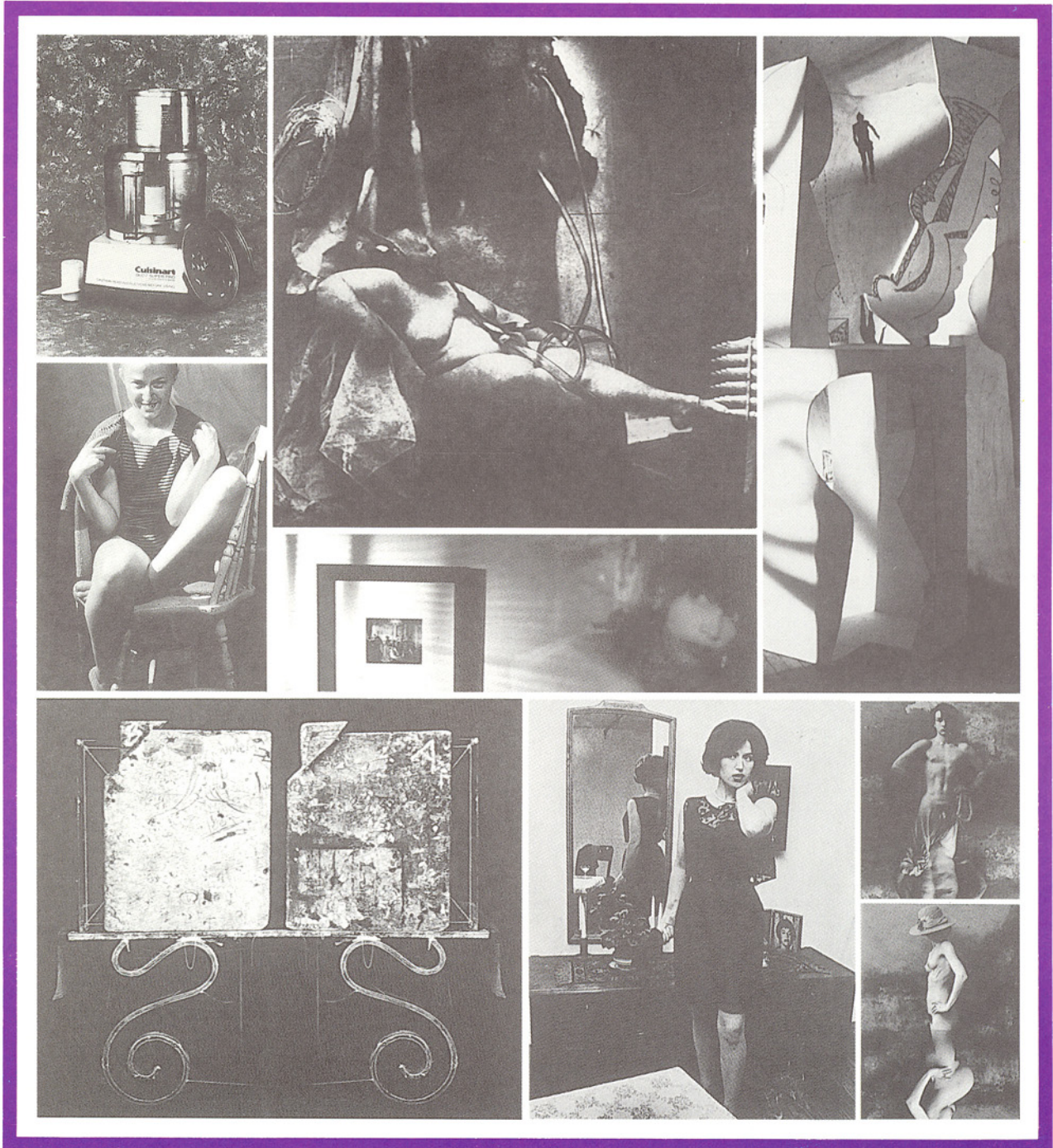


假設的真實之外

談八十年代美國的攝影思潮(一)

陳學聖 (本文作者現為專業攝影家)



在同一瞬間掌握影像和訊息，攝影對我們生活的影響幾乎是無所不在，它填補了藝術和描述之間的鴻溝。

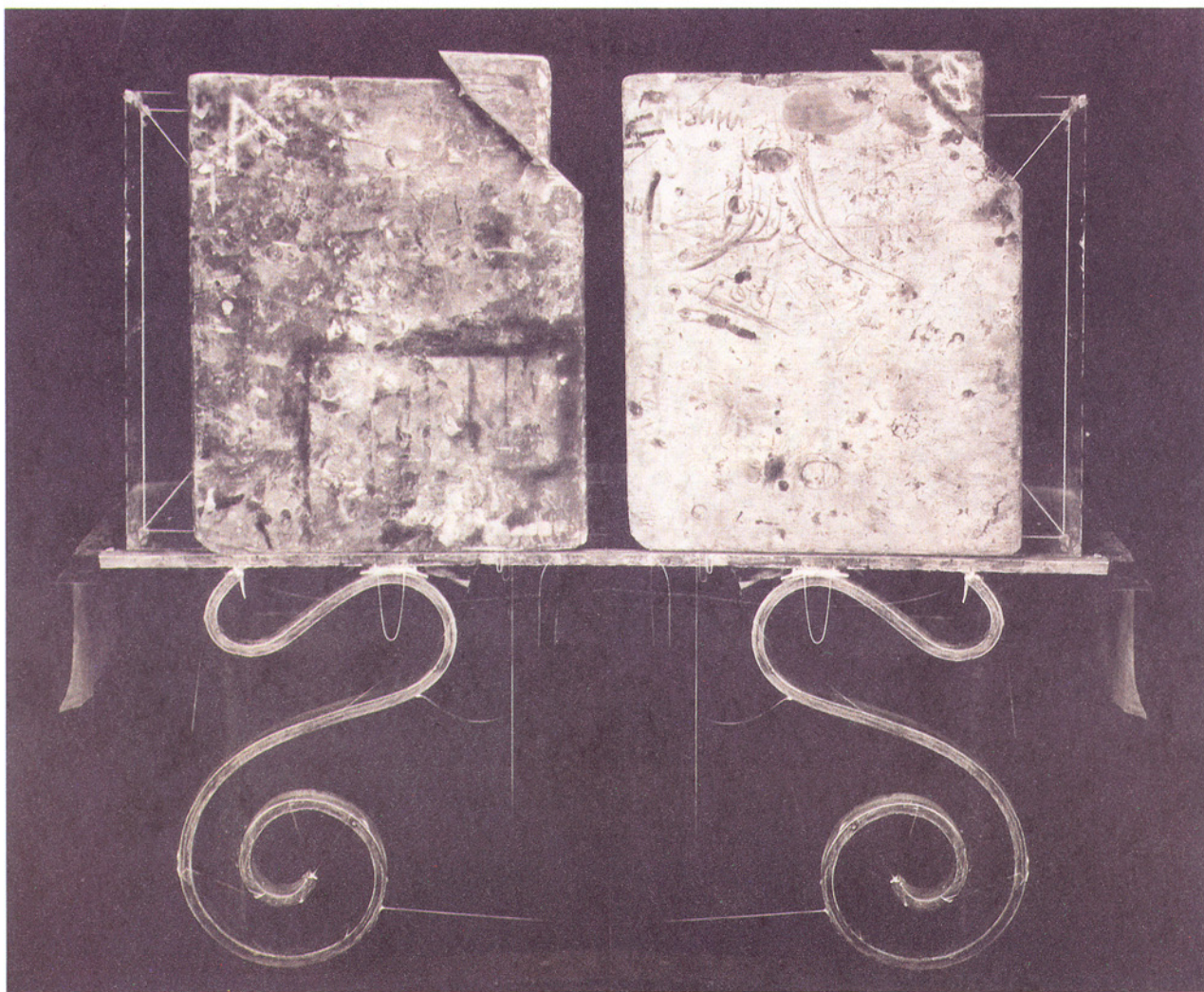
做為一種視覺的檔案，攝影遠比藝術甚至它的記錄的自然本身要來得容易製作。以傳播工具的角度而言，攝影術的發明可比美印刷術。自發明以來一百五十年間，攝影和原有的藝術形式不斷相互影響，不管是定位或彼此的相容上都是爭議的話題。攝影是藝術還是工業產物？它在美學上的關係如何？就在爭論中，攝影展開它發展的旅程，在不斷探討攝影與真實生活的關係下，它被注入一股生生不息的動能，終於被接受為藝術表現的一種形式。

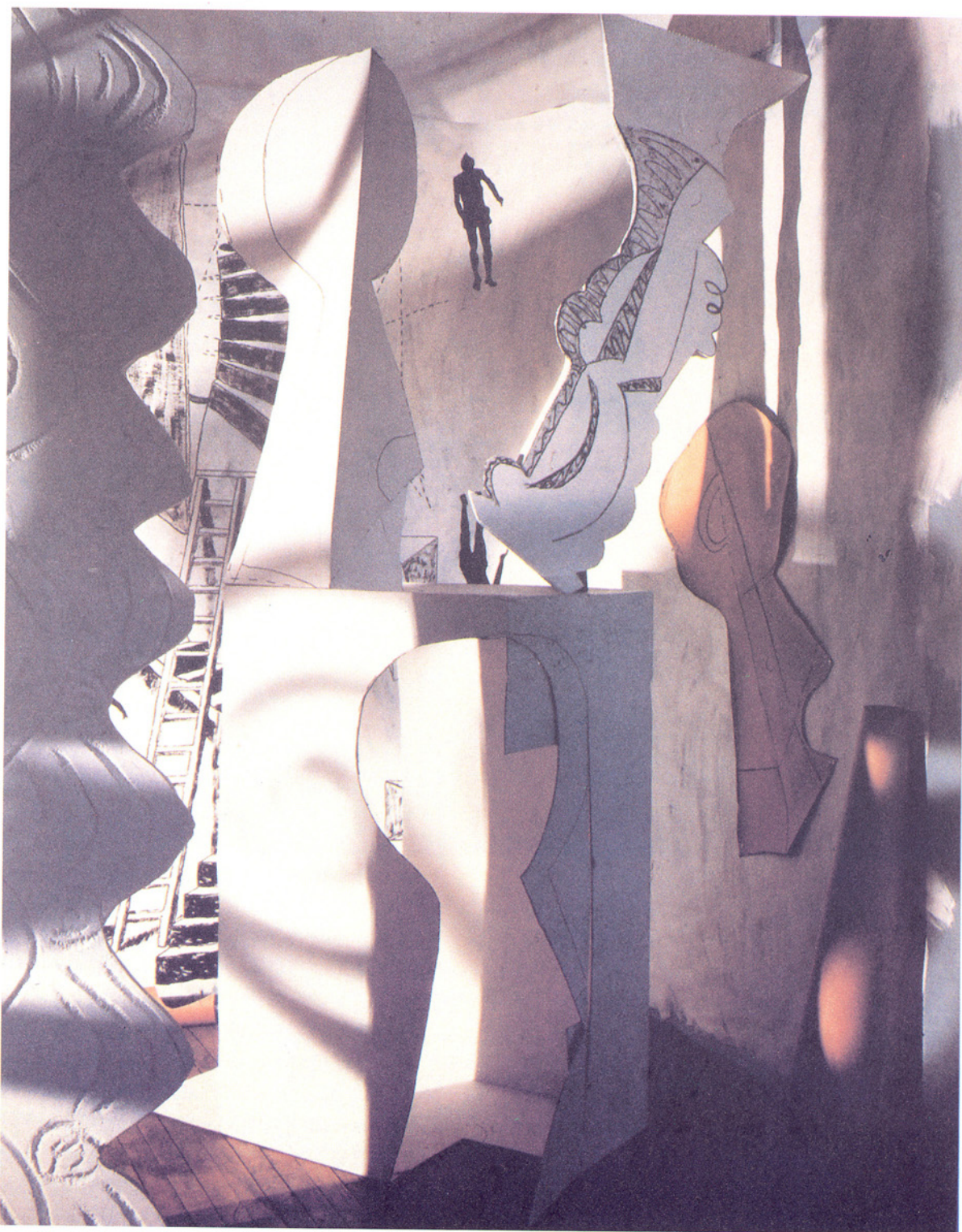
一直到七十年代，攝影表現方式的主流是所謂的純攝影，照片除了在暗房加減光之外，基本上在拍照當時

已決定它的呈現。除了傳統美學的探索外，純攝影（Straight Photography）最輝煌的成就是在記錄和報導攝影上。發現或是選擇一個已存在的主題，用很精確的方式轉達，以顯現和探討真實世界中的一個時空片斷；這是傳統上拍照的過程，而其精華是攝影大師布列松所謂的「決定性的瞬間」（Decisive Moments）。純攝影是建立在對攝影本身真實性的假設上，部分是源於攝影術的科學性（光線在底片留下的影像），它是對文藝復興時期的透視法之驗證，以及我們認定攝影是真實的文化傾向。但是這種可靠性的假設却完全建立在攝影者沒有干涉主體的前提上。攝影做為一種記錄的真實性在七十年代以後面臨重大的挑戰。

七十年代以後逐漸有一批攝影者開始揚棄純粹主

▼ 圖一、瑞克·勃曼（Zeke Berman）作品





▲圖二、山卓拉·史塔克 (Sandra Stark) 作品

義，從事美學和技術上的實驗，去尋求一個個人的表現空間。同時也有藝術家開始用攝影來記錄他們觀念性的作品，例如景觀、裝置、人體和表演等藝術，這些攝影作品本身也展現了另一種價值，甚至越過它原先記錄的

形式，於是有些藝術家改用攝影做為他們藝術觀念的最終表現；這些發展都為八十年後以「做」照片代替拍照的新攝影拉開序幕。

八十年代是一個紛亂的世界；核能的恐懼、越戰傷



▲圖三、法蘭克·梅卓 (Frank Majore) 作品

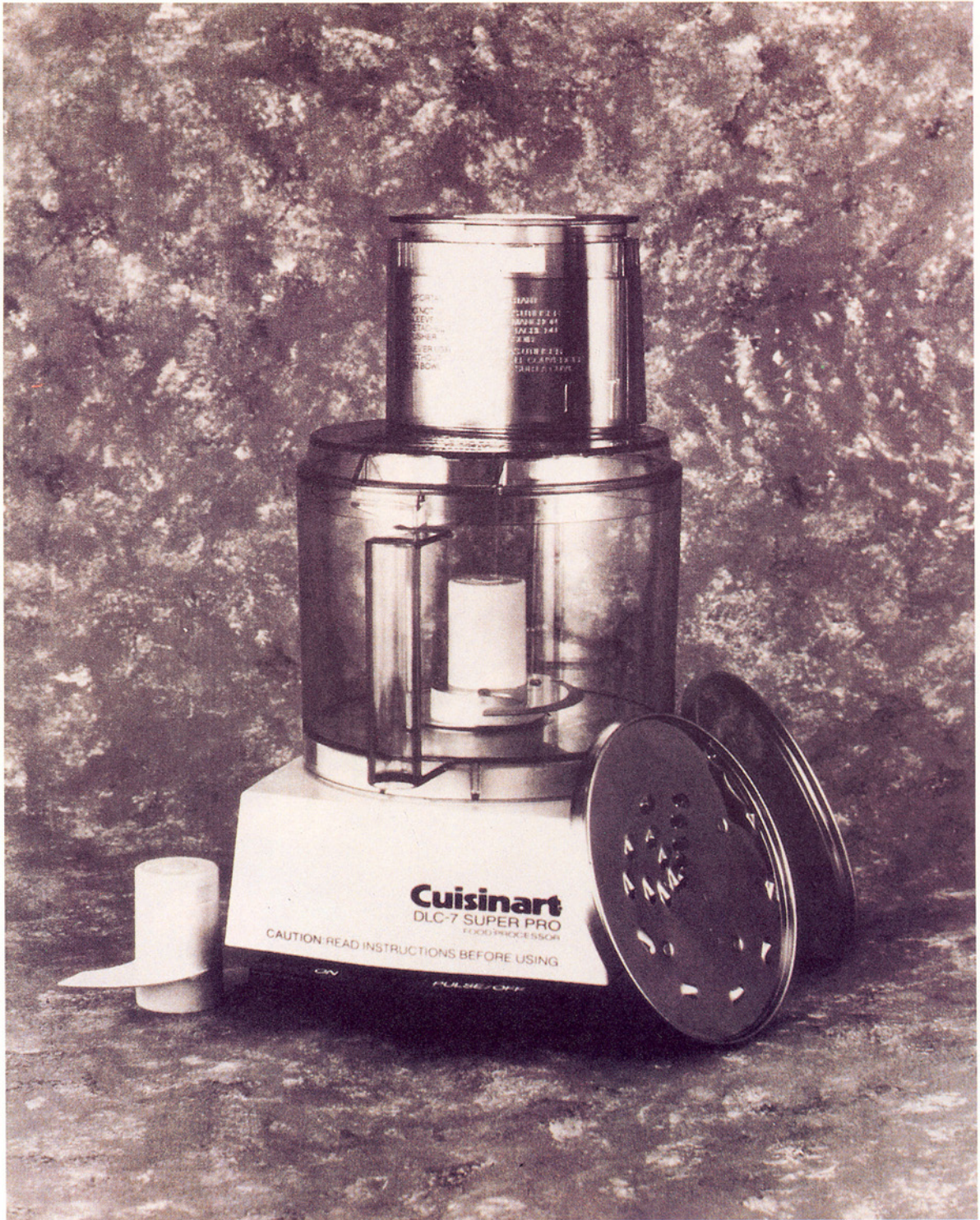
痕、恐怖主義及國內外各種政治紛爭，這些事件透過媒體以無數的各種影像烙印在人們腦海中。對社會及政治改革的無力感，對官方及媒體掩飾真象的被出賣感，令許多人對所謂的真實產生懷疑。而主導這個時代視覺和資訊的媒體主流—電視也一樣令人無法區分真假；新聞變得好像娛樂節目，而影集拍得像記錄片一般。於是新一代的藝術家以各種攝影的可能方式，以虛構的影像來回應這個世界。

新的攝影工作者打破傳統攝影的自我設限，真正使攝影成為個人創作的工具，並對其他的視覺藝術提供潛力。他們也打破了傳統美學上的界線，在與其他媒體的混合過程中又拓展了新的藝術領域。雖然最後的呈現是照片，但攝影者已從事了包含在照片中的不管是繪畫、雕塑、還是表演的工作。

除去了傳統束縛的新攝影，其表現方式極為繁雜，試圖分類是一件具爭論性的工作；但在產生照片的過程中仍可為這些攝影者大致區分。

第一類是最普遍的表現方式，以安排或製作來產生照片中的主體或背景。以瑞克·勃曼 (Zeke Berman) (圖一) 和山卓拉·史塔克 (Sandra Stark) (圖二) 的作品為例，均是三度空間的雕塑轉變為兩元的平面，如果只想呈現雕塑品最美的一面實在不必如此大費周章；攝影者的意圖是在向傳統的視覺規律質疑，攝影是否必然驗證透視法？是否有所謂的構圖法則？

法蘭克·梅卓 (Frank Majore) (圖三) 和蘭斯·卡耳森 (Lance Calson) (圖四) 則是以日常生活中的商品和擺設為主題；乍看之下兩人的作品和商業攝影實在很難區分，尤其是梅卓的作品簡直像室內裝潢雜誌的廣

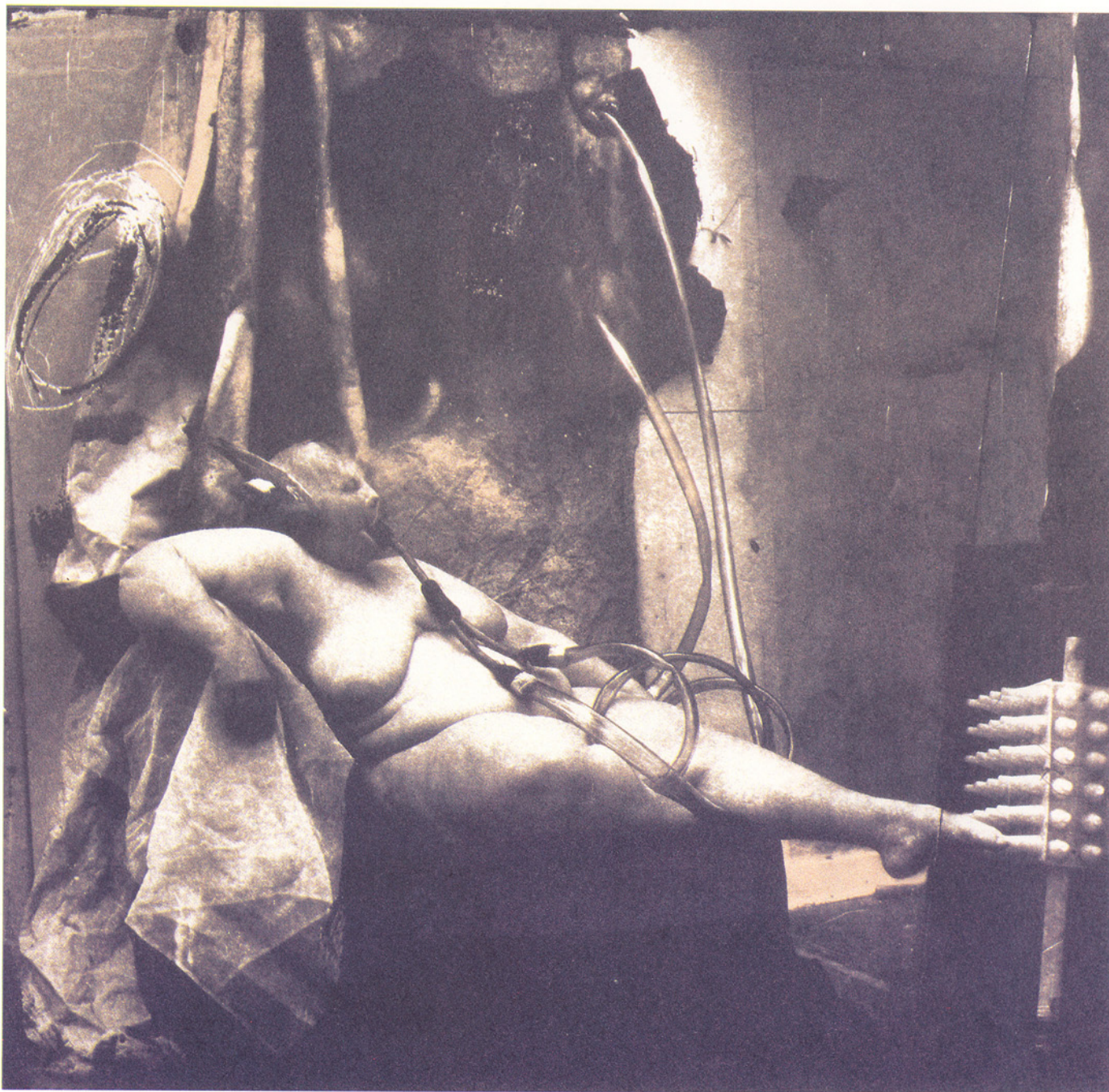


▲圖四、蘭斯·卡耳森 (Lance Calson) 作品

告。這種對大眾文化似乎毫不批判的態度常令觀者感到不安，不過這却是攝影者的意圖，刻意模糊藝術和商業攝影間的界線，藉著仿效廣告中引誘人消費的符號和象

徵，進一步探討這些符號在現實社會的意義和影響。

第二種是反傳統風格的人物照，有些攝影者以自己或他人為模特兒，拍攝極形式化或虛構的角色，通常這



▲圖五、喬彼得·威京 (Joel-Peter Witkin) 作品

些作品會牽涉到諷喻、神話、典型、儀式、幻想和錯覺。名滿天下的攝影家喬彼得·威京 (Joel-Peter Witkin) (圖五) 即是個中翹楚。性、暴力和死亡是喬彼得照片中揮之不去的夢魘，他喜歡找畸型的模特兒，有時還對他(她)們施加折磨。這些影象會使長期處在焦慮狀態下

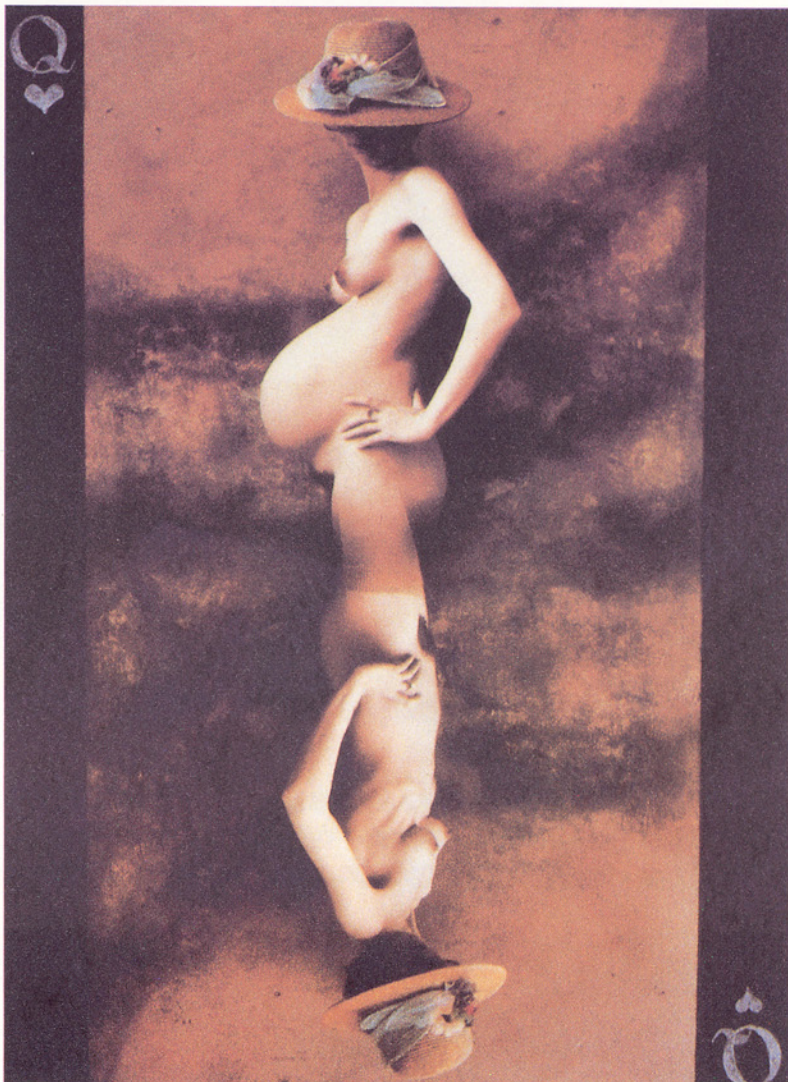
的現代人聳慄，或許是基於一種看恐怖片的興奮感，他的作品引起了極熱烈的反應，也帶給他財富。以顛覆性的手法引用宗教及早期繪畫上的題材，並將照片處理得像十九世紀的相片或油畫；這種方式喬彼得並非第一人，早在五十年代就有捷克的攝影家強·索得克 (Jan

Saudek)在畫室兼攝影棚的地下室創作個人的世界。索得克也喜歡用體型誇張的模特兒(圖六),他照片中的色調則是以水彩畫上去的,如幻如真的背景亦是他親手所繪。他和喬彼得的照片均給人一種古典繪畫的聯想,但他顯然是樂觀多了;索德克認為攝影是一種娛樂,帶給人一點樂趣和驚訝,但絕非是煩惱。

在人物照方面,早期的攝影者很少把鏡頭指向自己或家人,但八十年的攝影者已毫無忌諱,辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)(圖七)的作品就完全是自拍像。不同的是辛蒂在每張照片中的打扮成某一種婦女典型,與其說是自拍像,不如說她是在拍婦女在媒體中,特別是在男性的眼光下,所呈現的面貌。藉著親自演出,她以女性主義的觀點來述說婦女在媒體塑造下成為典型的順從者。

一直到八二年為止,辛蒂·雪曼照片中的女性角色多少有種柔弱的感覺,美國的藝評認為她藉此暴露了一種壓抑女性地位的意識形態。聲名大噪後的辛蒂在八三年接受了一家服裝公司的委托,使她有機會對時裝及時裝攝影作一番遊戲。在這些登在雜誌內頁的照片中,她有時模仿時裝模特兒即興的台上演出,有時以中性的打扮出現,但總帶著一點邋遢和笨拙的味道(圖八)。

►圖六、強·索得克(Jan Saudek)作品





▲圖七、辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman) 作品

肖像照最初的目的僅在記錄人的外貌，加上藝術的企圖後可能是在探討主體內在的本質。在一個自我意識高漲的時代裏，傳統的表現方式拍攝的肖像可能掩飾的

成份要比公開的部份多。這種自我意識日益膨脹，很矛盾的卻不能直接面對。新的攝影者以偽裝和揭露兩種手段同時進行，因此這些「製造式」的肖像總帶有令人驚





◀圖八辛蒂·雪曼作品

奇的戲劇性。

以上所提的兩類新攝影中，第一類可說是傳統靜物照的延續，不同的是早期靜物照有愛德華·威斯頓 (Edward Weston) 的青椒和貝殼，在表現一種物品的質感和它散發出來的力量。同樣以靜物為主題，新的攝影者重視內在及想像的世界，這些靜物的組合更像是個

人心靈的舞台。而人像攝影從攝影術發明以來就是最普遍的活動，傳統的攝影家相信人的特質可以透過一張照片來表現；但上述的第二類攝影者不再相信這個看法，他們視被攝者為一個無從捉摸、善變的主體，或許他們也這樣看待自己，於是我們看的新人像照正表現出一個分裂的、反映社會複雜性的自我。