

本章的基本立場：

「攝影能夠與當代藝術維持的最為根本的關係之一，似乎恰恰就是記錄」（p365）

在當代藝術去物件化與去永恆化(藝術作品不再以長久存在為價值)的趨勢中，攝影的記錄性使短暫的藝術實踐得以被確認、保存與制度化，從而成為當代藝術成立的重要條件。

攝影的「記錄性」恰好具備三個特質：

1. 與時間綁定（曾經發生）----攝影讓「曾經發生」被確認
2. 與痕跡有關（留下證據）----攝影為消逝留下痕跡
3. 可被制度化（收藏、出版、展覽）----攝影使非永恆的藝術進入制度

12.1 從手段到目的

12.1.1 傳統的手段

12.1.2 自身即目的

溫克爾曼寫於1764年的話“所有我引作範例的繪畫、雕塑、鑿石、錢幣等 我都親眼見過、端詳過。”攝影因此是想像博物館的可能性條件，馬爾羅曾衷心呼喚不同的想像博物館。(p.367)

Walter Benjamin (1936)：複製即使再完美，某些東西仍然會不可避免地缺失。

而這個缺失：藝術作品的「存在與當下」(p.367)

- 此時此地（here and now）
- 原作的唯一性
- 與具體時間、地點、歷史情境的綁定

攝影因此能夠從手段到目的，一件作品能夠以攝影的方式來進行自我構建與被接受，於是，攝影與無攝影之間的邊界發生位移或崩裂，這個手段向目的的轉移，讓人想起曼·雷面對攝影時所採取的立場。(p.368)

1913年，曼·雷在參觀軍械庫展覽(Armory Show)時，發現了馬塞爾·杜尚的作品.....(p.368)

- **Armory Show (1913)**

是美國第一次大規模接觸歐洲前衛藝術（包括立體派、未來派等），其中以杜尚的《裸女下樓梯，第二號》對美國藝術界造成最強烈的震撼。

- 曼·雷在這裡不是作為攝影師，而是作為一個年輕藝術家，被震撼、被改變。

曼·雷進入攝影，不是從攝影史出發，而是從現代藝術的問題意識出發。

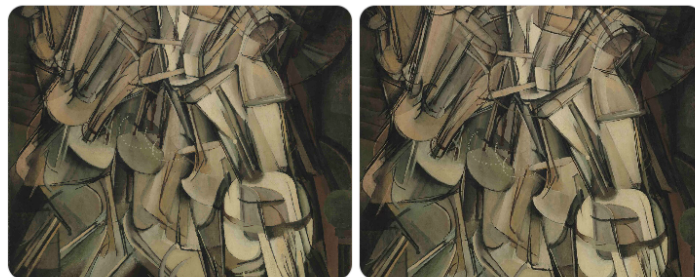
「我從畫家起步.....在拍攝我自己的繪畫的過程中，我在它們的黑白複製品上發現了有趣之處。一天，我終於把原作推毀，只保留了複製品。」(p.368)

曼·雷攝影關係的轉變：(p.368-369)三個階段其實是「攝影角色的變化史」：

階 段	攝影的角色	說 明
第一階段	記錄手段	拍畫作、拍現場、中性的複製保存
第二階段	為繪畫服務	構圖草稿或現實的素材庫，考量攝影是否對繪畫有用，攝影仍是附屬
第三階段	創作目的	攝影自身成為藝術

在 **Armory Show (1913)** 上，讓曼·雷受到巨大震撼的，是：

裸體下樓梯，第二號
(*Nu descendant un escalier n°2*, 1912)
by **Marcel Duchamp**



有運動軌跡的意義。

杜尚的這件作品說：藝術的未來，可能在「分析、拆解、時間化」

「攝影自身即獨立了繪畫的目的本身，曼·雷想要完全擺脫繪畫及其美學意義。」(p.369)

結構性的「四重斷裂 / 四重轉變」模型(p.369)

重次	轉變前	轉變後
第一重	攝影複製繪畫	攝影開始探索自身條件（光、時間、痕跡）
第二重	傳統藝術物件	當代藝術形式藝術：行為、裝置、過程、臨時狀態
第三重	記錄確認作品	攝影成為作品成立的條件之一
第四重	像似（看起來像）	指示（留下痕跡）它指向某個曾經發生的事件

12.1.3 當代藝術

觀念藝術中的攝影：作品不在照片，而在「概念」

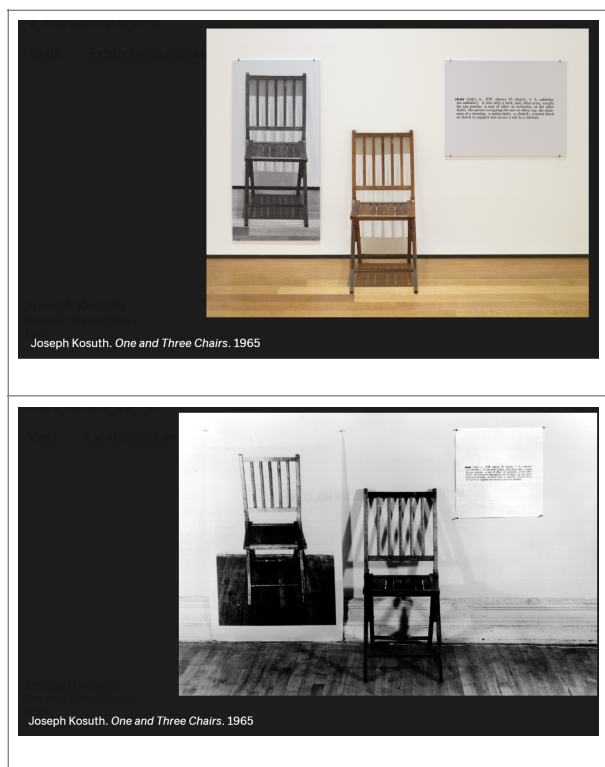
觀念藝術家約瑟夫·科蘇特Joseph Kosuth主張：

- 作品的意義不在物件，而在觀念本身
- 攝影只是把概念呈現、證成的方式

Kosuth 的《椅子》系列：

展示一張椅子、一張椅子的照片、一本字典中「椅子」的定義→ 攝影不是作品，是論證手段。

層次	內容	屬性	問題意識
物件	椅子本身	實體、可觸	什麼是「真實」？
影像	椅子的照片	再現、可視	攝影如何指涉世界？
語言	字典的定義	抽象、符號	詞語與對象的關係是什麼？



行為／時間性藝術：攝影變成唯一保存方式 (p.370)

像 道格拉斯·許布勒Douglas Huebler、維克多·柏金Victor Burgin 等人指出：

- 行為是一瞬間的

- 唯有攝影能提供「可被檢視、可被保存」的證據
- 因此攝影不只是紀錄，而是「讓作品存在的條件」


例如：

- Huebler 的《持續的時間》系列：
作品 = 時間性行為 + 攝影紀錄
沒有照片，作品根本不存在。

攝影作為「非作品」的藝術（non-art）----行為藝術、大地藝術、貧窮藝術

- 當代藝術中，許多藝術家刻意淡化「作品」本身
- 他們不想創造具有市場價值的物件
- 攝影因此成為非作品的痕跡與事件的回聲

這裡引用奧斯丁 J. L. Austin（語言行為理論）：[行為](#)本身是藝術，而照片只是行為所留下的語句。

 1950 年代末「偶發藝術」（Happenings）

- 不可預期、無劇本、無固定觀眾席
- 重行為、重即興、重事件性
- 強調身體、空間、物的介入
- 作品不再是物件，而是『過程』

1. 身體藝術

60–70 年代的身體藝術家常用攝影來紀錄他們的激烈行為，作品只能藉攝影留下一個「痕跡」，這些行為包括受傷、痛、宗教儀式、極限行為。攝影使得這些極端、短暫的行為能被反覆觀看。

例如：赫爾曼·尼特西 Hermann Nitsch（宗教儀式 + 血）

2. 貧窮藝術（Arte Povera）

杰馬諾·切蘭 Germano Celant 所定義的「貧窮藝術」：

- 使用「貧乏」的材料（泥土、木材、布、石頭、火、風、冰等）
- 強調過程、行為、環境，而非最終作品
- 抵抗「市場」與「美術館」對藝術的定義權
- Mario Merz 他們不把攝影當成「攝影作品」，而是：讓攝影成為行為與介入事件的痕跡。



3. Land Art (大地藝術) (p.374–375)

- Robert Smithson、Michael Heizer 等
- 作品巨大、位於戶外

因此，攝影成為作品唯一能被帶回美術館與世界的方式。

羅伯特·史密森的 *Spiral Jetty* 用泥巴與石頭建於大鹽湖的500米長的螺旋堤(p.374)



攝影不再只是紀錄，而成為作品得以存在的必要條件。

許多作品本身是時間性、一瞬間、不可保存的，唯有攝影能讓行為在時間中留下痕跡。

在觀念藝術與行為藝術中，照片往往不是作品本身，而是一種證據、一種語句、一種記憶的載體。

12.2藝術 × 攝影 = 藝術的二次方 (p.376)

攝影不是在「忠實再現」藝術作品，

而是在「重新建構藝術作品彼此之間的關係與意義」。

而這個「重新建構」，正是 **André Malraux** (安德烈·馬爾羅)所謂「想像博物館」能成立的關鍵機制。

在拍攝一座雕塑時，取景、拍攝角度、光線都會對雕塑產生一種近乎專橫的強調，(p.378)
這種強調在實體觀看時幾乎不存在。

在馬爾羅看來，攝影不是藝術的替身，而是藝術重新彼此相遇的條件。
攝影讓作品失去在場，卻因此獲得可被比較、被思考的可能。

攝影所生產的藝術，不是第一層的藝術創作而是：

- 以既有藝術為材料
- 透過影像操作
- 再生成一個新的藝術層次

藝術的二次方（art au carré）：不是替代原作，而是在原作之上再構造一個藝術世界

12.3 從藝術攝影到攝影的攝影

12.3.1 建築攝影(略)

12.3.2 雕塑攝影(馬克·帕托)

Marc Pataut法國巴黎（Paris），出生於1952年，在投入攝影之前，帕托曾是一名雕塑家……

他決定拍攝美第奇別墅公園的雕像。其他攝影師可能會想到威廉·克萊因或古式風格的意大利，或去拍攝羅馬城的生活。(p.389)

傳統選擇會是：義大利風景 羅馬的日常生活 「活的」城市

帕托選擇的是：

- 被時間侵蝕的石頭
- 沒有身體、只有頭部的雕像
- 失去原始脈絡的遺物

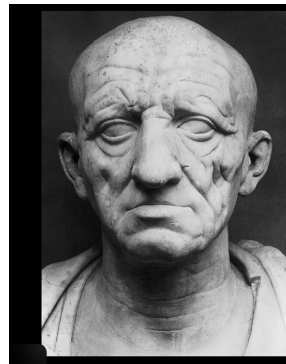
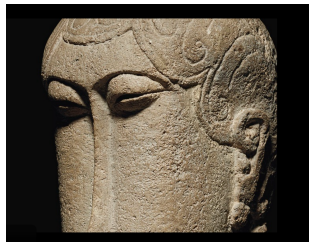
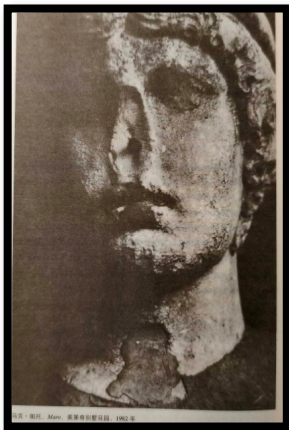
他拍的不是「羅馬」，而是羅馬被時間留下的殘餘。



Marc Pataut 的系列作品
《Têtes de Rome》。

Têtes de Rome（羅馬之首）是一組以羅馬為主題的當代攝影系列作品。

創作者透過近距、去脈絡化的構圖，拍攝羅馬城中雕像、噴泉與公共空間裡的「頭部殘像」，將原本屬於歷史與城市裝飾的形象，轉化為一組關於時間、風化與觀看的肖像譜系。這些影像不再是雕塑的紀錄，而是攝影本身所建構的藝術作品。



《Têtes de Rome》羅馬如何以「臉」的形式存在？

這裡的「臉」不是肖像學的臉，而是三種層次疊在一起的概念：

1. 歷史留下的臉（雕像、殘骸、石質）
2. 城市磨損的臉（風化、破裂、時間）
3. 活著的人臉（當代、現場、存在）

羅馬是一座由不同時間層的「臉」所組成的城市。

與制度 / 空間相關的肖像（監獄、醫院、收容所）



這些照片，不是新聞照、不是人道主義紀實、不是同情性的凝視
臉在這裡不是個人心理的窗口，而是社會位置的痕跡。

Marc Pataut | 《Têtes de Rome（羅馬之首）》(p.390 - 392)

不是單張照片，而是系列化觀看的藝術攝影實踐

Pataut 的操作方式：同一角度、距離、光線、重複拍攝「雕像頭部」

意義不在單張，而在系列的累積與並置，從「單張觀看」→「整體觀看」

大尺幅（如 $1.2 \times 1.8 \text{ m}$ ），觀者被影像包圍，進入影像空間，攝影成為一種經驗裝置

從「檔案照片」到「藝術作品照片」

關鍵理論節點：藝術的二次方（Art au carré）

感受層次：奇特的不安（Inquiétante étrangeté）

雕像像人，但不是人，物彷彿回望觀者，生 / 死、人 / 物界線模糊，攝影製造不安，而非安定的再現

所有攝影都是一種「物化」，凍結時間 = 象徵性的死亡

但同時：正是這個死亡，讓事物在藝術中重生

在《Têtes de Rome》中，攝影不再是藝術的工具，而是一種能夠重新組織歷史、物與觀看的創造性實踐。攝影因此成為藝術的二次方。

12.3.3 攝影的攝影

在更為本質的層面上，攝影得以使自身成為創作的對象，這便是所謂「攝影的攝影」。在此意義下，攝影不再只是指向外部世界的工具，而是轉而對自身的條件進行反思。

這種自反性並非攝影所獨有，而是所有藝術在其發展過程中必然經歷的狀態。攝影正是透過對自身材料、操作方式、時間性與可視性的回返，使其不再只是被動的記錄，而成為一種能夠產生意義的實踐。

以烏戈·穆拉斯於1971-1972間完成的《檢測》為例，其作品以示範的方式完成了一次藝術實驗：**多張攝影作品構成一個整體展示，每一張影像皆附有評論**，並指向藝術史或攝影史中的關鍵人物。這一實踐顯示，《檢測》要求你改用一種很不直覺的方式：

這張影像在「檢驗攝影的哪一個條件」？



這張不是在拍「手」，而是在做三件事：

1. 指向攝影的化學條件
 - 顯影（develop）
 - 定影（fix）
2. 把攝影的「技術過程」變成影像主題
3. 直接點名攝影史人物 **Herschel**（顯影／定影關鍵人物）

👉 所以這張圖是在回答一個問題：

「攝影如何因為化學與科學條件而成立？」



這張在做的是另一個層次的檢測：

1. 同一張臉
2. 不同鏡頭
3. 造成不同影像結果

👉 這不是肖像，而是對「鏡頭＝觀看條件」的分析

檢測：攝影的「再現」不是人的問題，而是器材與光學條件的問題。

記錄因此是對所有攝影活動最為簡單的定義，同時它也被當代藝術以及最為多產的攝影以最深刻最徹底的方式所使用或質詢。(p.393末行)

當代攝影不再試圖解決「是否能記錄現實」的問題，而是將「記錄的不可能性」本身轉化為藝術實踐的核心。

攝影顯示為一種不可替代的手段。它不僅改變了自身的接受方式，也改變藝術的存在與創作方式，並作為藝術的「二次方」，使虛構與藝術的存在成為可能。

 補充說明：

「想像博物館」(Musée imaginaire)是法國思想家**André Malraux**在1940–50年代提出的概念。

想像博物館，是由影像複製所構成、不受實體博物館限制的藝術空間。


它不是一棟建築，而是一種觀看與比較藝術的方式。

早期的困惑	當代的困惑
攝影能不能真實記錄？	記錄本身是不是一種藝術？
技術問題	本體問題
工具層次	存在層次

「這一回環似乎終於被扣上了」(p.394)

這句話意思：攝影一開始就是因為「想記錄現實」而誕生的，但走到當代，它發現自己永遠無法完整記錄現實。於是：

- 攝影出發於「記錄現實」
- 當代攝影回到「記錄不可能」

 這個來回，就是「回環」。

攝影

- 它不能被繪畫取代
- 不能被文字取代
- 不能被雕塑取代

因為只有攝影：

能同時站在「現實的痕跡」與「藝術的虛構」之間。

這也是為什麼它被稱為：藝術的「二次方」不是藝術的附屬，而是讓藝術本身成立的新條件。