

15

作為動詞的「攝影裝置」：
一個繞道而來的生成倡議

時至今日，「攝影裝置」一詞已是台灣藝術圈常見的用語，三不五時見諸於作品描述與展場說明裡，彷彿其意義已內鑲字裡行間，不證自明且無需多慮。

然而，與其重新考掘什麼是「攝影裝置」在美學上的操作型定義，或許更值得深究探問的歷史命題，在於「攝影裝置」究竟能否成為一個具有嚴謹定義的「名詞」？抑或其涵蓋的作品過於繁複異質，或許只能將其當作一個方便行事的「形容詞」，藉以描述某些影像作品所共有的外貌特徵？

或者說得更明確些，與其在「名詞」與「形容詞」間含混曖昧地反覆擺盪，我更在意的是，究竟要如何將「攝影裝置」一詞重新脈絡化，藉以推估出一個更為開放動態、且能超越「類型」窠臼的攝影想像？

九〇年代的時空產物

若回顧「攝影裝置」作為美學討論與創作實踐的浮現，不難發現它是特定時空脈絡下，且獨屬於台灣語境的論述產物。具有明確指稱對象、且逐漸流通使用的「攝影裝置」一詞，主要浮現於1990年代台灣藝壇興起的裝置藝術風潮裡，用來描述彼時在裝置風盛行的當代藝術脈絡下，許多複合媒材作品開始有意識地將「攝影／影像」當

成藝術裝置的核心要件，並高度自覺地講究裝置作品在展示場域裡的空間部署，希冀藉此跳脫傳統平面藝術（如繪畫或攝影）展示時那「懸掛在白牆上」的二維空間侷限。

例如陳順築自1992年《家族黑盒子》系列開始，逐步發展了一連串的影像裝置作品，多所探究視覺與記憶間，那既纏綿緊密卻又不總是穩固可靠的情意糾葛。它們有些作為戶外的公共藝術裝置（《集會·家庭遊行》），有的則以雕塑之姿豎立室內（《金都遺址》），若干則貌似傳統照片般裝框陳列於牆面，但在影像表層浮貼了宛如異質物的照片磁磚，藉以擾動照片平面的敘事秩序（《四季遊蹤》），如今都被視為台灣「攝影裝置」的代表作品。而吳瑪俐自九〇年代中期起發展的「小甜心」系列作品，則以古今中外名人的兒時照片為素材，以現成影像拼貼出諸多狀似同一（孩童面孔的純真總是類似的），但脈絡歧異（往後的生成育皆有差別）的視覺臉譜考察，並依照展示空間的不同（藝廊、書店、美術館），發展出對應的「攝影裝置」系列。

以陳順築與吳瑪俐為線索，或可看出九〇年代「攝影裝置」之說興起的客觀條件，除了裝置藝術的論述條件，加上西方當代藝術家對「影像／記憶」議題的多年探究（例如Christian Boltanski與Nancy Burson的明顯影響），本地大環境因素至少還包括了：政治本土化運動連帶興起

的文化懷舊熱、社區營造鼓吹的老照片出土風潮，以及對台灣歷史的身份認同尋根探究等。凡此種種，都使得「影像／記憶」的關係，成為攝影若不是需被動呈現紀錄，便是有待主動介入擾動的，甚或是成為創作素材基底的，一個彼時極其重要的問題意識，使得觸感敏銳的視覺藝術創作者，開始將「攝影／影像／記憶」等一連串矩陣，視為至為關鍵的想像路徑與實作手法。

效力可疑的「名詞」

然而，我們卻不能說，常擺在裝置藝術下，或被視為攝影藝術分支的「攝影裝置」，本身有著清楚固定的操作型定義——作為一個專有名詞，它的解釋力是有些可疑的。例如在姚瑞中影響深遠的重要著作《台灣裝置藝術》（2002）裡，被命名指認、彷彿一「次類型」存在的「攝影裝置」，是劃歸在「裝置藝術」的「大類型」下自成一章¹。書中認為「攝影裝置」的實踐路徑「雖然具有攝影的條件，卻另外開闢出一個影像新天地」，並分成四種創作類型：「攝影中的空間裝置」、「數位合成影像」、「矯飾攝影」，以及「田野調查方法學在攝影裝置上的應用」。嚴格來說，此一範疇劃界雖然忠實精要地歸納了九〇年代台灣攝影發展裡，幾項較為明顯新穎的創作趨勢，但其範疇過於籠統

龐大，幾乎涵蓋了傳統攝影以外所有的創作路徑。

姚瑞中在隔年出版的另一本書《台灣當代攝影新潮流》(2003)裡，或許更為精準地提示了問題的核心，其實並不在於「裝置」於否，而是攝影與當代藝術的匯流與影響，如何造就出(當時堪稱)新穎的影像美學系譜與創作風格²。若以這種角度考察，「攝影裝置」也就不是一個界限清楚的「類型」，更不是一個定義嚴謹的「名詞」，而更像是用來「描述」影像如何呈現、擺置、部署，藉以塑造感知經驗的「形容詞」。一如夏洛蒂·柯頓(Charlotte Cotton)在她影響深遠的《The Photograph as Contemporary Art》(2004)一書中所提，傳統攝影與當代藝術間的關係，並不全是斷裂式的新舊替代與零和割離，更多常見的實貌是二者之間匯流交錯，從而影響了彼此生產、展示與流通的場域渠道與呈現面貌³。

淪為窠臼的「形容詞」

然而僅用來「形容」作品樣貌，彷彿只是「描述」其美學操作程序(procedure)，或是作為某種「裝飾」用的詞藻，卻無明確反身至影像本體意涵的「攝影裝置」之說，也不能說就必然比較高明，反而更常讓人有不足匱乏之感。

「攝影裝置」一說自九〇年代起的浮現，正面效果是

使創作者能多所思考影像呈現的空間部署與展示政治(politics of display)，從而衍生出更為複雜多樣，而不限於靜態牆面的陳列邏輯，然其負面效益，則是造就一連串模仿跟風潮，彷彿攝影作品的展示必定要「裝置化」才能夠加分，堪稱得上是「當代藝術」，方可達到進入藝廊或美術館的基本門檻。

這股跟風潮流，多少反映了傳統攝影界與當代藝術圈的場域差異，以及希冀藉由「裝置化的攝影」來跨越此一鴻溝的想像。吳嘉寶曾於1994年發表〈都是陳順築惹的禍〉一文，批評在陳順築《家族黑盒子》系列獲得好評後，攝影界旋即出現一連串跟風模仿的創作潮流，彷彿唯有藉此才能追上創作時尚，而不謹慎考慮內容與形式是否適切契合⁴。而自九〇年代以來，以裝置方式呈現攝影，也逐漸成為一種常見的照片展示模式。在交互影響下，誠然一些最優秀的創作者，皆會藉由影像與裝置的辯證性互動，藉以探討攝影與照片本體的邏輯意涵，從而擴大了視覺思辨的探究空間，但亦有不少思考淺薄的創作者，誤以為藉由「攝影的裝置化」，其作品便必然超越了平面影像的意涵深度，而可得到藝術場域的關愛眼神，結果是不少當年「攝影裝置」風潮下出現的作品，如今看來都欠缺深邃周全的持久意涵，而頗有急就章的克難仿效感。作為某種仍有待重新梳理的歷史檔案資料，它們多少反映了當年的時代徵候。

影像與裝置能否產生辯證性的互動，從而反身質問影像、物質與記憶的本體性內涵，或許仍是「攝影的裝置化」或「裝置化的攝影」能否深刻的不二判準。一個頗有深意的例子，或許是攝影家陳伯義的創作計畫《紅毛港遷村實錄——家》(2013)。以影像裝置呈現的此一作品，牆面處掛著的系列照片，以「窗景」、「遺留」與「層跡」等不同層次，秩序井然地刻劃了高雄紅毛港已成殘破廢墟而渺無人煙的空荒樣貌，但在現場展示的裝置空間裡，則彷彿是要與照片影像對照般地，以刻意混亂但仍有系統的方式，同時陳列了攝影者在廢墟現場取景捉影時，同時撿拾收集的殘留物件，形成了平面與立體、再現與在場、陳列與廢棄，以及系統與失序間，一連串不斷生成的反覆詰問與複數辯證。

陳伯義將物件與影像並列，並不是為了庸俗的「場景重建」而已，就像是與牆面上的影像辯證般，「裝置化的攝影」展示陳列，在此多所反身自省並尖銳質問了，影像的空間部署，要如何才能傳達出廢墟現場在視覺上的混亂感與一致性？攝影照片在呈現場景時，其極致與限制究竟何在？在成為攝影裝置的影像空間裡，平面照片與立體物件的關係為何？換言之，以「攝影裝置」呈現的《紅毛港遷村實錄——家》，其照片影像與現場物件，除了是針對題材本身的多層次呈現，其空間部署與辯證邏輯裡，竟亦

有一種坦承其無法窮盡亦不可能完全再現，但仍竭力為之且充滿辯證精神，而宛如「動詞」的「攝影裝置」創生感（sense of creation）。但在嘗試提出此一既非「名詞」，亦非「形容詞」的「攝影裝置」定義前，或許仍須在歷史裡稍加繞道（detour），尤其是回頭察看早於九〇年代的「攝影裝置」史前史。

史前小史的繞道，或，攝影反身性的裝置邏輯

事實上，在傳統的藝術詞彙或攝影史脈絡裡，並沒有一種明確稱之為「攝影裝置」（photographic installation）的作品類型，更遑論其系譜流派與美學特徵。如前所述，「攝影裝置」論述在台灣九〇年代的「發明」，其實有著十分在地（localized）的政治社會因素與藝術場域邏輯。而一如任何「傳統」在被「發明」時，總會同時產生一股趨力，讓人意圖既回溯又解構那「傳統」被「命名」前的、某種不在一般探問座標內的「史前史」。此一探求趨力在此，倒不是為了編年列譜，而是嘗試提出：若我們不滿足於「攝影裝置」只淪為一僵化固定的分類「名詞」，或竟僅是一方便描述視覺風格的「形容詞」，那要如何才能擺脫窠臼，找出一個具有辯證精神、總是流變不拘，接近「動詞」概念的「攝影裝置」觀？換言之，「攝影裝置」是否僅能是一

種分類用的「工具」或「手段」，抑或仍有其它賦予想像、未完開放的創生空間？這是本章試圖提出倡議的命題。

作為台灣戰後或許最重要，卻也是長期遭忽略的現代派前衛創作者，黃華成在1966年舉辦的「大台北畫派秋展」裡，入門第一件作品即為某種意義上的影像裝置物件：擺設在展場門口的踏板，是世界名畫的印刷複製品拼貼，觀眾唯有象徵性地用一己肉身之雙足，踐踏過那代表傳統藝術的繪畫複製品表層，方能進入他所部署營造的觀念藝術「空間」，而靈光不再的印刷名畫地墊，其奠基於機器複製的印刷邏輯，一如班雅明（Walter Benjamin）所言，正是攝影術的同源衍生物，它們作為「攝影／影像」匯集拼貼而成的地面裝置，於此不斷在時延（duration）的流逝中逐步耗損、漸次剝離。而在1968年的「黃郭蘇展」裡，黃華成則將自己的家庭老照片與從報刊剪裁下的印刷圖片交互混雜，不分親疏遠近地浮貼在一傳統畫版上，並將其命名為〈紀念母親〉。由於構成材質包括了傳統照片與印刷圖片等多種粗細有別的基底，影像表層從而參差不齊、充滿皺摺，彷彿暗示了記憶與影像的不可靠與人為性，構成一關於「母職」集體意象的攝影蒙太奇。

簡言之，藉由將攝影圖像轉化為某種表層抗拒平順圓滑、內核充滿耗損黑洞的裝置物件，黃華成的這兩件觀念性作品可說對影像之本質（及其與時間與記憶的關係），

提出了精巧銳利且超前時代的辯證探問⁵。

同樣的觀念性攝影作品裝置，亦見諸於張照堂發表於1966年「現代詩展」，以洛夫同名詩作為題的〈石室之死亡〉。該作將重複曝光的超現實靜照置放在玻璃罩中，形成了近似雕塑的詭異透明物，藉此探究攝影影像與外在空間的物質關係⁶。1967年的「不定形展」裡，他則發表了將照片融入日常物件的〈生日快樂〉，影像在此跳脫了純攝影展示的二元平面，構成一種攝影影像與掃把、椅子等日用品，皆混同為生活周遭「現成物」一環的迴圈關係。

而謝德慶在赴美從事一系列已成傳奇的行為藝術計畫前，曾於1973年製作過一個名為〈曝光〉的觀念性作品。他自當時的廢紙廠買到自美軍顧問團流出的過期柯達相紙，以十張一列、共一百張的方式，將其逐一鋪排在戶外的地板上。由於相紙一見光即由白逐漸變暗，一百張排完後謝德慶回到第一排，再依序將已經暗黑的相紙逐一翻轉至無感光劑的白色背面，藉由全長約二十分鐘的反覆勞動，一百張相紙經歷了某種正反與明暗之間，基於受光程度與時延序列而漸次生成的色差對比，而在這個行為操演的內核，則或許多少觸及了勞動、時延、測量，以及影像之生成與消滅，以及何謂可見性等本質性的視覺命題⁷。

黃、張、謝這幾組涉及了影像、空間、身體、感官的概念性作品，雖然與九〇年代台灣興起的裝置風潮，

在座標上分屬截然不同的時空脈絡與知識體系，領受的思潮影響也多所歧異，彼此更沒有傳承影響可言，甚至以前述的「名詞」或「形容詞」的角度來看，它們作為「攝影裝置」好像顯得太「平面」而格格不入，但我們或可比較大膽地提出這樣一個假設：最深刻的那些裝置化的影像部署，皆存在著若干對於「什麼是照片／何謂影像本質」的問題意識。

換言之，重要的不是「攝影裝置」這四個字「是什麼」，也不是這個詞彷彿裝飾辭藻般地「形容了什麼」，而是將「攝影裝置」轉化為一個流動且開放的問題意識與實踐場域，永遠以一辯證之姿，迴旋輪轉於影像、現實與空間的三角關係裡，嘗試反身探求於那特屬於攝影的存在性本質。這種「攝影裝置」想像，是一個流轉滑動而不拘於單一框架的運作力場，與其用「名詞」或「形容詞」去限縮規範，它毋寧更接近於一種曖昧模糊、不斷生成延異的「動詞」。

作為「問題意識」的攝影裝置

若繼續繞道，並稍做詞源學上的考察，早在九〇年代的裝置藝術風潮前，簡永彬便曾於1986年5月號的《雄獅美術》「台灣本土攝影」專輯裡發表了〈攝影裝置——看逆

旅，讀照片〉一文。有意思的是，該文指涉的「攝影裝置」，其實便是照片「生產」環節物質基礎的「攝影器材」，而非九〇年代在當代藝術語境下出現，關於「照片」如何與空間部署彼此辯證的最終「呈現」美學——無論那指涉的是攝影化的裝置，抑或是裝置化的攝影⁸。

此一與當代認知格格不入的詞源歧義，除了只以雞同鴨講或誤會一場解釋，是否也能帶給我們一些意在言外的啟示？同樣發生在1986年的另一件事，是李銘盛出版了一本拍攝藝術家肖像的專書《攝影畫家》，但在這本形式上較為傳統的照片集外，有意思的是他在同年還發表了一件名為〈會議〉的裝置作品，內容是將藝術家們的照片面對面地一一置放在會議室的桌子上，中間則擺著一塊代表利益的豬肉，而作品描述裡稱此為一「攝影雕塑」⁹。

1986年的這兩件事或許在歷史檔案裡輕如棉絮、易被忽略，但或許說明了尚未穩固「命名」(naming)前，事物本身所具有的某種柔軟輕盈與模糊彈性。曾留學東瀛的簡永彬在文章裡提出「攝影裝置」，讓人聯想到日本著名的攝影批評刊物《寫真裝置》(写真裝置，1980-1983)，以及該刊致力於解析影像本質的智識堅持。李銘盛狀似符合「攝影裝置」定義的〈會議〉，卻是衍生自一個較為傳統的《攝影畫家》肖像拍攝計畫，而當時的他更傾向於以「雕塑」一詞形容之。作為某種用來借題發揮、發揮想像的繞

道支點，前者或許使得「攝影裝置」不再只是複合媒材最終呈現的空間部署議題，而亦涵蓋了拍攝前後物質條件層次的考量關懷；後者則體現了傳統攝影與影像裝置間，並非總是涇渭分明的模糊界線。凡此種種，都鬆解擾動了我們對「攝影裝置」已經定型的僵硬想像。

德希達（Jacques Derrida）曾說，所有的書寫都不是單純的，它總是某種既有書寫術的反覆、疊合與延異——所有的言說都早已是書寫了，而所有的書寫，無論單純複雜與否，都可視為「關於書寫的書寫」。或許以同樣的精神，我們亦可說所有的攝影，某種意義上都可以是「關於攝影的攝影」，因為無論自覺與否，它們都多少反身指涉了影像自身本體的物質基礎、生產條件與存在狀況。以此觀之，那麼一個開放且動態的「攝影裝置」概念，或許就不需只執著於影像最終成品的類型化呈現樣貌，不必把它以「名詞」或「形容詞」的方式窄化框架之，而是更加著重在攝影本身的概念層次，能否回歸至影像本體，成為一種反身性的自我詰問。亦即，作為動詞想像的「攝影裝置」，會特意將「攝影」自身（photography itself）彰顯為影像的重點之一，而不是將其過程予以隱蔽消解。以此觀之，無論其風格是紀實、抽象、觀念，無論其形式是紀實、實驗、前衛、現成物或複合媒材裝置，皆有可能是此一「攝影裝置」動態定義下的範疇產物。

所有的攝影都是攝影裝置

本章嘗試提出一種作為「動詞」的「攝影裝置」觀，嘗試倡議所有的攝影其實都可以是一種「關於攝影的攝影」。這個聽來可能不大時髦、也欠缺當代感的開放性定義，在邏輯上不斷延異的極致便是認為所有的攝影，其實都可以被視為是一種攝影裝置，一種能夠對攝影本質提出反身探求的視覺機制，一套或許永遠處於動詞狀態、而抗拒被輕易物化的未完成提問。

或許在高重黎與陳順築的作品裡，頗能看出此一定義的柔軟開放性。基本上置身於九〇年代「攝影裝置」熱潮外的高重黎，晚近十多年來以「幻燈簡報電影」系列的影像裝置，深刻探究了靜照與動像、照片與電影，以及拍攝與放映間的多重辯證與互文疊合關係。例如在《秋刀魚的滋味》(2014)裡，他將收集而來、作者不詳的家族幻燈片，連同原本是動態影像的敘事電影，通通拆解為靜態化的單格影像，藉由將動態電影「照片化」的影像策略，犀利地拆解了小津安二郎的導演神話。一如他早於1984年便以八釐米拍攝的《最後的凝視：那張照片》裡，將捷克攝影大師約瑟夫·寇德卡(Josef Koudelka)一張吉普賽家族向夭折女子告別的經典靜照，重新以電影語言拆解成七分多鐘的動態實驗短片。雖然高重黎不常被歸納在藝術圈僵

化的「攝影裝置」論述裡，但他對「電影化的照片」與「照片化的電影」的迴返求索，針對影像本體與物質基礎的手工拆解與歷史介入，應是台灣創作者裡對攝影本體最深刻持久的裝置性探問。

而被認為是「攝影裝置」代表之一的陳順築，其生前最後一個較為龐大的攝影計畫《迢迢路》(1990-2013)，表面上有著較為貼近傳統攝影，而與九〇年代「攝影裝置」狀似無關的外貌，但影像裡時常浮現的反光殘影、或是畫面邊角的物質痕跡，常暗示了拍照者並非全然自由無束，實乃隔著一道「介質」在取景拍攝，那可能是汽車、巴士或飛機的擋風玻璃，或是家宅樓戶的窗戶反影，彷彿暗示著觀看者，影像與世界之間，那並不總是透明清澈，而是充滿緩衝介質與人為操作的「框架」(framing)關係——正如他自九〇年代起，一系列攝影裝置所不斷提示的在影像與世界間，那既彰顯又隱蔽的、多層開闔且充滿皺摺的關係¹⁰。

《迢迢路》裡呈現的，也是一個觀看／拍攝者的位置，一個屬於影像「生產」環節的「攝影裝置」視野。或許純屬巧合，但不無有些啟示與象徵意味的細節，或許是陳順築早期第一部作品集《眼睛的思維》(1990)裡，風格純屬傳統攝影的紀實影像，沒有一絲觀念藝術的考究沉思，更多浮現的是直觀取景的澎湖風情。但打開該書的第一張

照片，或許也可算作陳順築影像世界對外開啟的第一張照片，便是陳母坐在車內、手倚在窗上對外凝視鏡頭的肖像照——一個陳順築往後反覆致意（母子／親族／移動），且在晚期作品《迢迢路》裡不斷顯現的「觀看位置」（世界／車窗／框架）¹¹。

那是一個開啟，一張面對世界的觀看與凝視。或許，就只差一台相機在手上了。

那張照片，彷彿如是說。

終究，所有的攝影，都是關於攝影的攝影，都是在呈現世界的同時，某種程度上總是反身指向自己的，「攝影裝置」。

註釋

- 1 姚瑞中，〈攝影裝置〉，《台灣裝置藝術》（台北：木馬文化，2002），頁272-319。
- 2 姚瑞中，《台灣當代攝影新潮流》（台北：遠流，2003）。
- 3 本書台譯本參見《這就是當代攝影》（新北：大家出版，2011）。在本章的討論脈絡裡，或許需特別說明提醒的是，由出版社（而非譯者）決定的中文書名，其標題調性的獨斷權威，以及宣傳用語的封閉定型，實與柯頓原書內文裡所不斷致意於傳統與當代間的持續辯證，頗有精神上的差距。柯頓全書最真確的問題意識，是去刻劃出當代藝術與攝影實踐間不斷流動變化的有機連繫，而非去替「當代攝影」下一個教科書式僵硬律令的「這就是……」定義。
- 4 吳嘉寶，〈都是陳順築惹的禍（1994年台北攝影節評審感言）〉（台北：視丘攝影學院），<https://www.fotosoft.com.tw/view/articles/85-foreword-03.html>。
- 5 這兩件佚失作品，曾於2020年台北市立美術館「未完成，黃華成」展重製。
- 6 此件作品曾於2013年「歲月／照堂：1959-2013影像展」重製。
- 7 關於〈曝光〉的原始相關影像已全數佚失，謝德慶2016年曾在台北重新執行此作，並拍攝過程紀錄，作為其2017年威尼斯雙年展台灣館「做時間」個展的現場錄像。
- 8 簡永彬，〈攝影裝置——看逆旅，讀照片〉，《雄獅美術》170（1986.05），頁101-106。
- 9 李銘盛，《攝影畫家》（台北：藝術家，1986）。〈會議〉曾於1986年9月於龍門畫廊展出，關於此作的相關資料，參見：李銘盛，《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992）。
- 10 陳順築，《迢迢路》（台北：田園城市，2010）。
- 11 陳順築，《眼睛的思惟：B&W影像手記1》（台北：漢藝色研，1990）。