

重探 1970 年代東南亞攝影的觀念性

Revisiting the Conceptual in Photography in Southeast Asia during the 1970s

莊吳斌
ZHUANG Wubin

獨立作者、東南亞與香港攝影研究者
Independent Writer and Researcher Specializing in the Photographic
Practices of Southeast Asia and Hong Kong

譯者 謝樹寬
Shu-Kuan HSIEH

摘要

1970 年代標誌著東南亞部分地區觀念藝術的興起。這些藝術家中，有少數幾位著重運用攝影媒材，被同時代的藝術界譽為「觀念性」的創作。本論文首先以字面意義接受這種評論，重新探究妮爾瑪拉·杜特（Nirmala Dutt；馬來西亞）、納普·賈米爾二世（Nap Jamir II；菲律賓）和普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat；泰國）三位藝術家以攝影為主的作品。文中採用的是我在稍早一篇論文提出的攝影寫作方法，這個方法依循三條路徑進行，即（1）民族誌與口述歷史、（2）檔案建構和脈絡梳理（mapping）、（3）亞洲的交互參照（Asian inter-referencing）。運用這個方法，本文進一步闡述三位藝術家在藝術創作中利用攝影的不同方式，同時重現形塑他們創作的論述與時代環境。

妮爾瑪拉在她的藝術創作中運用攝影的記錄功能，對馬來西亞不受節制的開發所付出的環境與社會代價提出警告。賈米爾二世透過營造荒謬或奇幻的情境，揭示攝影做為溝通系統和證據生產工具的侷限和預設。普拉穆安則在藝術創作中探索個人，拼貼不同素材創作出反映其所思所感的攝影作品。透過對他們作品和創作實踐的交互參照，本文主張在 1970 年代的東南亞，攝影中「觀念」的定義仍處於開放詮釋的狀態，它涵蓋的廣度和可能性，比起當代藝術普遍認知的觀念攝影更加廣泛。

關鍵詞 | 觀念性、亞洲的交互參照、攝影、東南亞

| Abstract |

The 1970s marked the emergence of conceptual practices in certain places across Southeast Asia. Amongst these practitioners, there were a handful who made works that featured photography substantially, with their contemporaries heralding their practices as “conceptual”. This essay begins by accepting these judgments at face-value and revisits the photo-based works of three artists, namely Nirmala Dutt (Malaysia), Nap Jamir II (Philippine) and Pramuan Burusphat (Thailand). It uses a method of writing photography that I have proposed in an earlier thesis, which entails three trajectories, namely (a) ethnography and oral history, (b) archiving and mapping, and (c) Asian inter-referencing. Using this method, the essay details the different ways in which the three artists approached and utilised photography in their artmaking. It also resurfaces the discourses and milieus that shaped their practices.

In her artmaking, Nirmala used the documenting function of photography to warn against the environmental and social costs of unchecked development in Malaysia. Jamir II staged absurd or whimsical scenarios to show up the limits and assumptions of photography as a system of communication and as a tool for producing evidence. Pramuan explored the personal in his artmaking, collaging different source materials to create photographic visuals that reflected his thoughts and feelings. By inter-referencing their works and practices, this essay contends that the definition of the conceptual in photography was still up-for-grabs during the 1970s across Southeast Asia, and that its latitude of possibilities was more encompassing than what is now commonly recognised as conceptual photography in contemporary art.

Keywords | conceptual, Asian inter-referencing, photography, Southeast Asia

一、前言

「觀念性」一詞經常出現在東南亞對攝影的討論和著述中，但何謂攝影的觀念性則彷彿無須更多的闡述。如今已有大量文獻探討當代藝術的觀念性。在 1990 年代尾聲，藝術史學家阿皮南·波什亞南達（Apinan Poshyananda）為「全球觀念主義：起源點，1950 年代至 1980 年代」（Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s）這場具劃時代意義的展覽撰文，探討觀念藝術在南亞與東南亞的發展。他將觀念主義定義為「各種不同的藝術形式，其中作品的理念被認為比物件本身更重要」。（Poshyananda 1999: 143）他同時也把東南亞的觀念主義與批判性和政治性的功能連結在一起，指出相對之下，「（來自這地區的）許多藝術家將西方版的觀念主義斥為文化小圈圈的成員之間自我反思、冗長乏味的公報」。（Poshyananda 1999: 144-148）更近期，藝術史學家羅傑·尼爾森（Roger Nelson）在進一步衍生波什亞南達的定義時，也指出東南亞觀念藝術並沒有捨棄對於美學與形式的重視。（Nelson 2019: 34-37）在日益豐富的文獻中，攝影偶爾會被提及，與藝術家從事觀念藝術創作所採用的各種策略一併討論。

本文嘗試藉由重探 1970 年代觀念藝術最初在東南亞不同地區的興起，來定義攝影中的觀念性。（Ahmad Mashadi 2011: 410）文章把焦點放在三位創作者，即馬來西亞的妮爾瑪拉·杜特（1941-2016，生於檳城）、菲律賓的納普·賈米爾二世（1952 年生於馬尼拉），以及泰國的普拉穆安·

布魯斯帕特（1953年生於曼谷）。他們是少數幾位以攝影從事藝術創作的藝術家，和當時定義這些地區的主流攝影藝術框架的沙龍攝影師截然不同。我聚焦這三位藝術家，是因為他們在1970年代運用攝影創作了不少作品，並被同時代藝術工作者認為作品內含「觀念性」。本文首先會從字面意義採納他們同儕的評論，暫時懸置我們現今對於觀念攝影的理解。本文採用口述採訪、視覺分析和其他學者已出版的研究，以交互參照三位藝術家在1970年代使用攝影的不同方式，特別關注他們探索的議題和創作的動機。¹ 本文也試圖重新探索他們藝術創作的社會環境和文化論述。在本論文中，我主張在1970年代的東南亞，對於觀念性在攝影的定義仍處於開放詮釋的狀態，同時其廣度和可能性也比今日在當代藝術中所認定的觀念攝影更加廣泛。

二、妮爾瑪拉·杜特

在1960年代，妮爾瑪拉·杜特的繪畫已經在馬來西亞的全國展覽中展出。從1966年到1967年，再從1970年到1971年，她先後在美國不同的院校進修藝術課程。1960年代末，剛從西方返回馬來西亞的留學生開始挑戰「當時盛行的美學價值和藝術方法——尤其是抽象表現主義的方法與理念」，他們在藝術創作中把觀念優先置於「圖像的價值或形式」之前。（Sabapathy 1994: 65-67）1973年，吉隆坡的國家美術館（National Art

¹ 本文借用了筆者在稍早一篇論文提出有關東南亞攝影的寫作方法。它依循三條路徑進行，即（1）民族誌與口述歷史、（2）檔案建構和脈絡梳理（mapping），以及（3）亞洲的交互參照。這三條路徑無須按照順序進行。在稍早那篇論文中，我將它稱之為「以紀錄做為方法」（documenting as method）。然而，在聽取同儕作者和研究員的回饋之後，我已避免再使用這個詞彙，以盡量減少讀者與攝影人所可能產生的混淆，把它跟（使用相機的）記錄行為或是「紀實攝影」聯想在一起。不過，在我的研究中，我仍持續使用這套方法和它的三條路徑，並直接把它稱為東南亞攝影的書寫方法。參見 Zhuang Wubin. *Documenting as Method: Photography in Southeast Asia*. Ph. D. Dissertation. Westminster School of Arts, University of Westminster, 2021. 8-24. <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/v3392/documenting-as-method-photography-in-southeast-asia>.

Gallery [Balai Seni Lukis Negara]) 為肯定並推動這個發展，舉辦了名為「人與世界」(Manusia dan Alamnya) 的比賽。妮爾瑪拉提交作品《陳述 1》(Statement I, 1973) 並獲得大獎。² 這項作品包含照片、文字、已發表的報告和她實際從受影響地點取得的廢棄物。它標示了妮爾瑪拉對於吉隆坡及其周遭地區快速都市化長期關注的開端，這個快速都市化的轉變，背後因素包括 1950 年代的工業化進程、1957 年獨立後的狂喜氛圍、政治權力集中在首都，以及 1969 年「五一三事件」之後實施的「新經濟政策」(Huff 2026)。妮爾瑪拉特別憂心無節制的開發帶來的環境和人道代價。在 1970 年代，妮爾瑪拉創作了至少四個相關的「陳述」來探索這個議題。2023 年在伊爾罕美術館 (Ilham Gallery) 為她舉辦的回顧展中，策展人曾嘗試將這些系列作品重現，然而由於「組成部件的缺失和脆弱，以及缺乏當代文獻紀錄」，意味著那只能是一場「局部的、試探性的再現」。(Yong 2023: 47)

在 1981 年，具影響力的藝術家兼策展人惹札·畢雅達薩 (Redza Piyadasa) 發表兩篇文章，再次述及「陳述」系列與馬來西亞的觀念藝術運動之間的關聯性。(Piyadasa 2012: 44, 1981: 8) 在本文中，我採納了畢雅達薩對妮爾瑪拉在觀念藝術地位的認可，將她的作品列入討論。首先，妮爾瑪拉在「陳述」系列的創作手法在不同文章被形容為「本質上是紀錄性質」的，或是在創造「攝影紀錄」。(Kamarul Ariffin 1981; Piyadasa 1981: 13, 2012: 44) 在「人與世界」展覽圖錄的前言明顯指涉《陳述 1》的段落，甚至主張在藝術家朝向更加「以理念為基礎」的藝術創作方法，

² 蘇萊曼·伊薩 (Sulaiman Esa) 參賽的同名作品《人與世界》(Manusia dalam dunianya [Man in his world]) 也榮獲大獎。

嘗試尋找一個視覺語言來「喚醒」一般民眾的「社會回應」時，新聞攝影是「最合乎邏輯的選擇」。(National Art Gallery 1973) 很顯然，至少對當時一些藝術工作者而言，藝術創作是可以同時附有新聞 / 紀實攝影與觀念性的特質。

根據畢雅達薩的說法，到了 1972 年，妮爾瑪拉已難以從自己的繪畫創作中得到情感或精神上的依託。她決定完全停止作畫。妮爾瑪拉創作方法的轉變始於 1973 年，她開始拍攝周遭的環境，隨後著手蒐集與她主題相關的資料。(Piyadasa 1981: 8) 簡單來說，妮爾瑪拉的新方法是以記錄為驅動力——透過拍攝照片和蒐集素材資料來闡述她的主張。

《陳述 1》由幾個部分組成，【圖 1】包括馬來文與英文的文本，兼具「藝術家的陳述、案例報告，以及交叉詰問」的性質。(Yong 2023: 47) 文字說明指明她的調查地點是舊白沙羅路 (Jalan Damansara)，這片盎然的綠地與潺潺溪流因無節制的開發而遭受嚴重破壞，基於對這種情況的憤怒與不滿，妮爾瑪拉創作了《陳述 1》。文字說明指出這個「觀念性作品本質上是一份陳述」，「在此做為發表社會評論的一種工具」。妮爾瑪拉也明確表達期待觀者在看過作品之後會做出反應，主張「民眾的聲音應該有足夠的力量促成改變」。她認為藝術可帶來改變的信念，與新聞攝影記者相信攝影照片可帶來正面改變的想法如出一轍。在另一面展板上，妮爾瑪拉展出蒐集自多個不同來源的調查報導，它們探討了世界不同地區過度發展和生態惡化的議題。這些報導將白沙羅的破壞放在比較性的全球化脈絡



圖 1 妮爾瑪拉·杜特 (Nirmala Dutt)，《陳述 1》(Statement I)，照片與現成物，尺寸不一，1973，馬來西亞國家美術館 (National Art Gallery of Malaysia) 典藏。圖片來源：莊吳斌攝影、提供

中，促使本地的觀眾從他人的錯誤中學習教訓。在提交給國家美術館的原作中，妮爾瑪拉也從調查地點帶來垃圾與工業廢棄物，做為其裝置藝術展出的一部分。

妮爾瑪拉的這項裝置藝術也包括 20 幅被破壞現場的黑白照片，以 5×4 的網格狀形式呈現。我認為妮爾瑪拉對照片的排列相當刻意，顯然仔細考慮了它呈現的視覺效果。左上方的照片可視為開場畫面。它從遠距離拍攝，呈現道路的一個轉彎處。妮爾瑪拉把這個影像放在左上方的角落，邀請我們進入她作品的核心。在它的右側和下方是兩張溪流的照片，同樣是遠距離拍攝。事實上，格狀排列最上方一行的五張照片與最左邊直列的四張照片，幾乎都是從遠距離拍攝。對比之下，在右下方部分的照片多屬於近距離的特寫，呈現出廢棄物的驚人數量和土地受創的嚴重程度。通常，這樣的影像安排在視覺層面上會讓網格右下角顯得沉重，然而在網格中間和左上部分巧妙納入有深色陰影區域的照片，平衡了整體的布局。

藝術史學家孫先勇（Simon Soon）指出，在馬來西亞，1970 年代標誌了網格形式開始出現在前衛藝術創作。（Soon 2015: 37）他補充說，網格也呼應更廣泛的視覺文化，像是期刊的版面設計或是在專業公會和社團牆壁上陳列的照片。（Soon 2015: 42）我認為妮爾瑪拉以格狀形式展示她的照片還有一個現實的考量，就是為了讓照片的展示與雙語文本和調查報告的展板尺寸能夠相符。在 1970 年代，如要配合其他展板尺寸放大攝影照片，費用非常昂貴。它需要特殊的設備和助手的協助，攝影暗房也需要重新設

置。由於妮爾瑪拉是在家裡沖印照片，我不確定她是否有放大這些照片的設備和助手的協助。（Joseph 2023: 8）沖印常規尺寸的照片並以格狀排列，會比較容易達成大型攝影陳列的效果。³就個別影像來看，這 20 張照片在構圖、鏡頭視角和相機與拍攝對象的距離上似乎各自不同。網格形式將它們連結成《陳述 1》當中一塊具有整體性的展板。當這件作品在 1973 年首次展出時，這些照片提醒了觀眾們這些影像成形於美術館外的現實世界。（Zhuang 2016: 20）作品中的照片與廢棄物讓《陳述 1》帶來視覺和感官的深刻體驗。

在《陳述 2》（*Statement II*, 1975），妮爾瑪拉關注的焦點從無節制開發對自然環境造成的影響，轉向隨著白沙羅路的開發而受影響、最終流離失所的違章棚屋區兒童。當妮爾瑪拉和丈夫決定為住家所在的聯邦山（Federal Hill）附近的甘榜峇都四（Kampung Batu 4）居民送食物時，她深受觸動，決定將他們的處境記錄下來。（Yong et al. 2023: 143）妮爾瑪拉也為《陳述 2》寫下一段文字，完整全文如今已經無法尋獲，不過畢雅達薩為她 1981 年個展所寫的撰文中引述了部分內容，記錄了妮爾瑪拉對於《陳述 2》運用攝影所做的解釋：

照相機記錄的只是實際在這些地區所見和所經歷的零星碎片。沒有單一的媒介可以真正傳達一個整體的經驗。（Piyadasa 1981: 11）

引文揭示了 1970 年代妮爾瑪拉對於攝影的理解。這段文字不但指出攝影在傳達某種體驗的侷限，同時也證明了妮爾瑪拉曾經到過她關注的地方，目

³ 在 1990 年代，要在馬來西亞製作尺寸可以與畫作相媲美的沖印相片，價格仍然非常昂貴。筆者於 2009 年 2 月 10 日於馬來西亞吉隆坡，與藝術家 Soraya Yusof Talismail 的專訪。

睹和體驗那裡的實際情況。照相機把她從舒適的家中帶到違章建築的聚落，體驗到「蒼蠅、蚊子和其他微小的生物」在她身邊盤旋，見到「孩童在滿佈垃圾的腐爛泥土中摘揀外觀枯萎、長著淡褐色可食用葉子的灌木——這是這些孩子們對家中一餐所做的貢獻」。(Piyadasa 1981: 11-12)當然，拿同樣議題從事創作的畫家或雕塑家也可以到現場，實地觀察他們的創作對象，但這並非必要之舉。當妮爾瑪拉決定拍攝這些兒童，她已經做出承諾，要用自己的身體去體驗孩童在甘榜峇都四的困境。這種「具身化」(embodiment)的概念，不管是以相機記錄別人的體驗，或是被別人拍攝的體驗，在東南亞攝影和藝術的論述當中仍有待進一步理論化。⁴

《陳述 2》以三塊相片展板組成。在伊爾罕美術館的展覽中，策展人將其中兩塊展板緊靠並置，【圖 2】第三塊展板則分開擺放。【圖 3】前面兩塊展板各有九張照片，以 3×3 的格狀形式排列。獨立擺放的第三塊展板則有 16 張照片，排列成 4×4 的網格狀形式。在《陳述 2》，妮爾瑪拉對於照片的視覺效果和排列方式的關注更加明顯。當我們隨著瀏覽這三塊展板而移動，可看出照相機越來越靠近拍攝的對象。第一塊展板的照片是從遠距離拍攝，呈現甘榜峇都四的環境和生活樣貌。在第二塊展板，她的照相機更靠近孩子，可以看到他們成群聚在一起，也可以看到他們面對妮爾瑪拉和她的相機時各自不同的反應。第三塊展板呈現孩子的個人肖像，多數都採用特寫的構圖。妮爾瑪拉透過照片的排列方式，營造我們逐漸朝拍攝對象靠近的感覺；她要求我們全神貫注在這些孩子的個體性，而這些孩子的家園正為了興建不屬於他們的嶄新住宅而遭到摧毀。

⁴ 關於「紀錄的具身化」的簡要理論探討，參見 Zhuang Wubin. *Documenting as Method: Photography in Southeast Asia*, 27-28, 44-56.



圖 2 妮爾瑪拉·杜特 (Nirmala Dutt)，《陳述 2》(Statement II)，照片，90 x 80 cm x 2 件，1975，新加坡國家美術館 (National Gallery Singapore) 典藏。圖片提供：ILHAM



圖 3 妮爾瑪拉·杜特 (Nirmala Dutt)，《陳述 2》(Statement II)，照片，127 x 105 cm，1975，新加坡國家美術館 (National Gallery Singapore) 典藏。圖片提供：ILHAM

《陳述 3》（*Statement III*, 1975-1979）似乎是覆蓋面更廣的計畫，妮爾瑪拉再度造訪吉隆坡和巴生幾個貧困地區，觀察隨時間的流逝，居住在那裡的兒童生活是否有所改善。第一次到訪是在 1975 年 1 月到 7 月間進行，第二次造訪則是從 1978 年 11 月到 1979 年 2 月。⁵《陳述 3》的組成部分有些已經無法尋獲，不過甘榜峇都四的照片仍留存，可供我們分析。【圖 4】⁶ 透過比較《陳述 2》和《陳述 3》，明顯可見妮爾瑪拉在兩個計畫案中都運用了 1975 年在村落拍攝兒童的同一批照片。有幾張《陳述 2》的孩童照片，實際上來自《陳述 3》的影像，並在暗房中剪裁出來。這進一步印證我的觀點，說明妮爾瑪拉敏銳理解她的照片的視覺效果，因此從一

⁵ 自 1975 年至 1978 年，妮爾瑪拉·杜特在英國牛津理工學院攻讀藝術史與心理學的學士學位。

⁶ 2023 年在伊爾罕美術館舉辦妮爾瑪拉·杜特作品回顧展期間，展場設置了一組由三張照片及一段短文組成的展板，記錄了前往梳邦再也（Subang Jaya）途中所見的類似聚落。它屬於《陳述 3》的一部分。



圖 4 妮爾瑪拉·杜特（Nirmala Dutt），《陳述 3》（*Statement III*），照片，127 x 227 cm，1975-1979，馬來西亞國家美術館（National Art Gallery of Malaysia）典藏。圖片提供：ILHAM

些底片裁剪並單獨挑選出其中孩童，以製作出《陳述 2》裡格狀陳列的個別孩童影像。在《陳述 3》展示甘榜峇都四的展板，1975 年拍攝的照片和 1979 年拍攝的相關影像並排陳列，提供我們比較的基礎。這些孩子的生活幾乎沒有什麼變化，但是連棟透天屋舍的興建完成（右下角影像）預示著他們在白沙羅的生活即將劃下句點。

到 1980 年代初，妮爾瑪拉已經從記錄的行為，轉向利用大眾媒體影像，結合版畫、拼貼和繪畫等策略，持續對馬來西亞和世界其他地區的不公現象提出評論。

三、納普·賈米爾二世

菲律賓文化中心（Cultural Center of the Philippines）於 1969 年落成，標誌著前菲律賓第一夫人伊美黛·馬可仕（Imelda Marcos）政治野心的開端。藝術家兼教育家羅貝多·查貝特（Roberto Chabet）擔任這個中心的美術館創館館長，直到 1970 年他決定不再履行職務為止。雷穆多·阿巴諾（Raymundo Albano）接任查貝特的職務，但直到他 1985 年去世前，職銜始終只是代理館長。⁷ 這兩人在菲律賓文化中心任內，對於支持觀念藝術和其他藝術創作扮演了重要的角色。遺憾的是，藝術的蓬勃發展正好與總統費迪南·馬可仕（Ferdinand Marcos）自 1972 年至 1981 年宣布實施戒嚴時間重疊，有超過 107,000 人成為人權迫害的受害者，超過 3,200 人在軍

⁷ 筆者於 2026 年 1 月 6 日與藝評人暨策展人瑪麗安·帕斯特·羅塞（Marian Pastor Roces）在 Facebook message 的通訊聯絡。

警的手中喪命。⁸ 這是總統恣意逮捕異議人士、無限期掌握大權、鎮壓社會動亂並進一步掠奪國家資源的無恥行徑。儘管《戒嚴令》在 1981 年正式宣告解除，但馬可仕仍持續掌權，直到 1986 年遭人民力量革命推翻為止。簡言之，菲律賓文化中心在 1970 年代推動的觀念藝術，與馬可仕政權有密不可分的牽連，它持續挑動變革的希望，卻未能做出真正的改變。⁹

1974 年，菲律賓文化中心舉辦名為「另外的攝影」（Otherwise Photography）的群展，它成為菲律賓乃至東南亞地區最先意圖肯定觀念攝影的嘗試之一。¹⁰ 這場展覽由阿巴諾負責策展，瑪麗安·帕斯特·羅塞（Marian Pastor Roces）擔任策展助理，總共展出七位藝術家的作品，包括阿巴諾、羅塞、納普·賈米爾二世（以下簡稱賈米爾）和強尼·馬納漢（Johnny Manahan）等人。馬納漢在加州大學柏克萊分校受過藝術史的訓練，因此由他負責撰寫展覽說明。「另外的攝影」肯定了在過去幾年新崛起的菲律賓藝術家「正從事某種觀念攝影——其中的構想或概念至關重要」。¹¹ 另外，馬納漢在他處也主張，如果過度關注於「傳統攝影的圖像、形式或技術層面」，並不符合這次展覽的主旨。（Manahan 1974）在本文中，我把焦點放在賈米爾是因為他也被邀參與「另外的攝影」展覽。相對於他在 1970 年代的同儕藝術家，賈米爾始終「以其專注於攝影本身而獨樹一幟」。（Roces 2018: 7）

賈米爾於 1968 年進入馬尼拉雅典耀大學（Ateneo de Manila University）就讀，在校期間發展出對電影製作的興趣，設計了一些古怪的方式來製作短片來探索電影本質。（Pastor 1974）大三那一年，賈米爾透過鑽

⁸ 有關菲律賓戒嚴時期的傷亡保守估計，參見 "About", *ML Library*, accessed January 15, 2026, <https://library.martialawmuseum.ph/about/>.

⁹ 關於菲律賓文化中心的概念藝術與費迪南·馬可仕獨裁政權之間關連的批判性評價，參見 Marian Pastor Roces. "Conceptual Art, Authoritarianism, 1970s, Asia." *Gathering: Political Writing on Art and Culture*. Ed. Sam L. Marcelo. Manila: De La Salle-College of Saint Benilde, 2019.

¹⁰ 關於「另外的攝影」展覽的簡要說明，參見 Zhuang Wubin. *Documenting as Method: Photography in Southeast Asia*, 323.

¹¹ 強尼·馬納漢為「另外的攝影」展覽撰寫的〈展覽筆記〉（Notes on the Exhibition）副本，曾於 2016 年新加坡國家美術館（National Gallery Singapore）舉辦的群展「事實無形：超越物件的藝術」（A Fact Has No Appearance: Art beyond the Object）中展出。

研父親的攝影書籍和《生活》（*Life*）雜誌，開始接觸攝影。（Jamir II 2014.3.2）1970年，賈米爾自雅典耀大學輟學，並以攝影人的身分加入經典音樂雜誌《Jingle》。一年後，賈米爾與童年友人查理·阿爾托蒙特（Charlie Altomonte）重逢，對方向他展示了自己的攝影作品，令賈米爾大受震撼。「他的作品展現了超現實主義者——尤其是薩爾瓦多·達利（Salvador Dalí）——的深厚影響。」賈米爾回憶說：「我覺得自己像個大傻蛋，於是我開始著迷於超現實主義，尤其是雷內·馬格利特（René Magritte）和曼·雷（Man Ray）。」¹²

隨後在認識了杜安·麥可爾斯（Duane Michals）的作品之後，賈米爾開始思考把自己對電影和攝影的興趣結合起來的可能性。¹³不久之後，他的攝影實驗開始在《Jingle》雜誌上出現。1974年，賈米爾在「六號店」（Shop 6）舉辦了他的第一次個展；「六號店」是個鬆散的藝術家團體，在一處購物中心經營一個藝術家活動的空間。之後，他接受阿巴諾的邀請，加入「另外的攝影」的展出。

在當時，賈米爾對於審視攝影做為溝通媒介和製造證據的工具的本質與局限很感興趣。在作品中，他設計不同的策略來展現人們對這個媒介的普遍預設，創造出顛覆觀眾預期的情景。《自畫像》（*Auto Retrato*, 1973-1974）是他這時期最傑出的作品，總共有三組影像，可看到賈米爾在鏡頭前演出自己的死亡。前面兩組影像是以35釐米底片拍攝，1973年在馬尼拉的聖所畫廊（Sanctuary Gallery）展出，之後第二個系列才被納入「另外的攝影」的展覽。可惜的是，《自畫像 #1》（*Auto Retrato #1*）過去

¹² 筆者於2026年1月1日與賈米爾的電子郵件通信訊息。

¹³ 筆者於2014年3月2日與賈米爾的電子郵件通信訊息。

幾十年來已經遺失。根據賈米爾的回憶，在第一個系列的其中一張照片，我們看見賈米爾撕下自己的臉，接著在另一張照片中可見到他撕下自己的肚子。為了戳穿攝影照片的表面與寫實感，在聖所畫廊裡這系列照片下方散落著相紙的碎片，促使觀者將照片中令人匪夷所思的行為與地板上的相紙殘跡連結在一起。¹⁴《自畫像 #2》（*Auto Retrato #2*）展出七張照片，其中賈米爾坐在既是他的工作室也是廚房的空間裡，拿起一把刀朝自己身體刺去；【圖 5】在最後兩張照片中，可見到「血液」（葡萄糖滴劑混合紅色糖漿）從他的傷口滲出，染紅了最後一張照片的襯紙，最後滴在畫廊的地板上。《自畫像 #3》（*Auto Retrato #3*）在同一個空間，使用哈蘇

¹⁴ 筆者於 2014 年 3 月 2 日與賈米爾的電子郵件通信訊息。



圖 5 納普·賈米爾二世（Nap Jamir II），《自畫像 #2》（*Auto Retrato #2*），明膠銀鹽相片，14.5 x 23 cm x 7 件，1973，新加坡國家美術館（National Gallery Singapore）典藏；照片紀錄由 Nathaniel Gutierrez 提供。圖片提供：Annatha Gutierrez

中片幅相機（medium format Hasselblad）拍攝。這系列包含構圖更緊密的六張照片，讓觀者近距離觀察他怪異費解的動作。賈米爾坐在冰箱前面，脫下襯衫，然後把整個上半身完全撕扯下來。在最後一張照片中，他的下半身仍保持坐著的姿勢，觀者的目光如預期般游移到他原本上半身軀幹的位置，卻只看到一台閃亮的冰箱。【圖 6】

賈米爾利用觀者對於一連串開展影像可能出現合理敘事的期待，來展演他的《自畫像》。不僅如此，賈米爾從大學時代起就浸淫於美國的反文化，特別是它「開啟、調諧、脫離」（turn on, tune in, drop out）的精神理念，對於改變意識的各種方式深感著迷，而《自畫像》便是他使用攝影探索內心世界的一個嘗試。引入注意的是，賈米爾同時也強調自己非常注重照片在形式上的特質，底片都經過適當的構圖、曝光和沖印，影像的細節豐富。賈米爾把自己攝影基礎歸功於父親，說是父親幫助他培養了「傳統畫意攝影師的思維模式」（mindset of the traditional pictorialist）。¹⁵

¹⁵ 筆者於 2017 年 2 月 5 日、泰國清邁，與賈米爾的專訪。



圖 6 納普·賈米爾二世（Nap Jamir II），《自畫像 #3》（Auto Retrato #3），典藏級藝術微噴，49 x 196.5 cm，1974，新加坡國家美術館（National Gallery Singapore）典藏。圖片提供：Nap Jamir II / Pioneer Studio

在「另外的攝影」中，賈米爾也展出他的《照－我系列》（*Foto-Me Series*, 1974）。這組作品原本包含 18 條 4 格照片直條帶，照片是在自助快照亭拍攝的，賈米爾與已故電影導演阿馬布爾·「蒂科伊」·阿吉盧茲六世（Amable “Tikoy” Aguiluz VI，以下簡稱阿吉盧茲）在快照亭內進行充滿奇思妙想的展演式介入，其中幾條照片條帶後來已佚失。

【圖 7】

在其中一些展演式介入，賈米爾顛覆了自助快照機作為製作肖像一套自成體系、絕不出錯的系統。名為《神父我有罪，請赦免我》（*Ama Namin, Patawarin Mo Po Ako Sapagka't Ako ay Nagkasala*）的直條帶有四張照片，可看到阿吉盧茲手拿鏡子遮住右半邊的臉。在這串照片條帶的第一、二、四張照片，賈米爾出現在鏡子反射的映像中，看著鏡子的他似乎在祈禱，很難想像他為什麼會出現在鏡子裡，因為照理說鏡子裡出現的應該是快照亭內部的景象。第三張照片更令人不解，鏡子裡呈現的是賈米爾轉過頭來，彷彿正看著鏡像之外、坐在快照亭裡的阿吉盧茲；值得注意的是，阿吉盧茲閉上了左眼，似乎試圖迴避賈米爾的目光。這個展演式介入揭露了攝影做為再現系統的不確定性，即便是像快照機這種絕不出差錯的裝置也是如此。在《裡面看出去，外面看進來，裡面再看出去》（*Inside Looking Out, Outside Looking In,*



圖7 納普·賈米爾二世（Nap Jamir II），《照－我系列》（*Foto-Me Series*），拍貼機照片，25 x 16 cm，1974，新加坡國家美術館（National Gallery Singapore）典藏。《神父我有罪，請赦免我》（*Ama Namin, Patawarin Mo Po Ako Sapagka't Ako ay Nagkasala*）是左側四幅圖像縱向排列的標題，《怪人拿著醫藥包 #1，打開醫藥包 #2，拿出葡萄乾包裝》（*Freak Carrying Medical Bag #1, Opening Medical Bag #2, Pulling Out Package of Raisins*）則是右側四幅圖像縱向排列的標題。圖片提供：Nap Jamir II / Pioneer Studio

Inside Looking Out) 的作品中，賈米爾和阿吉盧茲斜放一面更大的鏡子，在一些照片中讓它映照出快照亭入口的簾子，其他照片則可見到好奇的路人在觀察這兩位藝術家，猜想他們究竟在做什麼。透過這種展演式介入，賈米爾強制讓快照機跳脫它在消費社會被賦予的功能以外運作。【圖 8】

在《照－我系列》的其他部分，賈米爾質問了文字在錨定照片意義上的功能。在標題名為《怪人拿著醫藥包 #1，打開醫藥包 #2，拿出葡萄乾包裝》(*Freak Carrying Medical Bag #1, Opening Medical Bag #2, Pulling Out Package of Raisins*) 的直條帶中，阿吉盧茲做的動作正如標題所示。冗長的標題非但沒有製造預期的反轉，反而藉著詳盡敘述先激起觀眾的預期，之後又消解作品可能的驚喜，如此直白的使用作品標題，讓人回想起 1960 年代後期美國觀念藝術家留下的印記；他們作品的標題扮演「引導邏輯、描述或一套指示」的功能，這個功能「對作品在視覺對象與語言命題之間的拉鋸，扮演了關鍵的作用」。(Soutter 2016: 74) 本論文下一個部分要介紹的普拉穆安·布魯斯帕特，也用類似的方式為一些作品命名。

1978 年，菲律賓文化中心舉辦了一場名為「九個攝影師」(9 Photographers) 的群展，賈米爾展出《陳述系列》(*Statement Series*, 1978)，內容結合他對攝影、電影、文學與反文化的興趣。在菲律賓文化中心展出的版本包含 23 件作品，沿著牆面排



圖 8 納普·賈米爾二世 (Nap Jamir II)，《裡面看出去，外面看進來，裡面再去看出去》(*Inside Looking Out, Outside Looking In, Inside Looking Out*)，出自《照－我系列》(*Foto-Me Series*)，拍貼機照片，25 x 12 cm，1974，新加坡國家美術館 (National Gallery Singapore) 典藏。圖片提供：Nap Jamir II / Pioneer Studio

成一排。2025 年，這個系列作品被收錄在奎松市菲律賓大學迪里曼分校 UP 美術館（UP Fine Arts Gallery）舉辦的「影像：1974-2024，納普·賈米爾二世回顧展」（Images: 1974-2024, A Retrospective Exhibition by Nap Jamir II）中展出。回顧展中該系列作品僅展出 18 件，其他因為長期存放在菲律賓文化中心而受潮。迫於無奈，賈米爾重新布置了這些作品，以保存原本的創作意圖。¹⁶ 現今的展出版本以 15 張黑白照片組成，用襯板裝裱。影像分成三排，每排五張，每一排的開頭是一段寫在未裁剪的襯板上的手寫陳述。總共 18 件的作品安裝在一塊立式展板上，呈現出網格狀的視覺效果。【圖 9】這些照片開展一段荒謬主義式的序列，觀眾看到賈米爾的背影逐漸出現在他的房間，他正全神貫注地閱讀一本書。鏡頭逐

¹⁶ 筆者於 2026 年 1 月 25 日與賈米爾的電子郵件通信訊息。



圖 9 納普·賈米爾二世（Nap Jamir II），《陳述系列》（Statement Series），照片與手寫文字，每件 38 x 50.8 cm（夾裱尺寸），1978，菲律賓文化中心（Cultural Center of the Philippines）典藏。圖片提供：Lisa Ito-Tapang

漸拉近，直到第二排的最後一張照片，畫面特寫他的手拿著書並翻到一個特定的頁面。有趣的是，在這組照片序列中稍早出現的一張照片，竟印在翻開這兩頁的右側。這張照片是個雙重影像（double image），房間裡的賈米爾旁邊隱約浮現他如幽靈般的身影。仔細觀察這本打開的書，會發現這個雙重影像出現在阿根廷作家波赫士（Jorge Luis Borges）的短篇小說《環形廢墟》（*The Circular Ruins*）的結尾。在這篇著名的小說裡，一名灰暗男子來到一座神廟廢墟，他擁有在夢境中創造出一個人的能力，最後卻意識到自己也是他人夢境的產物；賈米爾作品裡的雙重影像呼應了《環形廢墟》主角的體悟。在上面兩排的照片還包含賈米爾《易經》卜卦的解讀，他手寫在襯板上，以「強調所捕捉並沖印的影像中的不確定性或運氣成分」。¹⁷ 在最下面一排的五張照片中，有賈米爾雙重影像的那一頁從書上被撕下來，畫面中可看到他正用手把它黏貼在某個表面上。當膠帶看似貼上書頁角落時，它在黑白照片上顯現的是一條實際的膠帶（當然呈現出了色彩）。

最上面一排照片開頭是賈米爾手寫的陳述，他向觀眾保證，不同於「主觀攝影」（subjective photography），《陳述系列》具有「新聞報導的特質，完全仰賴在決定性的瞬間拍下照片」。第二個陳述出現在中間第二排照片之前，它解釋觀看的認知過程，隨後提醒觀眾「大腦很容易欺騙我們，讓我們看到我們所期待的，而非實際在那裡的東西」。第三個陳述在最底下一排照片的前面，它是引自路易斯·卡羅（Lewis Carroll）的《愛麗絲鏡中奇遇》的一小段話，而這段話也出現在《環形廢墟》，成為小說的題詞。

¹⁷ 筆者於 2026 年 1 月 25 日與賈米爾的電子郵件通信訊息。

在《陳述系列》，賈米爾運用荒謬主義式的敘事，促使觀眾質疑攝影（與攝影師本人）對現實再現的可靠性。不同於馬納漢試圖淡化技術在觀念攝影的重要性，賈米爾運用自己嫻熟的攝影技巧（暗房中的雙重沖印）來創造作品的敘事性。

1980 年代初，賈米爾與友人共同創辦「影子視覺設計小組」（Shadow Visual Design Group）從事商業攝影之後，藝術創作退居次要的地位。自 1985 年起，他也擔任電影和電視的攝影與導演。

四、普拉穆安·布魯斯帕特

比拉斯里現代藝術機構（Bhirasri Institute of Modern Art，以下簡稱 BIMA）在 1974 年到 1988 年營運期間是曼谷重要的藝術場域，主辦豐富多元的藝術活動，並在傳統與實驗的創作實踐之間求取平衡。1986 年，BIMA 舉辦泰國觀念藝術首次群展「人民－泰國－時間」（Folk-Thai-Time）。展覽的構想源自於 BIMA 的副館長春蓬·阿皮蘇（Chumpon Apisuk），與他共同籌辦展覽的人包括 BIMA 館長查維猜·普羅馬達塔維蒂（Chatvichai Promadhattavedi）、藝術家瓦桑·希替克特（Vasan Sitthiket）和卡默爾·帕歐薩瓦斯迪（Kamol Phaosavasdi）。查維猜負責邀請攝影藝術家普拉穆安·布魯斯帕特參與這次的展出，他當時有兩個主要的考量：一方面查維猜希望藝術更貼近觀眾，認為攝影有助於拉近兩者

間的距離；另外，他也希望尋找繪畫與雕塑之外的藝術形式，因為當時的藝術界普遍認為由抽象藝術主導。為了回應這些考量，觀念藝術於是被提出做為替代選項。¹⁸ 在本論文，我把焦點放在普拉穆安在 1970 年代的作品，原因就在於他被納入了 BIMA 的展覽中。¹⁹

在 1971 年，普拉穆安離開曼谷到美國繼續他的高中教育。在完成大學主修平面設計的學位後，他於 1976 年至 1979 年期間在北德州大學（North Texas State University）攻讀攝影藝術碩士學位，這段時間是他藝術創作成果最豐碩的時期。在藝術史課堂上，普拉穆安經歷了當時在舊金山、芝加哥和紐約等地掀起的觀念藝術運動熱潮。他記得曾在德州觀看約翰·凱吉（John Cage）的現場演出，也參加了杜安·麥可爾斯在學校的客座講座。不同於納普·賈米爾二世，普拉穆安對於麥可爾斯運用影像序列的興趣不大，反倒更關注他創作的影像為了反映個人思想和生活所投入的努力，這對普拉穆安的藝術創作產生決定性的影響。（Burusphat 1990）普拉穆安也充分享受步入當地藝術場館，欣賞安塞爾·亞當斯（Ansel Adams）和傑瑞·烏爾斯曼（Jerry Uelsmann）等大師攝影原作的機會。²⁰ 不難發現，以烏爾斯曼作為倡導者之一的美國「手工攝影運動」（handmade photography movement），對普拉穆安的藝術創作產生影響。（Hirsch 2003）²¹ 這培養了他終生對實驗各種沖印材質和技術的興趣，普拉穆安也坦言自己對暗房工作與優質相紙的熱愛。²²

¹⁸ 筆者於 2026 年 1 月 21 日與維猜·普羅馬達塔維蒂的電子郵件通訊。

¹⁹ 關於普拉穆安·布魯斯帕特作為藝術家與大學教授的詳盡介紹，參見 Zhuang Wubin, "Destination: Still Unknown." *Destination: Still Unknown*. Bangkok: Kathmandu Photo Gallery, 2017. 11-21.

²⁰ 筆者 2015 年 1 月 17 日於新加坡，與藝術家普拉穆安·布魯斯帕特的專訪。

²¹ 參見 Robert Hirsch. "Flexible Images: Handmade American Photography, 1969-2002." *Light Research*, 2003. <https://www.lightresearch.net/articles/handmade.html>. 2026. 1. 19 瀏覽。Hirsch 這篇論文勾勒了自 1960 年代以來美國手工攝影的復興。Hirsch 指出這些藝術家「都渴望主觀的表達方式、對自由不羈的想像力非常信任、厭惡教條和僵化性，並拒絕接受社會中關於個人角色的決定論觀點」。他並且說：「除了開啟通往內心體驗的途徑之外，藝術家之所以鍾情於手工製作，因為它能激發創造力，允許直覺不受理智控制自由發揮，延長與影像互動的時間（無論是創作者還是觀看者），並允許在攝影的範疇內納入各種各樣的材料和程序。」他對手工攝影的描述對於理解普拉穆安·布魯斯帕特的藝術創作是很實用的參考。

²² 筆者 2015 年 2 月 23 日於泰國清邁，與藝術家普拉穆安·布魯斯帕特的專訪。

在 1970 年代，普拉穆安的藝術創作循著兩條軌跡發展。他熱衷於透過記錄周遭環境並創造奇特而超脫現實的影像來挑戰觀眾的感知，同時致力於創作自我參照的作品，後者成為此後他畢生關注的課題。

第一條創作軌跡催生了《照片－重構系列》（*Photo-Reconstruction Series*, 1978）。如標題所示，這個系列透過重新處理黑白底片創造出新的視覺影像，目的是激發觀者用全新方式觀看他們的世界。為了強化影像的陌生感，普拉穆安以手工為部分的影像上色。這個系列的部分作品在 1983 年的 BIMA 攝影聯展「五種觀點」（Five Viewpoints）中展出，查維猜正是在該展覽首次接觸到普拉穆安的作品，²³ 促成普拉穆安參與「人民－泰國－時間」。【圖 10、11】

²³ 筆者於 2026 年 1 月 21 日與維猜·普羅馬達塔維蒂的電子郵件通訊。



圖 10 普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat），《照片－重構系列》（*Photo-Reconstruction Series*），手工上色明膠銀鹽照片，42.5 x 64.4 cm，1978，藝術家自藏。圖片提供：Pramuan Burusphat

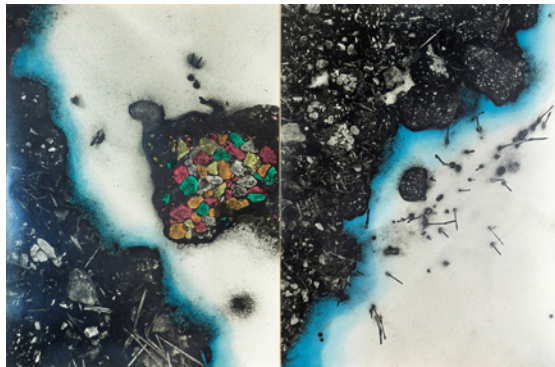


圖 11 普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat），《照片－重構系列》（*Photo-Reconstruction Series*），手工上色明膠銀鹽照片，49.7 x 76.1 cm，1978，藝術家自藏。圖片提供：Pramuan Burusphat



圖 12 普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat），《凝視光與……：普拉穆安·布魯斯帕特許多照片的書》（*Looking at Light and...: A Book of Many Photographs by Pramuan Burusphat*），藝術家書，28 x 28 cm，1977，藝術家自藏。圖片提供：Pramuan Burusphat

在前一年，普拉穆安製作了名為《凝視光與……：普拉穆安·布魯斯帕特許多照片的書》（*Looking at Light and...: A Book of Many Photographs by Pramuan Burusphat, 1977*）的藝術家書籍（artist book），融合了他藝術創作的兩條發展軌跡。【圖 12】普拉穆安對藝術家書籍這個藝術形式的興趣源自於在北德州大學的一個課程單元。按照他的解釋，藝術家書籍提供了「直接與觀者溝通的另一個管道」，促進觀者對影像的「感知與親近感」。²⁴ 這本書收錄他精心沖印的照片，黏貼在空白的頁面上。書中的第一張影像是普拉穆安的半身自拍像。他的軀幹佔據大部分畫面，而相機的取景正好切過他的雙眼，製造出一種令人不安的效果。這張自拍照放在書中跨頁的左側，右側則再次貼上了重印的書名。藉由書名建立起的情境脈絡，在隨後的照片裡展示著普拉穆安捕捉光線落在他的生活空間裡不同物件和表面上的嘗試。這些照片具有自我參照的性質，因為它們顯然都源自普拉穆安的私人空間。他對影像的精心取景構圖，以及沖印照片呈現的色調層次，增添了觀眾觀賞這些照片的趣味。這些影像之後，書中出現一個刻意的留白，普拉穆安在這裡貼了一張印有「and...」的白紙。這本藝術家書籍的結尾部分是兩幅感覺荒涼而且超現實的戶外場景，普拉穆安把陰影區域的色調沖印得更深，進一步強化這種效果。儘管書名標榜這是有很多照片的書，但普拉穆安製作出來書中的影像卻寥寥無幾。我們可以把這種「缺陷」當成同道中人的玩笑，或是消解攝影藝術家權威形象的手段。

傑出的「自傳影像」系列（*Autobiographical Images Series, 1978*）是普拉穆安為提交北德州大學畢業論文所創作的作品。普拉穆安用四個月

²⁴ 筆者於 2026 年 1 月 17 日與藝術家普拉穆安·布魯斯帕特的電子郵件通訊。

的時間記錄他在美國的日常生活。他用快速印相法（Kwik Print）將這些照片及一些從泰國寄來的家庭照拼貼在一起，創造出新的視覺作品。快速印相法原本是用在印刷前的彩色打樣，後來以攝影藝術的印刷材料重新分銷。它的製法是在感光紙上塗覆感光染料，把原來的影像以接觸印相的方式轉印在上面。普拉穆安深受這個製作流程所吸引，因為它製作速度快、容易將不同照片拼貼成複雜的圖像，並且能重製出豐富的色彩。正是透過創作這系列的作品，讓他「體驗到需要不斷做出決定的過程，以及塑造特定材料直到它成為藝術作品的神祕力量」。（Burusphat 1990）他的藝術家身分也是在創作這些影像的經驗中逐漸浮現。

「自傳影像」系列包含 30 張具有自我參照性質的影像。【圖 13、14】這些影像作為普拉穆安的經驗和想法的視覺隱喻，以觸覺式的拼貼而成，幫助他探索和理解自己的人生。在《自傳影像 #10》（*Autobiographical Images #10*），我們看到普拉穆安對攝影的堅定承諾。他頂著非洲式的爆炸頭出現在影像的右下角位置，醒目的模板印刷文字「觀看照片」（Looking at photographs）印在橙黃色的天空中，該文字引自約翰·薩考斯基（John Szarkowski）於 1973 年由紐約現代藝術博物館（Museum of Modern Art）出版、對現代主義攝影極具影響力著作的書名標題。泰國藝術家



圖 13 普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat），《自傳影像 #10》（*Autobiographical Images #10*），kwik 照片，29.8 x 38.1 cm，1978，新加坡國家美術館（National Gallery Singapore）典藏。圖片提供：Pramuan Burusphat



圖 14 普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat），《自傳影像 #26》（*Autobiographical Images #26*），kwik 照片，29.8 x 38.1 cm，1978，藝術家自藏。圖片提供：Pramuan Burusphat

兼策展人馬尼特·斯里瓦尼奇蓬把它視為呼籲觀眾認真看待攝影的號召。

（Sriwanichpoom 2017: 6）儘管作品標題名稱提到自傳，但是這系列作品卻是遊走在自傳與虛構的界線之間。普拉穆安承認道：

或許自傳式的影像是另一個幌子，是我可以推出的「另一個人」，
至於我本人則另處他處，隱藏在那層假面之後。我從未真正把一切都〔在我的作品中〕展露無遺。我通常會把它們編碼。²⁵

1979 年，在離鄉近九年之後，普拉穆安回到了曼谷。突然之間，他被斷絕了原本在美國輕易可得的藝術資源和攝影材料。在曼谷，光是要找到高品質的相紙都是一個挑戰。普拉穆安也對自己住家的景象感到震撼。在他記憶中，這棟房子在 1960 年代始終人聲鼎沸，是充滿活力的地方。如今他回到的卻是一棟陰鬱的房子，只有父親和兩個哥哥住在這裡，母親為了照顧婆婆而搬離。《室內計畫，曼谷》（*Interior Project, Bangkok, 1979-1980*）原意並不是一個創作計畫，普拉穆安只是覺得有必要記錄自己家的房子，或許當成重溫往事的一段過程。【圖 15、16】他也決定在幾張照片裡創作半透明的自畫像以標記自己的存在。這系列的作品提供了一扇窗，讓我們窺見曼谷普通中產階級住家，也讓人回想起普拉穆安早期在美國對拍攝自己私人空間的興趣。

回到泰國之後，普拉穆安因擔任大學講師的職務，不得不大幅減少從事藝術創作。1983 年，他在朱拉隆功大學（Chulalongkorn University）開創

25 筆者 2015 年 2 月 23 日於泰國清邁，與藝術家普拉穆安·布魯斯帕特的專訪。

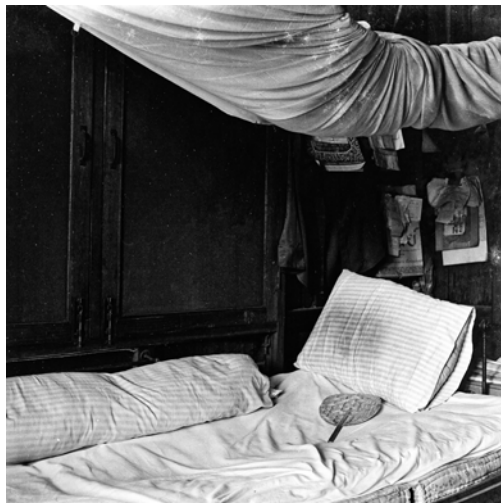


圖 15 普拉穆安·布魯斯帕特（Pramuan Burusphat），《室內》（*Interior*），出自《室內計畫，曼谷》（*Interior Project, Bangkok*），明膠銀鹽相片，29.1 x 29.1 cm，1980，藝術家自藏。圖片提供：Pramuan Burusphat

了第一個攝影的藝術學位學士課程。他和妻子在 1998 年離開泰國，定居紐西蘭。

五、結論：觀念藝術的廣度

在結尾的部分，我要回到論文一開始所提出的問題。為了探討 1970 年代東南亞觀念攝影的廣度，我交互參照妮爾瑪拉·杜特、納普·賈米爾二世和普拉穆安·布魯斯帕特的藝術創作實踐。

三位藝術家之中，妮爾瑪拉的藝術創作最受社會議題的影響。她走在時代前端，對吉隆坡及其周遭地區無節制的都市化所帶來的環境和社會代價做出回應。她像攝影記者一樣，運用照片見證並蒐集這個議題的證據。攝影把妮爾瑪拉帶出舒適自在的工作室。透過攝影，她得以第一手見證肆無忌憚的開發所造成的環境惡化，並體驗到受此影響的棚屋兒童的困境。攝影過程親身經歷的體驗，激發妮爾瑪拉對這個議題的熱忱與憤怒。情緒反應成為她的觀念攝影創作關鍵的推動力。妮爾瑪拉在 1960 年代身為參展畫家的資歷，或許有助於她在 1970 年代獲得一些藝術界同儕的支持，得以轉型朝攝影領域發展。妮爾瑪拉的紀錄方法（拍攝照片和蒐集已出版文獻）和以網格狀形式陳列攝影作品，讓她有別於當時在馬來西亞盛行的新聞攝影、沙龍攝影及抽象表現主義的創作實踐。



圖 16 普拉穆安·布魯斯帕特 (Pramuan Burusphat)，《餐廳裡的自拍照》(Self-Portrait in the Dining Room)，出自《室內計畫，曼谷》(Interior Project, Bangkok)，明膠銀鹽相片，29.1 x 29.1 cm，1980，藝術家自藏。圖片提供：Pramuan Burusphat

與妮爾瑪拉不同，賈米爾的作品質疑了我們對攝影再現現實的信念。賈米爾在 1970 年代初開始他的攝影實驗，並在菲律賓找到一小群同樣對探索攝影的觀念性感興趣的藝術家。當時關於菲律賓攝影的論述開始興起，這些論述深受到美國思潮的影響。²⁶ 賈米爾熱切探問攝影做為溝通系統和製造證據工具的結構。他構思了各種展演式介入來揭露攝影的預設和侷限。在一些作品中，源自本身對電影製作的興趣和杜安·麥可爾斯攝影帶來的啟發，賈米爾運用一段開展的影像序列來進行他介入式的創作。最終的影像往往帶著奇思妙想或荒謬的色彩，因為他刻意抗拒陷入說教式的窠臼。賈米爾的創作實踐具表演性，他往往使用自己的身體進行創作，這主要是出於方便，原意並非要創造自我參照的作品。當中有一些照片是在他的生活空間中拍攝。隨著時間的流逝，這些作品成為賈米爾在戒嚴時期留下的自拍肖像。

相較於賈米爾，普拉穆安在 1970 年代對麥可爾斯作品的興趣，激勵他創作具有自我參照的影像作品。從這個角度來看，他可說是走在時代前端，畢竟東南亞藝術家在創作中探索個人化題材，如今已成了普遍的現象。普拉穆安透過拼貼取自其生活和環境周遭的材料，創作出能反映他所思所感的攝影視覺影像。他的部分攝影作品本質上屬於表演性質，因為他會把自己置於照相機前，在作品中留下自身存在的影像痕跡。其中許多照片是在他的生活空間中拍攝，跨越了藝術和生活的分野。雖然普拉穆安在藝術創作中投入了自傳性的表達，但他也認知到作品中虛構的可能性。在 1970 年代，普拉穆安熱衷於重構拍攝自他周遭環境的照片，製作出挑戰觀眾感

²⁶ 在 1970 年代，自視為「前衛派」的菲律賓藝術家往往會虔誠閱讀《藝術論壇》（*Artforum*）雜誌，與「美國主流進行隱喻式的共融」。（Roces 1985: 9）

知的影像。他採用比賈米爾更含蓄的方式，努力讓觀者重新思考攝影再現真實的承諾。

在歐洲和北美，早期的觀念藝術家強烈否認對攝影的視覺層面有任何的興趣，因為他們是利用攝影來追求一個去物質化、以理念為基礎的藝術創作形式。（Soutter 2001: 1-66）這三位東南亞的藝術家則正好相反，他們在藝術創作中並不否定攝影的形式特質。他們的攝影作品展現對取景、構圖和曝光的敏銳認知，理解這些因素在突顯其觀念和強化藝術作品視覺衝擊力的重要作用。

引用書目

- Ahmad Mashadi. "Framing the 1970s." *Third Text* 25(4): 409-417. <https://doi.org/10.1080/09528822.2011.587686>.
- Burusphat, Pramuan. *Introduction to Self*. Bangkok: British Council, 1990.
- Hirsch, Robert. "Flexible Images: Handmade American Photography, 1969-2002." *Light Research*, 2003. <https://www.lightresearch.net/articles/handmade.html>. Accessed January 19, 2026.
- Huff, Gregg. "The Post - 1950 Emergence of Kuala Lumpur as a Great Southeast Asian City." *Economic History of Malaysia*. <https://www.ehm.my/publications/articles/the-post-1950-emergence-of-kuala-lumpur-as-a-great-southeast-asian-city>. Accessed June 1, 2026.
- Joseph, Rahel. *Introduction to Nirmala Dutt: Statements*. Ed. Rahel Joseph, Beverly Yong. Kuala Lumpur: ILHAM Foundation, 2023.
- Kamarul Ariffin. *Foreword to Keadaan manusia: The condition of being*. Kuala Lumpur: Dewan bahasa dan pustaka, 1981.
- Manahan, Johnny. "Otherwise Photography." *Marks* 1(2-4), 1974.
- National Art Gallery. Foreword to *Manusia dan alamnya: Man and his world*. Kuala Lumpur: National Art Gallery of Malaysia, 1973.
- Nelson, Roger. *Modern Art of Southeast Asia: Introductions from A to Z*. Singapore: National Gallery Singapore, 2019.

- Pastor, Marian. "Nap Jamir II: Now-You-See-It Now-You-Don't." *Marks* 1(2-4), 1974.
- Piyadasa, Redza. "The Art of Nirmala Shanmughalingam." *Keadaan manusia: The condition of being*. Kuala Lumpur: Dewan bahasa dan pustaka, 1981. 5-17.
- . "The Treatment of the Local Landscape in Modern Malaysian Art, 1930-1981." *Imagining Identities: Narratives in Malaysian Art*. Ed. Nur Hanim Khairuddin, Beverly Yong, T.K. Sabapathy. Kuala Lumpur: RogueArt, 2012. 26-51.
- Poshyananda, Apinan. "'Con Art' Seen from the Edge: The Meaning of Conceptual Art in South and Southeast Asia." *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Ed. Philomena Mariani. New York: Queens Museum of Art, 1999. 143-148.
- Roces, Marian Pastor. "Conceptual Art, Authoritarianism, 1970s, Asia." *Gathering: Political Writing on Art and Culture*. Ed. Sam L. Marcelo. Manila: De La Salle-College of Saint Benilde, 2019. 296-312.
- . "Outline for Reviewing the 'Avante-Garde'." *San Juan*, August 1985, 8-10.
- . "The Long View to the Work of Nap Jamir II, Rara Avis." *Nap Jamir II: Images; 1974-2015*. Manila: Archivo 1984 Gallery, 2018. 6-8.
- Sabapathy, T.K. "Merdeka Makes Art, or Does It?" *Vision and Idea: ReLooking Modern Malaysian Art*. Ed. T.K. Sabapathy. Kuala Lumpur: National Art Gallery, 1994. 49-76.
- Soon, Simon. "Photography and the Grid." *Ismail Hashim: Essays, Interviews & Archives*. Ed. Wong Hoy Cheong, Carmen Nge, Jason Tan. Kuala Lumpur: Fergana Art, 2015. 34-48.
- Soutter, Lucy. "Expanding Photography circa 1970: Photographic Objects and Conceptual Art." *The Photographic Object 1970*. Ed. Mary Statzer. Oakland, California: University of California Press, 2016. 70-78.
- . *The Visual Idea: Photography in Conceptual Art*. Ph. D. Dissertation. Yale University, 2001.
- Sriwanichpoom, Manit. "Pramuan Burusphat: Man Before His Time." *Destination: Still Unknown*. Bangkok: Kathmandu Photo Gallery, 2017. 6-7.
- Yong, Beverly. "Nirmala Dutt: Statements." *Nirmala Dutt: Statements*. Ed. Rahel Joseph, Beverly Yong. Kuala Lumpur: ILHAM Foundation, 2023. 46-51.
- . Rahel Joseph, Snow Ng, Ellen Lee. "Curators' Conversation." *Nirmala Dutt: Statements*. Ed. Rahel Joseph, Beverly Yong. Kuala Lumpur: ILHAM Foundation, 2023. 142-47.
- Zhuang, Wubin. "Destination: Still Unknown." *Destination: Still Unknown*. Bangkok: Kathmandu Photo Gallery, 2017. 11-21.
- . *Documenting as Method: Photography in Southeast Asia*. Ph. D. Dissertation. Westminster School of Arts, University of Westminster, 2021. <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/v3392/documenting-as-method-photography-in-southeast-asia>.
- . *Photography in Southeast Asia: A Survey*. Singapore: NUS Press, 2016.

口述訪談資料

Burusphat, Pramuan. Interview by author, Chiang Mai, Thailand, February 23, 2015.

——.Pramuan. Interview by author. Singapore, July 17, 2015.

——.Pramuan. Email message to author, January 17, 2026.

Jamir II, Nap. Email message to author. March 2, 2014.

——.Email message to author. January 1, 2026.

——.Email message to author. January 25, 2026.

Promadhattavedi, Chatvichai. Email message to author. January 21, 2026.

Soraya Yusof Talismail. Interview by author, Kuala Lumpur, Malaysia, February 10, 2009.