



目錄 Contents

當代有藝思

溯源、流變與越界－從《臺南故事》看魚刺客的海洋美學訴求 ◎鄭勝華 6

展覽迴響

尋找觀看之謎 ◎李威儀 14

議題特賣場 每張照片都有秘密

期望做個傳遞者－專訪陳敬寶 ◎樂諾斯 24

從Herstory到Herroom－彭怡平與〈女人的房間〉 ◎姜麗華 30

層疊信仰的編導式攝影－專訪楊順發 ◎侯昱寬 36

翻轉挫折－我很美麗 ◎劉碧旭、林怡彤 42

狂熱的實踐者－周慶輝〈人的莊園〉 ◎林以瑤 48

攝影是現場的過去記憶與歷史和我的碰撞點－
訪談陳伯義〈眷村〉、〈莫拉克〉與〈紅毛港〉系列 ◎許遠達 54

圈內人的幽默－專訪吳孟真 ◎張乃予 60

「被虛構的真實」與「真實的虛構」－出入在黃文勇影像裡那遙遠的彼方… ◎周益弘 66

典藏選粹

後台的真實－張珠君攝影作品〈影中人〉的可見與不可見
◎劉碧旭 72

埤仔內的故事

內惟埤園區 野鳥記事 ◎李文化 76

文物保存維護

霉來掩去－各類顏料滋生黴菌能力之探討 ◎李益成 82

人物特寫

從重製到崩解的探尋之路－排灣族陶藝家雷斌 ◎黃靜瑩 88

南島紀事

新好茶自然災害 ◎王有邦 94

藝評講堂

弗洛伊德－精神分析與靈視批評 ◎高千惠 102

Since April, 2005

發行人 李玉玲
法律顧問 邱冕泉
執行監督 廖小玲、任亭麗、羅潔尹、陳秀薇、
謝宛真、張淵舜、朱美芬、黃文伶
執行編輯 林佳禾、余青勳
美術編輯 淨觀設計·洪萱諭
會計 朱美芬
總務 蔡佩珍
出納 蘇愛惠
印刷 秋雨創新股份有限公司
版次 初版
定價 130元
發行日期 2016年10月
發行數量 800本(平裝)
發行單位 高雄市立美術館
地址 80460高雄市鼓山區美術館路80號
電話 07-555-0331
傳真 07-555-0307
網址 http://www.kmfa.gov.tw

政府出版品展售門市
國家書店松江門市：104台北市松江路209號1樓
Tel: 02-25180207

五南文化廣場台中總店：400台中市中山路6號
Tel: 04-22260330#821

五南文化廣場高雄門市：800高雄市中山一路262號
Tel: 07-2351960

《藝術認證》在Facebook網址：
www.facebook.com/art.accrediting
歡迎加入粉絲團，分享留言，請按讚

封面：
佚名，約1910年，明膠銀版相紙，12.5x7.5cm (局部)
Anonymous, c. 1910, gelatin silver print, 12.5 x 7.5 cm (detail)
私人收藏 © private collection

版權頁題字：洪根深

統一編號：2009401454



幾年前我訪問日本攝影評論家飯澤耕太郎先生，在我們聊到關於攝影的解讀如何變化時，飯澤先生笑笑地說：「基本上好的作品總是令人費解。說神祕也好，說謎也好，我覺得祕密越多越有趣，才會是好的作品。就像我喜歡的攝影家阿巴斯（Diane Arbus）所說的，『照片是一個關於祕密的祕密』。」他的表情跟著神祕起來。

一張照片究竟藏有多少祕密？我一直很好奇，因此去訪問了許多攝影創作者，想要從他們口中探聽照片裡「謎」的線索。有些創作者會擔心大家看不懂他的作品或不喜歡被詮釋，便會迅速揭開自己已經想好的謎底，消滅照片中的神祕性，確保眾人的觀看方向「無誤」。但也有很多時候，創作者自己也无法準確地說出他們照片裡的那個「謎」究竟是什麼，以及自己為什麼要這樣做，有時甚至會刻意與作品保持一點距離，以免破壞了照片之謎的吸引力。

我想起上世紀九零年代——傳統底片還是熱銷商品的年代，柯尼卡在台灣推出了一支由李立群一人擔綱演出的電視廣告，在30秒內他以俐落的相聲貫口，連珠炮似地說出一大串關於「好照片」的定義，廣告當時紅遍了全台，「它抓得住我」幾乎成為了年度廣告金句。但讓我反覆想起的既不是底片也不是表演，而是埋在這串貫口間的兩個快閃問題——「人（活得好好的）為什麼要拍照？」「什麼味兒的照片才叫『好』呢？」現在回想起來仍然覺得很有趣，這支看似不太正經的談諧老廣告裡，竟然夾帶有關攝影與觀看本質之謎的提問。



尋找觀看之謎

文 / 李威儀（《攝影之聲》主編）
圖 / 高雄市立美術館



佚名，照相館人像照，攝影明信片，約1910年，9x14cm
Anonymous, Studio Portrait, photographic postcard, c. 1910, 9x14cm 私人收藏 c private collection

如果問符號學家羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 「為什麼照片可以觸發情感？」他會說，攝影是創造意義的遊戲，但在過程裡，攝影者的角色並不重要，重要的是觀看的行為以及照片裡被拍攝的對象。他曾經歸結出製造「謎」的兩項著名座標：「知面 (studium)」和「刺點 (punctum)」，以說明我們對於觀看照片的基礎認知，和某些勾起我們注意的細節對於照片意義的影響。如果去問藝術家維多·柏金 (Victor Burgin)，他會採用精神分析學的角度，提示我們的「觀看」中還包含著窺視與戀物的成份，並且告訴我們，如果你喜歡照片，那可能是因為你的戀物本質的關係；又或者去問評論家蘇珊·桑塔格

(Susan Sontag)，她會說，「照片是對懷疑、推論與幻想的無盡邀請，它本身無法解釋任何事情。」

不談這些攝影思考者的說法，或許也有些人會從攝影史的案例來探掘觀看之謎。在攝影史的建構過程中，研究者將攝影的各種特點予以歸納整理，並突顯某些作品以及攝影實踐對於視覺觀者在人類影像產製與思維歷程上的啟發與突破，將攝影的機具、創作者、影像、觀者彼此間的脈絡關係和時代背景連結起來，同時進行分析與對照。經由攝影史的系統整理與邏輯化的闡述，攝影的輪廓和意義也在梳理的過程中逐漸成形。

然而，歷史可以解開攝影與觀看之謎嗎？如今我們早已知道歷史的侷限，並開始對以前視為理所當然的歷史認知進行許多反思。例如我們發現自己以前在中學歷史課本裡所學習到的「歷史」，幾乎多半是帝王將相朝代更迭的「政治史」，相對輕忽其他事物的影響



布德基，領帶銷售員，巴黎，約1935年，明膠銀版相紙，18x24cm Brodsky, Tie Seller, Paris, c. 1935, silver print, 18x24cm 私人收藏 c private collection



佚名，攝影明信片，約1910年，9x14cm Anonymous, photographic postcard, c. 1910, 9x14cm 私人收藏 c private collection

與相互間的關係，同時也帶有許多立場、偏見與支配性。歷史學者凱斯·詹金斯 (Keith Jenkins) 曾說，「歷史乃論述過去，但絕不等於過去。」他對歷史的定義是：「一種移動的、有問題的論述。」攝影的歷史書寫也有類似的問題。

發明攝影術的西方國家，連帶掌握了早期以攝影工具為發展軸線的技術史觀，並在以西方美學為基礎的藝術史論中開展對於攝影的討論，將攝影的史脈立基於「西方」、「專業」的攝影從業者 (攝影家) 的攝影實踐之上，且加以典範化，塑造起一種帶有「正統性」的攝影史觀。攝影研究者德里克·普萊斯 (Derrick Price) 和莉茲·威爾斯 (Liz Wells) 便曾指出傳統攝影史是由「大師傑作 (masterpiece)」主宰的情況——專業攝影被探討得多，個人攝影等其他實踐在論述上則顯得很次要，而且缺少以社會經驗為基礎、具多元意義與形式的攝影介入。

面對攝影史的問題，許多攝影研究者重新思索攝影史的書寫角度，嘗試打開一個更為遼闊的視野。其中之一是米樹勒·費佐 (Michel Frizot) 等人編著的《攝影新史》(A New History of Photography) (1994)。這本以「新」為訴求的攝影史論雖然是由法國觀點出發，但也試圖擺脫西方

中心主義，例如收錄日本攝影家、影像人類學者港千尋對日本攝影的討論，並將攝影史的主題範圍延伸至時尚、廣告等領域，使攝影的解讀面向相對涵括更廣的延展。但事實上最為關鍵的是，攝影史著重攝影整體的發展與累積歷程，同時需要依據相對具體且可被掌握的「事實資料」進行分析，而很難認真推敲一個不可見的攝影觀看本質之「謎」。

或許，《每張照片都是一個謎》可以視作為攝影史學者費佐對這個關照面向的延伸挑戰。在這個展覽中，費佐將他收藏的百餘張老照片展示出來，這些照片被拍攝的時間橫跨1855年到1974年。但特別的是，它們多數是由佚名的業餘攝影者所拍攝，許多照片沒有拍攝者的名字，也沒有一張照片的拍攝意圖可以被完全準確地陳述。

如果以為這是一場老套的古董照片回顧展，可就誤會了費佐。他既沒有利用老照片的懷舊風情，也沒有要把這些跨越不同時空的照片努力串成歷史故事。費佐撿拾、收藏的這些老照片雖然來自歐美，但就如同世界上任何地方的無名照片一樣，它們不具作者性、不曾被述說、不會自命不凡，它們多半只剩下某種「此曾在」的純粹證明，也缺乏可靠的背景與來源線索，這些身世條件，使這類照片很難成為人們現在習於關注的「攝影作品」。它們與原本的擁有者失散，通常隨著跳蚤市集四處流浪，它們的存在充滿不確定性，甚至可能被當作毫不起眼的廢棄物給扔進了垃圾回收站。

巴黎超獨立沙龍展開幕前，1952年，國際新聞通訊社，明膠銀版相紙，13x17.5cm

Before the Opening of the Salon des Surindépendants, Paris, 1952, Interpress, silver print, 13x17.5cm

私人收藏 c private collection



佚名，無題，約1870年，蛋白相紙，15.9x24.4cm
Anonymous, Untitled, c. 1870, albumen print, 15.9x22.4cm
私人收藏 c private collection



最後盛放的土石「煙火」，加州，約1930年，新聞照片，明膠銀版相紙，19.7x24.7cm

Rock and Mud "Grand Finale", California, c. 1930, press photo, silver print, 19.7x24.7cm

私人收藏 c private collection

它們因為脫離了影像生產與消費的價值化與意義化脈絡，而成為最原始的、物質性的——「照片」。

華特·班雅明（Walter Benjamin）說：「只有藉由攝影，我們才能認識無意識的視相。」我想起藝術家高重黎的《無意識光論 & 攝影小使——畫外音外畫》（2011）也曾挪用班雅明撰寫的「攝影小史」——高重黎將業餘攝影者與他們拍攝的照片幽默地改稱為小「使」，嘗試透過這些「攝影小使」去對應班雅明、巴特等人的攝影思辨。「影像的真諦是『這個存在過』；而距離這個真諦最近的即是業餘者照片。」他說，「這種類型的照片中有最不可解的『無意識』。」如同人類曾經透過攝影來發現各種瞬時運動的體態，像是伊德沃德·麥布里奇（Eadweard Muybridge）拍攝的《動物運動》（Animal Locomotion, 1887）；那麼現在，我們也再藉由攝影——業餘者的攝影，來重新認識我們的觀看。

費佐利用了佚名的、業餘者照片的這層特質——通常被認為觀看意義模糊的「缺乏特質之特質」——尋找「謎」的來源，並質問我們在面對攝影時，如何形成所謂的觀看意義，考驗著我們在「大師傑作」之外、對於「照片」的裸視感知。這批各有表情的老照片並不被用來服務任何固定的單一敘事，拍攝的內容多半是私人的、某些人生命中某些時刻的瑣碎細節，也不必



佚名，攝影明信片，約1910年，明膠銀版相紙，11.4x8.1cm
Anonymous, photographic postcard, c. 1910, silver print, 11.4x8.1cm 私人收藏 c private collection



明天是封齋前的星期二，1935年3月5日，法國新聞通訊社，明膠銀版相紙，12x16.4cm
Tomorrow Is Shrove Tuesday, 5 March 1935, Agence France-Presse, silver print, 12x16.4cm
私人收藏 c private collection

然都具備構圖與美學技巧或是特殊的概念表現。它們就只是這樣，靜靜地在那裡，等待著觀看。

現在已再也沒有人知道這些照片被拍下的原因，眾人僅能臆測，以天生的感覺工具——眼睛——來搜尋照片裡的神情、姿態、裝扮、物件、場域、時間、關係、氣氛等種種線索，將我們所能在腦中抓取的所有認知投射出來，搭建屬於我們自己的一張照片的連繫。費佐認為，「在目光無法適應與碰壁之處，謎團於此浮現……我們被一種懸而未決的狀態所吸引，照片之謎便是這種懸而未決的狀態，提問無效，觀看引發的疑問也沒有答案。」

對我來說，「介入」——我想或許可以是這個詞——是這些不知名的照片給我的思索。像是在展覽中，有一張背景在海灘上而有一隻失焦、戴有手錶的手伸入畫面的照片，如果沒有這隻手，那麼畫面將會是一個渡假海濱的情調；如果沒有手上配戴的手錶與時間，則這隻手將只是一個路過的拳頭。一切的「介入」——從鏡頭對海灘的介入、手的介入、手錶的介入，到觀看的介入——每一個介入都扭轉了現實與照片的意涵。

或是在幾張1910年代的攝影明信片與肖像照裡，我們可以發現站在攝影棚擺設的佈景裡原本應是要被拍攝的對象，身旁後方藏於背幕邊的小孩卻「介入」了畫面。小孩像是為了協助拍攝而在照顧背景布幕的工作人員，倘若這是一張正式的肖像照，他們應該是會被裁切掉的不重要角色，屬於應該要從鏡頭框景中迴避的「閒雜人等」吧，但在這些照片中，鏡頭

奇異地介入了另一個原本不該被觀看的後台空間（為什麼？），將這些小孩的「介入」包含了進去，結果竟然讓他們反而成了這張照片的主角（為什麼？），喔，還是說，或許「介入」本身就是主角呢？我們的觀看成就了最終的照片，但所有的介入都將可能更改照片的屬性與意義。攝影中各種連續的「介入」都建構了最終的照片，這些層層的「介入」對我來說都是「謎」的原因。

這個展覽是對於再次思考攝影的邀請，在

觀看與詮釋的流動中，我們得以親身發掘照片之「謎」的形成過程與存在本質。透過佚名、業餘者的照片在展覽中提出的視覺思考意涵，也可以是許多現今仍糾結於展示自己「從現實捕捉到的成果」而舉辦的攝影展覽的一個思索參照。好的攝影展覽應該展露回應「攝影是什麼」的觀看本質之謎的力量與好奇，而足以引發思考的攝影展覽，也不一定只能從攝影創作者的「攝影作品」來傳佈意義。觀看本身就是意義，或許就是這個展覽對於我們最重要的提醒。■



藝術家的模特兒，M·柯爾、O·西特合著之《裸體》書中的一頁，1895年，珂羅版，16.8x15cm
Artists' Model, plate from Der Akt, by M. Koch and O. Rieth, 1895, collotype, 16.8x15cm 私人收藏 c private collection

翻轉挫折 我很美麗

何孟娟與女孩們

文、訪談 / 劉碧旭、林怡彤 (台灣藝術史研究學會研究員)
圖 / 何孟娟



藝術家何孟娟 (攝影: 林宏龍)

從1999-2010年〔白雪公主〕系列、2008-2009年〔我有無比的勇氣〕、2009-2013年〔女孩〕系列、2013年〔魏斯貝絲〕到2015年〔我的牡丹亭〕系列，我們觀看您一路以來的作品好像是一部持續進展的女性成長史，這些創作是否跟您的成長環境有關？

何：早期的創作的確有一種自我認同的投射，但我並沒有要從性別意識的角度去探討。事實上，我就是一位女性，我只是從「我」的概念出發。不論是女性或男性，都可能經歷自我認同的過程，特別是當「我」或「我們」在社會上可能扮演各種角色，因此，這個「我」的認同便不單單是個人的問題，而是一種社會的問題。每一系列的作品都是「問題」的呈現，我提出一個問題或

是檢討這個問題，它不見得有答案。我一直生活在困惑中，藉由創作試圖要去釐清這些困惑；這樣的提問與生長環境有關。我出生、成長於基隆的安樂社區，父母親的觀念保守，母親雖然保守但也表現出前衛的態度，那是一種處於保守環境之中被激發出來的自主意識。因為父母兩人的生長背景、政治立場都很懸殊，我經常要面對父母之間的衝突，他們的衝突包含許多複雜的情況，我則總是在旁觀察，思考其中的問題並整理出自己的邏輯。因此，我對「人」產生了興趣。往後的生活就不由自主地想去接觸各式各樣的人，也就能夠以比較開放的角度去看待各種事物。我從18歲開始陸續做過吧檯服務生和救生員的工作，認識了來自世界各地、各種階層、不同年齡的



今年除夕我們簽訂了和平協定 Digital Lambda Priat 90x225cm 2008



我有無比的勇氣-良 2008



童話故事-小美人魚 2009



女孩-小北 2011

人，這樣的工作經歷可以促進思考，一邊思考也一邊用圖像來記錄，然後將它們整理成較為嚴謹的描述方式。

也就是說，您將觀察與紀錄轉化成不同的敘事性畫面，它們看起來很有層次感，不像是單一的敘事，隱約感覺您的作品裡有您自己的故事，又好像有別人的故事，您是不是企圖鋪設一個開放的舞台讓觀眾參與您作品的敘事？

何：我的作品不是呈現單一故事，而是蘊含多重敘事的特質。通常是我已經聽了無數次類似的故事，並且認為這樣的事情有可能是個社會問題，於是把它們整理成畫面去表達。在創作之初，考慮到作品的說服力與感染力，我化身為故事主角，讓角色現身來講「我的故事」。事實上，這不僅是我的故事也是別人的故事，這樣的敘事手法使得觀眾更能感同身受。不同的人所分享的故事聽起來都像一齣一齣的戲，我的作品則是提供一個舞台讓這些故事 / 戲可以上演。觀眾看了我的作品常常會直接給予回饋，她（他）們會表達觀後感想以及因為作品而聯想到自己的故事。例如，到世界各地展覽的時候，我發現不同國家、不同文化背景的人，詮釋作品的方式各有差異，但也有一些共通點。來自觀眾的回饋帶給我很多樂趣，雖然我只是靜靜地傾聽。長久以來，觀眾

的參與豐富了我的創作，或許層次感便是來自於此。我期待可以透過作品跟觀眾持續地對話。

關於〔女孩〕系列（或〔跌倒〕系列），您將挫折（跌倒）翻轉而成為一種性感的姿態，這樣的說法很激勵人心，也是一種逆向的觀看與思維方式，這是不是〔我有無比的勇氣〕中「阿嬤精神」的延續？另外，〔童話〕系列的女孩們都穿著很高的高跟鞋，「高跟鞋」是裝扮中的一環抑或是某種隱含意義的符號？

何：「阿嬤精神」好像是一種時代精神，她總是默默付出、咬牙苦撐，遭逢任何困難都能夠勇敢地面對、積極地解決。相對而言，現代人試圖完美，擁有太多形式的包裝，渴望得到大家的肯定，苛刻地要求自己，所以，遇到挫折的機率更高，而受到打擊的時候也變得更加脆弱。追根究底，是教育的影響。我們的教育只教導追求成功，形塑了單一化的價值觀，卻沒讓我們學習如何失敗。因此，我想表達「失敗」、「挫折」也是美麗的；從「阿嬤精神」到「跌倒姿態」，作品裡展現出不同時代女性面對困境的樣貌，雖然時代會改變許多觀念，但是正面的態度是可以延續的，跌倒、失敗、挫折的負面印象可以翻轉成正面的存在意義；讓〔童話〕系列的女孩們穿著很高的高跟鞋，確實兼具顯性的裝扮功能以及隱

性的符號意義。直觀地說，穿著高跟鞋比較容易跌倒，高跟鞋也是一種非常女性的符號。我認為，「很強」的女性即使穿著很高的高跟鞋都可以做任何工作，所以，高跟鞋是一個好的、自主的、強大的形象，同時也是壓力與束縛的象徵。

在翻轉挫折的概念下，我們看到作品中現代都會

女性堅強和脆弱共存的樣貌，接著您在2015年發展〔我的牡丹亭〕系列作品卻轉向「古典」的主題，您是如何看待現代與古典？誠如您的創作自述，崑曲是上一代的文化、K-pop¹是年輕一代的流行文化，您自覺介於其中的矛盾感，可否談談那個矛盾感是什麼？是什麼樣的動機使您將兩者並置？



我的牡丹亭—尋夢 2015

何：〔我的牡丹亭〕系列的創作動機跟我的生活經驗息息相關，在教學的機緣下，我觀察到年輕世代非常著迷於K-pop。而我的成長過程則經常接觸傳統戲曲，包括童年在廟口看歌仔戲以及進戲院看京劇或崑曲，所以當我看到K-pop的時候就直覺地聯想起了崑曲。事實上，不論看戲曲或是K-pop，我都覺得有隔閡，因為前者是上一代的文化，後者又是年輕世代的流行文化，將兩者並置觀看的當下，我突然對於自身所處的時代感到混亂與疑惑，矛盾感則是在觀看過程所產生的距離感，這便是提問的起點。我試著去瞭解為什麼崑曲和K-pop如此相似，探尋之際，意識到每個世代或多或少都有變化，只是程度上的不同。不過，現在這個時代的變化卻是十分劇烈的，所有的價值觀都不一樣了，K-pop的流行反映出這個世代的生活態度。過去，由於東方人的情感表達極度壓抑，對於情愛的憧憬往往藉由戲曲來傳達。現代的K-pop也有類似的情形，大部分歌曲都是以愛情為主題。儘管崑曲《牡丹亭》²討論愛情有其他的隱喻，它仍是透過情愛的形式來呈現。因此，我認為亞洲人比較容易接受K-pop的根源在於傳統戲曲的文化背景。隨著時間推移，K-pop世代將戲曲的狀態挪到現實生活之中，他們在生活裡搬演戲劇，他們的生活方式就是戲的一部分。而造成戲劇跟真實難以分辨的關鍵是網路世界的出現，在現實世界之外，每個人都可以在不同的社群網絡裡變換不同的身分，虛擬與真實的區隔已經模糊不清。所以，我覺得世界不一樣了，隨之而來的問題也更複雜。例如，在現代與古典之間，觀念和身體的矛盾、衝突、相容、變化等等都是我想繼續探討的範疇。

您提到崑曲和K-pop呈現出亞洲女性身體意識的轉變和差異，請您談談「亞洲女性身體」的概念、亞洲女性身體所呈現出的身體意識，以及在崑曲（牡丹亭）與K-pop之間，女性身體或女性意識可能的雷同或差異之處。

何：K-pop的舞蹈特別強調性感。這個性感來自於眼神和手指頭的勾引，姿態概念跟戲曲非常接

近。如果比較東西方舞蹈，西方舞蹈的力量外放，亞洲舞蹈的力量是向內收斂，控制力道的方法類似崑曲水袖的動作，每個動作既精準又優雅。因此，亞洲舞蹈的性感不是張揚的，它的動作僅止於指涉、暗示，無論從東方或西方的角度來欣賞，它都是非常有力量的，是細緻的性感。崑曲與K-pop之間最大的差異在於如何表達性感，K-pop表現性感的方式顯得直接許多，有些時候還可能失去分際。例如，動作指涉性器官的部位，或是服裝暴露，為此，韓國政府甚至必須出面下達禁令。綜觀而言，當這些年輕人都能接受K-pop的肢體動作的呈現，也就意味著她們對自己身體的認知已經跟傳統觀念完全不一樣了。我認為女性身體意識的轉變是好事，它有好跟不好的面向，好的一面是女生可以享受性。在我接觸過的年輕人之中，當女生對性有一定程度的開放與認知，她反而更懂得怎麼保護自己。在這個層面上，新世代徹底解放了，女生終於可以隨心所欲地當個女生了。不好的一面是，這種解放下的女性難以拿捏身體自主的界線，稍有不慎便會釀成傷害。除此之外，對自己身體的認知也包含生命態度。例如，濫用K他命的現象，服食者沉迷於享樂的幻覺，即使知道毒藥危及身體，卻仍毫不在乎，沒有慎重地看待自己的生命。這些危機都肇始於新世代不能覺察身體與自我之間的關係。我對這種現象感到憂心，同時也在思考這個社會應該如何調整與新世代溝通的方式。

談完亞洲女性身體意識，接下來請您談談您作品裡身體和空間以及時間和空間的概念，像〔我的牡丹亭—提辭〕、〔我的牡丹亭—尋夢〕兩件作品選擇以KTV包廂為場景，對照背景裡電視螢幕上播映的崑曲《牡丹亭》畫面，其相對關係為何？請您談談創作裡透過「時間—空間」轉變而想傳達的各種意涵。另外，這兩件作品依舊維持您後製的手法，還是一鏡到底？

何：這兩件作品的主角跟電視螢幕上《牡丹亭》角色的動作一致，但是場景不同。將兩者並置是為了強調不同表演類型的舞台差異，亦即「戲曲

的舞台」跟「K-pop在現代生活中表演的舞台」兩者的差別。我刻意模糊了作品裡的場景，讓空間屬性有更多的可能性，也一直在思考作品裡要不要有觀眾，最後決定不放觀眾，因為「跳給誰看」已經不重要，這兩件作品裡的舞台特性是每位觀眾都能站上去成為主角。在此呈現的概念是，新世代的女性不再為別人而活，她可以做自己，也很享受成為自己。換句話說，我創作的核心都在處理人和空間或身體和空間的課題，並探討人在環境之中如何存在。關於這兩件作品的創作手法，理論上背景的部分可以一鏡到底，但因為我主修油畫，自然而然地會想要修圖，所以背景變形的地方有調整，而手指是挪用另一張照片。攝影對現代人而言是最親切也最容易解讀的媒材，所以攝影很適合表現我關心的議題以及想要傳遞的訊息，它是一種紀實的假象的顯影，具有企圖表達真實性的符號。雖然攝影有記錄功能卻不見得真實。例如，使用廣角鏡頭畫面就會變形，或是我知道拍攝的對象是怎樣的人，可是鏡頭下的她很不自然，我就想把照片裡的她修成真正的她。因此，後製的出發點是傳達真實，並不想改變真實，只是還原真實。

2015年〈我的牡丹亭〉這個新發展的系列，您是否期望能引發觀眾衍生出什麼想法或話題而能跟作品對話？

何：這個系列始於對新世代著迷於K-pop的觀察，聯想到跟崑曲的對照、比較，除了呈現時間歷程裡的文化變遷，也探討女性身體與存在之間的關係，最後延伸出生命態度的議題。從不同的角度來看，它有好有壞，可以在每一個環節取得不同的觀點。如果不去面對這些現象，我們一定會失衡，潛在的隱憂是它可能會演變成未來的社會問題。因為這個系列的創作才剛開始，很多作品都還在構思當中，還有太多可以討論的方向和層次，所以，目前沒有辦法提供結論，可能也沒有結論，我必須再聽更多的故事、接觸更多的案例。最後，期待觀眾看了〈我的牡丹亭〉之後，能夠反思自己的生命經驗、關照自身的存在意義，也能夠對《牡丹亭》或傳統戲曲產生興趣。✎

¹ K-pop是「韓國流行音樂」(Korean pop)的簡稱，它興起於1990年代，與日本流行音樂、華語流行音樂並列為具有指標性的亞洲流行音樂類別。到了2012年，在經紀公司的運作下，歌手朴載相(PSY)的單曲《江南Style》透過YouTube網站爆紅，K-pop便成為風靡全球的音樂潮流。

² 《牡丹亭》是明代劇作家湯顯祖(1550-1616)的代表作，取材自話本小說《杜麗娘慕色還魂》。全劇描述杜麗娘和柳夢梅的愛情故事，藉由杜麗娘勇敢追求愛情的形象，隱喻作者對於封建禮教的反思精神以及情理觀，具有極高的文學和藝術價值，堪稱中國戲曲的經典之作。



期望做個傳遞者

× 專訪陳敬寶

文、訪談 / 樂諾斯 (原住民文化事業基金會藝術管理組組長、台灣藝術史研究學會研究員)
圖 / 陳敬寶

陳敬寶期望自己做個傳遞者，這誠懇深厚的話，道盡影像的圖符哲學，以及身為創作者、教師等中介角色的執著信念。

我想先從你的「迴返計畫」開始談起，這個作品與你的生涯和發展構成了一個脈絡，從中得以理解創作理念、影像哲學。你的「迴返計畫」從2001年就開始了，至今完成了四部曲，最初為何會進行「鄧公計畫」，其中創作過程的轉折為何。

陳：整個「迴返計畫」分成兩個階段共計五個子計畫。第一階段是「鄧公計畫」，始於2001年，當時我從紐約回來不久，在鄧公國小教書，趁著每週三下午沒課的時候進行拍攝。拍攝時間長達6、7年之久，但在正式拍攝之前，我花了一年的時間觀察學生、蒐集資料、進行構思，才開始著手進行拍攝；第二階段從2008年的「老松計畫」開始，這個計畫緣自於我受邀參加剝皮寮的《混搭：當代藝術展》，選定老松國小的原因之一，是剝皮寮原為老松國小的預定地，因而興起了到老松國小拍攝的念頭。除了前置作業之外，當時我趁著五年級兩個班級學生考完期末考，實際上花了5天的時間完成拍攝。接著依序到了日本橫濱、韓國、中國上海等地進行拍攝，這是迴返計畫的第二

階段。第一階段的迴返計畫是比較獨立式的，第二階段則是偏向駐村的方式。

你提到「迴返計畫」避開慣用的報導手法，進一步來說，你所創造的圖像具有繪畫的特質。對觀者而言，攝影是過去的紀錄，繪畫則是從



藝術家陳敬寶 (攝影：林宏龍)



迴返計畫 (老松計畫—打掃環境)

過去接收到的預言，藝術家必須準確地掌握觀看者在未來能從繪畫陳述中看到預言。在編導的過程中，如何確保圖像預言的準確性。

陳：「迴返計畫」接收「過去的」預言，可能比被拍攝者本身的故事還更久遠；而圖像預言的時效，也可能比觀者觀看的时间更長久。在上海楓涇小學拍攝時，有個孩子呈現了媽媽的回憶，那是每個中國孩子都會經歷的故事。那位母親回憶她曾在某年六一兒童節時，繫上了紅領巾，學校還特別找了專業攝影師，為表現良好的同學們在鏡頭下留影，讓她至今印象深刻。後來，當我在這個學校進行「迴返計畫」的拍攝時，我邀請男孩的父親扮演專業攝影師的角色，這不僅回溯了母親的人生經驗，也串聯起孩子與父親的生命記憶；在編導的過程，語言的演繹轉換成影像的過程，會隨著情境而產生變化。例如先前拍

攝「鄧公計畫」時，有張照片是兩位女同學在旁觀看一個身穿童軍服的男學生，帥氣地旋轉垃圾桶蓋的故事。但在拍攝過程中，原本那位男同學一直無法順利轉動垃圾桶蓋，所以只好由另一位來代理演出。這正反映紀實與表演、現實與記憶的模糊界域，透過「編導式攝影」(staged photography) 確保圖像預言的準確性。

2010年您相繼在日本、韓國及中國大陸等地進行「迴返計畫」拍攝，這與2001年「鄧公計畫」想要找尋或建構特定台灣住民的集體記憶有很大的差異。面對不同於台灣的社會內容，你如何在這些國家的現實世界與圖像創造中取得平衡。

陳：我將自己定位為一個訪查者、資料收集者，在進行計畫時儘量不預設立場地提問。無論是哪一個地方的「迴返」，總歸是關於對方的記憶，



迴返計畫 (楓涇計畫—少先隊)

因此我不會做引導式的提問，雖然不盡忠於原作，但卻不離其脈絡，這是一個微妙的界線。在前往國外駐村之前，我會先寄學習單過去，請當地學生及家長填寫。抵達當地後，再依我的社會經驗進行擇選，當中會吸引到我的是一種異質，接著我會試著異中求同，例如在韓國的迴返經驗中，我發現他們對於校園銅像與鬼故事的陳述，跟台灣的經驗很相似；另外，在我拍攝的那間在橫濱的小學，會在孩子10歲，大約是國小三年級升四年級時舉辦「半成年禮」，讓孩子表達對老師、家長、學長姊的感謝；或是在國小運動會上，擔任啦啦隊長的日本父親，頭上會綁著「必勝」字眼的頭巾，這也讓我感到很有趣。

你的劇場敘事並非採取「紀實」(documentary)的手法，述說早已皆知的內容，反而比較像是「小說」型態，透露主人翁或私人的記憶或秘密，這與你過去在紐約修習攝影的經驗有關嗎？

陳：每個人應該都有「未曾被拍攝的過去」的遺憾吧。在美國紐約視覺藝術學院唸書時，我修習了一堂「當代歐洲小說」的課程，當時讀到瑪格莉特·芭哈絲 (Marguerite Duras) 所寫的《情人》，文中她說道：「誰想得到呢！只有當一個人預先知道這件事對我的重要性時，才會想到拍

照……可在事情發生的當口，沒有人知曉它的存在；除了上帝。」她對於未曾有人在她15歲時與初戀情人在湄公河渡輪上拍攝照片，感到深深的遺憾，她不斷圍繞著一個執念：「沒有被拍下的照片」，這給了我很大的反思。另外還有一個經驗是，當時在紐約攻讀時，有幸獲得校內第一屆校友獎，我挪用中國明朝的線刻版畫形式來製作攝影作品，重現了我們常在歷史課本看到的老子、莊子、司馬遷等古人肖像，這也是在談未曾被拍攝的影像。以色列女攝影師埃利諾·卡盧奇 (Elinor Carucci) 有一組作品名為《Closer》，拍攝於1996至2001年間，紀錄自己及家人的日常生活，情感細緻入微，但即使如此，她仍然遺憾當初因為隨時要照顧一對雙胞胎兒子，而無法完整拍攝孩子們兒時的狀態。也就是這種未曾被拍攝的照片，而最終只存回憶，這些故事深深吸引我。

你運用劇場的手法在有限的「畫框」(或者說是邊框)中，將外部影像帶進內部構圖。未來是否有其他藝術形式的可能，解決內部構圖的局限性。

陳：「迴返計畫」結合圖像與文字，算是一種突破，我認為編導攝影的型態可以有很多發揮的潛

質，開展複數攝影的可能性。這種操作其實在《片刻濃妝》2003年後期的攝影中就可看到，會有1張特別拍攝檳榔西施的人像，1至2張則是她們的工作照。《尋常人間》則以二到三個不同的空間，例如客廳與臥室的並置、比較，創造空間連續性，某種程度上，這也是一種時間的並置。

你創造的圖像偏向繪畫特質，超越了照片在特定時間、紀錄的本質，反而更有繪畫的圖符力量。整體來說，「迴返計畫」圖像所陳述的意識形態為何？



迴返計畫 (楓涇計畫) 母親的回憶，以及父親與孩子的生命記憶。



片刻濃妝

當她看著自己兒子年輕細瘦的神貌時，看到了自己曾經有過的15歲；這或許多少彌補了她的遺憾。

接著，我想問關於其他作品的創作經驗。在我看來，所有人的共同命運是生與死，但有趣的是，除了生死之外，就是紛雜的人類經驗，因此我們可以看到你〔天上人間〕、〔尋常人家〕、〔片刻濃妝〕等不同計畫。請問吸引你創作的題材是否有特定的類型取樣。您創作〔天上人間〕、〔尋常人家〕的時間相當久，這些計畫都還在進行嗎？隨著生命經驗及審美經驗的積累，這些作品有什麼變化？

陳：一直以來，我喜歡與「人」有關的題材。除了人的題材，我

陳：的確，早期攝影曾經偏近繪畫，直到1930年代式微。晚近的學者則開始探討攝影的索引性（indexicality）。說到迴返的意識形態，若從我在紐約校友獎的作品到迴返計畫，其實你會發現它們呈現一種脈絡，一種東方意識。孩子其實是被規訓、被檢視的身體，當我們重現孩子的生活記憶影像時，其實是將生命政治具象化的結果，因此無論是台灣、中國、日本、韓國等地的校園經驗，我們可以看到儒家思維持續至今的影響。將孩子視為自身的延續，芭哈絲也有同樣經驗，

一直想拍一些尋常的風景。有天全家去宜蘭時，恰巧看到一片墳場，其對面卻是人家的住房，頓時看到靈魂與生人居所的並置與交界。那期間，我父親剛好生病，讓我開始思考生死的問題，察覺到台灣特有的廟、人的住屋和墳地之間的關聯。我於是意識到土地之廣袤，其實同時提供作為「神」、「人」以及「亡靈」的居所，這系列作品始於2001年底，是一個持續中的拍攝計畫。

你有些作品是黑白，有些則是彩色，或是在創作



迴返計畫（黃金町計畫－啦啦隊）



迴返計畫（湖東計畫－將軍銅像）



天上人間

媒材的使用上（底片拍照或數位），請問這當中您是如何作取舍、選擇。

陳：我們不能忽略一個攝影技術發展的事實，即在將近180年的歷史中，前三分之一的時間只有黑白攝影。一般來說，早先彩色照片通常被視為商業攝影，黑白照片則視為一種藝術，如今又有反黑白意識的興起，反而正視彩色攝影為藝術。對我而言，黑白攝影有一種精神性，過去我拍馬祖、台灣的風景時都是黑白照，直到去了紐約才接觸到關於彩色影像的知識。就像〔片刻濃妝〕第一年拍攝黑白照，到了第三年才轉換為彩色影像，因為我同時想呈現檳榔西施多彩的工作環境，在我拍「鄧公計畫」時，最初其實彩色與黑白都有，但是彩色影像常讓場景環境太干擾，最終我還是選擇了黑白照片的表現方式。〔天上人間〕同樣是黑白，而且我會特別選在陰天或是晨間，因為此時的影像不會產生陰影。所以，關於黑白或彩色的取舍是一個探索的過程，就像我一直無法確認夢到底是彩色或是黑白一樣。我出生在底片與數位影像媒材的時代，可以有兩種選擇，不過老相機象徵一種儀式性，被拍攝者如果面對的是老相機時，比較能盡興演出自己。我也不太做後製，當處理黑白底片為照片時，其實就是後製了，即使是彩色照，也是回歸原初的場景。選用底片或是數位相機拍照，終歸是成本的問題，當今攝影作品的畫幅尺寸相當大，這牽涉到使用的設備。

你是一位藝術教育者，也是一位藝術創作者，無論哪一種，都發揮很大程度的中介者的角色。在上個世紀中葉，由於影像紀錄技術的發達，普遍認為藝術因為科技的進步而變得多余，也就是說，再也沒有任何東西可以中介了，如今甚至連專業攝影也逐漸被個人隨身影像紀錄所取代。面對這樣的創作環境，你如何看待中介的角色。

陳：相機對我而言，是一種接觸人的媒介。在我任教的鄧公國小，我以攝影學理進行教學，例如五年級先認識針孔成像原理，六年級則操作數位相機，而且學生有機會使用傳統的暗房，學習攝影成像。在北藝大的教學，我則試著以大型相機的編導攝影來教學，告訴年輕學子，即使是擺拍的形式，仍然有許多實踐的可能。早在1930年代，班雅明就探討攝影會不會就是藝術的問題，然而台灣的攝影場域長久以來並沒有太多變化，沙龍攝影美學當道，而日本、韓國、東南亞早已發展當代攝影藝術，例如我在拍攝〔片刻濃妝〕的7、8年間，就經歷了風格的轉變，反映出自我對攝影的認識以及期望。即使攝影像繪畫、雕塑一樣，會被當代媒材取代、式微，但是我卻看到其他國家對各種創作媒材梳理出的個別差異性，因此在教學上，我試圖影響新一代，希望從中實踐多種可能，期盼自己就像普羅米修斯從天上偷取火種帶回人間，成為一個傳遞者。■