

Chou Ching-hui 周慶輝





III- 21 野想 Wild Aspirations, 92 x 126 cm



WILD 野 想  
ASPIRATIONS  
THE 黃 羊 川 計 畫  
YELLOW SHEEP RIVER  
PROJECT

編 號  
Copy Number 鹿木用書





II-36 野想 Wild Aspirations, 127 x 178 cm



## 「後紀實」的攝影藝術——對談者陳傳興 vs. 楊照 vs. 周慶輝

■陳傳興、楊照、周慶輝

楊：從你寫的文章「銀鹽的焦慮」談起吧！文章裡你提到了過去的攝影和記憶、甚至是哀悼有密切關係。從這個角度來看，周慶輝以前的作品脈絡就很清楚，他長期從事新聞攝影工作，新聞攝影，講求快速傳達、創造現場感，周慶輝過去拍麻瘋病院或是勞動者，都是試圖要從新聞的現場感走向你文章中講的記憶和哀悼的功能，尤其是哀悼。這本來就在紀實攝影傳統裡強烈的追求，因為知道這個世界不會繼續這樣存在，所以必須把它拍攝下來，攝影者抵抗變化，哀悼逝去的時間，在一個意義上，紀實攝影者必然是保守主義者，在他眼中，會逝去的東西正因為會逝去，就有一種特別的價值，任何會逝去的東西，在攝影的眼光或攝影的鏡頭裡就自然取得了它的價值，所以才會有那種底層的哀悼性。

「銀鹽的焦慮」指出了巨大的問題，當整個鋪天蓋地的數位攝影器材讓攝影變得這麼簡單，攝影變得無時無地不在進行，每個人都在拍照，都能拍照，那還有傳統的攝影家存在的可能嗎？攝影者、攝影家要如何調整，重新定位自己所做的事呢？當所有的事物，不論是否有價值，都會被拍照保留下來，哀悼性就喪失了，攝影家不再是哀悼者了。

看到周慶輝這次展覽的作品，我有強烈的感受：他試圖在處理這個問題，要從一個原本的哀悼者，在「銀鹽焦慮」的時代中，轉換另一種創作的模式。這次周慶輝的作品和以往都不同，不只是作品的模樣不同，作品當中人和對象之間的關係也改變了，周慶輝從原來「攝影家」（一個哀悼者）的角色正在轉化成一個曖昧模糊的「當代藝術家」。

陳：在討論這次展覽時，周慶輝提到了：要把in situ「在場」的感覺以某種形式重新建構在展覽場上，真正的「在場」已經不在了，卻要進行一種「想像的重構」，這就和他先前做為觀察者的立場，攝影家和對象的關係大不相同了。這裡顯示了動搖、質疑和不確定，在某種程度呼應了你剛才所講的轉化。

先前傳統的攝影是一種introjection，哀悼者覺得逝去的東西消失了，要趕快把它吞下來，要把它封存下來，置入他的記憶膠囊、時間膠囊、底片裡；可是現在數位時代卻是project，一種projection把自己所有的想像和欲望投射出去。周慶輝這個展覽，一方面有傳統式照片懸掛的展覽，另一方面卻又有經過重構後，想像現場的那面土牆，最終還引導到多媒體的投影，剛好呼應了從introjection，經過虛構，再到projection的變化過程。



一個攝影家面對數位攝影鋪天蓋地而來，我們甚至無法清楚指涉什麼是攝影機什麼不是時，周慶輝的選擇是回歸使用傳統的4x5相機、大底片，更為手工的形式。照片的形式也回到更單純的portrait，肖像攝影，甚至是照像館身份証照的方式的portrait，帶有強烈辨識身分的功能。接著他要小朋友去畫畫，再把畫畫移到牆上去，中間帶有一種自我否定的關係，一種身分變造的暗示。

從原本只是一個記錄者、見證者，改以一種非常強勢的方式去面對對方，甚至要對方留下筆錄，幫他照像，要求小朋友畫下他想像的電腦是什麼，像是要求留下筆錄般，然後還轉印到一個現場去，在一片荒涼的黃土高原上，周慶輝無意識地創造了這種形式、這種關係，進而在展覽佈置上更加予以強化——由身份証照到最後的封閉空間、虛無影像的多媒體投影。

楊：這裡還是牽涉到紀實攝影的困窘。

「黃羊川計畫」原本要記錄電腦與那邊小朋友之間的關係，出發點是紀實攝影的，但事實上他要記錄的關係根本還不存在，也就是「無實可記」，如何透過紀實攝影精神去記錄不存在的現實？在這種狀況之下，攝影家被迫更具體地面對問題。

人道精神是扮演旁觀者的紀實攝影家最方便給自己的標籤，但長期下來，就因為太方便也就被濫用了。「無實可記」的狀況下，攝影家無法繼續安穩扮演人道旁觀者，他只能變成介入者。現實就變成他的素材，而不是他的對象。

周慶輝拍了許多小朋友家中環境的照片，我覺得這些照片是他的護身符和藉口，因為他還想要否認，否認自己已經從原來的攝影家、旁觀者的身分，轉變成介入操控這些小朋友，把他們變成自己藝術的素材。他還不習慣這種「藝術家中心」的作法，藝術家以強悍的介入精神去應用素材，改造素材，迎合自己藝術上的需要。周慶輝還在抗拒新角色，還在留戀舊的紀實攝影家身分，雖然他的作品本身其實已經不是那麼回事了。這種抗拒帶來了展覽中多重意義的tension，也讓in situ有了雙重意思，一種比較像是當代藝術家的態度，也就是藝術不可能離開這個環境，所以它必需要in situ、site specific；但還有另一層意思是周慶輝想要把攝影的現場叫喚回來，假裝自己還在黃羊川，在場目睹記錄這一切，塑造現場攝影家的身分，試圖否認自己居間manipulate材料的藝術創作作法。



對我而言，在當代藝術中，此種manipulation沒有什麼不道德的。藝術家有強烈的衝動，將攝影看作是創造手段，想辦法創造出沒有辦法用別的素材做出的作品，像是你的拍立得系列作品，那些照片究竟是拍浴缸、牆壁、燈還是人都不重要，經過相機與相紙manipulate出來的色彩與影像才重要，因為那是油畫材料或其他任何材料都無法去創造出來的。

陳：Manipulation是這幾年來中國攝影的攝影創作的最主要類型，也是最主要的表演形式，周慶輝從紀實攝影到把manipulation放進去，和中國目前的扮演、裝置的潮流相呼應。中國最近十年來攝影上最主流的修辭，是grotesque怪誕，但周慶輝走的並不是這種怪誕，他雖然用了這種perform的形式，看起來像是身份証照，小朋友到studio拍照的一種扮演，但並不是以荒誕為主。

黃羊川是溫世仁未完成的計畫，周慶輝將原本的大型人道計畫偷渡成個人的藝術創作project，確實是一種偷渡，他在攝影的修辭使用、表達、敘述上呼應了中國十年來的重要表現形式。另外用4x5相機底片，擺脫過去的黑白習慣，改用彩色照片形式捕捉繪畫沒有的色彩。我特別好奇他在尋求什麼樣的色彩形式嗎？

周：選擇4x5相機除了照片質感的要求外，想讓自己在拍照時是緩慢思考，或許潛意識中是有點要對抗數位攝影讓攝影變得太簡單的情況吧。

我對彩色一直很有興趣但自覺沒有足夠能力控制，這次在數位的轉換過程，花了很長的時間嘗試自己掃描，並選擇輸出材料並自己打印，這批照片的色彩我希望能創造出一種擺盪在攝影和繪畫之間的不確定感。

楊：提到怪誕，我想一部份原因還是來自於攝影突然變成那麼快速簡單，一般人拍的和專業攝影拍的照片越來越難分辨，一個簡單的解決，就是攝影家故意去拍別人拍不到的東西，對一個紀實攝影家來說，碰到四川大地震，解決了焦慮，突然鬆了一口氣有東西可拍了。但畢竟沒有那麼多像四川大地震這種理直氣狀的abnormalcy，所以偷懶的方式就是去拍grotesque，拍一般人不會拍的影像，或是不適合拍成影像的東西。

從這個角度來看，周慶輝這一系列的作品放在這裡也算另外一種偷渡，就是當所有人都在拍grotesque時，周很聰明的用了一個表面上的normalcy，看起來平常的小朋友在studio，感覺上並沒有讓他們怪誕，但其實設了一種環境讓他們身上浮現不安的怪誕性質。

陳：玩一種似是而非的曖昧。合理的怪誕。表面呈現出兒童天真但其實裡面有暗示evil的不安存在。



楊：我相信是有的，也許還不到evil，但有一種我們大人無法完全理解的怪誕。生活裡，尤其是黃羊川那種環境底下容易被忽視的東西，在視覺品味尚未被固定下來的社會環境裡面，小孩身上會有很多怪誕視覺因素的combination，我們平常大概只會感覺「很俗氣」，當這種「俗氣」被疏離孤立，在studio裡，在深棕色背景的襯映之下，突然間就有了另一層意義，有一種色彩的融合，是不安、怪誕、詭異的，被疏離開來的這些顏色，取得了自己的生命。

如果用黑白的傳統紀實攝影的低調來重現的話，這些東西就會被掩蓋、變成被哀悼的紀錄，甚至和貧窮、開發中國家的形象連結起來，會有一種溫情。可是換成用彩色呈現，就不會給觀看者同情的感覺，而是刺激的，讓觀看者和照片間的關係沒有那麼固定。

陳：比較猶豫不確定。

周：照片上的道具都是他們生活上本來有的，例如家中擺設的保利龍假花，麵團、牛、羊骨、煤球，都和他們的生活習習相關。圖1是為了要固定小孩的頭不要晃動而做的道具，類似刑事犯拍攝檔案照時用的支架，這就可能是陳老師看到的法律現場，圖2小朋友手很黑像魔鬼一樣，他很難拍，不太安穩，因為他總是好動不安地弄髒自己的身體；圖3是拍照休息時突然拔了一枝樹枝掏耳朵，這舉動引起我的興趣，尤其因當地的小孩都與年長的爺爺奶奶共同生活，常常有小孩的臉孔卻做出大人行為的情況。

陳：中國近二十年來一下就變得很前衛，卻缺乏中間的階段，沒有經過巴黎畫派、紐約畫派、普普運動，所以也沒有什麼好懷舊，也沒有整理的需求，它的歷史就這麼短，不需中間的累積，沉積，也無需中間基礎的發展與建構，這種跳躍簡直像是「大躍進」的暈眩，一種frenzy。這種暈眩表現為藝術形式上的怪誕，每樣東西的衝擊力都很強，野心很大，野心代表急速變化下人內在的不安，不這麼做他就無法征服別人，總是要比別人更前衛，前前衛。

黃羊川的小孩從小大概沒有拍過幾次照片，突然有個莫名的傢伙拿了個大機器，在那邊住了好一陣子大張旗鼓幫他們照相，一個藝術家透過這樣的計畫來實現他自己的欲望，這樣的過程，被拍攝的小朋友會怎麼看待？

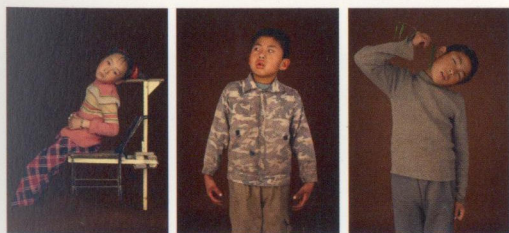


圖1

圖2

圖3

周：在拍照準備前置工作時，就常常想到：說這些小孩會不會長大後想起我討論我？一個奇怪的人跑到他家把他帶去拍照。他們剛開始都有點緊張和排斥，因為認為要收費，等到他們發現拍了許多照片可以玩一整天又不收錢，還有畫筆及大量的紙可以畫畫，就變成每個小孩都在等我挑他。

陳：我會問小孩怎麼看你的原因是：每個人的觀看都不太一樣，照片裡都有各自奇怪的神情和想像，眼光注視等等，似乎在傳遞某種言外之意，在表達他對攝影者的態度觀點。



周：我是在半廢棄的車站裡搭攝影棚拍攝，他們來時看到這些工具(閃光燈、大型照相機)都很驚訝，坐在那邊都不太敢亂動。拍攝第一個小朋友時我對他說，不用特別笑、只要簡簡單單的表情就好了，小朋友就一個接著對另一個說不要笑，頭不要動會歪，拍過的會指導下一個。

當初我去觀察這些學校，如果用新聞紀實拍攝的方式，可能幾張照片就拍完了。紀實攝影拍事實，但我卻想拍出想像，於是透過小朋友的繪本來拍想像，我想藉由報導攝影的觀察，卻拍出報導攝影所沒有的。我將繪本複製到土牆上，是想讓小孩在自己的畫裡出現，畫中畫，小朋友可能不能理解我為何要這樣做，但是他們都覺得很好玩。

其實我都是跟著畫去設計的，是童趣、虛構與現實，網際網路不就是這樣的夢境嗎，例如圖4畫一個小孩和兩部電腦在談戀愛，我就問當地人他們結婚有哪些傳統嫁妝，他們回答臉盆，我就把臉盆放進去；又例如圖5是畫羊群的電腦，脖子上面勾了一個鐵勾，鐵勾是肉鋪市場拘羊肉用的，於是我就把它們結合了。

陳：小朋友的畫有一種大人無法理解的怪誕、超現實，畫呈現出特殊的空間、形式、顏色，和純粹直接的 portrait，存在很大的反差——一個沒有說話權利的小孩，從相機裡重新獲得說話的權利，然後攝影者又透過manipulation再次予以剝奪。

楊：這裡面後設關係。畫作的作者被放到自己的作品裡，變成meta的東西。不只是作者和作品的關係，周慶輝還把它定義成是一個人及其想像的關係，人進到想像裡變成想像之中的一部份，變成無限後退的東西——你跑進你的想像裡，你的想像裡還有另一個想像。

除了超現實，這些畫面還有一種不斷延展的不安，人被reduce到畫裡面去，第一次看到時可能很多人都會很驚訝，人變這麼小，而畫變這麼大。

陳：雖然周慶輝一直強調這是他們的日常生活的再現，用想像的方式畫出來，但其實我們都知道這不是真正日常生活的再現，很多image代表的不是小朋友自己的想像，反倒像楊照剛所講的meta，或是攝影者做為一個侵入者不僅是入侵他們的生活、佔據擁有他們的portrait image，甚至連他們的想像、敘述都要去入侵、剝奪、佔有。這其實是攝影者本身的一種面對被攝者之間的自我的confession，很婉轉曖昧的告解。周慶輝說這些小孩的想像、電腦談戀愛……，其實某種程度是他自己的告解式。

楊：如果說傳統攝影家是為了要哀悼、記錄，那麼當代藝術家的責任上更高——要去創造一種值得保留的形式或理由。這問題現在對中國來說會更相關，當所有事物都消失、基本上沒有人會覺得可惜的時候，那當代藝術的一個使命是，必須找到藉口、理由，因為我所創造出來的這個形式，不論是視覺、行動、造型，都是應該值得被保留下來的。



圖4



圖5



陳：也可以用另一種說法：當代藝術這種變動，是去模擬，在所有事物都在流逝的情況下，與其去保存，倒不如去duplicate、模擬整個becoming，一切都在變動，只是即將要來或是已經到來的一部份，會帶來什麼變化是無從得知的，這是一個即將要來的becoming。

楊：另外談一下portrait的意義。最早portrait是極少數人的特權，只有少數人、貴族能留下自己的影像。攝影術發明之後，讓畫像留影越來越簡單，最後每個人都可以在照相館裡留下自己的portrait，那時是portrait的最高點，每個人都有一張最後要被紀念的影像。接下來發明了手提照相機，一路下來到現在portrait消失了，當一個人一生拍了二萬張照片時，就沒有portrait當年那種特權的意義了。所以看到這些小孩有一部份是很羨慕，他們在這裡復活了某一部份portrait的傳統和意義，未來即使他也拍了上萬張照片，這張照片還是會不一樣，怎麼定位定形一個人被記憶的模樣，這是另外一個不只是生活，而是一門藝術課題。

周：拍攝的過程中，我會先用小台數位相機拍，拍完讓他們看影像，但是我在拍4x5相機時，動作繁複且焦慮(這是我第一次使用大型相機)，他們慢慢可以感受到不同，我拍一陣子要換底片，手放在暗袋中就像變魔術一樣，且一直提醒助理(當地農民)小心不要漏光，他們就會知道底片是不能見光的，因為小孩模仿能力很強，會從我的行為模式裡感受到接下來要拍的是看不見的，用數位相機拍時是讓他們感覺很隨興，但當我要開始拍大底片時，小朋友就會和其他人說「這是看不見的」，形成有趣的拍攝過程。

陳：透過這樣又重新給予portrait本來喪失掉的本質性或神聖性。

周：在決定要拍攝肖像時，我先去鎮上的相館，唯一的相館，關心的是他幫村民拍身份証時的感覺。最後呈現出來照片的表現形式，我特別希望觀看的人與小孩相互凝視而發現新的事物，並打破人們對小孩的定型概念。

陳：這和你整個打光方式有關，你的光直接進入正面的，沒有留下shadow，讓所有的東西都是可見的，被拍攝者無所遁逃，沒有陰影可逃。

周：我認同陳老師的說法，拍攝時機器很接近拍攝對象，他可以從鏡頭的反光看到自己，壓迫感很重。沒有影子，因為我要小朋友的肌膚鉅細靡遺的呈現。

陳：這是一個正面的接觸，更直接的碰撞，也就是你連他身上的一絲一毫都不要讓它漏過，某種程度上來說像是在顯微鏡底下做解剖。

周：讓看照片的人有深切的感受，我想殘忍是一種必要的手段。