

日常與陌生的交替——Philip-Lorca diCorcia 的攝影初探

國立中央大學藝術學研究所 吳家瑀

前言

Philip-Lorca diCorcia (1953-, Hartford, Connecticut) 在 70 至 80 年代間以拍攝家庭和友人的系列受到注目，90 年代初則以付費交易的方式商請從事性交易工作的男妓作為他的拍攝對象而集結成的《好萊塢系列》(*Hollywood*, 1990-92) 受到諸多爭議和評論。日後他持續進行著創作，如《街頭系列》(*Streetwork*, 1996-98)、《頭像系列》(*Heads*, 2000)，或更晚近拍攝脫衣舞孃的照片。《千》(*Thousand*, 2007) 則是集結自 70 年代起拍攝下的拍立得照片，其中亦包含單純為朋友家人所作的紀錄以及與他各系列相關的零星作品。《故事書生活》(*A Storybook Life*, 2004) 則像是一部關於他職生涯 25 年以來私人故事的影像寫作。他的作品之所以引人入勝、發人省思，在於那獨有的靜止氛圍，而他的某些單人室內場景或戶外的空景照片總使人感受到與 Edward Hopper (1882-1967) 近似的荒涼和孤寂；作者高度介入拍攝前製作業和編導，藉由高畫素與大尺寸呈現畫面的細節，diCorcia 對攝影的人為性直言不諱，亦不掩飾那繁瑣的場面調度促成的電影感。也許即如 Michael Fried (1939-) 所言，當代攝影因應美術館展示形式的要求，遂逐步發展出一種與傳統油畫一樣巨幅的畫型攝影 (tableau form) 趨勢，經由逼視產生的正面衝突感與觀者對話，引發其重新思考攝影的意義，另一方面同時也宣告著對攝影人為性的認同，¹ 而本文即意圖探究 diCorcia 攝影中的人為機制。

本文在第一部分將初步梳整 diCorcia 的攝影歷程及關於其作品的評議；第二部分將探討作品中的電影感與敘事意向；而後主要著力在 diCorcia 藉由吸納／專注模式 (absorptive mode)、人物無情感向度的空洞表情等設定所透露的弱化、甚至反戲劇性的傾向；最後，本文試圖對 diCorcia 的攝影風格提出觀看方式的疑問，由於種種的人為操控成分與作者意念的滲透，我們無法如同觀閱一般的家庭相簿或紀實街拍那樣面對 diCorcia 鏡頭下的世界，它太過冷調以致制止了觀閱者揣想的可能和能動性。那麼，我們能以何種進路去閱讀和詮釋 diCorcia 的作品？因此，本文限就早年的居家、室內即景照片，以及《好萊塢系列》為研究對象和提問範圍展開討論，如此圈限，乃因其中頻繁出現的某些共同特徵：單人四分之三或二分之一的側面像構圖，人物陷入某物事的情境，以及空洞、漠然的臉部表

¹ Michael Fried, "Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World And Technology," in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 37.

情；這些設定引起筆者探究的好奇心：是否 diCorcia 透過吸納模式凝練的人物的專注／渙散／失神的姿態是表意主體的取消，如此是意圖控訴消費文化和高度現代發展中的人們被異化的空洞性靈，抑或是無關乎社會批判，而是欲求觀者以一種迥異於漠視日常生活的詩性之眼重新從平凡中發現驚奇？又或者是這兩方態度的並陳，既是批判前者，又為被慣習、規條馴化的主體指引掙脫僵局的出路？

一、初探 diCorcia

(一) diCorcia 與波士頓學派

Philip-Lorca diCorcia 於 70 年代早期在哈特福大學 (University of Hartford) 的求學時期就已開始向概念藝術家 Jan Groover (1943-) 學習攝影，此課程為他引介了如普普、低限和概念藝術等當時不斷推陳出新的藝術風貌，尤其對 Ed Ruscha (1937-)、Vito Acconci (1940-) 和 William Wegman (1943-) 等人運用攝影可以被操弄和虛構的特性印象深刻。² 這些藝術家刻意選取最乏味、平庸的照片，諸如護照上的大頭照、制式的房地產廣告或是規矩的教科書插圖為素材，巧妙地創造了一個致力於惡戲 (mischief) 的世界，圖像經過藝術家的處理罩籠著謎團，同時搖撼了觀者對於攝影真實的依賴性，或許這多少啟發了日後 diCorcia 對攝影的狡黠與欺騙性之關切；在 Hartford 就讀一年之後的 diCorcia 轉學到波士頓藝術博物館附設學院 (The School of the Museum, Fine Arts, Boston)，並於 1976 年畢業。許多 70 年代中期的藝術家，如 Nan Goldin (1953-)、David Armstrong (1954-) 和 Mark Morrisroe (1959-1989) 也都在此時進入學校培訓，稍晚還有 Stephen Tashjian (1959-) 和 Jack Pierson (1960-) 加入。這些人 (包括 diCorcia) 幾乎形成 1995 年波士頓當代藝術協會 (Institute of Contemporary Art) 舉辦的《波士頓學派》(Boston School)³ 展覽之班底，這或許是索引 diCorcia 攝影風格的第一張標籤。然而這種以既成事實 (藝術家來自同一學院的訓練養成之作品特色) 來概括波士頓學派風格的美學傾向值得存疑。Norman Bryson 曾對波士頓學派下此評論，說其欲破除攝影誕生之初即遮蔽我們視界的非人格化 (impersonality) 的魔咒，⁴ 實則此特徵主要濃縮在 Nan Goldin 或 Mark Morrisroe 的作品之中，例如藝術家作為第一目擊者見證邊緣者窮困潦倒的魅力，或對逼真的現實情狀給予

² Peter Galassi, "Photography Is a Foreign Language," in *Philip-Lorca diCorcia* (New York: The Museum of Modern Art, 1995), p. 8.

³ Boston School was presented at the Institute of Contemporary Art, Boston, October 18- December 31, 1995. The exhibition was curated by Milena Kalinovska and Lia Gangitano.

⁴ Norman Bryson, "Boston School," in *Boston School* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1995), p. 19.

注目。⁵

(二) diCorcia 與其攝影歷程

1979 年 diCorcia 取得耶魯大學攝影系的碩士學位，當時的美國攝影界正吹起一陣鼓舞多元觀點和試驗的風潮，從 60 年代開始 Andy Warhol (1928-1987) 從美國經驗中挑選圖像作為創作資源，再到表演與概念藝術借助攝影的紀錄功能和指涉性，在一個宣稱繪畫已死的年代，任何媒材或議題都可能被採用而成為藝術，而攝影媒介更是極常被借助的管道。⁶ 70 年代是 diCorcia 藝術風格的形成期，他開始在實踐上結合其特出的拍攝方式，從日常生活中接觸的人事物為拍攝對象，其中大部分取自於他的家庭或朋友圈，如 *Mario* (1978)【圖 1】和 *Igor* (1987)【圖 2】，它們共有的創作者個人鮮明的風格戳記是渙散、空洞的表情與單人場景的構圖。從耶魯畢業後展開的職業生涯，diCorcia 曾為公司行號拍攝年鑑插圖，而後持續替雜誌 (*Esquire*, *Fortune*, *Condé Nast Traveler*, *details*...) 拍攝旅行、肖像、時尚等商業用途的照片。雖然這些作品難以貫徹他個人的美學觀念，但這些經歷和過程涵養了他在技術上的精煉和隨機應變的能力，而商業攝影以幻想修飾現實的人為性和消費文化中隱含的攝影邏輯對 diCorcia 帶來的啟悟，於他日後能夠創作出《好萊塢系列》與《頭像系列》等作品而言都深具不可抹滅的意義和價值。

二、關於 diCorcia 的作品地位和評議

(一) 後現代影像的本質

美國攝影家 Tod Papageorge (1940-) 曾說過，從 Garry Winogrand (1928-1984)⁷ 拍攝政治家、節慶、海邊度假人潮的照片能夠發現他對於動態的興趣。那麼與其相反地，diCorcia 的照片予人立即感受到的或許是某種永恆的空虛寂涼與人物的脆弱性和孤獨狀態，這些皆通過 Bennett Simpson 覺察到 diCorcia 的對於靜止的執著來呈現。⁸ 人們通常以讓時間停駐或捕捉決定性瞬間來讚譽攝影的天才，但與 diCorcia 面對而獲得的審美經驗有別於紀實攝影的立即性追求，亦沒有此時

⁵ Bennett Simpson, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 14.

⁶ Peter Galassi, "Photography Is a Foreign Language," in *Philip-Lorca diCorcia* (New York: The Museum of Modern Art publishers, 1995), pp. 7-8.

⁷ 著名的 20 世紀美國街頭攝影家，早年曾在哥倫比亞大學學習繪畫和攝影。資料來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Garry_Winogrand (2010/01/15 瀏覽)

⁸ Bennett Simpson, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 11.

此地 (there-and-then) 的指涉。他的作品有種典型的靜止氛圍，時間和敘事遭到斷流而淤塞，以近乎死寂的無言與觀閱者堅定相對，中止了我們慣從照片中索求的即刻性滿足；而 diCorcia 營設的光線調性時而為空間暈塗上一層懷舊的色調，讓人回憶起文藝復興繪畫中的聖潔之光 (divine light)，在他們望向混沌的無垠深處 (peering into the abyss) 之際，⁹ 為市井小民增添了幾許生命的崇高。diCorcia 並不是一位多產的創作者，儘管如此，他仍以緩慢的步伐不疾不徐地引進新的技術，維續著拍照習慣與職能。他的作品被視為 Walker Evans (1903-1975)¹⁰、Lee Friedlander (1934-)¹¹ 和 Nikki S. Lee (1970-)¹² 等年輕一輩藝術家之間的橋樑，¹³ 他的「家庭與朋友」母題為他贏得了藝術界的信奉和喝采，且和許多象徵藝術家成就的代表性作品並立，如 Nan Goldin 的《性沉溺之歌》(The Ballad of Sexual Dependency, 1979-1986)、Cindy Sherman (1954-) 的《無題電影停格》(Untitled Film Stills, 1977-1980)、Robert Mapplethorpe (1946-1989) 的《X 和 Y》(X and Y Portfolios)、成為 Jeff Wall (1946-)¹⁴ 個人署名的燈箱特色以及挪用流行文化的 Richard Prince (1949-)，一同影響著後進的攝影創作；他以萃煉的精神性、慎擇策劃的世俗事件和未完成敘事來取代攝影的真實，diCorcia 在此界域中樹立了後現代攝影的定義與特徵，即影像等同於真實的執拗成為過去的神話，照片的真實可以被建構，而真實無論如何被定義，都深深取決於影像的支配和約束。在 Gregory Crewdson (1962-)¹⁵ 以異常驚人的製作預算和技術班底把編導攝影推入電影的領域之前，diCorcia 已確立一個新的、不安的視覺模式，¹⁶ 表達出懷疑論者對攝影時間性的移情感知與矛盾情緒。¹⁷

⁹ Gary Indiana, "Five Nights of a Dreamer," *Artforum* 31, No. 5 (January 1993): 67.

¹⁰ 美國攝影家，因替 Farm Security Administration 拍攝紀錄美國大蕭條時代的景象而知名。資料來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Walker_Evans (2010/01/15 瀏覽)

¹¹ 美國攝影家，其風格受到 Eugène Atget、Walker Evans 和 Robert Frank 等人的影響。資料來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Friedlander (2010/01/15 瀏覽)

¹² 韓裔美籍藝術家和電影製片。資料來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Nikki_S._Lee (2010/01/15 瀏覽)

¹³ Jill Medvedow, "Director's Foreword," in *Philip Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art publishers, 2007), p. 7.

¹⁴ 加拿大攝影家，以其大尺寸、裝有燈箱設置的攝影作品還有藝術史書寫聞名。資料來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Wall (2010/01/15 瀏覽)

¹⁵ 美國攝影家，以其結合大規模的編導製作過程和技術，拍攝極具電影感和超現實的美國住家場景著稱。資料來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Gregory_Crewdson (2010/01/15 瀏覽)

¹⁶ One could argue that three major figures of "staged" photography, as it came to be understood in 1990s, were diCorcia, Crewdson and Wall. If the latter two occupy something like opposite poles, with Wall's photographs instigating an argument with history painting and Crewdson's affirming the spectacular illusionism of cinema, diCorcia appears the more "traditional" photographer. His images announce neither a critique of representational modes nor a transformation of his medium within the realm of production, but retain photography's modernist capacity to render perception as an extension of existential crisis. 轉引自 Bennett Simpson, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 16.

¹⁷ 以上參考 Bennett Simpson, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 16.

（二）紀實與編導的模糊疆界

由於特殊的實踐模式，diCorcia 界於真實與虛構的跨渡定位模糊了紀實與編導的界限，他搭建的室內場景、在街頭投下的人工光源，還有透過開價與流浪漢或吸毒者進行交易，顛覆傳統上拍攝者與被攝者關係的方式；在形式上製造虛假的質感，內容上的實然行為卻又不容置否，遂而同時批判攝影媒介自身和觀者對攝影不假思索的信任；商業攝影的工作是以幻想的甜美修飾現實的殘酷，以造物者的權力和天才為消費者開鑿逃逸的路徑，為他們塑造未來式的浪漫憧憬。消費者和攝影師長期共享心照不宣的秘密，即雜誌的拜物誘力來自於它的矯揉造作和人為性。diCorcia 指出選擇攝影作為媒材的藝術家，定對於上述的攝影屬性熟悉不過，而他之所以採用激烈的商業攝影詞彙並不是出於批判者的聲音，而是因為他認可商業攝影是他攝影專業養成的重要環節，即如 Cindy Sherman 與其他 80 年代挪用大眾圖像的藝術家一樣。

一如商業攝影尚需借重與觀眾之間的共謀（*complicity*），攝影紀實向度的說服力，也仰賴觀者假定拍攝主題在攝影師捕捉之前即如它所呈現般已然存在。如果攝影師竄改對象，讓觀者從中驚見破綻而毀壞了這份默認的合同，觀者將會否決照片，視之為對真實不忠誠的偽造。但是藉由這種方式，diCorcia 卻發現他能夠授予照片一種幻想的魅力，並且不會消解現實真相的力量；屬於 diCorcia 原創的特殊本質是他對攝影歧異理解的深刻探究，其一是作為一種諷喻修辭，視影像為負運文化訊息的載具所代表的非個人力量，將攝影推至虛構、欺騙的領域；另一則是作為透析感知真確性的介面，以攝影為詮釋個人經驗的方式。¹⁸ 80 年代隨著 diCorcia 逐漸嶄露頭角，其分歧的特性也越見形成公開的對立，駐守在後現代虛構攝影與傳統紀錄攝影的縫隙之間，揭示包裹在高度現代性與消費文化奢美包裝下關於人的處境與深刻感受。

（三）電影感與敘事的意向：關於空間與時間的跨渡或凝止

diCorcia 的攝影如果使人想起雜誌上那光鮮侈麗的塵俗物魅，那麼必也暖喚著人們於電影中尋找奇想敘事。關於電影和攝影的彼此借調，首先筆者先藉由 George Baker 於 2005 年在《十月》（*October*）上發表的〈攝影的擴展場域〉（*Photography's expanded field*）略述藝術發展上兩者在實踐場域的交合現象。Baker 曾指出，後現代主義萌發之初，藝術界正好湧現著一股歸順攝影邏輯的創作傾向，從相關的論述和史觀陸續建立以來，攝影已取得其重要的知識地位，尤其學術研究越來越看重 70 至 80 年代間以攝影為運用媒材的藝術創作活動，對於該時期的考察和探究在經過理論化之後，後現代藝術幾乎被當作是一連串攝影事

¹⁸ 以上參考 Peter Galassi, "Photography Is a Foreign Language," in *Philip-Lorca diCorcia* (New York: The Museum of Modern Art publishers, 1995), pp. 9-12.

件的構合，即 Rosalind E. Krauss (1941-) 言之攝影突現為理論對象 (theoretical object)，藝術實踐以攝影對象為參數重組、服從攝影邏輯如複製、作者身分和風格的規範性概念、頑強的指涉性以及嵌入大眾文化的編制之中。¹⁹ 但 Baker 指出後現代藝術之初看似為攝影理論和實踐璀璨的繁盛期，殊不知此乃墮入黑暗之前的薄暮微光，因為尾隨攝影對象的理論化而來的後十年是數位後製的全面重擊。但當代藝術倒不因此潰不成軍，反而勢如破竹、義無反顧地前行，Baker 指出此乃藝術創作的轉向，並且是轉向電影。²⁰ 就 Baker 通文的分析和立場，攝影無法再維持本身作為獨立的審美門類似乎已是不爭的事實，今日在攝影界熠熠生輝的巨星如 Jeff Wall 一反攝影與藝術傳統的勢不兩立，與歷史畫達成和解，再舉 Andreas Gursky (1955-) 則完全擁抱數位後製的技術去形塑他規模驚人的畫型攝影形制，這即是攝影媒材難以在美學上自立的例證。

Baker 對於 Krauss 有所質疑，乃出於儘管她主張攝影媒材擴展了它的場域，卻未界明擴展的向度；攝影向來處在極端對立的裂口，身分定位兩難地游移在本體論和服務於社會實用目的、藝術和技術、符徵和符旨、索引和圖像、檔案和藝術攝影等的兩極斥引之間，上述的對立提供了繪製攝影擴展場域地圖的座標。時序進入 20 世紀，時間的凍結、靜止或石化作用 (petrification) 之特徵已經難以化約所有對攝影的思考面向，尤其是經由檔案編纂、排序照片因而展開的影像的敘境 (diegesis)，或是攝影和電影在敘事性和時間性上的曖昧分際；Krauss 在〈擴展場域中的雕塑〉(Sculpture in the Expanded Field; October, 1979) 中闡述的觀點，在後現代語境中，實踐的界定與特定的媒材 (如雕塑、攝影等) 沒有關係，而是與一系列文化詞項的邏輯運作相關。後現代主義藝術實踐的空間邏輯的構成，不再依附對材料的感知為基礎的特定媒材界定，而是透過在一個文化語境中被視為相互對立的辭彙系統；於是 Baker 以此為底景，討論由靜止 (stasis) 和敘事 (narrative)、非靜止 (not-stasis) 和非敘事 (not-narrative) 共軛構成的後現代攝影實踐場域。²¹ Baker 的討論對象是如 Cindy Sherman 以 B 級電影女性形象自行扮裝擔綱的《無題電影停格》系列，或是如 James Coleman (1941-) 取材敘事電影的分鏡畫面、放大投影為創作模式等作品直接涉及攝影與電影的辯證之相關藝術家，因此 diCorica 並不在其討論範圍之內，僅被略述其操弄光線的戲劇化效果而被當作投奔或借調電影感的叛逃者一筆帶過。

的確許多看過 diCorica 作品的觀者所共享的感受便是一種近似在螢光幕上流轉的電影視覺。在《電影感》(The Cinematic) 的前言，David Company 亦表同感，現今的創作型態已然不可避免圖像類型的互相跨涉、融合與對話，這即表

¹⁹ Rosalind Krauss, "Reinventing the Medium," *Critical Inquiry* 25 (Winter 1999). An expanded version of the essay is reprinted in James Coleman, ed. George Baker (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003). 轉引自 George Baker, "Photography's expanded field," *October*, 114 (2005): 122.

²⁰ George Baker, "Photography's expanded field," *October*, 114 (2005): 121-122.

²¹ 同前註，pp. 127-129.

示繪畫、攝影、電影、戲劇或文學的匯流；以 diCorcia、Hannah Starkey (1971-) 和 Gregory Crewdson 為例，經由他們的人物所示意的動作和表演性等因素之設定即鍛造出混種的視覺畫型 (visual tableaux)。²² 以「電影感」(cinematic)²³ 來形容與 diCorcia 的相遇，其實疊合了關於作品與觀者層面的意義：

1. 這個字有許多技術層面的掛勾；與靜態攝影相比，diCorcia 的創作過程更近似好萊塢電影的拍攝，有設計師、技術人員和多位助理等組成的製作團隊一同合作，有時僅為了一個鏡頭就耗費全天的時間。而他擅長佈排的水平構圖亦宛如進入劇院觀影的寬銀幕規格，加上用三腳架輔助固定的視野及戲劇化的人為打光，和如同片廠開拍鏡頭時近乎嚴苛地控管「舞台上的佈位」的場面調度 (mise-en-scène)。²⁴ 經過攝影機的景框剪裁、壓縮後的影像，不論是攝影或是電影都將實物轉換成二度空間，即電影的場面調度在形式上與繪畫、攝影同樣都是景框中的「畫」，而 diCorcia 回到電影前製階段依三度空間觀念安排出的「到位」以求達到他構思的景別，終使成品變成他精心製作的停格靜照。
2. 隱含照片中釋出的予人錯覺、幻象的感受之程度，即如 diCorcia 形塑的人物和場景既似平凡生活卻又有種奇異的陌生感，彷彿現實和影像中的自若再現之間間隔出一道裂口，人物不但不似自你我同屬的時空中裁切出的生活側影，其彷彿在傳記體中扮演自己的舉措，更讓觀者產生「是他又不是他」的矛盾心理。Jeff Wall 談到 *Adrian Walker* (1992)【圖 3】一作中慣習 (practice) 與表演交錯的一席話或許更能貼切說明這種隱約的違和感：

Adrian Walker 雖然是名真正的製圖員，但是這照片是一種由製圖員用他的慣習親自上陣的重演 (re-enactment)。也就是說製圖員和我共謀創造這樣的構組，所以它不是偷拍，而是圖像的建構……在他作畫的過程中定有這樣的一個時刻，只是在我的影像中所描繪出的時刻事實上並非與真正的那個時刻疊合，而是重演的。然而它與真

²² David Campany, "Introduction," in *The Cinematic*, edited by David Campany (London: Whitechapel and The MIT Press, 2007), p. 14.

²³ Bennett Simpson, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 12.

²⁴ 場面調度一詞借自劇場，原本的意思是「舞台上的佈位」，在劇場中泛指舞台上一切視覺元素的安排，舞台上的演員和場景的陳設、走位、物件，都用三度空間的觀念來設計，不論舞台導演強調舞台和觀眾的世界多麼不同，實際上卻是同屬於一個空間。電影的場面調度則混合了劇場和平面藝術的視覺系統，通常包含景框、構圖、區域空間和距離關係、開放與封閉形式等重點考量。參見 Louis D. Giannetti, "mise-en-scène," in *Understanding Movies* (Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, c1999), p. 50.

正的時刻卻很難區分。²⁵

3. 構圖呈現出關於「凝視」的過度程式化編製。以 *Mario* 為例層層加疊的凝視機制包括 *Mario* 的凝視、如同觀影經驗的電影感凝視以及照片觀者的凝視，漸次喚起 Sir Alfred Hitchcock (1899-1980) 電影中來自於窺伺或 David Lynch (1946-) 的封閉世界 (closed world) 造成的緊繃不安。²⁶
4. 被攝入的人物都有一個共同的特性，就是獨自陷入專注的沉思當中，為只有他自己知道的下一個動作做好準備，這使照片更像是電影膠捲的運軌中揀選出來的分鏡，造成敘事上界於完成和未完成、時間上界於瞬息和跨越 (in-between) 的辯證與未明之感，也因此為我們留下了想像的空間。儘管他的題材如此居家、如生活一般的真實，但 diCorcia 解釋他堅持照片本身不該被當作結束的句點，所以他保留那令人深感困惑的客觀事實，以定義所謂的真實 (objective reality can define what is “real”)。²⁷

三、反戲劇性的三重機制：主體內被消音的情感伏流

(一) 空洞的臉

然而，我們仍需留心 diCorcia 譴責電影感的立場，²⁸ 他自言並不樂見照片中暗示太多具體的解讀或詮釋。就 diCorcia 的照片由人物的肢體動作在時空上造成的跨渡性，讓人不禁想探問，究竟在攝影慣行的梅杜莎魔咒中，這樣的呈現是表示某時段的延遲或某時間的截點？又是否，即使人物凝滯在一個隱約承先啟後的動作當下，觀者就能讀取更多的訊息，進而啟動敘事的編造按鈕？在 20 世紀前半葉電影與攝影的分野可說是被現代對於速度的觀念所徹底形塑而成，而這兩者向來也有最豐富且奇異的關連性，到了 20 世紀末甚至在美學或藝術上都彼此緊密依存著、傳遞著彼此的特質，甚至仰賴對方的存在來定義自身。²⁹ Roland

²⁵ Wall, “Jeff Wall,” information leaflet, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam and Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, No. 17 (September, 1996): n. p. 轉引自 Michael Fried, “Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World and Technology,” in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 358.

²⁶ Bennett Simpson, “Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View,” in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 12.

²⁷ Philip-Lorca diCorcia, “Reflections on Streetwork,” in *Philip-Lorca diCorcia: Streetwork, 1993-1997* (Salamanca: Ediciones Universidad and Centro de Fotografia, Universidad de Salamanca, 1998), p. 11.

²⁸ Bennett Simpson, “Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View,” in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 12.

²⁹ David Company, “Introduction,” in *The Cinematic*, edited by David Company (London: Whitechapel and The MIT Press, 2007), p. 10.

Barthes (1915-1980) 在〈第三義〉(*The Third Meaning*) 一文中曾指出電影作為一種攝影之重要性，遠超過電影作為一種動畫之重要性。對 Barthes 而言，只有從電影時間流變與運動延續中截取下的停格劇照，才能提供影像的「內在」而非影像的「運動」，展現出「影片性」(filmic) 的特質，這種影片性指的是「在影片中無法被描繪的、無法被再現的再現」，是透過停格劇照中由人物的衣著造型、臉部和形象等浮現的形式本身所開展出的敘事之外的「鈍義」(obtuse meaning)，即影像內在的解讀，其中又以「臉部」能發散最多的訊息。此處所謂的鈍義，雖是「顯義」(obvious meaning) 的減弱，卻是情感的增強。並且，由於鈍義的解讀是開放的，故若將一張臉部特寫的靜照作為一文本，它有可能開展出另一文本(另一張臉)，於是這劇照中的臉就成為具有過渡性質的「間臉」(inter-face)。³⁰ 若把間臉的意義想像成兩張臉的疊影，或更簡單地說，動畫的上一秒與下一秒(又或可以不同角度產生圖像變化的 3D 雷射貼紙來比擬)，在時間和空間的過渡之下就為人物的表情注入了情感性。「間臉」面向讓影像靜止、固著的「攝影」，回歸到具有時間流變的「電影」，而 Jacques Aumont 在〈臉部特寫〉(*The Face in Close-up*) 中所說，「臉」與「特寫」是可以相互轉化與替代的，意即臉即特寫，特寫即臉。凡是影像中臉的出現，即會成為觀者視線鎖定的焦點，也是影像上最使人敏感之處，如前所言，臉又是最能彰顯情感之強度，故特寫、臉與情感乃成為彼此可以互換的對等物。以此為基礎，張小虹更將狹義的臉延伸為泛指影像中對觀影者能產生之觸動(the touch)。換言之若將影像當作一張臉，這觸動可能是畫面中的一個細節突顯的時間性、感性(筆者認為此即戲劇性)和與觀者的關連性。³¹

現在，讓我們再回到 diCorcia 的作品上，以其那敘事上界於完成和未完成、時間上界於瞬息和跨越的辯證與未明感之電影感特性為基礎，將 diCorcia 的攝影當作是透過停格將「動作變成景觀」的電影靜照。若以前述筆者比擬的 3D 雷射貼紙原理，試圖觀察人物的臉以從中尋找到「間臉」的情感流變，卻會發現這是徒勞的舉動。如 *Max* (1983) 【圖 4】、*Igor* (1987)、*Auden and Emma* (1989) 【圖 5】、*Brian* (1988) 【圖 6】或 *Eddie Anderson; 21 years old; Huston, Texas; \$ 20* (1990-1992) 【圖 7】，這些照片裡人物多半是側臉面向觀者，或即使是完全的正面，卻又顯現出精神渙散、眼神空茫或望向畫面之外無盡的遠方。*Alice* (1988) 【圖 8】中，觀者看到的女人面容不僅毫無情感訊息的傳遞，她僵硬的肢體、閉合的雙眼和場域的結組下指陳了無意識的夢遊情境。筆者認為，以上這些照片即使有敘事的可能，也是一種最低限的敘事，最微距的跨渡開展。因為 diCorcia 透過人物「無表情的表情」表明了反劇場性的主張。他似乎有意將觀者能從其中細節尋獲之觸動降到最低，故此即便觀者打破其表面(sur-face)和封閉想像的靜止狀態，讓影像成為間臉，卻會發現他／她產製的另一幅想像最後也

³⁰ 此翻譯採用自張小虹，〈電影的臉〉，《中外文學》，第 34 卷，第 1 期(2005 年 6 月)，頁 145。

³¹ 以上參考張小虹，〈電影的臉〉，《中外文學》，第 34 卷，第 1 期(2005 年 6 月)，頁 140-145。

僅是精準的彩印套版過程完美地套準在原本的輪廓上。筆者認為空洞的表情是 diCorcia 示意封閉的符號，它是潘朵拉盒被打開的前一刻為人類保有純淨之心的危顛鎖頭，讓觀者僅閱讀到白紙般的心靈 (tabula rasa)，³² 雖然下一刻就是所有情欲與罪責的掙脫。情感因為空洞所造成的戲劇張力的闕如而無法尋得疏濬的河道，遂隱跡為一股不可見的伏流；此七情六慾處於被完全消音的隱忍狀態，亦再次與 diCorcia 的靜寂感相應。

(二) 吸納模式與被見性

人物專注於自身從事之事件在視覺上呈現的吸納 (專注) 性是 diCorica 確保封閉、密合的另一層機制。藝術史學家 Michael Fried 在其著作《攝影作為藝術何以變得重要》(*Why Photography Matters as Art as Never Before*) 的第二大章〈Jeff Wall 和吸納性：世界與技術的海德格〉(*Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World and Technology*) 中以 Jeff Wall 1992 年創作的作品 *Adrian Walker* 為範例討論了當代攝影中對於古典形式的吸納母題之應用，而他在該書第八章〈再探街拍攝影：Jeff Wall, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia〉(*Street Photography Revisited: Jeff Wall, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia*) 指出此模式亦屬 diCorcia 的特徵之一。首先，當 Jeff Wall 於 1994 年接受 Martin Schwander 的訪談時回應對談者視 Walker 完全陷入專注的身心狀態之心得，提出 Fried 對於 19 世紀晚期繪畫中的人物和作品觀者之間的關係討論。Fried 在《吸納性與劇場性：狄德羅時代中的繪畫與觀者》(*Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*) 中以畫家 Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1777) 為法國 18 世紀中繪畫發展中反洛可可風格的代表人物，他提出吸納性與劇場性兩種繪畫性質，³³ 並引用當時的藝術評論作為佐證，其中援引主要論點支持者為法國思想家 Denis Diderot (1713-1784)。他認為 Diderot 在 1750 至 1760 年代前後的作品，對於理解法國繪畫黃金時期和之後數十年的發展都有重要意義。Diderot 對繪畫的要求即必須符合自然主義和真實性的表現，換言之他要求的是畫的整體及可理解性。³⁴ 由畫家 Chardin 例示的吸納／專注模式圖像，主人翁總呈現出被「吸納」入自身從事的事件之中，以致忘卻觀者的存在，抹除了圖像被建構和觀者必然存在的意識。Wall 回應 Schwander 關於人物專注狀態的評述，將 *Adrian Walker* 歸屬於吸納性；對 Wall 而言，吸納亦是一種表演方式，若和另一種與其相反的表演方式，即劇場性模式 (theatrical mode) 相作比較，吸納型圖像的人物於他身處的世界中只有呈現出「存在其中的實然」(being in it, 或融入其中)，而沒有表

³² Bennett Simpson, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), p. 11.

³³ 參見 Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot* (U.S.: University of Chicago Press, 1988).

³⁴ 高文萱,《從狄德羅的沙龍評論看夏爾丹的靜物畫在法國繪畫史上的地位及影響》(中壢：國立中央大學藝術學研究所碩士論文, 2005 年 7 月), 頁 29。

現「表演」(acting out)的樣態。³⁵

Fried 提出三件 Chardin 的畫作與 *Adrian Walker* 並置頗析異同，第一件是 *The Student Drawing* (c. 1733-8)【圖 9】，此作與前者明顯不同之處在於 Walker 近乎是側面的構圖，而後者中的學生是背對觀者，但儘管如此我們的視線仍舊稍微能越過他的肩頭看到他正在進行的素描，觀者佔據的位置一如畫家所處之地。第二件是 *The Young Draftsman* (1737)【圖 10】，構圖巧妙地將觀者的視線導引至年輕藝術家手中的粉筆套上，如同觀者能夠即刻地注意到 Walker 右手握持的製圖工具。第三件是 *The House of Cards* (c. 1737)【圖 11】，Fried 在此詳加分析的是該畫中近前景處明顯被並置於半開抽屜中的兩張紙牌。他主張抽屜中面向觀者的紅心 J 明顯提點著一個事實，即它完全地面向觀者，歡迎觀看的視線進入；反之抽屜中第二張紙牌背對觀者，呈現出無物可覽的空白狀態，召喚出年輕男子浸沒於他平凡的自娛消遣中的封閉意識。這兩張紙牌的並置，因此隱含著建構繪畫整體的二元性狀態，此二元性即指：一、面向觀者作為手工藝品的繪畫；二、對觀者封閉作為一種再現的繪畫。³⁶

回到 Wall 和 Schwander 的對談上，Schwander 對 *Adrian Walker* 的觀感即是從繪畫古典形式的吸納效應角度來詮釋之，將 Walker 形容為陶醉於一個動作、感受或心智狀態，彷彿從我們所生活的世界中被移除到另一個生命領域 (sphere of life) 的人。用 Diderot 的說法來解釋，意即從觀者來到畫作前觀看的那一刻開始，畫中人物經由專注、被吸納入自身從事之事件而心無旁騖達到一種自忘 (self-forgetting) 的境界，這就彷彿 Schwander 所形容 Walker 與觀者居住在不同的世界之狀態。但 Fried 也指出 Schwander 對 *Adrian Walker* 的描述實則顯露出觀者落入攝影欺詐圈套的兩個趣點：第一，他未從 Wall 那邊獲得提示，就轉而先以語言描述該圖像，這似乎暗示著他把這件作品視為偷拍的成果。但經過瞬間的反思即可發現這不太可能，因為拍攝的場景顯然是經過刻意的佈排和設計，因為它的各處細節都太過美好以至於反而顯得不真實。而其中太過明顯、訴求展示的設置，如傾斜的製圖板、微向左前傾的標本台，都使得不論是畫作或右下臂標本得以被觀者看得更加清楚，這些都暗自指明了照相設備的存在。另外灑落在白牆上的日光所呈現的泫冷色調，似乎迥異於日光予人橙橘暖調的一般印象，再如筋肉猙獰的標本在視覺上造成的不愉悅之感，這兩者似乎也都強化了非自然表現的人為控制感；第二點需要強調的是 Schwander 所詮釋的 Walker 的心智狀態已遠超過畫面給出的視覺證據。因為對 Wall 而言，專注時刻並非他著力呈現的重心，他謹慎地描述試圖要呈現的確切感覺，他讓 Walker 在替畫作完成最後形式的同時，也看向他描繪的標本，這樣的構想是為避免造成畫面呈現肯定的、明確的內

³⁵ Michael Fried, "Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World and Technology," in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 37.

³⁶ 同前註，頁 39。

心狀態。所以 Schwander 對此專注性的形述正好與圖像希望我們所看到的相反，是一種誤讀；然而正因為他的錯解證驗了 Fried 提出的吸納的魔力（magic of absorption）。³⁷

其實如以攝影繪畫獨樹一幟的德國當代藝術家 Gerhard Richter (1932-) 之作 *Reading* (1994)【圖 12】也和 *Adrian Walker* 同樣讓人憶起 Chardin 的專注母題，然而 Fried 指出他們採行此途徑的用意卻是旨在承認他所稱的被見性（to-be-seenness），與之相關的創作傾向是 Fried 的著作《Courbet 的寫實主義》（*Courbet's realism*）和《Manet 的現代主義：或，1860 年代繪畫中的臉》（*Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*）歸納法國印象派畫家 Édouard Manet (1832-1883) 及其世代的繪畫顯示出的直面性（facingness）。1755 年法國畫家 Jean Baptiste Greuze (1725-1805) 在沙龍的亮相，直到 1860 年 Manet 出現之前的這段時期，繪畫描繪人物完全專注於其從事之事的狀態，或思考、或感受，而描繪多人的繪畫則傾向於把人物聚合為整體統一的構圖，去否認在他們面前（畫作之前）的觀者的在場。或更確切地說，去建構一種本體論的假想（ontological fiction），也就是說觀者並不存在。³⁸ 唯有循此徑完成，實在的觀者才可能被制止或攔阻在畫布之前。相反的，如果觀者感覺到畫中人物正在假裝或演戲，或是更為糟糕地，正在為藝術家擺弄姿勢（意同為觀者擺弄姿勢），那麼即顯露出劇場性的虛假，由此該幅畫即被認定為失敗之作。然而 Manet 的繪畫如 *The Old Musician* (1862)【圖 13】或 *Olympia* (1863)【圖 14】反映的卻是反劇場性的潮流已然處於空前危機的情勢。傳統中繪畫即是用來「被看」的成規無法再被否決；不久，吸納（專注）的各種表現方式讓步給極端的直面性表現方式。³⁹

從 Schwander 對 *Adrian Walker* 的初始印象產生的回應可以知道，吸納的魅力（absorptive allure）並沒有從中撤銷，然而 Fried 也舉出，當代攝影有意處理 Manet 以降對劇場性的臣服，回應關於看見（beholding）的問題意識，但採行的作法並非僅簡單回到 Chardin 的吸納模式，其乃為了使繪畫能夠吸引觀者並使觀者為之著迷，畫面中的空間及敘事結構必須要非常一致以求其說服力，以致使觀

³⁷ 此指首先出現在西方 1600 年代義大利畫家 Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (1571-1610) 和其隨徒們致力的專注主題，其效果產生前所未見的寫實主義風格，成為重要的繪畫效果基礎之一。以上參考 Michael Fried, “Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World And Technology,” in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), pp. 40-42.

³⁸ 轉引自 Michael Fried, “Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World And Technology,” in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 358.

³⁹ Fried 以 *The House of Cards* 中半開抽屜裡的空白紙牌比喻 Manet 將繪畫模式從「吸納性——否定觀者存在」到「直面性——承認觀者」的轉向，Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877) 雖曾形容過 Manet 的 *Olympia* 就像是沐浴過後的紅心皇后，但鑑於 Manet 的人物所顯現出的心理上的空虛空白，或者可以說它們更為接近背對觀者的紙牌，於是空白紙牌在此重新被詮釋為亦是一種面對觀者的狀態。

者在畫面前實際的位置遭到否定。而藉由此否定或忽視畫前投遞視線的觀者之存在，藝術家和藝評家成功地重申藝術品的自主權。對於 Fried 而言，此 1750 至 1760 年代藝術界的走向，首次確定藝術家與觀者之間一個新的關係，且此關係亦預見現代主義的發展。⁴⁰ 而當代攝影在對吸納模式加以應用之餘，另和入一種對被見性的認可和致意，即如 Manet 之後法國繪畫展現的抱負，認可了繪畫的直面性，認可了畫作前的我們（觀者）。⁴¹

因此，在說明 Jeff Wall 1990 年代早期作品內部的分歧之後，他的特點，如描繪專注的人、其設計場景的方式似乎在尋找一種與觀者之間反劇場性的關係，或他的照片或多或少都有不證自明的舞台性（stagedness）和被見性，這種內部的分歧就 Fried 看來實是近來的繪畫創作或當代攝影的特徵。⁴²

再次定錨於 diCorcia，為 Mario 稍作圖像分析，這件拍攝於聖誕假期的作品是 diCorcia 以親人為對象，取材自十分家常的事件，以側面肖像的形式詮釋深夜立定在冰箱前、似乎因飢餓而正在搜索食物的 Mario。前景的百葉窗門就像是舞台的布幕，似乎有追溯繪畫史再現傳統的意味，暗指了古希臘畫家 Zeuxis 與 Parrhasius 比賽畫藝的典故，⁴³ 邀請觀者的目光進入深看細覽，細數冰箱的盛放架上擺著的蔓越莓果醬、袋裝白砂糖、鵝黃色的乳酪和蛋黃色的真空起司片、噴霧式奶油、水蜜桃罐頭或來自加拿大的楓糖果醬等，它們乾淨而整齊地排開著，直白地表現展示的自覺。繁複的前製工序沒有被刻意遮掩，冰箱中顯明的閃光裝置將光線直接打在 Mario 的臉上，遂使得表情因為明暗面的對比更加冷酷。自後方的壁櫥下探照的另一個光源極似舞台上的聚光燈，同樣是將觀者的視線導引到 Mario 身上的佈線，從這道白熾光束之中顯色出水泥牆面的黃綠，其他躲在光線不及之處的場景細節儘管不是畫面的重點，卻都線條清晰、輪廓分明，與 Mario 直立略駝的身形同樣堅定地嚴守其位、文風不動，宛若雕塑；然而除此之外，觀者卻是無法投射自身到 Mario 的位置與視線的，儘管我們能想像 Mario 面前陳列著豐盈的食物、去揣想那視覺的飽足感或他可能挑選的果腹宵食，但終究難以對抗冰箱內食物頑強的不可見性，然而那不可見性卻是「吸納」Mario 整個身心的深邃黑洞；是此，我們目擊了深夜的一起事件，卻沒有被邀請參與。diCorcia 為畫面進行了多層的「冷」處理，自敞開的冰箱中溢散出的低溫氣流，廚房的黃綠

⁴⁰ 高文萱，〈從狄德羅的沙龍評論看夏爾丹的靜物畫在法國繪畫史上的地位及影響〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2005 年，頁 29。

⁴¹ Michael Fried, "Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World And Technology," in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 43.

⁴² Michael Fried, "Street Photography Revisited: Jeff Wall, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia," in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 246.

⁴³ 傳統古希臘畫家宙克西斯和帕哈修士比賽畫藝。宙克西斯畫了一串極為逼真的葡萄，竟引起飛鳥爭來啄食。這位畫家得意之餘遂向觀眾說：「讓我們再拉開布幕」，殊不知這布幕正是技高一籌的帕哈修士畫出來的，他的繪畫之逼真性達到了如此高度。

色調略帶著陰森感，而雖然這看似是飢餓所驅動的事件，但 Mario 臉上放空、無調性的表情冷卻了該屬於渴求進食的熱切。在這畫面中，欲望的溫度似乎被急速凍結，diCorcia 的被見性使用將觀者完全排除為置身事外的旁觀者，就像 Chardin 的畫中人物對其他客體或場合的外吸納狀況（extra-obsorptive status）完全漠不關心；加上吸納模式與沖淡戲劇性的空洞表情所造成的情感斷流，此三重機制所推向的效果是畫面中人物主體量感的減消（撤空）。這樣的嘗試和實驗成功奏效，將日常生活中原本毫不深刻、甚至不被身體記憶下來的乏味事件轉化為神秘、費人猜解的謎團，⁴⁴ 並為塵俗中終歸湮滅的肉身注入一種莊肅的詩意。值得一提的是 Chardin 所描繪的日常消遣如堆疊紙牌、吹泡泡（*The Soap Bubble*, ca. 1733）【圖 15】或是遊戲（*The Game of Knucklebones*, ca. 1734）【圖 16】等活動，在他的上一世紀總被視為有擾亂基督徒生活思緒之嫌，但在 Chardin 的畫筆下卻被表現為正向的心智和精神境界的體現。⁴⁵ 因此筆者循此路徑來推敲 diCorcia 的意念，總結出物質性的抹銷與精神性的體現應是他如此經營畫面的目的。

四、小結：熟悉與奇異的辯證

在梳理 diCorcia 的攝影特性之後，其真實與虛構的雙面性，又或是封閉的時空讓觀者產生的疏離感，矛盾化了我們觀看該創作者作品的角度，同時也引動發問的意識。在關於其製作過程與真假辯證等背景知識一一釋出之後，我們已然無法如翻閱家庭相簿或街拍照片那樣看待他的居家世界或好萊塢街景；他的家人照片就畫面而論，似乎是兩種家庭攝影形式的結合：有意識面對鏡頭的莊嚴感和截自零碎時空斷片的日常生活印象，⁴⁶ 但在技術層面上則因編導性質抽離了私領域的親密性，以及拍攝者非用親屬間的關照和注視去拍攝對方，再再剝除了作為親人或朋友照片的應然面；他在好萊塢聖塔莫尼卡大道（*Santa Monica Boulevard*）上的商店街拍下的人們，透過作品名稱的「披露」似要讓觀者無法如面對 Walk Evans 的地鐵乘客或 Garry Winogrand 的街頭行人般將他們視為一無所知的陌生人，因為作品名稱向觀者透露了他們的身分，甚者標示交易價碼，殘酷地迫使觀者檢視自身的道德意識形態與價值觀，更從而把被攝者變成異己的奇聞軼事。但是就 diCorcia 刻意以日常隨處可見的景別襯托這些人物的作法看來，他是否又有意將他／我的差異性消弭為普遍性的世界圖像？是故面對 diCorcia 的作品，適切中肯的提問應該是：為何他要選擇描述這些題材？以及透過前述的制定模式所欲

⁴⁴ Peter Galassi, "Photography Is a Foreign Language," in *Philip-Lorca diCorcia* (New York: The Museum of Modern Art publishers, 1995), p. 5.

⁴⁵ Michael Fried, "Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World and Technology," in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Heaven and London: Yale University Press, 2008), p. 40.

⁴⁶ 關於家庭相片的兩種形式，參見蔡雨辰，〈記憶的虛實與展演——從 Christian Boltanski 的《D 家庭相簿》談起〉，《議藝份子》，第 9 期（中壢：中央大學藝術學研究所，2008），頁 102。

展現的現實要旨為何？

diCorcia 圖像在單調、平凡的生活即景上狀寫空洞、冷漠等心理癥候；乍看之下，他所呈現的是現代生活中枯燥、煩悶的面向，是我們生命中無意義的例行瑣事，對於積極方向的推展毫無助益，每個人都有那麼一刻如同 Mario 打開冰箱找食物以緩解本能的需求，也曾在無所事事的假日倚坐著沙發看一整個下午的電視 (*Auden and Emma*, 1989)，或作著清掃房間、熨燙衣服的家務事 (*New Heaven*, 1978)【圖 17】。人物的百無聊賴和乏味讓我們聯想到馬克思控訴現代性對主體的異化，或是 Henri Lefebvre(1901-1991)⁴⁷ 以缺乏風格與散文文體 (prosaic mode) 來描述現代資本主義日常生活之特徵：

印加 (Incas)、阿茲提克 (Aztecs)、希臘或是羅馬，每一個細節 (姿勢、話語、工具、器皿、習俗等) 都帶有風格的痕跡；迄今，沒有任何事物成為散文，甚至連日常生活都不是；生活散文與詩文依舊是相同的。我們的日常生活，其特色在於對風格的渴望和追求，追求那一直在閃避它的風格 (style)……生活的散文四處擴散，直到現在他闖進了所有事物之中——文學、藝術與物體——並且，所有關於存在的詩學都被驅除了。⁴⁸

對 Lefebvre 來說，散文文體的大舉入侵，尤其映證在消費文明對日常生活的全面殖民，將商品幻變成神奇的景觀推到日常生活的最表面。*Mario* 中的冰箱盛放架上陳列的食物即如百貨公司的透明櫥窗內展示著的各式華服，低吟著魔性的召喚，而 *Mario* 的生活切片也似同他人的生活被攤開在觀者的眼前；然而將 diCorcia 的作品詮釋為現代生活奇觀化 (spectacularization) 的側寫卻無法說明其獨特、謎樣的超現實氛圍，遂使觀者對尋常的美國日常景象產生疏離感、陌生感的意圖。筆者認為，此乃 diCorcia 為指引觀者擺脫慣習，用另一個觀視角度重新發現生活世界的可能，同時喚醒人們因過度被制約而馴化、麻木的冒險精神，這也是強調作品被見性的用意所在。我們可以發現，諸如本文所提及的幾幅照片，包括最常討論的 *Mario*，diCorcia 皆使用能夠把周遭環境與人物相應的物件框取入畫面的長鏡頭。Wim Wenders (1945-) 曾說：「當人們覺得他們已經看夠了，其實卻還有更多。當鏡頭沒有變化時，人們就會有一種使我感到好奇的震驚反

⁴⁷ Henri Lefebvre 為法國社會學家和哲學家，一般也被認為是新馬克思主義者。資料來源：
<http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Lefebvre> (2010/01/15 瀏覽)

⁴⁸ Henri Lefebvre, *Everyday life in the Modern World*, translated by Sacha Rabinovitch (New Brunswick: Transaction Publishers, 1984), p. 29. 轉引自 Ben Highmore 著，《日常生活與文化理論》 (*Everyday Life and Cultural Theory*)，周群英譯 (台北縣：韋伯文化，2005)，頁 221。

應。」⁴⁹ 以電影來說，不加剪接的長鏡頭是近乎攝影靜照的一種視覺呈現，如此它的緩慢和誠實（有充裕時間審視畫面細節）提供了一種沉思的方式，讓觀者去思考世界表象與它的涵義。

觀看《好萊塢系列》則是經受著異己生活的揣度想像、時空距離而產生的陌生，以及抹銷差異形成的普遍性交替的矛盾情緒。這系列中的男子被 diCorcia 置於投幣式自助洗衣店內、超級市場的大型招牌之下、速食餐廳的店面之外、候車亭的座位上或停車場的車輛之間，這些場景可能出現在我們歸家的路途、工作場所的附近，甚至是我們曾經到過的地方。他們穿著普通，造型簡單，即如隨處可見的行人再尋常不過（有少數例外，從他們的裸露、扮裝或身上的配飾可覺察到身分的暗示）。diCorcia 似是刻意以普通可見的景別來作為此系列人物的背景，以消弭他／我的差異性，使照片更具普遍性；但是當他以標題揭露這些被拍攝對象索求的費用，與觀者獲曉其皆是從事肉體交易的男妓職業之後，觀看隨即變成一種對他者生活的窺視和獵奇，因為他們的生活樣態並不在我們尋常的經驗之中，面對社會秩序與道德規範斥責的身體，觀者於是感到變幻不定、無常、性墮落、危險等警訊，無法投射自我和認同；然而標題同時指出人物來自何方的地名，如 Allentown、Pennsylvania 或 Huston、Texas 等地，意即表示著他們都有被拋離的家鄉。而這些地理名稱或甚至標記不知名地方（unknown）都創造出一種距離感，即界於他們生長的故鄉與他們後來抵達之處拉開的距離。筆者認為，在此距離產生的效果是分化的，一方面它所提示的物理距離讓觀者知曉這些人物是來自遠方的異鄉人，但另一方面亦轉而否決了他們僅是毫不相干的陌生人之判斷，因為我們知道他們的來處，一如每個人身分證上都有戶籍，而此往往是追溯一個人的家族史甚至一切的源頭。

這系列喚起人們對 19 世紀詩人 Charles Pierre Baudelaire（1821-1867）作品《巴黎的憂鬱》（*Le Spleen de Paris*, 1862）的聯想，同樣是描寫社會的邊緣者和既定價值觀批判的道德淪喪。Heather Love 在〈生死在他方〉（*Living (and Dying) in the Other*）文中曾讚美 Baudelaire 不僅是「社會的觀察者」，他所表現的是對觀察對象的移情認同。他並非保持距離來查看城市的居民，而是融入他們的生活與之共甘苦。如果 diCorica 予人相似的感覺，那即是來自他抹銷個人，轉譯為普世性，且帶有哲思的精神；⁵⁰ 他透過吸納模式凝練的人物專注姿態、永恆的靜止與神秘基調，一方面控訴消費文化和高度現代發展中的人們被異化的空洞性靈，一方面卻也是盼求觀者以詩性之眼重新從平凡中發現驚奇的回魂機制。此雙

⁴⁹ 原文為“When people think they’ve seen enough of something, but there’s more, and no change of shot, then they react in a curiously livid way.” Wim Wenders, *Time sequences: Continuity of Movement*, 轉引自 David Company, “Introduction,” in *The Cinematic*, edited by David Company (London: Whitechapel and The MIT Press, 2007), p. 10.

⁵⁰ 參考 Bennett Simpson, “Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View,” in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson (Boston: The Institute of Contemporary Art Publishers, 2007), pp. 24-25.

重意義的並陳，既發揮前者的批判作用，又為異化的主體找到甦醒的契機。

參考資料

1. 張小虹，〈電影的臉〉，《中外文學》，第34卷，第1期，2005年，頁140-145。
2. Ben Highmore 著，《日常生活與文化理論》(*Everyday Life and Cultural Theory*)，周群英譯，台北縣：韋伯文化，2005年。
3. 高文萱，〈從狄德羅的沙龍評論看夏爾丹的靜物畫在法國繪畫史上的地位及影響〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2005年。
4. 蔡雨辰，〈記憶的虛實與展演——從 Christian Boltanski 的《D 家庭相簿》談起〉，《議藝份子》，第9期，2008年，頁102-109。
5. Lefebvre, Henri, *Everyday life in the Modern World*, translated by Sacha Rabinovitch, New Brunswick: Transaction Publishers, 1984.
6. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, U.S.: University of Chicago Press, 1988.
7. Lndiana, Gary, "Five Nights of a Dreamer," *Artforum* 31, No.5, 1993: 67.
8. Peter Galassi, "Photography Is a Foreign Language," in *Philip-Lorca diCorcia*, New York: The Museum of Modern Art, 1995, pp. 5-14.
9. Bryson, Norman, "Boston School," in *Boston School*, Boston: Institute of Contemporary Art, 1995, p. 19.
10. Wall, Jeff, "Jeff Wall," information leaflet, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam and Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, No. 17, September, 1996.
11. diCorcia Philip-Lorca, "Reflections on Streetwork," in *Philip-Lorca diCorcia: Streetwork, 1993-1997*, Salamanca: Ediciones Universidad and Centro de Fotografia, Universidad de Salamanca, 1998, p. 11.
12. D. Giannetti, Louis, "mise-en-scène," in *Understanding Movies*, Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, c1999, p. 50.
13. Krauss, Rosalind, "Reinventing the Medium," *Critical Inquiry*, 25, Winter, 1999.
14. Baker, George, "Photography's Expanded Field," *October*, 114, 2005: 120-140.
15. Medvedow, Jill, "Director's Foreword," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson, Boston: The Institute of Contemporary Art, 2007, p. 7.
16. Simpson, Bennett, "Philip-Lorca diCorcia: The Exploded View," in *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson, Boston: The Institute of Contemporary Art, 2007, pp. 11-24.
17. *The cinematic*, edited by David Campany, London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
18. Fried, Michael, "Jeff Wall And Absorption: Heidegger On World And

Technology,” in *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Heaven and London: Yale University Press, 2008, pp. 37-62.

19. Fried, Michael, “Street Photography Revisited: Jeff Wall, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia,” in *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, pp. 235-259.

圖版出處

1. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, U.S.: University of Chicago Press, 1988.
2. *Philip-Lorca diCorcia*, New York: The Museum of Modern Art, 1995.
3. *Philip-Lorca diCorcia*, edited by Bennett Simpson, Boston: The Institute of Contemporary Art, 2007.

圖版



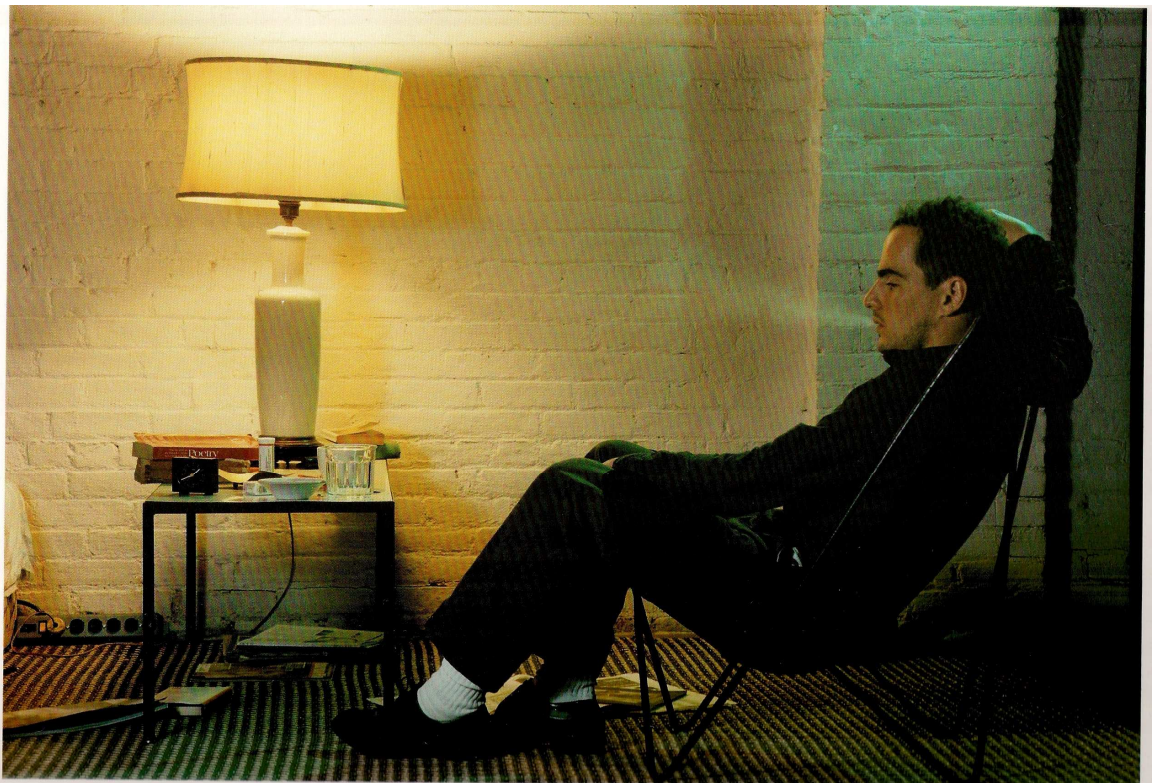
【圖 1】 Philip-Lorca diCorcia, *Mario*, 1978.



【圖 2】 Philip-Lorca diCorcia, *Igor*, 1987.



【圖 3】 Jeff Wall, *Adrian Walker*, 1992.



【圖 4】 Philip-Lorca diCorcia, *Max*, 1983.



【圖 5】 Philip-Lorca diCorcia, *Auden and Emma*, 1989.



【圖 6】 Philip-Lorca diCorcia, *Brian*, 1988.



【圖 7】 Philip-Lorca diCorcia, *Eddie Anderson; 21 years old; Huston, Texas; \$ 20, 1990-92.*



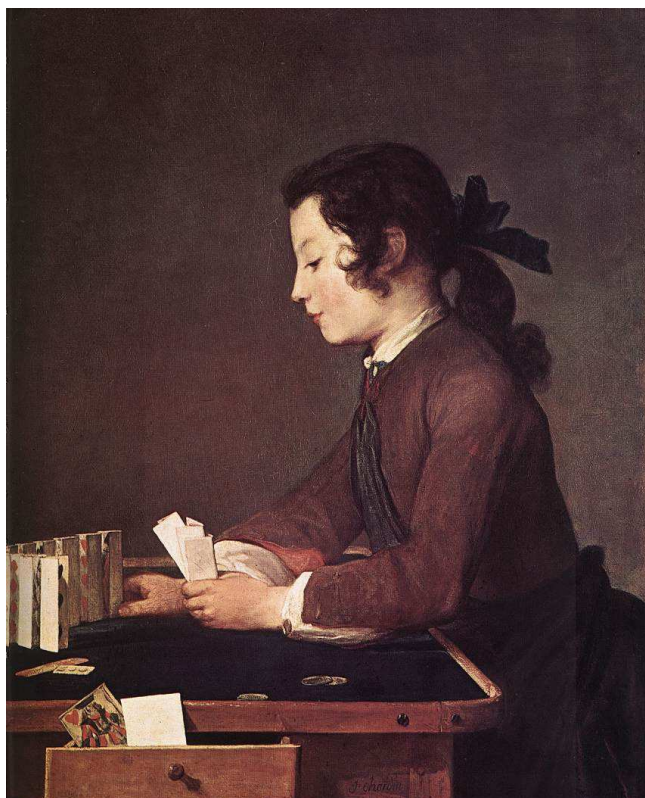
【圖 8】 Philip-Lorca diCorcia, *Alice, 1988.*



【圖 9】 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *The Student Drawing*, c. 1733-8.



【圖 10】 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *The Young Draftsman*, 1737.



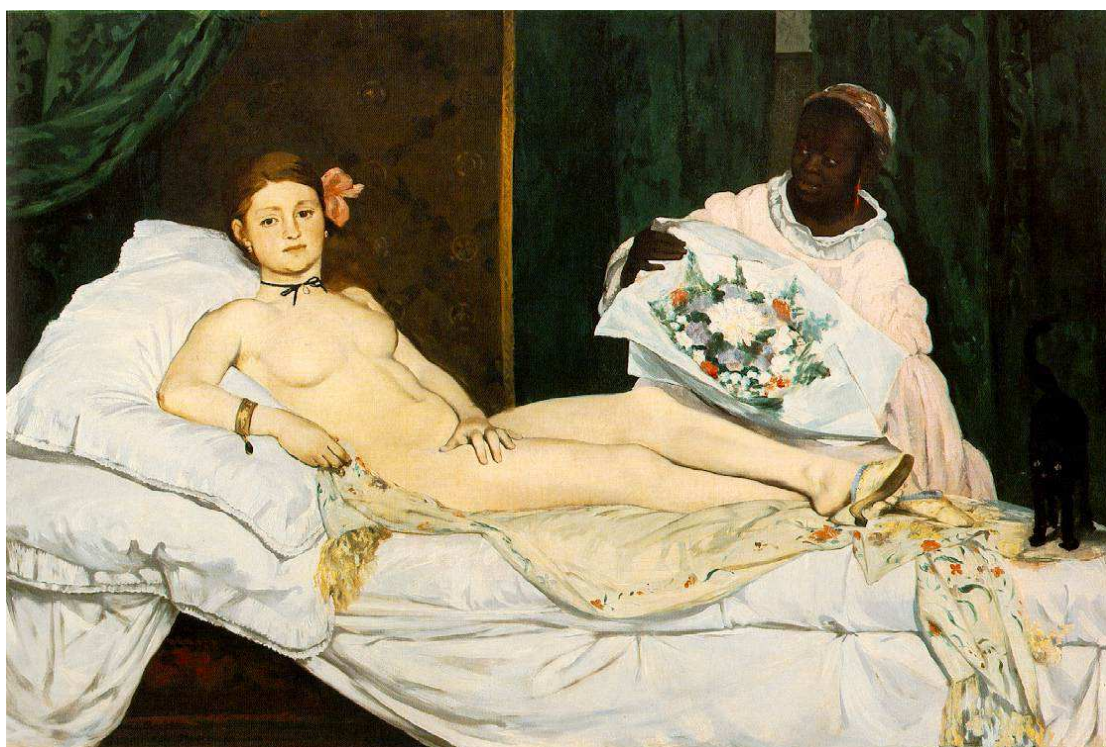
【圖 11】 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *The House of Cards*, c. 1737.



【圖 12】 Gerhard Richter, *Reading*, 1994.



【圖 13】Édouard Manet, *The Old Musician*, 1862.



【圖 14】Édouard Manet, *Olympia*, 1863.



【圖 15】 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *The Soap Bubble*, ca. 1733.



【圖 16】 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *The Game of Knucklebones*, ca. 1734.



【圖 17】 Philip-Lorca diCorcia, *New Heaven*, 1978.

