

影像美學的文件化過程  
以第五十二屆威尼斯雙年展紀錄影像作品為例

**The Documentary Process of the  
Photographic Image**  
Using the Works of Documentary Image in 52<sup>a</sup>  
Biennale di Venezia as the Example

黃金福

HUANG, Chin-Fu

西班牙國立卡斯提亞拉曼洽大學美術系

當代藝術研究博士候選人(DEA 文憑)

Universidad de Castilla La Mancha, Departamento de Arte

El programa de Doctorado: Arte Contemporáneo e Investigación

Diploma de Estudios Avanzados de Doctorado

## 摘要

本文試圖探討當代紀錄文件裡紀實見證與藝術觀念之間的辯證關係，以及其在當前社會中所能衍伸思考的政治性課題。從傳統攝影單一影像的客觀記錄、多重構成的攝影蒙太奇、具觀念性表達的行為紀錄、或是探討真實性的虛擬影像等等，這些日漸多元的紀錄文件呈現方式，一方面代表的是當代紀錄文件之特徵在於使用多元化的攝影觀念，能成為是連續的、系列性、或是檔案類型的自由形式；另一方面，這些關連到客觀事實或是與藝術家個人主觀表現性有關的紀錄文件，是否能進一步地擴張其詮釋當代社會議題的文化或政治性力量？此篇論述欲藉由第 52 屆的威尼斯雙年展中一些較具紀錄特性的攝影影像作品來做思考與觀察，所謂的紀錄特質，在當代藝術多元開放的領域中，應不再僅是著重探討單純的藝術與紀錄性兩種雙重性格，而是轉而指向對政治社會的深入探討或針對藝術體制的批判與論述。

關鍵詞：紀錄文件，見證，攝影影像，觀念藝術，真實性，虛擬文件

## Abstract

This text tries to explore the dialectical relation between testimony documentary and artistic concept in the contemporary documentary art, and the political issues leading to contemplation in current society. From the objective document of single image in the traditional photography, the multiple structure of photomontage, the performance of conceptual documentary art, or the pseudo-documentation of discussing the reality, etc., these gradually become diversified forms in the area of documentary art. On one hand, the characteristic of the contemporary documentary art lies in the diversified use of new photographic concept, which may evolve the sequential, serial, or archival form. On the other hand, these documentaries arts that connected to the objective fact or to the subjective expression of individual artist, whether this can further explain the cultural or political power of contemporary social problem? This text aims to exploring and observing the characteristic of documentary art through some works of documentary image in 52<sup>a</sup> Biennale di Venezia. In the diversified and open areas of contemporary art, the emphasis lies no longer in debating the double characteristics between the pure art and the documentary. Instead, the attention turns more to the profound investigation about politics and society or to the criticism and narration of art discipline.

Keywords: Documentary art, Testimony, Photographic image, Concept art, Reality, Pseudo-documentation.

## 一、紀錄文件美學，介於紀實見證與藝術觀念之間的辯證

### 紀錄文件的源起

人們拿著一枝筆或一台照相機，寫下了些東西或拍攝了些影像，這樣的行為或許可稱為是一種「紀錄」(registrar)，但卻並不一定會成爲一種「文件化」<sup>1</sup> (documentar)行爲。因爲「紀錄文件」此字源的含義可能包括著兩種可能性：一是所謂的「文件」(documento)，此定義接近一種書寫的證明、資料庫、檔案、一種系列性的事實或資訊的收集，其內容是具有資料參考的具體型態。另外是所謂的「紀錄性」(或「紀實性」)(documental)，此定義接近一種行爲和表達方式，是一種客觀性的觀察與介入，通常以手寫紀錄、繪畫紀錄、攝影紀錄、電影紀錄....等手法，來形成一種對於真實性的探討(紀錄真實)。由此可見，「紀錄」與「文件」的表達概念可以不盡相同，兩者之間的差異及其在藝術領域上的運用是值得我們仔細去區分與思索的。

從「紀錄文件」的源義來看，指涉的是一種可以證實、解釋、或關聯到某些事實的書寫形式；在一般的文化知識百科全書中(Enciclopedia universal ilustrada)對所謂紀錄文件的解釋是：「書寫，工具，或其他有權威性的字紙，這些可證實、確定、或認可一件事物」，並且定義其應用如同：「任何一種證書、資料、新聞、事件等，由此可以基本本地認知一件事物」。可以肯定的是，既然文件的目的是證實、紀錄及見證，爲了理解其證實性的向度，是必須去分析其建立在與現實的關係上。

萬年前在拉斯科洞穴(Lascaux)，一些人塗了初期的繪畫，初期的書寫……在某些程度上，自從存在了書寫也就存在了紀錄文件的企圖。<sup>2</sup>

如同科·米奈 Roberto Coll-Vinent 和柏那·庫魯斯 Francisco J. Bernal Cruz 合著的《紀錄文件的過程》(*Curso de documentación*)(1990)所言，此紀錄文件，無論如何，可說

1 根據《Wikipedia 百科全書》(*Wikipedia, la enciclopedia libre*)的解釋，「紀錄」(國內亦有學者譯爲「紀實」) "documentar"的定義有兩種實質呈現方式，「紀錄文件」(documento)與「紀錄性」(documental)，其定義是：「一份『紀錄文件』是一種包含訊息的書寫。傳統上，其媒介是用手書寫的文件與資訊，使用墨水(這就是我們所謂的『手稿文件』)或機械製造過程(藉由印刷或打字機)。而『紀錄性』是一種系列性的年代學呈現、敘述者(被紀錄者)形象的處理方式、資訊的原真性，是完全地真實、再現、資訊合成的影像等等，並由此導引出在當時代的各種多元現象；無論是單純的紀錄性或是具創造性的記錄行爲，皆是從多元的報導文學範例中呈現，並接近一種紀錄片型態(一種以真實人物自行詮釋的方式)」。在本文中我們必須清晰地區分這兩個字元的定義，一方面，所謂的「紀錄文件」(documento)是指涉著接近使用紀錄性手法所呈現的書寫或影像，當然也意謂著是一種紀錄行爲，在此可以成爲是一種基於探討真實性的書寫、繪畫、攝影、電影或其他多元媒體的方式，這樣的字根含意會是較接近本文的論述主軸。另一方面，普遍而言，「紀錄性」(documental，英文爲 documentary)這個字根至今已被專業地轉用爲「紀錄片」或「紀實電影」，這個領域有其更爲寬廣的論述與形式應用，這是我們無法在本書中詳盡探討的。所以在此論述中，大部份我們將取用「紀錄文件」(arte documento)來與「紀錄片」(documental)做區分。

2 COLL-VINENT, Roberto / BERNAL CRUZ, Francisco J. (1990), *Curso de documentación*, pp.3-4, Madrid: Editorial Dossat, S.A.

是資訊的「儲藏庫」；藉由書寫，保存及普及化社會、經濟、宗教、及政治生活的各種不同次序。一般而言，大部分原始性等級的紀錄文件存在經濟學裡，及使用食物、牲畜、織品的繪畫數量形式，關聯著一個原始社會的花費與儲蓄。由此，一些原始的紀錄文件產生在一個原始繪畫性及描述性的社會中，也是訊息社會的諸多原始源起。例如史前的記憶法字母表與象形符號，雖然它沒有忠實地抄錄口頭語言之結構，而是一個混雜的系統，利用繪畫性、語音、字謎、表意符號等元素<sup>3</sup>。然而，具體而言，他們已被視為一種見證，一種可信的證據，或是如同人類文明的一個記憶。

「紀錄文件」«documento»來自拉丁文的 «docere»，可意謂著「教導」«enseñar»。從印歐語系根源衍生而出的 dek 跟 dok 都具有教導的關係。由此，紀錄文件的含義可以是教導、訓誡、範本或證明；其比較嚴謹的語義內容就是教育學：某些事將可以從它身上獲得教導。<sup>4</sup>

墨裔西班牙學者勞烏拉·貢沙雷茲 Laura González Flores 在其著作：《攝影與繪畫：兩種不同媒介？》(*Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*) (2005)，在《攝影如同記憶》("la fotografía como memoria")一文中探討了所謂紀錄文件的原始定義；從語義學的角度來說，他論及紀錄文件觀念的象徵擁有一種教導的中性特徵：教導如同表達，同時，所見的就是可認知的(及可相信的)<sup>5</sup>。在此，明顯的是透過視覺為媒介的紀錄文件(或一些證明)將可被視為一種文化的框架：紀錄的文化性。總之，紀錄文件行爲(無論書寫或影像)的貢獻並非在於其形式、也非媒介、而是永遠是其內容。

我們所談論的「紀錄文件」，對於所有人而言其意義是甚為明顯，因為所有對此字詞的瞭解是，在成為藝術行爲之前是運載資訊，從一種可觀察和可實踐的現實中，攜帶著文字敘述、紀錄、以及事實的書寫。<sup>6</sup>

西班牙新聞界學者馬卡利塔·雷多 Margarita Ledo 在其著作《攝影紀錄主義》(*Documentalismo fotográfico*) (1998)中論及「紀錄文件與其紀錄性」("el documento y lo documental")之主題，指涉出我們會去使用一個紀錄文件是因為認為它具有說服力。在一

3 VAN ACKER, Geertrui (1997), "Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos" 《介於二元世界對話的兩種美洲印地安原始字母》，參閱：[http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A\\_19-20\\_37.pdf](http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_19-20_37.pdf) (2006-02-23)。根據 Geertrui Van Acker 的說法，原始性紀錄文件如同一些美洲印地安原始字母並不製造「單純的文章」，這些後古典式的書寫呈現的是如同「標記式的書寫或標題」(labeling or caption)。如同 Van Acker 所言：「其發音學包括對某些書寫用途呈現出一部分的聲音表示：是一種藉由繪畫性表達所呈現唯一傳送語音訊息的非語義學技術」。也就是說，原始性紀錄文件並不僅是忠實地紀錄口頭性語言結構，而是一種接近繪畫性與表意符號的訊息應用。

4 GONZÁLEZ FLORES, Laura (2005), *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* pp142-143, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

5 *Ibid.* pp.144-145.

6 LEDO, Margarita (1998), *Documentalismo fotográfico—Éxodos e identidad*, p.35, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

個證據性的感覺上，特別是當所謂的紀錄文件取代了舊式契約，它成爲一個在社會聯繫關係上的新階段；這令人聯想到出現了一種爲了紀錄的形式化及去實現真實的新方式。

由此，當藝術與紀錄文件加在一起時，或者當紀錄文件成爲藝術手法的使用時，通常是意謂著一件藝術作品具有「文件化」的功能，藉由此，可紀錄或可證實出非美學內容或超越藝術範圍之外的事實(地理事實、歷史事實、或文化事實...等)<sup>7</sup>。有史以來，所謂的具有紀錄文件價值的藝術行爲，其定義應是源起於歷史學者、考古發現、及那些提出紀錄貢獻的書寫者或畫家們。在原始的古東方文明，自從文字被發明來爲了紀錄商業性活動的目的，每個時代皆有其各自不同的時代紀錄方式，例如，阿爾塔米拉洞窟的美洲野牛，或是圖騰石版皆是具有原始性質的特徵；羅馬古墓穴(Las catacumbas de Roma)、巴約掛毯(Bayeux Tapestry)，及希臘古盃等等，呈現某些當時社會、軍事、風俗的歷史性場景；15、16世紀印刷技術的出現(如木板印刷術、雕刻、蝕刻畫等等)開啓了複製技術的紀錄方式；以及近代時期19、20世紀影像攝影的出現(包括電影及電視的複製傳播)對於所謂真實的證據提出更大的貢獻。

不同的歷史時間點當然會有著不同對於紀錄文件的詮釋觀點與定義，舉凡從早期的權力或崇拜性的肖像，城市風景、戰爭圖像，直到工業時代的大眾廣告、瞬間事件的影像、及政治宣傳工具。諸此種種，每個歷史時刻誕生出不同紀錄性表達的一些特定方式，這些紀錄方式符合其文化特徵、生活方式、及時代的品味。誠如歷史學者彼得·布克 Peter Burke 在其著作《可見與不可見：影像的使用如同歷史性紀錄文件》(*Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*)(2001)所言：

至少在一些地方和某個時候，藝術能夠提供一些被文本忽略的社會現實方面之見證。<sup>8</sup>

由此，試圖去定義什麼才是藝術紀錄文件的真實起源，必須是藉由各種不同的歷史時間點來切入分析在每個時代所呈現的不同「紀錄性」的起源或動機。我們可以去重新思考從見證的觀念來取代起源的觀念，也就是說並非是去尋找歷史的源頭到底是什麼？而是到底歷史見證了什麼？雖然歷史讀本一樣提供給我們重要的非口頭上的知識，但紀錄性的見證(或視覺證據)是理解過去文化經驗脈絡的最佳導覽。這些紀錄性見證用於手稿、書籍、印刷、建築物、家具、風景，及各式各樣的影像類型：繪畫、雕像、版畫、

7 在此所論述的紀錄事實，可以牽涉到早期紀錄文件的目的之一是確切地普及個人、文化及社會意識，並非絕對是一種美學事項；這種具製造普遍性及平凡性企圖的意識能夠擁有一種發現的特質，此發現的特質讓所謂的紀錄事實能轉化運用在社會各階層，及並不需要成爲有美學內容的藝術。例如，在攝影紀錄的初期，攝影師可以使用攝影的圖像見證在各種不同的應用上，他們經常是對於日常生活、異國旅歷、戰爭、城市街道等等的空間及人類狀況有所興趣，並不自限於其當時的藝術氛圍，而是去建立一種真實的見證、一種認識事實的企圖，及自然地呈現當時代的人類和風景。

8 BURKE, Peter (2001), *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, p.37, Barcelona: Editorial Crítica, S.L.

或攝影。更確切地說，當我們定義藝術紀錄文件的領域時，並無法也不應該去嚴格限制視覺性見證的使用如同歷史的活生生呈現。

### 紀實見證與藝術觀念之間的辯證

紀錄文件是一種利用藝術性功能來給予「鼓舞活化真實」的途徑。<sup>9</sup>

試圖探討一件藝術作品是否具有文件紀錄性的價值，或是討論一件紀錄文件(無論書寫或影像)是否具有藝術性。表面上看來這似乎是個有關美術歷史詮釋性的議題，也似乎與過往時光有關；然而，為什麼一幅畫或一張攝影可以等同於一份敘述(或紀錄)的歷史資料？紀錄文件僅僅只是關連到客觀的事實還是仍與藝術家個人主觀的表現性有關？所謂紀實的特質，是否可能只是藝術家給予影像的一種表象詮釋呢？一件藝術作品和一份藝術紀錄文件有何不同？要從真實的見證來詮釋，還是從藝術觀念來呈現文件的內容？藝術紀錄文件建立了一種明顯的見證，是基於純粹的真實觀察，還是基於其他政治、商業或社會領域？

意即，今日我們必須思考的是，所謂的「紀錄文件」是否一定得藉由見證性的角度或歷史詮釋的形式來呈現？如果一張(或一系列)攝影不是為了紀錄歷史影像，也非拍攝某個事件，而是針對攝影本身的探討或攝影對其他領域(藝術、文字、報導、日常經驗等等)的反射作用，這是否也是紀錄文件的典型之一？換句話說，文件要紀錄的意義何在？紀錄文件為了什麼而存在？如果僅是為了詮釋及紀錄歷史，是否會淪為一種歷史學或考古學的附屬品？這就如同歷史可以用文字來敘述，然而文字仍有其自身所屬的意義典型：如文學、詩及小說；在視覺領域也一樣，歷史可以用影像紀錄的方式呈現，然而影像也會有其自身的內在意義，可以非關歷史、非關見證、非關紀錄，可以攝影只是攝影，只是一個動作，一個過程，和一個觀念。

今日所謂的紀錄文件應不僅僅只是歷史事件的紀實，也並非僅是圖像象徵的敘述；而是它可以浮現人類智慧經驗的轉變，日常生活與社會文化的相互關係，甚至可以是一種人類文明變化的微觀場景。在此，我們必須試著去搜索並深入探討紀錄文件的特定系統(如同其一脈相承的系譜)，及其存在著超越藝術歷史的種種革新，並藉由一些值得注意的系統變革追溯出一些脈絡與變化。以下試圖清楚地勾勒紀錄文件介於紀實見證與藝術觀念之間的兩種辯證與觀察：

一、用藝術的手法來表現或實踐紀錄文件的真實見證性(藝術是為了紀錄或證實某些真實事件)。此指涉出所謂的紀錄性見證、社會性紀錄、及歷史性詮釋；就名詞上來解釋，也觸及了人類發展情況和環境的紀錄，無論是個人性或是公共性，其實際目的是非常寫實主義及歷史性的。見證性的紀錄文件可以是凸顯紀實性、真實性、強調客觀反

9 NEWBALL, Beaumont (1964), *The history of photography*, p.144, New York: The Museum of Modern Art.

映的敘述形式，其目的在於探討文明現實，特別是即將消失的社會現實、人類生存狀況，強調其社會學與藝術美學的歷史價值。此為美術史上大部分的藝術案例，如古老壁畫、考古遺跡、宗教性的聖跡文物、敘述性或圖像性繪畫、歷史性版畫、紀實攝影、報導攝影、電影紀錄片…等。

自古以來，理解歷史性紀錄文件的意義，不可避免地需要某些典型的詮釋性，如同圖像學、種族誌、文化人類理論等等。我們需清晰地了解一些歷史性的紀錄文件形式化了部分的當時代的文化整體，若未能擁有對此文化的認知，是無法去理解他們的；甚且，理解其意義仍必須準確地詮釋此文化的象徵、符號、隱喻。例如，我們並無法向澳洲原住民土著去介紹畢卡索的格爾尼卡，或是不經詮釋，一般觀眾是無法理解原始藝術裡剛果的插釘神像<sup>10</sup>。由此，若沒有理性地詮釋(或沒有了解其作品之象徵性)，我們是沒有能力去理解許多歷史紀錄文件性作品的周遭意義。

或許我們也應該將見證性與紀錄性置放在非歷史的脈絡中，在這個見證性紀錄文件的案例中，並非總是簡單地以歷史的解答來形式化其結論。或許可說，有時文件本身就是一種見證，或是作者製造了見證及詮釋；在這個角度下，紀錄文件早已超越了歷史性的詮釋範疇，甚至是超越了藝術(或與藝術無關)，例如，早期的紀錄攝影長期地使用攝影如同一種真實的見證，然而也確切地涉及了由攝影延伸而出更為複雜異質的大眾性符號。

甚至，所謂藝術的真實見證也有虛假的一面。一些歷史上具見證性的紀錄影像也可能成爲一種神話性的虛構視覺符號，從十七世紀法國君王路易十四，直至二十世紀二次大戰間以軍事性宣傳掀起形象塑造潮流的法西斯主義或共產黨員，他們所引導的文化操作與形象塑造成爲一種虛構的形象謊言。在此，藝術成爲服務於政治的策略與工具，真實見證性在此已成爲虛假的見證性及政治的宣傳效果。<sup>11</sup>

10 在此關於異文化詮釋的衝突觀點，可參見：FREELAND, Cynthia (2001), *But is it art?* p73-101, London: Oxford University Press. (中譯本：辛西亞·弗瑞蘭 (2002)。《別鬧了，這是藝術嗎？》。第三章：「文化的交會」，頁 63-84。台北：左岸文化。)

11 此點可參考彼得·布克 Peter Burke 在其著作：《製作路易十四》(*La fabricación de Luis XIV*) (1992)一書中，使用歷史、社會學與傳播理論的觀點，試圖去探討法國路易十四在位期間，其公眾形象如何被塑造與包裝。布克在其書中肯定地敘說著，歷史上路易十四壯麗恢宏的演出可能是一種耀眼成功的人造典範與虛構的操作，當時的路易十四雇用了大批的「形象塑造」操作者，如同著名的畫家、雕刻家、版畫家、裁縫師、假髮製造人、舞蹈老師、詩人、歌劇家和設計師等等，這些十七世紀的形象製造者以其虛構策略來推銷路易十四，以其意識形態、宣傳廣告、操控民意來包裝君王，試圖讓民眾去接受國王表面耀眼形象，清晰呈現政治權力與藝術的互動關係。在此，布克使用「塑造」(fabrication)來強調運作國王形象的物質性和集體建構的共同作用，此定義代表一種操作的過程，可以傳達出發展、過程的意味；而所謂紀錄性影像的真實性也就是在這「塑造過程」和「政治宣傳」中逐漸被瓦解，成了不可信的真實。相似地，在路易十四之影像塑造後的三百年，約在第二次世界大戰時期出現了一些宣傳性的軍事影像；如同布克所言：「經常呈現著列寧、史達林、希特勒、墨索里尼、毛澤東、齊奧塞古及其他政治領袖作出宣示行徑的巨大肖像，好像是在遊行隊伍中所帶來的圖象」。這些歷史性的紀錄影像似乎成爲一種神話性的思想體系，無論是路易十四或其手下的文藝大臣，或是現代以軍事性宣傳掀起形象塑造潮流的法西斯主義或共產黨員，他們所引導的文化操作與形象塑造，被人民接受的程度當然可以無庸置疑(上下流各階層社會群眾盲目地接受訊息或現代傳播媒介、電子媒體的強力侵略)，但這種種文化塑造物和藝術神話的形象，卻也切切實實地是一種虛構的形象謊言。在此，藝術成爲服務於政治的手段與工具，而原本所謂紀錄影像的真實見證性(在此已成爲虛假的見證性)更強化了極權政府宣傳的政治效果。參閱：BURKE, Peter (1995), *La fabricación de Luis XIV*, Madrid: Editorial Nerea, D.L.



無論如何，紀錄影像的內容一般而言可以從直覺、歷史或藝術領域的標準律則上獲得，也可以是非常個人的或是藝術家個人想像的結果；然而，我們卻從許多的歷史範例中觀察出，大部份紀錄文件的興趣是指向文化、社會、及集體潛意識，並非僅是藝術家個人的情感與想像。也可以說，無論藉由文字、繪畫、或攝影的紀錄性面向(藝術在此時成爲一種見證(無論真實或虛構)，透露出其時代背景或文化意義，非藝術家個人意義)，可以顯示某些社會影像之所以重要和獨特的特徵。在這個影像被紀錄的層面上(藝術如同文件性證據)，見證性藝術紀錄文件的價值便如同一種社會影像(或事件)的製造，這當然在歷史思想(無論古今)上提供了更爲有效的視覺貢獻。

二、紀錄文件本身即如同藝術的觀念，用紀錄行為的方式來探討與質疑藝術之定義。如同 20 世紀初期出現一些關於探討攝影的新藝術運動(特別是對繪畫攝影主義(pictorialism)的反動與質疑)：直接攝影(straight photography)、攝影蒙太奇(photomontage)、攝影分離運動(photo-secession movement 1902-1917)等等，這些新觀念廣泛地被前衛藝術家接受並運用，並帶動了在兩次世界大戰期間的前衛藝術運動；而隨後在 60 年代觀念藝術直接以行爲或影像過程作爲紀錄文件形式來對藝術本身提出思考與批判。由此，紀錄性動作也能夠如同觀念性行爲，藉由對紀錄文件性的重新定義或新的影像紀錄技術(未必會是紀錄、證實的方式，也可以是虛構的文件)來超越藝術的定律：如行爲的記錄過程或新攝影文件主義的形式，延伸出照片蒙太奇、虛擬文件、觀念攝影等更多的可能性。

從二十世紀初期自不同知識領域中，開始出現對傳統藝術思維所框架的藝術定義提出質疑之新的理論與運動，如同達達主義、前衛運動、觀念藝術、身體藝術、福魯克薩斯(Fluxus)等；他們將作品的真實性、藝術的定義、及過程的觀念

等問題，放置在藝術與非藝術之間作辯論焦點。從此新的角度來看，我們相信紀錄文件的功能或許不僅僅是歷史性的見證，也並非藉由詮釋後的目的，而是如同導引藝術作品觀念的一種置換過程。

通常而言，觀念性藝術作品並不存在著客體意圖，而是一種持續性的想法、概念，並且經常存在唯一的事是指涉其觀念的一些紀錄性文件類型。<sup>12</sup>

誠如以上巴特庫克 Gregory Battcock 所編著的《觀念即藝術：觀念藝術中的紀錄文件》(*La idea como arte—documentos sobre el arte conceptual*) (1977)一書中所說，我們可以知道，紀錄文件的定義在 20 世紀的中期有著劇烈的改變；他或許開始遠離敘述性語言、見證性圖像、歷史故事等原初藝術文件所具有的特性，漸漸成爲一種紀錄藝術家行爲的過程和對藝術體制結構質疑的觀念性思考。

12 BATTCKOCK, Gregory (ed.) (1977), *La idea como arte—Documentos sobre el arte conceptual*, p.9, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

在 1960 年代，許多觀念藝術家提出了如上述所提及紀錄文件已改變其屬性的代表性作品，這些作品使用各種不同的表現媒材，如同：文字，報導攝影，檔案，紀錄卡片，筆記，錄影，行為.....等，藉此我們可以觀察出紀錄文件越來越多樣化的面貌。一些記錄過程或見證行為的影像作品之所以能夠成為觀念藝術的初期形式，原因在於其主要的語義性、觀念性、及過程性的特質，並且朝向重新定義藝術範圍及擴展藝術表達可能性之思考。

當「紀錄文件」本身成爲一種「藝術」類型，如表演行為的紀錄過程或觀念性攝影文件主義的形式，延伸出照片蒙太奇、虛擬文件、觀念攝影、新報導攝影主義等更多的可能性；在 60 年代的觀念主義時期，紀錄文件早就脫離了繪畫性、或歷史性影像的見證與紀實，而是指向質疑與探討「藝術作品」、「藝術 / 非藝術」觀念的一種視覺媒介，亦即，一種「文件性美學」的思考。

隨著時代變遷及科技發展，任何藝術形式的定義及範圍勢必會受到更多更新的理論思潮的挑戰；如果我們單純地將紀錄文件視爲一種解釋美術史的書寫形式(或單純的見證)，而忽略更多新的藝術、社會與科技背景的影響因素，那將會是視藝術紀錄文件爲一種狹隘的美學典型。誠如現在人們已無法單純地將影像視爲是永恆的真實，影像的背後存在著太多值得我們持續去探討發掘的背景與形成因素，它或許是捏造的，或許是半假半真，或許是超級地真實，無論如何，皆是當代紀錄文件的諸多面向之一。

另一方面，見證性與藝術觀念性是可以互相辯證結合的，例如一張觀念性攝影可以指涉並質疑攝影的見證與紀錄性，或一張見證歷史的照片也可以是假造的觀念藝術作品；此兩者並非是兩種迥異的極端，而且，兩者皆可以成爲更寬廣的藝術表現觀念。如同西班牙藝術家封庫貝爾塔 Joan Fontcuberta 所言：

攝影仍然能夠被嘗試成如同紀錄文件，因為實際上，所有圖像，包括最模稜兩可甚至最抽象，皆包含著訊息的某些殘渣……去質疑攝影的意義和歷史對它的描述，在當前解構潮流中已經成爲可行伸的表現。<sup>13</sup>

越來越多的當代藝術展出許多震撼人心的紀錄性鏡頭：戰爭、經濟霸權、反全球化、勞工處境、權力鬥爭、街頭奇觀.....等議題；這些準確而真實的影像彷彿讓紀錄文件日漸遠離了作爲純粹美學表達工具的一種藝術，並開始複製出當下社會結構的各種場景，也仿如讓其回到其最原初的面貌：「紀錄文件行為」。以下我們將藉由一些國際性作品試圖去探究藝術紀錄美學研究基礎性的架構，及其介於真實見證和藝術觀念之間的脈落文本，來延伸出所謂「紀錄文件美學」更多的可能性與面向。

13 FONTCUBERTA, Joan (1998), *El beso de Judas—Fotografía y verdad* 《背叛之吻：攝影與真實》，p.179, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

## 二、從第五十二屆威尼斯雙年展紀錄影像作品看紀錄文件美學趨向

### 當代攝影的紀錄文件化運用

回溯社會學者佛萊溫 Gisèle Freund 在 70 年代的重要著作：《攝影如同社會紀錄文件》(*La fotografía como documento social*，原文：*Photographie et société*，1974)中論及：

攝影的力量準確地再製造了外在現實--其技術上的固有力量--呈現一種如同更為忠實的再製造過程和更為公正的社會生活之紀錄文件性的特質。<sup>14</sup>

佛萊溫論及攝影詳實地紀錄了部分日常生活，且不僅僅存在於一個藝術性創造的事實中，而是很特別地可以體現我們社會行爲的一種實際媒介。也可以說，攝影發明的目的之一是可以確切地紀錄個人、生活環境、文化事件及社會意識，並非是一種美學事項；它能夠擁有一種發現、見證的特質，此特質才是攝影發明最重要的目的。從佛萊溫的觀點來看，既然攝影能被運用在社會各階層，及並「不需要成爲有美學內容的藝術形式」，這可開始提供我們對於「紀錄文件」或「紀實影像」詮釋更寬廣的領域。

所謂的「紀錄文件化」，是可藉由文字書寫、檔案、或動靜態影像，去呈現一種系列性的紀實呈現、敘述者(被紀錄者)形象的處理、資訊的原真性、真實資訊的搜集與再現、或一些再現新聞性報導的影像等等，並由此導引出在當代世界的各種「實際」現象；這種行爲和表達方式，較是一種客觀、科學性的觀察與介入，無論是手寫紀錄、繪畫紀錄、攝影紀錄、錄影紀錄.....等手法，來形成一種對於真實性的探討(非僅紀錄真實，而是論及「真實性」)。一些當代紀錄文件之所以可以成爲某個時代的證據、溝通橋樑、徵兆、反省或批判社會視野的原因，是在於這些影像並非僅是時間與空間的客觀反映，而是他們製造了部分的社會脈絡。現在，我們必須了解的是一張影像如同一份千言萬語的敘述文件，也如同我們文化與社會的知識，亦即這些具文件紀錄性的影像可以提供給人們一個有用的見證及不可或缺的事實、或是呈現歷史事實的一種美學形式。

觀察一些較具紀錄文件性的當代攝錄影作品，我們可以看出，一種非藝術形式，絕對客觀化的純紀錄攝錄影美學呈現了多樣的面貌與力量；這些當代紀錄文件觀念是以去除個人化，並顯示社會權力(或戰爭、政治權力)關係爲主軸，更重要的是將紀實影像視爲一種檔案與計畫的媒介，將攝錄影的使用推向探討「真實性」和客觀中性化的路途之上。以下我們從第 52 屆的威尼斯雙年展中一些較具紀錄特性的攝影影像作品來做深入的思考與探討。

### 「紀實影像」與「實際現象」之間

14 FREUND, Gisèle (2001), *La fotografía como documento social* (1<sup>a</sup> ed: 1974), p.8, Barcelona: Editorial Gustavo, Gili, S.A.

能存在著悲劇式的懷舊嗎？被摧毀的回憶怎能與痛苦感受分得開？是什麼執拗的心靈狀態去掌控著介於毀滅奇觀之間的動盪平衡，並需要去對它作見證？這種猶豫加強了一種伴隨著拍攝行為與自從攝影發明以來的非常微妙的責任感：表達一個現實的觀點，去作見證，甚至毫不樂意地，去判斷。特別是在面對著戲劇性事件，攝影師著手的方式是，粉碎一種情緒性的緊張狀態與意志之間的公平處理，以及正確地使用影像。<sup>15</sup>

— 布里樂·巴希里科 Gabriele Basilico

1991年，義大利藝術家布里樂·巴希里科 Gabriele Basilico 深入黎巴嫩的戰地城市貝魯特 Beirut 拍攝一系列戰後街景作品 (圖 1、2)。巴希里科的照片，除了真實地面對著紀實影像的拍攝外，長期以來一直是著重於轉換一些城市的場景：工業區的邊界、城市的邊陲模糊地帶、新舊融合的界線地區、被破壞後無用的工廠、被商業主流棄置的建築物，頹廢荒置的大樓公寓、甚至是具有歷史意義的但被戰爭破壞的市區中心等等，如同建立了一種「病態的美麗」，一種「沉思的影像」。其工作方式是在一段長駐戰地的時間中堅持不懈地完成一些必要的戰爭生活經驗，這般經歷過的真實體驗，仿若是讓其身體，被賦予真實的生活與土地之聯結和能夠喚起的深厚感情。



圖 1  
布里樂·巴希里科 Gabriele Basilico  
貝魯特(Beirut) 1991 攝影 (黃金福攝)



圖 2  
布里樂·巴希里科  
貝魯特 1991 攝影 (黃金福攝)

紀實攝影對於巴希里科而言，似乎遠離了 50 年代的歐洲紀實報導攝影團體 Magnum (卡帕 Robert Capa、布列松 Henry Cartier-Bresson、喬治·羅傑 Georges Rodger 等人在 1947 年組成) 在二次世界大戰期間，深入戰場拍攝出令世人震驚、且極富人道關懷主義及反戰意味的紀實影像。Magnum 對於攝影歷史的貢獻仿如是一個毫無疑問的真實性見證(人類的第三隻眼)，是紀錄一段活生生歷史的層面，甚至其影像本身就是一個歷史。然而，巴

15 LA BIENNALE DI VENEZIA 52<sup>a</sup> (2007), *Think with the senses- Feel with the mind. Art in the present tense*, p. 30, Venezia: Fondazione la Biennale di Venezia.

希里科的戰地照片，並不試圖呈現出戰爭血腥或引人憐憫的「類新聞」場面，而是他建立其影像在城市中最普通的角落、街道與建築，放棄去描述一種不穩定狀態(正在動亂)的地方，展現彷彿戰後的平靜，大地一片蕭條的影像滲透；一種形而上式的靜默場面，巴希里科所攝的戰後建築物本身仿若寂靜而孤寂地緩緩吐露著戰爭的荒謬與無情。

他們的作品是一種複雜思慮的產品。產生來自他們自己的現實影像，他們提供已經被嵌入在我們烏克蘭記憶中的事情。<sup>16</sup>

烏克蘭(Ukraine)國家館雙策展人亞歷克斯桑德·索羅米歐 Alexander Soloviov 與維托·斯多南可 Victor Sydorenko 提出了《一首內陸海的詩歌》(A poem about an inland sea) 為展覽主題。這個主題是沿用了烏克蘭的知名導演亞歷克斯桑德·多桑科 Alexander Dovzhenko 的電影腳本名稱，試圖向世人提問：什麼東西是烏克蘭的？誰是烏克蘭人？烏克蘭人在那裡？此次邀請的七位藝術家(包括來自烏克蘭、英國和德國)，即有四位是使用攝影紀實與影像文件的方式呈現；這些紀實影像作品如同一種充滿訊息、探討人的處境與社會性的視覺媒介，表達出烏克蘭當下政治社會的具體面貌與文化趨勢。

烏克蘭在近代歷史上是東歐與俄國資本主義發展最早的地區之一，其地理位置特殊而重要，特別是在歐盟與俄羅斯地緣政治的交叉點。在歐洲和世界其它地區快速地發生後現代與全球化過程之間，烏克蘭可說是處於全球化與具體本土文化衝突與矛盾最強烈的地區之一，由此，烏克蘭成爲了一個可被探索出藝術關鍵與文化趨勢的重要區域。兩位策展人使用了「遷移文化主義」(Trans-culturalism)<sup>17</sup>來對照經歷全球化與「超國族主義」(Trans-nationalism)所改變的文化概念，這個想法是指向了人在社會上新的排列組合、身分認同、和實踐，這些可能是我們必須重新去發現探討的一段新歷史。

烏克蘭藝術家舍傑·布拉可夫 Sergey Bratkov 展出《工人的豪宅》(Palaces to workers) 與《該死的操作員》(Hell operator) 兩組作品(圖3、4)，他拍攝一系列關於在 Dnipropetrovsk 城市(烏克蘭第三大城)中正在鋼鐵工廠工作的烏克蘭工人肖像作品，並且使用紀錄錄影手法去讓一般人去見識工廠裡高熱流動鋼鐵鑄成型的之前和之後過程；在這裡，布拉可夫藉由工人的勞苦形象和統治者的貪腐之間的對照，投射出現在現實世界中勞工生活的實際吵雜現象，並建立起工業者權力和勞工力量之間的一種緊張局勢。

現居英國的德籍藝術家傑肯·泰勒 Juergen Teller 此次被邀請參與烏克蘭國家館團隊，展出一系列他停留在烏克蘭幾個月期間的生活理解與認識之影像：《自拍像...足球或時尚》(Selfportrait... Football or Fashion)(圖5、6)；泰勒本身的職業即是摩登雜誌和流

16 LA BIENNALE DI VENEZIA 52ª (2007), *Think with the senses- Feel with the mind. Art in the present tense, Catalog of participating countries, collateral events*, p. 156, Venezia: Fondazione la Biennale di Venezia.

17 Trans 的字根翻譯可以很寬廣，諸如：超越、遷移、轉換、過渡、滲透、交流等等，Trans-culturalism 的翻譯在台灣最常見的可能是「超文化」，然而在烏克蘭國家館的作品與策展理念脈落中，筆者認為以「遷移性」或「轉換中」來探討其所要表達的文化認同和變遷會是較為恰當。

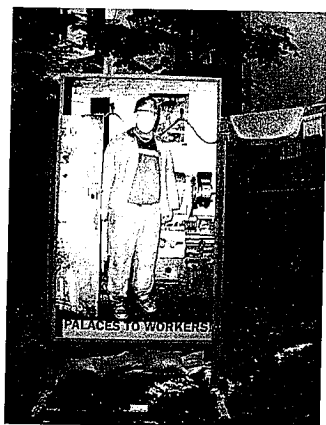


圖 3  
舍傑·布拉可夫  
Sergey Bratkov  
工人的豪宅  
(Palaces to workers) 2007  
攝影 (黃金福攝)

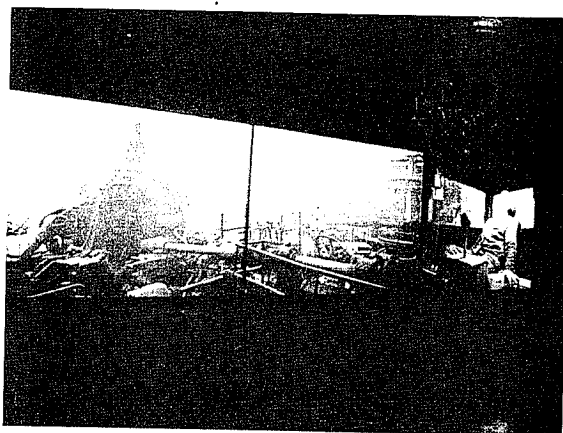


圖 4  
舍傑·布拉可夫 該死的操作員(Hell operator) 2007 攝影  
(黃金福攝)



圖 5  
傑肯·泰勒 Juergen Teller  
自拍像…足球或時尚  
(Selfportrait... Football or Fashion) 2007  
攝影 (黃金福攝)



圖 6  
傑肯·泰勒  
自拍像…足球或時尚 2007  
攝影 (黃金福攝)

行行業的攝影師，其攝影手法向來以拍攝美麗女模特兒生活中不美麗之處而知名。這次展出的紀實影像仍延續其風格，他的照片捉住了人們對於美麗中不完美之處的視覺反應，他在烏克蘭停留的期間拍攝一些美麗女模特兒在生活中的瑣碎影像，有著全身Vuitton 名牌服飾皮包的女模(或有時全身赤裸)與穿著本土尼龍襯衫「俗男」的合影，或是性感誘人的高貴婦女與街頭公園嬉戲的年輕人；這些如同「易可拍」(非專業打光攝影)的鹹濕影像切實地顯示出烏克蘭這個國家經濟速成的社會新進化現象，特別是人們對資本主義的崇拜與著迷：金錢，就是一種新的宗教。

在此我們提出烏克蘭國家館中布拉可夫與泰勒兩位藝術家的紀實影像為例，並非是試圖僅去解釋攝影能夠提供人們「窺視」、或者傳達異國風土民情的一面，而是其所引發的可能會是一種當代性具紀錄文件力量的影像思考：從記錄過程中去碰觸或探討有關「遷移文化」的觀察，以及全球化的力量到底是如何地改變或取消了某個社會族群的生活特性；這般的視覺新視野相信日漸會成為未來藝術家在社會中所扮演的積極性探究角色。

同樣以紀錄文件來思考當地文化課題的，是在軍火庫 Arsenal 展場，法籍摩洛哥女藝術家伊通·巴拉達 Yto Barrada 展出在 2006 年提出的《丹吉爾彩虹花計劃》(*Iris Tingitana Project*) (圖 7)，使用系列性攝影文件來探討其居住城市的景觀變遷與生態變化，並藉此聚焦於討論其關心的政治情勢問題，與北非移民處境及其混亂脫序的苦難經驗。

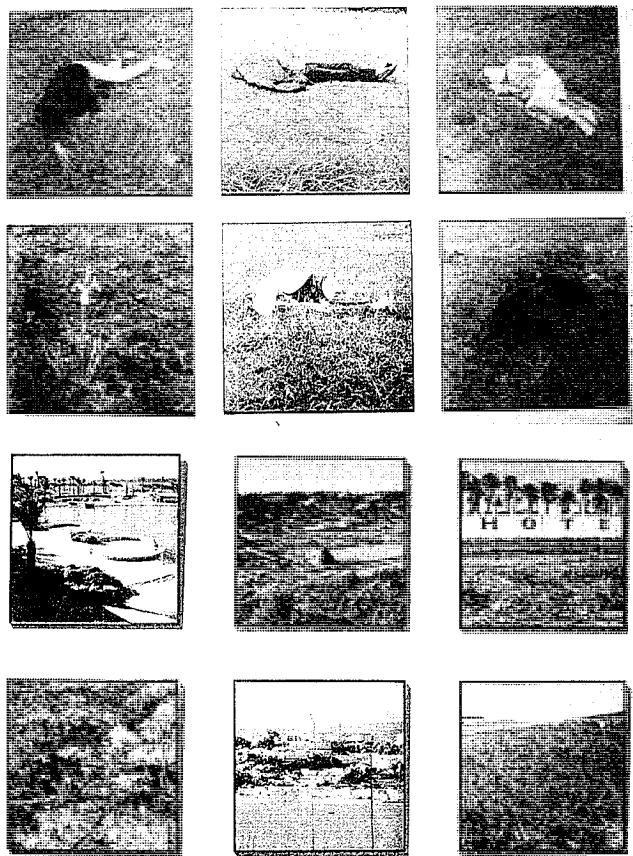


圖 7  
伊通·巴拉達(Yto Barrada)  
丹吉爾彩虹花計劃(*Iris Tingitana Project*) 2006 攝影 (黃金福攝)

我開始以照片當成文件來記錄我的工作，同時，當發展工作時我開始使用攝影多於書寫筆記，然後事實會完全地被轉換。我所感興趣的探索方式，主要的部份變成了是需透過攝影，因為我發現它比我的政治學學術論文是較沒有限制性的；我開始被它能讓我呈現政治形勢的藝術和所有可能性感興趣。<sup>18</sup>

巴拉達一直關注研究其目前居住城市—丹吉爾 Tangier 的政治情勢<sup>19</sup>，在其《丹吉爾彩虹花計劃》一系列的照片中，她以影像檔案的方式去呈現一種本土彩虹花在丹吉爾市區的逐漸滅絕現象。彩虹花可說是位居北非丹吉爾市當地土生土長的代表性植物，然而近幾十年來，丹吉爾市的地中海海岸線開始湧入商業觀光、土地開發的重新規劃，讓這種象徵城市身分與其環境真實性的本土花卉，日漸陷入消失與滅絕的危機當中。她拍攝這些日後將註定要消失殆盡的花卉，還有並置一些人躺在大眾公園中睡覺(或死亡)的影像，讓人感受到一種容易沉浸在日益陌生的生活環境當中，一種悲哀的影像情境：我們所最親近熟悉的居住城市竟然日漸遠離我們而去。在此弔詭的是，紀錄文件行為應是見證真實性的產生，然而巴拉達所呈現的卻是「實際真實現象」的時間與空間之消失；也就是，經由真實的影像紀錄，旁敲地(Obliquely)隱喻著我們所見真實影像背後另一種「真實現象」正在消逝。

巴拉達的紀錄影像(僅僅藉由針對一種花卉的紀錄觀察)，除了是理性地、研究性地探索一種國家、城市身分的認同性，也彷彿寂靜地捕捉一種即將消逝之美麗的藝術表現；反映出她能在一種介於詩情感性與理性客觀記錄片之間敏感性地平衡，也可以說，其影像揭示出丹吉爾這個城市當下或未來需面臨的緊張局勢(歐洲勢力的積極入侵與本土文化的逐漸消退)，然而面對這些挫折，當然仍然希望能在她所摯愛的城市中生氣勃勃地繼續生活著。

進一步來思考的是，我們對於寫實或真實的理念必須有所改變。當代紀錄攝影文件已不僅僅只是寫實地去紀錄現實，相反地，是現實被觀察、被看、被思考、被揭發；也可以說，當人們觀看一張照片，並不僅是被其內容、或影像的敘述、或攝影目的的原因所影響，也並非是單一的利用照相機去看或去紀錄的一種視覺活動(「攝影式觀看」Photographic seeing)，而可能是一種處理「影像與實際現象之間」的一種新方法和新思維，在此證明、顯露人們對於這個世界的各種評價。

### 紀實攝影的觀念文件化

18 COLLINS, Charlotte (2006), "Morocco unbound: an interview with Yto Barrada", en: [http://www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada\\_3551.jsp](http://www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada_3551.jsp) (2007.9.19)

19 位於北非摩洛哥境內的城市丹吉爾 Tangier，地理上鄰近西班牙及直布羅陀海峽；長期以來這個鄰近地中海南邊的海岸城市，充斥著非法移民設法偷渡到歐洲大陸的問題，然而，自從 1991 年歐洲聯盟(早期的歐盟組織)決定關閉摩洛哥與直布羅陀海峽的邊界航權，北非人民不再有權利自由地穿越海峽。伊通·巴拉達 Yto Barrada 在其研究中認為，這已不僅僅只是一個物理上的邊界問題，而是政治性的目的。



1967年，地景藝術家理查·龍 Richard Long 採用了一種紀錄不斷重複性的行為文件：《步行所製造的線》(A line made by walking)；藉由一再重複地來來回回走動，他在草地上製造出一條被步行壓扁的線。從雕塑及地景藝術的角度來說，龍的作品是使用一種簡易的步行動作來挑釁傳統雕塑藝術具有實體物件的狀態，也就是說，其步行動作取代了黏土、塑材、金屬等等，能成為製造藝術的一種工具與材料，以一種最低限度的表達去成為一種雕塑的新方法。

然而，我們從較具觀念性的紀錄觀點來思考，龍的這張照片記錄了一個行為、一個預先被構思好的觀念性動作，在荒郊野外由藝術家獨自完成，並遠離了雕塑和表演的普遍性氛圍。事實上，這件在草地上現場的作品，過幾天後那些被壓扁的草即再度往回成長，一切又歸回原貌，唯一能夠留下來的僅是這張照片；那麼，人們到底從這照片中可以看到什麼？是一個藝術蒞臨大地的造型場景？還是一種行為所遺留下來的結果？我們從加拿大藝術家 Jeff Wall 在 1995 年所探討的《中立的徵兆：觀念藝術或類觀念藝術之攝影面貌》("«Señales de indiferencia»: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual")一文可窺探：

Richard Long 並不拍攝一些持續發生的事實，而是為了獲取一個預先設想好的攝影結果去改編一個事件，其影像作為如同「攝影紀錄文件」(fotodocumentacion)般去輔助表現行為的一種形式。<sup>20</sup>

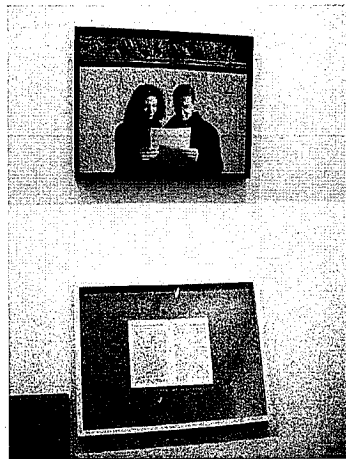


圖 8  
蘇菲·卡爾 Sophie Calle  
自己好好照顧自己吧  
(Take care of yourself) 2007  
攝影文件裝置 (黃金福攝)

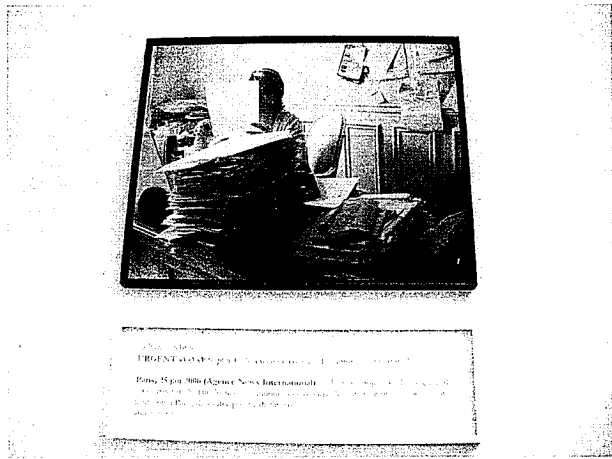


圖 9  
蘇菲·卡爾 自己好好照顧自己吧 2007 攝影文件裝置 (黃金福攝)

20 WALL, Jeff (1995), "«Señales de indiferencia»: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", parte 1: "Del reportaje al fotodocumentalismo", en PICAZO, Glória / RIBALTA, Jorge (eds.) (2003), *Indiferencia y singularidad*, p.229, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

一張具觀念文件性的照片有可能被構思成去形塑一些事物特定性的存在，甚至是一種存在的經驗描述，且能成為與紀錄文件的藝術性觀念之聯繫。也可以說，龍的攝影紀錄文件如同一種濃縮的時間經驗與實證性的場景，在那裡，我們所看到的不應該僅是地景藝術的氛圍或是脫離傳統雕塑的「去物性」(dematerialization)<sup>21</sup>概念，而是一連串行為後的結果，一個實際的經驗與存在。

整整 40 年後，我們從這個角度來思考法國館藝術家蘇菲·卡爾 Sophie Calle 的一系列攝錄影紀錄文件作品：《自己好好照顧自己吧》(*Take care of yourself*)，她使用攝錄影與各種不同的表現媒材結合，如同：書寫文字，紀錄攝影，紀錄卡片，筆記，錄影，行為……等等(圖 8-10)。卡爾在 2007 年發表的攝影紀錄文件和龍在 1967 年所作的相同，皆是採用了一種紀錄不斷重複性的行為文件(龍是「步行」，卡爾是「閱讀」)，是一種濃縮的時間經驗與實證性的場景，在那裡，我們所看到的是一連串行為後的結果，兩人的相同處在於如前所述：一件觀念性的紀錄文件能被構思成去形塑一些事物特定性的存在，甚至是一種存在的經驗描述。

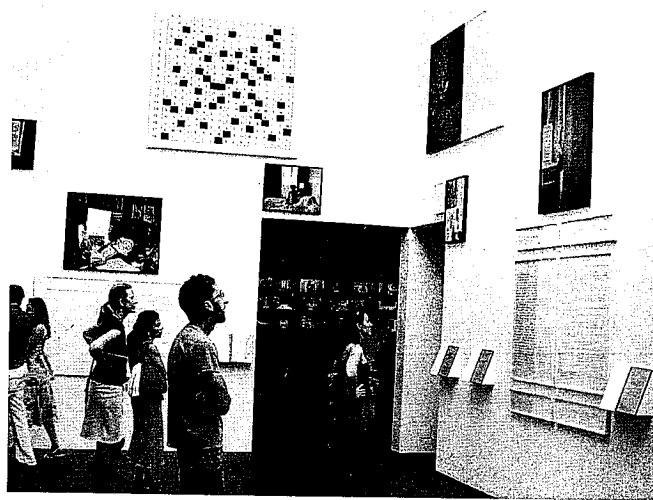


圖 10  
蘇菲·卡爾 自己好好照顧自己吧 2007  
攝影文件裝置(黃金福攝)

在 80 年代，卡爾即是以其拍攝一系列的紀錄文件作品而成名，有些是她邀請友人與她同床共眠的場景，或是直接在街上追隨陌生人，或是請友人跟拍自己，去紀錄人們

21 「去物性」的觀念在 1973 年美國藝評家 Lucy R. Lippard 發表其著作：*Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*，探討關於 60 年代一些觀念藝術作品的思考，某部份著重於概念性或者帶有訊息想法的藝術觀，這種脫離過往藝術著重於物質性表達或減低物體材料運用的低限性美學，成為觀念藝術初期發展重要的概念之一。請參閱：LIPPARD, Lucy R. (1973), *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Washington: Praeger Publishers.

一慣性的日常生活行為等等(圖 11)。此次她在法國館的展出，以電子郵件邀請了 107 位各種職業的婦女(基督教徒、音樂家、律師、語言學者、性工作者等等)進行各自的「內在性書寫」，在各自影像旁的書寫文件內容皆是如同一張「分手(關係破裂)信」(信末的最後一行字是法語：Prenez soin de vous，也就是作品主題：Take care of yourself，並以攝錄影紀錄這 107 位婦女閱讀一封分手信時所呈現的影像(或可被窺見其內在情感)狀態。

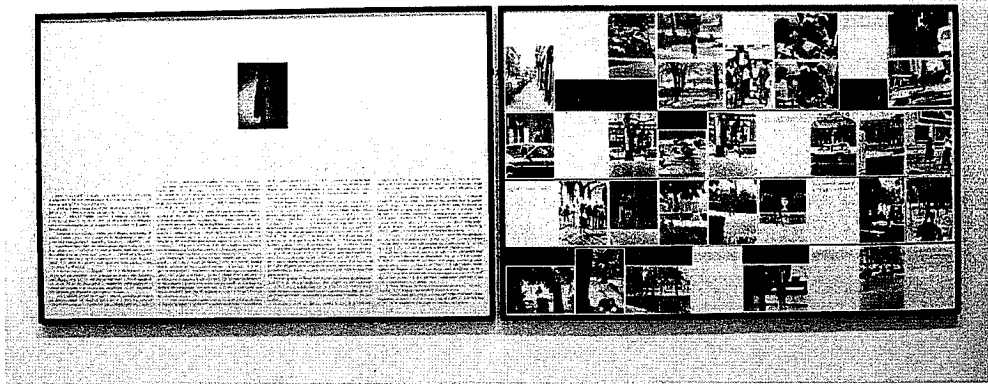


圖 11

蘇菲·卡爾在 80 年代即經常以文字敘述與紀錄攝影結合成文件的方式展出，此圖為其在法國街頭用影像跟拍自己行動的作品：自拍(Autoportrait)攝影文件 1981(黃金福攝於 Nimes 市立美術館)

可以說，影像與文本在觀念文件藝術領域中的呈現，並不能提供視覺性及幻像的美學經驗(如同卡爾另外一件在主展館的作品《不再捕捉死亡》(Couldn't capture death)紀錄其母親死亡之作品所延伸：攝影並無法真實地捕捉死亡)，而是其呈現的意圖是一種對於形體描述或行為過程的實際經驗，由此去獲取其行動性過程與觀念性思考的意義。

### 虛擬攝影與「真實性」的探討

雖然照片不會騙人，但騙子會製造照片。<sup>22</sup>

-- 李維斯·海茵 Lewis Hine

古老的格言說著：「攝影不會騙人」，接下來說的應該是：「攝影不能騙人，只是能讓人疑惑與無法解釋」。<sup>23</sup>

-- 麥可·桑德 Michael Sand

22 BURKE, Peter (2001), *op.cit.*, p.25.

23 SAND, Michael (1984), "Falsos testigos: La obra fotográfica de Joan Fontcuberta", en FONTCUBERTA, Joan (1984), *Contranatura*, p.15, Alicante: Ed. MUA (Museo de la Universidad de Alicante).

偽造的觀念是與真實對立的，也可說，虛假是真實性存在的反面。然而，在此討論真實與虛假的定義是一種非常語義學與哲學性的模糊命題，誠如我們也可以說，既然虛擬也建造了存在的他者，那麼他也應是真實與事實的，甚至也有可能是超越真實的。

1960年十月美國攝影師亨利·尚克 Harry Shunk 拍攝了一張克萊因 Yves Klein 行動的神話性照片：《跳向空無》(Leap into The Void) (圖 12)，在此可看出克萊因直接且毫無畏懼兩手空空地從第二層樓向下跳往街道；這張照片讓人不禁懷疑：真的還假的？令人感到懷疑的是，怎麼有人可以沒有任何保護措施地往下掉落？也有人覺得這會是一個真實的事件，因為這是一張確確實實的攝影照片啊！然而，事實上這張相片給予某些非常具體的形式來培養我們的觀念性思考，他仍然是屬於一種影像行動的範例，雖然試圖成為瞬間的紀錄文件，但實際上他不是，他是一張虛擬的攝影蒙太奇。

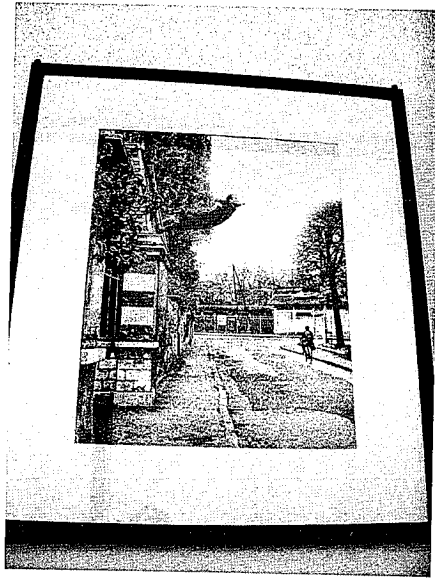


圖 12  
克萊因 Yves Klein 跳向空無 (Leap into The Void) 行動藝術  
亨利·尚克 Harry Shunk 攝影 1960 (黃金福攝於 Nice 市立美術館)

這是一張攝影蒙太奇，在這裡，他明顯地在跳躍，但在第一張相片中，底下是一群帶著一塊布等待著他的跳落；第二張相片則是從相同視角所拍攝之空的街道景觀，最後的結果是將二者拼貼在這唯一的照片裡，建構了影像行動的首次範例。<sup>24</sup>

24 CASELLAS, Joan (2002), "Comunicación del arte de acción a través de la fotografía", Chile: Conferencia de Joan Casellas, Valparaíso, en: [http://www.igac.org/container/delmmachina/index.php/Comunicaci%C3%B3n\\_del\\_arte\\_de\\_acci%C3%B3n\\_a\\_trav%C3%A9s\\_de\\_la\\_fotograf%C3%ADa](http://www.igac.org/container/delmmachina/index.php/Comunicaci%C3%B3n_del_arte_de_acci%C3%B3n_a_trav%C3%A9s_de_la_fotograf%C3%ADa) (2007.9.28)

由此，在機械攝影的 60 年代，終於可讓人們理解能夠實踐跳向空曠或飛上天空這件事，藉由攝影蒙太奇的影像虛擬的力量，可以自由地表達及傳輸人們腦袋裡的神奇想法，這張神奇的相片呈現出如同「人飛在空中」般令人驚奇的場面；在此我們能將其視為一個明顯簡單的影像，有許多的事實與依據，至少對於當時的人們而言，並沒有出現太多關於真實與虛擬的問題產生；也可以說，人們寧願去相信那是一張真正地紀錄其不可思議行為的紀錄文件。

克萊因這張虛擬照片讓人感受到，所謂具真實見證性的紀錄文件是可以被操控的；任何影像或攝影，無論虛擬或是被操作，皆包含著紀錄性文件的價值。原則上，此價值的策略仍維繫著其擾亂藝術體制或社會意識固有約束之短暫特性，將藝術紀錄文件視為一種從見證性形式到觀點性形式的過程，在此，我們不能淺短地將其視為僅是一種肯定性的證據。紀錄性影像，在其起源必須是接近真實或敘述來展現其見證性特質，並且其首要目的在於將事實的瞬間轉譯成想像；然而時至今日，無論在社會性的領域或藝術性觀念的脈落，紀錄文件性行為仍然像是為真實服務的技術，但那似乎只是一種表象；藉由作者的操控，或攝影的技術，甚至是數位化影像拼貼，一些紀錄性影像已成為一種隱藏在奇異虛構性下的偽造與不實行為。

今日真實性與虛構卻越來越融洽，攝影能夠結束一個階段：回到虛幻和奇異性的象徵性情節，這些事實通常是在最後才在我們經驗的解釋中發酵，這就是，真實性的產生。<sup>25</sup>

封庫貝爾塔 Joan Fontcuberta 在其著作《背叛之吻：攝影與真實》(*El beso de Judas—Fotografía y verdad*) (1998)，指出攝影或紀錄文件所操作的虛擬美學，事實上是一種針對真實權威體制深切的反思與批判。所謂的虛擬藝術，是試圖去反思一種針對藝術可能性的基礎概念，一種潛在性的形式藝術，屬於一些較不合邏輯的影像和介於真實與虛假之間的觀念，一種完全的虛擬性，也可以說，經常是偽造和不可相信的；然而，一件好的虛擬作品，就是替真實撒了一個好謊。

從克萊因和封庫貝爾塔的角度來思考，虛擬的手段反而是成為可以去批判、指涉或顛覆所謂「經常真實性」的一種藝術行為。英國藝術家奈爾·哈莫 Neil Hamon 在此屆威尼斯雙年展中的戰地攝影系列《活歷史》(*Living History*) (圖 13、14)，則是利用寫實攝影技術重新虛擬及再造一些現代歷史性的戰爭場景；他重新塑造諸如：美國內戰、第一、二次世界大戰、越戰、波斯灣戰爭、南斯拉夫戰爭等等，這些酷似典型軍事戰場的記錄影像，看起來和真實(當時)的場景一模一樣，哈莫試圖使用攝影、表演式場景和肖像模

25 FONTCUBERTA, Joan (1998), *op.cit.*, p.185.



圖 13  
奈爾·哈莫 Neil Hamon  
活歷史(Living History) 2002-2004  
攝影(黃金福攝)



圖 14  
奈爾·哈莫 活歷史 2002-2004  
攝影(黃金福攝)

擬的技術去辯證他對虛構故事(invention)與實體見證(physical evidence)之間的模糊界線<sup>26</sup>。哈莫爲了此系列作品更精緻的製作細節曾經旅行至英國各島嶼，去尋找與歷史敘述最接近的身體形象或者追蹤一些影像線索的痕跡。無論在視覺還是觀念上，哈莫是在真實的文件檔案和歷史敘述之間創造出這些既真實又偽造的影像，而歷史透過其記錄影像(無論真實或虛擬)的再製造，使人對這些戰爭事件有了被轉換後的回憶與重新思考。

哈莫的作品讓我們思考到，紀實影像的見證性的確可以觸及了真實存在的奧秘，也可以揭露某些不爲人所知的事實，然而，其力量並不在於僅是如同新聞攝影報導般去捕捉瞬間的驚異，而是藉由紀錄文件影像的可操作性格，去處理對於真實與虛構、物換星移的具體探討。由此，偽造紀錄影像的問題是在於，一方面連繫著的是所謂不可信的真实，另一方面，是一種確確實實的擬像，或是說，是連繫著一種針對真實事件(現代戰爭的荒謬)的反思。無論真實與虛幻，哈莫的虛擬藝術本身就是一種操作，是給予人們去思考，一種歷史價值與戰爭意識的重新被過濾和被置換的過程。

### 三、當代紀錄文件美學：非僅紀實，指向「現實」與「經驗」

26 事實上，奈爾·哈莫 Neil Hamon 具表演性虛擬攝影的觀點可以是承續著 Cindy Sherman, Jeff Wall, David Levinthal, Joan Fontcuberta, Thomas Demand 等人的作品思考，更多關於虛擬藝術的探討，亦可參考筆者拙文：黃金福(2007)·〈真的眼見為憑？—封庫貝爾塔(Joan Fontcuberta)的「偽證」攝影藝術〉。台北《典藏今藝術》，175期，頁154-156。

以上我們從此屆威尼斯雙年展中所挑選探討的幾組作品，事實上各自具有其紀錄文件化的不同特徵與傾向：一、在「紀實影像」與「實際現象」之間，巴希里科的貝魯特戰地系列，具有承襲自傳統以來紀實攝影的觀點與技術，但巴希里科脫離了紀實報導的新聞性畫面，使其紀錄攝影畫面更接近一種形而上式的沉思影像。烏克蘭國家館中布拉可夫與泰勒兩位藝術家的紀實影像，則是試圖引發一種具紀錄文件批判力量的影像思考：從記錄過程中去探討有關「遷移文化」的觀察，及全球化的力量到底是如何地改變社會族群的生活特性。巴拉達的《丹吉爾彩虹花計劃》則是引用文件檔案的見證與紀錄能力，試圖去導引及影響人們對其所生存環境的文化關懷與尊重。二、紀實攝影的觀念文件化過程中，蘇菲·卡爾使用書寫文字、攝錄影等紀實行為，去呈現一種濃縮的時間經驗與實證性的場景，一種存在的經驗描述。三、在虛擬攝影與「真實性」的探討中，哈莫的戰地攝影系列《活歷史》，更是觸及了紀錄文件真實與虛假的辯證探討，並藉此重新回顧與反思過往所謂被真實記錄下來的歷史事件。

在 70 和 80 年代，「紀錄文件」一辭直至成為當時可辯證一種計畫性姿態的有力觀念，才在攝影家之間去構成一種普遍性的動機。「紀錄性」看起來似乎暗示著一種純粹的描述態度，一種沒有萬不得已的滑稽攝影行為所可以事先干預。在當時已有出現一些過渡性的標誌：「主觀性紀錄」、「個人化紀錄文件」、「內向性紀錄文件」等等，這樣的目的組構成整體或部份地活化現象，其擴散無法掩藏的是一種無事先干預的激進態度已不再是今天可以很天真地如同是裝著鏡子的照相機設備。<sup>27</sup>

當代紀錄文件美學的發展已非傳統攝影實踐所能涵蓋，其行為已改變了舊有的見證性紀錄方式與敘述力量，不再僅是著重探討單純的藝術與紀錄性兩種雙重性格，而是轉而指向對政治社會的深入探討或針對藝術體制的批判與論述。概括而論，早期真實見證性的紀實攝影在其隨著時代、技術逐漸變化的過程中，可以肯定的是，它開始與藝術性的觀念產生微妙的結合與聯繫，或是讓人開始質疑與批判其真實性及所衍生的體制問題；也由此，紀錄影像的特質與使用走向了更多元與寬廣的領域，從形象銘刻到視覺見證的訊息，從攝影發明到報導攝影，從單一照片到多重操作的攝影蒙太奇，從畫意攝影到觀念攝影，從真實的紀實檔案到令人半信半疑的虛擬文件等等。

當代藝術家對於攝影的思考，實際上是引領著攝影去接受一種總體性藝術，接受其他更具思索與探究社會的能量，並與其週遭的環境形成一種「共有經驗」的觀念；紀錄文件的觀念提供了一種實際情境或關係的直接經驗，並非僅是抽象或形象性，觀者並非是以視覺去經驗「缺席物」的重現(真實的模仿影像)，而是一件事物或行為事件的實際經驗與呈現，由此，這些影像可以與觀者產生新的關連。同時，藝術家所使用的業餘技術或非專業攝影(紀錄性及非藝術性影像)連結了去美學性價值的特性與更貼近民眾的存在性情境。

27 FONTCUBERTA, Joan (1998), *op.cit.*, p.41.

今日所謂的「紀錄文件」應不僅僅只是歷史事件的紀實，當然也並非僅是影像美學的象徵敘述；而是它可以浮現人類智慧經驗的轉變，日常生活與社會文化的相互關係，甚至可以是一種文明變化的微觀場景；當代藝術家經由「紀錄文件」所牽涉到的可能是一段從大眾媒體、商業機制、全球化主義混雜呈現的自身經驗與觀察。面對當代攝影多元而豐富的面向，我們已無法用傳統單一的視覺欣賞或評論來面對這些日益成長的影像新世界；這裡，再一次，攝影已被轉換，不再僅是被詮釋為如同可去凝視被看見的外在世界或應該被模仿地再生產，而是其本身便如同生活方式，並沒有經由繪畫或美學性來描述，是去紀錄其真實性的共同經驗，並作為一種「紀錄文件行爲」。



## 參考書目

### 中文

- 劉依綺 譯 辛西亞·弗瑞蘭 (2002)。《別鬧了，這是藝術嗎？》。台北：左岸文化。
- 許綺玲 譯 羅蘭·巴特 原著(1997)。《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影工作室。
- 黃翰荻 譯 蘇珊·宋袒 著(1997)。《論攝影》。台北：唐山出版社。
- 游惠貞 譯 Paula Rabinowitz 著(2000)。《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》。台北：遠流出版社。
- 鄭玉菁 譯 Liz Wells 等著 (2005)。《攝影學批判導讀》。台北：韋伯文化國際出版公司。

### 西文

- BARTHES, Roland (1980) *LA Chambre Claire: Note Sur LA Photographie*, Paris: Edition de l'etoile/Gallimard.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.) (1977), *La idea como arte—Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- BURKE, Peter (1995), *La fabricación de Luis XIV*, Madrid: Editorial Nerea, D.L.
- (2001), *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, S.L.
- COLL-VINENT, Roberto / BERNAL CRUZ, Francisco J. (1990), *Curso de documentación*, Madrid: Editorial Dossat, S.A.
- COTTON, Charlotte (2004). *The photograph as contemporary art*, London: Thames & Hudson, Ltd.
- FONTCUBERTA, Joan (1984), *Contranatura*, Alicante: Ed. MUA (Museo de la Universidad de Alicante).
- (1998), *El beso de Judas—Fotografía y verdad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- FREELAND, Cynthia (2001), *But is it art?* London: Oxford University Press.
- FREUND, Gisèle (2001), *La fotografía como documento social* (1ª ed: 1974), Barcelona: Editorial Gustavo, Gili, S.A.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura (2005), *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- LA BIENNALE DI VENEZIA 52ª (2007), *Think with the senses- Feel with the mind. Art in the present tense*, Venezia: Fondazione la Biennale di Venezia.
- LEDO, Margarita (1998), *Documentalismo fotográfico—Éxodos e identidad*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- LIPPARD, Lucy R. (1973), *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Washington: Praeger Publishers.
- NEWBALL, Beaumont (1964), *The history of photography*, New York: The Museum of Modern Art.
- PICAZO, Glória / RIBALTA, Jorge (eds.) (2003), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- WELLS, Liz (2006), *Photography: A critical introduction* (1ª ed:1996, 3ª ed:2006), New York: Routledge.

黃金福(2008)·〈影像美學的文件化過程—以第五十二屆威尼斯雙年展紀錄影像作品為例〉·《現代美術學報》·  
16 (11) · 11-36

---