

寶島品牌，柏林製造——

來到 2003 年《台灣辛美學》(New Aesthetics in Taiwan)¹裡頭的《台灣房子柏林櫥櫃》系列²

李雪慈

The spectacle is not a collection of images but a social relation among people, mediated by image.

——Guy Debord, “The Society of Spectacle”

一、意外的遭遇

2003，一個很難勾起人們任何印象的質數，在台灣遇見「辛美學」這樣的攝影聯展標題，期望大抵脫離不了電視頻道般五花八門光怪陸離卻又再真實不過的台灣顯影，標榜著後現代主義、後結構主義、後殖民主義等等的品質認證。而觀者恍如握持遙控在諸多頻道間吞食著搓揉而出的皂泡，處於飽食後的暫歇、無從定義因此將不被紀錄的此時此刻，「辛美學」確是表達了這樣的企望——當下一個主義仍懸於未知，新聞的即時性早已逝去而不再是新聞的時候，不恰好提供一個回首沉吟的機會？！

究竟是為了徹底執行去中心的任務，所以瞄準「美學」這樣一個古典的辭彙，以千奇百怪莫名其妙的台灣影像製造語意的殘障，對傳統的價值體系進行寧靜的暴力，從而讓被壓抑的現實重見天日？或者一心一意為本土提煉出某些價值來，使其得以登入廟堂，一方面充實在地的認同感，另一方面擴張傳統美學的版圖？在全球化與本土化的政治張力之間，孰是孰非，策展人不作直接的回應，似乎較偏向以破格 (de-form) 之舉所可能涵蘊創造的積極意義作為展覽策劃的動機，然而在欲言又止的猶豫與一連串課題的提出之後，轉而冀望由現象的展示開始，來搭建一個求解的平台：

¹ 《台灣辛美學》展覽由陳贊雲策劃，分別於 2002 年於觀想、2003 年於中央大學藝文中心展出。觀想所展出的是《台灣房子》系列，並非於中大藝文中心展出的《台灣房子柏林櫥櫃》系列。

² 曾幾何時，有一種關於藝術創作的文體，叫做「藝術評論」。關於它的功能、價值、定位、姿態、以及可能（或必然）行使的權力運作，已經存在著太喧囂的討論漫天飛舞著。筆者無意於此，倒是想回到一種較為現象學式的立場——觀者的角色，在這個位置上，就藝術創作、展覽策劃、以及個人所曾經接觸到的文字論述，進行一種瀏覽式的逡巡、與閑散的推敲，略將思緒作枝枝節節的書寫，這不為講求簡潔易懂的一般媒體所見容，當然更不屬於規範嚴謹的研究論文，因而寧可使用「來到...裡頭...」、甚至「到此一遊...」，來取代「探討...」、「省思...」之類心機深重的字眼。但是仍然期望讀者（正面或者負面）的領略，而不僅是個人的囁語。說到囁語，原來是初次與游本寬作品相遇的感覺。能夠將疑惑化為對話，歸功於作者乾脆地接受筆者的訪談要求，懇切而詳盡地說明其創作意念，並陸續提供相關的著述與圖片，在此謹表謝意。

假如我們從後現代的角度去看台灣現象，寶島五味雜陳的表現的確可稱得上是後現代美學中最富活力和色彩的個案之一，值得深入研究。當然後現代美學除了具有結合不同文化時代的圖騰，著重寓言和敘述性的特徵之外，這些元素的並列還是可以引用基本的美學標準去衡量。美學是視覺的價值觀；一件事物的美醜自然可以從客觀的分析去定論。……假如追求美感是人類共通的天性，五花八門的「台灣現象」的確揭示了不少值得爭論的議題。台灣是不是一個沒有美感的地方？台灣美術教育是否失敗？台灣人民如何對「美」的事物定位？台灣新美學究竟應以那一套美學系統來衡量？這些問題恐怕不是容易找到答案的，但透過《台灣辛美學》中的作品和同時舉行的座談會，或許可以提供一個聚焦點的平台。³

無論是否能夠透過一場藝術展覽來解決這些攸關台灣美學興衰存亡的問題，基本上，這一段論述表達出客觀研究的理性論調（使用客觀的紀錄器械——攝影；偏偏那同時又是主觀的藝術創作），並且表現為一種善良的關切態度。⁴

許綺玲藉由 Baudelaire 的「現代感」(Modernité) 所具有的兩面性格（從時尚裡萃取出史詩、在瞬間中提煉出永恆）出發，對照晚近發展的概念藝術脈絡，來解釋台灣藝術家們所展現的影像，所提供的美感經驗（紀實與風格的互動）、及其可能具有的美學意義（用視覺的方式傳達概念、激發思考），從而對於策展人的邀約作了應許：

辛辣是一種當下的、即時的、短暫的、膚淺的、感官的、反思考的、不可抗拒的、易上癮的感覺；也許這是一種現代感，但已是現代感極端的、末梢的表現；是現代感的翻版、降格？！今天，當辛辣的題材介入藝術時，我們已難以相信這是刻意對慣常審美經驗擺出的挑釁之姿，倒是應質疑辛辣可否成為一種新的、具有恆常而普遍意義的（所以也必然是自相矛盾的）美的範疇？辛辣的，是內容，是這些影像所粹取的台灣現象，不過，參展的攝影家或許更願觀眾能同時關注他們的藝術。……在這個影像藝術展裡，台灣的主題要被凸顯，要與觀眾產生共鳴……觀眾應能感同身受，對這些影像裡所展現的台灣現實切片，必然會感到既親切又新奇（疏離）？頂好就如此不斷地互換兩種感受：一是投入現實的逼近感，一是在畫廊賞析作品的距離感。這兩種感受呼應紀實與風格的互動，缺一不可。反映現實的藝術，總希望兩種距離都包含在觀者的意識中，在他們反思自身觀賞的態勢中。由此，或可構思新美學的目的：從視像的感受經驗，進而引向藝術現代性所強調的概念層次。……辛美學展的攝影家似乎並不滿足於單單作寫實，還希望激發思

³ 請見中央大學藝文中心網頁：<http://www.ncu.edu.tw/~ncu7195/>。

⁴ 關於攝影藝術與文化反省的關係，高千惠曾語帶諷刺地寫道：「我們慣於強行拍照留影，把我們的歷史重疊到他者的歷史，與現場的共同存在，成為一種人文精神的寄託。」這句話或許值得我們參考。高千惠，〈廢墟上的傲慢與憂傷：看當代中國藝術裡的紀念性留影〉，《藝術家》，2000年4月，頁432。

考。……一般認為攝影打破其孤立的邊緣位置，正式進入藝術史言述中，是起自（廣義的）概念藝術時興的 1970 年代。……攝影由此概念藝術的參與經驗，從一原本設定無發言權的幕後者，自證為一主動的表述者，將概念納入其中，以攝影式的紀錄來表述概念，並賦予概念藝術新的感性實體。攝影可以自誇有自己的一套雄辯術……。⁵

其實，關於「主動的表述」，已經明白顯示在既似點將錄又似人才資料庫一般的展覽文宣當中了⁶。進入觀看的場域，投身策展人與藝術家們懇切的召喚，藝術家們果然不負眾望地將台灣或是有趣或是荒謬的獨特風貌，加以誇大⁷與渲染，營造出教人嘆為觀止的辛辣奇觀——觀者可以與沐浴在熊熊烤火中的羊頭大眼瞪小眼、而檳榔西施光滑的肌膚幾可觸及，在中性的展覽牆壁上，我們總算領略到房地產廣告鷹架的「雕塑性」，或者為那尊如同在老舊影片流動中忽明忽滅忽隱忽顯的廢棄佛陀，哀惋人心不古的靈光消逝。關於美學，我們自覺地想要作的，是對於私家寶貝的珍視與守候，或者勇敢地炫耀街頭少年少女們空虛的華麗……。⁸至於這些影像究竟傳達出什麼樣耐人尋思的概念，尚且是疑問（，而且是策展人有意投向觀眾的疑問）。循著許綺玲所提出「紀實與風格的互動」，進而擷取游本寬「自我『照相』兼『造像』」⁹之語，來尋思《台灣辛美學》影像當中執行拍攝的藝術家、以及被拍攝的台灣（人、事、物）這兩造，或許是一條釋疑的線索。

比「台灣美學」更有問題的是：在大火快炒、嗆味刺鼻的場子裡，游本寬倒是帶來了一群柏林人的身影，靜默地，他們擺著些許靦腆的姿勢（他們的雙手要不是交疊在前便是乖乖地擱置於身後），專注於鏡頭，淺淺地牽動嘴角肌肉作出友善的表情，他們穿著印有台灣房舍影像的 T-shirt，卻向觀者展示自己最為私密的小小居家，同時，台灣影像在這些日常家庭生活相片的方寸之間變得模糊不清了，似乎很難直接地將這過於普通的 (ordinary) 情景與「台灣」「辛/新」「美學」作任何的聯想，更是抓不住湊熱鬧的人們多加佇足留意。然而，他們平靜地觀視這粗獷熱鬧的藝術展覽，或許才是最教人感到不是滋味的滋味：如果「美學」便是由歐陸漂洋過海的舶來「品」，那麼乾脆就讓他們來執行觀察與評價的動作？

⁵ 請見中央大學藝文中心網頁。

⁶ 該展覽介紹的文字部分，除策展人對於展覽理念的說明，詳列著七位影像藝術工作者的學歷與展覽履歷，此外別無其他。「藝術家」（對於現實具有獨到的敏銳度、以及所展現奪人耳目的創作手法等等）的「資格」，便是藉由這樣的檔案資料來「掛保證」，同時讓策劃、選取、編輯的工作者執行對讀者的指導。

⁷ 尺寸方面，除了張美陵、可樂王、游本寬以外，皆採用大型照片來展示。這不應該簡單地被認為是為了填充偌大的展覽空間。可樂王使用一般時尚雜誌的規格；大型照片則不免與台灣各地隨處可見的廣告看板有所聯想。展出藝術家對於作品規格、型製的選擇，多多少少呼應著策展主題所指涉的特定文化氛圍。

⁸ 這裡提及陳靜寶、王凌輝、姚瑞中、張美陵、可樂王於《台灣辛美學》展出的攝影作品。

⁹ 游本寬，《美術攝影論思》（台北：台北市立美術館，2003），頁 5。

二、台灣房舍之旅

《台灣房子》是游本寬於 1993-2000 年間穿梭於台灣各地，以都會外圍城鄉房舍為題材，拍攝一系列或許可歸為「新地誌型攝影」(New Topographic Photography)¹⁰ 的作品。在作者看來，這些都會外圍的城鄉房舍沒有經過建築設計師或社區總體營造滿懷崇高理念的規劃指導，而是全然出於百姓生活需要自動自發地形成，忠（厚老）實地呈現出台灣社會新舊轉換的過渡風貌。《台灣房子》回返到二十世紀初 Eugène Atget 所拍攝的無以數計的檔案紀錄，呈現出空無一人的靜謐，「靜歇在夏日正午」¹¹。游本寬的用意在於讓人們太過於強烈的表情及其感染力，從畫面當中退位，將房子由背景的、包容的角色提升為主動的主角，以正面或是四分之三角度的方向，盡力表現房子本身特有的造型，彷彿矗立在大地上的宏偉雕像，於鏡頭裡留下永恆的紀念。進而以「量」累積出某種有待詮釋的訊息。

在《台灣房子》系列當中，我們看到了油漆、水泥、鐵皮、帆布、瓷磚、石綿瓦等材質的寓言——廉價、便捷、機動、醒目、有效……等台灣居民所講究的質性，「猶如大人堆積木般，充分地發揮在地的想像力……棟棟如同正要出嫁的美少女般，間間都在最時髦的衣裳與配飾中，展露那源源不盡旺盛的生命力。」¹²作者的正面態度，或許與 Joseph Beuys「全體化」(totalisiert) 藝術觀念有所聯繫：Joseph Beuys 的美學，首先是取消主題與材質的疆界，將藝術的活動擴張為全人類的「賦形/塑造」(Gestaltung) 行為，這是每個人本具的創造力，也攸關社會整體的問題，在美學的脈絡下提出「社會雕塑」的創作觀：「我所期望的討論是關於雕塑及文化的潛能，它們意味的是什麼、與言說的是什麼、人類生產及創造力是關於什麼。所以我在雕塑上採取極端的立場，並採用一種為生命之基本、又不與藝術發生聯想的素材。」¹³ 這其中，也呈現了所謂「台灣式後現代建築」的經驗：例如，在既有的屋體上加裝尖塔與牆垛，體現休息站將帶給人們萊茵河畔的幸福遐想，也可以將幼稚園點化為童話世界；希臘神殿的山形牆與柱式，是人們辛勤奮鬥所爭取而來的象徵性報償；灌模再敷以鮮豔乳膠漆的水泥菩薩，離開廟宇默默地守候在路旁，分擔著交通警察的工作？！起碼祂真的因此而無

¹⁰ 「新地誌型攝影」出現於七零年代，其理念與「低限主義」藝術運動有緊密關係。地誌學的原意是要精準地描述一個地方，但是早期地誌用途的照片並非為藝術而製造，而僅是客觀訊息的傳達；而從事「新地誌型攝影」的藝術家則有意地採用類似科學的態度來繪製地圖，並期望其結果能再現地景表面，故具有高度描寫景物表面細節的特質。見游本寬，《台灣新郎：「編導式攝影」中的紀錄思維》（新竹：交通大學藝文中心，2003）中的說明，頁 39。

¹¹ 華特·班雅明 (Walter Benjamin)，〈攝影小史〉，收錄於《靈光消逝的年代》，許綺玲譯（台北：台灣攝影工作室，1998），頁 34。關於 Eugène Atget 的攝影定位，參見 Rosalind E. Krauss, "Photography's Discursive Space," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth* (MIT Press, 1996, 10th printing, 1986), pp. 131-150.

¹² 根據作者於五月初接受筆者採訪所提供之創作自述。

¹³ 培德·布爾格 (Peter Bürger)，〈日常性、寓言與前衛〉，收錄於《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*)，蔡佩君、徐明松譯（台北：時報文化，1998），頁 150。關於 Joseph Beuys 的藝術創作觀念，詳見曾曦淑，《思考=塑造：Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》（台北：南天，1999）。

所不在；還有成千上萬的看板文字與廣告影像，深深地嵌入台灣的現實環境當中，如作者《真假之間》(1986-2001) 所注意到的奇特現象：舞臺與觀眾分野的刻板觀念，早就被台灣人消弭了。

作者深知，攝影鏡頭具有擘畫文化指標的功能 (mapping effort of a cultural index)，但這並非其攝影藝術的用意——不是一種以視覺方式呈現台灣當前環境的歷史性文件，也不是文化研究與批評；而是以清晰的靜態影像呈現出：在文化認知的多重交錯、加上個人回憶與預期作為參照之下，人們將展現出什麼樣的觀點與視野——這涉及 Roland Barthes 所提出「知面」(studium) 與「刺點」(punctum)¹⁴的觀念，使得「照片本身就是一種民族誌學、個人文化、觀看環境和即席反應的複雜結合。」¹⁵ 相關作品當中，可溯及《法國椅子在台灣》、以及「似乎剛好與『法國椅子』做了文化位置的對換」(郭力昕語)的《台灣新郎》。¹⁶《法國椅子在台灣》以一張置放於台灣景點 (scenic view) 的法國椅子象徵法國人士來台的遊覽歷程，「此曾在」的法國椅子留影是一般觀光客到此一遊的見證¹⁷；相對於《法國椅子在台灣》的抽離、隨興，郭力昕則指出《台灣新郎》負擔著較為深沉的私人故事——將身着大紅禮袍的布袋戲偶置放於美籍妻子的家鄉(賓州)，體型壯碩的美國人與嬌小的布袋戲偶形成強烈的對比，傾吐著作者個人所面臨文化認同的焦慮。至於《台灣房子》則有若一系列送禮自藏兩相宜的風景明信片：擇取饒富地方特色的景點，以自足的構圖方式突顯一種永恆的祥和之感，有助於「彌補錯失的良辰美景」，因此是一種「特意心態的轉介物」。¹⁸在郭力昕看來，《法國椅子在台灣》(恐怕也包括了祂尚未提到的《台灣房子》)是「將他對文化議題的注視，由客觀的、向外觀看的『台灣經驗』，轉而為融合了主觀與客觀的、對某些美國文化的描繪與個人經驗的自我關照。」這似乎是為了突顯自己所探討的主題——《台灣新郎》系列——刻意作出的對比修辭，而忽略了土生土長於台灣的作者在《法國椅子在台灣》與《台灣房子》所進行並不多麼輕鬆的反身觀照。作者已然說明：由於長時期被作者帶著四處遊動與留影，使得這張原本用以象徵異國觀光客的椅子，又

¹⁴ 作者曾表示自己受到 Roland Barthes 「刺點」的影響，見作者個人網頁：<http://ad.nccu.edu.tw/benyu/>以及《台灣新郎：「編導式攝影」中的紀錄思維》。不過，在《明室：攝影札記》(La Chambre Claire-- Note sur la photographie)，Roland Barthes 乃以觀者的立場提出「知面」與「刺點」；相對地，游本寬所談論的則是拍攝者面對拍攝對象或是景象所可能身處的境況、或可能是拍攝者模擬觀看照片的接收情況。我們有必要對此加以區辨。

¹⁵ 游本寬，〈風景攝影導論〉，發表於「風景攝影專題學術研討會」，中華攝影教育學會主辦，台北，1996。

¹⁶ 關於異質文化交疊的議題，早年游本寬曾經以複合並置影像的手法來表現：1990年《影像構成》系列，其中包括〈有關於高更〉、〈蘇珊的日記第三十六頁〉、〈週五天氣預報：晴時多雲偶陣雨〉等作品，觀看的歷程類同於心靈隨著身體移動、以及回憶穿梭所形成漂浮而片斷的視象。直到1999年伊通公園展出《法國椅子在台灣》系列(1997-1999)，開始提出有計畫的定點旅遊紀錄。以下引述郭力昕的詮釋，來自於郭力昕，〈「台灣新郎」在美國——兼談游本寬近年的影像創作〉一文，可見於游本寬的個人網頁。

¹⁷ 相關的攝影作品，我們可以聯想到姚瑞中的「黑色幽默」作品——《反攻大陸行動系列》〈行動篇〉(1997年於帝門藝術教育基金會展出)，然而姚瑞中所操作的是嚴肅的歷史、政治議題。

¹⁸ 游本寬，〈風景攝影導論〉。

成為作者本人的化身。彷彿抽離的椅子不僅是編導作法下的角色，還是作者的生命軌跡：「『鏡像』(lens-based image) 世界裡，隨著景物訊息清晰度的加強，原本向外紀錄的『世界之窗』，逐漸演展成向內的影像表現：照片開始猶如一張生命地圖，滿佈著個人生活的痕跡。……『鏡像』作為『個人文化地圖』時，它在攝影藝術中的角色為何？是地圖製作者意圖藉此找到現實中的位置，以持平人生交叉路口前的焦慮。」¹⁹

《台灣房子》系列於 2000 年夏天於柏林 Forderkoje 展出的攝影系列。Forderkoje 是坐落於德國藝術家 Ralf Schmitt 的住宅裡的藝術替代空間，由只有一般浴室一半大小的儲藏室改裝而成，於 1998 年成立，有別於一般展覽空間的公眾性格、以及宏偉莊嚴的氣勢，Forderkoje 反倒回歸美術館的前身：“cabinet (法) / camera (義)”，一個珍藏寶貝的秘密房間。作者順水推舟將 Forderkoje「改裝」成為人們可以走進裡頭的衣櫥 (closet)（或者可說是「還原」這空間原來的命運）：將台灣房子的影像，交由美國的工廠，轉印在衣物之上，然後在此方斗室之內以吊掛的方式展現三十多件 T-shirt，觀眾得以進入其中翻看、挑選、抽取這些柔軟的影像，其動作卻又猶如文件檔案的查閱。一方面，觀眾所查閱的，確是作者個人的旅遊日記；另一方面，紀念 T-shirt 與明信片同樣是觀光消費文化下的產品：「特別是在西方文化之中，它為『在彼方』(being there)、機運 (chance)、以及文化的理解，提供一個證據。」²⁰而發生在 Forderkoje 的「審美經驗」，既是消遣的遊覽、也是專注的檢視。

伴隨著 Forderkoje 展覽的另一個「行動藝術」，是作者於展覽期間提著這些 T-shirt 拜訪十多位當地的居民，請他們從中挑選最喜愛的影像穿著，然後將其餘的 T-shirt 摺疊整齊後置入個人的衣櫃裡，與衣櫃合照留念。據作者說明，該活動起初是經由朋友的介紹來進行的，接著，便吸引了當地藝術史學家、醫生、工業設計師、展覽觀眾等人主動參與。一方面，用人們的肉體撐起這些平鋪在汗衫上的台灣房子，再度落實 Joseph Beuys「社會雕塑」的藝術理念；另一方面，我們透過這些影像紀錄參觀《台灣房子》的新家——有組裝式的現代櫥櫃、傳統的木質五斗櫃、隨身攜帶的旅行箱、還有簡單的收納紙箱……。或許這教我們聯想到 Edward W. Said 的警告：西方如何地將一個遙遠且具有威脅性的異己，轉化成為一個能被熟悉與掌控的對象。而這個行動藝術正好為西方人完成了這樣的程序：將他者的現實轉換為新鮮的品牌、裹以誘人的展示價值，再經由挑選與餽贈的過程，表述消費者的品味取向、並納入私有？

¹⁹ 《台灣新郎：「編導式攝影」中的紀錄思維》，頁 57。攝影藝術對於主觀與客觀、呈現與再現、紀錄與風格的拿捏，參見林志明，〈紀錄攝影與紀錄風格〉（國科會西洋藝術史研究推動計畫網頁 <http://www.ntnu.edu.tw/fna/arthistory>）的討論。循著許綺玲、游本寬、郭力昕、林志明的「各自表述」，豈不也是思考《台灣辛美學》策展定位的切入點？

²⁰ 見作者個人網頁。英文單字“chance”得以延伸出多重意義：偶然、運氣、僥倖、意外、機會、際遇、冒險等，幾乎找不到適當的中文詞彙來作確定的譯解。“chance”這個字貼切地表達出旅行與攝影的特性所在，屬於 Charles S. Peirce 符號邏輯學分類中由個殊事例所導致的指涉性關係型態。再進一步，我們有必要以觀光消費文化當中制式產生的象徵物來看待景點攝影與紀念 T-shirt。

三、影像的背叛

事情似乎並沒有那麼簡單，回到《辛美學》現場，難道我們不正好也以一種逛夜市、或者是看有線電視的心情放眼望穿這些柏林人的私生活？然而台灣的觀者又在柏林人的室內看到了什麼？差不多就是共享著收納與裝卸的行為、堆疊與拼湊的建造方式、及其所蘊含的現代生活綱領：小小的改變創造大大的不同、輕鬆創造居家效能、發現全新的生活空間、發揮巧思增添居家風格……沒完沒了的口號繁衍、「說了又說」的影像複製²¹，屬於經濟效益的考量、還是美學執著的傾吐？看來無論是在台灣還是柏林，人們的生活已然充滿了「創造」與「風格」？反過來說，當柏林與台灣兩地的生活風格不再能夠明確識別的話，我們還能對「台灣辛（新）美學」抱持多大的期許？

首先，我們看到「辛美學」這樣一個具有闡釋與指導性質的標題，心中會根據個人的認識浮現某種類型的影像，自行建立一個意指作用（Signification）作為我們對於此展覽旨趣的期望，然後我們可以依循科學般的研究程序：攝影作為紀錄證據、作為主體藉以思索客體（現場各作品項所組織而成的「台灣面貌」或者是「（攝影）藝術風格」）的緣由，並提出解釋、賦予評價。²²然而，《台灣房子柏林櫥櫃》系列卻恍若走調的噪音：由於柏林人的闖入，見證台灣美學的影像遭受急劇的壓縮而變得模糊不清，然而，原來翻閱檢視台灣影像的柏林人，卻在此時此刻，擔任台灣影像的載體，忠厚老實卻又不勝任地反映著自己喜愛的台灣面貌，當他們與衣櫃合影的時候，他看不到他所認可的影像，而化為純粹的客體；再進一步，於後來的展示空間裡，原來正面注視著游本寬拍攝鏡頭的柏林居民們，卻反倒像是在注視著《台灣辛美學》的現場！

因而台灣房舍之旅的意義，比較不在於這歸納出怎麼樣的一種台灣風格、或者是藝術家與柏林居民所進行的國民外交，而是交錯堆疊了多重時間與空間的向度，使得主體與客體、能指與所指一而再再而三地反轉、變換、游移，造成意指作用的浮盪無定²³，因而更像是 Michel Foucault 筆下的《宮娥圖》(Las Meninas)²⁴：畫中無一人觀看

²¹ 引借《台灣新郎：「編導式攝影」中的紀錄思維》中對於普普藝術攝影特質的描述。

²² 如果我們認為策展與作品之間形成融貫一致的整體，那麼我們就可 Signifiant+Signifié=Signification 的公式換算為 Signification-Signifié=Signifiant，根據展覽標題來臆測作品所可能呈顯的性質。不過，我們可以參考 Paul Feyerabend《反對方法》所指出：科學並非先建立假設、再以中立的事實加以證成或證偽的程序規則；相反地，科學中的「事實」之所以為「事實」，乃是由於它是某種「看起來是自然的世界模式的組成份」所獲致的權威，資訊蒐集與觀察方法背後其實是一種充滿政治成份的修辭機制、一套反歸納 (counterinduction) 的程序——也就是說，我們往往是先有對於「事實」的判準，然後再認定何者為「事實」；而不是由現象接收推導判斷。實驗往往是在創造與現實經驗相對的經驗，而繪畫與觀畫的程序亦然。參見 W. J. Thomas Mitchell, 'What is an Image?', *Iconology: image, text, ideology* (The University of Chicago, 1986)。

²³ 台灣房舍之旅，是台灣房舍影像在世界各地的旅行，是柏林居民就游本寬的柔軟影像臆想一趟以台灣房舍為主題的遊覽，也是游本寬本人在台灣、柏林兩地奔走的旅遊紀錄。放在「台灣辛美學」的脈絡中，旅行的行動主體與觀光展示的對象之間的關係顯得更為分歧。

²⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), Chapitre 1 "Las Meninas".

的鏡子不勝任地映照出畫家的模特兒，觀者卻又處於被畫家觀察的位置，整幅畫作最明白表現出來的，竟然是停止工作、歇息猶豫著的畫家，模特兒、觀者、畫家三方目光交疊，角色卻曖昧地流動而無從確定。

台灣房子的旅行刻意地展現出諸多再現元素的對比或是對應：堅硬的房舍與柔軟的衣服同時具有「空」、「間」的性格——以身體與生活充實之、繼而表彰個殊品味，作者利用此便捷的轉換機會，在柏林的斗室裡秀出台灣屋舍的外觀，再回到寬廣的、公共的展覽空間中展示私密的居家室內。此外，家族肖像照與景點相片兩者皆由於儀式性拍攝情境而展現出某種「時代風格」的面相學；然而，出現在「台灣辛美學」現場的，卻偏偏是隨興的家庭照²⁵以及遭受壓縮的景點相片²⁶。在行動藝術與攝影紀錄穿針引線之下，作者一再要突顯的，是觀看的關係與被觀看到的影像，在反反覆覆的調動擺設之後，暫時呈現在我們眼前的，竟然是散落各處的再現者與被再現者、經由多重的加工與包裝、卻無從聚焦的再現功能，洩露出如同影像之中台灣房子與柏林櫥櫃所坦白的生活機能以及失焦的風格典型。

如果《宮娥圖》宣告主體再現行為的挫敗，如果攝影機具扼殺了幻象的傳喚魔力，那麼，在沉淪於影像氾濫的墮落深淵 (*la mise en abîme*) 的時代裡，藝術還能是什麼？當標題企圖指導一切的時候²⁷，《影像的背叛》(*La trahison des images*) 對場子裡發出的走調、甚至是唱反調的行徑，算不算殺出生路的奮力一搏（或者說是以毒攻毒的解藥）？²⁸

²⁵ 但我們不能說那些柏林人的姿態不具儀式性。

²⁶ 它們變成了家庭照當中所使用的服裝道具了。

²⁷ 關於語言訊息與圖像訊息之間的關係作用，Roland Barthes 在〈影像修辭學〉(“*Rhétorique de l'image*”)當中提出 *ancrage* (英譯為 *anchoring*) 與 *relais* (英譯為 *relaying*) 兩種：*ancrage* 是用語言來將圖像本身所具有浮動的多義性加以固定，給予身分 (*identité*)，化約為特定的意涵，這其實是一種意識形態的作用，屬於隱喻式的關係；*relais* 原意為驛站，有中繼、延續、衍伸的意思，指的是以標題來為作品作補充說明，屬於換喻式的關係。如作品標題來為作品作補充。這麼看來，*relais* 可以讓圖文關係更為靈活而有彈性，不過後來 Barthes 則片面地強調 *ancrage* 的作用：語言顯然具有說明解釋性的功能，但是這樣的說明是選擇性的，它所關乎的並非圖像訊息整體，而是創造影像的人或社會對影像所進行的的檢視權 (*le droit de regard*, 英譯為 *right-of-inspection*)，因此，以廣告影像為例，標題將意義錨定在產品本身，以及某特定的、預設的意識形態，為觀看的知覺進行意義的總結與簡化，限制觀者對圖像的認識。錨定是控制的工具，它經受一種作為傳達訊息用途的責任，相對於影像符旨的自由性格，文本具有一種抑制侷限的作用，而我們可以在這個層次上看到社會道德與意識形態的庸俗迴路。詳見：*L'obvie et l'obtus* (Paris: Seuil, 1982), pp. 31-32. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation* trans. by Richard Howard (Oxford, Basil Blackwell, 1985), pp. 28-29.

²⁸ Michel Foucault 在 *Ceci n'est pas une pipe* (1966, 1973) 裡對於 Representation、Resemblance、Similitude 的辨析，對於本文所處理的課題——「台灣顯影」所涉及有關於觀看與展覽機制的問題，逸離展覽標題的語意膠著，轉而關注作品計畫與展覽場域兩者在關係定位上糾結形成的徵狀，就此思量藝術創作的因應之道、以及可能的突破策略——確實提供相當程度的啟發；然而本文絕無意探討 Foucault 的相關理論，讀者更不應期望將本文的闡釋還原至 Foucault 的論述脈絡裡。關於 Foucault 與 René Magritte 在符號與圖像理論上的對話與辯證，筆者尚參閱簡瑞碧的釐析：《傅柯與馬格利特符號理論研究》(*Michel Foucault's Theory of Signs in Relation to the*

「後現代」的台灣，不僅被動地接收美國、日本等外來的五花八門千奇百怪，並且主動地創造奇觀；在游本寬看來，尋覓台灣人的創意，不在於各公私立機關行號所擁有的視覺形象計畫，而是要深入一般居民辛苦/辛酸的生活機能才得以領會其原創之處。他以自己的藝術創作為器具，搜羅台灣居民的創作成果。這樣的意圖，與《台灣辛美學》的其他藝術家們，並沒有多大的區別；關鍵在於他延展出進口、出口的產業經濟脈絡，導致觀賞本土風情的認同作用、或者是檢視美學問題的研究出現某種「秀斗」（短路），因而揭示出「台灣品牌，柏林製造」或者是「西方美學，台灣仿冒」的身分混淆，可能源於什麼樣觀賞關係的運作。²⁹

「彷彿可與《台灣房子》作平行對照」的攝影作品有參加 2002 年台北市立美術館雙年展《世界劇場》的《愛情衛星》(2002)³⁰：作者都逐一以攝影鏡頭蒐集日本各地的賓館裝潢，成為教人嘆為觀止的情慾樂園檔案庫，觀者可以坐臥於粉紅色的旋轉圓床，觀看著投射在三面牆上的情色世界，一張張巨大的床逼臨著觀者，彷彿只要稍微轉個身，就可以滾到各色各樣的愛河游蕩。它們與《台灣辛美學》所捕捉到的每一個畫面同樣，長久被擱置於美學鏡頭的盲域³¹；而當它們理直氣壯地攻入藝術展覽空間中要求驗明正身之時，卻也應驗了 Jean Baudrillard 的末世（也是漠視）預言（或是詛咒？）：經由科技的加速度推進而被拋入虛擬的太空中，循著擬像的軌道旋轉著永無止盡（想想每晚握著遙控在七八十個電視頻道上繞場千百周直到睡眼惺忪……）。藝術家們矢勤矢勇奮力追逐的在地想像力，以極度逼真卻又擁擠不堪的影像為賭注，只要讓觀眾在辛辣與喧囂的麻醉當中燻得涕泗縱橫頭暈目眩，即是藝術成就的指標；然而，賦予現成製品 (ready-made) 以藝術之名後，人們的想像力是否即將瀕臨絕種？³²

Works of René Magritte) (國立清華大學外國語文學系碩士論文, 1999)。

²⁹ 在此鋪陳本文標題擬定的構想以作為交代：

- 首先直指游本寬的創作方法：採行觀光文化下制式的規格化產品（紀念 T-shirt）說明特定品牌形象（「台灣」）的塑造過程，並且在消費者的挑選、收藏行為中實踐美感品評；
- 繼而思及台灣在全球產經的位置：一方面，台灣既是歐美國家製造業的代工重鎮，也是其品牌的消費者；另一方面，台灣卻又經常以仿冒歐美品牌產品之名遭受指控與制裁；
- 最重要的是，這標題最初的靈感來自於倪再沁，〈西方美術，台灣製造〉（《雄獅美術》1991 年，4 月號）對於台灣藝術創作對西方潮流或迎或拒的問題所提出的批評。筆者感覺到，同樣問題延續到 2003 年尚且糾纏不清，才會有「台灣辛美學」（包括該展覽策劃及其中藝術家們的努力）的提出，甚至，《台灣房子柏林櫥櫃》在此中所挑起品牌與美學、產能與創作、進口與出口等議題，讓我們的思緒超越狹隘的藝術以及民族的領空，而變得更為複雜。

³⁰ 得參見展覽目錄《2002 台北雙年展：世界劇場》（台北：台北市立美術館，2002 年 11 月），頁 166-169。

³¹ 關於「盲域」的概念，見許綺玲，〈事後靜下來，不由自主悟得一引向盲域的局部細節？——談《明室》中「刺點」的幾個矛盾定義〉，《中外文學》，第 27 卷，第 4 期，316 號（1998 年 9 月）。

³² Jean Baudrillard, 'Objects, Images, and the Possibilities of Aesthetic Illusion,' *Aesthetic Illusion and Virtual Reality, Art and Artefact*, ed. by Nicholas Zurbrugg (SAGE Publications, 1997), pp. 7-27. Jean Baudrillard, 'Hot Painting: The Inevitable Fate of the Image,' *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964* ed. by Serge Gaulbuit (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).

沒有人類的心靈，地球應該依然轉動著，然而世界的形象，確實需要心靈才得以實現。忠實複現世界形象的企圖，以透視建構的發展為極致，並且否認自身的人為性，宣稱「自然地」呈現。爾後，透視的工作為攝影所取代。Roland Bathes 發現，因為攝影是危險有害的，因此賦予攝影傳達訊息、代表複現、突襲驚嚇、產生意義、激起想像五種用途，以便作為證明攝影無辜的托詞³³——無辜地作為論述意念（探詢什麼樣的美學？）與凝視慾望（期待什麼樣的辛味？）的客觀媒介³⁴；諷刺的是，我們所認識的真實、所讚嘆的美感，最終卻/確是處於機械複製的餵食、消費選購的參養之中。然而，由於某種名為「藝術」的機制/機智，試圖在無底深淵之前藉由當頭棒喝以懸崖勒馬。

藝術透過機動性的表象技術，作為真實意義的探測指針，它的任務不在於忠實複現，畢竟「真實」向來就是一種書寫（也就是「虛構」）、是意識主體所留下的指示與闡釋。無論我們使用什麼樣的媒介來「書寫真實」、書寫我們意識中對這個世界的認識，已然不是由世界出發、過渡到心靈、最終及於語言（台灣現況→攝影紀實→辛美學）；而是圖文交織所構成的擬像網絡，這其中介入了圖式、聲符、辭格、知識圖表、意識形態、價值體系等諸多因素，在人際之間溝通與交換的遊動程序，使得關係意義不斷地轉移、繁衍、擴散、變形……，對現實的肯認提出多重方案，也為真實「賦形/塑造」，成為社會上我們所經驗著的各種實踐、爭議與合致——無論科技進展如何，心靈所認知到的自然本已如此地開展。在此，我們看到攜帶台灣房子的旅人，在旅程中不時來上一段「即興演出」，從而將世界轉化成為有待書寫與想像的世界，邀請觀眾共同參與寫作，構築延綿無盡的複合句，對於任何因素（諸如呈現方式、展出場域、或臨賞觀眾等）稍加更迭轉易，所傳達的語意就可能差之千里，因而將解釋的、審美的、或評判的斷言加以吸收、溶解為主體之際（intersubjective）的「遊」「戲」；而不再執著於主題本質（subjectivity）的窮究。³⁵

這攜帶台灣房子的旅人可不像 Velásquez 那麼急切地現身在自己的畫面當中，表露自己的猶疑；而是隱身於消費機制的再現秩序之中，讓光的書寫（photo-graphy）——不過，這一道光叫作「觀光」——由畫面之外射入、照亮場景而使之可見，再把再現的焦慮投擲給《台灣辛美學》的觀者：觀眾面對柏林人所敞開的心房/心防³⁶，反倒會急切地主動尋求影像中被壓縮的台灣面貌³⁷，由於柏林的刺激，增強我們觀看台灣的敏

³³ 羅蘭·巴特，《明室》許綺玲譯（台灣攝影工作室，1997年12月修訂版），第一篇第11節。

³⁴ 亦即證明其作為「客觀（透明）媒介」的合法身分。

³⁵ 參見 W. J. Thomas Mitchell, "What is an Image?" 以及藍劍虹，《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀眾？——布雷希特、莫雷諾比較研究》（台北：唐山，1999）。回顧游本寬的創作，破除真實與虛幻界線的靈感，可溯及《真假之間》系列。戲劇表演的討論，相當有助於我們思考游本寬所關切「解構『現代攝影』初期『純粹攝影』(straight photography) 和『矯飾攝影』(manipulated photography) 分野」的「編導式攝影」(fabricated photography)。

³⁶ 作者於訪談中提及，德國人生性保守，外人要進入他們的私生活空間，已非易事，遑論拍照。

³⁷ 在展覽開幕當天，柏林人的照片之前放置三本《台灣房子》的攝影集；到了筆者二度前往《台灣辛美學》展場時，展覽單位並未將收納成冊的《台灣房子》相本放置於現場，亦缺乏任何文

感度，彷彿也經歷了一趟旅行——因為，旅行的效應往往不在於對他者的認識，而是重新認識自己，並藉由他者，增強對自己的認識。事實上，柏林人所看到的台灣、以及台灣人所看到的柏林，僅是浮光掠影，所領會到的，也僅止於共享的平凡生活，故而，無論是經濟考量或者是美學執著，亦無論是文化殖民或者是資本帝國，《台灣房子柏林櫥櫃》系列（含蓄地）噙動人心之處，應該是在於雙方遭遇之際所可能發生的阻塞、緊張、衝突、意外、驚奇……等各種出乎意料之外的經驗（chance），由是以靜態影像輕輕地轉化了展覽空間的運作功能——不再是一廂情願、或者是顧影自憐的“cabinet / camera”，轉而引導性地表演出觀光消費文化裡人們對於異國形象的處理情況，揭發出觀看的機制與交流的介面，因此反咬了焦慮的標題（美學將何去何從？）一口³⁸，將台灣影像加以偷渡、掉包，以免於藝術神話的催眠而欣然地參與奇觀的演出與接收。³⁹

單薄的照片表面，事實上並無法承擔影像背後歷史性時刻的切割重擔，迫使這些深具歷史的編導影像，在經由「被刻意看到」後，反而有「呈現對象」與「隱藏對象」的雙重矛盾。⁴⁰

我們所選擇並珍視的生命中的每一樣輕盈事物，不久就會顯現出它真實的重量，令人無法承受……。深思熟慮的「輕」可以使輕浮顯得無趣而沉重。⁴¹

《台灣辛美學》的展覽策劃應該是從這樣的一種敏感作為出發點：無足輕重的訊

字說明，徒留柏林人的身影，而台灣影像幾近不在場，這更加强了《台灣房子柏林櫥櫃》在該展覽當中的詭譎性格。

³⁸ 值得我們注意的是游本寬對於「戶外鏡像」的社會角色強調、及其對數位影像的批評性看法：「編導式攝影作品大多以雕塑模型為主，並在攝影棚內拍攝完成。當電腦繪圖和數位影像開始在全球盛行時，台灣的編導式影像實質地轉向『數位蒙太奇』概念：在單一畫面上做更自由的影像拼貼。這種類似『數位繪畫』的照片外貌，即使應用了『鏡像』元素，但已不見拍照的魅力，也未見創作者、環境對象、相機三者間的共同對話——影像創作再次被關入密閉的私人空間內。」《台灣新郎：「編導式攝影」中的紀錄思維》，頁 65。

³⁹ 2003 年 4 月（與《台灣辛美學》展出同時）於柏林展出一場名為“Dis-positiv”的藝術活動：沒有任何展出作品、策展論述、研討活動，只是提供觀眾與工作人員一個接觸與討論的機會，夾雜著麥克風試音、清潔人員打掃等被正式展覽加以肅清的成分，或者可以說，它所展出的，是藝術參與者（創作、文字、策劃、觀眾等各種角色）在展覽之前醞釀、籌畫的過程，因為該計畫的主持人員會攜帶攝影機錄下所發生一切無法預料的問題與狀況，透過攝影機，並且在網路上進行實況轉播，不在現場的人從網路所看到的是主持人員的「觀點」。一般的聯展，總是標榜策展人所提出的題材、觀念、手法，然後才是藝術家的創作，因而形成一套制式的說教模式與被動的接收程序。“Dis-positiv”表演所呈現的則是展覽前的情境，不習慣的觀者很容易在這活動當中感到一股莫名其妙的焦慮，因此揭示一般人面對當代藝術不得其門而入的畏懼。詳見：王焜生，〈你看見了嗎？〉，《典藏今藝術》2003 年 5 月，頁 88-89。不過，筆者取鑑此例並無意重蹈《台灣辛美學》的做法來提出「柏林藝術風格」的可能性。

⁴⁰ 《台灣新郎：「編導式攝影」中的紀錄思維》，頁 57。

⁴¹ 伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino)，《給下一輪太平盛世的備忘錄》(Six Memos for the Next Millennium) (台北：時報，民 85)，蕭立君初譯，吳潛誠校譯，頁 20-24。

息與擬像無止盡地繁衍播散，讓典律消蝕、也將藝術吞沒。既然如此，那麼無足輕重的攝影還能夠對這勢不可擋的境況做些什麼？——「『台灣』『辛』『美學』」的「攝影」「作品」「展覽」究竟能夠展現什麼？傳達什麼？它（們）讓人看到了什麼？領悟到了什麼？——不是所謂「台灣美學」、而是「藝術」這套（涵攝論述與操作的）機制本身，才是這些「照相」/「造像」所擲出亟待深思熟慮的棘手難題。⁴²

⁴² 延續 n. 39 對「群體風格」的思考，朱其與姚瑞中為台北當代藝術館所共同策劃的《出神入畫——華人攝影新視界》（2004 年）則採取較《台灣辛美學》更為謹慎的態度，起碼他們一開始便意識到「『華人攝影』」的提出就好像提出了一個先驗的概念，而後發現這個概念面對的是一個分裂的局面，既難以一概而論，也難以以統一個面目出現，他們摒棄類似「辛」這樣一種「語感非常有意思」的述詞「甜蜜蜜」來統括展出作品的情調，並且分別著手於三個問題的思考：「什麼是『華人』？什麼是『攝影』？以及我們從一個什麼樣的背景來看這個『華人』拍攝的東西（攝影的概念一定要拍嗎？這是後來的想像）？」

首先，關於「華人」的確定，朱其以為「台灣、大陸、香港、新加坡藝術家的作品實際上都反映出這樣一種精神狀態，即藝術家以一種恍惚迷離、遊園驚夢、個體的虛無感的鏡像語言，來看待中國傳統、現代城市的變遷以及新一代的全球化扭曲。藝術家以一種個人的、獨處的、邊緣的視角，因為缺乏結構性的哲學以及身陷迷局，而無法全景觀看華人世界在風雨飄搖、動盪不安中一個世紀的現代旅程。」因此，對於此「華人攝影」展覽的處理方式採取：「不以某個傳統或現代理論的線索做為定名的參照，這個展覽致力於表達一種『華人』，即那個橫跨四個地區已經不完全歸屬於過去的、型態歧變的新『華人』的一種較為準確的精神狀態。」，也就是說，該展覽的定位及其所要表達的乃是「華人在經過現代性進程的轉世重生後，目前處於的一種精神狀態。」「假定一種華人的影像游離出原來的自我，並進入一種形神不定的畫面，從而『被視覺化』，是為『出神入畫』。」朱其以為：「『出神入畫』具有一種雙重意義，它指這一代藝術家出神地、恍惚迷離地遊園歷史和現實的游離狀態，以及將其變成畫面進行美學和哲學上的直觀。」

其次，關於「攝影」的概念，朱其以為：攝影在當代藝術的實現已經不限於紀錄現實或者藝術影像的圖片生產與展示，而延展到「與攝影相關的一切元素的攝影性之使用」——包括物理特性、圖象性、器材、製作方式、攝影的概念、攝影史、類型攝影的符號學涵義、攝影的時尚和社會身分、攝影的新聞經典、老照片的歷史感，以及反攝影（比如掃描）等等對於攝影系統各個元素的利用，故允許透過「相紙圖片、繪畫、雕塑、數位錄像，以及觀念藝術這些媒介進行『攝影性』表達。」而之所以仍使用「攝影」稱之，「乃因這些作品仍是以圍繞著攝影圖象本身為核心的。這事實上也是九零年代兩岸前衛攝影的一個實踐重點。」

最後，「華人攝影」定位於台灣、大陸、香港、新加坡在現代化進程中擁有這樣的共同經驗：「身處於無所皈依的『新世界』。從『新世界』的回望構成了華人現代藝術的一種感傷的鄉愁意識，和迷離混雜的視覺景象。」藝術家們透過攝影從事「自我凝視」、帶來「自我發現」。總而言之，是：「『華人』站在攝影機前，開始『出神入畫』。……這個『華人』在經過對於現代世界的『被影像化』之後，具有另一種看待世界的圖象方式。這個華人按照他所看到的新的圖象經驗，重新整合他所處分裂的結構。」

以上詳見：朱其，〈站在攝影機前的這個「華人」〉，《藝術家》，2004 年 2 月號，頁 346-355。筆者以為，這篇策展論述對於展出作品的描述，是中肯而具有說服性的，也因此顯示策展人對藝術家的尊重；然而對於其論述的推移，仍懷有若干疑點：

1. 此名為「華人攝影新視界」的展覽並未涵納其他僑居的「華人」藝術家，因此推測此展覽的基礎在於特定社群的在地經驗，繼而為藝術家作獨特的詮釋。
2. 其中並未區別「拿攝影機的華人藝術家」、「站在攝影機前被拍攝的華人」、或者「華人藝術家站在鏡頭前的自拍」。這樣的混淆造成「出神入畫」所具有的雙重意義。
3. 筆者以為「出神入畫」亦即對於「主觀精神狀態」的「自我再現」程序，該主題名稱將特定的「華人」經驗轉移到普遍的「人類」行為。
4. 關於「攝影」的矛盾之處：一方面打破圖象傳統，將攝影創作擴展到一切關於攝影事物的使用，以猶待說明的「『攝影性』表達」作為「攝影」創作的本質；另一方面被稱為「攝

最後，許綺玲提問：辛辣、辛苦、辛酸以外，辛甜的可能性？這是對於 Baudelaire 詭論的重申。如示，台灣的影像總不免予人某種幽默的迸發，同時夾雜了對於人們/我們汲汲營營活著的憂鬱。取鏡留影以及公開展示的行爲，即是對現實光景進行一番“caustique”（腐蝕、燒灼、刻薄、譏諷），策展人、創作工作者、觀看者各方所懷抱態度的輕巧或是輕佻，涵攝著人文關懷的量度。



影」的理由又在於朱其認為手頭的華人攝影作品「仍是以圍繞著攝影圖象本身為核心」，並且強調九零年代兩岸前衛攝影以該核心作為實踐重點的事實。這其實透露出攝影藝術本身何去何從、攝影藝術是否依然附屬於圖象傳統的難題。

5. 「什麼是『華人』？」「什麼是『攝影』？」之後銜接的第三個問題是：「從一個什麼樣的背景來看這個『華人』拍攝的東西？」而不是詢問：「『華人』與『攝影』在此相聯繫的理由為何？」也就是並未考量到：(1) 相對於「不是攝影的」其他媒介或手法，「攝影」的擇取與運用，對於「華人出神入畫」的表現具有什麼樣特殊的功能或意義？關於此媒介特性的說明失之闕如，彷彿「攝影藝術家」乃不證自明；(2) 「華人」拍攝之於「非華人」拍攝的差異與特色何在？在此可回顧前述未解的疑點 3。（耐人尋味地，這個問題仍需留待日本人來回覆：南條史生，〈影像的氾濫：「出神入畫——華人攝影新視界」展〉，《藝術家》，2004 年 3 月號，頁 382-385，特別是頁 385 的闡述。）
6. 再者，朱其又以括號將「華人攝影的背景」轉移到攝影概念的問題，意味著「華人攝影」究竟為何已然確定而無須質疑，關於「什麼是『華人』？」「什麼是『攝影』？」的回答不過用以描述已然確定的作品。儘管警覺到「『華人攝影』的提出就好像提出了一個先驗的概念」，最終仍然與「台灣辛美學」同樣維護著這樣一種先驗的概念。這教人懷疑策展人所面對的，莫非是一個自始即已給定、至終不得撞動的「作文題目」？