



游牧，於學院機制之外－汪正翔的攝影理念與實踐途徑

從地方到地方－80 後世代的藝術之旅 2

高千惠 VS 汪正翔

■ 面對學院體制的焦慮者

高千惠（以下簡稱「高」）：你出生那年，台灣只有兩所藝術研究所，以故宮師資為主的的文化藝術研究所和台灣大學歷史研究所藝術史組，皆以中國藝術史為主。理想的海外中國藝術史研究學府，大致是哈佛、普林斯頓、加州的柏克來、密蘇里的堪薩斯、密西根的安娜堡。這是依據師資、研究範圍，如朝代、繪畫或器物的研究方向，而產生的據點概念。

當時台灣研究所並無創作領域，創作與理論的關係，其實也要靠個人的閱讀和自習。1980 年代的台灣，因攝影機和幻燈機的盛行，用攝影或其他科技作繪畫輔助，使很多藝術學生失去「肉眼與徒手」的能力。另一方面，因對當代藝術的觀念發展之認識，對於以「肉眼與徒手」的再現途徑，也出現了前衛性的困惑。當代藝術看待攝影功能、美學等角度，至 1990 年代的影像與錄像藝術之普遍崛起，還是充滿工具論與本質論的混淆狀態。

八零後出生的你，走過 1990 年代的養成，你何以繼台灣大學歷史研究所的課程之後，選擇赴美攻讀藝術攝影，決定成為一名以攝影為媒材，但又是奠基於基本訓練的創作者？在什麼認知上，你以哲學與藝術史的背景，轉向觀念藝術之後，攝影與藝術的相關研究？

汪正翔（以下簡稱「汪」）：在歷史研究所時期，我主要處理思想史的領域，想從中國近代繪畫談思想問題。當時的指導老師比較是思想型的，但我也旁聽了很多藝史所的課。我常讀與文人畫相關畫論。我一直覺得我應該也算理解中國藝術，殊不知多年以後，我曾跟姚瑞中分享。當下他對學生就直搖頭，說你們學校亂教。沒想到多年以後，更接近實際從事文人畫創作者，見解也是與他們完全不一樣。在當年，我沒有能力作判斷。

2017 年，我曾思考是否要讀博士，但自知自己沒有那麼熱愛學術，而是以很文青的心態接觸藝文世界。去波士頓之後，我原本想要多學習技術，但是後來發現 MFA 比較是提供給具有藝術基礎的創作者。學校課程則著重重現批判性的討論，要求讀很多觀念、理論的東西，跟我想像中的藝術創作課程很不一樣。很久以後，在我對創作有一些理解之下，才知道那些批判的用意。在此之前，那一切都離我很遙遠。

我覺得波士頓蠻無聊的，加上經濟有點問題，所以只讀了一年。這其實蠻令人挫折的，好像我從藝術史出逃一年，又到波士頓出逃一年，我發現自己可能有面對體制的焦慮。回來之後，開始以攝影謀業，一邊辦展、接案、自學，慢慢累積，才發現我的方向跟觀念藝術比較接近。也許我不是本科出生，國外學業也沒有完成，所以對藝術專門技術這件事情會有焦慮感。但是觀念藝術有個吸引人的地方，就是可以超越專技的部份。《觀念藝術之後》（Art After Conceptual Art）這本書，打開了我對於攝影的想像。我發現，原來攝影創作可以不需要精通攝影技藝。只有接案的時候我會在意如何使用攝影語言。

■ 面對理論與實踐的徘徊者

高：文人畫的思維模式或許與觀念藝術的思維模式有些異曲同工的關係，不那麼在意作品形成的規律條件。當代中國藝術家當中，具水墨或版畫背景者，都曾在書畫藝術與觀念藝術上，作了轉向的當代作品。**技術與機制的內容，還是可能成為觀念創作的啟發材料。**

視覺型創作者會在技術上考究，觀念型創作者則多在思想上進行叩問。在你創作思考中，這個傾向是有跡可考的。事實上，很多藝術研究所也都設定學生已具技職上的基礎訓練，研究生在學院機制內，反而旨在尋找自我生命經驗如何轉化成創作，或在藝術史裡找類型。一般而言，學院課程機制對創作實踐者會產生矛盾效應。我發現創作一旦理論化，成為一種制式化的創作實踐時，作品的某種靈光會消失。許多創作者在進入博士班後，也都面對了這種創作上的瓶頸。

創作上的選擇與機制的焦慮，或許促使你產生個人性的發展。當你使用理論與評論去思考創作時，是否也正在轉變成研究型的創作者？你的創作態度比較傾於遊戲論，是否認為採用遊戲的方式，比較能切合你的狀況？就你對理論與實踐關係的興趣與自學經驗，你又如何看待台灣 2010 年代至 2020 年代的影像藝術生態？其間，對你影響較大的學習經驗是什麼？

汪：在 2012 到 2015 年間，我都還在摸索的階段。2016 到紐約駐村，才比較清楚理論、生命經驗與創作的關係。我記得在駐村期間，會有策展人、評論人的與談。其中只有一位用我以前讀的攝影概念，譬如構圖或是攝影基本功跟我進行討論，其他專家學者則用不同的切入方式進行。我當時就對台灣講的攝影學比較釋懷。以前很在意前輩的看法，可是在紐約的經驗裡，那就是一種看法而已。

另外一個經驗帶來的影響是，有一次去開放工作室參訪。當時有 400-500 位藝術家開放，我在裡面走，每位水準都很高，但 400-500 件作品中，只有二、三件跟攝影相關。那時候，一方面是感覺純粹的攝影創作在當代藝術世界感覺已經失去了影響力；另一方面，感覺或許也不用太過於在意台灣所討論的攝影。

就個人的生命經驗而言，2004 年母親過世，所以，我後來看家庭相簿時會很惆悵。有一天我在咖啡館就拿起相機，對螢幕照片拍照，沒想到拍到螢幕的一些雜點之類的。後來慢慢發

現，這樣一個特殊的經驗跟攝影的理論是有關係。例如，數位相片與底片相片的差異，譬如閱讀紙張相片，畫質的衰退會讓我意識到「時間」，但是觀看數位照片不會。

因為那次創作經驗，很強烈感受到這件事跟個人生命經驗有關。讓我感受到創作理論跟生命的結合，是可以用比較自然的狀態使其發生。日後，在創作的時候，我比較期待這個自然狀況的出現。例如，我覺得一個理論很有趣，若用創作去發揮，那件作品可能會做不好。反之，一個與創作無關的動機反而會導致好的創作。就像當時，我拍螢幕的照片時，與想創作的目的無關，因此創作的狀態才會自然地發生。這也很像是觀念藝術的行徑。若刻意要把心中設想得好藝術表現出來，作品通常會很失敗。

要脫離個人的方式，就要設想其他的路徑，但要設想一個跟藝術無關的目的，就很像進入亂搞的狀態。幸好我找到一個可以互相理解的同儕。我從紐約回來，李承翰曾邀我作 100 個攝影方式，我們認為藝術不是把我們認為已知的好藝術，表現出來。但是實踐這件事的難處，是逼迫我們要放棄更多關於藝術的固定看法。某種程度，我們不是在「積累」什麼，而是不斷想要「去除」什麼，以此進入創作的狀態。

我認為這對我是很大的轉折，學習藝術的方式有了一點改變，變成比較可以不知道自己在幹什麼，但我認為那是一個好的狀態。所以，理論對我來說，就似乎沒有那麼重要了。它可能是具有一種鼓舞的作用。我 2016 年之後的創作很多都跟工作有關，例如，拍台灣聖山。這也是一種之後生命經驗與創作經驗的連結。

把攝影工作的經驗變成創作的素材，並不是因為我想討論攝影職場、攝影在社會實踐等主題，而是它可以給我一個有效的機制、生態。疫情期間，我發現我沒辦法進行創作。我不是以社會為題材的創作者，關在家裡，觀念型的人似乎仍可以創作；但是，我又體會到，我是多麼仰賴實際進入社會工作的生態，它能給我很多奇怪的外部現象與機制上的刺激。例如在拍攝台北當代 VIP 時，我也在拍社會底層，這些衝擊變成我創作上的最大養份，也讓我能夠與各種機構保持距離。

其實，每個人都會被機構綁住。藝術學院學生就有藝術學院的樣子，留洋就有留洋的樣子，藝廊也有藝廊的方式。身為攝影師，你彷彿穿梭在這些村莊當中，看到每個人都有特殊的說話方式與穿著。這讓我意識到，並沒有一套標準與規範。

■ 面對書寫與實踐的旁觀者

高：你在 2015 年出版的私人工作誌《My Scenery Only for You：那些不美的台灣風景》中，呈現了一些在地人文。2017 年，文化雜誌《新活水》網路編輯請你開設專欄，你在專欄簡介寫著：「尋找攝影與社會的交界之處，並不只是因為攝影可以反映社會，也是因為攝影是社會所構成的，觀察社會也就是觀察攝影。」其實，你已談到很多與工作有關的旁觀經驗，以及如何因此而進入創作者的思考，也試圖透過創作表現，脫離機制化、學院化，或被規範的一些約制。例如，你談到要陳列 100 種攝影方式，但所尋找的，其實是第 101 種開始之外的。

在生存模式上，你認定是接案攝影者，但也從事攝影評論與創作。我做了一些資訊田調。你曾是第八屆鴻梅新人獎藝術評論組得獎者、典藏雜誌合作評論、今藝術合作評論、國藝會展覽撰文/攝影、《報導者》特約作者、博客來 Okapi 專欄作者、還有很多民間單位的攝影講

師與特約撰稿者。這些項目顯示你在創作之外的書寫、論述與實踐能力，讓你有機會不斷反芻理論與實踐的關係。

介於報導與展演之間，接案中的婚宴流程、名人拍攝、劇照拍攝、文娛名流活動等項目，對你來說，應該也算是一種半實踐式，可持續演練的創作狀態。你作旅遊攝影的時候，會看到某些特別入眼的景象，這些景象雖是委託要求，但還是透過你的主體性，必然作了鏡頭的選擇。在各種角色認定上，你認為那一條發展路線與過程，最能達到你理想的個人生存狀態？在 1980 與 1990 世代中，你認為有那些生存模式與推廣途徑，可以製造出理論與實踐的騷動？在自拍的年代，專業接案攝影師的存在，是否表徵形象包裝的需求無時間性？這些問題，主要想知道，你對「攝影的當代性」看法，是否是在技術改變層面上，或是在本體論的觀點上？

汪：我的接案是被迫的。接案工作者也有世代差異。我在找工作的時候，攝影家的定義是指報導攝影師者。當我開始作接案攝影的時候，那時候還沒有《報導者》，所以什麼都得接，包括旅遊攝影、商品攝影等。因為工作都有特定目的，所以沒辦法像前輩攝影師，出現以人道、人文為主題的作啟。這與攝影生態的改變有關。在文字上也是，一開始我也沒想到要以藝術評論作為斜槓人生。而是，一方面想維生，一方面想學習新東西。慢慢的，會發現自己定位上的錯亂。

創作不是可以被解釋的，但是當我做評論人的時候，無可避免的就是要給作品一個說法，所以會陷入理論與創作之間的矛盾。另一個問題是，近幾年來，藝術學術化的傾向很嚴重，站在書寫的立場，學術這些東西又非常迷人。當我同時從事接案、書寫、創作的時候，最好的影響就是我會盡量不去預設立場。例如，我跟創作者聊，與評論人聊，都試圖從不同的角度思考，保有彈性。不好的狀態是，我沒有辦法用盡全力在一事上，我始終覺得自己沒有專業。有些藝術家可以透過反覆的操練產生特別的狀態。我沒有這種經驗，所以常會覺得很虛幻、不紮實的感覺。我不確定這是否會幫助我要的「原創感」。如果「原創感」這件事還是很重要的話。某種程度上，我會把這個狀態描述成專業的焦慮。因為我不隸屬於任何專業，我在臉書發文，是要讓自己多關心一些藝術問題。好像日子久了，這也可以成為我的專業。

大部分我認識的人，都是「攝影創作型」的朋友。這些朋友很少作「攝影工作」，有的翻譯日文、或轉行學建築。大部份我所認識的「攝影創作型」朋友，都沒有一個活下來。接案也沒有賺很多，很好奇藝術家是怎麼活下來的。我意識到，他們不能用專業身分與生產，支撐個人的現實生活。很多留學回來的，之後還浸沉在留學狀態。你要說他們有某個專業的身份，好像也沒有。這些朋友在當代藝術領域，有些很成功，有些也只能這樣。這讓我思考到，沒有「藝術界」這件事，就算是在藝博彼此見面，那也只是某種「藝術家群聚的感覺」。大家的結論，往往就是轉行或是讀博班。這跟現在的年輕學生想像很不一樣。學生會覺得，很像有個藝術產業在我們背後—以為我們的背後，有個支持的產業存在。

現在的當代藝術家生存狀態，多是靠補助，少部份靠賣作品，這兩種人作品不太一樣，也不太能溝通，各自有各自的困難。申請補助創作的藝術家，會受限於補助的機制；做拍賣的，也會受限於拍賣市場。所以我覺得我這個世代，要能進入藝術理論、藝術批評這些領域，能扮演具話語權的角色才好。但因項目已分化太多，面對的，多是沒有固定對話的藝術圈。我不認為沒有誰真的處在主流藝術體系當中，反而只是藝術碎片中，比較大的一塊而已。我們

很難透過各自的碎片，去折射台灣完整的藝術樣貌。有的時候跟朋友談這些，他們大都不太能理解這件事。

■ 面對觀看與被觀看的游離者

高：在創作上，你提出目前的創作都圍繞在「無聊的事物」，並試圖從各種面向進行討論。譬如反射出的中產階級生活及其想像、制式化的風景、虛擬影像充斥的世界等。我一方面覺得你的創作傾於遊戲論；另一方面認為，這些狀態或情境，似乎也觀照出你的個人生命狀態。這種「困挫」或「困頓」的當下情境，是否仍反映了 2010 年之前，被形容的「頓挫世代」狀態？

針對你的自述「我不知道美是什麼，也不確定創作與人生的關係，這是我拍照最大的動力，也是最根本的困境。」這些陳述，若站在旁觀的位置，你會認為是階段性的外部生態因素，還是來自某種內在的精神體質？

汪：一開始我以為創作這件事，很像是一個正式的活動，譬如要去定期更新創作自述或作品，要有一個完整的作品集才能給別人看。但是在紐約駐村的時候，我發現他們是在聚會中，彷彿很不經意地談到創作者，不經意談到展覽，不經意問到有趣的作品，用仰賴默契的方式，讓你的作品被看見。後來我才知發現台灣其實也沒有一個正規的藝術之路，也沒有這樣的道路存在。決定藝術家發展的，不是在學習到什麼，甚至也不是學習人脈，而是學習出一種階級的氣質。要——不是認真，但又很認真；不是很用力，但又很精緻地呈現作品。作人也是這樣，說到底，我覺得這是一種氣質跟品味的要求。

高：你提到很多藝術本質、藝術家本質，以及創作者如何被看見這件事情。這件事情，可能具有年齡、地域或年代上的區分。你剛提到的，很像文青藝術家面臨到的狀態。紐約藝術市場的行銷，我們會稱之為一種「世故化」的人際交流。但在 1990 至 2000 年代，中國藝術家就能拿著作品集，到策展人或評論者出沒之處作自我推薦。這些五零後與陸零後出生的中國藝術家，在求生存的表現上，往往非常激進，也很快在當代國際藝術圈「被看見」。同一世代的台灣藝術家，甚至更年輕的台灣藝術家，在「被看見」這件事上，就會出現「文人情結」，多出某種矜持與自尊，需要迂迴的互動，也很容易受傷。在藝術商品化過程，自然會出現一種「又要，又不能太要」的尷尬。

從如何被觀看，回到如何觀看。你是否認為，可以用觀看途徑來區分世代？你 2022 年的《旁觀的方式》一書，主要集結自發表過的專欄文章。此書全稱是《旁觀的方式：從班雅明、桑塔格到自拍、手機攝影與 IG，一個台灣斜槓攝影師的影像絮語》，一方面紀錄個人拍攝現場的觀察，具有自述與自傳的色彩；另一方面，也試圖與班雅明、桑塔格、約翰柏格這一脈絡的攝影理論和書寫風格進行對話與辯證。上述這三位，最終是文字生產者，而不是影像生產者。在這本書中，你是否有意反映出一個有別於班雅明、桑塔格、約翰柏格的影像世界？而在個人創作時，你似乎也偏好黑白攝影的美學品味。在創作身份上，你有意識到，你也是具有學術研究的態度？

汪：我最早的一個作品確實偏向黑白，我覺得那是因為受到現代主義攝影美學的影響。但是後來我才發現這是一種現代主義形式主義的觀點，忽略了照片的社會脈絡。譬如布列松作為一個接案攝影師，他的照片到了美術館，卻變成純粹表現他的內在天才。

李察·波頓(Richard Bolton)編的《Contest of Meaning：Critical Histories of Photography》這本書，是讓攝影從一個抽象的形式語言，回到了社會的具體目的與處境，也論及了報導攝影與藝術的關係、現代主義攝影神話怎麼被建構起來。換言之現代主義的黑白美學，本身就是一套美學，這對我影響很大。我變成不太想從圖像經營上去認知攝影，不太強調圖像上表現，而是關注攝影的其他特質，像是攝影的指示性或照片作為一種痕跡等。

有一段時間我的作品其實比較像是後現代式的方式來進行，我會拿現成的影像，或是工作的照片再重新處理作為作品。但是我不認為這具有後現代主義的企圖。而是我的世代，很自然地認為這種方式，是很平常的使用之道。我很多作品都是採用這樣的方式。至於是否要透過圖像展示社會歷史的脈絡，我對這件事沒有那麼有信心。我會思考，從圖像轉變到脈絡，脈絡與創作的關係是什麼？我知道往這個方向發展，會有一些對話產生，畢竟大部份台灣當代藝術從業人員來講，他們會比較重視圖像的符號與脈絡。但這是否會是好的方向？目前沒有答案。

如果描述我現在作品，好像比較停留在智性上的遊戲，這有可能跟我的哲學背景有關。我一開始便偏好智識上的趣味性。我最近的作品《真·生物藝術》，處理的是生物的擬態，觸及到藝術生態與、生物學的知識，但實際上又有某種遊戲性，而不是真正在處理生物學。我覺得某種程度上的誤用很重要，它有可能是一種創作者的立場。有時藝術家會主張藝術不應該涉入學術的內容，但我相信創作者可以處理任何題材，包括處理學術題材，甚至有意識的誤用，這些無關創作者有沒有嚴謹的訓練。聽起來有些荒謬，我是既愛智識性的內容，但又想誤用這些內容來創作。

我的書寫也是想尋找創作者的立場。我真正關心的，不是視覺文化如何被建構，也不是對桑塔格、約翰伯格進行批判，而是以一種半人類學家式的介入，旁觀攝影美學的議論。我也嚐試透過經驗讓概念變成立體化，接案就是一種轉化的經驗，它本身就具有個人化的現象。這個過程，不是在學理上提出創見，而是「個人」的觀點。我記得布列松講過，很多人都忘記了攝影的樣子。因為他想到攝影兩個字時，是以一個人的身份來看待世界，是以業餘的方式去感受世界如何發生。我覺得這比較有可能產生出創作上的思考。

■ 面對世代的美學差異

高：您剛提到布列松跟馬格蘭攝影通訊社（Magnum Photos）的互動經驗。作為馬格蘭攝影通訊社的一員，張乾琦(1961-)也是透過任務型的工作，再慢慢走出自己的創作。在台灣前世代的攝影家，還有張照堂(1943-)、謝春德(1949-)、何經泰(1956-)、等人，均從接案攝影師的身份，進入當代藝術領域，也提出個人作品展。面對台灣不同世代，你認為「接案攝影師」這個角色，面對了那些生態、美學上的世代差異？

汪：2022年，國家攝影文化館慶舉辦一系列座談。活動有不同世代的攝影藝術家共同參與。在回顧臺灣攝影創作實踐的轉變上，前輩藝術家多具人道精神，年輕的攝影師則偏向一種「IG」風格。我一方面覺得很不適應，但是另一方面，又不想讓自己看起來像是一個碎碎念的老人，所以就努力告訴自己說，不能有看不慣年輕人的感覺。

這次的經驗，讓我有個心得—當代影像創作者已與各種生態綁在一起。「IG 攝影師」面對的是一群粉絲，關注的是點閱率，所以很多藝術以外的元素充斥其間。對現代主義攝影家來說，

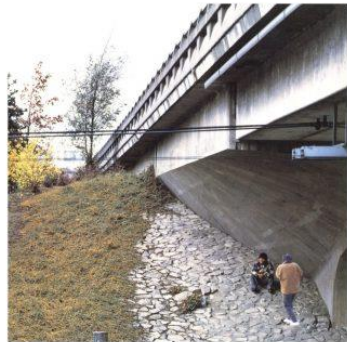
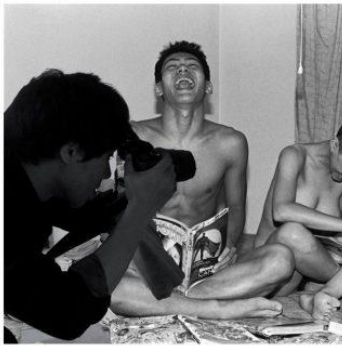
這當然很不好，可是依後現代觀點來看，本來就沒有純粹的影像。他們理所當然認為要面對與呈現各種問題。例如，當代藝術創作者在申請各種計畫時，因應主流趨勢，態度與方向已不在於純粹的形式美學表現。其作品可能要針對人權，或與節能減碳等社政議題牢牢綁在一起，才有機會被看見，被討論。

我對於現代主義美學有一種警惕的意識。但我又沒有像其他當代創作者涉入更多具體的議論。我認為我陷入某種尷尬狀態，有一種兩面不是人的感覺。有時候我懷疑我作的東西，譬如思考關攝影創作新的可能性，只是一種時代必然的產物。只是，我們這世代吸收了觀念、後現代等訊息，對於抽象的、機制的內容較有興趣，會認為用這樣的方式也能創作。這或許就是世代認知上的差異。

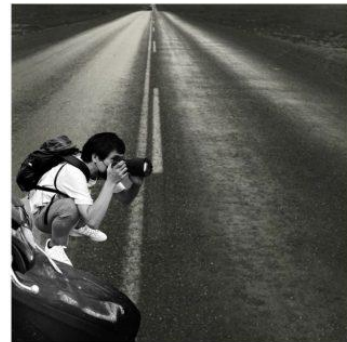
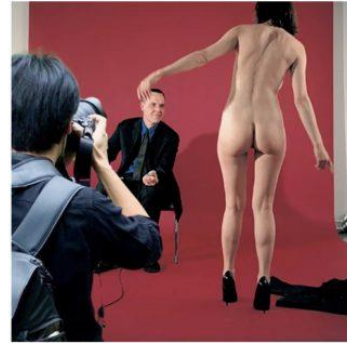


汪正翔

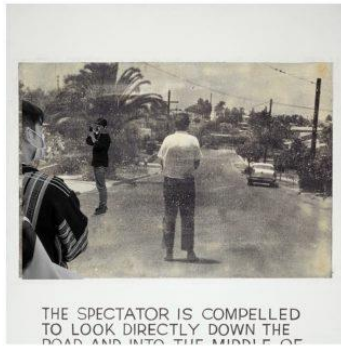
台北人，台灣大學歷史研究所碩士，後赴美攻讀藝術攝影。創作以攝影為媒材，主要探究觀念藝術之後攝影與藝術之關係。現從事攝影、教學、評論與創作。看得見，會按快門。



《一個活在攝影史的男子》— 試圖反映了接案與創作並存的處境。圖片提供：汪正翔。



《一個活在攝影史的男子》— 試圖呈現了觀者與被觀者的互文關係。圖片提供：汪正翔。



《一個活在攝影史的男子》—試圖以攝影理論與田野工作為個人寫真集。圖片提供：汪正翔。



從懷舊的個人家庭旅遊照片取材，以相機對螢幕照片拍照。圖片提供：汪正翔。

-



在無聊、遊戲與實驗中，解構時間感。圖片提供：汪正翔。

-



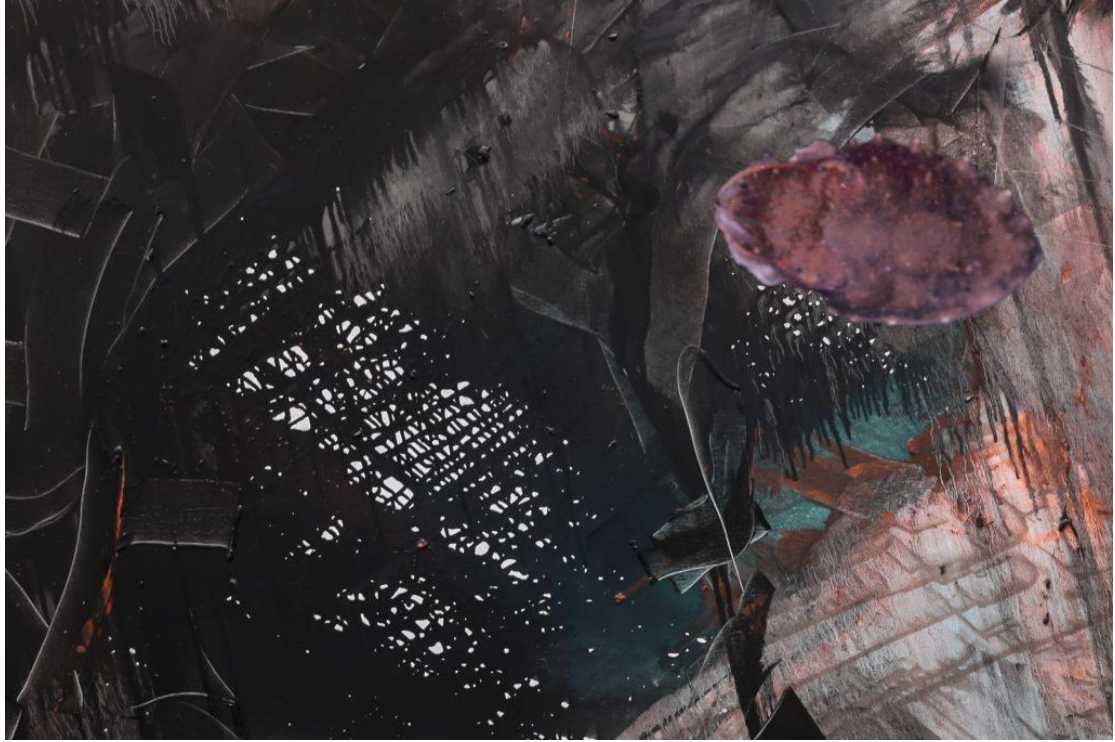
紀錄性的檔案相片，會出現意外的物質顯影。圖片提供：汪正翔。

-



在《真·生物藝術》的創作計劃，試圖以影像另類地處理生物學。圖片提供：汪正翔。

-



攝影技術的運用與其本體論，相互挑戰了攝影的現象與本質問題。圖片提供：汪正翔。

本文為國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」。感謝藝術家汪正翔提供圖片資料，以及本專案執行團隊：李寅彰執行文字工作與聯繫、在地實驗影音檔案庫葉杏柔執行資料處理與編輯。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

作者 Author



高千惠 Kao Chien-Hui

高千惠，藝術文化書寫者。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有《出界－水墨空間的人間詩學，2020》、《當代藝術生產線－創作實踐與社會介入的案例，典藏藝術家庭，2019》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境，2018》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動，2017》、《第三翅膀－藝術觀念及其不滿，2014》、《風火林泉－當代亞洲藝術專題研究，2013》、《發燒的雙年展－政治/美學/機制的代言，2011》、《藝術－以 XX 之名，2009》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史，2009》等書。