

## 展覽牆面的支配者：

### 從 Andreas Gursky 的攝影作品再析畫型攝影

#### 摘要

本論文以 Andreas Gursky 的攝影作品為中心，企圖透過 Michael Fried 對 Gursky 作品的詮釋，檢視 Fried 如何運用畫型（tableau form）的概念解釋當代攝影，以及探討源自於十八世紀的畫型概念能否完滿地轉譯為當代攝影的美學判準。首先提出「畫型攝影」一詞的是法國藝評家 Jean-François Chevrier，他認為藝術家在經歷了 1970 年代晚期觀念攝影潮流的種種實驗之後，在 80 年代開始回到圖畫的模式，創作具有視覺主導性的攝影。Fried 則將畫型攝影的概念上溯至十八世紀中期狄德羅的藝評，認為畫型攝影與十八世紀夏丹等藝術家的繪畫一般，畫中人物必須展現專注性，由此營造作品的反劇場性。Fried 認為 Gursky 的攝影形式以當代元素更新了反劇場美學傳統，作品中的反劇場性來自於遠距離全景、數位操作、雙聯畫構圖，以及照片中的人物大多沒有意識到鏡頭等特色，對觀者產生距離與阻絕的效果，使照片中的景象成為觀者無法進入的另一個世界。Fried 在討論畫型攝影時，著意於劃分畫型攝影與觀念藝術之間的界限，讚揚畫型攝影因其反劇場性，獲得藝術的自主與自足性，而仰賴劇場性的低限主義藝術則被他視為現代藝術的退化。然而就 Gursky 的作品來看，隨著攝影的巨型尺幅而來的對展示空間的要求，以及作品開放的系列性，顯示出畫型攝影仍然吸取了來自觀念攝影的養分。

關鍵字：Andreas Gursky、畫型攝影、反劇場性、類型學

## 一、前言

德國攝影家 Andreas Gursky，以充滿精密細節與鮮亮色彩的大型攝影呈現當代社會壯麗的人造景觀，成為現今藝術攝影最受矚目的明星之一。Gursky 經常利用高角度和遠距離俯拍休閒或工作中的大量密集人群，他以大型座架式照相機拍攝大範圍的影像，再利用數位技術加以拼接組合，製作出尺幅驚人的全景。其作品從遠處觀看具有抽象的特質，各種人物細節遵照不同的構圖模式，組合出如同抽象畫一般的圖像；若是靠近作品仔細觀察，觀者可以發現高品質的攝影鉅細靡遺的捕捉到場景的各種細節，人物的衣著、動作，與表情也無一遺漏。如此兼具宏觀與微觀的攝影，使 Peter Galassi 將觀看 Gursky 作品的視覺經驗形容為如同奧林匹斯山眾神所見的視象。<sup>1</sup>

Gursky 於 1955 年出生於德國萊比錫，父親與祖父都是商業攝影師。Gursky 在 1977 年進入位於埃森的佛克旺學校（Folkwangschule）學習攝影。在佛克旺學校就學期間，Gursky 主要學習的是攝影在商業與新聞攝影上的應用。這時，他大多使用輕便的徠卡相機，以 Henri Cartier-Bresson 的作品為典範，獵取具有即刻性與隨性的主題。自佛克旺學校畢業後，Gursky 於 1980 年進入杜塞多夫藝術學院（Düsseldorf Kunstakademie），在接受為期一年的通論教育後<sup>2</sup>，於 1981 年進入 Bernd Becher<sup>3</sup>（1931-2007）所帶領的創作班級，追求前衛的現代視野。在藝術學院期間，Gursky 身為第三代攝影師的天份在 Becher 夫婦注重形式的指導下，變得更加洗鍊，他們的攝影理念也帶給 Gursky 的創作許多啟發。Gursky 在 1987 年畢業，於杜塞多夫機場舉行第一次個展，從此步上藝術攝影家的道路。

此後，Gursky 以全球化的場景為題材，各大城市的都會景觀都成為他拍攝的對象。2001 年在紐約現代美術館舉辦的個展可說是 Gursky 事業的重大突破，在此之前儘管他已有紐約的 Matthew Marks 畫廊代理其作品，他的名氣還是侷限在歐洲，當時的半生涯回顧展使他獲得各方關注，因而聲名大噪，作品的能見度也日漸升高。這場展覽也被 *Art Since 1900* 編入 2001 年的重要事件中，其重要性在於 Gursky 的攝影昭示了畫意攝影（pictorial photography）在經過抽象畫與直接

---

<sup>1</sup> Peter Galassi, "Gursky's World," in *Andreas Gursky*, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 2001), p. 23.

<sup>2</sup> 杜塞多夫藝術學院的教育制度規定學生在第一年不分科系接受通識教育，第二年開始分為藝術教育和（Kunsterziehung）藝術創作（Freie Kunst）兩類。藝術教育的課程著重在藝術史，並以培養老師為目標；藝術創作則培養學生成為獨立的藝術家。在選擇了藝術創作後，學生必須選定一位教授，在他底下學習，直到教授認為學生已經能夠獨立創作，再授予他 Meisterschüler 的學位。詳見 Galassi, "Gursky's World," in *Andreas Gursky*, p. 16.

<sup>3</sup> Bernd Becher 是德國學院體系中第一個攝影教授，儘管他的作品都是與其妻子 Hilla Becher 一同構思、創作，與發表，他們在藝術學院的教學也是兩人一起，但由於制度因素，得到教授職位的僅有 Bernd Becher 一人。

攝影的壓制之後，再度主導攝影潮流。<sup>4</sup> 2007 年，《99 美分 II，雙聯畫》（99 Cent II, Diptych, 2001）在倫敦蘇富比當代藝術拍賣會上以 334.6 萬美元的價格創下紀錄，成為第一張突破 300 萬美元的攝影作品。其後，Gursky 世界各大美術館的個展不斷，在藝壇所受到的關注可見一斑。

Michael Fried 在 *Why Photography Matters as Art as Never Before* 中，將 Gursky 的攝影歸類為畫型（tableau form）攝影。藝評 Jean-François Chevrier 在 1989 年首先提出此一攝影類型，用以形容出現於 1970 年代晚期的新攝影潮流——攝影家在經歷了觀念攝影的實驗之後，重新恢復了對構圖與技巧的重視。<sup>5</sup> Fried 受到 Chevrier 的啟發，更進一步將此潮流連結到十八世紀狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）所提出的圖畫（tableau）概念。狄德羅強調圖畫應該展現專注性，即畫中人物應該被描繪為全神貫注於自身所從事的事物之中，沒有意識到觀者的存在。<sup>6</sup> Fried 認為圖畫的美學在 Jeff Wall（1946-）、Thomas Ruff（1958-）、Thomas Struth（1954-）、Luc Delahaye（1962-），與 Andreas Gursky 等人的攝影作品中復甦，創造了攝影與觀者的新關係：這些作品的構圖阻絕觀者與畫面中的人物互動，由此建立了藝術的自主性與自足性。<sup>7</sup>

本文意圖透過 Fried 對 Gursky 作品的詮釋，檢視 Fried 所界定的畫型攝影概念。之所以選擇 Gursky 作為討論的焦點，是因為在前述的藝術家之中，Gursky 的作品相較之下具有最「當代」的特色。他除了將連鎖飯店、證券交易所、演唱會、銳舞派對等當代場景作為拍攝主題外，也運用數位技術建構出超越人類肉眼所能捕捉的視象，這在 1980 年代晚期，數位技術成熟之前是無法達成的。這些特色使許多藝評認為他的作品具有後現代的特質。<sup>8</sup> 因此，Fried 將 Gursky 的作品與源自於 18 世紀的美學概念相連結的論述顯得相當特殊，值得深入探究其中的意義。

---

<sup>4</sup> Hal Foster, "2001: Pictorial Photography," *Art Since 1900* (London: Thames & Hudson, 2004), p. 659.

<sup>5</sup> Jean-François Chevrier, "The Adventure of the Picture Form in the History of Photography," Michael Gilson trans., in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, Douglas Fogle ed. (Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 2003), p.115.

<sup>6</sup> John S. D. Glaus, "Diderot in the Painter's Space," in Denis Diderot, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, John S. D. Glaus, Jean Seznec eds. (Dordrecht: Springer Science+Business Media B.V., 2011), p. 143.

<sup>7</sup> 詳見 Chapter 2 and Chapter 6 in Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale University Press, 2008).

<sup>8</sup> 詳見 Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21<sup>st</sup> Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004). Zanny Begg, "Photography and the Multitude: Recasting Subjectivity in a Globalised World," *Borderlands E-journal* 4, no. 1 (2005). [http://www.borderlands.net.au/vol4no1\\_2005/begg\\_art.htm](http://www.borderlands.net.au/vol4no1_2005/begg_art.htm) (accessed 20 December 2010). Alan Gilbert, "A Global View: Andreas Gursky at Matthew Marks Gallery," in *Another Future: Poetry and Art in a Postmodern Twilight* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006), pp. 132-135.

本文主要分為四個部分。首先將檢視 Chevrier 對畫型攝影的定義，並探討畫型攝影潮流在 1970 年代晚期的出現對藝術攝影有何重要性。第二與第三部分將集中於討論 Fried 的研究，追溯狄德羅在藝評中提出的圖畫概念，再檢視 Fried 如何運用圖畫的理論以詮釋 Gursky 的攝影。最後，將提出對 Fried 的詮釋的幾點觀察，再度檢視 Fried 對畫型攝影的觀點。筆者認為 Fried 的論述完全切割了畫型攝影與觀念藝術的關係，其中隱含了他向來貶抑低限主義藝術的立場，然而從 Chevrier 的文章以及 Gursky 的作品來看，畫型攝影與觀念藝術的關係並不全然是反動與斷裂的，Fried 似乎忽略了其他啟發 Gursky 攝影的來源與影響。

## 二、畫型攝影的定義與形成脈絡

畫型攝影的出現可以說是 1980 年代藝術攝影最重大的變革，此現象在 70 年代晚期出現，80 年代之後開始受到更多的刺激與進步。此藝術攝影的新潮流有兩個彼此緊密關聯的特色，第一，攝影家傾向於製作大尺幅的作品，超越過去認為適宜藝術攝影的尺寸；第二，他們期待新的攝影作品被裱框掛在牆上，像是繪畫一樣被觀賞，而不只是像過去一樣被單一觀者近距離地檢視。<sup>9</sup> 這些作品不只在尺寸上比過去的藝術攝影大上許多，它們也涵納了豐富的細節，如果把作品縮小，像是印製在作品目錄或書籍上時，這些細節就會因為過度的縮印而難以發揮應有的效果。

最先將圖畫 (tableau) 的觀念應用在攝影論述的，是法國評論家 Jean-François Chevrier，他在 1989 年發表的〈攝影史中的畫型冒險〉(“The Adventure of the Picture Form in the History of Photography”) 首次提出畫型 (forme tableau) 一詞。<sup>10</sup> Chevrier 在文中提到 1970 年代晚期以來，許多藝術家在經歷過觀念藝術的實驗後，再度回到了繪畫的模式，創作獨立存在的畫型攝影。他以 John Coplans (1920-2003)、Bill Henson (1955- )、Craigie Horsfield (1949- )、Suzanne Lafont (1949- )，與 Jeff Wall 這五位藝術家為例，認為他們忠於作品作為藝術品的傳統定義，即藝術品與其他物品的區別在於它的藝術價值以及其作為「思想之物」(“object of thought”) 的價值。他們承襲並轉化了畫型的模式，作品的視

---

<sup>9</sup> Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, p. 14.

<sup>10</sup> 《攝影史中的畫型冒險》文中的“Forme tableau”英文翻譯為“picture form”，接下來在討論上會有與 Michael Fried 原文“tableau form”混用的情形，但 Michael Fried 強調法文的 tableau 除了圖畫的意思外，還包含了建構性與智識活動的產物等意涵，並不是 picture 可以完全轉譯的，雖然就如 Douglas Crimp 所提及的，picture 若做動詞解，也可以指涉心智活動和美學物件的生產，但名詞的 picture 的解讀的確較為單純，故接下來關於畫型的討論，將繼續採用 tableau 的字義，中文則統一譯為「圖畫」。詳見 Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, p. 146. Douglas Crimp, “Pictures,” *October*, Vol. 8 (Spring, 1979): 75.

野超越了影像作為視覺經驗的單純結果，或是對世界系統性的解讀。<sup>11</sup> Chevrier 為畫型攝影界定出基本的輪廓：

這些影像不僅僅是照片而已，它們不只是一些裱了框的可流動、可隨意操作的紙張，在展覽期間裝設在牆面上，接著就只能回到盒子裡保存。它們是為了掛牆展示而設計製作的，讓觀者產生正面衝突感，這和過去攝影被接受與消費的過程是相對立的。畫型的恢復最主要的目標是為了找回正面衝突經驗所必須的觀者與客體——影像之間的距離，但又不包含對繪畫的懷舊之情，以及反動的衝動。掛在牆上的畫型攝影的正面性，以及其作為物體的自主性並不是最終的目標。這不是為了將攝影提升至繪畫的位置與位階，而是利用畫型來重新思考攝影的片段性、開放性，與矛盾性，並非總括的或是系統秩序的烏托邦。<sup>12</sup>

從這段節錄中可以看出畫型攝影的幾項重點，第一，雖然 Chevrier 沒有說明任何關於作品尺寸的想法，文章中提到：「畫型攝影是為了掛牆展示而設計與製作的」，其目的是為了「讓觀者產生正面衝突感」，Fried 在分析此文時認為他的寫法依然隱約透露出畫型攝影對尺寸的要求，因為只有某種大小的作品能夠以這種方式不證自明地佔據牆面。<sup>13</sup> 第二，Chevrier 強調正面衝突經驗的重要性，這樣的經驗標示了畫型攝影與傳統上攝影被接受與消費的模式之間的斷裂。新的作品從一開始就是以掛牆展示來構思的，其結果是作品與觀者進入一種新的關係。此關係最重要的面向是作品與觀者之間的距離，少了這個強制的距離，作品與觀者兩者互相對峙所構成的正面衝突概念也就無法達成了。

在同一文章的其他段落中，Chevrier 似乎意圖區分畫型攝影與 60 年代晚期到 70 年代的攝影實踐。這裡所謂的 60 到 70 年代藝術指的是觀念藝術家對攝影的使用，他提到「許多藝術家在不同程度上使用觀念藝術的實驗後，再度回到了繪畫的模式，並且相當自覺且系統性地使用攝影，創作獨立存在的「攝影繪畫」

<sup>11</sup> Chevrier, "The Adventure of the Picture Form in the History of Photography," in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, pp.115-116.

<sup>12</sup> 原文："Their images are not mere prints—mobile, manipulable sheets that are framed and mounted on a wall for the duration of an exhibition and go back into their boxes afterward. They are designed and produced for the wall, summoning a confrontational experience on the part of the spectator that sharply contrasts with the habitual processes of appropriation and projection whereby photographic images are normally received and "consumed." The restitution of the picture form has the primary aim of restoring the distance to the object-image necessary for the confrontational experience, but implies no nostalgia for painting, and no specifically "reactionary" impulse. The frontality of the picture hung on or affixed to the wall and its autonomy as an object are not sufficient as finalities. It is not a matter of elevating the photographic image to the place and rank of the painting. It is about using the picture form to reactivate a thinking based on fragments, openness, and contradiction, not the utopia of a comprehensive or systematic order." 引自 Chevrier, "The Adventure of the Picture Form in the History of Photography," in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, , p.116.

<sup>13</sup> 詳見 Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, pp. 143-145.

（“photographic paintings”）」。<sup>14</sup> 對於著力於弱化攝影的藝術面向的觀念藝術家來說，典型的作品是黑白業餘照片與文字結合，以沒有明確結尾的系列展出，這樣的作品被當作是一種實驗與展現人類感知的方式。以 Ed Ruscha 在 60 年代創作的一系列藝術家書為例，在《26 座加油站》（*Twenty-six Gasoline Stations*, 1963）這本 48 頁、7 x 5 英吋的小書中，拍攝的是 66 號公路沿途的加油站，幾乎全部 26 張照片都安排在右側的書頁上，左側書頁標示了加油站的地點與名稱；《日落大道的每棟建築》（*Every Building on the Sunset Strip*, 1966）是他形式最特別的藝術家書，書中的折頁採用拼接照片的方式，將日落大道兩旁的景觀完整呈現，整本書拉開將近有 25 英尺長。<sup>15</sup> Ed Ruscha 的攝影蒐羅了平凡的日常主題，但他的興趣不在於照片本身，而是照片的展示方式。<sup>16</sup>

另一種觀念攝影形式則利用文件來界定攝影作品，像是 Douglas Huebler（1924-1997）的《持續作品》系列（*Duration Pieces*）就牽涉到挪用與模仿多種文件記錄的系統，意在諧擬推動整個觀念藝術過程的「計劃」本身。<sup>17</sup> 他拍攝的照片被其書寫所定義的規則所定義，只有在書寫的界限之中，照片才有意義和藝術價值。脫離書寫與系列的單一照片並沒有藝術價值，其中拍攝的事物也沒有必須被記錄的特殊性。例如《持續作品 7 號》（*Duration Piece #7*, 1969）包含了 14 張黑白照片與拍攝規則的文字說明：在羅馬的 Trevi 噴泉的底座，Huebler 每隔 30 秒拍攝一張照片，以確切記錄此一定點隨著時間的改變。

由上述例子可見，觀念藝術攝影並不是能夠留住觀者在其前停留的物件，不具有真正的視覺主導性。攝影在觀念藝術潮流中主要採取擬仿攝影檔案或是業餘照片的方式來進入批判媒材自身發展的現代藝術領域。然而十九世紀才發明的攝影缺乏像繪畫或是雕塑那般累積了可供現代主義批判、顛覆的藝術傳統；又，攝影是一個運用機械與化學製作的媒材，如實地描述是攝影唯一的表達方式，若是要採取低限主義的化約主義（reductivism），就必須從去除拍攝主題的意義與去技巧化來著手。<sup>18</sup> 但矛盾的是，攝影媒材本身的特性不可能脫離描述性，它只

<sup>14</sup> 原文：“Many artists, having assimilated the Conceptualists’ explorations to varying degrees, have reused the painterly model and use photography, quite consciously and systematically, to produce works that stand alone and exist as ‘photographic paintings’.”引自 Chevrier, “The Adventure of the Picture Form in the History of Photography,” in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, p.114.

<sup>15</sup> Sylvia Wolf, *Ed Ruscha and Photography* (New York: Whitney Museum of American Art, 2004), p. 141.

<sup>16</sup> Nancy Foote “The Anti-Photographers” (1976), in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, Douglas Fogle ed. (Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 2003), pp. 26-27.

<sup>17</sup> Sol LeWitt 在〈論觀念藝術〉（“Paragraphs on Conceptual Art”, 1967）一文中，界定出觀念藝術的基本概念，他提到：「在觀念藝術中，想法或觀念是作品最重要的部分。當藝術家使用藝術的觀念形式，這表示所有計劃與決定都是在執行之前定案的，而執行只是一件簡單帶過的事。」引自 Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” in *Artforum* (June, 1967): 80.

<sup>18</sup> 詳見 Jeff Wall, “‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art,” in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, Douglas Fogle ed. (Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 2003), pp.32-44.

能夠繼續提供描述的經驗，也就是圖畫（Picture）。因為這樣的矛盾，Jeff Wall 認為攝影的角色與任務還是必須脫離觀念藝術和化約主義。根據他的說法：「攝影觀念主義（Photoconceptualism）是攝影作為藝術的前歷史的最後一刻」<sup>19</sup>，也是為了將攝影自西方圖畫傳統解放出來最持續與複雜的嘗試。就結果而言，觀念攝影的嘗試是失敗的，但它改革了圖畫的概念，並創造出恢復此概念做為當代藝術的主要類型的條件。因此，和觀念攝影相反，接續其後的畫型攝影的主要功能是反制或補償照片的透明性和文件性，<sup>20</sup> 這種大型、視覺主導的攝影昭示了這時的作品與之前藝術的歧異：它將觀者置於單一的巨大畫面的前方，創造出自足的藝術圖像，而非一系列開放且令人不知所措的檔案照。

### 三、畫型與反劇場的歷史

Chevrier 所謂的畫型攝影廣義地含括了具有視覺主導性的攝影作品，而 Fried 對畫型的定義則較為明確。衍生自十八世紀狄德羅對劇場與繪畫的評論，他強調畫型攝影必須展現反劇場性。在探討畫型攝影的理論如何在 Gursky 的作品中運作，和畫型如何影響作品與觀者的關係之前，這裡必須先簡短地回顧 Fried 所提出的畫型與反劇場性的關聯與歷史，如此能夠更清楚地梳理畫型的概念，以及理解 Fried 如何將此概念與當代攝影相連結。

Fried 在其研究中提出，十八世紀中期的法國出現反洛可可（anti-Rococo）的繪畫概念，倡導脫離精緻、感官的裝飾繪畫，堅持繪畫必須具有嚴肅性、道德性，並回歸過去十六、十七世紀大師作品的美學原則。<sup>21</sup> 從他們支持的作品，像是夏丹（Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779）的人物畫來看，畫中描繪的人物都看似全神貫注於自身所為、思考，或是感覺之中，這也表示他們必須看起來完全沒有意識到他們所專注的事物以外的任何事，包括站在繪畫之前的觀者。任何關於這種專注的缺陷，也就是任何暗示畫中人物是在為了觀眾而表演的蛛絲馬跡，都會被認為是劇場性的，並且是明顯的失敗。這樣的概念要求繪畫拒絕劇場性，也就是建立觀者並不存在的幻象，將繪畫置於極大的壓力之下，因為繪畫本來就是以讓人觀看為前提來創作的。<sup>22</sup>

然而，一直到 1750 年代晚期與 1760 年代，狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）撰寫戲劇與繪畫的評論之後，對於專注性與反劇場性的論述，以及畫型作為前兩者的工具的理论才得到充分的發展，那是觀者導向的細緻建構，其中的個別人物

<sup>19</sup> 原文參見：“Photoconceptualism was then the last moment of the pre-history of photography as art...” 引自 Wall, “‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art,” in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, p. 44.

<sup>20</sup> Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, p. 187.

<sup>21</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 35.

<sup>22</sup> Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, p. 26.

表現出的不只是全神貫注於己身事務而已，他們更同時集體專注於整體架構所再現的戲劇活動。<sup>23</sup>在狄德羅的文章中，重要的不是演員真的沒有意識到觀眾在場，而是他們使用所知的一切技巧來創造戲劇舞台畫面，並以此展現觀眾看似沒有被納入劇場考量的整體幻象。<sup>24</sup>

狄德羅與同時代作家，如 Caylus (Anne Claude de Caylus, 1692-1765) 與 Grimm (Friedrich Melchior, Baron von Grimm, 1723-1807) 等人，認為圖畫有兩個獨立卻又互相關聯的特點，分別是單一性與可理解性。<sup>25</sup>圖畫被定義為「可移動以及自足的圖像，觀者可以一眼盡覽，和環境的、依賴建築的，經常是片段的 (episodic) 或是隱喻的計劃是對立的。」<sup>26</sup> 圖畫不需要考慮它與系列相關繪畫是否和諧，或是視覺上能否從牆面或是天花板上辨別出來，它是單獨可移動的物件，不需依賴建築框架內的特定場域，或是其他相關作品。由於圖畫單一與獨立的特性，它可以被觀者快速地辨別與理解。了解到繪畫會在沙龍被許多不同的公眾觀看，狄德羅寫道：「就一個必須向各式各樣的觀者展示的構圖而言，如果一個具有普通常識的人不能理解它，就是失敗的。」<sup>27</sup>對當時的藝評來說，畫作可以被觀者簡單且快速地理解是衡量作品好壞相當重要的標準之一。

單一性與可理解性自然也是畫型攝影的重要特色。它們獨立展示並支配牆面；光是它們的尺寸就足以吸引觀者注意。這些照片是自足的，因為它們不是系列作品中的一個元素，也因此脫離了觀念藝術的攝影實踐。Gursky 單一作品的意義並不仰賴於與其他作品之間的關係，儘管某些拍攝類似主題的作品可以被視為系列作品，例如拍攝證券交易所的照片就包含了東京、香港、紐約、新加坡、科威特等城市的交易所，使觀者不禁將這些場景互相比較，但他從未將這些照片集結成正式的系列，它們也很少同時出現在展覽之中。而且不論作品的尺寸有多大，Gursky 的攝影都是可移動的：它們不會與建築結構結合，不像場域—特定 (site-specific) 的作品是為特定展示空間製作的，其意義也必須建立在作品與空間的關係之上。在可理解性方面，具有普通常識的觀眾在觀看 Gursky 的大型攝影時都可以理解他所拍攝的主題，其中深層的意涵和歷史指涉或許沒有那麼明顯可認，需要更廣泛的觀看或是研究，但是乍看之下，這些攝影都是可理解的，其中的場景與活動也可以輕易地加以辨認。

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>25</sup> Virginia Adams, *Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)modern Life* (Ph. D. Dissertation, University of Maryland, 2007), pp. 32-33.

<sup>26</sup> 原文參見：“...the portable and sufficient picture that could be taken in at a glance, as opposed to the ‘environmental,’ architecture-dependent, often episodic or allegorical project that could not.” 引自 Fried, *Absorption and Theatricality*, p. 89.

<sup>27</sup> 原文參見：“Une composition, qui doit être exposée aux yeux d’une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n’est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court.” 轉引自 Fried, *Absorption and Theatricality*, p. 90.



#### 四、Gursky 作品中的反劇場特質

Peter Galassi 將《克勞森隘口》（*Klausenpass*, 1984）視為 Gursky 作品歷程的重大轉折，自創作這張作品開始，Gursky 發展出遠距離、俯瞰的觀察方式，營造出攝影中獨特的疏離感。Michael Fried 則接續此一觀點，並將之連結至他一直以來的研究與藝評主題，也就是作品與觀眾之間的關係與反劇場性（anti-theatricality）。Fried 認為 Gursky 的畫型攝影一方面繼承了十八世紀由狄德羅發展論述的反劇場美學，也依據當代情況更新轉化此傳統，其作品本身的存在不需要仰賴於觀眾的參與和認同，是完整自足的美感物件。

的確，在《克勞森隘口》之後，尤其是從 90 年代的作品中，可以大略歸結出兩個主要特點；第一，攝影家站在與被攝者距離足夠遠的地方拍攝，這樣觀者就不會感到與畫面中的人物有任何連結，也不會有認同的衝動或念頭。第二，作品中所有的人物大都沒有注意到攝影家（同時也暗示了觀者）的在場，是傳統的反劇場母題。<sup>28</sup> 觀者因為與畫面人物的距離太遠，無法投入互相觀看的行為，這否定了兩者相互作用的可能性，並「阻絕」（severing）觀者與人物，由此彰顯出作品的反劇場性，以及作品的自主性與自足性。

在 Gursky 的藝術中，阻絕觀者的效果扮演相當重要的角色。拜科技進步之賜，Gursky 的作品運用當代的新媒材更新源自十八世紀的反劇場傳統。自 1993 年起，Gursky 開始使用數位修片技術，在營造現實中不可能出現的景觀的同時，也淡化了照片的索引性（indexicality），使圖像與人的感知經驗產生距離。雖然每張作品數位操縱的程度不一，但總的來說，這導致了圖像本身與它在真實世界的來源之間的連結產生鬆動，甚至是消失。如此產生的影像從本質上來看，至少不完全是人類觀察者或是機械紀錄工具在真實世界對曾見過事物的紀錄，Gursky 藝術中索引性的鬆動也等同於阻斷了照片與原初感知經驗的連結。<sup>29</sup> 他最著名的作品幾乎都建構在他本來擅長拍攝的遠距離全景的基礎上，再加上精巧且極度仔細的修片來呈現人類肉眼不可能看到的景觀。例如《巴黎，蒙帕納斯》（*Paris, Montparnasse*, 1993）【圖 1】，就是將多張照片橫向拼接在一起的結果。就實際情況來說，不論多麼廣角的鏡頭都不可能拍到在如此開闊的橫向全景中，完全只有建築物的正面朝向觀者，且畫面的邊角毫無扭曲的景象。

Gursky 也經常利用玻璃窗、圍籬、網子等物件來隔離觀者和主題。<sup>30</sup>《聯邦議院，波昂》（*Bundestag Bonn*, 1998）【圖 2】就是一個結合上述複雜的數位操弄與具有隔離效果的物件的明顯例子，除了玻璃窗與其上的反光以外，還有垂直

<sup>28</sup> Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, pp. 156-157.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 166.

與水平的鋼架結構阻擋觀者的目光，使觀者難以清楚窺見建築物內部的狀況，只能夠約略看出裡面似乎正在進行會議。據 Gursky 本人所述，這張作品結合了他在白天與夜間拍攝的照片，建築物外部的鋼架是白天拍攝的結果，透過玻璃窗看見的內部狀況則是夜間拍攝的，因為只有在夜晚，藉由內部的燈光照明，才能夠清楚地從外面拍攝室內的影像。<sup>31</sup>在畫面上方三分之一處，玻璃窗上有著下方會議景象的倒影，這也是 Gursky 翻轉下方影像，再加以合成的結果。

《香港證券交易所，雙聯畫》（*Hong Kong Stock Exchange, Diptych*, 1994）

【圖 3】以兩張並排的影像來呈現證券交易所。從這兩張照片中，觀者可以看到交易所的中心呈三角形，人們坐在坐位上，以一種非常有結構的平行方式排列。從攝影的整體空間結構來看，位於兩張照片中間的三角形似乎是一個空白的空間。這個空白的空間只有外圍鋪著紅色的地毯部分是可見的，無法窺見空間中心的觀者只能夠猜測或想像其中的情況。這種雙聯畫的構圖阻絕了觀者的視點，隔絕攝影家或觀者從任何可能的視點觀看實際的母題。<sup>32</sup> 這張照片也是經由數位修片而成，將畫面中的交易所內部轉化為與真正空間完全不同的結構，若是對照相同主題的單張照片，《香港證券交易所》（*Hong Kong Stock Exchange*, 1994）

【圖 4】，就可以發現 Gursky 對圖像做了極為誇張的變動。他對雙聯畫形式的使用象徵了他自藝術中掏空視角的概念，<sup>33</sup>阻礙觀者透過照片觀看真實狀況。

反劇場的特色同樣顯示在作品的內容上。在許多 Gursky 的照片中，人物呈現出專注於己身事務的狀態，沒有注意到攝影家（同時也暗指了觀者）的在場。Fried 強調 Gursky 作品中人物的專注是「扁平的」或是機械性的；觀者無法觀察到人物具有任何一點關於內在或是精神深度的暗示。<sup>34</sup> 扁平的專注也是另一個抗拒觀者對作品人物產生認同的手段。大多數 Gursky 於 90 年代問世的作品，其中的人物大多不是無所事事地旁觀，就是在進行一些機械性的勞動。以《西門子，喀斯魯》（*Siemens, Karlsruhe*, 1991）【圖 5】和《芽莊，越南》（*Nha Trang, Vietnam*, 2004）【圖 6】為例，前者畫面中為數眾多的工人在各自的座位上埋頭工作，他們的工作看起來單調無趣，一個個縮在桌前的身影彷彿要被周圍的拖車、電線卷，以及各種組裝零件所淹沒，觀者得定睛細看才能觀察到他們的活動。《芽莊，越南》則是一張從上往下俯拍工廠內數百位越南女工的作品。她們穿著橘色的制服，在地上用稻草編織籃子和小椅子，其中只有一個女工向上直視照相機，其他人都專注於手上的工作。由此可以看出反劇場的特色。就觀者看來，這些大量埋頭苦幹的人物拒絕與觀者產生互動，也難以讓人產生認同或是投入情感，這或許

<sup>31</sup> Gursky 的作品自述來自 Le Centre national de la photographie, *Contacts* (France: Arte Video; Chicago, Ill.: Facets Video, 2004), DVD.

<sup>32</sup> 詳見 Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, pp. 170-172.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 173.

也是他的拍攝內容經常被研究者連結至當代社會中勞動者的異化等議題的原因之一。

同樣被歸類為畫型攝影的一員的 Jeff Wall 所呈現的專注性就和 Gursky 大不相同，Wall 刻意讓作品可以指涉到藝術史上的名作，畫面中沉思的人物更加貼近狄德羅所提倡的專注性。像是《Adrian Walker，藝術家，在溫哥華哥倫比亞大學解剖學實驗室素描標本》（*Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of Columbia, Vancouver, 1992*）

【圖 7】，攝影中的主角在實驗室的一角專注地描繪人類手臂的標本，好像進入了旁人無法觸即的生活的另一領域。Wall 作品中專注的母題經常讓人聯想到夏丹的人物畫，如《正在素描的年輕學生》（*Young Student Drawing, c. 1733-8*）【圖 8】，兩者畫面中的人物都背向觀者，投注全部的精神在素描上面，關閉畫中人物與觀者互動的可能，呈現出攝影家或是畫家，同時也是觀者不在場的幻象。

然而，Gursky 近年也有些作品似乎一反過去的風格，回到了較為古典的專注母題，脫離了 Fried 所提出的扁平的專注性。雖然這些作品的畫面依然維持大型橫幅全景的形式，人物卻只縮減到個位數，他們和前述大量投身於機械性勞動的工人不同，多以藝術家的姿態全神貫注地思考與創作，忘卻觀者的存在。《大教堂 I》（*Cathedral I, 2007*）【圖 9】即是一例。圖中，九扇花樣繁複的黑白玻璃窗一字排開，這是 Gursky 使用數位技術，拼貼原本位於不同牆面的玻璃窗所形成的成果，而由彩色轉為黑白，玻璃窗上的宗教故事也變成了接近抽象的圖案。右下角帶著攝影機的五個人正在拍攝這些玻璃窗，這五人只專注於拍攝的相關活動，彷彿對自己也是被照相機捕捉的對象一事一無所覺。整個畫面包圍在一種沉靜卻又神祕的氛圍中，觀者無從知曉人物左方的土堆有什麼用處或意義？單從作品本身與標題也無法得知拍攝地點在何處？這五人又是誰？據 Stefan Gronert 的考察指出，這張照片其實是於夏特大教堂（Chartes Cathedral）拍攝，人員則是德國導演 Wim Wenders 的團隊。<sup>35</sup> 此外，這張作品也可視為攝影的隱喻，光線透過窗戶照進陰暗的室內空間，就如同光線射進玻璃鏡頭，在底片上作用的過程一般。<sup>36</sup>

《未命名 XVI》（*Untitled XVI, 2008*）【圖 10】在呈現反劇場的特質之外，是自我指涉更為強烈的一張作品，因為作品中的主角就是 Gursky 本人與他尚在青少年時期的兒子。<sup>37</sup>這是以法蘭克福的繭俱樂部（Cocoon Club）為主題的作品之一，但人物面前豎立著如蜂窩孔洞一般的灰色牆壁並不是實景，而是使用 3D

<sup>35</sup> Stefan Gronert, "Photographic Emancipation," in *The Düsseldorf School of Photography* (New York: Aperture, 2009), p. 55.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Nancy Tousley, "Andreas Gursky: Interview with Insight," interview by Nancy Tousley, in *Canadian Art*, <http://www.canadianart.ca/online/features/2009/07/09/andreas-gursky/> (accessed 19 January 2010).

建築軟體建構而成，其他部分則是於 Gursky 的工作室拍攝。地板是工作室實際的地板；位於畫面中間偏右，在牆壁與地板交界處散落的盒子與 CD 也是 Gursky 自己的收藏。分據畫面左右兩側，蹲坐在地板上的 Gursky 與他穿著連帽上衣的兒子皆背對觀者，沉浸於自身的觀察與沉思之中。Gursky 朝向觀者的角度竟意外地與 Wall 的《Adrian Walker》如出一轍，他手上正拿著牆面的碎片研究，彷彿正在思考該把這些碎片拼在牆上的哪裡才好，這時，他指涉的不是攝影媒材的機械運作，而是使用數位技術「拼貼」建構畫面。雖然《未命名 XVI》可以看作是 Gursky 的「自畫像」，也的確是他第一次進入自己作品的照片，但他卻不選擇面向觀者，以主人之姿展示畫面中的空間，他看似只專注於自身的思考，實則精巧地營造出畫面中的活動與觀者無關的反劇場場景。

## 五、再析畫型攝影

在回顧畫型的歷史與說明其與 Gursky 攝影的連結後，此處企圖提出幾點個人在閱讀文獻時的觀察，討論畫型或許並不是如 Michael Fried 的研究一般，可以完美地由十八世紀繪畫理論轉譯為當代藝術攝影的美學判準。在 Fried 的研究與評論生涯中，他不斷地貶抑低限主義藝術，並以劇場性與非劇場性的對立，切割觀念藝術與畫型的概念。然而，透過對 Chevrier 的觀點以及 Gursky 攝影作品的分析，筆者認為畫型攝影仍然在某些方面受到觀念攝影的影響。

Fried 以劇場性與反劇場性貫穿他對十八世紀繪畫、觀念主義藝術，以及當代攝影的研究。他對畫型攝影的反劇場性的看法，和狄德羅關於劇場和繪畫的評論相符，也和他在 1976 年的著名藝評〈藝術與物性〉(“Art and Objecthood”, 1967) 中，對低限主義/如實主義(minimalism/literalism)的批評相符合。Fried 讚揚畫型攝影在低限主義之後，重新讓藝術得到了自主性，不論是否有觀者在場，其藝術價值不會因此而改變；反觀低限主義的感知是劇場性的，它考量的是觀者面對作品的實際環境，若是缺少了觀者的參與，作品的藝術價值即大打折扣。從現代主義藝術的發展來看，現代主義繪畫擊敗或是懸宕其物性，也就是擊敗或懸宕其劇場性。圍繞著觀者經驗與感知，這是劇場與現代主義繪畫、劇場的 (theatrical) 與圖畫的 (pictorial) 之間的戰爭。<sup>38</sup>由此可知，Fried 將低限主義藝術與劇場性連結，以此來抨擊 Donald Judd (1928-1994) 與 Robert Morris (1931- ) 等人的作品，甚至將他所謂劇場性的藝術斥為現代藝術的退化。<sup>39</sup>

對照 Fried 對畫型攝影的讚揚，畫型和觀念主義之間似乎涇渭分明，畫型就像是反劇場性歷經了觀念藝術的黑暗時代之後復甦的藝術自主性的希望。然而，

<sup>38</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood,” in *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 160.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 164.

在作品與觀者的關係，以及作品與空間的關係上，作為 Fried 的先行者，Chevrier 卻沒有如 Fried 一樣，完全地拋卻觀念藝術的影響，在提及創作畫型攝影的藝術家時，Chevrier 提到：「他們也吸收了 1960 年代觀念藝術的主張：質疑身體與空間、脈絡與感知。他們創作物體—影像，探索影像被觀眾感知的空間，以及攝影的感知本身。」<sup>40</sup> 此外，Chevrier 對畫型攝影的看法並非如 Fried 對畫型的定義那般，強調作品和空間沒有關聯性，他認為畫型攝影的建立需要攝影家的通盤考慮，展示空間也是要素之一。他寫道：

現今將自身定位為藝術家的攝影家必須將展示作品的公共空間納入考量，他們不再能夠只是輕巧地拍下照片而已；他們要使作品堅實地存在，在實際的感知空間中賦予作品重量。他們不一定要製作作品，但是他們在創作之前，一定要計劃好作品將會是什麼樣子，放置在哪裡，將融合於什麼敘事之中。<sup>41</sup>

從這裡可以看出 Chevrier 的觀點與 Fried 的不同之處，畫型攝影或許不只是單純地對觀念藝術的反動與斷裂，其對於展示空間的要求與低限主義之間還是具有某些關聯。Fried 利用 Chevrier 的定義來闡述自己的觀點及其反對低限藝術的立場，其中的確有一些不完全相符之處。

由於其巨大的尺幅，Gursky 的攝影必須在寬敞的大空間中展示。巨型的照片與寬敞的空間，改變了觀者過去觀看照片的方式，觀者必須與作品保持一定的距離，並與其他公眾一同觀看，個人與照片之間的近距離觀看方式與一對一的親密感從而消失。在實際觀看 Gursky 的作品時，觀者會發現照片佔滿了視域，並被照片複雜精細的圖案，與光滑多彩的表面所吸引。作品本身巨大的尺寸迫使觀者向後退，才能將整張照片盡收眼底。但當觀者退後幾步，看見照片整體後，卻無法看清楚其中的細節。因此，觀者會再度向前湊近作品，企圖看清楚其中的小細節。但這樣仔細地觀看也未必能讓觀者得到期望中的啟發，找到可以投射情感或是認同的對象，照片中的細節雖然極吸引人，但 Gursky 的呈現方式使觀者無法對其產生情緒的連結。Geoffrey Batchen 就認為因為 Gursky 作品本身的大小，

---

<sup>40</sup> 原文英譯：“But they have also assimilated the propositions of the 1960s: the problematizing of the body and space, of context and perception. They produce object-images and explore both the space in which these images are perceived and photographic perception itself.”引自 Chevrier, “The Adventure of the Picture Form in the History of Photography,” in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, p.116.

<sup>41</sup> 原文英譯：“The photographers of today who consider themselves and manifest themselves as artists—taking into consideration the public spaces in which they exhibit—can no longer merely “take” pictures; they must cause them to exist, concretely, give them the weight and gravity, within an actualized perceptual space, of an “object of thought.” They do not necessarily have to “make” them—much less leave their trademarks on them—but they must, before producing them, plan how they will be, where they will be situated, into what narrative they will be integrated.” 引自 Chevrier, “The Adventure of the Picture Form in the History of Photography,” in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, p.120.

以及為了欣賞作品將外在世界化為宏觀的抽象構圖，觀者必須拋棄任何與攝影建立某種親密感的欲望。<sup>42</sup> 此外，攝影將其主題固定於過去的時間之中，與觀者產生時間的距離；而在時間的距離之外，大型攝影更與觀者產生空間的距離，<sup>43</sup> 真正地將觀者向後推，與照片和拍攝主題保持距離。「恢復觀者與影像之間的距離」正是畫型攝影所強調的重點。放棄過往觀看攝影的親密感，大型攝影藉由時間與空間的雙重距離，要求觀者以冷靜的觀察者角度來審視作品。

如果作品對展示空間的要求可以將 Gursky 的攝影與觀念藝術相連結，其作品中開放的系列性也顯示出他的作品未必與觀念藝術攝影之間有著明確的斷裂。Gursky 早期的作品深受 Bernd 與 Hilla Becher 的類型學（“typologies”）攝影影響，縱然 Becher 夫婦從未刻意讓作品打入觀念藝術的潮流之中，但因為他們根據一極端詳盡徹底的計畫來累積作品，近乎無限地拍攝各種現代工業建築物，他們的作品經常被納入觀念藝術的範疇。和刻意採用業餘手法的典型觀念攝影不同，Becher 夫婦的攝影講究精準的技巧，作品的焦點銳利，主體清晰，沒有強烈的對比，且全都採用黑白的形式，以排除色彩對形式的干擾。母題主要是各種工業設備，像是熔爐、水塔、瓦斯儲存槽等建物的正面或是不同角度的側面影像。在他們設計的排列系統之中，Bernd 與 Hilla Becher 將工業建築物細分為依據功能、建築日期、地區特異性，與不同建材來區分的類別，藉此強調形式與美感的差異，並強調工業建築風格的多樣性。

類型學攝影通常是一系列九、十二，或十五張同類型建築物的照片，例如《礦塔，德國》（*Winding towers, Germany, 1972-1983*）是十五張以相同角度拍攝的不同礦井架的組合，它們具有相同的功能，造型類似但各有細微的差異，紀錄下現代主義所推崇的民間籍籍無名者（anonymous）的創造力。廣義來說，類型學的攝影關注的是經驗的、直接的外表，以及照片中的細節與清晰度。這些攝影經常以系列來展示或製作；另一個類型學計劃的重要元素是它可以無止盡地增加與比較的特色。類型學中的某一影像暗示了總是還會有其他例子可以加入，將新與舊照片並置在一起揭示了每個單獨影像在整體系列中固有的意義。<sup>44</sup>

從 Bernd Becher 於 1976 年被聘為攝影教授開始，Becher 夫婦在藝術學院教學超過二十年，在嚴格的標準下，儘管他們收的學生不多，但他們都在當代攝影佔有一席之地。<sup>45</sup> 在教學方面，Becher 夫婦先建議每個學生選定一種主題，最好是某個類型的建築，必須屬於社會而非自然的領域。接著，採用一種統一的風格來拍攝照片，如果情況允許的話，他們偏好的呈現方式是畫面中天氣晴朗無雲、

<sup>42</sup> Geoffrey Batchen, “Does Size Matter?” in *Konsthistorisk Tidskr*, Vol. 72, No. 4 (2003): 250.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>44</sup> George Slade, “Typology”, in *Encyclopedia of 20<sup>th</sup> Century Photography*, Lynne Warren ed. (Boca Raton: CRC Press, 2006), p. 1563.

<sup>45</sup> Becher 夫婦的學生包括 Thomas Struth、Axel Hütte、Candida Höfer、Tata (Roswitha) Ronkholz、Thomas Ruff，與 Petra Wunderlich 等藝術家。

主題是正面與靜止的，這樣可以使經驗的偶然性，和攝影師的個人觀點被減到最低的程度。最後，是實地拍攝大量個別實例的照片，因為此方法的嚴格與精確性，這些照片將會形成一類型學，透過一系列被拍攝物的獨特外型，呈現出拍攝對象的種類。只有到作品發展出類型時，有時甚至得到幾年之後，他們才會投入到另一個計劃。<sup>46</sup>

進入 Becher 夫婦的班級後，Gursky 也開始將類型學方法應用在當地餐廳與酒吧的室內擺設、百貨公司銷售人員，以及辦公大樓的保全人員等主題上。他的畢業作品《大樓門衛》（Pförtner-pictures, 1981-85），包含六張作品，拍攝的就是杜塞多夫附近的企業辦公大樓大廳櫃檯的保全人員與海關人員。這些照片都把人物放在正中間，使他們正面朝向照相機，並完整的拍下他們的工作櫃檯。這些相同主題的作品也形成了一種類型，在大樓警衛這個類別之下，有身穿不同西裝的工作人員，以及各種不同的大廳設計與櫃檯的設計，而這些作品也具有可以不斷增加新例子的開放性。

到了 1990 年代，Gursky 的攝影依然保有自 Becher 夫婦處習得的技術精準、形式安排嚴謹的風格，畫面中充滿引人一再仔細觀看的細節，從這不難發現他對拍攝主題做了許多研究，以尋找最合適的拍攝方式。他也秉持著類型學的攝影方法，長期持續拍攝世界各地外型相似，且功能相同之主題。Gursky 的作品雖然沒有規劃明確的系列，但就他持續拍攝的主題來分，也可約略組成幾個系列，例如證券交易所就包括東京（*Tokyo Stock Exchange*, 1990）、香港（*Hong Kong Stock Exchange, Diptych*, 1994）、新加坡（*Singapore Stock Exchange*, 1997）、芝加哥（*Chicago Board of Trade II*, 1999）、科威特（*Kuwait Stock Exchange*, 2007）；飯店建築內部則有亞特蘭大（*Atlanta*, 1996）、時代廣場（*Times Square*, 1997）、台北（*Taipei*, 1999）與上海（*Shanghai*, 2000）和聖保羅（*São Paulo, Sé*, 2002）；商品的陳列則包含從超商食品（*99 Cent*, 1999）、Nike 球鞋（*Untitled V*, 1997），到高級服飾如 Prada（*Prada I*, 1996）、Dior 男裝（*Dior Homme*, 2004）等。這些作品在視覺張力上自成獨立的作品，不需要像 Becher 夫婦的作品一樣，要經過比較才能顯出原型的概念與意義；然而它們集結在一起的時候，由於呈現形式上的相似性、互相關聯的主題，以及沒有結尾的開放性，Gursky 隨時能夠拍攝同樣的主題來為系列增加新成員，這似乎超出了之前所述「畫型與其他作品之間沒有連結」的標準。Gursky 的作品既是各自獨立的，卻又可以互相結合。個別作品可以被劃分為不同的子群，每個子群都描繪不同的母題，或是追求不同的構圖形式。但經過一段時間的持續創作與累積，這些子群會漸漸地重疊，發展出如同家族關係一般的網絡。<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Galassi, "Gursky's World," in *Andreas Gursky*, p. 16.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 34.

最後要補充的是，最近的研究顯示大尺寸攝影的源流可能不只是純粹來自於高階藝術，Olivier Lugon 為大型彩色攝影指出了另一個來自大眾媒體與廣告的可能。他認為在過去半世紀中，接近或是超越人類尺寸的大型攝影代表的是繪畫的對立面，也是藝術作品的對立面；它不是如 Fried 所言，是讓人對其沉思的圖像，而是為了大眾溝通而設計。圖像愈大，就愈遠離藝術。Lugon 將大型攝影發展的開始訂在兩次世界大戰之間，那時人們將其視為壁畫的現代形式，是攝影壁畫（photomural），而非獨立的圖畫；攝影壁畫是隸屬於建築之下的作品，具有裝飾公共空間與傳遞訊息的實用功能，不是可供交易或收藏的藝術品。<sup>48</sup> 這顯示了現在所謂畫型攝影的源頭或許並不如 Fried 所言，是高階藝術範疇內與繪畫歷史一脈相承的狀況，美國通俗文化與商業也是重要的影響因素之一。

就連被 Fried 標舉為畫型攝影的代表性人物，且經常有意在作品中指涉藝術史經典繪畫的 Jeff Wall，其作品形式也有取自商業與廣告的特徵。1978 年，Wall 在溫哥華的藝廊櫥窗中，展出他第一幅大型攝影，《被摧毀的房間》（*The Destroyed Room*, 1978），作品內容固然指涉的是德拉克洛瓦的《薩達那培拉斯之死》（*The Death of Sardanapalus*, 1827/1828），但將照片洗成燈片，後面打上燈光，並放在櫥窗之中展示，這樣的展出形式明確地指涉到城市中的廣告燈箱。在 Wall 當時的文章〈致觀者〉（“To the Spectator”, 1979）中，他提到挪用象徵的社會系統（如：霓虹燈、電視、電影，與廣告）的必要性，在於必須將它們理解為高階藝術的一部分。<sup>49</sup> Lugon 認為大型彩色攝影以引用的模式作用，挪用廣告、商業圖像，與媒體的技術和方法，讓它們面對藝術世界，並與之產生衝突，由此開啟藝術自主性的探討。<sup>50</sup>

## 六、小結

自 1990 年代開始，Gursky 創作了尺幅巨大、採用數位修片技術的作品，使畫面中的景象與現實中的場景產生距離。他的作品被歸類為「畫型攝影」，此詞首先由 Jean-François Chevrier 提出，強調在 1970 年代觀念藝術的實驗過後，攝影家回歸繪畫的模式進行創作，藉由反制觀念攝影的創作手法（如使用文件的形式與業餘的技法），恢復攝影的視覺主導性。<sup>51</sup> 畫型攝影在尺寸上可以像歷史畫一樣占據展覽空間的整個牆面，顛覆了過去觀看攝影作品的方式，以正面衝突感取代了過去親密的觀看經驗。

---

<sup>48</sup> Olivier Lugon, “Avant la ‘forme tableau’,” *Études photographiques*, 25 (mai, 2010), <http://etudesphotographiques.revues.org/index3039.html> (accessed 20 September 2010).

<sup>49</sup> Jeff Wall, “To the Spectator 1979,” in *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004* (Basel: Schaulager; Gottingen: Steidl, 2005), pp. 437-438.

<sup>50</sup> Lugon, “Avant la ‘forme tableau’,” *Études photographiques*, 25 (mai, 2010).

<sup>51</sup> Chevrier, “The Adventure of the Picture Form in the History of Photography,” in *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*, p. 116.



Michael Fried 接續此概念，將畫型的源流追溯至十八世紀中期狄德羅的藝評。狄德羅強調繪畫應該展現專注性與反劇場性，畫中描繪的人物必須看似全心投入自身正在從事的事物之中，從而建立觀者並不存在的幻象。<sup>52</sup> Gursky 的攝影一方面繼承了發源自十八世紀的反劇場美學，也依據當代情況更新此傳統，他在構圖形式、拍攝距離與角度，和場景的安排上，阻絕觀者直接觀看作為主題的事件與人物，呈現出反劇場的效果。如此，觀者感到被隔絕於畫面之外，無法對畫中的人物產生任何認同或投射。

然而 Fried 對畫型攝影的觀點隱含其貶抑低限主義藝術的立場，意圖切割觀念藝術與畫型攝影之間的關聯性。Chevrier 縱然指出畫型攝影與觀念攝影在畫面與形式上的不同，但他也強調畫型攝影吸收了 1960 年代觀念藝術的養分。從畫型攝影對展示空間的要求來看，畫型攝影並非如 Fried 所定義的一般，作品和空間不相關聯。而 Gursky 作品中開放的系列性也顯示出觀念攝影對他的啟發，雖然 Gursky 的攝影在形式上自成獨立的作品，但他經常以相似的方式再現具有同樣功能的場景，並陸續累積同樣主題的作品，可見其攝影與類型學的連結。

---

<sup>52</sup> Glaus, "Diderot in the Painter's Space," in Denis Diderot, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, p. 143.

## 參考資料

### 專書著作

- Diderot, Denis. *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*. Edited by John S. D. Glaus and Jean Seznec. Dordrecht : Springer Science+Business Media B.V, 2011.
- Fogle, Douglas, ed. *The Last Picture Show: Artistic Using Photography 1960-1982*. Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 2003.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Gilbert, Alan. *Another Future: Poetry and Art in a Postmodern Twilight*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.
- Gronert, Stefan. *The Düsseldorf School of Photography*. New York: Aperture, 2009.
- Gursky, Andreas. *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Andreas Gursky*. Ostfildern: Hatje Cantz; Basel: Kunstmuseum Basel, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Andreas Gursky: Works 80-08*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Mack, Michael, ed. *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*. Basingstoke: AA Publications, 1999.
- Squiers, Carol, ed. *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*. New York: The New Press, 1999.
- Wall, Jeff. *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager; Gottingen: Steidl, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: Museum of Modern Art, 2007.
- Warren, Lynn, ed. *Encyclopedia of 20<sup>th</sup> Century Photography*. Boca Raton: CRC Press, 2006.
- Wolf, Sylvia. *Ed Ruscha and Photography*. New York: Whitney Museum of American Art, 2004.

### 學位論文

- Adams, Virginia. *Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)modern Life*. Ph. D. Dissertation, University of Maryland, 2007.

Hatami, Atussa. *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21<sup>st</sup> Century's Capitalist World*. Ph.D. Dissertation, University of South Carolina, 2004.

#### 期刊論文

Begg, Zanny. "Photography and the Multitude: Recasting Subjectivity in a Globalised World." *Borderlands E-journal* 4, no. 1 (2005).

[http://www.borderlands.net.au/vol4no1\\_2005/begg\\_art.htm](http://www.borderlands.net.au/vol4no1_2005/begg_art.htm). Accessed 20 December 2010.

Crimp, Douglas. "Pictures." *October* 8 (Spring 1979): 75-88.

Lugon, Olivier. "Avant la 'forme tableau'." *Études photographiques* 25 (mai, 2010).

<http://etudesphotographiques.revues.org/index3039.html>. Accessed 20 September 2010.

#### 網路資源

Tousley, Nancy. "Andreas Gursky: Interview with Insight." *Canadian Art*.

<http://www.canadianart.ca/online/features/2009/07/09/andreas-gursky/>. Accessed 19 January, 2010.

#### 影音資料

Le Centre national de la photographie. *Contacts*. France: Arte Video; Chicago, Ill.: Facets Video, 2004. DVD.

## 圖版



【圖 1】：Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, 1993. 205 x 421 cm.



【圖 2】：Andreas Gursky, *Parliament, Bonn*, 1998. C-print, 284 x 207 cm.





【圖 3】：Andreas Gursky, *Hong Kong Stock Exchange, Diptych*, 1994. Two frames, each 191 x 263.5 cm.



【圖 4】：Andreas Gursky, *Hong Kong Stock Exchange*, 1994.

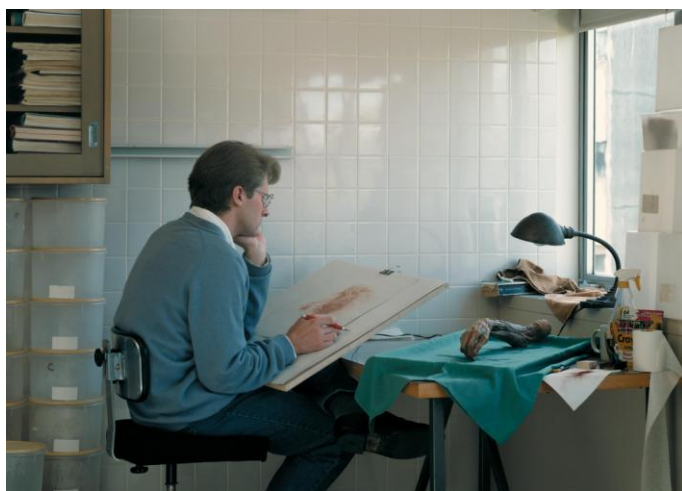


【圖 5】：Andreas Gursky, *Siemens, Karlsruhe*, 1991. 175.5 x 205.5 cm.

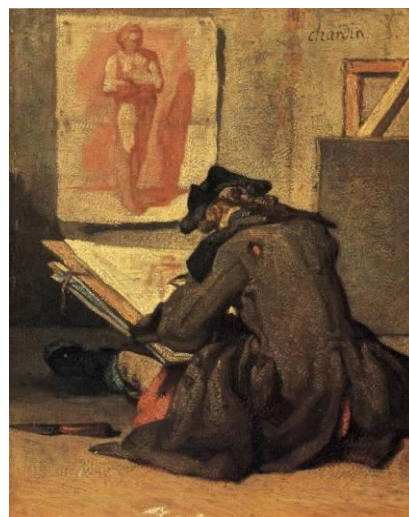




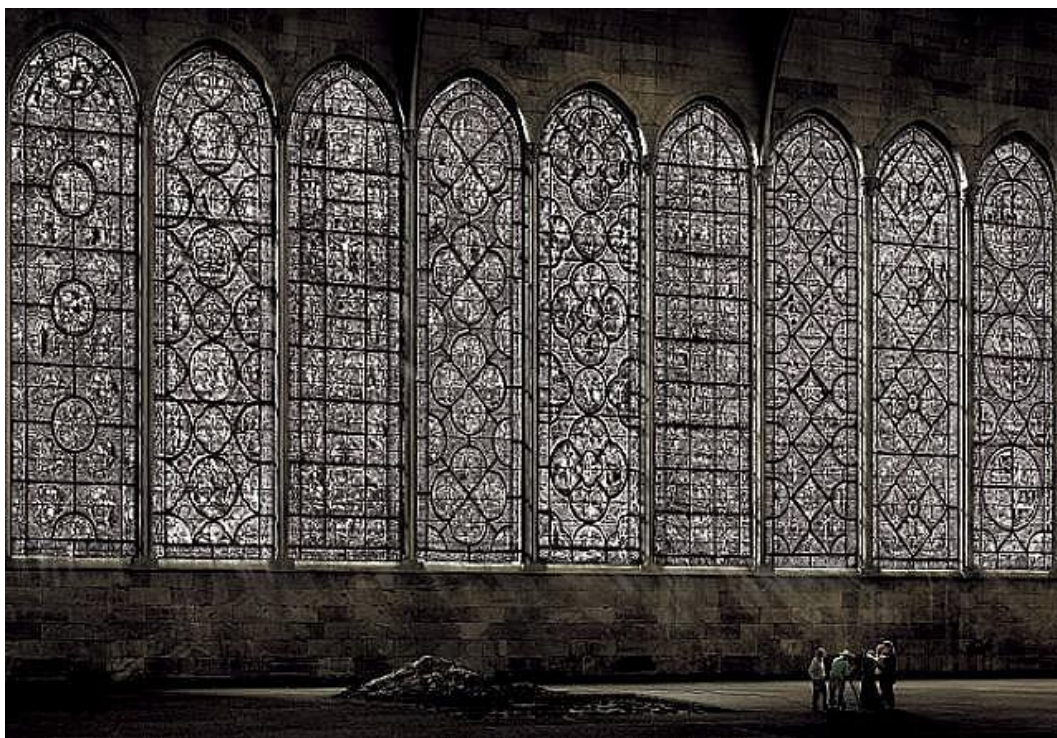
【圖 6】：Andreas Gursky, *Nha Trang, Vietnam*, 2004. 295.5 x 207 cm.



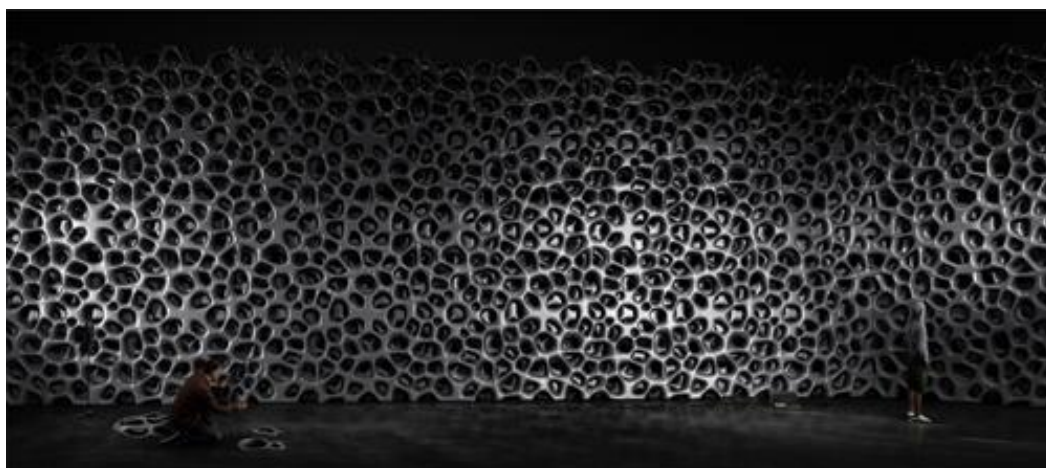
【圖 7】：Jeff Wall, *Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of Columbia, Vancouver*, 1992. 119 x 164 cm.



【圖 8】：Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Young Student Drawing*, c. 1733-8.



【圖 9】：Andreas Gursky, *Cathedral I*, 2007. 237 x 333 cm.



【圖 10】：Andreas Gursky, *Untitled XVI*, 2008. 237 x 506 cm.