

期望做個傳遞者

× 專訪陳敬寶

文、訪談 / 樂諾斯 (原住民文化事業基金會藝術管理組組長、台灣藝術史研究學會研究員)
圖 / 陳敬寶

陳敬寶期望自己做個傳遞者，這誠懇深厚的話，道盡影像的圖符哲學，以及身為創作者、教師等中介角色的執著信念。

我想先從你的「迴返計畫」開始談起，這個作品與你的生涯和發展構成了一個脈絡，從中得以理解創作理念、影像哲學。你的「迴返計畫」從2001年就開始了，至今完成了四部曲，最初為何會進行「鄧公計畫」，其中創作過程的轉折為何。

陳：整個「迴返計畫」分成兩個階段共計五個子計畫。第一階段是「鄧公計畫」，始於2001年，當時我從紐約回來不久，在鄧公國小教書，趁著每週三下午沒課的時候進行拍攝。拍攝時間長達6、7年之久，但在正式拍攝之前，我花了一年的時間觀察學生、蒐集資料、進行構思，才開始著手進行拍攝；第二階段從2008年的「老松計畫」開始，這個計畫緣自於我受邀參加剝皮寮的《混搭：當代藝術展》，選定老松國小的原因之一，是剝皮寮原為老松國小的預定地，因而興起了到老松國小拍攝的念頭。除了前置作業之外，當時我趁著五年級兩個班級學生考完期末考，實際上花了5天的時間完成拍攝。接著依序到了日本橫濱、韓國、中國上海等地進行拍攝，這是迴返計畫的第二

階段。第一階段的迴返計畫是比較獨立式的，第二階段則是偏向駐村的方式。

你提到「迴返計畫」避開慣用的報導手法，進一步來說，你所創造的圖像具有繪畫的特質。對觀者而言，攝影是過去的紀錄，繪畫則是從



藝術家陳敬寶 (攝影：林宏龍)



迴返計畫 (老松計畫—打掃環境)

過去接收到的預言，藝術家必須準確地掌握觀看者在未來能從繪畫陳述中看到預言。在編導的過程中，如何確保圖像預言的準確性。

陳：「迴返計畫」接收「過去的」預言，可能比被拍攝者本身的故事還更久遠；而圖像預言的時效，也可能比觀者觀看的时间更長久。在上海楓涇小學拍攝時，有個孩子呈現了媽媽的回憶，那是每個中國孩子都會經歷的故事。那位母親回憶她曾在某年六一兒童節時，繫上了紅領巾，學校還特別找了專業攝影師，為表現良好的同學們在鏡頭下留影，讓她至今印象深刻。後來，當我在這個學校進行「迴返計畫」的拍攝時，我邀請男孩的父親扮演專業攝影師的角色，這不僅回溯了母親的人生經驗，也串聯起孩子與父親的生命記憶；在編導的過程，語言的演繹轉換成影像的過程，會隨著情境而產生變化。例如先前拍

攝「鄧公計畫」時，有張照片是兩位女同學在旁觀看一個身穿童軍服的男學生，帥氣地旋轉垃圾桶蓋的故事。但在拍攝過程中，原本那位男同學一直無法順利轉動垃圾桶蓋，所以只好由另一位來代理演出。這正反映紀實與表演、現實與記憶的模糊界域，透過「編導式攝影」(staged photography) 確保圖像預言的準確性。

2010年您相繼在日本、韓國及中國大陸等地進行「迴返計畫」拍攝，這與2001年「鄧公計畫」想要找尋或建構特定台灣住民的集體記憶有很大的差異。面對不同於台灣的社會內容，你如何在這些國家的現實世界與圖像創造中取得平衡。

陳：我將自己定位為一個訪查者、資料收集者，在進行計畫時儘量不預設立場地提問。無論是哪一個地方的「迴返」，總歸是關於對方的記憶，



迴返計畫 (楓涇計畫—少先隊)

因此我不會做引導式的提問，雖然不盡忠於原作，但卻不離其脈絡，這是一個微妙的界線。在前往國外駐村之前，我會先寄學習單過去，請當地學生及家長填寫。抵達當地後，再依我的社會經驗進行擇選，當中會吸引到我的是一種異質，接著我會試著異中求同，例如在韓國的迴返經驗中，我發現他們對於校園銅像與鬼故事的陳述，跟台灣的經驗很相似；另外，在我拍攝的那間在橫濱的小學，會在孩子10歲，大約是國小三年級升四年級時舉辦「半成年禮」，讓孩子表達對老師、家長、學長姊的感謝；或是在國小運動會上，擔任啦啦隊長的日本父親，頭上會綁著「必勝」字眼的頭巾，這也讓我感到很有趣。

你的劇場敘事並非採取「紀實」(documentary)的手法，述說早已皆知的內容，反而比較像是「小說」型態，透露主人翁或私人的記憶或秘密，這與你過去在紐約修習攝影的經驗有關嗎？

陳：每個人應該都有「未曾被拍攝的過去」的遺憾吧。在美國紐約視覺藝術學院唸書時，我修習了一堂「當代歐洲小說」的課程，當時讀到瑪格莉特·芭哈絲 (Marguerite Duras) 所寫的《情人》，文中她說道：「誰想得到呢！只有當一個人預先知道這件事對我的重要性時，才會想到拍

照……可在事情發生的當口，沒有人知曉它的存在；除了上帝。」她對於未曾有人在她15歲時與初戀情人在湄公河渡輪上拍攝照片，感到深深的遺憾，她不斷圍繞著一個執念：「沒有被拍下的照片」，這給了我很大的反思。另外還有一個經驗是，當時在紐約攻讀時，有幸獲得校內第一屆校友獎，我挪用中國明朝的線刻版畫形式來製作攝影作品，重現了我們常在歷史課本看到的老子、莊子、司馬遷等古人肖像，這也是在談未曾被拍攝的影像。以色列女攝影師埃利諾·卡盧奇 (Elinor Carucci) 有一組作品名為《Closer》，拍攝於1996至2001年間，紀錄自己及家人的日常生活，情感細緻入微，但即使如此，她仍然遺憾當初因為隨時要照顧一對雙胞胎兒子，而無法完整拍攝孩子們兒時的狀態。也就是這種未曾被拍攝的照片，而最終只存回憶，這些故事深深吸引我。

你運用劇場的手法在有限的「畫框」(或者說是邊框)中，將外部影像帶進內部構圖。未來是否有其他藝術形式的可能，解決內部構圖的局限性。

陳：「迴返計畫」結合圖像與文字，算是一種突破，我認為編導攝影的型態可以有很多發揮的潛

質，開展複數攝影的可能性。這種操作其實在《片刻濃妝》2003年後期的攝影中就可看到，會有1張特別拍攝檳榔西施的人像，1至2張則是她們的工作照。《尋常人間》則以二到三個不同的空間，例如客廳與臥室的並置、比較，創造空間連續性，某種程度上，這也是一種時間的並置。

你創造的圖像偏向繪畫特質，超越了照片在特定時間、紀錄的本質，反而更有繪畫的圖符力量。整體來說，「迴返計畫」圖像所陳述的意識形態為何？



迴返計畫 (楓涇計畫) 母親的回憶，以及父親與孩子的生命記憶。



片刻濃妝

陳：的確，早期攝影曾經偏近繪畫，直到1930年代式微。晚近的學者則開始探討攝影的索引性（indexicality）。說到迴返的意識形態，若從我在紐約校友獎的作品到迴返計畫，其實你會發現它們呈現一種脈絡，一種東方意識。孩子其實是被規訓、被檢視的身體，當我們重現孩子的生活記憶影像時，其實是將生命政治具象化的結果，因此無論是台灣、中國、日本、韓國等地的校園經驗，我們可以看到儒家思維持續至今的影響。將孩子視為自身的延續，芭哈絲也有同樣經驗，



迴返計畫（黃金町計畫－啦啦隊）

當她看著自己兒子年輕細瘦的神貌時，看到了自己曾經有過的15歲；這或許多少彌補了她的遺憾。

接著，我想問關於其他作品的創作經驗。在我看來，所有人的共同命運是生與死，但有趣的是，除了生死之外，就是紛雜的人類經驗，因此我們可以看到你〔天上人間〕、〔尋常人家〕、〔片刻濃妝〕等不同計畫。請問吸引你創作的題材是否有特定的類型取樣。您創作〔天上人間〕、〔尋常人家〕的時間相當久，這些計畫都還在進行嗎？隨著生命經驗及審美經驗的積累，這些作品有什麼變化？

陳：一直以來，我喜歡與「人」有關的題材。除了人的題材，我一

直想拍一些尋常的風景。有天全家去宜蘭時，恰巧看到一片墳場，其對面卻是人家的住房，頓時看到靈魂與生人居所的並置與交界。那期間，我父親剛好生病，讓我開始思考生死問題，察覺到台灣特有的廟、人的住屋和墳地之間的關聯。我於是意識到土地之廣袤，其實同時提供作為「神」、「人」以及「亡靈」的居所，這系列作品始於2001年底，是一個持續中的拍攝計畫。

你有些作品是黑白，有些則是彩色，或是在創作



迴返計畫（湖東計畫－將軍銅像）



天上人間

媒材的使用上（底片拍照或數位），請問這當中您是如何作取舍、選擇。

陳：我們不能忽略一個攝影技術發展的事實，即在將近180年的歷史中，前三分之一的時間只有黑白攝影。一般來說，早先彩色照片通常被視為商業攝影，黑白照片則視為一種藝術，如今又有反黑白意識的興起，反而正視彩色攝影為藝術。對我而言，黑白攝影有一種精神性，過去我拍馬祖、台灣的風景時都是黑白照，直到去了紐約才接觸到關於彩色影像的知識。就像〔片刻濃妝〕第一年拍攝黑白照，到了第三年才轉換為彩色影像，因為我同時想呈現檳榔西施多彩的工作環境，在我拍「鄧公計畫」時，最初其實彩色與黑白都有，但是彩色影像常讓場景環境太干擾，最終我還是選擇了黑白照片的表現方式。〔天上人間〕同樣是黑白，而且我會特別選在陰天或是晨間，因為此時的影像不會產生陰影。所以，關於黑白或彩色的取舍是一個探索的過程，就像我一直無法確認夢到底是彩色或是黑白一樣。我出生在底片與數位影像媒材的時代，可以有兩種選擇，不過老相機象徵一種儀式性，被拍攝者如果面對的是老相機時，比較能盡興演出自己。我也不太做後製，當處理黑白底片為照片時，其實就是後製了，即使是彩色照，也是回歸原初的場景。選用底片或是數位相機拍照，終歸是成本的問題，當今攝影作品的畫幅尺寸相當大，這牽涉到使用的設備。

你是一位藝術教育者，也是一位藝術創作者，無論哪一種，都發揮很大程度的中介者的角色。在上個世紀中葉，由於影像紀錄技術的發達，普遍認為藝術因為科技的進步而變得更多餘，也就是說，再也沒有任何東西可以中介了，如今甚至連專業攝影也逐漸被個人隨身影像紀錄所取代。面對這樣的創作環境，你如何看待中介的角色。

陳：相機對我而言，是一種接觸人的媒介。在我任教的鄧公國小，我以攝影學理進行教學，例如五年級先認識針孔成像原理，六年級則操作數位相機，而且學生有機會使用傳統的暗房，學習攝影成像。在北藝大的教學，我則試著以大型相機的編導攝影來教學，告訴年輕學子，即使是擺拍的形式，仍然有許多實踐的可能。早在1930年代，班雅明就探討攝影會不會就是藝術的問題，然而台灣的攝影場域長久以來並沒有太多變化，沙龍攝影美學當道，而日本、韓國、東南亞早已發展當代攝影藝術，例如我在拍攝〔片刻濃妝〕的7、8年間，就經歷了風格的轉變，反映出自我對攝影的認識以及期望。即使攝影像繪畫、雕塑一樣，會被當代媒材取代、式微，但是我卻看到其他國家對各種創作媒材梳理出的個別差異性，因此在教學上，我試圖影響新一代，希望從中實踐多種可能，期盼自己就像普羅米修斯從天上偷取火種帶回人間，成為一個傳遞者。■