

再次迎向靈光消逝的年代

「出神入畫」策展論述

文 | 姚瑞中 圖 | 台北當代藝術館

自 1839 年（註①）達蓋爾（Mandé Daguerre, 1787~1851）正式發明「銀版攝影術」（Daguerreotype）後，經歷一百八十餘年的發展，從早期攝影是否為藝術的論戰（註②），到現今攝影面臨數位影像的挑戰，隨著社會價值觀的變遷與技術革新，攝影已逐漸成為藝術範疇中不可或缺的表现形式，並成為體現人類意志與生活的主要媒介之一，攝影不但見證了現代社會的激烈變遷，透過其超強的記錄與紀實功能，歷史記憶在此也無所遁逃。站在世紀交替的當下回顧整個攝影發展史，我們可以隱約看出攝影有一種新興趨勢，以快速且不同於以往面貌席捲我們對影像的認知：隨著數位時代的降臨，攝影已不再只是我們一般所認知的「攝影」，它帶領著我們的視覺感官，探索著視網膜與腦神經深處的未知領域，為人類心靈開創出一片嶄新天地。

本展試圖以東方美學中傳統畫作的概念對「攝影」重新進行詮釋，「出神入化」是某種技藝超群的讚美成語，若將此成語拆解來看，「出神」可以指涉一種恍惚的精神狀態，也可以說是過於投入畫面中產生某種脫離現實的狀況，主要針對現今社會中受到大量傳播媒體的廣泛影響，所形成脫離現實的「忘我神迷」；另一方面則以諧音的「入畫（化）」，重新探討東方繪畫元素被攝影擷用的美學觀，也可以將攝影從單純的紀實及再現功能抽離出來，轉化為某種主觀意識投射下的成像過程。其中牽涉的主觀心理層面與社會性意涵是本展意圖探討的重點，並進一步分析工具理性操作層面是如何影響攝影創作的面貌，當然並非將這



可樂王《西門町攝影畫報》60x47cm·20張。

種趨勢導向「工具決定論」之上，而是釐清隨著拍攝技術的更新，攝影背後其實存在著某種影像開拓的可能性，透過藝術家相異的創作手法與表現形式，進而闡述所欲傳達的企圖及觀念。

復古風或迴光返照？

隨著商業高度的發展與滲透，攝影在緊密與社會結合與互動之後，無論是在亞洲或華人地區，都體現出了某種與西方世界殊異的觀點，不論是外在社會變遷與歷史記憶，或者縮小範圍到身體觀與扮裝術，可以看出傳統價值觀的改變間接波及了道德觀與美學品味的質變。其中「矯飾風格」

（Manipulated Style）是一個值得關注的面向。矯飾姿態原本是奠基於無法突破典範的一種折衷風格，卻也在「文化雜交」（Cultural Hybridity）後產生意義上的質變，此質變來自兩方面，一是強調區域文化特徵，強烈吸收不同外來資訊與高層文化，再以此區域內可供操作的現有知識與工具，轉化外來文化為本身養份；另一種策略是迴避區域文化色彩，徹底接受高度文明的國際風格。不過，在當下「全球思考，在地行動」（Think Globally, Act Locally）所形成的「全球在地



吳天章《同舟共濟》數位影像噴墨輸出·254x130cm·2002。



陳界仁《意圖曝光》彩色西霸相片·218x270cm·2000。

化」(Glocalization)轉型階段，強調區域文化特色以增加異國情調的想像空間，進而促使在地文化的質變，成為目前創作上的重要策略之一。

當然這種策略除了主觀期許與想像之外，也摻雜了許多客觀性的共同刻板印象，然而，這是否導致某種過於服務於「他者」(other)的討好策略？或者「文化雜交」本是「全球化」(Globalization)的必經之路？在「本土化」(Localization)高漲的後90年代，這種中西文化混血的趨勢，是否已逐漸形成了另一種獨特的在地美學觀？誠如本展某些帶有文化指涉的作品（例如：吳天章的《同舟共濟》），經過藝術家巧妙安排不同時空下的「並置」(或錯置)，形成文化上的對照與對比，而此中的矛盾對立意圖，是奠基於對單一文化能形成價值判斷的思考，也可以說，藝術家經由某種畫面上刻意安置的添加物與後設文本，探討文化在片段拼湊下（尤其是台灣），是否已成為某種形式的異國情調，或是另一種形式上的文化移植與嫁接問題的反思。

此外，在陳順築歷年來的攝影裝置（註③）或黃子欽的《團體記憶》作品中，則可以看到透過這些帶有傳統文化

意涵與自身回憶的物件，以錯置方式進行現實與回憶間交互指涉的辯證過程，並以此凸顯另一種形式上對於所有照片不可避免地成為必死見證的矛盾。雖然乍看之下帶有某種懷舊與復古的情懷，然而復古並不一定與懷舊畫上等號；相反地，而是以這類「矛盾」來凸顯那存在於影像中無法迴避的消逝過程，一種帶著甜蜜卻又略為憂鬱的「召喚物」。面對這個消費主義至上的享樂年代，懷舊與復古可能是種迴光返照，但也可能是面對自身終極命運最真實的存在樣態。

黃子欽《團體記憶》混合媒材裝置
(樹脂、紙品、現成物)
依場地而異·2003。





左：陳敬寶《遠山金四郎》數位影像噴墨輸出於畫布，170x140cm，2003。

上：薛力愷《Obscura Room-Jacqueline-Sofa》相紙輸出，120x100cm，2002。

葵花寶典或極樂圖鑑？

正如日常生活所見，台灣社會各式各樣騷動絢麗的影像形式，無時無刻不在各地上演著，舉凡各種商業促銷廣告等衆多五花八門的宣傳樣式，揭示了在消費資本主義下的「流行文化工業」正無微不至地滲透至許多青少年生活之中，而時下「哈日族」、「檳榔西施」、「紋身族」……的出現，即顯示年輕世代的價值觀所遭逢的重大影響，進而形成迷食愛情觀、拜金主義、無歷史感、依賴資訊及物化等傾向的瀰漫。

在陳敬寶的檳榔西施系列作品「片刻濃妝」、可樂王的西門町少女系列作品「我的青春黨派」、陳敬寶傾向哈日族的系列作品「遠山金四郎」及李詩儀的自我扮裝與紋身系列作品「小濕濕」，乃至於Vickey & Mickey的婚紗照系列作品「天生一對——結婚夢」中不約而同地可以發現，他們都呈現出某種社會約定俗成下的個人化「奇觀」。這些「奇觀」不但是消費社會競爭下的產物，也暗示著一種「自我綜藝化」的過程；換句話說，要在衆多視覺導向的傳媒中脫穎而出，強烈的感官刺激與「奇觀化」就成為一種必要手段。然而「奇觀化」的氾濫，不但不能滿足消費者貪得無厭的慾望，相反地，卻因為過度的感官取向，而導致視覺上的「冷感」與「麻木」；在此，影像本身為了滿足無止盡的視覺慾求與情慾想像，就必須犧牲自己美學上的發展，以服務於社會整體意志「奇觀化」的共謀與默認。因此，與其將這些照片視為攝影作品，不如將它們輕鬆地看成是一種自得其樂、在物慾橫流樂園中自我安慰的極樂圖鑑，並透過各種光怪陸離的表面偽裝，而成為一個逃避面對自我真實面目的遁走託辭。

從創作手法切入，陳敬寶與可樂王這類奠基在「拓譜

學」(Typology)所發展出的攝影方法，往往採取一種抽離視野進行大量圖檔收集，再集結出一個客觀的社會真實的手法；同一主題以「量化」(Quantification)方式大量拍攝，要求客觀性，不加入主觀情緒，只選擇被攝物或由被攝物選擇。這種大量收集如同檔案的照片，單看一、二張時並不覺得特別起眼，但當藝術家透過攝影把分散各地的「對象物」以照片集結後，卻顯示出另一個被約定俗成後的真實社會，並超出我們對真實世界的想像。

而陳敬寶、李詩儀與Vickey & Mickey則試圖以自我裝扮的創作策略，落入某種社會共謀下的虛妄情境。這類必須事先計劃的「安排式攝影」(Set-up Photography)，通常以電影或廣告腳本及分鏡的概念進行拍攝，並將本身行為結合化妝術、服裝及道具，來敘說一個沒有故事的「故事」。這種自我裝扮方式打破了對「對象物」的依賴，也使藝術家本身成為自己的「對象物」；因為拍攝者即是被攝者，整個拍攝過程都在其安排及控制之內，於是這個「我」也是「他」，而成為一種「雙重敘述」觀點；他們一方面以「他者」形象解放自我形象，另一方面則意圖透過自我形象的解放，嘲諷被流行文化工業操縱之可能，進而游刃有餘地行走在流行次文化與主流文化之間。

矩陣世界下的無限重組、合成與置換

近年來數位照相機的流行不但帶動了全民攝影風潮，也形成了無所不在的影像社會。拜科技之賜，以往需要繁瑣手工的放大技術已讓位給圖像輸出，通過數位化技術的便捷，攝影不再是專業人士的工具，技術也不再高不可攀；除了日常留念性質頗強的紀錄功能外，當代藝術中以電腦合成修片的影像作品也蔚為風潮，在此起彼落的藝術展覽中屢見不鮮。台灣也有不少藝術家使用「數位攝影」進行



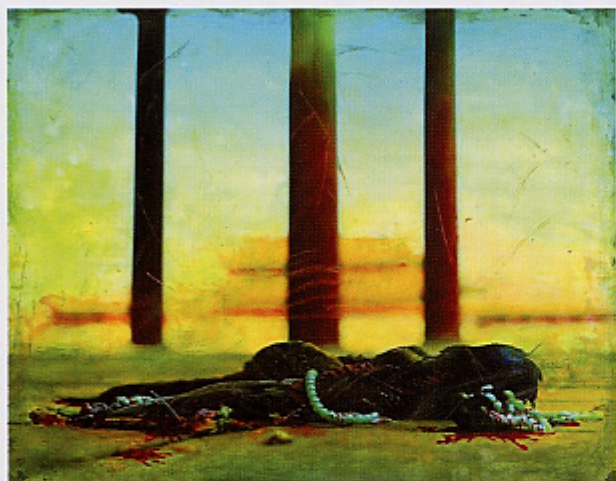
蕭蕭《身份互換》彩色照片·105x85cm·2003。

創作，不過因為畫素仍難與傳統光學大底片抗衡，大多數講求攝影品質的創作仍以傳統光學底片先拍攝一些毛片，再掃描進電腦並根據片子的可能性進行後製處理，例如：貼圖合成、修片染色、挪用並置等手法。然而數位化科技究竟對大眾習所認知的攝影產生了什麼影響？在純粹的影像創作中又有何等樣貌？它又有何特色呢？

舉凡所有影像都需要一個「界面」，如同傳統「光學底片」(film)是一種「寶璐璐透明膜」，先經過化學銀鹽粒子顯影後再定影並放大成平面影像；然而在數位化時代，以往化學膠片的定影概念已被推翻，取而代之的是電子數碼模組內無止盡的修改與覆蓋。與傳統光學結合化學原理的底片不同，透過「0」與「1」的理性運算，它(數位化)可以將任何資訊重新排列組合，不受限於「決定性的瞬間」(換言之，按下快門的瞬間就決定了照片內容)，並且可以精確修正一切人為上的失誤。通過電腦強大的運算能力，現實世界中無法實現的事物都可以在虛擬世界中

落實，其中幾項工具，例如：「格式化」(format)、「重返」(undo)、「壓縮」(winzip)、「挖圖補圖」的印章(stamper)貼圖工具等，它們不但可以無限修改影像也能重新組合排列，端看創作者的構想而定。因此，拍攝者不再意圖去「再現」或「拷貝」(Copy)一個真實，而往往在於改變真實；它不僅顯現了我們對於美好世界或自我美化的某種想像，也宣示了真實已不再是真實，而是一種「擬象」(註4)(simulation)。

如同林欣怡的系列作品所顯現，在數位化時代之下，人似乎已不可避免地被「符碼化」以利重組成各種可能面目。「符碼化」不但象徵著原生的母件已經消亡，所有被母件生產出來的子件更取代了母件的地位，然後再生產出另一批子件的「子件」。它們以為它們都是最原初的元素，然而它們只不過是在層層複製過程中逐漸失真的「替代物」；原件已經消亡，所有的複製與再生，都只會遠離那個永遠也不可能真實的「真實」。此外，隱含於數位攝影世界中



洪磊《紫禁城的黃昏》彩色照片·1997。

的時空觀不再是一個「過去式」，而是一個無時間感、無真實性的概念性時空，它是一種非線性的時空觀，在數位世界中沒有過去與未來，也沒有永恆與死亡，一切事物都可被取代、所有真實都可被推翻；它同時也預視了一個比真實還要真實的「真實」，甚至取代了一個比事實還要遠離事實的「事實」。

從絕緣體到超導體化

「絕緣體」(註⑤)(insulator)是現代生活中一種重要物質，推行至日常生活中，多數用具皆無法自絕於外，不過在量產化與廉價化的工業社會內，生活於其中的人們已逐漸意識到「絕緣體」所帶來的冷漠與疏離，使得人與人之間的關係逐漸變得安全，它暗示了現代人的生存處境，一種被生化保鮮膜包裹，幾近無法真實碰觸物件的隔離狀態；這類「生化絕緣體」不只存在於真實世界之內，甚至已全面介入數位符碼化影像的擬像世界中，以一種無可名狀的距離感隔在真實與現實中間，而成為一片超薄的「透明膜」，如同郭慧禪的膠囊複製人照片一般，這種具有絕緣體特色的「透明膜」充斥於我們日常生活周遭，例如：玻璃窗、隱形眼鏡、保險套、螢光幕、保鮮膜……等，在觀看世界的同時也阻隔了對話與接觸之可能；衍生至影像層面，我們不再透過被化學定影後的「透明膜」(底片)來瞭解世界，而是以「真空」的數位化影像，創造意識上的真實以及潛意識下的脈衝「波場」，於是精神上的幻覺成為影像之必然，卻也弔詭地質變成所有存在物的基本條件。

「超導體化」(註⑥)則是資訊社會中另一種普遍現象，顯現在各種電子傳播媒體(電視、收音機、網際網路)與溝通工具(電話、手機、傳真)之內。在講求效率與便捷的前題之下，現代人以金錢換取時空，以電波維繫感情；從某一方面來看，離我們越近的事物卻越來越遠，而離我們



廖捷《春》彩色照片·298x120cm·2002。

遙不可及的東西卻又彈指可得。在科技改變生活的影響之下，人類的面目也慢慢地變得徒剩假面，並且越來越感覺空虛而不實在。如同吳達坤作品中七彩繽紛的迷離夢境畫面，我們看到的不是夢幻天堂，而是一個更為遙遠、更為虛無，存在於「資訊裡的真實」(Informative Reality)的虛幻樂園；在那裡沒有情感、沒有過去，更沒有未來，只有迷



何成瑤《媽媽與我》彩色照片 30.5x40.5cm 7張 2001。

眩的感官飄浮與意識為伴。

資訊影像中的曖昧真實與出神狀態

藝術從某方面來說是一種幻覺，它可以通過現實世界的途徑帶領我們進入非現實領域，也可以藉由超越現實方式營造一處烏托邦。然而真實是一個幻覺嗎？還是幻覺本身已取代了真實？數位攝影影像顯現了複製真實的意圖，但從某一方面來看卻又不夠真實，於是數位影像就成為一種擺盪於二者之間的「曖昧真實」，但此種「曖昧真實」卻構成當今社會認知的主要「真實」。

就像王傑傑歷年來作品中所提示的狀況一般，在現今數位化、消費至上的社會中，消費體系不再以文化創造影像或符號，而是相反地以影像模擬影像、影像創造影像、符號生產符號或符號解構符號，甚至以影像廢棄影像的方式，在影像雜交、挪用與質變過程中，建構一個嶄新的世界觀。時至今日，社會的編制原則已不再只是生產而已，取而代之的是由電腦數位化、資訊媒體，以及依據「符碼」與「模型」而形成的社會組織，正逐步收編生活中所有一切，並慢慢由其支配及掌控。因此，符號本身不再只是符號而已，而且進一步擁有了自己的生命，並建構出一套嶄新的社會秩序。

在現今媒體視覺影像充斥的社會中所造成的迷眩出神狀態，目前攝影的主要課題已不再是如何看待外在事物，或者僅停留在忠實再現某種客觀真實，問題也不再是藉由排除觀景窗之外的真實來鞏固或扭曲某種真實的合法性，除了反映外在社會真實之外甚至意圖取代真實世界，以自身影像生產影像，以自身意志再造意志中的意志。在這個「超導體時代」中，攝影術逐漸讓位於它創造出來的影像本身，同時也謀殺了它自己，而成為眾多影像介面中可供轉換的轉碼器罷了，或者可以說，它已成為一片可供下載、無限修改與重置的資訊處理器，並在層層失真中找尋因失真而恍惚的模糊面貌。

在數位化的社會中，影像本身的存在已從「再現真實」、「扭曲真實」到反映「失落的真實」，轉入至「超越的真實」。幸福美好的世界儼然自現實世界中全然退位，只存在於畫面（或終端機）中的美好他方，雖然這一切都指向對完美世界的嚮往，可是完美世界意謂著世界的結束與毀滅，而

美好的烏托邦則宣示了意義的終結與消失；如同陳界仁殘暴作品中存在的時空輪迴觀，攝影的存在本身就是一個奠基於失落的幻覺，或者可以乾脆說道，所有一切真實都只是為了再次「進出」那個靈光消逝的擬像世界罷了！^[註1]

註1：西元1826年尼普埃斯（Joseph Nicéphore Niépce, 1785-1833）就拍出了世界上第一張以感青感光「日光繪圖」照片，但並不具備複製功能，直到1839年8月19日才由達蓋爾（Mandé Daguerre, 1787-1851）以「光之自然作用」的觀念，公佈了更為成熟的「銀版攝影術」（Daguerreotype），獲得法國政府的收購而正式為攝影時代揭開序幕，1841年威廉·亨利·福克斯·塔爾博特（William Henry Fox Talbot, 1800-1877）發明了「卡羅式攝影」（Calotype），造成了攝影技術間的相互競爭，也使攝影技術日新月異。詳細來歷可參閱 Beaumont Newhall 著，沈尹譯《攝影發明史》，台北：台灣商務印書館，1971。

註2：例如十九世紀時，法國文學家波德萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）的《現代的觀衆與攝影》（La Public Moderne et la Photo Photographie），與魯斯金（John Ruskin, 1819-1900）之間的爭論；英國詩人艾文斯（P.H. Emerson, 1856-1936）發表之《藝術學生的自然主義攝影》（Naturalistic Photography for Students of the Art）與英國當時的攝影刊物（如：The British of Photography: The Amateur Photography: The Photographic Journal）之間的論戰。二十世紀的班雅明（Walter Benjamin, 1892-1990）及羅蘭·巴特（Roland Barthes）與蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）等人也都對攝影問題做過討論。詳細內容可參閱吉爾·佛倫德（Gisele Freund）著，廖季濤／黃少華譯《攝影與社會》，台北：攝影家出版社，1990。

註3：例如：《水相》（1993）、《好消息！機器饑餓來了》（1994）、《集會·家庭遊行·屋！》（1995）、《家庭風景》（1996）、《金都遺址》（1997）、《風中的記憶·田》（1998）、《台北車站》（1999）、《花像》（2000）及《戲謔肖像》（2001）等。

註4：在《擬仿物與擬象》一書《擬仿物的形構過程》一文中，布希亞進一步解釋其觀點：「……擬像產生於平等法則的烏托邦，誕生於對於「符號等同於價值」的激進否定。也就是說，符號是每個指涉的死刑與逆轉。正當再現意圖將擬像視為「虛假的再現」來吸納它，擬像就吞下整個再現的地基，並將再現轉化為一個擬仿物。是以，這會是意象的不同進程：（1）它是某個壯麗真實的投影。（2）它遮蔽了壯麗的真實，並異質於其本體。（3）它讓這個壯麗的真實化為烏有。（4）它和所謂的真實一點關係都沒有，它是自身最純粹的擬仿物。」詳細內容可參閱尚·布希亞（Jean Baudrillard）著，洪波譯《擬仿物與擬象》，台北：時報文化，1998，pp. 22-23。

註5：電阻率極高不善于傳導電流的物質稱為「絕緣體」或「電介質」，其種類繁多，例如固體的塑膠、橡膠、玻璃及陶瓷等；液體的各種天然礦物油、砂油、三氯聯苯等。絕緣體在某些外在條件（如加熱、加高壓等）影響下會被「擊穿」而轉化為導體；在未被擊穿之前，絕緣體也不是絕對不導電的物質，如果在絕緣材料兩端施加電壓，材料中將會出現微弱電流，絕緣材料中通常只有微量的自由電子，在未被擊穿前參加導電的帶電粒子，主要是由熱運動而離解出來的本征離子和雜質粒子，絕緣體的電學性質反映在電導、極化、損耗和擊穿等過程中。

註6：「超導體」是一種電阻為零的導體，一般導體有電阻，所以當電流通過時會產生耗損而變成熱能，而以超導體作為電流的傳導媒介時，若在其內引發電流，由於無電阻則電流將可持續流轉，也不會因熱效應而衰減，此電流稱為超導電流。超導體處於臨界溫度（Critical Temperature）以下時具有超導現象，主要的超導現象為「零電阻」和「反磁性」。

註7：例如：《十三日羊肉小頭》（1994）、《極樂世界螢光之旅》（1997）、《聖光52》（1998）及《微生物學協會：旅館計畫（神經指南）》（2001）、《微生物學協會：衣計劃》（2002）及《微生物學協會：金羊毛計劃》（2002）等。