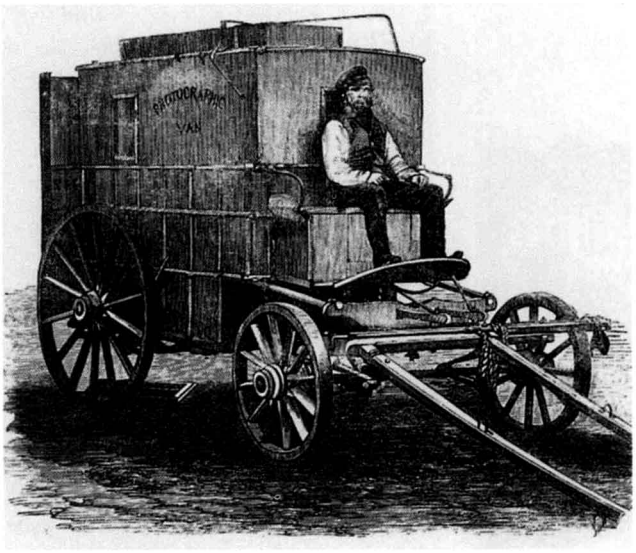


图 200：佚名摄影师。《罗杰·芬顿的摄影车和他的助手》（*Roger Fenton's Photographic Van with Aide Sparling*）。选自《伦敦新闻画报》的木版画，1855 年 11 月 10 日。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

战争和冲突纪实摄影

在火棉胶湿版工艺出现之前，使用相机记录战争场面是不现实的。达盖尔式摄影法曝光时间较长，操作比较笨拙，很显然不适合进行战争报道，但是仍然有摄影师使用达盖尔式摄影法拍摄了一些军人的肖像。

虽然贝亚尔使用卡罗式摄影法拍摄了 1848 年法国大革命期间铺设在巴黎大街上的路障（图 198），英国随军外科医生约翰·麦考什也采用卡罗式摄影法拍摄了 19 世纪中期英国和印度、英国和缅甸之间的战争片段，但是卡罗法的操作流程既慢又繁琐，摄影师想使用卡罗法在战场上拍摄还是一件困难的事情。使用火棉胶湿版拍摄的摄影师则证实了在战场上使用它拍摄是可行的，摄影师似乎也意识到记录战争和冲突有着非同寻常的历史意义。以今天的标准来看，这些作品或许略显呆板且视觉冲击力不够，但是记录帝国探险之旅、国内动乱、革命和起义摄影作品的意义，已经不仅仅停留在信息传达的层面，而是更深刻地反映了战乱和冲突给人类带来的心灵和身体上的巨大创伤。

很难想象，摄影师前往战场拍摄，需要带上整套暗房设备和底版处理工具。但是，湿版可以清晰地成像，同时很容易复制，这样就将摄影师从这种繁重而尴尬的处境中解救出来，也让战争冲突类的摄影作品实现商业化复制和销售成为可能。不过，那些使用火棉胶湿版的摄影师还是集中关注与战争有关的活动，而不是前线真枪实弹交火的场景，部分原因是由于当时的物流和后勤跟不上所致，另一方面是因为当时要求纪实摄影作品的画面非常清晰，这对于在战场上使用火棉胶湿版拍摄的摄影师来说，几乎是不可能实现的。古斯塔夫·勒·格雷主要拍摄了休战状态下士兵在营地的生活状态，他镜头下的军旅生活传递出一种宗教般祥和喜庆的气氛，这也是拿破仑三世认为他旗下驻扎在查隆营地的士兵所应该有的状态（图 199）。

在政治因素的驱动下，摄影很快渗入到战争纪实中来。但具有讽刺意味的是，首批完整保存的[13]关于战争的系列照片是委托拍摄留下来的，因为英国当局试图通过摄影作品作为证据来反驳伦敦《泰晤士报》的记者威廉·拉塞尔（William Russel）所撰写的文字报道，他的文字报道细致描述了克里米亚战争期间英军领导人的无能。这批照片出自英国摄影师罗杰·芬顿之手，他本人是伦敦一家精英摄影俱乐部的创始人，受英国政府委托在黑海港口城市塞瓦斯托波尔跟随英军 4 个月之久，拍摄下了大量英军在克里米亚战争战场上的照片。他得到曼彻斯特一家出版社和阿尔伯特王子的资金资助，带领两名摄影助理，携带 5 台相机、700 块玻璃底版，乘一架马拉箱式货车，于 1855 年 3 月抵达巴拉克拉瓦港。这架马车购于一个红酒商之手，芬顿将它改装成摄影暗房（图 200）。在实际拍摄过程中，他要面对一系列的



图 201：罗杰·芬顿。《激战之后的第 28 团陆军中校哈拉韦尔》（*Lt. Col. Hallewell-28th Rogiment-His Day's Work Over*），1855 年。蛋白印相工艺。国家军事博物馆，伦敦，英国。

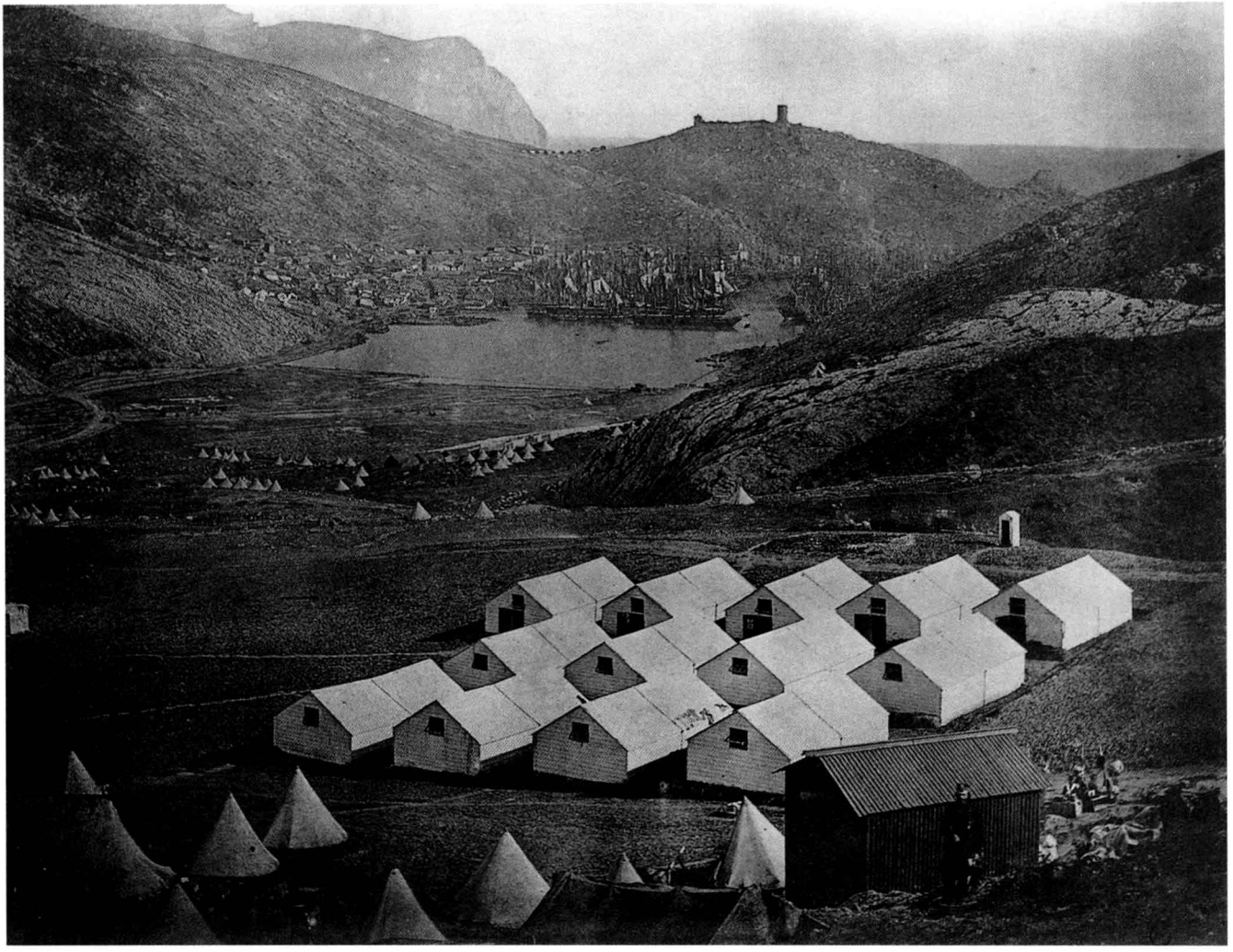


图 202: 詹姆斯•罗伯逊。《巴拉克拉瓦港: 克里米亚战争》(*Balaclava Harbor, Crimean War*), 1855 年。蛋白印相工艺。维多利亚和阿尔伯特博物馆, 伦敦, 英国。



图 203: 罗杰•芬顿。《死亡阴影之谷》(*Valley of the Shadow of Death*), 1855 年。蛋白印相工艺。科技博物馆, 伦敦, 英国。

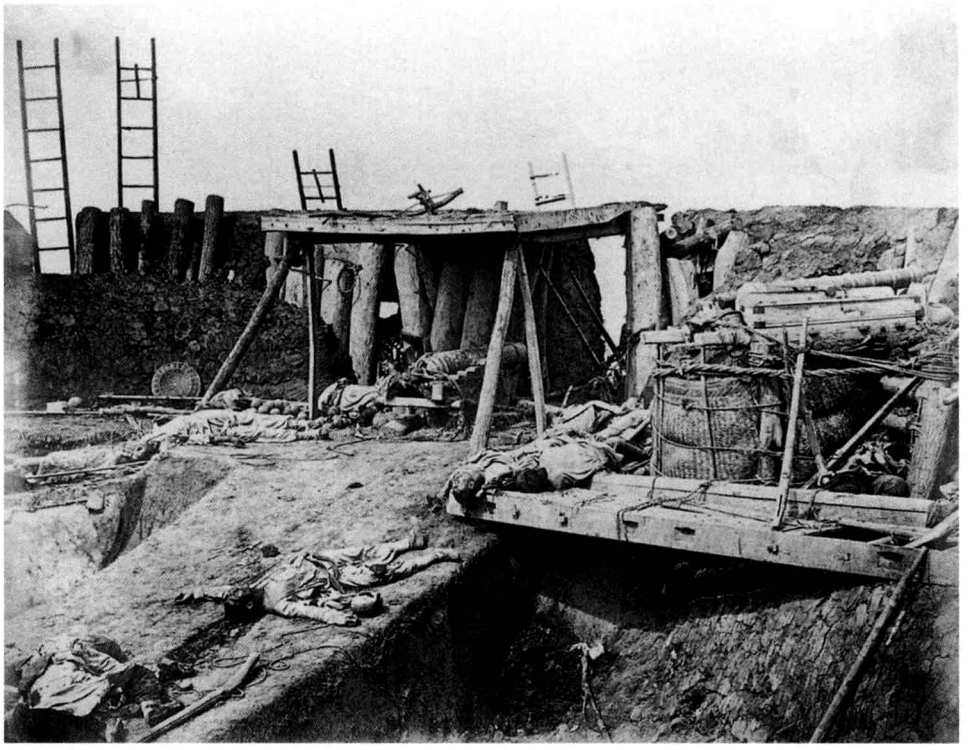


图 204：费利斯·比托。《大沽口炮台的炮楼》(*Embrasure Taku Fort*)，1860 年。蛋白印相工艺。国家军事博物馆，伦敦，英国。

困难，包括天气酷热难耐，玻璃底版经常会被灰尘和虫子损毁，士兵们会经常围着他要求为自己拍摄等。芬顿抱怨这次的行程收效甚微，但他最后还是成功地带着 360 张完整的照片回到了英国。[14]

在现代人的审美观里，这些照片，尤其是肖像作品，显得很呆板且做作。一方面是因为火棉胶湿版要求较长的曝光时间，通常为 3 秒到 20 秒，另一方面由于芬顿是受英国当局委托，为了反映英军士兵和物资储备的情况，他努力寻找光线条件最好的情况进行拍摄。作品《激战之后的第 28 团陆军中校哈拉韦尔》（图 201），除拍摄对象身边环境看起来还像是在战场，整个画面完全没有战争的状态，更像一幅乡村田园作品，并传递出阶级差别的信息。芬顿的很多肖像作品同这幅作品类似。芬顿承担着更多的使命和任务，除了拍摄过程本身特别艰巨之外，他还要“确保画面和拍摄主题具有历史意义”，[15] 他拍摄了凄凉的战场和港口，通过视觉方式传达战争的毁灭性和给人带来的痛苦，以及士兵对家乡的思念，这些在他个人的文字中有着感人的表述。

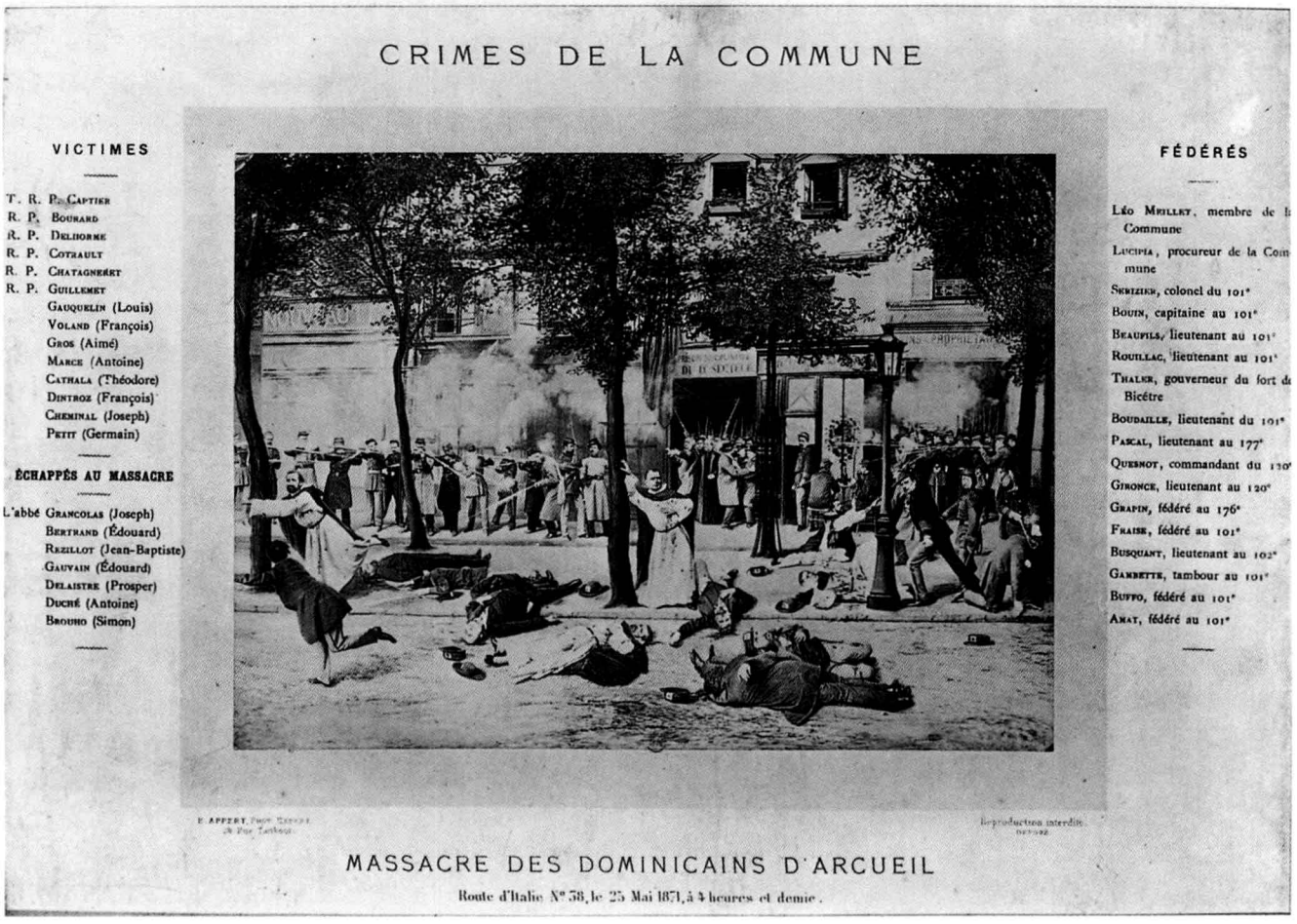
英国位于君士坦丁堡的造币司督察詹姆斯·罗伯逊（James Robertson）用长达 15 年的时间，不定期地拍摄了大量近东地区的风物，在芬顿返回英国之后，他接替了芬顿的位置继续拍摄克里米亚战争中的英军。在英军攻占塞瓦斯托波尔港之后，罗伯逊拍摄了大约 60 幅作品来记录这场战役的胜利。这些作品构图严谨，但是不太注重画面的艺术美感，而是更加真实地记录战后的废墟、码头、剩余的弹药堆和医院设施。外国军队入侵给当地的自然景观造成了灾难性的破坏，这在他的作品《巴拉克拉瓦港：克里米亚战争》（图 202）中可以看出来，军队在山谷中安营扎寨，而这里曾经是一片美丽的森林。芬顿和罗伯逊的作品都被编辑成册，呈送给英国和法国王室，在伦敦和巴黎举办过展览，单幅作品也曾在纽约销售。除此之外，他们还将作品提供给伦敦的出版社作为插图。

有些作品反映出战场的悲凉和战争的破坏性，艺术性地传递出英雄主义的情结，对观众产生了深刻的影响，其中包括芬顿的作品《死亡阴影之谷》（图 203）。这些摄影作品同画家笔下的战场有着很大的区别，芬顿批评前往克里米亚战场的画家的作品，“一心想着画作要复制现场；摄影作品没有渲染那种振奋人心的色调，正因为如此，在公众眼中，摄影作品更真实。”[16] 事实上，1855 年一篇艺术评论文章在讨论芬顿的克里米亚战争作品时，曾这样写道，任何其他描述性的手段都无法同相机所记录的“显而易见的事实”相媲美。[17] 同芬顿比起来，罗伯逊的作品则没有获得太多的赞誉和关注，因此有人质疑芬顿的作品受到关注可能是因为他同英国上流社会的关系密切。而事实是，当罗伯逊的作品被展出的时候，克里米亚战争已趋近



图 205：佚名摄影师。《灵柩中的巴黎公社社员》（*Communards in Their Coffins*），1871 年 5 月。蛋白印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

图 206：尤金·阿珀特（Eugène Appert）。《对阿尔克依多米尼加人的大屠杀》（*The Massacre of the Arcueil Dominicans*），1871 年 5 月 25 日。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。



尾声，公众对于战争的态度已经由最初的关注变得漠然，最后就连芬顿作品的销售情况也不如出版商预期的乐观。

19世纪后半叶，欧洲境内没有发生过大规模的战争，但是在世界各地，包括欧洲大陆、非洲、远东地区和拉丁美洲，各种起义、兵变和殖民探险之旅一直在持续着。从克里米亚战场回到君士坦丁堡之后，罗伯逊和从前的搭档费利斯·比托前往东方，拍摄了1857年的印度民族大起义。这场战争起源于印度士兵起义反对英军失败，进而反对英国在印度的统治。除了对建筑物、社会风土人情和风光感兴趣外，费利斯·比托还对破坏性的场面着迷。1860年第二次鸦片战争爆发，他在中国天津拍摄了大沽口炮台被摧毁后的场景（图204）。此后，他拍摄了清政府军队和日本在下关海峡的殊死战斗。19世纪80年代，他前往苏丹，记录了苏丹军和英军之间的战争。他的作品构图和印刷都非常仔细，他所拍摄的战后场景在一定程度上透露出冷静、残忍的情绪，有人称他的作品“漠然而超脱”。[18]这些作品在当时一定激起了强烈的反响，这可能是如今视觉疲劳的我们所无法想象的。

其他一些拍摄战争题材的摄影师的作品，也会给人一种“漠然的见证者”的感觉，但是同芬顿和费利斯·比托比起来，约翰·伯克的作品则要逊色很多，19世纪70年代，他在印度和阿富汗从事拍摄工作。此外哈罗德中士（Harrold）于1868年至1870年间，在阿比西尼亚（译者注：埃塞俄比亚旧名）为英国皇家工程兵部队拍摄了大量照片。

1855年至1870年间，战争和冲突题材的摄影作品普遍被认为是真实的，这些作品就好比一面镜子，再现着战争的痛苦。但是在1871年巴黎公社革命爆发之后，拍摄具有政治争议的事件产生的一些问题开始为人们所关注。在巴黎公社革命初期的两个半月里，公社取得了短暂的胜利，处于优势地位，但是在革命失败之后，摄影师所拍摄的巴黎公社领导人的照片，被反对派用作寻找和指认他们的工具，很多人因此被审判甚至处死（图205）。另外一个引人关注的话题就是关于照片的真实性，那些旨在反映巴黎公社成员残忍粗暴的照片后来被证实是由梯也尔政府指使伪造的（图206），该政府在巴黎公社革命失败后接管了法国政府。[19]尽管这并不是历史上首次人为地对照片进行篡改，但是纪实摄影作品本身也能被篡改的事实，标志着人们对摄影完全信任的时代已经结束，在此之前，人们相信摄影是反映现实最真实、最有效的工具。

美国内战纪实摄影

美国内战是首场被摄影全面记录的战争，从1861年北方盟军在布尔朗战役（也称为“奔牛战役”）中获得胜利到1865年南方盟军在阿波马托克斯最终全面投降均有记录。当时纽约历史协会的主要成员威廉·霍平（William Hoppin）认为，这数千张反映美国内战的照片是“对这场战争迄今为止最为重要的图片补充”。[20]但是霍平指出，由于无法拍摄到战场上的动作瞬间，大多数作品拍摄的都是战争遇难者或者濒临死亡的人，摄影师们也拍摄了大量战时后方的活动。在今天看来，这些战场前线的照片和清晰的细节显得缺乏活力，这很大程度上是受制于火棉胶湿版工艺的技术缺陷。除此之外，人们当时的意识形态也对摄影创作产生了重要影响。人们相信“摄影是最直接的记录方式”，所以他们期待中的纪实摄影作品从技术角度来说应该是完美无缺的，应该是清晰、包罗万象且细节精美的，也就是说应该真切地再现事实。[21]

有一点是毫无争议的，关于美国内战广泛而精彩的报道在很大程度上受到马修·布雷迪极具远见性的信念的启发，那就是相机在纪实领域所起到的作用就如同历史学家，尽管现在人们意识到只有一小部分署他名字的照片是他自己拍摄的。当时大多数人都相信战乱冲突会很快结束，马修·布雷迪声称遵从内心的“精神”，他放弃了自己盈利颇丰的肖像摄影工作室，投入到内战纪实摄影中。由于跟北方有影响力的政治家关系紧密，马修·布雷迪在1861年7月拍摄第一次布尔朗战役时，[22]有幸配备一驾四轮马车作为临时摄影暗房。此后，他就把自己当作一个20人团队的“制作人”，同时也是摄影组织者、内容提供者和出版者。这20个人里有他以前工作室的雇员加德纳和蒂莫西·奥沙利文。他们使用16英寸×20英寸、8英寸×10英寸的相机和立体相机，拍摄了桥梁、补给线（图207）、露营、军队营地、疲于战争的人、厌倦战争的人、伤员和死者。除了战事最前线的情形之外，可以说他们拍摄了一切有关战争的题材，因为当时拍摄还是需要较长的曝光时间，所以很难拍摄到战场上的清晰画面。这些作品最终以图书的形式出版，题为《战争事件》（*Incidents of the War*），同时布雷迪和安东尼公司也将这些照片销售给大众，但是这些照片都只署布雷迪的名字。这激怒了加德纳（还有其他一些摄影师），于是他们在1863年组建了独立的团队，并成立了出版公司，为每个参与创作的摄影师争取署名权。

尽管大部分拍摄美国南北战争的摄影师当时都

是跟随北方盟军拍摄，但是达盖尔法技师乔治·库克（George Cook）却在为南方盟军拍摄（图 208），他曾于 1851 年管理过布雷迪的摄影工作室。

很多学者致力于将布雷迪团队创作的摄影作品区分开来，以辨别每幅作品所对应的摄影师。在这个过程中，人们对这些作品的了解和对摄影师个人的欣赏都随之增加，但是这批数量庞大的作品，约有七八千幅，它们的影响和作用已经和出自谁之手无关了。如此大范围的拍摄、报道战争，也反映了媒体对灾难题材的纪实摄影作品不断提升的需求，其中包括《哈珀斯周报》和《弗兰克·莱斯利画报》。通过参照照片来绘制插图，雇用艺术家将照片制成木制雕版，这些杂志首次将战场搬到读者眼前。随着纪实摄影进一步发展，画报读者和立体照片的购买者开始意识到《纽约时报》所说的“可怕的现实”。奥沙利文在宾夕法尼亚州葛底斯堡拍摄的作品《死亡的场景》（图 209），以及后来加德纳出版的摄影作品集《加德纳南北战争速写》（*Gardner's Photographic Sketchbook of the Civil War*），都已经不仅仅是纪实，而是用影像在唤醒和感召大众，它们同林肯总统发表的纪念战争悲伤的措辞遥相呼应。这些作品也让士兵家乡的亲人意识到战争的残酷性，画面中那些光脚的士兵，衣服口袋被掀开，他们“注定被陌生人掩埋在一片陌生的土地上”。[23] 作品《里士满的废墟》（图 210）所流露出的死亡般的寂静，会一直萦绕在观众的心头，通常人们认为这幅作品的作者是加德纳，作品被认为是典型的反映四年战争带来的死亡和毁灭的作品。

美国内战报道以摄影的形式获得成功，很大程度上也是因为军队接受摄影师随军拍摄，认可摄影作为一种全新的视觉传达工具。除了布雷迪的摄影团队之外，各部队还雇用了其他一些摄影师拍摄。巴纳德此前是一名颇受敬重的达盖尔法摄影技师，并在战前同布雷迪短暂共事。战争爆发后，他跟随密西西比州的军队分部从事摄影工作，因此拍摄了 1863 年谢尔曼（Sherman）将军横扫佐治亚州之后的场景。三年之后，他挑选部分作品出版了一本题为《图说谢尔曼战役》（*Photographic Views of Sherman's Campaign*）。《哈泼斯周报》的一名读者曾这样评价巴纳德的作品，作品有着超群的“细致的执行力和处理手法，忠于事实”。[24] 这些都体现了巴纳德对一种摄影风格的热衷，他偏好在画面中保留大量天空为背景，认为这样可以增加照片的真实感。其中一幅作品就是采用这种手法拍摄的（图 211），画面表现了谢尔曼将军率领的北方盟军打败南方军队，并占领了亚特兰大之后，南方叛军废弃的工事。这幅作品具有标志性的意义，它在很大程度上反映出美国人民在这场旷日持久的战争中身心俱疲的状态。

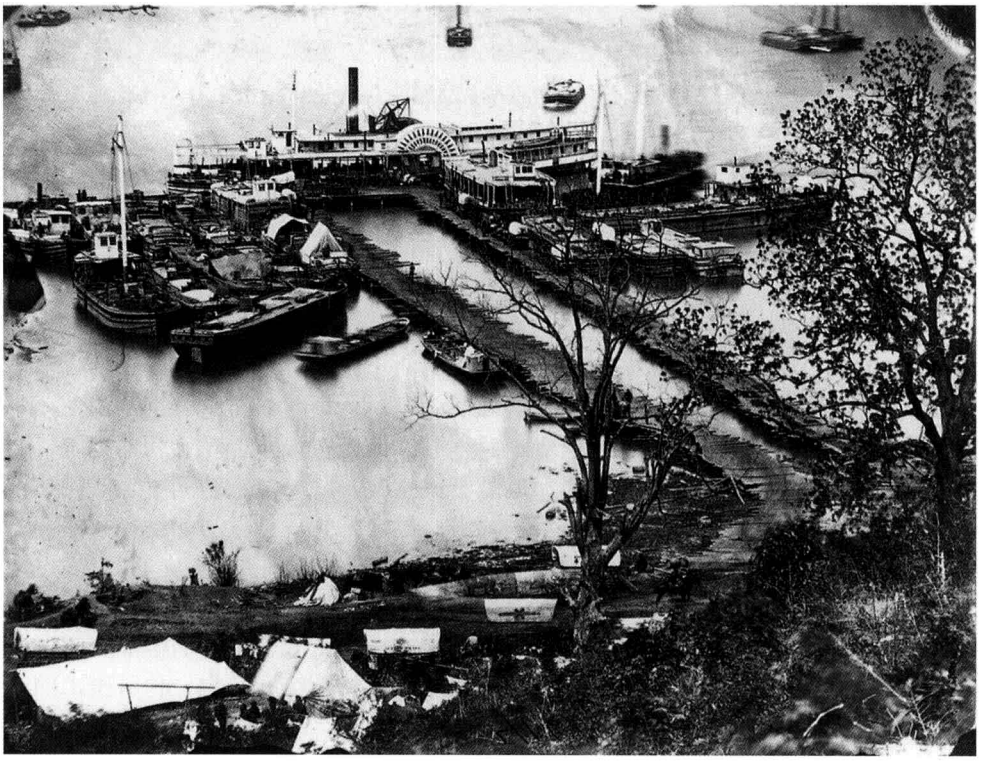


图 207：马修·布雷迪或其助手。《詹姆士河上的补给线卸载物资》（*Landing Supplies on the James River*），约 1861 年。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

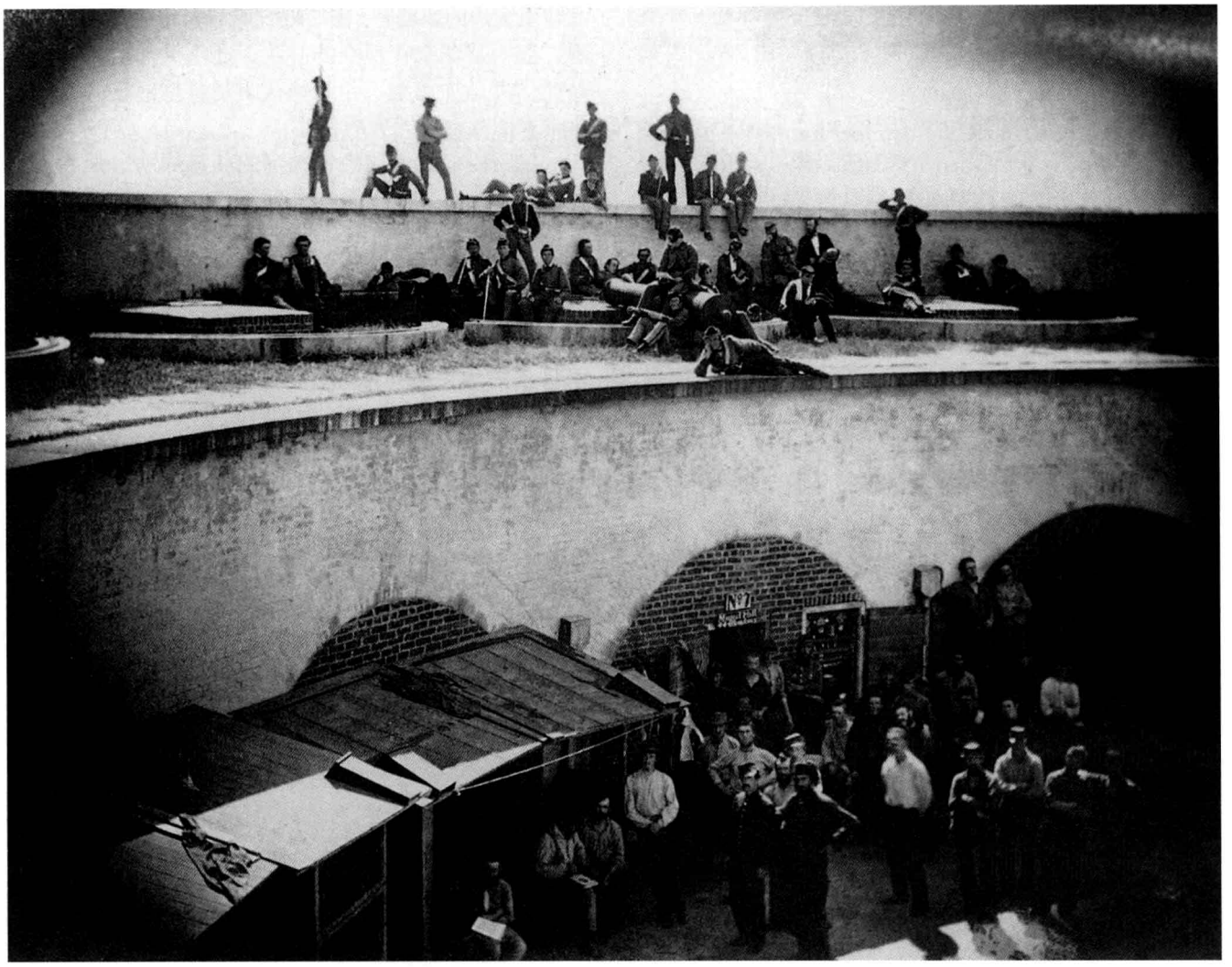


图 208：乔治·库克。《查尔斯顿：士兵看管北方囚犯》（*Charleston Cadets Guarding Yankee Prisoners*），1861 年。蛋白印相工艺。库克作品集，瓦伦丁博物馆，里士满，弗吉尼亚州，美国。

1865 年 4 月 10 日，南方叛军在弗吉尼亚州中南部的城市阿波马托克斯宣布投降，在此期间，加德纳拍摄了林肯在世时的最后一幅肖像（图 68）。[25] 林肯总统遇刺后的第 4 天，他拍摄了林肯的遗体，并安排拍摄了参与刺杀行动的成员的肖像。1865 年 7 月 7 日，加德纳在一个阳台上架设了相机，俯瞰阿森纳监狱的院子，在他所处的位置和角度，拍摄了谋杀犯被实施绞刑的过程——这是有关重大社会政治事件的最早的图片报道之一，这组有着巨大影响的纪实摄影作品呈现了一个阴郁且令人震撼的故事。

火棉胶湿版工艺时代的摄影师在拍摄战争题材的时候，还是主要关注客观性和拍摄工艺。通过对拍摄题材、位置和曝光的仔细选择，他们试图最真实地再现战争的地点、具体的事件和战争策略，在他们的心目中，拍摄初衷是捕捉全国人民感兴趣的内容和事件。而特写、模糊和失真处理，这些当代摄影师在拍摄战争冲突题材时常用的手法和风格，在当时则被认为是有违真实的做法，无论是摄影师还是大众，都期望看到画面清晰的作品，但是在保持客观性的前提下，有些摄影师还是尝试突破一些局限来达到更加戏剧化的视觉效果。其中，最常见的一种做法就是在构图的时候运用拍摄对象的剪影。作品《里士满的废墟》（图 210）和加德纳的作品《约翰·F. 哈特兰夫特宣读死刑判决书》（图 235），都是采用剪影的做法将画面中的重点对象突出，也让整个作品产生一种时空上的永恒感。

纪实摄影和平面艺术

在克里米亚战争和美国内战期间，一些画报类出版物也派遣画家在前线以绘画的形式记录战争。事实上，插画师艾尔弗雷德·沃德（Alfred Waud）虽然算不上灵感超群，但是却技术娴熟，在布雷迪首次前往前线时，他陪同前往并绘制战争场景。当今为人们所知的最有名的美国内战题材的画家是温斯洛·荷马（Winslow Homer），但在美国内战期间，他还是一名不为人知的年轻画家，受《哈珀斯周报》的委托，1861 年前往战地为杂志绘制插画。除了绘制插画以供雕版工人制作成雕版用于杂志印刷外，荷马还积极收集素材，用于事后创作内战题材的高质量油画作品。他那不同于传统绘画的现实主义风格，以及他对平凡场景的偏好，都体现出战争中人性的一面，而不是极力渲染英雄主义的情绪，这些特点都同战争题材的摄影作品非常类似。尽管没有证据能够证明荷马在绘制《墓地旁静思的骑兵》（图 212）的时候参照了摄影作品，但是这幅画迸发出的一种最真实直观的体验，同一幅佚名摄影师的作品《三名士兵》（图 213）非常类似。

即使荷马没有参照摄影作品，至少有一点毫无疑问，那就是纪实摄影作品出现之后，摄影作品所呈现出的现场目睹般的真实感，对平面艺术家在题材的选择和处理手法上都产生了深刻的影响。同画笔比起来，相机看来是更有效的纪实工具，但是很多画家也期望能以油画的形式再现当时普通人的日常生活和政治事件，这种强烈的愿望推进了绘画艺术的发展，尤其是对法国现实主义画派产生了重要影响。



图 209：蒂莫西·奥沙利文（最初由亚历山大·加德纳冲洗成像）。《死亡的场景》（*A Harvest of Death*）。葛底斯堡，宾夕法尼亚州，1863 年 7 月。蛋白印相工艺。纽约公共图书馆，珍稀图书和手稿分部，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

平面艺术家开始有意识地与摄影作品展开竞争，来捕捉“人类认知体验中那些最基本的短暂易逝的片段”，美国艺术史学家琳达·诺克林（Linda Nochlin）曾这样写道，[26]从爱德华·马奈（Edouard Manet）1867年创作的作品《枪决国王马克西米连》(*Execution of Maximilian*）中，我们就可以看到这种趋势。他援引新闻报道并采用行刑队所拍摄的摄影作品作为创作原型，致力于淡化政治事件的神秘感和英雄主义气息。在传统的油画作品中，画家们在绘制此类题材时都渲染着崇敬的情绪。此时，画家们将画面的关注点放在人物的眼睛上，而不是着力渲染道德和宗教真理，从这个角度来说，现实主义画家和纪实摄影师赋予了公众新的理念，去认识和了解战场、笼罩在死亡中的胜利，以及生命的神圣。

但是具有讽刺意味的是，只有当纪实摄影师超越时间、地点和纯粹纪实目的去拍摄，并致力于从人们习以为常的普通事物中寻找持久的情感共鸣时，他们的作品才具有纪念意义，这听起来似乎是个悖论。由于光线在构图、揭示质感和戏剧化方面所有具有的超凡力量，19世纪的摄影师对光线表现出很高的敏感度，通过对光线的把握，让作品中的姿势、表情，尤其是建筑物和自然景物富有情感。摄影师通过相机将现实生活中并不相关的点滴碎片转化成正式的有机结合体，这些摄影界的先驱们向世人展示了相机在记录事实和启发人类方面所具有的独特潜力。

人物小传：罗杰·芬顿

“绅士摄影师”这个称号用来描述罗杰·芬顿再合适不过了，尽管他的作品充满了活力，他的见解、参与的协会和组织以及他从事的活动，无一不显示出19世纪中期他在英国社会所处的有利地位。从19世纪40年代后半叶开始，他在接下来的15年时间里积极投身到摄影创作实践中，拍摄艺术风格的作品，也从事纪实摄影，他的足迹遍布很多国家和地区，并积极组织各类活动推动摄影的发展。1862年，在没有任何解释和端倪的情况下，他忽然放弃了摄影，卖掉了自己的摄影器材和底片，然后回头从事律师工作，这是他在从事摄影创作之前的专业。

从年轻时代开始，芬顿就醉心于艺术，而对家族的纺织品和银行生意不闻不问。大学毕业之后，他来到巴黎，同其他一些有抱负的画家一起接受培训，1841年开始师从法国沙龙艺术家保罗·德拉罗什。这个选择对于芬顿来说是非常幸运的，这使得他开始接触摄影，并同其他一些对摄影感兴趣的年轻艺术家相识，其中就包括勒·格雷。最终，芬顿回到英国，接受了与法律相关的教育和培训，但与此同时，他还是持续表现出对绘画的兴趣，并在英国皇家艺术学院展出过自己的作品，他也继续关注摄影领域，并涉足卡罗式摄影法。

1847年，芬顿同弗雷德里克·阿彻、休·韦尔奇·戴阿蒙德、罗伯特·亨特（Robert Hunt）和威廉·

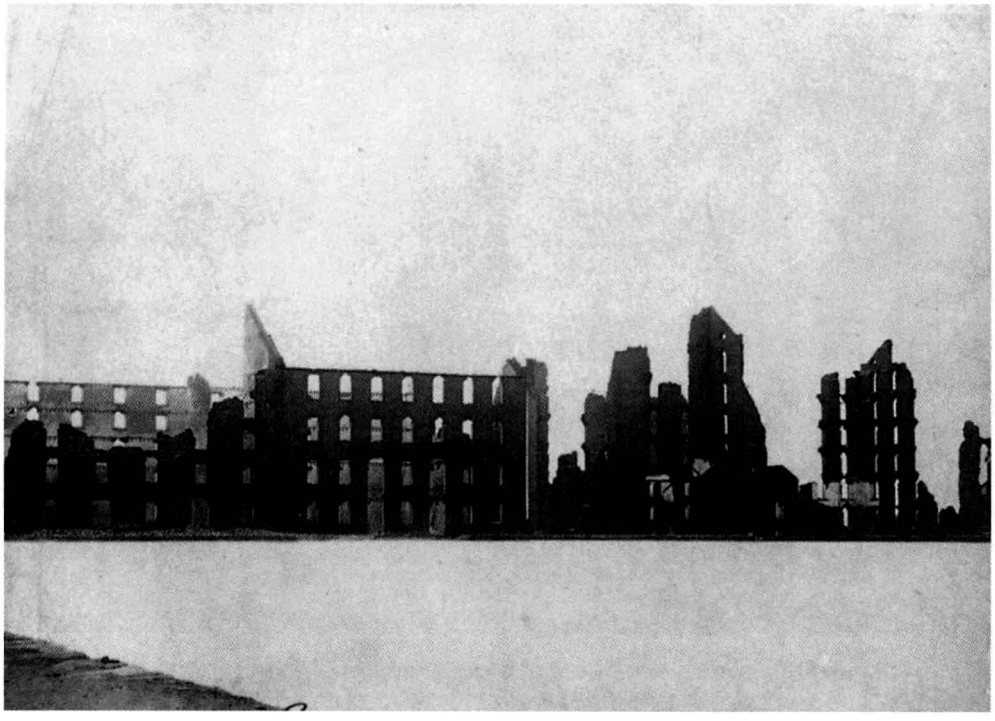


图210：佚名摄影师。《里士满的废墟》(*Ruins of Richmond*)，1865年。蛋白印相工艺。现代艺术博物馆，纽约州，美国。



图 211：乔治 •N. 巴纳德。《叛军在亚特兰大前线》（*Rebel Works in front of Atlanta*），佐治亚，1864 年。蛋白印相工艺。斯图尔特藏品系列，纽约公共图书馆，珍稀图书和手稿分部，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

牛顿（William Newton）一起成立了伦敦摄影俱乐部（Photographic Club of London，也被称作“卡罗式摄影法俱乐部”）。三年之后，他提议模仿法国摄影协会（Société héliographique）的模式，成立正式摄影协会，成员定期聚会，出版自己的刊物，设立自己的图书馆，并拥有举办展览的空间。在塔尔博特放开部分专利限制之后，在芬顿的推动下，伦敦摄影协会（The Photographic Society of London）1853 年（后改名叫作“英国皇家摄影协会”［Royal Photographic Society］）在伦敦成立。查尔斯 • 伊斯特莱克（Charles Eastlake）爵士担任会长，芬顿本人担任荣誉秘书长。芬顿同英国上流社会的良好关系让伦敦摄影协会获得了维多利亚女王和阿尔伯特王子的资助。此外，他还是英国摄影工作者协会的成员，在这个专业机构的委员会拥有一席，参与审议和解决有关版权法和相纸褪色等问题。

芬顿本人也从事摄影创作。1853 年，他为英国皇室成员拍摄了一系列肖像作品。一年以后，也就是 1854 年，他来到俄罗斯拍摄基辅大桥的建设过程，并在圣彼得堡和莫斯科使用卡罗式摄影法拍摄了大量照片。回到英国以后，他受雇于大英博物馆，拍摄博物馆内的古典艺术品和绘画作品。1855 年的大部分时间里，芬顿将精力投入到记录克里米亚战争中，将自己的作品和经历展示给英国和法国的皇室。由于在战场感染了霍乱，他花了一段时间来调理身体。1856 年，他再次回到大英博物馆从事艺术品拍摄的工作。此后直至 1862 年，他主要关注艺术摄影作品、风光纪实题材作品、摄影作品的雕版制作以及立体摄影。芬顿给一本名为《北威尔士的立体影像》（*Stereoscopic Views of North Wales*）的出版物提供过 21 张照片，之后，他就规律性地为这本杂志供稿。这本杂志由洛弗尔 • 里维斯（Lovell Reeves）创办，前后一共发行了 5 年。芬顿除了拍摄纪实和风光作品，他还让模特穿上具有异域风格的服装，手持相应的物品，来摆拍肖像，

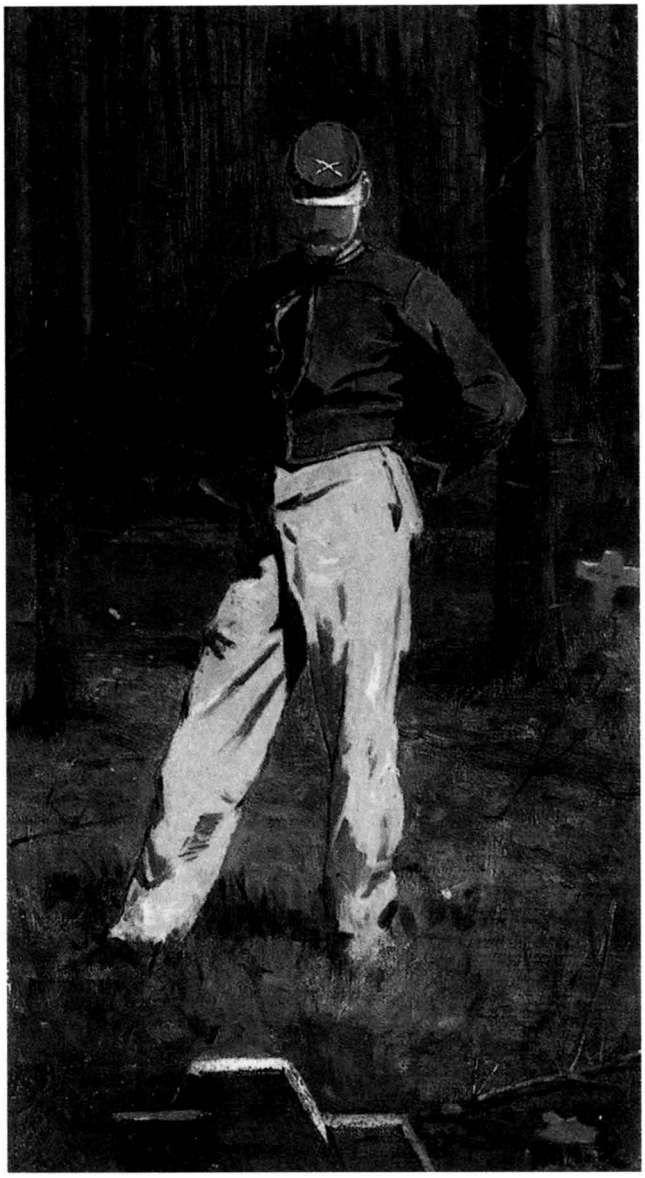


图 212：温斯洛·荷马。《墓地旁静思的骑兵》（*A Trooper Meditating Beside a Grave*），约 1865 年。帆布油画。乔斯林艺术博物馆，奥马哈，内布拉斯加州，哈罗德·吉福德（Harold Gifford）和安·吉福德（Ann Gifford）兄妹捐赠。

有些人物手中拿着充满维多利亚时代风格的陶器（图 260）。

对于忽然放弃摄影，芬顿没有作出过任何解释和评价，但是人们推断有一系列的原因导致他作出这个决定。首先在技术层面，当时相纸输出的影像始终不够稳定。他为大英博物馆拍摄的照片在制作成册之后，居然莫名地褪色，找不出具体的原因。鉴于他个人精良的工艺，他个人的大部分作品还是被完善地保留了下来，由此看来，技术并不是最重要的原因，更重要的原因可能是火棉胶湿版工艺的出现很快将摄影变成了一项生意，他对摄影的态度也随之发生了变化。他同大英博物馆的合作，就能看出来他很大程度上把自己定位为一名艺术家，而不是商人。此外，1862 年的国际博览会上，摄影作品被划分到了机械展区，而在此之前，很多摄影相关的出版物都致力于把摄影作品当做艺术品来宣传。在当时的法国，也有一些摄影师后来放弃摄影创作，其中包括勒·格雷和巴尔杜斯，芬顿大概跟这些摄影师一样，开始觉得沮丧和失望。[27]

在某些方面，芬顿所参与和组织的活动同他的作品一样吸引人。在他拍摄风景和静物、记录克里米亚战争的同时，他积极参与到宣传和推广摄影的活动中，这些推广活动在一定程度上体现出他和一批年轻摄影艺术家对于摄影越来越商业化的担忧。通过组织摄影俱乐部和协会，他们努力控制和提高摄影的标准，防止摄影彻底沦为单纯的机械化操作。这种精英主义的理念只在小范围内取得成功，首先就是火棉胶湿版工艺，其次是干版，最终快照相机的出现将摄影推向了另外一个方向，使得摄影标准之争成为摄影史上多次被人们所提及和讨论的话题。

人物小传：马修·布雷迪

在我们的第一印象中，我们很难把马修·布雷迪当做罗杰·芬顿在大洋彼岸的盟友。尽管两人在背景、所处社会阶层、接受的培训以及拍摄题材上有着很大不同，但马修·布雷迪和芬顿一样充满使命感，也获得过巨大的声望。布雷迪出生在一个贫穷的爱尔兰农民家庭，他大约于 19 世纪 30 年代中期从小地方来到纽约，经画家威廉·佩奇（William Page）介绍，结识了塞缪尔·摩尔斯，并从他那里学会了达盖尔式摄影法，不过塞缪尔·摩尔斯的文章中没有提及布雷迪曾经是他的学生。他在纽约早年的生活并没有太多文字记载，但是大约在 1844 年前后，他在纽约开设了一家肖像摄影工作室，当时他的工作室是下百老汇最忙碌的工作室。19 世纪 50 年代末，经历了一次在华盛顿创业失败和在纽约数次的搬迁之后，他在纽约和华盛顿都开设了时尚的肖像摄影工作室。由于在拍摄肖像的过程中，他和一些政治家和艺人成了朋友，他很快成为当时最有影响力的肖像摄影师。

布雷迪的成功在很大程度上基于两个原因，第一是他的工作室技艺精湛，第二是他非常注重公关宣传。因为布雷迪花了很大气力和资金装修摄影工作室，从而使得他拍摄的摄影作品，无论是达盖尔法摄影作品，



图 213：佚名摄影师。《三名士兵》（*Three Soldiers*），19 世纪 60 年代。半联蛋白立体照片。国会图书馆，华盛顿特区，美国。

还是后来的蛋白工艺肖像，其价格要高于其他的工作室。在布雷迪成立工作室之初，油画肖像和摄影肖像之间的区分还比较模糊：达盖尔法底版可以被复制到蛋白工艺相纸上，接受过专业培训的画家就可以使用油墨绘制肖像；另一方面，火棉胶湿版的玻璃负片通常也被放大用于绘制肖像。除了展示名人肖像，布雷迪的工作室还有立体镜装备，可以让顾客观看不同摄影师近来拍摄的作品。这样，布雷迪的工作室很快就吸引了富人和名人前去拍摄。

布雷迪是一名创业者，一名商人，他建立摄影工作室，吸引名人前来拍照，并积极刊登拍摄的作品。但在他的工作室里，真正从事拍摄的人其实是其他工作人员，包括詹姆斯·布朗（James Brown）、乔治·库克、蒂莫西·奥沙利文和加德纳。此外，布雷迪工作室的工人流水线（其中包括一些女工）确保了其达盖尔法作品，包括后来的蛋白工艺作品，制作和呈现都非常到位。1844 年，出自布雷迪工作室的一幅肖像作品获得了美国协会展览的银奖，包括旗下的一些其他肖像作品，都受到广泛好评，但是人们理所当然地将这些荣誉归功给了布雷迪。在这些荣誉中，最重要的就是他在 1851 年伦敦水晶宫举办的世界博览会上获得的成功，当时美国摄影师的作品横扫了各大奖项，也正是这次欧洲之行让他接触到了火棉胶湿版工艺，并结识了加德纳，后者让他在华盛顿的摄影工作室大获成功。

如果布雷迪仅仅满足于商业肖像摄影，那么他在摄影史上的影响力或许会大打折扣，但是他似乎一直就意识到摄影不仅仅是用来赚钱的商业工具。1845 年，他向出版商推荐了出自他工作室的美国各行业名人系列肖像，这些作品最终以图书的形式出版，名为《美国人摄影肖像廊》（*A Gallery of Illustrious Americans*），弗朗索瓦·达·阿维尼翁为这些作品制作了石版画，但是由于不够成功，所以没有销售。尽管如此，其中一幅林肯总统的早期肖像变得非常出名，林肯甚至将自己的当选在一定程度上归功于这幅作品。这幅作品拍摄于著名的库柏学院演讲之前，画面中的林肯剃光了胡须，体现出他温和的一面，让他看起来更加有亲和力。

美国内战爆发之后，布雷迪意识到这场战争或许是检验摄影命运的最佳机会。他不仅仅证实了用摄影报道战争是可能的，并且在拍摄过程中体现出了他的勇气和使命感，尤其是在布尔朗战役中他装载摄影器材的马车被烧毁之后。1862 年春天，布雷迪培训了一批摄影师，并把他们派遣到战事的各个地区，给他们配备马车用于装载和运输摄影器材，还同纽约的 T.&E. 安东尼公司达成协议，为这批摄影师提供摄影所需要的器材。布雷迪起初计划通过销售战争题材的作品，主要是以立体照片的形式，赚回在拍摄中的巨大投入。但是在内战结束之后，美国陷入了经济衰退，人们努力摆脱战争带来的影响，积极面对现实，对这类照片的需求大幅萎缩。因此，战争拍摄项目导致了负债，肖像摄影工作室生意冷清，布雷迪在纽约获得的政治家的支持也中断了，同时加之 1873 年的大恐慌，雪上加霜，最终导致了布雷迪生意上的失败。布雷迪尝试将战争期间拍摄的作品销售给政府战争部的努力也化为泡影。最后，一部分作品的底片被安东尼公司收购，用于偿还部分器材的费用，另外一部分作品被堆积起来，最后逐渐腐蚀。直到 1871 年，大约有 5000 张底片被拍卖，美国政府以 2840 美元的价格购得这批底片，不久之后，老弱病穷中的布雷迪因为他的作品在记录美国内战方面所体现的历史价值而获得嘉奖，并得到了 25000 美元奖金。在那个年代，说服政府官员意识到布雷迪所发起的内战纪实摄影的重要性还很难。事实上，这部分作品不仅让摄影师体验和认识了西方纪实摄影，更重要的是在美国摄影史上，这个项目首次证实了摄影的重要意义，摄影不仅是一个赢利的工具，还具有更加重要的视觉记录和表达功能。

技术简史：第一部分

摄影史前的光学和化学认知，以及早期的摄影尝试

摄影术发明之前

早在公元前5世纪的中国，墨翟就记录了他所观察到的小孔成像，即物体反射的光线通过一个小孔投射到黑色的密闭设备之后，能够产生跟原物体一模一样的倒置影像。在西方，接下来的几个世纪里，亚里士多德也曾描述到在日食的时候，他在大树下的地上观察到新月形的太阳轮廓，其实这是光线透过树叶缝隙投射到树下的阴影处产生的影像。在公元10世纪，阿拉伯学者阿布•阿里•阿尔-哈曾•伊本•阿尔-哈桑(Abū'Ali al-Hasan ibn al-Haytham [Alhazen])也观察到，当光孔越小时，光线通过之后形成的倒影就越清晰；反之，光孔越大，通过的光线越多，形成的影像则越模糊。13世纪罗杰•贝肯(Roger Bacon)和16世纪的雷尼尔•盖马•弗里休斯（Reinerius Gemma-Frisius）也观察到了同样的光学现象。

在文艺复兴时期，人们致力于掌控和利用这种光学现象，从而产生了“暗箱”这个概念，字面意思就是指一个密闭的黑暗空间，光线通过一面墙上的小孔投射到另外一面墙上或者板子上，从而产生色彩逼真的影像。16世纪期间，意大利的列奥纳多•达•芬奇（Leonardo da Vinci）、维特鲁威（Vitruvius）、吉罗拉莫•卡尔达诺（Girolamo Cardano），北欧地区的拉斯穆斯•赖因霍尔德（Erasmus Reinhold）以及弗里休斯都在自己的著作中提到过相机暗箱设备，所以很难推测出相机暗箱发明的确切日期和发明家。根据意大利物理学家乔瓦尼•巴蒂斯塔•德拉•波塔(Giovanni Battista della Porta) 1558年发表的《自然奥秘》（*Magiae naturalis*）的记录，当时很多科学家、魔术师和艺术家都已经对相机暗箱非常熟悉。到了17世纪，相机暗箱成为实现新的绘画创作理念的必要工具，很多艺术家和制图人在创作的时候，都使用相机暗箱的原理来再现事物（图214）。

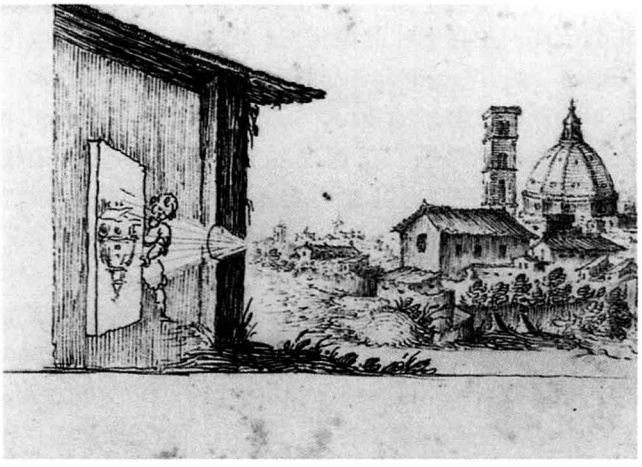


图214: 斯蒂芬德拉•德拉•贝拉（Stefano Della Bella）。《相机暗箱里的佛罗伦萨一瞥》（*Camera Obscura with View of Florence*），年代不详。墨画。美国国会图书馆，华盛顿，美国；莱辛•J. 罗斯瓦尔多（Lessing J. Rosenwald）收藏。

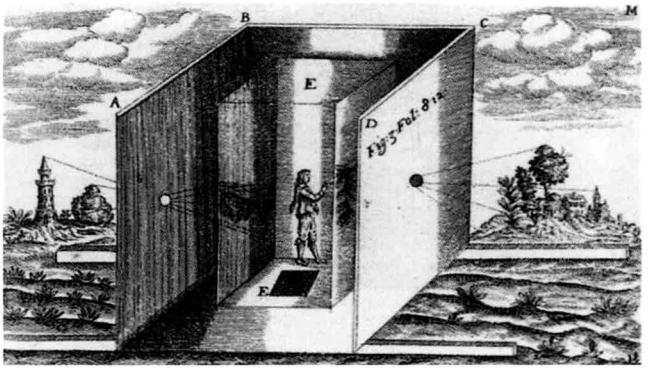


图215：阿塔纳斯•珂雪。《大型便携相机暗箱》（*Large Portable Camera Obscura*），1646年。雕版。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

从17世纪到19世纪，相机暗箱被不断改进。更好的镜头带来了更清晰的画面，通过使用镜子将倒置的影像转化成正像，并最终将影像投射到更便于绘制的平面上，一些便携设备在欧洲的地理学家和艺术家中间流行起来，这些设备中包括阿塔纳斯•珂雪(Athanasius Kircher）发明的幕状可拆卸暗箱装置（图215），这幅图是他在1646年发表的论文，讨论光线在绘制风景画过程中的作用时所用到的图示。科学家和艺术家都认为这个装置既可以用来辅助绘画，也可以用来作为认知自然的工具。从这个角度来说，它符合荷兰哲学

家康斯坦蒂金·惠更斯（Constantijn Huygens）对相机暗箱的描述，他曾评价利用相机暗箱所获得的影像，“（相机暗箱所获得的影像）就是事物本身的再现，它是如此精致，很难用恰当的文字来描述”。但是在17世纪，一些人对相机暗箱成像也颇有微辞，曾经有人这样评价，“（相机暗箱）生成了毫无表现力和亮度的影像，缺乏活力和丰富性，没有什么元素脱颖而出，能让人眼前一亮”。[1]

在18世纪，关于光线引起的各种现象的精彩文字和图释开始出现，包括法国作家蒂费涅·德拉洛希（Tiphaigne de la Roche）的小说《吉凡蒂》（*Giphantie*）中提到的典故，他将帆布比作镜子，因为帆布上可以留存光线投射的影像。而一幅佚名的雕版插画作品《神奇的镜子》（图216）则以图示的形式来揭示这一光学现象。艺术家偶尔在绘制肖像作品的时候，才会使用相机暗箱来提高创作精确度（图217），让人觉得肖像画作真实地再现了人物的原貌。人类渴望将个人眼中的世界真实地呈现给他人，这种兴趣和渴望促使人类发明了相机暗箱之外的其他影像工具。例如，威廉·海德·沃勒斯顿（William Hyde Wollaston）于1807年发明的相机明箱，该设备是在一个平台装置上安装棱镜和透镜，棱镜将影像投射在画纸上，可以帮助画家将场景转化到画布上，进行更加精确的绘制。

摄影相关化学成分的发现则比相机暗箱的发明晚了约200年。从古代到文艺复兴，生活周遭神秘的有机物和矿物质，以及它们对于光和热的反应，促使炼金术士进行了早期的并非严格意义上的化学实验。在17世纪，人类经过更加仔细的观察，发现了硝酸银、氯化银、铁盐类物质，这些都是最早被用于摄影成像实验的化学物质。1725年，德国阿特多尔大学的医药学教授约翰·海



图216：佚名摄影师。《神奇的镜子》（*The Miraculous Mirror*），18世纪。雕版。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约，美国。



图217：查尔斯·阿米迪·菲利普·范鲁（Charles Amédée Philippe van Loo）。《神奇的幻灯》（*The Magic Lantern*），18世纪。帆布油画。美国国家艺术馆，华盛顿，美国。

因里希·舒尔兹（Johann Heinrich Schulze）在偶然的情况下发现了硝酸银暴露在阳光下会变暗的现象，这种变色的现象完全是因为光线的原因，而不是热量导致，这个发现对于摄影来说至关重要。瑞典化学家卡尔·威尔海姆·舍勒（Carl Wilhelm Scheele）通过实验发现氯化银的感光现象，并于1777年就这一现象发表了文章，其实他不知道早在17世纪中期，意大利人贾科莫·巴蒂斯塔·贝卡利亚（Giacomo Battista Beccaria）就发现了这一现象。此外，卡尔·威尔海姆·舍勒还确认太阳光谱中的紫色光束更容易让氯化银感光，[2]同时他还指出变暗的物质中所含的金属银颗粒可以通过氨水沉淀。为了测试和计算不同光线强度下，化学盐变暗所需要的光照时间长短，日内瓦图书馆馆长、瑞士人让·塞尼比尔（Jean Senebier）在1782年尝试使用多种物质来做试验，氯化银就是其中之一。他也研究了氯化物对光谱上不同比率的光线所产生的反应，这为后来的相关试验奠定了基础，后人的试验证明光波能够在氯化物表面产生光谱上的自然色彩。

在18世纪，威廉·刘易斯（William Lewis）和约瑟夫·普利斯特里（Joseph Priestley）这两名科学家将早期的化学试验和后期的尝试系统地联系起来，找到一种通过光线照射卤化银物质让其变暗后获得影像的办法。威廉·刘易斯重复了约翰·海因里希·舒尔兹的试验过程，将设计好的图形用硝酸银绘制到白

色的骨头上，然后将骨头在阳光下曝光，他将这个试验的过程和结果记录了下来，后来这个笔记本被英国陶艺商人乔舒亚·韦奇伍德（Josiah Wedgwood）购得。乔舒亚·韦奇伍德当时受俄罗斯帝国凯瑟琳大帝（Catherine the Great）的委托，使用1282幅乡村庄园和花园的图片来装饰餐桌，其中大部分作品都是借助相机暗箱获得，因此他对于寻找光化学处理方法来完成这项工作充满了兴趣。[3]

作为乔舒亚·韦奇伍德创办的农历协会的成员，约瑟夫·普利斯特里同欧洲科学家协会的很多重要成员关系密切，他收集了大量关于卤化银物质的光化学属性的知识，然后将这些知识传授给农历协会的会员。1802年，年轻的托马斯·韦奇伍德尝试将玻璃版上绘制的画作，转移到含有硝酸银溶液的白色皮质和纸张上，对于用这种方法得到的负片，他这样描述道："在光线未被改变的地方，硝酸盐的颜色最深"。[4]无论是托马斯·韦奇伍德，还是跟他一起进行试验的化学家汉弗莱·戴维（Humphry Davy），都未能找到一种方法捕捉到光线对银盐的作用；除非将照片一直保存在暗处，否则一旦曝光，影像就会消失。尽管如此，这些早期的试验还是证明了利用光线来转移绘画或标本的影像是可能的。

首例成功的试验

在19世纪早期，开明的英国和法国新兴中产阶级对于将科学发明运用到日常生活中充满了热情和兴致，这也进一步促进约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯和约瑟夫·克劳德·尼埃普斯兄弟（图4）在拿破仑战争爆发之后，回到家族在沙隆的庄园潜心研究科技发明，并获得了一系列可喜的成就，其中包括电动船舶引擎、一种制作靛蓝染料的方法、可以绘制石版画的设备，以及可以通过光线反应获取影像的方法。1816年，尼埃普斯兄弟二人使用相机暗箱在一张含有氯化银成分的纸张上生成了影像，[5]但是由于色调是相反的，所以通过这种方法来生成正片的努力还是以失败告终，尼埃普斯兄弟最终改用沥青，因为沥青会变硬，即使在太阳光下暴晒，影像也不容易消失。在1822年至1827年期间，克劳德·尼埃普斯离开法国去国外生活，而尼塞福尔·尼埃普斯则潜心于利用雕版来成像，先是在玻璃版上，后来尝试在锡版上涂抹沥青，然后将雕版压在沥青表面，并在雕版上涂抹油墨或油漆，最后将这个"三明治"放在阳光下曝光。在阳光的照射下，没有被雕版线条覆盖区域的沥青会变硬，而其余部分的沥青依旧可以溶解；冲洗之后，在锡线裸露的地方就形成了影像。约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯的计划是将这些版蚀刻，生成凹版浮雕，然后利用凹版浮雕来印刷。他将这个技术流程称为照相制版法（photomechanical printing process），这也是照相制版印刷工艺的先驱。

1827年夏天，约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯将一块涂抹沥青的锡版放置在相机暗箱内进行曝光，在长达8小时的曝光之后，拍摄到了他居所附近的鸽子棚（图6）。尽管他尝试将锡版换成银版，后来又换成镀银的铜版，并在银版上面涂抹含碘的物质，试图提高底版的感光性，但仍未能成功缩短成像所需要的曝光时间。为了改进拍摄的光学元件，约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯联系了巴黎的光学设备制造商文森特·谢瓦利埃（Vincent Chevalier），后者跟戏剧舞台设计师兼透视画公司创始人法国的路易·雅克·芒代·达盖尔非常熟悉，达盖尔也有着勇于试验的天性。达盖尔同尼埃普斯一样，对于如何使用相机暗箱得到永久性的影像充满了兴趣，二人最终在1827年会面，在1829年签订了深入合作的协议，共同致力于摄影技术和工艺的研究。

1833年约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯逝世之后，达盖尔继续研究碘盐银质底版的成像，完全放弃了沥青成像的研究，他的工作地点逐渐转向巴黎。尽管如此，在缩短曝光时间方面，他并没有取得引人瞩目的成就，直到1835年他偶然了解到一种叫作摄影潜像的现象。实际操作中，摄影师不需要在曝光时一直在旁边观察是否已显影，而是可以后期通过化学制剂冲洗底版来得到影像，在当时主要是通过水银蒸气来完成后期显影，这在很大程度上可以缩短曝光时间。但仍然有一个问题尚未得到有效解决，那就是如何防止卤化银持续对光线做出反应，持续变黑变暗，直至影像最终从底版上消失。达盖尔在1837年发明了一种解决方法，来控制底版对光线的反应，那就是使用氯化纳（食用盐）溶液来浸泡底版，这种方法一直使用到1839年3月。在1839年3月，达盖尔了解到硫代硫酸钠（海波）的属性，意识到硫代硫酸钠溶液可以冲洗掉未经曝光的银盐物质，而这一现象最初是由英国科学家约翰·赫歇尔发现的。达盖尔将其发明的摄影方法称为达盖尔摄影法，这种摄影方法拍摄出来的照片画面精美细腻，但是很容易被指纹和空气环境损毁，因此照片必须放在玻璃封闭的箱子里来保存（图33）。

1833年，也就是在达盖尔进行早期试验的阶段，英国科学家兼数学家威廉·亨利·福克斯·塔尔博特构思出一种可以在相机暗箱内看到永久成像的办法。

在接下来的两年里，他成功地利用化学制剂的光学反应，在氯化钠和硝酸银交替冲洗过的相纸上显影成像。塔尔博特的首张作品拍摄的是平面物体，他将一些树叶、蕾丝和半透明的雕版放在感光纸上，然后放在阳光下曝光，在感光纸上生成了色调和空间上颠倒的单色图片。塔尔博特于1835年将这个发现往前推进了一步，他制作出位于拉科克村的祖屋的1英寸大小的正方形照片（图20）。这张照片是将一张感光纸放入一台短焦镜头相机内，然后在明媚的阳光下曝光10分钟得到的。

在摄影的早期，塔尔博特使用碘化钾或食盐让影像稳定，但在1839年初，他听取了赫歇尔的建议，开始采用硫代硫酸钠。塔尔博特将这些作品称作“照片画”，他尝试在底片背面放置另外一张银感光纸，然后将两张感光纸都在阳光下曝光，以此来调整画面原本颠倒的色调和空间。但是，至于当时他是否真的通过这种办法成功地获得正片，还是让人怀疑的。[6]

塔尔博特对“负片”这个概念有着深刻的独创性的理解，他认为负片就是应该能够多次复制出多张正片的。除此之外，他最具影响力的发明是潜像显影，这是他在1840年前后独立发明的一种成像工艺。他用棉球蘸硝酸银和五倍子酸的混合溶液（塔尔博特称这种溶液为加洛硝酸银）涂抹在感光纸上，将感光纸放在相机内曝光，之后将其从相机内移出来，浸泡在同样的化学溶液中，直至影像慢慢显现。经过塔尔博特的技术改进，在天气晴好的时候，曝光时间可以缩短到30秒，1841年2月塔尔博特首次为自己的发明申请了专利，将这种从负片到正片的处理工艺称为卡罗式摄影法。

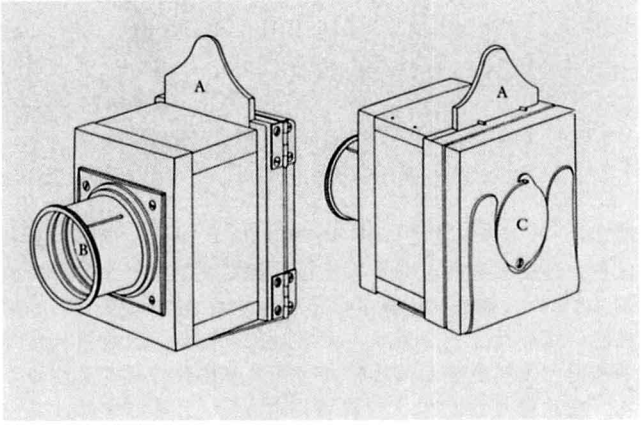


图218：塔尔博特的捕鼠器式相机。1839年塔尔博特制造出了带有可以移动底片支架（A）的相机。光线通过镜头（B）投射到薄薄的感光纸上，在相机的后部有一个小孔，通常由一个可来回转动的铜片覆盖（C），透过这个小孔可以察看感光纸上的成像。

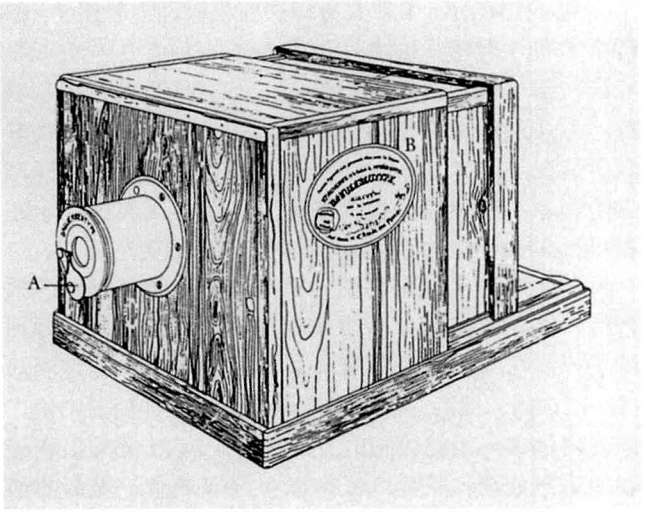


图219：达盖尔-吉鲁相机。这款吉鲁相机1839年面世，是在达盖尔的专利基础上设计而成，这也是首款大规模销售给大众的照相机。镜头安装在一块可以旋转的金属板（A）后面，这块小板子起到了快门的作用。机身上带有一块小徽章，上面刻有达盖尔的签名和吉鲁的印章。

其他的试验

19世纪早期，人类对于光学现象产生了广泛的兴趣，这也促使了很多人从事相关方面的试验和研究，其中包括法国艺术家赫拉克勒斯·弗洛伦斯（Hercules Florence），他于1828年跟随俄罗斯探险队到达巴西内陆腹地。他开始尝试使用感光纸和银盐物质（具体成分尚不清楚）来为绘画制作影像，他将这个过程叫作摄影（photography，在古希腊语里，*phos*的意思是光线，而*graphos*的意思是写作），这也是人类首次使用“摄影”这个词。到了1839年，“摄影”一词在欧洲已被广泛使用。然而此后，赫拉克勒斯·弗洛伦斯本人和他的作品几乎被遗忘，直至1973年，他的文章和作品在巴西被发现，才再次引起摄影界的关注。[7]1839年，另外一名居住在巴黎的德国画家弗雷德里克·威廉敏·冯·温茨（Friederike Wilhelmine von Wunsch）也宣称发明了一种摄影工艺，可以用来制作小型和大型人物肖像。

1839年5月，法国公务员伊波利特·贝亚尔宣布了一种直接正像成像法，可以直接在相纸上成像，他通过让含有氯化银和碘化钾物质的纸张变暗得到影像。在这种成像工艺中，当底版被曝光的时候，光线其实扮演了漂白剂的角色。伊波利特·贝亚尔的贡献在当时没有引起重视，因为法国当局正着力支持达盖尔式摄影法。[8]但是，当时很多法国摄影师对于达盖尔式摄影法之外的工艺有着浓厚的兴趣，这也使得达盖尔式摄影法之后，很多其他的尝试一直在陆续进行。

到了1847年，卡罗式摄影法的积极改进者路易·德西雷·布兰夸特－埃夫拉尔发明了一种方法，将纸张浸泡在碘化钾和硝酸银溶液中，而不是像以往塔尔博特的做法那样把化学溶液刷在纸张表面。在底片仍湿润的情况下曝光（塔尔博特也是这么做的），这样产生的影像，色调有了很大的提升，因为比起用刷子在表面涂抹浸泡过的底片上化学物质的渗透更加均匀。

当法国画家古斯塔夫·勒·格雷发明了蜡纸工艺之后，摄影成像的画质清晰度得到进一步提升，这种做法就是在纸张被浸入感光溶液之前，先在其表面涂抹一层白蜡。此后，纸张被浸泡到米汤、加糖的牛奶、钾或碘化铵与溴化钾混合的溶液中，经过硝酸银和醋酸的感光处理，底片纸张可以在湿润或者干燥后的情况下使用。古斯塔夫·勒·格雷对于摄影审美孜孜不倦的追求，促使他尝试各种不同的化学制剂，以期在摄影作品中实现更多不同的颜色。

早在1839年，赫歇尔就建议考虑用玻璃版来制作底版，但是他的建议直至1847年才真正意义上被采纳，当时人们开始利用玻璃底版制作蛋白负片。克劳德·费里克斯·阿贝尔·尼埃普斯·德·圣－维克多（Claude Félix Abel Niepce de Saint-Victor，尼埃普斯兄弟的亲戚）提出了一种新方法，使用蛋清、碘化钾和氯化钠混合在一起，将这种半透明的混合溶液涂抹在玻璃版表面，然后将玻璃版浸泡在硝酸银溶液中，曝光之后，再将玻璃底版用五倍子酸和邻苯三酚酸混合溶液冲洗显影。美国人约翰·亚当斯·惠普尔在此基础上改进了这一工艺，被称为水晶版。这两种工艺共同的特点就是比较慢，但是成像效果非常精致。

玻璃底版之后，摄影迎来了火棉胶湿版时代，它本质上是棉火药的衍生物，只是溶解在酒精和乙醚的混合液体中之后，被制成了透明的具粘连性的液体状。[9]关于火棉胶湿版方面的试验，最初是由古斯塔夫·勒·格雷和罗伯特·宾汉（Robert Bingham）1850年首次尝试的。但是首个实际可操作的火棉胶湿版和感光银盐配合使用的方法，出现在1850年和1851年期间，当时的《化学家》（*The Chemist*）杂志发表了一篇英国雕塑家弗雷德里克·斯科特·阿彻的文章，文章由两部分组成，其中提到了这一方法。含有碘化钾成分且具有粘性的火棉胶（碘化钾成分是后来添加到胶棉中的）被均匀地倾倒在玻璃板上，然后再将玻璃板浸泡在硝酸银溶液中，以形成碘化银。这样一来，曝光时间被大大缩短，但前提是必须在底版湿润的情况下，通常在硫酸亚铁溶液中显影，这也是这种工艺被称为“湿版”的原因，这使得携带小型暗房在室外摄影成为可能。

在火棉胶湿版工艺被广泛用于制作负片之前，玻璃正片，也被称为安布罗式摄影法，曾经流行过一段时间，波士顿人詹姆斯·安布罗斯·卡廷1854年对该技术申请了专利，这也是“安布罗式摄影法”的由来。通过在显影剂中添加化学物质，同时在玻璃负片背后覆上黑色的布或者黑色油漆，这样一来，照片就从负片成为某种意义上的正片（图53），最后的作品呈现给客户的时候，其呈现形式和方法都同达盖尔摄影作品类似。添加感光材料的胶棉也被用来在金属版上直接制作正片。这种方法最早于1853年在法国出现，1856年英国和美国也出现了同样的做法，被称作锡版摄影法、铁版摄影法或梅拉诺摄影法。直到1891年，一种全新的锡质干版摄影法（dry tintype process）出现。由于锡版制作起来很快速（从开始到完成只需要约1分钟的时间），制作成本低廉，而且邮寄起来也比较方便，锡版摄影法在美国内战期间非常受士兵欢迎；直至进入20世纪，锡版摄影法依旧被广大工人阶层所热衷。

尼埃普斯·德·圣－维克多所推荐的蛋白（或者叫作蛋清）工艺，配合玻璃底版一起使用，可以填补相纸上的小缝隙和小孔，防止银盐穿透相纸不规律的纤维结构，或者是影响纸张生产过程中所使用的化学胶质。路易·德西雷·布兰夸特－埃夫拉尔于1850年公布了首个可行的蛋白相纸工艺制作流程，它需要在相纸上涂抹蛋清和食盐的混合物，或者是将蛋清和氯

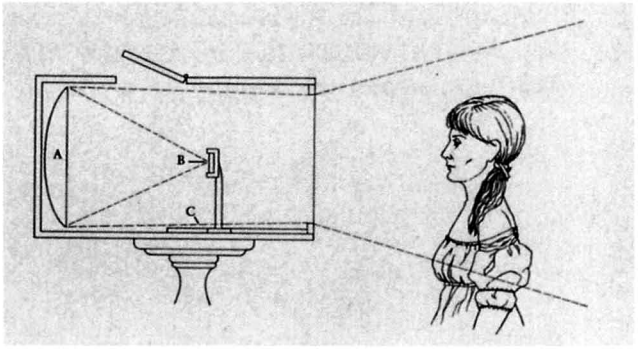


图220：沃尔科特相机。沃尔科特相机于1840年申请了专利保护，这款相机在长方形的机箱后面安装了一面大幅的凹面镜（A）。一幅小型达盖尔感光底版（B）被固定在一个线形框内，然后通过一个弹簧夹固定起来。但是，这款相机留存下来的一个模型显示该款相机有着更为精致的固定底片的装置。底片框可以在相机的机箱轨道（C）上前后移动，以此来调节拍摄对象在底片上的焦距，底片是对着机箱后面的凹面镜的。在拍摄的时候，会在相机的前面打开一个小孔，而机箱上其他的小孔则是为了给凹面镜光线，让摄影师检查对焦情况。这款相机能容纳2英寸×2.5英寸（51毫米×64毫米）规格的底片。

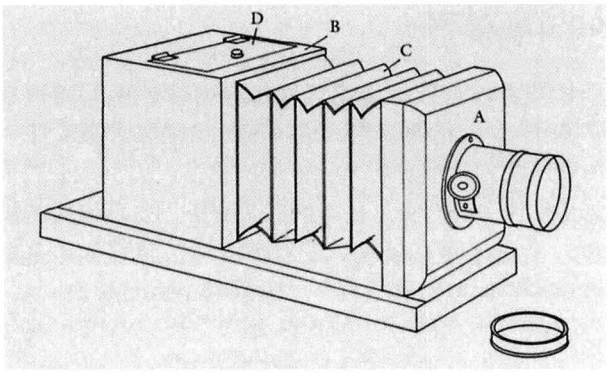


图 221：刘易斯折叠相机。1851 年面世的刘易斯达盖尔相机有一个固定刻槽的前端面板（A），这个面板连接着一个可以伸缩的机箱（B），在机箱的后侧有皮腔（C），给了机身更多的延伸空间。在机身后侧的顶端有个可以开关的小门（D），从这里可以换底片夹和对焦屏。

化铵混合在一起，然后将混合溶液涂抹在相纸表面上待其干燥备用。在曝光前，会将纸张涂抹有蛋清混合物的一面浸入浓度较高的硝酸银溶液中。干燥之后将相纸对着底片曝光，曝光时间长短取决于相纸显影成像的时间，这样，就不需要其他的化学制剂来冲洗。此外，路易·德西雷·布兰夸特－埃夫拉尔还发明了一种相纸，可以通过在五倍子酸溶液中冲洗来显影，他利用这种方法，在法国里尔的冲洗工作室冲洗了 300 到 400 幅底片。

在底片和感光相纸都处于湿润状态时就对其进行曝光，然后用五倍子酸进行冲洗，并在酸性溶液中浸泡相对久一点，最后将相纸取出在阳光下曝晒，就可以将照片上红褐色的色调转变成丰富而浓郁的黑色调，这样拍摄和制作出来的摄影作品，成像效果非常细腻。在 19 世纪 50 年代中期，表面进行过抛光处理的蛋白相纸非常受欢迎。火棉胶湿版的玻璃底版和蛋白相纸的结合，使得大规模商业化输出摄影作品成为可能，但是由于“使用蛋白相纸需要一个很繁琐的准备过程，引来很多抱怨”，[10] 人们继续寻求更加稳定快速的成像方式。

苏格兰科学家蒙戈·庞顿 1839 年首先开始研究重铬酸钾的感光性。1840 年法国科学家埃德蒙德·贝克勒（Edmond Becquerel）、1855 年法国人阿方斯·波特万和英国人约翰·庞西（John Pouncy）一直持续进行相关方面的试验，在这些试验中，他们尝试以铬酸盐明胶和颜料的混合物取代银盐作为感光剂成分来制作正片，这就是我们所熟知的碳素工艺。当相纸对着底片曝光时，由于相纸表面涂抹有含颜料的明胶和重铬酸钾成分，根据光线照射底片后所通过的光量多少，相纸接收到相应比例的光线；在底片薄的地方，相纸接收的光线多，明胶就会变硬，而在底片厚的地方，相纸接收的光线相对少，明胶依旧是软的，在曝光之后仍然可以被温水溶解和冲洗掉。在碳素工艺的早期应用阶段，相纸接收光线较少的地方在冲洗时，明胶几乎被彻底冲洗掉，不会留下颜色。但是这一问题在 1864 年得到了解决，英国发明家约瑟夫·威尔逊·斯万发现，如果在碳素纸的表面涂抹带颜料的明胶的同时，使用一层透明明胶作为转移物质，在冲洗之后，画面中接收光线少的地方能够留下浅浅的色调。这种相纸在 1866 年被大规模商业化生产，斯万很快将这一技术的特许经销权卖给了英国的柯图泰公司、法国多纳的阿道夫·布朗和德国慕尼黑的弗兰茨·汉夫施滕格尔。

另一种非银盐正像显影技术就是蓝晒法（cyanotype/blueprint）。约翰·赫歇尔爵士在 1842 年最早对这种方法进行过描述和介绍，这种方法基于铁盐的感光性能，通过光线的照射之后铁盐会变成有色金属的状态，同其他盐成分一起使用，能够达到显影的效果。在约翰·赫歇尔爵士的实验中，他使用了氯化铁或者铁铵，以及铁氰化钾。在 19 世纪 40 年代中期，这种方法成本低廉且易于操作，被广泛用来制作植物标本（图 329）。1890 年左右，蓝晒法开始吸引业余摄影爱好者，但进入 20 世纪之后，蓝晒法主要被用来制作工业图纸。而在过去，艺术摄影师认为这种明亮的蓝色很具吸引力，部分当代艺术摄影师也采用这种方法来制作照片。

1865 年另外一种非银盐永久性正像显影技术问世，

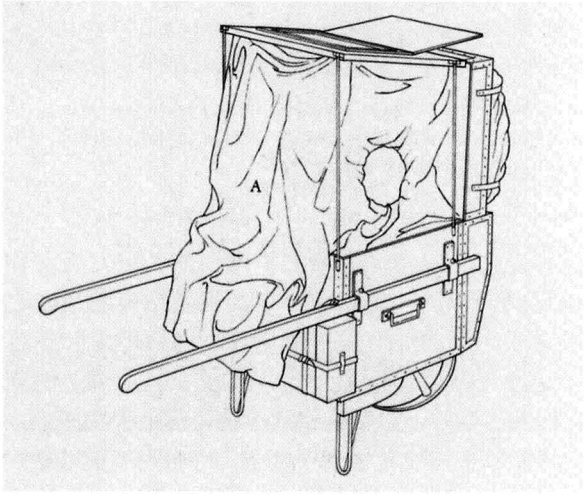


图 222：爱德华的帐篷式暗房。欧内斯特·爱德华（Ernest Edwards）发明的独轮车式帐篷暗房在火棉胶湿版工艺时代非常受摄影师欢迎。打包之后，这个手推车非常便于携带。冲洗中需要用的设备和化学制剂都放在一个带有盖子的小隔间里，这一切构成了帷幕后（A）华丽的装备空间。

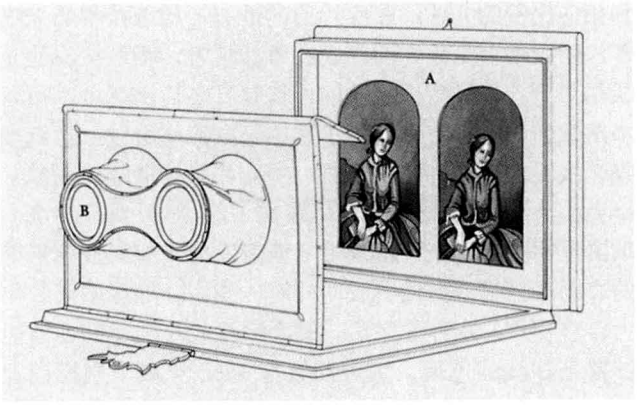


图 223：克劳德特立体镜。立体镜的上方可以打开，作为其后背，用来固定立体的达盖尔底版（A），镜头（B）则是可以伸缩、调谐的。

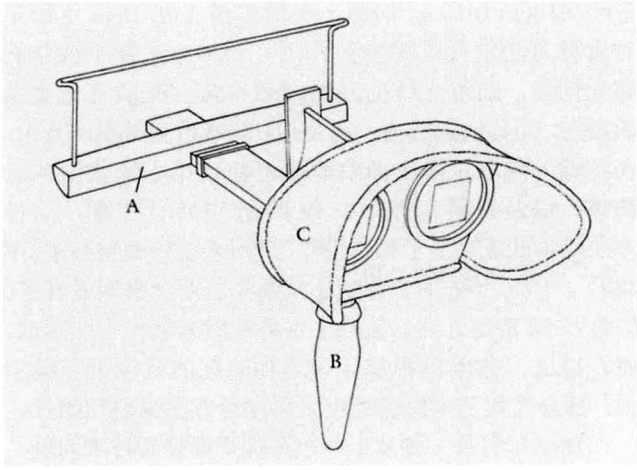


图 224：霍姆斯·贝兹立体镜。1861 年奥列弗·温德尔·霍姆斯发明了一款廉价的立体镜，随后约瑟夫·贝兹将这款立体镜投入生产，这款立体镜的改进版从 19 世纪 60 年代至 1939 年一直畅销。立体照片被安装在一个支架上（A），这个支架可以上下调节来对焦。此外，这款立体镜还带有一个折叠手柄（B）和一个遮光眼罩（C）。

这种技术是由沃尔特·伍德伯里发明的，因此被称作伍德伯里式摄影法。实际操作中，将重铬酸盐明胶在负片下曝光，经冲洗形成浮雕影像，然后浮雕和铅皮放在一起冲压做成影像的铸模。铸模中装入温热的带有颜料的液态明胶，然后将相纸压在铸模上手压成像，这样就将影像从铸模转移到相纸上，待明胶干燥以后，就会自然地带走晕染在画面上的多余色彩。伍德伯里式摄影法的显影过程其实是一个机械化的过程，而不是严格意义上的光化学过程，但伍德伯里式摄影法（在法国被叫做 *photoglyptie*）的成像效果画质细腻，不会有太大颗粒。

早期的器材

早期尼埃普斯、达盖尔和塔尔博特使用的相机其实是基于 17 世纪的暗箱改进的模型。尼埃普斯和达盖尔所使用的相机带有两个长方形的箱子，其中一个箱子可以延伸至另外一个之中，然后带有可以安装镜头的快门和一个底片固定装置。塔尔博特发明的首台小型相机被称作“捕鼠器式相机”（mousetraps，图 218），机身就是一个比较粗糙的木质盒子；后来英国和法国的相机制造商为塔尔博特提供了制作更加精良的设备，除了镜头之外，机身上还有一个木质或铜质板遮盖的小孔，摄影师可以通过这个小孔来对焦和观察曝光。首款商业化生产的相机由达盖尔发明，阿方斯·吉鲁（达盖尔的姻亲）在 1839 年之后将这款相机投入生产（图 219）。1840 年，美国人亚历山大 S. 沃尔科特发明了一个独特的设计，他用凹面镜取代镜头，从而让光线更加集中地反射到达盖尔底版上（图 220），这样拍摄出来的照片画面更加明亮。1841 年，圆锥形和金属质地的相机开始在奥地利和德国出现，就在同一年，在木质机箱内安装圆柱形仪器的相机在巴黎问世，但是这些设备都没有引起轰动性的效果。皮腔式对焦系统早在 1839 年就问世了，但是直到 1851 年纽约的 W.&W. H. 刘易斯公司将皮腔式对焦系统同一个长方形的机身结合在一起（图 221），这套系统才真正被使用起来。1851 年在伦敦举行的大博览会［译者注：第一届世界博览会］上，各式带有皮腔式对焦系统的折叠相机被展出，制造商基本都是英国公司。到了 19 世纪 60 年代，很多皮腔式对焦系统相机开始装有可以打开的前板，并且前板与后背都可以摆动。

1844 年，弗里德里希·冯·马滕斯发明了首台弧形转动的相机，使用 4½×15 英寸的曲面达盖尔底版，这款相机可以拍摄 150° 的全景照片。在火棉胶湿版工艺时代，这款相机也要求使用类似的曲面玻璃底版。1862 年，约翰·R. 约翰逊和约翰·A. 哈里森（John A. Harrison）为广角镜头相机申请了专利保护，这种相机可以在一个圆形云台上转动，相机内装有底片固定装置，通过滑轮和线绳来调节和控制火棉胶湿版的曝光。

达盖尔式摄影法还需要一些辅助器材，诸如抛光工具和感光箱。在火棉胶和湿版时代，摄影师如果在户外拍摄，除了携带相机和三脚架外，还需要携带其他大量的附属设备和工具。轻便的手推车和随身帐篷都是必备的，用来装载化学物质和器材，便于摄影师随时搭建临时暗房，同时在曝光之后尽快完成冲洗显影工作。其中，在英国最流行的就是欧内斯特·爱德

华发明的帐篷式手推车暗房，就是在一个手推独轮车上安装箱子，或者利用三脚架搭建一个临时帐篷（图222）。

1832年摄影技术诞生之前，查尔斯·惠特斯通（Charles Wheatstone）就发明了立体镜，起初这个设备的原理是通过镜子来察看两张叠加的图片，这两张图片是按照单眼察看的效果绘制的，但通过立体镜察看器看到的是一幅独立的三维影像。1849年，苏格兰科学家大卫·布鲁斯特采用立体镜的基本原理，发明了透镜式立体镜（lenticular viewing），可以用于摄影领域的立体观片，这个立体镜带有两个镜头，间距约2½英寸，这样一来，在达盖尔底版、玻璃底版或者纸版上的两幅并列影像即可呈现为一幅立体影像。即使在摄影术出现之后，塔尔博特、亨利·科伦和托马斯·马隆（Thomas Malone）等人也使用立体镜来察看照片。法国光学制造商杜博斯科（Duboscq）生产立体照片和立体镜，并在1851年在伦敦举行的大博览会上展出，此后受到广泛的欢迎，被用于各种摄影作品和口袋书的复制。立体镜设备种类各异，简单和复杂的都有，简单的诸如安托万·克劳德特（图223）的立体镜，复杂的诸如奥利弗·温德尔·霍姆斯发明的安装在室内的大型立体镜（图224），可以察看数百张照片，并且可以通过手动来切换照片。

立体画面可以通过横向移动一台相机数英寸来获得，但是要求操作的时候非常仔细，确保两张照片能够恰当地关联起来。1853年，一种新型设备被发明出来，可以在一个轨道上横向移动相机。1854年，英国人约翰A. 斯宾塞（John A. Spencer）描述了另外一种办法，即在相机内安装一层挡板，然后在相机内部移动底片支架，这样画面就不会重叠。在19世纪50年代，阿基里·奎奈特（Achille Quinet）在法国申请了双镜头相机的专利保护；约翰·本雅明·丹瑟设计的一款双目立体照相机（图225）在1856年投入商业化生产，向普通大众销售。19世纪60年代，很多类似的设备涌现出来，其中包括乔治·赫尔（George Hare）设计的一款皮腔式机身双镜头相机（binocular camera），安德烈·尤金·迪斯德里设计的一款机身可以滑动的双镜头立体相机（图226）。

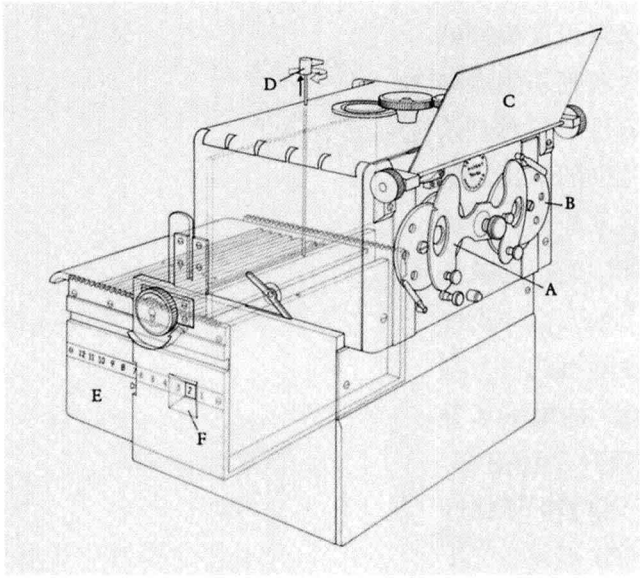


图225：丹瑟相机。丹瑟于1856年设计的立体镜相机带有两个镜头，镜头安装在可以转动的快门（A）和光圈轮（B）后面。此外，有些型号还带有可以翻起的镜头遮光罩（C）。干版可以通过螺纹杆（D）被逐张地从底版更换箱（E）内拎起来。曝光底版的编号可以通过机身侧面的小窗（F）来读取。

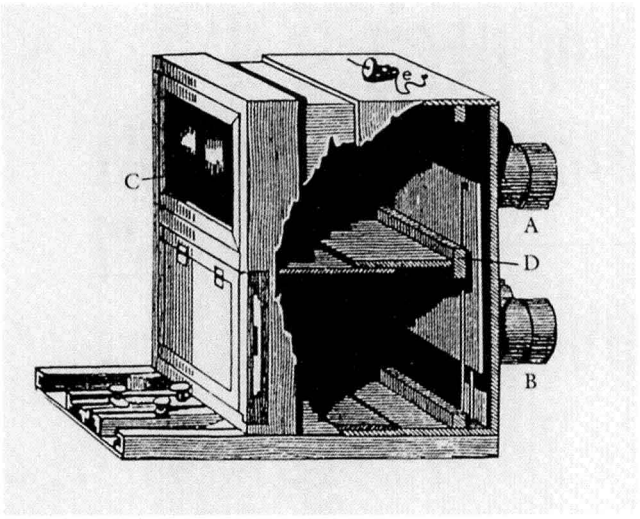


图226：迪斯德里相机。安德烈·尤金·迪斯德里于1864年设计的立体镜照相机，相机的上方装有一镜头（A），上方的镜头同下方的拍摄镜头（B）相匹配，上方的镜头（A）对焦在一块毛玻璃屏幕（C）上，与相机后方的底片支架处于同一平面。通过动拉线，就可以开启垂直的滑动快门（D）。

1857年，美国艺术家大卫A. 伍德瓦德为其设计的摄影设备申请了专利，他将这个相机称作“太阳显微镜”（solar microscope）或“魔术幻灯”（magic lantern），[11] 因为这个设备在成像的时候可以将底片放大。一面镜子呈45°安装在相机上，以接受光线并将光线反射到机箱内的聚光透镜上，在机箱内装有底片或者玻璃底版，然后将放大后的影像呈现在一张感光相纸上。大卫A. 伍德瓦德积极在美国和欧洲推广这种设备。比利时科学家迪斯德里·范·门科文（Desiré von Monckhoven）也发明了类似的设备，可以说是放大器的前身，被证明是肖像画和肖像摄影的重要工具。

19 世纪新闻摄影的先驱——林肯刺杀者的死刑

1865 年 4 月 14 日，美国总统亚伯拉罕·林肯在福特剧院的总统包厢遇刺之后，接下来发生的一系列事件为摄影师和平面艺术家提供了难得的创作题材和机会。周刊的插画画家以绘画的形式再现福特剧院的内部构造、刺杀的场面、死亡的场景、送葬队伍以及刺杀阴谋参与者被捕的情形，在所有这些作品中，记录 1865 年 7 月 7 日对刺杀者执行死刑的摄影作品，迄今为止被认为是体现这个悲剧的最具震撼力的画面。除了布斯（Booth）在被捕过程中死在了灌木丛中，亚历山大·加德纳为其余的嫌疑犯都拍摄了肖像，当时关押嫌疑犯的蒙托克和索格斯看管森严，谋杀林肯总统的嫌疑犯在这两个地方由一支部队看管，等待宣判。在执行死刑的时候，加德纳选择在附近的一个高楼楼顶架设相机，俯瞰阿森纳监狱空地中央的绞刑架，拍摄下了乔治·阿兹劳德特（George Atzerodt）、大卫·E. 赫罗尔德（David E. Herold）、刘易斯·潘恩（Lewis Payne）和玛丽·E. 苏拉特（Mary E. Surratt）四人被执行绞刑的过程。这系列的照片是首次真正意义上以图片故事的形式来讲述一个事件的过程，同时这些照片格外引人关注是因为死刑执行时戒备森严，没有其他人记录下这个过程。尽管这些照片当时没有被主流的报刊以半色调版的形式印刷刊出，但是这些照片有力地预示了系列照片在未来新闻报道中的重要性。

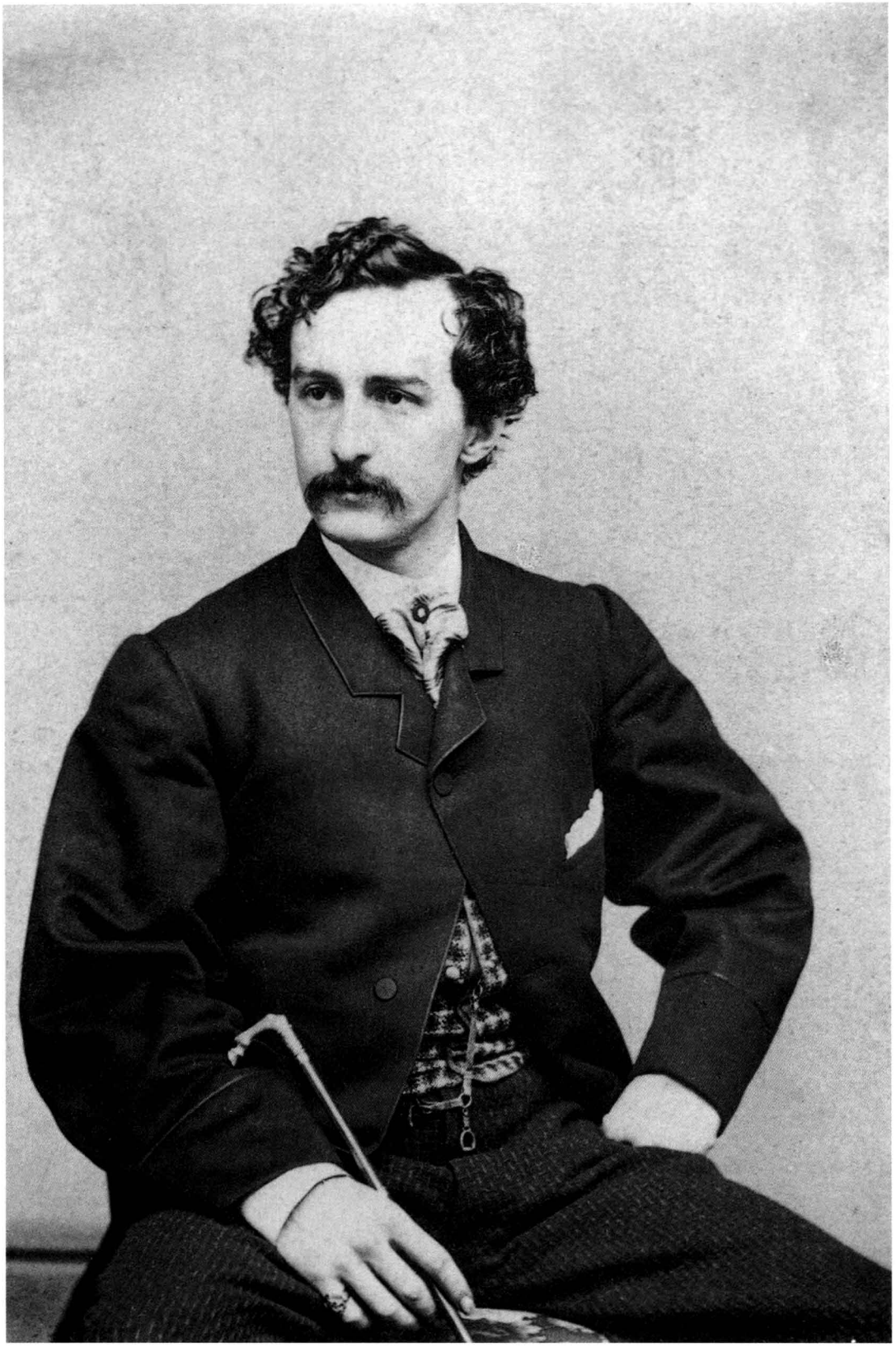


图 227：佚名摄影师。《约翰·韦尔克斯·布斯》（*John Wilkes Booth*），年代不详。蛋白印相工艺，名片格式肖像。乔治·伊斯曼之家，国际摄影中心，罗切斯特市，纽约州，美国。

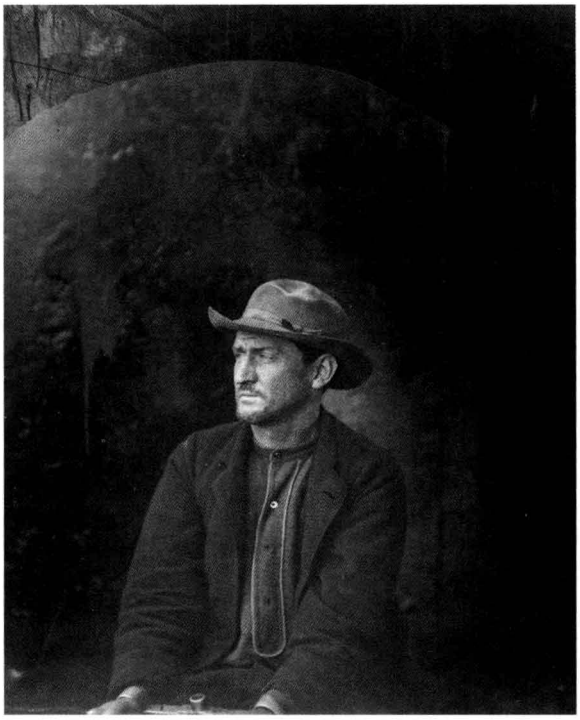


图 228：亚历山大·加德纳。《谋杀者之一：爱德华·斯潘格勒》（*Edward Spangler, a Conspirator*），1865 年 4 月。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

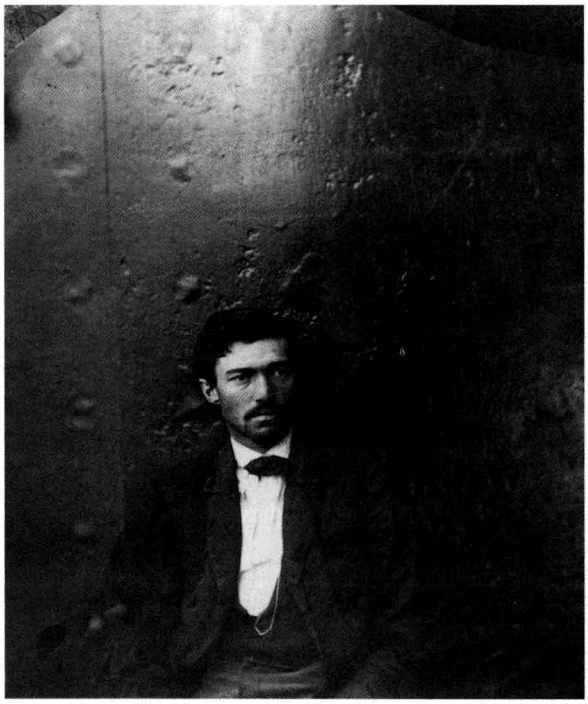


图 229：亚历山大·加德纳。《谋杀者之一：塞缪尔·阿诺德》（*Samuel Arnold, a Conspirator*），1865 年 4 月。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

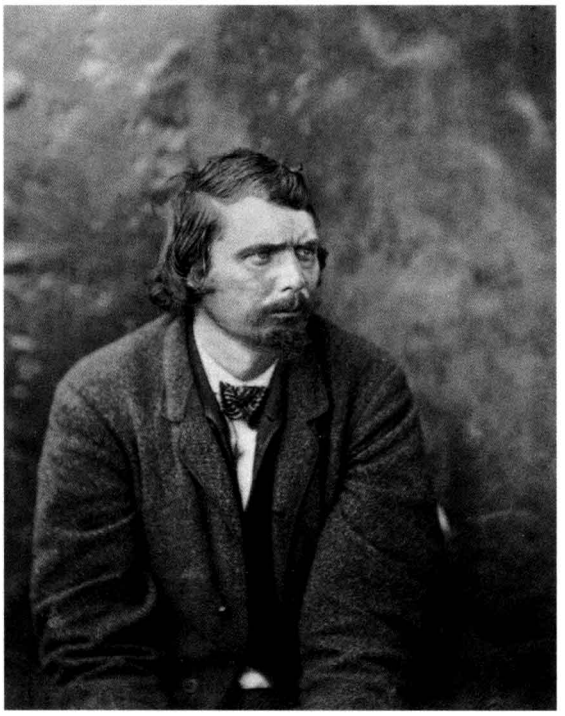


图 230：亚历山大·加德纳。《谋杀者之一：乔治·阿兹劳德特》（*George A. Atzerodt, a Conspirator*），1865 年 4 月。蛋白印相工艺。 乔治·伊斯曼之家，国际摄影中心，罗切斯特市，纽约州，美国。

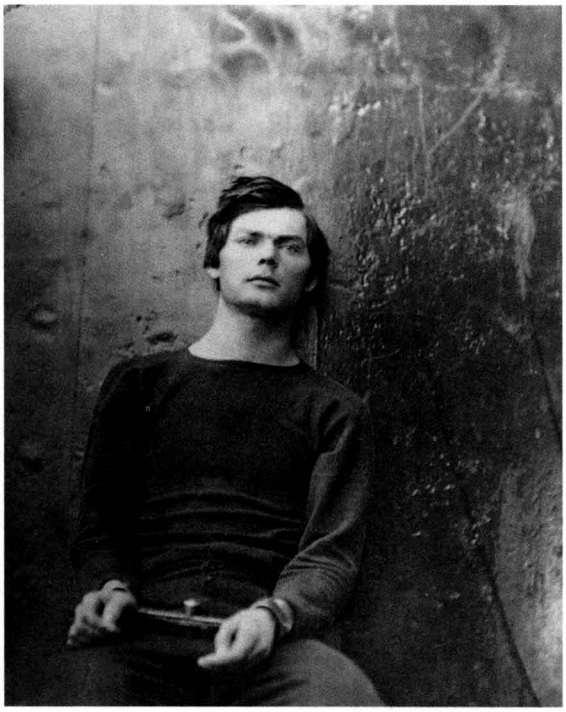
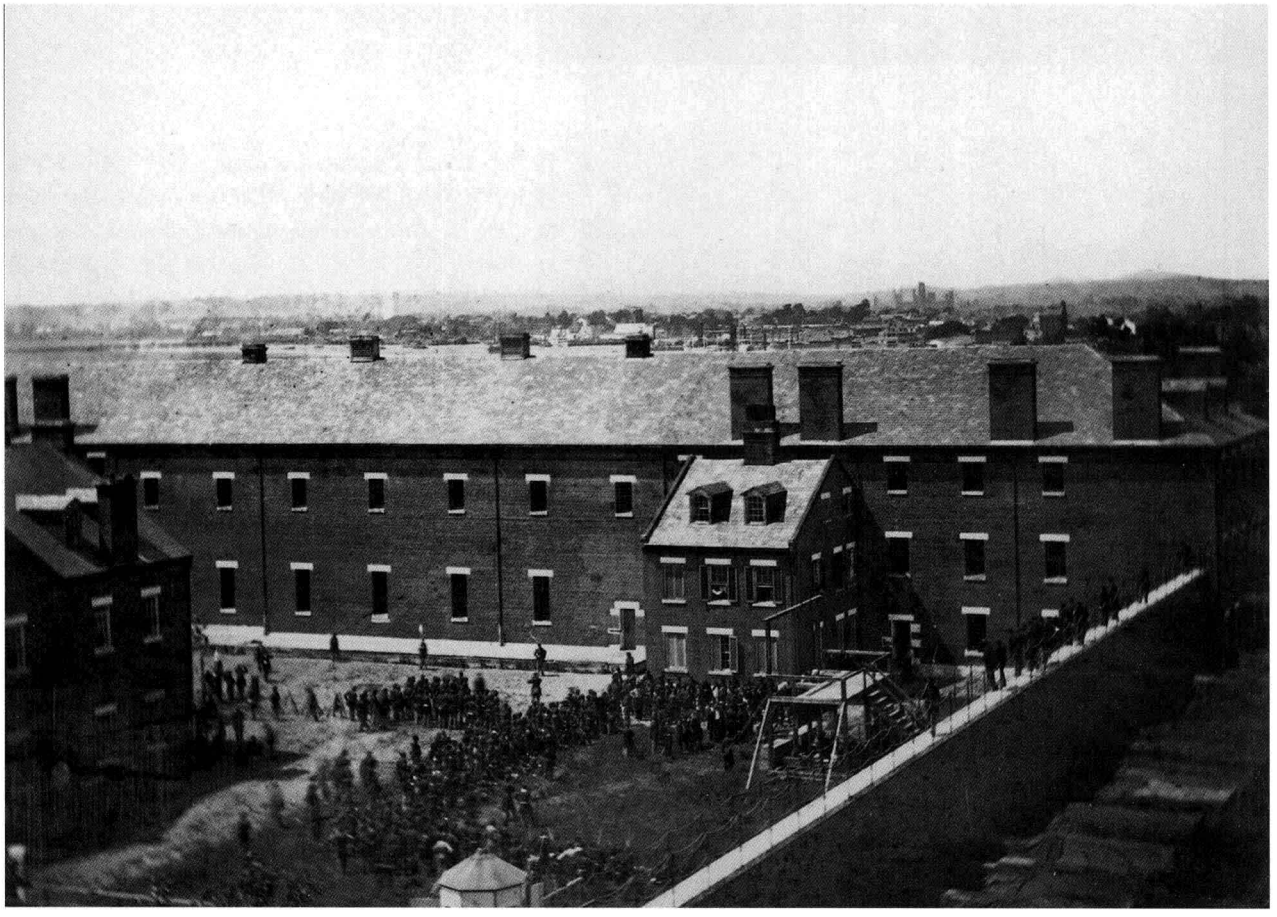


图 231：亚历山大·加德纳。《谋杀者之一：刘易斯·潘恩》（*Lewis Panye, a Conspirator*），1865 年 4 月。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。



图 232：亚历山大·加德纳。《约翰·哈特兰夫特将军和负责看管阿森纳监狱刺杀林肯总统疑犯的士兵》（*General John F. Hartranft and Staff, Responsible for Securing the Conspirators at the Arsenal*）。1865 年。底版已损坏。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

图 233：亚历山大·加德纳。《对谋杀者执行死刑：绞刑架准备好备用，人群聚集在院子，从阿森纳监狱旁边的楼顶俯瞰》（*Execution of the Conspirators: Scaffold Ready for Use and Crowd in Yard, Seen from the Roof of the Arsenal*），1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。



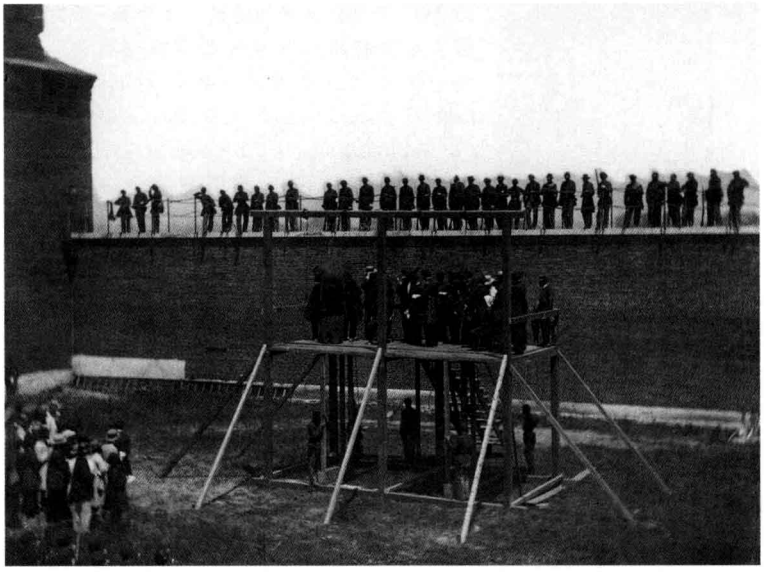


图 234：亚历山大 • 加德纳。《四名被指控的谋杀者：苏拉特夫人、潘恩、赫罗尔德和阿兹劳德特，同死刑执行官站在绞刑架上；警卫站在墙上》（*The Four Condemned Conspirators: Mrs. Surratt, Payne, Herold, Atzerodt], with Officers and Others on the Scaffold; Guards on the Wall*），1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

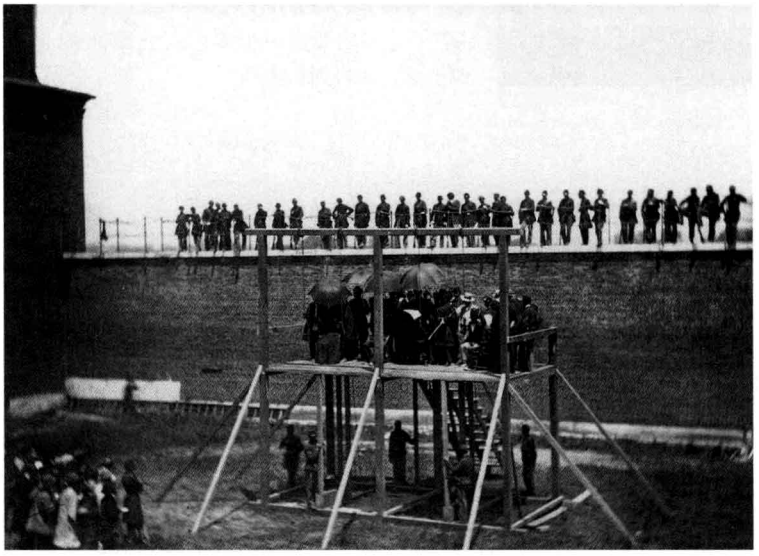


图 235：亚历山大 • 加德纳。《 约翰 • 哈特兰夫特将军在绞刑架前宣读死刑判决书》（*General John F. Hartranft Reading the Death Warrant to the Conspirators on the Scaffold*），1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

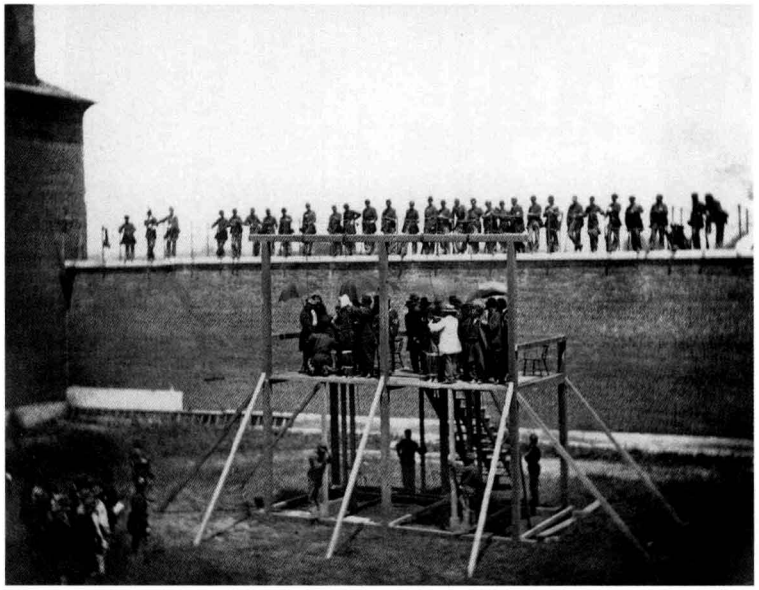


图 236：亚历山大 • 加德纳。《为行刑绞架调整绳索》（*Adjusting the Ropes for Hanging the Conspirators*），1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

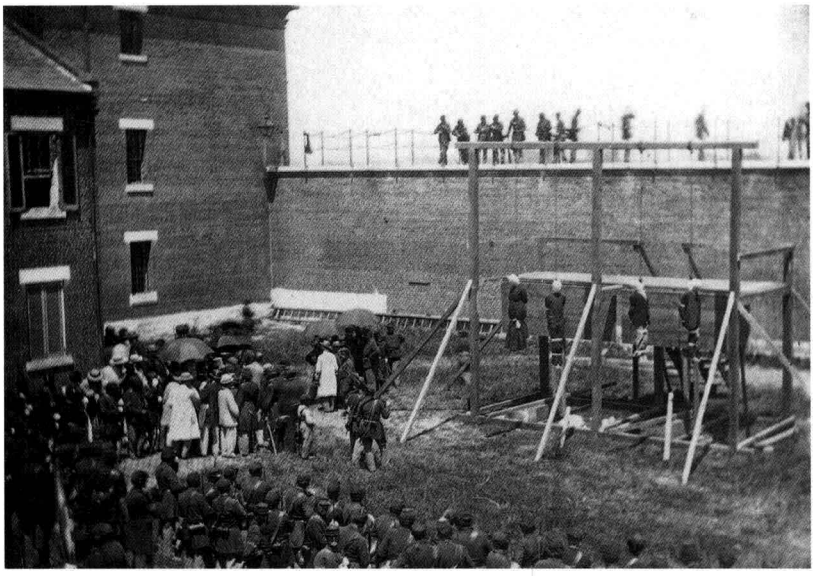


图 237: 亚历山大 • 加德纳。《在华盛顿阿森纳监狱执行绞刑;为获刑者罩上头罩;人群离开》(*Hanging at Washington Arsenal; Hooded Bodies of the Four Conspirators; Crowd Departing*),1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。乔治 • 伊斯曼之家,国际摄影中心,罗切斯特市,纽约州,美国。

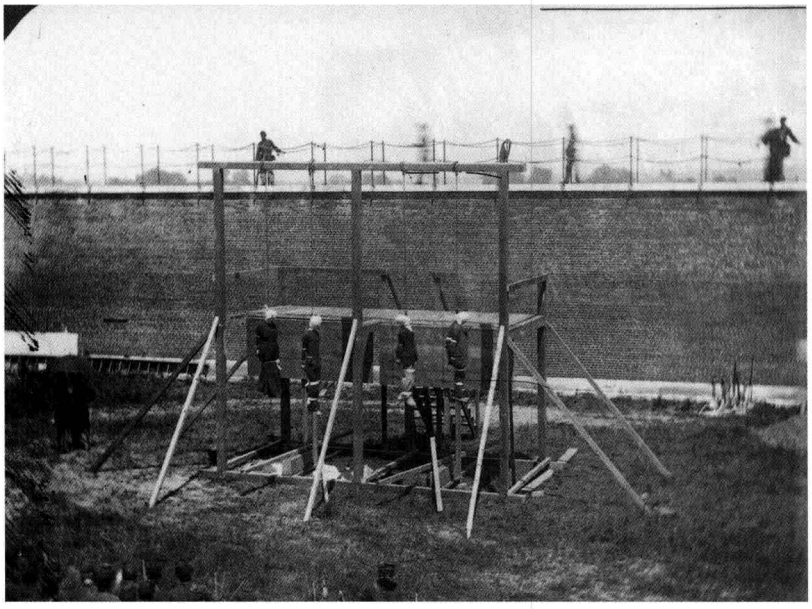


图 238: 亚历山大 • 加德纳。《悬挂着的死刑犯的尸体;仅警卫在院子里》(*Hanging Bodies of the Conspirators; Guards Only in Yard*),1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。美国国会图书馆,华盛顿,美国。

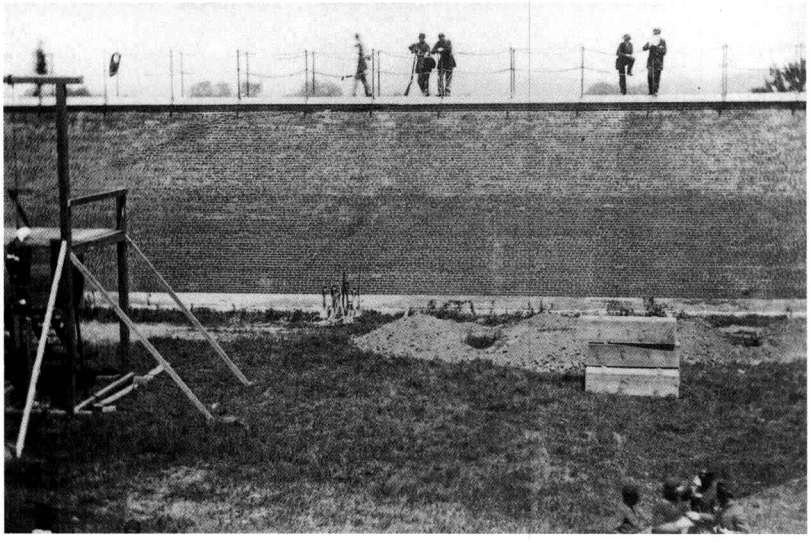


图 239: 亚历山大 • 加德纳。《为死刑犯准备的棺材和掘开的墓地,获刑者尸体在绞刑架右侧》(*Coffins and Open Graves Ready for the Conspirators' Bodies at Right of Scaffold*),1865 年 7 月 7 日。蛋白印相工艺。美国国会图书馆,华盛顿,美国。

第五章

摄影和艺术：第一阶段 *1839—1890*

……在所有攫取人心的幻想之中，几乎没有一种如艺术这般难以治愈。

——伊丽莎白·伊斯特莱克夫人，1847 年[1]

摄影发明之初，人们认为它将会颠覆艺术，但事实上，摄影成为了艺术的一部分，成为提升艺术品位的教育者，其力量是 100 所美术院校也无法比拟的。

——《摄影和彩色石版画》（*Photography and Chromo-lithography*），1868 年[2]

“摄影是艺术吗？”对于现代人来说，这似乎是个伪命题。因为我们身处的这个时代已经被成千上万的照片所包围，我们对此早已习以为常。照片除了为人们提供信息和吸引消费者外，还可以被用作装饰，供人欣赏，也为人们提供了深入了解过去发生的事件的途径。但是在摄影刚刚发明的几十年里，关于摄影是否是艺术的问题，反映出人们经历过一场艰辛的探索，才将这种机械媒介融入到传统艺术表达中。摄影家们给出了许多答案，如精心挑选拍摄题材和构造打动人心的画面，这些想法奠定了摄影的发展方向，甚至时至今日依旧影响着摄影的发展。一些摄影师模仿高雅艺术的题材和风格，而一些画家则从摄影中寻找灵感，这种有趣的互动后来成为视觉艺术领域的一个重要现象。另外，摄影对艺术品的复制还可以提升公众的品位，让受众变得更加开明，它改变了公众对视觉文化的理解，也为艺术史成为一门严格意义上的学科创造了条件。

保罗·德拉罗什曾经发表过一个广为流传的论断，即称“达盖尔式摄影法的出现将是绘画的末日”。这一言论可以说将他置于窘迫的境地，因为这位“天才艺术家”曾在1839年寄给弗朗索瓦·阿拉戈的一封信中承认过这种新兴媒介将给画家们带来好处。[3] 从完全否定的态度到认可摄影的艺术价值，这种态度上的摇摆不定在早期艺术界非常典型。纳达尔曾用一组漫画（图240-241）来讽刺这些艺术家群体表面上否定摄影，同时又利用摄影技术来改进自己作品的行为。然而，关于摄影在艺术中扮演的角色问题，确实曾引发了一场热烈的讨论，尤其是在法国，由于第二帝国的政策鼓励，法国国内培养出了一大批传统艺术家，英国一些重要的艺术家也参与到相关的讨论中。在这两个国家，民众对这个话题的关注则体现出国家实力和艺术成就是相互关联的。而在艺术欠发达的南欧和美国，这个问题并没有得到那么频繁的讨论。

在错综复杂的言论交锋和热烈的文字讨论中，关于摄影和艺术的关系问题，基本上形成了三个主要观点和立场。其中最简单的一种认为摄影并不能称作艺术，因为它是通过使用机械工具和物理化学原理进行创造，而不是通过人类的双手和灵魂来创造的，这种观点被很多画家和一部分公众所认同。在他们看来，照片就好像是用织布机来织布，远远不及灵光一现创造出来的纯手工制品。第二种观点认为摄影对于艺术来说具有一定的价值，但是在创意方面还不能与绘画包括油画相提并论，这种观点在画家、一部分摄影家和评论家中得到广泛认可。最后一种观点将摄影的创作过程与蚀刻、石刻等其他复制艺术类比，这使许多人意识到照片具有与手工艺术品同等的艺术价值，摄影作品会为艺术乃至更广泛的文化领域带来益处。

艺术家们对摄影的反应不一。许多肖像画家，尤其是细密画派，意识到摄影的出现是他们这个职业的“末日预兆”，随即转向，投身于达盖尔式摄影法或纸基摄影。他们之中一些人，将摄影与绘画艺术融合，其中包括维多利亚女皇的御用画师亨利·科伦（Henry Collen）。另外一些人则彻底放弃了绘画。但与此同时，一些画家则开始用摄影技术来复制他们的画作，并利用照片为他们的创作提供诸如造型和背景等原始素材，而这部分人却并不承认摄影对他们的创作所起的作用，其中最著名的就是安格尔。虽然没有直接证据证实安格尔利用达盖尔式摄影法来从事创作，但是有人指出在达盖尔发明银版摄影法以后，安格尔的肖像画作品在摆姿、取景和色调方面的特征，可以概括为“广义上的达盖尔式摄影法”。[4] 但遗憾的是，摄影作品的艺术价值和摄影师的权力却遭到了政治观点和艺术观点都相对保守的艺术家的践踏，摄影师的作品得不到法律保护，很多作品在没有得到摄影师许可的情况下被使用。这种情况被法国记者厄内斯特·拉康（Ernest Lacan）所关注，他这样描述：“摄影就像一位情妇，被珍惜、被隐藏，自己谈到它的时候津津乐道，却不愿被他人提及。”[5]

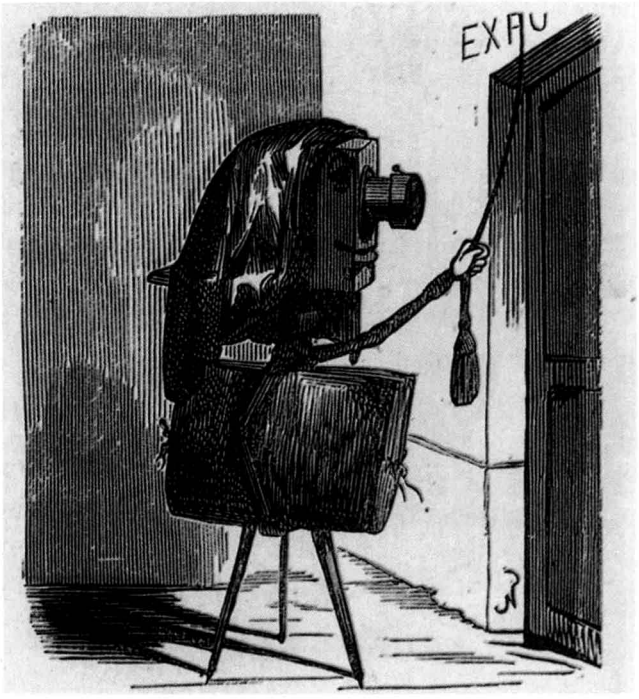
摄影对艺术家来说具有重大价值，诸如摄影可以用来记录事实，避免艺术家对实物研究的劳累，提供更多逼真的临摹素材，拉康和弗朗西斯·怀（Francis Wey）对这一观点进行了细致的阐述。弗朗西斯·怀既

是一位哲学家，又是一位艺术家和文学批评家，他发现照片除了传递信息外，也传递着创作灵感，并指出这些照片会使绘画对人体、服饰、容貌、表情和景致的描绘更为自然。他声称，通过研究照片，真正的艺术家可以从辛苦的工作中解放出来，转向更高的精神层面的创作，而那些无能的艺术家则会被赶出艺术的殿堂。[6]

怀并没有为那些无能的艺术家指明出路，但是著名法国诗人兼批评家波德莱尔曾在“1859沙龙”摄影展的文章中指出，懒惰而没有天赋的画家们可以成为摄影师。波德莱尔深信艺术是锤炼过的思维和梦想的创造性融合，因此他认为摄影是“艺术和科学的谦卑奴仆，就像印刷术和速记法一样”，它是一种不能洞穿“表面现实”的媒介。[7]由于这种批评，以及其他来自理想主义者、象征派和美学家的观点，摄影总是与“疯狂的大工业”联系起来，并被认为会对艺术和精神生活质量造成灾难性的影响。此后，著名艺术评论家查尔斯·布兰克（Charles Blanc）也根据他的观察发表了相同的观点，因为摄影“复制了一切，却没有阐释任何东西，所以它无法涉足精神领域。”[8]

欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）是法国一位最著名的接受摄影的画家，他把摄影当作绘画的良师益友，但是也意识到了摄影的局限性。他觉得与“如此伟大的发明”相见恨晚，坚持学习达盖尔式摄影法，制作玻璃底版，并加入了新兴的照相制版协会，经常收集照片并委托他人拍摄，其中包括他与业余摄影师尤金·杜流（Eugène Durieu）合作拍摄的裸体人像照片（图242），他和摄影师一起设计人物造型。德拉克洛瓦对于摄影的热情可以从他的日记中看出来，他指出，如果摄影技术运用得当的话，将可以“使艺术家达到前所未有的艺术高度”。[9]

关于照片是文件还是艺术的争论也在英国引发了广泛的兴趣。罗伯特·亨特（Robert Hunt）在其1841年出版的《摄影艺术大众文集》（*A Popular Treatise on the Art of Photography*）中，强调了摄影的工艺流程而不是摄影的审美价值，但他提到了“公众品位的提升”，由于摄影的出现，人们已经不再将“自然界最原始纯朴的形式远比任何人工的作品更美丽”奉为信条，[10]人类变得更加具有艺术鉴赏力。关于这个话题最重要的言论，出自前面提到过的伊斯特莱克夫人（图243）撰写的一篇未署名的题为《摄影》（*Photography*）的文章。关于“真相”、“现实”和“美感”之间的关系，她承认照片具有前面两种功能和属性，而艺术表达应该还具有美的属性。美是提炼、品味，是灵魂、天赋或智慧的



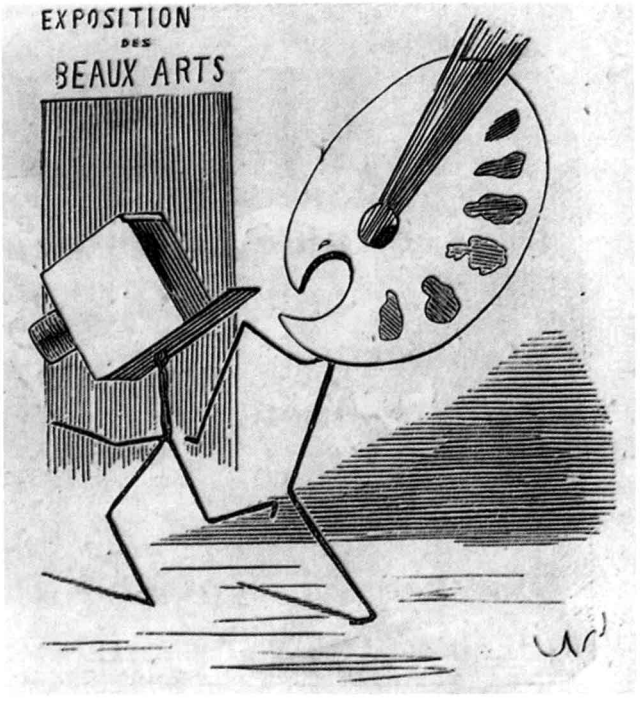


图240—241：纳达尔。漫画《摄影想获得艺术展中的一席之地》，选自《阅读小报》（*Petit journal pour rire*），1855年。《忘恩负义的绘画拒绝给它亏欠很多的摄影一席之地》，选自《娱乐报》（*Le journal amusant*），1857年。法国国家图书馆，巴黎，法国。

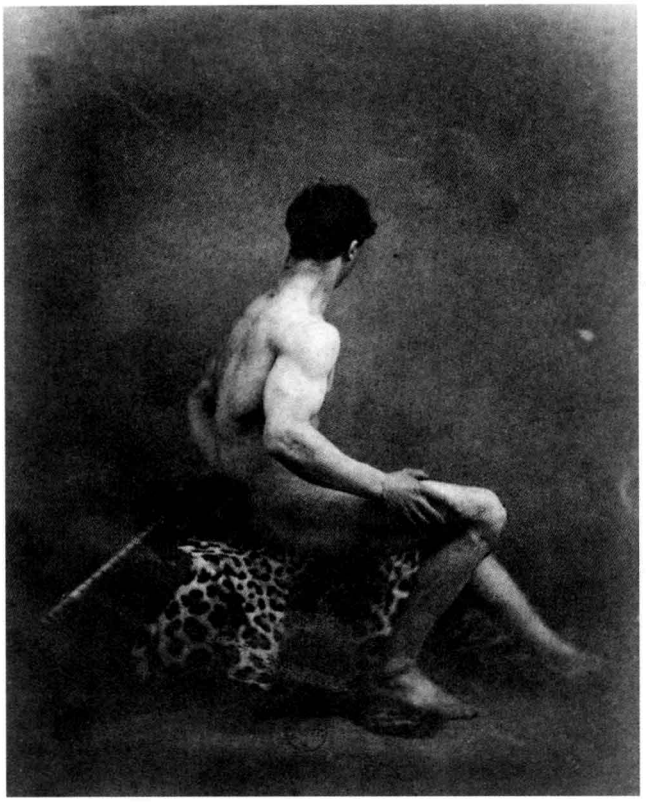


图 242：尤金·杜流。《人体研究系列 6》（*Figure Study No.6*），约 1853 年。蛋白印相工艺，法国国家图书馆，巴黎，法国。



图 243：大卫·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森。《伊丽莎白·里格比，即后来的伊斯特莱克夫人肖像》（*Portrait of Elizabeth Rigby, Later Lady Eastlake*），约 1845 年。卡罗式摄影法。英国国家肖像画廊，伦敦，英国。

结晶，从机器制造出来的精细的、超现实的视觉画面中无法找到这些品质。这番话主要是针对胶棉蛋白工艺的，而希尔和亚当森的“伦勃朗式”的卡罗法摄影作品则不在她的评论范围之列。在她的肖像以及《宾尼小姐们和蒙罗小姐》（图 52）等肖像作品中，可以看到处理手法上的宽泛，希尔和亚当森的作品体现出伊斯特莱克夫人所提到的提炼和艺术美感。她总结说，摄影确有其用处，但是它不能被“局限”于与艺术的“竞争”之中。批评家菲利普·吉尔伯特·汉默顿（Philip Gilbert Hamerton）则提出了更加苛刻的观点，他驳斥摄影为“范围狭隘，过于武断，仅仅戳穿了十个谎言中的一个”。[11]

这些评论家认为摄影是一种“廉价艺术”，这种观点与英法文化精英阶层的观念截然相反，这体现在中产阶级对照片的接受度和购买量不断提升上。胶棉湿版工艺的发明使得照片在伦敦摄政街和皮卡迪里地区的商场橱窗里以及巴黎的商业街上处处可见。以伦敦为例，当时就有 130 家商业摄影机构和芬顿、雷兰德等著名独立摄影师在出售肖像、风景、民俗摄影作品，以及各种名画的翻拍照片，包括常规形式的照片和立体照片。这种中产阶级的呼声让精英阶层更加确信，摄影作品将使得人们更加追求视觉艺术的逼真，而不是培育出理想主义，然而有一部分批评家也指出独立摄影家的作品呈现出令人振奋的形式和内容，可以与艺术相媲美。

约翰·拉斯金是 19 世纪中期英国和美国艺术界最为著名的人物，他一度盛赞摄影是 19 世纪唯一有价值的机械发明，而后又完全推翻了自己的言论，将摄影贬作垃圾。[12] 他自己创作和收集达盖尔法摄影作品，以及建筑和风景照片，并将它们编入自己的《素描构成》（*Elements of Drawing*）一书中，供学生和读者学习。包括威廉·费斯（William Frith）、约翰·艾佛雷特·米莱斯（John Everett Millais）、福特·马多克斯·布朗（Ford Madox Brown）、但丁·加百利·罗塞蒂（Dante

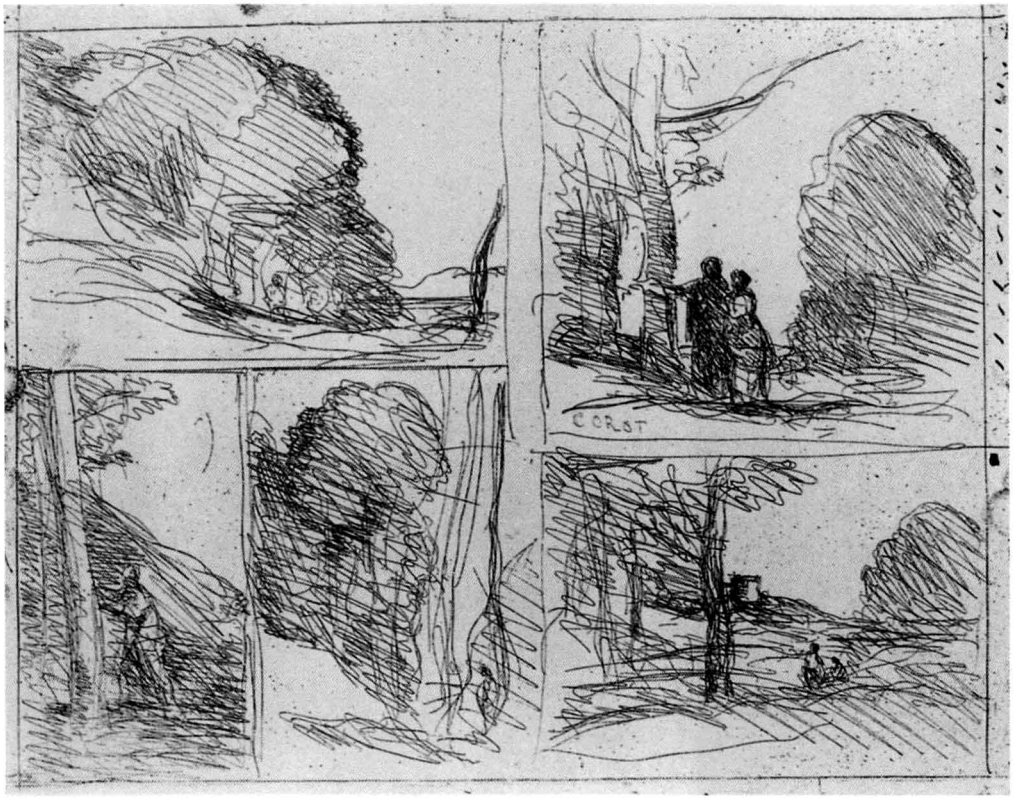


图 244：让·巴辟斯特·卡米勒·克罗特。《五幅风景》(*Five Landscapes*)，1856 年。玻璃底版。©1982 年，创立者协会，底特律艺术学院，伊丽莎白·P. 科尔比基金。

Gabriel Rossetti）以及美国拉斐尔前派画家威廉·斯蒂尔曼在内的众多学院派和拉斐尔前派的画家，把从各个角度拍摄的服饰、内部装饰、人体和风景的照片作为自己的学习材料。虽然他们坚持认为他们画布中描绘的一切都来自于自然，但他们的部分作品看起来已经非常接近照片了，这意味着摄影已经缓慢融入了他们的创作。[13] 让英国画家承认摄影对自己的作用要比让法国人承认更难，因为在英国的媒体中有一种根深蒂固的论调，就是艺术必须完全由手工创作才能显现出高雅的感观体验和灵魂的触动。

在 1851 年胶棉湿版工艺发明之后的 20 年中，摄影界通过一系列的活动和不懈的努力，提高摄影作品在艺术领域的声誉。与摄影相关的协会和出版物相继在英国、法国、德国、意大利和美国问世，其中包括 1853 年成立的伦敦摄影协会（现皇家摄影协会的前身）、1854 年成立的法国摄影协会，现在仍然存在。专业出版物则包括巴黎的《光》（*La Lumière*）、伦敦的《摄影画报》以及意大利、德国、美国等其他地区的出版物，它们是讨论摄影艺术的先驱，提供了一个空间，让人们像讨论绘画作品一样来讨论摄影作品。

在 1851 年至 1862 年间，安托万·克劳德特、安德烈·阿道夫·迪斯德里和一些不知名的独立摄影家加入了雷兰德、亨利·皮齐·鲁宾逊（Henry Peach Robinson）和威廉·雷克·布莱斯（William Lake Price）等艺术摄影家的队伍，与他们一道在专业刊物上发表文章和通信，分析和讨论摄影和绘画在审美上的异同，就摄影是否是艺术进行讨论。尽管这些讨论有时看来冗长甚至是重复，但摄影家与他们的盟友形成了对摄影的观点，这些观点如今仍被当作摄影美学的基础。用一位不知名的作家在 1862 年初发表在《摄影期刊》上的文章的话来总结，他们的讨论显然涉及到即将到来的国际博览会上，摄影作品是应该挂在艺术品区，还是工业产品区。但这位作家发现，“真正的问题并不在于摄影本身是不是艺术品，就连绘画和雕塑也不能自称就是艺术品，关键在于摄影能否进行艺术表达，是否摄影到了真正的艺术家手里，就能更具艺术价值。”[14] 法国自然主义者路易斯·费格尔（Louis Figuier）在他为 1859 年摄影沙龙展览写的开篇介绍中提出了一个相似的看法，并且更加准确地表达了出来。路易斯·费格尔是当时少数相信摄影能提升艺术

表达和大众品位的科学家之一，在他们看来就像应用科学能给人类带来福祉一样。他说：“昔日艺术家们只有刷子、铅笔和刻刀，而如今他们还拥有了相机。相机就像画刷和铅笔一样，而摄影就像雕刻和绘画，它使艺术家们从创作过程中获得解放而回归体验本身。”[15]

巴比松派是法国风光和田园画的领军派，巴比松派、现实主义和印象画派都声称自己描绘的是最纯朴的真实，相比安格尔和沙龙画派来说，他们对摄影的态度更加宽容，部分原因是因为他们对光线有科学探究的兴趣，以及对精细而准确的色调有追求。他们中的很大一部分人，包括卡米耶·柯罗（Camille Corot）、古斯塔夫·库尔贝以及让·弗朗索瓦·米勒（Jean François Millet）都收集卡罗法照片和蛋白印相工艺照片，他们都同意安托万·克劳德特的观点——当一个画家想要亲近自然时，没有什么是比求助于“镜子般真实”的照片更加有效的途径。这些画家把相机当作“忠诚的奴仆”，虽然并不是所有的人都直接对着照片画画，但是“相机的记录”却很大程度上影响到了他们对光线和色调的处理。



图 245：让·弗朗索瓦·米勒。《倒水桶的妇女》（*Woman Emptying a Bucket*），1862 年。玻璃底版。©1983 年，创立者协会，底特律艺术学院，小约翰·S. 纽贝利基金。

巴比松派画家经常活动在阿拉斯和枫丹白露周围的森林，这也是许多摄影师经常光顾的地方，巴比松派画家已经熟练掌握了玻璃底版工艺，这种工艺其实就是在胶棉湿版玻璃底版上画画，是一种摄影与绘画的混合。[16]这种做法早在摄影发明初期就兴起了，在亨特的文集以及法国一篇关于图像艺术工艺的文章中都有记录，阿达尔伯特（Adalbert）和尤金·库瓦里埃（Eugène Cuvelier）传授了这一技巧，而他们的作品直到近年才被发掘出来。[17]这种技术可以替代绘草图的技巧，让·巴辟斯特·卡米勒·克罗特（Jean Baptiste Camille Corot）的《五幅风景》就采用了这种方法（图 244），它输出了细节更为精致的画面，这在米勒于 1862 年创作的作品《倒水桶的妇女》（图 245）中可以体现出来。玻璃底版工艺对于巴比松画派以及类似画派来说可谓一脉相承，美国艺术家约翰·恩宁格（John W. Ehninger）监制的诗集亦采用这种技术制作了插画，题为《美国艺术家的蚀刻签名》，其中包括了阿瑟·B. 杜兰德（Asher B. Durand）的作品（图 246），他是 19 世纪中期美国最著名的风景画画家之一。在英国，玻璃底版被更广泛地用于复制（也称之为“电绘图”，*electrography*）摄影作品，而不是直接作为一种表达媒介。

随着胶棉湿版技术的发扬光大，摄影对手工艺术带来的影响已经势不可挡。除了用照片来研究模特、装饰，以及借助放大的照片临摹肖像画之外，画家们还在创作中融入纪实性的信息和非同寻常的角度，而这些都是摄影创作常用的技巧。许多印象派和后印象派的画作广泛采用了高视野、模糊形象和不对称构图等方法，看上去与照片视角有着紧密联系，他们当中，沙夫（Scharf）、范·德伦·科克等人也就此问题展开过讨论。[18]将摄影融入绘画有不计其数的例子，这里仅列出其中的一个。1870 年由美国画家弗雷德里克·E. 切奇（Frederic E. Church）、G. P. A. 希里（G. P. A. Healy）和杰维斯·麦克昂特（Jervis McEntee）共同创作的一幅名为《提图斯的凯旋门》（图 247）的画作，就利用美国诗人亨利·华兹华斯·朗法楼（Henry Wadsworth Longfellow）和他的女儿艾蒂斯（Edith）的肖像照（图 248）画出了整幅画面的焦点人物。除了这一处很明显地利用了照片之外，纯色的天空和拱门下的阴影构成的强烈反差、阴影部分的透明度，以及通过拱门的鲜明视角，都反映了画家对照片进行过仔细的研究。然而当时画家们这么做的时候并没有得到摄影师准许或者给摄影师署名，因此而起的法律纠纷在意料之中产生。一些知名摄影家指控画家们在未授权的情况下使用他们的照片，这一情形直至现在还困扰着摄影师。[19]



图 246：阿瑟·B. 杜兰德。《池塘系列之一》（*The Pool, No.1*），1859 年。玻璃底版蛋白印相工艺。选自《美国艺术家的蚀刻签名》（*Autograph Etchings by American Artists*），约翰·恩宁格监制，1859 年，斯图亚特藏品，纽约公共图书馆珍稀图书和手稿部，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金会。

当画家们使用着摄影作品进行创作，而评论家们争论着这一做法的好处时，摄影师自己又是如何看待摄影作品能否成为艺术品的呢？由于摄影师有着不同的职业背景，来自不同的阶层，因此他们对摄影也有着不同的期待，各自表现出了不一样的态度。他们当中的一部分人，如赞助建立伦敦摄影家协会的画家兼摄影家威廉·牛顿爵士，以及时尚协会肖像摄影师卡米拉·西尔维都认为摄影的价值在于真实的记录；而另一部分人，包括芬顿、爱德华·德尼·巴尔杜斯和查尔斯·尼格尔，则致力于从摄影作品中发掘美学价值，来证明摄影作品能够进行艺术表达；还有一部分人，包括雷兰德和鲁宾逊，他们不仅效仿传统绘画作品的内容，还通过人为控制摄影创作的过程，创作出“摄影绘画” 作品。

从 19 世纪 50 年代起，摄影作品开始进入艺术展厅、画廊，但是当它们被选入展览时，如何归类成了一个问题。例如，勒·格雷向“1859 沙龙”提交了 9 幅卡罗法摄影作品，它们起初在石版印刷品展区展出，后来，当人们了解摄影技术后，这些作品又被安排在科技展区。19 世纪后半叶，摄影家们一直致力于把摄影作品推进艺术展区，但是展览评审会却一直犹豫不决。另一方面，19 世纪 50 年代摄影协会组织的一些摄影展开始将数百幅摄影作品按照学院派绘画的传统进行展览，后来招致了媒体的抨击，迫使他们在 19 世纪 80 年代放弃了这种做法。“岂有此理！”一位英国评论家 1856 年写道，“照片最多只不过能够精确描绘细节，凭借这点优势，将照片堆积到一起，就可以像艺术品一样挂到拥挤的展厅墙上来？”[20] 也许是对这样的抨击作出回应，摄影家们改用影集来展示原创照片。



图 247：弗雷德里克·E. 切奇、G.P.A. 希里、杰维斯·麦克昂特。《提图斯的凯旋门》（*The Arch of Titus*），1871 年。画布油画。纽瓦克博物馆，纽瓦克，新泽西，美国；J. 阿克曼·克勒斯（J. Ackerman Coles）捐赠。



图 248：佚名摄影师。《朗法楼和他的女儿在罗马希里摄影工作室》（*Lougfellow and Daughter in the Healy Studio in Rome*），1868—1869 年。蛋白印相工艺。《玛丽·德·马雷斯文集》（*Marie de Mares Papers*），美国艺术档案馆，史密森尼学会，华盛顿，美国。

摄影和人体

自 1840 年开始，达盖尔式摄影法的运用者们就已意识到相机对绘画的帮助，它能有助于画家研究人物形象，不管这个形象是裸体，还是身着服饰。这一类研究的典型代表作有赫尔曼·克朗的《人体研究》（图 249），摄影师再现了传统学院派的人体姿势。法国画家朱里安·瓦隆·维亚努夫（Julien Vallou de Villeneuve）创作了卡罗法作品《拿着水壶的女人》（图 251），可能摄影师仔细研究过以法国仆人为拍摄主题的作品，也可能是受到法国画家弗朗索瓦·邦温（François Bonvin）作品的启发。这些摄影作品继承了传统绘画在人物姿势和光线运用上的特点，拥有这些绘画特征的摄影通常被认为是艺术，而摄影作品也常常和这些特征相联系。一些很有名的摄影师也会为画家们拍摄一些照片，供艺术家全面研究人体，比如雷兰德的作品《手的研究》[21]（图 252）。

不难预料，人体照片除了吸引平面艺术家，也吸

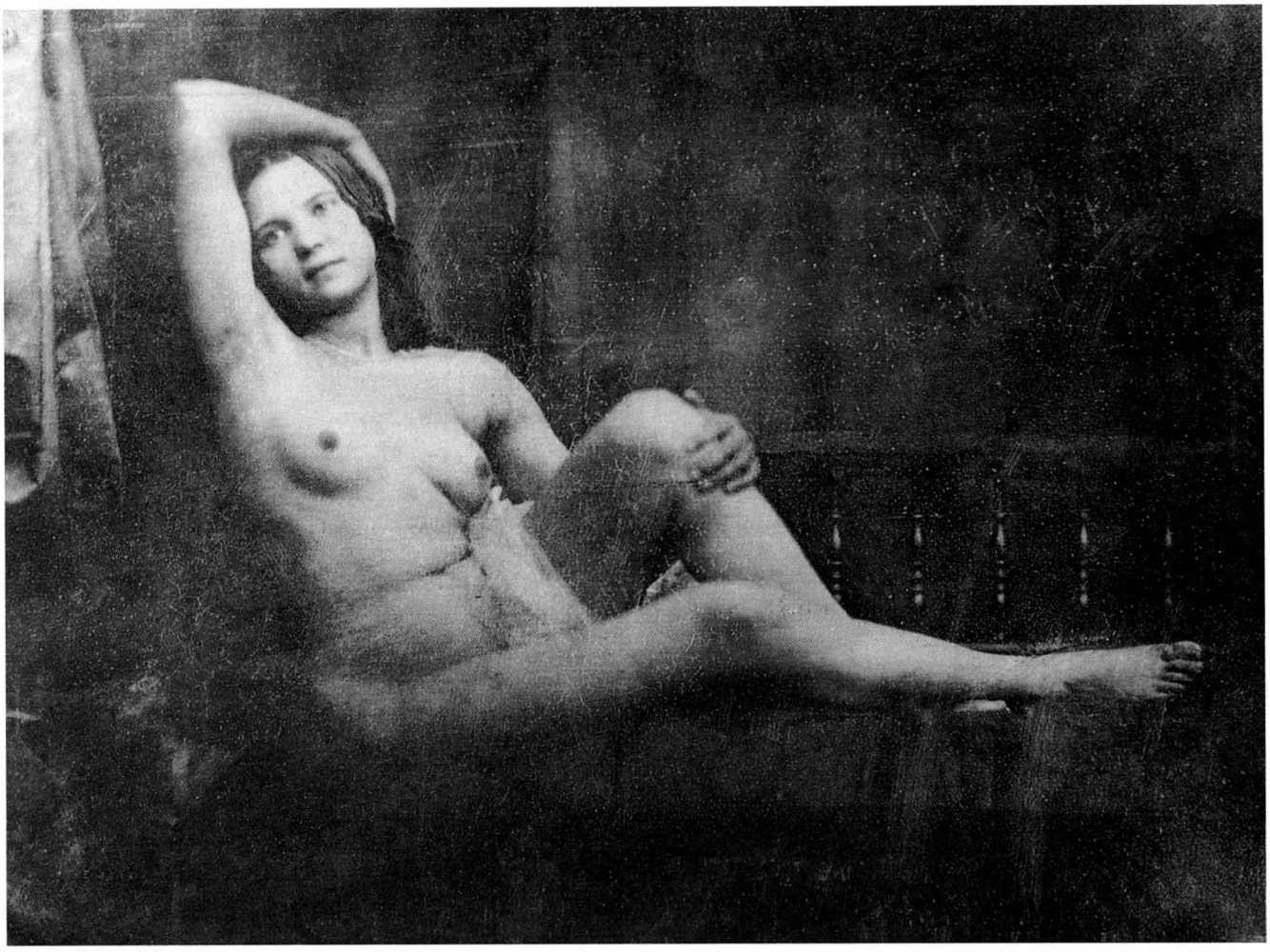


图 249: 赫尔曼 • 克朗。《人体研究》(*Nude Study*)，约 1850 年。达盖尔式摄影法。德国博物馆，慕尼黑，德国。



图 250：佚名摄影师。《人体》(*Nude*)，19 世纪 70 年代。蛋白印相工艺。私人收藏。



图 251：朱里安 • 瓦隆 • 德维亚努夫。《拿着水壶的女人》（*Woman with Pitcher*），约 1855 年。卡罗式摄影法。法国国家图书馆，巴黎，法国。



图 252：奥斯卡 • 古斯塔夫 • 雷兰德。《手的研究》（*Study of Hands*），约 1854 年。蛋白印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

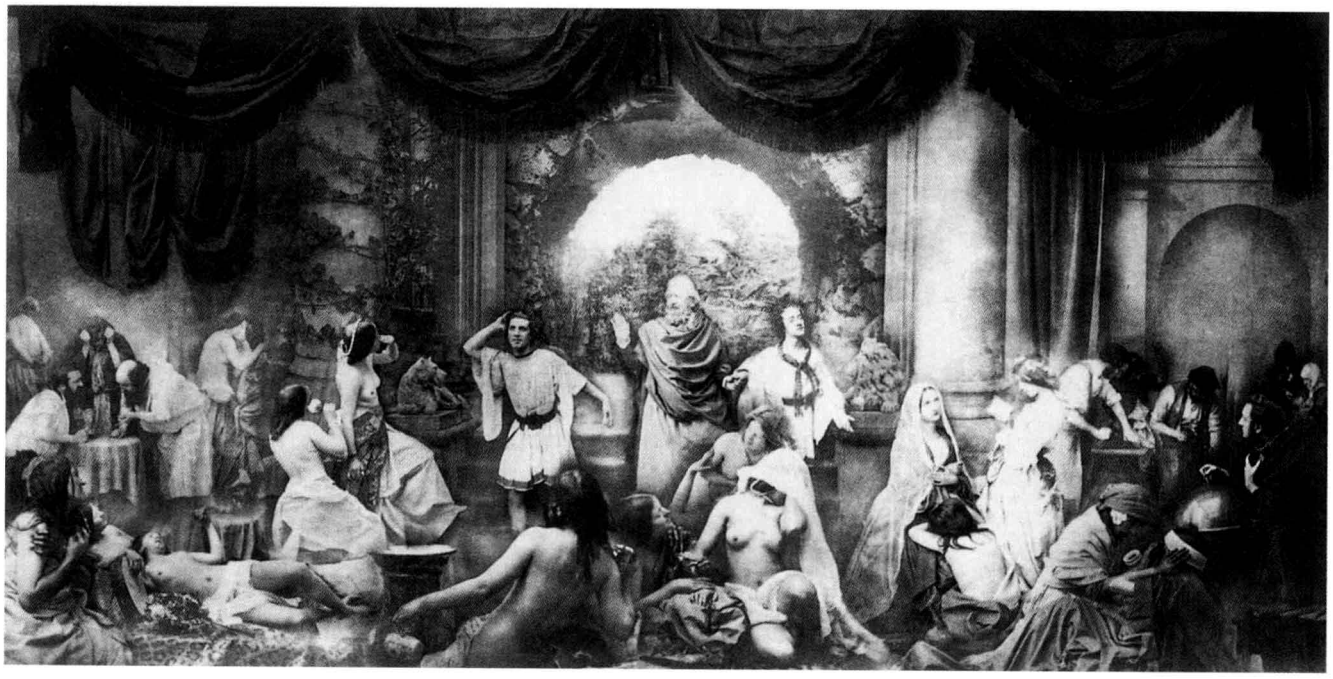


图 253：奥斯卡 • 古斯塔夫 • 雷兰德。《两种生活》（*Two Ways of Life*），1857 年。蛋白印相工艺。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



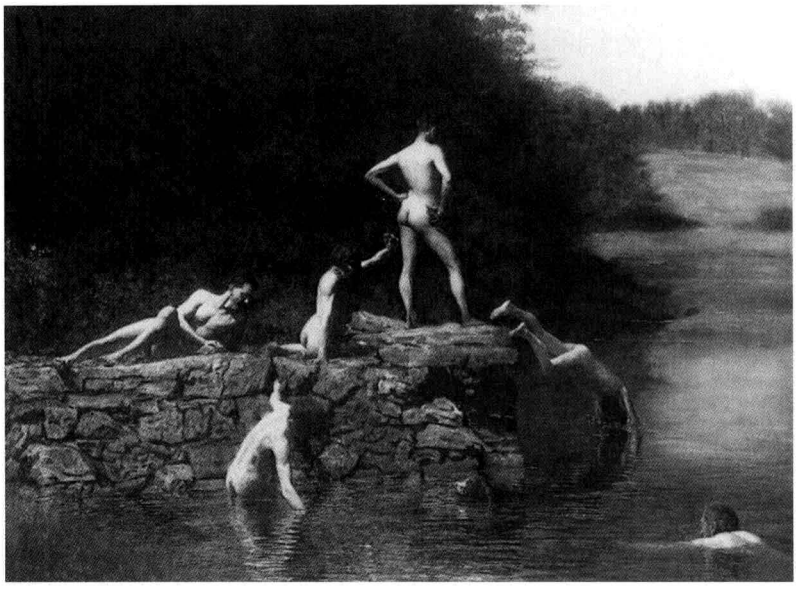


图 254：托马斯·伊肯斯或他的学生。《伊肯斯的学生在〈游泳潭〉的取景地》(*Eakins's students at the site of "The Swimming Hole"*)，1883 年。明胶银盐印相法。赫什霍恩博物馆及雕塑公园，史密森尼学会，华盛顿。

图 255：托马斯·伊肯斯。《游泳潭》，1885 年。画布油画。阿蒙·卡特博物馆，沃斯堡，德克萨斯（1990.19.1）；1925 年被艺术之友和沃斯堡协会购买；1990 年由阿蒙·卡特博物馆从沃斯堡现代艺术博物馆购得，购买的资金来自阿蒙·G. 卡特基金会、希德·W. 理查森基金会、安妮·博纳和查尔斯·坦迪基金会、首府 /ABC 基金会、沃斯堡星电报基金会、R.D& 琼·戴尔·胡巴德基金会和沃斯堡人的捐赠。

引了其他人。实际上在这一载体发明之后不久，达盖尔式摄影法（之后卡罗法工艺、蛋白印相工艺和立体照片，通常会人工上色以增加自然感）就已用于制作淫秽色情图片。摄影刊物对这种滥用摄影技术的行为进行了斥责，一些英国和美国的摄影工作室也因被指控涉嫌制作淫秽照片遭到查封，但是色情照片在市场上却一直占有一席之地。实际上，导致这一现象的重要原因，是因为大部分维多利亚时代的人无法区分为艺术而创作的人体摄影、出于个人表达和商业目的的人体摄影之间的区别（图 250）。当时人们还只能接受神话和历史题材的作品中出现裸露的人物。拉斯金就曾被委任销毁 J.M.W. 特纳的淫秽作品，在这样的大环境下，无论创作这些裸体摄影作品出于什么目的，要想公众接受写实的裸体照片简直是痴心妄想。

即便照片符合高端艺术的原则也会遭遇如此境况，雷兰德的作品《两种生活》（*Two Ways of Life*）就是典型的例子。迫于维多利亚时代的道德规范，路易斯·卡罗尔也决定销毁他自己创作的一些裸体少女的照片，当他拍摄的朋友女儿的照片，包括《比阿特丽斯·哈奇》（*Beatrice Hatch*），被一名画匠绘制到外墙上作为装饰时，他意识到这些作品“赤裸裸地违背伦常”。在这样的背景下，美国画家托马斯·伊肯斯（Thomas Eakins）针对绘画和摄影中的裸体人像的对比无疑具有建设意义，他做了 200 个这样的对比研究。他或者他的学生拍摄了多幅游泳者的照片（图 254），精确而生动地记录了动作和人体构造的细节，这些照片帮助他完成了他的画作《游泳潭》（图 255）。然而，伊肯斯为了不让费城的支持者以及批评家们感到反感，他最终谨慎地改变了（虽然不大）终稿当中裸体男孩们的姿势。[22]

艺术摄影

19 世纪后半叶，城市中产阶级开始表现出对各种形式的艺术品的兴趣，评论家们更加积极地对摄影师和画家的作品提出意见，指出题材和处理手法不仅仅要追求自然的记录，更要追求高尚的内涵。尤其在英国，一些职业摄影协会发表的期刊和文章，以及一些年度或主题摄影展，将传统的艺术戒律转化为对摄影师的要求——什么该做、什么不该做。其中就要求照片必须具有真实性、美感和触动人心的力量，这些要求影响到摄影师对静物、风俗、肖像照片的拍摄，并最终使摄影作品步入“高雅艺术”的殿堂。为了避免由于分辨率过高而显得摄影作品过于肤浅，摄影师们使用



图 256：查尔斯·尼格尔。《坐在篮子旁的少女》（*Young Girl Seated with a Basket*），1852 年。盐纸工艺。安德烈·亚姆藏品，巴黎；加拿大国家美术馆，渥太华，加拿大。

感光性能更低的胶棉湿版或者使用低档次的光学配件，甚至故意弄脏镜头，在曝光过程中踢动三脚架，或者在冲洗过程中让画面变得模糊。

摄影师为了使照片不浮于表面而又不照搬绘画付出了巨大努力，这种努力在法国最见成效。由于法国艺术家接受过艺术教育，1850 年前后，一些与德拉罗什关系密切的画家熟练掌握了卡罗式摄影法，并且开始意识到“效果”的重要性，会采用一些处理手法删去不必要的细节。比如，查尔斯·尼格尔（Charles Nègre，见“人物小传”）的作品《坐在篮子旁的少女》（图 256）强调头部、手部和篮子边缘的光线，有意地将少女背后的墙壁和背景进行了模糊化处理。他对主体的选择——一位在法国的意大利农民——则受到了穆里罗（Murillo）和波万绘画风格的影响，他们提倡只要画面处理得漂亮，描绘底层人民生活主题的作品也可以被当作艺术品。这种理念也启发了希尔和亚当森拍摄纽黑文的渔民（见第二章和第八章），威廉·科里（William Collie）用卡罗法拍摄泽西岛上的村民。

这种主题的另外一个倡导者是法国的汉伯特·德·摩拉德男爵（Humbert de Molard），他也是法国摄影协会的创立者之一，他以真实或人工布置

的乡村场景为背景，然后将猎场看守人、猎人（图257）、挤奶女工或牧羊人安排在这样的环境中摆拍。相对于英国和美国，法国的风俗摄影作品要少，且前者的风俗摄影作品显然呈现出更多叙事性内容。还有另一种体现平民消遣的摆拍摄影使用了更为复杂的布景和道具，例如1850年阿洛伊斯•勒赫尔创作的卡罗法摄影作品《对弈》(*Chess Game*, 图258)。之后，德国摄影师开始拍摄同类型的胶棉湿版作品，这些作品被称作“再现图片”，因为拍摄对象是身着剧装的模特，通常为艺术家和学生，他们装扮成骑士、文学作品中的人物，或者是名画中的人物形象。这些以艺术创作为目的拍摄的风俗作品，不同于那些摆拍的身着民族服饰的男女模特照片，这类照片要么被当作旅游纪念品销售给游客，要么被认为是在宣传尚未形成政治归属感的中欧人民的民族主义热望。

叙事照片（storytelling imagery）是火棉胶工艺



图257: 汉伯特•德•摩拉德。《猎人》（*The Hunters*），1851年。卡罗式摄影法。法国摄影家协会，巴黎，法国。



图 258：阿洛伊斯·勒赫尔。《对弈》（*Chess Game*），约 1850 年。卡罗式摄影法。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

时代英国摄影艺术的标志，但在我们讨论叙事照片的流行之前，必须先谈谈静物照片被当作艺术品的事实。达盖尔和塔尔博特以及一些传统画家都偏好拍摄一些桌面常见的摆设，如水果、餐具、文具等，这些物品在卡罗法和胶棉工艺时代也继续受到欧洲大陆摄影家的推崇。这些静物摆设一方面加深了摄影家对光线效果的认识，另一方面，静物绘画的传统被直接照搬到银版摄影作品中，甚至风格和内容都没什么变化（图 260）。另外还有一些作品则具有独特的魅力，比如克朗的《洗衣女工的工具静物》（图 259），因为它所拍摄的对象不同于传统绘画作品。

在黑白摄影时代，拍摄花卉似乎并不那么明智，但却获得了成功，大概是因为在有些情况下这些照片被视作影像的记录而非单纯的艺术表达。在 19 世纪 50 年代早期，阿道夫·布朗随意或刻意摆设一些花、叶和植物根茎拍摄的特写照片却获得极高的赞誉，因为它们展现了内在美和实用性的完美结合（图 261）。这些照片或许也激发了尤金·肖维涅（Eugène Chauvigne）、查尔斯·奥布里（Charles Aubry）和其他摄影师创作相同主题的作品。在拍摄《叶的研究》（图 262）时，奥布里写道，这些作品是为了“加深对自然的认识”、“丰富工业艺术的产品”。[23] 然而，或许也想与同类绘画作品相媲美，他同时期创作的另一些花卉摄影作品则加入了头骨和一些道具，而事实上，简单的主题和

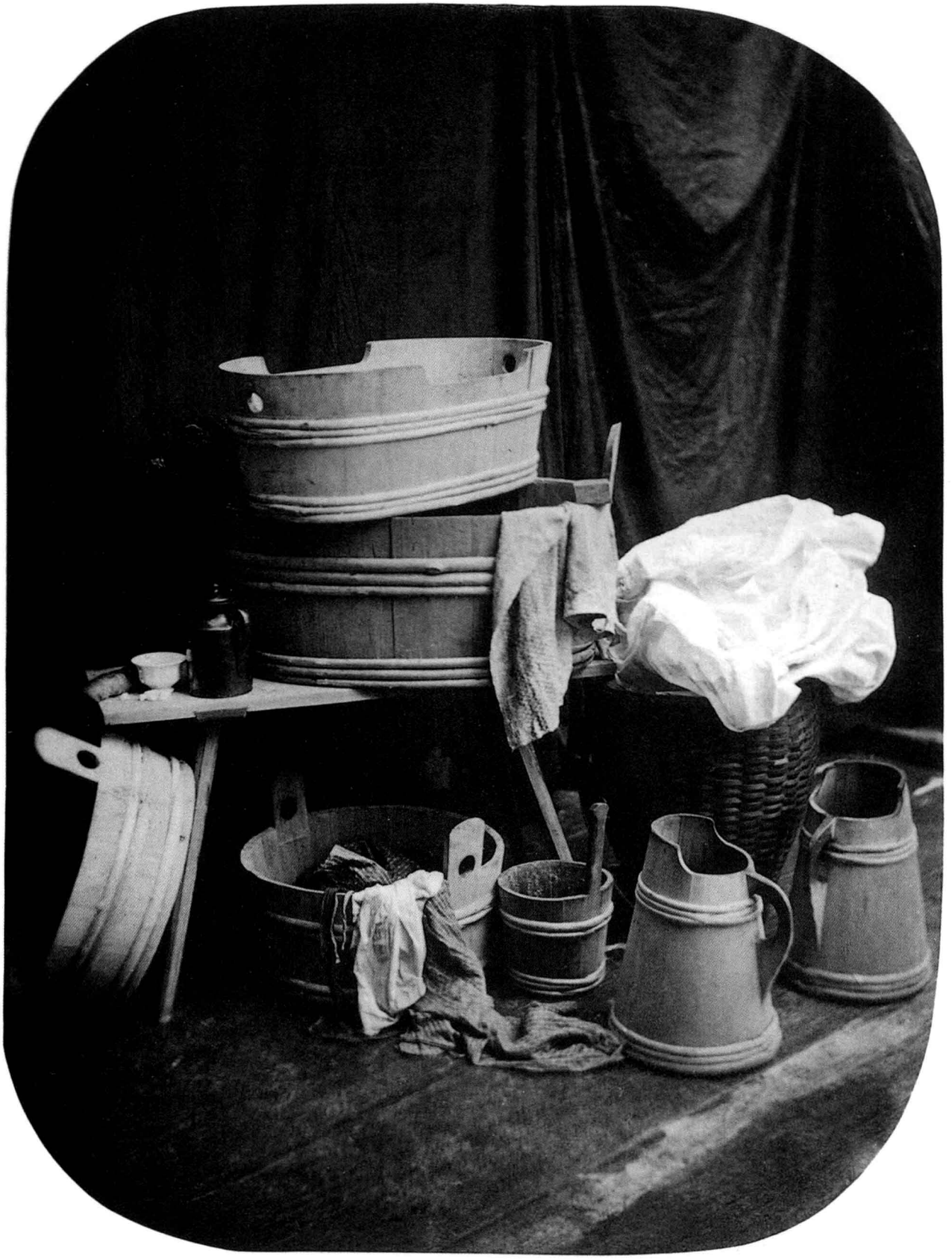


图 259: 克朗。《洗衣女工的工具静物》(*Still Life of the Washer Woman*)，1853 年。蛋白印相工艺。德国博物馆，慕尼黑，德国。



图 260: 罗杰 • 芬顿。《果实静物》(*Still Life of Fruit*)，约 1860 年。蛋白印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

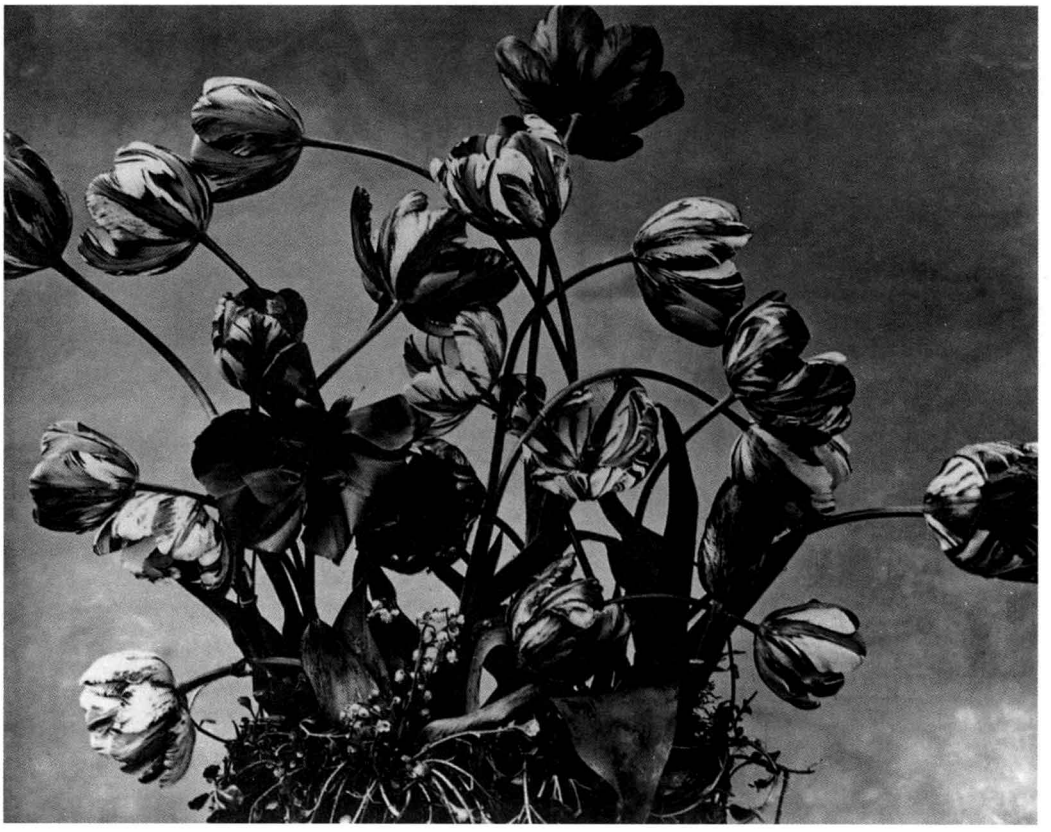
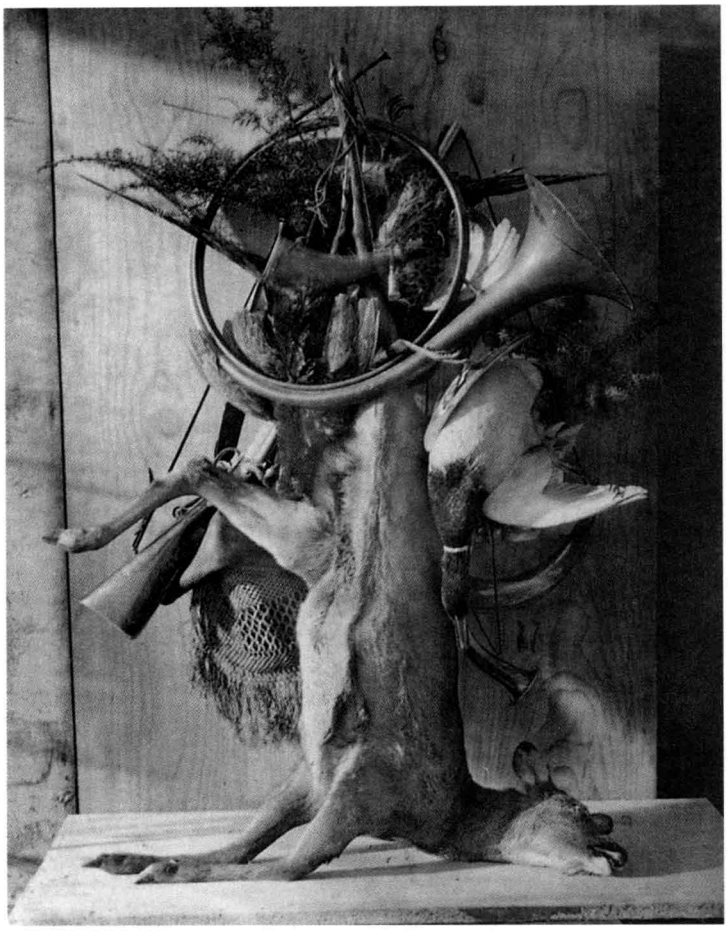


图 261: 阿道夫 • 布朗。《花的研究》(*Flower Study*)，约 1855 年。现代明胶银盐印相工艺。私人收藏。



图 262: 查尔斯 • 奥布里。《叶的研究》（*Studies of Leaves*），1864 年。蛋白印相工艺。J. 保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

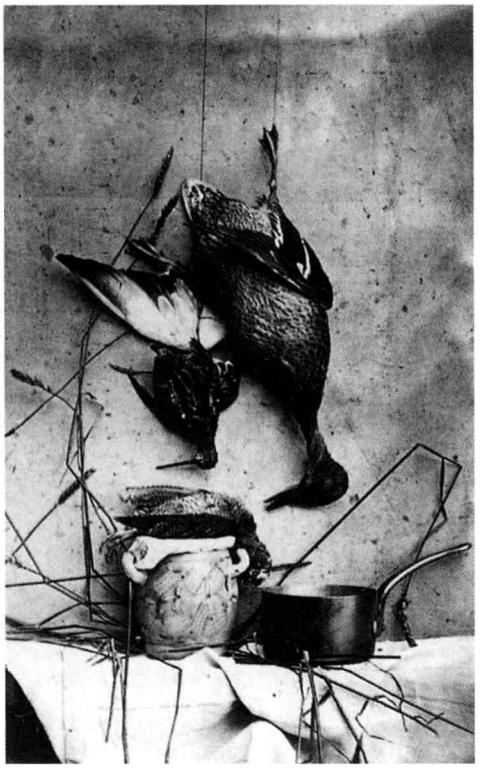


（左图）图 263：阿道夫•布朗。《鹿和野禽静物》（*Still Life with Deer and Wildfowl*），约 1865 年。碳素印相工艺。大都会艺术博物馆，纽约州，美国；大卫•亨特•麦克阿彭基金，1947 年。

（下左图）图 264：瓦伦丁•哥特弗莱德。《狩猎图》（*Hunt Picture*），17 世纪晚期到 18 世纪中期。画布油画。艺术博物馆，斯特拉斯堡，法国。

（下右图）图 265：查尔斯•菲利普•奥古斯都•克雷。《水禽静物》（*Still Life with Waterfowl*），约 1873 年。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。





植物清晰的细节已经充分彰显出他作品的原创性，只要不与同类绘画作品相较量。

但事情总有例外，布朗拍摄了一组以“狩猎后”为主题的大画幅照片（图 263），画面是悬挂着的猎物、飞禽和狩猎装备的照片，成功地模仿了在北欧风靡了两个世纪的静物油画。画家和摄影家开始选择同一个常见的主题进行创作，例如生活于 17 世纪晚期至 18 世纪中期的斯特拉斯堡地区的瓦伦丁·哥特弗莱德（Valentin Gottfried）的油画作品（图 264），[24] 而布朗在一张薄纸上用胶棉底版印制了 23 英寸 ×30 英寸画幅的照片，并用碳素工艺使照片色调更加细腻柔和（见“技术简史，第一部分”）。继狩猎静物后，一些在画幅上相似但是构图更加简洁的照片也随之兴起，休·韦尔奇·戴阿蒙德博士、芬顿（图 260）、威廉·雷克·普莱斯、路易斯·拉丰（Louis Laffon）、查尔斯·菲利普·奥古斯都·克雷（Charles Philippe Auguste Carey，图 265）等人是其中的代表。但是将这些主题从绘画移植到照片上也遇到一些困难，使得照片构图凌乱，且没有保留绘画作品的优雅性。

合成照片

由于深信视觉艺术应该带来精神上的升华与指导，英国一些擅长叙事再现的摄影家开始涉足暗房处理，这种处理也叫作合成印相（combination printing）。它在同一个背景板上将不同的照片组合起来形成一张新的照片，这样，摄影师们就能对模特和照片的叙述内容进行自由控制。这种做法迅速被雷兰德采用，虽然其结果也受到了诟病。但在 19 世纪 60 年代，在鲁宾逊的不懈努力下，这种照片形式得到了极大推崇。鲁宾逊以肩负弘扬摄影艺术使命的理论家和实践者自居，撰写了大量文章以及 11 部关于美学和技术的图书。

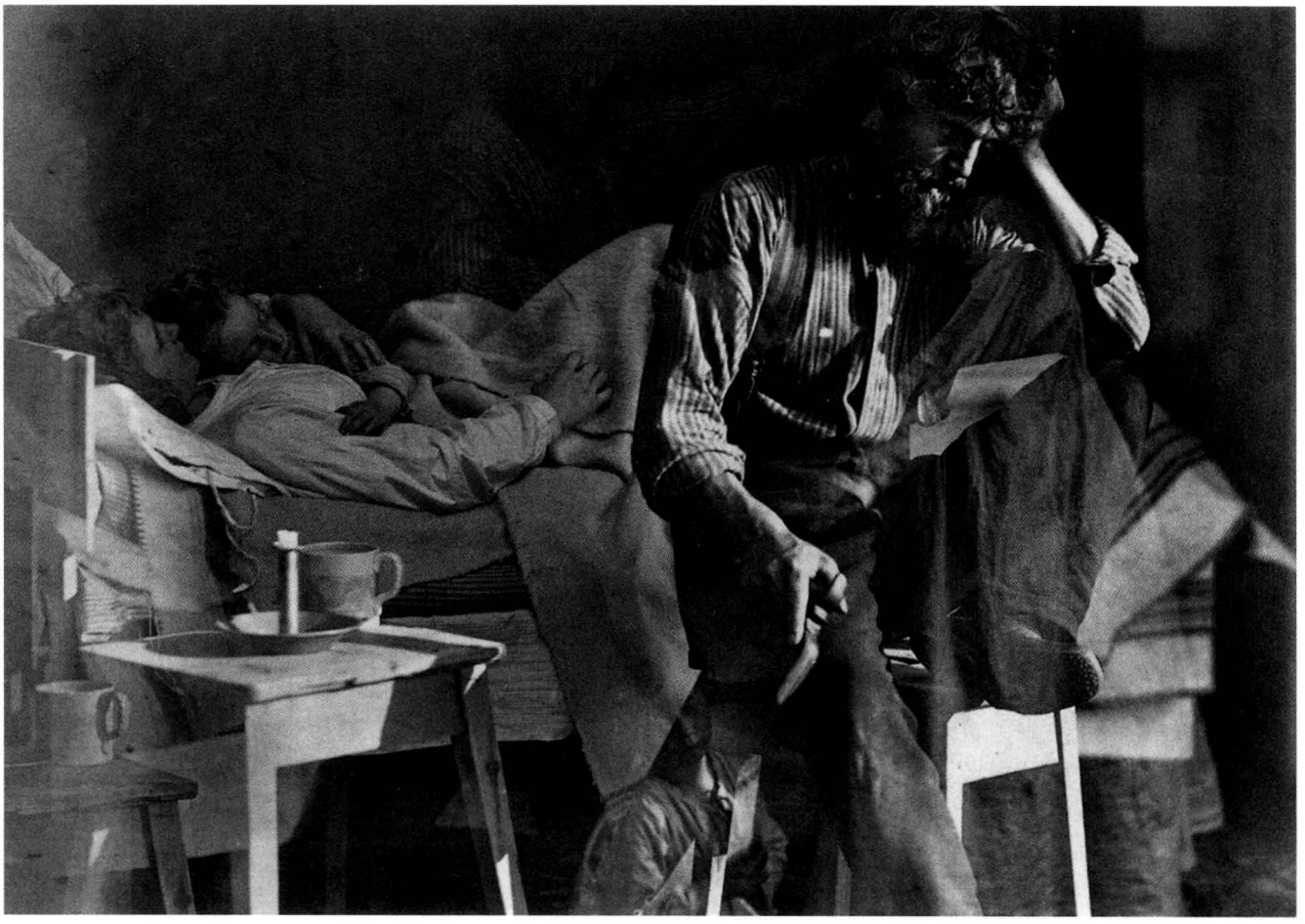


图 266：奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德。《艰难时期》（*Hard Times*），1860 年。蛋白印相工艺。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 267：亨利·皮齐·鲁宾逊。《加入照片的初稿》（*Preliminary Sketch with Photo Inserted*），约 1860 年。蛋白印相工艺和纸上蜡笔画。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

图 268：亨利·皮齐·鲁宾逊。《逝去》（*Fade Away*）。1858 年。蛋白合成照片。皇家摄影协会，巴斯，英国。



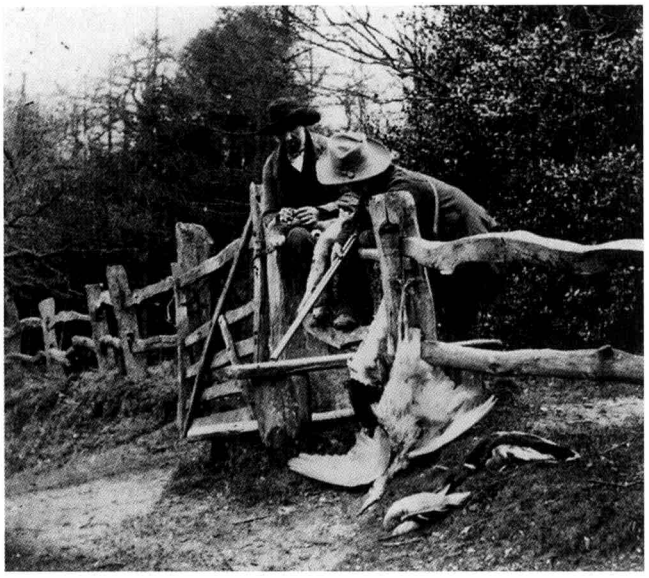


图 269：威廉·葛朗迪。《打猎一天》（*A Day's Shooting*），约 1857 年。蛋白印相工艺。英国广播公司哈尔顿图片图书馆 / 贝特曼档案馆，英国。

他的部分图书被翻译成了法语和德语。他的第一本也是最负盛名的著作是 1869 年出版的《摄影的画意效果：给摄影师的构图与明暗法的提示》（*Pictorial Effect in Photography, Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographer*），他在书中强调了画面整体性的传统艺术原则，并且用一章的篇幅讲述了合成印相。

然而，雷兰德是第一位创造性地使用合成照片的摄影家，虽然由于一次错误的判断使他在初次尝试后休整了两年，但最终他在 1857 年创作了他的知名作品《两种生活》（图 253）。他分别拍摄了 30 幅底片，制作出了至少 5 种不同版本的传统形式的合成照片（31 英寸 ×16 英寸），16 位职业和业余模特参与了拍摄。这一作品在一定程度上模仿了拉斐尔(Raphael)的壁画《雅典学派》（*Schools of Athens*），呈现了寓言故事当中善与恶（以及勤劳和懒散）的抉择。这组作品原本是为角逐 1857 年曼彻斯特艺术珍宝展而作，与参展的绘画和摄影作品在主题和风格上一决高低，后来也在偶然情况下被艺术家们当作人物研究材料使用。[25] 由于有着如此勃勃野心，虽然维多利亚女王和阿尔伯特王子购买了一幅作品并且签章认可，但评论界仍认定这幅寓言作品是失败的，他们声称，“高雅艺术”作品绝不能依靠“机器手段”[26]。1858 年这些作品在爱丁堡展出时，那些半裸的人物角色也引发了路人关于其淫秽性的争议。对此，雷兰德反驳道：“那些嘲笑和专横的举止给我们的力量戴上了枷锁”[27]。但他还是放弃了继续创作更大型的作品的打算。或许带有一些情绪，雷兰德创作了另一幅比较保守的作品《艰难时期》，这幅作品的社会寓意和超现实的弦外之音堪称经典。而他的许多摆拍人物造型，包括工人，无论视觉上还是题材上都是这一类作品当中更吸引人的。

在雷兰德之后，鲁宾逊，一位由画家转型的摄影家开始从事肖像摄影，但是他为自己的作品设定了更为崇高的目标，并且采用了合成照片的技巧。他声称“不能被艺术家改良的方法不能称之为艺术”[28]。他首先画了草图（图 267），并将照片像拼贴图或者打补丁一样放进草图里。《逝去》（图 268）是他的首幅作品，由 5 幅底片制作而成，最后也由这对皇室夫妇购得。这幅作品被一些人赞为“细腻的感伤”，而另一部分人则认为这部作品很病态。虽然鲁宾逊后来长期不再从事这种富于情感的创作，但是在大约 30 年后，他又如他自己所形容的那样，重新将“真实与人造”相结合，并且采用了“训练有素”[29] 的模特去拍摄一些符合大众口味的作品。这些作品继大卫·威尔基爵士（Sir David Wilkie）和托马斯·弗德之后也受到了雕版印刷的推崇。

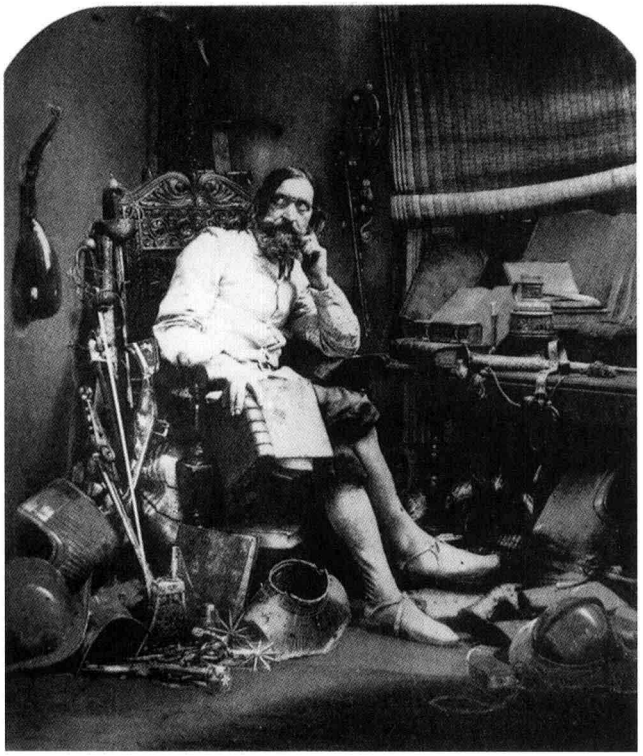


图 270：威廉·雷克·普莱斯。《书房中的堂·吉诃德》（*Don Quixote in His Study*），约 1890 年。蛋白印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

叙事、寓言以及风俗照片

长期以来，英国业余摄影家们抱有一个观念，那就是摄影应该选择合适的主题，而照片需要非常谨慎的构图，画面也应该非常清晰。在他们中间，威廉·葛朗迪（William Grundy）擅长一种独特的风格，法国杂志《光》称之为“一种怪诞的乡下幽默”（图 269）。而水彩画家、摄影艺术手册撰稿人普莱斯则在风景和静物摄影之外另辟蹊径，再现和拍摄文学作品中的人物，《书房中的堂·吉诃德》（图 270）就是其中的例子。虽然有些批评家认为这些作品并不能传达道德方面的信息，但戏剧性的是，这些文学和寓言题材的照片却大受欢迎。这种主题的作品还有西尔维的一幅刻画中产阶级人物莱斯利夫人身着“真理女神的斗篷”的照片（图 271）。这类作品主要着重于叙事，减少了烘托情绪和氛围的成分，并且偏好清晰的画面。19 世纪 60



图 271: 卡米拉·西尔维。《装扮成真理女神的莱斯利夫人》（*Mrs. John Leslie as Truth*），1861 年 3 月 16 日。蛋白印相工艺。英国国家肖像画廊，伦敦。



图 272: 克莱门蒂娜·哈瓦登夫人。《少女与镜中影像》（*Young Girl with Mirror Reflection*）。蛋白印相工艺。19 世纪 60 年代，维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦，英国。



图 273: 乔治·索默。《擦鞋和扒窃》（*Shoeshine and Pickpocket*），1865—1870 年。蛋白印相工艺。波士顿艺术博物馆，波士顿，美国；阿勃特·劳伦斯基金会。

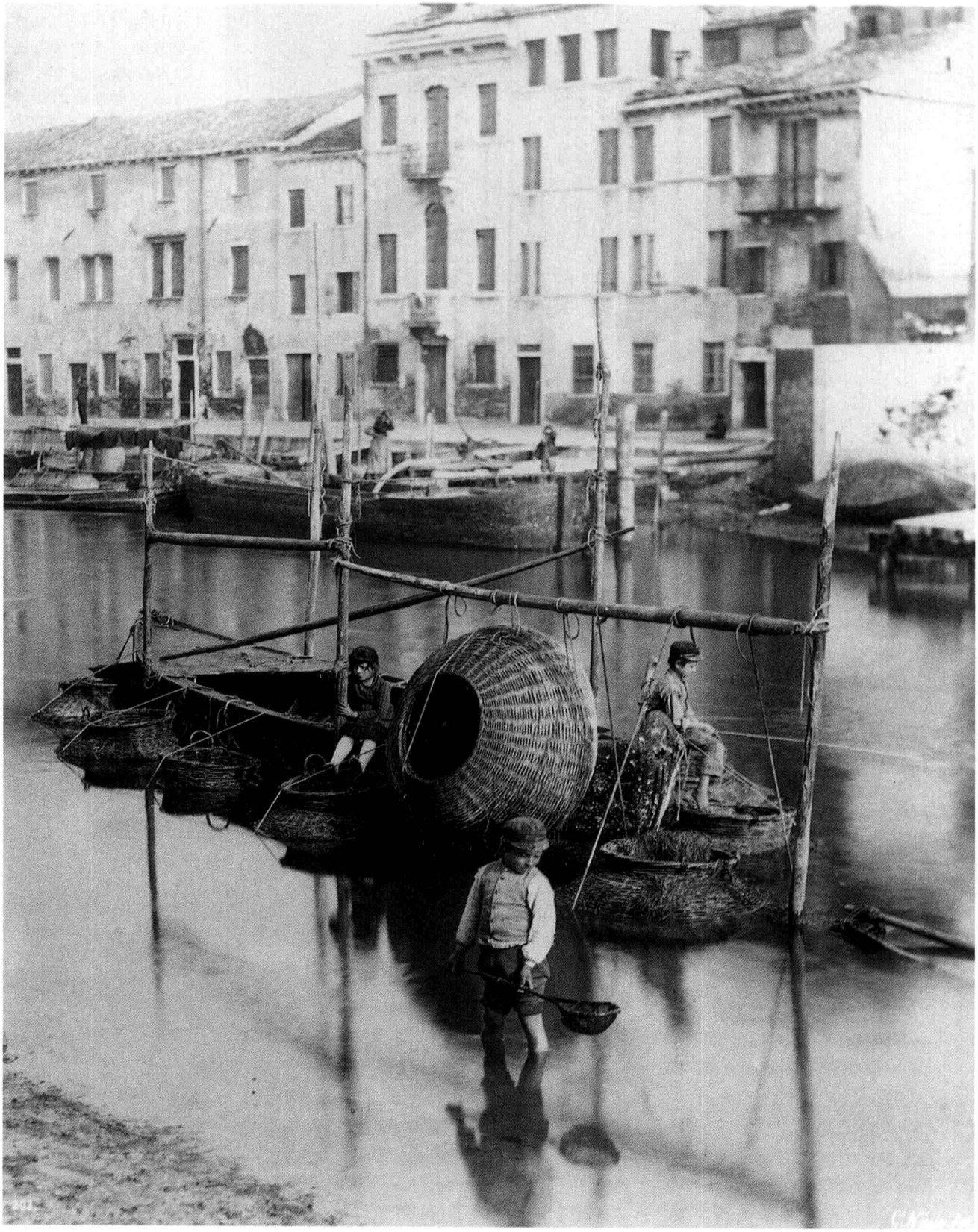


图 274：卡罗•纳亚。《渔船上的孩子，威尼斯》（*Children on a Fish Weir, Venice*），约 19 世纪 70 年代。蛋白印相工艺。波士顿艺术博物馆，波士顿，美国；阿勃特•劳伦斯基金会。



图 275：亚历山大 • 海斯勒。《三只宠物》（*Three Pets*），约 1851 年。达盖尔式摄影法。水晶制版印相工艺。《美国摄影与艺术杂志》，1854 年 4 月。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

年代至 70 年代，英国的画意摄影师在选题和效果上都模仿拉斐尔前派和学院派画家的作品。

茱莉亚 • 玛格丽特 • 卡梅隆（见第二章“人物小传”）创作的寓言和文学题材的作品，则体现出另一种摄影美学观念，她刻意地使用“失焦”技巧，这种做法被鲁宾逊嘲讽为无可救药。卡梅隆广泛采用了《圣经》和英国文学作品中的人物形象，重复使用相同的道具、布景和模特。她朋友的孩子和仆人出现在包括《新年的到来》（图 82）在内的很多幅作品当中。她的作品也体现出她的艺术导师、画家乔治 • 弗雷德里克 • 瓦茨的影响，他崇尚文艺复兴艺术主题，认为画家应该不仅通过画布，还应该通过写作和人际交往贯彻这些主题。卡梅隆的直观感受和她对光的虚实作用的理解使她的作品更具有特色，远远超出了其他同主题作品的水平。克莱门蒂娜，即哈瓦登夫人的巨幅作品以富于想象的色调处理著称，她所设计拍摄的身着剧装的人物与卡梅隆的作品在感官上有着强烈的反差。

风俗摄影（Picturesque genre images）起源于



图 276：加布里尔•哈里森。《命运三女神》（*Past, Present and Future*），约 1854 年。水晶制版印相工艺。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

意大利，原本并不是一种高雅艺术，主要当作销售给游客的旅游纪念品。大多数风俗摄影作品都是摆拍的，在主题和处理上都类似于乔治•索默在那不勒斯工作室创作的一些小品照片，例如《吃意大利面的人》（*The Spaghetti Eaters*）或者《擦鞋和扒窃》（图 273），它们运用一种幽默的方式，为那些来自北方的游客描绘可能在意大利城镇遇到的事情。这些摆拍或非摆拍的作品描绘着乡村或街道生活，例如佛罗伦萨的阿黎纳里（Alinari）兄弟和威尼斯的卡罗•纳亚（Carlo Naya）拍摄了大量这样的作品，这些照片被旅游者带回家向父老乡亲炫耀他们在意大利的所见所闻。纳亚是一位受过良好教育的业余摄影爱好者，他原本是因为好奇而不是事业才从事摄影的，而后来却被他同时代的人评价为“（他）将这种艺术转化为产业，而又没有折损其艺术价值”。[30] 通过在影棚或者真实场景下拍摄一些威尼斯采珠工人、乞丐和小商贩，他的照片成功地将社会场景变成了受游客欢迎的旅游纪念品（图 274）。

美国的艺术摄影

“绘画和摄影的支持者在海外如火如荼的对抗”[31] 并没有影响到美国人，包括乔治•N. 巴纳德、加布里尔•哈里森（Gabriel Harrison）、亚历山大•海斯勒和约翰•莫兰在内的一部分摄影师深信两种媒介都使用共同的视觉语言，传达着相同的情感。虽然他们仍然关注摄影是否是艺术这个话题，但从整体社会风气上来说，美国人对艺术理论问题不感兴趣。出现这种现象的原因在于大多数美国人并不崇尚艺术；达盖尔式摄影法在欧洲衰落之后仍在美国的商业领域表现强劲；而且南北战争的动荡也是其原因之一。但到了 19 世纪 60 年代末这种现象逐渐改观，新兴的一些出版物诸如《费城摄影师》等，开始引起了摄影家对摄影美学的关注。

另一方面，美国的画家几乎毫不犹豫地在他们的创作中运用了摄影技术。自达盖尔式摄影法引入之后，肖像画家和风俗画家们就开始模仿照片进行创作，他们对塞缪尔•F.B. 摩尔斯的言论表示赞同，认为这种媒介能够提供“丰富的创作材料……是想象力萌发的源泉，将为艺术树立一种新的标准”[32]。本书第二章提到过，将肖像照片放大和转化成绘画作品在当时是一种有利可图的行业，这种现象在美国持续了下去，甚至在南北战争之前，包括阿尔贝特•比尔斯塔特、托马斯•科勒（Thomas Cole），以及弗雷德里克•E. 切奇等风景画家也一致对摄影表示欢迎。摄影对于风景画家的用处最为突出，拉夫•瓦尔多•爱默生（Ralph Waldo Emerson）“新世界”哲学曾经谈到过本土风光的神性，风景画家们受到了这种观点的影响，致力于用天赋灵感去描绘客观真实。在风格方面，立体感摆在了最重要的位置，当时的批评家们注意到了最著名的两大画家比尔斯塔特和切奇的作品：画面具有细腻的前景、模糊的全景式背景和透彻的景深。这些独特的效果正好是用视觉仪器观察缩小的立体照片的效果。[33] 更重要的一点是，切奇日记当中的引语和在他工作室中找到的大量照片，都证实了这位画家乃至许多他的同行都通过收集立体照片和常规照片来获取绘画所需的信息，甚至偶尔也会直接仿照照片进行创作。自 1850 年至 1880 年，艺术家们通过摄影家的帮助遍览了西部和东北部地区的风景，这加强了两种媒介在理念和内容方面的交流和互动。

令人好奇的是，美国摄影师一开始并没有显露出他们对风俗题材的兴趣，尽管风俗题材的绘画作品在 19 世纪中叶风靡一时。独立摄影家们号称要将这种媒介从“百老汇运作”模式当中解脱出来，他们选择了平凡的、富于情感和寓意的题材，海斯勒的《三只宠物》



图 277：威廉 • 诺特曼。《猎鹿：聚会归来》（*Caribou Hunting: the Return of the Party*），1866 年。蛋白印相工艺。诺特曼摄影档案，麦克寇德博物馆，麦基尔大学，蒙特利尔，加拿大。

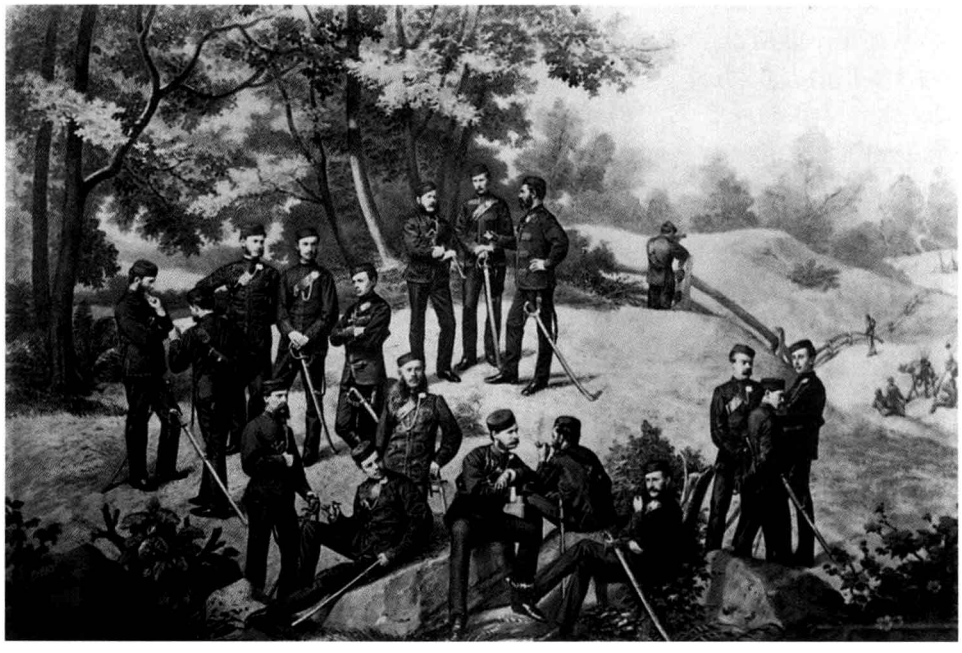


图 278：詹姆斯 • 英格力斯。《维多利亚步枪队》（*Victorian Rifles*），1870 年。蛋白印相工艺合成照片。W. 劳伦斯绘制，诺特曼摄影档案，麦克寇德博物馆，麦基尔大学，蒙特利尔，加拿大。

（图 275）就是典型的富有情感的作品，它旨在展示摄影这种媒介在表达上的无限可能。这幅达盖尔法摄影作品获得了 1851 年伦敦大展的金奖，后来通过水晶制版印相法复制，刊登在《美国摄影与艺术杂志》（*American Photography and Fine Art Journal*）上。海斯勒与马可·奥勒利乌斯·鲁特和亨利·亨特·斯涅林（Henry Hunt Snelling）的观念一致，鼓励摄影师关注自己感兴趣的东西，而不是一些蝇头小利的收获。

英雄所见略同，纽约著名达盖尔法摄影家哈里森也通过研究欧美绘画艺术家的作品来改善他的构图。他通过选取寓言里的主题，例如《命运三女神》（图 276），为他的好友、著名诗人沃尔特·惠特曼（Walt Whitman）创作了肖像，以此作为其作品《草叶集》（*Leaves of Grass*）的扉页，他希望以此证明摄影艺术能够反映“善、品、智”，乃至他从整部诗集中感悟到的人类共同经验。根据《摄影艺术杂志》（*Photo Art Journal*）记载，哈里森作品的金属版被当时的纽约画家们蜂拥收藏，但是即便这样的认可也未能支持他继续从事艺术摄影创作。[34]

除了这些例子，摆拍的风俗照片和合成照片在美国并没有受到广泛欢迎，因为当时公众并不相信矫饰的艺术，并且坚决认为摄影应该记录最真实的状态。《费城摄影师》杂志或许认为这种做法是进一步提升摄影表达质量的一种途径。但更普遍的观点是，正如霍斯所表达的那样，合成照片是“不可取的，因为它们只是用粗俗的技巧重复使用着拙劣的模特，这些模特的气质、仪态和情感都是虚假的，全靠那身服饰，摆出来的姿势、表情以及身上所佩戴的饰品来虚张声势。”[35]事实上，这种狂热追求真实的情结几乎唾弃一切对照片的人工修饰。而对立体照片的偏好也是因为立体照



图 279：L. M. 马兰德兄弟。《幽灵巷》（*The Haunted Lane*），约 1880 年。半联蛋白立体照片。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

片比较小，不适合人为再加工。

南北战争以后，风俗照片逐渐开始被人们所接受，其中最著名的一位摄影家是加拿大人威廉·诺特曼，他在蒙特利尔的影棚被誉为“海内（美洲）风俗摄影的独苗”。他的影棚堆放着大量器材，以及用来制造雪景的鼓风机，曾在《猎鹿：聚会归来》[36]（图 277）的创作当中得以运用。诺特曼和同样来自蒙特利尔的詹姆斯·英格力斯（James Inglis）是为数不多的几个效仿雷兰德和鲁宾逊涉足合成照片的北美摄影师，他们将印刷好的照片拼贴起来，然后重新对它们进行拍摄，代表作有英格力斯于 1870 年发表的《维多利亚步枪队》（图 278），其中就运用了手工粘贴和光化学处理技巧。尽管有霍斯的批评，但是立体照片和风俗类主题毋庸置疑是天生的一对。19 世纪 60 年代末，当很多画家都开始放弃叙事或者抒情主题的创作时，立体照片出版商发现公众对爱情、死亡、动荡、乡野情趣等主题的照片很感兴趣，而之前这种兴趣都诉诸于石版印刷品和油画作品。这些照片堪称电视肥皂剧或者情景喜剧的先驱，属于平民娱乐而非高雅艺术，所以观者并不在意人物动作多么僵硬、视觉效果多么夸张或是多么没有氛围。欧洲地区也创作了一些这样的作品，当时最主要的制造商是伦敦立体照片公司和德国勒舍尔佩琦公司。而这种摄影作品对美国人的吸引力最大，曾有“无立体照片不成客厅”的说法。

1890 年以前，美国的一些大型生产商制造了大量风俗题材的摄影作品，其中最著名的是威勒和马兰德（Weller and Melender）公司。有些地方的摄影师也自成一派，拍摄了一些具有地方特色的作品，其中“幽灵图”是其中别具一格的流行主题。这类所谓的“幽灵图”刻画一些超自然的现象，例如 L.M. 马兰德兄弟创作于 1880 年的作品《幽灵巷》（图 279）就是其中的代表。这类作品一般是让扮演“幽灵”的模特在照片曝光未完成的状态下离开，然后再求助于复杂的技术处理。这些照片被摄影家们精心加工后受到了有神论者、占卜师和灵魂不灭论者的欢迎，因为他们从这些照片中找到了城市化和工业化所带来的压力的宣泄口。



图 280：于勒·巴斯蒂恩 - 勒帕奇。《达维尔的收割者》（*Reapers at Damville*），1879 年。蚀刻工艺。大都会艺术博物馆，纽约州，美国；哈里森·布里斯班·迪克基金会，1927 年。

自然主义

合成照片的人工痕迹和大规模生产的风俗照片导致的摄影与平凡化不可避免地引起了一系列反应，前者在本来直接的摄影流程中加入了许多不必要的手工过程，而后者则让摄影表达淹没在平淡无奇的主题之中。到了 19 世纪 80 年代末，由于新摄影器材的出现和广泛销售，以及摄影流程的简化，人人皆可成为摄影师（见第六章），摄影的总体水准下滑。

针对这种趋势，英国摄影家彼得·亨利·爱默生（见“人物小传”）提出了“自然主义”理论，受该理论的引导，摄影界形成了一股抵制这种不良趋势的力量。在 1889 年出版的《自然摄影》（*Naturalistic Photography*）一书中，爱默生提出摄影作品（乃至所有视觉艺术作品）应该反映自然当中的“真情，真相和……点缀”。[37] 只有遵循这个原则，而不是人为对印刷品或者底片再加工，才能真正使摄影作品和绘画在艺术地位上并驾齐驱。



图 281：彼得·亨利·爱默生。《收割大麦》（*In the Barley Harvest*）。选自《东盎格鲁人的生活》，1888 年。凹版印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。



图 282：里德尔·索亚。《暮色里》（*In the Twilight*），1888 年。凹版印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

在爱默生的“词典”里面，自然主义等同于印象主义，但是他觉得后者太过于含蓄，而且可能会让人联想到一些争议很多的艺术家，比如他的朋友詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（James McNeill Whistler）。他认为摄影师这个角色应该对事物的外在印象很敏感，另外，他认为“自然当中本身充满了惊喜，当你原原本本地画下（拍下）它时，它才是最完美的”。与此同时，他也强调选材和感触的重要性，这与 19 世纪末期的其他审美艺术家的观点不谋而合。当时的艺术界术语使用很混乱，爱默生也犯了同样的错误，他称现实主义其实“与自然相悖”，因为现实主义太过于注重描述，自然主义则注重“分析与真相”。[38]

1882 年之后的 8 年里，爱默生一直在东盎格鲁的海边进行摄影创作。作为一名细心的观察者，他善于运用影像和语言来发掘表象之下的内容，反映英格兰贫穷乡民艰难的生存状态，以及许多即将消失的人文风俗。当时的一部分英国艺术家盛赞纯朴的乡民和乡野的宁静之美，作为其中一员，爱默生也表明了他对粗俗的现代工业文明的唾弃。虽然他坚持认为摄影包含着独具一格的审美特征，他的作品却表明了他对许多画家的推崇，例如让·弗朗索瓦·米勒，于勒·布雷顿（Jules Breton）以及于勒·巴斯蒂恩 - 勒帕奇（Jules Bastien-Lepage）等，这些画家的作品大都描绘了一种理想的法国田园生活。例如于勒·巴斯蒂恩 - 勒帕奇 1879 年发表的雕版作品《达维尔的收割者》（图 280），无论在视觉还是内涵上，都堪称爱默生 1888 年出版的《东盎格鲁人的生活》（*Pictures of East Anglian Life*）中的插图《收割大麦》（图 281）的前辈。

爱默生的自然主义理念和技巧对鲁宾逊的画意派理念提出了挑战，并引发了在摄影刊物上的激烈争论，论战中涉及的阶级思想和审美理念也吸引了其他摄影家和编辑。如此一来，自然主义的处理方式也开始影响到其他已小有成就的英国摄影艺术家。吕德尔·索亚（Lidell Sawyer）可谓是一位“生于、成长于、沉浸于”摄影中的画意派摄影师，他反对片面地将摄影艺术引入学院，其作品《暮色里》（图 282）用细腻的风俗景色营造了一种氛围，以平衡人工和自然的关系。

惠特比渔村是一个曾经吸引了无数画家和业余摄影

师的胜地，英格兰最知名的画意派摄影师弗兰克·M. 萨特克利夫（Frank M. Sutcliffe）在此工作过。他不仅手持相机拍摄，还使用支架固定相机拍摄了大量肖像、风景和风俗照片，萨特克利夫的作品用一种富于情感的方式展现出了自然主义者所倡导的自发性，通过刻意选取有利于表述的切入点，同时减少人工对于印刷工艺的干预，他的作品《水鼠》（图 283）富于现实生活的率真和超脱的诗意。

受到感光材料前沿研究的影响，爱默生 1890 年宣布放弃对摄影艺术的巨大期望，据弗雷德里克·亨特和维罗·德里菲尔德（Vero Driffield；见“技术简史，第二部分”）同年发表的文章称，色调和曝光的科学联系使摄影师并不能真正控制冲印后的色彩效果，所以这种媒介最多只能算是二手艺术。虽然有着如此巨大的转折，自然主义在经过改良和重新解读后仍然延续了下去，这为 19 世纪 90 年代欧美的摄影发展奠定了基础。这次画意摄影或艺术摄影的“第二春”将会在第七章进一步讨论。

艺术作品的照相复制

当少数具有美学思想的摄影家们还在努力为摄影艺术正名时，一场影响更为深远的潮流早已在普通民众当中席卷而来。早在 18 世纪 50 年代，欧洲的一些摄影家就开始认识到精确的复制艺术品可以同时带来商业和文化价值，于是他们开始翻拍一些西方经典艺术品。

毫无疑问，自那时起照片便成了世界艺术最重要的传播者，使公众接触世界视觉艺术遗产的渠道发生了革命性变化。写实作品过分的逼真性曾一度被精英



图 283：弗兰克·M. 萨特克利夫 。《水鼠》（*Water Rats*），1866 年。蛋白印相工艺。私人收藏。

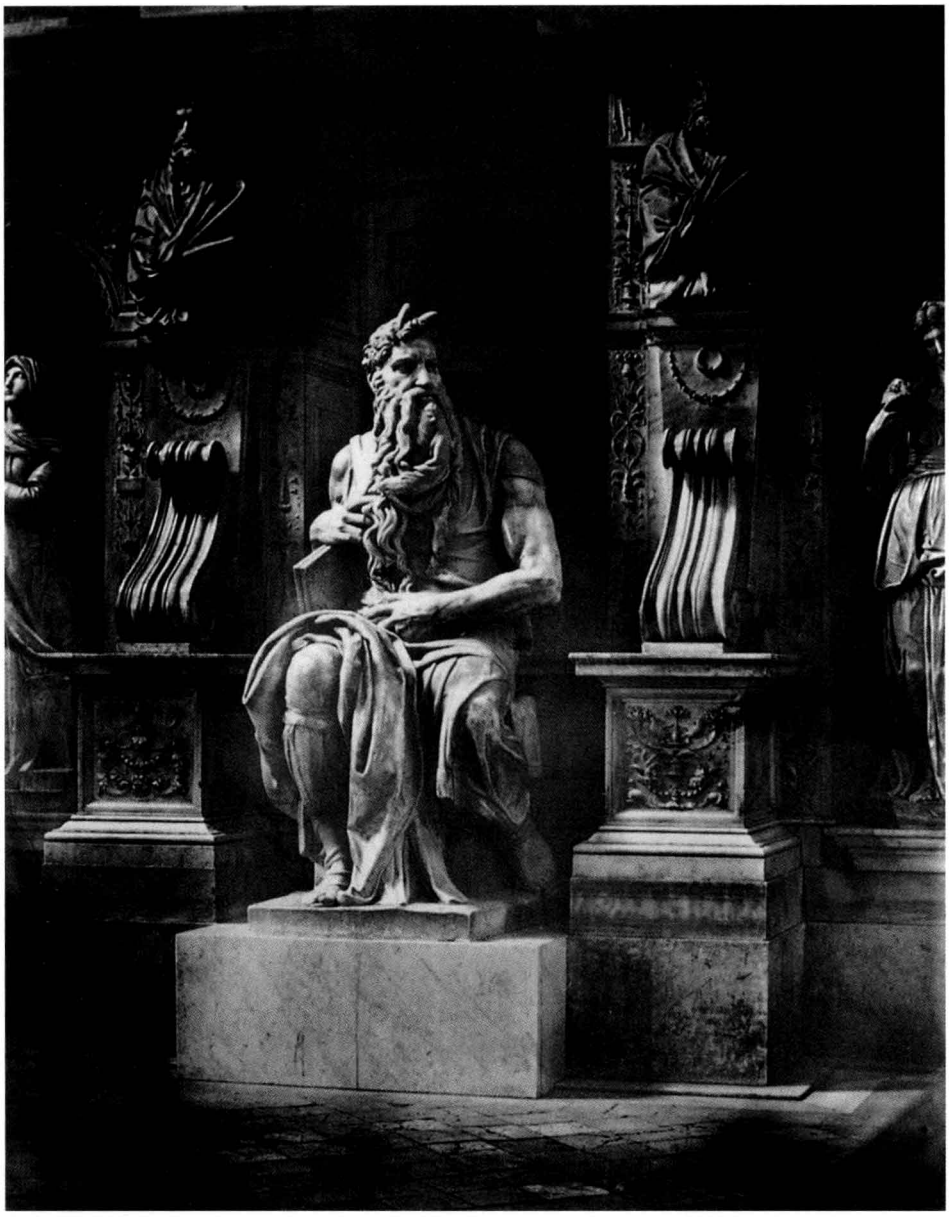


图 284：詹姆斯·安德森。《米开朗基罗的摩西像，尤利乌斯二世陵寝》（*Michelangelo's Moss from the Tomb of Julius Ⅱ*），19 世纪 50 年代。蛋白印相工艺。加拿大建筑中心藏品，蒙特利尔，加拿大。

们唾弃，在翻拍艺术品时，这种特征却很受欢迎。因为大多数人相信，这些经典艺术品的翻拍照片既可以带来精神上的升华，又可以提升公众的品位，这样，他们在选择装饰品和服饰时就能做出更佳的选择。

不难记起，在达盖尔式摄影法和卡罗式摄影法兴起之初，最主要的拍摄内容就是浮雕和雕塑品，一方面是由于这些作品静止不动，另一方面也是想让更多的观众欣赏到这些艺术品。通过《普特洛克勒斯的胸像》（*Bust of Patroclus*）和《沙漠中的夏甲》（*Hagar in the Desert*），以及一篇关于西班牙绘画的文章，塔尔博特明确地指出了摄影的这一重要用途。19 世纪 50 年代，一些指导人们拍摄艺术品的书籍开始出现，其中比较有名的是布兰夸特·埃夫拉尔和迪斯德里的作品。与此同时，意大利的一些摄影家也拍摄类似主题的作品吸引游客。英国水彩画家詹姆斯·安德森（James Anderson，出生时名为伊萨克·阿特金斯敦）是第一批在罗马拍摄绘画、雕塑和标志性建筑的摄影家。尽管圣彼得大教堂环境阴暗，他的作品《米开朗基罗的摩西像，尤利乌斯二世陵寝》（图 284）却成功地刻画了雕刻的结构和表情神态，堪称佳作。

在 19 世纪 50 年代，大量摄影师开始从事拍摄艺术品的工作，其中包括欧洲的安托万·塞缪尔·亚当-萨洛蒙、巴尔杜斯、戴阿蒙德、迪斯德里、芬顿、弗朗茨·汉夫施滕格尔，美国的约翰·莫兰，他们既拍

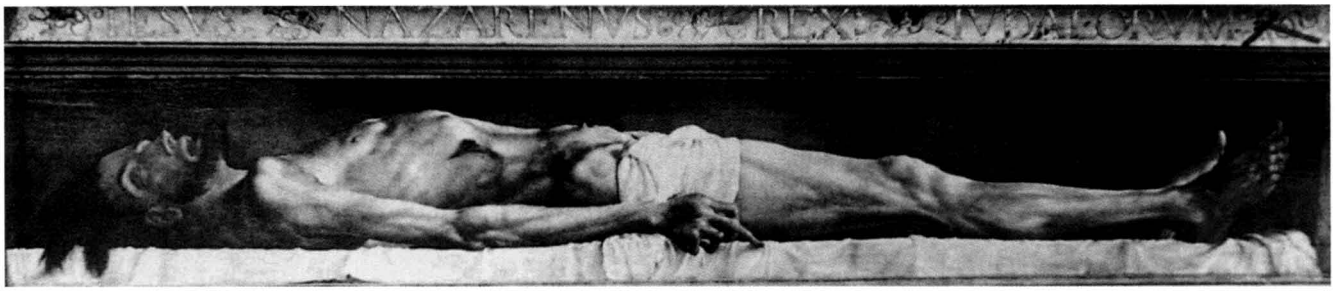


图 285：阿道夫•布朗。《荷尔拜因的亡圣》（*Holbein's Dead Christ*），1865 年。蛋白印相工艺。法国摄影协会，巴黎，法国。

摄皇室和其他有名的藏品，也拍摄鲜为人知的古董。由于有声望的评论家们都对 1855 年举办的“环球博览会”上展出的艺术品翻拍照片表现出了赞赏的态度，摄影师们继续采用更为系统的方法从事创作。在 1853 年至 1860 年间，芬顿受雇于大英博物馆，为他们提供底片，另外也向公众销售他所拍摄的照片，因此获得了一笔可观的收入。他除了拍摄雕像和石碑以外，也拍摄一些动物标本和骨骼。与此同时，一些摄影家也开始组建公司来制作和销售艺术品翻拍照片，例如佛罗伦萨的阿黎纳里兄弟、多尔纳赫的布朗、慕尼黑的汉夫施滕格尔，后来还有巴黎的古皮尔公司。在意大利，一些画家认为这些照片威胁到了自身的生存而将摄影师们称为剽窃者，但这项业务仍旧十分兴盛。

布朗是这类摄影创作的一个典型，他的野心并不仅仅放在商业利润上。他刚开始时只是拍摄一些比较罕见的荷尔拜因（Holbein）的画（图 285），这些画收藏于巴塞尔的博物馆里，距离他在多尔纳赫的工作室不远。通过媒体公关宣传和游说适当的人群，他后来有机会拍摄到其他的收藏品，他所创立的公司一共拍摄了大约 40 个藏馆，内容涉及壁画、油画和雕塑等作品，拍摄地域涵盖巴黎、罗马、佛罗伦萨、米兰、德累斯顿和维也纳。[39] 在 19 世纪 60 年代中期，他的公司改变了工艺，从蛋白工艺转变为碳素工艺，以制做永久性照片，而这些改变也使得输出与艺术品完全一致的照片成为可能，因为这些照片使用的无机染色剂与原作的碳素材料十分相似。布朗不断在他的作品中融入新的摄影和印刷技术，四处鼓吹他的改进可以进一步提升作品质量。在 1877 年去世前，他已经开始油画作品的彩色复制研究了。

布朗和其他人的大规模生产使得照相复制的准确度日益提高，个人和欧美的艺术院校都从中获得实惠，能够以低廉的价格购买艺术品的复制品。一位乐观人士甚至声称，现在人们不用耗费金钱且承担风险将英国的学生送到法国或者意大利去学习艺术了，因为那些精美的艺术作品已经唾手可得。虽然有思想的学生们仍然坚持要去接触真迹，但是艺术复制品确实给艺术教育带来了深远的影响。凭借复制的艺术作品，不同地区的学者们得以第一次建立起系统的编年史，追溯艺术的发展过程，并对艺术作品进行美学评判。除了使人们更加熟悉西方艺术的经典之外，摄影也使一些古代文明和鲜为人知的部落文化中的仪式器物受到关注。当然作为真实视觉和触感的替代品，照片也存在一些瑕疵，在再现多功能三维结构（如建筑物）时尤其严重，[40] 但是从总体上来说，很难想象如果没有摄影，视觉艺术研究会变得如何。

在摄影发展初期，摄影师们为了证明摄影能够进行审美表达，也研究过一些冷僻的领域，这些人引起了摄影领域的一场持久的争论。这在一定程度上是缘于批评家和画家对于摄影的态度模棱两可。另外，摄影师对艺术摄影本身认识不清楚也是原因之一。但从整个摄影史的角度来看，还是反映客观真实的照片比较出色，而那些矫情、效法风俗画的摄影作品则较为拙劣。

不管摄影家们把摄影叫作艺术还是记录，摄影无可非议地具有一种独特的能力，这种独特的能力来自于摄影家对形式的投入、对材料的体验、对光照变化和对比的把握，而非其具体叙述内容。

与此同时，不管承认与否，画家们一边担忧着这种新媒介会给他们带来威胁，一边也采用各式各样的方法利用摄影从事创作。而更为重要的一点是，摄影这种人工艺术的引入也启发了那些艺术家，让他们找到了值得进行艺术创作的新领域。虽然绘画和摄影表达刚开始关系并不那么融洽，但是许多年过去，它们之间的关系得到了加强，并最终给两种媒介都增添了新的活力。



图 286: 查尔斯•尼格尔。《城市旅馆商埠一景》（*Market Scene at the Port de L'Hôtel de Ville*），巴黎，1851 年。盐印工艺。安德烈•亚姆藏品，巴黎；加拿大国家美术馆，渥太华，加拿大。

人物小传：查尔斯·尼格尔

查尔斯•尼格尔是一位小有名气的画家，他注意到摄影的表达能力、技术特质以及商业潜力，从而对摄影开始感兴趣。1820 年他出生于法国的格拉斯，19 岁那年，他来到巴黎，立志成为一个传统经典艺术家。他首先在德拉罗什的工作室当学徒，他的同学有芬顿、勒•格雷、勒塞克等，后来他又师从安格尔。1843 年他的一幅作品被收入了 1843 年巴黎沙龙展出。尔后十年，由于这次成功，尼格尔的作品频繁见诸各大展览。

和德拉罗什的其他学生一样，尼格尔也尝试用达盖尔式摄影法创作了一些风景照片。大约 1849 年到 1850 年期间，他开始用卡罗法工艺来辅助绘画。后来，由于受到当时流行的弗朗索瓦•邦温画意传统的影响，尼格尔开始积极从事摄影创作。他拍摄了乞丐、牧羊人、农民和城市中的无产阶层，通过对光的控制，他将细节和整体效果完美融合。他创作的作品中最为著名的就是《坐在篮子旁的少女》（图 256）。尼格尔在纸基负片上用铅笔仔细地添加了阴影，以调节透光值并减弱锐度，这样卡罗法冲印出来的照片，如果纸面不是比较粗糙，是完全看不出痕迹的。

这位摄影家对自然街景非常感兴趣，他发明了一种快速镜头，专门用来记录稍纵即逝的瞬间，比如市集景色（图 286），后来他还将这类作品中的一幅转绘成了小幅油画作品。他还在法国南部开展了一个大胆的建筑物照片采集活动，一共积累了大约 200 幅建筑物、废墟以及米迪风景的作品。他曾努力将这些照片出版，但没有取得多大成功。

后来由于他的这项活动，政府雇用他为沙特尔大教堂拍摄系列照片。对于建筑物材料和细节的清晰描绘表明尼格尔已经开始发现摄影自身的审美特征，而这并不是从绘画继承而来的。

在完善卡罗式摄影法之余，尼格尔也关注摄影工艺技巧，并进而注意到了印刷过程。他相信凹版印刷能够解决印刷持久性问题，也可以让照片运输更加便捷，于是他根据这种想法改进了尼埃普斯·德·圣-维克多的工艺方法，并于1856年获得专利。而早在一年前，他的凹版印刷就被称赞为“细节明晰，色泽生动，中间调通透”[41]。但是让他大失所望的是，1867年摄影技术大奖吕讷公爵奖爆冷，授予了阿方斯·路易·波特万。尼格尔当时已经是尼斯的一位绘画大师了，此后他继续在凹版印刷上进行改进，似乎已经对摄影丧失了兴趣。但他的卡罗法照片体现了对照片整体感的关注，这使他的作品在用光和形式上都独树一帜。

人物小传：彼得·亨利·爱默生

彼得·亨利·爱默生是一位具有天赋的摄影家，他只接受过医学教育，但他在30年里一直从事摄影工作。他最主要的贡献都在1855年到1893年之间做出，在这一阶段，他创立、改进最后又放弃了一种美学理念。他曾经拍摄过大量英国乡村的照片，并声称要努力拍摄“真实的照片”[42]。

出生于古巴的彼得·亨利是拉夫·瓦尔多·爱默生的亲戚，1869年来到英国接受正统教育，最终获得临床医药学学位。1882年，他开始从事摄影创作，3年后，当他完成他最后一个医学学位时，他开始了在东安格利亚的荒野记录工作，当地居住的主要是贫苦的农民、渔民、猎户和编织篮子的手工艺人。他雇了一艘船，遍及当地的河道水渠，途中遇见了风景画家T.F. 古达尔（T.F.Goodall）。1886年，他和古达尔合作出版了一本关于当地的画册《诺福克郡湖泊区的风土人情》（*Life and Landscape on the Norfolk Broads*），收录了40幅白金印刷图片以及文字。之后的五年，虽然在审美领域已经盛名远播，他仍然坚持在这一地区工作，并以单行本的形式发布照片，这些作品是具有连续性的，而不是独立的艺术作品。

爱默生对过去的浮华艺术深感厌恶，但对技术充满期望，所以他一直考虑如何能让摄影技术更好地反映“真实”世界。1881年他造访意大利时曾观看过许多著名的教堂画作，如拉文纳的拼贴画和西斯廷教堂的米开朗基罗壁画，他觉得这些画都是不自然或者做作的，与其在博物馆和教堂看这些畸形的画，不如“去意大利各地走一走，反倒能学到更多的东西”。[43]他的学科背景使他开始着眼于心理因素对人们视觉的影响。根据赫曼·路德维希·斐迪南德·冯·赫姆华兹（Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz）的视觉理论，他提出人眼在一瞬间只能对焦点处的事物作出反应，但是镜头却可以让照片的每一个部分都同样清楚，所以说摄影家们应该多用长焦柔光镜头，使拍摄效果更接近于自然，也就是更接近一瞬间的感觉。但是他忽略了，人眼的焦点并不是在同一个地区固定的，而是不断游移的，并最终在大脑当中形成一个精确的画面。更为具有讽刺意义的是，当他提出要柔化照片时，欧洲刚好引进了当时最为清晰的镜头。

爱默生一方面用科技方法寻找精确真实的表达途径，另一方面又提出，艺术和科学的目的是截然不同的，这是他职业生涯当中自相矛盾的地方。同样让人疑惑不解的是，当他见证了控制曝光和显影关系的方法的发展之后，他竟然轻易地放弃了对摄影的期望。除了这些矛盾的地方，他的贡献还是很多的——推广了层次细腻且耐久的铂印纸和复制用的手工打样凹版印刷方法，以及竞赛和展览时，照片提交和参展的更为合理的规则。他的自然主义思想作为一种抗拒虚假艺术的工具，长久以来一直激励着一代又一代摄影家们去寻找现实当中的真与美。

第六章

新技术、新视野、新用户

1875—1925

摄影，最初仅仅被认为是另一种获取或制作肉眼所见事物图像的方式，但业已成为一种提升人类感知事物的手段，而这种感知是肉眼无法直接得到的……这对人类的视觉认知方式和大脑的视觉感受能力都产生了彻底的、革命性的影响……

——威廉·M. 小艾文斯（William M. Ivins, Jr.），1953 年[1]

在发明家宣布可以通过光照获得影像之后的50年里，随着人类对审美、商业化和科技发展的需求不断变化，人们尝试使用摄影这种全新的媒介，并且不断地尝试各种新的工艺流程和想法，也不间断地淘汰和放弃一些不成功的做法。面对摄影需求的不断扩大，职业摄影师们开始寻求感光能力更高的底片，以及更稳定、更标准化的设备，来拍摄和记录更广泛的题材；科学界也需要更加精良和专业化的设备；艺术摄影师们则寻求色调范围更广、保存更持久的相纸。但另一方面，在19世纪80年代晚期，还是有一些人简单地认为相机就是一个“按下按钮”的工具，认为人人都可以成为摄影师。同一时期，摄影师们苦苦寻求能够实现彩色摄影的办法和途径，最后获得了成功，尽管解决途径的适用范围非常有限。产品、设备、技术和工艺的爆炸式发展（见“技术简史，第二部分”）促使各类摄影作品发生了很大变化，摄影作品的用途也相应地发生了改变，也因此培养出了新的观众群体。摄影作品越来越多地为公众提供信息，也进一步改变了公众对摄影的态度和对现实的认知。

到19世纪末期，摄影技术获得了突飞猛进的发展。在达盖尔式摄影法之后，湿版法被持续使用了长达25年之久，到了1890年，干版法开始出现，成为湿版法的有益补充。干版工艺最初就是在玻璃底版上使用溴化银感光乳剂，此后也被用在材质更轻和更有弹性的赛璐珞胶片上。这种材料在使用过程中不仅更便于操作，而且感光速度更高，从而缩短了曝光时间，最终成为正色摄影的材料，它能正确感应色谱上红色及蓝色（它对蓝色过于敏感）之外的所有其他色彩。相机的设计和改进也盛极一时。在19世纪的最后20年里，摄影师可以根据不同的拍摄目的，选择不同的设备。对于需要在野外完成拍摄的专业摄影师来说，带有延伸皮腔、可以左右旋转和前后倾斜的各种规格的机背取景相机可供选择；对于严肃的业余摄影爱好者来说，则可以选择手持式反光相机。立体摄影和全景摄影设备也已经问世，微型侦探相机也出现在市场上，这类相机之所以如此命名，是因为它们可以很隐蔽地藏在随身衣物或其他装置内，拍照时令人难以察觉。与此同时，相机厂商们开始生产更快的镜头、快门、测光表和闪光灯等设备，所有这一切都让摄影师在实际拍摄过程中，操控的空间更大、更灵活。同时，市场上能够满足艺术和商业需求的相纸也开始出现。

标准化的趋势，即理性地生产相机设备和理性地对待摄影工艺，在19世纪末期加速，其背后有一系列的原因。其中主要原因之一就是西方资本主义社会对于工业化生产的产品和服务更加规范化，摄影从本质上被认为是工业社会的产物；另外一个因素就是化学和染料工业的长足发展，尤其是在1871年德国统一之后，在德国境内（同时也在一些其他国家）掀起了新感光材料和精良设备制造生产的竞争。可能最重要的诱因是人们开始意识到摄影不仅仅是复制肉眼所见一切的工具，摄影本身具有更加深刻的意义，它具有揭示科技、社会和物理现象的潜质，并成为现代工业化时期最重要的影像记录和传递工具。随着印刷技术的进步，摄影作品被刊登在新闻和信息媒体上（见第十章），摄影界愈加急迫地需要更加精准的设备和更为灵活的材料。

高空摄影

从19世纪中期开始，摄影师们开始尝试使用笨拙的胶棉湿版从非同寻常的角度，诸如高空，以及在不常见的条件下，来拍摄和记录物质世界，从而使摄影的角色得到进一步的延伸。例如，随着人类对“飞行设备”不断增长的兴趣，从19世纪50年代末开始，摄影师们开始尝试空中摄影，这也实现了文艺复兴时期艺术家们的梦想，他们曾一度幻想能够“鸟瞰”地球。1858年，纳达尔一丝不挂（为了减轻重量）地躲在一块黑色的窗帘后面，搭乘戈达德（Goddard）兄弟制作的热气球，拍摄了一张模糊的巴黎全景照片，他也成为第一位成功进行空中摄影的摄影师。在接下来的两年里，纳达尔致力于推广自己“轻于空气”的创作轻便装备（见“人物小传”），他最成功的空中摄影作品是1868年拍摄

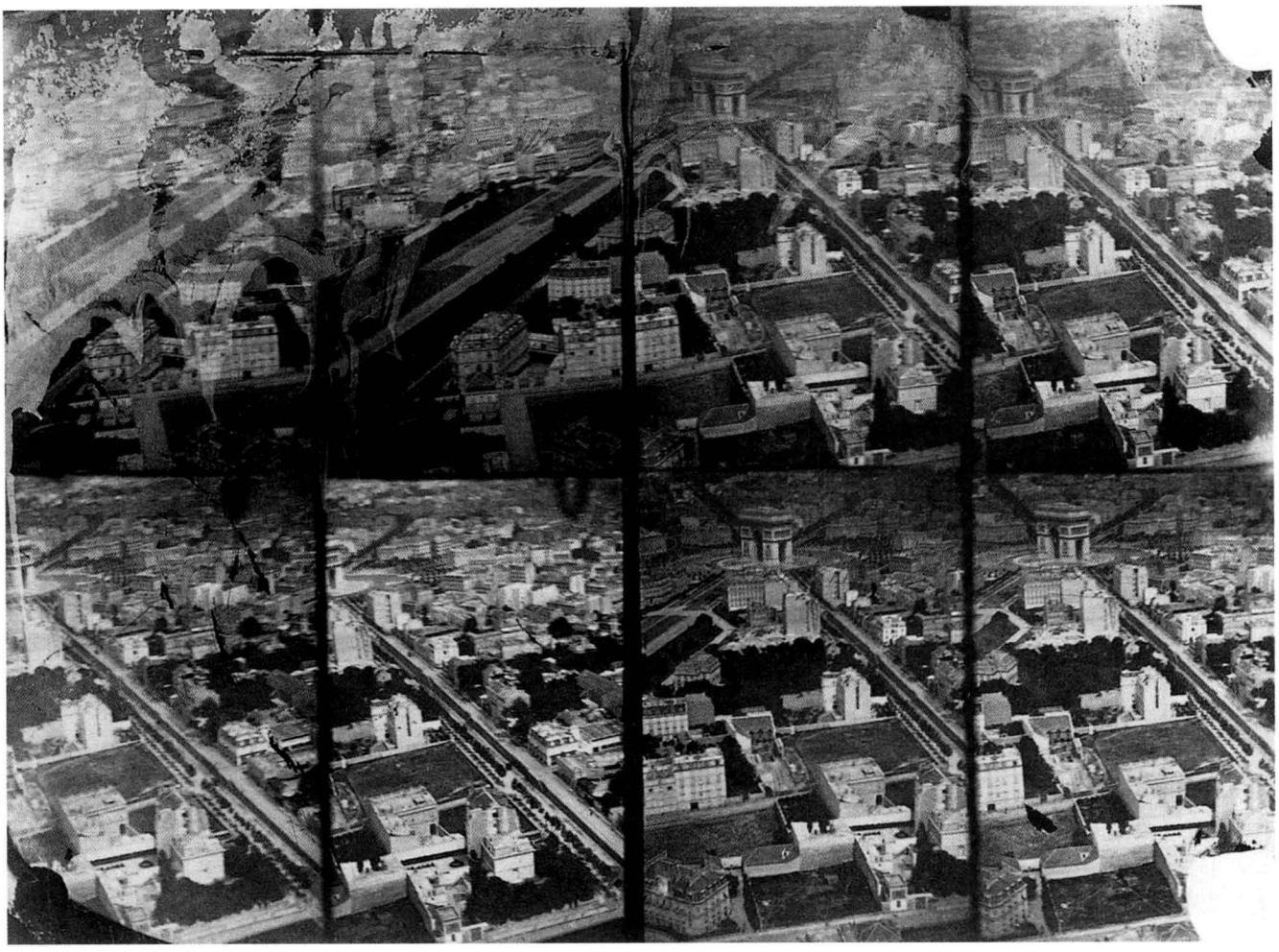


图 287: 纳达尔。《巴黎凯旋门和香榭丽舍大街鸟瞰》(*Arc de Triomphe and the Grand Boulevards, Paris, from a Balloon*)，1868 年。现代银盐明胶印相工艺。历史古迹和遗址国家基金会，巴黎，法国。

的凯旋门（图 287），这是他搭乘另一只热气球，使用一台多镜头相机拍摄得到的一幅黑白摄影作品。

法国人对热气球充满了浪漫主义的想象，将热气球称为“民主的终极引擎”。在普法战争期间（1870—1871 年），热气球成为能在沦陷的巴黎传递信件的两种途径之一。另外一种方式是通过信鸽，信鸽传递的信息是通过显微摄影缩小，收信人再显影和放大来读取的，这也是“二战”中使用的胜利邮件（也称“V 邮件”）的前身。

就在纳达尔进行尝试的同一时期，1860 年，波士顿的美国摄影师詹姆斯·华莱士·布莱克搭乘热气球，升到 1200 英尺的高空拍摄了一张波士顿地区的照片。布莱克是约翰·亚当斯·惠普尔（见第一章）在哈佛进行天文摄影研究的合伙人之一。布莱克使用了一台福伦达相机和他自己发明的快门，拍摄了美国第一批航空摄影照片，其中的 6 幅保存至今。尽管奥利弗·温德尔·霍姆斯曾称赞布莱克的作品让人类像“雄鹰和飞翔的野鹅一样”来看城市[2]（图 288），但是布莱克自己却提到早在美国南北战争期间，人们就已经开始使用热气球拍照来侦察敌情，只是那个时候并没有引起人们的关注。尽管其他摄影师也拍摄了一些地貌学的航空摄影作品（当时主要通过使用热气球和风筝），但直到 20 世纪，人们对于航空摄影设备的兴趣才开始显现。[3]



图 288：詹姆斯•华莱士•布莱克。《空中鸟瞰波士顿》（*Boston from the Air*）。1860 年。蛋白印相工艺。波士顿公共图书馆，波士顿，美国。



图 289：纳达尔。《巴黎地下陵墓的工人》（*Workmen in the Paris Catacombs*），1861 年。蛋白印相工艺。法国国家图书馆，巴黎，法国。

人造光摄影

摄影术发明后不久，人们就尝试使用各种人造光来拍照，试图进一步拓展摄影媒介的运用范围。1851 年，塔尔博特使用电池产生的光线，清楚地拍摄了一张快速转动的新闻纸的照片（见下文），同样，纳达尔也使用电池来尝试人造光拍摄，通过使用本生电池[4]和反光镜拍摄了肖像作品。1861 年，纳达尔带着更为复杂的设备，拍摄了巴黎地下排污管道和地下陵墓（古代陵墓）里的工人。有些照片的曝光时间长达 18 分钟，拍摄中不得不用人体模型来代替真人（图 289）。在地下潮湿狭窄的过道里，纳达尔使用推车灯、反光镜、数卷电线、相机和胶棉湿版底版，拍摄了大约 100 幅作品。他的作品中呈现的管道和排污管、陵墓里的骨骸、墓志，向人们展示了巴黎地下的情形，也进一步显示了摄影媒介在不同的物理环境中所具备的广泛的视觉再现能力。

1864 年，阿道夫·欧斯特（Adolphe Ost）在维也纳尝试使用本生电池拍摄了肖像摄影作品，尽管如此，直到 19 世纪 70 年代末期，人造光拍摄的肖像作品才几乎与用自然光线拍摄的相近。由于最初电池产生的光线很微弱、成本又高昂，摄影师同时也配合使用了其他的化学材料，包括用氢氧焰燃烧石灰（产生石灰光）和镁丝。1864 年，摄影师使用镁光灯拍摄过煤窑内景，不久之后开始有摄影师尝试在金字塔里拍摄。1866 年，美国摄影师查尔斯·沃尔德克（Charles Waldack）也使用这种方法拍摄了肯塔基州的大钟乳洞内景（图 290）。镁光灯也被用来拍摄室内人物肖像，1865 年，约翰·C. 布朗（John C. Browne）尝试使用镁光灯拍摄了群体肖像，其中包括《费城摄影师》杂志的编辑，这本杂志致力于在美国推广最新的摄影技术。镁元素常见的形式就是闪光粉末（从 19 世纪 80 年代开始使用），被点燃后，会散发出刺鼻的白色烟雾，它产生的光线比较集中，色调对比强烈，直到 1925 年德国发明家发明闪光灯泡之前，人们还没有发现其他更实用的替代光源。

拍摄城市夜景是摄影师遭遇的另外一个难题。在 19 世纪，绝大多数路灯都是煤气灯，光线微弱，摄影师在拍照的时候往往需要 3—4 个小时的曝光时间，才能够呈现夜景的色调。1863 年，波士顿地区的摄影师约翰·亚当斯·惠普尔进行了早期的尝试，使用电灯来辅助照明，但是所需的曝光时间仍然是太阳光下曝光时间的 180 倍。从 19 世纪 80 年代开始，城市开始

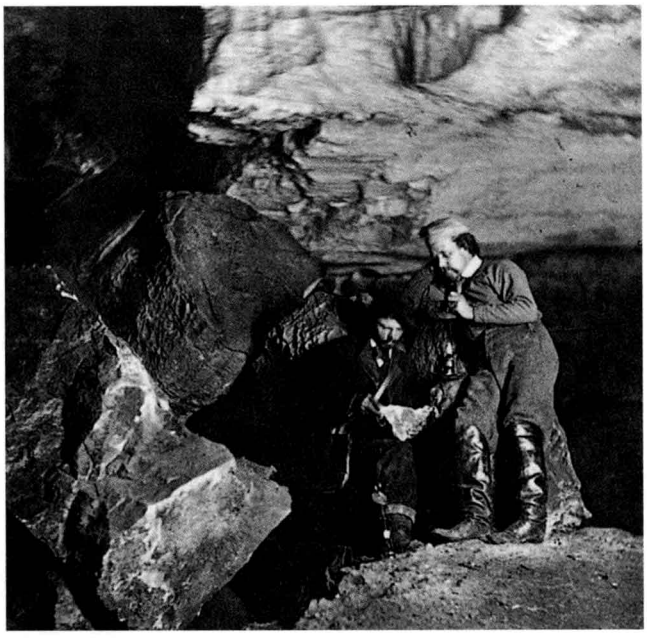


图 290：查尔斯·沃尔德克。《“叹息桥”之外——大钟乳洞场景》（*Beyond the “Bridge of Sighs” from Mammoth Cave Views*），1866 年。蛋白印相工艺。纽约历史协会，乔治·T. 巴戈埃（George T. Bagoe）收藏，伊里胡·斯拜瑟（Elihu Spicer）夫人捐赠。

逐步实现电气化，更多的摄影师开始尝试拍摄城市夜景中的人、马车，以及夜色中的路灯。伦敦的摄影师保罗·马丁(Paul Martin)和纽约的摄影师阿尔弗雷德·施蒂格里茨（Alfred Stieglitz）在19世纪90年代拍摄的一系列城市夜景作品，充分说明无论是纪实摄影师，还是画意派摄影师，都对城市夜景充满浓厚的兴趣，尤其是街道路面反射的路灯光线，以及初雪和平静的夜空之间的色调对比。

塔尔博特和其他一些摄影师对于人类肉眼不常见的事物和现象充满了浓厚的兴趣（见第一章），科技领域也需要显微摄影来提供更加准确的信息，这些因素推动人们设计出新的设备和方法，供科学家研究诸如水晶的结构、分子的形式等方面的问题。同时，天文摄影也获得了长足发展和进步，除了太阳、月亮和行星之外，到了1877年，当时的天文摄影技术已经可以拍摄到完整的恒星苍穹的影像。在接下来的10年里，奥地利和德国的摄影师成功地捕捉到了夜空中闪电的清晰画面。19世纪末，维尔茨堡大学的康拉德·威廉·伦琴(Conrad Wilhelm Roentgen, 他于1901年获得诺贝尔奖）发现了X光，这种光线可以穿透不透明的物质，他的发现很快被运用到医学诊断中。在之后的一年里，有关X光的文章在报刊上发表了多达千余篇。

动态摄影

生活中有些看似普通的场景，如果不借助于仪器和设备，肉眼很难看清，诸如走路和奔跑。相机的出现，让艺术家、科学家和非专业人士有机会看到肉眼观察不到的细节，这也使得动态学研究获得了突飞猛进的发展。塔尔博特使用电子闪光灯成功地将动态场景“凝固”，他的做法获得了一致好评，因为这为人们拍摄运动中的事物指明了出路，“可以拍摄所有运动中的动态场景……灵活转动的舞蹈演员……快速飞翔的鸟”。[5]但是相关的尝试直到19世纪80年代才得到推广，当时在布拉格工作的奥地利科学家恩斯特·马赫(Ernst Mach)使用电子闪光灯作为光源来拍摄飞行轨迹、声波，以及升腾的蒸气。尽管马赫拍摄的本意是为了给科学研究提供信息，但他也希望这些照片在视觉上看起来赏心悦目，他认为摄影的审美与实用性同等重要。同时，动态摄影也在其他方面有所尝试，其中一种办法是在立体相机上使用短焦镜头达到将运动中的物体“定格”在画面上的效果（见下文）；另外一个办法是通过连续曝光来捕捉持续运动的状态。

在整个19世纪，马术教练为了更好地训练骑马，历史画画家为了更加精确地再现战争场面，都促使科学家更加清晰详细地分析动作和动态场景；摄影术发明之后，自然成为记录和分析动态场景最理想的工具。从1872年开始，美国的埃德沃德·迈布里奇和托马斯·伊肯斯、法国的艾蒂安·于勒·马雷（Etienne Jules Marey）、德国的奥托马尔·安许茨（Ottomar Anschütz）对拍摄动态场景的研究持续了20多年。

埃德沃德·迈布里奇最大的成就来自他同利兰·斯坦福（Leland Stanford）的合作，后者曾经是加利福尼亚州的州长，也是中太平洋铁路公司的总裁，以及帕罗阿尔托养殖场的所有者。迈布里奇将二人的合作称为“空前成功的联合”（但斯坦福最终否认了这次合作）。[6]赛马爱好者对马在全速奔跑时四个马蹄所处的位置非常好奇，这促使斯坦福在1872年找到当时美国西部最有名的摄影师迈布里奇为他受过训练的马奥斯登拍照。尽管画面不是非常清晰，但是从迈布里奇其中的一幅作品上还是可以看出，当马全速奔跑的某个瞬间，马的四蹄是全部腾空的（图292），这让斯坦福非常满意，因为通常在画家的笔下，奔跑中的马是不会四蹄同时腾空的。[7]

这次试验促使斯坦福和迈布里奇从1877年开始进一步合作，拍摄更多运动中的动物，用于研究它们的动作，来指导训练赛马和运动员（图291）。这一次，动物被置于校准过的背景布前奔跑，使用12台特殊设计的相机，这些相机装有电动控制的快门和达尔迈尔立体摄影镜头，可以以千分之一秒的快门速度拍摄下运动中的动物。由于捕捉到了人类肉眼无法彻底看清的情景，迈布里奇的作品轰动一时，并于1877年出现在加州的新闻报纸上，次年被刊登在美国享有声望的科学类杂志《科学美国》(*Scientic American*)上，伦敦、巴黎、柏林和维也纳等地的杂志也陆续刊登了他的作品。迈布里奇很快成为在国际范围内享有声望的摄影师，并在美国和欧洲各地讲学，法国物理学家马雷也对他的作品赞赏有加。

1883年末，由于斯坦福放弃对拍摄项目的资助，迈布里奇受美国宾夕法尼亚大学的邀请在该大学工作，在此期间，他大胆地扩大了拍摄的题材和动作研究的范围。他拍摄的人物题材包括他在宾夕法尼亚大学的同事，还有供拍摄裸体人像的专业模特（他经常抱怨专业模特不够优雅）。他还拍摄了从事艺术创作的朋友，其中包括伊肯斯，迈布里奇拍摄了伊肯斯手的不同姿势（图293）。他在加州拍摄的一些实验性作品中，拍摄对象被安排在水平和垂直线条相交的坐标方格背景前，与方格平行的位置共安放一组24台相机（每

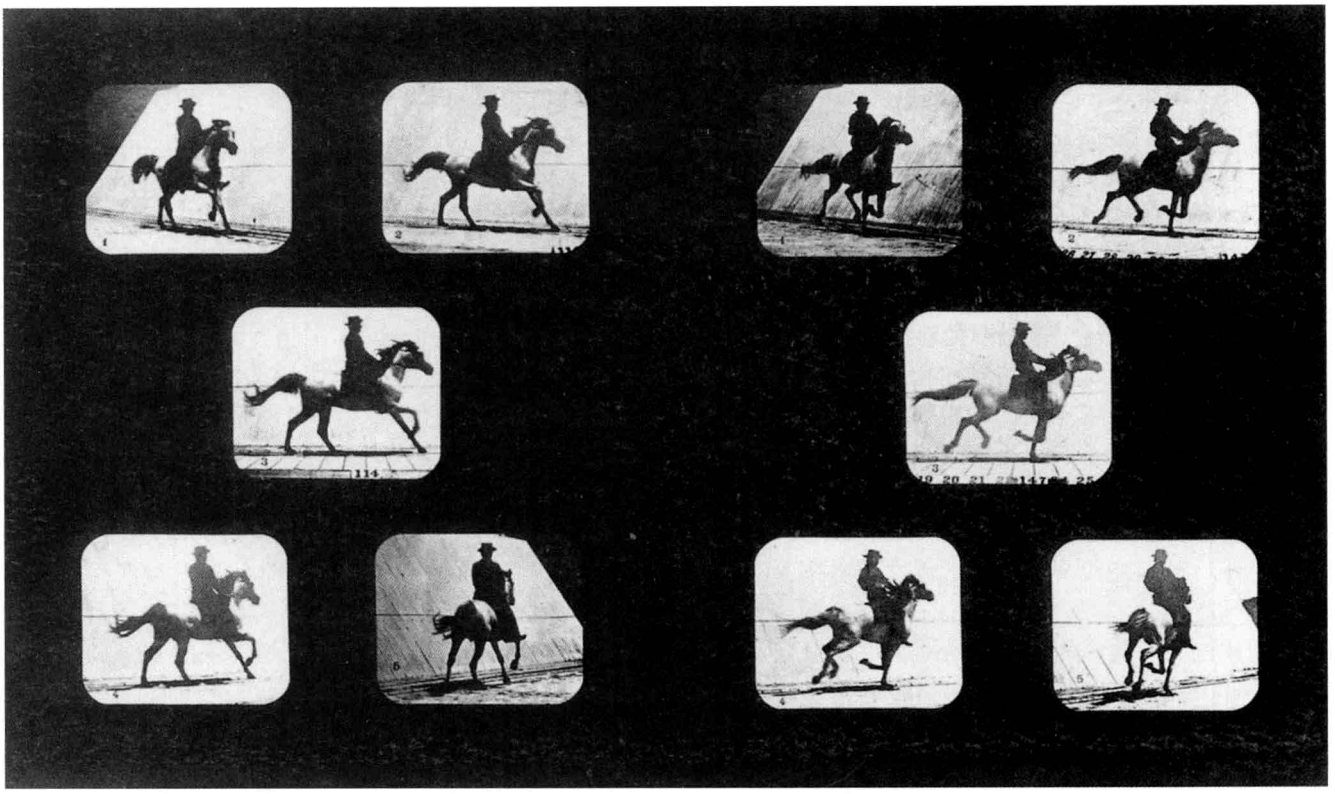


图 291：埃德沃德·迈布里奇。《透视法研究：奔跑的穆罕默德》（*Studies of Foreshortenings; Mahomet Running*），1879 年。基于胶棉湿版玻璃底版的现代印刷品。斯坦福大学艺术博物馆，斯坦福，加利福尼亚州，美国。

隔 6 英寸摆放一台），然后若干小型相机被放置在拍摄对象四周，从前方、后方等不同的透视角度进行拍摄，例如他的代表作《妇女向坐着的同伴倒水》（图 294）。当迈布里奇于 1844 年在宾夕法尼亚大学开始自己的项目时，摄影技术已经取得了一定的进步，他可以使用感光性能更高的干版来取代胶棉湿版，也可以在每台相机的镜头前安装卷动式快门。在实际操作中，摄影师通过自己发明的一套电磁系统来控制拍摄，这套系统可以连续触发快门，同时控制一个计时设备。在一年半的工作中，迈布里奇拍摄了 100000 幅作品，用以分析各种动作，包括走路、奔跑、打球、单脚旋转、屈膝、垒砖等。宾夕法尼亚大学选取了其中的 781 幅底片，出版了《动物的运动》（*Animal Locomotion*）一书，该书定价高昂。此后，迈布里奇自己编辑出版了两本与运动有关的小版本书籍，题为《运动中的动物》（*Animals in Motion*）和《运动中的人》（*The Human Figure in Motion*）。[8]

美国画家伊肯斯长期以来一直对如何在绘画作品中精确地反映运动的过程充满浓厚的兴趣，这促使他与迈布里奇进行了紧密的合作，并购买了一组迈布里奇拍摄的奔跑中马匹的照片。[9]在对照片进行研究之后，伊肯斯将自己的心得运用到他在费城接受的首幅定制绘画作品中，这幅油画作品名为《费尔曼·罗杰斯的四乘驾》（图 295），在画面中他故意将马车的车轮模糊，视觉上看起来好像车轮正在转动，马蹄在某个瞬间也被“凝固”，通过这些细节来体现画面的动感。在伊肯斯对动作的研究过程中，干版问世之后，他也开始拿起相机拍摄（见第五章；图 297），伊肯斯喜欢拍摄的原因是因为相机可以记录一连串的动作，他的代表作《跳跃的历史》（图 298）后来被广泛复制。

马雷对摄影记录动作的最大贡献来源于他的生理学研究。他最初发明了一系列图画方法来记录人类骨骼和肌肉运动的过程。1878 年，马雷阅读了《自然》（*La Nature*）杂志刊登的关于迈布里奇所进行的实验（他后来也跟迈布里奇个人取得联系）之后，认为相机是能够更准确地记录动作的工具。由于马雷偏好以有规则的图表形式呈现肌肉的运动，而不是随意地呈现，因此在拍摄运动的对象时，他使用了“摄影枪”。

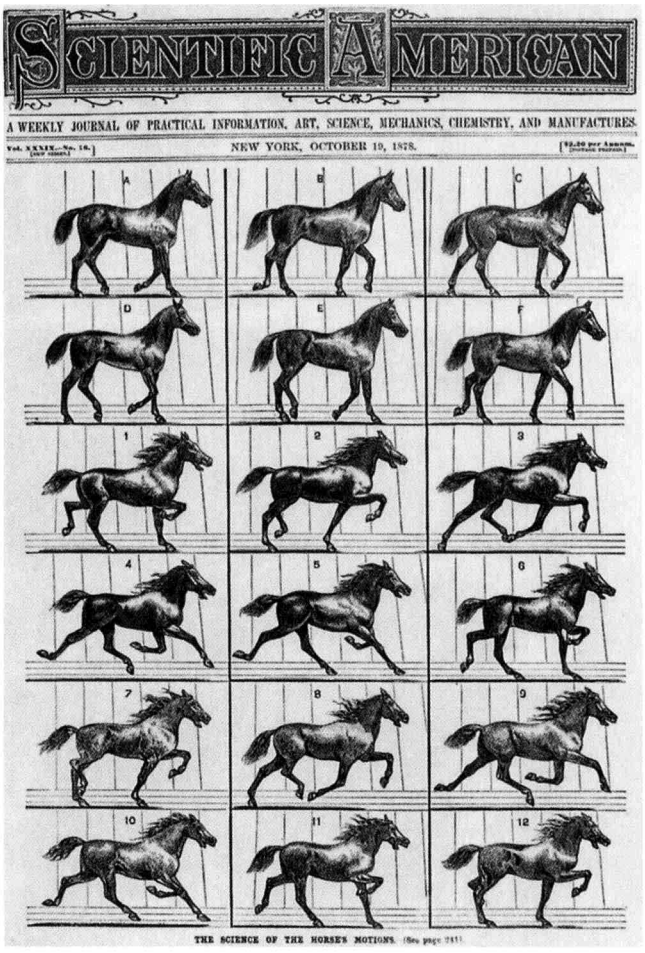


图 292：佚名。《〈科学美国〉的封面：迈布里奇的奔跑的马匹系列》（*Cover of "Scientific American" with Muybridge's Series of Horses*），1878 年 10 月 19 日。纽约公共图书馆，美国；阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

之所以如此命名，是因为相机是通过一个类似手枪旋转弹膛的装置来控制的，伊肯斯也曾使用过同款相机。起初，马雷用系列单幅照片来表现动作，但是他很快意识到将同一个动作呈现在同一张底片上，能够更加清楚地看到动作的全过程。马雷拍摄的照片都是计时拍摄的，称为“连贯动作摄影”（图 299）。马雷使用旋转的裂隙式快门，让模特穿上黑色或者白色的服装，然后让模特在与服装同色系的背景布（板）前运动；最终他让模特身着黑色的服装，在模特的胳膊和腿部两侧绑上发光的金属板，然后让模特在黑色的背景布前活动，由他进行拍摄。这种拍摄方法最后得到了每秒 60 幅的骨骼运动的线性图像，被称做“运动的几何图形”。[10] 同其他研究瞬间动作的作品一样，这些记录动作过程的照片不仅仅传达了艺术理念和风格，也帮助人们从科学的角度来理解动作的过程。

安许茨也拍摄了类似的研究动作的作品，他在柏林学习摄影，后来同弗兰茨·汉夫施滕格尔合作在慕尼黑从事拍摄工作，在回到故乡普鲁士之前，他还曾经在维也纳拍摄。安许茨将快门安装在底版前方，他拍摄了一系列奔跑中马的照片，在此基础上，他开始了一个拍摄项目，拍摄了大量布雷斯劳动物园里动物运动过程的照片。

在安许茨的作品中，最广为人知的就是他拍摄的 120 幅一窝鹳活动的照片（图 300）。1886 年，安许茨开始使用迈布里奇使用的拍摄系统，用多部相机和一些小型设备，在普鲁士战争部和教育部的支持下，继续拍摄动物的运动和军队的军事演习，他使用的是由他亲自

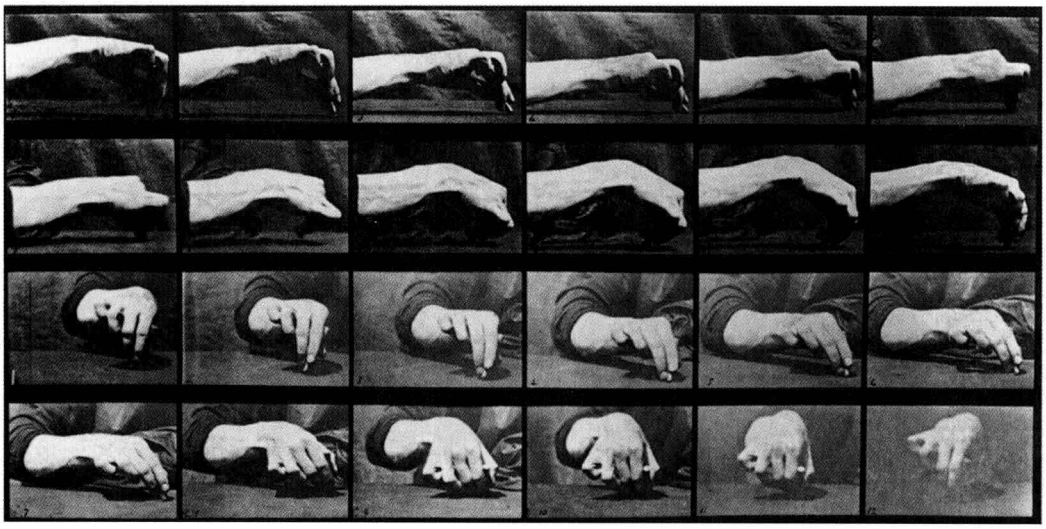


图 293：埃德沃德·迈布里奇。《伊肯斯的双手》（*Eakins's Hand*），选自《运动的动物》，1887 年。卡罗式摄影法。费城文化中心博物馆，美国。

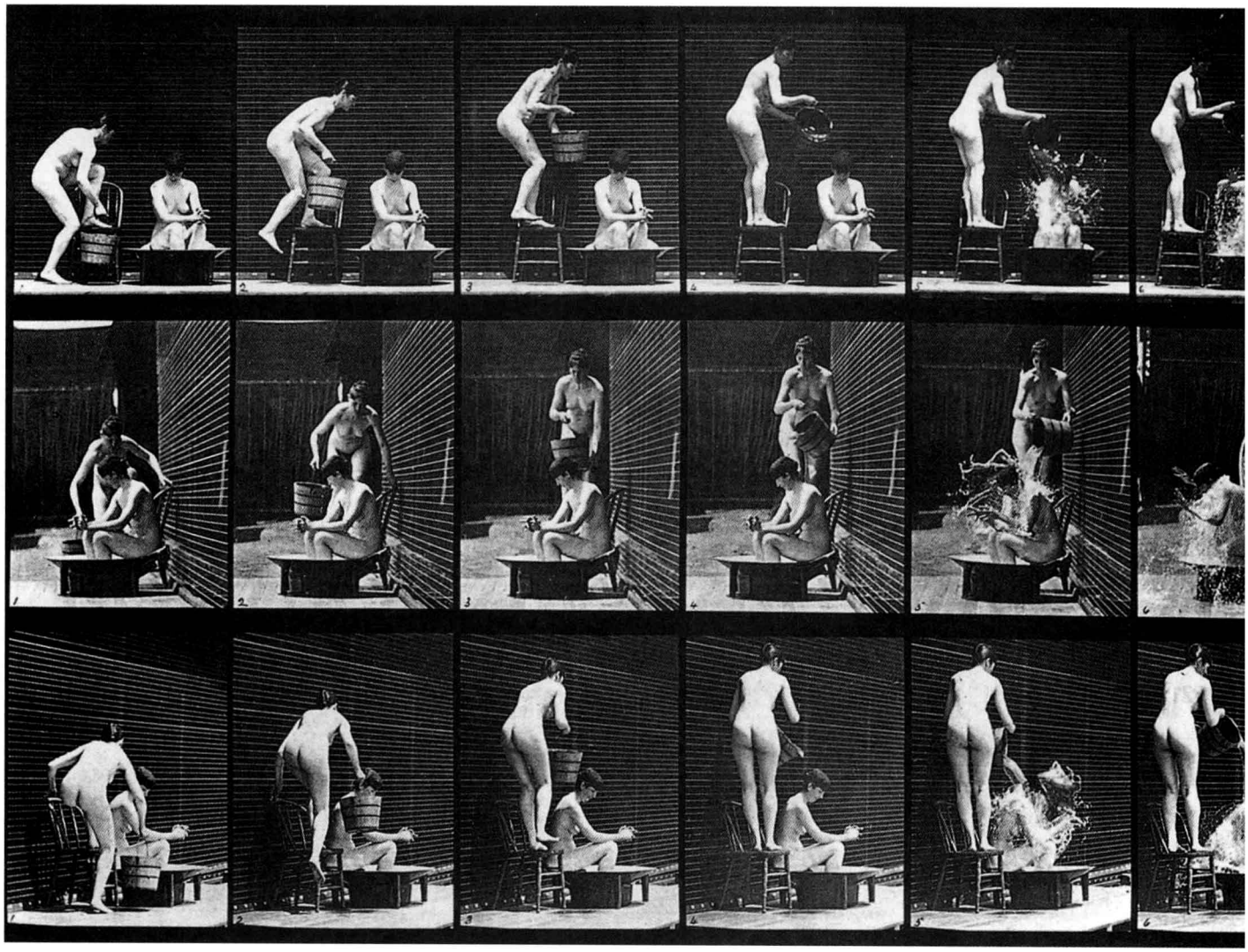
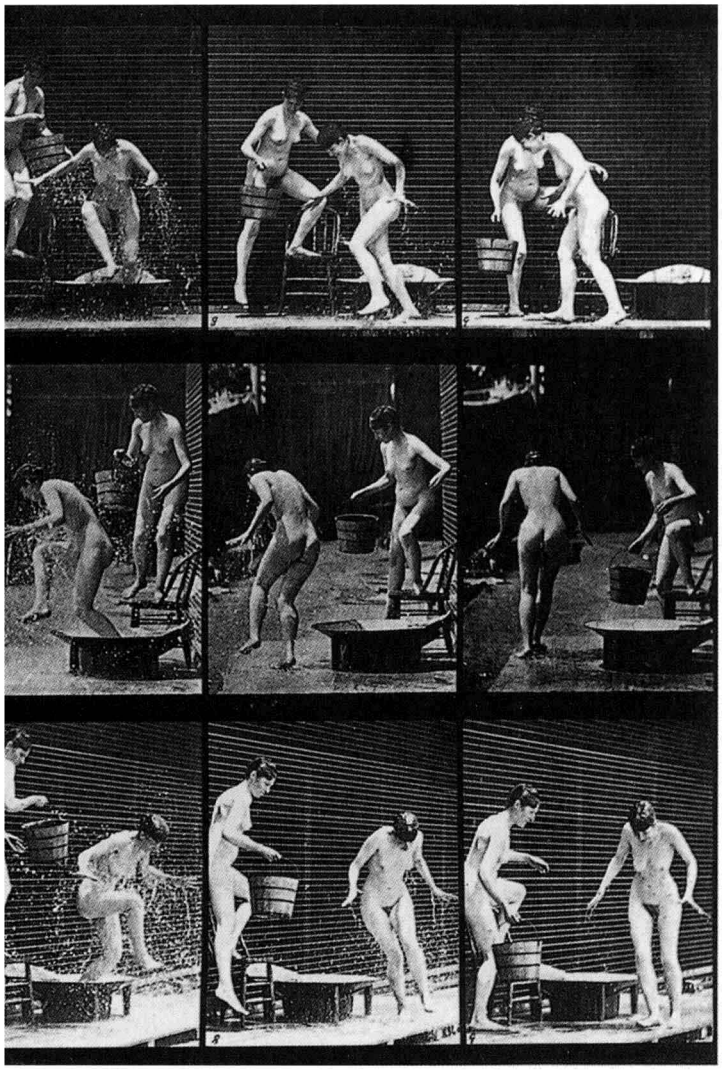


图 294：埃德沃德•迈布里奇。《妇女向坐着的同伴倒水》（*Woman Emptying a Bucket on a Seated Companion*），1887 年。卡罗式摄影法。纽约公共图书馆，美国；阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。



图 295：托马斯•伊肯斯。《费尔曼•罗杰斯的四乘驾》（*The Fairman Rogers' Four-in-Hand*），1879 年。帆布油画。费城艺术博物馆，美国；威廉•亚历山大•迪克（William Alexander Dick）捐赠。



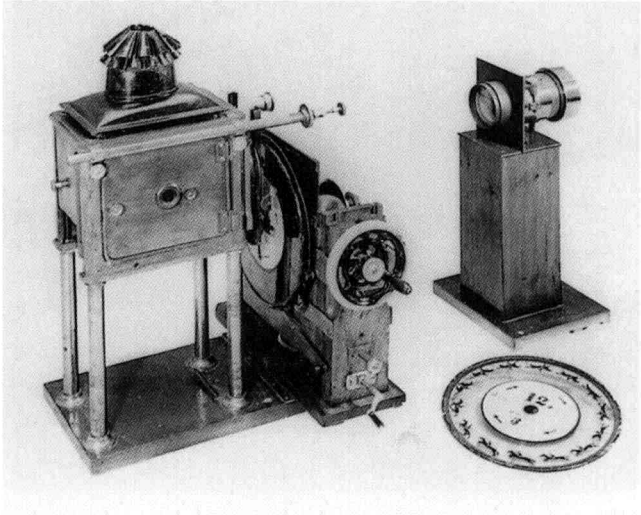


图 296: 埃德沃德•迈布里奇。《活动幻灯机》(*Zoöpraxiscope*)，约 1870 年。埃德沃德•迈布里奇收藏，泰晤士河畔金斯顿区博物馆，英国。

设计、由高兹公司特制的安许茨镜头。

这三名拍摄和研究动作的摄影师自然而然地进入到了下一个阶段，那就是将单张的照片按照顺序放在一起，然后快速播放来重构动作的全过程。出于这个目的，马雷和迈布里奇尝试使用一系列所谓“哲学玩具”的工具，其中包括幻影箱和活动视镜，它们都需要转动一个圆柱形滚筒或者转盘来转动一系列的照片，通过反向旋转的或者固定的缝隙来观看。这种再现动作过程的办法，最先是由约翰•赫歇尔爵士于 1867 年发明的，1873 年马雷也使用该方法再现了动作过程，[11] 该方法还吸引了斯坦福，他认为这是能够证实照片中的情形是否符合事实的途径。因此，迈布里奇发明了活动幻灯机（图 296），这个装置包含一个玻璃转盘，照片被连续等距地放置在玻璃转盘上，然后通过一个反向旋转的片状浏览器来观看。用其设计师的话来说，这个设备的主要功能是“模拟再现照片所拍摄到的生活中的动作”。[12]1879 年斯坦福家族在帕罗阿尔托最先看到了这批最早的“动画照片”，两年之后迈布里奇前往欧洲旅行，将这批照片带到欧洲展示给当地有影响力的艺术家和知识分子。1887 年安许茨使用电动快速视镜再现动作的过程，这个装置可以放大透明正片（幻灯片），通过电火花来照亮，但是这个设备最大的局限就在于幻灯片不能投影，而必须直接观看。

当相机能够捕捉到自然主义艺术家所无法再现的动物的运动过程，并为艺术家提供创作的依据时，科学和艺术之间变得越来越密不可分了。动作照片和各种出版物吸引了大量艺术家从事各种不同风格的创作，其中包括沙龙画家阿道夫•威廉•布格霍（Adolphe William Bouguereau）和弗兰茨•冯•伦巴赫（Franz Von Lenbach）、现实主义艺术家埃德加•德加（Edgar Degas）、拉斐尔前派艺术家约翰•艾佛雷特•米莱斯、表现主义艺术家奥古斯特•罗丹（Auguste Rodin），以及象征主义艺术家詹姆斯•麦克尼尔•惠斯勒。就像过去一样，艺术家利用新技术手段提供的信息来纠正绘画中不准确的地方，让作品看起来更加自然逼真，其中包括法国著名的历史画画家让 - 路易•梅（Jean-Louis Meissonier）。他参照了摄影作品对运动的研究之后，对部分作品作出了相应的调整。一些艺术家也因此更加关注运动和时间，在绘画中结合同一事物在不同姿势下的状态，创作出的作品更加完整地呈现出事件的动态和完整性。例如，德加本人就是动态摄影的热衷者，他在同一块帆布上绘制了一名舞者的不同姿势（图 301）。

20 世纪早期，欧洲的画家们对时间、动态和变化

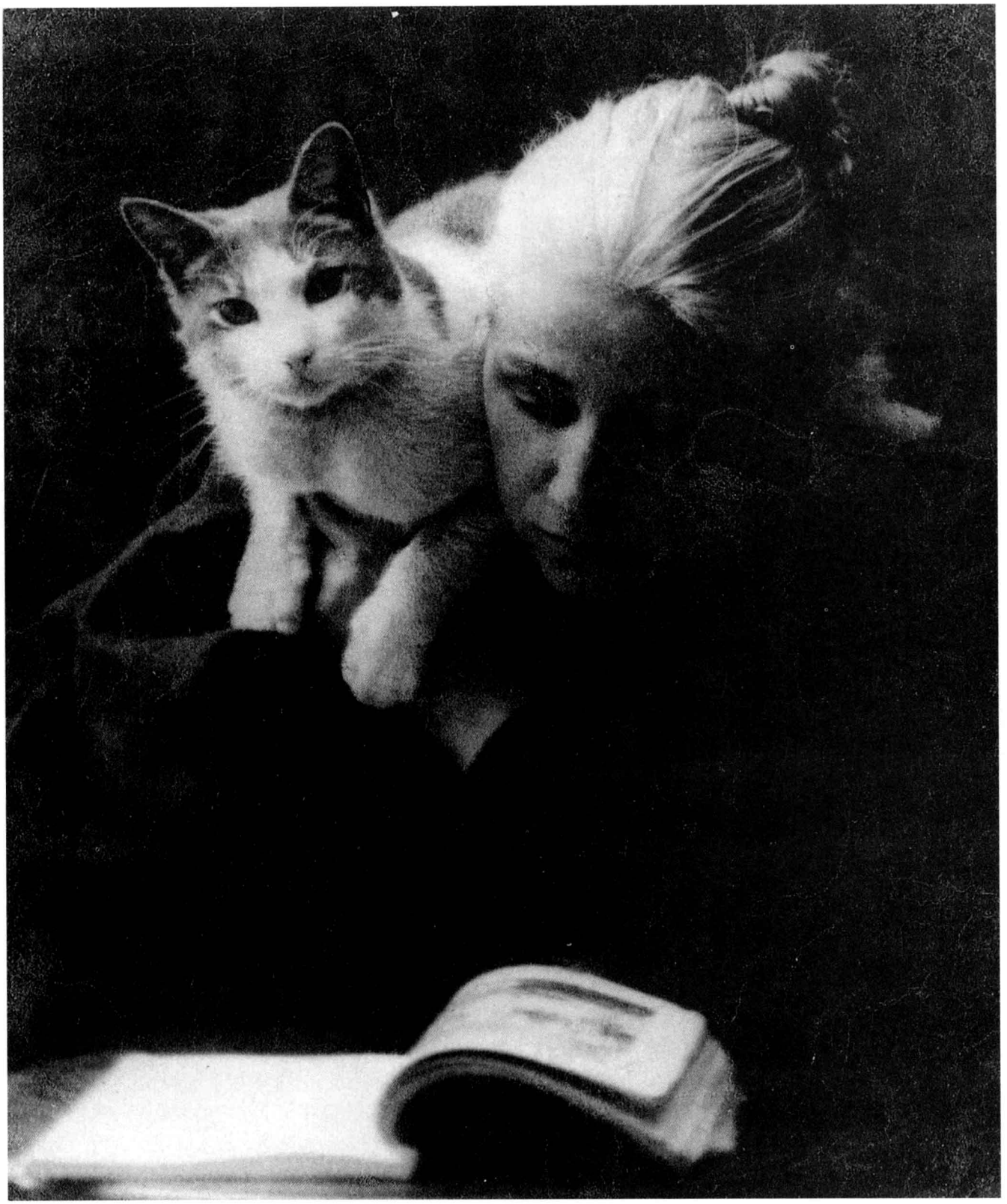


图 297：托马斯•伊肯斯。《艾米丽•范•布伦和猫》（*Amelia Van Buren with a Cat*），约 1891 年。铂金印相工艺。美国大都会艺术博物馆，纽约州，美国；大卫•亨特•麦克阿尔宾（David Hunter McAlpin）基金，1943 年。

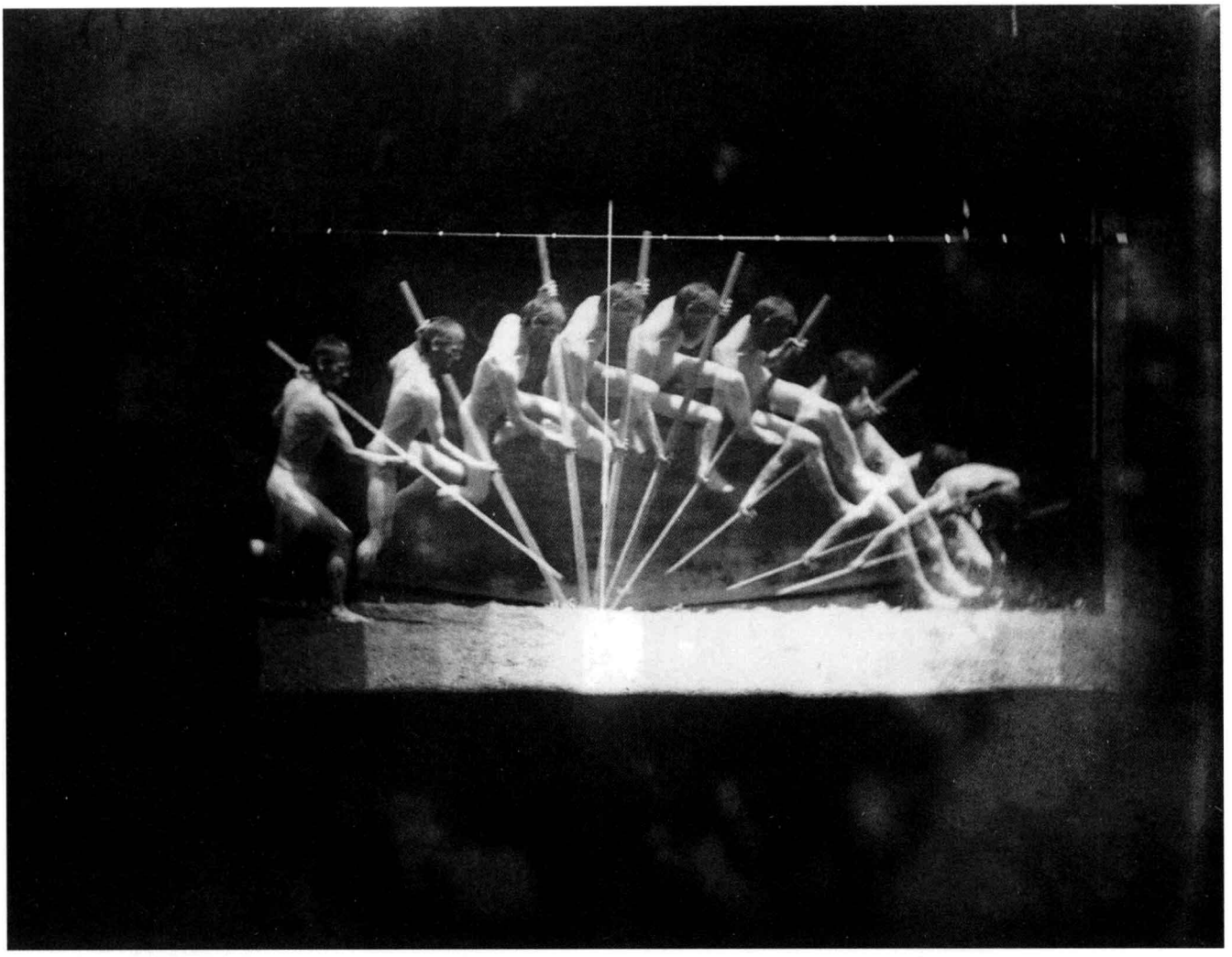


图 298：托马斯•伊肯斯。《跳跃的历史》（*History of a Jump*），1884—1885 年。银盐印相工艺。费城艺术博物馆，美国；乔治•布雷格勒（George Bregler）捐赠。

更加痴迷，他们致力于在自己的作品中再现更加准确的现实。但是也有一部分前卫艺术家指责摄影破坏了视觉艺术的“优雅性”，但艺术家亚伦•沙夫指出，“动态摄影，尤其是马雷的几何形式的作品，强调形式和动态，为立体主义、旋涡主义和未来主义的艺术家赋予了新的灵感。”[13] 在一系列的代表作品中，最知名的就是《下楼梯的裸女》（图 302），法国艺术家马歇尔•杜尚（Marcel Duchamp）采用了马雷的动作图解来转换裸体女性走下楼梯的动作过程，而传统的绘画作品中，人像往往是静止不动的。杜尚的作品充满动感，体现了现代主义风格，同时也保持了同传统绘画的联系。在所有试图体现动态和时空感的绘画作品中，杜尚的作品将摄影作品的优势体现得最为清晰，颠覆了长期以来艺术家和绘画之间的传统关系。基于马雷对动态研究的作品，在 1911 年至 1914 年间，立体主义和未来主义艺术家的作品对动态过程的图形体现达到巅峰，其他一些动态摄影作品也持续启发着世界各地的艺术家进行创作直至今日。

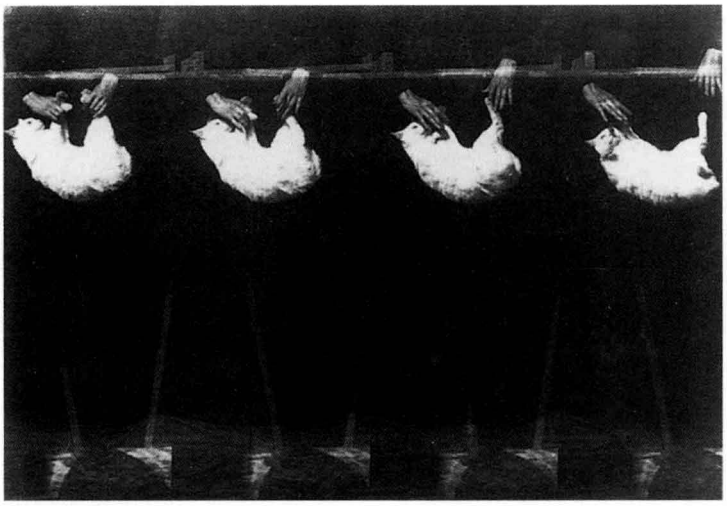
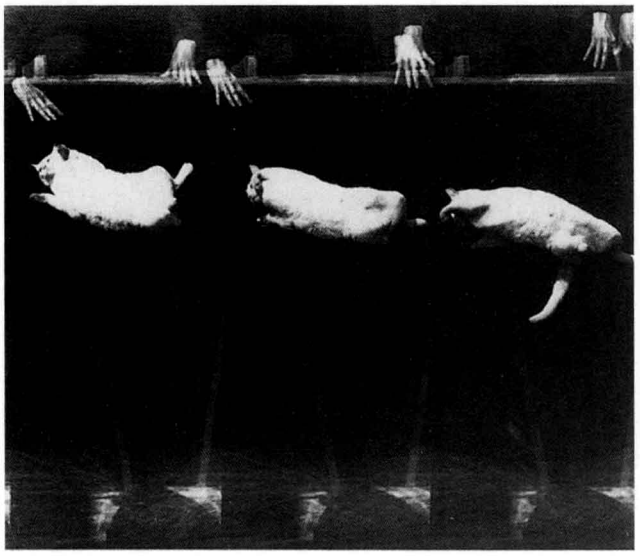
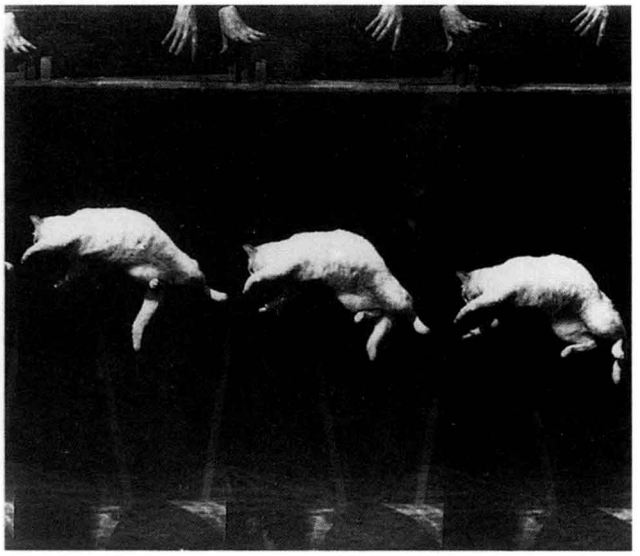
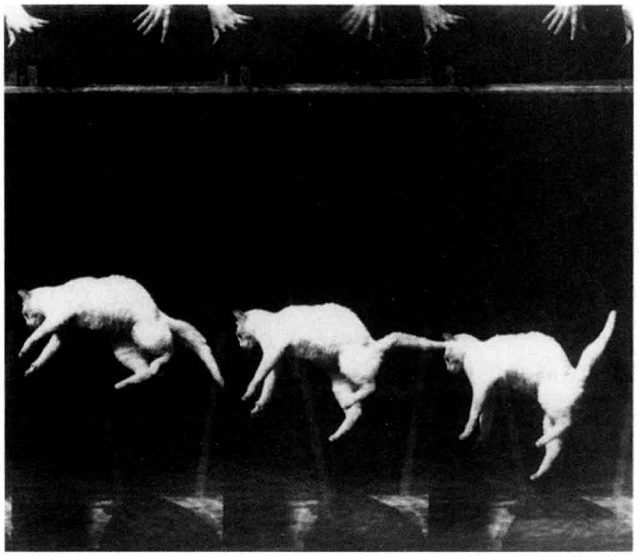


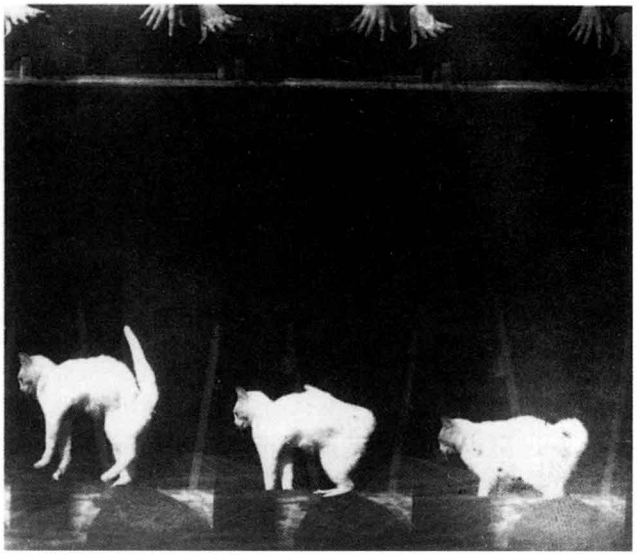
图 299: 艾蒂安 - 于勒 • 马雷。《掉下来的猫咪》（*Falling Cat Sequence*），约 19 世纪 80 年代。银盐印相工艺。美国历史博物馆，史密森尼研究所，华盛顿特区，美国。

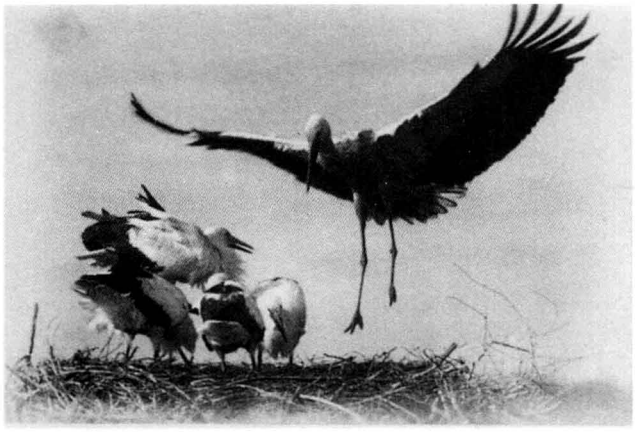
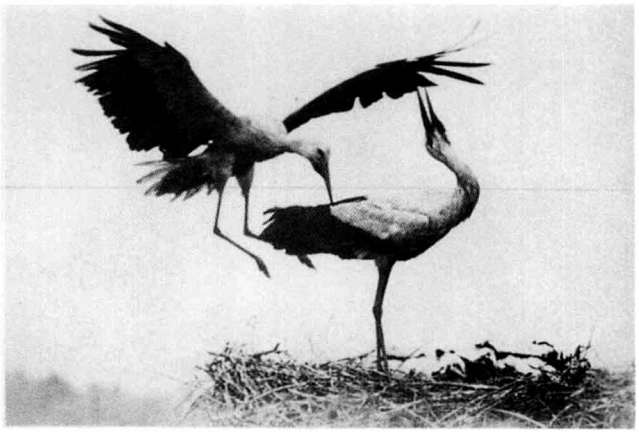
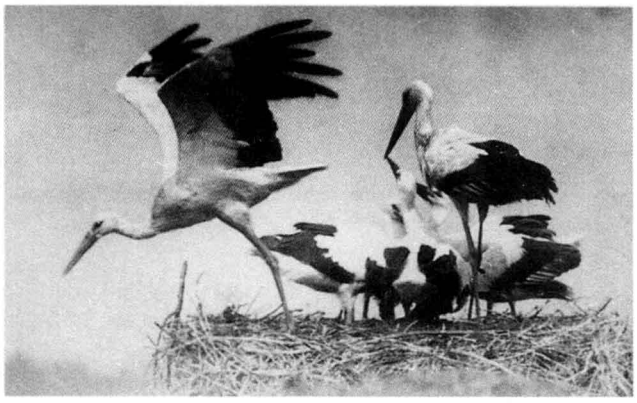
（对页）图 300：奥托马尔 • 安许茨。《飞翔的鹳系列》(*Series of Storks in Flight*)，1884 年。银盐印相工艺。科隆，德国。

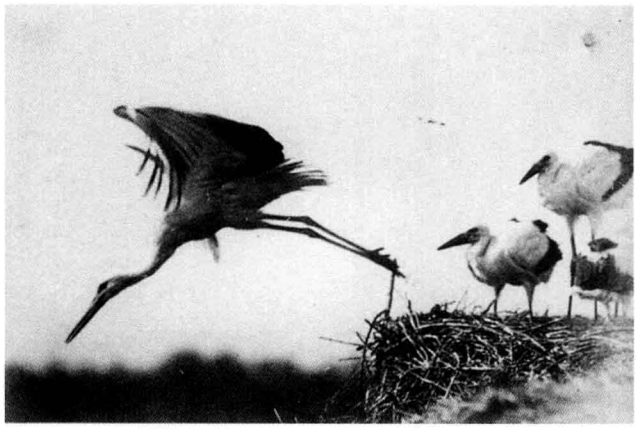
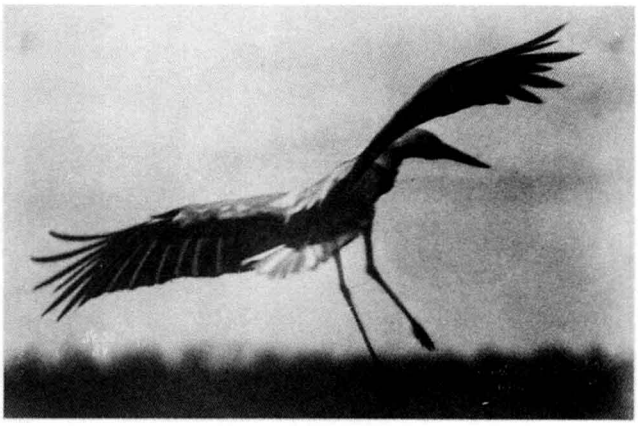
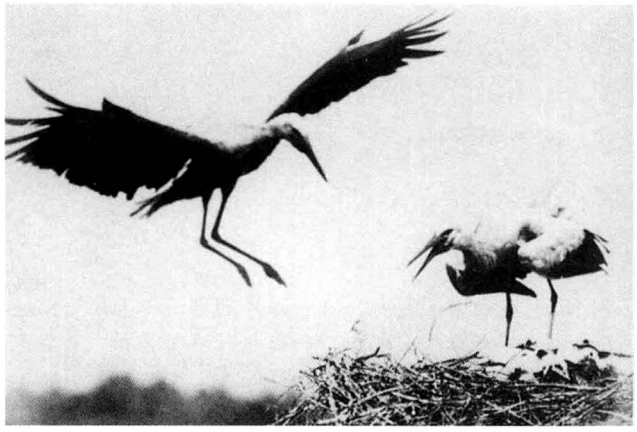
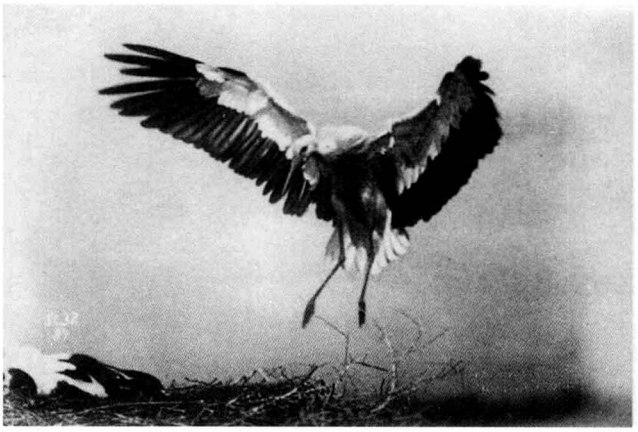


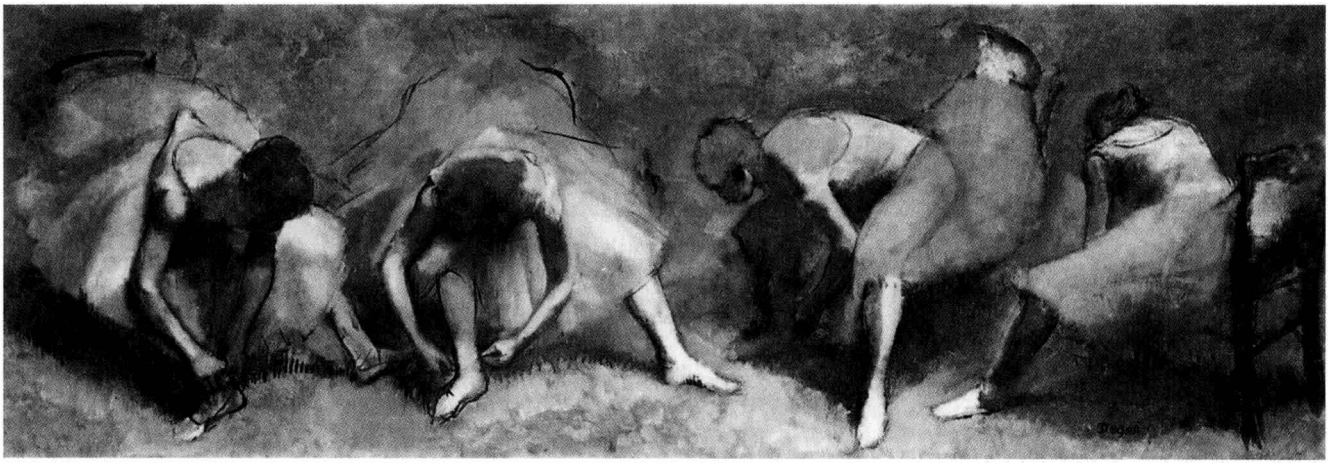








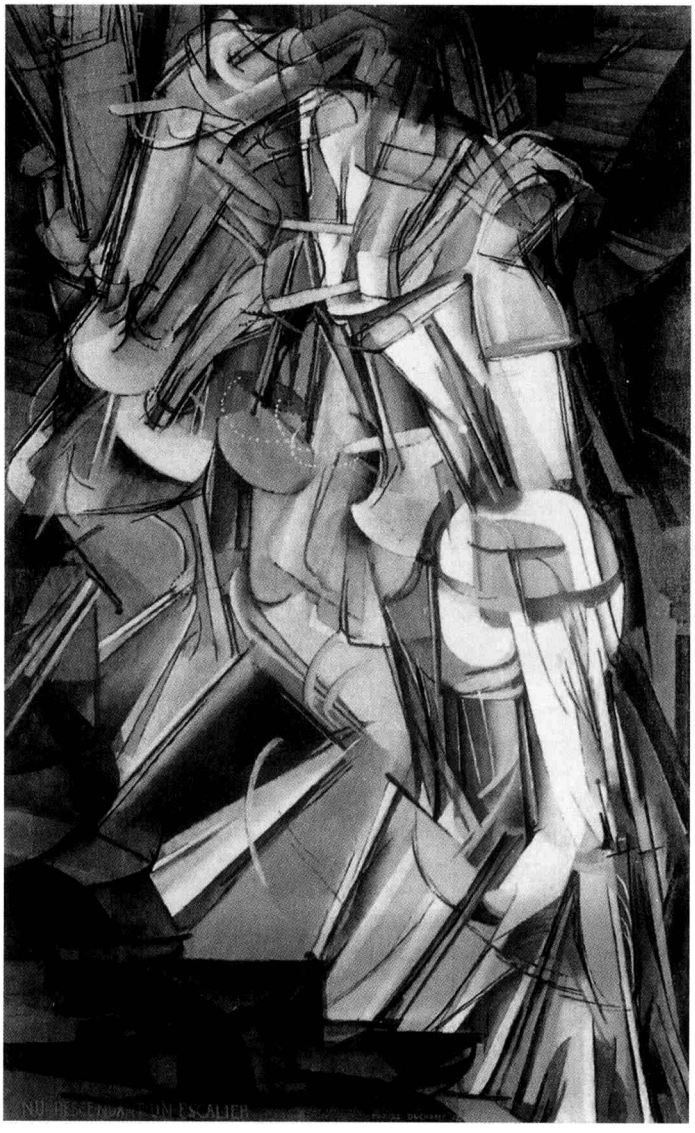


图 301：埃德加•德加。《弗里兹的舞者》（*Frieze of Dancers*），约 1883 年。帆布油画。克利夫兰艺术博物馆，美国；汉娜基金捐赠。

图 302：马歇尔•杜尚。《下楼梯的裸女 2 号》（*Nude Descending a Staircase #2*），1912 年。帆布油画。费城艺术博物馆，美国；露易丝和沃尔特•阿伦斯伯格（Louise and Walter Arensberg）夫妇收藏。

日常即时摄影

除了出于科学研究目的而拍摄和研究运动过程的摄影师，还有一些摄影师无论是面对自然景观还是城市街景都表现出浓厚的兴趣，热切地希望拍摄和记录日常生活的多姿多彩，观察时空片段里的人生百态，并用玻璃底版或者胶片记录下来。前面提到，短焦镜头在立体相机上的使用，使得拍摄日常生活成为可能。例如，罗杰·芬顿就利用立体底版拍摄了流水和流动的云彩。到 1859 年，纽约摄影师爱德华·安东尼（图 189）、爱丁堡摄影师乔治·华盛顿·威尔逊，巴黎摄影师阿道夫·布朗和伊波利特·茹万（图 190），以及其他一些摄影师都开始使用立体相机拍摄“转瞬即逝的瞬间”，包括城市街头流动的人群和车流，茹万的镜头则对准了集市、公园和节假日庆典。这些作品似乎要记录“生活中的一切”[14]，同时也再现了各种文化的独特性。城市街景的立体照片体现出纽约和巴黎城市生活的不同之处，例如，有人就能从这些摄影作品中看出工业发达的国家同殖民地地区的巨大差异（见第八章）。

画家和摄影师对城市生活的关注和兴趣在法国印象派画家的作品中体现得非常充分，这些绘画作品再现了巴黎街头和公园的人流与交通，看起来与摄影作品非常相似。除了偏好高视点和模糊的影像外，这些作品同很多立体街景摄影作品和克劳德·莫奈（Claude Monet）的作品《通往卡普辛斯的林荫大道》（图 303）非常类似——这一景象实际上绘制于纳达尔的工作室，印象派艺术家突破传统，不再局限于使用随意的构图，而让构图看起来更像摄影作品。有些绘画作品模仿摄影作品由于光学仪器导致的失真，以及立体摄影作品所体现的空间感，正如沙夫所说的那样，“任何时候讨论印象派画作时，都应该考虑到摄影作品的影响。”[15]

19 世纪的最后十年，这种对于自发性和非正式风格的追求并未减弱，这也促使小型手持式单镜头相机进一步流行，小型相机更便于操作和拍摄（见“技术简史，第二部分”）。为了满足生活摄影的需要，各种小型相机被陆续发明出来，其中最轰动的就是柯达相机，乔治·伊斯曼于 1888 年发明了这款相机，然后开始在市场上销售。这款相机不仅方便了人们日常拍照，它将照片的冲洗、印制和拍摄分离开来，从而促进了照片冲印产业的问世。

柯达公司采用精明的广告策略来宣传柯达相机和快照（赫歇尔用这一术语来称呼即时摄影作品），吸引了很多动物爱好者、自行车爱好者、野营爱好者、妇女、运动员、旅行家和游客。由于可以从枯燥无聊的后期暗房工作中解脱出来，大量欧美的中产阶级摄影爱好者使用柯达相机，在业余时间拍摄家庭成员和朋友，记录日常生活的场景，而不是奇特的、不常见的情景。除了可以作为家庭纪念之外，这些自然的、毫无伪装的照片后来为文化历史学家提供了大量有用的信息，便于他们研究日常建筑、手工艺品和服饰，这些信息无疑是见证一个时代潮流和品位最有力的证据。



图 303: 克劳德·莫奈。《通往卡普辛斯的林荫大道》（*Boulevard des Capucines*），1873—1874 年。帆布油画。尼尔森 - 阿特金斯艺术博物馆，堪萨斯城，密苏里州，美国；肯尼思·A.（Kenneth A.）和海伦·F. 斯宾塞（Helen F. Spencer）基金。

按下按钮就可以拍下一张照片，这种便利造就了大量意想不到的作品。尽管当今人们认为“快照作品在审美价值上没有获得应有的重视”，[16] 但大多数快照作品仅仅是出于个人记录的目的，或者是出于个人爱好。很多快照摄影师既没有受过艺术教育，也没有接受过科技方面的教育，所以他们拍照的时候更多是出于对拍摄对象的兴趣，而不是出于视觉艺术传达的目的，他们不考虑拍摄对象站在什么位置、画面中应该包含什么，以及如何最好地利用光线。此外，他们也不考虑照片的规格

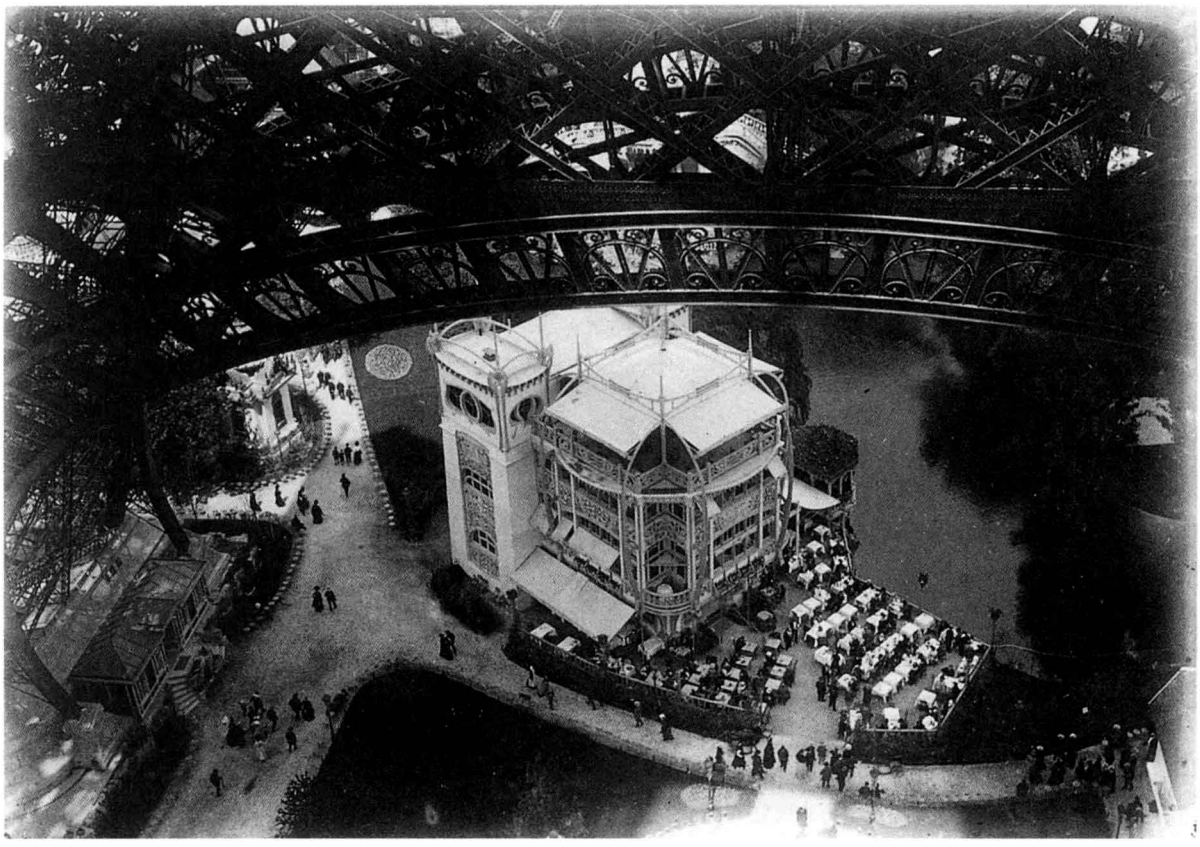


图 304：埃米尔•左拉。《餐馆：拍自巴黎艾菲尔铁塔的首层》（*A Restaurant, Taken from the First Floor on Staircase of the Eiffel Tower, Paris*），1900 年。银盐印相工艺。弗朗索瓦•埃米尔•左拉（François Emile Zola）收藏，法国。

和质量，自然也就忽略了摄影表达的工艺成分。带着这种态度，在他们眼中，“无论是汤姆、迪克还是哈里，都可能成为摄影师”，[17] 这也导致了纪实摄影和艺术摄影的差别和分歧，人们认为纪实摄影作品毫无艺术价值，而艺术摄影作品则传递了审美观和情感。

尽管如此，无论是刻意或是偶然，快照作品偶尔也能拍得令人满意的正规生活场景，看起来像是日常生活的一个切片。同时，小型相机可以让拍摄者在不同的角度拍摄，例如 1900 年法国小说家埃米尔•左拉（Émile Zola）从艾菲尔铁塔上俯拍的一家餐厅的照片（图 304）。这幅作品在空间组织上赋予了画面中的人物和建筑物一种神秘感，这种空间神秘感在 20 世纪前 20 年里被更多的摄影师进一步探索。在改用柯达相机之前，美国工程师贺拉斯•恩格尔（Horace Engle）使用一台格雷斯蒂恩隐蔽式小型相机拍摄了大量美国小城镇的生活（图 305），这些作品带有完全不同的风格，以一种耳目一新的、直接的方式向人们展示了美国小城镇的生活状态。由于小型相机非常便于操作和



图 305：贺拉斯•恩格尔。《佚名拍摄对象，罗安诺克，弗吉尼亚州》（*Unknown Subject, Roanoke, Virginia*），约 1901 年。银盐印相工艺。宾夕法尼亚大学出版社，大学城，美国；爱德华•利奥斯（Edward Leos）捐赠。

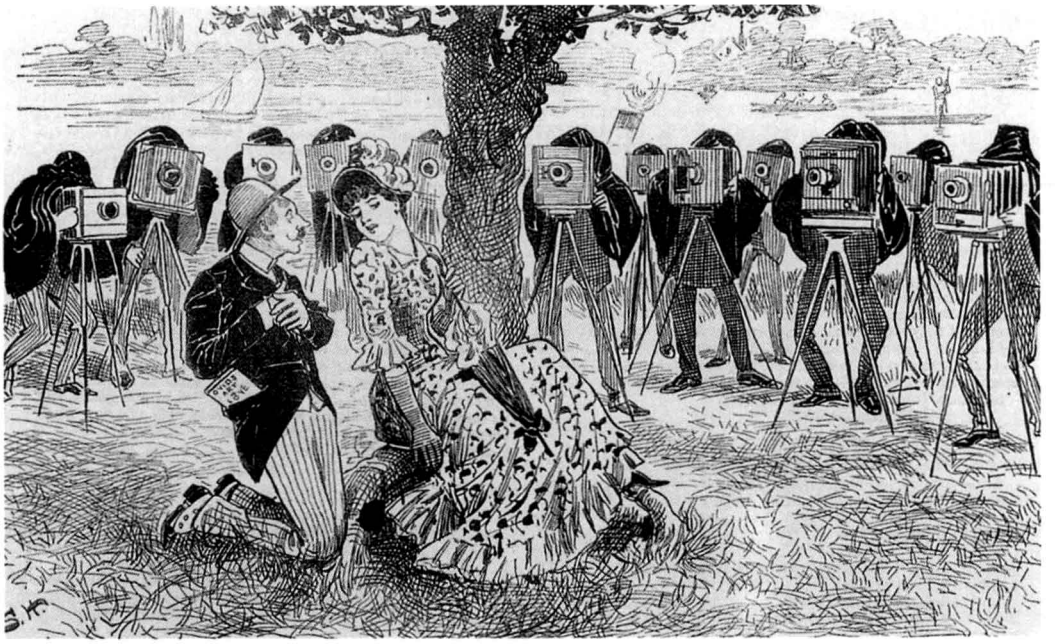


图 306：佚名摄影师。《如此拍照》（*'What an Exposure!'*），选自《业余摄影师》杂志，1887 年 9 月 23 日。凹版印刷。人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

使用，摄影师有时会悄悄呆在窗户或门后，依靠直觉来处理光线和构图，从而捕捉到人物私下的姿势和表情，而如果拍摄对象意识到了摄影师的存在，摄影师就很难再拍摄到这类状态。这促使摄影师去捕捉那些转瞬即逝的瞬间，可以说，这也预示了 20 世纪 20 年代晚期随着构造更加复杂的小型徕卡相机的诞生，“抓拍”照片成为摄影记者所追逐的一个方向。当这些照片依照顺序被放在一起观看，而不是单张来看的时候，则可以看出快照有时也暗示着特定的主题，或者体现了对某个事件所交织的情感，类似于后来摄影记者所拍摄的图片故事，或者说这种快照也称得上是图片故事的前身。

尽管有人宣称“同那些拥有昂贵器材的人比起来，拿着小型相机的人拥有同样的拍摄机会，享受着同样的拍摄乐趣”，[18] 但事实上柯达相机还是有其局限性。不过快照所强调的自然性和自发性还是吸引了很多专业摄影师，他们使用更加灵敏的小型相机拍摄。无论男女，无论背景多么不同，也无论审美情趣多么不一样，所有拍摄快照的摄影师们都致力于拍出更好的作品，都期望自己的作品能够称得上“纪实摄影”。他们从城市和乡村的日常生活中寻找灵感，艺术家拿相机当素描本，画意摄影师试图反映城市生活的节奏，也有一些人认为它是一件平易近人的武器，可以战胜现代生活的匿名性。不过更加严肃的摄影师，而非那些随意抓拍快照的人，则希望通过这一新生事物传达个人对所生活时代特质的见解。

小型相机和快照摄影作品会侵犯个人隐私，这一点在 19 世纪末开始为人们所关注，直至今天也依旧是人们所讨论的话题。个人或者群体业余摄影爱好者通常以摄影俱乐部或自行车俱乐部的形式组织在一起，他们在街头抓拍，而拍摄对象可能对此毫无意识，因此抓拍照片的道德规范问题被提了出来。针对这个问题，1887 年英国的《业余摄影师》（*Amateur Photographer*）刊登了一系列微型讽刺漫画（图 306），后来有人开始更加直接地谴责所谓的快照摄影，警告那些手持小型相机的朋友们要约束自己的行为，“不要拍摄早晨刚沐浴完的女士，不要拍摄卿卿我我的情侣和私人户外野餐”，甚至威胁要让他们的相机“空空如也”[19]。在 19 世纪和 20 世纪之交，工人阶级往往没有中产阶级那么介意陌生人在街头拍摄照片。

街头生活开始吸引手持小型相机的摄影爱好者（也有一些人使用大型相机），部分原因是因为街头的日常生活场景为摄影师提供了全新的、生动的拍摄题材。此前，摄影师为了摆脱工业社会带来的令人压抑的千篇一律，要么前往异国他乡寻求不同的题材，要么前往尚未受工业浸染的偏远乡村拍摄。他们也拍摄城市里的贫民或者少数民族人群，但需找新鲜的题材。随着城市化进程进一步推进，纪实摄影师、画意摄影师和持小型相机的摄影爱好者，甚至一些使用大型相机的摄影师，都被生机勃勃的街头生活场景所吸引，用更自然的形式来记录城市不同人群的生活经历和体

验，他们把镜头对准了城市的贫民窟和工人阶级生活的街区。

保罗·马丁从1884年开始就在伦敦拍摄，从一定程度上来说，他的职业生涯代表了同时期世界各地摄影领域在实践、操作、使用的器材和拍摄题材等方面的变化。当他还是一名雕版工学徒的时候，他就开始接触摄影，当时他意识到摄影可以辅助插图制作。他通过阅读摄影杂志，以及参加业余摄影师俱乐部来学习摄影，后来还给逐渐壮大的摄影爱好者队伍提供技术支持和审美指导。这些来自工人阶层的摄影师，例如马丁，无力购买昂贵的器材，也没有财力使用耗时的铂金或碳素印相工艺，这些都是艺术摄影师偏好使用的器材和工艺。但是马丁最终成为了一名有成就的手艺人，他精通合成照片、装饰画，以及解决拍摄夜景的相关技术问题。19世纪90年代，他通过银盐印相法直接成像的摄影作品获得了很多大奖，尽管有的时候评委认为他的作品缺乏气氛，看起来“太像地图”。[20]

近年的摄影研究发掘了更多拍摄日常生活题材的摄影师，他们有的拍摄城市生活，有的拍摄乡村生活。尽管这类照片经常被印在明信片上，受到人们的广泛欢迎，但是很多摄影师却并不为人所知。

拍摄明信片照片的摄影师包括法国的罗尔（Roll）和沃特（Vert），以及奥地利的艾米·梅耶（Emil Mayer）。日常生活题材也吸引了大量女性拿起相机拍摄，越来越多的女性加入到摄影师的队伍中。法国的艾米丽·加吕（Amélie Galup）和珍妮·德·瓦桑（Jenny de Vasson）、英国的克里斯蒂娜·布鲁姆（Christina Broom）、美国的爱丽丝·奥斯汀（Alice Austen）和松索奈特·斯坦利·埃蒙斯（Chansonetta Stanley Emmons）就是众多拍摄城市或乡村生活照片的女性摄影师的代表。这些照片要么拍摄日常家庭生活，要么拍摄于工作场所或者街头，很多作品看起来同伦敦摄



图307：保罗·马丁。《维多利亚公园的入口》（*Entrance to Victoria Park*），约1893年。银盐印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

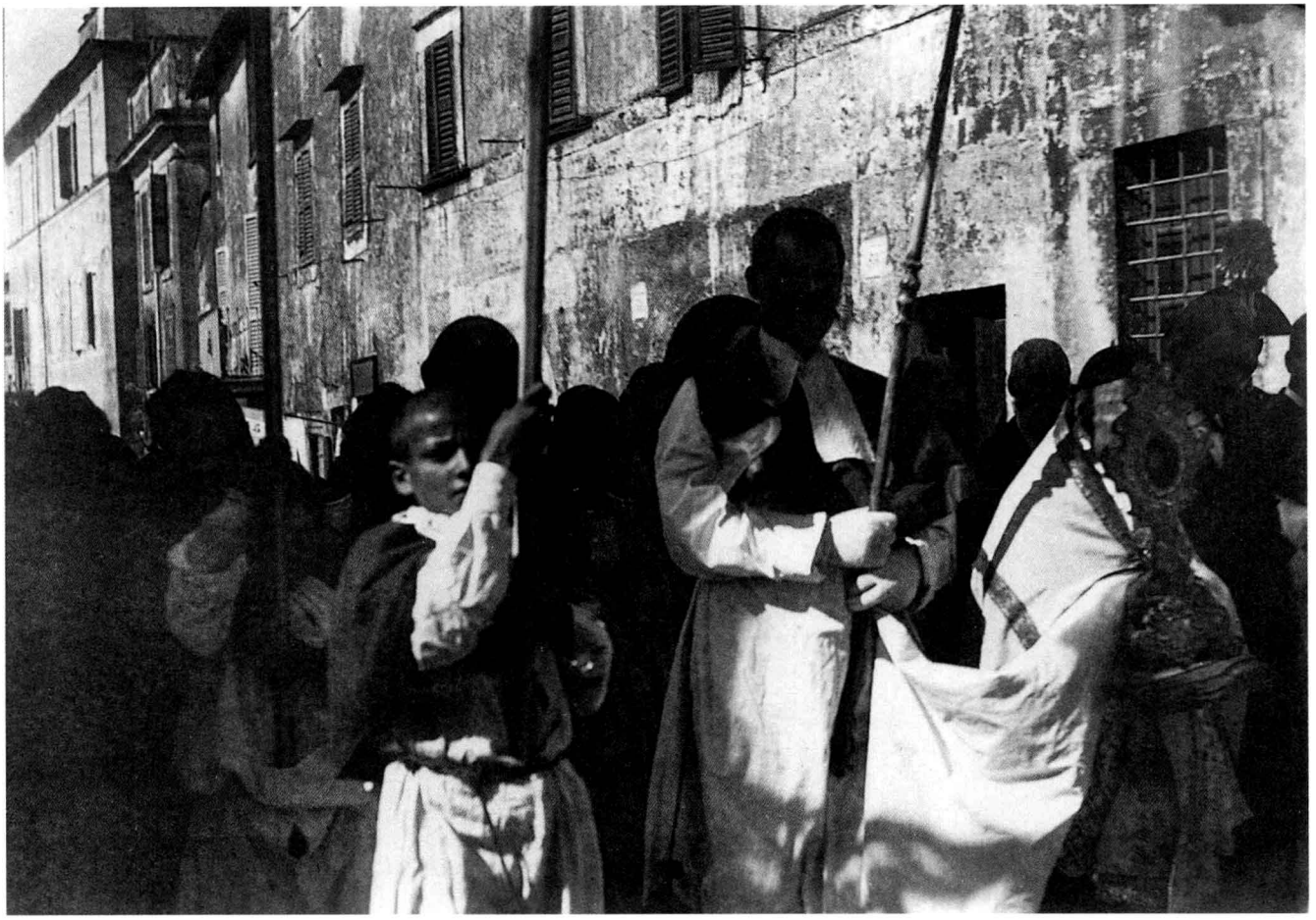


图 308：朱塞佩·普里莫利。《游行队伍，阿里恰》(*Procession, Aricca*)，约 1895 年。银盐印相工艺。普里莫利基金会，罗马，意大利。

影师约翰·汤姆逊和纽约摄影师雅各布·里斯（Jacob Riis）的社会题材摄影作品类似，这两名摄影师经常拍摄各自所在城市的贫民窟（见第八章）。出自女性摄影师之手的作品往往更加充满感情，让人心情愉悦，而构图也更加随意。

马丁宣称自己是一名街头摄影师，因为他没有财力从事画意摄影师所进行的创作，[21] 但事实上，对于“真实生活”的热情和追求消融了摄影分类的界限，这类作品吸引了不同背景的人，其中也包括一些富有的人，诸如朱塞佩·普里莫利（Giuseppe Primoli）和雅克·亨利·拉蒂格（Jacques Henri Lartigue）。朱塞佩·普里莫利是波拿巴人的后裔，在意大利和法国，他是知名的文化和艺术精英，从 1889 年至 1935 年，他（最初跟一个弟弟合作）用相机记录了各类人的生存状态，包括乞丐、体力劳动者、街头小贩、街头艺人，以及他所在社会阶层无忧无虑的生活状态。他的大部分作品，色调都非常亲切柔和，拍摄对象周围的空间都非常干净，使得拍摄对象自然成为画面的焦点，朱塞佩·普里莫利有的作品也充满紧张感，色调反差强烈，空间压抑局促，其中的代表作是一张阿里恰宗教游行队伍的照片（图 308）。

从日常单调乏味的生活中寻找意想不到的瞬间，这是当时使用小型相机从事街头摄影的摄影师的另一个追求。随着城市化进程的加快，工业化的特征带走了不同地域传统文化的独特性，取而代之的是同质化的建筑环境，以及趋于一致的服饰和行为。

当个性特点逐渐被工业化带来的趋同性所侵蚀，小型相机的使用者们便开始致力于在自己的作品中体现个性。法国摄影师拉蒂格的经历非同寻常，在他年仅 7 岁的时候，也就是 1901 年，家人给了他一台小型相机，终其一生他都在使用这台相机记录日常生活中出乎意料的瞬间。他早期的作品主要反映他的上流社

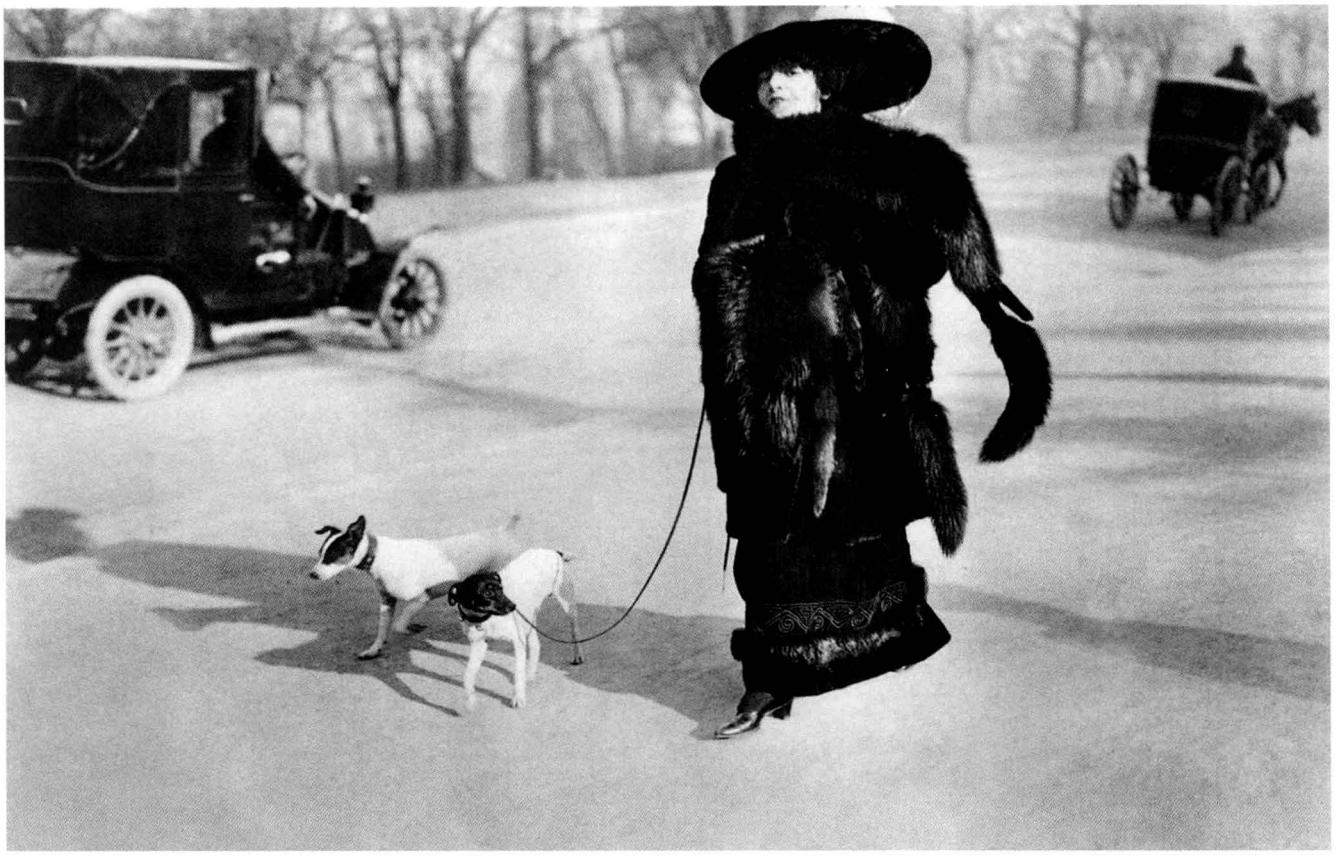


图 309：雅克·亨利·拉蒂格。《布洛涅森林大街》（*Avenue du Bois de Boulogne*），1911 年 1 月 15 日。银盐印相工艺。© 拉蒂格协会 / 法国艺术与设计知识产权保护协会 / 视觉艺术和画廊协会。

会家庭成员的特殊爱好或癖好，他们所拥有的财富以及对现代生活的追求让他们能够有兴趣尝试当时各种最新的发明和设备，小到电动剃须刀，大到汽车和飞行设备。年轻的拉蒂格对线条、强烈对比和空间感有着与生俱来的敏感，这从他 1911 年的作品《布洛涅森林大街》中就可以看出来（图 309），欧洲富人在“一战”前无忧无虑的生活状态在画面中一览无遗，很多当时为画报工作的摄影师的作品也体现出欧洲富有阶层的生活状态。

其他一些摄影师则寻找特定的角度，来揭示不同社会阶层在着装和生活上的强烈对比，例如贺拉斯·W. 尼科尔斯（Horace W. Nicholls）的作品《占卜师》（图 310）。贺拉斯是一名职业摄影记者，他拍摄了大量“一战”前英国富人放纵的生活。有些摄影师则拍摄了不寻常的热闹场面，例如摄影师海因里希·齐勒（Heinrich Zille）的作品《倒立者》（图 311），他原是一名平面艺术家，1900 年前后在柏林地区从事艺术创作，把摄影当做辅助工具来记录柏林工人阶级的生活。而美国摄影师施蒂格里茨则寻求温柔、细腻的情感瞬间，同城市生活的冷漠和非人性形成鲜明对比，这在他的作品《终点站》（图 312）和 1890 年他从德国返回纽约之后的作品中体现得非常充分。

事实上，在 20 世纪初，美国摄影师尤其受到鼓励，他们睁大双眼关注城市生活，记录城市中的桥梁和建筑，不仅盯着城市里的主要街道，也关注那里的贫民窟，在这些地方捕捉到城市生活不为人知的一面。[22] 在一定程度上，这种诉求体现了现实主义画家、插画家、画意摄影师和纪实摄影师的理念，社会改革家、教育家和小说家也持有相同的观念，民族和国家的社会生活形态正在城市里逐渐形成，城市生活从它的自由和未知中迸发出令人兴奋的元素。1897 年，施蒂格里茨在一篇杂志文章中坦言，尽管自己（和其他一些画意摄影师）抵制小型相机多年，但是他现在承认相机是记录现代生活的重要工具和方式。他指出，那些使用小型相机的摄影师都善于观察他们周遭的环境，拍摄时会“等待环境中的因素都处于平衡状态”[23]，这同 30



图 310：贺拉斯 • W. 尼科尔斯。《占卜师》（*Fortune Teller*），1910 年。银盐印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

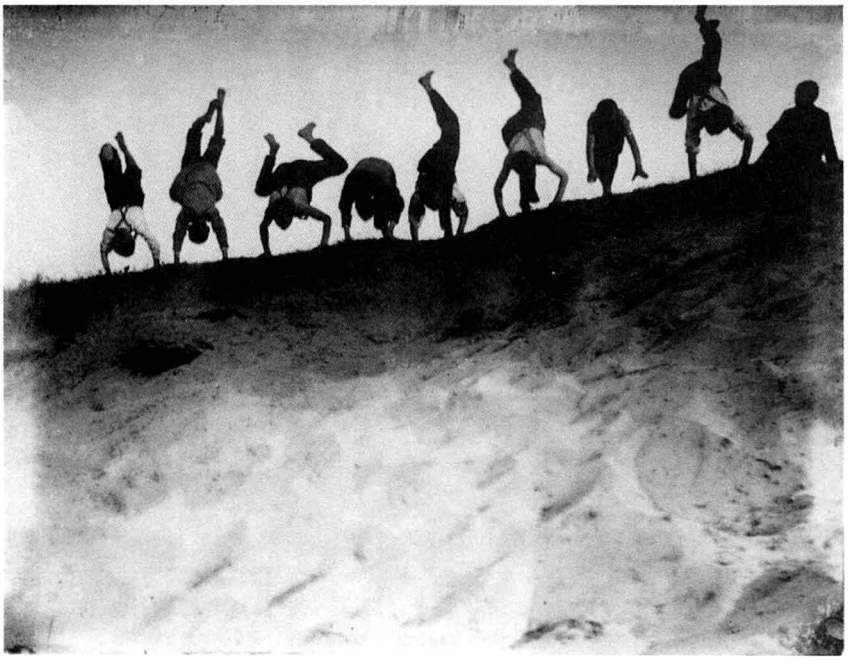


图 311：海因里希 • 齐勒。《倒立者》（*Handstands*），约 1900 年。银盐印相工艺。西蒙（Schirmer）/ 摩泽尔（Mosel），慕尼黑，德国。



图 312：阿尔弗雷德•施蒂格里茨。《终点站》（*The Terminal*），纽约，1892 年。凹版印相工艺。刊登于 1911 年第 36 期《摄影作品》（*Camera Work*）杂志。现代艺术博物馆，纽约州，美国。



图 313：罗伯特•L. 布拉克洛。《道德之神雕塑》（*Statue of Virtue*），纽约，1909 年之后。银盐印相工艺。纽约历史协会，美国；亚历山大•阿兰德馆藏。

年后布列松（Bresson）提出的“决定性瞬间”观点类似。无论是无意还是刻意，小型相机摄影都致力于记录生活中的偶然瞬间，体现人类生活和精神的丰富性，这成为整个20世纪小型相机摄影的主旋律。

这种发展趋势不仅仅局限在纽约。1895年，小型相机快照摄影从德国传入加州，年轻的加州摄影师阿诺德·金瑟（Arnold Genthe）遵循他所谓的“流浪精神”[24]，使用一台隐蔽的小型相机在旧金山的华人社区拍摄。在接下来的10年里，他多次来到旧金山被称为“西方小广州”的华人社区，拍摄不同于西方文化的中国文化。作品风格多样，既有画意摄影，也有报道摄影（图314），这两种风格一直贯穿他的所有作品。在1906年旧金山地震期间，阿诺德·金瑟已经在当地拥有一家专业的摄影工作室，他拍摄了地震的灾后情形，但在迁往纽约居住和工作之后，他的拍摄题材转向在剧院表演的舞蹈演员和戏剧演员，画面通常非常柔和细腻。

少数民族聚居地区并不是唯一的题材来源，而小型相机也并不是唯一可以用来拍摄的器材。无数摄影师也使用大型机背取景相机拍摄身边常见的题材，有些作品追求超越生活的表象，洞穿本质。20世纪初，业余摄影师罗伯特·L. 布拉克洛（Robert L. Bracklow）使用大画幅相机拍摄纽约市中心的建筑物细节、街头活动以及各种人造风景，他的作品不停留在事物的表象，而体现出含蓄的优雅（图313）。罗伯特·L. 布拉克洛镜头里的城市贫民窟、棚户区以及高楼大厦，都充分说明在19世纪末，无论是小型相机，还是大型机背取景相机，都已成为重要的摄影创作工具。例如，20世纪初期纽约小有名气的商业摄影师E. J. 贝洛克（E. J. Bellocq）就使用小型相机深刻地记录了斯托里维尔红灯区妓院卖淫女的生活。虽然是委托拍摄，但更有可能是出于个人拍摄的兴趣，贝洛克对于拍摄对象的安排以及场景的布置（图315），既有对卖淫女的同情，同时也有一种偷窥般的好奇感，这些作品传递出令人伤感的情绪。[25]

在美国，新摄影技术对女性在摄影领域扮演的角色产生了深刻的影响。[26]新技术让摄影流程大大简化，很多上流社会的女性开始将摄影当作一种严肃的爱好，甚至是职业，因为从19世纪80年代末开始，美国国内已经开始鼓励妇女从事社会工作，同时很多商店也开始出售日常食物，这都使得妇女可以从日常家务中解脱出来。而与此同时，很多作家在流行的出版物和摄影杂志中发表文章，指出“温和细腻的人”尤其适合从事摄影创作，鼓励女性从事摄影工作，将摄影的“优雅和魅力发挥到极致”[27]。同时，美国妇女摄影协会和一些妇女摄影大赛也积极鼓励女性从事摄影创作。不同于其他传统的艺术，摄影不需要女性在以男性为主导的学院接受系统的教育和培训，也不需要长期的学习，或者长时间的练习。当然，更多的投入和钻研能够拍摄出更优秀的作品。

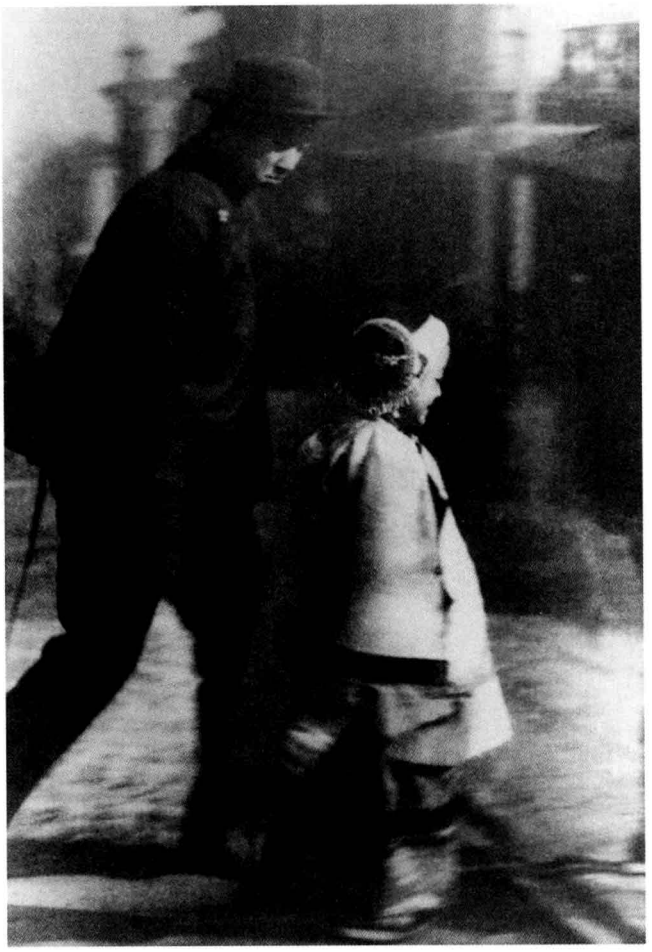


图314：阿诺德·金瑟。《唐人街的男人和小女孩》（*Man and Girl in Chinatown*），约1896年。明胶银盐印相工艺。谢尔顿艺术纪念馆，内布拉斯加大学林肯分校，美国；F.M. 霍尔收藏。

除了在新闻摄影和画意摄影领域出名的女性摄影师之外（见第八章和第九章），很多妇女使用小型相机和大型机背取景相机记录她们的家庭生活和国内的风俗人情、休闲生活和街头活动。松索奈特·斯坦利·埃蒙斯和爱丽丝·奥斯汀（Alice Austen）就是其中的代表。埃蒙斯1900年拍摄的反映小城镇生活的作品，其代表作是新罕布什尔州马尔伯勒小镇的一处景象（图316），当时埃蒙斯的丈夫刚去世不久，摄影一度成为她微薄的生活来源。受风俗画的影响，



图 315：E.J. 贝洛克。《斯托里维尔的肖像》（*Storyville Portraits*），约 1913 年。银盐印相工艺相纸输出，李•弗莱德兰德（Lee Friedlander）制作于原版。© 李•弗莱德兰德，纽约州，美国。



图 316：松索奈特•斯坦利•埃蒙斯。《井边的孩子们》（*Children at Well*），1900 年。银盐印相工艺。卡尔弗画廊，纽约州，美国。



图 317：爱丽丝•奥斯汀。《赫斯特街的鸡蛋摊贩》（*Hester Street, Egg Stand*），1895 年。银盐印相工艺。史泰登岛历史协会，史泰登岛，纽约州，美国；爱丽丝•奥斯汀收藏。

她拍摄的美国乡村生活的作品充满情感，并以一种令人耳目一新的直接方式记录了那些转瞬即逝的童年记忆。奥斯汀出生在史泰登岛一个富有的家庭，她不仅用了25年时间来记录她所生活的社会环境，还对富于表现力的光线和姿势极其敏锐，拍摄了大量反映下曼哈顿地区工人阶层生活状态的作品（图317）。奥斯汀还有一些其他女性摄影师的例子，毫无疑问都印证了一点，那就是摄影为女性提供了全新的超越心理和社会障碍的工具，让维多利亚时期传统羞涩的女性投身到摄影创作中，拿起相机记录城市和乡村生活。

19世纪最后的10年里，摄影师拍摄的街头场景的作品开始成为可销售的商品，出于商业目的，很多个人和商业摄影工作室开始对这类作品感兴趣。摄影师使用大型机背取景相机、三脚架和小型相机，要么是自己独立拍摄，要么接受商业公司的委托拍摄，他们创作了大量作品供明信片和杂志出版使用，或者供古文物收藏协会和图书馆使用，或者供艺术家和装饰家使用，也因此产生了大量杰出的作品。例如1890年至1910年间，摄影师约瑟夫·拜伦（Joseph Byron，他是一个英国摄影师家庭的后代）夫妻和五个孩子，其中包括著名的珀西（Persy），在纽约开始拍摄这类城市生活题材的作品，并当作真正意义上的严肃生意来对待，一共拍摄了3万多幅大画幅摄影作品，有些是受委托拍摄，有些则是独立创作。法国摄影师保罗·朱诺(Paul Géniaux)、路易·沃特（Louis Vert）、泽贝格尔（Seeberger）兄弟也拍摄了大量类似的反映巴黎大众生活题材的作品。这些作品既包括乡村生活的场景（图318），也包括城市里中产阶级日常生活和活动的场景。但是例外的是，如果这些作品一旦拍摄的不是建筑、街头巷尾、体育或娱乐活动，而是拍摄工作中或休闲娱乐中的人物时，作品中最吸引人的往往是它所传递出的丰富的社会信息。

反映城市生活题材最为广泛、有人甚至认为是最具表现力的作品就是1900年前后，摄影师尤金·阿杰（图326；见“人物小传”）拍摄的作品。尤金·阿杰使用一台简单的18厘米×24厘米的相机和三脚架，为不同的客户拍摄城市和市郊的生活，这些客户包括建筑师、装



图318: 于勒·亨利和路易斯·泽贝格尔。《洗衣妇渔船旁边的渔民》(*Fishermen near Washerwoman's Boats*)，约1905—1910年间。银盐印相工艺。历史古迹和遗址国家基金会，巴黎，凯旋门，法国；© 巴黎 / 法国艺术与设计知识产权保护协会。



图 319：尤金•阿杰。《戈博兰大街》（*Avenue des Gobelins*），1925 年。金色色调相纸输出。纽约现代艺术博物馆，纽约州，美国。阿伯特•莱维（Abbott Levy）收藏，部分来自雪莉•C. 伯顿（Shirley C. Burden）捐赠。

饰家、画家、出版家和雕塑家。除了显示这些客户本身的价值，他还采用了能反映出拍摄对象职业的环境布置，诸如建筑物、装饰画、雕塑、商店橱窗（图 319）、服装和花园，这些构图优美的作品让人产生情感上的共鸣，传递出强烈的情感，这种情绪并不是能通过摄影作品来简简单单地界定的。这些作品画面细节丰富，但是没有过分装饰的嫌疑，能打动人却不煽情，从中我们能看到尤金•阿杰试图通过相机记录老巴黎，以此来缅怀被现代工业日渐摧毁的法国传统文化。

还有一些大画幅的商业纪实作品通常体现出爱国主义的情绪，反映出欧洲各地日渐增长的民族自我认知。摄影师罗伯特•弗兰奇（Robert French）受都柏林威廉•劳伦斯公司委托，拍摄了 40000 多幅反映爱尔兰生活的摄影作品，包括爱尔兰人工作和休闲生活的场景、城市市井生活，以及乡村风景（图 320）。在俄罗斯境内广袤的土地上，各民族争取民族独立引发了政治动荡，从记录这些史实的摄影作品中，我们不难看到传统的民族学摄影作品的特点，各地摄影师拍摄的这类作品记录当地的文化和风俗，旨在弘扬国家和民族认知感。跟东欧的民族学摄影师一样，这些摄影师通过

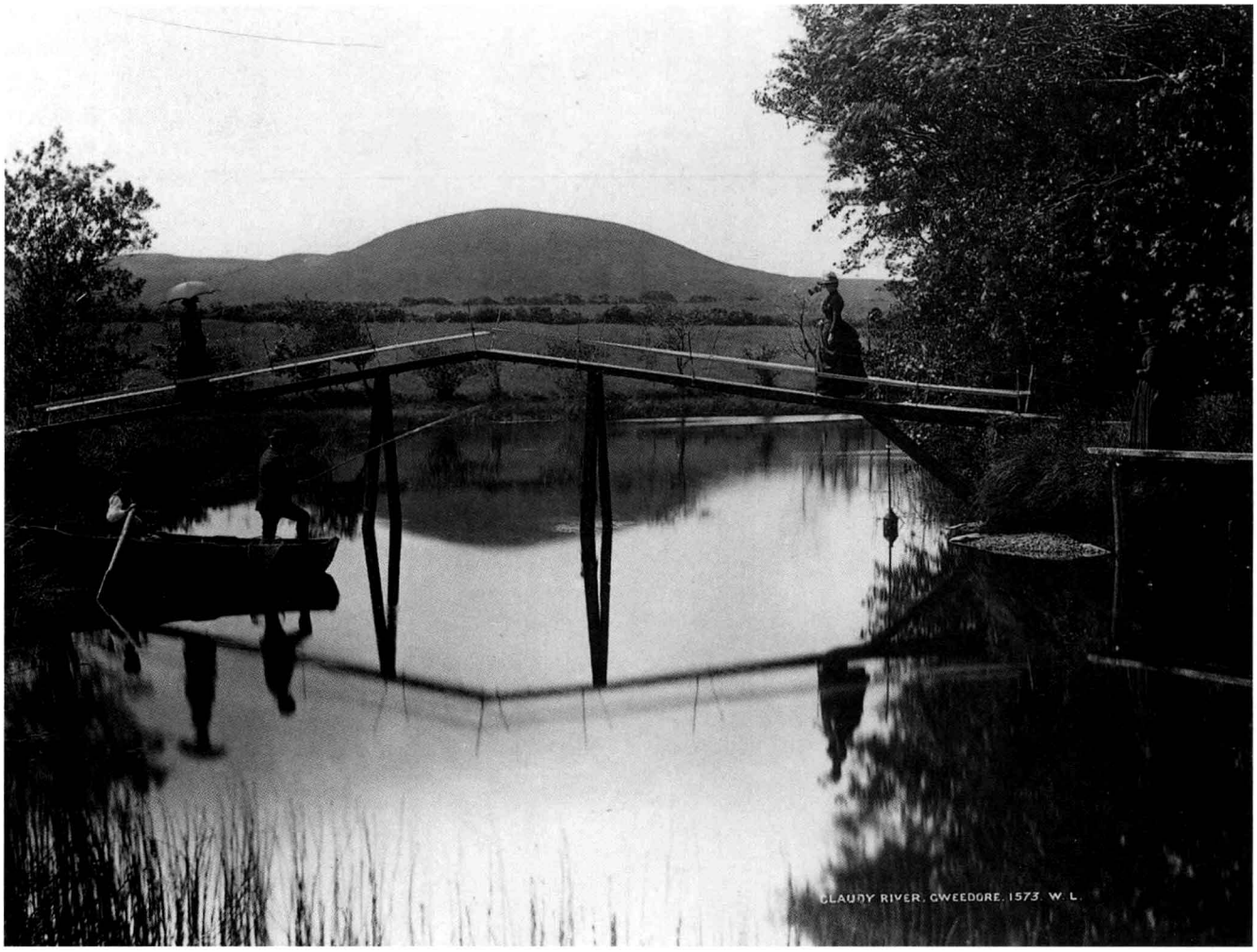


图 320：罗伯特·弗兰奇。《克劳迪河，圭多尔》（*Claudy River, Gweedore*），约 1890 年。银盐印相工艺。爱尔兰国家图书馆，都柏林，爱尔兰。

相机记录各地独特的文化和乡村音乐，拉脱维亚、保加利亚、克罗地亚和波兰等地的摄影师拍摄了大量记录不同国家的民族服饰和独特风土人情的作品，这些摄影作品为民族主义复兴做出了很大的贡献。其中一些地区地处相对落后的区域，工业化程度不高，因此同西欧和美国比起来，这些地区的摄影师较少获得资金支持，专业摄影师和业余摄影师之间、纪实摄影和艺术摄影之间的区别不太明显；同一名摄影师可能横跨多个领域，既拍摄商业明信片作品，也拍摄其他纪实摄影作品，也会将这些作品提交给当地的摄影俱乐部展览。

在 20 世纪早期，这种民族意识也开始在美国的黑人摄影师之中萌生。伴随着大众对肖像摄影的需求，以及市场上对其他画意作品的需求，同时摄影器材、原材料更容易获得，后期处理工艺流程也变得更加容易，这些因素催生了美国一系列由黑人创办的成功的摄影工作室。摄影术发明后，很多不知名的黑人摄影师就开始使用达盖尔式摄影法和其他工艺拍摄了一些肖像作品，但是后来的黑人摄影师则不仅拍摄肖像作品，而且通过摄影作品记录城市里流动的黑人的社会生活状态，以及农村里黑人的生活状态，这些作品有些出于商业目的，有些是为了表达黑人的民族自豪感。阿狄森·N. 斯科洛克（Addison N. Scurlock）1904 年在华盛顿成立了一家肖像摄影工作室，作为霍华德大学的官方摄影师，他很快开始拍摄和记录大学校园里的学习和生活。1915 年他拍摄的作品《滨水地区》（图 321）就跳出了肖像摄影作品和纪实摄影作品的局限，同时传递出了情感，纹理细微。詹姆斯·范·德·吉（James Van Der Zee）大概是美国



图 321：阿狄森·N. 斯科洛克，《滨水地区》（*Waterfront*），1915 年。银盐印相工艺。© 斯科洛克工作室，华盛顿地区，美国。



图 322：詹姆斯·范·德·吉。《穿皮草大衣的夫妻》（*Couple in Raccoon Coats*），1932 年。银盐印相工艺。詹姆斯·范·德·吉庄园，纽约州，美国，©1969 年，詹姆斯·范·德·吉。



图 323：佚名摄影师（美国）。《无题》（*Untitled*），约 1900—1910 年。银盐印相明信片。私人收藏。



图 324：佚名摄影师（美国）。《纪念艾达·布雷曼》（*In Memory of Ida Brayman*），1913 年。银盐印相明信片，哥谭书市，纽约州，美国。

最著名的黑人摄影师，他于 1915 年开始职业摄影生涯，1916 年在哈莱姆开设了摄影工作室，为富人和名人拍摄肖像（图 322）。他同时也拍摄社区的日常生活，出于自己的兴趣爱好还拍摄了很多风俗摄影作品。由于可以通过摄影工作室获得稳定的收入，没有生存的压力，世界各地工作室的摄影师都在工作之余拍摄了很多日常生活和风俗题材的作品。不像美国白人，美国的黑人摄影师没有足够的时间和财力来从事个人表达性的创作，直到第二次世界大战之前，他们都未能形成明晰的新闻摄影、广告摄影或者社会纪实摄影的特点。

任何在阁楼、古董商店、二手书店逛过的人，一定都接触过大量旧的摄影作品制作的明信片，由此也会对 19 世纪末摄影工艺流程简化之后导致的摄影作品数量的激增有体验。明信片格式的照片大小约 3¼ 英寸 ×5½ 英寸，这种摄影形式最早于 1869 年出现在欧洲，此后很快在美国兴起。但是直到 20 世纪初，随着农村邮政新规则的制定，小型相机和特殊的印刷相纸的出现，明信片摄影才开始在美国风靡，无论是个人摄影师，还是商业摄影工作室，都开始拍摄这种形式的作品。虽然没有太大的艺术价值（即使是出自专业摄影工作室的作品），但明信片摄影作品还是很吸引人，这类作品以工作和游乐场景、儿童和宠物为拍摄对象（图 323），作品流露出一种玩世不恭的幽默感，当然有的时候也会拍摄一些令人悲伤的题材（图 324）。在没有电话、铜版纸杂志和电视的年代，明信片摄影作品不仅是人们保持联系的一种途径，也是一种教育和娱乐的方式。

彩色摄影

1870 年至 1920 年间，摄影领域的若干项发明中，彩色摄影最为引人注目，并显示出其在商业应用方面的巨大潜能。从达盖尔式摄影法诞生之日起，人们就开始探索彩色摄影，但是经历了众多不成功的实验，直至 1907 年卢米埃尔兄弟（图 325）发明了奥托克罗姆玻璃正片，才算找到了暂时的切实可行的解决途径（见“技术简史，第二部分”）。尽管使用简便，但这项工艺需要很长的曝光时间，同时价格昂贵，虽然制作出的作品色彩细腻，但是并不完美。由于当时缺乏一种简单有效的将透明正片转化为令人满意的彩色照片的办法，还需要通过一个单眼观察镜或者立体观看器去看照片。直至 20 世纪 20 年代，如果客户需要彩色肖像，仍然是先拍摄黑白照片，再手工着色。尽管如此，奥托克罗姆正片的出现还是吸引了很多有钱且有闲暇时间的业余摄影爱好者，以及一些拍摄鲜花和自然的摄影师，尤其是在美国，为商业出版提供摄影作品的个人摄影师和摄影工作室也使用奥托克罗姆正片来拍摄。奥托克罗姆正片在当时也吸引了艺术摄影师，他们认为与其强调现实，不如使用彩色摄影，色彩被认为是艺术表达很重要的一个方面（见第七章）。

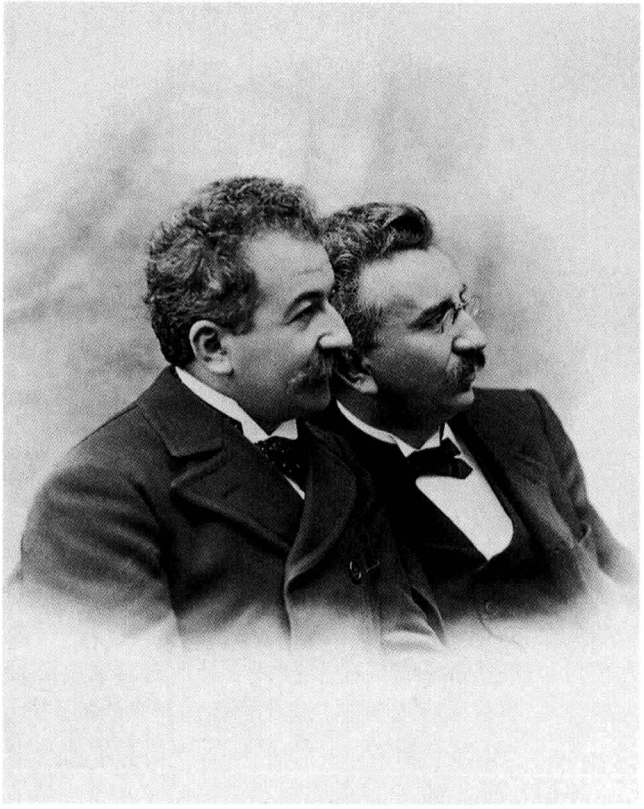


图 325：佚名摄影师（法国）。《卢米埃尔兄弟》（*Lumière Brothers*），拍摄日期不详。银盐印相工艺。法国国家摄影师基金会，里昂，法国。

法国奥托克罗姆正片的追随者们则模仿卢米埃尔兄弟记录家庭活动、休闲及工作（图 342 和图 343）。职业摄影师中，于勒·热尔韦·库尔蒙（Jules Gervais-Courtellemont）在近东和远东地区拍摄（图 344），也拍摄了第二次世界大战；法国摄影师让·图尔纳雄（Jean Tournassoud）则拍摄军旅生活（图 345），他后来成为法国军队的官方摄影负责人。他们都表现出了对奥托克罗姆正片的浓厚兴趣。拉蒂格也非常热衷于奥托克罗姆正片，在他看来，“色彩和生命是不能分离的”，[28] 他拍摄的很多快照作品细腻优雅，有时甚至有些做作，其代表作就是《比比在尼斯》（图 351），这种彩色摄影技巧也曾一度受到欧洲摄影界的追捧。

毫无疑问，拍摄鲜花的业余摄影爱好者表现出对奥托克罗姆正片尤其的热爱，它同时也吸引了一批拍摄自然题材的严肃摄影师。摄影师亨利·欧文（Henry Irving）很快就意识到彩色摄影对植物学研究的重大价值（图 348），尽管这套系统尚不完善。而纪实摄影师则较少使用彩色正片拍摄，费城拍摄铁路的商业摄影师威廉·劳尔在 20 世纪初表现出对摄影艺术表达的兴趣，他曾使用奥托克罗姆正片进行拍摄，作品《生产》（图 347）就是当时色彩处理手法上比较少见的作品。

奥托克罗姆彩色正片（以及基于它的同类商业产品）是在一块底版上添加三原色，从而使得底版能对光谱上的所有色调作出反应。同时各种相关实验也在进行，并最终促成生产三种不同颜色的负片，通过三种负片叠加，最终通过投影或者印刷输出彩色照片（见“技术简史，第二部分”）。1904 年前后，俄罗斯摄影师谢尔盖·米哈伊洛维奇·普罗库金-戈尔斯基（Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii）使用这种方法拍摄了大量反映俄罗斯人民生活的彩色摄影作品，摄影师本人是受过良好教育的俄罗斯皇家科技协会成员。当时一个由沙皇出资赞助的教育和民族学摄影项目，其中采用的技术就是在三块底版上使用三种不同色彩的负片，通过相机上的弹簧装置来控制更换滤镜，进行三次曝光。照片冲洗之后，这三张底片被投射到一个设备上，用棱镜将三张底版合成为一张画面清晰的照片。由于操作程序繁杂，需要进行三次曝光，使用这种方法拍摄的时候，拍摄对象通常需要长时间保持固定不动。尽管这种复杂的方法在技术环节和工作流程上都有很大困难，但谢尔盖·米哈伊洛维奇还是拍摄



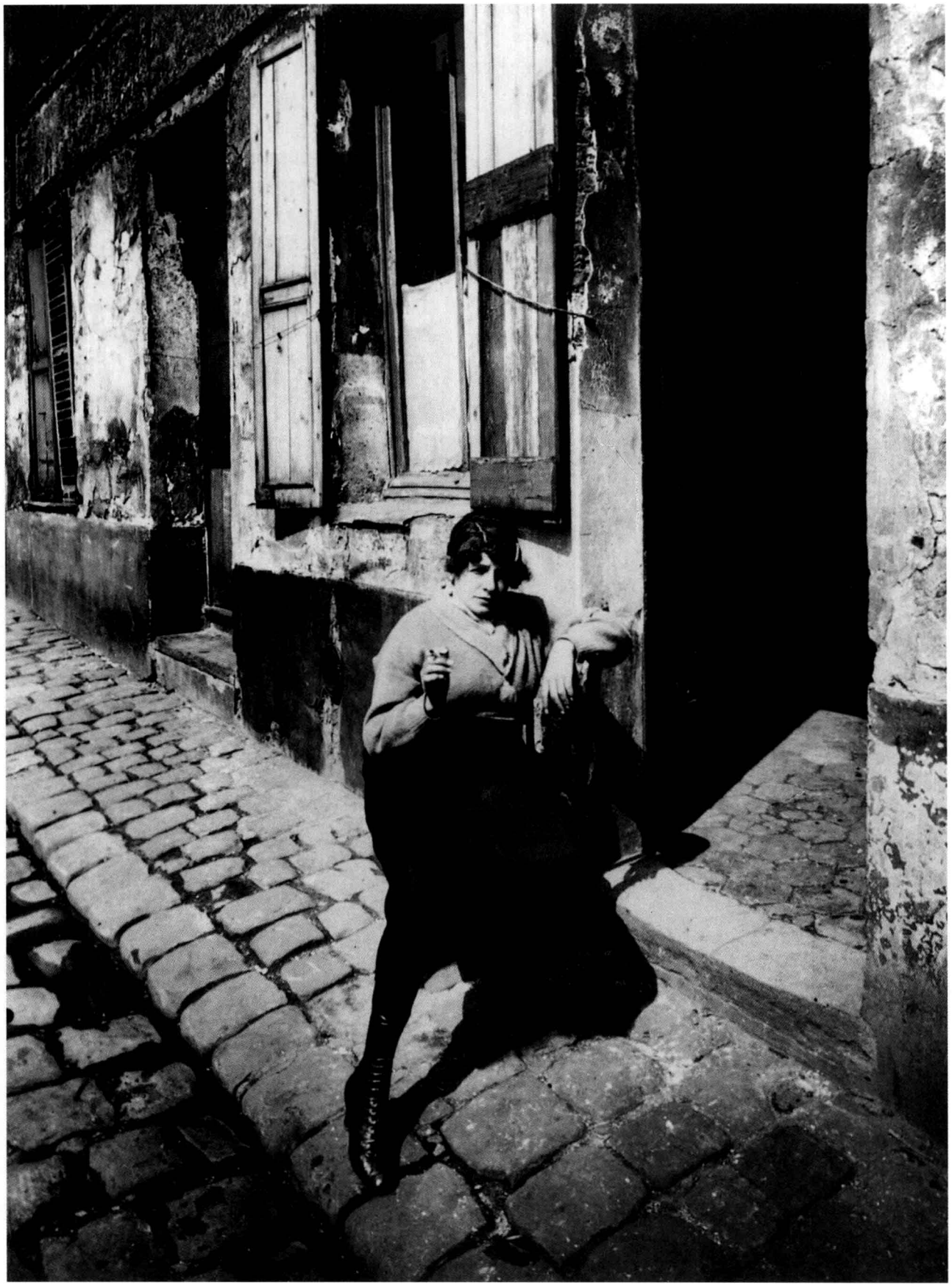
图 326: 贝伦妮丝•阿博特。《尤金•阿杰的肖像》（*Portrait of Eugène Atget*），约 1927 年。银盐印相工艺。威特金画廊，纽约州，美国。

（对页）图 327：尤金•阿杰。《妓女，巴黎》（*Prostitute, Paris*）。20 世纪 20 年代。金色色调相纸输出。私人藏品。

出了同时期最为成功和杰出的摄影作品。

在彩色摄影早期，人们都期望色彩能让摄影作品看起来更加自然，通常来说色彩是让事物看起来逼真的不可或缺的元素，因为现实中人们看到的事物也并不是黑白摄影作品中的单色调，而是多姿多彩的。尽管如此，摄影师在实际操作中却发现，色彩并没有让摄影作品看起来更加真实，但是他们也认为色彩有着很大的表达潜力。摄影师意识到色彩有着很大的诱惑性，能够让普通的事物在画面中看起来更吸引人，这对广告和出版产生了深刻的影响，并最终推动彩色摄影技术在 20 世纪 30 年代获得了突破性的进步。

到 1890 年，一幅摄影作品的价值已经不仅仅局限于艺术表达，其信息传达和社会意义也被考虑进来。由于摄影材质、工艺、技术和器材的变化，摄影也开始改变和分化，摄影变得既高度专业，同时似乎又人人都可以将摄影当成一桩生意（对于有的人来说还是大生意）。随着摄影逐渐被当作提供信息和娱乐的工具，一小部分摄影师开始致力于维护摄影的艺术价值和潜质，他们倾向于 40 年前摄影前辈所概括的分类，摄影有“两条重要的道路”——艺术和科学，摄影师则是“二者选其一”。[29]



人物小传：尤金·阿杰

尤金·阿杰（图 326）1857 年出生在法国南部波尔地区的利布尔纳，他在 20 世纪的前 25 年拍摄了大量记录巴黎城市生活的杰出作品，但这些作品在相当长的时间里不为人知。阿杰幼年时父母双亡，从学校毕业之后，他曾从事船舱服务生和海员等职业。19 世纪 80 年代，阿杰在省剧院获得一份工作，从事戏剧表演，1890 年他最终搬到巴黎生活和工作，在这样的大都市里，他意识到自己的舞台生涯可能走到了尽头，从而开始了视觉艺术生涯。由于没有接受过视觉艺术方面的教育和培训，他选择了摄影，另一方面的原因是他期望摄影能成为一份职业，通过将摄影作品销售给他在蒙帕纳斯地区的艺术家邻居们来获得不错的收益。

1898 年至 1914 年间，阿杰接受了很多来自市政部门的委托拍摄，同时也将自己的作品销售给政府部门，包括为国家档案馆、《历史古迹》（*Les Monuments historiques*）和当时新建立的卡那瓦雷博物馆拍摄，该博物馆旨在保存和再现巴黎的历史。他也为一些个人客户拍摄，包括建筑家、装修师、出版商和艺术家，既接受委托拍摄日常题材，也拍摄项目委托人自身。

其中一个以巴黎妓院为拍摄题材的项目，原本由摄影师安德烈·迪尼蒙（André Dignimont）于 1921 年立项但未能付诸实施。据说该项目让阿杰非常恼火，



图 328：尤金·阿杰。《瓦雷讷的马恩河风景》（*La Marne à La Varenne*），1925—1927 年。金色色调相纸输出。纽约现代艺术博物馆，纽约州，美国；阿博特·莱维收藏，雪莉·C. 伯顿捐赠。

但是这个系列的作品（图 327）同阿杰拍摄的巴黎其他劳动者的作品一样出色。虽然阿杰的拍摄通常是出于个人兴趣而非接受委托，他仍然追随着 19 世纪 50 年代参与拍摄历史古迹项目的摄影师以及摄影师查尔斯·马维尔（Charles Marville）的拍摄工作，后者记录了由豪斯曼伯爵主持的城市改造项目。同这些摄影师一样，阿杰不认为纪实摄影和艺术摄影是相互对立的，而是旨在通过摄影形式来记录哪怕是最普通的对象。当他开始从事摄影创作的时候，艺术摄影运动已成气候，但他并没有表现出对艺术摄影的兴趣，他只希望借助银盐界定的光线和阴影来唤起情感，让作品超越表面的记录。

除了为客户拍照，阿杰其他的拍摄项目似乎都有整体的设计和构想，带着一定的目的性。阿杰痴迷于 19 世纪的法国文学作品，致力于记录老巴黎，拍摄那些即将被拆除的建筑，记录石头、钢铁和植物上留下的时光痕迹。阿杰拍摄的巴黎郊区树木和公园的一系列作品（图 328），就已经能够看出工业对环境的破坏，他希望以此唤起人们对环境保护的重视。他以同样的方式所拍摄的个体手工业者，记录了在工业时代即将消逝的一些行业。

阿杰以电影导演拍摄的方式来进行摄影创作，拍摄特写镜头、长焦镜头、细节，以及从不同角度、不同时间和光线环境下进行拍摄，他镜头中的二维世界可以经历岁月和时光的考验。他创作了约 10000 余幅作品，包括商店橱窗（图 319）、建筑物入口、拱廊、街景、公共场所和私人花园，还包括街头涌动的人群和从事日常劳动的工人，或者上流社会的生活，他作品中的巴黎亦梦亦幻但都绝对真实。

在 20 世纪 20 年代，阿杰作品的题材广度和出色的表达特质并没有为大众所认知，只有很小一部分他的朋友和前卫艺术家接触到了这些作品，其中包括艺术家曼·雷（Man Ray）。在曼·雷的帮助下，《超现实主义革命》（*La Révolution Surréaliste*）杂志刊登了阿杰的部分作品。阿杰生命的最后一年经历了困苦的境遇，一方面他的长期生活伴侣与世长辞，另一方面财务状况非常不稳定。在这种情况下，他与曼·雷当时的技术助理贝伦妮丝·阿博特（Berenice Abbott）取得联系。1927 年 8 月，阿杰与世长辞，阿博特筹集资金购买了阿杰的底片和摄影印刷作品，当她在 1929 年回到美国的时候，她将这部分作品介绍给了美国的摄影师和收藏家。1968 年，这批尚未分类的作品最终被美国现代艺术博物馆购买并收藏，此后阿杰的作品才得以陆续同公众见面。[30]

彩色摄影作品的起源

本部分展示的摄影复制作品构成了彩色摄影发展的历史，涵盖了从摄影发明之初照片局部上色到发明首个切实可行的加色法的整段历史时期。开篇的第一幅作品是通过早期发明的蓝晒法制作的，但是这种亮丽的蓝色被认为太不真实；接下来的达盖尔法摄影作品和相纸照片则采用后期手工上色，主要通过染色或者绘制让作品看起来更生动和更具艺术性。这一组作品也包括碳素工艺和重铬酸盐明胶工艺制作的作品，这两种操作工艺使19世纪60年代至20世纪初的摄影师能为输出的正片添加颜色染料。在此之后，展示的是使用彩色滤镜或者通过在胶片感光乳剂中添加染料来制作的彩色照片。首个体现这种色彩实验的是摄影师詹姆斯·克拉克·马克斯韦（James Clerk Maxwell）拍摄的一张格子呢蝴蝶结的彩色照片，摄影师本人是一名理论物理学家，他使用彩色滤镜对三幅黑白摄影作品进行投影，从而得到了一张全色照片，借此展示了加色法的原理。此外，杜科斯·杜·豪伦（Ducos du Hauron）、约翰·乔利（John Joly），以及卢米埃尔兄弟（奥托克罗姆彩色正片的发明者）等人的实验成果也有所展示，还有一些是20世纪早期热衷使用奥托克罗姆正片的欧美摄影师的作品，他们拍摄家人和朋友，记录自然界，借助彩色正片柔和的色调进行艺术创作。

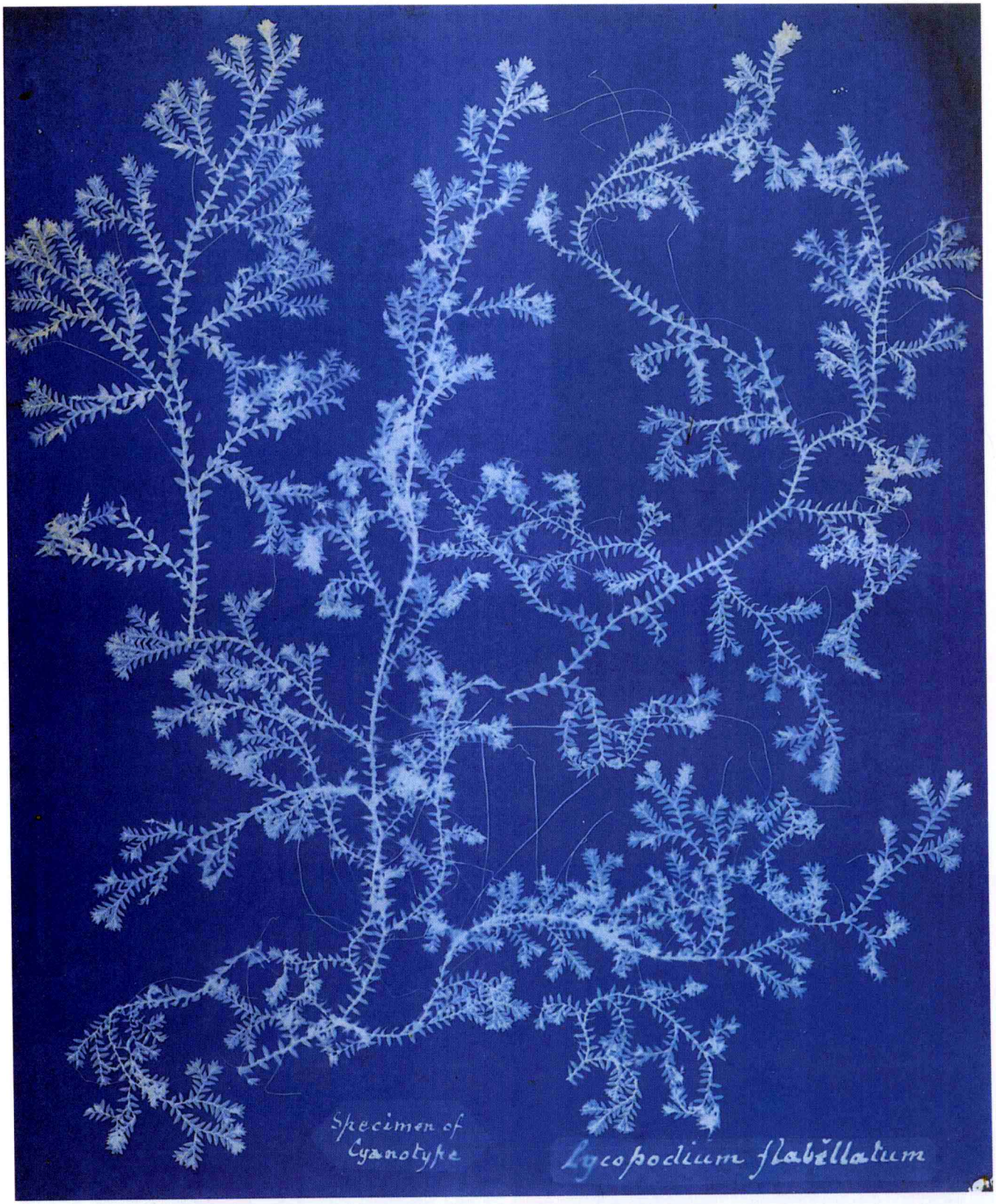
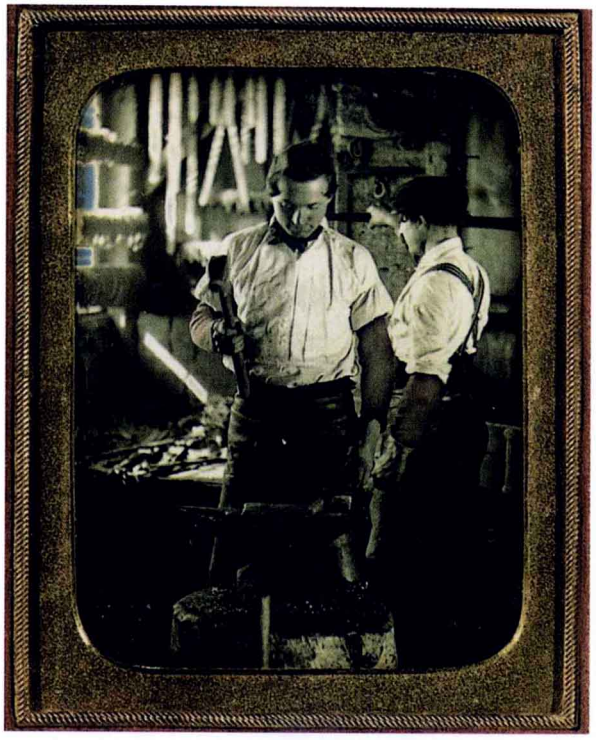


图 329：安娜 • 阿特金斯。《海藻》(*Lycopodium Flagellatum/Algae*)，19 世纪 40 至 50 年代。蓝晒法。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。



（左图）图 330：佚名摄影师（美国）。《铁匠》（*Blacksmiths*），19 世纪 50 年代。达盖尔式摄影法手工上色。伦纳德 • A. 瓦勒（Leonard A. Walle）收藏，诺斯维尔，密歇根州，美国。

（下图）图 331：W.E. 基尔伯恩（W.E.Kilburn）。《肯辛顿地区民权运动大集会》（*The Great Chartist Meeting on Kennington Common*），1848 年 4 月 10 日。达盖尔式摄影法手工上色。皇家图书馆，温莎城堡，英国，经伊丽莎白女王二世授权许可复制。

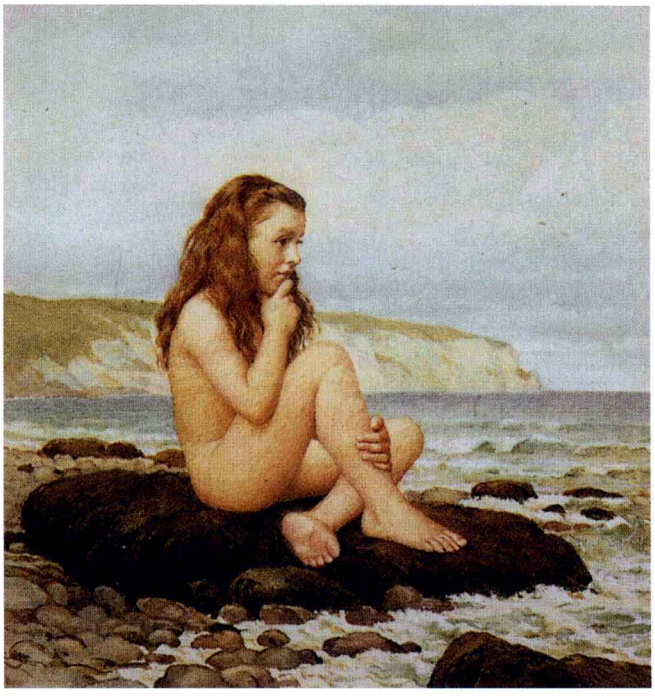
（对页）图 332：T.Z. 沃格尔和 C. 理查德（C.Reichardt）。《端坐的女孩》（*Seated Girl*），约 1860 年。蛋白印相工艺手工上色。爱克发摄影历史馆，科隆，德国。







（上图）图 333：费利斯•比托。《化妆的妇女》(Woman Using Cosmetics)，约 1867 年。蛋白印相工艺手工上色。选自已出版的不知名摄影作品集，横滨，日本，1868 年。纽约公共图书馆，艺术、印刷和摄影分部，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金；E.F. 托马斯小姐 1924 年捐赠。



（左图）图 334：刘易斯•卡罗尔。《碧翠斯•赫琪》(*Beatrice Hatch*)，1873 年。蛋白印相工艺手工上色。罗森巴赫博物馆和图书馆，费城，美国；C .L. 道格森遗产信托会。

（对页）图 335：阿道夫•布朗。《鹿和野禽静物写真》(*Still Life with Deer and Wildfowl*)，约 1865 年。碳素工艺。美国大都会艺术博物馆，纽约州，美国；大卫•亨特•麦克阿尔宾基金，1947 年。





图 336：爱德华 • 斯泰肯。《熨斗大厦》（*The Flatiron*），1905 年。铂金底版明胶重铬酸盐工艺。美国大都会艺术博物馆，纽约州，美国。

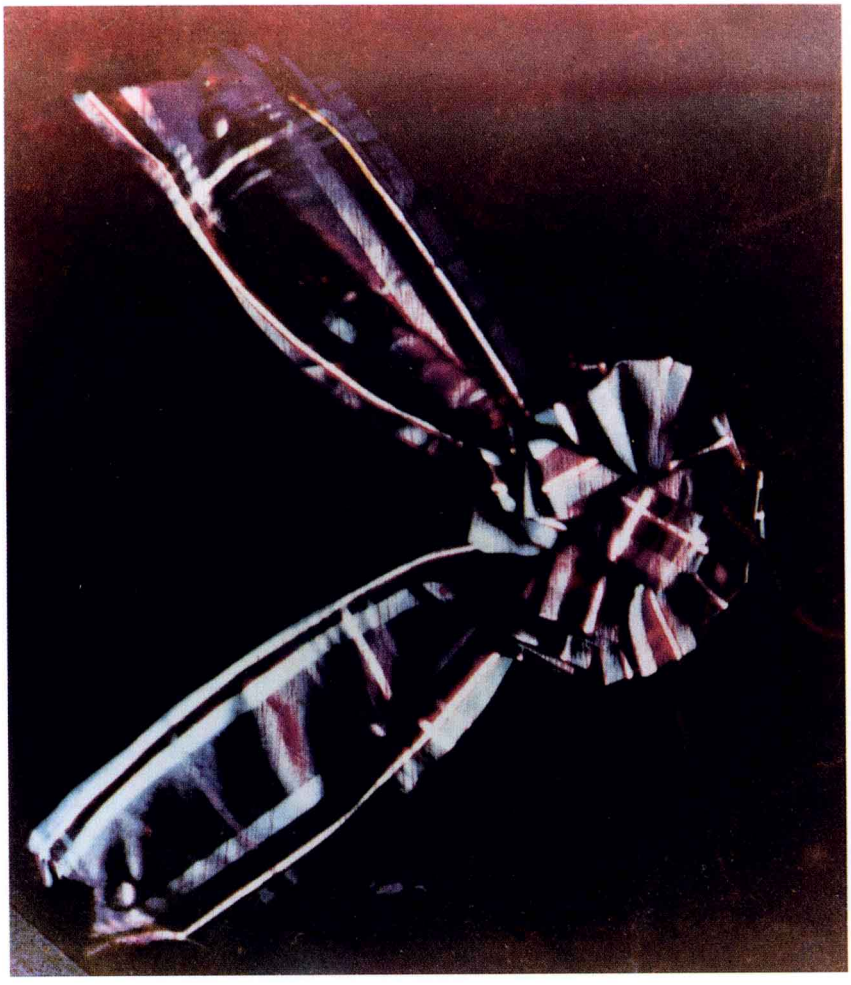


图 337：詹姆斯·克拉克·马克斯韦。《格子呢蝴蝶结》（*Tartan Ribbon*），1861 年。复制于投影，科技博物馆，伦敦，英国。



图 338：路易·杜科斯·杜·豪伦。《半透明的叶子》（*Diaphanie [Leaves]*），1869 年。三色碳素集成印相。法国摄影师协会，巴黎，法国。



图 339：路易 • 杜科斯 • 杜 • 豪伦。《法国安格雷姆地区的风景（阿艮）》（*View of Angoulême, France [Agen]*），1877 年。天然色照片。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 340：路易 • 杜科斯 • 杜 • 豪伦。《公鸡和鹦鹉》（*Rooster and Parrot*），1879 年。天然色照片。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆。罗切斯特市，纽约州，美国。



图 341: 约翰•乔利《白星海芋和花烛属植物》(*Arum Lily and Anthuriums*),1898 年。乔利印相工艺 (Joly process print)。柯达博物馆,哈罗,英国。

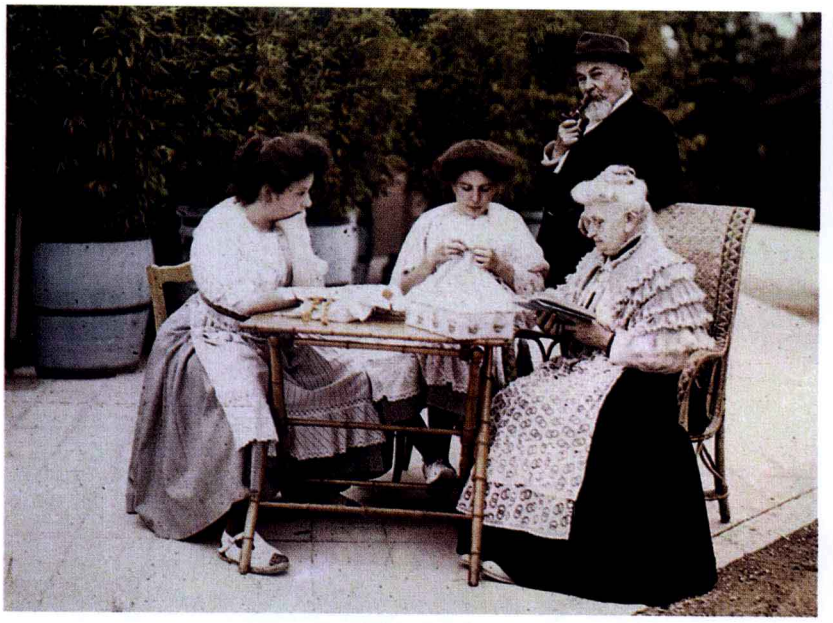


图 342：卢米埃尔兄弟。《卢米埃尔家族在位于拉西奥塔的花园》（*Lumière Family in the Garden at La Ciotat*），约 1907—1915 年。奥托克罗姆正片。法国伊尔福影像公司。



图 343：卢米埃尔兄弟，《无题》（*Untitled*）。约 1907—1915 年。奥托克罗姆正片。法国摄影基金会，里昂，法国。



图 344：于勒 • 热尔韦 • 库尔蒙。《比埃夫勒地区的运河》（*Canal at Bièvre*），1907—1920 年。奥托克罗姆正片。罗伯特 • 雷宁巴黎电影城。

图 345：让 • 图纳尔雄。《军队一瞥》（*Army Scene*），约 1914 年。奥托克罗姆正片。法国摄影基金会，里昂，法国。





图 346：斯特凡•帕塞（Stéphane Passet）。《蒙古女骑手》（*Mongolian Horsewoman*），约 1913 年。奥托克罗姆正片。阿尔伯特•卡汉（Albert Kahn）收藏，上塞纳省，法国。



图 347：威廉•劳尔。《生产》（*Produce*），约 1910 年。奥托克罗姆正片。费城图书馆公司，宾夕法尼亚州，美国。

（对页）图 348：亨利•欧文。《矢车菊、罂粟花、大麦、麦芒、麦仙翁》（*Cornflowers, Poppies, Oat, Wheat, Corncockle*），约 1907 年。奥托克罗姆正片。大英博物馆（自然历史），伦敦，英国。



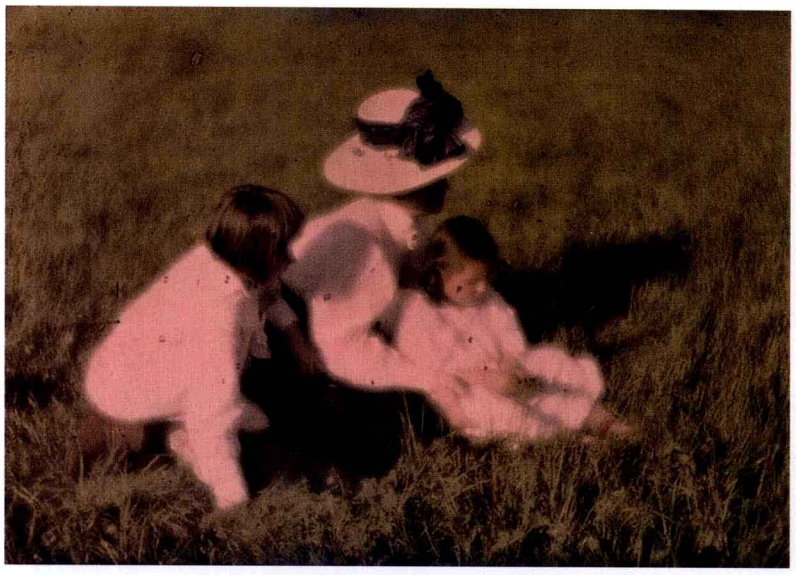


图 349：海因里希 • 库恩 (Heinrich Kuehn)。《山坡上的母子》(*Mother and Children on the Hillside*)，1905 年。奥托克罗姆正片。罗伯特 • 米勒画廊，纽约州，美国。



图 350：弗兰克 • 尤金 (Frank Eugene)。《艾米和凯蒂在图青，德国巴伐利亚州》(*Emmy and Kitty, Tutzing, Bavaria*)，1907 年。奥托克罗姆正片。美国大都会艺术博物馆，纽约州，美国。



图 351：雅克•亨利•拉蒂格。《比比在尼斯》（*Bibi in Nice*），1920 年。奥托克罗姆正片。© 拉蒂格协会 / 法国艺术与设计知识产权保护协会 / 视觉艺术和画廊协会。

图 352：劳拉•吉平。《静物》（*Still Life*），1912 年。奥托克罗姆正片。©1979 年，亚蒙卡特博物馆，沃思堡，德克萨斯州，美国；艺术家本人捐赠（P1979.95.42）。



第七章

艺术摄影：摄影的另一个世界

1890—1920

艺术，与其说关乎方法和工艺，不如说更关乎气质、品位和情感……在艺术家的手里，摄影变成了艺术……简言之，摄影就是摄影师把它当成什么——一门艺术或是一桩生意。

——威廉·豪·道恩斯（William Howe Downes），1900年[1]

画意摄影（pictorialism）运动旨在将摄影提升到艺术的层面。基于照片能传情达意的信念，又得益于彼得·亨利·爱默生提出的自然主义理念，画意摄影在1899年至第一次世界大战爆发前夕得到了繁荣，在这段时间里，艺术照片受到高度推崇。最早提倡画意摄影的美学摄影师们，坚持认为照片应该更关注美感，而不是关注事实。他们认为画面的清晰度和对事物的精准复制都限制了摄影的个性化表达，因此他们普遍接受对照片进行后期加工，认为这是艺术家的表现手法。带着和其他视觉艺术家们同样的担忧，艺术摄影师们坚持认为艺术摄影应该同其他艺术创作一样被认可，在艺术价值上应该得到同样的尊重。打着画意摄影旗号拍摄的很多照片，在今天看来，就好像是对平面艺术的蹩脚模仿，毫无创意地、单调地记录下他们的一种反应，但是其中仍有少部分作品有着让人耳目一新的活力。尽管所谓的画意摄影在1912年前后彻底退出舞台，但这场艺术运动更重要的意义在于不少观点和设想在此后持续激励着很多摄影师。

为什么在19世纪最后的10年里，人们对艺术摄影的兴趣会高涨呢？艺术摄影的兴起不仅伴随着摄影工艺和处理手法的简化（在第六章有更深入的讨论），而且随着工业化和城市化的进程，摄影作为一种媒介的用途呈现出多样化的趋势。由于干版底片和手持式相机的出现，摄影师的数量陡然增加，很多人把摄影当作简单的视觉记录工具，但技术的进步也激励了部分人去挖掘摄影更丰富的表达潜力，去缅怀和记录逝去的时光。随着更多有关日常生活、社会状况和科学现象的照片出版，越来越多文化程度不断提高的公众开始接触到这些照片。同时，摄影和印刷技术也在不断提高，很多经典的摄影作品被大量复制和传播，从而使社会的整体视觉文化水平得到提升。此外，期刊和协会对业余摄影作品的工艺和艺术性十分重视，旨在从摄影师的角度，培育和提高公众对摄影作品的审美能力。

在各种艺术领域风格转变的背景下，摄影呈现出多样化的繁衍趋势。通过艺术复制品和不断增多的旅游机会，人们对艺术世界愈来愈熟悉，使得艺术家视野更加开阔，能够接触新的创作题材，拥护新理念和新的意识形态。在众多新涌现的风格中，一种微妙的、神秘的、富有感召力的艺术，一种“从本质上关心个人视觉的艺术”，[2]获得了特别的关注。摄影发明初期占据主导的写实主义，遭遇到了宣扬艺术新目标的象征主义和色调主义的挑战。从库尔贝到莫奈，他们关心现实的表现，关心对光线的科学分析，但象征主义者很少卷入这些科学问题中。相反，他们认为艺术必须对感官刺激作出回应，对快乐作出回应。然而，摄影领域的情形则有些复杂，当有的唯美摄影家认为真实和美的目标对立时，另一些则认为，摄影这种媒介是艺术与科学的结合，并向其倾注了个人的情感。

画意摄影：理念和实践

在19世纪90年代，严肃的业余摄影爱好者和专业摄影师都强烈反对“毁灭性的设备”，[3]这种所谓的“毁灭性的设备”使得人们拿起相机拍摄了数百万计没有任何艺术美感的照片。为了让自己的作品同大量功利主义、没有美感的作品区别开来，画意摄影师提倡摄影应该具有双重角色，一方面记录事实，另一方面用于唤起人们情感和思想的共鸣。艺术摄影师们认识到“在过去，由于受技术的限制，摄影与艺术还有一定的距离，艺术价值只是一种潜在的可能性”，[4]他们试图纠正这种观念，平衡摄影的纪实性和艺术性，选择了一系列传统平面艺术所关注的题材和主题来进行创作，在摄影作品中，他们强调个性化的处理，突出摄影的艺术表达。

他们认为，摄影作品也是一种图片形式，应该同手工绘画作品一样被重视，摄影作品应该从艺术性和感情传达的角度来评判，而不是仅仅停留在把摄影当作记录工具的层面。在他们的理念里，摄影作品体现了摄影师对“构图、明暗色调、真实感、和谐、感情和联想”[5]各方面的把握，画意摄影师希望可以消除传统平面艺术家和公众对摄影的偏见，传统观念认为摄影作品没有经过“大脑、手工和视觉上的统一配合”，



图 353：阿尔弗雷德·施蒂格里茨。《等待归来者》（*Waiting for the Return*），约 1895 年。凹版印相工艺。英国皇家摄影协会，巴斯，英国。

因此摄影作品不能传达“个人化的、人性化的以及情感化的东西”。[6] 他们也希望引起视觉艺术品收藏家的注意，收藏家往往非常注重作品的美感和个性。

个性化的风格通常通过独特的印相工艺来体现，这在当时被很多人认为是艺术摄影的标志性特征。使用不含银成分的材料，例如重铬酸盐[7]明胶和碳素（见“技术简史”，第二部分）——这些材料能够确保摄影作品更容易长久保存——摄影师意识到他们可以控制色调、制造高光和模糊，或者去除画面中过于直白的细节。为了达到不同的效果，在树胶、油墨和颜料这些柔软的材料变硬之前，艺术家们使用手指、树枝、铅笔、刷子和雕刻工具改变它们的形状，或者使用不同材质的相纸输出，例如纹理粗犷的相纸和光滑的日本相纸，从而达到他们想要的效果。由于这些方法制作出来的照片，并非完全忠实于底片且每幅复制作品也不可能全然相同，这些后期的手工处理和特殊材质的使用，除了满足摄影师创作表达的需要，也满足了艺术品收藏者对于作品独特性的要求。1897 年，在法国摄影师罗伯特·德马奇（Robert Demachy）和英国摄影师阿尔弗雷德·马斯凯尔（Alfred Maskell）合作发表了《摄影凹版腐蚀制版法，抑或树胶重铬酸盐工艺》（*Photo-Aquatint, or the Gum-bichromate Process*）一文之后，树胶印相，这种结合阿拉伯树胶、重铬酸盐和彩色颜料等物质的工艺，开始流行。1904 年，一种油墨颜料印相工艺得到进一步发展，从而有更多的颜色可供摄影师选择。但是当时的技术还只能是在输出的照片和底片大小一样时，才能使用这些工艺。1907 年相纸上墨法的问世，使其既能用于放大照片也能用于接触印相。

这些工艺流程，也被称作“尊贵的工艺”[8]，因为可以让摄影师直接在照片上进行手工创作，在艺术摄影师圈中和艺术评论界都引起了广泛的争议。经过大量后期手工处理过的摄影作品，已经很难同石版画、蚀刻版画和绘画作品区别开来，导致很多艺术摄影师谴责这种做法，认为它破坏了摄影艺术的独特性；一些人对这些工艺持较谨慎的态度，认为明胶印相法“只是在极少部分手工艺很好的摄影师手中才能出现精品”，[9] 而遗憾的是手工艺很好的人并不多。起初评论家认为作品的艺术品质应该从它所使用的材料和制作工艺上来评判，但在 20 世纪初期，人们的观点有所改变，一些有影响力的艺术摄影家开始出现，他们更加严厉地批判将摄影艺术简单地理解为“模棱两可的平面艺术”。

画意摄影师们呼吁直接的印相技术，即不直接干预照片的化学物质，尽管他们偶尔会对底片进行局部加光或者减光。总的来说，他们主要是遵循爱默生所创设的流程，利用表面涂有碳素或铂金的相纸所具备的明亮色调和易于长期保存的特点，他们相信爱默生的工艺流程更加适合摄影艺术的表达方式。同爱默生一样，有些摄影师喜欢通过手工凹版的方式，将照片

转换到经过蚀刻和油墨处理过的铜质底版上，然后在质地很好的相纸上印相，从而得到和底片完全一致的限量版照片。

画意摄影：风格和主题

通过从绘画作品中寻找灵感，19世纪晚期的艺术摄影师困惑地徘徊在过时的和新兴的审美意识和风格之间，从巴比松派的自然主义到印象主义、色调主义和象征主义，都在摄影作品的风格中有所体现。毫无疑问，很多观念已经被艺术评论界和公众所接受，其中包括19世纪中期首先由巴比松画派开创的对农民生活的理想化呈现。爱默生和弗兰克·萨特克利夫的摄影作品都体现了这一点，他们的作品都传递出脚踏实地的真实性，而有的艺术摄影师则将这样的场景表现得充满画意和艺术性。例如《等待归来者》[10]（图353）这幅作品，画面呈现的是荷兰卡特维克的渔民家属等待渔民出海归来的场景。阿尔弗雷德·施蒂格里茨选择了一个有利的位置，从而确保画面干净，没有太多干扰因素。他对色调也把握得很好，在画面中营造出雾蒙蒙的氛围，除了让画面在视觉上柔和，同时也塑造了画面中等待家人归来的妇女的伟大形象。横幅构图，人群的单一色调，向后延伸的视觉空间处理，这些都让人们感觉到作品受到了日本木版画风格的影响。

纯自然风光是艺术摄影师和画家们都喜欢的题材。色调主义和象征主义画家们认为大自然是唯一“没有受到人类变迁影响”[11]的力量，在这一点上艺术摄影师同画家们是没有分歧的，无论在欧洲，还是在美国，艺术摄影师都认为风景画有一种哀婉的情调。从惠斯勒的夜景画与瑞士画家阿诺德·勃克林（Arnold Boecklin）作品的神秘感中，从美国画家乔治·英尼斯（George Inness）和亨利·沃德·瑞恩杰（Henry Ward Ranger）作品充满诗意的氛围中，艺术摄影师找到了灵感，他们认为暗示比直白地记录事实更具有感召性，他们喜欢暮色的朦胧胜过白天的阳光，喜欢安静而温和的池塘胜过充满野性力量的山脉。艺术摄影师们一反过去对于形式有着严格规定、画面对比强烈的自然风光作品的传统，没有对风光摄影的形式作严格定义，画面也不追求特别清晰的色调对比，从爱德华·斯泰肯的作品《树丛中》中可见一斑（图354）。在他的作品中，可以看到其画面的组织、处理和氛围，都同瑞恩杰的油画作品《布拉德伯里的磨坊池塘2号》（图355）有着神似之处。

女性，既是美丽的化身，也是母性的象征，自然成了画家和艺术摄影师共同关注的另一个创作题材。世界各地的艺术摄影师们都喜欢拍摄穿着优雅而带有神秘感的女性，画面聚焦都非常柔和，突出一种时尚和迷人的气质，而非强调画面中的人物性格。另外，男女摄影师都喜欢的拍摄对象是休闲娱乐中的女子和儿童，要么是他们参加本地的娱乐活动，要么是他们在自家花园里的玩耍休闲。这些都是反映私人家庭生活的绝佳题材，摄影从过去枯燥无聊的题材开始逐渐过渡到视觉上田园诗般的中产阶级优雅生活。通过看似随意的场景安排、弯曲的线条构图和细腻的色调，美国著名的肖像摄影师吉尔特露德·卡丝柏（Gertrude Käsebier）在她的作品《图片书》（也被叫作《指导》[*Instruction*]，图356）中，为画面中的人物营造了平和安宁的气氛，似乎完全不受世俗的干扰。

相机翻拍绘画作品和相机直接拍摄物体之间的巨大差别，用人体摄影为例来解释最合适不过了。在19世纪末20世纪初，美国和欧洲艺术摄影师都开始尝试拍摄裸体人像，但是他们还羞于提起人体这个题材，而是小心翼翼地借“高雅趣味”的口号开始接触。人体摄影最初只是为了帮助艺术家研究人体绘画，包括翻拍捷克斯洛伐克画家阿方斯·玛丽·慕夏（Alphonse Marie Mucha）在捷克、法国和美国为各种室内装饰所绘制的裸体人像（图357），托马斯·伊肯斯（或他的学生）为了研究人像绘画而拍摄的大量人体作品（图254），或者为解剖学课程拍摄的裸体人像，这些拍摄不是为了展览或者是让公众欣赏。尽管人体艺术也是很吸引人的题材，但艺术家们意识到仅仅“以艺术的名义”[12]很难让公众接受人体摄影。因此，摄影师避免选择普通的或者相貌平平的模特，而是有意挑选身材比例相对完美的模特，他们相信通过选择合适的模特，人体摄影作品能传递美感而非情欲（图358）。在实际拍摄中，摄影师通常让模特摆出油画里经典的姿势，采用风景画作为背景，配合使用古董味道的道具，光线的处理也比较有艺术性，并加以后期手工处理，通过这些手段，艺术摄影师相信人体摄影并非意味着“淫荡”。[13]

同那些拍摄商业色情照片的摄影师不同，早期从事人体摄影的摄影师一方面受到摄影本身属性的限制，另一方面也受到维多利亚时期人们对裸体的态度限制。当时摄影师必须赋予人体照片一定的寓意才能被人们接受（见第五章）。及至20世纪初，人们的观点开始转变，同时随着裸体人物形象，如神话传说中的女神或者被俘的奴隶或者爱德华·马奈绘画作品中的妓女，出现在很多绘画和其他平面艺术作品中，女性人体开



图 354：爱德华·斯泰肯。《树丛中》（*Woods Interior*），1898 年。铂金印相法。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏，1933 年。

（对页上图）图 355：亨利·沃德·瑞恩杰。《布拉德伯里的磨坊池塘 2 号》(*Bradbury's Mill Pond, No.2*)，1903 年。帆布油画。美国国家艺术博物馆，史密森学会，华盛顿。威廉·T. 埃文斯（William T. Evans）捐赠。

（对页下图）图 356：吉尔特露德·卡丝柏。《图片书》（*The Picture Book*），1903 年。凹版印刷。美国国会图书馆，华盛顿。

始成为绘画和艺术摄影的主题之一。部分摄影师还在作品中将裸体女性塑造成精灵或女神的形象，但是大多数艺术家已经觉得没必要再遮遮掩掩，裸体的女性本身就有着与生俱来的美感。事实上，摄影作品摆脱了必须传达寓意和描述事物的束缚之后，它作为艺术的角色才被真正重视。

世界各地的画意摄影师都在拍摄人体，而美国和法国的艺术摄影师则对探索人体摄影更深层次的表现力更热衷。传统的经典姿势、大量的后期手工处理，这些特点在法国摄影师德马奇、勒内·吕贝格（René Le-Bègue，图 359）和美国摄影师弗兰克·尤金的人体摄影作品（图 360）中体现得非常典型，很难将它们同蚀刻版画和石版画区别开来。但是美国画意摄影师爱丽丝·鲍顿（Alice Boughton）拍摄的年轻人的人体群像作品（图 361）也向人们证明，少使用平庸的布置和处理，更直接地处理光线和构图，也可以拍摄出精彩的作品。

大多数人体摄影作品都是以成年女性为拍摄对象的，而男性人体如果出现在视觉艺术创作中，则几乎被所有人认为过于直白地传递出情欲，尤其是当观众是男女混合的人群时。尽管如此，讨论人体摄影的文章（作者多为男性）在 19 世纪 90 年代开始出现在摄影杂志上，文章建议在拍摄男性人体时，应该选择年轻的男性做模特，他们的身体不会显得过于充满情欲。[14] 威廉·冯·格鲁登（Wilhelm von Gloeden）和 F. 霍兰·戴（F. HolLand





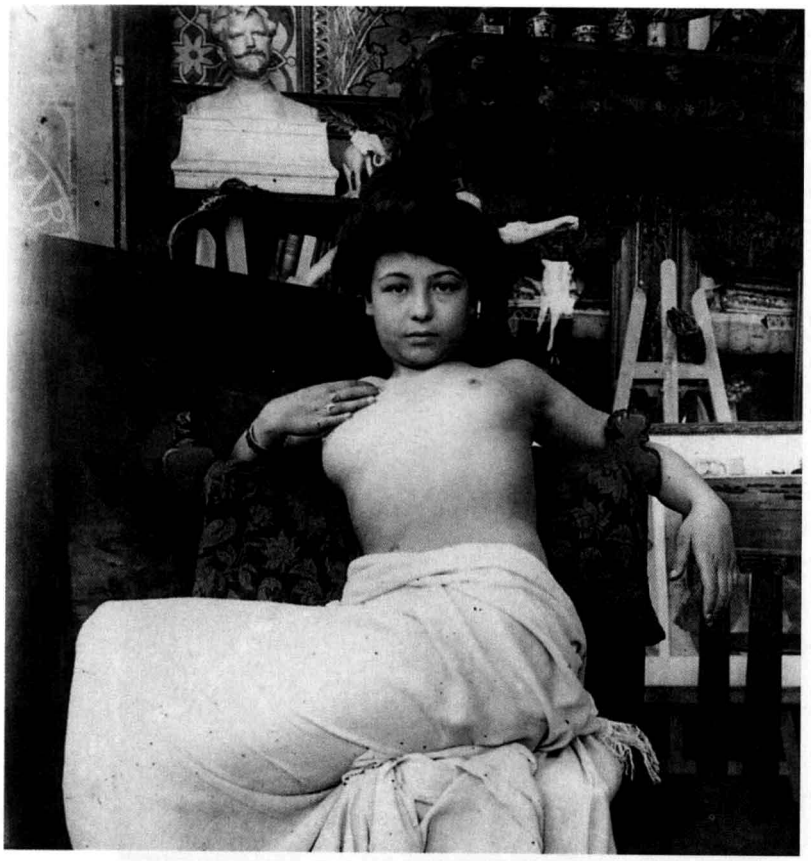


图 357: 阿方斯•玛丽•慕夏。《人体装饰研究 39 号》（*A Study for "Figures Décoratives," No.39*），1903 年。明胶银盐印相工艺。吉瑞•慕夏（Jiri Mucha）收藏，捷克。

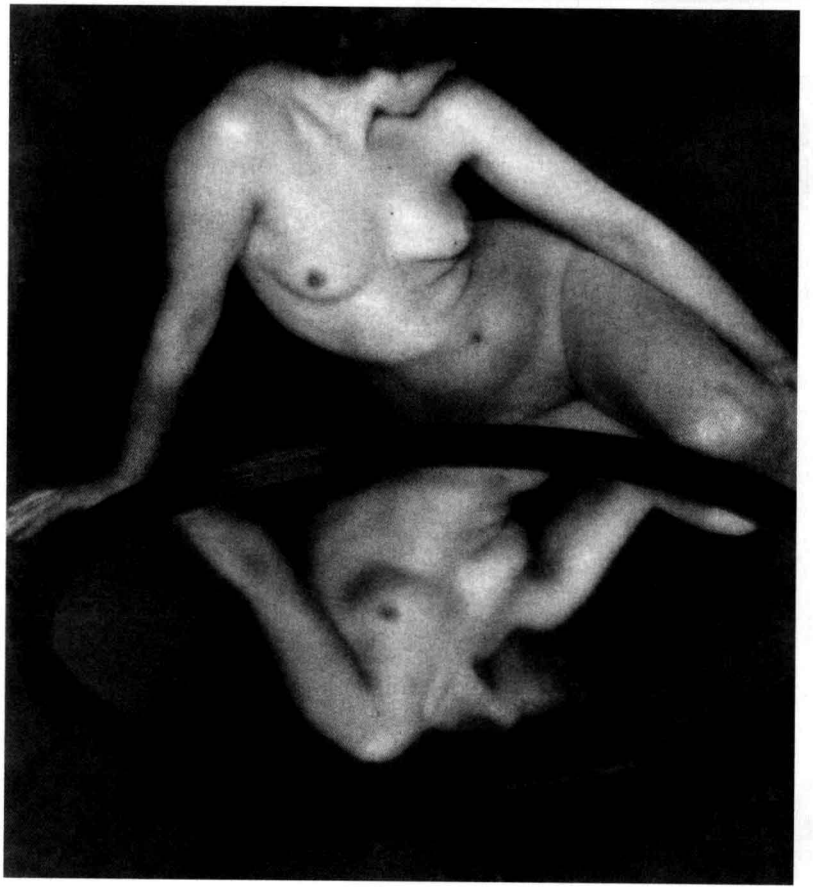


图 358: 克拉伦斯•H. 怀特。《裸体人像》（*Nude*），约 1909 年。铂金印相工艺，私人收藏。

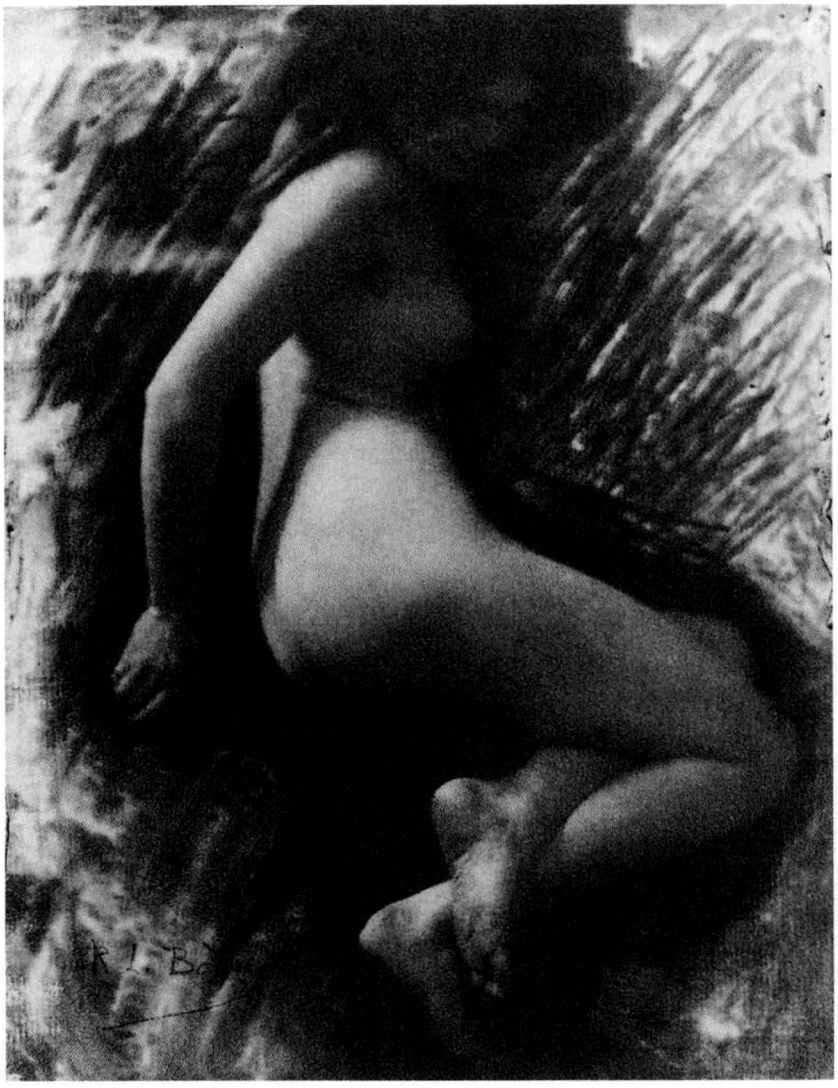


图 359：勒内·吕贝格。《学院派》（*Académie*），1902 年。重铬酸盐印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏，1933 年。

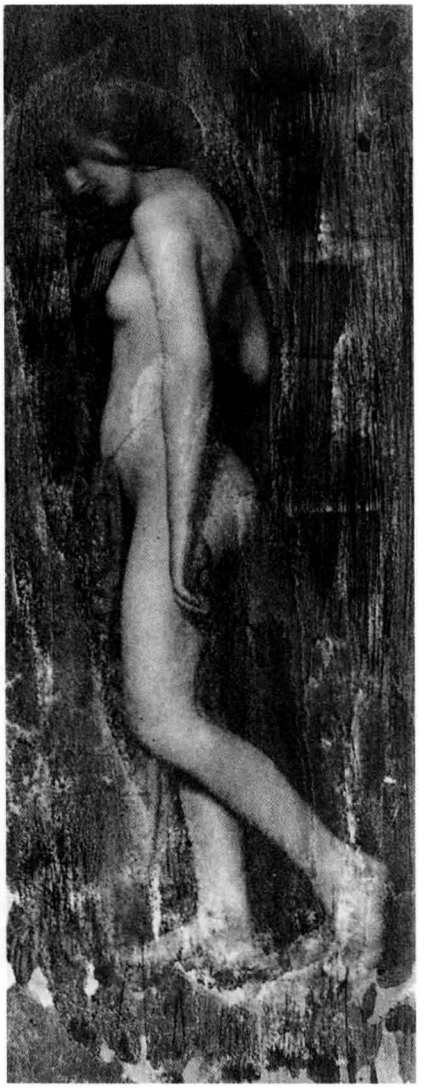


图 360：弗兰克·尤金。《研究》（*Study*），1899 年或更早。铂金印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏，1949 年。

Day）是当时拍摄男性人体的著名摄影师，他们不仅拍摄年轻男性，也拍摄成年男子。冯·格鲁登接受过专业的绘画训练，同他的本土文化——德国文化比起来，他更偏好成熟的地中海文化，1898 年至 1913 年，他一直在意大利西西里岛的陶尔米纳进行创作（图 362）。戴较早表现出对象征主义艺术和文学的爱好，当时被认为是“不入流的”波士顿人，同期，他主要在马萨诸塞州和缅因州进行拍摄。两人的男性人体摄影作品都透露着古代经典人体艺术作品的气息，大概是因为他们也意识到，无论年少还是年老，男性人体要从艺术角度得到认可，至少需要在作品中体现一些寓意性的元素。事实上，在冯·格鲁登的作品中，从模特头上的花冠、身体上的帷幔和周围的陶器，都可以看出他试图将男性人体摄影的审美提升到一个高度，这些作品事实上“对于设计师和其他人来说更有价值”。[15] 他所选择的西西里模特，以现代人的眼光来看，都非常健美和性感。另一方面，戴则选择将模特置于田园风光背景中，他这种谨慎的处理方式，在当时被评价为“他（戴）的人体摄影作品已经不仅仅是反映人体本身了，以至于让其他同类作品显得低俗。”[16]

一些画意摄影师喜欢寓言或者其他文学主题，比如让模特穿上特殊的服装，模仿拉斐尔前派和茱莉



图 361：爱丽丝·鲍顿。《裸体的孩子们》（*Children-Nude*），1902 年。铂金印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏，1933 年。

亚·玛格丽特·卡梅隆所使用的道具，最后的效果并不好，甚至显得莫名其妙。某些摄影师则从历史人物或者神话故事中获取创作灵感，拍摄出了具有争议的重现“神像”作品，包括戴、法国画意摄影师皮埃尔·杜布拉里（Pierre Dubreuil）和美国摄影师列哈伦·希勒（Lejaren à Hiller，后转向商业广告摄影，并取得成功）、意大利画意摄影师费德里科·玛丽亚·波皮（Federico Maria Poppi）。戴的宗教主题的人像摄影作品显然是经过导演的，摄影师本人甚至将自己装扮成救世主（图 363）。评论家查尔斯·亨利·卡弗因（Charles H. Caffin）批判了这种做法，他评价“这种偏离高雅品位的做法愚蠢至极”。[17] 更具误导性的就是这些摄影作品缺乏原创性、深刻性或者心理上的微妙之处，尽管摄影师的本意是效仿文艺复兴时期的大师和荷兰派画家的作品，期望可以达到同样的艺术价值。意大利摄影师圭多·雷（Guido Rey）和荷兰摄影师理查德·波拉克（Richard Polack，图 364），参照著名的油画作品来安排模特的姿势、着装、道具、装饰和光线，然后进行拍摄。这些作品普遍缺乏能打动情感的画面元素。我们不难得出这样的结论：通过摄影来重现宗教或历史事件抑或名画的场景，这种做法是同摄影的本质冲突的。就像一位评论家在评价戴的作品时所说，“当看着一张照片的时候，你不能忘记的一点是，在照片拍摄的那一刻，画面所记录的是的确存在并发生过的事情。”[18]

出于对光线和色彩的兴趣，部分画意摄影师发明了一种使用颜料实现彩色印相的工艺。1907 年卢米埃尔彩色底片出现在市场上，促使更多的摄影师尝试使用彩色底片来拍照。总的来说，欧洲的画意摄影师在照片输出过程中，偏好使用树胶和油墨颜料，他们认为彩色底片的色彩太精确，反倒失去了艺术效果。[19] 但是也有例外，奥地利摄影师海因里希·库恩（见“人物小传”），同一些美国摄影师，包括阿尔文·兰顿·科伯恩（Alvin Langdon Coburn）、弗兰克·尤金（图 350）、爱德华·斯泰肯和阿尔弗雷德·施蒂格里茨，开始探索彩色底片所带来的更多可能性。库恩在处理色彩方面可谓是高手，尽管曝光时间有点长，但他能将冷漠空灵的蓝色和绿色处理得非常和谐，让家庭肖像照片透露出自然的亲切感（图 349）。当时美国摄影分离派的成员大都尝试使用奥托克罗姆彩色底片来给家庭成员或者家庭活动拍照，但是画面都显得缺乏活力，色彩把握也不够成熟，很容易把它们同欧美象征主义世纪末画派（fin-de-siècle painting）的作品联系起来。奥托克罗姆彩色底片不便于展览和复制，所以在主流的摄影分离派成员中流行的时间很短，但是其他（稍晚）的美国画意派摄影师，例如阿诺德·金瑟和劳拉·吉平（Laura Gilpin）一直使用这种底片到 19 世纪 20 年代。

画意摄影师协会：目标和成就

在摄影师们对摄影目的和意义的理解没有太大分歧的早期，摄影协会逐渐建立起来。但到 19 世纪 80 年代，初具规模的摄影协会已经不能满足所有摄影师的需求。对于传统摄影协会所关注的摄影在商业和科技方面的运用，画意摄影师们并不感兴趣，甚至有些鄙视。艺术摄影的支持者们开始成立新的协会，致力于提升摄影艺术。

这种趋势促成了一系列新的摄影俱乐部的成



图 362：廉姆•冯•格鲁登。《研究，陶尔米纳，西西里》（*Study, Taormina, Sicily*），1913 年。明胶银盐印相工艺。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

立，包括 1891 年的维也纳相机俱乐部（Wiener Kamera Klub）、1892 年英国的连环会（The Linked Ring）、1894 年巴黎的摄影俱乐部（the Photo Club de Paris）和 1902 年纽约的摄影分离派（Photo-Secession）。在同一时期，业余摄影师协会和俱乐部也在世界各地陆续建立起来，包括德国、意大利、哈布斯堡王室的统治地区、俄罗斯，以及美国的一些小城市。这些机构成为摄影爱好者们交流摄影审美理念和处理工艺的场所，为本地画意摄影师和分离派的知名摄影师提供了展示的空间和机会。

为艺术摄影作品提供和营造适当的展览环境，可以说是这场运动的最高目标。除了为摄影师提供俱乐部的展览空间（其中最有名的当属纽约摄影分离派旗下的“291”小画廊），摄影师们还试图通过摄影个展或同其他平面艺术作品的联合展出来吸引画廊、博物馆和艺术界的关注。同时，各地的摄影俱乐部纷纷成立评审协会，鼓励摄影师提交自己的作品参加评审和展览，因为这些俱乐部都有丰富的经验，他们能挑选出富有创意和品位的作品。从 1893 年起直至 20 世纪，在德国和美国境内，许多享有声望的机构陆续展出摄影作品，其中包



图 363：F. 霍兰 • 戴。《无题：受难的耶稣和罗马士兵》（*Untitled [Crucifix with Roman Soldiers]*），约 1898 年。铂金印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。



图 364：理查德•波拉克。《艺术家和他的模特》（*The Artist and His Model*），1914 年。铂金印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

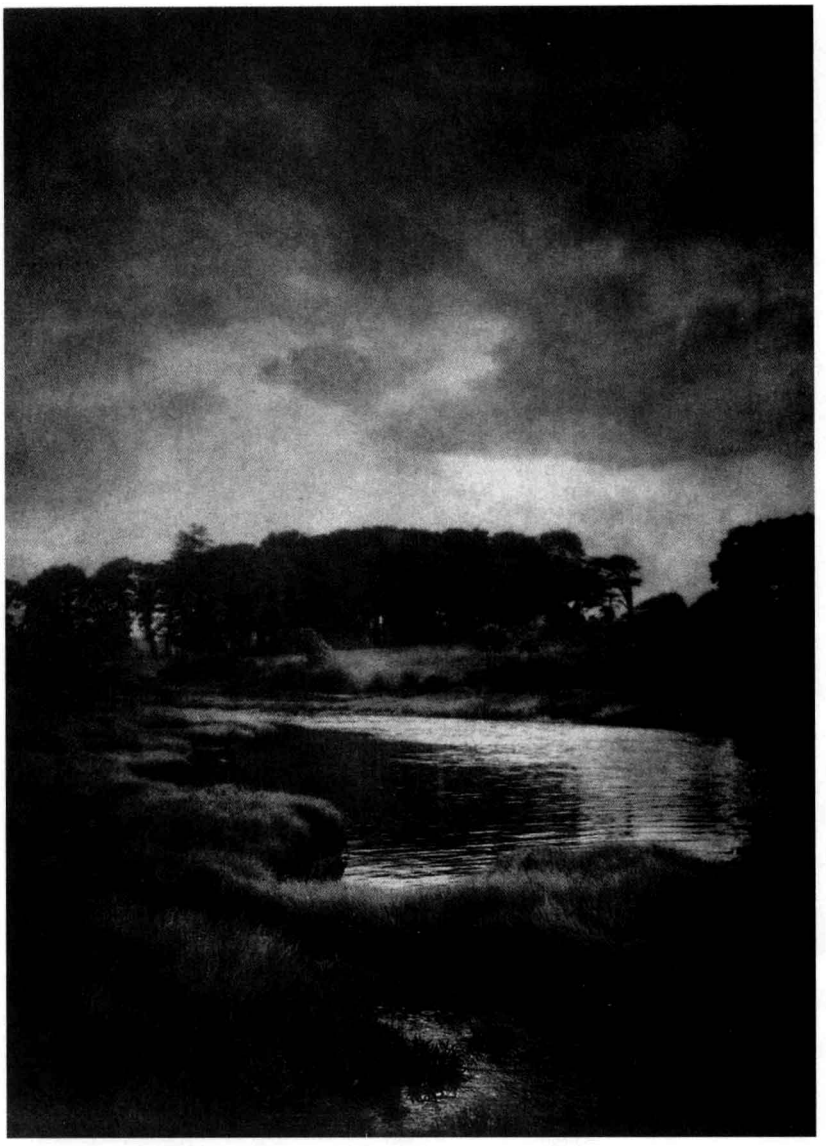


图 365：阿尔弗雷德•哈斯勒•辛顿。《消逝》（*Recessional*），约 1895 年。凹版印刷工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

括柏林的皇家学院、汉堡的美术馆，以及美国的奥博瑞特画廊、卡内基画廊和考克兰画廊。艺术摄影作品还在经过精心设计和制作的大型艺术展上展出，包括 1898 年慕尼黑摄影协会赞助的摄影展，以及 1901 年在英国格拉斯哥和 1904 年在意大利都灵举办的更加国际化的摄影展。首个专注于艺术摄影的展览是 1891 年在维也纳由“业余摄影师俱乐部”（the Club der Amateur-Photographien）赞助举办的，它成为随后欧洲其他城市效仿举办年度展览的先例，包括 1893 年伦敦和汉堡摄影展、1894 年巴黎摄影展，以及之后几年里在布鲁塞尔、维也纳、海牙等地的摄影展。

艺术摄影获得了来自杂志和图书出版界的有力支持。1890 年之前，无论在欧洲还是在美国，摄影、文学和综合类的杂志都用了大量的版面来讨论摄影的艺术价值。尽管这种讨论并未停止，但在 1890 年之后，不仅是在欧洲和美国的主要城市，甚至俄罗斯、意大利和东欧的出版物都已开始大力推崇和宣传艺术摄影和画意摄影运动。1903 年，纽约的摄影分离派成员出版了名为《摄影作品》（*Camera Work*）的杂志，在创刊后的 14 年里，这本刊物一直以高水准的设计和凹版印刷复制的摄影作品而获得广泛好评。该杂志只是当时同类出版物中的一种，其余的包括《物影照片》（*Photogram*）、《图片杂志》（*La Revue Photographique*）以及《摄影艺术》（*Photographische Kunst*），同样都有着很高的品位和审美水准。一些发行量很大、颇受读者欢迎的杂志也开始发表有关艺术

摄影的文章。例如，在1898年至1918年间，美国艺术评论人沙达奇希·哈特曼（Sadakichi Hartmann）先后500多次在欧美各种杂志上撰文讨论艺术摄影，他被誉为“首位意识到摄影可以发展为一种艺术形式的评论家”。[20] 1900年前后，一些讨论爱默生和亨利·皮奇·鲁宾逊摄影作品的小册子开始出现，为艺术摄影的辩论奠定了理论基础。以两篇文章为例，其中一篇出自法国评论家罗伯特·德拉·斯泽安妮（Robert de la Sizeranne），题为《摄影是一种艺术吗？》（*La Photographie est-elle une art?*），这篇文章在法国和东欧都产生了广泛的影响；另外一篇是美国评论家查尔斯·卡弗因写的《摄影作为一种艺术》（*Photography as a Fine Art*），他的文章旨在说服那些受过良好教育的受众，只要目的都是为了情感传达，艺术家使用的材质和媒介并不重要，摄影作品应该同手工艺术品一样，用同样的标准来衡量。

英国连环会摄影沙龙是首个致力于建立摄影新审美标准的机构，它由英国一群业余摄影师创立。这批摄影师对伦敦摄影协会备感失望（伦敦摄影协会1894年更名为“英国皇家摄影协会”），并最终于1891年至1892年从伦敦摄影协会脱离出来。这批摄影师包括乔治·戴维森（George Davidson）、阿尔弗雷德·哈斯勒·辛顿（Alfred Hosley Hinton，1893年开始担任《业余摄影》[*Amateur Photography*]杂志的编辑）、阿尔弗雷德·马斯凯、吕德尔·索亚和亨利·皮奇·鲁宾逊，将连环会摄影沙龙发展成了一个当代艺术机构——新英国艺术俱乐部（New English Art Club），艺术家要受到邀请才可以入会，俱乐部鼓励所有会员“追求摄影可能达到的最高艺术境界”。[21] 尽管爱默生本人不是俱乐部成员，但俱乐部传承了他的信念，“艺术作品存在于艺术本身，（艺术家）除了传达审美的愉悦之外，不应该有任何其他的杂念。”[22] 俱乐部也同其他国家的画意摄影师建立了联系，部分摄影师受俱乐部邀请成为荣誉会员，并提交个人作品参加俱乐部在伦敦举行的年度画意摄影展，这个年展被称作“伦敦沙龙”（London Salon）。英国的俱乐部成员似乎在风光摄影方面受到了特别的启发，他们的作品透露着非同寻常的忧郁气质，通过辛顿的作品（图365）和戴维森的作品《洋葱田》（也被叫作《一片老农场》[*An Old Farmstead*]，图366），我们就可以感受到这种气息。戴维森使用了针孔相机而不是常规的带镜头的相机，结合自然主义摄影喜欢的乡村题材和印象主义手法，让画面中的元素——田野、建筑物、天空和云朵，看起来好像是同一种物质组成，这幅作品对当时的摄影师产生了很大的影响。例如，摄影师亚历山大·凯里（Alexander Keighley），他本来的作品算得上风光摄影的衍生流派，受戴维森的影响，其作品风格开始变得浪漫柔和（图367）。朦胧的氛围，宽泛的形式和色调，这种风格和处理手法也体现在约翰·杜利·约翰斯顿（John Dudley Johnston）城市题材的作品中，如《利物浦印象》（图368），采用树胶印相法，画面近乎完美地体现了“惠斯勒式”的柔和细腻。

詹姆斯·克雷格·安南（James Craig Annan）、弗里德里克·H·伊文思（Frederick H.Evans）、弗兰克·M. 萨特克利夫则代表了连环会摄影俱乐部里偏好直接印相的成员，他们喜欢通过其他方式而不是在印相材料上做文章来达到画面中诗意的效果。安南本人是一名成功的凹版印刷工，[23] 在他的作品《黑色的运河》（图369）中，他通过巧妙地运用光线和阴影来制造艺术效果，透过水纹的线条，可以感受到这种细腻。萨特克利夫的作品《港口风光》（图370），通过巧妙地处理前景和背景的色调，展现了一幅飘逸空灵、雾气迷蒙的画面。伊文思是俱乐部最受尊重的建筑摄影师，在他的作品《凯尔姆斯考特庄园：阁楼》（图371）中，从建筑学的角度，通过细腻的色调，将建筑物内的宁静与平和传达到了极致。

巴黎摄影俱乐部由法国人莫利斯·彪凯（Maurice Bucquet）于1894年创立。当时在巴黎已经有职业摄影师俱乐部——法国摄影协会，巴黎摄影俱乐部的出现为摄影师提供了一种新的选择。同年，俱乐部举行了首次年度沙龙。巴黎摄影俱乐部的会员包括德马奇、吕贝格、E.J. 康斯坦·皮雍（E.J.Constant Puyo），他们都对手工工艺充满热情。到1914年为止，德马奇用了很多时间，通过各种方式来宣传艺术摄影及其工艺，并分别于1897年同马斯凯合作，1906年同皮雍合作，撰写了艺术摄影工艺手册。[24] 德马奇个人则喜欢拍摄裸体人像、乡村风光和舞蹈者，在树胶成像的过程中他经常使用红色、棕色和灰色的颜料。他所拍摄的芭蕾舞者（图372）被同时代的摄影师认为很精彩，但是如果将它们同埃德加·德加以芭蕾舞者为主题的油画和绘画作品比较，这些照片就显得缺乏创意和活力。皮雍曾经是法国军队的一名指挥官，他偶尔会喜欢拍摄印象派风格的风光和民俗摄影作品，而他的部分作品则具有鲜明的新艺术运动的装饰感，尤其是他所拍摄的时髦女性的肖像作品。他设计和使用特殊的镜头来达到这些效果，同时也对照片进行大量的后期处理，来克服他所谓的“无意识行为”，其实就是让人感觉照片完全是机器制作出来的，没有掺入任何人为的情感因素。其他的摄影师，包括比利时拍摄城乡题材的摄影师，以及在里尔地区拍摄田园风光的摄影师



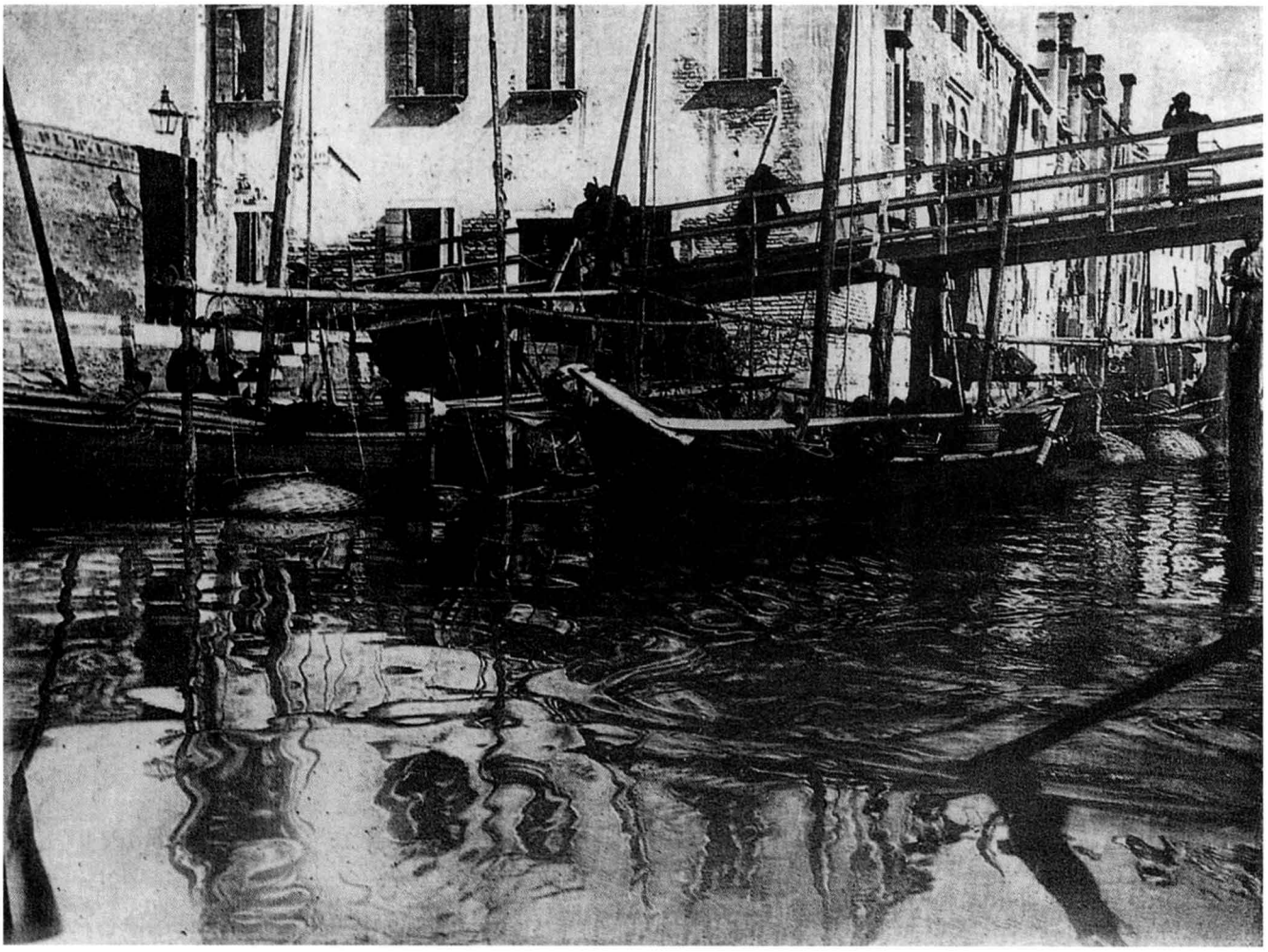


（上图）图 366: 乔治•戴维森。《洋葱田》（*The Onion Field*），1890 年。凹版印相工艺。柯达博物馆，哈罗，英国。

（下图）图 367: 亚历山大•凯里。《幻想》（*Fantasy*），1913 年。碳素印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

（对页）图 368: 约翰•杜利•约翰斯顿。《利物浦印象》（*Liverpool-An Impression*），1906 年。树胶重铬酸盐印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。







（上图）图 369: 詹姆斯•克雷格•安南。《黑色的运河（或许在威尼斯）》（*A Black Canal*），1894 年。凹版印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1949 年。

（下图）图 370: 弗兰克•M. 萨特克利夫。《港口风光》（*View of the Harbor*），19 世纪 80 年代。碳素印相工艺。摄影作品收藏，纽约公共图书馆，美国；阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

（对页）图 371: 弗里德里克•H. 伊文思。《凯尔姆斯考特庄园：阁楼》（*Kelmscott Manor: In the Attics*），1896 年。铂金印相工艺。J. 保罗•盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。





图 372: 罗伯特•德马奇。《芭蕾舞女》(*A Ballerina*)，1900 年。树胶重铬酸盐印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1949 年。

图 373: E.J. 康斯坦•皮雍。《夏天》(*Summer*)，1903 年。绿色颜料溴素印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1933 年。



（图 374）都在模仿法国画家康斯坦·特罗雍（Constant Troyon）的风格，但是后来都吸纳了现代主义的理念。

画意摄影国际化的展览最早出现在德语片区，1891 年，在维也纳摄影俱乐部的支持下，维也纳举办了首个国际画意摄影展。奥地利摄影师库恩、德国摄影师雨果·亨讷贝格（Hugo Henneberg，图 375）和汉斯·瓦茨（Hans Watzek，图 376）参加了展览。三年之后，三人成长为中欧最杰出的艺术摄影师，其作品经常在一起联合展出。在德国，19 世纪末在柏林、汉堡，尤其是在慕尼黑举办的摄影展都让人们清晰地认识到，相机不仅仅是记录信息的实用工具，摄影作品还能为人们带来审美享受。

1899 年汉堡国际摄影展和 1904 年德累斯顿摄影展都展出了大卫·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森的肖像摄影作品，这触动了德国的摄影师，从而使肖像摄影较早受到新理念的影响。肖像摄影师开始意识到，如果提高光线的艺术鉴赏性，同时更加注重画面的表现力，那么，拍摄出来的肖像同过去在工作室内摆拍出来的肖像相比，更能打动人、更能唤起内心的共鸣。在意识到这一点之后，一些有名的肖像摄影师，包括汉堡摄影师鲁道夫·杜克普（Rudolf Dührkoop）和他的女儿闵亚·迪尔兹－杜克普（Minya Diez-Dührkoop，图 377），德累斯顿的摄影师雨果·厄夫斯（Hugo Erfurth），开始朝着肖像摄影的新方向发展。雨果·厄夫斯拍摄的《多施教授》（图 378），其强烈的色调对比和对轮廓的注重，让这幅作品立刻受到广泛好评。同时期也有一些其他肖像摄影师的作品体现出用光和后期处理上的艺术性，这些摄影师包括在柏林和莱比锡从事摄影工作的尼古拉·柏斯切（Nicola Perscheid），摄影工作室合伙人亚瑟·本达（Arthur Benda）和多拉·卡尔马斯（Dora Kallmus），从 1907 年到 1925 年，二人在维也纳拥有一家摄影工作室。除了使用树胶和银盐印相，三人都对一种叫作皮纳法（Pinatype）的彩色直接印相工艺表现出浓厚兴趣，这种工艺是 1903 年法国发明的染印法的前身（见“技术简史”，第二部分）。

风光、静物和人像摄影作品通常都需要大量的后期手工处理，因而同时吸引着德国境内的专业和业余摄影师。汉堡业余摄影师奥斯卡（Oskar）和西奥多·霍夫迈斯特（Theodor Hofmeister）合作拍摄的作品，采用树胶印相工艺制作，画面色彩浓烈（图 379），这些作品曾在伦敦摄影沙龙和纽约 291 画廊展出，并被施蒂格里茨收藏。其他德国肖像摄影师也技术娴熟，拍摄出风格和质量不相上下的作品。柏斯切拍摄的《收割者》（图 380）就是典型的代表作，这幅作品采用了



图 374: 皮埃尔·杜布拉里。《沼泽地的黄昏雪景》（*Dusk on the Marsh in the Snow*），1898 年。溴化银印相工艺。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。

蓝色树胶印相。海因里希·贝克（Heinrich Beck）本是一名职位不高的政府公务员，但他的作品（图 381）却获得了 1903 年汉堡艺术摄影展的银奖；乔治·艾恩贝克（George Einbeck）本是一名画家，他结合平面绘画和摄影技术来创作展览海报；古斯塔夫·E.B. 特林克斯（Gustav E.B.Trinks）是一家进出口公司的职员，他的树胶印相作品和溴化银印相作品在很多重要的肖像摄影展上展出。奥托·沙夫（Otto Scharf）在同时期的德国摄影师里颇受尊重，他处理银质、铂金和彩色树胶印相的技巧获得了广泛赞誉，他擅长渲染画面的氛围和情绪，其代表作《克雷菲尔德莱茵街街景》（图 382）拍摄于 1901 年，采用了绿色树胶印相工艺。

艺术摄影在欧洲其他地区也获得了长足的发展，部分荷兰、比利时和北欧地区的摄影师从法国和德国的画意摄影风潮中获得启发。芬兰摄影师康拉德·因哈（Konrad Inha）和弗拉基米尔·斯托黑（Wladimir Schohin）在欧洲繁华都市之外的地方拍摄，将艺术摄影的拍摄地域从城市扩大到了乡村。因哈本是一名记者，他的作品多为自然主义风格的乡村风景和农民生活，并于 1896 年出版了《图片中的芬兰》（*Pictorial Finland*）；斯托黑本是赫尔辛基的一名零售商，他使



图 375: 雨果•亨讷贝格。《意大利的风光和别墅》(*Italian Landscape and Villa*)，1902 年。彩色树胶印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1933 年。



图 376：汉斯•瓦茨。《静物》(*Still Life*)，出自作品集《橡胶版画》(*Gummidrucke*)，约 1901 年。凹版印相工艺。艺术博物馆，普林斯顿大学，普林斯顿，新泽西州，美国。



图 377：鲁道夫•杜克普与闵亚•迪尔兹•杜克普。《阿尔弗雷德·柯尔》(*Alfred Kerr*)，1904 年。油墨彩色印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。



图 378: 雨果•厄夫斯。《多施教授》(*Professor Dorsch*)，1903 年。树胶重铬酸盐印相工艺。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。





图 379：奥斯卡和西奥多•霍夫迈斯特。《晒稻草的人》（*The Haymaker*），约 1904 年。树胶重铬酸盐印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

图 380：尼古拉•柏斯切。《收割者》（*The Reaper*），1901 年。树胶重铬酸盐印相工艺。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。

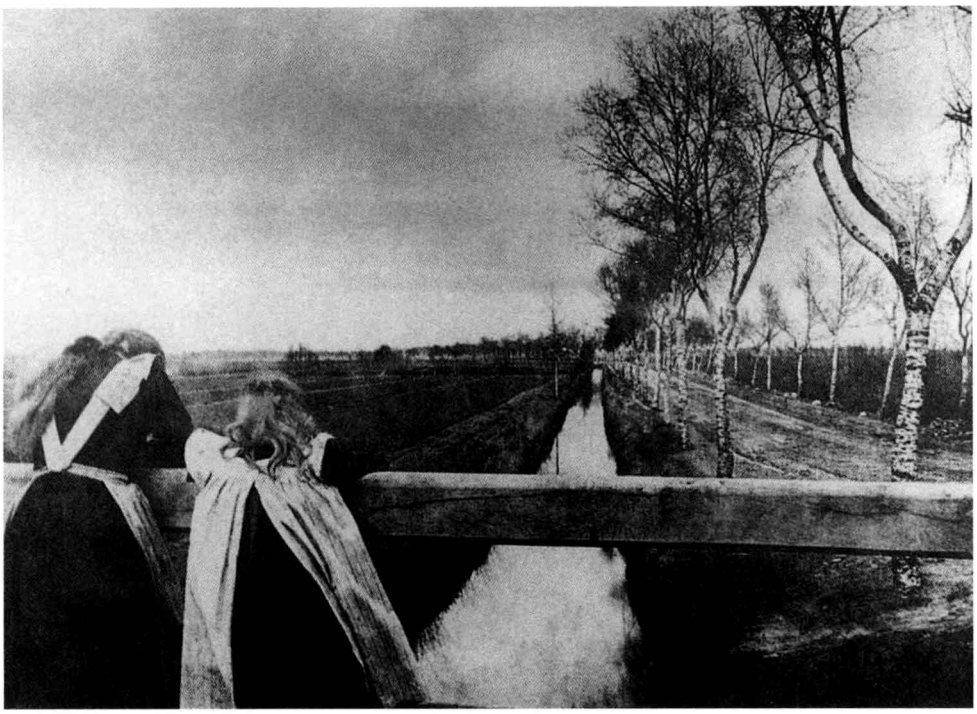


图381: 海因里希•贝克。《童年的梦》（*Childhood Dreams*），1903年。树胶重铬酸盐印相工艺。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。

图382：奥托•沙夫。《克雷菲尔德莱茵街街景》（*Rhine Street, Krefeld*），1898年。树胶重铬酸盐印相工艺。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。





图 383：何塞·奥迪兹·埃查格。《年轻的歌者》（*Young Singers*），约 1934 年。碳素直接印相工艺。圣地亚哥艺术博物馆，由艺术协会购买，1934 年。



图 384：谢尔盖·洛包维科夫。《农民生活》（*Peasant Scene*），约 19 世纪 90 年代末。明胶银盐印相工艺。《苏联摄影》杂志（*Sovfoto*）和苏联版权社（VAAP），莫斯科，俄罗斯。

用过各种印相工艺，包括碳素、树胶和溴化银，也尝试过用彩色奥托克罗姆底片拍摄他身边中产阶级的生活。

在欧洲南部，意大利都灵于 1903 年举办了现代装饰艺术国际博览会，这次展会让意大利人接触到由施蒂格里茨挑选的美国人的作品。一年之后，《艺术摄影》（*La Fotografica Artistica*）创刊，开启了意大利对国际画意摄影的评论，与此同时，一小部分意大利摄影师开始从艺术审美的角度拍摄照片。这批摄影师拍摄的题材非常广泛，从之前提到的宗教题材和城市生活，到印象主义风格的风光摄影，均有所涉及。西班牙业余摄影师何塞·奥迪兹·埃查格（José Ortíz Echagüe）从 1906 年开始转向画意摄影，甚至一直持续到画意摄影过时很久之后。他作品中的人物姿势和光线都非常讲究艺术性（图 383），画面生动，20 世纪 30 年代很多西班牙生活类的杂志都刊登过他的作品。[25]

尽管东欧政治动荡，经济环境变化多端，民族学 摄影在东欧地区仍得到持续的重视，成为促进民族主义事业的途径，摄影在很大程度上被人们当成自我表达的工具，推动了东欧主要城市业余画意摄影协会和俱乐部的成立，包括捷克、罗马尼亚和匈牙利，其中画意摄影运动在波兰尤为活跃。艺术摄影爱好者俱乐部和《摄影评论》（*Photographic Review*）杂志于 1891 年在波兰的利沃夫创立，随后在波兰的其他一些城市，类似的俱乐部或沙龙也陆续成立，这些协会和俱乐部推出和展览了很多优秀摄影师的作品，其中就包括德马奇、库恩和斯泰肯。亨里克·米科拉斯基（Henryk Mikolasch）是利沃夫艺术摄影爱好者俱乐部的主席，他在谈到艺术摄影的时候说“（艺术摄影）反映出人的思想、灵魂和言语”，“取代了乏味的、墨守成规的精确性”，[26] 正是这种理念让他在自己的树胶印相作品中将农民的生活表现得非常理想化。同伦敦、巴黎和纽约这些大城市之外的其他画意摄影师一样，波兰画意摄影作品的风格受到自然主义和巴比松画派的影响，借助所谓的“尊贵的工艺”给画面营造氛围，最终这些作品的风格都融入到 20 世纪 20 年代在波兰兴起的现代主义潮流中（见第九章）。

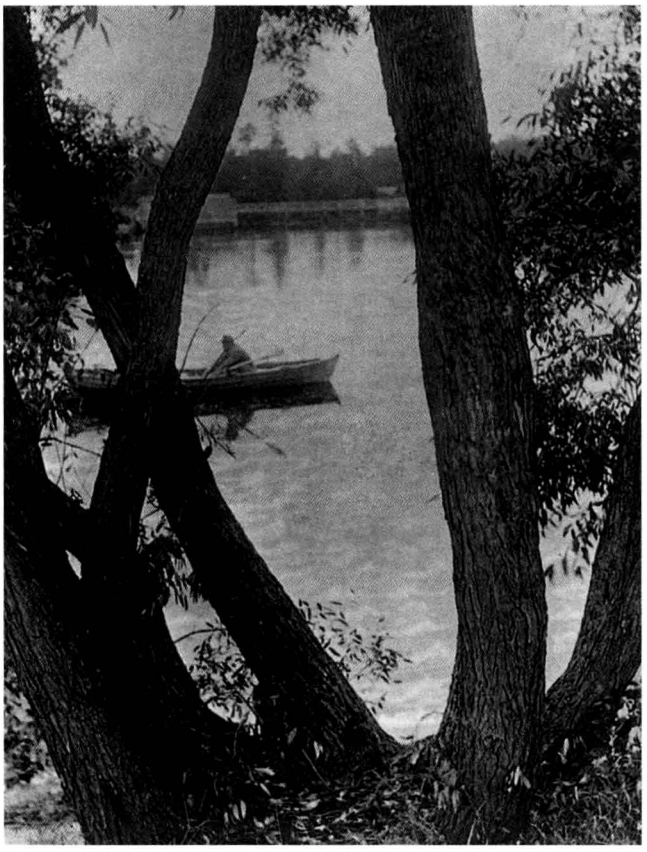


图 385：亚力克西斯·玛佐瑞恩。《河面泛舟》（*River Landscape with Rowboat*），拍摄日期不详。铂金印相工艺。国立博物馆，汉堡；艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。

1900 年前后，艺术摄影的理念吸引了一些俄罗斯风光和风俗摄影师，他们响应尼可拉伊·彼得诺夫（Nikolai Petrov，后成为俄罗斯画意摄影月刊《摄影先驱报》[*Vèstnik Fotografi*] 的艺术总监）的号召，认为摄影作品应该超越不带情感的客观记录。通过使用树胶和染料，他们拍摄的俄罗斯乡村生活开始朝着艺术方向过渡。摄影师谢尔盖·洛包维科夫（Sergei Lobovikov）的作品（图 384），就遵照当时艺术摄影的理念，反映了乡村农民生活的美好，作品的艺术性、纪实性和情感元素得到了很好的平衡，既传递了情绪又避免了过于煽情。这幅作品在汉堡、德累斯顿和巴黎的摄影展中都曾被展出。相比之下，出生于莫斯科望族的亚力克西斯·玛佐瑞恩（Alexis Mazourine），从欧洲城市，诸如汉堡和维也纳寻找创作灵感，他用铂金印相创作的风光和人物作品（图 385）在欧洲主要城市和俄罗斯都受到欢迎。在日本，1904 年前后，一批摄影师开始投入到艺术摄影的创作中，作品通常很抒情，画面柔和朦胧，跟当时流行的绘画作品风格类似。

画意摄影在美国

1899 年，美国摄影师的作品因为“专注、力度、大量的光线和阴影、作品的张力”[27] 等优点，被选入伦敦摄影沙龙展出，其中的代表作就是 F. 霍兰·戴拍摄的黑人肖像作品《埃塞俄比亚酋长》（图 386）。美国摄影作品的一些特点，对于欧洲人来说充满了朝气和活力。原因之一是画意摄影运动在美国开展得更加广泛，不仅在城市，也涉及很多小镇甚至乡村，吸引了不同社会、经济和宗教背景的人。在欧洲从事艺术创作的主要是男性，而在美国，女性在艺术摄影、商业摄影等各个领域也非常活跃，甚至一些家庭主妇也加入摄影协会或俱乐部，从而使画意摄影运动在美国更加多样化，更加开放。

在美国，女性在摄影的各个领域甚至比男性还要活跃，尤其是在画意摄影领域。吉尔特露德·卡丝柏被公认为美国最杰出的女性肖像摄影师，跟同时期的其他摄影师相比，她的作品（图 387）一直被认为具备很高的艺术价值，她对于“什么不应该出现在画面中”[28] 的认识非常有见地。很多女性，包括爱丽丝·鲍顿、齐亚达·本-优素福（Zaida Ben-Yusuf）、玛丽·戴文斯（Mary Devens）、爱玛·法恩斯沃思（Emma Farnsworth）、克拉拉·斯普瑞尔（Clara Sipprell）、伊娃·沃特森-舒茨（Eva Watson-Schütze）、马蒂尔德·威尔（Mathilde Weil），拍摄了大量人物肖像和其他优雅的题材，例如伊娃·沃特森-舒茨的前拉斐尔风格作品《玫瑰》（图 388）。人体摄影以及一些有寓意性的选题，吸引了安妮·W. 布里格曼（Anne W. Brigman）、阿德莱德·汉斯康姆（Adelaide Hanscom）和简·里斯（Jane Reece）。安妮·W. 布里格曼 1905 年拍摄的《气泡》（图 389）是典型的田园风格，当时一些有较高修养的观众已开始接受这种风格的作品，无论男性还是女性摄影师拍摄这类题材时，都偏好采用这种手法。在美国，早期活跃的新闻摄影记者中也有不少女性。弗朗西丝·本雅明·约翰斯顿（Frances Benjamin Johnston）是一名给杂志供稿的自由摄影师，她的作品在摄影沙龙中展出，她本人也是摄影协会的成员（见第八章）。1900 年，她收集了 28 名女性摄影师的 142 幅作品在法国和俄罗斯展出，再一次证明，摄影作为一个职业或领域，并不完全是男人的世界，不同于传统的视觉艺术，摄影赋予了女性自我表达的机会。[29]

在摄影领域，欧洲和美国的另一个主要区别就是对待后期人工处理的态度不同，后期人工处理会使摄影作品更像其他平面艺术作品。鉴于美国摄影界对手



图 386：F. 霍兰•戴。《埃塞俄比亚酋长》（*An Ethiopian Chief*），约 1896 年。铂金印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1933 年。

工修改底片或照片颇具争议，美国摄影师通常选择少进行人工处理，并认为这违背了摄影的初衷。不管是不是摄影协会的会员，在美国，摄影师普遍喜欢铂金、碳素印相法，其次是树胶重铬酸盐印相法，有时也会采用铂金印相法和相纸上墨法。尽管当时树胶重铬酸盐印相法已经让各种上色工艺变得很成熟，但大多数美国摄影师还是偏好直接印相法，使用相对光滑而非十分粗糙的相纸，且尽量避免人工干预。

透过美国的画意摄影作品，可以看到很多当时平面艺术领域的流行元素和趋势。在纽约的摄影分离派和东海岸一些相对成规模的画意摄影协会内部，画意摄影的风格主要受色调主义和象征主义绘画的影响，但是其他流派的影响也有所体现，尤其是法国巴比松画派。1900 年之后，日本艺术蔚然成风，对美国的平面艺术家和摄影师均产生了很大影响，著名的艺术教师亚瑟•卫斯里•道（Arthur Wesley Dow）写下了大量关于日本艺术的文字，介绍日本艺术中的色调和谐理念。日本艺术强调细腻的、非渐变的色调，这种明暗处理方式结

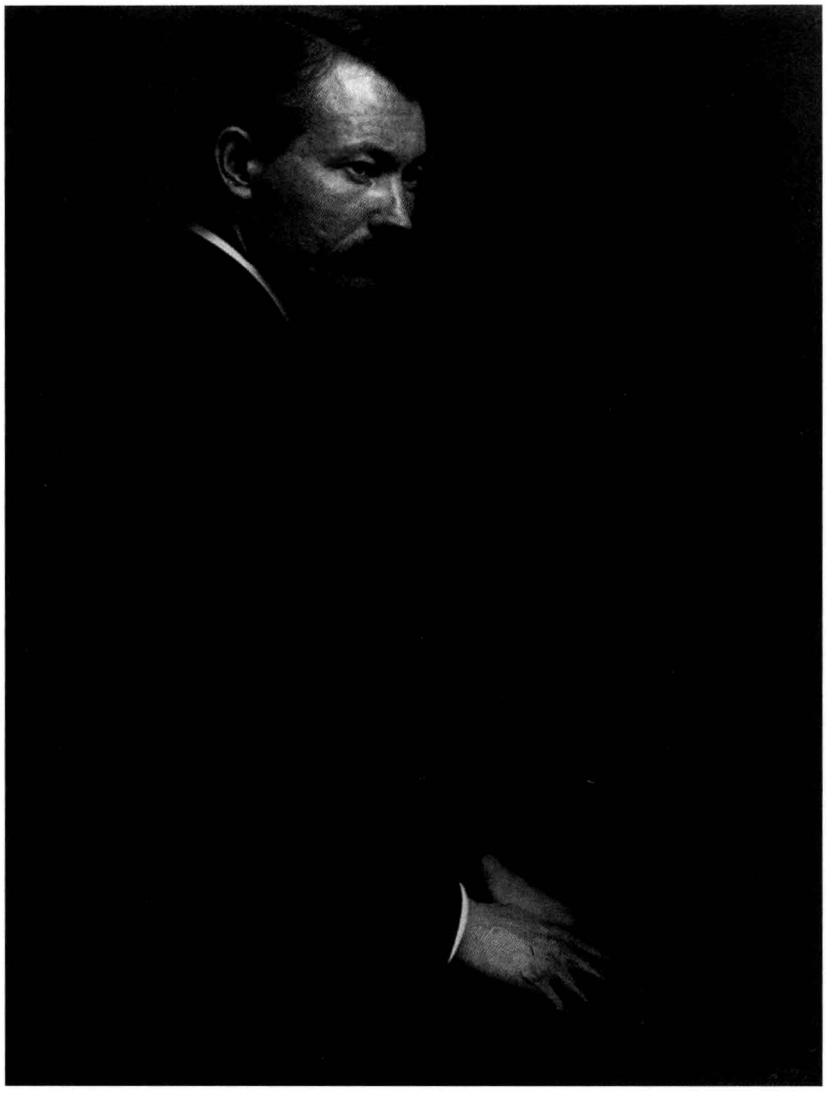


图 387：吉尔特露德•卡丝柏。《罗伯特•亨利》（*Robert Henri*），约 1907 年。银盐印相工艺，采用上色和覆膜仿树胶印相。雪尔顿纪念艺术画廊，内布拉斯加大学，林肯分校；F.M. 霍尔（F.M.Hall）收藏。



图 388：伊娃•沃特森-舒茨。《玫瑰》（*The Rose*），1903 年或更早。树胶重铬酸盐印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1949 年。

合简洁的构图、浅层次的空间感，启迪了很多画意摄影作品的创作并赋予其独特的装饰性效果。

一些地区的画意摄影师主要拍摄风光摄影作品。费城摄影协会（Photographic Society of Philadelphia）成立于 1862 年，组织相对松散，是美国首个积极推广艺术摄影的协会。该协会从早期《费城摄影师》（见第三章）杂志所赞助拍摄的风光摄影作品，以及爱默生的自然主义风格中汲取养分和灵感。协会的部分个人会员，包括罗伯特•S. 雷德菲尔德（Robert S.Redfield）、亨利•措什（Henry Troth）、伍德布里奇（Woodbridge），都致力于在作品中实现“风格的统一和效果的和谐”，[30] 让精心处理过的铂金印相风光作品更符合艺术品的格调（图 390）。纽约州另一批摄影师，主要是水牛城摄影俱乐部（Buffalo Camera Club，成立于 1888 年）的成员，他们的作品也体现出对大自然的敬畏。出于对“和谐的构图与巧妙的光线和阴影”[31] 的重视，这批摄影师对光线的处理和画面氛围的营造，都流露出忧郁的气息，典型的代表作是威尔伯•H. 波特菲尔德（Wilbur H. Porterfield）拍摄的《九月的早晨》（图 391），作品的风格类似于色调主义画家乔治•英尼斯、亨利•沃德•瑞恩杰和亚历山大•怀恩特（Alexander Wyant）的作品。

上面提到的摄影团体的成员和其他一些风格类似的独立摄影师的作品，往往不被画意摄影的领军人物认为是上乘之作，一定程度上是因为他们在题材的选择和处理手法上还是倾向于已经不再流行的传统理念。例如，雷·里士满·迈勒（Leigh Richmond Miner），20世纪初担任弗吉尼亚汉普顿学院艺术课讲师期间，他对生活在南卡罗来纳州附近岛屿上的黑人农民和渔民充满敬意，他所拍摄的黑人农民和渔民都有一种英雄主义的气概。其他拍摄美国南方农村生活题材的摄影师，包括克拉伦斯·B. 摩尔（Clarence B. Moore，费城摄影协会的会员）、鲁道夫·艾克米尔（Rudolf Eickemeyer，纽约有名的画意摄影师）。他们通过光线和姿势来强调人物的勤奋和坚韧，将农民和乡村题材的作品变成了受欢迎的民俗作品。这种风格一直持续到20世纪30年代，在塔斯克基学院官方摄影师普伦蒂斯·霍尔·波尔克（Prentice Hall Polk）的肖像作品中，还可以看到这种风格的痕迹（图392）；纽约的画意摄影师多丽丝·厄尔曼（Doris Ulmann）在20世纪20年代末到30年代，拍摄了大量美国东部阿巴拉契亚高地的居民，她作品中的人物看起来也非常理想化（图393）。

类似的生动场景也可以在摄影师阿诺德·金瑟拍摄的洛杉矶华人聚居区的作品中看到（见第六章），他的作品除了一部分怀有浪漫主义的情绪外，其余的均带有让人耳目一新的自然性，从而与那些乡村题材的民俗作品区别开来。金瑟是加利福尼亚摄影俱乐部的会员，该协会1890年在旧金山成立，拥有400多名会员，在相当长的时间里一直是美国西海岸艺术摄影最活跃的组织。尽管加州摄影俱乐部（California Camera Club）的很多成员，包括劳拉·亚当斯·阿默（Laura Adams Armer）、安妮·W. 布里格曼、威廉·达松维尔（William Dassonville）、奥斯卡·毛雷尔（Oscar Maurer）等人，在美国东海岸和欧洲都展出过自己的作品，其中一些人甚至也加入了摄影分离派，但是他们并没有形成统一的加州风格。反而在阿默的《唐人街》（图394），以及加州其他一些摄影师的作品中，能看



图389：安妮·W. 布里格曼。《气泡》（*The Bubble*），1950年。明胶银盐印相工艺。艺术博物馆，普林斯顿大学，普林斯顿，新泽西州，美国；雷蒙德·C. 柯林斯（Raymond C. Collins）夫人捐赠。



图 390：路易斯•德尚•伍德布里奇（Louise Deshong Woodbridge）。《湖口》（*Outlet on the Lake*），1885 年。铂金印相工艺。1898 年，珍妮•拉尔公司（Janet Lehr,Inc.），纽约州，美国。

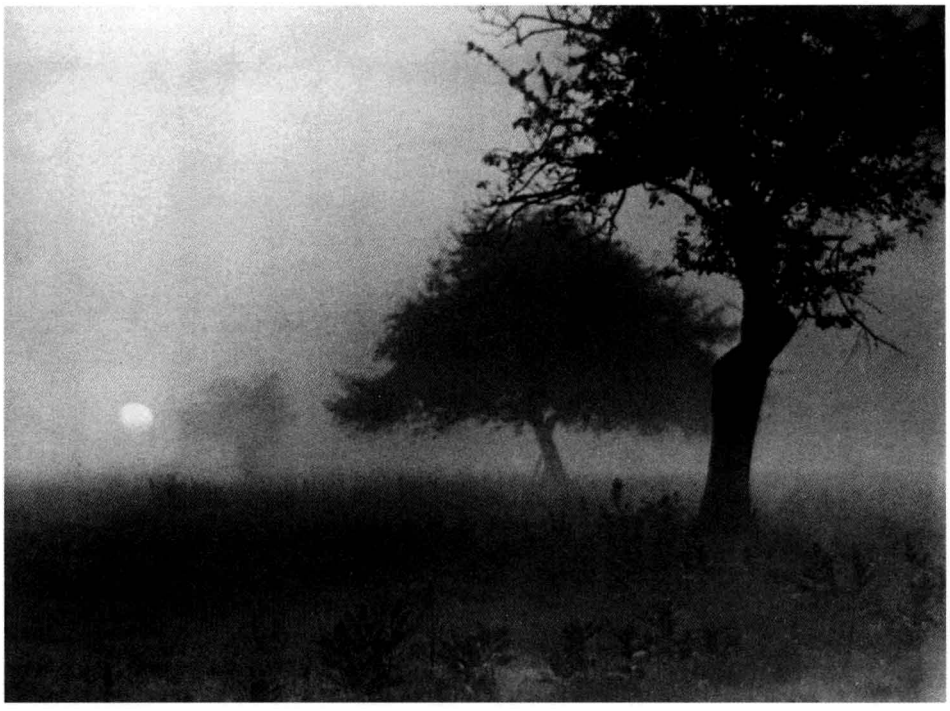


图 391：威尔伯 •H. 波特菲尔德。《九月的早晨》（*September Morning*），1906 年。明胶银盐印相工艺。水牛城伊里县历史协会，水牛城，纽约州，美国。© 考莱斯传媒。

到采用大面积平和色调的特点，这说明在 19 世纪末，日本艺术对整个美国摄影都产生了广泛的影响。

爱德华 • S. 柯蒂斯于 1899 年拍摄的以印第安人生活为主题的作品，理想化色彩可以说是这些作品的基调。尽管有不少摄影师都关注印第安人生活的题材，柯蒂斯（在金融家 J.P. 摩根的赞助下）的作品被认为是画意摄影风格的代表，他选择的切入点为“消逝的民族”，主要拍摄形象生动的女性或者老人，甚至偶尔会为拍摄对象穿戴吸引人的服饰。他对构图和拍摄角度都很讲究，在铂金相纸上采用凹版印刷来印相，最终制作了 20 卷图文并茂的作品集，题为《北美的印第安人》（*The North American Indian*）。摄影师努力



图 392：普伦蒂斯·霍尔·波尔克。《老板》（*The Boss*），1933 年。明胶银盐印相工艺。来源于© 普伦蒂斯·霍尔·波尔克。

通过画面来展现史诗般的印第安人生活，同时也从人种学的角度留下正确的记录，《消逝的民族》（图 196）便是其中一例。他的作品在 20 世纪初受到短暂的欢迎，美国人开始视印第安人为“异族奇观”，并将其作为一种旅游文化来推广。尽管如此，在 1970 年前，这部分作品在近半个世纪的时间里并不被摄影界和公众所认知。

摄影分离派

由于全美国的摄影爱好者均以开放的态度接纳和拥护各种流派的艺术摄影，并且对作品的评价标准也比较宽泛，画意摄影运动在 19 世纪末得到了广泛且无序的发展。凝聚性、方向性和独特性是在 1902 年摄影分离派出现后才开始形成的。摄影分离派由施蒂格里茨组建，旨在让人们认识到“在画意表达之外，摄影作为一种媒介其自身的视觉表现力”，[32] 他本人则是这个流派最主要的领军人物。施蒂格里茨和 F. 霍兰·戴挑选了很多摄影分离派的作品送往国外展览，两人都热衷于向海外展示美国艺术摄影高水准的作品。尽管戴的“美国摄影新流派”展览在伦敦和巴黎受到空前欢迎，但在 1902 年，他也不得不承认施蒂格里茨正在逐渐成为摄影分离派运动的先锋。最终，摄影分离派拥有约 100 名成员，创始人包括约翰·G. 布洛克（John G. Bullock，他也是费城摄影协会的成员）、尤金、卡丝柏、约瑟夫·凯里（Joseph Keiley）、爱德华·斯泰肯（他是这场运动重要的评论家和宣传人）和克拉伦斯·H. 怀特。这些人在 1900 年前后在组织和展览艺术摄影作品方面都做出了杰出的贡献。但是作为美国国内的一个摄影组织，摄影分离派主要活跃在纽约，并发行了名为《摄影作品》的刊物，由施蒂格里茨担任编辑，主持出版了 291 期。

施蒂格里茨在美国画意摄影领域建立了新的精英流派，他所扮演的重要角色受到钦佩，得到了广泛的关注和认可。而同样积极投身其中的斯泰肯则不那么广为人知，他主要负责寻找和设计展览空间，为《摄影作品》杂志设计封面和包装宣传，并同法国平面艺术家建立起联系，这些法国艺术家的作品成为摄影分离派展览和出版物的重要组成部分。斯泰肯早期的摄影作品（在他放弃绘画之前）展示出他在照片后期处理上的娴熟技巧，他可以用树胶和染料在铂金相纸上印相，画面呈现出的微妙之处突显出他的独特天分（图 336）。由于他后来在广告摄影领域的杰出成就，他对美国摄影界的贡献将在本书第十章更加详尽地介绍。

另外一名创始人，怀特（见“人物小传”）在审美摄影方面非常活跃（图 395）。他首先活跃在美国中西部，1906 年之后主要活跃在纽约。他在纽约教授摄影课程，一方面作为谋生的手段，另外一方面将自己对摄影的信念传递给更多人。他坚信摄影的表现潜力，即使拍摄的是美国常见的场景，他也会借助于光线和象征主义手法的运用，在作品中体现出细腻、柔和及优雅，其风格类似于美国画家威廉·梅里特·切斯（William Merritt Chase）、约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent）、詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒等人的作品。

总的来说，摄影分离派主要拍摄风光、人体和肖像，这些都是世界各地的画意摄影师普遍喜好的题材，但也有一小部分摄影师，包括科伯恩、保罗·哈维兰（Paul Haviland）、斯泰肯、施蒂格里茨和卡尔·施特鲁斯（Karl Struss），以城市为题材进行拍摄，在此之前，城市题材是艺术摄影“未涉足过的领域”。[33] 与同时代的艺术家一样，尤其是纽约现实主义流派的画家（八人派，也就是后来广为人知的“垃圾箱画派”[Ashcan painters]），这些摄影师选择桥梁、高楼大厦和建筑工地作为拍摄对象，在 20 世纪初，他们认为这些题材是城市欣欣向荣的见证。1902 年完工的熨斗大厦是一



图 393: 多丽丝•厄尔曼。《无题》，约 1925 年至 1934 年间。凹版印相工艺。现代艺术博物馆，纽约州，美国；约翰·洛克菲勒（John D. Rockefeller）夫人捐赠。

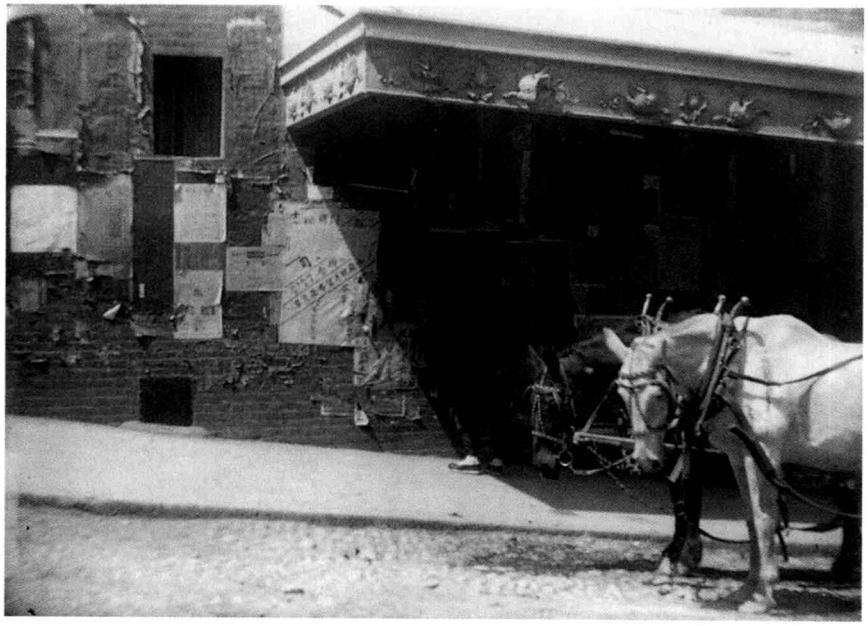


图 394：劳拉 • 亚当斯 • 阿默。《唐人街》（*Chinatown*），约 1908 年。明胶银盐印相工艺。加州历史协会图书馆，旧金山，美国。



图 395：克拉伦斯 •H. 怀特。《果园》（*The Orchard*），1902 年。凹版印相工艺。私人收藏。

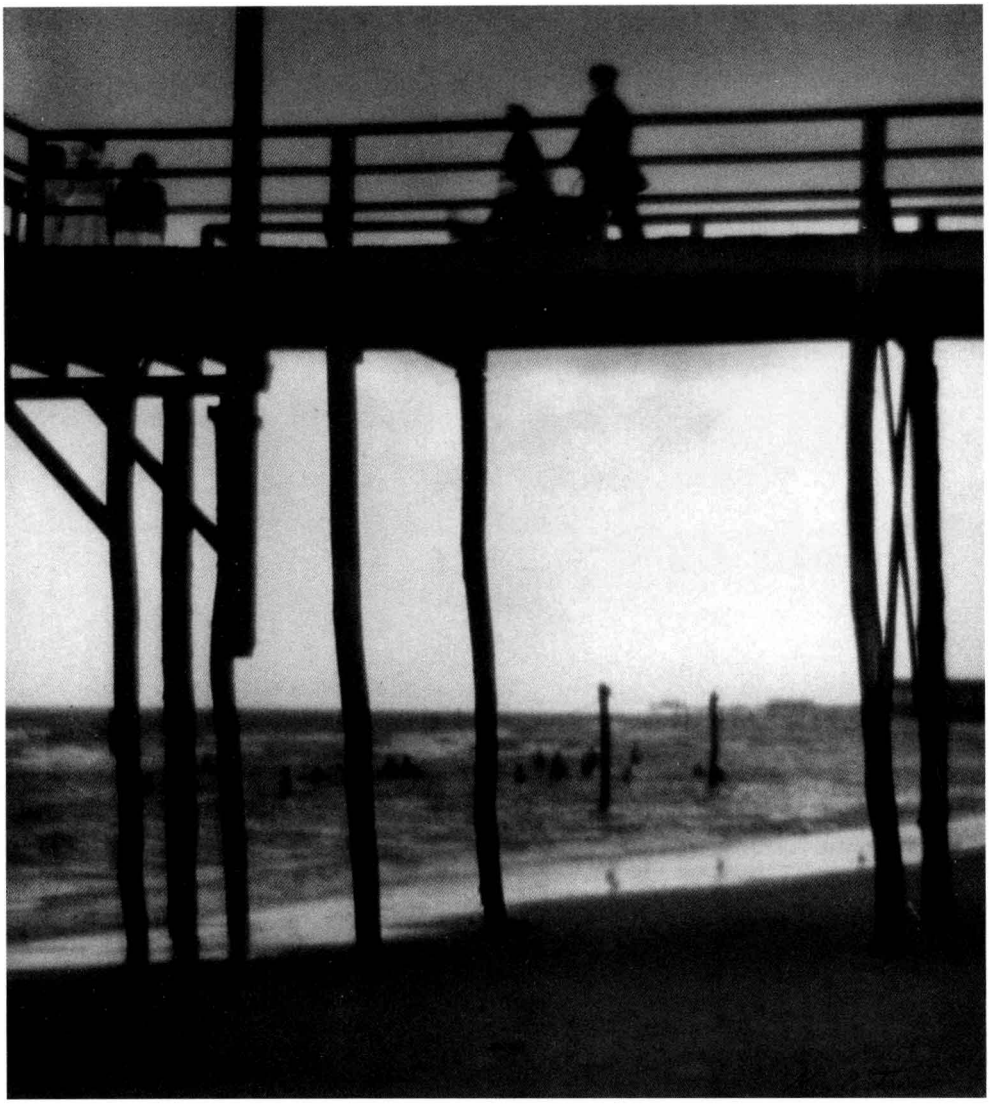


图 396: 卡尔•施特鲁斯。《落潮，阿维尼，纽约》（*Low Tide, Arverne, New York*），1912 年。银盐印相工艺。富士艺术博物馆，东京，日本。©1983 年，亚蒙卡特博物馆，沃斯堡，德克萨斯，美国。

（对页）图 397：阿尔文•兰顿•科伯恩。《布鲁克林大桥》（*Brooklyn Bridge*），1910—1912 年。凹版印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

幢形如船头的高楼，被视为力量和文化的标志——“新帕台农神庙”，它一度出现在科伯恩、哈维兰、斯泰肯、施蒂格里茨的镜头中。繁忙的港口将劳工输入美国大陆，然后从这里再送往各大城市，也给了科伯恩、哈维兰和施蒂格里茨创作灵感，成为他们的拍摄对象。斯泰肯、施特鲁斯（图 396）和科伯恩（图 397）拍摄了大量建设中的布鲁克林大桥和其他一些桥梁，在他们眼中，这些建筑是人类智慧征服大自然的标志。

科伯恩尤其视相机为唯一的工具，视照片为唯一的载体，可以用来记载日新月异变化中的现代城市。[34] 当他 1904 年加入摄影分离派组织的时候，是一名年仅 22 岁的年轻成员，他热衷于尝试包括肖像、城市风光（图 398）和工业场景在内的各种题材，他经常往返于美国和英国之间，他的作品给摄影分离派带来了生机和活力。科伯恩也使用凹版印相工艺，并于 1909 年在伦敦建立了自己的后期工作室，大量尝试使用奥托克罗姆彩色底片。尽管他早期的作品非常精彩，甚至在他 1917 年的作品中（见第九章）可以看到抽象派的先锋意识，但是在第一次世界大战之后，他放弃了认真拍照，兴趣转移到了其他领域。

美国画意摄影运动的生命力和影响力在 20 世纪 20 年代逐渐走向尾声，尽管当时还有少数画意摄影师，包括怀特和科伯恩，努力维持画意摄影组织和期刊。[35] 摄影分离派从一开始就计划在旗下的画廊中展出其他的视觉艺术作品，而不仅仅是摄影作品。但在 1907 年之后，无论是在他们组织的展览还是在《摄影作品》中，摄影





图 398: 阿尔文•兰顿•科伯恩。《八爪鱼》(*The Octopus*)，1912 年。铂金印相工艺。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

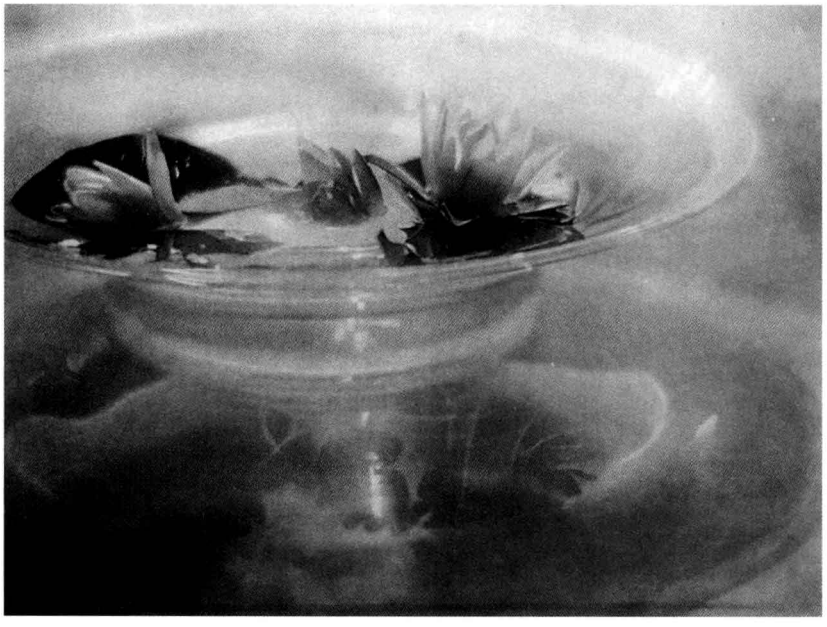


图 399: 阿道夫•德•梅耶。《睡莲》(*Water Lilies*)，1906 年。铂金印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德•施蒂格里茨收藏，1933 年。

作品所扮演的角色都开始变得不那么重要，很大程度上这要归结于施蒂格里茨认为真正有创意的摄影作品太少。这个观点在艺术评论界也得到了呼应（包括哈特曼在内的一些评论家），对于由摄影分离派赞助的两场大型画意摄影作品展——1909 年德累斯顿展和 1910 年水牛城奥博瑞特画廊展，评论家们也认为其中的作品少有创意。1911 年至 1916 年间，291 画廊举办了 3 个摄影展：阿道夫·德·梅耶（Adolf de Meyer）拍摄的肖像和静物作品展（图 399），阿道夫是一名德国摄影师，当时刚在伦敦开始自己的时尚事业；施蒂格里茨自己的作品展，与 1913 年军械库现代艺术博览会同期推出；1916 年摄影师保罗·斯特兰德（Paul Strand）的作品展，包括作者早年拍摄的柔焦效果的城市和自然风光作品，这也是 291 画廊关闭前最后一个摄影展。斯特兰德为最后一期《摄影作品》挑选的照片，主要是纽约街头抓拍的人物肖像以及一些抽象风格的作品，这在一定程度上预示着当时正在世界范围内发生的摄影审美意识的转变。

在欧洲，很多与艺术审美相关的运动，在 1910 年由于组织内部意见分歧和战前混乱，遭受了很大负面影响，在第一次世界大战爆发后，全面趋于停滞状态，战争打破了人们安宁和闲适的生活，也扼杀了创作的源泉。1914 年之后，欧洲的摄影师都四散在各地，摄影师之间处于相对隔绝的状态，各种形式和媒介的艺术交流面临全面的困难。即使是这样，在战争爆发前，其他视觉艺术的理念已经开始影响到摄影的创作。摄影界开始反对对照片进行过多的人工处理，这种反对的呼声其实已经存在若干年。除此之外，一部分摄影师，包括杜布拉里和库恩，开始追求摄影作品更高的清晰度，拍摄更具抽象风格的时尚作品。在库恩 1910 年的作品《艺术家的伞》（图 400）中，可以看到这种风格的体现，这张照片的视角在高处，从而让画面看起来像二维的平面设计作品。对现实主义的兴趣开始萌芽，这预示着如实摄影与现代主义风格将吸引新一代摄影家的关注。

画意摄影是一种工具，让唯美摄影成为个人表达和创作的媒介和途径。尽管一度效仿传统绘画和平面艺术的做法有些误导性，尽管对摄影作品质量认识的不一致导致输出风格各异，尽管很多作品如今看来毫无新意和缺乏灵感，但是在艺术摄影的号召下，摄影师们还是创作出了大量富有生命力的好作品。带着严肃认真的目的和态度，画意摄影运动试图消除评论界和公众对纯手工图像（诸如油画）和机器产生的图片在认可上的分歧，这些观念持续影响着后来的很多摄影师和平面艺术家。

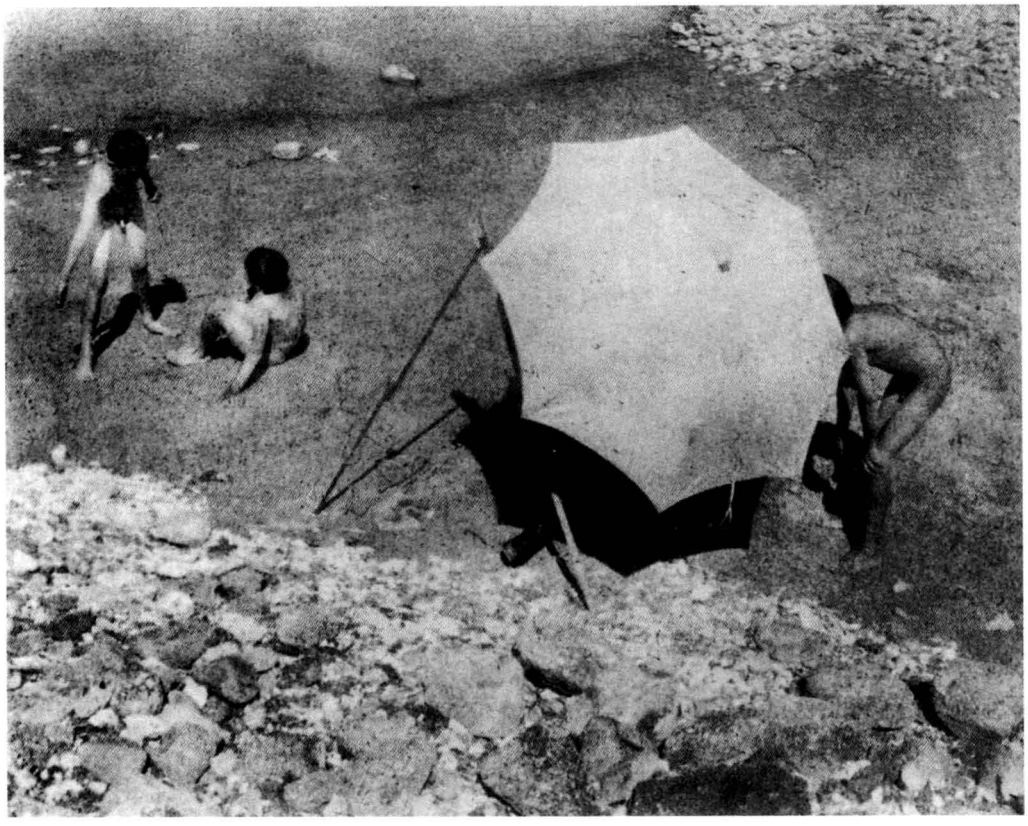


图 400：海因里希·库恩。《艺术家的伞》（*Artist's Umbrella*），1910 年之前。凹版印相工艺。大都会博物馆，纽约州，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏，1949 年。

人物小传：阿尔弗雷德·施蒂格里茨

阿尔弗雷德·施蒂格里茨毫不掩饰他对美国独特的本土文化遗产的信仰，1921 年，他在自己的摄影展序言中写道：“我出生在霍博肯，我是美国人，我热爱摄影，我狂热地追求真实。”[36] 尽管如此，在他的作品中还是可以看出不同文化和风格的影响，美国本土文化的影响反倒体现得并不充分。他出生在有着一半犹太血统的德国家庭，是家中的 6 个孩子之一，全家于 1849 年移民美国。施蒂格里茨的青少年时代生活舒适，家庭非常重视他的教育，注意文化素养以及才能的培养。1881 年，他返回德国继续完成学业，修读了著名教授赫尔曼·威廉·沃格尔的光化学课程。从那时起，尽管他对科学、音乐和文学都表现出了一定的兴趣，但他却一心投入到摄影和其他视觉艺术中来。《太阳的光芒——波拉，柏林》（图 401）是 1899 年施蒂格里茨在柏林拍摄的一张照片。从画面中，可以看到摄影师对光线和摄影复制潜力着迷，以及对通过构图

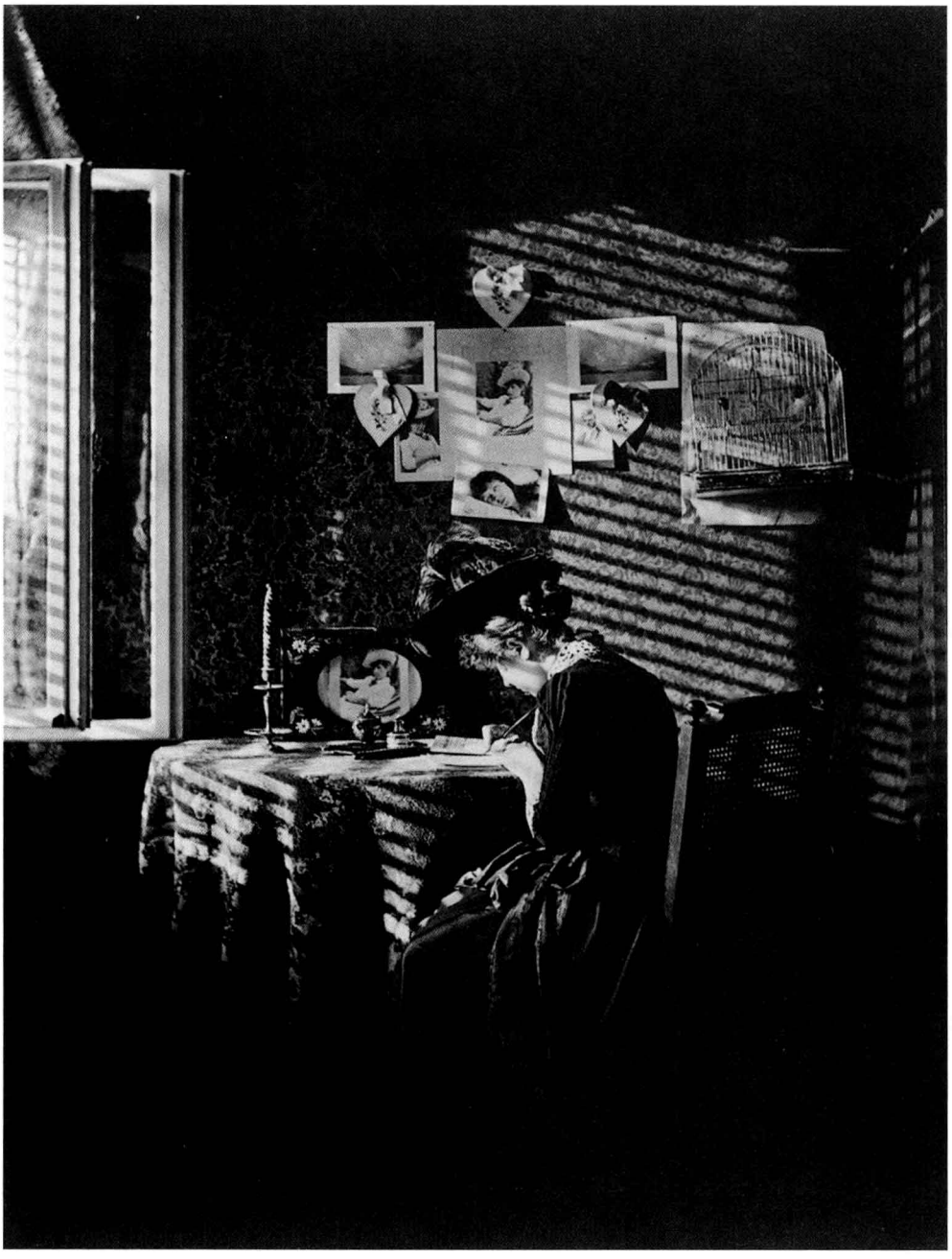


图 401：阿尔弗雷德·施蒂格里茨。《太阳的光芒——波拉，柏林》（*Sun's Rays-Paula, Berlin*），1889 年。银盐印相工艺。芝加哥艺术博物馆，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏。

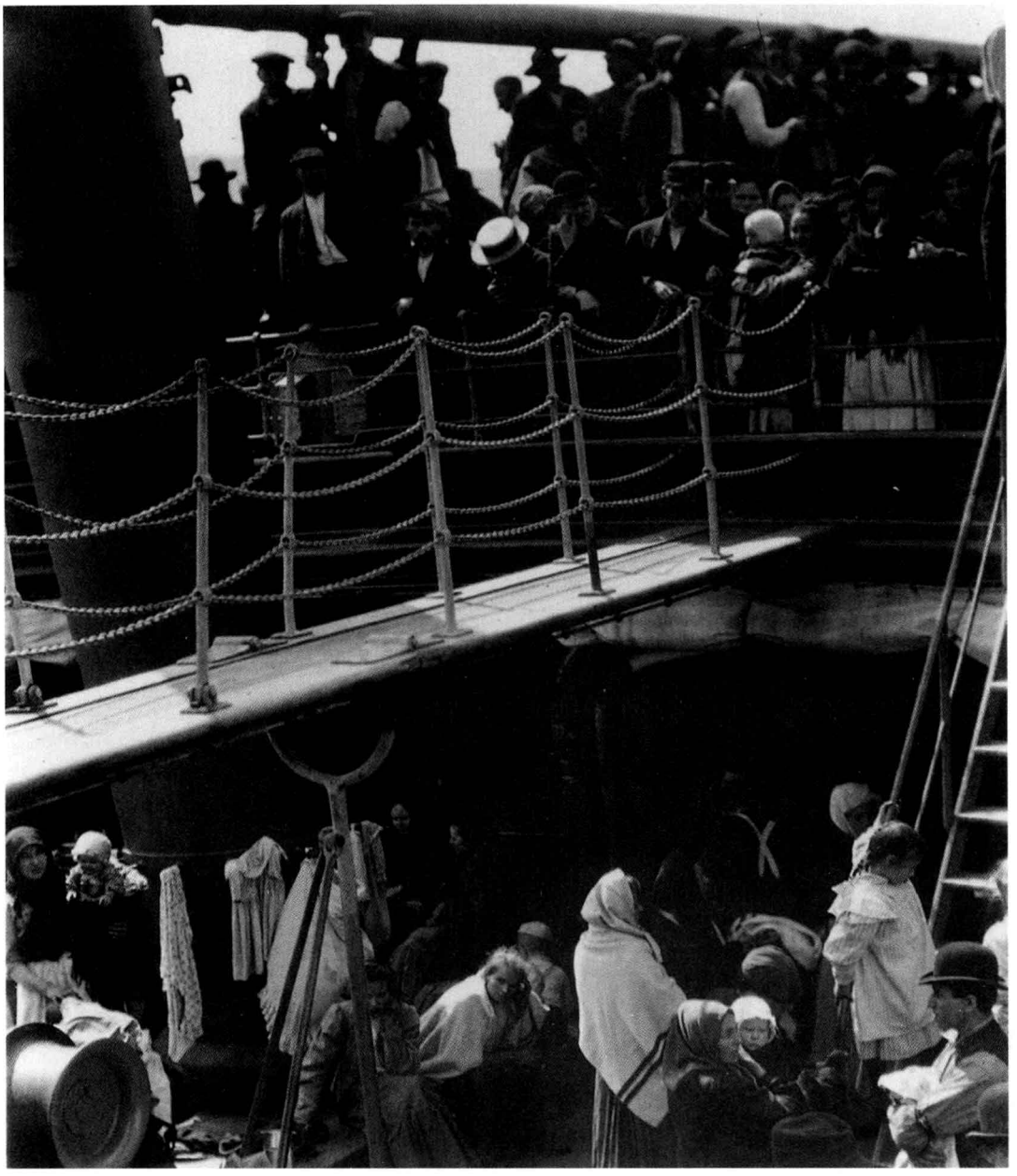


图 402：阿尔弗雷德·施蒂格里茨。《下等舱》（*The Steerage*），1907 年。凹版印相工艺，私人收藏。

来传达情感的理解。

在国外生活、学习 10 年之后，施蒂格里茨具备了一名摄影师所应有的能力，并于 1890 年回到纽约，成为彩色照片雕版印相公司的合伙人。他很快意识到自己的兴趣在于推广艺术摄影，让人们认识到摄影也是艺术表达的一种途径。

他首先在摄影杂志《美国业余摄影师》（*American Amateur Photographer*）担任编辑，后来为纽约摄影俱乐部及旗下的杂志《相机记录》（*Camera Notes*）工作，最后创立摄影分离派及杂志《摄影作品》，从 1903 年至 1917 年，他一直负责这本杂志的编辑和出版。除了组织和挑选画意摄影作品参加国内的各种展览之外，他还担任摄影分离派旗下 291 画廊的主席，同保罗·哈维兰、斯泰肯、马里厄斯·德·扎亚斯（Marius de Zayas）一起，唤醒美国公众和评论界对欧洲现代视觉艺术潮流的认识。1915 年前后，他通过《291》杂志和现代画廊同纽约达达派运动有过短暂的接触。

1890 年回到纽约后不久，施蒂格里茨开始拍摄城市场景（图 312）。在那个时候，他的拍摄主题被认为并不适合艺术摄影，尽管欧洲现实主义和印象派画家在过去 40 多年里一直也在用着相似的素材。随着他个人风格的逐渐形成，德国绘画艺术中的“世纪末”情绪、

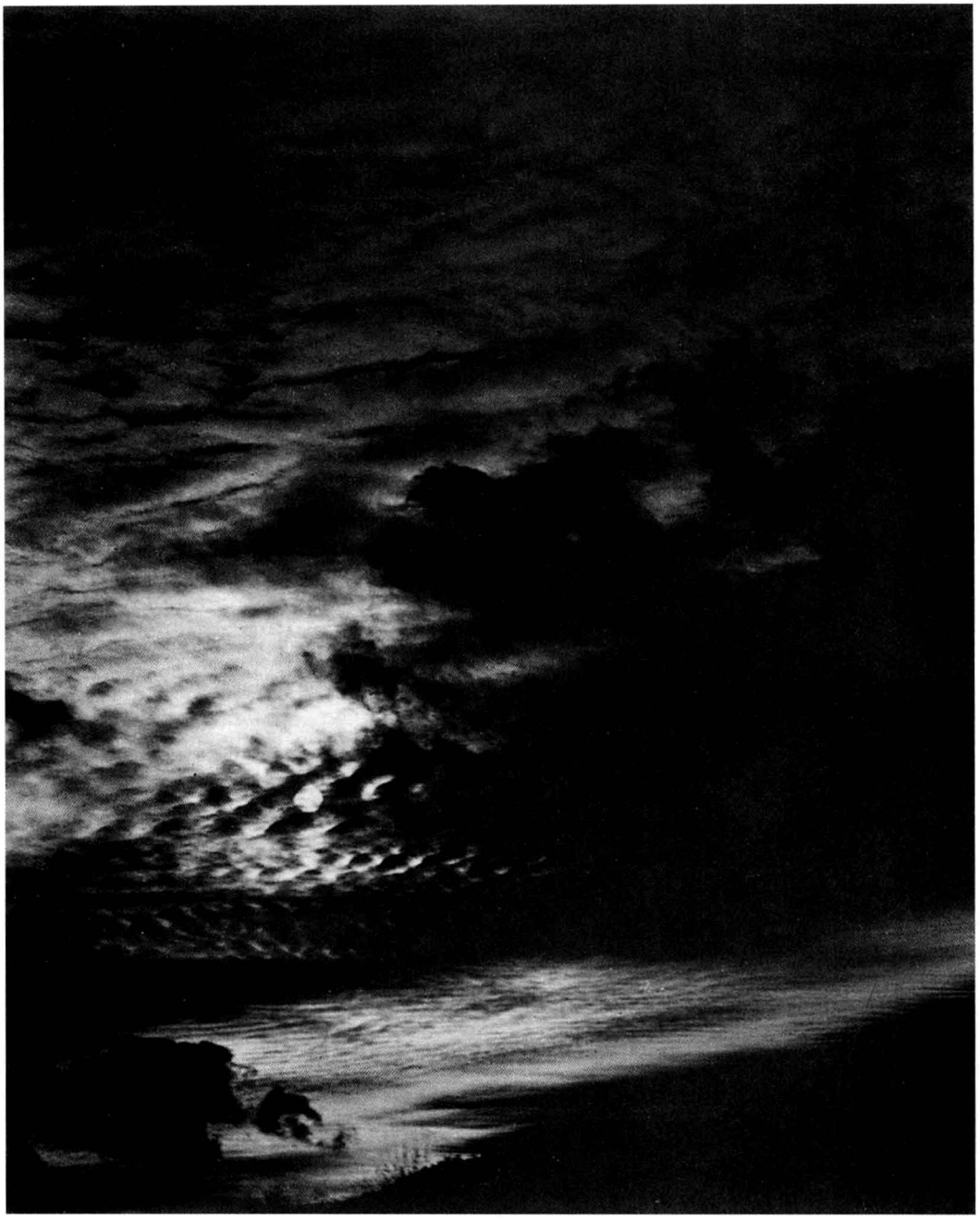


图 403：阿尔弗雷德·施蒂格里茨。《对等》（*Equivalents*），1929 年。银盐印相工艺。芝加哥，芝加哥艺术博物馆，美国；阿尔弗雷德·施蒂格里茨收藏。

日本版画艺术、象征主义和立体派艺术（图 402），统统交织在一起影响着施蒂格里茨的构图和风格，使他的作品看起来就如同那个时代的再现。

1917 年，随着画廊和杂志的关闭，施蒂格里茨开始全身心投入摄影创作，从不同角度拍摄自己的未婚妻——画家乔治娅·奥基芙（Georgia O'Keeffe）。20 世纪 20 年代早期，他拍摄了自己命名为《对等》（图 403）的作品，以云朵和天空作为拍摄对象，试图传达这样一个观念，即在视觉艺术中，是形式而不是内容在传达感情和心理状态时起着关键作用。他稍后的一个系列作品表现的是纽约的高楼大厦，他从谢尔顿酒店的房间窗户进行拍摄（图 404），通过光线和阴影的抽象形式，传达出他所感觉到的这座城市的魅力以及可憎的一面。

没有了画廊和出版物，施蒂格里茨感到有所缺憾。在 1917 年至 1925 年间，他借用安德森画廊的空间，来展出和推广美国现代派画家和摄影师，包括他自己、阿瑟·德夫（Arthur Dove）、马斯登·哈特利（Marsden

Hartley）、约翰·梅林（John Marin）、奥基芙、斯特兰德的作品。1925年，施蒂格里茨开设了密友画廊（Intimate Gallery），维持了4年，随后他开始经营美国人艺坊（An American Place），直至1946年去世。除了展出他个人的作品，1925年至1946年间，他只举办过4次摄影展览，这说明他对摄影的兴趣逐渐变得偏狭。

施蒂格里茨的职业生涯经历了从维多利亚时期到现代社会的过渡，他的感悟力也充分体现了他丰富的经历。对于他在创意方面的贡献，西奥多·德莱塞（Theodere Dreiser）在1899年曾这样总结："（施蒂格里茨）愿意尝试新鲜事物"，来表达"先前被人们认为毫无魅力的事物所拥有的情绪和柔美"，[37]这种追求似乎成了他职业生涯的使命。他在为摄影师争取更多展览和出版机会方面所作出的努力，有效地提升了人们对摄影艺术的认知，而他对艺术的包容心态，进一步推动了他将欧洲现代主义流派和本土先锋派艺术家介绍给美国人。他扮演了双重角色，既是一名表现主义摄影师，又是一名摄影作品经理人，可以说，他对美国唯美摄影（aesthetic photograply)的深远影响超越了任何人。

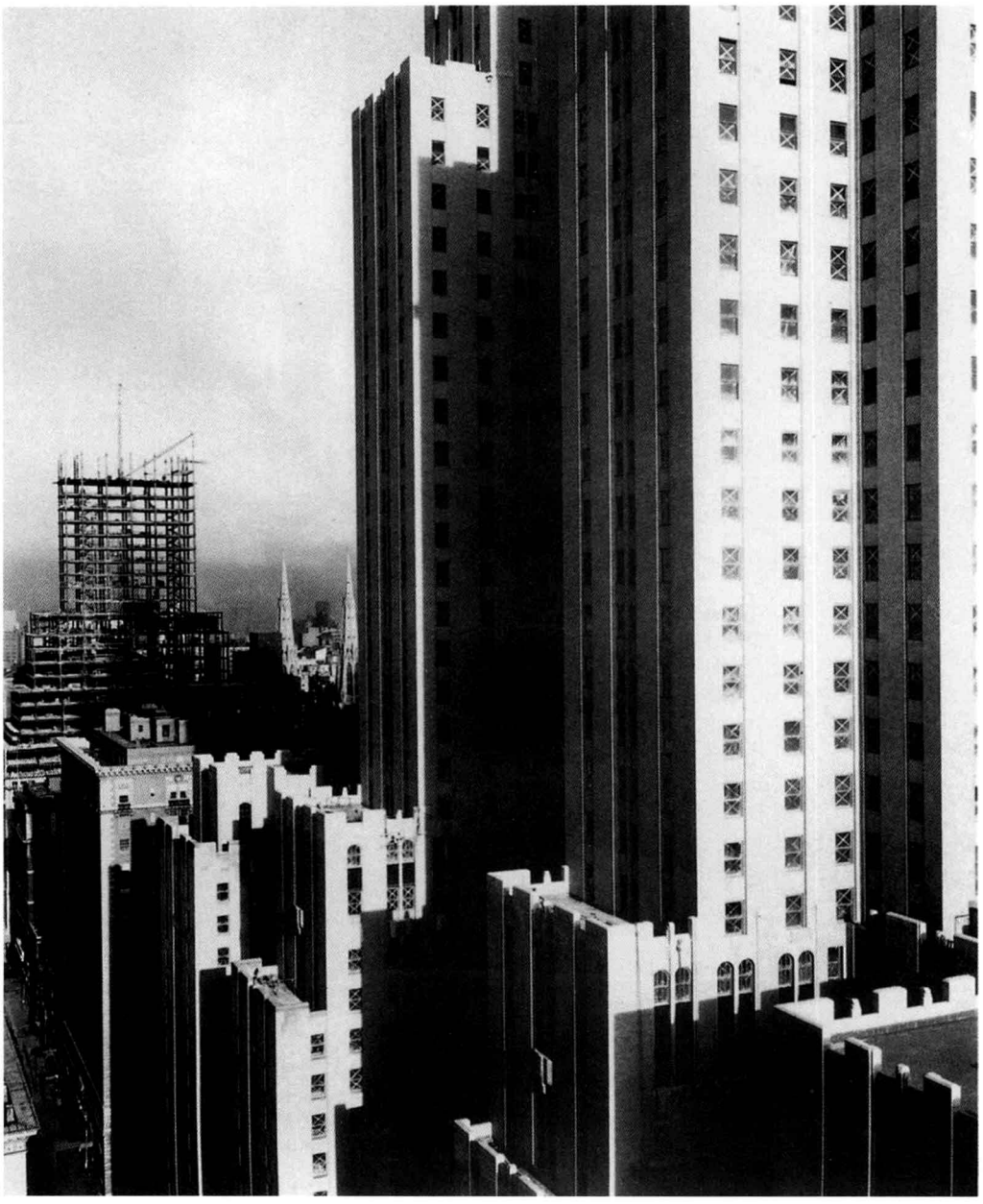


图404：阿尔弗雷德·施蒂格里茨。《谢尔顿登酒店向西侧看，纽约》（*From the Shelton Westward-New York*），1931—1932年。银盐印相工艺。费城艺术博物馆，美国；多萝西·诺曼（Dorothy Norman）租借。



图 405：克拉伦斯 • H. 怀特。《掷环》（*Ring Toss*），1899 年。铂金印相工艺。美国国会图书馆，华盛顿，美国。

人物小传：克拉伦斯·H. 怀特

克拉伦斯·H. 怀特可能被认为是典型的美国画意摄影师——无论他张扬的个性，还是作品中波希米亚风格的趣味，都和他的出身有关。他来自美国中西部，那里有勤劳的民风，他以身边的人物和他所熟悉的环境为拍摄对象，其作品展现出非同寻常的艺术敏感和甜美的情绪。在他的佳作中，《掷环》（图 405）是非常典型的一幅，揭示了家庭生活和女性活动的特质，这些主题也吸引了同时代的大量画家，包括威廉·梅里特·切斯、约翰·辛格·萨金特（图 406）。尽管怀特偏好拍摄民俗和寓言主题，但他的作品却不会让人觉得乏味或者伤感。他接受过不同的美学影响，包括日本艺术、拉斐尔前派、惠斯勒和新艺术运动，这些艺术流派和风格通过当时的画报杂志传到美国中部，让怀特耳目一新，开阔了视野。

当怀特还在一家杂货公司担任全职会计时，便努力寻找机会进行摄影创作，并在俄亥俄州的纽瓦克摄影俱乐部推广画意摄影。1900 年前夕，他同戴、卡丝柏、施蒂格里茨一起，组织和挑选美国画意摄影师的作品进行展览。他一生在 40 多个国内和国际摄影展中展出过自己的作品，经常赢得最高荣誉和好评。1906 年，在辞去全职工作并全身心投入摄影创作两年后，他举家搬到了纽约市，他认为在纽约靠摄影谋生的可能性更大。一年后，怀特开始教授摄影课程，先在哥伦比亚大学，然后在布鲁克林艺术和科学学院，并最终在 1914 年成立了克拉伦斯·怀特摄影学校。在他的学生中，不乏声名显赫的人，包括玛格丽特·伯克-怀特（Margaret Bourke-White）、安东·布吕尔（Anton Bruehl）、劳拉·吉平、多萝西娅·兰格（Dorothea Lange）、保罗·奥特布里吉（Paul Outerbridge）、拉尔夫·斯坦纳（Ralph Steiner）、多丽丝·厄尔曼，证明这所摄影学校对下一代许多摄影师产生了重要影响。



图 406：约翰·辛格·萨金特。《爱德华·博伊特家的女儿们》（*The Daughters of Edward D. Boit*），1882 年。帆布油画。波士顿艺术博物馆，美国；玛丽·路易丝·博伊特、朱利亚·欧乌宁·博伊特、简·哈伯特·博伊特联合捐赠，以此纪念父亲。

在纽约的头几年，怀特和施蒂格里茨合作研究和拍摄了一系列人体摄影作品，其中的代表作就是富有美感的《汤普森小姐》（图 407）。但总体来说，怀特的创造力并没有因为搬到纽约而得到蓬勃发展，因为他将大量的精力和时间用在了教学和学校管理工作上。虽然他对画意摄影的贡献得到了施蒂格里茨的认可（1910 年，他被施蒂格里茨任命为水牛城画廊“国际艺术摄影展”的负责人），但后来因为施蒂格里茨认为怀特的画意作品主题和风格都显得重复而平淡，缺乏新意，两人之间的关系开始恶化。1916 年，怀特连同其他心怀不满的摄影分离派成员成立了“美国画报摄影师协会”（the Pictorial Photographers of America），希望在支持艺术摄影的同时，保持协会观念的活跃，这在他的心目中一直是摄影分离派最吸引人的方面。

进入 20 世纪 20 年代，怀特的作品体现出美国人的意识逐渐受到现代主义风格的影响，但他还没来得及真正将这种新的风格融入到自己的作品中，1925 年便在陪同学生去新墨西哥州探险的旅途中不幸逝世。关注光线和氛围、精心处理色调和空间的张力、对本土文化的真诚态度，这一切都让怀特的摄影作品体现出美国画意摄影的色调主义风格。

人物小传：海因里希·库恩

无论从职业生涯还是从个人作品来看，海因里希·库恩都可以说是中欧画意摄影的代表人物。根据现代评论家的说法，他的“作品代表了那个时期摄影师灵感的清晰表达”，也“证实了摄影的艺术品质”。[38] 库恩对构图、光线和形式方面的敏感，以及对大量摄影印相工艺的深入参与，对于拥有医学和显微摄影背景的人来说，似乎显得非同寻常。1891 年维也纳举办的连环会摄影沙龙作品展改变了他的兴趣，使他从科学转向了美学。

库恩从出生地德累斯顿移居到奥地利的因斯布鲁克后，于 1894 年加入了维也纳摄影俱乐部。在这里，库恩与俱乐部会员摄影师雨果·亨讷贝格成为好朋友，雨果将树胶印相法介绍给了库恩和汉斯·瓦茨，当时德马奇正在巴黎使用树胶印相法制作照片。1898 年至 1903 年间，这三位摄影师一起创作和展出作品，在他们的作品上签有苜蓿叶状的小标志，这成为他们三人



图 407：克拉伦斯·H. 怀特和阿尔弗雷德·施蒂格里茨。《汤普森小姐》（*Miss Thompson*），1907 年。凹版印相工艺。私人收藏。



图 408: 弗兰克• 尤金。《弗兰克• 尤金、阿尔弗雷德• 施蒂格里茨、海因里希• 库恩、爱德华• 斯泰肯》(*Frank Eugene, Alfred Stieglitz, Heinrich Kuehn, and Edward Steichen*)。树胶重铬酸盐印相工艺。皇家摄影协会，巴斯，英国。

小团体的标志，名为“三叶草”。1902 年，瓦茨去世。1905 年，亨讷贝格的兴趣转向印刷工艺。库恩则继续组织各种摄影活动，并亲自尝试树胶印相法并发表技术性的文章。他同英美画意摄影师广泛接触，同美国摄影师施蒂格里茨来往尤其密切，进一步激发了他在“三叶草”团体里就开始萌发的灵感和创意。1907 年，在德国巴伐利亚州，他同尤金、施蒂格里茨和斯泰肯见面（图 408）。此次会晤之后，他们四人均开始尝试使用奥托克罗姆彩色底片拍摄。1906 年前后，库恩开始同维也纳摄影分离派接触，也同维也纳摄影研讨会的创始人联系，并欣然将维也纳新艺术运动的风格融入到自己的作品中。

库恩拍摄的主题和风格反映了中产阶级的安逸生活，但并非与带给怀特很多灵感的小城镇生活完全不同。在库恩拍摄的朋友和家人的肖像作品中（图 349），可以看到宽敞的空间、优雅的静物，以及偶尔出现的民俗场景，跟怀特一样，他主要关注光线和装饰性设计。除了受新艺术运动的影响，我们还可以看出库恩的作品受到了欧洲绘画作品“世纪末情绪”的影响，尤其是德国画家马克思• 利伯曼（Max Liebermann）和弗兰茨• 冯• 伦巴赫的影响。1910 年左右，库恩的作品开始体现出一些新理念的萌芽（图 400），虽然唯美摄影在 20 世纪二三十年代被新即物主义所取代，但总体上他的风格和主题变化不大。不同于他的朋友兼同仁施蒂格里茨，库恩似乎已不愿或不能接受这些新的观念，尽管他的摄影创作和写作一直持续到 20 世纪 30 年代。

第八章

纪实摄影：至 *1945* 年的社会面面观

当今时代，想象力的真正用途在于最大程度地为事实、科学和平凡生活注入勃勃生机。

——沃尔特·惠特曼，1860 年[1]

纪实——这是一个复杂且容易引起误解的词语。而且不够清晰……应该称作纪实风格……要知道，一份文献有它的用处，而艺术实际上是无用的。

——沃克·埃文斯（Walker Evans），1971[2]

作为一种如实反映视觉现实（假设如此）的廉价且可复制的手段，照片注定会在19世纪工业国家改革派改变社会不公的运动中，发挥重要的辅助作用。尽管自摄影诞生初期，人们便意识到它在这方面的潜能，但直到19世纪末，社会纪实这一特征才涌现出来。此后，受有组织的社会改革运动的影响，并伴随廉价的机械化相片复制网版技术的发明，于是，如我们今天所见——社会摄影繁荣了起来。

与此相关的一个词组，“社会纪实摄影”，常被用来指称那些以社会为题材且社会目标至上的作品，因为“纪实”一词可以指任何以真实反映现实为主旨的照片。在1880年以前，几乎所有不摆姿势或未经人工处理的影像都被看作是纪实。之后，产生了无数有关人物、地点和事件的影像记录。在描述照片的目的时，“社会”一词的使用也存在问题，因为许多照片都是以社会行为的某个方面为题材的。例如，商业卡片（图409）、快照、明信片，以及艺术和新闻摄影类图片，也都常常描绘出社会情境。也就是说，尽管拍摄者并不以社会责任或社会活动为动机，但是拍摄的照片仍会触及人、人与人的关系，以及人们的生活和工作方式。虽说如此，但必须强调的是，对于这种区分我们不能太绝对，因为所有照片都排斥将其本质特征界定得过于狭隘，并且，就那些以社会变革为主旨的作品而言，随着时间的流逝，其拍摄目的、意义以及带来的影响也极易发生改变。

正如埃文斯洞察到的，“纪实”也可指代一种独特的风格或手法。尽管在19世纪晚期纪实风格就已出现，但直到20世纪30年代它才被界定清楚，当时的美国摄影史学家博蒙特·纽霍尔提出，虽然社会纪实摄影师既不是单纯的记录者，也不是“艺术至上的艺术家，但他们的作品往往技术精湛，且拥有极高的艺术性”——也就是说，除了将情感倾注于现实，纪实摄影亦涉及想象力和艺术性。[3]以人和社会现状为主要关注对象，纪实风格的影像结合了清晰的画面组织和对人文价值（高尚的理想、争取良好的生活与工作环境、诚信价值）的热情投入。社会纪实摄影的早期拥护者之一刘易斯·海因（见“人物小传”）阐释了这类摄影的宗旨，他宣称要用光明去照亮社会现实的黑暗，至于照亮哪里以及如何用相机框取主体则需要创造性的判断，而正是这样的判断决定了此类摄影启迪并打动观赏者的有效性。[4]

社会纪实摄影的一个重要方面在于作品的展示环境。几乎从一开始，为社会改革运动拍摄的照片就是



图409：克鲁塞斯公司。《水果小贩》（*Fruit Vendors*），19世纪70年代。蛋白印相工艺。班克劳福特图书馆，加州大学，伯克利，美国。

以成组而非单幅的形式展示的。尽管在19世纪末、20世纪初的一些欧美国际展会中，这类作品会偶尔露面，但它们通常不会出现在画廊以及为艺术照片或快照举办的展览中。它们不会像风俗、风光或建筑场景照片那样被单独出售。取而代之的是，这类拥有社会立意的照片，会以幻灯片或宣传册及杂志中的插图形式呈现给观众，并通常配有解说文字。的确，社会纪实摄影的发展与印刷技术和通俗报章的进步密切相关，如果没有网版印刷工艺将银盐影像转化为油墨印刷品（见“技术简史”，第二部分），社会纪实摄影的繁荣将是不可想象的。在这一点上，社会纪实摄影与摄影报道或新闻摄影有许多共同之处，虽然后一类型的摄影纪实往往也涉及社会主题，但它通常不以社会变革为目的。

早期的社会纪实摄影

1839年摄影宣告诞生后，并没有马上出现具有社会鼓动性的照片。尽管也有人试图记录诸如1848年英国宪章运动支持下的工人集会一类的事件（图331），但达盖尔式摄影法所拍摄的照片，尺寸小、表面反光以及无法复制的特性，使其难以胜任这一角色。卡罗式摄影法曝光时间长、清晰度差，也难以成为社会纪实摄影的手段。而更重要的是，以社会变革为目的清晰记录视觉影像的需要，在当时涉及的是意识形态，而不仅仅是技术的问题。直到改革者们发现了劳动者的贫穷和生活水平与其社会行为之间的联系（及其经济后果），照片才被当作“目击者”并用来影响公众舆论。

尽管摄影最初没有涉足社会改革，但在肖像摄影出现后不久，劳动者的影像就出现了。通常出于拍摄对象自己的要求，一些照片跨越了肖像照和风俗照的界限，例如一位不知名的美国人用达盖尔式摄影法拍摄的工作中的铁匠（图330）。这张照片拥有非凡的细节——包括周围环境、工具、工作服以及人物的面部特征，加之所展现的两名拍摄对象的正派感，反映了作者对乡村工匠的态度，这与美国风俗画家，如威廉·西德尼·芒特（William Sidney Mount）的作品所体现的态度十分相似。

钟爱画意派传统的卡罗式摄影师们，通常将劳动者作为某些类型来看待，而非独立的个体，并往往将其置于类似舞台造型的场景中拍摄，如法国摄影师路易·阿道夫·汉伯特·德·摩拉德拍摄的猎人（图257）。另外一些摄影师则采用更为自然的姿势和更能唤起情感的光线，将重点放在个人表情和姿态上，而不是放在某种职业或身份所特有的工具和标志物上。这一手法，在威廉·亨利·福克斯·塔尔博特为拉科克庄园的农民所拍摄的照片，以及大卫·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森拍摄的纽黑文渔民的照片中均能得见。由此可以看出，艺术家和知识分子不再只看重劳动这一主题，而是对作为个体的劳动者越来越感兴趣。

1845年，希尔和亚当森为表现劳动人民做了一次有意识的尝试。这大概是第一次以社会公益为目的的摄影活动，显然是要提示人们，也许可以借助卡罗法照片筹措资金，为苏格兰纽黑文村庄的渔民提供更好的船只和渔具，从而保障其人身安全。为了尽可能迎合都市观众对其拍摄主体用光的品位，希尔和亚当森为这些个人（图51）和群体拍摄了构图精美、光线动人的照片，可以被视为纪实风格的画意派先驱。



图410: T.G . 达格戴尔(T. G. Dugdale)。《井口女工，谢夫顿》(*Pit Brow Girl, Shevington*)，1867年。蛋白印相工艺，名片格式照片。A.J. 芒比收藏，三一学院图书馆，剑桥，英国。



图 411：威廉·卡里克。《俄罗斯风格（挤奶女工）》（*Russian Types [Milkgirl]*），约 1859 年。蛋白印相工艺，名片格式照片。© 费莉希蒂·阿什比收藏并提供，伦敦，英国。

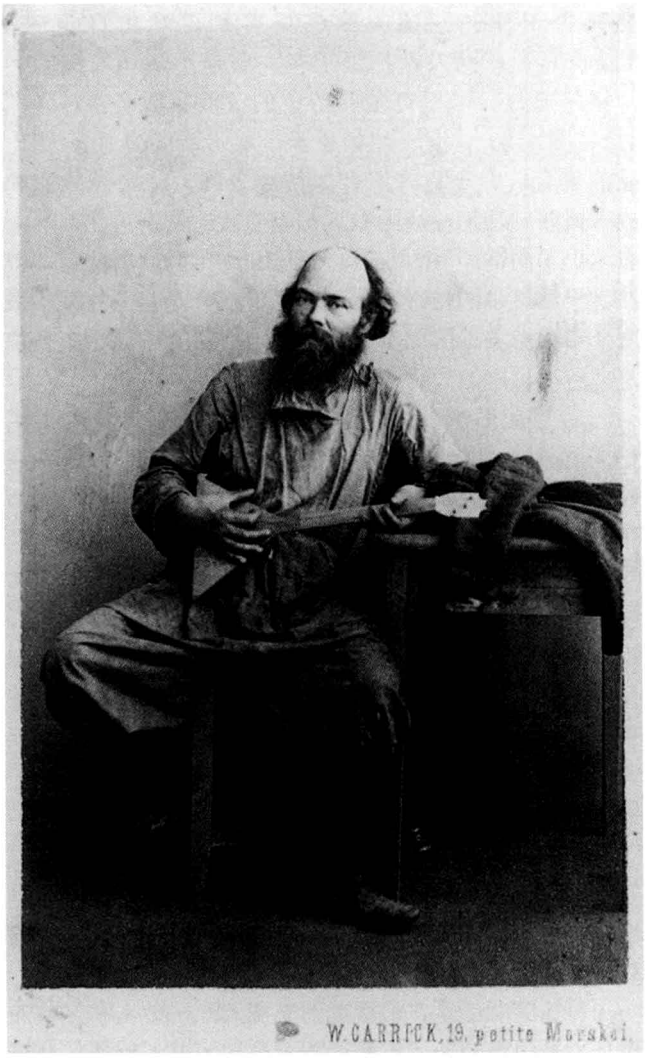


图 412：威廉·卡里克。《俄罗斯风格（三弦琴演奏者）》（*Russian Types [Balalaika Player]*），约 1859 年。蛋白印相工艺，名片格式照片。© 费莉希蒂·阿什比收藏并提供，伦敦，英国。

火棉胶底片的发明催生了廉价的安布罗法以及更为廉价且容易复制的蛋白印相工艺，之后，摄影师对劳动者的拍摄愈加频繁，其形象逐渐见诸名片格式照片和各种形式的摄影作品。这类拍摄通常在工作室的简单背景前进行，拍摄对象带着自己的劳动工具，而照片往往作为拍摄对象本人或游客的纪念品，因此，摄影师一般很少考虑现实的工作环境，以及如何利用光线和形式更好地展现人物性格。工作室布景与现实工作环境的差距非常明显，比如 1867 年的一张英国名片格式照片上展示的女矿工（图 410），她穿着工作时的木底鞋和裤子，戴着头巾，笔直地站在一面漂亮的嵌板墙前，旁边放着一把道具铁铲。与这种平庸的名片格式照片不同的是丹麦摄影家海因里希·滕尼斯的作品，1856 年至 1903 年间，他经营着一间设在奥尔堡乡间小镇的摄影工作室。[5] 与许多肖像摄影师一样，他为各个阶层的人拍照，从木匠、女佣、烟囱清扫工、侍者到较为富有的城里人。尽管工作室的地毯不太规整，背景也是临时粉刷的，但他的照片所展现的性格魅力，赋予了这些劳动者非同寻常的风采（图 69）。

除西欧和美国外，类似的劳动者照片主要还是用作旅游纪念品。这里仅举两例，一位是于 1859 年在俄国圣彼得堡开设照相馆的苏格兰摄影师威廉·卡

里克（William Carrick），另一位是大概同一时期在秘鲁工作的法国人欧亨尼奥·莫努里（Eugenio Maunoury），两人都拍摄了有关街道小贩和农民的名片格式照片。卡里克独具特色的《俄罗斯风格》（图411、图412），是一组拍摄于辛比尔斯克的40余幅作品的集合，介于肖像照和风俗照之间，这组照片的独特大概要归功于摄影师对这些卑微者的特别关注，从而表达出了同情。[6]据说，莫努里1861年到达利马前，曾在巴黎纳达尔的摄影室帮过忙，他或许是将名片格式摄影介绍到南美地区的第一人，但他摄影室的固定布景总是把劳动阶层的人物表现得阴郁而迟钝（图413）。

19世纪后半叶，近东和远东的商业摄影师拍摄了更大画幅的照片来展示劳动者、社会生活、当地风俗以及具有异域色彩的服饰。前面提到过菲利克斯·邦菲斯拍摄的近东地区风景照，此外，他也是一名多产的社会风俗摄影师。他拍摄了许多有关奥斯曼帝国女性的照片，她们的服饰和活动十分独特，但表情和姿势则显得随意自然（图414）。能获得这样的自然状态（在某些照片中，当地女子除去了面纱），是因为这些照片不是菲利克斯本人，而是他的妻子玛丽·莉迪·卡巴尼斯·邦菲斯（Marie Lydie Cabannis Bonfils）拍摄的。1867年至1916年间，她先后为设在贝鲁特、巴尔贝克和耶路撒冷的家庭摄影室工作。在南美洲，类似的下层社会的生活可以从阿根廷摄影师贝尼托·帕农齐(Benito Panunzi)为农民拍摄的照片中看到(图415）。

毋庸置疑的是，最优美的表现工匠、劳工和艺妓的作品，是由费利斯·比托、雷泰尼兹·冯·施蒂尔弗里德（Reteniz von Stillfried）和日下部金兵卫等人开设的商业摄影室制作的大画幅蛋白照片。对光线的细腻把握和对道具、人物的艺术构图，使信息（拍摄对象所做工作、所着服装）与观念之间产生了一种难得一见的张力。为了提升效果，摄影师有时会对作品进行细腻的手工着色或渲染（图333），这些装饰性极强的照片完全可以与同样也是描绘劳动者的浮世绘木版画相媲美。

在世界的各个角落，当地的社会生活和工作方式吸引了前来工作或旅行的业余摄影爱好者以及商业摄影师。1857年期间，英国业余摄影师威廉·约翰逊的作品每个月都会出现在《印度摄影爱好者作品集》上，其专栏名为“西印度的服饰与人物”（图191）。英国陆军上尉威洛比·华莱士·胡珀（Willoughby Wallace Hooper）所拍摄的印度下等人的照片，进一步揭示了西方人对世界各地底层社会问题越来越浓厚的兴趣（图416）。最能充分展现人们对不同生活方式好奇的，大概是一部名为《中国和中国人影像》（四卷本）的摄影作品集，由摄影家约翰·汤姆逊于1873年或1874年在英国出版。该书配有生动的文字，收录了摄影家在中国生活的4年中拍摄的200余张照片。通过展示勤劳友好的人民（图192），并点缀以独特的建筑和自然风光（图138），这部作品集试图让神秘而又极具异域风情的生活图景，能够为英国公众理解和接受。由此，汤姆逊开创了一种新的纪实风格和样式，并影响到后来关于社会不公问题的摄影创作。

美国印第安人的照片则呈现出另一种不同的“非西方人”风貌，这些照片是由美国西部地理和地质考察队的随行摄影师拍摄的。例如，早期由加拿大的汉弗莱·劳埃德·伊姆拍摄的照片，以及后来美国的杰克·伊列尔斯、威廉·亨利·杰克逊和蒂莫西·奥沙利文等人拍摄的作品，冷静、直接地对“土著民族”加以描绘，不加半点修饰。在1872年的鲍威尔探险活动中，伊列尔斯拍摄的美国南部派尤特人和犹特人的照片，对形成民族和社会纪实摄影风格产生了重大影响，这





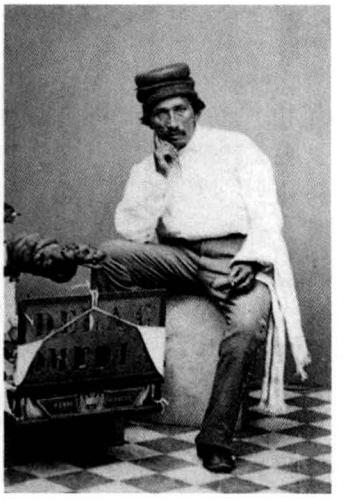


图413：欧亨尼奥·莫努里。《三幅肖像》（*Three Portraits*），约1863年。蛋白印相工艺，名片格式照片。H.L.霍夫伯格收藏，纽约，美国。

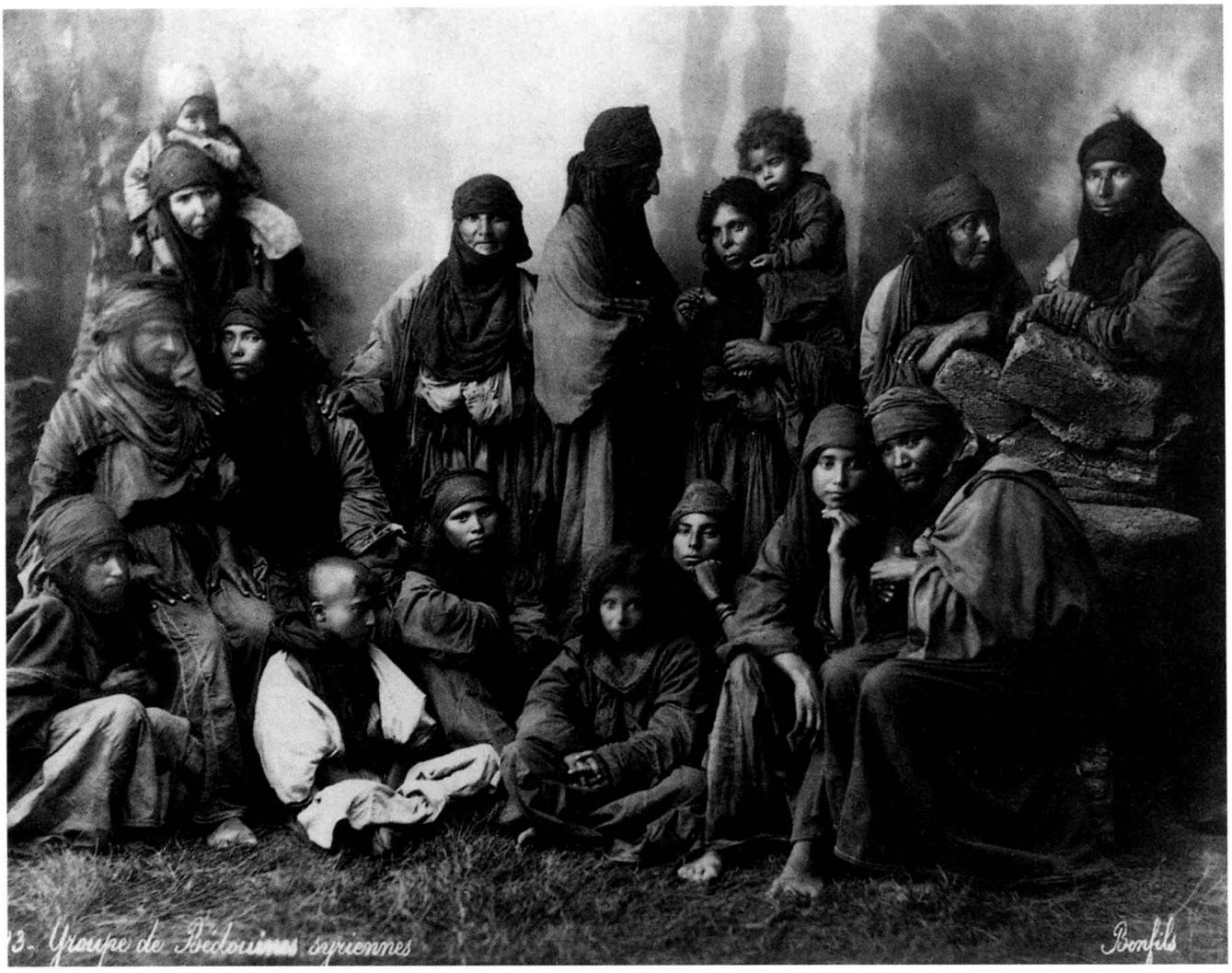


图 414：玛丽 • 莉迪 • 卡巴尼斯 • 邦菲斯。《叙利亚贝多因女人群像》（*Group of Syrian Bedouin Women*），约 1870 年。蛋白印相工艺。闪族博物馆，哈佛大学，剑桥，马萨诸塞州，美国。

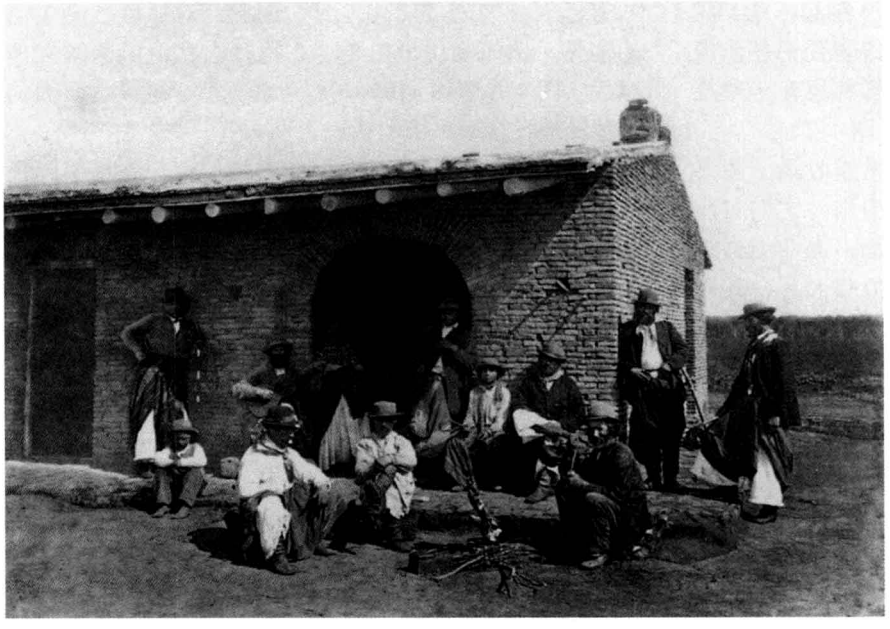


图 415：贝尼托 • 帕农齐。《乡间定居者》（*Settlers in the Countryside*），约 1905 年。蛋白印相工艺。H.L. 霍夫伯格收藏，纽约，美国。

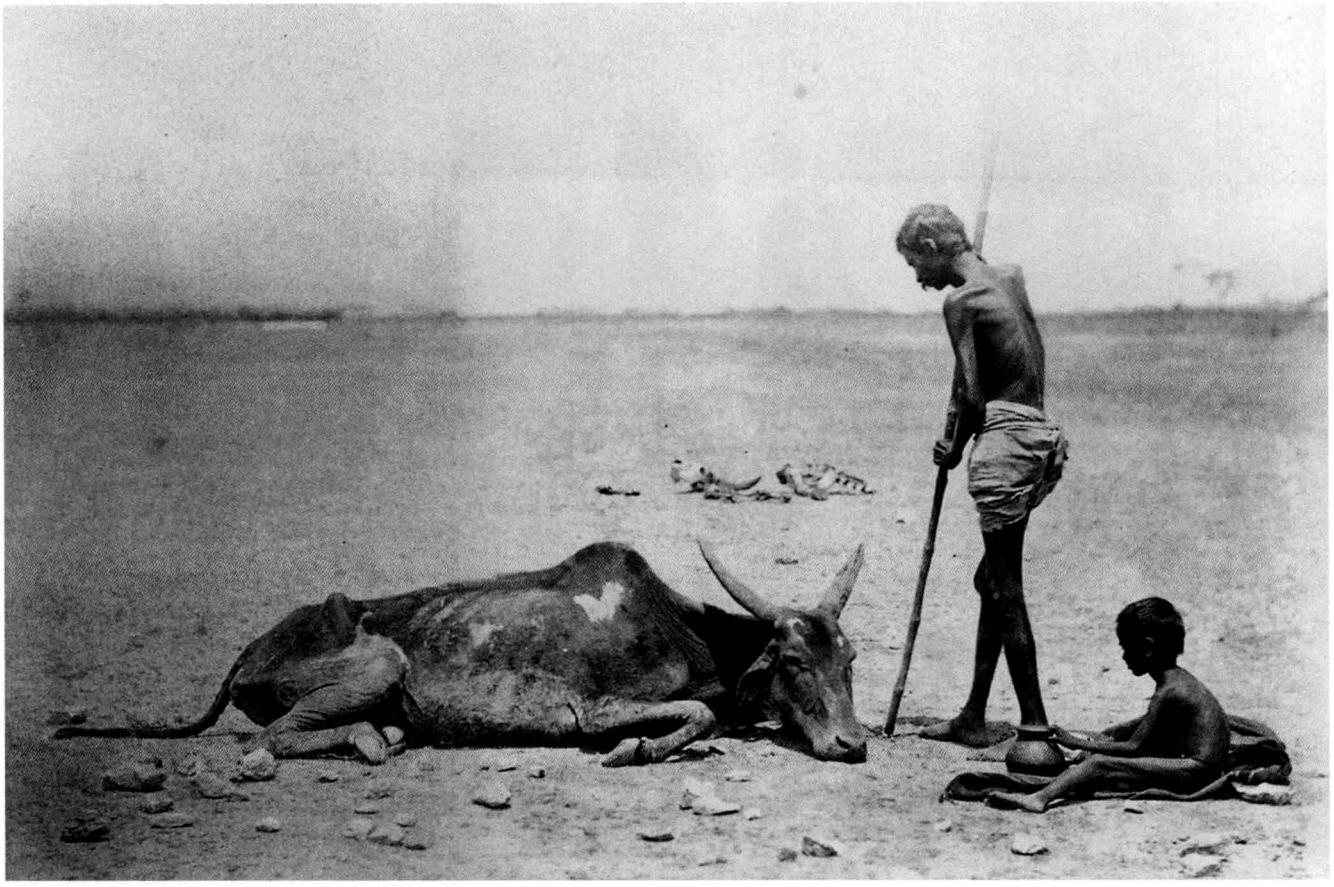
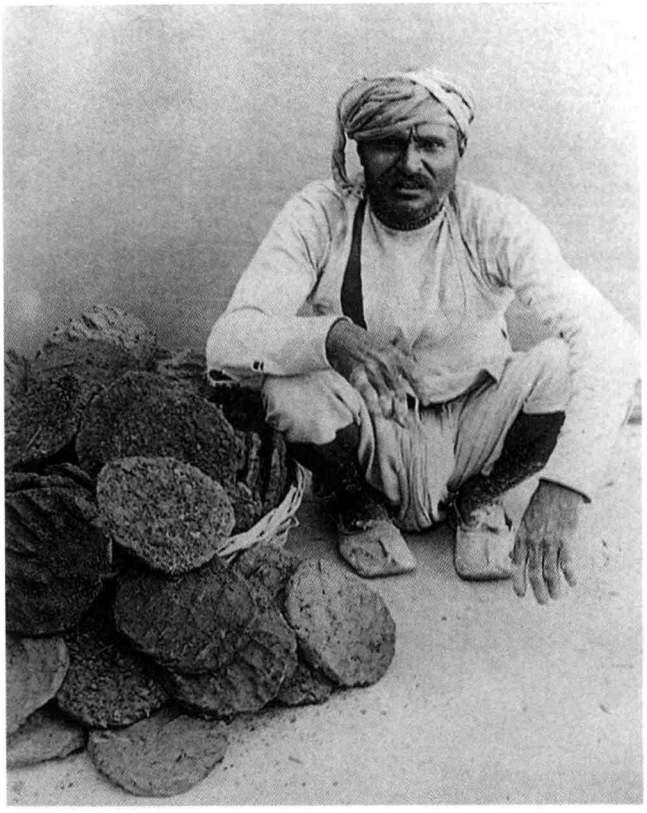


图 416：威洛比·华莱士·胡珀。《最后的牧人，马德拉斯饥荒》（*The Last of the Herd, Madras Famine*），1876—1878 年。蛋白印相工艺。皇家地理学会，伦敦，英国。

一风格（也是其目标）是要清晰地展现信息，排斥理想化或过分艺术化的表现手法。自 1879 年起，这一风格被美国民族学局采用，并最终成为 19 世纪后期出现的社会纪实风格的基础。这种风格同样体现在一些社会学文献中，如《马尔瓦尔人报告》（图 417）。

虽然迄今为止我们所讨论的照片常常收录于图书和摄影集中，也曾被当作商品出售，但当时它们对西方观众的影响是难以估计的。另一方面，商业立体画公司出版了成千上万类似社会题材的立体照片，其影响却毋庸置疑。自 1860 年起，随着资本主义国家商业活动、资源开采和殖民统治对非洲、亚洲、南美洲的广泛开发，耐格雷蒂 & 萨布拉、伦敦立体摄影公司、安德伍德 & 安德伍德（Underwood and Underwood）等公司相继派遣摄影师（有些知道名字，有些仍然不详），去往当地记录人们的工作、住所、服饰和社会风俗。这些被公众认为是“不会欺骗人或掩盖事实”的三维照片，[7] 实际上是以工业社会的西方人的视角拍摄的，但由于这些照片常常被用来强调先进的欧美人与落后的有色人种之间的文化差异，因此，对后者社会生活的窥见，例如展现世纪之交古巴社会状况的两幅立体照片（图 418 和图 419），有可能无意识地唤醒了人们对殖民地社会不平等的认识。

19 世纪末，对社会风俗的兴趣促使一些摄影师采用玻璃底版和胶片来记录濒临灭绝的土著民族和民俗习惯。19 世纪 80 年代的欧洲，一位生活优裕的英国制造商本雅明·斯通（Benjamin Stone）承担起了这一角色，他希望通过记录“偏远山村仍然保留的古代习俗”，让后代能够了解英国的文化和社会历史。[8] 之后不久，富有的西班牙实业家何塞·奥迪兹·埃查格、一位著名法国沙龙画家的儿子查尔斯·莱尔米特（Charles L'Hermitte），开展了相似的计划，他们沿着乡间小路，寻找那些在他们看来即将被城市化进程吞噬的习俗、服饰和民风。例如莱尔米特于 1912 年拍摄的布列塔尼蕾丝工人（图 420），这些照片弥漫着怀旧之情，它们



将手工劳作和劳动者的举止浪漫化了，很少表现乡下生活的困苦与单调。

就在新世纪到来之前，几名美国摄影师也将注意力转移到了土著部落的生活上，他们的作品呈现出类似的意图，即用相机留住逝去的时光并对比今昔。伊列尔斯等人早先对印地安人服饰和居住环境的记录往往显得千篇一律，与之不同的是爱德华·S. 柯蒂斯、卡尔·E. 穆恩（Karl E. Moon）、罗伯特和弗兰茜丝·弗莱厄蒂夫妇以及亚当·克拉克·弗罗曼于 1895 年到 1910 年前后开展的工作，旨在突出部落生活的积极内涵，特别是美国土著人的集体意识以及个人与自然的和谐统一。这种态度在柯蒂斯出版的 20 卷的调查报告中体现得尤为明显，这主要归功于第七章所讨论过的画意摄影手法的大量运用。穆恩在美国西南部拍摄的漂亮的肖像和构图精美的群体像，罗伯特·弗莱厄蒂

图 417：佚名摄影师。《1565 名阿希尔族人中的一位；他以卖干牛粪为生》（*1 of 1565 Aahirs: He Sells Cow Dung*）。选自《马尔瓦尔人报告［焦特布尔］》第 3 卷（*Report on the Men of Marwar State [Jodhpur]*, 3rd volume），约 1891 年。蛋白印相工艺。美国印度研究学院，芝加哥，美国。

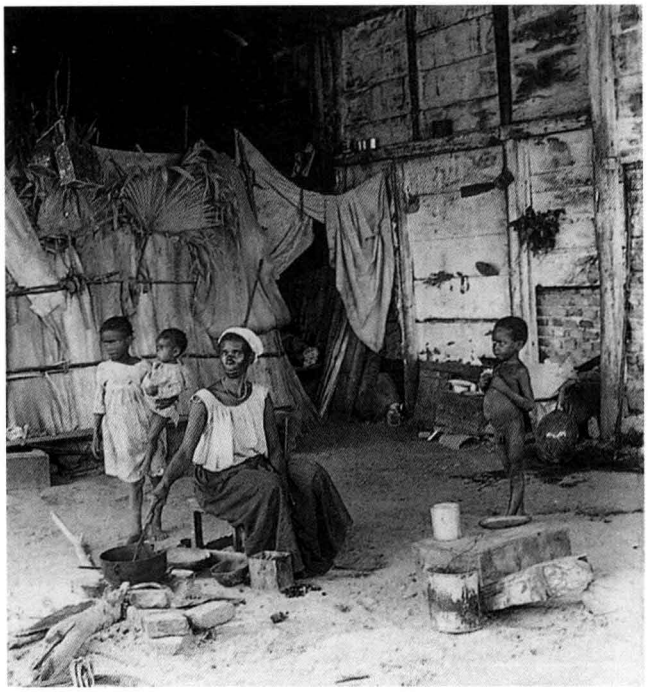


图 418：安德伍德 & 安德伍德（出版商）。《古巴农民家庭的悲惨贫苦，圣地亚哥省》（*Wretched Poverty of a Cuban Peasant Home, Province of Santiago*），1899 年。半联蛋白立体照片。凯斯通 - 马斯特收藏，加利福尼亚摄影博物馆，加州大学，河边市，美国。



图 419：安德伍德 & 安德伍德。《一个典型的古巴家庭的庭院，雷梅迪奥斯》（*The Countryard of a Typical Cuban Home, Remedios*），1899 年。半联蛋白立体照片。凯斯通 - 马斯特收藏，加利福尼亚摄影博物馆，加州大学，河边市，美国。



图 420：查尔斯·莱尔米特。《普洛马克河畔，杜阿讷尼》（*On the Coast of Plomarc'h, Douarnenez*），1912 年。明胶银盐印相工艺。爱克斯布罗尔（Explorer）公司，巴黎。

在遥远的北方为那些乐观而坚强的因纽特人拍摄的特写（图 197），也都体现了同样的愿望，即让照片主体能够迎合那些具有强烈种族优越感的美国白人的口味。作为 20 世纪 20 年代美国纪录片电影的先驱，弗莱厄蒂夫妇因为能赋予平凡事件以戏剧化的形式而广为人知，在罗伯特为因纽特人拍摄的约 1500 张静态照片中，许多作品似乎都经过了着意布景与造型，以展现英勇而充满活力的因纽特人形象。

与柯蒂斯的宏大构想相比，身为加利福尼亚成功书商的亚当·克拉克·弗罗曼则锁定了一个更小的范围，同样，他也将摄影当作一种手段来强调美国部落生活的美德。以“霍皮部落少女”为代表（图 195），他的作品通过精心的取景来展现美国西南部土著居民的仁厚、端庄与勤劳，但弗罗曼并没有完全用浪漫化的手法处理他的主题，也没有掩盖那个时代印第安社会所遭受的苦难。他以真实记录的方式将这些照片用于幻灯片演讲和出版物，试图唤醒美国白人正视土著居民所面临的困境。

到 19 世纪末，对社会性影像的兴趣让一些人开始收藏有关工作、生活和娱乐的照片，他们相信对这些影像的积累将有助于历史研究。例如本雅明·斯通，他除了拍摄正在消失的风俗外，作为一个酷爱旅行的人，还在世界各地搜集有关社会百态的照片，最具代表性的是一张由佚名摄影师在圣彼得堡拍摄的盲人乞丐的照片（图 421）。他倡议英国各地方博物馆和图书馆建立并保存摄影调查资料，这一理念实际上于世纪之交的时候，由哈佛大学社会伦理学教授弗朗西斯·格林伍德·皮博迪（Francis Greenwood Peabody）变为了现实，



图 421: 佚名摄影师。《俄罗斯盲人乞丐》（*Blind Russian Beggars*），1870 年。蛋白印相工艺。本雅明·斯通收藏，伯明翰中心图书馆，伯明翰，英国。

他建立了一所“社会博物馆”，并最终收集了 10000 多份资料，其中包括反映世界各地社会面貌的照片。

仍然需要强调，我们还是很难对那些乍看起来与社会主题相关（如工作和生活状况）的照片归类，因为拍摄者的目的是复杂而多样的。例如，塔尔博特在自己的拉科克庄园拍摄的工作者，或者葡萄牙摄影师詹姆斯·约瑟夫·福里斯特（James Joseph Forrester）在其家族拥有的葡萄园里拍摄的农民（图 422），我们能因为这些照片展示了工具、服装和社会关系，就认为它们不再是一种新的画意风格的影像了吗？威尼斯摄影师兼出版商卡罗·纳亚拍摄的《渔船上的孩子》（图 274），将童工的现实生活变成了田园式的片断，这些商业照片也可以被看作社会纪实吗？你真的能确定柯蒂斯拍摄的美国部落生活是真实的记录还是画意主义者的虚构吗？

不管它们的拍摄目的是什么，从这些照片也许可以看出，西方艺术家和知识分子对工作、社会存在等问题产生了越来越浓厚的兴趣。从 19 世纪 50 年代起，除了巴比松画派的画家对欧洲农民进行严肃却又理想化的描绘之外，现实主义作品开始出现在绘画和文学

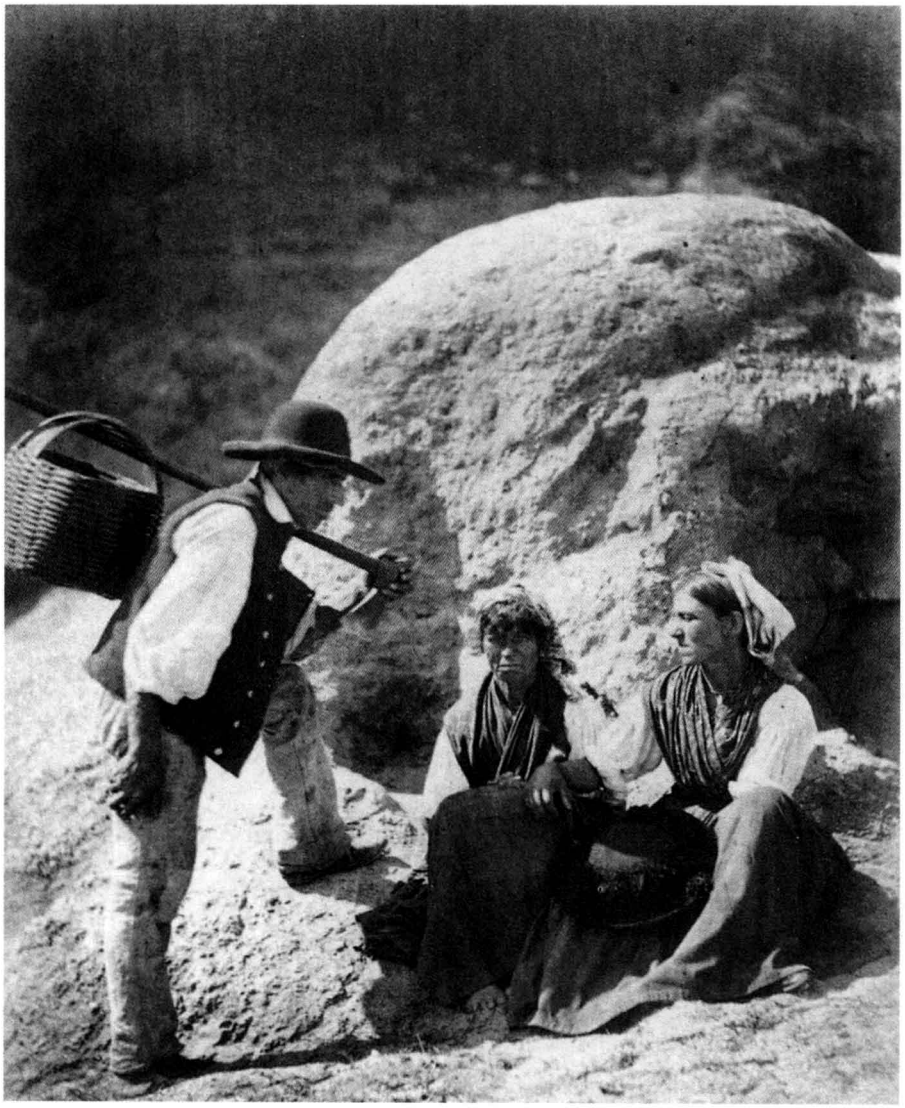


图 422：詹姆斯•约瑟夫•福里斯特。《上杜洛河的农民》（*Peasants of the Alto Douro*），1856 年。选自《照片集》（*The Photographic Album*），1857 年。蛋白印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

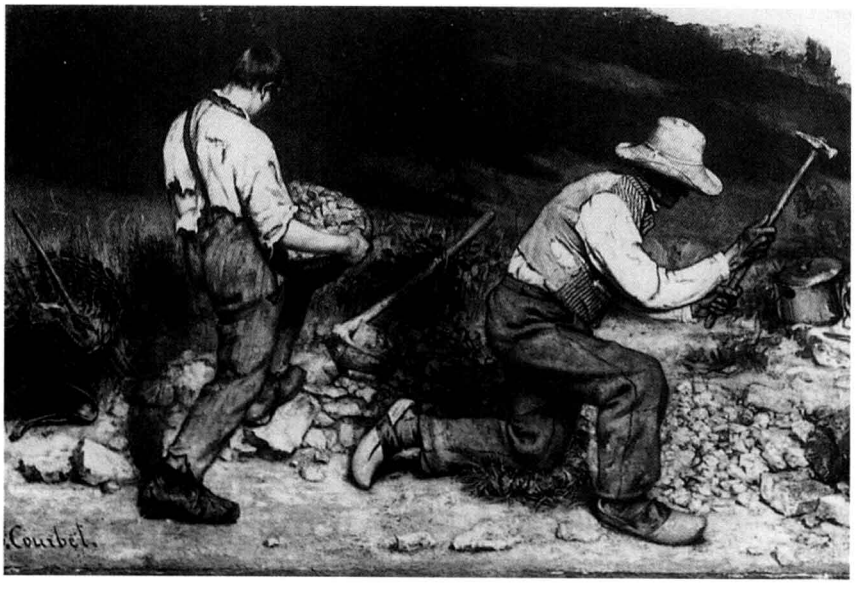


图 423：古斯塔夫•库尔贝。《碎石工》（*The Stonebreakers*），1851—1852 年。画布油画。受损；前国立德累斯顿艺术收藏馆，德累斯顿，德国。



图 424：福特·马多克斯·布朗。《工作》（*Work*），1852 年。画布油画。城市艺术馆，曼彻斯特，英国。

创作中，它们的牧歌色彩不那么浓厚，但工业化色彩却渐趋明显。例如法国现实主义画家古斯塔夫·库尔贝于 1851 年或 1852 年创作的《碎石工》（图 423），以及英国前拉菲尔派的画家福特·马多克斯·布朗(Ford Maddox Brown）从 1852 年开始创作的宏伟作品《工作》（图 424），这类主题标志着中产阶级的一部分人对工业化的疯狂蔓延带来的社会和道德问题已愈发关注——这种关注为纪实摄影加入社会改革运动奠定了基础。

油画《工作》探讨了工业化社会赖以运转所需的劳动种类及其所扮演的角色，显然，作品所体现出的复杂理念，即使可能借由摄影来表现也是极其困难的。然而，奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德仍然做了这样的努力。他的合成作品《两种生活》（图 253）可被视作为探讨劳动的社会精神和伦理含义而做的尝试，即劳动阶级面临两种选择，要么付出正直却艰辛的劳动，要么贪图罪恶的安逸。尽管雷兰德的这幅作品风格并无创新，观念上也流于说教，但他的一些表现相对简单的社会主题的作品，反而取得了更大的成功。例如，在一张名为《艰难时刻》（图 266）的合成照片中，他极具想象力地表现了失业的焦虑，同时，扫烟囱者的肖像又展现了一种与社会阶层无关的优雅个性。

摄影纪实的社会功用

只要贫穷被看作是对罪恶行为的惩罚，用摄影纪实改良社会现状的观念就不可能发展起来。尽管如此，随着人们认识到更好的居住条件和工作环境可能带来更文明的行为和更高的劳动效率，这种加尔文式的态度便逐渐被取代，甚至在此之前，摄影就已经在社会改良运动中找到了自己的位置。自诩为福音派传教士的托马斯·约翰·巴纳多（Thomas John Barnardo）医生把名片式摄影变成了一种准社会学工具，他于 1871 年在伦敦创办了第一家儿童收容所，并进而组建了一



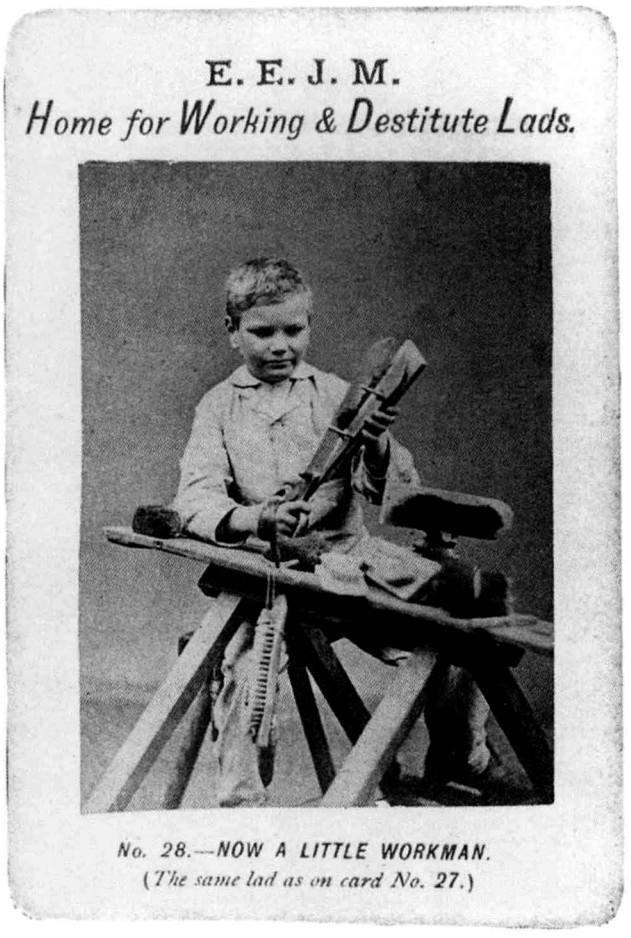
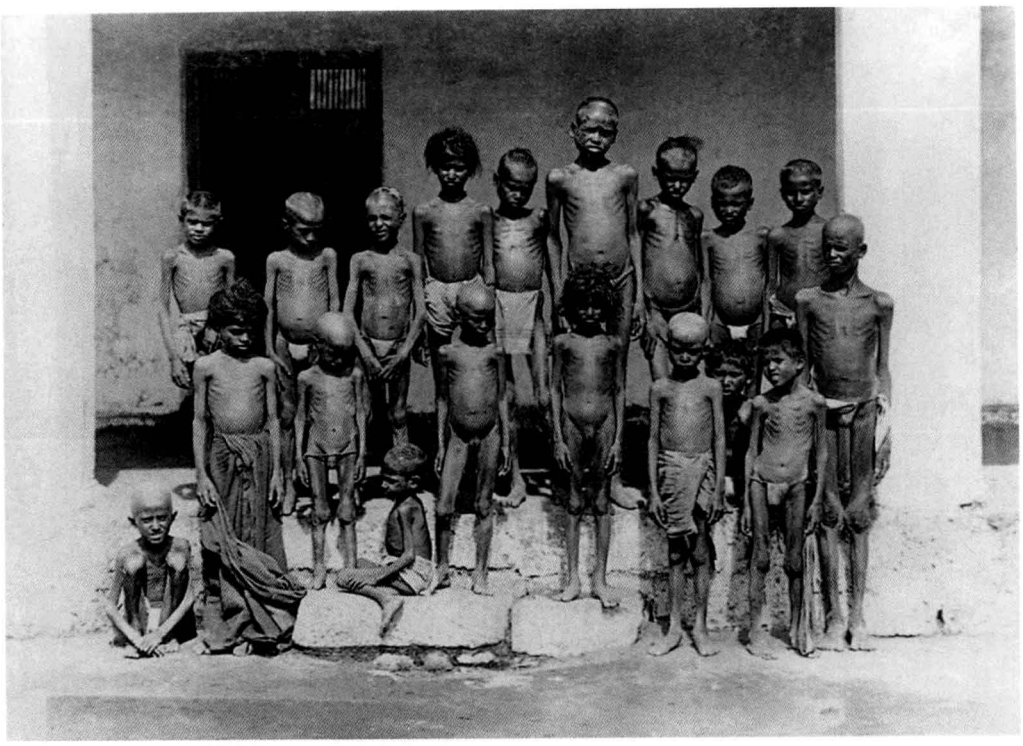


图 425、图 426：佚名摄影师。《一个男孩的“前”“后”照片》（*Before and After Photographs of A Young Boy*），约 1875 年。蛋白印相工艺。巴纳多摄影档案，伊尔福，英国。

个自称“慈善机构”的社会网络。为了说明这一项目发挥的作用，巴纳多成立了一个摄影部门，专门记录街头流浪儿童成为驯服的杂役“之前”和“之后”的变化（图 425、图 426）。这些照片既作为资料保存，也被出售以募集资金。

这些作品就其表现手法而言乏善可陈，但它们所提出的问题却一直被社会纪实摄影所重视。由于这些照片呈现出的“变化”至多不过是装束的变化，如给孩子洗洗澡、换身新衣服，有的甚至完全是虚构的，因此有人指责巴纳多为拍摄伪造事实。而他则回应说，他是在寻找普遍的而非个人的贫穷真相。后来的一些社会纪实摄影师认为这一态度是错误的，他们致力于作出绝对真实的记录，同时也要表达他们所见的事实有着更大范围的代表性。尽管如此，这种记录“之前”、“之后”的摄影作品逐渐成为社会纪实摄影的主要形式，相继出现在 19 世纪 90 年代美国的传单中，以及世界另一端由拉娜·迪恩·达雅尔王公的公司推出的作品中，后者用于为印度的海得拉巴君主展示饥饿救济计划所取得的成效（图 427 和图 428）。

随着照片逐渐被当作社会改革运动的证据，人们认识到照片中的图像本身并不一定能传达特定的意义，对它们的理解往往取决于观者的观点和社会偏见。前面提到的名片格式女矿工照片就是一个例证：这张照片展示给英国一个工业委员会看时，被当作矿业劳动迫使女性穿着长裤从而剥夺了女性之美的证据；而同样的照片在另一些人看来，则说明的是艰苦劳动让女性变得自立而强健。[9] 自然，并非所有的照片都像这些中立的名片格式照片一样拥有广阔的阐释空间，但纪实风格发展的一项基本原则就是，照片不能只提供视觉事实，它的基调应该尽可能的明确。举个有趣的例子，与我们所讨论的名片格式照片相比，50 多年后由贺拉斯·W. 尼科尔斯拍摄的搬运煤炭的年轻女子（图



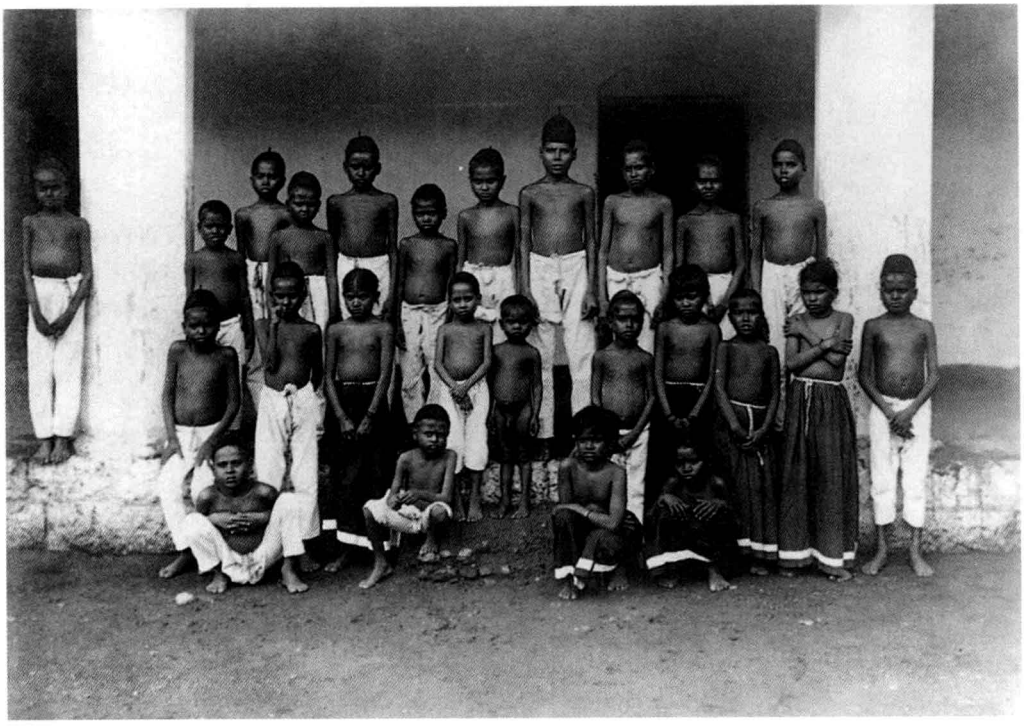


图 427、图 428: 拉娜•迪恩•达雅尔王公。《“之前”与“之后”》(*Before and After*)。选自《各种消瘦，奥兰加巴德》(*Types of Emaciation, Aurangabad*),1899—1900 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。

429），作为调查“一战”中女性承担“男性工作”计划的一部分，照片中主人公所流露的情感是不会引起异议的。

由于采矿工作存在难度和危险性，并且人们对矿工集个人主义和无畏精神于一身的认识，采矿这一社会主题在 19 世纪末、20 世纪初极大地吸引了艺术家、作家和摄影师。美国最早的采矿照之一，是 1850 年拍摄的一张反映加利福尼亚金矿工人的达盖尔法照片（图 431），它将这一职业描绘为一种户外工作，似乎显得不那么艰辛。最早的地下采矿照片拍摄于 1864 年的英



图 429：贺拉斯•W. 尼科尔斯。《运煤》（*Delivering Coal*），约 1916 年。明胶银盐印相工艺。皇家摄影学会，巴斯，英国。

国。约三年后，在跟随克莱伦斯•金的一次探险考察中，蒂莫西•奥沙利文记录下了银矿工人狭小的工作空间和繁重的体力劳动（图 430）。19 世纪的最后几十年里，矿业公司自己也委托拍摄了很多照片并常常在国际展会上展出。作为美国地下灯光摄影的先锋，乔治•布雷茨（George Bretz）在 1884 年至 1895 年间，几乎全神贯注于拍摄宾夕法尼亚州无烟煤矿的开采工作。《鹰山煤矿做粉碎工的男孩们》（图 432）是其中的一幅代

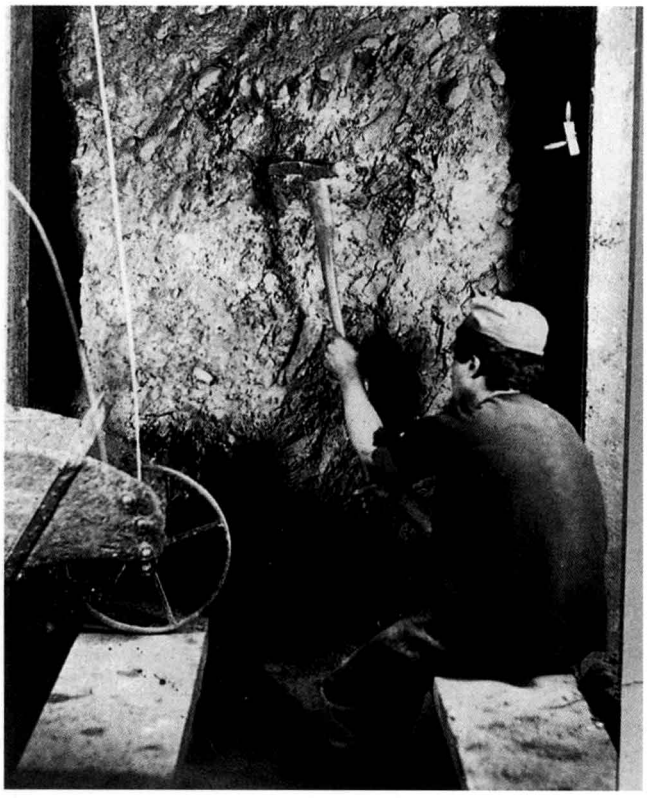


图 430：蒂莫西•奥沙利文。《采矿工人，康姆斯托克矿》（*Miner at Work, Comstock Lode*），1867 年。蛋白印相工艺。国家档案馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

表作品，它独特的选题、娴熟的技艺以及直白的手法都为人们所称道。[10] 不久之后，比利时摄影师古斯塔夫•马里斯奥克斯（Gustav Marrissiaux）受列日的矿业利益团体委托，也拍摄了类似的男孩，他们的工作就是从矿渣中拣出煤炭（图 433）。刘易斯•W. 海因于 1910 年前后拍摄的照片，大概是同类主题的作品中最引人注目的，这些照片被用作社会运动的一部分，反对重工业对由全国童工委员会支付工资的儿童的无限制使用（图 474）。

随着历史和现代建筑物（高楼、铁路、桥梁，偶尔也有公共设施）通过纪实摄影广泛呈现在纸和玻璃上，社会纪实的直白风格在 1850 年前后诞生了（见第四章）。参与这一工作的摄影师主要受政府机构、铁路公司以及出版商的委托，他们极为尊重现实，并十分注意光线的表现力。虽然他们并不打算将拍摄对象朦胧化或神秘化，但他们意识到，对光线的明智利用可以为事物和事件的表现增加审美维度。一幅这样的纪实作品充分证明，即使不用技巧来描绘现实，它同样可以发人深思。在查尔斯•尼格尔拍摄的《温森斯帝国收容所：被

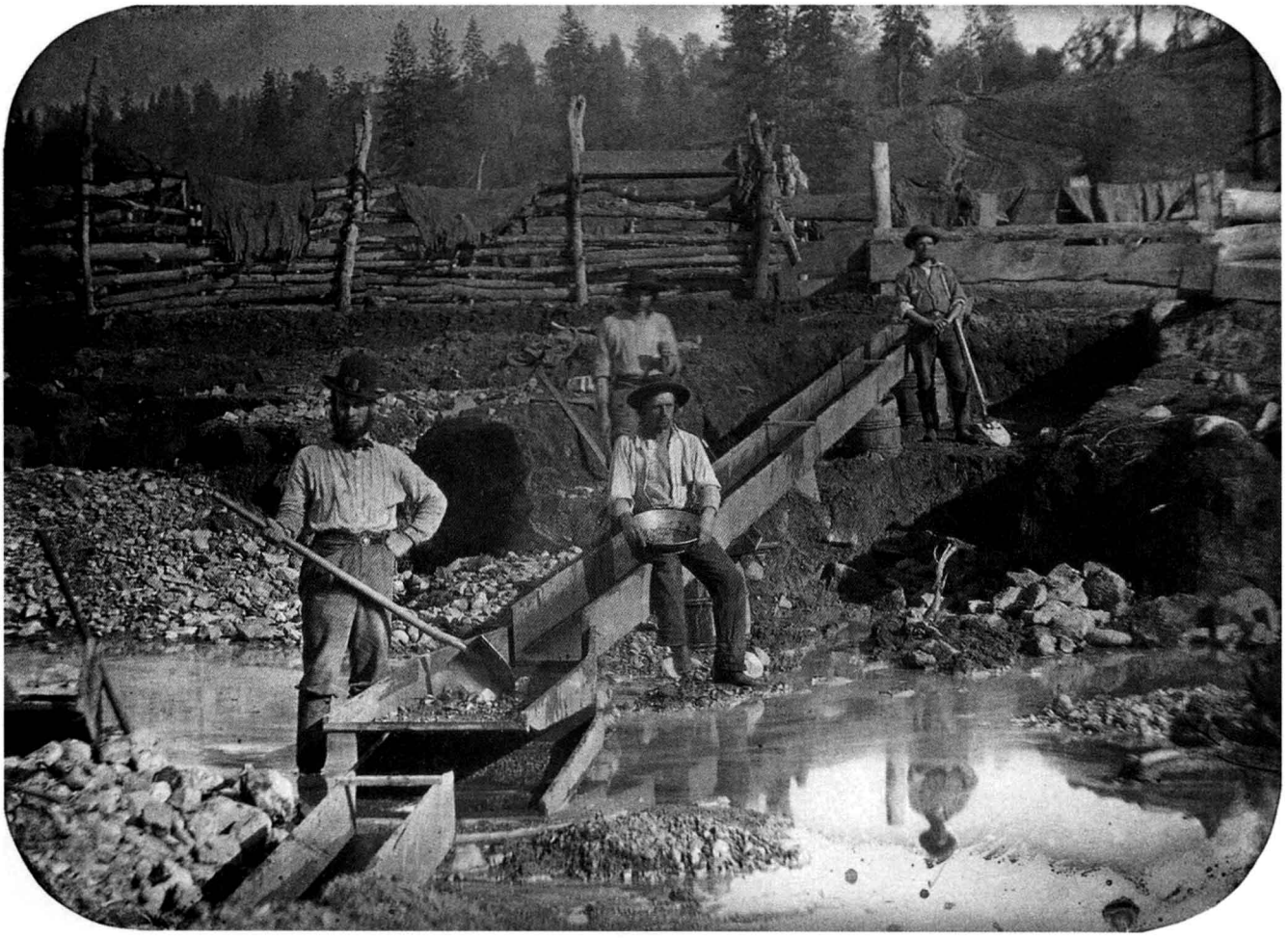
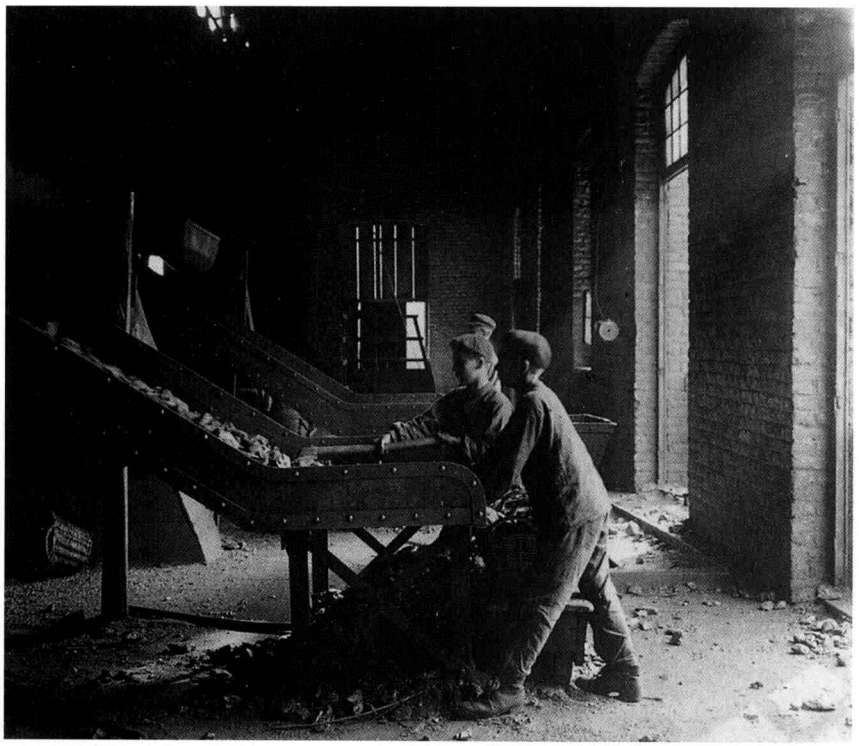


图 431：佚名摄影师。《金矿工人，加利福尼亚》（*Goldminers, California*），1850 年。达盖尔法照片。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 432：乔治•布雷茨。《鹰山煤矿做粉碎工的男孩们》（*Breaker Boys, Eagle Hill Colliery*），约 1884 年。明胶银盐印相工艺。爱德华•L. 巴福特摄影收藏，阿尔宾•O. 库恩图书馆和画廊，马里兰大学，巴尔的摩，美国。



（左图）图433：古斯塔夫•马里斯奥克斯。《做粉碎工的男孩》（*Breaker Boys*），1904年。明胶银盐印相工艺。瓦隆生活博物馆，列日，比利时。

（左下）图434：W.罗伯茨。《卖鸟窝的街头小贩》（*Street-Seller of Birds Nests*），约1850年。依照理查德•比尔德或其助手的达盖尔法照片制作的木版画；是亨利•梅休所著《伦敦劳工和伦敦穷人》（*London Labour and the London Poor*）的一幅插图。纽约公共图书馆，阿斯特、伦诺克斯和蒂尔登基金会。

（右下）图435：约翰•汤姆逊。《爬行者》（*The Crawlers*），选自《伦敦的街头生活》（*Street Life in London*，含36张原始照片的影集），1877年。伍德伯里法照片。现代艺术博物馆，纽约；爱德华•斯泰肯捐赠。





服间》（图 436）中，摄影师没有采用他在拍摄街景时的画意手法，而是用如同黑白音符交替的韵律营造出神秘的寂静，把人们引入画面中。收录这张照片的系列作品是 1859 年拿破仑三世授权创作的，用来说明政府对那些因工受伤的工人所给予的仁慈关怀。

出版物中的社会摄影

尽管人们意识到摄影可能在社会改革运动中发挥作用，但摄影媒介作为社会激进主义的话语工具却经历了相当长的时间。早期用照片进行社会学探索的是亨利·梅休（Henry Mayhew）的开创性作品《伦敦劳工和伦敦穷人》，始见于 1850 年底。为了让其描述的下层市民生活变得生动，作者将理查德·贝尔德监制的达盖尔法照片与平实的语言文字相结合，但在把照片图像转成木版画后，伦敦的“穷人”变成了姿态呆板的风俗画式形象（图 434）。甚至由于背景的显示过于潦草，街头的商贩和工人看上去似乎脱离了他们的环境，从视觉上违背了梅休要把劳动阶级的真实面貌呈现给读者的初衷。奇怪的是，他后来关于英国监狱状况的作品也表现出同样的失真，而那时，刻版工人已经可以通过摄影师赫伯特·沃特金斯（Herbert Watkins）提供的火棉胶底片获得蛋白照片。尽管如此，梅休开创的形式——通过第一手采访获取的可靠文字，配上照片提供的准确图例——成为了社会学纪实作品的基本样式，并且沿用至今。

之后的另一部作品，1877 年开始出版的《伦敦的街头生活》（*Street Life in London*）系列重复了这一题材，但它没有使用线雕刻印，而是采用了伍德伯里法照相印版图片，原始的照片是汤姆逊从中国回来后特地为这个项目拍摄的。尽管作者阿道夫·史密斯（Adolphe Smith）的小品文夹杂着煽情的报道和说教的观点，但所配的 36 幅插图还是符合纪实风格准则的。这部作品并没有谴责等级制度或贫穷本身，而是试图唤起中产阶级对穷人的更多同情，从而更加向往社会改良。为了与文字风格相对应，汤姆逊采用了令人愉快的光线来拍摄街头商贩和伦敦的工人阶级，他选择那些模样好看的人，并有意识地将他们置于类似舞台造型的场景中。但至少有一张照片——《爬行者》（图 435）——扰乱了观众的感受，作品不自觉地突出了一个虚弱的妇人形象，她坐在粗糙的门廊下，怀里抱着一个婴儿。《街头生活》所要表达的目的或许并不明确，但其中的一个目标最终得以实现，那就是建造河堤，阻止定期泛滥的泰晤士河淹没伦敦穷人的住所。

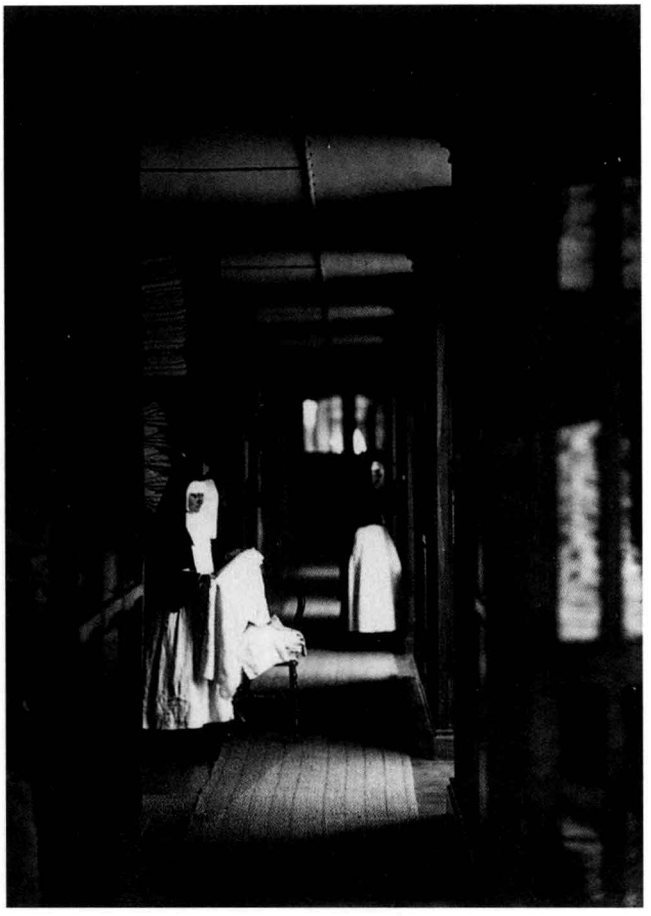


图 436：查尔斯·尼格尔。《温森斯帝国收容所：被服间》（*Vincennes Imperial Asylum: The Linen Room*），1859 年。蛋白印相工艺。安德烈·亚姆收藏，巴黎，法国；承蒙加拿大国家美术馆支持，渥太华，加拿大。

当格拉斯哥中心区的一些贫民窟面临拆除时，出于留下记录的愿望诞生了一项计划，尽管其目的只是怀旧而非改革，但同样促进了纪实摄影风格的形成。随着令人不安的城市扩张，格拉斯哥促进基金会先后于 1868 年和 1877 年，委托苏格兰摄影师托马斯·安南（Thomas Annan，擅长拍摄建筑、人物和艺术作品）来“记录许多历史悠久而又有趣的地标”。[11] 其成果，最初是在 1868 年制成了蛋白照片，1878 年再版时又补充了一些后来拍摄的碳素照片，1900 年第三版通过凹版印刷制作了两个版本，名为《格拉斯哥的古老院落和街道》。由于这项计划并非出自改革者的构想，也就没有纳入有关生存条件的统计信息，也缺乏居民的评论（这些居住者只是偶然出现在画面中）。然而，安南的照片可以说是今天称作“城中贫民窟”的最早的视觉记录——而这部作品，以其充斥着“污秽……

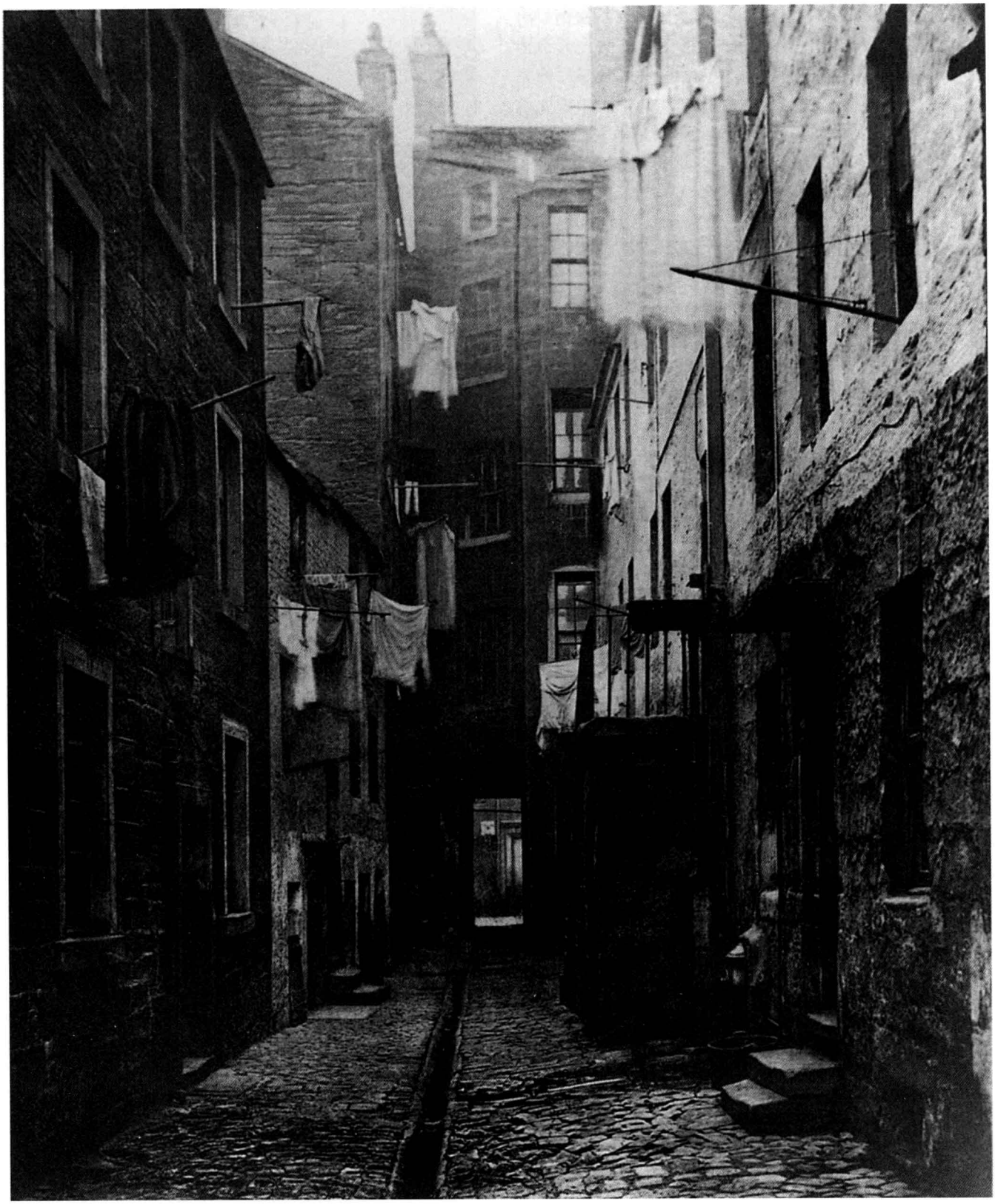


图 437：托马斯•安南。《海伊街 75 号院》（*Close No. 75 High Street*），选自《格拉斯哥的古老院落和街道》（*Old Closes and Streets of Glasgow*），1868 年。蛋白印相工艺。爱德华•L. 巴福特摄影收藏，阿尔宾•O. 库恩图书馆和艺术馆，马里兰大学，巴尔的摩，美国。

酗酒……恶臭等所有让城市贫穷、令人厌恶的东西”[12]而显得尤为出众。摄影师选择了恰当的拍摄位置，并通过光线的运用刻画出污秽和散发着恶臭的潮湿，从而使简单的世俗画面变成了展现现实生活环境的纪实照片（图 437）。

不管这一项目最初出于怎样的目的，即便这些照片能否作为社会纪实也存在争议，但安南的许多照片在视角上同雅各布·里斯的作品都呈现出惊人的相似，后者是最早将照片影像当作社会变革工具的美国人之一。安南还善于用光为呆板的物体塑造形态和空间感，这也使他的作品与法国摄影师夏尔·马维尔和尤金·阿杰的作品相近，这进一步表明，纪实风格本身并不仅仅是为激进主义运动而拍摄的照片。这在摄影师沃尔德马·弗兰兹·赫尔曼·蒂茨恩塔勒尔（Waldemar Franz Herman Titzenthaler）的作品中表现得更为明显，他是率先认识到干版工艺为城市摄影师们提供了反映社会场景空前的机会的德国摄影师。无论记录城市贫民窟、工厂、工人（图 438）、军校学生还是街头生活，蒂茨恩塔勒尔的照片都同样注重画面结构和光影分布。这些照片与那些带有特定社会目标的照片的风格十分相似，这说明，除了摄影师的针对性外，社会纪实摄影需要文字和语境来传达明确的信息。



图 438：沃尔德马·弗兰兹·赫尔曼·蒂茨恩塔勒尔。《锅炉制造工（德国的一类工种）》（*Boiler Maker [Types of German Workers]*），约 1900 年。金色调色印相纸。卡本特视觉艺术中心，哈佛大学，剑桥，马萨诸塞州，美国。

美国的社会纪实摄影

从维多利亚时代的保守观念到社会问题改革思想的出现，里斯在美国起到了承前启后的作用。他关注的对象是廉价公寓的世界——占纽约半数人口的贫困者聚居区。19 世纪 80 年代后期正处在“改革”前夕，主要来自东欧和南欧的数百万移民在工作机会的吸引下来到了美国。虽然似乎永不餍足的工业需求吸纳了这些廉价劳动力，但这批背井离乡的工人却成为了 1882 年至 1887 年经济危机（内战后多次经济危机之一）的最早受害者。他们寄居在有失体面的廉价公寓里，甚至流落在美国主要城市的街头，在大多数中产阶级者看来，这些赤贫的移民应该为他们自己的贫穷负责。1890 年前，政府官员对城市贫民问题视而不见，而民间慈善组织也仅仅满足于为其提供施粥所和道德教育。

作为《纽约先驱论坛报》（*New York Herald*）的警察部门的专访记者，里斯被直接安插到人口高度密集、治安极其混乱的桑本德贫民窟。从那时起，他便开始自己拍摄照片或委托别人拍摄并进行监督，用以证明其文章的真实性，同时让有影响力的人物清楚贫穷与社会行为之间的关系。这些照片被当作不容置疑的证据，证实了流浪儿的存在、居住环境的肮脏以及警察局为无家可归者提供的住所的简陋。作为里斯用于公众演讲的幻灯片和书刊文章的插图，这些照片有力地促成了瘟疫横行的桑本德棚户区的拆除，并让警察局关闭了那些简易住所。里斯最早也最有影响力的作品，是 1890 年以图书形式出版的《另一半是怎样生活的：纽约廉价公寓调查报告》（*How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*）。该书收录了他亲身调查形成的报告，并配以 40 幅插图，其中 17 幅是照片的直接网版复制品。[13]尽管这些早期网版照片的质量一般，但诸如《贝亚街五分钱一晚的住所》（图 439）这样的照片，显然要比线条画作品（图 440）更有说服力。

无论拍摄这些照片出于怎样的社会目的，也不管里斯曾宣称他多么不善于摄影，并且对印刷技术和美学不感兴趣，我们都不能忽视拍摄者所具有的洞察力。摄影师充分认识到拍摄的目的，选择了最佳的位置和方

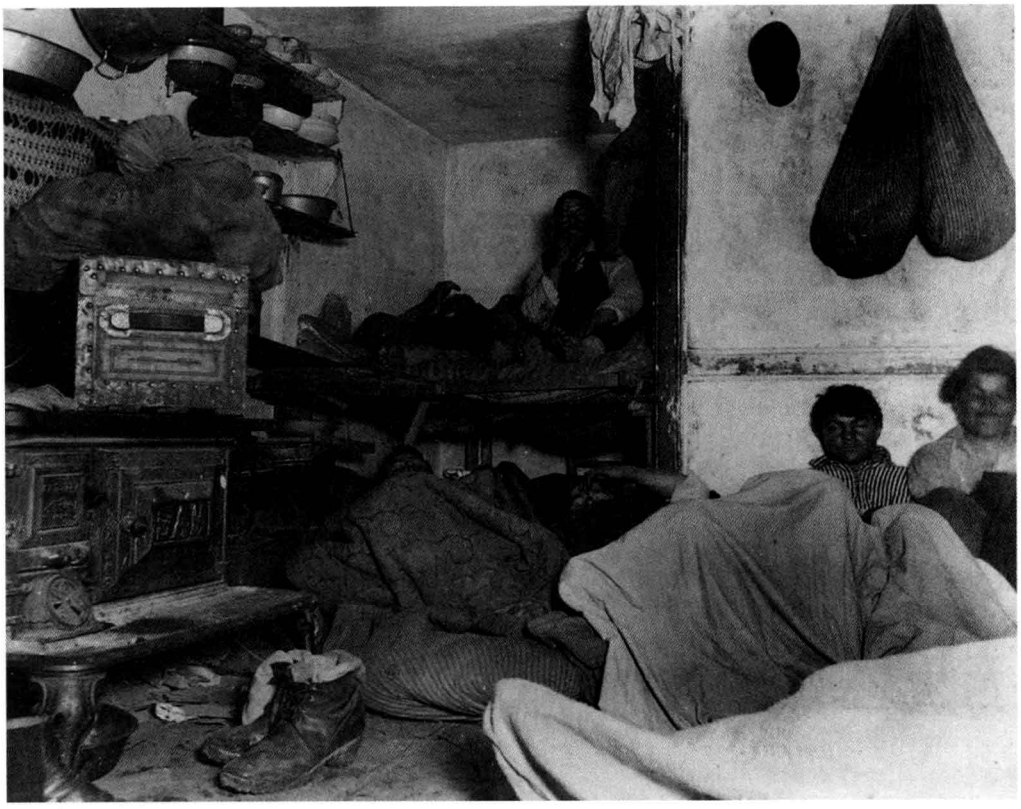


图 439：雅各布 •A. 里斯。《贝亚街五分钱一晚的住所》（*Five Cents Lodging, Bayard Street*），约 1889 年。明胶银盐印相工艺。雅各布 •A. 里斯收藏，纽约城市博物馆，美国。



图 440：凯尼翰 • 库克斯（Kenyon Cox）。《拥挤的贝亚街廉价公寓的住客》（*Crowded Bayard Street Tenement*），1890 年。《另一半是怎样生活的》中的一幅木版画。

式来框取拍摄对象，并时常超越标题所暗含的界限——一个旁观者隔着贫富差距的鸿沟观察贫民窟生活。尽管没有非常深入到“他们”的生活空间，但他的观察绝非随意而为。可以比较两张照片来说明，首先是《庭院，泽西街头的小屋》（图 441），画面中的人物被呆板地限制在一小块阳光照射到的地方，周围是砖和阴影，这一处理方式使得观者在关注照片人物的同时，也将周围的细节纳入眼底。另一张是同时期一个佚名摄影师拍摄的伦敦贫民窟的庭院（图 442），场景中的人物是随意分散开的，对现代观看者来说或许比里斯的照片更显真实，但它所反映的自然主义式的“生活横断面”并不能吸引社会纪实摄影家。因为社会纪实照片意在说服人们，摄影师们也认为有必要表达一种信念，即贫民窟的居住者同样具有人的情感，只是囿于周遭环境，他们不能完全体现自身的人文素质。因此，用于社会运动的摄影作品不仅要提供真实的证据，还要体现对人文主义理想的追求。通过选择引人同情的人物，并将人物的表情姿态和环境的肮脏破败进行对比，摄影师常常能够将平凡的世俗记录转变成对理想状态的热情呼吁。这种理想主义成为社会纪实摄影的一项基本原则。

1890 年以前，美国宣传手册所反映的社会问题，究其本质大多都是宗教性的，强调“对过错和罪恶的救赎”。[14] 这些册子通常配有版画，有时会说明所依据的照片，有时则任由人们发挥艺术的想象。在《另一半是怎样生活的》出现以后，使用照片“证据”成为了社会问题类出版物的原则，即便其文字内容依然认为贫穷确实源于道德而非经济立法的问题。例如，1897 年的一份采访概要《黑暗与光明》（*Darkness and Daylight*），对这份煽情且充满说教的报告，人们仍然相信所有的插图都是“相机无情而可靠的眼睛所记录的现实场景”，而事实却是，这些图片不过是艺术家借助照片所雕刻绘制的。[15]

随着网版印刷技术的进步、改革的思想取代了宗教式的慈善，社会摄影成为“进步价值观的体现”[16]——这主要是通过海因的努力而实现的。海因的摄影生涯长达 40 年，其间他拓展了里斯的奋斗目标，并形成了新的观念和技术。他曾参与“匹兹堡调查”（*The Pittsburgh Survey*）项目，针对当时国内最重要的工业城市的工作和生活状况进行前沿性研究，这项工作使他形成了强烈而鲜明的个人风格，如前面提到的作品《儿童粉碎工》（图 433）。昏暗光线下，细节信息与动人的表情构成的复杂组合，营造了一个三角形交错的地狱般的缩影。在海因的笔下，童工劳作“其单调使人麻木，其艰辛使人疲惫不堪，并且是违规操作”，而这些童工仿佛“被宣判了死刑”，上述照片恰恰形象地印证了这些描述。[17]

“进步时代”带来了振奋人心的氛围，也带动了其他一些用相机记录社会现实的项目，但是没有几位摄影师像海因和里斯一样真正致力于推动社会变革。很多人为不断发展壮大的杂志工作，到 1886 年，杂志所采用的图片量已相当巨大，连弗朗西丝·本雅明·约翰斯顿都这样描述自己：“我的工作就是为杂志、画刊和报纸提供照片，并撰写描述性文章。”[18] 要知道，这在当时对一个女性来说是很不寻常的职业。她的早期作品体现了公众对工作和工人日益高涨的兴趣，其中包括煤矿的故事、关于美国铸币厂工人的整版报道、对梅萨比岭的钢铁工人和新英格兰磨房女工的介绍，以及关于名人重要活动的新闻故事。她完成得最出色的一项任务（与其杂志上的文章相比），是在 1899 年通过纪实报道对汉普顿学院教育项目的宣传。汉普顿学院是维吉尼亚的一所学校，它在教育项目中引入了工业训练的改革理念，专门针对消除乡村黑人和印第安人的贫困。在《楼梯上工作的学生》（图 443）中，约翰斯顿采用了独具风格的构图、经典的人物造型和干净清澈的用光，这样的纪实摄影作品在现在看来也是出人意料的，它似乎有意突出学校所强调的温和而有纪律的教育手段。其他为媒体提供社会题材照片的人还有纽约摄影俱乐部的阿瑟·休伊特（Arthur Hewitt），他的画意风格在他为《人人杂志》（*Everybody's Magazine*）拍摄的建桥工人和码头工人中得到了充分体现。另外还有杰西·塔博克斯·比尔斯（Jesse Tarbox Beals），他受后来并入社区服务协会的慈善组织之托，平实地记录了廉价公寓的生活。

1915 年后，“一战”引发的危机使改革主义的理想和计划逐渐消退。社会问题的重要性退居其次，使这类照片的需求也不如从前。1913 年的军械库展览兴起的新的审美之风，激发了人们对欧洲先锋派艺术运动的兴趣。抽象主义、表现主义、达达主义等新风格和新观念的出现，使现实主义和通过视觉艺术表达人类情感及思想的作品显得陈旧落伍，从而导致了 20 世纪 20 年代社会纪实摄影的短暂没落。

作为社会纪实的肖像摄影

在美国，这种变化不仅从艺术摄影的倾向上体现出来，还反映在期刊报纸的图片中。这些期刊报纸与新生的广告机构一起，将美国描绘成由合理的工业力量



图 441：雅各布 • 里斯。《庭院，泽西街头的小屋》（*Yard, Jersey Street Tenement*），约 1888 年。明胶银盐印相工艺。雅各布 •A. 里斯收藏，纽约城市博物馆，美国。

图 442：佚名摄影师。《伦敦贫民窟》（*London Slum*），约 1889 年。明胶银盐印相工艺。BBC 赫尔顿图片库 / 贝特曼资料馆。



图 443：弗朗西丝·本雅明·约翰斯顿。《在楼梯上工作的学生》（*Students at Work on the Stairway*），1899—1900 年。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

所支配的充满活力的巨人（见第十章）。除了海因之外，很少有摄影师将劳动人民视为工业财富之源，甚至海因的关注重心也从记录诸如剥削、厌倦一类的“负面”因素转向了表现男女工人的“正面”贡献。20 世纪 20 年代他在工商业杂志中零星发表的“工作肖像”，通过面部特写的手法将工人和机器的形态相关联（图 446），试图揭示出工业生产中人的因素，这一努力在记录 1930 年至 1931 年帝国大厦的建设中达到了顶峰。

在欧洲，由于对政治行动的强调胜过社会改革，20 世纪前几十年的欧洲摄影师没有机会像里斯或海因那样拍摄社会纪实作品。但作为个人行为，埃米尔·O. 霍庇（Emil O. Hoppé）、海尔玛·列尔斯基（Helmar Lerski）和奥古斯特·桑德（August Sander，见“人物小传”），试图通过肖像摄影对一个时代进行“忠实”（用桑德的话说）记录，[19] 这些人像或许能使人们意识到社会不同阶层、不同职业的特性。这三个人中，霍庇实际上是一名很有品位和洞察力的商业摄影家，从德国归来后，他于 1907 年在伦敦开办了一间工作室并着手拍摄女工（图 444），他将这些照片应用到各类出版物和广告作品中，成为了一个行家。列尔斯基生于斯特拉斯堡，曾经学习演艺，并一度居住在美国，1911 年前后，身在美国的他对摄影发生了兴趣。他试图从社会心理学角度展示不同职业人物的形象，戏剧化的光线效果和占据整个画面的大比例面部特写（图 445）是其作品的特点，这些作品以《平凡的面孔》（*Kopfe des Alltags*）为题于 1931 年在德国出版。



图 444：埃米尔•O. 霍庇。《卖花人》（*Flower Seller*），1921 年。明胶银盐印相工艺。E.O. 霍庇策展援助信托基金，洛杉矶，美国。

桑德是通过肖像摄影记录社会现实的杰出摄影师，从 1910 年起直到 1934 年被纳粹政权迫害，他为德国各个阶层和各种职业的个人及团体拍摄了大量构图和用光都很精美的作品（图 447）。他的社会人像清晰直白，使其作品与 19 世纪现实主义绘画和 20 世纪 20 年代德国视觉艺术涌现的新客观主义风格联系起来。无论是单个来看还是作为整体，他的作品都充满了讽刺的意味，揭示了那个时代德国社会等级结构的根深蒂固。1929 年桑德的创作达到了顶峰，他出版了《我们时代的面孔》（*Antlitz der Zeit*）一书，但只收录了他为此创作的 500 多张照片中的一小部分。这本书后来被禁，部分原因就是其中所表现的德国人具有多样的面部特征与性格特点，这与官方的宣传是相违背的。

那时候，并没有哪个美国摄影师试图涉及类似展现社会各领域人像的大型项目。在对“日常”面孔感兴趣的几个人中，海因只拍摄技术高超的工人；而纽约一名技艺精湛的肖像摄影师多丽丝•厄尔曼（曾在克拉伦斯•怀特学校接受培训），则试图将画意派理念与社会纪实相结合，记录下了高原和平原地区的农村居民（图 393）。当时，人们对乡村习俗和手工艺品又重新燃起了兴趣，并视其为美国前工业时代的文化遗产。受此启发，多丽丝使用大画幅相机和柔焦镜头在自然光下拍摄肖像，以此表达其信念，即简单的生活和对泥土的亲近比发展更为重要。

乡村人的独立性格在普伦蒂斯•霍尔•波尔克的作品《老板》（图 392）中得到了类似的体现。摄影师是塔斯克基学院的成员，他的这幅作品与其说是社会现实的记录不如说是近乎理想化的风俗画式摄影。事实上，20 世纪的商业人像摄影师也常常为他们周围的人拍摄社会性的记录。我们还会想到詹姆斯•范•德•吉（James Van Der Zee），他为哈莱姆区的中上阶层市民拍摄的照片，是对这些人内心渴望的深刻揭示（图 322）。秘鲁人像摄影家马丁•强彼（Martin Chambi）在他的作品中同样展示了外省的社会结构，他还是本国率先将照片用于明信片的人。20 世纪 30 年代，马丁•强彼在库斯科的工作室里以及偏远的高原上拍摄了许多个人和群体的肖像作品，他异常关注服饰和环境氛

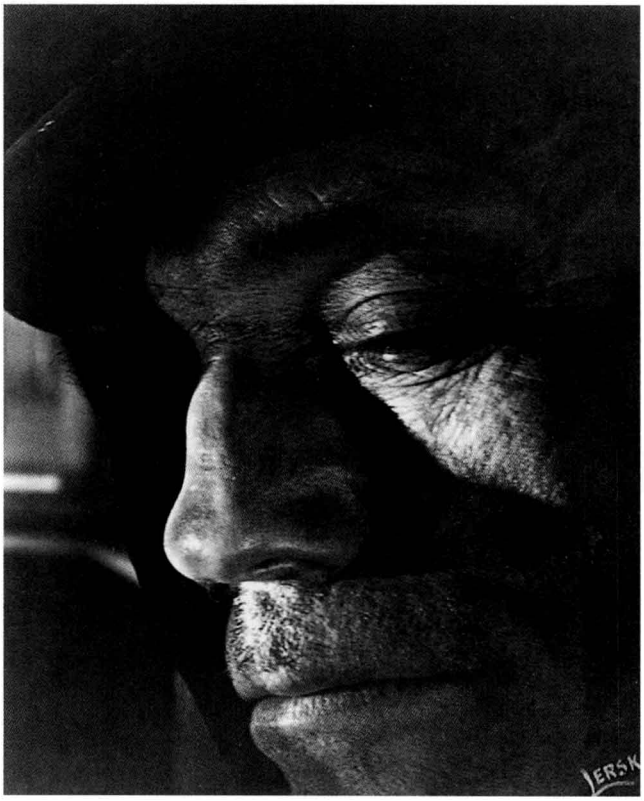


图 445：海尔玛•列尔斯基。《德国金属工》（*German Metal Worker*），1930 年。明胶银盐印相工艺。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

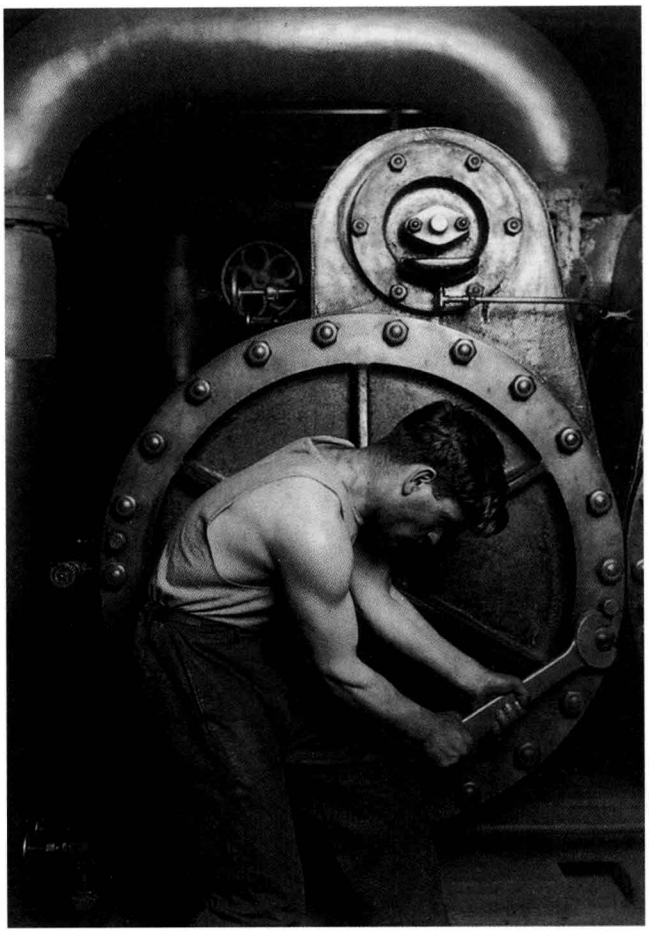


图 446：刘易斯•W. 海因。《发电站技工》（*Powerhouse Mechanic*），1925 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。

围的细节，不仅表现了拍摄对象的外部特征，同时也揭示了社会的等级结构（图 448）。

“大萧条”时期的社会摄影

美国 20 世纪 30 年代“大萧条”期间，纪实摄影潮流重获新生。正如威廉•斯托得（William Stott）在这个时期的研究中所说，这一潮流的推动力就是这场经济和社会灾难的“看不见的本质”。[20] 从 1931 年到美国参加“二战”，“大萧条”持续了约十年时间，这一时期的社会特征包括高失业率、劳动力市场动荡以及持续干旱和土地滥用带来的农业危机。农村普遍的贫困引发了国内移民潮，大量家庭从中心地带西迁，寻找工作的机会和可耕种的土地。面对这种遍及城乡的剧变，富兰克林•德拉诺•罗斯福（Franklin Delano Roosevelt）总统开始推行“新政”，联邦政府为农民提供重新定居的贷款，为城市失业者创造工作机会，力图将“占全国三分之一”的人口从困境中解救出来。

这一时期，在政府资助的一些摄影计划中，完成得最为出色的，是由移民安置局，也就是后来的农业安全局（简称 F. S. A.；见“人物小传”）的历史部实施的。[21] 从这项计划可以看出，“新政”需要一份视觉记录来调整其救济支出，这份记录反映的正是那些经历了干旱和经济危机、被迫永久离开家园的农民的工作和生活状况。最终，由于国会对影像描绘出的贫困未能消除的事实感到不满，摄影师们不得不转向拍摄国民经济中更为积极的方面。这项计划应该同联邦政府资助的其他文化项目联系起来看，它们都出于提供工作机会的实际需要，记录了救济和重建工作取得的效果。除了通过提高工资进行直接的救助外，这些项目还让公众的兴趣转移到美国社会现实上来，并使视觉艺术的现实主义风格得以复苏。正因如此，在美国，现实主义风格与欧洲现代主义运动引发的更为成熟的表现方式并存了一个短暂的时期。

农业安全局的资助对社会纪实风格产生了振奋人

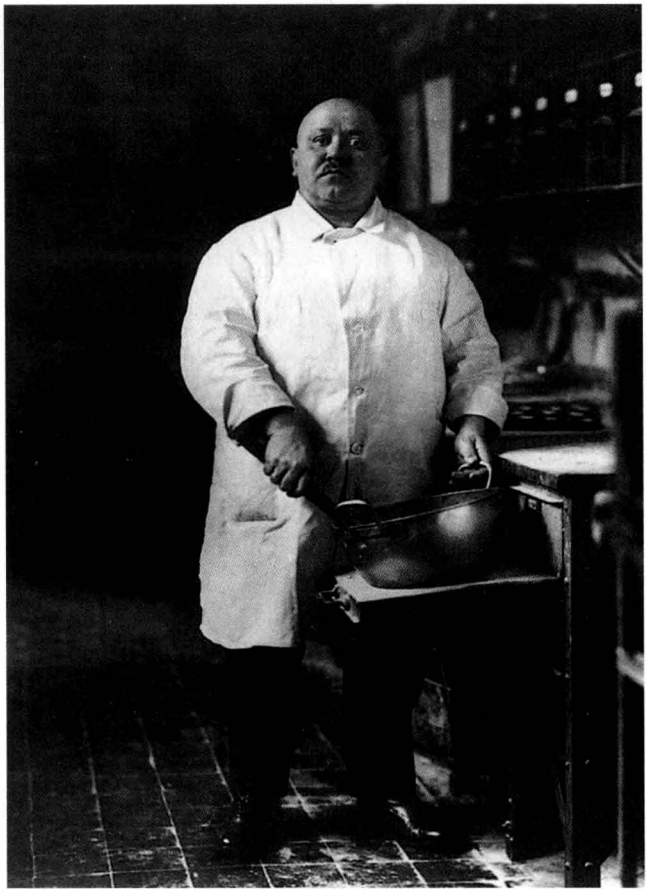


图 447：奥古斯特•桑德。《糕点师》（*Pastry Cook*），1928 年。明胶银盐印相工艺。桑德美术馆，纽约，美国；© 奥古斯特•桑德遗产。



图 448：马丁•强彼。《阿亚维里的节日，普诺》（*Festival in Ayaviri, Puno*），1940 年。明胶银盐印相工艺。新墨西哥州的爱德华•兰尼和秘鲁的马丁•强彼家族提供。

心的影响，这首先得益于部门主管罗伊•E. 斯特赖克（Roy E. Stryker），一位杰出的，但也有些局限性的宣传者（图 449）。其次，摄影师们不仅认识到唤起人们热情的重要性，还展示了自己独到的眼光和对作品的高度重视。这项计划取得了突出成果（共产生了 27 万多幅作品）的另一个原因，是摄影师们进行了大量的艺术尝试。[22] 例如，本•沙恩（Ben Shahn）采用 35 毫米相机进行拍摄，他让斯特赖克注意到，可以借助人的因素带来情绪的感染；多萝西娅•兰格使用禄莱相机拍摄，她认为摄影师需要练习对底片的控制；而使用 8 英寸 ×10 英寸大画幅相机的沃克•埃文斯则坚持认为，摄影师有权实现自己独特的纪实理念。

与其他政府机构支持的摄影计划相同，F. S. A. 为日报和杂志提供了大量照片。由于参与计划的摄影师只能依照事先提供的拍摄脚本来工作，并且不拥有底片，[23] 因而也就不能参与照片的裁剪、编排和文字说明工作。他们的地位很像那些为商业报刊工作的新闻摄影记者，埃文斯和兰格对此都极为反感。在现代艺术博物馆的主持下，这些照片被制成摄影艺术作品进行了展出。[24] 这样，为记录社会状况而拍摄的照片，第一次获得了与美学照片地位相当的认同。

有些人认为农业安全局的照片是真实的展现，而另一些人则认为那不过是一种社会宣传，后者把对社会问题的关注误认为社会主义本身，尽管如此，美国人仍然深受其影响。此外，“大萧条”对美国乡村社区的影响也是通过一些重要影像被后人所认识的。亚瑟•罗思坦（Arthur Rothstein）的《锡马隆县的沙尘暴》（图 450），以及兰格的《加利福尼亚尼普莫的移民母亲》（图 451）都是那个时代最著名的象征，后者被斯特赖克选中，用以象征政府对背井离乡农民的关注——但是，真正产生力量的是这些照片的总和。[25]

其他一些针对农村问题的官方资助计划，很少像农业安全局这样成功地对摄影加以了利用，但是这些项目以及“新政”的其他努力都为美国非洲裔男性摄影师创造了机会。其中最著名的是戈登•帕克斯（Gordon Parks，图 693），他后来在新闻摄影和电影领域依

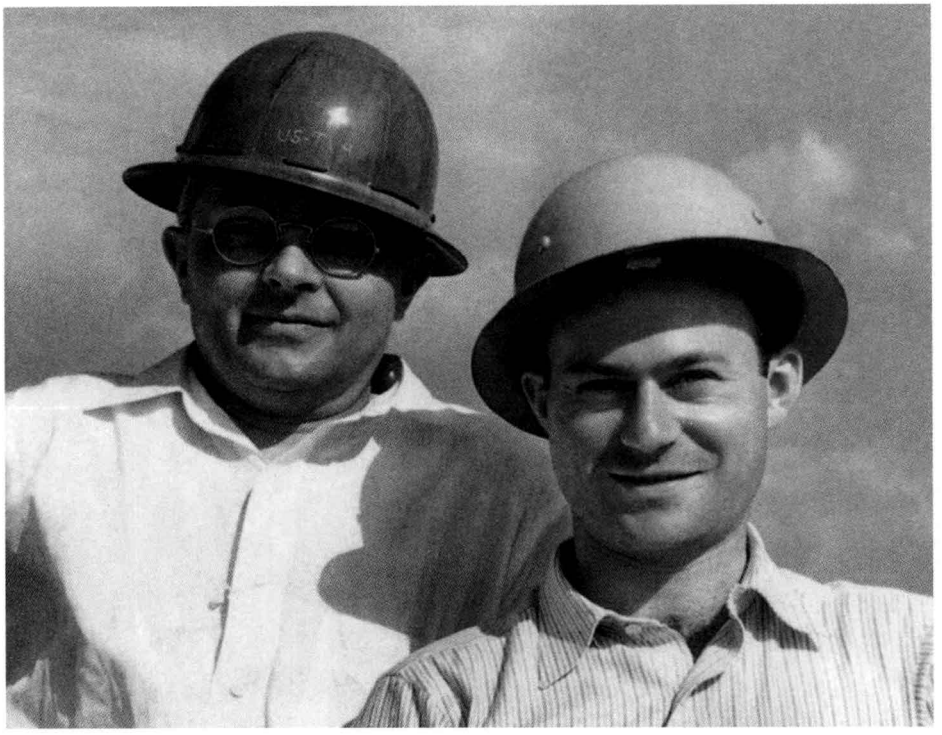


图 449：佚名摄影师。《亚瑟·罗思坦和罗伊·斯特赖克》（*Arthur Rothstein and Roy Stryker*），1941 年。明胶银盐印相工艺。前亚瑟·罗思坦收藏，纽约，美国。

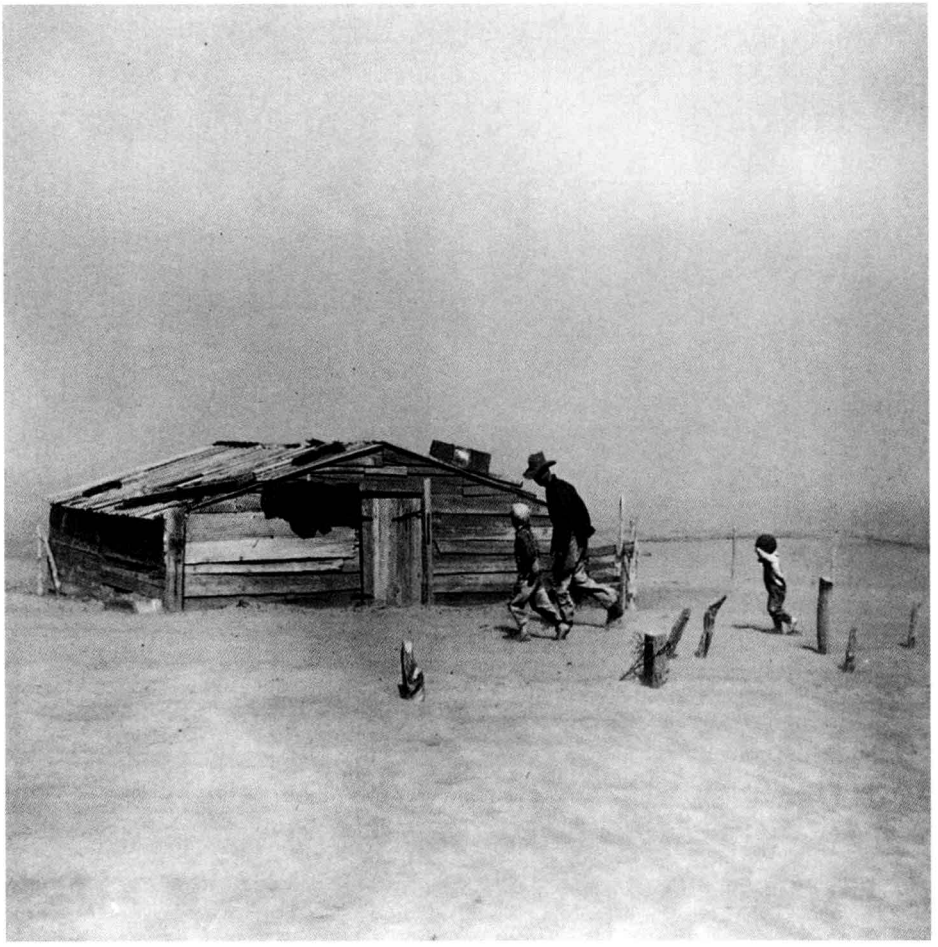


图 450：亚瑟·罗思坦。《锡马隆县的沙尘暴》（*Dust Storm,Cimarron County*），1937 年。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

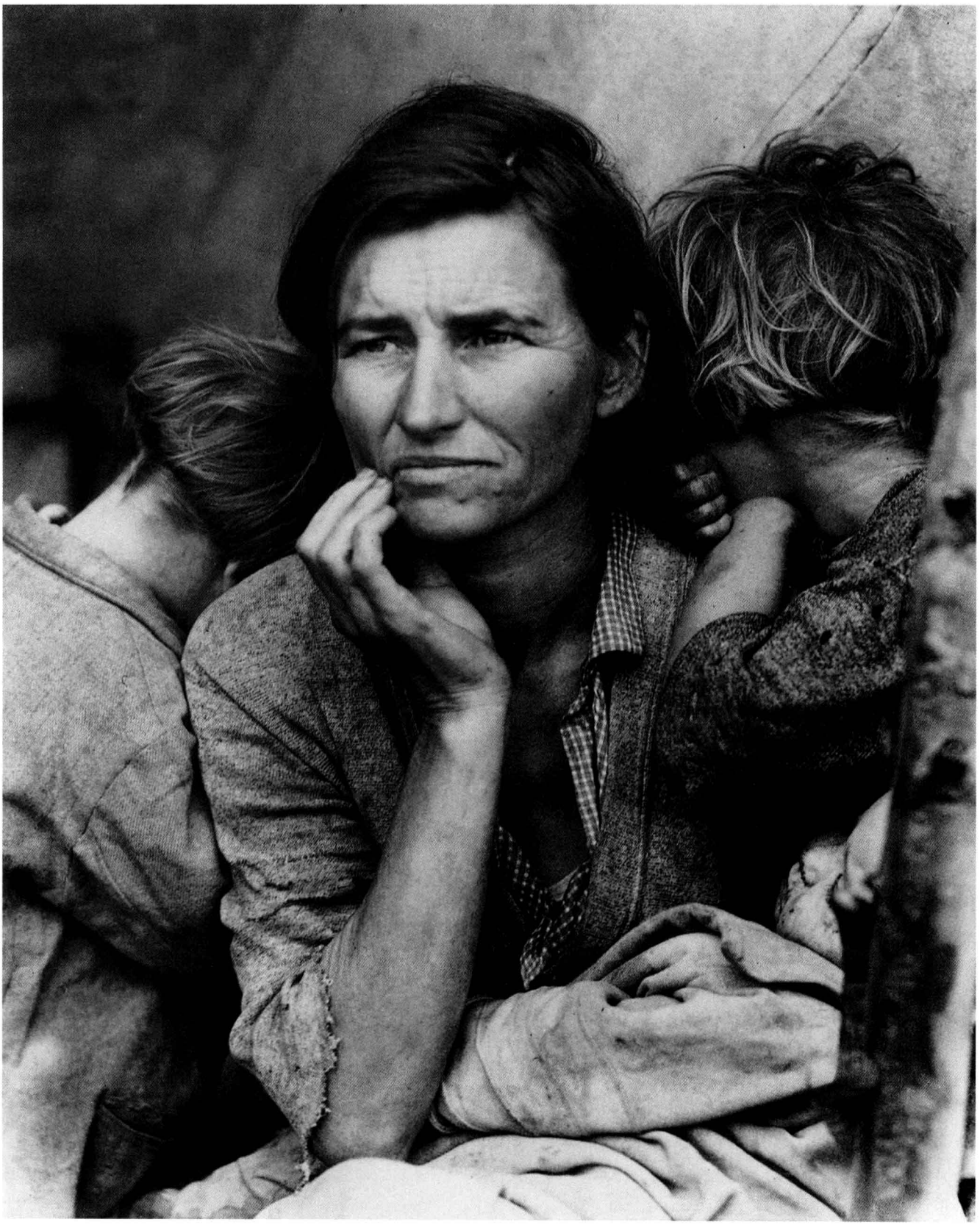


图 451：多萝西娅•兰格。《加利福尼亚州尼普莫的移民母亲》（*Migrant Mother, Nipomo, California*），1936 年。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区。



图 452：玛格丽特·伯克-怀特。《两位妇女，兰斯代尔，阿肯色州》（*Two Women, Lansdale, Arkansas*），1936 年。明胶银盐印相工艺。乔治·阿伦兹研究图书馆，雪城大学，锡拉丘兹，纽约州，美国。

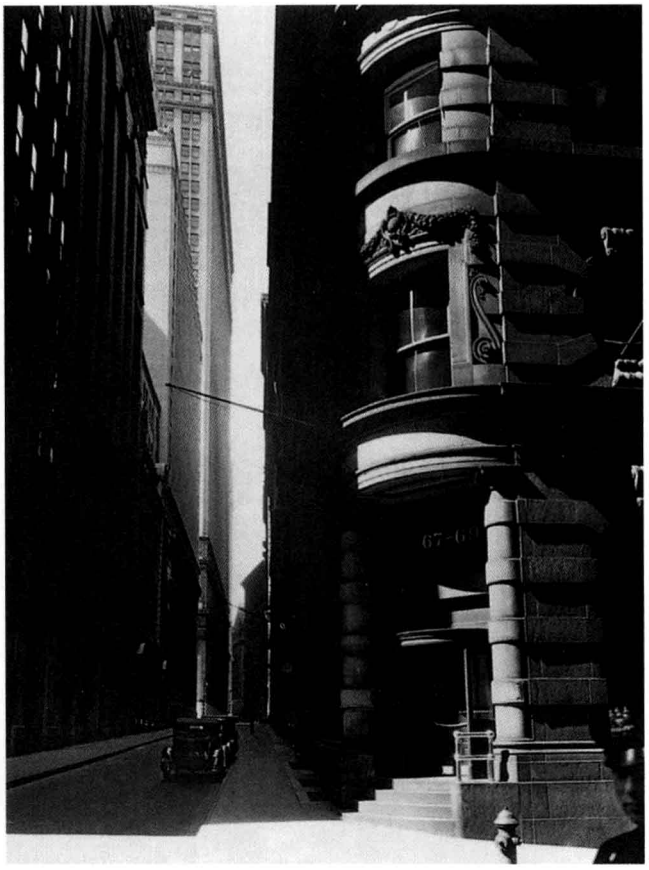


图 453：贝伦妮丝·阿博特。《从威廉街看到的雪松街，纽约》（*Cedar Street From William Street*），1939 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 贝伦妮丝·阿博特 / 商务图片有限公司。

然很出名。其他人，如罗伯特·麦克尼尔（Robert McNeill）和詹姆斯·斯蒂芬·赖特（James Stephen Wright），也都在图片机构找到了合适的位置。女性也参与了“新政”项目，除兰格外，马里恩·波斯特·沃尔科特（Marion Post Wolcott）为农业安全局游遍了全国；其他一些机构还聘用了艾瑟·布波莱（Esther Bubley）、玛乔丽·柯林斯（Marjory Collins）和玛莎·麦克米伦·罗伯茨（Martha McMillan Roberts）等人。在作家厄斯金·考德威尔（Erskine Caldwell）和新闻摄影记者玛格丽特·伯克-怀特（由工业摄影师改行）的共同努力下，诞生了图文并茂并颇具影响力的《你曾见过他们的面孔》（*You Have Seen Their Faces*）一书。该书收录了南部佃农家庭戏剧般的特写照片（图 452），并基于对佃农状况的采访和记录，配上了相对含蓄的文字。这本廉价的平装书重新采用了早期社会改革宣传手册的形式，并且为“二战”后针对各种社会问题的图片书籍的繁荣铺平了道路。

对“大萧条”期间城市生活的拍摄是在联邦艺术计划和公共事业振兴署的旗帜下开展的，参与者是一群献身社会的摄影师，他们成立了电影与摄影联盟，即 1936 年出现的摄影联盟的前身（稍后介绍）。完成得最好的计划是由贝伦妮丝·阿博特（Berenice Abbott）发起的对纽约的记录。基于她在巴黎的亲身摄影经历，并受阿杰作品的启发，她为纽约这座城市构想了一个可以反映“最高强度的生活”的主题。[26] 在阿博特看来，这项后来被称作“改变纽约”的计划，意在唤起“一种对过去、现在和未来的直觉”，它不仅要纳入单独的照片，还要有一系列的相关照片并辅以文字说明。在《从威廉街看到的雪松街》（图 453）中，建筑物鲜明的几何曲线与天空投射下的狭窄光束形成了强烈的对比，同其他类似的照片一样，均暗示着这座城市某种坚实的商业基石，此外，这张照片也突出地代表了她摄影作品的鲜明风格（图 454）。

至 20 世纪 20 年代末，随着欧洲的摄影师（尤其



图 454：贝伦妮丝 • 阿博特。《纽约夜景》（*New York at Night*），1933 年。明胶银盐印相工艺。现代艺术博物馆，纽约，美国；斯蒂芬 •R. 克利尔纪念基金。© 贝伦妮丝 • 阿博特 / 商务图片有限公司。



图 455：沃尔特 • 巴尔豪斯。《无题》，1930—1933 年。选自《城市儿童》（*Kinder in der Grossstadt*）系列。明胶银盐印相工艺。席尔默 / 莫泽尔，慕尼黑，德国。© 罗尔夫 • 巴尔豪斯。

是左翼摄影师）对失业问题和不断壮大的工人阶级的关注，从左翼政治的视角记录城市场景成为一股潮流。但是，那些投身所谓“工人摄影师”运动的人，同里斯和海因等社会纪实摄影师的改革运动有着相当不同的目标。工人摄影师运动的参与者无意于用证据让中产阶级意识到改进社会状况的必要性，而是旨在让其他劳动者意识到自己的处境和他们的政治力量。欧洲的左翼摄影师以苏联的社会摄影风格发展为榜样（见第九章），在劳动人民聚集的地方展示照片，并在左翼的报刊上发表。例如，一份名为《工人摄影师》（*Der Arbeiter-Fotograf*）的德国工人摄影师运动出版物，将相机提升到意识形态斗争“武器”的高度，并宣称“必须要用无产阶级的眼睛去捕捉特权阶级所无法看到的世界”。[27] 从工人阶级激进主义者沃尔特·巴尔豪斯（Walter Ballhause）拍摄的照片中可以看出，上述观点并没有影响摄影的诗意表达。他用一台徕卡相机，拍摄了20世纪30年代初汉诺威的失业者、老人和穷人的孩子（图455）。画面中的孩子位于一个对称且荒凉的城市场景中，从他那奇怪的姿势中可以感受到那个时代所弥漫的不安。以政治为导向的摄影师在东欧最为活跃，其左翼摄影风格也是多样的。实际上，1934年捷克斯洛伐克出版的《社会摄影》（*Socialní fotografie*）就专门讨论了先锋艺术的视觉理念与左翼政治意识形态的结合。1933年和1934年，在布拉格

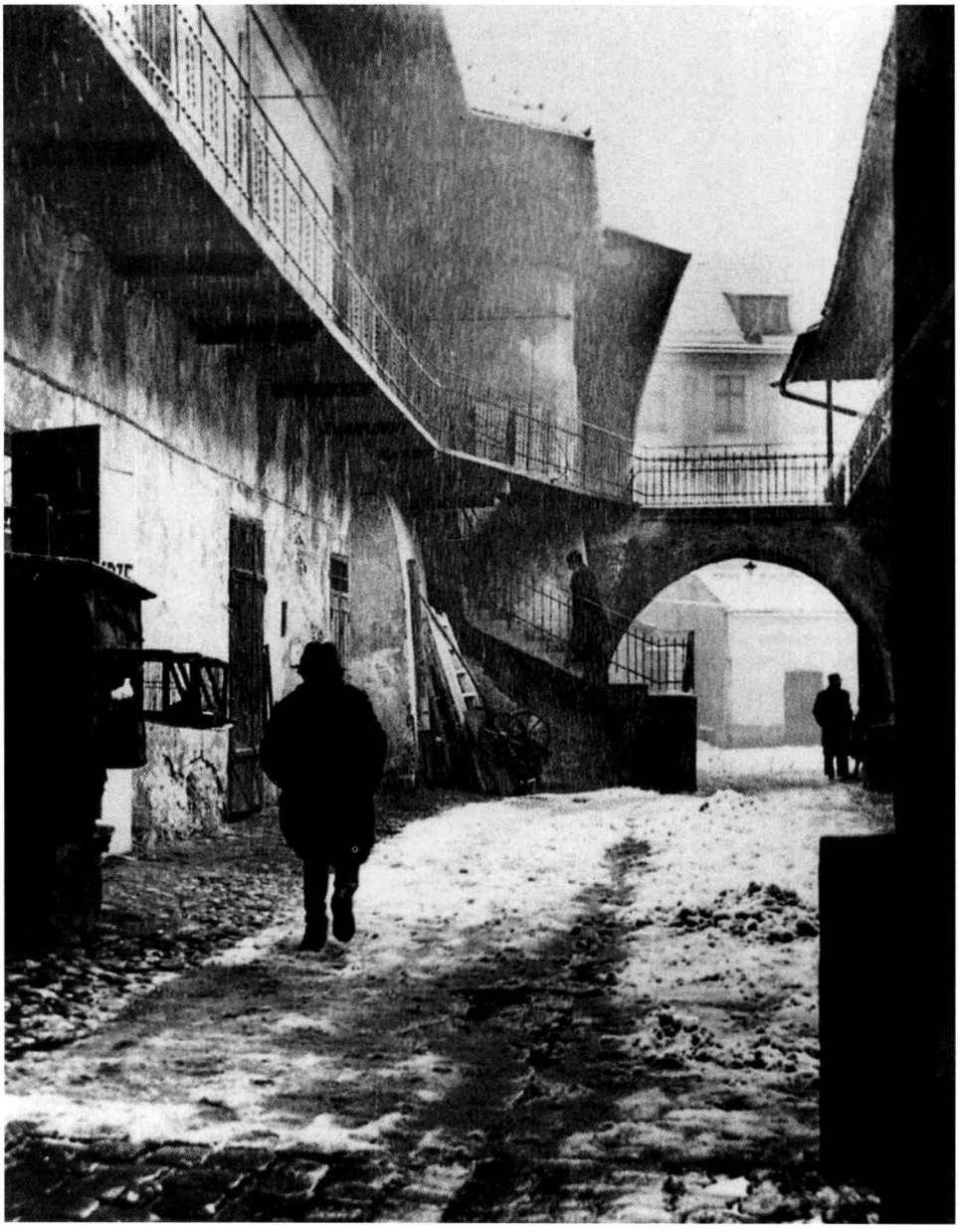


图456：罗曼·维希尼克。《克拉科的犹太人区入口》（*Entrance to the Ghetto, Cracow*），1937年。明胶银盐印相工艺。国际摄影中心，纽约，美国；人道关怀摄影国际基金会购买。玛拉·维希尼克·科恩（Mara Vishniac Kohn）提供。



图 457：罗曼·维希尼克。《孙女和爷爷，华沙》（*Granddaughter and Grandfather, Warsaw*），1938 年。明胶银盐印相工艺。国际摄影中心，纽约，美国；人道关怀摄影国际基金会购买。玛拉·维希尼克·科恩提供。

举办的两次国际大展先后展出了具有强烈政治色彩的照片，来自捷克斯洛伐克、匈牙利、苏联、比利时、荷兰和法国的摄影师参加了展出。

相对于政治意识形态而言，罗曼·维希尼克（Roman Vishniac）所受的推动更多地来自于一种迫近的灾难意识。他曾在苏联学习生物科学，[28] 后来逃到了德国并在柏林生活。“大屠杀”前夕，他拍摄了大量关于波兰的东欧犹太人的照片。无论是在街头或者室内，他的拍摄对象往往都毫无察觉，这让他的约 5000 幅纪实作品都显得格外生动，《克拉科的犹太人区入口》（图 456）就是其中之一。当今天的我们知道这一切——人、地点和传统——都已消失的时候（图 457），这些照片反映的事情就愈发令人痛心。

在英国，工人摄影师运动只取得了短暂的成功，因为人们对下层阶级的关注更多源于个人的同情，而并非阶级意识的觉醒。受雇于《伦敦每日邮报》（*London Daily Mail*）的英国著名摄影师汉弗莱·斯彭德（Humphrey Spender），1937 年至 1938 年期间参加了一项名为“大众观察”的活动，该活动旨在以人类学的研究方法，完全“客观地记录”北方工业城镇的生活（图 458）。起初醉心于超现实主义的比尔·布兰特（Bill Brandt），也于 1931 年回到他在英国的家乡，致力于描绘伦敦社会阶层间的差别和采矿村中的工人阶级生活。《哈利法克斯》（图 459）中阴森狭长的街景和吞噬掉瘦小身影的冷漠建筑，似乎象征着贫穷和工业制度正在压垮持久的人类精神。

同一时期，一群对西方艺术和摄影观念持极大兴趣的日本摄影师发现，利用“新摄影”（new photography，见第九章）可以人性化地展现迄今为止一直被鄙视和忽略的下层人民。才华横溢的摄影家堀野正雄（Horino Masao，他对蒙太奇和工业摄影同样感兴趣），为工人、乞丐（图 460）和贫民窟的居民拍摄了大量巨幅特写。在桑原甲子雄（Kuwabara Kineo）充满活力的街头摄影作品（图 461），以及几名最著名的日本摄影家拍摄的满洲里占领区的生活场景中，也可以看到同样类似的题材和手法。但是，到了 20 世纪



图 458：汉弗莱•斯彭德。《磨坊小镇米尔顿街景》（*Street Scene in a Milltown*），1937—1938 年。（选自“大众观察”项目，其作品集结成《工业城镇的人们》[*Worktown People*] 出版，1982 年。）明胶银盐印相工艺。布里斯托尔，英国。© 汉弗莱•斯彭德。



图 459：比尔•布兰特 。《哈利法克斯》（*Halifax*），1936 年。明胶银盐印相工艺。© 比尔•布兰特。

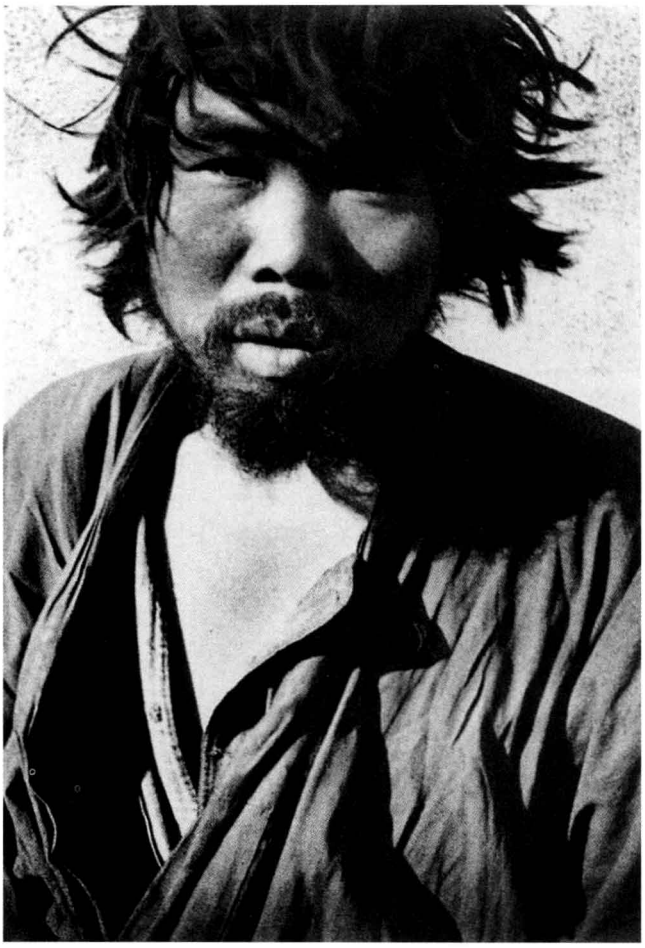


图 460：堀野正雄。《乞丐》（*Beggar*），1932 年。明胶银盐印相工艺。© 日本职业摄影家协会，1971 年。

40 年代，摄影师们的相机都成了官僚机构的宣传工具，有的人则转向拍摄幸福的乡村生活，如滨谷浩（Hamaya Hiroshi）1940 年至 1944 年间为《雪国》创作的一系列照片（图 462）。随着日本对中国的侵略战争扩展到与美国在太平洋诸岛上的争夺，这一短暂却令人振奋的表现式纪实摄影时期结束了。

在 30 年代中期的美国，由一群具有政治意识的摄影师成立的摄影联盟仍奉行如实摄影的传统，其成员可以追溯到希尔和亚当森、施蒂格里茨和海因。基于这种观念，该联盟最终融汇了各种风格和目标，但按照它的发起者——摄影师席得·格罗斯曼（Sid Grossman，图 463）和索尔·李卜生（Sol Libsohn）的构想，联盟的具体目标是通过学校和成立“特写组”来推广纪实摄影，要描绘的是城市生活不那么动人如画的部分，他们认为这些是被艺术摄影师和画意摄影派所忽视的。联盟的摄影计划包括对切尔西和皮特街的记录，而完成得最彻底的是哈莱姆区纪实。[29] 这项工作持续了三年，由亚伦·西斯金德（Aaron Siskind）牵头，参与者包括哈罗德·科尔西尼（Harold Corsini）、莫里斯·恩格尔（Morris Engel）和杰克·曼宁（Jack Manning），他们后来都成了著名专家。他们对纽约最大的黑人聚居区的生活进行了研究性的、富有同情心的探察。恩格尔（后来成为独立电影制作人）为犹太人区的一名妇女和她的孩子拍摄的作品（图 478），既充溢着恐怖，



图 461：桑原甲子雄。《市集场景》（*Scene at a Fair*），1936 年。明胶银盐印相工艺。© 日本职业摄影家协会，1971 年。



图 462：滨谷浩。《无题》，选自《雪国，新泻县农历新年庆祝的民俗记录》（*Snow Country, a Record of Folk Customs During the Lunar New Year Celebrations in Niigata Prefecture*），1940—1944 年。明胶银盐印相工艺。© 日本职业摄影家协会，1971 年。

又饱含人性；而西斯金德在同一地区拍摄的许多街头生活景象，则展现了黑人“无论何时何地，只要可能就寻找快乐”的生活方式。[30]

20 世纪 40 年代末，随着艺术的表达方式趋于个性化，联盟成员采纳了“创造性摄影”的观念。尽管这略微偏离了纯粹的纪实摄影，但许多老成员依然忠实于他们的人文理想，即便在联盟因政治原因于 1952 年解散之后依然如此。[31] 例如联盟前主席沃尔特·罗森布拉姆（Walter Rosenblum），他自发开展了一系列工作来记录哈莱姆东区、海地以及南布朗克斯区的生活（图 465）；同样也担任过主席的W. 尤金·史密斯（W. Eugene Smith，图 475），在对水俣病的调查中继续追逐自己的理想；另外一些人，如伯纳德·科尔（Bernard Cole，图 464）、亚瑟·莱比锡（Arthur Leipzig）和丹·韦纳（Dan Weiner），则在战后繁荣的新闻摄影报道中，找到了一线空间来呈现人文主义的题材（见第十章）。

20 世纪 30 年代之前，画意摄影派及其支持者认为艺术不应当实用化。因此，他们看不到为社会目的拍摄的照片也会凭借其想象力和内在含蕴，渗透出真实的情感和创新的眼光。同时，使用纪实作品的人往往会忽视摄影师个体，甚至在不署名或者未经允许的情况下复制其作品。除非作品被特定的场合所选用，否则社会纪实摄影师常常是不为人知的。在美国农业安全局的资助下，阿博特为《改变纽约》（*Changing New York*）拍摄的杰出作品导致了上述情况的改变，同时



图 463：席得·格罗斯曼。《科尼岛》（*Coney Island*），1947 年。明胶银盐印相工艺。加拿大国家美术馆，渥太华，加拿大。© 米里亚姆·格罗斯曼·科恩；霍华德·格林勃格画廊提供，纽约，美国。

也向摄影界和观看者充分证明，对于反映现实的照片，艺术和纪实之间的界限是很难划分的。除此以外，其他的一些作品也都表明，无论有着怎样的拍摄目的，任何照片都可以超越其拍摄对象的平凡，将物质转化



图 464：伯纳德•科尔。《鞋匠的午餐，纽瓦克，新泽西州》（*Shoemaker's Lunch, Newark, N.J.*），1944 年。明胶银盐印相工艺。格温•科尔提供，谢尔特岛，纽约州，美国。

图 465：沃尔特•罗森布拉姆。《穆拉利公园，布朗克斯，纽约》（*Mullaly Park, Bronx, New York*），1980 年。明胶银盐印相工艺。© 沃尔特•罗森布拉姆提供。



为思想和情感——这正是一切视觉艺术的核心所在。人们意识到，拥有特定目的的照片同样可以拓宽视野、唤起热情，即便照片所强调的问题已不复存在。因此，“二战”后成长起来的新一代摄影师摒弃了画意摄影潮流留下的遗产，即对摄影表达方式的严格区分。相反，无论最终目的如何，他们尝试在作品中融入社会纪实摄影在最佳时刻所产生的直接感受和情感。

人物小传：刘易斯·W. 海因

刘易斯·海因是一名与时代同呼吸的摄影师，他的社会学视野为其作品带来了独特的视点和形式。1900年，当27岁的海因从出生地威斯康辛州的奥什科什来到东部教授自然科学时，他已经相当了解工业场所的开发利用情况，并打算用一生的大部分时间来记录。他最初的正式拍摄是受他所在的纽约道德文化学校校长之托进行的，目的是将相机作为教育工具。作为渐进运动的推动者，学校试图通过摄影寻找某种方式来对抗美国人对东欧和南欧新移民的强烈歧视。所以，除了记录学校活动和教授摄影外，海因从1904年起开始拍摄进入埃利斯岛的移民。尽管环境混乱且语言不通，尽管他得携带笨重的5英寸×7英寸大画幅相机和闪光粉设备，但与那些更常见的隔岸观火式的作品相比，他的作品成功地表现了移民的尊严与人性。

1907年，在说服一批社会福利机构使用照片为其改革运动提供不容争辩的证据之后，他（与平面艺术家约瑟夫·斯特拉[Joseph Stella]一起）受邀参与了“匹兹堡调查”，这项社会学前沿调查针对的是美国工业化程度最高的城市的人们工作和生活状况。此后他放弃了教职，成为一名职业的“社会摄影师”。此后直到1917年，作为全国童工委员会的摄影工作者，他从缅因州到德克萨斯州共计奔走了50000多英里，拍摄矿山、制造车间、罐头厂、农田以及在街头工作的少年，捕捉“任何匿名或拒绝署名的人”都无法驳斥的“摄影证据”。[32]这些照片被用于手册、杂志、图书、幻灯片演讲以及巡回展（图466），其中很多都是海因亲自组织和设计的。

“一战”末期，由于人们对社会福利计划的兴趣明显减退，海因加入了美国红十字救济行动，作为随行摄影师奔赴法国和巴尔干半岛。回国后，他开始了一项“正面纪实”计划，希望表现“社会系统人性化的一面”，在他看来，这一点是一个相信机器靠自己运转的社会应该意识到的。最初，他创作了一系列以“工作肖像”为题的个人肖像作品，尽管没有取得商业上的成功，却获得了评论界的好评。海因的创作在1930年拍摄帝国大厦的建造时达到了顶峰。他沿着令人眩晕的楼层一路跟踪建设进度，在横梁上攀爬，甚至钻到水泥桶里悬空拍摄。项目完成后，他将其中的一些照片连同“工作肖像”系列的一部分编入了《工作者》（*Men at Work*）一书。这是一部具有开创性的摄影作品集，其照片复制精良，采用了全幅出血版式以及简单的现代活版印刷工艺。

海因生命的最后十年遇上了“大萧条”。尽管农业安全局的摄影师有机会拍摄振奋人心的社会纪实照片，但海因所服务的部门——农村电气化管理局、田纳西流域管理局和公共事业振兴署——却没有什么摄

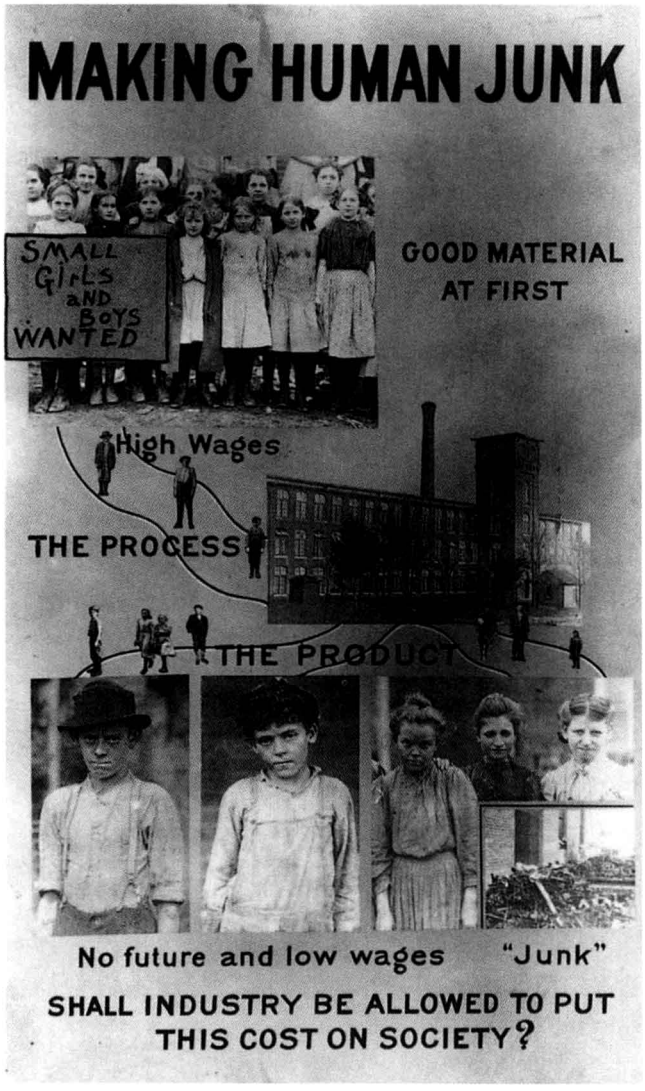


图466：刘易斯·海因。《让人一文不值》（*Making Human Junk*），约1915年。海报。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

影项目以类似的创造性的眼光对照片加以利用。为了让海因的作品不被遗忘，贝伦妮丝·阿博特、伊丽莎白·麦考斯兰（Elizabeth McCausland）和摄影联盟1939年在纽约举办了一场海因作品回顾展，这在一定程度上弥补了海因晚年的挫败。

人物小传：奥古斯特·桑德

奥古斯特·桑德的梦想是建立一份“20世纪德国人”的视觉记录，他希望拍摄一系列肖像作品，按照“社会学弧形”排列，从农民开始，上升到学生、职业艺术家和政治家，再从城市劳动者开始下降直到失业者群体，从而使观看者认识到社会和文化的不同维度，以及现实生活的分层。但是在1929年以《我们时代的面孔》（*Antlitz der Zeit*）为题出版了唯一一卷之后，这一雄心壮志的计划就遭到了禁止，因为其展示的内容与纳粹关于阶级和种族的官方说辞相抵触，桑德被迫放弃了该计划。

1876年，桑德出生于科隆附近的一个村庄，他的家庭深受传统农村文化的影响。桑德在当地煤矿打工时偶然接触到摄影，很快就开始为当地家庭拍摄简单明了、不加修饰的肖像作品。这份经历，加上后来做建筑摄影学徒，以及在德累斯顿艺术学院接受的艺术训练，使他形成了成熟独特的风格特点。他曾在林茨开设了一家商业工作室，这一时期他的作品显示了高超的画意派摄影技巧，但正如他几年后在为自己另一间工作室写的宣传册中所说，他更喜欢“简单、自然的肖像，人物所处环境与其个性相一致”。[33]这一观念在“一战”结束后展开的大型项目中迅速得以实现。

桑德熟读德国古典文学作品，是个思想深刻的人，他的思想来源于两个共生的观念——外表的和谐与自然的真实。前者（在第二章讨论过）认为人的品德可以从面部特点和表情上反映出来，桑德对此进行了发挥，在塑造社会类型和典型人物时引入了环境的效果（图447）。桑德还深信，常识是可以通过对自然世界各方面（如动物、植物、大地和天空）进行认真探索和真实再现而获得的。在这一理性主义信念的层面上，他又附加了一个具有讽刺意味的观点，即德国社会的商业、职业和阶级几乎一成不变地保持着中世纪的等级结构。

20世纪20年代，桑德在科隆的朋友圈包括知识分子和艺术家，其中许多是新现实主义或新客观主义的拥护者。如果说这些艺术家的作品可能影响了桑德，那么奥托·迪克斯（Otto Dix）、埃德温·默茨（Edwin Merz）等德国艺术家的作品所呈现的简单的正面造型、清晰的轮廓、非戏剧化的用光等，则至少要拜桑德的肖像手法所赐；并且很显然，他们都坚信，视觉艺术的探究性就是要剖析现象背后的真实。

作品被禁之后，桑德的家人遭到了纳粹的迫害，他在艺术圈的许多朋友也纷纷遇害，或被流放，或被处死。桑德被迫将他的相机镜头转向风景和工业场景，面对家乡的农村风光，他试图暗示人类智慧在土地改造中的历史作用，同时，作品中对自然形态的细节特写，似乎象征着他对理性精神的不变信念。“二战”中，桑德失去了几位亲人，底片也在一场大火中焚毁，幸存下来的他发现自己的作品已经再版，而自己也被全世界的摄影者所崇拜。

人物小传：农业安全局历史部的计划

众所周知的F.S.A.计划，是由美国政府资助，并由农业安全局历史部主持的摄影纪实项目。这一范例告诉我们，敏锐的摄影师与固执却富有眼光的长官合作能实现什么——他们得到了机会、财力和精神上的支持，从而能够竭尽全力用视觉形式陈述社会现实。1935年，原本在哥伦比亚大学经济系教学的罗伊·E.斯特赖克被调到华盛顿，领导由“新政”设计师雷克斯福德·盖伊·特格韦尔（Rexford Guy Tugwell）所指导的历史部，一个构想随之形成，即通过照片来记录政府帮助贫困农民的行动。这项计划最终表明，“新政”认识到了照片的强大作用，它如同小说、戏剧和民间音乐一样，能够用视觉手段传达出那个时期的人文社会观。这批如今被视为美国“国宝”的纪实作品是由11位摄影师共同完成的，他们是：亚瑟·罗思坦、提奥·荣格（Theo Jung）、本·沙恩（Ben Shahn）、沃克·埃文斯、多萝西娅·兰格、卡尔·迈登斯（Carl Mydans）、拉塞尔·李（Russel Lee）、马里恩·波斯特·沃尔科特、杰克·德拉诺（Jack Delano）、约翰·瓦尚（John Vachon）和约翰·科利尔（John Collier，他们是以受雇的时间先后顺序排列）。通过集体讨论和个人创作，他们共同缔造了这一伟大成就。

罗思坦是第一名受雇的摄影师，他曾是哥伦比亚大学的学生，在被派往南部和西部地区之前，他为历史部建立了档案和暗室，并负责记录部门活动。1936年在干旱地区执行任务时，他拍摄了著名的《锡马隆县的沙尘暴》（图450），同时他还从不同角度拍摄了

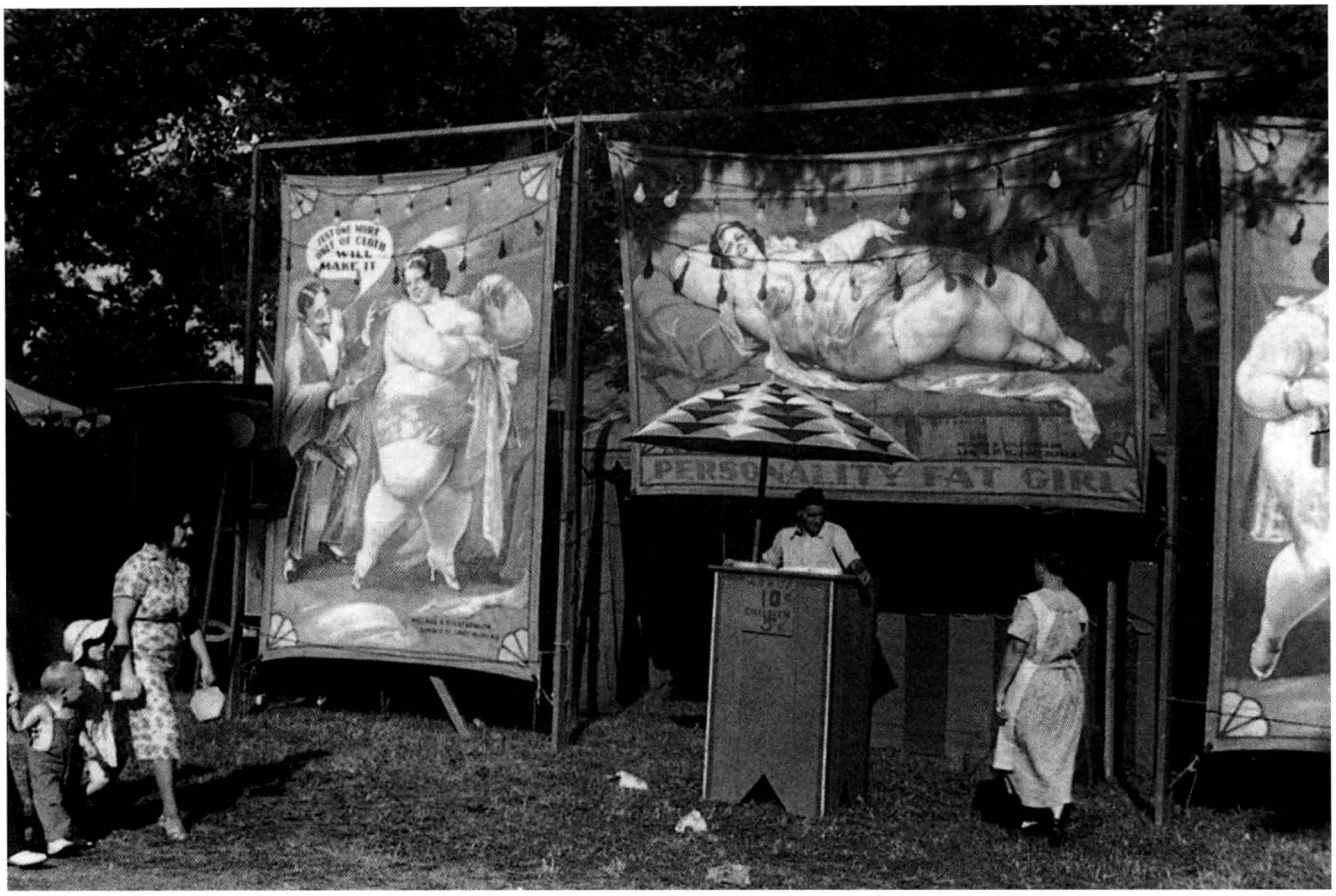


图 467：本 • 沙恩。《乡镇集市，俄亥俄中部》（*Country Fair, Central Ohio*），1938 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。

一具已经变白的公牛头骨。这个实验性的作品，引发了一场有关政府资助拍摄的照片真实性的奇怪政治争论，同时也引发了社会纪实摄影合法性的问题。[34] 受其启发，一些纪实摄影师认为，拍摄者在任何情况下都有权揭示本质而不是仅仅满足于反映事实；而以埃文斯为代表的另一些人，则强调绝对的准确性，认为要得到忠实于摄影媒介和事件的照片，是需要去发现场景而不是制造场景的。

就改变人们对这一计划所持的态度和采取的方法而言，移民安置局特种技能部雇佣的画家沙恩或许是最具说服力的，他让斯特赖克相信，纯粹的照片记录不足以渲染社会问题，人们需要的是能抓住社会动乱本质的感染人的鲜活作品。经埃文斯的简短指导，沙恩学会了使用徕卡相机，并在纽约街头偷拍了一些照片用于自己的绘画创作。他表现出对纪实摄影不同维度的生动理解，他和斯特赖克以及其他摄影师积极讨论，使大家清晰地认识到人们需要有趣且富有情感的照片，而不是简单的视觉记录，无论拍摄的是没有生命的物体还是人。他自己的作品揭示了深刻的社会意识，其生动的画面组织也完整地反映了现实。

尽管埃文斯的观点完全不同，但在受雇于历史部的两年中，他对审美和工艺标准所持的严谨态度，同样帮助拓宽了斯特赖克对摄影潜力的认识，即摄影不只是记录表面现象而已。埃文斯是唯一一名坚持用 8 英寸 ×10 英寸大画幅相机（也用小画幅相机）的摄影师，他专注于南部地区的“氛围……气味和各种迹象”并拍摄了大量的照片。他的作品题材极为多样，包括人像、室内、民居和工厂建筑、民间工艺以及流行的手工艺品等（图 472）。在该部门的所有摄影师中，他最不赞成这项计划的社会含义，并且完全漠视斯特赖克对照片归档的要求和繁文缛节的约束。因此，1936 年他被辞退时没有丝毫的不快，并转而与作家詹姆斯 • 艾杰（James Agee）合作，共同为《财富》（*Fortune*）杂志撰写关于佃农的文章。这段经历凝结为最终的成果——出版物《现在让我们赞美名人》（*Let Us Now Praise Famous Men*），之后，埃文斯用隐蔽式相机偷

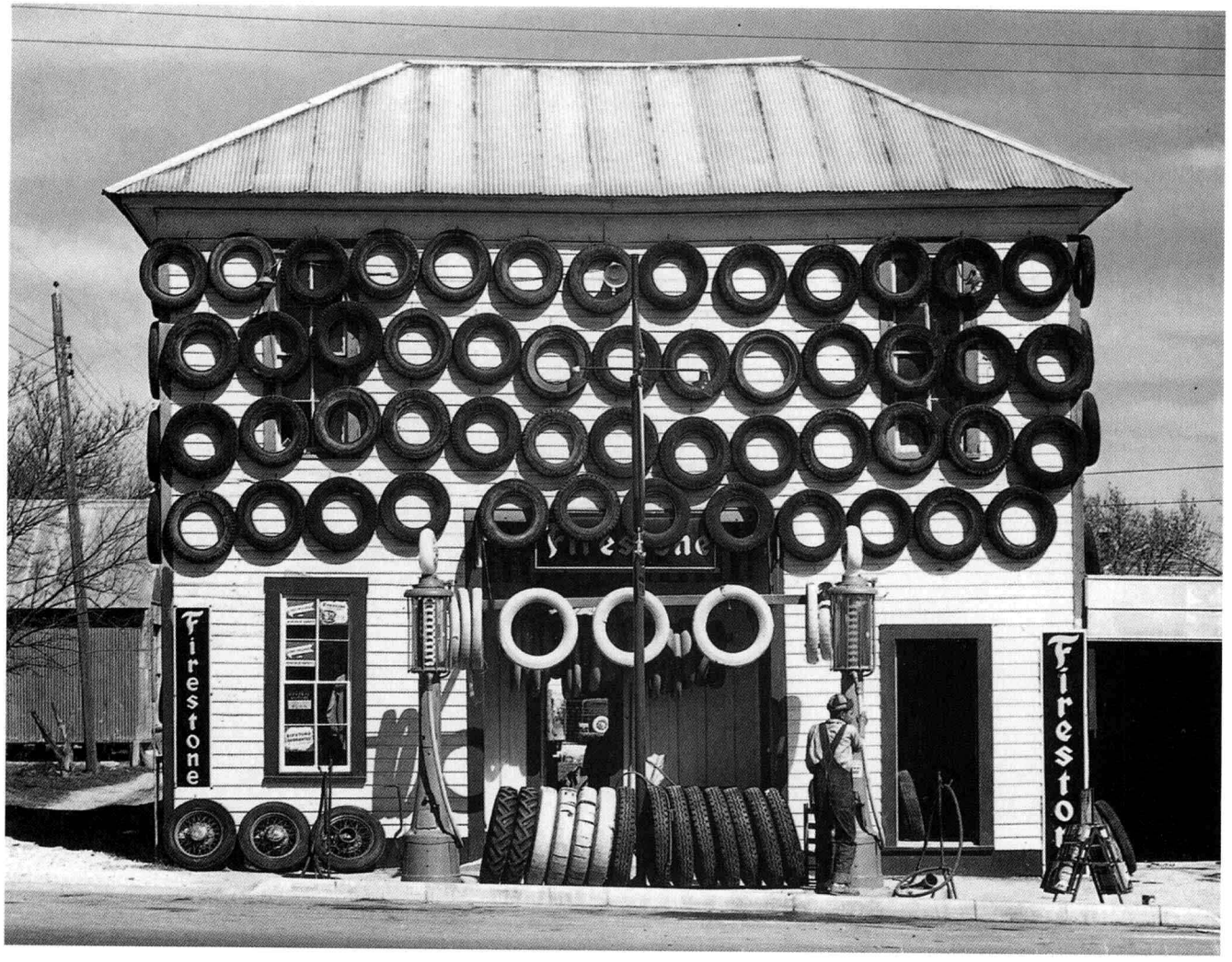




图 468：拉塞尔·李。《二手轮胎，圣马科斯，德克萨斯》（*Second Hand Tires, San Marcos, Texas*），1940 年。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

图 469：马里恩·波斯特·沃尔科特。《移民罐头工人的家庭，霍姆斯特德，佛罗里达》（*Family of Migrant Packinghouse Workers, Homestead, Florida*），1939 年。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

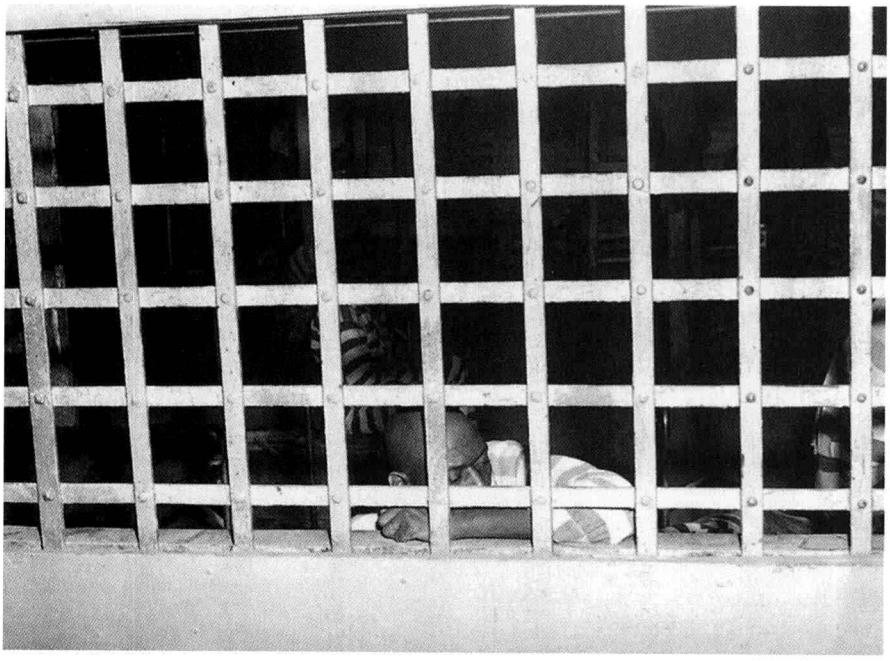


图 470：杰克 • 德拉诺。《犯人营，格林县，佐治亚州》（*In the Convict Camp, Greene Country, Georgia*），1941 年。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

图 471：本 • 沙恩。《采棉工人，普拉斯基县，阿肯色》（*Cotton Pickers, Pulaski Country, Arkansas*），1935 年。明胶银盐印相工艺。福格艺术博物馆，哈佛大学，剑桥，马萨诸塞州，美国；伯纳达 •B. 沙恩夫人捐赠。





图 472：沃克 • 埃文斯。《橱窗展示，伯利恒，宾夕法尼亚州》（*Window Display, Bethlehem, Pennsylvania*），1935 年 11 月。明胶银盐印相工艺。国会图书馆，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。

拍起了纽约地铁的乘客。

兰格悲天悯人的视角即“人文至上”，同样影响了斯特赖克和历史部的导向，尽管由于兰格更喜欢自己冲印而不让农业安全局的暗室工人来处理，使得他们在冲印问题上争论不休。兰格曾是一名受过画意摄影美学训练的肖像摄影师，她最初受雇于加利福尼亚的一个农村救助项目，其间，她洞察表象的天赋就已得到认可。她注重人物的姿态和表情，并富有耐心地等待最具表现力的时刻（图 451），她似乎能用美国大多数人都能理解的方式去提炼灾难对每个受害者的含义。有时，她的作品甚至能促使当局立即采取行动救助迁居的农民家庭。1940 年离开这个项目后，她坚持按原来的方式独立工作，拍摄了一系列令人难忘的美籍日裔人的照片，由于日本军队偷袭珍珠港带来的排日情绪，联邦政府把这些人关进集中营。

其他摄影师中，迈登斯和荣格都为这项计划工作了相对较短的时间。被兰格称作“伟大的编目人”的拉塞尔·李，在迈登斯受邀加入新创刊的《生活》杂志后接替了他的位置，并在历史部工作了最长的时间。尽管李最主要的工作是积累尽可能完备的视觉记录，但他拍摄的照片却充满了个性、勇气和嘲讽的幽默（图 468）。作为那个时代相对少见的职业女性摄影记者之一，波斯特·沃尔科特于 1938 年接受雇用。当时，这项计划正转向更加正面地报道农业安全局的活动上（图 469）。1940 年，当斯特赖克正在为罗思坦寻找接替者时，德拉诺为公共事业振兴署拍摄的宾夕法尼亚违法经营矿山的照片吸引了他的注意。历史部本来期待德拉诺也拍摄正面的照片，但由于他在佐治亚州的格林县呆了很长时间，并最早拍下了那里的监狱和劳改所，因而他的作品最终唤起的是人们内心的痛苦和孤独（图 470）。瓦尚最初是作为一名通讯员被招募进来的，后来负责日益增长的图片档案的管理。沙恩和埃文斯都曾教过他使用相机，瓦尚逐渐发现文档中也开始出现自己的作品，1940 年，他被提拔为一名摄影师。科利尔是最后一位被雇用的摄影师，历史部于 1942 年并入战时新闻处，因此他几乎没有实地工作过多长时间。

摄影师、政府机构以及公众之间的相互关系，对这份独特记录的形成起到了至关重要的作用。在很大程度上，它得益于斯特赖克的出色领导，能够按照“新政”为出于经济和社会原因而永久移居的人提供最低救助的目标，将这项计划进行到底。尽管他对照片的诗意感心存抵触，尽管他对照片的使用和裁剪显得独断专行，尽管他愿意迎合当局对肤浅和正面图片的需要，但斯特赖克在摄影师、官僚和新闻媒体之间充当了有效的缓冲者，并为取得这一卓越的成就创造了条件。20 世纪 40 年代，斯特赖克将这份图片档案交给了国会图书馆，因为档案在这里比在其他联邦机构更容易获取。从此以后，人们就可以窥见这一庞大作品集的一隅。这一小部分照片成为了纪实摄影的代表模式，而那些几乎不为人知的作品以及其他档案中的照片，同样鲜活地反映了“大萧条”时期美国农村人口被迫迁移的情形。

揭露不公：相机与社会问题

19世纪末，相机成了为揭露社会不平等提供真实视觉证据的工具，特别是针对在工业化与城市化进程中出现的问题。那时侯，一小部分摄影师或出于工作所需，或属自发行为，开始了对令人不安且不快的工作和居住环境的拍摄。这些照片在美国发挥了作用，尤其是在一部分中产阶级开展的运动中，这些运动的目的是要改善移民劳动者的工作和生活条件。从此，摄影纪实风格出现了，并最终扩展到针对农村和不发达国家现状的拍摄。

大体上，纪实风格包含两个目标：描绘真实可信的社会事实，唤起对相关个体的同情。这类照片往往结合文字一起使用，用于公共演讲、印刷的出版物或展览，而且通常涉及一系列而非单幅的照片。1889年至1949年期间，雅各布·里斯、刘易斯·海因、农业安全局雇用的摄影师以及摄影联盟部分摄影师的作品，将这一理念推至了顶峰。

纪实摄影的角色最终被电视新闻报道和广告取代了，在此过程中纪实摄影本身也发生了变化，其结果是，一些关注社会问题的当代摄影师对纪实摄影的策略和理论也产生了怀疑。然而，纪实风格仍对一部分人有着强烈的吸引力，他们相信，通过照片富有同情的描绘，观看者会从情感上倾向于支持改变社会的不公。

本书这一部分，收录了对纪实摄影有着独特贡献的摄影师的作品。



图 473：彼得 • 马古班内（Peter Magubane）。《被禁闭的孩子》（*Fenced in Child, Vrederdorp*），1967 年。明胶银盐印相工艺。© 彼得 • 马古巴尼提供。

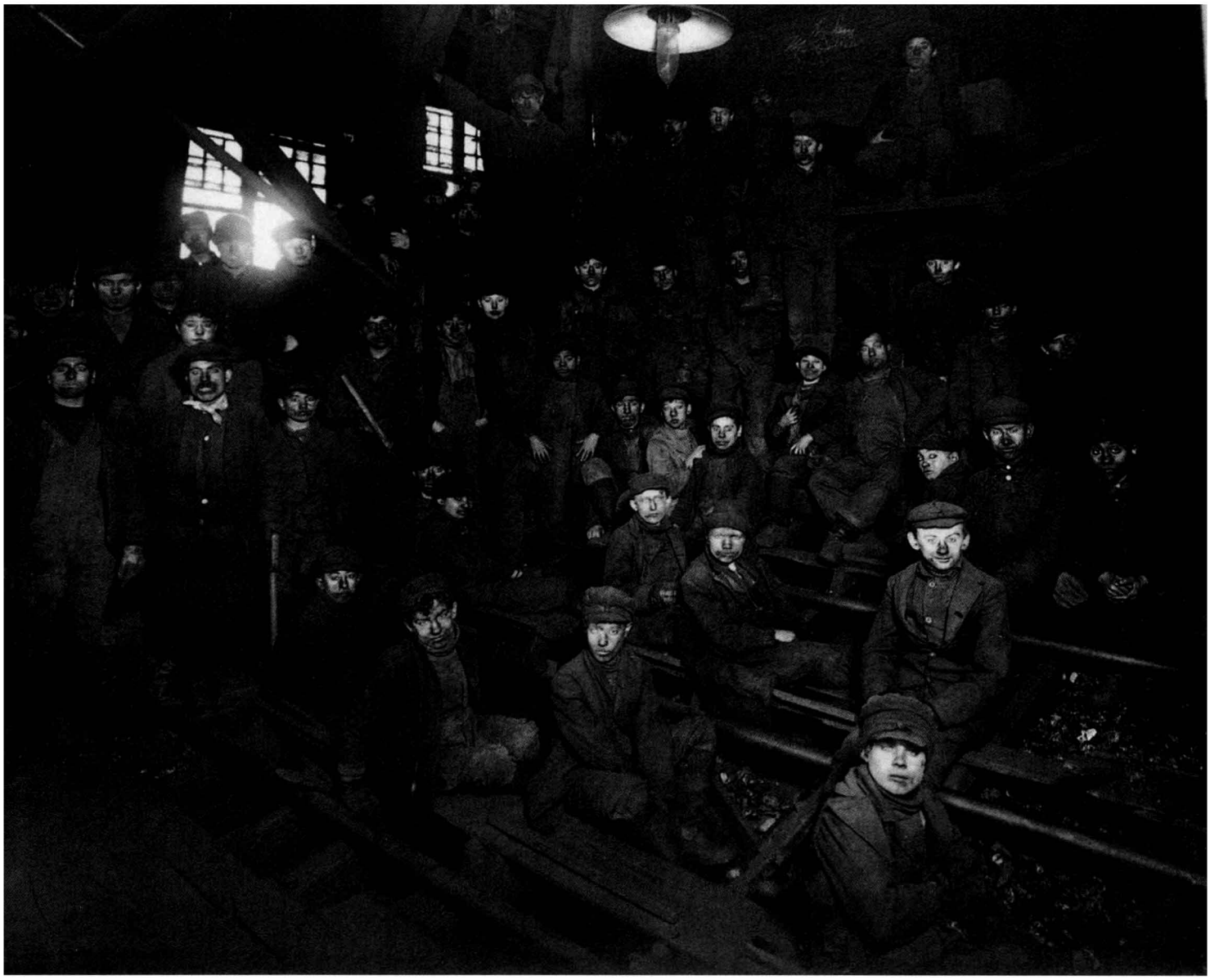


图 474：刘易斯•W. 海因。《煤矿做粉碎工的男孩，南皮茨顿，宾夕法尼亚州》（*Breaker Boys in a Coal Mine, South Pittston, Pe.*），1911 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。

（对页上图）图 475：W. 尤金•史密斯。《沐浴的友子，水俣市，日本》（*Tomoko in Her Bath, Minamata, Japan*），1972 年。明胶银盐印相工艺。W. E. 史密斯基金会。

（对页下图）图 476：刘易斯•W. 海因。《10 岁的纺纱工，北卡罗来纳棉纺厂》（*Ten-Year-Old Spinner, North Carolina Cotton Mill*），1908—1909 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。







图 477：英格•莫拉斯（Inge Morath）。《白金汉宫大道，伦敦》（*Buckingham Palace Mall, London*），1954 年。©英格•莫拉斯 / 马格南提供。

图 478：莫里斯•恩格尔。《丽贝卡，哈莱姆》（*Rebecca, Halem*），1947 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 莫里斯•恩格尔，1947 年。



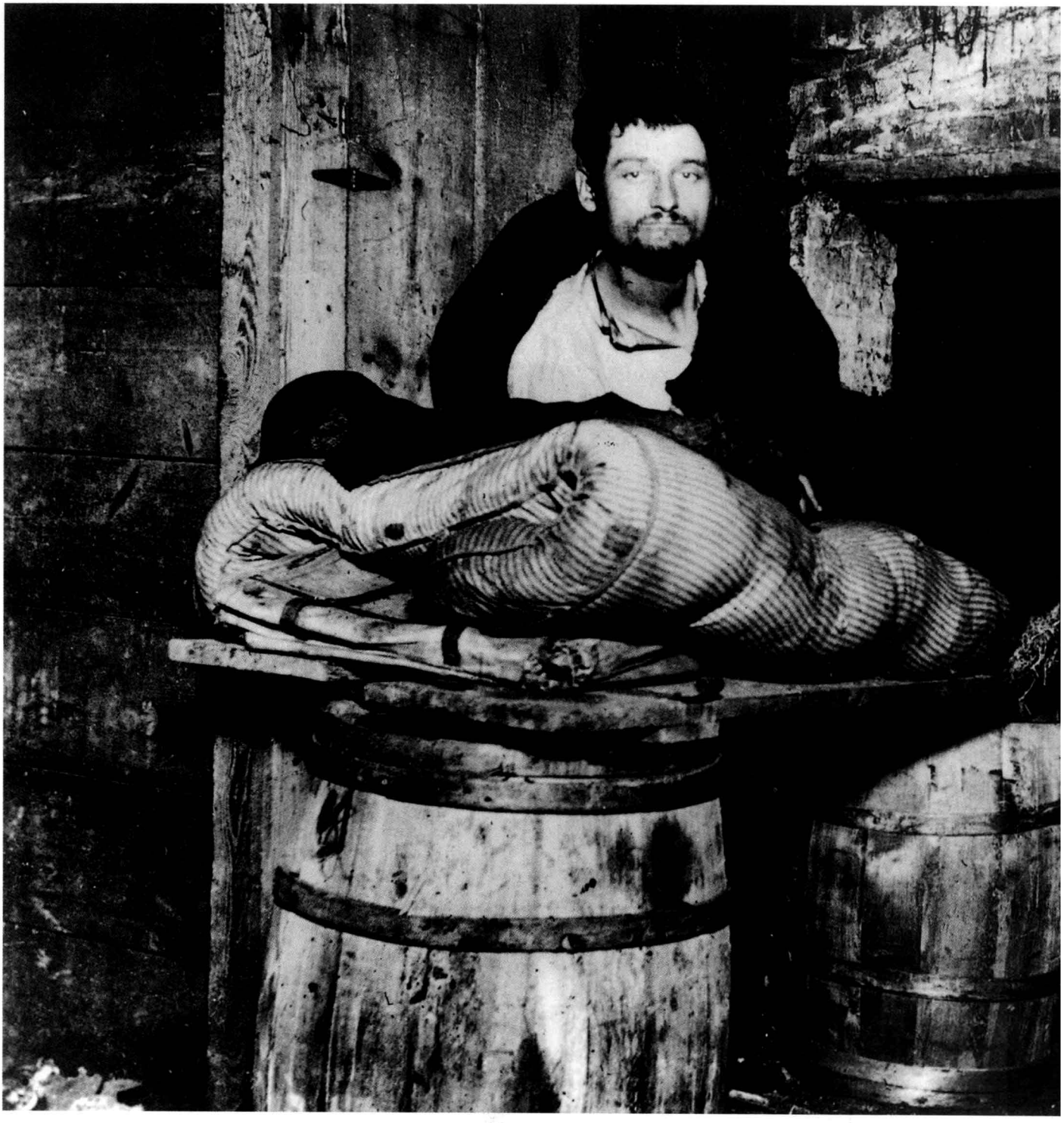


图 479：雅各布•里斯。《在这个地窖住了约 4 年的男人》（*The Man Slept in This Cellar for about 4 Years*），约 1890 年。明胶银盐印相工艺。纽约城市博物馆，英国。

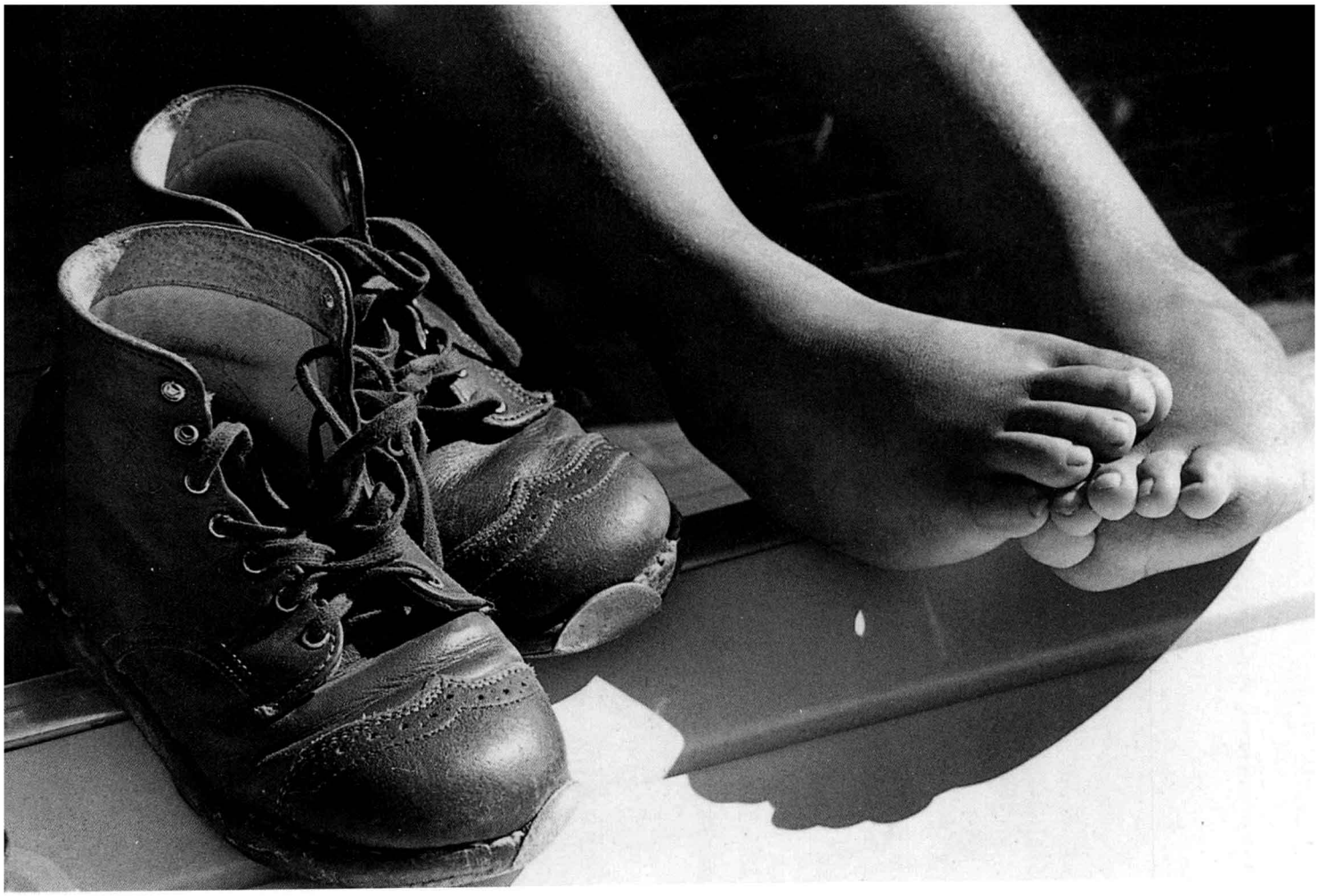


图 480: 温迪 • 沃翠斯(Wendy Watriss)。《橙剂》(*Agent Orange*), 1982 年。明胶银盐印相工艺。© 温迪 • 沃翠斯, 伍德芬 • 坎普提供。

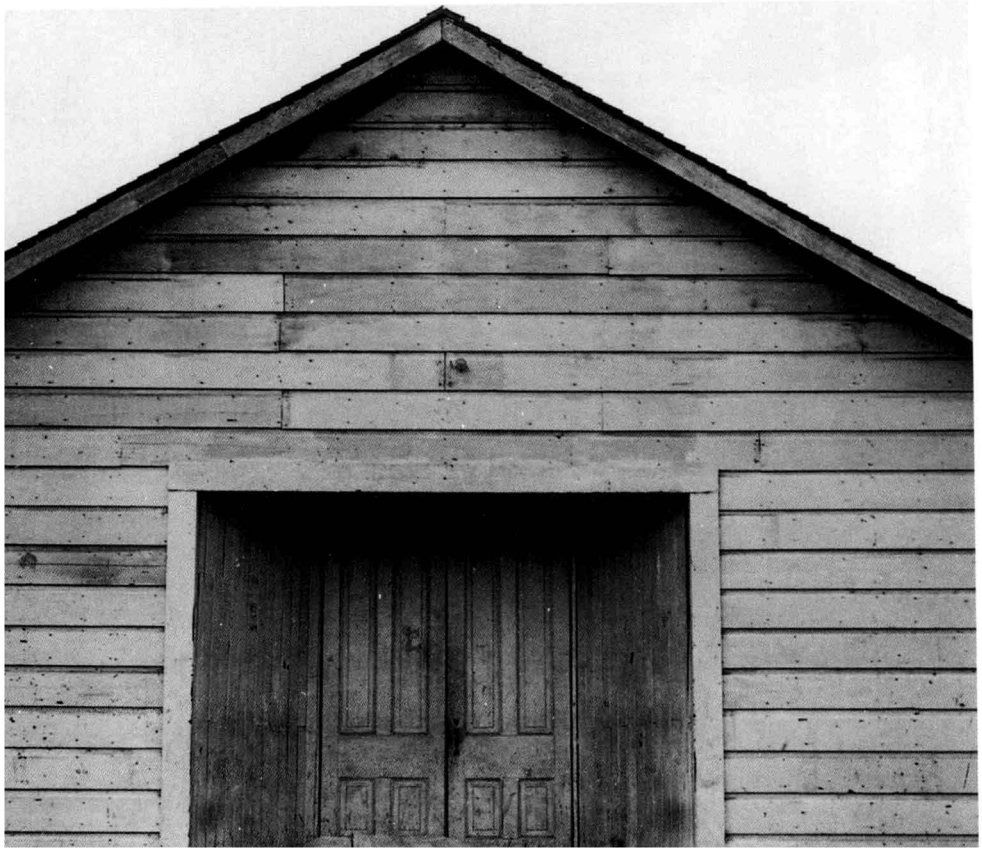


图 481: 多萝西娅 • 兰格。《格雷森, 圣华金河谷, 加利福尼亚》(*Grayson, San Joaquin Valley, California*), 1938 年。明胶银盐印相工艺。多萝西娅 • 兰格收藏提供。© 奥克兰市, 1938 年, 奥克兰博物馆, 奥克兰, 加利福尼亚州, 美国。



图 482：塞巴斯提奥 • 萨尔加多（Sebastião Salgado）。《马里干旱》（*The Drought in Mali*），1985 年。明胶银盐印相工艺。© 塞巴斯提奥 • 萨尔加多 / 马格南提供。

第九章

艺术、摄影与现代主义

1920—1945

新相机细数满天群星，发现了一颗地球的姊妹星，它凝视滴下的水珠，发现了另一个小宇宙。相机探寻花瓣和蛾翼的纹理，也审视混凝土的表面。或柔或刚，它展现着女孩柔和的面颊，也揭示着钢铁坚不可摧的内部结构。

——埃格蒙特·阿伦斯（Egmont Arens），1939年[1]

如果说有一个时期涵盖了摄影的全部潜力，那么这个时期就是两次世界大战之间。在摄影技术诞生之后的第80个年头，摄影师和他们的资助者发现了照片多样的形式和用途，赋予了摄影师们不同寻常的创作空间和表达方式。随着角色的多样化，摄影不仅丰富了新闻、广告、公关宣传，其自身也受前卫平面视觉艺术的影响，获得了进一步发展所需要的养分和灵感。事实上，甚至可以宣称，除了全息摄影外，摄影领域的其他方向都在这个时期开始萌芽，或者说这一时期预示了其他摄影发展方向的来临。摄影作为媒介所具备的生命力和活力，在世界各地，包括英国、法国、中欧、苏联、日本和北美，都得到了充分的体现，但是各地的摄影作品还保留了鲜明的民族特色。本章将纵览各种新的尝试，并探讨这一时期摄影领域所谓的“新视觉”同其他视觉艺术之间的关系；第十章将关注摄影与新闻报道、广告以及图书出版之间的关系。

20世纪20年代，摄影领域的一个显著特点就是种类繁多的摄影技术、风格和流派的出现，均体现出不同寻常的活力。为了发掘摄影更大的商业机会，同时也是回应第一次世界大战之后知识界、政治界和文化界出现的动荡状态，很多摄影师开始意识到技术、城市化、电影院和平面艺术对摄影表达效果产生的影响。除了以“主义”为旗号的战前前卫艺术，特别是立体主义，摄影审美理念还受到构成主义、达达主义和超现实主义的影响，从而推动摄影界做出了一系列新的尝试，包括照片拼贴、蒙太奇、无相机摄影、抽象的形式、不寻常的角度和超近距离特写，这些都是这个时代标志性的摄影表现手法。与其他视觉艺术家一样，摄影师也注意到了弗洛伊德的理论和相关的心理学理论，也留意到摄影可以记录这一时代社会和政治的动荡与挣扎。

在欧洲，伴随着一战结束后的革命起义，新的构想在复杂的艺术和社会倾向中诞生。基于俄罗斯构成主义，德国包豪斯（Bauhaus）学派（一个建筑和设计学派）以及德意志制造联盟（Deutscbes Werkbund），这些运动和组织认为艺术表现应该重建工业社会的分析和理性，而不仅仅是基于艺术家个人的体验，为精英阶层创作装饰性的作品。艺术创作被认为应该重建人们的身心环境，进而改善他们的生活状态，这个时候，艺术家的角色就变成了“对客观事实进行记录，揭示时代的真实情况”[2]的个体。在相当数量的艺术家眼中，各种媒介已经不再被视为独立的实体；应用艺术被认为与绘画和雕塑艺术同等重要；对机械技术的尊重使得这一时期印刷机和相机都被认为是最有效的视觉工具。

欧洲的尝试：物影图像

伴随着第一次世界大战的结束，艺术领域也宣告着传统的艺术表现方式走向崩溃。1914年至1918年的四年间，欧洲境内冲突不断，达达主义敦促艺术界抛弃过去那些垂死的艺术，拥护和发现新的题材和形式来表达社会的不合理性。

这种开放的态度为各种类型的视觉艺术尝试提供了沃土，甚至包括无相机摄影创作。这种无相机摄影让人们回想起“光绘成像法”，这是塔尔博特为这种特殊的成像方式所起的名字，将实物放在感光纸之上，然后对其进行曝光从而得到影像的做法，实际上不使用相机而只使用相纸，也得到了影像。

为了保持与新理念同步，脑海里充满新观念的摄影师们尝试使用不同的物质和光源来拍摄非具象主义风格的照片。最早的例子就是1918年克里斯蒂安·沙德（Christian Schad）的作品，他是一名德国艺术家，后来很快成为新客观主义绘画的典范，他将一堆废弃物（包括破碎的车票、收据以及碎布）随意组合在一起，然后拍照（图483）；最后成像的作品，被达达主义的领袖特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）称之为“沙德图像”，这也体现了达达主义者利用废弃物或垃圾进行艺术创作的兴趣。

美国人曼·雷原名埃曼纽尔·吕德尼茨基（Emmanuel Radnitsky），在纽约达达主义运动时期，他是杜尚和弗朗西斯·皮卡比亚（Francis Picabia）的亲密合作伙伴。曼·雷也独立进行了类似的尝试，摄影师们将

他的作品称为“曼·雷图像”（图 484），这个命名既包含了创作者的名字，也暗示了所使用的光源（编者注：曼·雷英文名字中的 Ray 是“激光”的意思）。1921 年，曼·雷到达巴黎后不久，艺术家在制作这些无相机摄影作品时，开始在相纸上使用半透明和透明的材料，有时完全浸泡在显影剂中，对着移动或者固定的光源曝光。

尽管对纯艺术和应用艺术之间的差别并不十分关注，但曼·雷致力于表达事物存在的直觉状态和偶然的特殊效果，他积极地为自己丰富的视觉作品寻找商业和艺术机会，这些作品除了“曼·雷图像”之外，还包括摄影作品、绘画作品、拼贴艺术画、合成影像和构成艺术。

无相机摄影作品也被称为“物影照片”（图 485），这个名称来源于露西娅·莫霍利（Lucia Moholy）和拉兹洛·莫霍利-纳吉（László Moholy-Nagy）所共同发明的工艺流程。二人本来分别来自捷克和匈牙利，但在 1923 年之后，他们均活跃在德国包豪斯学院；他们认为同其他由机器生产出来的产品一样，无论是使用了相机还是其他工具，摄影作品不仅应该像传统艺术品一样反映情绪和人物感情，同时也应该考虑到光线和形式。讽刺的是，尽管他们一直认为摄影是机器时代最佳的视觉形态和工具，因为摄影作品最容易被精确复制，但是“物影照片”却恰恰是特例，它没有底版可供复制。

其他尝试无相机摄影或物影照片的欧洲艺术家，包括拉欧尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）、乔奇·凯帕斯（Gyorgy Kepes）、库特·史维塔斯（Kurt Schwitters）、俄罗斯艺术家埃尔·利西茨基（El Lissitzky）、亚历山大·罗钦科（Alexander Rodchenko）、捷克艺术家杰罗米·芬克（Jaromir Funke）、柯蒂斯·莫菲特（Curtis Moffat），他曾是曼·雷的助理。在 1938 年包豪斯学院迁往美国芝加哥之前，美国艺术家并没有对这种创作形式表现出太大的兴趣，相关原因将在本章中讨论。

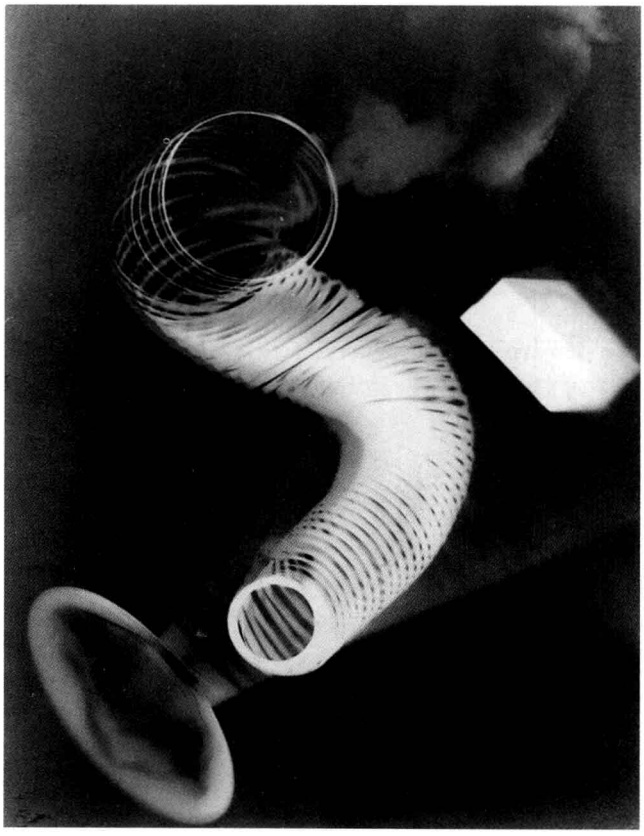


图 484：曼·雷。《无题：螺旋线和烟雾》（*Untitled: Wire Spiral and Smoke*），1923 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏，纽约，美国。

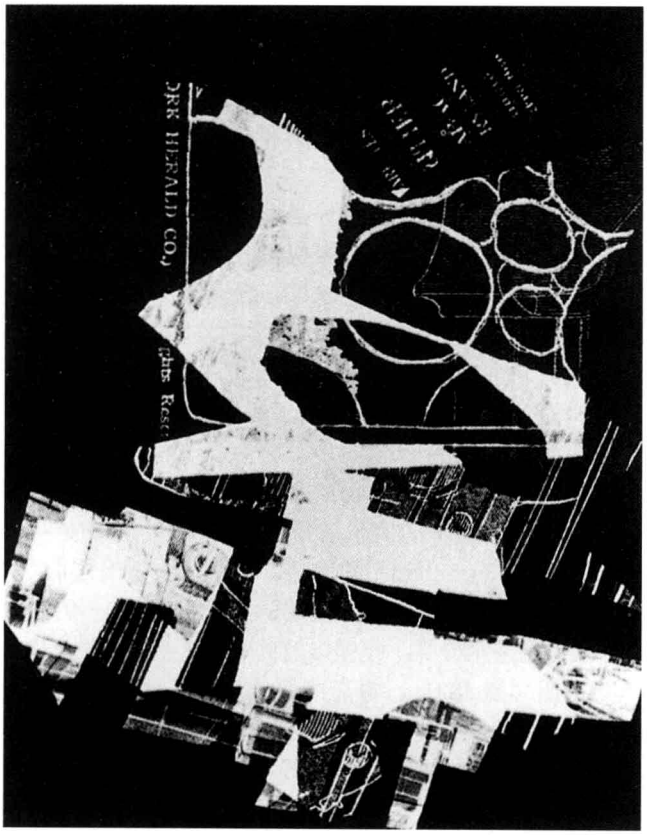


图 483：克里斯蒂安·沙德。《沙德图像》（*Schadograph*），1918 年。明胶银盐印相工艺。爱德华·L. 巴福特摄影收藏；阿尔宾·O. 库恩图书馆和画廊，马里兰大学，巴尔的摩，美国；克里斯蒂安·沙德夫人捐赠。©G.A. 里希特，罗塔赫-埃根市。



图 485：拉兹洛•莫霍利 - 纳吉。《物影照片》（*Photogram*），拍摄日期不详。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；乔治•巴福特夫妇捐赠。



图 486: 汉纳 • 霍希。《餐刀的裁切》(*The Cut of the Kitchen Knife*)，1919 年。蒙太奇。德国国家美术馆；国家博物馆普鲁士文化遗产，柏林，德国。



图 487: 拉欧尔 • 豪斯曼。《机械玩具》(*Mechanical Toys*)，1957 年。明胶银盐印相工艺。对 1919 年两张记录豪斯曼达达主义的机械雕塑的照片双重曝光得到。席尔默 / 莫泽尔出版社，慕尼黑，德国。

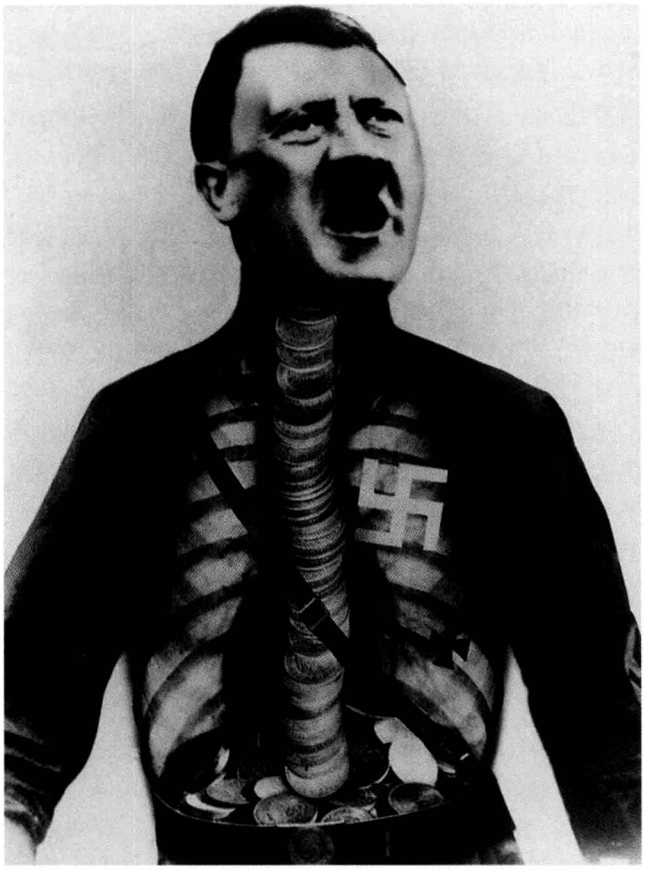


图 488：约翰•哈尔特菲尔德。《超人阿道夫吞金吐粪》（*Adolf the Superman; He Eats Gold and Spews Idiocies*），1932 年。明胶银盐印相工艺。格特露德•哈尔特菲尔德夫人捐赠，柏林，德国。

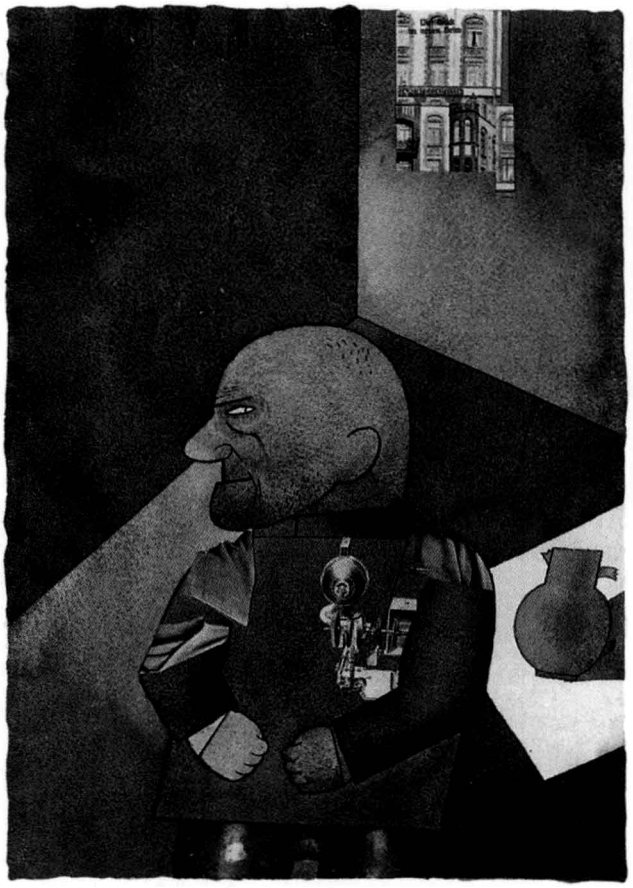


图 489：乔治•格罗兹。《工程师哈尔特菲尔德 - 达达机械师》（*The Engineer Heartfield [Dada Montear]*），1920 年。水彩画以及明信片和凹版照片的拼贴。现代艺术博物馆，纽约，美国；A. 康吉•古德伊尔捐赠。

拼贴画和蒙太奇

在欧洲，拼贴画（Collage）和蒙太奇（Montage）这两个领域的尝试更加活跃，在艺术摄影领域，这两个概念经常被相互替换使用。拼贴画来源于法语单词，意思是粘贴，就是将现存的视觉元素粘贴在非感光材料上，如果有必要的话，可以对拼贴的成品进行翻拍（图 486）。

蒙太奇是指在暗房里将照片组合在一起拼贴在底片或者相纸上（图 487）。利用现有的材料创造新的视觉艺术实体，很多前卫艺术家对这种创作形式表现出了浓厚的兴趣，部分原因可能是非专业人士也可以使用这种方式来进行创作，更像一种民间手工艺形式，另外这种方式可以大量使用普通人制作的图片，创作形式不带任何精英色彩，人人都可以参与进来。艺术家也意识到，这种将素材合并和组合的做法，可能会让观众觉得传统的摄影已经不再具备唤起人们内心情感的力量。此外，拼贴画和蒙太奇的可塑性和随意性很强，无论是在政治传达，还是个人表达方面，都是非常适用的艺术形式。在苏联，构成主义者把视觉艺术当作表达革命理想主义的途径和方式，他们热烈地拥护拼贴画和蒙太奇，将其视为传达社会和政治信息的新颖的艺术形式；对于那些在创作中融入个人想象力的艺术家来说，拼贴画和蒙太奇的形式有便于他们传达诙谐的、富于智慧和神秘感的、甚至是令人费解的感情。还有一些艺术家，受立体主义审美元素的启发，用这些技巧来处理纹理、形状和色调，实现细腻微妙的效果。

虽然许多艺术家都声称自己是蒙太奇的发明者，同无相机摄影一样，蒙太奇在当时不算特别新鲜的东西。豪斯曼有着多重身份，他既是画家和诗人，也是一本达达主义杂志的编辑，是蒙太奇艺术最早的支持



图 490: 安东•朱利奥和阿图罗•布拉加利亚。《抽烟的人》（*The Smoker*），1913 年。明胶银盐印相工艺。韦斯顿画廊有限公司，卡梅尔，加利福尼亚州，美国。



图 491: 亚历山大•罗钦科。《蒙太奇》（*Montage*），1923 年。明胶银盐印相工艺。《苏联摄影》杂志和苏联版权社。

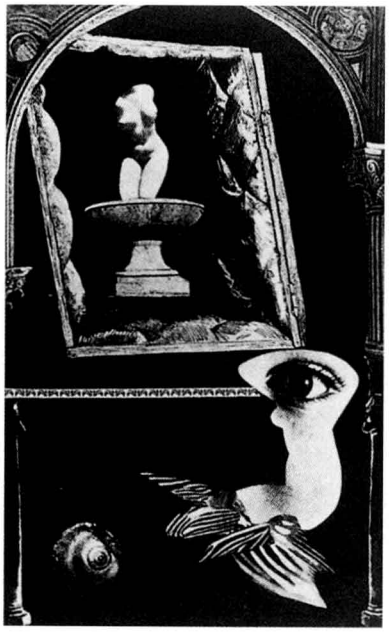
者之一；他后来回忆，早在 1918 年夏天他就意识到“可以利用裁剪的照片来重新制作新的图片”。[3] 但是这个创作过程需要一个合适的专业名词，他同艺术家乔治•格罗兹（George Grosz）、赫尔穆特•赫兹菲尔德（Helmut Herzfelde，他后来改名为约翰•哈尔特菲尔德 [John Heartfield]），以及汉纳•霍希（Hannah Hoch）一起，为这种艺术创作形式起名为“照片蒙太奇”，表明最终的作品是先由作品合成的，而不是完全原创的。对这些发起人来说，蒙太奇似乎反映了“战争与革命的混乱”，[4] 在豪斯曼的作品中集中体现为野蛮和非理性，在霍希的作品中则体现为特定社会背景下产生的种种幻想状态。哈尔特菲尔德的作品带有尤为强烈的政治色彩（图 488），他最初是一名达达主义者，在同事格罗兹的镜头中，他被刻画成一名典型的“摄影蒙太奇艺术家”，或者说是当时达达主义的代表（图 489）。

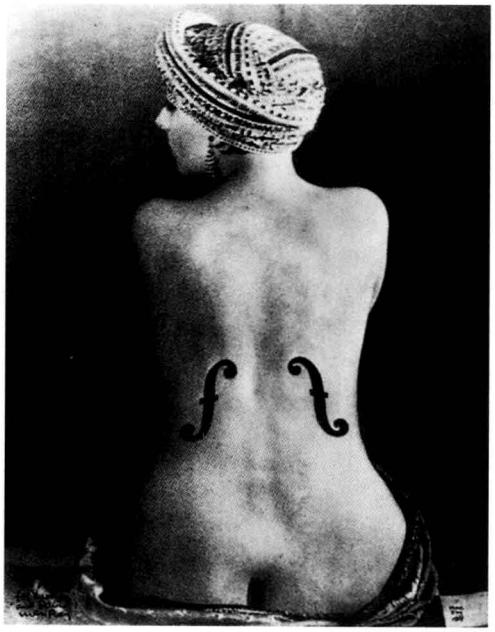
意大利摄影师发现蒙太奇是一种多功能的技巧，可以用来表现“精神的活力”，他们用这个词来描述 1908 年马里内蒂“未来主义宣言”发表之后，他们对城市化进程、活力和相关运动的兴趣。之后，安东•朱利奥（Anton Giulio）和阿图罗•布拉加利亚（Arturo Bragaglia）兄弟二人在创作过程中尝试融入马雷的科学技术，将这个过程叫做“光动力摄影”，即对同一张底片多次曝光（图 490），从而得到动态的画面。第一次世界大战后，意大利现代主义派艺术家，其中包括威辛欧•帕拉蒂尼（Vincio Paladini）和万达•乌兹（Wanda Wulz），将这种创作方法延续，利用打印和拼贴的材料合成二维或者三维的影像，然后对其多次曝光形成新的影像。

20 世纪 20 年代，蒙太奇在苏联非常流行，它被当作揭示所谓“纪录片般的真实”的工具。不依赖于传统耗时的影像表现方式，构成主义者，特别是利西茨基和罗钦科，试图在视觉信息中利用照片和文字的组合，来唤醒工人阶级思考当代社会主义存在的意义（图 491）。像苏联电影界的很多同行一样（苏联的电影当时被认为是最先进的），他们相信蒙太奇，也就是他们称之为“变形”的照片，非常接近拍摄对象所直接拍摄的照片，或者特殊角度拍摄的照片，都能用来表现新的社会现实。[5]

20 世纪 20 年代末期，真正的摄影蒙太奇变得更加普及，这种新的工艺借助的是感光材料，而不是通过剪切和粘贴，有时甚至会同其他暗房处理工艺结合，比如日晒法。[6] 由于其灵活性，蒙太奇的创作适用于不同的风格和主题，既可以传达个人情感也可以传递政治信息。仅举几例：德国艺术家安东•史坦科夫斯基







（上图）图 492：安东•史坦科夫斯基。《眼睛蒙太奇》（*Eye-Montage*），1927 年。明胶银盐印相工艺。普拉卡帕斯画廊，布朗克斯维尔，纽约州，美国。

（左下图）图 493：卡雷尔•泰格。《无题》，1937 年。蒙太奇。雅罗斯拉夫•安德尔（Jaroslav Andel）收藏，纽约州，美国。

（右下图）图 494：曼•雷。《安格尔小提琴》（*Violin d'Ingres*），1924 年。明胶银盐印相工艺。萨维奇收藏，普林斯顿，新泽西州，美国。© 曼•雷遗产。

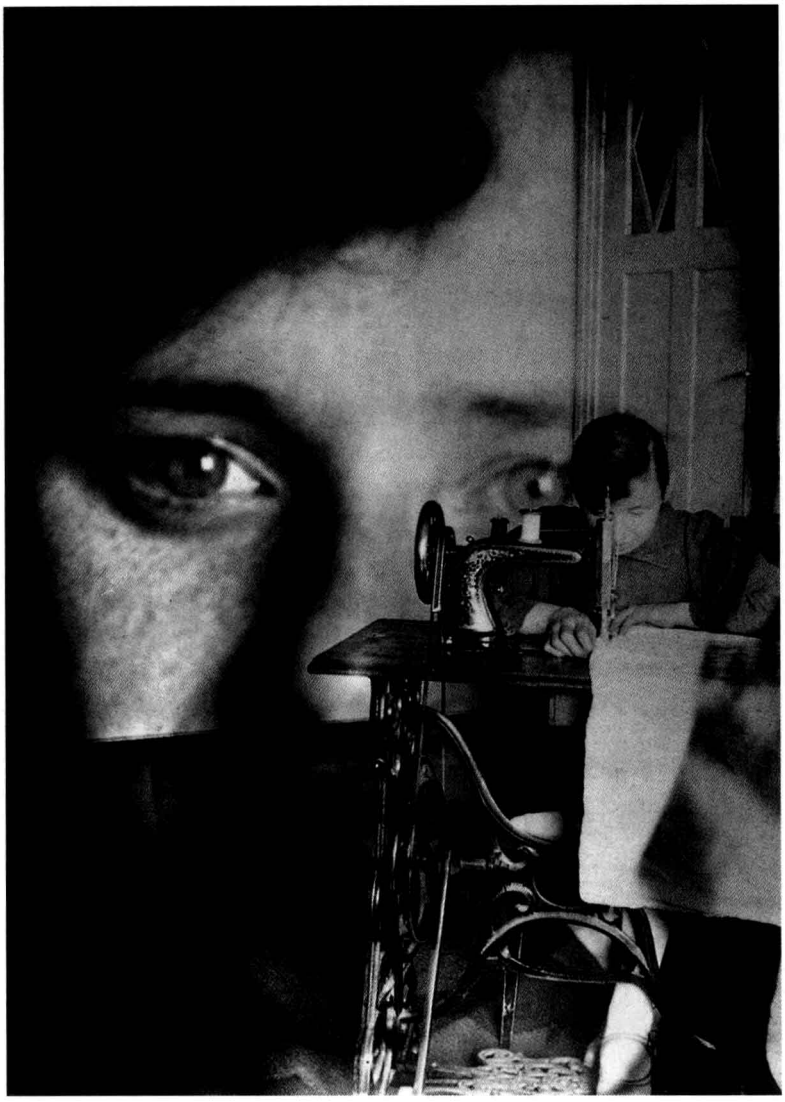


图 495：爱丽丝·雷克斯-内林格。《女裁缝》（*Seamstress*），1930 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；朱利安·莱维收藏，琼和朱利安·莱维捐赠，1975 年。

（Anton Stankowski）1927 年创作的《眼睛蒙太奇》，试图探究人物神秘的心理状态（图 492）；捷克摄影师卡雷尔·泰格（Karel Teige）在 1937 年为一本超现实主义杂志提供封面时，创作了一幅类似的以眼睛为主题的蒙太奇作品（图 493）；曼·雷带有讽刺意味的智慧则出现在他多次复制的作品《安格尔小提琴》中（图 494）；德国艺术家爱丽丝·雷克斯-内林格（Alice Lex-Nerlinger）和丈夫一起在 1930 年创作的《女裁缝》（图 495），体现了对社会问题的关注。需要提及的是，眼睛、手和工作场景成为这一时期很多摄影师喜欢选择的题材，无论是进行蒙太奇创作，还是直接使用相机拍摄。眼睛显然可以作为摄影师或相机的符号，而对所有这些元素的强调，都向人们暗示着摄影作品既是一种工艺，也是一种视觉艺术，这个理念体现在构成主义、包豪斯学派以及德意志制造联盟的理论和实践中。

新视觉：如实摄影在欧洲

新视觉运动激励了如实摄影的发展，如实摄影将已知的世界以一种非典型的方式呈现出来。同蒙太奇艺术比起来，如实摄影可能难以传达有争议的信息或表达有争议的话题，但是摄影师发现可以通过各种视觉创意，来表达社会和心理态度，探讨审美观念和标准。这些方式包括利用实际反光、选用特殊的角度和特写镜头。许多尝试的灵感来自于前卫电影，至少在当时有摄影师认为，正是前卫电影挽救了静态摄影。[7]在过去，摄影师只是借助反光来为室内或风光场景构图，而现在却赋予了摄影师新的途径，去探索工业时代所生产的折射表面所具备的表现潜力，诸如抛光的金属表面和平板玻璃。从尤金·阿杰的作品中，可以看到商店橱窗反射的自然形态和几何图案的重叠（图 319），这

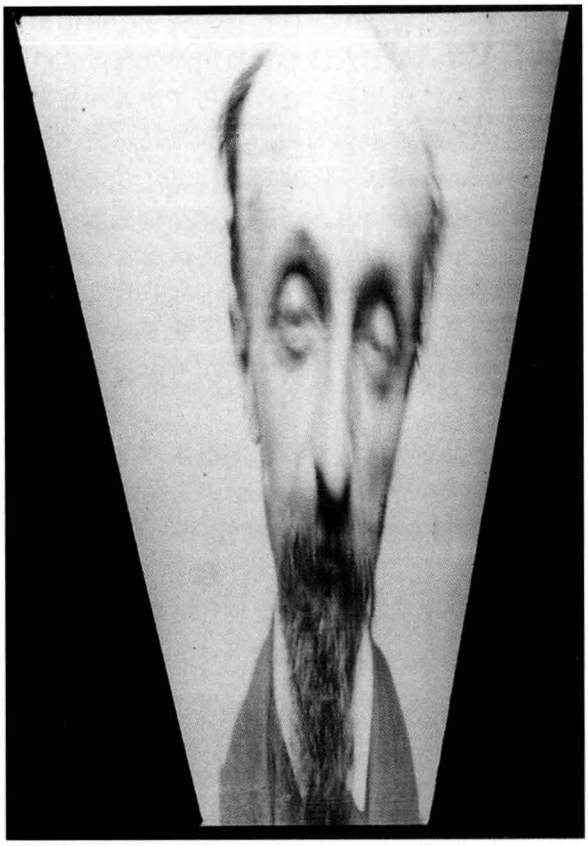
种画面会让人如同置身梦境；现代主义摄影师通常采用这种手段来表现一个人对空间的意识，或者是在画面中引入一些看似毫不相关的视觉元素。

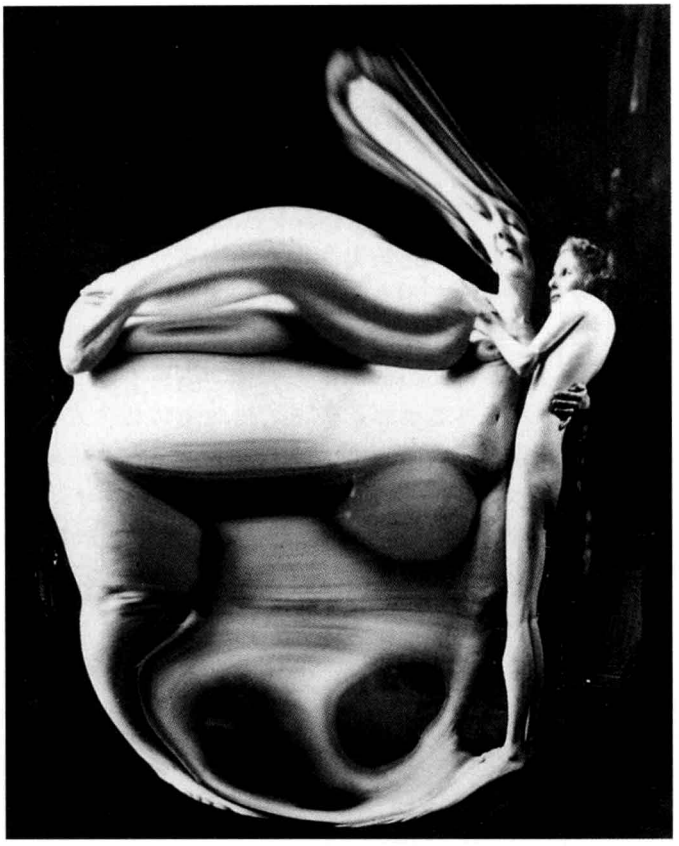
举一个简单的例子，在德国摄影师埃德蒙·凯斯廷（Edmund Kesting）1930年拍摄的作品《弗洛·G.凯斯廷》中（图496），透过汽车挡风玻璃反射的景物，与妻子紧张的表情、建筑物和卡车的构造元素结合在一起，让画面弥漫着不安和不确定的气氛。通过使用特殊的镜子和镜头，或者捕捉拍摄对象经过球面折射后的形状，从而得到扭曲的反射影像，这些手法一定程度上模仿了立体派画家的做法，以此来传达个人和社会的不安心理。早在1888年，杜科斯·杜·豪伦就尝试拍摄了一系列立体主义风格的肖像（图497）。20世纪20年代晚期，匈牙利摄影师安德烈·柯特兹（Andre Kertesz）再次在作品中引入这种扭曲的画面，他的兴趣最初起源于拍摄游泳者经过水折射后变形的身体（图498）。1933年，通过使用一种特殊的镜子，他拍摄出一系列裸体人像，对于人体形状扭曲的处理方式类似于当时毕加索的绘画作品。这种技巧在个人和社会传达方面的潜力被波兰摄影师玛丽昂和维托尔德·代德尔科（Marian and Witold Dederko）进一步发挥（图499），二人的作品秉承了现代主义风格的血脉，但采用了传统的树胶印相工艺。在美国新浪漫主义摄影师克拉伦斯·约翰·劳哈林（Clarence John Laughlin）的作品《怒目的建筑》中（图500），抛光的车灯所折射出的建筑物，似乎暗示着摄影师认为现代城市生活的非人性。

尤其是受到超现实主义影响的摄影师，试图通过一些约定俗成的符号和偶然的反射，来传达直观的感受。墨西哥摄影师玛努埃尔·阿尔弗雷兹·布拉沃（Manuel Alvarez Bravo）作品《视觉寓言》（图501），拍摄的是商店橱窗的反射画面，结合重复出现在玻璃上的



图496：埃德蒙·凯斯廷。《弗洛·G.凯斯廷》，1930年。明胶银盐印相工艺。旧金山现代艺术博物馆，美国；费迪南德·C.史密斯夫妇基金会购买。







(左上图) 图 497: 杜科斯•杜•豪伦。《自拍肖像》(*Self-Portrait*), 1888 年。明胶银盐印相工艺。法国摄影协会, 巴黎, 法国。

(右上图) 图 498: 安德烈•柯特兹。《扭曲系列之四》(*Distortion No. 4*), 1933 年。明胶银盐印相工艺。苏珊•哈德画廊, 纽约州, 美国。

(左图) 图 499: 玛丽昂和维托尔德•代德尔科。《研习作品 A》(*Study A*), 1926 年。树胶重铬酸盐印相工艺。国家博物馆, 华沙, 波兰; 国际摄影中心, 纽约州, 美国。

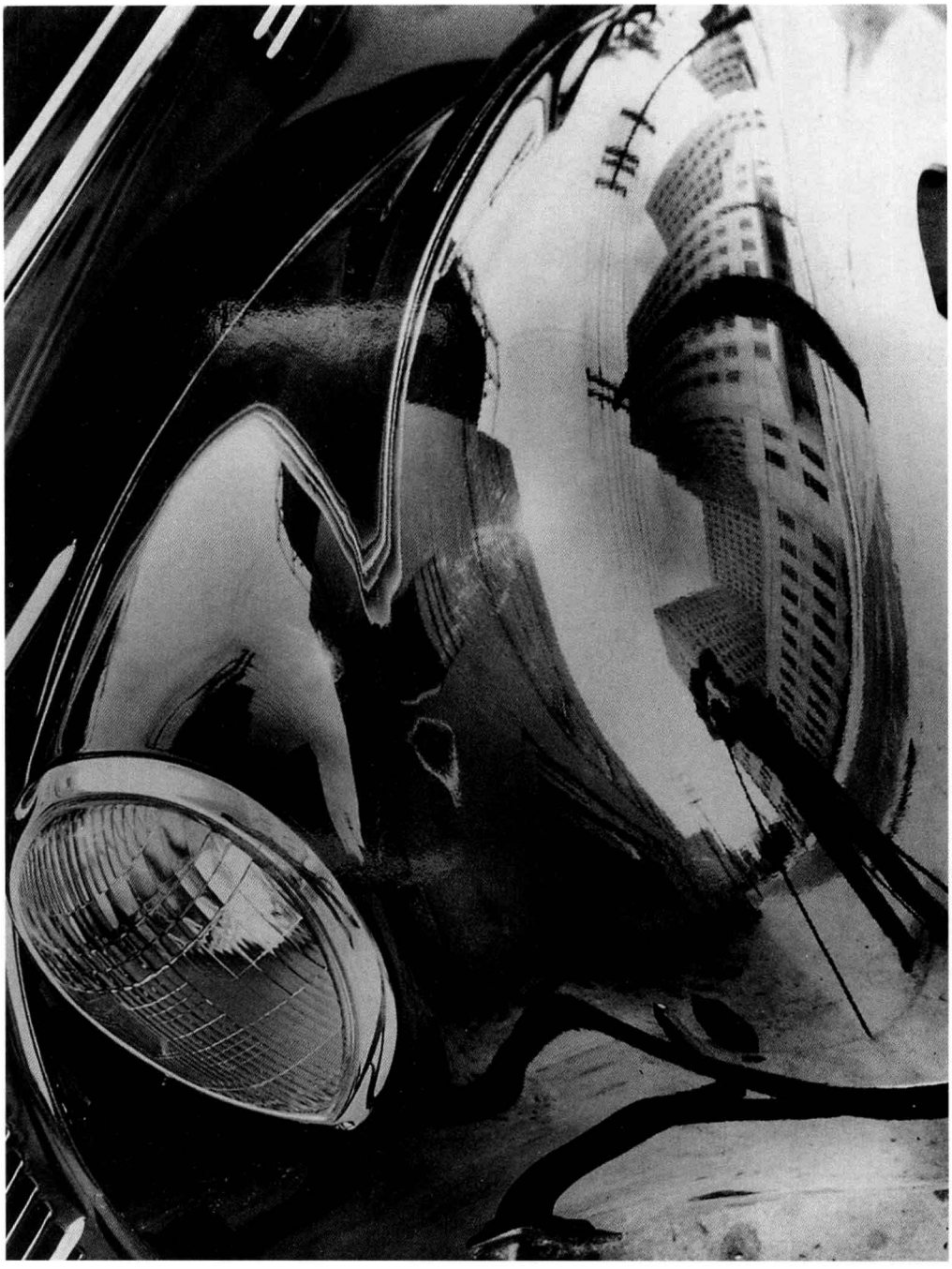


图 500：克拉伦斯·约翰·劳哈林。《怒目的建筑》（*The Fierce-Eyed Building*），1938年。明胶银盐印相工艺。罗伯特·米勒画廊捐赠，纽约州，美国。© 新奥尔良历史收藏馆。

天真眼神，仿佛洞察一切，又仿佛一切都并非真实存在。布拉沃的风格形成于20世纪30年代墨西哥国内文化复兴时期，显示出他对一系列复杂的理论体系的无意识状态，以及对本土民俗文化元素的探索，和对墨西哥革命的人文主义理想的关注。

艺术领域“主义”文化的影响，包括立体主义、构成主义、超现实主义和精确主义，都在新视觉派摄影师的作品中有所体现，但这些观念最大的影响在于赋予了摄影师打碎和重建现实的自由度，有些摄影师在他们的作品中包含了构成主义和立体主义绘画作品中常出现的几何图形构造。锥形物、球体、重叠的透明平面，出现在了欧洲摄影师赫伯特·拜耶（Herbert Bayer）和沃尔特·彼得汉斯（Walter Peterhans）的作品中，二者都是包豪斯学派的代表，著名的包豪斯派摄影师还包括冯克（Funke）、弗洛伦斯·亨利（Florence Henri），以及美国的保罗·奥特布里吉。

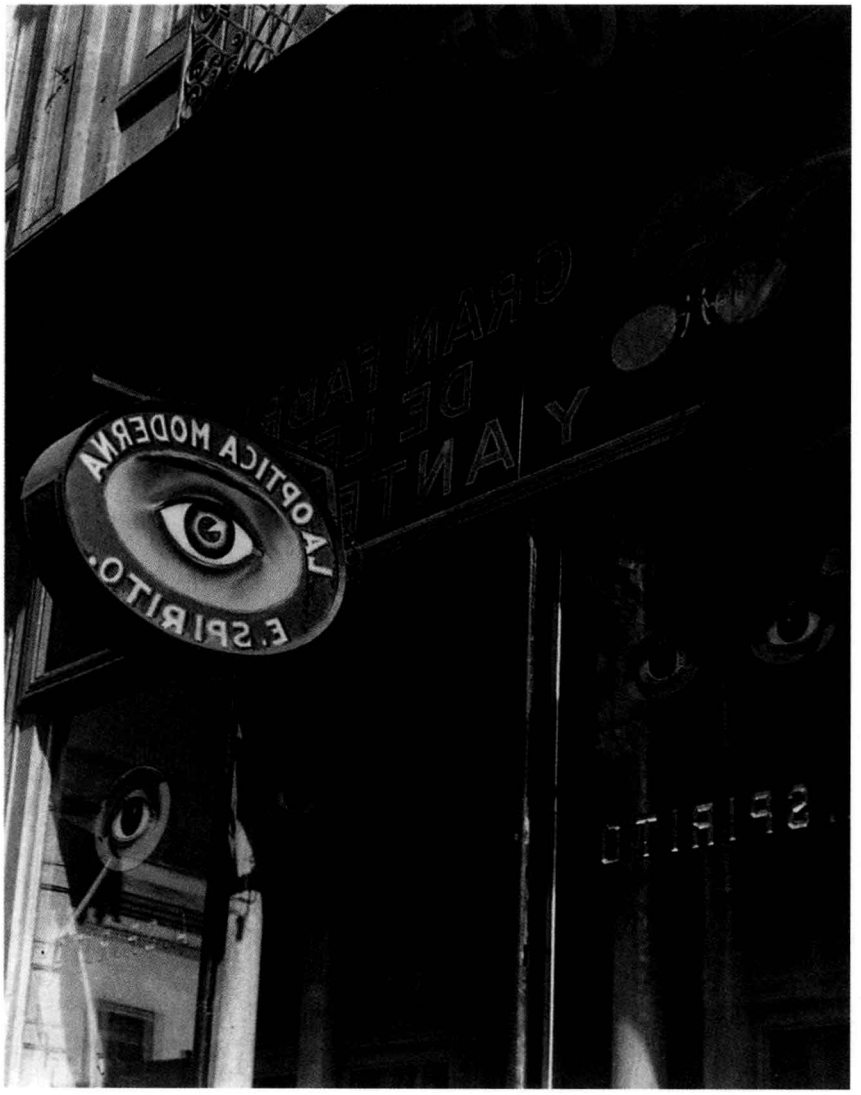


图 501: 玛努埃尔•阿尔弗雷兹•布拉沃。《视觉寓言》（*Optic Parable*），1931 年。明胶银盐印相工艺。现代艺术博物馆，纽约州，美国; N. 卡罗尔•丽碧丝捐赠。© 玛努埃尔•阿尔弗雷兹•布拉沃。

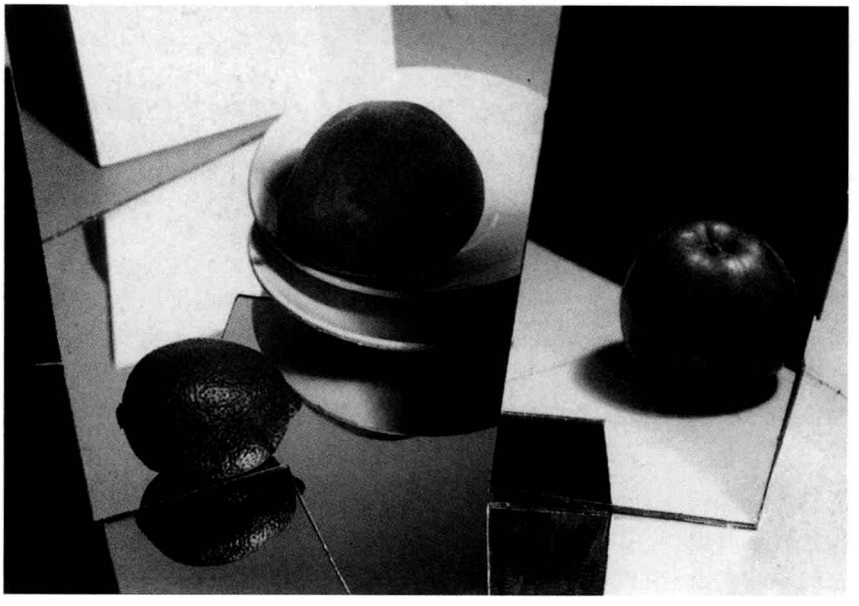


图 502：弗洛伦斯•亨利。《抽象组合》（*Abstract Composition*），1929 年。明胶银盐印相工艺。© 维尔德画廊，科隆，德国。

弗洛伦斯·亨利在包豪斯学院师从画家费尔兰德·莱热（Fernand Leger），这大概也是她个人偏好镜子和球状物的原因，这二者反复出现在她的抽象风格作品和肖像作品中（图 502）；其他立体派摄影师在题材选择上则空间更大，他们对所有立体主义风格的静物感兴趣。在同样的趋势下，超现实主义的元素，诸如一望无际的街景、融化的闹钟，以及棋盘图案，都出现在曼·雷、英国戏剧肖像画家安格斯·麦克贝恩(Angus Mcbean)，以及美国戏剧和时尚摄影师乔治·普拉特·莱恩斯（George Platt Lynes）的作品中（见第十章）。

也许这个时期如实摄影最明显的特点就是非传统的居高临下的视角。这一趋势在 20 世纪 20 年代一些摄影师的作品中已经有所体现，他们包括施蒂格里茨、科伯恩、斯泰肯和斯特兰德，通过 291 画廊、军械库艺术博览会和现代美术画廊的展览，让更多的欧洲人开始接触到他们的作品。事实上，居高临下的视角和细致的层次构图，早在1907年就可以从施蒂格里茨的作品《下等舱》中看出来（图 402），这种视角和构图给画面带来形式上的结构感，据说施蒂格里茨的成就后来迫使毕加索承认二人在创作上有着同样的前卫精神。全新的视角、新颖的题材、几何图形和高清晰度，这些元素让科伯恩的作品领先于时代，他认为摄影师“需要摆脱传统表达方式的束缚”。[8] 阿尔文·兰顿·科伯恩 1913 年的作品《八爪鱼》（图 398），摄影师选择了从纽约麦迪逊广场的高处俯拍，形成平面和弧线的扁平构图。



图 503：阿尔文·兰顿·科伯恩。《旋涡摄影系列之一》（*Vortograph No. 1*），1917 年。明胶银盐印相工艺。现代艺术博物馆，纽约州，美国；阿尔文·兰顿·科伯恩捐赠。

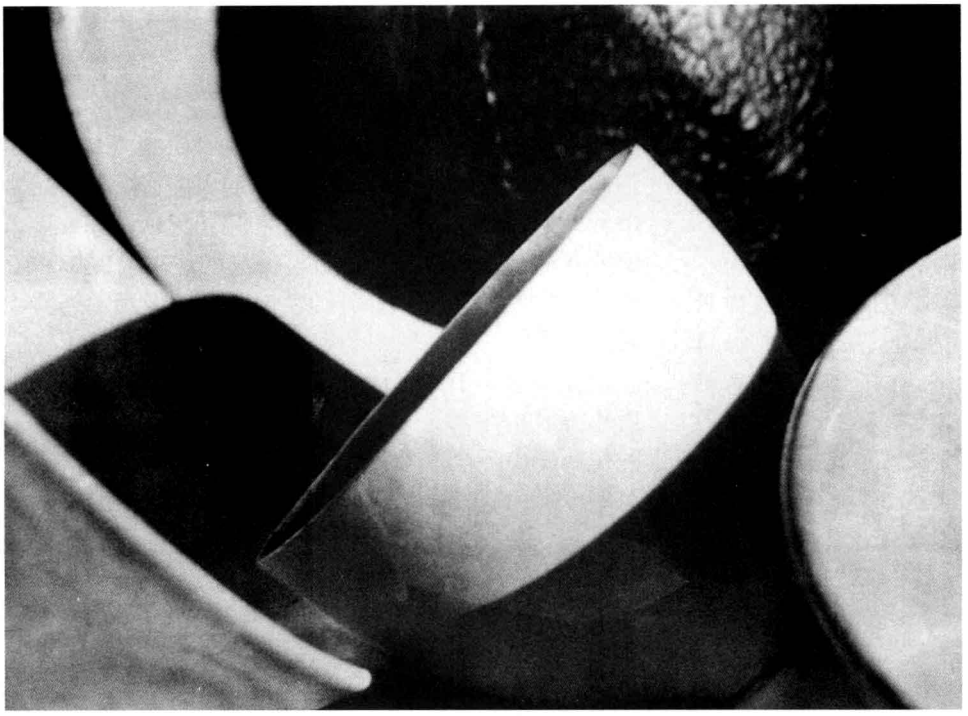


图 504：保罗·斯特兰德。《桔子和碗，双子湖，康涅狄格州》（*Orange and Bowls, Twin Lakes, Conn.*），1916 年。铂金印相工艺。©1981 年，保罗·斯特兰德文献库，莱克维尔，康涅狄格州，美国。



图 505：赫伯特·拜耶。《渡桥，马赛》（*Pont Transbordeur, over Marseilles*），1928 年。明胶银盐印相工艺。© 赫伯特·拜耶遗产。

三年后，科伯恩积极参与旋涡主义派，这只是英国人对立体主义的不同称呼而已，他尝试使用由三面镜子组成的类似万花筒的装置进行拍摄，温德姆·刘易斯（Wyndham Lewis），旋涡主义运动的领袖，将这种彻底的抽象构成的形式称为“旋涡图形”（图 503）。

大约从 1916 年开始，斯特兰德以普通家居为创作素材，拍摄了一系列接近抽象的作品。比如他的作品《桔子和碗》（图 504），这部分作品集中关注形状、动态和色调，而不是关注自然主义式的描绘或者是制造氛围的光线。尽管这种抽象的形式只吸引了他很短一段时间，但是斯特兰德善于利用新颖的角度，并高度重视摄影作品的构图，这些特点在他从高角度拍摄的纽约街景、街头人物的特写，以及机器和有机物的形状等作品中得以体现，这种拍摄风格一直持续到 20 世纪 20 年代末。在 20 世纪 20 年代之前，除了科伯恩和斯特兰德之外，没有其他美国摄影师在抽象表达方面作出大胆的尝试，但是也有一部分摄影师，包括施蒂格里茨、查尔斯·希勒（Charles Sheeler）、莫顿 L. 尚

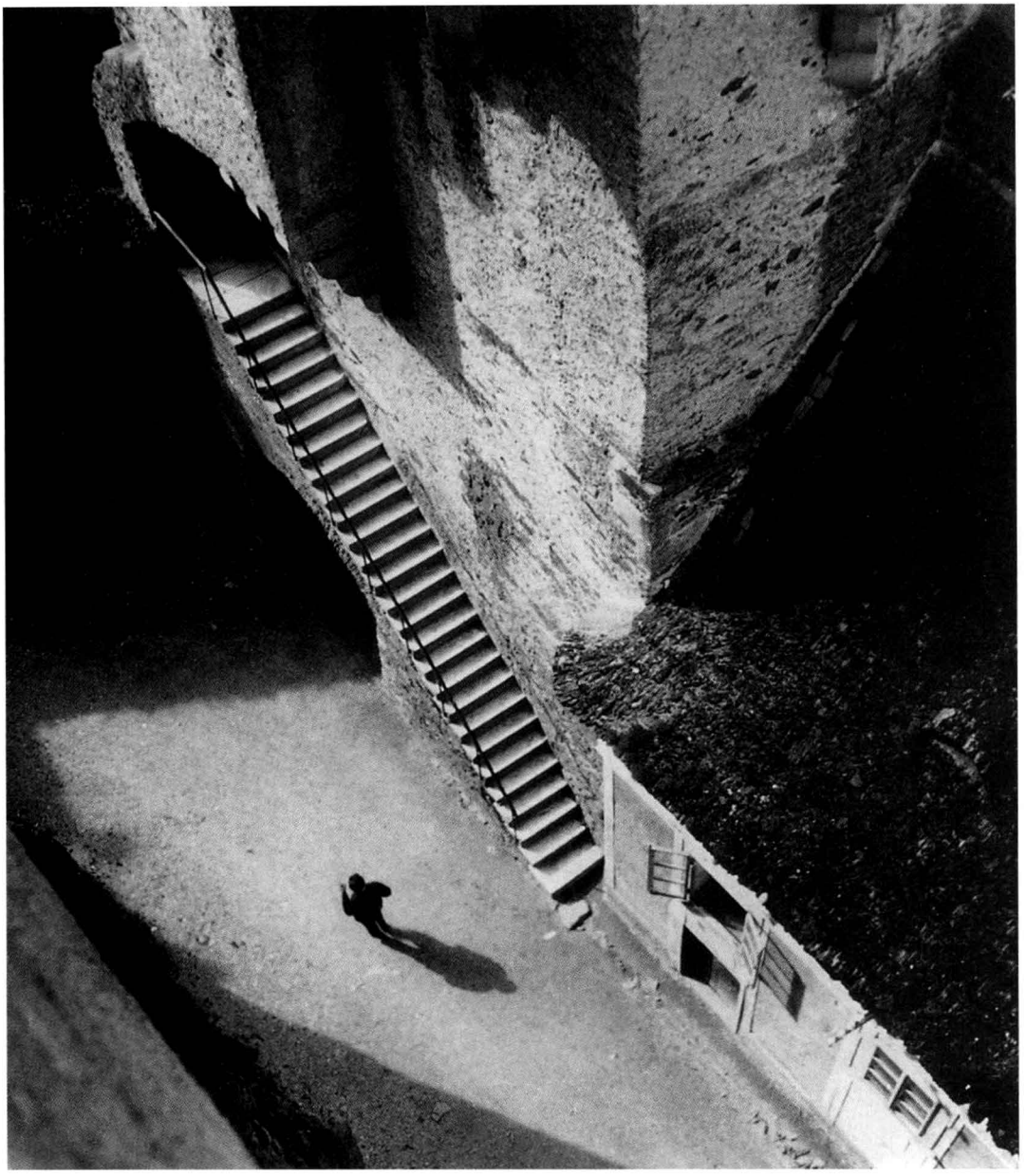


图 506：简•劳施曼。《城堡的台阶》（*Castle Staircase*），1927 年。明胶银盐印相工艺。© 简•劳施曼遗产。

博格、斯泰肯、卡尔•施特鲁斯以及保罗•刘易斯•安德森（Paul Lewis Anderson），在他们的作品中，无论是题材选择，还是最终构图，都显示出他们对于几何元素不同寻常的敏感性。

事实上，摄影师通过尝试居高临下的拍摄角度，那些通常被认为平凡的场景和事物往往能让观众眼前一亮，这种风格同构成主义相关，尤其是跟包豪斯学派密切相关，因为包豪斯学派热衷于寻找新的方式来表现人们所熟悉的日常社会生活。摄影师赫伯特•拜耶的作品《渡桥，马赛》（图 505），就是站在马赛的一座渡桥上俯瞰马赛街景拍下的照片，是这一时期典型的代表作，特点是画面视野相对平坦，但还是保留了一定的空间，来体现模糊的景深和纹理。

除了不同寻常的拍摄角度和抽象的色调，捷克摄影师简•劳施曼（Jan Lauschmann）的作品《城堡的台阶》（图 506），还会制造出空间上的迷惑感，从视觉效果上来说十分引人入胜。简•劳施曼本身的职业是光化学家，他是捷克较早主张摄影应该成为独立的艺术形式的人之一，同时，他还认为同人为操控成分更大的树胶成像工艺比起来，直接成像法更符合现代的潮流，尽管树胶成像工艺在东欧一直被使用到 20 世纪 30 年代。

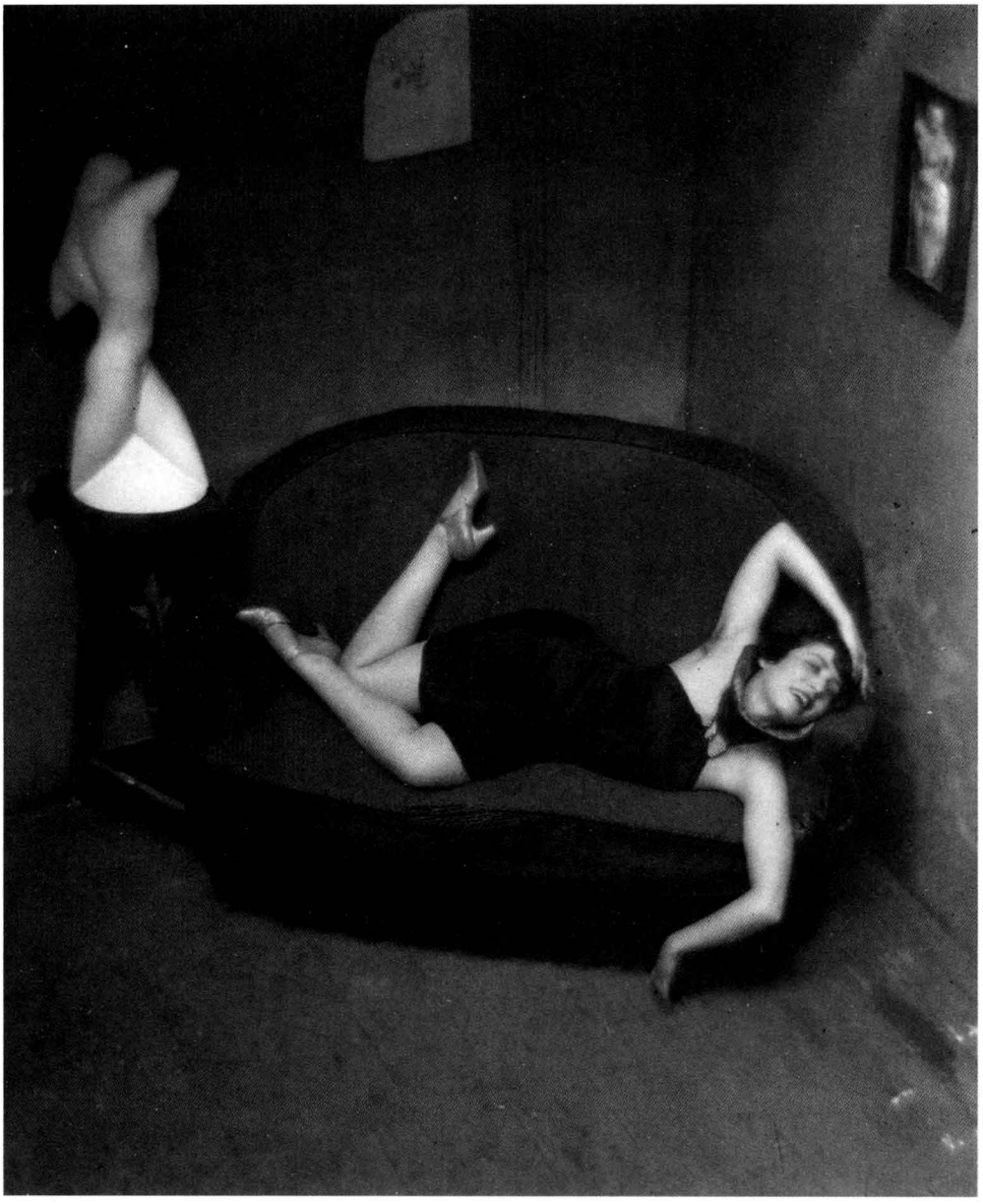


图 507：安德烈·柯特兹。《丑角舞者，巴黎》（*Satiric Dancer, Paris*），1926 年。明胶银盐印相工艺。苏珊·哈德画廊，纽约州，美国。© 安德烈·柯特兹遗产。

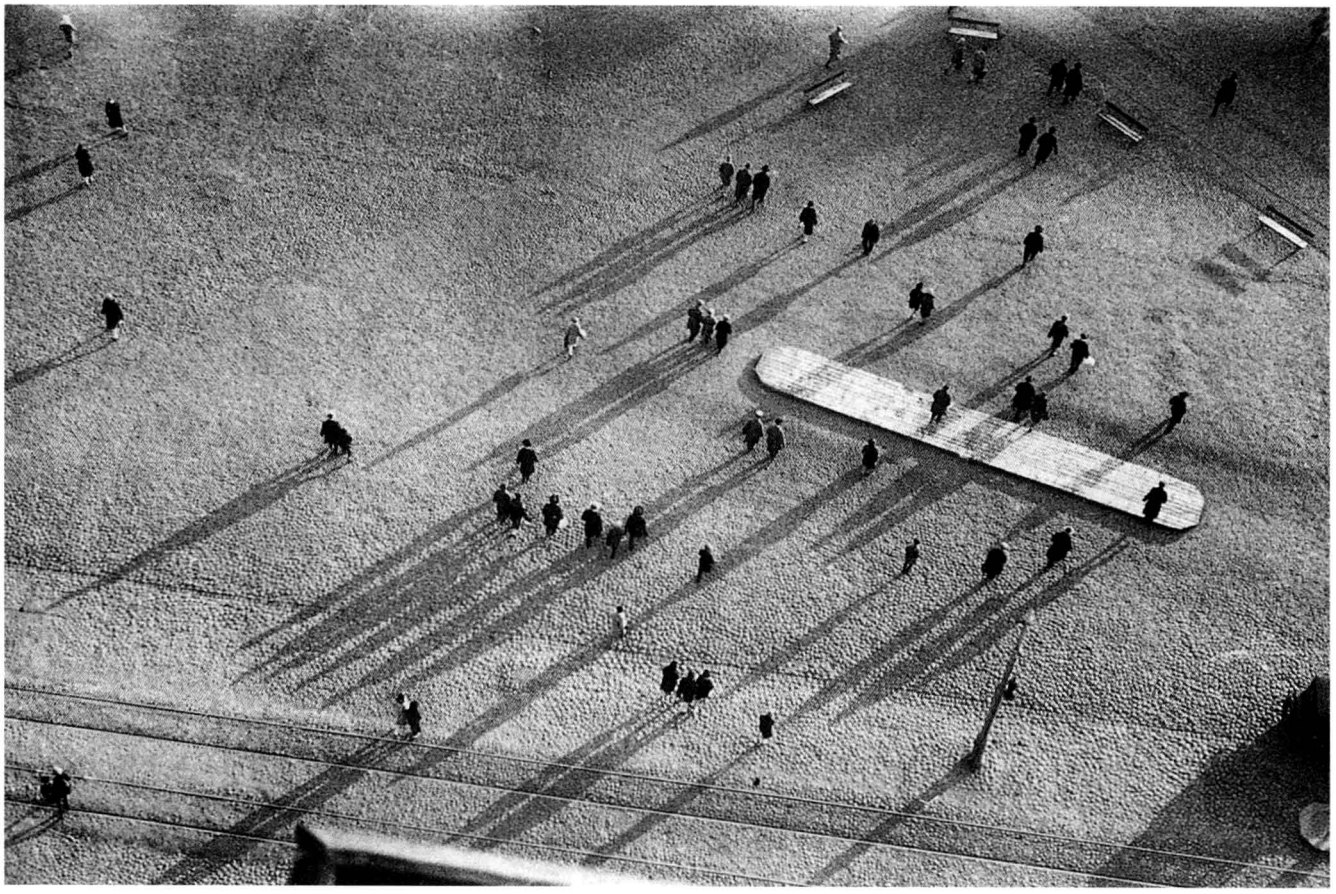
另外一个俯拍的例子，就是安德烈·柯特兹的作品《布卢瓦的十字路口》（图 508），从上往下俯瞰令人迷惑的线条结构和建筑物形状，作为画面的背景，衬托出整个画面的活力和动感，让人耳目一新，完全不同于以往站在街头所拍摄的街景。安德烈既不是画意摄影师，又不完全是客观主义摄影师，1925 年，他从家乡匈牙利迁往巴黎生活之后，一直以自由摄影师的身份工作。他使用新发明的徕卡相机（见“技术简史，第三部分”），拥护新视觉的理念，努力从平凡的日常生活去发现感人和抒情的瞬间。他采用了现代主义的很多创作手法和风格，包括反射、特写和新奇的角度，他的作品显得充满智慧、同情心和诗意，而不是传达具体存在的问题或者说教式的观点。

1929 年摄影师威尔霍·塞塔拉（Vilho Setala）的作品《不高的人与拉长的影子》（图 509），通过居高临下的角度，让观众可以很清晰地看到以往觉得模糊的阴影和其他视觉元素。威尔霍·塞塔拉是一名芬兰职业摄影师，他对于人物和光影的把握体现出城市生活中个体渺小而机械化的存在。通过从特殊的角度来进行拍摄，摄影师对于拍摄对象和阴影的处理是如此微妙，无论从哪个角度来欣赏这张照片，都能得到同样的理解。由于更加重视拍摄角度，摄影师 T. 卢克斯·费宁格（T. Lux Feininger）为克莱门斯·罗斯勒（Clemes Roseler）拍摄的肖像（图 510），通过极度缩小前景景深，



图 508：安德烈•柯特兹。《布卢瓦的十字路口》（*Carrefour Blois*），1930 年。明胶银盐印相工艺。苏珊•哈德画廊，纽约州，美国。© 安德烈•柯特兹遗产。

图 509：威尔霍•塞塔拉。《不高的人与拉长的影子》（*Little Men, Long Shadows*），1929 年。明胶银盐印相工艺。芬兰摄影博物馆，赫尔辛基，芬兰。



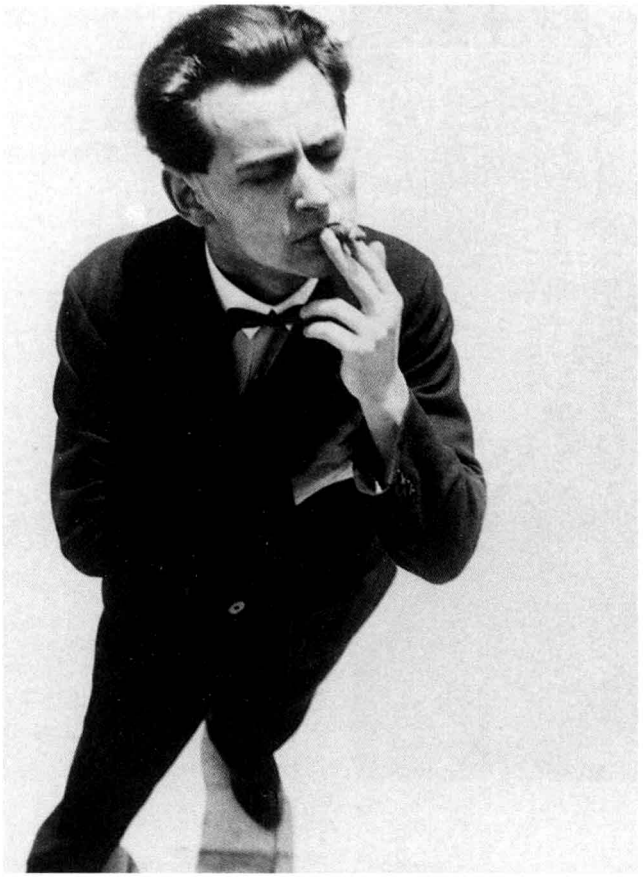


图 510：T. 卢克斯 • 费宁格。《克莱门斯 • 罗斯勒》（*Clemens Röseler*），约 20 世纪 20 年代。明胶银盐印相工艺。普拉卡帕斯画廊，布朗克斯维尔，纽约州，美国。

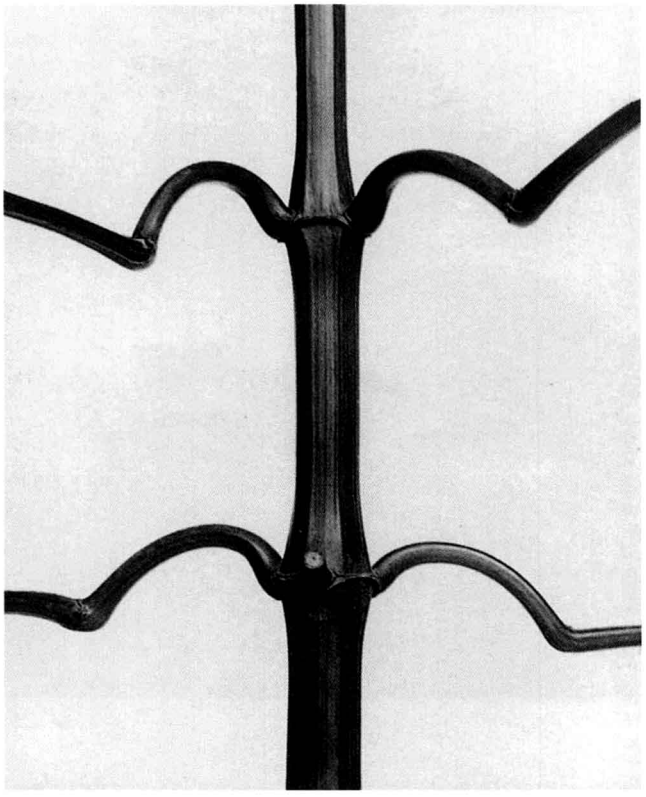


图 511：卡尔 • 布洛斯菲尔德。《凤仙花短柄，香油，香脂》（*Impatiens Glandulifera, Balsamine, Springkraut*），1927 年。明胶银盐印相工艺。维尔德画廊，科隆，德国。

让整个画面充满了张力和新鲜感。费宁格积极参与了包豪斯学派戏剧和舞蹈的相关项目。

新视觉另一个显著特征就是喜欢用特写镜头，镜头就好比一个放大器，让观众注意画面中通常容易被忽略的形状、纹理和结构。特写在一定程度上也反映出 20 世纪科学摄影技术的进步，被认为是“对事实最客观的反应”，将观众从摄影师主观的自我表达困惑中解放出来。[9] 这种对事物局部的关注，也暗含着另外一层意义，即对于有些摄影师来说，相机似乎更适合用来揭示具体现象，而不是展示复杂的心理或者社会关系。特写尤其符合德国新客观主义的理念，新客观主义的代表包括艺术系教授卡尔 • 布洛斯菲尔德（Karl Blossfeldt），在拍摄植物的过程中，他试图通过作品来传达自然界——这种被“固有的和永恒的力量控制的世界”[10]——同艺术之间的联系（图 511）。

新客观主义最有名的号召者艾伯特 • 伦格 - 帕奇（Albert Renger-Patzsch）是一名德国职业摄影师。为了揭示工业化产品的形式构造，包括电厂、桥梁以及工厂生产出来的产品，他试图通过摄影作品来揭示自然物质同工厂生产出来的物品之间的相似性。他使用大画幅相机对准产品的内在设计和重复出现的图案，忽略掉氛围、偶尔出现的图案和其他个人化的主观元素，试图以此让画面具有超凡且纯粹的装饰美感，例如他 1922 年的作品《石莲花》（图 512）。在当时，他的作品看起来更偏向抽象主义，尽管他表示他的作品只是“冷静地为艺术而艺术”。维尔纳 • 曼茨（Werner Mantz）所拍摄的 20 世纪二三十年代德国建筑物，也表现出类似的对清晰线条和形状的关注，摄影师汉斯 • 芬谢尔（Hans Finsler），尽管出生在瑞士，但作为一名教授和职业摄影师，他在德国更有影响力，他拍摄了大量机械化产品所具有的生动而精确的几何构造（图 513）。

相机特写镜头，尤其是当它用来表达新客观主义的理念时，在国际范围内获得了一致欢迎和好评，1928 年《自然界的艺术形式》（*Unformen der Kunst*）和

《美丽的世界》（*Die Welt Ist Schön*）两本书的发行，使得特写在德国之外的地方也受到欢迎，《美丽的世界》一书甚至被摄影师认为是“（理解）拍摄对象和事物的模板”。[11] 其典型的风格和主题，在很多其他的欧洲摄影作品中也有所体现，包括法国摄影师伊曼纽尔·索盖兹（Emmanuel Sougez）和荷兰摄影师皮特·兹瓦特（Piet Zwart，图 514），后者拍摄的大白菜所表现出的活力，可以同捷克摄影师拉迪斯拉夫·贝尔卡（Ladislav Berka）的作品相媲美（图 515）。

虽然特写为摄影师观察常见事物提供了全新的方式，无论是人物还是普通物体，但这并没有完全阻止摄影师在拍摄过程中融入自己的感情。罗钦科为母亲拍摄的肖像《我的母亲》（图 516），不仅仅是从形状、纹理和形式等方面揭示了老年妇女的特征，同时也传达了一种冷静的温柔和细腻。色调对比、超大画幅与不对称的构图，这些特点都体现在露西娅·莫霍利为弗洛伦斯·亨利所拍摄的肖像作品中（图 517），强烈地展现了摄影师对严苛的形式主义的追求，但也揭示



图 512: 艾伯特·伦格 - 帕奇。《石莲花》（*Sempervivum Percarneum*），约 1922 年。明胶银盐印相工艺。弗柯望博物馆，埃森，德国。



图 513：汉斯•芬谢尔。《陶瓷管道》（*Ceramic Tubing*），约 1930 年。明胶银盐印相工艺。桑德画廊，纽约，美国。



图 514：皮特·兹瓦特。《白菜》（*Cabbage*），1930 年。明胶银盐印相工艺。海牙市立博物馆，海牙，荷兰。



图 515：拉迪斯拉夫·贝尔卡。《叶子》（*Leaves*），1929 年。明胶银盐印相工艺。© 拉迪斯拉夫·贝尔卡。

了拍摄对象的性格特征。

德国教授马克斯·伯格哈茨（Max Burchartz）的作品《洛特的眼睛》（图 518），被公认为是“现代摄影运动的集中体现”，[12] 因为这幅作品全面地体现了那个时代的风格和创作手法，特写镜头、非常规的构图、强调几何图形的设计，同时也表现出了年轻人眼睛所包含的天真和活力。德国摄影师安妮·比尔曼（Aenne Biermann）的作品《孩子的手》（图 519），以及意大利摄影师蒂娜·莫多蒂（Tina Modotti）所拍摄的辛勤劳作的人的双手（图 520），这种特写镜头的运用显然起到了双重传达效果，既表达了个人情感，也体现了对社会问题的关注。

新视觉在日本

在 20 世纪 20 年代末期，日本兴起了所谓的“大正民主”运动，在这个背景下，日本摄影师对新视觉表现出兴趣，更多是出于他们对西方文化和观点的好奇。由于可以接触到来自欧洲摄影的相关文章、展览和摄影作品复制品，日本摄影师的眼界大大开阔，拍摄题材不再局限于肖像、风景和民俗，在题材和风格上都体现出多样化。

画意摄影在日本的兴起要晚于欧洲和美国，日本的画意摄影作品“不断重复着朦胧的场景和模糊的事物”[13] 时，更多拍摄纪实题材和肖像的摄影师，以及一些尝试用新角度拍摄静物和裸体人像的摄影师，开始积极响应“新摄影”这一理念，日本将新视觉摄影称为“新摄影”。新的理念敦促摄影师去“认识摄影的机械性本质”，[14] 日本摄影师开始使用清晰度更高的镜头拍摄特写，采用蒙太奇或者中途曝光的技法。20 世纪 30 年代，日本摄影师的作品明显受到超现实主义（图 521）和新客观主义风格的影响。摄影师野岛康三的肖像作品《细川千贺子》（图 522），会令观众想起德国摄影师马克斯·伯格哈茨的作品；从日本摄影师渡边义雄（Yoshio Watanabe）1933 年拍摄的《御茶水车站》（图 523）中，可以看到日本摄影正在逐渐步入现代主义的轨道。

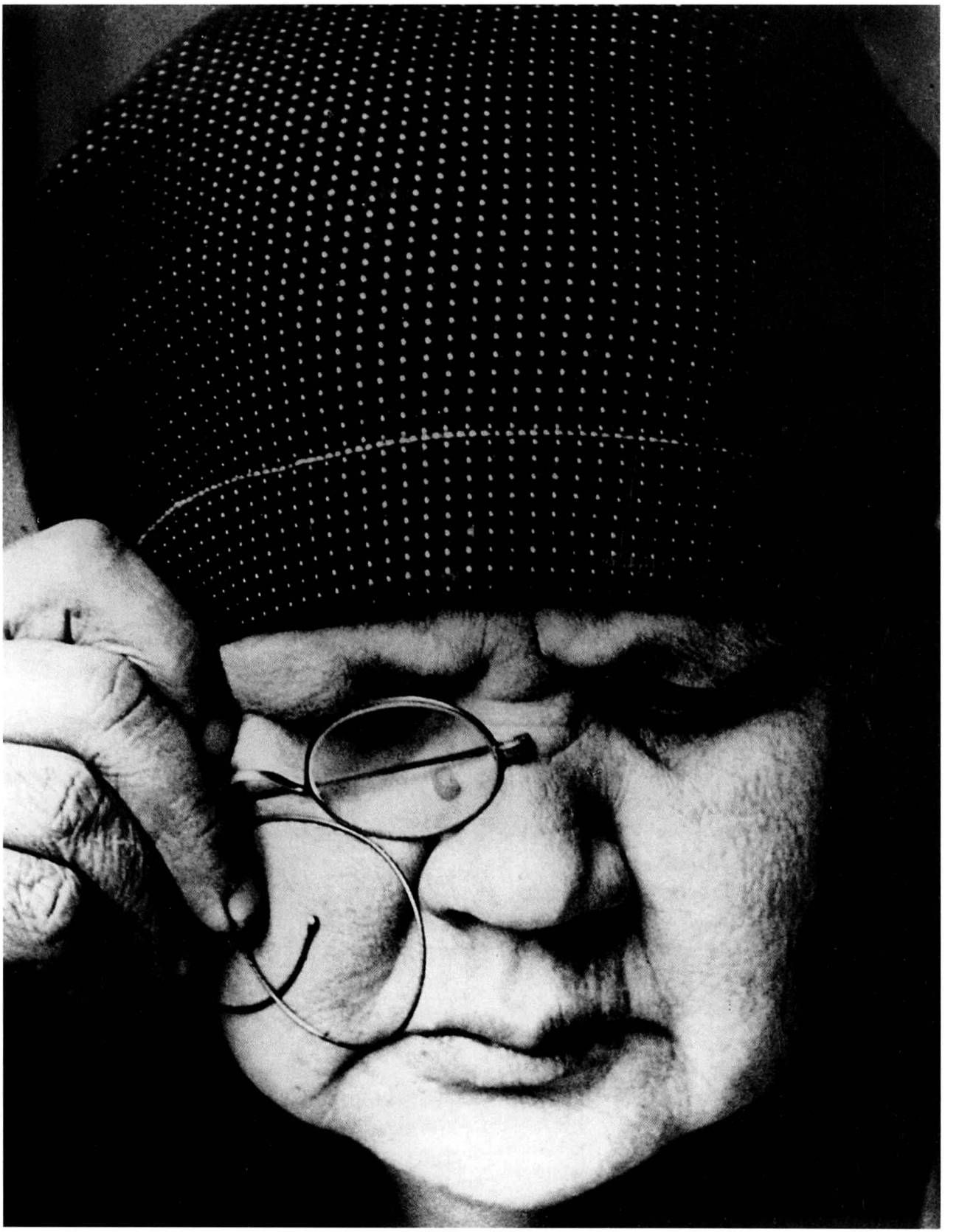


图 516: 亚历山大•罗钦科。《我的母亲》(*Portrait of My Mother*)，1924 年。明胶银盐印相工艺。亚历山大•拉夫朗蒂维 (Alexander Lavrientiev) 收藏。



图 517：露西娅•莫霍利。《弗洛伦斯•亨利》（*Portrait of Florence Henri*），1926—1927 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，朱利安•莱维收藏。



图 518：马克斯•伯格哈茨。《洛特的眼睛》（*Eye of Lotte*），约 1928 年。明胶银盐印相工艺。弗柯望博物馆，埃森，德国。

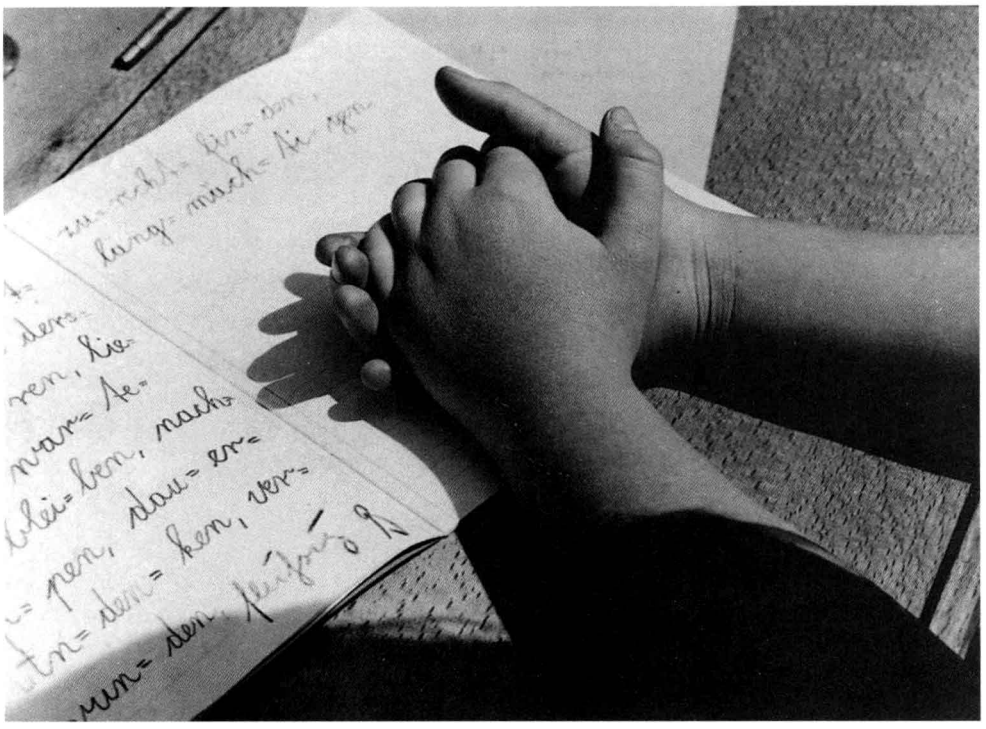


图 519：安妮 • 比尔曼。《孩子的手》(*Child's Hands*)，1929 年。明胶银盐印相工艺。艺术图书馆；国家博物馆普鲁士文化遗产，柏林，德国。



图 520：蒂娜 • 莫多蒂。《第 21 号(在工具上歇息的双手)》(*Number 21 [Hands Resting on a Tool]*)，拍摄日期不详。明胶银盐印相工艺。现代艺术博物馆，纽约州，美国；佚名人士捐赠。

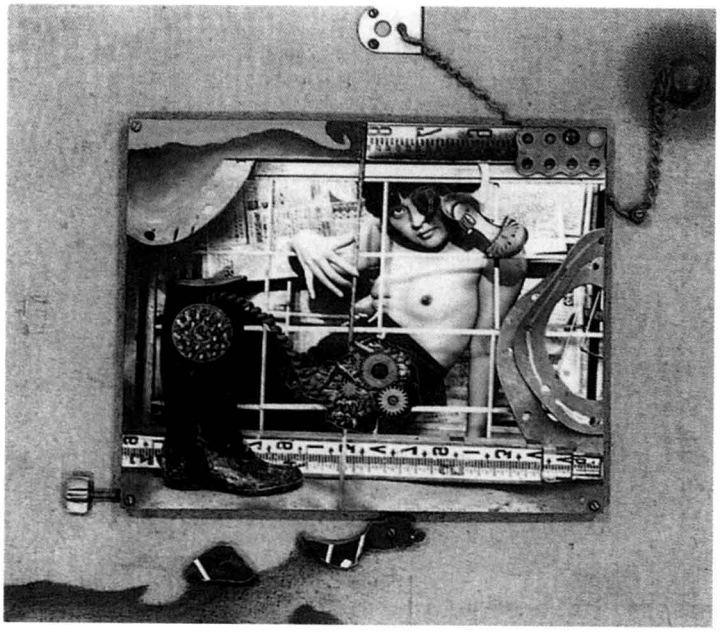


图 521: 花和银吾 (Gingo Hanawa)。《机器缔造者的理念》(*Concept of Machinery of the Creator*)，1931 年。摄影作品拼贴。© 日本职业摄影家协会，1971 年。



图 522: 野岛康三。《细川千贺子》(*Hosokawa Chikako*)，1932 年。明胶银盐印相工艺。© 日本职业摄影家协会，1971 年。

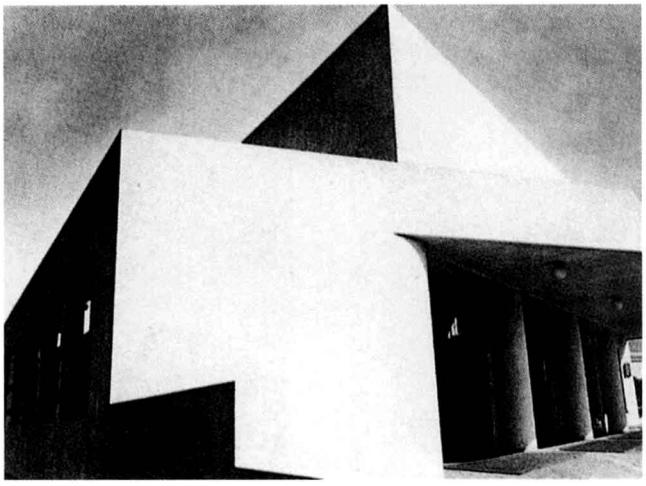


图 523: 渡边义雄。《御茶水车站》(*Ochanomizu Station*)，1933 年。明胶银盐印相工艺。© 日本职业摄影家协会，1971 年。

新视觉在美国：精确主义

20 世纪 20 年代，新视觉运动吸引了当时美国所有重要的摄影师，其中许多人都接受这样的理念："绝对无条件的客观性"构成了摄影作品独特的属性。无论描绘自然、人、人工制品、机械或建筑物，美国摄影师都十分注重现实世界的物质属性（尽管他们试图拥护现代审美观念），这种态度与同时期的"精确主义"画派一致。

老一辈的摄影家，无论是斯泰肯还是施蒂格里茨，由于深受画意主义的影响，都不能严格遵循新客观主义的理念，尽管他们的作品融合了这一风格的元素且最终效果都非常出色。"一战"后，斯泰肯对清晰度的偏好，以及他对构图学理论表现出兴趣，一定程度上归因于他在一战期间的航拍经历。1923 年，一次难得的机会让他成为康迪纳仕出版集团的首席摄影师，使他能够在一个务实的企业组织中，融合自己丰富的经历和他在装饰方面的天赋（本书第十章将进一步讨论）。至于施蒂格里茨，他一直坚持创作中的主观感受是首要的，这个观念深深植根在他的作品风格中，体现在他为乔治娅·奥基芙拍摄的抽象风格的特写《对等》，以及后期纽约街景作品大量清晰的几何图形中。

伴随着第一次世界大战结束，斯特兰德、"精确主义"画派的画家兼摄影师莫顿·L. 尚博格（Morton L. Schamberg）和查尔斯·希勒成为新视觉运动的一面旗帜。在他 1918 年早逝之前，莫顿·L. 尚博格大概是首位将抽象主义形式融入自己绘画作品的美国画家，他使用相机拍摄人物肖像，也拍摄了一些复杂的融入了几何图形的立体派风格的城市风景（图 524）。查尔斯·希勒在 1912 年开始拿起相机进行商业建筑摄影创作，以此获得收入来维持他的绘画生涯，在他的早期作品中已经可以看到简单而清晰的几何图形。1920 年，他同斯特兰德合作在曼哈顿拍摄了一个表现主义的电影短片，短片基于诗人惠特曼的诗歌《草叶集》。之后拍摄了一段时间的广告和公关摄影，1927 年他接到任务，拍摄美国最大的工厂——福特汽车位于红河工业区的生产车间。查尔斯·希勒经常会将自己的画作和摄影作品放在一起展览，他的作品于 1929 年被选入声名显赫的"德国电影与摄影展"（见下文），但是他对于摄影创作创新性的追求和探索，让他最终将相机当做一种研究工具来辅助绘画创作，诸如他拍摄了一张未命名的表现管道的照片（图 525），以此为基础创作了油画《甲板上层》（图 526）。

克拉伦斯·怀特摄影学校被认为是摄影领域现代主义思想的源头，尽管学校倡导的艺术风格更接近于画意摄影，但也许是因为学校的目的在于培训学员在广告和公关摄影领域找到工作，因此在教学上就需要强调现代设计。将新视觉的理念成功地转化为结合了

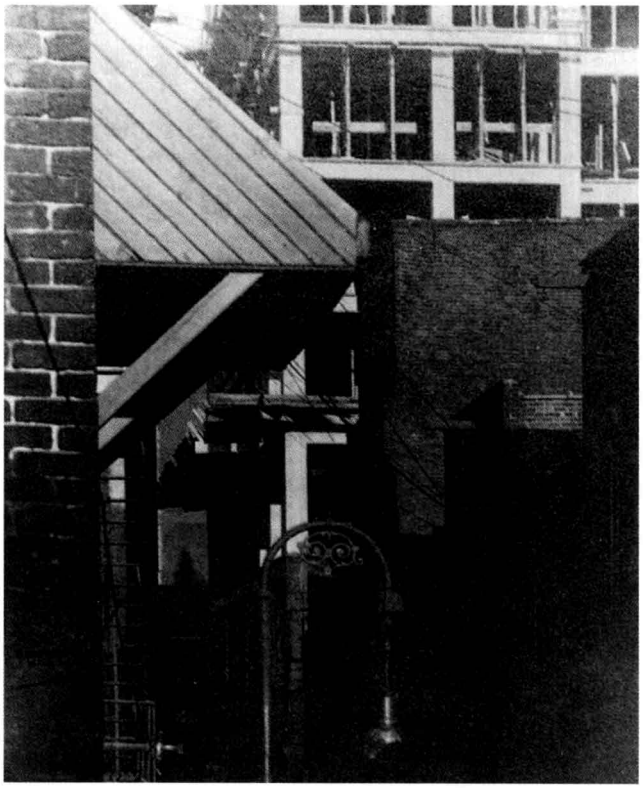


图 524: 莫顿·L. 尚博格。《城市空间》(*Cityscape*)，1916 年。明胶银盐印相工艺。新奥尔良艺术博物馆，新奥尔良，美国。

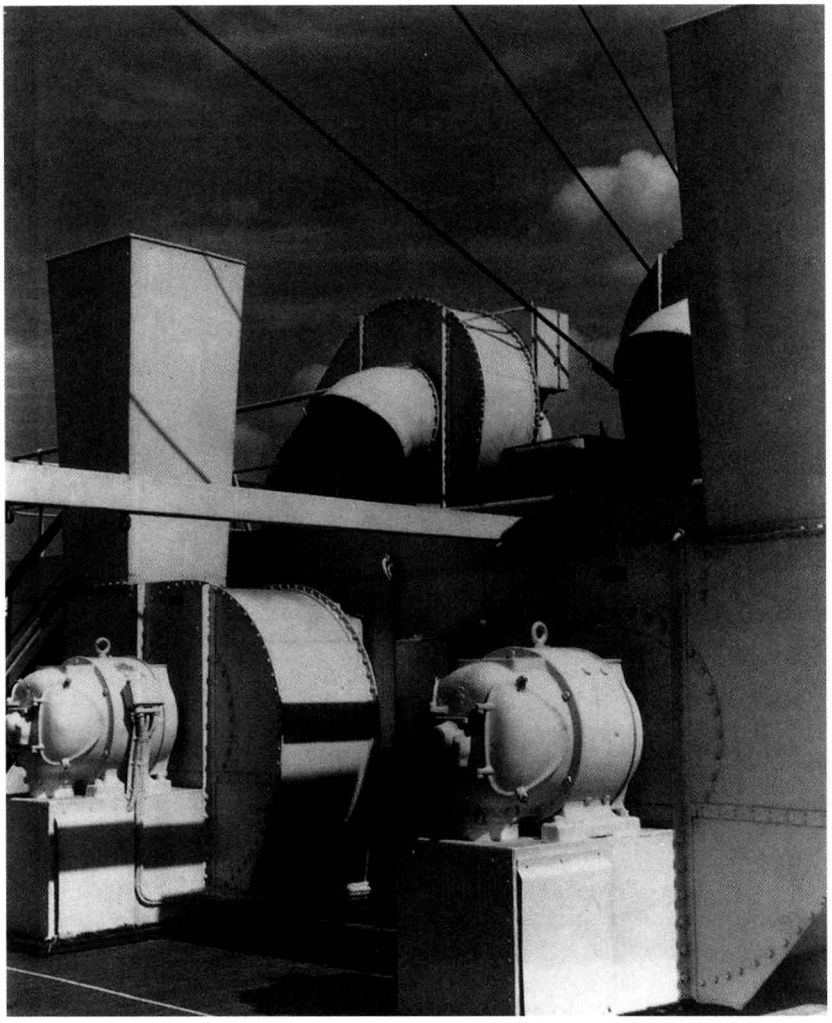
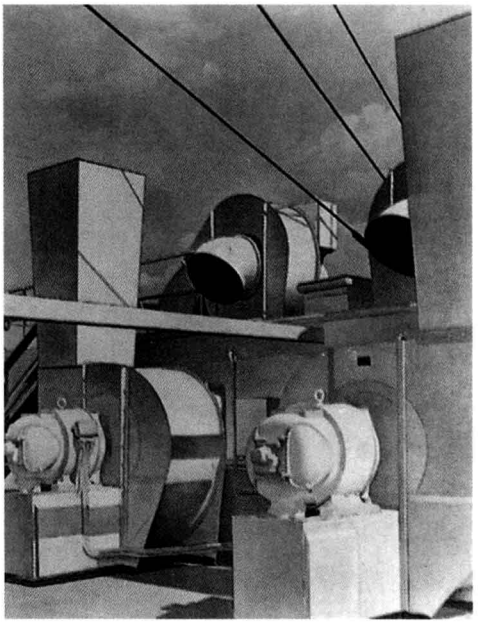


图 525：查尔斯•希勒。《无题》，约 1927 年。明胶银盐印相工艺。吉尔曼造纸公司，纽约州，美国。

图 526：查尔斯•希勒。《甲板上层》（*Upper Deck*），1929 年。帆布油画。福柯美术馆，哈佛大学，剑桥，马萨诸塞州，美国；路易丝•E. 贝坦斯基金。



个人表达和商业运用的风格，这在很多优秀学生的作品中都得到了体现，其中最有名的包括拉尔夫•斯坦纳、保罗•奥特布里吉、劳拉•吉平、安东•布吕尔和伯克-怀特（后两人将在第十章讨论）。

在斯坦纳开始他漫长的专业摄影和电影纪录片生涯之前，他拍摄了《打字机键盘》（图 580），作品采用的是特写镜头，其角度和构图要早于这种拍摄方法在欧洲的出现。这张照片后来被一家造纸公司用来做广告宣传。该作品可以说是斯坦纳职业生涯中成功地将现代主义风格融入到商业和个人作品中的开始，成为他个人风格的风向标。奥特布里吉对城市建筑和机械制造产品的关注，以及谨慎的处理手法，可以在他的作品《马蒙机轴》（图 527）中体现出来，这幅作品受到了 1921 年斯特兰德所拍摄的一系列机器影像的启发。在怀特摄影学校接受短期培训之后，吉平回到美国西南部自己的家乡，开办了一家商业肖像摄影工作室。从 20 世纪 20 年代她所拍摄的本地建筑和风光中，可以看出她对抽象几何图形的兴趣，这在她后来的作品《圣罗伦佐教堂，皮库里斯，新墨西哥州》（图 529）中体现得更加明显。

尽管有些摄影师后来选择了其他发展途径，新视觉的审美标准还是影响了他们早期的创作。其中的代表就是贝伦妮丝•阿博特和沃克•埃文斯的作品，在 20 世纪 20 年代欧洲文化动荡时期，二人都在欧洲工作和生活（图 528，贝伦妮丝•阿博特为詹姆斯•乔伊斯拍摄的肖像）。居高临下的俯拍角度和模糊的空间感成为贝伦妮丝•阿博特从高处拍摄林肯广场（图 530）的显著特点，这让观众想到后来德国包豪斯学院的风格，但是阿博特这幅作品本身旨在表达纽约这个大都市断断续续的节奏。同样，沃克•埃文斯在投身于摄影创作前，曾在欧洲短期居住，他的作品体现出对几何图形和线条的重点关注，如他的作品《墙壁和窗户》（图 531），画面强调色调的对比，让人们想起美国城市涌动的最原始的活力。

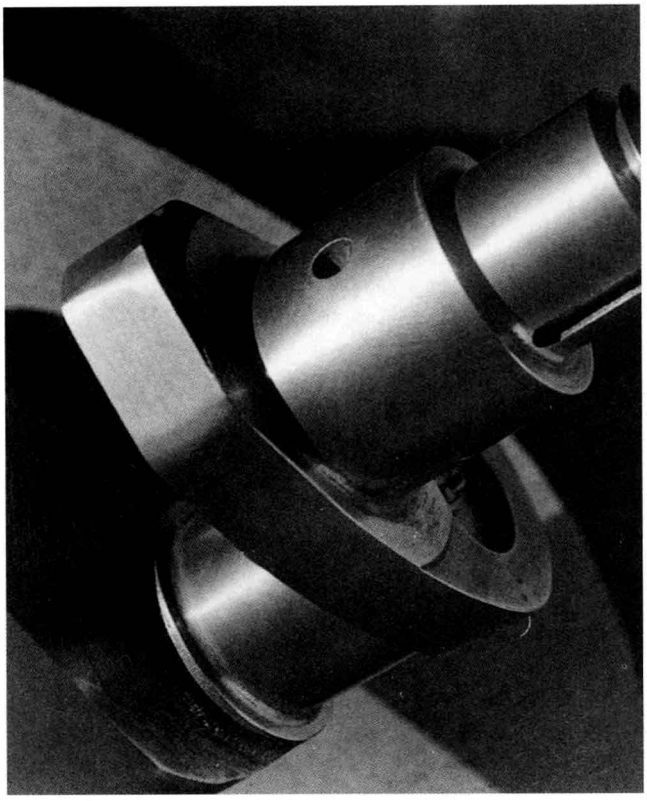


图 527: 保罗•奥特布里吉。《马蒙机轴》(*Marmon Crankshaft*)，1923 年。铂金印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；朱利安•莱维收藏。©G. 雷•霍金斯画廊，洛杉矶，美国。



图 528: 贝伦妮丝•阿博特。《詹姆斯•乔伊斯》(*James Joyce*)，1928 年。明胶银盐印相工艺。现代艺术博物馆，纽约，美国；斯蒂芬•R. 柯里纪念基金。© 贝伦妮丝•阿博特 / 商业图片有限公司。

精确主义派摄影师：西海岸

新客观主义的美国化在西海岸摄影师的作品中达到了巅峰。通过个人之间的接触和交流，以及欧美相关期刊刊登的文章和作品，约翰•赫格梅耶尔（Johan Hagemeyer）、爱德华•韦斯顿（见“人物小传”）、玛格雷特•马瑟（Margrethe Mather）、伊莫金•坎宁安（Imogen Cunningham）、安塞尔•亚当斯（Ansel Adams）等人开始意识到新摄影的理念和发展趋势。

赫格梅耶尔本身是一名园艺师，是韦斯顿的好友，1916 年他最先将反画意摄影的理念从美国西海岸带到东海岸，尽管他对新颖的当代题材感兴趣，也尝试从高角度拍摄（图 532），他的作品中还是弥漫着梦幻般的浪漫主义气息。韦斯顿试图摆脱柔焦的风格，这为他在美国赢得了广泛的知名度。他 1922 年关于美国钢铁厂的作品（图 584）拍摄于从美国西部前往东部的旅途中，针对工业题材，他选择了清晰的对焦，此外，对管道和传送带独特的处理，突出了工业化产物的戏剧性特征。20 世纪 20 年代末期，韦斯顿主要围绕客观物体拍摄了一系列作品，他称自己那一时期的作品旨在揭示“事物本身最本质和最精髓的部分”。有时，这种对于事物形式的过分关注，最后呈现在视觉作品中，事物本身都变成了一个抽象的符号，比如韦斯顿的作品《被腐蚀的大麦筛子》（图 533）。

马瑟直到 1922 年都是韦斯顿在加州摄影工作室的合伙人，她早期的作品带有神秘的东方气息，后来她转变风格，采用清晰的特写镜头，强调形状和图案（图 534），这些元素都让她的作品充满时尚的味道。坎宁安早期通过拍摄树木在作品中传达模糊的寓意，在她同韦斯顿建立联系，并接触到欧洲 20 世纪 20 年代的新视觉代表作之后，她的兴趣也发生了变化，她开始为植物和其他有机物拍摄特写（图 535）。她对工业结构的表现简洁而鲜明（图 583），这点同韦斯顿一样，可以说是精确主义风格的代表。大约从 1927 年开始，布列特•韦斯顿（Brett Weston）追随父亲的足迹，在作品中充分体现了对于形状和纹理的关注。

对美国西部宏伟风光的尊重，以及积极地推广如实摄影，使安塞尔•亚当斯在世界范围内赢得了广泛

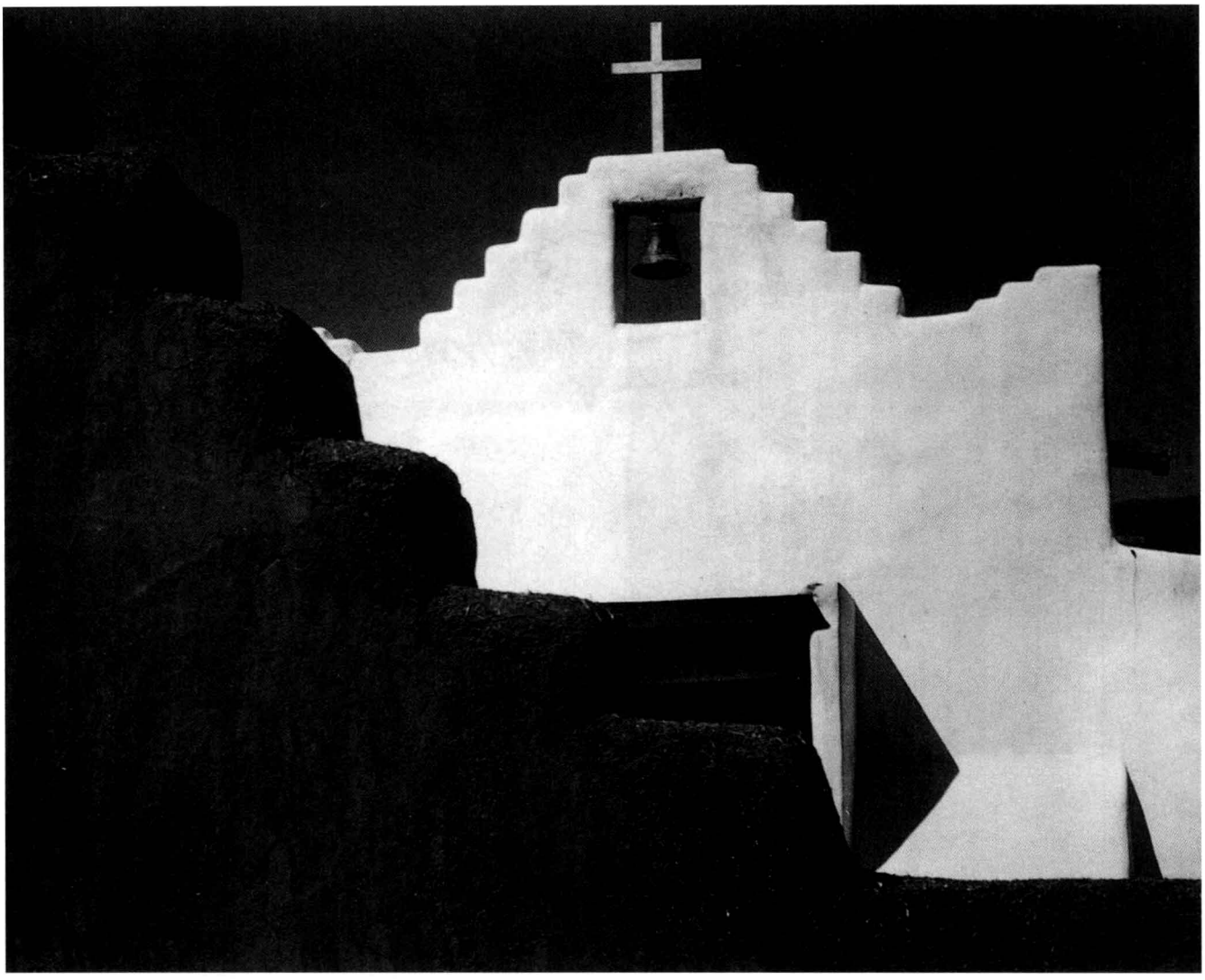




图 529：劳拉•吉平。《圣罗伦佐教堂，皮库里斯，新墨西哥州》（*Church of San Lorenzo, Picuris, New Mexico*），1963 年。明胶银盐印相工艺。加拿大建筑博物馆，蒙特利尔，加拿大。© 亚蒙卡特博物馆，1979 年，沃斯堡，德克萨斯州，美国。

图 530：贝伦妮丝•阿博特。《哥伦布大街和百老汇，纽约》（*El at Columbus and Broadway, New York*），1929 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国。© 贝伦妮丝•阿博特 / 商业图片有限公司。

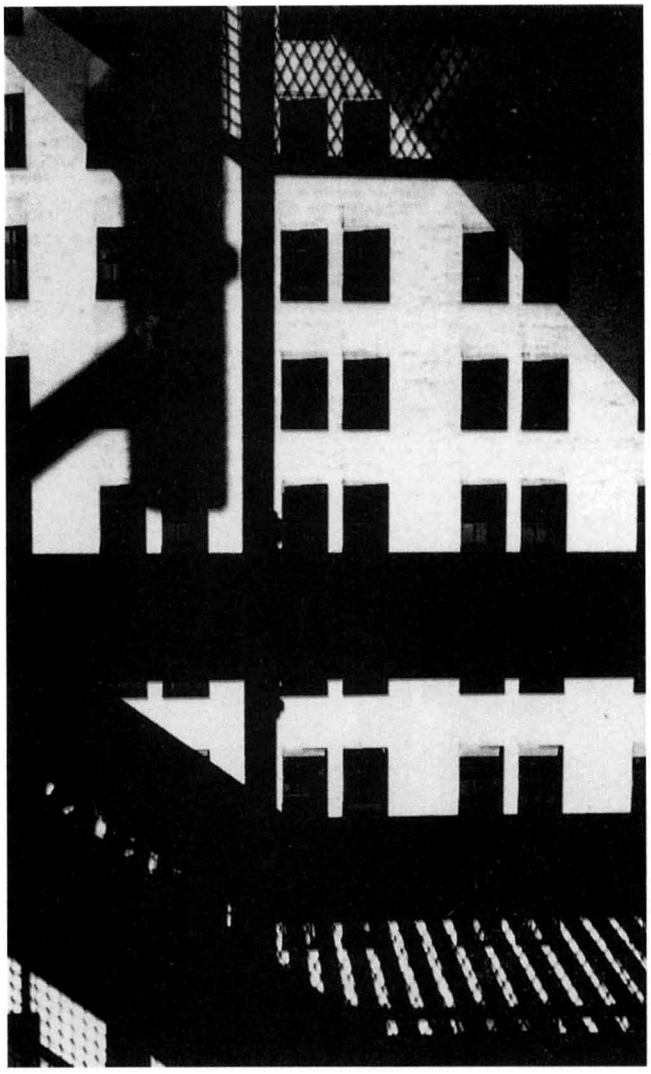


图 531: 沃克•埃文斯。《墙壁和窗户》(*Wall and Windows*)，1929 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国。© 沃克•埃文斯遗产。

的声誉。尽管直到 1930 年前后亚当斯才认可摄影具备超凡的表达潜力，但在整个 20 世纪 20 年代，他都积极投身于摄影创作，他的拍摄主题就是大型的未遭到人类破坏的自然景观，在作品中他也强调形态和纹理，这一点同精确主义摄影师类似。他的作品还体现了对曝光、冲洗和印制的科学控制。亚当斯的天赋也体现在他对于比例、细节和纹理的敏锐感，在他的早期作品《内华达山结冰的湖面和悬崖》（图 536）中，这种天赋可见一斑。

1930 年，“f/64”协会在旧金山非正式成立，该组织提倡采用大画幅相机、小光圈（因此得名），采用接触印相工艺而不是放大印相，以及精确主义风格。除了亚当斯、坎宁安和韦斯顿之外，该协会成员还包括康休洛•卡纳加(Consuelo Kanaga)和威拉德•范•戴克（Willard van Dyke），后者一度成为协会活动的指明灯，后来他在电影纪录片领域获得成功。f/64 的摄影师们为技术的进步而欢欣鼓舞，这在阿尔玛•拉文逊的作品《卡拉维拉斯大坝二期》（图 538）中得到体现，画面中水渠呈清晰的几何图形，但这种欢欣很快被大萧条带来的质疑所取代，人们开始重新审视所谓工业主义带来的奇迹。

摄影与工业主义

1918 年一战结束之后，到 30 年代大萧条爆发之前的这段时期，工业生产能力在全世界范围内的迅速膨胀，催生了一批具有前瞻意识的摄影师。包豪斯学派追随者、苏联构成主义者，以及美国工业主义者都广泛地相信科技进步会为摄影创作提供更多灵感，同时伴随广告摄影的出现，摄影师获得了前所未有的拍摄工业题材和场景的机会。或许正如人们所预料的那样，同美国人比起来，欧洲人在这些题材方面，往往更多停留在尝试阶段。

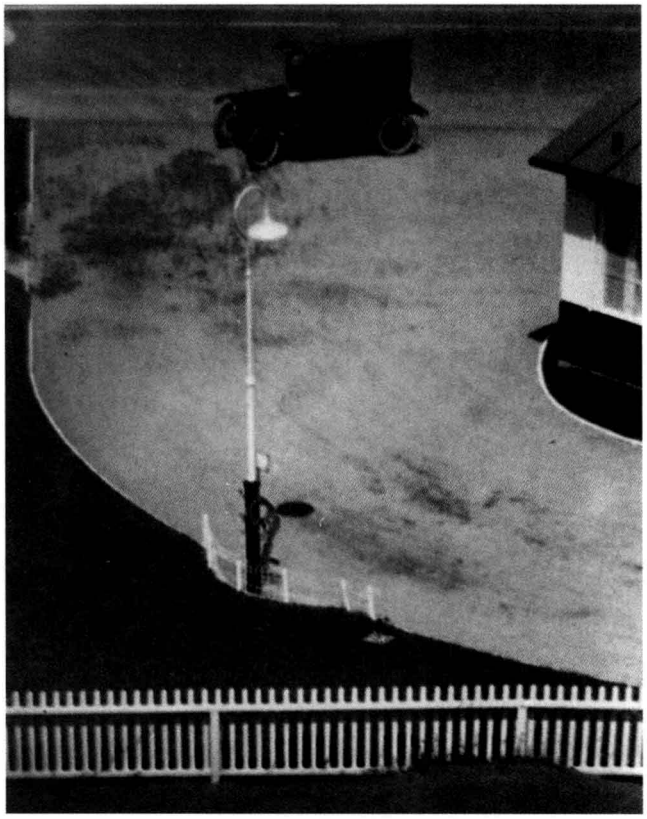


图 532: 约翰•赫格梅耶尔。《现代美国抒情诗——加油站》(*Modern American Lyric [Gasoline Station]*)，1924 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国。

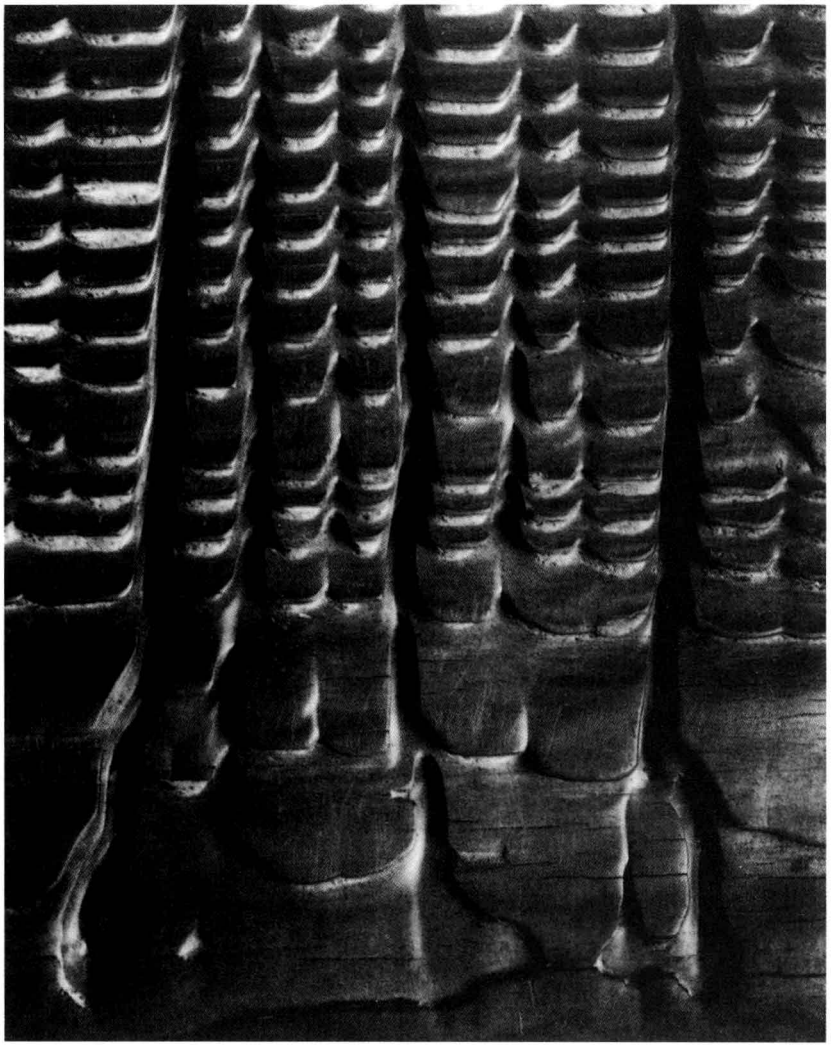


图 533: 爱德华 • 韦斯顿。《被腐蚀的大麦筛子》（*Eroded Plank from Barley*），1931 年。明胶银盐印相工艺。© 亚利桑那大学董事会艺术摄影中心，1981 年，亚利桑那大学，图森，美国。



图 534: 玛格雷特 • 马瑟。《穿着男人夏季和服的比利 • 珈史特玛》（*Billy Justema in Man's Summer Kimono*），约 1923 年。明胶银盐印相工艺。艺术摄影中心，亚利桑那大学，图森，美国；威廉 • 珈史特玛（William Justema）捐赠。

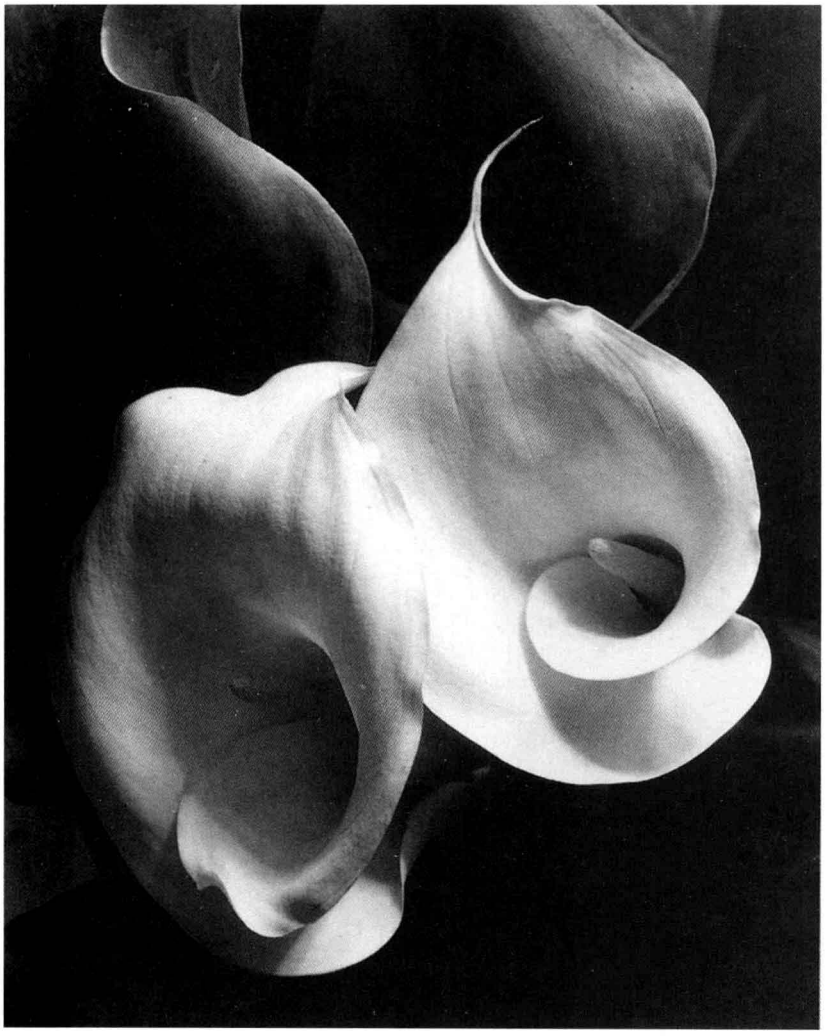


图 535: 伊莫金•坎宁安。《两朵马蹄莲》（*Two Callas*），1929 年。明胶银盐印相工艺。© 伊莫金•坎宁安信托基金，1970 年，伯克利，加利福尼亚州，美国。

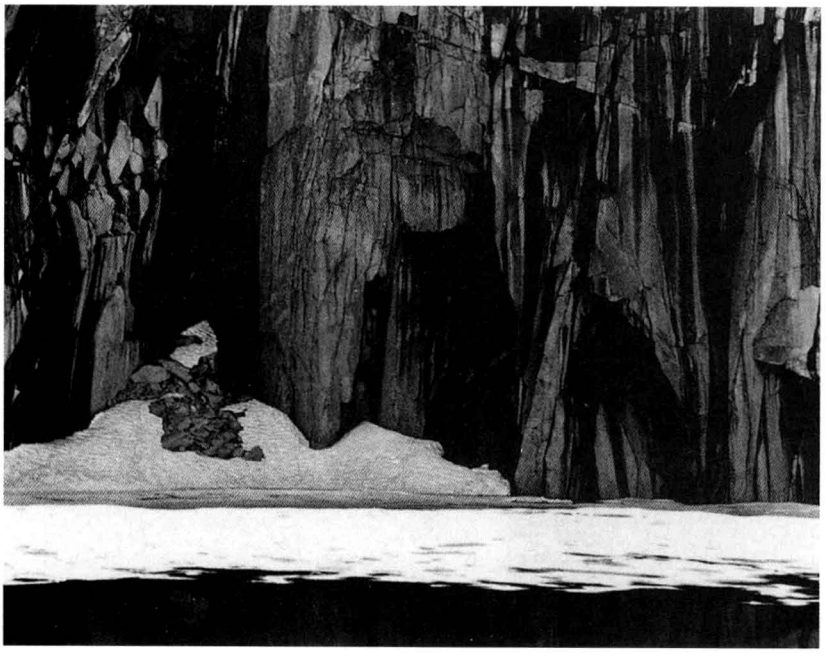


图 536：安塞尔•亚当斯。《内华达山结冰的湖面和悬崖》（*Frozen Lake and Cliffs, Sierra Nevada*），1932 年。明胶银盐印相工艺。© 安塞尔•亚当斯出版权利理事会，1996 年。

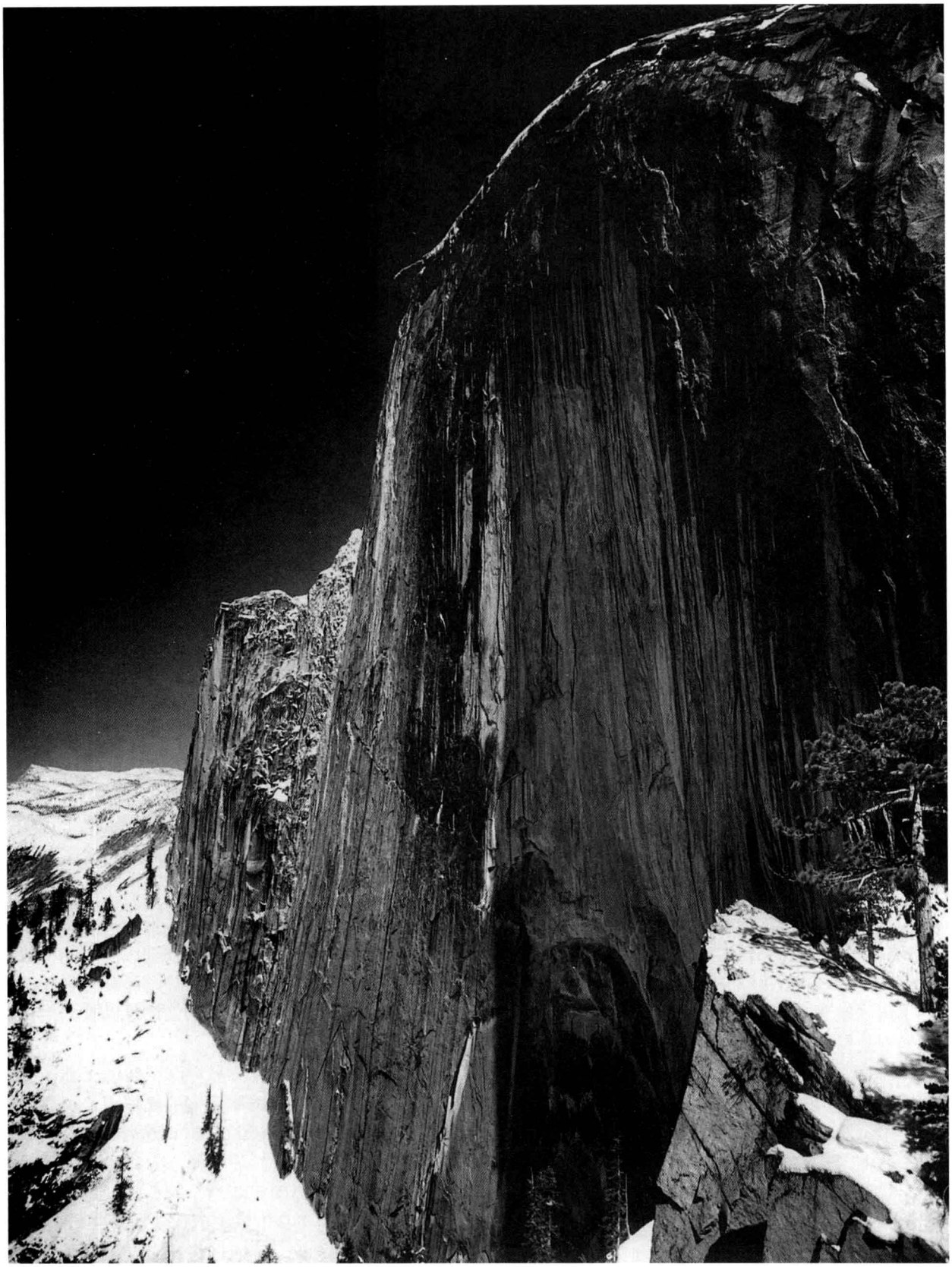


图 537：安塞尔•亚当斯。《莫洛里斯，半圆丘的外貌， 约塞米蒂峡谷，加利福尼亚州》（*Monolith, The Face of Half Dome, Yosemite Valley, Cal.*），约 1927 年。明胶银盐印相工艺。© 安塞尔•亚当斯出版权利理事会，1996 年。

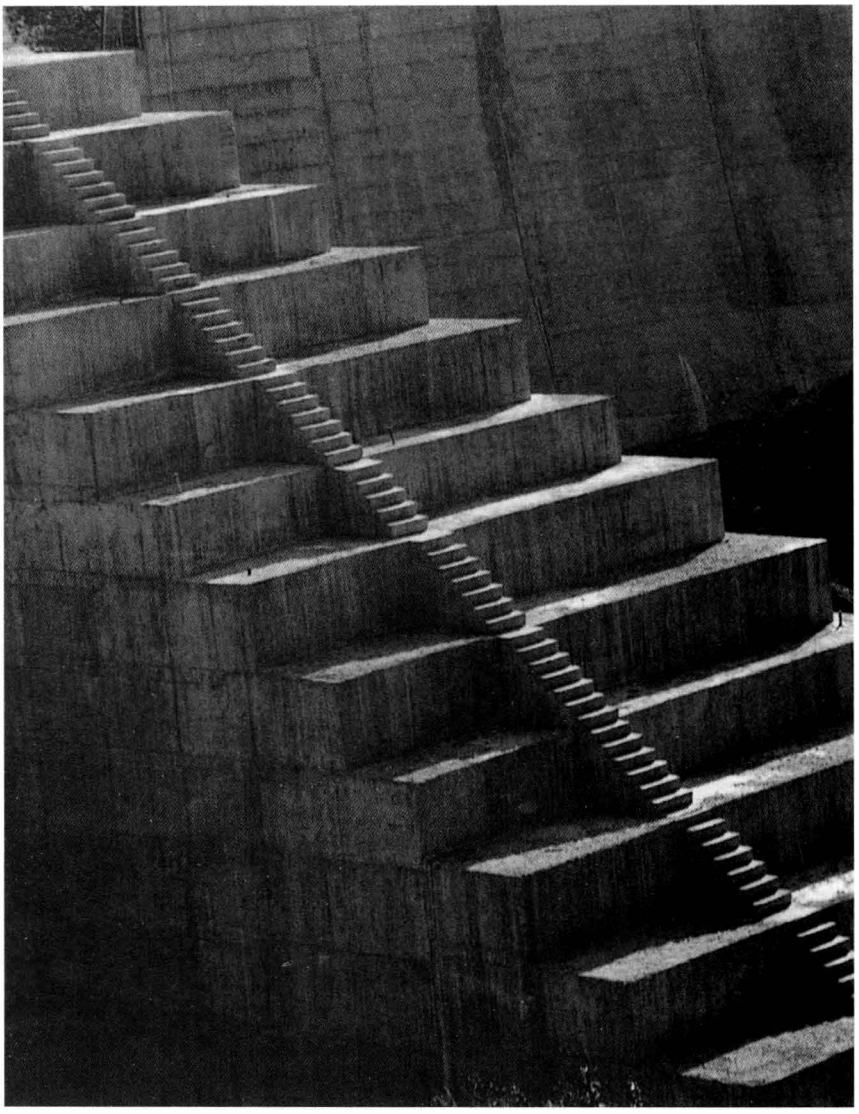


图 538：阿尔玛·拉文逊。《卡拉维拉斯大坝二期》（*Calaveras Dam II*），1932 年。明胶银盐印相工艺。阿尔玛·拉文逊协会和苏珊·艾恩，伯克利，加利福尼亚州，美国。

例如，汉斯·芬谢尔所拍摄的《哈勒的大桥》（图 539），以及美国摄影师谢里·V. 谢尔（Sherril V. Schell）拍摄的《布鲁克林大桥》（图 540），都表现出对几何图形的关注，但是同谢尔的作品比起来，汉斯的拍摄角度缺失方向感，让人感觉眩晕；而后者从空间感来说更易让人理解，处理手法上具有更鲜明的装饰效果。很多欧洲摄影师，包括伊尔塞·布林（Ilse Bring）、葛曼·克罗（Germaine Krull）、埃利·劳达尔（Eli Lotar），都重视抽象属性和形式的关系（图 541），但却忽略了工业对象本身具备的实用性。另外一个例子，苏联摄影师鲍里斯·伊格纳托维奇（Boris Ignatowich）的一幅作品，选择了直接向上的角度（图 542），旨在表现建筑物横梁的力量感，但却无法反映出拍摄对象的大小、形状或者用途。

在美国，情况则不同，摄影师们在拍摄机器或工业化产品的时候，会追求表达和记录的平衡，因为很多摄影师都受雇于工业公司拍摄广告和公关宣传片。斯特兰德、奥特布里吉和韦斯顿在 20 世纪 20 年代早期拍摄的机器、工具、产品或工厂，都有将科技理想化的趋势，并暗示着机器和工业化是可以被人类控制和驯服的。

在查尔斯·希勒拍摄的福特汽车红河工业区生产车间的作品中，从对熔炉和管道的处理上，可以看出他非常重视线条和数量（图 585），这可以理解为他试图传达一种“工业神话”的信仰，人们相信大规模的工业化生产将催生美国人新的宗教信仰。这个观念最早在伯克－怀特的作品中就有所体现，她在 1929 年拍摄的克利夫兰的大桥，就通过现代主义风格的元素表现出工业化的强大力量（图 543），这幅作品是在她受雇于一家大型钢铁公司之前拍摄的，此后她逐渐成为

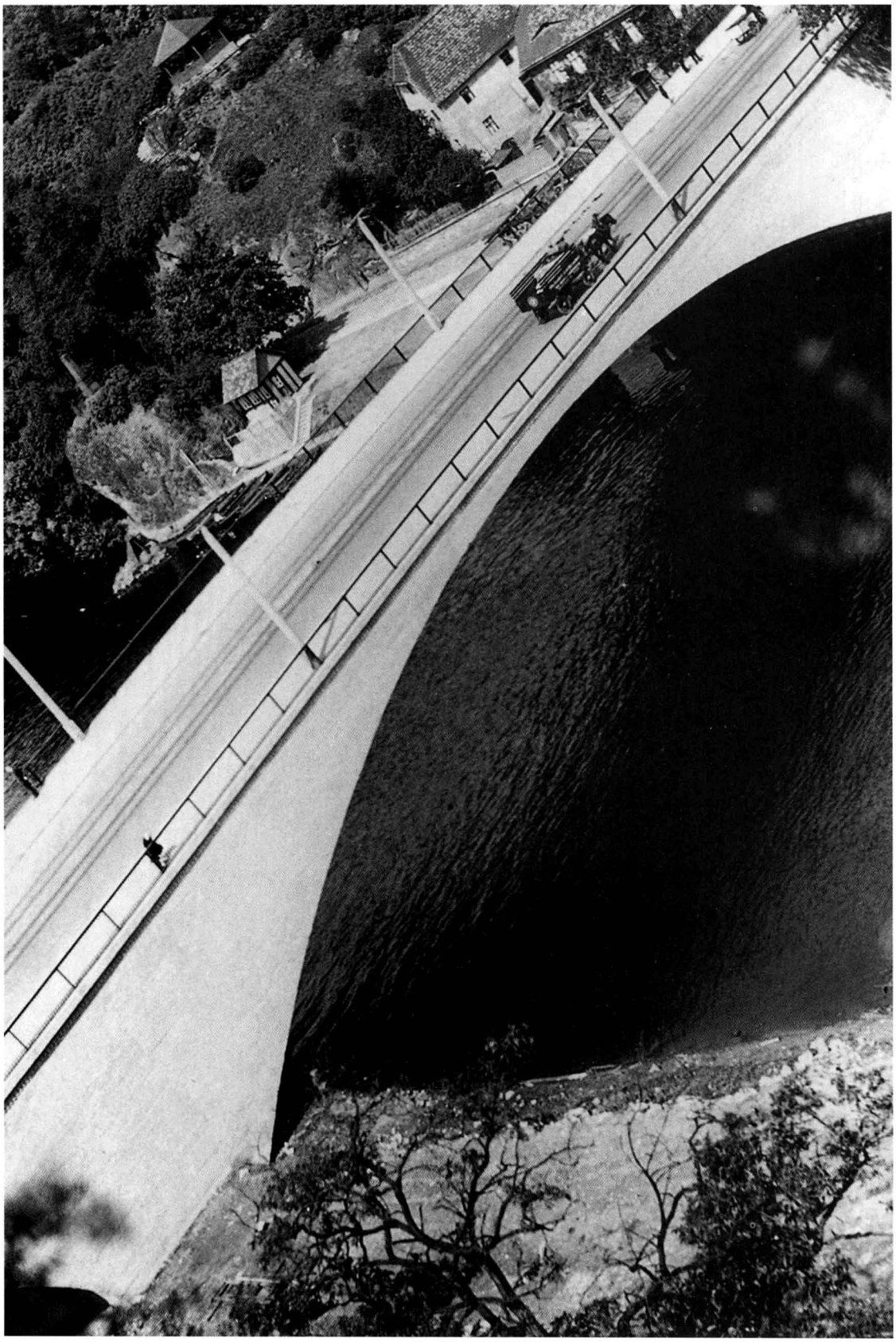


图 539: 汉斯 • 芬谢尔。《哈勒的大桥》(*Bridge at Halle*), 约 1929 年。明胶银盐印相工艺。工艺博物馆, 苏黎世, 瑞士。

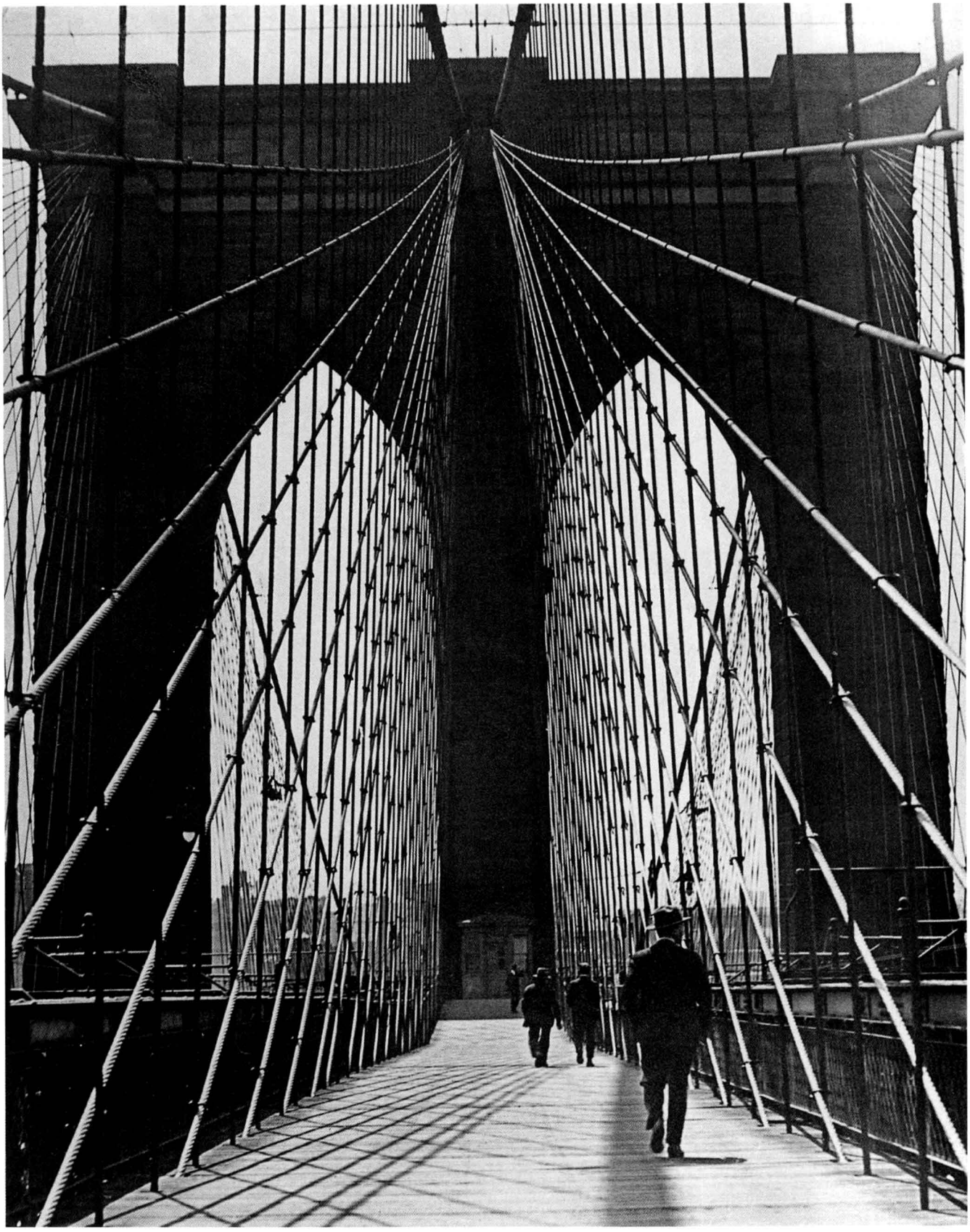
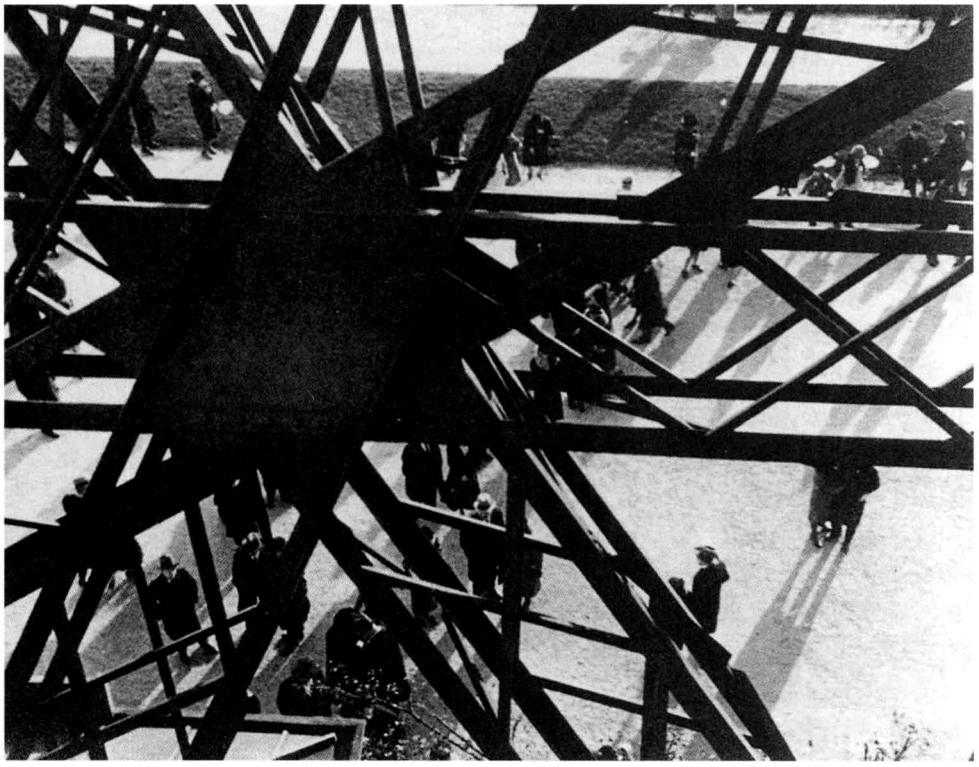


图 540：谢里•V. 谢尔。《布鲁克林大桥》（*Brooklyn Bridge*），明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；朱利安•莱维收藏。



（左图）图 541：伊尔塞•布林。《巴黎埃菲尔铁塔的星形脚手架》（*Paris, Eiffel Tower Scaffolding with Star*），1931 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；朱利安•莱维收藏。

（下左图）图 542：鲍里斯•伊格纳托维奇。《建筑工地》（*On the Construction Site*），1929 年。明胶银盐印相工艺。《苏联摄影》杂志和苏联版权社。

（下右图）图 543：玛格丽特•伯克 - 怀特。《高桥，克利夫兰》（*High Level Bridge, Cleveland*），1929 年。明胶银盐印相工艺。艾伦特斯研究图书馆，雪城大学，锡拉丘斯，纽约州，美国。





美国工业化领域最有名的摄影师之一（图 582）。希勒和伯克－怀特在拍摄工业化题材方面是最有名的。到了 20 世纪 30 年代中期，其他一些摄影师，包括布吕尔、约翰·马德（John Mudd）、威廉·瑞特斯（Wiliam Rittase）、瑟曼·卢坦（Thurman Rotan）也受雇于广告商和出版商，拍摄高质量的工业化题材的照片。海因拍摄工厂时的本意是为了反映机器背后工人的辛勤工作，而不是为了突出工业化本身，但他拍摄的建设中的纽约帝国大厦（图 446），还是让观众体会到机器和科技最终将有利于人类。

工业化题材的照片主要是出于广告和公关宣传的目的，但在 20 世纪二三十年代，通过画廊举办的若干展览和期刊上一系列相关题材的文章，可以看出艺术家和知识分子对于这个主题的关注。关于这一点有一个例子足以证明，那就是 1932 年在美国现代艺术博物馆举行的“摄影装饰设计展”中，摄影师们提交的作品绝大部分都是以工业化产物为主题。希勒提交了一幅以福特汽车红河工业区为原型的蒙太奇三联画作品（图 585），贝伦妮丝·阿博特、奥布瑞·博迪尼（Aubrey Bodine）、卢坦、斯泰肯提交的作品则是建设中的摩天大楼、冶炼炉和大桥。20 世纪 20 年代末，工业化和机器的照片在摄影杂志、年鉴和画意摄影画廊中受到普遍欢迎。在科伯恩首次指出桥梁建造者和摄影师都是现代社会的缔造者的 25 年后，人们开始接受所谓的“丑陋中的美丽”——源自一篇文章对工业化题材照片的评价。

新视觉：裸体人像

裸体人像也同样吸引着新视觉派摄影师。裸体人像本身就具有典型的艺术性，在欧洲包括费宁格（Feininger）、豪斯曼、凯斯廷、曼·雷、莫霍利－纳吉和塔巴德在内的摄影师，以裸体人像作为创作题材尝试各种视觉艺术形式，包括蒙太奇、中途曝光、倾斜摄影和特写（图 544）。捷克摄影家弗朗蒂塞克·德蒂柯尔就是其中将裸体人像题材处理得非常有艺术品位的一名摄影师；画意摄影的暗房工艺，诸如颜料印相，被用于前卫艺术的后期处理是很少见的，1927 年的一幅未命名的作品采用了这种做法，画面看起来像墨守成规的、程式化的装饰艺术（图 545）。

无论是男性人体还是女性人体，都激发了美国摄影师特别的兴趣，他们试图让以裸体人像为主题的如实摄影能够更容易被观众接受。在施蒂格里茨的信念里，裸体人像代表了生命的力量，从而赋予他灵感拍摄奥基芙。其他尝试拍摄裸体人像的摄影师包括伊莫金·坎宁安、奥特布里吉、希勒、斯特兰德和韦斯顿。坎宁安 1928 年拍摄的作品（图 546）将人体躯干转换成一系列动人的不规则的三角形，画面中的几何图形依旧能流露出人体肌肤具有的柔和感，唤起微妙的感官体验。根据韦斯顿的伴侣卡丽丝·威尔逊（Charis Wilson）的说法，韦斯顿认为女性裸体人像是“毕生的挑战”，这一题材涉及到新视觉的艺术创作，也关乎他个人的情欲。1926 年，韦斯顿以裸体人像为主题创作的作品（图 547），从视觉上将有血有肉的人体变成如石头般坚硬，暗示着“根据创作者不同的理解和角度，同一事物本身可以被转化成不同的形象”。拍摄男性裸体人像或者同时也拍摄女性裸体人像的摄影师较少，其中莱尼斯（Lynes）通过他的探索，将这一题材变得更加梦幻（图 548）。尽管对阴影的处理还是模棱两可地传递了情欲的本质，但莱尼斯通过这种方式赋予裸体人像摄影一种超现实主义的色彩。



图 544：莫里斯·塔巴德。《裸体人像》（*Nude*），1929 年。明胶银盐印相工艺。新奥尔良艺术博物馆，1977 年购买。

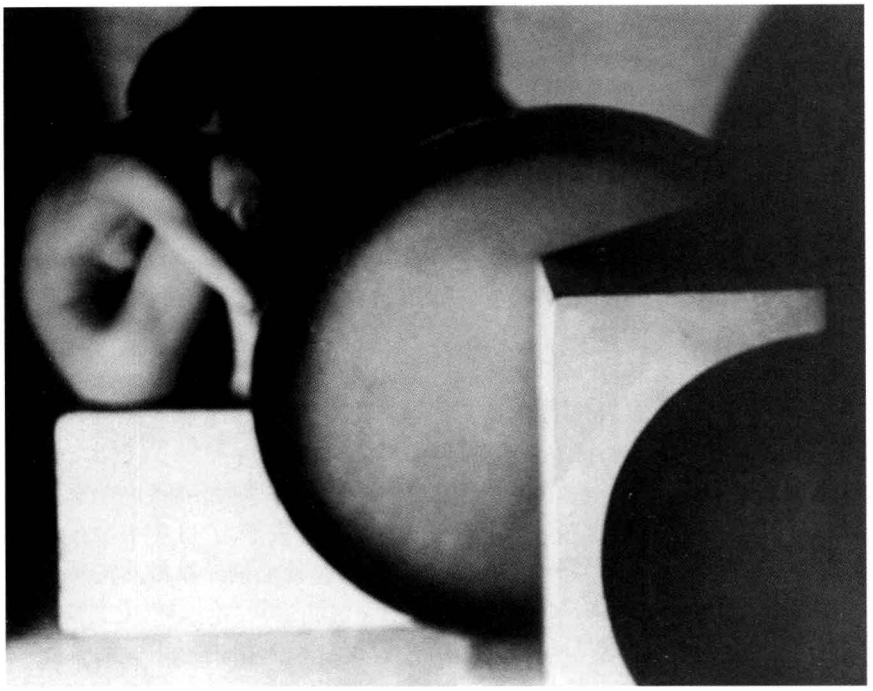


图 545：弗朗蒂塞克·德蒂柯尔。《无题》，1927 年。明胶银盐印相工艺或溴釉印相工艺。私人收藏。

这一时期，平面视觉运动和摄影领域的运动之间关系紧密，相机会在 20 世纪 20 年代末被用来表达超现实主义的理念也就不足为奇了。蒙太奇和前面提过的其他暗房工艺都成为传达幻想视觉的工具，但是如实摄影的支持者渴望传达潜意识是现实的一面，这种理念促使摄影师创作的时候，会虚构、安排、使用特殊光线来创造人为合成的现实。在阿根廷摄影师奥拉西奥·科波拉（Horacio Coppola）的作品中（图 549），或者德国艺术家汉斯·贝尔默（Hans Bellmer）奇怪的创意中（图 550），他制作了一个可以活动的纸质人像，然后在不同的背景下摆出各种姿势进行拍摄，时装模特和玩具娃娃经常会被当作情欲的隐含表达符号。一批摄影师，包括恩宝（Umbo，原名奥托·恩波哈斯 [Otto Umbehrs]），使用商业模特模型作为超现实主义对于真实和非真实双关意义表达的符号（图 551）。欧文·布鲁门菲尔德（Erwin Blumenfeld）出生在德国，但是活跃在巴黎和美国时尚摄影界，他喜欢让裸体人像披上薄纱，营造出超现实主义的浪漫气质，图 552 中的作品让人想起古典雕塑作品，但是比雕塑作品更有活力。作为少数成功将超现实主义元素融入时尚摄影的摄影师，他的贡献将和其他一些商业摄影师一起在下一章深入讨论。还有一些摄影师，对谜、梦境和幻想感兴趣，他们直到 20 世纪三四十年代才开始走上创作生涯，这也将在下一章讨论到。

20 世纪 30 年代，光绘、蒙太奇、中途曝光和其他

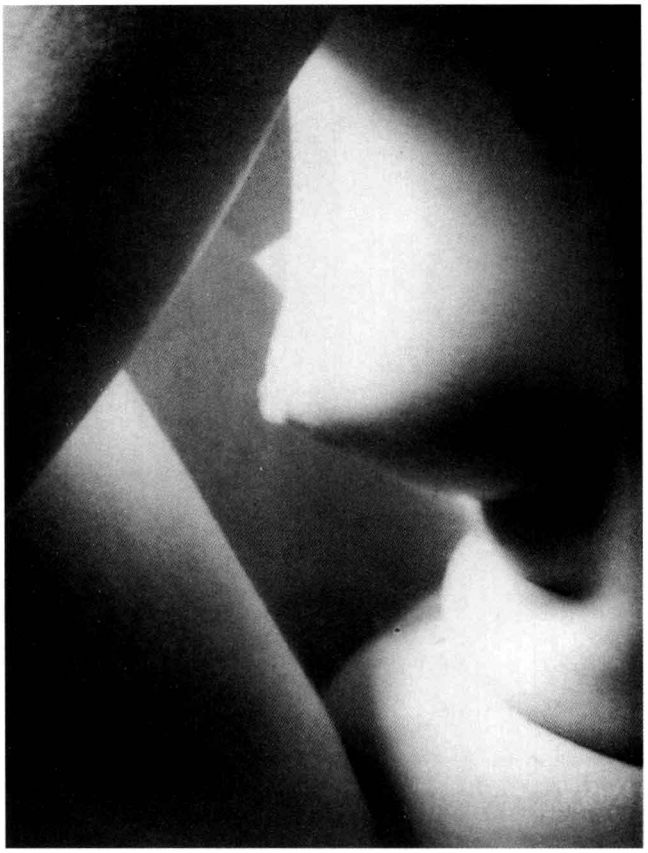


图 546：伊莫金·坎宁安。《三角形》（*Triangles*），1928 年。明胶银盐印相工艺。© 伊莫金·坎宁安信托基金，1970 年，伯克利，加利福尼亚州，美国。

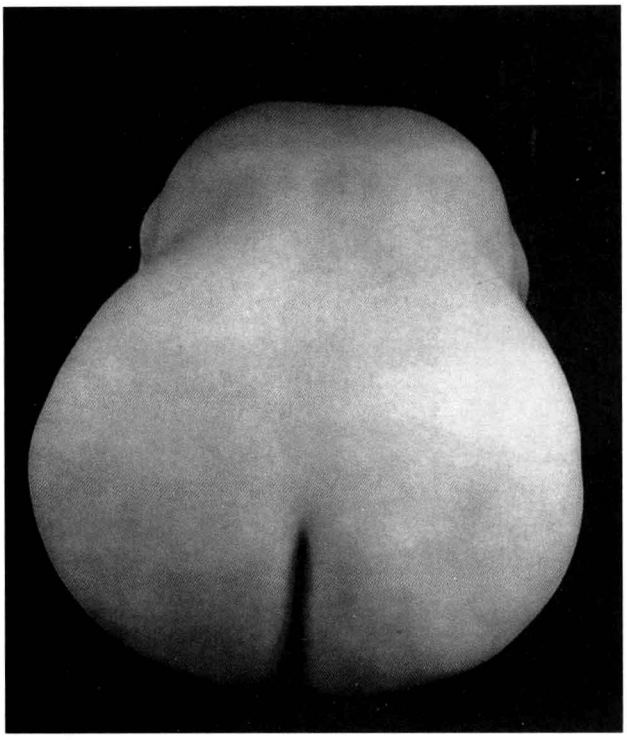


图 547: 爱德华 • 韦斯顿。《裸体人像》(*Nude*)。1926 年。明胶银盐印相工艺。© 亚利桑那大学董事会艺术摄影中心, 1981 年, 亚利桑那大学, 图森, 美国。

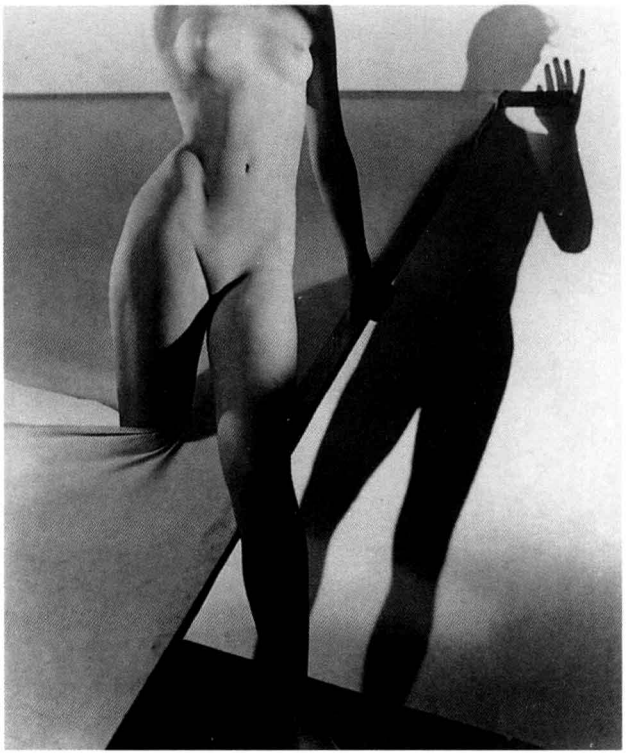


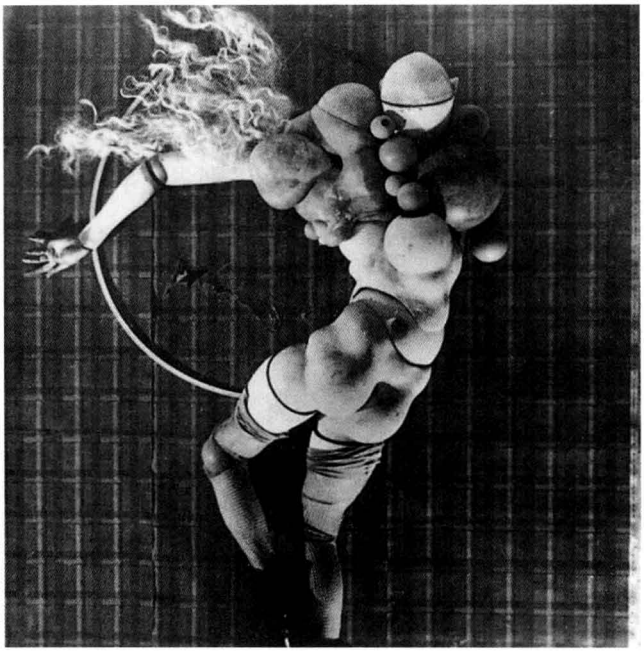
图 548: 乔治 • 普莱特 • 莱尼斯。《亚瑟 • 李的模特》(*Arthur Lee's Model*), 1940 年。明胶银盐印相工艺。罗伯特 • 米勒画廊, 纽约州, 美国。

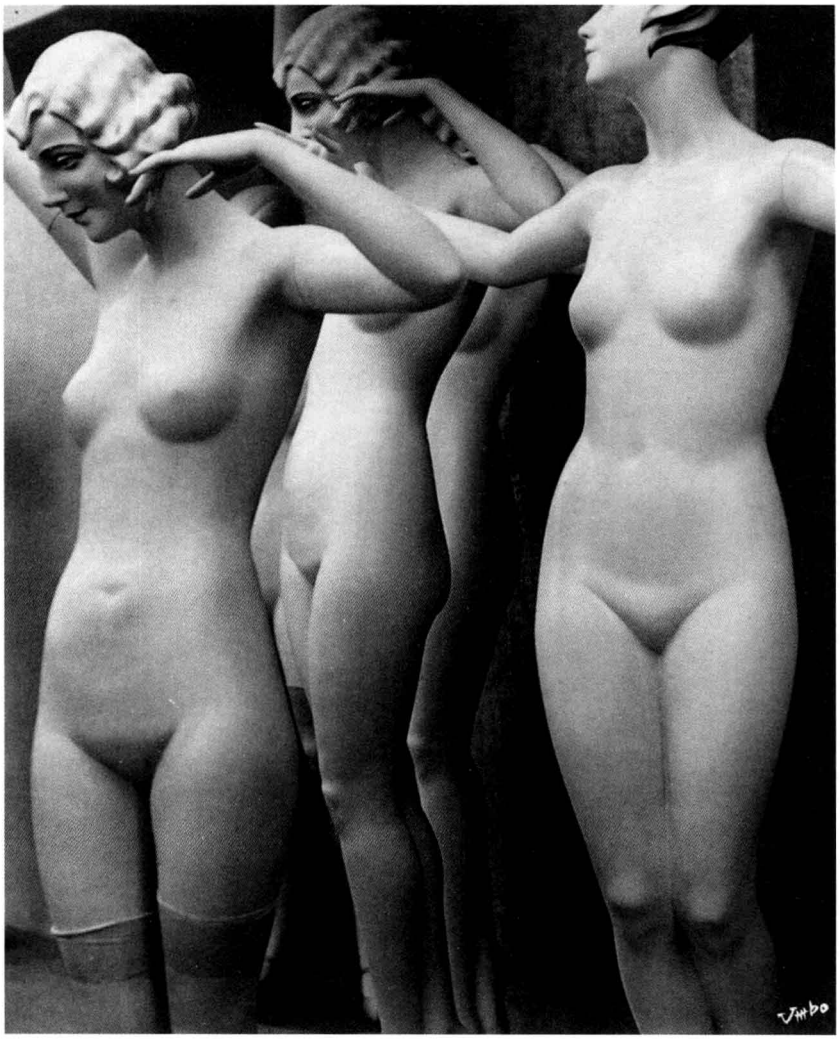
的暗房处理工艺吸引了少数美国摄影师，但是曼 • 雷（尽管他住在巴黎）和弗朗西斯 • 布鲁吉耶尔（Francis Bruguiere）例外，布鲁吉耶尔之前是摄影分离派的成员，凭借戏剧摄影在纽约获得声望。大约在 1926 年，布鲁吉耶尔开始尝试多次曝光，他利用光线照亮剪纸，然后进行拍摄，他自己则把多次曝光出来的作品称为“光线的抽象”（图 553）。有的时候，这些作品超越了其摄制技术，通过抽象的形式表达一种戏剧化的效果和神秘感。在迁到英国居住后，布鲁吉耶尔继续专注于“创造他自己的世界”，创作超现实主义的摄影作品和抽象电影，其中就包括先锋电影《光之韵律》（*Light Rhythms*）。

在 1938 年包豪斯学院迁往芝加哥并改名为芝加哥设计学院（编者注：包豪斯学院于 1933 年被德国纳粹强行关闭，从 1938 年开始包豪斯的一批教员陆续移居美国，通过芝加哥艺术学院的建立，一定程度上延续了包豪斯精神）之后，蒙太奇和无相机摄影作品开始引起美国人的广泛关注。洛塔 • 雅各比（Lotte Jacobi）是一位生活在柏林的肖像摄影家，后来迁居纽约，开始从事物影光效摄影（Photogenic，图 554），她用“物影光效摄影”来称呼将光绘图形和如实摄影相结合的创作手法。包括卡洛塔 • 考普伦（Carlotta Corpron）在内的一些摄影师开始认为摄影创作应该更多地利用光线，而不仅仅是简单记录事物。在芝加哥设计学院教师乔奇 • 凯帕斯和亚瑟 • 西格尔（Arthur Siegel）的指引下，很多学生探索新的摄影方式和方法，卡洛塔 • 考普伦创作了一系列光绘图形（图 555）；芭芭拉 • 摩根（Barbara Morgan）本来是画家，后来也开始尝试一系列摄影创作。在一幅 1938 年拍摄的题为《麦迪逊广场的春天》（图 556）的作品中，摩根采用了蒙太奇和无相机摄影的组合，来表达她所感受到的纽约的活力和能量，她的另一幅为舞者玛莎 • 葛兰姆（Martha Graham）拍摄的作品（图 557）也采用了同样的手法。

20 世纪 20 年代晚期，新摄影的核心理念变得日渐清晰。1928 年，一篇题为《忘记阅读，开始看图》(*Nicht Mehr lesen, Sehen*）的文章发表，宣称摄影“是当代物理、化学和科技领域最伟大的奇迹”，摄影“是打击机械化精神的最有力的武器”，文章的精华可以说是对 10 年前斯特兰德所表达过的观点的重申。1929 年，这一重要理念在斯图加特德意志制造联盟组织的“电影和摄影展”上得到了充分体现。摄影师法兰兹 • 罗(Franz Roh）和平面设计师扬 • 奇霍尔德（Jan Tschichold）共同发表的作品《照片的眼睛》（*Foto Auge*）表达了这一理念。







（左上图）图 549：奥拉西奥•科波拉。《祖母的玩具娃娃》（*Grandmother's Doll*），1932 年。明胶银盐印相工艺。旧金山现代艺术博物馆购买，桑德画廊，纽约州，美国。

（右上图）图 550：汉斯•贝尔默。《玩具娃娃的游戏》（*Les Jeuxde La Poupée*），1936 年。明胶银盐印相工艺着色。罗伯特•米勒画廊，纽约州，美国。

（左图）图 551：恩宝。《无题（三个模特模型）》（*Untitled [Three Mannikins]*），1928 年。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；朱利安•莱维收藏。



图 552：欧文•布鲁门菲尔德。《湿润的面纱》（*Wet Veil*），巴黎，1937 年。明胶银盐印相工艺。威金画廊，纽约州，美国；玛瑞纳•施辛茨（Marina Schinz）捐赠，纽约州，美国。



图 553：弗朗西斯•布鲁吉耶尔。《光线的抽象》（*Light Abstraction*），20 世纪 20 年代。明胶银盐印相工艺。J. 保罗•盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

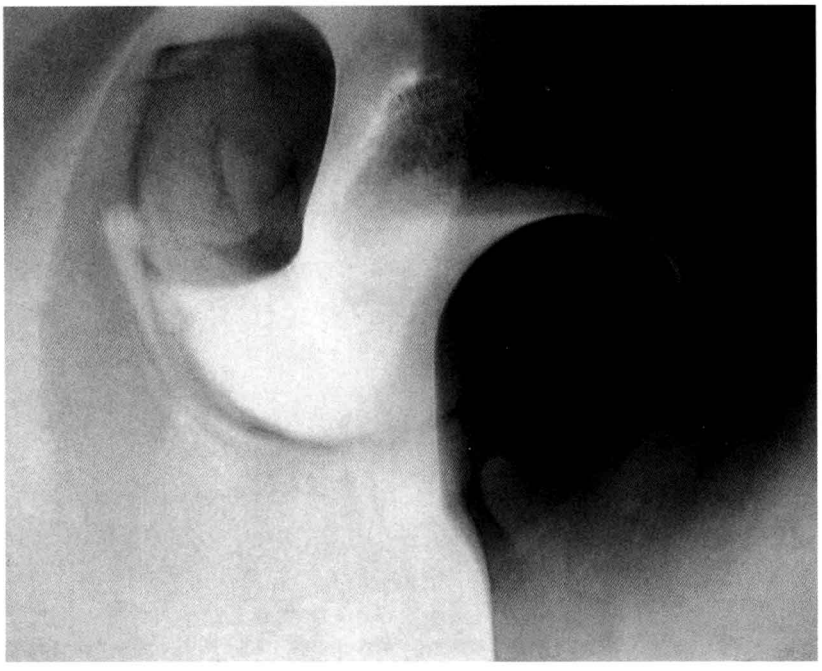


图 554：洛塔•雅各比。《物影光效照片》（*Photogenic*），约 20 世纪四五十年代。明胶银盐印相工艺。洛塔•雅各比作品集，新罕布什尔大学，美国。



图 555：卡洛塔•考普伦。《狂欢》（*Mardi Gras*），约 1946 年。明胶银盐印相工艺。© 亚蒙卡特博物馆，1988 年，沃斯堡，德克萨斯州，美国。



图 556：芭芭拉•摩根。《麦迪逊广场的春天》（*Spring on Madison Square*），1938 年。明胶银盐印相工艺。© 芭芭拉和维拉德•摩根资料馆，多布斯费里，纽约州，美国。



图 557：芭芭拉•摩根。《玛莎•葛兰姆：给世界的信》（*Martha Graham: Letter to the World*），1940 年。明胶银盐印相工艺。© 芭芭拉和维拉德•摩根资料馆，多布斯费里，纽约州，美国。

斯图加特国际电影和摄影展展出了欧美摄影师的作品。戏剧性的海报上刻画了一个人和一台相机居高临下似乎统治着世界的状态。美国摄影师的作品主要由施蒂格里茨和斯泰肯挑选，作品形式和题材很广泛，包括科技作品、公关和广告摄影、时尚摄影、拼贴画、蒙太奇、光绘图形、电影剧照和追求自我表达的如实摄影。

这个展览（以及之前和之后在其他城市举办的展览）囊括了那个年代摄影在传达和沟通方面超凡的活力，展现了多样化的创作手法，有些创作持续推动摄影的发展直至今日。展览体现出一个强烈的信念，那就是对于镜头中现实世界的全新视觉，同工业化时代机器所制作出来的其他物质一样，可以提高生活质量，促进人类更有创意地利用科技。奇怪的是斯图加特国际电影和摄影展忽略了新闻摄影，尽管当时新闻摄影已经成长为可以影响公众对事件解读的力量。随着广告和公关摄影的发展，印刷媒体中图片和文字的关系显得日渐重要，这一点将在下一章探讨。

人物小传：拉兹洛•莫霍利－纳吉

拉兹洛•莫霍利－纳吉称得上是“工业时代的文艺复兴”的重要人物，他在绘画、摄影、电影、工业设计和平面设计等多个领域都很活跃。他摆脱了平面艺术和摄影之间、自我表达的艺术和实用艺术之间，以及实践和理论之间的固有差别，按照自己的意愿创造性地运用各种风格和材质进行创作。作为一名作家和教师，他探索了很多非传统的视觉艺术领域，其中包括抽象电影、灯光效果艺术、环境构建，以及混合媒介艺术，



图 558：国际电影和摄影展（*Film und Foto International Exhibition*）。斯图加特，德国，1929 年。海报。艺术图书馆和建筑博物馆。时装形象和平面设计。国家博物馆普鲁士文化遗产，柏林，德国。

他的尝试吸引了很多其他的艺术家。

拉兹洛·莫霍利－纳吉 1895 年出生在匈牙利的一个省城，在应征入伍参加第一次世界大战之前和战后，他分别在布达佩斯和维也纳学习法律，同时也积极参与艺术和文学活动。1920 年，他迁往柏林生活，开始接触到达达主义，他基于构成主义理论创作的绘画作品、光绘图形和文章，很快在前卫艺术圈获得知名度。在他担任包豪斯学院金属工作室导师，以及后来负责学院的基础课程期间，他和夫人露西娅·莫霍利（她也是一名摄影师）一起探索光线重塑的表达潜力。夫妻二人将其称为“光线的控制”，他们认为通过摄影本身的技术介质，工业时代的艺术家可以做到个人化，而非机械化的表达。

拉兹洛·莫霍利－纳吉在 1928 年离开包豪斯搬往柏林，他在那里组织展览、从事舞台设计、拍电影，直至 1935 年被迫离开德国前往阿姆斯特丹。一年之后，他到达伦敦，为生活所迫，他接受各种商业委托拍摄，包括出版了几本摄影画册。1937 年他收到来自美国的邀请，前往美国负责组建包豪斯学院，最终于 1938 年在芝加哥成立了设计学院，也就是后来的芝加哥设计学院。他于 1946 年在芝加哥去世。

拉兹洛·莫霍利－纳吉热情拥护“新视觉”理念，他的摄影创作涉及多个流派，多种工艺流程和技巧，包括俯拍、仰拍、特写、拼贴画、蒙太奇、反射、折射，以及通过不同设备控制光线制作的无相机摄影作品。拉兹洛·莫霍利－纳吉在题材选择上也非常广泛，包括肖像、风景、裸体人像、建筑物、机器、植物和城市街景。他的作品没有落入同时代任何一种流派或风格之中，而是以非凡的活力将多种风格兼收并蓄，体现出摄影师对于现实生活和艺术表现双方面的兴趣。

拉兹洛·莫霍利－纳吉经常引用的一句话就是“未来世界的文盲将是那些对相机和画笔一无所知的人”，这源于他的理念——相机是一种现代化的图形工具，是可以独立记录社会现实的工具，也是重塑其他视觉表达的工具。除了在 1925 年他所著的《绘画摄影电影》（*Malerei Fotografie Film*）一书中阐明了这些理念，他在很多其他的出版物和文章中也提到了这些理念，其中包括 1923 年在美国杂志《布鲁姆》（*Broom*）上发表的文章《光线——造型艺术的介质》（*Light-A Medium of Plastic Expression*），以及 1947 年他去世之后才得以发表的文章《动态视觉》（*Vision in Motion*）。尽管拉兹洛·莫霍利－纳吉一直以来被推崇为理论家和视觉领域的教育家，但也可以说他的作品所具备的特质同他的理念一样重要，是他艺术理念的重要体现。

人物小传：保罗·斯特兰德

保罗·斯特兰德在摄影界崭露头角恰逢现代主义在美国视觉艺术领域的首个高潮时期。他 1890 年出生在纽约，接受过摄影方面的教育，也参加了摄影俱乐部，1908 年在菲尔德斯顿民族文化学院参加了海因执教的摄影课程。在海因的安排下，他参观了施蒂格里茨管理下的 291 画廊，这次参观激发了保罗·斯特兰德探索摄影艺术表现的可能性，在此之前，他只是把摄影当作爱好。虽然他曾活跃在纽约摄影俱乐部，并且在近 20 年的时间里一直使用俱乐部的暗房，但他的创作理念却来源于施蒂格里茨的圈子，以及 1915 年前后成立的现代画廊，其成员包括希勒和尚博格。

保罗·斯特兰德的作品曾在 291 画廊、现代画廊和纽约摄影俱乐部展出，获得过沃纳梅克摄影展的大奖，并在最后两期的《摄影作品》杂志上发表。大约

从 1915 年起，他开始研究和探讨现代主义审美在欧美视觉艺术领域存在的问题，这些问题对于现代主义审美理念来说至关重要。在 20 世纪 20 年代，在拍摄了一段时期的工业机器之后（图 578），他开始着重拍摄城市题材，后来他的注意力转向了自然界，他使用 5 英寸 ×7 英寸和 8 英寸 ×10 英寸画幅的相机，最后采用接触印相工艺将影像输出在铂金相纸上。这些作品，被认为是新客观主义发展过程中的创新，其外在形式和内在情感是不可分割的。此外，保罗·斯特兰德也发表摄影理论文章，1917 年他发表了题为《摄影和新上帝》（*Photography and New God*）的文章。在文中他提出摄影师在基于现实客观性和大画幅相机固有性能的基础上，进一步发展自己审美观念的必要性。

他曾在军队医疗队服役，在那里他接触到 X 射线和其他医疗摄影技术。他同希勒合作拍摄曼哈顿，并在 1921 年发布了这部分作品，命名为《宏伟的纽约》（*New York the Magnificent*）。此后不久，他购买阿克利（Akeley）摄影机开始作为一名自由摄影师工作，他以这个身份工作到 30 年代早期，直至新闻和纪录短片这个行业的中心从纽约转移到美国西海岸。在访问了美洲西南部之后，他开始意识到墨西哥国内正在涌动的革命的社会思想，便寻找机会在当地拍照，并参与制作政府赞助的纪录片。1934 年，他发布的纪录片《网络》（*Redes*），也被称为《浪潮》（*The Wave*），反映了墨西哥韦拉克鲁斯附近一个渔村所面临的经济问题。

1935 年保罗·斯特兰德试图作为苏联导演谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）的助理在当时的苏联工作，但是最终未能成行。此后，他同帕尔·洛



图 559: 保罗·斯特兰德。《意大利卢扎拉的全家福系列 2》（*The Family, View II*），卢扎拉，意大利，1953 年。明胶银盐印相工艺。© 保罗·斯特兰德文献库，1976 年、1982 年，莱克维尔，康涅狄格州，美国。

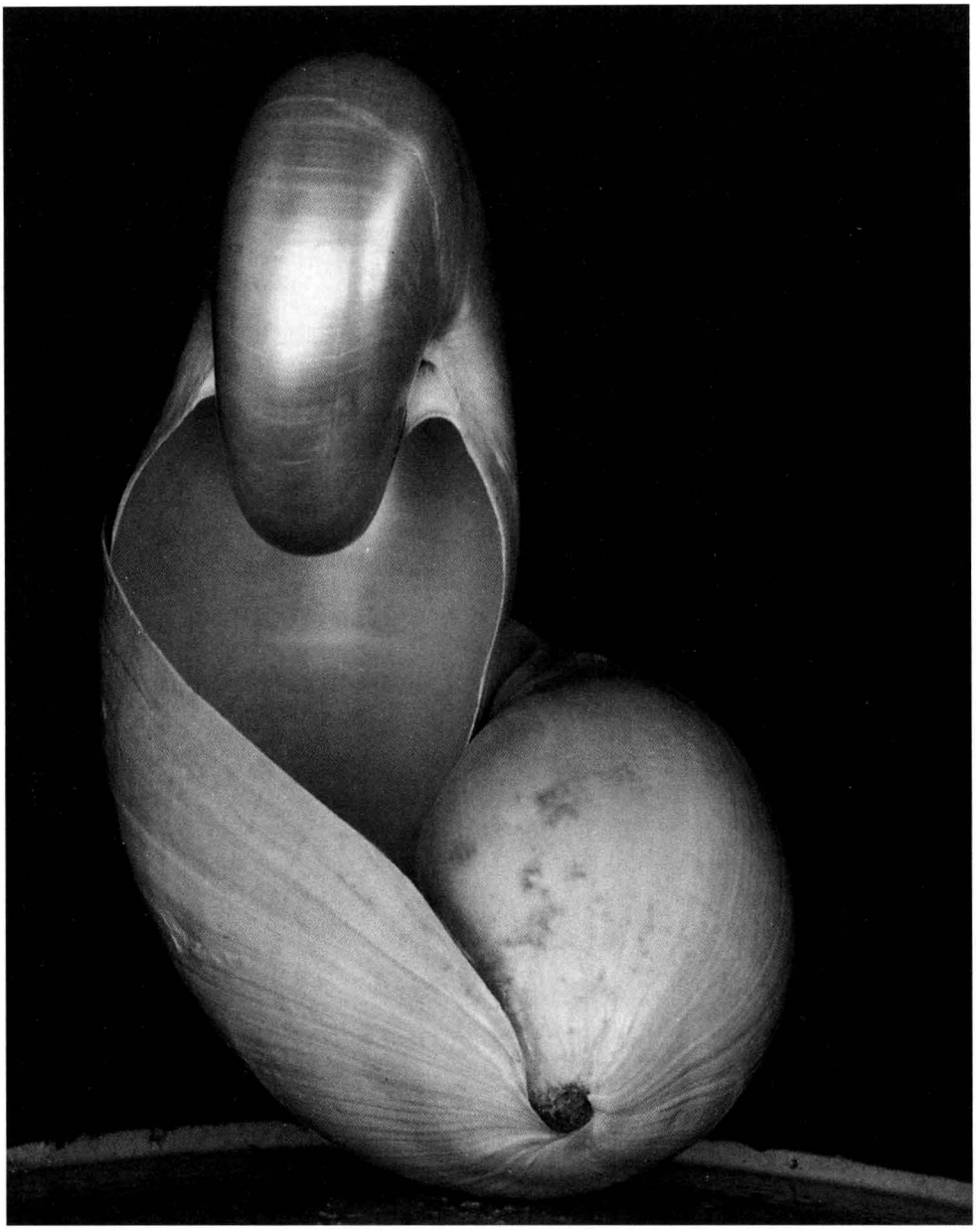


图 560：爱德华·韦斯顿。《贝壳》（*Shell*），1927 年。明胶银盐印相工艺。威金画廊，纽约州，美国。© 亚利桑那大学董事会，1981 年，艺术摄影中心，亚利桑那大学，图森，美国。

伦兹（Pare Lorentz）一起拍摄电影《开垦平原的犁》（*The Plough that Broke the Plains*），在那之后他和其他一些进步电影制作人组织成立了“边界影片社”，制作了一系列同情劳工和反法西斯主题的电影。给“边界影片社”带来更大盛名的电影是1941年上映的《国土》（*Native Land*），影片讲述了一段从国会听证会发展到反劳工运动的故事，影片上映恰逢第二次世界大战全面爆发之前，影片传递的信息被认为是有政治分裂性的。

第二次世界大战之后，由于很难筹集资金进行电影拍摄，斯特兰德转向印刷出版，出版物能够将图文结合，在他看来这种图文结合的形式类似于电影。在新英格兰地区，他与南希·纽霍尔（Nancy Newhall）合作出版了《新英格兰时代》（*Time in New England*），这本书使用了大量他拍摄的新英格兰的人工制品、建筑和自然景象，并配有该地区最有见地的作家的文字，唤起人们对于过去和现在的思考。1950 年，斯特兰德移居欧洲，他持续自己的创作，并在 1952 年与克劳德·罗伊（Claude Roy）合作出版了《法国的轮廓》（*La France de profil*），1955 年同塞萨·扎瓦蒂尼（Cesare

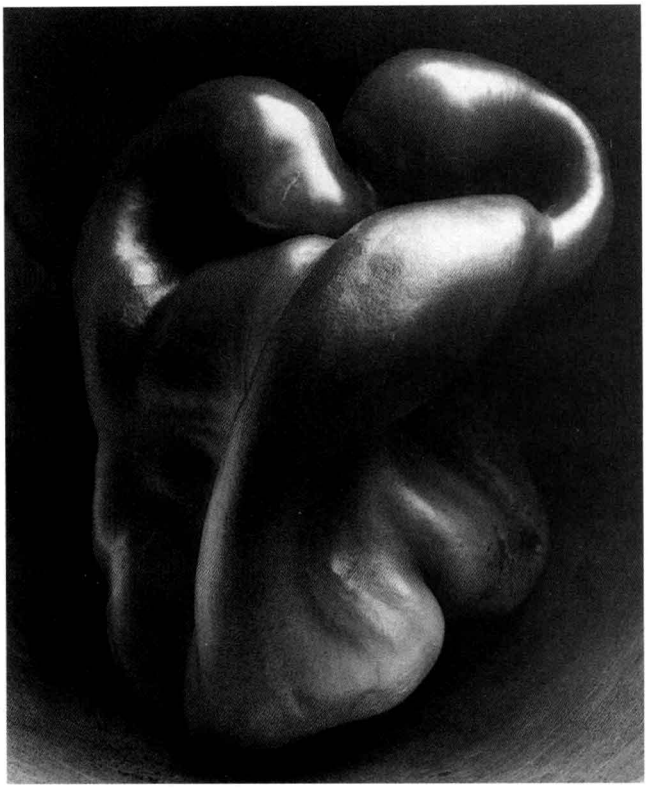


图 561：爱德华·韦斯顿。《青椒》（*Pepper*），1930 年。明胶银盐印相工艺。威金画廊，纽约州，美国。© 亚利桑那大学董事会，1981 年，艺术摄影中心，亚利桑那大学，图森，美国。

Zavattini）合作了《一个村庄》（*Un Paese*），1962 年同巴塞尔·戴维森（Basil Davidson）合作了《英国赫布里底群岛之外》（*Tir a'Mhurain*），以及其他若干作品。直至 1976 年去世，他坚持拍摄约 70 多年，在自然界和简单生活中发现他理想中的美好和优雅（图 559）。

人物小传：爱德华·韦斯顿

从一名有成就的画意派商业摄影师，爱德华·韦斯顿发展成为具有时代代表性的摄影师和艺术家。他 1886 年出生在美国伊利诺伊，1911 年在加利福尼亚开设了肖像摄影工作室，并将自己的作品在画意摄影沙龙展出。他最终打破画意摄影风格的束缚，这可以从他 1922 年拍摄的美国阿姆柯钢铁厂中体现出来（图 584）。尽管韦斯顿是一个身无分文的自由艺术家，他还是义无反顾地投入到艺术创作中。在当时，他坚信摄影师应该摆脱停留在表面的记录，在不改变摄影本质的情况下，他选择探索多种创作途径，选择不同的风格、控制曝光时间、使用大画幅相机的磨砂玻璃对焦屏。韦斯顿将这种工作方式称为“预先可视化”，排除了光线、氛围和动态给拍摄对象带来的暂时性的视觉效果，集中揭示拍摄对象“最深刻的瞬间”。

在墨西哥生活和工作的四年间，他同蒂娜·莫多蒂一起开办了肖像摄影工作室，并成为该时期振兴墨西哥艺术运动的一分子，他后来回到加州卡梅尔过平静而简单的生活。1927 年，韦斯顿开始拍摄单个的物体，包括有机物和人造物，将这些物体从它们常处的环境中剥离出来。除了最有名的两幅作品《贝壳》（图 560）和《青椒》（图 561）之外，他还摆拍了一系列家庭用品，这些物品在他的镜头中呈现出固有的内在美。他采用特写镜头来精确地记录物体本身，旨在呈现“镜头前事物的本质和精华”，以此来创作“比事物本身形象更加真实，更易理解的画面”。裸体人像是韦斯顿重要的拍摄题材，对于他和施蒂格里茨来说，裸体人像超越了传统的艺术主题。1918 年至 1945 年期间，韦斯顿探索性地拍摄了 100 多幅冷静而优雅的裸体人像作品，不仅仅代表了他对完美的追求，也反映出他一生在情欲中的挣扎。

在 1937 年和 1938 年期间，作为第一个获得古根海姆基金资助的摄影师，在没有经济压力的情况下，他进行了一系列的创作。带着 20 世纪 20 年代所积累的对摄影的理解，加上他对加州风景的强烈个人体验，韦斯顿拍摄了他职业生涯里最丰富和细腻的作品。这个系列的部分作品于 1940 年出版，在加州和美国西部地区与观众见面；十年之后，这些作品在印刷精美的作品集《我镜头中的罗伯士角》（*My Camera at Point Lobos*）中再次出版。从 1923 年起，此后的 20 年里，韦斯顿一直坚持记日志。1961 年，也就是他去世之后的第三年，南希·纽霍尔将这些日志集中整理并出版，题为《日志》（*Daybooks*），这本书记录了韦斯顿生活中的很多细节和他的创作之路。这些日志成为独特的资料，它向观众展示了韦斯顿内心的坚韧，这种决心激励他克服财务危机和内心焦虑去创作，正是这份坚韧和决心，让他的作品有超然的淡定。

技术简史：第二部分

材料、设备和工艺流程

由于以玻璃为底版的火棉胶湿版工艺比较笨拙，这就促使人们在19世纪50年代到70年代之间，寻找其他的化学物质作为底片。法国科学家J.M.陶佩诺（J.M.Taupenot）博士发明了火棉胶干版法，1860年在英国投入生产，但因其反应速度太慢而无法取代火棉胶湿版法。19世纪70年代初，英国医生理查德·利奇·马多克斯（Richard Leach Maddox）试图用明胶溴化银工艺来替代火棉胶湿版法；1873年，约翰·伯吉斯（John Burgess）和理查德·肯尼特（Richard Kennett）将该工艺进一步改良；1878年，查尔斯·哈珀·贝内特（Charles Harper Bennett）最终发明了实用的干版工艺。在1878年之后，欧洲和美国的一些公司开始陆续生产这种干版，开启了摄影技术的新纪元。最初还是在玻璃版的特质树胶基底上涂布含有溴化银成分的感光乳剂，在0.01英寸厚度的赛璐珞实现标准化生产之后，1883年人们用赛璐珞取代了易碎的玻璃。[1]

1888年，一种纸基胶卷（首先于1854年由英国发明家亚瑟·詹姆斯·麦尔惠斯[Arthur James Melhuish]发明）被纽约的伊斯曼公司投入商业批量生产。起初，树胶感光乳剂需要从纸基背衬上被剥离，然后转移到玻璃底版上，才可以进行冲印，但是随着1889年透明的赛璐珞胶卷取代纸基胶卷，[2]以及1895年出现的可以让胶卷在亮处安装的纸基背衬，如今广为人知的胶卷才真正意义上出现了。

当著名的德国光化学家赫尔曼·威廉·沃格尔对溴化银感光乳剂添加染料之后，黑白胶卷的色彩敏感度从火棉胶湿版工艺时代就开始不断提高。这种工艺被称作光敏处理，它促使了1873年正色底片（对除红色以外的所有颜色感光，尤其对蓝色光线敏感）的诞生，干版取代火棉胶湿版工艺之后，正色底片被运用于树胶干版工艺。各种试验和探索还在继续，其中最引人注目的是1903年德国阿克发公司的阿道夫·麦瑟（Adolphe Miethe）的尝试，他发明了对所有颜色感光的全色底片，但还是需要使用黄色滤镜来减少对蓝色光线的敏感度。

但是找到持久不褪色的相纸还是一个难题，当时依旧无法找到令人满意的解决方法，因为有很多因素，包括大气条件、水质、冲洗的力度和彻底性等，都会影响最终成像的质量。尽管蛋白工艺输出的效果和质量不稳定，蛋白相纸一直生产和使用至19世纪末。由于相机更广泛地用于报纸和杂志的纪实报道中，新型的相纸被发明出来，用于满足人们对画面清晰度和显影速度的要求。被发明和生产出来的相纸有两种——印相纸和显影纸。1890年，涂布氯化银感光乳剂相纸（在美国市场被称为“珂罗酊氯化银”或“索里奥”）开始出现，这种相纸不需要化学冲洗；而涂有溴化银感光乳剂的显影纸则在19世纪80年代末才开始变得流行，尽管早在1873年这种显影纸就已经发明。1890年，可以通过煤气灯显影的明胶氯化银感光剂相纸也面世了。

同时，这些相纸也被生产出来用于满足商业需求，约翰·赫歇尔发现氯化铂可以感光，在这个发现的基础上，铂金相纸得以发明并在英国投入生产，商标名为金铂合金版。这种昂贵的材质受到富有的业余摄影师和一部分严谨的摄影师欢迎，他们需要印相纸能够长时间保持不褪色，而且影像的色调范围比较宽。

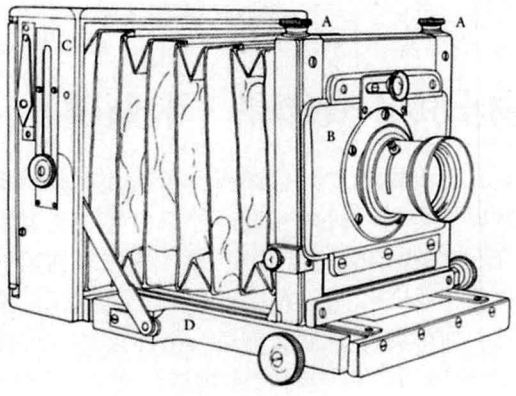


图562：赫尔相机（Hare Camera）。此图基于1882年乔治·赫尔发明的相机。螺纹杆（A）被用来固定前面板（B），前面板是活动的，可以向后移动直至固定的后面板（C）。当镜头被拿下之后，带齿轨的底板（D）就可以折叠起来。

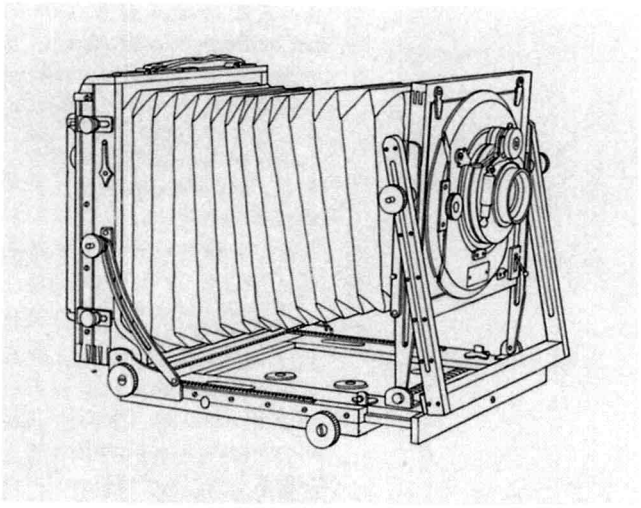


图 563：桑德森相机（Sanderson Camera）。弗雷德里克·桑德森 1895 年使用的相机，他在镜头板两侧使用带有沟槽的支撑架。这样，镜头板可以在一定程度上垂直、俯仰和在水平方向摇摆。

相纸的标准化与大规模印相技术自动化的发展几乎是同步的。19 世纪 60 年代，蒸汽机器技术的进步，使得名片格式照片和立体照片的大量输出和装裱成为可能，大型的摄影公司，诸如纽约的自动相片公司和柏林的莱斯彻公司和彼得希公司，都安装了大型机械化设备，可以在一分钟内对 245 张单元尺寸的照片显影，并能在一天之内用一种反应快速的溴化物相纸印刷 147000 张照片。[3]

在摄影问世之后的 30 年里，相机设计一直处于不断地实验和改进的阶段。大小不一的各种相机被设计出来，便于容纳各种规格的底片，大到一头大象大小，小到一张邮票大小，多种镜头和各种隔板也被用来拍摄名片格式照片（图 226）和立体照片（图 225）。到 19 世纪 80 年代，相机设计需要进一步发展，以容纳新材质的底片，主要是干版和赛璐珞胶卷。1882 年英国相机设计师乔治·赫尔发明了折叠式相机，后来这款相机成为欧洲其他国家以及美国所生产的类似折叠相机的原型（图 562）。各种基本设备的出现进一步提高了相机后组配置的性能，可以从水平画幅转变为垂直画幅，并且相机底部可以下降到底板上。有些型号的相机在两侧装有滑杆装置，从而使伸缩皮腔可以最大限度地滑动来聚焦。1895 年，英国设计师弗雷德里克·H. 桑德森（Frederick H. Sanderson）改进了相机（图 563），在拍摄对象静止不动的情况下，这种大型相机具有很高的感光性能和清晰度。

单镜头反光式相机的出现，才真正意义上可以确保更快的曝光速度，可以调控对焦，拍摄到更大尺寸的照片。通过使用一面反光镜将光线反射到水平位置的磨砂对焦屏上，这就是 1861 年托马斯·萨顿申请专利的最早的单镜头反光式相机的雏形。最有影响力的单镜头反光式相机则是 1898 年由福尔默（Folmer）和施温（Schwing）所发明的格拉菲相机。1900 年前后的格拉菲相机（图 564），具有独特的可前后伸缩的立方体内箱，聚焦屏的上方四周有遮光罩。在相机镜头的聚焦轴处插入一面镜子，插入的角度为 45°。这面镜子会将拍摄对象投射到围罩内的显示屏上，在曝光的那一刻，镜子会开启，以免遮挡光线。格拉菲相机（形状和大小不一）在实际使用中操作灵活，既可以手持，又可以置于三脚架上；既可以用于户外拍摄，又适合拍摄肖像、新闻，还能够满足个人街拍的需要（编者注：曾有中译名“外拍机”）。

首部可以在日光下将取景、曝光和卷片三项工作同步进行，并获得摄影师认可的相机直到 20 世纪 20 年代才开始比较普遍地出现在市场上（见“技术简史，第三部分”），但在此之前，市面上也有一些短焦距镜头相机可以用来拍摄街景。1886 年面世的格雷-斯特恩·韦斯特相机（Gray-Stirn Vest Camera，图 566），其设计目的在于能把相机藏在外套或马甲里面，这款相机使用

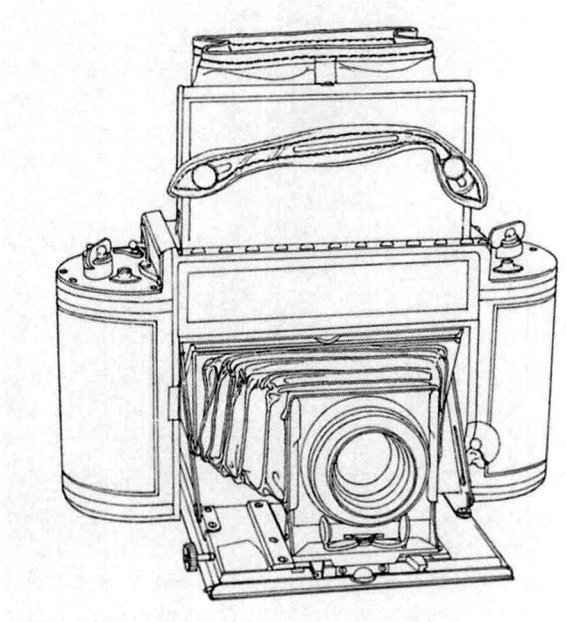


图 564：格拉菲相机（Graflex Camera）。1910 年首台面世的格拉菲相机是一台使用胶卷的单镜头反光式相机。该款相机装有格拉菲变速对焦快门，便于快速对焦。

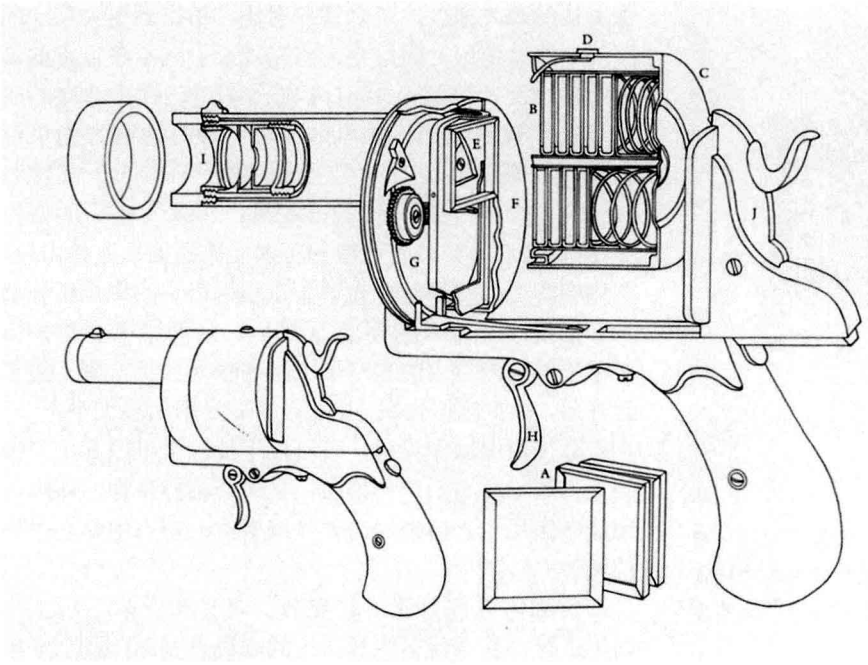


图 565：左轮手枪式相机（Photo-Revolver de Poche）。法国人 E. 恩贾尔伯特（E. Enjalbert）于 1882 年发明的左轮手枪式相机，也称枪形相机，将底片（A）装在片仓（C）内的隔板（B）上。当滑动固定底片隔板的按钮（D）时，机械控制快门打开，就会有一张底片被送到曝光位置（E）。当片仓转动 180° 之后，已经曝光过的底片就会被转到第二个隔板上（F）。片仓再次回到初始位置，等待下一次曝光。当扣动扳机（H）时，就会打开旋转式快门（G）。镜头（I）安装在枪管位置的前方。阀门锁（J）控制片仓和固定片仓的位置。



图 566：斯特恩秘密相机（Stirn Secret Camera），也被称为卡尔 •P .（Carl P.）和鲁道夫 • 斯特恩（Rudolph Stirn）秘密相机或马甲相机，发明于 1886 年，携带的时候通常放在马甲或者背心下面，镜头（A）通过纽扣的孔透出来。底片被安装在环形的片仓内，当指针（B）旋转的时候，就按下了快门，底片也会同时旋转，拉一下相机下方的绳索（C）就会曝光。

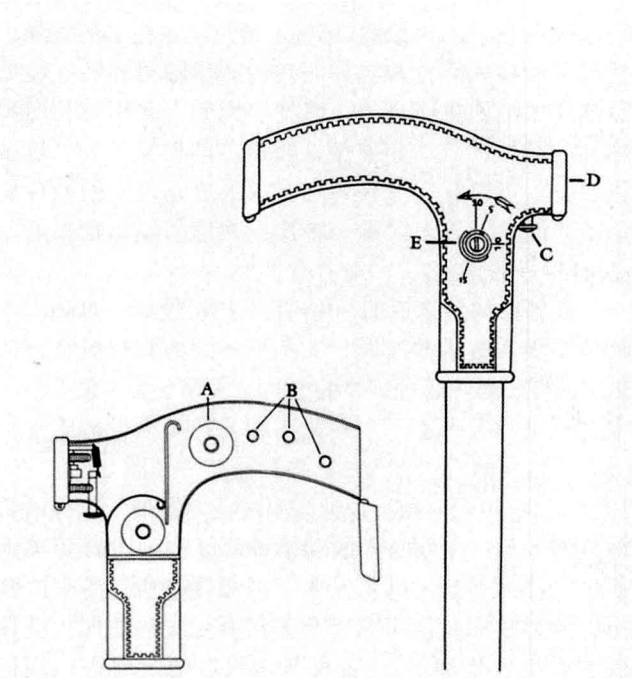


图 567：手杖相机（Walking-Stick Camera）。1902 年艾米莉 • 克伦克（Emile Kronke）发明了手杖相机，卷式胶卷安装在手柄内的轴式胶卷导轨上（A），存储仓（B）一共可以放 3 个胶卷。在手柄的前端装有快门释放按钮（C）、镜头板（D）和卷动胶卷的按钮（E）。

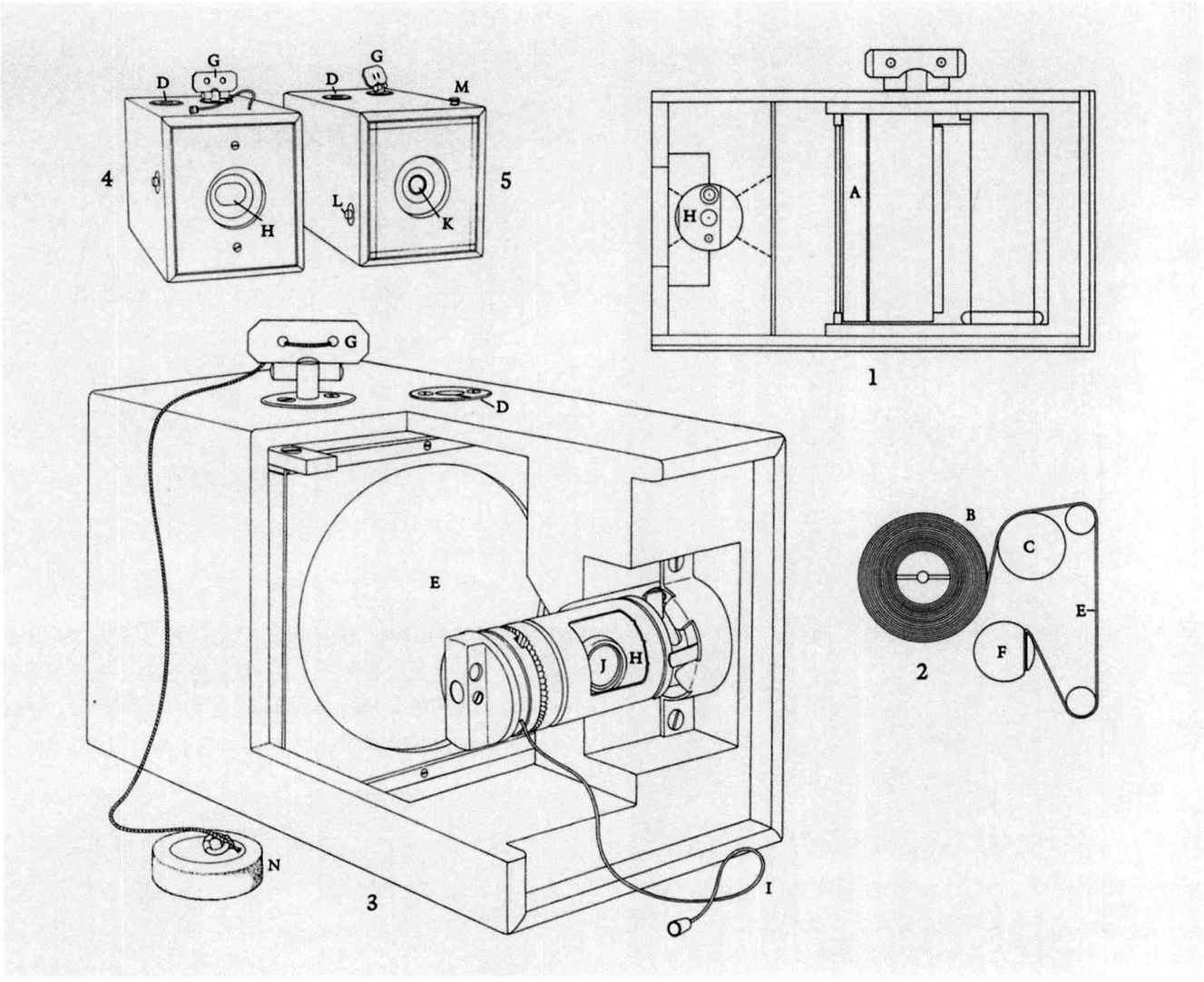


图 568：1888 年面世的伊斯曼 • 柯达相机（Eastman's Kodak Camera）。(1) 剖面图；(2) 从上方看卷片后背；(3) 剖面图；(4) 外观图。这款相机具备一个完整集成的卷片后背（A）用来安装当时乔治 • 伊斯曼公司生产的伊斯曼美式胶卷（B），胶卷首先被绕在一个带有度量单位的卷轴上（C），这个卷轴的另一端是一个带有指针的盘状物，可以通过相机上方的小窗口（D）看到指针。胶卷之后会通过圆形光圈（E），曝光后的胶卷被另外一个卷轴（F）向上卷起，这个卷轴通过一个按键（G）来控制。圆柱形的快门（H）通过拉动一根拉线（I）来开启，镜头（J）安装在快门里面。1889 年又推出了一款更新的柯达 1 号相机（5），同 1888 年的型号比起来，新款多了一个扇型快门（K），快门释放键（L）和拉线（M）的位置都有调整。两款相机都有镜头插销（N），一来是出于保护镜头的需要，二来可以控制曝光时间长短。

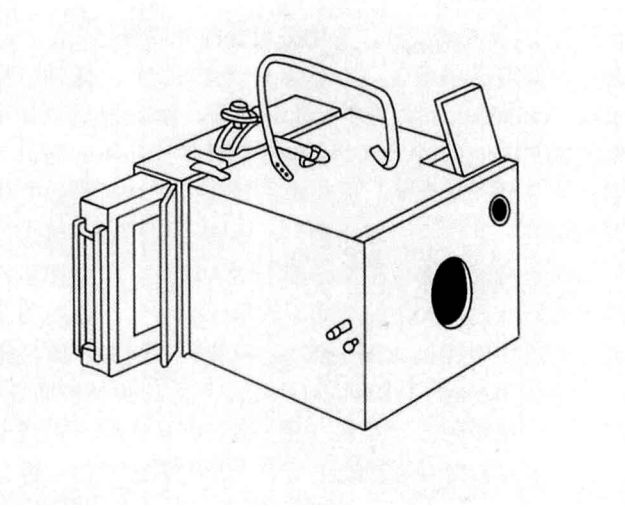


图 569：施密特相机（Schmid Camera）。1883 年，威廉 • 施密特设计了首台可以手持的干版相机。

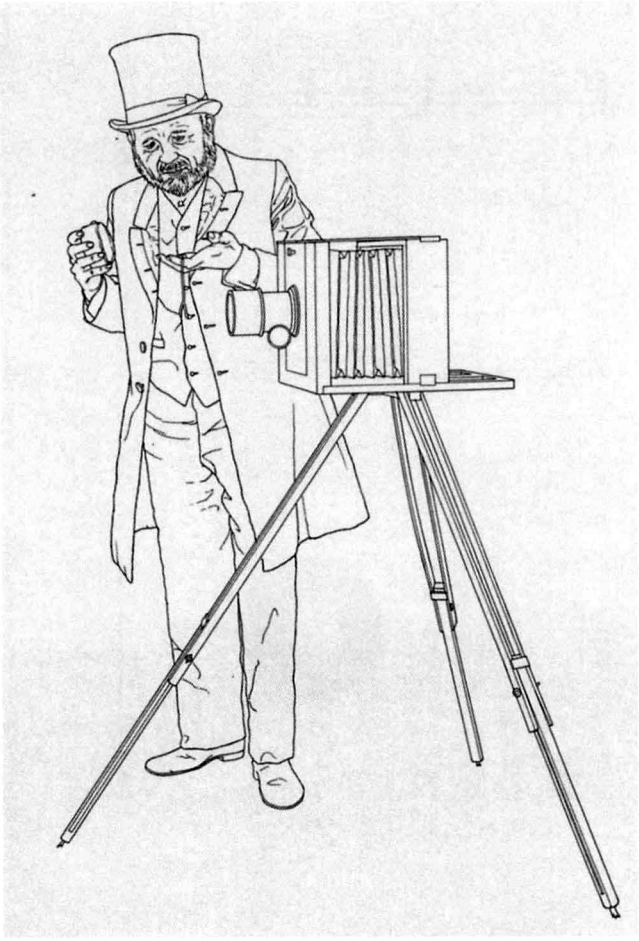


图 570：镜头盖（Lens Cap）。在 19 世纪 70 年代树胶干版工艺出现之前，大多数拍摄都是通过手动移走镜头盖，在曝光一段时间，数秒或者是数分钟之后，再将镜头盖装回原位。

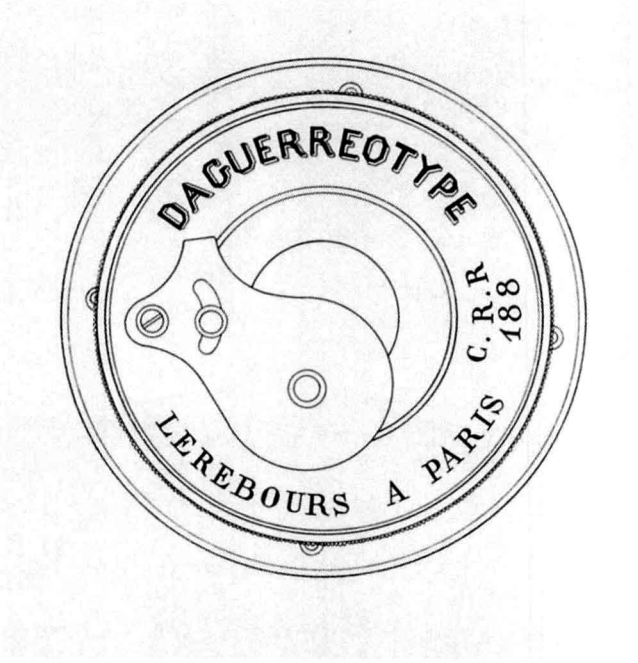


图 571：滑动式快门盖（Sliding Cap Shutter）。早期一些镜头带有可以滑动的镜头盖快门。图中展示的是 N. P. 勒尔布尔设计的，几乎是复制了 1839 年达盖尔 - 吉鲁式相机的快门设计。

直径为 1¼ 英寸的底片，有的被设计成外观看起来像一本书、一架双筒望远镜、一把手枪（图 565），或者一根手杖（图 567），除了多了几分新奇，实际使用中并无太大意义。但是 19 世纪 80 年代干版手持相机的问世，则打开了另一番天地，这些相机就变成了众所周知的侦探式相机（也称为间谍相机），尽管比偷拍式相机大，但是这些相机的携带和操作都不引人注意，可以在某些特定的场合记录人物的活动。较早一款被广泛使用的获得专利的侦察相机（图 569）是由美国人威廉 • 施密特（William Schmid）于 1883 年发明的，但是 1888 年伊斯曼 • 柯达公司发布的一款相机（图 568）更易操作，更具革命性，因为它为摄影创造了一个全新的系统和另一番天地。这个简单的小盒子，带有可以安装卷式胶卷的轴芯，有一个卷带键可以转动胶卷，利用一根拉线来开启快门。这款相机几乎一夜之间获得成功，很多相机制造商不得

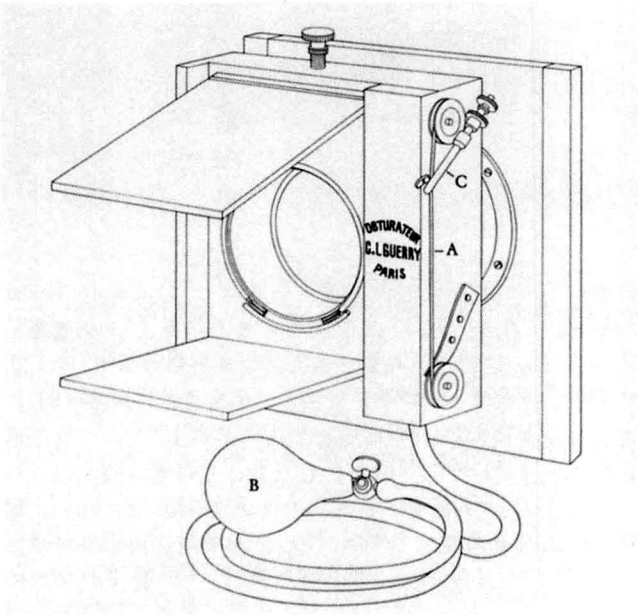


图 572：格里瓣式快门（Guerry's Flap Shutter）。C.I. 格里（C.I.Guerry）于 1883 年发明的瓣式快门带有两片可以转动的片状翼，通过一个滑轮拉杆系统（A）来控制。当按下气压泵（B），两片翼状板就会打开，拍摄完毕之后又会回到原位，以此来作为控制镜头开启和关闭的途径。一个跟拉线相连的螺杆调节装置（C）来控制镜头开启的时间长短，以及翼片打开的角度大小。

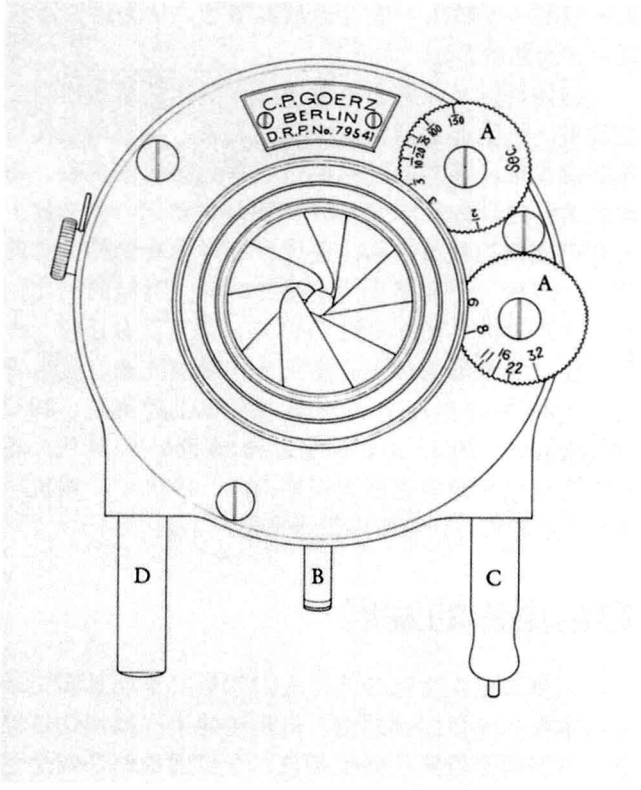


图 573: 高兹扇形快门（Goerz Sector Shutter）。1904 年经卡尔·保罗·高兹（Carl Paul Goerz）改良设计的高兹扇形快门，它结合了可变光圈和快门的功能。光圈和快门速度在拨盘（A）上来设定，快门由一个杠杆装置（B）来连接，由气压阀（C）来控制。慢速曝光则通过一个延迟气压阀（D）来实现。

不设计出类似的相机，便于使用柯达公司生产的胶卷。事实上，早在 1854 年，麦尔惠斯和约瑟夫·布雷克里·斯宾塞（Joseph Blakeley Spencer）就发明了一个小装置，让平板相机也可以使用卷式胶片。在之后的几年里，汉伯特·德·摩拉德和卡米尔·西尔维也发明了类似的装置。1875 年，利昂·沃纳克（Leon Warnerke），一名移民伦敦的俄国人，设计了一个可以使用条式胶卷的装置，一个条式胶卷可供拍摄 100 张照片，但是胶卷本身感光度不高，不适合相机使用。此后，1884 年乔治·伊斯曼和威廉·H. 沃克（William H. Walker）发明了类似的胶卷安装装置，也需要将其安装在平板相机上使用。毫无疑问，如果相机自带一体的卷式胶卷安装装置，那么将会让整个拍摄和操作变得简易，同时也满足了业余摄影师所要求的“所有侦探式相机中最小、最轻、最简单的（那一部）”。[4] 伊斯曼公司最初参与了摄影设备生产和后期冲洗这两块业务，但是很快就放弃了后期冲洗业务。就像在欧洲同性质的法国卢米埃尔公司一样，伊斯曼公司也雇用了大量女性员工，不断生产和提供摄影器材，同时研发各种新工艺和设备面向持续增长的市场。

在摄影的初期，曝光通常依赖于手动移除和装回镜头盖（图 570），或者移动安装在镜头后的底片（图 571）。尽管早些年也偶尔使用快门，但是随着感光性更高的明胶干乳剂胶卷的问世，快门就显得非常必要了。当时快门可以单独购买，然后安装在镜头前。这些快门多为翼状、下拉或者滑动的薄板结构，通过一根拉线或者气压泵来控制（图 572）。19 世纪 80 年代末，摄影师有时也会将由金属片结构的光圈快门加装在镜头内（图 573），通常快门速度设置在 1/100 秒至 1 秒之间。大约在 1904 年，蔡司公司的弗里德里希·戴克尔（Friedrich Deckel）设计出了复合快门，由机械叶片构成，安装在透镜片组之间，可以控制光圈大小以及开启时间长短（编者注：也称为镜间快门）。经过一系列的改进之后，光圈成为中高端手持相机的标准配置（图 574）。焦平面快门通常安装在镜头和底片或胶卷之间，它起源于早期的帘幕式快门，工作原理类似于百叶窗。19 世纪七八十年代，各种类似的快门设计涌现出来，其中最有名的是 1888 年德国摄影师奥托马尔·安许茨申请专利保护的快门，由于他经常拍摄运动中的动物，他所发明的快门可以达到 1/1000 秒（图 575）。

1880 年之后，德国耶拿（Jena）玻璃制造工艺取得很大进步，使得镜头的设计也随之改进。除了各种功能的快速直线镜头，这也是早期手持和取景式相机通常使用的镜头，德国相机设备公司卡尔·蔡司和卡尔·高兹在 19 世纪 90 年代早期开始生产消像差镜头，这种镜头可以消除水平和垂直底片所存在的影像变形，同时可以让光圈值达到 f/4.5。

英国的达尔迈尔公司和美国博士伦公司积极参与到新镜头的研发和设计中，但从 1890 年到 1904 年，德国公司在镜头设计领域遥遥领先，面向市场推出了蔡司普罗塔（Zeiss Protar）、蔡司天塞（Tessar）镜头，以及高兹达尔葛（Goerz Dagor）镜头。美国人查尔斯·H. 哈里森（Charles H. Harrison）发明的广角球形镜头在 1860 年就已经开始投入使用，1891 年托马斯·鲁道夫·达尔迈尔（Thomas Rudolf Dallmeyer）为长焦镜头申请了专利保护。

在火棉胶湿版工艺时代，曝光时间的长短完全基于摄影师个人的经验判断，针对湿版不同的摄影师会有不同的曝光时间，所以测光表并不是必需的。

19 世纪 70 年代，标准化的溴化银底片被生产出来，测量物体对光线的反射，然后将物体反射的光线量同

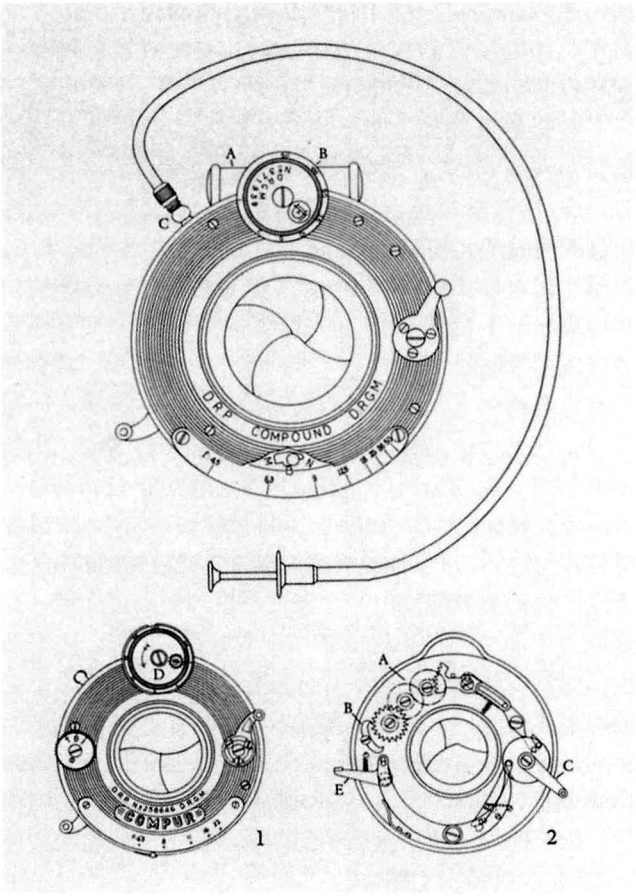


图 574：戴克尔复合快门（Deckel's Compound Shutter）。弗里德里希·戴克尔在 1911 年改良后的复合快门，带有延时气压阀（A）让快门速度变慢。快门速度在拨盘（B）上设定。这款复合快门带有一个快门线旋入插座（C），而早期的快门完全是通过气压阀来操控。

1912年问世的戴克尔复合快门则是基于艾莱克斯(Ilex)设计，(1) 外观；(2) 剖面图；慢快门是通过一个带有齿轮（A）的旋转托盘（B）来控制，一个类似于杠杆（C）的装置用来连接开启快门，快门速度也是通过拨盘（D）来设定，快门的最终释放则是通过另外一个杠杆（E）装置。

底片的感光性关联起来就变得十分重要。首个可以有效测量反射光并建立这种关联的设备是一种与滑尺类似的曝光计算器，它由查尔斯·德里菲尔德（Charles Driffield）和费迪南·赫特（Ferdinand Hurter）于 1888 年发明并申请了专利保护（图 576）。二人分别是工程师和物理化学家，1890 年二人合作发表了感光度测定学方面的著作，在文中提到了计算曝光时间的数学方程式。[5] 很多证据表明影像的明暗度、曝光和乳剂的感光度之间存在着某种一致性的关系，很多摄影师对于这一发现表示欢迎，但是这个发现甚至也让彼得·亨利·爱默生一度考虑放弃摄影，认为摄影不再适合作为艺术表达。

物体反射光线量的测量使用化学计量器和物理光学设备。化学计量器就是感光测光表，其原理是使用条状感光纸，曝光的时候这个纸条会相应地变暗。物理光学测光设备最早于 1887 年出现在法国，测光仪上带有梯度性的数值指示，通过目镜可以看到测量到的数值，最后一个数字指明了曝光时间。类似的测光仪的设计和改进一直持续到 1940 年，但是没有任何一种测光仪在测量准确度上赶得上光电管测光表。光电管测光表利用 19 世纪 70 年代发现的硒的感光性，1932 年首次面世（图 577），但是直到 20 世纪 40 年代，还是因为价格太高而无法大规模推广。1938 年，相机厂商生产的相机开始自带内置测光表。

彩色摄影的发展

从摄影诞生之际开始，人们就对其不能真实记录事物本身的颜色感到遗憾，但是达盖尔式摄影法可以通过干颜料来给照片添加颜色，卡罗式摄影法则是使用水彩给照片上色。1842 年理查德·贝尔德为一种照片上色技术申请了专利，这也唤起了人们对于彩色摄影的重视，各种照片上色工艺手册和专业材料开始陆续出现在市场上，而且在整个火棉胶湿版工艺时代都很流行。随着科学家可以测量出银盐对色谱上各种不同颜色的感光度，摄影界带看到了希望，人们开始盼望彩色摄影时代的来临。在众多的尝试中，包括 1840 年赫歇尔的试验、1848 年埃德蒙德·贝克勒尔（Edmond Becquerel）的试验、19 世纪 50 年代尼埃普斯·德·圣-维克托的试验，以及 1865 年阿方斯·波特万的试验，各种化学物质被添加到银盐物质中，但是没有取得任何突破性进展。

1851 年，美国人莱维·L. 希尔（Levi L. Hill）发明了一种办法，可以让达盖尔式摄影法拍摄的照片带有色彩，但是很快他也发现这个办法并不能从根本上解决问题，因为他无法确保复制出来的照片也有同样的色彩。1891 年德国物理学家加布里埃尔·李普曼（Gabriel Lippmann）基于光波干涉原理发明了一种技术，可以在玻璃底版上制作彩色正片，简单地说光波干涉原理就是我们在浮油和肥皂泡中可以看到色彩的原理。尽管其结果一度被认为是“对大自然颜色的伟大复制”，[6] 但是曝光时间过长和观看影像方面的难度，最终还是没能让这种技术得到大规模商业开发。为了获得丰富而生动的色彩，早在 19 世纪早期，英国人托

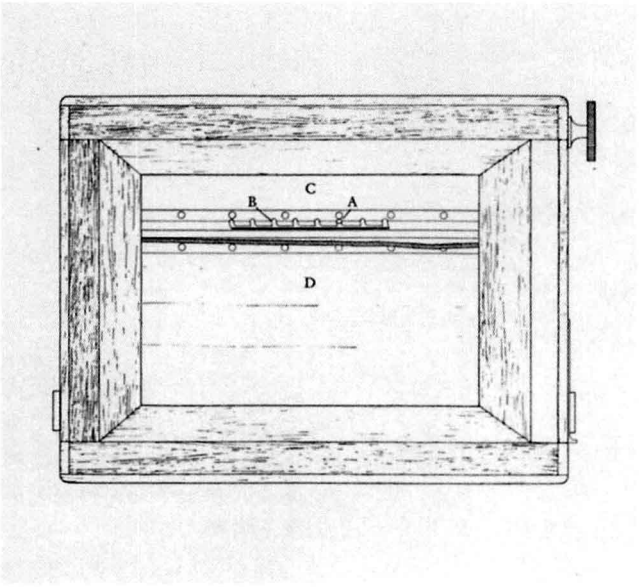


图 575：安许茨焦平面快门（Anschütz Focal Plane Shutter）。奥托马尔·安许茨于 1888 年发明的焦平面快门是在相机后面进行控制。相机百叶窗结构的快门（D），通过一个按钮（A）可以设定在某个刻度（B）上。一根拉线连接着按钮（A），用来调整百叶窗结构的快门的下端，来控制快门开启的大小和曝光时间的长短。

马斯·扬（Thomas Young）就开始了试验，后来德国人赫尔曼·冯·赫尔姆霍茨（Hermann von Helmholtz）又对研究成果作了进一步探究。

这些研究者认为大自然中的所有颜色都来自于红、蓝、绿三种原色的组合。可以按不同比例混合三种颜色，或者通过滤镜减少某种颜色来得到光谱上的各种颜色。1861 年，苏格兰物理学家詹姆斯·克莱克·马克斯韦通过重叠三张幻灯片，拍摄了一张苏格兰格子缎带的彩色照片（图 337），拍摄和投影都使用了液体滤波器。与此同时，在法国，路易·杜科斯·杜·豪伦也进行了类似的尝试；1869 年，他和查尔斯·克罗斯（Charles Cros）分别发表了通过加色法制作彩色照片的方案。尽管如此，直到 20 世纪初全色胶卷面世之前，这些试验所使用的底版感光度都还不够高，不足以让色谱中所有的颜色感光，没有在真正意义上取得成功。

路易·杜科斯·杜·豪伦在 1869 年发表的文章《彩色摄影》（*Les Couleurs en Photographie*）中，还提出了另一种基于加色法理论制作彩色照片的办法。这可以说是一个折中的办法，要求屏幕上带有三原色组成的细线，通过适当的遮挡就可以获得自然界中所有的色彩。换句话说，就是一张底片上面包含了红、蓝、

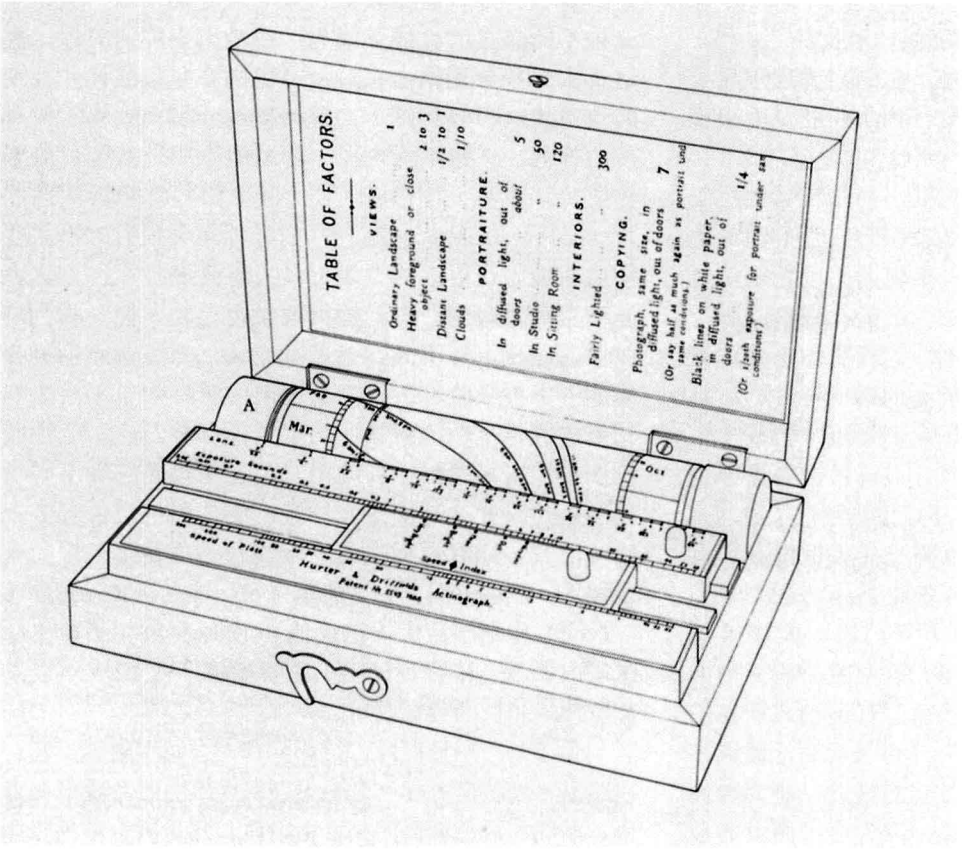


图 576：赫特和德里菲尔德测光仪（Hurter and Driffield Actinograph）。1888 年，这款测光仪被申请了专利保护，这是一款测量尺样式的曝光计算器。一个可以转动的圆筒（A）上刻有已经校准过的年月日的时间标志，根据不同的纬度，这款测光仪一共有 13 种不同的版本。

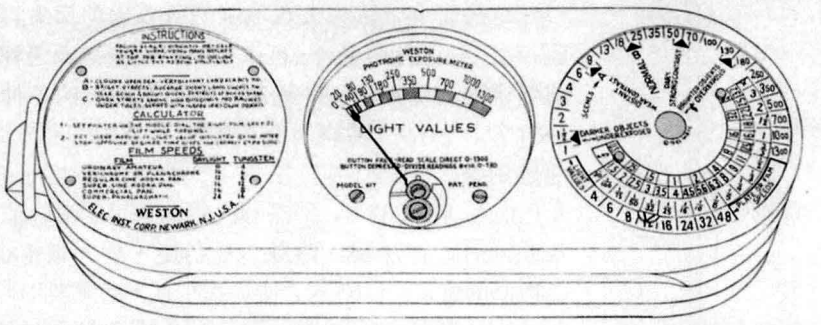


图 577：韦斯顿测光表（Weston Exposure Meter）。1832 年面世的韦斯顿环球 617 测光表利用了光电池的潜能，在测光表的两侧装有光电池，使位于中间的测光表指针发生偏移。

绿三原色，而不是分别在三张底片上涂上三种颜色。路易·杜科斯·杜·豪伦并没有将这个想法付诸试验，但 1894 年爱尔兰人约翰·乔利（John Joly）在都柏林发明了这种屏幕，在明胶玻璃版上涂布红、蓝、绿三种颜色的苯胺染料。虽然这种屏幕配合整色干版和黄色滤镜一起使用，能拍摄出彩色照片，但是由于干版的感光度不够高，导致色彩的准确度有限。1897 年在美国芝加哥，有一项经过改良的类似技术获得了专利，但是制作成本相当昂贵。1904 年，法国卢米埃尔兄弟发明了奥托克罗姆胶片，这是第一种从商业角度来说可行的彩色材料。

奥托克罗姆胶片的制作是将微小的马铃薯淀粉染色颗粒混合在一起，然后涂布在表面带有乳剂的玻璃底版上，随后再在上面喷洒一层细腻的黑色粉末填补缝隙，以防止光线透过这些缝隙，最后在玻璃底版上涂布溴化银成分的全色感光乳剂。这样制作出来的奥托克罗姆胶片是感光性能大大提高的透明正片，而且显影流程也大为简化。尽管奥托克罗姆胶片的成本还是很高，曝光时间也比较长，而且最终拍摄效果必须通过一种观察器才能查看，但它还是很快获得了成功。直到 20 世纪 30 年代，真正可以同奥托克罗姆胶片竞争的底片才开始出现，这两个竞争对手分别是从 1908 年开始生产底片的法国路易斯·杜费公司，从 1916 年开始生产底片的德国阿克发公司。这两家公司采用的都是将染料涂在玻璃底版上，然后进行滚动式涂布的技术，而卢米埃尔公司则是将染料均匀喷洒，覆盖在玻璃底版上。尽管取得了这些可喜的进展，研究者们对于彩色摄影的探索并没有停止，因为已经面世的技术还是有很大的缺陷，或是色彩不够自然，或是苯胺染料不够稳定（这个问题一直影响彩色摄影），或是复制彩色透明正片的流程非常复杂。

路易·杜科斯·杜·豪伦的理论也成为一系列减色法试验的理论依据，减色法都以白色光线为基础（光谱中所有颜色呈现的基础），然后将拍摄对象上不存在的颜色移除或者吸收。三张底片分别在橙、绿、紫三种不同颜色的光线下曝光，在输出正片的时候，将这三张底片分别输出在对应补色的青色、品红、黄色的重铬酸盐树胶相纸上，每种颜色分别会吸收它所对应的补色，三张底片合在一起就能生成一张全色的彩色照片。路易·杜科斯·杜·豪伦将其称为天然色照片（Heliochrome）。减色法的好处在于拍摄时不需要使用滤镜，让更多的光线可以投射到底片上，自然也能缩短曝光时间，查看拍摄效果也比较方便。减色法成像的照片上看不到线条和颗粒物，光线在原色重叠的地方都被吸收，所以最后输出的照片效果不会影响相纸的底色，白色背景的相纸依旧保持白色。这种减色法彩色摄影要求有新的器材设备来曝光三种不同颜色的底片，要么一次曝光一张，要么相机上带有多个底片后背，同时也要求进一步提升三色补色正片的重叠技术。在这方面，弗雷德里克·E. 埃夫斯（Frederic E. Ives）作出了巨大贡献，他于 1895 年发明了原色相机和取景器，最终设计出三脚架相机，在 1914 年以海克罗环球相机的商标发售。

为了制作彩色照片，摄影师首先尝试了碳素工艺。在路易·杜科斯·杜·豪伦早期将天然色照片输出在青色、品红和黄色染料的相纸上之后，几乎所有彩色照片

的输出都使用了明胶和碳素材质，其中最负盛名的是法国的皮尼亚版印相工艺、美国的艾夫斯－海克罗印相工艺和碳溴印相工艺以及德国的乔斯佩印相工艺。

在20世纪中叶，这些技术都逐渐淡出市场，无一能够长久存活，它们被20世纪30年代出现的新技术取代，新技术在“二战”后得到了迅速的商业化推广。路易·杜科斯·杜·豪伦设计了一种石版印相工艺，宣布这种方法可以用于机械化三色颜料印相（使用红、蓝和黄色油墨）。赫尔曼·威廉·沃格尔的发现进一步推动了技术的发展，他发明了一种颜料，能增加感光乳剂对光谱中绿色和黄色光线的敏感度。

摄影界尝试使用颜料油墨来印制彩色照片，体现出人们对在广告和杂志中印刷彩色照片的浓厚兴趣，在19世纪最后20年的美国体现得尤其突出。其中埃夫斯进行了大规模的研究和探索，他在1885年就展示了输出彩色照片的工艺，可以通过印相操作来复制，尽管质量粗糙；使用一台相机对三张底片同步曝光，然后将三个屏幕并列制作三张凸版印刷版，每张印刷版会根据照片本身的颜色来涂布不同色彩的油墨。1893年，威廉·库尔茨（William Kurtz）展示了另一种色彩更加精确的印刷方法，他本是纽约的商业摄影师，后来开始关注半色调彩色印刷的问题。他使用的技术同埃夫斯的类似，都是使用三个单线半色调块复制了一张静物照片，色彩质量非常逼真，被认为可以用在广告照片中，尤其是用来表现水果和鲜花的色彩。19世纪和20世纪之交，杂志在封面和广告印刷中开始采用库尔茨发明并经过其他人改进的彩色制版工艺。

无论是使用三块独立的半色调块，还是通过添加黑色颜料作为第四色块（后来变得很常见），使用凸版印刷技术在光滑的铜版纸上输出照片，在20世纪初已经变得非常稳定可靠。凹雕或者凹版印刷还不能用于多张底片的彩色印刷，一方面是由于受这种工艺固有属性的限制，另外一方面是因为这种工艺还是需要一定量的手工操作。

到了19世纪末，照相平版印刷也开始用于彩色印刷，通过珂罗版制作出了当时最精致的彩色照片。在整个20世纪，平版印刷被证实是更先进的技术，随之取代了凸版印刷工艺。平版印刷工艺采用品红、青色、黄色和黑色的四色版重叠法，输出全色系的彩色照片。这一时期，另外一项发明就是无网平版印刷工艺。这项工艺的关键在于制版过程中让底版带有波峰和波谷状的凹凸以及随意的图案，在印刷的时候，画面的色调取决于光线如何将这些波峰和波谷曝光，以形成画面中的明暗对比。

照相制版工艺

19世纪后期，随着纪实摄影和广告摄影对照片复制的需求日益增多，照相制版工艺的探索和发展更多的是为了响应市场需求。那些掌握了如何利用光产生影像的人，也知道如何使用印刷机油墨来印制照片。事实上，早在19世纪20年代，克劳德和约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯受石版印刷术的启发，试图通过光线作用于沥青板，将凹版的图像转移到玻璃和金属底版上，然后对玻璃底版和金属底版进行处理，用于油墨印刷。

这一探索由于约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯的离世和达盖尔式摄影法的出现而发生了转移，但是由于达盖尔式摄影法依旧不能解决照片复制的问题，通过机械印刷依旧被认为是复制照片的途径。有人尝试蚀刻达盖尔式摄影法所使用的金属底版，其中巴黎的阿尔弗雷德·邓恩（Alfred Donné）和希波利特·斐索（Hippolyte Fizeau），以及维也纳的约瑟夫·拜瑞斯（Joseph Barres），获得了比较不错的试验效果，蚀刻法可以让化学成像的照片通过油墨印刷来印制和复制。约瑟夫·拜瑞斯在1840年发布了一个小册子，使用了5幅蚀刻法印刷的图片来解释这一工艺流程，这也是首本完全使用照相制版工艺印刷图片的作品。1842年，希波利特·斐索基于达盖尔式摄影法发明了斐索印刷工艺，该工艺被收录进了诺埃尔·玛丽·贝莫·勒尔布尔（Noël Marie Paymal Lerebours）编撰的《达盖尔式摄影法回顾》（*Excursions daguerriennes*）一书中。尽管取得了一些成就，但这种工艺流程还是需要大量的手工操作，导致操作流程缓慢，而且成本很高。

英国摄影师威廉·福克斯·塔尔博特发明了卡罗式摄影法，可以直接使用底片在感光相纸上印制照片，让对机械化大规模复制照片的需求变得不那么紧迫。但是，19世纪40年代，由于印刷工艺的知识有限，还是没法解决照片印制不稳定的难题，同时纸张印刷被证明很耗费时间。因此，塔尔博特自己探索了一种办法，将底片上的影像转移到一块金属板上，然后制作凹版或者蚀刻，最后使用油墨来印刷。

在塔尔博特所处的时代，印刷工艺的两种传统方法都是利用一系列的离散点或线打破连续色调区域。在凸版印刷中，油墨区域高于其他没有被印刷的表面。但在凹版印刷中，油墨区域则低于底版平面，油墨扫过平面之后，没有被印刷的区域就会显现出来。

那些试图利用凸版和凹版印刷技术来印刷照片的人很快发现，最大的挑战是如何通过将银盐转换成印刷纸上的线条、点或者其他形式，使印刷效果可以达

到与色调均匀的原版照片同样的效果，让观众看起来印刷出来的照片色调也是连续而均匀的。

1839 年，印刷版光敏处理工艺出现，印刷版（木质、金属、玻璃或者石头）只需要进行简单的光敏处理，就可以直接接收光线照射生成的图像，而不需要临时转移的步骤；但是将照片转移到金属雕版上则更为复杂，相应的技术直至 1850 年前后才真正出现。塔尔博特基于凹版印刷术的实验，被认为是凹版照相印刷的先驱。他在照相制版领域的首个专利，通过在金属版上使用重铬酸钾树胶（重铬酸钾树胶的感光性早在 1839 年就得到了认可），然后使用二氯化铂作为腐蚀剂。这种工艺流程很重要的一点，就是塔尔博特提到的蚀刻法，他建议使用厚度不同且纱线纹理交叉的“黑色薄纱”，或是上面刻满间隔规则线条的玻璃底版，或是细腻的粉末物质，来打断连续的色调，形成一些离散的可以被蚀刻的元素。

可以说，这些建议预示了 19 世纪末通过使用网屏蚀刻和半色调工艺流程技术将变得更加完善。此外，塔尔博特最初的工艺要求手艺精湛的雕工进行大量的手工劳作。1858 年塔尔博特注册的第二项专利，也就是今天所称的照相雕版，已经在最初的工艺上有所改进，即通过使用凹版腐蚀树脂来打破连续的色调，以及用不同的程序来蚀刻底版。这两项改进都简化了操作流程，雕版模具的使用率被大大降低。

19 世纪 50 年代，塔尔博特并不是唯一尝试照片印刷工艺的人。随着人们对永久性保存照片和廉价复制照片技术的需求变得更加迫切，政府设立奖项鼓励人们探索发明一种切实可行的方法对照片进行永久性的保存，因此欧洲大陆相应的实验也开始增多。同塔尔博特的思路一样，尼埃普斯·德·圣－维克托通过在钢版上使用感光的沥青和凹版腐蚀技术，也取得了不错的效果。对这一技术作出突出贡献的是维也纳人保罗·普瑞斯奇（Paul Pretsch），他系统地研究了将照片运用于印刷的各种途径和方法。他最终迁往伦敦生活，在 1854 年申请了一项照相制版印刷技术的专利，叫作照相电铸版工艺。他使用重铬酸钾树胶厚薄不一的模具，来代表明暗不同的区域，然后通过电铸法形成模版，涂布上油墨，一次可以印刷 300 到 400 张照片。

照相凹版工艺在 19 世纪末被广泛使用，之后一直持续改进，沿用至今，这种工艺基于 1879 年维也纳印刷工人卡尔·克里克（Karl Klič）发明的办法，在一块铜版上喷洒上树脂，铜版附着在曝光过的树胶底版上，树胶底版同正片直接接触显影，之后使用高铁酸将铜版腐蚀。酸性物质在树胶最薄的地方腐蚀更快，在树胶厚的地方腐蚀得相对慢一些，从而形成明暗不同的色调。因为树脂颗粒打破了铜版上连续的色调，从而形成了细腻的颗粒，这种工艺流程也被称为颗粒凹版法（这里不要同沙粒腐蚀法混淆，沙粒腐蚀法存在的时间很短，工艺复杂，形成的图像视觉上类似于铜版雕刻法）。

颗粒凹版法印刷出来的照片，画面整体质量很高，效果柔和，从而成为更受摄影师欢迎的印刷工艺，尤其是那些希望印制有艺术品位照片的摄影师，他们同时也觉得照相印刷还是一个耗时耗力的程序。从彼得·亨利·爱默生开始，一些画意摄影师开始安装平台印刷机，自己进行照相凹版印刷，他们更倾向于称凹版印刷出来的照片为原始照片，而不是复制品。这种工艺流程被称为影印凹版法，其商业运用的潜力高于其艺术方面的潜力。这是一种基于早期使用雕花的滚筒在纺织品上印制花纹的凹版法，采用交叉线屏来打破连续的色调，然后利用旋转的滚筒而非平版来印刷图像。

石版印刷术（18 世纪末在德国巴伐利亚被发明出来）是一种平版印刷术，利用了聚脂的油墨和水相互排斥的原理。石版的表面用来涂布油墨，然后将印刷纸覆于石面，将图像转移到印刷纸上。因为石版印刷术是在平版上打破连续色调，很多尝试都是将照片直接印刷到石版、玻璃版或者后来的金属版上。珂罗版和照相石版印刷术共同的原理就是感光树胶变硬的时候会形成网状的小区域，这样一来就形成断断续续的小分区，可以将照片本身连续的色调分割开来。两种方法之间的区别在于珂罗版是使用树胶底版直接印刷，而照相石版则是将树胶版上的影像转移到石版或者金属锌版上；照相石版要求树胶较厚，树胶硬化后的网格会较少，因此印刷出来的画面相对粗糙。

19 世纪中期，路易斯·查尔斯·巴瑞斯韦尔（Louis Charles Barresuil）、路易斯·阿方斯·丹芙（Louis Alphonse Davanne）、卢米埃尔兄弟、勒尔布尔、约翰·庞希（John Pouncy），还有更重要的人物阿方斯·路易·波特万，都尝试使用过这些材料和工艺流程。波特万是这群人中最具才华的一位，在 1855 年获得了一项专利，这项技术通过含有蛋白和重铬酸钾的溶液对凹版石版进行光敏处理，然后将石版的表面直接同照相底片接触。在光线照射不到的区域，蛋白变得不能溶解，会在色调最暗的区域凝固成网状结构。在光线没有照射到的区域蛋白不会硬化，就会被冲洗掉，亲油的油墨就可以附着在石版上变暗的区域。

1868 年，约瑟夫·阿尔伯特进行了一项引人注目的试验，他使用涂有树胶的玻璃版来制作照片，画面

呈现出高质量的中色调，可以复制2000多张，他称其为阿尔伯特制版法。高速滚筒印刷机在1873年被引入印刷市场，使得大规模的照相平版印刷成为可能，除了阿尔伯特制版法之外，还出现了各种形式和名称的照相平版印刷工艺，诸如阿托版、照相版雕刻法、太阳印相工艺、珂罗版和摄影原版。珂罗版点阵不规则，但却很细腻，因此成为印刷、复制绘画和油画作品的首选工艺。直至20世纪60年代之前，平版印刷的核心技术没有太大变化，此后，新的制版技术的出现才进一步促进了照相平版印刷工艺流程的改进。

1866年，英国人沃尔特·B. 伍德伯里改进了一项树胶凸版印刷工艺，他将重铬酸盐树胶纸对着照相底版曝光生成树胶凸版，将树胶凸版嵌在铅质模型中，用混合树胶填充，然后通过按压凸版将图像转移到印刷纸上。因为画面清晰而细腻，没有颗粒，伍德伯里制版法（在法国被称为photoglyptie）成为复制照片色调最逼真的工艺手法。尽管伍德伯里制版法在19世纪70年代的欧洲被广泛使用，但是它却无法印刷大规格的照片，同时印刷出来的照片必须裁切之后，才可以插入到图书或者杂志中。

前面提到的各种照相制版工艺，无论多么具有创意，多么成功，它们都无法解决如何低成本地将图片与文字同时印刷在书本或杂志上的问题，当时文字印刷主要是使用凸版金属版。

最初，解决这个问题的办法就是让雕刻师将文字刻在木版或者金属版上，来隔断照片的连续色调，使用点或线条或多或少地复制照片中的信息。为了加快印刷速度，有时工人会将某一段刻有文字的木版或者金属版锯开，然后重新组合，这些小字块就可以用于印刷。但是，这种转换照片色调的方式非常耗时，而且不准确，并且雕刻师有可能添加或者遗漏照片上的信息，所以还是有必要寻求更好的解决方案。

19世纪70年代中后期，更加完善的半色调版开始出现，可以同时印刷图片和文字。这就是众所周知的锌版，它的前身是由法国的查尔斯·吉洛特和查尔斯·尼格尔在19世纪50年代初步尝试过的制版技术，还有维也纳、加拿大和英国各地的印刷工人尝试过的在锌版上制作照相蚀刻凸版的技术。最重要的突破是在1877年，维也纳一家印刷厂的所有者谢菲（Jaffe）兄弟，再次使用塔尔博特的办法，用纱布来打破照片的连续色调。这种技术通过工业界多人的尝试，终于成为切实可行的解决办法。在这些人中，最引人注目的是斯蒂芬·霍根（Stephen Horgan）、弗雷德里克·E. 艾夫斯、乔治·梅森博奇（George Meisenbach），以及查尔斯·佩蒂特，他们都发明了一种办法来替换谢菲兄弟所使用的米勒纱布屏。这种新的屏幕是在两块玻璃版上使用交叉或者平行的线条，然后将玻璃版置于照相底版和重铬酸盐树胶版之间，制作出色调被分离为点阵的印刷模型。屏幕上线条之间的距离决定了点阵的大小，网点越小，印刷出来的图片越精确，越接近原图本身的效果。

对于完善和改进这项技术来说，美国发明家埃夫斯的贡献被认为是最重要的。1886年，他建议使用两块平行的屏幕，以垂直角度相互叠加，然后安放在照相底版前使用。1890年美国印刷工人马克思·莱维（Max Levy）将这一技术进一步完善，进而得到更加清晰锐利的画面。此外，埃夫斯在铜版上涂布重铬酸盐胶质溶液，摸索出一套制作半色调蚀刻版来生成凸版印刷模型的办法，图片凸版的表面涂布油墨，同时文字凸版的表面也一样喷上油墨。

直到20世纪60年代早期，照相制版印刷都是采用凸版法（前面刚刚描述过的方法），60年代早期新技术出现后，凸版印刷才让路给平版印刷技术。在这种方法中，文字和图片都是使用最新的照相平版印刷技术。图像信息通过一个类似于在凸版印刷中使用的屏幕转换到印刷版上，在最后印刷到纸张上之前，带有油墨的印刷矩阵（固定在一个滚筒上）被平版印刷到橡胶胶辊上。为了进一步提高平版印刷图片的质量，双色版胶印技术应运而生，它使用两块印版，两块印版对同一张图片采用不同的曝光，一块印版对画面中明亮的区域曝光，另外一块则对暗区曝光，两块印版使用相同或者不同颜色的油墨着色，之后用于印刷。

机器：
工业精神的符号

这个图片集精选了20世纪二三十年代美国8名有影响力的摄影师具有现代主义风格的作品。在这一时期，摄影被认为是与现代化生活和文化最和谐的视觉媒介。工厂、机器、生产线、多层建筑、机械车辆（简而言之，在所有工业化社会日渐成为主宰的科技）吸引了大量摄影师，这批摄影师认为摄影特别适合记录工业时代产物的形式和纹理。在美国，工业化精神盛行，人们对于机器及其产品的景仰尤为强烈。广告公司和出版社要求摄影师拍摄的大众消费品和工业设备更具吸引力，促使摄影师爱德华·斯泰肯和拉尔夫·斯坦纳拍摄了餐具和打字机，这也启发了查尔斯·希勒和玛格丽特·伯克－怀特用相机，从视觉艺术传达的角度，记录下了福特汽车工厂和佩克堡大坝。但是也有一部分人并不太信仰工业主义带来的所谓纯粹利益，这些人包括伊莫金·坎宁安、保罗·斯特兰德、威拉德·范·戴克和爱德华·韦斯顿，但他们还是拍摄了水塔、机床、轮船烟囱和排气管等工业时代的产物。无论这些摄影师对于机器的态度处于何种意识形态、站在什么样的立场，他们的图像都以简洁明快的线条和精确的几何图形展示了工业时代文化产物清晰的一面。

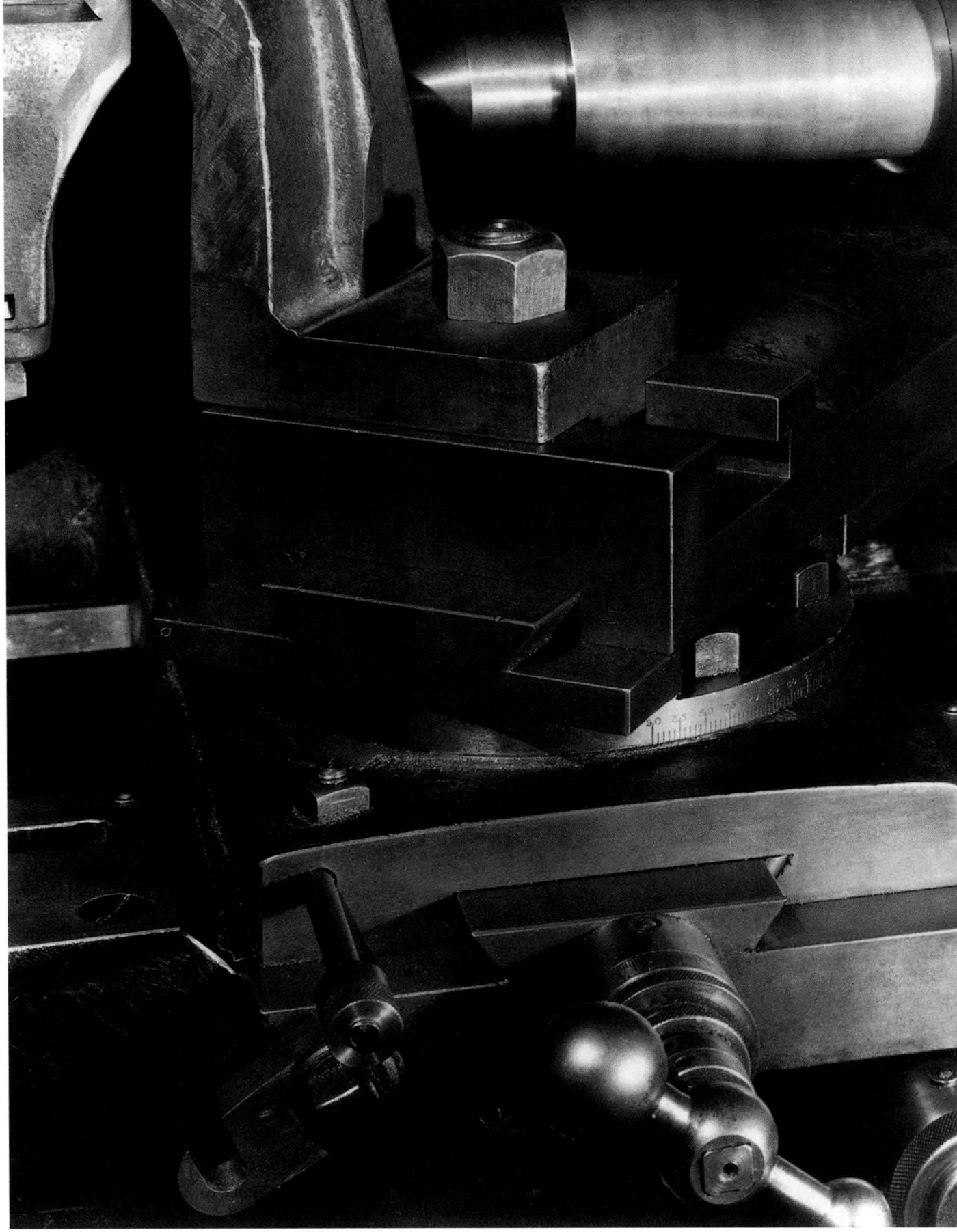
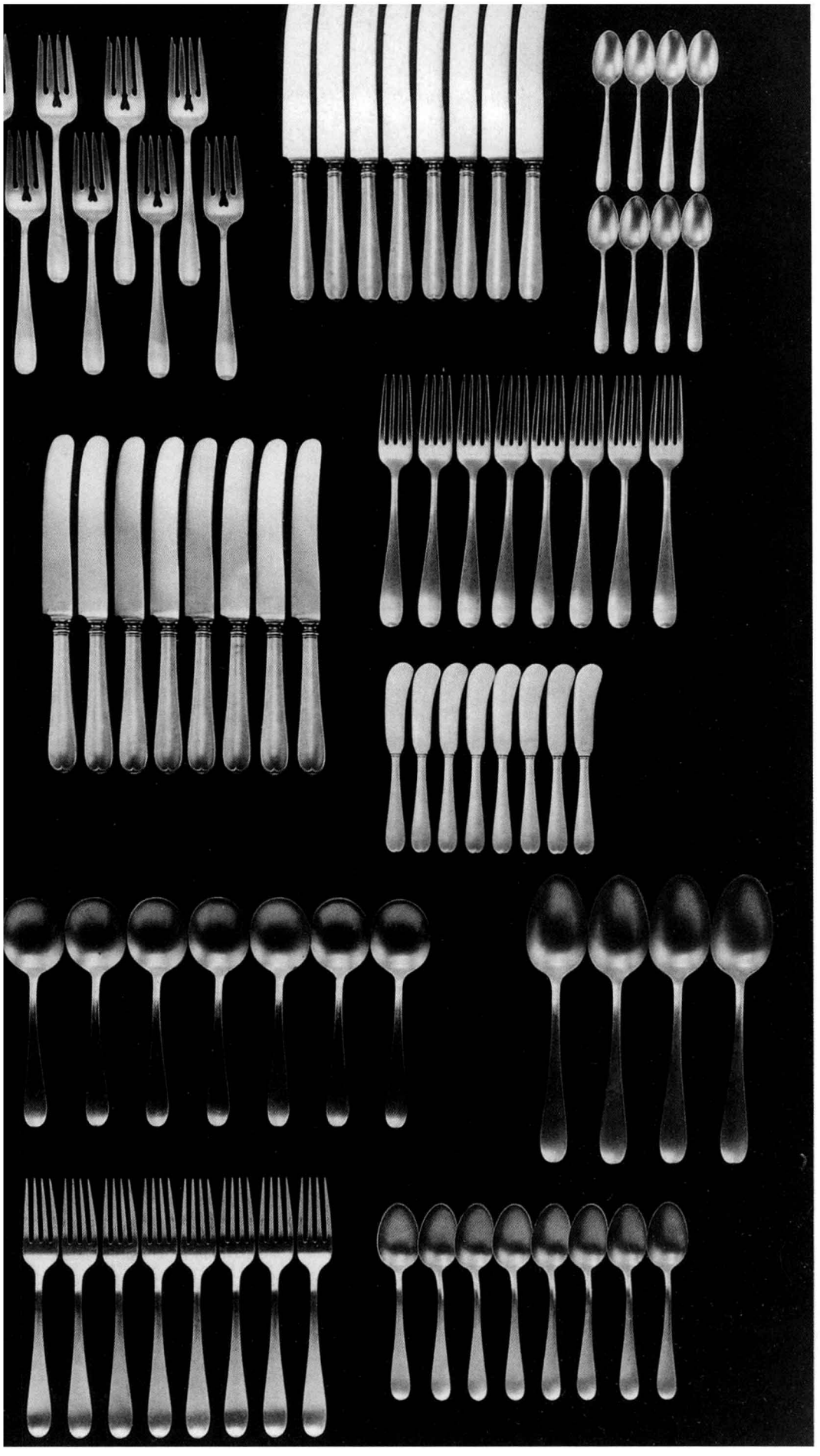


图 578：保罗•斯特兰德。《纽约阿克利车间的 3 号车床》（*Lathe No. 3, Akeley Shop, New York*），1923 年。明胶银盐印相工艺。© 保罗•斯特兰德文献，1980 年，莱克维尔，康涅狄格州，美国。



（左图）图 579：爱德华·斯泰肯。《戈勒姆银器公司广告照片》（*Gorham Sterling Advertisement*），1930 年。1930年3月1日《时尚》（*Vogue*）杂志刊登。明胶银盐印相工艺。戈勒姆公司提供，普罗维登斯，罗德岛州，美国。

（对页）图 580：拉尔夫·斯坦纳。《打字机键盘》（*Typewriter Key*），1921—1922 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 拉尔夫·斯坦纳遗产。


4/3

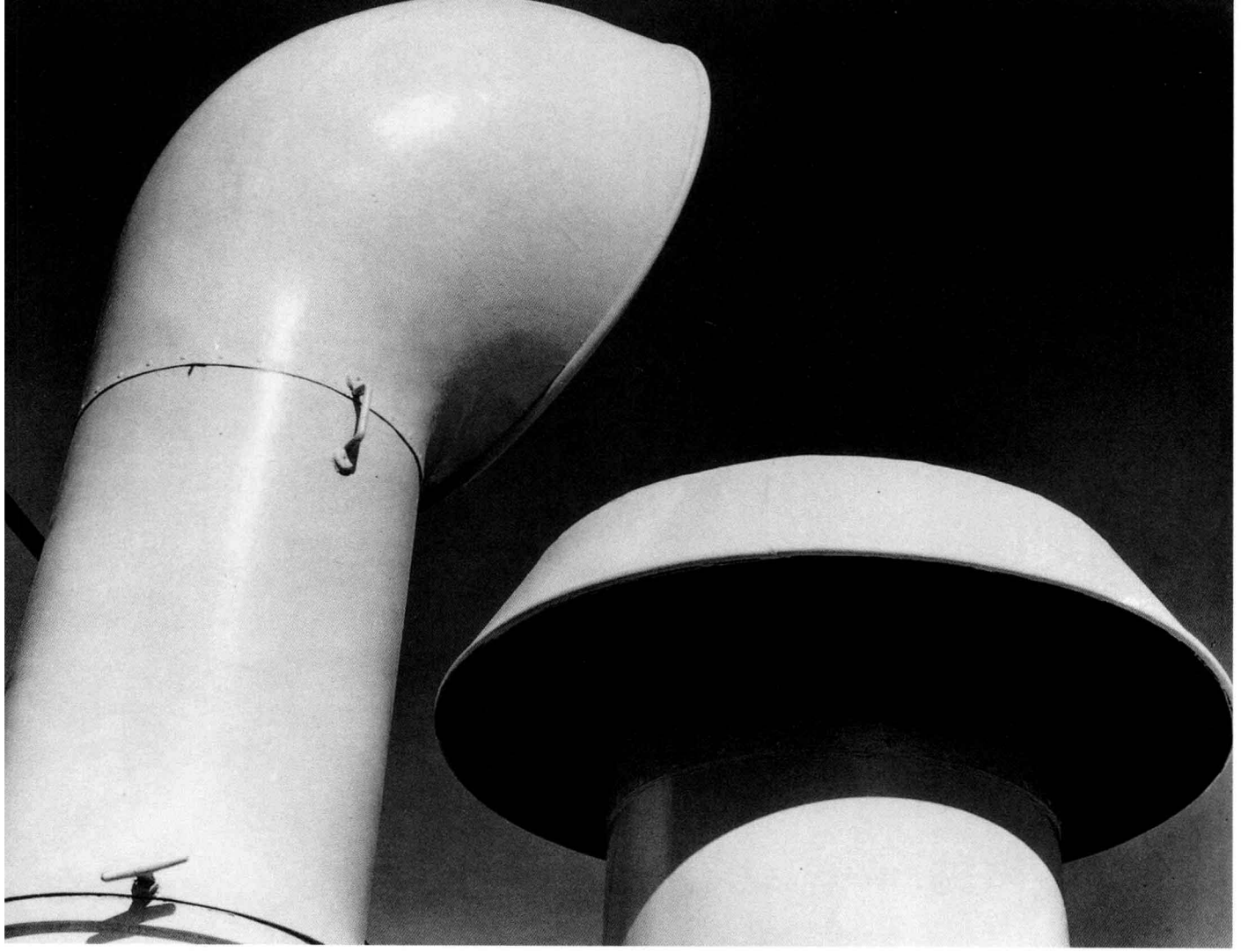
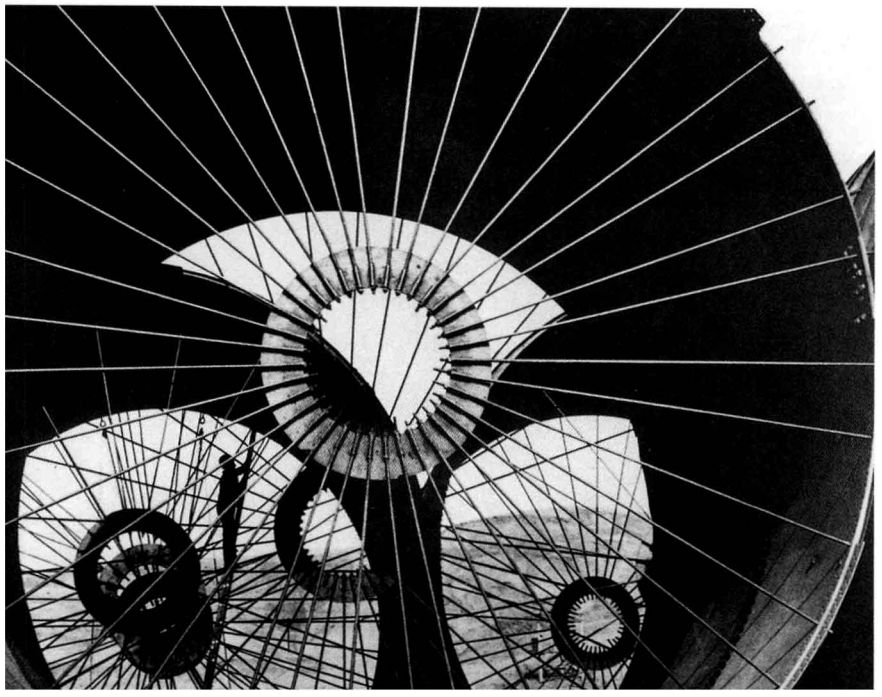


图 581：威拉德•范•戴克。《烟囱》（*Chimney*），1932 年。明胶银盐印相工艺。© 芭芭拉 •M. 范 • 戴克（Barbara M. Van Dyke）。



（左图）图 582：玛格丽特 • 伯克 - 怀特 。《蒙大拿州建设中的巨型排水管，在佩克大坝建设期间它将用于分流密苏里河的一部分》(*Construction of Giant Pipes Which Will Be Used to Divert a Section of the Missouri River during the Building of Fort Peck Dam, Montana*），1936 年。明胶银盐印相工艺。《生活周刊》刊登，©《生活》杂志提供。

（对页）图 583：伊莫金 • 坎宁安。《磨麦水塔》（*Shredded Wheat Water Tower*），1928 年。 明胶银盐印相工艺。© 伊莫金 • 坎宁安信托基金，伯克利，加利福尼亚州，美国。



图 584：爱德华 • 韦斯顿。《俄亥俄州阿姆柯钢铁厂》（*Armco Steel, Ohio*），1922 年。明胶银盐印相工艺。© 亚利桑那大学董事会艺术摄影中心，1981 年，亚利桑那大学，图森，阿里兹，美国。

图 585: 查尔斯•希勒。《工业》（*Industry*），1932 年。蒙太奇，三联照片中的中间一幅 。明胶银盐印相工艺。芝加哥艺术学院，美国；朱利安•莱维收藏。



第十章

文字与图片：印刷媒体上的照片 *1920—1980*

任何宣传者都明白带有倾向性照片的价值：从广告到政治宣传海报，一张照片如果经过恰当的挑选，则能冲击、唤起或抓住人心，传递出全新的独特的真理。

——彼得·潘特（Peter Panter），1926年[1]

20世纪20年代，欧洲的现代主义者宣称“新时代的摄影师来了”[2]。本书之前章节提到的全新的审美观和创作理念不仅影响了艺术摄影，也影响到新闻摄影。随着半色调印刷技术和印刷材料的进步，新闻摄影和广告摄影为摄影师打开了全新的领域。快速和便携的设备（见“技术简史，第三部分”）为摄影师提供了多种新的工作方式，从而改变了人们对照片拍摄、制作和展示的看法。因为杂志开始成为报道摄影的主要载体，即使是在第八章中所讨论的纪实摄影的理性，也受到新闻摄影迅猛发展的影响。清晰的图片和精心策划的文字在信息、观点的传递上交相辉映，同时广告和公关公司也活跃在其中，这些因素彻底且革命性地改变了摄影师的角色、照片的功能，以及公众接受新闻和新理念的方式。

世纪之交印刷媒体的趋势

关于新理念下新闻摄影的开端，我们很难确切地指出一个标志性的时间或者事件。就在19世纪和20世纪之交的前夕，图片杂志的内容已经开始发生转变，越来越少的内容定位于家庭阅读，反而更加关注有文化的城市读者的阅读需求。杂志除了为读者提供信息性和娱乐性的文章，关注政治、文化、体育事件以及社会问题外，还开始意识到“照片作为插图来源的重要性”[3]。照片雕版和石版印刷技术从19世纪50年代中期开始就非常活跃，但到了19世纪90年代随着半色调印刷技术的出现（见“技术简史，第二部分”），照片不再需要艺术家重新进行手工绘制或者调整，就可以在报纸或杂志上刊登。综合性杂志诸如《美国画报》（*Illustrated American*）、《伦敦新闻画报》（*Illustrated London News*）、《现代巴黎》（*Paris Moderne*）、《柏林画报》（*Berliner Illustrierte Zeitung*），以及其他一些关注诸如社会改革（包括世界工人、慈善会、社区）等专题的画报，都意识到照片比艺术家的绘画作品更有说服力，是更有效的传播手段。

早期照片的使用只是为了配合文字报道，对照片的使用没有发挥什么想象力，但是到了19世纪90年代之后，杂志很快就开始关注起页面的设计。照片不再是简单地穿插在故事之中，不同大小和形状的图片会被精心安排在版面上，有时会使用重叠模式，偶尔也使用跨页照片。同时，专题报道和仅有图片及其说明的图片故事也开始出现在杂志上。除了杂志更加注重版面设计外，有些摄影师的作品，比如罗尔和沃特为法国画报拍摄的照片，詹姆斯·H. 赫尔（James H.Hare），J.C. 赫曼特（J.C.Hemment）和亚瑟·休伊特（Arthur Hewitt）为美国周刊拍摄的作品，也激发了人们对新闻摄影的兴趣。这种发展趋势最终促成了《生活》周刊、《观察》杂志（*Look*）、《图片快递》（*Picture Post*）、《巴黎竞赛》（*Paris Match*）画报等一系列杂志的成功。

报纸的印刷质量很差（相比周刊和月刊杂志），就大大限制了报纸对照片的使用，报纸出版人更愿意使用基于照片手绘的插图来阐明事件。即使在1900年纸张质量和制版技术的进步允许输出半色调照片之后，日报还是由于制作周期短、截稿时间紧张等原因，很少能够高质量地使用照片。但是有一个例外就是阿诺德·金瑟拍摄的1906年旧金山地震和火灾的照片（图586），这些照片后来刊登在《旧金山纪事报》[4]（*San Francisco Examiner*）上。但是，这些照片并不是报纸委托阿诺德·金瑟拍摄的，而是他自己借相机拍摄的，因为他的摄影工作室和器材都在火灾中被烧毁，他是出于个人的动机，记录下了这场灾难和灾后废墟体现出的毁灭性美感。

新世纪前夕，周刊在争夺读者方面的竞争更加积极，促使月刊杂志编辑开始关注全国人民感兴趣的故事，尤其是与战争和动乱相关的话题。记者和摄影师被派往世界各地的战场参与报道，他们配有战地相机或者小型相机，这种相机比克里米亚战争和美国内战时期摄影师使用的相机要轻便很多。《美国画报》的一名编辑曾这样评价道：“（画报）就好比美国当时的图片编年史”[5]。

罗杰·芬顿、马修·布雷迪、亚历山大·加德纳和乔治·N. 伯纳德（见第四章）早期奠定了新闻摄影

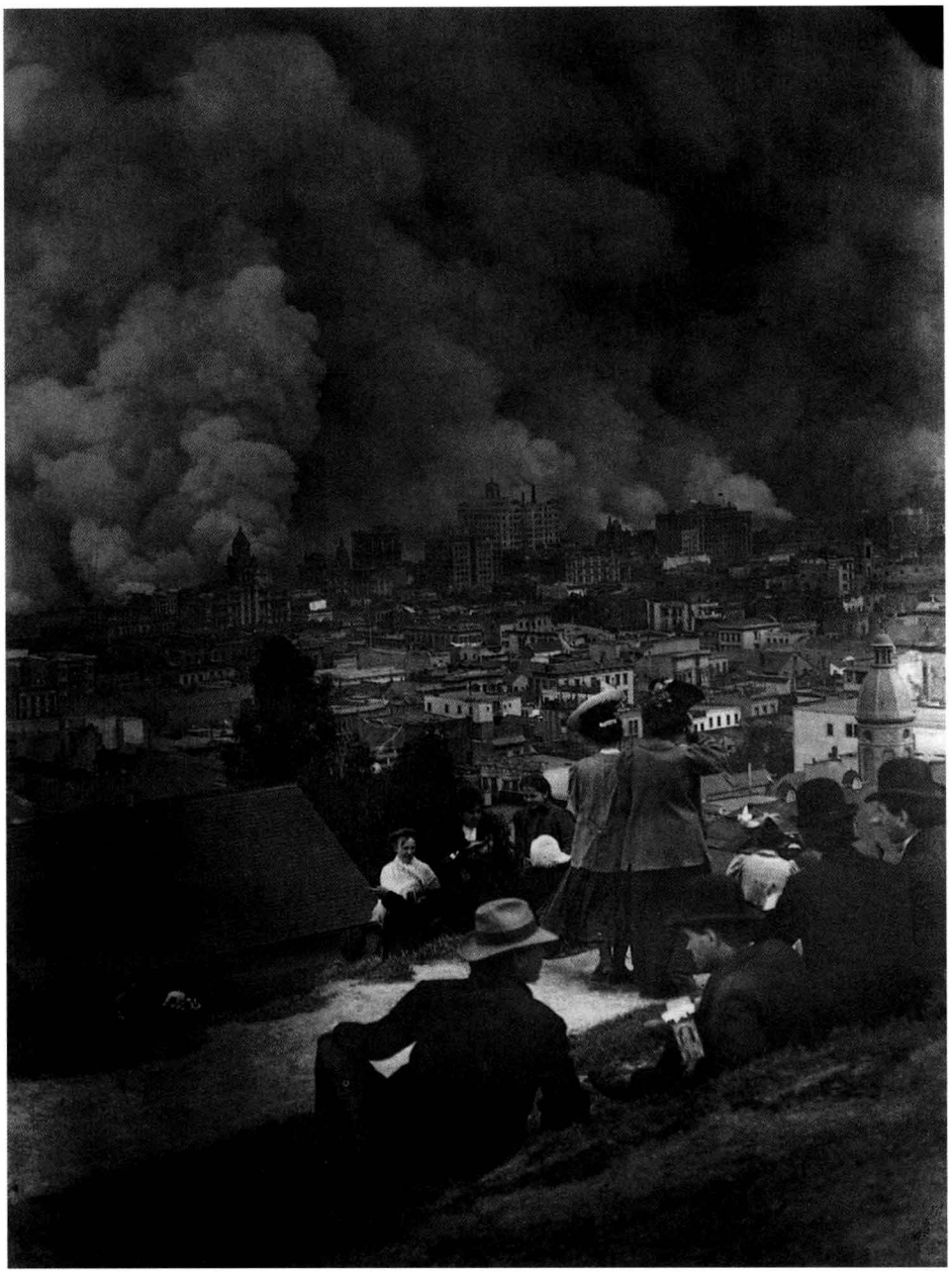


图 586：阿诺德·金瑟。《旧金山的火灾》（*The Sam Francisco Fire*），1906 年。明胶银盐印相工艺。美国现代艺术博物馆，阿诺德·金瑟捐赠。

的基础和脉络，包括路吉·巴兹尼（Luigi Barzini）为意大利杂志《三角洲角落之夜》（*Corriere della Sera*）拍摄的中国义和团起义和日俄战争（以及 1907 年北京到巴黎的汽车拉力赛）的照片，后来这些照片被选编进图书出版。[6] 贺拉斯·W. 尼科尔斯受英国媒体的委托报道了布尔战争，在拍摄过程中，他试图兼顾记录“最真实的场景”，同时又“符合挑剔的有艺术品位的人的需求”[7]。但是，对于大多数新闻摄影师来说，包括吉米·赫尔（Jimmy Hare）和奥古斯汀·维克托·卡萨索纳（Agustín Víctor Casasola），两人都拍摄了 1900 年前后美国国内的冲突，他们对真实的追求显然超过了对艺术性的追求。赫尔是一名在英国出生的相机设计师，1889 年移民到美国，1898 年被《柯里尔周刊》（*Collier's Weekly*）派往古巴报道美西战争。他使用小型相机，几乎可以做到实时报道，例如他所拍摄的《转移圣胡安战斗中受伤的士兵》（图 587）这类战争场面的照片，以及后来他所拍摄的关于日俄战争的照片，都大大地增加了《柯里尔周刊》的发行量和广告价值，反过来也促进了其他杂志更加重视照片的使用。

奥古斯汀·维克托·卡萨索纳拍摄了大量墨西哥



图 587: 吉米 • 赫尔。《转移圣胡安战斗中受伤的士兵》(*Carrying out the Wounded During the Fighting at San Juan*), 1898 年。明胶银盐印相工艺。人文科学研究中心, 德克萨斯大学, 奥斯汀, 美国。

革命的照片，他大概是墨西哥国内首个把自己当作新闻摄影记者的摄影师，尽管他使用大型相机和三脚架进行拍摄，但他的作品充满了现代感。遗憾的是，当时还没有类似于后来出版的西班牙语周刊《我们》(*Nostros*) 的图片杂志来刊登他的作品，他敏锐的眼光和戏剧化的表达手法都没有机会通过杂志与读者见面。尽管 1920 年《历史图册》[8] (*Album Gráfico Histórico*) 刊登了他的部分作品，但是广大公众还是没有机会见到它们。

有关战争的图片已经是报道摄影的主体，但是在第一次世界大战期间，很多摄影师发现报道战争有很大的难度，“因为军队对所有的普通摄影师都有严格的准入限制”，甚至著名的战地摄影师赫尔在 1914 年被《柯里尔周刊》派去报道“一战”之后，也抱怨“如果没有官方书面许可，哪怕随意拍摄一张照片也会被逮捕”。[9] 尽管第一次世界大战持续了 4 年，导致了 900 万人员伤亡，但是反映这场战争的紧张、创伤或勇气的画面却很少有机会被媒体刊登，因为军事当局无视公众对那些富有冲击力的图片的渴求。[10] 然而，这种局面只是暂时的：一方面由于 20 世纪 20 年代中期摄影器材的进步，另一方面由于图片类的刊物日益流行，进而反过来影响到战争摄影和其他摄影的发展，人们对于报道摄影的态度也随之发生了变化。

摄影器材进步的一个关键因素就是德国人发明了小巧轻便的相机，也就是埃尔曼诺克斯新闻相机，尤其是 1925 年徕卡公司研制生产了 35 毫米胶片相机。早期的小型侦探式相机在使用的时候不易被察觉，人们对小型相机更多地抱着好奇和好玩的态度，但是 20 世纪 20 年代小型相机的出现开始改变摄影师的构图方式，以及新闻摄影（后来也包括大量自我表达的艺术作品）的工作流程。徕卡相机操作简单，拥有快速镜头和快速卷片系统，在拍摄中它唤起了拍摄者内心的直觉，而不是深思熟虑后的反应，摄影师可以以秒为单位来决定曝光和构图，通常会让画面充满强烈的自发性和随意性，更加如实地反映现实生活。在徕卡之后，市面上涌现出很多其他品牌和类型的 35 毫米相机，包括 1930 年问世的稍微大一点的禄莱福来克斯双镜头相机，这进一步促进了报道摄影中的自然主义风格。35 毫米相机使用的底片很小，而且新闻摄影对于截稿时间要求严格，曝光后的底片通常是在专业的暗房冲印，一般由摄影师或者图片编辑来选择和裁剪图片，最后用于杂志或报纸的印刷。由于 35 毫米小型相机的操作和处理自由度高，同时可以拍摄运动中的物体，捕捉转瞬即逝的表情，有时甚至可以捕捉到不可能存在的超现实场景，这类相机不仅让新闻报道摄影师着迷，也很快吸引了关注自我表达的艺术摄影师。从 20 世纪 30 年代开始，关于摄影的新的意识形态立场开始形成，并持续影响到之后数十年摄影的发展。随着人们可以接受画面有模糊感，或者明胶银盐印相工艺和印刷将画面放大后出现的明显的颗粒感，摄影领域的新理念开始变得为公众接受。新的理念完全不同于早期的观

念，早期人们认为摄影作品应该是预先可视化的、画面清晰并且印刷精美的产物。

20 世纪二三十年代的欧洲新闻摄影

在德国魏玛共和国时期，德国摄影的各个领域都取得了辉煌的成就，似乎自然而然新闻摄影也应该在德国蓬勃发展。除了发展势态良好的《柏林画报》外，1918 年前后在德国出现了一系列新的画报周刊，其中比较活跃的是《慕尼黑画报》（*Münchner Illustrierte Presse*）。《柏林画报》在 19 世纪 90 年代引入了半色调印刷法印刷照片。读者对于更有趣的画面和版面（图 589）的欣赏，反映出都市读者对社会活动、电影、体育和境外生活等题材的图片故事的渴求。这就要求摄影师拍摄一系列的照片，便于后期剪裁、编辑和排版，便于通过图片来讲述故事，同时尽可能少地使用文字，几乎可以让人们“忘记文字阅读”曾经是获得信息的主要方式。[11] 这种用图片来讲故事的方式其实早在 40 年前就曾昙花一现过，当时纳达尔刊登了一篇他对化学家和色彩理论家尤金·谢夫勒尔（Eugène Chevreul）的采访，



图 588：奥古斯汀·维克托·卡萨索纳。《墨西哥革命》（*Mexican Revolution*），约 1912 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。

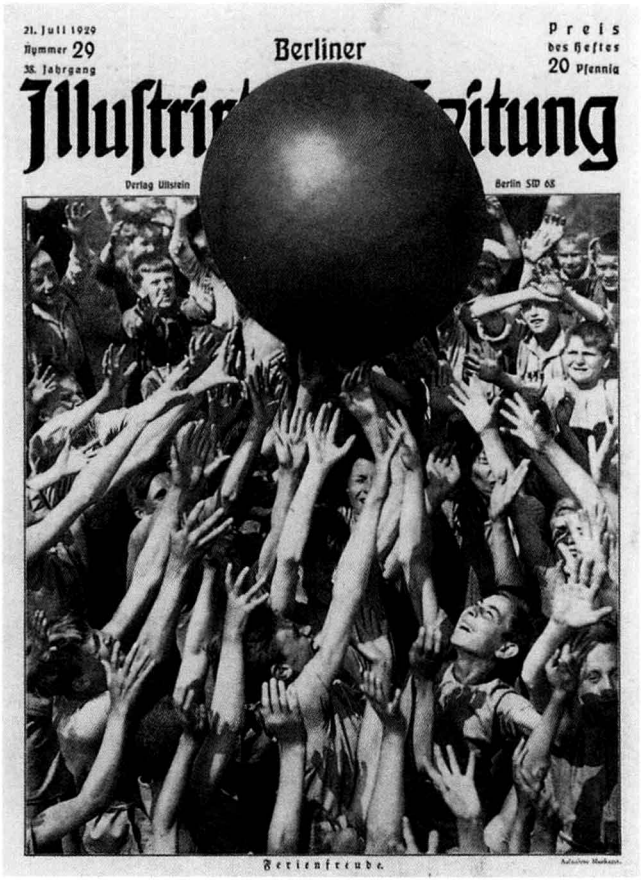


图 589：马丁•慕卡西。《柏林画报》（*Berliner Illustrierte Zeitung*），1929 年 7 月 21 日的杂志封面。私人收藏。

当时纳达尔的儿子保罗•纳达尔为他们二人拍摄了照片。最后一共输出了 27 张照片，其中 8 张刊登在 1886 年的《插图杂志》上（图 590—593），呈现出采访过程中两人的姿势和状态。画面中人物的僵硬感可以在后来通过使用更快的镜头、感光度更高的胶片，以及更易操作的 35 毫米相机来避免。

随着杂志越来越多地使用成系列的配有图片说明的照片，图片编辑的角色开始变得重要。在德国，为《慕尼黑画报》工作的图片编辑斯蒂凡•洛伦特（Stefan Lorant），就展示出他在图片挑选、图片空间安排以及图片排版方面的非凡能力。此前曾是匈牙利电影编辑的洛伦特在挑选照片的时候，既考虑到读者要获知信息，也考虑到读者要有阅读的愉悦感，这两个原则指导着他对图片的选择。对于生动照片的需求日益增长，也催生了图片代理机构的诞生。这类公司大约从 19 世纪 90 年代开始出现，它们存储了大量的照片，包括立体照片，用于满足读者定位为中产阶级的杂志对图片的需求。除了保存图片档案供编辑选择之外，20 世纪 20 年代的图片代理机构开始积极参与到发掘故事主题、委托特约拍摄和代为收取费用的全部过程当中。图片代理机构周旋在出版商和摄影师之间，有些代理机构，比如 Photodienst（Dephot 是它更广为人知的名称）以及 Weltrundschau，这两家图片社成为 1928 年之后德国周刊主要的图片来源，它们对新闻摄影报道的影响几乎可以同摄影师相提并论。但是个人摄影师依旧是“新闻摄影的脊梁”，[12] 既包括业余摄影师，也包括专业摄影师，他们愿意为了“捕捉到恰如其分的瞬间”[13] 而等待数小时，尽量寻找有挑战性的、非同寻常的角度来避免世俗的、平铺直叙的描述性画面。

德国人艾瑞克•萨洛蒙（Erich Salomon）曾是一名律师，后改行经商，最终决定成为一名摄影师。1928 年，也就是在他 42 岁的那年，他使用埃尔曼诺克斯相机在自然光线下拍摄报道摄影作品。艾瑞克•萨洛蒙受过良好的教育，在柏林的政治圈和社会各界有着良好的人脉。他的身份保证他可以便利地进入各种特权场合，诸如政治会议、法庭审判和外交场合，在这样的场合他大多利用现场环境光来拍摄。尽管快门速度设定在 1/25 秒，而且使用了三脚架，但他的拍摄对象通常意识不到他到底在哪一瞬间按下了快门。这些照片谈不上艺术美感，但是却充满新鲜感和惊喜，这类照片被称作“抓拍照片”，在德国的画报周刊上被刊登，画面的自然感和带给人的心理冲击感，同僵硬的、不自然的明星或者政治人物的摆拍照片形成鲜明对比。1931 年，艾瑞克•萨洛蒙的摄影作品出版，书名叫作《不设防的当代名人》（*Berühmte Zeitgenossen in Unbewachten Augenblicken*），他的作品让人觉得他好比是接近权力和富豪阶层拍照的间谍（图 594）。

回顾这个时期，蒂姆•吉戴尔（Tim Gidal）作为摄影师，从艾瑞克•萨洛蒙、沃尔特•波斯哈德（Walter Bosshard）、阿尔弗雷德•艾森斯塔特（Alfred Eisenstaedt）、安德烈•柯特兹、马丁•慕卡西（Martin Munkacsi）、菲利克斯•H. 曼（Felix H. Man，原名汉斯•鲍曼 [Hans Baumann]）、威利•鲁格（Willi Ruge）、恩宝等具有自身风格的摄影师中脱颖而出。比如马丁•慕卡西本是在匈牙利工作的画家兼体育记者，却对新闻报道摄影有着超群的敏感，这一点可以从他 1931 年在非洲拍摄的作品《利比里亚青年》中体现出来（图 595）。阿尔弗雷德•艾森斯塔特作为美联社驻德国的摄影记者，一直为美联社工作到 1935 年，他尤为关注画面中的姿势和暗示性的细节（图 596），但对版面的设计则不那么关注；而安德烈•柯特兹为德国和法国的画报拍摄作品，擅长在日常生活题材中传递

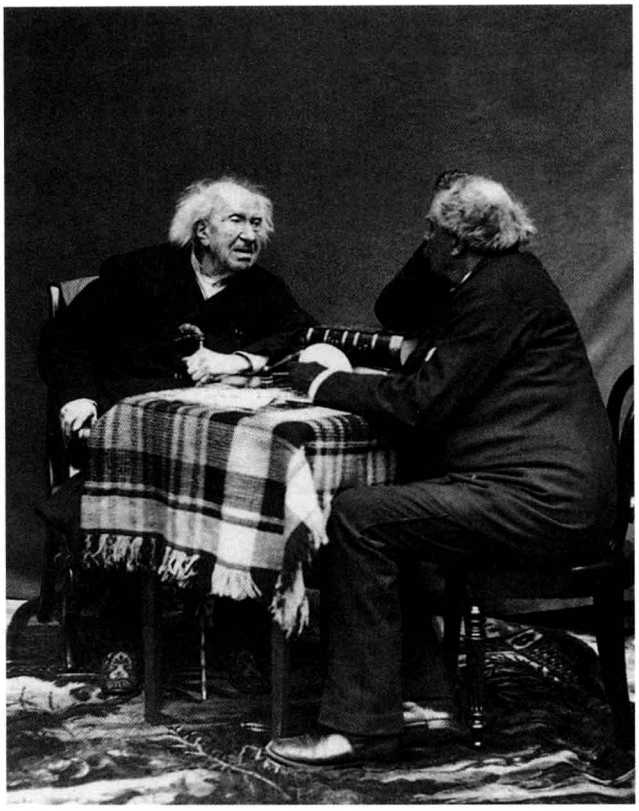
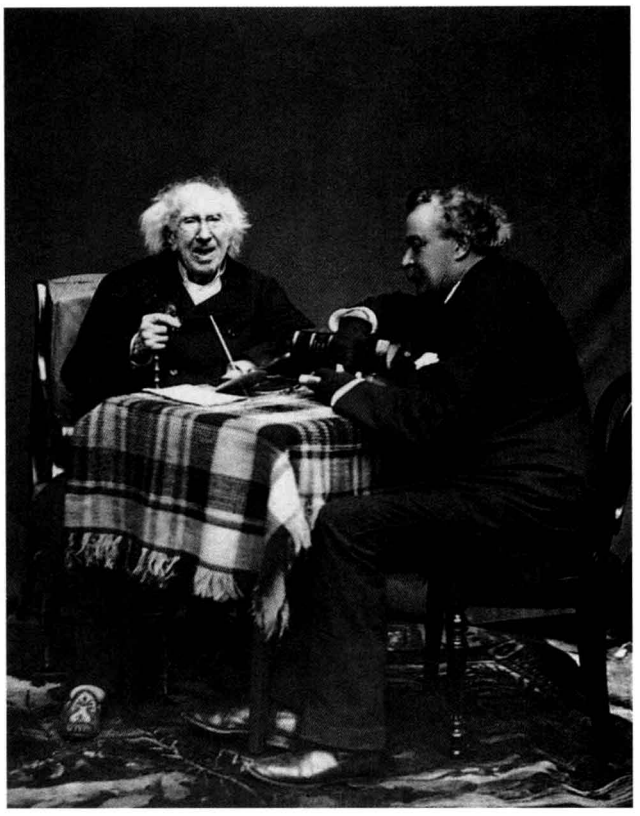
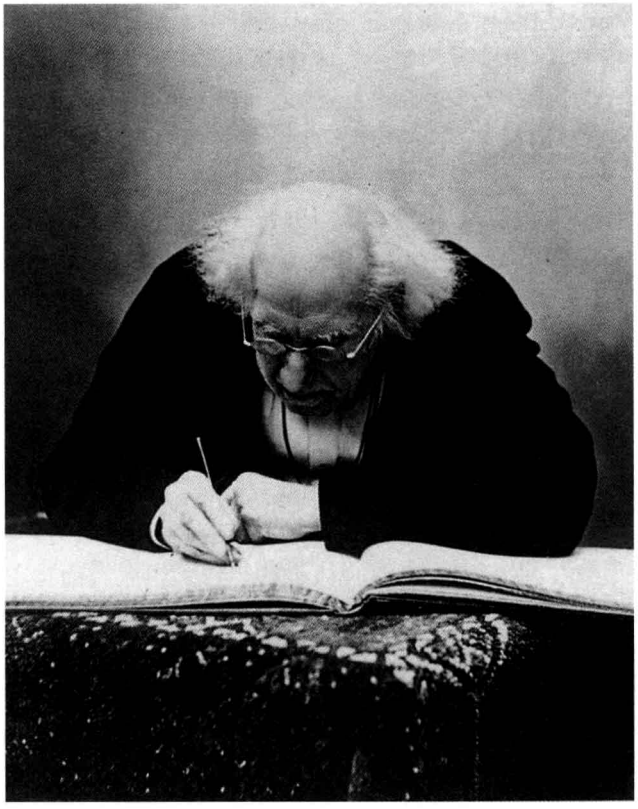
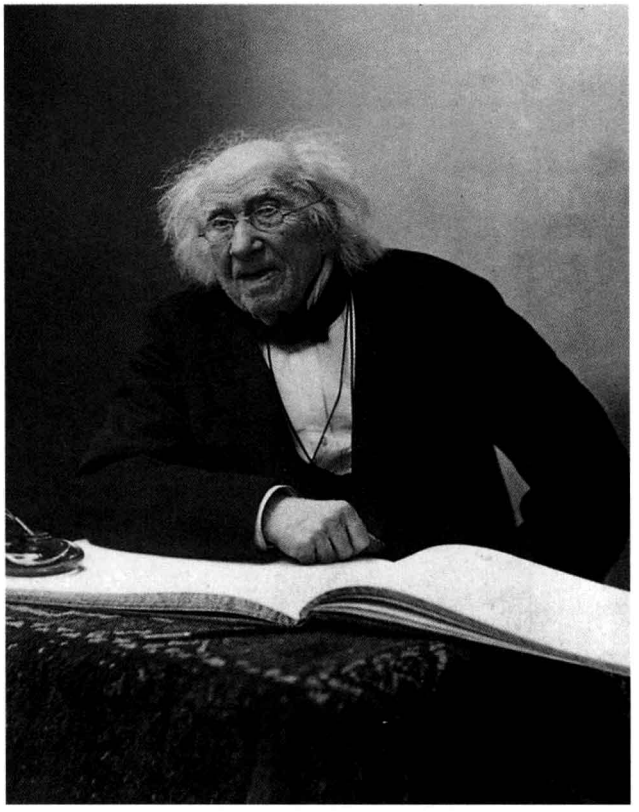





图 590—593: 保罗 • 纳达尔。《百年的生活艺术，在尤金 • 谢夫勒尔先生 101 岁诞辰之际对他的三次采访》(*The Art of Living a Hundred Years, Three Interviews with Monsieur Chevreul...on the Eve of His lolst Year*)。刊登于 1886 年 9 月 5 日的《插图杂志》(*Le Journal illustré*)。法国国家图书馆，巴黎，法国。



图 594：艾瑞克•萨洛蒙。《在柏林总统府接待埃及国王福阿德》（*Presidential Palace in Berlin, Reception in Honor of King Fuad of Egypt*），1930 年。明胶银盐印相工艺。艺术图书馆，德国普鲁士国家文化遗产博物馆，柏林，德国。

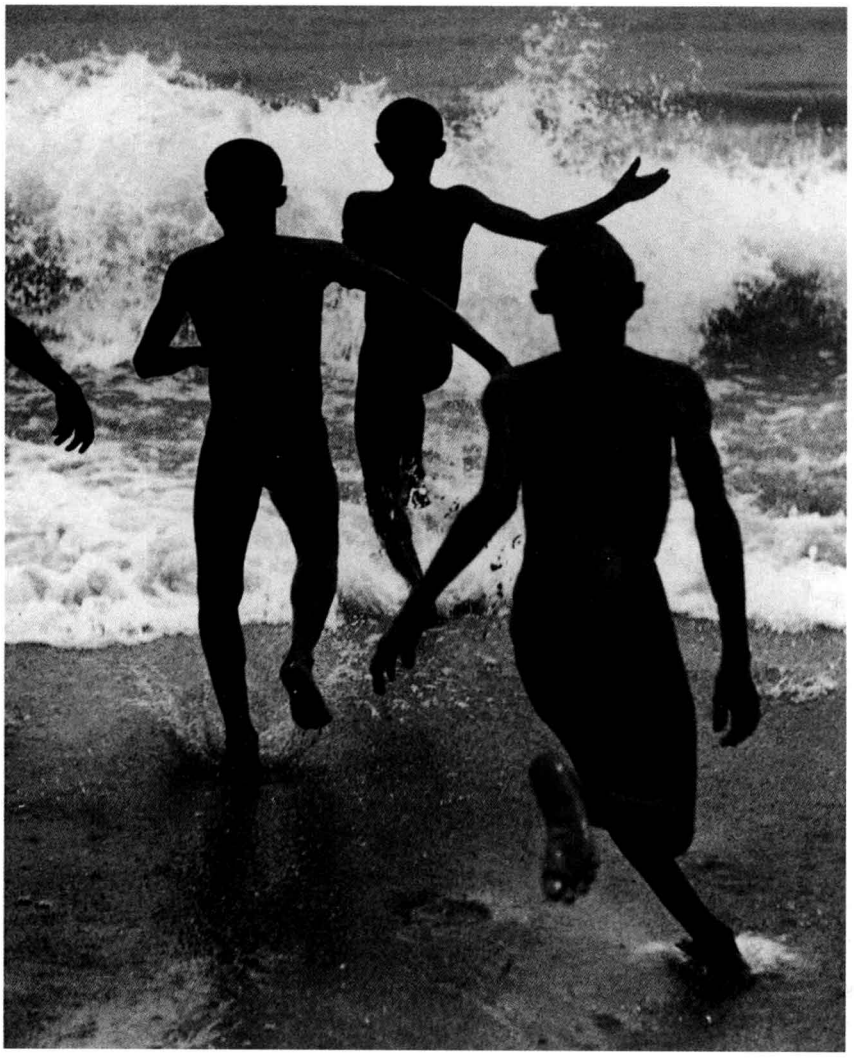


图 595：马丁•慕卡西。《利比里亚青年》（*Liberian Youths*），1931 年。明胶银盐印相工艺。纽约国际摄影中心，琼•慕卡西（Joan Munkacsi），伍德斯托克，纽约州，美国。

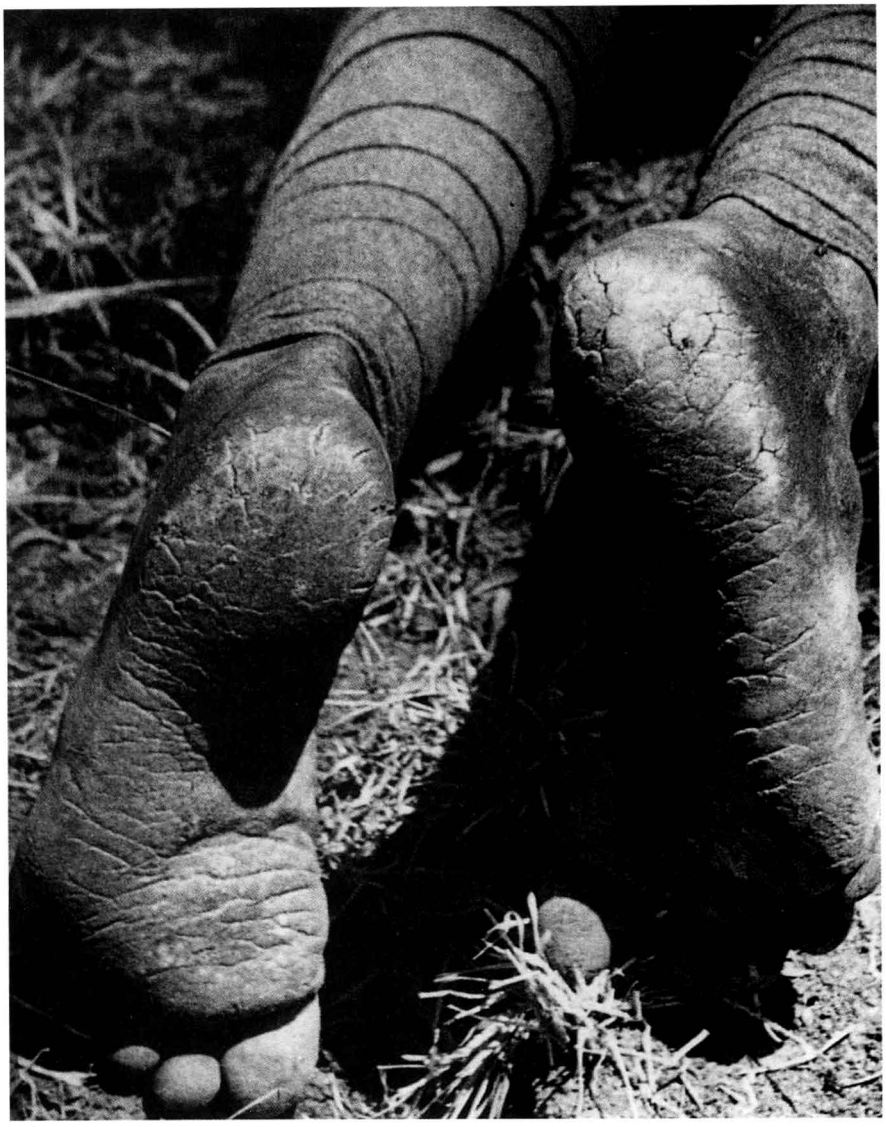


图 596: 阿尔弗雷德·艾森斯塔特。《埃塞俄比亚士兵的双脚》(*Feet of Ethiopian Soldier*), 1935 年。明胶银盐印相工艺。© 时代集团, 1944 年; 《生活》图片服务, 纽约州, 美国。

出诗意般的感觉。恩宝的职业生涯则代表了一些富裕且经历丰富的摄影记者的道路，恩宝年轻的时候在包豪斯学院接受绘画和设计方面的教育，之后在柏林电影界工作，同摄影师兼蒙太奇艺术家保罗·施特恩(Paul Citroën) 共事。这些经历加上他个人所体验到的柏林现代生活的脆弱性和变化性，让他的摄影作品在视觉效果上有一种“街头快照”般的随意感（图 599）。

1925 年至 1932 年间在德国出版的《工人画报》(*Arbeiter Illustrierte Zeitung*)，后迁往捷克出版，是少数的特例，除了大量使用照片来报道外，其封面使用了约翰·哈尔特菲尔德制作的蒙太奇作品，他的作品带有达达主义的敏感性和左翼政党的意识形态（见第九章）。苏联构成主义艺术家使用拼贴照片和蒙太奇来实现实用主义的需求，受到他们的启发，约翰·哈尔特菲尔德（同乔治·格罗兹一起）利用这种创作形式为工人阶级解读社会和政治事件，而不仅仅是为了满足社会精英阶层对新鲜感的追求。约翰·哈尔特菲尔德和他的弟弟一起为图书和杂志设计封面，为共产主义刊物和出版社设计海报和插画，在这些作品中，他将事物转化成象征性的符号，利用从报纸、杂志和图片印刷品上剪下来的素材来构建新的意义，尤其是用来传达他个人的思想（图 597）。

苏联摄影的发展则与意识形态的变化相呼应，意识形态在苏联影响了所有的视觉艺术，摄影作品的实用主义被反复强调，而摄影作为个人化的表达工具的角色则被弱化。

早在 1917 年前后彼得·奥托萨普（Pyotr Otsup）和雅各布·斯坦伯格（Jakob Steinberg）所拍摄的肖像作品中，一些革命领导人和革命活动的照片已经让苏联当局对摄影作品在大众传播方面的影响力深信不

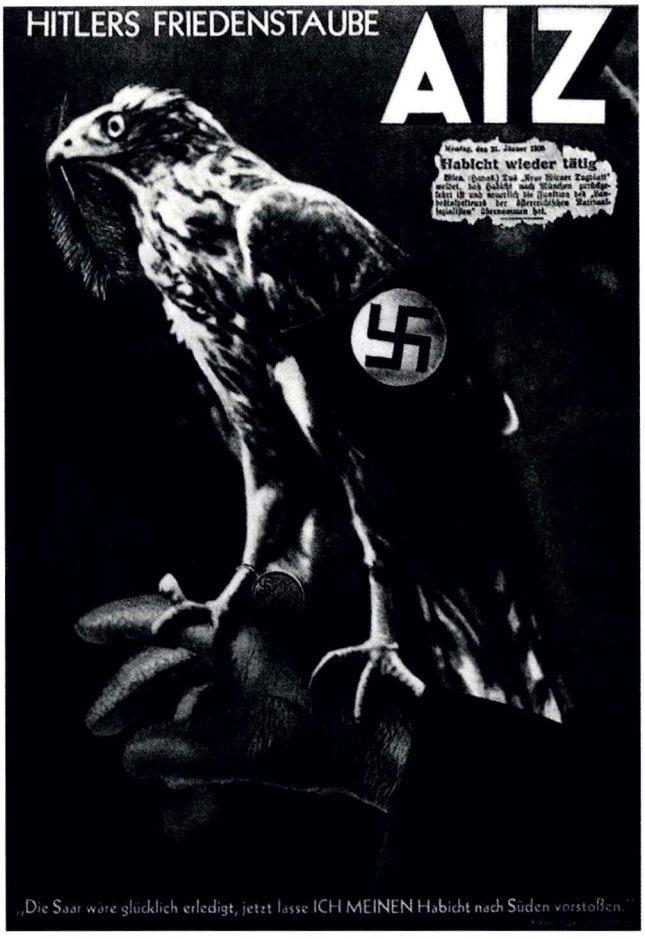


图 597：约翰·哈尔特菲尔德。《希特勒的和平鸽》（*Hitler's Dove of Peace*）。1935 年 1 月 31 日出版的《工人画报》的封面，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国；格特露德·哈尔特菲尔德夫人授权。

疑，时至今日，摄影作品依旧被认为是在图书、杂志和海报中构建国家生活意识形态的工具。摄影作品要以社会为中心和导向，这样的观念赋予了亚历山大·罗钦科真正意义上的构成主义灵感，他通过蒙太奇、特写和特殊角度等手段，让人们认为摄影能从全新的视角传达出社会自身的构成。

特别是蒙太奇的可塑性，让苏联艺术家认为蒙太奇是“达成再教育、告知并说服人们这项艰巨任务的最直接和最成功的途径和方式”。[14] 亚历山大·罗钦科使用蒙太奇工艺为图书设计封面和插图，包括为苏联诗人弗拉基米尔·马雅可夫斯基（Vladimir Mayakovsky）的诗歌《关于这一切》（*Pro Eto*）制作插图，他在 20 世纪 20 年代中期为杂志《左翼艺术家》（*LEF*）和《新左翼》（*Novyi LEF*）制作了一系列蒙太奇作品，这些作品都体现出苏联平面艺术的活力。苏联画家利西茨基（Lissitzky）也为很多书刊设计过蒙太奇封面和海报，这些蒙太奇作品旨在通过再次组合现成的图片，以全新的视角来再现社会现实。亚历山大·罗钦科的如实摄影作品在 20 世纪 20 年代的新闻摄影界也产生了重要的影响。例如，鲍里斯·伊格纳托维奇拍摄的一个建筑工地的照片（图 542），就以强烈的色调对比和对角线形式的构图，从视觉上展示了建筑工地所具有的活力，同时传递了其所代表的社会意义。

当时，苏联新闻摄影界也存在着一种相反的趋势，这种趋势在 20 世纪 30 年代中期变得尤为显著，其特点就是忽略视觉传达的形式主义，而更加关注人本身，



图 598：亚历山大·罗钦科。《新左翼》（*Novyi LEF*），1928 年 8 月杂志封面。艾利贝斯公司，纽约州，美国。



（左图）图 599：恩宝。《柏林艺术家的彩排大厅》（*Berlin Artists' Rehearsal Room*），1930 年。明胶银盐印相工艺。光线画廊，纽约州。© 鲁道夫·克肯（Rudolf Kicken）画廊，科隆，德国。

（对页上图）图 600：马克思·阿尔伯特。《建设中的费尔干纳大运河》（*Construction Site of the Fergana Grand Canal*），1939 年。明胶银盐印相工艺。《苏联摄影》杂志和苏联版权社。

（对页下图）图 601：叶甫根尼·卡尔戴。《在德国国会大厦上空升起锤子镰刀旗》（*Raising of the Hammar and Sickle over the Reichstag*），1945 年 5 月 2 日。明胶银盐印相工艺。霍华德·席柯勒（Howard Schickler），艺术中心，纽约州，美国。

注重人性化。这种态度在阿卡迪·谢克赫特（Arkady Shaikhet）、马克思·阿尔伯特（Max Alpert）和吉奥尔格·泽尔玛（Georgy Zelma）等人的作品中都有所体现，他们三人只是这批摄影师中最有名的代表。

马克思·阿尔伯特先是为苏联《真理报》（*Pravda*）工作，后来服务于更有影响力的《建设中的苏联》（*The U.S.S.R. in Construction*，这本刊物以 4 个语种出版）杂志，杂志集中关注苏联各地主要建筑项目的相关故事，通过特写和长镜头来展现诸如乌兹别克斯坦费尔干纳大运河建设的恢宏和浩瀚，以及大量人类劳动的付出（图 600）。德米特里·巴尔特曼茨（Dmitri Baltermants）和叶甫根尼·卡尔戴（Yevgeny Khaldey）二人是前苏联最著名的战地摄影师。在第二次世界大战苏联反法西斯战争的 4 年时间里，叶甫根尼·卡尔戴拍摄了 1500 多幅作品（图 601），还有其他无数反映苏联战前和战后生活的照片，其中包括著名的纽伦堡大审判的照片。

图片和文字的结合也成为其他东欧国家平面艺术的一股重要力量。波兰著名的蒙太奇艺术家米奇斯拉夫·斯楚卡（Mieczyslaw Szczuka）的作品《科马尔·巴夏》（图 603）被称作是“视觉诗歌”，[15] 前卫画家卡兹米尔兹·波德萨德奇（Kazimeirz Podsadecki）的作品《城市，生活的工厂》（图 604），这两幅作品都是受构成主义理念影响而创作的书刊封面的典型代表作。卡雷尔·泰格（Karel Teige）是捷克斯洛伐克最具影响力的蒙太奇艺术家，他的作品出现在很多书刊的封面上（图 493）。在东欧国家，蒙太奇、拼贴和其他现代主义风格的技巧在“二战”爆发之前和“二战”期间都非常活跃。

小型新闻摄影相机在德国问世后不久，1928 年法国人吕西安·沃格尔（Lucien Vogel）在巴黎创办了《观察》（*Vu*）杂志，他本人非常关注社会问题，认为杂志“既是一种表达途径，也是一种行动途径”。[16] 同《柏林画报》比起来，《观察》杂志更有自己的风格，也更关注政治话题。德国画报类杂志更愿意采用非新闻摄影记者的作品，有的时候甚至纯粹是为了介绍具有装饰性的、诗意的或幽默感的作品。在这方面，同时期包括《观察》杂志在内的法国图片杂志则体现出在新闻照片使用方面悠久的传统。早在 19 世纪 90 年代，法国周刊《图画报》（*L'Illustration*）和《现代巴黎》（*Paris moderne*）就开始使用新闻摄影作品。《观察》杂志（也有一些其他杂志）越来越多地派遣摄影师拍摄新闻事件。但是有些作品既非插图，也不是严格意义上的新闻摄影作品，比如安德烈·柯特兹的作品《布卢瓦的十字路口》（图 508），但是这些照片的画面内容和高雅形式使其即使不加图片说明和文字，也很有欣赏价值。在亚历山大·利伯曼（Alexander Liberman，他后来为杂志工作）担任《观察》杂志艺术总监期间，因为使用富有创意的蒙太奇作品作为封面，以及在专题报道中使用蒙太奇作品，从而让杂志显得与众不同。

20 世纪 30 年代发生在德国的政治事件无意中推动





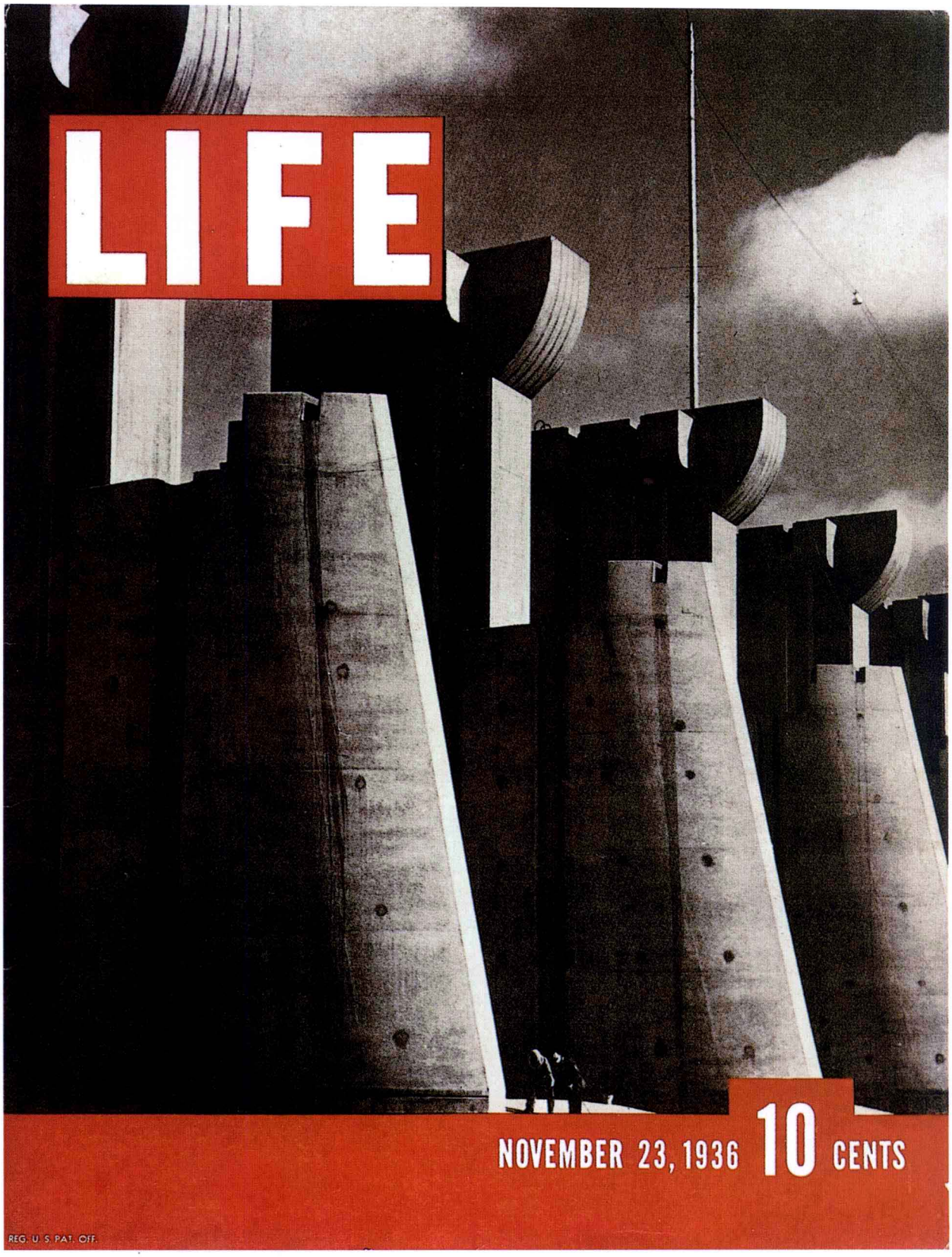


图 602：玛格丽特•伯克 - 怀特。《蒙大拿州的佩克堡大坝》（*Fort Reek Dam,Montana*），1936 年。1936 年 11 月 23 日《生活周刊》的首个封面。© 时代集团，1936 年；《生活》图片服务，纽约州，美国。

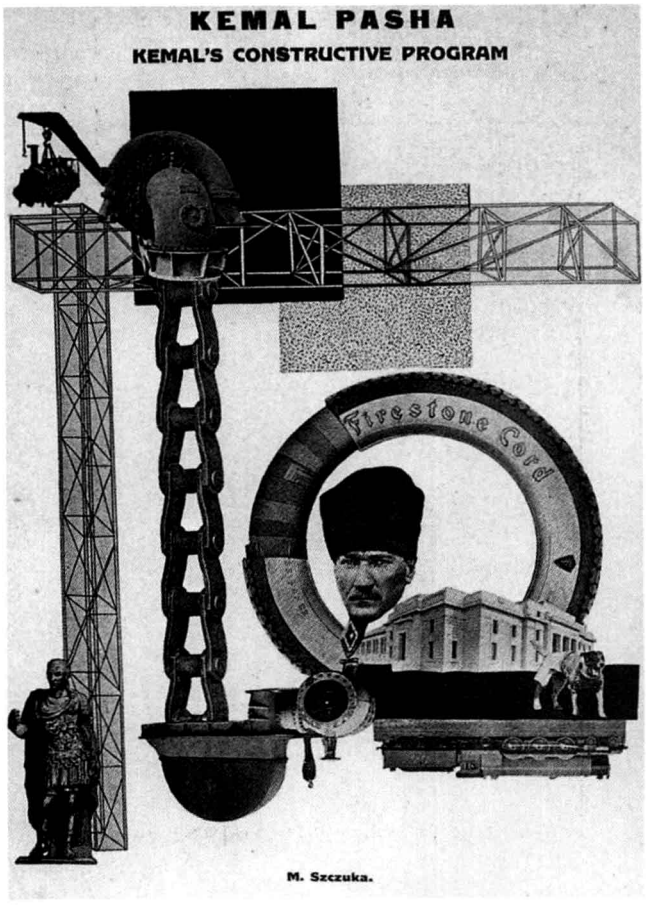


图 603: 米奇斯拉夫 • 斯楚卡。《科马尔 • 巴夏》(*Kemal Pasha*), 1928 年。照片蒙太奇。艺术博物馆, 罗兹, 波兰; 国际摄影中心, 纽约州, 美国。



图 604: 卡兹米尔兹 • 波德萨德奇。《城市, 生活的工厂》(*City,Mill of Life*), 1929 年。照片蒙太奇。艺术博物馆, 罗兹, 波兰; 国际摄影中心, 纽约州, 美国。

了新的新闻摄影的发展，并让 35 毫米相机成为一种流行的表现工具。在德国，由于画报类刊物都变成了纳粹的政治宣传工具，很多杂志摄影师和编辑都逃离德国，带着他们的器材、经验和远见，逃往法国甚至英国，在“二战”彻底横扫欧洲之后，他们到达更远的美国。在这些逃亡的才华横溢的人群中，斯蒂凡 • 洛伦特就是值得一提的一位，他的编辑能力令人振奋，在他为伦敦的《每周画报》(*Weekly Illustrated*) 和《图片邮报》工作期间，这两本杂志在 20 世纪 30 年代变得更加活跃，但他最终迁往美国工作和生活，将他的天赋和才能以图书的形式呈现。1933 年之后，马丁 • 慕卡西担任《哈珀斯芭莎》(*Harper's Bazaar*) 杂志的时尚摄影师，在时尚摄影领域树立了全新的形象；阿尔弗莱雷 • 艾森斯塔特则是《生活》周刊的座上宾，他在接下来的 40 年里为该杂志拍摄了 1000 多组图片故事。在为数不多的著名摄影记者中，艾瑞克 • 萨洛蒙是其中被纳粹追捕并最终在 1944 年死于奥斯威辛集中营的摄影师。

20 世纪 30 年代早期英国的新闻摄影则体现出众多流派和因素的影响，英国摄影师汲取苏联构成主义和新客观主义的风格，也融合了英国风光和民俗摄影的传统。随着画报类周刊遍布各地，利用新闻照片获得公众注意的竞争变得更加激烈，这也促进英国杂志，诸如《听众》(*The Listener*) 和《每周画报》，更加重视采用形式活跃和画面震撼的照片，来反映当代社会事件的复杂性。这种趋势一直持续，并且随着 1938 年英国《图片邮报》的出版进一步得到加强，这本杂志在编辑斯蒂凡 • 洛伦特和逃亡摄影师库特 • 哈顿 (Kurt Hutton) 和曼 (Man) 的努力下，吸取了德国新闻摄影报道的经验，并结合英国的传统，成为一本受英国读者欢迎的全新周刊。英国摄影师汉弗莱 • 斯宾塞和比尔 • 布兰特拍摄的重心更加倾向于社会性的话题。伯特 • 哈迪 (Bert Hardy) 在 20 世纪 40 年代从《图片邮报》开始了自己的摄影生涯，最终成为众所周知的“全能摄影师”，并建立了所谓的“英国平民主义理念”。[17]

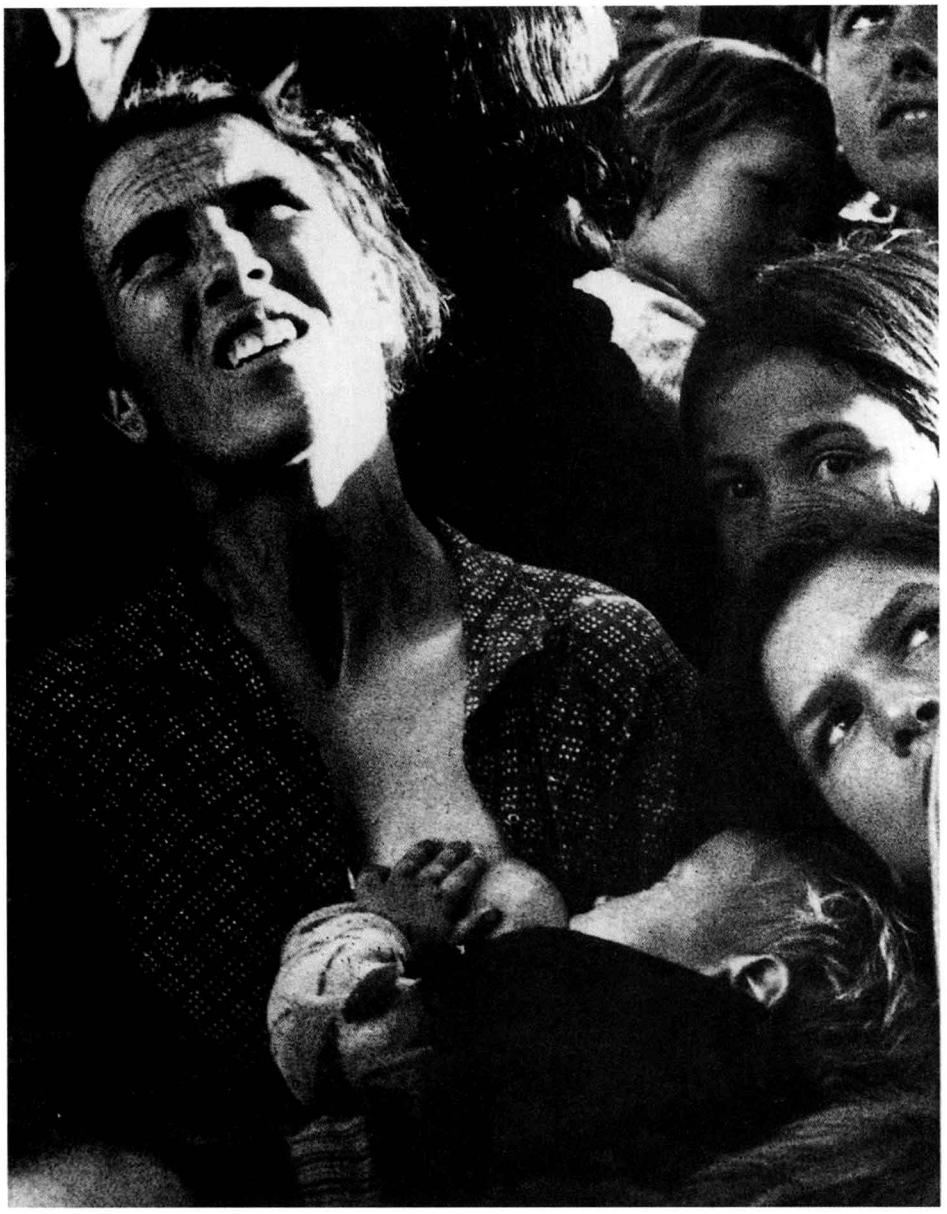


图 605：西摩。《巴塞罗那的五月》（*May Day, Barcelona*），1936 年。明胶银盐印相工艺。© 大卫·西摩 / 马格南图片社。

新闻摄影——战争报道

在 20 世纪 30 年代后期的美国，《生活》杂志的灵感和经验虽源于欧洲，却是一本典型的美国杂志，在美国几乎成为了新闻摄影的标杆和旗帜。基于最初创办的理念，出版商亨利·卢斯创办的《生活》杂志拥有广泛的稿件来源。除了采用之前提到的欧洲图片周刊的做法之外，《生活》杂志也考虑到了颇受欢迎的电影新闻片，尤其是卢斯出版集团参与的《似水年华》（*The March of Time*）。卢斯出版集团的其他刊物，包括最有名的《时代》（*Time*）周刊和《财富》（*Fortune*）周刊，都使用大量照片来配合与美国工业化相关的文字报道，图文结合，让报道更加吸引人。这也促使美国出版界决定发行一本严肃的画报周刊，采用更加人性化的角度，以图片的形式关注复杂的政治和社会问题，为广大观众服务。1936 年《生活》周刊的首发刊使用了玛格丽特·伯克 - 怀特拍摄的《蒙大拿州的佩克堡大坝》（图 602）照片作为封面，《生活》周刊用事实证明通过精心挑选并安排图片以及编写图片说明，可以达到非常好的传播效果，引用其图片编辑威尔逊·希克斯（Wilson Hicks）的话来说就是“图片自身可以达到文字一样的效果”。[18]《生活》周刊使



图 606: 罗伯特•卡帕。《共和军战士之死》(*Death of a Loyalist Soldier*), 1936 年。明胶银盐印相工艺。© 罗伯特•卡帕 / 马格南图片社。

图 607: 罗伯特•卡帕。《诺曼底登陆》(*Normandy Invasion*), 1944 年 6 月 6 日。明胶银盐印相工艺。© 罗伯特•卡帕 / 马格南图片社。



用了大量生动的图片，采用大开本的涂层纸精美印制，这使得杂志在创刊的头三年里，就吸引了300多万读者。在《生活》周刊之后，美国和欧洲出现了一系列类似的杂志，包括美国的《观察》杂志和《假日》（*Holiday*）杂志，欧洲的《图片邮报》《今日》（*Heute*）杂志、《巴黎竞赛画报》（*Paris Match*）和《明镜周刊》（*Der Spiegel*）。

在《生活》周刊创刊的前10年里，恰逢非洲、亚洲和欧洲地区一系列的动乱和纷争，最后直至第二次世界大战全面爆发。毫无疑问，1936年至1945年间，关于埃塞俄比亚、中国、法国、意大利、苏联和偏远的太平洋岛屿的战乱影像充斥了杂志的版面。这也是有史以来，世界各地的观众和读者通过影像如此近距离地看到战乱的发展态势。尽管军方对于拍摄有着严格的限制，偶尔杂志也受到编辑政策的限制，但报道战争的新闻图片还是显示出了其独特的风格，这也要部分归功于新型、高效的摄影器材和设备。同欧洲各国比起来，最初美国似乎处于相对不受法西斯主义影响的隔离状态，为了让美国人相信法西斯的罪恶，很多欧洲摄影记者拍摄的战争场面，画面都充满了强烈的紧张氛围。

在风格方面，这些照片既受新客观主义对准确性要求的影响，也受小型相机在拍摄时更容易捕捉到自然状态的影响。阿尔弗雷德·艾森斯塔特1935年在战场上拍摄的抗击墨索里尼军队的埃塞俄比亚士兵的绑腿和赤裸双脚的特写镜头（图596），捕捉到了一个不寻常的、尖锐的细节，向世人揭示了面对无情的、装备精良的敌人，装备原始、连鞋也没有的埃塞俄比亚士兵的悲惨处境。

西摩（Chim，原名大卫·西摩[David Seymour]）的作品《巴塞罗那的五月》（图605），通过画面中强烈的对比和仰着头的妇女的面部表情，传递出西班牙人民迎接流亡政府时的紧张情绪。

反映西班牙内战的一幅更有名的摄影作品则是出自罗伯特·卡帕(Robert Capa)的《共和军战士之死》(图606）。罗伯特·卡帕是出生于匈牙利的摄影师，他拍摄的西班牙内战的照片被刊登在《观察》《图片邮报》等杂志上，并在1938年结集成册，出版了题为《死亡正在发生》(*Death in the Making*)的图书。[19]罗伯特·卡帕镜头下的平民、士兵和轰炸后的废墟，集中在一起向世人展示出战争的非理性。罗伯特·卡帕奠定了新闻摄影记者的职业使命和承诺，摄影记者在事件发生时，应该有所行动，应该记录事实。罗伯特·卡帕曾一度以玩笑的口吻说他还是喜欢“当一名自由的、不受任何人雇佣的战地摄影师”，他著名的主张就是“如果你的照片拍得不够好，那是因你靠得不够近”。[20]后来他为《生活》周刊拍摄了诺曼底登陆（图607），最终他在1954年因误入雷区而死于印度支那战场，很多当时和后来在越南战场从事战争报道的摄影师都遭遇了同样不幸的命运。



图608：尤金·史密斯。《塞班岛炮火下的士兵》（*Marines under Fire, Saipan*），1943年。明胶银盐印相工艺。© 尤金·史密斯 / 黑星图片社。

玛格丽特·伯克-怀特、李·米勒、卡尔·迈登斯、乔治·罗杰、乔治·西尔克(George Silk)、W. 尤金·史密斯，以及其他一些摄影记者，活跃在第二次世界大战的最前线，此外，还有一些随军记者也参与到了战争报道中。尽管部分军队的高级将领更喜欢振奋人心的照片，但他们仍然犹豫是否该将战争的苦难和伤亡的残酷全面展现给大众。美国摄影记者史密斯在太平洋战场拍摄的照片（图608），无论拍摄对象是士兵还是平民，都流露出他对受害者的同情，人们面对战争的残酷，都处于困惑无助的状态。这种揭示战争的残酷、表达对受害者的同情的态度持续影响西欧和美国摄影师在“二战”期间的报道，以及对反映战争后果

的照片的拍摄。这在很多战地摄影师的作品中都得到了体现，包括大卫·道格拉斯·邓肯（David Douglas Duncan）拍摄的朝鲜战争的照片，费利普·琼斯·格雷菲斯（Philip Jones Griffiths）拍摄的越南战争的照片，罗玛诺·卡格诺尼（Romano Cagnoni）在缅甸和巴基斯坦拍摄的战乱的照片（图 610），唐纳德·麦库林（Donald McCullin）在越南、塞浦路斯和非洲等地拍摄的作品（图 611）。这里提到的仅仅是若干摄影师中的一部分，他们的作品持续关注一些不发达地区的人们生活的挣扎和困苦。有时，这些摄影师将镜头对准残酷事件所处的诗意背景，从另一个角度揭示事件的残酷性，其中的例子就是大卫·道格拉斯·邓肯拍摄的雪地中的土耳其骑兵（图 609）。在漫无边际的雪地里，骑兵的身影显得非常渺小，整个画面让人想起奥托曼（Ottoman）的细密画，而不是现代的残酷战争。

“二战”期间，波兰和苏联摄影师拍摄的东线战场的照片，则是在过去 20 多年里才在西方世界被更多的人接触和了解。加利纳·桑科（Galina Sanko）拍摄的遇难者遗体（图 612）、德米特里·巴尔特曼茨的作品《在苏联前线辨认遇难者》（图 613），都通过相机描绘出受害者的伤痛和悲惨。与此同时，苏联的摄影师也记录了战争胜利的庆祝场面，例如叶甫根尼·卡尔戴的作品《在德国国会大厦上空升起锤子镰刀旗》（图 601）。阿尔伯特和让·瑟贝尔格（Jean Seeberger）



图 609：大卫·道格拉斯·邓肯。《雪地中演习的土耳其骑兵》（*“Black Avni” Turkish Cavalry on Maneuvers*），1948 年。明胶银盐印相工艺。妮娜·艾布拉姆斯（Nina Abrams）收藏，纽约州，美国。© 大卫·道格拉斯·邓肯。

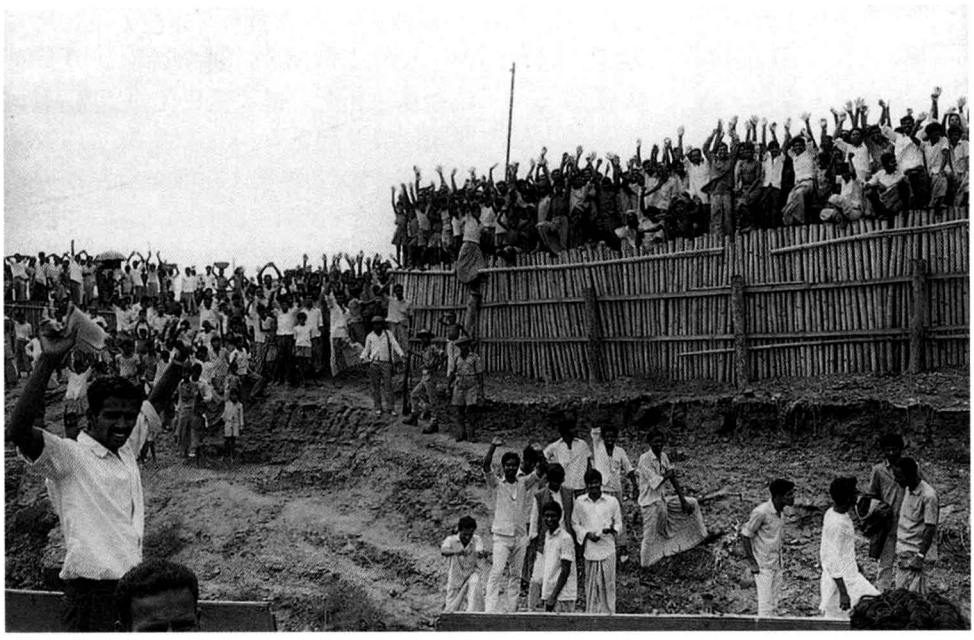


图 610：罗玛诺•卡格诺尼。《东巴基斯坦：村民欢迎解放部队》（*East Pakistan: Villagers Welcoming Liberation Forces*），1971 年。明胶银盐印相工艺。© 罗玛诺•卡格诺尼 / 马格南图片社。



图 611：唐纳德•麦库林。《病态的刚果士兵在斯坦利维尔虐待即将被处决的犯人》（*Congolese Soldiers Ill-Treating Prisoners Awaiting Death in Stanleyville*），1964 年。© 唐纳德•麦库林 / 马格南图片社。

用相机记录下了巴黎解放的情况（图 614），捕捉住了人们的决心、英雄主义气概和恐惧。总的来说，德国和日本摄影师的作品则着重突出本国士兵在战场取得的胜利，但是在美国对日本长崎实施原子弹爆炸之后，日本随军摄影师山端庸介（Nagasaki）记录的原子弹爆炸后的场景，角度则完全不同。这些照片在事发之后 40 多年才被曝光，这些可怕的画面，对于任何国籍的观众来说，都是一场触目惊心的核武器灾难，让人感觉到核灾难的惨绝人寰。

“二战”后的新闻摄影

从 1936 年起，《生活》周刊、《观察》杂志和其他画报类杂志的内容无一例外都是以战争和毁灭性的故事题材为主。在世界各地游走的摄影记者安德烈亚斯•费宁格（Andreas Feininger）拍摄了一幅自己的肖像，画面中人物的眼睛被镜头挡住，看不出性别、年龄和国籍（图 616），这张照片在 20 世纪中期被新闻媒体广泛采用。通过照片，画报周刊的读者对于人类资源的浩瀚，以及对遥远地域上多元化的社会生活

有了更加清楚的认识，尽管对这些文化和社会生活的认识都是出自西方资本主义社会的视角。

读者也开始了解摄影在科学研究方面所发挥的作用，例如在动物和陆地生命科学研究领域。摄影师罗曼·维胥尼亚（Roman Vishniac）和弗里茨·戈罗（Fritz Goro，二人都是从纳粹德国逃往美国的）拍摄的显微照片，以及通过望远镜和从飞行器上拍摄的照片，这些照片被杂志采用之后，提高了读者对科学的一般性认识，并且随着单色的彩色影像的出现，观众得以进一步接受和欣赏这些抽象的影像形式。

《生活》周刊致力于报道全球范围内发生的重要事件，出版的内容也包含了苏联境内的故事。玛格丽特·伯克－怀特拍摄了大量苏联的照片，让美国杂志读者首次看到了苏联这个陌生的国度。此后，很多摄影师开始关注和拍摄更遥远的地区所发生的事件，包括瑞士摄影记者沃纳·比肖夫（Werner Bischof）、雷尼·布里（René Burri，图 615）、恩斯特·哈斯（Ernst Haas）和法国摄影师亨利·卡蒂埃－布列松（Henri Cartier-Bresson）、马克·吕布（Marc Riboud），这些摄影师都将自己的镜头对准了远东地区。沃纳·比肖夫拍摄了大量南美内陆腹地和印度的照片，而罗玛诺·卡格诺尼、乔治·罗杰、伦纳特·尼尔森（Lennard Nilsson）和唐·麦库林则拍摄了很多非洲题材的作品（图 611）。随着出版物对照片的需求量越来越大，图片代理机构的地位变得前所未有的重要，催生了摄影领域新的商业模式的诞生，其中包括一些摄影师合作成立的图片社，最有名



图 612：加利纳·桑科。《葬身苏联前线的德国士兵》（*Fallen German Soldiers on Russian Front*），1941 年。明胶银盐印相工艺。《苏联摄影》杂志和苏联版权社。



图 613：德米特里·巴尔特曼茨。《在苏联前线辨认遇难者》（*Identifying the Dead, Russian Front*），1942 年。明胶银盐印相工艺。公民交流理事会授权，纽约州，美国。



图 614：阿尔伯特和让•瑟贝尔格。《协和广场的交火》（*Exchange of Fire at the Place de la Concorde*），1944 年。明胶银盐印相工艺。扎布里斯基画廊，纽约州，美国。

图 615：雷尼•布里。《北京天安门广场》（*Tien An Men Square, Beijing*），1964 年。明胶银盐印相工艺。© 雷尼•布里 / 马格南图片社。



图 616：安德烈亚斯·费宁格。《摄影记者》（*The Photojournalist*），1955 年。明胶银盐印相工艺。《生活》周刊，© 时代集团，1955 年；《生活》周刊图片服务，纽约州，美国。

的就是 1947 年成立的马格南图片社，它由罗伯特·卡帕、亨利·卡蒂埃-布列松、西摩和乔治·罗杰共同创办。

“二战”后的摄影记者在拍摄作品、图片编辑在选择作品上，均注重采集点滴鲜活的“色彩”，体现出西方世界对于“天下一家”的向往，这也是经历战争带来的分裂之后，人类自然而然流露出的情绪。康斯坦丁·曼诺思（Constantine Manos）的镜头下传统安宁的希腊村民拉着渔船的场景（图 617），以及沃纳·比肖夫的作品《印度贾姆谢德布尔的钢铁厂》（图 618）里新旧印度的鲜明对比就是两个典型的例子。为杂志工作的编辑和摄影师似乎都一致认同一个观点，那就是“摄影可以提供的最重要的服务”就是记录人与人之间的关系，并且“解释人与人之间”以及人与自身的关系。[21] 这种温和善良的立场和想法会忽略各种国内和国际范围内的社会和政治对立，摄影展“人类一家”就是基于“天下一家”这个主题，展览囊括了很多新闻摄影作品，获得了一致认可和高度赞扬。1955 年爱德华·斯泰肯担任纽约现代艺术博物馆摄影部主任后不久，就策划了这个摄影展。展览收录了来自 68 个国家的 508 幅作品，展出形式好比一本三维图片杂志，将图片放大或缩小，嵌入一个由斯泰肯和摄影师韦恩·米勒和建筑师保罗·鲁道夫（Paul Rudolph）合作设计的版式之中，显然是想颂扬“天



图 617：康斯坦丁•曼诺思。《希腊卡尔帕索斯的渔民将船拉上岸》（*Beaching a Fishing Boat, Karpathos, Greece*），约 1963 年。明胶银盐印相工艺。© 康斯坦丁•曼诺思 / 马格南图片社。



图 618：沃纳•比肖夫。《印度贾姆谢德布尔的钢铁厂》（*India: jamshedpur Steel Factory*），1951 年。明胶银盐印相工艺。© 沃纳•比肖夫 / 马格南图片社。

下人类是一家”的理念。爱德华·斯泰肯沿袭杂志的习惯，对展出的作品全权控制，摄影师的作品被“人类一家”摄影展选中后，他们对图片最终展出的大小和质量，以及展览的环境都不再有发言权（所有的图片都在商业工作室输出）。[22] 对于新闻摄影，人们往往忽略的一点就是出版物的编辑政策和摄影师个人主张之间的关系，尤其是在一些敏感话题的报道上。尽管有时编辑和摄影师都认为报道应该强调人道主义（在这一点上他们有时能达成共识），但是摄影师还是要将作品提交给编辑进行最终的选择、裁剪和添加图片说明。在史密斯同《生活》周刊的合作中，他认为这种做法可能会使摄影师的本意被中立甚至歪曲，因为编辑没有足够的时间去考察和探究难以接近的事实真相，却过多干预图片排列的顺序和添加图片说明。一个例子就是他的图片故事《西班牙村庄》（图 654—658），这组故事包含了若干张照片，拍摄于 1950 年，最终刊登的时间却是 1951 年 4 月 19 日。这组图片让《生活》周刊的报道生动而富有同情心，但是杂志社还是没能给予摄影师足够的时间去拍摄，事实上直至 1954 年史密斯辞职前整个故事才最终拍摄完成。[23]

到 20 世纪 60 年代中期，随着新闻杂志逐渐淡出市场或者采用的图片故事越来越少，平面媒体的新闻摄影逐渐被电子影像（即电视）所取代。1967 年，“关怀摄影基金”（也就是后来的纽约国际摄影中心）成立，旨在鼓励和认可人文主义新闻摄影在画报和周刊盛行的年代所作出的巨大贡献。最先由罗伯特·卡帕的弟弟康奈尔·卡帕（Cornell Capa，他本人也是知名的自由摄影师）发起，通过向一些“关怀摄影师”（编者注：即关怀人类、关怀社会的摄影师），如沃纳·比肖夫、罗伯特·卡帕、安德烈·柯特兹、西摩和丹·维纳（Dan Weiner）所作出的努力致敬，促进新闻图片同社会纪实传统联系起来。这种传统是由纪实摄影师雅各布·里斯、刘易斯·海因和美国农业安全局的摄影师们奠定的。通过积极地举办展览、出版图书和参与教育项目，摄影中心很快扩大了活动范围，吸引了许多通过记录人类和自然影像传达人文主义精神的摄影师。

20 世纪 30 年代的小型相机摄影

小型相机在发明之初，主要是为了方便摄影师拍摄新闻事件和捕捉人物微妙的心理状态，但是小型相机也很快被欧洲摄影师当作个人表达的工具。20 世纪 30 年代安德烈·柯特兹和卡蒂埃－布列松的作品就已经说明，对于风格和处理手法来说，摄影师在拍摄的时候很难彻底将个人情感和拍摄任务绝对地分开。安德烈·柯特兹就将自己的作品视为艺术摄影作品，尽管这些作品经常刊登在德国和法国的各种画报周刊上。[24] 更重要的是，安德烈·柯特兹对于关键性瞬间有着超强的敏锐感，同时他在组织画面视觉元素方面也有着超强的能力（见第九章），他的作品给了卡蒂埃－布列松和布拉塞（Brassaï，本名久拉·哈拉兹 [Gyula Halász]）很大的启发，尤其是在主题选择和处理手法上。

卡蒂埃－布列松无论是自己创作，还是为《观察》和其他杂志执行委托拍摄任务，他的创作灵感和态度都可以概括为他自己的一个理念，那就是所谓的“决定性瞬间”。这要求摄影师的眼睛、身体和头脑有着高度的协调配合能力，当一个形式上、心理上微妙的瞬间出现在镜头前的刹那，摄影师要本能地快速做出判断，捕捉到这个充满意义的瞬间。例如，在《巴黎欧洲广场》（图 619）这幅作品中，画面中匆匆的行人为了躲开地面积水而跳起来，这是一个极为平常的生活场景，却充满了幽默感；从视觉效果上来看，画面中的积水倒映着人物和街景，充满生活气息和艺术感。这尽管远未全面概括，却也阐释了摄影师的观点：“摄影即是在不足一秒的瞬间内，同步识别一个事件的意义所在以及表达这一事件所需形态的精确组合。”[25]（图 620 和图 621）

布拉塞起初是绘画专业的学生，1923 年从匈牙利迁居巴黎，他发现自己对巴黎这个城市的夜晚非常着迷，在安德烈·柯特兹的建议下，他开始使用相机（6.5cm ×9cm 德国福伦达相机）拍摄酒吧、妓院和街头的夜生活场景。布拉塞的巴黎夜生活系列，并没有突出辛辣讽刺的、神秘的气氛，而是体现出他对光线和氛围敏锐的处理能力，无论是烟雾笼罩的街头（图 622），还是灯光刺眼的酒吧（图 623），都体现出他对于瞬间的敏感把握，当人物姿势和表情在某个瞬间能给画面带来强烈的感情和情绪时，他总能敏锐地捕捉到。

1933 年布拉塞出版了他的作品集《夜之巴黎》（*Paris de Nuit*），这本摄影集似乎多少有些偷窥的意味。与之形成对比的是美国摄影师维吉（Weegee）1936 年出版的作品集《一丝不挂的城市》（*Naked City*），其中大部分作品也是夜间拍摄的。这名看似鲁莽无礼，但观察力敏锐的自由摄影师喜欢用大型相机拍摄一些耸人听闻的新闻故事，无论是日常生活场景，还是暴力和死亡题材，他的作品都带有不寻常的情绪和智慧。例如他的作品《评论家（歌剧开场之夜）》（图 624），就超越了日常图片报道的肤浅。

实际上所有使用 35 毫米相机拍照的摄影师都受到



（左图）图 619：亨利·卡蒂埃-布列松。《巴黎欧洲广场》（*Place de L'Europe,Paris*），1932 年。明胶银盐印相工艺。© 亨利•卡蒂埃-布列松 / 马格南图片社。

（对页上图）图 620：亨利•卡蒂埃-布列松。《亨利马蒂斯》（*Henri Matisse*），旺斯，1944 年。明胶银盐印相工艺。© 亨利•卡蒂埃-布列松 / 马格南图片社。

（对页下图）图 621：亨利•卡蒂埃-布列松。《莱茵河畔的周日》（*Sunday on the Banks of the Marne*），1938 年。明胶银盐印相工艺。© 亨利•卡蒂埃-布列松 / 马格南图片社。

了卡蒂埃-布列松“决定性瞬间”理念的影响。在法国，这个理念的传承者包括罗伯特•杜瓦诺（Robert Doisneau）、维利•罗尼（Willy Ronis）、伊齐（Izis）以及爱德华•布巴特（Edouard Boubat），这些人在 20 世纪 40 年代和之后一段时间都活跃在新闻摄影领域，其作品的个人风格都体现出他们对于瞬间把握的独特敏锐性。

罗伯特•杜瓦诺在 20 世纪 40 年代后期放弃原本从事的商业和时尚摄影，转向街头摄影。他拍摄的目的是在工业时代日趋标准化和一致性的社会里，捕捉个体的独特性。他的作品总是流露出轻松和人性的幽默感（图 625）。维利•罗尼和伊齐（图 626）的作品则充满了抒情和浪漫的气氛；爱德华•布巴特多次受《巴黎竞赛》画报和《现实》（*Realités*）杂志的委托在国外拍照，他的作品温暖而感人（图 627）。

讨论到目前为止，在摄影发展的历程中，人们对于将图片印刷品当作视觉产物的态度一直处在变化中。很多摄影师，包括布拉塞、比尔•布兰特、卡蒂埃-布列松，都拒绝承认他们的摄影作品是艺术审美作品，尽管他们在创作的过程中显示出了不俗的审美情趣。



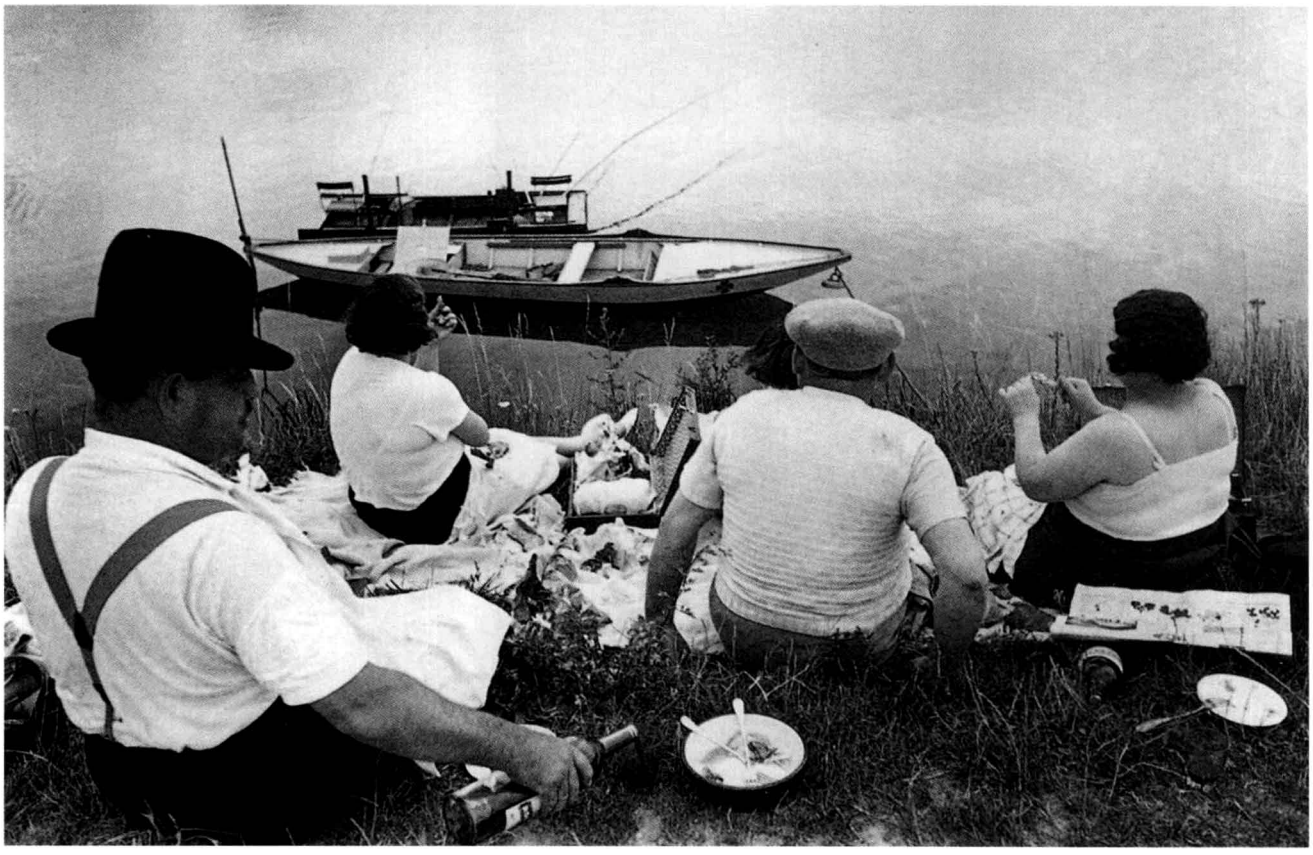




图 622: 布拉塞。《雾色中的巴黎之夜》(*Avenue de L'Observatoire/Paris in the Fog at Night*)，1934 年。明胶银盐印相工艺。纽约大都会艺术博物馆，华纳传播集团基金购买，1980 年。© 吉尔伯特 • 布拉塞。

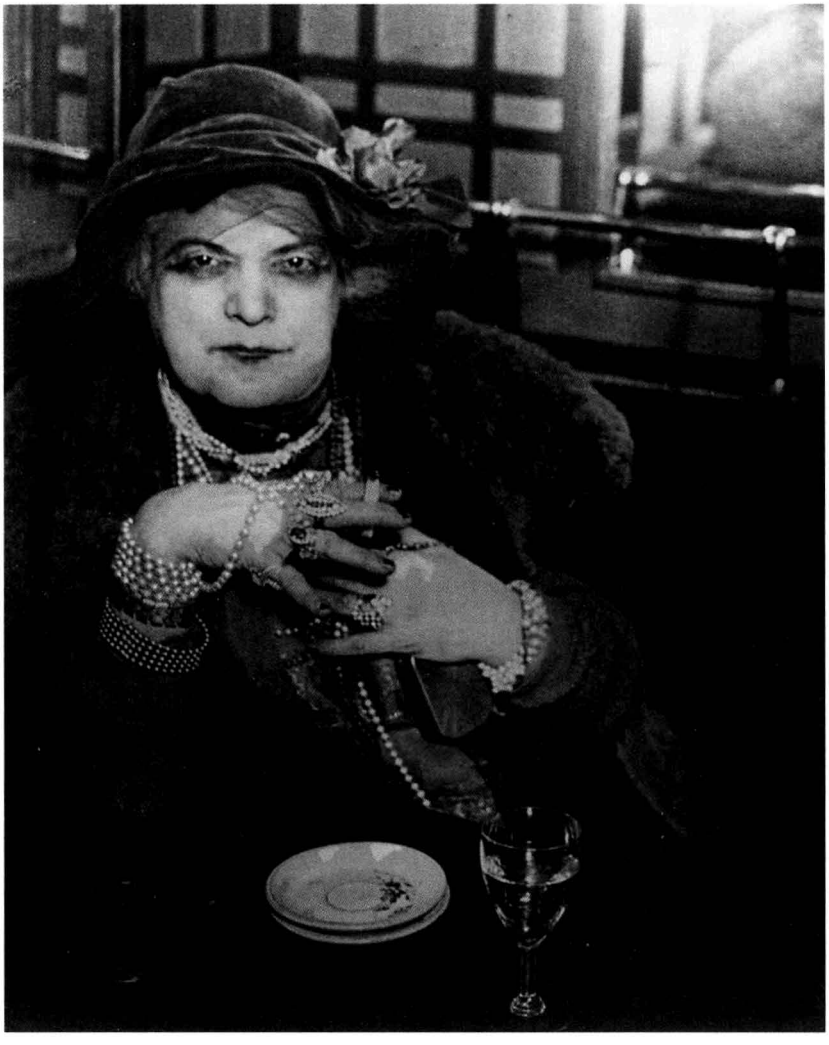


图 623: 布拉塞。《巴黎宝贝》(*Bijou, Paris*)，约 1933 年。明胶银盐印相工艺。马尔伯勒画廊，纽约州，美国。© 吉尔伯特 • 布拉塞。





图 624：维吉。《评论家（歌剧开场之夜）》（*The Critic [Opening Night at the Opera]*），1943 年。明胶银盐印相工艺。纽约现代艺术博物馆，纽约州，美国。

图 625：罗伯特•杜瓦诺。《公园里的三个孩子》（*Three Children in the Park*），1971 年。明胶银盐印相工艺。© 罗伯特•杜瓦诺 / 拉菲图片社。



（左图）图 626：伊齐。《巴黎德圣安德烈艺术广场》（*St. André des Arts, Paris*），1949 年。明胶银盐印相工艺。扎布里斯基画廊，纽约州，美国。

（对页）图 627：爱德华•布巴特。《葡萄牙》（*Portugal*），1958 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 爱德华•布巴特。

个别摄影师，诸如保罗•斯特兰德和爱德华•韦斯顿，认为摄影师在个人的暗房精心冲洗制作的单幅或者小张照片，代表了表现主义摄影的极高标准，但是随着纪实摄影师开始使用专业的后期工作室冲印照片，这个理念就遭到了挑战。

当人们将摄影作品的欣赏同摄影作品的制作区分开来之后，就出现了一种新的审美态度，即可以接受照片画面中带有颗粒、色调范围有限、强烈且通常粗糙的对比度，把这一切当作摄影介质本身所固有的特点。这种审美态度的转变赋予了原本只是用于杂志出版的照片全新的艺术价值，这些照片开始从艺术审美的角度得到欣赏，以摄影画册的形式出版，或者被当作艺术品展出及收藏。

公众对新闻摄影的广泛接受开始影响到媒体的出版形式，长篇幅图文结合的报道开始出现。除了制作精美且价格昂贵的图书和带有说明性文字、原始照片的作品集之外，在 20 世纪三四十年代，欧洲、美国和日本的出版商利用珂罗版或者伍德伯里制版法（前面章节有讨论），采用凹版印刷、平版印刷和半色调印刷工艺大量印刷摄影作品。通常摄影类的图书都是围绕一些受大众欢迎的题材，例如摄影师皮埃尔•让（Pierre Jahan）就出版了一系列关于艺术和古迹的图书，采用了图文结合的形式，这与图片画报的做法类似。从 20 世纪 50 年代开始，随着新闻摄影和艺术摄影作品越来越多地被画廊和博物馆展出和收藏，出版商似乎更愿意出版摄影类画册，让照片成为图书内容的主体。艾伯特•伦格 - 帕奇的摄影集《美丽的世界》于 1928 年出版，亨利•卡蒂埃 - 布列松则在 1952 年出版了摄影



画册《决定性瞬间》（*Images à La sauvette*），两本书的出版几乎间隔了25年，比较起来，除了能看出摄影师不同的审美观和不同的工作方式之外，也体现出不同时期摄影类图书不同的出版目的。前者利用图片向读者展示自然和工业之间的相互作用和相互关系，而后者旨在突出摄影师个人的眼光、风格和工作方式，也就是卡蒂埃-布列松自己所说的“现实世界中的节奏”。《决定性瞬间》一书的空前成功让出版商意识到照片还是非常有市场潜力的，此时大量讨论摄影媒介的文章也出现了。从20世纪60年代开始，出版界涌现了出版摄影类杂志和图书的浪潮，其中包括《光圈》（*Aperture*）杂志和美国大卫•戈德兰（David R. Godine）出版的摄影刊物。在欧洲，出版家特里亚德（Teriade）、罗伯特•戴乐比尔（Robert Delpire），以及稍晚的克雷亚蒂斯（Créatis）和德国的席尔默•莫泽尔（Schirmer Mosel）出版集团都出版过摄影类的图书和刊物，其中的一些人既出版摄影类刊物，也拍摄照片。

印刷品中的图片：广告

如今，我们很难想象这个世界没有广告或者说不带照片的广告，但是在20世纪20年代之前，照片对于广告的重要性没有被广泛认知。广告行业在当时还处于起步阶段，同时半色调印刷照片存在的诸多问题和高成本，也在很大程度上限制了人们使用照片来帮助推销商品和服务，将照片转化成有诱惑力广告的可能性在当时也尚不明朗。到了20世纪20年代早期，情况开始发生变化。英国杂志《商业艺术和工业》（*Commercial Art and Industry*）在1923年的一篇文章中提到，照片变得“如此物美价廉”，应该在广告中使用更多的照片。美国行业杂志《印刷机油墨》（*Printer's Ink*）也指出“印刷纸张、印刷制版技术和油墨质量都取得了令人可喜的进步”[26]。6年以后，也就是1929年，德国顶级印刷艺术杂志《应用图像》（*Gebrauchsgraphik*）就乐观地预言照片会很快占领广告传播领域，“将为具有天赋的艺术家们提供一个尤为广阔的创作领域”，[27] 因为无论照片是真实的再现，还

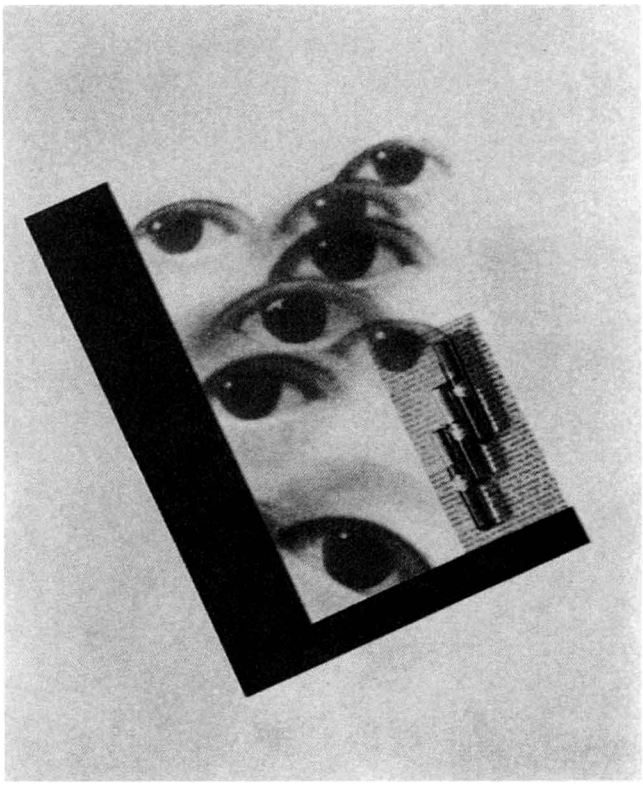


图 628：小石清。《微笑的眼药水》（*Smile Eye-Drops*），1930 年。半色调印刷。© 日本职业摄影师协会，1971 年。

是有所歪曲，人们都认为摄影能够最直接真实地再现事实，也因此对消费者更有说服力。到 1929 年，广告已经成为“实现想法和创意的新媒介”，[28] 而摄影在这股创意潮流中起着核心的作用。

一系列因素导致了新的态度和理念的出现。在本书第九章中提到过，第一次世界大战之后，公众的审美观有所变化，他们开始喜欢更加客观的影像，而非太情感化的内容；同时人们对机器制造物品的兴趣开始形成，甚至超过了对手工制品的关注；电影作为一种视觉传播的途径为公众带来了更多的乐趣，人们也开始接受广告中的摄影作品。

更重要的是，人们开始意识到摄影作品既可以记录事实，具备很强的说服力，也可以传达或者暗示一定的特质，诸如男性化气质、女性化气质或奢华气质，使摄影在快速发展和竞争激烈的工业社会成为理想的广告工具。在传统的艺术理念中，纯粹艺术和应用艺术之间，纯粹艺术和实用物质之间向来都存在着差异，包豪斯学派和构成主义艺术家们一度将摄影作为消除这种差异的工具，用致力于拍摄精彩的作品来迎合所有人的审美。从 20 世纪 20 年代开始，很多摄影师开始忽略自我表达和商业摄影之间的差别，忽略画意摄影流派在 20 世纪初耗费了大量时间和精力试图建立起来的理念。在所有发达的资本主义国家，广告界从业人员都热烈拥护这些来自艺术领域的理念，同时他们认为广告将把最符合潮流的想法融入到视觉传播的过程中，预测广告摄影将提升人们的审美水准。

在 20 世纪 30 年代，很多拍摄静物的摄影师都开始拍摄商业广告，包括赫伯特·拜耶（Herbert Bayer）、塞西尔·比顿、劳瑞·阿尔宾－吉略特（Laure Albin-Guillot）、曼·雷、莫霍利－纳吉、保罗·奥特布里吉、查尔斯·希勒、斯泰肯和莫里斯·塔巴德，他们都热衷于为杂志、广告公司和制造企业完成特约拍摄任务，与此同时他们也进行个人化的创作，被评论界誉为极具创意的个体。其中还有一部分摄影师，包括汉斯·芬谢尔、伯克－怀特、安东·布吕尔、维克多·开普勒和尼古拉斯·穆雷（Nicolas Muray），几乎只拍摄广告，深信他们在帮助厂商卖掉更多产品的同时，也为摄影领域带来了更多的创意和灵感。在远东地区，日本商业摄影师的作品充满了现代主义气息，日本摄影师会在创作中使用特写镜头，采用非同寻常的角度，利用蒙太奇技术，其中的代表作就是小石清（Kiyoshi Koishi）的作品《微笑的眼药水》（图 628），这幅作品获得了 1930 年在日本举行的首届广告摄影展的三等奖。

但是，摄影师和商业界之间的蜜月期非常短暂，很快他们之间出现了分歧。尽管斯泰肯将这种商业界对摄影的支持同文艺复兴时期美第奇家族对艺术家的支持相提并论，但是奥特布里吉则认为广告摄影师大多同“纯粹的物质世界”打交道，这种关系远远无法与文艺复兴时期宗教和哲学之间的关系相媲美。[29] 但商业摄影还是对摄影的发展产生了很大的影响，不仅仅是影响到摄影作品的风格和大众的审美品位，更重要的是在一定程度上，影响到与摄影相关的媒介和介质的发展，而这些材料和介质是所有摄影师在工作中都一定会用到的。

关于广告摄影兴起和影响力的来源很难界定，因为从一开始，美国人和欧洲人就相互从对方那里寻找灵感，欧洲摄影师们羡慕美国同行在广告拍摄上的大手笔预算和投入，而美国摄影师们则羡慕欧洲同行有更多自由尝试的空间。无论那些精彩的广告摄影作品来自于欧洲还是美国，整体来说，它们都体现了视觉艺术领域的风格发展趋势和审美理念。在美国，克拉伦斯·怀特摄影学校可谓是摄影创作的一个基地，它培养出了大量的摄影人才。这所学校对于现代广告摄影领域的贡献，从活跃在 20 世纪二三十年代广告摄影



图 629: 玛格丽特•沃特金斯。《凤凰牌芝士》（*Phenix Cheese*，沃尔特•汤普森广告公司广告片），1925 年。明胶银盐印相工艺。光线画廊，纽约州，美国。© 沃特金斯遗产，格拉斯哥。

领域的老师和学生的名单中就可见一斑。布吕尔、伯克－怀特、奥特布里吉、拉尔夫•斯坦纳、玛格丽特•沃特金斯将摄影学校所教授的设计理念成功地融入到现代实用摄影创作中，这一点可以从 1925 年玛格丽特•沃特金斯为沃尔特•汤普森广告公司拍摄的作品中体现出来（图 629）。

如预料中的那样，广告摄影受新客观主义理念的影响，非常强调“事物本身”，关注物质本身成为广告摄影师的首要兴趣点。德国的汉斯•芬谢尔、法国的莫里斯•塔巴德和德贝尔尼－佩尼奥（Deberney-Peignot）工作室，以及美国的斯泰肯（也包括其他一些摄影师）都意识到采用特写镜头是很好的突出物质固有特质的方法，特写可以消除很多外在因素的干扰。受这种思维的影响，20 世纪 30 年代后期一篇讨论广告摄影的文章就写道：特写镜头让“天鹅绒看起来比它本身更加柔软和绵厚，让钢铁看起来比它本身更加坚硬”[30]；此外，为了让拍摄的物体看起来更加美好，拍摄中会对光线和物体进行更多人为的控制。

特写镜头并不局限于用来拍摄静物和机械产品，布吕尔为一个男士西装生产厂家拍摄广告照片的时候，就拍摄了一幅工人手持针线的特写（图 630），这个细节恰到好处地传递出品牌想要传达的信息：产品生产

的细致、产品的质量优良，以及纯手工制作（手工制作依旧是奢侈品的象征）。同时，摄影师也意识到可以利用一些怪诞新鲜的影像来吸引消费者的注意。法国商业摄影师卢西恩·洛雷勒（Lucien Lorelle）就指出广告摄影需要给人“震惊”的感觉，从而“激起人们贪婪的欲望”[31]。在拍摄那些人们习以为常的物品时，为了达到所谓让人“吃惊”的效果，摄影师往往采用一些极端的角度，使用抽象的光线，或者是将不同物品的照片通过蒙太奇技术制作在一起。在1930年前夕，欧洲摄影师开启了广告摄影的大门，曼·雷、莫霍利-纳吉、皮特·兹瓦特三人分别为一家电子公司、光学仪器厂和收音机厂拍摄了广告照片。汉斯·芬谢尔和赫伯特·拜耶也采用蒙太奇手法为巧克力厂和机械厂制作广告照片，利西茨基为墨水厂拍摄宣传照，莫里斯·塔巴德为米其林轮胎制作广告照片，虽然当时拍摄的画面有些失真，但还是被认为在可以接受的范围内。而美国的情况则有所不同，美国的广告摄影比较忌讳过度的扭曲和失真。布吕尔、穆雷（图631）、奥特布里吉、斯泰肯（图579）和拉尔夫·斯坦纳（图580）拍摄的产品照片都是很逼真的静物照。

就连伯克-怀特拍摄的戏剧化角度的机器照片，本意旨在传递美国大型工业机械的宏伟和力量，但画面的呈现形式也非常清晰有力。但最终，蒙太奇和拼贴画也开始影响到美国的摄影，不过这些技巧也仅仅是在时尚摄影和名人摄影中有所采用，在“二战”之后这些技巧也偶尔被用来为那些寻常的消费品制作广告照片。

美国（以及世界其他各地）的广告摄影在最初谈不上具有现代主义风格或灵感。美国西尔斯公司、罗巴克公司和蒙哥马利伍德百货公司邮寄给客户的产品目录里充满了大量经过人工修图、毫无创意的照片，而畅销杂志和行业杂志的广告页则充斥着平淡无奇的，甚至是荒诞或感伤的画面。但是，有一些摄影师遵循

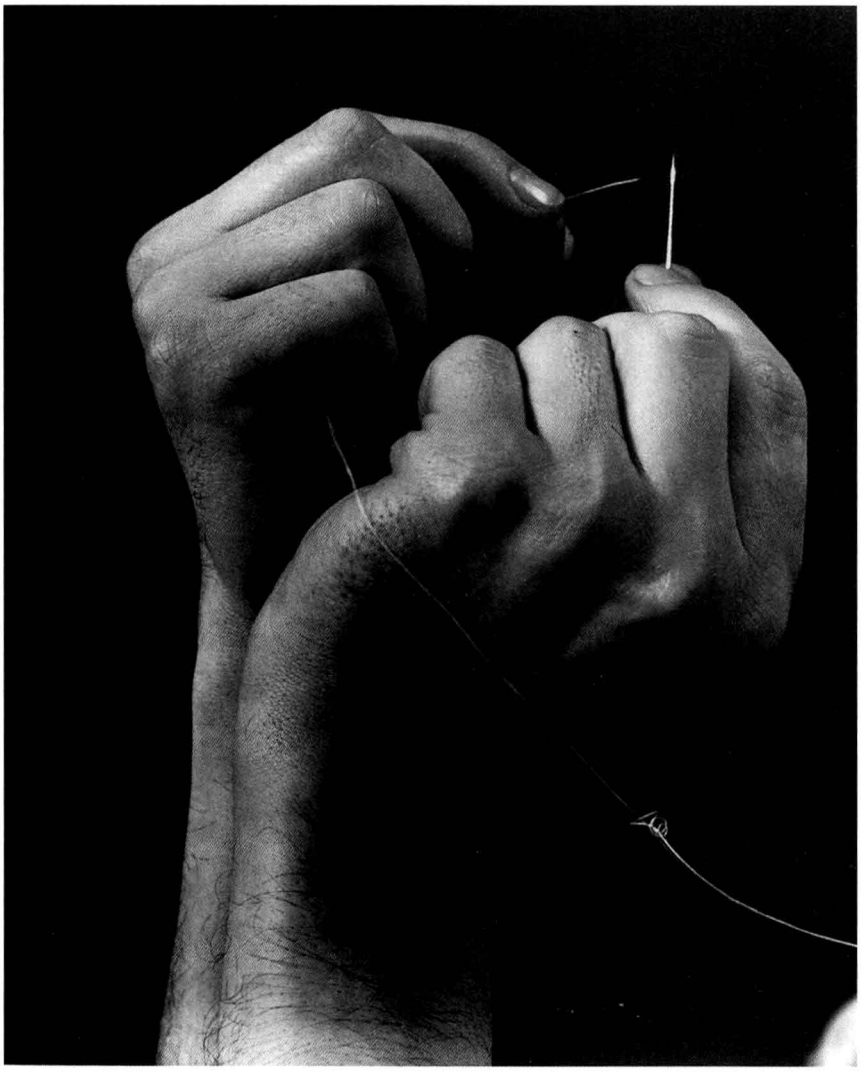


图630：安东·布吕尔。《穿针引线的双手》（*Hands Threading a Needle*，韦伯和海尔布鲁诺服装公司广告宣传照），约1929年。明胶银盐印相工艺。乔治·伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。



图 631：尼古拉斯 • 穆雷。《静物》（*Still Life*），1943 年。复制于《麦考尔杂志》（*McCall's Magazine*）。碳澳工艺印刷（推测）。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。

传统的工作方式和理念拍摄出了不错的广告宣传作品。列哈伦 • 阿 • 希勒（见第八章）的作品就受到了广泛好评，他的作品体现出对历史服装的深入研究，对画面布局的精心安排，以及对光线的细致把握。希勒为一家医疗器械公司拍摄的宣传照《古往今来的手术系列》（图 632），称得上当代电视广告的先驱，画面依赖于舞台和戏剧造型，而不是通过艺术审美来传达信息。

第一次世界大战结束之后，部分摄影记者开始尝试拍摄介于广告摄影和新闻报道摄影之间的作品，这类作品其实最早出现在 20 世纪 30 年代《财富》杂志的报道中。甚至在经济大萧条时期，杂志文章在出版时也配有印刷精美、风格讲究的图片和插图，来宣传美国公司积极的一面。事实上，摄影师伯克 - 怀特就坦言她感受到了“工业化的恢宏气势”，这在她为《财富》杂志拍摄的作品中体现得很充分，其他摄影师拍摄的制造业和工业化主题的作品也体现出类似的风格[32]。不过她后来修正过自己的观点，后来的摄影记者们对大型工业企业并非都持有乐观的态度，“一战”之后很多摄影记者为一系列各式印刷媒体拍摄，它们要求摄影师拍摄出“清楚、自然和生动”的商业活动场面。随后一些光鲜亮丽的照片打着新闻报道的旗号出现在公司年度报告中，这也让人们开始质疑新闻摄影的角色和功能，让人们很难对这类摄影作品划分属性。

当今广告摄影作品具有吸引力的一个重要因素就是色彩。早在 1925 年，根据英国平面艺术杂志《彭罗斯年鉴》（*Penrose's Annual*）的记载，公众已经开始期待“在书、杂志、海报、展示卡、产品目录和各类商业广告印刷品中看到彩色封面和图片”[33]。尽管如

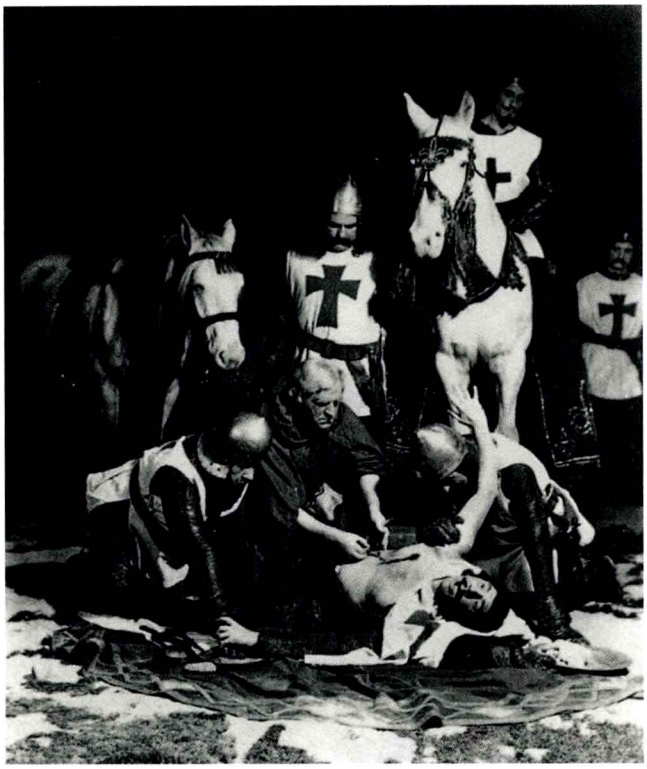


图 632：列哈伦•阿•希勒。《古往今来的手术系列：手术中的休•卢卡（死于 1251 年）》（*Hugh of Lucca [d.1251] from the Surgery Through the Ages Series*），医药公司宣传片，1937 年。明胶银盐印相工艺。视觉研究学院，罗切斯特市，纽约州，美国。

此，这种热切的渴望并没有迅速催生色彩精确和价格低廉的彩色胶卷或彩色印刷技术。直至 20 世纪 30 年代，业余摄影爱好者和专业摄影师才开始使用透明正片和负片，以及相应的印刷技术，表现出自然光和人造光中的部分色彩（见“技术简史，第三部分”）。尽管这些材质效果一般，都有一定程度的缺陷，但这些缺憾都在可以容忍和接受的范围之内，因为彩色照片在印刷媒体的使用满足了公众对于色彩的渴望。

在经济大萧条时期，制作彩色广告照片最常用的办法就是三色印刷，也称为碳溴工艺，是通过在多背板相机上，例如艾夫斯原色相机，使用不同的底片来达到效果。碳溴工艺是在碳素工艺的基础上添加颜料，其工艺流程相当复杂，有多达 80 多个不同的工序。尽管成本高昂，且对设备有着特殊要求，碳溴工艺还是受到了欢迎，因为对于出版商和广告公司来说，“（照片）色彩同审美价值和技术标准一样重要”，[34] 面对市场竞争压力，彩色照片总是更受欢迎。康迪纳仕旗下的《时尚》杂志是 1932 年少数率先刊登布吕尔和费南德•布尔日（Bruehl and Fernand Bourges）的彩色广告作品的杂志之一。20 世纪 30 年代中期，布吕尔 - 布尔日摄影工作室为很多制造企业拍摄彩色照片，出版了类似于企业名录的册子，而威尔•康奈尔（Will



图 633：杰•马歇尔（Jay Maisel）。《联合技术公司》（*United Technologies*），1982 年。广告。艺术总监戈登•鲍曼（Gordon Bowman），广告撰稿人戈登•鲍曼、克里斯汀•罗滕贝格（Christine Rothenberg）。© 美国联合技术公司提供，1982 年，哈特福德，康涅狄格州。

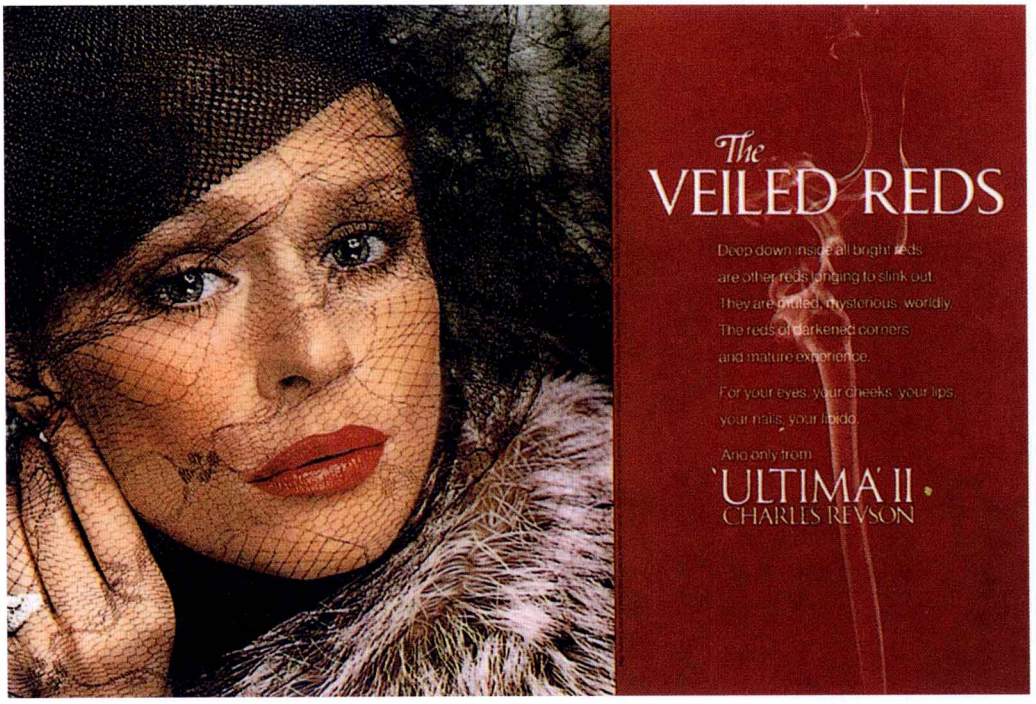


图 634: 理查德•阿维顿。《面纱下的红颜》(*The Veiled Reds*)，1978 年。广告照片。© 查尔•露华浓公司,1978 年。

Connell）、列哈伦•阿•希勒、开普勒、穆雷、奥特布里吉、瓦伦丁•莎拉（Valentine Sarra）和 H. I. 威廉姆斯（H. I. Williams）等人也开始拍摄大量食品（图 631）、时装和工业产品的彩色照片，刊登在《美丽家居》（*House Beautiful*）和其他类似的杂志上。

在现代资本主义社会，对于产品制造者、公关公司以及服务和咨询类的公司来说，相机毫无疑问都是他们不可或缺的宣传工具，这一点可以说没有什么争议。相机不再仅仅是记录事实，也可以被用来创造出以假乱真的“现实”，以至于观众即使意识到画面是虚构的，对于画面营造的场景和氛围也不会立刻产生质疑。[35] 随着摄影器材和输出材料变得更加先进和精细，处理工艺进一步提升，同时更多技艺娴熟的摄影师在艺术和摄影学校接受相关教育，以及广告拍摄的预算增加，这一系列因素促成当代广告摄影达到了一个极高的水准（图 633 和图 634）。和过去一样，优秀的作品总是体现着当时的艺术风格和理念，同时极具个人特色。广告摄影和表达摄影之间的界限非常模糊，很多摄影大师在这两个领域都创作出了精彩的作品。

想象力激发了早期的热衷者（比如布鲁多维奇[Brodovitch]）预见到广告摄影具有很大的创作空间，但这种想象力远没有在当代广告摄影中体现得那么明显。无论是拍摄工业设备还是奢侈品，生厂商和广告商往往对画面的风格和拍摄的内容有着很大的控制权，而不是由摄影师来掌握。同欧洲比起来，美国的广告摄影作品看起来更加雷同，一方面是由于美国广告摄影的预算很多，广告摄影在商业生活中扮演的角色也更加重要，另一方面，这也反映出欧洲在应用摄影和平面设计方面有着更多尝试和创造的空间。

出版物上的照片：时尚和名人

商业照片的使用始终逃不过两个题材，那就是时尚和名人照片。这类照片很特殊，既算不上严格意义上的纪实摄影，也算不上严格意义上的广告摄影。20 世纪 20 年代，专业时尚和时装杂志开始出现，进一步激起了对这类题材感兴趣摄影师的创作热情。拍摄时，摄影师往往采用比拍摄普通产品或新闻摄影更加奇特的角度，因为时尚类摄影旨在营造一种幻觉，技巧是达到特定效果的核心因素。广告摄影遵循既定的审美品位，同时也要能够吸引购买者，模特、服装、姿势和装饰的安排，不仅仅是为了外在的美观，也传递着摄影风格的变化。当然，也有人认为时尚摄影可以被看作社会、文化和性观念转变的参照物，以及社会对于女性所持有的态度的象征。

在意料之中，时尚摄影起源于世界时尚之都——巴黎。早在 19 世纪之初，巴黎的罗伊特林根工作室（Reutlinger Studio，图 635）、比索奈•艾•塔波尼（Bissonais et Taponnier）、瑟贝尔格兄弟（Seeberger Frères）以及一些其他摄影师，已经开始为巴黎的一些杂志拍摄时尚类照片。



图 635：罗伊特林根工作室。《帕南设计的晚宴服》（*Dinner Dress by Panem*），1906 年 3 月刊登于《模式杂志》（*Les Modes Magazine*）。半色调印刷。纽约时装技术学院，美国；爱德华 • C. 布卢姆设计工作室。

20 世纪 20 年代，《时尚》杂志开始从一本社会新闻画报转型成为时尚类杂志，大量刊登符合精英阶层品位的优雅服饰照片，这才在真正意义上开始了现代时尚摄影。康迪纳仕集团旗下的《时尚》杂志有三个不同的版本，在伦敦、巴黎和纽约三个城市发行，《时尚》杂志最先刊登了摄影师阿道夫 • 德 • 梅耶（Adolf de Mayer，也就是人们熟知的巴朗）的作品，画面充满柔和的精致感（图 636），1923 年斯泰肯取代梅耶成为《时尚》杂志的首席摄影师，梅耶则继续为《哈珀斯巴莎》拍摄时尚照片，尽管其风格已经有些过时。斯泰肯作为康迪纳仕集团的首席摄影师，在 20 世纪 20 年代他的作品可以称得上“新时尚摄影”的催化剂。他安排和组织单个模特、多名模特和背景环境，拍摄出生动丰富的画面，呈现出一种自然的戏剧性的对比，以及具有装饰性的几何构图。他的时尚作品很快被认为与 20 世纪 20 年代的现代主义风格一致，包括当时摩天大楼的设计、机器的外观以及爵士乐风格。

20 世纪 20 年代末，随着新客观主义风格的出现，斯泰肯的拍摄形成一种适合时尚和名人摄影的时髦雅致且极具表现力的风格，这从他拍摄的华裔女演员黄柳霜（图 637）的特写作品中可以看出来，除了在画面的设计上会让人想起布朗库西（Brancusi）的雕塑之外，还暗示人物内向和神秘的气质。

斯泰肯的作品不仅影响了美国摄影师，也影响了欧洲的摄影师。在他的影响下，出生于苏联后移居巴黎的摄影师乔治 • 霍伊宁根 - 休内（George Hoyningen-Huene）活跃在 20 世纪二三十年代巴黎的时尚摄影圈，定期向巴黎的《时尚》杂志供稿，他的作品表现了对古典雕塑作品和新客观主义所体现的实用主义的敬意，风格独特甚至有些怪异，比较典型的就是他在 20 世纪 30 年代拍摄的沐浴系列（图 638）。当时在法国，朵拉夫人（Madame D'Ora）和意大利商业摄影师埃吉迪



图 636：巴朗·阿道夫·德·梅耶。《婚纱：模特海伦·李·沃斯因》（*A Wedding Dress, Modeled by Helen Lee Worthing*），1920 年。明胶银盐印相工艺。《时尚》杂志，纽约州，美国。© 康迪纳仕出版集团，1920 年（1948 年更新），纽约州，美国。

奥·斯卡内（Egidio Scaione）也拍摄时尚类题材的作品，作品突出现代感，并传递出冰冷的优雅感，这也可以说是法国人对新客观主义的理解和体现。1929 年，富有创造力的英国摄影师兼舞台设计师比顿开始拍摄以明星和时尚为主题的摄影作品，融入了巴洛克式的幻想和现代感，画面极具诱惑力（图 639）。英国版的《时尚》杂志和《哈珀斯巴莎》杂志为很多英国时尚摄影师提供了拍摄机会，其中包括桃乐西·韦尔丁（Dorothy Wilding）和芭芭拉·克-什梅耶（Barbara Ker-Seymer），二者将对事物的客观态度融入到他们的名人肖像摄影作品中。

时尚摄影首要关注的就是形式，而人物和服饰都不是最重要的，都只是为了帮助摄影师营造氛围，时尚摄影和名人摄影对于审美情趣的变化反应更加灵敏而迅速。在经济大萧条期间，新客观主义那种冷静的优雅在美国遭遇到了自然主义和新闻纪实摄影的挑战，美国人对于本土产品更加偏好，时尚编辑们尽量避免所谓来自欧洲的审美标准。同时，为了吸引更多的读者，时尚摄影的选题和角度更加开放和大众化。尽管美国人努力避免受欧洲审美的影响，但具有讽刺意味的是，这种选题上的宽泛却来自欧洲。前面提到过，匈牙利摄影师慕卡西首先将抓拍技巧运用到时尚摄影中，抓拍了一张在海滩奔跑的泳装模特的照片（图 640）。这种在户外拍摄的运动中具有健康美感的模特，画面自然而生动，成为后来时尚摄影的一个方向，而另一个方向则是在室内的影棚中融入大量人工元素拍摄的时尚作品。托尼·弗里塞尔（Toni Frissell）就是利用自然环境拍摄时尚照片的美国摄影师之一，他在拍摄中融合了自然光线、新闻摄影的自发性、特殊的角度和鲜明的轮廓，这在 1939 年他为《时尚》杂志拍摄的一



图 637: 爱德华·斯泰肯。《黄柳霜》(*Anna May Wong*), 1930 年。明胶银盐印相工艺。乔治·H. 达什默尔 (George H. Dalsheimer) 收藏, 巴尔的摩, 《名利场》(*Vanity Fair*) 杂志, 纽约州, 美国。© 康迪纳仕出版集团, 1930 年 (1958 年更新), 纽约州, 美国。

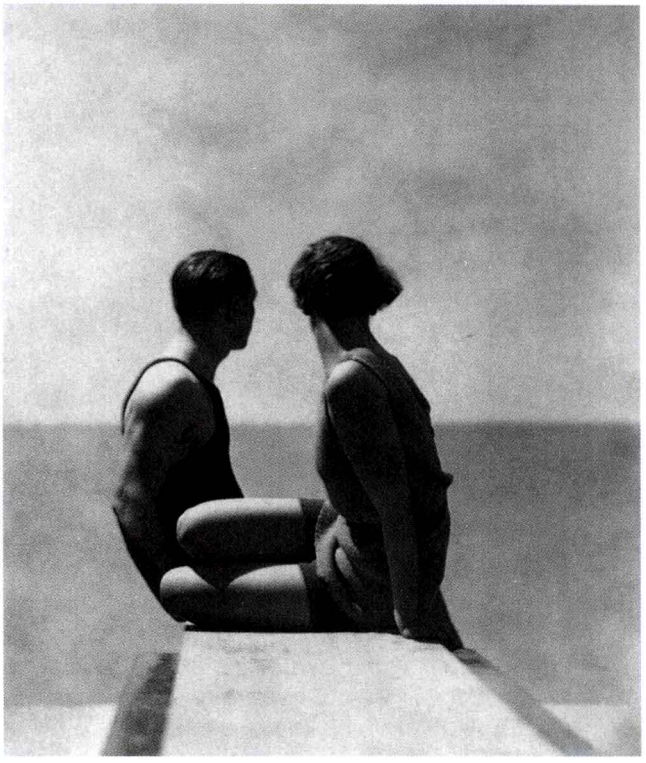


图 638: 乔治·霍伊宁根-休内。《无题(时尚摄影)》(*Untitled [Fashion Izod]*), 1930 年。《时尚》杂志, 纽约州, 美国; 康迪纳仕出版集团, 纽约州, 美国。

系列户外皮毛服饰的时尚作品中有所体现(图 641)。

时尚摄影作品还逐渐探索起人的心灵世界, 揭示人的内心, 超现实主义艺术运动的影响开始出现在 20 世纪 30 年代的时尚摄影作品中。霍斯特·彼得·霍斯特(Horst Peter Horst)先前是一名遵奉纯粹主义的建筑系学生, 他发明了利用蒙太奇和镜子来混淆现实和视觉幻象。其他摄影师, 包括伦敦摄影师伊芬德·康伯斯(Yevonde Cumbers, 也被称为伊芬德夫人), 以及摄影师安格斯·麦克贝恩都直接受到超现实主义的影响, 从中寻找创作灵感。安格斯·麦克贝恩在为女演员艾尔莎·兰彻斯特(Elsa Lanchester)拍摄肖像的时候, 就搭建了达利风格的背景, 并在背景板上绘画(图 642)。除了著名的画家达利之外, 其他画家, 包括克里斯汀·贝拉尔(Christian Bérard)、格里高里·德·契里科(Giorgio de Chirico)和伊夫·唐吉(Yves Tanguy), 也都影响到时尚摄影领域。例如, 英国画家兼摄影师彼得·罗斯-普汉(Peter Rose-Pulham)、美国摄影师克利福德·科芬(Clifford Coffin)和乔治·普莱特·莱尼斯的作品都受到超现实主义风格的影响。超现实主义摄影作品可以说是比顿集中关注的幻想主义的自然分支, 而曼·雷则在为《哈珀斯芭莎》拍摄女装沙滩长袍的时候, 使用他自己的绘画作品《天文台时间: 情人们》(*Observatory Time-The Lovers*)作为背景(图 644), 画面中呈现出达达主义非理性的奢华和欲望。

20 世纪 40 年代, 人们对于梦境中的时空错乱表现出持续的兴趣, 同时也清醒地意识到战争的来临, 这些因素导致时尚摄影作品中流露出恐怖的气息, 这在欧文·布鲁门菲尔德和约翰·罗林斯的作品中有所体现。约翰·罗林斯曾担任《时尚》杂志伦敦摄影工作室的艺术指导, 在 1944 年"二战"期间为《时尚》杂志拍摄的一期封面中, 他用镜子来营造不确定的时空感(图 643), 同时暗示时尚摄影由于战争而趋向节俭。欧文·布鲁门菲尔德从纳粹集中营获释之后前往美国, 他在



图 639：塞西尔·比顿。《玛琳·黛德丽》（*Marlene Dietrich*），1932 年。明胶银盐印相工艺。保罗盖蒂博物馆，洛杉矶，美国。

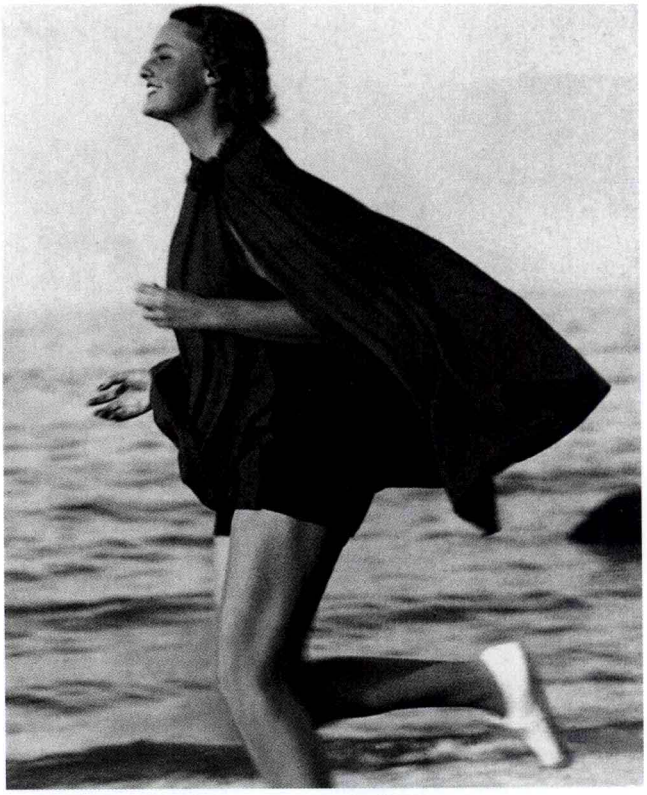


图 640：马丁·慕卡西。《无题》，1933 年。复制于 1934 年 12 月《哈珀斯芭莎》杂志。明胶银盐印相工艺。约翰·穆卡西，伍德斯托克，纽约州，美国。

美国创作的一幅多重镜像作品（图 645），传达出战争和囚禁给人带来的痛苦和破碎的记忆，而不是通常时尚摄影作品中传递出来的幻想和美好。

在“二战”结束之后的一些年，时尚摄影师传承了该领域传统的风格和审美，包括新客观主义、超现实主义和纪实摄影模式。时尚摄影师试图将这些风格和元素同逐渐恢复的奢侈品位融合，同时发展摄影师独特的个人风格。“二战”后的时尚摄影作品少了很多精英气息，但还是层出不穷，因为当时的时尚摄影作品多为彩色，旨在满足战争期间节俭的读者在战后对于穿着打扮的热切需求，这种新感觉在理查德·阿维顿（Richard Avedon）、丽莲·巴斯曼（Lillian Bassman）、路易斯·达尔-沃尔夫（Louise Dahl-Wolfe）、欧文·佩恩（Irving Penn）和波特·斯特恩（Bert Stern）等人的时尚作品，以及莱斯利·吉尔（Leslie Gill）的静物作品中体现得非常明显。以上提到的这些摄影师只是“二战”后活跃在时尚界的摄影师中的一部分。

路易斯·达尔-沃尔夫（起初是一名画家）为《哈珀斯芭莎》拍摄的时尚作品色彩丰富且装饰华丽，沃尔夫对色彩可谓有着无可挑剔的敏锐感，同时他擅长在时尚摄影中安排自然主义的背景（图 646），这两方面都是现代时尚摄影所追求的效果。随着飞机旅行变得更加容易，时尚摄影师可以带着模特前往世界各地，如加勒比海的海滩，美国西部的沙漠，北非、印度和欧洲的古迹和宫殿等地拍照。佩恩（也接受过专业绘画训练）在他的时尚摄影作品中营造出甜美优雅的气氛，画面在配色和环境安排上参考有名的油画作品，比如他在摩洛哥异域风情的环境下为模特丽莎·佛萨格弗斯拍摄的照片（图 649）。

莱斯利·吉尔的作品风格同时尚摄影作品类似，但是他主要拍摄静物，而不是模特，从 1935 年开始到之后的 20 年里，莱斯利·吉尔为《哈珀斯芭莎》杂志拍摄了大量画面简洁的封面和整版的照片（图 650）。从 20 世纪 60 年代开始，理查德·阿维顿带着“永远不采取两次同样的想法来对待同一个景物”[36] 的理念进行创作，他可能是对时尚摄影界影响最大的摄影师。他的早期作品显然受到慕卡西自然主义风格的影响，在后期的作品中则体现出对光线、姿势和角度等方面高超的人为



图 641：托尼·弗里塞尔。《布朗比弗斯热潮》（*Boom for Brown Beavers*），1939 年。复制于 1939 年 8 月 1 日《时尚》杂志。明胶银盐印相工艺。托尼·弗里塞尔收藏，美国国会图书馆，华盛顿特区，美国。



图 642：安格斯·麦克贝恩。《艾尔莎·兰彻斯特》（*Elsa Lanchester*），1938 年。复制于 1938 年 6 月 22 日《速写》杂志。明胶银盐印相工艺。© 安格斯·麦克贝恩遗产。

控制水准，从他 1966 年为《时尚》杂志拍摄的彤耶尔·露娜（Donyale Luna）穿着帕高设计的裙装的照片中，可以看出他的个人风格（图 651）。他对于女性模特形象和服饰的特别处理，被认为是对 20 世纪 60 年代以来性别和社会习俗的深刻变化的反思，而不仅是为了寻找吸引眼球的新鲜感。

自然主义和矫饰主义同时发挥作用，激发着时尚摄影师在这两者之间平衡，形成个人的风格。黛安·阿勃丝（Diane Arbus）、威廉·克莱恩（William Klein）和鲍勃·理查森（Bob Richardson）的时尚作品充满了自主的纪实摄影风格，而波特·斯特恩则融合并超越了欧文·布鲁门菲尔德的超现实主义和佩恩的矫饰主义，在作品中流露出一丝流行文化气息。在 20 世纪 70 年代，摄影师希洛（Hiro，原名若林康宏[Yasuhiro Nakebayashi]，出生于上海）为美国版《时尚》杂志拍照，他的作品融合了运动元素和他所传承的优雅审美情趣，形成了自己独特的风格（图 647）。在“二战”期间，欧洲时尚摄影就逊色于美国，“二战”结束之后，欧洲时尚摄影迅速被美国甩远，直到 20 世纪 60 年代，从英国摄影家大卫·贝利（David Bailey）的作品开始，欧洲时尚摄影才重拾自信。到了 20 世纪 70 年代，巴黎的《时尚》杂志开始刊登欧洲新兴时尚摄影师的作品，其中包括盖·伯丁（Guy Bourdin）和赫尔穆特·纽顿（Helmut Newton），他们的作品体现出对女性的看法（包括男性对女性和女性对自身的看法）也发生了转变。盖·伯丁作品中恐怖的幻想流露出狂野、脆弱和疯狂的气质，而赫尔穆特·纽顿的作品体现出性侵略和冷漠的气息。这些奇特的视角和刺眼的色彩，激发了法国摄影师莎拉·穆恩（Sarah Moon，图 648）和美国摄影师蒂波娃·特碧维莉（Deborah Turbeville，图 652）的灵感，尽管他们的作品依旧传递出异化和不安的气息，但是他们的作品主要通过营造背景氛围以及减弱时尚摄影中对印象主义色彩的应用，淡化了女性作为社会和性别上弱者的角色。



图 643：约翰•罗林斯。《无题》，1944 年。1944 年 1 月 1 日《时尚》杂志封面。半色调印刷。纽约时装技术学院，纽约州。爱德华•C. 布卢姆设计工作室，《时尚》杂志，纽约州。© 康迪纳仕出版集团，1944 年（1972 年更新），纽约州，美国。

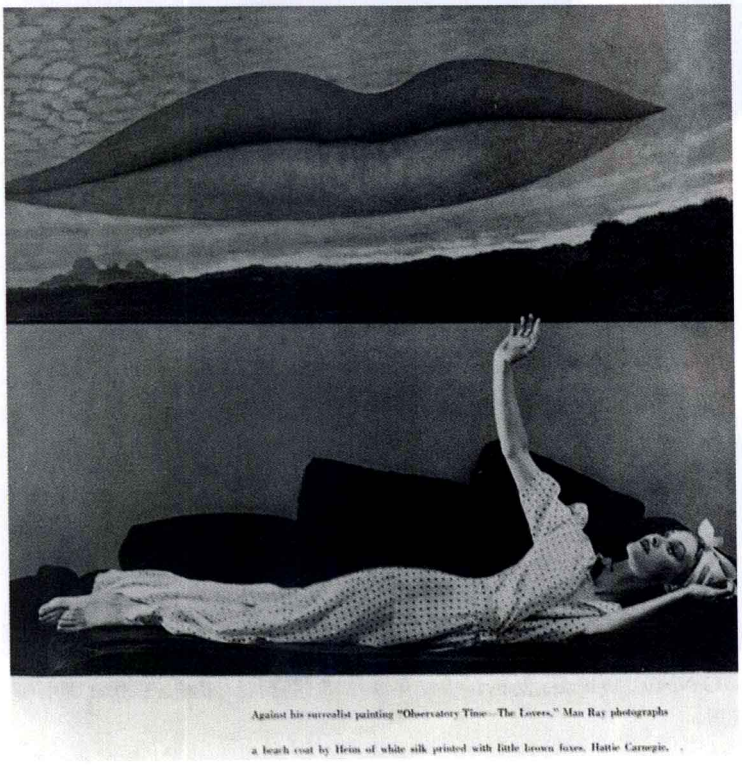


图 644：曼•雷。《无题》，1936 年。1936 年 11 月刊登于《哈珀斯芭莎》杂志。半色调印刷。纽约公共图书馆，阿斯特、莱诺克斯和狄尔登基金。

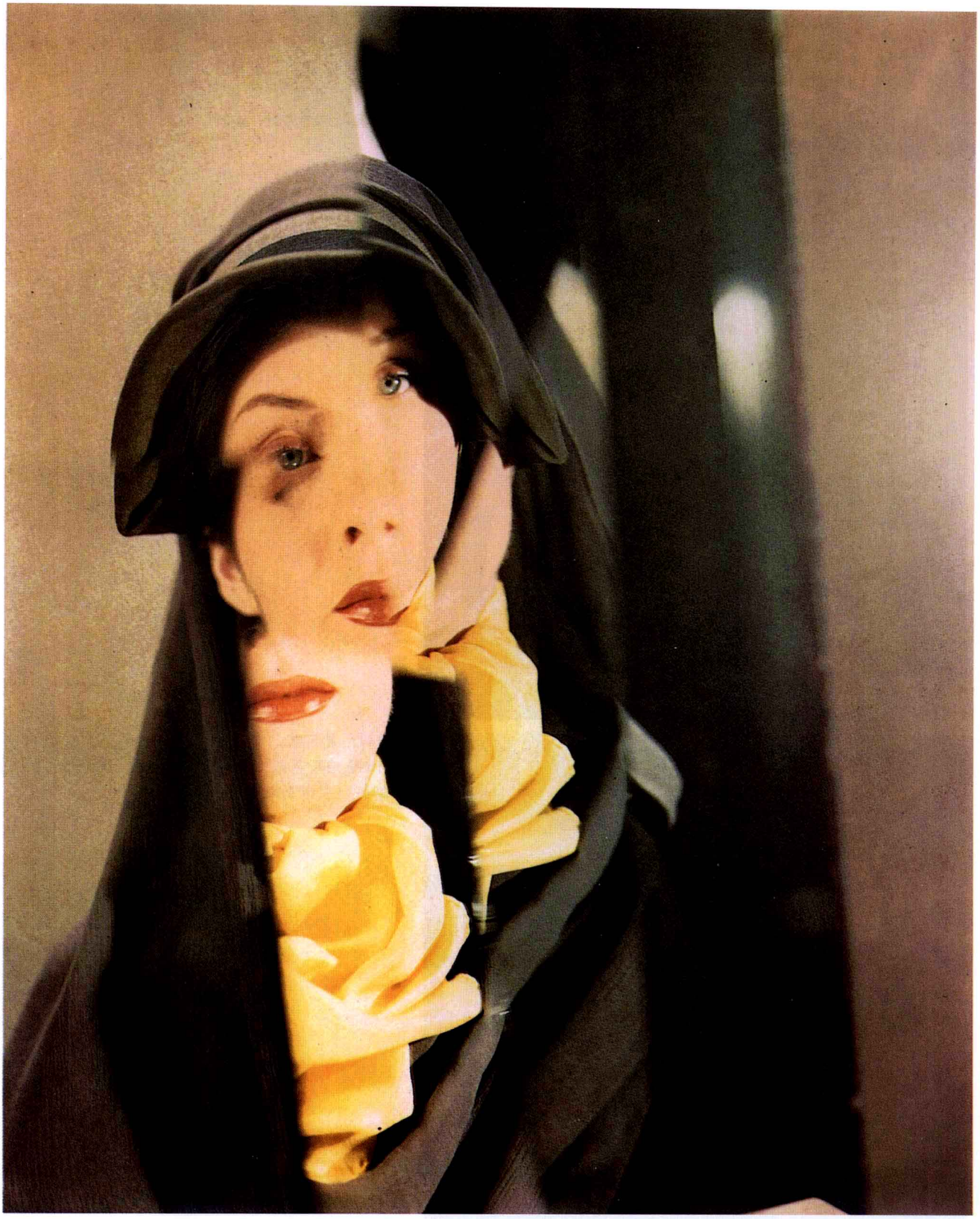


图 645: 欧文 • 布鲁门菲尔德。《看起来新鲜的》(*What Looks New*), 1947 年。复制于 1947 年 3 月 15 日《时尚》杂志。彩色透明片 (彩色冲洗)。玛瑞娜 • 欣兹 (Marina Schinz) 收藏, 纽约州, 美国。



图 646：路易斯 • 达尔 - 沃尔夫。《双面人》（*The Convert Look*），1949 年。复制于 1949 年 8 月《哈珀斯芭莎》杂志。彩色透明片（彩色冲洗）。纽约时装技术学院，纽约州，美国；爱德华 •C. 布卢姆设计工作室。



图 647：希洛。《纺织品》（*Fabric*），1967 年 2 月刊登于《哈珀斯芭莎》杂志。彩色透明片（彩色冲洗）。© 希洛提供，1967 年。



图 648：莎拉 • 穆恩。《面孔》（*Faces*），复制于 1973 年 2 月法文版《时尚》杂志。彩色透明片（彩色冲洗）。© 莎拉 • 穆恩提供。



图 649: 欧文•佩恩。《摩洛哥宫殿里的妇女》(*Woman in Moroccan Palace*)，模特丽莎•佛萨格弗斯（Lisa Fonssagrives），摩洛哥，1951 年。明胶银盐印相工艺。《时尚》杂志，纽约州。© 康迪纳仕出版集团，1951 年（1979 年更新），纽约州，美国。

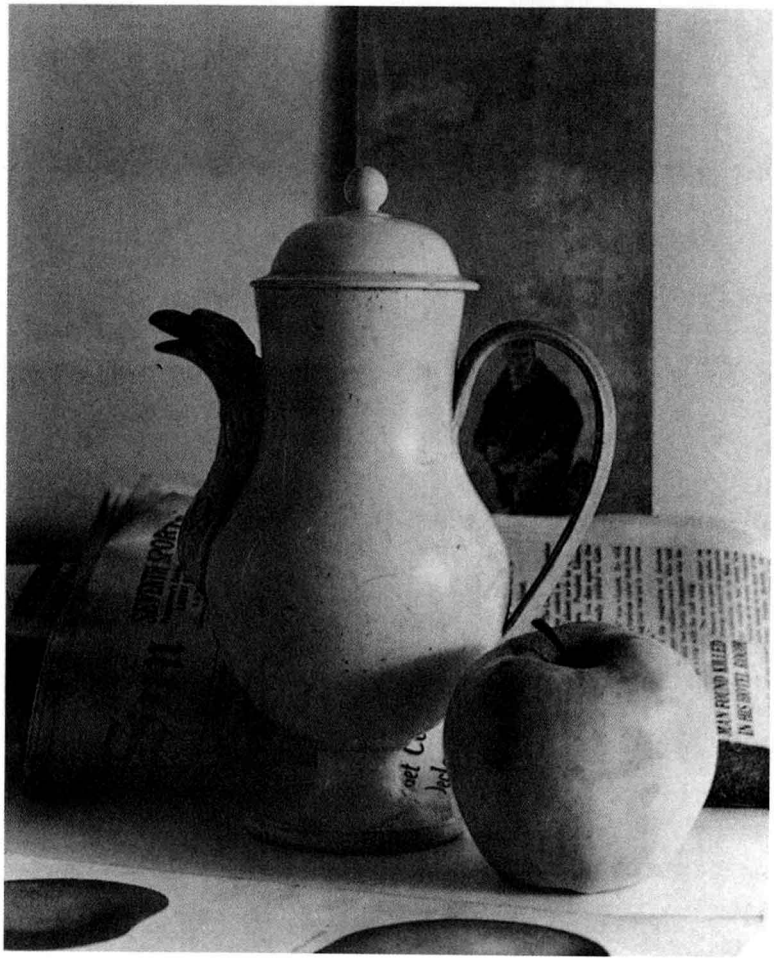


图 650：莱斯利•吉尔。《巧克力壶和苹果 1 号》（*Chocolate Pot and Apples I*），1950 年。明胶银盐印相工艺。© 弗朗西斯•麦克劳夫林•吉尔(Frances McLaughlin Gill) 提供，1982 年，纽约州，美国。

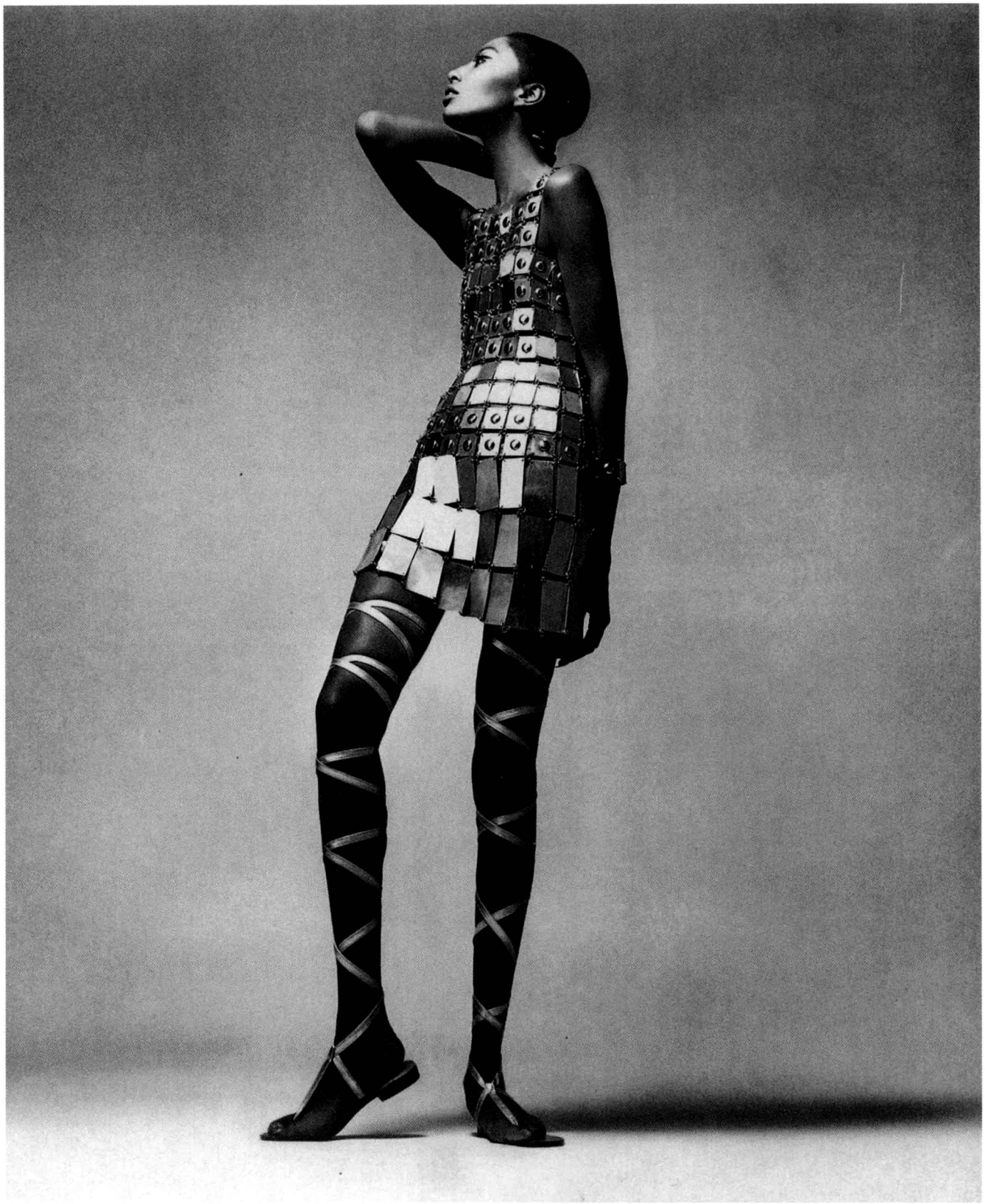


图 651：理查德•阿维顿。《身着帕高设计的裙装的彤耶尔•露娜》（*Donyale Luna in Dross by Paco Rabanne*），1966 年 1 月，纽约工作室。明胶银盐印相工艺。© 理查德•阿维顿提供。



图 652：蒂波娃·特碧维莉。《厚绒布外套》（*Terry Covering*），1975 年。明胶银盐印相工艺。《时尚》杂志，纽约州。©1975 年，康迪纳仕出版集团，纽约州，美国。

20 世纪 80 年代，时尚界一个最主要的变化就是服装生产商和时尚行业都开始重视男性时装，但人们对这种新的力量持有质疑的态度，这种新的趋势是否会先于时尚界统治者们所面临的所谓民主问题，男性时装在欧洲和美国曾经并持续是精英阶层感兴趣的话题。一系列宽松的款式为多样化的公众提供了多样化的选择，主流的时尚摄影师发现他们在模特、款式、风格、装饰和环境的选择上有了更多的自由度，他们甚至可以向编辑建议图片在刊物中该如何使用。同时，时尚摄影作品也被当作艺术品来研究和收藏，从这个角度来说，时尚摄影师同很多其他领域的摄影师在竞争，争取让自己的作品更多地被画廊和博物馆展出或收藏，被更多的评论家点评，被更多的出版物使用。

“将一切都转化成图像”给人类的认知力带来不安，罗兰·巴特（Roland Barthes）在《明室》（*Camera Lucida*）一书中谈道。[37] 无处不在的照片或许并没有做到巴特所期望的“让人类的冲突和欲望变得不现实”，但是毫无疑问，摄影作品还是影响着人们对现实生活中的伤痛、苦难和快乐的反应，让人类经历的一切看起来更加普遍，而不是那么强烈和急迫。广告摄影尤其激励画报摄影师不断寻找灵感和创新，尽管广告摄影的本意在于帮助厂商在消费社会更多地销售产品，但作为摄影作品，最终还是关乎创意表达。商业摄影带有明确的品牌或厂商信息，但对形式和光线的处理非常微妙，因此对于欣赏、表达摄影作品来说，商业摄影对于公众的影响是潜意识的。相反，照片——无

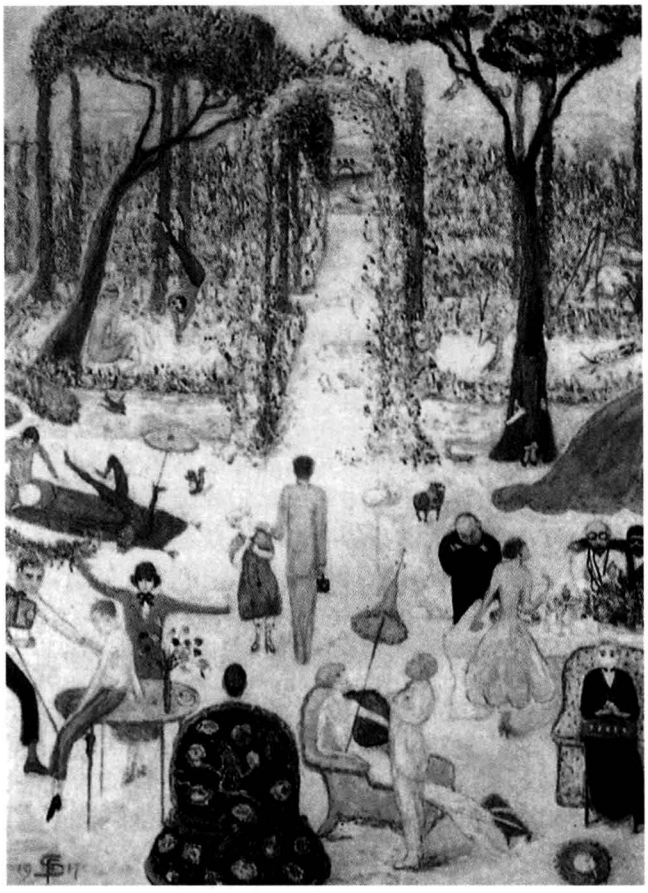


图 653：弗洛琳·史提海莫（Florine Stettheimer）。《乡村的周日下午》（*Sunday Afternoon in the Country*），1917 年。帆布油画。克利夫兰艺术博物馆，克利夫兰，俄亥俄州，美国；埃蒂·史提海莫（Ettie Stettheimer）捐赠。

论是广告照片还是新闻照片——在印刷品中的广泛使用，最终导致公众更愿意看图片，对于摄影作品的欣赏也变得复杂起来，开始出现摄影画册的消费群、摄影展的观众和摄影作品的收藏家。

人物小传：爱德华·斯泰肯

就斯泰肯在时尚和广告摄影领域所拍摄题材的广泛性和作品的高质量而言，爱德华·斯泰肯的职业生涯可以说代表了20世纪实用主义摄影的发展。在整个20世纪，斯泰肯一直积极参与到摄影领域中至关重要的新趋势和潮流中，从最初的画意摄影师开始，他历经商业摄影发展的各个历程和阶段，最终成为美国最具声望的博物馆（纽约现代艺术博物馆）的摄影部主任。作为一个富有创意的个体，作为很多摄影展和画报的设计师，作为很多摄影项目的指导人，他给他所处时代的摄影发展趋势留下了深刻的印记。

1879年，斯泰肯出生于卢森堡，但在幼儿时期就随父母迁居美国。1894年他在密尔沃基的一家石版印刷公司实习，此后他展现出艺术方面的天赋。他既画画也拍照，在19世纪90年代，他积极地将自己的作品提交给画意摄影沙龙和协会。克拉伦斯·H. 怀特最先于1900年发现了他的才能，并将他介绍给了施蒂格里茨。很快，斯泰肯同施蒂格里茨一起，参与到291画廊的建设中，并创办了《摄影作品》这本杂志，他还负责该杂志创刊号的封面和内容设计。他并没有全身心地投入到摄影创作中，在第一次世界大战爆发之前，斯泰肯将他主要的时间用于在法国画画。

在此期间，他对象征主义、表现主义和立体主义方面的知识逐渐加深，并让他能够引导施蒂格里茨最终投入到这些艺术运动中来。除了绘画作品（尽管他后来毁掉了自己大部分的画作），斯泰肯拍摄了很多象征主义风格的风光、民俗和纽约城市风景的照片（图336），以及纽约和巴黎一些富有并具有创意的个人的肖像。为了记录当时纽约艺术圈的活跃场景，他拍摄了马歇尔·杜尚在乡村的下午生活场景，类似于1917年弗洛琳·史提海莫的油画作品《乡村的周日下午》（图653），油画画面中的其他摄影师包括阿诺德·金瑟和巴朗·德·梅耶。

在第一次世界大战期间，斯泰肯担任盟军空中摄影的指导，紧接着他基于自己对动态对称理论的兴趣，进行了数年的拍摄尝试，这些经历使得他脱离了画意摄影的影响和痕迹，成长为一名具有现代主义风格的摄影师。1923年，他开始担任康迪纳仕出版集团的摄影指导，同时也作为一名自由广告摄影师工作。在20世纪20年代，广告和时尚摄影对于他来说还是全新的领域，他大胆地探索新客观主义的理念，旨在拍摄出具有独创性的作品。斯泰肯的职业生涯在1937年结束了一个阶段，当时他意识到商业摄影已经不能给他带来灵感，他开始接触更加广泛的摄影理念，并开始担任起管理者的角色。尽管他个人并没有参与到报道摄影或纪实摄影中，但是在20世纪30年代末，他开始相信那些受雇于美国农业安全局和《生活》周刊的摄影师们高质量的作品，已经有效地消除了个人表达摄影和新闻摄影在审美上的区别。

在“二战”期间，斯泰肯担任了美国海军陆战队的摄影指导，1947年结束这份工作之后，他开始正式担任美国现代艺术博物馆摄影部主任。他担任这一职务的目的，用他自己的话来陈述，就是通过现代艺术博物馆的摄影画廊，来反映“美国摄影界这个大熔炉的活力”，以及“年轻摄影师对于灵感的不懈追求和勇敢尝试”[38]。从1947年直至1962年，在他任职期间，他组织和推广了各种摄影展，写了无数文章，帮助摄影师出版摄影画册，并让摄影作品成为博物馆可以接受的艺术品来陈列和展览。1955年，斯泰肯组织了主题为“天下一家”的展览，他将这个展览作为自己职业生涯的积累。他相信这个展览向人们揭示了一个观点，那就是摄影作品“可以超越表象进入事物的本质”，新闻摄影作品也有它们的艺术审美价值。在1973年他去世之前，他的思想、精力和作品被认为帮助塑造了20世纪摄影史的轮廓。

人物小传：W. 尤金·史密斯

强烈的同情心使得W. 尤金·史密斯成为他所处时代的传奇人物。无论他接受的是怎样的拍摄任务，无论是在怎样的拍摄环境下，他都认为相机是自己良知的延伸，他的作品应该揭示事物的本质。在美国圣母大学上了一学期课之后，1937年他来到纽约，当时报道摄影正在改变杂志新闻摄影的性质，为年轻的摄影师提供了前所未有的拍摄机会。他几乎是一夜成名，他早期的作品就体现出高超的技巧性，仅仅用了两年的时间，尽管当时只有19岁，他已经成了《生活》周刊的签约兼职摄影师。

像很多其他摄影师一样，W. 尤金·史密斯对自己要求很高，他最初发现很多拍摄任务都比较琐碎，但他还是继续为《生活》周刊拍摄美国国内的事件，之后为《科利尔》（*Collier's*）杂志和《旅行》（*Parade*）

杂志拍摄。随着美国卷入第二次世界大战，他觉得自己必须前往南太平洋地区记录那里的战争，1943 年他获得为《飞行》（*Flying*）杂志前往该地区拍摄的机会。最终，他被《生活》周刊派往战争前线，拍摄在南太平洋岛屿上的战争。在战场上的报道经历改变了史密斯对战争的理解，也进而影响到他的摄影风格，他开始致力于让他的作品唤起观众的共鸣，即使改换了场地，画面中的一切依旧能够打动人心（图 608）。1945 年他在冲绳岛报道战争的时候严重受伤。

史密斯继续呼吁和倡导摄影记者的道德责任，这也促使他在“二战”结束之后加入了纪实摄影记者联盟，并在 1949 年当选为联盟主席。在 1946 年，他正式加盟《生活》，成为该杂志的签约摄影师，让他的作品尽可能被更多读者和观众看到。尽管他和杂志在截稿时间、图片大小、版式设计和图片说明方面都有着很多争执，但在 1946 年至 1952 年期间，《生活》刊登了 50 多篇他的报道摄影作品，其中包括让人难忘的《西班牙村庄》（图 654 至图 658）、《乡村医生》和《助产护士》。在 1954 年，当他意识到自己不能改变出版规定，这种规定不允许摄影师对最后刊登的作品和文章进行任何改动，他宣布就此永久性辞职。

在之后的一些年里，史密斯接受了各式各样的新闻摄影项目，但是前提是必须给他自由工作的空间。尽管自由职业就意味着他的收入会很不稳定，但是在此期间他的专题摄影报道更加深刻，让纪实摄影“从一个摄影的分支具有史诗般的意义”[39]。史密斯雄心勃勃的理念在他拍摄匹兹堡的作品中得到了充分体现，这个系列的作品在《大众摄影年鉴》（*Popular Photography Annual*）中刊登，题为《迷宫漫步》（*A Labyrinthine Walk*，这个系列的部分作品也刊登在斯蒂凡·洛伦特编的一本书中），同时配有题为《从我的窗口不经意的一瞥》（*As from My Window I Sometimes Glance*）的抒情故事，唤起人们对城市生活节奏的记忆，城市生活的节奏会因为季节、气候、环境和情绪的变化而变化。1971 年至 1975 年间，史密斯在日本熊本县水俣市拍摄当地水银污染的情况，揭示出人类为工业污染所付出的惨痛代价。其中一幅作品的构图让人想起米开朗琪罗的画作《圣母怜子像》（*Pietà*），也体现出史密斯始终致力于通过摄影作品让人类去“证实什么是错的”。

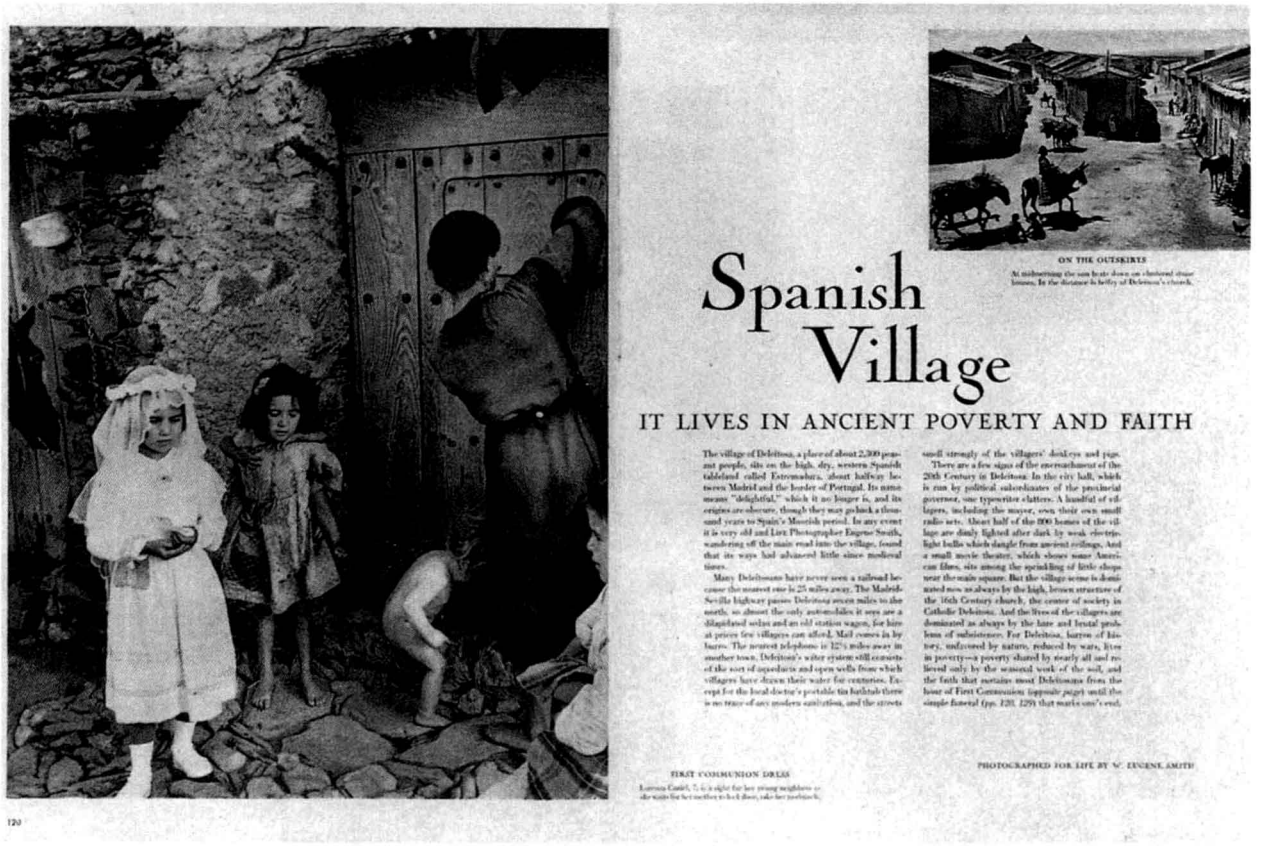


图 654

图 654—658: W. 尤金·史密斯。《西班牙村庄》（*Spanish Village*），1951 年 4 月 9 日，《生活》周刊刊登。半色调印刷。版面设计：伯纳德·奎因特（Bernard Quint），《生活》杂志 © 时代集团，1951 年；《生活》图片服务授权。


Spanish Village continued
EL MEDICO
SMALL BOY'S WORK
SENOR CURA'
YOUNG WOMAN'S WORK

图 655

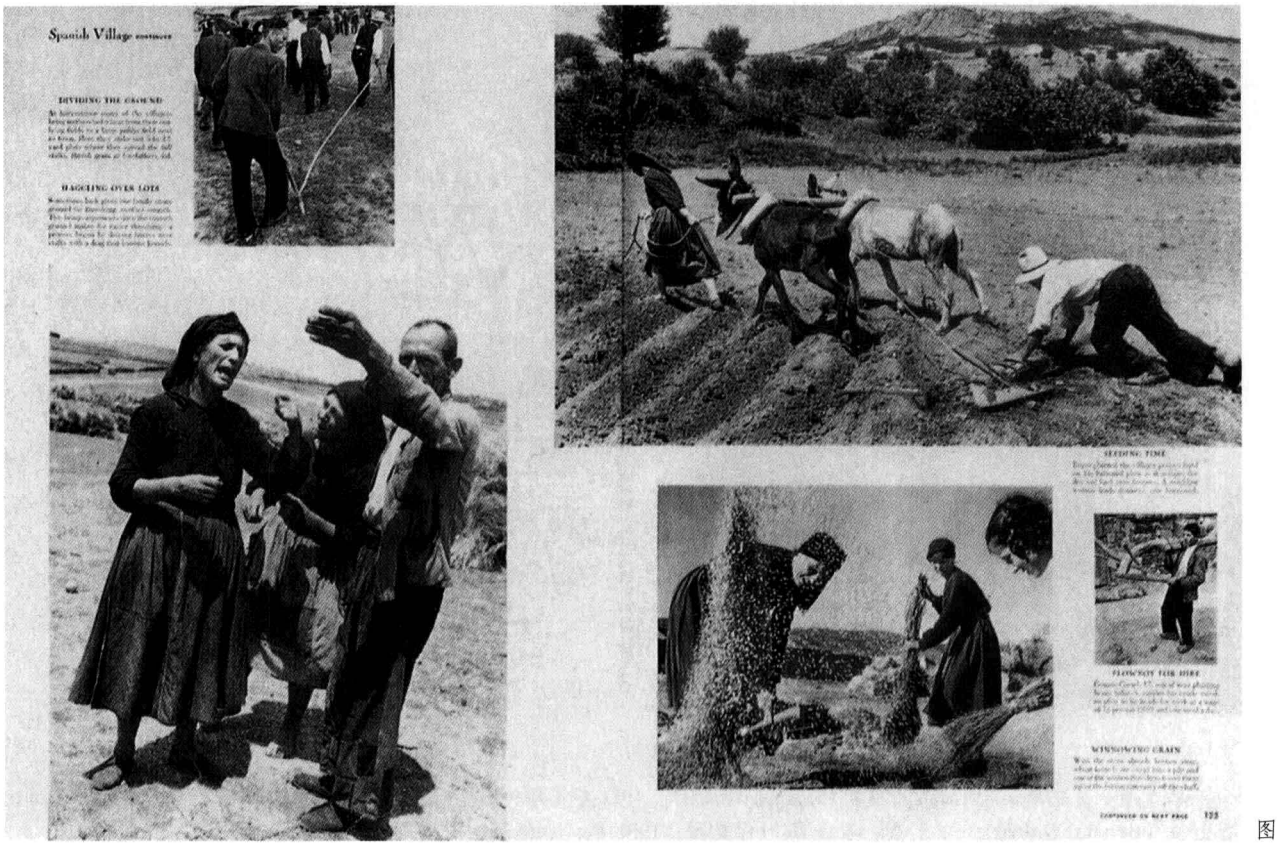

Spanish Village continued
DIVIDING THE GROUND
HAGGLING OVER LOTS
SEEDING TIME
WINNOWING GRAIN

图 656

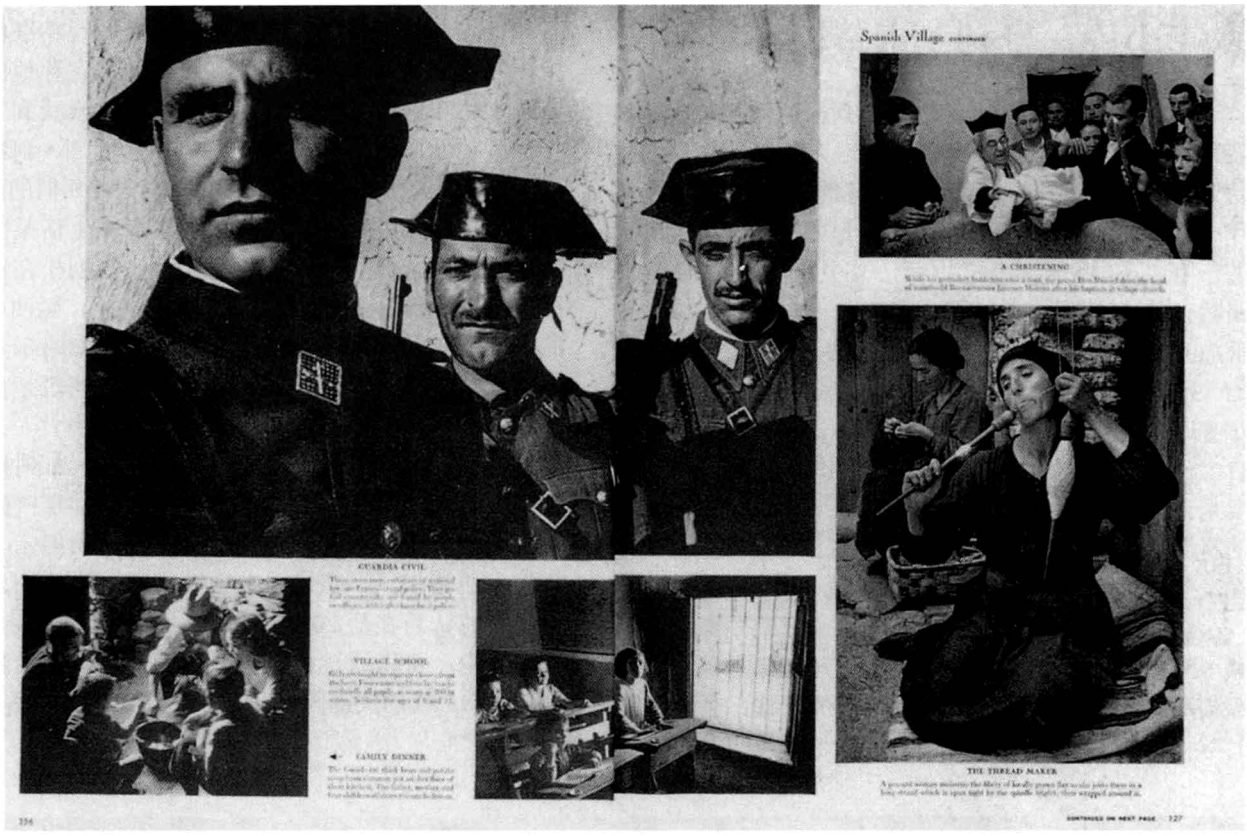

Spanish Village continued
A CHRISTENING
GUARDIA CIVIL
VILLAGE SCHOOL
FAMILY DINNER
THE THREAD MAKER
CONTINUED ON NEXT PAGE
126
127

图 657

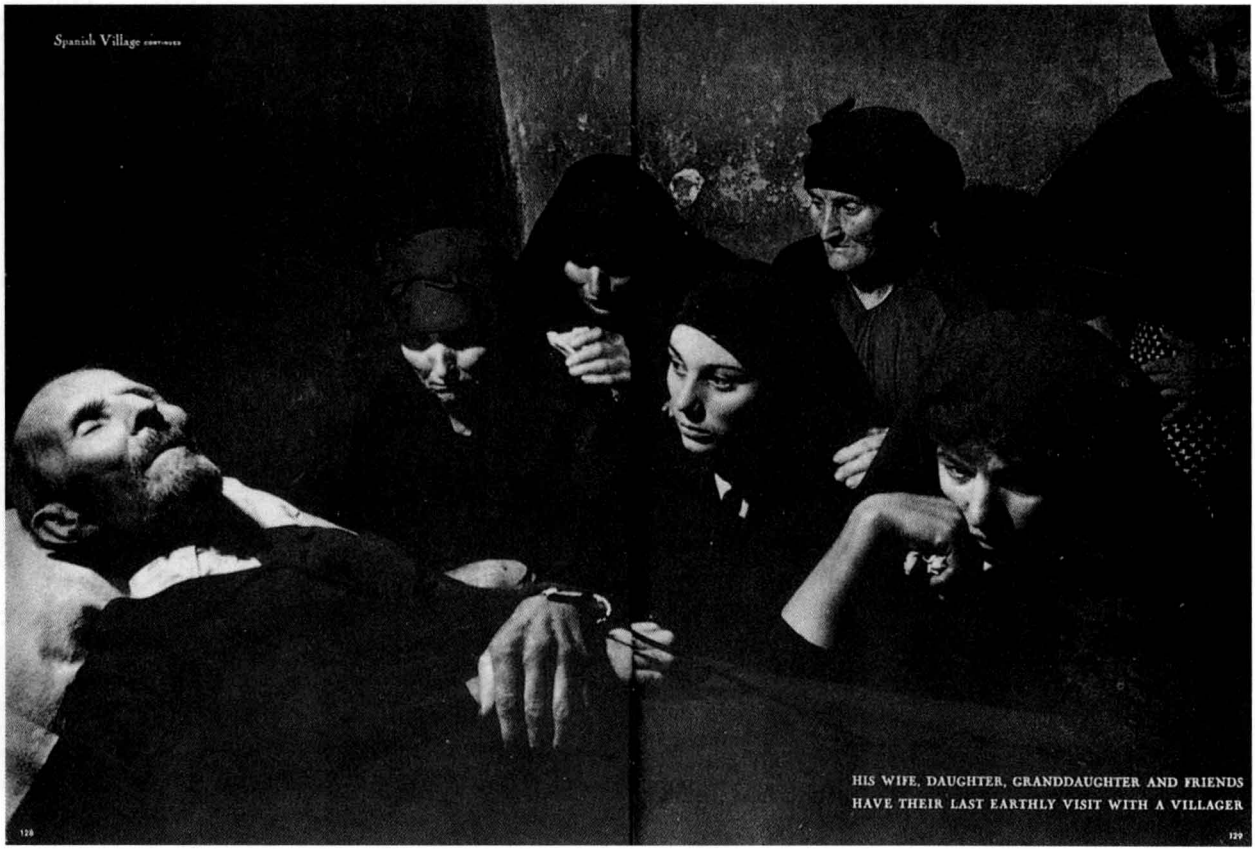

Spanish Village continued
HIS WIFE, DAUGHTER, GRANDDAUGHTER AND FRIENDS
HAVE THEIR LAST EARTHLY VISIT WITH A VILLAGER
128
129

图 658

人物小传：亨利·卡蒂埃－布列松

当1933年亨利·卡蒂埃－布列松的作品首次在纽约朱利安·莱维画廊展出的时候，人们对他作品的评价是“模棱两可、摇摆不定和意外的”[40]，亨利·卡蒂埃－布列松的作品被认为对20世纪的摄影产生了深远的影响。在学习绘画数年之后，其中包括师从安德烈·洛特（André Lhote）一年，卡蒂埃－布列松在1930年前后开始使用徕卡相机拍照，他很快显现出在摄影方面的天赋，他捕捉的瞬间体现出持久的神秘感或幽默感。在35年的摄影生涯里，他始终如一地坚持将个性化和自主性放在创作的首位，以达到在创作过程中摄影师“既要是你自己，也要忘记你自己的存在，以此来发现精确的瞬间和位置，在这样的瞬间和位置，摄影师能够从正在发生的事情中捕捉到最富有意义的一瞬”。[41]

1932年，卡蒂埃－布列松开始为《哈珀斯芭莎》和《观察》杂志拍照，从此走上新闻摄影道路。由于深信所谓先见的局限性，他在拍摄的时候，依靠对具有象征意义的形式的本能感悟，以及敏锐精准的视觉组织能力来接近事实真相。尽管他经常宣称他的工作方式不值得学习，他也公开承认他的拍摄受到了早期一些其他新闻摄影师的影响，包括安德烈·柯特兹、慕卡西以及恩宝，这些摄影师都具有一种相似的能力，就是通过照片的形式和结构来记录人类生活某些转瞬即逝的瞬间。例如，1933年卡蒂埃－布列松在西班牙瓦伦西亚附近拍摄的一张照片（图660），画面中比例的不一致和看起来不合理的形式并列，都暗示着一种不安的紧张情绪，这种情绪最终引发了西班牙内战，尽管摄影师的本意是诗意的而非政治的。

在20世纪30年代，亨利·卡蒂埃－布列松主要在墨西哥和美国拍摄，他不仅用相机捕捉那些瞬间行为，更希望通过相机所记录的某个方面来揭示人类社会的本质真相。卡蒂埃－布列松采用同样的理念拍摄肖像，他认为在他20世纪40年代拍摄的众多艺术界的人物中，可以通过他们短暂的面部表情，找到了解这些人物个性的关键因素。



图659：亨利·卡蒂埃-布列松。《布鲁塞尔》（*Brussels*），1932年。© 亨利·卡蒂埃-布列松 / 马格南图片社。



图 660：亨利·卡蒂埃-布列松。《西班牙瓦伦西亚的竞技场》（*Arena, Valencia, Spain*），1933 年。© 亨利·卡蒂埃-布列松 / 马格南图片社。

卡蒂埃-布列松也学习了电影拍摄，并同美国的斯特兰德、法国的让·雷诺尔（Jean Renoir）合作拍摄过电影。1937 年，作为先锋电影的代表，他制作了电影《复活》（*Return to Life*），讲述的是为战场上的西班牙士兵提供医疗援助的故事；1945 年在被德国关押长达三年之后，他幸运地成功逃脱，此后他拍摄了一部名为《回归》（*Le Retour*）的电影，讲述了被俘的法国士兵和人民重返家乡的故事。1946 年，纽约现代艺术博物馆举办了卡蒂埃-布列松个人作品回顾展。一年后，卡蒂埃-布列松与其他几位著名摄影师合伙创办了马格南图片社，从此踏上了他在欧洲、亚洲和美国等地长期的拍摄之旅。他的作品被杂志刊登，但更多的是被结集成册出版，包括 1954 年出版的《转型中的中国》（*D'Une Chine à l'Autre*），1955 年出版的《莫斯科人民》（*The People of Moscow*）以及 1972 年出版的《亚洲的面孔》（*Visage d'Asie*）。卡蒂埃-布列松一再声明他对拍摄某些特定的人和事没有太大兴趣，而是愿意关注能够唤起全人类梦想和直觉的题材，他从所经历过的社会和政治偶发事件中吸取创作养分，同时充分肯定任何地方的生活都充满了活力和激情。他的理念对后来的年轻摄影师们产生了深刻的影响，很多人都将他的观念转化到自己的风格中，从而实现其自我表达的目标。生命的最后几年，他搁置了相机，重拾画笔。

第十一章

如实的影像：*1950* 年以来的摄影

摄影必须包含一件事情——这一瞬间包含的人性。这类摄影作品是现实主义的。但是现实主义还不够——还要有远见，两者结合才能产生出一幅好的摄影作品。要画出事件终止与思想开启之间的这条细线很难。

——罗伯特·弗兰克（Robert Frank），1962 年[1]

在1850年，如果遇到某人正在操作相机或者观赏照片，这会是极不寻常的景象。而100年后，如果没遇到过这样的事才叫反常。相机已成为一个无处不在的装置，其基本操作技术已经足够容易，即使头脑最简单的人也能掌握。到了1950年，那些在银版上的、由有色染料构成或者通过打印机打印出的各类影像已经渗透到世界所有地区和社会各个阶层，成为西方城市居民每日都会品尝到的视觉餐点。在20世纪下半叶，照片已经被认为是最重要的视觉表达手段，吸引着富有天才和想象力的艺术家、商人和爱好者们。它作为商品渗透到艺术市场，同时继续承担着交流和广告的任务。在这期间，传统的摄影方法和材料仍在不断完善。直到20世纪80年代，用电子手段创作影像、用电脑处理图像等一系列新发明，让传统摄影的很多方面变得逊色并被淘汰。然而这些新发明同时引发了更多关于著作权、版权、真实性等未解决的议题（见“技术简史，第三部分”）。

第二次世界大战之后，照片变得比以往更为普遍，部分归功于图片周刊的盛行。尽管它面对着日益强大的电视竞争，但直到20世纪70年代照片仍很受欢迎。通过纪实性报道、惊艳的广告，以及运用新科技实现的空中摄影（图661）和显微摄影等手段拍摄的科学图片，图片期刊在让公众广泛接受摄影的抽象表达、系列性、色彩构成等影像视觉的各方面，做了很多普及工作。在20世纪60年代末至70年代，照片获得了更多的尊重，它们被更频繁地以图书形式出版，经常在画廊和博物馆中展出，更多的个人和企业积极参与收藏。于是，照片的历史和出处成为学术研究的议题；鉴于摄影在感知现实和感知本质方面广泛的影响，它也成为了思辨的素材。在20世纪80年代，照片不仅被用来提供信息或愉悦心情，也被作为可以铭刻（有时真的用文字）明确的社会、个人或者政治信息的传单。

自从摄影术发明以来，摄影已经成为国际性的媒介。在很大程度上，19世纪工业国家之间的竞争使得摄影工艺和摄影概念得以轻松跨越国境。英国和法国尤其仔细地关注着对方在一切科学和工业领域的新发明，而工业社会生活的相似性也愈发导致各种影像记录相类似。尽管20世纪30年代的国际摄影活动充满了活力，但在第二次世界大战后，由于欧洲和远东国家着力于重建破碎的经济，视觉文化的中心暂时转向了美国。美国本土不仅远离战火，在战后更迎来了一个经济相对快速发展的时期，为摄影实际上为所有的视觉艺术都提供了蓬勃发展的条件。最终，通过各类出版物、巡回展览和从事委托拍摄的旅行摄影师们，欧洲人也了解到美国战后摄影表达的多样性，并用源于自身文化的思想赋予其更丰富的内容。



图661：佚名摄影师。《喷发后的意大利维苏威火山》（*Mount Vesuvius, Italy, after the Eruption of 1944*），1944年。明胶银盐印相工艺。帝国战争博物馆，伦敦，英国。

随着社会恢复稳定，欧洲、拉丁美洲和远东地区的摄影活动逐渐变得繁荣。到了20世纪90年代，那些来自中国和东欧国家的照片，其理念和拍摄模式已与美国和西欧盛行的相类似。例如在俄罗斯，摄影已经从政府控制的如实报道手段转变为拥护后现代主题的多样性实践。而原本长期束缚于要对自身社会进行理想化表现的中国摄影师们，采取了更有洞察力的新闻风格方式。要回顾这一历史时期，合乎逻辑的做法是，首先讨论摄影在美国的发展，并给予它更多的细节关注，然后再转向美国之外的发展趋势。

美国战后摄影的发展趋势

把战争作为文化时代的分界似乎过于简单化。但毫无疑问，第二次世界大战后，一种新的情感在美国显现。随着这个国家进入了一段被称之为国内和平、政治稳定、消费主义盛行的时期（到20世纪60年代为止），许多艺术家努力克服纯粹形式的问题，开始表达内心愿景和新的社会现实观念，一批重要的摄影师聚焦于“个人的真实”[2]便反映了这一趋势。他们吸取各种来源的想法和灵感，包括抽象表现主义绘画、心理学、禅和其他东方的哲学体系。其他人的灵感来自于由移民带至美国的摄影实验主义（photographic experimentalism）。他们与许多画家一起用混和媒介的方法模糊摄影和绘画表达之间的界限，建立了美国包豪斯体系（见第十二章）。那些继续拥护如实影像的年轻摄影师的作品也显示出微妙的变化，越来越具主观色彩或讽刺的意味。除了这些新的情绪，传统的影像创作方式仍吸引着它的信徒，共同赋予摄影这一媒介非凡的活力。

美国摄影活动的爆发还部分源于给美国退伍军人奖学金的举措，这使他们能够在政府的资助下进入艺术院校学习。这种教育把许多年轻人引入摄影殿堂，将之作为一种谋生手段和个人表达的工具。芝加哥设计学院就是这样一个教育基地。作为包豪斯在美国的化身，学院建议摄影师首先应关注光线的表现方法，“超越文化教条”。[3]抛开社会意图和乌托邦式的理想等存在于魏玛和德绍的包豪斯的明确纲领，学院倡导的“新视觉”主要致力于寻找新鲜的和个性化的方式来观看日常生活。

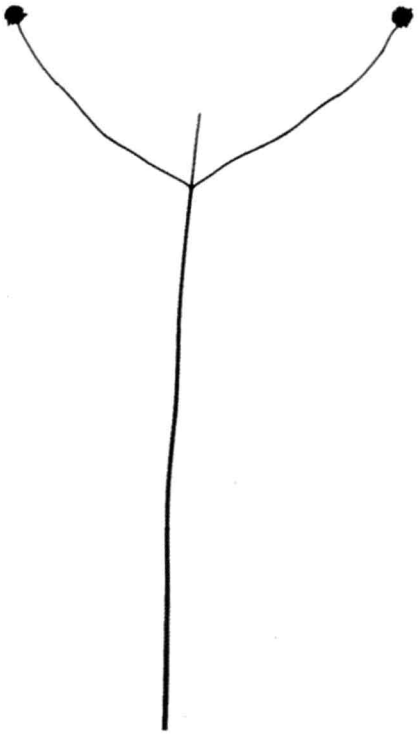
早期与该学院相关的摄影师中，哈里·卡拉汉和亚伦·西斯金德的作品最具有影响力。响应学院对“实验”的号召，卡拉汉使用35毫米和8英寸×10英寸画幅的相机，同时拍摄黑白和彩色照片，采取多重曝光、剪辑和拼贴的方式，他的如实影像体现出寻找视觉手段的意图，即“用一种新的方式展示主题，将之加强”。[4]例如他早期的作品《天空下的野草，底特律》（图662，又见图663）。

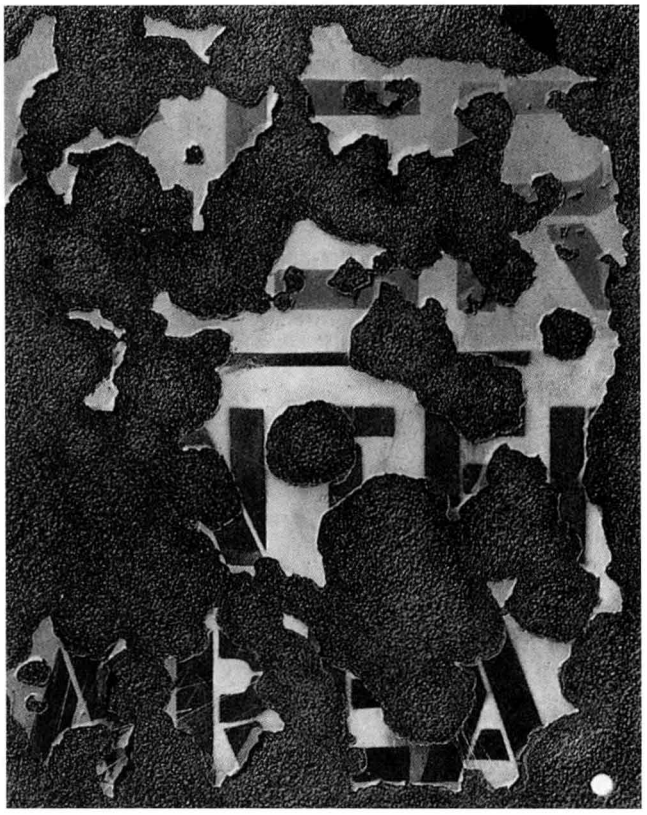
西斯金德对自然景物和人造景观的抽象形式很关注，这在他30年代中期拍摄的玛莎葡萄园的建筑细节中得到体现，并在未来的几十年间逐渐加强。他认为自己“释放信念……以便发现一个简洁、清新、充满活力的世界”。[5]受惠于抽象表现主义绘画中那些偶然且无意识姿态的影响，西斯金德在威廉·德·库宁（Willem de Kooning）、弗朗茨·克莱恩（Franz Kline）、杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的画作里发现了如何在街道环境中发掘主题的提示（图664）。芝加哥设计学院培养的实验主义者大多采取操纵、干预的方式，但不少该学院的毕业生，包括琳达·康纳（Linda Connor）、阿尔特·辛沙鲍尔（Art Sinsabaugh）和杰弗里·威宁汉（Geoffrey Winningham）等人，则遵循着如实摄影的戒律，不时使用特别的画幅和镜头来表现对现实的新视角。

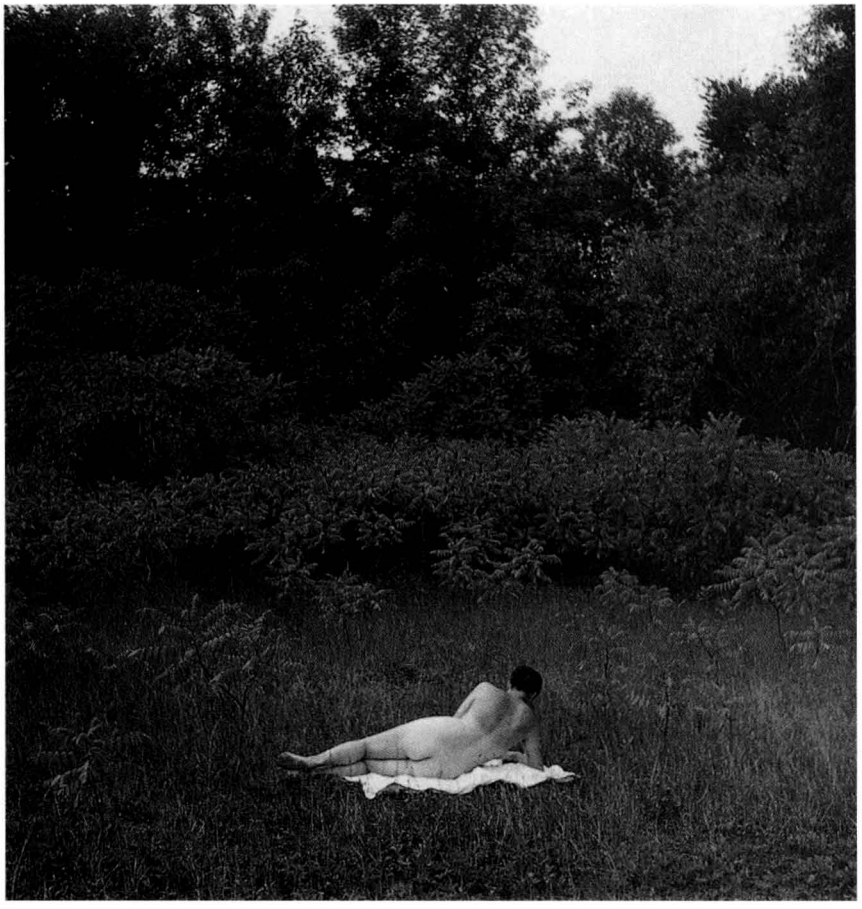
迈纳·怀特（Minor White）战后的摄影形成了另外一个维度。他探寻现实表象下的隐喻，在20世纪60年代吸引了一批狂热追随者。通过大量教学与出版活动，怀特极力主张摄影作品应当表现神秘的本质，相机应用来揭示事物“本身是什么”以及“除此之外还是什么”。[6]怀特对摄影应模仿绘画的观点不屑一顾，继续沿着由施蒂格里茨和韦斯顿所指引的如实摄影的方向探索，带着大画幅相机和锐利的镜头走近自然，在形式与感觉之间寻找着平衡。像韦斯顿一样，怀特模糊掉地理位置和尺寸大小，给他的影像带来谜一般的品质。他的作品《摩恩科皮地貌，卡尔特尔沙岩国家公园，犹他州》（图665）既表现了岩石实际的构造，同时也是引人入胜的视觉构成，能让观者从中感受到所渴望的一切。

年轻摄影师们被怀特的强烈信条和韦斯顿的影像所鼓舞，表达着自己在面对自然界一切物质形式和现象时与大自然融为一体的感受。侵蚀的表面、纠结的枝条、半透明的花瓣、流水环境和岩石结构，瓦尔特·查珀尔（Walter Chapell）和保罗·卡波尼格罗（Paul Caponigro）（图666）用大画幅相机拍摄的特写，超越感知，唤醒了自然界所有的神性。

在温·布洛克（Wynn Bullock）的摄影作品（图667）中，光线也是揭开“未知事物最大秘密”[7]的核心力量。无论是在私人关系还是在思想上，这位加利福尼亚人都和韦斯顿非常亲密。琳达·康纳在世界各







（左上图）图 662：哈里 • 卡拉汉。《天空下的野草，底特律》（*Weed against Sky, Detroit*），1948 年，明胶银盐印相工艺。佩斯 / 麦吉尔画廊，纽约州，美国。© 哈里 • 卡拉汉。

（左图）图 663：哈里 • 卡拉汉。《埃莉诺，休伦港》（*Eleanor, Port Huron*），1954 年。明胶银盐印相工艺。佩斯 / 麦吉尔画廊，纽约州，美国。© 哈里 • 卡拉汉。

（右上图）图 664：亚伦 • 西斯金德。《纽约第 6 号》（*New York, No. 6*），1951 年，明胶银盐印相工艺。罗伯特 • 曼画廊。© 亚伦 • 西斯金德。



图 665：迈纳 • 怀特。《摩恩科皮地貌，卡皮特尔沙岩国家公园，犹他州》（*Moencopi Strata, Capitol Reef, Utah*），1962 年。明胶银盐印相工艺。美国纽约现代艺术博物馆；© 迈纳 • 怀特档案馆，普林斯顿大学，新泽西州，美国。

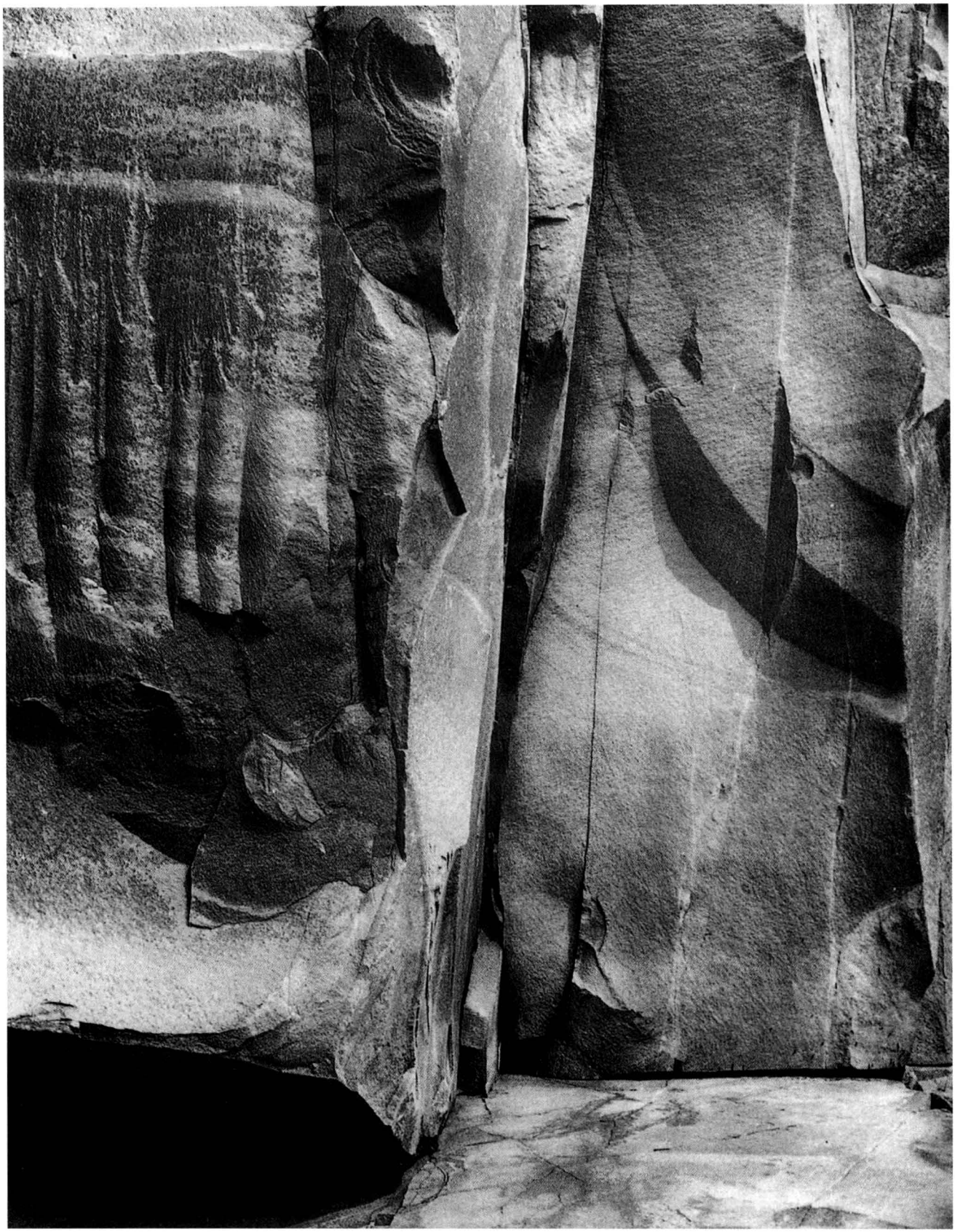


图 666：保罗 • 卡波尼格罗。《缅因州的斯库迪克角》（*Schoodic Point, Maine*），1960 年。明胶银盐印相工艺。乔治 • 伊斯曼摄影之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。© 保罗 • 卡波尼格罗，1960 年。

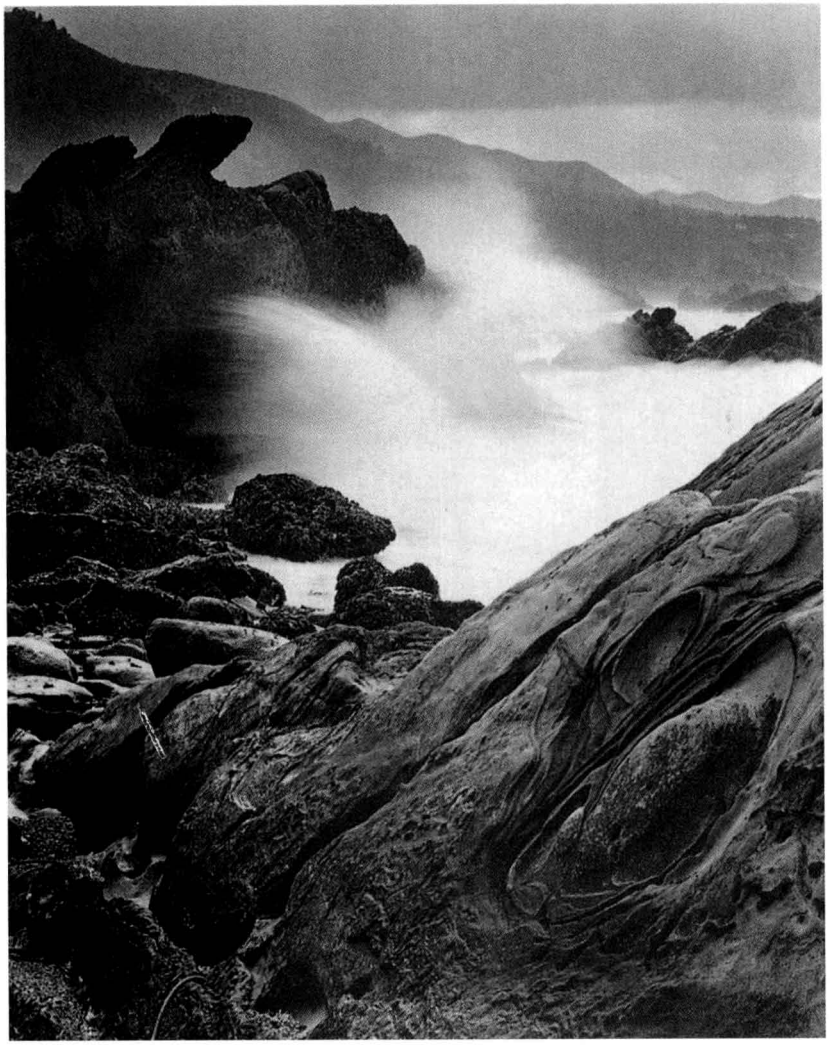


图 667: 温•布洛克。《洛博斯角的海浪》(*Point Lobos Wave*)，1958 年。明胶银盐印相工艺。罗伯特•E. 艾布拉姆收藏，纽约州，美国。© 温和埃德娜•布洛克信托基金。

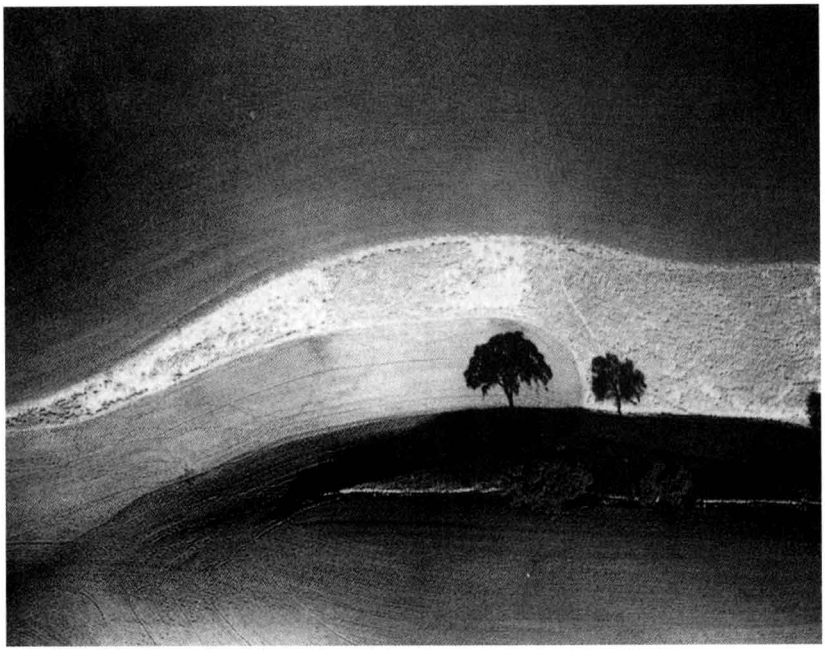


图 668: 威廉•A. 加内特。《山坡上两棵有阴影的树，帕索罗布尔斯，加利福尼亚》(*Two Trees on a Hill with Shadows, Paso Robles, California*)，1947 年。丹尼尔•沃尔夫公司，纽约州，美国。© 威廉•A. 加内特。

地拍摄的树木、岩石和瀑布的影像同样体现出她对神圣自然的理解。另一种在风光摄影中找到新奇面的方法就是从不寻常的角度来观看它。威廉·A. 加内特（William A.Garnett，图 668）和布莱德福特·华盛顿（Bradford Washington）两人都尝试过从空中进行拍摄，通过取景和对光线质感及方向的把握，将沙漠、土地沟壑和农田的图案变为优雅的抽象画面。

20 世纪 60 年代，这种将摄影图像看作某种普遍真理的崇高象征的观点受到一些团体的挑战：他们中有人相信“内在真理是唯一的真理”，[8] 有人纠结于美学和概念上的议题，有人以主观方式回应社会现实。前两部分人转向操作和导演拍摄。社会场景的编年史继续上演，这在很大程度上促进了如实摄影。美国生活方式的转变，结合 35 毫米小型相机和摄影美学新观念的普及，也给街头如实摄影带来了新的鲜明风格，使之成为表达疏离和讽刺的流行基调。这种情况在卡拉汉、沃克·埃文斯和路易斯·福勒（Louis Faurer）40 年代初的街头影像中首先显露，但必须承认，从 20 世纪 30 年代起在美国工作的欧洲人就已经开始推动它了。约翰·葛特曼（John Gutmann，一位在 1933 年抵达美国的德国艺术家）是最早的先驱之一。他在美国各地旅行时聚焦城市景象，使用相机记录美国流行文化的符号与象征，这在某些方面与埃文斯相似。但葛特曼早期接触过德国的表现主义，其作品体现出更为尖刻的一面（图 669）。

蒙特卡罗长椅上的人（图 670）这一刻薄场景的拍摄者是莉赛特·莫德尔（Lisette Model，出生在维也纳，在法国工作过，1938 年起在美国定居），她之后在美国纽约街头继续拍摄嘲讽式的照片。作为纽约一名有影响力的教师，她在年轻摄影师中获得了一批拥戴者，包括黛安·阿勃丝（Diane Arbus）。罗伯特·弗兰克，一个来自瑞士的移民，为下一代摄影师奠定了更为强烈的基调与风格。1955 年他获得古根海姆奖金，用这笔钱进行了穿越整个美国的史诗般的摄影长途旅行。他手持 35 毫米徕卡相机，以一种超然局外的怀疑态度看待这个被世人颂扬国家的政治和休闲生活，用敏锐的眼光将场景转换成对美国战后社会分离与消费主义的隐喻。例如，在《有轨电车，新奥尔良》（图 671）这幅作品中，乘车人面部表情和姿态的对比，以及影像本身的构成，朴实无华地传达了复杂的心理和情绪，画面的分割也象征着美国南方的种族关系。弗兰克的照片理应被作为组照而不是个别的单幅来看待。它们以图书形式出版，例如《美国人》（*The Americans*），首先在法国，后来于 1959 年在美国出版。那些玩世不



图 669：约翰·葛特曼。《跳跃》（*The Jump*），1939 年，明胶银盐印相工艺。卡斯泰利影像（Castelli Graphics）。

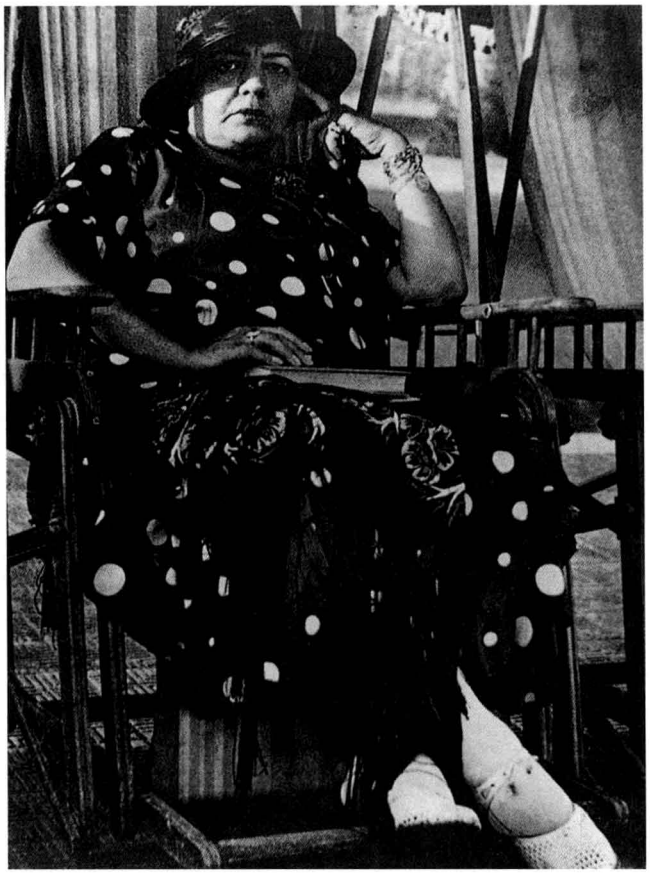


图 670：莉赛特·莫德尔。《法国里维埃拉》（*French Riviera*），1937 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 莉塞特·莫尔遗产，桑德画廊，纽约州，美国。



图 671：罗伯特 • 弗兰克。《有轨电车，新奥尔良》（*Trolley, New Orleans*），约 1955 年，明胶银盐印相工艺。© 罗伯特 • 弗兰克 / 泽布拉公司。



图 672：罗伯特 • 弗兰克。《政治游行，芝加哥》（*Political Rally, Chicago*），约 1955 年。明胶银盐印相工艺。© 罗伯特 • 弗兰克 / 泽布拉公司。

恭的、不做作的、取景怪异的（图 672）以及常常模糊的表现形式（反映了其作者对印刷质量的反美学态度），因为过于刺目且丑陋，为美国的批评家们所摒弃，却受到美国年轻人的追捧，因为他们受够了那套对英雄和偶像的宣扬。

作为美国的社会图景，威廉 • 克莱因关于 50 年代纽约的不和谐影像更难被人们接受。克莱因这个来自法国的美国公民，除了是一名时尚和街头摄影师外，还是画家、平面设计师和电影人。他也无视关于锐度、影调范围和印相品质这类的传统戒律。他的作品《服装中心》（图 673）与现代城市生活的焦虑感产生了共鸣。弗兰克和克莱因的影像被认为是对美国中产阶级的批判，也是对女摄影家阿勃丝所嘲弄的所谓正常人群的一种呼应。阿勃丝对传统社会所歧视的怪诞人群——如异装癖者、同性恋者、妓女和弱智者——反而充满同情。阿勃丝的导师是莫德尔，而后者的榜样则是维吉（图 624）。阿勃丝在自己的拍摄计划“我们时代的仪式”[9] 的推动下，不带道德预判地走近那些被社会抛弃的人。但在拍摄常态下的普通人时，她的反应却始终不宽容。无论她的拍摄对象是谁，她都倾向于采用直接、正面的姿势，类似于家庭快照的风格。这表现在作品《抱孩子的妈妈，新泽西州》（图 674）那张照片中，它成为视觉艺术史上最为疏离的母亲形象之一。

20 世纪 60 年代对如实摄影最显著的影响来自“快照美学”。对单纯影像的偏好符合那个时代对本土与“流行”文化的品位。这种品位也反映到平面艺术的主题和技巧中。像平面艺术同行们一心画着汤罐头、路标



图 673: 威廉姆• 克莱因。《服装中心》(*Garment Center*) , 1954 年。明胶银盐印相工艺。© 威廉姆• 克莱因。



图 674: 黛安• 阿勃丝。《抱孩子的妈妈, 新泽西州》(*Mother Holding Her Child, N.J.*) , 1967 年。明胶银盐印相工艺。© 黛安• 阿勃丝遗产。

和漫画人物一样，摄影师们也被汽车、广告牌、涂鸦和店面等无处不在的当代文化符号所吸引。他们以随意的方式记录这些人造物、人物和场景，好像要重新表现大多数快照所缺乏的技巧和客观的情感基调。

1966 年，摄影教育家纳撒·里昂斯（Nathan Lyons）创造了“社会风景”（soccial landscape）[10]一词来描述这种记录风格。他和一些人认为，这种风格撇去了老派纪实风格的多愁善感。接纳“社会风景”的摄影师对现实的看法往往是分离的，不再推崇可预见的、印制精美的、大画幅相机拍摄的影像。

对快照的爱好，逐渐演变为这样一个愿望：通过照片来肯定相机作为客观观察者的潜力。从 20 世纪 60 年代末直到 1991 年，在纽约现代艺术博物馆摄影部主任约翰·沙考斯基的推动下，这一诉求形成了一股重要的潮流。

从理论上讲，避免对照片进行心理或意识形态上的公开诠释，可以让观众在解读作品时不受摄影师政治或社会偏见的影响，加里·维诺格兰德（Garry Winogrand）的创作便是一例。据沙考斯基称，加里的照片是关于“摄影叙事所独有的偏见（内在）特质”的声明，[11]而无关照片表面的主体。维诺格兰德拍摄的一个年轻女子的照片（图 675）十分引人关注，它的画面结构集合了反光与几何元素，并将主人公与橱窗模特以及城市背景关联起来。但它更是一种模糊的表述，允许观众自由解释其含义。

采用类似的题材、人物与事件，李·弗莱德兰德的城市街头影像同样语意模糊（图 676）。但无论如何，它们都暗示着城市的紧张与不安。在众多一开始就被这种街头摄影方式所吸引的摄影师中可再列举出三个例子：托德·帕帕乔治（Todd Papageorge）和拉里·芬克（Larry Fink）对普通人未加改变的描绘以及约耳·迈耶罗维茨（Joel Meyerowitz）的街头影像，都允许观众自己判断一张照片到底是带有嘲弄还是只会引人发笑，是提出了关于摄影的一个重要问题，还是仅仅像其他大多数照片那样，只在顷刻间抓人眼球。

这种通俗的风格有一种意料之外的连带影响：它



图 675：加里·维诺格兰德。《无题》（*Untitled*），约 1964 年，明胶银盐印相工艺。弗伦克尔画廊，旧金山，美国；加里·维诺格兰德遗产。

为人们接受认真构思图像中的幽默铺平了道路。在美国，画意摄影师和现代派艺术家们对摄影的态度一直相当郑重。诙谐幽默的影像只能归类于广告、流行娱乐或家庭快照等较低档次的作品。随着20世纪60年代摄影表现多样性的出现，幽默元素得到认可。例如，艾略特·厄威特（Elliot Erwitt）和伯克·乌佐尔（Burk Uzzle），二人都是成功的摄影记者，以一种不带敌意的风趣观看人、动物和物品（图677）。虽然这种风格还没有在美国广泛流行，但其他一些摄影师，如杰弗里·威宁汉和比尔·欧文斯（Bill Owens）还是温和地讥讽着当代文化中明显的滑稽现象。广告的销售策略、高雅艺术的浮华之风和行为艺术的过度放肆都给威廉·韦格曼（William Wegman）创作的狗的滑稽图像带来了灵感（图678）。概念主义摄影师肯尼斯·约瑟夫森（Kenneth Josephson）的作品也探讨了现实与照片影像之间的怪诞与混乱关系，以及从中体现出的幽

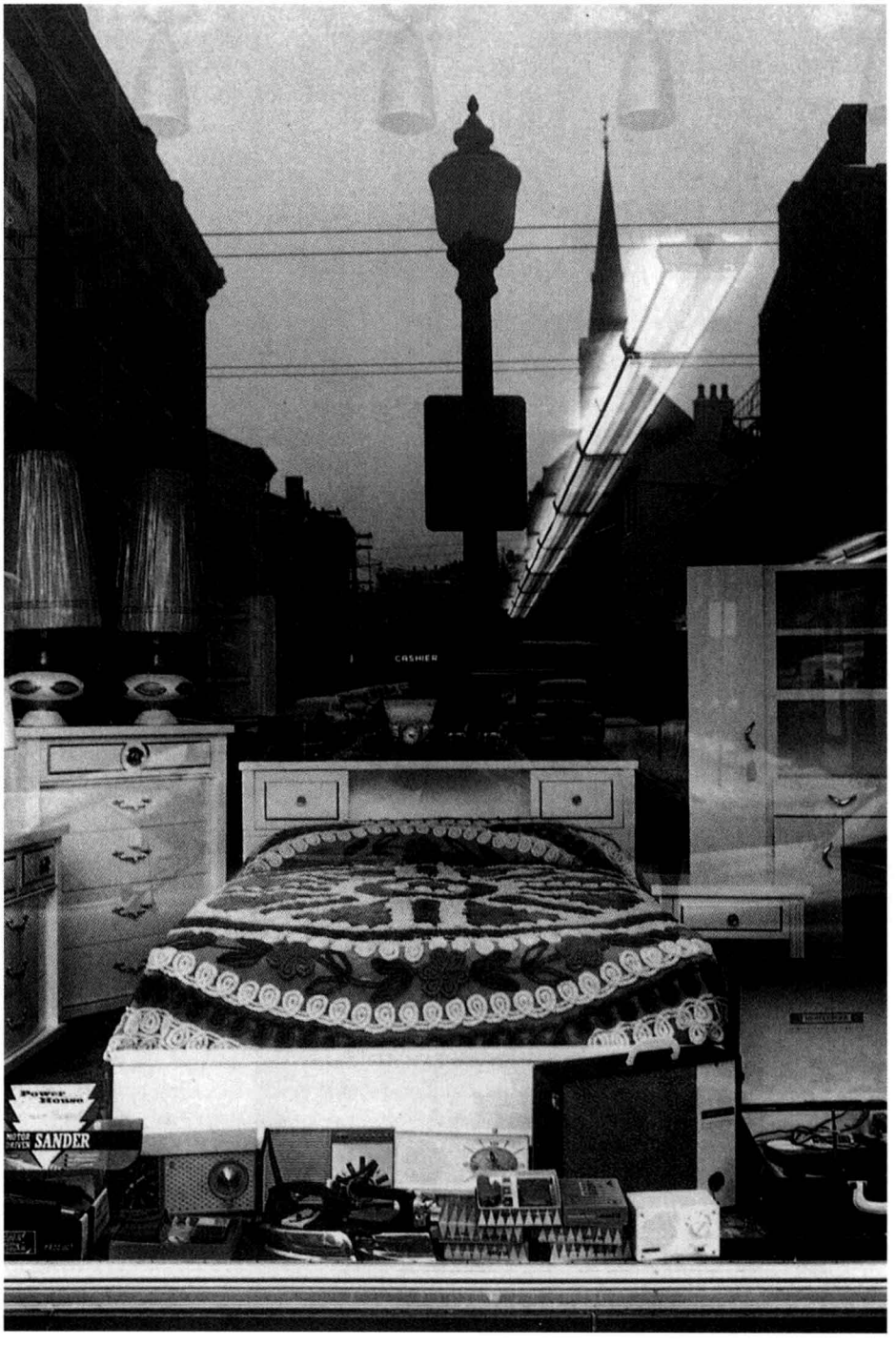


图676：李·弗莱德兰德。《俄亥俄州的辛辛那提》（*Cincinnati, Ohio*），1963年。明胶银盐印相工艺。© 李·弗莱德兰德。

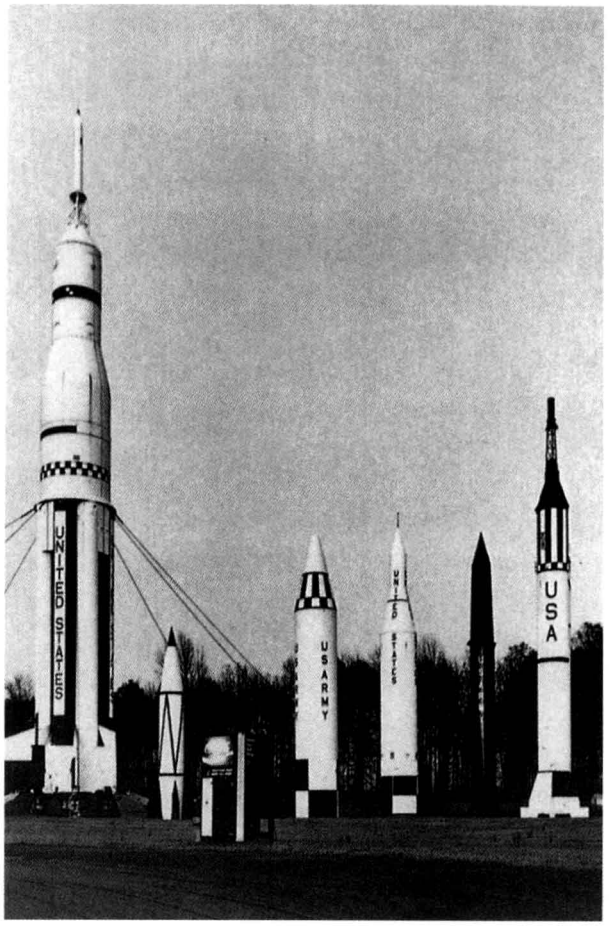


图 677: 艾略特 • 厄威特。《美国阿拉巴马》（*Alabama, U.S.A.*），1974 年。明胶银盐印相工艺。© 艾略特 • 厄威特 / 马格南。

图 678: 威廉 • 韦格曼。《曼 • 雷和雕塑》（*Man Ray with Sculpture*），1978 年。明胶银盐印相工艺。路德维希博物馆，科隆，德国；霍利 • 所罗门画廊提供，纽约州，美国。© 威廉 • 韦格曼。



默（图 742）。

在“社会风景”[12]理念的基础上，衍生出了不带感情色彩、反映当代工业文化产物和景观的照片，被命名为“新地志”（new topographics）。[13]罗伯特·亚当斯（Robert Adams）、刘易斯·巴尔兹（Lewis Baltz）、弗兰克·戈尔克（Frank Gohlke）、罗杰·默廷（Roger Mertin）、比尔·欧文斯和斯蒂芬·肖尔（Stephen Shore）与其他人一道，拍摄大片住宅、工厂、西部开发土地和城市街道，看似不带个人评论地记录着被掠夺的景观。例如，罗伯特·亚当斯可能与安塞尔·亚当斯（两人没有亲属关系）共同分享着对密苏里河以西土地之美的关注。但他的照片通过选取合适的位置和光线效果，展示了宏伟的山川如何被道路、木材营地和住房开发所破坏。欧文斯对郊区生活写照的效果不仅取决于影像，还在于他所附加的照片说明。

《马自达工厂南墙》（图 679）是巴尔兹 1974 年“工业园区”系列中的一张照片，力图提供“不包含情感内容的枯燥信息”。摄影师称，他的职业就是“用相机来描述事物如何看起来像照片”。[14]然而，所有的摄影师都要做出关于主题动机、光线处理、形式结构的选择。“地志”影像通过高度结构化的事实表明，它们的平淡无奇和缺乏情感表达正是自身的风格标志，只限于客观记录真实存在，而非反映更多的社会观点。“地志”影像被认为具有无倾向性的特点，结果是这些影像可以一举多得，兼具审美、信息传递和宣传的功能。

“地志”影像面无表情的特性，无论是巴尔兹的工厂或戈尔克的粮仓，往往让其与公司报告中的配图无法区分。但摄影师对景观被亵渎怀着强烈的痛恨，寻求发出更为犀利的声音。“重新拍摄”项目即是其中一个解决办法：上世纪 80 年代，加利福尼亚州和科罗拉多州的摄影师群体选择了与蒂莫西·奥沙利文和威廉·亨利·杰克逊 19 世纪探险考察相同的拍摄地点，目的是对当时和如今的地表形态进行比较。（同样，

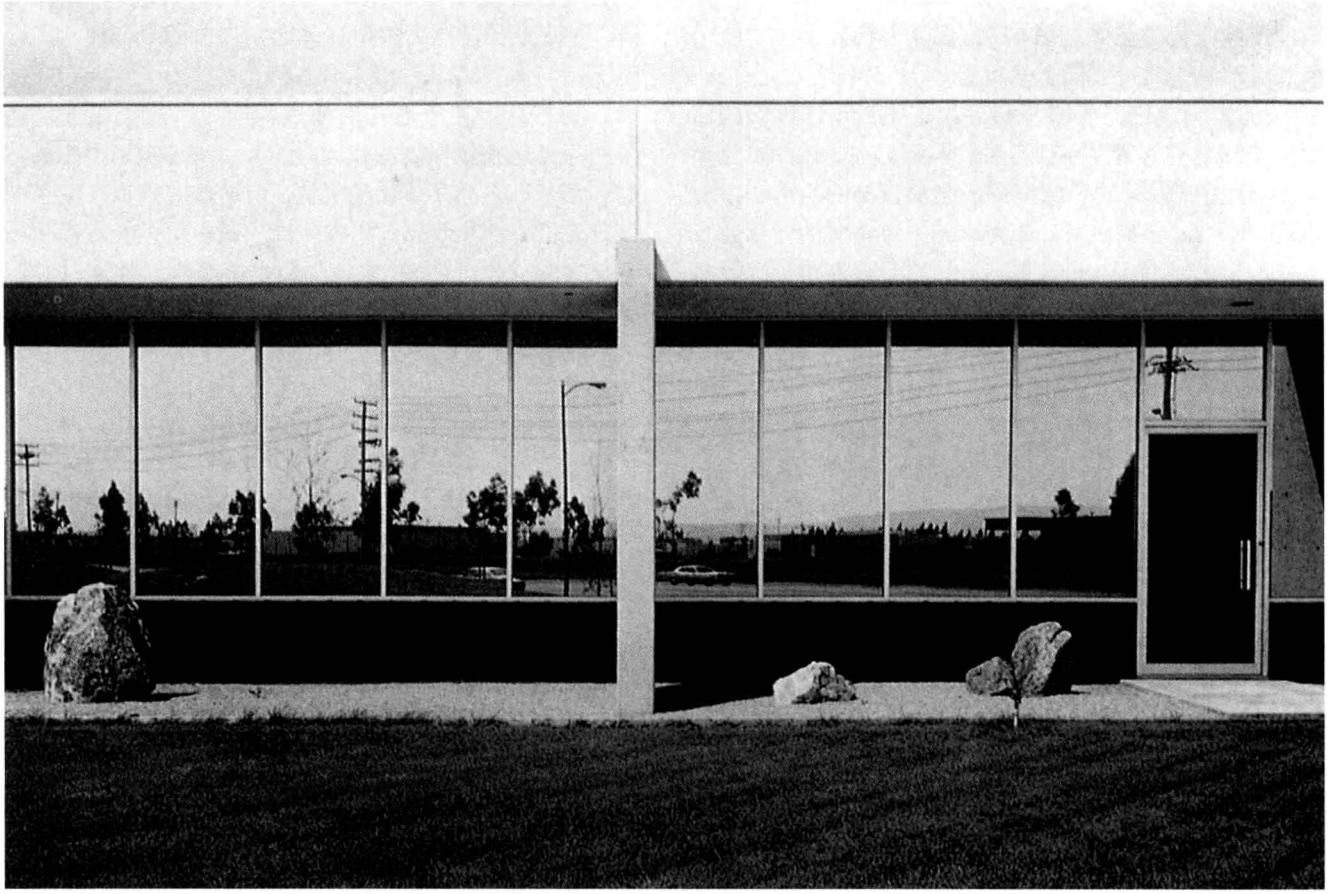


图 679: 刘易斯·巴尔兹。《马自达工厂南墙》（*South Wall, Mazda Motors*），1974 年。明胶银盐印相工艺。卡斯泰利影像，纽约州，美国。©1975 年，刘易斯·巴尔兹。

一个法国团体从19世纪“日光照相任务”中获得灵感，拍摄了工业化对国土风光的毒害性后果。）个体摄影师也在工作中采取了各种形式来反映工业污染问题。罗伯特·格伦·凯查姆（Robert Glenn Ketcham）、理查德·米斯拉克（Richard Misrach）、芭芭拉·诺夫利特（Barbara Norfleet）等人用彩色胶片将大自然的奇妙之美与拙劣工程造成的危害（图784）或者鲜艳的消费垃圾（图785）进行对比。约翰·普法尔（John Pfahl）更是与传统纪录风格渐行渐远，他在画面中增加了一些元素，如一条缎带、一排篱笆，以表达人类的存在永远改变着自然景观。

其他风光摄影师主张对土地和人之间的关系采取不那么苛刻的态度。琳达·康纳和玛丽莲·布里奇斯（Marilyn Bridges）的作品展现了人类留在土地和岩石上的古老印记，仿佛与自然相处得更为和谐。在过去的10年里，布里奇斯从空中拍遍了整个世界，尤其是在近期，由于担心中东的古迹会因战乱（图681）而消失，她进行了空中拍摄，目的是把中东的考古记录保存下来。同拍摄新英格兰被改造了的田地、花园和森林景观一样，洛依丝·康纳（Lois Conner）关于亚洲自然和文化的影像（图680）描述并构建了一个统一和谐而不是彼此对立的自然世界。

摄影师们还赋予19世纪突出的主流手法以新的活力，如同林恩·戴维斯（Lynn Davis）关于古埃及墓室雕刻（图682）的影像那样，强调古迹的结构和审美品质。那些古迹本质上已成为风景不可分割的一部分。在琳达·巴特勒（Linda Butler）关于夏克建筑、日本工艺品和意大利古董的照片中，在理查德·帕尔（Richard Pare）的古典雕塑照片中（图683），都可以看到对器物进行精妙的历史性记录的尊重，即在最有吸引力的光线中展示拍摄对象。像他们的前辈那样，这些作品探讨了静止和运动、倦怠和活力，以及光线对形态的表现。

第二次世界大战后，秉承博大的人文主义的摄影师们，继续进行着各种自我激励的计划。尽管当时的博物馆和画廊一度对其他类型的图像给予更大的支持，但他们仍然以人为核心主题。代表摄影师有：罗伊·德卡拉瓦（Roy DeCarava）、路易斯·福勒、杰罗姆·利布林（Jerome Liebling）、莱昂·莱文斯坦（Leon Levenstein）、海伦·莱维特（Helen Levitt）、沃尔特·罗森布拉姆（图465）和马克斯·亚夫诺（Max Yavno）。

莱维特对青少年的抒情描绘（图684）从20世纪40年代黑白摄影开始，间歇性地持续到70年代的彩色摄影，勾勒出成长在纽约旧城区青年的顽强、优雅和幽默。德卡拉瓦的《百事可乐，纽约》（图685）可能纳入了地方风格的构成要素，例如消费品、布告牌、广告等，但是通过对光线与建筑元素高度技巧化的安排，使观众的注意力集中在体会主人公的身心疲惫上，毫无疑问地表达出摄影师的情感。

利布林对抽象形式的捕捉很明显，这突出表现在《明尼苏达州圣保罗的盲人之家》（图686）中由头、肩和盘子形成的多重弧线形状，但这些要素也产生了一种盲人世界的局限感。稍有些冷的浪漫可以在乔治·A.泰斯（George A.Tice）的作品中感受到。他通过对影调和画面结构的仔细经营，使照片略带伤感地充斥着

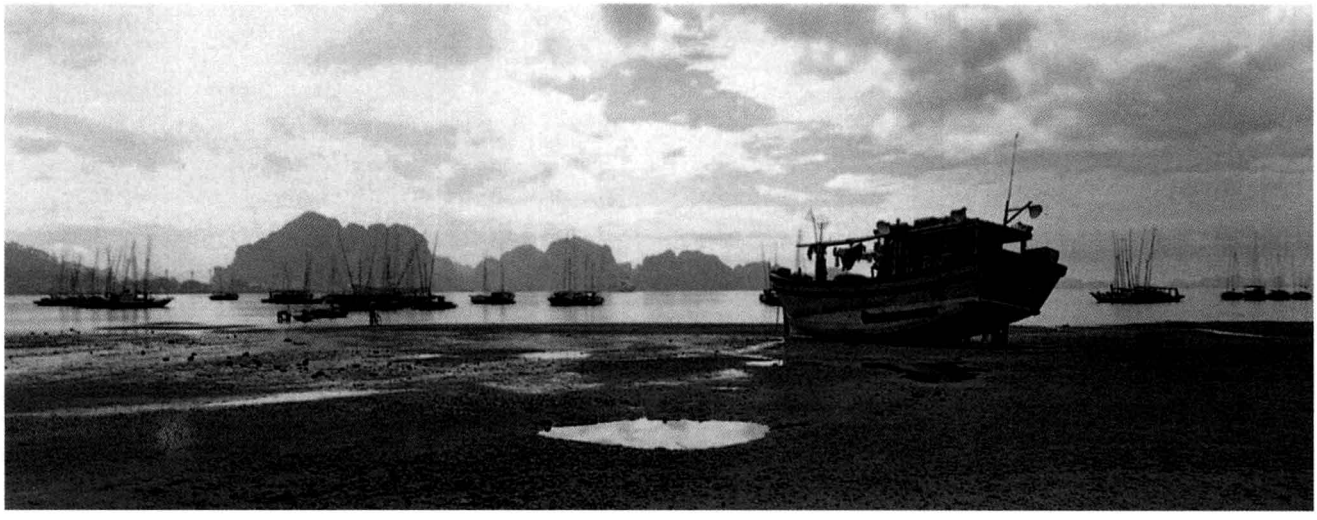


图680：洛依丝·康纳。《哈隆湾》（*Halong Bay*），1993年。铂金印相法。劳伦斯·米勒画廊，纽约州，美国。

宾夕法尼亚州门诺教派和新泽西州小镇普通人的习俗与生活环境（图 687）。

20 世纪 60 年代，尽管电影和电视纪录片不断发展，但静态影像再次被看作是社会公益项目中的重要元素。许多因素促使对社会纪实的传统形式重新加以关注。其中一个因素是政府内外资金的涌现，既有来自于国家和州级艺术资助基金的支持，也有来自于私人机构的支持，如令人尊敬的约翰·西蒙·古根海姆（John Simon Guggenheim）纪念基金会（从 1946 年起资助一系列摄影项目），还有来自银行的经济援助方案等。工会也让个人和团体摄影纪实得以实施，记录下了街区的衰败和新生、农村社区、核能和其他电力设施，以及工业和农业劳动者的工作条件。多样化的项目将影像与文字相结合，应用于幻灯片讲座、展览和出版物。

社会纪实高涨的另一个因素是社会政治局势日益动荡的美洲、非洲和欧洲摄影记者的积极参与。举例来说，鲍勃·阿德尔曼（Bob Adelman）、布鲁斯·戴维森（Bruce Davidson）、伦纳德·弗里德（Leonard Freed）、丹尼·里昂（Danny Lyon）和玛丽·埃朗·马克（Mary Ellen Mark）等摄影记者报道了 20 世纪 60 年代争取公民权利的斗争。在此之后他们继续独自面对社会议题，因为不必担心截稿期限，可以更深地发掘主题。

戴维森后来自发在东哈莱姆区、纽约地铁和中央公园实施摄影计划时（图 688），他已从早期模棱两可的风格转向更为传统的人文主义。尽管如此，他依然



图 681：玛丽莲·布里奇斯。《土耳其的米利都剧院和拜森廷要塞》（*Miletos Theater and Bysentine Fort, Turkey*），2004 年。明胶银盐印相工艺。© 玛丽莲·布里奇斯。



图 682：林恩• 戴维斯。《雕像 5 号》（*Statue V*），1989 年。明胶银盐印相工艺。胡克• 弗里德曼画廊，纽约州，美国。

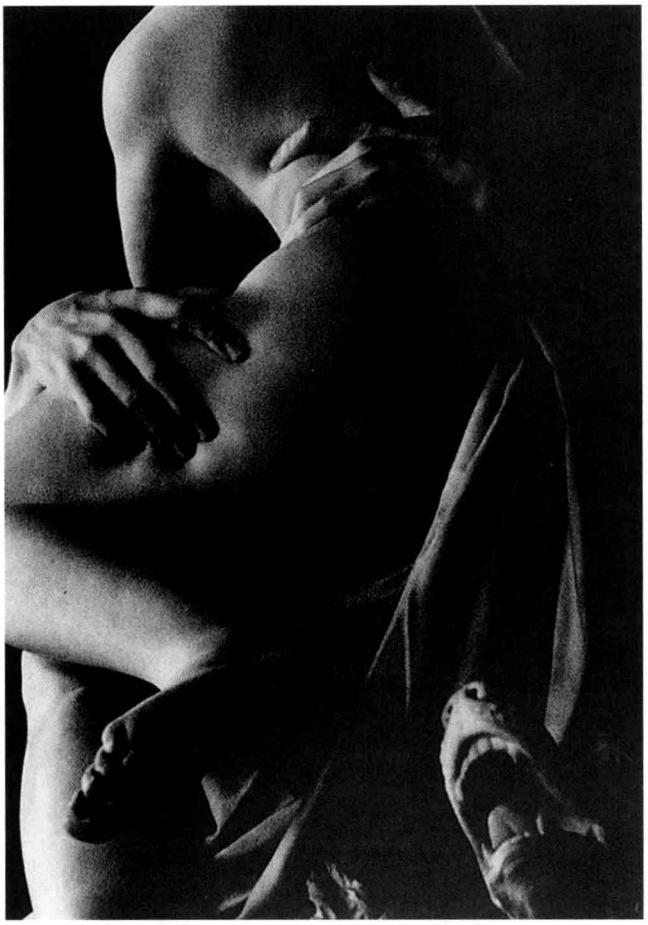


图 683：理查德• 帕尔。《普鲁托和帕尔塞福涅，吉安• 洛伦佐• 贝尼尼，罗马》（*Pluto and Proserpine, Gian Lorenzo Bernini, Rome*），1991 年。彩色耦合印相工艺。理查德• 帕尔提供。

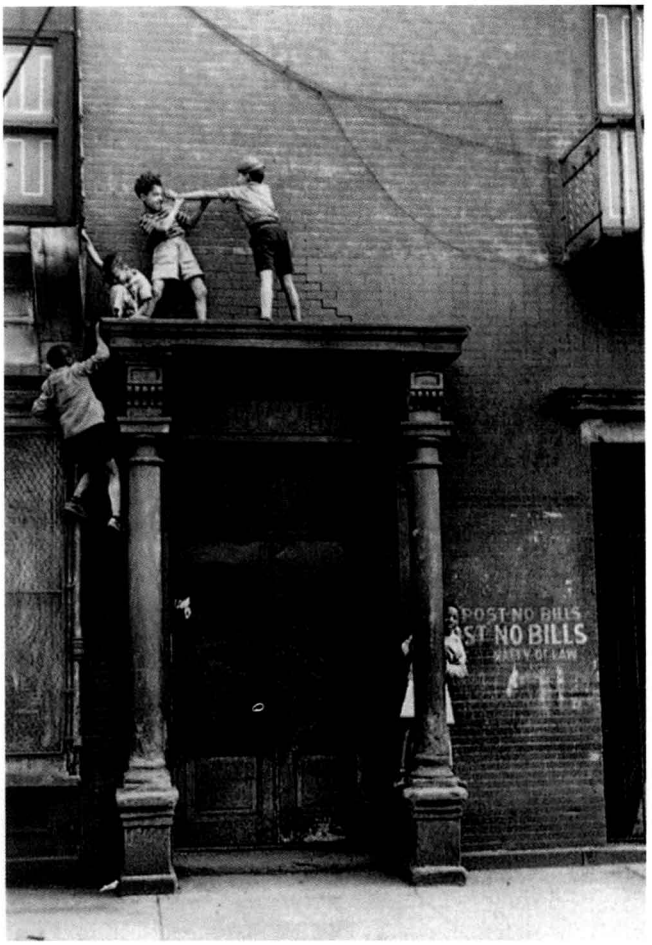


图 684：海伦• 莱维特。《纽约》（*New York*），约 1945 年。明胶银盐印相工艺。朱迪思• 玛米耶收藏，奥克赫斯特，新泽西州，美国。© 海伦• 莱维特。

声称，自己作品所体现出的恐惧、热爱与无望，帮助他“认识到摄影师的本真面目”。[15]

亲身经历过南方公民权利运动的里昂曾创作了引人共鸣的摄影专题“地狱天使车手”，描绘了德克萨斯州立监狱的生活。《与死者的交谈》（*Conversation with the Dead*）是这个拍摄计划的结晶，生动地展现了作者“无可救药的哀伤”[16]情绪，弥漫在这一疏离的社会面貌之中（图 689）。许多摄影师怀着阐明冷酷环境对人类心灵影响的愿望，不仅描绘了特定环境的污秽，更着重表现生命个体受环境影响的瞬间。例如，摄影师玛丽• 埃朗• 马克着迷于其拍摄对象的生命力量（图 690）。尤金• 理查兹（Eugene Richards）拍摄了美国和墨西哥的贫民窟、医院与监狱，唤起大家对剥削者的蔑视和对受害者的关注（图 691）。

对美国非裔社区的记录、黑人（尤其是女性黑人）专业摄影师群体的涌现和非裔美国人摄影表达的



图 685: 罗伊 • 德卡拉瓦。《百事可乐，纽约》(*Pepsi, New York*)，1964 年。明胶银盐印相工艺。©1981 年，罗伊 • 德卡拉瓦。

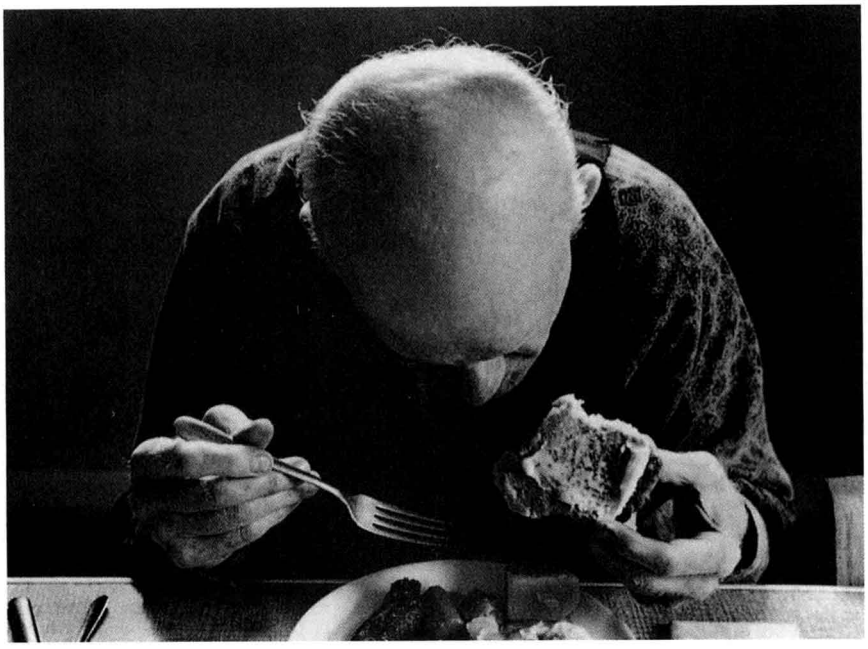
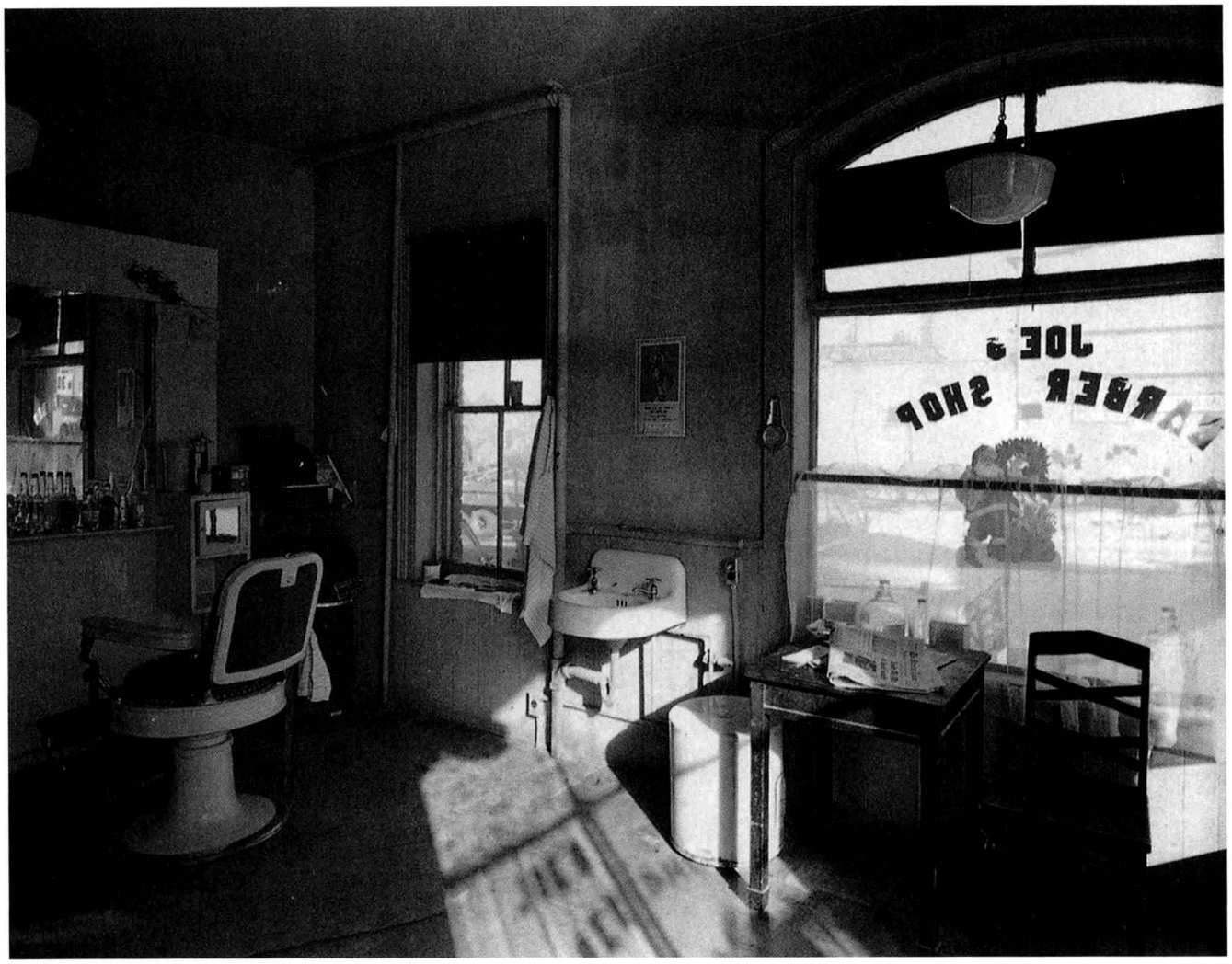


图 686：杰罗姆 • 利布林。《明尼苏达州圣保罗的盲人之家》（*Blind Home, St. Paul, Minnesota*），1963 年。明胶银盐印相工艺。© 杰罗姆 • 利布林。

图 687：乔治 • A. 泰斯。《乔的理发店，新泽西帕特森》（Joe's *Barbershop, Paterson, N.J.*），1970 年。明胶银盐印相工艺。© 乔治 • A. 泰斯。



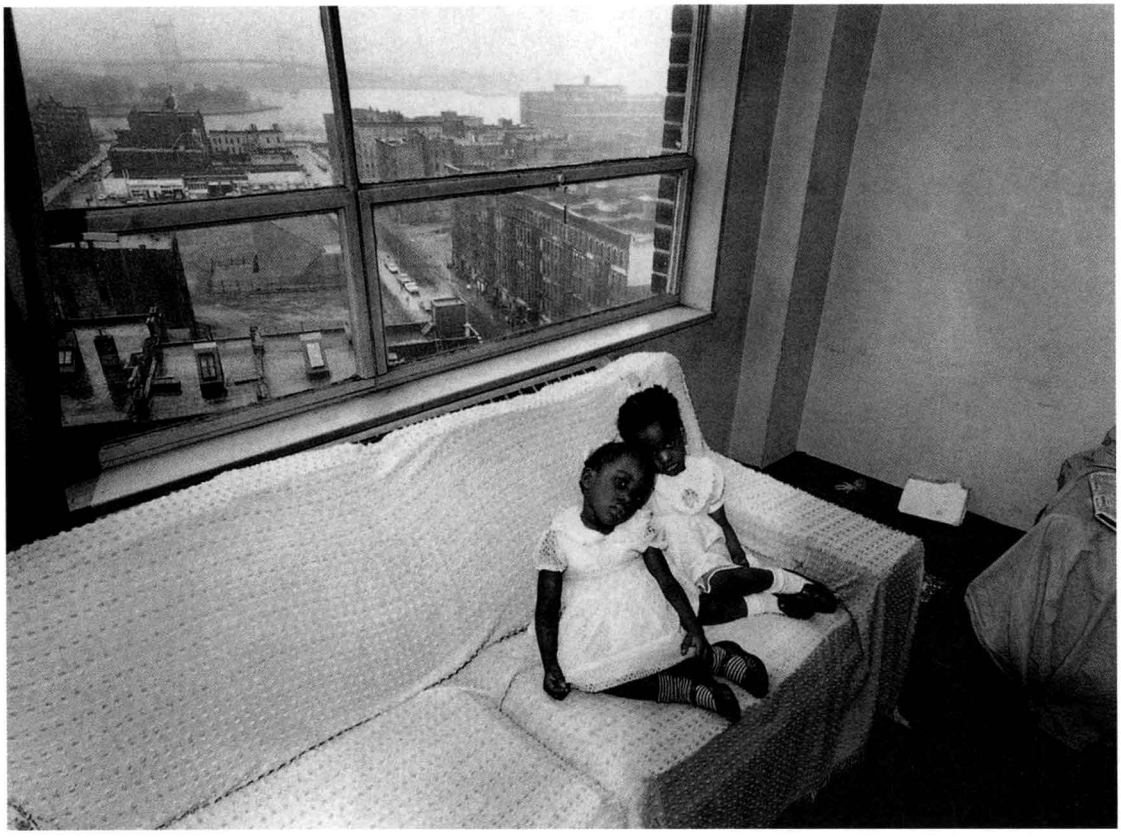


图 688：布鲁斯 • 戴维森。《无题，东 100 大街》（*Untitled, East 100th Street*），1966 年。明胶银盐印相工艺。© 布鲁斯 • 戴维森 / 马格南。



图 689：丹尼 • 里昂，《线》（*The Line*）。1968 年。明胶银盐印相工艺。© 丹尼 • 里昂 / 马格南。



图 690：玛丽 • 埃朗 • 马克。《穿着万圣节服装的“微小”，西雅图》（*"Tiny" in Her Halloween Costume, Seattle*），1983 年。明胶银盐印相工艺。玛丽 • 埃朗 • 马克图书馆，纽约州，美国。

兴起，也部分归功于20世纪60年代后期的社会风气。例如，罗兰·L. 弗里曼（Roland L.Freeman）在华盛顿为“穷人运动”工作时开始使用相机，并创作出关于他青年时代巴尔的摩地区的感人的纪实摄影作品（图692）。1973年，第一卷《黑人摄影师年鉴》（*Black Photographers Annual*）诞生了。在该卷及之后的年鉴中，黑人摄影师表明即使聚焦于非裔美国人的生活方式，他们对当代潮流也有着充分的了解。除了众所周知的戈登·帕克斯（图693）外，当时著名的黑人摄影记者还包括安东尼·巴尔沃萨（Anthony Barboza）、切斯特·希金斯（Chester Higgins）、珍妮·穆图萨米-阿什（Jeanne Moutoussamy-Ashe）、玛丽莲·南斯（Marilyn Nance，图694）、碧福特·史密斯（Beuford Smith）和迪克西·弗林（Dixie Vereen），他们都经历了独特的风格演变。近期，几名女性黑人摄影师改用导演方式来处理关于家庭生活与历史的主题（图738，图739）。

非裔美国人总觉得白人摄影师不能理解黑人文化，所以常用一种同情的态度来描述它。与此类似，美洲土著居民、拉美裔和其他少数族裔人士也认为非本裔摄影师对自己文化的描述经常显得漠然，或者产生曲解。在图像上添加文字的后现代主义方法吸引了帕梅拉·希尔兹（Pamela Shields）和胡立安·钦娜吉妮（Hulleah Tsinhnahjinnie）等众多摄影师采用拼贴的方法讲述美洲土著的复杂故事。对美洲土著的直接记录在20世纪70年代非常活跃，为格雷格·斯塔茨（Greg Staats，莫霍克族）、李·马蒙（Lee Marmon）和玛吉·斯蒂伯（Maggie Steber，二人分别是拉古纳和切诺基族人）

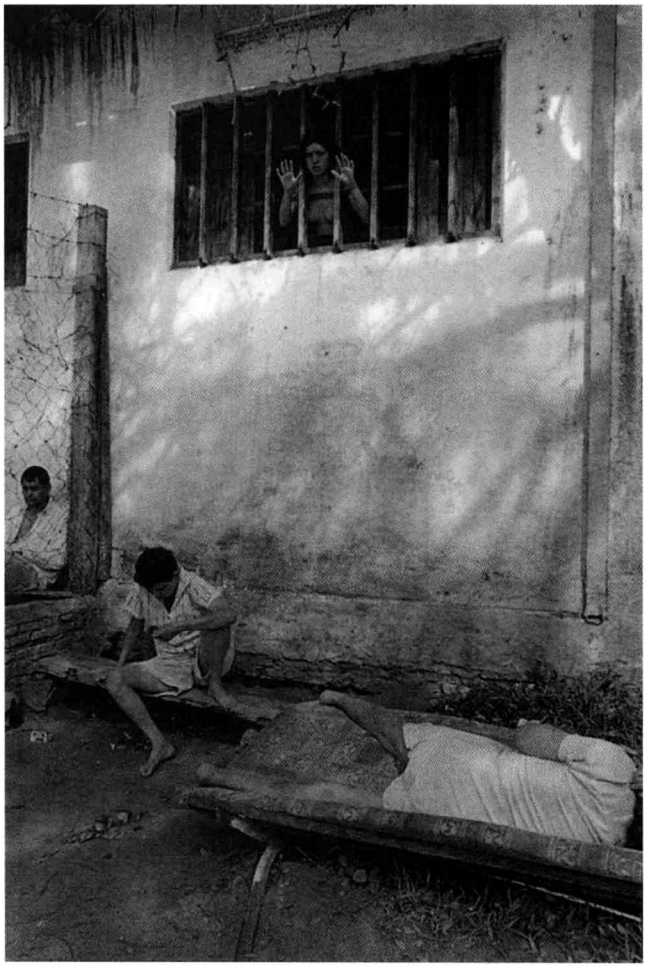


图691：尤金·理查兹。《精神病院寝室外的青年，巴拉圭亚松森》（*Young men outside a dormitory in the Neuro-Psychiatric Hospital, Asuncion, Paraguay*），1999年。明胶银盐印相工艺。© 尤金·理查兹 /VII 图片社。



图692：罗兰·L. 弗里曼。《阿拉伯人的帮工，6月》（*Araber's Helper, June*），1969年。明胶银盐印相工艺。© 罗兰·L. 弗里曼 / 马格南。

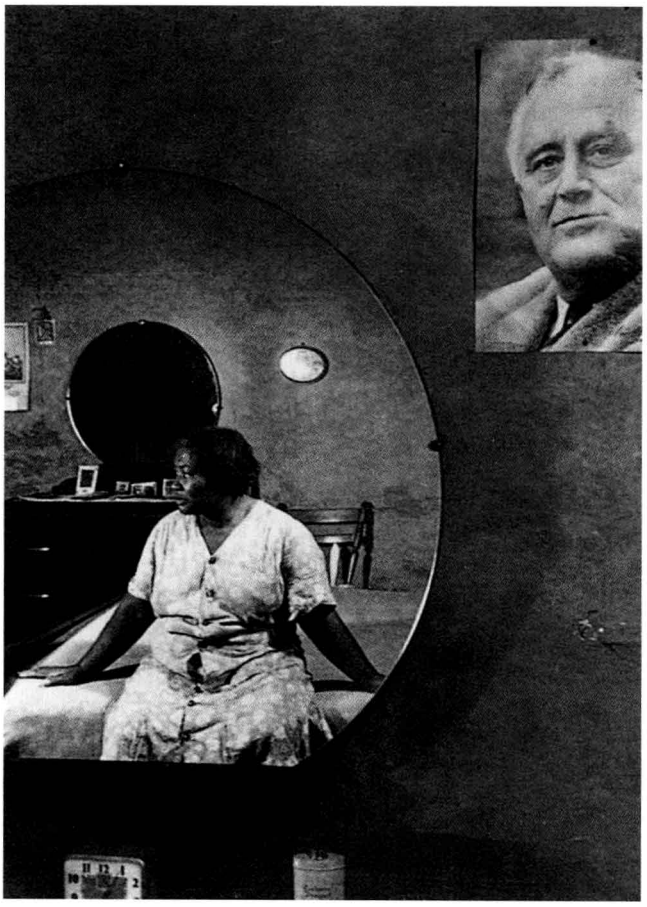


图 693：戈登·帕克斯。《家庭主妇，华盛顿》（*Housewife, Washington, D.C.*），1942 年。明胶银盐印相工艺。G. 雷·霍普金斯画廊，圣莫尼卡，加利福尼亚州，美国。

提供了方法去探究自己个人和社会性的身份。他们的影像展现了关于庆典、仪式和生活方式等不为外界所熟知的动人场景。

那些受工会和政府机构委托的摄影师在 20 世纪六七十年代延续了社会纪实的传统，记录的影像反映了需要改变的生活境遇。雅各布·里斯和刘易斯·海因试图比单纯记录工作和生活环境走得更远，希望让观众认识到恶劣条件对个体的影响。像所有隽永的社会纪实作品一样，厄尔·多特（Earl Dotter）关于西弗吉尼亚斯科舍煤矿事故的照片（图 695）在成百上千张矿难照片中凸显出来，唤起了人们的悲伤。当摄影师拍摄的该矿区火灾和爆炸的其他影像后来在音乐会上播放时，效果更为震撼。

工会和艺术机构赞助日渐减少，受杂志委托拍摄图片故事的机会也逐步下降，这迫使那些对社会议题依然保持兴趣的摄影师转而寻求其他手段来支撑他们的工作。肯·莱特（Ken Light）拍摄的影像反映了墨西哥移民在美国寻找工作的艰辛，德博拉·弗莱明·卡弗里（Deborah Fleming Caffery）拍摄了路易斯安那州的甘蔗工人，尤金·理查兹和斯蒂芬·施安姆士（Stephen Shames）在美国各地拍摄了贫困造成的影响。这些作品主要通过图书出版和画廊展览让公众知晓。尽管如此，反映社会现实影像的委托拍摄并没有完全消失。苏珊·迈塞拉斯（Susan Meiselas）20 世纪七八十年代在尼加拉瓜（图 796）和萨尔瓦多进行拍摄工作，唐娜·弗拉托（Donna Ferrato）反映美国的家庭暴力（图 696），玛吉·斯蒂伯和亚历克斯·韦布（Alex Webb）拍摄了 20 世纪 90 年代早期至中期的海地骚乱。这些都是由杂志委托拍摄的，他们的作品还被展出并印制成书。

然而，潜心社会议题的摄影师不仅面临作品展示窗口的萎缩，完成任务的时限也变得更紧迫，这给拍摄复杂的社会和政治局势带来很大困难。此外，拍摄和编辑的数字化（见“技术简史，第三部分”）还让摄影师们面临失去对自己作品进行控制的危险。与此同时，照片开始出现在专门讨论社会议题的网站上，从而被更广泛的观众群所接受（见第十二章）。

那些自行设定社会议题拍摄计划的摄影师在 80 年代面临着其他一些挑战。其一是一些批评家认为，拍摄贫困人群（由贫困者拍摄自己的群体不在此列）是某种形式的剥削。其二，在城市中心进行街头摄影变得更加危险。少数人一直坚持拍摄陷于困境的街区，例如托马斯·弗雷德里克·阿尔恩特（Thomas Frederick Arndt，图 697），但更多人希望尝试其他主题来反映人类境遇。他们的拍摄计划有的以社会为导向，例如尼古拉斯·尼克松（Nicholas Nixon）在视觉受损者中的拍摄工作（图 698），或者由个人导演，就像萨莉·曼（Sally Mann）在一个隐居的世界中对她的三个孩子进行的记录那样，其中一个孩子在这个与世隔绝的世界里走进了少女时代（图 699）。

另一种全然不同的影像记录则继续占据着主导地位，反映出在 20 世纪 70 年代，美国对年轻人的毒品和性问题采取了更为宽容的态度。反映这种新自由的例子是拉里·克拉克（Larry Clark）在《塔尔萨》（*Tulsa*）一书中的影像（拉里·克拉克接着导演了一部短片描绘类似的反社会行为）（图 700）。影像传达着年轻人中令人不安的自我毁灭，他们在资本主义社会里找不到自己的位置，这已成为毒品文化的一部分。《塔尔萨》以它获得的狂热追捧，似乎说服了其他摄影师去涉足以前被认为只能出现在色情杂志上的禁忌领域。例如，在《性依赖的歌谣》（*The Ballad of Sexual Dependency*）



图 694：玛丽莲 • 南斯。《非洲人家庭的周年洗礼，纽约市》（*First Annual Community Baptism for the Afrikan Family, New York City*），1986 年。明胶银盐印相工艺。玛丽 • 布朗协会，纽约州，美国。



图 695：厄尔 • 多特。《斯科舍矿难》（*Scotia Mine Disaster*），1976 年，明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 厄尔 • 多特。



图 696：唐娜 • 费拉托。《雅姬在医院哭泣》（*Jackie in the Hospital, Crying*），1984 年。明胶银盐印相工艺。家庭暴力觉醒计划，纽约州，美国。



图 697：托马斯 • 弗雷德里克 • 阿尔恩特。《乘车，拉斯韦加斯》（*Men Riding Bus, Las Vegas*），1981 年。明胶银盐印相工艺。斯图尔特 • B. 鲍姆画廊，芝加哥，美国。



图 698：尼古拉斯·尼克松。《乔尔·盖格，珀金斯盲校》（*Joel Geiger-Perkins School for the Blind*），1992 年。明胶银盐印相工艺。扎布里斯基画廊，纽约州，美国。

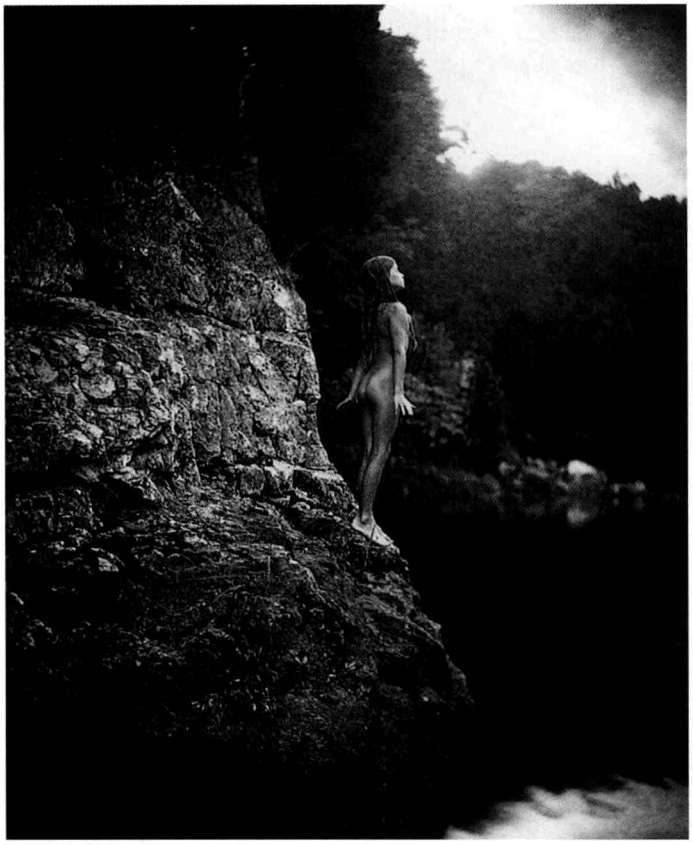


图 699：萨莉·曼。《九岁的杰西》（*Jessie at 9*），1991 年。明胶银盐印相工艺。霍克·弗里德曼画廊，纽约州，美国。



图 700：拉里·克拉克。《无题》，1971 年。明胶银盐印相工艺。拉里·克拉克提供。

和之后的作品，包括一个名为“东京爱情”的拍摄计划中，摄影师南·戈尔丁（Nan Goldin）与日本摄影家荒木经惟（Nobuyoshi Araki）一起，通过记录情侣的身体和心理，揭示了幻想和现实的关系。像许多其他摄影纪实作品一样，这些图像依赖于多重平台效应，包括出版和展览，因为和系列照片放在一起集中观看相比，单幅影像通常不那么引人注目。

什么样的涉性影像是严肃的摄影表达，而非流于色情？这样的限制性观念愈加放宽，又恰逢上世纪70年代女权主义和同性恋运动的高涨，唤醒了人们的社会性别意识，尤其对于女性和同性恋者而言。许多涉及这个主题的摄影师发现如实摄影太有局限性（见第十二章），但仍有一些摄影师采用这种形式更加敏锐地描绘出自己的性别。安妮·诺格尔（Anne Noggle）描绘了接受整容手术后和衰老的自己。朱迪·达特拍摄自己的身体，并按其他女性希望呈现的方式拍摄她们的肖像（图733）。罗伯特·马佩尔索普（Robert Mapplethorpe）则展现了同性恋者的经历。奇怪的是，因为在一些影像中性含义过于明确，同时各类出版物有关性的描述更为广泛地传播，反倒引发了包括法律行动在内的反弹，甚至对父母描绘自己裸体的孩子也加以反对。然而，对明确的性意象的反映似乎并未导致它趋于保守。

如实摄影在加拿大和拉丁美洲

像国境以南的同行们一样，许多加拿大摄影师摆脱了对相机影像描述性或信息性的单纯认识。受罗伯特·弗兰克和上世纪60年代“社会风景”摄影师的启发，他们的拍摄更具个性化的讽刺意味。基于这样的感性认识，林恩·科恩（Lynne Cohen，图701）、查尔斯·加尼翁（Charles Gagnon）与迦柏·西洛希（Gabor Szilasi）将不讨好的室内场景和城市环境转变为精心结构的视觉实体，并时而融入辛辣的幽默。街头摄影集合了这种风格的共同元素——汽车、反光、错综复杂的空间。以匈牙利出生的摄影师西洛希拍摄的《圣约瑟夫德博斯，魁北克》（图702）为例，影像被清晰地组织起来，西洛希对魁北克农村生活的记录，旨在让人们“感知他们居住的环境”。[17] 加拿大摄影师的活动不断增多，在渥太华加拿大国家美术馆工作的詹姆斯·博科曼（James Borcoman）因为对媒介历史的兴趣，组织了一次全国性的摄影作品征集。其他博物馆，特别是加拿大当代摄影博物馆和蒙特利尔的加拿大建筑中心也进行了一些专门收藏，另一些机构则收藏了地方作品的档案。

对拉丁美洲摄影师而言，1977年的一次会议标志着“坚决否认摄影的艺术品质”[18] 的观念终结了。这次

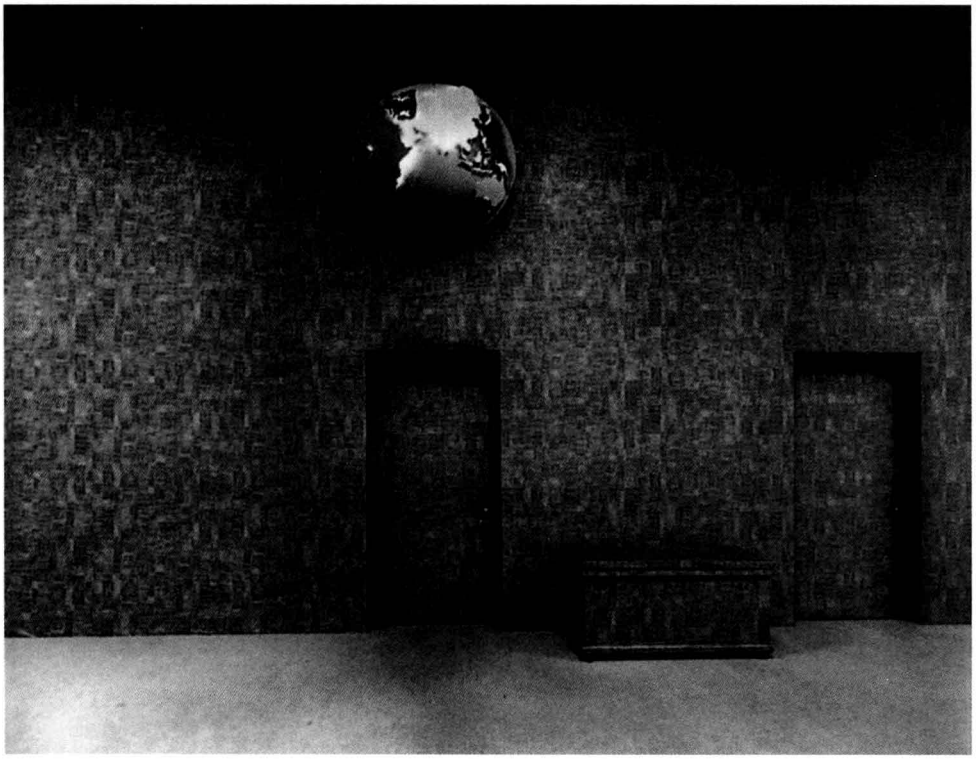


图701：林恩·科恩。《门廊》（Corridor），拍摄日期不详。明胶银盐印相工艺。莫特尔艺术品机构，纽约州，美国。



图 702：迦柏·西洛希。《圣约瑟夫德博斯，魁北克》（*St. Joseph de Beauce, Quebec*），1973 年。明胶银盐印相工艺。© 迦柏·西洛希。

半球会议在墨西哥城举行，揭示了摄影的活力和多样性，以及地域和种族差异，呈现了整个地区摄影表达的特点。20 世纪七八十年代，在阿根廷、巴西、古巴、危地马拉、墨西哥、巴拿马、秘鲁和委内瑞拉，摄影师们最感兴趣的是探讨社会和经济迅速变化对传统社会的影响。虽然最初他们较少因美学实验本身而涉及美学实验和记录个人现实，但最近的作品表明，这些概念现在已经找到了肥沃的土壤。

公众在很大程度上是从图书和杂志上看到一系列刻画拉美城市和当地人生活的照片，而不是通过画廊。从巴拿马摄影师桑德拉·艾力塔（Sandra Eleta）的作品中，可以看到人道主义传统的力量。她关于波托韦洛的普通劳动者精神化的影像（图 703）充满了优雅气息，超越了瞬间，传达出充满活力的亲密关系。和许多人一样，艾力塔现在拍摄彩色照片，并将她的底片数字化以供印制。巴西摄影师克罗迪亚·安杜哈尔（Claudia Andujar）和莫林·比西利亚（Maureen Bisilliat）对亚格马尼和新谷部落的转变进行着同等程度的研究，将常规的人类学转变为充满灵感的诠释。塞巴斯提奥·萨尔加多（Sebastião Salgado）出生于

巴西，现定居巴黎，凭借长期拍摄极富启示性的世界各地的职业和体力劳动者的影像得到了国际的承认。到80年代后期，巴西涌现出了马里奥·克拉沃·内托（Mario Cravo Neto）、米克尔·里奥·布兰科（Miquel Rio Branco，图797）和安娜·里贾纳·诺盖拉（Ana Regina Nogueira）等摄影师，他们的作品涵盖个人表达摄影、社会纪实摄影和广告摄影等领域。这些人与国外媒体合作，发起国际会议，并在圣保罗成立了摄影博物馆，同时开始做一些出版项目。

在阿根廷摄影师艾丽西亚·达米科（Alicia D'Amico）和萨拉·法西奥（Sara Facio）的作品中，我们能够看到一种深受整个拉美地区拥护的社会纪实方向。他们两人一起工作，成立了屋顶（La Azotea）出版社。格里特·斯特恩（Grete Stern）在德国魏玛开始职业生涯，在阿根廷定居后，成为著名的肖像摄影师。虽然拉丁美洲的众多摄影师主要聚焦于人的生存状况，巴西摄影师克里斯蒂安·阿尔克明·马斯卡罗(Christian Alckmin Mascaro)和秘鲁摄影师何塞·吉梅诺·卡萨尔斯（José Gimeno Casals，图704）也拍摄风景名胜、静物和建筑照片。

一小群摄影师则对社会纪实采取了反向的尝试。最值得关注的是委内瑞拉摄影师保罗·加斯帕里尼（Paolo Gasparini）的作品，他通过在照片中附加语意明确的文字，阐明外国资本和文化入侵拉丁美洲后给社会和经济带来的影响。

人们也许认为，这种说教式的社会纪实也会为古巴1959年革命后的第一代摄影师所拥护。但恰恰相反，他们受到的却是美国摄影多样性的影响。劳尔·科拉莱斯（Raúl Corrales）、玛丽亚·尤金尼亚·哈雅（Maria Eugenia Haya）和马里奥·加西亚·乔亚（Mario García Joya）主要活跃在20世纪七八十年代，他们的作品充满了幽默感，在整个拉丁美洲都非同寻常。总体上，他们以更为真诚的态度来处理现实。尽管很难获得彩色摄影材料，但凭借系列图片、文本、布景、着色和蒙太奇的运用，古巴年轻摄影师们近期的作品，如何塞·A. 菲格罗（José A.Figueroa）和劳尔·卡尼



图703：桑德拉·埃莱塔。《波托韦洛的恋人》（*Lovers from Portobelo*），1977年。明胶银盐印相工艺。© 桑德拉·埃莱塔。

瓦诺（Raúl Cañibano）展示了与美国目前的流行趋势更为相近的风格。古巴也成为众多美国摄影师的拍摄对象，其中大卫·艾伦·哈维（David Alan Harvey）最为著名。

墨西哥政府20世纪二三十年代对艺术的支持，以及蒂娜·莫多蒂（Tina Modotti）、保罗·斯特兰德、爱德华·韦斯顿等外国摄影师在墨西哥的拍摄活动，让墨西哥摄影师得以响应社会纪实的需要，同时使摄影这一媒介更具个性化。该国最受尊敬的本土摄影师曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃（Manuel Alvarez Bravo）发现可以在拥抱自己国度的神秘文化的同时，接纳来自欧美的诸如超现实主义的概念（图501）。他的前妻萝拉·阿尔瓦雷斯·布拉沃（Lola Alvarez Bravo）的作品也体现出对土著文化的类似关注，公众仪式与艺术智力活动都得到了强调。她那些名人肖像作品所包含的艺术和文献价值直到最近才得到承认。

佩德罗·迈耶（Pedro Meyer）出生在西班牙，但1962年以后活跃于墨西哥，20世纪90年代又转入美国。他主张通过强烈的色调对比、模棱两可的姿态以及面部表情张力来表现传统仪式的神秘性，如作品《广场上摘下面具的人》（图705）。近年来，迈耶接受了电脑处理的方法，并更加关注个人的自传式表达。随着网站“零区”（Zonezero）的建立，他成为通过互联网传播信息和影像的早期倡导者之一。其他聚焦于民俗文化和仪式的当代墨西哥摄影师还包括弗洛尔·加多诺(Flor Garduno)、格拉谢拉·伊图尔比德(Graciela Iturbide，图706）、巴勃罗·奥尔蒂斯·莫纳斯特里奥（Pablo Ortiz Monasterio）、何塞·安赫尔·罗德里格斯(José Angel Rodriguez，图707)和马里亚纳·亚伯斯基（Mariana Yampolsky）。

欧洲的如实摄影

从1939年持续至1945年的第二次世界大战打乱了欧洲的文化生活，但摄影活动并没有完全消失。例如，奥古斯特·桑德虽然被禁止继续对德国社会进行摄影纪实（图447），但他仍以明快的风格拍摄家乡的风景。在捷克斯洛伐克，约瑟夫·苏德克（Josef Sudek）一直都接受着画意摄影和新客观主义的滋养，继续创作着抒情风格的桌上静物（图708），以及新浪漫主义的花园场景。

到了60年代中期，欧洲人已经从战争的混乱中恢复过来，得以接受摄影领域的一系列新思想。在美洲正被探索的众多流派很快吸引了一批欧洲摄影师，他们开始对抽象主义、概念主义和象征主义进行不同程度的尝试。也许最值得一提的是弗兰克以“主观

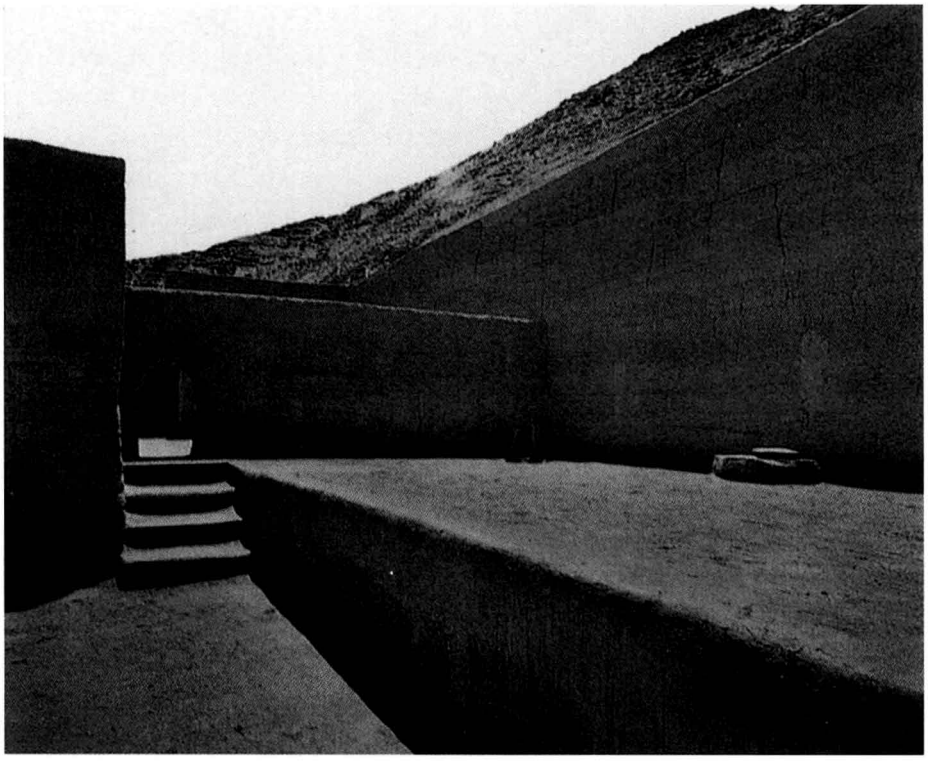


图704: 何塞·吉梅诺·卡萨尔斯。《普鲁丘科》（*Puruchuco*），1979—1980年。明胶银盐印相工艺。© 何塞·吉梅诺·卡萨尔斯。

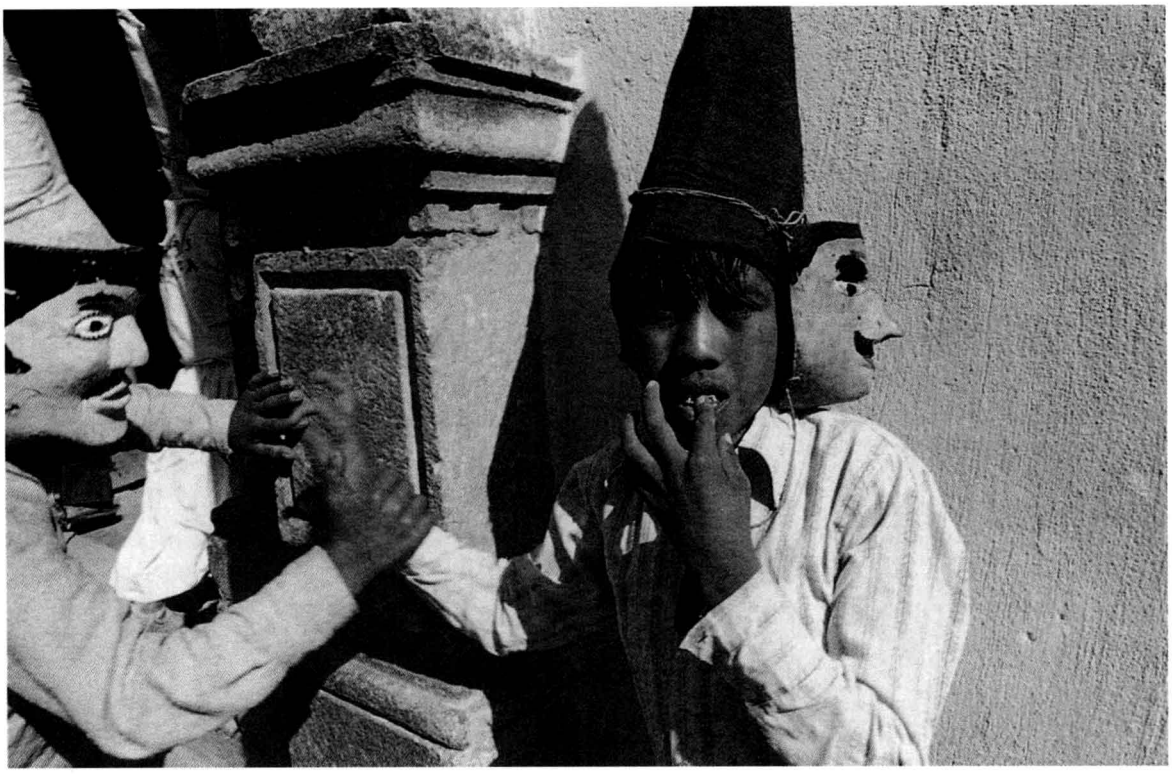


图 705：佩德罗 • 迈耶。《广场上摘下面具的人》（*The Unmasking in the Square*），1981 年。明胶银盐印相工艺。© 佩德罗 • 迈耶。



图 706：格拉谢拉 • 伊图尔比德。《德 • 帕约罗斯先生》（*Señor de Pájoros*），1984 年。明胶银盐印相工艺。格拉谢拉 • 伊图尔比德提供。

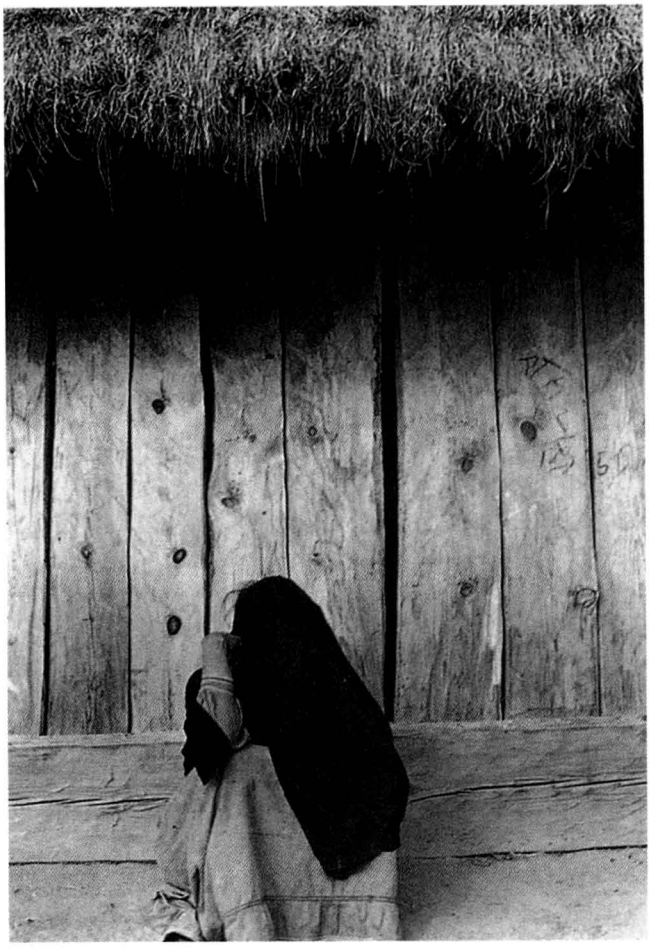


图 707: 何塞·安赫尔·罗德里格斯。《农民》（*Campesina*），1977 年。明胶银盐印相工艺。珍和乔治·W. 凯利收藏，纽约，美国。© 何塞·安赫尔·罗德里格斯。

现实主义”（subjective realism）风格进行的反讽式摄影纪实，德国摄影师奥托·斯坦纳特（Otto Steinnert）称其为“人性化和个性化的摄影”。[19] 尽管和美国相比，摄影在欧洲作为一种艺术品所得到的好评和财力支持仍然微不足道，尽管摄影师要得到就业机会就只能去做摄影记者，但伴随着新设备和新材料的面世，摄影成本日渐低廉，宝丽来快速成像、彩色胶片和后来的电子相机、数码化等多种摄影方式得到蓬勃发展。

到了 20 世纪 70 年代后期，除了以报道摄影的方式描绘现实外，一些年轻的欧洲人开始关注流行于美国的主观主义和概念化的表达。其他人则重新发现了欧洲老一代摄影师的实验主义风格，采取拼贴、蒙太奇、连续拍摄的方式进行创作。像美国同行一样，他们创造出连续拍摄的叙事方式，并在记录和展出的作品中参与表演。这些作品有时掩盖了自然流露和人为扮演之间的区别，掩盖了印制过程中直接描绘和人工操作的区别，掩盖了通过光线效果自然记录和人为添加色彩之间的区别。摄影师们将摄影与戏剧、版画相结合，试图使作品表现出比如实影像更多的复杂性（见第十二章）。

由于摄影作品在欧洲被更加频繁地展览、收藏和复制，摄影人对当代摄影的兴趣高涨，促进了许多工作室、研讨会和基金会的成立，以支持这一媒介的发展。尽管高品质照片在欧洲受到的尊重仍然比在美国少，但摄影仍吸引了哲学家罗兰·巴特进行理论探讨，赋予了摄影原本缺乏的文化内涵。

伴随着摄影的发展，保存在国家和私人档案中的历史照片，以及对摄影历史的学术研究和保护也更加受关注和重视。尤特·埃斯基尔森（Ute Eskildsen）和奥托·斯坦纳特在德国埃森的富克旺博物馆建立起有关德国摄影的珍品收藏。弗里茨·凯姆普（Fritz Kempe）是汉堡国家影像档案馆负责人，收藏阿里拉瑞作品的克劳迪奥·德波罗·塞班第（Claudio de Polo Saibanti），前苏联的塞缪尔·莫罗佐夫（Samuel Morozov），法国的让 - 克劳德·莱玛格尼（Jean-Claude Lemagny），英国的特伦斯·派帕（Terence Pepper），捷克斯洛伐克的弗拉基米尔·比尔古斯（Vladmir Birgus）都是引领欧洲各国建立起影像档案的领袖人物。收藏的增长进一步引发了对摄影历史的研究。在捷克斯洛伐克、英国、法国、德国、希腊、匈牙利、意大利、西班牙等国都有相关的严肃出版物。特举一例，瑞典摄影师如尼·哈斯纳（Rune Hassner）通过他大量的策划、研究和出版活动，激发了人们对欧美新闻摄影和社会纪实摄影历史的兴趣。

英国摄影师长期受新闻摄影实践的影响，纪实摄影的倾向很明显。奇怪的是，因为拉兹洛·莫霍利 - 纳吉 1936 年在伦敦的短暂逗留，英国这种对照片信息内容的强调更加深化。而实验主义在德国和美国作为一种催化剂，已经使照片成为一种观察手段，“从社会和经济角度来表现日常现实的片段”。[20] 经过摄影记者费利普·琼斯·格雷菲斯、伯特·哈迪、瑟斯顿·霍普金斯（Thurston Hopkins）、唐纳德·麦库林（Don McCullin）、格雷斯·罗伯逊（Grace Robertson）和乔治·罗杰等人的努力，战后传统纪实摄影继续发展变化。情况在20世纪60年代有所改变，罗杰·梅恩（Roger Mayne）试图给纪实摄影添加较为自觉的审美和更模棱两可的特性。托尼·雷 - 琼斯（Tony Ray-Jones）的作品表现出一种幽默而慈悲的讽刺意味（《格林德布恩》，

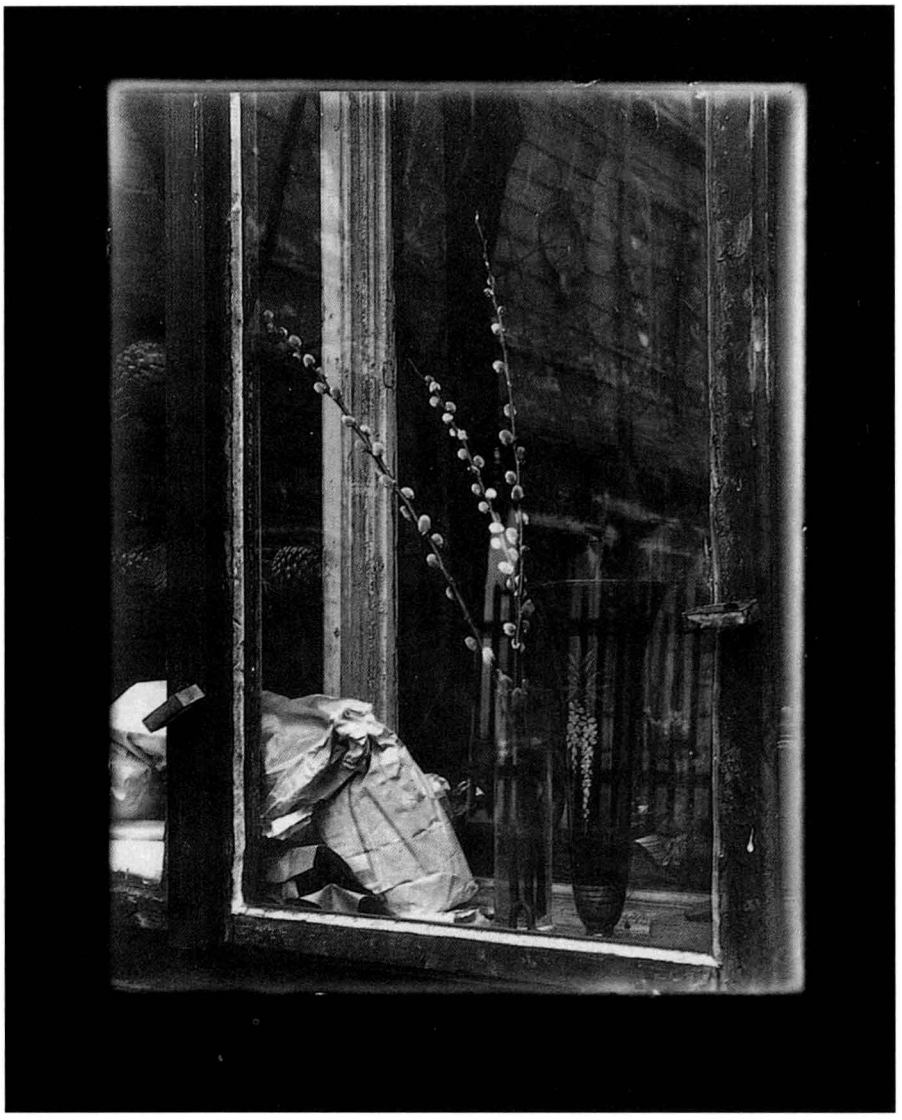


图 708：约瑟夫·苏德克。《雨中的窗户》（*Window in the Rain*），1944 年。明胶银盐印相工艺。雅罗斯拉夫·安德尔收藏，纽约州，美国。

图 709），诙谐地表现了上层社会的生活，既有比尔·布兰特的主题，又有罗伯特·杜瓦诺的怪诞、罗伯特·弗兰克的讽刺和幽默。

布兰特作为英国战后最知名的摄影师，是一个独特的现象。通过上世纪 20 年代与曼·雷的交往，他曾涉足超现实主义摄影。他在 30 年代记录了社会各阶层的对比，并结集出版了第一部影集《家中的英国人》（*The English at Home*，1936 年）。布兰特战后对肖像、风光、人体摄影的研究包括了各个方面的尝试。在所谓“真实背后”[21] 的探索中，他发现使用超广角镜头和非常小的光圈所导致的光学变形，能够拍摄出奇特而又不失诗意的景观，使得人的形体与自然完美融合（图 710）。这种特殊的摄影方式在英国并未吸引太多的追随者，但布兰特充满想象地运用光线以捕捉内在真实的特质启发了保罗·希尔（Paul Hill）的创作，他对迈纳·怀特式神秘主义的崇尚在作品《箭头与水洼，阿什伯恩停车场》（图 711）中体现得也非常明显。克里斯·基利浦（Chris Killip）对工薪阶层生活的记录体现了上世纪七八十年代英国的社会变化，也反映出他对摄影的理解，其照片既可以被视为审美客体，也可以用于对现实的记录。在马丁·帕尔（Martin Parr）近年来对英国和其他国家中产阶级生存状况的系列写照中，他对消费和休闲行为进行了幽默的展示。

摄影在法国战后的振兴发展体现在几个明显的方面，其中之一是掀起了一场鼓励艺术摄影的运动。在法国南部，创立于 1964 年的《自由表达报》（*Expression Libre*）的成员，寻求通过将摄影引入到大学课程等措施来提升摄影的地位。对摄影视觉重要性的认可促进



图 709：托尼 • 雷 - 琼斯。《格林德布恩》（*Glyndebourne*），1967 年。明胶银盐印相工艺。© 安娜 • 雷 - 琼斯，纽约州，美国。

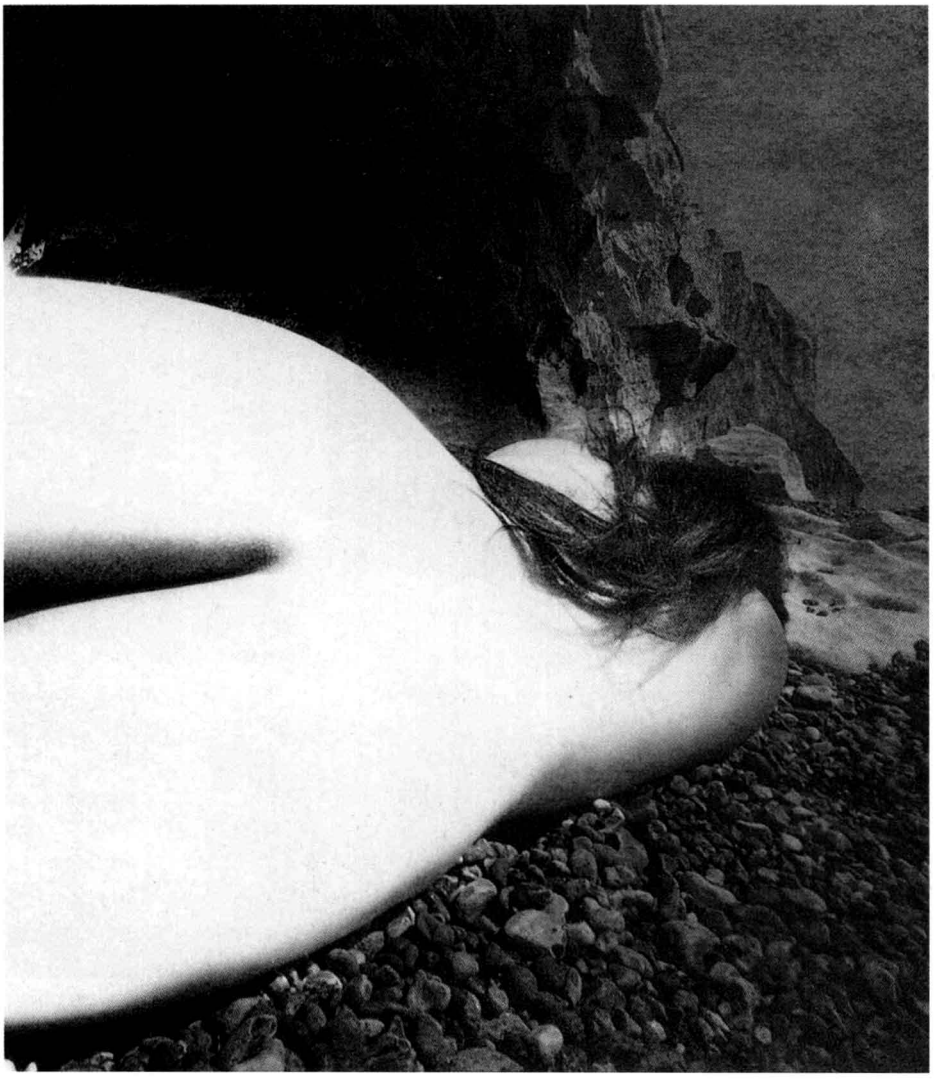


图 710：比尔 • 布兰特。《人体，东萨塞克斯海湾》（*Nude, East Sussex Coast*），1953 年。明胶银盐印相工艺。© 比尔 • 布兰特 / 照片研究者（Photo Researchers）图片库。

了 1982 年阿尔勒国家高等摄影学院的成立。在巴黎和图卢兹，一批摄影画廊相继开张，在阿尔勒、卡奥尔和巴黎还举办起了一年一度或两年一度的摄影节。在政府的支持下，欧洲摄影馆 1996 年在巴黎成立，现在已经收藏了 15000 张照片。

摄影师将摄影的复苏积极地表现在自己的作品中。丹尼斯·布里哈特（Danis Brihat，图 768）、让·杜杰德（Jean Dieuzade，图 769）和吕西安·克雷格（Lucien Clergue，图 770）等人都介入了导演模特、创建场景、冲洗底片和印相等摄影过程。伯纳德·普罗素（Bernard Plossu）的如实摄影作品遵循着“主观现实主义”的方向，其主题本质似乎是社会性的，但摄影师主要关心的却是表达被称之为“个人的触动……一种自传性的印记”。[22]

从杰洛普·希弗（Jeanloup Sieff）近期拍摄的古代战场的风景照片中可以看出，他以令人不安的方式结合抒情与讽刺来描绘自然。伽玛图片社创始人、摄影记者雷蒙德·德巴东（Raymond Depardon）的作品报道了非洲、亚洲和南美洲的战争与动乱（图 714），展现了这类悲惨事件带给人们的后果。

在 20 世纪 60 年代的意大利、稍晚一些的西班牙和葡萄牙，摄影师们从这些先前被称为摄影“边缘地带”[23]的地区开始展露头角。之前二十多年，这几个国家处于文化孤立的状态，摄影师们对作为表达工具的相机表现得漠不关心。例如，直到 1991 年葡萄牙才举行了摄影回顾展，因此上世纪早年间葡萄牙的摄影成就也不为该国和世界所知晓。随着来自美国和南美旅游者的增加，互联网促进了思想交流，加之本国展览和出版业带来的更多机会，摄影师们很快吸收了当代摄影的全部样式。

意大利摄影在传统如实摄影方面最大的收获是在风光摄影领域。美丽的土地因受工业侵害而变得凄凉，这激励着路易吉·吉里（Luigi Ghirri）的创作，其优雅的影像结合了感性与审美的严谨，成为一个路标，指引着詹尼·贝伦戈（Gianni Berengo）、佛朗哥·封塔纳（Franco Fontana）、马里奥·贾科梅利（Mario Giacomelli）等摄影记者，创作出自然界的浪漫图景，彰显出品位与卓越。



图 711：保罗·希尔。《箭头与水洼，阿什伯恩停车场》（*Arrow and Puddle, Ashbourne Car Park*），1974 年。明胶银盐印相工艺。© 保罗·希尔。

以贾科梅利早期创作的关于马奇地区收获景象的作品（图 712）为例，这些影像长久的趣味在于，照片在世界的本来面目和呈现出来的外观之间得以协调，又不过分强调摄影媒介的审美或概念。

在第二次世界大战结束后的几年里，意大利街头摄影异乎寻常地活跃。摄影师和媒体都把注意力转向了普通民众如何重建自己的生活。有一个被称为新现实主义者的群体，包括马里奥·德·比亚希（Mario De Biasi）、尼诺·米尼奥里（Nino Migliori）和富尔沃·罗伊特尔（Fulvo Roiter），他们的影像颂扬了自己的国家从法西斯体制下获得解放，同时也揭示农民生活的艰辛。

作为纪实的另一种尝试，意大利摄影师兼人类学家马里亚巴·拉索（Marialba Russo）捕捉纪念仪式的各个场景，建立起一种呈现式的风格，既不强化视觉体验，也不对其进行戏剧化处理，照片的观看者仿佛是事件的参与者，但未必非得了解事件的意义。

西班牙摄影师克里斯蒂娜·加西亚·罗德罗（Cristina García Rodero）也关注着土著居民的仪式，相信自己关于土著习俗的大量“肖像”透露出“西班牙神秘、真实而魔幻般的灵魂”[24]（图 713）。与意大利一样，西班牙的摄影往往是区域性的。在很长时期内，很少有摄影师能够获得超越国界的声望。但政治和社会变革以及互联网的到来改变了这一状况，从 1997 年起，马德里已经成功举办了多届拥有众多参与者的摄影双年展。



图 712：马里奥·贾科梅利。《风景 289 号》（*Landscape #289*），1958 年。明胶银盐印相工艺。布里斯托摄影工作室，布里斯托，罗德岛州，美国。© 马里奥·贾科梅利。



图 713：克里斯蒂娜·加西亚·罗德罗。《来自西班牙伦比尔的朝圣者》（*Pilgrimage from Lumbier, Spain*），1980 年。明胶银盐印相工艺。当代摄影画廊，圣莫尼卡，加利福尼亚州，美国。

美国之外的新闻摄影

新闻摄影为各国摄影记者提供了磨练拍摄技巧的机会，他们为 20 世纪六七十年代蓬勃的欧洲和美国的图片杂志供稿。摄影记者往往是逍遥的国际主义者，并不一定居住在原籍国。即使到了 20 世纪 70 年代，图片故事多多少少变得风格平庸、内容肤浅，但个体摄影师有时却能超越这些局限。无论他们来自何处或者被委任去哪里拍摄，许多摄影记者都在设法进行深入的社会纪实报道。萨宾·魏斯（Sabine Weiss）的影像探索了巴黎街区的快乐童年。雷蒙·德巴东的作品揭示了非洲日常生活的状态（图 714）。

彼得·马古班内（Peter Magubane）是一个杰出的代表，他是南非摄影记者五十多年间的领袖人物，在种族隔离制度下曾被监禁，这无疑强化了他作品中有关南非黑人斗争的激烈影像，他的每一张照片都象征着他们的悲哀和愤怒（图 473）。马古班内的经验启发了特姆巴·哈德比（Themba Hadebe）去克服自己的欠缺与局限，沿袭前辈摄影师的足迹。记录在南非种族隔离时期黑人生活的摄影记者大多数都是白人，但通过数字化和互联网的引入，以及加入国际性摄影团体，所有南非摄影家都得以扩展在摄影领域的机会。

20 世纪 70 年代，一些欧洲摄影记者加入合作性团体，如瑞典的 Saftra 和法国的 Viva，以进一步拓展社会纪实创作。马蒂娜·弗兰克（Martine Franck），Viva 的创始人之一，采用非常严谨的构图记录了中产阶级文化对个体的影响（图 715）。吉勒斯·佩雷斯（Gilles Peress）则以独特的结构记录了爱尔兰、法国和波黑的冲突（图 716），他的报道照片具有非常鲜明的个人特色，利用照片的形式制造出强烈的疏离和混乱感。

许多摄影记者都制定完成了自己的拍摄计划，比如马格南摄影师德巴东、约瑟夫·寇德卡（Josef Koudelka）和萨尔加多（后两人分别来自捷克斯洛伐克和巴西）等人。在 20 世纪 60 年代的大部分时间里，



图 714：雷蒙德 • 德巴东。《安哥拉卢埃纳的街景》（*Angola [Luena, Street Scene]*），1994 年。明胶银盐印相工艺。马格南图片社。

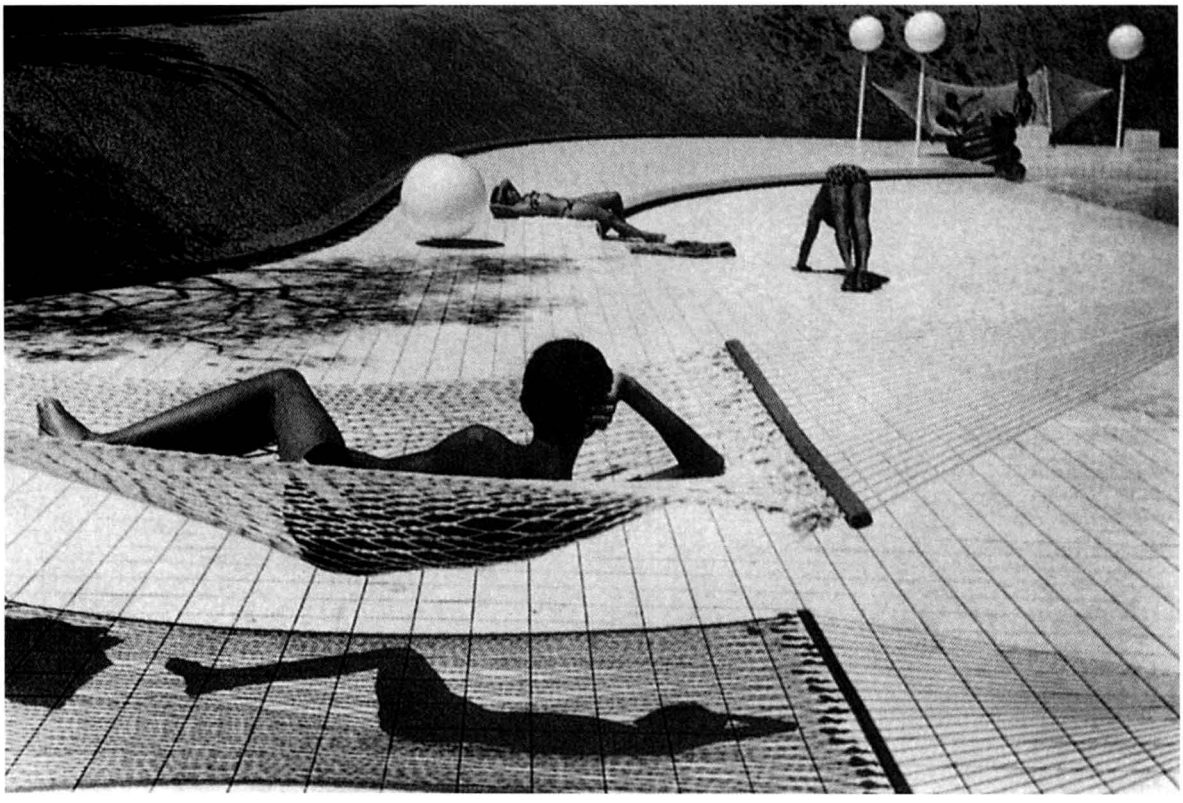


图 715：马蒂娜 • 弗兰克。《普罗旺斯》（*Provence*），1976 年。明胶银盐印相工艺。© 马蒂娜 • 弗兰克 / 马格南。

为记录吉普赛人的生活，寇德卡曾在罗马尼亚、西班牙、法国和英伦三岛拍摄，探究他们的游牧生活、亲情和以动物为骄傲的情感（图 717），从戏剧性姿态透露出的爱，以及与强势文化间的隔离。同他那一代的许多摄影者一样，寇德卡运用失真模糊的镜头、倾斜的地平线和不寻常的画幅以唤起情感。他拍摄的东欧地区因为工业污染而废弃的土地和河流都采用了全景式画幅，这似乎增强了画面的悲惨。杂志委派的拍摄任务也让萨尔加多在印度、南美和非洲直面地球上的悲惨与不幸（图 482），他凭着一己之力，对全世界贫困劳动者的生存状况进行了广泛和深刻的记录。在其他类似的拍摄计划中，拉库伯·辛格（Raghubir Singh）作为一名用彩色照片进行摄影报道的早期倡导者，也努力揭示着祖国印度内外的生存世界。

叶甫根尼·卡尔戴拍摄的苏联红军攻克柏林的照片（图 601），在 1991 年苏联解体前，一直被该国摄影师视作新闻摄影的典范。除了满足媒体需求或者表现共产主义意识形态的照片，作为个人艺术表现手段或传达其他信息的摄影作品很少得到来自官方的支持和展示。然而，许多在 20 世纪六七十年代成年的年轻摄影师，则接受了与西方主观摄影和新闻摄影相同的手法。其中有鲍里斯·萨夫雷（Boris Savelev），他对光线的处理使他在莫斯科和列宁格勒（圣彼得堡）街头拍摄的黑白和彩色影像散发出令人愉悦的浪漫气息。其他一些摄影师热衷于采取扭曲空间透视、模糊部分视野、混合镜头反光等方式，传达一种对生活更尖锐的看法。立陶宛摄影师亚历山德拉斯·马齐尧斯卡斯（Aleksandras Macijuaskas）使用广角镜头拍摄了兽医院的日常活动，以增强观看者戏剧性的情感介入（图 718）。自 1991 年以来，前苏联其他地区的摄影也已经发生变化，不再仅仅是关于工人、农民和古迹等被称为“明信片”的影像。互联网带来了世界各地的摄影作品，俄罗斯的摄影实践得到拓展，出现了摄影画廊，莫斯科还举办了摄影双年展。

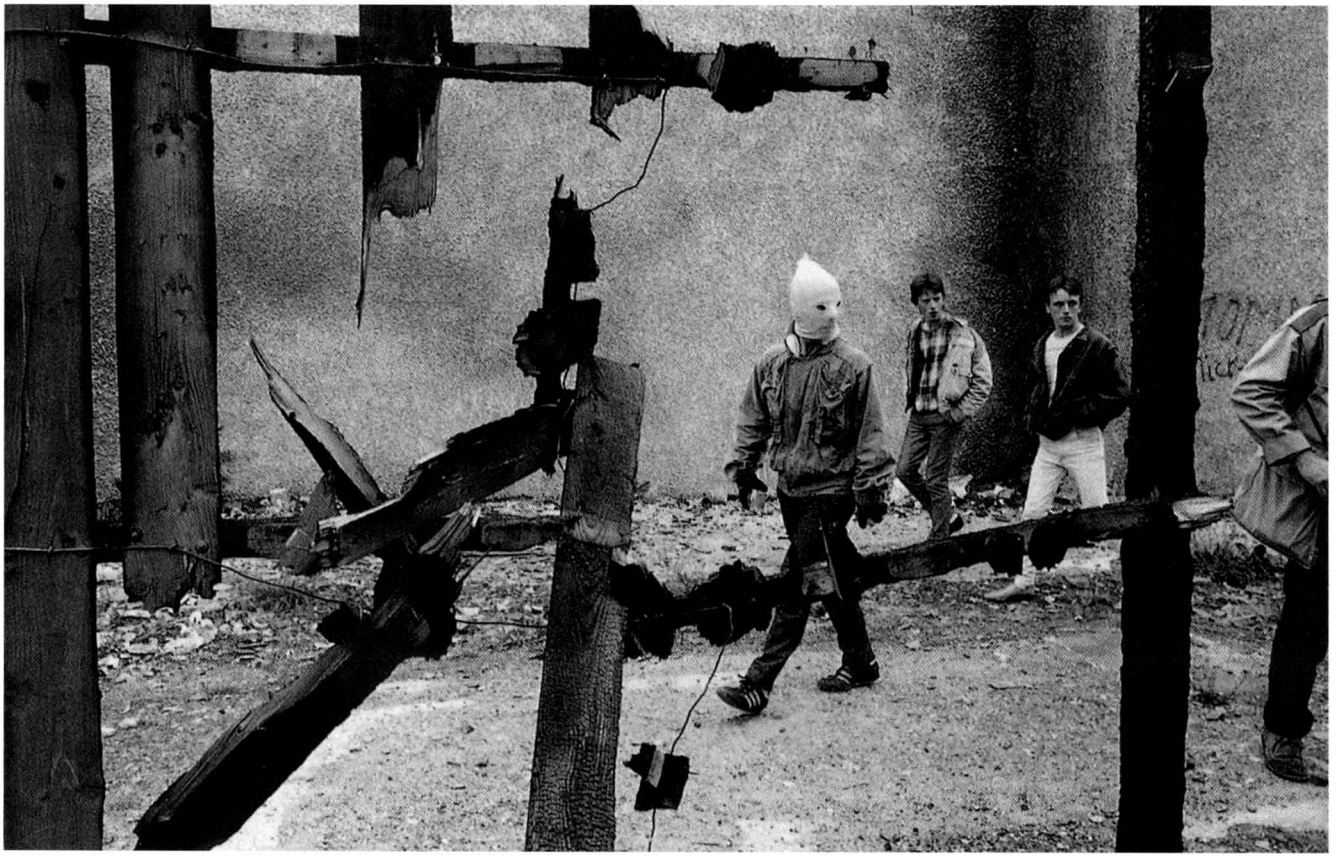


图 716：吉勒斯·佩雷斯。《北爱尔兰：效忠派与民族主义者》（*N. Ireland: Loyalists vs. Nationlists*），1986 年。明胶银盐印相工艺。© 吉勒斯·佩雷斯 / 马格南。

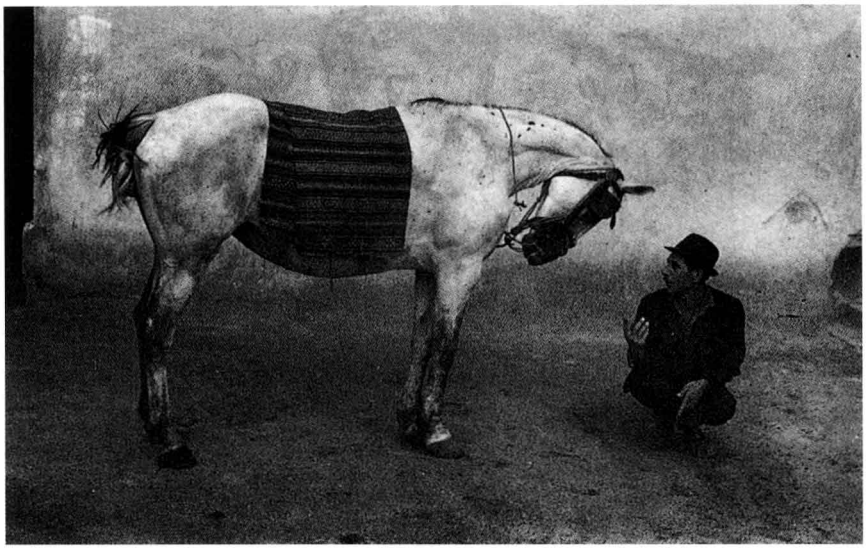


图 717：约瑟夫·寇德卡。《罗马尼亚》（*Romania*），1968 年。明胶银盐印相工艺。© 约瑟夫·寇德卡 / 马格南。



图 718：亚历山德拉斯·马齐尧斯卡斯。《兽医诊所》（*In the Veterinary Clinic*），1977 年。明胶银盐印相工艺。私人收藏。© 亚历山德拉斯·马齐尧斯卡斯。

日本和中国

鉴于当代全球文化的同质化，人们本以为日本摄影师与欧美摄影师会受到相同的影响。而实际上，日本摄影却在独特的环境下进行着演变。在20世纪20年代后现代主义创造力短暂勃发的时期，日本的非商业摄影对绘画或柔焦画意主义鹦鹉学舌般亦步亦趋。第二次世界大战后直到1960年前后，除了土门拳对日本传统艺术精致的记录(图719)外，日本摄影对艺术表现的兴趣并不大。石元泰博（Yasuhiro Ishimoto）曾在芝加哥设计学院学习，他1953年回国后，把由爱德华·韦斯顿构想出的现代派经验主义（modernist experimentalism）和大画幅摄影创作等概念带到了日本。

美国的照片传播网络影响了当时摄影创作的类型。但与此不同，在日本根本不存在博物馆和商业画廊活动，因此无法像西方那样，拥有一个可以持续支撑艺术摄影创作的市场。大多数日本摄影师主要为图书和杂志工作，更喜欢呈现写实风格的系列照片，而非单幅作品。甚至到了近期，日本人对于精细印制照片，以及尝试各种工艺创作单幅艺术作品都没有太大兴趣。直到20世纪90年代，专门面向摄影的博物馆和画廊才得以发展。

摄影评论家山岸章二（Shoji Yamagishi）认为，日本摄影师在20世纪六七十年代的目标是“展示摄影是一种可供每个人在日常生活中分享的意识，而不是简单地表达自己的个性和身份。”[25]这个概念是东松昭明（Shomei Tomatsu）作品的核心。他曾经是一名摄影记者，出版了8本摄影书（包括与土门拳[Domon]合作对轰炸广岛长崎的记录）。《日本》（*Nippon*）一书中的作品《挂广告牌的人，东京》（图720）有力而神秘，表明了当时日本生活的巨变导致传统濒临消失。这也是该摄影师自20世纪60年代以来一直致力于拍摄的主题。森山大道（Daidoh Moriyama）的影像社会为主导，其中关于日本剧院的系列照片，掺杂了东松的观念，类似于很多西方摄影师的作品，体现出对特写、颗粒感、模糊、鲜明的色调和对比度的偏爱，以强化



图719：土门拳。《细节（室生寺弥勒殿释迦牟尼坐像的左手）》（*Detail [Left Hand of the sitting Image of Buddha Shakamuni in the Hall of Miroku, the Muro-ji]*），约20世纪60年代。明胶银盐印相工艺。© 土门拳 / 太平洋新闻社。

摄影师的情感表达。

篠山纪信（Kishin Shinoyama）凭借优美的裸体和风光影像受到极高赞誉，他在融入浮世绘木刻艺术的传统风格和主题的同时，也满足了对摄影表现明确性的现代需求。相比之下，荒木经惟（Nobuyoshi Araki）关于女性的创作便不那么传统了，其风格样式受到从福兰克（Frank）到马佩尔索普等一系列摄影师的影响。荒木的兴趣包括城市街景、静物、暧昧的涉性主题、女性自虐场景，被一些人视作日本现实的一面镜子。因此，他在日本当前的年轻摄影师中拥有强大的影响力。

主观风光摄影家原一高（Ikko）与荒木和细江英工（Eikoh Hosoe，图 759）一道，被视作在国际上最为知名的日本摄影师。他的《两个垃圾桶，印第安村落，美国新墨西哥州》（图 721）是《当时间已经消失》系列照片中的一张，虽然从技术角度讲属于如实摄影作品，却有超现实的效果。其剃刀般锐利的焦点、自然形态和人工制品的怪异排列，都传达了摄影师对美国西部自然与文化之间复杂对比的反应。受到美国人，尤其是韦斯顿作品的影响，柴田敏雄（Toshio Shibata）注重相机的直接表现力，创作出关于土地和水的谜一般的影像。美国传来的性别平等观念导致近年来活跃在日本的女性摄影师不断增加。其中，以石内都（Miyako Ishiuchi）为代表，她通过拍摄母亲的手部、脚部和个人物品的特写来表现衰老。吉野大石（Yoshino Oishi）则被认为是日本当代杰出的摄影记者之一。

20 世纪中国摄影的发展有别于其他地方。近 80 年的时间里，摄影创作的价值几乎完全取决于对消耗着这个国家的政治斗争的参与度。与欧洲和美国的隔绝，加之相对不发达，使得中国摄影师无法接触富有创意的现代主义理念和西方社会纪实传统。在经历 20 世纪头十年的革命发酵期后，中国图片新闻期刊开始出现，促进了以摄影报道为手段来记录真实生活，强调国家政治和经济的进步。《世界报》（*Le Monde*，在巴黎编辑，在上海发行）创刊于 1907 年，是第一本中文图片杂志，



图 720：东松昭明。《挂广告牌的人，东京》（*Sandwich Man, Tokyo*），1962 年。明胶银盐印相工艺。现代艺术博物馆，纽约，美国；艺术家本人捐赠。© 东松昭明。

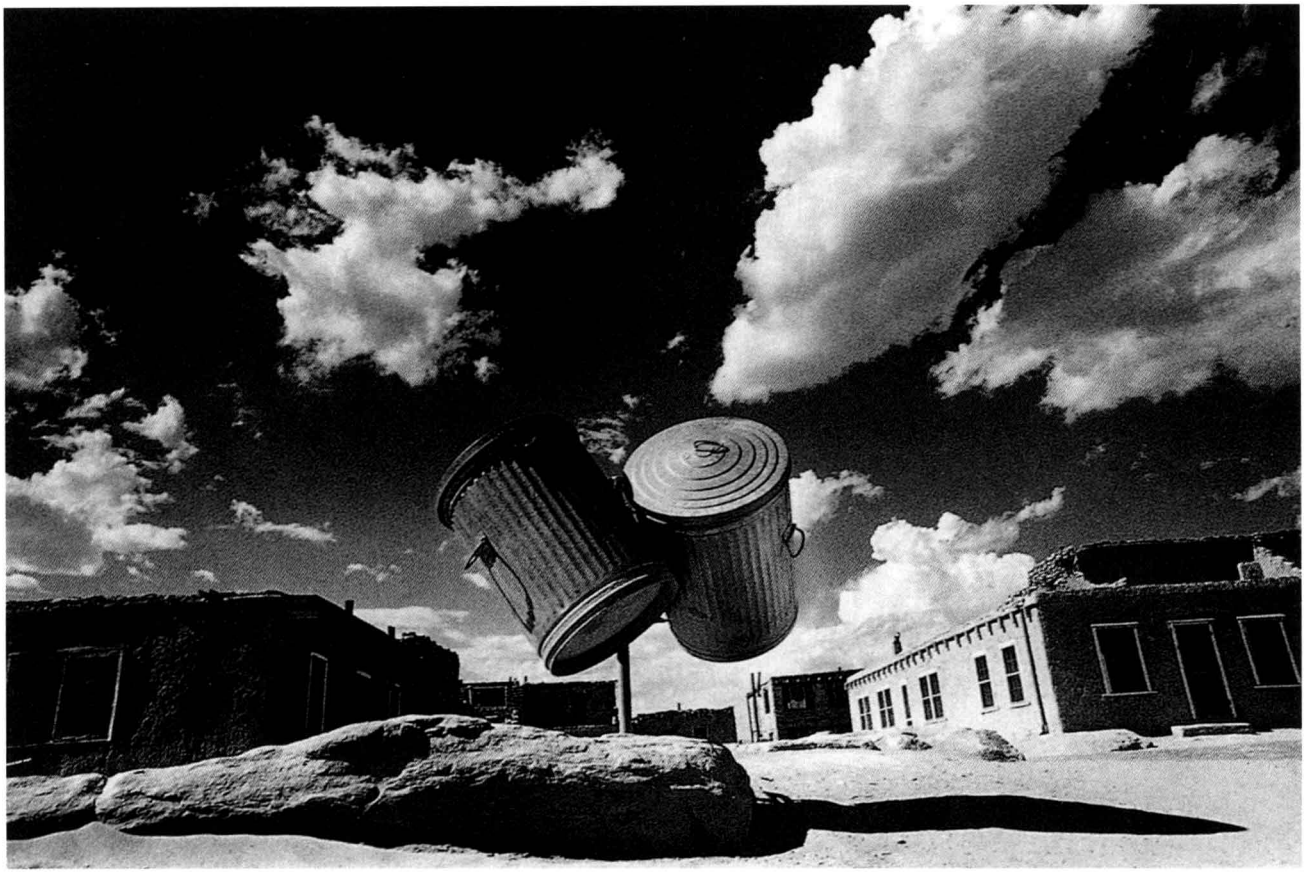


图 721: 原一高。《两个垃圾桶，印第安村落，美国新墨西哥州》（*Two Carbage Cans, Indian Village, New Mexico, U.S.A.*），1972 年。明胶银盐印相工艺。© 原一高，1983 年。

每期推出 100 至 200 张图片。1937 年抗日战争爆发后，中国共产党的图片报道受限于材料缺乏，但为了努力争取共产主义事业的拥护者，共产党人将他们有限的材料几乎全部用来展示和报道中国共产党领导的八路军的活动情况。

1949 年中华人民共和国成立后，《人民画报》和《中国建设》等图片杂志的出现，增加了对新闻摄影图像的需求。但这些影像逐渐变得形式化，宣传色彩更浓，“文革”期间更是如此。摄影师们继续描绘着产业工人、农民等各行各业的人都处于自信和美丽如画的氛围中。虽然技术过硬，但他们的影像很少超越肤浅的表象，去探查中国生活中的问题。直到 20 世纪 80 年代，这样的做法才开始转变。

鉴于中国在大半个 20 世纪政治和社会动荡的程度，摄影在艺术表现领域没有得到如报道摄影那样的支持也就不足为奇了。20 世纪初在上海出版了一批关于农村美丽风景的图书，30 年代，画意摄影风格吸引了包括爱好者和专业人士在内的一小群追随者，他们将自己的作品送去参加国际沙龙展和比赛。其中吴寅伯在专业摄影师中最有艺术觉悟，后来成为《人民画报》的摄影记者。模仿中国画主题、构图和风格的中国式画意摄影一直持续到 20 世纪 80 年代初，有时还会在底片或者照片上添加书法文字。刘半农的作品《建设》（图 722）体现出，在 20 世纪 30 年代，人们努力将这种拍摄风格应用于表现工人阶级的主题。朝着另一种方向（图 723），摄影师张印泉试图将欧洲实验主义思想的“新视觉”与社会重大议题相融合。这两方面的尝试都很“短命”。从总体上看，虽然有一些出色的摄影师在从事创作，如资深摄影记者张水澄，但中国摄影面临着许多不利因素：在一个相对贫穷的国家，摄影的材料和制作成本很高，所有的视觉表达都受到传统主义的强大束缚。

在过去的 15 年时间，这种情况已经发生了巨大变化。整个中国掀起了对摄影的狂热。加入各种摄影团体的人数已从 1980 年以前的 100 名增至现在的数万名。摄影实践也已经多元化，人们不仅为政府机构工作，



图 722：刘半农。《建设》，20世纪30年代早期，凹版印相工艺。张水澄提供，北京，中国。

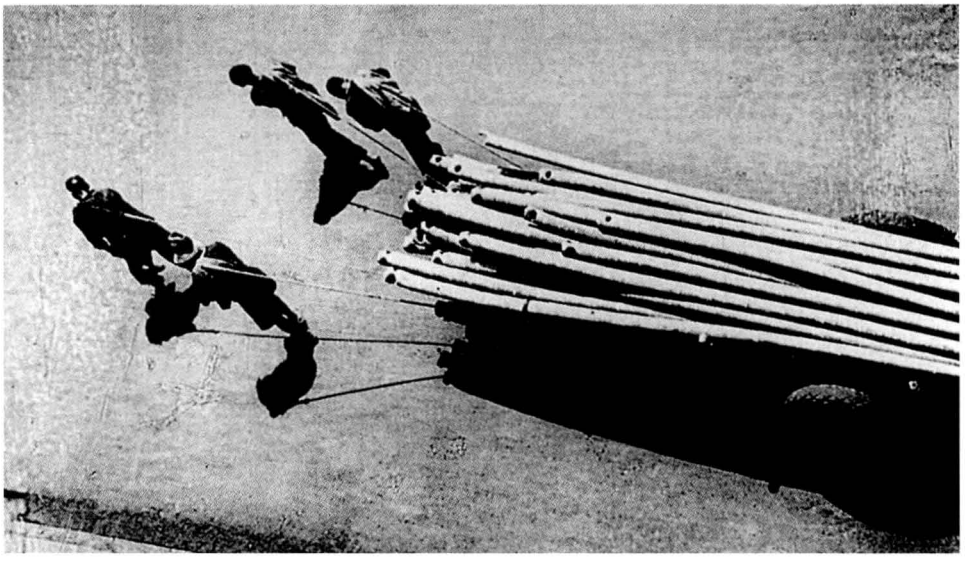


图 723：张印泉。《拉车人》，1935年，明胶银盐印相工艺。张水澄提供，北京，中国。

也有自由摄影师出售他们的作品，并把摄影作为个人的表达方式。[26] 这一代摄影师的工作反映出中国社会各方面正在发生的前所未有的变化。通过互联网，人们可以越来越多地接触并认知欧美国家的摄影理念和摄影师；随着国外厂商在中国设立工厂生产摄影器材和胶片，人们更容易获得摄影材料。此外，不同的摄影观念开始涌现，个体得以自由选择自己的摄影方向。

目前从事社会纪实题材的中国摄影师表明他们不再倾向于理想化。解海龙拍摄了缺少教师和教学条件的农村孩子（图 724）。徐勇拍摄正在消失的北京胡同（图 725），呈现了繁忙建设中的社会变迁，带着情感复杂的祝福，使人们联想到西方人哀悼失落的美好过去的照片。中国广泛发掘考古遗迹也给摄影师记录自己国家的古代文化提供了机会。对摄影审美潜力的认识使前飞行员陈长芬得以结合大地、日月的彩色航拍影像，赋予现代审美观念以古代哲学思想（图

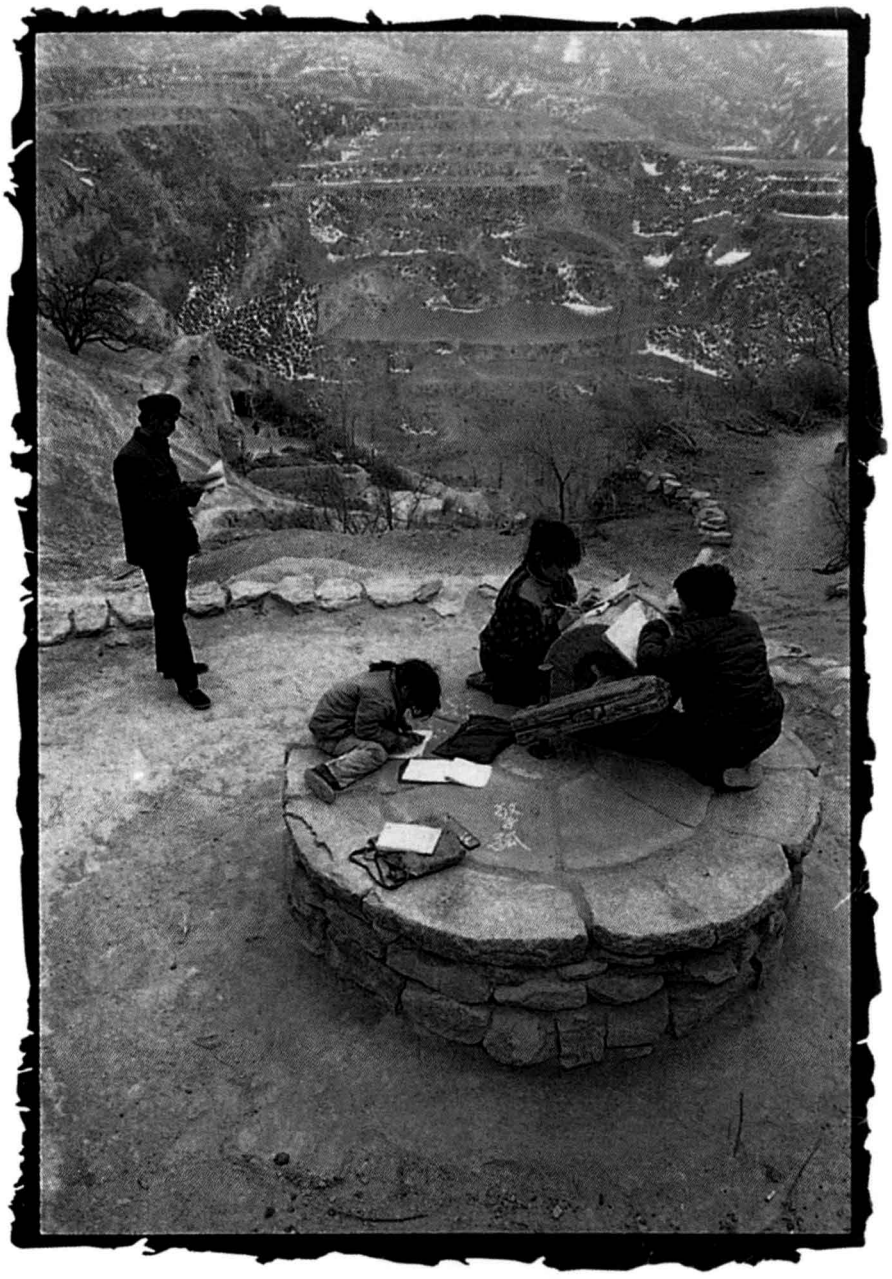


图 724：解海龙。《整个学校，山西省神峪沟乡》，1992 年，明胶银盐印相工艺。中国摄影出版社，北京，中国。

726）。拼贴画吸引了版画家洪浩，这在中国摄影实践中仍不寻常。

肖　像

作为一个历史悠久的摄影门类，到处都有摄影师从事着肖像拍摄。随着战后摄影理论和技术的变化，与其他摄影门类相比，肖像摄影的影响已然式微（数字制作的肖像例外）。事实上，对人面部的处理自摄影诞生以来变化很小。表情、姿态、布光和装饰仍旧是揭示拍摄对象阶级、职业和心理的要素。消费者希望自己的照片看起来像个名人，这种愿望并不过分。这样的愿望影响着传统肖像的面貌。而反过来，又促使编辑和出版商在杂志和书籍中再现这样的面貌。杰出的肖像摄影师包括菲利普·哈尔斯曼（图 727）、优素福·卡什（图 728）、阿诺德·纽曼和安妮·莱博维茨（Annie Leibovitz），他们潜心于对肖像摄影的追求。

例如，纽曼既拍黑白也拍彩色作品，他精心编排代表性标志，以表明拍摄对象的艺术风格或者他本人的拍摄主题。这体现在他的作品《乔治娅·奥基芙，



图 725：徐勇。《雨中胡同》，1989 年。明胶银盐印相工艺。中国摄影家协会，北京，中国。



图 726：陈长芬。《裂变》，约 1983 年，有色冲印工艺。中国摄影家协会，北京，中国。

幽灵牧场，新墨西哥州》（图 729）中。照片对空间和道具的处理使人们联想到艺术家自己对美国西部风光的关注。莱博维茨调整了这种当代感的表现方式，为拍摄对象摆布出乍一看似乎不太正式的姿势，但同样引人入胜，有时还会更为惊人。理查德·阿维顿（Richard Avedon），对肖像和时尚都颇感兴趣，偶尔会用醒目的道具，但几乎总是把拍摄对象安排在平淡的单色背景前。其他著名的肖像摄影师，比如法国的吉赛尔·弗洛伊德（Gisele Freund）、朵拉夫人、英国的布兰特、德国的查盖希默（Chargesheimer）和弗里茨·凯姆普、阿根廷的阿纳托雷·萨德曼（Anatole Sadermann），都会通过捕捉个性化的神情，操纵灯光照明，在作品中体现人物个性，比如朵拉夫人的作品《作家科莱特》（图 730）。

许多摄影师都在一生的工作过程中刻画着自己，但在过去三十年里，出现了对自画像的独特用法，用以反映当代生存的焦虑和陌生感。在芬兰摄影家阿诺·拉斐尔·闵奇恩（Arno Rafael Minkkinen）导演的场景中，他的身体或者身体的一部分会成为画面不可分割的组成部分，仿佛露出地面的矿脉和岩层景观。德国人迪特尔·阿佩尔特（Dieter Appelt），一名前歌剧演唱家，也入身拍摄场景，把自己裸体捆绑在树上或把身体的一部分放入水泥中（图 731）。自拍肖像并不是他们的主要目的，相反，如辛迪·舍曼（Cindy Sherman，图 744）一样，他们将戏剧、仪式与摄影相结合，形成超凡脱俗的表现方式。

非委托拍摄的普通人肖像，拍摄对象对于摄影师而言往往是陌生人，这是 20 世纪的一个摄影现象，在很大程度上是因为相机已成为人们司空见惯、不再显眼的工具。从布列松到维诺格兰德，街头摄影师对于拍摄此类肖像常有多重目的：捕捉面部表情和手势，揭示情感状态；表达对某一现状的主观感受，作为表



图 727：菲利普·哈尔斯曼。《原子达利》（*Dali Atomicus*），1948 年。明胶银盐印相工艺。尼克拉格（*Neikrug*）画廊，纽约，美国；© 菲利普·哈尔斯曼遗产。



图 728: 优素福 • 卡什。《温斯顿 • 丘吉尔》（*Winston Churchill*），1941 年。明胶银盐印相工艺。国际摄影中心。© 卡什，渥太华，加拿大。

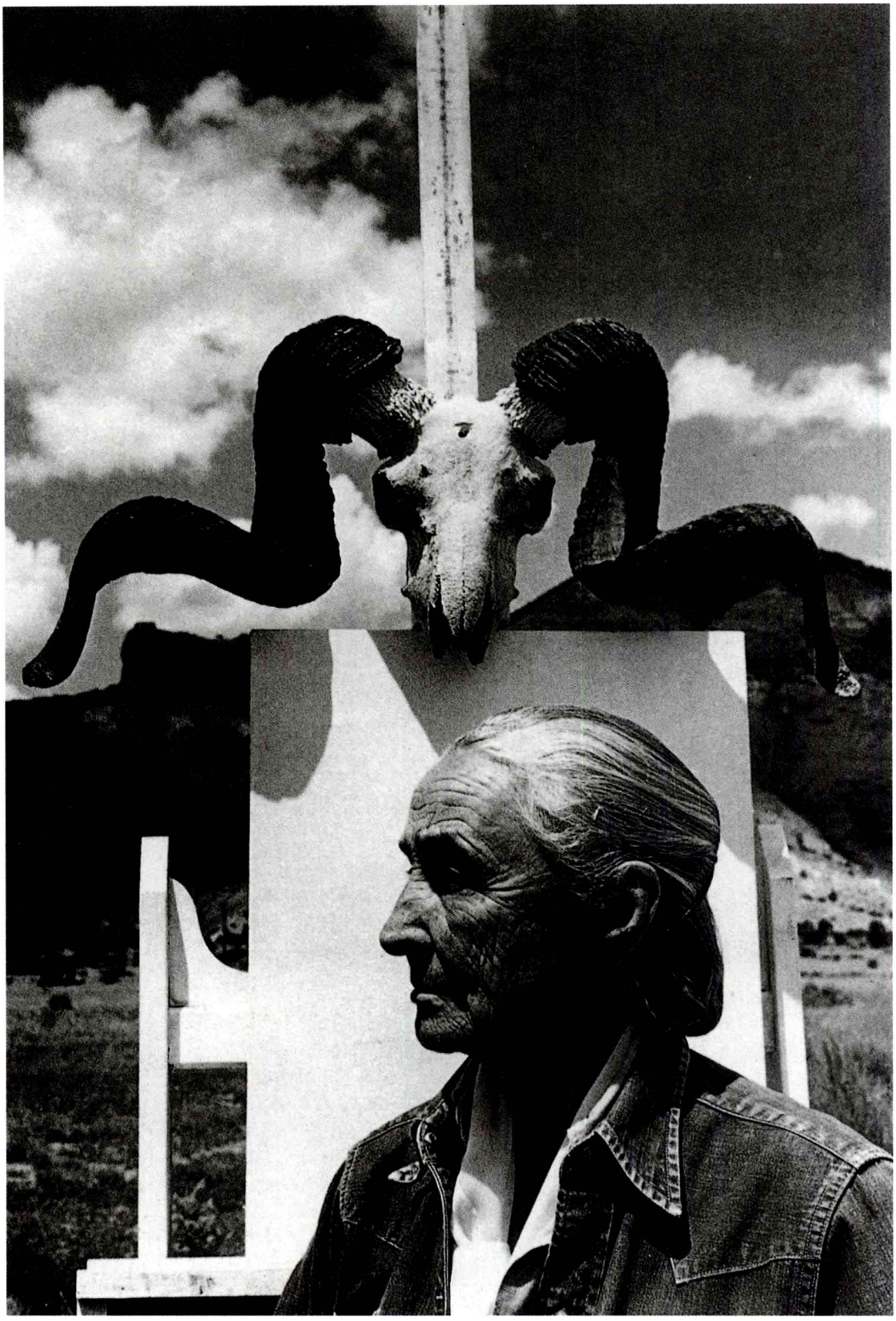


图 729：阿诺德·纽曼。《乔治娅·奥基芙，幽灵牧场，新墨西哥州》（*Georgia O'Keeffe, Ghost Ranch, New Mexico*），1968 年。明胶银盐印相工艺。© 阿诺德·纽曼提供。



图 730：朵拉夫人（朵拉 • 卡尔穆斯）。《作家科莱特》（*The Writer Colette*），约 1953 年。明胶银盐印相工艺。艺术与工艺美术博物馆，汉堡，德国。



图 731：迪特尔·阿佩尔特。《手，记忆的痕迹》（*Hands, from Memory's Trace*），1978 年。明胶银盐印相工艺。沙希·高迪尔（Shashi Caudill）和阿兰·克拉维茨（Alan Cravitz），芝加哥，美国。

达非理性存在的一种方式。

无论照片主人公是街头陌生人还是家庭成员（图 732），一些摄影师继续将此类肖像快照视为能让真实和感觉相互作用的途径。其他人则发现导演摆布的方法更为有效，可以表达对个体和社会的感受和思想。这种做法表现在加利福尼亚摄影师朱迪·达特 20 世纪 70 年代（与杰克·韦尔波特 [Jack Welpott] 一起）创作的《女性和其他视觉》（*Women and Other Visions*）系列作品中，体现出摄影师对女性在美国社会中作用的兴趣。照片显示，拍摄对象拥有一定的自由度去选择拍摄姿势和服装，由此传达出他们鲜明的自我意识。比如在作品《劳拉·梅》（图 733）中，拍摄对象可能因为意识到达特参与了新兴女权运动，自身也受到鼓舞。

本章表明，如实摄影的个人化表达在过去几十年中发展显著。摄影师和公众都接受照片影像可以是隐喻，可以表达私人经验，可作为一种主观记录，道出摄影的潜力和局限。尽管摄影技术已经电子化，相机仍继续在新闻报道中发挥至关重要的作用。由于照片相对便宜，而且很容易从一个国家传送到另一个国家（无论是原件、复制品或者通过互联网），在某地形成的摄影概念和风格会迅速成为国际潮流的一部分。从功效上看，摄影已或多或少成为世界各国共通的语言。考虑到色彩和操作所提供的多种可能性（将在下一章讨论），摄影更被视为一种活跃、丰富的语言。



图 732：埃米特•戈温。《伊迪、露丝和梅，丹维尔，弗吉尼亚》（*Edith, Ruth, and Mae, Danville, Virginia*），1967 年。明胶银盐印相工艺。光画廊，纽约州，美国。© 埃米特 • 戈温。



图 733：朱迪 • 达特。《劳拉 • 梅》（*Laura Mae*），1973 年。明胶银盐印相工艺。© 朱迪 • 达特提供。

第十二章

操作与色彩：*1950* 年以来的摄影

相机……一方面丰富了我们对生活环境的认知，同时，也让我们确信存在一个巨大的不可预期的活动空间。

——沃尔特·本雅明，1930 年[1]

在过去的50年中，摄影家们对创造图像而非单纯地记录现实产生了异乎寻常的兴趣。20世纪70年代涌现出的艺术摄影商业市场，说明创意摄影领域的操作概念已前所未有地吸引了大批实践者。摄影师们通过摆布镜头前主体的动作，操纵摄影工艺流程，混合图形、摄影与电子效果，甚至完全避免使用相机等方式来创作影像，从整体上反映了当代艺术领域流行的实验主义态度。随着摄影师们愈发了解摄影的历史（因为该领域的文献记载越来越多），他们也意识到从20世纪20年代起，操作摄影就已蔚然成风。片断与重组的“现实”随处可见，从杂志、广告画到最终的电视画面，所有这些都需要搭建布景，指导模特，对照片进行剪裁、修饰与组合，而这样的“现实”图像，有意无意地，成为了催生摄影各种可能性的样板书。艺术导演和摄影教师的影响构成了人们对实验摄影的另一项鞭策，他们向大量的学生传授了用于广告的技术和理念。

“二战”后的美国，艺术家们采用非传统材质（工业漆、钢铁、塑料）进行创作，并尝试不同寻常的技法（浇注、染色、焊接），他们倾向于忽视长久以来形成的各类视觉表现形式之间的差异。多媒体表演（由戏剧、绘画和照片等部分构成）和装置艺术（由似乎毫无关联的零星元素装配起来的立体艺术）使人们清楚地意识到，绘画、雕塑、版画和摄影不应再被视作孤立的工艺。与此同时，摄影师们开始就其设想的纯粹摄影和纪实摄影的区别进行重新评价，并试图寻找新的表达自我情感、梦幻世界和社会现实的途径。他们不断采取新的方式，包括对如实摄影图像的描绘和排序，为拍摄制作专门场景，对影像进行操作（或是手工重组照片的某些局部，或是加入特殊的光学、化学工艺）。

照片的概念化

概念摄影尝试着将摄影这一媒介视作一种自我表达方式，而不仅仅是呈现镜头前的外在主体。这基于一种理念，即摄影本质上是对信息的忠实记录，而非细致入微的情感经历或者纯艺术作品。说明这一理念的方式之一，就是展示成对或成组的照片。这样的展示，不仅可以对通常出现在图片杂志或广告中的照片形式进行比较，还强调了一种观点，即摄影媒介的物质属性和摄影师所处的位置决定了相机对现实的框取。似乎有人会说，照片就是光线所揭示、镜头所吸收、化学物质让人们得以看见的成果。这与终极真理无关，变换相机的位置，自然就会真实地呈现出另一个角度。通过展示同一场景的景观对比，伊夫·索恩曼（Eve Sonneman，图734）认为，记录现实社会时，不存在唯一的“决定性瞬间”。随着时间的推移或有利位置的改变，同样的场景会呈现出不同的面貌——因此时间与地点没有哪一个具有特别的决定性。

针对按任意序列组合的同类物体，制作一系列未被干预的真实影像（常常被称作“类型学”[typology]），构成了另一种回避对身边的创作题材进行个人评判的尝试。加利福尼亚画家兼摄影师爱德华·鲁沙（Edward Ruscha）在《洛杉矶的34个停车场》（*Thirty-four Parking Lots in Los Angeles*）一书中，收录了一系列相当冷清的停车场照片，本书选取了其中一张（图735），鲁沙声称要提供“一本关于中立的客观事实的画册”。[2]这些影像自身，除揭示着一种隐含于“新地志”中的态度（见第十一章）外，还让人注意到用于广告摄影的重复手法，这一手法强调了物质产品的极大丰富。除鲁沙外，这一尝试还吸引了德国摄影师伯恩和希拉·贝歇（Bernd and Hilla Becher）、加拿大摄影师林恩·科恩。除了实现描述性的既定目标外，许多类型学影像还因其构造美学的品质而格外引人注目，也与极简主义者的作品联系了起来，其中最著名的是索尔·勒维特（Sol LeWitt），他曾在20世纪60年代致力于创作一系列包含几何图案的绘画和雕塑作品。

贝歇夫妇在其拍摄的英国、法国、德国及美国的工业建筑照片中，对大小、形状、材质和地貌给予了很大关注，他们主张的是记录相似性而不是赞美独特性（图736）。[3]甚至，他们会将影像做成装置，例如并排放上3到8张照片，高度或宽度足有6英尺，以此来证明照片所能提供的视觉细节或许需要人眼花上





图 734：伊夫·索恩曼。《橘子，曼哈顿》（*Oranges, Manhattan*），1978 年。汽巴克罗姆（银染漂白）相片。卡斯泰利图片公司，纽约州，美国。© 伊夫·索恩曼。

一段时间熟悉该物体后才能获得。无论拍摄的是停车场、冷却塔或者天体，这类信息影像的制作者都否认其美学意图，然而，这类作品的吸引力毫无疑问地缘于其美学特点而不仅仅是所提供的信息。

事实上，值得怀疑的是，对于构成某种建筑体验的空间、体积和氛围的复杂交织，任何二维的转换（无论是绘画还是照片）能否被视作精准的记录。尽管的确有一些记录建筑及室内环境的专业人士（著名的有莉齐·希默尔[Lizzie Himmel]和以斯拉·斯托勒[Ezra Stroller]），试图从不同角度和在不同光线条件下进行拍摄，来重建一种实际的空间感，但仍然很难从一张照片中获得完整的身心上的建筑体验。这也许就是为什么诸如朱迪思·特纳（Judith Turner）一类的当代建筑摄影师，侧重于处理建筑和标志物的几何形状和构成，而不是空间实体的现状。

摄影师们还会采用连续影像的方式，并辅以自己有感而发的文字，来传递主观经验或对某种文化的态度。如同许多希望揭示个人生活现实的摄影师一样，杜安·迈克尔斯（Duane Michals）用自己做模特，或者按照事先编排好的序列导演其他模特，例如这组名为《偶遇》（图 737）的作品，6 张视觉平常的个人表达式照片，终结了新闻摄影和广告摄影中常见的叙事手法。受超现实主义者启发，特别是比利时画家雷尼·马格利特（Rene Magritte）的理念，以及罗伯特·弗兰克冷酷讽刺的影像风格的影响，迈克尔斯强调了主观视觉的首要性，他对连续影像这一形式的拥护，在美国及欧洲的许多年轻摄影师中引起了共鸣。作为虚构作品而不是纪实作品的创作者，20 世纪 70 年代中期，迈克尔斯开始先后在其照片上进行书写和绘画，从而暗示艺术家或许应该超越相机镜头的能见范围，以便应对诸如偶然性与死亡这样的特殊题材。

脚本的附加也可以传达政治或社会信息。制作装置艺术和图书的克拉丽莎·T. 斯莱（Clarissa T. Sligh），在她有关黑人童年经历的一系列拼贴照片中（图 738），就结合了图像与文字。这些从“迪克和珍”的学生读者中汲取的文字，与玩耍中孩子的家庭快照相结合，汇聚了对天真、诡计和谎言的表现。卡丽·梅·威姆斯（Carrie Mae Weems）的一组看似随意实际却精心编排的影像（图 739），纳入了让人联想到广告牌的黑体关键词。这些对黑人家庭关系嘲讽式的评论信息，旨在树立“捍卫行动主义和机会”、关注美国黑人状况的“一种新的纪实风格”。[4]

还有一些利用摄影复制手法的成功例子，比如德国摄影师弗罗雷斯·M. 诺伊聚斯（Floris M. Neusüs）、克劳斯·林克（Klaus Rinke）和曼弗雷德·威尔曼（Manfred Willman）所偏爱的连续人物影像，以及由荷兰平面艺术家戈尔·德科斯（Ger Dekkers）用风光照片制作的方格视觉装置。波兰摄影家安杰伊·拉霍维奇（Andrzej Lachowicz）制作的名为《这样的我》（图 740）的方格装置作品，由 36 幅略有不同的自己的阴影形象构成，让人联想起 20 世纪名片格式照片的多重影像（图 59）。

高雅艺术画布的增大以及广告牌和电影屏幕对许多大型连续影像作品也产生了影响。大型作品的创作吸引了包括如实摄影和采用操作或导演手段在内的摄影师。在过去的几十年中，随着更大幅面的卤化银乳剂相纸的出现，理查德·阿维顿、罗伯特·马佩尔索普和辛迪·舍曼的作品，凭借大画面取得了惊人的效果。

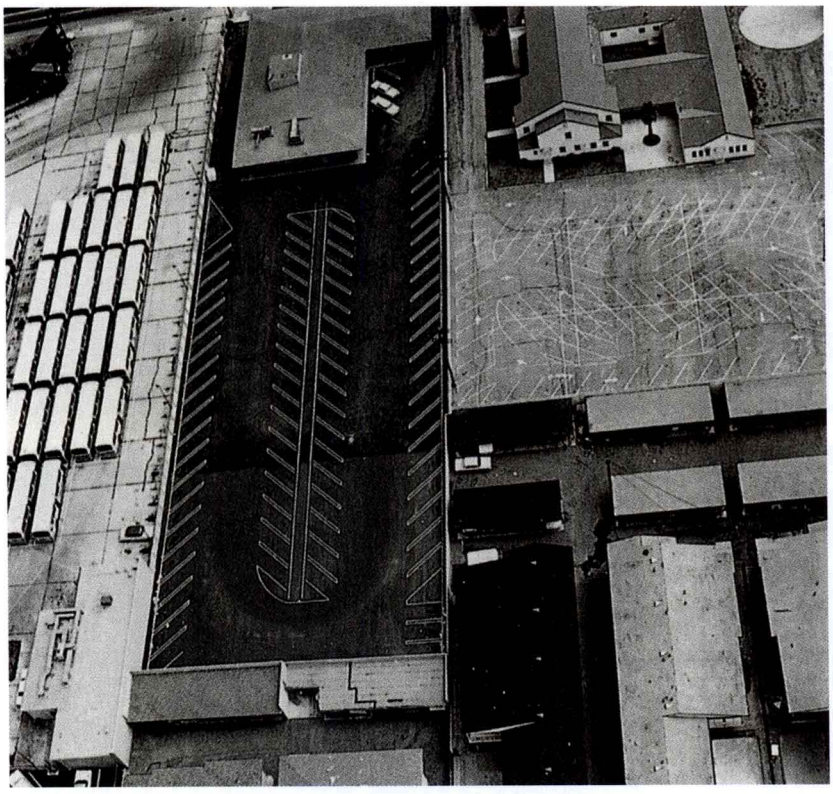


图 735：爱德华•鲁沙。《州平等局，谢尔曼路 14601 号，范纽斯，加利福尼亚州》（*State Board of Equalization, 14601 Sherman Way, Van Nuys, California*），约 1967 年。选自《洛杉矶的 34 个停车场》，1967 年。明胶银盐印相工艺。利奥•卡斯泰利画廊，纽约州，美国。© 爱德华•鲁沙，1967 年。

图 736：伯恩和希拉•贝歇。《提升塔（1976—1982 年）》（*Winding Towers [1976-82]*），1983 年。明胶银盐印相工艺。松阿本德画廊，纽约州，美国。© 伯恩和希拉•贝歇。

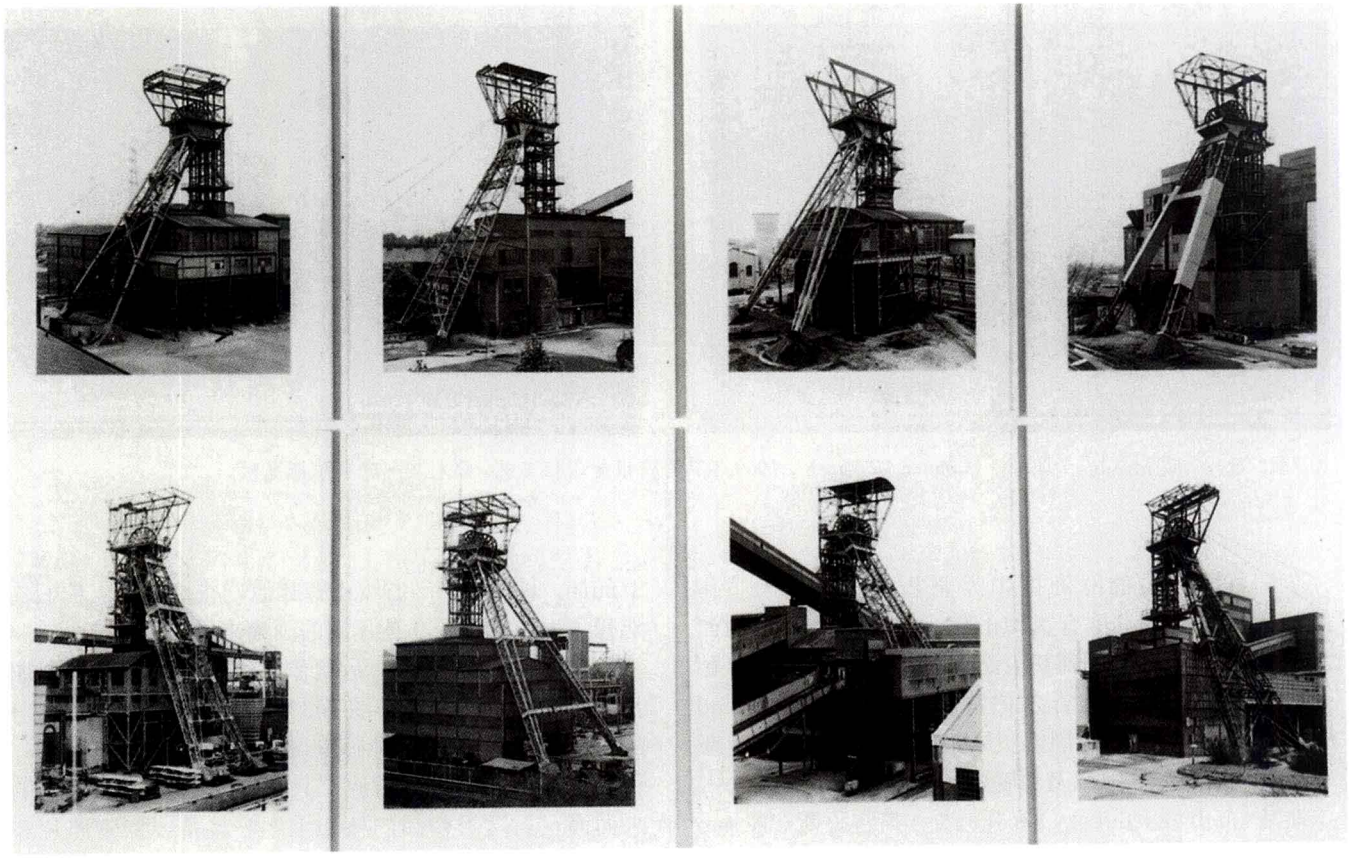




图 737: 杜安•迈克尔斯。《偶遇》（*Chance Meeting*），1969 年。明胶银盐印相工艺。© 杜安•迈克尔斯提供。

同样，大量的欧洲摄影师兼艺术家也扩大了作品的尺寸，并且也抱有类似的信念，即仅靠单张的如实纪实照片已不能达到其表达的目的。通过采用多种画幅和技法，英国的吉尔伯特和乔治（Gilbert and George，图 741）、德国人贝歇夫妇和约瑟夫•波伊斯（Joseph Beuys），以及更晚些时候的安德列亚斯•古尔斯基（Andreas Gursky）和托马斯•斯特鲁斯（Thomas Struth，图 742），当然还有其他一些摄影师，他们均选择了大小在 4 至 9 英尺间的画幅来进行创作。

概念摄影师并不总是制作连续影像。通过呈现照片套照片的荒谬场景（图 743），美国摄影师肯尼思•约瑟夫森试图向那些对假定现实进行评论的人说明，相机所捕捉到的，有时候，只是另一台相机捕捉到的画面而已。这类作品的核心主题，就是要探索照片和

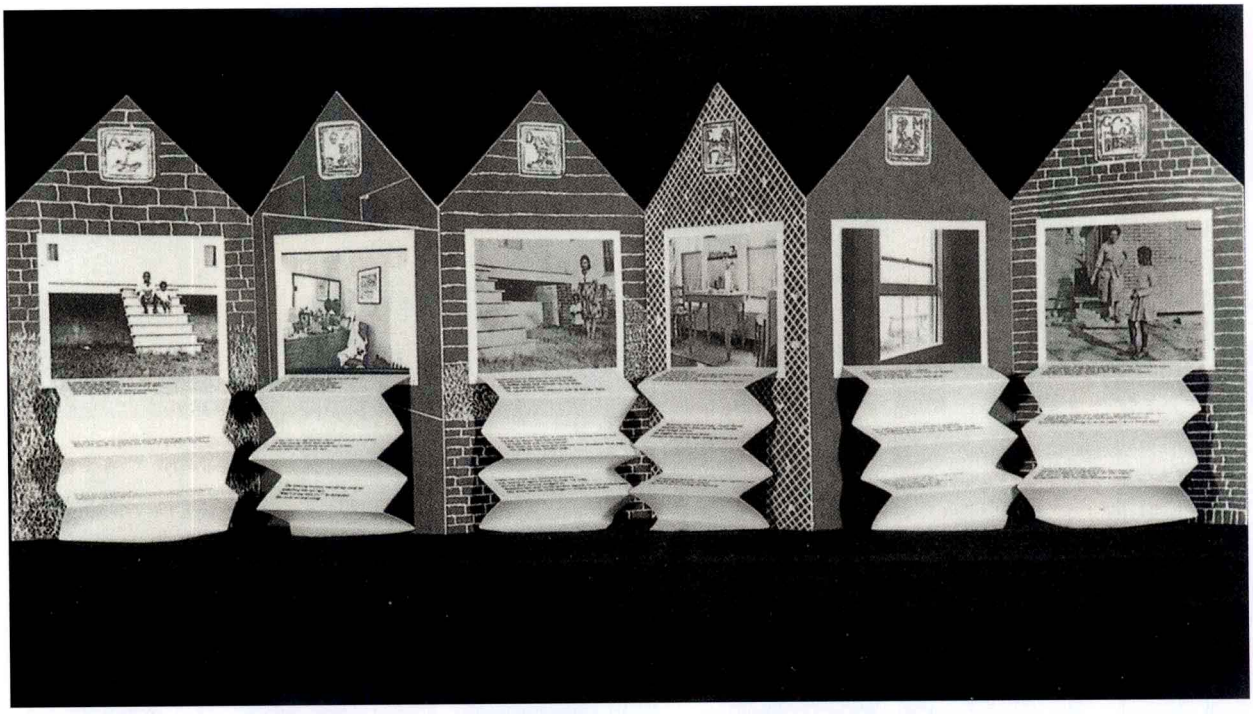


图 738：克拉丽莎 •T. 斯莱。《妈妈怎么了？》（*What's Happening with Momma?*），拍摄日期不详。啡印相片。© 克拉丽莎 •T. 斯莱。

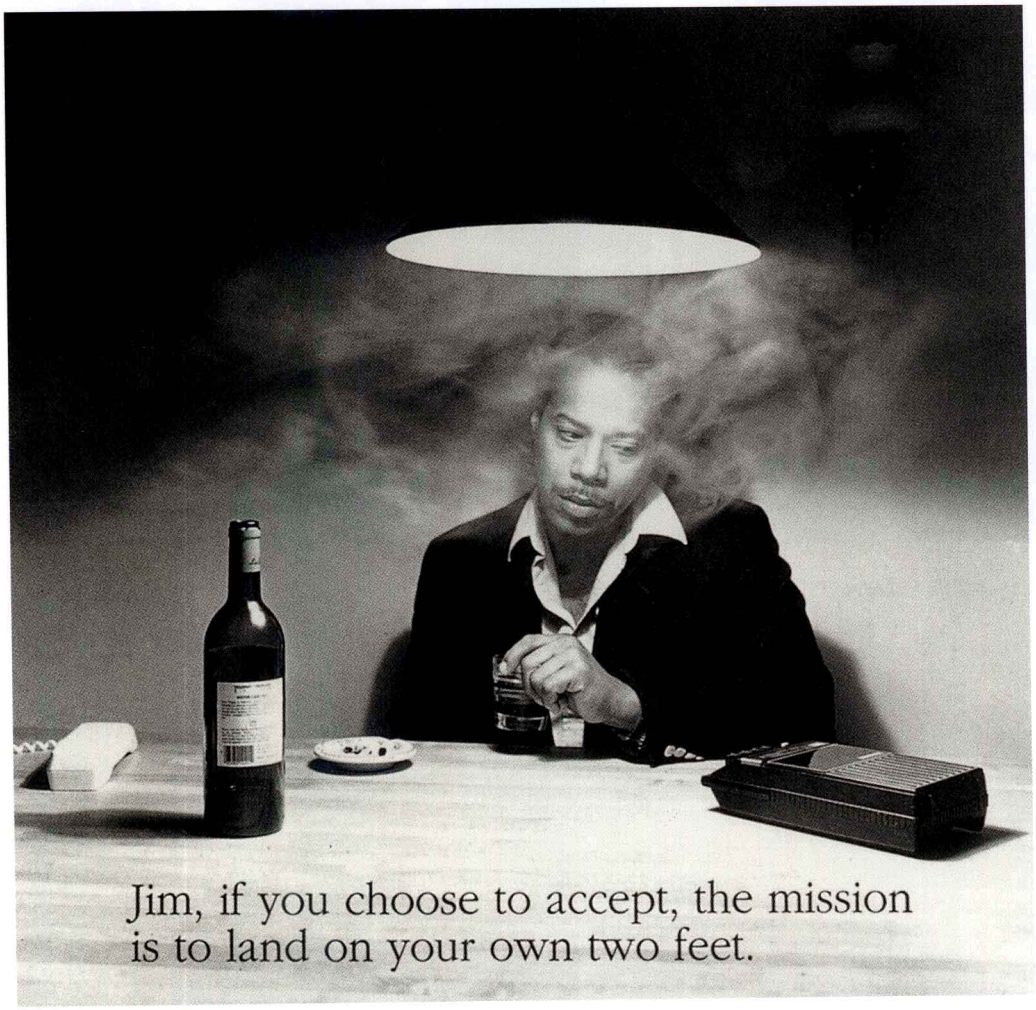


图 739：卡丽 • 梅 • 威姆斯。《吉姆，你如果选择接受，任务将落在你自己的双脚上》（*Jim, If You Choose to Accept, the Mission Is to Land on Your Own Two Feet*），1987 年。明胶银盐印相工艺。PPOW 有限公司，纽约州，美国。

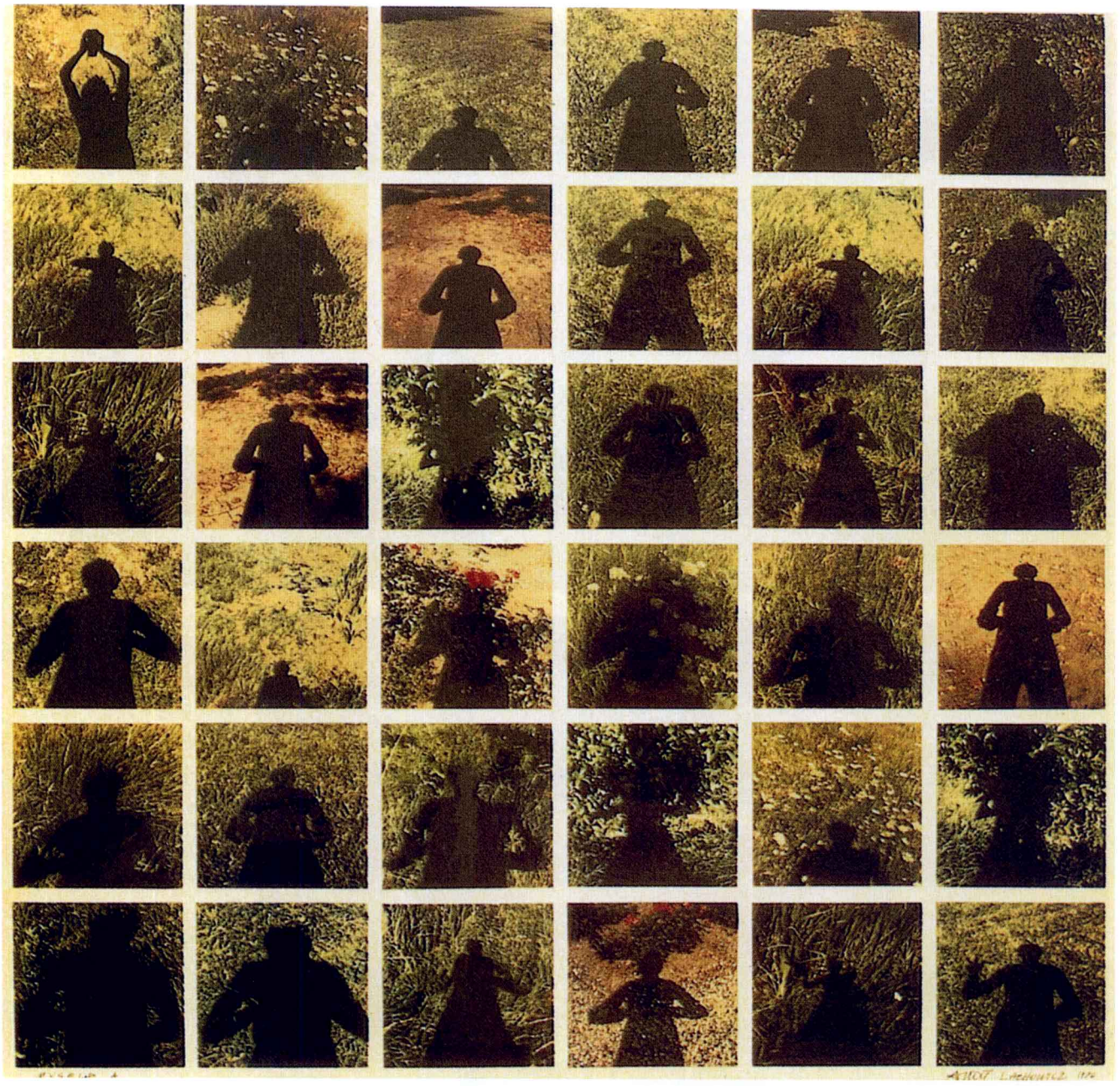


图 740：安杰伊 • 拉霍维奇。《这样的我》（*Myself As...*），1976 年。彩色（彩色显影）透明正片。国际摄影中心，纽约州，美国。

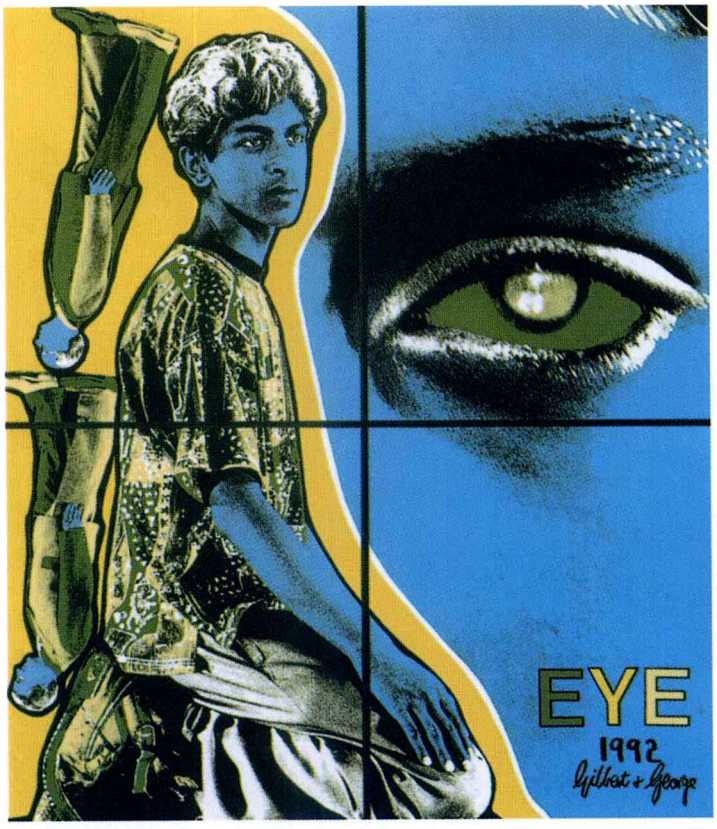


图 741：吉尔伯特和乔治。《眼睛》（*Eye*），1992 年。四格照片。罗伯特·米勒画廊，纽约州，美国。

图 742：托马斯·斯特鲁斯。《天堂 34，大岛》（*Paradise 34, The Big Island*），2006 年。C 型（彩色显影）印相工艺。麦克斯·海兹勒画廊，杜塞尔多夫，德国。



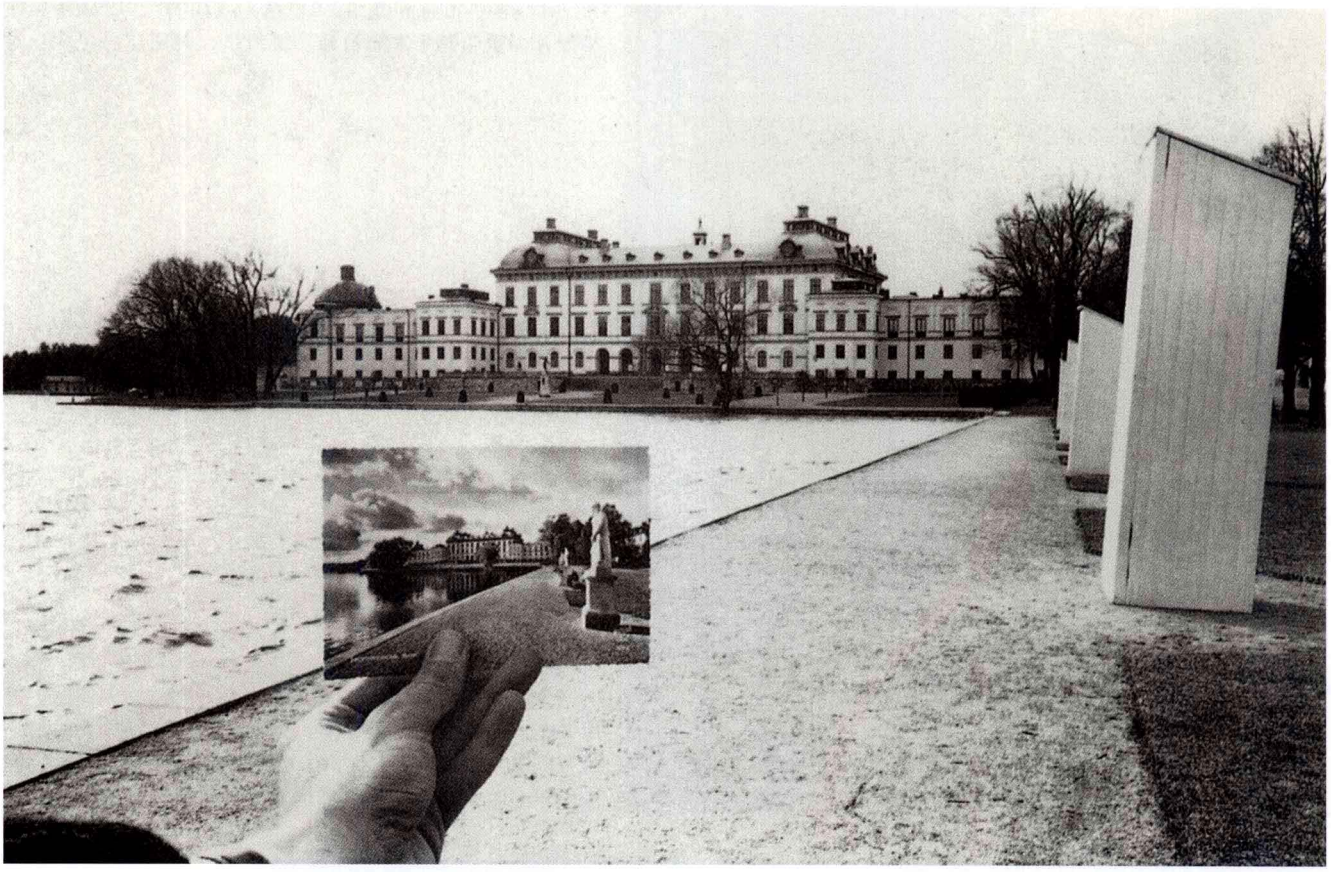


图 743：肯尼思 • 约瑟夫森。《皇后岛，瑞典》（*Drottningholm, Sweden*），1967 年。明胶银盐印相工艺。© 肯尼思 • 约瑟夫森提供。



图 744：辛迪 • 舍曼。《无题（156 号）》（*Untitled [#156]*），1985 年。C 型（彩色显影）印相工艺。麦德龙画廊（Metro Pictures），纽约州，美国。

现实的关系，其开山之作可追溯到阿尔弗雷德·施蒂格里茨1886年拍摄的《太阳的光芒——波拉，柏林》（图401）。在这看似描述性的场景中，摄影师通过纳入模特其他时期拍摄的姿态迥异的照片，来暗示摄影这一媒介的特点和可能性。

20世纪80年代，所谓后现代主义的艺术创作便是从头几十年的概念艺术演变而来的。在摄影领域，这一发展所展现的，很大一部分都是在将照片从记录式文件转换为美学商品时的失败尝试。与此同时，这样的努力也试图建立一种照片影像与社会现实的新关系。后现代主义者们认为，有关现实生活的照片并不能声称其唯一性，因为（不同于独一无二的手工图像）照片所做的，是对已经存在的现实的复制。另外，他们还认为，既然摄影师或观众都无法超越其生活时代所共有的文化模式，无法在照片中注入永恒的审美特征或者始终为所有人理解的感情基调，因此，摄影师应当努力思考当前的社会现象，而不是去引发新的思考。[5]

秉持这一观念的摄影师们采用了不同的方式来表达对通常文化特型的反讽态度，以及对照片作为一种具有极高审美价值对象的讽刺。一些现代主义理念（如将艺术摄影师视作拥有独特创造力的魅力人物）遭到了部分摄影师的攻击，其中包括翻拍知名摄影作品的谢莉·莱文（Sherrie Levine）和以高档杂志中的照片影像为创作对象的理查德·普林斯（Richard Prince）。后现代摄影先后尝试了各种技法，包括模仿电影胶片



图745：劳里·西蒙斯。《粉色浴室》（*Pink Bathroom*），1984年。汽巴克罗姆相片。麦德龙画廊，纽约州，美国。



图746：维克多·伯金。《从U.S. 77看到的四个字》（*Four Word Looking from U.S.77*），1977年。明胶银盐印相工艺。约翰·韦伯画廊，纽约州，美国。© 维克多·伯金。



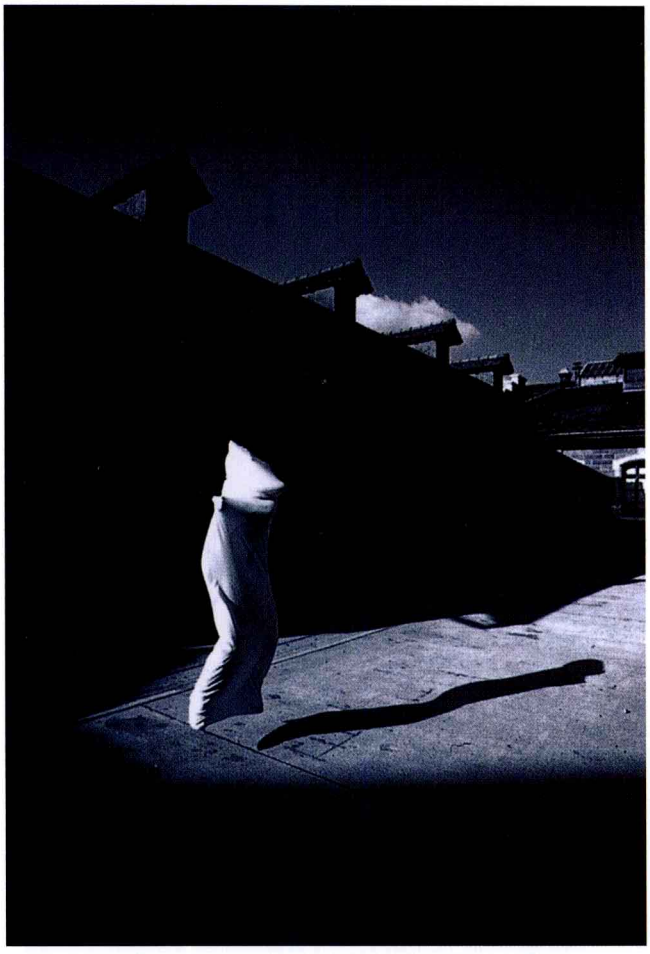
图 747：芭芭拉 • 克鲁格。《无题（你逃过此劫）》（*Untitled [You Get Away from the Murder]*），1987 年。染料耦合印相工艺，丝网印刻字。霍尔马克（Hallmark）摄影收藏，堪萨斯城，密苏里州，美国；玛丽 • 布恩画廊，纽约州，美国。

图 748：鲁思 • 索恩 - 汤姆森。《寓言》（*Parable*），选自《海之歌》（*Songs of the Sea*），1991 年。经调色处理的明胶银盐相片。埃勒斯 • 考迪尔画廊，芝加哥，美国。





图 749：拉拉•埃萨迪。《会聚地 II》（*Converging Territories II*），2004 年。彩色相片结合应用书法。埃德温•霍克画廊，纽约州，美国。



和高光泽广告照片，如辛迪·舍曼为自己的各种装扮拍摄的肖像照（图 744），再到按照消费者杂志插图中模特或玩偶的样子布置场景，或者模仿现实生活场景等，如劳里·西蒙斯（Laurie Simmons）的活人画（图 745）。桑迪·斯科格隆（Sandy Skoglund）的家中充满了她塑造、摆放以及用不自然颜色绘制的各种动物和人体形态，虽然看上去有些滑稽，却意在展示“这一时期生活在美国是何等情形。”[6]

另一项后现代主义的尝试致力于“解构”当代社会的神话，具体做法包括采用复原后的照片并附加文字，让观看者意识到流行媒介中暗含的态度。这样的实践，让人联想到 20 世纪第二个十年晚期到 20 年代盛行的影像变形手法（如汉纳·霍希的《餐刀的裁切》，图 486）。关于“解构”的尝试，英国哲学家兼摄影师维克多·伯金（Victor Burgin）会将他自己的文字排版后，附在普通场景的后面（图 746），然后再对其进行拍摄。所有这些摄影招数都试图在观看者的意识中重置这类图像，揭示出潜在的消费主义和性别主义信息，而不仅仅是呼唤感情或某种美感。它们不仅帮助

图 750：克里斯汀·沃格特。《无题（抽象场景）》（*Untitled [Metaphysical Scene]*），1972 年。经调色处理的明胶银盐相片。© 克里斯汀·沃格特授权。



图 751：奥托·斯坦纳特。《孩子们的嘉年华》（*Children's Carnival*），1971 年。明胶银盐印相工艺。佛克旺博物馆，埃森，德国；玛莉·斯坦纳特（Marlie Steinert）夫人提供。



图 752：亚当·富斯。《爱》（*Love*），1992 年。独特的汽巴克罗姆物影照片。罗伯特·米勒画廊，纽约州，美国。

女性摄影师探究其生活如何转变成了商业媒介中的定式，还让她们考量自身的需求和角色。芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger）的作品通常为画面大且颗粒度类似报纸广告的影像（图 747），通过加入她自己的说明文字（通常由剪贴的字母组成），芭芭拉提出了有关男性主导和权力态势的问题。法国摄影师索菲·卡莱（Sophie Calle）自传体式的故事，即半虚构的影像和文字系列，是对女性生活的另一种视觉探索。类似的手法也为摩洛哥摄影师拉拉·埃萨迪（Lalla Essaydi）所采用，她将书法和指甲花染料应用于照片，从而让世人了解北非女性的地位与角色（图 749）。书法是仅限于男性的一种艺术形式，而指甲花染料是传统的女性装饰用品，意识到这些对了解此影像的政治社会化内涵十分必要。

介入与操作

对相机影像物理生成过程的介入，以及化学处理（后来的数字处理）时的操作可采用多种的形式，所有这些形式的核心理念，就是在保留摄影媒介的复制性的同时，也要让摄影师拥有如同平面艺术家一样的随性和创造的自由。

选择带针孔而不是带镜头的相机（如今相机都装备了高速、高清的光学设备），对于调整摄影流程以满足个人的表达需求来说，是一种简单的方式，其效果从鲁思·索恩－汤姆森（Ruth Thorne-Thomsen）那奇怪而哀婉的风光照片中可以得见（图 748）。对于该类镜头的使用同时还为摄影师们提供了一种创造性的工具，或者是通过轻微变形为现实场景赋予一种非真

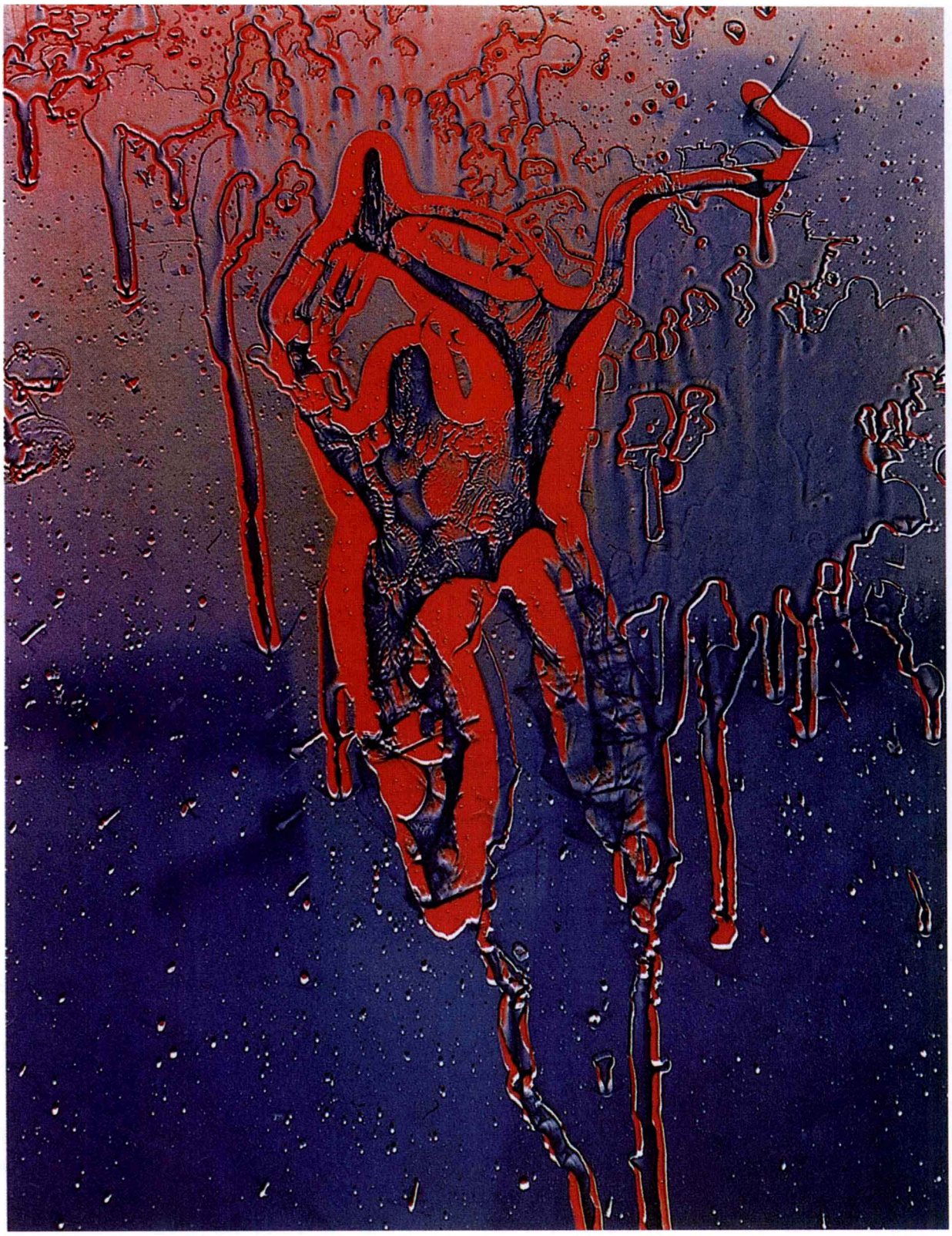


图 753: 亨利 • 霍姆斯 • 史密斯。《天堂马戏团小海报》(*Small Poster for a Heavenly Circus*), 1974—1975 年。染料转印(染料吸附)照片。1974 年的单色折射图, 亨利 • 霍姆斯 • 史密斯档案, 印第安纳大学艺术博物馆, 美国; 泰德 •R. 史密斯(Ted R. Smith)收藏。© 亨利 • 霍姆斯 • 史密斯, 1975 年。

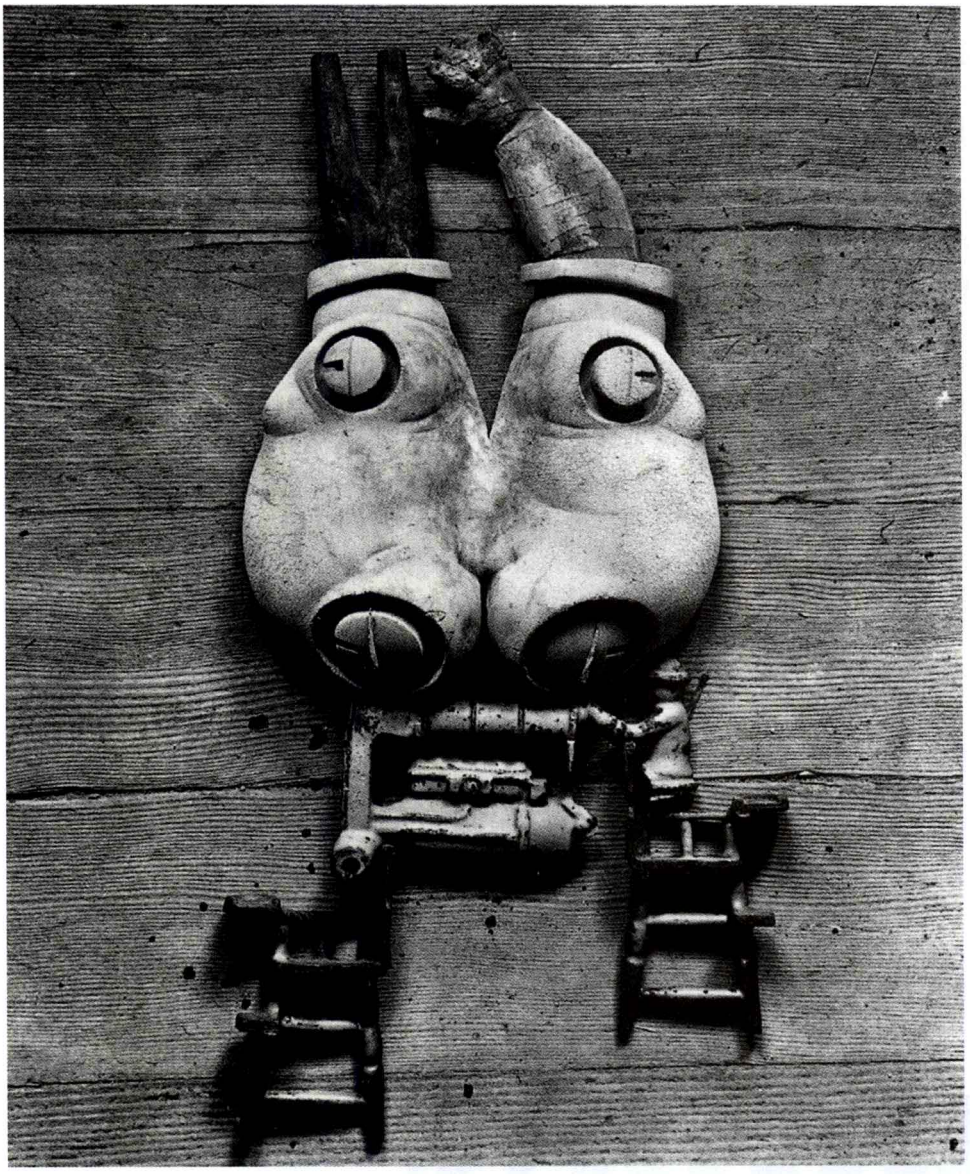


图754: 弗雷德里克•索默。《巨人》（*The Giant*），1946年。明胶银盐印相工艺。克罗克艺术博物馆，萨克拉门托，加利福尼亚州；光画廊，纽约州，美国。© 弗雷德里克•索默。

实感，又或者是显著变形的表情和姿势。20世纪50年代，追随早先安德烈•柯特兹和其他人的实验，贝伦妮丝•阿博特和维吉（两者在当时都是如实摄影的拥护者）均尝试过用特殊的镜头改变人物和物体的形状，不过他们的影像总的来说还是实验性的。

比尔•布兰特通过实验超广角镜头创作出了更具特色的作品。创作风格上与古典超现实主义（Classical Surrealism）较为接近的摄影师包括克里斯汀•沃格特（Christian Vogt，图750），一名成功的瑞士新闻摄影记者，他的变形手法让人想起格里高里•德•契里科的奇幻风光。许多对想象世界充满兴趣的摄影师，使用广角镜头拍摄普通场景和舞台装置，从而获得一种令人紧张不安的无限景深感。偶然的镜头失真也可用于戏剧性地渲染表情和姿势，即便并不想把这类场景营造得特别奇幻，如实摄影和新闻摄影的作品中不乏其例，例如奥托•斯坦纳特拍摄的《孩子们的嘉年华》（图751）。事实上，在近些年的许多摄影作品中，失真已成为一种独特的表达元素，新闻摄影记者认为它为图像增加了一种现实维度，而对于创作型的摄影师来说，它充当了一种美学手段。

光学处理过程中需要广泛介入的技法包括：不用相机生成影像（最初被称为“物影照片”，后来一直被叫作“光绘图”），以及将迥然相异的的影像拼合在一起，又称拼贴画或蒙太奇。摄影拼贴画涉及对照片影像

（无论是原片还是翻拍）的剪裁和重组，并用胶水粘合；蒙太奇指的是将照片在放大机或电脑上进行组合。由于上述摄影尝试所隐含的实验主义，也就不奇怪为什么所有这些技法即对摄影的非机械面貌和对个人想象力的主张，成为了20世纪20年代包豪斯（工艺美术学校）先锋派艺术的必修课。自然也不奇怪的是，电子成像的出现让蒙太奇这一手法吸引了更多人。

物影照片是一种独特的无机身影像，可以通过让光束穿过感光纸获得，也可以让感光纸上各种透明或不透明的物体对固定或移动的光源曝光生成。这项发明始于19世纪早期，并于20世纪20年代得到了改进（见第九章），之后在20世纪40年代，因时常与其他工艺结合使用，该项技术又再次得到提升。在美国，卡洛塔·考普伦（Carlotta Corpron）、洛塔·雅各比、内森·勒纳（Nathan Lerner）和芭芭拉·摩根便是这项技术的簇拥者，在被雅各比称作“光绘成像”的抒情抽象派作品中就能窥见一斑（图554）。擅长将光绘影像、物影照片和蒙太奇技法融合在同一影像中的摩根（图556），早在1938年就开始了对这些技法的实验，他拍摄了一名手持电筒的舞者留下的移动光带。20世纪50年代，包括奥地利的赫伯特·W. 弗兰卡（Herbert W.Franke）和德国的彼得·吉德曼（Peter Keetman）在内的几名欧洲摄影师，利用示波器和棱镜来制作几何抽象图案，其中一些让人想到构成主义雕塑家瑙姆·加博(Naum Gabo)和安东尼·佩夫斯纳(Antoine Pevsner）的作品。近年来，物影照片制作的灵活特性启发了弗罗雷斯·M. 诺伊聚斯，他创作的大型单色像花朵一样的影像，既具装饰性又富神秘感。

另一种在20世纪50年代吸引人们关注的无机身影像，结合了物影照片与现代玻璃负片技术。粘性液体和晶体一类的物质在玻璃版上形成任意图案，作为在感光纸上印相的负片。亨利·霍姆斯·史密斯（Henry Holmes Smith）是最早使用这一技术的美国人之一，他通过摆弄玻璃版上的糖浆混合物创作出非具象的影像，然后在单色银版或多色染印材料上冲印成像。虽然直到20世纪70年代中期史密斯才创作出《天堂马戏团小海报》（图753），但其大胆的形式和浓烈的色彩显示了与早期抽象表现主义绘画风格的联系。史密斯的学生亚罗米尔·斯特凡尼（Jaromir Stephany）也实验过类似的技法，他在4英寸×5英寸和35mm画幅的胶片上用墨水创作出梦幻般的图像，让人联想起银河系事件。玻璃负片富于想象力的表现吸引了摄影艺术家弗雷德里克·索默（Frederick Sommer），他于20世纪50年代起开始用玻璃版和玻璃纸工作，在它们上面绘画或烟熏，从而创作出非具象的图案和形状。索默拥有对腐败之物和鲜活之美同时着迷的复杂个性，他也创作蒙太奇、装置艺术（图754）和如实摄影照片，尽其所能地展现他在现实世界中发现或存在于想象世界的神秘之物的视觉形态，在他看来，这两个世界实为一个。亚当·富斯（Adam Füss）的作品往往色彩浓重，并且是在汽巴克罗姆（伊尔福）相纸上直接曝光一些非传统物质，如气球、粉末、动物及其内脏（图752）而生成。其中，有些作品看上去富有美感，而另一些则以其隐喻意义为要旨。

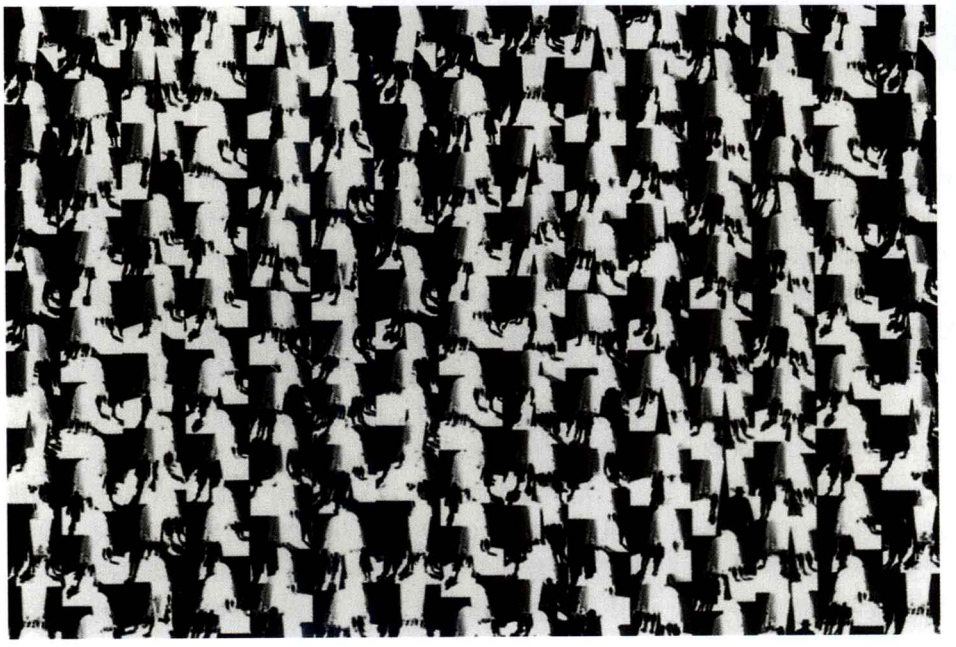


图755：雷·K. 梅茨克。《拱》（Arches），1967年。明胶银盐印相工艺。© 雷·K. 梅茨克，1967年。

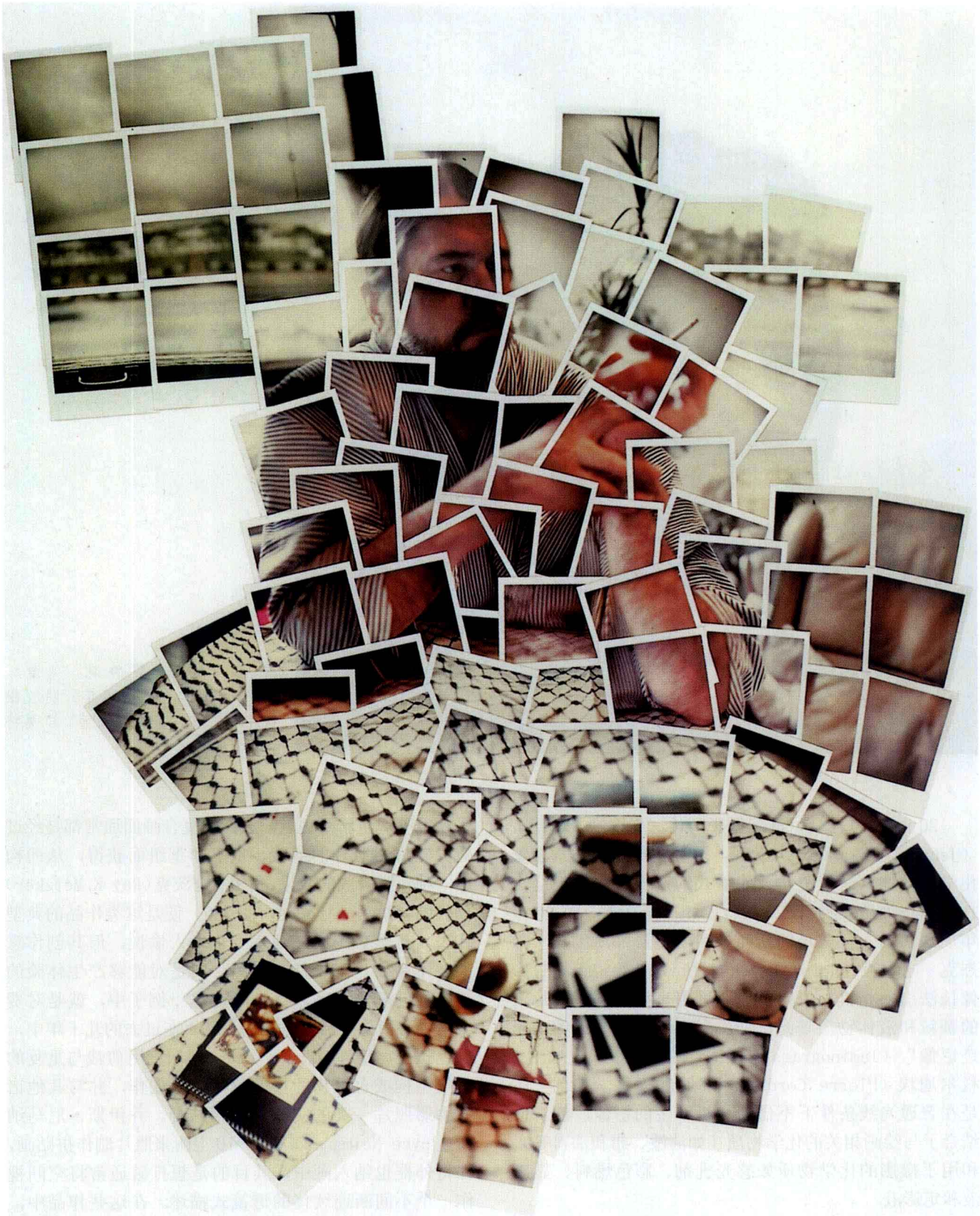


图 756：乔伊斯·尼马纳斯。《无题》，1981 年。SX-70（内部染料扩散转印）相片。© 乔伊斯·尼马纳斯提供，1981 年。

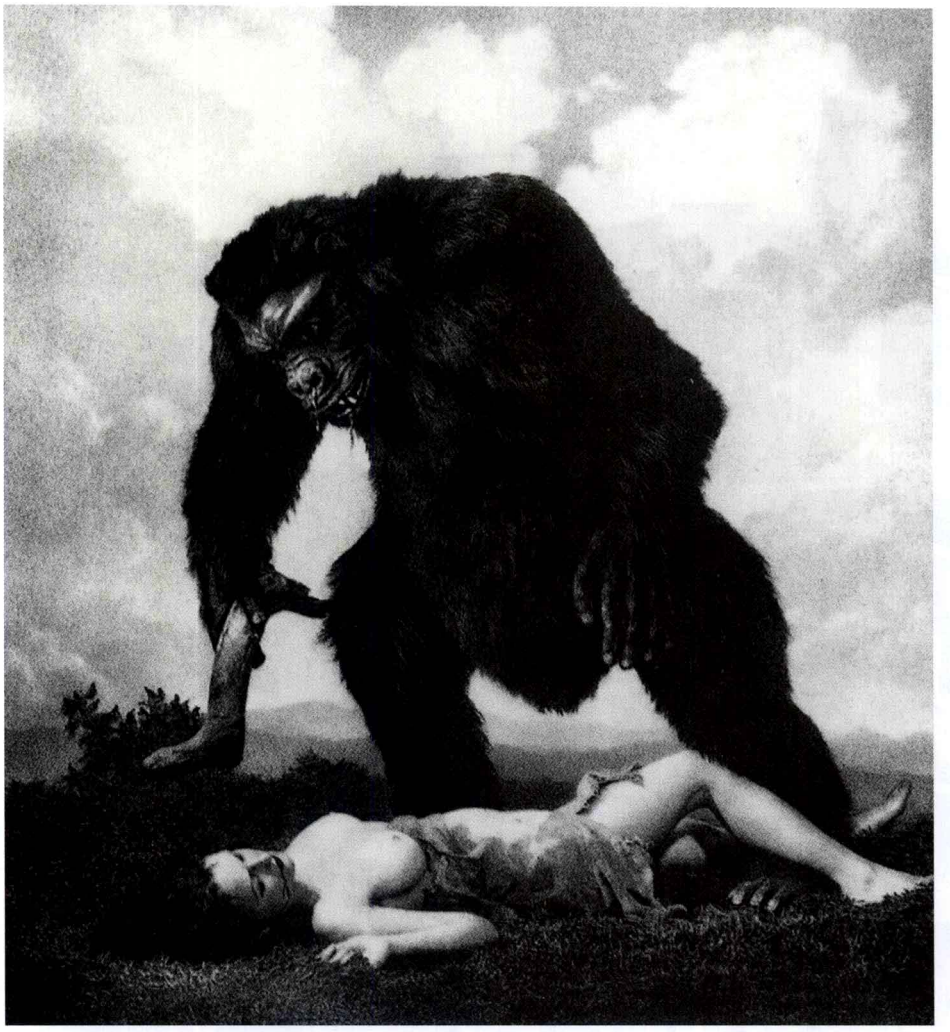


图 757：威廉·莫特森。《爱》（*L'Amour*），约 1936 年。明胶银盐印相工艺，带纹理网面。© 莫特森遗产提供，1980 年。

20 世纪 50 年代，法国摄影师让 - 皮埃尔·萨德雷（Jean-Pierre Sudre）发现，通过在玻璃上任意布置化学盐粒能够获得美学及隐喻式的影像——他把这一技法称作“晶体照相法”（crystallography）。20 多年后，德国一位成功的新闻及科学摄影师海因茨·哈杰克 - 哈尔克（Heinz Hajek-Halke）开始将无机身影像技法引入相机拍摄中，他通过用直接光源对胶片上的颗粒和液体物质曝光，创作出表现移动光束的“光迹影像”（luminograms）。由比利时摄影师皮埃尔·科尔迪埃（Pierre Cordier）发明的“化学工艺”，是在普通光线条件下不借助相机产生的影像，创新地结合了与绘画相关的化学物质（如清漆、蜡和油料等）和用于摄影的化学物质如感光乳剂、彩色燃料、显影液和定影液。

上世纪五六十年代，拼贴画技法吸引了一批美国摄影师（许多人与设计学院有关），他们用这一技法让平凡经验产生新鲜视觉。这样的复合画面通常都是经过对如实摄影照片的剪裁、重复和重组而获得，从而构成一种新鲜合成的效果。雷·K. 梅茨克（Ray K. Metzker）创作的《拱》（Arches，图 755）便是这类作品的典型代表，虽然其图案在视觉上也令人愉悦，但其创作意图并不是要作为一件装饰品，而是对能够产生体验的情感质地新形式的表达——在这一例子中，就是对费城市中心街头生活兴奋感的表达。在过去的几十年中，芭芭拉·克伦（Barbara Crane）一直用剪裁与重复的建筑结构或有机物的影像条带进行创作，并与其他诸如物影照片一类的实验元素相结合。乔伊斯·尼马纳斯（Joyce Neimanas）用 SX-70 宝丽来照片制作拼贴画，并将外框也纳入画中，其目的是想打破通常将空间视作一个不间断连续体的透镜式描述。在这些作品中，她还试图拓展拍摄主体的相关信息，如纳入其附属物品和环境事物的影像等（图 756）。从卡尔·奇亚伦扎



图 758：杰利 •N. 尤斯曼。《无题（云屋）》（*Untitled [Cloud Room]*），1975 年。经调色处理的明胶银盐相片。吉因和乔治 •W. 凯利（Jain and George W.Kelly）收藏，纽约州，美国。© 杰利 •N. 尤斯曼，1975 年。

（Carl Chiarenza）的作品中可以看到另一种完全不同的拼贴画尝试，他为撕碎的纸张和摄影包装材料拍摄微型静物照，然后尽力放大，让这些作品呈现出某种神秘的风光景象。

无论是拼贴画还是蒙太奇，在战后一代看来，都是展现个人视角的一种特殊且颇有成效的方式，正如美国摄影师杰利 •N. 尤斯曼（Jerry N. Uelsmann）所说，它们所要实现的，是“大脑所知大于眼睛和相机能见”。[6] 早在 20 世纪 30 年代初期，在一个照片载体上冲印多幅影像的方式，已经让一些美国摄影师开始探索如实摄影所无法企及的神秘王国。当时，摄影师威廉 • 莫特森（William Mortensen）便求助于蒙太奇的手法来创建充满邪恶与欲望的视觉影像（图 757），他的“中世纪感”[7] 带给他的想象场景，对于同时期的许多人来说，似乎是既怪诞又有趣的。与此同时，克拉伦斯 • 约翰 • 劳克林（Clarence John Laughlin）一直执迷于“真实的虚幻和虚幻的真实”，其创作不仅包括蒙太奇，还有各种布置、化妆模特，并设计了一些场景，赋予其“物质实体仅是精神世界踏脚石”[8] 的信念以具体形态（图 500）。之后不久，埃德蒙 • 特斯克（Edmund Teske）将化学操作与蒙太奇的手法相结合，来强化他对美国小镇生活耽于情欲的感受。

20 世纪 60 年代起，一群摄影师开始不断用蒙太奇手法创作诗化的幻象，尤斯曼便是其中之一。他的作品是将自己的一系列底片拼合在一起，呈现出现实与想象世界的完美结合。他早期的影像侧重于表现女性终生散发出的母性魅力，虽然不那么新颖但很平实，而他后期的蒙太奇作品——其中一幅带云的室内作品（图 758）——探索的是更为超凡的理念，尽管它显然还是脱不开马格利特绘画风格的影响。日本摄影师细江英公奇特的蒙太奇作品（图 759）反映了创作者的信念，即相机带领他进入了一个“异常、扭曲、尖刻、怪诞、

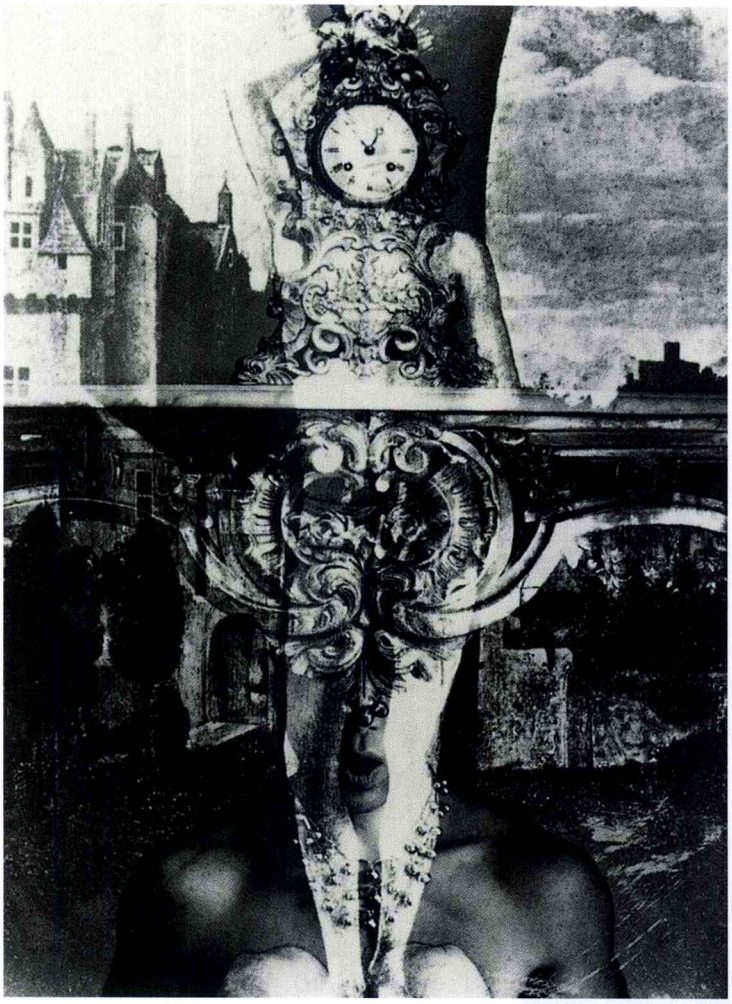
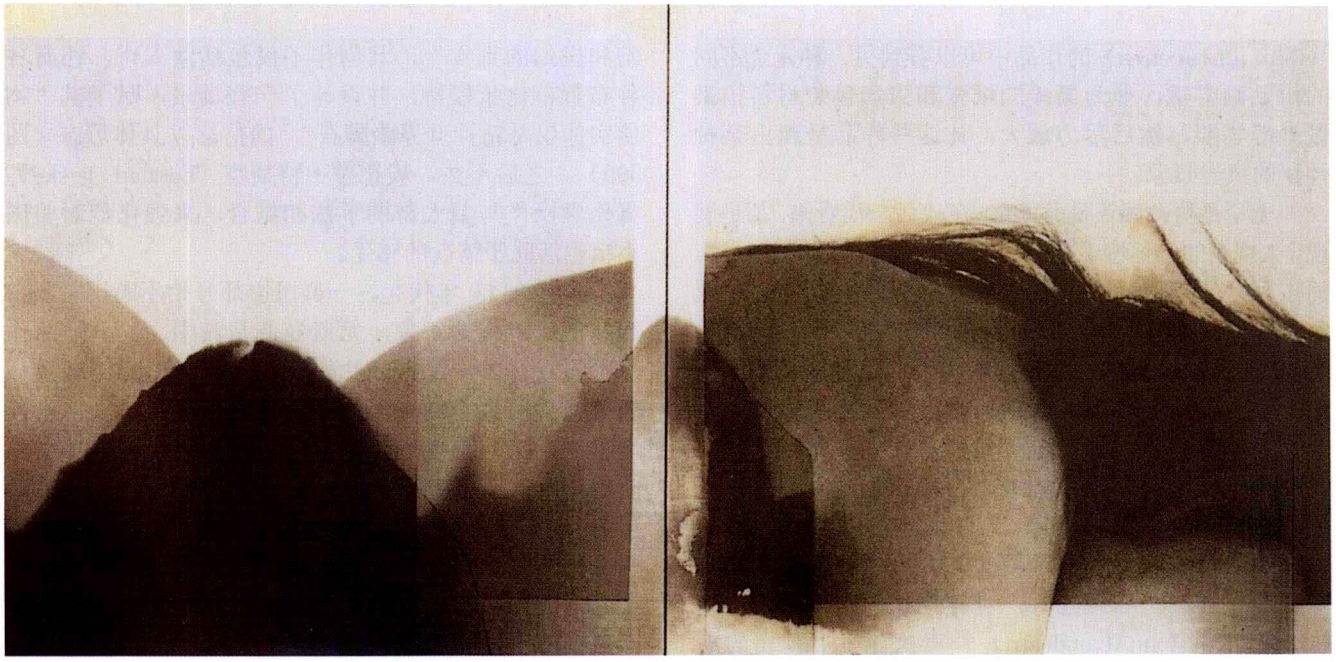


图 759：细江英公。《蔷薇刑 29 号》（*Ordeal by Roses #29*），1961—1962 年。明胶银盐印相工艺。光画廊，纽约州，美国。© 细江英公。

图 760：罗伯特•海内肯。《偷窥者 / 罗伯 - 格里耶 1 号》（*Le Voyeur/Robbe-Grillet #I*），1972 年。帆布着照相乳剂；经漂白；彩色粉笔。乔治•伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州；光画廊，纽约州，美国。© 罗伯特•海内肯。



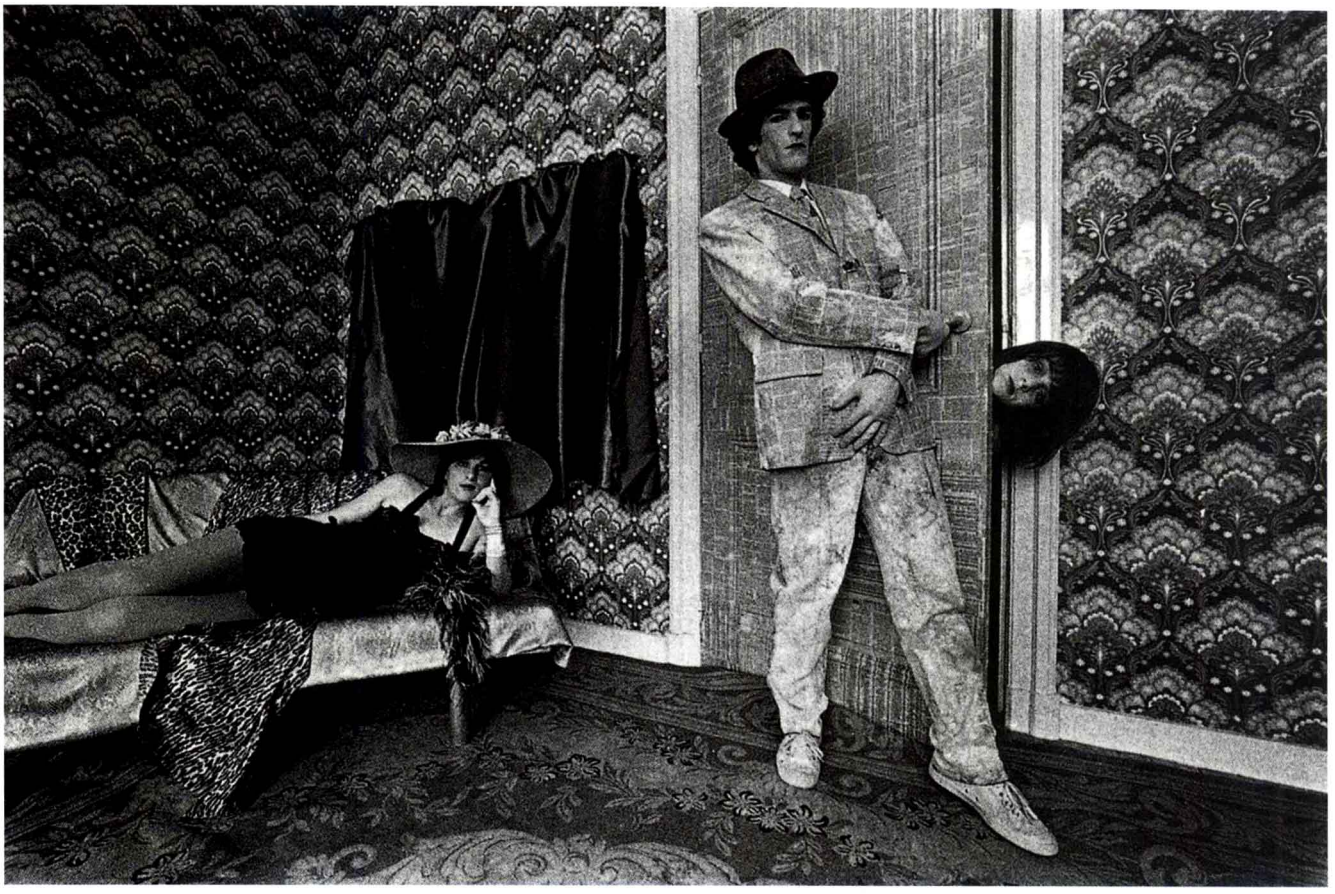


图 761：保罗·德·诺耶。《门诺的头》（*Menno's Head*），1976 年。明胶银盐印相工艺。© 保罗·德·诺耶。

蛮荒以及混杂的世界”。[9] 同样，加利福尼亚版画复制师兼摄影师罗伯特·海内肯（Robert Heinecken）制作的蒙太奇作品，充满了对经常出现在杂志、广告牌和电视中的性别歧视暴力的挑战。他的作品尺寸往往强调了与商业广告的相关性，使得影像看起来混合了谴责与某种愿望的满足感（图 760）。

由于“二战”前的欧洲超现实主义艺术家已广泛接受了拼贴画和蒙太奇的创作形式，因此之后的几代欧洲摄影师纷纷采用这些手法也就不足为奇了。捷克斯洛伐克摄影师马丁·鲁斯卡（Martin Hruska）和简·索德克（Jan Saudek）深受心理分析观念的影响，他们代表了这样一批摄影师，通过布景并结合放大器里的影像来制造如梦的视觉并表达情欲的诉求。他们和其他一些关注心灵的人的作品，有时让人联想起画家萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）和德·契里科所创造的空间构型和象征元素，但他们的影像还受到了来自战后广告、流行娱乐和电视所传递的理念和形象的影响。例如，荷兰电影工作者保罗·德·诺耶（Paul de Nooijer，图 761）为了突出消费主义文化的泛滥，其作品往往对资产阶级崇拜之物进行肆无忌惮的拙劣模仿，或者仿效廉价印刷复制品，将其影像印制得尤为粗糙。

蒙太奇的手法还能延伸拍摄于某一位置和某一时间的单幅影像的视觉体验。德国人林克、威尔曼和意大利摄影师佛朗哥·瓦卡里（Franco Vaccari），以及其他一些人，将不同时间、地点对同一物体、景象或人物拍摄的完整或局部图片拼合起来，旨在表明“现实所呈现的不完整、不稳定和无休止的形式”。[10] 此外，通过大尺寸的影像表现形式，他们要让观看者在感知画面的同时，纳入时间这一元素。在埃及、英国、意大利和前苏联等意识形态迥异的社会中，摄影的数字化使得摄影师们能够更好地利用蒙太奇手法的内在特点，来表达随着国家变得越来越混乱无序，或者遭遇经济和社会动荡时的一种更深层的不稳定感。

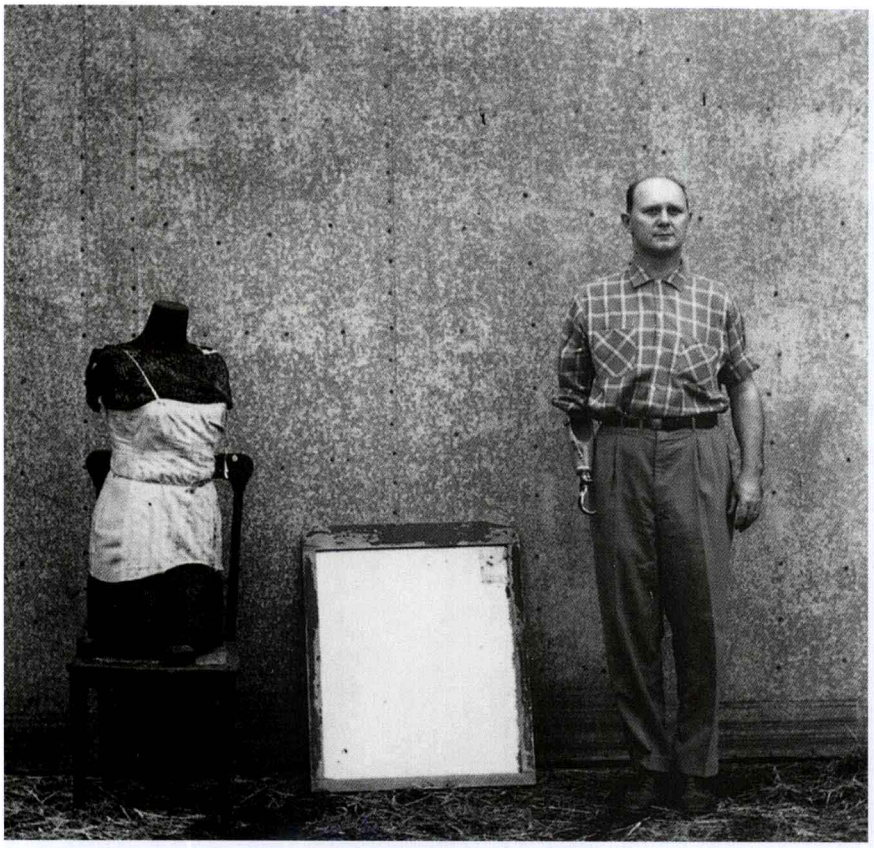


图 762: 拉尔夫•尤金•米雅德《克兰斯敦•里奇》（*Cranston Ritchie*），1964 年。明胶银盐印相工艺。吉因和乔治 •W. 凯利收藏，纽约州，美国。© 拉尔夫•尤金•米雅德遗产。



图 763: 乔尔 - 彼得•威特金。《亚当和夏娃被逐出天堂，新墨西哥》（*Expulsion from Paradise of Adam and Eve, New Mexico*），1981 年。经调色处理的明胶银盐相片。© 乔尔 - 彼得•威特金。纽约佩斯 / 麦吉尔画廊和旧金山弗伦克尔画廊提供。



图 764：M. 理查德 • 克里斯特尔。选自《水孩子》（*Water Babies*），1976 年。明胶银盐印相工艺。©M. 理查德 • 克里斯特尔提供。

图 765：斯特凡 • 库图尔 。《丰田 19 号，熔点》（*Toyota No.19, Melting Point*），2005 年。数字蒙太奇，彩色相片。斯特凡 • 库图尔 / 劳伦斯 • 米勒画廊提供，纽约州，美国。





图 766：阿瑟·特雷斯。《演员》（*The Actor*），1973 年。明胶银盐印相工艺。© 阿瑟·特雷斯提供，1973 年。

摄影领域自 20 世纪 60 年代以来的另一个独特变化，便是大量使用布景装置下模特表演的场景，来表现梦幻和视觉的非理性内容。同采用蒙太奇手法的艺术家一样，涉猎这类导演式拍摄的摄影师们，实际上采纳了自上世纪初就已见诸于平面艺术及静物和运动摄影领域的某些观念，并加入了战后流行文化的相关元素。在为镜头构筑现实的过程中，有些摄影师只是略微调整布景，而另一些则完全虚构场景，所有的布景、模特、装束以及动作都由摄影师来设计。作为前一种尝试的早期例子，拉尔夫·尤金·米雅德（Ralph Eugene Meatyard）拍摄了设置于朴实场景中的家庭和友人，但这一幅（图 762）——一面空洞的镜子和一个着装诡秘的人体模型所形成的暗示，为整个画面增添了心理上细微差别的维度。在他其他的摄影作品中，阴影和由运动造成的模糊形态又似乎暗示了一种幽灵般的存在。

针对另一极端的实践，大量的摄影师——包括美国的 M. 理查德·克里斯特尔（M. Richard Kirstel，图 764）、勒斯·克里姆斯（Les Krims）、劳里·西蒙斯（图 745）、阿瑟·特雷斯（Arthur Tress）和乔尔-彼得·威特金（Joel-Peter Witkin，图 763），以及欧洲的德·诺耶、伯纳德·富孔（Bernard Faucon）、琼·封特库贝塔（Joan Fontcuberta，图 772）和简·索德克——创作了完全虚构的幻想式作品。在克里姆斯针对美国现代中产阶级生活讽刺性的、有时甚至是令人震惊的作品中（图 767），均用到了超现实主义和流行艺术的肖像手法。特雷斯自 20 世纪 70 年代起就开始用这一风格及蒙太奇手法进行创作，并在他令人着迷的戏剧表现作品中纳入了一种普遍病态的感觉（图 766），尽管其后来的一系列彩色作品（以《茶壶剧院》[*The Teapot Opera*] 的画册形式出版），表现了一种更为怪诞的调子。富孔一开始投入了大量时间来设计背景、塑造人物及调整灯光效果，从而创作出旨在用幽默感供大众娱乐的充满活力的作品。威特金所采用的令人毛骨悚然的服饰或赤裸的人体，常常承载了历史或神话的特征，正如《亚当和夏娃被逐出天堂》这幅作品（图 763），显得既可怕但又不失幽默。

过去，创作这类虚构作品需要耗费大量的时间，但电脑极大地简化了摄影师的工作方式（见“技术简史，第三部分”）。如实摄影照片更容易在电脑中进行合成，然后对其进行操作并创作出第一眼看上去更像表现派绘画而不是照片的作品，正如法国摄影师斯特凡·库图尔（Stephane Couturier）创作的蒙太奇作品（图



图 767：勒斯 • 克里姆斯。《向十字形滤光照片致敬》（*Homage to the Crosstar Filter Photograph*），1971 年。明胶银盐印相工艺，柯达利斯相纸。© 勒斯 • 克里姆斯提供。

765）。这些在法国一家丰田工厂内部拍摄，并经过数字化调整的大型影像，还捕捉到了这样一种感觉，即工业化生产已不再依赖于人与机器的关系，事实上，已经不是纯粹的机械操作了。无论采用哪种方式进行创作，怎样安排拍摄对象及照明，不管是要表达传统的精神分析象征主义或是表现客体与人物的独特结合，作品是否依赖于正常的感染力或是包含意识形态信息，最终影像的效果一度取决于观看者是否相信照片所呈现的拥有一定的真实性。如今，由于幻想作品较之以往更多地占据了广告和动画影像，照片的非真实性已愈发被人们接受。

当然，照片所呈现的并不是一成不变的观念化、梦幻或者怪诞的影像，静物和人体摄影皆证明了这一点。丹尼斯·布里哈特是法国摄影团体“自由表达”的发起者之一，他的作品受到了爱德华·韦斯顿的影响，通过精心摆放威廉香梨（图 768），并介入化学处理过程，他让果肉和石头的质感得到了和谐统一。同样，在题为《我的沥青奇遇》的系列作品中，让·杜杰德通过操作这一煤炭的副产品，拍摄了暗示人体解剖构造的抽象形态。该摄影团体的另一位发起者吕西安·克雷格（Lucien Clergue），将裸体的模特置于海水和沙滩场景中，他拍摄的特写镜头似乎在召唤神话中的大地女神（图 770）。杉本博司（Hiroshi Sugimoto）2004 年的作品《概念形态 0036 号》（*Conceptual Form 0036*）中，用到了曾为工科学生课堂上用的模型，通过照明和特写拍摄，杉本博司赋予这些模型以神秘的外观。

几乎所有的静物影像都需要预先布置或布景。通

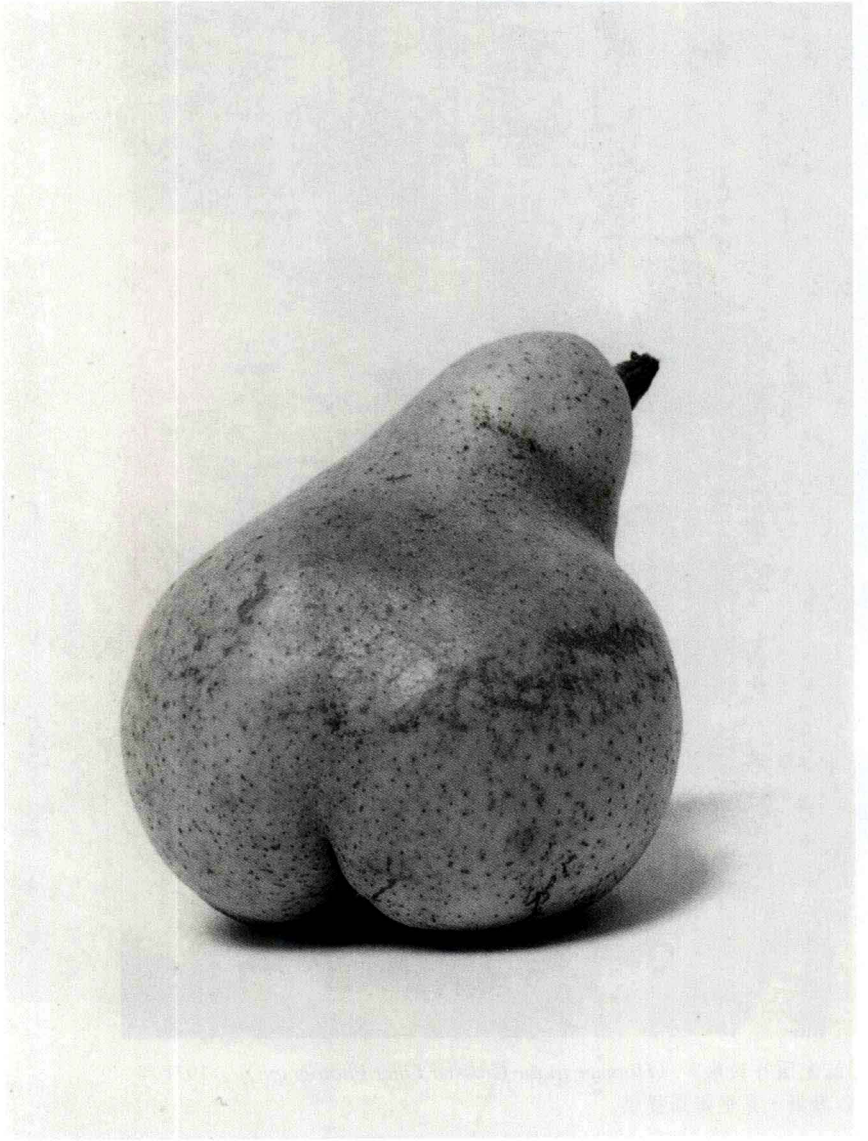


图 768：丹尼斯·布里哈特。《威廉香梨》（*William Pear*），1972 年。明胶银盐印相工艺。© 丹尼斯·布里哈特。

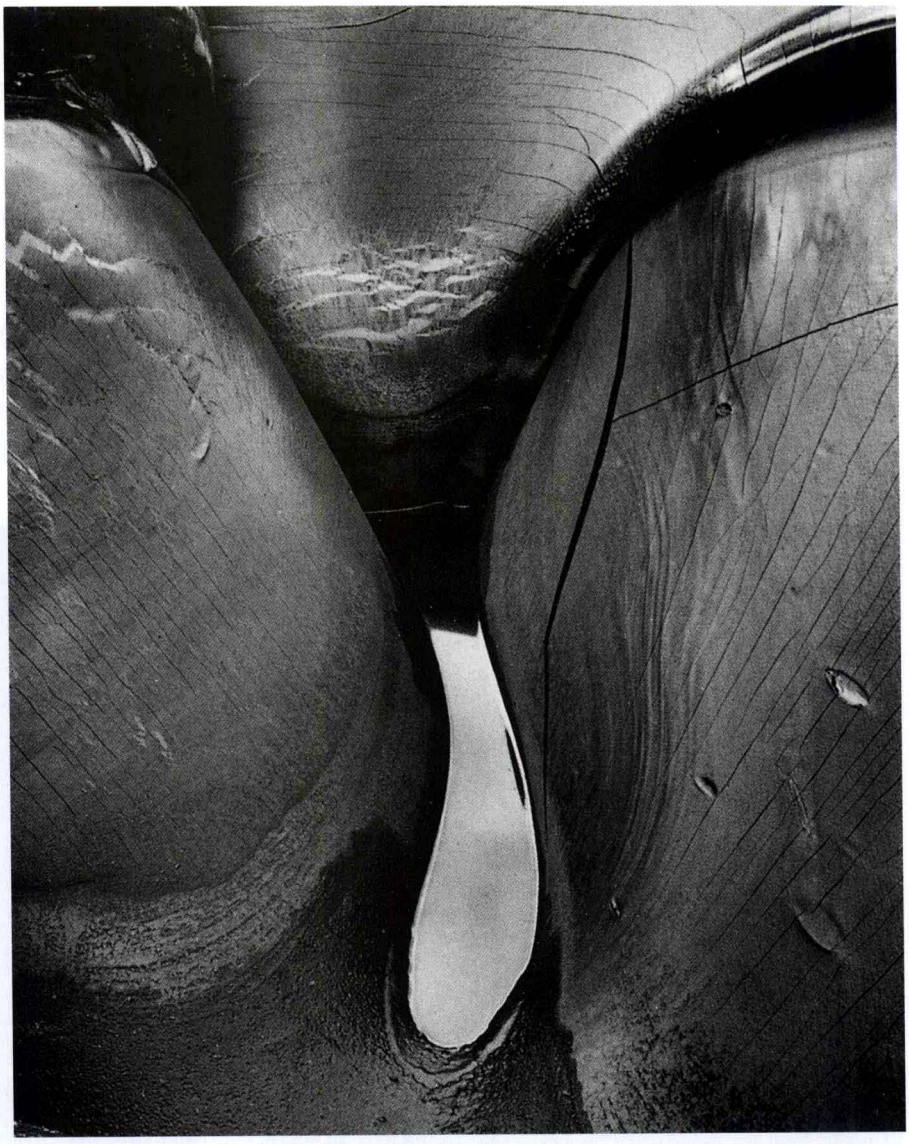


图 769：让 • 杜杰德。《我的沥青奇遇》（*My Adventure with Pitch*），1958 年。明胶银盐印相工艺。© 让 • 杜杰德提供。

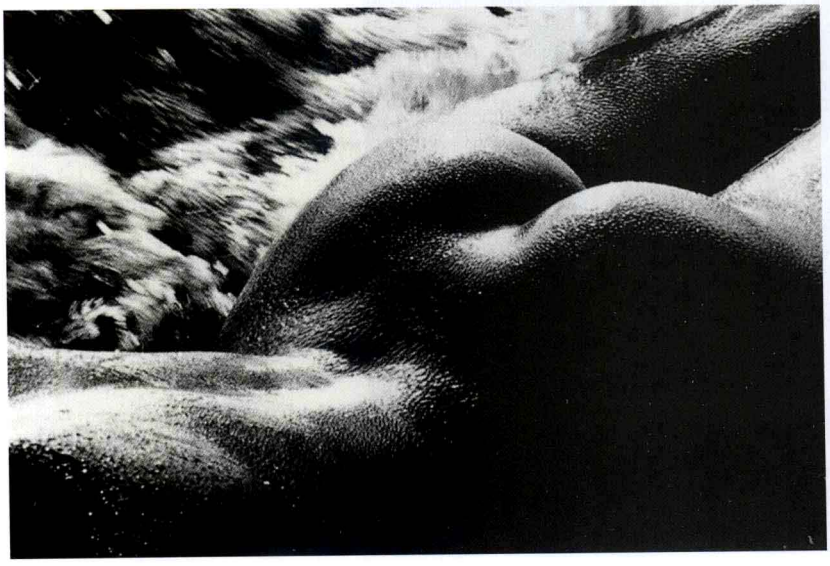


图 770：吕西安 • 克雷格。《裸体》（*Nude*），1962 年。明胶银盐印相工艺。伍斯特艺术博物馆，伍斯特，马萨诸塞州，美国。© 吕西安 • 克雷格。

常其目标都相当简单：表达不受政治或社会问题干扰的美学主张，“与现实社会的关联同摄影无关”的信条便是其例证。[11] 然而，这类照片或许又不仅仅以审美为目标。今道子（Michiko Kon）的作品（图 771）往往由诸如鱼鳞、蔬菜一类有机物的奇怪组合构成，并通常布置为普通衣物的形式，她的作品或许表达着“一方水土养一方人”的平庸观念，又或者暗示着有机物与制造物之间更为深层的关系。经过不断的实验，封特库贝塔对有机材料进行组合并生成了具有新的“拉丁”风情的“新”物种（图 772），并且在素色背景前拍摄的照片还具有临床医学式的清晰度。之后，封特库贝塔转入了质疑神学的装置艺术领域。

摄影的舞台布景不仅继承了印刷广告的衣钵，而且受到了电影和电视的影响，因此摄影师们常常将作品置于特定装置中使其产生具有冲击力的效果也就不足为奇了，正如封特库贝塔的作品。除了在艺术画廊展出或出版画册，南•戈尔丁还借助投影仪，将她的作品按照事先组织的顺序进行播放，并配以文字和音乐。洛里•诺瓦克（Lorie Novak）则同时运用好几台投影仪，将个人历史与公共事件的影像结合在一起。其他一些摄影师的装置艺术作品包括，把各式各样的物品和图像（如剪报、填充动物玩具、快照、布片等）挂在墙上或专门搭建的结构上，创造一种表达个人信息或政治信息的微环境，这类作品的代表人物有法国

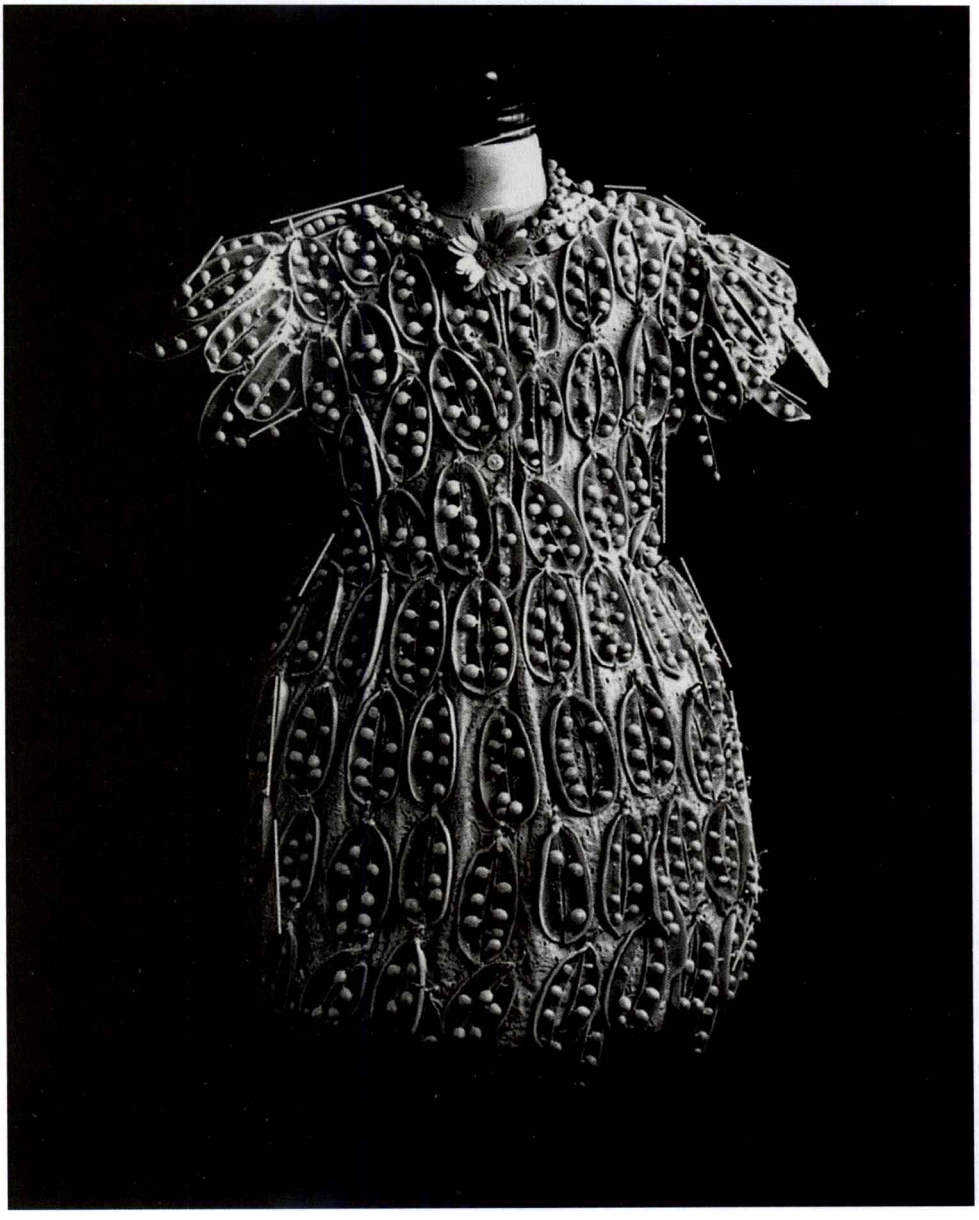


图 771：今道子。《豆服》（*Dress of Peas*），1994 年。明胶银盐印相工艺。罗伯特•曼画廊，纽约州，美国。

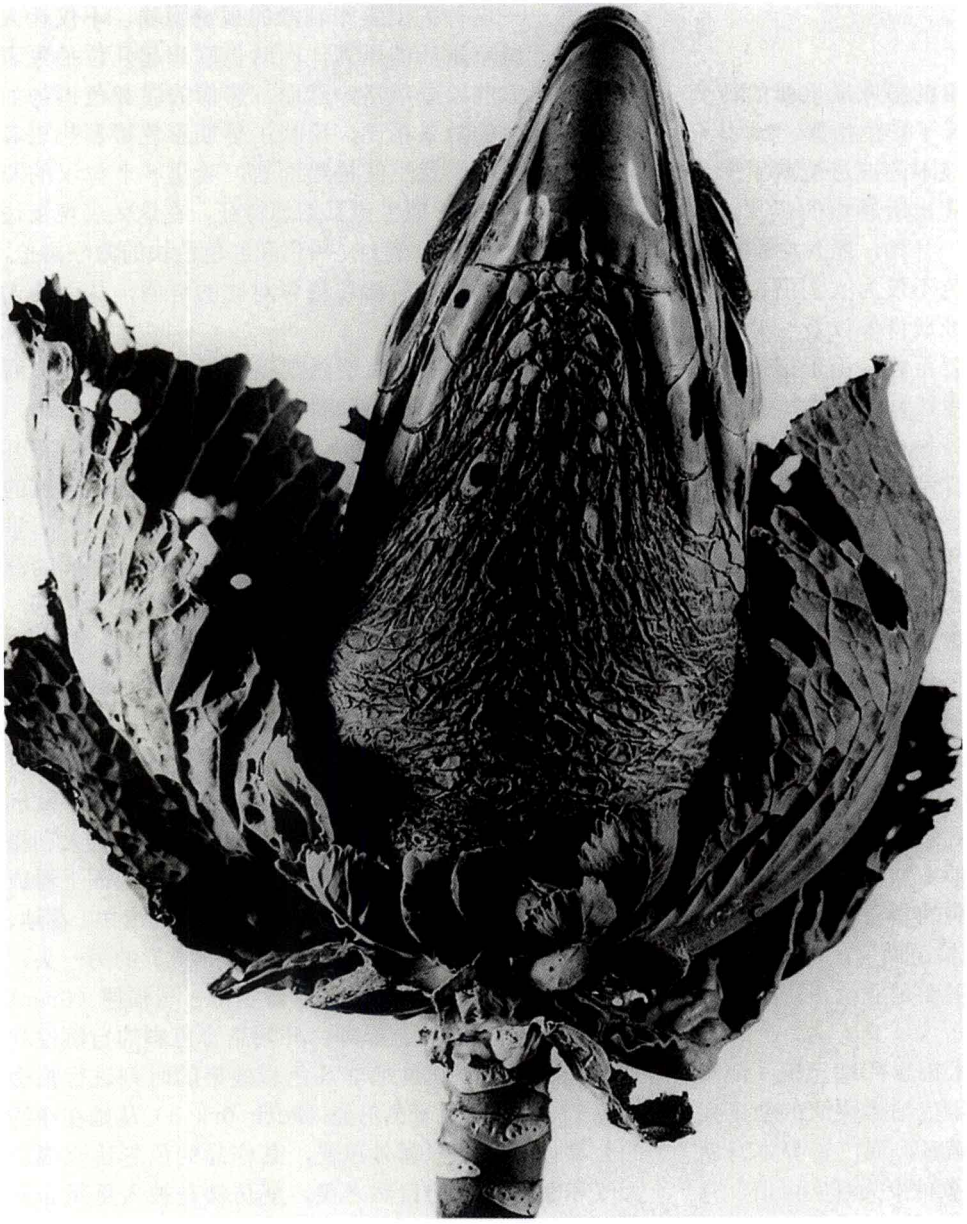


图 772：琼 • 封特库贝塔。《薰衣草花》（*Lavandula Angustifolia*），约 1984 年。明胶银盐印相工艺。扎布里斯基画廊，纽约州，美国。

摄影师克里斯汀 • 波坦斯基（Christian Boltanski，图 773）和安妮特 • 梅莎洁（Annette Messager）。这些创作手法说明，对于某些艺术家而言，表现更为深刻和困难的主题，比如家庭生活、性或者大屠杀（波坦斯基曾为此付出了十多年时间），已经超出了如实纪实和单一影像所能承载的范围。

塑造想象空间的各种手段和技术常常相互重叠。拼贴画和蒙太奇有时会用到相同或不同照片的正负片，可能会对某些图片元素做变形或过曝处理（后一项技术需要在冲洗过程中，对负片局部曝光从而反转色调）。采用这些技术的摄影师常常要操作化学显影过程，从而制作出模糊或者颗粒感强的影像，又或者他们会为影像增加一些色调。所有这些介入方式（当然还有更多其他的方式），如今都可以用电脑和专门的软件来实现，也给了摄影师更多的手段对照片做游刃有余的处理，无论是实现想象或观念化的效果，还是表达现实主义的主张。这样的态度可以追溯到 20 世纪茱莉亚 • 玛格丽特 • 卡梅隆、奥斯卡 • 古斯塔夫 • 雷兰德和亨利 • 皮奇 • 鲁宾逊的作品中，尽管这些先行者可能还想象不到这些手段在辅助想象力的表达方面将会有怎样的拓展空间。

彩色摄影的新纪元

自20世纪60年代以来，相机影像最重要的转变是越来越多的创作型摄影师选择了彩色摄影。20世纪后几十年里，彩色胶片及处理技术的改进造就了彩色影像的主导地位，首先是广告和出版领域的照片，最终是用于个人表达的影像。从一开始，照片中颜色的缺席就一直带有遗憾，手工上色不仅为人们所接受，也被认为是让达盖尔法照片、纸质肖像以及一些风光照片的苍白色调变得鲜活的重要手段。由于摄影师和公众都相信彩色影像更具艺术感且更显自然，整个19世纪下半叶，人们都在致力于寻找可行的彩色处理技术。因此，当卢米埃尔兄弟1907年开始向市场推出奥托克罗姆时，立即取得了成功。

奥托克罗姆微粒彩屏干版的色彩效应，是通过往玻璃版上的卤化银乳剂加入染色的淀粉颗粒而获得的。而后来一些改进并简化彩色摄影的实验则基于一种不同的理论（见“技术简史，第二部分”），但这些实验同样也涉及了染料与卤化银的结合。当真正实用的彩色胶片出现在市面上时（1935年的三色柯达克罗姆胶片，1936年的阿克发彩色胶片，以及1946年的埃克塔克罗姆胶片），摄影的审美观念已经发生了改变。这一时期的大多数创作型摄影师更加偏爱反映现实的如实摄影影像，并认为胶片染料的华丽色彩对描绘风光、记录社会现状或者唤起主观情感而言，都不适宜。因此，早期使用彩色胶片的人主要是业余摄影爱好者和广告摄影师。

尽管多数纪实摄影师和艺术摄影师都无视（或反对）彩色摄影，20世纪四五十年代拍摄快照的业余人士则似乎对其明快的色彩表示满意，而广告界本身就意在探索色彩的潜力，“使难以置信变为真实可信”[12]。20世纪30年代严重的经济大萧条期间，彩色胶片的运用被视作美化滞销产品的一种途径。通过结合真实与非真实，创造抽象和超现实的主张，赋予消费产品光鲜的外观，商业彩色照片的早期热衷者实际上帮助建立了彩色摄影工作的一个方向。在过去的40年中，大量以关注自我表达为主的摄影师进一步拓展了彩色摄影的领域。

战后不久，由于美国视觉艺术领域盛行抽象主义之风，为数不多的几位曾在早年做过彩色胶片实验的非商业摄影师，对其形式上的可能性而不是描绘能力产生了极大的兴趣。在一幅创作于1946年的以窗户标识为主体的抽象作品中（图774），亚瑟·西格尔（Arthur Siegel）将红色的霓虹灯管处理成了布满线状图案的画面元素——这种关于紧张刺激的视觉隐喻，不仅让人想到现代城市生活的压力，同时也联想起几位抽象表现主义画家的绘画风格。然而，影像的温和色调与如今所能呈现的效果相比，反映了早期彩色摄影热衷者存在的局限性。就空间描绘而言，哈里·卡拉汉的彩色作品（图775）似乎更具幻想特征，在这幅表现街边小摊的世俗景致中，蓝绿、黑色和红色色块的激烈拼抢，凸显了几何构图的简洁和色彩对比的鲜明，从而给人以愉悦之感。

自然风光而不是人造景观吸引了几位早期的非商业彩色摄影师。例如，艾略特·波特（Eliot Porter，图776）和查尔斯·普拉特（Charles Pratt，图777）利用彩色胶片，不仅创作出了通常意义上令人满意的影像，同时还捕捉到了不同光线条件下树叶和岩石呈现出的色彩层次。从拍摄鸟类生活开始职业生涯的波特，常常着力于展现草与树叶的精细纹理和美妙色彩。随着彩色感光材料的改进，更多以自然界为拍摄主题的摄影师改用彩色摄影这一手段，或表现自然之美，或表达对自然界遭受破坏的忧虑。

20世纪70年代，出于对现实世界的依恋并渴望以一种崭新的方式诠释现实世界的奇妙，一小部分欧洲和亚洲摄影师对抽象摄影的兴趣趋于减弱。意大利摄影师佛朗哥·封塔纳的风光作品（图778）表面上看或许很抽象，但仔细端详，可以分辨出其中的麦田、花地、开垦后的土壤、铁轨、天空和水面。在世界的另一头，以日本的滨谷浩和澳大利亚的格兰特·马福德（Grant Mudford）为代表的摄影师，开始结合色彩的自然性和艺术性，寻求光线创造非凡色彩效果的时刻进行拍摄（图779）。露丝·奥尔金（Ruth Orkin）从她在纽约的公寓拍摄了许多窗外风光，其作品的色彩旨在揭示天气和季节变化的自然之美，就仿佛是被人重新布置过一样（图780）。尽管大部分城市居民眼前的自然风光在不断萎缩，但它仍不断地吸引着摄影师们的关注。德国摄影师托马斯·斯特鲁斯名为《天堂》的一组照片，因其对繁杂细节的鉴赏力，对大自然优雅色彩的再现（图742），当然也因为尺寸的巨大，使人印象深刻。

自20世纪70年代以来，人们对流行文化的兴趣丝毫未减。受此影响，许多摄影师改用彩色摄影来表达他们对美国中产阶级消费主义象征物的感受——包括汽车、餐馆、游泳池、超市、广告和街头标识等。其中，包括被约翰·沙考斯基（现代艺术博物馆摄影部前任主任）选中的威廉·艾格斯顿（William Eggleston）。作为负责“创造彩色摄影”的个人，艾格斯顿利用彩色胶片，对他所生活的美国南部城市中的废弃街道、

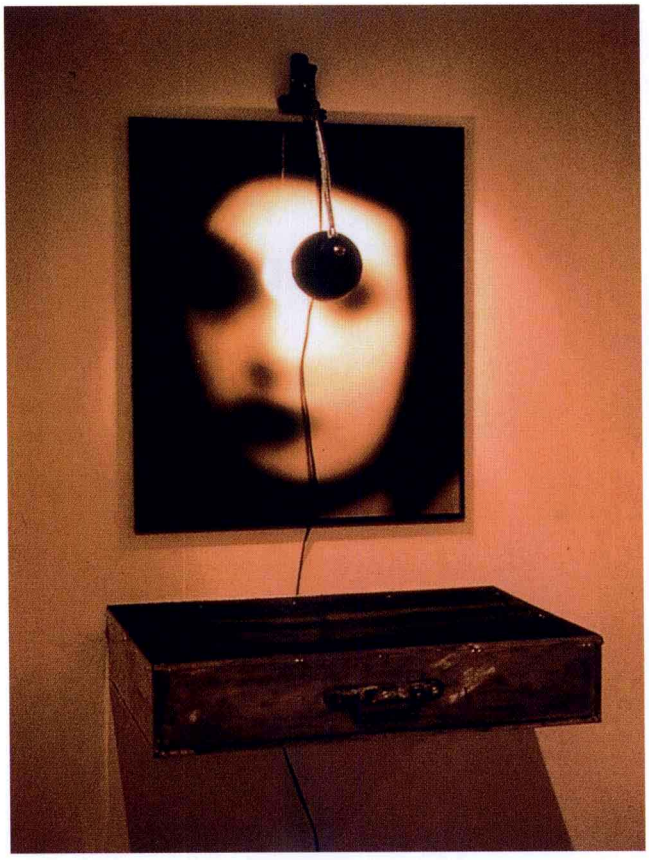


图 773：克里斯汀·波坦斯基。《抽屉》（*The Drawer*），1988 年。明胶银盐印相工艺，灯泡，以及装满衣物的金属盒子，37 英寸 ×24 英寸 ×16 英寸。玛丽安·古德曼画廊，纽约州，美国。

图 774：亚瑟·西格尔。《无题（干洗店）》（*Untitled [Drycleaners]*），1946 年。彩色（彩色显影）透明正片。埃德温·霍克画廊提供，芝加哥，美国。© 西格尔遗产。

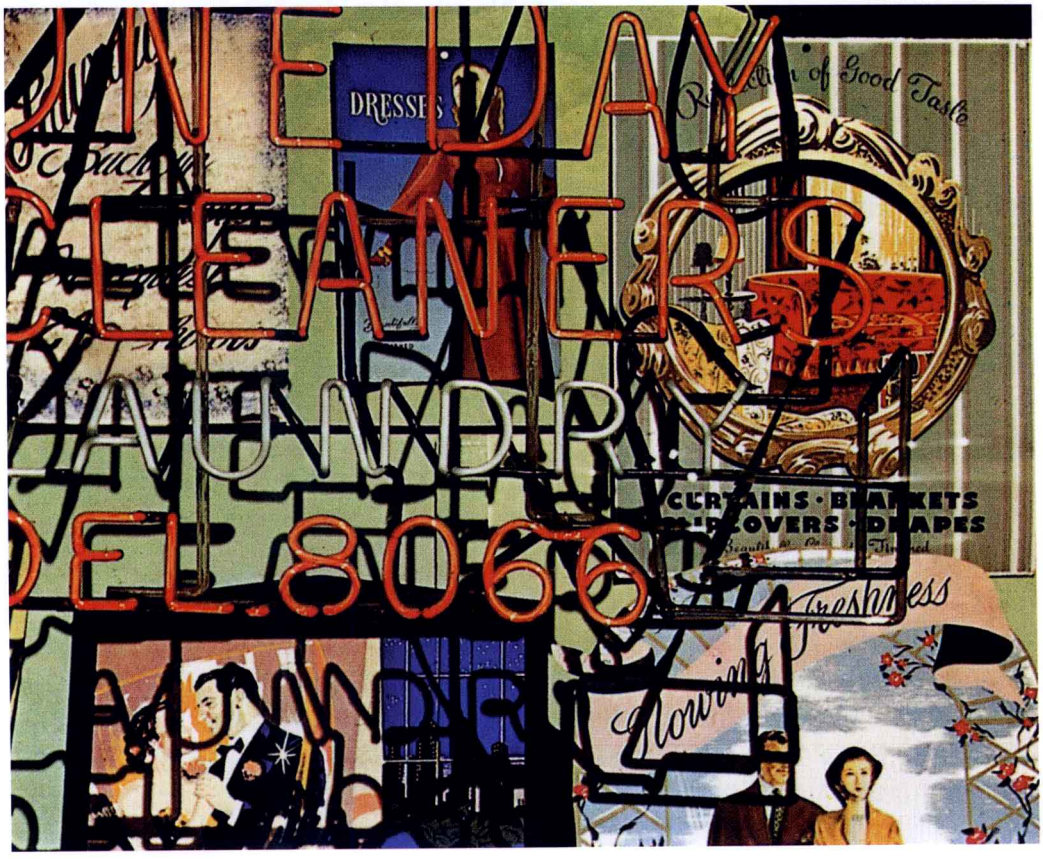




图 775：哈里·卡拉汉。《芝加哥》（*Chicago*），1951 年。染料转印（染料吸附）照片。佩斯 / 麦吉尔画廊，纽约州。© 哈里·卡拉汉。

废品以及弃置车辆进行了细致的刻画（图 782）。与艾格斯顿相似，还有一些摄影师的作品第一眼看上去也像是一本有关美国风物现状的彩色视觉图谱，其中包括威廉·克里斯滕伯里（William Christenberry），他从 1960 年起陆续用彩色胶片记录下了发生在他身边的亚拉巴马州的世事变迁。尽管约耳·迈耶罗维茨的彩色作品以囊括街头万象为主，他拍摄的一组科德角的作品（图 783）也尝试调动色彩的潜力，来展现单一建筑体上光线造成的变幻。斯蒂芬·肖尔表现美国各地城市街道和建筑的彩色作品（图 784），让这些原本乏味的平庸之物也有了几分趣味。

在米奇·爱泼斯坦（Mitch Epstein）、大卫·汉森（David Hanson）、伦·简谢尔（Len Jenshel）和约耳·斯滕菲尔德（Joel Sternfeld）等人的作品中，染色材料往往为自然风光和城市景观罩上一层明显的红润色调。例如，爱泼斯坦在拍摄印度风光时（图 785），用飘渺的落日余晖与大地和建筑的柔和棕灰形成反差，把景观当作了充满异域情调的舞台布景，这种描绘东方景观的手法，在 19 世纪 50 年代的黑白摄影中就已形成，而这项传统也在彩色摄影创作上得到了延续。同样，日本著名彩色摄影家筱山纪信拍摄的色彩雅致的室内照片，仿佛无时不刻都散发着一股浪漫气息（图 786）。这些色彩缤纷的作品，包括诸如迈耶罗维茨拍摄的科德角和圣路易拱桥系列，时常让人用来和浮夸的广告及旅行杂志中的彩色插页作比较。

从一些强调人工与自然的不和谐对比的作品中，可以看到另一种略有不同的彩色摄影尝试。理查德·米斯拉克（图 787）和芭芭拉·诺夫利特（图 788）便是其中的两位，他们发现用彩色胶片可以揭示随意倾倒工业废物对自然景观造成的伤害。急速推进的工业化带来的另一种现象，在德国摄影家坎迪德·霍夫（Candida Höfer）的彩色照片中得到了强调，在她记录下的课堂、图书馆和学院大厅的照片中，自始至终的暗淡色调向人们展现了学院生活的单调乏味。另一名德国摄影师



图 776：艾略特•波特。《红河谷洼地的紫荆树，肯塔基州》（*Redbud Trees in Bottom Land, Red River Gorge, Kentucky*），1968 年 4 月 17 日。染料转印（染料吸附）照片。© 阿蒙•卡特博物馆，1990 年，沃斯堡，德克萨斯州，美国。



图 777: 查尔斯·普拉特。《缅因州》（*Maine*），1968 年。染料转印（染料吸附）照片。桑德美术馆，纽约州，美国。© 查尔斯·普拉特遗产。

安德列亚斯·古尔斯基主要拍摄象征消费行为的主题，例如股票交易大厅和大型超市等，通过数字手段强化影像，从而表达对发达工业国家当代物质生活过剩的态度。

无论采取物理、化学或数字的方式，对颜色的控制让摄影师在选择主题时，拥有了一项更具表现力的工具。这对拍摄静物或肖像、自然景观或人造景观都是同样适用的。主要依赖物理或化学手段的摄影师有简·格鲁弗（Jan Groover），在她拍摄于 20 世纪七八十年代精美的桌面静物作品中（图 781），颇具品位的形态处理显得十分突出。虽然后来她回归到黑白摄影领域，但她对色彩的良好感觉，使其在面对彩色拍摄对象时仍能充分调动各种美学元素。尼尔·斯莱文（Neal Slavin）的群像作品（图 789），少至两人多至两千人，均拥有说明性的布景和高饱和度的色调，这也使其作品呈现出模仿曾经的商业群像及虚饰的电视广告的诙谐、轻松。如今，许多表现不同主题的肖像摄影师利用广泛而丰富的彩色素材来表达观点，其中有拍摄家中老人的阿根廷摄影师盖比·梅西纳（Gaby Messina），有通过自拍肖像来抨击对肥胖者有成见的美国摄影师珍·戴维斯（Jen Davis）。

彩色摄影和摄影操作能很好地结合。无论是用染色胶片还是印相纸来获得彩色照片，通过注入一些传统工艺，如弗雷松（一种复杂的树胶印画法）、树胶重铬酸盐印相法和蓝晒法，对影像手工着色，还是用电脑程序从无数颜色中挑选色彩，通常都能提升作品的美学效果和感染力。这在过去几十年的摄影创作中不乏其例，在此仅举几例。由于对生物学的兴趣，罗莎蒙德·沃尔夫·珀赛尔（Rosamond W. Purcell）将彩色摄影和蒙太奇相结合，发明了一种基于动物和人体变形记（科学界一直关注的一个话题）的独特肖像手法（图 791）。奥利维亚·帕克（Olivia Parker）通过孤立某些物体并将它们与其他事物相联系，来改变人们对这类普通客体的印象，如《四个梨子》这幅作品中（图 792），明亮的红绳与正在腐烂的梨子的沉闷色调形成了鲜明反差。通过调整宝丽来胶片上湿润的乳剂，卢卡斯·萨马拉斯（Lucas Samaras）制造出了令人恐惧的仿佛要滴下来的色彩，以此突出对情欲的幻想（图 793），如今这一效果可通过数字技术轻松获得。与此相似，芭芭拉·卡斯滕（Barbara Kasten）早期反映建筑和自然风光的作品（图 794），往往借助着色的滤光镜来获取极为明艳的色彩，使得平凡的景物也变得绚烂夺目，这一效果如今也能通过电脑获得。

对传统工艺的兴趣回归一度促使一些当代摄影师采用手工上色的方法，绕过与染色材料相关的问题。无论产生的是隐约的效果，如克里斯多夫·詹姆斯（Christopher James，领军人物之一）的作品，还是极为强烈的色彩，如揭示出绘画和摄影之间细微平衡的詹尼斯·梅尔曼（Janice Mehlman）的影像（图795），手工上色均不失为一种将机械产生的影像客体转变为独特实体的方法。法国摄影师伯纳德·普罗素和美国人希拉·梅茨纳（Sheila Metzner）沿袭了弗雷松一类的19世纪末20世纪初的工艺。其他一些摄影师，其中包括贝蒂·哈恩（Betty Hahn）和贝亚·内特尔斯（Bea Nettles），则更喜欢树胶重铬酸盐印相法（也是画意摄影师偏爱的印相法）与其他操作手法的结合。采用这些工艺，可以让摄影师们将图像移至画布，并使用漂白剂、颜料和调色剂等来取得最终的效果，在20世纪最后的几十年里，这被视为创作富有想象力的作品的合理手段。

在创意摄影师的操控下，颜色可以是微妙的、挑逗的、怪诞的、时尚的或感性的，而所有这些色彩的浪漫呈现几乎都与实景无关。事实上，在过去，反映真实现状的彩色照片都被认为拥有一种模糊的气息，引发观众的不信任感，或许是因为彩色胶片的染料饱和度并不能够与社会或真实生活的严酷现状产生准确的关联吧。近来，由于所有的视频、电影以及广告影像都呈现为彩色，由此带来的观众口味的变化使得彩色摄影也面向了社会纪实，彩色的新闻影像也被更多的人所接受。布鲁斯·戴维森、海伦·莱维特和丹尼·里昂是较早用彩色胶片来呈现他们对城市街景印象的摄影师。莱维特的彩色摄影作品，专注于单调的公寓背景和工薪阶层生动的服装色彩之间的对比，从而捕捉到冲击与和谐。戴维森拍摄的地铁照片，运用的色调有时令人畏惧，有时又十分宜人，将纽约地铁乘客面部和手势中流露出的急躁情绪表现得淋漓尽致。如同其他几位摄影师一样，戴维森最终也回归到黑白摄影，并喜欢用全景画面和对艳丽色彩的光学失真来提高作品的表现力。

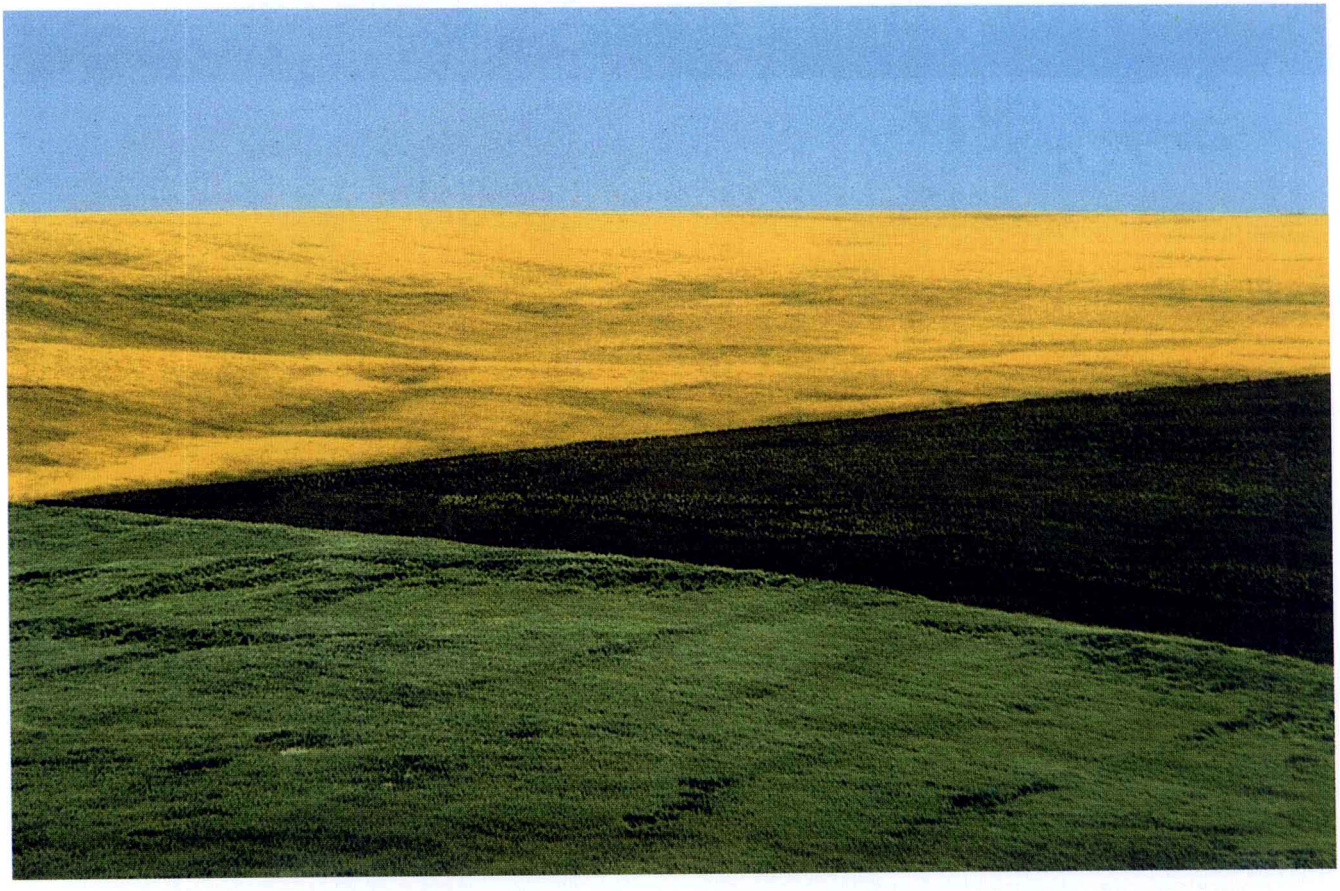
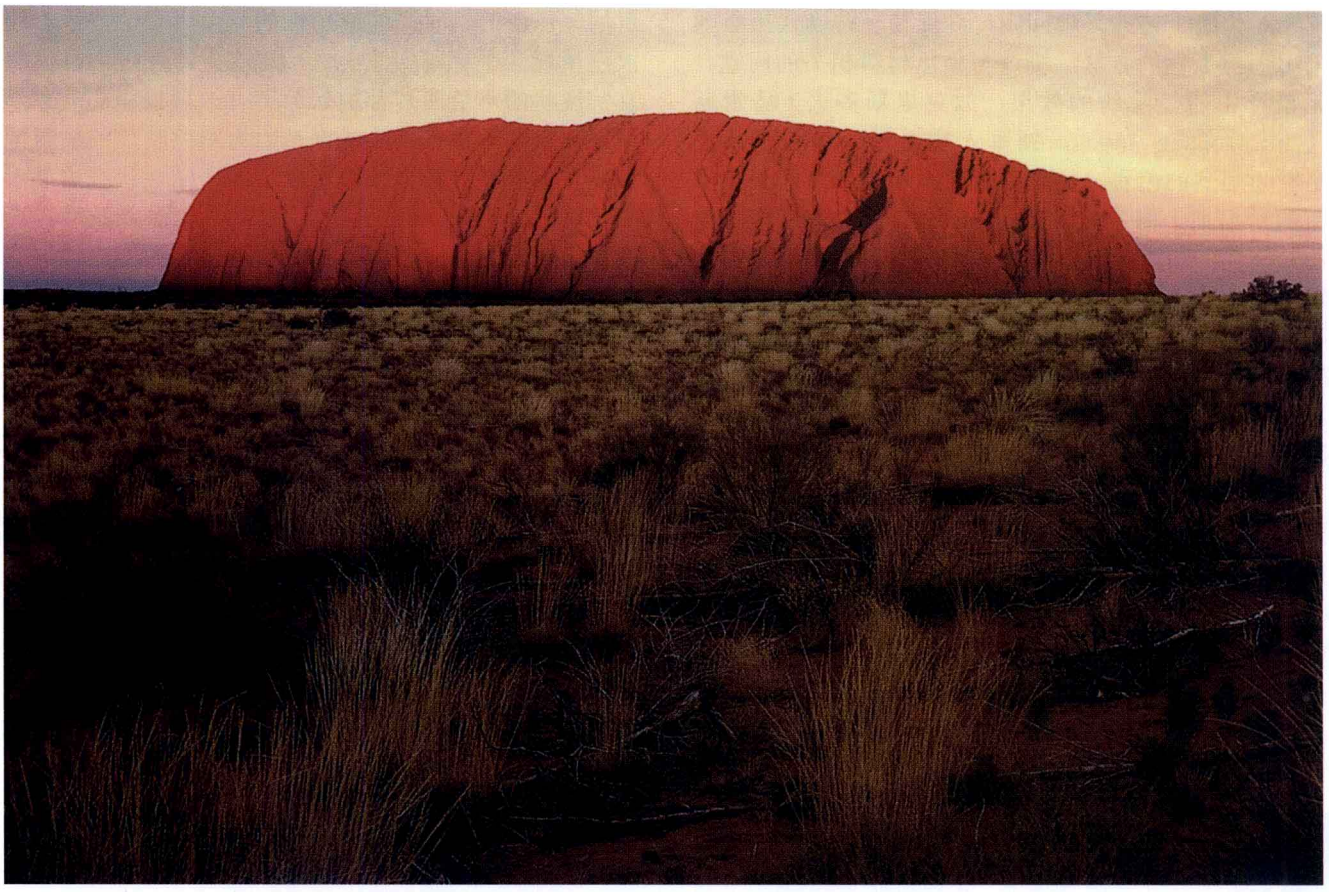


图778：佛朗哥·封塔纳。《风光》（*Landscape*），1975年。彩色（彩色显影）透明正片。© 佛朗哥·封塔纳提供。





（对页上图）图 779：格兰特 • 马福德。《艾尔斯岩》（*Ayers Rock*），1973 年。彩色（彩色显影）透明正片。© 格兰特 • 马福德提供，1973 年。

（对页下图）图 780：露丝 • 奥尔金。《热气球》（*Balloon*），1977 年。明胶银盐印相工艺。© 露丝 • 奥尔金遗产。

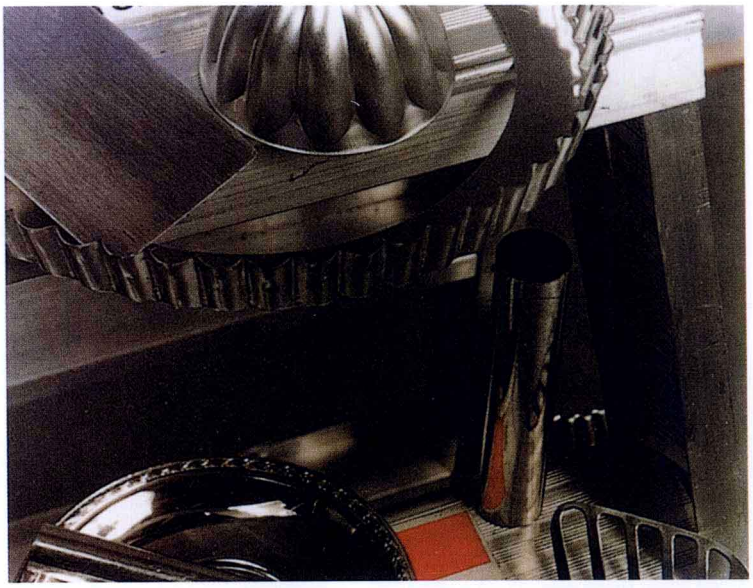


图 781：简 • 格鲁弗。《无题》，1979 年。C 型（彩色显影）印相工艺。布卢姆 • 赫尔曼画廊，纽约州，美国。© 简 • 格鲁弗。



图 782：威廉 • 艾格斯顿。《孟菲斯，田纳西州》（*Memphis, Tennessee*），1971 年。染料转印（染料吸附）照片。米登多夫画廊，华盛顿，哥伦比亚特区，美国。© 威廉 • 艾格斯顿。



图 783：约耳•迈耶罗维茨。《游廊，普罗温斯敦》（*Porch, Provincetown*），1977年。（彩色显影）相片。© 约耳•迈耶罗维茨提供。

随着越来越多的彩色影像充斥于报刊，从事社会纪实的摄影师们也逐渐接受了彩色摄影。随着“二战”前夕染色胶片的完善，以及印相材料和工艺的改进，摄影媒体得以更多地选用彩色影像。然而，这并不意味着在此之前的杂志从未刊登过彩色照片。事实上，早在 20 世纪第一个 10 年，一些杂志，特别是《国家地理》（*National Geographic*），已经开始定期刊出从奥托克罗姆版上复制的彩色图片。但总的来看，彩色工艺以及为期刊制作雕版或平版印刷彩版的方法成本太高，且耗时颇长，大众刊物难以负担。例如，农业安全局几名摄影师拍摄的彩色影像，与他们的黑白作品比起来，其感染力完全不足以让人花费重金复制到印刷媒体上。《生活》杂志仅在 1952 年刊出了它的第一则彩色图片故事——由恩斯特•哈斯拍摄的一组纽约风光。曾身为画家的哈斯认为，彩色摄影是一种启发式的工具，能“将客体从它本身的样子转变成你希望的样子”。[15] 20 世纪七八十年代，随着彩色胶片的进一步改进，杂志也更愿意刊印彩色图片，促使更



图 784：斯蒂芬·肖尔。《比佛利大道和拉布雷亚街，洛杉矶，加利福尼亚州》（*Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California*），1975 年 6 月 21 日。埃克塔彩色（彩色显影）相片。© 斯蒂芬·肖尔提供。

图 785：米奇·爱泼斯坦。《普虚卡骆驼节，拉贾斯坦邦，印度》（*Pushkar Camel Fair, Rajasthan, India*），1978 年。埃克塔彩色（彩色显影）相片。© 米奇·爱泼斯坦提供。

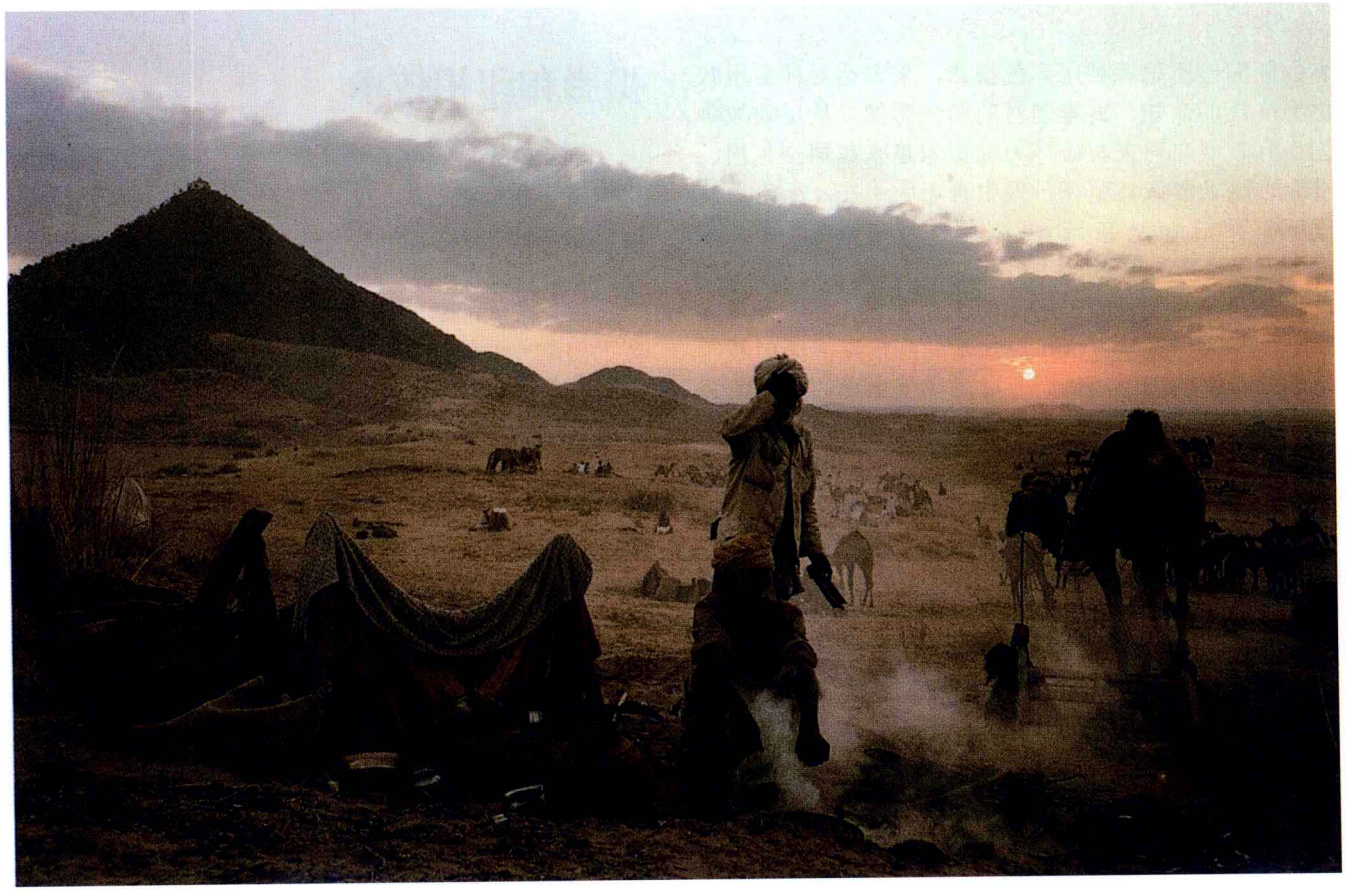




图 786：筱山纪信。《屋》（*House*），1975 年。彩色（彩色显影）透明正片。© 筱山纪信 / PPS 通信社。

多的新闻摄影记者利用彩色摄影，来表达对社会现状更为广泛的认知。灾难题材的彩色影像，从反映战争创伤到表现自然灾害破坏力的影像越来越司空见惯，今天，这类影像甚至在日报中也无所不在。无论是拉里·伯罗（Larry Burrow）拍摄的越南影像，还是苏珊·迈塞拉斯拍摄的尼加拉瓜桑地诺起义（图 796），色彩都为作品增加了一种更令人信服的力度。玛吉·斯蒂伯和亚历克斯·韦布仅仅是受到推崇的美国新闻摄影记者中的两位，他们通过对彩色摄影的应用改变了新闻报道。巴西摄影家米克尔·里奥·布兰科更是证明了颜色可以改变影像效果，他认为，最初只是基于对社会现实的兴趣拍摄下的萨尔瓦多马西埃尔区的状况（图 797），因为有了色彩而变成某种更具审美导向的作品。近来，一些新闻摄影记者，包括拍摄了达尔富尔市民暴动（图 798）的保罗·佩列格林（Paolo Pellegrin），以及记录了拉丁美洲各国监狱和精神病院状况（图 691）的尤金·理查兹，都选择重拾黑白摄影，以便更好地传达镜头前各类事件的严酷感，但毫无疑问，彩色纪实摄影仍将占据主流。

摄影和印相技术

自从摄影这一媒介诞生起，人们就一直思考着如何将摄影和机械印刷工艺相结合。随着照相凹版、伍德伯里照相印版、胶版印刷术以及半色调工艺的发展，这样的结合已成为既成的事实。

后来出现的丝网印刷术，以及再后来更加精细的电子复制方法的完善，再加上自 20 世纪 20 年代起广告与新闻摄影师不断作出的努力，使得当代社会理所当然地将复制照片作为大量功利主义图像的一部分。还需重提的是，19 世纪后半叶，在感光纸之外的材料上印制照片曾是一项常见的做法，那时的相机影像会出现在玻璃、瓷器、瓷砖、皮革和纺织物上，通常作为制造过程的一部分。

20 世纪 60 年代左右，随着摄影师们开始亲自参与机械和电子成像的工艺流程，而不仅仅是让冲印公司来实现相关转换，针对印相的态度也相应地发生了转变。对于“工艺即媒介”[16] 的兴趣使人们将影像印到各种看似不可能印上去的材料上，并带动了并非摄影内在需要的各种工序。创意摄影师开始重视印相技术，不是因为它复制影像的能力，而是将它当作产生个性

作品的方式，这类作品的美学趣味主要取决于它所采用的工艺。针对机械以及之后电子印相技术的态度转变，也可被视作新画意主义的一方面，即不能把影像当作功利对象（例如广告或政治海报），而应将其视作独特的审美艺术品。

从20世纪60年代起，机械印相工艺操作的简便易行，让许多摄影师得以进一步探索蚀刻、雕版、平版和丝网印刷技术。光刻法（photoetching）既能保留现场气氛又能避免过于写实，得到了摄影师和平面艺术家的认可。采用这一技法的内奥米·萨维奇（Naomi Savage），对用油墨印制凹版所能获得的色彩变化很感兴趣（图800），她还视用来蚀刻照片的金属版为拥有其自身审美特点的浮雕影像。托马斯·巴罗（Thomas Barrow，图801）、斯科特·海德（Scott Hyde）、威廉·拉森（William Larsen）、琼·莱昂斯（Joan Lyons）、贝亚·内特尔斯、罗伯特·劳申贝格（Robert Rauschenberg，图807）、托德·沃克（Todd Walker）、安迪·沃霍尔（Andy Warhol，图808）以及其他一些美国摄影师，均涉足过照片平版印刷和丝网印刷术——这些工艺能够胜任在形形色色的材料上复制如实摄影图片、拼贴画和摄影蒙太奇。有过一个短暂时期（直到电脑生成影像的激光印刷技术的出现），诸如静电复印、速印、多功能传真一类的电子技术吸引了一批对现代复制技术感兴趣的摄影师，部分原因在于，和胶版印刷不同，这类技术更容易掌握。此外，这些技术还能产生带圆点的图案，犹如手工艺术品的表现手法一般，引入一种表明现实和影像之间的距离感。采取更进一步的操作，如折叠、缝合、绗缝，



图787：理查德·米斯拉克。《洪水，索尔顿湖》（*Flood, Salton Sea*），1983年。彩色染料耦合印相工艺。罗伯特·曼画廊，纽约州，美国。



图 788：芭芭拉•诺夫利特 。《猫声鸟和弹簧碎片》（*Catbird and Bedspring Debris*），1984 年。汽巴克罗姆相片。© 芭芭拉•诺夫利特提供。

或者塑造成不规则的三维形式，最终呈现出的是非同寻常的效果。这些技术同时也让摄影师避开了彩色摄影的不稳定性，这在当时确实是困扰染色胶片和相纸的问题。

利用这类非摄影工艺进行创作的摄影师们常常认为，有效的摄影表达并不一定局限于如实银盐图像这类现代主义者所谓的经典。例如，贝蒂•哈恩结合机械制作的影像和古老的手工制品（图 799），并采用了如重铬酸盐和蓝晒法一类的早期摄影工艺，以表达当时人们对延展摄影界限的兴趣。对这些工艺的实验包括一些相当直接的方法，如胶版印刷术和重铬酸盐印刷，以及较为复杂的混合方式，在一些特殊的基底上（手工纸或铝片）附以丝网、铅笔及笔刷的笔痕等。例如，从 20 世纪 60 年代起，罗伯特•劳申贝格结合了与所谓的纯艺术相关的传统工艺以及后来的机械艺术，开始制作一些大体量的作品，以此模糊由现代主义理论所设定的类型界线。

数字成像

电子相机、电脑、扫描仪和激光打印机技术的完善，极大地提升了摄影在记录社会事件以及为不断膨胀的全球化工业社会推广物质产品方面的能力。到 20 世纪 80 年代末，数字成像（见“技术简史，第三部分”）已成为一项变革性的技术，深受广告、电影、新闻、医疗和物理等领域的欢迎。并且，电子技术能够产生的效果也吸引了一批艺术摄影师，采用电子技术，他们能轻松地将现实与幻想的不同元素，以及大量的色彩融合到一起。电脑也被视作影像的存储仓库，而且几乎任何影像，无论是拍摄的还是手绘的、黑白的还是彩色的、来自公共资源或私人收藏的，都可以经扫描后，通过电脑的数字化合成或与其他图像重新组合，在纸张、纺织物及其他材料上打印出来。

对于广告制作和电影生产，数字技术意味着不同时期和地点的素材可以组合到同一个画面，或者进行叠加，可以去除无关紧要的部分，并且，几乎有无穷

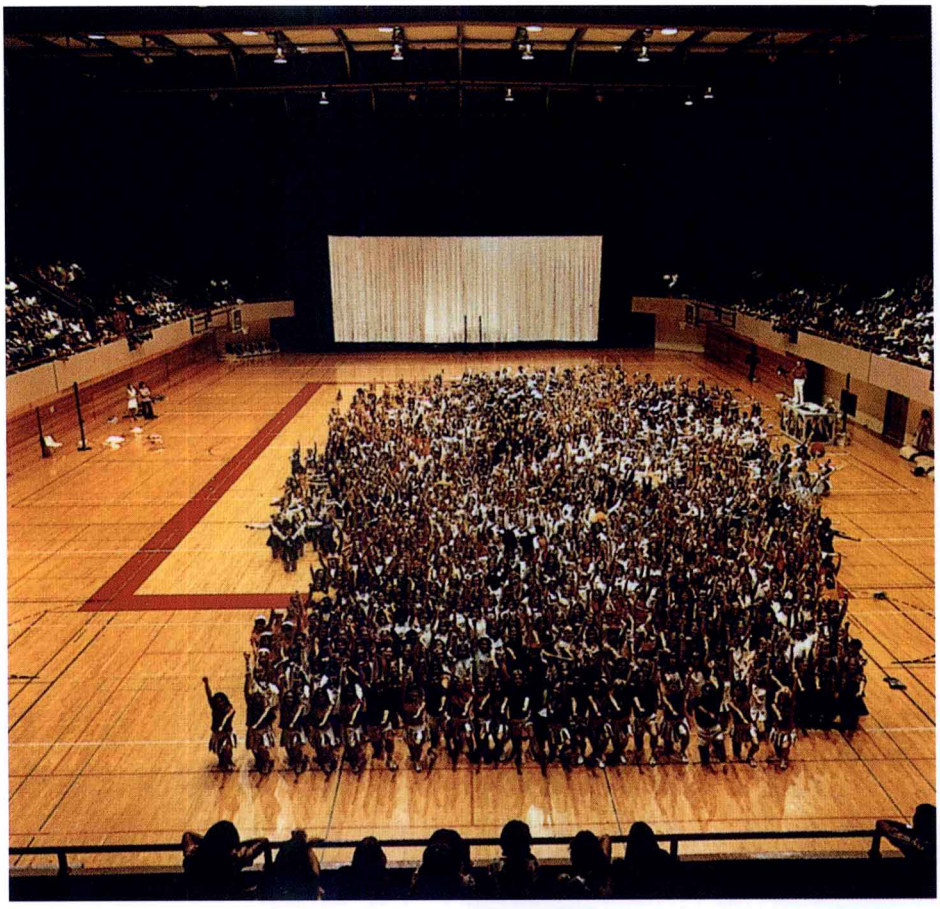


图 789：尼尔•斯莱文。《全国啦啦队协会》（*National Cheerleaders Association*），1974 年。埃克塔克罗姆彩色（彩色显影）相片。© 尼尔•斯莱文提供。



图 790：玛丽•科辛达斯（Marie Cosindas）。《康格•梅特卡夫静物》（*Conger Metcalf Still Life*），1976 年。宝丽来（内部染料扩散转印）相片。玛丽•科辛达斯提供。© 宝丽来彩色（Polacolor）。

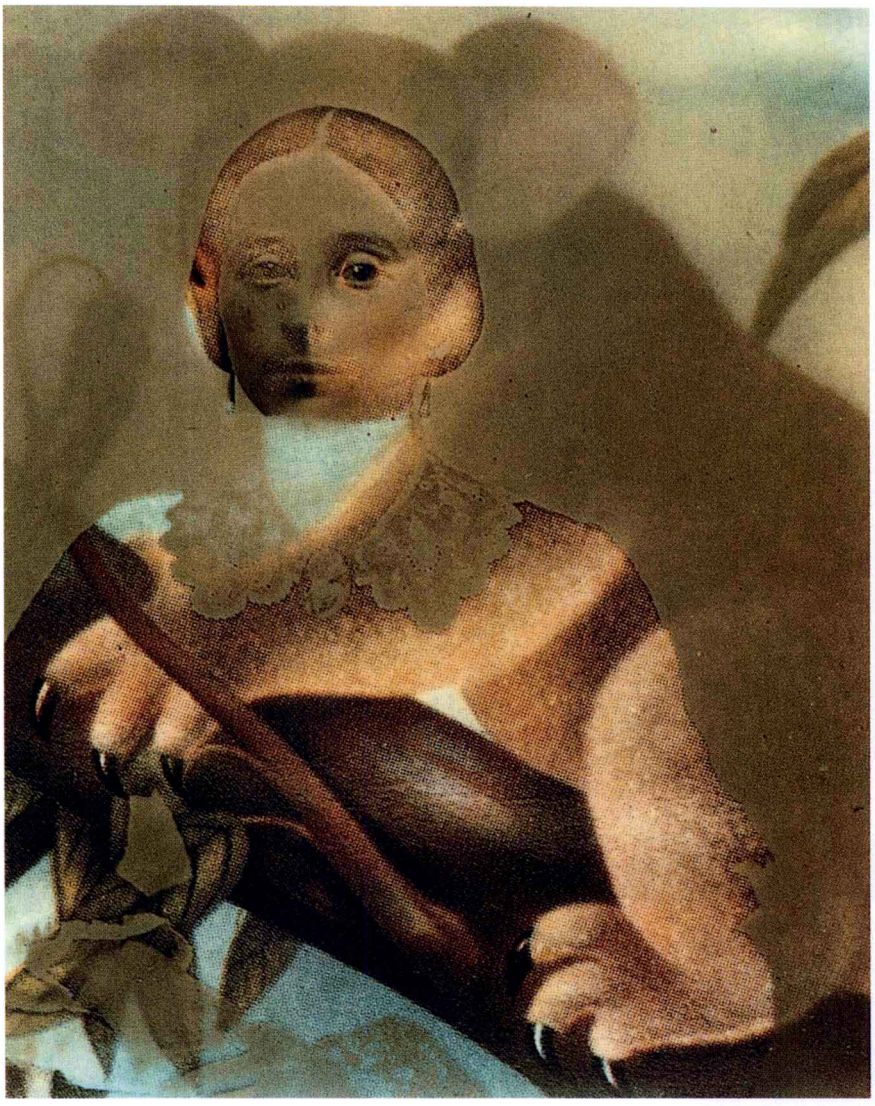


图 791：罗莎蒙德•W. 珀赛尔。《无题》，约 1978 年。宝丽来（内部染料扩散转印）相片。马库塞•普法伊费尔画廊，纽约州，美国。© 罗莎蒙德•W. 珀赛尔。

的颜色和形状可以被利用或者重新组合。数字技术重构现实的速度远远胜过以前的摄影特效方法。为了满足观众对新鲜影像的不断需求，广告和电影业都大力采用数字技术来获取特效。

然而，新闻摄影领域最初对数字技术的运用却颇成问题，因为观众期待看到的新闻图片是真实且未经处理的。当然，当代的评论家对具有新闻价值的照片是否真的完全客观也提出了质疑，他们认为既然照片是将三维的真实世界转换成二维的色调构成，它与现实的关系就不可避免地受到演绎和扭曲。由于新闻摄影记者、编辑和政府官员往往具有特定的立场，并且以此左右影像的制作和使用，客观性便在更大程度上遭到了削弱。

数字化自然也不是最早用来伪造新闻图片的技术。例如，早在 1871 年，一张展示巴黎公社支持者杀害多米尼加神父的照片（图 206），后来却被发现是手工伪造的。然而，在过去，蒙太奇和修饰技术是耗时且昂贵的，但如今通过数字操作混淆真相的方法不仅无比高效，而且不那么明显，因而也就更具诱惑力。在数字成像出现后不久，一些著名的杂志（如《国家地理》）就发现了重新布置照片元素简便易行。在 1982 年一张反映吉萨金字塔的封面照片中，金字塔的间距被压缩了，而原因仅仅是为了满足竖幅图片的需要。篡改影像可能造成更为严重的后果，例如 1994 年《时代》杂志封面所用的黑人橄榄球明星、谋杀嫌疑犯 O. J. 辛普森（O. J. Simpson）的头像，因为采用数字技术进行了加黑，遭到了强烈的抗议。小报式的杂志通常会大玩“换头术”，或者增加一些人物和物体让图片更加诱人。



图 792：奥利维亚 • 帕克。《四个梨子》（*Four Pears*），1979 年。宝丽来彩色（内部染料扩散转印）相片。马库塞 • 普法伊费尔画廊，纽约州，美国。© 奥利维亚 • 帕克。

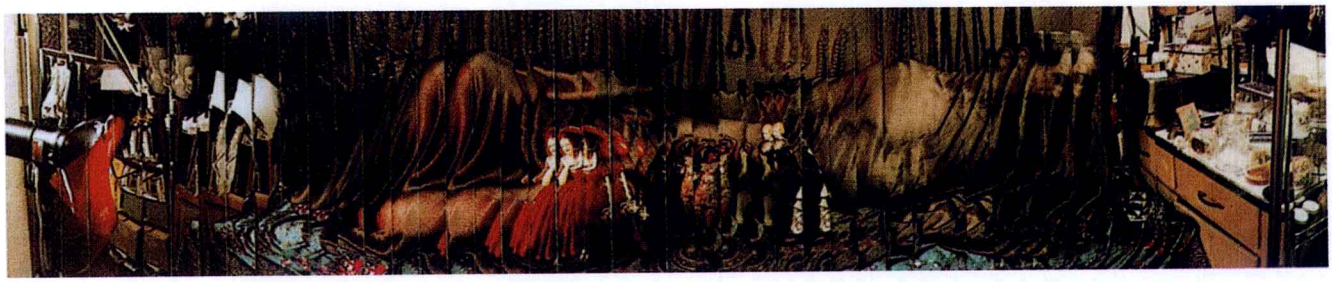


图 793：卢卡斯 • 萨马拉斯。《1983 年 3 月 19 日》（*March 19, 1983*），1983 年。宝丽来（内部染料扩散转印）相片。佩斯 • 威尔顿斯坦画廊，纽约州，美国。© 卢卡斯 • 萨马拉斯。



图 794：芭芭拉 • 卡斯滕。《罗马采石场，塔拉戈纳，西班牙》（*El Medol, Roman Quarry, Tarragona, Spain*），1992 年。数字照片漆乙烯基丙烯酸漆料，背后照明。© 芭芭拉 • 卡斯滕提供。

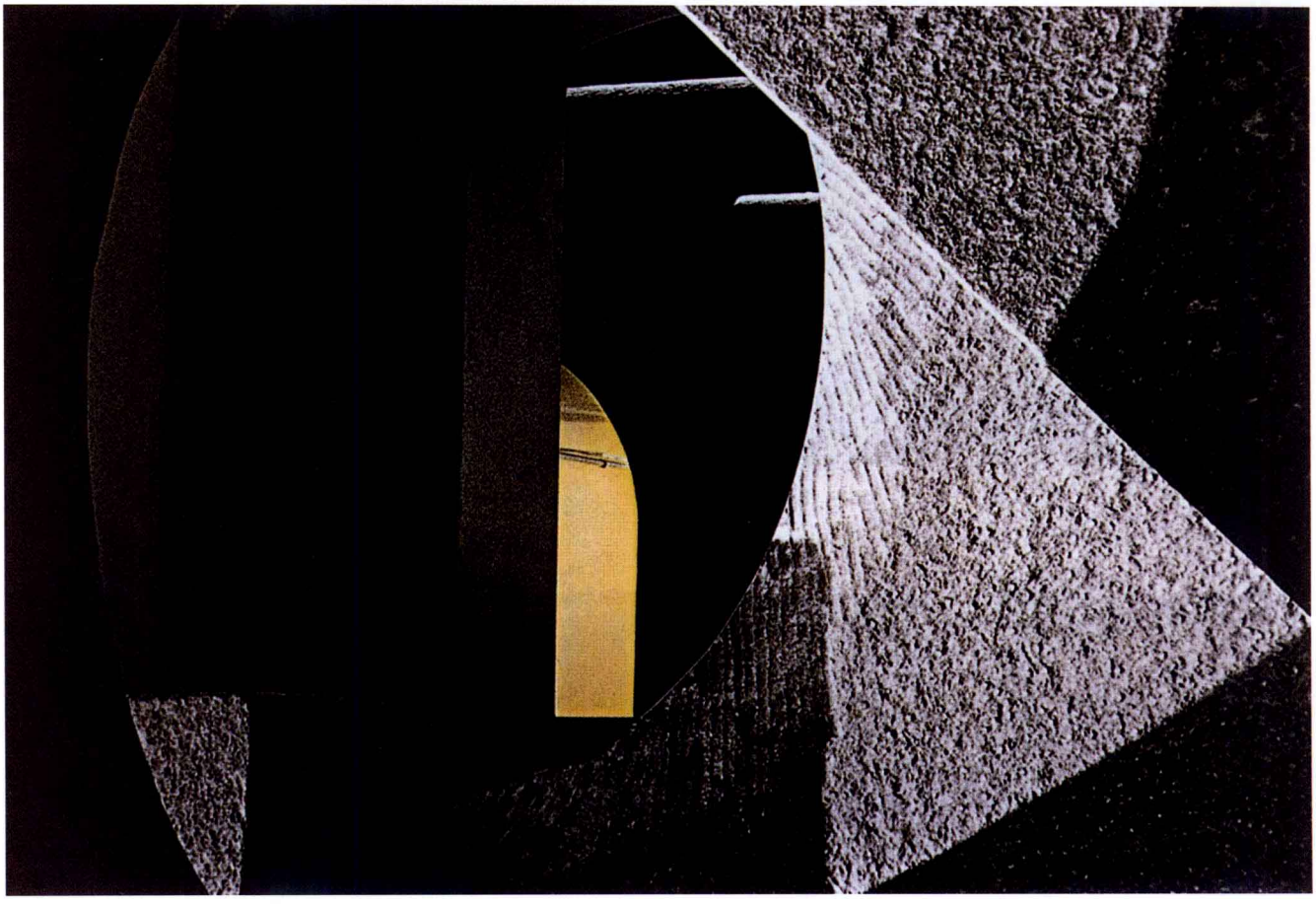


图 795：詹尼斯 • 梅尔曼。《夜半通道》（*Midnight Passage*），1993 年。手绘银盐印相工艺。私人收藏。



图 796：苏珊 • 迈塞拉斯。《尼加拉瓜》（*Nicaragua*），1978 年。彩色（彩色显影）透明正片。© 苏珊 • 迈塞拉斯 / 马格南。



图 797：米克尔 • 里奥 • 布兰科。《马西埃尔区的妓女，萨尔瓦多，巴西》（*Prostitutes of Maciel, Salvador, Brazil*），1976 年。彩色（彩色显影）透明正片。© 米克尔 • 里奥 • 布兰科 / 马格南。

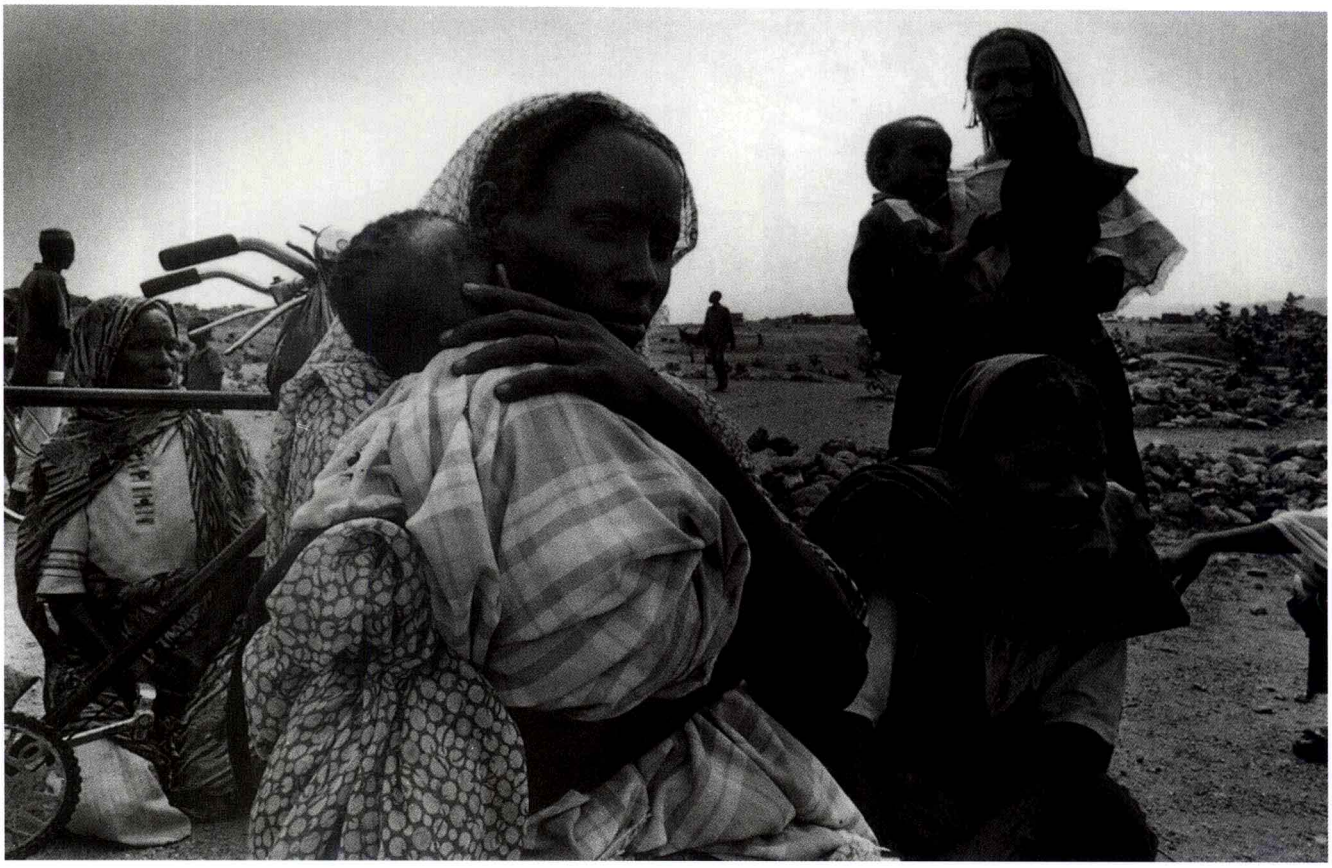


图 798：保罗·佩列格林。《等待食品配给的妇女，南达尔富尔，苏丹》（*Women Waiting for Food Rations, South Darfur, Sudan*），2004 年。明胶银盐印相工艺。马格南图片社，纽约州，美国。

对那些认为新闻本身就不怎么忠于真相的批评家而言，对新闻图片的数字化改动并不会增加多少威胁，但也有些人意识到，这项技术带来的虚构可能，需要观众更加审慎地观察，从而区分新闻照片中的真真假假。Photoshop 这一电脑软件的诞生，使得专业人士及业余爱好者都能轻松有效地操作任何照片（即便是那些非数字创作的影像）。同时，电脑化工作能让摄影师对如何使用自己的作品拥有更多的自主权，能让他们自己编辑影像和文字。

数字技术与摄影相结合的早期尝试在很大程度上取决于扫描——也就是对影像的电子复制，然后将其输入电脑，并利用相关软件进行修改。如今，数字相机（以及手机摄像头）拍摄的影像可以直接输入电脑，从而省去了扫描。这项科技进步已经对新闻摄影工作产生了影响，一个典型例子便是，2006 年 12 月 30 日伊拉克前领导人萨达姆·侯赛因（Saddam Hussein）被处以绞刑时，几乎实时传出了用手机拍摄的影像。

艺术摄影师被数字成像所吸引，是因为它简单的操作成就了惊人的表现效果。如前所述，摄影艺术家们长期以来喜爱的蒙太奇手法，如今可通过扫描采集大量影像，而电脑软件又在处理影调、色彩和锐度等方面提供了极大的灵活度。在《一千个世纪》（图 803）这幅作品中，埃斯特·帕拉达（Esther Parada，数字操作的先驱者之一）运用蒙太奇手法，给观众提供了审视美国历史的另一种视角。通过扫描并数字处理那些用喷墨方式印在大平板上的影像，帕拉达的作品挑战了人们对美国和拉丁美洲历史事件通常持有的看法。20 世纪 90 年代初，服务于文化和政治理念的电脑影像吸引了大批摄影师，其中包括英国的罗西尼·肯帕杜（Roshini Kempadoo），她擅长将自己对复杂的社会制度的评论融入影像创作中。在一幅 9 英寸 ×12 英尺的蒙太奇作品中，埃及艺术家拉娜·巴拉迪（Lara Baladi）组合了数以百计的影像，来表达她对当今流行文化中女性所扮演的疯狂角色的看法（图 804）。



图 799：贝蒂 • 哈恩。《道路和彩虹》（*Road and Rainbow*），1971 年。在棉布上施树胶重铬酸盐工艺，带缝纫。© 贝蒂 • 哈恩提供，1971 年。

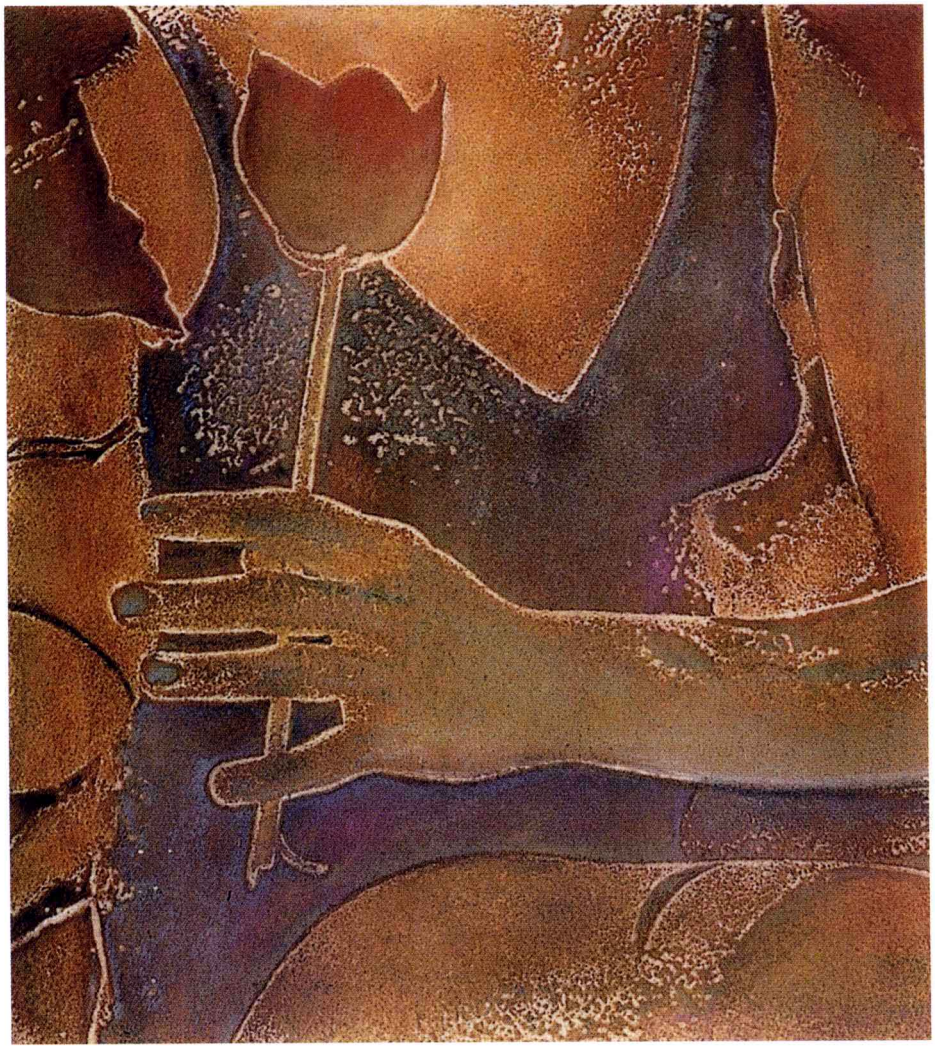


图 800：内奥米 • 萨维奇。《压花》（*Pressed Flower*），1969—1980 年。照片 / 彩色蜡笔凹雕。© 内奥米 • 萨维奇提供。



图 801：托马斯·巴罗。《胶片》（*Films*），1978 年。照片平版工艺。艺术博物馆，新墨西哥大学，阿尔伯克基，美国。© 托马斯·巴罗。

软件程序使得合成成为可能，比如由曼纽尔（Manual，苏珊娜·布鲁姆 [Suzanne Bloom] 和埃德·希尔 [Ed Hill] 夫妻档）创作的作品，就结合了照片、数字动画和视频三种媒介，并置于一个立体的装置中，以表现技术入侵自然伊甸园的主题。南希·波森（Nancy Burson）早期对数字技术的兴趣引导她（有时与丈夫大卫·克拉姆利奇 [David Kramlich] 一道）实验变形手法，并将其作为探讨种族和人种分类等问题的手段（图 806）。从安德列亚斯·古尔斯基和斯特凡·库图尔的大型电脑辅助作品中，可以看到对当代资本主义文化的评判。当然，计算机也可以满足不那么政治化却更加个性化的需求。马丁娜·洛佩兹（Martina Lopez）在其蒙太奇作品中，把一些在 19 世纪肖像中能够见到的手势和表情扫描后进行了重组，并采用数字手段安放到虚构的风光中（图 805），制造出一段梦幻般的个人历史。

当数字影像第一次出现时，它们是否能被称作“照片”的质疑也随之而来。数字手段从概念上更接近于创作绘画或平面艺术作品，而不是拍摄照片的传统观念。在再现可见现实的过程中，画家往往会依照他们的个人感受和品位，来重新组织场景，构建相关的颜色和元素。他们在处理颜色、表现空间问题时，可以随意改变图像。而照片一旦通过胶片获得，便或多或少成了一种固定的存在，要想充分地改变影像，需要用到与平面艺术类似的各种操作手法。即便是手工制作的拼贴画和蒙太奇，最终也会成为固定的实体，而数字生成的影像则可以持续变化。数字颜色和数字形态可以毫无限制地调整并形成新的组合。即使是在打印之后，它们在电脑中仍以可被操作的电子脉冲的形式存在而不是固定的影像。

由于任何可被扫描或用数字相机拍摄的物体都可用来制作成数字影像，这类素材无处不在，而且这些素材可以是原始的或重新制作的照片，或者通过网络服务从图片库中获取的平面作品（可能是未经许可的重复使用），因此，数字影像以及从互联网上获取各种素材的可能性，引发了越来越多有关剽窃与版权保护的担忧，却基本没有行之有效的解决办法。

只有时间的推移能证明哪些数字作品是经久不衰的，而哪些只是昙花一现。在过去的 170 多年中，相机产生的影像承担了无可比拟的重要角色——向人们展现了我们所生长大地的壮丽与衰败，以及我们所推选的代表性人物的风采。照片仍在影响我们对食品、服装、装潢、明星及娱乐品位的判断。数字技术或许并不会在不久的将来完全取代传统摄影，因为仍然有人珍惜用相机的视觉和化学材料进行创作的特殊感受，尽管这些东西找起来会越来越困难。由于电子相机和

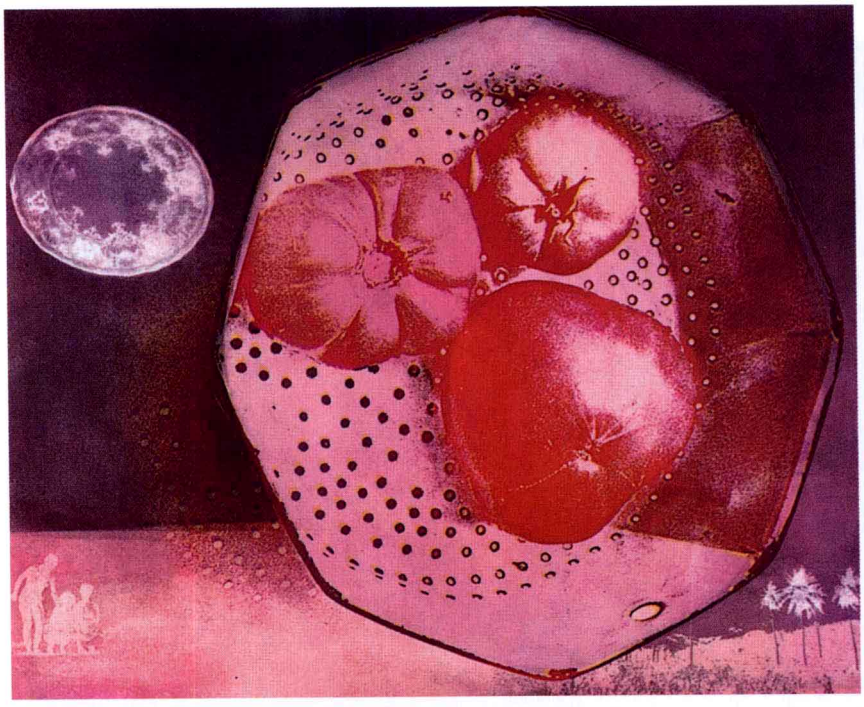


图 802：贝亚 • 内特尔斯。《奇幻西红柿》（*Tomato Fantasy*），1976 年。乔治 • 伊斯曼之家，国际摄影博物馆，罗切斯特市，纽约州，美国。© 贝亚 • 内特尔斯，1976 年。



图 803：埃斯特 • 帕拉达。《一千个世纪》（*A Thousand Centuries*），1992 年。苹果电脑生成数字图像，喷墨打印，三块装置板中的第三块。© 埃斯特 • 帕拉达提供。



图 804：拉娜 • 巴拉迪。《盒子中的世界》（*Sandouk el Dounia*），2001 年。© 拉娜 • 巴拉迪。

尖端的电脑程序变得越来越便宜且普及，它们正在接管曾经由胶片摄影承担的大量工作。1839 年之后，绘画的许多作用被相机所取代，虽然有过悲观的预言，但绘画并没有“死亡”。不过绘画的确改变了一些形式，并摆脱了一部分功能，而今天的摄影也正在经历同样的转变。

照片的市场

转变的结果之一就是，人们将照片作为艺术品对待并进行买卖、收藏和展示的兴趣越来越大。无论是原始银版或白金版照片，还是数字化的产物，凡是原创的摄影影像在一定程度上都是可销售的，这在 20 世纪初的阿尔弗雷德 • 施蒂格里茨看来简直就是痴人说梦，他当时所追求的，就是要将摄影这一媒介提升到艺术的高度。

在美国，从 20 世纪 80 年代起，这类照片就已拥有了一定的客户群，此外，英国、法国、德国以及最近的俄罗斯，摄影艺术作品的市场也呈现出兴旺的态势。除了私营经销商，一些大城市，最著名的有美国的纽约和休斯顿，欧洲的马德里、莫斯科和巴黎，会定期举办交易会，也就是通常所说的“摄影月”活动，让大量的观众得以见到丰富的作品。美国和欧洲的拍卖行目睹了人们对这一媒介惊人的兴趣增长，随之而来的是对私人影像藏品的价格抬升。最近，出现在互联网上的摄影数字画廊也体现了这一趋势。有些网站



图 805：马丁娜·洛佩兹。《时代革命》（*Revolutions in Time*），1994 年。汽巴克罗姆相片。施耐德画廊，芝加哥，美国。

颇具教育性，如 Pixelpress 和 Zonezero，它们致力于向观众推荐一些在传统画廊中不易崭露头角的摄影师的作品。Zonezero 网站会邀请摄影师为虚拟画廊提供展品。经销商也拥有一些网站，当然还有像 eBay 这样销售各类物品的网站也会出售照片。当然，数字化革命改变了由光线产生影像的制作方式，而它最为重要的作用，或许是改变了这类作品的传播途径。

绘画和摄影

电子技术的进步不仅对摄影，也对平面艺术产生了深远影响。从其诞生开始，摄影就帮助艺术家获取事实材料，不久之后，又开始改变艺术家组织形态和空间的方式。19 世纪，用短焦镜头拍摄的街景照片反映的现实生活是随意凌乱的，而不是对毫不相关的元素精心的艺术组合。当摄影载体的矩形画框几乎完全不顾经典构图的美感对人像、构造和事件进行切割时，艺术家开始逐渐意识到描绘其周遭生活的新方式。通过采用赋予作品自然活力的手法，他们以不同寻常的视角重现现实场景，纳入被画布和相纸边缘切掉的部分肢体，或者再现事件，仿佛能让参与者设身处地地感到震惊。具有讽刺意味的是，对人物及物体的表现越是缺乏立体感（有时甚至是扁平的画面空间），对自然世界混乱无序的再现却越准确。就像 19 世纪 60 年代起传入欧洲的日本木版画，照片也对现实主义和印象主义画家产生了重要的影响。

20 世纪上半叶，绘画和摄影的友好关系（即便尚未被完全认可）得到了延续，事实上在某些方面变得越来越亲密。虽然有些艺术家固执地否认摄影的美学潜质，但一部分美国画家，如画风严谨的查尔斯·希勒和以色调为主导的爱德华·斯泰肯，已开始平等对待绘画和摄影这两种方式进行创作；有意思的是，最终，前者将绘画而后者将摄影分别提升到了相当的地位。20 世纪前 20 年的欧洲，达达主义者、未来主义者以及构成主义者甚至走得更远，他们将诸如艾蒂安·于勒·马雷和埃德沃德·迈布里奇拍摄的用于定格动画研究的科学照片，转化成了表现现代生活节奏与能量的影像。有些艺术家甚至开始在同一作品中结合使用平面

和摄影素材，这意味着基于传统媒介划分的艺术术语和概念的终止，并预示着重拾这种混合形式的兴趣，将在这个世纪接下来的日子里变得更为坚定。

20 世纪中期，区域主义、社会现实主义以及后来的抽象表现主义的繁荣，为摄影和绘画赋予了更多独特的个性，然而在该世纪 60 年代，二者的相互交叉及滋养又得以恢复。作为大众文化最为普遍的象征，照片被那些意图否定抽象表现主义精英气质的人所接纳，于是在波普艺术中占据了一席。试举几例。拉里 • 里弗斯与身兼摄影家和画家的罗伯特 • 劳申贝格（图 807），他们的作品利用了丝网印刷技术，并植入快照、新闻图片及一些垃圾素材，来表现当代城市生活的粗糙肌理。还有一些画家，如美国的詹姆斯 • 罗森奎斯特（James Rosenquist）和安迪 • 沃霍尔（图 808），以及英国的理查德 • 汉米尔顿（Richard Hamilton），擅长消解（及模仿）广告牌和其它一些广告摄影图像。道格 • 斯塔恩（Doug Starn）和迈克 • 斯塔恩（Mike Starn）的装置艺术是混合画法的典范，这对双胞胎的作品用到了照片、艺术复制品、乐谱及真实的建筑材料等，并常常将这些材料镶嵌在亚克力板中。他们最近的作品主要探讨的是光线如何被吸收和反射，但仍然在利用各种物体来表现其主张。



图 806：南希 • 波森。《无题》，1988 年。对电脑屏幕上呈现的明胶银盐负片影像进行拍摄并数字生成。© 南希 • 波森。



图 807：罗伯特·劳申贝格。《基斯勒》（*Kiesler*），1966 年。胶版印刷。现代艺术博物馆，纽约，美国；约翰·B. 特纳基金会。

在一些画家看来，照片也是一种自然艺术品，可以当作展示个人品位或讽刺意味的元素进行组合——即当代马歇尔·杜尚的“现成艺术”。照片为美国人约翰·巴尔戴萨里（John Baldessari，图 809）和德国人约瑟夫·波伊斯考察艺术自身的意义提供了方法。巴尔戴萨里作品中物体与事件的结合，时而平庸时而又异乎寻常，说明他并没有把照片作为审美或描述性的客体，而是将它作为“过程选择的产物”进行艺术探索。[17]

企图回避再现单一视角和单一时刻这类传统手法的艺术家也转向了摄影。大卫·霍克尼（David Hockney）从不同角度拍摄了一段时间内的场景变换，并将这些小小的长方形彩色照片组合到一幅大的作品中（图 810），以此颠覆传统绘画（及照片）瞬间凝固的特点。在《自画像 / 合成，九部分》（图 811）这幅作品中，彩色照片以一种分裂的形式拼凑在一起，让查克·克洛斯（Chuck Close）在规避照片的幻觉特征的同时，又充分展示其捕捉面部细节的能力。这些艺术家们，没有让照片停留在表现现实的层面，而是将照片转化为表达艺术主张的作品。

20 世纪 60 年代末，几乎与波普艺术同时，美国绘画领域出现了超级写实主义（常被称作“照相写实主义”）这一独特的艺术风格。作为一种对精确主义的重温，这种风格也从具有鲜明广告特征的消费品和搭建环境中获取了充沛的灵感。照相写实主义画家，正如上世纪 20 年代精确主义前辈们一样（也包括许多摄影家），往往对现实的抽象外观比“现实主义”自身更感兴趣，认为对现实的形式上的组合“远比大多数抽象绘画令人兴奋”[18]。对现实世界精细再现的追求——特别是对现实中机械制造的部分——促使这一代画家求助于相机，将三维空间转化为平面。的确，许多画家都利用了投影技术作为展示插图的方法，这项技术早已相当成熟。

在照相写实主义画家的绘画中，照片不仅是一种预备性的或追求逼真度的手段。照片帮助画家将主体客观化，从理论上绕开主动选择和主观情感，以客观的手法替代艺术家的双手。这些绘画作品仿效照片的视觉外观，以照片所独具的镜头感或视角来表现空间。有时是从一大堆的照片中进行合成，如同理查德·埃斯蒂斯的这幅作品（Richard Estes，图 812），这类绘画转述了彩色照片的表面光泽感和色彩特性。

在另一种相反的观点看来，照片在概念艺术中也扮演了一定的角色，并在 60 年代末期上升到了一个显著的位置，尽管最不抽象和最抽象的视觉形式之间的联系有些让人不解。但是，正如索尔·勒维特所提及的，“理念（在艺术中）……是发展的链条，或许最终能找到某种形式”[19]，而照片已成为了形式之一。勒维特的球形系列作品，标志着艺术家试图在形式上揭示光线的作用，而不是带着审美的、个人或社会的目的去创作。照片还在那些旨在被创造出来后再毁掉的作品中扮演了某种角色——如伊夫·克莱因（Yves Klein）的人体艺术、罗伯特·史密森（Robert Smithson）的地景艺术以及克里斯托（Christo）的包装艺术。

总之，如果没有平面艺术的发展，将很难想象当代的摄影，而如果没有摄影这个“密友”，则更难设想当代艺术。当今许多摄影家是在艺术院校当学生时开启摄影生涯的，其中不乏仍在进行绘画和摄影创作的人。商业画廊意识到了这样的一种关联，因此往往将摄影、绘画及混合画法的作品等同视之。

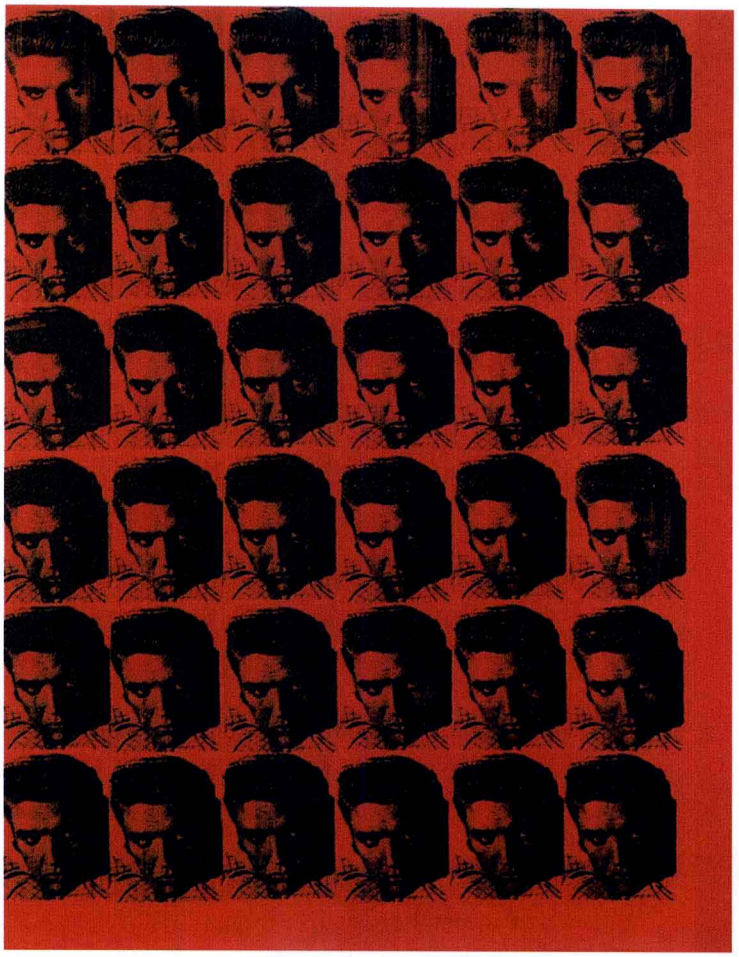


图 808：安迪•沃霍尔。《红色的猫王》（*Red Elvis*），1962 年。亚麻布，丙烯加丝网印。布鲁诺•比肖夫勃格画廊，苏黎世，瑞士。

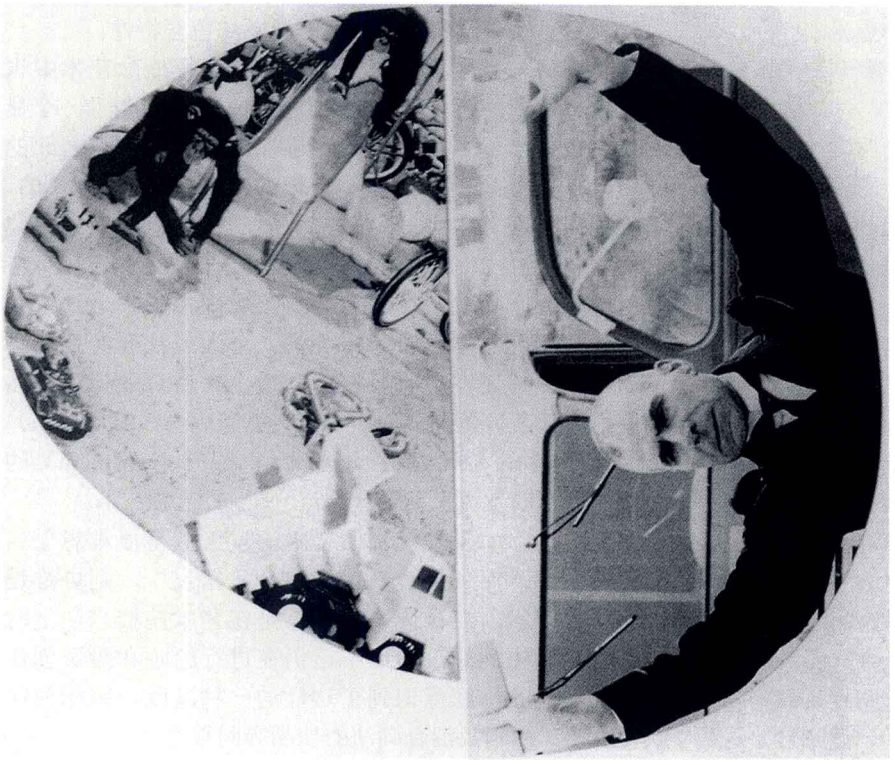


图 809：约翰•巴尔戴萨里。《黑猩猩和手臂举成拱形的男人》（*Chimpanzees and Man With Arms in Arc*），1984 年。两张明胶银盐照片。松阿本德画廊提供，纽约州，美国。



图 810：大卫·霍克尼。《克里斯多佛·伊舍伍德对话鲍勃·霍尔曼，圣塔莫尼卡，1983 年 3 月 14 日》（*Christopher Isherwood Talking to Bob Holman, Santa Monica, March 14, 1983*），1983 年。98 张埃克塔克罗姆相片组成的拼贴画。约翰和梅布尔·瑞灵艺术博物馆，萨拉索塔，佛罗里达州，美国。



图 811：查克 • 克洛斯。《自画像 / 合成，九部分》（*Self-Portrait/Composite, Nine Parts*），1979 年。9 张 29 英寸 ×29 英寸宝丽来照片。佩斯 • 威尔顿斯坦画廊提供，纽约州，美国。



图 812：理查德 • 埃斯蒂斯。《中央银行》（*Central Savings*），1975 年。画布油画。纳尔逊 - 阿特金斯艺术博物馆，堪萨斯城，密苏里州，美国；艾伦 • 斯通画廊提供，纽约州，美国。

技术简史：第三部分

1910 年后的发展

相机和设备

20 世纪初，相机设备的改进主要是为了适应不同影像的拍摄，如广告、纪实和新闻摄影等的新需求。两种结合早期相机特征的折叠相机（flexible-plate cameras）于 1910 年前后相继面世——由德国人瓦伦丁·林哈夫（Valentin Linhof）设计的林哈夫相机（图 813）和快速格拉菲相机 / 新闻相机（图 814），其专利为纽约罗切斯特伊斯曼·柯达公司旗下的福尔默 - 施温公司的威廉·福尔默（William Folmer）所有；直到 20 世纪 50 年代，这两种相机在设计上几乎没有变化。无论是否有三脚架，这些手持或立式相机所拥有的上下、伸缩的调整幅度，已成为现代大型相机必不可少的功能。

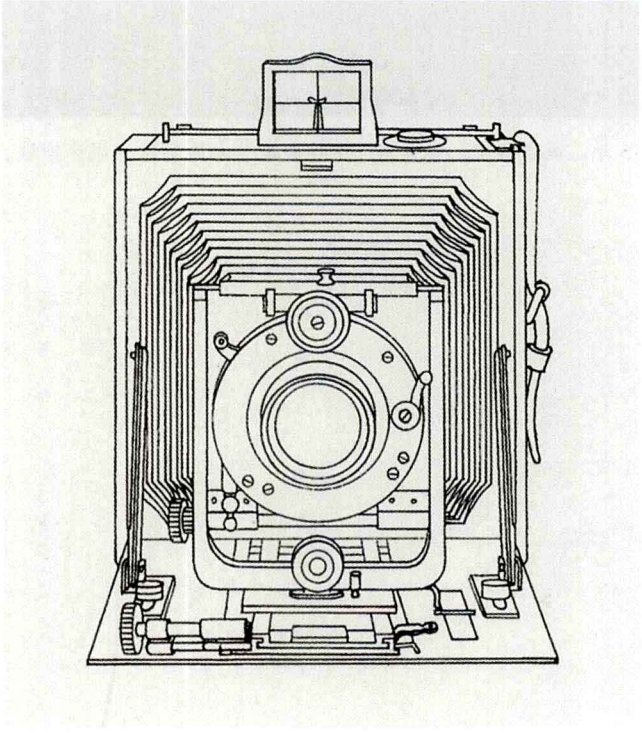


图 813：林哈夫相机（Linhof Camera）。1910 年，诞生了第一款著名且出色的林哈夫新闻及专业级相机。它能全方位调整。

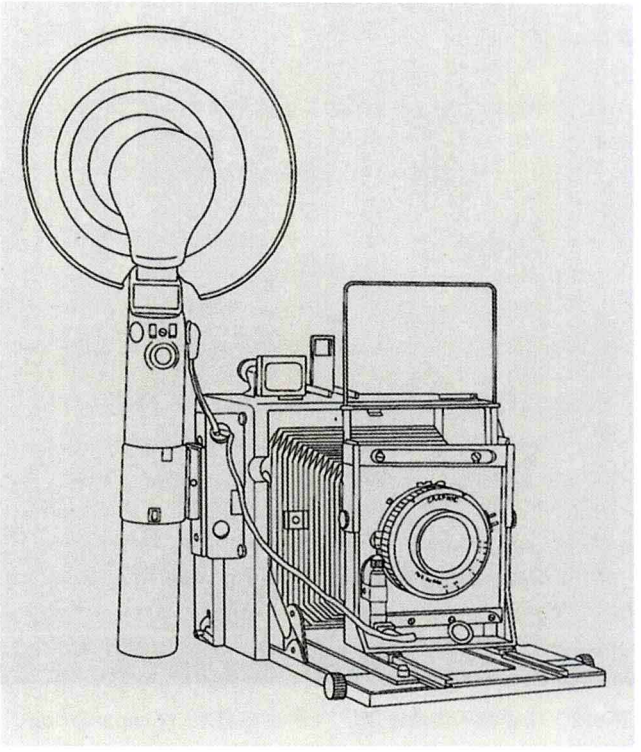


图 814：快速格拉菲相机（Speed Graphic Camera）。作为 20 世纪 40 年代美国报刊摄影师的首选，此处展示的快速格拉菲相机（属稍后推出款）带有一杆闪光枪，与镜间快门上的电磁开关相连。闪光枪发光时快门也会随之打开。

单镜头反光相机的改进主要体现为变得越来越轻巧。为了让视平取景成为可能，有人建议为这类相机装配一个五棱镜（一种纠正镜头中影像上下颠倒的设备），并最终在 1949 年德国（东）蔡司－依康公司推出的康泰时相机中得以实现——最早生产的内置五棱镜相机（图 819）。如今，所有单镜头反光相机都拥有五棱镜或其他调整倒置影像的手段。

现代双镜头反光相机是从 19 世纪开发的一种器材演变而来的，这种相机的上部取景镜头所接收的影像，

经一面镜子反射到相机顶部的一片毛玻璃上，从而协助拍摄者对焦。从1889年起，几款不同型号的相机陆续问世，但直到1928年出现的禄莱福来克斯反光相机（图817），才使得这类相机得到广泛的认可。

20世纪专业设备领域的一项重要进步就是小型、轻巧的35mm胶片相机的发明。面世于1925年（基于1913年徕兹公司的奥斯卡·巴纳克〔Oskar Barnack〕设计的一款相机研发的，主要为了利用剩余的电影胶片）的徕卡相机（图818），因其支持瞬时曝光，卷片迅速，且能在各种光线条件下取得很高的影像分辨率，成为了第一款取得商业成功的装备。更早出现的埃尔曼诺克斯相机（图820）是一款镜头速度极快的小托板相机，在弱光环境下表现良好，但徕卡相机更适合完成连续的曝光而不引起拍摄对象的注意。这款相机以及紧随其后的其他35mm相机改变了新闻摄影。它们拍摄的影像非常清晰，足以被放大，而且在进行复制时，画面可以按照拍摄时的顺序排列。最终，35mm相机也在个人摄影表达方面催生了新的审美标准。之后，35mm相机的改进包括自动卷片马达，为下一次曝光准备好快门。再后来，专业人士使用的相机都装备了能手动和电动控制的调焦、闪光灯和卷片的装置，并且能通过胶卷的条形码识别感光度等级。内置测光表能对场景中央或者不同的点进行测光，或者将光线与测试大量画面后编入相机的对数进行匹配。

针对业余摄影爱好者设计的摄影器材在20世纪也有了重大改进。伊斯曼定焦相机（图823）1900年作为当时最廉价、操作也最简单的相机出现在市场上，之后不断改进，并在1963年演变为柯达傻瓜相机（图824）——一种轻便的使用胶片盒的平视取景相机；到1972年，它变得更小，使用16mm胶片，被称作袖珍傻瓜相机。之后，用于休闲摄影的设备改进包括由器材和胶卷生产商联合开发的APS相机。该系统以重新设计的相机和智能暗盒为特征，使用者无需将胶片卷到卷轴上，并且无论曝光了几张照片，胶卷也能随时被取出和重新插入。

1948年能够瞬时一步成像的相机和胶片的问世，对业余摄影爱好者来说是一个了不起的事件。由埃德温·H. 兰德（Edwin H. Land）设计的宝丽来相机（图816），基于一个几乎与摄影本身一样古老的观念——即在相机内部让胶片感光并对其进行处理。19世纪及20世纪初的几项发明，如杜布罗尼相机（图815），就吸收了这一观念，而宝丽来相机则是第一款即显相机，原始影像曝光后，仅需一分钟时间，便能通过一个装有显影-定影液的密封盒与一个复杂的影像接收器成像（正像）。由于这一系统为广告和时尚工作提供了一种试拍的简便方法，可以帮助预览构图、灯光和布景等，宝丽来胶片也被专业影室和户外相机所采用。专业宝丽来即显胶片有着众多的家庭成员，包括1962年面世的宝丽来一次成像彩色胶片Polacolor和1995年推出的ProVivid。宝丽来设备仍在不断改进，1972年问世的

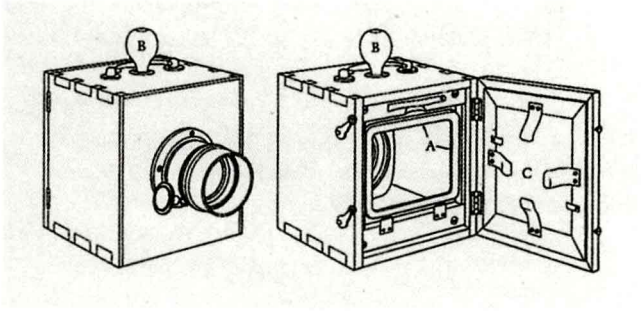


图815：杜布罗尼相机（Dubroni Camera）。1864年这款杜布罗尼相机，用一块包裹火棉胶的板子紧贴于陶瓷或玻璃箱体的平整边缘（A），从而构成相机内部。通过一个移液管（B），将具有感光性的硝酸银溶剂从相机顶部的小孔注入相机，当相机向后倾斜时，溶剂便流向并浸满火棉胶平版。曝光之后，再次利用移液管将感光溶剂从相机吸出，并注入化学处理液。透过箱体后门的黄色玻璃（C）可以查看整个显影过程。

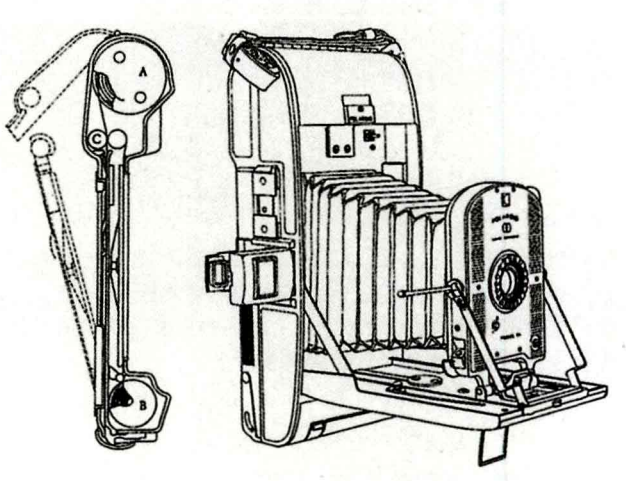


图816：宝丽来兰德相机（Polaroid Land Camera）。1948年问世的宝丽来兰德95相机是第一款即显相机。一大卷印相纸（A）和一小卷负片纸（B）通过一个导片装置相连接，置于相机机背的顶部和底部。通过导片装置，负片纸和印相纸被带到一起，并被拽入一对滚筒（C）之间，后者释放的化学处理液由印相纸条带携带着，均匀施加于两个条带之上。一分钟后，即可通过相机背后的垂片将冲印完成的相片取出。

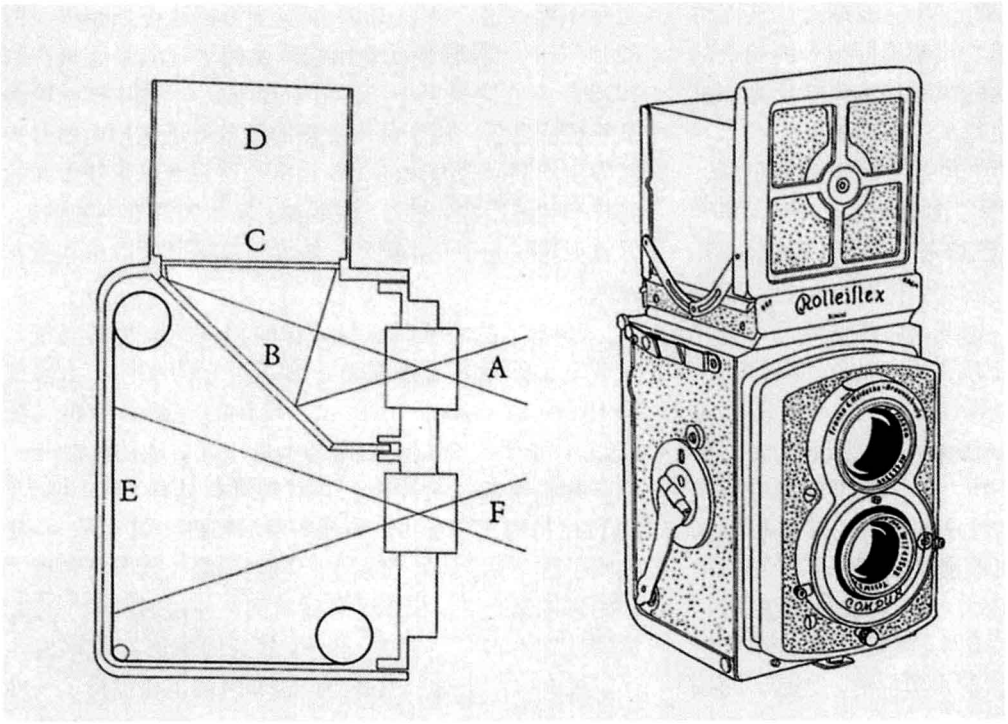


图 817：禄莱福来克斯反光相机（Rolleiflex Camera）。双镜头反光相机的原理：从上方镜头（A）进入的光线，经镜面（B）反射至毛玻璃对焦屏（C），并可通过遮光罩(D)进行查看。胶片(E)通过下方的镜头（F）曝光。1928 年问世的禄莱福来克斯反光相机，是第一款现代的双镜头反光相机。

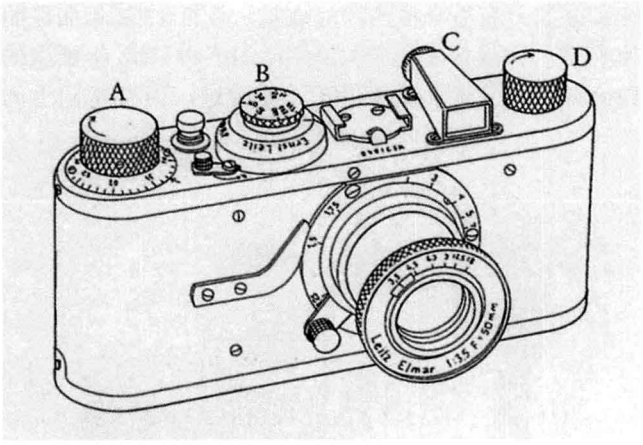


图 818：徕卡相机（Leica Camera）。1925 年首款徕卡相机：卷片钮（A）同时控制快门，拨盘（B）可设置 6 挡快门速度。直视光学取景器（C）固定于倒片钮（D）旁。不可更换的镜头固定在一个螺旋式聚焦的套筒装置上。

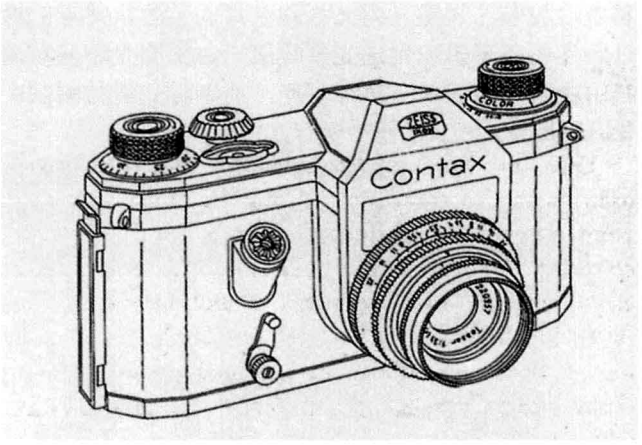


图 819：康泰时 S 型相机（Contax S Camera）。1949 年问世的康泰时 S 型相机是第一款内置五棱镜的 35mm 单镜头反光相机，棱镜置于机顶。该相机拥有自拍功能，以及螺口式镜头接口，可更换镜头。

SX-70 机型，不久就被 600 机型所取代，后者拥有自动对焦和电子闪光等功能，并且电池内置于高速即显彩色胶片盒中。

摄影技术的一项创新是在特殊设计的 35㎜ 相机中使用标准彩色负片，从而制作出不用特殊观片器就可以直接观看的彩色 3D 影像。另一项创新是基于一张磁盘（而不是胶卷）的相机和胶片系统，这张磁盘可以插入如同香烟盒大小的相机中。这两项技术开发都针对大众摄影市场，按照当时的预测，业余摄影爱好者自 1980 年以来每年都拍摄超过 100 亿张照片，然而这两项技术取得的商业成功却很有限。

电子闪光照明的出现对业余摄影爱好者和专业摄影师都带来了极大的帮助。从 19 世纪 60 年代起，就已经有了好几种点燃镁的方法，无论其呈线状、带状

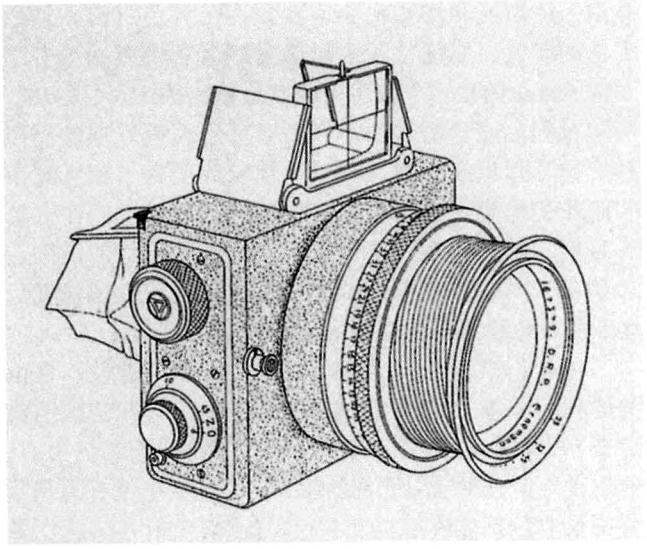


图 820：埃尔曼诺克斯相机（Ermanox Camera）。1924 年的埃尔曼诺克斯相机，其 f/2 埃诺星镜头置于一个旋转式聚焦装置上。该相机拥有可折叠的镜框式取景器，其焦平面快门速度可从 1/20 秒到 1/1000 秒。

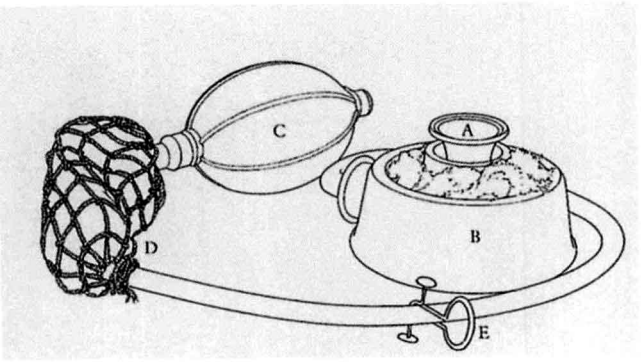


图 821：陶瓷镁光灯（Ceramic Magnesium Lamp）。陶瓷镁光灯是 19 世纪 90 年代生产的一种典型的粉末闪光燃料灯。一定量的镁粉被置于漏斗（A）中，周围是一圈托盘（B）。燃烧时，托盘中酒精浸透的药棉给出环状的火焰。挤压橡皮球（C）为薄壁的橡皮袋（D）充气，后者通过一个带箍（E）的细管与灯泡相连。箍环松开时，气流会将镁粉送入火焰中。

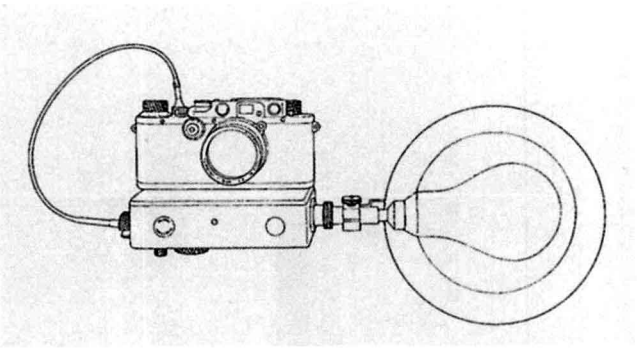


图 822：伯温同步闪光装置（Burvin Synchronizer）。1934 年的伯温同步闪光装置是为小型相机、特别是徕卡相机设计的。它固定在相机的底部，并通过一根快门线与快门连接。在对同步闪光装置进行精确调节后，可以在快门完全打开时让闪光灯发光。

还是粉末状，自 1925 年德国人保罗·菲尔克特（Paul Vierktter）博士发明闪光灯泡以后，大部分方法就逐渐被淘汰了。用玻璃的镁丝让人工照明更加安全，而且无烟，产生的反差也更小。镁箔灯泡出现于 1929 年，同镁丝灯泡相似，这种灯泡靠电池工作（图 821），并最终实现能够靠相机的曝光装置触发。“二战”以后，同步闪光几乎成了所有相机的内置功能（图 822），闪光灯便是其现代迷你款。1950 年之后，干电池供电电路和晶体管的发明让闪光装置变得更轻巧。自塔尔博特 1852 年试验后就已为人所知的高速电子闪光灯，闪光持续时间约为十万分之一秒，需要实验室设施的支持。该闪光灯主要适用于如捷克斯洛伐克的恩斯特·马赫在 1887 年，以及美国人哈罗德·埃哲顿（Harold Edgerton）从 1940 年起所从事的特殊项目。柯达公司在 20 世纪 40 年代推出了影室专用的电子闪光灯，随后出现的，是越来越轻便的电子闪光灯器材（频闪灯）。最早出现的一款大概是由美国新闻摄影记者爱德华·罗尔克·法伯(Edward Rolke Farber)在1939年设计的。

材料和工艺

摄影诞生以来，摄影材料和设备已得到大幅度的完善，但最重大的改变大概是胶片乳剂感光性能的增强。据估计，从 1839 年达盖尔摄影术诞生到 20 世纪 70 年代末期新材料的出现，胶片在全日照 f/16 光圈下的感光能力提升了 2400 万倍。[2] 根据明胶乳剂上附着的卤化银晶体大小的不同，黑白胶片和彩色胶片的感光能力也呈现出相应的差异。黑白胶片和彩色胶片的感光度按照从低（ASA/ISO 25）到高（ASA/ISO 1000 或者更高）划分出等级，感光度越高的胶片卤化银晶体越大，也就对光线更加敏感，因此在拍摄过程中可以采用更高的快门速度。过去，高速胶片中的大晶体通常导致影像的颗粒增加并且反差加大（尤其是放大后），但是近些年，无论是黑白还是彩色的正、负胶片，都在速度和分辨率上获得了极大的改进。为了用于科学纪实和雾霾条件下的拍摄，对人眼不可见光也具有敏感性的红外胶片被应用。

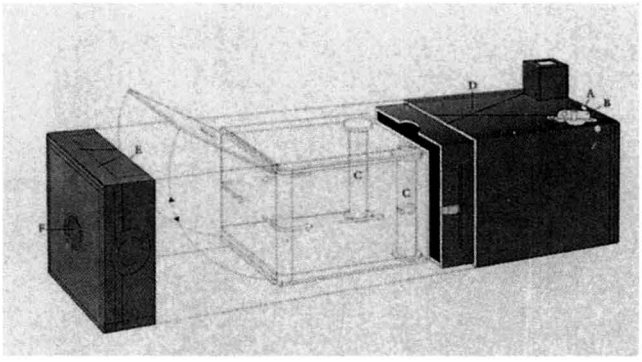


图 823：伊斯曼布朗尼相机（Eastman's Brownie Camera）。1900 年的布朗尼原型相机，其机身顶部有一个快门释放钮（A）和卷片键（B），胶卷（C）垂直安放。为了帮助相机瞄准，在相机上标注了 V 形线（D）。最初款型的布朗尼有一个带红色窗口（F）的推进式后背，但不久之后，一种经过改进的，与相机底部铰链连接且顶部带滑动锁扣的后背就问世了。

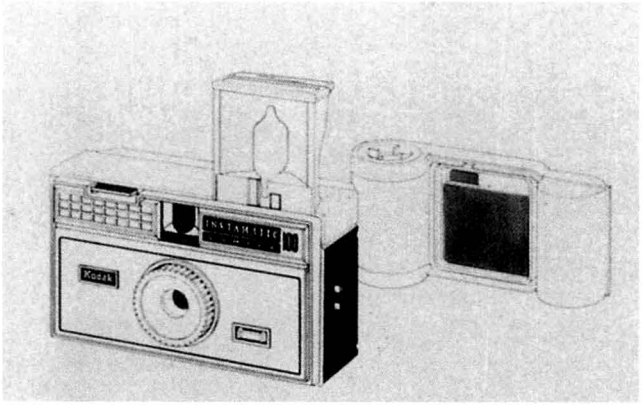


图 824：柯达傻瓜相机（Kodak Instamatic Camera）。柯达傻瓜相机于 1963 年问世。这款相机采用了即插即用式片盒，从而极大简化了相机装片的过程。像绝大多数傻瓜相机一样，柯达 100 系列拥有内置的弹出式闪光灯，按下按钮即可触发。

说到黑白印相，有两种基本的相纸类型可供使用：涂塑相纸和纤维纸基相纸。两者纸基的光敏感乳剂上都覆有一层明胶，但涂塑相纸在其纸基底部和乳剂层下方还有额外的塑料涂层。两类相纸都拥有不同的反差等级。

彩色成像

20 世纪有关摄影材料和工艺的一项重大发展便是颜色的改进。随着奥托克罗姆干版的发明（见“技术简史，第二部分”），各种类型的有色材料出现了，所有的产品都基于加色原理。从 20 世纪 20 年代起，乔治·伊斯曼和柯达实验室就致力于有色材料和加色工艺的研究，以便让业余摄影爱好者和快照拍摄者不必精通复杂的技术手段也能获取彩色影像。到 1925 年，伴随对彩色照片需求的增长，对基于减色原理的应用系统的开发也在不断深入。这项研究受到了相互竞争的商业公司和好莱坞电影工业的进一步推动，在大萧条时期，后者将彩色视作吸引人们观看电影的诱因。20 世纪 30 年代，由于新的更稳定的光敏染料的发现，这一目标也逐渐得以实现。

将减色原理应用于彩色胶片生产的可能性，是由奥地利的卡尔·申策尔（Karl Schinzel）和德国的鲁道夫·菲舍尔（Rudolph Fischer）在 20 世纪初提出的。他们设想了一种三层乳剂的胶片结构，其中含有的三原色染料成色剂能够遮挡其补色，约 25 年后，柯达克罗姆的出现让这一设想变为了现实。由美国音乐家兼化学爱好者利奥波德·戈多夫斯基（Leopold Godowsky）和利奥波德·曼尼斯（Leopold Mannes）与柯达实验室研究人员共同发明，柯达克罗姆成为第一个推向市场的三层彩色胶片——首先是在 1935 年作为电影胶片发售，然后于 1938 年推出散页片，再后来是 1942 年面世的柯达彩色负片胶卷。德国阿克发公司（1916 年推出了一款与奥托克罗姆匹敌的彩色版，并一直致力于以减色原理为基础的三层彩色胶片系统的试验）1936 年对外发布了新阿克发彩色胶片，这款三层彩色胶片，其染料成色剂含在胶片层内，在冲洗过程中释放出来，这样便能在单独的暗室里对胶片进行冲印。另一款与之非常相似的产品 1939 年由安斯柯公司（阿克发下属的美国公司）推向市场。1946 年，伊斯曼·柯达公司向市场推出了埃克塔克罗姆，一种可以在家中暗室冲印的透明正片。紧接着，该公司又推出了能直接印相的彩色负片。最终的彩色胶片比早期的产品感光度高 32 倍左右，且冲印时间也从几小时缩减到几分钟。

起初，柯达彩色产品往往需要送回公司冲印，并以透明正片而不是彩色照片的形式返还给消费者。因此，在 20 世纪 40 年代末期，对 35㎜ 彩色胶片的使用让业余摄影爱好者重新燃起对幻灯片及幻灯投影的兴趣。许多专业摄影师对彩色正片（透明正片）也情有独钟，因为较之对应的彩色负片，彩色正片有着更精细的颗粒度，因此也更加清晰。于是，幻灯放映不再只是摄影爱好者的业余消遣，更成为了教育机构和商业公司的兴趣所在，他们发现彩色幻灯片及精致的多重成像系统可以作为出色的教学和销售工具。

从路易·杜科斯·杜·豪伦发明三色彩色摄影法起（见“技术简史，第二部分”），便可通过各种碳

纸印相工艺（如今称作印刷装置）来制作彩色照片。该项工艺后转化为碳素印相法（由英国人托马斯·曼利[Thomas Manley]于1905年发明的一种单色印相法），在此基础上，碳溴（或三色碳溴）工艺于20世纪20年代早期演变为全色工艺，并且直到“二战”时期仍广为流行。1935年问世的伊斯曼冲印法与碳溴工艺很相近，但在保证每张冲印照片不走样方面具有更强的控制能力。1946年，伊斯曼公司又推出了一款替代产品——柯达染印工艺（或染料转色法），即通过三张分离的负片分别产生染色为品红、青色和黄色的三个明胶凸版影像。之后该工艺演变为通过滤镜直接对一张三层负片曝光来获取三色影像。进入印相环节，三个染色凸版影像再被精确地转至明胶涂布相纸上。

最终，彩色正负影像靠以下两种方法中的一种产生：一种是在冲印过程中产生染料的显色法，另一种是染料破坏法（或染料漂白），即在冲印初始阶段显现完整的染料系列，然后通过漂白将影像上不需要的染料去除。后一种方法源于贝拉·加斯帕（Bela Gaspar）于1930年在匈牙利开展的相关试验，是生产彩色汽巴克罗姆相纸（Cibachrome）的基础。显色法中又可采用两种不同的方法：一种是前面提到的与柯达克罗姆相关的染料注射法，另一种是染料掺入法。后一种方法几乎用于生产所有知名的彩色胶片和彩色相纸，其中，每层乳剂都含有形成染料的化学成分，并在冲印过程中被激活。

彩色照片打印

从摄影诞生起，彩色照片（彩色摄影术）就是令人非常渴望的目标，然而，尽管早期赫歇尔和贝克勒尔的一些实验已经提出了实现这一目标的可能性，但实际可用的化学彩色工艺直到20世纪初的头几年才真正产生。不过，在此之前，用颜料墨水打印照片的方法已经取得了一定程度的成功。这些工艺主要是基于对三原色的掌握，以及使用不同印版接收红、黄、蓝打印墨水的技术，叠加印版可以产生不同的色度。苏格兰物理学家詹姆斯·克拉克·马克斯韦尔在1861年的成功尝试也极大地推动了照片彩色打印工艺的发展，马克斯韦尔通过不同颜色的滤镜制作了三张负片，然后再通过滤镜对其进行叠加，从而让摄影影像呈现出自然色彩。

19世纪60年代末期的巴黎，路易·杜科斯·杜·豪伦和查尔斯·克罗斯的工作虽相互独立，但均以三色叠加为基础。杜·豪伦的伟大贡献包括：使用的屏幕“有着极其精细且粗细相当的红、黄、蓝线条，线条紧密拼接不留缝隙”；发明了一种三色相机，可以同步实现三色的分色。1870年杜·豪伦制作了一张平版复制品并于之后宣布，虽然这些工艺实际上是为摄影正片的三色打印量身订做的，但他的实验也可适用于使用红、蓝、黄墨水进行三色打印的机械印刷。赫尔曼·W.沃格尔的发明也推动了这一工艺的发展，他提升了照片乳剂对光谱中绿、黄部分的敏感度。

一段时期内，人们对用颜料墨水打印照片的高涨热情表现为广告和杂志对使用彩色影像的极大兴趣，尤其是在19世纪后20年的美国。弗雷德里克·E.埃夫斯展开了大量研究，如前面提到的，他早先的工作主要致力于完善凸版印刷中采用的网目印刷版。1885年，他展示了一种先拍下颜色，然后用照相制版的方式重现色彩的工艺（虽然有些粗糙），也就是用一种特制相机同时曝光三张负片，然后用印刷网屏制作三块印刷凸版，每块版将根据影像的原始色彩分别接收一种不同颜色的墨水。1893年，威廉·库尔茨向人们演示了一种更为精确的工艺。库尔茨是纽约的一名商业摄影师，后来却将兴趣投向了解决彩色网目印刷的相关问题，他采用相似的技术（三块单线网目凸版）复制的一张静物照片，其色彩品质呈现的美感完全可以用于为鲜花水果制作广告。从上世纪末起，杂志开始采用库尔茨开发的彩色蚀刻工艺（又经其他人完善）印刷封面和广告。无论是采用三块独立的彩色网目凸版还是再增补一块黑色的凸版（之后变得普及），自世纪之交以来，通过凸版印刷技术在光面纸上印出的彩色影像一直是值得称道的。凹雕或凹版方法一直不能适用于多版式彩色印刷，部分原因在于该工艺的内在特性，以及需要耗费大量的手工。

至19世纪末期，照相平版技术也开始被用于彩色印刷，借助珂罗版制版法，产生了这一时代最为精美的一批彩色图片。在整个20世纪中，平版印刷取代凸版印刷成为了首选技术，从而可以利用四色印版法，将品红、青色、黄色和黑色墨水进行叠加并制作出全色影像。20世纪的单色和彩色印刷工艺利用网屏将照片色调分割为离散片段。该领域的最新发明包括无网平版印刷，即用波峰、波谷以及随机图案模板的方式制作印版。印刷品的色调范围将取决于光线如何对波峰及波谷进行曝光制版。

照片保存

20世纪70年代，由于越来越多的资深摄影师开始拍摄彩色照片，有关影像稳定性的问题也变得更加紧

迫。其中最核心的问题是，在普通光线和紫外线下曝光时，品红、青色和黄色染料会以不同的速率变色和褪色。同时，较之单色银盐晶体，有色材料受周边环境的湿度、热度和化学物质的影响更大。随着个人及博物馆对彩色和黑白照片收藏量的增大，人们对摄影材料保存的潜在问题的重视程度也在增加，从而促使制造商努力生产出稳定性更高的产品。图片保存方面的专家针对各种类型的照片，制定出了印相、保存和展示方面的策略，以最大限度地减少照片的褪化。复原已褪化照片的需求也有所增长。上述发展均反映出照片已成为具有市场价值的艺术商品，同时也让人们确信，无论照片的原始拍摄初衷是什么，各种类型的影像都可以被保存下来。

全息摄影术

全息摄影术（Holography）是近 70 年左右发展起来的一种全新的影像制作理念。全息图（来自希腊语 holos “全部”和“信息”）是一种三维影像，通过激光反射对涂覆感光乳剂的胶片或玻璃版曝光产生。为了制作全息图，人们必须用分光器（部分反射镜）将激光束分为两部分。一块完整的镜面把一束激光反射向物体（称作“物光”），而另一束光（称作“参考光”）则由另一块镜面反射至乳剂表面，并在此记录下影像。在参考光和物光相遇的区域，将曝光产生一种条纹图案（干涉条纹），并在乳剂进行摄影冲洗后形成影像。要观看一幅全息图，需沿着与参考光相同的方向对其进行照射。全息图有两种主要的类型，分别称作透射全息图和反射全息图。透射全息图通过位于乳剂表面下方的激光或白光照射后可见，而反射全息图只有在白光从乳剂表面反射出来时可见。

全息摄影术是根据匈牙利科学家丹尼斯·盖伯（Dennis Gabor）1947 年再现光学现象的实验（他也因此获得了 1971 年的诺贝尔奖），并在 1960 年发现激光这一新光源的基础上形成的。1962 年，美国人埃米特·利斯（Emmett Leith）和朱瑞斯·乌帕特尼克斯（Juris Upatnieks），以及前苏联人尤里·丹尼苏克（Yuri Denisyuk）分别发明了将激光照射的物体影像记录在照相底版上的技术。由史蒂芬·本顿和丹尼苏克教授发明的彩虹全息图的制作方法是对全息摄影术的改进之一。全息图在以下领域均已获得实际应用，如地球构造勘察、考古遗迹识别、广告展示、科学和光学测量，以及为工业品、建筑和人体细胞建立三维模型等。人们也正在尝试利用全息图高效地存储数据，以及制作 3D 电影和电视影像。此外，美国、东欧、日本、英国和澳大利亚的艺术家们已将全息图作为一种个人艺术表达方式进行实验创作。

数字图像制作

电子成像技术是最近几年才发展起来的，但已经在制作和复制照片方面产生了重大影响。1945 年电子模拟计算机的发明使电子成像技术成为可能，20 世纪 60 年代，由美国国家航空航天局发起的空间摄影探索，极大地推动了人们利用这一技术的性能来制造影像并提升其品质。起初，通过去除影像缺陷或将不同角度拍摄的景观转换为三维影像，提高了卫星拍摄宇宙空间的照片效果。之后，又利用可将光线转为电子信号的数字相机，来拍摄太阳系最远端。同是在 20 世纪 60 年代，电子成像在诸如考古、医学、军事侦查等特殊领域都得到了应用：经传感器测量到的光线，能够制作出被掩埋的城市、大脑细胞、DNA 结构或隐蔽的军事设施等物体的影像。

1979 年前后，电脑的数字化使其能通过将图片平面分割为超细网格，并为每一单元格或像素的色调与颜色分配数字的方式，来处理光影信息。存储在电脑存储器内的像素，可通过屏幕显示，根据需要调整，还可以打印或传送。像素的密度决定了影像的分辨率和细节，分辨率越高细节越丰富，所需的像素就越多，也就需要占用更多的电脑容量。传媒业利用电脑调整图像大小，对图像进行分色，并辅助操作及合成照片。20 世纪 80 年代芯片的出现，让包括艺术家及摄影师在内的大众得以拥有更小且更为廉价的个人电脑。到 1987 年，色彩功能的扩展为使用者提供了 1600 多万种颜色选项。

数字编码影像通常也被称作“电子摄影”或“静止影像”（still video），但其物理特性有别于传统的摄影表现或视频影像。后面两者的色调变化都是连续的，即色调混合呈现为从黑到白的不间断渐变。

放大一张盐基负片捕捉的照片影像，可展现小尺寸照片所不能见到的更多的信息，然而，影像越放大其形态也变得愈发模糊。由于像素数目是限定的，放大像素网格并不会增加额外信息，但其颜色和色调仍可保持不变（尽管网格自身变得能见并导致影像变形）。更进一步来看，传统照片在进行复制时，其品质会有所下降（例如，底片副本总不如原始底片清晰），而数字副本之间则没有任何差别。

数字影像可通过几种方式产生：使用数字相机，其感光元件可将外部现实的信息记录在磁盘或存储卡

上；采用扫描仪，将诸如绘画或照片一类的平面可见区域的光照强度记录下来；或者通过电脑的绘图软件对像素进行挑选、组织，创建全新的色彩与形式排列。1990 年出现在世人面前的数字相机（或是在传统相机上加装的特殊机背），就记录外部现实的影像而言是对传统相机的模拟。

渐渐地，越来越多的新闻摄影记者使用数字相机捕捉影像，将其保存在电脑磁盘内，再经电话线传送给编辑。这一流程省去了暗室化学冲印的步骤，这类空间已变得不再必要。专门针对影像后期处理设计的电脑软件能协助完成如放大、减淡、加深、上色、修片一类的任务（数字影像还能模仿不同胶片乳剂、显影剂和调色剂所产生的效果）。

随着拍照手机的出现，电子成像对每个人都变得不再陌生，因而也让新闻摄影记者感到其职业专长受到了威胁，甚至被一些碰巧经历重大事件的手机拍摄者所取代。此外，技术已经推进到可以直接将影像传送至电子屏幕而无需中间扫描环节的阶段，使得大量网站可以使用这些影像，相应地，广大用户也能够获取这些影像。

过去，针对摄影师提交的照片，图片编辑通常在摄影师知晓并默认的情况下，按照惯例对照片进行裁切和编辑。而现在，新闻摄影记者必须对图片故事进行归档，并将电子影像直接传送给图片编辑进行处理，而通过电脑进行编辑，大体上已让摄影师个人放弃了对最终所用影像的控制。由于已经不存在传统意义上的“原始”硬拷贝（即没有底片），摄影师对未经其允许或知晓的影像操作也无计可施。无论对新闻摄影记者还是观众，许多问题随之而来。新媒体对数字影像使用的增加，使得一些图书开始关注起这一主题，其中最早的一本是弗雷德·里钦（Fred Ritchin）撰写的《我们自己的影像：即将到来的摄影革命》（*In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*，1990 年）。另一本是由 A.D. 科尔曼（A.D.Coleman）编写的《数字技术的演变》（*The Digital Evolution*，1998 年），着重讨论了新技术导致的相关问题。

由于能将影像和文字转换成像素，扫描仪被用来为艺术作品、照片和文件制作数字档案。这些素材可存储于磁盘内并仅在需要时打印出来，因而节省了空间，并减少了对原作的磨损。图书馆的馆藏图书数字化工作一开始进展得十分缓慢，但数字技术让空前多的读者能够接触到大量作品，因此如今的图书馆已经变成数字化的坚决拥护者。在线服务的出现也提高了这类档案的功用，订户可通过电脑了解到各种深层次记录，其中包括图书馆目录和图片收藏。扫描是将影像转为油墨印刷品的首选方法。它也让艺术家们能够从任何印刷品和在线图片中挑选出适当的影像，用于个人的艺术表达。

为专业人士和业余爱好者开发的各类软件程序极大地方便了人们在电脑上进行影像创作。“影像处理软件”指的是那些能用于处理数字拍摄或扫描所得影像的程序，让操作者可以遮挡图像局部，进行分色，以及制作蒙太奇等特殊效果。这类程序使摄影师能够轻松完成一系列曾需耗费大量时间和精力的暗室工作，如减淡、印相、调色、修片、蒙太奇等。此外，还有一类“绘图程序”，操作者可用其创作全新的形状、图案和色彩，并将这些元素与扫描影像相结合。

3D 影像也可以被生成，并且可以对其进行旋转使得每个表面都可见。这一想法最早萌生于 20 世纪 60 年代后期；之后对位置传感技术的研究催生了“虚拟现实”这一更为复杂的技术。例如，如今的建筑师能够在数字化建筑设计空间内“穿行”，医生可以看到人体任何部位的 3D 影像，仿佛能看穿皮肤和骨骼一样。

电脑生成影像也能打印成硬拷贝。这取决于采用的打印设备类型（喷墨、激光），既可将影像印在胶片上并像对待传统银盐相片一样进行冲印，也可将其印于纸张、纺织品或其他材料上。打印品质与使用的打印技术直接相关。因而，高分辨率数字影像的打印工作往往还是由专门的图片实验室来承担。

正如传统摄影术在其存在的 150 多年中所发生的变化那样，当前使用的电子成像设备和方法也将持续发生改变——很可能，其改变速度比基于银盐工艺的摄影术更快。无论这些变化将带来什么，毫无疑问的是，在不久的将来，电子技术将对大量曾由传统摄影承担的工作产生影响。

后　记

自《世界摄影史》上一次修订后的十年间，创意摄影得到了极大发展。在20世纪，大多数时候摄影的风格或多或少都与某一特定时期相关，如早些年的画意主义、20年代清晰的影像风格（被称为精确主义或新现实主义），以及30年代反映社会问题的人文主义影像。这并不意味着各个地方的摄影师都追随这些风格理念，但这些时期的大多数作品都可以如此归类。换言之，这些似乎与时代相关的风格，如今大都可以归入现代主义。尽管世界各地都有摄影作品，但这些风格主要属于西方工业国家摄影活动的特征。

“二战”之后，摄影风格越来越多元化，首先是在社会和文化景象并未遭受战争太大颠覆的美国，然后全世界的摄影界都呈现出多元化的态势。有关照片影像的理念传播（照片要表达什么，如何进行表现，采用多大尺寸等）得到了互联网的极大帮助，使得人们最终可以获得相同的概念和技法。

20世纪的后几年，摄影实践（纯粹的商业广告除外）趋于分化为两个阵营。为印刷媒体工作的新闻摄影记者继续用人文主义的方式揭示社会现状，而中产阶级自满情绪的反应促使一些纪实摄影师不再像30年代的作品那样，极富怜悯地刻画社会生活。以“自我表达”为摄影旨趣的人们，在表现复杂理念时不再采用过多的传统方式。至20世纪90年代，人们已普遍承认，不能再将照片影像仅仅视作对现实的描绘（无论其拥有怎样的美学构想），而应如同对待书面文字一样，对影像的深层含义进行剖析。许多摄影师将他们的相机镜头转向了自己的身体和活动、自身的行为与举止。

从复杂的人际关系到社会和政治主题，个人摄影师拥有各种表现题材，并为大量的美学手段所吸引，其中包括装置艺术、图像序列和蒙太奇。随着报纸杂志影像复制技术的改进，彩色摄影占据了越来越重要的位置。照片的尺寸限制（过去曾相对较小）发生了变化，呈现影像的画幅常常可以达到壁画的大小。这样的趋势，加之许多影像所植入的惊人信息，被纳于后现代主义的旗帜之下，并激发了人们对摄影批评及摄影发展的更大兴趣。

20世纪90年代末期至进入21世纪后，有关光生成影像的各种手段及意义范畴，使得照片早已盛行的工业化中心（广告、插图及自我表达）以外的摄影实践者开始产生兴趣。不断增多的图片书刊以及互联网都在摄影传播方面扮演了重要角色。近些年出现的广告机构和图片杂志之外的照片市场，也助长了摄影表现的多元化。随着越来越多的博物馆展出照片，更多的艺术画廊开始进行图片交易，照片影像也像绘画和平面艺术一样，成为可交易的商品。为摄影主题和表现手段带来多元化的市场扩张并不局限于美国的摄影师，然而工业化的欧洲国家的照片市场却形成得略微缓慢。直到21世纪初，英国、法国、德国和瑞士的拍卖行、画廊以及博物馆才开始展出并交易照片。网站也成为了新兴的场所，越来越多的摄影师开始自己建立网站并推出作品。

对那些曾在过去几个世纪被发达工业国家开发和占领的国家而言，这一发展趋势显得尤为突出。虽然对于中非国家的摄影研究还不够深入，但人们已经认识到，确有一批后殖民主义摄影师通过肖像摄影来表现其拍摄对象的个性和尊严，而不是沉湎于西方人眼中的带有地方特点的悲情之中，塞义杜·凯塔（Seydou Keita）是其中最受公认的一位。而其他一些摄影师的肖像作品，如活跃于20世纪40年代的迈萨·盖伊（Meissa Gaye）、60年代的科尼内留斯·姚·奥古斯特·阿扎吉洛（Cornelius Yao Augustt Azaglo），以及90年代的纳比尔·布特罗斯（Nabil Boutros），均展示了近期才显山露水的丰富的肖像传统。

到20世纪90年代，随着互联网的普及，以及非洲艺术家不断走出国门甚至旅居他乡，摄影风格和技法都有所变化，并能够借此更加全面地考量其生活与文化。于是，从单色和彩色的人文主义肖像作品，到优美的静物照，再到城市和风光景观，非洲大陆各个国家的摄影作品变得丰富多彩起来。他们的作品也不再仅仅针对杂志，还面向了图书插图、画廊展示和销售，其中包括故意失焦的作品、蒙太奇作品以及巨型拼贴照。

中国的摄影在过去的二三十年间经历了显著的变化。之前的大多数影像都是在歌颂工农的生存状况，而到了20世纪90年代，摄影的表现对象开始极大地丰富起来，尽管表现形式方面的实验似乎还不如西方国家常见。因为意识到照片影像能够表现各种意义范畴（并不一定都是歌颂），一些揭露社会问题而非展现积极向上和欢欣鼓舞的景象的画册应运而生。

万维网的存在确保了同类的主题和技法可以吸引各个地区的摄影师。只要有一台电脑，任何人都可以了解到世界任一角落涌现出了怎样的作品。全球化产生的影响，就像这个术语本身所表达的一样，使得更为可观的摄影师群体能够接触到以前相对小众的文化，也让更多的人得以了解当代摄影艺术的实践与风格，同时，无论是银基相片还是数字影像，摄影作品的市场化也进一步推动了摄影手法的同质化。知名摄影师各种类型和各个时期的作品越来越容易得见，并且拥有了更为广泛的用途，因此也让这些作品的拥有者（如考比斯图片库[Corbis]）从图片使用授权中获取更多的利润。反过来，一些在线服务机构开始提供一些不那么知名的摄影师的作品，从授权经营的市场份额中分取一杯羹。上述发展还引发了人们对摄影史的兴趣，从而着手为那些曾被人们忽视的老照片建立档案。对《世界摄影史》最后两章的修订，正是要反映当下影响世界各地摄影文化的各种情形。

注　释

1. 早期：技术、视野、使用者

1. 未署名文章，《富兰克林学会杂志》（*Journal of The Franklin Institute*），1839 年 4 月 23 日，第 263 页。

2. C.R. 莱斯利（C.R.Leslie），《约翰·康斯坦布尔生活回忆录（信札）》（*Memoirs of the Life of John Constable Composed Chiefly of His Letters*），1845 年；1951 年于伦敦再版，第 323 页。

3. 见“技术简史”，第一部分，注释 5。

4. 法国政府每年向达盖尔支付 6000 法郎、向伊西多尔·尼埃普斯（Isidore Niépce）支付 4000 法郎的年金，在伊西多尔的父亲去世后，达盖尔与他重新签订了协约。见赫尔穆特和艾莉森·葛先姆，《L.J.M. 达盖尔：透视画馆和达盖尔式摄影法的历史》（*L.J.M.Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*）第 2 版（纽约，1968 年），第 92-93 页，关于二者之间协议的文字。

5. 约瑟夫·玛丽亚·埃德，《摄影史》（*History of Photography*）（第 3 版，纽约，1978 年），第 246 页。

6. S.D. 汉弗瑞（S.D.Humphrey），“关于达盖尔式摄影法”（On the Daguerreotype），《汉弗瑞期刊》第 20 卷第 10 期（1859 年 2 月 15 日），第 307 页。

7. 奥利弗·温德尔·霍姆斯本人就是“立体镜和立体照片”，《大西洋月刊》（*Atlantic Monthly*）第 8 期（1859 年 6 月），第 739 页。霍姆斯本人就是一名业余摄影师；见卡罗尔·施洛斯（Carol Schloss），“作为业余摄影师的霍姆斯”（Oliver Wendell Holmes as an Amateur Photographer），《摄影史》第 5 卷第 2 期（1981 年 4 月），第 119-124 页。

8. 关于制作以下几类照片的概念显然是不够明确的：直接正像照片，正负像合成照片，一步成像，以及不用相机的光绘图片。或许应该重新界定为“光作用于感光表面并呈现出图像的任何工艺”。

9. 约翰·W. 赫歇尔致威廉·亨利·福克斯·塔尔博特，1839 年 5 月 9 日，伦敦科学博物馆，赫歇尔在此盛赞达盖尔式摄影法的精美细节。

10. 见韦斯顿·涅夫，“赫拉克勒斯·弗洛伦斯，‘摄影的发明者’”，《艺术论坛》（*Art forum*）（1976 年 2 月），第 58 页；关于弗洛伦斯的情况最早是由巴西人阿尔弗雷德·桑托斯·普雷萨科（Alfred Santos Pressaco）（于 1965 年）和鲍里斯·科索伊（Boris Kossoy）（于 1973 年）提出的。梅德勒对“摄影”一词的使用，在埃里克·斯滕格（Erich Stenger）的“摄影一词”（The Word Photogrpahy）中有所提及，《英国摄影杂志》（*British Journal of Photography*）第 3777 卷第 79 期（1932 年 9 月 23 日），第 578-579 页。

11. 塔尔博特在 1841 年、1843 年、1849 年（和托马斯·马隆一起）和 1851 年获得了 4 项有关摄影工艺的专利。

12.H.J.P. 阿诺德，《威廉·亨利·福克斯·塔尔博特：摄影先锋和科学巨人》（*Pioneer of Photography and Man of Sceince*）（伦敦，1977 年），第 211 页。

13.《经济学人》（*Economist*）中的一篇文章（1851 年 7 月 26 日），第 812 页；阿诺德，《塔尔博特》（*Talbot*），第 177 页，第 341 页注释 5。

14.“雅典庙宇”（1845 年 3 月）；阿诺德，《塔尔博特》，第 155 页。

15. 贝亚尔获得了 600 法郎用以改进设备和资助下一步的实验，但条件是推迟发布其技术工艺；见赫尔穆特和艾莉森·葛先姆《达盖尔》，第 88 页。

16. 塔尔博特只涉及过一例未经授权而使用卡罗式摄影法的法庭讼案，但在 1854 年他因詹姆斯·亨德森（James Henderson）和马丁·拉罗什（Martin Laroche）未经授权而使用感光火棉胶技术一事，将二者告上了法庭。拉罗什案件接受了法庭审判，最终塔尔博特败诉。

17. 霍姆斯，“立体镜和立体照片”，第 728 页。

18. 见爱德华·W. 厄尔（Edward W. Earle）编撰的《观点：美国的立体摄影——一部文化史》（*Points of View: The Stereograph in America-A Cultural History*）（罗切斯特，纽约州，1979 年）。19 世纪，虽然人们对立体摄影的兴趣时浓时淡，但直到该世纪末，网目版印刷工艺的发明极大改进了杂志印刷之后，

立体摄影才真正开始衰落。

19. 赫尔穆特和艾莉森·葛先姆《达盖尔（简）》，第 192-194 页。

20.《文学报》（*Literary Gazette*），1841 年 2 月 5 日；盖尔·巴克兰（Gail Buckland），《福克斯·塔尔博特与摄影的发明》（*Fox Talbot and the Invention of Photography*，波士顿，1980 年），第 62 页。

2. 肖像摄影盛行的年代

1. 查尔斯·波德莱尔，“现代公众和摄影”（The Modern Public and Photography），1859 年；后经翻译、再版于艾伦·兰切滕伯格（Alan Trachtenberg）编撰的《摄影经典文论》（*Classic Essays on Photography*，纽黑文，康涅狄格州，1980 年），第 86-87 页。

2. 艾伯特·S. 索思沃思，“致美国国家摄影协会”；《费城摄影师》第 8 卷（1871 年 10 月），第 320 页。

3. 约翰·卡斯帕·拉瓦特，《论相面术》（1789 年）。见伊丽莎白·安妮·麦考利（Elizabeth Anne McCauley）的《相像：1850-1870 年间欧洲的肖像摄影》（*Likenesses：Portrait Photography in Europe，1850-1870*，阿尔伯克基，新墨西哥州，1980 年），第 3 页。

4. 根据赫尔穆特和艾莉森·葛先姆，《L.J.M. 达盖尔：透视画馆和达盖尔式摄影法的历史》（*L.J.M.Daguerre：The History of the Diorama and the Daguerreotype*，第 2 版（纽约，1968 年），第 116 页，一张人像描摹版可以制作 2000 多幅图片，但除非铜版表面经过重修和重新蚀刻，否则难以实现。

5. 波德莱尔，“现代公众和摄影”，见兰切滕伯格编撰的《摄影经典文论》，第 87 页。

6. 安托万·克洛德，“达盖尔法图片艺术的工艺和当前状况”（Process and Present State of Daguerreotype Art），《富兰克林学会杂志》（*Journal of The Franklin Institute*）第 10 卷第 3 期（1845 年 7 月），第 45 页。

7. 斯图尔特·贝内特（Stuart Bennett），“约伯·霍格银版照相法（Jabez Hogg Daguerreotype）”，《摄影的历史》第 1 卷第 4 期（1977 年 10 月），第 318 页。有人认为坐着的人物是威廉·约翰逊，即约翰·约翰逊的父亲，他和沃尔科特（Wolcott）一起发明了反射式相机。

8. 未署名文章，《巴斯和切尔滕纳姆学报》（*Bath and Cheltenham Gazette*），1842 年 4 月 5 日，第 4 页。弗朗西斯·怀将达盖尔法照片比作“粘在银版上的煎过的牙鳕”，怀是法国著名的散文家，著有《肖像理论》（*Theorie du portrait*），并在摄影杂志《光》上进行过连载；见第二部分，1851 年 5 月，第 511 页。

9. 弗里茨·凯姆普（Fritz Kempe），《达盖尔摄影法在德国：早期摄影的魅力》（*Daguerreotypie im Deutschland: Vom Charme der frühen Fotografie*）（Seebruck am Chiemsee 出版社，德国，1979 年），26 页。

10. 布拉尼博尔·德贝里亚科维奇（Branibor Debeljkovic），“塞尔维亚早期摄影”（*Early Serbian Photography*）《摄影史》第 3 卷第 3 期（1979 年 7 月），第 234 页。

11. 纳撒尼尔·霍桑，《七个尖角的阁楼》，平装本（纽约，1967 年），第 153 页。

12. 作者不详，“摄影报道”，《汉弗瑞期刊》第 1 卷第 6 期（1854 年 4 月 15 日），第 15 页。尽管中间的名字没有显现，但布雷迪用他中间名字的首字母 B 署了名。在罗伊·梅雷迪思（Roy Meredith）所著的《马修·布雷迪的一个时代的肖像》（*Mathew Brady’s Portrait of an Era*，纽约和伦敦，1982 年）第 30 页和第 47 页中，曾论述了当时摄影师与政界、商界人物的关系。又见约瑟芬·科布（Josephine Cobb）的“马修·B. 布雷迪在华盛顿的摄影画廊”（Mathew B. Brady’s Photographic Gallery in Washington），《华盛顿哥伦比亚特区历史协会记录》（*Records of the Columbia Historical Society of Washington*），1959 年，第 28-67 页。

13. 索思沃思，“在国家摄影协会的发言”（Address to the National Photographic Association），第 320 页。

14. 作者不详，“达盖尔法照片等”，《巴洛画报的画室之友（九）》，第 8 期（1855 年 8 月 25 日），第 125 页。

15. N.G. 伯吉斯（N.G.Burgess），“达盖尔法肖像的价值”（The Value of Daguerreotype Likenesses），《摄影和美术杂志（八）》第 1 期（*Photographic and Fine Art Journal，VIII*），1855 年 1 月，第 19 页。

16. 沃尔特·惠特曼，见贾斯廷·卡普兰（Justin Kaplan）的《沃尔特·惠特曼：生活》（*Walt Whitman: A Life*，纽约，1980 年），第 112 页。

17. 理查德·鲁迪西尔，《镜像：达盖尔式摄影法对美国社会的影响》（*Mirror Image：The Influence of the Daguerreotype on American Society*，阿尔伯克基，新墨西哥州，1971 年），第 238 页。

18. 大卫·奥克塔维厄斯·希尔，见《希尔 / 亚当森相册》（*The Hill/Adamson Albums*，伦敦，1973 年），无页码。

19. 哈密尔顿 •L. 史密斯（Hamilton L.Smith）发明了这项工艺。其专利权由威廉（William）和彼得 • 内夫（Peter Neff）接管，并称之为铁版照相法（melainotype），后又被维克托 •M. 格里斯沃尔德（Victor M.Griswold）接管，并称之为铁版照相（ferrotype）；之后该项工艺又被称为锡版照相法。见博蒙特 • 纽霍尔（Beaumont Newhall）著《摄影史——从 1839 年到现在》，修订与扩充版（纽约，1982 年），第 63 页。

20. 安东尼 • 特罗洛普（Anthony Trollope），《巴塞特寺院》（*Barchester Towers*），平装本（纽约，1963 年），第 181 页。

21. 最初被认为是阿道夫 • 布朗的作品；后被简 • 科庞（Jan Coppens）认定为路易斯 • 皮尔森的作品，他于 1878 年加入了阿道夫 • 布朗和 Cie 的公司。见简 • 科庞，“郎世宁”（La Castiglione），照片 29（1974 年 12 月），第 36-39 页；“第二帝国时期梅耶和皮尔森的肖像摄影”（Mayer en Pierson portretfotografen onder het tweede keizerrijk），照片 30（1975 年 2 月），第 26-27 页。

22. 摘自奈杰尔 • 戈斯林（Nigel Gosling）的《纳达尔》（纽约，1976 年），第 37 页。

23. 菲利普 • 柏提，“法国摄影协会展览中的纳达尔的肖像作品”（Nadar's Portraits at the Exhibition of the French Society of Photography，1859 年）；由博蒙特 • 纽霍尔（Beaumont Newhall）翻译并重印，《摄影：论文与图片》（*Photography: Essay and Images*，纽约，1980 年），第 109 页。

24. 这幅肖像作品是加德纳在 1865 年 2 月初到 4 月的第二周之间拍摄的一系列立体照片中的一幅；见詹姆斯 • 梅隆（James Mellon）的《林肯的脸部肖像》（*The Face of Lincoln*，纽约，1979 年），第 184-185 页，第 201 页。斯蒂芬 • 洛伦特（Stefan Lorant），《林肯：他的生活图片故事》（*Lincoln: Pictrue Story of His Life*），修订版（纽约，1957 年），第 258 页，日期为 1865 年 4 月 10 日，是林肯的最后一幅肖像。

25. 威廉 • 亨利 • 谢尔顿（William Henry Shelton），“奥利弗 • 霍恩时代纽约艺术家的生活”（Artist Life in New York in the Days of Oliver Horn），《评论家》（*Critic*）第 43 期（1903 年）；见本 •L. 巴沙姆（Ben L.Bassham）的《拿破仑 • 沙勒尼的戏剧性摄影》（*The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*，肯特，俄亥俄州，1978 年），第 13 页。

26. 作者不详，“相机是如何传到日本的”（How the Camera Came to Japan），《东方》（*East*）第 16 期，第 5-6 页（1980 年 6 月），第 32 页；又见约翰 • 道尔（John Dower）《日本摄影的一个世纪》（*A Century of Japanese Photography*）的前言（纽约，1980 年），第 3 页。

27. 朱迪思 • 玛拉 • 古特曼（Judith Mara Gutman），《19 世纪到 20 世纪初期的印度摄影》（*Through Indian Eyes: 19th-and Early-20th-Century Photography from India*，纽约，1982 年），第 15-16 页。她的观点是印度当地摄影师与西方摄影师的拍摄风格不同。

28. 摘自布莱恩 • 希尔（Brian Hill）的《茱莉亚 • 玛格丽特 • 卡梅伦：维多利亚时代的家庭肖像》（*Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait*，伦敦，1973 年），第 127 页。

29. 作者不详，“展览委员会的报告”（Report of the Exhibition Committee），《摄影画报》第 162 期（1865 年 10 月 16 日），第 161 页。

30. 乔治 • 弗雷德里克 • 瓦茨夫人，在查尔斯 - 哈维 • 吉布斯 - 史密斯（Charles-Harvey Gibbs-Smith）的“茱莉亚 • 玛格丽特 • 卡梅隆夫人，维多利亚时代的摄影师”（Julia Margaret Cameron，Victorian Photographer），选自《摄影百年史：纪念博蒙特 • 纽霍尔的文集》（*One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*），范 • 德伦 • 科克（Van Deren Coke）编（阿尔伯克基，新墨西哥州，1975 年），第 71 页。

31. 戈斯林，《纳达尔》，第 27 页。

3. 纪实摄影：风光和建筑

1. 马可 • 奥勒利乌斯 • 鲁特，《相机和铅笔》（纽约，1864 年），第 541 页。

2. 奥利弗 • 温德尔 • 霍姆斯，“立体镜和立体照片”，《大西洋月刊》第 8 期（1859 年 6 月），第 747-748 页。

3. 摘自安德烈 • 亚姆（Andre Jammes）和罗伯特 • 索别谢克（Robert Sobieszek）的《法国的早期摄影》（*French Primitive Photography*，纽约，1970 年），无页码。

4. 帕特里克 • 康纳（Patrick Connor），《萨维奇 • 拉斯金》（*Savage Ruskin*，底特律，1979 年），第 49 页。

5. 理查德 • 鲁迪西尔（Richard Rudisill），《镜像：达盖尔式摄影法对美国社会的影响》，阿尔伯克基，新墨西哥州，1971 年），第 12 页。

6. 同上，第 142-149 页。

7. 作者不详，“塔尔博特法的应用”（The Application of The Talbotype），《艺术联盟》（*Art Union*，1846 年 7 月），第 195 页。

8. 见安德烈·亚姆和尤金妮亚·帕里·贾尼斯（Eugenia Parry Janis）的《法国卡罗法的艺术》（*The Art of French Calotype*，普林斯顿，新泽西州，1983年），第55-56页，有关该问题的讨论。

9. 摘自罗伯特·赫什科维茨（Robert Hershkowitz）的《在国外的英国摄影师》（*The British Photographer Abroad*，伦敦，1980年），第82页。

10. 弗朗西斯·斯蒂格马勒（Francis Steegmuller）编撰的《福楼拜在埃及：旅行中的情感》（*Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour*，波士顿，1972年），第23-24页；杜·坎普使用了布兰夸特-埃夫拉尔改进后的纸基负片湿版工艺。

11. 法国第一部配有照片插图的商业相册，1852年出版，由纪德（Gide）和博德里（Baudry）发行，图片底片由杜·坎普拍制。见伊莎贝尔·亚姆（Isabelle Jammes）的《布兰夸特-埃夫拉尔和法国摄影的起源》（*Blanquart-Evrardet les origines de l'edition photographique fransaise:édités 1851-1855*，日内瓦，1981年），第81页。根据尼桑·佩雷（Nissan Perez）的“艾梅·罗沙，达盖尔法摄影师”（Aime Rochas，Daguerreotypist），《图像》（1970年6月），第2卷，这部图集里的3张照片是由艾梅·罗沙拍摄的，当时这位法国达盖尔法摄影师正在近东旅游。他在涂有蛋清的玻璃版上对这些金属版重新拍摄，从而制成印刷用图片。

12. 詹姆斯·波克曼（James Borcoman），《作为摄影师的画家》（*The Painter as Photographer*，温哥华，1978年），无页码。

13. 未署名文章[伊丽莎白·伊斯特莱克夫人]，“摄影”，《评论季刊》第101期（1857年4月），第462页。见第五章，注释1。

14. 另一版本呈椭圆形版式，根据马克·霍沃思-布斯（Mark Haworth-Booth）的“安柏的风光：卡米尔·西尔维的河川景色”（Landscape in Amber：Camille Silvy's River Scene），收录在《19世纪中期的摄影：纸上的影像》（*Mid-19th-Century Photography：Images on Paper*，爱丁堡，1979年），第6-7页。一位不知名的作家曾在《摄影杂志》第78期（1859年2月5日），第179页中称赞了西尔维的作品。

15. 关于勒·格雷的海景照片的讨论，见尼尔斯·沃尔特·拉姆斯泰特（Nils Walter Ramstedt）的“古斯塔夫·勒·格雷的照片”（The Photographs of Gustave Le Gray，博士论文，加利福尼亚大学，圣巴巴拉，1977年），第147-176页。

16. 摘自伊安·杰夫里（Ian Jeffrey）的“从福克斯·塔尔博特到E.O.霍庇的英国摄影”（British Photography from Fox Talbot to E.O.Hoppe），见《事实：英国摄影选集1840-1850年》（*The Real Thing: An Anthology of British Photographs，1840-1850*，伦敦，1975年），第16页。

17. 霍姆斯曾在“立体镜和立体照片”第747页阐述了这个观点：“形式自此与物质分离。事实上，物质作为可见之物已经不再有重要作用了。”（Form is henceforth divorced from matter. In fact，matter as a visible object is of no great use any longer）。

18. 约翰·Hannavy（John Hannavy），见《克里姆波殿的罗杰·芬顿》（*Roger Fenton of Crimble Hall*，波士顿，1975年），第180页。

19. 见罗尔夫·S. 舒尔茨（Rolf S. Schutze），《配有原始照片的维多利亚时代的书籍》（*Victorian Books with Original Photographs*，伦敦，1962年）。茱莉亚·范·哈福坦（Julia Van Haaften），纽约公共图书馆摄影部负责人，据他估算，从1855年到1915年发行的配有照片的书籍约有4000本（与作者的对话，1984年5月）。

20. 摘自格尔达·彼得里希（Gerda Peterich），“G.W.W”，《图像》（1956年3月），第22页。

21. 罗伯特·索别谢克，“Vedute della camera”，《图像》（1979年3月），第1页。

22. 摘自《伦敦泰晤士报》，1857年，赫尔穆特和艾莉森·葛先姆的《摄影史》（纽约，1969年），第286页。

23. 摘自比尔·杰伊（Bill Jay）的《维多利亚时代的摄影师：弗朗西斯·弗里思的英格兰田园景象1850-1898年》（*Victorian Cameraman：Francis Frith's Views of Rural England，1850-1898*，牛顿阿伯特，英格兰，1973年），第22页。

24.11卷中的第一卷和配有弗里思作品的3组立体照片，由J.S. 弗丘（J.S.Virtue）发行，伦敦，1858年。其他一些弗里思的出版物包括《圣经：含旧约和新约……配有弗里思的摄影作品》（*The Holy Bible：Containing the Old and New Testaments…Illustrated with Photographs by Frith*），格拉斯哥，1862-1863年。

25. 伊塔洛·扎内尔（Italo Zannier），《安东尼奥和费利斯·比托》（*Antonioe Felice Beato*），威尼斯：伊科娜美术馆（Ikona Gallery），1983年，无页码。

26. 亚历山大·亨特（Alexander Hunter），《关于印度南部自然产物和手工艺品的马德拉斯展览》（*Madras Exhibition of Raw Products and Manufactures of South India*）。见G. 托马斯（G.Thomas）

的“马德拉斯管辖区的李诺斯·特里普”（Linnaeus Tripe in Madras Presidency），《摄影史》第5卷第3期（1981年10月），第330页。

27. 例如，沃尔特·伍德伯里，“爪哇岛的摄影”（Photography in Java），《摄影新闻》（*Photographic News*）第129期（1861年2月22日），提到拿着设备和供给品的“27个苦力”。阿道夫·布朗攀登阿尔卑斯山的斯特拉尔松（Stralhorn）时，为了拍摄5张照片用了15个搬运工人。见威廉·卡尔普·达拉（William Culp Darrah）的《立体照片：美国立体照片的历史及其收藏》（*Stereo Views: A History of Stereographs in America and Their Collection*，葛底斯堡，宾夕法尼亚州，1964年），第56页。

28. 克拉克·沃西克（Clark Worswick）和安斯利·恩布里（Ainslee Embree），《最后的帝国：英属印度的摄影1855-1911年》（*The Last Empire: Photography in British India 1855-1911*），米勒顿，纽约，1976年，第56页。

29. 约翰·汤姆逊，《马六甲、中南半岛及中国》（*The Straits of Malacca, Indo-China and China*，纽约，1875年），第188-189页。

30. 见基思·F. 戴维斯（Keith F.Davis），《戴世黑·夏赫内——探险摄影家》（*Désiré Charnay-Expeditionary Photographer*，阿尔伯克基，新墨西哥州，1981年），第104-107页，提到了其他一些记录中美洲考古遗迹的摄影师。

31. 日记，1872年9月14日；见唐·D. 福勒（Don D.Fowler）编辑的《拍摄最美的风景：杰克·希勒关于鲍威尔探险的日记1871-1875年》（*Photographed All the Best Scenery: Jack Hiller's Diary of the Powell Expedition, 1871-1875*，盐湖城，1972年），第143页。

32. 威廉·戈茨曼（William Goetzmann），《探险和帝国：征服美国西部的探险家和科学家》（*Exploration and Empire: The Explorer and the Scientist in the Winning of the American West*，纽约，1966年），第479页，提到“整个70年代，各种调查活动竞相获取大量的摄影作品用于宣传”。

33. 理查德·J. 海德（Richard J.Huyda），《H. L. 伊梅，摄影家，1858年：室内的相机》（*H.L.Hime, Photographer, 1858: Camera in the Interior*，多伦多，1975年），第19-20页。

34. 塞缪尔·伯恩（Samuel Bourne），“穿越喜马拉雅山脉的摄影之旅”（A Photographic Journey Through the Higher Himalayas），《英国摄影杂志》（*British Journal of Photography*）第17卷第515期（1870年3月18日），第28-29页。

35. 这是对弗里思作品的评价。见不知名的作者，“摄影对知识的贡献”（Photographic Contributions to Knowledge），《英国摄影杂志》第7卷第3期（1860年2月1日），第32页。

36. 韦斯顿·J. 涅夫和詹姆斯·N. 伍德（James N.Wood），《探险的年代：美国西部风光摄影的兴起 1860-1885年》（*Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*，水牛城和纽约，1975年），第129-130页。

4. 纪实摄影：题材和事件

1. 奥列弗·温德尔·霍姆斯，“日光的作为”（Doings of the Sun Beam），《大西洋月刊》第12期（1863年7月），第11页。

2. 奥列弗·温德尔·霍姆斯，“立体镜和立体照片”，《大西洋月刊》第8期（1859年6月），第744页。

3. 小威廉·M. 艾文斯，《照片和视觉交流》（*Prints and Visual Communication*，剑桥，马萨诸塞州，1953年），第94页。

4. 1852年发行了4卷，配有155张照片；见南希·B. 凯勒（Nancy B. Keller）的“1851年大展览上‘评审团的报告’的插图：塔尔博特、亨尼曼和他们失败的委员会”（Illustrating the ‘Reports by the Juries’ of the Great Exhibition of 1851: Talbot, Henneman and Their Failed Commission），《摄影史》第6卷第3期（1982年7月），第257-272页。

5. 约翰·沙考斯基，《看照片》（*Looking at Photographs*，纽约，1973年），第18页。

6.F. 杰克·赫利编辑，《工业和摄影图片：1850年至今的153幅重要作品》（*Industry and the Photographic Image: 153 Great Prints from 1850 to the Present*，纽约和罗切斯特，纽约州，1980年），第3页。

7. 约翰·汤姆逊，《中国和中国人影像》（1873年，再版，纽约，1982年），无页码。

8. 关于柯蒂斯对其拍摄主体态度的讨论，见克里斯托夫·M. 莱曼（Christopher M.Lyman）的《消失的民族和其他的幻想：爱德华·S. 柯蒂斯拍摄的印第安人的照片》（*The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S.Curtis*，纽约，1982年），第17-23页。

9. 未署名文章，“将摄影应用于印刷”（On the

Application of Photography to Printing），《哈珀斯新月刊》第 76 卷第 3 期（1856 年 9 月），第 433 页。

10. 艾莉森•葛先姆，“19 世纪的医疗摄影”（Medical Photography in the Nineteenth Century），第一、二章，《医学和生物学插图》（*Medical and Biological Illustration*）第 11 卷第 2 期（1961 年 4 月），第 87 页；（1961 年 7 月），第 147-155 页。

11. 亚历克斯•J. 麦克法伦（Alex J. Macfarlan），“就立体显微摄影技术讨论摄影在描述疾病上的应用”（On the Application of Photography to the Delineation of Disease with Remarks on Stereo-micro-photography）《摄影杂志》第 116 期（1861 年 12 月 16 日），第 326-329 页。

12. 完整的讨论见乔治•S. 莱恩（George S. Layne）的“柯克布赖德•兰根海姆收藏：摄影在费城精神病治疗中的早期应用”（Kirkbride Langenheim Collection: Early Use of Photography in Psychiatric Treatment in Philadelphia），《宾夕法尼亚州历史和传记杂志》（*Pennsylvania Magazine of History and Biography*）第 105 卷第 2 期（1981 年 4 月），第 182-202 页。

13. 其他拍摄过克里米亚战争的摄影师包括罗马尼亚法院摄影师卡罗尔（查尔斯）[Carol Charles]、波普•德•绍特马里，以及法国陆军上校让•查尔斯•朗格卢瓦（Jean Charles Langlois）。见康斯坦丁•萨福尔斯库（Constantin Savulescu）的“最早的战争摄影报道”（First Photographic War Reportage）《图像》，（1973 年 3 月），第 13-16 页。

14. 赫尔穆特和艾莉森•葛先姆，《罗杰•芬顿：克里米亚战地摄影师》（*Roger Fenton：Photographer of the Crimean War*，1954 年；再版，纽约，1973 年），第 22 页，指出整个收藏由 360 幅作品组成。韦斯顿•J. 涅夫，“从幻想走向真理再回到幻想”（From Illusion to Truth and Back Again），见韦斯顿•J. 涅夫和卢西恩•戈尔德施密特（Lucien Goldschmidt）的《诚实的镜头：关于配照片插图的书籍的调查 1844-1914 年》（*The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914 年*），（纽约，1980 年），第 27 页，提及芬顿拍摄了 660 张照片。

15. 罗杰•芬顿致威廉•阿格纽（William Agnew），5 月 18 日和 20 日，1855 年。见赫尔穆特和艾莉森•葛先姆的《罗杰•芬顿》，第 75 页。

16. 罗杰•芬顿致威廉•阿格纽，4 月 19 日，1855 年。同上，第 62 页。

17. 作者不详，“来自塞瓦斯托波尔的摄影作品”（Photographs from Sebastopol），《艺术杂志》（1855 年 10 月 1 日），第 285 页。

18. 乔治•莱温斯基（Jorge Lewinski），《战争中的相机》（*The Camera at War*，纽约，1978 年），第 43 页。

19. 唐纳德•E. 英格利希（Donald E. English），《摄影在法国第三共和国政治方面的用途 1871-1914 年》（*Political Uses of Photography in the Third French Republic, 1871-1914*，安阿伯，密歇根州，1981 年），第 33-46 页。

20. 威廉•J. 霍平，《美国陆军和海军杂志》（*U.S.Army and Navy Journal*），1863-1864，第 350 页。见《美国内战：见证者绘画百年纪念展》（*The Civil War: A Centennial Exhibition of Eyewitness Drawings*，华盛顿，哥伦比亚特区，1961 年），第 22 页。撰写“美国摄影”一文的佚名作者认为，内战照片缺乏“更好的欧洲艺术家所为人称道的美丽呈现和逼真度”，《摄影时报》（*Photographic Times*）第 1 卷第 22 期（1862 年 9 月 15 日），第 184-185 页。

21. 约耳•斯奈德（Joel Snyder）和道格•曼森（Doug Manson），《作为艺术作品的纪实照片：美国照片 1860-1876 年》（*The Documentary Photograph as a Work of Art: American Photographs,1860-1876*，芝加哥，1976 年），第 22 页。

22. 根据菲利普•孔哈特（Philip Kunhardt）的“历史影像照片来源于马修•布雷迪”（Images of Which History Was Made Bore the Mathew Brady Label），《史密森尼杂志》（*Smithsonian Magazine*）第 8 卷第 4 期（1977 年 7 月），第 33 页，加德纳声称内战纪实摄影的观点来源于他。

23. 亚历山大•加德纳，“死亡的场景”，《加德纳的内战摄影写生簿》（*Gardner's Photographic Sketchbook of the Civil War*，再版，纽约，1959 年），插图 36。

24. 作者不详，“乔治•N. 巴纳德为谢尔曼运动拍摄的照片”（Photographic Views of Sherman’s Campaign by George N. Barnard），《哈珀斯周刊》第 5 卷第 519 期（1866 年 12 月 8 日），第 771 页。

25. 见第二章，注释 24。

26. 琳达•诺克林，《现实主义》（*Realism*，哈芒斯沃斯，英国，1971 年），第 31 页。

27. 关于芬顿对这项发展的态度的讨论，见约翰•汉纳威（John Hannavy）的《克里姆比霍尔的罗杰•芬顿》（*Roger Fenton of Crimble Hall*，波士顿，1975 年），第 95-98 页。

技术简史：第一部分

1. 见小亚瑟·K. 惠洛克（Arthur K.Wheelock, Jr.），“康斯坦丁·惠更斯及早期对照相暗盒的态度”（Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura），《摄影的历史》第 1 卷第 2 期（1977 年 4 月），第 93-103 页；又见凯思琳·基西克（Kathleen Kissick）的“康特·阿尔加罗蒂对照相暗盒的看法”（*Count Algarotti on the Camera Obscura*），《摄影史》第 3 卷第 3 期（1979 年 7 月），第 193-194 页。

2. 光化射线是指那些拥有能产生化学变化（如摄影中）的放射性能量的射线。

3. 约翰·A. 哈蒙德（John A. Hammond），《照相暗盒：编年史》（*The Camera Obscura: A Chronicle*，布里斯托尔，英国，1981 年），第 58-60 页。

4. “T. 韦奇伍德发明了将光线作用于硝酸银，从而在玻璃版上复制绘画并制成图像的方法，H. 大卫（H. Davy）进行了观测记录”，《皇家学院杂志》（*Journal of the Royal Institute*，伦敦）第 1 期（1802 年）。

5. 根据皮埃尔·G. 阿尔芒（Pierre G.Harmant）的“古摄影研究：摄影诞生于 18 世纪吗？”（Paleo-photographic Studies: Was Photography Born in the 18th Century?）《摄影史》第 4 卷第 1 期（1980 年 1 月），第 39-45 页，尼埃普斯兄弟可能早在 1798 年就开始了影像制作工艺的实验。

6. 盖尔·巴克兰（Gail Buckland），《福克斯·塔尔博特与摄影的发明》（*Fox Talbot and the Invention of Photography*，波士顿，1980 年），第 62 页。

7. 见第一章，注释 10；涅夫提到佛罗伦斯于 1832 年率先使用了“摄影”一词。

8. 见第一章，注释 5。

9. 瑞士化学家 C.F. 舍恩拜因（C.F.Schonbein）于 1846 年发现了棉火药。次年发明了将这种材料溶解在酒精中的方法。这种被称为火棉胶的材料，其最初的用途是伤口的医用敷料。

10. 弗雷德·拜利希（Fred Beyrich），“关于蛋白胶纸的使用（Concerning the Use of Albumenized Paper）”，《汉弗瑞期刊》（1864 年 12 月 1 日），第 236 页。

11. 作者不详，“日光相机”（The Solar Camera），《摄影新闻》（1859 年 7 月 29 日），第 244 页。

5. 摄影和艺术：第一阶段

1. 未署名文章 [伊丽莎白·伊斯特莱克夫人]，“摄影”《评论季刊》第 101 期（1857 年 4 月），第 461 页。伊丽莎白·里格比是大卫·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森最常拍摄的女性模特，她出现在 16 幅肖像作品和 3 组风景照片中。1849 年，她嫁给了查尔斯·伊斯特莱克，1850 年他被封爵士，并于 1855 年成为皇家学会的负责人。伊斯特莱克夫人发行过艺术评论和旅行期刊。

2. 作者不详，“摄影与彩色平版印刷术：它们对艺术和文化的影响”（Photography and Chromolithography: Their Influence on Art and Culture），《费城摄影师》第 5 卷第 52 期（1868 年 4 月），第 115 页。

3. 弗朗索瓦·阿拉戈，《法兰西科学院会议报告》（*Comptes rendus séances del'Académie des Sciences*）第 9 期（1839 年 8 月 19 日），第 260 页；见赫尔穆特和艾莉森·葛先姆《摄影史：从镜箱到现代的开端》（纽约，1969 年），第 70 页；吉赛尔·弗罗伊德，《摄影和社会》（波士顿，1980 年），第 26 页。

4. 威廉·豪普特曼（William Hauptman），“安格尔和摄影图像”（Ingres and Photographic Vision），《摄影的历史》第 1 卷第 2 期（1977 年 4 月），第 117-128 页；亚伦·沙夫，《艺术和摄影》（巴尔的摩，1969 年），第 27 页。

5. 欧内斯特·拉康，《摄影素描：摄影师的生理》（*Esquisses photographiques: La Physiologie du photographe*），《光》（1852 年）；见安德烈·亚姆的“历史”（Histoire），《地球的影像》（*Terre d'Images*）杂志第 2 期（1964 年），第 231 页；又见亚伦·史昂（Aaron Sheon）的“19 世纪中期法国的艺术和科学：一些接触的观点”（French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact），《艺术季刊》（1971 年冬），第 434 页。

6. 弗朗西斯·怀，“日光成像对艺术的影响”（De l'influence de l'heliographie sur les beaux arts），《光》（1851 年）；见海因茨·布德迈尔（Heinz Buddemeier）的《全景摄影，透视画，摄影》（*Panorama, Diorama, Photographie*，慕尼黑，1970 年），第 262 页。

7. 查尔斯·波德莱尔，“现代公众和摄影，”1859 年；后翻译并再版，见由艾伦·兰切滕伯格编辑的《摄影经典文论》（纽黑文，康涅狄格州，1980 年），第 88 页。

8. 摘自弗朗索瓦·鲍彻（Francois Boucher）为《*Au temps de Baudelaire, Guys et Nadar*》撰写的前言，由 A. 厄

尼和R. 库尔萨热（R.Coursaget）著（巴黎，1945年），第12页。

9. 尤金·德拉克洛瓦，日记，1853年5月21日，《尤金·德拉克洛瓦的日记》（*The Journal of Eugene Delacroix*）翻译版。沃尔特·帕克（Walter Pach，纽约，1948年），第314页。1856年，当《美术公报》（*Gazette des Beaux Arts*）的评论家菲利普·布尔蒂（Philippe Burty）从德拉克洛瓦的资产出售中买到32幅尤金·迪里厄（Eugene Durieu）的摄影作品时，他写道："他经常将它们用作参考材料"；见沙夫的《艺术与摄影》，第89-94页，第267-268页。

10. 罗伯特·亨特，《关于摄影艺术的公共条约》（*A Popular Treatise on the Art of Photography*，1841年；摹本，雅典，俄亥俄州，1973年），第92页。

11. 菲利浦·吉尔伯特·汉默顿，"摄影和绘画的关系"（The Relationship Between Photography and Painting），1860年；《关于艺术的思考》（*Thoughts About Art*，波士顿，1874年），第52页。

12. 拉斯金的摄影观点的改变，在R.N. 沃森（R.N. Watson）的"艺术摄影和约翰·拉斯金"（Art Photography and John Ruskin）中进行了讨论，第1-3章，《英国摄影杂志》（*British Journal of Photography*）第第91期（1944年3月10日），第82-83页；（3月24日），第100-101页；（4月7日），第118-119页。

13. 沙夫，《艺术与摄影》，第79页。

14. 作者不详，"摄影与美术的关系"（Photography in Its Realtion to Fine Arts），《摄影杂志》第117期（1862年1月15日），第359页。

15. 路易斯·费格尔，《1859年摄影沙龙》（*La Photographie au Salon de 1859*，巴黎，1860年），第14页。

16. 该工艺采用锐利的工具在涂有火棉胶或者蚀刻涂料的玻璃版上绘画，再对玻璃版曝光，将图像印在感光纸上。柯罗（Corot）用过一个不太常见的技术，在具有不同透明度的玻璃版上绘画，再对其曝光并在感光纸上印相。

17. 见伊丽莎白·克拉斯曼（Elizabeth Glassman），"19世纪的玻璃底版（Cliché-verre in the 19th Century）"，见《玻璃底版：手绘，光印》（*Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed*，底特律，1980年），第30页。

18. G. 萨杜尔（G. Sadoul），"绘画与摄影"（Peinture et photographie），《法国艺术》（*Arts de France*）第19-20期（1948年），第5-23页；范·德伦·科克的《画家和摄影，从德拉克洛瓦到沃霍尔》（*The Painter and the Photograph, from Delacroix to Warhol*，阿尔伯克基，新墨西哥州，1964年）；沙夫，《艺术与摄影》。另一个不同的解释，见柯克·瓦恩多（Kirk Varnedoe）的"直白的技巧：印象主义和对摄影的重新审视"（The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered），《美国艺术》（1980年1月），第66-78页，以及瓦恩多（Varnedoe）的"时间的意识形态：德加和摄影"（The Ideology of Time: Degas and Photography），《美国艺术》（1980年夏），第96-110页。

19.19世纪中期，英国的报纸开始出现关于摄影版权法规的文章；19世纪60年代末，国会颁布了与摄影相关的美术版权法案。尽管一些摄影师为保护自己的作品提起了诉讼，画家和平面艺术家仍继续使用他们的照片并且未体现署名。见玛丽安·古德温（Marianne Goodwin）的"艺术家们迫使图片机构重视其权利"（Artists Pressure Agencies to Heed Their Rights）《广告周刊》（*Adweek*，1983年4月4日），第28页，第30页，当代的讨论。

20. 作者不详，"审视日光"（Review of the Sunbeam），《摄影笔记》（*Photographic Notes*）第2期（1856年11月15日），第83页。

21. 见埃德加·约克斯尔·琼斯（Edgar Yoxall Jones），《艺术摄影之父：O.G. 雷兰德》（*Father of Art Photography: O.G.Rejlander*，1813-1875，格林威治，康涅狄格州，1973年），第74页。奈杰尔·戈斯林《纳达尔》（纽约，1976年）第68页指出，1855年克里斯汀·鲁（Christine Roux）对纳达尔人体作品的研究，可能启发了安格尔的绘画作品《泉》（*La Source*）；但是，这幅作品的创作始于1820年，并于1856年完成。

22. 戈登·亨德里克斯（Gordon Hendricks），《托马斯·伊肯斯的摄影作品》（*The Photographs of Thomas Eakins*，纽约，1972年），第6页，指出这些照片"与伊肯斯的绘画计划没有任何直接的联系"，但其风景和人物的细节与照片非常一致。尽管画家对这幅作品进行了慎重的处理，但其委托人爱德华·霍纳·寇茨（Edward Horner Coats）还是拿它换了一幅没有裸体的作品。

23. 摘自《达盖尔之后：法国国家图书馆1848-1900年的法国摄影经典作品》（*After Daguerre: Masterworks of French Photography [1848-1900] from the Bibliotheque Nationale*，纽约州，1980年），无页码，插图6。

24. 阿尔弗雷德•弗兰肯斯坦（Alfred Frankenstein），《狩猎后》（*After the Hunt*），伯克利和洛杉矶，1969年），第66页，指出《错视画》（*trompe l'oeil*）静物系列的作者，美国画家威廉•哈尼特（William Harnett）可能直接受到了这些照片的影响。

25. 琼斯（Johns），《艺术摄影之父》（*Father of Art Photography*），第18页。

26. 作者不详，“第五届年度摄影展”（Fifth Annual Photographic Exhibition），《艺术杂志》（1858年4月1日），第120-121页。

27.O.G. 雷兰德，“致一名艺术评论家的摄影评论”（Photographic Criticism Addressed to an Art-Critic），《英国摄影年鉴期刊》（*British Journal of Photography Almanac*，1870年），第148页。

28. 亨利•皮齐•鲁宾逊，“艺术，科学和摄影的悖论”（Paradoxes of Art, Science, and Photography），《美国摄影》第3卷第7期（1892年5月），第179页。

29. 亨利•皮齐•鲁宾逊，“关于风光摄影构图的一些评论”（Some Remarks on Composition in Landscape Photography），《眼睛》（*Eye*，1886年8月28日），第5页。

30. 安东尼奥•埃雷拉（Antonio Errera），“威尼斯工业的历史和统计”（Storia e statistica delle industrie venete），1870年；见伊塔洛•扎内尔（Italo Zannier），《威尼斯：娜雅收藏》（*Venice: The Naya Collection*，威尼斯，1981年），第38页。

31. 由亨利•J. 莫顿（Henry J. Morton）修订，“姊妹艺术”（The Sister Art），《费城摄影师》第3卷第27期（1866年3月），第71页。

32. 摘自塞缪尔•I. 普赖姆（Samuel I.Prime），《塞缪尔•F. B. 摩尔斯的生活》（*The Life of Samuel F.B. Morse*，纽约，1875年），第404页。

33. 伊丽莎白•L. 科克（Elizabeth L.Cock），“摄影对美国风景绘画的影响”（The Influence of Photography on American Landscape Painting，博士论文，纽约大学，1967年）；又见科克的“弗雷德里克•切奇的立体画”（Frederic Church’s Stereographic Vision），《美国艺术》（1973年9月-10月），第71-77页。范•德伦•科克《画家和摄影》，第200页，提到了在切奇位于哈得孙河上的奥拉纳（Olana）工作室里，发现的D. 康斯坦丁（D. Constantin）拍摄的帕台农神庙的立体照片，他于1871年绘制《帕台农神庙》（*The Parthenon*）时将其用作参考。又见大卫•C. 亨廷顿（David C.Huntington）的《弗雷德里克•埃德温•切奇的风光作品》（*The Landscapes of Frederic Edwin Church*，纽约，1966年）。

34. 格兰特•B. 罗默（Grant B.Romer），“加布里埃尔•哈里森，诗意的银版摄影家”（Gabriel Harrison, the Poetic Daguerrian），《图像》（1979年9月），第8页。

35. 道格拉斯•G. 西弗森（Douglas G.Severson），“奥利弗•温德尔•霍姆斯：现实主义诗人”（Oliver Wendell Holmes: Poet of Realism）《摄影史》第2卷第3期（1978年7月），第235页。

36. 作者不详，“合成照片”《费城摄影师》第4卷第39期（1867年3月），第79页。

37. 摄影表达的特点在彼得•亨利•爱默生的《艺术类学生的自然主义摄影》（*Naturalistic Photography for Students of the Art*）中进行了讨论；例如，第3版，纽约，1899年，第30页，第174-175页。

38. 同上，第31-32页。

39. 内奥米•罗森布拉姆，“阿道夫•布朗：19世纪的摄影职业”（Adolphe Braun: A 19th-Century Career in Photography），《摄影史》第3卷第4期（1979年10月），第365页，第371页，注释36。

40. 詹姆斯•马斯顿•费奇（James Marston Fitch）讨论过这个问题，“建筑学评论的形而上与形而下”（Physical and Metaphysical in Architectural Criticism），《建筑实录》（*Architectural Record*，1982年7月），第114-119页，在文章中作者写道，尽管“艺术作品的创作旨在被人们看到……但视觉上的感知（建筑物）只是综合感受的一部分。”

41. 费利斯•鲁博（Felix Roubaud），“科学日志”（Revue scientifique），《法国画刊》（*L’Illustration*）第619期（1855年1月）；见詹姆斯•鲍考曼（James Borcormon），《夏尔勒·尼格尔》（*Charles Negre,1820-1880*，渥太华，1976年），第42页。

42. 爱默生对“真实图片”的重视意在反驳亨利•皮齐•鲁宾逊的“陈旧的观念和书籍”。见南希•纽霍尔的《P.H. 爱默生：为摄影作为艺术的斗争》（*P.H.Emerson: The Fight for Photography as a Fine Art*，米勒顿，纽约州，1975年），第67页。

43. 爱默生，《自然主义摄影》，第58页。

6. 新技术、新视野、新用户

1. 小威廉•M. 艾文斯，《照片和视觉交流》（*Prints and Visual Communication*，剑桥，马萨诸塞州，1953年），

第 134 页。

2. 奥利弗·温德尔·霍姆斯，“日光的作为”（Doings of the Sunbeam）《大西洋月刊》第 12 期（1863 年 7 月），第 12 页。

3. 见博蒙特·纽霍尔，《航空照相机：从空中和外太空看到的世界》（*Airborne Camera: The World from the Air and Outer Space*，纽约，1969 年），第 27 页。

4. 由德国化学家罗伯特·威廉·本生（Robert Wilhelm Bunsen）于 1855 年发明，之后他与英国科学家亨利·罗斯科（Henry Roscoe）一起，研究用感光计来测量阳光。

5.《文学报》（*Literary Gazette*），1851 年 6 月 28 日，第 443 页；见 H.J.P. 阿诺德的《威廉·亨利·福克斯·塔尔博特：摄影先锋和科学巨人》（伦敦，1977 年），第 172 页。

6. 迈布里奇在枪杀了他妻子的情夫并被免罪之后，旅行到了中美洲，直到 1877 年与利兰·斯坦福重新合作后，才开始继续对定格动画摄影的实验。1882 年，斯坦福同意与 J.D. 斯蒂尔曼（J.D.Stillman）一起（而不是迈布里奇）出版《运动中的马》（*The Horse in Motion*），并引起了一场争论，摄影师提出诉讼，该项大胆尝试的成功是依照他的（斯坦福的）指示和建议的结果。

7. 关于艺术作品中马的错误再现的讨论首先出现在埃米尔·杜霍塞特（Emile Duhousset）的《马》（*Le Cheval*）（巴黎，1874 年）中。见弗朗索瓦兹·福斯特 - 哈恩（Francoise Forster-Hahn），“马雷、迈布里奇和梅索尼埃：科学和艺术领域对运动的研究”（Marey, Muybridge and Meissonier: The Study of Movement in Science and Art），《埃德沃德·迈布里奇：斯坦福岁月 1872-1882 年》（*Eadweard Muybridge: The Stanford Years*,1872-1882，帕罗奥图市，加利福尼亚，1972 年），第 87 页。

8. 罗伯特·巴特利特·哈斯（Robert Bartlett Haas），《迈布里奇：运动中的人》（*Muybridge: Man in Motion*，伯克利，洛杉矶，伦敦，1976 年），第 155 页。

9.1878 年，迈布里奇为《运动中的马》注册了版权并出版了这部作品集，一组共 6 张奔跑或疾走的马的照片；这些照片在欧洲和美国的售价是 2.5 美元；见《迈布里奇：斯坦福岁月》（*Muybridge:The Stanford Years*），第 66 页。

10. E.J. 马雷：1830-1904 年，《运动的照片》（*La Photographie du mouvement*，巴黎，1977 年），第 30-31 页。

11. 运动图片基于一种被称为视觉暂留的现象。利用即时照片还原运动的方法在艾蒂安·于勒·马雷的《动物结构》（*Animal Mechanism*，纽约，1874 年），第 137 页中进行了讨论。另见 M. 朗格卢瓦（M.Langlois）的“录影”（The Kinescope），《摄影新闻》第 13 卷第 552 期（1869 年 4 月 2 日），第 165 页。

12. 摘自哈斯的《迈布里奇：运动中的人》，第 120 页。见威廉·I. 霍默（William I. Homer）和 J. 塔尔博特（J. Talbot）的“伊肯斯、迈布里奇和运动图片技术”（Eakins, Muybridge and the Motion Picture Process）《艺术季刊》第 2 期（1963 年夏），第 18-35 页。

13. 亚伦·沙夫，《艺术与摄影》（巴尔的摩，1969 年），第 255-268 页。见福斯特 - 哈恩（Forster-Hahn），“马雷，迈布里奇和梅索尼埃：科学和艺术领域对运动的研究”，见《迈布里奇：斯坦福岁月》，第 103 页。

14. 作者不详，未署名文章，《摄影新闻》第 84 期（1859 年 10 月），第 239-240 页；又见格尔达·彼得里希（Gerda Peterich），“G.W.W”，《图像》（1956 年 12 月），第 21 页，文中引用了乔治·华盛顿·威尔逊的话：“我的目标是要抓住一些转瞬即逝的效果，这些效果只有快速捕捉才能得到。”

15. 沙夫，《艺术与摄影》，第 179 页。也见柯克·瓦恩多（Kirk Varnedoe）的“直白的技巧：印象主义和对摄影的重新审视”（The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered），《美国艺术》（1980 年 1 月），第 66-78 页，以及瓦恩多的“时间的意识形态：德加和摄影”（The Ideology of Time: Degas and Photography），《美国艺术》（1980 年夏），第 96-110 页。

16. 布莱恩·科（Brian Coe）和保罗·盖茨（Paul Gates），《快照》（*The Snapshot Photograph*，伦敦，1977 年），第 14 页。关于快照的数量，见佚名作者的“从英国这方”（From the British Side），《美国业余摄影师》（*American Amateur Photographer*）第 9 卷第 12 期（1897 年 12 月），第 549 页，其中提到在伦敦举办的一次柯达摄影比赛中共收到 25000 幅作品，之后这些作品被送往纽约。见《评论家》第 29 期（1898 年 1 月），第 31 页。

17. 阿尔弗雷德·施蒂格里茨的“手持相机——其当代的重要性”（The Hand Camera-Its Present Importance），《美国摄影年鉴》（*American Annual of Photography*，1897 年），第 19 页。

18. 约翰·A. 坦南特（John A.Tennant）的“街头摄影”（Street Photography），《微型照片》（*Photo-Miniature*）第 2 卷第 14 期（1900 年 5 月），第 50 页。

19. 威廉·乔治·奥本海姆（Wm. Geo. Oppenheim）

的“隐私法”（The Law of Privacy），《美国业余摄影师》第9卷第1期（1897年1月），第5页。

20. 罗伊•弗卢金格（Roy Flukinger），拉里•沙夫（Larry Schaaf）和斯坦迪什•米查姆（Standish Meacham），《保罗•马丁：维多利亚时代的摄影师》（*Paul Martin: Victorian Photographer*，奥斯汀，德克萨斯州和伦敦，1977年），第47页。

21. 保罗•马丁，《维多利亚时代的快照》（*Victorian Snapshots*，纽约，1939年），第18页。

22. 贞吉•哈特曼（Sadakichi Hartmann），“呼唤纽约的画意”（A Plea for the Picturesqueness of New York），《相机记录》第4卷第2期（1900年10月），第91-97页。

23. 施蒂格里茨，“手持相机”，第22页。

24. 阿诺德•金瑟，《我的记忆》（*As I Remember*，纽约，1936年），第32页。

25. 见，例如，E.J. 贝洛克的《轶闻里的肖像：来自新奥尔良红灯区的照片，约1912年前后》（*Storyville Portraits: Photographs from the New Orleans Red-Light District,Circa 1912*），由约翰•沙考斯基编辑（纽约，1970年）。

26. 直到第一次世界大战后，欧洲并没有很多妇女涉足主要的商业公司或者相机协会。

27. H. C. 普里斯（H. C. Price），《怎样制作图片：业余摄影师简易教程》（*How to Make Pictures: Easy Lessons for Amateur Photographers*，纽约州，1882年）。

28. 乔治斯•埃尔舍（Georges Herscher），“与J. H. 拉蒂格的对话”（Conversations with J. H. Lartigue），见《J. H. 拉蒂格的奥托克罗姆图片》（*The Autochromes of J. H. Lartigue*，纽约州，1980年），无页码。

29. R.W. 巴斯（R. W. Buss），“论摄影对艺术家的用途”（On the Uses of Photography to Artists），《摄影学会期刊》（*Journal of the Photographic Society*，1853年6月21日），第75页。

30. 约翰•沙考斯基和玛丽亚•莫里斯•汉伯格（Maria Morris Hambourg），《阿杰的作品》（*The Work of Atget*），共4卷，第1卷，《旧法国》（*Old France*，纽约，1981年），第2卷，《旧巴黎的艺术》（*The Art of Old Paris*，纽约，1982年），第3卷，《旧体制》（*The Ancien Régime*，纽约，1984年），第4卷，《摩登时代》（*Modern Times*，纽约，1985年）。

7. 艺术摄影：摄影的另一个世界

1. 威廉•豪•道恩斯，“马萨诸塞州摄影师的作品”（Massachusetts Photographer's Work），《照片时代》（*Photo Era*）第4卷第2期（1900年3月），第69页。

2. 安东尼•格斯特（Antony Guest），《艺术和相机》（*Art and the Camera*，伦敦，1907年），第25页。

3. 阿尔弗雷德•施蒂格里茨，“画意摄影”《斯克里布纳杂志》第26卷第5期（1899年11月），第528页。同样的语言很早前就被采用；见“通讯”（Correspondence），《摄影笔记》（*Photographic Notes*）第9期（1864年12月1日），第69页。

4. 赫克托•E. 默奇森（Hector E.Murchison），“未来的摄影”（The Photography of the Future），《英国摄影杂志》（*British Journal of Photography*）第42期（1895年12月27日），第823页。

5. 安德鲁•普林格尔（Andrew Pringle），“艺术在摄影里的诞生”（The Naissance of Art in Photography），《工作室》（*Studio*）第1卷第3期（1893年6月）；见彼得•邦内尔（Peter Bunnell）编辑的《摄影视点：画意摄影1899-1923》（*A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923*，盐湖城，1980年），第21页。

6. 约瑟夫•彭内尔（Joseph Pennell），“摄影是艺术的一部分吗？”（Is Photography Among the Fine Arts?）《当代评论》（*Contemporary Review*，1897年12月）。见邦内尔编辑的《摄影视点》，第51页。

7. 今天，人们倾向于使用重铬酸盐一词，来指代这种每个负离子含两个铬原子的化合物。

8. 塞缪尔•莫罗佐夫（Samuel Morozov），“东欧的早期摄影——俄国”（Early Photography in Easter Europe:Russia），《摄影史》第1卷第4期（1977年10月），第345页。

9.J. 克雷格•安南，“作为一种艺术表达方式的摄影”（Photography as a Means of Artistic Expression）《摄影杂志》第46期（1899年），第319页。

10. 施蒂格里茨拍摄主题的选择受其身处环境的影响。1890年到1907年期间，在欧洲的旅行途中他拍摄了一些田园农民的照片；而同期身处纽约城的他，也拍摄了一些街头世俗的场景。他把这两种场景都看成是一种符号；见伊安•杰夫里的《摄影简史》（*Photography:* A Concise History，纽约和多伦多，1981年），第101页。

11. 约翰·拉法吉（John La Farge），《艺术的更高生活》（*Higher Life in Art*，纽约，1908 年）。见彼得·伯明翰（Peter Bermingham）的《巴比松风格的美国艺术》（*American Art in the Barbizon Mood*，华盛顿，哥伦比亚特区，1975 年），第 96 页。

12. 格里森·怀特（Gleeson White），“摄影中的裸体”（The Nude in Photography），《摄影时代》（*Photographic Times*）第 29 卷第 5 期（1897 年 5 月），第 210 页。

13. 同上，第 209 页。关于改变对人体摄影态度的讨论，见罗伯特·索别谢克的“针对色情：关于裸体照片的思考”（Addressing the Erotic: Reflections on the Nude Photograph），和本·麦道（Ben Maddow）的“社会景观中的人体”（Nude in a Social Landscape），见康斯坦斯·苏利文（Constance Sullivan）编辑的《人体照片》（*Nude Photographs,1850-1980*，纽约，1980 年），第 167-179 页，第 181-196 页。

14.J.M.B.W.，“关于露天人体研究的笔记”（A Note on Some Open-Air Nude Studies），《业余摄影师和摄影新闻》（*Amateur Photographer and Photographic News*，1910 年 7 月 5 日），第 20-21 页。

15. 作者不详，“人体摄影以及一些露天情况下的研究”（The Nude in Photography, with Some Studies Taken in the Open Air），《工作室》第 1 期（1898 年），第 108 页。

16. 马默杜克·汉弗里（Marmaduke Humphrey），“业余摄影的胜利”（Triumph in Amateur Photography），《歌妮杂志》（*Godey's Magazine*，1898 年 1 月）；见爱斯特尔·尤西姆（Estelle Jussim）的《从奴隶到美人：F. 霍兰·戴的古怪生活和有争议的职业》（*Slave to Beauty: The Eccentric Life and Controversial Career of F.Holland Day*，波士顿，1981 年），第 119 页。

17. 查尔斯·H. 卡弗因，“费城摄影沙龙”（Philadelphia Photographic Salon），《哈珀斯周刊》（1898 年 11 月 5 日），第 118 页。

18. J. J. Vezey，给编辑的信，《英国摄影杂志》（*British Journal of Photography*，1900 年 11 月 9 日）；见尤西姆的《从奴隶到美人》，第 135 页。

19. 关于奥托克罗姆彩色摄影的讨论，见 J. 尼尔森·劳罗维克（J. Nilsen Laurvik），“新的彩色摄影”（The New Color-Photography），《世纪杂志》（*Century Magazine*）第 75 卷第 3 期（1908 年 1 月），第 323-330 页；又见查尔斯·霍姆（Charles Holme）编辑的《彩色摄影 和相机艺术的其他最新发展》（*Colour Photography and Other Recent Developments of the Art of the Camera*，伦敦，巴黎，纽约，1908 年）。

20. 罗兰·路得（Roland Rood），“美国画意摄影的三要素”（The Three Factors in American Pictorial Photography）《美国业余摄影师》（*American Amateur Photographer*）第 16 期（1904 年 8 月）；在哈利·W. 劳顿（Harry W. Lawton）和乔治·诺（George Know）编辑的《银版摄影的英勇斗士：贞吉·哈特曼有关摄影和摄影先驱人物简介的评论精选》（*The Valiant Knights of Daguerre: Selected Critical Essays on Photography and Profiles of Photographic Pioneers by Sadakichi Hartmann*，伯克利，洛杉矶，伦敦，1978 年），第 4 页。

21. 见玛格丽特·哈克（Margaret Harker）的《连环会：英国摄影的分离派运动》（*The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*，伦敦，1979 年），第 9 页。

22. 同上。

23.1883 年，J. 克雷格（J. Craig）的父亲所拥有的 T.&R. 安南（T.& R.Annan）公司，在英国购买了卡尔·克里克照相凹版技术的专有权。于是，J. 克雷格·安南成为了杰出的凹版印刷行家。

24. E. J. 康斯坦·皮雍，“La Photographie synthetique”，《摄影日志》第 2 期（1994 年 4 月 15 日，5 月 15 日和 6 月 15 日）。见邦内尔的《摄影视点》，第 168 页。

25. 何塞·奥迪兹·埃查格，《*España:Tipos y trajes; España: Pueblo y paisajes; and España: Castillos y alcazares*》。1937 年到 1957 年期间在马德里共发行了 10 个版本。

26. 摘自亚当·索博塔（Adam Sobota），“波兰的艺术摄影”（Art Photography in Poland），《摄影史》第 4 卷第 1 期（1980 年 1 月），第 25 页。

27. 作者不详，“年度作品”（The Work of the Year），《年度物影照片》（*Photograms of the Year*，伦敦，1990 年），第 66 页。

28. 作者不详，“卡丝柏展览”（The Kasebier Exhibit），《照片时代》第 4 卷第 4 期（1900 年 4 月），第 128 页，其中引用了哈佛艺术教授登曼·罗斯（Denman Ross）的话；又见 R. A. 克拉姆（R A. Cram）的“卡丝柏夫人的作品”（Mrs. Kasebier's Work），《照片时代》第 4 卷第 5 期（1900 年 5 月），第 131 页。

29. 托比·奎茨兰德（Toby Quitsland），“她的女同事”（Her Feminine Colleagues），见约瑟

芬·威瑟斯（Josephine Withers）的《华盛顿收藏中的女性艺术家》（*Women Artists in Washington Collections*，帕克学院，马里兰州，1979年），无页码。

30. 关于纽约和费城画意摄影主义者的矛盾态度的讨论，见玛丽·潘泽尔（Mary Panzer），《费城自然主义摄影1865-1906年》（*Philadelphia Naturalist Photography*, 1865-1906，纽黑文，康涅狄格州，1982年）。

31. 伊丽莎白·弗林特·韦德（Elizabeth Flint Wade），“艺术图片：关于如何制作的建议”（Artistic Pictures: Suggestions about How To Make Them），《美国业余摄影师》第5卷第10期（1893年10月），第441页。

32. 阿尔弗雷德·施蒂格里茨，“摄影分离派”，见《博士伦镜头纪念品》（*Bausch and Lomb Lens Souvenir*），1903年。见莎拉·格雷诺（Sarah Greenough）和胡安·哈密尔顿（Juan Hamilton）的《阿尔弗雷德·施蒂格里茨：照片和写作》（*Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*，华盛顿，哥伦比亚特区和纽约，1983年），第190页。

33. 贞吉·哈特曼（Sadakichi Hartmann），“呼唤纽约的画意”（A Plea for the Picturesqueness of New York），《相机记录》第4卷第2期（1900年10月），第97页。

34. 施蒂格里茨提到的“新帕台农神庙”曾出现在多萝西·诺曼（Dorothy Norman）的《阿尔弗雷德·施蒂格里茨：美国的预言家》（*Alfred Stieglitz: An American Seer*，纽约，1973年），第76页；科伯恩对现代结构的态度曾被J. J. 菲尔鲍（J. J. Firebaugh）引用于“科伯恩，亨利·詹姆斯的摄影师”（Coburn, Henry James's Photographer），《美国季刊》（*American Quarterly*）第2期（1955年），第224页。

35. 科伯恩、卡丝柏和怀特在1913年推出了《铂盐印相》，并于1915年成立了美国画意摄影师协会。

36. 阿尔弗雷德·施蒂格里茨，《某摄影展的图录》（*Catalogue of an Exhibition of Photographs*，安德森画廊，纽约州，1921年）。

37. 西奥多·德莱塞，“纽约摄影俱乐部”（The Camera Club of New York），《安斯利杂志》（*Ainslee's*）第4卷第3期（1899年10月），第328页。

38. 奥德特·M. 艾派勒-海恩（Odette M.Appel-Heyne），《海因里希·库恩》（科隆，1981年），第63页。

8. 纪实摄影：至1945年的社会面面观

1. 威廉·斯托得（William Stott）引用于《纪实表达和三十年代的美国》（*Documentary Expression and Thirties America*，纽约，1973年），第7页。

2. 莱斯利·卡兹（Leslie Katz），“与沃克·埃文斯的访谈”（Interview with Walker Evans），《美国艺术》（1971年3月-4月），第87页。

3. 博蒙特·纽霍尔，“纪实摄影方法”（Documentary Approach to Photography），《帕纳塞斯》（*Parnassus*）第10期（1938年3月），第5页。

4. 斯托得，《纪实表达》（*Documentary Expression*），第12-13页，提出纪实摄影存在两种趋势——一种是提供信息，另一种是表达情感。

5. 滕尼斯的作品，是在亚历山大·阿兰德（Alexander Alland）研究雅各布·里斯的背景时重新发现的。见亚历山大·阿兰德爵士《海因里希·滕尼斯：卓越的名片格式照片摄影师》（*Heinrich Tonnies: Carte-de-Visite Photographer Extraordinaire*，纽约，1978年）。

6. 见费莉希蒂·阿什比（Felicity Ashbee）的“威廉·卡里克：圣彼得堡的苏格兰摄影师”（William Carrick: A Scots Photographer in St. Petersburg），《摄影史》第2卷第3期（1978年7月），第207-222页。

7. 作者不详，“立体照片中的美国”（America in the Stereoscope），《艺术杂志》，1860年；见爱德华·W. 厄尔（Edward W.Earle）编辑的《观点：美国的立体照片——一部文化史》（*Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History*，罗切斯特，纽约州，1979年），第32页。

8. 本雅明·斯通爵士，见比尔·杰伊（Bill Jay）的《风俗和面貌：本雅明·斯通爵士的摄影作品1838-1914年》（*Customs and Faces: Photographs by Sir Benjamin Stone*，1838-1914，伦敦和纽约，1972年），无页码。

9. 见迈克尔·希利（Michael Hiley），《维多利亚时代的劳动妇女：生活中的肖像》（*Victorian Working Women: Portraits from Life*，伦敦，1979年），第36-80页。

10. 见汤姆·贝克（Tom Beck），《乔治·M. 布雷茨：矿井中的摄影师》（*George M.Bretz:Photographer in the Mines*，巴尔的摩，1977年），第10-13页。

11. 安蒂亚·文图拉·莫兹利（Antia Ventura Mozley），《托马斯·安南：格拉斯哥的古老院落和街道1868-1877》，绪论（纽约，1977年），第5页。

12. 纳撒尼尔·霍桑，这位美国领事在利物浦期间，曾于19世纪50年代中期参观了格拉斯哥。出处同上，第6页。

13. 亚历山大·阿兰德爵士，《雅各布·A. 里斯：摄影家和公民》（*Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*，米勒顿，纽约州，1974年），第30页，记录了《另一半是怎样生活的：纽约廉价公寓调查报告》（1890年）是美国最早使用网版复制技术制作绝大部分插图的出版物之一。通过阿兰德的努力，里斯的照片得以发现并被捐献给纽约市博物馆。

14. 海伦·E. 坎贝尔（Helen E.Campbell）夫人，托马斯·W. 诺克斯上校（Col. Thomas W. Knox）和托马斯·伯恩斯警长（Superintendent Thomas Byrnes），《黑暗与光明，或纽约生活的光亮和阴影》（*Darkness and Daylight, or Lights and Shadows of New York Life*，哈特福德，康涅狄格州，1897年），第41页。

15.《黑暗与光明》（*Darkness and Daylight*）的序言，第10页。出版商还声称，“现代相机是本书所有插图的基础……每一幅插图都来自一张生活照片。”

16. 艾伦·兰切滕伯格，“文论”，见沃尔特·罗森布拉姆、内奥米·罗森布拉姆和艾伦·兰切滕伯格的《美国和路易斯·海因：照片集1904-1940年》（*America and Lewis Hine: Photographs, 1904-1940*，米勒顿，纽约州，1977年），第122页。

17. 刘易斯·海因，“从巴尔的摩到比洛克西再返回”（Baltimore to Biloxi and Back），《调查》（*Survey*）第30期（1913年5月3日），第167页。

18. 彼得·丹尼尔（Peter Daniel）和雷蒙德·斯莫克（Raymond Smock）的引用，见《细节描绘的天赋：弗朗西斯·本雅明·约翰斯顿小姐的照片1889-1910年》（*A Talent for Detail: The Photographs of Miss Frances Benjamin Johnston* 1889-1910，纽约州，1974年），第23页。

19.“因此让我诚实地说出关于我们这个时代和这个时代的人民的事实”。见罗伯特·克莱默（Robert Kramer）的“史评”（Historical Commentary），《奥古斯特·桑德：一个时代的照片1904-1959年》（*August Sander: Photographs of an Epoch, 1904-1959*，米勒顿，纽约州，1980年），第27页。

20. 斯托得，《纪实表达》，第67页。

21. 许多联邦机构开展了摄影计划，包括农村电气化管理局、田纳西流域管理局和公共事业振兴署，然而，尽管他们也雇用了出色的摄影师，但并没有像农业安全局那样对拍摄的照片加以利用。

22. 这个形象是由格蕾丝·M. 梅耶（Grace M. Mayer）提供的，出现在爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）的《苦涩年代1935-1941年》（*The Bitter Years*, 1935-1941，纽约，1962年）中，第4页。汉克·奥尼尔（Hank O’Neal），《共享的图像：美国和美国人民的经典肖像1935-1943年》（*A Vision Shared: A Classic Portrait of America and Its People*, 1935-1943，纽约州，1976年），第300页，提到国会图书馆的农业安全局收藏中，共有20万张未冲印的底片。《美国1935-1945》（*America* 1935-1945），一份宣告这些影像可通过微缩胶片获得的通知，提及农业安全局和战时新闻处（O.W.I.）的收藏中，共有87000幅配文字的影像。

23. 见F. 杰克·赫尔利（F.Jack Hurley）的《肖像摄影的十年：罗伊·斯特赖克和30年代纪实摄影的发展》（*Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*，巴吞鲁日，路易斯安那州，1972年），第56-58页，第128页，第130页。

24.1938年在纽约的大中心广场举办的国际摄影展上展出了70张照片，之后又在纽约现代艺术博物馆的资助下在全美进行了巡展；见赫尔利（Hurley）的《肖像摄影的十年》（*Portrait of a Decade*），第134页。沃克·埃文斯为农业安全局拍摄的作品也出现在这次展览中，《美国摄影》，1938年现代艺术博物馆。

25. 在农业安全局行使职责的年代，它曾为地方社区和州际展会发去一些预先制作好的展板。其中一部分摄影作品被15本出版物选用，包括詹姆斯·艾杰（James Agee）和沃克·埃文斯的《现在让我们赞美名人》，1941年；舍伍德·安德森（Sherwood Anderson）的《家乡：美国的面貌》（*Home Town: The Face of America*），1940年；多萝西娅·兰格和保罗·舒斯特·泰勒（Paul Schuster Taylor）的《美国人的离去：一份人类侵蚀记录》（*An Amrican Exodus: A Record of Human Erosion*），1939年；阿奇博尔德·麦克赖史（Archibald Macleish）的《自由的土地》（*Land of the Free*），1938年。《生活，面貌，图解调查》（*Life, Look, Survey Graphic*）和《美国相机》（*U.S.Camera*）杂志在一些多插图报道中使用了农业安全局的照片，而报社主要采用一些个人的摄影图片。

26. 这个和之后的引用均出自迈克尔·G. 森德尔（Michael G.Sundell）的《贝伦妮丝·阿博特：20世纪30年代的纪实照片》（*Berenice Abbott:*

Documentary Photographs of the 1930s，克利夫兰，1980年），第6页，第7页。

27. 埃德温·霍恩勒（Edwin Hoernle），“工人的眼睛”（The Working Man's Eye），《工人摄影师》（*Der Arbeiter Fotograf*）。见大卫·梅勒（David Mellor）编辑的《德国：新摄影1927-1933年》（*Germany: The New Photography*, 1927-1933，伦敦，1978年），第48页。

28. 罗曼·维希尼克（Roman Vishniac）在医学和动物学方面都拥有高等学位，他因制作显微照片而著名，尤其是昆虫和海洋生物的显微照片。

29. 见安妮·塔克（Anne Tucker），摄影联盟，《OVO杂志》（*OVO magazine*）第10卷第40-41期（1981年），第3-9页。

30. 戈登·帕克斯（Gordon Parks），《哈莱姆区记录——1932-1940年的照片：亚伦·西斯金德》（*Harlem Document: Photographs, 1932-1940: Aaron Siskind*）的序言，由安·班克斯（Ann Banks）和查尔斯·特劳伯（Charles Traub）编辑（普罗维登斯，罗德岛州，1981年），第5页。

31.1950年摄影联盟被列入司法部长的“破坏性”组织的清单。在之后的政治保守主义时期，摄影联盟已名不符实，并于1952年销声匿迹。

32. O. R. 洛夫乔伊（O. R. Lovejoy），《给全国童工委员会理事会的报告》（*Report to the Board of the National Child Labor Committee*），塞缪尔·麦昆·琳赛（Samuel McCune Lindsay）论文，珍稀图书和手稿图书馆，哥伦比亚大学，纽约州，美国。

33. 克莱默用于“史评”，见《奥古斯特·桑德》，第17页。

34. 为了以各种不同的方式进行拍摄，罗思坦（Rothstein）将他在北达科他州发现的变白的公牛头骨从原来的位置移到了附近另一处地方，从而为“新政”的政敌（不赞成联邦计划雇用艺术家和摄影师的一部分人）提供了一个口实，即声称纪实摄影正在变得虚假。见赫尔利《肖像摄影的十年》，第86-90页。

9. 艺术、摄影与现代主义

1. 埃格蒙特·阿伦斯，美国社会评论家和杂志编辑，见W. G. 布里格斯（W. G. Briggs）的《广告和工业中的摄影》（*The Camera in Advertising and Industry*，伦敦，1939年），第5页。

2. 古斯塔夫·哈特劳布（Gustav Hartlaub），见彼得·赛兹（Peter Selz）的“作为社会评论家的艺术家”（The Artist as Social Critic），《二十年代德国的现实主义》（*German Realism of the Twenties*，明尼阿波利斯，1980年），第32页。

3. 唐·阿黛丝（Dawn Ades）引用于《摄影蒙太奇》（*Photomontage*，纽约，1976年），第10页。

4. 拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann），见让·A.肯姆（Jean A.Keim）的“一战后的蒙太奇”（Photomontage After World War I），见范·德伦·科克编辑的《摄影百年史：纪念博蒙特·纽霍尔的文集》（*One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*，阿尔伯克基，新墨西哥州，1975年），第86页。

5. 见阿黛丝，《蒙太奇》，第15-16页。

6. 虽然最初的意思略有不同，“中途曝光”（solarization）一词如今指在照片冲洗过程中，由于曝光导致的影像色调局部反转。这一现象的另一术语是“萨巴蒂尔效应”，是以阿曼德·萨巴蒂尔（Armand Sabattier）的名字命名的，他于1862年率先对这一现象进行了描述。

7. 静止和动态摄影的相互关系以及它对新视点的影响，在约翰·威利特的“照相机的眼睛，新摄影，俄罗斯和先锋派电影”（The Camera Eye, New Photography, Russina and Avant-Garde Films）中进行过讨论，见《魏玛时代的艺术和政治：新的清醒》（*Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety*, 1917-1933，纽约，1978年），第139-149页。

8. 阿尔文·兰登·科伯恩（Alvin Langdon Coburn），“画意摄影的未来”（The Future of Pictorial Photography），《年度物影照片》第12期（1916年）。见彼得·邦内尔编辑的《摄影视点：画意摄影1889-1923年》（*A Photographic Vision: Pictorial Photography*, 1889-1923，盐湖城，1980年），第194页。

9. 安德列亚斯·豪斯（Andreas Haus），《莫霍利-纳吉：照片和物影照片》（*Moholy-Nagy: Photographs and Phtograms*，纽约，1980年），第20页。

10. 卡尔·尼伦多夫（Karl Nierendorf），《原始的艺术》（*Urformen der Kunst*）的序言，1928年；由大卫·梅勒（David Mellor）翻译并编辑再版，《德国：新摄影1927-1933年》（*Germany: The New Photogrghy*,1927-1933, 伦敦，1978年），第17页。

11. 题目“*Die Welt ist schon*”是由出版商选定的，取代了伦格-帕奇原来的题目“*Die Dinge*”（事物或物体）；见赫伯特·莫尔德林斯（Herbert Molderings）的“城市化和技术乌托邦：对新客观派

和包豪斯摄影的思考”（Urbanism and Technological Utopianism: Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhous），见梅勒编辑的《德国：新摄影》，第91页。又见弗里茨•凯姆普的“美丽的世界：物体和事物的图谱”（The World Is Beautiful: A Model Book of Objects and Things），见《艾伯特•伦格-帕奇：100张照片，1928年》（*Albert Renger-Patzsch: 100 Photographs, 1928*，科隆，德国和巴黎，1979年），第7页。

12. 范•德伦•科克，《德国先锋派摄影1919-1939年》（*Avant-Garde Photographs in Germany*, 1919-1939）引言（旧金山，1980年），第13页。

13. 约翰•W. 道尔（John W.Dower），《一个世纪的日本摄影》（*A Century of Japanese Photography*）引言（纽约，1980年），第16页。

14. 诺布奥•艾娜（Nobuo Ina），“回归摄影”（Return to Photography），1932年。同上，第17页。

15. 保罗•斯特兰德，“摄影”，《七艺》（*Seven Arts*）第2期（1917年8月），第524页。

16. 爱德华•韦斯顿，“摄影——非画意”（Photography: Not Pictorial），《照相工艺》（*Camera Craft*）第37卷第7期（1930年）。见内森•莱昂斯（Nathan Lyons）编辑的《摄影师论摄影》（*Photographers on Photography*，英格伍德克里夫，新泽西州，以及罗切斯特，纽约州，1996年），第155页。

17. 查尔斯•希勒，自传手稿（1937年），美国艺术档案，史密森尼学会，华盛顿，哥伦比亚特区。又见苏珊•菲林•耶（Susan Fillin Yeh）的“查尔斯•希勒的上层甲板”（Charles Sheeler's Upper Deck），《艺术杂志》第55卷第5期（1979年1月），第90页，以及马丁•弗里德曼（Martin Friedman）的《查尔斯•希勒》（纽约，1975年），第65页。

18. 20世纪20年代末至30年代初在美国举办的展览有：“艺术中心和工业”（The Art Center and Industry，纽约州，1926年）、“机器时代博览会”（The Machine Age Exposition，纽约州，1927年）、“艺术和工业”（Art and Industry，芝加哥，1933年）和“机器艺术”（Machine Art，纽约州，1934年）。针对艺术家和知识分子中有关机器影像的态度的讨论，见R. F. B. [理查德•F. 巴赫（Richard F. Bach）]的“Machanalia”《艺术的杂志》（*Magazine of Art*）第22卷第2期（1931年2月），第101-102页，以及迪克兰•塔斯杰的《早期的摩天大楼：达达主义和美国先锋派1910-1925年》（*Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde*,1910-1925，米德尔敦，康涅狄格州，1975年），第204-226页。

19. 爱德华•D. 威尔逊（Edward D. Wilson），“丑陋中的美”（Beauty in Ugliness），《照片时代》第64期（1930年6月），第303-304页。

20. 卡丽丝•威尔逊（Charis Wilson），“回忆”（Remembrance），见《爱德华•韦斯顿：人体艺术》（*Edward Weston: Nudes*，米勒顿，纽约州，1977年），无页码。

21. 弗朗西斯•布吕吉耶尔，“创意摄影”（Creative Photography），《现代摄影年鉴》（*Modern Photography Annual*，1935-1936年）。见莱昂斯的《摄影师论摄影》，第34页。

22. 约翰尼斯•莫尔赞（Johannes Molzahn），“忘记阅读，开始看图”（Nicht mehr lesen, sehen），《艺术杂志》（*Das Kunstblatt*，1928年）。见乌特•艾斯奇德森（Ute Eskildsen）的“摄影和新客观主义运动”（Photography and the Neue Sachlichkeit Movement），见梅勒编辑的《德国：新摄影》，第91页。

23. 韦斯顿应建筑师理查德•诺伊特拉（Richard Neutra）的要求，选择了一组有代表性的美国摄影作品并为图录撰写前言。见南希•纽霍尔编辑的《爱德华•韦斯顿的日记：加利福尼亚》（*The Daybooks of Edward Weston: California*，纽约和罗切斯特，纽约州，1966年），第103页。

24. 拉兹洛•莫霍利-纳吉（Laszlo Moholy-Nagy），“从颜色到光”（From Pigment to Light），《老电视机》（*Telehor*，1936年）；由莱昂斯翻译并再版，《摄影师论摄影》，第80页。

25. 爱德华•韦斯顿，“摄影的眼光”（Seeing Photographically），《摄影完全手册》（*Complete Photographer*）第9卷第49期（1943年）。同上，第159页。

26. 同上，第163页。

技术简史：第二部分

1. 赛璐珞胶片是由亚历山大•帕克斯（Alexander Parkes）于1855年发明的。1888年，当这一材料薄的能够很方便地被卷起时，它便成为了感光乳剂的片基。约翰•卡尔巴特（John Carbutt）第一个将赛璐珞干版胶片引入市场。见威廉•威灵（William Welling）的《美国摄影：初步形成的年代1839-1900年》（*Photography in America:The Formative*

Years,1839-1900，纽约州，1978年），第324页。

2. 1887年，汉尼拔•古德温（Hannibal Goodwin）牧师为赛璐珞胶片申请了专利，但由于缺乏资金，没有制造出产品。1889年，一项柯达相机的胶片专利被赠送给了亨利•A. 雷申巴赫（Henry A. Reichenbach）。古德温去世后，他的专利由安东尼（Anthony）公司获得，该公司向伊斯曼干版和胶片公司提出了控告，声称伊斯曼的产品本质上与古德温专利保护下的产品相同。这场诉讼持续了12年，最终安东尼公司获胜，当时安东尼公司已经并入斯科维尔（Scovill）公司，并更名为安斯科（Ansco）。

3. 1894年相关机械设备的发明使其成为可能，并被自动照相公司（Automatic Photograph Company）使用；见威灵的《美国摄影》，第362-363页。

4. 小伊顿•S. 洛思罗普（Eaton S.Lothrop,Jr.），《乔治•伊斯曼之家国际摄影博物馆一个世纪的相机收藏》（*A Century of Cameras from the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*，多布斯费里，纽约州，以及罗切斯特市，纽约州，1973年），第37页。

5. 1888年，查尔斯•德里菲尔德（Charles Driffield）和费迪南•胡尔特（Ferdinand Hurter）为日光辐射仪申请了专利，一种计算尺装置，可以让使用者换算曝光变量。1890年，他们联合出版了《光化学研究和判断感光版敏感度的新方法》（*Photochemical Investigations and a New Method of Determining the Sensitiveness of Photographic Plates*）。

6. 布莱恩•科（Brian Coe）引用于《彩色摄影：首个一百年1840-1940年》（*Colour Photography: The First Hundred Years*,1840-1940，伦敦，1978年），第21页。

10. 文字与图片：印刷媒体上的照片

1. 彼得•潘特（库尔特•图霍尔斯基[Kurt Tucholsky]），“胜过千言万语的图片”（Ein Bild sight mehr als 1000 worte），《*UHU*》第3卷第2期（1926-1927年），第83页。除了彼得•潘特的笔名外，图霍尔斯基这位德国魏玛时代著名的讽刺作家和社会评论家还使用过提奥巴尔特•泰格（Theobold Tiger）、伊格纳茨•弗罗贝尔（Ignaz Wrobel）和卡斯帕•豪泽（Kaspar Hauser）等名字。1929年，他与约翰•哈尔特菲尔德合作撰写了一本集讽刺文字和蒙太奇照片于一体的书，名为《德意志高于一切》（*Deutschland, Deutschland uber Alles*，英语版摹本，阿默斯特，马萨诸塞州，1972年）。

2. 沃纳•格拉夫（Werner Graff），《新的摄影师来了！》（*Es kommt der neue Fotograf!* 柏林，1929年），呼吁摄影师超越逼真度的局限。

3.A. 李•斯内林（A.Lee Snelling），“摄影插图”（Photographic Illustration），《安东尼摄影公告国际年刊》（*The International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*），第6期（纽约州，1893年），第184页。

4. 金瑟发现自己的相机被工作室坠落的碎片砸坏后，便从一家相机店借了一部3A柯达相机（3A Kodak Special），之后的几周里，他用这部相机记录下了灾难。见阿诺德•金瑟的《我的记忆》（*As I Remember*，纽约州，1936年），第89页。

5. 作者不详，“作为新闻杂志——图说美国”（As a News Magazine—The Illustrated American），《图说美国》（*Illustrated American*）第1期（1890年3月1日），第48页。

6. 路吉•巴兹尼（Luigi Barzini），《奉天的战斗》（*La Battaglia di Mukden*），1907年。见乔治•莱温斯基（Jorge Lewinski），《战争中的相机》（*The Camera at War*，纽约州，1978年），第59页，第236页。

7. 莱温斯基，《战争中的相机》，第56页。

8. 奥古斯汀•维克多•卡萨索拉（Augustin Victor Casasola）开启了一项被称为“墨西哥革命文件”的恢弘的档案工作，之后由他的儿子们接手，他们都是新闻摄影记者。见卡洛斯•蒙西瓦伊斯（Carlos Monsivais）的“图像的连续性”（The Continuity of Images），《视觉艺术》（*Artes Visuales*）第2期（1976年10月-12月），第37-38页。

9. 摘自路易斯•L. 古尔德（Lewis L.Gould）和理查德•格雷夫（Richard Greffe）的《新闻摄影记者：吉米•赫尔的职业》（*Photojournalist:The Career of Jimmy Hare*，奥斯汀，德克萨斯州，1977年），第123页。

10. 根据莱温斯基的《战争中的相机》，第63页，“公众很少看到有关战争的照片，除了那些无关痛痒的以外”。由于报纸和随军的摄影师拍摄了成千上万的战争照片，审查制度在决定公众能够看到怎样的图像方面应该扮演了关键角色。

11. 约翰尼斯•莫尔赞，“忘记阅读，开始看图”第12期（1928年），第79页。

12. 蒂姆•N. 吉达（Tim N. Gidal），《现代新闻摄影：起源和发展1910-1933年》（*Modern Photojournalism:*

Origins and Evolution,1910-1933，纽约州，1972 年），第 19 页。

13. 恩宝（奥托 • 恩波哈斯），见威廉 • 马克沃特（Wilhelm Marckwardt）的《魏玛时代的插图周刊》（*Die Illustrierten der Weimar Zeit*，慕尼黑，1980 年），第 128 页。

14. 唐 • 阿黛丝（Dawn Ades），《摄影蒙太奇》（纽约州，1976 年），第 16 页。

15. 乌尔斯祖拉 • 恰尔托雷斯卡（Urszula Czartoryska）引用于“20 世纪的实验”（Twentieth-Century Experimentation），见《波兰摄影 1939-1945 年》（*Fotografia Polska,1839-1945*，纽约州，1979 年），第 16 页。

16. 桑德拉 •S. 菲利普斯（Sandra S.Phillips），“法国杂志《观察》”（The French Magazine *Vu*），《〈生活〉周刊之前的图片杂志》（*Picture Magazines Before Life*，伍德斯托克，纽约州，1982 年），无页码。

17. 见大卫 • 梅勒（David Mellor），“自然主义的样式，从霍庇到哈代”（Patterns of Naturalism, Hoppe to Hardy），选自《真实一面：英国摄影选集 1840-1950 年》（*The Real Thing: An Anthology of British Photographs*, 1840-1950，伦敦，1975 年），第 35 页。以及汤姆 • 霍普金森（Tom Hopkinson），《伯特 • 哈代》（*Bert Hardy*）的前言（伦敦，1975 年）。

18. 威尔逊 • 希克（Wilson Hick），《文字和图片》（*Words and Pictures*，纽约州，1952 年），第 42 页。

19. 问题是由 O.D. 加拉格尔（O.D.Gallagher）提出的，莱温斯基在《战争中的相机》中进行了引用，第 88 页，提到这幅图片（曾用于罗伯特 • 卡帕的《制造死亡》[*Death in the Making*，纽约，1938 年] 的书封）的真实性似乎没有根据，据理查德 • 惠兰（Richard Whelan）的《罗伯特 • 卡帕：传记》（*Robert Capa: A Biography*，纽约州，1985 年），第 122-125 页。

20. 引用于《忧国忧民的摄影师》（*The Concerned Photographer*，纽约，1968 年），无页码。

21. 爱德华 • 斯泰肯，“人类一家”（*The Family of Man*）的引言（纽约州，1955 年），第 3-4 页。

22. 根据斯泰肯的叙述，共有约 200 万张照片提交了上来。这些照片被斯泰肯和他的同事缩减到 10000 张，最终选定了 503 张。见“人类一家”，第 4 页，和爱德华 • 斯泰肯的《摄影中的一生》（*A Life in Photography*，加登城，纽约州，1963 年），无页码。

23. 见威廉 • 约翰逊（William Johnson）和约翰 • 莫里斯（John Morris）的论文，“W. 尤金 • 史密斯：早期作品”（W.Eugene Smith: Early Work），《创意摄影中心公告》（*Center for Creative Photography Bulletin*，图森，亚利桑那州）第 12 期（1980 年 7 月），第 5-20 页，第 21-26 页。

24. 柯特兹的第一个展览是于 1927 年在春之祭画廊举办的，这是巴黎举办的首个个人摄影展。见卡罗尔（Carol DiGrappa）的“日记作者”（The Diarist），《照相机艺术》（*Camera Arts*）第 1 卷第 1 期（1981 年 1 月 -2 月）。同时，柯特兹的摄影作品还出现在了《*UHU*》和《观察》等杂志中。

25. 博蒙特 • 纽霍尔引用于“亨利 • 卡蒂埃 - 布列松的瞬间影像”（The Instant Vision of Henri Cartier-Bresson），《相机》（*Camera*，1955 年 10 月），第 485 页。

26. 作者不详，“相机之助”（Help from the Camera），《商业艺术和工业》（*Commercial Art and Industry*，伦敦，1923 年 11 月），第 311 页；又见赫尔曼 • 布劳维尔特（Herman Blauvelt）的“当现代主义入侵广告”（When the Modernist Invades Advertising），《印刷机油墨月刊》（*Printers' Ink Monthly*,1925 年 5 月），第 65 页。

27. R. L. 迪普伊（R. L. Dupuy），“法国的广告照片”（Advertising Photo in France），《广告艺术》（*Gebrauchsgraphik*）第 6 卷第 8 期（1929 年 8 月），第 17 页。

28. 皮埃尔 • 马克 • 奥伦（Pierre Mac Orlan），“图像”（Graphismes），《艺术与摄影行业》（*Arts et métiers graphiques*）第 2 期（1929 年 5 月 -6 月），无页码，配有亚历克赛 • 布鲁多维奇（Alexey Brodovitch）的绘图和版面设计。

29. 小保罗 • 奥特布里奇（Paul Outerbridge, Jr.），《彩色摄影》（*Photographing in Color*，纽约州，1940 年），第 55 页。斯泰肯的态度，见卡尔 • 沙堡（Carl Sandburg）的《摄影家斯泰肯》（纽约州，1929 年），第 53 页。

30. 安塞尔 • 亚当斯，见雅各布 • 德斯辛（Jacob Deschin）的“广告中的摄影”（Photography in the 'Ads'），《科学美国人》（*Scientific American*）第 152 期（1935 年 4 月），第 175 页。

31. 卢西恩 • 洛雷勒（Lucien Lorelle D. Langelaan）的《广告摄影》（*La Photographie publicitaire*，巴黎，1949 年），无页码。

32. 玛格丽特 • 伯克 - 怀特，“拍摄这个世界”（Photographing This World），《国家》（*Nation*，1936 年 2 月 19 日）；见西奥多 •M. 布朗（Theodore M.Brown）的《玛格丽特 • 伯克 - 怀特：新闻摄影记者》（*Margaret*

Bourke-White: Photojournalist，伊萨卡岛，纽约州，1972年），第43页。

33. 路易斯·沃尔顿·希普雷（Louis Walton Sipley）引用于《半个世纪的色彩》（*A Half-Century of Color*，纽约州，1951年），第66-67页。

34. 同上，第86页。

35. 见萨莉·A. 斯坦因（Sally A.Stein）的“合成照片和消费者意识”（The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology），《艺术杂志》第41卷第1期（1981年春），第39-45页。

36. 摘自南希·霍尔·邓肯（Nancy Hall-Duncan）的《时装摄影的历史》（*The History of Fashion Photography*，纽约州，1977年），第142页。

37. 罗兰·巴特，《明室：关于摄影的思考》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*，纽约州，1981年），第118页。

38. 新闻稿，现代艺术博物馆，纽约州，1947年。

39. 威廉·S. 约翰逊（William S. Johnson）编辑，《W. 尤金·史密斯：摄影文论大师》（*W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay*，米勒顿，纽约州，1981年），第41页，第46页。

40. 希拉·特纳·希德（Sheila Turner Sheed），“亨利·卡蒂埃-布列松”（访谈），《大众摄影》（1974年5月），第142页。

41. 摘自B. 纽霍尔（B. Newhall）的“亨利·卡蒂埃-布列松的瞬间影像”，第485页。

11. 如实的影像：1950年以来的摄影

1. 本·麦道（Ben Maddow）引用于《面孔：肖像摄影的叙事史》（*Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*，波士顿，1977年），第527页。

2. 展览的名称和图录都与主观视点的表达相关；见克利福德·S. 阿克利（Clifford S. Ackley）的《私人现实》（*Private Realities*，波士顿，1974年）。

3. 亨利·霍普·史密斯（Henry Hope Smith），见查尔斯·A. 特劳伯（Charles A. Traub）和约翰·格林木斯（John Grimes）的《新视野：设计学院40年的摄影历程》（*The New Vision: Forty Years of Photography at the Institute of Design*，米勒顿，纽约州，1982年），第30页。

4. 哈里·卡拉汉，见约翰·沙考斯基编辑的《卡拉汉》（*Callahan*，米勒顿，纽约州，1976年），第14页；又见特劳伯（Traub）和格林木斯的《新视野》，第27页。

5. 亚伦·西斯金德，见卡尔·奇亚伦扎（Carl Chiarenza）的“亚伦·西斯金德和他的评论”（Aaron Siskind and His Critics），《创意摄影中心公告》（*Center for Creative Photography Bulletin*，图森，亚利桑那州）第7卷第8期（1978年9月），第5页。

6. 迈纳·怀特（Minor White），《反射镜信息的呈现》（*Mirrors Messages Manifestations*，米勒顿，纽约州，1969年），第106页。

7. 温·布洛克，见《温·布洛克》（*Wynn Bullock*，米勒顿，纽约州，1976年），第5页。

8. 杜安·迈克尔斯，见芭芭拉利·戴尔蒙斯泰（Barbaralee Diamonstein）的《视野和影像：美国摄影师论摄影》（*Visions and Images: American Photographers on Photography*，纽约州，1981年），第118页。

9. 引自1963年黛安·阿勃丝对古根海姆奖金的申请；见《黛安·阿勃丝：关于十七张照片的专论》（*Diane Arbus: A Monograph of Seventeen Photographs*，洛杉矶，1980年），未注明页码。

10. 内森·莱昂斯编辑的《面向社会景观的当代摄影师》（*Contemporary Photographers Towards a Social Landscape*，纽约和罗切斯特，纽约州，1966年）。

11. 约翰·沙考斯基，见《镜与窗》（*Mirrors and Windows*，纽约州，1978年），第23-24页。

12. 桑迪·斯科格隆（Sandy Skoglund），见安妮·H. 霍伊（Anne H.Hoy）的《虚构之作：布设、修改和盗用的照片》（*Fabrications: Staged, Altered, and Appropriated Photographs*，纽约州，1987年），第37页。

13.《新地志：经人类改变后的风景的照片》（*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*，罗切斯特，纽约州，1975年）。

14. 李·D. 威特金和芭芭拉·伦敦（Barbara London）引用于《照片收藏指南》（*The Photograph Collector's Guide*，波士顿，1979年），第78页；又见乔纳森·格林（Jonathan Green）的《美国摄影：1945年至今的批评史》（*American Photography: A Critical History, 1945 to the Present*，纽约州，1984年），第166页。

15. 威特金和伦敦引用于《照片收藏指南》（*Photograph Collector's Guide*），第120页。

16. 丹尼·里昂（Danny Lyon）的《与死者对话》（*Conversations with the Dead*，纽约州，1971年），第12页。

17. 盖伯·齐拉西（Gabor Szilasi），“盖伯·齐拉西”，见《当代摄影师》（*Contemporary Photographers*，纽约

州，1983 年），第 747 页。

18. 迭戈 • 里韦拉（Diego Rivera），见拉克尔 • 蒂博（Raquel Tibol）的“在拉丁美洲”（Hecho en Latino America），见《威尼斯，1979 年》（*Venezia 79*），第 248 页。

19. 艾伦 • 波特（Allan Porter）引用于“奥托 • 斯坦纳特”（Otto Steinert），《当代摄影师》，第 723 页。

20. 拉兹洛 • 莫霍利 - 纳吉，《伦敦街市》（*Street Markets of London*）的序言（1936 年）。见大卫 • 梅勒的“自然主义的样式，从霍庇到哈代”，选自《真实一面：英国摄影选集》，伦敦，1975 年，第 33 页。

21. 亚伦 • 沙夫引用于“比尔 • 布兰特的幽暗世界”（The Shadowy World of Bill Brandt），见《比尔 • 布兰特，照片》（*Bill Brandt, Photographs*，伦敦，1970 年），第 18 页。

22. 克劳德 • 诺里（Claude Nori），“伯纳德 • 普洛萨”（Bernard Plossu），《当代摄影师》，第 602 页。

23. 伊塔洛 • 扎内尔（Italo Zannier），“当代意大利摄影”（Contemporary Italian Photography），见《威尼斯，1979 年》，第 280 页。

24. 爱玛 • 登特 • 科德（Emma Dent Coad）引用于“拉曼查的女人：对克里斯蒂娜 • 加尔西亚 • 罗德罗的访谈”（Woman of La Mancha: Interview with Cristina Garcia Rodero），《英国摄影杂志》（1993 年 8 月 16 日），第 16 页。

25. 小司山岸，《新日本摄影》（*New Japanese Photography*）的前言，由约翰 • 沙考斯基著（纽约州，1974 年），第 12 页。

26. 该信息来源于过去数年中与林少忠的会谈和通信，他是《中国摄影》的高级编辑，北京。

12. 操作与色彩：1950 年以来的摄影

1. 瓦尔特 • 本雅明，“机械复制时代的艺术作品”，《社会研究杂志》（*Zeitschrift für Socialforschung*）第 5 卷第 1 期（1936 年）。由汉纳 • 阿伦特（Hannah Arendt）翻译并编辑再版，《启示：瓦尔特 • 本雅明》（*Illuminations: Walter Benjamin*，纽约州，1969 年），第 236 页。

2. 将摄影作为纪实而不带风格或情感的摄影理念被称为“科学实在论”。见乔纳森 • 格林（Jonathan Green）的《美国摄影：1945 年至今的批评史》（纽约州，1984 年），第 220-221 页。

3. 克劳斯 • 霍内夫（Klaus Honnef），“伯恩和希拉 • 贝歇”（Bernd and Hilla Becher），见《当代摄影师》（纽约州，1983 年），第 53-54 页；又见威廉 • 詹金斯（William Jenkins）为《新地志：经人类改变后的风景的照片》撰写的引言（罗切斯特，纽约州，1975 年），第 7 页。

4. 卡丽 • 梅 • 威姆斯（Carrie Mae Weems），“光圈 40 年”（Aperture 40 Years），《光圈》第 129 期（1992 年秋天），第 47 页。

5. 见阿比盖尔 • 所罗门 - 戈多（Abigail Solomon-Godeau），“规则被改变时赢得胜利：艺术摄影和后现代主义”（Winning the Game When the Rules Have Been Changed: Art Photography and Post-Modernism），以及克里斯多夫 • 伯内特（Christopher Burnett）的“摄影，后现代主义，矛盾”（Photography, Post-modernism, Contraditions），《艺术中的新墨西哥研究》（*New Mexico Studies in the Fine Arts*）第 8 期（1983 年），第 5-13 页，第 21-27 页。又见迈克尔 • 斯塔伦科（Michael Starenko），“拼凑的后现代主义：或者，辛迪 • 舍曼能起作用吗？”（Post-modernism as Bricolage:Or, Can Cindy Sherman Act?）《曝光》（*Exposure*）第 21 卷第 2 期（1983 年），第 20-23 页。

6. 威廉 •E. 帕克（William E.Parker），“尤斯曼的单一现实”（Uelsmann's Unitary Reality），《光圈》第 13 卷第 3 期（1967 年），无页码。

7.A. D. 科尔曼（A. D.Coleman），《摄影的怪异风格》（*The Grotesque in Photography*，纽约州，1977 年），第 150 页。

8. 克拉伦斯 •J. 劳克林（Clarence J.Laughlin），“摄影家的自述”（A Statement by the Photographer），见《克拉伦斯 • 约翰 • 劳克林》（*Clarence John Laughlin*，米勒顿，纽约州，1973 年），第 13 页，第 14 页。

9. 爱德华 • 普茨阿尔（Edward Putzar）引用于《日本摄影 1945-1985 年》（*Japanese Photography, 1945-1985*，图森，亚利桑那州，1987 年），第 15 页。

10. 迈克尔 • 巴杜拉（Michael Badura），见让 • 卢克 • 达瓦尔（Jean Luc Daval）的《摄影：一门艺术的历史》（*Photography: History of an Art*，纽约州，1982 年），第 244 页。

11. 格鲁弗，见《简 • 格鲁弗》（*Jan Groover*，帕切斯，纽约州，1983 年），无页码。

12. 艾琳 •B. 洛凯姆（Aline B. Louchhein）为《彩色摄影的艺术和技巧》（*The Art and Technique of Color Photography*）撰写的引言，亚历山大 • 利伯曼（Alexander Liberman）编辑（纽约州，1951 年），第 14 页。

13. 道格拉斯 • 戴维斯（Douglas Davis）引用于

“呼唤色彩”（A Call to the Colors），《新闻周刊》（*Newsweek*，1981 年 11 月 23 日），第 115 页；又见马克斯 • 柯兹洛夫（Max Kozloff）的“摄影：彩色时代的到来”（Photography: The Coming to Age of Color），《艺术论坛》（*Art forum*）第 13 期（1975 年 1 月），第 30-35 页，和 A.D. 科尔曼，“对彩色摄影可以批评么？”（Is Criticism of Color Photography Possible?）《明室》（*Camera Lucida*）第 5 期（1982 年），第 23-29 页。

14. 乔伊斯 • 尼马纳斯（Joyce Neimanas），“陈述——近期的彩色”（Statement: Recent Color），《广告档案》（*Archive*）第 14 期（1981 年 12 月），第 7 页。

15. 恩斯特 • 哈斯（Ernst Haas），见《色彩》（*Color*，纽约州，1970 年），第 166 页。

16. 见罗赞 •T. 利文斯顿（Rosanne T.Livingston）为《摄影作为媒介的发展进程》（*Photographic Process as Medium*）写的前言（新布伦兹维克，新泽西州，1975 年），第 5 页。

17. 凯思琳 • 麦卡锡 • 高斯（Kathleen McCarthy Gauss），“在摄影室里：构筑和发明”（In the Studio: Construction and Invention），见《摄影与艺术》（纽约州，1987 年），第 172 页。

18. 理查德 • 埃斯蒂斯（Richard Estes），见约翰 • 卡纳迪（John Canaday）和约翰 • 亚瑟（John Arthur）的《理查德 • 埃斯蒂斯：城市风景》（*Richard Estes: The Urban Landscape*，波士顿，1978 年）；见约翰 • 亚瑟的《摄影现实主义》（*Realism Photorealism*，塔尔萨，俄克拉荷马州，1980 年），第 67 页。

19. 索尔 • 勒维特，“关于观念艺术”（On Conceptual Art），见艾丽西娅 • 莱格（Alicia Legg）的《索尔 • 勒维特》（*Sol LeWitt*，纽约州，1978 年）。见埃伦 •H. 约翰逊（Ellen H.Johnson）编辑的《美国艺术家论艺术：1940 年至 1980 年》（*American Artists on Art: From 1940 to 1980*，纽约州，1982 年），第 126 页。

技术简史：第三部分

1.“摄影工业”（The Photographic Industry, 1980-1981），《沃尔夫曼对美国摄影工业的报道 1981-1982 年》（*The Wolfman Report on the Photographic Industry in the Unitied States*, 1981-1982），第 24 页。

2. 作者不详，“今日柯达研究”（Kodak Research Today），《柯达影室之光》（*Kodak Studio Light*），百周年发行，1980 年，第 69 页。

摄影年表

1816—1829 年

1816 年　尼埃普斯兄弟在法国开始了用光敏感材料记录影像的实验。
1818 年　美国和加拿大就边界问题达成协议。
智利取得独立。
1819 年　英国科学家约翰·赫歇尔发现硫代硫酸钠能溶解银盐。
法国医生发明了听诊器。
泰奥多尔·席里柯（Théodore Géricault）创作了《美杜莎之筏》（*The Raft of the Medusa*）。
1821 年　希腊打响了从土耳其争取独立的战争。
墨西哥宣告脱离西班牙独立。
英国科学家迈克尔·法拉第（Michael Faraday）成为电动机的先驱。
1822 年　让·弗朗索瓦·商博良（Jean Francois Champollion）破译了罗塞塔石碑。
第一台铸排机申请了专利。
巴西宣告脱离葡萄牙独立。
1823 年　美国阐明门罗主义，以消解欧洲对西半球的影响。
设计出第一个电磁体。
1826 年　德国石版画家阿洛依斯·塞尼法尔德（Aloys Senefelder）发明了彩色平版印刷技术。
1827 年　德国物理学家西蒙欧姆（Simon Ohm）提出了电阻单位。
1829 年　路易斯·雅克·芒代·达盖尔与尼塞福尔·尼埃普斯在法国建立合作，发现了碘化银的光敏感性。
法国教师路易·布莱叶（Louis Braille）为盲人设计了一套凸字书写系统。

1830—1839 年

1830 年　巴黎“七月革命”推翻了查尔斯五世，路易 - 菲利浦（Louis-Philippe）继位。
1832 年　赫拉克勒斯·佛罗伦斯在巴西发明了通过光的作用获得影像的方法。
奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier）因创作政治漫画在法国被捕入狱。
1833 年　英国物理学家威廉·亨利·福克斯·塔尔博特着手利用光的作用，将影像记录在纸上的研究。
英国在其殖民地废除奴隶制。
1836 年　阿拉摩战役打响，德克萨斯共和国成立。
1837 年　维多利亚女王继承英国王位。
电报在英国获得专利；塞缪尔·F. B. 摩尔斯在美国演示电磁电报。
1838 年　英国物理学家查尔斯·惠特斯通（Charles Wheatstone）发现了立体镜投射原理，完全由蒸汽推动的船第一次横渡大西洋。
1839 年　达盖尔利用光的作用在镀银铜版上获得影像的技术正式公布，法国政府购买了该技术并让法国人民使用。
德国画家弗里德里克·威廉敏·冯·温施（Friederike Wilhelmine von Wunsch）宣称发明了一项摄影工艺，能够制作出微缩和真人大小的肖像。
苏格兰科学家蒙戈·庞顿发现了重铬酸钾的光敏特性。
伊波利特·贝亚尔在法国展出了对相机内感光纸曝光产生的直接正像。
塔尔博特向英国皇家科学院宣布了他利用光的作用在纸上获得影像的工艺。

1840—1849 年

1841 年　塔尔博特为卡罗式摄影法申请了专利。
苏格兰外科医生詹姆斯·布雷德（James Braid）发现了催眠的生理基础。
1842 年　塔尔博特为推动摄影发展，出版了《自然的画笔》一书。
乙醚的麻醉性质被发现。
1843 年　大卫·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森开始合作，为苏格兰的上流人士拍摄卡罗法肖像。
1844 年　英国艺术家 J.M.W. 特纳创作了《雨、蒸汽和速度》（*Rain, Steam, and Speed*）。
1845—1849 年　爱尔兰大饥荒致使大量移民涌入美国。
1846 年　卡尔·蔡司在德国耶拿开办了一家光学仪器工厂。
美国和墨西哥之间爆发墨西哥战争。
1847 年　路易·德西雷·布兰夸特 - 埃夫拉尔改进了塔尔博特的卡罗法摄影工艺，并在法国里尔成立照相冲印公司。
克劳德·费利克斯·阿贝尔·尼埃普斯·德·圣 - 维克多建议用涂覆蛋清和卤化银的玻璃版作为底片。
1848 年　在巴黎，学生和工人迫使路易·菲力浦退位，新的法兰西共和国成立，大革命波及柏林、布达佩斯、维也纳。
第一届妇女权利大会在纽约塞尼卡福尔斯召开。
卡尔·马克思（*Karl Marx*）和弗里德里希·恩格斯（Friedrich Engels）出版《共产党宣言》（*Communist Manifesto*）。
1849 年　苏格兰物理学家大卫·布鲁斯特发明了立体镜。
古斯塔夫·勒·格雷将蜡纸工艺引入法国。
马修·布雷迪发表了“美国名人画廊”。
本生灯和辛格缝纫机发明。

1850—1859 年

1850—1851 年　英国雕塑家弗雷德里克·斯科特·阿彻发明了湿版技术。
布兰夸特 - 埃夫拉尔发布了在涂覆蛋清的纸上印制照片的技术。
1851 年　塔尔博特第一次用电火花作为照明拍摄出了照片。
“照相制版任务”（Missions Héliographiques）计划委托摄影师记录法国的纪念物。
为伦敦的国际博览会建造了水晶宫。
1852 年　塔尔博特为照相制版原型申请了专利。
博士伦光学仪器公司在纽约罗切斯特成立。
1853 年　锡版摄影法在法国发明。
1854 年　火棉胶正像出现，在美国被称为“安布罗摄影法”。
法国摄影家 A.A.E. 迪斯德里对小画幅的“名片格式照片”申请了专利。
1854—1855 年　罗杰·芬顿、詹姆斯·罗伯逊（James Robertson）和卡罗尔·波普·德·绍特马里（Carol Popp de Szathmari）拍摄了克里米亚战争。
1855 年　法国化学家阿方斯·路易·波特万获得重铬酸钾法印刷专利，并开始研究照相平版印刷和碳印技术。
1857 年　瑞典出生的摄影家奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德展出了合成照片。
1857—1860 年　罗伯逊和费利斯·比托拍摄了印度民族大起义，比托拍摄了八国联军对中国的侵略战争，以及日本的影像。
英国出版商弗朗西斯·弗斯在埃及进行拍摄。
1859 年　英国自然科学家查尔斯·达尔文出版《物种起源》（*The Origin of Species*）。

1860—1869年

1861年　在巴黎，纳达尔用本生电池照明，第一次在地下拍摄了照片。
苏格兰物理学家詹姆斯·克拉克·马克斯韦尔将3幅幻灯片正像叠加，制作出一幅彩色图像。
1861—1865年　美国南北战争。
布雷迪发起对南北战争的摄影纪实，战地摄影师包括乔治·巴纳德、亚历山大·加德纳、蒂莫西·奥沙利文、安德鲁·拉塞尔。
1862年　法国物理学家路易·杜科斯·杜·豪伦描述了制作彩色照片的方法。
1863—1875年　茱莉亚·玛格丽特·卡梅隆用拉斐尔前派绘画风格为英国的家人和朋友拍摄了照片。
1864年　沃尔特·B. 伍德伯里在英国对伍德伯里照相印版申请了专利。
1865年　美国总统亚伯拉罕·林肯遇刺。
1865—1880年　美国的西方摄影时代：摄影师包括威廉·亨利·杰克逊、埃德沃德·迈布里奇、奥沙利文、拉塞尔、卡尔顿·E. 沃特金斯，他们为摄影公司、铁路公司以及政府地质勘查工作。
1868年　托马斯·安南开始记录格拉斯哥贫民窟的生活。
杜科斯·杜·豪伦和查尔斯·克罗斯分别就制作彩色照片的加色工艺发表了建议。
英国摄影家亨利·皮齐·鲁宾逊发表了《摄影中的画意效果》（*Pictorial Effect in Photography*）一文，向摄影师灌输美学理念。

1870—1879年

1870年　在巴黎遭受毁灭性的围攻之后，普法战争以法国战败而结束。
1871年　理查德·利奇·马多克斯宣布发明溴化银干版技术，但直到1878年这项技术才比较完善。
海因里希·施里曼（Heinrich Schliemann）开始对特洛伊进行考古挖掘。
1872年　在美国开始出现赛璐珞的商业产品。
1872—1887年　迈布里奇于1872年第一次拍摄了运动中的马。该项工作从1877年一直持续到1887年。进行类似实验的还有美国画家托马斯·埃金斯、法国生理学家艾提安·于勒·马莱和德国摄影家奥托马尔·安许茨。
1873年　在德国，赫尔曼·威廉·沃格尔发现在感光乳剂中添加染色剂可以让其对光线更敏感。
铂盐印相法在英国发明。
马克斯韦尔证明照片彩色投影的可能性。
电力首次被用来驱动机器。
1874年　法国印象派画家在巴黎纳达尔的工作室举行了第一次联展。
1876年　百年庆典在费城举办。
乔治·卡斯特（George Custer）将军和他的指挥官在小比格霍恩河战役中牺牲。
1877年　托马斯·A. 爱迪生发明了手摇留声机。
1878年　第一个心理学实验室在德国建立。
1879年　维也纳印刷商卡尔·克里克改进了照相制版方法。
俄罗斯病理学家伊凡·巴甫洛夫（Ivan Pavlov）证实了条件反射。

1880—1889 年

1880 年　第一张照片网版复制图出现在纽约报纸上。

1881 年　在美国，弗雷德里克•E. 艾夫斯（Frederic E. Ives）发明了网版照相制版工艺，让照片和其他影像的复制操作变得同印刷文字一样。

1883 年　连接曼哈顿和布鲁克林的布鲁克林大桥开通。

欧洲第一辆洲际火车——东方快车，在巴黎和君士坦丁堡之间进行了首次运行。

1883—1890 年　使用干版或胶卷的小型相机问世（特别是乔治•伊斯曼的柯达相机），曝光与胶片冲印的商业流程分离，从而使得人们对摄影的兴趣增加。

1884 年　蒸汽涡轮机发明。

1885 年　德国工程师戈特利布•戴姆勒（Gottlieb Daimler）对高速内燃发动机申请了专利。

1886 年　美国劳工联合会成立。

1888 年　为 1889 年国际博览会而建造的埃菲尔铁塔在巴黎完工。

1888—1890 年　查尔斯•德里菲尔德（Charles Driffield）和斐迪南•胡尔特（Ferdinand Hurter）确立了测定影像亮度、曝光度和感光乳剂敏感度的方法，并于 1890 年发表了一篇关于感光测定的文章。

雅各布•里斯出版了关于纽约贫民窟生活的图片集《另一半是怎样生活的》。

1889 年　英国摄影家彼得•亨利•爱默生出版了《自然主义摄影》（*Naturalistic -Photography*）一书。

普罗塔（Protar）F7.5 镜头——第一款去像散透镜镜头发明。

乔治•伊斯曼为透明胶卷申请专利。

1890—1899 年

1890 年　照片越来越频繁地出现在流行期刊上，并逐渐取代手绘插图。

越来越多的女性涉足摄影，有的作为专业，有的仅仅作为业余爱好，尤其是在美国。

谢尔曼（Sherman）反垄断法在美国颁布。

1890—1910 年　摄影艺术运动在欧洲和美国盛行：连环会、巴黎摄影俱乐部、摄影分离派和其他的画意摄影组织兴起。

1892 年　移民工作站在纽约湾的埃利斯岛开张。

1895 年　卢米埃尔兄弟展示了一种照相投影仪，可以每秒显示 16 帧画面。

巴伐利亚物理学家威廉•康拉德•伦琴发现了 X 射线。

安托万•亨利•贝克勒尔（Antoine Henri Becquerel）发现了放射现象。

1896 年　第一届现代奥林匹克运动会举办。

古列尔莫•马可尼（Guglielmo Marconi）成功地开发了无线电报系统。

1897 年　采用埃夫斯（Ives）和斯蒂芬•霍根（Stephen Horgan）发明的网版技术，网版图片第一次通过电动印刷机在报纸上印刷出来。

柴油机诞生。

1898 年　美国摄影家吉米•赫尔在古巴拍摄美西战争。

尤金•阿杰在巴黎开始摄影生涯，并持续到 1927 年。

埃米尔•左拉的公开信《我控诉》（*J'accuse*）迫使法国政府重审阿尔弗雷德•德莱弗斯（Alfred Dreyfus）一案。

两种新的化学元素镭和钋由皮埃尔（Pierre）和玛丽•居里（Marie Curie）发现。

1899 年　南非反抗英国的布尔战争爆发。

1900—1909 年

1900 年　定焦伊斯曼 • 布朗尼（Eastman Brownie）相机问世。
德国物理学家马克斯 • 普朗克（Max Planck）提出量子论。
中国爆发义和团运动。
第一部成功的美国故事片《火车大劫案》（*The Great Train Robbery*）出品。
西格蒙德 • 弗洛伊德（Sigmund Freud）出版了《梦的解析》（*The Interpretation of Dreams*）。
1901 年　首个诺贝尔奖颁发。
维多利亚女王去世。
1902 年　马可尼（Marconi）发明的无线电报机发出了第一条跨大西洋电报。
1903 年　艺术摄影杂志《相机作品》在美国发行。
莱特兄弟（Wright brothers）的自推进式飞机在北卡罗来纳州的基蒂霍克第一次试飞。
1904 年　刘易斯 • 海因在纽约开始了作为社会摄影师的职业生涯。
卢米埃尔兄弟在法国里昂发明了制作全彩照片的奥托克罗姆工艺，并于 1907 年投入商业使用。
1905 年　阿尔弗雷德 • 施蒂格里茨在纽约第五大道 291 号开办了摄影分离派的小画廊。
野兽派画家在巴黎的秋季沙龙举办展览。
俄国爆发革命。
阿尔伯特 • 爱因斯坦发表了相对论。
1906 年　第一批全色干版（Panchromatic Plates）在英国问世。
旧金山遭遇地震和火灾的破坏。
美国发明家李 • 德 • 弗雷斯特（Lee De Forest）发明真空管。
1907 年　美国摄影家爱德华 •S. 柯蒂斯开始刊出《北美的印第安人》。
立体派艺术家的绘画作品第一次在巴黎展出。
1908 年　福特汽车公司生产了一款廉价汽车，名为“T 型”。

1910—1919 年

1911 年　英国物理学家欧内斯特 • 卢瑟福（Ernest Rutherford）提出了原子核模型。
挪威探险家罗尔德 • 亚孟森（Roald Amundsen）抵达南极。
德国建筑师沃尔特 • 格罗皮乌斯（Walter Gropius）设计了带玻璃幕墙的钢架建筑。
埃利斯岛创纪录地一天之内接纳了 11745 个移民。
1911—1912 年　布拉加利亚（Bragaglia）兄弟在意大利进行的光动力实验，把未来派的理念应用在了摄影技术上。
1913 年　纽约的军械库画展展出了欧洲的现代艺术，引起巨大争议。
伊戈尔 • 斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）在巴黎进行《春之祭》（*The Rite of Spring*）首演，开创了现代音乐时代。
1914 年　第一次世界大战爆发。
莫汉达斯 • 甘地（Mohandas Gandhi）从南非回到印度，开始领导反对英国殖民统治的非暴力不合作运动。
巴拿马运河开通。
1915 年　在美国，现代主义思想取代了画意主义，这在阿尔文 • 兰顿 • 科伯恩、查尔斯 • 希勒、爱德华 • 斯泰肯、阿尔弗雷德 • 施蒂格里茨、保罗 • 斯特兰德的作品中得到反映。
1917 年　《相机作品》停止发行。
美国加入第一次世界大战。
俄国军队兵变，列宁掌握布尔什维克革命的领导权。
1918 年　德国的克里斯琴 • 谢德（Christian Schad）和巴黎的曼 • 雷制作出了无相机影像（直接在感光纸上通过针对光线和阴影的操作产生）。
第一次世界大战以停战条约的形式结束。
流感造成超过 1% 的世界人口死亡。
1919 年　包豪斯学派在德国魏玛建立。

1920—1929 年

1920 年　关于照片拼贴和摄影蒙太奇的实验开始。
在美国和欧洲，摄影越来越多地用于广告。
宪法修正案赋予美国妇女选举权。
1920—1928 年　构成主义和包豪斯学派的摄影师，受拉兹洛·莫霍利 - 纳吉和亚历山大·罗钦科的影响，试图通过强调特殊的角度和特写，找到记录现实的新方法。
1921 年　詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）完成了《尤利西斯》（*Ulysses*）。
1922 年　青霉素被发现。
T.S. 艾略特（T.S. Eliot）出版了《荒原》（*The Waste Land*）。
1923 年　实现第一次有线电传。
迭戈·里韦拉（Diego Rivera）、何塞·克莱门特·奥罗斯科（José Clemente Orozco）、大卫·阿尔法罗·西凯洛斯（David Alfaro Siqueiros）活跃于墨西哥壁画复兴运动。
1924 年　实现第一次环球飞行。
1924—1925 年　埃尔曼诺克斯和徕卡 35mm 相机的问世，实现了自然光条件下快速且可重复的曝光，新闻摄影照片呈现出新的面貌。
1925 年　保罗·菲尔克特（Paul Vierkötter）在德国发明了闪光灯泡。
现代装饰艺术国际博览会在巴黎举办，这正是术语“艺术装饰”（Art Deco）的起源。
1927 年　在美国首次对电视进行了展示。
1928 年　伊斯曼柯达相机公司为 16mm 的电影摄影机生产了彩色胶片。
禄莱双镜头反光相机问世。
1929 年　现代艺术博物馆在纽约成立。
美国股市崩溃。

1930—1939 年

1930 年　世界经济大萧条开始。
1931 年　克莱斯勒大厦和帝国大厦（当时的世界最高建筑）在纽约落成。
西班牙共和国成立。
1932 年　光电管测光表问世。
英国物理学家首次分裂了原子。
1933 年　第一个全色胶卷在美国生产。
阿道夫·希特勒上台，开始了对德国 12 年的独裁统治。
富兰克林·D. 罗斯福开始了他作为美国总统连任 4 届的第一个任期。
1935—1942 年　美国农业安全局资助展开了一项大型摄影纪实计划。
1936 年　受照片是有价值的社会文献的信念驱动，摄影联盟在纽约成立；成员包括贝伦妮丝·阿博特、刘易斯·海因、莉赛特·莫德尔、亚伦·西斯金德和保罗·斯特兰德。
柯达克罗姆应用于 35mm 暗盒和胶卷。
《生活》——杂志创刊号出版。
希特勒占领莱茵兰；成立柏林—罗马轴心国；与日本签订条约。
1937 年　第一台单镜头反光相机在德国生产。
德国轰炸机毁灭了毫无设防的格尔尼卡巴斯克城。
日本入侵中国。
1938 年　德国物理学家奥托·哈恩（Otto Hahn）首次制造了铀核裂变。
1939 年　美国新闻摄影师爱德华·罗尔克·法伯（Edward Rolke Farber）发明了频闪闪光系统。
随着德国入侵波兰，第二次世界大战爆发。

1940—1949 年

1940 年　安斯科（Ansco）、阿克发（Agfa）、樱花（Sakura）自然彩色胶片和柯达克罗姆胶片及相纸问世。
现代艺术博物馆开设了摄影部。
1941 年　日军偷袭珍珠港，美国加入第二次世界大战。
1943 年　罗斯福、温斯顿、丘吉尔和约瑟夫、斯大林召开德黑兰会议，确定战后世界格局。
1944 年　柯达彩色胶片问世。
盟军 1 月进入意大利，6 月进入法国。
第一台自动数字计算机在哈佛大学建造完成。
1945 年　欧洲战场结束交战，美国向日本广岛和长崎投放原子弹，结束了太平洋战争。电子模拟计算机发明。
1946 年　埃克塔克罗姆，一种可以在家庭暗室冲印的透明正片问世。
“二战”战犯在纽伦堡接受审判。
丘吉尔谴责苏联，并宣告铁幕的存在。
1947 年　美国物理学家埃德温•H. 兰德发明了宝丽来相机。
马格南图片社在巴黎成立。
援助欧洲的“马歇尔计划”开始实施。
1948 年　35mm 尼康相机在日本问世。
甘地遇刺。
以色列国宣布成立。
1949 年　抽象表现主义风格在美国形成。

1950—1959 年

1950 年　第一台施乐复印机在美国诞生。
朝鲜战争开始。
在美国，参议员约瑟夫•麦卡锡（Joseph McCarthy）发起了反自由主义运动。
1951 年　美国进行了首次热核反应试验。
1952 年　口袋大小的晶体管收音机在日本问世。
1953 年　DNA 结构被发现。
1954 年　高速 Tri-X 胶片问世。
在布朗诉教育委员会案中，美国最高法院裁定，公立学校的种族隔离是违宪的。
法国向美国寻求对印度支那战争的援助。
1956 年　苏联领导人尼基塔•赫鲁晓夫（Nikita Khrushchev）宣布斯大林时代结束；镇压波兰和匈牙利的暴动。
马丁•路德•金（Martin Luther King）组织了阿拉巴马州的蒙哥马利巴士抵制运动，发起了美国的民权运动。
1957 年　欧洲经济共同体成立。
1958 年　查尔斯•戴高乐（Charles de Gaulle）成为法兰西第五共和国总统。
罗伯特•劳申贝格（Robert Rauschenberg）、贾斯培•约翰斯（Jasper Johns）、克拉斯•欧登伯格（Claes Oldenburg）等人开始倡导波普艺术。
1959 年　尼康 F 35mm 单镜头反光相机在日本问世。
古巴独裁者富尔亨西奥•巴蒂斯塔（Fulgencio Batista）逃亡，菲德尔•卡斯特罗（Fidel Castro）成为总理。

1960—1969 年

1960 年　激光的出现使全息图像的传送成为可能。
宝丽来引入高速胶片。
部分法国和比利时的非洲殖民地获得独立。
1961 年　速度更快的柯达克罗姆 II 彩色胶片问世。
美国支持的古巴逃亡者对古巴发动了一次失败的猪湾入侵。
苏联率先将载人飞船送入太空。
第一枚硅芯片诞生。
1962 年　宝丽来一步成像彩色胶片问世，可以在 60 秒内制作出彩色照片。
古巴导弹危机期间美苏进行对抗。
阿尔及利亚从法国取得独立。
蕾切尔·卡森（Rachel Carson）出版《寂静的春天》（*Silent Spring*），告诫人们不要滥用杀虫剂。
1963 年　伊斯曼柯达公司推出了立拍得相机和更加高速的彩色胶片。
美国总统约翰·F. 肯尼迪（John F. Kennedy）遇刺。
人类第一次使用人造心脏。
贝蒂·弗里丹（Betty Friedan）发表了《女性的奥秘》（*The Feminine Mystique*）。
甲壳虫乐队成功发行了他们的第一张专辑《请取悦我》（*Please please me*）。
1964 年　东京湾决议标志着美国卷入越南战争。
1965 年　一家日本公司推出了尼康玛特（Nikkormat）相机。
四连闪光灯在美国问世。
1967 年　阿拉伯国家和以色列爆发六日战争。
1969 年　两名美国宇航员第一次在月球上行走。

1970—1979 年

1972 年　宝丽来 *SX-70* 系统问世。
中美结束了 23 年的敌对关系。
华盛顿的“水门事件”导致 1974 年美国总统理查德·尼克松（Richard Nixon）辞职。
1973 年　越南宣布停火，美军撤出。
1974 年　苏联空间探测器着陆火星。美国“水手号”航天探测飞船传回金星和水星的清晰照片。
1975 年　北越军队占领西贡，结束长达 20 年的军事行动。
1977 年　美国诞生第一架载人航天飞机。
美国试验中子弹。
1979 年　赛天使（Scitex）公司针对印刷出版推出了印前技术。这一基于计算机的系统让操作员能够进行分色和制作蒙太奇。

1980—1989 年

1980 年　罗纳德 • 里根（Ronald Reagan）当选美国总统，并为实行保守政策扫清道路。
IBM 推出了个人计算机。
1982 年　日本索尼公司展示了电子静态（数字）相机。
1984 年　苹果公司推出了拥有图形处理功能的麦金塔（Macintosh）计算机。
1986 年　世界大会为所有电子静态摄影（ESP）和静止影像（SV）设备制造商建立了影音和数字记录的标准。
“挑战者号”航天飞机升空失败。
科拉松 • 阿基诺（Corazon Aquino）击败菲律宾的长期统治者费迪南德 • 马科斯（Ferdinand Marcos），当选总统。
苏联切尔诺贝利核电站发生重大事故。
1988 年　电子成像越来越多地被用在科学技术和商业及工业领域。
第一台全数字相机发布。
胶片扫描器和平板扫描仪问世。
1989 年　分隔东西德的柏林墙倒塌。
萨尔曼 • 拉什迪（Salman Rushdie）因出版小说《撒旦诗篇》（*Satanic Verses*），在伊朗被伊斯兰原教旨主义者判处死刑。
美国国会通过法案，禁止国家艺术基金会对那些被美国最高法院认定为色情的作品给予资助。
美国遗传学家成功地将非人类基因细胞移植到一名病人体内。
美国军队入侵巴拿马追捕该国领导人曼纽尔 • 诺列加（Manuel Noriega），他最终投降，并在迈阿密接受毒品指控的审判。

1990—1995 年

1990 年　柯达推出了用于数字存储和照片操作的廉价的照片 CD 系统。
苏联解体。
1990—1991 年　随着互联网浏览器的开发，万维网诞生。
1991 年　美国在海湾战争中击败伊拉克。
南非结束白人统治。
1992 年　南斯拉夫解体，引发巴尔干半岛内战。
饥荒导致索马里 30 万人死亡。
1993 年　纽约世贸中心发生炸弹爆炸，5 人死亡。
华盛顿特区的大屠杀纪念馆开放，纪念纳粹统治时期被迫害致死的 600 万犹太人和 500 万其他族裔。
第一次克隆人类胚胎。
1994 年　安迪 • 沃霍尔（Andy Warhol）博物馆在匹兹堡开放。
洛杉矶大地震使城市生活陷入混乱。
美国国会的共和党人试图终结政府对艺术的资助。
首例转基因作物食品上市。
1994—1996 年　首批针对消费者市场的数字相机问世。
1995 年　俄克拉荷马城的政府办公室发生爆炸，死亡 166 人。
以色列和巴勒斯坦解放组织达成协议，同意巴勒斯坦自治，以色列总理伊扎克 • 拉宾（Yitzak Rabin）在特拉维夫遇刺身亡。
巴尔干半岛三国总统在俄亥俄州的代顿达成协议，结束 4 年战争。

1996—2001 年

1996 年　柯达公司推出先进照相系统（APS），由多家制造商联合开发，旨在实现更清晰的照片处理。
环球航空公司一架喷气式客机在纽约长岛上空爆炸，机上 230 人全部遇难。

1997 年　DVD 技术兴起。
首款数字单镜头反光相机（DSLR）由尼康公司推向市场。
京都议定书签订，旨在减少全球碳排放量。
首次从成年绵羊身上提取细胞，克隆出了绵羊多利（Dolly）。

1999 年　科索沃激战。
美国总统比尔•克林顿遭弹劾。
首次完成人类染色体排序。

2000 年　人类基因组项目完成了人类基因组排序草图。
带摄像头的电话问世。
南斯拉夫总统斯洛博丹•米洛舍维奇（Slobodan Milosovec）被推翻，后被提交国际法庭审判。
巴以冲突升级。
乔治•W. 布什当选美国第 43 届总统。

2001 年　9 月 11 日恐怖分子袭击了纽约的世贸大厦和华盛顿特区的五角大楼。
美英军队轰炸了位于阿富汗的塔利班和基地组织营地。
基于京都议定书，除美国以外的 178 国同意气候协议。
研究发现克隆人类干细胞，将能实现人体组织再生，从而帮助对抗疾病。
体内独立运转的人工心脏问世。
美国爆发炭疽恐慌。
宝丽来公司破产。
苹果公司的 iPod 上市，这是一种数字音乐播放器。

2002 年至今

2002 年　美军和阿富汗军队在阿富汗打击塔利班。
美国和俄罗斯同意限制核武库。
具有 700 万年历史的古老人类头骨在乍得出土。
在埃塞俄比亚发现具有 16 万年历史的最早直立行走的智人头骨。
已知最早的星球被发现，据认有 127 亿岁。

2003 年　美英发动伊拉克战争，巴格达沦陷，萨达姆•侯赛因（Saddam Hussein）藏匿但之后被捕。
“哥伦比亚号”航天飞机在返回地球大气层时爆炸。
在中国，发现被认为生活在 1 亿 2000 万年前的恐龙化石，世界最大的水库三峡大坝开始蓄水。
便携式数字单反相机问世。
人类基因组项目成功地完成 99.99%的人类基因组排序。

2004 年　西班牙全国大选社会党执政后，遭遇恐怖分子火车炸弹袭击。
伊拉克格莱布监狱的虐囚事件震惊全球舆论。
美国向伊拉克政府移交权力。
印度洋地震和海啸蹂躏亚洲。
柯达公司停止生产胶片相机。
美国宇航局空间探测器着陆火星。

2005 年　伦敦公交系统遭遇恐怖分子炸弹袭击。
爱尔兰共和军结束了争取爱尔兰统一的暴力斗争。
卡特里娜和丽塔飓风袭击美国墨西哥湾沿岸，破坏了新奥尔良，并导致 1000 人死亡，数百万人无家可归。

2006 年　教派冲突仍在伊拉克继续，尽管美军尚未撤离。
世界人口达到 65 亿。

2007 年　发现有 3 亿 7500 万年历史的鱼化石。

术语表

（按拼音字母排序）

A

阿尔伯特制版法（Albertype）：参见珂罗版制版法。

安布罗摄影法（Ambrotype）：摄影技术领域对玻璃火棉胶工艺的一种叫法，美国摄影师詹姆斯·安布罗斯·卡廷于 1854 年对该技术申请了专利。该工艺是在显像的处理过程中，将负片当作正片来处理和呈现。在英国也被称为火棉胶正像法。

暗箱（Camera obscura）：照相机的前身。最初为一个暗室，在一面墙上有一个小孔，通过这个小孔透过的光线将外面的景物投射到小孔对面的墙上形成倒影，观众可以在暗室的墙上看到投影。暗箱后来进化为可以携带的暗盒，这种暗盒带有光圈、镜头、镜子以及显示屏，也就是照相机。

奥托克罗姆（Autochrome）：它是一种以玻璃版为底版的彩色透明正片。其制作过程中，首先将淀粉颗粒同含有红、绿、蓝三原色的染料混合在一起，然后将混合物涂抹在表面带有乳剂的玻璃版上；随后在玻璃版上撒上黑色粉末，涂上感光剂，安放在相机内曝光；显影的时候会形成透明正片。法国的卢米埃尔公司于 1907 年至 1944 年期间生产这种底片。

奥托印片法（Autotype）：参见碳素工艺。

B

钯金印相法（Palladium print）：参见铂金印相法。

曝光（Exposure）：感光材料上接受光学影像的过程。也指到达底片的进光量。

玻璃底版（Cliché verre）：在玻璃上进行绘画和将玻璃版作为底版，通过在相纸上接触印相或者放大，进而得到影像的办法。在玻璃版上涂上不透明的物质作为底版，绘制的画面会在玻璃底版上留下痕迹，最后画面呈现在相纸上的形式就是白色背景上有黑色的物体线条。如果是使用油漆或者墨汁在没有涂抹任何物质的玻璃版上绘画，最后呈现的形式则是黑色的背景上带有白色的物体线条。

玻璃版底片（Glass plate）：表面涂布火棉胶或者蛋白的玻璃版，用于制作负片或正片。

铂金印相法（Plantinum print）：也称铂盐摄影法（Platinotype）。它是铁盐印相工艺中最漂亮的一种，也比银盐印相工艺效果更好。因为相纸直接感光，未被明胶涂层所覆盖，所以影像具有所用相纸的表面质感，层次十分丰富。其在所有金属影像中色牢度最好，化学性质稳定。

C

彩色照片（Chromogenig print）：将彩色透明片或者底片输出在至少含有三层银盐的相纸上，每层银盐分别含有对三原色（红绿蓝）感光的成分，从而生成彩色照片。也可以在单色照片被冲洗出来之后，通过添加染色剂的办法来得到彩色照片，但是这种手段添加的色彩并不稳定。

抽象派拼贴画（Collage）：将照片、图表或插图、文字和其他二维的元素合在一起，拼起来粘贴在同一个背景上。

D

DPI：Dots Per Inch（每英寸点数）的缩写，用来计算单位面积内像素的多少，也是衡量数字相机、打印机和照片解析度的单位。DPI 值越大，其所对应的解析度也就越高。

达盖尔式摄影法（Daguerreotype）：摄影史上首个实用的成像工艺，达盖尔式摄影法使用敷有光滑度很高的碘化银的铜版作为底版。曝光后的底版通过水银蒸气

显影，形成非常精美细腻的画面。这是一种直接得到正像的独特工艺，没有底片可供复制多张照片。

单元尺寸照片（Cabinet card）：一种照片形式，最初采用蛋白印相工艺，后采用明胶银盐或者碳素工艺，通常都是肖像照片，裱贴在规格约为 6¼ 英寸 ×4¼ 英寸的硬质卡片上。

蛋白工艺（Albumen）：也称为蛋清工艺，即以光滑的玻璃版作为底版，在上面涂布蛋清，并刷上感光乳剂，进而制作成光滑细腻的玻璃负片。在实际操作中，蛋白工艺的正像照片通常输出在涂有蛋清、盐溶液和硝酸银溶液的相纸（或其他物质）上。处理工艺就是将负片放在相纸（或其他媒介）上，然后对着太阳曝光。

档案片冲洗（Archival processing）：一种影像处理工艺，旨在尽可能长时间地保存照片和底片，防止化学反应对照片和底片的腐蚀。

底片（Plate）：通常是玻璃和金属平版，有各种尺寸，表面涂布感光乳剂。插入相机后可通过镜头感光，形成影像。

定影（Fixing bath）：利用某种方法将显影图像固定在复印介质（如纸）上的过程称为定影。摄影处理中去除未感光或感光后未还原的银盐，使显出的影像得以稳定的过程。

F

F 值（F/number）：参见光圈。

反光式相机（Reflex camera）：通过内置镜面将镜头中的影像反射至玻璃取景屏的一种相机。

放大（Enlarement）：通过放大镜头等设备制作比底片上影像面积大的照片。

分色（Color separation）：一种能将黑白胶片拍摄的物体采用彩色模式显影的办法。采用黑白胶卷拍摄的时候，使用三原色（红、绿、蓝）滤镜来拍摄同一个物体，最后在显影的时候能够实现彩色输出的效果。

负像（Negative）：影像色调与拍摄对象明暗程度相反，色彩与拍摄对象为互补色的摄影图像。

G

干版（Dry plate）：在玻璃版上涂布卤化银感光乳剂，待其干燥后制成底片。称为“干”版是用于区别胶棉湿版工艺。

光谱（Spectrum）：由不同波长的可见光波组成的色带，由一组连续的色调组成，从深紫色到蓝色、绿色、橙色和红色。将白光通过棱镜分解后，即可看见这样的光谱。

光圈（Aperture）：安装在镜头内可以调整大小的一个开口，用来控制透过镜头进入机身内的光线量。相对光圈大小用 F 值来表示，F 值由镜头焦距除以光圈直径得到。

光影照片（Rayogram）：参见物影照片。

光绘影像（Light graphics）：参见物影照片。

H

海波（Hypo）：参见定影。

合成影像（Combination）：将两张或者两张以上的底片，或者一张多次曝光的底片，在一张相纸上显影的工艺。

红外线（Infrared）：波长在 750nm 至 1mm 之间的电磁波，它的频率高于微波而低于可见光。红外胶片对红外线敏感。

绘画暗箱（Camera lucida）：一种帮助准确绘制实物的设备。通过在绘画纸前方安装望远镜，然后通过棱镜将要描画的影像投射在画纸上，可以帮助画家将场景转化到画布上，进而更加精确地绘制。

J

JPEG：Joint Photographic Experts Group（联合图像专家小组）的缩写，一种数字影像压缩标准。

激光打印（Laser prining）：利用激光束将数字化图形或文档投射到感光鼓进行打印。被激光束投射的区域会发生电子充电现象，吸聚墨粉，墨粉再从感光鼓传输到纸面。打印纸通过高热的滚筒，使打印内容得以固定。

加色法（Additive color）：加色法是一种色彩合成原理，通过将光谱中的三原色即红、绿、蓝通过光学原理，按照一定比例组合（合成），进而得到各种不同色彩的光线。白色的光线就是通过将这三种颜色的光线混合而形成的。

加深（Burning）：使用影像处理工具或软件将画面的部分区域变暗。

减淡（Dodging）：通过影像处理软件或程序将画面中部分区域的色彩变亮。

减色（Subtractive color）：彩色摄影的一项基本原理。当白光通过含有不同程度三原色（品红、青色、黄色）色素的染料时，这些染料会将白色光谱中它们的补色滤掉，留下光谱中的其他颜色。

胶版（Heliotype）：参见珂罗版制版法。

接触印相（Contact print）：将底片直接与相纸接触，从而得到与负像大小一样的正像。

镜头（Camera lens）：相机镜头通常由以某个中心轴线整齐排列的光学玻璃或者塑料片组成，用来传递拍摄对象投射到感光版或胶片上的光线。根据光学玻璃或者塑料片的不同组合或安装的位置不同，镜头可以改变光线折射的方向，光线会按照预设的模式投射到胶片或者感光版上。

胶棉湿版工艺（Collodion process）：俗称湿版法，即将含有碘化钾和溴化钾的感光胶棉（将棉火药溶解在酒精和乙醚溶液中）涂抹在玻璃版上，从而制成底片的工艺过程。制成的底片装入相机并曝光，在底片还是湿润的时候迅速冲洗。胶棉干版工艺则在底片干燥后依旧可以曝光和冲洗，但是需要相对长一些的曝光时间。

胶片（Film）：通常是透明、柔韧的醋酸或塑料材料，上面涂布着一层感光乳剂。

焦距（Focal length）：特指相机中从镜片中心到底片或 CCD 等成像平面的距离。焦距是光学系统中衡量光的聚集或发散的度量方式，指从透镜的光心到光线汇聚的焦点的距离。

矩阵印刷（Matrix）：通过矩阵印刷生成图像。特别指在染料转移印刷中，用于感光相纸印刷的三张染色明胶底片。

K

卡罗式摄影法（Calotype）：也称塔尔博特摄影法。摄影史上首个成功地从负片得到正片的处理工艺，由威廉 • 亨利 • 福克斯 • 塔尔博特于 1841 年对该工艺申请专利。其方法就是将碘化银和硝酸盐溶液处理过的相纸置于相机内曝光，形成带有潜在影像的底片，然后用含有乙酸、倍酸和硝酸银的溶液对底片进行显影处理。正像，即银盐照片，就是通过将底片置于硝酸盐和盐溶液处理过的相纸上面，然后在阳光下暴晒直至在盐纸表面出现影像。

珂罗版制版法（Collotype）：对使用重铬酸盐明胶的金属版或者玻璃版作为底版进行印相的工艺过程的统称。当底片敷在相纸上曝光之后，使用甘油对底版进行冲洗和显像处理。明胶的表面变得更易吸收水分，油墨更容易附着在含水量相对少的区域，制成的墨版即可用于印刷。在此工艺基础上派生的各种制版工艺被称为阿尔伯特印刷法、照相凹版法、胶版印刷法、胶质印刷法和照相凸版法。

快门（Shutter）：控制进入相机以及到达胶片或底版等成像平面的光线量的一种开关装置。快门速度是指快门保持开启状态的时间长度。

宽幅相机（Panoramic camera）：全景相机，也称摇头相机。宽幅相机所拍景物比一般相机更加宽广。摇头相机的镜头可以水平旋转，可摄角度变大，最大有 360° 的全景相机。多用于风景和人物集体照。这种相机的优势是不会有广角镜头那样的边缘色散和镜头畸变。

L

LCD：Liquid Crystal Display 的缩写，液晶显示屏，特指数字相机背面用于察看和回放数字照片的显示屏。

蜡纸技术（Waxed-paper process）：纸基负片法的一种变化形式，即在负片感光后对其打蜡，使它更加透明，对细节更加敏感，并且更稳定。

蓝图（Blueprint）：参见氰版法，也称蓝晒法。

蓝晒法（Cyanotype）：一种廉价但影像保持持久的印相法。将物体（比如绘画或者植物标本）直接接触含有铁盐和铁氰化钾成分的相纸，然后将相纸放在阳光下照射得到影像。除物体覆盖的区域外，相纸的其他区域颜色会加深。最后的显影通常为蓝色背景下的白色影像。

立体照片（Stereograph）：使用双镜头相机以非常细微的角度差拍摄的两张照片，通常用纸版并排裱装。观看者的两只眼睛通过立体镜分别观看这两张照片，并在大脑中形成两幅影像叠加的立体视觉。立体镜是观看立体照片的工具，由一组目镜和一个照片夹构成。

卤化银（Silver halides）：也称银盐。包括氯化银、溴化银、碘化银，是摄影感光乳剂中对光敏感的成分，见光后变黑。覆盖胶片或相纸的乳剂含有这些卤化物成分，因此能够感光。

M

镁粉闪光灯（Magnesium flash）：早期摄影用的闪光灯，通过点燃镁粉的方法来发光，提供人造光源用于室内或夜间摄影。

敏化（Sensitized）：参见卤化银。

明胶（Gelatin）：从动物的组织和蹄中提取的一种蛋白质，可以吸附像卤化银这样的晶体和银粒子和合物这样的微粒，从而构成影像。它无色透明，本身并不影响曝光或影像的形成，还可以吸收在曝光期间释放的卤素离子，从而确保潜影的形成。

明胶银盐相纸（Gelatin silaver print）：特指表面涂有明胶和银盐感光乳剂的相纸，既可以是溴化银，也可以是氯化银，或二者兼而有之，称为氯溴化银。

名片格式照片（Carte-de-vistie）：19 世纪末期流行的一种照片形式，其大小为 3½ 英寸 ×2½ 英寸。通常为人物肖像，拍摄的时候一块底版上会生成多张照片。安德烈 • 阿道夫 • 尤金 • 迪斯德里在 1854 年对这种照片形式申请获得专利。

黑衬式摄影法（Melanotype）：参见锡版摄影法。

蒙太奇摄影（Montage/photomontage）：以一张以上底片为素材，通过传统暗房或数字技术拼贴印制，合成一幅现实中并不存在的影像。

O

染色碳溴印相法（Ozobrome）：参见碳溴工艺。

P

喷墨打印（Inkjet）：一种打印方式。打印机喷头快速扫过打印纸，喷嘴喷出无数细小墨滴，从而组成影像中的像素。

Q

潜影（Latent image）：在胶片曝光后，乳剂层中的卤化银起光化作用，在光敏材料上产生了肉眼看不见的影像。潜影只有在经过随后的显影、定影等加工过程之后才能变成可见的影像。

取景式相机（View camera）：一种大画幅相机，其镜头在胶片平面的玻璃屏上形成一个颠倒的影像。聚焦屏上观察到的影像与胶片上的一模一样，从而聚焦屏取代了取景屏。

全色片（Panchromatic）：拍摄黑白负像的一种感光胶片、感光版或乳剂，能感受光谱中全部可见波段，即赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫。用全色片拍摄色彩丰富的景物，在照片上表现的明暗层次，与人的视觉较接近。

全息摄影（Holography）：一种记录被摄物体反射波的振幅和相位等全部信息的新型摄影技术。在普通摄影中，照相机拍摄的景物，只记录了景物的反射光的强弱，也就是反射光的振幅信息，而不能记录景物的立体信息。而全息摄影技术，能够记录景物反射光的振幅和相位。全息摄影采用激光作为照明光源，并将光源发出的光分为两束，一束直接射向感光片，另一束经被摄物体反射后再射向感光片。两束光在感光片上叠加产生干涉，感光底片上各点的感光程度不仅随强度也随两束光的相位关系而不同。所以全息摄影不仅记录了物体上的反光强度，也记录了相位信息。如果用激光去照射它，人眼透过底片就能看到与原来被摄物体完全相同的三维立体像。

R

染料扩散工艺（Dye-diffusion print）：利用三原色制作彩色照片的方法之一。其原理是三个乳剂涂层各自

对红、绿、蓝三种原色光感光。

染料破坏工艺（Dye-destruction print）：从彩色透明正片或者负片制作彩色照片的方法之一。其原理是从乳剂涂层中将不需要的染料漂白掉，而不是采用发色显影的方法，使乳剂层中生成染料，此法也称作银盐 - 染料漂白工艺。

染料转印工艺（Dye-transfer print）：从一套明胶浮雕影像上，把附着的染料分次转印到一张感光纸上制成彩色影像的方法。这是多种染料转移—吸附工艺中最常用、最有效的方法。

乳剂（Emulsion）：特指涂在胶片、相纸或其他材料表面的感光乳剂，通常为含有卤化盐晶体的明胶。

S

萨巴蒂尔效应（Sabatier effect）：参见中途曝光。

色盲片（Orthochromatic）：特指某种胶片、干版或乳剂，只对可见光中的蓝光和绿光敏感，对红光等色彩不敏感，这些颜色的景物均被再现成黑灰色。所以色盲片通常不用于日常拍摄，多用于翻拍。

沙德照片（Schadograph）：参见物影照片。

晒相纸（Printing-out paper）：一种在曝光后即可产生可见影像的印相纸，无须化学冲洗。

湿版（Wet plate）：参见胶棉湿版工艺。

瞬间摄影（Instantaneous photography）：摄影术发展早期的一种摄影方式，尤指拍摄时曝光时间低于 1 秒钟的摄影。

数字相机（Digital camera）：使用电子传感器而非胶片来记录影像的相机。

数字影像（Digital image）：由电子传感器记录的像素组成的影像，像素在电脑芯片中可以被转化成二进制的数字形式。由像素组成的影像可以在视频、相纸或者其他材料上任意改变其大小。

树胶重铬酸盐印相（Gum bichromate）：一种非银盐印相法，使用涂有含重铬酸盐的阿拉伯树胶溶液的相纸感光，用底片接触印相。印相时，可使用日光或含紫外线的人工光源曝光。从 19 世纪 80 年代到 20 世纪 20 年代左右，树胶重铬酸盐印相工艺曾广泛用于画意摄影。

T

塔尔博特法（Talbotype）：参见卡罗式摄影法。

碳素工艺（Carbon print）：一种非银盐正像显相技术，将底片对着含有重铬酸钾成分的染色明胶材料曝光，这种明胶由于重铬酸钾作用而易于感光。当这种明胶接受到一定量的光线后，会根据接收的光线量而不同程度地变硬，形成影像。形成的明胶影像会被像三明治一样夹在两层涂有明胶的相纸中间，然后进行冲洗。在这个过程中，原来的明胶和仍然柔软可溶的明胶便会被冲洗干净，使转换后的影像清晰可辨。因为不存在易变质的银，碳素工艺输出的影像不易被腐蚀而导致变色或者退色，这种方式是第一种真正意义上的永久性印刷。奥托印刷出版公司于 1868 年购买了碳素工艺的专利权，因此碳素工艺也被称为奥托印片法。

碳溴工艺（Carbro print）：一种非银盐碳素工艺，将溴化银相纸按压在含有重铬酸盐的明胶物质上，这种明胶物质经过了银盐漂白剂的浸泡。当接触相纸后，明胶会硬化，之后的处理工艺同碳素工艺非常类似。碳溴工艺是在碳素工艺的基础上进一步发展而来的，其过程同单色照片的制作工艺相似。彩色碳溴工艺则是通过红、绿、蓝色滤光片的滤光，然后对同一张底片根据不同色彩的波长进行三次曝光。

调色（Toning）：改变银盐相片颜色的一项处理技术，可通过在显影过程中改变影像的化学成分，或在显影后覆盖某种化学物实现。

铁版摄影法（Ferrotype）：参见锡版摄影法。

W

网版（Halftone）：照相制版用的光学工具。凸版和平版制版常用的网版，是用两块刻有等宽黑白平行线的光学玻璃，彼此交叉成 90° 密合，形成方格，照相时装在底片前，分割入射光线，由于衍射作用，在底片上形成大小不同的网点，来表现图像的浓淡层次。凹版制版常用的网版是用玻璃或胶片制成的。另有晕状网点的软片网屏，使用时与感光片及底片接触晒印。

微距摄影（Macrophotography）：拍摄与实际物体等大（1∶1）或比实际物体更大的影像。通过使用接圈或皮腔，增加镜筒的长度来改变像距，达到放大的目的。

伍德伯里照相印版（Woodburytype）：一项陈旧的照相印刷技术，即在重铬明胶上对底片曝光形成一个凹凸模，然后嵌入铅版施印，从而制作出色调连续的复制品。将含有颜料的明胶倒入模子中，在压力的作用下转移到纸上从而形成影像，其中，模子最深的部分在印刷品上印出的颜色也最暗。

物影成像（Photogeic drawing）：一种早期的成像方式。将平面或立体物体置于感光胶片或相纸上，通过光线进行曝光而得到的非相机拍摄的影像。

物影照片（Photogram）：参见物影成像。

X

锡版摄影法（Tintype）：也叫铁版摄影法，是一种正像成像法，通过对相机内涂有黑色或棕色漆以及光敏火棉胶的光滑薄铁版进行曝光形成，多用于廉价的肖像摄影。

显微摄影（Microphotography）：通过显微装置进行拍摄，从而把极其微小的物体放大。

显相纸（Developing-out paper）：需要通过浸泡在化学原料中而非完全依靠光照就能得到影像的相纸。

显影（Development）：将曝光后的胶片或者相纸进行化学处理进而得到相对清晰而持久的影像工艺过程。

相机（Camera）：用来拍摄照片的设备，基本上一台相机包括一只不透光的盒子、一个允许光线通过的光孔和对焦用的镜头，以及一个可以安装感光材料（感光版或胶片）的支撑物。

像素（Pixel）：构成数字影像的最小单位，数字影像即由数量众多的微小像素方块组成。

溴釉工艺（Bromoil）：一种印相输出工艺，将明胶溴化银相纸或者其放大版经过重铬酸钾溶液的处理，会自动漂白影像中的阴影部分，并同时将明胶硬化，然后将其置于水中吸收水分。颜料，通常来说是平版印刷油墨或者任何混合在类似油墨中的其他色彩，就会附着在明胶的阴影部分，该部分的明胶吸收的水分相对要少一些，而吸收水分较多的区域不会附着色彩。最终的影像输出可以是单色，也可以是彩色。

Y

盐纸（Salted paper）：一种印相纸，通过将纸浸泡在弱盐溶液中，然后在一面涂布硝酸银溶液，形成能渗透纸纤维的对光敏感的氯化银而制成。

盐纸照片（Saltprint）：参见卡罗式摄影法。

一步摄影（One-step photogrphy）：又称“即显摄影”。一种快速摄影技术，使用一种银盐扩散转印原理制得的新型感光材料，只需在短时间内（一分钟或更短），在相机的特殊装置中将曝光、印相和显影合并为一步并获得正像。

印相（Print）：用摄影手段在相纸或其他介质上形成的影像，一般是正像。

影像编辑器（Image editor）：计算机图像处理软件名称，可对照片进行翻转、色彩、明暗、裁剪等方面的调整。

影像分辨率（Image resolution）：特指一幅数字影像的像素数量。

原色（Primary colors）：指不能通过其他的有色材料混合而成的颜色。以不同比例将原色混合，可以产生出其他的新颜色。在光线中，三原色为红、绿和蓝。在印刷领域，我们看到的颜色实际上是纸张反射的光线。颜料的三原色为青色、品红色、黄色。

Z

针孔（Pinhole）：光线透过一个微小的孔洞而非镜头进入相机，在胶片或其他感光材料上形成外部景物的倒像。比起镜头成像，针孔成像较不清晰。

侦探式相机（Detective camera）：对早期手持便携式相机的统一称呼，这类相机的设计通常便于使用者携带在衣服口袋或者手包里面，在外观上伪装成书本、手杖或者其他可以手持的物体。

正片（Posttive）：用来印制照片、幻灯片和电影拷贝的感光胶片的总称。它能把底片上的负像印制为正像，使影像的明暗或色彩与拍摄对象相同。

照相凹版（Photogravure）：也称照相凹版法，一种最可靠的用照相制版方法复制照片的工艺。将剥离式重铬酸盐明胶感光乳剂层或碳素纸膜放在加了网屏的正片下曝光并转印到铜质印版上。

照相凹版法（Heliogravure）：参见照相凹版。

照相凹版雕刻法（Autogravre）：参见珂罗版制版法。

照片平版印刷（Photolithgraphy）：利用摄影方法将影像复制在一块表面呈粒状的铝版或锌版上。其基本原理为油水相斥。曝光后的涂层变硬，未曝光的部分通过溶剂被除去。构成影像的明胶硬化不吸水，但吸附油墨。

照相凸版法（Phototypie）：参见珂罗版制版法。

中途曝光（Solarization）：又称萨巴蒂尔效应。显影过程中，对底片进行二次曝光而形成影像局部色调逆转的效果。法国科学家阿曼德•萨巴蒂尔（Armand Sabattier）于 1862 年发现了这一现象，因此以他的名字命名。这一效应也可能因对光源曝光极其过度在相机内偶然形成。

重铬酸盐（Bichromate）：参见重铬酸盐胶棉工艺和树胶重铬酸盐印相。

重铬酸盐胶棉工艺（Dichromated-colloid process）：该工艺起初被称为重铬酸盐工艺，指任何使用明胶、鱼胶或者阿拉伯树胶混合重铬酸铵、重铬酸钾或者重铬酸钠中的任何一种化学感光物质来显影的技术工艺。

紫外线（Ultraviolet）：电磁光谱带，包括波长比可见紫光短，但比大多数 X 射线长的放射性光线。

参考书目

自本参考书目上次修订之后，十年间，大量新的概略、史料和专论纷纷涌现出来。美国、欧洲、拉丁美洲的出版商在其出版书目中增加了有关摄影美学和历史的专著，而与此同时，博物馆与画廊也刊发了研究更为深入的展品图录。早先未被研究过的地区，如前苏联周边地带和中非国度等，其摄影活动也得到了严肃的对待。虽然大部分信息可通过互联网获得，但要将所有上述著作纳入并形成完整目录是不大现实的，因此，本书目对这部分著作进行了筛选，仅收录对读者了解摄影史起重要补充作用的书刊。

伴随着摄影手段发生的巨变，人们对摄影影像的兴趣也愈来愈浓厚。正如对待过去的各种技术手段一样，许多书刊均在关注技术问题，特别是如何产生数字影像，但本参考书目只补充了“技术简史”中提及的三部著作。此外，《摄影史》这本专注于摄影媒介历史的期刊，以及以呈现当代摄影艺术为主的《光圈》杂志仍在按季度出版。

历史：通史

Braive, Michel F. *The Era of the Photograph: A Social History.* New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.

Bright, Susan. *Art Photography Now*. New York: Aperture, 2006.

Bunnell, Peter C. *Inside the Photograph: Writings on Twentieth-Century Photography*. New York: Aperture, 2006.

Coe, Brain. *Cameras: From Daguerreotypes to Instant Pictures.* New York: Crown Publishers, 1978.

Eder, Josef Maria. *History of Photography.* Translated by Edward Epstean. New York: Columbia University Press, 1945, 1972. Reprint, New York: Dover Publications, 1978.

Freund,Gisèle.*Photography and Society*. Boston: David R. Godine, 1980.

Frizot, Michel, ed. *Nouvelle Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

Frizot, Michel, Pierre Albert, Colin Harding, eds. *A New History of Photography*. Cologne: Konnemann, 1998.

Gernsheim, Helmut, and Alison Gernsheim. *The Origins of Photography*. Vol. I of *The History of Photography.* New York: Thames and Hudson, 1982.

——. *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion*. Vol. 2 of *The History of Photography.* New York: Thames and Hudson, 1988.

Henisch, Heinz K., and Bridget A. Henisch.*The Photographic Experience, 1839-1914: Image and Attitudes*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

Hill, Paul. *Approaching Photography*. New York: Sterling Publishing Co., 2005.

Kichen, Rudolph, Annette Kichen, and Simone Forster, eds.*Points of View: Photographic Masterpieces and their Histories*.Gottingen: Steidl/Kichen Gallery, 2007.

Lemagny, Jean-Claude, and André Rouillé, eds. *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Translated by Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Mrazkova, Daniela. *Masters of Photography: A Thematic History*. London: Hamlyn, 1987.

Vitamin Ph.: *New Perspectives in Photography*. Introduction by T. J. Demos. London: Phaidon, 2006.

Wade, John. *The Camera from the IIth Century to the Present Day*. Leicester, England: Jessop, 1990.

Willsberger, Johann. *The History of Photography: Cameras, Pictures, Photographers*. Leverkusen, Germany: Agfa-Gevert Foto Historaqma, 1977.

历史：美国

Bannon, Anthony. *The Photo-Pictorialists of Buffalo*. Buffalo: Media Study, 1981.

The Black Photographers Annual. 4 vols. Brooklyn: Black Photographers Annual, 1973-76.

Breisch, Kenneth A. *Where We Live: Photographs of America from the Berman Collection.Los Angeles*: Getty Trust Publications, 2006.

Carlebach, Michael L. *The Origins of Photojournalism in America*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.

Coar, Valencia Hollins, ed. *A Century of Black Photographers, 1840-1960*. Rhode Island Scholl of Design, 1983.

Darrach, Pete, Merry A. Foresta, Maren Stange, and Sally Stein. *Official Images: New Deal Photography*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1987.

Daniel, William Culp. *Stereo Views: A History of Stereographs in America and Their Collection*.Gettysburg, Pa.: Times and News Publishing Co., 1964.

Davis, Keith.*An America Century of Photography: From Dry-Plate to Digital*. Kansas City, Mo.: Hallmark; NewYork: Harry N. Abrams, 1995.

Earle, Edward W., ed. *Points of View: The Stereograph in America—A Cultural History*. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop Press; Gallery Association of New York state, 1979.

Ester, Eric, et al., eds. *Songs of My People. African-Americans: A Self-Portrait*.Boston: Little, Brown, 1992.

Eauclaire, Sally. *American Independents: Eighteen Color Photographers*. New York: Abbeville Press, 1987.

Enyeart, james, ed. *Decade by Decade: Twentieth-Century American Photography from the Collection of the Center for Creative Photography*. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1989.

Fleischhauer,Carl,and Beverly W.Brannan,eds.*Documenting America*.Berkeley and Los Angeles: University of California Press,1989.

Fleming, Paula Richardson, and Judith Lynn Luskey. *Grand Endeavors of American Indian Photography*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993.

Fulton, Marianne. *Eyes of Time: Photojuranalism in America*. Boston: New York Graphic Society, 1988.

Gee, Helen.*Photography of the Fifties: An American Perspective*. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1980.

Goetzmann, William. *Exploration and Empire: The Explorer and the Scientist in the Winning of the American West*. New York: Alfred A, Knopf, 1966.

Gover, C. Jan. *The Positive Image: Women Photographers in Turn-of-the-Century America*. Albany: State University of New York Press, 1988.

Greem, Jonathan. *American Photography: A Critical History, 1945 to the Present*. New York: Harry N.Abrams, 1984.

Guimond, James. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

Hales, Peter Bacon. *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*. Philadelphia: Temple University Press, 1984.

Heyman, Therese Thau, ed. *Seeing Straight: The f.64 Revolution in Photography*. Oakland, Calif.: Oakcand Museum, 1992.

Hurely, F. Jack. *Portrait of a Decade: Roy Styker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972.

Jenkins, Reese V. *Images and Enterprises: Technology and the American Photographic Industry, 1839-1925*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1975.

Katzman, Louise.*Photography in California, 1945-1980*. New York: Hudson Hills Press; San Franciso: San Franciso Museum of Modern Art, 1984.

Kozloff, Max, Karen Levitov and Johanna Goldfeld. *New York: City of Photography*. New Haven: Yale University Press, 2002.

Morgan, Hal, and Andress Brown. *Prairie Fires and Paper Moons: The American Photographyic Postcard*, 1900-1920. Boston: David R.Godine, 1981.

Moutoussamy-Ashe, Jeanne. *Viewfinders: Black Women Photographers*. New York: Dodd, Mead, 1986. Reprint, New York: Writers and Readers Publishing, 1993.

Naef, Weston J., and James N. Wood. *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. Buffalo: Albright-knox Art Gallery; New York: Metropolitan Museum of Art, 1975.

Newhall, Beaumont. *The Daguerreotype in America*, 3d rev. ed. New York: Dover, 1976.

O'Neal, Hank. *A Vision Shared: A Classic Portrait of America and Its People, 1935-1943*. NewYork: St. Martin's Press, 1976.

Orvell, Miles. *American Photography*. New York: Oxford University Press, 2003.

Panzer, Mary. P*hiladelphia Naturalistic Photography, 1865-1906*. New Haven, Conn,: Yale University Art Gallery, 1982.

Pfister, Harold Fancis. *Facing the Light: Historic American Portrait Daguerreotypes*.Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press; National Portrait Gallery, 1978.

Pictorialism in America: The Minneapolis Salon of Photography, 1932-1946. Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts, 1983.

Pictorialism in California: Photographs 1900-1940. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum; San Marino, Calif.: Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1994.

Points of Entry. *A series of three books: A Nation of Strangers*. Essay by Vicki Goldberg. San Diego: Muserum of Photographic Arts, 1995. *Reframing America*. Essay by Andrei Codrescu. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1995. *Tracing Cultures*. Essays by Rebecca Solnit and Ronald Takaki. *San Francisco: Friends of Photography*, 1995.

Pultz, John, and Catherine B. Scallen. *Cubism and American Photography, 1910-1930*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1981.

Rudisill, Richaard. Mirror *Image: The Influence of the Influenece on American Society*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971.

Sandweiss, M.A., ed. *Photography in 19th-century America*. Fort Worth: Amon Carter Museum; New York: Harry N.Abrams, 1991.

Smith, Shawn Michelle, *Photography on the Color Line*: *W. E. B. Dubois, Race and Visual Culture. Raleigh*: Duke University Press, 2004.

Stange, Maren. *Symbols of an Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press, 1973.

Strong Hearts: Native American Voices and Visions. New York: Aperture, 1995.

Stryker, Roy, and Nancy Wood. *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in FSA Photographs*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1974.

Taft, Robert. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*. 1938. Reprint, New York: Dover Publications, 1964.

Trachtenberg, Alan, and Lawrence W. Levine. *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Welling, William. *Photography in America: the Formative Years, 1839-1900*. New York: Thomas Y.Crowell Company, 1978.

Wilson, Jackie Napolean, *Hidden Witness: African-American Images from the Dawn of Photography to the Civil War*. New York: St. Martin's Press, 2002.

历史：国际

After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848-1900) from the Bibliothèque Nationale. New York: Metropolitan Museum of Art; Paris: Berger-Levrault, 1980.

Bensusan, Arthur D. *Silver Images: A History of Photography in Africa*. Cape Town: H. Timmins, 1966.

Birgus, Vladimir, ed. *Czecb Photographic Avant-Garde, 1918-1948.* Cambridgea: MIT Press, 2002.

Bretell, Richard, with Roy Flukinger, Nancy Keeler, and Sydney Kilgore. *Paper and Light: The Calotype in Great Britain and France, 1839-1870*. Boston: David R. Godine, 1984.

Buerge, Janet E. *The Era of the French Calotype*. Rochester, N.Y.: International Museum of Photography at George Eastman House, 1982.

——. *French Daguerreotypes.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Bull, Deborah, and Donald Lorimer. *Up the Nile, A Photographic Excursion: Egypt, 1839-1898*. New York: Clarkson N. Potter, 1979.

Casanova, Rosa, et al., eds. *Mesico: A Photographic History*. Mexico City: Editorial RM, 2007.

Cato, Jack. *The Story of the Camera in Australia*. Melbourne: Georgetown House, 1955.

A Century of Japaness Photography. Introduction by John Dower. New York: Random House, Pantheon Books, 1980.

Czech Modernism, 1900-1945. Houston: Museum of Fine Arts;Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1989.

Enwezor, Okwui. *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*. Gottingen: Steidl Publisheing, 2006.

Falzon de Barbaro, Michele, and Italo Zannier. *Fotografia luce della modernità: Torino, 1920-1950*: Dal pittorialismo al modernismo. Florence: Fratelli Alinari, 1991.

Ferrez, Gilberto, and Weston J. Naef. *Pioneer Photographers of Brazil*. New York: Center for Inter-American Relations, 1976.

Fiedler, Jeannine, ed. *Photography at the Bauhaus*. London: Dirk Nishen Publishing, 1990.

Fontanella, Lee. *La historia de la fotografia en Espaňa desde susorigenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones El Vison, 1981.

Fotografia Polska, 1839-1945. New Work: International Center of Photography, 1979.

Fotografie Lateinamerika von 1860 bis Heute. Zurich: Kunsthaus, 1981.

The Founding and Development of Modern Photography in Japan. Tokyo: Tokyo Metroplitan Museum of Photography, 1995.

The Frozen Image: Scandinavian Photography. Minneapolis: Walker Art Center; New York: Abbeville Press, 1982.

Greenhill, Ralph, and Andrew Birrell. *Canadian Photography, 1839-1920*. Toronto: Coach House Press, 1979.

Harker, Margaret. *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*. London: Heinemann, 1979.

Haworth-Booth, Mark. *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1984.

Herskowitz, Robert. *The British Photographer Abroad: The First Thirty Years*. London: Robert Herskowitz, 1980.

Hopkinson, Tom. *Treasures of the Royal Photographic Society, 1839-1819*. London: Focal Press, 1980.

Italy: One Hundred Years of Photography. Texts by Cesare Colombo and Susan Sontag. Florence: Fratelli Alinari, 1988.

Jammes, André, and Eugenia Parry Janis. *The art of French Calotype*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983.

Jammes, Isabelle. *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française: Catalogue raisonné des albums photographiques éditiés, 1815-1855*. Geneva and Paris: Librairie Droz, 1918.

Kaneko, Ryushi, Takeba Joe, Dana Friis-Hansen. *The History of Japanese photography*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Karlekar, Malavika. *Visualizing Indian Women, 1875-1947*. London: Oxford University Press, 2006.

Kempe, Fritz. *Daguerreotypie in Deutschland: Vom Charme Der frühen Fotografie*. Seebruck am Chiemsee, Germany: Heering Verlag, 1979.

Koltun, Lilly, ed. *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1893-1940*. Markham, Canada: Fitzhenry and Whiteside, 1984.

Levine, Robert M. *Images of History: 19th-and Early-20th-Century Latin American photographs as Documents*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989.

Magelhaes, Caude, and Laurent Roosens. *Photographic Art in Belgium, 1839-1940*. Antwerp, Belguim: Het Sterckshof Museum, 1970.

Magnum photos: Euro Visions. Essays by Quentin Bajac and Diane Dufour. Gottingen: Steidl/Magnum, 2006.

Mellor, David, ed *Germany: The New Photography, 1927-1933*. London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Miller-Clark, Denise. *Open Spain: Contemporary Documentary Photography in Spain*. Chicago: Museum of Contemporary Photography,1992.

Monti, Nicolas, ed. *Africa Then: Photographs, 1840-1918*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties. London: Arts Council of Great Britain, 1978.

1910-1916 Antarctic photographs, Herbert Ponting and Frank Hurley: Scott, Mawson and Shackleton Expenditions. South Melbourne: Macmillan Company of Australia, 1979.

Nir, Yeshayahu. *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Perez, Nissan N. *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839-1885*. New York: Harry N. Abrams, 1988.

Photographie fururiste, Italienne, 1911-1939. Paris: Musèe d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.

Photography in Switzerland, 1840 to Today. New York: visual communications books, Hastings House, 1974.

Pictorial Photography in Britain, 1900-1920. London: arts Council of Great Britain, 1978.

Portugal, 1890-1990. Montsur-marchienne, Belgium: Musée de la Photographie, 1991.

Putzar, Edward, *Japanese Photography, 1945-1985*. Tucson: Pacific West, 1987.

Rice, Shelley. *Parisian Views*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Shudakov, Grigory, Olga Suslova, and Lilya Ukhtomskaya. *Pioneers of Soviet Photography*. London: Thames and Hudson, 1983.

Szarkowski, John. *New Japanese Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1974.

Thomas, G. *History of Photography, India, 1840-1980*. Hyderabad, India: Akademi of Andhra Pradesh, 1981.

Vaczek, Louis, and Gail Buckland. *Travelers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919*. Boston: New York Graphic Society, 1981.

Weaver, Mike, ed. *British Photography in the 19th Century: The Fine Art Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Worswick, Clark, and Ainslee Embree. *The Last Empire: Photography in British India, 1855-1911*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1976.

Worswick, Clark, and Jonathan Spence. *Imperial China: Photographs, 1850-1912*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1976.

Xanthakis, Alkis X. *History of Greek Photography, 1839-1960*. Athens: Hellenic Literary and Historical Archives Society, 1988.

Ziff, Trisha, ed. *Between Worlds: Contemporary Mexican Photography*. New York: New Amsterdam Books, 1990.

历史：专门史

Auer, Michel. *The Illustrated History of the Camera, from 1839 to*

the Present. Boston: New York Graphic Society, [1975].

Barger, M. Susan, and William B.White. *The Daguerreotype: 19th-Century Techology and Modern Science.* Washnton, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

Brewster, Sir David. *The Stereoscope: Its History, Theory and Construction*. Facsimile ed. Dobbs Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1971.

Buerger, Janet E. *The Last Decade: The Emergence of Art Photography in the 1890s*. Rochester, N.Y.: International Museum of Photography at George Eastman House, 1984.

Coke, Van Deren, with Diana C. du Pont. *Photography: A Facet of Modernism*. New York: Hudson Hills Press, 1986.

Coleman, A.D. *The Grotesque in Photography*. New York: Ridge Press, Summit Books, 1977.

Coote, Jack H. *The Illustrated History of Colour Photography*. Surrey, England: Fountain Press, 1993.

Crawford, William. *The Keepers of the Light: A History and Working Guide to Early Photographic Processes*. Dobbs Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1979.

Devlin, Polly. *Vogue Book of Fashion Photography, 1919-1979*. New York: Simon and Schuster, 1979.

Edgerton, Harold E. and James R. Killian, Jr. *Moments of Vision: The Stroboscopic Revolution in Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.

Edwards, Elizabeth, ed. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven. Conn.: Yale University Press, 1992.

Ellenzwieg, Allen. *The Homoerotic Photograph*. New York: Columbia University Press, 1992.

Ewing, William E. Flora *Photographica. Masterpieces of Flower Photography from 1835 to the Present*. New York: Simon and Schuster, 1991.

Ewing, William A. Face: The New Photographic Portrait. London:Thames and Hudson, 2006.

Experimental Vision: The Evolution ofte Photogram Since 1919. Denver: Roberts Rinehart; Denver Art Museum, 1994.

Fabian, Rainer, and Hans-Christian Adam. *One Hundred Thirty Years of War Photography*. London: New English Library, 1985.

Fulton, Marianne, ed. *Pictorialism into Modernism: The Clarence H.White School of Photography*. New York: Rizzoli, in association with George Eastman House and the Detroit Institute of Arts, 1996.

Galassi, Peter. *Before Photography Painting and the Invention of Photography.* New York: Museum of Modern Art, 1981.

Gidal, Tim N. *Modern Photojournalism: Origins and Evolution, 1910-1933*. New York: Macmillan Publishing Co., Collier Books, 1972.

Glassman, Elizabeth, and Marilyn F. Symmes: *Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed: A Survey of the Medium from 1839 to the Present*. Dctroit: Detroit Institute of Arts, 1980.

Glendinning, Peter. *Color Photography: History, Theory and Darkroom Technique*. Englewood Clifts, N.J.: Prentice-Hall, 1985.

Goldberg, Vicki: *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville Press, 1991.

Goldschmidt, Lucien, and Weston J. Naef. *The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914*. New York: Grolier Club, 1980.

Green, Jonathan, ed. *The Snapshot*, Millerton. N.Y.: Aperture, 1974.

Groth, Helen. *Victorian Photography and Literary Nostalgia*. New York: Oxford University Press, 2004.

Grundberg, Andy, and Kathleen Gauss. *Photography and Art: Interactions Since 1946*. New York: Abbevitle Press, 1987.

Hall-Duncan, Nancy. *History of Fashion Photography*: New York. Alpine Book Co., Chanticleer Press Editon, 1977.

Hambourg, Maria Morris, and Christopher Phillips. *The New Vision: Photography Between the World Wars: The Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art*. New York: Harry N. Abrams, 1989.

Hambourg, Maria Morris, et a1. *The Waking Dream: The Gilman Collection of Photography*. New York: Harry N. Abrams, Metropolitan Museum of Art, 1993.

Hammond, John H. *The Camera 0bscura: A Chronicle.* Bristol, England: Adam Hilger, 1981.

Harrison, Martin. *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. London: Jonathan Cape, 1991.

Heiting, Manfred. *50 Jahre Moderne Farbfotographie/50 Years of Modern Color Photography: 1936-1986*. Cologne, Germany: Photo-kina, 1986.

Hicks, Wilson. *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism. 1952*. Reprint, New York: Arno Press, 1973.

Hurley, F. Jack. *Industry and the Photographic Image: 153 Great Prints from 1850 to the Present*. New York: Dover Publications; Rochester, N.Y.: George Eastman House, 1980.

Jay, Bill. *Cyanide and Spirits: An Inside-Out View of Early Phography*. Munich: Nazraeli Press, 1991.

Jussim, Estelle. *Visual Communication and the Graphic Arts:*

Photographic Technologies in the 19th Century. New York: R. R. Bowker Company, 1974.

Lemann, Nicholas. *Out of the Forties*. New York: Simon and Schuster, 1987.

Lenman, Robin, ed. *The Oxford Companion to Photography*. London: Oxford University Press, 2005.

Levi Strauss, David and John Berger. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture, 2005.

Lewinski, Jorge. *The Naked and the Nude: A History of Nude Photography*. New York: Crown Publishers, 1987.

Lori, Paul, ed. *Acting the Part: A History of Staged Photography*. London: Merrell Publishers, Ltd., 2006.

Lyons, Claire L., et a1. *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. London: Oxford Universicy Press, 2005.

McCauley, Elizabeth Anne. *Likenesses: Portrait Photography in Europe, 1850-1870*. Albuquerque: Art Museum,University of New Mexico Press, 1980.

——. *Industrial Madness:Cornmercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Maddow, Ben. *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*. Boston: New York Graphic Society, 1977.

Manchester, William. *In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers*. New York: American Federation of the Arts; W. W. Norton, 1989.

Mathews, Oliver. *The Album of Carte-de-visite and Cabinet Portrait Photographs, 1854-1914*. London: Reedminster Publications, 1974.

Mees, C. E. Kenneth. *From Dry Plates to Ektachrome Film*. New York: Ziff-Davis, 1961.

Millstein, Barbara Head, ed. *Committed to the Image: Contemporary Black Photographers*. New York and London: Brooklyn Museum of Art, 2001.

Naef, Weston. *Fifty Pioneers of Modern Photography: The Collection of Alfred Stieglitz*. New York: Metropolitan Museum of Art; Viking Press, 1978.

Newhall, Beaumont. *Focus: Memoirs of a Life in Photography*. Boston: Little Brown, Bulfinch Press, 1993.

New Topographies: Photographs of a Man-Altered Landscape. Introduction by William Jenkins. Rochester, N.Y.: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

Pare, Richard. *Photography and Architecture, 1839-1939*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1982.

Parr, Martin and Gerry Badger. *The Photobook: A History,* Volume 2. London: Phaidon, 2006.

Pirenne, M. H. *Optics, Painting and Photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Robinson, Cervin. *Architecture Transformed: A History of the Photographed Building from 1839 to the Present*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 1994.

Roth, Andrew et a1. *Book of l01 Books: The Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP Editions with Roth/Horowitz, 2001.

Schaaf, Larry J. *Out of the Shadows: Herschel, Talbot and the Invention of Photography*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992.

Scherer, Joanna C., ed. *Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1990.

Sobieszek, Robert A. *The Art of Persuasion: A History of Advertising Photography*. New York: Harry N. Abrams, 1988.

Sullivan, Constance, ed. *Nude Photographs: 1850-1980*. New York: Harper and Row, 1980.

Tucker, Jean S. *Light Abstractions.* St. Louis: University of Missouri Press, 1980.

Wall, E. J. *The History of Three-Color Photography*. Boston: American Photographic Publishing Company, 1925.

Ware, Mike. *Cyanotype: The History,Science and Art of Photographic Printing in Prussian Blue*. Bradford: National Museum of Science Industry Trading Ltd., 1999.

Weinberg, Adam D. *On the Line: The New, Color Photo-journalism*. Minneapolis: Walker Art Center, 1986.

Westerbeck, Colin, and Joel Meyerowitz Bystander. *A History of Street Photography*. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1994.

Wood, John. *Art of the Autochrome: The Birth of Color Photography*. Lowa City: University of Lowa Press, 1993.

Wood, John, ed. *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989.

批评和文选

Adams, Robert. *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1981.

Ambler, Louise Todd, and Melissa Banks. *The Invention of Photography and Its Impact on Learning*. Cambridge: Harvard University Library, 1989.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Farrar,Straus and Giroux; Hill and Wang, 1981.

Benjamin, Walter: "The Work of Art in the Age of Mechanieal Reproduction." *In Illuminations: Walter Benjamin.* Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969.

Bloom, John. *Photograpy at Bay: Interviews, Essays, and Reviews*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.

Bunnell, Peter C. Degrees of Guidance: *Essays on 20th-Century American Photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Caffin, Charles H. *Photography as a Fine Art*: Facsimile ed. Hastings-on-Hudson, N.Y.: Morgan and Morgan, 1971.

Camera Work, A Photographic Quarterly. Edited and published by Alfred Stieglitz, 1903-1917. Reprint. New York: Kraus Reprints, 1969.

Coke, Van Deren, ed. *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1975.

Coleman, A. D. Critical *Focus: Photography in the International Image Community*. Tucson, Ariz.: Nazraeli Press, 1995.

Emerson, Peter Henry. *Naturalistic Photography for Students of the Art*. 1889, 3d ed., 1899, Reprint. New York: Arno Press, 1973.

Ewing, William, et a1. *The Idealizing Vision*. New York: Aperture, 1991.

Farwell, Beatrice. *The Cult of Images: Baudelaire and the 19th-Century, Media Explosion*. Santa Barbara: University of California Press, 1977.

Featherstone, David, ed. *Observations: Essays on Documentary of Photography*. Carmel, Calif.: Friends of Photography, 1984.

Goldberg, Vicki. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. New York: Simon and Schuster, 1981.

Green, Jonathan, ed. *Camera Work: A Critical Anthology*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1973.

Grundberg, Andy. *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974-1989*. New York: Aperture, 1990.

Handy, Ellen. *Pictorial Effect, Naturalistic Vision: The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*. Norfolk, Va.: Chrysler Museum, 1994.

Hartmann, Sadakichi. *The Valiant Knights of Daguerre: Selected Critical Essays on Photography and Profiles of Photographic Pioneers*. Edited by Harry W. Lawton and George Knox. Berkeley: University of California Press, 1978.

Hill, Paul, and Thomas Cooper, eds. *Dialogue with Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Jussim, Estelle. *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image*. New York: Aperture, 1989.

Jussim, Estelle, and Elizabeth Lindquist-Cock. *Landscape as Photograph*. New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1985.

Kozloff, Max. *The Privileged Eye: Essays on Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.

——. *Lone Visions, Crowded Frames: Essays on Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.

Margolis, Mariannc Fulton, ed. *Camera Work: A Piaorial Guide*. New York: Dover Publications, 1978.

Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

Newhall, Beaumont. ed. *Photography Essay and Images*. New York: Musemn of Modern Art, 1980.

Phillips, Christopher, ed. *Photography in the Modern Era: European and Critical Writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989.

Popper, Frank. *Art in the Electronic Age*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

Ritchin, Fred. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, 1990.

Roh, Franz, and Jan Tschichold. *Foto-Auge/Oeil et Photo/Photo-Eye*. Tübingen, Germany: Ernst Wasmuth Verlag, 1929; Reprint, New York: Arno Press, 1978.

Scharf Aaron. *Art and Photography*. London: Allen Lane, 1968; Baltimore: Penguin Press, 1969.

Schwarz, Henrich. *Art and Photography: Fore runners and Influences*. Layton, Utah: Peregrine Smith Books, 1985.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

Squiers, Carol, ed. *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press, 1990.

Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*. New York: Museum of Modern Art, Doubleday and Company, 1966.

Trachtenberg, Alan, ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven, Colnn.: Leete's Island Books, 1980.

Weaver, Mike. *The Art of Photography*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1989.

百科全书、词典和书目

Auer, Michèle, and Michel Auer. *Encyclopédie internationale des photographies de 1839 à nos jours*. 2 vols. Hermance. France: Editions Camera Obscura, 1985.

Baldwin, Gordon. *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum; London: British Museum Press, 1991.

Browne, Turner, and Elaine Partnow. *Macmillan Biographical Encylopedia of Photographic Artists and Innovators*. New York: Macmillan Publishing Company, 1983.

Eskind, Aadrew H., and Greg Drake, eds. *Index to American Photographic Collections*. 2d ed. Boston, G. K. Hall and Co.: 1990.

The Focal Encyclopedia of Photography. Desk edition. London and New York: Focal Press, 1965.

Jones, Bernard E., ed. *Encyclopedia of Photography*. 1911. Reprint, as Cassell's Cyclopedia of Photography, New York: Arno Press, 1973.

Life Library of Photography. 17 vols. New York: Time-Life Books, 1970-1972.

Morgan, Willard D., ed. *The Encyclopedia of Photography*. 20 vols. New York: Greystone Press, 1963-1964.

Nadeau, Luis. *Encyclopedia of Printing, Photographic and Photomechanical Processes*. Fredericton, Canada: Luis Nadeau, 1994.

Palmquist, Peter E., ed. *A Bibliography of Writings by and About Women in Photography, 1850-1990*. 2d ed. Arcata, Calif.: Peter E.Palmquist, 1994.

Walsh, George, Colin Nayor, and Michael Held, eds. *Contemporary Photographers*. Rev, ed. Detroit: St. James Press, 1995.

Willis-Thomas, Deborah. *An Illustrated Bio-Bibliography of Black Photographers, 1940-1988*. New York: Garland, 1989.

收藏和保存

Keefe, Laurence E. Jr., and Dennis Inch. *The Life of a Photograph*. Boston and London: Focal Press, 1983.

Weinstein, Robert A., and Larry, Booth. *Collection, Use, and Care of Historical Photographs*. Nashville, Tenn: American Association for State and Local History, 1977.

Wilhelm, Henry, with Carol Brower. *The Permanence and Care of Color Photographs*. Grinnell, Iowa: Preservation Publishing Co., 1993.

Witkin, Lee D. and Barbara London. *The Photograph Collector's Guide*. Boston: New York Graphic Society, 1979.

专著和传记

贝伦妮丝 • 阿博特

Berenice Abbott: Photographs. New York: Horizon, 1970. Reprint, Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1990.

McCausland, Elizabeth, and Berenice Abbott. *Changing New York*. New York: E. P. Dutton, 1939. Revised and reprinted as *New York in the Thirties, as Photographed by Berenice Abbott*, New York: Dover Publications, 1973.

O'Neal, Hank. *Berenice Abbott, American Photographer*. NewYork: McGraw-Hill Book Company, Artpress, 1982.

Van Haaffen, Julia, ed. *Berenice Abbott, Photographer: A Modern Vision*. New York: New York Public Library, 1989.

安塞尔 • 亚当斯

Ansel Adams: An Autobiography. Boston: Little, Brown, 1985; paperback ed., 1996.

Ansel Adams: Images, 1923-1974. Boston: New York Graphic Sociecy, 1974.

Newhall, Nancy. *Ansel Adams: The Eloquent Light*. San Francisco: Sierra Club, 1963.

阿里纳斯兄弟（公司）

Zevi, Filippo. *Alinari-Photographers of Florence, 1852-1920*. Florence, Idea Editions and Edizioni Alinari, Edinburgh: Scottish Arts Council, 1978.

玛努埃尔 • 阿尔弗雷兹 • 布拉沃

Livingston, Jane. *M. Alvarez Bravo*. Boston: David R. Godine; Washington, D. C.: Corcoran Gallery of Art, 1978.

Revelaciones: The Art of Manuel Alvarez Bravo.Essay by Nissan Perez. San Diego: Museum of Photographic Arts, 1990.

托马斯 • 安南

Annan, Thomas. *Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow. 1868-1877*. Introduction by Anita Ventnra Mozeley. Reprint, New York: Dover Publications, 1977.

迪特尔 • 阿佩尔特

Wolf, Slvia. *Dieter Appelt*. Chicago: Art Institute of Chicago; Berlin: Ars Nicolai, 1994.

黛安 • 阿勃丝

Arbus, Doon, and Marvin Israel, eds. *Diane Arbus*. Millerton, N.Y.: Aperture, Museum of Modern Art, 1972.

——. *Diane Arbus: Magazine Work*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1984.

Bosworth, Patricia. *Diane Arbus: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.

尤金 • 阿杰

Nesbit, Molly, ed. *Atget's Seven Albums*. New Haven: Conni, Yale University Press, 1992.

Szarkowski, John, and Maria Morris Hambourg. *The Work of Atget*. Vol. I: *Old France*, vol. 2: *The Art of Old Paris*, Vol. 3: *The Ancien Régime*, vol. 4: *Modern Times*. New York: Museum of Modern Art, 1981, 1982, 1984, 1985.

安娜 • 阿特金斯

Schaaf, Larry J. Sun Gardens: *Victorian Photograms by Anna Atkins*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1985.

爱丽斯 • 奥斯汀

Novotny, Ann. *Alice's World:The Life and Photography of an American Original, 1866-1952*. Old Greenwich, Conn.: Chatham Press, 1976.

理查德 • 阿维顿

Avedon, Richard. *In the American West, 1979-1984*. New York: Harry, N. Abrams, 1985.

爱德华 • 德尼 • 巴尔杜斯

Daniel, Malcolm R. *The Photographs of Edouard Baldus*. New York: Metropolitan Museum of Art; Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1994.

乔治 •N. 巴纳德

Barnard, George N. *Photographic Viems of Sherman's Campaign*. Preface by Beaumont Newhall. New York: Dover Publications, 1977.

Davis, Keith F., ed. *George N. Barnard: Photographer of Sherman's Campaign*. Kansas City., Mo.: Hallmark Cards, 1990.

赫伯特 • 拜耶

Cohen, Arthur A. *Herbert Bayer: The Complete Work*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

伯恩和希拉 • 贝歇

Lange, Susanne. *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Cambridge: MIT Press, 2006.

E. J. 贝洛特

Bellocq, E. J. *Storyville Portraits: Photographs from the New Orleans Red-Light District, Circa 1912*. Edited by John Szarkowski, Preface by Lee Fricdlander. New York: Museum of Modern Art, 1970.

卡尔 • 布洛斯菲尔德

Blossfeldt, Karl. *Urformen der Kunst*. Tüibingen, Germany: Ernst Wasmuth Verlag, 1928.

欧文 • 布鲁门菲尔德

Tcicher, Hendel, ed. *Blumenfeld: My One Hundred Best Photographs*. New York: Rizzol, 1981.

玛格丽特 • 伯克 - 怀特

Callahan, Sean, ed. *The Photographs of Margaret Bourke-White*. New York: Bonanza; Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972.

Goldberg, Vicki. *Margaret Bourke-White: A Biography*. New York: Harper and Row, 1986.

Silverman, Jonathan. *For the World to See: The Life of Margaret Bourke-White*. New York: Viking Press, Studio, 1983.

塞缪尔 • 伯恩

Ollman, Arthur. *Samuel Bourne: Images of India*. Carmel, Calif.: Friends of Photography, 1983.

马修 • 布雷迪

Meredith, Roy. *Mathew Brady's Portrait of an Era*. New York and London: W. W. Norton, 1982.

比尔 • 布兰特

Bill Brandt Behind the Camera: *Photographs, 1928-1983*. Introduction by Mark Haworth-Booth. Essay by David Mellor. Millerton, N.Y.: Aperture, 1985.

Warburton, Nigel. *Bill Brandt: Selected Texts and Bibliography*. World Photographers Reference Series, vol.5. Boston: G. K. Hall, 1993.

布拉塞（久拉 • 哈拉兹）

Brassaï. *Paris de nuit*. Paris: Arts et Médtiers Graphiques, 1933.

——. *The Secret Paris of the 1930s*. Published in Paris as *Le Paris secret des années 30*. New York: Random House, Pantheon Books, 1976.

Warehime, Marja. *Brassaï: Images of Culture and the Surrealist Observer*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1996.

阿道夫 • 布朗

O'Brien, Maureen and Mary Bergstein, eds. *Image and Enterprise: The Photography of Adolphe Braun*. New York: Thames and Hudson, 2000.

玛努埃尔 • 阿尔弗雷兹 • 布拉沃

Kismaric, Susan. *Manuel Alvarez Bravo*. New York: MoMA, 1997.

弗朗西斯 • 布鲁吉耶尔

Enyeart, James. *Bruguiére: His Photographs and His Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

温 • 布洛克

De Cock, Liliane, ed. *Wynn Bullock, Photography: A Way of Life*. Dobbs Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1973.

鲁道夫 • 伯克哈代

Burckhardt, Rudolph. *An Afternoon in Astoria*. New York: MoMA, 2003.

克劳德 • 卡恩

Downe, Louise, ed. *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. New York: Aperture, 2006.

哈里 • 卡拉汉

Davis, Keith F. *Harry Callahan: New Color, 1978-1987*. Kansas City, Mo.: Hallmark Cards, 1988.

Davis, Keith F., ed. *Harry Callahan: Photographs*. Kansas City, Mo.: Hallmark Cards, 1981.

Salvesen, Britt. *Harry Callahan: The Photographer at Work*. New Haven: Yale University Press, 2006.

茱莉亚 • 玛格丽特 • 卡梅隆

Cameron, Julia Margaret. *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*. New York: Harcourt, Brace, 1926. Expanded and reprinted. with an introduction by Virginia Woolf and Roger Fry; preface and notes by Tristam Powell, London: Hogarth Press; Boston: David R. Godine, 1973.

Ford, Colin. *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*. New York: Van Nostrand Reinhold; London: National Portrait Gallery, 1975.

Weaver, Mike. *Julia Margaret Cameron: 1815-1879*. Boston: Littie, Brown, New York Graphic Society, 1984.

柯奈尔 • 卡帕

Cornell Capa: Photographer. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1992.

罗伯特 • 卡帕

Robert Capa. New York: Random House, Pantheon Books, 1989.

Whelan, Richard. *Robert Capa: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

保罗 • 卡波尼格罗

Paul Caponigro: Masterworks from Forty Years. Carmel, Calif.: Photography West Graphics, 1993.

刘易斯 • 卡罗尔

Cohen, Morton N. *Lewis Carroll: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Gernsheim, Helmut. *Lewis Carroll, Photographer.* 1949. Rev, ed. New York: Dover Publications, 1979.

Nickel, Douglas R. *Dreaming in Pictures: The Photography of Lewis Carroll*. New Haven: Yale University Press, 2002.

亨利 • 卡蒂埃 - 布列松

Cartier-Bresson, Henri. *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster, 1952.

Galassi, Peter. *Henri Bresson: The Early Work.* New York: Museum of Modern Art, 1987.

Henri Cartier-Bresson: Photographer. Boston: Little, Brown, 1992.

马丁 • 吉米内兹 • 强比

Martín Chambi: Photographs, 1920-1950. Washington, D. C. : Smithsonian Institution Press, 1993.

黛世黑 • 夏赫内

Davis, Keith F. *Désiré Charnay-Expeditionary Photographer*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.

克莱门蒂娜（哈瓦登夫人）

Clementina, Viscountess Hawarden, Photographer. London: Victoria and Albert Museum, 1989.

Ovenden, Graham, ed. *Clementina, Lady Hawarden*. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1974.

阿尔文 • 兰顿 • 克伯恩

Weaver, Mike. *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer*. New York: Aperture, 1986.

伊莫金 • 坎宁安

Dater, Judy. *Imogen Cunningham: A Portrait*. Boston: New York Graphic Society, 1979.

Lorenz, Roland. *Imogen Cunningham: Ideas Without End. A Life and Photographs*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

Rule, Amy, ed. *Imogen Cunningham: Selected Texts and Bibliography*. World Photographers Reference Series, vo1.2. Boston: G. K. Hall, 1992.

爱德华 •S. 柯特兹

Davis, Barbara A. *Edward S. Curtis: The Life and Times of a Shadow Catcher.* San Francisco: Chronicle Books, 1985.

Lyman, Christopher M. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. New York: Random House, Pantheon Books, 1982.

Native Nations: First Americans as Seen by Edward Curtis. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1993.

路易 • 雅克 • 芒代 • 达盖尔

Daguerre, Louis Jacques Mandé. *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*. 1839, Reprint, with an introduction by Beaumont Newhall. New York: Winter House, 1971.

Gernsheim, Helmut, and Alison Gernsheim. *L. J. M. Daguerre:*

The History of the Diorama and the Daguerreotype. 2d ed. New York: Dover Publications, 1968.

布鲁斯 • 戴维森

Davidson, Bruce. *Central Park*. New York: Aperture, 1995.

F. 霍兰 • 戴

F. Holland Day. *Suffering the Ideal*. Essay by James Crump. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 1995.

Jussim, Estelle. *Slave to Beauty: The Eccentric Life and Controversial Career of F. Holland Day*. Boston: David R. Godine, 1981.

罗伊 • 德卡拉瓦

Alinder, James, ed. *Roy DeCarava, Photographs.* Introduction by Sherry Turner DeCarava. Carmel, Calif.: Friends of Photography, 1981.

DeCarava, Roy, and Langston Hughes. *The Sweet Flypaper of Life*. New York: Simon and Schuster, 1955.

Galassi, Peter. *Roy DeCarava: A Retrospective*. NewYork: Museum of Modern Art, 1996.

拉娜 • 迪恩 • 达雅尔

Worswick, Clark. *Princely India: Photographs by Raja Lala Deen Dayal, Court Photographer (1884-1910) to the Premier Prince of India*. New York: Alfred A. Knopf, Pennwick/Agrinde, 1980.

罗伯特 • 德马奇

Robert Demachy-Pictorialist. Paris: Bookking International, 1990.

阿道夫 • 德 • 梅耶

Ehrenkranz, Anne. *A Singular Elegance: The Photographs of Baron Adolph de Meyer*. San Francisco: Chronicle Books; New York: International Center of Photography, 1994.

菲利普 - 罗卡 • 迪克西亚

Dicorcia, Philip-Lorca and Peter Galassi. *Philip Lorca Dicorcia*. New York: MoMA, 2003.

罗伯特 • 杜瓦诺

Hamilton, Peter. *Robert Doisneau: A Photographer's Life*. New York: Abbeville Press, 1995.

Le Paris de Robert Doisneau et Max Pol Fouchet. Paris: Les Editeurs Franqais Réunis, n. d.

Robert Doisneau: Retrospective. Oxford, England: Museum of Modern Art, 1992.

Three Seconds from Eternity: Photographs by Robert Doisneau. Boston: New York Graphic Society, 1979.

托马斯 • 伊肯斯

Danly, Susan, and Cheryl Leibold. *Eakins and the Photograph: Works by Thomas Eakins and His Circle in the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press; Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1994.

Hendricks, Gordon. *The Photographs of Thomas Eakins*. New York: Grossman Publishers, 1972.

哈罗德 • 埃哲顿

Bruce, Roger, ed. *Seeing the Unseen: Dr. Harold Edgerton and the Wonders of Strobe Alley*. Rochester, N. Y.: George Eastman House; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

威廉 • 艾格斯顿

Szarkowski, John. *William Eggleston's Guide*. New York: MoMA, 2004.

阿尔弗雷德 • 艾森斯塔特

Eisenstaedt, Alfred. *Eisenstaedt on Eisenstaedt*. Introduction by Peter Adam. New York: Abbeville Press, 1985.

——. *Witness to Our Time*. Rev, ed. Foreword by Henry R. Luce. New York: Viking Press, 1980.

O'Neil, Doris, ed. *Eisenstaedt Remembrances*. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1990.

彼得 • 亨利 • 爱默生

Newhall, Nancy. *P. H. Emerson: The Fight for Photography as a Fine Art*. Millerton, N. Y.: Aperture, 1975.

艾略特 • 厄威特

Erwitt, Elliot. *Personal Best*. New York: Te Neues Publishing Co., 2006.

弗雷德里克 •H. 埃文斯

Hammond, Anne, ed. *Frederick H. Evans: Selected Texts and Bibliography*. World Photographers Reference Series, vo1. I. Boston: G. K. Hall, 1992.

沃克 • 埃文斯

Agee, James, and Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin Company; Cambridge: Riverside Press, 1960.

Greenough, Sarah. *Walker Evans: Subways and Streets*. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1991.

Keller, Judith. *Walker Evans: The Getty Museum Collection*. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1995.

Mora, Gilles. *Walker Evans: The Hungry Eye*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

Walker Evans: American Photographs. New York: Museum of Modern Art, 1938.

Walker Evans: Photographs from the Farm Security

Administration, 1935-1938. Introduction by Jerald C. Maddox. New York: Da Capo Press, 1975.

罗杰 • 芬顿

Hannavy, John. *Roger Fenton of Crimble Hall*. Boston: David R. Godine, 1975.

Lloyd, Valerie. *Roger Fenton: Photographer of the 1850s*. London: South Bank Board, 1988.

罗伯特 • 弗兰克

Frank, Robert. *Les Amèricains*. Paris: Delpire, 1958. Published in English as *The Americans*. Introduction by Jack Kerouac. New York: Grove Press, 1959. Rev, eds. Millerton, N.Y.: Aperture, 1969, 1978.

Greenough, Sarah, and Philip Brookman. *Robert Frank*. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1994.

李 • 弗莱德兰德

Friedlander, Lee. *Factorys Valley*. New York: Callaway Editions, 1982.

Galassi, Peter. *Lee Friedlander*. New York: MoMA, 2005.

Letters from the People: Photographs by Lee Friedlander. New York: Museum of Modern Art, 1993.

弗朗西斯 • 费斯

Frith, Francis. *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*. C.1860s. Reprint. New York: Dover Publications, 1980.

Jay, Bill. *Victorian Cameraman: Francis Frith's View of Rural England, 1850-1898*. Newton Abbot, England: David and Charles, 1973.

亚历山大 • 加德纳

Gardner, Alexander. *Gardner's Photographic Sketchbook of the Civil War*. New York: Dover Publications, 1959.

Johnson, Brooks. *An Enduring Interest: The Photographs of Alexander Gardner.* Norfolk, Va.: Chrysler Museum, 1991.

阿诺德 • 金瑟

Genthe, Arnold. *As I Remember*. New York: Reynal and Hitchcock, 1936. Reprint. New York: Arno Press, 1979.

劳拉 • 吉平

Sandweiss, Martha A. *Laura Gilpin: An Enduri*ng *Grace*. Fort Worth: Amon Carter Museum, 1986.

戴维 • 戈德布拉特

David Goldblatt Photographs. Rome: Contrasto Publishers, 2006.

南 • 戈尔丁

Goldin, Nan. *The Devil's Playground*. London: Phaidon Press, 2003.

安德列亚斯 • 古尔斯基

Galassi, Peter and Glenn D. Lowry. *Andreas Gursky*. New York: MoMA, 2001.

约翰 • 葛特曼

Kozloff, Max. *The Restless Decade: John Gutmann's Photographs Of the Thirties*. New York: Harry N. Abrams, 1984.

吉米 • 赫尔

Gould, Lewis L., and Richard Greffe. *Photojournalist: The Career of Jimmy Hare*. Austin and London: University of Texas Press, 1977.

拉欧尔 • 蒙斯曼

Hausmann, Raoul. *Photographies: 1927-1957*. Paris: Editions Crétis, 1979.

约翰 • 哈尔特菲尔德

Pachnicke, Peter, and Klaus Honnef, eds. *John Heartfield*. New York: Harry Abrams, 1993.

Tucholsky, Kurt. *Deutschland: Deutschland über Alles*. Montages by John Heartfield. Amherst: University of Massachusetts Press, 1972.

弗罗伦斯 • 亨利

du Pont, Diana C. *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1990.

大卫 • 奥克塔维厄斯 • 希尔和罗伯特 • 亚当森

Ford, Colin, ed. *An Early Victorian Album: The Photographic Masterpieces (1843-47) of David Octavius Hill and Robert Adamson*. Introduction by Colin Ford. Essay by Roy Strong. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

Schwarz, Heinrich. *David Octavius Hill: Master of Photography*. London: George C. Harrap, 1932.

Stevenson, Sara. *Hill and Adamson's The Fishermen and Women of the Fxrth of Forth*. Edinburgh: Trustees of the National Gallery of Scotland, 1991.

刘易斯 •H. 海因

Gutman, Judith Mara. *Lewis W. Hine and the American Social Conscience*. New York: Walker, 1967.

Kaplan, Daile. *Lewis Hine in Europe: The Lost Photographs*. New York: Abbeville Press, 1988.

Kaplan, Daile, ed. *Photo Story: Selected Letters and Photographs of Lewis Hine*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.

Rosenblum, Walter, Naomi Rosenblum, and Alan Trachtenberg. *America and Lewis Hine;Photographs, 1904-1940*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1977.

威廉 • 亨利 • 杰克逊

Hales, Peter B. *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

Jackson, Clarence S. *Picture Maker of the Old West, William Henry Jackson*. New York: Charles Scribner's Sons, 1947.

弗朗西斯 •B. 约翰斯顿

Daniel, Pete, and Raymond Smock. *A Talent for Detail: The Photographs of Miss Frances Benjamin Johnston, 1889-1910*. New York: Harmony Books, 1974.

Johnston, Frances Benjamin. *The Hampton Album*. New York: Museum of Modern Art, 1966.

葛特露德 • 卡丝柏

Michaels, Barbara. *Gertrude Käsebier. The Photographer and Her Photoaruphs*. New York: Harry N. Abrams, 1992.

安德烈 • 柯特兹

Ducrot, Nicholas, ed. *André Kertész: Sixty, Years of Photography, 1912-1972*. New York: Viking Press, Grossman Publishers, 1972.

Kertész, André. *J'aime Paris*. New York: Viking Press, Grossman Publishers, 1974.

——. *Kertész on Kertész*. Introduction by Peter Adam. New York: Abbeville Press, 1985.

Phillips, Sandra S., David Travis, and Weston Naef. *André Kertész: Of Paris and New York*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1985.

威廉 • 克莱因

Close-up: Photographs and Texts by William Klein. London: Thames and Hudson, 1990.

William Klein: New York, 1954-1955. Paris: Editions du Seuil, 1956. Manchester, England: Dewi Lewis Publishing, 1995.

约瑟夫 • 寇德卡

Koudelka, Josef. *Gypsies*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1975.

多萝西娅 • 兰格

Dorothea Lange: American Photographs. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, Chronicle Books, 1994.

Dorothea Lange: Photographs of a Lifetime. Millerton, N.Y.: Aperture, 1982.

Lange, Dorothea, and Paul S. Taylor. *An American Exodus*. Oakland, Calif.: Oakland Museum; New Haven, Conn.: Yale University Press, 1969.

Meltzer, Milton. *Dorothea Lange: A Photographer's Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Partridge. Elizabeth, ed. *Dorothea Lange: A Visual Life*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994.

雅克 • 亨利 • 拉蒂格

Lartigue, Jacques Henri. *Boyhood Photos of J. H. Lartigue: The Family Album of a Gilded Age*. Lausanne, Switzerland: Ami Guichard, 1966.

——. *Instants de ma vie*. Paris: Editions du Chêne, 1970.

克拉伦斯 •J. 劳哈林

Davis, Keith F. , ed. *Clarence John Laughlin: Visionary Photographer*. Albuquerque: University, of New Mexico Press, 1990.

Laughlin, Clarence J. *Ghosts Along the Missmippi*. New York: Bonanza Books, 1961.

拉塞尔 • 李

Hurley, F. Jack. *Russell Lee: Photographer*. Dobbs Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1978.

古斯塔夫 • 勒 • 格雷

Janis, Eugenia Parry. *The Photography of Gustave Le Gray*. Chicago: Art Institute of Chicago, University of Chicago Press, 1987.

海尔玛 • 列尔斯基

Lerski, Helmar. *Kopfe des Alltags*. Berlin: Hermann Reckendorf Verlag, 1931.

海伦 • 莱维特

Levitt, Helen. *A Way of Seeing*. 3d ed., with additional photographs. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989.

Phillips, Sandra S., and Maria Morris Hambourg. *Helen Levitt*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1991.

安妮 • 莱博维茨

Liebovitz, Annie. *A Photographer's Life: 1990-2005*. New York: Random House, 2006.

丹尼 • 莱昂

Danny Lyon: Photo-Film. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona; Essen, Germany: Museum Folkwang, 1992.

Lyon, Danny. *Conversations with the Dead*. New York: Rinchart and Winston, 1971.

——. *Pictures from the New World: Photographs and Text by Danny Lyon*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1981.

彼得 • 马古班内

Magubane, Peter. *Magubane's South Africa*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

费利斯 •H. 曼

Man with a Camera: Photographs from Seven Decades. New York: Schocken Books, 1984.

萨莉 • 曼

Sally Mann: Immediate Family. New York: Aperture, 1992.

艾蒂安 • 于勒 • 马雷

Braun, Marta. *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: Universiw of Chicago Press, 1992.

玛丽 • 艾伦 • 马克

Fulton, Marianne. *Mary Ellen Mark: 25 Years*. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1991.

保罗 • 马丁

Haworth-Booth, Mark. *A Yarmouth Holiday: Photographs by Paul Martin*. London: Dirk Nishen Publishing, 1988.

查尔斯 • 马维尔

Charles Marville: Photographe de Paris de 1851 à 1879. Paris: La Bibliothèque de la Ville de Paris, 1981.

唐 • 麦库林

McCullin, Don. *Open Skies*. New York: Harmony Books, 1989.

拉尔夫 • 尤金 • 米特亚德

Tannenbaum, Barbara, ed. *Ralph Eugene Meatyard: An American Visionary*. Akron, Ohio: Akron Art Museum; New York: Rizzoli, 1991.

佩德罗 • 梅耶

Meyer, Pedro. *Truths and Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*. NewYork: Aperture, 1995.

约尔 • 迈耶罗维茨

Meyerowitz, Joel. *St. Louis and the Arch*. Preface by James N. Wood. Boston: New York Graphic Society; St. Louis: St. Louis Art Museum, 1980.

杜安 • 迈克尔斯

The Portraits of Duane Michals, 1958-1988. Pasadena, Calif.: Twelvetrees Press, 1988.

李 • 米勒

Livingston, Jane. *Lee Miller: Photographer*. London and New York: Thames and Hudson, 1989.

Miller, Lee. *Lee Miller's War*. Edited by Antony Penrose. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1992.

莉赛特 • 莫德尔

Thomas, Ann. *Lisette Model*. Ottawa: National Gallerv of Canada. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

蒂娜 • 莫多蒂

Constantine, Mildred. *Tina Modotti: A Fragile Life*. New York: Rizzoli, 1983. Reprint. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

Hooks, Margaret. *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*. New York: Harper Collins, Pandora, 1993.

拉兹洛 • 莫霍利 - 纳吉

Haus, Andreas. *Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*. New York: Random House, Pantheon Books, 1980.

Moholy-Nagy, László. *Malerei Photographie Film, Bauhausbook 8*. Munich: Albert Langen Verlag, 1926; rev. ed., 1927. English ed., *Painting Photography Film*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969.

——. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobold, 1947.

芭芭拉 • 摩根

Barbara Morgan: Photomontage. Dobbs Ferry. N.Y.: Morgan and Morgan, 1980.

Morgan, Barbara. *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941. Rev, ed. Dobbs Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1980.

雅各布 •A. 里斯

Aland, Alexander, Sr. *Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1974.

Riis, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons, 1890. Reprint, with added photographs, New York: Dover Publications, 1971.

亨利 • 皮齐 • 鲁宾逊

Harker, Margaret F. *Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art, 1830-190l*. Oxford, England: Basil Blackwell, 1988.

Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography. Introduction by Robert Sobieszek*. Reprint, Pawlet, Vt.: Helios, 1972.

亚历山大 • 罗钦科

Elliot, David, ed. *Alexander Rodchenko: 1891-1956*. Oxfbrd, England: Museum of Modern Art, 1979.

Khan-Magomedov, S. O. Rodchenko: The Complete Work. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

米尔顿 • 罗戈文

Keller, Judith. *Milton Rogovin: The Mining Photographs*. Los Angeles: Getty Trust Publications, 2005.

沃尔特 • 罗森布拉姆

Walter Rosenblum. *Essays by Shelly Rice and Naomi Rosenblum*. Dresden, Germany: Verlag der Kunst, 1990.

亚瑟 • 罗斯坦

Rothstein. Arthur. *The Depression Years as Photographed by Arthur Rothsteinj*. New York: Dover Publications, 1978.

塞巴斯蒂奥 • 萨尔加多

Salgado, Sebastião. *Workers: An Archeology of the Industrial Age*. New York: Aperture, 1993.

艾瑞克 • 萨洛蒙

Salomon, Erich. *Porträt einer Epoche*. Frankfurt and Berlin, Verlag Ullstein, 1963. Published in English as Portrait of an Age. New York: Macmillan Company, 1967.

怀特 • 莫里斯

Morris, Wright. *Wright Morris: Origin of a Species*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1992.

马丁 • 慕卡西

Morgan, Susan. *Martin Munkasci*. New York: Aperture, 1992.

爱德华 • 迈布里奇

Eadweard Muybridge: The Stanford Years, 1872-1882. Introduction by Anita Vcntura Mozley. Palo Alto, Calif.: Stanford University Museum of Art, 1972.

Haas, Robert Bartlett. *Muybridye: Man in Motion*. Berkeley, Los Angeles. London: University of California Press, 1976.

Hendricks, Gordon. *Eadweard Muybridge-The Father of the Motion Picture*. New York: ViKing Press, Grossman Publishers, 1975.

Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion, 3 vols. Introduction by Anita Ventura Mozley. New York: Dover Publications, 1979.

Solnit, Rebecca. *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. NewYork: Penguin Books, 2004.

纳达尔（加斯帕德 • 费利斯 • 图尔纳雄）

Hambourg, Maria Morris, Francoise Heilbrun, and Philippe Néagu. *Nadar.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.

Nadar. *Quand J'étais photographe*. Preface by Léon Daudet, 1900. Reprint. New York: Arno Press, 1979.

Prinet, Jean, and Antoinette Dilasser. *Nadar*. Paris: Armand Colin, 1966.

纳亚（公司）

Zannier, Italo. *Venice: The Naya Collection*. Venice: O. Böhm, 1981.

查尔斯 • 尼格尔

Borcorman, James. *Charles Nègre, 1820-1880*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1976.

阿诺德 • 纽曼

Fern, Alah, and Arnold Newman. *Arnold Newman's Americans*. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1992.

威廉 • 诺曼

Harper, J. R.: and S. Triggs. *William Notman: Portrait of a Period*. Montreal: McGill University Press, 1975.

所罗门 • 努内斯 • 卡瓦略

Solomon Nunes Carpalho: Painter, Photographer and Prophet in 19th-Century America. Baltimore: Jewish Historical Society of Maryland, 1989.

蒂莫西 • 奥沙利文

Dingus, Rick. *The Photographic Artifacts of Timothy O'Sullivan*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982.

Snyder, Joel. *American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1981.

保罗 • 奥特布里吉

Dines, Elaine, ed. *Paul Outerbridge: A Singular Aesthetic; Photographs and Drawings, 1921-1941, A Catalogue Raisonné*. Santa Barbara, Calif.: Arabesque, 1981.

戈登 • 帕克斯

Parks, Gordon. *Voices in the Mirror: An Autobiography*. New York: Doubleday, Nan A. Talese, 1990.

欧文 • 佩恩

Foresta, Merry A., and William F. Stapp. *Iyving Penn: Master Images-The Collections of the National Museum of American Art and the National Portrait Gallery*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990.

约翰 • 普法尔

Pfahl, John. *Arcadia Revisited: Niagara Rdver and Falls from Lake Erie to Lake Ontario*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.

罗伯特 • 波利多里

After the Flood. Photographs by Robert Polidori. Introduction by Jeff L. Rosenheim. Gottingen: Steidl Publishing, 2006.

艾略特 • 波特

Intimate Landscapes. Photographs by Eliot Porter. Essay by Weston J. Naef. New York: Metropolitan Museum of Art; E.P. Dutton, 1979.

朱赛佩 • 普里莫利

Vitali, Lamberto. *Un fotografo fin-de-siècle: Il conte primoli*. 2d Ed. Turin, Italy: Einaudi, 1981.

谢尔盖 • 米哈伊洛维奇 • 普罗库金 - 戈尔斯基

Allshouse, Robert H., ed. *Photographs for the Tsar: The Pioneering Color Photography of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii*. New

York: Dial Press, 1980.

曼 • 雷

Foresta, Merry A., et a1. *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*. New York: Abbeville Press, 1988.

Ray, Man. *Self-Portrait*. Boston: Little, Brown, 1963.

奥斯卡 • 古斯塔夫 • 雷兰德

Spencer, Stephanie. *O. G. Rejlander: Photography as Art*. Ann Arbor. Mich.: UMI Press. 1985.

艾伯特 • 伦格 - 帕奇

Albert Renger-Patzsch: 100 Photographs, 1928. Essays in English, German, and French. Cologne, Germany, and Boston: Schürmann and Kicken; Paris: Créatis, 1979.

Renger-Patzsch, Albert. *Die Welt ist schön: Einhundert Photographische aufnahme*. Published in English as *The World Is Beautiful*. Munich: Kurt Wolff Verlag, 1928.

尤金 • 理查兹

Richards, Eugene. *Americans We*. New York: Aperture, 1994.

奥古斯特 • 桑德

August Sander: Photographs of an Epoch, 1904-1959. Preface by Beaumont Newhall; historical commentary by Robert Kramer. Millerton, N.Y.: Aperture, 1980.

Sander, August. *Antlitz der Zeit*. Munich: Kurt Wolff/Transmare Verlag, 1929.

——. *Men Without Masks: Faces of Germany, 1910-1938*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1971.

Sander, Gunther, ed. *August Sander: Citizens of the 20th Century*. Portrait Photographs, 1892-1952. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

本 • 沙恩

Pratt, Davis, ed. *The Photographic Eye of Ben Shahn*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

查尔斯 • 希勒

Stebbins, Theodore E. Jr., and Norman Keyes, Jr. *Charles Sheeler: The Photographs*. Boston: Little, Brown, 1987.

辛迪 • 舍曼

Burton, Johanna, ed. *Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 2006.

Krauss, Rosalind, and Norman Bryson. *Cindy Sherman, 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.

卡米尔 • 西尔维

Haworth-Booth. Mark. *Camille Silvy : River, Scene, France*. Getty Museum Studies on Art. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1992.

亚伦 • 西斯金德

Chiarenza, Carl. *Aaron Siskind: Pleasures and Terrors*. Boston: New York Graphic Society, 1982.

Siskind, Aaron. *Road Trip: Photographs 1980-1988*. Albuquerque: Univcrsity of New Mexico Press; Carmel, Calif.: Friends of Photography, 1993.

W. 尤金 • 史密斯

Hughes, Jim. *W. Eugene Smith: Shadow and Substance. The Life and Work of an American Photographer*. New York: McGraw-Hill, 1989.

Johnson, William S., ed. *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1981.

Smith, W. Eugene, and Aileen M. Smith. Minamata. New York: Holt, Rinehart and Winston,1975.

Willumson. Glenn G. *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*. New York: Cambridge University Press, 1992.

弗雷德里克 • 索默

Weiss, John, ed. *Venus, Jupiter and Mars: Frederick Sommer*. Wilmington: Delaware Art Museum, 1980.

艾伯特 • 桑兹 • 索恩沃恩和乔赛亚 • 约翰逊 • 霍斯

Sobieszek, Robert, and Odette M. Appel. *The Spirit of Fact: The Daguerreotypes of South-worth and Hawes*. Boston: David R. Godine; Rochester, N.Y.: International Museum of Photography, 1976.

爱德华 • 斯泰肯

Johnston, Patricial A. *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Longwell, Dennis. Steichen: *The Master Prints, 1895-1914.* New York: Museum of Modern Art; Boston: New York Graphic Society, 1978.

Steichen, Edward. *A Life in Photography*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963.

拉尔夫 • 斯坦纳

Steiner, Ralph. *In Pursuit of Clouds: Images and Metaphors*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1985.

约耳 • 斯滕菲尔德

Sternfeld, Joel. *Sweet Earth: Utopias in America*. Gottingen: Steidl Publishing, 2006.

阿尔弗雷德 • 施蒂格里茨

Bochner, Jay. *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*. Cambridge: MIT Press, 2005.

Greenough, Sarah, and Juan Hamilton. *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings*. Washington, D.C.: National Gallery of Art; New York: Callaway Editions, 1983.

Homer, William Innes. *Alfred Stieglitz and the American AvantGarde*. Boston: New York Graphic Society, 1977.

——. *Alfred Stieglitz and the Photo-Secession*. Boston: Little, Brown, New York Graphic Society, 1983.

Lowe, Sue Davidson. *Stieglitz: An Memoir/Biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.

Norman, Dorothy. *Alfred Stieglitz: An American Seer*. Millerton, N.Y.: Aperture; New York: Random House, 1973.

Petersen, Christian A. *Alfired Stieglitz's:"Camera Notes"*. New York: W. W. Norton, 1993.

Waldo, Frank, et a1. *America and Alfred Stieglitz: A Collective Portrait*. 1934. Rev, ed. Millerton, N.Y.: Aperture, 1979.

Whelan, Richard. *Alfred, Stieglitz: A Biography*. Boston: Little, Brown, 1995.

本雅明 • 斯通

Jay, Bill. *Customs and Faces: Photographs by Sir Benjamin Stone, 1838-1914*. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1972.

保罗 • 斯特兰德

Paul Strand: A Retrospective Monograph, the Years 1915-1968. 2Vols. Millerton, N.Y.: Apeture, 1971.

Paul Strand: The World on My Doorstep; The Years l950-1976. New York: Aperture, 1994.

Stange, Maren, ed. *Paul Strand: Essays on His Life and Work*. New York: Aperture, 1990.

Strand, Paul, and Nancy Newhall. *Time in New England*. New York: Oxford University Press, 1950. Rev, ed. Millerton, N.Y.: Aperture, 1982.

Strand, Paul, and Claude Roy. *La France de profile*. Lausanne, Switzerland: Editions Clairefontaine, 1952.

卡尔 • 斯特鲁斯

McCandless, Barbara, Bonnie Yochelson, and Richard Koszarski. *New York to Hollywood: The Photography of Karl Struss*. Fort Worth: Amon Carter Museum, 1995.

托马斯 • 斯特鲁斯

Eklund, Douglas, et a1. *Thomas Struth*. Dallas: Dallas Art Musemn, 2002.

约翰夫 • 苏德克

Farova, Anna. *Josef Sudek, Poet of Prague: A Photographer's Life*. New York: Aperture, 1990.

Kirschner, Zdenek. *Sudek*. New York: Takarajima Books in association with Museum of Decorative Arts, Prague, 1993.

弗兰克 • 萨特克里夫

Hiley, Michael. *Frank Sutcliffe*. Boston: David R. Godine, 1974.

威廉 • 亨利 • 福克斯 • 塔尔博特

Arnold, H. J. P. *William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science*. London: Hutchinson Benham, 1977.

Buckland, Gail. *Fox Talbot and the Invention of Photography*. Boston: David R. Godine, 1980.

Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Facsimile ed. New York: Da Capo Press, 196I.

Weaver, Mike. *Henry Fox Talbot: Selected Texts and Bibliography*. World Photographers Reference Series, vol. 3. Boston: G.K. Hall, 1993.

埃德蒙 • 特斯克

Cox, Julian. *Spirit Into Matter: The Photographs of Edmund Teske*. Los Angeles: Getty Trust Publications, 2004.

约翰 • 汤姆逊

Thompson[sic], John, and Adolphe Smith. *Street Life in London*. Facsimile ed. Bronx, N.Y.: Bernard Blom, 1969.

White, Stephen. *John Thomson: Life and Photographs*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.

海因里希 • 滕尼斯

Alland, Alexander, Sr. *Heinrich Tönnies: Carte-de-Visite Photographer Extraordinaire*. New York: Camera Graphic Press, 1978.

亚瑟 • 特雷斯

Weiermair, Peter, ed. *Arthur Tress*. Zurich: Edition Stemmle, 1995.

本雅明 • 布莱克奈尔 • 特纳

Barnes, Martin. *Benjamin Brecknell Turner: Rural England Through a Victorian Lens*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

杰利 •N. 尤斯曼

Photo Synthesis: Photographs by Jerry Uelsmann. Gainsville: University of Florida Press, 1992.

Uelsmann, Jerry N. *Silver Meditations*. Dobbs Ferry, N.Y: Morgan and Morgan, 1975.

多莉丝 • 尤尔曼

The Darkness and the Light: Photographs by Doris Ulmann. Millerton, N.Y.: Aperture, 1974.

Jacobs, Philip Walker. *The Life and Photography of Doris Ulmann*.

Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

Keller, Judith. *Doris Ulmann: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1996.

詹姆斯 • 范 • 德 • 吉

James Van Der Zee. Dobbs Ferry. N.Y.: Morgan and Morgan, 1973.

Willis-Braithwaite, Deborah. *Van Der Zee: Photographer, 1886-1983*. New York: Harry N. Abrams; Washington, D.C.: National Portrait Gallery, smithsonian Institution, 1993.

罗曼 • 维希尼克

To Give Them Light: The Legacy of Roman Vishniac. New York: Simon and Schuster, 1993.

亚当 • 克拉克 • 维罗曼

Webb, William, and Robert A. Weinstein. *Dwellers at the Source: Southwestern Indian Photographs by A. C. Vroman, 1895-1904*. New York: Viking Press, Grossman Publishers, 1973.

卡尔顿 •E. 沃特金斯

Carleton E.Watkins, Photographs, 1861-1874. San Francisco: Bedford Arts Publishers, 1989.

Palmquist, Peter E. *Carleton E. Watkins: Photographer of the American West*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1983.

Rule, Amy, ed. *Carleton Watkins: Selected Texts and Bibliography*. Oxford, England: Clio Press, 1993.

维吉（亚瑟 • 菲里格）

Stettner, Louis, ed. *Weegee.* New York: Alfred A. Knopf, 1977.

Weegee. *Naked City.* New York: Essential Books, 1946.

Weegee's New York: Photographs, 1935-1960. Munich: Schirmer Art Books, 1982, 1996.

威廉 • 维格曼

Man's Best Friend: Photographs and Drawings by William Weg Man. New York: Harry N. Abrams, 1982.

布列特 • 韦斯顿

Brett Weston, Photographs from Five Decades. Millerton, N.Y.: Aperture, 1980.

爱德华 • 韦斯顿

Conger, Amy. *Edward Weston: Photographs*. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1992.

Newhall, Nancy, ed. *Edward Weston: The Flame of Recognition*. His Photographs Accompanied by Excerpts from His Daybooks and the Letters. New York: Aperture, 1993.

Stebbins, Theodore E. *Weston's Westons: Portraits and Nudes*. Boston: Museum of Fine Arts, 1989.

Weston, Edward. *My Camera at Point Lobos*. Yosemite National Park, Calif.: Virginia Adams; Boston: Houghton Mifflin Co., 1950.

Wilson, Charis, and Edward Weston. *California and the West*. 1940. Reprint. Millerton, N.Y.: Aperture, 1978.

克拉伦斯 •H. 怀特

Homer, William Innes. *Symbolism of Light: The Photographs of Clarence H. White*. Wilmington: Delaware Art Museum, 1977.

迈纳 • 怀特

Bunnell, Peter. *Minor White: The Eye That Shapes*. Boston: Little, Brown, Bulfinch Press, 1989.

加里 • 维诺格兰德

Szarkowski, John. *Winogrand: Figments from the Real World*. New York: Museum of Modern Art, 1988.

约耳 - 彼德 • 威特金

Witkin, Joel-Peter. *Gods of Earth and Heaven*. Altadena, Calif.: Twelvetrees, 1989.

马龙 • 波斯特 • 沃尔科特

Hendrickson, Paul. *Looking for the Light: The Hidden Life and Art of Marion Post Wolcott*. New York: Alfred A. Knopt, 1992.

索　引

（按拼音字母排序）

A

A. 贝豪斯 Berghaus, A., 51
阿布·阿里·阿尔－哈曾·伊本·阿尔哈桑 Abū ʻAli al-Hasan ibn al-Haytham (Alhazen), 190
《阿布辛波神庙》（奥罗）*Abu Simbel* (Horeau), 97
阿达尔伯特·库瓦里埃 Cuvelier, Adalbert, 209
阿道夫·布朗 Braun, Adolphe, 34, 98, 108, 112, 163, 193, 218, 220, 222, 237, 255, 280
阿道夫·德·梅耶 de Meyer, Adolf, 327, 494, 495
阿道夫·麦瑟 Miethe, Adolphe, 438
阿道夫·欧斯特 Ost, Adolphe, 244
阿道夫·让·弗朗索瓦·马林·达乐蒙 Dallemagne, Adolphe, Jean François Marin, 66, 67
阿道夫·史密斯 Smith, Adolphe, 353
阿道夫·威廉·布格霍 Adolphe William Bouguereau, 249
阿德莱德·汉斯康姆 Hanscom, Adelaide, 316
阿德烈·图尔纳雄 Adrien, Tournachon, 77, 82, 83
阿狄森·N. 斯科洛克 Scurlock, Addison N., 268, 269
阿尔伯特, 英格兰亲王 Albert, prince consort of England, 63, 180, 189, 229
阿尔伯特·比尔斯塔特 Bierstadt, Albert, 132, 133, 229
阿尔伯特·费尔尼克 Fernique, Albert, 158, 160
阿尔弗雷德·艾森斯塔特 Eisenstaedt, Alfred, 463, 466, 471, 474
阿尔弗雷德·丁尼生男爵 Tennyson, Alfred, Lord, 80, 82
阿尔弗雷德·多恩 Donné, Alfred, 174, 447
阿尔弗雷德·哈斯勒·辛顿 Hinton, Alfred Horsley, 305
阿尔弗雷德·马斯凯尔 Maskell, Alfred, 294
阿尔弗雷德·沙隆 Chalons, Alfred, 55
阿尔弗雷德·施蒂格里茨 Stieglitz, Alfred, 245, 260, 262, 294, 296, 299, 300, 308, 310-312, 315, 317, 318, 321, 324, 326-331, 333-335, 370, 401-402, 414, 426, 433-434, 437, 506, 644-646, 685-686
阿尔勒国家高等摄影学院 Ecole Nationale de Photographie, 546
阿尔特·辛沙鲍尔 Sinsabaugh, Art, 514
阿尔文·兰顿·科伯恩 Coburn, Alvin Langdon, 300, 321, 324, 326, 401, 402, 426
阿方斯·吉鲁 Giroux, Alphonse, 17, 40, 194
阿方斯·路易·波特万 Portevin, Alphonse Louis, 34, 193, 239, 444, 448, 683
阿基里·奎奈特 Quinet, Achille, 195
阿卡迪·谢克赫特 Shaikhet, Arkady, 467-468
阿克发 Agfa, 446
阿克塞尔·林达尔 Lindahl, Axel, 114
阿里纳瑞兄弟 Alinari brothers, 114
阿列克谢·格列夫柯夫 Grevkov, Aleksei, 44
阿洛伊斯·勒赫尔 Löcherer, Aloïs, 158, 161, 217, 218
阿纳托雷·萨德曼 Sadermann, Anatole, 558
阿诺·拉斐尔·闵奇恩 Rafael, Minkkinen, Arno, 558
阿诺德·勃克林 Boecklin, Arnold, 295
阿诺德·纽曼 Newman, Arnold, 676
阿瑟·B. 杜兰德 Durand, Asher B., 209, 210
阿瑟·德夫 Dove, Arthur, 330
阿瑟·特雷斯 Tress, Arthur, 588
阿瑟·休伊特 Hewitt Arthur, 357, 459
阿塔纳斯·珂雪 Kircher Athanasius, 188
阿图罗·布拉加利亚 Arturo Bragaglia, 394
《阿维尼翁罗纳河的洪水》（巴尔杜斯）*Flooding of the Rhne at Avignon, The* (Baldus), 101
阿维特·舒伯特 Szubert, Awit, 72
《阿亚维里的节日》（强彼）*Festival in Ayaviri* (Chambi), 362
埃德·希尔 Ed, Hill, 614
埃德加·德加 Degas, Edgar, 249, 254, 305
埃德蒙·凯斯廷 Kesting, Edmund, 397
埃德蒙·特斯克 Teske, Edmund, 583
埃德蒙德·贝克勒 Becquerel, Edmond, 193, 444
埃德温·H. 兰德 H.Land, Edwin, 625
埃德温·默茨 Merz, Edwin, 374
埃德沃德·迈布里奇 Muybridge, Eadweard, 98, 643, 675, 676
埃尔·利西茨基 Lissitzky, El, 390
埃尔曼诺克斯相机 Ermanox camera, 463, 625, 627
埃格蒙特·阿伦斯 Arens, Egmont, 388
埃及 Egypt, 97, 99, 104, 120, 122, 143, 157, 159, 465, 526, 585, 612
埃吉迪奥·斯卡内 Scaione, Egidio, 495
埃利·劳达尔 Lotar, Eli, 422
埃米尔·O. 霍庇 Hoppé, Emil O., 359-360, 637, 651, 653
埃米尔·托尔廷 Tourtin, Emile, 84, 90
埃米尔·左拉 Zola, Emile, 89, 256, 685
埃米特·戈温 Gowin, Emmet, 563
埃米特·利斯 Leith, Emmett, 630
《埃塞俄比亚士兵的双脚》（艾森斯塔特）*Feet of Ethiopian Soldier* (Eisenstaedt), 466
艾伯特·伦格－帕奇 Renger-Patzsch, Albert, 406, 486, 649, 675, 677
艾伯特·桑兹·索思沃思 Southworth, Albert Sands, 38, 49, 50, 52, 53, 78, 96, 163, 166, 635
艾蒂安·于勒·马雷 Marey, Etienne Jules, 245-247, 249, 251, 252, 394, 617, 643
艾尔莎·兰彻斯特 Lanchester, Elsa, 496, 498

艾夫斯·弗雷德里克·尤金 Frederick, E.Ives, 446, 449, 629, 684
艾丽西亚·达米科 D' Amico, Alicia, 540
艾伦·泰瑞 Terry, Ellen, 80
艾略特·波特 Porter, Eliot, 594, 597
艾略特·厄威特 Erwitt, Elliott, 523, 524
艾梅·罗沙 Rochas, Aime, 637
艾米·菲利浦 Phillips, Ammi, 48
艾米·梅耶 Mayer, Emil, 258
艾米勒·布拉维尔 Blavier, Emile, 82, 83
艾米丽·加吕 Galup, Amélie, 258
艾瑞克·萨洛蒙 Salomon, Erich, 463, 465, 471
艾萨巴德·金多姆·布鲁内尔 Brunel, Isanbard, Kingdom, 153
艾瑟·布波莱 Bubley, Esther, 365
《爱》(富斯) *Love* (Füss), 577, 580
《爱》(威廉·莫特森) *L'Amour* (Mortensen), 582
爱德华·S. 柯蒂斯 Curtis, Edward S., 173, 174, 320, 343, 344, 345, 390
爱德华·安东尼 Anthony, Edward, 32, 255
爱德华·布巴特 Boubat, Edouard, 482, 486
爱德华·德尼·巴尔杜斯 Baldus, Edouard, Denis, 99, 100, 101, 153, 154, 186
爱德华·格雷尼·马尔伯恩 Malbone Edward Greene, 39
爱德华·鲁沙 Ruscha, Edward, 565, 566
爱德华·罗尔克·法伯 Farber, Edward Rolke, 627
爱德华·马奈 Manet, Edouard, 184, 295
爱德华·斯泰肯 Steichen, Edward, 282, 295-296, 300, 315, 321, 324, 329, 335, 352, 401, 403, 414, 426, 433, 450, 452, 479, 481, 488-490, 494, 496, 506, 617, 647, 651-652, 686
爱德华·韦斯顿 Weston, Edward, 416, 418, 419, 422, 426, 428, 436-437, 450, 456, 482, 514, 541, 552, 553, 590
《爱芬小姐》*Mlle. Elven,* 67
爱丽丝·奥斯汀 Austen, Alice, 258, 265
爱丽丝·鲍顿 Boughton, Alice, 296, 300
爱丽丝·雷克斯 - 内林格 Lex-Nerlinger, Alice, 396
爱玛·法恩斯沃思 Farnsworth, Emma, 316
爱默生 Emerson, 234, 235
安德烈·阿道夫·迪斯德里 Disdéri, André Adolphe, 62, 63, 195, 208, 236
安德烈·迪尼蒙 Dignimont, André, 274
安德烈·柯特兹 Kertész, André, 398, 404, 405, 463, 481
安德烈·洛特 Lhote, André, 510
安德烈亚斯·费宁格 Feininger, Andreas, 476, 479
安德鲁·罗斯 Ross, Andrew, 17
安德森画廊(纽约) Anderson Galleries (New York), 330
安德伍德 & 安德伍德 Underwood and Underwood, 342, 343
安迪·沃霍尔 Warhol, Andy, 605, 618, 620
安东·布吕尔 Bruehl, Anton, 333, 415, 426, 488-490, 492
安东·马丁 Martin Anton, 18, 22
安东·史坦科夫斯基 Stankowski, Anton, 394-396
安东·朱利奥 Giulio, Anton, 394
安东尼·巴尔沃萨 Barboza, Anthony, 533
安东尼·佩夫斯纳 Pevsner, Antonine, 580, 700
安东尼奥·比托 Beato, Antonio, 120, 122, 123
《安哥拉卢埃纳的街景》(德巴东) *Luena, Street Scene, Angola* (Depardon), 549
《安格尔小提琴》(雷) *Violin d' Ingres* (Ray), 395, 396
安格斯·麦克贝恩 McBean, Angus, 401, 496, 498
安杰伊·拉霍维奇 Lachowicz, Andrzej, 566
安娜·阿特金斯 Atkins, Anna, 52
安娜·梅·黄(黄柳霜) Wong, Anna May, 494, 496
安妮·W. 布里格曼 W. Bridge, Anne, 316, 319
安妮·比尔曼 Biermann, Aenne, 409, 412
安妮·莱博维茨 Leibovitz, Annie, 556
安妮·诺格尔 Noggle, Anne, 538
安妮特·梅莎洁 Annette, Messager, 593
安全灯 Safelights, 43
安塞尔·亚当斯 Adams, Ansel, 416, 420, 421
安托万·弗朗索瓦·克劳德特 Claudet, Antoine François, 42, 195, 208, 209
安托万·塞缪尔·亚当 - 萨洛蒙 Samuel Adam-Salomon, Antoine, 59
"按下按钮"摄影 "push button" photography, 241
《昂加瓦半岛的母子肖像》(弗莱厄蒂) *Portrait of Mother and Child, Ungava Peninsula* (Flaherty), 173, 174, 344
凹版印刷 photogravure, 34, 153, 239, 257, 296, 304-306, 320, 353, 447, 448, 486, 646
奥波德·曼尼斯 Mannes, Leopold, 628
奥布瑞·博迪尼 Bodine, Aubrey, 426
奥古斯丁·让·菲涅耳 Fresnel, Augustin Jean, 37
奥古斯特·孔德 Comte, Auguste, 96
奥古斯特·罗丹 Rodin, Auguste, 249
奥古斯特·罗莎莉 Rosalie, Auguste, 156
奥古斯特·萨尔兹曼 Salzmann, Auguste, 104, 107
奥古斯特·桑德 Sander, August, 359, 374, 408, 429, 519, 541, 598, 647, 648, 677, 678
奥古斯汀·维克托·卡萨索纳 Víctor Casasola, Agustín, 460
奥拉西奥·科波拉 Coppola, Horacio, 427, 429
奥兰普·康特·阿瓜多 Count Aguado, Olympe, 74
奥利弗·温德尔·霍姆斯 Holmes, Oliver Wendell, 34, 634, 642
奥利维亚·帕克 Parker, Olivia, 598
奥斯卡·巴纳克 Barnack, Oskar, 625
奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德 Rejlander, Oscar Gustav 60, 62, 77-78, 207-208, 210-211, 214, 216, 223, 225, 232, 347, 593, 642, 683
奥斯卡·霍夫迈斯特 Hofmeister, Oskar, 311
奥斯卡·毛雷尔 Maurer, Oscar, 319
奥托·迪克斯 Dix, Otto, 374
奥托·沙夫 Scharf, Otto, 311, 314
奥托·斯坦纳特 Steinert, Otto , 543, 576, 579, 653
奥托克罗姆 Autochrome, 271, 276, 286-291, 300, 311, 324, 335
奥托马尔·安许茨 Anschütz, Ottomar, 245, 252, 443, 445

B

巴比松画派 Barbizon school, 99, 100, 112, 141, 209, 295, 315, 317, 345
巴伐利亚皇家科学院 Bavarian Royal Academy of Sciences, 32
《巴勒斯坦本色: 关于圣经故事的摄影作品集》*Palestine as It Is:In a Series of Photographic Views...Illustrating the Bible,* 99

《巴黎埃菲尔铁塔的星形脚手架》*Paris, Eiffel Tower Scaffolding with Star,* 425
《巴黎德圣安德烈艺术广场》(伊齐) *Place St. Andre des Arts, Paris* (Izis), 482
《巴黎地下陵墓的工人》(纳达尔) *Workmen in the Paris Catacombs* (Nadar) , 244
巴黎公社 Paris Commune, 179–180, 608
《巴黎竞赛》*Paris Match,* 459, 474, 482
巴黎摄影俱乐部 Photo-Club de Paris, 305, 685
《巴黎圣丹尼拱门》(茹万) *Porte St. Denis, Paris* (Jouvin), 163, 168, 255
巴塞尔·戴维森 Davidson, Basil, 437
《巴塞罗那的五月》(西摩) *May Day, Barcelona* (Chim) 472, 474
《巴台农神庙前的西大门内侧》(斯蒂尔曼) *Interior of the Parthenon from the Western Gate* (Stillman) , 120
巴西 Brazil, 127, 128
巴西国王佩德罗二世 Pedro II, emperor of Brazil, 127
芭芭拉·卡斯滕 Kasten, Barbara, 598
芭芭拉·克鲁格 Kruger, Barbara, 574
芭芭拉·克伦 Crane, Barbara, 582
芭芭拉·克什 – 梅耶 Ker-Seymer, Barbara, 495
芭芭拉·摩根 Morgan, Barbara, 428, 580
芭芭拉·诺夫利特 Norfleet, Barbara, 526, 596,
白金版照片 Platinum prints, 616
白金照相术 Platinotype, 692
《白山隘口》(布莱克) *In the White Mountain Notch* (Black), 129
《百事可乐, 纽约》*Pepsi, New York,* 526, 529
半色调版 halftone plates, 196, 449
包豪斯 Bauhaus, 390, 396, 399, 401, 403, 406, 415, 418, 428, 434, 488, 514, 580
《包括历届总统在内的 70 位美国名人肖像》(佚名摄影师) *Seventy Celebrated Americans Including All the Presidents* (unknown), 65
宝丽来 Polaroid, 543, 582, 598, 607–609, 621, 625, 687–688, 689, 690
宝丽来一次成像彩色胶片 Polacolor, 607, 625
保存; 储存 conservation, 14, 17, 34, 35, 36, 99, 104, 108, 176, 190, 241, 294, 348, 448, 463, 526, 543, 630, 631
保罗·奥特布里吉 Outerbridge, Paul, 416
保罗·德·诺耶 de Nooijer, Paul, 585
保罗·德拉罗什 Delaroche, Paul, 100, 141, 184, 205, 216, 238
保罗·菲尔克特 Vierkötter, Paul, 626–627
保罗·盖拉德 Gaillard, Paul, 74
保罗·哈维兰 Haviland, Paul, 321, 324, 329
保罗·加斯帕里尼 Gasparini, Paolo, 540
保罗·卡波尼格罗 Caponigro, Paul, 514, 517
保罗·刘易斯·安德森 Lewis Anderson, Paul, 403
保罗·鲁道夫 Rudolph, Paul 479
保罗·马丁 Martin, Paul, 245, 258
保罗·纳达尔 Nadar, Paul, 69
保罗·佩列格林 Pellegrin, Paolo, 604
保罗·普瑞斯奇 Pretsch, Paul, 448
保罗·施特恩 Citroën, Paul, 466
保罗·斯特兰德 Strand, Paul, 327, 331, 401–402, 414–415, 422, 426, 428, 434–436, 450–451, 482, 511, 541, 649, 686, 687
保罗·希尔 Hill, Paul, 544
《抱孩子的妈妈, 新泽西州》*Mother Holding Her Child, N.J.*, 521
曝光计 Exposure meter, 444, 445
鲍勃·理查森 Richardson, Bob, 498
鲍里斯·萨夫雷 Savelev, Boris, 550
鲍里斯·伊格纳托维奇 Ignatowich, Boris, 422, 425, 467
《北爱尔兰: 效忠派与民族主义者》*N. Ireland: Loyalists vs. Nationlists*, 550
《北京的美景》*The Pageant of Peking,* 125
《北美印第安人》柯蒂斯 *North American Indian, The* (Curtis), 174, 321
贝蒂·哈恩 Hahn, Betty, 599, 606, 613
《贝壳》(韦斯顿) *Shells* (Weston), 436, 437
贝拉·加斯帕 Gaspar, Bela, 629
贝伦妮丝·阿博特 Abbott, Berenice, 365, 366, 374, 415–417, 426, 579
贝尼托·帕农齐 Panunzi, Benito, 340
贝亚·内特尔斯 Nettles, Bea, 599
《贝亚街五分钱一晚的住所》(里斯) *Five Cents Lodging, Bayard Street* (Riis), 355, 356
背景 backdrops, 18, 19, 27, 40, 42, 50, 55, 59, 62, 63
《被禁闭的孩子》(马古班内) *Fenced In Child, Vrederdorp* (Magubane), 381
本雅明·布莱克奈尔·特纳 Turner, Benjamin Brecknell, 103
本雅明·斯通爵士 Stone, Sir Benjamin 342, 344–345, 647
逼真: 艺术与摄影的关系 verisimilitude: art-photography relationship and, 205, 207
比尔·布兰特 Brandt, Bill, 368, 369, 471, 482, 544, 545, 558
比尔·欧文斯 Owens, Bill, 523
比加斯, 弗拉基米尔 Birgus, Vladimir, 548
《比利牛斯山的通道》*Passage in the Pyrenees*, 105
彼得·弗里德里希·福伦达 Voigtländer, Peter Friedrich, 41
彼得·亨利·爱默生 Emerson, Peter Henry, 23, 233, 239, 293, 294, 295, 305, 318, 444
彼得·吉德曼 Keetman, Peter, 580
彼得·罗斯 – 普汉 Rose-Pulham, Peter, 496
彼得·潘特 Panter, Peter, 458
彼得堡科学院 Petersburg, Academy of Sciences, 44
庇古 W. H. Pigou, 122
碧福特·史密斯 Smith, Beuford, 533
《便士杂志》*Penny Megazine*, 151
便携式暗房 darkrooms, portable, 109
表现主义 Expressionism, 249, 331, 357, 414, 486, 506, 514, 519, 580, 594, 618
《宾尼小姐们和蒙罗小姐》*The Misses Binny and Miss Monro*, 58
滨谷浩 (活跃于 20 世纪 30 年代) Hiroshi Hamaya, 370
《滨水地区》(斯科洛克) *Waterfront* (Scurlock) , 269
《冰面上的航船》(邓莫尔和克里切森) *Sailing Ships in an Ice Field* (Dunmore and Critcherson) , 137, 139
波兰 Poland, 23, 72, 83, 268, 315, 368, 397, 398, 468, 471, 475, 566, 646, 687, 688
波特·斯特恩 Stern, Bert, 497, 498
《波托韦洛的恋人》*Lovers from Portobelo*, 540
玻璃底版 cliché verre 32, 56, 60, 96, 98, 103, 104, 105, 116,

122, 132, 141, 143, 163, 174, 176, 178, 192, 193, 194, 195, 206, 208, 209, 210, 241, 246, 255, 342, 438, 444, 446, 447, 448
伯恩和希拉·贝歇 Bernd and Hilla Becher, 565, 567
伯恩谢泼德摄影工作室 Bourne and Shepherd, 122
伯克·乌佐尔 Uzzle, Burk, 523
伯纳德·富孔 Faucon, Bernard, 588
伯纳德·科尔 Cole, Bernard, 371, 372
伯纳德·普洛萨 Plossu, Bernard, 653
铂金相纸 Platinum paper, 320, 321, 435, 438
博蒙特·纽霍尔 Newhall, Beaumont, 658
博士伦 Bausch & Lomb, 443
《不高的人与拉长的影子》*Little Men, Long Shadows*, 405
《不知名的女士》(索思沃思和霍斯) *Unknown Lady* (Southworth and Hawes), 50, 53
《不知名妇女的肖像》(迪斯德里) *Portrait of an Unidentified Woman* (Disderi), 62, 63
布拉克 Point Lobos Wave (Bullock), 518
布拉塞(久拉·哈拉兹) Brassaï (Gyula Halász), 481, 482, 484
布莱德福特·华盛顿 Washington, Bradford, 519
布朗库西 Brancusi, 494
布鲁多维奇 Brodovitch, 493
《布鲁克林大桥》(谢里·V. 谢尔) *Brooklyn Bridge* (Schell), 424
《布鲁塞尔》(亨利·卡蒂埃 - 布列松) *Brussels* (Henry Cartier-Bresson), 511
布鲁斯·戴维森 Davidson, Bruce, 527, 531, 599
布罗吉家族 the Brogi family, 114

C

C. F. 舒贝因 Schonbein, C. F., 640
C. 理查德 Reichardt, C. 60, 278
C. 皮雅兹·史密斯 Smyth, C. Piazzi 110
《擦鞋和扒窃》(G. 索默) *Shoeshine and Pickpocket* (G. Sommer), 226, 229
《财富》*Fortune*, 261, 379, 472, 491
《采矿工人，康姆斯托克矿》*Miner Work, Comstock Lode*, 350
彩色胶片 color film, 526, 543, 594, 596, 599, 602, 625, 626, 627, 628, 629
彩色摄影 color photography, 241, 271-272, 276, 444-446, 526, 540, 594, 596, 598-599, 602, 604, 606, 629, 632, 645, 650, 652, 654, 694
彩色正片 color transparencies, 271, 276, 444, 628
蔡司 - 依康公司 Zeiss-Ikon Company, 624
《餐馆: 拍自巴黎艾菲尔铁塔的首层》(左拉) *Restaurant, Taken from the First Floor or Starcase of the Eiffel Tower, A* (Zola), 256, 260-261
《草叶集》(惠特曼) *Leaves of Grass* (Whitman), 231
测光表 exposure meters, 241, 443, 444, 446, 625
《插图》*L' Illustration*, 151, 468
《插图杂志》*Journal illustré*, Le, 464
《茶壶剧院》(特雷斯) *Teapot Opera, The* (Tress), 588
查尔斯·L. 道格森 Dodgson, Charles L., 62, 280
查尔斯·L. 韦德 Weed, Charles L., 132
查尔斯·R. 萨维奇 Savage, Charles R., 161
查尔斯·阿米迪·菲利普·范鲁 van Loo, Charles Amédée Philippe, 189
查尔斯·奥布里 Aubry, Charles, 218, 221
查尔斯·波德莱尔 Baudelaire, Charles, 38, 41, 91, 206
查尔斯·布兰克 Blanc, Charles, 206
查尔斯·达尔文 Darwin, Charles R., 77, 78, 80
查尔斯·菲利普·奥古斯都·克雷 Philippe Auguste Carey, Charles, 222, 223
查尔斯·费弗尔·德·圣梅曼 Fevret de Saint-Memin, Charles, 40, 41
查尔斯·哈珀·贝内特 Harper Bennett, Charles, 438
查尔斯·亨利·卡弗因 H. Caffin, Charles, 300
查尔斯·惠特斯通 Wheatstone, Charles, 195
查尔斯·吉洛特 Gillot, Charles, 449
查尔斯·加尼翁 Gagnon, Charles, 538
查尔斯·克利福德 Clifford, Charles, 115, 120
查尔斯·克罗斯 Cros, Charles, 445, 629
查尔斯·莱尔米特 L'Hermitte, Charles, 342
查尔斯·玛丽·布顿 Marie Bouton, Charles, 35
查尔斯·普拉特 Pratt, Charles, 594, 598
查尔斯·萨姆纳 Sumner, Charles, 50, 52
查尔斯·苏利耶 Soulier, Charles, 108, 111
查尔斯·沃尔德克 Waldack, Charles, 244
查尔斯·希勒 Sheeler, Charles, 414-415, 422, 457, 617, 649, 686
查尔斯·谢泼德 Shepherd, Charles, 122
查尔斯·雨果 Hugo, Charles, 55
查尔斯和艾米丽·罗伊特林根 Reutlinger, Charles and Emile, 69
查盖希默 Chargesheimer, 558
查克·克洛斯 Close, Chuck, 128, 619, 621
《拆除剧院大街》(马维尔) *Tearing Down the Avenue of the Opera* (Marville), 157, 158
柴田敏雄 Shibata, Toshio, 553
长焦镜头 telephoto lenses, 275, 443
超现实主义 surrealism, 275, 368, 389, 397, 399, 401, 409, 426-428, 496-498, 541, 544, 566, 579, 585, 588
《超现实主义革命》*Révolution Surréaliste, La*, 275
陈长芬 Changfen, Chen, 555, 557
《城市儿童》(巴尔豪斯) *Kinder in der Grossstadt (City Children)* (Ballhause), 366
城市风景 cityscapes, 108, 414, 506
城市化 urbanization, 293
城市景观: 鸟瞰 urban views: bird's-eye views, 241-243
城市景观 urban scenes, 596
《城市旅馆商埠一景》*Market Scene at the Port de L'Hôtel de Ville,* 238
《乘车，拉斯韦加斯》*Men Riding Bus, Las Vegas,* 536
"重新拍摄"项目"rephotography" projects, 525
《抽烟的人》(A. G. 和 A. 布拉加利亚) *Smoker, The* (A. G. and A. Bragaglia), 394
《丑角舞者》(柯特兹) *Satiric Dancer, Paris* (Kertesz), 404
《橱窗展示，伯利恒，宾夕法尼亚州》(W. 埃文斯) *Window Display, Bethlehem, Pennsylvania* (W. Evans), 378
《穿万圣节服装的"微小"，西雅图》(马克) *"Tiny" in Her Halloween Costume, Seattle* (Mark), 528, 532

《穿针引线的双手》(布吕尔) *Hands Threading a Needle (Bruehl)*, 489, 490
《从公爵府邸眺望圣乔治马乔雷教堂》(庞蒂) *San Giorgio Maggiore Seen from the Ducal Palace* (Ponti), 115, 118
《从喜来登酒店向西侧看, 纽约》(施蒂格里茨) *From the Shelton Westward-New York* (Stieglitz), 331

D

D.F. 米勒 Millet, D. F., 45
达达主义 Dadaism, 357, 389, 392, 393, 394, 434, 466, 496, 617
达尔迈尔公司 Dallmeyer Company, 443
达盖尔, 路易·雅克·芒代 Louis Jacques Mandé, Daguerre, 15, 17, 20, 35
达盖尔式摄影法 daguerreotypes, 16, 17, 18, 23, 24, 27, 31, 32, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 69, 73, 95, 96, 97, 98, 99, 124, 132, 159, 163, 166, 167, 174, 176, 186, 191, 194, 205, 206, 211, 212, 216, 228, 229, 236, 238, 241, 268, 271, 278, 338, 444, 447
达罗加·乌巴斯·阿里 Ubbas Alli, Darogha, 123
《达维尔的收割者》(巴斯蒂恩·勒帕奇) *Reapers at Danville* (Bastien Lepage), 233, 234
《打字机键盘》(斯泰纳) *Typewriter Keys* (Steiner) , 415, 452
《大理石峡谷斯努莫山峰》*Marble Canyon, Shinumo Altar,* 136
大气效应 atmospheric effects, 133
大卫·A. 伍德瓦德 Woodward, David A., 60, 195
大卫·奥克塔维厄斯·希尔 Hill David Octavius, 29, 54, 57, 58, 78, 79, 207, 311, 338, 686, 683
大卫·贝利 Bailey, David, 498
大卫·布鲁斯特爵士 Brewster, David, 29, 37, 54, 79, 163, 195
大卫·道格拉斯·邓肯 Duncan, David Douglas, 475
大卫·戈德兰 Godine, David R., 487
大卫·汉森 Hanson, David, 596
大卫·霍克尼 Hockney, David, 619, 621
大卫·克拉姆利奇 Kramlich, David, 614
大卫·威尔基爵士 Wilkie, Sir David, 225
大卫·西摩 Seymour, David, 472, 474, 474, 479, 481
《大西洋月刊》*Atlantic Monthly*, 34
大萧条时期 Depression, Great, 361, 362, 365, 374, 379, 491, 492, 495, 594
《大型便携相机暗箱》(基歇尔) *Large Portable Camera Obscura* (Kircher), 188
大型影像 large-scale images, 590
大英博物馆(伦敦) British Museum (London), 185, 186, 237
"大众观察"《工业城镇的人们》Mass-Observation *(Worktown People)*, 368, 369
《带着相机的法国夫妇》(嘉数一山) *French Couple with a Camera* (Issan), 73
戴世黑·夏赫内 Charnay, Désiré, 127
黛安·阿勃丝 Arbus, Diane, 498, 519-521
丹·韦纳 Weiner, Dan, 371, 481
丹麦 Denmark, 23, 72, 114, 339
丹尼尔·马克利斯 McClise, Daniel, 55
丹尼斯·布里哈特 Brihat, Denis, 546, 590
丹尼斯·盖伯 Gabor, Dennis, 630
单镜头 single-lens (SLR), 163, 255, 439, 624, 626, 687-688, 690
单镜头反光相机 Single-lens reflex (SLR) cameras, 624, 626, 687-688, 690
但丁·加百利·罗塞蒂 Rossetti, Dante Gabriel, 208
蛋白玻璃幻灯片 Hyalotype, 32
蛋白相纸 albumen paper, 107, 192, 193, 438
蛋白印相 albumen prints102, 104-105, 108-110, 196-197, 216, 339, 693
蛋白印相工艺 albumen, 60-66, 68-70, 74-77, 79, 82, 83, 103, 104, 105, 108-111, 113-118, 120-122, 124-129, 132-137, 139, 141-144, 148, 149, 151-165, 169, 170-185, 197-203, 207, 209-220
当代画廊(佩蒂特) Galerie des contemporaines (Petit), 67
当代作家和艺术家肖像画廊 Galerie contemporaine, litteraire, artistique, 67
《倒立者》(齐勒) *Handstands* (Zille), 260, 261
《倒水桶的妇女》(J. F. 米勒) *Woman Emptying a Bucket* (J. F. Millet), 209
《道德之神雕塑》(布拉克洛) *Statue of Virtue* (Bracklow), 262, 263
道格·斯塔恩和迈克·斯塔恩 Starn, Doug and Mike, 618
道具: 画意摄影主义者裸体研究中所用的 Props: in Pictorialist nude studies, 295, 300
《道路和彩虹》(哈恩) *Road and Rainbow* (Hahn), 613, 620
《德·帕约罗斯先生》(伊图尔维德) *Señor de Pájoros* (Iturbide), 542
德贝尔尼 - 佩尼奥工作室 Studio Deberney-Peignot, 489
德博拉·弗莱明·卡弗里 Fleming Caffery, Deborah, 534
德代尔科, 玛丽昂 Marion, Dederko, 397, 398
德代尔科, 维托尔德 Witold, Dederko, 397, 398
德国 Germany, 17, 18, 20, 22, 23, 27, 34, 43, 46-48, 60, 67, 73, 80, 83, 98, 105, 108, 112, 114, 115, 116, 151, 161, 174, 189, 191, 193, 194, 208, 212, 217, 219, 232, 241, 44, 45, 52, 260-263, 278, 290, 299, 301, 311-314, 316, 327-329, 335, 346, 355, 359, 360, 366, 368, 374, 389, 390, 392, 393, 394, 396, 397, 400, 406, 407, 409, 411, 412, 414, 415, 427, 428, 434, 438, 443-448, 461-463, 465, 466, 467, 471, 475-477, 481, 487, 489, 511, 519, 524, 540, 541, 543, 558, 561, 565, 566, 568, 571, 576, 580, 582, 585, 594, 596, 616, 619, 624, 626, 628
德国的表现主义 German Expressionism, 519
《德国金属工》(列尔斯基) *German Metal Worker* (Lerski), 360
《德拉瓦水溢口地区的自然风光》(J. 莫兰) *Scenery in the Region of the Delaware River Gap* (J. Moran), 130, 131
德累斯顿摄影展 Dresden Exposition, 311, 316, 327
德米特里·巴尔特曼茨 Baltermants, Dmitri, 468, 475, 477
《德绍的橡树》*Oak Tree in Dessau*, 116
《等待归来者》(施蒂格利茨) *Waiting for the Return* (Stieglitz), 294, 295
《邓坎嫩附近的新铁路主干线》*New Main Line at Duncannon*, 165
迪克西·弗林 Vereen, Dixie, 533
迪特尔·阿佩尔特 Appelt, Dieter, 558, 667
《地理课》(克劳德特) *Geography Lesson, The* (Claudet), 42
帝国大厦(纽约) Empire State Building, 359, 373, 426

《第 21 号 (在工具上歇息的双手)》*Number 21 [Hands Resting on a Tool]*, 421
第二次鸦片战争 Opium War (Second), 180
蒂波娃·特碧维莉 Turbeville, Deborah, 498, 505
蒂费涅·德拉洛希 de la Roche, Tiphaigne, 189
蒂莫西·奥沙利文 O'Sullivan, Timothy, 134
蒂姆·吉戴尔 Gidal, Tim, 463
蒂娜·莫多蒂 Modotti, Tina, 409, 541, 674
《蒂沃利的海神溶洞》麦克弗森 *Grotto of Neptune, Tivoli (MacPherson)*, 114, 118
碘化银 Silver iodide, 105, 192, 208, 682, 693, 694, 695
电动快速视镜 Electro-Tachyscope, 249
电绘图 electrography, 209
电视 television, 35, 232, 270, 380, 481, 491, 513, 527, 565, 585, 592, 598, 630, 650, 687
电影和摄影国际展 Film und Foto International Exhibition (Fifo), 428, 433, 434
电影与摄影联盟 Film and Photo League, 365
电影院 cinema, 389
电子成像 electronic imaging, 580, 604, 630, 631
电子闪光灯 electric light, 245, 627
电子印相 electronic printing, 605
《雕像 5 号》(戴维斯) *Statue V* (Davis), 528
雕像 Statues, 22, 47, 104, 106, 158, 160, 161, 237, 528
《掉下来的猫咪》(马雷) *Falling Cat Sequence* (Marey), 252
叠加印相 double printing, 105
定焦相机 fixed-focus cameras, 625
定影剂 fixer, 29, 31, 34, 582, 625
《东京爱情》(戈尔丁和荒木) *Tokyo Love* (Goldin and Araki), 538
东欧 Eastern Europe, 52, 267, 304, 305, 315, 355, 368, 373, 403, 468, 514, 550, 630
东松昭明 Tomatsu, Shomei, 553
《冬景》(A. 马丁) *Winter Landscape* (A. Martin), 18, 22
《冬日瑞士日内瓦湖的汽轮》(布朗) *Lake Steamers at Winter Mooring, Switzerland* (Braun), 112
动态摄影 motion photography, 245, 249, 251, 649
《动态视觉》*Vision in Motion*, 434
《动物的运动》(迈布里奇) *Animal Locomotion* (Muybridge), 246, 247
杜安·迈克尔斯 Michals, Duane, 566, 653
杜博斯科 Duboscq, 195
杜布罗尼相机 Dubroni camera, 625
渡边义雄 Watanabe, Yoshio, 409, 414
《渡桥, 马赛》(拜耶) *Pont Transbordeur, over Marscilles* (Bayer), 399, 402, 403, 488, 490
《端坐的女孩》(T.Z. 沃格尔和理查德) *Seated Girl* (T.Z. Vogel and Reichardt), 278
短焦镜头 Short-focal-length lenses, 163, 191, 245, 255, 617
《对阿尔克依多米尼加人的大屠杀》*The Massacre of the Arcueil Dominicans*, 179
多功能传真 Verifaxing, 605
多丽丝·厄尔曼 Ulmann, Doris, 319, 322-333, 360
多萝西娅·兰格 Lange, Dorothea, 333, 673
《多施教授》(厄夫斯) *Professor Dorsch* (Erfurth), 311, 312
多重曝光 multiple exposures, 514
朵拉夫人 (杜拉·卡尔姆斯) *D'Ora, Madame* (Dora Kallmus), 494, 559

E

E.J. 康斯坦·皮雍 Puyo, E.J.Constant, 305, 310
E.J. 贝洛克 Bellocq, E. J., 263, 264
E. 恩贾尔伯特 Enjalbert, E., 440
俄罗斯 Russia, 44, 109, 185, 190-191, 267, 271, 301, 304, 315-316, 339-340, 345, 389-390, 394, 410, 425, 468, 477, 514, 550, 616, 649, 684, 690; 又见苏联
《俄罗斯风格 (挤奶女工)》(卡里克) *Russian Types (Milkgirl)* (Carrick), 339, 340
《俄罗斯风格 (三弦琴演奏者)》(卡里克) *Russian Types (Balalaika Player)* (Carrick), 339, 340
厄尔·多特 Dotter, Earl, 534, 535
厄内斯特·拉康 Lacan, Ernest, 205
厄斯金·考德威尔 Caldwell, Erskine, 365
恩宝 (奥托·恩波哈斯) Umbo (Otto Umbehrs), 427, 429, 463, 466, 468, 510
恩斯特·哈斯 Haas, Ernst, 477, 602, 654
恩斯特·马赫 Mach, Ernst, 245, 627
《二手轮胎, 圣马科斯, 德克萨斯》(R. 李) *Second Hand Tires, San Marcos, Texas* (R. Lee), 376, 379
二战 World War II, 242, 373, 474-476, 507, 565, 585, 602, 627, 629, 632

F

F. 霍兰·戴 Day, F. Holland, 299
F. 杰克·赫利 Hurley, F. Jack, 161, 648, 657
f/64 小组 f/64, 418
《发电站技工》(海因) *Powerhouse Mechanic* (Hine), 359, 361, 426
法国 France, 16-19, 21, 23, 24, 27, 29, 31-37, 39-42, 44, 45, 55, 63-69, 73, 80, 82-84, 96, 97, 99-105, 108-111, 115, 120, 122, 127, 131, 135, 141, 143, 151, 152, 153, 156, 158, 163, 168, 175, 176, 178, 179, 180, 183-186, 189-195, 205-209, 211, 213, 216, 217, 222, 226, 234, 237, 238, 242, 244, 245, 249, 251, 255, 256, 258-260, 266, 267, 271, 274, 275, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 294-296, 300, 305, 311, 316, 317, 321, 338, 340, 342, 347, 353, 355, 368, 373, 389, 398, 407, 436, 438, 440, 443-447, 449, 459, 464, 468, 471, 474, 477, 481, 419, 494, 495, 498, 506, 511, 513, 519, 520, 525, 543, 544, 548, 550, 558, 565, 577, 582, 588, 590, 593, 599, 616
《法国安格雷姆地区的风景 (阿艮)》(杜科斯·杜·豪伦) *View of Angoulême, France (Agen)* (Ducos du Hauron) , 284
《法国的轮廓》(斯特兰德) *France de profil, La (A Profile of France)* (Strand), 436
法国国王路易·菲利普 Louis Philippe, King of France, 18
法国科学院 French Academy of Sciences, 16, 19, 27, 100,
《法国科学院和艺术院的联席会议, 巴黎》(佚名摄影师) *Joint Meeting of the Academies of Sciences and Fine Arts in the Institute of France, Paris* (unknown), 19

法国里维埃拉（莫德尔）French Riviera (Model), 519
《法国特鲁瓦附近的风光》（克劳塞尔）*Landscape, Probably near Troyes, France* (Clausel) , 96, 96
《法国总督德卡昂的查隆营地纪念照》（勒·格雷）*Souvenirs du Camp de Châlous au Général Decaën* (Le Gray), 175
法兰兹·罗 Roh, Franz, 428, 665
《凡尔赛宫的回忆》（布兰夸特－埃夫拉尔）*Souvenirs de Versailles* (Blanquart-Evrard), 103
《凡尔赛宫的尼普顿池》（L. 罗伯特）*Versailles, Neptune Basin* (L. Robert), 102, 103
反光相机 Reflex cameras241, 624-626, 687-688, 690
反射：玻璃正像至画布 Projection: of glass positives onto canvas, 95, 188, 194-195
反射 Reflection95, 188, 194, 396-397, 404, 434, 439, 443-444, 618, 624, 626, 630, 635, 653, 693, 696
范·德伦·科克 Coke, Van Deren, 173, 209
纺织品 Fabric, 502
放大 enlarging, 60, 187, 195, 209, 229, 242, 249, 294, 406, 418, 462, 585, 627, 630, 631
放大机 enlargers, 580
《飞翔的鹳系列》（安许茨）*Series of Storks in Flight* (Anschütz), 247, 252
《非洲人家庭的周年洗礼，纽约市》（南斯）*First Annual Community Baptism for the Afrikan Family, New York City* (Nance), 535
菲尔迪南·V. 海登 Hayden, Ferdinand V., 135, 137
菲利克斯·H. 曼（汉斯·鲍曼）Man, Felix H. (Hans Baumann), 463
菲利克斯和玛丽·邦菲斯 Felix and Marie Bonfils, 120, 122, 344
菲利浦·吉尔伯特·汉默顿 Hamerton, Philip Gilbert, 207
菲利普·柏提 Burty, Philippe, 69
菲利普·亨利·德拉莫特 Delamotte, Philip Henry, 152, 160
《腓特烈大帝雕像，柏林》（哈尔夫特）*Statue of Frederick the Great, Berlin* (Halffter), 18, 22, 97
废墟 Ruins, 109, 114, 178, 181, 182, 184, 238, 459, 474
费城摄影师 Philadelphia Photographer, 34, 131, 229, 231, 244, 318, 635, 640, 642
费城摄影协会 Photographic Society of Philadelphia, 318, 319, 321
费城自然主义者 Philadelphia naturalist, 646
费德里科·玛丽亚·波皮 Poppi, Federico Maria, 300
费迪南·赫特 Hurter, Ferdinand, 444, 650, 685
费尔兰德·莱热 Leger, Fernand, 401
《费尔曼·罗杰斯的四乘驾》（伊肯斯）*Fairman Rogers' Four-in-Hand, The* (Eakins), 246, 248
《费尔芒特的水上设施》（W.S. 波特）*Fairmount Waterworks* (W. S. Porter), 98
费利普·琼斯·格雷菲斯 Jones, Griffiths Philip, 475
费利斯·比托, Beato, Félice, 120, 122, 124, 164, 168, 178, 180, 340
费南德·布尔日 Bourges, Fernand, 492
《风景》（佛朗哥·封塔纳）*Landscape* (F. Fontana), 599, 600
风景画 Landscape painting, 105, 115, 125, 188, 295
冯·施蒂尔弗里德男爵 Stillfried, Baron Reteniz von, 168, 340
《凤凰牌芝士》（M. 沃特金斯）*Phenix Cheese* (M. Watkins), 489
《凤仙花短柄，香油，香脂》（布洛斯菲尔德）*Impatiens Glandulifera, Balsamine, Springkraut* (Blossfeldt), 406
佛朗哥·封塔纳 Fontana, Franco, 546, 594, 599
佛朗哥·瓦卡里 Vaccari, Franco, 585
弗拉基米尔·马雅可夫斯基 Mayakovsky, Vladimir, 467
弗拉基米尔·斯托黑 Schohin, Wladimir, 311
弗兰茨·冯·伦巴赫 Von Lenbach, Franz, 249
弗兰克·M. 萨克利夫 Sutcliffe, Frank M., 235, 295, 305, 308
弗兰克·戈尔克 Gohlke, Frank, 525
弗兰克·莱斯利的图片报纸 Frank Leslie's Illustrated Newspaper, 49, 51, 155, 185
弗兰克·尤金、阿尔弗雷德·施蒂格里茨、海因里希·库恩、爱德华·斯泰肯 Frank Eugene, Alfred Stieglitz, Heinrich Kuehn, and Edward Steichen, 335
弗兰克·尤金 Eugene, Frank, 290, 299, 335
弗兰茜丝·弗莱厄蒂 Flaherty, Frances, 174, 343
弗朗茨·冯·科贝尔 Kobell, Franz von, 32
弗朗茨·克莱恩 Kline, Franz, 514
弗朗索瓦·阿拉戈 Arago, François, 16-18, 32, 37, 205
弗朗索瓦·邦温 Bonvin, François, 211, 238
弗朗索瓦·达·阿维尼翁 D'Avignon, François, 49, 51, 52, 187
弗朗索瓦·威廉姆 Willême, François, 65
弗朗西丝·本雅明·约翰斯顿 Johnston, Frances Benjamin, 316, 647, 672
弗朗西斯·贝德福德 Bedford, Francis, 110, 114, 120
弗朗西斯·布鲁吉耶尔 Bruguiere, Francis, 428, 431
弗朗西斯·费斯 Frith, Francis, 107, 110, 116, 120, 121
弗朗西斯·怀 Wey, Francis, 205
弗朗西斯·鲁奎尔夫人 Mrs. Francis Luqueer, 47, 49
弗朗西斯·皮卡比亚 Picabia, Francis, 389
弗雷德·里钦 Ritchin, Fred, 631, 665
弗雷德里克·E. 切奇 Church, Frederic E., 209, 210, 229
弗雷德里克·道格拉斯 Douglass, Frederick, 48, 50
弗雷德里克·德保·理查兹 Richards, Frederick Debourg, 131
弗雷德里克·古皮－费斯凯 Goupil-Fesquet, Frédéric, 97
弗雷德里克·卡塞伍德 Catherwood, Frederick, 95
弗雷德里克·桑德森 Sanderson, Frederick, 439
弗雷德里克·斯科特·阿彻 Scott Archer, Frederick, 32, 56, 104, 192
弗雷德里克·索默 Sommer, Frederick, 579-580
弗雷德里克·威廉敏·冯·温茨 Wunsch, Friederike Wilhelmine von, 191
弗雷德里克斯 Fredericks, 69
弗里茨·戈罗 Goro, Fritz, 477
弗里茨·凯姆普 Kempe, Fritz, 543, 558, 635
弗里德里克·H. 伊文思 Evans, Frederick H., 305, 308
弗里德里克·兰根海姆 Langenheim, Frederick, 23
弗里德里希·戴克尔 Deckel, Friedrich, 443
弗里德里希·冯·马滕斯 Martens, Friederich von, 98, 194
《弗里兹的舞者》（德加）*Frieze of Dancers* (Degas), 254
弗罗雷斯·M. 诺伊聚斯 M.Neusüs, Floris, 566
弗洛·G. 凯斯廷 G. Kesting Frau, (Kesting), 397
弗洛尔·加多诺 Garduno, Flor, 541
弗洛琳·史提海莫 Stettheimer, Florine, 505, 506
弗洛伦斯·亨利 Henri, Florence, 399, 411, 672
《弗洛伦斯·亨利》（莫霍利）*Portrait of Florence Henri* (Moholy), 407, 411

《服装中心》(克莱恩) *Garment Center* (Klein), 520, 521
浮世绘木版画 ukiyo-e woodblock prints, 168, 340
福尔默和施温公司 Folmer and Schwing Company, 439
福伦达相机 Voigtländer camera, 242, 481
福特·马多克斯·布朗 Madox Brown, Ford, 207, 347
《妇女向坐着的同伴倒水》(迈布里奇) *Woman Emptying a Bucket on a Seated Companion* (Muybridge), 246, 248
《复活》*Return to Life*, 511
富尔沃·罗伊特尔 Roiter, Fulvo, 547
富兰索瓦·古朗 Gouraud, François, 23, 96

G

G.P.A. 希里 Healy, G.P.A., 209
盖·伯丁 Bourdin, Guy, 498
概念摄影 conceptual photography, 565, 568
概念艺术 conceptual art 573, 619
感光 sensitization, 12, 14, 27, 31-34, 44, 99, 189-195, 235, 241, 246, 276, 389, 393-394, 438-439, 443-448, 463, 580, 582, 594, 604, 625, 630-631, 634, 641, 643, 650, 682, 684, 685, 686, 695-698
感光度 sensitometry, 443-446, 463, 625, 627, 628
干版 dry plates (gelatin bromide plates), 96, 125, 137, 140, 186, 192, 195, 241, 246, 293, 355, 438, 439, 441, 442, 446, 594
《港口风光》(萨特克利夫) *View of the Harbor* (Sutcliffe), 305, 308
高丁 Gaudin, 151
《高桥, 克利夫兰》(伯克 - 怀特) *High Level Bridge, Cleveland* (Bourke-White), 425
高兹公司 Goerz Company, 249
《糕点师》(桑德) *Pastry Cook, Cologne* (Sander), 360, 361
戈达德兄弟 Goddard brothers, 241
戈登·帕克斯 Parks, Gordon, 648, 676
戈尔·德科斯 Dekkers, Ger, 566
《戈勒姆银器公司广告照片》(斯泰肯) *Gorham Sterling Advertisement* (Steichen), 452
格尔德·沃尔克林 Volkering, Gerd,112, 116
格拉菲相机 Graflex camera, 439, 624
《格拉斯哥的古老院落和街道》*Old Closes and Streets of Glasgow*, 353, 354 , 647, 667
《格拉斯哥和加刻尔克铁路宣传册》*Glasgow and Garnkirk Railway Prospectus, The*, 78
《格拉斯皮威尔瀑布》(贝德福德) *Glas Pwil Cascade (Lifnant Valley) (Bedford)*, 110, 114
格兰特·马福德 Mudford, Grant, 594
格雷格·斯塔茨 Staats, Greg, 533
《格雷森, 圣华金河谷, 加利福尼亚》(兰格) *Grayson, San Joaquin Valley, California* (Lange), 386
格雷斯·罗伯逊 Roberston, Grace, 543
格里高里·德·契里科 Chirico, Giorgio de, 496
格里特·斯特恩 Stern, Grete, 540
格林德布恩(雷 - 琼斯) Glyndebourne (Ray-Jones), 543, 545,
格林伍德·皮博迪 Peabody, Greenwood, 345
格陵兰岛 Greenland, 137
格伦·凯查姆 Ketcham, Glenn, 526
《格子呢蝴蝶结》(马克斯韦) *Tartan Ribbon* (Maxwell), 283
葛曼·克罗 Krull, Germaine, 422
《耕开原野的犁》*The Plough that Broke the Plains*, 436
工会 labor unions, 527, 534
《工人画报》*Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*, 151, 466, 467
《工业》(希勒) *Industry* (Sheeler), 457
《工业城镇的人们》("大众观察") *Worktown People (Mass-Observation)*, 368, 369
工业革命 Industrial Revolution, 15
《工作》(布朗) *Work* (Brown), 347
《工作者》*Men at Work*, 373
《公鸡和鹦鹉》(杜科斯·杜·豪伦) *Rooster and Parrot* (Ducos du Hauron), 284
《公园里的三个孩子》(杜瓦诺) *Three Children in the Park* (Doisneau), 485
《拱》(梅茨克) *Arches* (Metzker), 580, 582, 636
构成主义 Constructivism, 389, 393, 394, 396, 399, 403, 418, 434, 466, 467, 468, 471, 488, 580, 617
《古巴农民家庭的悲惨贫苦, 圣地亚哥省》(安德伍德 & 安德伍德) *Wretched Poverty of a Cuban Peasant Home, Province of Santiago* (Underwood and Underwood), 342, 343
古吉拉特邦和拉杰普塔纳邦的建筑物和风景 Photographs of Architecture and Scenery in Gujerat and Rajputana, 123
《古老的柳树》*Old Willows*, 103
古斯塔夫·E. B. 特林克斯 Trinks, Gustav E.B., 311
古斯塔夫·奥伊默 Oehme, Gustav, 44, 48
古斯塔夫·福楼拜 Flaubert, Gustave, 96, 104
古斯塔夫·库尔贝 Courbet, Gustave, 16, 105, 346, 37
古斯塔夫·勒·格雷 Le Gray, Gustave, 32, 673
古斯塔夫·马里斯奥克斯 Marrissiaux, Gustav,350, 352
《古往今来的手术系列: 手术中的休·卢卡(死于 1251 年)》(列哈伦·阿·希勒) *Hugh of Lucca (d. 1251) from the Surgery Through the Ages Series* (Lejaren à Hiller), 492
《挂广告牌的人, 东京》(东松) *Sandwich Man, Tokyo* (Tomatsu), 552, 553
《关于这一切》(马雅可夫斯基) *Pro Eto* (Mayakovsky), 467
《观察》杂志 *Look*, 459
《光》 *Lumière La*, 208
光波干涉理论 Interference theory of light waves 444
光的图形(无相机摄影) light graphics (cameraless photography), 389, 390, 393, 428, 434, 693
《光的寓言》(阿尔瓦雷斯·布拉沃) *Optic Parable* (Alvarez Bravo), 400
光敏 optical sensitizing, 438, 448, 628, 695, 696, 697
光圈 Aperture, 418, 441, 443, 487, 544, 627, 654, 656, 692, 693,
光圈快门 diaphragm shutters, 443
《光线的抽象》*Light Abstraction*, 431
《光线 —— 造型艺术的介质》*Light-A Medium of Plastic Expression*, 434
《光之韵律》*Light Rhythms*, 428
《广场上摘下面具的人》(迈耶) *Unmasking in the Square, The* (Meyer), 541, 542
广告 advertising, 10, 65, 255, 270, 272, 300, 321, 359, 380, 389, 414, 415, 418, 422, 426, 433, 447, 450, 452, 458, 459, 460, 487-493, 505, 506, 513, 520, 523, 526, 540, 552,

553, 565, 566, 576, 577, 585, 590, 592, 594, 596, 598, 599, 604–606, 608, 618, 619, 624, 625, 629, 630, 632,
广角镜头 wide-angle lenses 98, 194, 544, 550, 579, 695
圭多·雷 Rey, Guido, 300
国会礁国家公园 Moencopi Strata, Capitol Reef, Utah, 516
国际展览 International Exhibition, 434
《国家地理》*National Geographic*, 602
国内动乱 domestic violence, 176
《国土》*Native Land*, 436
《国王的萨克森城市风光专辑》*Koenigs-Album der Stadte Sachsens*, 112
《果实静物》（芬顿）*Still Life of Fruit* (Fenton), 220
《果园》（C.H. 怀特）*Orchard, The* (C. H. White), 323

H

《哈德逊河风光》（斯托达德）*Hudson River Landscape* (Stoddard), 129
哈尔斯曼·菲利普 Halsman, Philippe, 556, 558
哈里·卡拉汉 Harry Callahan, 514, 515, 519, 594, 596, 652
《哈利法克斯》（布兰特）*Halifax* (Brandt), 368, 369
《哈隆湾》（康纳）*Halong Bay* (Conner), 526
哈罗德·埃哲顿 Edgerton, Harold, 627
哈罗德·科尔西尼 Corsini, Harold, 370
哈罗德中士 Harrold, Sergeant 180
《哈珀斯芭莎》*Harper's Bazaar*, 471, 496–497, 499, 501–502, 510
《哈珀斯新月刊》*Harper's New Monthly Magazine*, 174
《哈珀斯周刊》*Harper's Weekly*, 48, 151, 181, 183
《哈伍德宫的平台和公园》（芬顿）*Terrace and Park, Harewood House, The* (Fenton), 109, 113
海报 Posters, 373, 433, 434, 492, 467
《海登勘探队成员》*Members of the Hayden Survey*, 137
海尔玛·列尔斯基 Lerski, Helmar, 359
海景 Seascapes, 137, 637
海伦·莱维特 Levitt, Helen, 526
海因茨·哈杰克－哈尔克 Hajek- Halke, Heinz , 582
海因里希·贝克 Beck, Heinrich, 311, 314
海因里希·库恩 Kuehn, Heinrich, 290, 335
海因里希·齐勒 Zille, Heinrich, 260, 261
海因里希·滕尼斯 Tönnies, Heinrich, 71, 72, 339
《海藻》*Lycopodium Flagellatum/Algae*, 277
《海之歌》（索恩－汤姆森）*Songs of the Sea* (Thorne-Thomsen), 574
汉堡国际摄影展 Hamburg International Exhibition, 311
汉堡美术馆 Hamburg Künsthalle 301
汉堡艺术摄影展 Hamburg Exhibition of Art Photography, 311
汉伯特·德·摩拉德 de Molard, Humber, 216, 217, 338, 343
汉弗莱·戴维 Davy, Humphrey, 190
汉弗莱·斯彭德 Spender, Humphrey, 368–369
《汉弗瑞期刊》*Humphrey's Journal*, 640
汉密尔顿·L. 史密斯 Smith, Hamilton L., 636
汉纳·霍希 Höch, Hannah, 394
汉普顿学院 Hampton Institute, 319, 357
汉斯·阿贝尔 Abel, Hans, 114,
汉斯·贝尔默 Bellmer, Hans, 427, 429
汉斯·芬谢尔 Finsler, Hans, 406, 408, 422, 423, 488, 489, 490
汉斯·瓦茨 Watzek, Hans, 311, 312, 334–335
航空摄影 aerial photography, 242
合成影像 combination prints, 390
合成照片 composite photography, 223, 224, 225, 230, 231, 232, 233, 258, 347, 630
何塞·安赫尔·罗德里格斯 Rodriguez, Jose Angel, 541
何塞·奥迪兹·埃查格 Echagüe, José Ortíz, 315, 342
何塞·吉梅诺·卡萨尔斯 Gimeno Casals, José, 540
《河面泛舟》（玛佐瑞恩）*River Landscape with Rowboat* (Mazourine), 316
《荷尔拜因的亡圣》（布朗）*Holbein's Dead Christ* (Braun), 237
荷赛·莫拉 Mora, José, 69
《盒子中的世界》（巴拉迪）*Sandouk el Dounia* (Baladi), 612, 616
贺拉斯·W. 尼科尔斯 W. Nicholls, Horace, 260
贺拉斯·恩格尔 Engle, Horace, 256
赫伯特·W. 弗兰卡 Franke, Herbert W., 580
赫伯特·拜耶 Bayer, Herbert, 399, 402, 403, 488
赫伯特·庞丁 Ponting, Herbert, 137
赫伯特·沃特金斯 Watkins, Herbert, 353
赫尔曼·君特·比欧乌 Gunther Biow, Hermann, 44, 46
赫尔曼·克朗 Krone, Hermann, 112, 115, 212
赫尔穆特·纽顿 Newton, Helmut, 498
赫克托·奥罗 Horeau, Hector, 97
赫拉克勒斯·弗洛伦斯 Florence, Hercules, 27, 191
赫曼·路德维希·斐迪南德·冯·赫姆华兹 Helmholtz, Hermann Ludwig, Ferdinand Von, 239, 445
《赫斯特街的鸡蛋摊贩》（奥斯汀）*Hester Street, Egg Stand* (Austen), 265
亨里克·米科拉斯基 Mikolasch, Henryk, 315
亨利·A. 雷申巴赫 Reichenbach, Henry A., 650
亨利·贝查德 Béchard, Henri, 159
亨利·措什 Troth, Henry, 318
亨利·汉米尔顿·贝内特 Hamilton Bennett, Henry, 140, 142
亨利·亨特·斯涅林 Snelling, Henry Hunt, 231
亨利·霍姆斯·史密斯 Smith, Henry Holmes, 578, 580
亨利·卡蒂埃－布列松 Cartier-Bresson, Henri, 477, 669
亨利·科伦 Collen, Henry, 54, 55, 205
亨利·勒塞克 Le Secq, Henri, 100
亨利·卢斯 Luce, Henry, 472
《亨利·马蒂斯》（卡蒂埃－布列松）*Henri Matisse* (Cartier-Bresson), 482
亨利·梅休 Mayhew, Henry, 353
亨利·欧文 Irving, Henry, 271
亨利·皮齐·鲁滨逊 Robinson, Henry Peach 208, 664, 674, 677
亨利·沃德·瑞恩杰 Ranger, Henry Ward, 295, 296, 318
《红河谷洼地的紫荆树，肯塔基州》（波特）*Red Bud Trees in Bottomland near Red River Gorge, Kentucky* (Porter), 594, 597
《红色的猫王》（沃霍尔）*Red Elvis* (Warhol), 618, 620
红外胶片 Infrared film, 627

《宏伟的纽约》*New York the Magnificent*, 435
《洪水，索尔顿湖》（米斯拉克）*Flood, Salton Sea* (Misrach), 605
后现代主义 Postmodernism, 533, 552, 573, 576, 632, 654
后印象派 Post-Impressionism, 209
《厚绒布外套》（特碧维莉）*Terry Covering* (Turbeville), 505
《湖口》*Outlet on the Lake*, 320
《花的研究》（布朗）*Flower Study* (Braun), 220
《华威郡的盖斯克里夫庄园》（切尼）*Guy's Cliffe, Warwickshire* (Cheney), 103
《化妆的妇女》（F. 比托［缩写］）*Woman Using Cosmetics* (F. Beato [attrib.]), 280
画布 canvas: images projected onto, 18, 189, 208, 210, 215, 222, 228, 346, 347, 566, 599, 617, 622, 694
画意摄影主义者 Pictorialist, 10, 646
画意主义 Pictorialism in, 10, 345, 414, 552, 605, 658
《怀俄明州黄石的间歇泉》（海恩斯）*Geyser, Yellowstone, Wyoming* (Haynes), 148
幻灯片 Slides, 8, 32, 65, 135, 151, 174, 249, 338, 344, 355, 373, 445, 527, 628–629, 683, 698
《幻想》（凯里）*Fantasy* (Keighley), 306
荒木经惟 Nobuyoshi Araki, 538, 553
皇家学院（柏林）Royal Academy (Berlin), 301
皇家学院（伦敦）Royal Academy (London), 18, 27, 37, 640
《黄柳霜》（斯泰肯）*Anna May, Wong* (Steichen), 494, 496
《黄石的自然奇观》（杰克逊）*Yellowstone Scenic Wonders* (Jackson), 135
《回归》*Retour, Le,* 511
绘画 drawings, 14, 15, 16, 39, 40, 44, 54, 55, 60, 62, 67, 74, 77, 79, 80, 95, 96, 97, 114, 115, 120, 125, 131, 134, 135, 143, 158, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 196, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 216, 218, 223, 225, 229, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 246, 249, 251, 255, 293, 294, 295, 296, 299, 305, 311, 316, 317, 321, 327, 329, 335, 347, 360, 375, 389, 390, 397, 399, 414, 433, 434, 449, 459, 466, 481, 496, 497, 506, 510, 514, 552, 565, 566, 580, 582, 583, 588, 594, 599, 614, 616, 617, 618, 619, 631
绘画暗箱 camera lucida, 693
《惠斯尼河谷》（西尔维）*Valley of the Huisne* (Silvy), 105, 108
《婚纱：模特海伦·李·沃斯因》（德·梅耶）*Wedding Dress, Modeled by Helen Lee Worthing, A* (de Meyer), 495
活动幻灯机 zoöpraxiscope, 249
活动视镜 Praxinoscope, 249
火棉胶干版法 collodion dry plates, 438
火棉胶湿版工艺 collodion process, 39, 44, 56, 59, 60, 62, 67, 74, 77, 105, 109–110, 112, 122, 125, 140–141, 152, 180, 182, 186–187, 192–194, 438, 443–444
火灾 fires, 163, 167
获得专利的侦查相机 patent detective camera, 710
霍勒斯·弗纳特 Vernet, Horace, 97
霍姆斯－贝兹立体镜 Holmes-Bates Stereoscope, 35
《霍皮部落的少女》（弗罗曼）*Hopi Maiden* (Vroman), 172
霍斯特·彼得·霍斯特 Horst P. Horst, 496

J

J. M. W. 特纳 Turner, J. M. W., 216, 683
J.C. 赫曼特 Hemment, J. C., 459
J.M. 陶佩诺 Taupenot, J. M., 438
《机械玩具》*Mechanical Toys*, 392
基尔伯恩兄弟 Kilburn brothers, 128
《基斯勒》（劳申贝格）*Kiesler* (Rauschenberg), 619
激光束 laser beams, 630, 694
《激战之后的第 28 团陆军中校哈拉韦尔》*Lt. Col. Hallewell-28th Rogiment-His Day's Work Over*, 176
吉奥尔格·泽尔玛 Zelma, Georgy, 468
吉尔·路易·格列基安 Chrétien, Gilles Louis, 40
吉尔伯特和乔治 Gilbert and George, 568, 571
吉尔特露德·卡丝柏 Käsebier Gertrude, 295, 672
《吉凡蒂》（费涅·德拉洛希）*Giphantie* (Tiphaigne de la Roche), 189
《吉拉德银行》（威廉和兰根海姆）*Girard Bank* (W. and F. Langenheim), 23, 26
吉勒斯·佩雷斯 Peress, Gilles, 548
吉罗拉莫·卡尔达诺 Cardano, Girolamo, 188
《吉姆，你如果选择接受，任务将落在你自己的双脚上》（威姆斯）*Jim, If You Choose to Accept, the Mission Is to Land on Your Own Two Feet* (Weems), 569
吉诺姆·本雅明·杜钦·德·布涅隆 Benjamin, Duchenne de Boulogne, Guillaume, 77, 78
吉赛尔·弗洛伊德 Freund, Gisèle, 558
吉野大石 Yoshino Oishi, 553
计算机 computers, 63, 614
《纪念艾达·布雷曼》（佚名摄影师）*In Memory of Ida Brayman* (unknown), 270
纪念品 Souvenirs, 39, 65, 95, 107, 114, 217, 229, 339
纪实 documentation, 20, 39, 41, 44, 94, 100, 104, 105, 123, 127, 131, 132, 134, 141, 143, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 161, 163, 164, 168, 174, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 245, 256, 257, 260, 268, 270, 271, 275, 336, 337, 338, 340, 342, 345, 347, 348, 350, 353, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 367, 368, 370, 371, 373, 374, 375, 379, 380, 409, 447, 459, 481, 486, 493, 495, 497, 498, 506, 507, 522, 527, 533, 534, 538, 540, 541, 543, 547, 548, 553, 555, 565, 566, 568, 593, 594, 599, 602, 604, 624
技术史 technical history of, 10, 11
《妓女，巴黎》（阿杰）*Prostitute, Paris* (Atget), 272, 274
加布里尔·哈里森 Harrison, Gabriel, 229
《加德纳河上游的温泉》（杰克逊）*Hot Springs on the Gardiner River, Upper Basin* (Jackson), 138
《加德纳南北战争速写》（加德纳）*Gardner's Photographic Sketchbook of the Civil War* (Gardner), 181
加尔西亚·罗德罗 Rodero, Garcia, 548
加里·维诺格兰德 Winogrand, Garry, 522, 558
加利福尼亚摄影俱乐部 California Camera Club, 319
《加利福尼亚州尼普莫的移民母亲》*Migrant Mother, Nipomo, California*, 364
加利纳·桑科 Sanko, Galina, 475, 477
加洛硝酸银 gallo-nitrate of silver, 195
加拿大 Canada, 11, 52, 103, 107, 114, 123, 127, 131, 137, 141,

157, 159, 163, 173, 174, 216, 230, 232, 236, 238, 240, 353, 371, 417, 449, 538, 559, 565, 682
加拿大国家美术馆渥太华 National Gallery of Canada (Ottawa), 676
加拿大建筑中心（蒙特利尔）Canadian Centre for Architecture (Montreal), 103, 127, 157, 236, 538
加色法原理 additive color principles, 276, 445
加斯帕尔·费利克斯·图尔纳雄 Tournachon, Gaspard Félix, 67, 77; 见纳达尔
迦柏·西洛希 Szilasi, Gabor, 538, 539
《家庭主妇，华盛顿》（帕克斯）(*Housewife, Washington, D.C.*) (Parks), 534
嘉数一山 Issan Yoshikazu, 73
《甲板上层》（希勒）*Upper Deck* (Sheeler), 414, 415
贾科莫·巴蒂斯塔·贝卡利亚 Battista Beccaria, Giacomo, 189
《假日》*Holiday*, 474
《艰难时期》（雷兰德）*Hard Times* (Rejlander), 223, 225, 347
监狱，状况纪实 Prisons: documentation of conditions in, 353, 379, 528, 604
剪影 Silhouettes, 39, 40
简·格鲁弗 Groover, Jan, 598, 601, 654
简·劳施曼 Lauschmann, Jan, 403
简·里斯 Reece, Jane, 316
简·索德克 Saudek, Jan, 585, 588
《建设中的布鲁克林大桥》（佚名摄影师）*Brooklyn Bridge under Construction* (unknown), 159, 162, 324
《建设中的苏联》*U.S.S.R. in Construction*, 468
《建筑工地》*On the Construction Site*, 321, 425, 467
建筑摄影 architectural photography, 99, 305, 374, 414, 566
建筑物 buildings, 18, 34, 95, 97, 100, 103, 104, 108, 109, 115, 123, 127, 131, 135, 151, 152, 154, 180, 184, 237-239, 256, 263, 267, 275, 305, 350, 367, 397, 404, 406, 414, 422, 434
渐进运动 Progressive Movement, 373
胶版 heliotypes, 78, 694
胶卷 roll film, 140, 440-443, 625-626, 628, 684, 698
胶棉底版 collodion positives, 223
胶片 films, 140, 241, 255, 276, 342, 446, 461, 463, 526, 543, 555, 576, 580, 582, 594, 596, 598, 599, 602, 606, 614, 616, 625-631
接触印相工艺 contact printing, 294, 418, 435
街头摄影 street photography in, 168, 259, 370, 482, 520, 522, 534, 538, 547, 558, 644, 711
街头摄影 street photography, 168, 259, 370, 482, 520, 522, 534, 538, 547, 558
杰·马歇尔 Jay, Maisel, 492
杰弗里·威宁汉 Winningham, Geoffrey, 514, 523
杰克·德拉诺 Delano, Jack, 374, 377, 379
杰克·曼宁 Manning, Jack, 370
杰克·韦尔波特 Welpott, Jack, 566
杰利·N. 尤斯曼 Uelsmann, Jerry N., 583, 654
杰罗米·芬克 Funke, Jaromir, 390
杰罗姆·利布林 Jerome, Liebling, 526
杰洛普·希弗 Jeanloup, Sieff, 546
杰维斯·麦克昂特 McEntee, Jervis, 209, 210
捷克斯洛伐克 Czechoslovakia, 295, 368, 468, 541, 543, 548, 585, 627
今道子 Kon, Michiko, 592
《今日》杂志 *Heute*, 474
《金矿工人，加利福尼亚州》（佚名摄影师）*Goldminers, California* (unknown), 350, 351
金色调色 gold-toned, 43, 355
《金字塔湖上的石头》（奥沙利文）*Tufa Domes, Pyramid Lake* (O'Sullivan), 135
晶体照相法 crystallography, 582
精确主义 precisionism, 399, 414, 416, 418, 419, 632
精神病学 psychiatry, 77
《景观 289 号》（贾科梅利）*Landscape #289* (Giacomelli), 547
静电复印 xerography, 605
《静物》（达盖尔）*Still Life* (Daguerre), 36
《静物》（吉平）*Still Life* (Gilpin), 291
《静物》（穆雷）*Still Life* (Muray), 491
《静物》（瓦茨）*Still Life* (Watzek), 316
静物摄影 still-life photography, 226
镜头盖 lens caps, 43, 442, 443
《九岁的杰西》（曼）*Jessie at 9* (Mann), 537
《九月的早晨》（波特菲尔德）*Septermber Morning* (Porterfield), 318, 320
《旧金山的火灾》（金瑟）*San Francisco Fire, The* (Genthe), 459, 460
《旧金山纪事报》*San Francisco Examiner*, 459
《桔子和碗，双子湖，康涅狄格州》*Orange and Bowls, Twin Lakes, Conn.*, 402
《巨人》（F. 萨默）*Giant, The* (F. Sommer), 579
《决定性瞬间》 *"decisive moment"*, 263, 481, 487, 565
军械库艺术画展 Armory Show, 686

K

卡蒂埃 - 布列松 Cartier-Bresson, 482
卡尔·E. 穆恩 E.Moon, Karl, 343
卡尔·奥古斯特·冯·斯坦霍尔 Steinhall, Carl August von, 32
卡尔·布洛斯菲尔德 Blossfeldt, Karl, 406
卡尔·蔡司 Zeiss, Carl, 443, 624, 683
卡尔·费迪南德·史特尔茨纳 Stelzner, Carl Ferdinand, 44, 47
卡尔·迈登斯 Mydans, Carl, 374
卡尔·奇亚伦扎 Chiarenza, Carl, 583
卡尔·申策尔 Schinzel, Karl, 628
卡尔·施特鲁斯 Struss, Karl, 321, 324, 403
卡尔·威尔海姆·舍勒 Scheele, Carl Wilhelm, 189
卡尔顿·E. 沃特金斯 Watkins, Carleton E., 98, 132
卡尔弗特·理查德·琼斯 Jones, Calvert Richard, 29
卡雷尔·泰格 Teige, Karel, 395, 396, 468
卡丽·梅·威姆斯 Weems, Carrie Mae, 566, 569
卡丽丝·威尔逊 Wilson, Charis, 426
卡罗·纳亚 Naya, Carlo, 229
卡罗式摄影法 calotypes (Talbotypes), 15, 23, 24, 27, 29, 31-33, 37, 39, 40, 44, 54-56, 58, 77, 79, 95, 99, 100, 101-107, 112, 130, 140, 141, 152, 174, 176, 184, 185, 191, 192, 207, 213, 216, 217, 218, 236, 239, 247, 248, 338, 444, 447
卡罗式摄影法专利技术 Patents: for calotype processes, 712
卡洛·庞蒂 Ponti, Carlo, 115, 118

卡洛塔·考普伦 Corpron, Carlotta, 428, 432, 580
卡米尔·西尔维 Silvy, Camille, 59, 64, 105, 108, 210, 226, 443, 637
卡米耶·柯罗 Corot, Camille, 209
《图片书》卡丝柏 *The Picture Book,* (Kasebier), 295, 296
卡兹米尔兹·波德萨德奇 Podsadecki, Kazimierz, 471
《开着的门》塔尔博特 *The Open Door* (Talbot), 30
《凯尔姆斯考特庄园: 阁楼》(F.H. 伊文思) *Kelmscott Manor: In the Attics* (F. H. Evans), 308
凯尼翰·库克斯 Cox, Kenyon, 356
坎迪德·霍夫 Höfer Candida, 596
坎宁安, 伊莫金 Cunningham, Imogen, 416, 418, 420, 426, 427, 450, 454
《看起来新鲜的》(布鲁门菲尔德) *What Looks New (Blumenfeld)*, 500
康迪纳仕出版集团 Condé Nast, 414, 495, 496, 499, 503, 505, 506
康拉德·威廉·伦琴 Roentgen, Conrad Wilhelm, 245
康拉德·因哈 Inha, Konrad, 311
康奈尔·卡帕 Capa, Cornell, 481
康斯坦·特罗雍 Troyon, Constant, 305
康斯坦蒂金·惠更斯 Huygens, Constantijn, 189, 640
康斯坦丁·曼诺思 Manos, Constantine, 479, 480
康斯坦斯·塔尔博特 Talbot, Constance, 29, 56
康泰时 S 系列相机 Contax S camera, 626
康休洛·卡纳加 Kanaga, Consuelo, 418
珂罗版制版法 albertypes, 629, 692, 694, 698
珂罗版制版法 collotype, 447, 448, 449, 486, 629
柯达彩色胶片 Kodacolor, 628, 687
柯达克罗姆彩色反转片 Kodachrome, 594, 628-629, 687-688
柯达快照相机 Kodak (snapshot) camera, 628
柯达研究实验室 Kodak Research Laboratory, 655
柯蒂斯·莫菲特 Moffat, Curtis, 390
柯斯默·英尼斯 Innes, Cosmo, 74
科林·默里 Murray, Colin, 123
《科罗拉多州大峡谷》(杰克逊) *Grand Canyon of the Colorado* (Jackson), 149
《科马尔·巴夏》(斯楚卡) *Kemal Pasha* (Szczuka), 471
科学纪实 scientific documentation, 11, 134, 174, 627
《科学美国》*Scientific American*, 247, 652
科学实在论 Scientific Realism, 654
克拉丽莎·T. 斯莱 Sligh, Clarissa T., 566, 569
克拉伦斯·B. 摩尔 B. Moore, Clarence, 319
克拉伦斯·H. 怀特 White, Clarence H., 298, 321, 323-324, 332-335, 360
克拉伦斯·埃德蒙·弗莱 Fry, Clarence Edmund, 67
克拉伦斯·金 King, Clarence, 132
克莱门蒂娜·哈瓦登 Hawarden Clementina, 52, 74, 226, 228
克劳德·费里克斯·阿贝尔·尼埃普斯·德·圣－维克多 Claude Félix Abel Niepce de Saint-Victor, 192
克劳德·罗伊 Roy, Claude, 436
克劳德·莫奈 Monet, Claude, 255
克劳德·诺里 Nori, Claude, 653
克劳迪奥·德波罗·塞班第 Saibanti, Claudio de Polo, 543
克劳迪亚斯·加伦·威尔豪斯 Wheelhouse, Claudius Galen, 99
克劳斯·林克 Rinke, Klaus, 566, 585
《克雷菲尔德莱茵街街景》(沙夫) *Rhine Street, Krefeld* (Scharf), 311, 314
克雷亚蒂斯 Créatis, 487
克里米亚战争 Crimean War, 176, 177, 178, 183, 185, 186, 459
克里斯·基利浦 Killip, Chris, 544
克里斯蒂安·阿尔克明·马斯卡罗 Mascaro, Christian Alckmin 540
克里斯蒂安·夏德 Schad, Christian,389, 686, 696
克里斯蒂娜·布鲁姆 Broom, Christina, 258
克里斯蒂娜·加西亚·罗德罗 García Rodero, Cristina, 547, 548
克里斯多夫·詹姆斯 James, Christopher, 599
克里斯汀·贝拉尔 Bérard, Christian, 496
克里斯汀·波坦斯基 Boltanski, Christian, 593, 595
克里斯汀·沃格特 Vogt, Christian, 576, 579
克里斯廷·鲁 Roux, Christine, 642
克里斯托 Christo, 619
克里斯托夫·赖斯·曼塞尔·塔尔博特 Talbot, Christopher Rice Mansel, 99
克利福德·科芬 Coffin, Clifford, 496
克鲁塞斯公司 Cruces and Company, 337
克罗迪亚·安杜哈尔 Andujar, Claudia, 539
克努德·克努森 Knudsen, Knud, 114
肯·莱特 Light, Ken, 534
肯尼思·约瑟夫森 Josephson, Kenneth, 568, 572
《肯辛顿地区民权运动大集会》(基尔伯恩) *Great Chartist Meeting on Kennington Common, The* (Kilburn), 278, 338
堀野正雄 Horino Masao, 368, 370
库特·哈顿 Hutton, Kurt (Kurt Hübschmann), 471
库特·史维塔斯 Schwitters, Kurt, 391
快门 shutter, 445, 463, 624-628, 694
快速格拉菲相机 speed Graphic camera, 624
快照 snapshots, 110, 186, 255-257, 263, 271, 337-338, 466, 520, 522-523, 558
快照美学 snapshot aesthetic, 520
《狂欢》*Mardi Gras*, 432

L

垃圾箱画派 Ashcan school, 321
拉迪斯拉夫·贝尔卡 Ladislav Berka, 407, 409
拉蒂格·雅克·亨利 Lartigue. Jacques Henri, 673
拉丁美洲 Latin America, 52, 180, 514, 538, 540, 604, 612
拉尔夫·尤金·米雅德(1925-1972) Meatyard Ralph Eugene, 586
拉斐尔 Raphael, 225
拉斐尔前派 Pre-Raphaelitism, 77, 208, 228, 249, 300, 333, 684
拉夫·斯坦纳(1899-1986) Steiner, Ralph, 333, 415, 450, 452, 489-490
拉夫·瓦尔多·爱默生 Emerson, Ralph Waldo, 229, 239
《拉科克修道院的花格窗》(塔尔博特) *Latticed Window at Lacock Abbey* (Talbot), 28
拉库伯·辛格 Singh, Raghubir, 550
拉里·伯罗 Larry Burrow, 604
拉里·芬克 Fink, Larry, 522
拉里·克拉克 Clark, Larry 534, 537

拉里·里弗斯 Rivers, Larry, 618
拉娜·迪恩·达雅尔 Deen Dayal, Lala, 74, 123, 348, 349
拉欧尔·豪斯曼(1886–1971) Hausmann Raoul, 390, 392–94, 426
拉斯穆斯·赖因霍尔德 Reinhold, Erasmus, 188
《拉瓦特人像剪影仪》(拉瓦特) *Silhouette Machine* (Lavater), 39, 40
拉兹洛·莫霍利 – 纳吉 Moholy-Nagy, Laszlo, 649, 650, 653, 674
莱昂·莱文斯坦 Levenstein, Leon, 526
莱斯利·吉尔 Gill, Leslie, 497, 503
莱维·L. 希尔 Hill, Levi L., 444
《莱茵河畔的周日》(卡蒂埃 – 布列松) *Sunday on the Banks of the Marne* (Cartier-Bresson), 482
徕卡相机 Leica camera, 257, 367, 375, 404, 461, 510, 519, 625, 626, 627
赖阿芳 Afong, Lai, 73, 125
蓝晒法 cyanotypes (blueprints), 193, 276, 277, 598, 606
蓝图 blueprints, 27, 695
《朗法楼和他的女儿在罗马希里摄影工作室》*Lougfellow and Daughter in the Healy Studio in Rome*, 211
《浪潮》 *Wave, The* (Redes), 435
浪漫主义 romanticism, 20, 35, 95, 109, 112, 114, 125, 131, 137, 242, 319, 397, 416, 541
劳动者 working people, 338–340, 343, 367, 374, 380, 527, 539, 540, 550
劳尔·科拉莱斯 Corrales, Raúl, 540
劳克林·克拉伦斯·约翰 Clarence J., Laughlin, 673
劳拉·吉平 Gilpin, Laura, 291, 300, 333, 415, 417
《劳拉·梅》(达特) *Laura Mae* (Dater), 563
劳拉·亚当斯·阿默 Adams Armer, Laura, 319, 323
劳里·西蒙斯 Simmons, Laurie, 573, 576, 588
劳瑞·阿尔宾 – 吉略特 Albin-Guillot, Laure, 488
《老法国的奇异浪漫之旅》*Voyages pittoresques et romantiques en l'ancienne Fran*, 35
勒内·吕贝格 Le Bègue, René, 296, 299, 305
勒舍尔佩琦 Loescher and Petsch, 151
勒斯·克里姆斯 Krims, Les, 588, 589
雷·K. 梅茨克 Metzker, Ray K., 580, 582
雷·里士满·迈勒 Leigh Richmond Miner, 319
雷克斯福德·盖伊·特格韦尔 Tugwell, Rexford Guy, 374
雷蒙德·德巴东 Depardon, Raymond, 546
雷尼·布里 Burri, René, 477, 478
雷尼·马格利特 Magritte René, 566
雷斯达尔 Ruisdael, 131
李·弗莱德兰德 Friedlander, Lee, 264, 522, 523
李·拉塞尔 Russell, Lee, 673
李·马蒙 Marmon, Lee, 533
李奥纳·弗朗索瓦·贝格 Berger, Léonard-François, 18
李诺斯·特里普 Tripe, Linnaeus, 122
里昂·丹尼 Danny, Lyon, 673
里德尔·索亚 Sawyer, Liddell, 234
《里德斯特其斯仓库》(普雷沃斯特) *Reed and Sturges Warehouse* (Prevost), 130, 131
《里士满的废墟》(佚名摄影师) *Ruins of Richmond* (unknown), 181, 182, 184
理查德·阿维顿 Avedon, Richard, 493, 497, 504, 558, 566
理查德·埃斯蒂斯 Estes, Richard, 619, 622
理查德·贝尔德 Beard, Richard, 42–43, 47, 353, 444
理查德·波拉克 Polack, Richard, 300, 303
理查德·汉米尔顿 Hamilton, Richard, 618
理查德·肯尼特 Kennett, Richard, 438
理查德·利奇·马多克斯 Maddox, Richard Leach, 438
理查德·鲁迪西尔 Rudisill, Richard, 52
理查德·米斯拉克 Misrach, Richard, 526, 596, 605
理查德·帕尔 Pare, Richard, 526, 528
理查德·普林斯 Prince, Richard, 573
《历史古迹》*Les Monuments historiques*, 274
立陶宛: 新闻摄影 Lithuania: photojournalism, 23, 550
立体镜 stereoscopes, 34–35, 107, 174, 187, 194–195, 634, 636–637, 682–683, 695
立体派艺术 cubism, 330
《立体视觉杂志》*The Stereoscopic Magazine*, 109, 110
立体照片 stereographs, 12, 23, 34–35, 108, 110, 112, 122, 124, 128, 130–133, 135, 138, 151, 154, 157, 163, 167, 174, 181, 187, 194, 229, 231–232, 255, 342–343, 439, 463, 634, 636–638, 642, 647, 695
丽莲·巴斯曼 Bassman, Lillian, 497
丽莎·佛萨格弗斯 Fonssagrives, Lisa, 497, 503
利昂·沃纳克 Warnerke, Leon, 443
利奥波德·戈多夫斯基 Godowsky, Leopold, 628
《利比里亚青年》*Liberian Youths*, 465
利兰·斯坦福 Stanford, Leland, 245, 249, 643, 644
《利斯的港口》*On the Quay at Leith*, 79
《利物浦印象》*Liverpool-An Impression*, 306
沥青 asphaltum 或 bitumen, 190, 447, 448, 590, 591
《莉莉·兰特里》*Lillie Langtry*, 67
莉齐·希默尔 Himmel, Lizzie, 566
莉赛特·莫德尔 Model, Lisette, 519, 520, 687
联邦艺术计划 Federal Art Project, 365
《联合技术公司》(梅塞尔) *United Technologies* (Maisel), 492
《两朵马蹄莲》(坎宁安) *Two Callas* (Cunningham), 416, 420
《两个垃圾桶, 印第安村落, 美国新墨西哥州》(原一高) *Two Garbage Cans, Indian Village, New Mexico, U.S.A.* (Ikko), 553, 554
《两位妇女, 兰斯代尔, 阿肯色州》(伯克 – 怀特) *Two Women, Lansdale, Arkansas* (Bourke-White), 365
《两种生活》(雷兰德) *Two Ways of Life* (Rejlander), 214, 216, 225, 347
《两座桥》(奥古斯特·罗莎莉和奥古斯特·比松) *Two Bridges* (A. R. and L. A. Bisson), 154, 156
列奥纳多·达·芬奇 da Vinci, Leonardo, 188
列哈伦·希勒 Hiller, Lejaren, 300
《猎人》(汉伯特·德·摩拉德) *Hunters*(Humbert de Molard), 217
林恩·戴维斯 Davis, Lynn, 526
林恩·科恩 Cohen, Lynne, 538, 565
林格尔 + 皮特 Ringl + Pit, 548
琳达·巴特勒 Butler, Linda, 526
琳达·康纳 Connor, Linda, 514, 526
琳达·诺克林 Nochlin, Linda, 184, 640
《另一半是怎样生活的: 纽约廉价公寓调查报告》(里斯) *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (Riis), 355, 647, 675, 677

刘半农 Ban Nong, Liu, 554, 555
刘易斯·巴尔兹 Baltz, Lewis, 525
刘易斯·海因 Hine Lewis, 8, 337, 350, 357, 359-361, 370, 373-374, 380, 382, 434, 481, 647, 685, 687
《刘易斯·卡罗尔（原名查尔斯·L. 道格森）》*(Lewis Carroll [Rev. Charles L. Dougson])*, 62
刘易斯·卡罗尔 Caroll, Lewis, 60, 62, 74, 280
《流动商贩，江西九江》（J. 汤姆森）*Itinerant Tradesman, Kiu Kiang Kiangsi* (J. Thomson), 169
流动摄影师: 内战 itinerant photographers: Civil War, 59
《流行摄影年鉴》*Popular Photography Annual*, 507
流行艺术 Pop art, 588
卢浮宫（巴黎）Louvre Museum (Paris), 153
卢卡斯·萨马拉斯 Samaras, Lucas, 598, 609
《卢米埃尔家族在位于拉西奥塔的花园》*Lumière Family in the Garden at La Ciotat*, 286
《卢米埃尔兄弟》*Lumière, Brothers* 271
卢西恩·洛雷勒 Lorelle, Lucien, 490
鲁道夫·艾克米尔 Jr. Eickemeyer, Rudolf, Jr., 319
鲁道夫·杜克普 Dührkoop, Rudolf, 311
鲁道夫·菲舍尔 Fischer, Rudolph, 628
鲁思·索恩 - 汤姆森 Thorne-Thomsen, Ruth, 574, 577
《鹿和野禽静物》（布朗）*Still Life with Deer and Wildfowl* (Braun), 222, 285
禄莱福来克斯相机 Rolleiflex camera, 461, 626
路灯（煤气灯）street lamps (gaslight), 244
路吉·巴兹尼 Barzini, Luigi, 459
路易·奥古斯特·比松 August, Bisson, Louis, 154, 156
路易·德西雷·布兰夸特 - 埃夫拉尔 Louis Désiré Blanquart-Evrard, 32, 33, 55, 99, 103, 104, 157, 192, 193, 236
路易·杜科斯·杜·豪伦 Ducos du Hauron, Louis, 276, 283, 284, 397, 398, 445, 446, 447, 629
路易·沃特 Vert, Louis, 266
《路易·雅克·芒代·达盖尔的肖像》（萨巴蒂尔 - 布洛）*Portrait of Louis Jacques Mande Daguerre* (Sabatier-Blot), 15
路易斯·阿方斯·丹芙 Davanne, Louis Alphonse, 448
路易斯·查尔斯·巴瑞斯韦尔 Charles Barresuil, Louis, 448
路易斯·达尔 - 沃尔夫 Dahl-Wolfe, Louise, 497, 501
路易斯·德尚·伍德布里奇 Woodbridge, Louise Deshong, 318, 320
路易斯·费格尔 Figuier, Louis, 208, 209
路易斯·福勒 Faurer, Louis, 519, 526
路易斯·拉丰 Laffon, Louis, 223
路易斯·皮尔森 Pierson, Louis, 636
路易斯·萨克斯 Sachse, Louis, 18
露丝·奥尔金 Orkin, Ruth, 594
露西娅·莫霍利 Moholy, Lucia, 390
伦·简谢尔 Jenshel, Len, 596
伦勃朗 Rembrandt, 27, 55, 77, 207
《伦敦插图新闻》*Illustrated London News*, 151, 459
《伦敦的街头生活》（汤姆森）*Street Life in London* (Thomson), 352, 353
《伦敦劳工和伦敦穷人》*London Labour and the London Poor*, 352, 353
伦敦立体摄影公司 London Stereoscopic and Photographic Company, 153, 342
伦敦立体照片公司 London Stereograph Company, 232
《伦敦每日邮报》*London Daily Mail*, 368
《伦敦贫民窟》*London Slum*, 358
伦敦沙龙 London Salon, 305
伦敦摄影协会（后来的皇家摄影学会）Photographic Society of London (later Royal Photographic Society), 34, 82, 185, 208, 305
伦纳德·弗里德 Freed, Leonard, 527
伦纳特·尼尔森 Nilsson, Lennard, 477
罗宾逊 Preliminary Sketch with Photo Inserted (Robinson), 663, 665, 677
罗伯特·L. 布拉克洛 L. Bracklow, Robert, 262, 263
罗伯特·S. 雷德菲尔德 Redfield, Robert S., 318
罗伯特·宾汉 Bingham, Robert, 192
罗伯特·波利多里 Polidori, Robert, 674, 676
罗伯特·德拉·斯泽安妮 Sizeranne, Robert de la, 305
罗伯特·德马奇 Demachy, Robert, 294, 296, 305, 310, 315, 334
罗伯特·杜瓦诺 Doisneau, Robert, 482, 485, 544
罗伯特·弗兰克 Frank, Robert, 512, 519, 520, 538, 543, 544, 566
罗伯特·弗兰奇 French, Robert, 267, 268
罗伯特·海内肯 Heinecken, Robert, 584-585
罗伯特·豪利特 Howlett, Robert, 153
《罗伯特·亨利》（卡丝柏）*Robert Henri* (Kasebier), 318
罗伯特·亨利·切尼 Cheney, Robert Henry, 103
罗伯特·亨特 Robert, Hunt, 185, 206, 209, 641
罗伯特·卡帕 Capa, Robert, 473, 474, 479
罗伯特·科尔内利乌斯 Cornelius, Robert, 46, 47
罗伯特·劳申贝格 Rauschenberg, Robert, 605-606, 618, 619, 688
罗伯特·马佩尔索普 Mapplethorpe, Robert, 538, 553, 566
罗伯特·麦克弗森 MacPherson, Robert, 114, 118
罗伯特·麦克尼尔 McNeill, Robert, 365
《罗伯特·彭斯的作品集》*The Works of Robert Burns*, 78
罗伯特·史密森 Smithson, Robert, 619
罗伯特·索别谢克 Sobieszek, Robert, 114
罗伯特·万斯 Vance, Robert, 98, 132
罗伯特·亚当森（D. O. 希尔）Adamson, Robert, (D. O. Hill), 29, 79, 672
罗杰·贝肯 Bacon, Roger, 188
罗伯特·亚当森 Adamson, Robert, 29, 79, 672
罗伯特·亚当斯 Adams, Robert, 525
《罗多尔峡谷核心地段，格林河》（比曼）*Heart of Lodore, Green River* (Beaman), 134
罗杰·芬顿 Fenton, Roger, 100, 459, 103, 109, 110, 113, 141, 176, 177, 178, 180, 184, 185, 186, 207, 210, 220, 223, 236-238, 255, 459
《罗杰·芬顿的摄影车和他的助手》（佚名摄影师）*Roger Fenton's Photographic Van with Aide Sparling* (unknown), 176
罗杰·梅恩 Mayne, Roger, 543
罗杰·默廷 Mertin, Roger, 525
罗拉·蒙黛丝 Montez, Lola, 63
罗兰·L. 弗里曼 Freeman, Roland L., 533
罗兰·巴特 Barthes, Roland, 505, 543

《罗马广场的夜景》*Night View of the Roman Forum*, 114, 118
《罗马尼亚》(寇德卡) *Romania* (Koudelka), 548, 550-551
罗玛诺·卡格诺尼 Cagnoni, Romano, 475
罗曼·维希尼克 Vishniac, Roman, 367, 368, 648
罗莎蒙德·沃尔夫·珀赛尔 Purcell, Rosamond W., 598, 608
罗西尼·肯帕杜 Kempadoo, Roshini, 612
罗西耶·M. M., Rossier, 124
罗伊·E. 斯特赖克 Stryker, Roy E., 362, 363, 374-375, 379
罗伊·德卡拉瓦 DeCarava, Roy, 526, 529
罗伊特林根工作室 Reutlinger Studio, 69, 493
萝拉·阿尔瓦雷斯·布拉沃 Alvarez Bravo, Lola, 541
洛弗尔·里维斯 Reeves, Lovell, 185
洛里·诺瓦克 Novak, Lorie, 592
洛伦佐·苏西比 Suscipj, Lorenzo, 20
《洛杉矶的 34 个停车场》(鲁沙) *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles* (Ruscha), 565, 567
洛塔·雅各比 Jacobi, Lotte, 428, 431, 580
洛依丝·康纳 Conner, Lois, 526
《落潮, 阿维尼, 纽约》*Low Tide, Arverne, New York*, 324
吕讷公爵奥诺雷·达尔贝 Luynes Honoré d' Albert duc de, 34
吕讷公爵奖 Duc de Luynes prize, 239
吕西安·克雷格 Clergue, Lucien, 546, 590, 591
吕西安·沃格尔 Vogel, Lucien, 468
氯化金 gold chloride, 41, 43
滤镜 filters, 271, 276, 438, 445, 446, 629

M

M. 理查德·克里斯特尔 Kirstel M. Richard, 588
《妈妈怎么了?》(斯莱) *What's Happening with Momma?* (Sligh), 566, 569
马: 动作研究 Horses: motion studies, 247
马蒂尔德·韦尔 Weil, Mathilde, 316
马蒂娜·弗兰克 Franck, Martine, 548, 549
马丁·鲁斯卡 Hruska, Martin, 585
马丁·帕尔 Parr, Martin, 544, 663
马丁·强彼 Chambi, Martín, 361, 362
马丁·斯科恩 Skøein, Martin, 114
马丁娜·洛佩兹 Lopez, Martina, 614, 617
《马尔瓦尔人报告(焦特布尔)》*Report on the Men of Marwar State* (Jodhpur), 342-343
马格南 Magnum, 660, 663
马古班内·彼得 Peter, Magubane, 673
马可·奥勒利乌斯·鲁特 Root, Marcus Aurelius, 94, 231, 636
马克·费雷 Ferrez, Marc, 73, 127, 128
马克·霍沃思 - 布斯 Haworth Booth, Mark 637, 659, 568, 674, 678
马克·吕布 Riboud, Marc, 477
马克思·阿尔伯特 Alpert, Max, 467, 469
马克思·莱维 Levy, Max, 449
马克思·利伯曼 Liebermann, Max, 335
马克思威尔·莱特 Lyte, Maxwell, 103
马克斯·伯格哈茨 Burchartz, Max, 407, 409, 411
马克斯·亚夫诺 Yavno, Max, 526
马克西姆·杜·坎普 Du Camp, Maxime, 99, 104, 106
马库斯·塞尔默 Selmer, Marcus, 114
马里奥·加西亚·乔亚 García Joya, Mario, 540
马里奥·贾科梅利 Giacomelli, Mario, 546
马里厄斯·德·扎亚斯 de Zayas, Marius, 329
马里恩·波斯特·沃尔科特 Wolcott, Marion Post, 365, 374, 376, 379, 635
马里亚巴·拉索 Russo, Marialba, 547
《马蒙机轴》*Marmon Crankshaft*, 416
《马萨诸塞州总医院的手术室》(乔赛亚·约翰逊·霍斯) *Operating Room, Massachusetts General Hospital* (Josiah Johnson Hawes), 163, 166
马斯登·哈特利 Hartley, Marsden, 330, 331
马维尔·查尔斯 Charles, Marville, 674
《马西埃尔区的妓女, 萨尔瓦多, 巴西》(里奥·布兰科) *Prostitutes of Maciel, Salvador, Brazil* (Rio Branco), 604, 611
马歇尔·杜尚 Duchamp, Marcel, 251, 254, 389, 506, 619
马修·C. 佩里 Perry, Matthew C., 73, 124, 168
马修·布雷迪 Brady, Mathew, 23, 48-52, 63, 69, 143, 180, 181, 183, 186, 187, 459
《马修·布雷迪肖像》(达·阿维尼翁) *Portrait of Mathew Brady* (D' Avignon), 48, 51
《马自达工厂南墙》(巴尔茨) *South Wall, Mazda Motors,* (Baltz) 525
玛格雷特·马瑟 Mather, Margrethe, 416, 419
玛格丽特·伯克 - 怀特 Bourke-White, Margaret, 333, 365, 425, 450, 454, 470, 472, 474, 477
玛格丽特·沃特金斯 Watkins, Margaret, 489
玛吉·斯蒂伯 Steber, Maggie, 533, 534
玛丽·E. 苏拉特 E. Surratt, Mary, 196
玛丽·埃朗·马克 Mark, Mary Ellen, 527, 528, 532, 673
玛丽·安·米德 Meade, Mary Ann, 52
玛丽·戴文斯 Devens, Mary, 316
玛丽·科辛达斯 Cosindas, Marie, 607
玛丽·斯帕塔里 Spartali, Marie, 80
玛丽莲·布里奇斯 Bridges, Marilyn, 526
玛丽莲·南斯 Nance, Marilyn, 533
玛丽亚·尤金尼亚·哈雅 Haya, Maria Eugenia, 540
《玛琳·黛德丽》*Marlene Dietrich*, 497
《玛莎·葛兰姆: 给世界的信》*Martha Graham: Letter to the World*, 433
玛莎·麦克米伦·罗伯茨 Roberts, Martha McMillan, 365
迈纳·怀特 White, Minor, 514, 516, 544
《麦迪逊广场的春天》(摩根) *Spring on Madison Square* (Morgan), 428, 432
《麦考尔杂志》*McCall's Magazine*, 491
麦考斯兰·伊丽莎白 Elizabeth, McCausland, 666
《卖花人》(霍庇) *Flower Seller* (Hoppé), 360
《卖鸟窝的街头小贩》(罗伯茨) *Street Seller of Birds' Nests* (Roberts), 356, 357
《曼·雷和雕塑》*Man Ray with Sculpture*, 524
曼彻斯特艺术珍宝展 Manchester Art Treasures Exhibition 225
曼弗雷德·威尔曼 Willman, Manfred, 566, 585
曼纽尔 Manual, 614
曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃 Alvarez Bravo, Manuel, 397, 399, 400, 541

《玫瑰》(沃特森 - 舒茨) *Rose, The* (Watson-Schutze), 316, 318
《梅尔齐别墅》(塔尔博特) *Villa Melzi* (Talbot), 28
煤气灯(街灯) gaslight (street lamps), 244
《每周画报》 *Weekly Illustrated*, 471
美感 beauty: art expression, 38, 44, 74, 95, 99, 104, 131, 134, 143, 159, 178, 206, 207, 216, 293-296, 333, 406, 459, 463, 495, 576, 582, 617, 629
美国: 空中摄影 United States: aerial photography in, 241, 506, 513
《美国阿拉巴马》(厄威特) *Alabama, U.S.A.* (Erwitt), 596
美国国会 Congress, U.S., 51, 69, 70, 135, 138, 142, 181, 188, 198, 199, 200, 201, 202, 203
《美国画报》*Illustrated American*, 459, 651
美国民族学局 Bureau of American Ethnology, 137, 174, 342
美国农业安全局(缩写 F.S.A.) Farm Security Administration, 361, 362, 374, 371, 481, 506
《美国人》(弗兰克) *Americans, The* (Frank), 519
《美国人摄影肖像廊》(布雷迪) *Gallery of Illustrious Americans, A* (Brady), 187
《美国业余摄影师》*American Amateur Photographer*, 329
美国印第安人 American Indians, 174, 340
美国宇航局 NASA, 691
《美丽的世界》(伦格 - 帕奇) *Welt Ist Schön, Die* (Renger-Patzsch), 406
《美丽家居》*House Beautiful*, 493
美联社(简称 AP) Associated Press (AP), 463
美西战争 Spanish-American War, 685
美学判断 aethetic decisions in, 31
镁光灯 Magnesium light, 244, 627
《门诺的头》*Menno's Head*, 585
蒙戈·庞顿 Ponton, Mungo, 34, 682
《蒙古女骑手》*Mongolian Horsewoman*, 288
《蒙太奇》*Montage*, 394
《孟菲斯, 田纳西州》*Memphis, Tennessee*, 601
孟买摄影协会 Bombay Photographic Society, 166
弥尔顿·罗戈文 Rogovin, Milton, 675, 677
弥尔顿·米勒 Miller, Milton, 73, 124
《迷宫漫步》*A Labyrinthine Walk*, 507
《米尔·路易·古斯塔夫·德·马歇尔》*Emile Louis Gustave de Marcere*, 93
《米尔沃尔码头在建的"东方号"轮船》(豪利特) *"Great Eastern" Being Built in the Docks at Millwall, The* (Howlett), 153
米开朗基罗 Michelangelo, 239
《米开朗基罗的摩西像, 尤利乌斯二世陵寝》(安德森) *Michelangelo's Moses from the Tomb of Julius II* (Anderson), 236
米克尔·里奥·布兰科 Rio Branco, Miguel, 540, 604, 611
米其林 Michelin, 490
米奇·爱泼斯坦 Epstein, Mitch, 596, 603
米奇斯拉夫·斯楚卡 Szczuka, Mieczyslaw, 468, 471
秘鲁: 社会纪实 Peru: social documentation in, 132, 340, 361-362, 539-540
《缅因州的斯库迪克角》(卡波尼格罗) *Schoodic Point, Maine* (Caponigro), 514, 517
《面孔》*Faces*, 502
《面纱下的红颜》(阿维顿) *Veiled Reds, The* (Avedon), 493
民权运动 civil rights movement, 278
民俗文化: 记录 folk culture: documentation of, 399, 541
闵亚·迪尔兹 - 杜克普 Diez-Dührkoop, Minya, 311, 312
名片格式照片 cartes-de-visite, 12, 56, 63, 72, 338-340, 348-349, 439, 566, 683, 695
名人肖像 celebrity portraiture, 62, 63, 65, 67, 78, 84, 187, 495, 541
明胶氯化银感光剂相纸 gelatin-silver-chloride paper, 438
明胶溴化工艺 gelatin bromide plates, 438
《明镜周刊》*Spiegel, Der,* 474
明信片 Postcards, 258, 266, 268, 270, 361, 371, 393, 550
《命运三女神》(哈里森) *Past, Present and Future* (Harrison) 229, 231
《摩洛哥宫殿里的妇女》(丽莎·佛萨格弗斯)(佩恩) *Woman in Moroccan Palace* (Lisa Fonssagrives) (Penn), 503
《磨坊小镇米尔顿街景》(斯彭德) *Street Scene in a Milltown* (Spender), 369
《磨麦水塔》(坎宁安) *Shredded Wheat Water Tower* (Cunningham), 450-454
莫顿·尚博格 Schamberg, Morton, 414, 434
莫里斯·恩格尔 Engel, Morris, 370, 384
莫里斯·塔巴尔 Tabard, Maurice, 426, 488, 489, 490
莫利斯·彪凯 Bucquet, Maurice, 305
《莫洛里斯, 半圆丘的外貌, 约塞米蒂峡谷, 加利福尼亚州》*Monolith, The Face of Half Dome, Yosemite Valley, Cal.*, 421
《墨西哥革命》*Mexican Revolution*, 399, 461, 462, 651
《沐浴的友子, 水俣市, 日本》(W. E. 史密斯) *Tomoko in Her Bath, Minamata, Japan* (W. E. Smith), 382
《墓地旁静思的骑兵》(荷马) *Trooper Meditating Beside a Grave, A* (Homer), 183, 186
《慕尼黑画报》*Münchner Illustrierte Presse*, 462
《暮色里》(索亚) *In the Twilight* (Sawyer), 234
《穆拉利公园, 布朗克斯, 纽约》*Mullaly Park, Bronx, New York*, 372
穆里罗 Murillo, 216

N

拿破仑·沙勒尼 Sarony, Napoleon, 69, 72
《拿着水壶的女人》(朱里安·瓦隆·德维亚努夫) *Woman with Pitcher* (Vallou de Villeneuve), 213
《纳达尔位于巴黎卡皮西纳大道 35 号的摄影工作室正面》(佚名摄影师) *Façade of Nadar's Studio at 3 Boulevard des Capucines, Paris* (unknown), 83
纳撒·里昂斯 Lyons, Nathan, 522
纳撒尼尔·霍桑 Hawthorne, Nathaniel, 46, 635, 647
耐格雷蒂 & 萨布拉 Negretti & Zambra, 124
《男人和帽子》*Man with Hat*, 60
南·戈尔丁 Goldin, Nan, 538, 592
南非 South America, 27, 28, 166, 548, 685, 686, 689
《南极仲夏的冰川》(庞廷) *Iceberg in Midsummer, Antarctica* (Ponting), 140
南希·波森 Burson, Nancy, 614, 618
南希·纽霍尔 Newhall, Nancy, 670, 680
瑙姆·加博 Gabo, Naum, 580
《讷韦尔的圆形火车头车库》(科勒德) *Roundhouse on the Bourbonnais Railway, Nevers* (Collard), 153, 155

内奥米·萨维奇 Savage, Naomi, 605, 613
《内华达山结冰的湖面和悬崖》(安塞尔·亚当斯) *Frozen Lake and Cliffs, Sierra Nevada* (A. Adams), 418, 420
内森·勒纳 Nathan, Lerner, 580
内战(美国) Civil War (American), 355, 459
尼尔·斯莱文 Slavin, Neal, 598, 607
尼古拉·柏斯切 Perscheid, Nicola, 311
尼古拉斯·亨尼曼 Henneman, Nicolaas, 29
尼古拉斯·穆雷 Muray, Nicolas, 488
尼古拉斯·尼克松 Nixon, Nicholas, 534
《尼加拉瓜》*Nicaragua*, 611
尼可拉伊·彼得诺夫 Petrov, Nikolai, 316
尼亚加拉大瀑布 Niagara, Falls, 137
《尼亚加拉瀑布吊桥》*Niagara Suspension Bridge*, 156
《你曾见过他们的面孔》(考德威尔和伯克-怀特) *You Have Seen Their Faces* (Caldwell and Bourke-White), 365
《溺水者自画像》(贝亚尔) *Self-Portrait as a Drowned Man* (Bayard), 32, 33
《年轻的歌者》(埃查格) *Young Singers* (Echagüe), 315
鸟瞰 bird's-eye views, 28, 98, 241-243
《纽约阿克利车间的3号车床》(斯特兰德) *Lathe No. 3, Akeley Shop, New York* (Strand), 451
纽约国际摄影中心 International Center of Photography (New York), 659, 670
《纽约街景》*New York Street Scene*, 167
纽约摄影俱乐部 Camera Club of New York, 319, 329, 357, 434
《纽约时报》*New York Times*, 181
《纽约先驱论坛报》*New York Herald*, 355
纽约现代艺术博物馆 Museum of Modern Art (New York), 658, 661, 662, 665, 667, 669, 670, 671, 672, 673, 675, 677, 678, 681
《纽约夜景》(阿博特) *New York at Night* (Abbott), 366
农村电气化管理局 Rural Electrification Agency, 374, 647
农村居民: 纪实 rural folk: documentation of, 319, 322, 360
《农民生活》*Peasant Scene*, 315
《怒目的建筑》(劳哈林) *Fierce-Eyed Building, The* (Laughlin), 397, 399
挪威 Norway, 114, 117, 686
诺埃尔·玛丽·佩马尔·勒尔布尔 Marie Paymal Lerebours, Noël, 97, 442, 447, 448
《诺福克郡湖泊区的风土人情》*Life and Landscape on the Norfolk Broads*, 239
《诺兰的托格哈特山》(克努森) *Torghatten, Nordlund* (Knudsen), 114, 117
诺曼底登陆(卡帕) Normandy Invasion (Capa), 473, 474
女工 women workers, 187, 217-219, 338, 339, 357, 359
《女孩的肖像》(亚当-萨洛蒙) *Portrait of a Girl* (Adam Salomon), 59, 60
女权运动 feminism, 562
《女性和其他视觉》(达特和韦尔波特) *Women and Other Visions* (Dater and Welpott), 562
女性摄影师 women photographers, 52, 258-259, 263, 266, 316, 553, 577

O

O.J. 辛普森 Simpson, O.J., 608
欧·梅斯特拉尔 Mestral, O. 100, 101, 141
欧亨尼奥·莫努里 Maunoury, Eugenio, 340
欧内斯特·爱德华 Edwards, Ernest, 193, 194
欧内斯特·德·卡兰扎 De Caranza, Ernest, 99
欧内斯特·亨利·威尔逊 Wilson, Ernest Henry, 125
欧仁·德拉克洛瓦 Delacroix, Eugène, 105, 206
欧文·布鲁门菲尔德 Blumenfeld, Erwin, 427, 430, 496, 498, 500
欧文·佩恩 Irving, Penn, 497-498, 503

P

P. T. 巴纳姆 Barnum, P.T., 48
帕布罗·毕加索 Picasso, Pablo, 397, 401
帕尔·阿道夫·托伦 Thören, Per Adolf, 114
帕尔·洛伦兹 Lorentz, Pare, 435-436
《帕伦克遗址: 卡萨1号》(卡塞伍德) *Ruins of Palenque, Casa No.1, The* (Catherwood), 95
帕梅拉·希尔兹 Shields, Pamela, 533
《帕台农神庙》*The Parthenon*, 642
《叛军在亚特兰大前线》(巴纳德) *Rebel Works in Front of Atlanta, Georgia* (Barnard), 181, 185
佩德罗·迈耶 Meyer, Pedro, 674
《佩思郡风光速写》(D. O. 希尔) *Sketches of Scenery in Perthshire* (D. O. Hill), 78
喷墨打印 Inkjet prints, 695
《彭罗斯年鉴》*Penrose's Annual*, 491
蓬皮奥·莫林斯 Molins, Pompeo, 114
皮埃尔·博蒂特 Petit, Pierre, 67
皮埃尔·杜布拉里 Dubreuil, Pierre, 300, 311, 327
皮埃尔·科尔迪埃 Cordier, Pierre, 582
皮埃尔·普雷沃斯特 Prevost, Pierre, 35
皮埃尔·让 Jahan, Pierre, 486, 582
皮埃尔·特拉莫 Trémaux, Pierre, 99
皮纳法 Pinatype, 311
皮特·兹瓦特 Zwart, Piet, 407, 409, 490
"匹兹堡调查" The Pittsburgh Survey, 357, 373
贫民窟 slums, 258-260, 263, 353, 355, 357-358, 368, 528, 684, 685
贫民区(城市) ghettos (urban), 355, 357, 358
平板印刷术或光刻法 lithography or photolithography, 698
平版印刷 planographic printing, 12, 18, 34, 44, 447, 448, 449, 486, 602, 605, 629, 640, 682, 683, 697, 698
《评论季刊》*Quarterly Review*, 105
珀西·拜伦 Byron, Percy, 266
《葡萄牙》(布巴特) *Portugal* (Boubat), 486
葡萄牙 Portugal, 345, 486, 546, 682
普法战争 Franco-Prussian War, 83, 242
《普鲁丘科》(卡萨尔斯) *Puruchuco* (Casals), 541
普伦蒂斯·霍尔·波尔克 Polk, Prentice Hall, 319
普罗塔镜头 Protar lens, 443
《普罗旺斯》(弗兰克) *Provence* (Frank), 549
《普洛马克河畔, 杜阿讷尼》*On the Coast of Plomarc'h,*

Douarnenez, 344
《普虚卡骆驼节，拉贾斯坦邦，印度》（爱泼斯坦）*Pushkar Camel Fair, Rajasthan, India* (Epstein), 526, 596, 603

Q

《七个尖角的阁楼》（霍桑）*House of the Seven Gables* (Hawthorne), 46
齐亚达·本－优素福 Ben-Yusuf, Zaida, 316
《奇幻西红柿》（内特尔斯）*Tomato Fantasy (Nettles)*, 615
《墙壁和窗户》（W. 埃文斯）*Wall and Windows (W. Evans)*, 415, 418
《蔷薇刑 29 号》*Ordeal by Roses#29*, 584
乔阿基诺·阿尔托贝利 Altobelli, Gioacchino, 114, 118
《乔阿基诺·安东尼奥·罗西尼》（卡加）*Gioacchino Antonio Rossini* (Carjat), 87
乔阿基诺·安东尼奥·罗西尼 Rossini, Gioacchino Antonio, 87
《乔的理发店，新泽西帕特森》（泰斯）*Joe's Barbershop, Paterson, N. J.* (Tice), 530
《乔尔·盖格，珀金斯盲校》（尼克松）*Joel Geiger-Perkins School for the Blind* (Nixon), 537
乔尔－彼得·威特金 Witkin, Joel-Peter, 272, 586, 588, 653
乔利·德·罗特宾尼尔 de Lote-binière, Joly, 97
乔利印相工艺 Joly process prints, 285
乔奇·凯帕斯 Kepes, Gyorgy, 390
乔舒亚·韦奇伍德 Wedgwood, Josiah, 190
乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波塔 Porta, Giovanni Battista della, 188
乔伊斯·尼马纳斯 Neimanas, Joyce, 582, 654
乔治·A. 泰斯 Tice, George A., 526, 530
乔治·M. 维勒 Wheeler, George M., 143
乔治·N. 巴纳德 Barnard, George N., 151, 163, 181, 185, 229
乔治·W. 布雷吉斯 Bridges, George, W. 29, 99
乔治·阿兹劳德特 Atzerodt, George, 196
乔治·艾恩贝克 Einbeck, Georg, 311,
乔治·巴克 Barker, George, 96, 137, 142
乔治·布雷茨 Bretz, George, 350, 351
乔治·戴维森 Davison, George, 305, 306
乔治·弗雷德里克·瓦茨 Watts, George Frederic, 77, 80, 228, 636
乔治·格罗兹 Grosz, George, 393-394, 466
乔治·赫尔 Hare, George, 195, 439
乔治·华盛顿·威尔逊 Wilson, George Washington, 107, 113, 163, 255
乔治·霍伊宁根－休内 Hoyningen Huene, George, 494
乔治·克里切森 Critcherson, George, 137, 139
乔治·库克 Cook, George, 181, 182, 187
乔治·罗宾逊·法登 Fardon, George Robinson, 98, 131
乔治·罗杰 Rodger, George, 474, 477, 479, 543
乔治·梅森博 Meisenbach, George, 449
乔治·普拉特·巴比特 Platt Babbitt, George, 96
乔治·普拉特·莱恩斯 Lynes, George Platt, 401
乔治·瑞斯纳尔 Reisner, George, 174
乔治·桑 Sand, George, 86
乔治·斯科恩·凯斯 Keith, George Skene, 97
乔治·索默 Sommer, Giorgio, 115, 226, 229
乔治·西尔克 Silk, George 474
乔治·伊斯曼 Eastman, George, 441, 628
乔治·英尼斯 Inness, George 295
《乔治娅·奥基芙，幽灵牧场，新墨西哥州》（纽曼）*Georgia O' Keeffe, Ghost Ranch, New Mexico* (Newman), 560, 556
乔治娅·奥基芙 O'Keeffe, Georgia, 330, 414, 560
切斯特·希金斯 Higgins, Chester, 533
《青椒》（韦斯顿）*Pepper*(Weston), 437
琼·封特库贝塔 Fontcuberta, Joan, 588, 592, 593
琼·莱昂斯 Lyons, Joan, 605
球形镜头 Globe lens, 447
取景式相机 view cameras, 241, 263, 266, 443
《全国啦啦队协会》*National Cheerleaders Association*, 607
全景 panoramic views, 17, 35, 97, 98, 108, 144, 194, 229, 241, 550, 599, 641, 694, 695
全息摄影 holograms, 630, 695-696

R

染料耦合印相工艺 dye-coupler prints, 574, 605
染料破坏法 dye-destruction (dye-bleach) prints, 629
染料转印照片 dye-transfer (dye-imbibition) prints, 579, 596, 597, 598, 601
让·巴蒂斯特·路易·葛罗 Gros, Baron Jean Baptiste Louis, 18, 21, 96
让·巴蒂斯特·萨巴蒂尔－布洛 Sabatier-Blot, Jean Baptiste, 15
让·伯纳德·福柯 Foucault, Jean Bernard, 174
让·杜杰德 Dieuzaide, Jean, 546, 590, 591
让·弗朗索瓦·米勒 Millet, Jean François, 209
让·雷诺尔 Renoir, Jean, 511
让·塞尼比尔 Senebier, Jean, 189
让·瑟贝尔格 Seeberger, Jean, 475, 478
让·图尔纳雄 Tournassoud, Jean, 271, 281
让·沃尔瑟 Walther, Jean, 115
让－克劳德·莱玛格尼 Lemagny, Jean-Claude, 543
让－路易·梅 Meissonier, Jean-Louis, 249
让－皮埃尔·萨德雷 Sudre, Jean-Pierre, 582
《让人一文不值》*Making Human Junk*, 373
《热气球》（奥尔金） *Balloon* (Orkin), 601
热气球通信 balloon transport, 83, 242
人工照明 lighting: artificial, 627
《人体，东萨塞克斯海湾》*Nude, East Sussex Coast*, 545
《人体生理学》（德雷珀）*Human Physiology* (Draper), 174
《人体研究》*Nude Study*, 212
人体研究 figure studies, 207, 211, 212
《人体研究第 6 号》（杜流）*Figure Study No. 6* (Durieu), 207
《人体装饰研究 39 号》（慕夏）*Study for "Figures Décoratives," No.39, A* (Mucha), 295, 298
人像摄影 portraiture, 300, 311, 360, 361, 426
人造光源 / 人工光 artificial light, 83, 695, 696
日本剧院（森山）Nippon Theater (Moriyama), 552
日本水俣: 报道摄影 Minamata, Japan: photoreportage, 371, 382, 507
《日本消防队新年训练》*New Year Drill of Japanese Fire Brigade*, 171
日本艺术 Japanese art, 317, 333

日常生活 daily life, 35, 103, 124, 164, 168, 183, 255, 256, 257, 258, 259, 266, 270, 293, 404, 481, 514, 548, 552
日俄战争 Russo-Japanese War, 460
日光蚀刻法 heliography, 19, 31
日下部金兵卫 Kimbei Kusakabe, 168
柔焦 soft focus, 327, 360, 416, 552
《如此拍照》(佚名摄影师) *What an Exposure!* (unknown), *257*
如尼·哈斯纳 Hassner, Rune, 543
如实摄影 straight photography, 327, 370, 396, 401, 416, 426-428, 433, 467, 514, 519-520, 538, 541, 546, 553, 562, 565-566, 579-583, 594, 605
软件 software, 593, 612, 614, 631, 694, 697
《瑞贝塔大街》(琼斯) *Porta della Ripette, Rome* (Jones), 99
瑞典 Sweden, 114, 189, 543, 548, 572, 683
瑞士 Switzerland, 20, 24, 97, 108, 112, 115, 189, 406, 423, 477, 519, 579, 620, 632, 640
《瑞士萨克森地区的瀑布》(克朗) *Waterfall in Saxon Switzerland* (Krone), 112, 115

S

SX-70 照片 SX-70 prints, 581-582, 625
萨巴蒂尔效应 Sabattier effect, 649, 696, 698
萨宾·魏斯 Weiss, Sabine, 548
萨尔瓦多·达利 Dalí, Salvador, 534, 585
《萨里精神病院的病人》(戴阿蒙德) *Inmates of Surrey County Asylum* (Diamond), 77
萨莉·曼 Mann, Sally, 534, 537
萨洛蒙 Salomon, 675, 677
塞巴斯提奥·萨尔加多 Salgado, Sebastião, 387, 539, 548, 550
《塞班岛炮火下的士兵》*Marines under Fire, Saipan,* 474
《塞缪尔·F. B. 摩尔斯的肖像》(佚名摄影师) *Portrait of Samuel F. B. Morse* (unknow), 23, 25
塞缪尔·比米斯 Bemis, Samuel, 96
塞缪尔·伯恩 Bourne, Samuel, 98, 122-124, 128, 166
塞缪尔·莫罗佐夫 Morozov, Samuel, 543
塞萨·扎瓦蒂尼 Zavattini, Cesare, 436
塞西尔·比顿 Beaton, Cecil, 488, 497
赛璐珞胶片 celluloid film, 241, 650
赛天使公司 Scitex Company, 689
三层乳剂胶片 tripack films, 628
《三幅肖像》(莫努里) *Three Portraits* (Maunoury), 340
《三角形》(坎宁安) *Triangles* (Cunningham), 426, 427
三脚架 tripods, 42, 194, 195, 216, 266, 439, 446, 461, 463, 624, 696
《三名少女》(奥伊默) *Three Young Girls (Oehme)*, 44, 48
《三名士兵》(佚名摄影师) *Three Soldiers* (unknown), 183, 187
三维影像 three-dimensional images, 195, 630
《三叶草》 *Kleeblatt*, 335
《三只宠物》(海斯勒) *Three Pets* (Hesler), 228, 229
桑德拉·艾力塔 Eleta, Sandra, 539
桑迪·斯科格隆 Skoglund, Sandy, 576
桑福德·R. 吉福德 Gifford, Sanford R., 135
桑原甲子雄 Kineo Kuwabara, 369-370
扫描仪 scanners, 606, 631, 689
色彩敏感度 color sensitivity, 438
色调主义 tonalism, 293, 295, 317, 318, 333
瑟曼·卢坦 Rotan, Thurman, 426
森山大道 Daidoh Moriyama, 552
沙达奇希·哈特曼 Hartmann, Sadakichi, 304, 327
《沙漠中的夏甲》(塔尔博特) *Hagar in the Desert* (Talbot), 236
沙特尔大教堂 Chartres Cathedral, 239
《莎拉·伯恩哈特》(纳达尔) *Sarah Bernhardt* (Nadar), 68, 69
《莎拉·伯恩哈特》(沙勒尼) *Sarah Bernhardt* (Sarony), 69, 72
《莎拉·伯恩哈特》(托尔廷) *Sarah Bernhardt* (Tourtin), 92
莎拉·伯恩哈特 Bernhardt, Sarah, 68, 69, 72, 90
莎拉·穆恩 Moon, Sarah, 498
《晒稻草的人》(奥斯卡和西奥多·霍夫迈斯特) *The Hay Maker* (O. Hofmeister and T. Hofmeister), 313
山岸章二 Yamagishi, Shoji, 552
《山坡上的母子》*Mother and Children on the Hillside*, 290
《山坡上两棵有阴影的树，帕索罗布尔斯，加利福尼亚》(加内特) *Two Trees on a Hill with Shadows,Paso Robles,California* (Garnett), 518
闪光粉 flash-powder, 244, 373
《上杜洛河的农民》*Peasants of the Alto Douro*, 346
《少女与镜中影像》(哈瓦登夫人) *Young Girl with Mirror Reflection,* (Hawarden), 226
社会改良运动 social reform moverments, 347
社会纪实 social documentation, 270, 337-338, 342, 345, 348, 350, 355, 357, 359, 360, 362, 367, 371, 373-375, 481, 527, 534, 540, 548, 553, 555, 599, 602
《社会摄影》*Socialni fotografie*, 368
社会现实主义 social realism, 618
社区服务协会 Community Services Society, 357
摄影分离派 Photo-Secession, 300-301, 304, 317, 321, 324, 327, 329, 333, 335, 428, 646, 685
《摄影画报》*Photographic Journal (London)*, 174, 208, 636
摄影绘画 photogenic drawings, 210
摄影联盟 Photo League, 365, 370, 374, 380, 648, 687
摄影蒙太奇 Photomontage, 394, 605, 649, 651, 674, 695
《摄影评论》*Photographic Review*, 315
摄影枪 photographic gun (fusil photographique), 247
摄影沙龙(巴黎; 1859 年) Salon of Photography, 208
《摄影是一种艺术吗？》(斯泽安妮) *La Photographie est-elle une art?* (Sizeranne), 305
《摄影先驱报》*Vestnik Fotografi*, 316
《摄影想获得艺术展中的一席之地》(纳达尔) *Photography asking for just a little place in the exhibition of fine arts* (Nadar), 206
摄影协会 photographic association, 31, 33, 34, 36, 56, 64, 77, 82, 100, 113, 124, 166, 185, 208, 210, 216, 220, 224, 233, 237, 261, 263, 294, 300, 303, 304, 305, 306, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 324, 335, 398, 635, 636
《摄影艺术》*Photographische Kunst*, 304
《摄影艺术宝藏》*Photographic Art Treasures*, 109
《摄影艺术月刊》*Photographic Art Journal*, 51,
摄影与彩色平版印刷术 photography and chromo-lithography, 640
《神奇的幻灯》*The Magic Lantern*, 189

《神奇的镜子》*The Miraculous Mirror*, 189
审查 censorship, 651
《生产》(劳尔)*Produce (Rau)*, 271, 288
《生活》*Life*, 379, 454, 459, 466, 470, 472, 474, 476, 477, 479, 481, 506, 507, 602, 687
《圣劳伦斯河春季洪水》(亨德森)*Spring Flood on the St. Lawrence* (Henderson), 137, 141
《圣约瑟夫德博斯，魁北克》(西洛希)*St. Joseph de Beause, Quebec* (Szilasi), 538, 539, 653
胜利邮件(V 邮件)V-mail, 242
盛装摆拍 costumed figures, 72
湿版工艺 wet plate process, 见火棉胶湿版工艺
《湿润的面纱》(布鲁门菲尔德)*Wet Veil, Paris* (Blumenfeld), 427, 430
十九世纪极地地区的景观 polar regions: 19th-century scenic views of, 137
《石莲花》(伦格－帕奇)*Sempervivum Percarneum* (Renger-Patzsch), 406, 407, 486
石内都 Ishiuchi Miyako, 553
石元泰博 Ishimoto Yasuhiro, 552
《时代》周刊 *Time*, 472, 608
《时代革命》(洛佩兹)*Revolutions in Time* (Lopez), 614, 617
《时尚》*Vogue*, 452, 492, 494-496, 498-500, 502-503, 505
时尚摄影 fashion photography, 10, 27, 433, 471, 482, 490, 493-498, 505, 506
实证主义 Positivism, 23
蚀刻版画 etchings, 294, 296
史蒂芬·本顿 Benton, Stephen, 630
《市集场景》(桑原甲子雄)*Scene at a Fair* (Kineo), 370
《似水年华》*The March of Time*, 472
《逝去》(鲁宾逊)*Fading Away* (Robinson), 224, 225
收藏品 collectives, 71, 237
《收割大麦》(爱默生)*In the Barley Harvest* (Emerson), 233
《收割者》(柏斯切)*Reaper, The* (Perscheid), 311, 313
《手，记忆的痕迹》(阿佩尔特)*Hands, from Memory's Trace* (Appelt), 558, 562
《手的研究》(雷兰德)*Study of Hands* (Rejlander), 211, 214
手工上色 hand coloring, 20, 44, 56, 168, 276, 278, 280, 594, 599
手杖相机 walking stick camera, 440
首届年度广告摄影展 First Annual Advertising Photography Exhibition, 488
狩猎后的静物 after-the-hunt still lifes, 223
《狩猎图》(哥特弗莱德)*Hunt Picture* (Gottfried), 222
《兽医诊所》(马齐尧斯卡斯)*In the Veterinary Clinic* (Macijauskas), 551
《树丛中》(斯泰肯)*Woods Interior* (Steichen), 295, 296
《树立拉姆西斯大帝的雕像》(德拉莫特)*Setting up the Colossi of Rameses the Great* (Delamotte), 160
《树叶》(奥布里)*Leaves* (Aubry), 221
数字相机 digital cameras, 612, 614, 630, 631
数字影像 digital images, 15, 614, 631
双镜头 twin-lens, 461, 624, 626, 687, 695
双镜头反光相机 twin-lens reflex cameras, 624, 626, 687
双镜头相机 binocular cameras, 461, 695
《水果小贩》(克鲁塞斯公司)*Fruit Vendors* (Cruces and Company), 337
《水孩子》(克里斯特尔)*Water Babies* (Kirstel), 587
水牛城摄影俱乐部 Buffalo Camera Club, 318
《水禽静物》(克雷)*Still Life with Waterfowl* (Carey), 222
《水鼠》(萨特克利夫)*Water Rats* (Sutcliffe), 235
《睡莲》(德·梅耶)*Water Lilies* (de Meyer), 326
丝网印刷 silkscreen, 604, 605, 618
斯宾塞·Y Cia. Y Cia., Spencer 64
斯德里·范·门科文 Desiré von Monckhoven, 195
斯蒂凡·洛伦特 Lorant, Stefan, 463
斯蒂芬·霍根 Horgan, Stephen, 449, 685
斯蒂芬·施安 Shames, Stephen, 534
斯蒂芬·肖尔 Shore, Stephen, 525, 596, 603
斯蒂芬德拉·德拉·贝拉 della Bella, Stefano, 188
《斯科舍矿难》(多特)*Scotia Mine Disaster* (Dotter), 534-535
斯科特·海德 Hyde, Scott, 605
《斯克里布纳杂志》*Scribner's Magazine*, 135
斯特恩秘密相机(格雷－斯特恩·韦斯特相机)Stirn secret camera (Gray-Stirn Vest Camera), 439, 440
斯特凡·帕塞 Passet, Stéphane, 346
《斯特拉斯堡大教堂》(勒·塞克)*Strasbourg Cathedral* (Le Secq), 100
《斯托里维尔的肖像》(贝洛克)*Storyville Portraits* (Bellocq), 263-264, 644
《死亡的场景》(奥沙利文)*Harvest of Death, A* (O'Sullivan), 181, 183
《死亡阴影之谷》(芬顿)*Valley of the Shadow of Death* (Fenton), 177, 178
《四川巫峡》(汤姆逊)*Wu-Shan Gorge, Szechuan* (Thomson), 125, 126
《四个梨子》(帕克)*Four Pears* (Parker), 598, 609
《四个年轻的铁匠》(滕尼斯)*Four Young Blacksmiths* (Tönnies), 71
松索奈特·斯坦利·埃蒙斯 Emmons, Chansonetta Stanley, 258, 263, 265
苏格兰 Scottish, 18, 29, 31, 34, 54-55, 57, 73, 78, 79, 103-105, 110, 114, 125, 154, 157, 193, 195, 338-339, 353, 445, 629, 647, 682-683
《苏格兰日光蚀刻法照片》(塔尔博特)*Sun Pictures of Scotland* (Talbot), 31
《苏黎世风光》(伊森灵)*View of Zurich* (Isenring), 24
苏联 Soviet Union, 315, 367-368, 389, 393-394, 418, 422, 425, 435, 466-468, 471, 474-475, 477, 494, 543, 550, 585, 630, 656, 687-689
苏珊·迈塞拉斯 Meiselas, Susan, 534, 604, 611
苏珊娜·布鲁姆 Bloom, Suzanne, 614
《碎石工》(库尔贝)*Stonebreakers, The* (Courbet), 346, 347
《孙女和爷爷，华沙》(维希尼克)*Granddaughter and Grandfather, Warsaw* (Vishniac), 368
所罗门·努内斯·卡瓦略 Nunes Carvalho, Solomon, 132, 676
索尔·勒维特 LeWitt, Sol, 565, 654
索尔·李卜生 Libsohn, Sol, 370
索菲·卡莱 Calle, Sophie, 577
索尼公司 Sony Company, 689

T

T.F. 古达尔 Goodall, T. F., 239
T.G. 达格戴尔 Dugdale, T. G., 338
T.Z. 沃格尔 Vogel, T. Z., 278
T. 卢克斯·费宁格 Feininger, T. Lux, 404, 406, 426
《塔尔萨》(克拉克) *Tulsa* (Clark), 534
《塔迈恩峡谷》(苏利耶) *Gorge of the Tamine* (Soulier), 108, 111
塔斯克基学院 Tuskegee Institute, 319, 360
太平洋联合铁路公司 Union Pacific Railroad, 134
《太阳的光芒 —— 波拉，柏林》(施蒂格利茨) *Sun's Rays-Paula, Berlin* (Stieglitz), 328
《泰晤士报》(伦敦) *Times* (London), 176
《泰晤士画报》*Illustrated Times*, 153
《弹棉花的工人群像》(威廉·约翰逊) *Group of Cotton Carders* (W. Johnson), 166, 169
《"叹息桥"之外 —— 大钟乳洞场景》*Beyond the "Bridge of Sighs" from Mammoth Cave Views*, 244
《汤姆森小姐》*Miss Thompson*, 334
唐纳德·麦库林 McCullin, Donald, 475, 476, 543
唐纳德·曼尼 Mennie, Donald, 125
唐娜·弗拉托 Ferrato, Donna, 534, 536
《唐人街的男人和小女孩》*Man and Girl in Chinatown,* 263
《糖罐和皮划艇，威斯康辛州德尔斯》(贝内特) *Sugar Bowl with Rowboat, Wisconsin Dells* (Bennett), 142
桃乐西·韦尔丁 Wilding, Dorothy, 495
陶瓷镁光灯 ceramic magnesium lamps, 627
特里斯坦·查拉 Tzara, Tristan, 389
特里亚德 Teriade, 487
特伦斯·派帕 Pepper, Terence, 543
特写(近照) close-ups, 182, 218, 344, 359, 360, 365, 368, 389, 402, 404, 406, 407, 409, 414, 416, 426, 434, 437, 467, 468, 474, 488, 489, 494, 514, 552, 553, 590
提奥·荣格 Jung Theo, 374
《提升塔(1976-1982)》(伯恩和希拉·贝歇) *Winding Towers (1976-1982)* (B. and H. Becher), 565, 567
《天安门广场》(布里) *Tien An Men Square, Beijing* (Burri) , 478
《天空下的野草，底特律》(卡拉汉) *Weed Against Sky, Detroit* (Callahan), 514, 515
天空阴影(多云天) sky shades, 132
《天堂 34，大岛》*Paradise34, The Big Island*, 571
《天堂马戏团小海报》(H. H. 史密斯) *Small Poster for a Heavenly Circus* (H. H. Smith), 578, 580
天文摄影 astrophotography, 23, 242, 245
田纳西州流域管理局 Tennessee Valley Authority (TVA), 374
《跳》(葛特曼) *Jump*(Gutmann), 519
《跳跃的历史》(伊肯斯) *History of a Jump* (Eakins), 251
铁路: 19 世纪纪实 railroads: 19th-century documentation of, 114, 131, 134, 137, 144, 153-154, 159, 161, 163-165, 168, 350, 684
铁盐 ferric (iron) salts, 27, 189, 193
《听众》*The Listener*, 471
《庭院，泽西街头的小屋》(里斯) *Yard, Jersey Street Tenement* (Riis), 358
同性恋运动 gay rights movements, 538
童工 child labor, 345, 357
《偷窥者/罗伯 - 格里耶 1 号》(海内肯) *Le Voyeur/Robbe-Grillet #1* (Heinecken), 584, 585
投影仪 diascope viewers, 592
透明玻璃片 Crystalotypes, 32
透明正片 diapositives (slides), 249, 271, 446, 492, 570, 595, 599, 601, 604, 611, 628
《透视法研究: 奔跑的穆罕默德》(迈布里奇) *Studies of Foreshortening: Mahomet Running* (Muybridge), 245, 246
透视画 perspective drawing, 190, 641
透视画馆(巴黎) The Diorama (Paris), 17, 35, 36
凸版印刷 relief printing, 447, 449, 629
图片编辑 picture editiors, 461, 463, 472, 479, 631
图片故事 picture stories, 196, 257, 459, 462, 471, 481, 534, 548, 602, 631, 636
《图片快递》*Picture Post*, 459
图片社 picture agencies, 463, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 485, 510, 511, 533, 546, 549, 612, 687
《图片杂志》*Revue Photographique*, 304
《图说镜头中的日本》(费利斯·比托) *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes* (F. Beato), 168
涂塑相纸 RC papers, 628
土门拳 Domon, Ken, 552
托德·帕帕乔治 Papageorge, Todd, 522
托德·沃克 Walker, Todd, 605
托马斯·安南 Annan, 353, Thomas, 354
托马斯·巴罗 Barrow, Thomas, 605, 614
托马斯·柴尔德 Child, Thomas, 125, 127
托马斯·弗雷德里克·阿尔恩特 Frederick Arndt, Thomas, 534, 536
《托马斯·杰弗逊》(费弗尔·德·圣梅曼) *Thomas Jefferson* (Fevret de Saint-Memin), 40, 41
托马斯·杰弗逊 Jefferson, Thomas, 40, 41
托马斯·卡莱尔 Carlyle, Thomas, 80
托马斯·凯斯 Keith, Thomas, 103
托马斯·科勒 Cole, Thomas, 229
托马斯·兰道夫·达尔迈尔 Dallmeyer, Thomas Rudolf, 443
托马斯·马隆 Malone, Thomas, 195
托马斯·曼利 Manley, Thomas, 629
托马斯·莫兰 Moran, Thomas, 131
托马斯·萨顿 Sutton, Thomas, 103, 439
托马斯·施特鲁特 Struth, Thomas, 568
托马斯·扬 Young, Thomas, 445
托马斯·伊肯斯 Eakins, Thomas, 215, 216, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 295
托马斯·伊斯特利 Easterly, Thomas, 50, 54
托马斯·约翰·巴纳多 John Barnardo, Thomas, 347
托尼·弗里塞尔 Frissell, Toni, 498, 502
托尼·雷 - 琼斯 Ray-Jones, Tony, 543, 545

W

W.E. 基尔伯恩 Kilburn W. E., 278
W. 尤金·史密斯 Smith, W. Eugene, 371, 382, 474, 471, 506, 507, 651, 652

瓦尔特·查珀尔 Chapell, Walter, 514
《瓦雷讷的马恩河风景》*La Marne à La Varenne*, 274
瓦伦丁·哥特弗莱德 Gottfried, Valentin, 222, 223
瓦伦丁·莎拉 Sarra, Valentine, 492
《玩具娃娃的游戏》(贝尔默) *Jeux de la Poupée, Les* (Bellmer), 427, 429
万达·乌兹 Wulz, Wanda, 394
《忘恩负义的绘画拒绝给它亏欠很多的摄影一席之地》(纳达尔) *Ingratitude of painting refusing the smallest place in its exhibition to photography to whom it owes so much*(Nadar), 205, 206
《危地马拉的克萨尔特南戈火山口》(迈布里奇) *Volcano Quetzeltenango, Guatemala* (Muybridge), 133, 134
威尔·康奈尔 Connell, Will, 493
威尔·索尔 Soule, Will, 72, 73
威尔伯·H. 波特菲尔德 Porterfield, Wilbur H., 318
威尔霍·塞塔拉 Setala, Vilho, 404, 405
威尔士 Wales, 110, 120, 185
威尔逊·希克 Hicks, Wilson, 472
威拉德·范·戴克 Van Dyke, Willard, 418, 450, 454
威利·鲁格 Ruge, Willi, 463
威廉·A. 加内特 Garnett, William A., 518, 519
威廉·H. 沃克 Walker, William H., 443
威廉·M. 艾文斯 Ivins, William M., 151, 240, 583, 638
威廉·艾格斯顿 Eggleston, William, 594, 596, 601
威廉·贝尔 Bell, William, 134, 136
威廉·布拉德福 Bradford, William, 137
威廉·达松维尔 Dassonville, William, 319
威廉·德·库宁 de Kooning, Willem, 514
威廉·范·赫福德 Herford, Wilhelm Von, 120
威廉·费斯 Frith, William, 207
威廉·福尔默 Folmer, William, 624
威廉·葛朗迪 Grundy, William, 225, 226
威廉·哈尔夫特 Halffter, Wilhelm, 18, 22, 97
威廉·海德·沃勒斯顿 Wollaston, William Hyde, 189
威廉·豪·道恩斯 Downes, William Howe, 292
威廉·赫尔曼·沃格尔 Vogel, Hermann Wilhelm, 82, 105, 112, 115, 328, 438, 447, 468, 629, 684
威廉·亨利·福克斯·塔尔博特 Talbot, William Henry Fox, 15, 16, 28–30, 37, 56, 338, 634, 643, 682, 694
《威廉·亨利·福克斯·塔尔博特的肖像》(克劳德特) *Portrait of William Henry Fox Talbot* (Claudet), 15, 16
威廉·亨利·杰克逊 Jackson, William Henry, 98, 134
威廉·霍平 Hoppin, William, 180
威廉·卡里克 Carrick, William, 339
威廉·克莱恩 Klein, William, 498, 672
威廉·克里斯滕伯里 Christenberry, William, 596
威廉·库尔茨 Kurtz, William, 447
威廉·拉塞尔 Russel, William, 176
威廉·拉森 Larsen, William, 605
威廉·劳尔 Rau, William, 161, 165, 271, 288
威廉·雷克·布莱斯 Price, William Lake, 208
威廉·刘易斯 Lewis, William, 189
威廉·梅里特·切斯 Chase, William Merritt, 321, 333
威廉·莫滕森 Mortensen, William, 583
威廉·牛顿 Newton, William, 185
威廉·诺特曼 Notman, William, 137, 161, 163, 230, 676
威廉·佩奇 Page, William, 186
威廉·瑞特斯 Rittase, William, 426
威廉·施密特 Schmid, William, 441–442
威廉·斯蒂尔曼 Stillman, William, 115, 120, 208
威廉·斯托得 Stott, William, 361, 646
威廉·索斯盖特·波特 Porter, William Southgate, 97–98
威廉·韦格曼 Wegman, William, 523
威廉·西德尼·芒特 Sidney Mount, William, 338
威廉·英格兰德 England, William, 156, 163
威廉·约翰逊 Johnson, William, 166, 635, 651
威廉姆·克莱因 Collie, William, 521
《威廉香梨》(布里哈特) *William Pear (Brihat)*, 590
威洛比·华莱士·胡珀 Hooper, Willoughby Wallace, 340, 342
威辛欧·帕拉蒂尼 Paladini, Vincio, 394
《微笑的眼药水》(小石清) *Smile Eye-Drops* (Koishi) , 488
《韦弗利的小说》*Waverly Novels*, 78
韦斯顿·涅夫 Naef, Weston, 43
韦斯顿测光表 Weston exposure meter, 446
维多利亚 Victoria 31, 34, 54–55, 63, 64, 74, 99, 106, 108–109, 153, 157, 161, 163, 177, 185–186, 205, 216, 225–226, 266, 295, 331, 355, 636–638, 644, 647, 682, 685
《维多利亚步枪队》(英格力斯) *Victorian Rifles* (Inglis), 230, 232
《维多利亚大桥的外框结构，从外向内观看》(诺特曼) *Victoria Bridge, Framework of Tube and Staging, Looking in* (Notman), 161, 163
《维多利亚女王和她的女儿》(科伦) *Queen Victoria and Her Daughter* (Collen), 54–55
维尔纳·曼茨 Mantz, Werner, 406
维吉 Weegee, 481, 485, 520, 579
维克多·伯金 Burgin, Victor, 573, 576
维克多·雷尼奥 Regnault, Victor, 55, 100, 102–103
《维克多·雨果》(卡加) *Victor Hugo* (Carjat), 67, 92
维克多·雨果 Hugo, Victor, 67
维克托·普雷霍沃斯 Prevost, Victor, 131, 146
维利·罗尼 Ronis, Willy, 482
维罗·查理斯·德里菲尔德 Driffield, Vero Charles, 235, 444
维特鲁威 Vitruvius, 188
维也纳相机俱乐部 Wiener Kamera Klub, 301
委内瑞拉：社会纪实 Venezuela: social documentation in, 539, 540
未来主义 futurism, 251, 617
未来主义宣言 futurist manifesto, 394
温·布洛克 Bullock, Wynn, 514, 518
温德姆·刘易斯 Lewis, Wyndham, 402
温迪·沃翠斯 Watriss, Wendy, 386
《温森斯帝国收容所：被服间》(尼格尔) *Vincennes Imperial Asylum: The Linen Room* (Nègre), 353
《温斯顿·丘吉尔》(卡什) *Winston Churchill* (Karsh), 556, 559
温斯洛·荷马 Homer, Winslow, 183, 186
文本 texts, 540
文森特·谢瓦利埃 Chevalier, Vincent, 190
文艺复兴 renaissance, 15, 39, 95, 188–189, 228, 241, 300, 433, 488
《我的沥青奇遇》*My Adventure with Pitch*, 591

《我的母亲》(罗钦科) *Portrait of My Mother* (Rodchenko), 407, 410
《我的侄女茱莉亚·杰克逊》*My Niece Julia Jackson*, 76
《我镜头中的罗伯士角》*My Camera at Point Lobos*, 437, 681
《我们时代的脸孔》(桑德) *(Face of Our Time)* (Sander), 360, 374, 677
沃尔德马·弗兰兹·赫尔曼·蒂茨恩塔勒尔 Titzenthaler, Waldemar Franz Herman, 355
沃尔特·B. 伍德伯里 Woodbury, Walter B., 34, 197, 453
沃尔特·巴尔豪斯 Ballhause, Walter, 366, 367
沃尔特·彼得汉斯 Peterhans, Walter, 399
沃尔特·波斯哈德 Bosshard, Walter, 463
沃尔特·惠特曼 Whitman, Walt, 231, 336, 635
沃尔特·罗森布拉姆 Rosenblum, Walter , 371, 372, 526, 647
沃克·埃文斯 Evans, Walker, 336, 337, 362, 374, 375, 378, 379, 415, 418, 519
沃纳·比肖夫 Bischof, Werner, 477, 479–481
沃纳梅克摄影展 Wanamaker Photography Exhibitions, 434
《乌代浦的水上行宫》(默里) *Water Palace at Udaipur, The* (Murray) 123, 125
《屋》(筱山纪信) *House* (Shinoyama), 603, 605
《无题(156 号)》(舍曼) *Untitled (#156)* (Sherman), 572, 576
《无题(抽象场景)》(沃格特) *Untitled (Metaphysical Scene)* (Vogt), 576
《无题(东 100 大街)》(戴维森) *Untitled, East 100th Street* (Davidson), 527, 531
《无题(干洗店)》(西格尔) *Untitled (Drycleaners)* (Siegel), 594, 595
《无题(你逃过此劫)》(克鲁格) *Untitled (You Get Away with Murder)* (Kruger), 574
《无题(三个模特模型)》*(Umbo)Untitled* (Three Mannikins), 427, 429
《无题(时尚摄影)》(霍伊宁根–休内) *Untitled (Fashion Izod)* (Hoyningen-Huene), 494, 496
《无题(云屋)》(尤斯曼) *Untitled (Cloud Room)* (Uelsmann), 583
《无题: 螺旋线和烟雾》(雷) *Untitled (Wire Spiral and Smoke)* (Ray), 390
《无题: 受难的耶稣和罗马士兵》(戴) *Untitled (Crucifix with Roman Soldiers)* (Day), 300, 302
《无题》(巴尔豪斯) *Untitled* (Ballhause), 366
《无题》(滨谷浩) *Untitled* (Hiroshi), 370, 371
《无题》(德蒂柯尔) *Untitled* (Drtikol), 426, 427
《无题》(厄尔曼) *Untitled* (Ulmann), 319, 322
《无题》(格鲁弗) *Untitled* (Groover), 598, 601
《无题》(克拉克) *Untitled* (Clark), 537
《无题》(雷) *Untitled* (Ray), 496, 499
《无题》(卢米埃尔兄弟) *Untitled* (Lumière Brothers), 286
《无题》(罗林斯) *Untitled* (Rawlings), 496, 499
《无题》(慕卡西) *Untitled* (Munkacsi), 495, 497
《无题》(波森) *Untitled* (Burson), 614, 618
《无题》(尼马纳斯) *Untitled* (Neimanas), 581, 583
《无题》(珀塞尔) *Untitled* (Purcell), 598, 608
《无题》(泰奇) *Untitled* (Teige), 395, 396
《无题》(维诺格兰德) *Untitled* (Winogrand), 522
《无题》(希勒) *Untitled* (Sheeler), 414, 415
《无题》(佚名摄影师) *Untitled* (unknown), 270
《无题肖像》(佚名摄影师) *Untitled Portrait* (unknown), 59
无网平版印刷 screenless offset printing, 447, 629
无相机摄影 cameraless photography, 389, 390, 393, 428, 434
吴寅伯 Yinbo, Wu, 554
《五幅风景》(克罗特) *Five Landscapes* (Corot), 208, 209
五棱镜 pentaprisms, 624, 626
伍德伯里照相印版 Woodburytypes (photoglyptie), 34, 604, 684, 697
《伍德兰风光》(达盖尔) *Woodland Scene* (Daguerre), 17
物影光效照片(雅各比) photogenic (Jacobi), 428, 431
《物影照片》(莫霍利–纳吉) *Photogram* (Moholy-Nagy), 391
物影照片 photogram, 390, 391, 577, 579, 580, 582, 693, 696, 697

X

X 射线 X-rays, 435, 685
西奥多·德莱塞 Dreiser, Theodore, 331
西奥多·霍夫迈斯特 Hofmeister, Theodor, 311
西奥多·莫里塞 Théodore, Maurisset, 21
西班牙 Spain, 31, 115, 236, 315, 342, 460, 461, 474, 481, 507, 510–511, 541, 543, 546–548, 550, 550, 610, 682, 687, 691
《西班牙村庄》(W. E. 史密斯) *Spanish Village* (W. E. Smith), 507–509
西班牙内战 Spanish Civil War, 474, 510
《西班牙瓦伦西亚的竞技场》(卡蒂埃–布列松) *Arena, Valencia, Spain* (Cartier-Bresson), 511
西经 100° 以西的地质勘查 Geological Surveys West of the 100th Meridian, 143
西摩(大卫·西摩) Chim (David Seymour), 474
西尼加·瑞·斯托达德 Stoddard, Seneca Ray, 128–129, 131
瑟贝尔格兄弟(于勒、亨利和路易斯) Seeberger Frères (Jules, Henri, and Louis), 266, 493
希拉·梅茨纳 Metzner, Sheila, 599
希腊 Greece, 99, 115, 157
希洛(若林康宏) Hiro (Yasuhiro Wakebayashi), 498
《希特勒的和平鸽》(哈特菲尔德) *Hitler's Dove of Peace* (Heartfield), 467
硒 selenium, 444
锡版摄影法 ferrotypes (tintypes), 59, 192
席得·格罗斯曼 Grossman, Sid, 370–371
席尔默·莫泽尔 Mosel, Schirmer, 487
《洗衣妇渔船旁边的渔民》(瑟贝尔格兄弟) *Fishermen near Washerwoman's Boats* (Seeberger Frères), 266
《洗衣女工的工具静物》(克朗) *Still Life of the Washerwoman* (Krone), 218, 219
戏剧表演艺术 performance art, 551, 571
《细川千贺子》(野岛康三) *Hosokawa Chikako* (Nojima), 413
细江英工 Hosoe Eikoh, 553
《下等舱》(施蒂格利茨) *Steerage, The* (Stieglitz), 329, 330
《下楼梯的裸女 2 号》*Nude Descending a Staircase #2*, 254
《夏天》(皮雍) *Summer* (Puyo), 305, 310
先锋艺术 avant-garde, 368
显微摄影 Microphotography, 174, 242, 245, 334, 513, 639, 697

显影 developing, 27, 41, 43, 44, 47, 59, 100, 132, 190, 191, 192, 193, 194, 239, 242, 390, 438, 439, 446, 448, 582, 593, 625, 631
《现代巴黎》*Paris Moderne*, 459, 468
现代画廊（纽约）Modern Gallery (New York), 329, 434
《现代美国抒情诗－加油站》海格曼 *Modern American Lyric (Gasoline Station)* (Hagemeyer), 418
现代主义者 modernist, 459, 573, 606
现实主义 realism, 16, 183-184, 209, 234, 249, 260, 321, 327, 329, 347, 357, 360, 362, 368, 512, 593, 617-619, 640, 648, 654
现实主义运动 realist movement, 187-88, 213, 264, 297, 334, 363, 364, 626
《现在让我们赞美名人》*Let Us Now Praise Famous Men*, 379, 648
《线》（里昂）*Line* (Lyon), 528, 531
《乡村的周日下午》（史提海莫）*Sunday Afternoon in the Country* (Stettheimer), 505, 506
《乡间定居者》（帕农齐）*Settlers in the Countryside* (Panunzi), 340, 341
相册 albums, 24, 64, 67, 84, 107, 135, 151, 161, 636
相面术 physiognomy, 39, 40, 635
相纸/显像纸 developing-out paper, 31, 34, 42, 44, 59, 64, 105, 107, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 241, 270, 276, 294, 295, 317, 320, 321, 389, 390, 393, 435, 438, 439, 446, 447, 566, 580, 598, 606, 617, 628, 629
香港: 19 世纪风景 Hong Kong: 19th-century scenic views, 124-25, 126
《香港岛》（赖阿芳）*Hong Kong Island* (Lai), 125
《向十字形滤光照片致敬》（克里姆斯）*Homage to the Crosstar Filter Photograph* (Krims), 589
象征主义 symbolism, 249, 293, 295, 299, 300, 317, 321, 330, 506, 541, 590
像素 Pixels, 630, 631, 693, 695, 696, 697
像素出版社 Pixelpress, 617
肖像画 portrait painting, 195, 205, 209
肖像摄影画廊（艾略特和弗莱）Gallery of Photographic Portraits (Elliott and Fry), 67
《消逝》（辛顿）*Recessional* (Hinton), 304-305
《消逝的民族》（柯蒂斯）*Vanishing Race, The* (Curtis), 173, 320, 321
小亨利·费兹 Fitz, Henry, Jr., 46
小石清 Koishi Kiyoshi, 488
小伊利法特·布朗 Eliphalet Brown Jr., 73, 124
筱山纪信 Shinoyama, Kishin, 553, 596, 604
《鞋匠的午餐，纽瓦克，新泽西州》（科尔）*Shoemaker's Lunch, Newark, N. J.* (Cole), 372
谢尔盖·爱森斯坦 Eisenstein, Sergei, 435
谢尔盖·莱维特斯基 Levitskii, Sergei, 44
谢尔盖·洛包维科夫 Lobovikov, Sergei, 315, 316
谢菲兄弟 Jaffe brothers, 449
谢里·V. 谢尔 Schell, Sherril V., 422, 424
谢莉·莱文 Levine, Sherrie, 573
谢瓦利埃兄弟 Chevalier brothers, 17
解海龙 Hailong, Xie, 555, 556
心理学理论 Psychoanalytical theory, 360, 389, 514, 684
辛迪·舍曼 Sherman, Cindy, 558, 566, 572, 576
锌版 zincography, 448-449, 698
新地志 new topographics, 653, 654
《新罕布什尔州的风景》*New Hampshire Landscape*, 96
新浪漫主义 neo-Romanticism, 397, 541
《新年的到来》（卡梅隆）*Rising of the New Year,* The (Cameron), 79, 80, 228
新摄影 new photography, 51, 233, 263, 368, 409, 416, 428, 648, 649, 650
新视觉摄影 new vision photography, 662
新闻摄影 photojournalism in, 5, 10, 11, 83, 163, 196, 263, 270, 316, 337, 338, 362, 365, 371, 433, 459, 460, 461, 462, 463, 467, 468, 471, 472, 474, 476, 479, 481, 482, 486, 491, 493, 495, 506, 507, 510, 543, 548, 550, 554, 566, 579, 604, 608, 612, 624, 625, 627, 631, 632, 651, 652, 657, 687
新现实主义 new realism, 374, 547, 632
新艺术 art nouveau, 305, 333, 335
《新英格兰时代》（纽霍尔和斯特兰德）*Time in New England* (Newhall and Strand), 436
新英国艺术俱乐部 New English Art Club, 305
新政 New Deal, 361, 365, 374, 379, 648
《新左翼》*Novyi LEF*, 467
《匈牙利的土地和人民》*A Magyar Fldés Nepéi*, 44
休·麦凯 McKay, Hugh, 124
休·韦尔奇·戴阿蒙德 Diamond, Hugh Welch, 77, 174, 185, 223, 236
修版 retouching, 82
虚拟现实 virtual reality, 631
徐勇 Yong, Xu, 555, 557
《叙利亚贝多因女人群像》（玛丽·莉迪·卡巴尼斯·邦菲斯）*Group of Syrian Bedouin Women* (M. L. C. Bonfils), 340, 341
宣传 Propaganda, 357, 360, 362, 365, 370, 374, 415, 422, 458, 471, 490-493, 525, 554
宣传照 Publicity photographs, 490-491
《旋涡摄影系列之一》（科伯恩）*Vortograph No. 1* (Coburn), 401, 402
旋涡主义 vorticism, 251, 402
《雪国，新泻县农历新年庆祝的民俗记录》（滨谷浩）*Snow Country, a Record of Folk Customs During the Lunar New Year Celebrations in Niigata Prefecture* (Hiroshi), 370, 371
《薰衣草花》（封特库贝塔）*Lavandula Angustifolia* (Fontcuberta), 593

Y

《雅典学派》（拉斐尔）*School of Athens* (Raphael), 225
雅各布·里斯 Riis, Jacob, 259, 355, 356, 358, 380, 385, 481, 534, 647, 685
《雅姬在医院哭泣》（唐娜·弗拉托）*Jackie in the Hospital, Colorado* (Ferrato), 536
《亚伯斯妈妈》*Mother Albers*, 47
亚当·富斯 Füss, Adam, 577, 580
亚当·克拉克·弗罗曼 Vroman, Adam Clark, 172, 174, 343-344
亚里士多德 Aristotle, 188
亚力克西斯·玛佐瑞恩 Mazourine, Alexis , 316

亚历克斯·韦布 Webb, Alex, 534
亚历山大·S. 沃尔科特 Wolcott, Alexander S., 47, 192, 194
亚历山大·冯·洪堡 Humboldt, Alexander von, 44, 46
亚历山大·弗朗索瓦 François, Alexander, 60, 62
亚历山大·海斯勒 Hesler, Alexander, 96
亚历山大·亨德森 Henderson, Alexander, 137, 141
亚历山大·怀恩特 Wyant, Alexander, 318
亚历山大·加德纳 Gardner, Alexander, 69, 70, 143, 161, 183, 198, 200, 201, 202
亚历山大·凯里 Keighley, Alexander, 305
亚历山大·克洛泽尔 Clausel, Alexandre, 96
亚历山大·利伯曼 Liberman, Alexander, 468, 654
亚历山大·罗钦科 Rodchenko, Alexander, 390, 394, 407, 410, 467
亚历山大·帕克斯 Parkes, Alexander, 650
亚历山大·约翰·埃利斯 Ellis, Alexander John, 20, 97
亚历山大·仲马 Dumas, Alexandre, 85
亚历山德拉斯·马齐尧斯卡斯 Macijauskas, Aleksandras, 550, 551
亚伦·沙夫 Scharf, Aaron, 10, 11, 209, 251, 255
亚伦·西斯金德 Siskind, Aaron, 370, 648, 652, 687
亚罗米尔·斯特凡尼 Stephany, Jaromir, 580
亚诺什·沃尔沙尼 Varsányi, János, 44
亚瑟·本达 Benda, Arthur, 311
亚瑟·莱比锡 Leipzig, Arthur, 371
亚瑟·罗思坦 Rothstein, Arthur, 362, 363, 374-375, 379, 648
亚瑟·西格尔 Siegel, Arthur, 428, 594-595
亚瑟·詹姆斯·麦尔惠斯 Melhuish, Arthur James, 438, 443
《亚瑟王传奇》(丁尼生) *Idylls of the King* (Tennyson), 82
亚洲 Asia, 73, 98, 116, 122, 131, 164, 342, 474, 511, 526, 546, 594, 691
《烟囱》(范·戴克) *Chimney* (Van Dyke), 454
《研究，陶尔米纳，西西里》(冯·格鲁登) *Study, Taormina, Sicily* (von Gloeden), 301
《研究》(尤金) *Study* (Eugene), 299
盐纸照片 Salt prints, 33, 697
扬·奇霍尔德 Tschichold, Jan, 428
《洋葱田》*The Onion Field*, 305, 306
《耶路撒冷的伊斯兰喷泉》(萨尔兹曼) *Jerusalem, Islamic Fountain* (Salzmann), 107
业余摄影 amateur photography, 234, 305, 340
业余摄影师 Amateur Photographer, 74, 103, 164, 206, 257, 258, 263, 268, 301, 304, 305, 311, 315, 329, 340, 438, 463
业余摄影师俱乐部 Club der Amateur-Photographien, 258, 304
《叶的研究》(奥布里) *Studies of Leaves* (Aubry), 218, 221
叶甫根尼·卡尔戴 Khaldey, Yevgeny, 468, 550
《夜半通道》*Midnight Passage*, 610
《夜之巴黎》*Paris de Nuit*, 481
一步成像相机 Instant-print cameras, 625; 参见宝丽来
《一个村庄》*Un Paese*, 437
《一片老农场》*An Old Farmstead*, 305
《一千个世纪》(帕拉达) *Thousand Centuries,* A (Parada), 612, 615
《一丝不挂的城市》*Naked City*, 481, 680
一战 World War I, 260, 349, 373, 374, 389, 414, 418, 461, 491
伊波利特·贝亚尔 Bayard, Hippolyte, 31-33, 100, 157, 175, 191
伊波利特·斐索 Fizeau, Hippolyte, 41, 447
伊波利特·茹万 Jouvin, Hippolyte , 163
伊芬德·康伯斯 Cumbers, Yevonde, 496
伊夫·索恩曼 Sonneman, Eve , 565, 566
伊夫·唐吉 Tanguy, Yves, 496
伊夫斯·克莱恩 Klein, Yves, 619
伊格纳茨·尤金·玛丽·德戈蒂 Degotti, Ignace Eugène Marie, 35
《伊丽莎白·里格比，即后来的伊斯特莱克夫人肖像》(希尔和亚当森) *Portrait of Elizabeth Rigby, Later Lady Eastlake* (Hill and Adamson), 206, 207
伊丽莎白·里格比 Rigby, Elizabeth, 207, 640
伊丽莎白·伊斯特莱克夫人 Eastlake, Lady Elizabeth, 105, 204, 206, 207
伊曼纽尔·索盖兹 Sougez, Emmanuel, 407
伊姆·汉弗莱·劳埃德 Humphrey Lloyd, Hime, 137
《伊姆的游船》(费思) *Traveller's Boat at Ibrim* (Frith), 107, 132
伊齐 Izis, 482
伊塞尔·布林 Bring, Ilse, 422, 425
伊斯曼·柯达公司 Eastman Kodak Company, 442, 624, 628
伊斯曼布朗尼相机 Eastman's Brownie Camera, 628
《伊塔布卡的巨石》(费雷) *Rocks at Itapuco* (Ferrez), 128
伊特恩·卡加 Carjat, Etienne, 67, 84, 85, 87, 89, 91-93
伊娃·沃特森 - 舒茨 Watson-Schütze, Eva, 316
《伊泽尔山脉的通道》*Passage des Echelles*, 110, 78
医院: 纪录 Hospitals: documentation of 163, 166
移民安置局 Resettlement Administration, 361, 375; 见农业安全局
《移民罐头工人的家庭》(沃尔科特) *Family of Migrant Packinghouse Workers* (Wolcott), 376
以萨克·海斯 Hayes, Isaac, 137
义和团运动 Boxer Rebellion, 685
《艺术家的伞》(库恩) *Artist's Umbrella* (Kuehn), 327
《艺术家和他的模特》(波拉克) *The Artist and His Model*(Polack), 303
艺术摄影 art photography, 6, 10, 39, 77, 185, 216, 229, 231, 235, 237, 241, 256, 268, 275, 292, 293, 294, 296, 300, 301, 304, 305, 311, 315, 316, 318, 319, 321, 327, 329, 333, 359, 370, 393, 419, 428, 436, 437, 456, 459, 481, 486, 544, 552, 565
艺术摄影 Fotografica Artistica, 315
艺术摄影爱好者俱乐部 Club of Photographic Art Lovers, 315
艺术左翼阵线 LEF (Left Front of the Arts), 467
《佚名拍摄对象，罗安诺克，弗吉尼亚州》(恩格尔) *Unknown Subject, Roanoke, Virginia* (Engle), 256
意大利: 达盖尔摄影法 Italy: daguerreotyping, 20
《意大利的风光和别墅》(亨讷贝格) *Italian Landscape and Villa* (Hennenberg), 312
《银色的河滩: 卡特琳湖》(威尔逊) *Silver Strand, Loch Katrine,* The (Wilson), 113
银盐(卤化银) Silver salts (silver halides), 27, 105, 189, 190, 566, 594, 627-628, 683, 693, 695
隐私问题 Privacy issues, 257
《印第安人酋长》(伊斯特利) *Keokuk, Sauk Chief* (Easterly), 54
《印度贾姆谢德布尔的钢铁厂》(比肖夫) *India: Jamshedpur Steel Factory* (Bischof), 480
《印度摄影爱好者作品集》*Indian Amateur's Photographic Album*,

169, 340
《印刷机油墨》*Printer's Ink*, 491
印刷媒体 Print media, 433, 458, 459, 491
印相纸 Printing-out paper, 355, 598, 625, 696
印象主义 Impressionism, 305, 315, 498, 641
英格·莫拉斯 Morath, Inge, 384
《英国赫布里底群岛之外》(戴维森和斯特兰德) *Tir a'Mhurain* (Davidson and Strand), 437
英国皇家工程兵部队 British Royal Engineers, 180
樱花 Sakura, 687
《影棚中的雨景》(范·斯蒂尔弗莱德) *Rain Shower in the Studio* (von Stillfried), 170
应用图像 Gebrauchsgraphik, 487
《拥挤的贝亚街廉价公寓的住客》(库克斯) *Crowded Bayard Street Tenement*(Cox) , 355, 356
《幽灵巷》(L.M. 马兰德兄弟) *Haunted Lane,* The (L. M. Melender and Brother), 231, 232
尤金·阿杰 Atget, Eugène, 266-267, 272, 274, 275, 355, 365, 396, 644, 685
《尤金·阿杰的肖像》(阿博特) *Portrait of Eugene Atget (Abbott)*, 266, 272, 274
尤金·阿珀特 Appert, Eugène, 179
尤金·杜流 Durieu, Eugène, 206, 207
尤金·库瓦里埃 Cuvelier, Eugène, 209
尤金·理查兹 Richards, Eugene, 528, 533-534, 604, 675, 677
尤金·肖维涅 Chauvigne, Eugène, 218
尤金·谢弗罗尔 Chevreul, Eugène, 83, 463
尤金·伊曼努尔·维欧勒 - 勒 - 杜克 Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, 88, 100, 127
尤里·丹尼苏克 Denisyuk, Yuri, 630
优素福·卡什 Karsh, Yousuf, 556, 558
尤特·埃斯基尔森 Eskildsen, Ute, 543
《犹他州回声谷里悬着的岩石》(拉塞尔) *Hanging Rock, Foot of Echo Canyon, Utah* (Russell), 134, 148
《犹他州系列之 10: 帕罗万对面的象形文字通道》(贝尔) *Hieroglyphic Pass, Opposite Parowan, Utah* (Bell), 136
犹太人: 记录 Jews: documentation, 368, 371
《游行队伍, 阿里恰》(普里莫利) *Procession, Ariccia* (Primoli), 259
《游泳潭》(伊肯斯) *Swimming Hole, The*(Eakins), 215
《有轨电车, 新奥尔良》(弗兰克) *Trolley, New Orleans* (Frank), 519, 520
于勒·巴斯蒂恩 - 勒帕奇 Bastien-Lepage, Jules, 232, 234
于勒·布雷顿 Breton, Jules, 234
于勒·热尔韦·库尔蒙 Gervais-Courtellemont, Jules, 271, 287
《娱乐报》*Journal amusant, Le* 206
雨果·厄夫斯 Erfurth, Hugo, 311, 312
雨果·亨讷贝格 Henneberg, Hugo, 311
《雨中的窗户》(苏德克) *Window in the Rain* (Sudek), 541, 544
《雨中胡同》(徐勇) *Hutong in the Rain* (Xu Yong), 561, 562
《御茶水车站》*Ochanomizu Station*, 414, 409
原一高 Ikko Narahara, 553
原子弹爆炸 atom bomb, 476
远征 expeditions, 73
约伯·霍格 Hogg, Jabez, 42-44, 635
《约伯·霍格在贝尔德的工作室为客户拍照》(佚名摄影师) *Jabez Hogg Making a Portrait in Richard Beard's Studio* (unknown), 43
约耳·迈耶罗维茨 Meyerowitz, Joel, 522, 674
约翰·A. 哈里森 Harrison, John A., 194
约翰·A. 斯宾塞 Spencer, John A., 195
约翰·C. 布朗 Browne, John C., 244
约翰·C. 弗里蒙特 Frémont, John C., 132
约翰·G. 布洛克 Bullock, John G., 321
约翰·H. 冯·梅德勒 Maedler, Johann H.von, 27
约翰·K. 希列尔斯 Hillers, John K., 134
约翰·L. 邓莫尔 Dunmore, John L., 137, 139
约翰·艾佛雷特·米莱斯 Millais, John Everett, 207, 249
约翰·巴蒂斯特·伊森灵 Isenring, Johann Baptist, 20
约翰·巴尔戴萨里 Baldessari, John, 619, 620
约翰·贝克 Burke, John, 166
约翰·本雅明·丹瑟 Dancer, John Benjamin, 174, 195
约翰·伯吉斯 Burgess, John, 438
约翰·第尔文·卢埃林 Llewelyn, John Dillwyn, 29, 52
约翰·杜利·约翰斯顿 Johnston, John Dudley, 305
约翰·恩宁格 Ehninger, John W., 209, 210
约翰·弗雷德里克·戈达德 Goddard, John Frederick, 41
约翰·葛特曼 Gutmann, John, 519
约翰·哈尔特菲尔德(赫尔穆特·赫兹菲尔德) Heartfield, John (Helmut Herzfeld), 466-467, 650
约翰·赫格梅耶尔 Hagemeyer, Johan, 416, 418
约翰·赫歇尔爵士 Herschel, Sir John, 27-29, 32, 37, 46, 74-75, 80, 103, 190-193, 249, 255, 438, 682
《约翰·赫歇尔爵士》(卡梅隆) *Sir John*, *Herschel*(Cameron), 74, 75
约翰·亨里奇·舒尔兹 Schulze, Johann Heinrich, 189
约翰·亨利·帕克 Parke, John Henry, 107
约翰·卡布特 Carbutt, John, 131, 132
约翰·卡斯帕·拉瓦特 Lavater, Johann Kaspar, 39
约翰·康斯坦布尔 Constable, John, 16
约翰·科利尔 Collier, John, 374
约翰·拉斯金 Ruskin, John, 96, 207, 641
约翰·劳埃德·斯蒂芬斯 Stephens, John Lloyd, 95
约翰·罗林斯 Rawlings, John, 496, 499
约翰·马德 Mudd, John, 426
约翰·麦考什 McCosh, John, 122, 176
约翰·梅林 Marin, John, 331
约翰·莫兰 Moran, John, 131
约翰·庞西 Pouncy, John, 193
约翰·普法尔 Pfahl, John, 676
约翰·普拉姆 Plumbe, John, 23, 26, 47, 49
约翰·乔利 Joly, John, 276, 446
约翰·沙考斯基 Szarkowski, John, 154, 522, 644, 661, 667
约翰·斯图尔特 Stewart, John, 103, 105
约翰·索尔 Soule, John, 128
约翰·汤姆逊 Thomson, John, 73, 107, 125-126, 164, 168-169, 259, 340, 352-353, 638-639
约翰·瓦尚 Vachon, John, 374, 379
约翰·威廉·德雷珀 Draper, John William, 23, 46, 47, 49, 174
《约翰·韦尔克斯·布斯》(佚名摄影师) *John Wilkes*, *Booth* (unknown), 197

约翰·韦尔克斯·布斯 Booth, John Wilkes, 197
约翰·韦奇 Werge, John, 96
约翰·韦斯利·琼斯 Jones, John Wesley, 98
约翰·文森特·斯多姆夫人 Storm, Mrs.John Vincent, 48, 49
约翰·辛格·萨金特 Sargent, John Singer, 321, 333
约翰·亚当斯·惠普尔 Whipple, John Adams, 23, 27, 32, 192, 242, 244
约翰·约翰逊 Johnson, John, 47
约翰·詹姆斯·奥杜邦 James Audubon, John, 49
约瑟夫·阿尔伯特 Albert, Josef, 449
约瑟夫·拜伦 Byron, Joseph, 266
约瑟夫·拜瑞斯 Barres, Joseph, 447
约瑟夫·贝兹 Bates, Joseph, 194
约瑟夫·波伊斯 Beuys, Joseph, 568, 619
约瑟夫·布雷克里·斯宾塞 Spencer, Joseph Blakely, 443
约瑟夫·冯·夫琅和费 Fraunhofer, Joseph von, 37
约瑟夫·格拉克 Gerlach, Joseph, 174
约瑟夫·凯里 Keiley, Joseph, 321
约瑟夫·坎达尔 Cundall, Joseph, 153
约瑟夫·寇德卡 Koudelka, Josef, 548, 672
约瑟夫·马克斯·佩兹伐 Petzval, Josef Max, 18
约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯 Nicéphore Niépce, Joseph, 16
《约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯的肖像》(贝格) *Portrait of Joseph Nicephore Niepce* (Berger), 16, 18
约瑟夫·帕克斯顿爵士 Paxton, Sir Joseph, 152
约瑟夫·普利斯特里 Priestley, Joseph, 189
约瑟夫·萨克斯顿 Saxton, Joseph, 23, 25
约瑟夫·斯特拉 Stella, Joseph, 373
约瑟夫·苏德克 Sudek, Josef, 541, 544
约瑟夫·威尔逊·斯万 Swan, Joseph Wilson, 34, 193
约瑟夫·乌格斯·马雷 Hugues Maret, Joseph, 32
约瑟夫·约翰·艾略特 Elliott, Joseph John, 67
约瑟夫 - 菲利伯特·吉拉特·德·普朗哥 Girault de Prangey, Joseph Philibert, 97
约书亚·雷诺兹爵士 Reynolds, Sir Joshua, 55
《阅读小报》*Petit Journal pour rire*, 206
《云彩研究》(迈布里奇) *Study of Clouds,* A (Muybridge), 133
云彩研究 cloud studies, 133
运动的研究 motion studies, 713
《运动中的动物》(迈布里奇) *Animals in Motion* (Muybridge), 246
《运动中的人》(迈布里奇) *Human Figure in Motion* (Muybridge), 246
《运输中的巴伐利亚雕像》(勒赫尔) *Transport of the Bavaria (Torso)* (Löcherer), 158, 161
熨斗大厦(纽约) Flatiron Building (New York), 321
《熨斗大厦》(斯泰肯) *The Flatiron*(Steichen), 282

Z

杂志封面 Magazine covers, 463, 467, 499, 608
《在德国国会大厦上空升起锤子镰刀旗, 1945 年 5 月 2 日》(卡尔戴) *Raising of the Hammer and Sickle over the Reichstag, May 2, 1945* (Khaldey), 468, 475, 550
《在建的纳尔逊柱, 特拉法加广场, 伦敦》*The Nelson Column, Trafagar Square, London, under Construction*, 30
《在勒格拉斯的窗外景色》(尼埃普斯) *View from His Window at Le Gras* (Niépce), 17, 19
《在楼梯上工作的学生》(F.B. 约翰斯顿) *Students at Work on the Stairway* (F.B.Johnston), 357, 359
《在苏联前线辨认遇难者》(巴尔特曼茨) *Identifying the Dead, Russian Front* (Baltermants), 477
在线服务 on-line services, 631, 633
《在这个地窖住了约 4 年的男人》*The Man Slept in This Cellar for about 4 Years*, 385
《葬身苏联前线的德国士兵》(桑科) *Fallen German Soldiers on Russian Front* (Sanko), 477
詹柯·贝尔曼 Berman, Zeke, 592
《詹姆士河上的补给线卸载物资》(布雷迪或助手) *Landing Supplies on the James River* (Brady or assistant), 181
詹姆斯·H. 赫尔("吉米") Hare, James H. ("Jimmy"), 459-461
詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒 Whistler, James Abbott McNeill, 234, 249, 295, 305, 321, 333
詹姆斯·艾杰 Agee, James, 375
詹姆斯·安布罗斯·卡廷 Cutting, James Ambrose, 56, 192
詹姆斯·安德森 Anderson, James, 236
詹姆斯·博科曼 Borcoman, James, 538
詹姆斯·德·罗斯柴尔德男爵 Rothschild, Baron James de, 153
詹姆斯·范德济 (1886-1983) Van Der Zee, James, 360
詹姆斯·华莱士·布莱克 Wallace Black, James, 128, 129, 131, 242
詹姆斯·克拉克·马克斯韦 Maxwell, James Clerk, 276
詹姆斯·克雷格·安南 Annan, James Craig, 305, 308
《詹姆斯·林顿的肖像》(希尔·亚当森) *Portraits of James Linton* (Hill and Adamson), 55, 57
詹姆斯·罗伯逊 Robertson, James, 115, 120, 122, 177, 178, 180, 683
詹姆斯·罗森奎斯特 Rosenquist, James, 618
詹姆斯·麦克利斯 McClees, James, 131
《詹姆斯·乔伊斯》(阿博特) *James Joyce* (Abbott), 416, 686
詹姆斯·乔伊斯 Joyce, James, 416, 686
詹姆斯·斯蒂芬·赖特 Wright, James Stephen, 365
詹姆斯·瓦伦丁 Valentine, James, 110
詹姆斯·英格力斯 Inglis, James, 232
詹姆斯·约瑟夫·福里斯特 Forrester, James Joseph, 345, 346
詹尼·贝伦戈 Berengo, Gianni, 546
詹尼斯·梅尔曼 Mehlman, Janice, 599, 610
展览 exhibitions, 18, 34, 74, 83, 143, 178, 185, 187, 208, 210, 238, 239, 268, 295, 300, 301, 304, 311, 315, 321, 327, 329, 331, 333, 338, 357, 380, 401, 409, 414, 426, 433, 434, 479, 481, 506, 513, 527, 534, 538, 543, 546
《占卜师》(尼科尔斯) *Fortune Teller,* The (Nicholls), 260, 261
战争部, U.S. 美国 War Department, 187, 249
战争摄影报道 war photoreportage, 461, 639
《战争事件》*Incidents of the War*, 180
张水澄 Shuicheng, Zhang, 554, 555
张印泉 Yin Quan, Zhang, 554, 555
帐篷式暗房 dark-tents, 107, 193
照片的大小限制 Size limits for photographic prints, 639
照片的眼睛 Foto Auge/Oeil et Photo/Photo Eye, 428
《照片集》*The Photographic Album*, 346

照片拼贴 Photocollage, 232, 389, 686
照相凹版 Rotogravure, 448, 604, 646, 694, 698
照相雕塑品 Photosculpture, 56
照相工艺 photomechanical, 37, 649
照相制版 Photoengraving, 190, 206, 447, 448, 449, 629, 683, 684, 697, 698
照相制版任务 Missions Héliographiques, 683
折叠相机 folding cameras, 193, 194, 439
《这样的我》*Myself As...*, 570
针孔相机 Pinhole cameras, 305
侦探摄影 Reconnaissance photography, 241
侦探相机 detective cameras, 241, 442, 443, 461
珍妮·德·瓦桑 Jenny de, Vasson, 258
珍妮·林德 Lind, Jenny, 63
珍妮·穆图萨米 – 阿什 Moutoussamy-Ashe, Jeanne, 533, 658
珍妮芙·伊丽莎白·迪斯德里 Disdéri, Geneviève Elizabeth, 52
《真理报》*Pravda*, 468
正片 Positive slides, 12, 60, 56, 190, 191, 192, 193, 249, 271, 276, 286, 287, 288, 290, 291, 444, 446, 448, 492, 570, 595, 599, 601, 604, 611, 628, 629, 687, 692, 694, 696, 698
正像 direct positive images, 24, 27, 32, 33, 34, 188, 191, 193, 194, 625
《芝加哥》(卡拉汉) *Chicago* (Callahan), 596
植物学研究 botanical studies, 271
《指导》(图片书)(卡丝柏) *Instruction (The Picture Book)* (Käsebier), 295
《掷环》(C.H. 怀特) *Ring Toss* (C.H.White), 332-333
《中国和中国人影像》(汤姆逊) *Illustrations of China and Its People* (Thomson), 73, 168
中途曝光 Solarization, 409, 426, 427, 649, 696, 698
《终点站》(施蒂格利茨) *Terminal, New York, The* (Stieglitz), 260, 262
种族关系 Race relations, 519
重铬酸钾重铬酸盐 Potassium dichromate (bichromate), 34, 193, 448, 682, 683, 696, 697, 698
重铬酸盐工艺 dichromate prints, 282, 294, 613
重铬酸盐明胶 bichromated gelatin, 194, 276, 694, 698
《州平等局, 谢尔曼路 14601 号, 范纽斯, 加利福尼亚州》(鲁沙) *State Board of Equalization, 14601 Sherman Way, Van Nuys, California* (Ruscha), 565, 567
朱迪·达特 Dater, Judy, 538, 562, 563
朱迪思·特纳 Turner, Judith, 566
朱里安·瓦隆·维亚努夫 Vallou, de Villeneuve, Julien, 211, 213
朱莉亚·玛格丽特·卡梅隆, Margaret Cameron, Julia, 52, 74-80, 82, 228, 300, 593, 684
朱瑞斯·乌帕特尼克斯 Upatnieks, Juris, 630
朱塞佩·普里莫利 Primoli, Giuseppe, 259
茱莉亚·杰克逊 Jackson, Julia, 74, 76
主观现实主义 "subjective realism", 543, 546
《装扮成真理女神的莱斯利夫人》*Mrs.John Leslie as Truth*, 226
资料 archives, 10, 35, 48, 100, 122, 134, 140, 163, 344, 345, 348, 358, 432, 433, 437
《自画像/合成, 九部分》(克洛斯) *Self-Portrait/Composite, Nine Parts* (Close), 619, 621
自画像 Self-portraits, 32, 33, 81, 397, 398, 619, 621
《自拍肖像》(杜科斯·杜·豪伦) *Self-Portrait* (Ducos Du Hauron), 397, 398
《自拍肖像》(纳达尔) *Self-Portrait (Nadar)*, 81
《自然》*La Nature*, 246
《自然奥秘》*Magiae naturalis*, 188
《自然的画笔》*The Pencil of Nature*, 29, 679
《自然界的艺术形式》(布洛斯菲尔德) *Unformen der Kunst* (Blossfeldt), 406
《自然摄影》爱默生 *Naturalistic Photography* (Emerson), 233, 642, 664
自然主义 Naturalism, 16, 112, 131-132, 137, 208, 233-235, 239, 249, 293, 305, 311, 315, 318, 357, 402, 461, 495, 497, 498
自由女神像 Statue of Liberty, 158, 160
《祖母的玩具娃娃》(科波拉) *Grandmother's Doll* (Coppola), 429
《最后的牧人, 马德拉斯饥荒》(胡珀) *Last of the Herd, Madras Famine, The* (Hooper), 342
左轮手枪式相机 Photo-Revolver de Poche, 440
《作家科莱特》(朵拉夫人) *Writer Colette, The* (D' Ora), 558, 561
《坐在篮子旁的少女》(尼格尔) *Young Girl Seated with a Basket* (Nègre), 216, 238

编后记

《世界摄影史》是美国著名独立策展人、学者内奥米·罗森布拉姆最初出版于1984年的作品。在这部著作中，罗森布拉姆博士采用了800余幅图片和细致的文字，从美学性、档案性、商业性和技术性四个方面，按照时间顺序对摄影史进行了深入的研究，她带着一种摒弃偏见、专注于摄影学术的态度，对170多年来的摄影历史进行了总结和清晰的梳理。这部摄影史书在世界范围内已被广泛认可，目前已经翻译成包括中文在内的4种语言。

2004年，在中国摄影家协会领导的大力支持下，中国摄影出版社引进了《世界摄影史》（第3版），希望能够为中国摄影界研究、学习世界摄影史提供可资参考的资料。当我们翻译完这部著作，还未完成编辑时，英文版《世界摄影史》进一步修订，对摄影技术的最新发展进行了更新，并完善了关于当代摄影师的介绍。为了获得更新的材料，出版社经研究决定引进第4版，并迅速组建高质量的翻译团队，重新翻译。

引进版的图书，一般都要面对两个问题：一是翻译文字的本土化，即语言一定要适应国人的阅读习惯，这就要求翻译既有很高的英文理解能力，又有极强的中文再现能力；二是术语翻译的严谨性。本书作者罗森布拉姆博士在写作《世界摄影史》时收集了海量的相关资料，参考了大量的图书，做了非常扎实的学术研究。她的很多研究都是国内学者尚未接触的方面，本次出版是首次翻译成中文，中文译法会对此后业界的理解和使用产生重要影响。因此，在编辑过程中，遇到类似的词汇和表述，后面都加入了相应的英文原文，给读者尽可能准确和丰富的参考，以便读者对相关知识点进行检索。唯一不同的处理体现在参考书目部分，该部分中提到的图书极少有中文译本，因此，编者保留了原作语种与出版信息，方便读者查找。

在书中人名、图片名称和专业术语原文的处理上，为了保持全书体例统一，编者遵循了首次出现则加原文的原则，再次提到则不加；人名原文随正文加，而图片名称原文随图片说明加；正文中提到了图片名称但未展示图片的，其原文在正文中添加；作者引用的除英文外的其他语种图书或者图片名称，我们照引原语种名称，不再并列添加英文译名，例如序言中提到的约瑟夫·玛丽亚·埃德所著的德文版《摄影史》，我们在中文译名后加了图书的德文原名 Geschichte der Photographie，而没有加它的英文译名 History of Photography.

本书在出版过程中，一直受到各方关注：

作者内奥米·罗森布拉姆和国外出版商不时联系，希望看到中文版本尽早面世。2011年5月赵迎新社长参加美国书展，专程带去图书封面和内文的设计样，面对面地向他们介绍中文版的出版进度和编辑情况，也为进一步的合作打下了良好的基础。

曾在《中国建设》杂志工作的张水澄先生受邱茉莉委托，当年搜集和翻译了大量有关中国摄影的资料，提供给罗森布拉姆博士，增加了国外摄影史学界对中国摄影的认识。

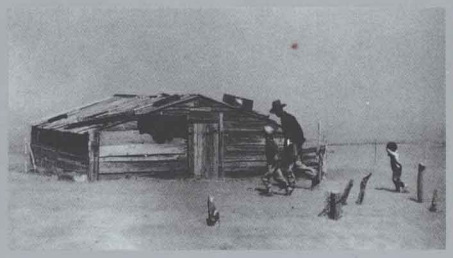
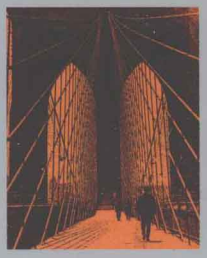
林少忠前辈在英文原书的成书过程和中文版的引进过程中都付出很多心血，他与罗森布拉姆博士保持着多年的书信往来，与博士及其丈夫纪实摄影家瓦尔特·罗森布拉姆展开深入交流，也为该书英文版涉及中国摄影的部分提供了非常翔实的资料，对摄影中涉及的一些重要术语、重要思潮等进行了细致的探讨，了解其背景和边缘信息，也因此形成了对 Straight Photography 等词语译法的确定。他的努力对引进该书作了重要的铺垫，但他的贡献不仅仅体现在这本《世界摄影史》，更加有意义的是他为后学树立了良好的摄影学术风范。

摄影家、评论家、策展人鲍昆不仅对该书的版权引进起到了促进作用，而且对本书的出版付出了很多精力，在审校第3版译稿时专门花费两个月时间进行修改，后发现翻译质量存在较大问题，提出有必要重新翻译。他对重新翻译的第4版第一、二、九、十章和技术简史部分进行了仔细的审阅，对书中提到的术语译法多方求证，如摄影师洛塔·雅各比自创的 Photogenic 摄影方法在国内是首次翻译，并没有现成译法可供参考，鲍昆老师利用广泛的人脉关系，通过海外的学者辗转求证。他严谨的治学态度，也让我们对出版这样一部摄影史书更加有信心。

其他很多相关领域的专家，也对本书提出了专业的批评和修改建议，在此表示深深的感谢：《中国青年报》摄影总监晋永权热心地向我们推荐了审读专家，积极地从中进行协调、沟通；中山大学传播与设计学院教授杨小彦从视觉艺术、文艺理论的角度对本书的第二、五、七、九、十章及术语表等部分进行了审订；中国传媒大学国际传播研究中心教授陈卫星从传播、媒介的角度对本书的第三、四、六、八、十一、十二章及索引等部分进行了审订；评论家、摄影家顾铮对本书的翻译和出版提出了建设性的意见；评论家、策展人王瑞对本书的一些摄影技术和编校细节提出了有益的建议；中国艺术研究院祝帅博士及中央美院青年学者杨简茹对本书西方艺术流派及艺术家、作品名称翻译按照美术史的惯用译法进行了修正；北京全品考试书店有限责任公司资深编辑王双颜对本书条目繁多的索引进行了细致的整理；吉林华侨外国语学院周良媛女士对本书的注释序号和图注进行了核对……在此不能一一细述，但他们的贡献都铭刻在了这部摄影史书中。

能够完成这样一部摄影史书，离不开所有参与人员的努力，尤其是三位年轻的译者，他们准确把握了这部书的基调，细致地体察了作者写作时细腻、微妙的笔触，准确、简洁地传达出原书的味道，他们的出色工作给本书打下了牢固的基础。在此基础上，本书才能通过反复修改、补遗、润色、调整变得更加完善。但书中所述内容庞杂，史料浩繁，需要核实、引证的细节比较多，相关的专业术语相同中又有不同，区分起来难度很大。虽经编者和专家不断修改，但编者才疏学浅，难免存在疏漏之处，在此恭请各界读者批评指正，以便再版时加以改进。



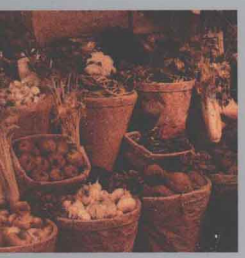
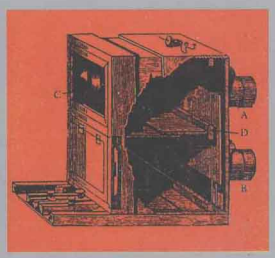
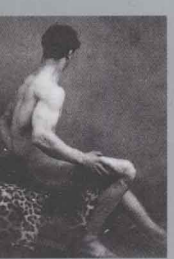
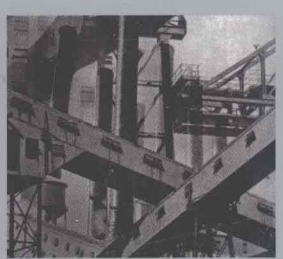



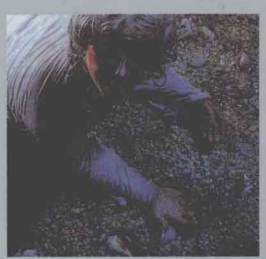

《世界摄影史》入选“十二五”国家重点出版物出版规划项目




世界摄影史





ISBN 978-7-80236-562-9
9 787802 365629 >
定价：286.00元