

世紀交替的攝影新潮流

遙亦

在新世紀降臨的狂歡後，你是否感到那潛藏於內心莫名的焦慮及不安，數位化的電子時代，除了帶來便捷而快速的流通方式外，真實世界的隱退，模糊了幻象與實存間的鴻溝；人們在虛擬世界中創造另一個自我，卻在現實世界裡流放了自我。作為捕捉真實的幻覺術——「攝影」(Photography)此刻正被「數位化」的虛擬影像所攝取。「攝影」已經不再滿足於真實的再現(represent)，野心勃勃的要創造一個真實，甚至要取代真實。在這個時代，已經分不清楚「真實」或「虛擬」，一切都已成為「超真實」(Hyper Reality)。

傳統美學及影像倫理受到前所未有的新挑戰，曾幾何時攝影已不再是我們認知中的「攝影」。在這快速變動的時代，已經很難用所謂的「攝影」去界定這些影像；那麼，攝影作為一種藝術的表現形式，在二十世紀末又呈現什麼樣貌？本文試就幾個範疇，歸納出幾點來回顧九〇年代攝影的各個面向。

一、田野地誌學的普查或收集癖

攝影在發明初期除了不斷期望提昇本身的藝術價值外，它同時也是歷史學者、科學家見證世界的得力助手，甚至成為帝國主義收集整個世界的工具。「攝影」這種瞬間捕捉真實的能力，為我們開啓了另一個世界的視野，它提供我們了解這個瞬息萬變的象限，也可能使我們誤解這所有的一切。

在談九〇年代的攝影潮流前，來自德

國的貝克夫婦(Bernd and Hilla Becher)是不能錯過的一對，雖然他們已經被錯過了近三十年，卻深深的影響德國「資本寫實主義」的發展。他們的學生：如安得里斯·葛羅斯基(Andreas Gursky)、湯瑪士·史圖斯(Thomas Struth)等人的作品，就在此嚴格而精密的技巧下，徹底表現出獨樹一幟的「資本寫實主義」風格(將在第二點中深入討論)。他們的作品對「資本寫實主義」究竟有著什麼樣的啟發，我們可以從貝克夫婦的作品中找到幾個有趣的法則：

- 〈1〉採平腰的紀念碑式構圖，且一律直式。
- 〈2〉採8×10大型相機+大底片+低感度+小光圈+直接印相法（類似F64小集的方式可使作品得到超高品质）。
- （註1）
- 〈3〉同一主題以量化的方式大量拍攝，一律採用黑白影像。
- 〈4〉不加入任何主觀情緒，只選擇被攝物（或由被攝物選擇）。
- 〈5〉一律使用標準鏡頭以防止變型。

根據以上的「鐵律」，貝克夫婦貫徹了近三十年，也收集了上萬張相似的檔案照片，他們的工業建築物照片（圖1）乍看之下平凡無奇，但仔細而連續觀看後，會發現這些相似的塔或工廠竟是支撐這繁華資本主義背後運作的一個個小螺絲釘；這種普查式的田野調查，成為當代攝影中很重要的一種方法學。日本的年輕攝影家——都築響一(Kyōichi Tsuzuki)則應用此種田野調查的方法，出版了幾本攝影集；比

如專門描寫東京地狹人稠的居家室內場景「東京和室」，以及最新的一本攝影集「日本大紀行」(Roadside Japan)，巨細靡遺地紀錄著全日本荒謬而虛假的偶像及超現實的場景（圖2）。不同的是，都築響一選擇的是彩色底片及小型相機，構圖上較傾向家庭旅遊式的景點紀念照，因此看起來也較隨性，而色彩鮮艷的照片也強化了這些「贋品」(Fake Objects)在現實世界中的「超現實性」。這種大量收集而不太帶有個人情緒的檔案照片，單看一、二張時並不覺得特別起眼，但當這些照片大量而有系統的同時呈現時，卻構築出另一個被約定俗成後的真實世界。他們把分散在各地類似的「物體」集結後，顯示出一個支撐外在真實而龐大的社會內在網絡，超出我們對世界的想像之外；而古典攝影的狀況是它嘗試著去「表現」這個世界，並且成為真實的、有姿態的和有情緒的。而像貝克夫婦這類的攝影家不願去「表現」(present)，他們捨棄「表現」而只作「選擇」(Choice)，而此種「選擇權」往往是「被攝物」的一種召喚。當你選擇這個物件時，只是你被所有相似物件選擇的開始。因此，偉大的人文關懷光圈被揭去，攝影者不再是真相的揭示者或發言人，他把這個權力還給「物件」本身，而不作任何價值判斷。這種理性而冷漠的創作方式，展示了世界被現代主義同一化而系統

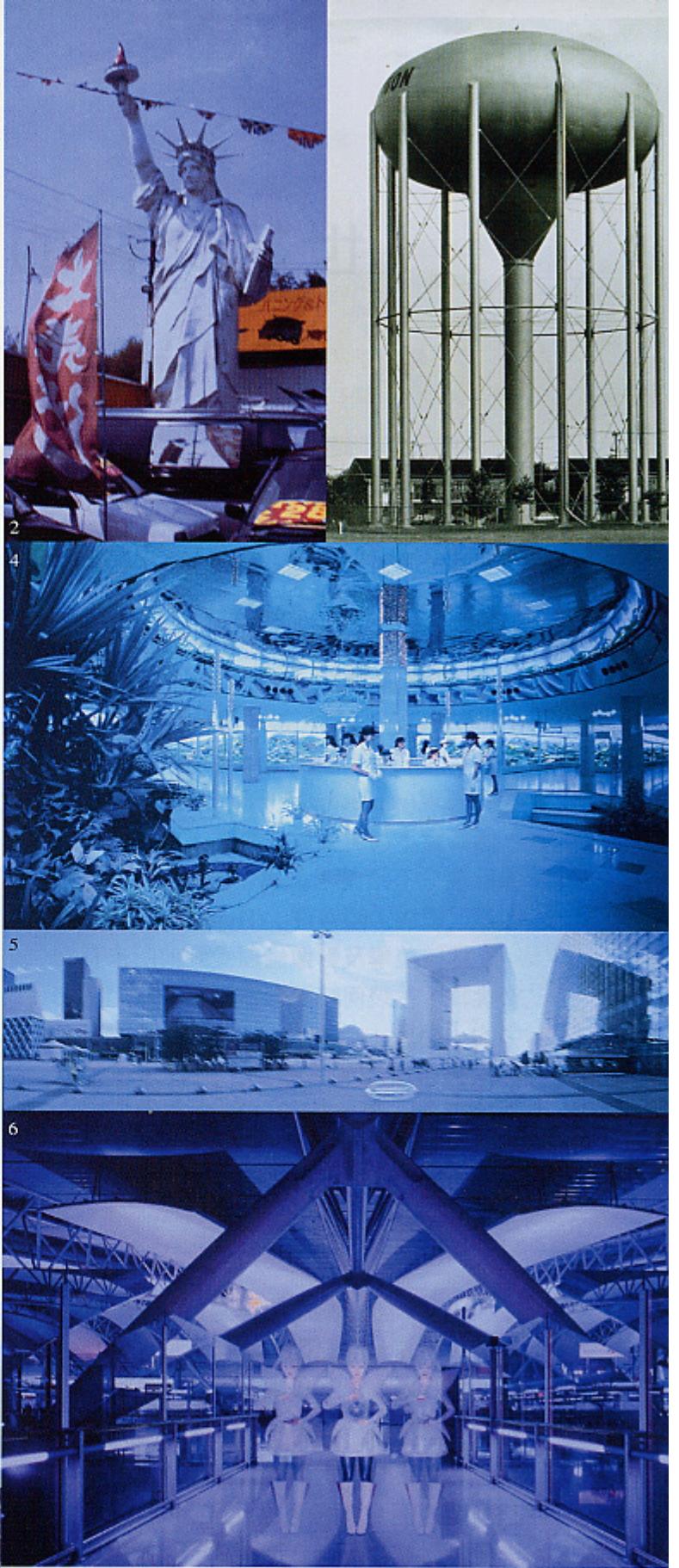


圖1 貝克夫婦 "塔系列"，黑白照片，1983

圖2 都築響一 "珍日本紀行"，彩色照片，1997

圖4 柳美和 "Aquajenne in paradise#2"，電腦合成影像，1995

圖5 里子 "最後的離境"，電腦合成影像，1996

圖6 森萬里子 "結束的開始—巴黎"

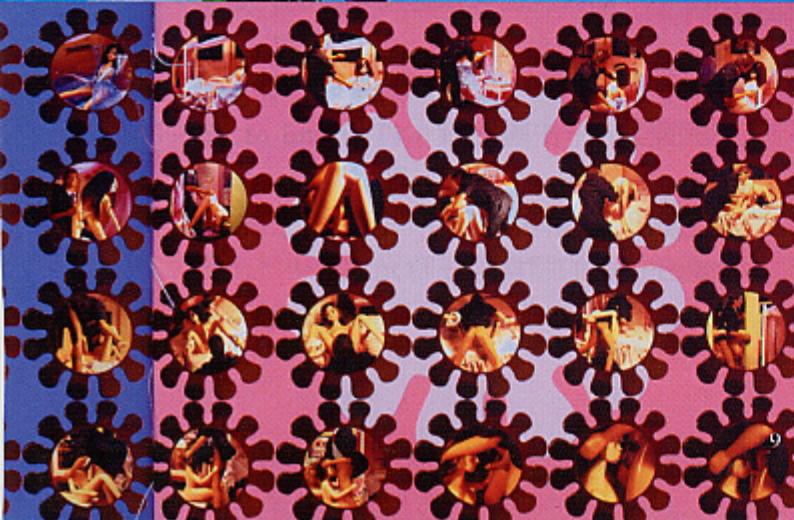
圖7 森萬里子 "KVMANO"，電腦合成影像，1999



3



8



9

化所收編的圖鑑寶典。它是一連串的標本圖譜，也是資本主義的戰利品及收集物。

二、資本寫實主義的冷酷異境

奠基在田野地誌學方法論所發展出的「資本寫實主義」，除了沿用貝克夫婦的幾個法則外(如攝影器材的高度要求)，也另闢了幾條新路。安得里斯·葛羅斯基(Andreas Gursky)便是其中的代表人物。在他的系列作品中(圖3)，出現的都是華麗而整潔的都會公共空間，他並不拘泥於刻板的攝影法則，作品中透出一種超越空間的距離感，乍看之下像一幅幅結構緊密而細部微妙的都會寫真，他慣用鳥瞰的構圖和廣角視野來呈現資本主義富麗堂皇的一面。然而實質上，他試圖探討人們建構完這個秩序化的世界後，那種疏離而冷漠的淡淡失落。現代主義的基本教條「同一化」及「量化」、「去個性化」、「分工化」，雖然帶來了物質上的豐裕，卻也產生了商品拜物教和物化的傾向，在高科技和資本主義極度發達的社會結構中，文化不是被解體，而是無微不至地被同化消融到此一社會結構中，為其所製造、貶賣、並消費，同時通過主體一致的消費行為，而役使了人。

柳美和(Miwa Yanagi)近年來的影像合成作品，探討「女性」在日本社會中被宰制而物化的一面，即是這方面的典型。在這件作品中(圖4)，可以發現全身著潔白制服，而面貌相似的女服務員，帶著制式化的笑容站在百貨公司的服務台、電梯及大廳內，在明亮的照明及一塵不染的玻璃反射下，有如廣告中活生生的亮麗美女，然

圖3 葛羅斯基，“無題”，彩色照片，1998

圖8 王俊傑“螢光世界極樂之旅”，電腦合成影像，1997

圖9 鑄基峰“處女的誘惑”，電腦合成影像，1999

而她們的高矮、說話的聲調乃至鞠躬的方式，無論你是在東京的SOGO或台北的大葉高島屋，幾乎分不出這些美女們的差別，就像模子刻出來的一樣，講求「整齊、清潔、迅速、確實、服從」。在有紀律的管理之下，不能有自己的思想或個性(除了下班後)。在跨國資本企業的完美形象前提中，必須做到令人賞心悅目又溫柔可愛。這種「去個性化」、「同一化」的管理方式，雖說效率高又經濟，但作為被制約的女性，長期處在如同溫室中的冷漠賣場內，心中的苦悶與疏離感，正是柳美和所要提出的批判。批判女性在日本社會中被約定俗成的「花瓶」觀念。從這個角度切入，照片中被電腦複製的這些人，基本上就是被社會價值觀所構築的形像；因此，這些人是誰並不重要，重要的是他必須符合被設定的條件（高160cm.三圍34.26.34.....）。被誰所設定？當然是這個權力的擁有者，而這個權力擁有者不是企業董事長，而是所有參與消費行為的任何人。換句話說，也可能就是閣下您。

集體潛意識的操弄使得在此工作的女性受到壓抑，此現象換個場景可能是加工廠或學校，甚至是上班族。在這個被科層化的社會體制裡，個性的消亡、獨立思考和獨立判斷的萎弱，才是威脅人類自由的元兇。柳美和運用電腦合成影像對「集體物化」作出了無奈的回應，葛羅斯基運用大型相機對高度資本化的消費世界，以旁觀者的姿態，保持距離上的防衛。究竟新世界離我們所建構的烏托邦是越來越近？還是越來越遙遠呢？



圖12 荒木經惟“寫狂人大日記”，
黑白照片，2000

圖14 花代“夢境”，彩色照片，2000

三、虛擬實境的烏托邦

近年來用電腦合成及修片技術所呈現的影像作品似乎成了一種風潮，在各大展中屢見不鮮，但大多仍停留在技術層面而少見深刻之作。來自日本的森萬里子(Mori Mariko)卻是非常突出的一位。她早年從事模特兒工作，後來運用各種媒體(如：攝影、錄影、動畫、裝置)來從事創作，而這也是新世代藝術家的特徵之一，遊走在各個領域間從事整合及統籌的事務，不但要有才華，更要會寫企劃案、拉贊助、搞公關，當然這也是時勢所趨。他的作品早期以自身的裝扮和傳統攝影的手法完成，探討女人在工業社會中的附屬性格。1995年的「空洞的夢」(Empty Dream)，則表現出人類運用本身的力量，取代了「神」造就了另一個「自然」。此外以「全景相機」所拍攝的系列作品「結束的開始——法國巴黎」(The end of the beginning-Paris)(圖5)，則呈現出一個徹底工業化而潔淨冷漠的「蒼白紀念碑」，她躺在透明的膠囊裡在時光飛逝中沉沉睡去。她說：「21世紀人類所面臨的挑戰是



圖11 荒木經惟“東京幸運洞”
黑白照片，1997

圖10 南高丁“我是你的鏡子”
彩色照片，1987

去認知如何平衡已遭破壞的自然文明，不斷增加的混亂與瀕臨能源匱乏的地球，提議運用人類的精神力量憑藉過去人類歷史經驗來重新思考人類與自然的關係。」（註2）

她的作品到目前為止以「進化史觀」的理念來發展，結合高科技及他本人的演出，運用龐大的資金及資源，對社會提出了幾個面向的省思。第一期探討女性在日本社會中被刻板化的階級觀模式。第二期呈現人類在全然高科技化下猶如機械人的非人性化過程（圖6）。第三期回過頭以日本神話傳說中的元素（如：菩薩、仙女或巫師），尋求東方之神道教義中人與自然的和諧仙境（圖7）。在她有系統發展的系列作品中不難看出，表面上雖然運用數位合成影像展現如科幻電影中那種歌頌科技的力量，但大量應用東方的符號（如服裝、廟宇、神話）來賦予這些數位符碼的精神內涵，是一種策略式的迴避，迴避被「全球化」收編而符號空洞化的危機。不過她近期的作品，嚴格說起來，並沒有什麼太大概念上的突破，譬如這件1999年

的作品「KUMANO」（圖7），在影像合成的技術上完美無暇，但它只不過是以電腦模仿攝影或繪畫中的自然，仍停留在傳統的影像思維上，電腦充其量只是個魔術師，而不是哲學家。

不過現階段運用電腦從事影像創作的藝術家，大多仍停留在技術層面的支援上，似乎不太關心數位影像本身美學的可能性，而這也是目前從事數位影像的藝術家所要突破的關卡，這個情況跟攝影發明的初期（1839）有點類似，可能還要一段時間才會出現「馬勒維奇式」（註3）的革命吧！

在國內目前也有不少人使用數位影像來創作，大多都是用修片的技巧來進行後製，仍以傳統的攝影先拍攝一些毛片，再根據這些片子的可能性進行加工。王俊傑1997年的作品「螢光世界極樂之旅」（圖8），就是運用電腦修片的方式，將照片中的人物，修飾的皮膚像是塑膠玩具，風景像是電影看板，物品發光的反射光芒及粉嫩螢光的色彩，令你的視網膜分不清楚真實與虛幻。他不呈現社會的真實或自然的真實，而在呈現「資訊裡的真實」（Informative Reality）。資訊社會提供並製造了許多誇張而虛幻的理解世界之方式，特別當資訊在商業體制的邏輯中運轉時，庸俗化的傾向在所難免，在討論他的作品前，我們先來了解影像是如何應用的。

布希亞（Baudrillard）認為影像分為四個層次：

- 第一層：影像是一個基本現實的反映。
- 第二層：影像蒙蔽且扭曲一個基本現實。
- 第三層：影像標示一個基本現實的不在。

第四層：後現代模擬影像，即擬像(Simulation)。

大部份的古典攝影屬於第一層，第二層的代表是超現實主義(Surrealism)，廣告可以是第三層的代名詞，而擬像則試著去製造一個不存在的不真實：「螢光世界極樂之旅」或「聖光52」以廣告的手法來捕捉消費世界中對烏托邦的憧憬與失落。而2000年的新作「微生物協會—衣計劃」則乾脆創造一個新世界，一個後設的國度。所有影像所製造出來的事物，服膺於真實世界的大毀滅。而這個虛擬的研究開發機構，提供了人們一切可能所面臨生存危機的應對方式。主持該計劃的Z博士(Dr. Z)，並不是真正的人類，但他的真實性乃是從他的模型(DNA.數位化和電子技術)產生出來。於是在真實與虛假之間的差異像黑洞般崩塌了，而由於過度真實—形成了所謂的「超人類」或「後設人類」。但這樣的方式不就取代了宗教定義上的「造物主」甚至「神」的地位嗎？或者「神」這個概念就是原始的一種「忘我神迷」(Ecstasy)，而如今在狂亂的資訊符碼中以另一種形式「顯靈」。

這些「後設人類」基本上是完全模仿人類的行為，仍停留在複製母體的初級階段，尚無法自創一個體系。甚至連人類最原始的性愛，也試著要模仿。翁基峰1999年作品「處女的誘惑」(圖9)便是一個

例子，畫面故事中的主角是日本珍妮娃娃及美國肯尼娃娃，作者模仿日本A片中的故事情節而設置了幾個場景，再安置兩位主角進行「成人遊戲」的拍攝，之後將這些照片透過電腦的修飾及合成，非常露骨而完整的呈現真人所造的假人正在製造另一個「人」。這些虛擬的「超人類」並非我們所想的只是無個性的複製人或無性生殖的生產系統。這些「超人類」不但要模仿人類，甚至要取代人類。此外翁基峰藉著「做愛完全範本」的教條式A片，也指出了一個由傳媒所標準化的行為，藉由這整套分工細緻的企業經營模式，提供了「性愛娛樂」的同一化及樣板化，刺激消費比「愛的光環」更重要，「性」成為一種娛樂而徹底將「靈」與「肉」分家。這種物化的過程以往透過大眾傳媒(如電視廣告)的途徑傳播，然而卻是被動的(你只能觀看或關機)，如今透過數位化網路的便捷，觀眾的匿名參與及「援助交際」已經不只是刺激消費而已，而是為了達到「交換目的」。交換什麼呢？交換一種無責任的「存在快感」，不但要自現實的虛無中逃逸，更要自虛無內安然回返，於是我們都有了分身，在不同的界面內，互相遙望著熟悉而又陌生的自我面容。

四、地下社會的傻瓜快照

在這個錯綜複雜的社會中，每個人多



少都有著「精神分裂」的症徵。而除了所謂的「正常社會」外，另一方面卻有鮮為人知的「地下社會」存在我們生活的周遭。這些社會邊緣人神秘而自成一格的生活在自己的圈子內，外人很難融入，除非你進入其體系內才有瞭解的可能；美國女性攝影家南高丁(Nan Goldin)就是以拍攝社會邊緣人的議題，獲得了社會廣泛的討論。她的代表作品集「我是你的鏡子」(I'll Be Your Mirror)（圖10）真實而赤裸的顯示另一個價值觀的世界。她是如何捕捉這些神秘人物的生活呢？基本上必須成為他們的一份子並對他們的價值觀予以尊重，這些人晝夜生活並不適合專業的大相機，而輕巧方便的「傻瓜相機」就成為她創作的主要工具。

自從傻瓜相機將攝影的專業化打破以來，早已成為大眾日常生活裡不可或缺的必需品之一，它可以快速而便捷地在任何地方及條件下拍攝，拍攝者不必經過任何訓練就可上手，但它的失敗率偏高——對焦不準、晃動、正面閃光使得光線死板、紅眼、日期顯示……等，使得古典攝影的基本教義派對它是嗤之以鼻。然而，以南高丁為代表的「芝加哥攝影學派」，卻應用了傻瓜相機這些致命的缺點，轉而成為其獨特的美學觀。

在南高丁的系列作品中，我們可以發現幾個特色：

- 〈一〉一律使用彩色底片（色彩常發色不正常）。
- 〈二〉正面閃光燈的大量使用（給人現場目擊的感覺）。
- 〈三〉構圖歪不正、切割主體的傾向（給人唐突的感覺）。
- 〈四〉晃動及失焦的應用（漫不經心的感覺）。
- 〈五〉日期的顯現記錄（時光凍結而逝去的提醒）。

而以上的幾個特色都在於突顯其拍攝的題材，她專注於拍攝社會邊緣人物，如：同志、性倒錯、牛頭場、吸毒者的世界；與其說是她拍攝這些人，倒不如說這些人是她的朋友，她忠實地將她生活周遭朋友的處境，藉由攝影而赤裸裸的呈現出來。真實的人生並不全然是美好的，有時出於無奈，有些則是他們自己的選擇，跟阿勃絲(Diane Arbus)所拍攝的那些天生智障者、殘障者不同，他們是命定的，而南高丁所拍攝的那些四肢無缺的人，並不是命定的，而大多是他們的選擇。選自科層化的社會價值觀及道德規範中逃逸，他們也許是社會問題後遺症下的產物，做為社會人類學忠實客觀的學術立場，當這些吸毒者、遊民、同性戀的生活照在各大美術館展出時，對於那些穿戴名牌前來「美的殿堂」觀看所謂的藝術品的中產階級來



(左起)

- 圖15 辛蒂·雪曼 "無題 #122"，彩色照片，1983
 圖16 森村泰昌 "自拍照(女演員)/白色瑪麗蓮夢露"，彩色照片，1996
 圖19 Kenji Yanobe "史上最後遊園地"，彩色照片，1997
 圖20 陳界仁 "連體魂"，電腦合成照片，1998
 圖13 齊門富士男 "東京嘉年華"，彩色照片，2000

說，他們難道就不是社會問題後遺症下的產物嗎。

談到南高丁就不能不談荒木經惟(Nobuyoshi Araki)，若說南高丁代表的是西方體制外的聲音，那麼荒木經惟則代表日本一種暗藏於體制內的潛意識情慾解放。在荒木經惟衆多的攝影集及小說中，一直都圍繞著二個主題，即「性」與「暴力」背後無常的幻滅及死亡的陰影，這二者互為所用也不斷替換。荒木經惟不似南高丁忠實呈現另一個邊緣世界，他以導演的身份搬弄著現實，世界對他來說不過是一幕幕的戲碼，而這些戲碼都有一套規則可尋，即「遊戲人間」。但是他的作品雖看似淫亂，實際上卻是悲哀而無助的(圖11)，他只是藉著相機，喚醒那潛藏於心中的獸慾。(註4)值得注意的是，他們的作品乍看之下雖使用業餘性的技巧，拍起來像是人人可為，但實際上過程卻不簡單，「過程」比照片所呈現的更為複雜，比如說如何跟被攝者周旋？如何解除其防衛機制？

當然，還碰觸到了所謂「攝影倫理」的問題，也就是說整個拍攝的過程以及日後出版的問題。比如說南高丁是如何說服被拍攝的那對「男同志」？以及出版成書對這男同志所要面對的出櫃壓力？而荒木經惟所拍攝的猥褻女體，表情自得的從事性遊戲，而這些人又該如何面對社會的批判？或者，根本就是他們藉此來反批判社會上偽善的布爾喬亞和拘謹的中產階級？

荒木經惟在各地收集這些傷風敗俗的「性行為」(如SM、偷窺癖、雜交)照片，但他將這些照片大量拼貼，並穿插一些城市棄景、墓地、或風景，交叉建構出相互指涉而又具象徵涵意的連環圖像(圖12)。此手法倒是影響許多年輕攝影家。

例如：日本的攝影家——齊門富士男(Fujio Saimon)和旅德的花代(Hanoyo)他們以另一種態度而類同的手法，來表現新世代的特質。齊門的攝影集大量拍攝地下舞廳的各種扮裝秀、人妖秀及怪模怪樣的青少年，他並不想批判社會的壓迫或不公義，他們只是要無拘無束的玩樂，改變自己被社會價值所賦予的身份(圖13)。而花代的照片則將她小孩的家庭生活照編成攝影集，它可以自由的組成四個畫面，供閱讀者進行拼貼和意義的重組(圖14)。他們拒絕系統化的論述主體來詮釋影像的自由度，因此在他們的攝影集中，見不到任何詮釋文字，他們將解讀權交還給讀者及觀眾，有別於一般引經據典的菁英份子式導讀，也不做高姿態的知識性批判，他們只提供一種個人生活的態度，無論你喜歡與否，個人主義式的第一人稱取代了所有的敘



圖17 曾廣智“紐約”，黑白照片，1979

事，這是一個史詩失落的享樂主義世代。而這種手法正以快速的浪潮，侵襲所有道德規範的防波堤；可以預見的是這波享樂式的個人主義，在資本主義夾帶著全球化的強大威力下，將會模糊專業攝影與業餘攝影的界線。人人都可能是攝影家，喃喃自語的訴說著各自的囁語。

五、自拍照：不斷替換的身份認同或自戀狂

個體經驗變得比集體記憶更使人感到自身的存在，或者說，個體嘗試成為集體經驗的代言人，甚至代表集體記憶。辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)是較早以自我裝扮的方式，來從事這類創作方向的先驅。從她70年代後期，專門自導自演拍攝如明星照的作品外（圖15），90年代初更將自己裝扮成文藝復興名畫中的肖像人物並發

展以支解損壞的塑膠娃娃為拍攝對象。她說：「這些照片是情感的擬人化，完全是他們的本身。有他們自己的儀容。我所嘗試的是：使其他人認知他們的一些東西，而不是我的。」（註5）她自創「無題影片停格」(Untitled Film stills)的一種攝影風格，影響了當代攝影的幾個方向：

- 〈一〉事先計劃安排的攝影(Setup Photography)，以電影腳本及分鏡的概念來拍攝。
- 〈二〉將本身行為結合化妝術來敘述一個沒有故事的故事。
- 〈三〉女性主義議題的抬頭。

辛蒂·雪曼這種自我裝扮的方式直接影響了日本攝影家——森村泰昌(Yasumasa Morimura)。雖然二者看起來很相似，但森村泰昌就更消費化，而且帶有日本傳統「Onnagata」(Female impersonator)男扮女裝藝妓的味道。森村泰昌大量的挪用電影宣傳照、拷貝名畫、以普普藝術結合大眾傳播媒體的表現方式，塑造每個人心中都渴望成為明星的「投射物」。評論者認為這是藝術低俗化而廉價的盜版行為，一種偽裝的複製品(Dissimulated Copy)，新左派認為這是對嚴肅藝術的反叛，對消費社會的玩弄並使藝術消失的反英雄象徵，森村泰昌將明星(例如瑪麗蓮·夢露)的形像重製（圖16），成為不具血肉靈魂的符號。並且以性別的反串，來批判陽具權威的父權社會結構。

伴隨著交通的便捷，著名景點的風景旅遊式自拍照，也成為一種自我追尋的方式。曾廣智(Tseng Kwong -Chi)則是這種類型的先驅者。自80年代開始以系列的自拍照方式（圖17），開展了過客般冷眼旁觀的疏離姿態。人生只是個過客，我們藉著照片中被定影的自己，見證當下每一刻的逝去。這是一股淡淡的鄉愁，也是回憶令



圖 18 Kenji Yanobe "史上最後遊園地"，彩色照片，1997

我們迷惘之處。若世界毀滅後，人的身份認同又有何意義？Kenji Yanobe的作品「史上最後遊園地」(1997)則預設了一個被人類力量所摧毀而污染的世界。他穿著自己改裝的「抗輻射衣」，在充滿歡樂的兒童樂園、學校、博覽會會場前漠然的自拍（圖18），彷彿是這世界唯一存活下來的人類，了無人跡的棄景，偉大的文明只剩下空洞的外表，他是個守靈者，也是漫遊無目的的「幽魂」（圖19）。世界不再是真實的，他的存在，就是人類最大的謊言。「地獄」成為真正的真實。

六、「神聖化」或「醜化」

這種地獄般的警世圖鑑在陳界仁的作品中表露無遺。Kenji表現了未來的荒漠異境，陳界仁則將人類過去野蠻的殘殺行為，以電腦合成修片的方式，提供了我們對人類殘暴的想像。他的作品看起來相當驚悚，像是屠殺後的人間煉獄，其中的幾個特質強化了作品張力。比如：精神狀態的「恍惚」，若即若離的「朦朧感」，高反差效果的「蒼白對比」，黑白影像的「歷史檔案」，而所有的這些效果，基本上都服務於中國傳統道家的孽鏡概念，來探討慾望中的執念。他說：「在地獄裡有一面“孽鏡”，每一個亡者皆無可迴避，必須面對著這紀錄他生前種種行為業影的“孽鏡”」。這鏡中甚至紀錄著亡者生前的意念、慾望與遺忘的記憶。通過這“孽鏡”，亡者在地！獄裡凝視著人間，凝望著曾是生者的自身影像，這樣的凝視，所看到的是什麼樣的影像？會是怎樣的一種觀看？意念如何被以影像的方式呈現？什麼樣的影像可以將慾望真正的顯影？“遺忘”如何再度呈現？“隱藏”是如何如果通過影像去挖掘？是甚麼樣的權力操控將人的行為紀錄成為影像？這些影像是作為審判的證物？

或是一場觀看自身慾望的旅程？」（註6）

1998年的「連體魂」（圖20），乍看之下是描寫戰爭大屠殺後的屍橫遍野，然而實際上，陳界仁以正面姿態雙手張開，右拿地雷，左拿枯枝的形像，跟中國民間傳統的「觀音力士像」有著異曲同工之妙，「觀音力士」以陰陽同體的面目普渡衆生，陳界仁則站在狀似台灣的焦土上超渡亡魂。人性其實都隱藏著醜陋的獸性以及超脫的神性，他作品中這類宣示式的正面法則人物，實際上都是「神聖三位一體」的供奉品，也是替人類背負原罪的殉道者。

李小鏡的系列作品也是以電腦來創作，他算是早期的開拓者，在「屬馬」這件作品中（圖21），他將人臉改變成馬面，看起來也令人感到噁心。實際上，90年代初期的藝壇，對「獸性」的探討非常熱絡，尤以荷思特(Damien Hirst)為代表（註7）。李小鏡運用中國民間傳說中閻羅王及身旁小鬼的形象，將人與獸合為一體。吊詭的是，人類努力想把自己提昇到神性層次，一方面極力排斥獸性，另一方面又羨慕牠們飛天下海的力量，並希望藉此力量來保護自己乃至於整個部族社會的平安。（比如：台灣魯凱族的保護神為百步蛇），在中國神話裡具備造物性格，被神話的祖先，竟然多為半人半獸的妖怪（如：盤古、地皇、人皇），含有濃厚「獸性」的成分。就此看來，李小鏡運用電腦科技所合成的「半人半獸」圖鑑，與其說是醜化人類，倒不如說是運用神話中的經典人物，來投射每個人內心所潛藏的「獸性」。

而引用傳統神話或民間故事創作的攝影家，也不在少數。大陸攝影家劉崢的作品「三界—三打白骨精」系列作品（圖22），運用孫悟空的民間傳說故事，再加



上安排性的攝影場景及模特兒的運用，以「刮擦底片」及「轉染效果」的方式，戲劇性強烈地表現章回小說中那充滿想像力的世界。其手法則直接受喬·彼特·威金(Joel-peter witkin)的影響，在攝影美學上較欠缺開創性。而這也是第三世界藝術家的盲點，即輸入第一世界的舶來品或轉譯。

那麼在現代社會中，又有哪些偶像是被人們所崇拜的呢？除了政治明星、演藝人員，這些活生生的人物之外，現在青少年的偶像不再是可觸摸的玩具，而是存在於網路世界或漫畫方格中的虛擬人物。洪東祿的作品「凌波玲」(圖23)就是運用青少年次文化來從事創作的例子。他將風行日本的熱門玩具置放於基督教的宣教壁畫前，取代了耶穌的神聖地位，再以商業攝影的手法拍攝，最後以電動馬達燈箱的方式呈現。他說：「兩種不同文化、不同時空的符碼，物質消費的符碼—玩具，錯置在精神象徵的宗教作品中，看起來合理的符號放置在不合理的時空中，並試圖使觀光客在名勝古蹟前留下蹤影，而這種觀光行為就如同新新人類熟悉的網路，透過滑鼠和鍵盤便能遊走古今。……影像的意義並不是影像，而是過程中的表演操弄、導演和安置；而這種過程表現出如同「酷兒」(Queer)中的「扮裝」態度，而這種「扮裝」行為便是這世代的刺點，或可說是一種新世代的氛圍。」(註8)他大量挪用各式各樣的圖像來拼湊一個個「膜拜物」，甚至於連上述的創作自述也是拼湊各派理論的專有名詞所寫成，而沒有原創的作者。作者已經隱退，就像他作品中要建構的神聖性徒剩空殼，早已讓位給這物化的時代。

(上) 圖28 烏耳文“一分鐘雕塑”，彩色照片，2000
 (中) 圖27 烏耳文“一分鐘雕塑”，彩色照片，2000
 (左下) 圖23 洪東祿“凌波玲”，彩色燈箱片，1999
 (右下) 圖25 塞蘭諾“無題 #16”(射出一道拋物線)
 ，彩色照片，1989

也許新世代的降臨不再需要信仰，就像塞蘭諾(Anders Serrano)的「向基督撒尿」(Piss Christ)(圖24)，將聖像以尿噴灑來急制(Stop Bath)影像，顛覆偶像的不可冒犯性。藝術不再需要崇高性或聖潔化，藝術作為社會體制下的產物，它忠實地反映了這個物慾狂歡的社會，生活在其中的人們品味也許低俗，但對他們而言，快樂地活在當下則更為重要。就像他另一件作品「射出一道拋物線」(圖25)(Ejaculate in Trajectory)，作者拍攝射精的慢快門照片，在顫抖中他看見了稍縱即逝的生命泉源，像白衣天使般飛翔於空中，而天堂來自地獄。

七、「攝影裝置」・「裝置攝影」

裝置藝術(Installation Art)自60年代以降，成為當代藝術其中一項很重要的手法，而這股風潮不但影響了美術界，也開創攝影界一個新的方向。從80年代早期的貝那得·佛孔(Bernard Faucon)、珊蒂·史高朗德(Sandy Skoglund)到傑夫·渥(Jeff Wall)，可以看到攝影形式不斷的翻新及變革，許多原本從事美術創作的攝影家，也大量運用攝影來作為表現的媒材(如文章中所列的藝術家)。那麼「攝影裝置」(Installation Photography)與「裝置攝影」(Setup photography)的創作方式又有什麼異同呢？

「裝置攝影」(也稱為「安排式攝影」或「矯飾攝影」)大多是作著在拍攝之前既已構想好所需的元素，透過裝設、擺置進行實際的拍攝。作者猶如

電影導演，掌握著全盤畫面：不再奉「決定性的瞬間」為圭臬，攝影家把主導權從對象物身上收回，以全知全能的視野從事創作。比如來自加拿大的傑夫·渥(Jeff Wall)就是一個例子。在他的照片中，幾乎所有的事物都是經過巧妙安排的「偽裝事件」，例如這件作品「死亡軍旅談話」(Dead Troops Talk)(圖26)乍看之下像是「搶救雷恩大兵」的劇照，實際上是動用了類似電影的龐大編制(美術、燈光、化妝、服裝、電工、道具等…)，來重視一個真實，然而這個真實卻又顯得不自然而做作，也有人稱之為「矯飾攝影」；這種創作方式直接將生活中的社會議題(如：遊民、種族、衝突、小偷、兇殺案現場)，透過它主觀意識的安排，再現充斥於各媒介的虛偽現象那背後小人物的晦暗心靈。在影像邊框的「局內」和「局外」，正上演著不同的故事，而大多數的觀眾以「局外人」的身份來看每一齣上演的戲碼。他表示：「我在圖中面臨的一個問題是：既然是建構的：既然我稱之為『電影藝術的』，妳就能感



圖22 劉崢“三界—三打排骨精”，黑白照片，1996

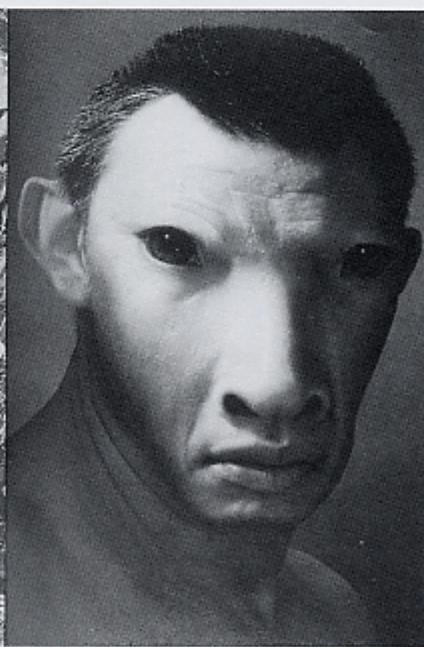


圖21 李小鏡“1966年次-屬馬”，噴染影像，1995



圖24 塞蘭諾“向基督尿尿”，彩色照片，1987

覺到這種建構中包含了所有一切，不存在「局外」的。在攝影審美中（稱之為攝影是因為它受到新聞攝影的啟發），影像顯然不能直接感受到龐大整體的一個碎片。這個碎片也許是通過複雜的姿勢、物體、情緒等類比手法，在一定程度上使整體可見或可以理解。然而在圖片之外確實存在一個「局外」，並且它對圖片施加影響，從中尋求意義。世界的其餘部分仍不可見，但卻因為要求自身的碎片中或做為一個碎片被表現，被說明而存在著。通過電影藝術或建構，我們會有一種幻覺，以為圖片本身已經完成，是一個象徵性影像或預言故事而不是以攝影的方式描繪世界。」（註9）他的作品透過此種象徵性的「跳躍剪接」（Faux Record）呈現了世界內部的斷裂，一種現實的「不可能性」構成他作品中探討的主題。

另一種較為隨機的安排式攝影，則巧妙運用生活中隨手可得的元素從事創作。爾溫·烏爾文（Erwin Wurm）在台北進行的拍攝計劃則可視為代表。他運用了「特定

場域作」（Site specific）及「弱力佈置」兩個手法，幽默地探討現實環境內的「矛盾性」。在（圖27）這件作品中，烏爾文邀請兩位路人，將路邊所買的水果夾在她們之間，請他們作「一分鐘的雕塑」（One Minute Sculpture），兩人的關係呈現物理上一種因力量抗衡而緊張的狀態，也就是所謂的「弱力佈置」。在兩千年台北雙年展的會場內，這張照片成為觀眾參與的範本，現場他另外擺設了許多現成物供觀眾模擬體驗。另一張照片（圖28）則顯示一位無辜者在夜市被西瓜壓死的慘況，在極其平凡的景象中帶著莫名的唐突幽默，而這種隨著時空背景及條件與環境作適當的結合，就成為「特定場域作」的特色。目前世界各大雙年展也偏向「特定場域作」來加強與地方上的互動，並以「互動式裝置」（Interactive Installation）來誘導觀眾的參與，一方面使觀眾成為作品的一部份，另一方面也拉近觀眾與作品的距離，藝術不再是殿堂所供奉而神聖不可侵犯的「聖品」，它去除了精英分子的驕傲，而以較平等且親和力的方式接近觀眾。

而「攝影裝置」則以另一種操作模式進行創作。除了影像企劃及拍攝之外，它的重點在於後期製作，也就是說，在製作的過程中加入相關的媒材，或者在展示時以非平面的方式呈現甚至與空間相結合。以陳順築的作品「集會·家庭遊行系列——屋#1」（1995）為例，他有計劃的拍攝九位親友全身正反面的黑白照片，並且將這些照片以銀飾花框裝裱，再將其掛滿於家鄉（澎湖）的傳統「鈷佬石」廢屋外，訴說著如詩般無可名狀的原鄉離愁。類似的做法也可見於其他作品：比如：「集會·家庭遊行系列——田」則將這些照片「一物多用」的放置於花生田上，集結成壯觀的陣式，對他來說，地點本身所孕涵的意

義也加強了這些單調照片的深刻性。照片不但改變空間原本的功能，同時也改變了照片本身的涵義。照片不再只是照片本身，而成為「死亡」的「提醒物」(Memento Mori)。猶如蘇珊·宋坦所言：「拍張照片等於參與另一個人（或一件事）的無常，脆弱以及不可免的死亡。正是藉由切下此一片刻並將其冰凍，所有照片為時間毫無悲憫的溶解作證。」（註10）

許多從事觀念藝術、地景藝術、行動藝術等領域的創作者，常常選擇攝影來做為文件記錄的工具。顧世勇95年的這件「原鄉·異鄉」則巧妙運用了照片及真實物品，隱隱流露出一種渴望登陸的漂浮鄉愁。由兩張黑白照片拼成L型的空間中，再現了沉默而略帶凝重的海岸。照片上放置了30隻金箔佛手，悄悄地以雙指爬上淺灘，橘色的信標、猶如汪洋大海中釣客的信物，無釣線的指向一片蒼白的彼岸。照片的作用暗示了一個幻覺空間，也標示了作者藉缺席，來暗示事物無常的隱喻。透過空間場域的裝置手法，來強化虛擬介面（照片）與真實切面（物品）的接點，而這接點各自在每個人的現實及回憶中被召喚出來，卻永遠註定失落，因為所有的照片最終都將成為「必死的見證物」。蘇珊·宋坦說：「一張照片既是一種假的存在，同時也是一種『不在』的表記（註11），或者可以說：「每件事的存在都是為了要在一張照片中死亡。」（註12）

八、歷史的再詮釋或誤讀

並非我們生下來然後死去，而是我們一直都在死去。當我們透過照片見證每一

圖26 傑夫·渥 "死亡軍旅談話"，彩色照片，1991-1992

圖29 陳順策 "集會·家庭遊行系列一屋#1"，攝影裝置，1995

圖30 陳順策 "集會·家庭遊行系列一田"，攝影裝置，1995

圖31 顧世勇 "原鄉·異鄉"，攝影裝置，1994

圖34 多明尼克·柏林 "無題"，混合媒材，1997

圖40 珊泰勒·伍德 "五個革命的片刻"，彩色照片，1997



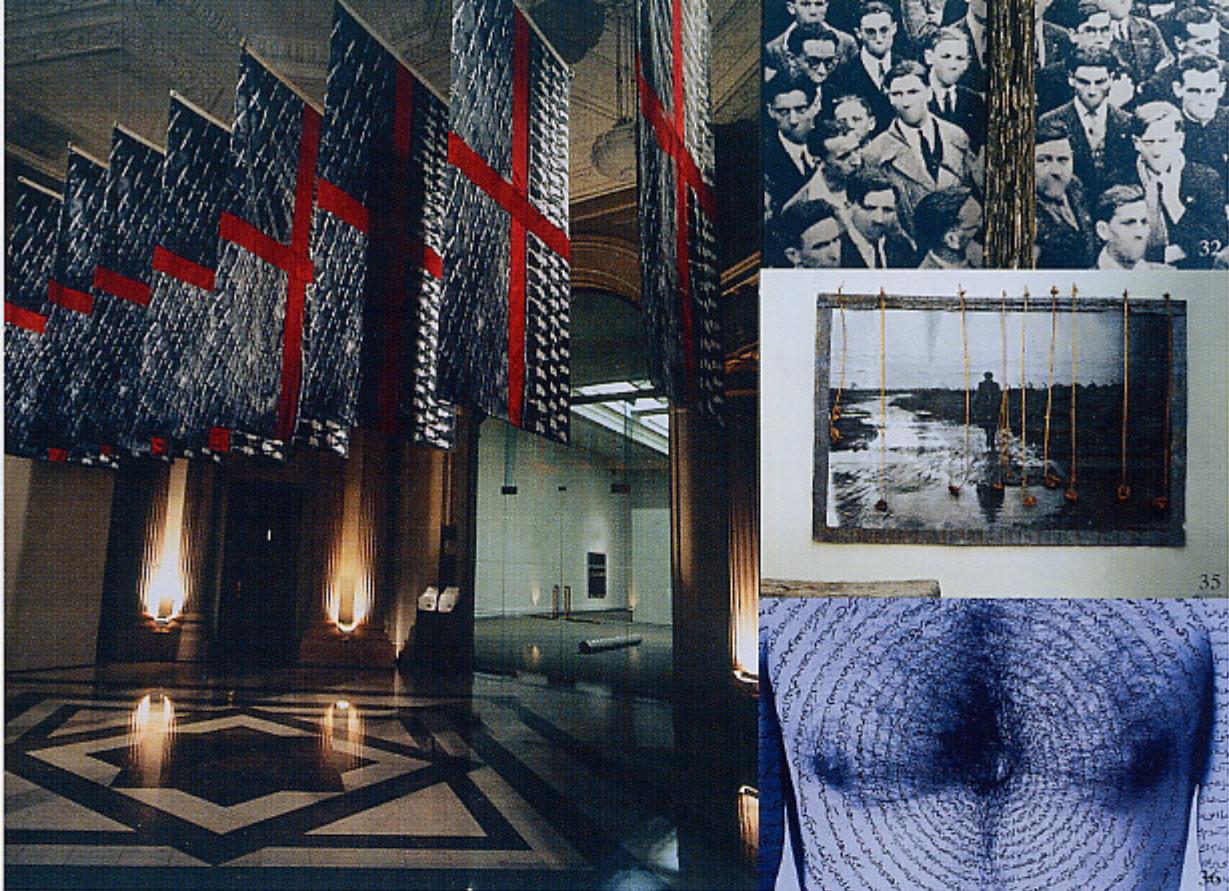
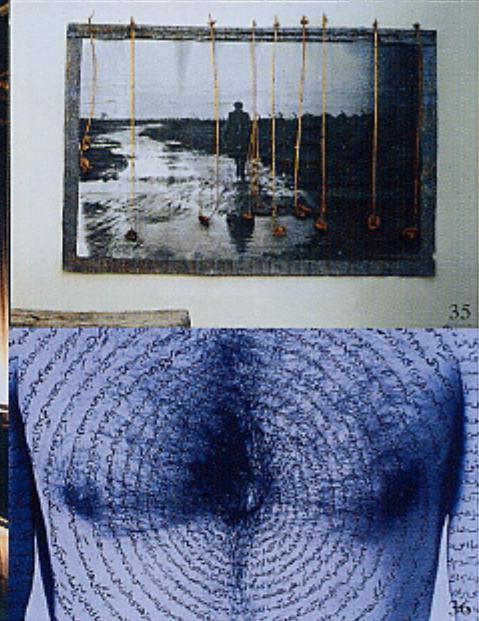


圖33 多明尼克·柏林“無題”，混合媒材，1997



(上) 圖32 多明尼克·柏林“無題”，混合媒材，1997

(中) 圖35 安瑟·基弗“革命之女”，混合媒材，1992

(下) 圖36 妮施特“不在乎”，黑白照片，1997

個當下的片刻時，也正預言每一個片刻都是歷史的開始；然而歷史（通常是由集體記憶所尋回的片段）是公平客觀地紀錄這些過去的事件？還是閱讀者主觀的曲解？其實一直都是個解不開的謎，而藝術家透過照片所詮釋的歷史，是否開啟了另一個被人忽略的記憶？或者，創造了另一個看似存在卻又不真實的「偽史」？

多明尼克·柏林(Dominicqe Brain)的作品運用了許多歷史檔案照，對德國納粹暴行進行批判。例如（圖32）這件作品，他將代表知識分子的書本內頁全部撕去，封面裡及封底裡貼上知識青年的黑白照片，仔細查看則發現照片裡的人物都被取消了嘴巴，失去了發言權，反映在極權統治下所喪失的言論自由權。另一件作品（圖33）則將展場會場裝置成納粹特務集會的場所，高掛的旗子上有兩組照片，一邊是軸心國的轟炸機，另一邊則是世界小姐選美大會；兩組看似無關緊要的圖像在並置後，卻將希特勒種族清算的野心表露

無疑。選美代表對完美人類的篩選，轟炸機象徵著濫炸式的全面摧毀，這件作品巧妙地運用圖像並置後語意的轉變，把猶太人所遭遇的悲慘往事，透過藝術重新詮釋出來。多明尼克·柏林除了批判獨裁強權對其它種族強取豪奪、趕盡殺絕的不人道作風外，他同時也批判了帝國主義為了要達到擴張的目的，而系統化的灌輸給懵懂未知的下一代「弱肉強食」的鬥爭觀。（圖34）照片中的小孩，一個站在毛澤東的肖像前高呼口號，另一位則從床下掏出一把槍來，這些收集來的照片置放於收受郵件的專用信箱內展示，像軍隊收發室的排成一列，令人不寒而慄的驚覺，教育竟被好戰者用來做為思想控制的機構之一。

德國新表現主義大將安瑟·基弗(Anselm Kiefer)一般被人認為是從事油畫創作的藝術家，但他早期也應用黑白照片加上現成物拼貼和手繪書寫，有規模的來檢驗德國歷史的傷痕。他曾學習法律，也受教於波伊斯(Joseph Beuys)門下，他直接

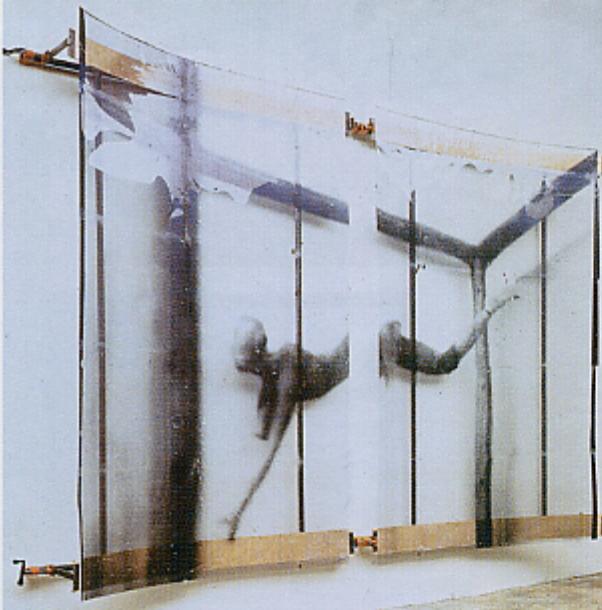
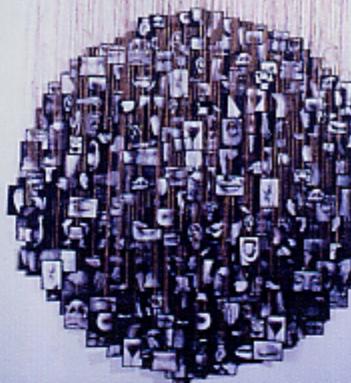


圖39 米克兄弟“無題”，混合媒材，1989

圖37 大衛·哈克尼“泰麗莎·拉莎爾”
·照片拼貼，1984圖38 瑪莎基“我的誓願”
·混合媒材，1989

拿十九世紀德國浪漫主義的精神文化為借鏡，認為日爾曼民族必須從戰敗的歷史教訓中走出來，首先要將這些歷史傷痕的膿包一一剖開，重新面對並加以反省以恢復民族自信心。照片大多是古戰場、廢墟、遺物、加以赤血鹽漂白來塑造照片表面的污漬，或以砂土覆蓋黏貼於影像之上，呈現如歷史出土的考掘檔案，並應用前衛藝術典型的「張貼・組合」(Collage-assemblage)技巧構成殘破不全的影像基調。（圖35）在「革命之女」(Die Frauen der Revolution)這件作品中，他本人在向日葵田野中背對著觀眾往未知的前方邁進，照片上倒掛了9支枯萎的向日葵，似乎哀悼著被戰爭所破壞的美好一切，猶如這些失根而枯萎的花朵。乍看之下，基弗所談的似乎只局限在日耳曼民族的戰敗悲情中大作文章，但他作品中所碰觸及延伸對、生、死、文明、戰爭、恐懼和神話象徵的記憶和反省，仍帶給人們深刻的共鳴與沉思的空間。

而近年來甫獲1999年威尼斯雙年展及2000年光州雙年展大獎的伊朗籍女性藝術家妮斯特(Shirin Neshat)，則以自身裝扮成傳統婦女手握長槍的面貌，對回教世界中女權的低落，提出了反叛性的系列批判。她將可蘭經文直接書寫於照片上（圖

36），在「不在乎」(Careless)這件作品中，她以文字在男人的胸毛上構成了一個圓形的標靶，她要終止由男性所書寫的歷史，並要將女性從父權的宰制中解放出來。

九、崩解的三次元及彎曲的四次元

攝影不再滿足於真實的空間再現，它試著打破先天的局限性另創新語法，大衛·霍克尼(David Hockney)的出現，使單格影像的定點定向式透視得以突破，在立體派的影響下，開創了「複眼式空間」(猶如昆蟲的眼睛，如：蜜蜂)的語法。（圖37）是他為電影「毫不足道」的女主角所拍攝的道具照，裸露的女體在多視點透視及重組拼貼後，呈現「晃動」的時間感，而傳統的攝影無法運用手動去掌握住流動的時間（多以慢快門模糊被攝物來暗示時間性），他希望經由手的運轉將時間的流動反射到眼框之中。同樣使用拼貼法，安妮塔·瑪莎琪(Annette Messager)的作品「我的願望」(My Vows)（圖38）則不玩弄多重視點，她以特寫(Close Up)的方式，將五官的局部作隨機性組合，每個特寫以小黑框裝裱並大量的懸掛成一圓點。基本上這件作品是沒有透視的，大量

交疊的照片使這件作品成為一個量化後的「物品」，一個抽象化的原點，由原子所建構的微粒世界。透視在此是無效的，當一切分崩解析後，就不再需要模擬式空間。

米克兄弟(Doug and Mike Twin)則乾脆揚棄傳統相紙的平面展示方式，直接以底片膠膜的概念，將影像轉印在透明壓克力板上，再以固定夾將此平面彎曲(圖39)，而扭曲了原本的三度空間，你可以看到一個漂浮的人體被禁錮在一個空間內，然而這個人並不在那個「框框」內，而是跟觀者處在同一個時空中，成為一個「實存在的幻像」。1998年英國透納獎(The Turner Prize)候選人珊·泰勒·伍德(Sam Taylor-Wood)的攝影作品(她也從事錄影及電影的拍攝)，則以水平環繞而連續不間斷的影像空間，探討靜止時空中的時間流動性。在作品「五個革命的片刻」(Five Revolutionary seconds #10、#11)(圖40)中，我們可以發現，她將全景相機架在一個場景的中央，邀請許多朋友在他們生活的空間內做一些戲劇性的姿勢，每拍下一張就旋轉全景相機，使照片與照片之間成為一個連續的畫面空間。而這個扭曲變形的空間，提出了西方對「立方體空間認識論」上的盲點，以水平捲軸式的東方思維空間，結合西方工具理性的單視點透視，呈現另一個觀看世界的新視點。

班卓明(Walter Benjamin)曾說：「藝術首要的目的之一，是要製造一種需求，而這種需求又必須要到日後才能得到滿足，在歷史裡，每一個藝術形式都會反映出時代背後尖銳的地方，這些藝術的影響力量有時需要技術水平的改進，才能全部發揮出來，亦即新藝術形式的誕生。」(註13)可以預見的是，技術工具的進步為攝影藝術帶來了跳躍式的突進，攝影不再只

是攝影，它全面的滲透到各創作領域中，互為所用的開展了新的語法及世界觀；這只是個起點，世界正被全球化的潮流模糊了原本的面貌，而新的天堂就在那裡等著你。雖然我們從沒見過真正的天堂。■

(圖片由作者提供)

附註

- (1)：1933年，由美國西岸的年輕攝影家，如：威斯頓(E. Weston)、柯寧漢(L. Cunningham)、安瑟·亞當斯(Ansel Adams)所組成，強調極致的焦距，清晰感和深度及優美的階調。
F.64為光圈最小值。
- (2)：吳曉芳《新世紀亞洲藝術家森萬里子》，藝術家，1999.09，PP.322~329。
- (3)：Kazimir Malevich俄國抽象藝術家，1913年開始發表「白中白」「黑中黑」系列作品，認為繪畫不在需要再現視網膜的歡愉，繪畫只為他自己本身存在。
- (4)：張美陵在《現代美術》第80期的文章〈荒木經惟的台北女體〉中有詳細的分析，在此不再多做介紹。
- (5)：阮義忠《當代攝影新銳》，1987〈雄獅出版〉，P.201。
- (6)：《意亂情迷——台灣藝術三線路》台北市立美術館，1999，P.46
- (7)：英國藝術家，95年得主透納獎，他將切片的動物泡在福馬林中展示，引發當代藝壇的廣泛討論。
- (8)：同註(6),P.60。
- (9)：Ariell Pelenc, "what is the essence of Graffiti Art?", Artscircle.2000.03.04, PP.56~61。
- (10)：蘇珊·宋坦「論攝影」黃翰荻譯，唐山出版社，1997.09.14。
- (11)：同上，P.15。
- (12)：同上，P.23。
- (13)：Walter Benjamin著，翟宗浩譯，「在機械生產年代的藝術作品」，藝術家，1993.10，P.235。P.234