



議題 **特賣場** Features

刹那即永恆——影像典藏面面觀

影像藝術作品進入美術館典藏後，除了影像本身特有的吸睛魅力引發關注，也衍生出影像藝術創作表現之系統性研究，與展示、教育推廣、保存維護、保險……等一連串的課題。

視覺再現

從高美館典藏看台灣影像藝術發展

文／陳立民（國立高雄師範大學視覺設計系 教授）

一、前言

高美館開館至今快二十年了，這期間高美館在影像作品的典藏，包含攝影和錄像已經累積相當豐富的作品，本文將從這些典藏作品中，探討高美館典藏作品的特色，再根據這些作品在台灣影像藝術發展過程中作一初步的分析。目前高

美館的作品主要是以攝影家捐贈居多，其次是高雄市美展和「高雄獎」得獎作品的典藏，這些典藏作品中，可以看到在台灣鄉土寫實攝影作品佔有很重要的部分，另外一個則是約翰·湯姆生（John Thomson 1837-1921）的攝影作品，其他還有以攝影和錄像創作的影像作品。

我們先將攝影的表現手法分成兩大項類型，這兩大類型可以分成「純粹攝影」（Straight Photography）和「純藝術攝影」（Manipulate Photography）。「純粹攝影」是屬於對外在事物以「拍照」（Taking）的方式來創作影像：包含鄉土寫實、紀錄、報導、新聞攝影等等。而

「純藝術攝影」藝術家以操作、製作（Making）的方式來完成他們的影像視界和場域，表現上包含複合影像與裝置合成的作品等等。除此之外，攝影和錄影媒材在台灣當代藝術中位有決定性的優勢，這一部份研究者將它列在第三部份的「當代影像創作」。以下將逐一敘述高美館典藏的特色，並提出研究者建議以供參考。

二、約翰·湯姆生攝影展之後

約翰·湯姆生是歷史上最早來台灣照相的西方人，他為台灣十九世紀中期以後留下很多珍貴原始的影像和文字記載。這些影像有男女老少的人像、居家生活、平埔族的衣著服飾，還有早期「打狗」高雄、美濃地區地景影像記錄，並為這些攝影留下更重要的圖文資料，（圖1）這一張平埔族母親與小孩，讓我們一睹十九世紀台灣原住民「寫實性」的視覺資料，這張作品不同於以往繪圖式的記錄，因為在攝影尚未進入台灣之前，台灣原住民被「想像」繪製成北美印地安人的造形，有了這張照片，我們得以清楚認識台灣先民的輪廓和長相。

雖然湯姆生仍是以一個歐洲白人的觀點，來看當時尚未開發的台灣，結合「學院派」（Academy Study）的美感經驗，主要目的是以拍攝商業的明信片作品。我們可以看到湯姆生以很平實友善的觀點來紀錄台灣，湯姆生也和十九世紀其他攝影家一樣，面對不同文化的衝擊及語言文字的隔閡。有些地區的人很少看過外國人，甚至對洋人有排斥的敵意存在，旅行途中難免遇到一些危險和麻煩。不過湯姆生在此之前已經在東南亞有實際拍攝經驗，再加上他對人文、藝術、語言、地理等興趣廣泛，所以這些非但不是



約翰·湯姆生

木柵女人與嬰孩

數位輸出

44.5 × 48cm

1871

高雄市立美術館典藏

©Wellcome Library, London

林影三
滿載
黑白相紙RC
40.5 × 50.8cm
1966
高雄市立美術館典藏

阻力，反而更加深湯姆生冒險犯難的精神。他開朗的個性也讓他更容易去熟悉新環境和結識一些關鍵性人物；例如在福州認識麥斯威爾醫生（Dr. Maxwell），經由他的協助，湯姆生得以渡海來台灣。湯姆生在拍攝過程當中，自始自終都有文字記載他所見所聞之一切。湯姆生以一比一直接印晒作品解析度相當高，我們可以清楚地看到當時歷歷如繪的影像，對台灣在人類學、地誌學、原住民藝術和攝影史都提供了非常重要的意義。這些資料在現在看起來可說是攝影術紀錄台灣最早的史料。有別於中央研究院歷史語言研究所設置台灣考古數位博物館，建議高美館聚焦在攝影藝術的風格變化研究，延續早期台灣攝影史料收集，做為未來提供研究台灣影像藝術的一個很重要的資料庫。

三、台灣鄉土寫實攝影的空缺

從世界攝影史的角度來看台灣鄉土寫實攝影，其實它是屬於報導和紀錄攝影，題材上主要是描寫中產階級和勞工的日常生活寫照，拍照題材也包含田園風光、生活環境和孩提時代的敘述。台灣鄉土寫實攝影作品在題材上與源自於十八至十九世紀的英、法兩國的「風俗攝影」類似。歐洲的風俗攝影也是「藝術攝影」（Art Photography）的前身，它代表著十九世紀中，「攝影」為了取得藝術正當性的暖身，當時攝影無法被認同為新興藝術，於是嘗試著模仿繪畫題材、技法和質感，並企圖從繪畫中找到藝術的靈感與創作的方向。因此，英、法的「風俗攝影」之後亦即是所謂的「藝術攝影」，連帶著影響在「藝術攝影」之後唯美的「畫意派攝影」（Pictorialism Photography）和

「沙龍攝影」（Salon Photography）。然而同樣的題材與類似的表現方式，在整個西方攝影史與臺灣的發展上則有明顯的差異。我們可以想像歐洲攝影發展中，確實是與當時代的「藝術」——繪畫（Painting）有關，可是臺灣並沒有直接受繪畫的影響與限制，在臺灣早期的攝影發展過程中，反而是受到政治與整體環境改變，而形成一種寄情於虛幻飄渺的故鄉氛圍的「畫意派攝影」和另一種則是以反映時代、紀錄當下的「寫實攝影」。有趣的是臺灣當年這兩派不同風格的攝影家，他們彼此互有聯繫和交流，因為早期臺灣的攝影家都曾參加攝影協會，不論是唯美畫意或鄉土寫實。其實它是一種夾雜著唯美鄉愁式的鄉土寫實，這也說明了臺灣的寫實攝影，雖然曾經有過一段被壓抑的年代，可是在整體發展過程中，臺灣的寫實攝影多少也從唯美形式中汲取一些養分。

回顧臺灣的鄉土寫實攝影成長於1970年代以後，釣魚臺事件和台灣退出聯合國之際，這時期正值民族文學與鄉土文學的相互抗衡。因為光復後的臺灣經歷了「二二八事變」、韓戰以及美



國協防臺灣後的白色恐怖，在這樣的時空環境下，屬於唯美與抽離現實生活的畫意派攝影成了政治正確的標竿。相對地，屬於紀錄或反映臺灣的鄉土寫實題材，反而被評為違反國家政策、阻礙進步的絆腳石。鄉土寫實攝影是在地、本土化和溫馨感人的鄉愁，若說鄉土寫實攝影是引領我們回溯往日情愫的觸媒，那麼它不是全部，更非終點，而是一種帶有集體「距離美感」的視覺意識，它有時是內在的（internal）、有些則是外圍（external）的集體記憶。過去的鄉土紀錄與唯美畫意之爭業已成為歷史，不同於十九世紀末

歐洲「風俗攝影」，雖然它多少帶有唯美沙龍形式，可是在內容與題材上卻脫離沙龍的俗麗。臺灣的鄉土寫實攝影介於政治戒嚴、經濟匱乏、資訊封閉的苦悶年代，囿於政治與意識型態的限制，無法展現影像對於時代背景的批評，是否因此而遁入一種自我圓融的鄉愁式氛圍之中呢？若是批評沙龍攝影是以一種唯美的自我催眠方式來解釋，那麼寫實攝影是否如同華特·班雅明（Walter Benjamin）所言的「靈光」（Aura），只因為「寫實攝影」在閱讀上依附在時代洪流下，它記錄了我們似近又遠、忽隱又現



蔡高明
打哈欠的老人
黑白相紙
60 × 51cm
1966
高雄市立美術館典藏

的感傷，透過影像才得以找到這一渲洩的缺口，以彌補當年的不足與缺憾，而取得適當理由。

從整體高美館典藏作品中來看，台灣鄉土寫實攝影的確佔有很重要的角色，例如林彰三1966年的〈滿載〉，這張作品對於在台灣四、五年級生是再熟悉不過了，在那反共抗俄與增產報國的氣氛下，台灣典型的家庭至少有兩、三個小孩，一家大小全部都坐在家裡唯一的大型交通工具上，我們搭乘它去上學、工作或是緊急時去看醫生，而假日則是上山下海去旅行，甚至還可以載著全家和行李過年回娘家。民國50年代末期到60年代初期，有機車的家庭是多少人的夢想和羨慕的願望，這張作品讓我們回味在那經濟匱乏的年代，全家幸福快樂的出遊，既溫馨又實際。以今日的角度來看，真的是既危險又超載，更沒有戴安全帽。回憶是辛酸也是甜美的，當年我們可是卻樂此不疲，這張作品也帶我們重溫民國50到60年代的台灣中產階級家庭生活寫照。

蔡高明1966年〈打哈欠的老人〉，廟前老翁，這種情景經常是鄉村農閒或退休的寫照，當時的老翁退休之後往往只能到廟口閒話家常，安貧樂道的一天過一天。從今天的角度來看，我們可曾想過他們辛苦一輩子，既沒有全民健保也沒有社會福利更沒有老農津貼，其實他們才是最容易被我們所忽視的弱勢群體。當我們在回顧這張照片時，卻不由自主地羨慕他可以悠閒地坐在廟口乘涼。「攝影」就是那麼奇怪，從拍攝到觀賞，總會發生日後難以想像的結果，也就是觀看者和拍攝者不見得對等，有時甚至於是對立和衝突的，就像林彰三和蔡高明先生的照片中，當年的幸福快樂現在看起來是危險、可憐、匱乏抑或是清心寡欲的恬淡呢？

當我們在回顧台灣鄉土寫實攝影時，不容忽視的是這種攝影拍攝與觀看態度，也是另一種關懷台灣鄉土題材的時代精神。若是從高美館現有作品中逐步擴大收藏台灣鄉土寫實攝影，即可成為未來館藏特色並完成台灣鄉土寫實攝影的空缺，完成更宏觀式的鄉土寫實攝影作品和研究資料。當然這一部分動作要越快越好，因為很多重要的作品隨著時間的消失與老攝影家的凋零，越來越難收集和訪談攝影家的口述歷史。

四、從攝影到影像創作的台灣當代藝術

在這繽紛璀璨亮麗的視覺文化下的今天，「當代藝術」早已打破既有的表現媒材，我們不能僅以媒材來界定藝術的分類，儘管攝影在新興媒體和複合媒體佔有極大的優勢，攝影同時也是最為廣泛與普羅大眾，很多藝術創作無不運用到攝影媒材，如此一來，我們又要如何定義「攝影」呢？畢竟攝影的平民化，早已經不是神話，而是通俗化，我們可以從各項當代藝術作品中，要找到不是藉由攝影媒材所創造的作品，幾乎是微乎其微，不是直接就是間接地受到攝影的影響。當攝影藝術已發展到不再是討論媒材與形式的議題時，攝影藝術早已成為一種跨領域的視覺藝術，我們能否有更寬廣的視野與多元包容的胸襟來看待不同的影像表現。

攝影藝術不能僅被視為一種純粹的藝術領域，它應當打破媒材的藩籬，媒材也只是形式的一部份，我們必需以更後設和宏觀角度來看台灣當代影像的新風貌。以媒材而言，攝影是一種狹義的視覺藝術，而廣義的則是影像藝術和視覺文化。當代藝術有一特色是跨媒材、跨領域的表現形式，因此在這一部分我們不妨把攝影看成歸類



許哲瑜 所在 (being there) Market II 電腦輸出 120 × 180cm 2005 高雄市立美術館典藏

到廣義的影像藝術或視覺藝術。例如攝影和錄像藝術就不必那麼拘泥於他是否是攝影、錄像或是複合媒材，只要是探討跟影像有關的就算是影像藝術。當代影像創作重點在於我們要觀看的是「內容」，過程中透過攝影的光影技術結合創作者的藝術觀點，去還原影像所投射的視覺現象才是首要目的。如同「當代藝術」Contemporary Art一詞各有不同的界說法。一般而言，是從論述時間開始往前推二十到三十年。不過，別忘了，所有的「當代藝術」都將會被時間的催化劑所取代，不斷的被時間所超越，「當代藝術」只是一個短暫的現象。正因為它的短暫，我們才能夠從「當代藝術」中看到我們生活週遭瞬息萬變的視覺文化現象。

以藝術家許哲瑜為例，他以攝影靜態影像結合電腦合成輸出，製作一系列批評台灣媒體的一窩蜂現象，以及口語傳播中人云亦云的神經質狀

態，從攝影停格的方式除去背景、色彩、聲音和雜訊，將輪廓單純化到極限，讓觀者可以更單純的看到，我們每天不知不覺中受媒體疲勞式的轟炸卻全然不知其平的影響。

另一件許哲瑜2005的市場作品中，探討視覺再現「場域」的味道，例如傳統市場在下班收工之後，一股迷漫在空氣中靜止腥臭腐敗的味道，影像呈現出超現實的真空狀態，但是在視覺上卻是無法感受到場域的氣味，我們的視覺經驗自然而然會結合味覺的認知心理，就像是創作者巧妙的應用字典解釋名詞一般。經由字典的中英文轉換和翻譯字面與視覺再現，解釋觀看的無限後設，產生了令人玩味的視覺效果，「攝影」在這時候不僅是一種視覺的形式工具，同時結合電腦合成昇華為「影像藝術」了。

五、結語：對高美館的期許和展望



許哲瑜 大事件景觀劇場版 輸出於厚棉紙、監視器螢幕、錄像裝置 視場地而定 2010 高雄市立美術館典藏

了解臺灣過去影像發展過程，將有助於提供我們更多元的思考方式。美術館的功能中有一個很重要的使命就是「教育」，藝術教育的內涵首先是要讓我們如何先認識自己，從自己的生命藝術延伸出發。因此，一部台灣影像發展史，就像是一部活生生的台灣圖像史，它記載著從台灣早期先民到當代的影像歷史。如同高美館過去也承辦過《當代南島藝術展》，在歷史、人種、語言和藝術的交流中，透過藝術的形式和內容我們可以看到，南島文化是如何從台灣延伸到南太平洋的其他國家，這些都是藝術教育承載人類文明和歷史的最佳見證。

台灣優秀的當代藝術家經常以攝影做為創作媒材，但他們卻不說自己是攝影家。不論如何，藝術一直是在討論形式和內容的觀點，攝影除了是當代藝術創作者的工具，攝影在新興媒體與複合媒體佔有極大的優勢，我們何不將攝影視為一

種形式和媒材的一部分，將重點放在如何充分掌握形式，藉以完成內容的視覺再現。換言之，不侷限影像題材和表現形式，也可以是多元的複合媒體，作品只要是紀錄、討論、分析研究和表現台灣這塊土地上的生活點滴，都可以是台灣影像創作的素材、題材和內容。期待高美館除了繼續典藏這類方向的作品，也可以和相關大學學術單位合作，定期舉辦台灣影像的研討會，藉此累積更多探討台灣影像的研究風氣。■

參考書目

1. Barthes, Roland著、許綺玲譯 (1997), 《明室攝影札記》, 台北: 台灣攝影。
2. Sontag, Susan著、黃翰荻譯 (1997), 《論攝影》, 台北: 唐山。
3. Barrett, Terry (2000) Criticizing Photographs ---An Introduction to Understanding Image, Third Edition, Mayfield Publishing.
4. Robertson, Jean & McDaniel, Craig (2009) Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980, 2nd Edition, Oxford University Press, USA.
5. Staniszewski, Mary Anne (1995) Believing Is Seeing ---Creating the Culture of Art, Penguin Books.