

박평중

一九四五年以來現實主義與現代主義在韓國攝影中的碰撞

朴平鍾

Confrontation Between Realism and Modernism
in Korean Photography After 1945

1945년 이후 한국사진에서 리얼리즘과 모더니즘의 대립

Text by Park Pyungjong | Translated by Hsu Ching-Han
譯—許景涵



林奭濟攝影，1948年

日帝強佔期的藝術攝影和 現實主義理論的出現

隨著第二次世界大戰結束，甫從日本殖民統治下解放的韓國攝影工作者，懷著開拓主體性攝影文化的理念，開始推動各種攝影活動。解放前的日帝強佔期是所謂「藝術攝影」的時代，以經營照相館的職業攝影師為核心所組成的「京城攝影師協會」(경성사진사협회) 推派從日本東京攝影專門學校畢業歸國的申樂均(신낙균, 1899-1955) 為會長，活躍地展開藝術攝影運動。當時接納藝術攝影的並不僅是職業攝影師，隨著攝影的大眾化和技術問題的克服，業餘攝影家也廣為關注藝術攝影。藝術攝影在1930年代，透過大量舉辦的攝影比賽活動而興起，從1934年至1943年，由「全朝鮮攝影聯盟」(전조선사진연맹) 主辦的「全朝鮮攝影沙龍」(전조선사진살롱) 是由日本人主導，也是當時規模最大的攝影比賽。此外，自1937年起，由《朝鮮日報》主辦的「納涼照片寫真懸賞募集」(납량사진 현상모집) 等大大小小的攝影比賽，也受到追求藝術攝影的業餘攝影愛好者的青睞。

另一方面，對於試圖在解放的同時尋找新的藝術出路的攝影家來說，現實主義成為一種替代方案。歷經日帝強佔期殘酷的剝削和壓迫後的攝影家們認為，受支配階級的面貌應被真實地呈現，這一點作為現實主義的原則是有說服力的。最先揚起現實主義旗幟並舉辦攝影展的是林奭濟(임식제, 1918-1994)，他在1948年於東和(동화)百貨畫廊舉辦了一場個展，共展出三十九幅攝影作品，題材以運送進口糧食的碼頭工人、佃農、礦工等以往攝影家們所未涉及的基層民眾為主，為觀者帶來新鮮的衝擊。林奭濟以工人、農民等基層人民為取材對象，以具有感染力的視角捕捉勞動現場的面貌，這樣的作品帶有濃厚的社會主義現實主義色彩，然而在理念對立走向極端化的1948年，大韓民國政府正式成立後，南韓的攝影家們便淪落為遭受打擊的對象。

對日帝強佔期專注於攝影的觀念表現和追求形式美的手段的攝影家來說，新的攝影意識始於1950年爆發的韓戰所帶來的重大影響。有些攝影家身為軍隊的隨行記者，在前線目睹戰爭慘況後，意識到自己肩負記錄歷史現場的使命，也因而

認同攝影與照片的記錄價值。1950年代是一個起點，林爽濟的「社會主義現實主義」隨著左、右翼理念對立和韓戰而逐漸消失，林應植（임응식，1912-2001）的「生活主義」則取代了現實主義，成為1950年代韓國攝影界最尖銳的卓識。在這個過程中，日帝強佔期的藝術攝影在「沙龍攝影」的名稱下被排除在外，適用於現實主義理論的「生活主義」則在廣泛的談論中成長。「現實主義」在1950年代曾引起大量的討論，現實主義攝影理論的代表性擁護者具王三（구왕삼，1909-1977）在當時主張現實主義是時代的普遍潮流，並強調現實主義攝影應與過去的藝術攝影徹底隔絕。

究竟是什麼原因，比起世界性攝影潮流的「現實主義」創作方法，人們投注更多的目光在「沙龍」上，幻想在「沙龍」那狹小的自我國度中呼吸，真是個不幸的現象。以往的「沙龍攝影」並非具有創作美學的照片，而是著重於呈現寫生色彩和「化妝美」的技術類照片……（中略）所謂現實主義的攝影基礎，並不是指舊時代消極的創作態度，而是從時代精神和時代感知中賦予照片新生命的現實表現。「現實主義」的攝影作品需要視覺的嶄新變革，也需要不斷的思考和技術處理。「現實主義」的創作者是社會批評家，同時也是記錄社會史的歷史家，更是攝影文化中的戰士。¹

新線會與現實主義

在1950年代標榜現實主義的攝影團體中，最引人矚目的是「新線會」（신선회）。「新線會」顧名思義，就是要求攝影家們開創新的路線，創作新的攝影作品。那麼新線會認為的新路線為何？答案在新線會宣布成立後的報導中如此揭示：

攝影研究新線會成立——以新事實主義為宗旨的新線會新成立，8月6日舉辦了第一次月會，會員有李亨祿（이형록，1917-2011）、孫奎文（손규문）、趙圭（조규）和李安純（이안순）等十位攝影家。²

雖然報導中稱之為「新事實主義」，但在新線會

創立之初的主導人物李亨祿卻說「這終究是現實主義」³。無論字面上表露的意義為何，新線會之所以能與過去的攝影團體有所區分，最重要的因素在於新線會設定了具體的攝影路線。在此之前，攝影團體大多是為了維繫攝影家之間的友誼和保障權益而成立，或是以交換資訊和切磋技術為目的，但新線會是在「追求現實主義」這個美學共識基礎下所成立，因此與之前的攝影團體性質不同。換句話說，過去的攝影團體中，會員們各有其追求的攝影性質，但是新線會的會員擁有共同理念。就這一點來說，雖然新線會是一個業餘攝影團體，但與既有的攝影團體有顯著的區別。那麼新線會所標榜的「現實主義」究竟是什麼呢？

首先我們必須知道，新線會會員的攝影作品獲得了主張「生活主義」的林應植的支持，並多次在攝影家協會主辦的攝影競賽中獲獎。林應植將新線會會員的攝影作品定義為生活主義⁴，新線會會員們對於自己的作品被定義為生活主義也沒有表達異議，新線會反而因此在生活主義的框架下成長。新線會和生活主義攝影家的合作也不是什麼驚人的事實，因為最積極地體現林應植「生活主義理論」的攝影家就是新線會的成員。

事實上，在生活主義登場之前，現實主義攝影一直是解放後韓國攝影文化的核心議題。如同先前所提，1948年舉辦的林爽濟個展，被默認為是社會主義現實主義的呈現；攝影文化中有關現實主義的討論，直到韓戰結束後依舊一直持續著。新線會創會會員李亨祿曾迂迴地暗示道，新線會所提倡的「新」現實主義，是想強調在日本流行的所謂「乞食（고지식）現實主義」和社會主義現實主義之間的差別⁵。總而言之，新線會提出的「新」現實主義或林應植的生活主義攝影，最終都被理解為現實主義，並且成為解放後韓國攝影的新主流。攝影家陸明心（육명심，1933-）曾說：「如果將韓國攝影史用粗略的方式分期，以1950年為界，在那之前是沙龍攝影（salon picture）的時代，之後便是現實主義（realism）的時代」⁶；另外，姜相圭（강상규，1936-）將新線會的攝影作品定調為現實主義，並進一步定義為「從沙龍攝影轉變為現實攝影的時期」中所出現的新人作品⁷。



林爽濟攝影，1948年

儘管以上的論述具有過度單純化和二分法的危險，無庸置疑的是，當代攝影家們對現實主義這個新潮流多抱持接受的態度，新線會也可說是扮演了揭示現實主義這個攝影新潮流的前衛角色。

林應植的生活主義攝影

在進一步認識新線會的寫實主義之前，我們有必要先了解林應植的生活主義理論。林應植將生活主義解釋為「韓國式的現實主義」，也就是現實主義的一個範疇，他也有時也將生活主義稱為「生活主義現實主義」⁸。林應植所認為的攝影的現實主義來自於「紀錄性」，意即「攝影也是以特有的紀錄性為基礎，將實現藝術的目標寄託在『現實主義』之上」⁹。對林應植來說，現實主義是世界潮流，韓國攝影家追求「現實主義的生活主義」是非常正當的¹⁰，這個想法也可以透過他在新線會創立展隔天開幕的「人類一家」(The Family of Man) 展覽中表現出來的熱情獲得證明。他在為「人類一家」撰寫的文章中提到：「這樣的攝影作品，可以與全世界的攝影圈呼應」、「這次的攝影展暗示了韓國攝影家今後的方向」¹¹。

然而姑且不論「人類一家」展出的攝影作品在哪些方面屬於現實主義，或是「哪一種」現實主義的議論，林應植主張的生活主義攝影概念非常模糊，他認為生活主義攝影是「以人類的意識為對象，以人的興趣及人與社會的關係為主題」¹²，或是「6·25戰爭以來興起的社會傾向(中略)、以『人道』的眼光呈現戰後荒廢的環境與人們的生活，以及在與社會直接相關的真相探索中竭盡反省與努力」¹³。換言之，生活主義是以人與社會(環境)的關係為主題，特別是以人文主義的觀點來表現戰後荒廢的環境(社會)中的生活。記錄這樣的生活，就是探究社會真實的態度，也就是現實主義。

簡而言之，生活主義攝影是以人文主義的角度反映戰後的荒廢與生活的貧困景況，當中混合了負面對象(被攝體)和正面主體(攝影家)，例如從困苦的生活中期盼能看到希望的視角。在針對新線會會員參與攝影協會聯展獲獎作品的評審意見中，林應植也明確地提出「在荒廢之中捕捉人

們生活的姿態」的個人觀點；李亨祿的〈賣報紙的少女〉(신문 파는 소녀) 中也言及「將人間之愛呈現得很好」，並進而提出結論：「缺乏人文主義色彩的攝影，與其說是藝術表現，(中略)只能獲得非常膚淺的評價」¹⁴。從這一點來看，生活主義更接近人文主義攝影。將首次會員展的主題定為「市場生態」(시장의 생태) 因而備受矚目的新線會攝影作品也處於這樣的脈絡之中。根據李亨祿的回憶，市場是「人類進行心靈往來的地方，也因此成為最激烈的生存競爭戰場」，人們在此展現「人類在實際生活中所暴露的真實」¹⁵。此後，「新線會」藉由生活主義理論和「人類一家」展覽的「後援」¹⁶，將人文主義攝影引入1950年代後期的韓國照片新潮流。



林應植攝影，1953年

Salon Ars 與現實主義的克服

「Salon Ars」(살롱 아루스)¹⁷於1960年成立，1961年便首次舉辦展覽，因而備受矚目。該團體以新線會會員李亨祿和鄭範泰(정범태, 1928-)為首，李商圭(이상규)、金烈洙(김열수)、申錫漢(신석한)、金行五(김행오, 1927-2014)等人參與其中，以現實主義為基礎，在攝影動機中加入造型性¹⁸。也就是說，Salon Ars 堅持新線會所提倡的現實主義，但添加了其所不足的造型性，用以確保現實主義攝影的藝術性，這樣的意圖源自於新線會對現實主義的批評。李亨祿認為，自從新線會的現實主義開始具有偏向性，便破壞了現實主義的本質。例如他曾說道「因為稱之為現實主義攝影，所以只拍乞丐，或者只拍非常

悲慘的人事物，這是違背藝術本質的事情」¹⁹，「雖然新線會重視紀錄性，也記錄下了生動的現實，但這是孤兒等弱勢施加的粗暴的現實主義」²⁰。正是從這樣的批判角度出發，在 Salon Ars 創立展的評價中，顯示出人們對現實主義朝「造型性」昇華的程度有所關注。《東亞日報》的報導中提到：

「Salon Ars 展」展出的作品以對現實的意識、詮釋和信念的現實主義為基礎，並以強調攝影家主觀意識的重磅作品嘗試新的造型方法，這一點可以視為攝影藝術的進步。²¹

然而，實際上比起在現實主義攝影中所重視的現實記錄，Salon Ars 會員們發表的作品更表現出對構圖的關心。早在 Salon Ars 創立展開幕之前，會員們便已透過研究會探討並摸索該團體的方向；此外，會員們的作品在海外攝影比賽也獲得獎項，因而備受關注²²。獲獎作品之一的李商圭的〈路〉(길)充分展現了 Salon Ars 嚮往的攝影趨向，在這個作品中，騎著自行車的人和從右側走來的人呈現出對比，排除中間色調，利用強烈的色彩對比來強調形態。我們無法得知照片中的人是誰、拍攝的地點在哪，在生活主義攝影中所重視的「社會」和「現實」幾乎不成為攝影創作的考量，這顯示 Salon Ars 會員們主張的「現實主義」已急劇地遠離生活主義現實主義。換言之，Salon Ars 的現實主義強調的是對現實的主觀解讀，相機鏡頭彷彿是一道濾鏡，攝影家透過濾鏡展現過濾後的「主觀現實」。這樣的方向轉變，在 Salon Ars 創立展上展出的李亨祿作品〈構成〉(구성)中也如實可見。在拍攝建築現場的這張照片中，支配整個畫面的因素是鋼筋結構物的形態，由於對比強烈，幾乎讀不出任何細節資訊，也完全看不出工地現場的工人著裝及臉上的表情，整個畫面以格子與斜線的鋼骨結構和明亮的天空作為背景，使畫面充滿幾何形狀。就這一點來看，Salon Ars 的「主觀現實主義」反而更接近於強調圖樣和造型的構成主義或現代主義。

藝評家李慶成(이경성, 1919-2009)在 Salon Ars 創立展的評論中便準確地指出 Salon Ars 對形態和造型性所採取的親和態度。他將攝影劃定為造

型藝術，並提到 Salon Ars 的創立展表現出「對自然形態的無限鄉愁」²³，例如李亨祿的作品〈冰上〉(빙상)是「物體的質感與造型的構成」；李商圭的〈造型〉(조형)「展現出與繪畫截然不同的造型價值」；金行五的〈流轉〉(유전)則具有「用鏡頭定義生活周遭各種造型的意圖」²⁴。當然，李慶成也對作品中包含真實的部分提出評判，例如金行五在另一個作品〈夕陽的街道〉(석양의 거리)中「在具體情況下捕捉觀念上的人類形象，以探究人生的真實性」；金烈洙的〈海冰〉(해빙)「抓住流動的真實，形塑出畫面的動感和力道」。但在這裡所說的真實，可以說是生活主義中作為核心議題的具體現實，換言之，這裡揭示的並不是戰後形成廢墟的史實，而是展露事物本質的現實樣貌。然而 Salon Ars 所追求的現實主義和造型性的和解，必須依賴其他種類的現實主義才能實現，結果 Salon Ars 的目標反而倒向了現代主義。事實上，李亨祿曾經說過，後來的 Salon Ars 「用洗鍊的現實主義追求具有象徵意義和深度的現代攝影」²⁵，但 Salon Ars 在創立展開幕後便無法持續實踐最初的目標，自然地走向了解散之路。

現代攝影研究會與現代主義

「現代攝影研究會」(현대사진연구회)是由 Salon Ars 的李亨祿和鄭範泰等二十到三十歲的年輕業餘攝影家組成，於 1961 年成立²⁶。如同研究會名稱的字面意義，創立目的是為了廣泛地研究現代攝影。為此，會員們定期舉辦研究會，探討攝影理論與西方現代攝影，每年也舉辦會員展，介紹年輕業餘攝影家的作品。以 1962 年舉辦的首次會員展來說，如同新聞報導中所述，「業餘攝影研究家」的作品「不虛張聲勢，具有好感」，可見現代攝影研究會是個聚集年輕攝影愛好者、一同從事攝影創作活動的樸素團體²⁷。而可稱得上是該研究會前身的 Salon Ars 的創立目標，也在現代攝影研究會會員的早期作品中獲得某種程度的體現，亦即現實主義與造型性之間的矛盾及調和。第一屆會員展的褒貶不一，由此不難看出，同樣的問題在 Salon Ars 解散之後仍然是一個重要話題，並持續不斷地被討論。

首先，評論家寒逸子（한일자）批評造型性是「模糊不清的流行語」，並強調其源於真實性和主觀性的協調，另外還提到閔慶子（민경자）的攝影作品追求的是現實主義；另一位評論家劉承參（유승참）則主張「攝影的造型性可被看做是一種繪畫風格」²⁸。儘管會員們的參展作品被區分為多種類型，但在這位美術評論家的評論中，則集中探討了現實主義和造型性的問題。

不過，從1963年舉辦的第二屆會員展開始，評論的論點逐漸產生變化。撰寫展評的李命同（이명동）在談到攝影的造型性之後，主張繪畫和其他攝影藝術的獨立性。他引用拉斯洛·莫侯利—納吉（László Moholy-Nagy）的話，認同「攝影是依光照而造型」，並可像實物投影（photogram）或照片蒙太奇（photomontage）一樣，不使用照相機也能進行攝影。但李命同認為「世界攝影藝術的主流是依據描摹的造型」，從而主張「真實性是攝影藝術的重要因素」。例如他曾批判全夢角（전몽각，1931-2006）的〈望月〉（달맞이）「正在走向繪畫的領域」，忽視攝影藝術的獨立性。這些作品「大部分被造型成明調（high key）和暗調（low key）的極端色調」，最終「忽視情緒性的半色調」，進而拋棄「根據描摹而成的造型」，引入繪畫的元素²⁹。

李命同的論點終究是強調現代攝影應追求與繪畫不同的獨立造型性，並透過「描摹造型」將其化為可能。若考量到李命同本身是現實主義攝影的積極擁護者，這樣的主張自然會讓人接受。總而言之，有關第二屆會員展的討論，重點還是擺在有關「攝影的獨立性」這個問題。

從李慶成的評論中也可以看出這一點，在他針對第二屆會員展的評述中，認為現代攝影研究會在某種程度上完成了「探究造型本質的最基礎性工作」，並以其成果「揭示空間處理、物質發現、自然觀察和造型的重組再現」³⁰。此外又補充道，這四項成果是在攝影和繪畫所具有的親密關係仍然有效的情況下所要求的基礎工作，但即使攝影屬於繪畫等造型藝術的範疇，也必須要求自己「找出獨立性，定義攝影美學」。廣義來說，李慶成對攝影與繪畫有所區分並各有獨到領域的認知，與李命同的觀點並沒有太大區別，但與李命同充滿自信的態度和李慶成對於攝影與繪畫的區分標準抱持謹慎的態度，並作出如下結論：「雖然很難立即判斷，但從平面上，以及圍繞著光學和攝影材料的自然科學技術為媒介，創造出繪畫所無法達到的固有造型價值，這難道不是攝影美學要走的路嗎？」³¹

這樣的言論反映出人們雖然承認「攝影的獨立性」存在，但很難斷定其究竟為何，不過它所具有的獨立性，顯然在於以光學和化學為基礎的「技術」，這種技術屬性是繪畫所不具備的。如果李命同最終透過「描摹造型」來區分照片和繪畫，那麼對李慶成來說，辨別點就是「技術」。因為這樣的差異，李慶成對參加第二屆會員展的會員個別作品也表現出與李命同不同的正面反應。也就是說，會員們正在尋找「攝影的獨立性」，而且還很難明確地界定，因此即使作品中表現出繪畫的造型性，也仍然有其價值。他將李英堦（이영훈）的〈上



李亨祿攝影，1957年

流〉(상류)、李相道(이상도)的〈樹林〉(숲)、李昌煥(이창환)的〈廢墟〉(폐허)、全夢角的〈望月〉、鄭喆容(정철용)的〈無相〉(무상)和黃圭泰(황규태)的〈森林〉(삼림)等作品評為「在攝影家生涯過程中值得紀念的水準之作」，其中全夢角的〈望月〉是李命同認為正在走向繪畫領域的作品。

現代主義的論戰

自此之後，有關「攝影的獨立性」的討論和論戰便持續著，前提是攝影的獨立性存在，論點則在於攝影的獨立性能擴展到什麼程度。1965年1月，在「現代攝影研究會報」(현대사진연구회보)主辦的座談會上，特別將討論內容聚焦於這個問題³²。

正如座談會議題「攝影藝術的本質與目標」所示，從攝影獨有的藝術性、攝影與繪畫的關係出發，討論造型藝術的創作方法套用於攝影藝術，可以允許其發展到何種程度。座談會呈現出現代攝影研究會會員的立場和從生活主義觀點出發，與固守現實主義的林應植的立場對立。首先，林應植的立場是從「現實主義是攝影藝術本質」的堅定思維出發，據他所言，攝影和繪畫各自具有獨立存在的價值，如果攝影成為繪畫的從屬，攝影便沒有存在的理由；此外，他認為「紀錄性」是攝影的存在價值，但像是蒙太奇或實物投影這樣的創作方法會破壞攝影的真實性。

另一方面，李亨祿與林應植持不同意見，他反對攝影藝術必須具有「寫實的紀錄性」的看法。李亨祿認為「記錄」是屬於新聞攝影記者的課題，因此當攝影家用人為的方式添加繪畫元素時，並不能說他們的手法脫離攝影的本質。李亨祿並進一步主張，現代攝影的趨勢正在從記錄走向藝術表現，他說：「在過去的通俗觀念裡，攝影是具有描寫、記錄、傳達等特性的『寫真』，現今對攝影的定義則已轉變並提升至『必須表現出藝術性』的層次」³³。李亨祿以此反駁林應植的主張，並根據這個邏輯維護現代攝影研究會所屬「新進作家」們的立場。

出席座談會的其他攝影團體會員也支持李亨祿的立場，例如 Salon Ars 會員李商圭主張：「如何解釋事物，即如何呈現被攝體才是問題，寫實與否並不構成問題」³⁴；金行五也表示：「攝影藝術所要走的路，就是不被定義為『正途』的路。」³⁵以此回應林應植的主張；特別是李商圭還針對座談會的議題「照片的本質」直接反駁道：「沒有必要規定只能在攝影的程序（process）內變化」³⁶。

綜觀座談會上的主要發言，在某種程度上可以推測出現代攝影研究會所追求的目標，簡言之，就是用現代主義來制伏1950年代新線會和生活主義攝影所追求的現實主義，並將創作重心從「記錄」轉為「表現」。當然，並非所有會員都贊同李亨祿的主張，在後續的會員展中，現實主義與現代主義派系的作品皆有展出。也就是說，會員們根據各自的想法自由地尋找現代攝影的可能性，然而大多數會員沒能持續攝影創作，組織便逐漸散去。儘管如此，現代攝影研究會的歷史意義並沒有被貶低，會員們對西方現代攝影認真鑽研，同時以此為基礎，展開多元化的實驗，探索六〇年代韓國攝影的方向，並試圖擴張。在此過程中，培養出許多值得關注的攝影後進。

談論的衝突

有關攝影中現代主義的討論，在經過 Salon Ars 和現代攝影研究會的多項活動後浮出水面，但仍被現實主義和「記錄」的框架所阻擋，無法繼續前進。如前所述，主導這一系列討論的業餘攝影家本身的侷限性是一部分因素，他們對現代主義欠缺深刻的理解，更是造成這個結果的主因。最終，七〇年代在現實主義—生活主義討論的延續上，透過公開的作品徵集，培養出為數眾多的業餘攝影家。「東亞攝影競賽」(동아사진콘테스트) 就是代表性的例子。

另外，在固守記錄框架的同時，一些找到個人風格的現代意義上的攝影作家，透過雜誌、作品集等印刷媒體嶄露頭角，其中具代表性的有朱明德(주명덕, 1940-)、姜運求(강운구, 1941-)等人³⁷。至此，這些人與攝影競賽斷絕關係，這件事具有決定性意義。因為無論是從現實主義攝影脫離，追求「表現」和「造型性」，受到現代主義論調影響的 Salon Ars 或現代攝影研究會的會員們都無法完全擺脫攝影競賽的陰影，終究只能憑藉單一制度的判斷來衡量自己作品的價值。現代意義上的攝影作家是可以決定自己作品價值的人，也就是自己建立規範的人，現代主義的「新意」便來自於此。而這也正是被捲入公開作品徵集活動的業餘攝影家即使進入新的討論浪潮，仍無法成為「現代的」作家的原因。

1980至1990年代，韓國攝影的核心討論在「拍攝的照片／創作的照片」的對立構圖中形成，這就是所謂「taking／making」的二分法。從1980年代初開始，隨著在照片上添加手工後製的攝影家出現，與固守直接攝影的攝影家之間的對立開始浮上檯面。以具本昌(구본창, 1953-)為首的攝影家們不受限於記錄，自由奔放地拓寬了攝影的表現形式，將現代美術中出現的各種技法運用在攝影上。另一方面，將直接攝影看作是攝影的「本質」的攝影家們認為手工後製不屬於攝影，而屬於美術領域。換句話說，前者認為攝影和現代美術具有共通要素，後者則相信攝影具有其獨特且「固有的」藝術性。根據堅守「拍攝的照片」的陣營的邏輯，攝影是一門機械式藝術，應排除所有拍攝後的手工製作，這便是出自史蒂格利茲(Alfred Stieglitz)主張的直接攝影；相反地，接受「創作的照片」的陣營則認為，經過「記錄」和「再現」的時代以後，攝影進入了「表現」的模式，為了自由地表現，沒有必要受教條侷限。這樣的二分法，實際上與透過現實主義和現代主義的對立結構所表現出的關於「攝影的獨立性」的談論，在本質上並無區別。

兩個陣營的矛盾顯露在各種企畫展覽中，「攝影·新視座」(사진·새 시좌)展(1988, 華克山莊美術館)首先提供了線索。攝影評論家陳東善(진동선)當時曾斷言：「透過這個展覽，不僅出現了『making photo』一詞，而且以這個展覽為起點，(中略)將由『straight photo』和『making photo』的二分法形成兩種派別」³⁸。事實上，展覽當時並沒有展現所謂『making photo』的意圖，反而是含括了兩大陣營的作品。企劃展覽的具本昌曾提到，實際上該展覽「並非只能展示『創作的照片』」，參展的攝影家中，也有很多人將直接攝影視為方法論³⁹。在此之後，連續舉辦了三屆的大規模企畫展「韓國攝影的水平」(한국사진의 수평)，展出的作品多具有「創作的照片」的傾向，這個展覽也因而扮演了確保「新視角」正當性的角色⁴⁰。

透過「新視座」展和「韓國攝影的水平」展而開啟的「making／taking」的討論，在後來舉辦的其他企畫展覽中，相互作用繼續進行著。「觀點與仲裁」(관점과 중재)展(1993)、「攝影是攝影」(사진은 사진이다)展(1996)就是其中具有代表意義的例子，特別是如同「攝影是攝影」展具有「宣言性」的展覽名稱所欲表達的涵義，「taking photo」陣營希望藉「直接攝影」的理論來維護照片的「純粹性」。實際上，「making／taking」的對立構圖，正如攝影評論家李卿珉(이경민, 1967-)所指出，「1950年代版的對決局面」⁴¹恰似1960年代的現實主義／現代主義對立。在這裡，「taking photo」和「直接攝影」被當成現實主義的別名，「making photo」則被指為現代主義攝影的變形，然而這種二分法的界限不僅模糊，甚至還出現了將對方陣營的概念套用於所屬陣營理論的謬誤。例如「攝影的本質」或「攝影的純粹性」等概念，都是出自典型的現代主義理論，卻被用來當作擁護「直接攝影」的現實主義陣營的核心價值，也就是將現實主義劃定為「攝影的本質」，在現代主義觀點中展開了現實主義的討論。此外，「直接攝影」雖反映了典型西方現代主義的視角，但卻具有將其與現實主義視為同地位的諷刺意味。

進入二十一世紀後，「拍攝的照片／創作的照片」的對立局面不再是人們關注的焦點，隨著數位科技的發展，利用 Photoshop 進行照片後製已是非常普遍的事，也幾乎沒有攝影家認為攝影的變形是一種禁忌，直接攝影的信徒向來看不起編導式攝影，即所謂的「場面調度」也被廣泛引用。綜上所述，上個世紀的模式之所以喪失實效性，有以下幾個原因：第一，西方的現代美術迅速地接納攝影，因而突破了過去「making / taking」的對立構圖，西方的現代攝影反而對傳統的「document」概念進行了多種解釋，動搖了現代美術的論述；第二，根植於繪畫或雕塑、並活用攝影技法的創作者們不再執著於過去的框架，而是將攝影不斷融入現代美術之中，對他們來說，攝影並非創作的終極目標，而只是一個媒材。在這種情況下，出現了兩種創作者，或可說是兩類作品——一種是攝影家的藝術，再者是藝術家的攝影。這個區分只是隨意的，也沒有明確的界定，前者將自己定義為攝影家（photographer），並認為應該將自己的攝影作品視為藝術品，後者將自己定義為藝術家（artist），並利用攝影來展現自己的作品，這樣的區分也可以說是在攝影被美術領域籠絡之前便存在已久的二分法的遺餘。換句話說，隨著「攝影只是技術，不是藝術」的觀念瓦解，攝影與藝術融合的過程中，產生了認知差異。從這一點來看，今天我們對於攝影和現代美術的認知，與過去沒有太大的區別。

①

註釋

- 1 具王三，〈攝影界有感一題〉，《攝影文化》(사진문화)，1956年6月號，頁74-75。
- 2 《京鄉新聞》(경향신문)，1956年8月8日。
- 3 李亨祿提到：「長期沉浸於繪畫主義攝影的攝影家們，一旦轉向現實主義攝影，就等於是改變了自己的信仰」。這種新思潮，意即為了達成現實主義攝影的「研究、討論和習作等目標」，因而成立了象徵新路線的「新線會」。(李亨祿，〈新線會時期與攝影〉，《李亨祿攝影集》[이형록 사진집]，Noonbit，2009，頁153)
- 4 林應植認為新線會會員的攝影作品「將生活主義攝影提升到了磐石般穩固的位置」，並積極表達支持。(〈生活主義攝影的勝利〉，《京鄉新聞》，1956年12月19日)另外，在關於第八屆「攝影作家協會展」的評論中，李亨祿的〈乾魚〉(건어)和孫奎文的〈福川橋附近〉(복천교 부근)等生活主義攝影作品被選為模範例作。(《攝影文化》，1957年1月號)
- 5 《李亨祿》，韓國近現代藝術史口述採錄研究系列21，韓國文化藝術振興院，2004。
- 6 陸明心，〈韓國現代美術史(攝影)〉(한국현대미술사 [사진])，國立現代美術館，1978，頁100。
- 7 姜相圭，〈韓國攝影史〉(한국사진사)，頁173。
- 8 林應植，〈攝影的藝術性——繪畫與攝影的關係〉，《我從韓國攝影圈一路走來》(내가 걸어 온 한국사단)，Noonbit，1999，頁295。林應植於文中提及「只有生活主義現實主義才能確立攝影的藝術性」。
- 9 林應植，〈攝影的藝術性與實際性〉，《我從韓國攝影圈一路走來》，頁300。
- 10 林應植，〈寫實手法的流行——攝影協會展有感〉，《我從韓國攝影圈一路走來》，頁276。林應植於文中主張「為了跟上世界攝影潮流，探究現實主義攝影是理所當然的事情」。
- 11 〈The Family of Man：人類一家攝影展報告書〉，《攝影文化》，1957年5月號，頁43。這個主張是在1957年4月6日由趙明元(조명원)主持的座談會中提出，與會者有林應植、具王三、徐尚德(서상덕)。
- 12 林應植，〈生活主義是主流〉，《我從韓國攝影圈一路走來》，頁283。
- 13 林應植，〈韓國攝影界的現況——以作畫傾向為中心〉，《我從韓國攝影圈一路走來》，頁287。〔編註：「6·25戰爭」即1950年6月25日開始的韓戰，又稱朝鮮戰爭。〕
- 14 林應植，〈攝影協會展觀後感——正視生活〉，《我從韓國攝影圈一路走來》，頁277-278。
- 15 《李亨祿》，韓國近現代藝術史口述採錄研究系列21，頁141-142。
- 16 此為李亨祿的表態。他曾回憶道「人類一家展」給予新線會很大的後援」。(李亨祿，〈新線會時期與攝影〉，《李亨祿攝影集》，頁154)
- 17 Salon Ars 進行團體活動期間，韓文名稱有「살롱 아루스」、「살롱 아루스」、「싸롱 아루스」、「아루스 살롱」等標記方法，本文中採用「살롱 아루스」。
- 18 Salon Ars 的標語形式積極地表明了這個意圖，例如，報導 Salon Ars 創立展的新聞稿中提到「Salon Ars 展的作品「試圖以現實主義為基礎進行造型」」。(《東亞日報》[동아일보]，1961年12月30日)

- 19 李亨祿，〈韓國近現代藝術史口述採錄研究系列21〉，頁170。
- 20 李亨祿，〈新線會時期與攝影〉，《李亨祿攝影集》，頁155。
- 21 〈1961年的攝影圈〉，《東亞日報》，1961年12月30日。
- 22 李商圭、金鎮煥(김진옥)、金孝烈(김효열)、金永敏(김영민, 1913-1992)等四人於美國攝影雜誌所舉辦的「US Camera Contest」獲獎，報導獲獎消息的新聞中提到李商圭和金孝烈是 Salon Ars 的成員。而根據李亨祿的回顧，Salon Ars 創立當時有李亨祿、鄭範泰、李商圭、金烈洙、申錫漢、金行五共六名成員。(〈我國的攝影藝術〉，《東亞日報》，1961年7月1日)
- 23 李慶成，〈關於形態的鄉愁〉，《東亞日報》，1961年11月2日。
- 24 同註23。
- 25 李亨祿，〈新線會時期與攝影〉，《李亨祿攝影集》，頁155。
- 26 Salon Ars 當時在名義上已經解散，但成員仍繼續在現代攝影研究會活動。現代攝影研究會的實際創立者是李亨祿、鄭範泰、金行五、李商圭等人擔任指導委員，並一同為該團體發行的會報兼研究刊物《寫眼》(사안)執筆。就此而言，現代攝影研究會可以視為 Salon Ars 的延伸及擴張。
- 27 另一方面，曾在該研究會組織中作為主導人物的李亨祿曾表示，培養年輕人才是主要目的。由於當時還沒有正規的攝影教育單位，主導攝影圈的「攝影作家協會」(사진작가협회)主要會員都是商業攝影師，李亨祿認為從事營利活動的他們，在優質作品的產出上存在侷限。因此，現代攝影研究會的主要會員都是受過大學教育的業餘攝影愛好者。(《李亨祿》，韓國近現代藝術史口述採錄研究系列21，頁189-195)
- 28 寒逸子，〈必須提出的課題——評第一屆現代攝影研究會展〉，《京鄉新聞》，1962年2月11日。
- 29 李命同，〈飛躍的知性青年的結晶——評第二屆現代攝影研究會展〉，《東亞日報》，1963年7月5日。
- 30 李慶成，〈清新又積極的姿態——現代攝影研究會展觀後感〉，《京鄉新聞》，1963年7月8日。
- 31 同註30。
- 32 《京鄉新聞》，1965年1月20日。新聞只報導了座談會的消息，詳細內容刊載於《寫眼》第7期。座談會於1965年1月22日舉辦，由李昌振(이창진)主持，與會者有林應植、畫家黃廉秀(황염수, 1917-2008)、李亨祿、金行五、全夢角、李商圭、李英堉。
- 33 〈攝影藝術的本質與目標〉，《寫眼》，第7期，1965，頁36。
- 34 同註33，頁28。
- 35 同註33，頁26。
- 36 同註33，頁26。
- 37 朱明德的情況為例外，他的主要作品是透過印刷媒體發表，同時與展覽並行。例如他以作品集形式發表的《混雜的名字》(섞여진 이름들)原本是在「霍爾特孤兒院」(홀트씨 고아원)攝影展展出，後來才發行。
- 38 陳東善，〈攝影·新視座展〉，《攝影批評》(사진비평)季刊，創刊號，攝影批評社，1998，頁51。
- 39 〈企畫論壇：「攝影·新視座」展後的現代攝影十年〉，《攝影批評》季刊，創刊號，頁22。文中提及，在討論的過程中，企劃本次展覽的具本昌從參展的八名的攝影家中，將崔光鎬(최광호, 1956-)、李柱龍(이주용, 1958-)、林吟均(임영균, 1955-)、韓玉蘭(한옥란, 1954-)的作品分類為直接攝影；其他參展的攝影家有具本昌、金大洙(김대수, 1955-)、李圭哲(이규철, 1969)、河奉昊(音譯, 하봉호, 1957-)。
- 40 攝影家韓靜湜(한정식, 1937-)認為「新視座」展與「韓國攝影的水平」展相比「雖然參與人員較少，而且是海外留學生的小規模集體限定展覽」，但該展覽為「水平展」奠定了基礎。(韓靜湜，〈韓國攝影的水平〉，《攝影批評》季刊，創刊號，頁53)
- 41 李卿珉，〈「攝影是攝影」展〉，《攝影批評》季刊，創刊號，頁64。

朴平鍾(박평중)，韓國中央大學教授。韓國中央大學攝影系畢業，法國巴黎第十大學美學博士。著有《攝影的仿真》(2006)、《遺跡的美學》(2006)、《韓國攝影的先行者》(2007)、《韓國攝影原生力》(2010)、《攝影家幽暗的全盛期》(2014)等。

PARK Pyungjong is a research professor of Chung-Ang University, Korea. He holds a PhD in Aesthetics from the University of Paris X, and a Bachelor from the Department of Photography, Chung-Ang University. His publications include *Emulation in Photography* (2006), *Aesthetics of Traces* (2006), *Forerunners of Korean Photography* (2007), *Autogenous Force of Korean Photography* (2010), and *Photographer's Gloomy Heydays* (2014).