

南華大學  
美學與藝術管理研究所  
碩士論文

台灣當代藝術中的攝影影像---  
一個初步的探究

The Photographic Image in the Contemporary Art  
of Taiwan: A General Review

研究生：蘇俞安

指導教授：林志明

中華民國九十三年六月二十一日

南 華 大 學  
美學與藝術管理研究所  
碩 士 學 位 論 文

台灣當代藝術中的攝影影像——一個初步的探究

研究生：蘇俞子

經考試合格特此證明

口試委員：林宏偉  
陳流易  
陳建北  
林志明

指導教授：林志明

所 長：陳流易

口試日期：中華民國 93 年 6 月 7 日

# 中文摘要

近十年「攝影影像」在台灣當代藝術中大量地出現，然而不只在台灣如此，甚至在整個世界皆明顯呈現運用攝影影像的趨勢。回溯攝影影像在西方當代藝術的發展，發現當代藝術的重要前身---前衛藝術，便已開始多元使用攝影影像，並持續發展於當代藝術之中。因此本文以攝影影像作為觀察當代藝術發展的重要面向，而其中的攝影影像的特色及其美學意涵是亟待研究的領域。本文便是從攝影影像來探討台灣當代藝術之發展，並分析其中的影像語彙與美學意涵。

本文先處理三個面向以助於本文之研究，首先了解「當代藝術」之定義，本文從社會背景、當代藝術理論所發展出的概念來分析此定義，並藉由藝術生態網的觀察進而界定「台灣當代藝術」。其次，了解攝影影像在當代藝術與藝術攝影有何不同，再進而了解攝影影像與西方當代藝術中發展理念的關係及其運用、發展，以便更精確了解「攝影影像」在當代藝術中的發展脈絡，藉此才能更為清楚地分析台灣當代藝術中攝影影像的發展。最後，從「影像」的分析研究「攝影影像」之特質及其後續所帶來的影響，方能更為寬廣、深入探討台灣當代藝術中多元的攝影影像之意義。

本論文主要的研究是先對台灣當代藝術中使用攝影影像的創作進行調查，一共蒐集近兩百件作品，接著用三大面向進行分析：

- 一、 歷史面向的發展與演變，掌握作品發展的變化與其社會環境的互動與影響。資料中最早追溯於六十年代，為完整地了解台灣當代藝術的發展脈絡，因此此項分為兩個階段：六十年代為台灣當代藝術之前身；八十年代至近年為台灣當代藝術。
- 二、 分析作品的主題與處理，從當代藝術所發展的概念與演變，為作品的主題做多面向探討。主要分為兩大項：「藝術實驗」與社會、文化相聯繫的創作。
- 三、 從以上的作品中歸納出一些明顯的類型，做進一步的比較與分析，從中更清楚呈顯台灣當代藝術中攝影影像如何被運用及其意涵。

關鍵詞：當代藝術、藝術攝影、前衛藝術、攝影影像、影像

# English Abstract

The pervasive use of photographic images characterizes not only the contemporary art works of Taiwan in the past decade, but also artistic practices throughout the world. Photographic images have been introduced in various ways in the Avant-garde? an important predecessor of contemporary art, and remains a key element in art works today. This thesis, therefore, undertakes a research of the contemporary art of Taiwan in the scope of photographic images.

Three points are foregrounded preceding the main argument. First, defining “Contemporary Art” through the study of social context as well as contemporary art theories, which is paralleled by a long-term observation of the local artistic production, helps defining “Contemporary Art of Taiwan”. Second, identifying the different treatment of photographic images in “Contemporary Art” and “Art Photography”, and its interrelation with the concepts of contemporary art, to account for the codes of photographic representation developed in the local setting. Third, amplifying the eloquence of images by analyzing both the nature of photography and its profound influence on the contemporary art practices in Taiwan.

The main argument is reinforced by an analysis of nearly 200 works, which is addressed through three phases:

1. A historical profile is depicted to indicate how artistic representation engaged with the social milieu. The development of the contemporary art in Taiwan is divided into two stages: while the 1960s and the 1970s are considered to be the incubation period, the 1980s to the present is marked as the period of contemporary artistic production.
2. A thematic and material analysis of art works is proceeded in relation to the concepts of contemporary art. The objects of analysis are divided into two categories according to their artistic intensions, including the “art experiment” and the “refraction of social milieu”.
3. A summary of the above analysis is rendered to conclude certain “types” of photographic performance in the contemporary art of Taiwan, along with further comparisons to articulate their rhetoric of images and aesthetics.

**Key words:** Contemporary Art, Art Photography, Avant-garde, Photographic Image, Image

# 目次

壹、緒論.....	1
一、研究動機.....	3
二、研究目的.....	5
三、研究步驟與方法.....	11
四、問題意識.....	13
(一) 攝影影像.....	13
(二) 台灣當代藝術.....	15
(三) 當代藝術與藝術攝影.....	26
五、小結.....	41
貳、攝影影像 當代藝術.....	43
一、攝影影像.....	45
(一) 影像與攝影影像.....	45
(二) 攝影影像的特質.....	54
(三) 攝影影像的影響.....	57
二、攝影影像在西方當代藝術.....	63
三、台灣的相關研究文章.....	76
四、小結.....	82
參、台灣當代藝術中攝影影像.....	83
一、演變與發展.....	86
(一) 台灣當代藝術之前身----六 年代、七 年代.....	108
(二) 台灣當代藝術----八 年代、九 年代至今.....	121
二、作品的主題與處理.....	161
(一) 藝術實驗.....	162
(二) 作品與社會聯繫.....	173
三、台灣當代藝術中攝影影像的類型分析.....	196
四、小結.....	204
肆、結論.....	208
一、藝術與攝影的兩種遭遇.....	208
二、台灣的發展.....	213

三、未完的思索.....	220
引用文獻.....	222
相關文獻.....	228
附錄：台灣當代藝術中攝影影像作品一覽表（以藝術家區分）.....	241

# 表 次

表 1：現代藝術與當代藝術之比較.....	16
表 2：兩種主要反抗舊有古典藝術、理性分析藝術發展的前衛藝術精神.....	27
表 3：影像的類別.....	45
表 4：影像在提供正確的知識或真理的類型中所處的地位.....	47
表 5：當代藝術作品的類型區分.....	83
表 6：台灣當代藝術中攝影影像作品一覽表（以年份區分）.....	86
表 7：作者處理影像類型細分.....	124
表 A：台灣當代藝術中攝影影像作品一覽表（以藝術家區分）.....	241

## 圖 次

- 圖 1-1：葛利斯 ( Juan Gris ) ( 1914 ) 〔 茶杯 〕
- 圖 1-2：哈特菲爾 ( John Hartfeild ) ( 1935 ) 〔 快點! 奶油全沒了! 〕
- 圖 1-3：史蒂格利茲 ( Alfred Stieglitz ) ( 1905-1906 ) 攝影分離派藝廊現場
- 圖 2-1：貝拉 ( Giacomo Balla ) ( 1912 ) 〔 在陽台上奔跑的女孩 〕
- 圖 2-2：埃德華 魯斯卡 ( Edward Ruscha ) ( 1963 ) 〔 二十六個加油站 〕 局部
- 圖 2-3：喬塞夫 科舒 ( Joseph Kosuth ) ( 1965 ) 〔 一張和三張椅子 〕
- 圖 3-1：劉國松 ( 1969 ) 〔 月球漫步 〕
- 圖 3-2：朱為白 ( 1966 ) 〔 泡棉的堆疊 〕
- 圖 3-3：張照堂 ( 1967 ) 〔 生日快樂 〕
- 圖 3-4：黃永松 ( 1966 ) 〔 無題 〕
- 圖 3-5：郭承豐 ( 1968 ) 〔 不要 〕
- 圖 3-6：黃華成 ( 1968 ) 〔 紀念母親 〕
- 圖 3-7：黃華成 ( 1968 ) 〔 藝術是疾病 〕
- 圖 3-8：郭英聲 ( 1976 ) 〔 巴黎 〕
- 圖 3-9：謝德慶 ( 1978 ) 〔 One year performance 〕
- 圖 3-10：張玲玲 ( 1987 ) 〔 一月四日 〕
- 圖 3-11：謝東山 ( 1987 ) 〔 馬可孛羅東方見聞錄之 〕
- 圖 3-12：米羅 ( Joan Miró ) ( 1963 ) 〔 Le plaisir d' offrir 〕
- 圖 3-13：米羅 ( Joan Miró ) ( 1962 ) 〔 Musique à tue-tête 〕
- 圖 3-14：畢卡索 ( Musée Picasso ) ( 1962 ) 〔 Ronc 〕
- 圖 3-15：塔比耶斯 ( Antoni Tàpies ) 〔 Cadira 〕
- 圖 3-16：盧明德 ( 1989 ) 〔 伊香保系列之三 〕
- 圖 3-17：黃步青 ( 1988 ) 〔 家族像 〕
- 圖 3-18：顧世勇 ( 1988 ) 〔 藍色步履 〕
- 圖 3-19：顧世勇 ( 1988 ) 〔 藍翼 〕
- 圖 3-20：游本寬 ( 1987 ) 〔 下樓梯的杜象 〕
- 圖 3-21：羅伯特 法蘭克 ( Robert Frank ) ( 1977 ) 〔 In Mabou-Wonderful Time-With June 〕
- 圖 3-22：高重黎 ( 1985 ) 〔 現象與規律 〕
- 圖 3-23：高重黎 ( 1985 ) 〔 無題 〕
- 圖 3-24：李銘盛 ( 1983 ) 〔 生活精神的純化 〕
- 圖 3-25：李銘盛 ( 1988 ) 〔 天人合一 〕
- 圖 3-26：理查 龍 ( Richard Long ) ( 1979 ) 〔 A Line in Japan 〕
- 圖 3-27：李銘盛 ( 1986 ) 〔 會議 〕

- 圖 3-28：陳愷璜 (1989-1993) 〕〔台灣學 TAIWANOLOGIE ( )〕
- 圖 3-29：戴柏拉 凱絲 (Deborah Kass)(1994) 〕〔Camouflage Self-Portrait〕
- 圖 3-30：簡扶育 (1987) 〕〔台灣傳奇女詩人陳秀喜〕
- 圖 3-31：黃進河 (1990) 〕〔Felicity, Fortune and Longevity〕
- 圖 3-32：司徒強 (1991) 〕〔粉紅〕
- 圖 3-33：張正仁 (1991) 〕〔都會〕
- 圖 3-34：連德誠 (1991) 〕〔我就是真理〕
- 圖 3-35：陳志誠 (1991) 〕〔Croisement de la vie〕局部
- 圖 3-36：蔡海如 (1993) 〕〔關係〕
- 圖 3-37：哈特姆 紐保 (Hartmut Neubauer)(1978) 〕〔Leute aus GM.〕
- 圖 3-38：蔡海如 (1994) 〕〔亞當與夏娃〕
- 圖 3-39：蔡海如 (1995) 〕〔身分性別？〕
- 圖 3-40：馬格利特 (René François Ghislain Magritte)(1945) 〕〔強暴〕
- 圖 3-41：蔡海如 (1991-1995) 〕〔被擠壓的蘋果〕
- 圖 3-42：蔡海如 (1995) 〕〔雙胞胎〕
- 圖 3-43：馬格利特 (René François Ghislain Magritte) 〕〔讀報紙的男人〕
- 圖 3-44：麥克 杜安 (Michals Duane)(1973) 〕〔Things Are Queer〕
- 圖 3-45：侯淑姿 (1995) 〕〔窺〕
- 圖 3-46：張惠蘭 (2001) 〕〔橋頭糖廠裡的烏梅酒場中的橋頭糖廠〕
- 圖 3-47：袁廣鳴 (2001) 〕〔人間失格〕
- 圖 3-48：李銘盛 (1991) 〕〔愛河、內心之河、淡水河〕
- 圖 3-49：曾玉冰 (1997) 〕〔愛河標本〕
- 圖 3-50：梅丁衍 (2001) 〕〔其介如石〕
- 圖 3-51：張惠蘭、葉晉宏 (2002) 〕〔我所知他二三事 ( )〕
- 圖 3-52：吳天章 (1993) 〕〔春秋閣的傷害〕
- 圖 3-53：陳順築 (1996) 〕〔家庭風景系列〕
- 圖 3-54：陳界仁 (1996) 〕〔本生圖〕
- 圖 3-55：吳瑪俐 (2000) 〕〔小甜心〕
- 圖 3-56：張美陵 (2000) 〕〔你 生病 有呼吸〕
- 圖 3-57：侯淑姿 (1997) 〕〔青春編織曲之一〕
- 圖 3-58：盧明德 (1992) 〕〔進化與啟示系列之十〕
- 圖 3-59：盧明德 (1989) 〕〔伊香保系列之七〕
- 圖 3-60：艾爾 韓森 (Al Hansen)(1972) 〕〔Untitled〕
- 圖 3-61：李小鏡 (1993) 〕〔十二生肖〕
- 圖 3-62：林書民 (1999) 〕〔表面張力〕
- 圖 3-63：林書民 (1999) 〕〔對角〕
- 圖 3-64：吳忠維 (1993) 〕〔造像-手 1993 (上), 肖像 (下)〕
- 圖 3-65：李銘盛 (1992) 〕〔我們的之最〕

- 圖 3-66：李銘盛（1991）〔我們的總統和院長〕
- 圖 3-67：張永村（1991）〔蒙納麗莎杜象村〕
- 圖 3-68：梅丁衍（1991）〔三民主義統一中國〕
- 圖 3-69：姚瑞中（1997）〔反攻大陸：行動篇〕
- 圖 3-70：洪東祿（2000）〔霹靂大魔域：大魔神〕
- 圖 3-71：林書民（1996）〔玻璃天花板〕
- 圖 3-72：林書民（1999）〔透視諸神〕
- 圖 3-73：侯淑姿（1995-1996）〔窺〕
- 圖 3-74：杜偉（1999）〔冷眼旁觀〕
- 圖 3-75：辛蒂 雪曼（Cindy Sherman），（1979）〔無題電影照，編號 52〕
- 圖 3-76：芭芭拉 庫格（Barbara Kruger），（1982）〔無題〕
- 圖 3-77：劉信佑（1996）〔超級市場〕
- 圖 3-78：劉信佑（1999）〔Poubelle〕
- 圖 3-79：王俊傑（1997）〔聖光 52〕
- 圖 3-80：王俊傑（2002）〔微生物學協會：衣計畫〕
- 圖 3-81：翁基峰（1999）〔處女的誘惑〕
- 圖 3-82：可樂王（2000）〔美少女世代同盟〕
- 圖 3-83：陳擎耀（2000）〔張飛戰岳飛泡泡滿天飛〕
- 圖 3-84：惠敏（2002）〔寫真集〕
- 圖 3-85：張惠蘭（2001）〔美夢成真〕
- 圖 3-86：林怡君（1996）〔自畫像〕
- 圖 3-87：吳鼎武 瓦歷斯（2001）〔隱形計畫〕
- 圖 3-88：陳順築（1993）〔記憶〕
- 圖 3-89：簡扶育（1996）〔女史之史在史外〕
- 圖 3-90：張美陵（2001）〔你們家有什麼東西可以拿到美術館展覽〕
- 圖 3-91：張惠蘭（2001）〔2044 巢穴記憶〕
- 圖 3-92：游本寬（1988）〔紅鸞鼓翅〕
- 圖 3-93：黃亞紀（2002）〔間隙〕

# 壹、緒論

觀看當今的藝術展覽，有越來越多使用攝影影像的作品，台灣甚至開始出現當代藝術作品是以攝影為主要名稱的展覽，譬如，「出神入畫—華人攝影新視界」、「幻影天堂—台灣當代攝影新潮流」等，我們該如何解釋這個現象，還有期間的發展與變化呢？當代藝術中的攝影影像與藝術攝影（Art Photography）<sup>1</sup>或所謂現代攝影的影像有何不同？是否當代藝術與藝術攝影有不斷趨近的趨勢？然而為何當代藝術出現大量的攝影影像？攝影影像最早在藝術界原先從排斥到大量地使用，這中間的轉變原因為何？是否牽涉到藝術的定義還是社會環境的轉變？而台灣的藝術發展又是如何呢？這一連串的問題便是本文試圖解開的疑惑。

首先本文該面對的問題是什麼是「當代藝術」，而「台灣當代藝術」又該如何界定。因此本文的第一章首先處理與釐清一些概念上的疑惑，這些疑惑還包括藝術攝影與當代藝術的攝影影像有什麼不同，兩者雖是攝影影像在藝術上的表現與發展，因為涉及到對不同的前衛藝術的啟發，引申出相異的意涵與脈絡。此點將在下文作更詳盡的說明。

釐清概念上的疑惑後，另外還分析了兩項重要範疇，以助於本文之研究。首先是了解關於「攝影影像」的論述，如此才能分析當代藝術作品中多元的使用與其意涵。在這議題的認識方向上，會探討比「攝影影像」更為寬廣的種類：「影像」，希望藉由這種近似關係來了解攝影影像的特性。再來逐一分析攝影影像獨有的特質，及其於社會中所產生的影響。第三章則開始進入本文的研究對象，因

---

<sup>1</sup> 本文將 Art Photography 譯為「藝術攝影」，與一些台灣學者譯為「攝影藝術」不同。本文會做此翻譯是因為突顯當時攝影家或藝評家以攝影作為獨特藝術類型的主張。另外，將更為廣義的 Art of Photography，即與攝影相關的創作，筆者傾向以「攝影藝術」的名稱來與前者做更準確的區分。

礙於至今尚未有統整的資料呈現，因此本文必須花較長的時間去做蒐集的工作。然而經由整理後，共有近兩百件作品資料，這使得本文必須做調查、整理的工作，才能進一步提出架構後再做比對與探討。但因研究的對象上數量過多，使得作品的分析無法一一做各個形式與製作階段等細膩的研究，所以本文將著重在研究攝影影像在藝術發展脈絡上的起源、發展及其運用和產生的原因，以此觀察台灣當代藝術之發展，並且從中歸結、探討其間特殊的攝影影像之語彙。研究進行的方式分三個步驟，第一是時間脈絡上的分析，了解作品與社會環境的互動與其自身的發展。其二是分析使用攝影影像的作品主題與處理，從中了解攝影影像被使用與傳達的意義為何。最後則從上述的分析中，歸納出主要的類型，經由比較與分析來更為深入地了解台灣當代藝術中攝影影像的意涵。

# 一、研究動機

自從二十世紀初，一些攝影家與藝評家開始提倡攝影應有其自主性與美學訴求開始<sup>2</sup>，攝影便從此成為獨立表現的藝術及特有歷史的藝術。此時攝影可以算是現代主義風潮下的產物，即重視創作媒材的特性、原創性與作者論。在藝術攝影發展逐漸成熟並且攝影影像充斥在社會的情況下，使得近代學者不得不開始思考攝影的影像特質為何？法國理論家羅蘭 巴特 (Roland Barthes, 1915-80) 與美國理論家蘇珊 宋塔克 (Susan Sontag, 1933-) 皆發表相關論述<sup>3</sup>，同時也為攝影奠定初級的理論基礎。然而筆者不禁思考當代藝術裡的攝影影像的藝術特色為何？身為藝術作品有其成立的因素，而它與藝術攝影同樣具有吸引觀者的奇幻魔力與視覺語彙，但是這些作品並不完全適用之前所提到學者的論述。當代藝術中的攝影影像作品不是依據著藝術攝影所強調的「真」與一幅「好」的影像，很明顯的是它與藝術攝影是在不同體系下進行的藝術表現。因此當代藝術中的攝影影像是亟待開發與研究的範疇，然而又令筆者好奇的是台灣當代藝術中攝影影像又是呈現何種面貌？

在西方繪畫史出現與攝影影像相關的狀態。從文藝復興開始，藝術家因對暗室或暗箱中影像的利用，促成了畫面三度空間之開發。接著因化學定影方法的發明使得影像可被保存住，攝影影像從此誕生，並且間接影響印象畫派

(Impressionism) 的出現與其作品的取景構圖。另外攝影影像的元素，就已經存

---

<sup>2</sup> 二十世紀初美國攝影家史蒂格利茲 (Alfred Stieglitz, 1864-1946) 成立攝影分離派 (Photo-Secession)，主張作品應考慮攝影本身的規律與特點，使攝影變得更純粹化，獨立於繪畫之外。另外 1904 年藝評家沙達奇希 哈特曼 (Sadakichi Hartmann) 在《照相機創作》(Camera Work) 所寫的展覽評述中，呼籲攝影師「直接方式創作」(to work straight)，專注於相機與沖洗底片的根本屬性。

<sup>3</sup> 羅蘭 巴特運用符號學理論來研究攝影影像的語彙，其相關著述極多，文章有 < The Photography Image >、< Rhetoric of the Image >、< The Third Meaning > 等。專門論述攝影的著作是 *Camera Lucida*，台灣已翻譯出版，書名為《明室：攝影札記》。蘇珊 宋塔克的攝影論述作品為 *On Photography*，台灣翻譯本的書名為《論攝影》。

在於當代藝術之前的發展早期，甚至至今更為大量的出現。譬如最早的立體派（Cubism）到當代藝術的前身達達主義（Dada），一直到七十年代末期興起的後現代攝影<sup>4</sup>。另外，近年當代藝術充斥著大量的攝影影像，這使得它們成為亟待開發與研究的範疇，因此我們該如何去觀看與解讀其中的作品與其發展現象？

作為前衛藝術（Avant-garde）代表的達達藝術企圖用攝影影像挑戰既有的藝術規範並希望藝術與生活相結合，從此引起與傳統繪畫的斷裂，以及之後再現系統的變化。藝術由此與審美的領域相區分，它不再是審美的而是一種符號的體系，「它藉由語言的揭露並建構現實」<sup>5</sup>。攝影影像對此便是極佳的媒介，既可被藝術家操縱，進行一場語言的遊戲，亦可透過攝影機具建構現實。因此，攝影影像與當代藝術有著密不可分的關係，而攝影也與影響當代藝術最鉅的杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）所提的主張---「現成物」（ready made）有著近似的關係，它們同樣是在特定的脈絡中被擷取或賦予意義<sup>6</sup>。由此可看出攝影影像是當代藝術研究的一個重要面向，筆者將藉此面向探究台灣的當代藝術發展。

---

<sup>4</sup> 後現代攝影的意義為在作品中以挪用、擬像、拼貼、複製來使用攝影影像創作，展現出後現代主義的特質。譬如 Cindy Sherman、Richard Prince、Barbara Kruger、Sherrie Levine 等人的作品。參見：Abigail Solomon-Godeau (1984). *Photography After Photography. Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, p.75-85.

<sup>5</sup> 安 寇克藍著，張婉真譯（2002）。《法國當代藝術》。台北：麥田，頁 104。

<sup>6</sup> 林志明（2002）。〈攝影影像與台灣當代藝術〉。《典藏今藝術》，120 期九月，頁 74。

## 二、研究目的

攝影的研究在西方逐漸受到重視的原因除了因為影像在社會中對人的影響與產生的效應愈趨明顯，使得西方學術界不得不開始大量的研究之外，另外也牽涉到攝影在藝術界地位的逐漸改變。當代藝術充斥著大量的影像使得視覺影像的研究日漸重要，攝影美學的論述也在近二十年明顯增加，而當代藝術作品中攝影影像的特殊視覺語彙、美學意涵為何的問題，由於攝影理論逐漸成型再加上影像研究的增加，頓時之間變為急欲開發的領域。在此令筆者思考的是早期因攝影的操作便利與平民個性所以一直被藝術界忽視或排斥，但為何發展到近期卻大量地擁抱影像？這牽涉到其中對藝術的看法的轉變，而台灣當代藝術的轉變又是如何呢？

目前在西方藝術界研究當代藝術作品中的攝影影像的論述，有兩個大方向，一是從當代藝術本身意義脈絡下的發展來看待，譬如美國藝評家羅莎琳 克勞絲（Rosalind E. Krauss），她除了對達達、超現實主義（Surrealism）的攝影影像使用進行研究外，也有對「攝影」這媒體在當代藝術從過去到現今的使用做一個概略式的觀察<sup>7</sup>。另一面向是從藝術攝影的脈絡下去省思自身的發展，譬如藝評家艾碧給歐 所羅門－郭朵（Abigail Solomon-Godeau）認為藝術攝影從現代主義下發展到七十年代已經到窮途末路，沒有任何新的路徑可發展。她從一些與現代主義特質截然相反的創作表現，譬如與原創性相對的挪用、複製、模仿、拷貝等去分析這些作品產生的原因並重新思考藝術攝影未來該如何發展。

---

<sup>7</sup> 參見：Rosalind Krauss (1985). *The Photographic Condition of Surrealism. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press; Rosalind Krauss (1985). *Photography in the Service of Surrealism. L'Amour fou: Photography and Surrealism*. New York and London: Abbeville Press; Rosalind Krauss (1999). *Reinventing the Medium. Critical Inquiry* 25. Chicago: The University of Chicago.

目前研究台灣當代藝術的論述，之前大部份為零散短篇的文章，近來開始較有大量的相關書籍出版<sup>8</sup>。近年出版的《台灣當代藝術 1980-2000》的研究架構是將台灣的作品依照西方當代藝術評論盛行的分類方式分類作品，但如此較難研究出台灣自身較深沉的藝術發展脈絡，以及複雜的社會背景所交織的藝術機制發展與台灣當代藝術的相互影響<sup>9</sup>。

文建會於西元 2003 年出資發行一套二十四本的《台灣當代美術大系》，以議題與媒材作為作品主要的分類與研究對象。其中有一本的主題為「攝影與錄影藝術」。這是第一本書以攝影與歷史的角度，統整地分析台灣當代藝術作品的專書。但可惜的是因為資料蒐集有限，書中主要的當代藝術作品列為九〇年代，並認為之前象徵現代主義的六〇年代攝影與八〇年代的報導攝影在九〇年代轉向到當代藝術之中<sup>10</sup>。我們知道過去現代主義發展下的藝術類別，各自有其媒材的忠誠度，因此所發展的概念與脈絡是不同的，這樣將藝術攝影與當代藝術連接，似乎無視或否決了九〇年代之前台灣藝術家使用攝影影像的創作，並且將兩者所發展的脈絡予以混淆了。

---

<sup>8</sup> 譬如有姚瑞中的《台灣裝置藝術》(2003)、謝東山編輯的《台灣當代藝術 1980-2000》(2002)與文建會出資的《台灣當代美術大系》(2003)。

<sup>9</sup> 《台灣當代藝術》的主編謝東山在書中直接說明此書的分類法，是依據當代藝術史學者 Edward Lucie-Smith 在 *Artoday* 的分類與台灣實際發展所綜合。從 *Artoday* 的目錄分類可以看出三個考量的面向，一是西方自身的藝術史脈絡，二是當代藝術在非西方藝術世界的發展，第三是以特定身分為訴求的藝術發展，譬如女性主義與同性戀藝術。若將《台灣當代藝術》與 *Artoday* 比對，發現《台灣當代藝術》在上述第一面向的內容減少了許多，譬如「普普藝術與之後的發展」、「僅存的抽象藝術」、「極限與觀念」與目前新的發展而較難被歸類的「紐約的新藝術」等。至於為何《台灣當代藝術》中沒有普普、抽象、極限與觀念藝術，謝東山解釋是因為此書著重台灣新類型藝術的引進與介紹，並將未羅列的作品歸為已「學院化」的藝術，因此不納入書中討論。其實 *Artoday* 裡的普普、抽象、極限與觀念等藝術是從過去一直延續至今作品作一個意義脈絡的梳理與研究，這些藝術觀念仍在西方「當代藝術」中繼續發展與延伸，無法將此類的作品擱置不談。相對的，若不將普普、抽象、極限與觀念藝術至於當代藝術中，該置於何處呢？這就牽涉到「當代藝術」的定義，可惜謝東山並未在書中對「當代藝術」的定義加以解釋。

<sup>10</sup> 參見：王品驊(2003)。《台灣當代美術大系，媒材篇：攝影與錄影藝術》。台北：文建會，頁36。

另外在攝影影像的研究，較集中於藝術攝影。許綺玲於九〇年代翻譯班雅明的《迎向靈光消逝的年代》與巴特的《明室·攝影札記》<sup>11</sup>重要攝影理論書籍，除了提供藝術創作者新的思考面向，並促進台灣攝影影像作品的理論研究，也間接地促使攝影影像的問題意識從台灣藝術攝影擴延到當代藝術範疇中<sup>12</sup>。

直到近年，由於在當代藝術中攝影影像作品的激增，因此有一些學者開始在當代藝術的範疇中研究攝影影像，譬如劉瑞琪、林志明與姚瑞中等。劉瑞琪用女性主義的角度觀看一些使用攝影創作的女性藝術家的作品，譬如美國藝術家辛蒂·雪曼(Cindy Sherman, 1954-)與法國猶太裔藝術家克勞德·卡恩(Claude Cahun, 1894-1954)<sup>13</sup>。兩者同樣藉由攝影---拍攝自我的行為作為藝術創作的依據與重要策略：藝術家「(卡恩)藉人工化視覺語言與誇張化性別特徵來強調性別認同是建構的，以顛覆父權社會是異性戀的性別認同為自然迷思」<sup>14</sup>。藝術家從角色選定的扮裝與攝影行為來突顯自我所認同的形象，可能是由社會背後無形的影像製造者---父權社會或資本主義透過媒體建構。另外，劉瑞琪還提到卡恩自拍男扮女裝的行為與杜象扮成女人的攝影作品同樣具有前衛藝術的理念，兩者皆挑釁了既有的社會價值與藝術價值<sup>15</sup>。由此看出攝影行為成為女性藝術家藉以表現女性身

---

<sup>11</sup> 許綺玲 譯 (1998)。Walter Benjamin 著。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室。

許綺玲 譯 (1997)。Roland Barthes 著。《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影工作室。

<sup>12</sup> 長期舉辦藝術攝影的學術論文研究的「中華攝影教育學會」，觀察它歷屆的論文集，發現其中論文研究對象有藝術攝影與當代藝術領域不斷交集的傾向，譬如1997年台灣當代藝術家梅丁衍發表〈攝影蒙太奇美學與後現代紀元〉，王雅倫的〈從當代攝影的藝術冒險與弔詭解讀七十年代後之影像語言〉則是將西方當代藝術的議題引入台灣攝影作品做比較與討論。甚至長期研究台灣攝影的吳嘉寶，也曾策劃集結當代藝術與攝影脈絡的創作者們的展覽。(展覽名稱為「從觀看到解讀---台灣現代影像藝術展」，參展者有陳順築、吳天章、陳界仁、侯淑姿、王俊傑、姚瑞中、洪東祿、張美陵、高重黎、黃子欽、何經泰、周慶輝、黃建亮、蔡文祥、林佩熏、王祥熏。展出時間為1999年4月5日。展出地點於郭木生文教基金會美術中心。)

<sup>13</sup> 劉瑞琪 (2001)。〈變幻不居的鏡像：猶太同女攝影家克勞德·卡恩的自拍像〉，《台大文史哲學報》。期55，165-212。國立台灣大學文學院。劉瑞琪 (2003)〈迫切地追尋女性觀者：辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列〉。《女學學誌：婦女與兩性學刊》，期15。

<sup>14</sup> 劉瑞琪 (2001)。〈變幻不居的鏡像：猶太同女攝影家克勞德·卡恩的自拍像〉，《台大文史哲學報》。期55。國立台灣大學文學院，頁197。

<sup>15</sup> 同上，頁192。挑釁藝術價值部份為筆者所加，卡恩與杜象的跨越性別裝扮的作品皆在1920年左右，他們皆使用當時尚未在藝術體制中擁有合法地位的攝影創作，因此挑戰了既有藝術價

分在當代社會的狀況，重新省思女性在此的社會地位或處境為何。

林志明在〈攝影影像與台灣當代藝術〉中直接指出大量的攝影影像作品是觀察台灣當代藝術發展的重要面向。雖然攝影充斥在我們生活周圍，但也不應將它在當代藝術中的出現視其理所當然，他說：「攝影影像之引入藝術創作，其中所接引的理論問題（包括對媒材概念本身的突破，藝術理念之擴張），我想是藝術理論研究者所不能忽視的重大問題」<sup>16</sup>。此外，他除了概述攝影在西方藝術的發展，並且對台灣當代藝術中的攝影影像作初次的回顧。

因姚瑞中本身就是使用攝影影像創作的藝術家，並且早期也曾參加攝影比賽，所以很自然地長期注意台灣當代藝術中攝影影像的運用與發展，並且希望把它攬進在台灣較貧乏的藝術攝影領域，從中建構一個「台灣當代攝影」的雛型。由此他蒐集不少近年在台灣當代藝術中用攝影影像創作的作品，並集結成書出版，取名為《台灣當代攝影新潮流》<sup>17</sup>。他將當代藝術作品挪至藝術攝影領域，使這些作品突然以「攝影作品」的角度看待與研究，這是否會將斷失其原生的意義脈絡而被任意解讀甚至扭曲？似乎當代藝術中有許多豐富資源且源源不絕的寶藏，被發現後予以平均分配到與它相像卻長期貧瘠的藝術攝影中，這樣的挪取的確卻提供了許多新的研究觀察角度，但尚未將這些當代藝術創作的原生脈絡作清楚的研究，又如何客觀的與藝術攝影作比較研究呢？雖然在西方，過去曾希望獨立以彰顯媒材特色的專業藝術攝影與使用攝影的當代藝術家，從過去對立的關係到近來的隔閡有逐漸消溶的趨勢，但不能就因此而忽視過去曾存在的藝術發展與其歷史演變。

---

值。

<sup>16</sup> 林志明（2002）。〈攝影影像與台灣當代藝術〉。《典藏今藝術》，期120，頁74。

<sup>17</sup> 姚瑞中（2003）。《台灣當代攝影新潮流》。台北：遠流。

本文的研究目的除了了解兩者之間的關係外，並思考為何攝影影像時常被當代藝術家運用？是否攝影影像本身的特質與當代藝術的內在主軸的思想有關？除了希望了解其中尚未被解讀的藝術特質，也希望從攝影影像的角度切入了解台灣當代藝術的特色。

筆者發現攝影影像在當代藝術中的使用與語彙是複雜多樣與曖昧的，譬如辛蒂·雪曼不希望別人認為她是攝影家，而是藝術家，由此似乎看出在當代藝術中有著與藝術攝影不同的影像解讀與媒材觀念。使用攝影的藝術家與專業的藝術攝影者最大的不同是，藝術家並沒有先入為主地對媒材有其熱誠或有一貫與既定的媒材概念。若以繪畫脈絡延續下來的藝術史來看，立體派已開始突破單一媒材的創作觀念。達達藝術的現成物更是進一步拓展了不受特定媒材所限制的觀念。

專業的藝術攝影因強調機具與繁複的顯影過程所帶來的高度的清晰、豐富的影調層次、純淨的黑白影調、細致的紋理表現等效果，或強調對景象獨特框取的作者風格，因此它主要是以單一媒材來製造影像。由此創作者為攝影影像的「製造者」(maker)。而攝影影像在當代藝術如同獨立的元素可以被創作者任意地轉化，其意義全然由創作者賦予，創作者在此是攝影影像的「使用者」(user)。從中可以隱約看出當代藝術逐漸從視網膜領域的造型創作轉變為著重創作者意念的傳達，作品的形成如同語言的架構。筆者希望再進一步釐清當代藝術中的各種攝影影像的運用，並研究其中所納含的意義。

由於欠缺完整的資料蒐集與研究文章的情況下，筆者嘗試做一個初步的歷史

性資料蒐集、整理與調查。截至目前蒐集台灣非專業藝術攝影的藝術創作中最早出現攝影影像的作品是在六十年代，發展至今已有近四十年的歷史，本文試圖用歷史史觀的角度來研究台灣當代藝術的攝影影像及剖析其中的轉變與意涵。



### 三、研究步驟與方法

首先定義研究對象、問題及範圍，以釐清研究的方向。譬如界定「當代藝術」、「台灣當代藝術」，並釐清攝影影像在藝術攝影與當代藝術的關係，以確定本文的研究對象。其次對現有文獻作分析，並對研究對象作一個歷史性的回顧。本文的研究範圍涵括當代藝術理論、台灣當代藝術、台灣藝術機制的發展、藝術與社會歷史之關係，筆者須對此範疇作一定程度的了解與認識，才能進一步分析本文的研究對象。在文獻綜述的過程中形成假設，並試圖予以確證。再來選擇研究本文的方法，首先針對當代藝術中使用攝影影像的作品進行調查。從中進行分析與歸納，提出初步架構後，進而與西方當代藝術與影像研究文獻中的學術分析進行比對，做更適合、精確的研究發展。

作品資料蒐集的方向有官方展場的大型展覽，譬如台北市立美術館的歷年雙年展、台北當代藝術館、高雄市立美術館的相關展覽。還有非官方展場的相關展覽，譬如新樂園、伊通公園、帝門藝術中心、鳳甲美術館、華山藝文特區等。除此之外，輔以重要相關研究的書籍作為參考資料<sup>18</sup>。次與藝術家作半結構式訪談（semistructured interview）<sup>19</sup>使研究的資料更為正確與完整，並了解其創作意識及背景，以便對整個台灣當代藝術中攝影影像的演進、變化作更深一層的認識。本文作品的蒐集年代最早為 1966 年，至於截止年份，為了專注回歸於研究，所以限定於 2002 年底。

作品的分析以三大面向進行：

---

<sup>18</sup> 譬如賴瑛瑛的《複合藝術—六十年代台灣複合藝術研究》（1996）、《台灣前衛六十年代複合藝術》（2003）與姚瑞中的《台灣裝置藝術》（2002）、《台灣當代攝影新潮流》（2003）。

<sup>19</sup> 所謂半結構式訪談是指研究者在訪談前已先備有一個粗線條的訪談提綱，在開放性訪談中允許受訪者積極參與，使得提綱中的問題、探究與提示以彈性的方式進行。參考：陳向明（2000）《質的研究方法與社會科學研究》。北京：教育科學出版社，頁 171。

- 一、 歷史面向的發展與演變，掌握作品發展的變化與其社會環境的互動與影響。資料中最早追溯於六十年代，為完整地了解台灣當代藝術的發展脈絡，因此此項分為兩個階段：六十年代為台灣當代藝術之前身；八十年代至近年為台灣當代藝術。
- 二、 分析作品的主題與處理，從當代藝術所發展的概念與演變，為作品的主題做多面向探討。主要分為兩大項：「藝術實驗」與社會、文化相聯繫的創作。
- 三、 將作品中攝影影像的類型做進一步的比較與分析，從中更清楚呈顯台灣當代藝術中攝影影像的意涵。

## 四、問題意識

### （一）攝影影像

我們觀看許多當代藝術作品，作品的攝影影像並不是全然皆由作者做第一手的拍攝、製造，有的是運用拼貼、翻拍等方式挪用或複製現成的、早已存在的攝影影像。除了與傳播相關的影像外，甚至還有數位技術的攝影影像，因此我們該如何界定當代藝術中這麼多種技術、方法所衍生的攝影影像呢？

不管各種方式所形成的攝影影像，它的原初所構成的影像必定經過光學技術，因此可以確認的是攝影影像（photographic image）是必須透過光學技術，即攝影機具的拍攝才能形成的影像，但顯現與衍生的方式極為多樣，譬如傳統攝影對光的接受體是底片，須由經由化學定影方式予以呈現；數位攝影的接受體是電子感應體，將光的影像化為畫素，紀錄在以位元組（byte）為單位的記憶體中，使得攝影影像在電子螢幕或輸出列印成紙張呈現。攝影影像的衍生因複製技術的發達，透過印刷、複印、電子掃描技術使書本、報章雜誌、明信片、宣傳品、衣服都成了攝影影像的承體。因此，這裡的攝影影像不只是攝影（photography）或照片（photograph）而已，只要是最早經由攝影機具拍攝後，其顯現與衍生的各類攝影影像承載體皆是。

攝影影像透過光對拍攝對象的刻劃使得攝影影像具有確證性，有別於繪畫與書寫的表現。另外由於它是從機具而生，因此具有可複製性的特質。可複製特性使人開始大量對有價值的影像進行複製，想盡辦法加快複製的時間、增加它的份

量。其中使用的方法有影印、翻拍、掃描等，使得攝影影像遍佈各處。攝影影像在當代藝術中除了如藝術攝影一樣創作者自行拍攝影像外，因受到杜象的「現成物」影響，影像如同現成物為創作者使用，譬如挪用、拼貼、複印等。因此攝影影像在本文中是指由各種的方法使用攝影影像，方法包含用不同的技術展現，譬如版畫、影印、電腦影像處理等；人為的使用，譬如拼貼、挪用、在攝影影像上繪畫等。

## （二）台灣當代藝術

「當代藝術」的定義與界定在藝術場域裡一直眾說紛紜，有的說法是以每個人生活的時代為標準，若以年輕的學生舉例，當代藝術的時間界定將是過去十至十五年<sup>20</sup>。另外「當代」常與「當前的」意涵混淆不清。所以該如何界定「當代藝術」，甚至是「台灣當代藝術」呢？另外「當代藝術」與「現代藝術」有何不同？筆者先試著釐清什麼是「當代藝術」。

在《法國當代藝術》書籍裡，則對「當代藝術」的性質做深入的分析。作者安 寇克藍（Anne Cauquelin）認為「當代藝術」已經與年近一百五十年的「現代藝術」不同，除了藝術的使用與觀念相異外，其中藝術場域背後的社會環境因時代的改變而起了很大的變化<sup>21</sup>。

---

<sup>20</sup> 這是任教於雪梨新南威爾斯大學的教授 Penny McKeon 於藝術網頁的解釋。請參見：  
<http://www.vceart.com/explore/ideas/page.4.html>（2003.2.25 上網）。

<sup>21</sup> 安 寇克藍認為現代藝術約在一八六〇 出現，並受到「現代性」的觀念影響，而這觀念以法國詩人波特萊爾的論述為代表，其論述強調作品與環境關係的聯繫。參見：張婉真 譯（2002）。安 寇克藍 著。《法國當代藝術》。台北：麥田，頁 36。

表 1：現代藝術與當代藝術之比較

藝術類型	社會類型	時間	藝術觀念	論述範疇	特性
現代藝術	工業革命的時代為始，消費社會為終	約 1860 年	原創性、主體性、作者論、材質的固有特色	審美的。 論述對象：生產者（藝術家與作品）	因工業社會所產生的複製特性，此時的藝術品仍希望能與之對抗，強調藝術的自主性、本有的特色與其位置。藝術攝影成為曖昧的角色，與社會是結合的（拍攝許多現實生活內容）也是疏離的。（抗拒社會對攝影的複製使用）
當代藝術	傳播社會	約 1960 年	相互作用（主體的隱退、他者的參與） 去審美、觀念化、 多種元素的混合	藝術的（強調命名）。 論述對象：藝術體制（生產者、中介體制與藝術消費）	傳播社會以訊息交流為主，當作品跳脫純藝術這種單一媒介觀，作品已不再是以創作獨一無二的原本作訴求，而是其產生的訊息/觀念。

註：表中為整理《法國當代藝術》中的內容，此外筆者針對其內容作延伸。

安 寇克藍認為人們習慣用過去的標準看待眼前的藝術作品，但現今的藝術發展已非如往昔，因此發生如今普遍出現觀眾甚至是藝術評論家不知如何面對、解讀當今藝術作品及其發展狀況。現在的技術的發展、社會的狀況已與形成現代主義的社會背景不同，因此發展出不同的藝術型態。

我們可以從表格看出現代主義扮演著某種曖昧的位置，過去的藝術家是需要具有某種才能或技藝上的功夫，並且為少數人服務，譬如宗教或貴族，因此他與社會大眾是疏離的。到了現代藝術則更強調其藝術的自主性，這種發展，似乎代表了一些藝術家面對因機械的大量複製於社會產生的劇變所做的因應對策<sup>22</sup>。劇變是指什麼都可以複製，作品很快可以被大眾所知等。藝術家在這種情況下既想延續過去藝術家製造獨一無二的作品性格，又不願重複過去在再現上技藝的磨練，因為攝影讓每個人都可以辦到。因此一些藝術家希望能保有某種技藝特質，與社會技術或大眾有所隔閡，而選擇藝術應遠離社會，以拯救創作本質，應為「藝術而藝術」<sup>23</sup>。然而，卻有另一類型的現代藝術家，對藝術過去累積的位置並不關心，它就如同不願被定型的先鋒，將眼睛觀看社會，有的觀看社會後再依此之眼審視藝術。這類藝術家對社會的走向、發展極為敏銳，其創作與社會議題或社會技術相聯繫。隨著社會類型的轉變，他們逐漸發展成與現代藝術不同的藝術型態。

當代藝術的社會背景是傳播社會，電子資訊大量地傳播流竄於現今社會裡，電腦可以與先前的傳播訊息的技術相容並依靠網路散佈在世界各個角落。電子媒

---

<sup>22</sup> 一些前衛藝術，如達達藝術，認為當時的現代藝術作品成為中產階級的藝術，藝術變成一種與現實生活無關的欣賞物，憂心作品只是讓觀眾更麻木或沉進於資本社會的生活，因此他們試著將這種狀況打破。但他們似乎沒有考量到一些創作者在面對社會環境的改變而產生的選擇與態度，這種說法好像把創作者變成不會思想、為資本社會製作作品的機器。

<sup>23</sup> 這是康丁斯基的說法。（Wassily Kandinsky）參見：滕立平 譯（1991）Suzi Gablik 著。《現代藝術失敗了嗎？》。台北：遠流，頁 12。

體、傳播機制已影響人的生活模式，因媒體的便利性、即時性使得人逐漸依賴技術，並因大量的資訊從媒體得知，改變了對現實的認知，並造成了另一個世界-----二度現實<sup>24</sup>。

當代藝術的特色便浮現出來：「當代藝術的現實建構在作品本質之外，建構在訊息流通的形象之上」<sup>25</sup>。由此便帶出因訊息流通而產生的相互作用、觀念化等多種特色。

安 寇克藍以杜象的創作來說明當代藝術在藝術發展中觀念的轉變。杜象的作品象徵了藝術與審美的領域區分。杜象對手操作與視網膜欣賞的棄捨，改為偶然地選擇「現成物」的使用，使作品越來越少留下作者的痕跡，傾向為與現代藝術相異的非個人的創作特質，因此預示了主體的隱退。他的作品表現出藝術是一種符號的體系，具有語言遊戲與現實建構的特性<sup>26</sup>。

雖然已逐漸看出當代藝術的輪廓，但安 寇克藍強調當代藝術在整個當今藝術發展現況是不定的，並非所有的藝術家皆符合上述的狀態。「我們當前在藝術界所看到的，是多種元素的組合。現代藝術及我們稱之為當代藝術的價值，並行不悖，且互通心得，彼此之間沒有公然的衝突，且構成複雜的、不穩定的、可塑的、隨時在變動的機制」<sup>27</sup>。由於現代藝術的觀念仍影響當今的藝術家，再加上媒體的影響、社會運行的改變是難以立即感知的，因此造成了當今藝術場域複雜混合的狀態。

---

<sup>24</sup> 張婉真 譯 (2002)。安 寇克藍著。《法國當代藝術》。台北：麥田，頁 72-78。

<sup>25</sup> 同上，頁 93。

<sup>26</sup> 同上，頁 102-120。

<sup>27</sup> 同上，頁 143。

另外，筆者藉蘇珊·宋塔克的研究進一步補充當代藝術的特質。她先從西方藝術論壇長期以來對「高」與「低」或「精緻」與「大眾」藝術的爭議分析，發現重點不是在於作品所顯現的對立，而是有一個新的感受力（sensibility）出現，帶來了新的風格與品味的標準。新感受力是因為環境的快速變遷而使生活在其中的人的知覺能力混合而成。近來因科技的進步，人與各種新媒體產生種種的知覺的感受，這一切促使形成有別於過去從文字訓練而得的知識份子所認定的評定藝術的標準出現。過去的知識份子大多從文字，即文學中獲得評判一切的知識，但現今接受資訊的方式已被各種新興媒體取代，因此逐漸形成新的感受力。

許多年輕的藝術家與知識份子都覺得通俗藝術並不是一個新的庸俗或一種反理智主義或某種文化的丟棄。...它反映一個新的事物，就是用一種更開放的方式觀看世界及其事物。這不是指拒絕所有標準，...重點是這裡有一個新的標準，對美、風格與品味的新標準。新感受力是挑戰且多元的。<sup>28</sup>

當代藝術家好比像一個新的容器，會不帶價值的眼光去看待與吸收身邊的事物，並予以作各種知覺的試驗。宋塔克認為當代藝術作品的基本單位不是「觀念」而是「知覺作用的分析與擴大」，這種試驗的精神是具有「問題」與「探索」的意識，使藝術家不再類同於過去人文的、反技術的藝術創作態度，較似於科學的實驗精神。這實驗精神除了對既有的過去歷史、文化做評判外亦對自身的藝術不斷地做審驗：「持續地挑戰他們的意義、媒材與方法。通常新媒材與方法的征服與開發會引出『非藝術』的世界，譬如藉由工業技術、商業手法與意像、純粹私密的與個人的幻想與夢想」<sup>29</sup>。由此宋塔克大膽的說「科學的」與「文學—藝術

---

<sup>28</sup> Susan Sontag (1994). *One Culture and the New Sensibility. Against Interpretation*. London: Vintage, p.303-304.

<sup>29</sup> 同上，p.296.

的」( literary-artistic ) 文化之間的對立只是個幻想，沒有去正視因環境的改變而從中獲得的經驗產生的新的感受力<sup>30</sup>。這個變遷使得藝術不是逐漸死亡而是顯示出藝術功能的轉變。這種新的功能是「作品不僅僅是一個觀念的媒介或一種具道德的情感，而是可以修整我們的意識與感受力」<sup>31</sup>。她認同加拿大媒體評論家麥克魯漢 ( Marshall McLuhan, 1911-1980 ) 的說法，認為藝術家如同先知可以預見社會演變的趨勢或新媒體對人的影響，並在作品中預示未來並且可以發揮效用<sup>32</sup>。由此當代藝術作品不一定是教育或娛樂性質，也是一種對週遭事物的知覺的試驗或對當代人的普遍感受的回應或提醒。

這種新感性也表現了現代主義與後現代主義的分野，因時代與社會背景的不同而產生出新的感性與各種文化現象。若把新感性背後的歷史條件拋開，其實它的性質多少與維科( Giambattista Vico, 1668-1744 ) 提的「共同感」( common sense ) 相關。維科提出「共同感」的原因是因為他發現若在教育上要獲得成功，必得重視與知性、口才相關的修辭學，講者必得造就共同感，即了解當時人的普遍感受、共同感覺，這是一種即時性的學問，必須依於那個時代環境所導致共同性的感覺。德國哲學家加達默爾 ( Hans-Georg Gadamer, 1900-2002 ) 認為維柯延續了古代哲學的爭論，就是理論知識與實踐知識之間的對立。實踐知識是「針對具體情況的，因此他必須把握『情況』的無限多的變化」<sup>33</sup>。當代藝術的社會背景講究訊息的傳播，因此當代藝術作品很大的特色是藝術家企圖藉由訊息交流與接受訊息的人對話。所以共通感的掌握便得非常重要：「共通感所涉及的...是這樣一些眾所週知的東西，這些東西一切人日常都能看的見，它們彼此組合成一個完整的

---

<sup>30</sup> 同上，p.296.

<sup>31</sup> 同上，p.300.

<sup>32</sup> 汪益 譯 ( 1999 )。Eric McLuhan 輯。《預知傳播紀事》。台北：台灣商務，頁 32-33。

<sup>33</sup> 洪漢鼎 譯 ( 1993 )。Hans-Georg Gadamer 著。《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》。台北：時報，頁 34-35。

集體，它們既關係到真理和陳述，又關係到把握陳述的方式和形式」<sup>34</sup>。加達默爾就是強調過去許多哲學家注重美感而忽略了共感，因此忽略了藝術另一重要的功能，有趣的是當代藝術逐漸捨棄了美感，使共感所達到的意義便顯現出來。政大哲學系教授沈清松在分析加達默爾時寫道：

「象徵」和「隱喻」皆表現出藝術對美感經驗另有盈餘，也因此，藝術含有宗教向度、超越向度，不能只視為是美感意識之產物。在具體而個別的藝術品含藏共相，因而傾向超越。...美感經驗亦為自我了悟的一種模態，但是，所謂自我了悟總是與他人他物相關，與超越相關，並在具體中體現共相。於是，藝術經驗中對自我與真理的了悟，為人文科學中更壯闊的理解（或領會、了悟）問題的釐清預備了道路。<sup>35</sup>

因此，這種因時代轉變而形成新的共同感或新感受力在海島型國家—台灣是一個值得觀察的關鍵點，某種程度象徵當代藝術開始在台灣展開的重要因素，筆者雖然不能確定台灣是否具有安 寇克藍所研究從現代主義到當代藝術的進程，但可以掌握的是台灣在某種特定的時空下因吸收外來資訊（當代藝術本身即是外來文化）、政府向西方資本主義的學習、本身獨有的社會政經結構與民族特質等因素融合產生當時新的且異於之前文化、藝術觀念的感受力。

「台灣當代藝術」之時間限定，由於台灣於八 年代之前，藝術生態網尚未形成，以致八 年代以前的前衛藝術創作零星地出現，未能形成穩定且持續的發

---

<sup>34</sup> 同上，頁 43。

<sup>35</sup> 沈清松的導讀於中文版之《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》。參見：洪漢鼎 譯（1993）。Hans-Georg Gadamer 著。《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》。台北：時報，頁 xi。

展情況。曾研究台灣當代藝術的羊文漪進一步說明其原因：

八十年代以前的台灣藝術，難以打開僵局，一方面自是受政治高壓：如戒嚴令封鎖資訊流通、政治性自由言論遭箝制、政治正確之傳統保守勢力當道等負面因素之支配影響。不過，除此外，國民黨戰後偏重民生工業，全力專制工業化、經濟科技教育之建設，而對弱勢之文化藝術，則排斥發展，此已重挫藝術豐收之良機。<sup>36</sup>

因此，台灣要形成一股全面性的前衛藝術創作氣候須在八十年代後，眾多因素集合以致適合當代藝術發展的藝術生態網形成才得以出現。形成藝術生態網之前所具備基本條件：首先從大環境觀察，政治風氣逐漸開放，政府於1987年解嚴、隔年報禁解除，使得藝術得以自由發展。接著因為七十年代經濟的起飛，國民生活優渥，使得政府開始發展文化建設、藝廊的蓬勃發展。

除了自由的創作風氣，適合當代藝術發展的藝術生態網需要藝術創作、中介體制與藝術消費予以運轉<sup>37</sup>。台灣在八十年代後，三者逐漸成形，藝術生態網才能轉動。首先以藝術創作來說，「旅居海外的畫家與留學海外的美術工作者大批回台」<sup>38</sup>，不論是自己從事創作或進入學校擔任教職，教育新一代藝術人才，這都使得前衛的藝術創作開始漸成氣候。

---

<sup>36</sup> 羊文漪（1999）。〈台灣解嚴後當代藝術的眾聲喧嘩〉。《傾向》，期12。台北：傾向雜誌出版社，頁171。

<sup>37</sup> 藝術創作、中介體制與藝術消費是源自美國學者阿諾德·豪塞爾（Arnold Hauser）於其著作《藝術社會學》。中介體制是指藝術家協會、藝術家聚集地、藝術工作房、學校、藝術學院、出版社、報刊雜誌、博物館、美術館、展覽會和各種非官方的藝術團體等具藝術傳播性質之媒介。

<sup>38</sup> 林惺嶽（1995）。〈台灣美術一九四五—一九九五〉。《ART TAIWAN 台灣當代藝術》。澳洲：雪梨當代藝術館，頁149。

在中介體制方面可分為兩部分，在政府方面：具體的建設是 1983 年台北市立美術館落成，使得藝術家有展覽場所，並且發揮教育與研究功能，除了讓台灣人民開始對西方與台灣近代藝術的進展有所認識外，亦使台灣藝術得以明確的觀察與研究。台北市立美術館對台灣當代藝術有重要的影響是於 1992 年首次舉行現代美術雙年展，館長在序文中開宗明義提出：「本館希望藉由雙年展能為當代藝術之現貌及未來走向，提供一個較客觀的省察機會，並呈現一些具體的實例。……驥望充分提供這些內在與外在之訊息，點出當代藝術思想與面貌，並為台灣當代藝術的發展建造一個伸展的舞台」<sup>39</sup>。由此美術館的展覽扮演一個重要的中介，除了被評選的作品可作為參考台灣當代藝術發展的指標外，它的公開展出像是一個廣大效力宣傳台灣當代藝術的出口，讓藝術界（藝評家、現在與未來的藝術工作者、藝術教育界等）與非藝術界的民眾皆可接受到，並醞釀將來對藝術界產生影響或延續的力量。

美術館的建成，是政府實施一系列文化建設的成果展現，這些文化建設起於 1977 年，政府首次將文化納入國家建設當中，以致往後通過並實施「教育部建立縣市文化中心計畫大綱」與「加強文化與育樂活動方案」<sup>40</sup>。其中因為「加強文化與育樂活動方案」促進了文化建設委員會於 1981 年建立、得以補助藝術家的文化基金之成立、培育藝術人才的教育制度的形成<sup>41</sup>。

另一部分的中介體制是非官方與商業體制的展覽場所的出現。有人稱為替代

---

<sup>39</sup> 黃光男（1992）。《一九九二台北現代美術雙年展》。台北：台北市立美術館，頁 4。

<sup>40</sup> 楊式昭（1999）。〈光復後台灣重要文化政策之觀察 1945-1994〉。《1901-2000 台灣文化百年論文集》。台北：歷史博物館。頁 119。

<sup>41</sup> 在「加強文化與育樂活動方案」裡，關於文藝人才之培育中有四點建議：1. 設置中小學藝術特殊班，建立培養藝術人才的教育制度 2. 在大學各學院開設文藝鑑賞或中國文化史課程 3. 設立國立藝術學院 4. 在已設藝術科系之大學設立藝術研究所。第三、四點對當代藝術較有直接的影響，雖然第一點較無直接的影響，但多少增加了藝術科系的學生數量。

空間或另類空間(Alternative space)，它是當代藝術發展與構成的重要環節。這與當代藝術的特性相關，當代藝術具有部分前衛藝術的精神，反對舊有藝術因襲與體制，藉由活潑、未制度化的創作行為與不斷流動改變的世界保持鮮活的關係並與探觸、試驗各種可能的藝術面向，於是一些藝術家們需要一個場所來肆無忌憚的表演與實驗。在八十年代，一些藝術創作的能量在民間湧現，前衛藝術創作的替代空間加入了這個潮流。

進入八十年代，民間美術團體又趨活絡，以吸收新潮以推動前衛性運動的新生代美術團紛紛崛起，如南部藝術家聯盟（1980年）饕餮現代畫會（1981年）中國現代畫學會（1982年）現代眼畫會（1982年）台北新藝術聯盟（1983年）現代藝術群（1982年）...2號公寓（1989年）...等等<sup>42</sup>。

由於大批旅居海外的畫家及留學海外的美術工作者回台，並且結合七十年代的鄉土運動對藝術創作抑制的反動，使得自由創作之風開始瀰漫在台灣藝術界，其中伊通公園（1988年）2號公寓（1989年）以及往後的新樂園皆屬於發表前衛藝術創作的替代空間，它們與畫會不同的是因為反對舊有藝術因襲與體制，所以創作的媒材與觀念是採取開放的態度，作品不侷限於繪畫，也不適於舊有的方式展出。另外，參與者間的共識不強調在作品的部分，而是場所。「伊通」是個『地方』或『場所』，而不是『團體』。在各種相互影響、互相交流的強勢潮流中，努力不懈地探究現代藝術的發展，而其基本的認同在於對場所的歸屬感，展現個人思想和創作的『精神場所』<sup>43</sup>。當代藝術中反對舊有藝術因襲與體制的創作

---

<sup>42</sup> 林惺嶽（1995）。〈台灣美術（一九四五~一九九五）〉。《ART TAIWAN 台灣當代藝術》。澳洲：雪梨當代藝術館，頁 149。

<sup>43</sup> 兩句話摘錄於湯皇珍與陳慧嶠所寫的文章。參見：伊通公園的網站：<http://www.etat.com/itpark/>

態度使它必須需要一個中性且邊緣性的場所來運作，這裡只有藝術家可以灌輸意義，沒有多餘的訊息影響與干擾（譬如策展人、官方體制、商業訴求等）。由於這樣純粹的身分，使得它被許多人視為當代藝術的代表，反過來說，若要瞭解一個國家的當代藝術發展現況，除了美術館，替代空間是重要的參考指標。因此替代空間是藝術創作與藝術消費中重要的且不可或缺的環節。

藝術消費在台灣當代藝術呈現有別於西方世界的發展，在八十年代因為台灣民眾普遍對當代藝術的不了解，使得藝廊或個人收藏者不像西方藝術有著關鍵性的位置。前衛藝術的發展，以自由創作為主要的訴求，因此除了創作者之外，以展場等中介體制的出現，是推動當代藝術發展的重要因素。由於藝術生態網的初具形成，台灣當代藝術得以在日後穩定且持續地蓬勃發展，因此本文主要以八十年代以後的藝術創作為研究對象。

### （三）當代藝術與藝術攝影

攝影發明至今已經超過一百五十年，期間在社會扮演角色的演變由令人詫異的新技術到受人寵愛的實用紀錄功能，接著成為美學範疇的對象、社會中消費體系的重要元素，最近新增的角色即是成為懷舊對象的人類文化產物。攝影在這期間不知不覺扮演許多面貌，而令人訝異的是，攝影與其他藝術種類相比，它大量地拓展、滲透於各個媒體甚至每個家庭之中。其原因一來是攝影本身的特性----可複製性，由此可以將攝影影像大量的複製並且轉移至各個呈載體上；二來是技術在社會中發展的特性。麥克魯漢認為新媒體會不斷以舊媒體為傳播內容，而這樣交雜的呈現會散發出強大的訊息能量刺激著接收者，譬如文字作為古老的傳播媒體，不停地被包含在之後出現的印刷、電報甚至電影中<sup>44</sup>，新媒體的出現無不刺激著我們的感官經驗。攝影影像也是與文字一樣被新媒體包容使用，譬如電視、電影或網路等。

攝影的複製特性使得它如同流質體，滲透到各個領域與媒材中。這個情形在藝術表現裡，更是曖昧不清。藝術攝影與當代藝術逐漸混合在一起，兩者進行許多次的趨近狀況。筆者首先試著通過藝術攝影與當代藝術的比較來進一步分析當代藝術中攝影影像的特質，至於當代藝術對攝影影像的運用，在下文第二章「西方當代藝術與攝影影像」作較為詳細的分析。

攝影影像較早出現在藝術領域是十九世紀八十年代的畫意派（Pictorialism）<sup>45</sup>，他們將照片表現如同素描繪畫般的效果，吊詭的是雖然創作者自認是藝術家而非攝影師，但此風格的藝術作品並未受到藝術界普遍的認可或青睞。接著到了

---

<sup>44</sup> 參見：宋偉航譯，（2000）。Paul Levinson 著。《數位麥克魯漢》。台北：貓頭鷹，頁 84-87。

<sup>45</sup> 1886 年至 1920 年初期於歐洲興起的一個攝影派別，代表人物有 Peter Henry Emerson、Robert Demachy 等人，其特色為模仿繪畫風格，例如光線或質感的運用等。

二十世紀初，由於當時普遍興起前衛藝術的運動，使攝影影像開始在現代藝術出現兩種不同的發展，一種以立體派為啟發；另一種為藝術攝影。當時的前衛運動雖然皆反抗舊有的學院藝術、對自身的藝術重新反省，但其實存在兩種較為明顯不同的前衛精神，因而對藝術有不同的主張並產生不同的發展方向。

表 2：兩種主要反抗舊有古典藝術、理性分析藝術發展的前衛藝術精神

前衛藝術精神	藝術範疇	相同點	創作精神傾向（對藝術的觀念）	主要流派
既有範疇探索	在各個藝術類別中尋求純粹的、固有特色的藝術。  * 以繪畫為例 架上畫命題： 色彩、線條、 色調、塊面...	皆對古典、學院的藝術進行自省、批判	純粹的（仍效忠於藝術分類或媒材的概念。）  獨立而自主的（自我的，與社會疏離的。）  雖批判但傾向建構。（演繹法：先提出前提，再推演出理論）  象徵的（仍強調其秩序感）  排斥語義、內容	立體派、 抽象主義、 形式主義等
未定範疇探索	開放而未定的，主要特色為新技術/社會的技術嘗試。藝術與社會、文化相聯繫。		具有語義的、辯證的內容。  非審美的： 放棄只有純視覺愉悅的表現。  手操作並非唯一表現方式。  雖批判但傾向破壞與否定： 放棄對媒材效忠。  寓言的	構成主義、 達達藝術、 超現實主義等

雖然這兩種前衛類型具有相同的特性，同樣都有美感改革與社會反動的雙重意義，但它們的思考的方向與採取的方式並不盡相同。上表主要針對二十世紀初所發展的前衛藝術作分析，藉此觀察西方與台灣的藝術發展。兩種前衛藝術精神在往後發展，其性質多少因時間的演變而有所不同。基本上，兩者在時間的歷程裡是處於不斷辯證、運動的關係。過去與當時社會靠近並使用新技術創作的未定範疇前衛藝術，在往後因時間的演變已成為經典，一種藝術世界所接受並納入的樣態，即成為被審視的對象。所以既定範疇前衛藝術性質在往後則是一種已成體制化的藝術，而未定範疇前衛精神應是不斷與現世、當代藝術靠近的創作思維。譬如，在後現代藝術裡，雖然反對體制化藝術的舉動已在前衛藝術中出現，但已成經典的現代藝術與杜象等人的作品，即是一種鮮明的指標，在後現代藝術中成為被審視與對話的對象，譬如雪莉·萊佛將攝影大師的作品翻拍或展示金色的尿壺與杜象的[噴泉]對話。

立體派將報紙帶進畫布中，其中自然包含了攝影影像，然而它們對攝影影像的運用是較為開放，其影像不一定由自身從專業的技術中獲得，它可以是一個現成的物件被拼貼使用，值得注意的是，一直強調手工技藝與創作者的才能的藝術，首次出現了機械複製的影像（圖 1-1）<sup>46</sup>。雖然立體派對報紙的影像或其他的香菸盒、標籤等生活物品加進畫裡是為了增加真實感或「關心的，只是它造型上的功能」<sup>47</sup>，使得這裡的攝影影像仍收編於繪畫之中，但這種將生活物品帶入藝術中的動作啟發了達達藝術，藝術家期望為僵化的藝術，得以從生活中湧進一股源源不絕的熱能，譬如有的達達藝術家把攝影影像當作新媒材使用，予以拼貼或集合；另一些達達藝術家了解攝影影像作為大眾傳播媒介之一，經由大量的傳播使它具有的確定訊息之符碼，這些藝術家便運用其中的攝影影像與觀眾對話。

---

<sup>46</sup> 另外，立體派對各種物件與大豆粉、沙或木屑等材質的使用，也啟發往後一些藝術家走向單一媒材的創作。

<sup>47</sup> 吳瑪俐 譯（1991）。Willy Rotzler 著。《物體藝術》。台北：遠流，頁 20。

譬如約翰 哈特菲爾 ( John Hartfeild, 1891-1968 ) 的作品，使用群眾所熟悉的政治性影像與符號。( 圖 1-2 ) 這種對藝術沒有既定範疇設限的思考與創作，較與社會技術、傳播媒體貼近，因此後續發展了像普普藝術、觀念藝術、後現代藝術等種種各式各樣的使用攝影影像創作。

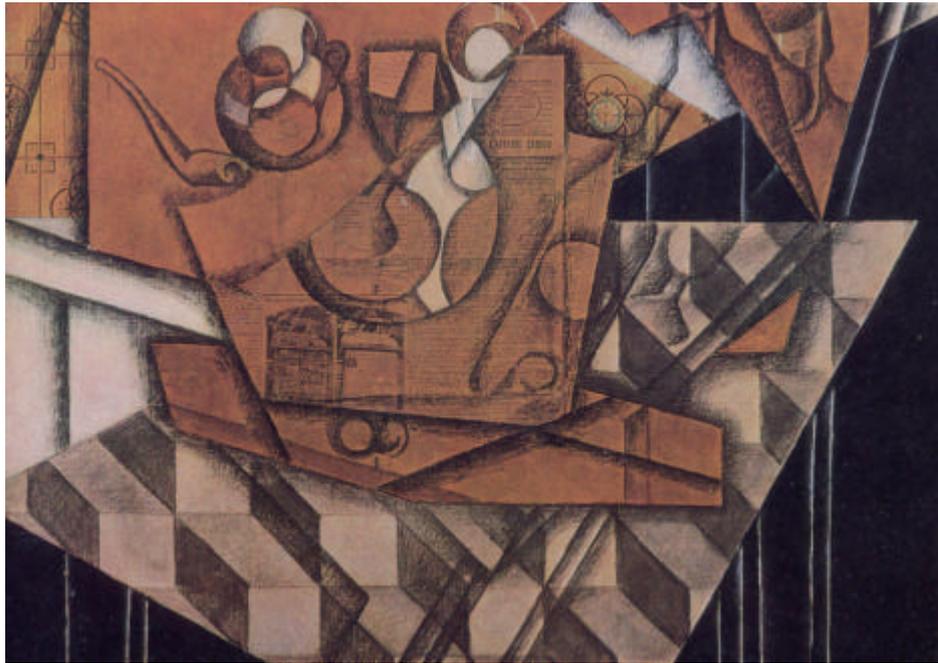


圖 1-1：葛利斯 ( Juan Gris ), ( 1914 ) [ 茶杯 ]。油畫，炭筆畫與拼貼在畫作上。

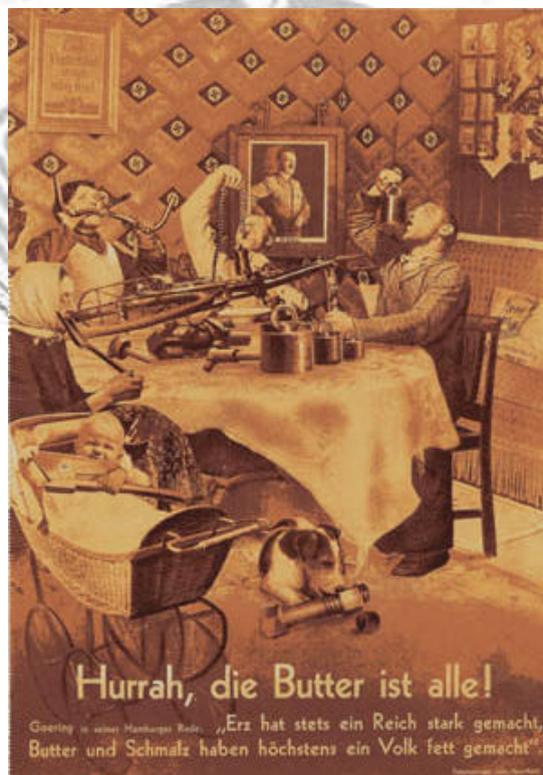


圖 1-2：哈特菲爾 ( John Hartfeild ), ( 1935 ) [ 快點! 奶油全沒了! ]。攝影蒙太奇。

相較於立體派的藝術攝影，為了突顯自身在藝術的價值與其不同，強調其機具的特色所製的影像，也強調繁複的技術所顯示攝影家的專業特性，希望為「攝影」在藝術界有獨立且不可取代的位置。它想要成為藝術但又要不同於現有的藝術。因此出現矛盾的行為，我們可以看到藝術攝影模仿繪畫，譬如對技藝的重視、作品的尺寸大小、呈現的方式等（圖 1-3）。因為藝術攝影發展一直強調與其他藝術的不同，所以專業的攝影家都會對「攝影」媒材有其熱誠，強調因這種專業性而帶來的藝術性。所以，在往後的藝術攝影雜誌中，其論述也都不斷強調於此，但為自己尋求獨特的同時，也逐漸加深藝術攝影專業攝影家與藝術家使用攝影之間的隔閡。

介於藝術攝影與藝術家使用攝影的廣大隔閡，可以被閱讀為一種意識形態的對立：美學的保守主義對先鋒主義（vanguardism）；形式主義對後形式主義（post-formalism）；一種以攝影「靈魂」的防衛來反對它並未擁有的主張；內向性對社會的參與。隔閡是真實存在於一些概念之中，譬如它們的觀眾通常是分裂的，而展覽的宣傳網也經常是有區別的。在一個廣大的認可，藝術攝影的專業攝影家是密切關係於對藝術家與媒材有一個一貫與既定的核心觀念，照慣例地表示態度；先鋒藝術是非固定於藝術的身分，這樣親密地聯繫於它為某種目的創作與對攝影間接且非固定使用態度，因此攝影對先鋒藝術來說如同一種不同的媒材。<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> David Company (2003). *Survey. Art and Photography*. New York:Phaidon Press, p.19.



圖 1-3：史蒂格利茲（ Alfred Stieglitz），（1905-1906）攝影分離派藝廊現場。

這就是為什麼藝術家對自己使用攝影影像的作品時，認為它是「影像」，而面對具有個人風格的照片則認為是「攝影」。相同的情況是否也在台灣發生呢？台灣藝術家陳愷璜認為「攝影」與「影像」是不同的領域<sup>49</sup>。

陳愷璜（以下簡稱陳）：有些人（藝術家）雖然運用影像創作，但我覺得它不是作為顯現作品的部分。<sup>50</sup>

筆者：可以更詳細地說明嗎？

陳：因為它好像在一個現象跟本體的層次裡，它的現象強過影像作為一種本體的方式被顯現出來。

筆者：你指的是一般傳統的攝影作品嗎？

陳：不一定，可能在你蒐集的資料裡也有，我認為簡扶育的作品是攝影不是影像。因此我會有個合理的懷疑，你是這篇論文的作者，那你如何定義「影像」？「攝影」又是什麼？因為我認為它們是不一樣的。

筆者：以梅丁衍的作品舉例，作品影像的取得是需要藉由攝影，從此之後才能讓作者拼湊，因此影像不一定是由作者拍攝，而是可以從報紙、雜誌來挪用，所以我會把它納入攝影影像的部分作探討。我想這部分對你來說應該是「影像」，因為作者並

---

<sup>49</sup> 陳愷璜為留法藝術家，作品多為觀念藝術，目前在台北藝術大學美術系、台南藝術學院造型藝術所任教。

<sup>50</sup> 筆者訪問陳愷璜的時間是2002年1月5日，地點在陳愷璜的住家。

沒有攝影的行為。

陳：沒錯。兩者的定義其實不太容易講出來，可是當我看到作品時，我就很清楚知道它是什麼。像陳志誠剛回國時出了一本很大本的畫冊，但是我看了很驚訝，因為那根本是攝影集，不是作品集。所以我不太會用文字描述中間的落差，但事實上它是很清楚的。「影像」本身是獨立的，「攝影」不見得需要獨立，它可以依附在這個或那個身上，但是「影像」要有一種自主性。

筆者：自主性是藝術家創造的嗎？

陳：不一定，如同你說「影像」不是創作者所拍，可是他可以找到並加以運用。他會挑這張就是他的選擇，所以它就是「影像」，不是「攝影」作品。

筆者：聽起來「影像」好像是大眾的、開放性的；「攝影」似乎是私密性的。

陳：也可以這麼說，因為「攝影」總會帶有一種語彙的個人經驗，但「影像」不會，如你所說它具備開放性，甚至是可被參予的、可被轉化的，「影像」本身是自足的，它沒有依附性。

從上述談話可以進一步了解當代藝術中攝影影像的特質。陳愷璜認為「攝影」須依附於現象，「攝影」的形象是與現象緊緊聯繫的，而「影像」雖然是藉由攝影器材取得，但它的形象如同獨立的「元素」可以被運用、被大眾所辨認，「影像」在此如同符號被拼湊，作品的攝影影像不一定要依附於拍攝環境，即使作品

呈現了拍攝環境，也都是被拍攝者所形塑、構造與設定。作品即使有拍攝行為，但作者也只是將眼前的拍攝環境當作「影像」處理。若以繪畫來舉例，「攝影」好比寫生，而「影像」好比歷史畫。「攝影」在某種程度仍對「真實性」有所要求，而「影像」志不在此，它如同文字或符號進行一場想像文本的建構，其「建構」意味極濃，建構的各個元素不依賴攝影機具所製的影像，如同陳愷璜所言：「『攝影』與『影像』我都用過，但並沒有特別停留在哪一部分，譬如陳順築用攝影影像大概有一定的模式，從最早的單張到後來的空間裝置、跟一些物件之間的聯繫。他其實迂迴在『影像』與『攝影』之間，呈現擺盪的狀態，可是他沒有辦法拋棄，仍對攝影影像有一種依賴、留戀。」

另外在對話中對於創作者的「選擇」是建構作品的一個特別的因素，當代藝術家對「影像」的運用是採用開放的態度，作品的建構不會著重在一定得藉由攝影機具取得，因此不會留戀影像、亦不一定特別要求攝影影像的品質，只要達到創作者所要傳達的意涵即可。若藝術作品是創作者所要表達的意涵，而姑且先不論創作者是否有其對話對象，作品本身在當下經創作者完成時，如同自足完滿地形成一個世界、一個真理。作品的完成如同星座（constellation）的展現，作品媒材的拼置或安排好比進行一場複雜的馬賽克（mosaic）組合。每個與真理聯繫的理念如同行星，而藝術作品是藝術家對現象的闡釋，即展現理念的表徵，這好比群星構成的星座<sup>51</sup>。當代藝術中除了將視覺的影像作為訊息語義之建構，裝置藝術（Installation）中對場所的重視，強調觀眾的身體邀約，其中作品/場所、作品/觀眾使作品的建構呈現多面向且靈活的相互滲透與重組。不受場所限制的高速網路的傳播方式，其作品呈載高度的影、音等訊息，促使藝術創作型態更為擴

---

<sup>51</sup> 馬賽克、單子的觀念時常出現在班雅明的著作，他希望能夠重新建構批評的原則，展開一些新的方法論與概念，如片斷的想法好比單子或鑲嵌物、批評的破壞與重建等。這種開放性的破壞與辯證，筆者認為恰如當代藝術創作或建構作品的態度，一種因為必須不斷面對現世而產生靈活的藝術型態。參見：陳永國 譯，（2001）Walter Benjamin 著。《德國悲劇的起源》。北京：文化藝術出版社，1-29 頁。

張與活躍。

班雅明另一個相聯繫的「寓言」(allegory)觀念也正好可進一步說明「影像」的性質<sup>52</sup>。德國的文化評論家布爾格(Bürger)巧妙地將「寓言」與前衛藝術理論相比較，他首先擷取出「寓言」的概念：

1. 寓言作家由生活脈絡的整體性中抽出一個元素，加以孤立，並剝除其功能。所以寓言本質上是不連續的斷片，也因此是有機象徵的對立面。「在寓言式直覺的領域裏，意象是一個斷片，一個神秘記號……。整體性的偽表象消聲匿跡。」
2. 寓言作家結合孤立的現實片段，藉此創造意義。這是安排出來的意義；不是由斷片的原本脈絡而衍生。
3. 班雅明將寓言作家的活動詮釋為憂鬱的表達。

如果在憂鬱的凝視下，客體變成寓言性的，如果憂鬱讓生命自其中流溢而出，客體卻留下來，亡逝，固著於永恆中，那麼這便是寓言作家的目的，無條件受其控制。也就是說，客體現在完全無力散發任何意義或自身旨趣；意義，如今由寓言作家賦予。

寓言作家與事物的交會，陷於投入與厭倦經常互換的狀態：「病人對孤立與無足輕重事物極度著迷，之後又失望地捨棄那被利用殆盡的表徵。」

4. 班雅明亦談及收受領域：寓言-----其本質是斷片-----呈現的歷史是

---

<sup>52</sup> 「寓言」概念是班雅明在研究德國悲劇時，發現德國悲劇的寫作表現與古典希臘悲劇不同，並且有其自身獨到之處。從中發現許多相對的概念，譬如「寓言」與「象徵」、「完整」與「破碎」、「有機的（和諧的）」與「無序的（雜亂的）」參見：陳永國 譯（2001）Walter Benjamin 著。《德國悲劇的起源》。北京：文化藝術出版社。

衰退的歷史：「在寓言中，觀察者遭遇到歷史的死亡面容，一個石化的原始地景。」<sup>53</sup>

布爾格認為「寓言」代表了作品的生產過程，和作品呈現的美學效果分開。它呈現了兩種關係：「一種關係到材料的處理（將元素從脈絡中抽離），另一者則關係到以一種生產及收受過程的詮釋（生產者的憂鬱、收受者悲觀的歷史觀）進行作品的建構（斷片的組合與意義的佈置）」<sup>54</sup>。這種對材料的處理如同陳愷璜對「影像」的態度，「影像」的原生脈絡被抽離，由此「影像」得以獨立，並藉由藝術家的建構重新賦予影像意義，它不用依附其原生脈絡。

另外寓言的建構方式亦有別於一般藝術所用的象徵，象徵的方式是「從來不是武斷的；亦不是空泛的，而是有個本然的結合原理在能指與所指之間」<sup>55</sup>。此種構成結構如同字詞類聚，有機地發展至必然的結果。寓言則是格式類聚<sup>56</sup>，其特色是序列且不規則發展，部分與整體並無直接的關聯，亦表現出片斷破碎的性格，攝影便帶著這種性格，利於藝術家的創作。而寓言的建構如同藝術家不遵守過去傳統藝術的圭臬下，打破其規則，拆解其組織，任意地挑選材料建構作品，由此挑戰了過去藝術所強調的純粹性而呈現混種（hybridization）的行為。這種創作方式大量地出現，與攝影大量地顯現有其關聯，這種現象出現在七十年代末期被稱作後現代藝術，在當時美國藝評家歐文斯（Craig Owens）所探討，其進一步的討論，在下文第二章「當代藝術 攝影影像」作較為詳細的探討<sup>57</sup>。

回顧整個攝影在藝術的發展，羅莎琳 克勞絲發現當代藝術與藝術攝影其實

---

<sup>53</sup> 蔡佩君、徐明松 譯，（1998）。Peter Bürger 著。《前衛藝術理論》。台北：時報文化，83 頁。

<sup>54</sup> 同上，84 頁。

<sup>55</sup> Ferdinand de Saussure (1966). *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill Book Co. p.68.

<sup>56</sup> 蔡佩君、徐明松 譯，（1998）。Peter Bürger 著。《前衛藝術理論》。台北：時報文化，91 頁。

<sup>57</sup> 歐文斯用寓言來討論後現代藝術，本文將此探討放在第二章，請見 71 頁。

不斷在進行趨近的動作，譬如立體派之後的構成主義（Constructivism）、達達主義、超現實主義大量使用攝影影像創作，羅莎琳·克勞絲認為這是攝影與純藝術進行第一次的趨近現象，而六十年代的觀念藝術（Conceptual Art）、普普藝術（Pop Art）等是第二次的趨近現象<sup>58</sup>。到了七十年代的藝術表現，更有所謂後現代攝影與後現代藝術在於相同的作品上。從此看出藝術攝影與當代藝術的隔閡似乎逐漸消溶。這象徵了雙方不再對技藝有任何的迷思，面對社會的複製特性也不再有任何的掙扎感。在現代藝術裡對藝術遠離社會而強調的自主性，還有單一媒材的發展都已過時了。

在台灣當代藝術與藝術攝影是否有趨近現象？在九十年代發展至今，其實是非常快速而激烈的。譬如，身為藝術攝影創作者與教育者的吳嘉寶，他曾經長期研究台灣攝影史，在1999年集結當代藝術與藝術攝影的創作者，策劃「從觀看到解讀——台灣現代影像藝術展」<sup>59</sup>。他希望為藝術攝影注入新的創作力量與可能性。

同樣長期從事藝術攝影教育，並且具有國外攝影與美術碩士文憑的游本寬，從下面這段話，或許表露了他處在台灣藝術攝影與當代藝術之間複雜的心態，並且可看出過去美術館對藝術攝影的態度：

長久以來，台灣的攝影藝術在「傳統」美術圈外柔弱的搖晃前進，其中比較明顯、熟悉的例子是：少有畫廊願意兼營「照片」的展覽；或在所謂的藝術家年鑑中獨缺攝影；因此幾年前當有美術館願意收藏本地攝影家的作品時，就成了台灣藝術界的大事。除此之外，任何公辦美術性比賽的成果畫冊，攝影類作品即使是為參賽人數最多的一組，而它被「習慣性」

---

<sup>58</sup> 參見：Rosalind E. Krauss (1999). *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry* 25. Chicago: The University of Chicago, p.289.

<sup>59</sup> 詳細內容請見註 12。

的敬陪末座，至今仍然是事實存在。藝術環境對攝影的創作氣氛是不利的，但回顧台灣攝影藝術發展的本身，無論是「沙龍」、「藝術」、「心象」、「報導」、「紀錄」又「紀實」的浪潮中，在影像的媒材與形式之間，我們一直自我框限在一頂所謂的「攝影」保護罩下；不敢離開相機、相紙、暗房，甚至於「單格影像」的呈現一步。...最後也只能抱持著有限的創作實驗為其藝術終結。但是這種「獨」以相機的觀景窗來「預視」世界的「傳統攝影觀」，不但在藝術理念上無法獲得台灣同時期美術家太多的青睞，其終究亦無法抵擋世界藝術思潮的大洪流----藝術媒介的藩籬與瓦解。

相對於「傳統攝影」的前途坎坷，在台灣美術界的「當代影像藝術」熱潮中，由於本質上沒有經過前期「現代主義式」扎實攝影素材認知，使得這些藝術家在應用攝影的重要成品----照片時，每每使它淪為裝置中粗糙、廉價的影像背景布，或者是把照相機做為表演藝術中「即興快拍」的紀錄性工具等。...筆者，尤其是站在教師的角色時，都會經常地自問：在台灣攝影藝術成長的過程中，難道我們真不需要一點點扎實的沃土，以來填補因追隨流行及揠苗助長後的本質疏散？<sup>60</sup>

上述的話語可以看到台灣藝術攝影發展的窘境，留學國外的創作者也了解，單一媒介已瓦解的局勢，但仍希望作品保有應有的視覺質感。然而，攝影影像的發展在近年出現變化，譬如原本象徵紀實攝影的張乾琦與侯聰慧的作品<sup>61</sup>，分別

---

<sup>60</sup> 游本寬（1997）。田名璋、汪曉青等人攝影集。《非常捏造》。台北：田名璋。

<sup>61</sup> 張乾琦，1961年生於台灣。1988-90年就讀美國印第安那大學。取得教育碩士學位後，1991年展開他的專業報導攝影生涯。作品〈鍊〉是拍攝幾對龍發堂患者被鐵鍊相繫的黑白照片，這件作品分別參加2001年威尼斯雙年展與2002年巴西聖保羅雙年展。侯聰慧，1960年生於台灣高雄。1981年曾進入精神醫院治療，在此期間不斷地進行攝影紀錄與創作，於1983年發表〈龍發堂〉的攝影作品。1987年開始在台北為雜誌進行攝影工作，並在1989年成為攝影新聞工作者。侯聰慧從「龍發堂」的作品開始受到攝影界重視。由於作者對底片並未正常安置與處理（不小心沾有飯粒甚或發霉等現象），再加上未持嚴謹態度沖洗照片，使得沖洗出來的影像呈現有別於失焦的獨特模糊效果，似乎影像的光學粒子仍游移於紙張上，不願被定住，不論發霉的物質變化、因影像模糊

在代表當代藝術殿堂的 2001 年威尼斯雙年展與 2002 年台北雙年展展出。這代表藝術攝影作品開始受到重視，另外較年輕一代的創作者兼藝評者的姚瑞中，分別發表過攝影影像在當代藝術與藝術攝影的文章，也在最近策展過相關的展覽，從他所策劃的展覽中，可以看到藝術攝影與當代藝術作品一同展出的狀況<sup>62</sup>。

大量攝影影像作品的出現，也開始影響了美術館過去長久以來對藝術攝影的概念。在 2004 年台北市立美術館的「反思---七十年代美術發展」，首次將攝影與繪畫、陶藝作品聯合展出。

策展人對攝影作品的重視、官方與藝術家透過盛大的攝影影像創作的結集成為在國際間重要的藝術發聲機會與策略，再加上回顧台灣美術歷史發展的熱潮皆顯現了西方藝術攝影與當代藝術長期的趨近現象，似乎在台灣九十年代末期急速地發展相溶在一起。

---

使觀者的視覺疲勞產生錯覺或拍攝題材的內容，都使影像呈顯奇異不安的效果。2002 年台北雙年展展出拍攝侯孝賢電影拍攝場景的照片。

<sup>62</sup> 姚瑞中除了寫《台灣攝影新潮流》的書籍外，亦曾發表「台灣當代藝術中的攝影新潮流---關於幾種創作方法的初步觀察」。此文章發表於《2002 國際華人藝評會議，『異化和演替中的華人當代藝術』》。姚瑞中策的展覽為「幻影天堂---台灣當代攝影新潮流」，在藝廊性質的大趨勢藝術空間展出，時間為 2002 年 11 月 14 日至 12 月 14 日，展出人有游本寬、張美陵、陳順築、黃建亮、陳界仁、王俊傑、洪東祿、翁基峰、吳天章、顧世勇、侯淑姿、姚瑞中、林欣怡、郭慧禪、陳擎耀、李詩儀。共 16 位。

「出神入化---華人攝影新視界」在台北當代藝術館展出。展出時間為 2004 年 2 月 14 日至 5 月 2 日。展出人分大陸與台灣地區。台灣地區有陳敬寶、吳天章、黃子欽、陳順築、可樂王、李詩儀、陳擎耀、林欣怡、郭慧禪、陳界仁、王俊傑、吳達坤、陳文祺與陸蓉之。大陸地區的展出人有薛力愷、吳小軍、翁培竣（翁奮）、李大方、崔岫聞、何成瑤、陳羚羊、蒼鑫、繆曉春、洪磊、王慶松。總共 25 位。

## 五、小結

如果我們回過頭來用安·寇克藍的當代藝術的定義來看待台灣，則會發現台灣的當代藝術創作跟社會型態相比，則呈現藝術發展較為遲緩且不能對應的狀態。台灣六十年代由於受到美援的幫助，以致有能力從事農業、工業的發展，促使台灣經濟起飛。在經由約二十年由農業轉型至工業，再逐漸轉向重工業與國際貿易出口發展，使得社會逐漸轉型，發展到八十年代使資本社會中重要的「消費」型態在台灣逐漸形成。對於藝術的連動影響，雖然到九十年代才明顯出現，但原因如同上述所說台灣八十年代以前受政治高壓、政府偏重經濟與技術發展影響，並且台灣的當代藝術發展不像西方之前早已形成一個完整而成熟的藝術生態網，因此種種的因素造成無法馬上呈現因社會環境轉變而對藝術產生連動的影響。所以本文對台灣當代藝術的界定仍著重在八十年代，此時為批判或自由創作精神能量釋放的關鍵時期，即當代藝術創作現象的產生，並且也因此促成適於當代藝術發展的藝術生態網形成。

另外，我們也發現現代藝術所產生的兩種前衛藝術精神使得攝影影像在藝術有兩種不同的發展方向，但彼此在往後不斷的趨近與相互影響。兩種不同的發展牽涉到當時藝術家面對社會型態的轉變，中產階級成為社會重要的社會階層，另外工業技術的大量發展，使得過去因技藝而存在的藝術家不得不開始思考因應對策，還有藝術的本質問題。有的藝術家採取與社會疏離的策略，強調藝術的自主性與其專業的作者身分，促使藝術攝影產生。有的藝術家則懷疑過去賦予藝術家意義的身分，他們不排斥社會中大量使用的複製技術，而是直接的使用，譬如現成的工業產品與大眾傳播中的攝影影像等。由於這種不願被定型的創作態度，使此類對攝影影像的運用，在當代藝術中呈現複雜且多元的使用與發展。

在台灣早期的前衛藝術雖然沒有像西方藝術面對當時社會的轉變而激發創作精神上的質變與種種衝擊等明顯特徵，但是因創作者各自所接承不同的藝術思潮與概念，使得台灣的攝影影像創作仍有明顯相異的發展，因此在西方當代藝術家所強調自己是在做「影像」而非「攝影」創作的區別也同樣在台灣發生。台灣當代藝術家大部份承襲西方藝術發展的觀念來使用「影像」，「攝影」與「影像」的差別在於由於從立體派到達達藝術等發展歷史中已逐漸對藝術分類、媒材失去忠誠度了，所以藝術家不會固守媒材的特色、發展具個人式的影像語彙，而偏向「可被參予的、可被轉化的，『影像』本身是自足的」表現。接下來下一章節便是了解攝影影像的多元意義與它在西方當代藝術的發展。

## 貳、攝影影像 當代藝術

「攝影影像」是人類文明中出現的一個劃時代的產物，而與攝影影像相關的暗箱的影像，對西方繪畫史有著一定的影響力。例如暗室或暗箱所造成的影像輔助了畫家建立畫布內的三度空間，並且拓展十七世紀荷蘭藝術對光線與色彩的探索。然而這樣的影像只因為定影的技術尚未發明，因此只能用手繪的方式將眼前神奇的影像描繪出來<sup>63</sup>。

到了十九世紀中葉由於化學定影方法的發明，使得攝影影像得以誕生，從此它大大地拓展其勢力並深深地影響整個人類文明。它滲透到各個社會層級之中改變了人的觀看方式甚或理解萬事萬物的方式。

電視、報章雜誌、廣告看板、電子螢幕等影像充斥於生活週遭。攝影影像身為影像家族的一員，受歡迎的程度之高，已經逐漸取代先前的影像，不論被視為過去的（受到珍視的）事物皆予以轉換為攝影影像，就連對自身未知的知識也是透過它而得知。譬如攝影影像對教育的影響。由於人接收訊息的模式改變，教育的方式也需要跟著改變，這改變目前仍快速地進行著。從小置身於電視前的兒童，經由電視的動態影像、聲光與跳躍、任意的選擇接受的頻道/訊息，使得將來較難深入接受已限定的文字訊息。麥克魯漢便認為教育勢必因而需要增加影像內容，以利教學，因為教育需要跟上感官模式已改變的群眾社會<sup>64</sup>。大量且快速的擬像化的資訊似乎與敘述性的文字之意義間的關係開始產生劇烈的變動，這變動也改變人對訊息的接收，即理解萬事萬物的方式。

---

<sup>63</sup> 文藝復興已有利用針孔將自然景象投射於密室內的牆上的暗室設計以輔佐繪畫。參見：Naomi Rosenblum (1989). *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, p.15.

<sup>64</sup> 汪益 譯（1999）。Eric McLuhan 輯。《預知傳播紀事》。台北：台灣商務，頁 51。

從沖洗成照片到印刷物再到電子螢幕的呈現，在這過程中，攝影影像呈顯的種類與內容之多與變換生成的速度之快是歷經幾百年的繪畫所無法比擬的，一些學者希望跟得上技術演進的速度，來揭露目前已造成對文化與現今社會的影響，也希望能預知新技術的影響力。然而這個影響力是否對藝術產生影響？當代藝術又是如何運用此技術？對此社會技術的態度是如何？本章節試著了解攝影影像的特色及其影響和它在西方當代藝術的發展，為本文的研究對象作一個預先的了解與探討。

# 一、攝影影像

## (一) 影像與攝影影像

攝影影像與影像，兩者之間有其近似關係，它們都再現不復存在的景象。因此，透過影像的探討與研究，作為了解攝影影像的特質之另一途徑。在美學裡，大部分對影像的探討以繪畫為主，並主要以審美的角度來思索，但很少對「影像」作本質性的研究。然而現今影像的類型已多樣化，人們面對它的態度已非過去審美角度的欣賞，並且這樣的眼光也不全然適用於大眾媒介裡的攝影影像上。因此，以下將對影像做本質性的探討並與攝影影像相比較。

影像在美學裡最早具指標性的討論是古希臘時期的柏拉圖 (Platon, BC. 427-BC. 347)，他當時就對影像的種類與特質作探討。首先，他認為影像有兩種，這是由生產者做區分，見下表：

表 3：影像的類別

生產者	產物
神	真實產物：現象中的萬物
	影像：睡夢出現的形象；與原物相似的「影子」；眼睛的光與物體的光在平滑的表面相匯合而產生的感覺形式，即所謂「映象」，這種映象與通常直接注視得到的映象是相反的。
人	真實產物：房子
	影像：繪畫

註：內容來自整理王曉朝 譯 (2003) 柏拉圖 著。《柏拉圖全集，卷三》智者篇。台北：左岸文化出版，頁 225。

我們可以看到影像在此有好幾種類型，包含了夢境的影像、物體的陰影、光在平面物體反射的映像、繪畫的影像。柏拉圖的影像牽涉到心理意識的影像、對象在自然現象界的影像、人所製作的影像。

在當時希臘人相信神會透過人的夢境做某種啟示，因此對於睡夢出現的形象，柏拉圖視為神所製的影像。另外像藉由自然的光所造成的影像，柏拉圖也將它看做是神所創造的產物，有別於人製作的影像。影像在此不一定是靜止的、可擁有的物品。只要觀者不能直接面對存在對象的呈現，皆是影像。像影子與鏡像都與物有連帶的關係，都會令人聯想到對象物，但柏拉圖認為它們都不能代表或等同那原本的物體。

在柏拉圖的概念裡，一般人若面對影像，通常會不加思索地以為與其真實事物相同，他認為影像只是與原物相似，而不能代表它。萬物存在世界，以真實度來考量的話，存在著許多等級差別，他說：「如果可以證明虛假的東西真是虛假的，但又在存在的事物中擁有地位，那麼形象的生產有兩種，一種產生相同，另一種產生相似」。影像只是產生相似，因此被視為是縮減、不實或次等的呈現，有欺騙觀者之嫌疑，所以柏拉圖對影像的態度好比把它看作一般人在言語中不加思索的意見。從下表可以更清楚顯示柏拉圖認為影像在提供正確的知識或真理的類型中所處的位階。

表 4：影像在提供正確的知識或真理的類型中所處的地位

世界的類型	理解的對象	觸及的方式	使用的方法	屬性	產生
可知世界（等同於理智世界）	第一原理：暫時假設 使用「類型」非假設 第一原理 結論。	通過理智 沉思	理性（辯證法）	本質（始終同一的原本或類型）	理性
	第二原理：絕對假設 使用「影像」或「符號」 結論。		理智、知識		
可見世界（等同於意見世界）	實際事物：自然物與 人造物	被感覺感知	信念、想像、 猜測	生成（生成變化的摹本）	意見
	影像：1.陰影 2.倒影、反射鏡像等				

註：內容來自整理王曉朝 譯（2003）。柏拉圖 著。《柏拉圖全集，卷二》國家篇。台北：左岸文化出版，頁 482-486。

影像是屬於可見的，它只是在一個不斷生成變換可見世界下的產物，若要得到正確不變的知識或真理，必須得透過辯證法，不能從單純的影像中獲取。柏拉圖對影像的批評態度，更加顯現了人容易為眼前的影像所迷惑的特質，這一直是影像的魔力。影像在過去人類的歷史中，一直具有神奇或神聖的地位，譬如原始部落的圖畫影像為對象的靈魂或神靈附有；希臘時期藝術約西元第一世紀便出現縮小畫面遠方深度以製造深度錯覺的壁畫；中世紀與文藝復興延續影像在宗教的功能，作為神的再現或替代。文藝復興時期的透視法發明，此時的透視點繪畫與

建築混合的形式造成了更為逼真、神奇的錯覺，以為繪畫的空間可以從此地延伸，進入神聖的天國或者觸碰到繪畫中的聖人。在同個時期裡，比蛋彩畫法 (tempera) 更易於掌握影像的油畫材料的發明與解剖學的進展，促進畫家技藝的發展，畫家對對象物體的光影演練更是長期以來令觀者讚嘆。只是這種用一切科學的方法再現景象，到最後被攝影影像取代，而攝影影像也自然延續某種影像所擁有的魔力。法國哲學家沙特，便提到影像的魔力相關的見解，還有影像、符號與照片彼此間的關係與有何不同。

正如柏拉圖對影像的探討，「影像」除了是對現象的模仿或再現，它也是一種藉由心理意識的活動而表現的產物，因此會有創作者將自己在夢中或幻想等形象予以再現，透過繪畫或文學創作的描述。然而沙特的研究告訴我們不只在影像的產生這個層面來分析影像，還可從觀者觀看影像方面來分析它，了解在其中產生什麼樣的意識活動與影響。沙特認為影像不論是突然地，被動的心理再現或主動的挑選觀看物理影像，這其中都牽涉到觀者的「意向」，一種類似主觀地挑選、判斷、確定活動。他說：「意向即在意識之中：意向所指向的在對象，亦即意向使之成為它所是的東西。與意向不可分的認知使對象作為這一對象或那一對象得到確定並綜合地提出了一些確定性」。當我們面對符號的時候，我們首先會起知覺活動，了解這符號是什麼材質的材料，接著當我們意識到符號所指的意義的時候，這時意識活動起了變化，意向指向某種非現存的對象上。符號與繪畫影像、攝影影像不同之處在於觀者對它沒有任何的假定，就是不需辨析、延伸形象意，因為符號已先有一種確證的規定性<sup>65</sup>。

但若面對繪畫與攝影影像這種物理影像的時候，意向的活動將更為複雜。因為它們皆具有外在世界的形象，所以意向性常會回復到影像的形象上。因此，面

---

<sup>65</sup> 李一鳴 譯 (1990)。薩特 著。《想像心理學》。台北：結構群，頁 35。

對具有外在形象的影像所產生的意識活動並不能像符號如此簡單。在肖像繪畫裡，沙特說理性的現實對象物的知覺活動與感性的想像活動都兼具存在的。譬如我可以研究畫的技術性創作過程，包含了色彩、形式與質感的分析；在感性方面，繪畫的形象可以一直補充原先我對這肖像的認知或想像，將我的意向活動帶到一個不在現場的對象之中。所以沙特認為現實的繪畫影像是屬於中間性的意識綜合活動：「它們既可以進入意象的綜合之中，也可以參與知覺的綜合」<sup>66</sup>。因此，我們可以了解再現現實的影像除了有理性的參照作用，亦有非理性的引起個人情感的想像活動。沙特在觀看查理八世的肖像畫後說：

意識以想像的態度所假定的肖像與其原型的關係完全是魔幻性的。查理八世在同一時間內既不在現場又在現場。...在非反思的意識中，我們以為，並非畫家創造了這幅肖像。最初在意象與原型之間所假定的界線是一種放射性的界線。原型具有本體論的第一性。但它卻變得具體化了，它卻滲透到意象之中。這一點。說明了本原的東西對其肖像的態度，也說明了某種極端魔幻性的活動（如用鐵針挑刻的蠟像、畫在牆上為使狩獵有所收穫的神話的公牛等）。這種思想方式未曾消失。<sup>67</sup>

這裡的意象指心理認知的意象，觀者從先前已認知的知識去面對影像，在理性的知覺活動之後，但又會不自覺地從中落入心理想像活動的意識當中，此時這個心理意象甚至會取代眼前的對象物。沙特提出的原型與其意象，則讓人聯想柏拉圖的提醒與忠告。只是沙特在此更加清楚地分析出影像使人迷惑的魔力。他進一步分析影像魔力的原因，認為影像內容之對象的類型有兩種：不在現場或非存

---

<sup>66</sup> 同上，頁 33。

<sup>67</sup> 李一鳴 譯（1990）。薩特 著。《想像心理學》。台北：結構群，頁 36-37。

在（虛構）的<sup>68</sup>。在不在現場的情況下，觀者面對影像就會產生一種指向不在場的對象的意向，將對象作為心理的意象來把握。這時「它們也就在獲得另外一種意義的時候失去了其自身的意義。取代了獨立、自由狀態下的存在，它們也就完全便成為一種新的形式。...它們是作為不在現場的對象的代表物的（Representatives）」<sup>69</sup>。也就是用審美的態度觀看對象時，觀者不知不覺將它歸入虛無當中，「因而從這時開始，它也就不再是被知覺的了，它在功能上也就成為其自身的近似物，亦即是它透過其實際的呈現，對我們所表現出來的一種非現實的意象」<sup>70</sup>。

但沙特認為，有一種先決的條件會影響觀者是否會做這種心理想像的投射或知覺活動的辨識，就是觀者對影像對象的存在有一種「意向的獨斷性」<sup>71</sup>。對於非存在的死神對象，觀者可以假定他存在而予以想像投注；反之對大量的攝影影像，也可以是沒有存在意義的。這種情況對觀者而言，攝影影像頂多起著類似符號的功能，而不會使觀者做多餘的投注活動。

巴特延續沙特對影像的研究，他將沙特面對影像的知覺的辨識活動、符號的指向意義、意向的獨斷性，在攝影影像裡，更細膩發展為「知面」（Studium）的概念，這與社會的教育、主體的研究興趣、理性的分析有關。另一相對的刺點（Punctum），則延續沙特的心理想像的投注，偏向個人情感、想像的領域，相對於知識、文化教養與被社會教化的觀點。

巴特還發現攝影影像異於其他影像的特點在於時間上的確證能力，這點是進

---

<sup>68</sup> 非存在的意義，沙特是指杜勒（Durer）的版畫作品中死神與騎士等無法被證實存在的人物，沙特認為他們是虛構、想像、被意識假定、非存在的。參見：頁 28。

<sup>69</sup> 李一鳴 譯（1990）。薩特 著。《想像心理學》。台北：結構群，頁 28

<sup>70</sup> 同上，頁 320。

<sup>71</sup> 同上，頁 38

一步發展了沙特的影像對象不在場的觀念，更進一步強調「攝影未必顯示已不存在者，而僅確切地顯示曾經存在者」<sup>72</sup>。即他提出「此曾在」的攝影特質。因此在這種時間的特性上，影像才開始出現了捕捉、瞬間等等的新意涵。這是在之前緩慢的繪畫形象構成所沒有的。若我們比較攝影影像與繪畫影像，攝影影像因為比繪畫影像更為真實再現或捕捉現象，使觀者更易於指向「非理性」的心理意象的活動，較忽略理性的知覺活動，即思索眼前影像的構成因素。它很容易像符號一般，立即指向規定性的意義；有時如沙特所言的意向的獨斷性，馬上使觀者陷入一種心理活動，即藉由心理想像的活動，將思緒帶往不在現場的對象。因此，攝影影像在大眾媒體的呈現常被觀者忽略其技術性的形成與運作過程。

攝影影像的時間特質，因為電視媒體中的即時轉播與全球性的連線報導或者網路的連線監控畫面，使觀者更容易相信與投入其影像內容。這種動態的攝影影像與快速連結的速度，法國哲學家保羅·維希留（Paul Virilio, 1932-）認為這給予數位影像大量的發展空間，並且使照片等圖片式的攝影影像停止發展，甚至會予以終結。他說大眾媒體對各地影像的傳輸與技術對速度的追求，影響我們對世界的感知與藝術的發展<sup>73</sup>。在媒體所構成的世界中，機器測時器的曝光時間（chronoscopic exposure time）已取代按照順序排列連續的時間或事件的線性敘述。呈現對象的重點不在於過去、現在或未來的連續性，而是是否曝光量不足或過度。而真實形象的攝影影像已逐漸不被允許存在於自身適當的時間，它會因速度的需求變成數位影像，並快速捲進於數位遠距離技術、全球即時時間的傳輸當中，這樣速度的發展更是取代了過去傳統的溝通方式。於是他說，這樣的空間便是「立體真實」（stereo-reality）<sup>74</sup>。「立體真實」是藉用立體音響的高、低音概念引申現在的社會。低音領域代表事物或存在因攝影而累積的廣大的體積量彼此並

---

<sup>72</sup> 許綺玲 譯（1997）。Roland Barthes 著。《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影工作室，頁 103

<sup>73</sup> Paul Virilio (1998). *Photo Finish, The Promise of Photography: The Dg Bank Collection*. New York: Prestel, p.19-24.

<sup>74</sup> 同上，頁 22。

列；高音領域代表個別的體積被即時地超越空間距離所傳送。影像與資訊的大量擴充會造成人對真實的感受逐漸喪失。

攝影與技術發展對藝術的影響，保羅·維希留認為攝影是藝術斷裂的徵兆，一種突然地替換過去一切事物。他說：「攝影不曾是一種模仿（imitation）或擬像（simulation），而是為了當代再現中的文本集合而呈現一種替換的現象」<sup>75</sup>。新的再現將過去全然替換，然而，這裡的「再現」不是指一種心理描述於所缺乏的對象，也不是一種簡單的隱喻：「再現是指使它呈現」<sup>76</sup>。在大眾媒體裡，便是讓它大量的呈現。媒體所造成的超度真實主義（hyperrealism）對於攝影，畫意派攝影對於繪畫，他認為這兩組關係都是一種藝術類型到達終結的徵兆，他強調這不只是過去的造型藝術，甚至攝影也是<sup>77</sup>。按下快門的速度超越繪畫的速度，遠距離傳播技術超越顯影與印刷的速度。速度似乎取代、替換了一切。保羅·維希留的觀點雖然易成為速度決定論者，但不斷快速變異的環境的確造成感官的改變，這也使得藝術的發展在此不得受其影響。

在這章由影像到攝影影像的分析過程裡，從柏拉圖單一地思索對象/現象，再到沙特納含了面對影像不可或缺的主體之心理意識，從中顯示出影像長期以來一直存在的魔幻性。往後巴特更為寬廣地加入社會環境因素來分析攝影影像，因為攝影影像已在都市中無所不在。透過大眾傳播使攝影影像具有符碼，顯現新的、約定俗成的意義。從此也表示出攝影影像已成為易操弄的媒體、符號穿梭於各種傳播工具之中。然而巴特發掘的攝影影像特質---此曾在，雖點出攝影影像成為真實的歷史時間之依據，但因為社會型態的改變，在大量訊息傳送與追求速度的社會裡，攝影影像逐漸朝向數位影像發展。透過曝光與傳播的速度，已無形間

---

<sup>75</sup> 同上，頁 19。

<sup>76</sup> 同上。

<sup>77</sup> 同上，頁 23。

改變我們舊有對真實的感受，成為一種新的真實。這個由攝影影像與速度構成的真實，由於觀者無法觸及影像的出處，也就是影像的產生過程，因此使得看似真實的攝影影像具有矛盾的虛幻特質。我們可以看到都市世界中新的真實與時間感已與柏拉圖的自然世界不同，因此即使在現代的都市裡，影像仍持續不斷魅惑觀者。

## （二）攝影影像的特質

蘇珊 宋塔克曾言：「在一個現代社會中事實上擁有無限能量的圖像主要就是攝影影像，而且那種能量的範圍主要來自照相機拍攝的獨特的影像特性」<sup>78</sup>。然而，攝影影像的特性究竟為何？首先，將攝影的特性簡略地歸納於下：

攝影：

1. 操作方便（增加可參與性與技術發展性）
2. 瞬間性與確證性（時間特性）
1. 複現能力（空間特性）
2. 彌補肉眼的不足（可以將景象拉進、放大或看到動態行為的細微變化）
3. 施展權力、滿足欲望（攝影行為具掠奪性，除了可以藉此擁有對象物。有一種可能的情況下，監視也是一種權力施展的象徵，譬如衛星攝影）

成品（照片、印刷物等）：

1. 可掌握與塑造（易於處置---剪裁、裝飾、保存等）
2. 觀看時間的無限制性
3. 傳播訊息與改變基質的便利性

上述的攝影特性並非攝影一誕生就呈現如此面貌，部分是依著社會的需求使攝影技術朝向某方向發展，使它具有其特性。譬如，操作便利與複現能力是因為人們希望簡單地就能留下清楚且優異的影像。

---

<sup>78</sup> Susan Sontag (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books/ Doubleday, p.153. 中文譯本可參考：毛建雄 譯（1999）Susan Sontag 著。《論攝影》。湖南：湖南美術，頁 170。筆者認為中國大陸的《論攝影》中文譯本翻譯較台灣譯本準確與通順，因此本文選擇中國大陸的譯本。

在這裡必須強調技術性的攝影影像與先前的繪畫性影像最大不同的地方在於攝影影像是一種「物質痕跡」。它不僅擁有繪畫對現實的闡釋作用，它甚至是一個蹤跡，好比腳印或死人面具。宋塔克舉一個有趣的例子，若是莎士比亞拍過照，人們寧願選擇他的照片甚於其繪畫，這例子說明攝影與現實有直接的關係，並且也是它魅力所在<sup>79</sup>。攝影影像激化了兩種情感的意向，一是它成為情感投注的對象、觀者耽溺的所在。這影像除了是因為偶遇與距離感強化了感情的投注而散發奇幻魔力外，它或許證實了觀者曾見的對象，曾存在的時空再度複現於觀者面前或再度與觀者相遇，使觀者驚愕或歡喜，如同巴特尋獲了具有完整母親的特質的影像。另一種意向的激化是對世界感知的麻痺，這是攝影影像極度氾濫的後果，除了感官的麻痺，也改變對世界的感知，它讓我們有「世物皆同的感覺」<sup>80</sup>。

攝影影像是外在世界的痕跡，因此它可以用非語言的圖像模式傳播訊息，一個場景的呈現抵得過任何語言的描述。但是班雅明與宋塔克皆認為攝影影像不能揭示現實的內在意義，宋塔克強調：「理解是建立在視其功能如何的基礎上的。而功能在時間中起作用，因而也必須在時間中加以解釋。只有敘述性的東西才能使我們理解」<sup>81</sup>。因此我們可以得出攝影影像有其曖昧不明的特性，這個特性與攝影的複製特性使得攝影影像容易以各種方式予以再循環使用，並且產生新的意義，譬如放大影像某個細節擷取出一個新的主題，或者是將影像用文字或不同的圖像予以搭配，使得觀者對固有的影像產生新的感受或解讀<sup>82</sup>。

另外，不同的觀看情境也會影響影像的意義，譬如同張攝影影像在美術館、博物館、雜誌廣告裡、居家牆上、抗議會場等都會顯現不同的意義，似乎是場所會為影像先增加意義，因此，攝影影像的閱讀，不單依止於影像自身，其製成的

---

<sup>79</sup> 同上。頁 154。

<sup>80</sup> 許綺玲 譯（1998）。Walter Benjamin 著。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室，頁 66。

<sup>81</sup> Susan Sontag (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books/ Doubleday, p.23.

<sup>82</sup> 參見：戴行鉞譯（1993）。John Berger 著。《藝術觀賞之道》。台北：台灣商務，頁 25-31。

樣式與落置的所在都會影響訊息的內容。

為何攝影影像的訊息會如此曖昧與多變？巴特提出攝影的悖論，他認為攝影影像有兩種訊息共存：沒有符碼與含有符碼的訊息交織。攝影影像原先應是不具有符碼，由於它是現實完美的擬似物（analogon），其結構之固定，使它不同於文字的訊息，無法像文字進行拆解、形成意義，因此照片不可能清楚地敘述意義。巴特把這訊息稱為「顯意」（denoted message）。另一訊息為「隱意」（connoted message），攝影影像為社會中意義的系統所收編，藉由專業、美學或意識形態規範的操縱後，再經由公開的消費促進符碼的形成與確定<sup>83</sup>。這使攝影影像可以被明確的傳播訊息。訊息可以被明確解讀也是因為觀者已被社會文化所薰陶，拍攝者、傳播者便是利用與觀者擁有相同對影像累積的知識而對話。

由於攝影影像內容的曖昧性與不確定性，所以容易成為影響大眾思維的工具，不論在政治上的企圖或意識形態上的形成與改變，攝影影像大大的發揮效用，這是之前的媒材難以如此迅速與全面的做到。如此進而探討攝影影像的影響。

---

<sup>83</sup> 參見：Roland Barthes (1986). *The Photographic Message. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Oxford: Basil Blackwell, p.5-8.

### (三) 攝影影像的影響

貢布里希 (E.H.Gombrich) 認為影像的製造、使用與社會的需求，即影像製作的目的、傳達的意義有關。他強調雖然影像因社會的需求而產生，但相對的，被製作的影像亦會對社會造成影響。由於社會對忠實的視覺紀錄影像的需要，促進了攝影的發明與擴展，肖像畫、地形圖與動物繪畫的專家都被照像機所取代<sup>84</sup>。這或許導致人依賴技術觀察世間萬物，而不是自身面對萬物，並且逐漸開始相信透過技術可以得到更多的知識或「真實」。這裡所討論的影響，包含攝影影像已經不只是單純直接的拍攝，而是作為散播與形成意識形態的工具，影響社會與個人的自我意識與身分形象。攝影影像經由種種複雜的操作機制使得它與原先指涉的現實越趨越遠，透過大眾傳播成為新的現實並且結合精密的電腦運算來預見未來、掌控現實。

我們可以從製造攝影影像的目的來觀察這複雜的交互影響。

1. 傳達訊息：由於攝影的確證性與複現能力，使得它成為社會中傳達訊息的媒介或知識的來源。但影像充斥在社會中，使得感官經驗失序與錯亂，對「真實」的感受逐漸由片面的影像中獲得而不是個人的真實體驗，這逐漸使人分不清何為「真實」？大量的攝影影像已建構觀者對世界的認識，或許反過來說，我們逐漸習慣由攝影影像來理解萬物。觀看一張照片，通常會直接觀看到指稱對象，很少有人意識到「攝影」這媒介。同樣在大眾傳媒出現的攝影影像，很少人會注意攝影影像在其中被操作與製作的層次，再加上本身不具符碼的特性，容易被作為散播與形成意識形態的工具，影像在此反過來影響著社會。

---

<sup>84</sup> E.H.Gombrich (1999). *The Uses of Images*. London: Phaidon, p.7.

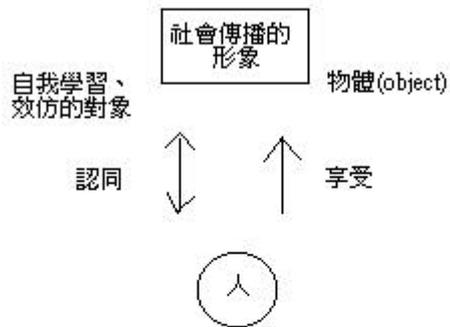
2. 紀念、紀錄與代表：拍照很快成為家族與社會的儀式，象徵生命的各個歷程與微弱情感的維繫。透過大量的攝影紀錄使人們很快從影像學習改變自己，攝影影像可以助於自我意識的建構與發展，如同拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）的鏡像理論。拉岡認為嬰兒在六個月至十八個月間透過鏡子認識、建立自我意識。社會中對攝影影像大量的傳播，則加速建構了人在社會中的形象與身分認同。麥克魯漢曾言：「自我意識的發展改變了人的面部表情和面部化妝，其速度之快，與它改變人的身體姿態的速度一樣是立竿見影的-----無論是公開場合中的體姿還是私下的體姿都受到改變」<sup>85</sup>。另外，由於大眾傳播的攝影影像將民眾轉化為形象的癮君子：一些人將美化的經驗轉為攝影影像，透過傳播，觀者再從其中學習。宋塔克認為這是一種最難以抗拒的精神污染形式，部分的經驗轉變為觀看的方式，如今一些社會現象越來越像大眾傳播中的攝影影像<sup>86</sup>。

用以下的圖來說明攝影影像對人產生兩種效用：

---

<sup>85</sup> 何道寬 譯（2000）。Marshall McLuhan 著《理解媒介：論人的延伸》。北京：商務印書館，頁 248。

<sup>86</sup> Susan Sontag (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books/ Doubleday, p.24.



在電影裡，攝影影像更能發揮這兩種效用，並且加強它的力量。社會藉由大眾傳播的形象，深刻地影響人的認同，形象在此除了通過觀者的接收成為認同的對象，也可能是讓觀者得以享受的物化工具。因此攝影影像除了影像自身形象的認同，也會影響人觀看或對待事物的方式。

3. 複製具有價值的影像：攝影影像的發展衝擊著獨一無二的「原作」(original) 概念，原作如同現象依於自然的時間存在，並且可以給在場的觀者所有一切完整的訊息，因此它具有代表「真實」的權威與歷史的見證力。班雅明認為四處可見的複製貶抑獨一無二原作的「此時此地」的感受與真實性<sup>87</sup>，但如今攝影影像的發展使「原作」的概念都不重要、解消掉了。

我們必須學習去相信攝影影像。

我們能信任電子影像嗎？

<sup>87</sup> 許綺玲 譯 (1998)。Walter Benjamin 著。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室，頁 63。

每個畫作都是單一的：

原作是獨特的而每個拷貝都是拷貝、偽造。

隨著攝影與之後的電影讓它開始變得更為複雜：

原作是一個底片，沒有沖洗亦不存在，相反地，每個拷貝都是原作。

但現在隨著電子影像與之後的數位影像，這裡再也沒有底片與正片。

「原作」主張的強調已是過時的。所有事物都成為拷貝。<sup>88</sup>

這是德國電影導演溫德斯（Wim Wenders）的看法，他思考影像在快速繁衍的過程中，作品與現象的關係更加薄弱。在減損製作技術的繁複過程的同時，產生兩種現象，複製與製作影像幾乎沒有什麼差異了，同樣的簡易。另一個現象是由於減少了它存於現實的時間，使得複製的對象更加空泛與不真實。

技術的改變不斷影響原作的看法，攝影的照片在不同的情況下，成為「原作」或「拷貝」<sup>89</sup>。攝影數位影像因為沒有堅實的吸收對象物之光的反射憑藉，一切都轉化為記憶體。在沒有可證明的憑藉之物產生的情況下，使原作與拷貝定義的標準消失。數位技術使得藝術作品與人的存有形成問題，也就是說透過數位技術所產生的創作是否獨一無二地存在，肖像照的真實性也成為問題。

在透過媒體認識萬事萬物的世界裡，所散佈的資訊與影像無法用過去的系統去看待與解讀。現實不斷從媒體被化異，並且化異到最後產生新的現實，即之前曾提過的二度現實。這也是法國社會學家布希亞所言「超度現實」(hyperreal)<sup>90</sup>。大量的影像/訊息快速流串於媒體間，其中意義裡指涉的死亡與逆轉是符號運作

<sup>88</sup> Wim Wenders (2001). *Wim Wenders: On Film*. New York: Faber and Faber, p.363.

<sup>89</sup> 照片接受時間的洗禮，與繪畫一樣被認為「原作」。藝術攝影依照時空條件（沖洗的時間與材料）或憑證（藝術家或建專業人士的證明文件）來斷定照片的真實與價值。

<sup>90</sup> Jean Baudrillard (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, p.2. 中文譯本請參考：洪凌 譯（1998）, Jean Baudrillard 著。《擬仿物與擬像》。台北：時報文化，頁 16。

的過程，而影像如同符號之運作，不斷自我消耗與回收利用。影像與現實無關，而成為「擬仿物」( simulacres )。數位攝影除了應合了當代社會而發展的產物，也助長了「擬像」( simulation ) 的生成與擴大。攝影影像藉由技術的發展與媒體的應用使得它發展出與它所顯現完全相反的意義，原本是真實的代表，如今卻會解消意義與現實。

4. 預見未來場景：透過電腦對攝影影像的運用，可以逼真地模擬許多場景，結合精密的數學運算與設想問題的情境安排，由此產生許多效用，譬如透過它學習飛行，建築廠商也可為此展現未來的預售屋，消費者也可從虛擬的情境中設定將來想改裝或建造的樣態。從上述的分析，我們可以了解攝影影像因大眾傳播技術所產生的影響，然而電腦進步的運算能力與現實的攝影影像結合，會產生什麼結果？上面曾提到保羅·維希留的「立體真實」中，這種大量的事物被拍、快速的傳遞，無形間形成某種支配出現的美學 ( aesthetic of appearance )<sup>91</sup>。他舉電腦計算的方法應用在動物的生態學例子，透過這種計算可以獲得統計數中最小的近似值於生物的存在，這樣的數量來決定它該繁衍、增加的考量。譬如計算海豚的體積重量與牠置身於環境間密度的關係。由於電腦計算與攝影的結合，更加允許主體被比較、衡量，但這種精緻控制是否可能也會運用在人類自身呢？台灣藝術家王俊傑似乎已開始思索地說：「整個 90 年代現象的弔詭，即呈現在一股被精密控制的混沌當中：如何讓人們生存的空間更加虛擬化，則是當代社會的特徵之一。在它背後運算的是，加大人們生活中現實與幻想的距離。一切事物存在的意義，只成一種假托：時下一股瘋狂的『科技風』 ( Techno-Style ) 和『電腦網路』( Internet ) 便是最好的例證，在這些文明結晶下，人們是否意識到了傳統價值意識正在改變？誰是真正的主人？誰是誰？它

---

<sup>91</sup> Paul Virilio (1998). *Photo Finish, The Promise of Photography: The Dg Bank Collection*. New York: Prestel, p.19.

或許只是，一場迷幻遊戲」<sup>92</sup>。

---

<sup>92</sup> 姚瑞中（2002）。《台灣裝置藝術》。台北：木馬，頁 322。

## 二、攝影影像在西方當代藝術

上一篇章節探討攝影影像的特質與影響，這些問題也反應在西方當代藝術的作品裡，可以看到之前的達達藝術便開始意識攝影影像在社會中的傳播功能、普普藝術與觀念藝術開始探討意義或訊息是如何在日常媒體中形成、後現代藝術則更為深入地探討這些意義與訊息是如何被顯現並影響著我們。

另外，前文曾提到由於兩種前衛的態度而產生兩種看待攝影影像的態度<sup>93</sup>。兩種前衛是一種較偏向「純視覺性」，講究媒材的獨特性或本質；另一種則是指達達、構成、超現實、未來主義等非單一領域的嘗試，並強調藝術與社會、現實生活的關係<sup>94</sup>。前者通常會對社會採取一種疏離的態度，因為它們希望與複製技術、大眾社會保持距離，藝術可保有自主性，這多少仍延續過去藝術的觀念——強調藝術家因手操作或專業知識而突顯創作者的位置。這種態度也影響了藝術攝影，使它們也是以這樣的態度來強調與發展自己。相較於後者，在當時甚至產生了「架上畫已死」的宣言，藉此否決藝術史過去發展這種封閉或既定的範疇<sup>95</sup>。它可以以杜象為代表，即「現成物」與語言遊戲式的作品建構，使藝術家放棄擁有技藝的權力<sup>96</sup>，藝術的創作模式從「製作影像」逐漸轉向「使用影像」。

這兩種前衛藝術精神在創作上並不是全然地對立、不同，兩者仍有相同之處，本文主要強調在藝術史上曾經發生兩種較為明顯不同的前衛精神的創作態度，有時藝術家受其影響，在長期的創作生涯裡游移於兩種前衛精神之中。譬如

---

<sup>93</sup> 參見 26 頁的表 2。

<sup>94</sup> 參見：王秀滿 譯（2003）。Pam Meedcham, Julie Sheldon 著。《現代藝術批判》。台北：韋柏文化，頁 48。

<sup>95</sup> 一九二三年塔拉布金寫的《從架上畫到機械》(From the Easel to the Machine)，則反映一種信仰相信傳統作畫方法，在歷經四百年的成規與重複後終於衰竭。王秀滿 譯（2003）。Pam Meedcham, Julie Sheldon 著。《現代藝術批判》。台北：韋柏文化，頁 182。

<sup>96</sup> 或許藝術不得不做如此技藝的放棄與改變，因為複製技術的出現、藝術家所面對的不再只像過去少數的特權，而是媒體、社會中的普羅大眾。

在未定範疇前衛類型的達達藝術，它們自身也出現兩種前衛精神拉鋸的矛盾情節。達達藝術家史維塔斯（Kurt Schwitters, 1887-1984）曾不滿另一些達達藝術家約翰·哈特菲爾、余森貝克（Richard Huelsenbeck）與葛羅斯（George Grosz）等人將達達當做政治武器。相反的，他們也排斥史維塔斯所創的這種只追求「藝術」的「美而滋」（merz）。於是，史維塔斯將自己與浩斯曼（Raoul Hausmann）、荷依（Hannah Höch）、查拉（Tristan Tzara）、阿爾普（Hans Arp）列為「核心達達」（Kerndadas），約翰·哈特菲爾、余森貝克與葛羅斯劃分為「軀殼達達」（Hülsendadas）<sup>97</sup>。史維塔斯的「美而滋」便呈現這種游移狀態，它被約翰·哈特菲爾認為是「藝術的」，創造出與社會相脫節的作品<sup>98</sup>。因此未定範疇的前衛類型，比較具有辯證性，而不是個人語彙式的一種新藝術形式。所以未定範疇的前衛類型持續與閉鎖在既定範疇的藝術創作產生互斥的活動，譬如兩者發展到六十年代，前者這種強調媒材的物質特性，逐漸在市場受到青睞，使後者產生一種反動的精神，許多新類型的藝術創作都是針對這種「反物質化」（dematerialization）市場商業機制操作而來，譬如當時觀念藝術、地景藝術、表演藝術、過程藝術（Process Art）等，「非物質化以及非永恆化是藝術家們用來對抗藝術物質化的兩大策略」<sup>99</sup>。我們似乎可以發現既定範疇的前衛類型逐漸代表經典且鮮明的現代藝術，另一種活動性較強，不斷持續與藝術、社會環境展開辯證的未定範疇的前衛類型，則逐漸過渡形成所謂的後現代藝術，而當代藝術正好納含這樣的轉變，它比較是一種時態性的名詞。

攝影影像的出現，代表了它符合前衛藝術改造既有藝術的需求，與強調專業技藝、封閉僵化的傳統藝術斷裂，從中否決藝術的定義並質疑藝術的本質。作品

<sup>97</sup> 參見：吳瑪俐 譯（1991）。Willy Rotzler 著。《物體藝術》。台北：遠流，頁 57。

<sup>98</sup> 另外當時俄國的構成主義也產生兩種前衛精神的拉鋸，因 1917 年的布爾什維克革命，使構成主義分裂為二，分別是主張個人的藝術創作與傾向藝術應為大眾與社會服務。參見：黃麗娟 譯（1996）。Robert Atkins 著。《藝術開講》。台北：藝術家，頁 67-68。

<sup>99</sup> 一九六〇年代美國藝評家露西·利帕（Lucy Lippard）曾發表《六年：藝術對象的反物質化》（Six years: The Dematerialization of the Art Object），用新的藝術形式來反對當時的藝術商業機制。參見：滕立平 譯（1991）。Suzi Gablik 著。《現代藝術失敗了嗎？》。台北：遠流，頁 17-18。

的影像不一定是藝術家自己用手製成，而是隨機偶然的選擇。當時攝影不是合法使用的媒材，前衛藝術使用它作為反對制度化藝術的媒介。但也因為這個看似破壞藝術的舉動，拓展了藝術的界線與範疇。因此在不斷擴展的歷程裡，藉由後者的前衛精神之延續，我們看到一種不同的攝影影像的運用於西方當代藝術。其源頭可追溯二十世紀初期立體派、達達與構成主義的運用，到六十年代當代藝術已成形的普普與觀念藝術，再到八十年代的後現代攝影。

攝影影像在西方當代藝術經歷了許多轉折與改變，其脈絡的前身是立體派使用有攝影影像的報紙於畫布中，啟發了達達、構成主義，使它藉此改造封閉僵化的藝術。在達達藝術裡，我們可以發現藝術家放棄舊有的繪畫，使用雜誌中現成的機械影像，透過拼貼、蒙太奇等方法處理攝影影像，此類的創作以人體的影像居多，透過這種大小不等的肢體與空間的拼湊，產生出過去繪畫所沒有的趣味效果與視覺語彙。其中較為特別的是達達主義的約翰·哈特菲爾的作品諷刺當時的政治現象，此時的攝影影像開始直接與社會產生聯繫。（圖 1-2）另外，也可以看到當時的複製技術對繪畫的影響，歌誦機械與科技的未來主義（Futurisme）用連續攝影（chronophotographic）構成繪畫作品的主要架構（圖 2-2），接著之後的超現實主義，除了在繪畫之外，也在攝影尋求可以激發、引出潛意識意向的可能性。

然而超現實主義的回歸潛意識，「不單是自我放縱式的逃避現實：它通常是政治性的。佛洛伊德認為潛意識下隱藏著『真實』的動機與慾望，受到佛式理論的影響，許多超現實主義者相信，在不剝除所有理性主張下的『非理性』狀態可以揭露政治與社會真實面」<sup>100</sup>。這種非理性的「偶然」效果，造成「理性操控的缺席」，顯現意料之外的效果與真實面。而這種效果即是羅莎琳·克勞絲所提的

---

<sup>100</sup> 王秀滿 譯（2003）。Pam Meedcham, Julie Sheldon 著。《現代藝術批判》。台北：韋柏文化，頁 128。

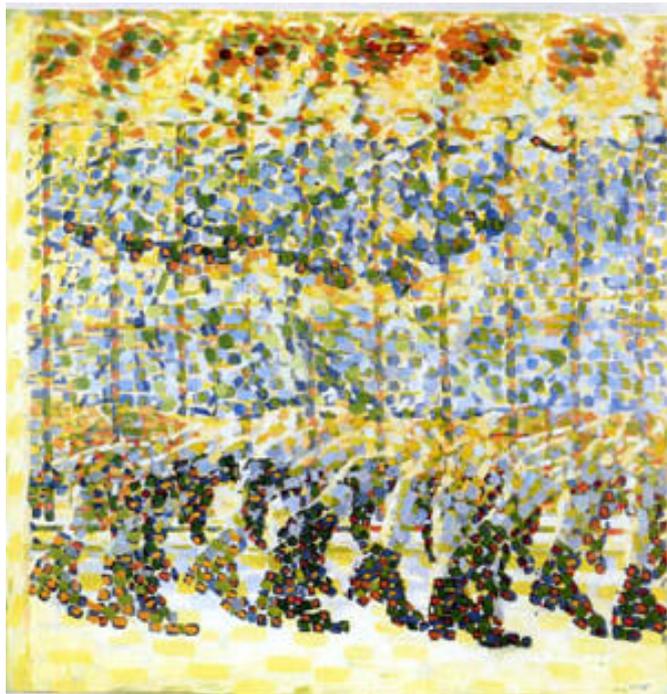


圖 2-1：貝拉（Giacomo Balla），（1912）。[在陽台上奔跑的女孩]。油畫。

「震撼的美」( convulsive )<sup>101</sup>，她認為這是超現實主義藉由攝影與真實世界的特殊連結關係所造成的，特殊連結關係是指攝影是光學對對象物的反射於底片中，因此攝影與世界有因果關聯，具有對象物存在的確定性。她進一步說超現實攝影透過間隔 ( spacing ) 雙重 ( doubling ) 或補遺 ( supplement ) 來達到「震撼的美」的效果，而間隔與雙重都使作品從真實轉變為一種書寫，一種連續不斷的符號的製造，她由此強調超現實攝影是一種被形構、被轉換成空的符號<sup>102</sup>。所謂間隔是「透過過度曝光的分隔或利用發現的框線，來切斷或錯置真實的片斷...超現實主義的攝影極力使其框自身變為一個符號...一個示意的符號」<sup>103</sup>。雙重則是就已被選定的現象、內容被予以重複再現，經由創作者刻意的選取，則把「原生的事物轉變成符徵的約定俗成的形式」<sup>104</sup>，如同間隔所形成的「示意的符號」。補遺是與間隔一樣從拍攝或選取對象的動作說明，不同的地方是補遺強調攝影機獨有的特殊能力，這是肉眼所無法做到的影像，譬如連續動作的切割，或細節的放大、X光的透視等<sup>105</sup>。透過上述三者的操作，使超現實攝影將攝影影像作更多元的開發與嘗試。

五 年代的普普藝術，攝影影像的運用除了達達主義的外在批判外，開始出現為社會大眾所熟知的影像，譬如安迪 沃合 ( Andy Warhol, 1928-1987 ) 的名人影像作品。當安迪 沃合的版畫出現了攝影影像，並且在當時美國現代美術館的攝影展中出現，這帶來了許多的問題。普普與觀念藝術大量使用攝影影像，它進一步迫使美術館與藝評家面對過去既有的藝術分類，因為越來越多使用攝影影

---

<sup>101</sup> Rosalind Krauss (1985). *The Photographic Condition of Surrealism*.

*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, p.112.

<sup>102</sup> 同上，p.113.

<sup>103</sup> 同上，p.115.

<sup>104</sup> 同上，p.110.

<sup>105</sup> 同上，p.116.

像的藝術家讓「純藝術」( Fine Art ) 與「藝術攝影」的定義問題更加突顯<sup>106</sup>，而集合藝術 ( assemblage ) 的作品也同樣挑戰純藝術與雕塑的界線。在這裡似乎可看出當代藝術裡，從達達藝術下的前衛藝術早已不關心「媒材」的問題，這種沒有對定特定媒材效忠的創作態度，一再挑戰過去既有的藝術觀念與講究媒材特質的現代主義。由於攝影影像如同流質體般的可以依附於各種材質或被新的媒體所包含，它加速「媒材」在藝術裡解體，使得攝影影像成為一種「後媒材」( post-medium )，逐漸把媒材的概念解離<sup>107</sup>，並且因為社會型態的不斷轉型，在訊息快速流通的傳播社會裡，使得攝影影像在當代藝術中由媒材創作的觀念逐漸過渡為媒體 ( media )。

另外，社會因技術與經濟模式的改變帶來的劇變，使任何事物都可以複製，並且其資訊很快可以被大眾所知。這種複製技術與訊息的快速傳送，讓敏銳的藝術家藉此創作，開始使用具有高度社會化的影像，創作的舉動也具有社會性，它使藝術家的地位產生了變化。藝術家不再是與社會大眾疏離，並且獨自在家裡辛苦製作作品；而是可以像名人一樣活動，並且在知名的「工廠」複製、加工影像<sup>108</sup>。班雅明說：「從十九世紀開始，數量較多的觀眾，可以一起欣賞畫作。這個現象成了危機的先兆。這危機不僅肇因於攝影的發明，也是因另一個與這項發明無甚關連的現象，也就是：藝術品有心想接近廣大群眾」<sup>109</sup>。

與普普藝術較為晚一點興起的觀念藝術，受到達達藝術的影響，從一種對生活結合的想望發展到想反映生活中，外於藝術的日常攝影影像。它也延續達達藝術對審美性質的藝術作反動，「它想看到如果藝術可能除去手的象徵、過多的藝

---

<sup>106</sup> Solomon-Godeau, Abigail (1984). *Photography After Photography. Art after modernism : rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, p.74-86.

<sup>107</sup> 參見：David Campany (2003). *Survey. Art and Photography*. New York:Phaidon Press, p.15.

<sup>108</sup> 安迪 沃合將他的工作室取名為「工廠」( The Factory )

<sup>109</sup> 許綺玲 譯 ( 1998 )。Walter Benjamin 著。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室，頁 86。

術家自我個性，反而是思量意義是如何在世界與藝術中形成的」<sup>110</sup>。因此可以說這種反思的活動除了包含對攝影影像中的意指作用、媒材特性作探討，藝術家們也開始反思社會中傳達訊息的機制，即大量的攝影影像所引申的問題。這種反思行為發展到後現代攝影更為明顯，此一部份將在後面提及。

有時觀看觀念藝術中貧乏的攝影影像作品，似乎與報章雜誌中的攝影影像沒什麼差別，作品不再侷限於表面視覺的效果，而是思索日常社會中形成意義的媒體影像。美國藝術家埃德華 魯斯卡（Edward Ruscha, 1937-）看似無意義的業餘攝影書籍，似乎呼應了攝影影像在社會的氾濫與空洞。（圖 2-2）另外，這種探索式的思維，「攝影」成為作為調查或紀錄行動非常良好的工具。譬如美國藝術家喬塞夫 科舒（Joseph Kosuth, 1945-）的「一張和三張椅子」，對各種形式的意指做調查。（圖 2-3）

但如果我們仔細觀看觀念藝術中的攝影影像，我們則發現攝影影像一個特性-----不明確（nonspecific），它是指照片通常依賴於文字解說，班雅明認為一張無人的都市風景照若沒有多加解釋，它可能會被誤認為犯罪現場。於是他提出一個疑問：「圖說會不會變成相片的最本質因素呢？」<sup>111</sup>。而這個問題在大量使用攝影影像的當代藝術裡多少也被陳顯出來。因此羅莎琳·克勞絲認為攝影的不明確是觀念藝術常把攝影與多張照片或文本混雜的原因，如此才能更為清楚的表達觀念。這樣的使用造成了多樣的、敘事的攝影散文的形式<sup>112</sup>。羅莎琳·克勞絲在這裡提到攝影最矛盾的特質，它似乎沒有固有的特質，因為攝影是「固有地再現，固有地敘述。它是投向於世界（或世界投向於它），就是這樣讓它不是純粹或自

---

<sup>110</sup> David Campany (2003). *Survey. Art and Photography*. New York:Phaidon Press, p.17.

<sup>111</sup> 參見：許綺玲 譯（1998）。Walter Benjamin 著。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室，頁 54。

<sup>112</sup> 參見：Rosalind E. Krauss (1999). *Reinventing the Medium. Critical Inquiry* 25. Chicago: The University of Chicago, p.294.

主的」<sup>113</sup>，這說明了「它並不屬於藝術，它適合於任何人或不屬於任何人」<sup>114</sup>。這也是為什麼當美國藝術家雪莉 樂凡（ Sherrie Levine, 1947- ）展出她翻拍美國大師的攝影作品所帶出的問題。攝影影像是誰所「創造」？



---

<sup>113</sup> David Company (2003). *Survey. Art and Photography*. New York:Phaidon Press, p.18.

<sup>114</sup> 同上，頁 15。

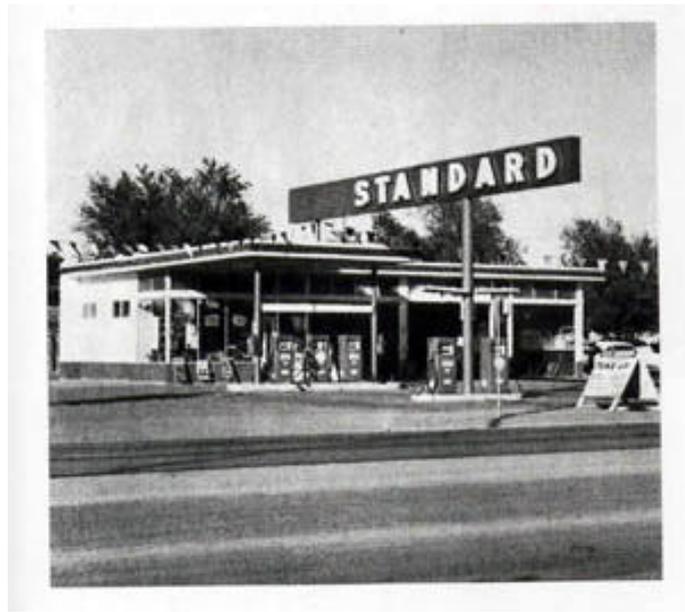


圖 2-2：埃德華 魯斯卡 (Edward Ruscha)，(1963) [二十六個加油站] (局部)。藝術家的書，平版印刷。



圖 2-3：喬塞夫 科舒 (Joseph Kosuth)，(1965) [一張和三張椅子]。椅子的照片、木質折椅、以攝影放大的字典中椅子的定義。

此時期另外出現一個奇特的攝影影像，這是攝影再一次影響到繪畫的領域——照相寫實主義（Photo-Realism）。攝影剛發明時，藝術界不能接受一個透過固定的程序產生一張全然機械的影像，覺得這個影像缺乏情感極為僵硬，波特萊爾甚至認為它會侵蝕畫家的想像力，使他流於觀看與捕捉外界表像的過程中<sup>115</sup>。因此，使繪畫朝向非寫實的方向發展，即印象畫派的誕生，其實當時有許多印象畫家使用照片來創作，但怕被外界知道作品仍需機械輔佐，所以一般都隱瞞不讓外人知曉。攝影在此時是被藝術界所抗拒，但攝影發展到六十年代，繪畫卻全然反過來向攝影的機械之眼學習，照相寫實主義認為攝影可以捕捉一般人無法看見的事物。我們可以看到過去藝術史中攝影與繪畫不斷在影響彼此。攝影剛開始為了要進入藝術界，出現了似畫非畫的攝影影像，即畫意派攝影將底片或照片予以塗抹或括除以便做出像繪畫的作品，但過了不到半世紀的時間，則呈現另一種交雜的樣態。

我們可以看到當代藝術在六十年代出現挪用名人影像、大量的現實生活中的攝影影像，到了七十年代則與其他媒體融合，例如此時盛行裝置藝術、媒體藝術（Media Art）、高科技藝術（High-Tech Art）與錄像藝術（Video Art）等。因攝影影像的複製特性，所以出現了這種複雜而多元影像並時呈現的狀態。這種不同於過去藝術所強調的純粹性而呈現混種的創作方式在七十年代的西方藝術大量的出現，由此後現代藝術的名詞逐漸浮現。美國藝評家歐文斯認為當時的藝術作品普遍所呈現新的創作現象解釋為寓言的衝動（allegory impulse），他是從作品生產與建構的方式來觀察，譬如挪用（appropriation）、場域的特殊性（site-specificity）、不持久性（impermanence）、累積（accumulation）、辯證性

---

<sup>115</sup> Charles Baudlaire (1859). *Photography. Photography, essays & images: illustrated readings in the history of photography*. New York: Museum of Modern Art, p.112-113.

(discursivity) 混種 (hybridization) 等<sup>116</sup>。

他用特洛伊 布朗特區 (Troy Brauntuch) 的作品來說明挪用，特洛伊挪用希特勒 (Hilter) 繪畫的局部，予以放大，並且未做任何的標題說明。這樣任意的挪用使得原先意義被截斷而呈空泛懸浮的狀態，作品成為圖像化的、像謎一般的事物，邀請觀者參與與解譯。有趣的是，歐文斯認為挪用的對象通常是複製物，從此看出複製技術使挪用行為的產生更為加劇列與頻繁。

因此，歐文斯思考複製技術中的「攝影」或許是個寓言的藝術，因為它本身是世界的片斷並因瞬間的偶然、武斷的選擇而存在<sup>117</sup>。在拍攝的瞬間，影像便與當下的世界與之隔離，從此延伸出無盡無數的意涵，任觀者賦予解讀與想像。攝影影像的靜止特色與其廣泛性，更利於藝術家截取、挪用意義，隨便一個影像薄片就可輕易操作，達到目的。這種挪用的行為間接質疑藝術的獨特性，後現代主義的襲仿、複製、挪用都顯現藝術在複製技術社會中本質性的問題與處境。

歐文斯企圖將當時大量出現不同於現代主義作品的現象做一個解釋，他認為這是寓言表現的衝動，而寓言其實一直存於藝術史，但一直被既有的藝術法則所壓抑與禁止<sup>118</sup>。但他並沒有詳細解釋為何寓言一直被壓抑著，以致到了後現代主義才大肆爆發寓言的衝動。布爾格認為前衛主義就是用寓言的生產方式創作品，而後現代主義是前衛主義的問題意識闖進了現代性藝術中，他說：

---

<sup>116</sup> Craig Owens (1984). *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, p.209.

<sup>117</sup> 同上，p.207.

<sup>118</sup> 歐文斯舉馬內於 1871 年的[死亡的鬥牛士] (The Dead Toreador) 來證實這是寓言式的作品出現於現代主義的源頭，他說這代表寓言與現代主義不是對立的，而是被壓抑住。參見：Craig Owens (1984). *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, p.212.

前衛運動，藉由它們厚顏無恥的剽竊及對日常性的挑釁，完全瓦解了愉悅性藝術，受到以作品為中心的現代性所嚴密監視的疆界。甚至，前衛運動也質疑了從藝術自主性被體制化時就具支配性的必要形式觀念，並且轉向一個不具必然形式、完全是約定俗成的寓言觀念。<sup>119</sup>

前衛的藝術創作似乎是與體制化相違背，或許可說明為何歐文斯從文章開頭所寫的寓言的衝動到最後變為解構的衝動（deconstructive impulse）的原因，這代表不願受規範的創作者憑解構的精神反對體制化的藝術。但歐文斯並未在文章中多談到前衛主義與寓言的關係，似乎跳過這段歷史，直接到七十年代的藝術表現，他試圖為當時雜亂無序的後現代主義建立起一套可以連貫的解讀方式，因此錯過將前衛主義與當時的藝術表現作一個更為深入的比較。然而我們隨著之前的分析，了解兩種前衛藝術精神不斷地持續拉鋸、繼承於當代藝術之中，布爾格所認定的達達主義等為前衛藝術就已經有種種質疑反對體制化藝術的行為，雖然有論點指出後現代為反現代、反前衛，但我們要思考其中的「現代」與「前衛」為何？由於時間的演變，當時的前衛藝術不知不覺成為一種經典，即成為被審視的對象，但仔細觀察其思想的特質與源頭，發現在二十世紀初的前衛藝術裡，便已經出現對自身藝術否定的舉動，這種未定範疇的前衛精神如同歐文斯的解構的衝動對非藝術疆界之探索與突破，但由於時代的不同，後現代藝術的訴求不可能與二十世紀初的前衛藝術相同。

從上述文章發展到現在，我們可以看到由未定範疇探索的前衛精神的藝術發展是不斷與社會、技術相貼近的，新技術雖然是一種新的嘗試，但它也不離於現實的社會環境層面。攝影影像在當中成為一個重要的議題，它在藝術與社會上因傳播而不斷被拉開，造成了總總的層次或所謂與作品（或本人）相關的位階---

---

<sup>119</sup> 蔡佩君、徐明松 譯，(1998) Peter Bürger 著。《前衛藝術理論》。台北：時報文化，140 頁。

原作與無數的複製品與再複製等（螢幕中所傳送的影像），從中複製品引申出總總問題。譬如我們可以透過藝術的複製品或複製模仿的舉動反思藝術（雪莉 樂凡臨摹知名水彩畫作的印刷品），思索大眾面對新技術成品或複製品是否仍是真實的擬像問題（數位合成影像作品），還是這些影像其實是被操作的權力問題（女性主義）。另外，攝影影像因時代的久遠，逐漸成為讓人懷舊的對象。這些顯現了後現代藝術延續過去觀念藝術在社會與藝術中對意義的形成之探索。觀念藝術是用文字與圖片等文件的方式思考意義，後現代則進一步思索意義形成的過程，因而有再現的再現之稱。較為不同的是，後現代藝術與過去傳統斷裂的現代主義產生差異，「日常性」不再像原初前衛藝術那樣被強硬、突兀地的拉近於藝術領域給觀者刺激、作為否決傳統藝術的舉動，反而可能是因為創作者或觀者希望獲得因時代演變而形成的不同的感官感受<sup>120</sup>、一種對週遭事物的知覺試驗，或者，是一種對當時代人普遍感受的回應或提醒，它們都表現了藝術不再是現代主義式與群眾疏離、獨立自主的創作，而已經成為老舊的攝影與參雜於新技術的數位科技皆表現了與現代主義社會環境不同的感受力出現。

---

<sup>120</sup> 布爾格說明對於在建築中，過往的風格類型與裝飾的引用是五 與六 年代知識份子所鄙夷的，但在七 年代卻被重新評估，且被認為是一種可理解的人性建構準則的表達方式。他認為這是一種美學感知的轉變。參見：蔡佩君、徐明松 譯，（1998）。Peter Bürger 著。《前衛藝術理論》。台北：時報文化，頁 139。

### 三、台灣的相關研究文章

目前台灣當代藝術中的攝影影像相關研究可略分三個方向作探討：

#### 1. 從西方藝術史的角度觀看台灣攝影的發展：

此一面向的探討在相關議題的討論上，在台灣算是較早被開發、思考的，原因是中華攝影教育學會在 1993 年開始有學術性質的研討會，所以對於攝影與藝術在台灣等議題與問題，較早在此提出。提出的論文不外乎用西方藝術的創作發展來反省、思索台灣藝術攝影。發表論文的有梅丁衍的〈攝影蒙太奇美學與後現代紀元〉（1997）邱國駿的〈試論後現代攝影觀與台灣攝影之發展〉（1998）王雅倫的〈從當代攝影的藝術冒險與弔詭解讀七十年代後之影像語言〉（1997）與〈從視覺藝術影像語言的演變看台灣攝影的問題〉（1998）。

他們都希望藉由西方現代藝術與當代藝術對攝影的運用和發展，來為僵化的台灣攝影與受數位技術衝擊的傳統攝影帶來一條新的出路之可能性，其中不外乎了解社會環境與其牽連的藝術機制之改變，藝術攝影不能再執意留戀於舊有藝術/技術框架中，並且應該正視大量的攝影影像出現於西方當代藝術的現象。

梅丁衍對於八十年代西方大量使用攝影影像於綜合的創作現象提出一個疑問：「但是這種並置手法能否算是攝影作品？這仍然是全世界面臨的難題」<sup>121</sup>。而王雅倫則思索「影像藝術的正名」<sup>122</sup>之可能性。從「攝影」到「影像」，可以

---

<sup>121</sup> 梅丁衍（1997）。〈攝影蒙太奇美學與後現代紀元〉。《攝影與藝術學術論文集》。台北：中華攝影教育學會，頁 176。

<sup>122</sup> 王雅倫（1998）。〈從視覺藝術影像語言的演變看台灣攝影的問題〉。《台灣攝影的轉向：跨世紀台灣攝影的挑戰與應變》。台北：中華攝影教育學會，頁 74。王雅倫最後將多年來的相關論述集結成一本專書出版，書名為《光與電：影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》。

看到藝術發展的轉變，但是攝影與影像兩者之間是什麼樣的關係？在這樣研究攝影的論述裡，似乎尚未正視攝影影像所具有的多種意涵和轉變的原因。從名稱乍看之下，兩者似乎並沒有什麼不同，本文希望剖析出有別於現代攝影或照片的當代藝術中攝影影像的意義，而它事實上早已存在於杜象所挪用的蒙納麗莎的作品之中，只是此類的「影像」較晚被正視與討論，而在台灣出現大量運用「影像」的作品，亦是尚待解讀與研究的領域。

## 2. 以台灣藝術中的部分主題做研究：

在上述 1997 至 1998 年的相關論述之後，開始陸續出現針對台灣藝術作品中的攝影表現作探討，其中有遙亦（姚瑞中）的〈台灣當代攝影的田野調查方法學〉（2002）、〈台灣當代藝術中的攝影新潮流---關於幾種創作方法的初步觀察〉（2002）、《台灣當代攝影新潮流》（2003）<sup>123</sup>、王品驊的《台灣當代美術大系，媒材篇：攝影與錄影藝術》（2003）與林志明的〈攝影影像與台灣當代藝術〉（2002）等。

姚瑞中的《台灣當代攝影新潮流》（2003）著重將近年有別於傳統的藝術攝影創作的作品集結成書，作者期望當代藝術對攝影影像的實驗與創作對台灣攝影的發展有所刺激或延伸，他和上述中華攝影教育學會所發表的論文一樣，都希望為台灣攝影開展出新的途徑，較不同的是姚瑞中是將台灣當代藝術中運用攝影影像的作品作為引申與比較的對象。但可惜的是作者並未清楚界定「台灣當代攝影」的定義，讓人不解作者蒐集作品類型之理由，所以顯得較為任意。並且他並未對這些攝影影像作進一步的探討，雖然從中可以知悉多樣化運用攝影影像的創

---

<sup>123</sup> 除上述的文章之外，他在典藏今藝術雜誌發表一系列台灣裝置藝術的文章，其中有篇主題是「攝影裝置」，主要針對近九十年代的作品做介紹。文章後來皆收入於他所著的《台灣裝置藝術》裡。

作方式，但仍不解這樣的創作方式與攝影影像的意義和之前的現代攝影有何不同？

另外他的〈台灣當代藝術中的攝影新潮流---關於幾種創作方法的初步觀察〉（2002）提供了在台灣當代藝術中使用攝影影像創作行為的幾種樣態與方式。雖然本文以台灣當代藝術做為此文的標題，但文中的內容與他的著述《台灣當代攝影新潮流》並無太大的差異，他在文中說「透過本文的整理與論述的建構，試圖勾勒出一個未來可能的攝影樣態與社會對話途徑，進而形成台灣當代攝影獨特的美學觀」<sup>124</sup>。從文中可以看出他仍試圖建構出台灣當代攝影的藍圖，但同樣的研究對象與內容卻在當代藝術與攝影兩個不同意義脈絡的領域遊走，使他的論述呈現曖昧不清或將兩者各自複雜的領域予以簡化。

林志明在典藏今藝術雜誌發表的〈攝影影像與台灣當代藝術〉（2002），則首先注意到攝影影像與當代藝術有其重要的關係和聯繫，他說：「攝影影像之引入藝術創作，其中所接引的理論問題（包括對媒材概念本身之突破，藝術理念之擴張），我想是藝術理論研究者所不能忽略的重大問題」<sup>125</sup>。並且他也明顯指出攝影與藝術遭遇的兩個歷史，一種是作者論傾向的攝影師的歷史，也就是較偏向現代攝影的歷史，另一種則是攝影與前衛藝術及當代藝術遇合的歷史。而後者的發展與攝影影像的運用，則與前衛藝術的藝術理念相契合的，所以他藉由這樣的面向為台灣當代藝術作一個初次的觀察與分析。對於台灣當代藝術中的攝影影像，他列出三條軸線做探討，分別是「時間與記憶」、「科技與人文」與「威權體系與商業巨獸」。在「時間與記憶」中，林志明談到攝影影像已經不知不覺成為老舊之物，因此使得攝影影像與個人懷舊之感、集體記憶相關。攝影影像成為個

---

<sup>124</sup> 姚瑞中（2002）。〈台灣當代藝術中的攝影新潮流---關於幾種創作方法的初步觀察〉。《2002 國際華人藝評會議---異化和演替中的華人當代藝術》。頁 91。

<sup>125</sup> 林志明（2002）。〈攝影影像與台灣當代藝術〉。《典藏今藝術》，120 期九月》，頁 74。

人心理狀況和社會環境記憶相互影響的複雜狀態，而陳界仁一系列對歷史照片的改造便是涉及到個人與歷史等的問題。在「科技與人文」裡，則提到藝術家對技術的矛盾情節，究竟是要追求科技、實驗技術所帶來令人驚喜的效果，還是回歸人的立場並以此批判科技呢？「威權體系與商業巨獸」則是探討作品反應出與政治相關的威權體系和消費文化等議題。

以上的三條軸線是針對作品的內容略作區分，但一些像針對攝影的視覺空間的探索、運用攝影來與藝術史作連結與對話，或特定身為訴求等內容較無法適用於這三條軸線之中。除此之外，雖然可以從中立即看到作品的內容，但無法明顯看出藝術家對作品的處理，因為從中或許可以看到創作者對媒體或藝術的看法、態度之轉變。這或許是當代藝術家以一種前衛之姿態面對當前社會的改變所做的策略式的調整，譬如一再直接的批判或諷刺策略在社會中或面對觀眾是否仍具有作用？這是創作者較作為旁觀者、局外人的身分來面對問題、直接發表意見。然而我們可以從較為晚近的洪東祿、王俊傑、張惠蘭等作品中看到他們面對關心的問題用不同的方式展現。因此，本文將採取另一種方式來探討作品。在本文第三章中的「作品的主題與處理」部分，首先針對主題作兩條軸線之區分：「藝術實驗」、「作品與社會聯繫」。其次在「作品與社會聯繫」中以作者處理的面向上再細分四大項：「批判與嘲諷」、「彰顯與套用」、「歷史記憶」、「關懷與紀實」。從中較為明顯地看出作者使用媒體的方式上的不同與轉變。

### 3. 以一位台灣藝術家作品為主要探討的內容：

以下所列出的文章較針對作品中的攝影影像作探討，譬如探討袁廣鳴的文章：陳文瑤的《無人城市的騙局之外---談袁廣鳴個展「人間失格」》（2002）、王嘉驥的〈在餘像殘影中凝視觀想：另一種閱讀袁廣鳴影像作品的視角〉（2003）、路況的〈影像的理由：袁廣鳴的 video 美學〉（2003）等。還有探討陳界仁作品

的文章：林志明的〈陳界仁 記憶/歷史/系譜〉（2001）、陳宏星的〈失語後的系譜重建：陳界仁藝術語彙的歷史追尋〉（2001）、劉紀蕙的〈現代性〉的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉（2001）、陳泰松的〈一個為了反擊「現狀」的凝視〉（2004）。而鄭慧華的〈看不見的城市〉（2003）則分析上述兩位藝術家的作品。

為什麼在這麼多使用攝影影像的作品裡，只有幾位藝術家的作品，其中攝影影像部分被專門地拿出來討論？在一般使用攝影影像的作品裡，觀者很容易被帶到創作者所設定的語義當中，而忽略了其媒介，然而上述兩位藝術家的作品則明顯地或故意地呈現出攝影影像或技術在當今社會的問題。譬如陳泰松所言：「『現實』，就像一層掩蔽『真實』的帷幕，是一種系統，社會或文化制度所精心建構的秩序。若我們對此有所領悟，那就不難理解藝術家為何要施展『變形』的原因了」<sup>126</sup>。上述的文章不約而同地討論藝術家將原本的攝影影像「變形」、「改造」的原因，還有他們所各自接引的問題。例如林志明探討陳界仁一九九六年的《魂魄暴亂》至《十二因緣》系列作品中的創作意識、創作元素與典故間的關係與作品所顯現的複雜的自我意識、歷史記憶、觀看等議題。陳界仁對真實的歷史攝影照片的提出、加工與修改如同對歷史文化與攝影影像進行某種介入、干預的活動，此舉不只對隱含的歷史演變作重新的詮釋與觀看，並極端地呈現身體各種可能的狀態：藉攝影影像佈置舞台背景，將自己影像投身其中，並與觀者進行一場觸目瘋狂的演出。

劉紀蕙更進一步探討陳界仁為何做這種自虐式的影像作品，她認為陳界仁將個人的真實遭遇投射於圖像形式的作品，比文字更能真實反應一種普遍的、當時的社會的精神現實狀態，從此透露出中國或台灣在現代化進程中體制性暴力的創

---

<sup>126</sup> 陳泰松（2004）。〈一個為了反擊「現狀」的凝視〉。中國時報，2004年1月17日。

傷。

陳宏星認為台灣藝術不斷受外來文化影響而失去自身主體性與其系譜，使一些藝術家呈現失落或失語的狀態，而陳界仁近年回溯自己的經驗與記憶，將過去住家旁的軍事監獄與曾接觸的宗教刑罰影像接連起來，並透過「攝影影像」完美地將自身曾擁有技術的性格---攝魂/招魂、公共領域承襲的歷史記憶、觀看的權利象徵等諸多議題串聯起來，從此建立一套屬於藝術家自身與當地文化、歷史記憶等的系譜。

路況在評述袁廣鳴作品文章中，引述德勒茲（Gilles Deleuze）的觀念，認為現代藝術的創作就是基奠於「擬像」（simulacre）的魅力，因「古典表象之崩潰與擬像之解放...釋放出不可表述的強度感官效果的極限經驗」<sup>127</sup>。這似乎是為機械或電子的攝影影像興盛於藝術創作提供一種可能的解釋。路況進一步認為電子的錄影影像就像巴洛克藝術一樣，更照映出人為矯飾的世界或心聲，它們同樣都是從幽冥黑暗的空間透過從前的燭光或現在的電子光束來反應創作者的心聲，路況從此點串聯袁廣鳴過去錄像作品中特有的焦慮。

鄭慧華思考袁廣鳴的[人間失格]系列作品，一張充滿人潮的鬧區景象，因為創作者透過技術將人一點一滴的刪除，這種將時間的壓縮好比追求速度與技術發展的社會，將人的存在予以縮減，速度與技術不只將地理上的空間去除，甚至人的存在也被忽視、抹除。因此袁廣鳴與陳界仁的作品中的攝影影像，不約而同地藉由對「攝影影像」的改造來反映、探討它在現今社會中所引申的問題並且省思現今人存在的處境。

---

<sup>127</sup> 路況（2003）。〈影像的理由：袁廣鳴的 video 美學〉。《典藏今藝術》，9月號》，頁 74。

## 四、小結

在工業社會中，由於複製技術使得產品可以被大量的複製以滿足市場的需求，資訊的掌握逐漸成為國家發展權力的重要憑藉：事件與照片的積累成記憶與歷史、意識形態的構成、全球化消費商品的促銷皆交織於攝影影像之中，透過它使得「意義」的形成在傳播社會中成為重要的議題。我們似乎越難去分辨過去記憶中的影像是曾看過現實生活中的景象，還是大眾媒體中的攝影影像？各種媒體與其影像已不知不覺影響都市中的每個人。

攝影影像在當代藝術中的使用與發展正顯示出藝術家在不同世代表露對複製技術的態度與其想法。回溯到最早的源頭，二十世紀初的前衛藝術，有的是對平民性格感到排斥，延續印象派的策略繼續發展繪畫但又精準的把握理性的態度與進步的原則；有的則開始擁抱新技術，採取樂觀的態度去研究它可能的表現與意涵，展開像美爾茲、拼貼、超現實攝影、包浩思等發展。但到了六十年代的觀念藝術則出現對攝影影像的意指作用提出反省，也對大眾傳媒的影像產生懷疑，藝術家不再製造新的視覺景象，而是像日常生活中看到空洞無內涵的影像，而普普則是直接運用、彰顯它們。到了八十年代，對複製技術與攝影影像在社會中的議題、所帶來的影響更是普遍地展現於作品之中。而台灣當代藝術中的攝影影像又是呈顯出什麼樣的意涵呢？從上文對台灣現有相關文獻的回顧中了解，台灣的藝術家也同樣開始將自己生命的經驗與疑問，透過攝影影像的改造呈現出來，譬如陳界仁與袁廣鳴的作品。筆者考量本文對作品的分類方式，雖然由於當代藝術是源自於外來的西方文化，所以必須掌握、參考西方當代藝術的發展，但本文並不是只有純粹套用西方藝評盛行的分類方式，而是將此作為一條線索，依照台灣的藝術、歷史的發展作調整，由此做較為完整、妥當的研究。

## 參、台灣當代藝術中的攝影影像

經由上述對藝術攝影與當代藝術中的攝影影像之分析，使得本文的蒐集方向較為明確，作品主要依從繪畫脈絡下發展延伸的藝術史概念，而不是像藝術攝影那樣對攝影有其忠程度的使用它。本文因作品研究之方便，所以將以十年為一個斷代作切割，由於本文研究對象橫跨四十年，出現了受各個不同藝術思潮而使用攝影影像的複雜狀態，使得攝影影像的運用更多樣化、複雜化。若要客觀閱讀、分析作品，除了作品之外，必須先了解作品在什麼脈絡下被生產。因此，以下先分析作品的生產脈絡。筆者將作品具有傳統手操作繪畫行為列為「製作影像」，另一項「使用影像」則放棄過去鮮明的藝術分類，不去承襲繪畫的純視覺規範，創作者不再著重製作作者風格的影像，而是使用影像的開放意涵。兩者皆各自呈現了兩種前衛藝術精神的作品。

表 5：當代藝術作品的類型區分

作品類型	作品內容	藝術中繼承的前衛精神	附註
製作影像	藝術實驗	既有範疇探索	純視覺性、對藝術本質、媒材的特性探求
	作品與社會聯繫	既有範疇探索、未定範疇探索	兼具美感形式與社會議題的訴求
使用影像	藝術實驗	既有範疇探索、未定範疇探索	對藝術本質、媒材的特性探求
	作品與社會聯繫	未定範疇探索	已非審美的，具有語義的、辯證的內容。

註：兩種前衛藝術精神的內容請參見 27 頁表 2。

「製作影像」與「使用影像」的提出不是嚴格的以是否具有手操作為分類的依據，而是想突顯藝術史曾發生這種觀念上的過渡與演變，對過去西方藝術史中最大的遺產或標誌，即對視覺性、審美的藝術做抵抗或排斥。因此它是一種歷時性縱軸線的區分。

有關針對作品做「藝術實驗」與「作品與社會聯繫」區分，這是在當時前衛藝術中較為明顯存在的作品類型，即一些前衛藝術中為了追求藝術之自主性與純粹性，在作品的內容上刻意與社會議題、大眾文化疏離；另一部分的前衛藝術則與社會、技術有關。這是一種概要的共時性橫軸線的區分，但為了怕如此區分會過於簡化或二元對立，所以筆者納含了藝術家在創作時所繼承或受影響的兩種前衛藝術精神的思索，來補充其中較為複雜的演變。從西方現代藝術史發展中了解兩種前衛藝術精神在互相抗拒或滲透影響，因此在製作影像與使用影像中各自出現了這兩種前衛的精神。

在「製作影像」中的「作品與社會聯繫」，與「使用影像」的「藝術實驗」，兩個皆呈現兩種前衛精神的參雜或某種過渡的狀態，像一些普普藝術與低限藝術的作品正好各自反應這樣的狀態。譬如羅森伯格與安迪 沃荷運用了已被社會大量傳播形成符號化影像，但他們的作品仍含有視覺性色彩或形式的組合。在低限藝術（Minimal Art）的情況下，與前述相反的是它不反映現存的社會，而是許多藝術家一貫關心的形式與媒材物質特性，雖然不再用手操作在平面上摸索，反而更為擴大用任何媒材在三度空間上思索。

透過對兩種前衛藝術精神演變之思索，攝影影像在此，由於各個藝術家不同的目的而有了不同的運用與語彙。以上的區分主要是從作品上來看，但無法適用於藝術家，因為如同上一章節曾分析到其實兩種前衛精神在藝術家的思維裡並非全然的對立，創作者有時會游移其間，實驗性越高的創作者會橫跨許多脈絡，譬

如陳愷璜的[文化測量]系列便是在「使用影像」下兼具二種作品內容，創作者在一個龐大的文化議題下，透過一些物件試驗、建構自己的觀察與理念。因此下文的第一小節「演變與發展」，在各個十年中將分為時代背景與藝術樣態兩大部分，其中藝術樣態的部分是以上述的表格架構來分析作品。並且與其時代背景做比對，以了解作品與其社會環境的互動與影響。第二小節的「作品的主題與處理」是將第一小節中無法深入的作品主題與處理，做進一步的整理與歸納分析，從中更了解當代藝術中如何使用攝影影像。最後在第三小節中由上述的分析，再進一步歸納各個使用攝影影像的類型來做比較與分析，從中更為深入了解攝影影像在台灣當代藝術中獨特的影像語彙，並了解當代藝術如何運用攝影影像多元的意義。

## 一、演變與發展

本文的研究對象主要針對台灣當代藝術中出現攝影影像的作品，目前蒐集的作品約兩百件（表 6），但由於搜尋工作只憑個人之力所以難免會有遺漏之處。以下內容是本文的研究對象，因牽涉年代之廣、作品之多，所以試著將所蒐集的資料做一個概略式的梳理與調查。本表主要依照作品創作年代做排列，可以從創作媒材的類別、表現與主題依稀見到攝影影像在台灣當代藝術的轉變過程。

表 6：台灣當代藝術中攝影影像作品一覽表（以年份區分）<sup>128</sup>

編號	年份	藝術家	作品名稱	類別	攝影表現	作品發表	資料來源
1	1966	<u>朱為白</u>	泡棉的堆疊	複合媒材	拼貼		《複合藝術-六十年代台灣複合藝術研究》，國泰文化出版，1996
2	1966	<u>黃永松</u>	無題	複合媒材	集合	'67UP 展(藝專)	藝術家提供
3	1966	<u>黃華成</u>	藝術是疾病	照片組合	照片組合	'66 大台北畫派 1966 秋展 (台北海天畫廊)	《台灣前衛：六十年代複合藝術》，遠流，2003
4	1967	<u>張照堂</u>	生日快樂	複合媒材	集合	'67 不定型藝展(文星畫廊)	《台灣前衛：六十年代複合藝術》，遠流，2003

<sup>128</sup> 創作者下方加橫線是指他首次出現於此表。本表以年份為分類依據，調查在各個年份裡哪些作者仍使用攝影影像創作。必須說明的是作者有使用攝影影像的作品並不全包含於此表中，本表以代表性的作品為主。

5	1968	黃華成	紀念母親	照片組合	照片組合	‘68 黃郭蘇展 (精工畫廊)	《台灣前衛：六十年代複合藝術》，遠流，2003
6	1968	郭承豐	1. 不要 2. 請走天橋	照相蒙太奇	照相蒙太奇	‘68 黃郭蘇展 (精工畫廊)	《台灣前衛：六十年代複合藝術》，遠流，2003
7	1969	劉國松	月球漫步	複合媒材	在畫上拼貼		《台灣美術與社會脈動》 高雄市立美術館，2000
8	1976	郭英璽	巴黎	攝影	攝影、塗抹 照片	‘00 台北國際 攝影節	《第三屆 2000 台北國際攝影節》，中華攝影文化協進會， 2000
9	1978	謝德慶	One year performance	行為表演藝術	攝影紀錄		謝德慶的作品集 DVD
10	1983	李銘盛	生活精神的純化	行為表演藝術	攝影紀錄	台灣全島、國 父紀念館	《我的身體我的藝術》，唐山， 1992
11	1985	高重黎	現象與規律	攝影	攝影		《高重黎》，躍昇文化，1994
12	1985	李銘盛	花開花謝	攝影裝置	攝影、照片 的物質性		《攝影透視—香港、中國、台灣》，香港藝術中心，1994
13	1986	侯聰慧	電影人：台北系列	攝影	攝影	‘02 北美 館—2002 雙年 展	展覽簡章
14	1986	李銘盛	會議	攝影裝置	攝影、裝置	龍門畫廊	《我的身體我的藝術》，唐山， 1992
15	1987	游本寬	1. 下樓梯的杜象 2. 移動紅點	攝影	攝影、拼組	‘98 美國 Ohio Seigfred Gallery	《游本寬影像構成展》，游本寬，1990

16	1987	<u>謝東山</u>	1. 馬可孛羅東方 見聞錄之 2. 馬可孛羅東方 見聞錄之	複合媒材	在畫上拼貼	‘88 自由畫會 第八聯展（北 美館）	《自由畫會第八屆聯展》，？， 1988
17	1987	<u>張玲玲</u>	一月四日	複合媒材	在畫上拼貼	‘95（北美館）	《張玲玲》，？，1995
18	1987	<u>羅森豪</u>	過去、現在、未來	複合媒材	攝影		《羅森豪裝置藝術 1993-1999》，五行圖書，2000
19	1987	<u>顧世勇</u>	藍色步履	複合媒材	裝置、攝 影、裝置	‘92 台北現代 美術雙年展	《一九九二台北現代美術雙年 展》，台北市立美術館，1992
20	1987	<u>陳愷璜</u>	環境因素之嬉戲	複合媒材	攝影、電腦 影像處理		《關於 ‘TCHENOGRAMNE’》，在地實 驗，1995
21	1987	<u>簡扶育</u>	台灣傳奇女詩人陳 秀喜	攝影	攝影	‘96 雙年展-台 灣藝術主體性 (北美館)	《96 雙年展-台灣藝術主體性 》，台北市立美術館，1996
22	1988	<u>李銘盛</u>	天人合一	裝置	裝置、攝影 (先裝置後 攝影)		《我的身體我的藝術》，唐山， 1992
23	1988	<u>陳愷璜</u>	文化測量系列	複合媒材	攝影、集合		《關於 ‘TCHENOGRAMNE’》，在地實 驗，1995
24	1988	<u>黃步青</u>	家族像	複合媒材	拼貼		《黃步青作品展》，？，1988
25	1988	<u>游本寬</u>	紅鸞鼓翅	攝影	攝影	‘98 美國 Ohio Seigfred Gallery	《游本寬影像構成展》，游本 寬，1990

26	1988	顧世勇	藍翼	複合媒材	裝置、攝影、裝置	'92 台北現代美術雙年展	《一九九二台北現代美術雙年展》，台北市立美術館，1992
27	1989	盧明德	伊香保系列	複合媒材	在畫上拼貼	'94 個展(台灣省立美術館)	《盧明德個展》，台灣省立美術館，1994
28	1989	陳愷璜	文化測量之台灣學 TAWAINOLOGIE		表演、攝影 自拍、電腦 影像處理		《關於 'TCHENOGRAMNE' 在地實驗》，1995
29	1989	游本寬	有關高更	攝影	攝影	'98 美國 Ohio Seigfred Gallery	《游本寬影像構成展》，游本寬，1990
30	1990	林珮淳	回歸大自然系列-生生不息	壓克力燈箱		'00【心靈再現 台灣女性當代 藝術展】高雄 市立美術館	《心靈再現 台灣女性當代藝術展》，高雄市立美術館，2001
31	1990	黃進河	Felicity, Fortune and Longevity	複合媒材	拼貼現成物	95 台灣藝術 (威尼斯普里 奇歐尼宮)	《台灣藝術》，台北市立美術館，1995
32	1990	簡扶育	女之心曲多重奏(七 連作)	攝影	攝影	'00【心靈再現 台灣女性當代 藝術展】高雄 市立美術館	《心靈再現 台灣女性當代藝術展》，高雄市立美術館，2001
33	1991	連德誠	1. 我就是真理 2. 報紙繪畫：波斯灣戰爭	複合媒材	塗抹、拼貼 照片(報紙) 現成物	'92 台北現代 美術雙年展	《一九九二台北現代美術雙年展》，台北市立美術館，1992

34	1991	<u>梅丁衍</u>	1. 三民主義統一中國	攝影、拼圖	拼貼	‘92 (誠品畫廊)	《梅丁衍》，誠品畫廊，1992
			2. 抹黑事件 3. 諷刺的紀念碑	複合媒材	塗抹		《梅丁衍》，誠品畫廊，1992
35	1991	<u>陳志誠</u>	1. Croisement de la vie	複合媒材	表演、編導 式攝影 (自拍?)		《CHEN Chin-Cheng Serge Fauchereau》 ?, 1992
36	1991	<u>司徒強</u>	粉紅	複合媒材	在畫上拼貼	‘93 (誠品畫廊)	《司徒強》，誠品畫廊，1993
37	1991	<u>張永村</u>	蒙娜麗莎杜象村	複合媒材	挪用現成物		《典藏---今藝術》，2002.2 月號
38	1991	<u>蔡海如</u>	1. 被擠壓的蘋果	電腦處理	電腦影像處理	‘95 體影像新樂園) ‘96 個	《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》，帝門藝術教育基金會，1996
			2. 排蘿菠、看蘿菠、切蘿菠	照片	攝影	‘95 體影像新樂園)	《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》，帝門藝術教育基金會，1996
39	1991	<u>張正仁</u>	都會	複合媒材	在畫上拼貼	‘92 紙上都會 (福華沙龍)	《張正仁 1992 「紙上都會展」》，?, 1992
40	1991	<u>顧世勇</u>	振翼 晝夜	複合媒材	攝影、裝置	‘92 台北現代美術雙年展	《一九九二台北現代美術雙年展》，台北市立美術館，1992
41	1991	<u>李銘盛</u>	1. 我們的總統和院長	拼貼	塗抹	‘91 雄獅畫廊	《我的身體我的藝術》，唐山，1992
			2. 愛河、內心之河、淡水河	攝影裝置	攝影		《攝影透視-香港、中國、台灣》，香港藝術中心，1994

42	1992	<u>朱嘉樺</u>	瞻仰	裝置	裝置 照片：現成物	‘95 前衛與實驗展(北美館)	《前衛與實驗》，台北市立美術館，1995
43	1992	<u>陳順築</u>	1. 偽裝死亡的假寐等作品 2. 家族黑盒子系列	複合媒材	攝影、集合		《台灣攝影》，蕭永盛，1994第三號
44	1992	<u>林書民</u>	手舞	雷射立體影像	攝影		《以光作畫-林書民作品集》，田園城市文化，2001
45	1992	<u>黃志超</u>	海--翻來覆去	複合媒材	塗抹		《黃志超 間·旋·玄》，??
46	1992	<u>李銘盛</u>	我們之最	攝影、塗抹	攝影		《我的身體我的藝術》，唐山，1992
47	1992	<u>顧世勇</u>	1. 飛宇 造次 2. 藍瞳孔	複合媒材	攝影、裝置	‘92 台北現代美術雙年展	《一九九二台北現代美術雙年展》，台北市立美術館，1992
48	1992	<u>蔡海如</u>	百寶箱		拼貼	‘95 體影像(新樂園)	《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》，帝門藝術教育基金會，1996
49	1992	<u>盧明德</u>	南台灣&伊香保系列	裝置	拼貼	‘92 盧明德特展(伊通公園)	
50	1993	<u>吳天章</u>	春秋閣的傷害	複合媒材	編導式攝影(自拍?)、裝置照片	‘94 台北現代美術雙年展	《一九九四台北現代美術雙年展》，台北市立美術館，1994
51	1993	<u>曾鈺涓</u>	展覽	複合媒材	在畫上拼貼	‘96 纏 紐約 片 段 1993-1995 (美	《曾鈺涓 紐約片段 1993-1995》 曾鈺涓，1996

						國文化中心)	
52	1993	王 <u>俊傑</u>	俠女	電腦處理	電腦影像處理	'96 雙年展-台灣藝術主體性 (北美館)、'97 台灣面目全非 (威尼斯普里奇歐尼宮)	《1996 雙年展 ' 台灣藝術主體性 》, 台北市立美術館, 2001
53	1993	李 <u>小鏡</u>	十二生肖	電腦影像	電腦數位處理		
54	1993	謝 <u>明奇</u>	台南市觀察紀錄檔案(一)	複合媒材	攝影	'94 台北現代美術雙年展	《一九九四台北現代美術雙年展》, 台北市立美術館, 1994
55	1993	吳 <u>忠維</u>	吳忠維造像	拍立得照片	攝影、揉扯破壞照片	'96 雙年展-台灣藝術主體性 (北美館)	《1996 雙年展 ' 台灣藝術主體性 》, 台北市立美術館, 1996
56	1993	顧 <u>世勇</u>	1. 自然律 2. 原鄉•異鄉	複合媒材	表演 (自拍?)、攝影、裝置	'94 台北現代美術雙年展	《一九九四台北現代美術雙年展》, 台北市立美術館, 1994
57	1993	陳 <u>順築</u>	1. 水相	複合媒材	攝影、集合、裝置	'94 台北現代美術雙年展、台灣今日藝術展 (德國路得維國際藝術論壇館)	《一九九四台北現代美術雙年展》, 台北市立美術館, 1994

			2. 二段記憶的紀錄 3. 記憶 4. 六年代的無題	複合媒材	攝影、集合	‘99 複寫記憶：陳順築的家族影像（台北漢雅軒）	《複寫記憶：陳順築的家族影像》，台北漢雅軒，1999
58	1993	連德誠	唱國歌—偶像篇	複合媒材	照片塗抹、拼貼（報紙）：現成物	‘94 台北現代美術雙年展	《一九九四台北現代美術雙年展》，台北市立美術館，1994
59	1993	陳志誠	繪畫體素—頓足拓雲	複合媒材	攝影、裝置	‘95 前衛與實驗展(北美館)	《前衛與實驗》，台北市立美術館，1995
60	1993	林書民	輪迴	雷射立體影像	攝影	‘01 活性因子(威尼斯普里奇歐尼宮)	《活性因子》，台北市立美術館，2001
61	1993	游本寬	1. 真假之間	攝影	攝影	‘94 阿普畫廊,台北01交大藝文空間	
			2. 家庭照相本	攝影、裝置	攝影、裝置	‘93 花蓮縣太魯閣風情特展評審邀請展	
62	1993	司徒強	紅	複合媒材	在畫上拼貼	‘93 (誠品畫廊)	《司徒強》，誠品畫廊，1993
63	1993	盧明德	1. 窗系列之十四 2. 詩篇系列	複合媒材	在畫上拼貼	‘94 個展(台灣省立美術館)	《盧明德個展》，台灣省立美術館，1994
64	1994	姚瑞中	本土佔領行動：土地測量系列	裝置	表演、編導式攝影（自拍？）	‘97 台灣台灣面目全非（威尼斯普里奇歐尼宮）	《台灣·台灣：面目全非》，台北市立美術館，1997

						尼宮)	
65	1994	蔡海如	啊...照片	照片	攝影、電腦影像處理	'95體/影像(新樂園)	《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》，帝門藝術教育基金會，1996
66	1994	吳天章	傷害告別式(一)~(四)	複合媒材	編導式攝影	'97 台灣台灣面目全非(威尼斯普里奇歐尼宮)	《台灣·台灣：面·目·全·非》，台北市立美術館，1997
67	1994	梅丁衍	哀敦砥悌	複合媒材	挪用		《典藏---今藝術》，2002.2 月號
68	1994	曾鈺涓	誘惑	複合媒材	挪用、在畫上拼貼	'96 纏 紐約片 段	《曾鈺涓 紐約片 段 1993-1995 (美國文化中心) 1993-1995》，曾鈺涓，1996
69	1995	侯淑姿	窺	明膠溴化銀照片	表演、自拍、編導式攝影		
70	1995	林純如	自畫像	複合媒材	挪用、拼貼	'99 面對面(澳洲黃金海岸市立美術館)	《面對面--台灣當代藝術》黃金海岸市立美術館，1999
71	1995	裴啟瑜	1. 奶水論 2. 主權在李	複合媒材	挪用、集合		國家圖書館當代藝術家網上查詢系統
72	1995	翁基峰	1. 情定北美館	複合媒材	挪用、拼貼		《99 翁基峰淫色生香 超越限制級個展》，帝門藝術教育基金會，1999

			2. 少女商品 3. 世紀末救世主	複合媒材	挪用、拼貼	‘96 雙年展-台灣藝術主體性 (北美館)	《1996 雙年展`台灣藝術主體性》, 台北市立美術館, 1996
73	1995	吳瑪俐	小甜心系列	裝置	挪用照片或印刷的攝影影像：現成物	‘99【美麗島事件二十週年紀念系列活動】裝置藝術展---「那天，我們如此美麗」---華山藝文特區、00【心靈再現 台灣女性當代藝術展】高雄市立美術館	
74	1995	墨潮會	1. 現代書藝 A 2. 現代書藝 B	複合媒材	拼貼、塗抹		《藝術家》民國 84 年 6 月
75	1995	陳順築	集會家庭遊行-田地、集會家庭遊行-屋 集會家庭遊行-屋	彩色照片	攝影、裝置	‘99 面對面(澳洲黃金海岸市立美術館)	《面對面-台灣當代藝術》黃金海岸市立美術館, 1999
76	1995	曾鈺涓	紐約的空氣	複合媒材	挪用、塗抹、集合物件與攝影影像	‘96 纏 紐約片 段 1993-1995 (美國文化中心)	《曾鈺涓 紐約片段 1993-1995》, 曾鈺涓, 1996

77	1995	蔡海如	身分性別？	電腦處理	電腦影像處理	‘96 個展(帝門藝術基金會)	《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》，帝門藝術教育基金會，1996
78	1996	劉信佑	天賦悲傷	攝影	攝影	‘97 伊通公園-天賦悲傷(個展)	藝術家提供
79	1996	林怡君	自畫像	攝影版畫	攝影	‘99 台北獎(北美館)	《台北獎-台北市第二十六屆美展》，台北市立美術館，1999
80	1996	陳界仁	1. 自殘圖	電腦虛擬影像	電腦繪圖	‘99 面對面(澳洲黃金海岸市立美術館)	《面對面-台灣當代藝術》黃金海岸市立美術館，1999
			2. 本生圖	電腦虛擬影像	電腦繪圖	‘96 雙年展-台灣藝術主體性(北美館)	《1996 雙年展‘台灣藝術主體性》》，台北市立美術館，1996
81	1996	簡扶育	女史之史在史外	複合媒材	攝影	‘97 悲情昇華二二八美展(北美館)	《悲情昇華---二二八美展》台北市立美術館，1997
82	1996	陳順築	家庭風景系列	複合媒材	攝影、集合	‘99 複寫記憶：陳順築的家族影像(台北漢雅軒)	《複寫記憶：陳順築的家族影像》，台北漢雅軒，1999
83	1996	林書民	玻璃天花板	複合媒材/裝置	攝影	‘01 活性因子(威尼斯普里奇歐尼宮)	《活性因子》，台北市立美術館，2001
84	1996	梅丁衍	向黃榮燦致意	複合媒材	裝置 照	‘97 悲情昇華	《悲情昇華---二二八美展》

					片：現成物	二二八美展 (北美館)	台北市立美術館，1997
85	1996	蔡海如	湯匙系列	複合媒材/裝置	影印、拼貼	'96 個展 (帝門 藝術基金會) 00 心靈再現— 談灣當代女性 藝術展 (高美 館) 01 粉樂 町(台北東區)	《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》，帝門藝術教育基 金會，1996
86	1997	唐唐發	光明 228	裝置	挪用	'97 悲情昇華 二二八美展 (北美館)	《悲情昇華---二二八美展》 台北市立美術館，1997
87	1997	林慧玫	肉體 空間-作品第 四十二號	攝影	攝影	'97 非常捏造 (北美館)	《非常捏造》，田名璋、汪曉青 等人，1997
88	1997	林麗華	『美麗、神聖、宿命』 之黛安娜紀念館	裝置	挪用現成物		《林麗華 1985~2000 作品 集》，林麗華，2000
89	1997	汪曉青	1. 罐頭婚姻 2. 世紀婚禮系列	複合媒材	挪用、拼貼	'97 非常捏造 (北美館)	《非常捏造》，田名璋、汪曉青 等人，1997
90	1997	曾玉冰	愛河標本	複合媒材	攝影	'01 文明的紀 念 - 看見愛 河，個展 (高 雄豆皮)	藝術家提供
91	1997	侯淑姿	青春編織曲系列	複合媒材	攝影、集合	(新莊市文化 藝術中心)	《現代美術》，台北市立美術 館，2002.4 月號
92	1997	陳順築	新屋	複合媒材	裝置	'97 悲情昇華	《悲情昇華---二二八美展》

						二二八美展 (北美館)	台北市立美術館, 1997
93	1997	裴啟瑜	無題	複合媒材	裝置	‘97 悲情昇華 二二八美展 (北美館)	《悲情昇華---二二八美展》 台北市立美術館, 1997
94	1997	王俊傑	聖光 52	電腦相紙輸出	電腦影像處理	‘99 面對面(澳 洲黃金海岸市 立美術館)	《面對面--台灣當代藝術》 黃金海岸市立美術館, 1999
95	1997	姚瑞中	反攻大陸：行動篇	攝影	表演 ( 自 拍 ? ) 編導 式攝影	‘97 台灣台灣 面目全非 ( 威 尼斯普里奇歐 尼宮 )	《台灣·台灣：面·目·全· 非》，台北市立美術館, 1997
96	1997	林珮淳	黑(哭)牆，窗裡窗外	裝置	挪用現成物	‘97 悲情昇華 二二八美展 (北美館)	《悲情昇華---二二八美展》 台北市立美術館, 1997
97	1998	郭博州	申冤在我，我必報應	複合媒材/裝 置	挪用現成物	‘98 凝視與形 塑(北美館)	《凝視與形塑---後二二八世代 的歷史觀察》，台北市立美術 館, 1998
98	1998	洪根深	歷史斜影	複合媒材/裝 置	挪用現成物	‘98 凝視與形 塑(北美館)	《凝視與形塑---後二二八世代 的歷史觀察》，台北市立美術 館, 1998
99	1998	張惠蘭	巢穴 記憶	裝置、攝影	攝影	‘99 個展 ( 新濱 碼頭 )	展覽簡章
100	1998	陳文祺	肉體是靈魂的監獄 (二)	攝影	編導式攝影	‘99 台北獎(北 美館)	《台北獎--台北市第二十六屆 美展》，台北市立美術館, 1999

101	1998	張乾琦	鍊	銀鹽相紙	攝影	‘01 活性因子 (威尼斯普里奇歐尼宮)	《活性因子》，台北市立美術館，2001
102	1998	趙世震	發現內在更多可能	攝影	攝影	‘99 台北獎(北美館)	《台北獎—台北市第二十六屆美展》，台北市立美術館，1999
103	1998	楊澎生	殤	複合媒材	攝影	‘99 台北獎(北美館)	《台北獎—台北市第二十六屆美展》 台北市立美術館，1999
104	1998	莊明旗	宇宙與方盒	複合媒材	挪用現成物 (報紙)	‘98 宇宙與方盒(帝門藝術基金會)	《莊明旗》，帝門藝術教育基金會，1998
105	1998	洪東祿	凌波玲	電腦合成影像輸出	挪用、電腦影像處理		《典藏---今藝術》，2002.7 月號
106	1998	陳界仁	1. 內 暴 圖 1947-1998	複合媒材/裝置	電腦繪圖	‘98 凝視與形塑(北美館)	《凝視與形塑---後二二八世代的歷史觀察》，台北市立美術館，1998
			2. 連體身	電腦虛擬影像	電腦繪圖	‘98 台北雙年展—欲望場域	《1998 台北雙年展—欲望場域》，台北市立美術館，1998
107	1998	簡扶育	女史無國界	攝影	攝影	‘98 台北雙年展—欲望場域	《1998 台北雙年展—欲望場域》，台北市立美術館，1998
108	1998	游本寬	法國椅子在台灣系列	攝影	裝置、攝影	‘99 伊通公園 99 觀光旅遊影像系列，影像裝置個展	

109	1998	陳順築	1. 族譜肖像系列	複合媒材	攝影	‘99 面對面(澳洲黃金海岸市立美術館)	《面對面--台灣當代藝術》 黃金海岸市立美術館，1999
			2. 風中的記憶：田地	複合媒材/裝置	攝影	‘99 複寫記憶：陳順築的家族影像（台北漢雅軒）	《複寫記憶：陳順築的家族影像》 台北漢雅軒，1999
110	1998	姚瑞中	天下為公行動(系列)	複合媒材	表演、編導式攝影(自拍?)	‘99 面對面(澳洲黃金海岸市立美術館)	《面對面--台灣當代藝術》 黃金海岸市立美術館，1999
111	1998	侯淑姿	猜猜你是誰	電腦處理	攝影、電腦影像處理	‘00 心靈再現—談灣當代女性藝術展(高美館)	《心靈再現—談灣當代女性藝術展》 高雄市立美術館，2000
112	1998	曾玉冰	1. 人類文明的遺物	複合媒材	攝影		藝術家提供
			2. 重回現場 愛河	複合媒材	攝影	‘99 市民美展(山美館)	藝術家提供
113	1998	劉信佑	1. 超級市場 2. Poubelle	攝影	攝影		藝術家提供
114	1998	林怡君	瞬間/投射	攝影版畫	攝影	‘99 台北獎(北美館)	《台北獎--台北市第二十六屆美展》，台北市立美術館，1999
115	1998	顧世勇	世紀末之鐘-晨興	互動裝置	現成物	‘98 雙人展(伊通公園)	《台灣裝置藝術》，木馬，2002
116	1999	杜偉	冷眼觀照	裝置	攝影		《冷眼觀照》，？，1999
117	1999	劉時棟	人造人系列	複合媒材	拼貼	‘02 高美館	展覽簡章

118	1999	<u>林巧芳</u>	slow return	動畫	拼貼、照片	‘02 密聚-漫畫 外的漫畫(華 山藝文特區)	展覽簡章
119	1999	<u>梁任宏</u>	三張椅子	複合媒材	x 光片	‘01 美術展覽 會(高美館)	《梁任宏》,?,?
120	1999	<u>翁基峰</u>	處女的誘惑	複合媒材	攝影、電腦 影像處理		《典藏---今藝術》, 2002.7 月號
121	1999	<u>林書民</u>	透視賭神系列	X 光片、燈 箱	攝影	‘01 活性因子 (威尼斯普里 奇歐尼宮)	《以光作畫-林書民作品集》, 田園城市文化, 2001
122	1999	<u>黃步青</u>	追逐水草	裝置		‘99 嘉義鐵道 倉庫	《1998.8-2000.7 另類空間:嘉 義鐵道倉庫》, 嘉市文化局, 2000
123	1999	<u>曾玉冰</u>	文明建立在舊牆倒 下	複合媒材	攝影		藝術家提供
124	2000	<u>許書誠</u>	身體, 荒謬的	裝置	攝影		《台灣當代攝影新潮流》, 遠 流, 2003
125	2000	<u>陳肇耀</u>	張飛戰岳飛泡泡滿 天飛	複合媒材	編導式攝 影、電腦影 像處理	‘01 燙手禍(鳳 甲美術館)	《典藏---今藝術》, 2002.7 月號
126	2000	<u>楊茂林</u>	BB 戰士的 BB1p	電腦處理	挪用現成物		《大趨勢》, NO.2, 2001
127	2000	<u>張美陵</u>	你.生病.有.呼吸	攝影裝置	攝影、裝置	2000 年台北國 際攝影節、帝 門藝術教育基 金會 - 你哪裡	《第三屆 2000 台北國際攝影 節》, 中華攝影文化協進會, 2000

						不舒服個展	
128	2000	吳正雄	1. 皮膚科	攝影裝置	攝影	帝門藝術教育基金會	《皮膚科 吳正雄個展》，帝門藝術教育基金會，2000
			2. 以吳正雄之名	攝影裝置	攝影	新樂園	
129	2000	可樂王	美少女	攝影裝置	攝影	'01 粉樂町(台北東區)	《台灣裝置藝術》，木馬，2002
130	2000	陳一凡	不要怕，你所看到的都是假的	複合媒材	現成物、電腦處理	'01 你好嗎？陳一凡個展(北美館)	展覽簡章
131	2000	陳衍希	戀愛物語	電腦處理	挪用、電腦影像處理	'02—CO2 前衛文件展	展覽簡章
132	2000	倪再沁	沁報	印刷物	挪用		《典藏---今藝術》，2002.2 月號
133	2000	翁明哲	影子	攝影裝置	攝影	'01 北美館-黑色隱晦	展覽簡章
134	2000	張永村	第二代台灣福德寺	電腦處理	電腦影像處理		《台灣當代攝影新潮流》，遠流，2003
		施工忠吳	大建醮-人類第二屆心靈總統特展非選舉公報				
135	2000	洪東祿	霹靂大魔域:大魔神	電腦合成影像輸出	挪用、電腦影像處理		《典藏---今藝術》，2002.7 月號
136	2000	林怡君	刺點系列	攝影平板/裝置	攝影	'01 絕對身體—當代台灣女性的藝術知覺(大趨勢)	
137	2000	吳忠維	我愛你恨我愛你我	銀鹽相紙、	攝影、照片	'01 輕且重的	《輕且重的震撼》，台北市政府

			恨你愛我恨你	蜂蠟	撕裂拼貼	震撼(當代館)	文化局, 2001
138	2000	游本寬	不經意的記憶	數位攝影	攝影	2000 年台北國際攝影節	《第三屆 2000 台北國際攝影節》, 中華攝影文化協進會, 2000
139	2000	梅丁衍	決戰境外系列	電腦合成影像輸出	電腦影像處理	'01 我可不可以傲慢一下?	
140	2000	陳順築	花纖系列	裝置	攝影	'01 (伊通公園)	展覽簡章
141	2000	陳界仁	生( )	電腦處理	電腦影像處理		《典藏---今藝術》, 2001.4 月號
142	2001	林宏璋	如何使自然變小, 自己變大	複合媒材	挪用	'01 橋玻璃珠 (華山藝文特區)	展覽簡章
143	2001	黃溫庭	藝周刊	裝置	挪用現成物	'01 新樂園	新樂園
144	2001	胡財銘	Be a Man!	攝影裝置	攝影	'01 新樂園	新樂園
145	2001	邱信豪	One minute lover	攝影	攝影	'01 新樂園	新樂園
146	2001	鐘順龍	目擊現場	攝影	攝影	'02 台北美術獎(北美館)	展覽簡章
147	2001	吳達坤	聖境系列之來、來、來!	電腦輸出燈箱片上	電腦影像處理	'02 密聚-漫畫外的漫畫(華山藝文特區)	展覽簡章
148	2001	吳鼎武• 瓦歷斯	隱形計畫 2001	電腦影像處理	挪用、電腦影像處理		《現代美術》, 2002.4 月號
149	2001	劉育明	圖。像計畫	複合媒材	挪用現成影像	'02-CO2 台灣前衛文件展	展覽簡章

150	2001	<u>范姜明道</u>	點子處處	投影片/裝置	攝影	‘01 輕且重的震撼(當代館)	《輕且重的震撼》，台北市政府文化局，2001
151	2001	<u>黃小燕</u>	私社區	複合媒材	攝影、照片塗抹	‘01 輕且重的震撼(當代館)	《輕且重的震撼》，台北市政府文化局，2001
152	2001	<u>陳文祥</u>	窩在囊裡	影像、現成物	攝影	‘01 歡樂迷宮(當代館)	
153	2001	<u>許惠晴</u>	去你的，來我的	電腦輸出	攝影、電腦影像處理	‘01 歡樂迷宮(當代館)	新樂園
154	2001	<u>李詩儀</u>	濕濕太太	電腦輸出	編導式攝影、電腦影像處理	‘01 燙手禍(鳳甲美術館)	鳳甲美術館
155	2001	<u>袁廣鳴</u>	1. 人間失格系列	電腦處理 攝影裝置	攝影、電腦處理	‘01 伊通公園	《典藏---今藝術》，2002.2 月號
			2. 城市失格--西門町	數位攝影相 紙輸出	攝影、電腦處理	‘02 人間失格(伊通公園)	《典藏---今藝術》，2002.2 月號
156	2001	<u>姚瑞中</u>	天堂變	攝影裝置	攝影、裝置、照片塗抹	‘01 輕且重的震撼(當代館)	《輕且重的震撼》，台北市政府文化局，2001
157	2001	<u>吳正雄</u>	像樣 Sister-likeness	裝置	攝影	‘01 新樂園	展覽現場拍照
158	2001	<u>張惠蘭</u>	1. 橋頭糖廠裡的烏梅酒場中的橋頭糖廠	攝影裝置	攝影	‘01 酸甜酵母菌(橋頭糖廠)	《酸甜酵母菌：橋仔糖廠與華山烏梅酒廠的甜蜜對話》，高雄縣政府文化局，2002

			2. 2044 巢穴記憶	攝影裝置	攝影	‘01 清境一夏 (南投清境農場)	《清境一夏》，南投縣政府， 2001
			3. 美夢成真	攝影裝置	裝置	‘01 高雄市政 府社會局婦女 館	《新娘就是我》，高雄市現代畫 學會，2001
159	2001	梁任宏	旋轉記憶	裝置	幻燈片	‘01 土地辨證 (屏東竹田之 德興碾米廠)	《2001 土地辨證展覽專刊》，屏 縣文化局，2001
160	2001	楊茂林	浪人阿蛋	電腦處理	電腦處理		《大趨勢》，2001.NO.2
161	2001	簡扶育	城市森林等(一系列 攝影裝置)	攝影裝置	攝影	‘01 清境一夏 (南投清境農 場)	《清境一夏》，南投縣政府， 2001
162	2001	張美陵	1. 你們家有什麼東 西可以拿到美術館 展覽?	攝影	攝影	‘01 輕且重的 震撼(當代館)	《輕且重的震撼》，台北市府 文化局，2001
			2. 豬人豬面不豬心	攝影、電腦 處理	攝影、電腦 處理	‘01 土地辨證 (屏東竹田之 德興碾米廠)	《2001 土地辨證展覽專刊》，屏 縣文化局，2001
163	2001	梅丁衍	其介如石	電腦合成影 像輸出	挪用、電腦 影像處理	‘01 從反聖像 到新聖像(誠 品畫廊)	《典藏---今藝術》，2002.6 月號
164	2001	許書誠	聲色系列	數位影像修 像	攝影		《大趨勢》，NO.5，2002

165	2002		隙間系列	攝影	攝影	'03 北美館— 靈光流匯：科 技藝術展	北美館網站
		<u>黃亞紀</u>	一個女性的肖像	攝影	攝影	'02-CO2 台灣 前衛文件展	展覽簡章
166	2002	<u>張杏玉</u>	膚賦	複合媒材	攝影	'02 台北美術 獎（北美館）	
167	2002	<u>陳正才</u>	天使的詩篇	複合媒材	攝影		《典藏---今藝術》，2002.7 月號
168	2002	<u>惠敏</u>	寫真集	複合媒材	攝影	'02 密聚-漫畫 外的漫畫（華 山藝文特區）	展覽現場拍照
169	2002	<u>劉中興</u>	Kunlunpinna	電腦影像處 理	挪用、電腦 影像處理	'02 華山藝文 特區	至展場攝影
170	2002	<u>郭慧禪</u>	BYNIKI 2002-	攝影、電腦 影像處理	編導式攝 影、電腦影 像處理	'02 大趨勢藝 術空間-幻影 天堂：台灣當 代攝影新潮流	《台灣當代攝影新潮流》，遠 流，2003
171	2002	<u>林欣怡</u>	再造伊甸園	電腦影像處 理	編導式攝 影、電腦影 像處理	'02 大趨勢藝 術空間-幻影 天堂：台灣當 代攝影新潮流	《台灣當代攝影新潮流》，遠 流，2003
172	2002	<u>張惠蘭</u> <u>葉晉宏</u>	我所知他二三事 、	電腦影像處 理	挪用	'02 靜宜大學 藝術中心—以 他之名	展覽專輯
173	2002	<u>黃子欽</u>	固體記憶	複合媒材	挪用	'02 CO2 台灣	《台灣當代攝影新潮流》，遠

						前衛文件展	流，2003
174	2002	趙欣怡	體外話 Out of body	攝影裝置	攝影	'02 CO2 台灣 前衛文件展	
175	2002	張美陵	檳榔豬新中間路線	攝影、電腦 影像處理	攝影、電腦 影像處理	'03 台北國際 視覺中心—張 美陵攝影展	展覽專輯
176	2002	翁明哲	窗	攝影、裝置	攝影	'01 北美館-黑 色隱晦	展覽簡章
177	2002	吳天章	同舟共濟	攝影、電腦 影像處理	編導式攝影	'02 大趨勢藝 術空間-幻影 天堂：台灣當 代攝影新潮流	《台灣當代攝影新潮流》，遠 流，2003
178	2002	顧世勇	航行	裝置	挪用現成物	'02 大趨勢藝 術空間-幻影 天堂：台灣當 代攝影新潮流	大趨勢藝術空間提供
179	2002	王俊傑	微生物協會系列	裝置	電腦處理影 像	'02 大趨勢藝 術空間-幻影 天堂：台灣當 代攝影新潮流	《台灣當代攝影新潮流》，遠 流，2003

## (一) 台灣當代藝術之前身-----六 年代、七 年代

### 六 年代

#### 時代背景

最早開始使用攝影影像從事藝術創作的作品，以筆者所蒐集的資料來看，大約出現於六 年代。出現的原因初步分析有二點，一是受到之前五 年代「五月」與「東方」的影響。當時他們吸收國外西方藝術思潮，開始對媒材不斷地試驗與嘗試。譬如東方畫會的成員李元佳，在 1956 年便有花布拼貼的作品<sup>129</sup>，而劉國松在 1969 年的[月球漫步]便是將太空人登陸月球的攝影影像拼貼於紙張上，將攝影影像融於繪畫中。(圖 3-1)

另一個原因是六 年代的藝術創作者受到當時引進的西方當代藝術思潮影響，他們思考藝術的本質為何，認為藝術應於生活融合，於是更廣泛地嘗試各種藝術媒材與活動的試驗，譬如使用與生活現實有關的攝影影像或直接挪用洗衣板、燈籠等生活物件，並且靈活地從事裝置、劇場、電影、設計等創作，企圖將生活與藝術融合，顯現創作者反對既有已僵化的藝術體制與規範的態度<sup>130</sup>。1967 年黃華成所策劃的不定型藝展之宗旨即顯現當時的創作態度：「展覽名稱取自英文 Free Form，意即不同形式、突破畫面、材料及空間的限制，使現實生活中的一切都成為『藝術』」<sup>131</sup>。

<sup>129</sup> 參見：賴瑛瑛，(1996)《複合藝術—六 年代台灣複合藝術研究》。台北：國泰文化，頁 95。

<sup>130</sup> 五 年代有李仲生與蕭勤在《聯合報》發表的文章，六 年代則是席德進引進普普藝術與歐普藝術。同上，頁 64-65。

<sup>131</sup> 賴瑛瑛，(2003)《台灣前衛：六 年代複合藝術》。台北：遠流，頁 110。

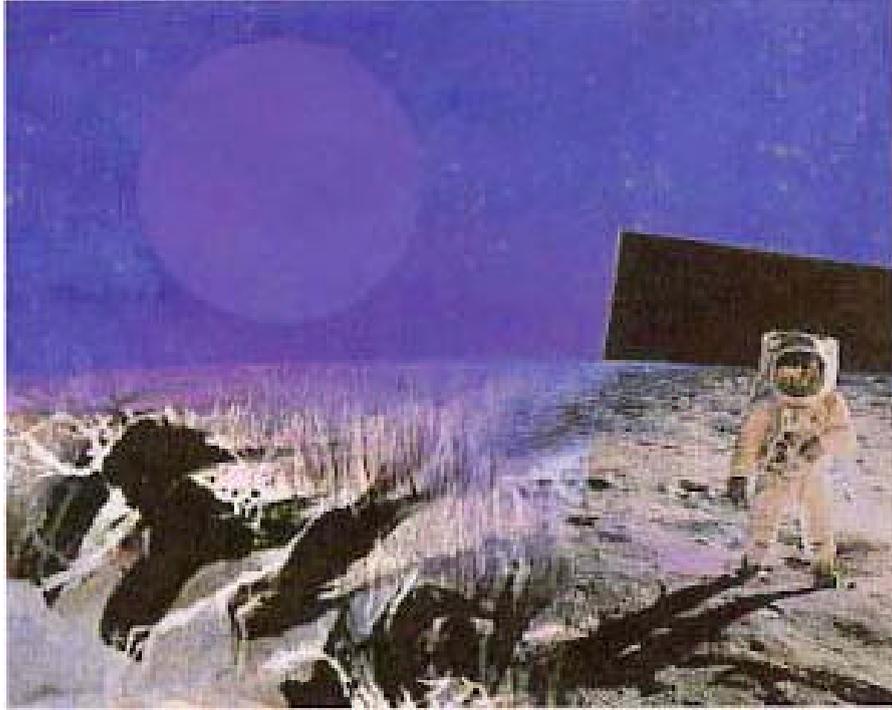


圖 3-1：劉國松（1969）。[月球漫步]。複合媒材。

由於當時前衛創作者欲將生活帶進藝術，攝影影像的強烈現實性便開始被運用，另外因為攝影影像的技術在社會的使用極為多樣，所以此時的作品也是靈活的使用，創作者並不會將自己侷限於某各創作形式或媒材之中，譬如此時張照堂的電影創作與擷取生活意象的攝影作品、黃華成的[紀念母親]為對家庭照的運用、郭承豐將攝影與設計融合等。

攝影影像的作品在台灣當代藝術中的出現是隨著現代主義的風潮在台灣藝文界興起而影響，但此種前衛的媒材嘗試與將戲劇、攝影、音樂、文學等跨範疇的試驗，由於許多因素未能持續下去，也使得攝影影像的作品在七十年代劇減，必須等到八十年代才開始逐漸增加。

當時的前衛藝術創作消沉的原因，研究六十年代台灣複合藝術研究的賴瑛瑛認為原因歸結大略四點，第一是政局箝制前衛藝術的發展。當時政治氣氛緊張，政府採高壓統治，使得一些追求自由氣息的青年藝術家紛紛向海外發展。第二是另外受到當時國際政局影響，因為美國外交政策的轉變使我國退出聯合國，這讓台灣文學與藝術等領域開始出現七十年代的鄉土運動，這個時代氣氛淹沒六十年代自由的藝術實驗。第三是作品沒有發表的空間。當時前衛的藝術作品並沒有獲得商業畫廊的支持，也沒有美術館或文化中心等公家展覽場所予以展覽，因此使得藝術家們無法延續創作。最後一個原因是藝術家自我意識太強烈，彼此之間並沒有凝聚共識，也缺乏理論基礎，無法像「五月」或「東方」一樣投注在宣導的工作上，所以無法激起藝術革新的運動<sup>132</sup>。筆者認為還有一個可能的原因是創作者為了經濟考量的現實因素。當時台灣社會結構之改變，農業朝工商業轉型發展，新興事業急待許多人才投入，譬如民國五十一年台灣出現第一家電視台，逐漸興起電視熱潮，電視事業與間接帶動的廣告業、雜誌刊物等大眾媒體事業。張

---

<sup>132</sup> 參見：賴瑛瑛(1996)《複合藝術—六十年代台灣複合藝術研究》台北：國泰文化，頁236-245。

照堂進入電視公司工作，黃華成與郭承豐於 1968 年受邀到香港邵氏電影公司擔任美術設計，黃永松則投入「漢聲」文化刊物。

從上述原因得知台灣藝術家在六、七 年代逐漸分成兩條路線，一是希望自由地從事藝術創作，但台灣當時政府的高壓統治沒有這樣的空間提供，因此轉而到國外發展；另一是愛國意識高漲，由於美國逐漸向中國靠攏，再加上台灣憤而退出聯合國，使得台灣頓時成為國際孤兒，因此激起台灣人自立自強與關懷本土文化。七 年代部分藝術家加入這場全民運動，而攝影的運用大部份成為紀錄台灣文化的工具。然而筆者不禁好奇台灣藝術家到海外發展後的情況如何？目前似乎並未見其相關的資料與研究。使得台灣當代藝術的研究頓時失去一條線索。

## 藝術樣態

目前蒐集到此時期的資料有六個人使用攝影影像，分別是張照堂、黃華成、黃永松、郭承豐與「東方」的朱為白與「五月」的劉國松。這裡出現的攝影影像創作可大略分為兩類，一種是作品仍未脫離從繪畫延續而來的平面創作模式，將攝影影像當作視覺造型元素與以運用，譬如朱為白將自己的照片放在泡棉上，作一種材質的實驗（圖 3-2）；劉國松將太空人的影像與繪畫結合，這作品算是此後台灣在繪畫中出現拼貼攝影影像的始祖，而這一類型的創作在台灣當代藝術中佔一定的數量<sup>133</sup>。劉國松的作品較特別的是，他將中國水墨的抽象形象與西方寫實攝影影像融合，兩者的空間巧妙地銜接在一起。雖然劉國松因為有明顯的繪畫痕跡可算是製作影像，而朱為白沒有這樣的痕跡，但他們都是延續藝術固有的既定

---

<sup>133</sup> 此類創作者有謝東山、張玲玲、曾鈺涓、盧明德、黃進河、張正仁等人



圖 3-2：朱為白（1966）。[泡棉的堆疊]。複合媒材。

範疇發展作品，承襲了西方形式主義的思維創作，我們或許可以說五月與東方畫會在五十年代受到一波前衛藝術精神之影響，試圖以西方嶄新且形式或材質上的思索來與當時台灣傳統的寫實繪畫對抗。然而台灣是否有未定範疇的前衛精神來與當地社會或生活相聯繫以突破「藝術命題」上既有封閉的疆界呢？六十年代另一波不同類型的創作或許可反映這樣的情況。

另一類型較明顯是屬於「使用影像」的創作方式，他們跳脫繪畫、平面或形象上的實驗、跨越傳統藝術分類，並且也挑戰既有的藝術展場模式，企圖為藝術帶來另一種新的可能性。譬如張照堂的[生日快樂]（圖 3-3），企圖將照片擺脫平面的呈現，而是擺放在椅子上，並與掃把、畚箕、水桶等一些生活物件一起放置在展覽場所。黃永松將照片與玻璃瓶結合，並放置在雕塑的人型頭上，嘗試做一種新的雕塑創作，平面、寫實且被鏡頭取景切割的人像照片與也被切割而重組的雕塑頭像，做一個巧妙的並置、比較和對話。這是目前最早雕塑與攝影對話的作品，它也突破單一媒材的限制，做了跨領域的嘗試。（圖 3-4）黃華成、黃永松、張照堂、龍思良等人在人來人往的西門町圓環設置展場，企圖打破固有既定的藝術展出模式，並且作品結合了文學與攝影影像的創作。

另外則有運用普遍社會中的攝影影像，譬如郭承豐的類似像雜誌、海報的作品，將攝影影像與文字結合。（圖 3-5）還有黃華成對家庭照與藝術品複製影像的使用。（圖 3-6、3-7）黃華成的作品是在這些人之中，最徹底捨棄藝術家的技藝身分或手操作，做最偶然的選擇或組合。我們可以在他 1966 年所訂立的「大台北畫派」宣言裡，明顯看到他直率地表露未定範疇的前衛藝術精神於當時的台灣藝壇，譬如第 2 條「反對抽象具象二分法，拋棄之。」第 18 條「丟掉文化包袱。」第 28 條「把藝術當一門科學研究。如果 60 萬年都錯了。從頭來過。」第 29 條「藝術是會腐朽的，而且立即腐朽。新的總比舊的好。」第 30 條「把藝術當



圖 3-3：張照堂（1967）。[生日快樂]。複合媒材。（左）

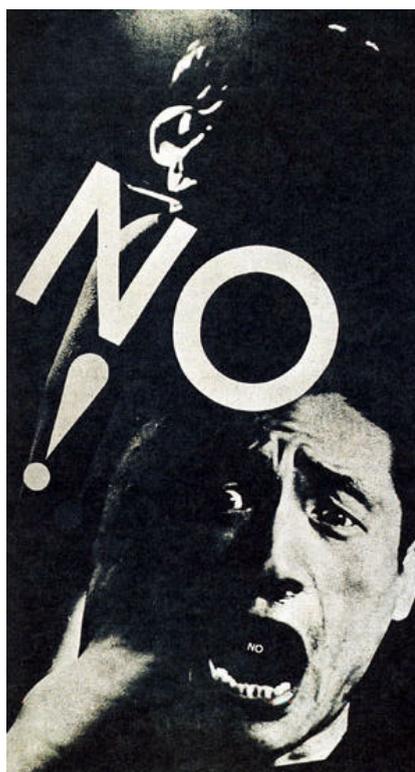


圖 3-5：郭承豐（1968）。[不要]。攝影蒙太奇。（右）



圖 3-4：黃永松（1966）。[無題]。複合媒材。



圖 3-6：黃華成（1968）。[紀念母親]。照片拼貼。



圖 3-7：黃華成（1968）。[藝術是疾病]。拼貼。

技術看，錯誤從此開始」第 49 條「根本反對繪畫與雕塑，理由從略」<sup>134</sup>。他的作品[藝術是疾病]，是將一些知名的藝術品攝影複製影像拼組成一張大紙，鋪在展場入口，迫使觀眾在畫作上走過。他希望觀者不要再承受已成過去且僵化的藝術包袱，因此他對經典的藝術圖像挑釁，迫使觀眾藉由這樣的行為產生相同的體認。美國藝術家約翰 凱吉 ( John Cage ) 的作品[四分三十三秒] ( 1952 ) 也是一樣迫使觀眾面對他在鋼琴前傾聽沒有任何聲音的演出。約翰 凱吉受到禪宗的影響，在創作[四分三十三秒]之前，曾在 1945 年去哥倫比亞大學聽日人禪師鈴木大拙兩年的課。禪宗徹底否決既有已固定的形式，使用突兀的手法來打破人的習性或僵化的制度，約翰 凱吉使用沒有音符來打斷觀眾應有的期待。相對的黃華成也是在觀眾抱著欣賞藝術作品的期待下，硬生生的被作者要求打破對既有藝術的認知，藝術應是當下且與自身的生活相聯繫的。黃華成作品中的攝影影像成為一種批判式行為的引入於台灣藝術。

---

<sup>134</sup> 參見：賴瑛瑛 ( 2003 )。《台灣前衛六 年代複合藝術》。台北：遠流，頁 96-99。

## 七 年代

### 時代背景與藝術樣態

攝影影像的創作在此出現一些複雜的轉向，前衛藝術的作品在此時不多見，目前只蒐集到兩件攝影影像的作品，分別是郭英聲的[巴黎]與謝德慶的[One year performance]。(圖 3-8、3-9)

但我們可以思考為什麼攝影影像作品的數量在此稀少的原因，可能如同前述幾項因素，講究自由創作與批判性質的前衛藝術在當時的保守風氣與國際情勢是不利其發展的。另外因鄉土運動的風潮影響，使得此時期出現許多用照相機輔助鄉土題材的繪畫。攝影影像大量地出現在大眾媒體上，譬如報章雜誌首次大量地結合攝影影像，促進報導攝影的興盛；電視開始出現許多對台灣本土關懷的紀錄影片。

一些學者認為七 年代象徵著台灣人對自我的反思、本土文化的回歸與西方思想的反彈來解釋此時台灣的藝術發展。譬如研究台灣美術發展的林惺嶽認為：

步入七十年代以後，受到國際局勢的影響，美國外交政策轉向接近中國而流離台灣，形成台灣空前的危機意識。使具有良知的知識份子毅然善盡言責，再度抓起改革的風潮，這股風潮由問政雜誌，報紙及文學刊物所帶動，號召了許多青年學子及文化工作者走入農村、漁村及其他基層社會去瞭解社會潛在的真相。...

影響面的擴大喚起了知識份子以至社會大眾對自己的鄉土與關愛，並未成了一種改變社會格調的風氣。不但沖淡了崇洋的濃霧，重估長期以來為西



圖 3-8：郭英聲（1976）。[巴黎]。圖繪於照片上。

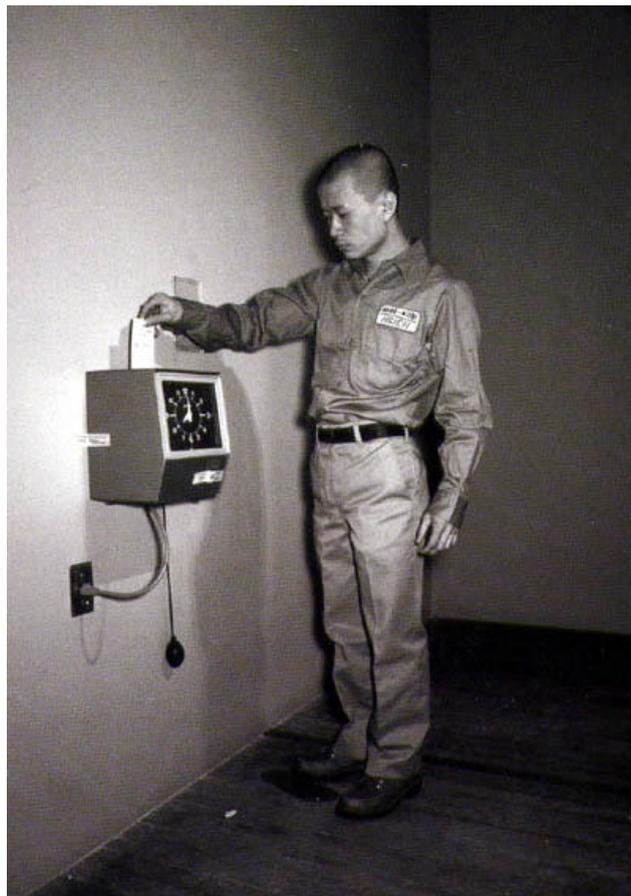


圖 3-9：謝德慶（1978）。[One year performance]。照片。

潮是從的得失，也感召藝術家去重視本土的生活，反映社會的現象，更喚醒了一些曾執迷在時髦的「畫派」、「主義」等迷宮中的西化前鋒們，回過頭來反省自己的立場，許多藝術家...探索回歸本土的靈感，這是依種透過映象與照片以力求達到科技化精細與逼真的畫風，已資將鄉土景物精雕細琢成既現代又大眾化的藝術。<sup>135</sup>

筆者認為雖然當時鄉土熱潮影響其藝術文化發展，但並不能以此涵蓋所有藝術文化的發展現象，因為繪畫與藝術攝影的發展在當時其實並未全然導向鄉土題材，譬如繪畫開始出現許多照相寫實主義風格的作品，如韓湘寧、夏陽、姚慶章、陳建中等人，這與當時照相寫實主義引進台灣有關<sup>136</sup>；攝影則有延續已在六十年代創作的張照堂與黃永松等人組成的藝術團體「V-10」，其團體主旨是「對寫實攝影與現代觀念結合」<sup>137</sup>。由於「V-10」的作品大部分是以藝術攝影脈絡下的創作，因此本文以當代藝術為主題的研究將不包含「V-10」的作品。但值得繼續觀察的是「V-10」於2003年八月份在台北市立美術館舉辦回顧展，其中一些成員展出新作。除了可以觀看長久未見的七十年代攝影創作之外，並可觀察其中是否與當代藝術相關的後續發展。

謝德慶的[One year performance]與郭英聲的[巴黎]正分別反應創作者對攝影影像是「製作」還是「使用」的態度，謝德慶的[One year performance]是做許多個期限皆為一年的行動計畫，譬如持續一年做一個小時打卡一次的動作，他使用攝影作為紀錄的工具。計畫開始前特地剪短頭髮，在快速影像的播放過程中，看

---

<sup>135</sup> 林惺嶽，(1995)。〈台灣美術（一九四五~一九九五）〉。《ART TAIWAN 台灣當代藝術》。澳洲：雪梨當代藝術館，頁148。

<sup>136</sup> 七十年代，留學海外的謝孝德、許坤成與陳世明等人陸續返國，將當時興起的照相寫實引進台灣，並開啟了國內寫實主義的創作風氣。參見：賴瑛瑛（2003）《台灣前衛六十年代複合藝術》。台北：遠流，頁215。

<sup>137</sup> 張照堂，(1992)。〈光影與腳步——台灣寫實報導攝影的發展足跡〉。《映像與時代——中華民國攝影藝術大觀，攝影藝術研討會論文集專輯》。台中市：台灣省立美術館，頁19。

到他的頭髮逐漸留長。攝影影像成為再現行動的工具與媒介，但因攝影機具的顯現與快速播放，將一年的時間濃縮於幾分鐘，作品除了表達他的觀念、再現其過程外，也呈現了與一般生活經驗不同的視覺效果與語彙。郭英聲本身是攝影工作者，1976 年的作品[巴黎]，很明顯地嘗試傳統繪畫脈絡下所秉持的純視覺的試驗，試著將色彩塗抹在他所拍的照片上。六十年代劉國松借用太空人的攝影影像於畫上做圖畫的安排，此時出現相反的過程，在照片上繪畫。相同的是兩者都在各個不同的視覺效果中做影像與材質間的摸索與試驗。

## (二) 台灣當代藝術-----八 年代、九 年代至今

### 八 年代

#### 時代背景

相較七 年代，此時攝影影像的作品突然增加了許多，第一是國內政治氣氛較為開放。此時期台灣政治面臨重大的轉變，最主要的是 1987 年解除戒嚴。七 年代的鄉土風潮這樣大量且普遍思考自身存在處境與文化的意識，或許間接促使政府在八 年代開放言論自由、予以解嚴。另外，解嚴前鬱悶的氣氛也讓一些具批判性意識的當代藝術家對封閉的政治體制提出批判<sup>138</sup>。因此，雖然當代藝術作品在解嚴後大量增加，但也不能全然將解嚴視為其發展一分为二的分水嶺，而應將解嚴前後視為批判或自由創作精神能量釋放的關鍵時期。

其次是第一座大型現代美術館於 1983 年成立，這時開始出現之前不曾出現在官辦美展的藝術實驗作品，也帶動了反官方展覽空間的民間藝術團體的成立，促成了前衛藝術在台灣的發展<sup>139</sup>。第三是之前出國留學的藝術家們逐漸回國，陸續發表作品，並將所學的當代藝術思想引進國內。在這群藝術家中有不少使用攝影影像創作，使得此時期一時之間多了許多攝影影像的作品。譬如，游本寬、陳愷璜、顧世勇、黃步青、盧明德。(附錄的表 A)

最後的原因牽涉到八 年代之後攝影影像為何大量地充斥在台灣當代藝術，其原因與電視引進台灣有關。筆者訪談陳愷璜時，他說這對他們這一輩之後

---

<sup>138</sup> 1984 年陳界仁個展於美國文化中心展出，第二天被勒令停展。1986 年李銘盛以二二八為題之行動藝術《非線》遭禁。

<sup>139</sup> 參見：賴瑛瑛 (1996)《複合藝術—六 年代台灣複合藝術研究》。台北：國泰文化，頁 244。

的創作者影響很大，因為他們從小就在電視前長大。回顧他的年齡正好是在電視引進的時候，因此他說在他之前出生的作者較少使用攝影影像創作，反之，從他這一輩以後的創作者，較常會使用它<sup>140</sup>。電視於六十年代開始引進台灣<sup>141</sup>，在當時這種新奇的影像，無不吸引著每個人觀看，無形間形成每個人生命階段中重要的記憶。除了電視，報紙、廣播、雜誌、電影也充斥在台灣的生活環境裡，這些媒體促成、鼓勵一種新的感受力的形成。但是隨著電視逐漸普及，各類影像的繁衍增加，在這種時間上的差距，無形間也形成了世代的區別。這樣的區別造成不同世代的創作者對影像的印象、解讀與運用。陳界仁於西元 1960 年出生，正巧經歷了電視引進台灣的時刻，對於突如其來的影像介入於生活之中，他個人較以省思、批判的態度來看待這種大眾傳播的影像，這也從他作品中對影像的運用裡反應出來，他說：

對四十歲上下的人來說，出生的時候還沒有電視，在我的印象中，大概要到上小學的前後，台灣才開始有電視，...第一次看到影像的那個經驗是很深刻的，小時後第一次看到電視，是在我們住的眷村的廣場，那是唯一的一台，大概六點的時候它會對全村播放，記得第一個節目是一個卡通影片「太空飛鼠」，那是一個非常典型，在冷戰時期底下，為了宣傳美國做為一個世界強權，通過一個可愛的老鼠，但是擁有超人般能力的老鼠，捍衛所謂的「自由世界」。現在回想起來，我覺得那就是所謂的冷戰服務和洗腦的電視節目，...那時對影像的經驗，就是從電視和學校反共教育的照片來的。

前幾天跟一個朋友聊天的時候，他說我們是不是可以回想一下，我們小時後印象最深刻的童話故事，那個童話故事可能就影響了這你一生，它可能就預示了你的某一些傾向，我剛剛講的關於看電視或是看照片的經驗，可能

---

<sup>140</sup> 筆者訪問陳愷璜的時間是 2002 年 1 月 5 日，地點在陳愷璜的住家。

<sup>141</sup> 行政院文化建設委員會，(1998)。《文化白皮書》。台北：行政院文化建設委員會，頁 203。

就預示著影像與我的某些關係，我們被它們深深的影響。...我想最初的觀影經驗，或是影像是如何出現在我們生活中，與我們發生關係，不會是無緣無故的。我覺得崔廣宇就是另一個世代和不同的經驗，他是一出生，電視已經是一個既存物了，或許他可以從另一個角度來談。<sup>142</sup>

較陳界仁年輕的崔廣宇，是一九七〇年代出生的創作者，此時出生的創作者，從小更是沉浸在影像文化中，觀看後來九〇年代的台灣作品，我們可以很清楚發覺有一些新類型的影像與運用，正巧都是七〇年代前後出生的創作者的作品，譬如洪東祿（1968年生）使用日本或美國卡通人物的影像、翁基峰（1973年生）使用A片色情圖像與玩具人偶、可樂王（1971年生）使用受日本文化影響的青少年形象、陳擎耀（1976年生）也是運用日式文化/漫畫等元素、李詩儀（1979年生）則肆無忌憚地展現自我及其私生活。上述這些作品正巧將七〇年代出生背景所接觸的大眾影像顯現出來，譬如卡通、漫畫、電玩遊戲<sup>143</sup>、錄影帶、日本服裝和偶像雜誌等。這些對當時的青少年來說，都早已存在於生活週遭之中，並且是極具吸引力之物。上述的七〇年代的創作者對影像的態度也明顯與陳界仁不同，他們較以嬉戲、彰顯或誇示來處理它。

---

<sup>142</sup> 陳界仁（2004）〈台灣當代藝術中的影像傾向〉。《Co2台灣前衛文件展》台北：文化總會，頁324。當時座談會除了陳界仁，另有崔廣宇，主持人為林志明，時間為2002年12月18日。

<sup>143</sup> 在吳垠慧的論文中提到七〇年代的世代不僅是電視普及的年代，也是日本漫動畫進入台灣的重要年代。吳垠慧（2004）《台灣當代藝術作品中的漫動畫圖像：以楊茂林、洪東祿的作品為例》，碩士論文。台北：國立台北師範學院藝術與藝術教育研究所，頁43-44。

表 7：作者處理影像類型細分

出生年次	創作者	具繪畫性的作品	主要以攝影呈現作品	主要以電腦影像處理
1920	1 (朱為白)	0	0	0
1930	2 (黃華成、劉國松)	1 (劉國松)	0	0
1940	9 (黃永松、張照堂、郭承豐、謝東山、黃步青、司徒強、黃志超、李小鏡、洪根深)	4 (謝東山、黃步青、司徒強、黃志超)	1 (李小鏡)	1 (李小鏡)
1950	22 (郭英聲、謝德慶、李銘盛、高重黎、游本寬、簡扶育、盧明德、黃進河、林珮淳、連德誠、梅丁衍、張永村、張正仁、吳天章、吳瑪俐、林麗華、莊明旗、梁任宏、張美陵、楊茂林、倪再沁、范姜明道)	6 (郭英聲、盧明德、黃進河、連德誠、張正仁、莊明旗)	7 (郭英聲、李銘盛、高重黎、游本寬、簡扶育、吳天章、張美陵)	3 (梅丁衍、張美陵、吳天章)
1960	35 (侯聰慧、張玲玲、羅森豪、陳愷璜、顧世勇、陳志誠、蔡海如、朱嘉樺、陳順築、林書民、曾鈺涓、王俊傑、吳忠維、姚瑞中、林純如、侯淑姿、陳界仁、林怡君、劉信佑、唐唐發、洪東祿、郭博州、張乾琦、陳文祺、吳正雄、陳一凡、施工忠昊、林宏璋、黃小燕、袁廣鳴、陳正才、劉中興、吳鼎武 瓦歷斯、杜偉、裴啟瑜)	2 (張玲玲、曾鈺涓)	10 (侯聰慧、陳順築、林書民、吳忠維、姚瑞中、侯淑姿、劉信佑、張乾琦、陳文祺、吳正雄)	5 (王俊傑、陳界仁、洪東祿、劉中興、吳鼎武 瓦歷斯)
1970	19 (翁基峰、汪曉青、林慧玫、劉時棟、可樂王、許書誠、翁明哲、陳擎耀、許惠晴、黃溫庭、邱信豪、吳達坤、黃亞紀、張杏玉、郭慧禪、林欣怡、李詩儀、劉育明、胡財銘)	0	9 (林慧玫、可樂王、翁明哲、陳擎耀、黃亞紀、郭慧禪、林欣怡、李詩儀、胡財銘)	6 (翁基峰、陳擎耀、吳達坤、郭慧禪、林欣怡、李詩儀)
不祥	14 (趙欣怡、黃子欽、葉晉宏、惠敏、陳衍希、林巧芳、趙世震、楊澎生、張惠蘭、曾玉冰、墨潮會、謝明奇、鐘順龍、陳文祥)	0	4 (張惠蘭、曾玉冰、趙欣怡、鐘順龍)	2 (陳衍希、林巧芳)
總計	102	13	31	17

從表六裡可以看到五、六年次以後出生且使用攝影影像的創作者明顯地增加許多，相對的具有繪畫性與攝影影像的作者則是逐漸減少，而運用電腦影像的創作者則是逐漸增加。因此五、六年次出生後的藝術家隨著媒體在社會的發展，自然應用這些創作媒介及其符合時代氛圍的藝術語言。

## 藝術樣態

### 製作影像---藝術實驗

首先分析製作影像的創作作品。謝東山、盧明德與張玲玲的作品，三者皆仍注重色彩與形式的呈現，而且正好不約而同都是使用人的攝影影像，一般在畫裡面的攝影影像幾乎都是人像。早期達達的拼貼作品也都是以人像照片拼貼為主。若我們回頭看立體派葛利斯的作品，發現張玲玲的[一月四日]（圖 3-10）也是一樣試圖經營畫面的空間深度，攝影影像溶進畫布之中。謝東山的[馬可孛羅東方見聞錄之 ]（圖 3-11）雖也有空間深度的運用，但已大量捨棄手操作的方式，以冷硬的機械影像取代，然而仍可清楚看到影像從形象的大小與清晰度來營造空間深度。

攝影影像與繪畫混合的創作，其實有各種不同的嘗試與運用，譬如作品仍保持單一透視的構圖，像劉國松與郭英聲都是在這前提下運用畫筆與影像的嘗試。另外還有立體派或達達非單一透視的創造，其中造型的運用則更為活潑地發展來強調鮮明的形象，譬如米羅（Joan Miró）的[Le plaisir d'offrir]（1963）（圖 3-12）將電器用品的攝影影像予以擬人化，或者將繪畫與攝影影像做造型上的對話

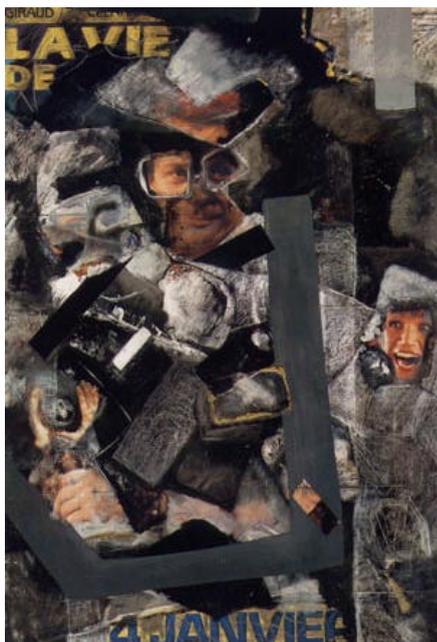


圖 3-10：張玲玲（1987）。[一月四日]。油畫。（左）

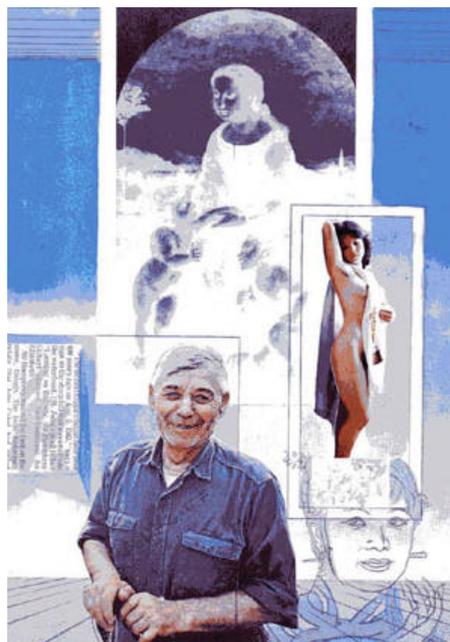


圖 3-11：謝東山（1987）。[馬可孛羅東方見聞錄之 ]。複合媒材。（右）



圖 3-12：米羅（1963）[Le plaisir d'offrir]。（左）

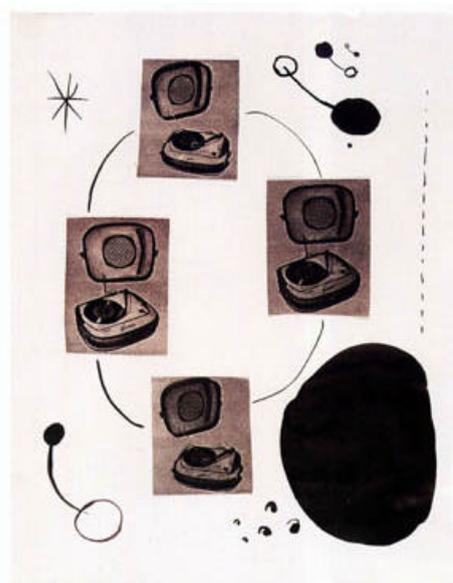


圖 3-13：米羅（1962）[Musique à tue-tête]。（右）

[Musique à tue-tête] (1962) (圖 3-13) 有的則在繪畫空間中將攝影影像獨特的機械質感襯托出來，譬如畢卡索 (Musée Picasso) 的[Ronc] (1962) (圖 3-14) 與塔比耶斯 (Antoni Tàpies) 的[Cadira ] (圖 3-15) 他們都是在暗房透過光學與化學過程製作影像。較為不同的是畢卡索事先挖剪紙片後，然後投影覆蓋在已攝好的攝影影像上。盧明德的[伊香保系列之三] (圖 3-16) 中的繪畫並不是像米羅製作新的造型，也不像塔比耶斯做畫面上形式的營造，他的手操作，反而是一種刻意造成視覺混淆效果的塗抹。他的作品有三種層次的表現，照片的繩子、畫面的繩子、真實掛上去的繩子，這些繩子共同併置於畫面中，照片的繩子延續下來成為繪畫的繩子，使得照片的空間如同劉國松的作品一樣，延伸於畫面上。但是盧明德有更複雜的應用，照片中有一條吊掛的繩子、塗抹牆上的筆觸與一隻蝴蝶。畫面也同樣有蝴蝶與許多塗鴉式的筆觸，這些筆觸重疊或噴灑在照片上。讓觀者搞不清楚哪些是拍下來的是事後畫上去的，兩種空間活潑地相互干擾與對話。真實的繩子使得視覺的焦點更加突顯出來。由二度空間上的專注轉移成為三度空間的問題。在小女孩人像上，也做了複雜的安排、錯置，可以看到漫畫的小女孩出現在照片的場景裡，相反地真實的小女孩的臉則出現在漫畫的場景中。盧明德在同一幅畫裡，不斷在思索、錯置各種影像的再現。

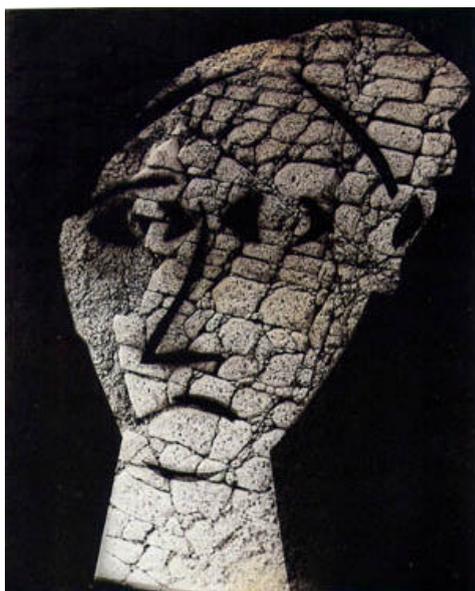


圖 3-14：畢卡索（1962）。[Ronc]。



圖 3-15：塔比耶斯。[Cadeira ]。



「伊香保系列之3」 122×122cm 1989 複合媒體

圖 3-16：盧明德（1989）。[伊香保系列之三]。

### 製作影像---作品與社會聯繫

黃步青的[家族像]（圖 3-17）則是在諷刺社會普遍流傳的名人影像，藉由媒體的傳播，我們從認識到逐漸熟悉這些名人，透過黃步青在名人影像前用報紙築構成人頭的形象，好像暗喻、諷刺透過平面的媒體真的可以建構成立體真實的人讓我們接觸。他的作品類似像普普藝術的作品，呈現了既定與未定範疇前衛精神的交雜型態，這或許是藝術發展上的過渡狀態。

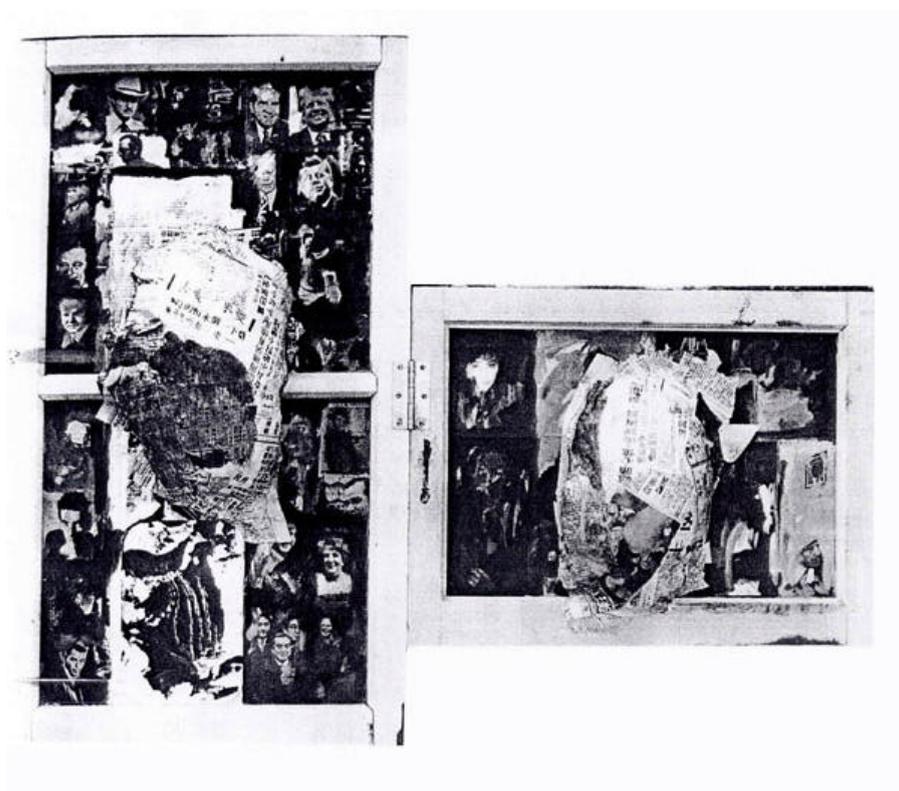


圖 3-17：黃步青（1988）。[家族像]。窗框，紙，油彩。

### 使用影像---藝術實驗

在使用影像下進行藝術實驗有顧世勇、游本寬、高重黎等人。這三位同樣對視覺的呈現做了一些實驗，顧世勇的[藍色步履]（圖 3-18），是將攝影影像當作開拓異於展場另一空間的媒介。他和盧明德的作品一樣，同樣的物品皆出現在照片與真實空間中，兩者因此起了聯繫。只是顧世勇強調空間的延伸性，在照片中刻意做出因藍色的步道所拉長的景深，讓人有所幻覺，好似眼前的景象可以跨越過去，而照片則像一面透明的窗戶。另一件作品[藍翼]（圖 3-19）在探討同樣的符號做不同的呈現會產生什麼不同的視覺效果。他把同樣的不規則線條，作成紙上的符號、攝影所拍攝空間的符號與真正的成品三種。當它變成白紙上的符號，因空白的空間讓人有多餘的遐想，使視覺產生介於立體與平面的感受。但在照片裡，我們卻馬上看到無限延伸的線條在空間裡串連，這時觀者會以為它是一條巨大的線條於空間中。但在照片下卻呈現了實際的原物，原來因線條的造型藉由相機的取景，則呈現不同的量感與視覺感受。它讓人聯想起美國藝術家喬塞夫 科舒的「一張和三張椅子」的作品。科舒是用椅子做三種不同的呈現予以對話，它分別是文字的、照片的與真實的椅子，探討意指的作用。但在顧世勇的作品裡，則是探討不同的呈現帶來視覺的變化。

游本寬的[下樓梯的杜象]（圖 3-20）是向杜象的[下樓梯的裸女]對話，兩件作品都是用攝影機的眼睛觀看下樓梯的景象，只是拍攝的角度與表現作品的方式不同，如今畫面的動態感以另一種方式呈現，藉由下樓梯不同的觀看角度拍成照片，再依順序編排而成，跟連續攝影一樣藉由多張的照片構成時間性的展現。游本寬藉由相機提出一個新的視覺動態感受，在西方也有一些創作者用攝影表現動態感，譬如羅伯特 法蘭克( Robert Frank, 1924- )的[In Mabou- Wonderful Time- With June]（圖 3-21）。從作品攝取的角度與晃動都暗示了拍攝者的身體動作與位置。照片的組合與安排也暗示了拍攝者的動作與靠近被拍者的時間順序。



圖 3-18：顧世勇（1988）。[藍色步履]。複合媒材。



圖 3-19：顧世勇（1988）。[藍翼]。複合媒材。

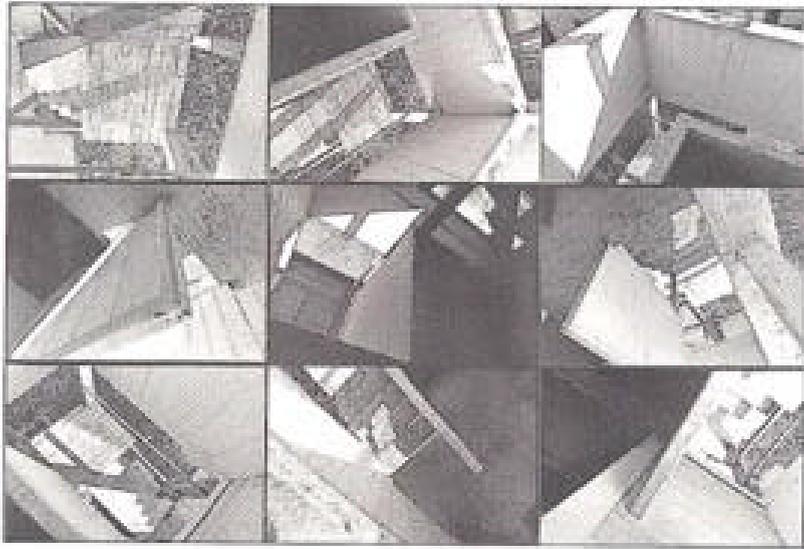


圖 3-20：游本寬（1987）。[下樓梯的杜象]。照片。



圖 3-21：羅伯特 法蘭克( Robert Frank ),( 1977 ) [In Mabou-Wonderful Time-With June]。照片、紙。

高重黎的攝影作品有一些奇異的視覺效果，譬如[現象與規律]（圖 3-22），他用重複拍攝所造成重疊的框取空間來暗喻被拍者歲月的流逝，照片所呈現的空間中，一直都是老人拿著自己的照片，但最遠亦最小的那張卻是年輕人的肖像。另一張圖 3-23，看到一張老邁的女性肖像與一些死去的昆蟲放置在一起。更加深了肖像照中死亡與逝去的感受。

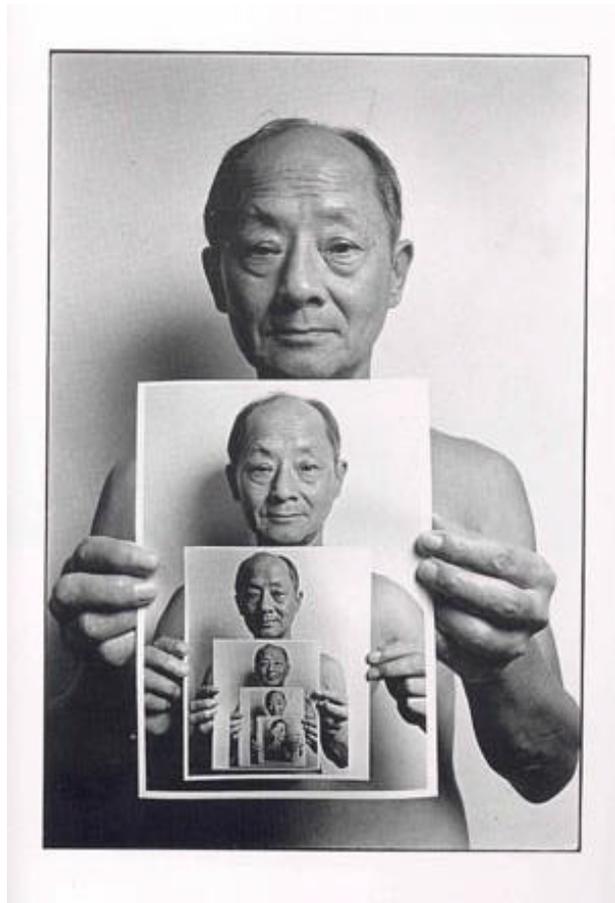


圖 3-22：高重黎（1985）。[現象與規律]。照片。



圖 3-23：高重黎（1985）。[無題]。照片。

### 使用影像---作品與社會聯繫

使用影像下與社會有所聯繫的作品有李銘盛、陳愷璜、簡扶育。李銘盛曾出了一本攝影集《攝影畫家》<sup>144</sup>，他也吸收國外藝術思潮，因此他的作品有較為複雜的運用攝影影像。首先他做了很多批判性的行動藝術作品，藉由攝影作為行動的再現或歷史的文件紀錄。譬如他感慨雖然台灣物質生活豐腴，但人民精神生活匱乏，藝術文化涵養不足，因此他身體力行，在街頭提倡[生活精神的純化]（圖 3-24）。攝影機具的功能是構成作品的重要因素，譬如紀錄與放大、框取。在李銘勝的行動藝術中，攝影成為再現行動的重要依據與表現的方式，它的中性紀錄性質也成為前衛藝術裡去傳統藝術審美觀的重要訴求。[天人合一]（圖 3-25）是李銘盛在做一系列批判式行動與自身所處的環境互動中較為不同的作品。

解嚴之後，社會環境逐漸開放，也越來越多的藝術工作者以政治、社會環境為題材。我則要求自己尋找更深入、更寬廣、更冒險的創作形式。我不要和別人一樣，期許自己走另一條路或走在前頭。再者，我要以整個人類，整個世界大環境下思考，再影射回來自己的環境的問題上探討。<sup>145</sup>

[天人合一]表達出在充滿物化的都市裡回歸自然的渴望，也是對現代人做一種提醒：在物化的城市太久而忘了人卻還處在地球、自然的大環境中。他開始試圖在戶外裝置作品，將木頭或石頭的自然物件排列並且自行拍攝、紀錄，攝影除了是表達觀念的依據，攝影的框取（camera zoom and framing）成為作品的一部分，如同英國地景藝術家理查·龍（Richard Long, 1945-）在[A Line in Japan]（圖 3-26）的作品裡用攝影取景的方式框取、放大他所要取的畫面。攝影由此不只是作為紀錄的使用，拍攝影像的舉動、觀看照片的習慣等攝影獨有的視覺元素

<sup>144</sup> 李銘盛（1986）。《攝影畫家》。台北：藝術家。

<sup>145</sup> 李銘盛（1992）。《我的身體我的藝術》，台北：唐山，頁 104。



圖 3-24：李銘盛（1983）。[生活精神的純化]。照片。



圖 3-25：李銘盛（1988）。[天人合一]。照片。



圖 3-26：理查 龍（Richard Long），（1979）。[A Line in Japan]。照片。

已經成為作品的一部分。他的另一件作品[花開花謝]，是拍有花的相片，將三角黏貼於牆上，剩餘的一角自然會逐漸捲曲，最後掉落於地面上。李銘盛巧妙地使用影像的再現並結合相紙的物理狀態，使相紙有如真的花朵凋零。另外他將長期拍攝台灣藝術家的照片做了三種表現，其中的[會議]（圖 3-27）諷刺了台灣藝術界。

我應用三年多的時間，將所拍得的藝術家的生活、創作和活動照片，加以裝置成的作品，分成三部分。

1. 將 22 張照片，分別架在 22 個畫架上，它說明的不只是一幅畫，也說明被拍者的身分和從事的行為。當原本平面的照片再還原成立體的空間裡，觀眾可以進出這些空間，無形中拉近了照片、藝術家與觀眾的距離。
2. 把 15 張藝術家照片，擺置在長型會議桌上，桌子中央有一個盤子，盤子上有一塊新鮮的豬肉照片。這些照片拍自一個藝術家的座談會，呈現時，按照當時每個人所坐的位子的情況排列。桌子中央的那盤豬肉，代表著「利益」。
3. 在這三年多所拍攝的全部照片，大大小小，好好壞壞堆成一堆，任人取閱。<sup>146</sup>

畫家的照片藉由他的呈現，展場中的權利位置頓時間被轉移，過去藝術家有權利指定觀者所能觀看的內容，如今創作者成為被觀看的對象，並且就像畫作一樣被擺放在畫架上，讓觀者審視。

---

<sup>146</sup> 李銘盛（1992）。《我的身體我的藝術》，台北：唐山，頁 60。



圖 3-27：李銘盛（1986）。[會議]。照片裝置。

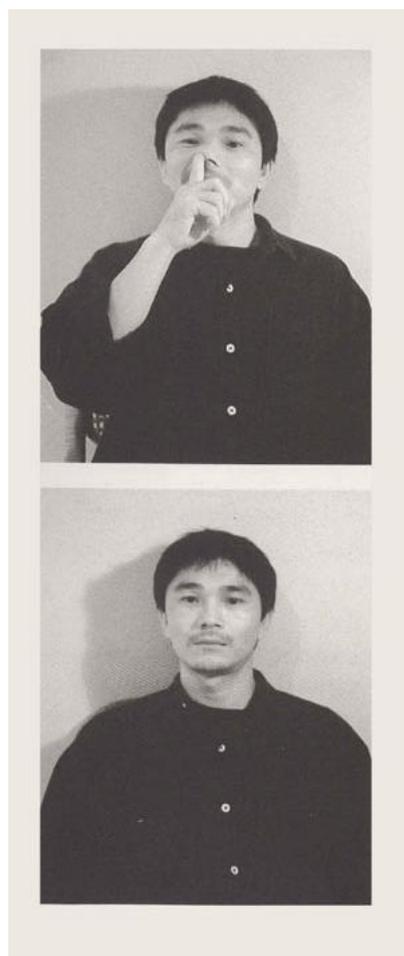


圖 3-28：陳愷璜（1989-1993）。[台灣學 TAIWANOLOGIE（ ）]。照片。

陳愷璜的[台灣學 TAIWANOLOGIE] (圖 3-28) 是用身體表演來諷刺一些台灣的社會現象已經超越生物本能地野性血腥的方式生存，而是更貪得無厭的對待週遭人事物。「不斷挖掘『天』、『地』，而『人』當然也在其中。這絕非僅是本能的唆使；如果掘挖鼻孔像是挖掘大地般，沒有盡頭.....」<sup>147</sup>。這件作品是目前蒐集的資料中最早有意識在鏡頭前表演的作品，這種編導式攝影通常富有表演、戲劇的性質，有許多作品是藝術家常在鏡頭前做各種身體的展現，它可能是藉由裝扮達到一種身分或性別的替換，譬如杜象與安迪 沃合做過男變女的身分替換。或是一種藝術史上的戲謔與模仿，譬如森村泰昌模仿辛蒂 雪曼。或者是像美國女性藝術家戴柏拉 凱絲 (Deborah Kass, 1952-) 模仿安迪 沃合的自肖像與扮裝，以幽默的方式思索大眾化影像中的男性的權力與女性的主體。(圖 3-29)

[台灣傳奇女詩人陳秀喜] (圖 3-30) 是簡扶育有企圖地使用攝影呈現長期被台灣忽視的女性。這是在蒐得的資料中，目前台灣首次在攝影影像作品中具有女性意識的作品。我們可以從作品中看到簡扶育像紀實報導一樣展現陳秀喜，譬如幾張代表她不同時刻的肖像照與畫像、她工作時的樣子與寫作時所面對的畫面，最旁一張也是最大張本人面對鏡頭的樣子。較特別的是這件作品在 1996 年台北雙年展：台灣藝術主體性 展出，攝影或純粹的照片在過去較少出現在當代藝術場域，可見女性主義的思想已在當時引入，使得這件攝影作品在雙年展中出現<sup>148</sup>。

在八十年代我們可以看見這種複雜的藝術演變的過渡現象在此時出現，各個不同的藝術思潮都在這時激烈地起作用，從五十年代形式與媒材的探究、六十年代觀念、普普藝術相關的日常生活觀念的引進，七十年代的觀念與行動藝術的作

---

<sup>147</sup> 陳愷璜，(1995)。《關於'TCHENOGRAMME'》。台北：在地實驗，頁 124。

<sup>148</sup> 1996 年雙年展共有 6 件：簡扶育的[台灣傳奇女詩人陳秀喜]、王俊傑的[俠女]、吳忠維的[吳忠維造像]、游本寬的[家庭照相本]、翁基峰的[少女商品]、陳界人的[本生圖]。只有簡扶育是最簡單的攝影照片，其他的作品皆經過改造或電腦加工。

品，最後到八十年代興起的裝置藝術都一併出現在此時。此時的解嚴、美術館的成立與留學海外的藝術家歸國，這些都讓我們預視了九十年代繁華興盛的台灣當代藝術。



圖 3-29：戴柏拉 凱絲 (Deborah Kass)，(1994)。[Camouflage Self-Portrait]。照片。



圖 3-30：簡扶育 (1987)。[台灣傳奇女詩人陳秀喜]。照片。

九 年代

## 時代背景

除了由於八、九年代的台灣經濟急速發展，使得藝術體制在社會得以有條件的成長之外，另外八十年代美術館與國立藝術學院的成立、再加上許多民間藝術團體的建立與出國留學的藝術家紛紛歸國，使得台灣當代藝術一時之間蓬勃發展。九十年代使用攝影影像且有國外學歷的有二十三位藝術家，佔了此時蒐得資料一大半<sup>149</sup>。從八十年代留學國外的八位到九年代的二十三位，攝影影像在當代藝術已逐漸發展為必須且重要的作品媒介、材料或語彙。因本章節主要分析攝影影像在台灣當代藝術中的發展，所以重點放在攝影影像使用之演變，詳細的作品內容將放置在下一章節。

八十年代一波藝術家引進國外思潮，促使裝置藝術興起，再加上此時更多留學海外藝術家的參與，使得裝置藝術蔚為風潮，藝術創作的自由風氣在八十年代打開之後，各類型、議題的藝術創作與實驗如一股急流大量湧向台灣當代藝術之中。用攝影影像創作的藝術家在此時竟然比八十年代增加近四倍（附錄表 A）<sup>150</sup>，更遑論他們所創造的作品數量，可見影像在近年的創作佔了相當大的比例。

八十年代國民生活逐漸優渥，政府努力朝現代化社會發展，使台灣從開發中國家邁向已開發國家。此時台灣也向西方一樣呈現跨國企業合作、大量的訊息等狀況的湧現使得文化產物大量地被製造與消費，以利資本主義世界的運轉。九十年代網際網路的聯通更快速增加訊息的傳播，從中改變了藝術創作思維也促成了新的經驗世界。此時的台灣如同安·寇克藍所言呈現訊息快速流動的傳播社會，

---

<sup>149</sup> 從蒐得的資料中，九十年代使用攝影影像的藝術家共有 46 位，其中有外國學歷有 23 位：連德誠、梅丁衍、陳志誠、蔡海如、張惠蘭、劉信佑、吳瑪俐、王俊傑、朱嘉樺、翁基峰、林書民、侯淑姿、陳文祺、曾鈺涓、林珮淳、林純如、林怡君、林麗華、郭博州、張正仁、司徒強、莊明旗、李小鏡。參見附錄表 A。

<sup>150</sup> 在目前蒐集的資料中，八十年代用攝影影像創作的藝術家有 12 位，到了九十年代則有 46 位，而在 2000 至今不到三年的時間則已經有 36 位。

許多藝術表現使後現代議題逐漸浮上檯面。譬如大量的影像生產意義、意識型態與欲望，從而衍生一些藝術家質疑在社會中促成影像的價值觀念，因此引出性別、身體、權力、消費等等議題。

## 藝術樣態

此時期可以看到攝影影像比八十年代出現更為多元的呈現、更複雜的脈絡交織現象。其中最明顯的特徵算是影像/新技術的實驗，影像被各種方式使用、陳顯出來。我們除了可以看到六、七年代的物件拼貼、攝影與繪畫融合與八年代的觀念藝術、行動藝術、裝置藝術之外，還可以看到很多新技術所製造的影像，譬如電腦影像處理、幻燈片、燈箱、X光、雷射立體影像等表現，各類影像突然充斥在台灣藝壇中，針對它們的影像意義的研究還需往後進一步探究，在此先以時間的演變為思索的重點。

### 製作影像---藝術實驗

八、九十年代因資訊開放、留學海外的藝術家歸國，輸入許多新的西方藝術觀念，使九十年代交織出更多複雜的生產脈絡。此時仍有許多製作影像的創作。在製作影像下的藝術實驗有黃進河、司徒強、張正仁、黃志超、莊明旗、曾鈺涓等人。但以整個歷史發展演變來看，投入這類型的創作則明顯呈現減少的趨勢<sup>151</sup>。可能繪畫或手操作的性質越來越與當代藝術中前衛的「先鋒主義」或「新感受力」有所隔閡，使得這類型作品逐漸減少。他們同樣將攝影影像作為平面作品中構成作品的視覺元素，並加上繪畫的手操作象徵，譬如黃進河一樣延續八十年

---

<sup>151</sup> 參見 79 頁的表六，從事此類創作人在 1960 年次以後出生的人已不多見。

代對人像的攝影影像的使用。他將雜誌中一般光鮮亮麗的影像特性結合到他畫作中，他剪下雜誌裡面容姣好、身材曼妙的女性影像與鮮豔的色彩、活潑的筆觸融合，營造出如作品名稱[Felicity, Fortune and Longevity]的訊息。(圖 3-31) 司徒強與八十年代的盧明德一樣在同一畫面上探討攝影與繪畫影像的關係。譬如她的[粉紅](圖 3-32)對同一朵玫瑰做了拍攝與描繪的動作，最後再將它們一起展現、比較。比較不同的是張正仁大量使用現成物件拼貼、集合，使作品較具有厚度，突破以往平面的視覺感受，或者有別於色彩與形式的造型創造。(圖 3-33)

### 製作影像---作品與社會聯繫

作品與社會有所聯繫的有連德誠。連德誠的[我就是真理](圖 3-34)與八十年代的黃步青一樣挪用大眾媒體中的名人影像，藉以諷刺當時的偶像文化與媒體的力量。他們除了使用攝影影像，作品也都仍然重視形式與色彩的安排，保有手操作的象徵，呈現了既定與未既定範疇的兩種前衛精神。

### 使用影像---藝術實驗

在藝術實驗方面，除了有延續八十年代的展場空間與媒材物質特性的實驗外，此時可以算是新技術發展時代，攝影影像因複製技術在錄影、電影、電腦裡等媒體裡穿梭，所以可以看到如宋塔克所說的藝術家對感官知覺的試驗。

在使用影像下從事藝術實驗的有從法國回來的陳志誠、蔡海如、張惠蘭，從美國回台的林書民，從德國回台的袁廣鳴，還有李小鏡、梁任宏、吳忠維等。陳志誠、蔡海如、張惠蘭皆思考與呈現相關的視覺與空間等元素，其中較特別的是蔡海如與張惠蘭另外也有跟性別議題相關的作品。袁廣鳴、林書民、李小鏡、吳忠維則多顯現了新技術的感官嘗試。



圖 3-31：黃進河（1990）。[Felicity, Fortune and Longevity]。複合媒材。



圖 3-32：司徒強（1991）。[粉紅]。油畫，照片。



圖 3-33：張正仁（1991）。[都會]。複合媒材。



圖 3-34：連德誠（1991）。[我就是真理]。複合媒材。

八 年代的游本寬提供了一種新的、必須藉由攝影所架構的視覺動態感受，在九 年代，陳志誠則從攝影影像也發展出一種新的可能性。在[Croisement de la vie] (圖 3-35) 作品中，看到他的身體與白布做連續性動作，藉由白布與身體的縷縷擺動，一張張照片交織出流動的視覺導向。陳志誠長年思索中國山水畫的精神並試圖將其精神與特質注入自己的創作意識當中：

山水畫結構自始便不啟於導向客觀表象的純粹觀看經驗，中國古代畫家執意於「洞穿山水之精神」，換言之，必須洞穿自然中的內在運動，並表現敞開於自我的廣袤空間。為了進抵這種內在狀態，中國繪畫既不自成抽象或寫實，而是操擬佈列彷彿符號的山水片段，並藉由「留白」(如氤氳、雲霧、流水...) 予以統整。這些山水片段及「留白」的執行，如同符號般操弄。<sup>152</sup>

中國山水畫是一種多點透視的繪畫，有別於西方投射性的單一視點繪畫。因此中國的山水畫總是有一種多向度構成的視覺的流動感，使觀者可觀、可觸、可遊於期間。陳志誠在此做一種新的視覺嘗試與藝術實踐，企圖藉由自己的身體與「白色符號」的操弄來打破西方機械化投射性的單一透視或「再現」，而是成為一種像中國山水畫的空間，那是「一種書寫的宇宙，而使線條在此佔有優勢而統整的地位：在空無中流轉，自山而水、而雲。流轉的空間便是動態轉換的空間，一種連結封閉到開放的運動絕對性」<sup>153</sup>。因此，這件作品的身體，不像之前陳愷璜做一種反諷社會現象的演出，而是藉由身體做一種嶄新的繪畫實踐，藉由身體與白布的引導和照片的組合而帶出類似中國山水畫的觸覺式與可以多向度流動觀看的視覺感官效果。

---

<sup>152</sup> 陳志誠 (1997)。《梯與方形物》。台北：誠品畫廊，頁 10。

<sup>153</sup> Rene Scherer (1997) <游牧美學：陳志誠，力量與符號>。陳志誠 (1997)《梯與方形物》。台北：誠品畫廊，頁 10。



圖 3-35：陳志誠（1991）。[Croisement de la vie]（局部）照片。

蔡海如在創作自述說因為受到馬格利特 ( René Fraçois Ghislain Magritte, 1908-1967 ) 的兩句話的啟發，使她的作品時常思考這些面向。她說：

我在看完馬格利特作品後看到「La représentation de l'absence」( 呈現不在場的事物 ) 及「Le visible et l'invisible」( 可視的與不可視的 ) 這兩句法文才開始去想的問題。而有趣的是，這兩個名詞用在我對「身體」的藝術創作探討上有很大的助益：在材質、行為手法、關係的運用上，讓「肉體所有人」與吊詭的「身體概念」---在作品的展出中，觀眾的參與、觀看中，不斷地交錯與鋪陳出來。<sup>154</sup>

因此，蔡海如的作品常有鏡子的出現反映複雜的觀看或空間的視覺錯覺感受。譬如在[關係] ( 圖 3-36 ) 中看到牆上貼著一些男女五官的局部攝影影像，影像前面則用線吊掛著幾面方形的鏡子，鏡子因線的網綁而被分割為四塊，觀眾若站在前面則如同牆上的攝影影像一樣，看到五官被分割的自己，此時因取景被框取放大的攝影影像與現場的鏡子反射影像對話。這裡出現另一種身體概念，她受到馬格利特的影響，想要表現出一種超越藝術再現功能之外的語意功能，因為通常在作品中的形象都是「可見的」或是「已固定的」，那要如何表現那非表面且實在的身體？如何才能追尋馬格利特所做的不受表象固定的意涵影響而可以真正還原其原貌？並且可以呈現藝術作品裡一直缺席、不在場的事物？似乎只有像蔡海如所說的「主體自我意識對外的思考，與同時面對自身身體的存活，都可以透過鏡子來提醒或凸顯---正在作用當中的『交互運動』」<sup>155</sup>。

在[關係]中，我們可以看到這種攝影影像與鏡像的錯覺，在哈特姆 紐保 ( Hartmut Neubauer ) 的[Leute aus GM.] ( 圖 3-37 ) 則預設了一個更為複雜的

<sup>154</sup> 蔡海如 ( 1996 )。《蔡海如》。台北：帝門藝術教育基金會。

<sup>155</sup> 同上。

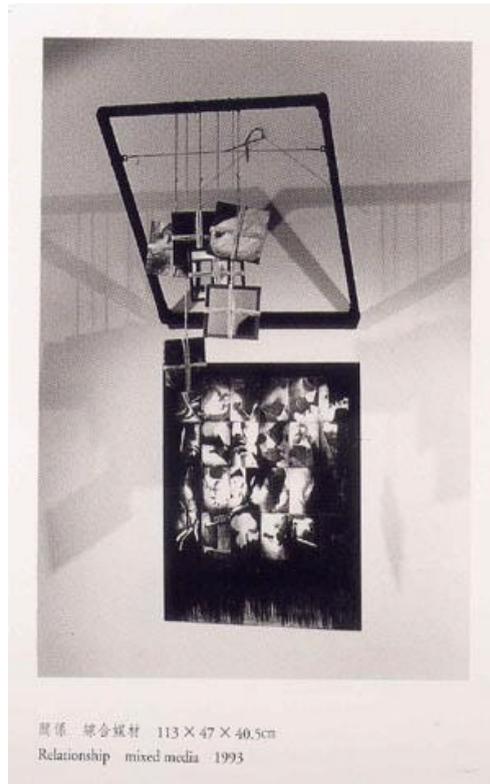


圖 3-36：蔡海如（1993）。[關係]。複合媒材。

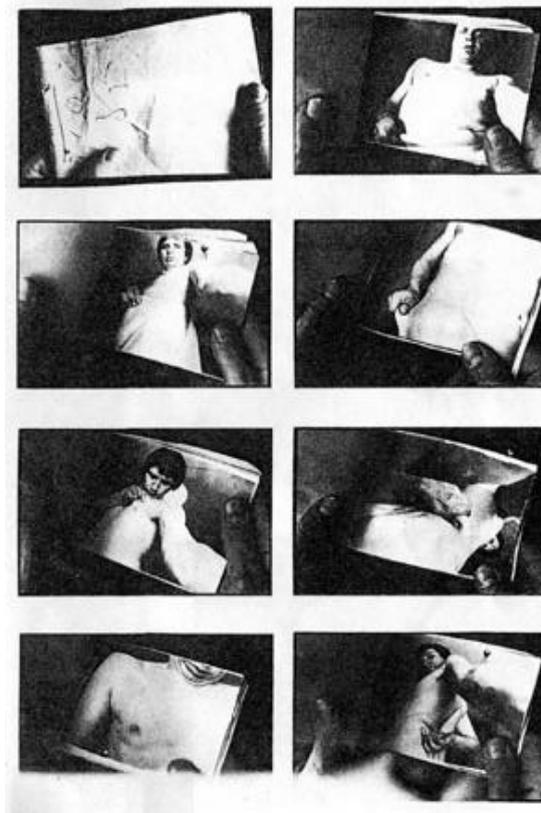


圖 3-37：哈特姆 紐保（Hartmut Neubauer），（1978）。[Leute aus GM.]。

狀況，他的攝影影像讓人產生困惑，作品出現鏡像的視覺錯覺。作者像拿鏡子般拍攝自己，這樣的影像又經由作者把它當作鏡子的表演，表演時的再拍攝使觀者產生困惑：到底他拿的是鏡子還是照片？多張照片的呈現更加強錯覺。由於照片的輕薄、作品透過印刷物的再現，這種不可追尋的、考究的拍攝現場，讓觀者更深陷於困惑中。從上述的兩件作品看到藝術家對攝影影像與鏡像的知覺試驗與探討。

蔡海如在 1991-1994 年做了很多以人的身體為主題的拼貼作品，譬如[亞當與夏娃]（圖 3-38）便幽默地為夏娃做了穿胸罩與球鞋的現代造型，其兩旁的動物也展現像達達藝術家漢娜·荷伊（Hannah Höch, 1889-1978）對五官做誇張式的展現。蔡海如也有從身體的重新拼湊來思索性別問題，我們可以從[身分性別？]（圖 3-39）看到她對女性身體所做的想像，也可窺看出從拼貼創作到電腦合成影像的聯繫。這件作品讓人聯想到馬格利特的作品[強暴]（1945）（圖 3-40），在當時的超現實主義常追尋不同的日常物件的相遇迸發出既熟悉又奇異的感受。馬格利特是在探索一些事物間被隱藏的連帶關係下做了這件作品，譬如鞋子跟腳、風景跟繪畫、女性臉孔和女性軀殼的關係<sup>156</sup>。

蔡海如的[被擠壓的蘋果]（圖 3-41）透過電腦技術，創造出奇異的視覺感受。它是在目前蒐集的資料中最早用電腦來改造現實的攝影影像。另一件相關的作品[雙胞胎]（圖 3-42），看到被擠壓的綠蘋果，似乎從果蒂擠/流出一條寫紅色的線條垂落於地面上，產生出類似像超現實主義的奇妙的視覺語彙。其實馬格利特也曾運用攝影影像來呈現奇異的視覺感受，他的[讀報紙的人]（圖 3-43）就是將我們對連續攝影的時間暗示的習慣，表現為一種相反的阻斷的狀態，使觀

---

<sup>156</sup> 項幼榕 譯（1999）。Suzi Gablik 著《馬格利特》。台北：遠流，頁 131。

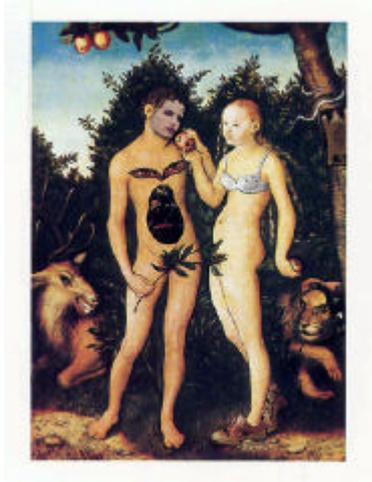


圖 3-38：蔡海如（1994）。[亞當與夏娃]。拼貼。（左）

圖 3-39：蔡海如（1995）。[身分性別？]。電腦影像處理。（右）



圖 3-40：馬格利特（1945）。[強暴]。油畫。（左）

圖 3-41：蔡海如（1991-1995）。[被擠壓的蘋果]。（右）

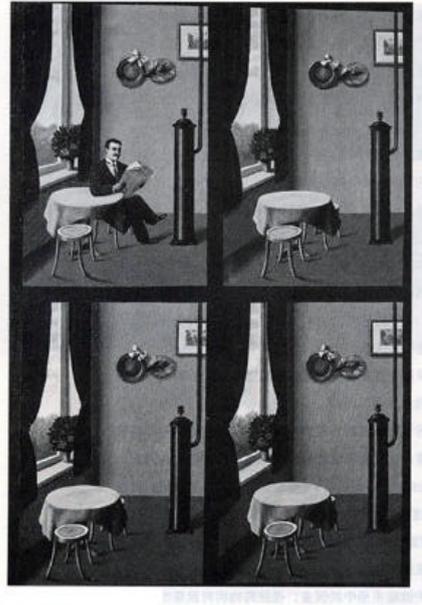
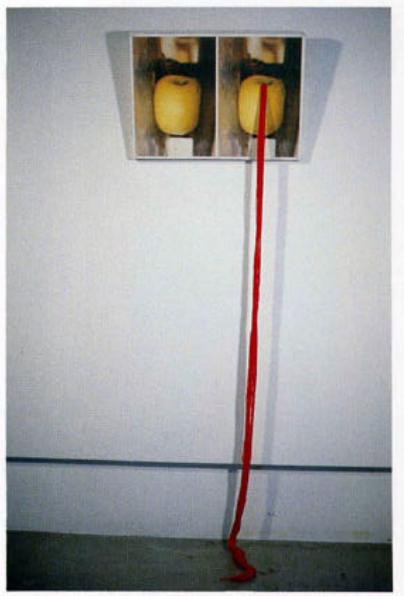


圖 3-42：蔡海如（1995）。[雙胞胎]。複合媒材。（左）

圖 3-43：馬格利特（1927-28）[讀報紙的男人]。油畫。（右）



圖 3-44：麥克 杜安（Michals Duane）（1973）。[Things Are Queer]。照片。

者搞不清楚時間的起末，照片的比對特質更造成了一種視覺的相互干擾狀態。美國藝術家麥克 杜安 ( Michals Duane ) 的[Things Are Queer] ( 圖 3-44 ) 是用攝影的敘事手法做出最成功的超現實主義的效果。此時的台灣女性藝術家侯淑姿，做的[窺] ( 圖 3-45 ) 系列作品也是運用連續攝影中的時間暗示，藉由每一張照片的跳脫，得以從新的照片讓觀者驚訝。這是單張的照片才能做到這種既斷裂又連續的奇妙視覺語彙。由於[窺]牽涉到作者藉由身體的表演，批判男性觀看的問題，因此將在下面探討。

[Things Are Queer]的空間一直包含或暗示其他的空間，使攝影影像藉由重複的拍攝可以突破單一的透視空間，作一種空間的延續，張惠蘭的[橋頭糖廠裡的烏梅酒場中的橋頭糖廠] ( 圖 3-46 ) 便是嘗試在不同場景透過重複拍攝，將這不同的空間串聯起來。

九 年代有很多新的技術做的作品，它們帶給觀者新的感官體驗譬如袁廣鳴的[人間失格] ( 圖 3-47 ) 透過機械的裝置使攝影影像竟然在暗室中出現慢慢地浮現後又消失。李小鏡於 1993 年就已經嘗試用電腦技術做出人與動物合成的詭譎影像，使人了解電腦技術已經可以將攝影影像做如此完美的改造。除了機械裝置與電腦技術外，此時還有雷射立體影像 ( Holography ) 與 X 光的影像等等。回頭看八 年代的作品，幾乎沒有什麼異於一般社會大眾使用攝影或攝影影像，但較為特殊的攝影影像在九 年代大量湧現出來，並且可能由於製作作品的方便與更利於作品在各類媒體的傳輸 ( 譬如印刷品或電腦網路等 ) 使得經由電腦影像製作的作品也有增加的趨勢<sup>157</sup>。

---

<sup>157</sup> 參見 119 頁的表 7。



圖 3-45：侯淑姿（1995）。[窺]。（左）

圖 3-46：張惠蘭（2001）。[橋頭糖廠裡的烏梅酒場中的橋頭糖廠]。照片。（右）

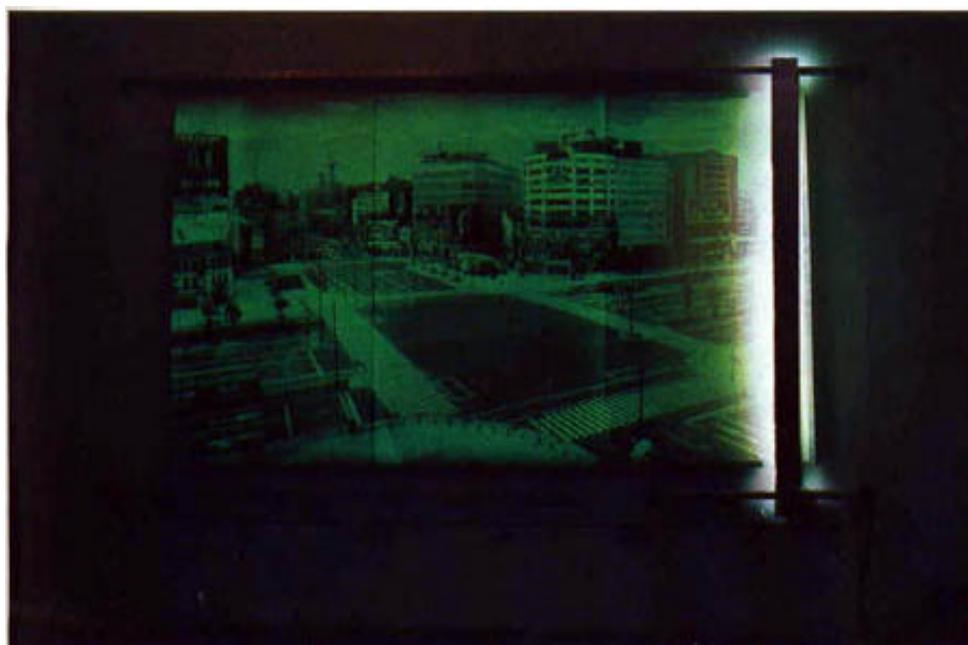


圖 3-47：袁廣鳴（2001）。[人間失格]透明油墨，夜光粉絹印，白色壓克力版，  
電子式日光燈管，馬達，晶片組控制箱。

### 使用影像---作品與社會聯繫

在使用影像下與社會有所聯繫的作品則出現五種創作態度，一是像八〇年代的批判態度，此時有李銘勝、曾玉冰、侯淑姿等。李銘勝與曾玉冰都是對台灣社會提出批判。他們都不約而同憂心於台灣對自然環境的污染與不尊重，譬如李銘盛的[愛河、內心之河、淡水河]（圖 3-48）與曾玉冰的[愛河標本]（圖 3-49）。侯淑姿的[窺]（圖 3-45）皆抨擊男性對女性的觀看態度，在作者表演的[窺]裡，我們看到一位女性掀開上衣的一格格連續動作，肚子浮現出一段話：「WHAT ARE YOU LOOKING AT?」，便是攻擊觀者所想望的觀看。

另一種是嘲諷的態度，譬如梅丁衍、裴啟瑜、張永村、姚瑞中、施工忠昊、洪東祿等。他們都對在社會中象徵權威的事物提出反諷，譬如梅丁衍的[其介如石]（圖 3-50），比喻蔣介石在現今台灣已像風化的石頭般，快被人遺忘。洪東祿則是將時下流行的漫畫人物與經典的權威代表圖像做突兀與諷刺的並置。

第三種是不評判、也不戲謔，只是直接地呈現這些充斥生活的影像或套用這時代運用影像的方式，這種態度像後現代攝影一樣，作品不會明白顯現藝術家的立場，譬如王俊傑、可樂王、劉中興、張惠蘭等。王俊傑套用一般虛幻不實的廣告手法做出與廣告一樣的不切實際的未來想像。可樂王用攝影紀錄時下青少年另類的打扮，編織出這個時代青少年次文化的面貌。張惠蘭與葉晉宏的[我所知他二三事]（圖 3-51）系列是雙方以男女的身分，詢問與了解彼此對對方性別的看法之後，張惠蘭試著從對方的敘述建構出自己所了解的男性世界。

第四種是與過去的歷史或記憶產生聯繫，譬如吳天章的[春秋閣的傷害]（圖 3-52）便是挪用早期台灣寫真館所拍攝人像的佈景與攝影風格。陳順築的[家庭風景系列]（圖 3-53）則和黃華成一樣用家庭照來突顯時間與情感的流逝，表現

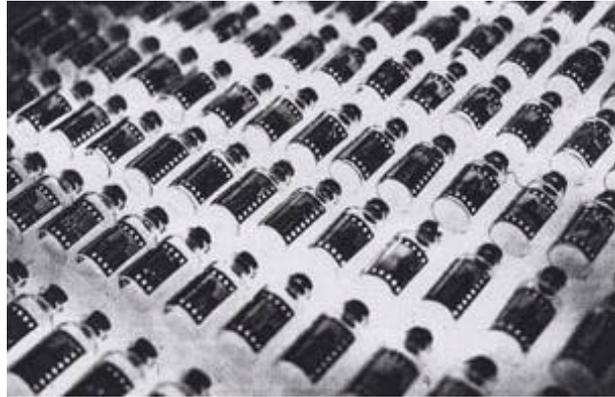


圖 3-48：李銘盛（1991）。[愛河、內心之河、淡水河]。照片，點滴，油畫布。（左）

圖 3-49：曾玉冰（1997）。[愛河標本]。底片，玻璃瓶，燈箱。（右）



圖 3-50：梅丁衍（2001）。[其介如石]。電腦影像處理。（左）

圖 3-51：張惠蘭、葉晉宏（2002）。[我所知他二三事（ ）]。電腦影像處理。（右）

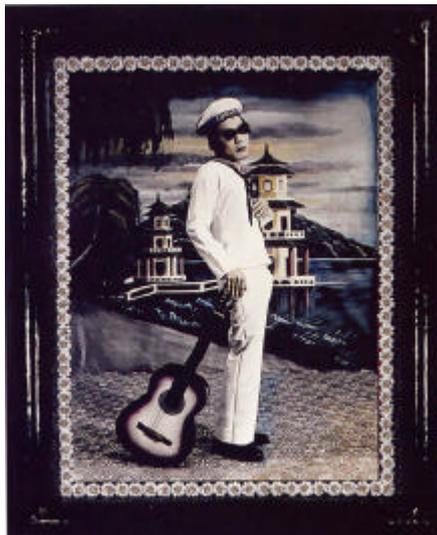


圖 3-52：吳天章（1993）。[春秋閣的傷害]。複合媒材。（左）

圖 3-53：陳順築（1996）。[家庭風景系列]。複合媒材。（右）



圖 3-54：陳界仁（1996）。[本生圖]。電腦繪圖。（左）

圖 3-55：吳瑪俐（2000）。[小甜心]。（右）

出已失落、不可得過去之惆悵感。吳瑪俐的[小甜心]（圖 3-54）是將許多現今與歷史上的名人的孩時照像檔案般一一呈現，其中有偉人也有希特勒等狂人，一同展現他們孩時純真的面貌。陳界仁的[本生圖]（圖 3-55）也是使用過去的歷史照片，就是在清朝時囚犯被當街示眾、施以凌遲等酷刑。但陳界仁只是挪用歷史情境，將受刑人用電腦繪圖技術改成自己的面容。由於他的作品牽涉到複雜的看與被看問題，因此將放在下一章節做詳細分析。

第五種是創作者以關懷的態度面對不同族群的現況，譬如張美陵的[你生病有呼吸]（圖 3-56）拍攝許多原住民看醫生的情景；侯淑姿的[青春編織曲之一]（圖 3-57）則用攝影與物件的裝置表現了一些傳統女性的生命狀態。

此時期因八十年代解嚴後，創作自由之風繼續延燒，開始大量出現之前所沒有或較少探討的議題，譬如政治、情色或社會現象等，這類議題在早期政局採高壓統治、民風保守時是不被允許公開提出來討論的。在社會現象的作品不外乎偶像崇拜、消費文化、流行瘦身、事件的真實與虛假等等，然而這些剛好都是藉由社會中的攝影影像大量的傳播所衍生的問題。另外由於女性主義的思潮於此時引進台灣，所以不少作品用攝影來探討此類議題，其中包括侯淑姿、簡扶育、張惠蘭等等。因此，九十年代除了藝術家對新技術帶來的新感受力做感官上的試驗，也有很多的作品是在探討社會中大量傳播的攝影影像所顯現的問題。較特別的是因為攝影已發展一百五十多年，逐漸成為老舊的事物，「老照片」、「家庭照」不知不覺已經變成獨特的美學風格或特殊意含，許多創作者針對老照片加以運用，譬如吳天章的[春秋閣的傷害]與陳順築的[家庭風景系列]都是企圖用攝影去顯現逐漸逝去的記憶或情感。陳界仁的[本生圖]、與吳瑪俐的[小甜心]都是藉由照片與過去的歷史產生聯繫。



圖 3-56：張美陵（2000）。[你 生病 有呼吸]。攝影裝置。

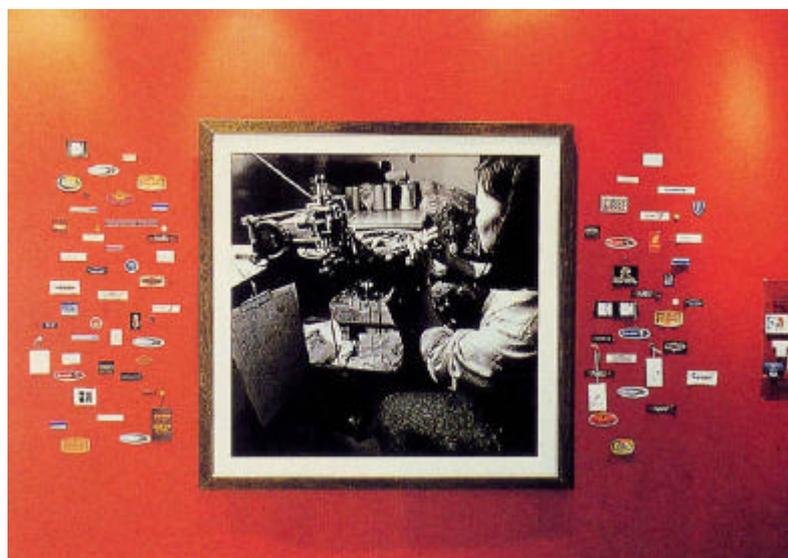


圖 3-57：侯淑姿（1997）。[青春編織曲之四]。照片，棉線。

## 二、作品的主題與處理

此篇主要分析台灣當代藝術中使用攝影影像作品的主題為何，並希望了解為何這些類型的主題會選擇用攝影影像來創作，從中進而了解攝影影像在台灣當代藝術中如何被運用。

我們從上一章節了解西方現代主義一直有兩種前衛精神在互相抗拒或滲透影響，因此在製作影像與使用影像中各自出現了這兩種前衛的精神。若以此再進一步橫向的共時性來看，將可以看到「藝術實驗」與「作品與社會聯繫」的兩大類的創作內容。本篇主要內容分析便是以「藝術實驗」與「作品與社會聯繫」為主要切割，從中各自可以看到歷時性地由製作影像到使用影像的轉變。由於上一章節的分析了解「作品與社會聯繫」中有數項不同的創作態度，為了了解在這主題中作者如何處理、使用攝影影像，因此從中略分出四項子題，分別是批判與嘲諷、彰顯與套用、歷史記憶、關懷與紀實。在了解當代藝術的發展脈絡後，我們也不能忽視另一條現代藝術中藝術攝影的脈絡，因為它不斷與當代藝術趨近、融合。它從八十年代的游本寬、高重黎開始到九十年代更為快速的趨近<sup>158</sup>。之前曾提過當代藝術的展覽出現紀實攝影的作品，筆者在此把它們列入關懷與紀實的項目裡。

---

<sup>158</sup> 還有一些跡象或許可以顯現這樣的趨近狀況，譬如一些創作者最早從事藝術攝影創作到觀念性質的當代藝術創作，再到最近不約而同開始使用電腦影像處理，創作者有吳天章、張美陵與侯淑姿。

## (一) 藝術實驗

在製作影像的類型中，在八〇年代的謝東山、盧明德與張玲玲的作品，九〇年代有黃進河、司徒強、張正仁、黃志超、莊明旗、曾鈺涓的作品。我們可以看到這些作品大部分是借用人像的攝影影像與圖畫作造型上的互動，不論是在畫中的影像拼貼還是在照片上的人體作圖畫。這一類型的創作最早可以追溯到六〇年代的劉國松。不過，我們也很清楚知道這樣的攝影影像只是作品中造型的一部分，因此此類的「複合媒材」也只是在造型創作的領域內。這裡弔詭地出現一個問題，當初立體派最早將代表生活的報紙或攝影影像運用畫布上，來表現一種藝術與生活聯繫的可能，但它不知不覺也僵化成一種美學的風格或手法。這裡的攝影影像並沒有像黃華成那樣對日常的攝影影像作美學上的改造，他的使用反而成為一種明顯的批判既有藝術的行為。

上述的人較不一樣的呈現有司徒強的[粉紅](圖 3-32)與盧明德的[伊香保系列之三](圖 3-16)，他們的主題不在人的造型上，而是探討繪畫與攝影影像的不同。譬如[粉紅]對同一朵玫瑰作繪畫與攝影的再現，但盧明德又較為複雜的是在作品中出現真實的物體，有的作品還出現了電視的影像。譬如[進化與啟示系列之十](圖 3-58)就是在展場的空間中出現了鳥巢與蛋的攝影影像、真實的鳥巢、樹枝與鳥的電視影像，因此可以看出盧明德在對不同的影像作探討。又或者在[伊香保系列之七](圖 3-59)中把平面的電視攝影影像表現的像真實的電視，而在畫面中間真正的電視卻被刻意地偽裝成電視的攝影影像。作品中圖繪的顏色與線條卻變成故意造成視覺干擾的裝飾物，而不純然像上述作品的美學或審美的造型運用。

在平面繪畫或使用集合的複合媒材中，創作者大多使用從報章雜誌等印刷的攝影影像來作一個造型或色彩的平面空間上的試驗，在西方藝術史中，最早將報



圖 3-58：盧明德（1992）。[進化與啟示系列之十]。複合媒材。



圖 3-59：盧明德（1989）。[伊香保系列之七]。複合媒材。

章雜誌的片段帶入畫作的是二十世紀出的立體派，之後出現全都使用攝影影像拼貼的達達藝術，然後將攝影影像與繪畫等物件結合的普普藝術，其中以羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-）最具代表性。有一點特殊的現象是通常會在畫作或集合的複合媒材的作品中使用攝影影像的創作者，他們對待攝影影像的態度與藝術攝影有所不同，這牽涉到影像的來源與形式的不同帶給他們不同的意義與感知，甚至影響他們的創作模式。自從攝影影像開始出現在報章雜誌裡，這類刊物開始大受歡迎，譬如美國的 Life 雜誌，從此攝影影像被大量製成印刷品充斥在生活中，不知不覺這些影像變成一種與民眾親近的美學風格，或作為一種批判的媒介，又或者因為時代的變遷成為懷舊對象，它的視覺語彙是多元而豐富的。日本的藝術家大竹伸朗（1955-）就認為在報章雜誌的攝影影像與照片的攝影影像是不同的，以下是他接受現代圖像藝術中心（Center for Contemporary Graphic Art, 以下簡稱 CCGA）採訪的談話。<sup>159</sup>

CCGA：你對照片的感覺是如何？

大竹伸朗：當它成為照片時，我總是喜歡快照（snapshot）或新聞攝影之類的作品，新聞攝影與攝影的印刷物是一整個合體。...我喜歡攝影的理由是出自於全然自由的創作意識，印刷的照片也會帶給我這種感受。當我談到攝影時，我幾乎都是指複製的攝影影像。複製的攝影影像與沖洗成紙張的照片是不同的。我看到它們是完全不同的世界。

CCGA：怎麼說呢？

大竹伸朗：因為沖洗成紙張的照片給予人一種高品質的印象，無法讓人感知這素材的質感。但對我來說不同的地方在於印刷品上的網點。

---

<sup>159</sup> 小池一子 編，（1997）《大竹伸朗：Printing/ Painting》。日本：Center for Contemporary Graphic Art。

CCGA：在你最近的作品中所使用老照片的影像是指什麼？

大竹伸朗：對我來說，這些照片像是物品，他們只是堆積出來的，我只是把它們集合在一個位置更勝於讓它們看起來像攝影，所以它們並不感覺像攝影。我只是把這些老照片串聯起來，不論它們偶然間訴說什麼。但最讓我感到興奮的結果是這些影像看起來是既私密又神秘的時候。

從以上的對話可以看出一般人所知的「攝影」與印刷品中的「攝影影像」不同。「攝影」通常是作為第一次顯現物的「照片」，但一般人最常接觸或者攝影影像通常是透過複製的印刷而得，其影像呈現較不細膩清楚，但因為是出現在大眾印刷品上，所以具有高度的符碼意義。通常影像與文字相互參雜，並且被包含在書本或大張的報紙中呈現。另外由於印刷品充斥在生活週遭，所以容易被選擇、撿取、拼湊，這樣簡易又隨性的創作過程與「攝影」不同。

攝影作為「照片」一般是家庭照或者因為不像大眾印刷品中的攝影影像那樣具有資訊取向，因此成為偏向個人私密性較高或具個人語彙式的攝影照片。大眾印刷品中的攝影影像具有各種的意含與感受，它可以是吸引人目光的，譬如這些攝影影像一般被設計為色彩艷麗或構圖簡潔、大膽，而一些外型姣好、俊俏或影視名人的攝影影像則添增了一股無形的魅惑感。過去現代理性將傳統宗教中的神性予以除魅，但如今到了消費或所謂傳播的社會，大眾傳播工具的無不在傳送形成新的魅惑。羅森伯格、安迪 沃荷與美國藝術家艾爾 韓森 (Al Hansen, 1927-1995) 就使用過這種魅惑的攝影影像創作。(圖 3-60) 它也可以是懷舊對象，由於這些印刷品已經成為日常生活中不可或缺的媒體，不知不覺成為記憶的一部分，並且時代所造成的設計感都不同，所以觀者可以明顯感受到其中的差異。黃子欽的作品就是運用老舊印刷品中的攝影影像作剪貼與拼湊。它也可以是創作者欲傳送的訊息或批判的媒介，因為攝影與之後的印刷複製技術，使得被大量閱讀



圖 3-60：艾爾 韓森 (Al Hansen), (1972)。[Untitled]。拼貼。

的人物、生活環境與藝術品等攝影影像可以讓創作者輕而易舉的使用，這裡便與上述僵化的攝影影像美學風格不同，影像的意含不是被收編進審美的框架或藝術的實驗中而是與社會產生真正的聯繫。此類的作品將在下面的章節詳述。

八十年代由於一些留學海外的藝術家陸續歸國，因此促使台灣當代藝術的形成、藝術的發展產生轉變，新的觀念開始逐漸產生許多使用影像的作品，相反地也讓製作影像的作品逐漸減少。使用影像的藝術實驗內容在八十年代有顧世勇、游本寬、高重黎等人的作品，九十年代則有陳志誠、蔡海如、張惠蘭、林書民、袁廣鳴、李小鏡、吳忠維等人的作品。上述的創作者，不約而同對作品中的攝影影像的視覺呈現較為重視，與作品與社會聯繫的類型裡較重視其中意義的傳達不同。我們從之前的分析了解此類型正好是兼具既定與未定範疇兩種前衛的精神，雖受達達主義思潮的影響放棄了手操作，但仍關心形式主義對藝術本質的探討、分析媒體的物質特性等，因此他們仍好奇、想探索新技術所呈現的影像。譬如各種技術所製的攝影影像或鏡像等。

在上述的人之中有些人的作品對攝影影像的實驗與探索，也像司徒強與盧明德一樣將攝影影像與其他影像作比較或延續，同樣對人的視覺變化作更深入的探討。譬如顧世勇的[藍翼]（圖 3-19）將同樣的物件，作成紙上的符號、攝影所拍攝空間的符號與真正的成品三種。然後經由三種呈現方式的比對，逐漸了解它們的特質與其不同。像作品最上面的圖畫式純粹符號的表現，因畫面空間的空白，可以使線條有既平面又立體的視覺暗示，因沒有明顯的限定，所以帶給觀者較多想像空間。位於作品中間的照片。符號經由作者的安排，使它在現實的單點透視空間裡出現了上面圖畫所沒有的延伸性。但位於作品的最下方則是線條的真實成品，我們才了解原來它在現實中的呈現與符號化、攝影影像中會有這麼不同的視覺效果。

蔡海如的[關係] (圖 3-36) 則是將攝影影像與鏡像作比較，蔡海如同樣預設了攝影影像與現場觀眾的人體五官。作品中有層層疊疊的「關係」：從作品中兩人曖昧與一個人面對鏡子？鏡頭？的攝影影像，再進一步思考現場觀眾面對這些影像與自己和他人的關係、攝影影像與鏡像的關係。[下樓梯的杜象] (圖 3-20) 則是游本寬從杜象的[下樓梯的裸女]裡的連續攝影影像作延伸，並且幽默地將主角改成下樓梯的杜象。他發現除了連續攝影影像的動態感，經由下樓梯的不同角度的拍攝與多張照片做迴旋順序的組置，使作品產生下樓梯時所有的動態感受。

陳志誠則發展另一種視覺動態的感官感受，中國山水畫的多點透視造成的連貫、多面向可觸的視覺或身體式的感官感受，常在他的作品意識裡面，譬如他的裝置作品常出現腳，則是一種邀約觀者的身體進入的暗示。在 [Croisement de la vie] (圖 3-35) 裡看到他的身體與白布做連續性動作，多張照片構成視覺流動的效果。法國哲學家謝黑 (Rene Scherer) 評陳志誠的作品說：「倘若我們能 (而且我認為我們應該) 將陳志誠的藝術鑲嵌於『觸視』而非視覺再現的範疇，我們就避開了裝置美學必將是概念性的這個議題。當然，在陳志誠的作品中，裝置總是回應一個觀念或激起一場相遇，或是連結於相遇的觀念，只是這個觀念總是美學性質的，亦即感性或肉慾的，而絕非知性的概念更不是如杜象現成物般在簡單的展覽或並置中所產生的廉價效果」<sup>160</sup>。謝黑提出陳志誠的作品使得裝置藝術中影像的再現不會落入概念式的探討，反而成為視覺或更為深刻之觸覺的感官式的發展。但這裡出現了一種進退兩難的弔詭情況。從過去藝術在人類的歷史中，感官式的發展在其中佔了很大的部分。不論是原始部落對色彩或造型五官的強調，或是宗教儀式中，影像的再現對情感的激發，又或者是當它成為被欣賞的藝術品，一種西方式的視覺愉悅或東方式可以憑藉的視覺遨遊，這些都有一個清楚憑藉的世界可讓觀者探索。藝術發展到了杜象便徹底否決視網膜所帶來的愉悅感受而呈

---

<sup>160</sup> Rene Scherer (1997) <游牧美學：陳志誠，力量與符號>。陳志誠 (1997) 《梯與方形物》。台北：誠品畫廊，頁 10。

現一種冷漠的美學（indifference）。筆者亦了解陳志誠是藉由身體作一種繪畫上的實踐，同樣對身體、繪畫或攝影影像作新的探索，或者試圖將繪畫與圖畫分開，讓繪畫有更純粹的物質或主體觀察的動態意含。但是觀者在面對作品通常會掉入無以憑藉的空白或空泛的領域或所謂的視覺流轉、符號當中。作品既是謝黑所言的感官的可能性，但又否決感官帶來的愉悅感，甚或是可明確解讀的內容。所以好像陷入一種進退兩難的弔詭情況。作品雖有感官的體驗但語意卻不斷投入於虛空當中。

在視覺的探索中，有許多作品運用新技術或方法表現出令人驚訝的視覺效果，譬如李小鏡的[十二生肖]（圖 3-61）是李小鏡透過電腦影像技術作人與動物合成的詭譎影像，首次人的幻想因電腦技術對攝影影像的改變，竟然如此真實地呈現。他的作品於 1993 年出現時，由於當時電腦影像合成的技術並未如此成熟與普遍，所以他的作品在當時帶給觀者不小的震撼，並且成為一則電視新聞報導。

全像攝影或林書民所翻譯的雷射立體影像，對林書民有深刻的吸引，這種攝影影像不像一般的攝影影像只能提供單一的透視點，它能在一個平面中保留數次的拍攝影像，因畫面出現了多點的透視，所以觀者可以藉由移動來產生立體或動態的視覺錯覺。但是因為這種影像它的顏色無法真實地再現，並且隱隱約約的藉由光線的反射與視線移動產生的影像，讓人有看不清楚、隱匿、神秘的感受，這種有點吃力的視覺影像多少帶給觀者有窺視的效果。林書民同樣對雷射立體影像作了許多視覺或空間上的探討。譬如在[表面張力]（圖 3-62）可以看到各種不同的玻璃容器，從側面看只能看到透明的容器，但從正面看就可以看到許多影像。其中有兩隻金魚的雷射立體影像，好像變魔術一樣，金魚突然出現在玻璃容器裡，另外還有一面鏡子，觀者在沒有預設的情況下，頭靠過去，看見自己。袁



圖 3-61：李小鏡（1993）。[十二生肖]。電腦影像處理。



圖 3-62：林書民（1999）。[表面張力]。雷射立體影像。

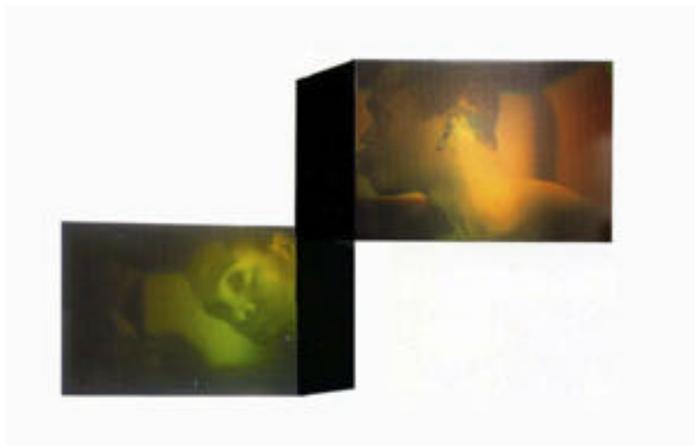


圖 3-63：林書民（1999）。[對角]。雷射立體影像。

廣鳴也曾錄下水中的金魚，並將影像向下投影在地上的白色盤子中，讓人對影像產生真實的錯覺。[對角]（圖 3-63）的作品中，兩片平面的影像附著在牆的對腳邊上，視線移動於兩面牆上，會看到原本凸起的牆腳，竟然裡面有塊可以深進去的長方形空間，有一位男性黑人在裡面，在我移動的時候他也看著我。雷射立體影像造成空間上深度的錯覺，影像變得像窗戶一樣展現新的空間。在他的 2001 年的作品集裡，作品除了書本的圖片呈現，其中還附上影音光碟，這可能算是當時較早對普遍的消費者用電子螢幕呈現作品的藝術家，在當時使人感受到一種前衛的科技感。另外林書民也有用雷射立體與 X 光影像探討社會中的商業機制與人性的問題，筆者將在下面與其他同類型的作品內容一起討論。

攝影影像像窗戶的表現，暗示另一種空間的存在，這常常在顧世勇的作品中出現，但他不像林書民的作品做這麼逼真的錯覺式視覺，而是表現出一種詩性的想像，譬如他的[藍色步履]（圖 3-18）[飛宇 造次]、[長空掠影]與[航行]也都是將攝影影像的空間與現場的物件作詩意的結合。吳忠維的[造像]（圖 3-64）是一系列奇異的攝影影像作品，他使用拍立得後，將相紙揉成一團，再打開來擺平，影像呈現不清楚、離散的狀況，帶給人似畫非畫的奇異感受。袁廣鳴的[人間失格]（圖 3-47）帶給我們不同的視覺體驗，透過夜光粉對光的反應，在暗室裡我們可以看到微弱而神秘的綠光街景逐漸顯現，但很快地消失於黑暗中。這帶給了我們對攝影影像矛盾的感受，攝影影像的特性就是靜止不動，頂多因時間久遠而泛黃，但袁廣銘的攝影影像卻會逐漸消失於眼前，它似乎透過另一種方式提醒觀者任何企圖保存的物件仍是無法永存的。

我們可以從此篇看到藝術家做種種針對「知覺作用的分析與擴大」的實驗，而攝影影像於當代藝術的開發，則展現出豐富多元的呈現。有時不只是在視覺等感官上做實驗，還包括攝影影像在大眾媒體中所形成的「魅惑感」與「懷舊感」等視覺感受的運用。

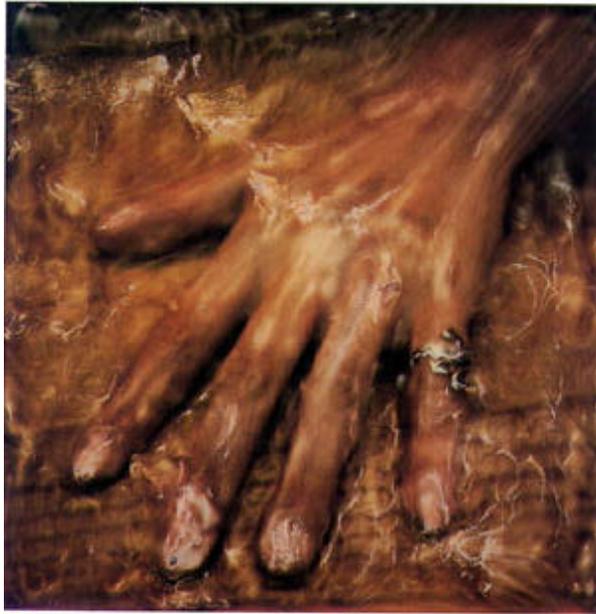


圖 3-64 : : 吳忠維 (1993)。[造像-手 1993 (上), 肖像 (下)]。拍立得照片。

## （二）作品與社會聯繫

### 批判與嘲諷

製作影像下從事批判與嘲諷的作品，在收集的資料中，八十年代有黃步青的[家族像]（圖 3-17），九十年代有連德誠的[我就是真理]。（圖 3-34）他們不約而同都是對大眾媒體中的名人影像作諷刺。前者是暗喻好像可以從這些眾多的名人影像裡築構出真實的人，但那也是虛空不實的；後者則是直接在名人影像中間豎立「我就是真理」幾個大字。

在使用影像裡，八十年代有李銘盛、陳愷璜，九十年代有除了仍延續創作的李銘盛，另外還有曾玉冰、侯淑姿、梅丁衍、裴啟瑜、張永村、姚瑞中、洪東祿、侯淑姿、陳界仁等。其中批判的作品大部分是創作者藉由身體例行的方式實踐、表演，較需要用攝影來呈現；嘲諷的作品大部分以挪用、使用現成的攝影影像為居多。藉由挪用已成特定、廣泛符號的人物影像，在經由作者一些刻意的行為，譬如影像與其他符號或物件的並置來達到諷刺的目的。李銘盛在解嚴前就做了一些政治性議題的行動作品，曾被警察干預或制止其作品的發表。他有時像知識份子苦口婆心地想讓大眾知道我們的環境與社會已成什麼樣的狀態。有時卻又像是搗蛋份子，藉由一些破壞的舉動來讓人反思目前現有的體制已成什麼狀態。有時又像小孩，認真又浪漫地將花的照片對待成真的花一樣貼在牆上讓它自然謝落。我們可以說攝影影像的使用在他的作品裡佔了很高的比例，不論是當作工具使用還是一種物質媒材做實驗，或是現成的影像來挪用。[我們的之最]（圖 3-66）中的攝影影像只是作品達到諷刺的中介而已，只要一張有著高樓大廈的照片，是不是作者拍的已不重要，重要的是作品所傳達的訊息。可以看到他在照片上塗飾的像是真的海報掛在大廈前，上面寫著「我們的生活環境、公共建設是世界上最好、規劃最完善的」，另一邊是「我們的空氣、水源是最不受污染、最清潔的」。觀者

馬上可以感受到文字與擁擠現實空間的強烈對比，這種歌誦式的文宣文字，也使人不得不接著懷疑政府在公開的媒體上所宣導的訊息是否為真？[愛河、內心之河、淡水河]（圖 3-48）是一件行動與裝置的作品，三種河有各自的點滴裝置與照片，點滴的顏色也與照片中刻意被塗抹強調的顏色相呼應。它們分別是黑色的愛河、土色的淡水河與李銘盛自己鮮紅的血液。攝影影像除了具標示作用，也顯現出他的行動過程。曾玉兵的[愛河標本]（圖 3-49）也一樣顯露對環境的關心，作品是將長期以來拍攝愛河的底片，一張張放進小玻璃瓶中，並把它們放置在燈箱前，讓人可以看到每一天愛河的紀錄。攝影影像就像替代物一樣被蒐集與收藏。

另外李銘盛也對政治人物的攝影影像作拼貼，在[我們的總統和院長]（圖 3-67），看到當時的總統與院長被處理的好像漫畫人物般的影像，卻擺著一副高姿態，他們的頭還被處理成象徵高貴的金色。這件作品是 1991 年，其實同年出現許多運用社會中的名人影像作作品，譬如張永村、梅丁衍與上述的連德誠等。張永村的[蒙納麗莎杜象村]（圖 3-68）是模仿與延續杜象對蒙納麗莎作品的改造。他在蒙納麗莎的畫像上還寫上「用藝術沒暴力，世界更有趣...信藝術得永生...二屆國代候選人張永村」等毛筆字，並把自己扮成作品中的樣子在街頭像候選人一樣活動，藉此諷刺有如荒誕戲的台灣選舉文化。梅丁衍的[三民主義統一中國]（圖 3-69），看到作品外面的臉是孫中山，底層即將被拼圖覆蓋的是大陸領導人毛澤東的臉。沒想到國父孫中山終生提倡的三民主義統一中國的大任務，用這樣簡單的拼圖行為便可以完成。姚瑞中也像梅丁衍一樣用簡單的行為來代表統一中國、反攻大陸的成功。他的[反攻大陸：行動篇]（圖 3-70）是在一些代表、象徵中國大陸的地點，譬如北京天安門。作品是拍下他在景點前跳躍的時刻以象徵「反攻大陸」。洪東祿也是將具有權威性的史跡背景作一些改變，達到某種突兀、嘲諷的語意。他把一些象徵次文化的卡通人物放置在象徵威權的建築或宗教聖像前。譬如[霹靂大魔域：大魔神]（圖 3-71）。「洪東祿選取的角色，不論是女性、

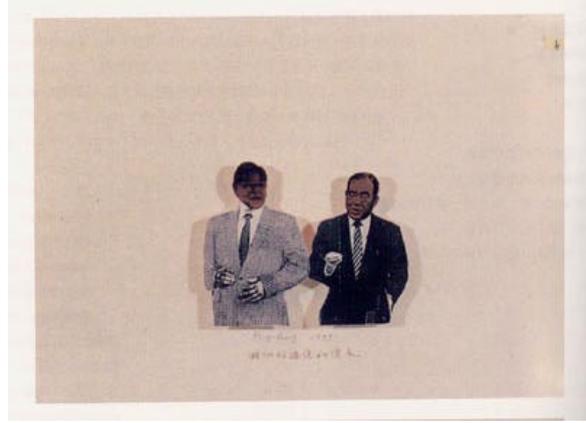


圖 3-65：李銘盛（1992）。[我們的之最]。照片。（左）

圖 3-66：李銘盛（1991）。[我們的總統和院長]。拼貼。（右）

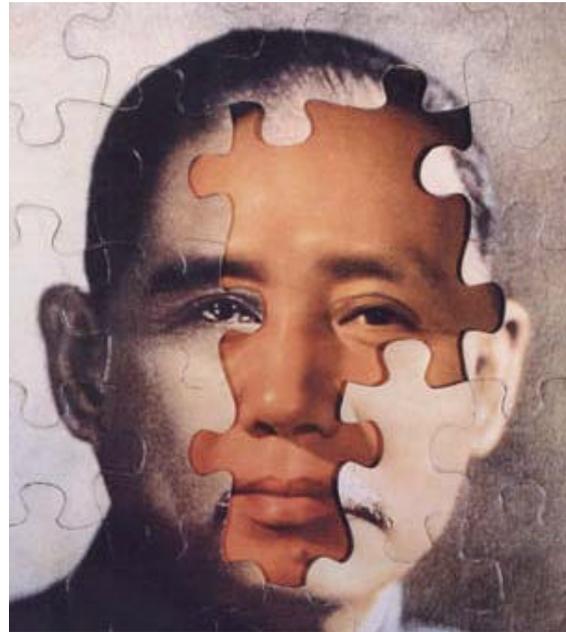


圖 3-67：張永村（1991）。[蒙納麗莎杜象村]。（左）

圖 3-68：梅丁衍（1991）。[三民主義統一中國]。攝影，畫布。（右）

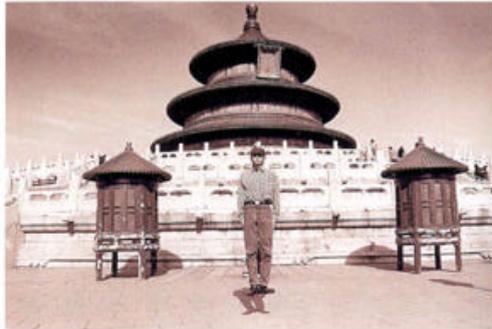


圖 3-69：姚瑞中（1997）。[反攻大陸：行動篇]。照片。



圖 3-70：洪東祿（2000）。[霹靂大魔域：大魔神]。玩具模型，電腦影像合成，噴墨輸出，光柵片，燈箱。

大魔神、金剛戰神等機械人，亦或是超人力霸王，其共同身分便是維持秩序（或宇宙正義）的角色」<sup>161</sup>，因此洪東祿拿英雄式卡通人物與背景的宗教聖像作對比，有其深刻的用意：「洪東祿刻意將聖像畫背景模糊化，暗示舊聖像退位，新聖像出線，但這些來自於流行文化界的新聖像，若不是依附在商業機制不斷推陳出新的經營規則中生存，她/他們可能會被迅速取代」<sup>162</sup>。

上述的作品都是運用已具高度符碼意涵的場景、影像來達到作者諷刺或批判的目的。這些政治人物、歷史場景，或是消費影像，大部分是藉由大眾傳播機制而讓人認識的。林書民也是運用卡通人物等商品來諷刺當今的商業神話，只是較為不同的是，他透過攝影機具與裝置空間表現出人的內在心理狀態。林書民的雷射立體影像的作品，時常反應一種現代都會人的憂鬱心結，他說「在紐約這個大都會觀察到的人與人之間的殺伐爭鬥，每個人似乎都有不得不踩在他人頭上以求生存的困境」<sup>163</sup>。林書民長期在紐約讀書，觀察到這個國際型大都會有越來越多的人投進但他們都被迫去爭取那固定的資源與利益。[玻璃天花板]（圖 3-72）便是最好的例證，因為「[玻璃天花板]Glass Ceiling 在美國是一個有關種族被限制的名詞，暗示某些少數民族不管才智有多高，其職位都暗藏著一個玻璃天花板，可以看到那高高在上的職位，但永遠爬不上去」<sup>164</sup>。因此這件作品是放在地上，一片一片的佈置暗示地面像天花板一樣，觀者踩在地面看到各式各樣的人似乎被囹圄在地面下，掙脫不出去。另外像[墟]、[鏈]等作品似乎都在反應都會人一種情感的疏離與破碎，甚至發現情感的失控會像鏈一樣彼此傳染與牽扯，最後回歸到令人難以接受的循環狀態，他在[鏈]作品裡寫下幾段話：「昨晚我夢見了前生，前生他告訴我他夢見了前生。街角我撞見了未來，未來正要跑向下一個街角。一

---

<sup>161</sup> 吳垠慧（2004）。《台灣當代藝術作品中的漫動畫圖像：以楊茂林、洪東祿的作品為例》，碩士論文。台北：國立台北師範學院藝術與藝術教育研究所，頁 108。

<sup>162</sup> 同上，頁 113。

<sup>163</sup> 林書民（2001）。《以光作畫---林書民 作品集》。台北：田園城市文化，頁 41。

<sup>164</sup> 同上，頁 31-32。

隻鳥把我關在籠外，我把世界關在屋外」<sup>165</sup>。作品便是表現難以切斷這種宿命式的糾扯牽連。他的[透視諸神]（圖 3-73）系列作品，是將一些知名卡通人物、速食食物等拍成 X 光，放在燈箱上展出。一般看到卡通人物都是透過螢幕看到它活潑可愛的樣子，但在[透視諸神]中卻變成 X 光的影像，這除了帶給人嶄新的視覺效果，也產生詭異的感受，那些卡通人物如今像骨頭一樣只是個僵死的東西。他說想用 X 光：「檢視這些物品自己內部的健康狀況，解構它們的商業神話」<sup>166</sup>。洪東祿是用七彩光亮的燈箱歌誦卡通人物來反諷現今的消費文化，林書民則直接用高科技予以穿透解析它們。

除了反映都會人焦慮的心理狀態，侯淑姿的批判性使用攝影影像方式較前者不同，她預設了觀者的觀看心理，將觀看動作納入創作作品的一部分。[窺]（圖 3-45）是創作者表演動作，並用連續攝影的方式呈現。我們看到一位女性逐漸掀開裙子，最後在下面竟出現一朵花；另一個同名作品則是在最後一張照片裡，肚子浮現出一段話：「WHAT ARE YOU LOOKING AT?」，便是攻擊觀者所渴望的觀看。另一類型的[窺]（圖 3-74）則是侯淑姿藉由自己的表演來暗示女性的身體的處境或被對待的方式，譬如她在鏡頭前被白布與黑線包裹住，又或者將白色的皮呎出現在自己穿著黑色衣服的三圍上。來暗示女性的身體在鏡頭前是被測量或者是不自主的。思考為何關心女性議題的創作者會用攝影影像創作的問題，若作者用攝影紀實的方式，就可以直接顯現女性的處境，這在政治或媒體裡是常見的策略，另外女性的攝影影像在大眾傳媒中，時常被特定的模式所安排，所以不管是辛蒂 雪曼的[無題電影照]，或是侯淑姿的[窺]，都是探討社會中的媒體如何顯現女性的影像或身體。

---

<sup>165</sup> 林書民（2001）。《以光作畫---林書民 作品輯》。台北：田園城市文化，頁 64。

<sup>166</sup> 林書民（2001）。《以光作畫---林書民 作品輯》。台北：田園城市文化，頁 43。



圖 3-71：林書民（1996）。[玻璃天花板]。雷射立體影像。（左）

圖 3-72：林書民（1999）。[透視諸神]。X光，燈箱。（右）



圖 3-73：侯淑姿（1995-1996）。[窺]。照片。

陳界仁的[本生圖] (圖 3-55) 也是和侯淑姿一樣有一套已先經由預設的觀看機制。侯淑姿是藉由連續攝影呈現已安排好的動作，並事先設定攻擊的對象是男性的觀看；陳界仁則是經由繁複的電腦修圖呈現觀看與被觀看的權力問題，他可能藉由正受酷刑的人卻露出自娛的詭異表情影像來為只能是沉默而被動的被攝者/被觀者，對冷漠的拍攝者/觀者作反擊。他也可能反映了地獄裡一種不能抗拒的權力/暴力，就是被迫面對那張會顯現過去犯罪的鏡子，一種無形的監控/被看的力量。攝影影像在現今社會所發展的問題，在此被深刻的顯現出來。因為侯淑姿與陳界仁的作品其實也正符合如今社會中的攝影影像，我們有時是冷酷的觀者或拍攝者去觀看一些影像/現象，有時卻是被動的被拍者，譬如針孔相機、社區的監視器、衛星攝影等在生活中已無所不在。

除了侯淑姿預設觀看的機制來達到批判的企圖外，杜偉預設了一場虛擬的展覽與事件來嘲諷當時的台灣當代藝術現況。在[冷眼旁觀] (圖 3-74) 裡，他捏造了一個作品以攝影影像為主的展覽，在展場只看到若有其事的展覽手冊與策展人的論述，但其實書中的藝術家、作品與策展人皆為杜偉所虛構。[美術館有鬼]則捏造了美術館有鬼的事件。兩件作品嘲諷策展人主導作品展出，甚至創作的現象。而這些策展人，主要是指非藝術創作者的學術評論者，以專家的姿態突兀地介入台灣藝術。他語帶諷刺地說：

...從見過此鬼的人士口中得知「他」以人的形體在黑暗的空間中出現時著白色衣服，並且全身散發青色螢光，面貌無法辨識，而專家學者也無法從有限的視覺見證或線索知道「他」是否有性別之分？何朝哪代？由此事件發生在美術館，也有藝術及文化界人士為文探討此現象與藝術的關係，並認為此「鬼」將與台灣當代藝術的發展一起邁向未來。<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> 姚瑞中 (2002)。《台灣裝置藝術》。台北：木馬，頁 443-444。

這讓人聯想到李銘盛在 1986 年的[會議]是藉由攝影與裝置來諷刺當時不為人知的台灣創作者的行為與面貌。而在 1999 年，杜偉批判嘲諷的焦點在於整個藝術機制，從中也顯現台灣當代藝術的變化。



圖 3-74：杜偉（1999）。[冷眼旁觀]。書籍，印刷品。

## 彰顯與套用

彰顯與套用的議題在台灣使用影像類型的作品才有此類的創作，這代表了一種從製作過渡到使用影像的創作現象或藝術觀念上的轉變。仔細觀察西方近代藝術史的演變，發現藝術家作為社會一份子的立場不斷地在改變，前衛藝術中藝術家以知識份子的姿態去批判、諷刺社會現象，並覺得有使命與責任要改變生活與社會。之後的普普藝術家的立場轉變了，而是直接顯現或歌誦社會的流行文化，譬如安迪·沃荷的湯罐頭與列支敦士頓·洛伊（Lichtenstein Roy, 1923-）的漫畫影像。到了後現代藝術家則轉為更為直接地套用目前社會所表現媒體的運作模式。人們已逐漸習慣透過媒體來接受訊息，看到一張照片或電視中的影像會直接地以為是事物本身的自然再現，而忽略了其背後看不見的人工製造的因素，藝術家藉由藝術的創作過程來突顯與提醒大眾這些影像其實是人工所製造與挑選的影像。像辛蒂·雪曼的「無題電影照」系列（圖 3-75）、雪莉·樂凡一系列翻拍攝影大師的作品與芭芭拉·庫格（Barbara Kruger）的作品。（圖 3-76）其中辛蒂·雪曼與芭芭拉·庫格的作品是用類似以子之矛攻子之盾的態度來攻擊、反思社會運作媒體的方式。辛蒂·雪曼模仿七十年代美國 B 級電影中女性的形象，透過這樣的操作模式來思考為何女性會被塑造成如此既定的形象。芭芭拉·庫格的作品是看似商品廣告，但裡面的文字卻散佈著與消費無關的訊息，反而是會讓人不悅的警告性字語，譬如「你不是你自己」、「你在錯誤的認同中成長」、「你的身體是一個戰場」等。

一些直接顯現或套用的創作會讓人不清楚創作者的立場是批判還是稱揚，有時必須長期觀察或藉由文字深入了解其創作觀念後，才能知道背後可能存在的訊息。譬如劉信佑的作品，[天賦悲傷]與[超級市場]（圖 3-77）在展場呈現了滿牆面的爛水果，[Poubelle]（圖 3-78）則呈現了透明的法國垃圾桶。筆者看過作品圖片後，再經由訪問創作者才知道這些作品不是只表現視覺的震撼，而是思考現今生活中資源過剩的問題，他透過相機讓我們直接面對物產過剩、浪費資源的「現場」：「現代人藉由知識、科技、資本，非人性化生產、『複製』雞鴨、牛羊、魚

貝、蔬菜、水果食品以提供人類的溫飽與美食不虞缺乏，但是，世上同時存在著一群人，他們撿拾市集後所丟棄的食物也難圖溫飽」<sup>168</sup>。這件作品讓人不由得聯想到法國女導演艾格妮（Agnès Varda, 1928-）用數位攝影機，直接拍攝法國許多浪費資源的「現場」<sup>169</sup>。兩人同樣藉由紀錄的攝影機具讓我們看到一般不常為人所見大量販賣不出去過期的食物是如何被處置。

王俊傑的[聖光 52]、[微生物學協會：衣計畫]（圖 3-79、3-80）都是創造出似真非真的事件，作品的呈現像是廣告，王俊傑套用商業的行銷模式作為藝術品，這似乎更呼應了廣告在我們生活中其實是被理想化並且與事實並不全然相符的狀況。在藝術領域中認真又嚴肅地實施繁複的行銷過程，卻更加顯現了現實生活中的虛幻與造做。在[聖光 52]中，我們可以看到許多似曾相似的景象，但卻想不起來在哪裡看過這些影像。

---

<sup>168</sup> 劉信佑提供的作品簡介的內容。

<sup>169</sup> 紀錄電影是 2000 年的[艾格妮撿風景]（Les Glaneurs et La Glaneuse）。



圖 3-75：辛蒂 雪曼 (Cindy Sherman), (1979) [無題電影照, 編號 52]。照片。



圖 3-76：芭芭拉 庫格 (Barbara Kruger), (1982) [無題]。



圖 3-77：劉信佑（1996）。[超級市場]。照片。（左）



圖 3-78：劉信佑（1999）。[Poubelle]。照片。（右）



圖 3-79：王俊傑（1997）。[聖光 52]。（左）



圖 3-80：王俊傑（2002）。[微生物學協會：衣計畫]。（右）

整個世紀末反映出來的現象便是這種不確定且無主題的精神分裂，事實上在說明一種環境裡面的素材，或各種離子、分子的一種複雜狀態，而這種狀態，事實上和布希亞的理論是很接近的，也就是一種無意義性，甚至是一種無結論的觀點。...這已經不像在八十年代，我們可以將消費主義單純作為解釋問題的方法，而是牽扯到更多的東西。我們所謂的視覺化，已經變成類符號化的東西，也就是說它已不是我們在八十年代所談的符號，而是一種類比的符號，當你看到一個東西，可以用另一個東西轉述它，是「很相像」、「可能」、「大概是那樣」...，沒有人會給任何一件事下一個明確的定義，這樣的現象之於整個世紀末前後的現象，跟人們的處境是很接近的。<sup>170</sup>

從上述的話中可以看出，當代藝術家對消費社會中攝影影像的探討已不能像過去一樣使用直接的方式去批判與呈現，影像的發展因為訊息的快速擴張與自身的回收重複，使它從視覺性過渡為符號化。對於這樣的狀態，藝術家必得調整自己的創作立場，藉由套用的方式讓觀者了解媒體中攝影影像背後複雜的操作機制與其帶來的問題。如果當代藝術家仍具有知識份子的社會責任的話，他們似乎需要成為社會媒體專家來觀察其間的問題，而攝影影像的運用如同媒體在社會中的使用。

劉中興也延續王俊傑的問題，製作出世界上根本不存在的風景圖像，讓人反思世界中的風景影像有多少是自己親身看過？還是透過媒體得知？翁基峰的[處女的誘惑]（圖 3-81）是用一男一女的娃娃來模擬 A 片的劇情，用窺視的角度拍下後再用電腦繪圖修改、誇示影像。他也是用彰顯與套用的方式來誇張地顯示人類的情色欲望與想像。在九十年代出現許多各種次文化的顯現，譬如可樂王的

---

<sup>170</sup> 王俊傑（1998）。《王俊傑聖光 52》。台北：帝門藝術教育基金會，頁 31。

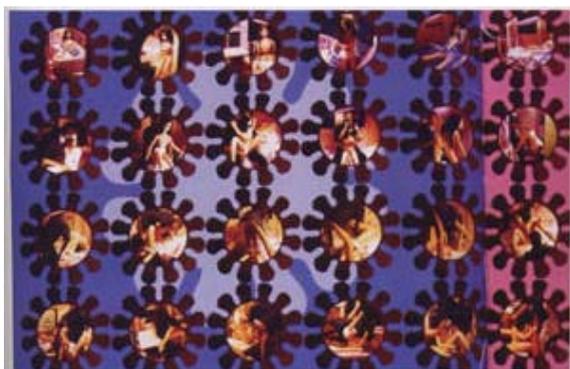


圖 3-81：翁基峰（1999）。[處女的誘惑]。人偶模型，壓克力顏料，電腦繪圖，相紙輸出，不鏽鋼花形相框。（左）

圖 3-82：可樂王（2000）。[美少女世代同盟]。（右）



圖 3-83：陳擎耀（2000）。[張飛戰岳飛泡泡滿天飛]。（左）

圖 3-84：惠敏（2002）。[寫真集]。照片，相框。（右）

[美少女世代同盟] (圖 3-82) 是他拍攝時下眾多時髦的青少年，逐漸拼湊出這世代次文化的面貌。另外陳擎耀的[張飛戰岳飛泡泡滿天飛] (圖 3-83) 也是展現時下年輕人流行日本漫畫式語彙。惠敏的[寫真集] (圖 3-84) 則像辛蒂 雪曼一樣顯現社會中特定族群的女性既有的形象，她親身模仿一些少女拍寫真的姿態，並且用各種可愛的像框，掛在牆上展出。她呈現了台灣十幾年前開始流行拍寫真集的風氣。透過她的模擬與套用，讓我們反思為何台灣的女性會用這樣的形象顯露自己。是什麼樣的商業機制鼓勵這樣的消費行為，並進一步反過來影響女性形象的認同？在[美夢成真] (圖 3-85) 中，張惠蘭與惠敏一樣探討同樣的議題，她在探討台灣的婚紗照文化，從作者親自經過商業婚紗照的拍攝儀式，到作品佈置有如喜酒現場，讓我們反思為何女性會用這樣的方式來表達自己的「美夢成真」？這些問題的思索已不能用單純的攝影或挪用顯現，而是藝術家經由套用演練影像在社會中的生產過程，並且將此場景突顯出來，讓觀者得以明確反思藝術家所提出的問題。

## 歷史記憶

攝影已發明一百五十幾年，在這期間所有人事物都被拍攝成照片，逐漸累積成為我們的歷史記憶片段。許多創作者透過這些歷史影像來表達自己對歷史的感觀，或者藉由它們來反思自身存在的處境、人在現今世界存在的意義。

吳瑪俐的[小甜心] (圖 3-55) 是展示現今與過去歷史名人的孩時相片，譬如陳水扁、呂秀蓮、達賴喇嘛、希特勒等數十張相片陳掛在牆上。透過攝影影像被作為資料、文件式的調查參考功能，我們可以仔細審視拍攝對象物的變化與其不同之處。吳瑪俐的作品讓我們思考為什麼同樣看似純真的小孩，在往後卻有截然不同的發展？是否能夠從他們孩時的相片看出端倪？林怡君的[自畫像] (圖



圖 3-85：張惠蘭（2001）。[美夢成真]。複合媒材。

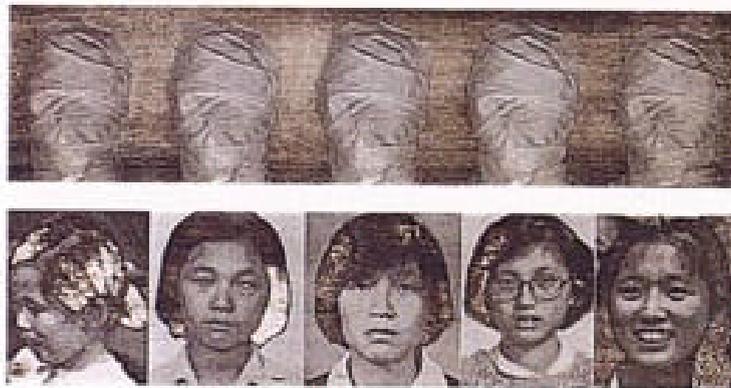


圖 3-86：林怡君（1996）。[自畫像]。

3-86) 也是透過自己各個時期所拍攝的大頭照做並置的顯現，讓我們回憶生命中不同時段的記憶，透過攝影得以讓我們面對不同時刻的自己，讓人不禁想問自己究竟是否和過去的自己始終如一？自己的打扮與身分的形成是否是自己所掌握？林怡君在每個大頭照上都放一張頭被白布包裹的影像，似乎就在質疑自我形象的形成過程。

吳鼎武 瓦歷斯的[隱形計畫] (圖 3-87) 作品中，主要呈現以原住民為主角的照片，但竟然看不到半個人，人影與騰空的物件暗示照片中的人隱形了。他針對一些原住民的歷史照，用電腦將他們的身體去除。他的呈現給觀者帶來一種憂慮感或隱約的恐懼感。面對人像的照片，我們清楚地知道它是藉由拍攝者在當下，此時此地的面對對象而拍，因此照片像是提供一種世界上時空切片，讓我們隱約了解被拍者存於世界的方位。巴特說：「較任何其他藝術猶甚的，攝影提出了直接現身於世之實---一種共在形式」<sup>171</sup>。你無法拒絕、否認照片中的人曾經存在的事實。但是吳鼎武·瓦歷斯將他徹底否決，他直接告訴我們原住民如同他的相片，似乎快要不存在於這世界中、被人徹底遺忘，就連相片中的他們也消失無蹤。

攝影對現象的大量捕捉，其實更加深時間流逝的感受，陳順築的[記憶] (圖 3-88) 表現出不管在照片中或記憶中，對家人的記憶因時間的逝去而呈現無法挽回、清楚想起的惆悵感。每一張張不同時刻、自我與他人的攝影影像，都更加深了我們對時間的流逝感受，面對它們，也讓我們思考自身此時存在之意義。

---

<sup>171</sup> 許綺玲 譯 (1997)。Roland Barthes 著。《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影工作室，頁 100。



圖 3-87：吳鼎武 瓦歷斯（2001）。[隱形計畫]。電腦影像處理。



圖 3-88：陳順築（1993）。[記憶]。

## 關懷與紀實

關懷與紀實這一大項是攝影機具獨有的功能，在台灣當代藝術中，有許多創作者或透過照相或錄影來再現特定族群的處境，藉以藝術的場域替他們做一個發聲的機會。筆者發現原先在當代藝術脈絡的創作者，一般會傾向使用錄影的方式，而習慣用照相機的創作者一般會使用相機紀錄、再現。譬如前者有吳瑪俐的[從你的皮膚裡甦醒過來]，這件作品是對家庭婦女的關懷，陳正才的[天使的肖像]是對喜憨兒的關懷；後者有張乾琦拍攝於龍發堂的病患，侯聰慧也有拍過同樣議題。另外我們還可以看到另一類特定族群的攝影影像，即女性的影像。簡扶育的[台灣傳奇女詩人陳秀喜]（圖 3-30）是攝影表現陳秀喜的肖像、創作環境等；[女史之史在史外]（圖 3-89）則是運用了照片與報紙的影像，呈現各個年齡層台灣女性的生活面貌與報導。在作品最左方，還可以看到斗大的「女性創作力量」幾個大字，字旁則圍繞一些女性創作家的照片與報紙介紹的內容。她透過這種稍縱即逝的女性報導來突顯藝術史、文學史或其他歷史中對女性的普遍忽視。

過去藝術攝影因為「它開啟了一種全球性審美趣味的可能性，沒有什麼主題（或者是無主題），沒有什麼技法（或者是無技法），會使一張照片在這種審美趣味中喪失被審美的資格」<sup>172</sup>。這樣如此具備平民個性的藝術使得它在台灣的美術館與學院等藝術領域，過去長期以來是遭到排斥或忽視的，現在受到西方藝術觀念演變的影響，即從杜象以來手操作或視網膜藝術的排斥反而朝向現成物的使用、情感的朝向冷漠或辯證的，還有純藝術的單一媒材轉向開放式的訊息傳播的媒體創作。由於作品現在變成「建構在訊息流通的形象之上」，因技術的發展而使畫家累積的「功力」作為藝術領域評鑑作品的優劣標準，已逐漸變得不再重要，這使得充斥於社會的攝影影像變得日益重要，由於藝術觀念與價值觀的改變使得攝影逐漸在美術館等過去以純藝術為價值判斷的領域中出現。張乾琦與侯聰慧的

---

<sup>172</sup> Susan Sontag (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books/ Doubleday, p.136.

攝影作品出現在具指標性的當代藝術展覽中，這表示台灣的藝術界開始對攝影作品的看法轉變，當代藝術中對社會現象的探討與新媒體的使用，皆與攝影影像的性格貼近。

紀實攝影中作者矛盾的參與性質（既在現場，但為保持客觀又不在現場），這種與現場互相依待的性質，在當代藝術逐漸延申另一種方式出現，即觀眾的加入，作者成為一種透明中介的身分，將觀眾領近藝術殿堂，讓觀眾展現自己的真實狀態，而不是經由作者主觀片面的攝取、「紀實」。譬如張美陵的[你們家有什麼東西可以拿到美術館展覽]（圖 3-90）、張惠蘭的[2044 巢穴記憶]（圖 3-91）。前者一一拜訪居住在台北當代藝術館附近的鄰居，請他們拿出認為可以在館內展出的物品，作者再紀錄拍下；後者是藉由掃描機與電腦，將台南博望村居民的老照片結集並重新列印展出。作者似乎成為中介身分將特定團體的生命狀態引入美術館，與過去不同的是，它是由過去扮演被拍者的觀眾，可以自行選擇如何展現自身。



圖 3-89：簡扶育（1996）。[女史之史在史外]。複合媒材。



圖 3-90：張美陵（2001）。[你們家有什麼東西可以拿到美術館展覽]。照片。



圖 3-91：張惠蘭（2001）。[2044 巢穴記憶]。電腦輸出。

### 三、台灣當代藝術中攝影影像的類型分析

在藝術史或評論裡，可看到試著用媒材或手法來分析當代藝術作品，但如今這些方法似乎皆不可行，譬如若用雕塑概念---照相（take）造相（make），虛相（fake）來看待所有使用攝影影像的作品，雖然從中似乎可以看到影像使用的過程演變，但其實當代藝術作品的使用是層出不窮的，同樣都是「照」相的作品，但其理由可能包羅萬象，無法為作品做真正統整或詳細的分析。因此，用手法或媒材的單一元素來評斷當代藝術作品是不可行的，因為作品不再像過去繪畫一樣著重技藝來顯現其內容，當代藝術家雖然對新媒體有其探索的活動、行為，但那也只是一種短暫的過渡，大部分的作品因作者的需要而使用，並非對媒材有固定效忠的態度去製作作品。所以較無法從作品的建構來分析作品。本章節較以作品中不同的攝影影像之類型作比較，從中分析其影像特性，這裡牽涉到攝影影像在台灣當代藝術中較深層的意涵。

筆者還是依照兩大面向來思索當代藝術的攝影影像，這也是上文所得出一貫的兩大線索-----主要針對藝術實驗而來的既定範疇的前衛精神。另一面向是將攝影影像作與現實相關的指涉與辯證，就是偏向未定範疇，從生活實踐之企圖衍生而來的前衛精神。另外再從形式、媒材、空間的線索來思考台灣藝術作品演變期間的樣態，作為一個切入研究的途徑。

在第一面向中，筆者依著上述談的議題來思索---形式、媒材、空間即不離開藝術史本身的範疇。以上三個因素並非相互獨立，而是會彼此互相滲透，即使創作者考量空間呈現的裝置藝術作品，可能它也無法脫離之前形式、媒材議題之思考。在「形式」的議題上，可以看到各種不同的呈現，譬如立體派運用報紙的攝影影像，但藝術家並不注重其攝影影像的內容，只是借用其現實性來創造繪畫影

像與真實複製產物間的錯覺感。在現代主義繪畫所延續的框架裡，大部分與現實社會相關的「內容」通常被排斥，而是希望造型與色彩能固有地自存於藝術世界或個人情感當中，所以藝術家刻意剔除攝影影像與社會文化相關的語義。筆者引用沙特的觀點，藝術家明顯的表現自己對影像的意向性，把它當作像符號的特質使用，譬如指稱於一個男人或一個物體。另一個鮮明的特點是由剝除了攝影影像的一般意義所顯現出來，它像新即物主義（新客觀主義）攝影（德文 *Neue Sachlichkeit*；英譯 *New Objectivity*），透過相機的近攝與放大，顯現一般肉眼所看不出的視覺影像。畢卡索便是運用這樣的攝影影像與他畫作中的怪物造型結合，而米羅則是在拍攝模糊不清的照片影像與充滿文字、攝影影像的報章雜誌上，直接大膽地將他特殊的人偶形象結合。他們主要對機械影像做純視覺的摸索與實驗，這時候的作品是外於與社會的，與大眾傳播中的影像不同。在台灣藝術中，劉國松、張玲玲、黃進河、曾鈺涓等主要在繪畫中將攝影影像作為作品造型的元素之一。

在「媒材」方面，達達跟普普藝術曾做了許多各種不同的媒材、物件的比較與拼湊，譬如像史維塔斯的「美而滋」與羅森伯格的平面與立體的複合媒材作品。創作者通常會注意媒材的特性或視覺訊息的接收，作品不單考量「形式」的問題，而是更為擴大於多種媒材/領域當中，而領域可以是藝術分類上的領域，或者是藝術史之間的對話。在台灣有張正仁的作品，他使用各種生活物件與攝影影像做造型上的拼貼、組置；司徒強則將照片與其繪畫影像作比較；盧明德與顧世勇則更為複雜地將現實物、繪畫影像、攝影影像作比較，前者還外加了電視影像，兩者探討其中的不同來考驗觀者的視覺感受。游本寬的作品將攝影影像拉到另一場域作探討，他的[有關高更]與[下樓梯的杜象]，便是思索攝影在藝術史中可以做另一層次的表現。在[有關高更]裡，作者說：「藉由對名畫的翻拍與擷用，來做

為個人在後現代主義思潮中的攝影式回應」<sup>173</sup>。雖然此中有翻拍的舉動，但他也攝下許多與高更畫作的相關景象做回應，似乎他將藝術攝影發展之專門技術跟繪畫的色彩作比較與對話。在[下樓梯的杜象]的作品裡，可以探討有別於連續攝影所帶來另一種表達速度的可能性。因此游本寬這兩件作品較其他台灣藝術家不同的是，較注意攝影技術的使用及其本有的特色。陳志誠也是從繪畫史裡面思索身體或攝影影像媒材的表現，只是他是由中國繪畫史中觸覺的、連貫式的視覺影像來反思於西方藝術的創作。

在「空間」方面，通常包含「媒材」的探索，譬如蔡海如透過鏡子與攝影影像來探討身體，它包含性別的身體與觀眾中自我與他人的身體。顧世勇的[藍色步履]與張惠蘭的[2044 巢穴記憶]、[橋頭糖廠裡的烏梅酒場中的橋頭糖廠]將攝影影像作為有別於展場中另一空間的延伸或中介，它也是兩種空間的比較與對話。這裡的攝影影像構成了平面/真實空間、場地過去/現在等矛盾因素之張力。

這裡可以歸結出第一類型：「人造的空間、時間或物件之建構」，空間包含了繪畫空間、攝影空間、展場空間、電腦空間等，而物件則為拼貼、集合的產物。藝術家主要在做一種知覺的實驗，其特色是具有建構性、視覺性、實驗性、想像空間。此類型的作品主題包含藝術實驗與社會文化的議題，有些作者藉由自己挑選的素材來反應社會狀況或人的心理狀況，譬如顧世勇與林書民。此類型其中較為不同的是電腦空間的作品，因為過去作品在時間上的突破是類似用拼貼或連續攝影的多張影像搭配，如今經由電腦可以增加時間因素的創作，譬如袁廣鳴的[人間失格]系列作品都展現單張攝影所無法顯現的時間，不論是被壓縮或者是經由電腦讀取的播放，雖然作品的內容牽涉到現實社會環境的指涉，但他也表現出介於攝影影像與錄影的新型態創作方式，而這些都是透過電腦的空間得以呈現。

---

<sup>173</sup> 游本寬的個人網頁：<http://ad.nccu.edu.tw/benyu/image/image.htm>（上網日期：2002年5月1日）

此類型另一項特別的是出現多張照片拼組的作品，它們不是敘事的攝影散文而是一種不同於繪畫中的單一透視空間，透過拼組呈現了新的視覺空間，例如游本寬的[下樓梯的杜象]、[紅鸞鼓翅]（圖 3-92）與陳志誠的[Croisement de la vie]。

另一大面向牽涉到與社會或歷史相關的指涉與辯證，此類影像使用了新的意義系統於藝術之中，其中的訊息通常是由社會大眾媒體所造成的，所以通常多少帶有當地的語意性。譬如吳天章的作品便是運用象徵台灣平民化的影像元素，他比林明弘的大花布作品更早將台灣的通俗文化帶進台灣當代藝術殿堂當中，只是他的通俗文化是早期日據時代的照相寫真館風格的影像。作品的戲謔性讓人聯想後現代的藝術作品，而其通俗文化的使用與引進，也剛好與後現代藝術裡其中的源頭---普普藝術有關。在此之後，還可以看到洪東祿、李詩儀、陳擎耀、可樂王等作通俗文化的引進與探討。

除此之外，許多創作者使用名人的攝影影像作批判來探討社會現象，譬如梅丁衍、李銘盛、連德誠等。另外則有用攝影影像的「風格」來探討社會現象，譬如張惠蘭的婚紗照、林怡君的肖像照、惠敏的寫真集照片、陳順築的老照片、陳界仁與吳鼎武 瓦歷斯的歷史照片，還有更靠近我們的媒體/廣告影像，譬如王俊傑、劉中興與林書民的[窗]等。從上面可以看出攝影影像在社會已經形成各種不同的風格與意義，藝術家從中來迫使我們作各種的反思，譬如從肖像照來思索自我的身分及形象、從寫真集照片與婚紗照思考女性在社會中自我的形象與位置、王俊傑與劉中興探討影像在傳播機制中的氾濫及是否具有真實的指涉意義、林書民探討媒體傳播的權力/暴力及觀看的倫理、陳順築與吳鼎武 瓦歷斯借用老照片思索自身與他人的存在意義，他們較強調攝影影像作為照片，其中死亡與消逝的意義。

此大面向的作品歸結為「社會或歷史中特定的現象(包含時間、空間與場景)或身分的運用」,因為他們多少運用社會大眾所熟悉的影像或方式創作,因此作品的出現則呈現出比較、辯證的效果。社會中特定「場景」的運用,則是指王俊傑與劉中興的作品,他們不約而同將展場佈置像賣場一樣,作品中的攝影影像已不只是單一作品的呈現,而是作為社會特定場景中必備的一部分。而「身分」則是指簡扶育、張乾琦或吳瑪俐對社會或歷史中特定身分的人之展現。這些攝影影像與第一大面向呈現出不同的表現與意涵,兩者各自顯現不同的語彙與符碼系統。

最後進一步分析它們影像中的意涵,我們發現幾種不同的意涵的使用。巴特在「攝影的訊息」中認為每個與現實相關且完美的擬似物,皆具備了「顯意」與「隱意」的訊息。擬似物包含了繪畫、素描等非攝影影像的表現,但他強調有一樣因素會超越了擬似物自身的內容,內容是指場景、物體或風景。這個因素就是由複製中的風格(*the style of the reproduction*)而帶來的一種補充的訊息。此類作品中的能指(*signifier*)是影像中一個明確的處置,如同創作者行為中的結果;其所指(*signified*),不論在美學或意識形態上,皆涉及了社會中文化所接收的訊息。他在後面還強調「隱意」系統的符碼來自一種陳規的累積,好比色彩、圖樣、姿態或元素的安排等<sup>174</sup>。因此藝術作品也是一樣具有符碼化的訊息,只是其中的影像與社會或新聞媒體中構成符碼的機制與通則不同。然而有趣的是當代藝術顯現出由現代藝術建立特有的藝術規範,演變到逐漸與社會相似地使用符碼通則的徵狀。

1. 攝影影像被用做在形式或造型的處理:

「顯意」-----表面上的意義(人物、場景、物體或風景)

「隱意」-----作者的意向性與藝術演變的風格、規範

---

<sup>174</sup> 參見: Roland Barthes (1986). *The Photographic Message. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Oxford: Basil Blackwell, p.5-6.

2. 在觀念藝術中，多張影像、圖表與文字的敘述，這些皆補充或暗示了作者所指定單張攝影影像的訊息：

「顯意」-----表面上的意義（人物、場景、物體或風景）

「隱意」-----作者的意向性（大量捨棄過去的藝術演變的風格、規範，但在往後卻成為一種藝術風格）

3. 在達達、普普、後現代藝術等納含了新的一套符碼，即社會中對電視、電影、廣告等影像等綜合系統的操作而產生的語彙與訊息：



在藝術的隱意系統，便是與過去藝術中的符碼辯證，像杜象、安迪 沃荷等具有鮮明指向性的作品成為往後作者的辯證對象。

作品不只有藝術自身符碼與訊息的辯證，亦納入了社會中的隱意系統的符碼，因此作品顯示出兩種層面上的辯證與游移。而藝術的隱意系統存在著過去既有的藝術規範與作者的意向性，但社會隱意系統的納入，似乎產生了一種相互拉扯的關係，社會隱意系統越明顯顯現的趨向使藝術演變的風格、規範而累積的作品訊息產生變化，除此之外，作者的意向性與立場也逐漸呈現模糊不清的狀態。

在第一項目中，作者直接使用攝影影像中明顯的意涵，依照特定的藝術脈絡而來的規範來創作、建構作品。但攝影影像涉及特定的社會脈絡之意涵。譬如攝影影像所傳達的訊息，純粹為其對象（不知名的男人或女人）某物件、空間等。

此類的台灣藝術家有將攝影影像運用在畫作中的劉國松、張玲玲、黃進河等，他們把攝影影像當作一種像符號元素般的使用。在第二項目裡，攝影影像作為直接表達作者在空間或各類影像上的觀察，不受特定社會脈絡影響，譬如顧世勇、蔡海如、盧明德等。攝影影像皆作為作者嚴謹計畫或繪畫裡構成作品的其中一個元素。

在第三項中攝影影像的運用有較為複雜的變化，有的是直接挪用社會中的影像，作品依特定藝術、文化、社會所發展的語義。它受制約於其中的脈絡，不同脈絡下的觀眾，需要其他的訊息來做補足，好比文字或語言的解說。譬如二二八事件中特定受難者的攝影影像、當地知名人物的攝影影像、歷史影像等。攝影影像作為作者對特定事件發表觀點的引用元素。台灣藝術家有梅丁衍、李銘盛、連德誠等對社會與政治的批判與嘲諷，游本寬對藝術史的挪用與對話等，通常這種攝影影像的使用較明顯看出作者的意圖與要表達的意涵。另一種使用則較為曖昧。運用簡單平凡且明顯的物件或場景的攝影影像，經由作者巧妙的安排與改變，達到曖昧不明、語意不斷延續、擴張的效果。譬如王俊傑與劉中興的似曾相識的攝影影像、袁廣鳴的[人間失格]、黃亞紀的[間隙]表現出奇異的超現實場景，還有陳界仁與吳鼎武 瓦歷斯改造歷史場景等。攝影影像都是作者對特定事件發表觀點的引用元素，或者對人或世界的存在狀態的想像或省思。



圖 3-92：游本寬（1988）。[紅鶯鼓翅]。



圖 3-93：黃亞紀（2002）。[間隙]。

## 四、小結

六十年代出現攝影影像的作品剛好象徵了現代主義裡兩種前衛精神在台灣出現，一種是追求純粹形式研究的「五月」、「東方」畫會，以劉國松的作品為代表，他的攝影影像如同立體派一樣，在畫面被當作一種獨特造型上的視覺元素。攝影影像只是被當作某種材質予以試驗，透過作者明顯的意向性之挑選，使用攝影影像的表面意義，使並依著藝術的規則建構作品，使觀者只能在形象上並且透過對藝術脈絡的了解來欣賞作品與解讀其訊息。往後這樣的創作仍延續至九十年代<sup>175</sup>。另一種前衛精神是像達達藝術那樣強調藝術與生活不相離的創作精神，因此認為藝術不應有既定的類型或樣式。譬如黃華成的作品，他的[藝術是疾病]，使用遍佈社會的複製影像，要求進入展場的觀眾踩過地面上的經典畫作影像。這裡的攝影影像是毫無經由創作者加工的影像，此時硬生生地闖入台灣藝術，作為對既有藝術的反省與檢討。當然，我們知道藝術創作在當時氣氛緊張的社會環境下，是不可能允許將社會與生活赤裸裸展現於觀眾面前。所有在社會傳播的訊息都受政府嚴厲的監控與控制。因此，在往後沒有可以發展的空間。

在五十年代，既有強調技藝的寫實性作品與「五月」、「東方」畫會的「由重視自然的感覺性走向理論與純藝術的探求」<sup>176</sup>，這些「創作」都符合當時政府對言論與思想控制與安全標準。自由或與生活相關的藝術創作在當時是不被允許或有任何發展可言。因此現代主義的兩種前衛精神，只有以追求純粹形式創作的「五月」與「東方」被政府允許發展，但政府對他們的態度是不鼓勵亦不壓抑，因此前衛的藝術創作在當時到美術館成立之前，大部份為留學海外的藝術工作者自行爭取國際展出機會、對社會大眾推廣現代藝術<sup>177</sup>。所以，在六十年代，台灣的藝

---

<sup>175</sup> 譬如謝東山、張玲玲、曾鈺涓、黃進河、莊明旗、張正仁等。

<sup>176</sup> 李錫奇（1994）。《台北現代畫展》。台北：國立歷史博物館，頁11。

<sup>177</sup> 同上。

術創作主要以審美形式的作品為主，政府鼓勵創造此類的作品，或用這樣的角度思索、欣賞藝術，因為「審美形式成為壓抑的社會中，起穩固化作用的因素」<sup>178</sup>。在壓抑的社會，此時的藝術是不能表現真實的人類環境條件。因此與達達主義相關的未定範疇前衛藝術精神的創作，在六 與七 年代一直受到壓抑，也就是具有批判個性的前衛藝術創作在這段期間不多見。或許可以說這種創作意識不斷被壓抑，但到七 年代則同時出現轉戾點。七 年代的台灣在國際失去優勢的地位，退出聯合國與中日斷交等促使鄉土意識產生，這樣大量且普遍思考自己存在處境與文化的現象，或許間接促使新的現象產生，譬如在八 年代開始出現批判性的作品與政府開放言論自由、予以解嚴。解嚴之後的台灣藝術現象，可能正好可以借用歐文斯所言被長期壓抑的「解構之衝動」來比喻，只是在台灣，壓抑的力量不只是藝術史本身，另外還包括更為廣大的政治環境。長期被壓抑的未定範疇前衛精神創作或歐文斯所謂的寓言的創作，在九 年代更為迅速地蔓延發展。使得八 年代剛開始發展的當代藝術，到九 年代中攝影影像的意義與使用呈現了激進與快速的過渡與變化。其中也與台灣社會發展型態的轉變、技術的演進有關。筆者將慢慢述說這段期間的轉變，但在此之前，要先釐清的是，筆者思考現代主義中兩種前衛精神彼此之間不斷在拉鋸，只是現在強調與現有生活連結、藝術不應被體制化的未定範疇前衛藝術精神似乎在這場拉鋸戰中獲得勝利，其原因可能藝術已經無法不去面對社會型態的轉變、新技術發展等議題。因此在藝術攝影發生的情況，也同樣發生於此：美學的保守主義對先鋒主義；形式主義對後形式主義；內向性對社會的參與。而形式主義發展的萎縮似乎更促成、突顯這種「後」現代主義的出現。而後現代主義與現代主義較為不同的是，雖然兩者同樣具有對藝術的自主性、原創性與作者主體性的質疑，也對藝術疆界的跨越等問題的探索，但因時代的改變，人們已普遍意識到科技發展對生態環境的影響、複製動物或人的議題也衝擊到人思考自身存在的議題，因此後現代或所謂的當代已對技術

---

<sup>178</sup> 李小兵 譯（2001）。Herbert Marcuse 著。《審美之維》。桂林：廣西師範大學，頁 151。

與科技較沒有當時擁有進步又樂觀的願景與感受。另外，由於全球化的發展，這種地球村的形成使得西方世界對藝術史的掌控發展的權力被消解，體制的破壞更符合各個地方與族群發展其自身的藝術語彙。所以往後台灣由工業社會在八十年代因媒體資訊的解放，逐漸轉型消費社會，更由於往後網路連結、政府大量鼓勵電子相關產品的發展，使得九十年代快速成為傳播社會的型態。而台灣當代藝術創作以正巧反應這樣的狀態。

八十年代出現攝影影像的作品，大部份為出國留學的創作者所作，因此多少受到國外的藝術思潮影響。但因為大部分的創作者出國前在台灣皆有藝術相關科系的背景，因此雖然他們皆留學海外，可能因為受到台灣之前已接受部份現代主義的藝術思潮影響，或個人興趣之不同，使得攝影影像的運用非常不同與多元。從各自的攝影影像的運用可以看到一種藝術發展的過渡現象逐漸在進行當中。

此時仍可以看到攝影影像作為繪畫中造型的運用，在繪畫中所關心的議題也在沒有手操作的「使用影像」類型中出現。創作者雖然放棄了手操作，但仍延續既定藝術範疇前衛精神那樣關心藝術的本質與材質的特色、藝術相關的視覺/空間等問題。作品不再侷限單一繪畫平面空間，而擴大思索新技術的影像空間，甚至是現場展場的空間，譬如顧世勇的[藍翼](1988)比較現實物所存的真實空間、它作符號所存的圖畫平面空間與其攝影影像的現實影像空間有何不同。

筆者為了突顯因為杜象的「現成物」而產生藝術發展的轉變，所以提出「製作影像」與「使用影像」。而此時黃步青、盧明德的作品，正好象徵從製作到使用影像的過渡現象。他們雖然皆保有色彩、線條等手操作與視覺性，但前者不只在做美學或造型的建構，而是使用了經由社會傳播所形構的意涵---名人影像做批判或嘲諷。後者則不斷突破單一媒材的疆界，對現實物、其繪畫影像、攝影影像作比較，甚至擴大電視的影像於裝置作品之中。回顧八十年代，手操作的作品在

往後九十年代至今，數量逐漸減少。相反地，攝影影像與機械製作或現成物使用的作品卻快速增加。因此九十年代的攝影影像發展，主要以使用影像的創作形式為主。

六十年代台灣經濟起飛、八十年代媒體資訊的開放，技術改進與傳播的速度再再促使台灣社會於九十年代轉變為消費與傳播社會。八十年代黃步青就已經開始探討大眾傳播中的攝影影像，到了九十年代則更多探討台灣社會中的傳播影像，甚至在近年出現像後現代藝術一樣反思當今社會的傳播機制，開始出現大量對社會中「隱意」系統的運用。

九年代初期，大量出現運用大眾傳播中名人的攝影影像作嘲諷或批判的作品，譬如李銘盛、梅丁衍、連德誠、張永村等，這種直接而明顯的批判態度使藝術家的立場較為鮮明。然而約九十年代中期之後，開始出現較多的大眾傳播中流行的影像，譬如翁基峰、王俊傑、洪東祿、可樂王、陳擎耀等。攝影影像不再像過去那種直接而立即的批判或嘲諷，似乎創作者在反省藝術中的批判功能，並從中調整自己的位置。辛蒂雪曼的作品也是讓我們看到像一般社會中流傳的影像，但它與直接批判使用攝影影像不同的是，藉由創作者複雜的建構過程與本然建構性強烈的藝術行為，來提醒、促使觀者思考這些影像背後的生成與其意義。

在這段漫長使用攝影影像的四十年歷史裡，我們在章節中飛快的閱讀期間的發展，了解攝影影像不論身為視覺的影像或社會技術，在藝術思潮的發展是緊緊相繫的。現代繪畫追求自足的世界中不斷提煉、分析各種可能的元素，這種發展到後來像現代攝影一樣終究走到極限。而藝術一旦脫離單一領域且封閉的限定後，在既有範疇的前衛精神延續下，似乎便是開放地對社會中的新技術探索、感官試驗。或者從此去反思新技術對藝術本質和社會的影響，它們也都反映了藝術家自身對影像或技術的個人感受與影響，而台灣藝術也同樣反映著這樣的轉變。

## 肆、結論

### 一、藝術與攝影的兩種遭遇

在二十世紀初，攝影的技術與其影像皆使當時勇於嘗試的前衛藝術家深感興趣，使得攝影在一片前衛的聲浪中，分別展開了兩種發展方向。這也正反映了當時兩種既相同但又相異的前衛藝術精神。它們同樣對古典、學院的藝術提出批判，但彼此各自發展不同的路線。一是主張藝術應為藝術而藝術、藝術應有其自主性。當時康丁斯基曾說：「『為藝術而藝術』真的是一個物質主義時代以及凡事皆須有實用價值的要求的一種無意識的抗議」<sup>179</sup>。如此相應而來的便是強調作者的個人風格、一種菁英所發展的品味。在強調個人、藝術世界的同時，也相對代表與社會、大眾的疏離。這是承襲過去藝術發展所著重的藝術分類、專業作者身分、明顯地反抗社會與大眾文化。筆者把此種前衛精神稱為「既定範疇的前衛精神」。

另一個較為不同的發展是藝術家們對於社會型態的轉變與工業技術的發展則較不會表現憂心或逃避的心態，反而較為樂觀地使用與實驗。譬如未來主義對機械的迷戀、構成主義藝術家稱自己為生產者並影響後來的巴浩思建立一個社會的烏托邦、達達與超現實主義皆展開拼貼、蒙太奇、中途曝光等新樣態創作。如此與過去藝術徹底斷裂並向未曾觸及的領域發展的前衛精神，筆者稱為「未定範疇的前衛精神」。

以此思索藝術家對攝影的態度，攝影在現代藝術中便開啟了兩種遭遇與發

---

<sup>179</sup> 滕立平 譯（1991）。Suzi Gablik 著。《現代藝術失敗了嗎？》。台北：遠流，頁 12。

展。二十世紀初開始有攝影應有其媒材特性的訴求，而這便是受到「既定範疇的前衛精神」影響去建立自身的美學觀。從而形成了藝術攝影，其作品要求豐富的影調層次、純淨的黑白影調、細致的紋理表現、對景象獨特框取的作者風格等強調相機與底片的根本屬性。然而，我們也很明顯看到此時有別於強調攝影自主性的創作，譬如達達藝術的拼貼、「美而滋」的攝影與物件的集合、超現實主義中同樣對攝影、繪畫、文學展開的實驗，甚至以此發展下來後的當代藝術作品產生聯繫。如同上述，這是由不同的「未定範疇的前衛精神」所發展的歷史。

兩種在藝術的攝影最明顯的差別在於藝術攝影強調具有專業身分的作者風格，並且對媒材有其忠誠性，然而當代藝術家使用攝影任何媒材時，並沒有特定的忠誠度。因此解放了拍攝等機具特性的迷思，而是注意到更為普遍且各樣存在於社會中的「攝影影像」。在達達藝術便已經廣泛觸及不只是專門技術的「攝影」，而是社會傳播中的重要媒介，它不再限於作者原先拍攝初次的影像，而是觸及更多於社會中可被參與與轉化的影像或媒介。

因此從當代藝術跳脫對現實世界的拍攝思維來看，我們似乎不能用「此曾在」或藝術攝影所建立的觀點來了解當代藝術中的攝影影像。所以我們該如何看待它們，並且解讀為何逐漸增加的趨勢。

## 類「符號」功能

若要研究當代藝術中的攝影影像，不可避免探討於之前的立體派、達達與超現實藝術對攝影影像的應用。它們作為了解當代藝術的重要線索。

立體派是最早使用攝影影像並將它帶進於畫布之中，它的引入增加視覺的錯覺感，例如葛利斯的[茶杯]是表現桌子上的景物，其中包含了報紙中的攝影影

像，這裡的攝影影像被當作造型與視覺效果上的一部分。在往後開啟一些畫家將照片或底片中的人或物體帶入畫中，或者有的直接在照片與混雜文字與圖像的報章雜誌上做畫。例如塔比耶斯與米羅都是去除影像在傳播中原先可能具有的意義，藉由創作的主觀意向性來重新安排攝影影像，此時影像像符號元素般被使用。作者也透過藝術規則建構作品，在建構的過程中呈現了藝術脈絡中符碼與訊息之間的辯證關係。

## 傳達作者訊息的中介

觀念藝術與行為藝術藉由攝影與文字等媒介來補充作者所要表達的訊息。此時的攝影影像已脫離繪畫在造型上的符碼規則，因此此類看待影像的方式以非上述的方式解讀，而是需透過一套新的解讀訊息方法。攝影影像在此主要作為傳達作者訊息的中介。

## 兩種符碼的揭露與辯證

國家機器與資本主義皆運用大眾傳播工具散播訊息，透過層層的傳播與重複，無形間灌輸攝影影像意涵，即「隱意」的形成、出現。這是消費、傳播社會所發展的現象。當代藝術便是依據這樣的社會形態發展，「攝影影像」成為重要的連接點，兩者同樣作為視覺景觀呈現。

超現實主義者較為迂迴地與現實場景或社會中的影像對話，他們利用攝影機具拍攝一些既平凡，說不出什麼意義但似乎又有隱涉意涵的影像。例如藉由各個物件的組合或透過機具的放大，將現實常理的秩序打斷來引發觀者內在真實的潛意識世界，或者是大眾傳播工具無形間構織的集體潛意識世界。達達藝術已經注意到影像在傳播中的功能，譬如哈特菲爾的作品與杜象模仿罪犯的照片。而超現實主義玩弄攝影影像在個人想像與公共領域發展影像中曖昧不明的意涵。

普普藝術便是運用大眾文化中常見的影像創作，譬如名人、商品、漫畫影像等，無不開始運用社會所建構的「隱意」。此時雖然可以由藝術家一一彰顯的「圖騰」了解令人魅惑的影像是如何形成，但是這種彰顯與藝術家樂於作為傳播機制的一環，這代表了六十年代樂觀彰顯社會建構的新影像甚於批判整個操作機制。發展到七十年代末期，則出現另一種樣態的後現代藝術。後現代藝術的出現與其理論的形成，與其背後的知識體系相關。法蘭克福學派的馬爾庫色（Herbert Marcuse），他的思想在美國的六、七十年代掀起一陣熱潮，並成為新左派與學生運動的領袖<sup>180</sup>。因此法蘭克福學派對資本主義社會在政治、文化等領域的批判思想經由他引入美國，並藉由他的實踐而產生深遠的影響。另外當時相關的歐洲思想的英譯本的增加，使其思想與當代藝術產生了聯繫，其中包含了美國藝評界、藝術學院等<sup>181</sup>。這些促使反思傳媒影像的後現代藝術與其理論的成形。例如當時的《October》雜誌，還有同樣具有創作與論述身分的芭芭拉·庫格、蘿絲勒（Martha Rosler）、布爾金（Victor Burgin）等。芭芭拉·庫格的作品便是明顯受到馬克思主義與女性主義思潮影響。她與雪曼不約而同反思促成大眾傳播影像的機制是什麼？影像如何被使用？其意義又是如何被灌輸？與消費相關的商品影像或女性在社會中的形象經由不斷被傳播，使原本不具符碼的攝影影像具有符碼。而後現代藝術便是突顯、揭露其「隱意」。後現代藝術除了與社會中的「隱意」系統做辯證，它也像杜象一樣對藝術世界展開辯證，譬如複製或挪用過去點的藝術作品，所以此項的「符碼的揭露與辯證」包含了藝術與社會脈絡下的符碼。

如果我們回過頭來用兩種前衛精神思索攝影影像與當代藝術，就會發現未定範疇前衛精神中與社會、技術靠近的特質，或許回答了當代藝術為何影像創作增

---

<sup>180</sup> 李小兵 譯（2001）。Herbert Marcuse 著。《審美之維》。桂林：廣西師範大學，頁 12。

<sup>181</sup> 參見後現代再現史料命題研讀會於 2002 年 6 月 21 日的討論。研讀會網站：

[http://s20.ntptc.edu.tw/studygroup/rethink-represent/records\\_06.htm](http://s20.ntptc.edu.tw/studygroup/rethink-represent/records_06.htm)

（上網時間：2004 年 5 月 7 日）

多的趨勢。最早藝術家們使用攝影影像的原因，除了對新技術影像充滿好奇之外，攝影影像引入藝術的舉動也象徵了與生活、社會疏離而僵化的舊有藝術的斷裂，他們厭惡個人情感、風格的繪畫影像，相反地大量使用象徵新時代的機械影像。至於強調藝術分類或媒材特性的創作，往後隨著既定自我藝術世界發展的耗盡與消沉，反應了「後」現代藝術的發展狀況。這也是藝術攝影與當代藝術趨近的原因，藝術攝影不再固守於相機的根本屬性，並思索未來有何不同的發展性，因此更為寬廣地接受納含當代藝術對攝影影像的創作。只是西方是由二十世紀初開始的不斷趨近，在台灣則更為快速的表現。由於與社會、技術相關的未定範疇前衛精神之延續於當代藝術，其中的攝影影像又與電腦、傳播相容，因此大量出現於當代藝術。攝影影像在社會發展的便利性使人們習慣使用它來代表生活，並且在一百五十多年的發展歷史中，它的繁衍早已構成都市生活中有別於繪畫的新的感受力。因此攝影影像在結合技術、科技、傳播、社會（公眾領域）生活（個人領域與想像）等種種面向則與當代藝術創作發展緊緊相繫，亦是觀察當代藝術發展的重要線索。然而台灣當代藝術又是呈現出什麼樣的發展與樣態？接下來便是總結此一觀察與研究。

## 二、 台灣的發展

台灣當代藝術中攝影影像的意義因不同的時代而有不同的意含，從六十年代攝影影像的出現或闖入，到現今展場四處充滿攝影影像作品，其意義呈現不同的狀態，而整個過程的轉變使得其中的意義不斷產生變化。

五十年代由於李仲生的啟發使台灣出現第一波前衛運動，即「五月」與「東方」畫會的形成。當時他們反對重視自然的感覺性寫實創作，而偏向理論與純藝術的探求。因此偏向承襲了既定範疇的前衛精神，他們著重造型、形式、色彩或媒材特性，在藝術家勇於各種媒材的實驗情況下，劉國松與朱為白不約而同使用攝影影像創作，但他們的應用也是以純視覺性的框架下操作，攝影影像的意義如同立體派一樣由創作者之意向性指定，攝影影像如同單一的符號元素被運用。

然而與社會大眾和技術相關的未定範疇前衛精神，出現於六十年代一波跨領域的創作，他們反對上述追求的「純」藝術，而是大膽地嘗試攝影、文學、戲劇、電影，並且有「藝術是會腐朽的，而且立即腐朽。新的總比舊的好。」的訴求<sup>182</sup>。這種強調藝術與生活不相離、並且藝術不應有既定類型的主張反映了先鋒主義之精神。此時他們大膽地直接使用社會中常見的攝影影像來與台灣生活脫離的既有藝術對抗。譬如黃華成將許多經典的西方名畫的複製影像聚集在一起，放在展場入口迫使觀眾踩過才能進入當下的藝術領域。攝影影像的引入藝術不是為了造型上的實驗，而是挑釁、反對台灣既有的藝術，這包含傳統寫實繪畫與現代繪畫。經由名畫影像展示位置的改變（由牆面到擺放地上）與展場中生活物件的組置，使名畫影像賦予了新的意義，這些放在地上的畫象徵了應該捨棄的過時之物。郭承豐使用設計風格運用攝影影像，使影像賦予了大眾與社會性格。他們皆運用了

---

<sup>182</sup> 參見：賴瑛瑛（2003）。《台灣前衛六十年代複合藝術》。台北：遠流，頁96-99。

社會中攝影影像的風格或所賦予的意義，由此偏向社會中「隱意」的運用，每個作品皆指向作者的批判與訴求。但這種直接指向社會與生活的創作是無法在當時封閉的政治氛圍裡有所發展的。因此與當時現實生活、社會議題不相關的「五月」、「東方」畫會的創作型態在政府不排斥的情況下，繪畫或物件與攝影影像的運用一直持續於九十年代。

七十年代由於鄉土風潮再加上當代藝術之生態網並未形成，種種因素皆使前衛的藝術創作在此銳減，而攝影影像的創作在此也極為稀少。必須到八十年代一批留學海外的藝術家回國、國家解嚴、藝術生態網之形成促使許多當代藝術的創作逐漸興起。但由於之前的藝術發展仍延續期間，使得此時出現了新舊型態彼此交織的複雜狀況，值得注意的是也因此呈現藝術觀念或型態轉變的過渡時期。由於留學海外的藝術家回國，如此將西方藝術思潮引進國內，使得出現與手操作、純視覺議題不相關的新類型創作，譬如觀念藝術、行動藝術、裝置藝術皆在此時出現。除了包含上述所持續進行繪畫與攝影影像的運用外，李銘盛挪用政治人物影像拼貼來進行嘲諷與批判，在攝影影像意涵的使用上，則表現創作者運用社會的「隱意」對話。另外透過文字的敘述與照片中行為表演的再現，亦或是攝影與其他物件的裝置皆表達出與觀念藝術相同著重於作者訊息的傳達。李銘盛的[花開花謝]、陳愷璜與顧世勇的攝影裝置皆表現同樣的運用。而黃步青的[家族像]便是呈現藝術型態由「製作影像」到「使用影像」的過渡現象，譬如作品中使用了大眾名人的影像，由此指向多元不同的意涵，但是它又兼具過去油畫塗繪、集合媒材等既有的美學形式。

台灣社會因六、七十年代經濟發展，使得個人消費能力提高，逐漸轉變為消費社會型態，但因為政府在八十年代因解嚴才較為開放、政府著重於民生工業之發展、台灣當代藝術之生態網於此時才逐漸形成，這些讓八十年代的藝術發展呈現較為緩慢的狀態。政府往後鼓勵電子產品、服務業、跨國貿易經濟、世界金融

市場、全球化資訊發展等促使社會型態更為快速轉變為傳播社會，而其中對藝術的連動影響由於八十年代藝術生態網的形成，因此開始大量反應於九十年代的台灣當代藝術當中，而攝影影像的曖昧語彙與社會性成為各個創作者理想表達的創作媒介。

在八十年代，顧世勇與盧明德探討攝影影像與其他影像或現成物件之間的差別，平面影像與展場中三度立體空間的視覺差別。在九十年代則加入更為複雜的元素持續於此議題的探索，譬如蔡海如的[關係]，除了牆面男女面容的攝影影像之外，還在前面吊掛了許多小鏡子，將觀者的面容拉近於現場的展場之中。因此影像的視覺探討除了八十年代各種影像與其物件的比較，如今還加進與展場不可或缺的身體因素與鏡面影像。

與八十年代創作形態較為不同的是，在九十年代出現許多大眾傳播中的名人影像進行諷刺或批判、各種個人感受或次文化透過攝影影像彰顯，還有較為複雜的藉由套用社會中操作影像的過程來間接使人感受、反思期間所帶來的種種問題。由於八十年代解嚴、台灣社會快速變化，使得一些過去不曾出現的作品內容大量於此時湧現出來，而攝影影像在都市的繁衍則將各種現象、問題串聯起來。譬如攝影影像既可以是老舊的歷史影像，也可以是新穎的科技媒體；既可以是個人內在想像，也可以大眾所熟悉的影像。以下整理歸結這些影像的使用類型及其理由。

作品主要類型分為兩種，「人造的空間、時間或物件之建構」，這裡指作者採用中性的媒介創作，創作形式納含了造型上的繪畫空間、拼貼與集合的物件、展場空間與電腦空間等。藝術家主要在做一種知覺的實驗，其特色是具有建構性、視覺性、實驗性、想像空間。作品的主題包含理性的視覺性議題、反應人的心理狀況或用一種較為迂迴、詩性的方式反應社會狀況等。作品的主題不限於藝術實

驗或與社會相聯繫。

另一類型為「社會或歷史中特定的現象（包含時間、空間與場景）或身分的運用」因為他們多少運用社會大眾所熟悉的影像或方式創作，因此作品出現與大眾相關的辯證語彙。社會大眾所熟悉的影像指大眾傳播的影像，其熟悉的方式則指社會中的種種商業、消費行為、選舉現象等都被包含此一類型之中。而「身分」則是指簡扶育、張乾琦或吳瑪俐對社會或歷史中特定身分的人之展現。

分析攝影影像中的意涵，歸結出幾種不同的意涵的使用：

1. 攝影影像被用做在形式或造型的處理：

「顯意」-----表面上的意義（人物、場景、物體或風景）

「隱意」-----作者的意向性與藝術演變的風格、規範

2. 傳達作者訊息的中介：

「顯意」-----表面上的意義（人物、場景、物體或風景）

「隱意」-----作者的意向性（大量捨棄過去的藝術演變的風格、規範，但在往後卻成為一種藝術風格）

此二類的影像雖著重於表面意義，但事實上仍受制於特定的藝術脈絡與作者所主導的意義，使原先沒有符碼的攝影影像具有符碼。

使用理由：作為作者嚴謹計畫或繪畫裡構成作品的其中一個元素。譬如觀念、地景藝術、部分運用拼貼的創作或繪畫。

台灣藝術家；劉國松、張玲玲、李銘盛、顧世勇、陳愷璜、蔡海如等。

如何使用：攝影、挪用攝影影像、搭配多張照片、其他物件與文字等。

3. 兩種符碼的揭露與辯證：

兩種符碼指藝術自身所發展的符碼系統與社會大眾媒體對攝影影像的符碼系統。作者使用攝影影像中依特定藝術、社會所發展的語義。它受制約於特定的藝術與社會脈絡，不同脈絡下的觀眾，需要其他的訊息來做補足，好比文字或語言的解說。譬如二二八事件中特定受難者的攝影影像、當地知名人物的攝影影像、歷史影像等。另外除了直接藉由攝影影像揭露符碼外，還有另一種方式是作者將看似簡單平凡的物件或影像，透過巧妙的安排，使攝影影像達到曖昧不明、語意不斷延續、擴張的效果。

使用理由：作者對特定事件發表觀點的引用元素、對人或世界的存在狀態的想像或省思。譬如達達、超現實主義、普普、後現代藝術等。

台灣藝術家：梅丁衍、連德誠、張永村、洪東祿、姚瑞中、簡扶育、游本寬、王俊傑、袁廣鳴、劉中興、李小鏡、陳界仁、吳鼎武、瓦歷斯、黃亞紀等。

如何使用：攝影、挪用（攝影翻拍、影印、直接挪用）、拼貼、電腦影像處理等。

筆者針對台灣當代藝術中的攝影影像，歸結出其中主要運用攝影影像中的語義使用。我們可以看到不論繪畫中的拼貼到觀念或裝置藝術中對攝影影像的使用，或者運用大眾影像來批判諷刺，其作者的意向性極為明顯。但越到往後的發展，隨著作者將社會中隱意系統的引入，似乎使得作者的身分趨向曖昧不明。它是由一種個人走向群眾關係的傾向，這似乎是從個人的現代藝術不斷向外發展的趨勢，使得「再現」議題不只為單純的再現，而是就像如今藉由都市中的影像串聯人與人之間的各種關係。另外像法蘭克福學派與當代社會學等論述的影響與介入藝術世界，使得藝術家已經不能像過去現代主義繪畫一般堅守外於現實社會的烏托邦世界，不去面對社會型態的轉變、新技術發展所帶來的影響。由此作品不再可能為過去的單純表現，而是與當地或全球展覽機制、藝術論述、群眾相繫的關係。

從以上的發展過程中了解，攝影的發明雖然已是陳舊的媒體種類，但它與前衛藝術創作的相遇，正開啟了新的可能性，為當代藝術發展鋪路。藝術不再堅守單一媒材，而首度直接使用機械媒體所製的影像，由此，我們在藝術中可以看見攝影影像穿梭於被象徵過去產物的繪畫與新興的科技技術創作，或是個人內在想像或公眾領域當中。而在社會中無所不在的攝影影像與藝術發展的觀念轉變-----藝術家不再對媒材具有忠誠或所謂媒體的意識，這讓攝影影像成為一種後媒材的方式被運用。

在筆者訪談的經驗裡，若跟一位當代藝術家說，發現你的所有作品都在使用攝影影像，對方可能會有兩種反應，一種是很驚訝，怎不自覺作品都剛好如此或自己都在用這樣的媒介？另一種則是會有點生氣，回答說當代藝術已經沒有特定媒材使用的觀念了。並且很嚴肅告訴你「攝影」與「影像」是不同的。我們從之前的分析了解因為藝術史的發展，使得「攝影」成為特定的意含，有著專業的領域與被突顯的媒材觀。由於兩者同樣在藝術領域內，所以時常被混淆，因此一些藝術家忙著劃清界線。但是筆者好奇的是，過去在某一段藝術史，尤其在立體派、達達或超現實藝術等，攝影影像的使用都是藝術家有特定的訴求、有意識的運用，因為他們首先將這些「新」的媒介或視覺元素帶進了未曾出現機械影像的藝術領域。但發展到如今，攝影影像不論在藝術或日常社會裡，好像普遍或衍生到無所不在的境地，或者它好像隱藏起來讓人認不出是它。為什麼攝影影像發展到創作者使用它卻不自知呢？過去有什麼媒材可以像攝影影像如此這般吊詭？或者說，在追求快速傳播訊息的社會裡，有什麼媒介可以異於攝影影像可以更快被傳送呢？或者有什麼能比電腦更利於作品的製作？這似乎說明了當代藝術也不自覺像社會一樣追求速度與技術的發展。還是像宋塔克與麥克魯漢的說法一樣，藝術家希望能追趕這些技術與發展的速度，能敏感地可以預見社會演變的趨勢或新媒體對人的影響？

從攝影影像的觀點探究台灣當代藝術，似乎可以逐漸勾勒出它發展的輪廓，手操作的作品逐漸朝向物體藝術，再從此慢慢朝向空間的裝置藝術，或逐漸超出展覽的空間概念，朝向群眾關係或不受展場束縛而以網路或媒體宣傳為訴求的創作。這似乎是一個逐漸向外延擴的發展，這裡也透露出藝術家與作品觀念的改變，藝術家不再只是自己一個人自行創作、展覽，而是像安 寇克藍所言藝術家擁有各種身分，他可以是創作者、具傳播行銷概念的策展人、評論家等。作品的概念不再只是單件可以欣賞審視的物件，由於前衛藝術的創作精神：一種因為必須不斷面對現世而產生靈活的藝術型態，這種馬賽克式的創作型態使它自身不願被定型而強調是一種當下的生活狀態與處境。當代藝術中大量的「攝影影像」讓作品自身/訊息不斷擴張，可呈載高度影、音訊息的電腦/網路的創作趨勢便是一個例證，或許以傳播社會為起點的當代藝術，它的發展可能在未來由過去的展演價值改變為傳播價值。

### 三、未完的思索

台灣有沒有像西方後現代藝術一樣反對既有藝術的表現？為什麼沒有像雪莉 樂凡的後現代創作現象？雪莉 樂凡除了針對藝術史思考，也是反省藝術作品在社會中的狀況，因為大眾所接觸的藝術仍是以「複製」的印刷物為居多。因此她除了思考藝術史，也思考藝術在當今社會的處境。後現代藝術中反對既有、體制化、自主性的藝術，此種思維的特質與前衛藝術的重要定義在於反對傳統或學院的藝術相關，若以此點思索台灣的前衛藝術歷程，則發現在五、六 年代中「五月」、「東方」畫會與黃華成等人的跨領域創作所形成兩波鮮明的對抗後，似乎往後較沒有此類的運動產生，筆者認為由於過去這段前衛的歷史在九 年代之前較不為台灣政府重視，在長達三十年的時間裡，很少在公共場域或論述中提出，在既沒延續又未曾宣揚的情況下逐漸被新的、外來的藝術思潮所填補取代。因此台灣的藝術創作較不像國外從藝術史中對抗、演變，而偏向將它做為嶄新的思維運作，因此出現創作者各自表述的狀態。雖然在八、九 年代有出現反思台灣藝術現況的作品，但也只是個人零星地表現，並沒有大量出現思維藝術史或現況的創作現象。這讓筆者聯想到之前曾有一些學者認為種種因素導致台灣缺乏自身藝術創作的系譜，因而台灣長期處在一種失語的狀態<sup>183</sup>。若依此來看，可能多少解釋台灣創作者較少反思自身藝術史，又或者依著之前的藝術創作再發展與對話的原因。

另外近來筆者觀察台灣的藝術報導與相關的評論，似乎在作品主題的面向上，較偏向與社會、文化相關的議題，較為忽略「藝術實驗」作品的介紹與分析。可能是因為此類的作品內容較涉及更多的專業知識背景，顯得較為艱澀、難懂，

---

<sup>183</sup> 參見：陳宏星（2001）〈失語後的系譜重建：陳界仁藝術語彙的歷史追尋〉。《典藏今藝術》，頁 76-78。孫立銓（2001）〈西方美術在台灣美術發展中的「在地性」初探〉。《流變與幻形》。台北：木馬文化，頁 45-46。

因此一些長期從事藝術實驗類型的創作者，他們的作品較少被深入的分析與探討，譬如陳愷璜、陳志誠、顧世勇、盧明德、蔡海如等<sup>184</sup>。為什麼論述對此的忽略？是因為這個主題不適用於大眾傾向的媒體中出現？還是顯露了台灣藝評或報導有特殊取向？藝評尚未完備與成熟？此小節所提的問題似乎顯現論述影響台灣當代藝術創作現象的可能性，一種是缺乏藝術史的建立而帶來的各自表述的狀況；另一種是論述與報導還有策展人對作品類型的挑選可能介入、影響創作者的思維與創作取向。另外從本文所蒐集的資料來看，創作者以藝術學院出身居多，並且很多繼續進修碩士學位，他們的作品與手冊中的解說都表現很高的論述性。台灣當代藝術的課程與研究都在近年展開，其中史料的挖掘、出現與引介皆使得「論述」在台灣當代藝術成為一個重要的觀察與分析的方向。

巴特研究了攝影影像中的訊息，筆者引用其理論來思索當代藝術中的攝影影像，但如今當代藝術作品已不只是單純的視覺訊息，即過去素描、繪畫、攝影影像，而是納含了聲音與時間等多種感官知覺因素，因此這些作品中的訊息究竟為何？並且如何被傳送的呢？其中符碼的運用和傳遞的功能與方式等等問題，皆有待未來研究者解開的疑問。

---

<sup>184</sup> 2002年已有研究陳志誠作品之論文出現，但主要以「繪畫」主題來探討部分的作品，較可惜未能含括所有的作品研究。參見：張君懿（2002）。《論「繪畫」——陳志誠作品之研究》，碩士論文。台北：國立台北師範學院藝術與藝術教育研究所。

# 引用文獻

## 中文部分：

王品驊（2003）。《台灣當代美術大系，媒材篇：攝影與錄影藝術》。台北：文建會。

王秀滿 譯（2003）。Pam Meedcham, Julie Sheldon 著。《現代藝術批判》。台北：韋柏文化。

王俊傑（1998）。《王俊傑聖光 52》。台北：帝門藝術教育基金會。

王雅倫（1997）。〈從當代攝影的藝術冒險與弔詭解讀七十年代後之影像語言〉，《攝影與藝術學術論文集》，頁 211-234。

王雅倫（1998）。〈從視覺藝術影像語言的演變看台灣攝影的問題〉。《台灣攝影的轉向》，頁 68-83

王雅倫（2000）。《光與電：影像在視覺藝術中的角色與實踐》。台北：美學書房。

王曉朝 譯（2003）。柏拉圖 著。《柏拉圖全集，卷二》國家篇。台北：左岸文化出版。

王曉朝 譯（2003）。柏拉圖 著。《柏拉圖全集，卷三》智者篇。台北：左岸文化出版。

王嘉驥（2003）。〈在餘像殘影中凝視觀想：另一種閱讀袁廣鳴影像作品的視角〉。《典藏今藝術，9月號》，頁 72-73。

台灣前衛文件展推行委員會編（2004）。《C02 台灣前衛文件展》。台北：文化總會。

田名璋、汪曉青等人（1997）。《非常捏造》。台北：田名璋、汪曉青等人。

何道寬 譯（2000）。Marshall McLuhan 著《理解媒介：論人的延伸》。北京：商

務印書館。

- 宋偉航 譯 (2000)。Paul Levinson 著。《數位麥克魯漢》。台北：貓頭鷹。
- 李一鳴 譯 (1990)。Jean-Paul Sartre 著。《想像心理學》。台北：結構群。
- 李小兵 譯 (2001)。Herbert Marcuse 著。《審美之維》。桂林：廣西師範大學。
- 李銘勝 (1992)。《我的身體我的藝術》。台北：唐山。
- 汪益 譯 (1999)。Eric McLuhan 輯。《預知傳播紀事》。台北：台灣商務。
- 吳垠慧 (2004)。《台灣當代藝術作品中的漫動畫圖像：以楊茂林、洪東祿的作品為例》，碩士論文。台北：國立台北師範學院藝術與藝術教育研究所。
- 吳瑪俐 譯 (1991)。Willy Rotzler 著。《物體藝術》。台北：遠流。
- 林志明 (2001)。〈陳界仁 記憶/歷史/系譜〉。《CANS 藝術新聞，4 月號》，頁 66-71。
- 林志明 (2002)。〈攝影影像與台灣當代藝術〉。《典藏今藝術，120 期》，頁 74-78。
- 林書民 (2001)。《以光作畫--林書民·作品輯》。台北：田園城市文化。
- 林惺嶽 (1995)。〈台灣美術一九四五—一九九五〉。《ART TAIWAN 台灣當代藝術》。澳洲：雪梨當代藝術館，頁 149。
- 邱國駿 (1998)。〈試論後現代攝影觀與台灣攝影之發展〉。《台灣攝影的轉向》，頁 210-222。
- 姚瑞中 (2002)。〈台灣當代藝術中的攝影新潮流---關於幾種創作方法的初步觀察〉。《2002 國際華人藝評會議---異化和演替中的華人當代藝術》。頁 91-107。
- 姚瑞中 (2002)。《台灣裝置藝術》。台北：木馬。
- 姚瑞中 (2003)。《台灣當代攝影新潮流》。台北：遠流。
- 洪漢鼎 譯 (1993)。Hans-Georg Gadamer 著。《真理與方法：哲學詮釋學的基本

- 特徵》。台北：時報。
- 洪凌 譯（1998）。Jean Baudrillard 著。《擬仿物與擬像》。台北：時報。
- 張照堂（1992）。〈光影與腳步—台灣寫實報導攝影的發展足跡〉。《映像與時代——中華民國攝影藝術大觀，攝影藝術研討會論文專輯》，頁 11-25。
- 梅丁衍（1997）。〈攝影蒙太奇美學與後現代紀元〉。《攝影與藝術學術論文集》，頁 159-180。
- 許綺玲 譯（1997）。Roland Barthes 著。《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影工作室。
- 許綺玲 譯（1998）。Walter Benjamin 著。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室。
- 陳永國 譯（2001）。Walter Benjamin 著。《德國悲劇的起源》。北京：文化藝術出版社。
- 陳志誠（1997）。《梯與方形物》。台北：誠品畫廊。
- 陳宏星（2001）。〈失語後的系譜重建：陳界仁藝術語彙的歷史追尋〉。《典藏今藝術》，頁 76-78。
- 陳泰松（2004）。〈一個為了反擊「現狀」的凝視〉。中國時報 2004 年 1 月 17 日。
- 陳愷璜（1995）。《關於'TCHENOGRAMME'》。台北：在地實驗。
- 項幼榕 譯（1999）。Suzi Gablik 著《馬格利特》。台北：遠流。
- 路況（2003）。〈影像的理由：袁廣鳴的 video 美學〉。《典藏今藝術》，9 月號，頁 74-75。
- 楊式昭（1999）。〈光復後台灣重要文化政策〉。《1901-2000 台灣文化百年論文集》，頁 97-140。
- 滕立平 譯（1991）。Suzi Gablik 著。《現代藝術失敗了嗎？》。台北：遠流。

蔡佩君、徐明松 譯 (1998)。Peter Bürger 著。《前衛藝術理論》。台北：時報文化。

蔡海如 (1996)。《蔡海如 Tsai Hai-Ru 1989~1996》。台北：帝門藝術教育基金會。

劉紀蕙 (2001)。〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉。《中外文學》，30 卷期，頁 45-82。

賴瑛瑛 (1996)。《複合藝術—六十年代台灣複合藝術研究》。台北：國泰文化。

賴瑛瑛 (2003)。《台灣前衛六十年代複合藝術》。台北：遠流。

戴行鉞 譯 (1993)。John Berger 著。《藝術觀賞之道》。台北：台灣商務。

## 英文部分：

Barthes, Roland (1986). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Oxford: Basil Blackwell.

Baudlaire, Charles (1859). *Photography. Photography, essays & images: illustrated readings in the history of photography*. New York: Museum of Modern Art.

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Campany, David (2003). *Art and Photography*. New York: Phaidon Press.

Genette, Gérard (1994). *The Work of Art*. New York: Cornell University Press.

Gombrich, E.H. (1999). *The Uses of Images*. London: Phaidon.

- Goodman, Nelson (1976). Art and Authenticity. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Art*. USA: Hackett Publishing Company.
- Krauss, Rosalind E. (1985). The Photographic Condition of Surrealism. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Krauss, Rosalind E. (1999). Reinventing the Medium. *Critical Inquiry* 25. Chicago: The University of Chicago.
- Craig Owens (1984). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine.
- Rosenblum, Naomi (1989). *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press.
- Saussure, Ferdinand (1966). *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill Book Co.
- Solomon-Godeau, Abigail (1984). Photography after Art Photography. *Art after modernism : rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine.
- Sontag, Susan (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books/ Doubleday.
- Sontag, Susan (1994). One Culture and the New Sensibility. *Against Interpretation*. London: Vintage.
- Virilio, Paul (1998). Photo Finish, *The Promise of Photography: The Dg Bank Collection*. New York: Prestel.

Wenders, Wim (2001). *Wim Wenders: On Film*. New York: Faber and Faber.

## 相關文獻

### 中文部分：

山藝術文教基金會（1999）《複數元的視野台灣當代美術 1988-1999》。高雄市：

山藝術文教基金會。

中華攝影文化協進會（2000）《第三屆 2000 台北國際攝影節》。台北：中華攝影

文化協進會。

中華攝影教育學會（1998）《台灣攝影的轉向：跨世紀台灣攝影的挑戰與應變》。

台北：中華攝影教育學會。

中華攝影教育學會（2000）《影像的社會實踐》。台北：中華攝影教育學會。

中華攝影教育學會（2002）《觀看的對話》。台北：中華攝影教育學會。

毛建雄 譯（1999）Susan Sontag 著。《論攝影》。湖南：湖南美術。

王才勇（2000）《現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述》。台北：書林。

王禾璧等編（1994）《攝影透視--香港、中國、台灣》。香港：香港藝術中心。

王柯平 譯（1998）Theodor W.Adorno 著《美學理論》。成都：四川人民出版社。

王逢振等編（2002）《視覺潛意識》。天津：天津社會科學院出版社。

王瑞芸 譯（2001）Pierre Cabanne 著。《杜尚訪談錄》。桂林：廣西師範大學出版社。

田曉菲 譯（2000）Angela Mcrobbie 著。《後現代主義與大眾文化》。北京：中央編譯出版社。

- 台北市立美術館展覽組編輯（1992）。《一九九二台北現代美術雙年展》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1994）。《一九九四台北現代美術雙年展》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1995）。《前衛與實驗》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1996）。《96 雙年展--台灣藝術主體性》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1997）。《台灣·台灣：面·目·全·非》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1997）。《悲情昇華---二二八美展》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1998）。《1998 台北雙年展—欲望場域》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1998）。《凝視與形塑---後二二八世代的歷史觀察》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（1999）。《台北獎--台北市第二十六屆美展》。台北：台北市立美術館。
- 台北市立美術館展覽組編輯（2001）。《活性因子》。台北：台北市立美術館。
- 伊海宇 譯（1990）。Karl Marx 著《一八四四經濟學哲學手稿》。台北：時報文化。
- 匡釗、廉萍 譯（2001）。Dave Yorath 著。《攝影 Photography》。香港：三聯。
- 朱利元等編（2000）。《20 世紀西方美學經典文本》1-4 卷。上海：復旦大學。
- 朱狄（1994）。《當代西方藝術哲學》。北京：人民出版社。
- 吳美真 譯（1998）。Fredric Jameson 著。《後現代主義或晚期資本主義的文化邏

- 輯》。台北：時報文化。
- 吳垠慧（2003）。《台灣當代美術大系，媒材篇：科技與數位藝術》。台北：文建會。
- 吳鼎武·瓦歷斯（1999）。《電腦空間與人文》。台北：田園城市。
- 李文吉 譯（1994）。Vilem Flusser 著。《攝影的哲學思考》。台北：遠流。
- 李幼蒸（1997）。《哲學符號學：記號的普遍理論》。台北：唐山。
- 李宏等 校閱（1998）。《當代藝術》。江蘇：江蘇美術出版社。
- 李國惠等 編（2001）。《重寫現代性：當代西方學術話語》。北京：社會科學文獻出版社。
- 阮義忠（1990）。《攝影美學七問》。台北：攝影家出版社。
- 林小雲等編（2001）。《流變與幻形：當代台灣藝術 穿越九 年代》。台北：木馬文化。
- 林志明 譯（1998）。Walter Benjamin 著。《說故事的人》。台北：台灣攝影。
- 林惺嶽（1997）。《渡越驚滔駭浪的台灣美術》。台北：藝術家。
- 林路（1997）。《西方攝影流派與大師作品》。杭州：浙江攝影出版。
- 河清（1994）。《現代與後現代》。香港：三聯。
- 島子 譯（1996）。Jean F. Lyotard 著。《後現代狀況：關於知識的報告》。湖南：湖南美術出版社。
- 高重黎（1994）。《高重黎》。台北：躍昇文化。
- 高雄市立美術館（2000）。《台灣美術與社會脈動》。高雄市：高雄市立美術館。

- 常寧生等 校閱 (1998) 。《超越現代主義》。江蘇：江蘇美術出版社。
- 陳永國等編 (1999) 。Walter Benjamin 著。《本雅明文選》。北京：中國社會科學出版社。
- 陳傳興 (1992) 。《憂鬱文件》。台北：雄獅圖書。
- 許綺玲 (2001) 。《糖衣與木乃伊》。台北：美學書房。
- 連德誠 譯 (1995) 。Rosalind E. Krauss 著。《前衛的原創性》。台北：遠流。
- 郭力昕 (1998) 。《書寫攝影：相片的文本與文化》。台北：元尊文化。
- 陳向明 (2000) 。《質的研究方法與社會科學研究》。北京：教育科學出版社。
- 陸蓉之 (1990) 。《後現代藝術現象》。台北：藝術家。
- 雪梨當代藝術美術館 (1995) 。《ART TAIWAN 台灣當代藝術》。澳洲：雪梨當代藝術美術館。
- 章光和 (1990) 。《複製真實--後現代攝影創作構思系統之論述與實踐》。台北：田園城市。
- 張金 譯 (2001) 。Bernard Bosanquet 著。《美學史》。桂林：廣西師範大學。
- 張君懿 (2002) 。《論「繪畫」--- 陳志誠作品之研究》，碩士論文。台北：國立台北師範學院藝術與藝術教育研究所。
- 曾芳玲執行編輯 (2001) 。《心靈再現---台灣女性當代藝術展覽》。高雄市：高雄市立美術館。
- 游本寬 (1995) 。《論超現實攝影》。台北：遠流。
- 賈京 譯 (2001) 。三島憲一著。《本雅明：破壞 收集 記憶》。石家莊：河北教育出版社。

- 黃少華 譯 (1980)。Gesele Freund 著。《攝影與社會》。臺北：攝影家出版社。
- 黃金海岸市立美術館 (1999)。《面對面--台灣當代藝術》。澳洲：黃金海岸市立美術館。
- 黃翰荻 譯 (1997)。Susan Sontag 著。《論攝影》。台北：唐山。
- 黃翰荻 (1998)。《台灣攝影隅照》。台北：遠流。
- 黃燦然等譯 (2002)。Susan Sontag 著。《蘇珊 桑塔格文選》。台北：一方。
- 黃麗娟 譯 (1996)。Robert Atkins 著。《藝術開講》。台北：藝術家。
- 楊凱麟 譯 (2001)。Paul Virilio 著。《消失的美學》。台北：揚智。
- 趙遐秋等編 (2002)。《台灣新文學思潮史綱》。台北：人間。
- 劉紀惠、周英雄 編 (2000)。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。台北：麥田出版。
- 劉森堯 譯 (2002)。Roland Barthes 著。《羅蘭巴特論羅蘭巴特》。台北：桂冠。
- 劉精明 譯 (2000)。Mike Featherstone 著。《消費文化與後現代主義》。南京：譯林出版社。
- 劉慧媛 譯 (1998)。John Berger 著。《影像的閱讀》。台北：遠流。
- 蕭瓊瑞 (1991)。《五月與東方：中國美術現代化運動再戰後台灣之發展》。台北：東大出版。
- 盧明德 (1994)。《盧明德個展》。台北：台灣省立美術館。
- 謝東山 主編 (2002)。《台灣當代藝術 1980-2000》。台北：藝術家。
- 魏金聲 譯 (1992)。Jean-Paul Sartre 著。《影像論》。台北：商鼎文化。

羅森豪 (2000) 。《羅森豪裝置藝術 1993-1999》。台北：五行圖書。

顧錚 (2000) 。《國外後現代攝影》。南京：江蘇美術出版。

## 期刊論文：

方振寧(1999) 。〈掀起裙子，你看到了什麼？台灣攝影家侯淑姿東京訪談〉。《新朝藝術》，9期》，頁 84-86。

王家驥 (2000) 。〈台灣的位置——一九九〇年代台灣當代藝術的狀態（一）〉。《典藏今藝術》，98期》，頁 124-127。

王家驥 (2001) 。〈從反聖像到新聖像〉。《典藏今藝術》，105期》，頁 114-119。

王雅倫(1994) 。〈七十年代後攝影的藝術企圖〉。《雄獅美術》，282期》，頁 39-49。

羊文漪 (1995) 。〈他者的超越——台灣當代藝術的轉折與再造〉。《ART TAIWAN 台灣當代藝術》，頁 143-167。

羊文漪(1999) 。〈台灣解嚴後當代藝術的眾聲喧嘩〉。《傾向》，12期》，頁 169-184。

吳嘉寶 (1994) 。〈遲來的攝影展--「真假之間」與「捏造」〉。《雄獅美術》，282期》，頁 68-73。

吳嘉寶 (1997) 。〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉。《現代美術》，74期》，頁 33-39。

宋珮(1994) 。〈攝影與繪畫的對話--安迪沃荷的普普主義〉。《現代美術》，56期》，頁 6-12。

李季育 (1999) 。〈九 年代的台灣當代藝術〉。《1901-2000 台灣文化百年論文集》，頁 315-341。

林志明 (2001) 。〈布希亞論攝影〉。《影像的社會實踐》，頁 40-58。

姚瑞中/ 遙亦 (1997) 。〈擴張的版圖或逃逸的陣線—九 年代台灣當代裝置藝術〉。《現代美術》，72 期》，頁 32-47。

姚瑞中/ 遙亦 (1998) 。〈攝影機制(Photographic Mechanism)的主體意識偽裝〉。《現代美術》，78 期》，頁 65-78。

姚瑞中/ 遙亦 (2002) 。〈台灣當代攝影中的田野調查方法學〉。《現代美術》，101 期》，頁 60-69。

姚瑞中 (2002) 。〈台灣當代藝術中的攝影新潮流---關於幾種創作方法的初步觀察〉。《2002 國際華人藝評會議---異化和演替中的華人當代藝術》，頁 91-98。

姚瑞中 (2002) 。〈政治與社會的批判—90 年代台灣裝置藝術狀況〉。《典藏今藝術》，113 期》，頁 106-111。

姚瑞中 (2002) 。〈攝影裝置—90 年代台灣裝置藝術狀況〉。《典藏今藝術》，118 期》，頁 106-112。

胡紹凱 (1993) 。〈台灣當代影像視野的沉思〉。《現代美術》，49 期》，頁 49-57。

胡懿勳 (1999) 。〈光復後台灣美術生態觀察〉。《1901-2000 台灣文化百年論文集》，頁 277-313。

張碧珠 譯 (1995) 。〈羅蘭巴特論攝影〉。《當代》，113 期》，頁 8-17。

張禮豪 (2001) 。〈過往某段凝結的影像速寫—游本寬「回憶與再現」流竄巨大照片之中〉。《典藏今藝術》，104 期》，頁 71-73。

梅丁衍 (1996) 。〈鄉愁不悔容顏少—看陳順築 1992-1994 年間的的作品〉。《現代

美術，66期》，頁 25-27。

許綺玲(1998)〈事後靜下來，不由自主悟得一引向盲域的局部細節？--談「明室」中「刺點」的幾個定義矛盾〉。《中外文學，第二十七卷第四期 316 號》，頁 94-112。

許綺玲(1999)〈淺談波特萊爾與攝影〉。《新朝藝術，11 期》，頁 158-159。

陳正才(2000)〈概觀新媒體藝術—新媒體藝術的美術史脈絡探索〉。《發光的城市：2000 北縣國際科技藝術展》，頁 26-36。

陳俊雄(1995)〈攝影作為一種藝術形式〉。《當代，113 期》，頁 18-29。

陳泰松(2002)〈等待，一個烏托邦的國度—談陳愷璜的《複製島》〉。《典藏今藝術，115 期》，頁 66-68。

陳學聖(1997)〈從羅蘭巴特看攝影的本質及藝術性〉。《世新大學學報，7 期》，頁 153-163。

陳學聖(1997)〈理念剖析：從羅蘭巴特看攝影本質的追尋〉。《攝影天地，251 期》，頁 13-15。

陸蓉之(1999)〈台灣當代藝術在權力迷宮禮掙扎的文化認同〉。《傾向，12 期》，頁 163-168。

章光和(1993)〈攝影的本質與演進〉。《世界傳播新聞學報，3 期》，頁 59-74。

章光和(2000)〈從今以後，繪畫已死？--談攝影在藝術發展的演進〉。《典藏今藝術，91 期》，頁 80-83。

傅嘉理(1997)〈自我與身體的辯證過程--論侯淑姿女性主義之攝影作品〉。《山藝術雜誌，90 期》，頁 107-109。

游本寬 譯(1994) Karen Serago 著。〈六十年代到八十年代的攝影與藝術運動

- 發展 -1- >。《現代美術，54 期》，頁 72-78。
- 游本寬 譯（1994）。Karen Serago 著。〈六十年代到八十年代的攝影與藝術運動發展 -2- >。《現代美術，55 期》，頁 58-63。
- 游本寬（1993）。〈超現實主義攝影〉。《現代美術，51 期》，頁 100-111。
- 游本寬（2002）。〈拍照紀錄的藝術〉。《現代美術，101 期》，頁 18-27。
- 黃小燕（2000）。〈自戀自戕的底蘊---“玩”自己 >。《國立台灣藝術學院美術學系論文集》，頁 207-212。
- 黃海鳴（1999）。〈九十年代台灣新潮美術〉。《傾向，12 期》，頁 107-162。
- 黃寶萍（1996）。〈「真假之間」的游本寬、陳順築〉。《台灣美術影像閱讀》，頁 18-29。
- 鄒春祥（2000）。〈攝影的本質與社會的價值〉。《大明學報，1 期》，頁 151-157。
- 劉俐（2000）。〈後現代主義與本土化交集之後〉。《藝術家，297 期》，頁 186-191。
- 鄭正清（1997）。〈從羅蘭巴特攝影圖像的二元觀點解讀人像攝影之觀者主體意識〉。《商業設計學報，1 期》，頁 241-259。
- 鄭惠美（2001）。〈照片所隱藏的，超過所呈現的--張乾琦的報導攝影「鍊」〉，《藝術家，311 期》。
- 鄭意萱（2001）。〈安迪沃荷的攝影真意〉。《藝術家，313 期》，頁 426-428。
- 鄭維璋（1993）。〈攝影術與竇加〉。《雄獅美術，264 期》，頁 72-80。
- 鄭慧華（2002）。〈數位時代裡的煉金樹—袁廣鳴個展「人間失格」〉。《典藏今藝術，113 期》，頁 114-115。
- 蕭瓊瑞（1999）。〈從激情批判到沉思積澱----台灣當代藝術的世紀末風情〉。《複

數元的視野：台灣當代美術 1988-1999》，頁 27-71。

簡文欣(1995)〈迷思與意識形態--從巴特與阿圖塞看攝影〉。《當代》，113 期，頁 30-37。

## 英文部分：

Barrett, Terry (1999). *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*. California: Mayfield Publishing Company.

Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland (1986). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Oxford: Basil Blackwell.

Bell, Doris L. (1981). *Contemporary art trends 1960-1980*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.

Benjamin, Walter (1979). *One-Way Street and Other Writing*. London: NLB.

Benjamin, Walter (1985). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations*. New York: Schocken.

Bourdieu, Pierre (1990). *A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.

Bryson, Norman (1994). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: University Press of New England.

Burgin, Victor (1986). *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity (Communications and Culture)*. London: Macmillan.

- Burgin, Victor (1996). *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*.  
California: University of California Press.
- Cruz, Amada (1997). *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson.
- Clarke, Graham (1997). *The Photography*. New York : Oxford.  
*Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press.
- Dickhoff, Wilfried (2000). *After Nihilism: Essays on Contemporary Art*. Cambridge,  
UK; New York, NY, USA: Cambridge University Press.
- Frankel, David (2003). *The Complete Untitled Film Stills Cindy Sherman*. New York:  
The Museum of Modern Art.
- Hopkins, David (2000). *After Modern Art, 1945-2000 (Oxford History of Art)*.  
Glasgow: Oxford University Press.
- Iglhaut, Stefan (Editor) (1996). *Photography after Photography: Memory and  
Representation in the Digital Age*. Hardcover: G+B Arts.
- Linares, Leandre (Editor) (2000). *The Artist and The Photograph*. Barcelona: Actar.
- Lucie-Smith, Edward (1995). *Artoday*. London : Phaidon Press.
- Marien, Mary Warner (1997). *Photography and Its Critics.: a Cultural History,  
1839-1900*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Marien, Mary Warner (2002). *Photography a Cultural History*. London: Laurence  
King Publishing.
- Naomi Rosenblum (1989). *A World History of Photography*. New York: Abbeville  
Press.

- Schwarz, Heinrich (1985). *Art and Photography*. Chicago: Olympic Marketing Corporation.
- Selz, Peter (1997). *Beyond the mainstream: essays on modern and contemporary art*. New York: Cambridge University Press.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991). *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. New York: The University of Minnesota Press.
- Squiers, Carol (Editor) (1990). *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press.
- Stiles, Kristine (Editor) (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings (California Studies in the History of Art; 35)*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Taylor, Brandon (1995). *Avant-garde and after: Rethinking art now*. Upper Saddle New Jersey: Prentice Hall.
- Tucker, Marcia (Editor) (1994). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Weintraub, Linda (1997). *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s*. Litchfield, CT: Art Insights, Inc.
- Wells, Liz (Editor) (2000). *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Zurbrugg, Nicholas (1997). *Jean Baudrillard: Art and Artefact*. London: Sage Publications.

## 網站部分：

伊通公園網站

<http://www.etat.com/itpark/> (2002年9月8日瀏覽)

打開當代藝術網站

<http://www.newsiteart.net/cgi-bin/bbs/list.cgi> (2002年9月8日瀏覽)

粉樂町展覽網站

[www.very-fun.park.org.tw](http://www.very-fun.park.org.tw) (2001年10月8日瀏覽)

陳學聖的攝影作品及文字

<http://gc.shu.edu.tw/~shuei/home.html> (2002年9月8日瀏覽)

游本寬的個人網頁

<http://ad.nccu.edu.tw/benyu/image/image.htm> (2002年5月1日瀏覽)

新樂園藝術空間網站

<http://www.etat.com/slyart/frame-p2.htm> (2001年6月8日瀏覽)

鳳甲美術館網站

<http://www.hong-gah.org.tw/info/editor/074-3.html> (2001年6月8日瀏覽)

# 附錄

表 A：台灣當代藝術中攝影影像作品一覽表（以藝術家區分）

作品年份	編號	藝術家	出生年/學歷	作品表現	附註	數字統計
60年代 1966	1	朱為白	1929/1954年進入廖繼春 的「雲和畫室」學畫， 1959年參加東方畫會展出	拼貼、物件集合/平面	本表首次出現攝影影像與其他物件、材質集合於平面作品中	6

1966	2	黃永松	1943/1966 年國立台灣 藝術專科畢	攝影、物件集合	本表首次 出現攝影 影像與其 他物件集 合並突破 平面的表 現形式 (黃永松 的作品結 合雕塑人 型、現成 物等呈 現)
1966	3	黃華成	1935/師大美術系	照片組合	
1967	4	張照堂	1943/1964 年台大土木 系畢，1968-81 年中國 電視台新聞部(攝影 編導)	攝影、物件集合	
1968	5	郭承豐	1942/國立藝專美工科 畢	照相蒙太奇/平面	文字與攝 影影像的 組合

1969	6	劉國松	1932/1956 年台灣師範大學畢	繪畫、拼貼/平面	本表首次出現繪畫作品中拼貼攝影影像	
70 年代 1976	7	郭英聲	1950/1995 年赴巴黎	攝影、繪畫/平面		2
1978	8	謝德慶	1950/1974 赴美	行動計畫、攝影/媒體快速播放(單格拍攝)	本表目前出現最早行動藝術、攝影、自拍作品	
80 年代 1983	9	李銘盛	1952/1977 國立海洋大學航海學系畢	行動計畫、攝影/物件 ‘85 有攝影、物件集合、空間裝置	本表首次出現攝影的空間裝置作品	12
1985	10	高重黎	1958/1979 國立台灣藝術專科畢	攝影/平面 ‘01 年有八厘米影像裝置		
1986	11	侯聰慧	1960/	攝影/平面		

1987	12	游本寬	1956/1998 美國俄亥俄大學美術碩士 (M.F.A.), 攝影專攻。英國 GREYLANDS 學院攝影文憑	攝影、照片組合/平面 ‘93年開始有攝影裝置/物件集合	
1987	13	謝東山	1946/1969 年師大美術系畢, 同年入李仲生畫室, 1976 年文大藝術研究所畢, 1980 年加入自由畫派, 1994 美國德州理工大學藝術評論博士	繪畫、拼貼/平面	
1987	14	張玲玲	1960/1984 年文大美術系畢, 1990 法國國立巴黎美術學院	繪畫、拼貼/平面	
1987	15	羅森豪	1965/1986 年國立台灣藝術專科學校畢業, 1993 德國國立司徒加特造型藝術學院	攝影、物件集合、空間裝置	
1987	16	陳愷璜	1960/1990 年法國國立巴黎高等藝術學院造型藝術 造型藝術碩士	攝影、行為表演、物件集合、空間裝置	本表首次出現刻意在鏡頭前表演、自拍的作品

1987	17	顧世勇	1960/1996 年法國國立 巴黎第一大學藝術科 學 造形藝術博士	攝影、物件集合、空 間裝置  ‘93 年有行為表演、 攝影、物件集合、空 間裝置的作品  ‘98 年有物件集合、 空間裝置、觀眾互動 的作品		
1987	18	簡扶育	1953/	攝影/平面		
1988	19	黃步青	1948/1987 年法國巴黎 大學造型藝術碩士	物件集合		
1989	20	盧明德	1950/1974 年 師大美 術系畢，1985 年日本 國立筑波大學美術研 究所畢	拼貼、繪畫、物件集 合/平面  ‘92 年有空間裝置		
90 年代 1990	21	黃進河	1956/1985 年國立中興 大學歷史系畢業	繪畫、拼貼/平面		46
1990	22	林珮淳	1959/1984 年「林珮淳 作品發表」，中央密大 藝術中心，美國	物件集合、空間裝置		
1991	23	連德誠	1953/1983 年 美國北 卡羅萊納州立大學藝 術碩士畢	拼貼、塗抹/平面		

1991	24	梅丁衍	1954/1985 年 美國紐約市普拉特學院藝術研究所碩士畢	拼貼/平面、物件集合 ‘00 出現電腦影像處理作品		
1991	25	陳志誠	1964/國立巴黎聖德尼大學美學科技與藝術創造博士文憑、巴黎造型藝術高等研究院畢	攝影、行為表演、物件集合、空間裝置		
1991	26	張永村	1957/1981 年師大美術系畢	行為表演、挪用		
1991	27	蔡海如	1967/1990 年國立藝專美術科畢，1993 年法國國立瑟基藝術學院藝術系肄業	攝影、拼貼、電腦影像處理/平面、物件集合	本表目前最早出現使用電腦處理的攝影影像	
1991	28	張正仁	1953/1977 年 師大美術系畢業，1984 年 美國紐約市立大學藝術研究所碩士	拼貼、繪畫、物件集合/平面		
1991	29	司徒強	1948/1973 年 國立台灣師範大學美術系畢業，1979 年紐約普拉特藝術與設計學院美術碩士	繪畫、拼貼/平面		

1992	30	朱嘉樺	1960/1990 年 義大利 國立米蘭 Brera 藝術學 院	物件集合、空間裝置		
1992	31	陳順築	1963/1986 年 中國文 化大學美術系畢	攝影、物件集合		
1992	32	林書民	1963/1981 年 復興商 工美工科畢業，1991 美國紐約理工學院藝 術系碩士	攝影、空間裝置		
1992	33	黃志超	1941/1971 年 應美國 國務院之邀請，赴美作 文化藝術巡迴交流 展，定居美國紐約。	繪畫照片/平面		
1993	34	吳天章	1956/1980 年文大美術 系	編導式攝影 物件集 合/平面 ‘97年同系列作品製 成動態影像 ‘02年出現攝影與電 腦影像處理的作品		
1993	35	曾鈺涓	1965/1988 年 師大美 術系畢， 1994 年紐約大學 藝 術創作碩士	繪畫、拼貼/平面		

1993	36	李小鏡	1945/1968 年文大美術系畢，1972 年美國費城藝術學院，美術碩士	攝影、電腦影像處理/平面	
1993	37	謝明奇	國立藝術學院美術系	攝影、照片組合/平面	
1993	38	王俊傑	1963/1995 年 德國柏林藝術學院視覺藝術系	攝影、電腦影像處理	
1993	39	吳忠維	1967/1990 年台灣大學歷史系	攝影、揉扯破壞照片/平面 ‘00 年出現攝影、空間裝置作品	
1994	40	姚瑞中	1969/1994 年 國立藝術學院美術系理論組	行為表演、攝影、物件集合	
1995	41	林純如	1964/1992 年 西班牙馬德里大學藝術學院研習	物件集合/平面	
1995	42	裴啟瑜	1963/1982 年協和工商美工科	物件集合	
1995	43	翁基峰	1973/1996 年 德國薩爾布雷肯 Saarbruecken 造型藝術學院	拼貼、物件集合	
1995	44	墨潮會		拼貼、塗抹/平面	
1995	45	吳瑪俐	1957/1986 年 德國杜塞道夫國立藝術學院	空間裝置	

1995	46	侯淑姿	1962/1992 年 美國斯特理工學院藝術碩士	行為表演、攝影/平面 ‘97出現攝影、物件集合作品 ‘98出現攝影、物件集合、電腦影像處理作品		
1996	47	陳界仁	1960/1978 年 高職美工科	電腦影像處理/平面 ‘02年相關議題以錄像呈現		
1996	48	林怡君	1964/美國紐約州立大學環境科學與森林學院景觀建築碩士	照片組合、版畫/平面		
1996	49	劉信佑	1963/1985 年北美館當代攝影展，1986 年文大美術系西畫組畢，2000 年法國巴黎第八大學攝影與多媒體系畢，人文科學與技術碩士學位	攝影、空間裝置		
1997	50	曾玉冰	1991 年台中商專商業設計科	攝影、物件集合、空間裝置		
1997	51	汪曉青	1972/1994 年台北市立師範學院美勞教育系畢	物件集合		

1997	52	林慧玫	1971/台北市立師範學院美勞教育系，1997年赴美	攝影		
1997	53	林麗華	1955/1977年國立藝專美術科畢，1990年英國倫敦大學金史密斯學院陶瓷藝術研究所	物件集合、空間裝置		
1997	54	唐唐發	1965/2000年國立台南藝術學院造形藝術研究所畢	物件集合、空間裝置		
1998	55	洪東祿	1968/1993年文大美術系西畫組畢，1999年國立台南藝術學院造形藝術研究所畢	電腦影像處理、物件集合 ‘02年出現空間裝置、動畫影像作品		
1998	56	郭博州	1960/1991年紐約市立大學藝術研究所	物件集合、空間裝置		
1998	57	洪根深	1946/師大美術系	物件集合、空間裝置		
1998	58	張惠蘭	1998獲得法國圖魯斯米亥大學應用藝術研究所第三階段,高等專業研究文憑(DESS)	攝影、物件集合、空間裝置		
1998	59	莊明旗	1955/1984年師範大學美術系畢.1987年進入西班牙馬德里大學美術系	繪畫、拼貼、物件集合		

1998	60	張乾琦	1961/1990 年印第安那 大學教育碩士	攝影/空間裝置		
1998	61	陳文祺	1969/ 1999 年美國紐 約長島大學視覺與表 演藝術研究所畢業	編導式攝影、暗房處 理/平面		
1998	62	趙世震		攝影、照片組合/平 面		
1999	63	楊澎生		物件組合		
1999	64	梁任宏	1956/國立台南藝術學 院造型藝術研究所	物件組合、機械裝置		
1999	65	杜偉	1965/	空間裝置		
1999	66	劉時棟	1970/2001 年台北藝術 大學美術創作碩士研 究所	拼貼、物件組合、空 間裝置		
2000	67	林巧芳	2002 年台南藝術學院 音像動畫研究所畢	動畫		36
2000	68	張美陵	1956/1991 年美國紐約 哥倫比亞大學師範學 院藝術教育博士候選 人	攝影、空間裝置 ‘01 年出現電腦影像 處理作品		
2000	69	吳正雄	1965/1995 年法國國立 高等美術學院	攝影、物件集合、空 間裝置		
2000	70	可樂王	1971/	攝影、空間裝置		
2000	71	陳一凡	1967/1993 年 美國芳 邦學院藝術碩士	攝影、物件集合、空 間裝置		

2000	72	陳衍希	2002年高雄師範大學 美術系畢	電腦影像處理		
2000	73	許書誠	1976/1999年國立台灣 藝術學院雕塑系畢	攝影、物件集合、空 間裝置		
2000	74	楊茂林	1953/1979年文大美術 系畢	電腦影像處理		
2000	75	翁明哲	1972/1998年西班牙 Salamanca大學藝術學 院碩士文憑	攝影、空間裝置		
2000	76	施工忠昊	1960/南加大建築系	電腦影像處理		
2000	77	陳肇耀	1976/國立藝術學院美 術創作研究所	編導式攝影、電腦影 像處理、平面		
2001	78	倪再沁	1955/1979年文化大學 美術系畢，1981年文 大藝術研究所畢，1997 年巴黎第四大學藝術 史博士候選人	電腦影像處理、平面		
2001	79	林宏璋	1964/紐約大學文化傳 播藝術博士	行為表演、電腦影像 處理、除平面外也 有錄像呈現		
2001	80	范姜明道	1955/1984年美國加州 州立大學洛杉磯分校 藝術碩士	攝影、電腦影像處 理、空間裝置		

2001	81	黃小燕	1965/1993 年巴黎國立 高等裝飾藝術學院藝 術系畢	攝影、塗抹、空間裝 置		
2001	82	陳文祥	1980 年文大美術系 畢，1990 年紐約市立 大學繪畫創作碩士	攝影、電腦影像處 理、物件集合、空間 裝置		
2001	83	許惠晴	1978/國立台北師範學 院美教系	行動計畫、攝影、電 腦影像處理/文件		
2001	84	李詩儀	1979/2001 年國立藝術 學院美術系	編導式攝影 電腦影 像處理/平面		
2001	85	黃溫庭	1978/2001 年國立新竹 師院美勞教育學系	拼貼		
2001	86	胡財銘	1975/2001 年國立新竹 師院美勞教育學系	攝影		
2001	87	邱信豪	1975/1998 年國立台灣 師範大學	行動計畫、攝影		
2001	88	袁廣鳴	1965/1997 年德國國立 卡斯魯造型藝術學 院，媒體藝術學系碩士	攝影、電腦影像處 理、機械裝置		
2001	89	鐘順龍		攝影/平面		
2001	90	吳鼎武 瓦歷 斯	1960/1984 年美國 紐 約州 羅徹斯特工藝學 院 應用藝術碩士	電腦影像處理/平面		

2001	91	吳達坤	1974/2002 年國立台北 藝術大學美術系碩士 班 複合媒體組畢	電腦影像處理、空間 裝置，亦有錄像 呈現		
2002	92	劉育明	1975/2001 就讀於國 立高雄師範大學 造形 藝術研究所	攝影、塗抹		
2002	93	黃亞紀	1976/ 2002 年日本神 戶藝術工科大学視覺 傳達學系畢	攝影/平面		
2002	94	張杏玉	1971/國立藝術學院美 術創作碩士	攝影、物件集合、空 間裝置		
2002	95	陳正才	1966/1997 年德國國立 卡斯魯 ( Karlsruhe ) 造 型藝術學院媒體藝術 系媒體藝術碩士	攝影、物件集合、空 間裝置、除平面外也 有錄像呈現		
2002	96	惠敏	英國溫布頓藝術學院 藝術創作碩士	行為表演、攝影、物 件集合、空間裝置		
2002	97	郭慧禪	1976/ 2001 年倫敦藝 術學院藝術碩士	行為表演、攝影/平 面		
2002	98	林欣怡	1974/1996 年國立新竹 師範學院美勞教育系 畢，2003 年國立台南 藝術學院造形藝術研 究所畢	行為表演、攝影、電 腦影像處理		
2002	99	葉晉宏		挪用、電腦影像處理		

2002	100	黃子欽	國立台灣藝術學院視 覺傳達系畢業	拼貼、物件集合		
2002	101	趙欣怡	2003年國立台北師範 學院藝術系畢，國立台 北師範學院藝術與藝 術教育研究所	攝影、空間裝置		
2002	102	劉中興	1964/國立台北藝術大 學科技藝術研究所	電腦影像處理、物件 集合、空間裝置		