

移動的攝影師

汪正翔



汪正翔，台灣大學歷史研究所碩士，波士頓美術館藝術創作碩士（肄業），目前看得見，會按快門。

我們都說攝影取消了時間，
而那留下來的一點點成為最本質的部分，
不是我們「選擇」成為了意義，
而是我們選擇留下的殘餘。

序

攝影是這樣的，我們跟任何人都打個照面，然後很少會再見。在那個短短的片刻我很少看到人心底的深處或是本質，如果有，那一定是騙你的。攝影沒有這種能力。但是我確實看到了漫長的時間及其結果，這並不是由於我從這個人身上看到什麼，而是我看過其他不一樣的人，我從他者身上，看到不一樣的作用，然後出現不一樣的結果。就像一個部族裡面的人從不曾感受自身文化的特殊，但是一個初來乍到的外地人卻會發現這裡確實有一種獨特的運作。然後我想起我小時候的願望是當個計程車司機，因為我喜歡漫無目的的跑來跑去（絕對不是旅遊），某種程度上我也是實現夢想。

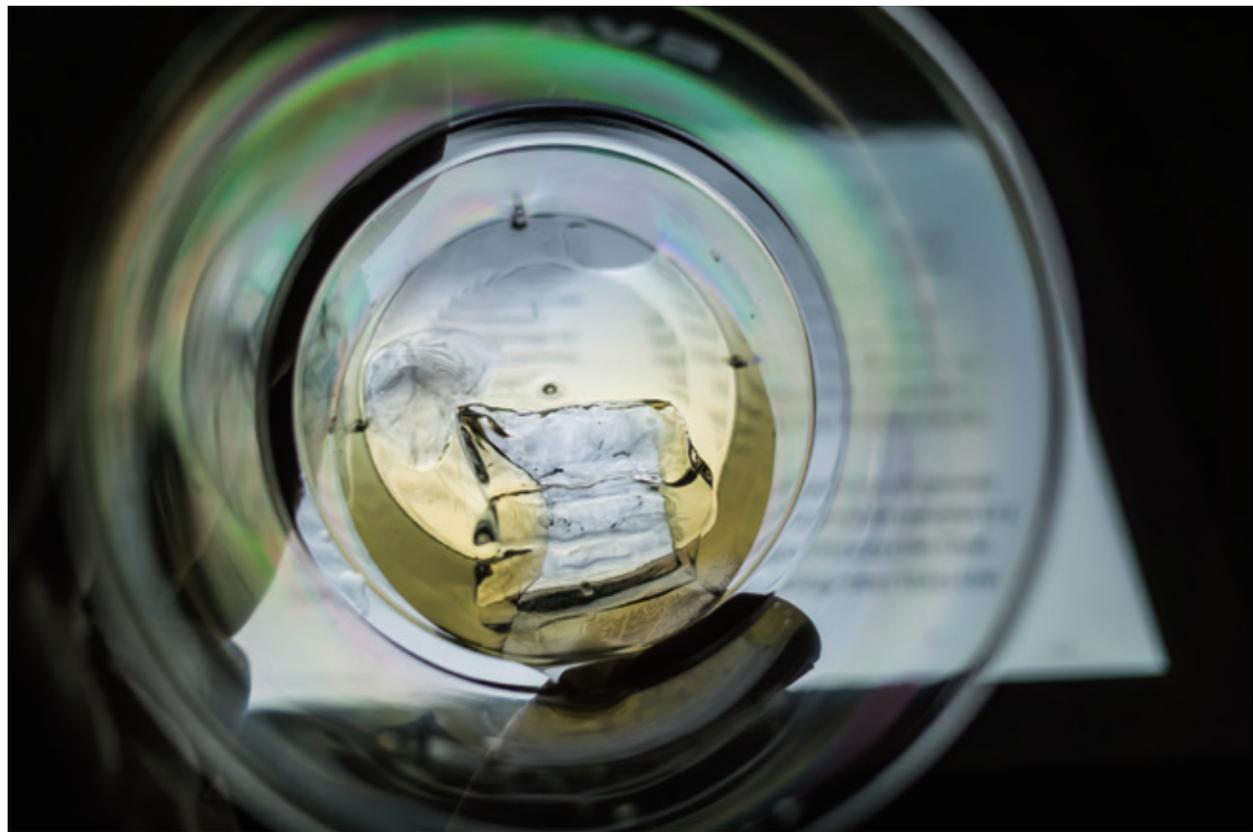
1

常在街上走，採訪或是拍照，或是什麼都沒做，就只是經過，有時候玻璃擦的雪亮，裡面的人笑容滿面地打聲招呼甚至想要邀請你進來。有時候天氣冷，結起了一陣霧，在視線歸零的時候，我想說聲我知道是這樣，我想別人看見的最後一個動作是這樣，但是從那裡看過來，應該就是微微的動了嘴巴，或者畫面模糊的太快，或視線已經走開。

其實這件事我也知道，我只是說給自己聽，總有人得明瞭。我正在街上晃蕩。

採訪完為了借廁所，去了一家湯圓店，店員問我不是攝影師，好像接下來我可以說出





什麼有趣的事，我也問他湯圓吃起來很特別，有沒有加什麼？他很自豪地說裡面有冰淇淋的原料，他不知道我沒說出的是什麼，他說的不是我想說出的話。

2

天氣晴朗，如果從一個不怎麼特別的，陰陰暗暗但並非極度寒冷的昨天過來，我大概會歡欣鼓舞的覺得人生又得到一個正面的徵兆，我可以打起精神，即使大概維持不了多久。但是當我從一個有雪的日子走了過來，特別是在此天之前，在此天之後，這樣的情況都可能不再發生，我不再那麼欣喜，反而覺得晴朗的一如往常。但最不能令人忍受的並不是我失去什麼，畢竟我也沒有擁有過雪，而是在那之後要面對正常。

其實並沒有人要逼我這樣，而是我自己要告訴我自己又回到了一個正常的一天，而這一句話同時意味著我必須趕稿、必須思索未來、必須生出作品，必須面對自己的沒有專業，以及其它在時間中必須思考的事情。

而他們的對立面就是，我不能暫時的放空一切，我不能只把所有的情緒，專注眼前一小點管它是雪還是什麼的微小事物之上，我不能夠輕觸那個一瞬間就消失的東西。



我甚至不能像

這樣抱怨，因為那好像試圖用這樣的方式，讓戲劇性的情節得以延續，我們共同經歷了一個有雪的一天，然後開始了正常的生活，這本身不就是充滿了戲劇的暗示嗎，這不是讓人覺得之後還會有什麼快樂或悲傷嗎？但是真實的情況應該不是這樣，我們只是從一個情結之中走了出來，這件事沒有什麼好寬慰也沒有什麼好難過，它就是這樣。

有一類的創作它不見得是戲，但是它讓人重新經歷一個有戲的片刻，一種纖毫之間的感受，談論這種作品甚至只是想像有這種作品存在的可能都讓人振奮，彷彿我們可以製造那些小小而特別的雪。跟前面的一點關聯都沒有，在一切都仍然茫然的時候，將話題突然轉到藝術，也是藝術的功用之一。

3

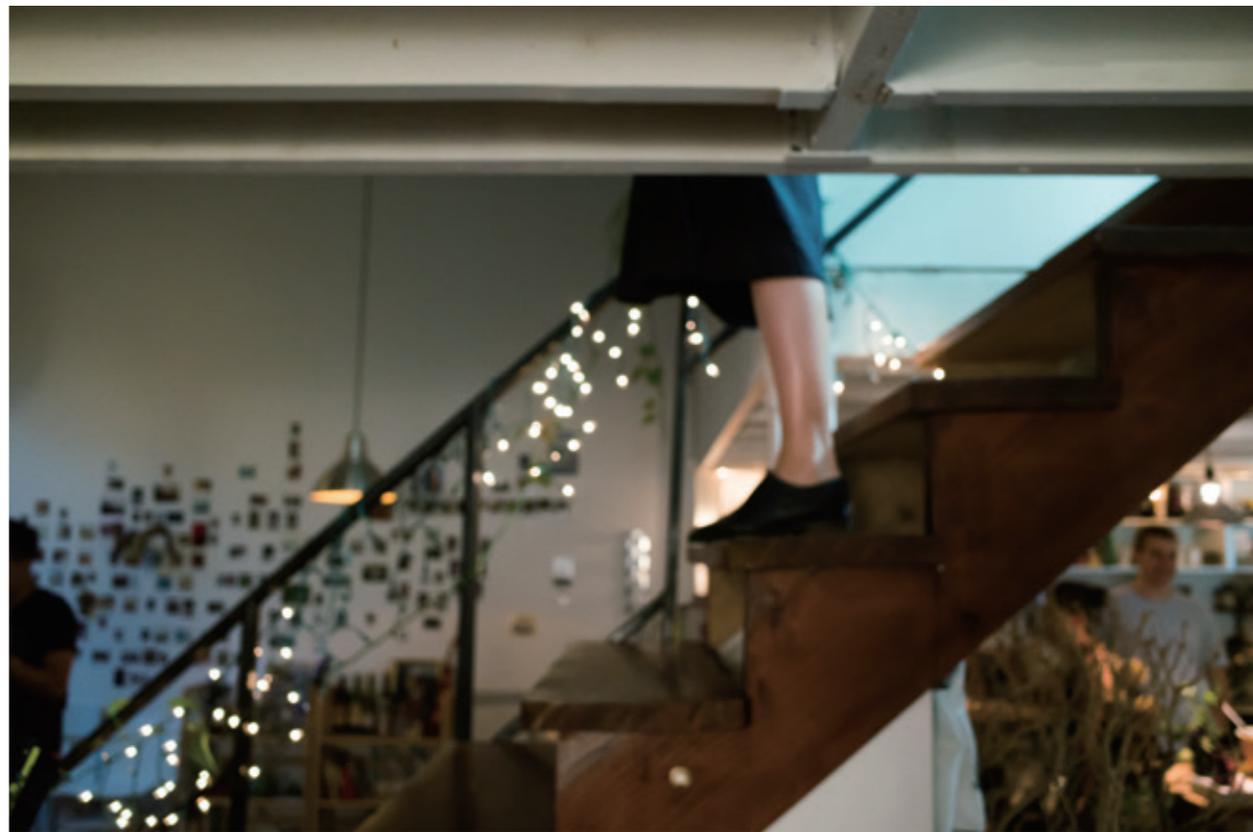
我們都說攝影取消了時間，而那留下來的一點點成為最本質的部分，不是我們「選擇」成為了意義，而是我們選擇留下的殘餘。而顯而易見的，這個殘餘不代表對象，至少沒有



直接的關係，所以我們說那是個隱喻，但是隱喻什麼呢？或者說如何隱喻呢？如果攝影本質不在於作者的選擇，也不在於對象本身，那隱喻的可能也必然在此兩者之中發生。

我原本覺得這很浪漫，然後忽然之間卻感到巨大的哀傷。取消時間這件事不單純的帶來遺忘，而是讓你觸碰到某種熟悉的莫名。與照片一樣，那既不是現在的意念與情感，也不是曾經的真實，那是一個不致位於何處卻栩栩如深的殘影，一個碎片，一個扎進心裡的當下毫無所悉，但是拔出來之後才知道無法停止血液與眼淚的情狀。

我們說夢，以為那是各種奇想，但實際上，我們只是讓所有的現實脫離了時間，在自行排列的過程中，讓一切變得荒誕。那不僅僅是透過一種蒙太奇。夢的可怕之處是它建立了一整個世界，然後你必須在夢醒的時候完全面對它的崩解。我們不是不能面對真實，也不是不能面對虛幻，我們不能面對的真實透過虛幻的方式重新長出，然後卻與真實與虛幻關係遙遠，就像一張照片，



每一次的快門，都是一個人入睡的片刻。

4

在高中以前，我經常在放學之後先待在外婆家，等我媽下班之後再一起回家。也因此我對於外婆家的記憶很深，幾乎與童年重疊。理論上那應該像是一個無憂無慮的承載體，一個明亮的世界。

然而事實卻不是這樣，因為外婆家的格局很狹長，而透光又不是很好，所以在屋子的中段會有一條漆黑的廊道，後來我學到漢墓的構造時，立刻就想到它。長廊的盡頭有兩間房間，一間是外公外婆的臥室，一間是客房。不知道什麼原因，通常外公外婆的臥室都不開燈，而客房當然更是久處在黑暗之中，所以從長廊望過去，並不會看到溫馨的燈光，而是更加漆黑。我小時候對此非常的畏懼，裡面交雜了對於外公外婆的無法親近的困窘，以及對於世界的背面最原初的想像。

這樣的詞彙當然是現在想出來的，但是當時我的確因為期待母親從房屋的另一端出現，因此理所當然地將那邊當成了出口，我至今都會聯想起整排的樹、廈門街的雜貨店，以及從雜貨店一路過去到古亭市場，然後跟整個世界開始連接，在無數個夢境之中，我都會站在古亭市場對面的公車站，那就是我心靈世界的第一個港口，雖然我不知道為什麼要回到那邊。

然而屋子的另外一頭，也正因為相對於出口於是成為了盡頭，也或是因為漆黑，或因為我從來都沒有去過那之後的地方，所以我的思緒就卡在那裡，對於幼年的我完全無法想像在那之後是什麼樣的世界，這是一件非常恐怖的事。即便如今有人拿著 google map 向我描繪那裡的景況，我仍然無法消除那個盡頭的意象，一個模糊的、漆黑的，完全不成為空間也不是地方的地方。

在外婆過世之後，那兩個房間又多了恐怖的氣氛，主臥室的情況容易想像，但是更令我害怕的是另一間客房。就如同所有家裡遭逢喪事必定會隨之而來一陣怪力亂神之說，那時外婆家也謠傳小孩在客房看到了奇怪的

東西，從此以後我更加不敢靠近那邊。即使到高中，我曾經因為家裡裝修，所以短暫得住在那裡，但我始終記得我為了去那個房間打電動，但是又恐懼不已的複雜心情。

我會想起這些並不是我最近夢到了外婆家。我的確經常夢到，因為它已經轉化成一種絕望的意象，所以每當心情不好的時候，就會自然的聯想。但是這次我會特別有感的原因是，

我前天夢見外婆家之後，我發現我竟然完全想不起原來的房間是什麼樣子。這樣說的意思是，我清楚的「記得」的外婆家「不像」夢中那個樣子，譬如那兩個房間並沒有那麼暗，空間也沒有那麼壓



迫。以前當我對於夢境產生質疑，我還能夠從記憶之中招喚出真實的場景。然而這一次我已經完全記不起那個亮的亦或是作為一個實體的空間的「像」什麼樣子。所以對我而言，現在外婆家的真實就是由恐懼所構成的意象，或者應該是就是恐懼本身。

或許這並不值得意外，由於心靈世界與意象的屬性比起實體或空間更為接近，所以凡是長久擱置在心裡的東西，不論是人、房間、情感或是物件，最後都會轉化為非實體的樣子。他們之所以還被當成一個真實世界的指涉是因為那個殘存的記憶尚未消失，一旦真實的質地消退到一滴都不剩，我們就只能讓我們的情緒僭越的真實的位置，於是恐懼只是恐懼、憂傷只是憂傷，懷念也就是懷念。唯一不存在的，是可以反覆檢視，提供更多細節的真實。

這樣是否哀傷我並不完全確定，固然痛苦的事情可能因此放大，但是快樂亦然，我記起有些平靜無波的閒暇時刻就好像行走在另一個真實世界一樣。顯然那並非我當然真正走過的地方，是我的經驗自行轉化成實體

的模樣。所以我也不是說很難過，只能說生平第一次完全忘記真實，然後任由夢境替代卻無能為力有點嚇到。

5

我們常常會說一個沒有什麼事情發生的日子，像是電影與小說那樣，然後一個故事就會發生，所以那個被註記的平凡時光並不真的那麼平凡。但是也有一種時候，你知道人生就會是這樣，你想說「今天是一個平凡無奇的一天」的原因是因為之後的每一天都是這樣的一天，你仍然不願意承認這件事，所以你說出來好像你並非沒有意識。好像這個意識讓這一天不會成為最後的不平凡，或是成為最後的不平凡。但事實上不管有沒有意識，事情都是這樣。我們所有的最後的意識也就是「就是這樣」，當我們說過幾次之後，我們就會知道這一切有多麼荒謬。我們並沒有說出一個意味深長通達人世真相的結論，沒有，一點都不曾接近。因為如果有，那不會是一句話，我們的人生種種困頓並不是可以概括的，我們應該有好多好多的話可以去形容去比附這個或

那個的痛苦。但是當我們覺得沒什麼可說了，覺得就這樣了，我們就是目睹一個整體，像是把所有東西都裝進了箱子，在最後封箱的時刻，我們用黑色的麥克筆寫下了「哀傷」，但其實那只是一個褐色的、功能性的破爛東西，連哀傷的借代物都說不上。在一個什麼都不會發生的日子裡，就算發生了什麼，我們也會平靜的樣子，不知道笑什麼，但是也不知道要哭什麼。

6



以前在紐約曾經跌了一跤，結果右手中指受傷，留下了一個像半月的疤，如今從外觀上已經完全看不出

來。可是每當我觸碰到東西的時候，指尖就會有一種異樣的感覺，好像那裡的肌肉組織已經改變，好像有一道縫，潛藏在我的表皮之下。因為這樣的緣故，我整個觸碰經驗完全改變，我摸到任何東西，我第一時間都會去感受到手指，然後再感受到事物的觸感，對我來講這超級奇妙。

不過重點並不在這件事，而是我想到當我寫到這裡，如果是往多愁善感的方向走，就應該用這個傷疤去隱喻人生中有些事情看起來好像過去，但實際上永遠記在心裡。如果往理智方向走，那就應該去檢討這種煽情，然後得出一個生活中細微的小暗示與真正人生毫不相干的結論。我記得董啟章的衣魚就是反反覆覆依違在這兩者之間。

那並不是因為想太多的緣故，而是有些時候對於媒材或是對於自己已經感到厭煩，或是覺得走到一個極限，你就會想說在那之上還有沒有什麼。通常這時候就會為自己去尋找某種思考上的極限，由兩個看似對立的座標所構成，然後再試圖超越。

我就這樣開始

想我的手指，然後我發現在最一開始的經驗，其實既不感性也不懷疑。我純粹是覺得那是一個很奇妙的感受，好像在我與事物之間，有一個中間性質的東西，它一方面像是我的肢體，



但另一方面又像是多加出來的東西。對現在的我而言，創作其實應該是這種樣子，至於讓感性延伸，或是反思某個問題，好像都是後來的事情。創作不應該在座標之中。

要寫一篇清邁的觀察很難，因為這裡沒有什麼美術館、藝廊。確實有一間清邁當代藝術館，裡面也有很多不錯的作品，但我就這樣快速看過，很難說有什麼深入的理解。至多就是感覺他們很多攝影作品有很強烈的現代主義攝影的傾向，跟台灣有些相像，譬如像岩石一樣的人體，或是充滿線條形式的畫面，僅此而已。我可以分享的是個人創作的經驗以及與藝術村的人交流的過程，這或許可以回答一開始我遇到的困難。

Compeung 藝術村由 Ongong 一人創設。「創設」在這裡的意思，是指自己蓋屋子、接水電、架設網站以及料理三餐。他自己搞定所有的事情，所以他常常開玩笑說，不知道為什麼別的藝術村需要請那麼多人。Ongong 並非不想與人合作，他談到，早些年會試著邀請一些泰國藝術家來這邊，可是他們更嚮往國外，對於草創時期滿地泥濘的 Compeung 不屑一顧。這與泰國整個藝術現狀一致。我問這裡的藝術家要如何經營他們的藝術事業，他說要不就是做很傳統的藝術，譬如那種

佛教的、漂亮的、供奉在國家美術館的，要不就是去國外，大家就會覺得你很厲害。不知為什麼，有一種既視感。

沒有人想要改變嗎？泰國之前也有一些較具實驗性的藝術團體，但是自從軍政府上台之後，社會氣氛改變，藝術活動也會受到審查。藝術家所能做的，就是好好的活著。在這種看似無可為的情況下，Compeung 同時表現強大的活力。這是一個將近十二年的藝術村，接待了超過上百位的藝術家。Ongong 本人說得一口流利的英文。

確實，泰國的藝術現狀好像是封閉的，但是就 Compeung 而言，他與世界的交流反而更頻繁，甚至超過自詡國際化的台灣。當我用「交流」這個詞的時候，其實不確定它是否足夠準確，因為這個「交流」並不是我過去所想像的，舉辦一場座談、一場酒會，本國人與外國人笑臉盈盈，交換一些有趣味的藝術話題跟臉書帳號。在 Compeung 沒有這種很 fancy 的東西，你與別人的互動，就是從每天早上吃早餐、洗碗盤開始，特別

有時候，我們也有一些很有建設性的交談。我問過他，究竟要怎麼樣辦一個藝術村？他很篤定地跟我說，首先要有一個網站。他很訝異很多藝術家、藝術村甚至沒有一個網站。他不懂，在資訊爆炸的現代藝術世界中，沒有架設自己的網站，要別人怎麼認識你。他也認為，作為一個國際藝術村，負責人至少要能夠跟人順暢的溝通，就是必然要有良好的英文能力。還有一點他沒有明言的，我覺得是需要有寬廣的心胸。這話大家都會說，但是實際上當真的面對很雞歪的藝術家，我們其實很難維持笑容，但 Ongong 始終是笑笑的，並非是因為他沒有個性，而是他總是思考怎麼盡最大程度，讓藝術家在這裡有所收穫。

是晚上吃過飯後大家聚在外面閒聊。很難具體說這種聊天有什麼收穫，很多時候真的是完全打屁，但是有些時候，當我發現這些與我出身背景相異的人在藝術上遭逢同樣的問題，會忽然覺得自己被理解了。譬如說沒有人知道要怎麼賣作品，沒有人知道什麼是當代藝術。



這件事。就像每一次出國，一開始都會很興奮地按快門一樣，因為眼前的事物看起來很新奇。可是這些照片很快就讓我失去興趣。並不是因為我逐漸熟悉這個地方，而是我本來就在照我所熟悉的事物。正確的說，是照我熟悉的新奇。從最簡單的鮮豔花布到雜亂的市集，我一直都在拍我知道的東西。我想，如果拍照就是這樣，豈不是太無趣了？我想起自己有一隻幾乎看不見的眼睛，如果用它拍照，它一定無法辨識出看到的事物，那麼，拍出來的好看照片是不是就會接近一種超越既有認知的狀態？就這樣，我有時用左眼，有時用右眼來拍照。

我發現，隨著視力的差異，兩眼的美感也截然不同。當然，我可以說，我的左眼不正



常，因此右眼看到的美才是美。但這就跟視力比我右眼更好的人們宣稱他們能掌握到更真的美一樣。又或者說，我的右眼與左眼、以及正常人與我各自所體會到的美感，都是絲毫不能妥協的。我不知道答案，所以嘗試把兩眼看到美的畫面放在一起。也就是將我無法辨識的畫面，跟可以辨識的畫面合併，得到一張兩眼都覺得部分好看的畫面。

在我的另一項「空板計畫」中，我規定自己拍下從 Doi Sacket 到 Chiang Mai 沿途的空白看板。因為那是我剛到清邁時，最沒有辦法想像其意義的東西。後來我才發現，那些看板有一種政治社會的背景——本來這些看板都應該放泰皇的照片，但自從軍政府上台之後，因缺乏經費維持，就任由許多看板空下來。表面上，我好像意外地連結到某個重要的現實（然後為此高興？），但實際上我比較關心現實自己如何成為藝術。

有一種觀看攝影作品的常見方式，就是去檢驗視覺上的形式是否與現實聯繫。我曾經看過一個攝影比賽的評審意見：「形式準確切入議題」。換言之，如果形式

能夠對應現實（議題），我們會說這是一件具有意義的作品，如果反之，我們就說這只是純粹玩弄形式或是搞怪。這種原始的寫實主義問題多多，譬如創作者為何可以代言現實（包括現實中的人）、創作形式與現實的關係。

但是攝影創作還有另一種與現實的關係。根據 John Wall 的看法，他認為觀念藝術家建立一個新的藝術定義：藝術家致力發現藝術之外的物件（現成物），去除其功能，使之成為一個既有藝術之外的新藝術，也就是藝術。在這裡，利用攝影觸碰現實並非是為了現實，而是為了延續一種不斷尋找新的藝術，可能有顛覆舊有藝術的現代主義模式。但問題是，我們每天都在接觸藝術之外的領域，而它們之所以不能成為一個偉大的現成物創作，有兩種解釋：一種是認為這些日常生活的事物並沒有表現了藝術的形式，譬如論者強調杜象的車輪有一種優美的線條；另一種解釋是，這些日常事物的功能沒有被取消，因此藝術沒有發生。對我而言，第二種談的這件事更加引人入勝。

在「空板」這一計畫中真正有意義的是，看板的功能是被自己取消，而非透過藝術家的操作。嚴格來講，這甚至不能說是我的創作，因為是社會自己完成了這個消去功能的動作。創作者在此只是引用了藝術之外的事物。我唯一比較主動的行為，其實是在駐村最後，我把印好的看板照片再貼在看板上。表面上，這很像某些行為藝術家用創作介入社會，但實際上我只是想讓看板就是張貼看板照片的看板，就像藝術是關於藝術的藝術。

但是真正讓我在清邁覺得最「藝術」的一個經驗卻無關任何計畫。我記得有一天比較晚從清邁回來，到 Doi Sacket 市集的時候差不多已經七點多，從市集再騎回藝術村，路上已經是一片漆黑。我有帶手電筒，基本上還不至於看不到路，但當時下著雨、加上回程是上坡，令人感覺有點狼狽。但就在經過湖邊的時候，我忽然發現有藍色的碎鑽在我的左手邊跳躍。

我的英文普普，但是那一瞬間我腦中不由地冒出了「fucking breathtaking」這個詞，原來那些碎鑽是手電筒的光照在落下的雨滴上。因為四周幾乎都是黑的，



所以整個世界似乎只有它的存在，分毫不差地距離我的左手五公分左右，像是唾手可得的星辰。我的腳踏車不斷移動，但在視覺上，我好像始終停在原地，因為唯一可以參照的座標，永遠與我保持一樣的距離。我那時候心想，這就是美，我所有的作品與這相較起來都是狗屎，因為它如此簡單、美麗卻又無所依據。我一度想要拿起相機拍下來，但是想想就算了。

8

邊駐村的主要活動就是參觀藝廊，用最簡單的話來描述，紐約像是一座叢林，從外觀上來看好好像很茂盛，但是進入到森林裡面，大部分的植物都半死不活。許多思想家用這個例子來反駁多元就會很好，我覺得用在紐約藝術界也是成立的。這裡的自由其實某種程度上是一種野蠻或位階。蕈菇是一層、灌木是一層、大樹是一層，然後最後是少數突出叢林之外，可以瞭望遠方的存在，

然而也如同一種老生常談，感覺起來外國人的確



看起來就是比較天真，所以好像都沒有在怕的。譬如我去 Rockaway 一個藝廊，老闆看起來就像是一個刺青師傅，但他的本業其實是修冰箱。然後不知道為什麼，他就開始搞藝廊，然後你聽他說話，也是有條有理，嗯，應該說驚人的有條有理。他講著如何讓藝術回饋社區，如何做出一個不一樣的藝廊，如何不要是一個白盒子。對我來講，這就是某種文化的作用，他說的東西當然沒有多特別，但是因為文化的關係，也偏離不了太遠。

然後我開始想，所謂的天真真正的意思是什麼呢？或者說是什麼讓他們看起來比較天真？我慢慢感覺那是因為他們做什麼事情並不像開天闢地一樣。相反的，

他們有一些參照、一些朋友，一些遠方成功的典範，換言之，有一些文化。雖然可能距離遙遠。但不管怎麼樣，他們都不是在一個真空的世界之中做任何事情，他們談論藝術，有點像我們談論鄉民梗一樣，我們都知道那個世界是什麼，所以好笑不好笑，可以有一個清晰的判斷。只是我們的傳統只能侷限在這個小小的範圍，在更大的層次上，我們仍然在凝聚、在連結、在揮別或是汲取舊的，在想像一個新的。

另外有一個藝廊，叫做 idio，當天展出的是有關歐洲難民的東西。在現場的時候，沒有人在講這個。但是也沒有人很 high。（題外話說一些，這是比較資深的藝術家的一個標籤，他們看起來比較嚴肅。）我的意思是，沒有那種我來研究藝術，或是我來參加 party，又或是我來關心現實的那種氣氛，而這是我在台灣多多少少會感受到的。

那對他們來說藝術到底是什麼？我覺得這件事很難有一個普遍的答案，我已經不相信這種以文化為單位的文化觀察。但是他們的言談的確有一個主題，譬如誰誰



誰做的很棒，誰誰誰你可以認識。並不是說純粹在建立 connection，而是他們不會談論更基本的東西，不會像我們在台灣，經常會討論到一個極限，像是為什麼要做藝術？或什麼是美？就這一點上，我覺得我們還蠻健康的，但是他們也是某種強壯，因為他們的文化在那裡，進入文化跟談論藝術在百分之九十的情況下是疊合的。

除掉掉上面那些淺淺的觀察所得出來的差異性，基本上他們就是都在掙扎。與我們沒有兩樣。到了這個時候我們與他們就沒有什麼意義。我們全部都是在一個荒謬的世界當中做一些自己不確定的事情。

所以我也不再相信一種「國外都很成功，為什麼台灣不能」的這種論調，國外慘淡的藝術家是台灣的上百倍。我現在只不過站在叢林的入口，稍微伸頭進去，就看到死了一片，誰知道真正住在裡面會怎麼樣。當然，我們也是可以不斷地描述那個叢林的整個外觀，介紹他們的機制、他們的組織、他們藝術的方法，好像知道這些我們就可以蓋出一座叢林一樣。對於前半段我沒有意見，站著遠遠的看，一切很美，這沒什麼不好。但是如

果我們要蓋出一樣的叢林，那我們就要接受一堆人在裡面腐朽、衰敗，連成為養分都不夠格，只是像瘴氣一樣的飄蕩。

9

當我第一次踏上尼泊爾，其實我感覺茫然不知所措。確實這裡的景色很特殊，所有的建築彷彿都停留在前現代的階段。這裡人看起來也完全不同於我所熟知的東方人或西方人，我勉強可以給出的形容詞是南亞，或是想起國中歷史課本講的亞利安。按理來說，作為一個攝影師我應該覺得無比的興奮，但是我卻完全卡住了。

之所以會這樣是因為我聽過、看過太多對於異國情調的反思了。譬如對於19世紀西方獵奇攝影的批判。西方人跑到埃及、南美拍下一張張異國的風土人情照片，然後印製成明信片，放在英國的某些商店當中，讓來來往往的人們在刻板的印象一個截然不同的世界之同時，對於自身文化與世界重新產生了認同。我又想起來

如果不談攝影觀念，用照片來代表一個地方也是頗有問題。在加德滿都的時候，有一天下午沒有排活動，所以我就跑到大賣場去晃，結果我有一種全新的感受。過去幾天因為都是去古城，所以看到的都是很破很舊的街道，還有很窮或是很有藝術家氣息的人。可是今天我到賣場裡，我看到一堆光鮮亮丽的年輕人，我覺得這太不可思議了。如果我昨天就結束駐村，我就會覺得尼泊爾是一群老人跟藝術家。所以我到底要選哪種人來代表尼泊爾，是身穿全球資本主義下的流行大廠推出的球鞋的年輕人，還是在古城裡面穿傳統服飾面容滄桑的老

這是一個紀實攝影的老問題了：我們如何宣稱照片可以代表什麼？譬如當我來到一座古城，我眼前有好多景象，當我選擇拍攝一張具有文化內涵的東西，其實我是想透過這個畫面切入那個文化甚至代表它。我希望讓看到這張照片的觀眾可以從這張紙，聯想到比這張比更厚的東西。但是照片真的做得到嗎？Martha Rosler曾經就這一點寫文章而且做作品來反駁紀實攝影。照片並沒有辦法代言一個地方、文化，更無法代言人真實的處境。

早年台灣攝影師常常到蘭嶼拍照，他們捕捉當地人純樸的容顏，彷彿作為當時剛進入現代化階段台灣社會的對照。我還想起了大眾攝影當中，不斷重複出現的少數民族花布、頭巾與第三世界小孩的容顏。這些東西太常看到也太常被批判，以致於我不知道我要拍什麼了，我怕每一個我覺得好看的畫面，其實都潛藏了好看以外的偏見。



人？老實說我回答不出來。因為我回答不出來，所以我放棄尋找具有代表性的照片這回事。

這種對於既有框架的無力之感，不僅僅發生在個人的視覺之上，也發生在國家的層次。我們都習慣以宗教、種族與文化去定義一個國家的人，但是在尼泊爾這不太行得通。因為這個地方的語言、文化與宗教太混雜了。最足以說明的一個例子是，當現在的尼泊爾政府試圖加強國民的國族認同時，他們標舉的並不是一個文化、精神或是宗教，而是他們是未被殖民因此自始至終都是獨立的「國家」。仔細想想這個說法無異於說，我們之所以是獨立的國家原因，是因為我們是一個獨立的國家，沒有什麼更能夠反映試圖掌握一個地方特質是多麼的困難。

加德滿都的藝術也沒有一個想像中清晰的文化特徵。在我短短停留的一個月，我大部分接觸到的人都是藝術圈的人，包括藝術家、策展人與空間的負責人等等。他們給予我的感覺當然有些是特殊的，譬如通常他們很年輕就開始經營事業，這很有可能是因為大部分的藝術



家都沒有獲得政府的補助。他們談起藝術也跟台灣有點不太一樣，比起我們喜歡說的媒材、形式、思維、關係、向度等等，他們更常說的是如何創造一個社會的討論，或是如何影像社會之中的人。但是同一時間，我覺得他們又讓我覺得熟悉無比。譬如這裡的藝術家討論身體政治、社會參與。譬如這裡的藝術團體彼此之間有一些爭吵，又譬如藝術家參與威尼斯雙年展等大型的藝術活動，然後懷疑這跟自己所處的世界有什麼關聯。

因為這些經驗，我覺得我並不是來到了一個「異地」，這裡有著某種我所不知的神奇祕術，只要我掌握它，我就可以為我自己僵化的藝術與生命帶來轉變。我

的意思是，收穫或是反映這件事太過於困難了，而透過鏡頭更是如此。事實上，攝影面對「對象」這件事很早。早在當代藝術開始進入社會之前，攝影每天都在處理這些：如何面對民間習俗、如何面對異國文化，如何避免獵奇，如何將文化考察轉換成創作等等。我不是說攝影找到解答了，恰恰相反，攝影的歷史證明了這些問題有多難。所以每次看到某些當代藝術用一種勇敢無畏的態度去採集民間、異國元素，去說道德、社會與藝術必然沒有分別，我就會覺得攝影應該可以提供一些經驗（同時也覺得攝影像個老人）。

歸根究柢，這是一個藝術與世界（社會、現實、在地文化）之間的問題。攝影（或藝術）可以處理世界嗎？這個答案應該是肯定的，如果作品是一組文化密碼，那具備文化背景的人就可以從解碼過程之中體會趣味甚至於得到智識上的樂趣與文化的想像。所以像 Susan Sontag 或是 Martha Rosler 那樣氣呼呼其實是不必要。照片確實可以傳遞文化內容。但是如果今天的問題是，攝影創作的目的是回應這個現實世界，我覺得答案就很難講。



一個原因如前所述，是關於作品多大程度上能夠反映、代表現實的問題。我想再引一段郭力昕與阮慶岳對談時的一段說法：「郭力昕：『我引 Roslar 的話是指，做古典攝影也好、新紀實攝影也好，都一樣的，要看你的宣稱是要做藝術，還是關於社會議題或政治議題的東西。國內外的攝影家都不乏這樣的例子，就是 Roslar 在講的，從現實題材中抓取一個藝術元素來表彰自己的一種敏銳度等等這種藝術語彙的展現。但是當他在談作品的時候，從來不談他的藝術，都是在談他的照片裡面的這些人，他們的處境是怎麼樣的。而有時在看某些作品時，那樣的訊息是看不到的。照片裡的那些人是在那個地方沒錯，但你能看到的只有創作者的藝術表現。我願意接受你說這裡有我的道德主義（笑），這我也沒辦法否認，但是我覺得創作者為何不就老老實實說自己在做藝術呢？是沒有關係的，但拿政治社會議題來作為個人藝術創作的包裝，我覺得比較會有剝削的問題，也是比較偽善的。』」

另一問題是，照片除了作為一種文化符碼，有沒有別的觀看方式？有沒有不要透過照片代表、切入、譬喻、

解碼某個更大的東西，然後照片仍然能夠具有意義？這聽起來或許抽象，但對於每一個拍照的人其實是很實際的問題，就像我站在加德滿都的街頭，面對無數的異國影像襲面而來，我卻想拍一張跟這些都無關，卻仍然有什麼的照片。這甚至與表現自我或是創作無關，我只是想知道我所在做的事情究竟是什麼事情？有沒有可能在某一瞬間，我打開一個現實之外的通道，還是說我所有的作為，最終都仍然束縛於現實之邏輯。

10

每天中午我都會騎腳踏車十五分鐘，到最近的一個市集的咖啡店，然後坐下來想想我接下來要去哪裡。其實在台灣的時候也是這樣，人家說去咖啡廳做事，其實我是去咖啡廳想要做什麼事。並不是真的閒到無事可做，而是很多時候作為一個接案族，你就不知道要從哪一件開始，做一個人也是這樣。

如果我們眼光拉遠一點，遠到可以看到我們的生

死，那此世就是一間咖啡店，拉開門，坐下來，看著外面的車，然後想著要給自己什麼事。在冷氣舒適、音樂好聽的情況下（譬如像紐約的咖啡廳），我們有時也忘記我們並不知道要幹什麼，我們以為在這裡就是我們要做的事，我們以為喝咖啡就是要做的事。

但是把想要做什麼當成要做的事，就像把藝術是什麼當成藝術一樣，真正的問題並不在於難有成果，而是在於不知道從何開始。於是我們開始整理桌面，把可能會使用的東西拿出來，把可能會瀏覽的網頁打開，用這些期待的形式去取代真正的期待。兩者的差別在於，前者永遠可以帶給你興奮，後者卻會讓你絕望。



那為什麼不走出門？問題在於離開咖啡廳容易，離開此世這個咖啡廳難，我們以為我們行動了，實際上只是從咖啡廳的這一角走到另一角。所以如果有天堂，我猜就像咖啡廳外的抽菸區，有很多煙還是雲霧繚繞，然後可以回看到那個我們曾經待很久的所在。而地獄就是一個永遠無法跟某個店員結帳，然後前往下一個地方的地方，Limbo 據說就是這樣。

11

九月我到到尼泊爾駐村，當我回到台灣，一方面讚嘆台灣空氣之清新，另一方面又很疑惑駐村到底有什麼意義？我是真的如同電影奇異博士一樣，到了加德滿都學習了某種藝術上的密技，還是我其實體驗到的事情與藝術毫無關係？

駐村籠統的意思就是藝術家透過機構的中介跑到另一個地方進行一個月以上的藝術體驗。雖然國內駐村的

情況也有，但是更多時候駐村是在跨國之間進行。它的大背景是一九九〇冷戰之後的藝術全球化，這個趨勢又因為網路科技的成熟，使得一個世界藝術家庭得以呈現在所有人面前。它在實際運作上有幾個特徵。第一，以英語為主。第二，藝術結合地方文化。第三，藝術家維持多元特色。把這三點結合在一起，其實就是以英語文化為主體的藝術語言串連區域與世界呈現一個多元的面貌。

雖然表面上駐村是藝術家增長資歷與駐村國家凸顯地方文化的交換。但實際上這個效益並不明顯。就凸顯地方文化而言駐村有其限制，一方面是因為英語文化及其優勢的藝術語彙才是駐村的共同基礎，另一方面藝術家在當地沒有辦法停留太久。藝術家並不是研究者，而是巡遊四方的過客。

以我這次在加德滿都駐村的經驗。我們與當地的藝術機構 Nexus 合作了一個關於月經汙名的作坊，並且辦了一個「可能」相關的展覽。說是可能的意思是，這並不是很明確的規定，而是在那個氣氛之下（包括當

地策展人的建議），好像展覽應該與工作坊之間應該要有所連繫，但是同時我作為創作者又有些遲疑，因為我不太確定我想做的東西是否有這一層的意思。這其實是很有趣的地方，它很具體的反應了「當地」與藝術家之間的關係。另外一個例子是，當這個展覽開始之後，許多加德滿都的民眾前來參觀，其中就有民眾詢問：「這些藝術家都不是當地人，他們怎麼會了解當地的議題？這些藝術作品要怎麼樣



影響這個社會？」這是駐村活動另一個弔詭之處，一方面大家期待藝術家進入當地社會，甚至帶來改變。但是另一方面，藝術家又是不了解當地，也無法長期居留的人。

駐村對於藝術家也不能說有立即的效益，這一方面是因為駐村期間本來賴以維生的案件可能就要面臨斷線的風險，另一方面出國所建立的人脈，通常也難以聯繫。雖然駐村的經歷逐漸成為一種藝術身分的象徵，但是實際上由駐村到藝術事業之間的環節仍然不明朗，更直白的說，駐村並無法提高作品價格，或是使得藝術家具有參加雙年展的門票。我自己三次駐村的經驗是，每一次到最後我都是把作品捐了出去，因為駐村單位並不經營販售，同時我也無法把作品帶回台灣。即使後來有一個藏家收藏了我一組捐贈的作品，但是因為我人已經不在紐約了。我所認識的當地藝術家、策展人，在半年之後通常也沒有聯絡。不信的話，請回想一下你多年前去異地旅遊認識的朋友，現在有幾個還保有緊密的關係。

所以支持駐村的真正原因，並非很實際的東西，而是藝術家與地方在全球化之下摸索出來的生存之道，那就是一種全球性的在地化。我知道這聽起來很矛盾，但是就藝術家而言，我們只要觀察那些太過於普世（譬如人文精神），跟太過於在地（譬如社區發展），或太過於個人的創作在當代藝術之中逐漸消失，我們就可以體會全球性的在地是一個已經行之有年的方向。當創作者抱怨不想要創作「給外國人看的東西」。所謂給外國人看的東西，其實就是一個全球性的在地的產物。而駐村這個意義上，是一個修整自己面貌的辦法，透過面對不同國家的人，你也許可以發展出一套國際的語言，然後來呈現自己與地方的獨特。

這不僅對於個別藝術家很重要，對於整個藝術世界也很關鍵。因為普世性藝術語言已經沒有人談了（如果現在辦一場「人類一家」攝影展，鐵定會被藝術界視為笑談）。但是實際上，藝術作為一個社會之中獨立的群體，其實相較現代主義時期猶有過之。大量的藝術經費、機構與人力都需要一套普遍的語言來相互溝通，甚至建立自我認同。駐村在這個意義上，是一個深化藝術共同語言的活動。譬如我每天在藝術村當中，我都（不得不）

使用英文去進行一種不同文化之間轉譯的工作，整個流程總是從一個差異開始，然後經過英文的解釋，最後被對方所理解，然後她或許又會進行一次這個過程，提出當地特殊的現象，然後以英文解釋，然後期盼我能夠掌握。

就地方而言，駐村也提供了一種在全球網絡中發展的機會。當各地的面貌逐漸趨於一致，地方的特色勢必不能建立在自然環境之上。早年城市建築承擔了標示地方的任務，但這件事現在看來也失去了效力，近幾年已經沒有多少人很熱心的稱頌自己國家的最高大樓。所以地方要尋求更抽象的特色。而這件事情由藝術家來擔當再適合不過。因為自觀念藝術之後，所謂藝術已經從製作一個實體的作品，逐漸擴大到呈現一種特殊的邏輯。當然社會學家與人類學家也會關注這些潛藏的秩序，但是只有藝術家能夠將之轉換成一種（可親）的符號或是實體。而這件事在現代世界之中或許比起讓過外的人親身來到當地更為重要，因為這個世界已經被各種符號與影像所充斥。藝術家被期待成為掌握這些符號真實的人。更白話的說，在扶助地方藝術空間的政府眼中，藝

術可以將本國文化資產轉化成某種價值。

以上是我對於駐村的一些觀察，但如果問我自己，駐村的意義是什麼？我覺得是人在某一段時間可以想像自己人生是有意義的。這其實跟旅遊有些相似，兩者都提供一種特殊的體驗，讓我們從單調乏味的日常之中掙脫，只是駐村更有一種把體驗轉化作品的紅利，彷彿我呼吸一口氣，都可能成為某個作品的基底，還有什麼比起這個更能夠對抗這個世界的毫無意義。

12

因為我記性不好，我對於人的記憶這件事有一個很奇怪的感覺。那就是我們會記住的事情其實跟事情本身的意義沒有多大的關係，在我腦中有一大部分記憶都是一些完全瑣碎的事情。譬如一個車窗、一個肩膀或是某個馬路。我在想即便我被催眠一百次，我也不相信會發現背後深刻的連結。所以我的結論是記憶這件事，至少對我而言完全是隨機的。我們會說這件事讓我們記憶深



刻，那是我們安慰自己的說法，好像只要滿足了某種條件，我們眼下經歷的事情，珍惜的人事物，就可以在記憶之中有一席之地。

在相機出現之前，人類思想資源有一大部分是受制於這種毫無邏輯的機制，但這不是很美嗎？我們從無意義的記憶碎片之中試圖重新拼湊出些什麼，好像這些記憶重新又被賦予了邏輯。只是相機出現之後，這件事好像被消解了，至少表面上是這樣。因為我們一旦覺得眼前的事情值得紀念，我們就會按下快門，然後這件事在相當程度上就會被記憶下來。連我記性這樣不好的人，我都好像依靠照片，記得了一些東西。我一直覺得這是一個值得研究的題目，如果有一天我去讀研究所，我想就來寫這個論文，關於相機出現後人類記憶系統的改變，如果有人做過，叫他去吃屎吧。

可是真的是這樣嗎？因為相片或是影片畢竟也只是真實的片段，所以仍然有許多東西遺失了，很多人努力地探討這些，但其實記憶本身就是這樣。所以結果是一個沒有邏輯的記憶機制，碰上了一個沒有邏輯的攝影機

制，兩個結合的產物，最後仍然是沒有邏輯。

一個最明顯的例子是，即使我們現在可以留下大量的照片，可是事實上我們面對過去仍然會無比的惆悵，因為並沒有真的很多東西被保留下來。我不會說相機對於記憶完全沒有幫助，但是那個幫助，大概是百分之提升到百分之五，而且如前所述，這是沒有規則可循的。

但是我們仍然會繼續拍照，就像我們仍然會繼續去「記」，並不是因為我們真的相信這樣可以抓住什麼。而是，這是一個儀式，一個岩穴裡的牛、一個老人的香，快門像是連綴的祝禱，在人生逐漸走向終點的時候，我們不停的刻舟，在水裡面編織意義的網。