

典藏 今藝術

www.artouch.com

ARTCO
FEB/2015

陳界仁談《殘響世界》+ 星空下的陳順築 + Olafur Eliasson... 詩意的力量 + 《幽靈馬戲團》中的病體主義

FEATURE

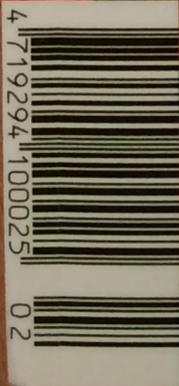
COVER STORY

草間彌生

顯影物

當代攝影裝置

NT 180



空間中的 影像刺感： 國際當代 攝影裝置現場

VISUAL PUNCTUM IN THE SPACE: On the Sites of International Contemporary Photographic Installations

文 | 施昀佑、黃亞紀

受惠於不同領域的藝術家以不同的形式自由使用攝影這個媒材，當代攝影從中得到了全新的生命力。也在這樣的風潮下，當代攝影的裝置形式，跳脫了過往直接沿用繪畫的呈現手法，開始使用物件，介入空間，甚至回頭探尋藝術史被忽略的重要手法，開啟了許多新的可能性。

在這篇文章中，我們將從概念藝術開始，現旅居紐約的撰稿人施昀佑就紀念碑、概念藝術、私人記憶和藝術形式四個面向，直接以藝術家作品和裝置為案例，介紹國際攝影裝置的脈絡；黃亞紀則補充討論並簡短敘述中國當代藝術攝影裝置的現況，探索藝術家如何透過迥異的裝置手法，回應不同的藝術提問並探索作品與觀眾之間的關係。

紀念碑

攝影跟記憶之間的關係密不可分。那麼透過攝影裝置，是否有機會召喚人與人共同的記憶，無論是喜樂或是憂傷呢？波坦斯基（Christian Boltanski）正是試圖挑戰這個概念的藝術家，他的攝影裝置無論就形式或是概念，都是最受我們所熟悉的一種類型。波坦斯基這位自學出身的藝術家，在1970年間開始使用攝影做為他主要的媒材，他以影像探索、重新建構記憶和意識的形式。他常見的影像裝置作品中，通常以模糊的黑白肖像為主，並且伴隨著各自的燈光照明，鋪墊著白色的布料。這些媒材和擺設手法，都強烈地召喚

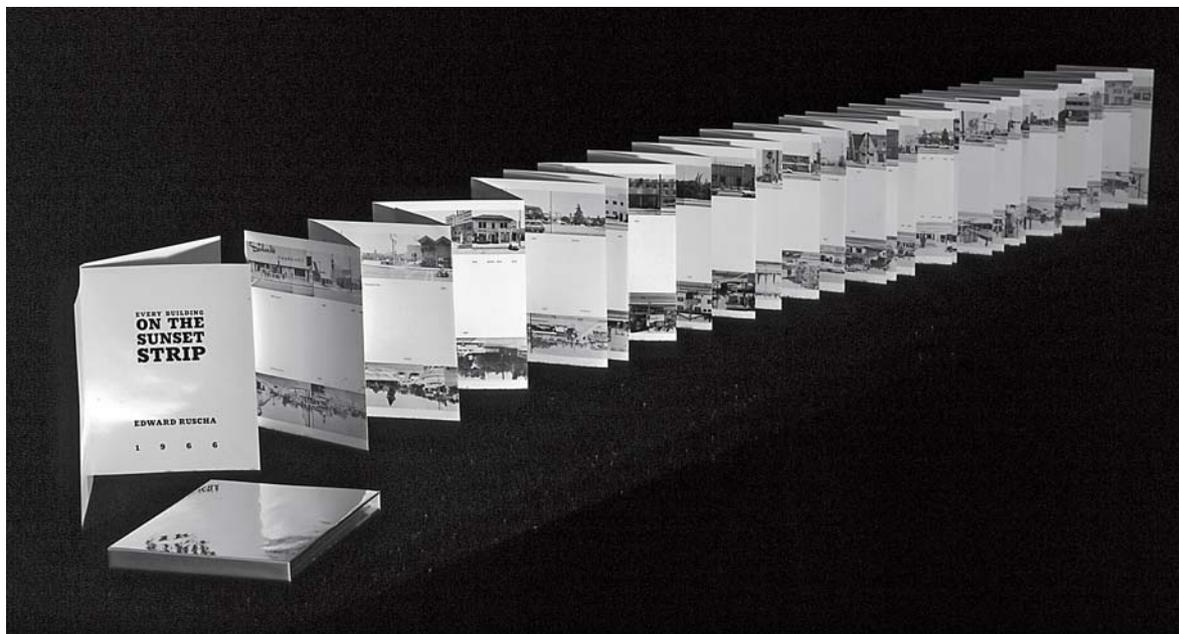
死亡、記憶與消逝，而無論是《瑞士死者的迴旋》（The Reserve of Dead Swiss, 1990）中瑞士新聞報導中的無名死者，或是在《切斯高中祭壇》（Autel de Lycée Chases, 1986-87）中1931年的維也納猶太學生畢業照，這樣猶如向亡者獻祭的裝置，都幽幽地指向了二戰的歷史，企圖成為人類暴行的證據。

這類型攝影裝置的重點通常依然在影像本身，裝置的量感增加攝影中的事物已不復存在的刺感，同時攝影強烈的存在感也可能透過呈現方式，本身就呈現一股裝置感。在中國藝術家中，烏頭便是一個代表。他們反應中國大環境中屬於個人當下時刻的攝影作品群，強烈地在共同記憶與私人記憶中跨越，2012年烏頭在英國倫敦Paradise Row的呈現「歡迎再次來到烏頭的世界－倫敦」，可以清楚地展現攝影的裝置性存在感。另外像是胡介鳴利用可取得的公共影像所完成的攝影或錄像裝置，在內容與形式上都對著歷史記憶進行主觀詮釋。

概念藝術運動

1960年代美國的概念藝術運動以及同時發生的地景藝術、行為藝術浪潮，在當代攝影的發展上扮演了重要的推手。概念藝術運動下的藝術家，他們「不想被任何形式的媒材所限制，不想持續地固定某種習作。」（註）在這個情形下，因為攝影的紀錄特質，以及在藝術世界中沒有固定認同的狀態——用白話的方式，就是沒有藝術史的包袱——成了藝術家們最常使用的工具。某種程度上而言，這段時期藝術家的思考，與戰前歐洲的超現實主義（Surrealism）和達達主義（Dadaism）藝術家們有著近似的觀點，他們把藝術視為一種機械工具看待，對概念藝術家而言，真實與否早已不再被考慮，但攝影可以是個絕佳的紀錄工具，攝影是自由的工具，可以是畫布，但不必要成為繪畫，可以是紀錄，但並未背負著主客觀的道德負擔，攝影也同時可以是一個純粹的媒材，可以承載形式也可以發展自身的形式。

拉斯查（Ed Ruscha）是概念藝術運動中的重要藝術家，他有許多作品都是以攝影書冊形式呈現，以《日落大道上的每一棟建築》



ED RUSCHA *Every Building on the Sunset Strip*, 1966 Photographic book, black offset paper folded and glued
7.1 x 5.6 x 0.4 inches, (18.1 x 14.3 x 0.9 cm (closed dimensions))

GAGOSIAN GALLERY

拉斯查 Ed Ruscha | 日落大道上的每一棟建築
Every Building on the Sunset Strip 攝影書，膠卷印刷
膠卷印刷成冊 18.1x14.3x0.9cm (摺疊後大小) 1966
©Ed Ruscha. Courtesy Gagosian Gallery



金丁 Nan Goldin | 姊妹，聖人，女巫 Sisters, Saints and
Sibyls 三姐妹、修女、巫婆、巫婆、巫婆、巫婆
39 分鐘 2004 Installation view on *Chasing a Ghost*,
Matthew Marks Gallery, New York. Courtesy Matthew
Marks Gallery © Nan Goldin



鳥頭 | 歡迎再次來到鳥頭的世界 | 倫敦
2012 鳥頭提供

(Every Building on the Sunset Strip) 為例，他在他的拖車後方裝上了一台自動尼康 (Nikon) 相機沿途自動拍攝，最後製成了一本約八公尺長的摺頁書冊，這件作品試著討論空間的概念，無論是藝術家拍攝時所開過的街道，或是書籍在藝廊中擺設的姿態以及真實佔據的空間，而他平凡、無特性的影像，以及直接以書冊做為展示形式，帶出了一種「文件式」的風格。

在同一個時期，地景藝術和行為藝術也在此時為日後攝影藝術的進展埋下了珍貴的養分。地景藝術的藝術家們試圖以巨大而遼闊的空間做為畫布，在色彩和形狀上進行各式各樣規模宏大的實驗，而雖然現地性 (Site-specific) 是創造作品獨特性的優勢，但也成為再現或展示的劣勢，藝術家回應這個問題的方式很簡單：影像紀錄。所有 1970 年代地景藝術的作品，除了現地外，留下的都是藝術家親自拍攝或是認可的影像，除了少數留存有特定物件的美術館，這些照片猶如替身的形式般存在各式各樣展覽的現場，也成了藝術出版品引用照片、美術館館藏的主體。

同樣的，行為藝術也大量仰賴影像和文字的紀錄，但和地景藝術不同，它並不像地景藝術以某種「現地性」長期存在，因此攝影紀錄被賦予了一種更曖昧的特性，彷彿在行為結束、空間又回到原有的狀態後，這些照片成了藝術「此曾在」的唯一證明。這個獨特的狀態，讓照片、特別是經過藝術家挑選認可的影像，轉化而成作品本身。以波頓 (Chris Burden) 為例，他 1971 年著名的作品《射擊》(Shoot) 是他請一位朋友在藝廊中對著他的左手臂開槍，而現場只有不到 20 位觀眾，這件作品在日後主要的展出形式，都是以數張黑白照片搭配上以打字機謄寫的文字。2013 年波頓在新美術館 (New Museum) 舉辦的回顧展中，五樓整層樓的空間，就成了他的檔案室，有一間房間播放錄音訪問，另外則是四張桌子上放著他所有作品的紀錄照片，搭配上每一件行為藝術的規則、準備流程以及實行方式，由觀眾隨意翻閱。

召喚私密時刻

在前一段談到波頓的作品，不免讓人聯想到蘇菲·卡爾 (Sophie Calle) 的作品。在卡爾的作品中，那些被裝裱在相框裡的文字，可以是機械式的描述，是私密的書簡，也可以是紀錄式的文件。這樣將文字裝裱展出，很難不讓人聯想到了極簡藝術時期的文字畫，河原溫 (On Kawara) 的日期畫或是柯史士 (Joseph Kosuth) 的《一化三攝影》(One and Three Photographs, 1965)。但和過去那些試圖賦予描述文字一種客觀中立特質的藝術家相比，卡爾更顯得自由而不受拘束，她自在地遊走在私密的情緒和工整的文件檔案中。在她 1981 年的作品《旅館》(The Hotel, 1981)，她以房間清潔工的身分拍攝房客的私密空間與物件，在這件作品童年的展出中，她使用了一種冷冽而工整的影像排列方式，佐以清晰而不帶情緒的文字，裝裱後的文字和照片成對擺放，工整地照著房間號碼在展間的牆上一字排開。在卡爾之前，這種工整的、冷冽的展出形式，是一種陽剛而客觀的姿態，而卡爾則在這樣的表面下，埋藏了一種專屬於她的私密而熱切的情感。而在她其他的作品中，無論是請母親聘用偵探拍攝她一日生活的《如影隨形》(The Shadow, 1981)、邀請盲人想像色彩與影像的

《盲》(The Blind, 1986)，或是邀請不同女性分析她收到的電子郵件分手信的《照顧好你自己》(Take Care of Yourself, 2007)中，皆能在裝置中看見近似的特色。

而談到私密書寫的攝影與裝置，我們也不能不提及1980年代末期紅極一時的高丁(Nan Goldin)和貢札雷-托瑞斯(Félix González-Torres)。高丁在1985年入選「惠特尼雙年展」(Whitney Biennial)，成為私密影像書寫的代表藝術家，而她於2006年在紐約馬修·馬克藝廊(Matthew Marks Gallery)的個展「追尋鬼魂」(Chasing a Ghost)為她過去的影像日記做了完整回顧。展覽中最重要的一件裝置是長39分鐘，由三組錄像(同時包含靜態與動態影像)構成的裝置作品《姊妹，聖人，女巫》(Sisters, Saints and Sibyls)，並以她的口白做為背景音。多年來，觀眾早已或多或少熟悉高丁高飽和度、高反差的色調風格，也對她毫無保留、近距離的影像風格有種猶如家人般的私密情感，這件作品搭配著她的旁白，讓人毫不抗拒地進入她失去姊妹後因為害怕記憶消失而不斷拍攝日常生活節奏中，而觀眾這樣的寬容和理解，也正是對高丁20年來始終坦率的真誠回報。年輕早逝的貢札雷-托瑞斯關於他親密愛人的一系列作品，無論是裝置、影像都碰觸了展覽空間與私密情感之間的矛盾，他在1991年發表一件名為《無題》(Untitled)的作品，是一張無人的、未整理的雙人床影像，並且在大樓或高速公路旁的告示廣告牌上展示，藉由在公共場所悼念一種私密的記憶，讓他的作品成了一件商業的紀念碑，藝術家邀請觀者思考公共空間與他作品的關係，以及私密影像與商業影像之間的模糊界線。

形式語言的探索

攝影在發展形式語言的過程中，需要面對來自繪畫史脈絡的質疑，但也因此相應而生許多獨有的作品。1960年代著名的攝影家、森山大道(Daido Moriyama)的啟蒙導師克萊茵(William Klein)就是在這個脈絡下思考出他作品獨有的呈現手法。早年的克萊茵跟隨雷捷(Fernand Léger)等法國的抽象主義者學

畫，一直到回了美國，才重新用攝影的手法去表現抽象主義，他大量的隨機裁剪、格取拼貼設計的攝影集，還有不時直接使用印樣的手法，是早期對攝影手法強調工整、秩序的一種直接反動。

而說到反動，提爾曼(Wolfgang Tillmans)則是另一個不能忽略的例子。當提爾曼在安放影像時，大量的使用蝴蝶夾懸吊、直接把相紙釘在牆面上、以及使用差異極大的尺寸，這種看似隨性而流動的佈展風格，除了與他作品的私密情感和曖昧隱喻的特質吻合外，和堅斯金(Iza Genzken)是好友的他，我們也不難想像他會如何試著表現出與當代德國杜塞朵夫攝影體系截然不同的風格。在觀看他的作品展覽時，裝裱與未裝裱的影像在空間中交錯，微微捲曲的相紙角落，伴隨著照片尺寸的大小反差，都強烈地提醒著觀者正在觀看一個承載影像的物件(相紙)，是一個有形、並且佔據空間的物件，而非一個可以是任何尺寸、可以隨時複製的「影像」。

另外一個竭力探索當代攝影形式語彙的藝術家是貝斯提(Walead Beshty)，他致力於攝影的手法，並對再現以及過程(process)充滿好奇心。2011年他在瑞士的瑪莫藝術中心(Malmö Konsthall)的個展，是一個展現他企圖心的絕佳案例。在這個展覽中，他延續過去的作品風格，利用FedEx寄送了一系列(未包裝的)銅質的箱子到展場，並且要求美術館在展覽前一段時間讓員工和美術館觀眾使用他設計的銅桌，並把這些充滿痕跡、指紋、甚至有些許氧化的金屬物件放在現場展示，搭配上他寄送到現場並在過程中裂開的玻璃箱、實物投影的光畫影像、以機場X光機器做為底片感光源的影像等等。他這些不使用相機在影像上創造了無數幾何線條的手法，幾乎可以說是當代的莫霍利-納吉(Laszlo Moholy-Nagy)與曼·雷(Man Ray)，而展覽現場中，破碎的玻璃箱強烈的存在感，成為帶領觀眾感受到作品指向過程以及攝影自身，而非任何特定主題的重要索引。

這類由攝影本質進入的攝影、攝影裝置、甚或與其他媒材的跨越與並存，是近年來國際當代攝影創作的主流之一。這類創作更仰賴觀看者的身體經驗，具備對不同傳統媒材語彙的瞭解，同時也要能熟稔後網路時代的符碼。而當代藝術家們將更不受限媒材的定義，在更瞭解每個媒材的功能性、對話的範圍和其限度後，對於攝影的定義與表現繼續提出新的可能性。

註 Bruce Naomen, *Light Years: Conceptual Art and Photograph, 1964-1977*, p. 21. (Chicago: Art Institute of Chicago, Yale Press, 2012)



圖為克萊茵(William Klein)2012年於倫敦泰德現代美術館「克萊茵+森山大道」聯展中展出作品。© Pierre-Louis Denis