



再次迎向靈光消逝的年代

出神入畫 - 華人當代攝影展

姚瑞中 <出神入畫—華人攝影新視界策展人>

攝影=相機拍攝+暗房沖洗成影像？假如您還停留在這樣的印象，那麼將在當代館新春大展「出神入畫—華人攝影新視界」展覽中，重新發現當代攝影的新概念！配合展出，當代館將於二月十三日（開展前一天），特別邀請此次展覽兩岸的策展人朱其（大陸）、姚瑞中（台灣）、參與藝術家黃鑫、洪磊、陳界仁、王傑傑，以及長期研究攝影相關議題的學者專家郭力研、章光利，針對攝影在二十世紀角色的演變，如兩岸三地「前衛攝影」與「前衛藝術」的發展、攝影在二十世紀藝術中所扮演的角色、電腦化時代的攝影本質等最新話題作進一步討論。攝影發明至今已有一百六十多年歷史，它的功能從早期的紀錄、寫真，隨著攝影器材的庶民化，漸漸成為藝術創作領域中，表達藝術家自我主觀意識的重要工具。十九世紀攝影的發明，代表複製年代的來臨，「攝影是否為一種藝術？」成為大家熱烈討論的話題，衍生至二十一世紀初的今天，其問題已經轉化成「藝術與攝影」的認知。而當代攝影與傳統攝影最大的區別，是一反傳統攝影的客觀真實性，強調藝術家的主觀和觀念的介入。此次「出神入畫」所呈現的展覽理念即是透過發明至今已有多數歷史卻仍炙手可熱的技術媒材——攝影，讓作品形象自己言說，並經由臺灣、香港、大陸等地的選件並置策略，產生對話與辯證的激盪，同時凸顯同文同種的華裔當代攝影藝術家之文化、價值觀與藝術語言的差異。這是近年來難得思考全面性展出風格的攝影展出，也是當代館的首度嘗試。當代館於2004年初春所舉辦的以華人觀點策展之當代攝影展「出神入畫」，首次邀請台灣及大陸兩位亞洲新銳策展人，以雙策展人的展覽產生激盪，重新詮釋當代攝影藝術的精神，其研討會的宗旨，即在觀賞打破傳統「攝影藝術」的平面概念局限的展出同時，進一步提出當代攝影影像的新觀點。（台北當代藝術館 新聞稿）



姚瑋中 Yao, Jui-Chung
《台灣廢墟》Taiwan Ruins, 2003
黑白銀版相紙 8 x 10吋 x 50張 (135mm)

自1839年達蓋爾(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，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現形式，並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，所形成的脫離現實的「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，也參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或黃子欽的《固體記憶》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，並以此突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」來突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。

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眾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，如同時下「哈日族」、「檳榔西施」、「紋身族」的出現，對他們的價值觀產生重大影響，進而形成了速食愛情觀、拜金主義、無歷史感、依賴資訊及物化等傾向。

在陳敬賢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》、陳擎耀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，要在眾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」





吳天章·Wu, Tien-Chang
《同舟共濟》Show The Mutual Concern of The People in The Same Boat, 2002
數位影像噴墨輸出 254 x 130 cm

與「麻木」；在此，影像本身為了滿足無止盡的視覺慾求與情欲想像，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」的共謀與默認之上。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，陳敬賢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，同一主題以「量化」(Quantification)方式大量拍



王俊傑 Wang, Jun-jieh
《微生物學協會：金羊毛計劃》Microbiology Association: The Golden Fleece Project, 2002
數位影像噴墨輸出 465 x 250cm

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。

而陳擎耀、李詩儀與Vickey & Mickey則試圖以自我裝扮的創作策略，溶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。



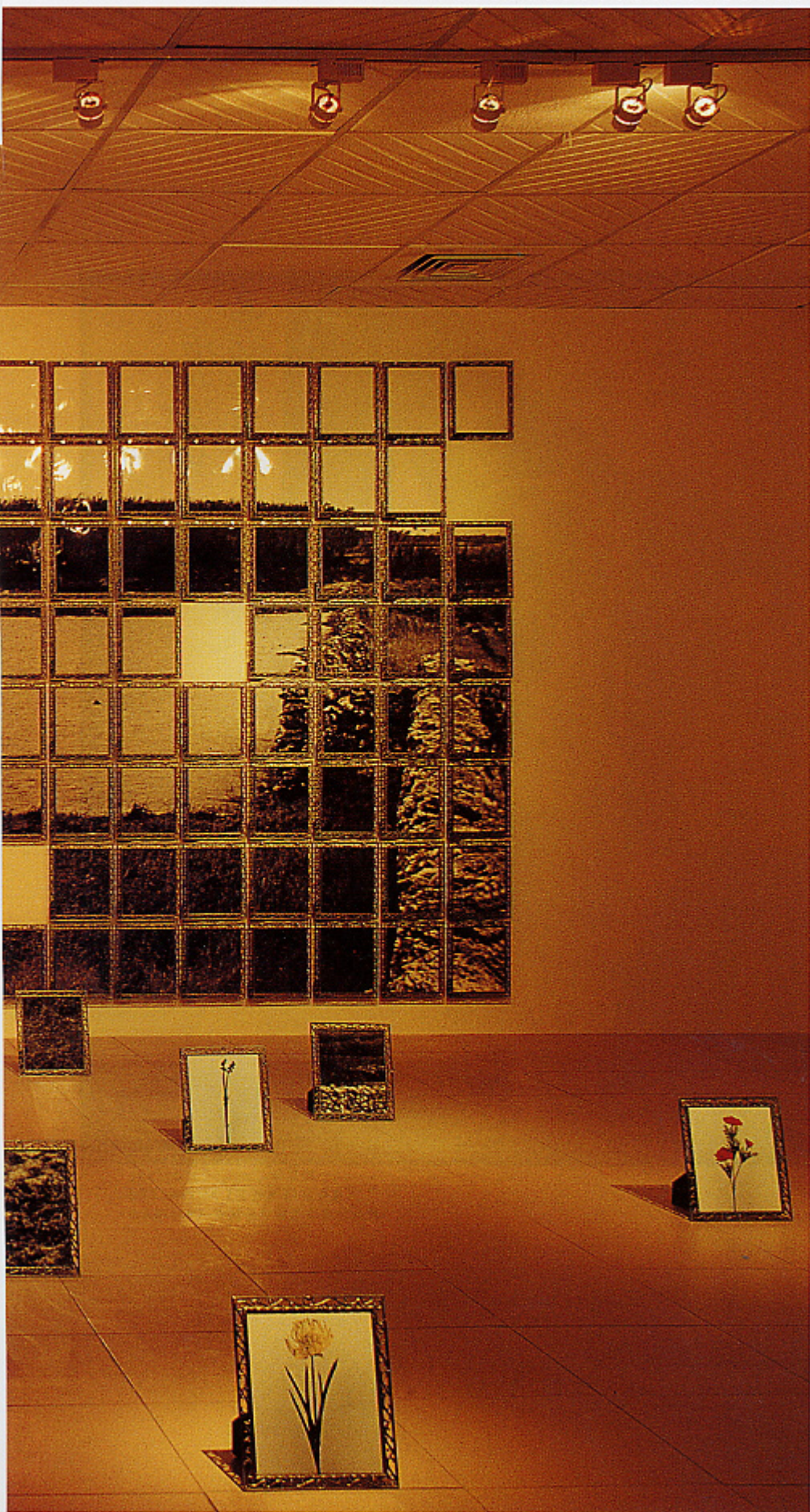
陳敬寬 Chen, Chin-Pao
《晚筠》Siao-yun, 2000
彩色照片 20 x 30吋

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」進行創作，不過因為像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者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。

陳順榮 Chen Shun-Chu
《風中的記憶》Memory in the Wind, 1998
350 x 1000 x 270cm





然而數位化科技究竟對於大眾認知的攝影產生了什麼影響？在純粹的影像創作中又有何樣貌？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「賽璐璐透明膜」，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，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」

(Simulation)。



陳寧耀 Chen, Ching-Yao
《後庭花-暴坊將軍》Ass Hole, 2002
數位影像噴墨輸出於帆布, 130 x 162cm

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「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」(Insulator)是現代生活中一種重要物質，推衍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「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，卻也吊詭地質變成所有存在物的基本條件。

「超導體化」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，只有迷眩的感官飄浮與意識為伴。



陳界仁 Chen, Chieh-Jen 《生-1》Rebirth-1, 2000 彩色西爾相紙, 218 x 270cm

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。然而真實是一個幻影嗎？還是幻影本身已取代了真實？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」。

就像王俊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，甚至以影像癱瘓影像的方式，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惘出神狀態，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，攝影術逐漸讓位給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，可是完美世界也意味著世界的結束與毀滅，美好的烏托邦也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！

Spellbound Aura Contemporary Chinese

Photography is a special display to be held at the Contemporary Museum of Art, Taipei (MOCA) in Spring, 2004. It is based on works by artists from Taiwan and China, where Chinese art is at its most diverse and strongest. Two curators (Jui-Chung from Taiwan, Zhui-Jie from China) with strong backgrounds in photographic art were invited to curate the exhibition jointly.

The idea is to give this exhibit on as a vehicle offering the interpretation of two of the best young curators in Asia in photographic art, whilst also showcasing the creative energy of such a new museum as MoCA, Taipei. In this respect, "New Ideas from Asians on photographic art" refers not only to a comparison of photographic works by Chinese people from Taiwan, China and Hong Kong. By subverting such media as cameras and photographic film, introducing interesting perspectives and perhaps even presenting reflections on such key questions as "What is photographic art?" we believe it will be possible to break away from the two-dimensional restrictions traditionally associated with "Photographic art" and offer a new artistic vision of "Alternative photography." In terms of content, this exhibition will also be a departure from the usual similarities between normal two-dimensional photography and traditional oil painting exhibitions. In addition to using such technology as projectors and the showing of films, there will also be exhibition related installation displays planned by the curators. This will help to create "Alternative photographic" views and situations, on which the exhibition plans to focus, allowing visitors to immediately understand first hand the objectives behind the organization of displays on show.

Participating Artists

Mainland Chinese Artists: Wang Qingsong, He Chengyao, Hong Lei, Cang Xin, Meng Fen, Chen Lingyang, Miao Xiaochun, (photography); Cui Xiwen (Video); Li Dafang, Hsieh Nanxing (painting); Wu Xiaojun (sculpture).

HongKong Artists: Xue Li-kai

Taiwanese Artists: Wu Tien-chang, Chen Chieh-jen, Chen Shun-chu, Victoria Lu and Chen Wen-chin, Wang Jun-jie, Huang Tzu-chin, Lin Hsin-yi, Eva, Lee Shih-yi, Kuo Hui-chan, Mu Dan-kuen, Chen Chin-pao, Chen Ching-yao, Cola King.

Exhibition period: 14. Feb. 2004-2. May 2004

(from Museum of Contemporary Art, Taipei, press release)

姚瑛中 Yao, Jui-Chung
《死之慾》Libido of Death, 2002
攝影裝置 340 x 640cm