

非真相關

樊婉貞編

九〇年代至今
華人觀念攝影

Not about 'Truth': Chinese Conceptual Photography Since the 90s

非關真相：九〇年代至今華人觀念攝影

/ 樊婉貞編。---- 初版。----

台北市：典藏藝術家庭，
2008. 07

面；公分。---- (See；19)

ISBN 978-986-6833-26-7 (平裝)

1. 攝影師 2. 傳記 3. 藝術評論
4. 中國

959.2

97010870

See19

非關真相／九〇年代至今華人觀念攝影

編著／樊婉貞

企畫編輯／連雅琦

圖文編輯／吳嘉瑄

美術設計／黃子欽

校對協力／聞若婷

行銷企畫／廖慧伶

※本書圖版除圖說註明
外，皆為樊婉貞提供

發行人／簡秀枝

出版者／典藏藝術家庭股份有限公司

地址／104 台北市中山北路一段3、6、7樓

電話／886-2-25602220 分機 300、301

傳真／886-2-25679295

網址／www.artouch.com

戶名／典藏藝術家庭股份有限公司

劃撥帳號／19848605

總經銷／聯豐書報社 電話／886-2-25569711

地址／103 台北市重慶北路一段83巷43號

製版／中原造像股份有限公司

初版／2008年7月

ISBN／978-986-6833-26-7

定價／新台幣450元

法律顧問／葉潛昭律師

版權所有 翻印必究 (缺頁或破損請寄回更換)

非關
真相

樊婉貞編

九〇年代至今
華人觀念攝影

Not about "Truth": Chinese Conceptual Photography Since the 80s

文一樊婉貞

以平凡子民之眼…… 九〇年代至今的華人觀念攝影

六〇至七〇年代，紀實攝影普遍地應用在新聞報導、研究記錄與藝術創作，記錄了瞬間發生的事件，並輔助視覺文件的建立。八〇年代，世界經濟起飛，影響區域經濟的蓬勃，隨處可見的影樓與攝影沙龍展，迎合了人們富裕休閒的生活狀態。九〇年代，隨著兩岸政治的開放、科技的日新月異與大量資訊的流通，普普風（流行文化）造就了新一代消費的方向，傻瓜相機開始風行於生活的各個層面，攝影不只是滿足視網膜的愉悅，大量的影像充斥創造了商品，也影響了當代藝術的表現。

《非關真相——九〇年代至今華人觀念攝影》一書以當代藝術為平台，深入提出對觀念攝影的探討。觀念攝影將以「攝影」為主要的媒介，摒棄當代藝術表現下，各種介入「攝影」作其多元化表現的因素，反將攝影可以取代、存留或記錄不同藝術表現的本質，如裝置藝術、行為藝術、地景藝術及錄像藝術，提出觀念攝影概念及形式的討論。此次選取的作品，藝術家創作主要以攝影為媒介，經歷九〇年代至今外圍環境的風起雲湧，這些藝術家的攝影由傳統紀實的功能，發展至觀念形式的表現，代表著當代藝術運動的一個見證。同時，攝影本身融入概念、價值觀、社會議題的討論，豐富了它侷限的二度空間表現，意念的討論及傳遞，擴展了藝術家創作的空間，也打開了與觀眾溝通的平台。此溝通的聯繫，正是本書所欲達到的想法，同時亦希望藉著兩岸三地華人藝術的

聚首，檢視同質文化下華人當代藝術異質化發展的現況。

西方早於六〇年代已開始了觀念攝影的理論與創作，東方直至八〇年代仍以紀實與沙龍攝影為主流，直至九〇年代前後方至蓬勃發展。一九七九年中國社會改革開放，走過了一九八五年的藝術新潮與一九八九年的「六四」民運衝擊，中國當代藝術受當時政治、經濟及社會改革的影響，在民間推動下有如大躍進般進入前所未有的高峰與旺盛生命力。台灣七〇年代興起保存鄉土文化的意識，八〇年代在省籍情結的衝突下經歷白色恐怖時期，直至一九八七年始獲得政治解嚴；隨後西方大量的資訊輸入與兩岸政治的溝通，台灣當代藝術在外圍環境因素影響下，政府與民間扶植藝術各自蓬勃發展，九〇年代呈現成熟的新契機。身為亞洲資訊與金融樞紐的香港，百年受英國殖民統治，對於自身的關切與本土身分的認同一直牽繫著當代藝術的表現；一九六七年文化大革命的震動，一九八九年的民運以及一九九七年的回歸，在最開放的社會中卻有最壓抑的民族情結，然民間藝術團體卻成為推動藝術中堅的力量，直到近年特區政府才從資助的被動，積極改變將當代藝術推向國際的發展。

普及文化的大肆橫行，影響了新一代的思潮，哈日風、韓流與各種西方殖民的餘蔭，各種流行文化的訊息與影像，在在影響了九〇年代藝術家創作的方向。頹廢放任的生活方式、物質的消費文化，是年輕一代生存的基本方式，他們沒有歷史的包袱與民族情結的志懷，眼前的生活狀況與未來的計畫，成了可以電腦拼湊、視覺幻想的遊戲。觀念攝影從忠實記錄的功能，大量運用電腦科技及影像合成的方式，重複製作、修飾、矯飾扮演各種虛擬的情境；攝影已不僅是瞬間的記錄，它更跳脫時間的恆河，正製造著另一個生存的空間。

138

中國

梁鉅輝

洪磊

翁培峻

洪浩

邢丹文

鄭國谷

蔣志

王寧德

楊勇

156

香港

黃楚喬

李家昇

黃炳培

譚偉平

張康生

程展緯

薛力愷

特別收錄 bonus

172

混種的歷史，混血的文化——梅丁衍的「哀敦砥牀」平面影像系列／吳嘉瑄

182

上演一齣「好戲」——陳肇耀的扮裝攝影／吳嘉瑄

190

流離於真實、現實、夢境中的漫遊者——談譚偉平的觀念攝影／李鳳鳴

200

重新觀看影像的新可能性——談洪磊的觀念攝影／李鳳鳴

附錄 appendix

213

藝術家簡歷

台灣、中國、香港

目錄 contents

3 序 Perface / 樊婉貞

專文 essays

10 觀念攝影做為當代藝術的一種新語言 / 樊婉貞

18 攝影影像與台灣當代藝術 / 林志明

37 從「幻影天堂」到「出神入畫」——台灣當代攝影狀況 / 姚瑞中

50 九〇年代中期以來中國當代藝術中的攝影媒介熱 / 栗憲庭

69 中國觀念攝影的三種不同類型 / 陳侗

79 觀念攝影在香港 / 黎健強

85 香港「觀念攝影」的「概念」初探 / 劉建華

99 香港「觀念攝影」淡出淡入 / 李家昇

藝術家與作品 artists and their works

108 台灣

梅丁衍

陳順築

林欣怡

吳天章

袁廣鳴

郭慧禪

陳界仁

林珮璵

陳擎耀

吳鼎武·瓦歷斯

洪東祿

何孟娟

侯淑姿

姚瑞中

侯怡亭

essays



專文

觀念攝影做爲當代藝術的一種新語言

要對觀念攝影進行解義並非是件容易的事，因為它不僅是一項新的名詞，也延伸出攝影與當代藝術和影像的不同觀點。雖說攝影的發明源自於西方，但它已被普遍應用到世界各地，而應用最廣的亞洲人民對此更是樂此不疲，如日本相機業從七〇年代起普及於世界市場，中國和印度兩大國就已經成為亞洲使用相機最廣泛的地區。但說到攝影的論述，一直以來它僅止於普及化的探討，欠缺了藝術層面的申論，所以當「觀念攝影」一詞被提出時，無可避免要回到西方攝影及西方藝術的討論上，之後方能回望自家對觀念攝影的看法。雖然是拐了個圈子的事情，但這樣的方法更能接近、理解和發現觀念攝影的可能。

專注「觀念攝影」的討論，源始於二〇〇三年於香港中央圖書館舉辦的一場「平凡子民——九〇年代至今華人觀念攝影展」，我們不僅藉展覽對「觀念攝影」作一個論述及展示，也是要記錄從這一名詞被討論時至今華人當代藝術的發展進程，同時對「觀念攝影」與「當代藝術」、「傳統攝影」產生的各種討論進行各種辯論。就像許多傳統藝術論者爭持沒有「觀念攝影」這回事，因為每一件創作都具有「觀念」的創作，他們認為「觀念攝影」在形式上是種多餘的分類，我們於此也邀請數位評論者，就不同角度為其當代的攝影在功能、在角色及態度上的轉變作一解畫。「討論」本身是一種進程，也

是記錄當代華人藝術史的重要歷程，我們對此抱持審慎的態度，希望為攝影的當代代表作相對的解義。

觀念攝影的多重釋義

觀念攝影未有一個既定的定義，相反地，它是透過藝術史的發展進而衍生出來的名詞；它或者是因為未能被歸納於舊有的攝影範疇而出現的新有名詞，也可能它有很多區域重疊於其他範疇，使其出現界線不清的情況，令它更難解說清楚。

早於六〇年代觀念藝術家已有使用攝影作為對觀念的記錄，如奧本海姆（Dennis Oppenheim）的〈二度灼傷的閱讀姿勢〉（Reading Position for Second Degree Burn）使用兩張照片顯示身體經過在太陽底下暴曬五個小時後的分別，照片主要的作用在這裡是記錄光和時間的工具證明，有別於當時的紀實攝影、藝術攝影、人物攝影，它並不是對攝影藝術本身的追求。還有科蘇斯（Joseph Kosuth）的〈一與三張椅子〉（One and Three Chairs），不只使用了相片，同時用文字和物件說明一張椅子的概念，攝影的用途僅於「再現」，不為攝影而攝影。這兩位創作者的身分都不是攝影師，而是藝術家，因為藝術家介入了攝影，所以攝影被藝術家改變了既有的用途，從而開放了對攝影不同的解讀。

六〇年代的攝影，不僅觀念藝術家於創作時大量地應用，後來的地景藝術家和裝置藝術家也以不同目的將攝影作為創作的媒材之一，而更早的表演藝術（行為藝術）更同時將攝影與電影合用，作為記錄創作的過程，與現時的創作者大多以相片做成文獻用以

展示相得益彰。這裡說明的並不是說照片就是最後的作品，藝術行動的本身才是，也並不是所有的作品都曾被記錄拍攝，我們只能證明攝影本身曾被廣泛地應用在其他藝術媒介，以取代繪畫所代表的回復真實景況的舊有傳統作出回應。

繪畫代表西方藝術垂直發展的脈絡，它是唯一的、不可複製的，須要在傳統空間展示，同時代表著高價值的藝術傳統。相反地，觀念藝術、行為藝術、地景藝術代表著非物質性的藝術，不能或不需在傳統空間展出，因為沒有物件會被留下，也不能當作買賣的藝術品，這在當時六、七○年代的西方，一個反戰、反環境污染的年代，也是年輕人抗爭的年代，正正反映了對舊有藝術模式的不滿足，一種時代價值的改變。

攝影，在被藝術家否認的同時，仍然被繼續地使用。（1）它是種折衝的形式，既可被大量、方便的轉載傳遞，同時也可作限量的買賣，這使得新的攝影在藝術範疇中出現是一種矛盾的狀況。一九七六年紐約現代藝術館展出埃格爾斯頓（William Eggleston）的攝影個展，將廣告媒體中的彩色攝影帶進當代藝術的殿堂。因為黑白攝影在七○年代是攝影藝術的主流，埃格爾斯頓的彩色攝影打破了當時的防線，呈現一種藝術新視點，解放了傳統攝影美學的桎梏。

如何為它定義

觀念攝影在純藝術和純攝影之間，提供了新的視覺解讀方式，我們就試著在以下藝術家的作品裡，找出觀念攝影的特性以為佐證。

第一、觀念攝影並不是觀看記錄的結果，而是觀看的過程。通過攝影的特性記錄了

時間，不是指布列松（Henri Cartier Bresson）按下快門的決定性瞬間，而是能對事件描述的經過。它可以是一張照片或是一組照片，在解讀上需要理解事件的前因後果，因為觀念就建立在理解事件的發生。例如邁克爾斯（Duane Michals）的〈古怪的事情〉（Things are Queer）一組九幀關於照片序列（sequence）的關係，第一張是第二張的局部，第二張是第三張是的局部……如是到了第九張又回到第一張的場景，他嘗試以超現實的手法陳述事情發生的經過。霍恩（Roni Horn）的〈你就是天氣〉（You Are the Weather）以六十一張照片記錄她在水中的樣子，因為每天的天氣和水溫都不同，因而影響她每天自拍的模樣，這一組相片同時記錄了當時外在的天氣和內在個人的感覺。而日本攝影師杉本博司（Hiroshi Sugimoto）的「劇場」（Theaters）系列，以一張照片使用長時間曝光拍攝一部九十分鐘的電影，電影裡記錄的不是移動的影像，僅是視覺上時間性的延長。

第二、照片代表的真實，在經過剪輯、局部使用後也能變成騙人的技倆。紀實攝影已經不能代表完全真實的表述，人們已經懷疑所謂一幀「真實照片」的意義。觀念攝影並非像傳統攝影那樣需要記錄真實，觀念攝影是以描繪的方式構造「真實」，藝術家主動介入事件，甚至對真實作出主觀的假設，利用拍攝時的場景製造和後期的黑房加工再創造影像，企圖以影像描寫預先設定的訊息。沃爾（Jeff Wall）可說是其中的佼佼者，他透過攝影，對不同問題作出構想，再造和再現可能從沒有真實存在的真相，作品只描述其訊息的意義。

第三、傳統上拍攝者和被拍者的角色是明顯且清楚的，亦即是主體和客體的分別，也標誌著對權力的御駕。觀念攝影裡，主體可以是拍攝者本身，亦可以是被拍者，角色

可以對換，主體和客體可以變得混淆，同時亦透過視點的改變，改變了理解的角度，帶出更多閱讀的可能。雪曼（Cindy Sherman）的早期作品〈工作女孩〉（Working Girl）是以一組照片描述一位保守女子如何變為一位性感女郎，當然雪曼是以她自拍式的演出飾演女性的角色，作品帶出了三個可能的視點，因為角色調換，觀眾看到的不是是表象的角色，而是去猜測那人究竟是誰？這是一個只有想像但沒有答案的影像。

第四，觀念攝影是對於現狀的不滿足，它帶有某種的挑釁和對傳統模式的反叛。觀念攝影改變舊有的觀念，不會依著或重複著某些法規發展；觀念攝影藝術家不斷提出新的觀看方法，顛覆統一的攝影風格，顯現創作的多樣性。如中國藝術家蒼鑫的創作系列，不難發現其觀念的不斷改變，從藝術家用自己舌頭「舔」不同東西的「交換」系列，到「身分互換」與他人互換工作服拍照，到「蒼鑫神話」對中國五行金、木、水、火、土的探索，每系列的出現沒有必然的聯繫和重複。

上述的特性可以同時出現在一位藝術家的創作裡，有時候可能完成超越這些特性。但有些當代攝影作品並不能完全可以包括在觀念攝影的發展，例如葛斯基（Andreas Gursky）、史楚斯（Thomas Struth）、赫佛（Candida Höfer）的大型場景攝影，雖然他們都是影響觀念攝影出現的前輩伯恩德和希拉·貝歇爾（Bernad and Hilla Becher）的學生；而費緒黎（Peter Fischli）和懷斯（David Weiss）的靜物重組，以詩意的感覺拍攝身邊的事物；主題攝影（人物或地方）如荒木經惟（Nobuyoshi Araki）和戈汀（Nan Goldin）。他們各自在攝影領域都作出突破，卻不在觀念攝影的框架裡。

華人觀念攝影的發展與繼續

回到九〇年代華人當代觀念攝影的探討，西方已經出現過的觀念攝影作品可作為參照，但不同的是，在中、港、台三地觀念攝影出現的理由和背景都不一樣。

在香港從事觀念攝影的藝術家多有不同媒材創作的經驗，而非由專研攝影的攝影師帶出觀念攝影。年輕一輩的藝術家更無束縛地使用攝影術，反觀受專業訓練的攝影師較依循所學的範疇創作。或許年輕藝術家創作時就是沒有在想觀念攝影這回事，只是把意念利用攝影作表達的媒介，如同他們使用繪畫、裝置、行為或多媒體一樣；而活躍的專業攝影師主要是跟著已有的攝影語言創作，他們較難在沒規範的情況下拍攝和思考攝影以外的事情，或只以旁觀者對待剛起步的觀念攝影，沒有參與的意欲。但進行觀念攝影的藝術家亦反映其在理論和研究上薄弱的一面，因為沒有基礎訓練所以無法引起更多對觀念攝影的討論和發展。一批藝術家造完了一批觀念作品後便無以為繼，趕忙著跳到另一創作潮流，或者這就是香港藝術發展的阻礙。

中國觀念攝影出現於九〇年代中期，主要是對攝影做為行為藝術記錄工具的一種延伸，同時兩者的發展重疊於同一時代，使中國觀念攝影的產生獨具社會性和政治性的走向，非像西方由純藝術開始。更準確的說，中國當代藝術以這兩基礎做為發展的脈絡，大膽的假設，或者從文革開始，工農兵的拍攝已擁有上述所提對觀念攝影的特性。一本一九七五年出版的《上海工人業餘攝影作品選》，在序中寫到「充分利用攝影這一戰鬥武器，狠批林彪、孔老……使攝影作品真正成為『團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人』的有力武器。」拍攝者利用照片進行對政治人物的批鬥，主觀地構造「真實」的假象，「擺拍」的規模和動員比現時觀念攝影的作品更不知壯大多少倍。雖然跟九〇