

假設的真實之外

陳學聖 (本文作者現為專業攝影家)

一談八十年代美國的攝影思潮(二)

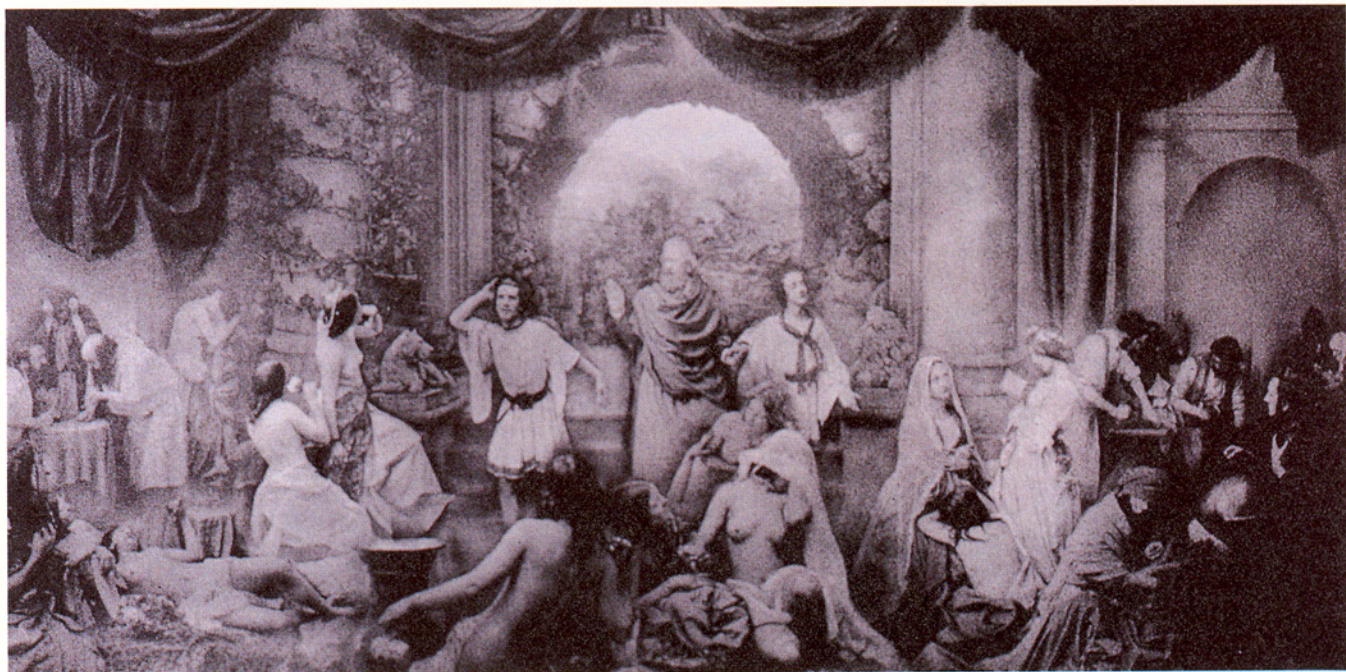
攝影對大部分攝影者而言，是一種認知的行爲。當攝影者發現一個理想中的構圖之際，他按下快門來凝結這個畫面。大部分這張照片的元素在按快門的瞬間決定，而攝影者的成敗也在於這短短的幾十甚至幾百分之一秒，一直到六十年代，攝影主流一直限制在對景物(局部或全部)的描寫，或是追求一種圖畫式的、人事物的邂逅之一瞥(所謂決定性的瞬間)，對於做為藝術存在理由的說故事功能，似乎無法與小說及電影抗衡。然而越來越多的攝影者不耐於像街頭攝影這類的美學及工作方式限制，用照片來說故事的方式又再度復出；這就是以下要談的故事性攝影(Narrative Photography)。

在攝影上故意用戲劇性的安排

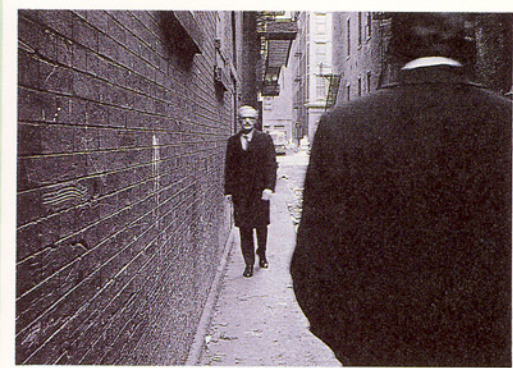
來表現主題並非八十年代新創，自一八三九年攝影術發明後就不斷有人做這方面的嘗試；一八五七年攝影家奧斯卡·雷蘭得(Oscar G. Rejlander)的名作—人生之兩途(圖一)就是一張經典。攝影家用二十多張底片及將近一年的暗房工作才完成，這種大手筆即使是近一百四十年後的今天仍是一項挑戰。這類照片早期稱為活人畫(Tableaux)，照片中的景物均是安排的，和劇照不同的是「活人畫」本身就是這場戲。早期這派攝影家所拍的主題和宗教及道德信仰有很密切的關聯，這當然也是當時繪畫上常見的題材。八十年代後重新引起這種風潮的攝影者已不再受主題及形式的限制，藉著戲劇性的表現方式來探索心理層面的真實，而取材

的範圍也無所不包，從日常生活的點滴到連續劇的情節都有。

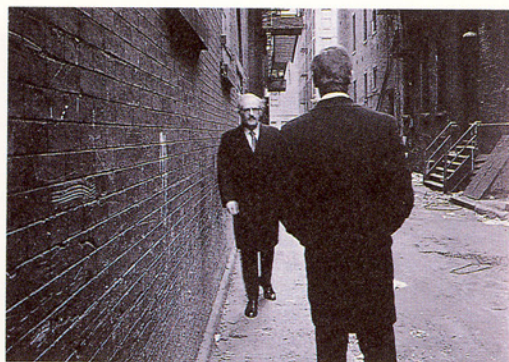
杜安·麥可(Duane Michals)在六十年代已大出風頭，到八十年代仍佔有一席之地，他以照片組來探討人類的心靈狀況，使得攝影的表現方式有開創性的發展。圖二~七是他一組題為「邂逅」的照片，兩個男人在一條巷中偶遇，在不同的時刻裏各自回頭注視對方，以一種又好奇又不安的心情，然後繼續各自的旅程。這是杜安·麥可最典型的照片，混合著記錄片和電影的形式；杜安認為大多數的攝影者都像記者，而他是扮演短篇小說家的角色。七十年代後他更直接把文字和照片結合，一方面破壞照片的寫實性，一方面也因為文字和影象並置，而使彼此的意義更延廣。圖



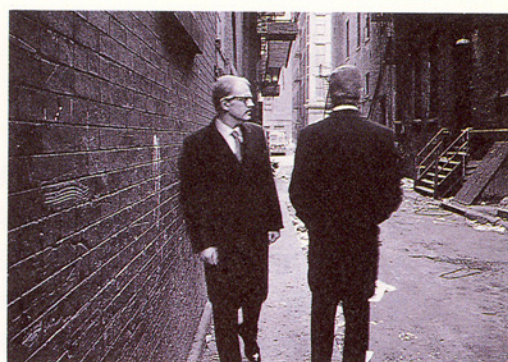
▲ 圖一



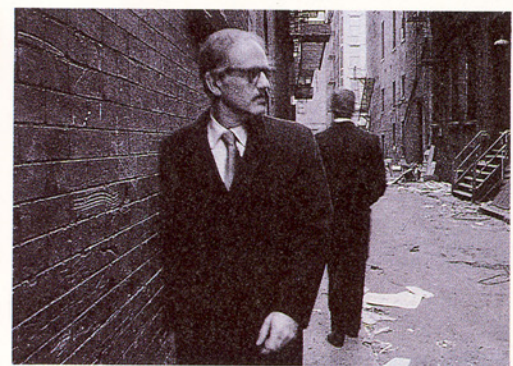
▲圖二



▲圖三



▲圖四



▲圖五



▲圖六



▲圖七

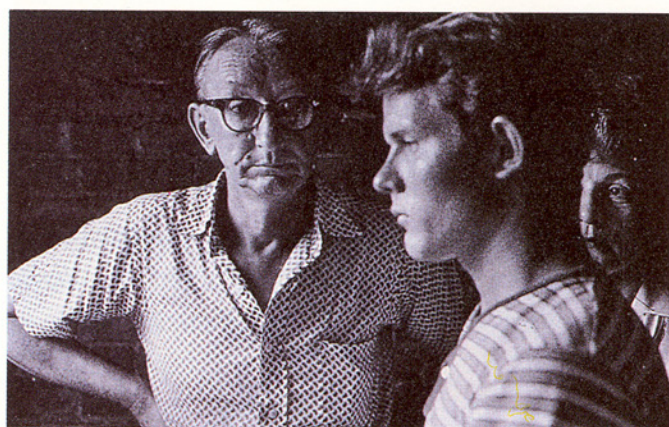
八 是六零年他為父親所拍的照片，在七五年他加上一篇文章後而成為作品；在所有新潮流的攝影家裏，幾乎都有一項觀念的共通點，就是拍照的瞬間只在所有創作過程中佔極小的部分。

故事性攝影也有以靜物來演戲

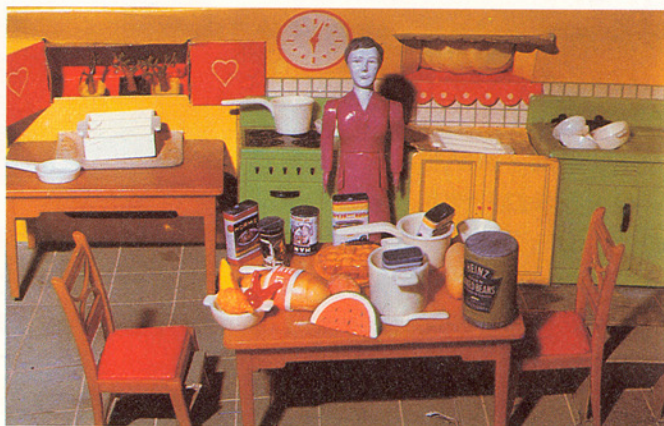
的，和靜物照不同的是這些靜物是為模擬一種情境，本身不是主角。勞莉·賽門（Laurie Simmons）是最近經常曝光的一位，她早期的作品是一系列的玩具屋，五十年代小女孩扮家家酒的那種，有些照片中還有一個如機器人般的主婦玩偶

（圖九），跟現代小女孩的芭比娃娃比較之下，除了顯然的樸拙外，也可以看出兩個時代的女性差異。勞莉認為拍真人會造成過度的真實感，而無法保持距離，這一點也是其他用假人拍照的攝影者所共識。

現代美國人生活上的種種均是



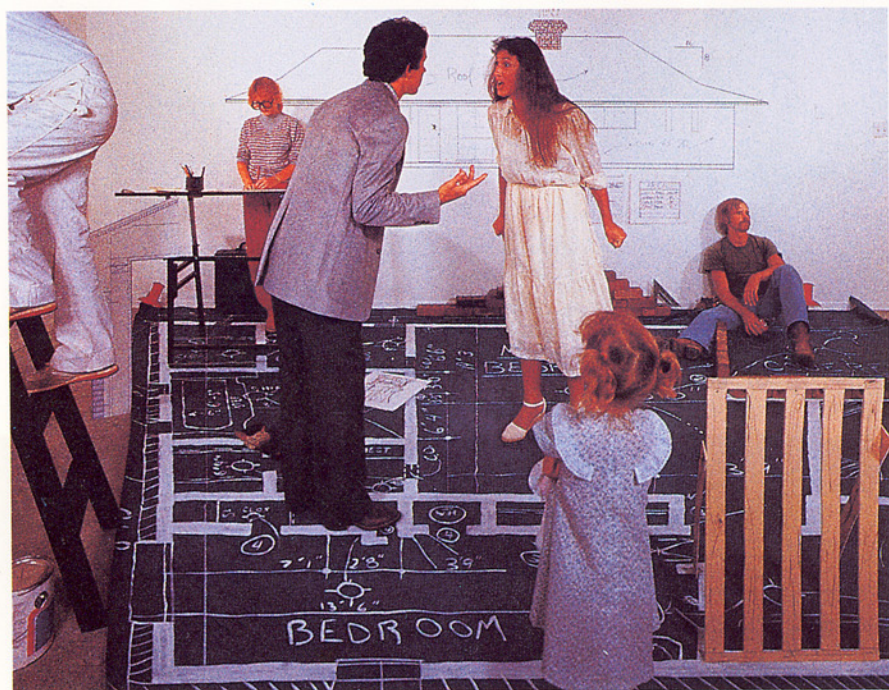
▲圖八



▲圖九

攝影的題材，特別是在娛樂上佔最重要地位的電視節目，電視的影響在攝影上可以看到充分的回應。尼克·尼可夏 (Nic Nicosia) 最喜歡從通俗娛樂節目中取材，而且是最典型的情節 圖十 是他「家庭劇場」中的一張，一對夫婦正吵的不可開交，地板上的那場巨大的藍圖說明了吵架的原委，而在同時，裝修工人對這種場面似乎無動於衷，表明這是一場家庭鬧劇。艾琳·柯溫 (Eileen Cowin) 是另一個以家庭關係為主題的女攝影家，她照片中的主角就是自己一家及她的雙胞胎妹妹，地點也在自己家中，她以自編、自導、自演的方式拍出了一幕幕如肥皂劇般的情節，她稱之為家庭記錄劇 (Family Docu-Drama) 攝影者取自曖昧 (但人們很容易想像其內幕) 的電視情節，而以自己及家人來演出，除了反諷電視外，這些虛虛實實的劇情卻又暗示他們的真實可能 (圖十一)。

故事攝影的取材雖和其他媒体 (電視、電影、雜誌及小說等) 有很密切的關係，但都算是「精神上」的；新攝影中的第四類：拼貼及製造式攝影就直接和其他媒体結合，而成為新的形式。拼貼照片 (Photo-Collage) 早在二十年代就流行過，和多張底片洗出來的複合照片不同，拼貼照片並無意製造一張天衣無縫的作品，相反的是以直接的剪貼方式將一些主題、背景及比例均不均衡的照片貼在一塊，而產生一種視覺震撼 (圖十二)。這



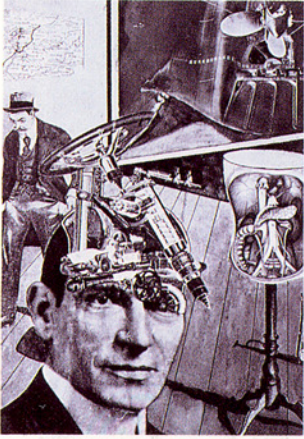
▲ 圖十

▼ 圖十一



些開創風格的藝術家即是後來所稱的達達主義者。八十年代後用拼貼照片為作品的攝影者有的取材自己

的照片，但有不少是運用媒体上的現成影象，大衛·胡克尼 (David Hockney) 是前者的最佳範例。他



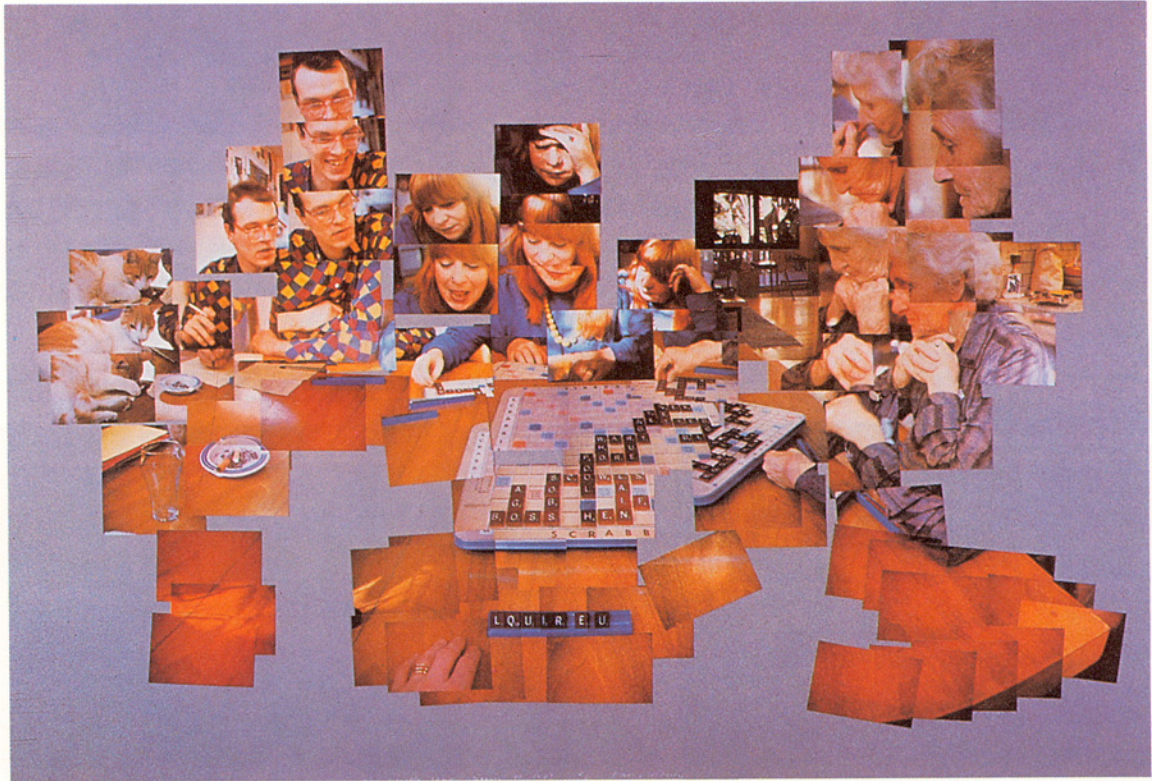
用數十到數百張拍立得小相片來組合成一幅大的作品，(圖十三) 是他為英國攝影大師比爾·布蘭德 (Bill Brandt) 夫婦所拍的肖像，而作品中的布蘭德夫婦正在觀看構成此幅作品的一些拍立得照片，創作的過程亦包含在最終的成品內，甚至還

顯現出主體對作品本身的反應，這是很有一趣的一種觀念呈現。大衛打破了傳統照片的時空限制，將一張張的照片 (單一的時空片斷) 編織出一個完整的事件或經歷 (圖十四)。

理查·普林斯 (Richard



▲ 圖十三



▲圖十四



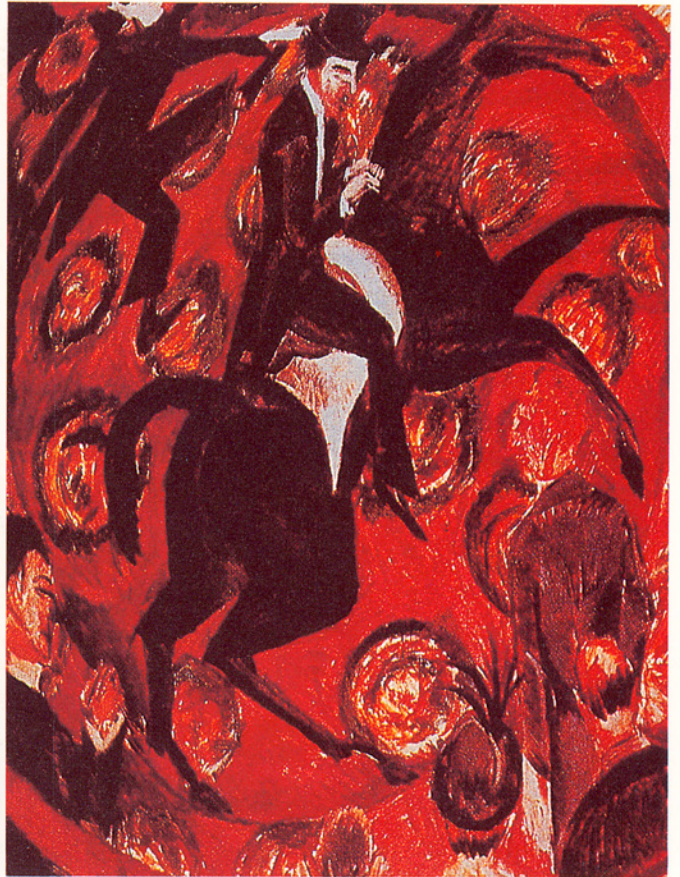
◀圖十五

Prince) 則是直接從雜誌廣告上翻拍的一位，他通常不加修改，而將許多影象以並置的方式在同一張照片上呈現(圖十五)。雖然藝評家認為他旨在打破廣告的影象，但作者並不這麼認為，他想探討的是這些影象的想像空間。芭芭拉·克魯格(Babara Kruger) 也是運用廣告的影象來做素材的攝影者，不同的是她喜歡老照片，而且以很顯眼的方式把標題加在照片裏面(圖十六)。她的作品有很明顯的女性主義色彩，意圖要反抗這個消費社會中的父權意識，照片文字中的「我」指的是女性角色，「你」則是代表男性。理查和芭芭拉的作品都是翻拍自廣告而加以整理，但雪莉·列門(Sherrie Levine) 的照片就有很



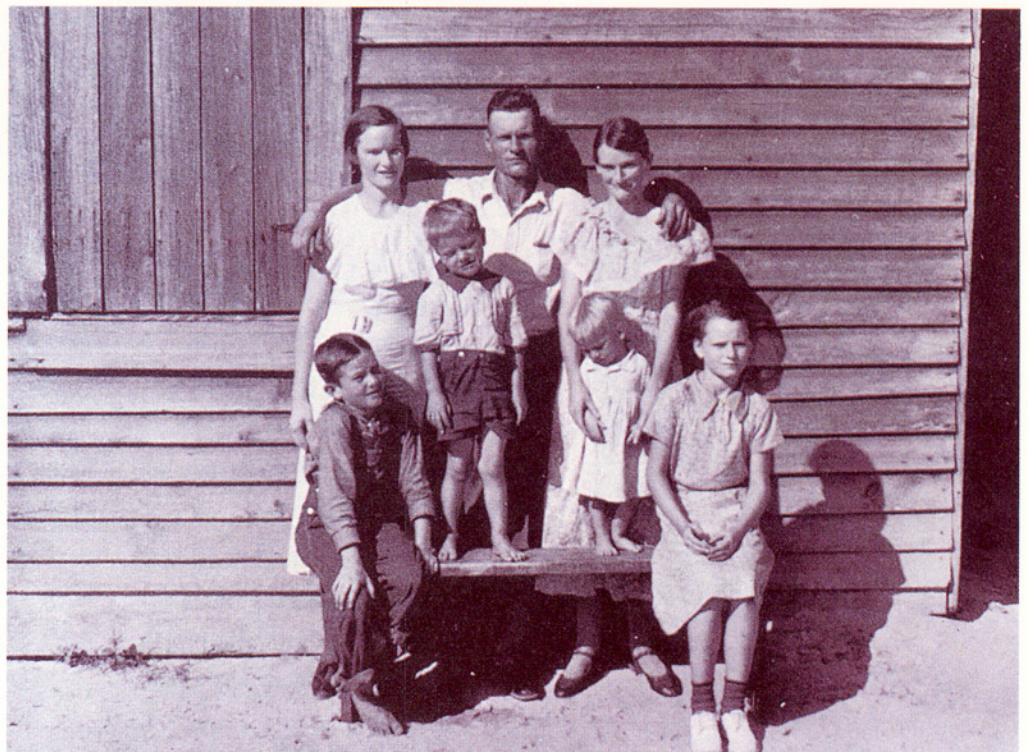
►圖十六

▼圖十七



大的爭議性。她直接翻拍畫家(圖十七)或其他攝影家的作品(圖十八)而成為自己的作品,雖然是照片,但成為作品的應該她的動機和作法。

自媒体中取材當然不限於使用翻拍的方式,南茜·柏森(Nancy Burson)運用複雜的電腦科技,將影象重新組合,圖十九即是她混合三個人種的臉部特徵合成一張「世界臉」。電腦影象在八十年代有很大的進展,在硬體上已經可以複製品

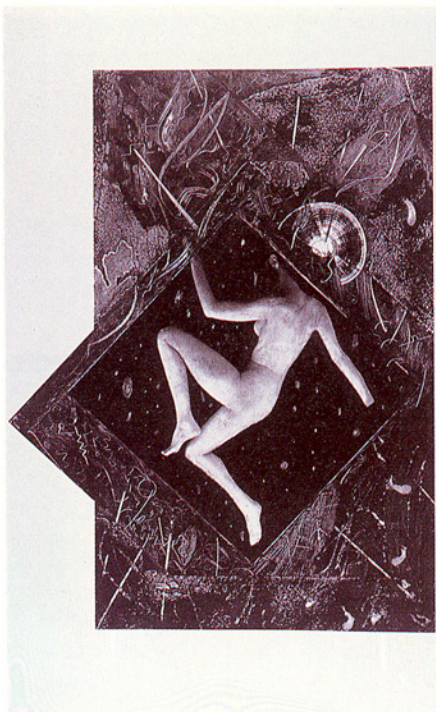


►圖十八



▲圖十九

質接近傳統照片的影象；從事這種影象創作的藝術家若以照片來呈現他們的作品時，媒体的界線就很難區分，這些人也有自稱是攝影家的，若以傳統攝影的眼光來看是很難認同的，但把攝影術看成是如同水彩或壓克力顏料般的素材時，路就無限的寬度。



▲圖二十一



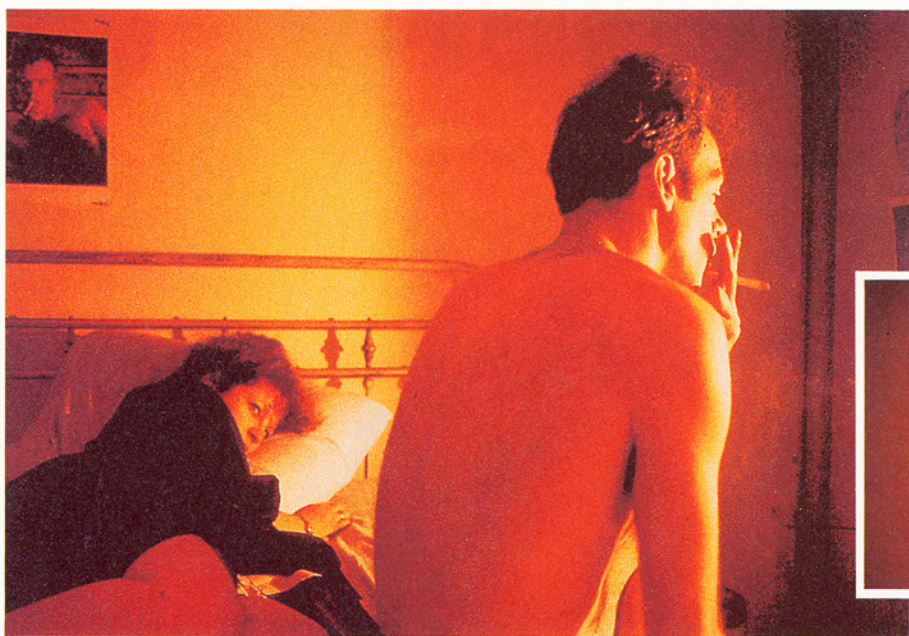
▲圖二十

和攝影最早結合的媒体是繪畫；攝影術發明不久後，許多當時靠畫肖像維生的畫師便失了業，但不久又有不少人在攝影上討生活，有的改行當攝影師，有的則替當時的黑白照片上色（圖二十為一張一八五零年的上色照片）。

現代中如前的捷克攝影家強·索德克，也是經常把黑白照片上色的一位。八十年代後攝影和繪畫的結合已沒有明顯的主從關係，

像茱蒂·科曼 (Judy Coleman) 的作品(圖二十一)就很難看出是照片還是畫；她把照片當成畫布，以畫筆及拼貼的方式來消除原版照片的可複製性後，又重新將成品拍成照片而呈現，媒体間的界線在這樣的轉移後，早已模糊難辨。

相對於以上這些眩目的新潮流攝影，以傳統方式拍照的攝影者顯然寂寞多了，雖然限於攝影這個媒体的形式，但仍有人在觀念上突



▲圖二十二



▲圖二十三

▶圖二十五



▲圖二十四



破，走出另一片天空。南·高登 (Nan Godin) 這位女攝影家以一本名為「性依存之歌」的攝影集引起廣大的迴響。和傳統報導攝影最大不同的是她拍攝之題材，整本書等於是她的視覺日記，記錄她自己及週圍一群朋友的生活，貫穿整本書的是這群人之間的相互關係（特別是性）上面。這些主角在將近十年的拍攝過程中很少能維持關係不

變，圖二十二～圖二十四中可分別看到作者分別和不同的男子配對。而這些男男女女之間似乎也少有一種正常和諧的生活（圖二十五）。南·高登這種記錄式攝影澈底打破了傳統報導攝影避免干涉主題的禁忌，也取材自生活中最平凡膚淺的問題，但不可避免的，正是這些問題深深困擾著一般凡夫俗子，也因此這部作品能深深的打動人心。

替八十年代美國攝影新潮流分類是一件不容易也無法周全的工作，正如這個資訊爆炸的時代，攝影的表現方式也無法如此簡單的區分；以上所提到的攝影者不等於八十年代的全部，僅是作者個人限於時間和資料（當然不可避免的還有個人的喜好）所做的選擇，到目前為止誰也無法為這些新流派下定論，最終還是要靠時間來篩選了。