

當紀錄影像成為檔案文件

當代影像紀錄態度的轉變與其差異性目的

When Documentary Image Become to Archival Document

The Transformation of Documentary Attitude of Contemporary Image
and Its Different Object

黃津夫

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

本文試圖探討當代藝術裡紀錄影像與檔案文件之間的變化關係，以及其在當前社會中所衍伸出來的紀錄美學課題。從歷史的見證與儲存機制、傳統的影像紀錄報導、系列性的多張攝影、具類型學系統的視覺檔案、甚至是近代的數位化檔案等等，這些日漸多元的紀錄方式，一方面代表的是檔案文件可以使用多元化的影像觀念，能成為是計畫性、系列性、或是系統化的自由形式。另一方面，當代影像紀錄行為的原始態度與特質已有所改變，這轉變的重點在於，他們已從單純的紀錄事實和報導真相轉向了更自由、更多想像力的觀念性文件與計畫性檔案；也可以說，當代檔案文件是試圖去製造一種批判性的位置與前瞻性的視野，將紀錄性力量從單純的製造影像，轉移成一種有著時間性的實際經驗和計畫，也是存在於紀錄藝術價值之外的任何文化、社會、政治中具有實際訊息的文本與論述。

關鍵詞：紀錄態度、檔案、攝影影像、攝影報導主義、紀錄性計畫、類型學

Abstract

This essay attempts to explore the transforming relationship between documentary image and archival document, in contemporary arts, as well as the new documentary aesthetic derived from it in the current society. From historic testimony and mechanism of conservation to traditional photojournalism, series photographs, typological visual archives, even modern digital archives, those ever pluralizing documentary forms, on the one hand, indicate that document can use pluralized new photographic concepts, and can become planned, serial, or systematic forms; on the other hand, the original attitude and characteristic of contemporary image documentary have undergone some changes. The focal point of this transformation lies in the fact that they have been transformed from pure facts documentation and truths reporting to more liberal and imagination conceptual documents and planned archives. In other words, contemporary archives attempt to create a kind of critical position and forward-looking filled of vision, and thus transforming documentary power from pure uses of making images to a kind of timely practical experiences and projects, also the texts and treatise containing practical information existing in any culture, society, and politics beyond the value of documentary arts. (SC)

Keywords: documentary attitude, archive, photographic image, photojournalism, documentary project, typology

一、紀錄影像與檔案文件之間的關係

檔案的源起：歷史記憶與社會訊息的儲存機制

檔案在傳統上幾乎已被視為如同專為歷史記憶的儲存機制，……如同一種可供證明判斷權力與「所有權」的工具¹。

西班牙檔案研究學者佛給拉斯 Ramon Alberch i Fugueras 在其文章：《檔案的民主化向度》（“La dimensión democrática de los archivos”）（2000），將檔案定義為是介於歷史記憶與訊息社會的產物，他指出從中世紀以來，一些主流機構和階級已接受檔案如同一種權威的武器庫和權力的機制；佛給拉斯從歷史的觀點去思考檔案早期的功能是如同手寫紀錄文件般，經常被使用在宗教的附屬範圍，尤其是教區的教堂，修道院和寺院。然而，隨著時代變遷，檔案的早期的功能已從歷史、宗教、族群記憶的儲藏庫轉移到一種「社會訊息的管道」；在此，可以說檔案是日漸被民主化地運用著，漸漸脫離其傳統以來文化、資產與行政上的功能，甚至可以寬廣地超越其紀錄資產儲藏的歷史性特徵，進而指向成為一種可供民主化使用的工具與實踐訊息的管道。

檔案首先是能夠說些什麼的法律，管理一些陳述的出現如同唯一事件之系統。但是，檔案也是決定所有這些事情並不在一個無定型的群眾中無限地累積，他們也沒有在一種無破壞的線性中刻記下來，也沒有任由偶然性外在事故的擺佈而消失；但是，他們在不同的形象中共同地聚集，依據多重的關係被組成，保持或者模糊掉一些具體的規律性……²

在傅柯 Michel Foucault 的《知識考古學》（*The Archaeology of Knowledge*）（1969）一書中，論述了一些檔案的功能性意義，啟發我們對於檔案的研究與影響是建立在透過其關於過去的殘留訊息或紀錄材料的知識實踐；根據傅科的說法，檔案可以被重新恢復和更新，並展現出是如何使我們與歷史意義的片段和痕跡之關係成形，由此，檔案的考據性功能接收並分辨出可以指向人類思考、社會結構、和歷史價值的一種潛在系統。

攝影發明之後，檔案的使用也產生了極大的變化，美國攝影家及理論學者亞倫·瑟庫拉 Allan Sekula 在其文章：《身體與檔案》（*The body and the archive*）（1989），探討了檔案的原始用途、其與攝影之間早期的關係發展；此篇重要且精闢的研究觀點認為，在 19 世紀中期，攝影的使用不僅僅衝擊著傳統美學文化，

1 ALBERCH I FUGUERAS, Ramon (2000), “La dimensión democrática de los archivos”, in: BLASCO GALLARDO, Jorge (ed.) (2002), *Culturas de archivo*, p.55, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

2 FOUCAULT, Michel (1972), *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, p.129, New York: Pantheon Books.

而且也製造一種機制文化裡技術性拓展的巨大可能，此可能性開始扮演一種任何繪畫性影像所無法取代的嚴謹角色：成爲一種確實的見證，一種索引目錄，一種典型化的系統，一種社會性檔案。

一定數量整體性影像的檔案模型，在攝影的探討中是個有力的事物。尤其在今日，當攝影出版和展覽結合著一些從未有前例的檔案時，這個模型發揮了對真實特性的一種基本性影響與觀看攝影時的愉悅經驗。我們甚至可以主張檔案的視野和過程性對於攝影的實踐是非常本質的³。



圖 1 塔爾博特 William Henry Fox Talbot 中國商品 (Articles of China) 1844 攝影
(翻攝自 BOLTON, Richard (ed.) (1989), *The contest of meaning: Critical histories of photography*, Cambridge: The MIT Press, p. 345)

…………毫無疑問地，一個全新的見證型態。塔爾博特重建了一種新的合理真實，此具索引目錄式的真實超越了文本性…………，很獨特地，攝影可以開始尋求一種具財產性視覺文件的合理情況⁴。

瑟庫拉提出在 1844-1846 之間，英國貴族及業餘科學家塔爾博特 William Henry Fox Talbot，完成了一本以攝影爲主的書：《自然的筆觸》(*The Pencil of Nature*)，這是關於發現攝影運用的第一本視覺性目錄⁵；在此書中，表現了塔爾博特對新媒體的各種使用以及顯現出一些使用攝影的範例，並且強調攝影有能力使用相同程

3 SEKULA, Allan (1983), "Reading an archive: Photography between labour and capital", in: CAMPANY, David (2003), *Art and photography*, pp.216-217, London: Phaidon Press Limited.

4 SEKULA, Allan (1989), "The body and the archive", in: BOLTON, Richard (ed.) (1989), *The contest of meaning: Critical histories of photography*, pp. 343-387, Cambridge MA: The MIT Press.

5 塔爾博特將攝影定義爲「自然之筆」，是把所謂的影像形容爲上鏡的繪畫，並不斷地宣稱雖然攝影具有化學與科學的性質，但也絕對是一種實用的藝術；如果繪畫基本上被視爲是功能性的，而非創造性的，那麼塔爾博特樂於將攝影比喻爲紀錄繪畫的代替品，換句話說，「絕對精確的素材」被看作是代表攝影的印記。參見：Liz Wells 著 鄭玉菁 譯 (2005)。《攝影學批判導讀》。頁 13。台北：韋伯文化。(原文：WELLS, Liz (1996), *Photography: A critical introduction* (1st ed: 1996, 3rd ed: 2006), New York: Routledge.)

度的精確度去再現每個物象和其細節，由此，這般的運作就指向了如同一種檔案目錄的方式。

美國學者麗莎·楊 Lisa Jaya Young 在其文章：《製造目錄：塔爾博特》“Taking Inventory: William Henry Fox Talbot” (2002) 中，也論及「目錄式攝影」(Inventorial photograph)⁶ 的主題和其在塔爾博特作品的功能；楊強調所謂「目錄」的概念能被理解成如同攝影不僅僅只是去紀錄所有物，也包括其細節與不同的調性，對於塔爾博特而言，攝影本身某部份即是一種「目錄性」的活動，其作品：「中國商品」(《自然的筆觸》第三版) (1844) (圖 1)，呈現出照相機完全是以客觀寫實的方式去再現一些奇怪和意想不到的商品形象，能夠開始將相片轉變成一件類似形像書寫的目錄，不僅使用攝影將各式各樣中國商品的外型、樣貌、功能、尺寸等外表敘述出來，也包含了真實的時間與空間。

塔爾博特的重點，在此時，處於一個新的位置：攝影變成是一種為了盤查資料與觀點的儀器，其攝影將影像視為如同事實的倉儲、紀錄性事例，甚至是各種目錄性功能，如同一種視覺檔案系統。

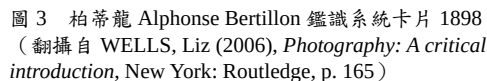
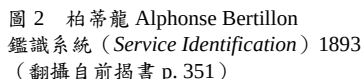
攝影在十九世紀晚期的用途是將人們分門別類，劃分為不同的「類型」(types)，並是用於骨理學 (phrenology) 與觀相術 (physiognomy) 這兩種維多利亞時代的科學之圖示範例與延伸⁷。

美國藝術家兼藝評學者麥修利·漢林 Michelle Henning 在其文章：《作為客體的主體：攝影與人體》(2000)，談到經由攝影與人類身體之間關係所體現的社會差異；他認為攝影在 1850 年代左右，展露出其兼具「類型學式」的分類方法而開始受到大眾階層的注意，這種方法讓居住在 19 世紀擁塞的城市人們，能夠快速地評估並辨識出陌生人群的特性與面貌差異，這也讓日後治安單位與監獄機構可以開始將攝影當作一種紀錄罪犯的檔案。

根據瑟庫拉與翰林的說法，在 19 世紀末期，警察與監獄機關開始使用相片來做為一種紀錄，除了是一種肖像紀錄式地拍下罪犯真實的面容外，也一樣牽涉到上述顛相學 (Phrenology) 與觀相術 (Physiognomy) 兩種科學類型，並延伸到「規訓」的社會性概念，可以成為一種監視、認同、分類、標籤化、剖析的過程；在此，攝影並不僅僅只是被視為是某些事物的形象或象徵，而是如同能被審查、被規訓化、和被類型化的特殊影像功能。這兩種科學類型對於攝影寫實文化的影響是很根本的，但其作用的存在是經常性地被主流攝影派別所忽略。

6 關於「目錄式攝影」(Inventorial photograph) 的概念，請參見 ARMSTRONG, Carol(1998), *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, p.126, Cambridge & London: The MIT Press. YOUNG, Lisa Jaye, "Taking Inventory: William Henry Fox Talbot", in: <http://dsc.gc.cuny.edu/part/part8/articles/young.html> (20.08.08)

7 HENNING, Michelle (2000), "The subject as object—Photography and the human body", in: WELLS, Liz, op.cit. (3rd ed: 2006). Capítulo 4, p.164.



攝影檔案的構成並不屬於常規性的詞彙個體，而是取決於受所有可被拍攝之具條件性的特質所支配⁸。

一般的檔案，幾乎包括所有事物，甚至必要地涵蓋了英雄、領導者、道德案例、知名人士等可見的身體形象，或是也如同窮人、病者、瘋子、罪犯、少數種族、婦女以及其它被視為可恥的化身⁹。

英國學者威爾斯 Liz Wells 在其著作：《攝影學批判導讀》中，也論及攝影作為觀察人體特徵的一個類型學體系，漸漸地會形成一種社會差異的體現；他指出：「要研究攝影如何用來規訓人們，即意味要去分析人們如何被再現、如何在相機面前被擺置、如何成為被凝視之客體、如何被安置於表意系統中而被製碼與分類」¹⁰。

9 Ibid. p.140.

65

也可以說，攝影檔案成為一種可反覆出現的模式：被詳細觀看的姿態、臉龐與身體特徵，以及寫有姓名、號碼的公告文件；而且不僅僅只是存在警局或監獄單位，而是日後也漸漸擴張至社會各個層面，醫院檢查室、行政單位、家庭、或學校等等；由此，顯相學與觀相術的「人體測量學」系統與新興的攝影技巧相結合，創造出一種全新又重要的社會種族觀點。

1880 年代，英國科學家法蘭希斯·高爾頓 Francis Galton 創造出一種源自顯相學與觀相術的「合成人像攝影」(圖 4)，這套技巧是將數張拍下不同人們面容，但其特徵與狀態是相近的相片組合在一起，依據此合成的手法，可以顯露或對比出人類某些代代相傳的特徵與種族的差異性；高爾頓利用這些生物學上與生俱來的外貌表徵來突顯其對於「型態」觀念的研究，亦即，合成人像攝影可以顯現的是人類不同的型態、特徵、甚至遺傳的觀相術，或許照片中的人物都曾犯下同一項罪（由此去分析什麼面容的人最容易犯下此罪），或是皆屬於同一族群（由此去分析其族群的面貌特徵）。

高爾頓在 1869 年的作品，「遺傳天性」，是一種為了展示先天性的意圖，用其自身的話來說，從「本性論」牽涉到的「教育性」，同時決定了人類智慧的品質¹¹。

瑟庫拉在其著作中進一步探討著，高爾頓所研究的領域是人類種族的科學觀點，只是他利用攝影可以組織成影像檔案的特性來發展其種族學論述；其人像攝影的觀點與柏蒂龍不同的是：柏蒂龍所貢獻的是一種強制性的影像系統化，屬於整理、歸檔、識別的類型性行為，關心的是經由檔案攝影去建構一個秩序性的社會，足以去對抗混亂與犯罪；高爾頓所建立的是一種「量化」的影像分析系統，試圖發展攝影影像能建構人類的天性與特徵，屬於比較、對照、延伸的科學研究行為，由此可以探討出社會階級、種族平衡與人類學之間的關係。



圖 4 法蘭希斯·高爾頓 Francis Galton 猶太人的型態 (*The Jewish Type*) 合成攝影 1883
(翻攝自 BOLTON, Richard (ed.) (1989), *op.cit.*, p. 371)

11 SEKULA, Allan (1989), "The body and the archive", *op.cit.* p.167.

這兩種屬於影像系統化、檔案化的觀點（一是屬於整理歸納，一是屬於對照觀察），長期以來並未被傳統攝影以藝術表現為主流的觀點所接受，甚至此觀點根本不是在攝影藝術的範圍之內，而僅是做為社會規訓底下的一種應用工具罷了。攝影在 19 世紀末期的發展，除了畫意攝影主義 (pictorial) 與純粹攝影主義 (straight photography) 之間的辯戰之外，另一支較少引人注意的便是攝影檔案的日漸普遍與專業化，攝影具紀錄及檔案的另一種特性開始被警局、監獄單位、行政機構、學術研究、甚至一般的照相館所廣泛運用；事實上，這種客觀性、具科學研究價值的檔案攝影脫離了攝影長期的主流觀點（藝術與技術之爭），也完全迥異於現代主義以來所傾向的陳述、表現、或表演的機制。

二、檔案紀錄態度的轉變與其差異性目的

影像檔案的文件化過程

什麼是管理攝影與檔案關係的美學和歷史性事件？從其創造開始，攝影記錄已表明是「作為獨一無二事件的一種宣告的出現」，每張攝影影像已被賦予這獨特的原則。在那原則之中，處於攝影觀念的中心點是如同一種檔案性紀錄，如同一種真實實體化的類比學，或者呈現在本質上的假設性事實¹²。

尼日爾策展人恩威佐 Okwui Enwezor 在其文章：《狂熱檔案：歷史與紀念碑之間的攝影》（“Archive fever: Photography between history and the monument”）

（2008），指出攝影的影像可以是接近人們觀察與分析一個社會的種族形式和機制的人類學空間；這是為什麼攝影經常被視為是一種紀錄事實存在的檔案資料、紀錄文件和圖像性證據的原因。當紀錄攝影成為了檔案形式，即如同是一種紀實影像的組織系統，在此，除了展現真實的「再現」與「再複製」之外，也牽涉到上述我們所討論的分類學及分析系統，這種功能擁有具體可見的社會介入力量，讓人們可以藉此延伸出「規訓化」、骨相學、犯罪學、政治管理、優生學、種族學等社會性議題與需求。

恩威佐對於攝影可以成為探討社會種族形式的類型學空間的看法，事實上可淵源至 1911 年德國攝影師奧古斯特·桑德 August Sander 的一項拍攝《廿世紀人類》（*People of the Twentieth Century*）計畫，如同我們之前所探討高爾頓對於人類種族類型與社會階級研究的觀點，無獨有偶地，桑德的計畫，是試圖為日爾曼民族各個階層、各類社會職業建立典型檔案所做的人像攝影系列；在其計劃當中，所拍攝的個人與小團體的人物肖像，經常展現出穿著其工作服並有時置身於他們

12 ENWEZOR, Okwui (2008), Archive Fever-Uses of the document in contemporary art, p.11, New York: International Center of Photography/Göttingen: Steidl Publishers.

自身的工作氣氛中，這些包括一些技術性官僚、僕人、音樂家、學生、農民、鄉下人、麵包師傅、工廠工人、士兵、吉普賽人、演員、工業家等等，儘管桑德終其一生一直未完成此計劃，也從未曾完整地被當時的德國社會充分理解與認識，此計劃仍是被後代研究者視為對德國人民的一個全面性的攝影索引、豐富的分類學與檔案目錄。

一個把攝影當成科學的例子是，奧古斯特·桑德在 1911 年所開始的一項計劃——為日爾曼人作一份照相目錄。……桑德還來作為特性代表的個人，並不像他所設定的那樣——相機無法不準確地將他們的臉顯露為社會的面具。每一位被拍攝下的人都是某一行業、階級或職業的記號¹³。

蘇珊·宋祖 (Susan Sontag) 在其知名著作：《論攝影》(1981)，談論到桑德所拍攝的「典型圖像」，是以一種分類性、結構化的檔案方式去詮釋影像，這種紀錄影像的力量與影響是可以很廣闊地與社會產生關聯；宋祖形容桑德如同「一位不動情感的戶口調查者」(Censista imposable)¹⁴，其作品不同於一般的人像攝影是：桑德彷彿是經由攝影為這個世界擬出一份可被研究的視覺性清單，此觀念脫離了攝影僅僅捕捉人物面容、紀錄真實生活的一般範圍，不是描述，亦非「顯現」，而是企圖去建立一種可被人們觀察與對照的影像典型，一套涉及種族的人像計劃，也可以說，一種累積人類社會形象的視覺檔案；由此，一些分散的影像多少會被這種「典型圖像」的方式整體化和文件化。這就如同宋祖所言：「引申一種類似被隱密的支持者稱之為「類型研究之科學」(如骨相學、犯罪學、精神病學、優生學同樣萌芽於十九世紀)的假的科學中立」¹⁵。也就是說，桑德攝影的目的並不一定是在尋找形象與私密，而可能是在觀察典型，這些典型（或類型研究之科學）即是形成影像檔案的重要關鍵。

桑德製造出德國在戰爭之前七種階層文化的系統性類型：工匠、勞動者、技術員，貴族等等，這些傳統的生計是受到工業和現代化入侵威脅的。而柏恩與貝雀 (Bernd and Hilla Becher) 在分類上的努力也幾乎總是在這點上被看見，至少是在形式化目的上¹⁶。

延續桑德的類型學攝影，將攝影視為一種觀察與分析系統的另一個案例，是同為德國的觀念藝術團體柏恩與貝雀 Bernd and Hilla Becher，他們從 1957 年開始便一起展開其攝影紀錄性的影像工作，並整理歸類出一些處於危險狀態的建築物，主要是工業性的結構物，如同：水塔、鼓風爐、油料設備、礦渣工廠、穀物

13 蘇珊·宋祖 (Susan Sontag) 著，黃翰荻譯 (1997)。《論攝影》。頁 70。台北：唐山出版社。

14 同前揭書，頁 71。

15 同前揭書，頁 70。

16 LEE, Pamela. M.(2003), "The Austerlitz Effect: Architecture, Time, Photoconceptualism", in: FOGLE, Douglas (2003), The last picture show: artists using photography 1960-1982, p.188, Minneapolis: Walker Art Center.

倉庫等等現在已逐漸消失的現代化景觀。表面上，他們的計畫看起來是很客觀與科學化的，然而這也展現出這些建築物經由拍攝的行動而變成了一個具觀念紀錄性的「現成物」與視覺檔案；另一方面重要的是，他們使用了多張重複性的攝影而非單一的影像，這突顯了傳統攝影和紀錄檔案之間的差異性，也就是說，照片能成為是連續的、系列性及檔案化，也能是敘述性、文件性的、甚至是成為類型檔案的組成部份。

他們的攝影呈現著一種雙功能：當其在建築學領域內的非浮誇和系統化的紀錄，並被置於六十年代和七十年代的觀念藝術中的分類學之內，他們是屬於具有歷史性結構的平凡紀錄文件¹⁷。

在其 1959-1972 年之間所發表的知名攝影紀錄文件作品：《匿名雕塑》（*Anonymous Sculpture*）（圖 5），包括了系列性數十張工業用塔樓的相片被陳列，並且出版了一本規格化的書籍，這些相片被並置在一個分開的圖解與一份用以描述典型塔樓功能的文本裡；在這系列性紀錄影像的發展中，他們主要拍攝的是工業性或具觀式的建築物，一方面主張所謂永恆的攝影應是專注於日常文化和社會結構當中，另一方面也展現出如同影像檔案般的類似結構族群。為了儘可能保持紀錄的客觀性，他們所尋找的塔樓或建築物皆被拍攝在單調均勻的光線之下，並無變化多端的天空，也沒有人的影像或其它會令人分心的視覺干擾因素。



圖 5 柏恩與貝雀 Bernd and Hilla Becher 匿名雕塑（*Anonymous Sculpture*）1959-72
（黃津夫攝於 2007 ARCO）

17 COTTON, Charlotte (2004), *The photograph as contemporary art*, pp.15-16, London: Thames & Hudson Ltd.

重要的是，如果顯然地，傳統攝影和構成藝術或紀錄照片之間的差異，是從多數影像轉而取代單一影像的使用方式，這立刻可以在整體性作品中改變可能內容的型態，提供很少能在單一影像中找到的一種觀念的複雜性¹⁸。

我們可觀察出柏恩與貝雀的作品很顯然地符合了前述宋祖「類型研究之科學」的論點，以及瑟庫拉的重要概念「一種類型學系統與社會檔案」；從重複性影像與並置歸類的角度來說，這般以「類檔案」型態所發展出來的新影像紀錄方式，並非是追求一種規格化的視覺震撼，而是進一步地討論了影像的廣義實踐與紀錄態度的轉變。

在此，我們所必須感到興趣的是，當一張照片從原本是描述和作用於歷史記憶或新聞報導的文本脈絡中被拿走時，有多少影像的原有訊息將會保留下來？那些被拍攝的人物和場景並不能被直接解讀為其拍攝時所要透露的訊息，因此失去其原有的意義與象徵；但是，他們仍然維持著另一種視覺性資訊，在這裡，影像被「去文本化」了，並且質疑著什麼是影像的可及範圍，如同一種具體的資訊媒介，藝術家所操作的是一個個被重新賦予「另一個文本」的視覺檔案。

英國藝評家大衛·坎柏尼 David Company 在其主編的著作：《藝術與攝影》（*Art and photography*）（2003）一書中，歸納整理出幾個攝影在近代的發展與變化：攝影與檔案、客觀性物體、痕跡的追溯、都會與日常性、影像研究、複製的藝術、看的藝術、地景文化等等八個類別¹⁹。在第一章節的「攝影與檔案」（“Memories and archives”）中，他明確地指出影像檔案的使用已日漸擴展攝影的表達形式，並且在公眾歷史與個人記憶之間呈現出可以互相影響的狀態與對話。

例如，坎柏尼在書中舉出法國藝術家波坦斯基 Christian Boltanski 在 1994-95 發表的代表性作品：《人性》（*Menschlich (Humanity)*）（圖 6）為例，指出波坦斯基使用超過 1300 張黑白人物照片：家庭快照，年鑑肖像，報紙照片，辨識徽章，學童影像，士兵，罪行犧牲者，集中營囚犯等等，也包括來自第二次世界大戰的檔案。儘管在這些照片中的人們形象與身分都不同，但當他們成為此集體性檔案作品的一部份時，看起來都像是一種認同赤裸裸人性的再現，並且因此被變得極為相似而產生歷史共業的氣氛。

18 FOOTE, Nancy (1976), “The Anti-Photographers”, in: FOGLE, Douglas, op.cit., p.27.

19 CAMPANY, David (2003), “Memories and archives”, in: CAMPANY, David, op.cit., p.47.



圖 6 波坦斯基 Christian Boltanski 人性 (*Menschlich (Humanity)*) 1994-95
(黃津夫攝於法國 Nîmes 市立美術館)

波坦斯基這件作品外表看起來是一件普遍的集體性紀念碑，但這並非是一種建立起使我們想起一張張具體人們的影像回憶，而是使我們想起人類普遍的死亡性和共通的命運。一方面，在波坦斯基對於悲痛與遺失的藝術性操控下，影像檔案的功能就如同一種公眾記憶的表象，維繫著一種放射性力量去探索對於過往事件的省思與歷史的回憶性。另一方面，他也提出了以攝影為紀錄見證功能的觀念性與哲學性質疑，波坦斯基作品的悲傷表象和氣息強調著我們普遍的死亡性，一幅肖像同時也是存在的一個紀錄檔案以及未來即將死亡的一份見證，肯定的是，在此作品裡介於攝影與死亡之間的相互關係，顯露出每個人事實上是唯一的和每個人是很快地即被遺忘之間的對照；也可以說，記憶檔案和紀錄內容的力量其實是呈現在攝影自身的行為當中，即他捕捉了一個表面，同時也永遠地凍結了它，此紀錄與攝影自身產生了關連，因為在拍攝某些東西的片刻，幾分鐘後或許這些東西也已不再存在，由此，事實上，攝影可能是在同一個時間裡保存與毀掉這些東西，而藝術家使用檔案文件的企圖便是保存並且試圖去召喚出這些不再存在東西的想法。

從波坦斯基作品的閱讀角度來說，吊詭的是，在檔案的文件化過程中，藝術家們反而是將影像原有的文本去除，再從這些不斷被累積分類的視覺檔案中去尋找另一個新文本；這些看似不相關且系列性的照片，在他的操作下，成為一種非

關歷史、去美學功能的「無階級、民主化影像的檔案」，並且提供了一種關於觀看紀錄攝影的另一種新詮釋；換句話說，如果一些攝影已經沒有了原來的功能和歷史，一些已沒有原來脈絡的視覺性文本，在某種程度上，他們所依賴的就是藉由藝術家在檔案影像之間所觸發的轉換與活化過程。

攝影的藝術性價值和紀錄媒介已作為一種檔案性物件的重新思考，如同一種連結到對公眾記憶主題較廣泛研究的見證²⁰。

越來越多的當代攝影藝術會以蒐集和並置一些小型、匿名、通俗、連續性的普羅照片為主要創作手法，將他們彙整起來組合成為一種影像檔案的形式來發表。一方面，大部分的作品會牽涉到藝術家個人的過往時光或回憶故事；另一方面，這些檔案工作也可以觸及在大眾文化脈絡中的社會性和政治性影像的意義，以及呈現在影像私人崇拜中普遍存在的不連結性、斷裂和無關緊要的象徵。大體來說，紀錄攝影與檔案文件的使用可被定義為如同一種可變性、偶發性、系列性、文本性的視覺訊息，並且聚焦於紀錄行為的開放形式和攝影的無限潛能，在此，藝術家可以恣意地混合著私人 and 公眾、人造性和媚俗風格、以及表面上反美學和反攝影的各種表達可能。

檔案和展覽，無可避免地，如同影像的組織系統一般，是相互受影響支配的。可肯定的是，檔案在不同的事物中已展現出真實再現與創造的巨大力量，同樣也擁有一種強烈的介入能力，非常不同於前衛主義傾向的陳述與表演性機制²¹。

2000 年 9 月位於巴塞隆納的安東尼·達比埃斯藝術基金會 (Fundación Antoni Tàpies)，曾以《檔案文化》(Archive Cultures) 為展覽名稱與主軸 (圖 7)，深入探討了紀錄性檔案與當代藝術創作之間的關係與發展。西班牙文化學者荷黑·布拉斯科 Jorge Blasco Gallardo 在此展覽的專文中提及「關於一種無遮蔽檔案的可能性」(Notas sobre la posibilidad de un archivo-expuesto)²²的論點，指出某些不同用途的紀錄性的文字或影像，如同歷史檔案、人類學檔案、種族、科學、政治性檔案，甚至是私密的家族相簿或個人性文件等等，皆有一種從「活動中的檔案」到「檔案如同資產」的變化與互動過程 (la mutación de “archivo en activo” a “archivo como patrimonio”)，這裡的檔案資產化過程並非指涉著一種傳承於先人的遺產而不知如何使用，而是必須開發出這些歷史資產，讓原本受到限制的檔案公開化與揭除其封閉性。

20 ENWEZOR, Okwui, op.cit., p.32.

21 BLASCO GALLARDO, Jorge (ed.) (2002), Culturas de archivo, op.cit. p.68, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

22 BLASCO GALLARDO, Jorge (2000), “Notas sobre la posibilidad de un archivo-expuesto”, in: BLASCO GALLARDO, Jorge (ed.), op.cit., pp.55-73.



圖 7 檔案文化 (Culturas de archivo) 展覽的目錄封面 Fundación Antoni Tàpies 2000
(©Fundación Antoni Tàpies)

在這個展覽當中，參展藝術家使用了一些各種長期以來受到政治或其他不明因素所控制、甚少公開、或被社會規範視為禁忌的歷史檔案，開始嘗試將他們公開展出並試圖與當代藝術展覽結合，這幾乎是替這些曾經深藏地層的封閉檔案創造出了另一段新歷史與新文本，也實驗出了一種介於檔案與展覽之間的突破嘗試；例如展覽中的多項視覺檔案來自於：早期歷史性影像、攝影沙龍照、廣告宣傳、戰爭屠殺影像、囚犯身分辨別照、家族回憶相簿等等，藉由這些歷史性紀錄影像，許許多多的歷史真實會再重現於世人眼前，但重點是，我們不再僅是將他們視為一段歷史景象，而是一個重新被詮釋的視覺紀錄資料，並試圖不斷地跨越紀錄影像原有的位置與範圍。

至少將近一世紀，藝術家已轉變攝影檔案為了普及透過歷史事件思考的新方法，並且轉變關於攝影紀錄狀態的傳統觀念。最近幾年，藝術家已質疑一種攝影檔案的狀態，如同存在證據與紀錄、公眾記憶和私人歷史之間的歷史位置²³。

延續塔爾博特的「目錄式攝影」、柏蒂龍的「犯罪識別系統」、高爾頓的「人類種族學觀點」、桑德的「典型圖像」、柏恩與貝雀的「類型學系統」、波坦斯基的「身分認同檔案」，甚至是瑟庫拉的「身體與檔案」觀點與布拉斯科的「無遮蔽、

23 ENWEZOR, Okwui, op.cit., p.26.

開放性的檔案」等等；我們可以分析與拓展出檔案文件未來各式各樣的更多發展與可能性：真實與虛擬文件的張力、檔案與展覽之間的開發、影像文件的分類系統、檔案結構的觀念思考、檔案文件在藝術創作與紀錄行為之間的關係、文本與影像的組織歸檔能力等等；藉由這些日漸開放的影像社會實踐與系統化運用，檔案文件早已過渡成為當代紀錄性藝術表現的一種開放觀念與媒介。最後，在紀錄影像成為檔案文件的過程中，事實上也意謂著，所謂的「紀錄概念」²⁴已不僅僅只是拍攝一張或一系列的照片，而是藉由文件系統化，讓這些被拍攝的影像可以成為一種計畫性與觀念性的影像檔案。

影像紀錄態度的轉變

當代紀錄影像何以會逐漸脫離了過往的見證歷史價值，而走向另一種文件性與檔案性的美學思考²⁵？它之所以可以成為一種檔案文件的表現形式，並不僅僅只是因為其具有真實見證或影像敘述的能力，而是在於藝術家藉由紀錄形式所提供的文化事實之陳述文本、影像指涉、圖像符碼、實際經驗，經由檔案化或文件化試圖去拓展所紀錄的影像能延伸的範圍、領域與深度，並同時建造出「比一張影像所呈現出的事實更多的事實」。在此，我以瑟庫拉長期以來研究紀錄文件的理論與創作為例，來闡述當代影像紀錄態度的轉變與其觀念性變化；當然，這般紀錄態度的轉變，對於紀錄影像成為檔案文件的過程是有著重要的關鍵。

瑟庫拉除了長期在紀錄文件理論領域上深入研究外，其藝術創作也一直是與其研究論述有著極大的關聯，在 2008 台北雙年展中，他展出紀錄影像作品：《等待催淚瓦斯》(2008) (圖 8、9)，並自述其「反新聞攝影紀實主義」(anti-photojournalism) 創作概念；這樣的觀念引發我們去思考的是，當代攝影紀錄的態度已試圖脫離傳統紀實報導的氛圍，就如同瑟庫拉所言的一些基本規則：

24 本文所論述的紀錄概念與 20 世紀初期所盛行的紀實概念不盡相同，並非僅是藉由見證性的角度或歷史詮釋的形式來呈現影像，也非拍攝某個值得紀錄的事件，而是較傾向針對影像本身的探討或紀錄性對其他領域(藝術、文字、報導、日常經驗……等)的觀念性思索。在此所欲思考的紀錄影像觀念，是指向藝術家操縱著一種特殊的業餘性與見證性紀錄手法，去趨向另一種討論當下藝術現象的紀錄系統，這已不再是傳統上以形象為主的藝術系統，而是一種具文件化脈絡與訊息的客觀論述與實踐。例如在 1960 年代，一些觀念藝術家提出了許多改變紀錄屬性的觀念性作品，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影像可以呈現出越來越多樣化的面貌；這些作品之所以能夠成為觀念性文件的初期形式，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。也可以說，他們開始逐漸遠離報導訊息、敘述性語言、見證性圖像、歷史故事等原本其所具有的特性，漸漸成為一種紀錄藝術家行為的過程和對藝術體制結構質疑的觀念性思考。

25 本文所欲論述的「檔案文件」型態，是一種經由當代紀錄行為所發展出來的影像思考，並非僅是追求一種規格化的視覺震撼和訊息的外觀，而是進一步地討論影像的社會性實踐與紀錄態度的轉變。由此，當紀錄攝影成為了檔案形式，即如同是一種操控影像的組織系統，除了展現真實的「再現」與「再複製」之外(或是有更多的當代藝術家操作著多元、靈活的再應用形式)，也牽涉到我們在第一 chapter 所討論的分類學及分析系統，這些極有可能能夠擁有具體可見的社會介入力量 and 考據性功能，讓人們可以藉此延伸和指向文化思考、社會結構、政治性和歷史價值等潛在性議題與需求。

不用鎂光燈、不用望遠變焦鏡頭、不用防瓦斯面罩、不用自動對焦、不用記者通行證，沒有壓力，不計代價捕捉戲劇性暴力的決定性畫面……等等²⁶。也就是說，這樣的影像創作觀念並非是將攝影機僅僅視為一種專業的、新聞性的紀錄工具，而是一種能顯現當代文化與社會知識的藝術表達媒介，如同一份介於真實情況與觀念性創造之間的敘述性文件；亦即這些具文件紀錄性的影像能提供給當代社會一個有用的見證（非僅報導性的見證）及不可或缺的事實、或是呈現社會實際現象的另一種紀錄美學形式。



圖8 亞倫·瑟庫拉 等待催淚瓦斯 2008（北美館）

直至今日紀錄文件仍然存在，仍然以一種或其他模式發揮社會性作用……。紀錄文件，如同我們所知，是把關於一群無能為力人民的（舊）訊息帶到另一群社會性強大力量裡去指引……。紀錄文件雖是一種繁榮於二十世紀的實踐且可以隨著時間一起消逝，現在他正面臨著來自社會、政治、種族等多重層面深刻的挑戰，紀錄文件的評論已集中去探討影像的問題以及關聯著現象學的當前視覺事實²⁷。

與瑟庫拉觀念極為相似的另一位美國藝術家馬莎·羅絲勒 Martha Rosler 在其文章：“In, around, and afterthoughts (on documentary photography)” (1981) 與 “Post-Documentary?” (1998)，分別討論了當代影像紀錄與二十世紀中期所發展盛行的紀錄報導主義有著不同的運用方法與視野；她論及隨著資本主義（或全球化）的高度發展，傳統的攝影報導主義者已無法單從詳實紀錄的角度去面對更多元、更多層次的當代社會，而是必須從任何一個視覺領域的影像能力去傳達對於其生活經驗、習慣、傳統、或者影像本身的懷疑。按照羅絲勒的說法，當代影像紀錄的研討和發展，已漸漸破壞了攝影影像的傳統權威性，其新思考是對於真實的敘述力量已從肩負起美學問題逐漸趨向於社會上各種各樣的其他問題，並且是將美學視為表面性形式的一種再思（afterthought）。

26 參見 2008 台北雙年展網站：

<http://www.taipeibiennial.org/TBArtists/ArtistryContent.aspx?Language=1&cid=5&aid=258&index=0> (10.10.08)

27 ROSLER, Martha (1981), “In, around, and afterthoughts (on documentary photography)”, in: BOLTON, Richard (ed.) (1989), op.cit., pp. 306-308.

進一步來談，瑟庫拉對於紀錄文件創作理論所牽涉到的，是所謂的「文件性計畫檔案」的概念，是藉由計畫、文字書寫、檔案、數位或動靜態影像，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（在此的重點是：非僅紀錄真實，而是論及「真實性」）。由此，紀錄影像和檔案文件之所以可以成為這個時代的見證、溝通、反省或批判社會視野的手段，是在於這些影像並非僅是時間與空間的客觀寫實反映，而是他們顯影出部分的當代社會問題和全球化的省思。

我們再舉瑟庫拉早期較知名的作品為例，在 1989-1995 之間的《魚的故事》，是他花費了將近七年時間在全世界拍攝港口城市，從洛杉磯和聖地亞哥出發，旅行至韓國，蘇格蘭，波蘭，和西班牙等等，去拍攝在世界各地主要港口城市中不斷呈現的繁榮、貧窮、和政治經濟力量的影響，最後 1995 年在鹿特丹港口展出《魚的故事》的展覽。在此展中，瑟庫拉一方面組織了七個圖說的章節，超過了 105 張彩色照片，試圖去質疑著在全球化經濟主導下的港口有什麼影響遺留給我們？他很清晰地知道並想去探討一些威脅摧毀船塢工人之間所存在的國際公會的政治和經濟力量；另一方面，他也重新去建構攝影呈現的真實主義範本，並對傳統的影像紀錄報導採取一種批判姿態，也就是他所主張的反新聞攝影紀實主義。



圖 9 亞倫·瑟庫拉 等待催淚瓦斯 2008 (北美館)

採取書本和裝置的兩種形式，《魚的故事》是一件有野心的計畫，在此，瑟庫拉藉由文本與攝影紀錄海洋交易的國際性活動，來觀察高度資本主義下社會和經濟的複雜性²⁸。

瑟庫拉這種結合實際經驗和探訪的影像文件已挑戰著在現代攝影領域中頗為權威性的單一影像崇拜，儘管自古以來有著拍攝或描述港口、船和海岸線的一個

28 CAMPANY, David (2003), op.cit., p.200.

長期的藝術傳統，但極少數的藝術家會深入地去呈現這些港口所面臨的當下問題與窘境。瑟庫拉探討了一件關於開發資本主義世界的虛構與實際地理學的文件檔案計畫，去表達海運空間的歷史和未來，這並非僅是一個想像的視覺性空間，而是如同一個政治性、經濟性的實際空間，也可以說，我們可以在這個大海中找到了這個社會。

瑟庫拉對於當代影像紀錄行為的思考，一方面，很顯然地是秉持著其紀錄攝影過程展現了藝術是一種政治性發展的信仰，藝術家有責任代表社群去批判與評論社會的問題；同時，他的紀錄影像也是具豐富的社會關懷和人文省思的力量，能允許人們去聽到工人或抗議者的聲音。另一方面，他持續地強調紀錄影像可以轉化成爲一種計畫與檔案的形式，採取一種遠離傳統紀錄攝影報導性格之前衛姿態，並且是以非視覺美學爲目的，去製造一種批判性的位置與前瞻性的視野；將紀錄文件的力量從單純的製造影像，轉移到運用計畫性與檔案性的策略去探討與思索具社會經濟相關的議題。

紀錄影像與檔案文件的差異性目的

爲了更清楚地解釋這個新的紀錄概念與態度之轉變，並且有著差異性的創作目的；我先舉一張在 1970 年「藝術工作聯盟」團體 Art workers coalition（羅納·哈貝雷 Ronald L. Haeblerle、彼得·布蘭特 Peter Brandt）發表一張報導戰爭的紀錄影像：《問：是嬰兒？答：是嬰兒。》（*Q. And babies? A. And babies.*）爲例，這張令人驚訝與作噁的照片呈現出越南戰爭的無辜受害者、嬰兒和小孩子被撒在道路上、一堆死人的凍結場景，作者「藝術工作聯盟」疊加上了一個問題和回答：「那，嬰兒呢？是的，包括嬰兒」。他透過提出問題來突顯戰爭的野蠻性：他們真的是嬰兒嗎？是的，並且肯定地回答了，他們被刺殺了。這張蓄意明確的影像具有一個直接的提問：到底是誰會做這樣的事情？到底是何種軍事或者政治目的能認同這樣的屠殺呢？

這張駭人影像原本只是一張報導戰爭的新聞照片，經由藝術家的疊加文字而成爲一件具時代性意義的觀念影像文件，並且與此配合的是 1970 年 1 月 8 日在紐約現代美術館前的一場抗議行爲²⁹；事實上，可笑的是這個博物館裡許多的理事成員正是擁有產生戰爭機械公司的相同一批人，而這場戰爭已幫他們在經濟方面賺取了大筆金錢。從這個觀點來看，來自於 70 年代越南戰爭的這張可怕的報導影像，如同是一種維護道德上的動機，絕對地展現了戰爭的野蠻；然而重點是，這些野蠻的背後還有一場牽涉到經濟利益的商業戰爭。一方面，這紀錄影像與抗議

29 這場抗議行動於 1970 年 1 月 8 日在紐約現代美術館前廣場舉行，抗議藝術家群手持著畢卡索當年繪製的知名反戰巨作《格爾尼卡》的大型海報與此張「藝術工作聯盟」團體 Art workers coalition 所製作的紀錄影像作品；在此，藝術家們將一張當時的新聞圖片轉換成一場具時代性意義的觀念性計畫行動。

行動刺激了觀眾去思考戰爭利益是如何地影響人類生活中的基本原則與價值，另一方面，他們也清晰明確地強調與批判在戰爭期間美國政策的暴力與自私後果，或許可說，這件作品對霸權文化潛在的政經腐化提出了人性的警告。

這張從報導新聞的照片轉變成一張具計畫性的觀念影像作品，所給予我們的啟發應該是，長久以來的客觀寫實紀錄已無法滿足或限制當代藝術家使用紀錄影像上的多元運用與思考，越來越多的當代紀錄文件逐漸脫離報導攝影的見證性立場，轉向深入探討更實際訊息的計畫性或具時代視野的觀念性文件。可以肯定的是，這些紀錄影像不僅僅只是拍攝一些曾經存在的事物，也並不僅只是為了見證事實的一種紀錄，其目的應是這被紀錄性存在可以成為被近期藝術家重構、操作及劇場化的另一種影像語言。

當它是新的「證據」時，有機會提供給藝術世界去設法解決紀錄影像和藝術影像之間的差異。前者是有限制性，後者並沒有，並且它在長期的西方文化巨大成就裡為了已成為一種觀念藝術的想法，完全地開放，極端，掌握，或許人們可說，是一種示範性的自由³⁰。

美國藝評家 Carter Ratcliff 在其文章：“What “Evidence” Says About Art—A recently revived exhibition of uncaptioned documentary photographs offered multiple lessons about how (and how not) to interpret artworks” (2006)，認為當代紀錄影像與過往的特質已有所改變，並提出了一種多元紀錄文件形式的思考，這轉變的重點在於，所謂的紀錄行為已從單純的紀錄事實轉向了更自由、更多想像力的計劃性或觀念性影像檔案，同時這些具證據性的攝影放棄了紀錄真實，並迫使我們回到了多樣虛構的世界。從此觀點來看，所謂的紀錄影像已不存在於唯一的歷史性時期，也不在影像的凍結時刻，也不是報導的客觀想法，特別的是，這並不能僅僅只作用在紀錄和觀察事實的領域裡，而是透露出今日的紀錄性角色與形式必須重新去思考。

我們可以拿近代攝影歷史上的案例來比較與思考以下的問題，一張在 1945 年歐洲紀實攝影團體 Magnum 成員之一的喬治·羅傑 Georges Rodger 所拍攝德國集中營的相片，與剛才所討論「藝術工作聯盟」的《問：是嬰兒？答：是嬰兒。》作品，這兩張影像皆是呈現出遍地觸目心驚的屍體慘狀，但兩者之間有何不同？或是在 1940 年代布列松所拍攝的一系列中國農村或西班牙內戰的攝影，與現在瑟庫拉所呈現的一系列勞工或鎮壓抗議行動的攝影有何不同？

這些影像（無論是早期的紀實報導或是近代的觀念性與計畫性）皆是以紀錄

30 RATCLIFF, Carter (2006), “What “Evidence” Says About Art—A recently revived exhibition of uncaptioned documentary photographs offered multiple lessons about how (and how not) to interpret artworks”, in: Art in America, No. November, New York: Brant Publications, Inc.

真實性為出發點，也或多或少確切地擁有著影像的社會實踐力量；也就是說，他們的共同處皆是具有一種無可辯駁的真實性，甚至是利用攝影來「說出真相」，可以在畫面中傾瀉出巨大的情緒共鳴力量，其重要貢獻在於將一些可能成為社會問題或惡源的地方，帶來視覺性證據，透過紀錄攝影的觀看與事實的被呈現，讓拍攝者所觀察到的現象成為一個範例化與體現社會問題的「事實」。

然而，我們現在必須去思考與探究的是，瑟庫拉為什麼要提出反紀實報導主義的觀點？他的紀錄影像作品明明與其攝影先輩們的一樣，同樣呈現的是社會真實面貌的影像，有何不同？在此，我先引用傑夫·沃爾 Jeff Wall 在其著作：《非差異的徵兆：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*）（2003）中，提及兩個重要的概念：「從報導到攝影文件主義」（Del reportaje al fotodocumentalismo）及「業餘性格」（Amateurización）³¹；他的論據是，「攝影文件主義」實際上是引領著攝影去接受一種總體性藝術，也是一種具思索與探究的能量，這種紀錄行為漸漸開始有著「差異目的性」的轉變，尤其是在觀念藝術盛行的 7、80 年代，紀錄文件的功能明顯地轉移成一種可供探討與辯論的藝術性目的，進而脫離了純粹客觀紀實的影像見證目的。

從沃爾和瑟庫拉的觀點來看，我們可觀察出當代影像的紀錄態度已然轉變，可以從初期的真實見證性格發展到藝術觀念性的運用；這裡所謂的「藝術觀念性」並不同於傳統的繪畫美學或藝術賞析，其所指涉的應是透過觀念性的藝術思維去表現紀錄影像的文件用途與操作。亦即，近期的紀錄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主觀表現性與客觀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；也可以說，不再是只有紀錄，而是探討與延伸，甚至是將所拍攝的影像「文件化」、「檔案化」與「議題化」。

三、結語

在紀錄影像轉換成為檔案文件的過程當中，並非只有形式上的轉變。在科技發達的時代，人手好幾台數位相機已是司空見慣的現象，影像的攝取與保存顯得日漸方便與快速；從近期當代紀錄攝影的多元發展角度來談，我們都可能發覺到，紀錄影像的視覺性與表現的層面皆已非同日可語，所謂的專業性或美學性也無法

31 WALL, Jeff (2003), “«Señales de indiferencia»: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, capítulo 1: “Del reportaje al fotodocumentalismo”, in PICAZO, Glória / RIBALTA, Jorge (eds.) (2003), *Indiferencia y singularidad*, p.229, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 在此文中，傑夫·沃爾的「業餘性格」（Amateurización）觀點事實上也與瑟庫拉的「反新聞攝影紀實主義」（anti-photojournalism）創作概念有著不謀而合的相似處。

再限制自由創作的無限改變可能。

以下筆者針對紀錄影像轉換成為檔案文件的過程當中，所引發的觀念變化與思考逐步整理出幾點觀察與現象：

1.紀錄手法的日漸多元：隨著時代變遷與科技發展，當代藝術紀錄文件的使用方法也日漸寬廣與豐富，無論是觀念性檔案、數位化影像、互動敘述、虛擬影像、計畫性文件、多媒體文件、跨領域文件等等；其主要的變化在於這些表現手法不再被侷限在紀錄歷史和報導媒體裡，而是開放地接受其他來自大眾傳播、科技技術、流行文化所衍生的新表達形式。

2.紀錄態度的轉變：當代紀錄文件多元與開放的發展，已漸漸破壞了紀錄影像的傳統權威性，其新的思考是對於真實的敘述力量已從肩負起美學思索逐漸趨向於探討社會上各種各樣的問題；紀錄文件的原始態度與特質已有所改變，這轉變的重點在於，他們已從單純的紀錄事實和報導真相轉向了更自由、更多想像力的計劃性或觀念性文件。也可以說，當代紀錄文件是試圖去製造一種批判性的位置與前瞻性的視野，將紀錄性力量從單純的製造影像，轉移到運用實際訊息的策略去探討與思索具社會政治相關的議題。

3.文件的視覺見證與實際經驗之間：傳統的視覺性見證已無法再滿足人類的眼睛、思考與心靈感受，許多當代藝術家開始深入地去處理視覺紀錄性與經驗紀錄性之間的課題；這些當代紀錄文件作品並不僅是需要幾張同時間瞬間拍攝或紀錄的照片、繪畫、書寫，而是變成了一種有著時間性的實際經驗和計畫，也是存在於紀錄藝術價值之外的任何文化、社會、政治中具有實際訊息的文本與論述。

4.文件行為的議題化：當代紀錄行為讓藝術作品直接去面對生活的各種面貌與現象，也將藝術轉變成為一種敘述性的紀錄系統；當代藝術家使用文件敘述力量去傾向重視人與其生活環境之間的關係與感受，將其所紀錄的事實與現象轉化成為一種可供探討的普世議題，並有可能以實際藝術行動去關懷人與社會、經濟、政治、全球化之間的互動處境。

藉由這四個部分的觀點，我們可以觀察出一些當代藝術家持續不斷地對紀錄性藝術作出批判與探索，與對於影像思維的重新研究；他們試圖引領著文件美學走向一種總體性藝術，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。這些藝術家經由檔案、計畫性、虛擬、科技化和生命政治性的紀錄行為，所牽涉到的，可能是一段從大眾媒體、商業機制、全球化主義中，混雜呈現的自身經驗與觀察。也可以說，當代文件美學跨越技術、時空、地域、國界的多層次運用，已開始指向一種視覺傳播的外擴與社會性實踐；這些轉變與思考是將文件的呈現意義，指向到語言學與機制性的論述位置，也就

是，一種對體制（無論是藝術體制、社會體制或全球化體制）思考的力量遠遠超越美學品味的論述。

這個研究論述並不是一段針對紀錄影像歷史的解釋，唯一地集中在某些文件的影像範本與書寫理論，其主要的目的是堅持研究文件特定的紀錄功能與傳承而來的系統變化；我們希望能著重在文件美學的真實定義與其有效的實踐上，來延伸出所謂「紀錄性」更多的可能性與面向。諸此種種，即是試圖去探究文件研究基礎性的架構，及其介於真實性見證和藝術性觀念之間的脈落文本，並且由此更進一步地，讓我們一起去思考當代影像美學的未來發展。

態度已然改變，我們對於紀錄影像的看法與思考也開始變了嗎？

參考書目

中文

- 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

- ARMSTRONG, Carol (1998), *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, Cambridge & London: The MIT Press.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.) (1977), *La idea como arte—Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- BLASCO GALLARDO, Jorge (ed.) (2002), *Culturas de archivo*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- BOLTON, Richard (ed.) (1989), *The contest of meaning: Critical histories of photography*, Cambridge: The MIT Press.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999), "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", in: *October: Art, Theory, Criticism, Politics*, Vol.88 (Spring 1999), Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.
- CAMPANY, David (2003), *Art and photography*, London: Phaidon Press Limited.
- COTTON, Charlotte (2004). *The photograph as contemporary art*, London: Thames & Hudson, Ltd.
- ENWEZOR, Okwui (2008), *Archive Fever—Uses of the document in contemporary art*, New York: International Center of Photography/Göttingen: Steidl Publishers.
- FOGLE, Douglas (2003), *The last picture show: artists using photography 1960-1982*, Minneapolis: Walker Art Center.
- FOUCAULT, Michel (1972), *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, New York: Pantheon Books.
- MEREWETHER, Charles (ed.) (2006), *The Archive (Documents of contemporary art)*, London: Whitechapel/The MIT Press.
- PICAZO, Glòria/RIBALTA, Jorge (eds.) (2003), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

- RATCLIFF, Carter (2006), “What “Evidence” Says About Art—A recently revived exhibition of uncaptioned documentary photographs offered multiple lessons about how (and how not) to interpret artworks”, in: *Art in America*, No. November, New York: Brant Publications, Inc.
- WALL, Jeff (2003) , *Ensayos y entrevistas*, Salamanca: Centro de arte de Salamanca,.
- WALLIS, Brian (ed.) (2001), *Arte después de la modernidad-Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Ediciones Akal S.A.
- (1991), *If you lived here-The city in art, theory, and social activism: A project by Martha Rosler*, New York: Dia Art Foundation.
- WELLS, Liz (2006), *Photography: A critical introduction* (1^a ed:1996, 3^a ed: 2006), New York: Routledge.

