

airiti

日常生活的快拍攝影：
從真實的臨在感，到數位生活的網絡影像

**Snapshot Photography of Everyday Life: From the
Presence of the Real to the Networked Image of Digital
Lifestyle**

張美陵 May-Ling Chang

國科會人文學中心 博士後研究員

Postdoctoral Research Fellow / Center for Humanities Research

National Science Council, Taiwan (R.O.C.)

有關本文的意見請聯繫作者張美陵 xxx38mayling@gmail.com

摘要

攝影的機械複製特性，與取材於日常生活的內容，曾經不被認可是藝術，因為攝影被認為缺乏傳統藝術具有的原創性、新意、作者性。視覺文化的民族誌研究，主要問題之一是如何定義文化的他異性。如果攝影相對於傳統藝術而言具有他異性，那麼最大眾化、無特性、普遍存在的「快拍攝影」就是攝影的他異性，涉及了視覺文化的領域與藝術的價值判斷問題。視覺科技的攝影不斷挑戰人們的感知，也需要人們不斷重新思考視覺文化與藝術教育的意義。本文從攝影歷史回顧，簡述攝影的日常生活美學的轉變，從類比到數位攝影，進而分析相關的視覺數位文化。主要以美國「快拍攝影」的攝影類型作為分析對象，探討攝影如何深入日常生活？如何凸顯藝術文化領域界限問題？如何實踐日常生活數位攝影的社會使用？

關鍵詞：日常生活，他異性，快拍攝影，素人攝影，視覺數位文化，駁雜異質性，

網絡影像，數位生活

Abstract

The mechanical reproducibility and the content taken from everyday life have made photography being considered not an art, due to the lack of originality, innovation, and authorship. One of the main issues in ethnographic studies of visual culture is how to define cultural alterity. If photography presents the otherness for conventional art, then the most popular, bore, ubiquitous of snapshots present the otherness for photography. It has touched upon the problems of cultural boundaries and value judgments of the arts. From analog to digital photography, this study briefly describes the changes of everyday aesthetics in photography, and analyzes the related issues of visual digital culture. The genre of snapshot photography is the subject of analysis in this study. How does photography reflect everyday life, and question the art and cultural boundaries? How the social uses of snapshot photography are practiced in everyday life?

Keyword: everyday life, alterity snapshot photography, vernacular photography, visual digital culture, heterogeneity, networked image, digital lifestyle

airiti

日常生活的快拍攝影：從真實的臨在感，到數位生活的網絡影像

壹、研究問題與目的

藝術教育的範疇，不只是對於藝術史典範的鑑賞，也必需以學生為教育主體，啟發學生日常生活的美感經驗與文化反省。然而什麼是美感經驗？從何而來？什麼是實在的、價值的、重要的（the substantial）藝術教育內容？如何協商這之間的歧異、甚至衝突的美學與教育理念，仍然是當今藝術教育的爭辯議題。攝影的數位化，不但更普及於日常生活，也改變了攝影的創造、觀看、傳播模式，對於藝術教育的影響，反應了這類議題的迫切性。

藝術教育的趨勢之一是將領域擴展為視覺文化（visual culture）。然而，持反對論者認為視覺文化的藝術教育，失去了精緻的觀察、技藝、表現，這些構成「高藝術」（high art）的特殊價值，並且，視覺文化強調抽象的社會與政治議題，會使具體的個人經驗喪失、削弱下個世代的審美感性、致使文化粗糙與降低文化水準（Kamhi, 2004）。諸如此類的論述，對於與大眾媒體密切相關、經過長久才被認可是藝術的攝影而言，並不具有說服力。然而，另一方面而言，將攝影作為視覺文化，例如包含數位攝影的網路文化，則顯示了領域的過於擴展，誠如美國學者 Brent Wilson（2003）所言，幾乎是不可能標示藝術教育領域的內容。

攝影的日常生活美學的爭議性，從攝影早期發明的過程，已經有跡可循，主要圍繞在「攝影是不是藝術」的辯論（Sontag, 2003）。攝影的機械複製特性，與取材於日常生活的內容，曾經長久不被認可是藝術，或只被認為是次要藝術，相對於傳統藝術（例如繪畫、雕塑）而言。主要因為攝影被認為大多是重複的、常見的、保守的、可預期的形式與內容，缺乏傳統藝術應有的原創性、新意、作者性（authorship）。例如最大眾化、瑣碎平常、普遍存在於日常生活的「快拍攝影」（snapshot photography），長久以來，不在藝術歷史與教育的視域之內。

一直到 1960 年代之後，攝影被「觀念藝術」使用，才漸被認可是當代重要媒材的攝影藝術（Campany, 2003）。「攝影作為藝術」（photography as art）的發展與相關的辯論，牽涉了藝術的價值判斷：是否應以傳統藝術的美感解讀攝影？如何判斷藝術的性質？如何評斷何種藝術應進入藝術史殿堂？成為藝術教育課程內容？這也讓我們思索，文化與教育信念的特別參考價值，需要持續的反省、辯論、與協商，而藝術教育應該可以提供這樣的機會。

攝影的多數歷史源頭，在攝影成為藝術的發展過程裡，有些被強調，有些被忽略，潛藏多樣的攝影歷史書寫的可能性（Batchen, 1999）。尤其攝影與日常生活的密切性，

來自多樣的生活經驗而使攝影具有駁雜異質性 (heterogeneity)，不完全被收編為藝術，凸顯了視覺文化藝術教育的領域圖識 (mapping) 與藝術價值判斷困難的問題。因此，當視覺文化越界與挑戰領域侷限，擴展與滲透僵化的領域界限，拒絕被限制於特定領域專家的有限定義，也就意味著，需要不同於傳統藝術價值的認識論。

視覺科技的攝影不斷挑戰人們的感知，也需要人們不斷重新思考藝術文化與教育的意義。本文從攝影歷史回顧，簡述攝影的日常生活「快拍攝影」的轉變，從類比攝影到數位攝影，進而分析相關的視覺數位文化 (visual digital culture)¹。本文主要以「快拍攝影」的攝影類型作為分析對象，探討攝影如何深入日常生活？如何質疑藝術文化領域？日常生活的數位攝影，是否具有新的社會使用、特性與意義？數位生活的網絡影像，如何挑戰藝術教育的觀念？或提供了視覺文化藝術教育的潛力？

貳、文獻探討

一、日常生活文化

「日常生活」不是單純的平常日子，而是被許多藝術教育學者認為是視覺文化教育的重要場域，可以幫助培養學生的自我意識與文化自覺，使學生有意義地參與日常生活裡，意識形態的與文化的視覺經驗。法國學者 Michel de Certeau (1984) 在《日常生活的實踐》(*The Practice of Everyday Life*) 的論述裡，研究如何從日常生活把大眾文化個人化與轉變事物，例如實用物件、街道計劃、儀式、法律與語言，把它們變成人們日常生活的實踐。法國社會學家 Henri Lefebvre (2002) 的論述《日常生活的評論》(*Critique of Everyday Life*)，觀注於消費社會的日常生活裡的社會空間，平凡經驗的瑣碎細節，雖然被商品與虛偽事物遮掩，但保持了抗拒的來源，與為人性而改變的力量，例如節慶可以將無聊事物，透過不尋常的活動變為可觀的方式。

自從攝影發明以來，攝影成為人們日常生活經驗的記錄媒介，創造了個人、家庭、社會的視覺歷史記錄。在類比攝影的年代，拍照之後，從底片沖印照片，再把照片展示於可以近觀觸摸的相簿裡。記錄日常生活的攝影照片，常常被當作是珍貴物件，收藏在家庭相簿裡，近距離的身體接觸與翻閱觀看，因而喚起回憶與紀念的情感(圖 1)。

¹ 視覺數位文化 (visual digital culture) 討論的是視覺文化裡的數位文化，例如數位攝影、數位電影、電腦遊戲、動畫、MTV、廣告、虛擬實境等等 (Darley, 2000)。也有學者稱之為數位視覺文化 (digital visual culture) (Bentkowska-Kafel、Cashen & Gardiner, 2009)，討論的是數位科技的演進，對於視覺文化藝術與新藝術的影響。兩者似乎沒有很大差別，這是新興的領域，許多觀念與術語都還在成形變動之中。

照片裡的人物，有著真實的臨在感 (presence of the real)，這主要因為我們認為照片與人物之間具有真實的指涉性 (indexicality)，關於某時空曾經發生與存在的人物 (Barthes, 1981 ; Edwards & Hart, 2004)。這些傳統的攝影相簿，具有近距離觀賞與把玩的物質性，從實體的觀看與接觸過程，引起個人的與家庭的記憶。每當翻閱著一頁頁的相簿，觀賞著一張張的照片，彷彿過去的生活經驗，再度展開於眼前。縱然時空變化，生活照片即是親朋好友之間，分享經驗，喚起記憶、促進情感的主要方式。



圖 1：傳統家庭相簿。圖片來源：張美陵。

二、數位科技的衝擊

然而，類比攝影顯現的真實的臨在感，因為數位科技而有所改變。「數位革命」 (digital revolution) 造成攝影的數位化，取代類比攝影，引起許多學者討論攝影是否已經死亡，或如何產生新的攝影，或與類比攝影的異同 (Manovich, 1997 ; Ritchin ; 1990 ; Willis, 1990)。有學者認為攝影已經被更新的媒體徹底的替代了，如同百年前繪畫被攝影替代 (Mitchell, 1992)。這些說法是基於數位科技的「可變易性」 (alterability, mutability) 造成攝影「客觀真實性」的喪失。數位科技鬆動了攝影與真實的指涉關係，數位媒材的特質在於容易變動與竄改，甚至於數位科技可以無中生有，影像中的事物並不等於真實的存在。所以，當今的攝影面臨的問題，一方面來自攝影技術的改變，例如電腦數位科技的使用；另一方面來自攝影的認識論，關於科技造成的攝影的倫理、知識、文化面向的改變 (Batchen, 1994)，也是需要對於攝影的社會文化角色的重新認識。

數位科技不但改變了攝影的角色，也改變了家庭生活；不但縮短了攝影製做的時間，也改變了觀看照片的身體與心理距離；不但改變了人們的攝影慣習，也改變了人們與攝影的美感經驗與文化意涵。當今的網路攝影相簿，幾乎取代了從前的實體相簿，將日常生活裡的攝影，公開展示於網路，並且與網路大眾互動分享。數位影像資訊成

為大多數人民日常生活的中介，傳統的機械複製的攝影照片，轉變成為數位傳播的網絡影像。數位科技改變了攝影的製造、儲存、操作、散佈、接受的傳統模式。尤其行動電話的普及，相機結合了數位傳播的立即機動性。日常生活的攝影，從個人與家庭生活的靜態記錄，轉變成為網路的社群活動。數位網路將攝影從「印相導向」的接觸觀看，變成「傳送導向」的銀幕經驗，對於日常生活視覺文化造成巨大的影響。

三、文化他異性

如果相對於傳統藝術而言，攝影具有他異性(alterity)，那麼最大眾化、瑣碎無聊、普遍存在的「快拍攝影」就是攝影的他異性(Batchen, 2008)。從中心、正統、單質的視野而言，不被歸納或瞭解接受的他者(the other)性質，被排除、壓抑、抑制、隱藏。文化他者是對於差異族群的負面或否定的文化建構。然而，從批判的思想與文化立場而言，必需思索的問題是—什麼構成了他者的他異性？他異性卻也暗示了無從比較的、不可共量性(incommensurability)的問題(Bernstein, 1992)。文化他者存在著特異的、無定形的、難以歸類的基調，如果人們不能認知到不可共量的他異性，而堅持正統、單質、優勢的價值觀，則會迫使他者靜默或消滅。

「快拍攝影」代表了攝影的藝術教育與研究問題，如何引用藝術史的美感價值判斷，作為可以無限產生的、一般隨意的「快拍攝影」的認識基礎與歷史書寫？如果藝術教育強調日常生活文化的重要，「快拍攝影」就是最直接來自個人生活經驗。類比的「快拍攝影」爭論的許多議題，仍然延續至今的數位攝影。尤其數位攝影提供大量快速生產與傳播的影像，仍然是藝術教育與研究的夢魘，例如網路文化或個人攝影部落格的攝影影像，常被貶斥是缺乏美感的個人自戀，或瑣碎無聊的生活事物寫照。當攝影成為數位生活的重要環結，這些數位的「快拍攝影」，顯然目的不是為了成為精緻藝術，那麼它的相對於傳統藝術的他異性，如何被瞭解？諸如此類的爭議，可謂是來自於藝術文化的認識差異，這也是當今視覺文化藝術教育的爭論之一。

四、視覺文化的藝術教育

許多藝術教育學者熱衷於討論，如何使藝術教育更適切於學生的日常生活(Barnard, 1998 ; Duncum, 2001 ; Tavin, 2003)。澳裔美國學者 Paul Duncum 認為日常生活的美感經驗，對於形成個人的認同與世界觀，比「高藝術」的經驗更重要，因為經由科技、經濟、社會動力的強力合作，使得日常生活的美感經驗大量產生(Duncum, 1999)。忙碌日常生活的個人經驗，可以幫助從單一的凝視轉離，並且這單一的凝視應被多樣性取代(McRobbie, 1994)。這些學者認為，學習對於自我與世界的瞭解，大部份是來自日常生活而不是特別典範的「高藝術」。

主張將藝術領域擴展為視覺文化領域的論述，將藝術教育的重心，從形式主義美感經驗論的範疇離開，諸如「美感判斷」(aesthetic judgment)、「美感經驗」(aesthetic experience)不再是重點，強調的是文化產物的生產、流通、使用的社會條件(Duncum, 2001)。標榜著跨學科領域，視覺文化研究日常生活的視覺媒體和物件，將藝術教育轉向視覺文化的範圍，例如視覺性、身體感知、身份認同、文化政治、地方和空間感、主體建構等議題。強調的是，視覺文化是意義的社會生產。

將藝術擴展為視覺文化，以及數位化的衝擊，使藝術教育領域發生革命性的影響。美國學者 Wilson (2003) 詢問藝術如何被重新定義與推論，當藝術領域被擴展到超出美術館範圍。其中的主要議題在於，如果仍然以傳統藝術取向，檢視藝術的美感特質，並且大都集中在形式要素，將無法瞭解與詮釋當今視覺文化帶給人們的衝擊。人們隨著歷史而改變，因此定義知識的方法，與獲取知識的過程構想，也跟著改變。以視覺為主導的當代文化，不斷的挑戰人們的視覺感知與藝術觀念，也挑戰藝術的教育思想、教學內容與方法。藝術教師必需幫助學生瞭解，文化處境對於學生生活的重大影響。美國學者 Larie Hicks (1989) 認為，教育的過程應從學生自身的現象學的經驗 (phenomenological experience) 開始，這是在地的通俗語言 (the vernacular)，從學生的在地文化與日常生活經驗出發，而不是迅速的將認為是合法正統的藝術，強加限制於學生。

參、研究方法

一、人類學的民族誌

質性研究的方法學，可以更集中於主要因素或深刻理解的發現，而不是證實已有的理論 (Guba & Lincoln, 1982)。本文的研究方法，從陳述「快拍攝影」歷史發展過程的社會實踐，發掘「快拍攝影」論述的構成與轉變。尤其採取人類學的民族誌 (ethnographic) 方法學，將視野關注於文化脈絡 (contextual) 而不只是藝術，以文化作為一般符號解釋的對象。例如研究日常生活裡各種場合與情況「快拍攝影」的社會使用，如何造成「快拍攝影」的轉變與擴展領域。

當代藝術與人類學關係密切，藝術世界作為人類學的場所，從 1960 年代的大地藝術 (earthworks) 與 1970 年代的觀念藝術 (conceptual art) 可見端倪²。人類學被稱為是「他異性的科學」(the science of alterity)，藝術實踐與批判論述的共同語言，並且，

² 例如藝術家 Charles Simonds, Joseph Beuys。

將文化作為對象，參考的擴展領域，是後現代與文化研究的實踐與理論(Foster, 1996)，藝術領域的民族誌轉向(ethnographic turn)，使得跨領域的視覺文化，不是以歷史的模式(例如藝術史、建築史、電影史)，而是以人類學模式作為基礎，對於影像 / 圖像作為社會物件(social object)而分析(Foster, 1995)，也需要當代藝術與其他文化實踐者，分享學科與實務經驗。

當代視覺文化的民族誌論述，探討的主要問題之一是如何定義文化的他異性。例如巴勒思坦裔的美國學者 Edward Saïd (1978) 說明了西方帝國的刻板印象與偏見，建構了東方的《東方主義》(orientalism)，Saïd 影響了許多文化研究的立論，學者從族群、性別、階級、年齡、國家等等面向，探詢如何瞭解文化他者的他異性，攸關個人認同與主體性的形塑。當代藝術家對於民族誌的方法學，有各種的使用，作為脈絡化、跨領域、與自我反省的努力(Schneider & Wright, 2006)。美國藝評 Lucy R. Lippard 研究美國印第安人受到政府的歧視與迫害(1992)；也研究被視為另類的美國女性藝術的發展(1995)，可謂都是研究文化他者的例子。藝術家成為民族誌學家，使得藝術家的角色，從藝術品的製造者，成為文化工作者、教育者、考掘者、與協調者。藝術教育學者對於民族誌的日漸增加的興趣，關注的是經驗的特別性，不只是學術研究，課堂教學法也引用民族誌，也是藝術教育學者的自我反省與重要提問方法(Desai, 2002)。

二、研究範圍

本文從美國「快拍攝影」歷史發展的過程，研究「快拍攝影」的特性與領域變化。從攝影早期發明到當今的數位攝影，以社會使用為主軸，分析「快拍攝影」的各種不同時期的社會使用，造成「快拍攝影」在日常生活裡功能的改變，也因而產生不同的美感特質與文化意義。攝影影像是社會物件而不只是美感物件，它們的意義從更廣大的社會網絡才能被觀察出來。所以，討論範圍集中在下列幾個問題，也是選擇「快拍攝影」文本的觀察與分析的思考取徑：

1. 從使用者的因素，分析歷史關係，「快拍攝影」隨著時代變化、深入日常生活而產生大眾化、普及化的改變。
2. 從「快拍攝影」變化的過程，尋找與正統、單質、優勢的藝術價值差異的特質。例如以現代形式主義攝影美學、記錄攝影作為比較。
3. 當今的數位科技的發展，「快拍攝影」網際網路的社會使用，造成「快拍攝影」類型觀念變化的因素。以網站的攝影相簿，與網路社群的超連結現象作分析。

以這三個思考取徑，進行「快拍攝影」文本的挑選與討論。從而分析攝影如何深入日常生活？如何凸顯藝術文化領域問題？如何實踐日常生活數位攝影的社會使用？

肆、討論與分析

一、攝影的大眾業餘化

一般認為，攝影的數位化造成攝影的普及與大眾化。然而，回顧攝影歷史，攝影機械複製的特性，在十九世紀就具有了大眾化與民主化的因素。1888年，美國喬治伊斯曼(George Eastman)公司，上市了小型的柯達(Kodak)相機，將攝影的過程簡化³。柯達公司很有意識的要將攝影推進日常生活裡⁴，當時柯達相機的促銷口號：「你按快門，其餘的交給我們！」(You press the button, we do the rest)。這之前市場流通的中大型相機，沈重、昂貴、與繁瑣的拍攝過程，使得攝影只限於專業的攝影師，文化精英、富裕階級、或特殊興趣者。然而，柯達相機的輕便操作性，立刻使得攝影成為業餘大眾的喜好，不需專業訓練或知識，就可上手使用，張顯了攝影過程的便利性與簡易性(Gernsheim, 1962)。柯達的這項發明，低成本的大量生產與簡易使用，使攝影進入使用者的日常生活，開啟了小型相機「快拍攝影」的美學，攝影開始成為普及美國社會的文化活動，也影響了世界攝影歷史的發展，這也是攝影的大眾化與民主化的開端⁵。柯達的布朗尼相機(Brownie camera)成為許多人童年第一個使用的相機。柯達的相機廣告，為了更深入家庭生活，以孩童與婦女作為促銷對象，強調攝影的簡易方便使用，這更使得攝影與家庭生活關係密切⁶(圖 2)。

小型相機的拍攝對象，大多是日常生活裡的瑣細事務，主要不是基於社會歷史的重要性，而是隨機捕捉個人與家庭的生活片刻，記錄了日常生活的平凡性與特殊性。不但重要慶典節日的人物活動都能入鏡，日常生活裡的荒誕不經、搞笑作怪，也都給

³ 最主要是把感光的厚重底片，變成了小巧輕盈的卷裝軟片，容易攜帶與使用。

⁴ 消費者買到的是相機與安裝在裡面的底片，每個相機可拍攝一百張底片。底片拍完後，連同相機一起寄給柯達公司，由柯達公司負責沖洗底片、印相，再將照片、新內裝好底片的相機，一起寄回給消費者，全部只要美金十元。George Eastman: "...The idea gradually dawned on me, that what we were doing was not merely making dry plates, but that we were starting out to make photography an everyday affair." Retrieved Feb 20, 2009, from <http://www.kodak.com/global/en/corp/historyOfKodak/eastmanTheMan.jhtml>

⁵ 此後陸續研發出來的小型相機與底片，例如 1900 年，柯達發明了盒式布朗尼相機，提供了快速、運動、隨機性的使用方法，更契合了現代社會的生活需求。

⁶ 從幫助家庭生活的記憶而言，由於害怕熟悉的平靜生活發生劇變與失落，於是小型相機的便利性，鼓勵了經常的家庭生活記錄。尤其父母拍攝兒童成長過程與家庭生活儀式，不但是因為他們快速成長改變，更是因為記憶的容易消退所以需要攝影保存。



圖 2：1900 年代，柯達的布朗尼相機廣告，強調簡易方便使用，爭取孩童與婦女的消費族群。
圖片來源：George Easterman Company.

予關注與記錄（圖 3）。更因為快速拍攝以捕捉生活瞬間，經常造成晃動、模糊不清、隨意裁切、黑影殘留的拍攝效果，這也顯示了使用者著迷於攝影能夠記錄現代快速生活片段的潛力（Greenough & Waggoner, 2007）。

小型相機的隨意快拍，不但改變了社會使用者的日常生活與記憶，也提供了攝影美學的另類歷史發展。從視覺上而言，模糊晃動、缺乏美感的胡亂構圖，不再被認為是攝影錯誤，反而是從靜態照片傳達動感的能力（圖 4）。這種美學觀點，迥異於專業攝影家的精緻藝術，例如藝術攝影家（art photographer）把攝影當作藝術創作與市場銷售，刻意挪用繪畫的視覺語言與風格，以建立藝術攝影美學，或者組成業餘的攝影沙龍團體，確立與遵守精英的視覺符號與慣習，以強調社會精英階層與普羅大眾的差異（Schwartz, 1986）。小型相機的隨意快拍，可謂是對於精英藝術美學的反動。。



圖 3：攝影者不詳。圖片來源：The Art of the American Snapshot, 1888-1978.



圖 4：攝影者不詳，無題，ca. 1930。圖片來源：The Art of the American Snapshot, 1888-1978.

1930 年代美國記錄攝影興起，例如羅斯福政府的農業安全局 FSA（The Farm Security Administration, 1935-1942）主持的攝影計畫，邀請專業攝影家，拍攝大蕭條時期中西部的農民生活。這些記錄照片，張顯了小型相機的隨機快拍能力，刊載於當

時主流的商業雜誌 *Life*，啟發了業餘者。而業餘者善長的快拍方式，再而影響了專業的新聞攝影家，於是發展出記錄攝影的快拍美學風格。那時的小型相機可以偷拍人像而不引起對方注意，例如美國攝影家 Walker Evans 把相機藏在外套，偷拍人們不經意流露的生活百態，很真實顯示了被拍攝者困頓疲憊的社會狀況（圖 5, 6）。這樣的快拍攝影風格被形容是「社會炸藥」(Greenough & Waggoner, 2007)，因為小型相機可以成為每個人隨時隨地面臨社會衝突的敘述工具，這是當時其他媒材無法記錄的人們生活經驗。



圖 5：Walker Evans, *Woman, Fulton Street, New York, 1929. Gelatin silver print, 7 1/2 x 4 5/8" (19.1 x 11.7 cm)*. 圖片來源：MoMA, New York.



圖 6：Walker Evans. *Subway Portrait, 1938. Gelatin silver print. 4 3/4 x 5 7/8 in.* 圖片來源：The Getty Center, Los Angeles.

面臨著小型相機輕鬆產生的攝影美學，有些專業攝影家形容小型相機的攝影者，就是一群病態的大眾瘋狂者，只不過是按下相機按鈕就可以複製出相機對準的地方。這樣的爭辯，把攝影形容是機械自動產生的結果，可謂是對於新科技與大眾文化的不信任。隨著自動閃光燈的發明，攝影更是隨心應手，於是攝影專家們鼓吹業餘的快拍攝影者，應該少於依靠工具與特效，而是培養「內心視覺」(inner vision)，每個攝影者應該致力於看到別人看不到的。這種觀點基於相信攝影的指涉真實能力，攝影不但能夠真實指涉外在世界，也能夠真實指涉攝影者的內在感知。

1950 年代，柯達公司的廣告，堅持認為「快拍攝影」比人們的記憶還優秀，「當你忘記了，它還記得！」它甚至記得每一小部份。它們甚至比口語或文字書寫還善於說故事。當時的「快拍攝影」已經是普遍存在，也是休閒娛樂生活的重要份子，尤其生活的任何面向都可見到再現的攝影影像，例如報紙、雜誌、電視、電影、廣告看板。

新發明的相機、底片、操作更快速方便，婦女與孩童也都容易使用，他們也都成為新發明的攝影產品市場的銷售對象。日常生活的快拍攝影逐漸主要來自「素人攝影」(vernacular photography)，沒有專業攝影訓練的人們，例如凡夫俗子、平常百姓的獨特視覺，卻也擴展了攝影的另類美學。無論是特殊場合，例如婚禮、畢業、旅行、宴會、節慶，或是任何事情、任何地方、任何時間，攝影的日常生活美學，主要以家庭生活、孩童、寵物、房子，車子，作為敘事主體 (圖 7, 8)。



圖 7：攝影者不詳，Dec. 20, 1959. National Gallery of Art, Washington. 圖片來源：The Art of the American Snapshot, 1888-1978.



圖 8：攝影者不詳，January 1965. Collection of Robert E. Jackson. 圖片來源：The Art of the American Snapshot, 1888-1978.

二、「快拍攝影」美學的爭議

許多藝術家與專業攝影家認為，「快拍攝影」缺乏傳統手法的審美感性與技術專業，所以不被認為是藝術。尤其可以機械快速大量的「快拍攝影」更是一些重複的、可預期的、保守的攝影形式與內容，缺乏原創性、新意、與作者特性。平凡無聊與普遍存在是「快拍攝影」的特性，「快拍攝影」不太可能進入美術館或藝術史殿堂。

也有許多藝術家主張，隨機、偶發就是「快拍攝影」的特殊美學。日常生活的「快拍攝影」，許多是隨意構圖、異常視角、背光、失焦、晃動模糊、隨機框取生活的某個片斷，卻也使得日常生活顯露出超現實的詭異 (圖 9)。例如法國攝影藝術家 Henry Cartier-Bresson 發展出「決定瞬間」(the decisive moment) 的攝影理論，在按下快門的瞬間，使得畫面構圖達到最有創意的視覺表現與敘事內容。美國攝影家 Robert Frank 和 William Klein 以善長機遇偶發的「快拍美學」，捕捉短暫的瞬間，使得作品產生直接立即的力量，更利用幌動模糊的影像語彙，增加動感的心裡張力 (圖 10)。這些似乎實踐了「反美學」的社會意識。



圖 9：Henri Cartier-Bresson, *Behind Saint-Lazare Train Station*, 1932. (C) Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos



圖 10：Robert Frank, *Elevator, Miami Beach*, 1958. Gelatin silver print, 31.4 x 47.8 cm.
圖片來源：Philadelphia Museum of Art.

1960 年代，偶然的、意外的、正在行進中拍攝到的、隨機快拍的攝影美學，彷彿更適合描述現代社會混亂的人生節奏與動態。「快拍攝影」也適合現代人們觀看世界的特殊方法，例如美國攝影家 Garry Winogrand 所謂的，某事物攝影之後看起來的樣子，比這事物本身還重要 (Malcolm, 1980)。從藝術的面向看來，1990 年代之後，不具有特別作者身份的「素人攝影」與「快拍攝影」，開始成為美國美術館展示的內容。傾斜的地平線、無頭或突兀裁切的身體、蜃景陰影、無意的重複曝光，顯示了無可預料的奇異視覺魅力 (圖 10)。而這些照片，大多已經是作者不可考，脫離了原來的社會或家庭脈絡，更顯得超現實的詭異。這似乎呼應了美國藝術理論家 Susan Sontag 的論述，她認為超現實是攝影的核心，在於創造了一個複製的世界、第二級的真實，比自然視覺感知到的還要狹隘，但更戲劇性 (Sontag, 1977)。

攝影被認為是個人記憶的保存者，像鏡子一樣的能夠使我們回憶過往 (Holmes, 1859)。並且，觀者傾向於相信，攝影必然關於某事物，相機鏡頭前面的某事物被攝影捕捉，所以照片永遠是帶著它的指涉對象 (Barthes, 1981)。這樣的「此曾在」(that has been) 性質，使負像成為正像的顯影過程，彷彿儀式般的，從潛在的影像，轉變成為指涉真實的世界。由於類比攝影的指涉性質，照片就像是痕跡、印記，彷彿直接從真實的事物模印下來，因此具有「腳印或死亡面具」(footprint or death mask) 的特性 (Sontag, 1977)。這也給予照片鬼魅般的美感，因為照片就是相機鏡頭前面的某事物，穿越時間而被轉移到觀者的現今，顯露出這過去事物的當下存在。

「快拍攝影」不但像是腳印痕跡，也很接近達達「現成物」(ready-made)，與超現實主義「發現物」(found object) 的觀念，它的拍攝對象，是從外在世界發現與現成存

在的事物。「現成物」是製造業大量生產出來的物品，經由藝術家的選擇而提昇成為藝術品 (Breton , 1935)。提供給觀者的是，無中介的立即性與現存感，「現成物」實現了攝影的保證真實，因為它給予觀者觀看到的是事物本身，而不是近乎完美的幻象 (Luttticken , 2001)。法國哲學家 Roland Barthes 認為攝影就像是「發現物」，強調照片與物件的個人親密關連，作為事物真實的證明，但這真實是過去的狀態，一個不可觸及的真實 (Barthes , 1981)。

「快拍攝影」在類比攝影的年代裡，將個人的私生活記錄，隱藏在家庭相簿裡，成為公眾不可見 (invisible) 的影像。這些照片年代久遠之後，或成為美術館裡作者不詳的展覽或文件檔案。並且，這些「快拍攝影」常被當作「發現物」，去除了作者身份、原初拍攝的目的、被攝者資料、創作時的情況。因此當這些「快拍攝影」出現在公共場域，它們真正的生活記錄卻像是隱無 (absence)。

無論是「發現物」或「現成物」，強調的是缺乏明顯的美感性質，以及藝術家極少的介入變更，但也可深度解讀它們表達的是人們與藝術關係的主體面向 (Margaret , 2004)。法國超現實理論家 André Breton 認為「發現物」存在於無意識，內在知覺 (inner perception) 的範疇。超現實的影像與物件，就像是過去經驗的視覺殘留，而在夢境出現。被發現的現成物，可謂是偶然機遇的情況下，成為外在自然、知覺、無意識之間的連接點，因此與視覺之間，具有奇特的、難以捉摸的關係 (Harris , 1999)。心智與物件的關係，來自外在現實對於心理的影響。所以機遇、偶發產生的「快拍攝影」，可謂是對於外在現實採取的形式，追蹤人們無意識的軌跡，也是克服了心智與世界隔離的方法。

這些對於「快拍攝影」的詮釋，屬於哲學的與心裡學的深層解讀。此外還有社會學的解讀。社會大眾創造的「家庭快拍攝影」，被法國社會學家 Pierre Bourdieu (1990) 分析形容是一種「中眉藝術」 (a middle brow art)。他認為「家庭快拍攝影」由家庭生活的社會功能決定意義，不能脫離產生這些照片的家庭生活場合與時機，例如攝影是家庭儀式、假期生活的主要活動與內容，也應從這樣的社會脈絡來瞭解。

這些情況之下，「快拍攝影」的構圖與美感，不是主要考量，可能也不具有市場商品的價值，也可能不符合精緻藝術的原創性與作者身份的價值。然而，「快拍攝影」又是最普及、最大眾化的攝影形式，常民生活的表徵，因此涉及了視覺文化的領域問題與藝術的價值判斷問題：哪些是屬於煩瑣無聊的生活攝影？哪些是屬於奇特秀異的品味藝術？取捨的價值判斷如何而來？這些問題，因為攝影的數位化，而更凸顯。因為攝影成為流竄網路的「資訊流」 (dada flow)、去中心的全球社群網絡的超連結 (hyperlink)，多面向的脈絡與意義，不確定性與流動性，凸顯出「二元對立」、「線性」、

「經典」、「傳統」藝術價值觀的侷限、與保持固定疆界的困難，也需要人們尋找另類的藝術文化的認識論與教育理念。

三、日常生活的攝影數位化

數位的「快拍攝影」承續了類比攝影的許多傳統，例如攝影的普及化與素人化，但也有很不相同的性質。數位科技改變了攝影的製造、儲存、操作、散佈、接受的傳統模式。傳統的照片是一種類比的再現，將照片描述的世界，轉成色調的變化。而數位是一種分離的符碼化影像的像素 (pixel)，數位影像可以儲存在電腦檔案，以電子方式傳輸，容易又快速操作變更。攝影的大眾業餘化，以及數位化之後的網路能見度，顯示了攝影文化的巨大轉變⁷。

輕易的拍照、觀看著銀幕、調整構圖、更改相機設定，一直到對於影像滿意為止，這創造出一個加速的學習環境，給業餘攝影者一個與專業攝影師競爭的工具⁸。1948年美國攝影家 Ansel Adams 著書立說，他認為拍照之前最好能夠想像拍攝之後的效果，「前視覺形象化」(pre-visualization) 能力具有很大的創意潛力。然而在這數位年代，他的論述恐怕派不上用場。相機銀幕的機制，讓使用者不需多年訓練，就可以看到相機鏡頭所看到的，又可立即調整相機設定，因此很戲劇性的縮小了專業與業餘的知識鴻溝，也更促進攝影的生活化、普及化、大眾化。攝影成為隨時隨地可以自我表現或記錄的工具。

日常生活的攝影數位化，對於業餘攝影造成的影響，如同十九世紀的攝影發明情況。當今的攝影被重新包裝，市場訴求的對象，就是所有社會階層的人們，甚至是那些從未使用過相機的人 (Tagg, 1988)。當影像的儲存空間增加，並且更廉價，其儲存能力可以包含成千上萬的影像，因此「素人攝影家」的夢想成真。2005年的一項調查，11%的受訪者宣稱擁有超過一萬張的數位影像 (Rubinstein & Sluis, 2008)。影像爆炸，這是傳統類比攝影無法處理的狀況。而絕大多數的個人拍攝的影像，註定永遠不會以紙本方式出現，改變了類比照片被近距離觀看與珍惜玩賞的視覺文化。當攝影的影像大多是從電腦或電視銀幕觀看，業餘者與家庭「素人攝影家」的「快拍攝影」，也與錄

⁷ 數位科技對於攝影愛好者與中產階級業餘者的使用習性，逐漸產生改變。數位攝影的第一階段就是滲透進入業餘大眾市場，首先是 Photoshop 為主的攝影過程，取代了傳統暗房。當更廉價、消費導向的數位相機出現、數位科技的發明更深入生活裡的使用，就引起流行攝影文化的劇烈改變。

⁸ 1995年發明的數位相機的特性，具有可以在拍攝之前預見影像的大銀幕，以及可以刪除影像的機制。這兩個數位科技的發明，摒除了傳統攝影的主要障礙，那就是拍照與印相之間的時間延遲，以及每次拍照曝光的底片成本。從此之後，攝影變得大不相同。

像、電影、電玩、新聞、美術館藝術品，佔據同樣的銀幕空間⁹。

攝影影像根據日期與拍攝時間入檔，以幻燈展示、相簿、網頁的方式分享。例如瀏覽 flickr 的網站，長年累積的影像庫，可以瞬間在觀者眼前快速閃過。新的攝影工具，並不強調影像的操作修改，因這些修改技術需要時間學習與執行，而是強調攝影工具（例如相機）就能提供高超的攝影成功率。於是，「數位生活」的促銷，建立在於從攝影軟體，消除攝影技術與特殊知識，為了討好每個電腦使用者，攝影被整合在「友好親切的」（user-friendly software）¹⁰多媒體軟體裡面。

日常生活的數位「快拍攝影」，隨機、偶發就是其基本特性，分不出專業或「素人攝影」的差異。許多是隨意構圖、背光、失焦、晃動模糊、隨機框取生活的某個片斷，不精準的技術卻也使得日常生活顯露出超現實的詭異。這些偶然的、意外的、正在行進中隨意拍攝到的影像，彷彿更適合描述現代社會混亂的人生節奏與動態。「快拍攝影」也契合現代人們觀看世界的特殊方法，傾斜的地平線、奇特的視角、無頭或突兀裁切的身體、無意的重複曝光，顯示了無可預料的奇異視覺魅力。拍攝的對象，大多是從外在世界發現與現成存在的事物。無論是「發現物」或「現成物」，可謂是偶然機遇的情況下，成為外在自然、知覺、無意識之間的連接點。任何微不足道的小角落、小事物，都可給予特別關注。彷彿人生處處充滿驚奇，平凡生活裡透露出想像的詩意與駁雜的趣味（圖 11）。



圖 11：攝影者不詳，Photos from 1960-78. 圖片來源：The Art of the American Snapshot, 1888-1978.

在 2004 年的行動電話攝影展覽 (The Mobile Phone Photo Show) (圖 12)。民眾自

⁹ 例如 iphone，開啓了人們與影像的新關係。家庭電腦被重新包裝成為「數位生活」的重心。例如微軟的“Microsoft Digital Lifestyle”，蘋果電腦的“i”系列產品，都是將電腦放置在家庭生活的中心，使得電視、電話、家庭相簿、幻燈機、音響系統，全部整合。攝影與音樂、錄像，被重新包裝，作為電腦可做的「好玩趣事」的最中心部分。

¹⁰ 科技發明使得影像的儲存空間、傳輸速度、經濟使用，都大有改進，也將攝影的社會位置，經由電腦市場的轉變與行銷，而重新建構。相機隱入於行動電話裡面，將攝影聯結在個人傳播的最重要數位設計裡。新趨勢是相機、手機、PDA、網路、音樂結合成為數位生活的多媒體。

由上傳而來的影像，65%都是可預期的平凡內容，例如家人或朋友合照，大多是站立畫面當中的平穩構圖。這說明了「快拍攝影」的目的，主要並不是為了創造藝術，而是將發現的生活美感，上傳到攝影部落格，以便與廣大的觀眾分享趣味的的生活經驗（Bigenho，2004）。這是私密生活的公開展示，遠距的親密感分享。雖然有著類比的「快拍攝影」樣貌，但數位的「快拍攝影」的社會使用方法與精神已大不相同。



圖 12：〈行動電話攝影展覽〉（The Mobile Phone Photo Show）（MPPS）2004。圖片來源：RX Gallery in San Francisco, CA.

四、影像的社會分享網絡

從攝影的大眾文化發展而言，Kodak 文化，已經被 Nokia 文化填補。隨著手機的普及，攝影更是無所不在¹¹。「快拍攝影」與網路結合，使得攝影從個人轉變到社群的網絡活動，造成了影像的傳輸、符碼化、接受的各種不同方法。網路成為分享與合作的平台，「快拍攝影」也從「印相導向」的觀看，變成「傳送導向」的銀幕經驗。這些數位影像，已經從原來「快拍攝影」的個人、表相真實、私密生活分離開來，成為無止盡的網路「資訊流」的部份。

使用者可以在銀幕觀看、瀏覽、搜尋，尤其是攝影分享平台的網站出現，千萬的攝影使用者，串連在線上資訊庫，經由超連結（hyperlink）、標籤（tag）、搜尋，而與其他入聯結。社會的、社群、朋友、免費、樂趣，成為數位生活更重要的社會網絡概念。社會功能性與互動性，成為軟體設計的最重要事項，讓使用者不需技術與特殊知識，直接與網頁互動，就可上傳、輪換、註釋、散佈、整理影像。需要文字書寫的個人部落格，逐漸被只需上傳影像的影像分享網站取代。手機相機部落格（moblog），攝

¹¹ 數位生活裡，隨時隨地帶著手機相機，開啓了生活空間裡的不同關係，將生活環境變成「快拍攝影」的潛在對象。甚至一天裡最平庸的時刻，也能變成攝影幻想曲，立刻上傳、分享。

影部落格 (photoblog)，更受到歡迎。因為視覺的言詞 (visual speech) 是一種立即的、熟悉的溝通形式，取代了文字書寫。似乎印證了德國哲學家 Walter Benjamin 1930 年代的說法，未來的文盲是不懂得影像而不是文字 (Benjamin , 1931)。「快拍攝影」不只出現在網站的相簿或部落格，從許多的影像結合地圖的網站 (Panoramio , Woophy , flickr Vision , Google Earth) 看來，甚至可以形容影像是“已經覆蓋了地球的表面”¹²，使用者得以建立地理社會的網絡 (Geosocial Networking) (圖 13)。

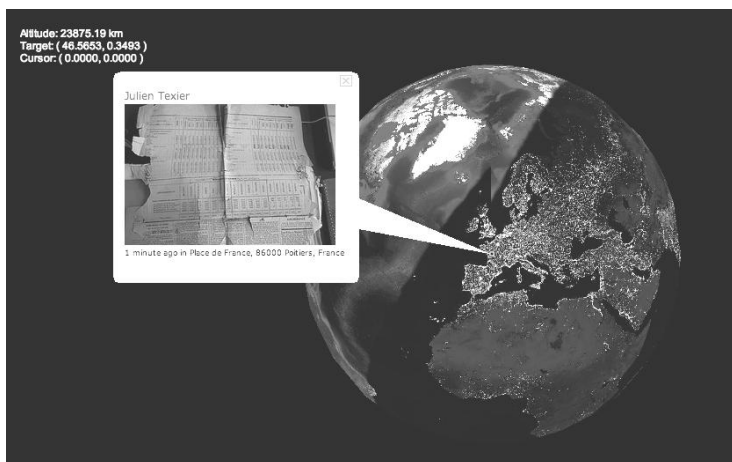


圖 13: 結合影像與世界地圖的影像檔案，顯示圖檔的上傳時間、地點、上傳者。圖片來源: flickr vision.

近年來曾有幾次大型的「素人攝影家」的「快拍攝影」展覽。2007 年瑞士的 l'Elyse'e 攝影美術館 (the Muse'e de l'Elyse'e , Lausanne) 舉辦《現在我們都是攝影家》(*We Are All Photographers Now!*) 展覽，顯示了平常百姓的攝影普及化，達到驚人的能見度、流行性，突破了傳統攝影的方式 (圖 14)。許多攝影分享與社會網絡的網站，提供了攝影者的平台，讓他們傳送影像去到千萬人們都可以同時看見的網址。只要在適當的時機，帶著適當的手機，任何人都可以成為新聞攝影記者，或者可以拍攝出可以到藝廊展示的藝術作品。

¹² 例如 Panoramio，是一個結合衛星空中照相的地理位置與攝影分享的網站，2007 年時，成立的兩年內已經超過五百萬人次上傳影像；Woophy 是一個世界城市地圖與攝影部落格分享的網站，至今顯示了三萬七千多個城市，六十六萬張影像；flickr 是個影像與錄像的網路社群，也被使用者當作儲存影像的網站，顯示了上傳影像的城市地圖與攝影者，2009 年已有四千萬張的攝影影像。



圖 14：〈我們現在都是攝影家〉(We Are All Photographers Now!), NYPH09: New York Photo Festival! 2009. 圖片來源：New York Photo Festival '09.

標籤系統(tagging systems)也是攝影分享網站的主要特色，它可以自由增加文字、分類影像，稱為「俗民分類法」(folksonomy)¹³。由使用者產生的分類法，能滿足大多讀者的資訊需求，讓他們能找到所需要的資訊。在攝影分享網站的脈絡，標籤具有雙重功能，幫助個人分類收藏的影像，並且使得這影像在分享網站能夠被搜尋得到¹⁴(圖 15)。與類比攝影的家庭相簿比較，對於個人攝影的觀看與互動，網路影像的標籤提供了一個實質上不不同的方法。翻閱著傳統的家庭相簿，似乎將照片變成時間前後順序的動態敘事(Batchen, 2006)。而作為新媒體的形式，超連結的影像，使得非線性的瀏覽導向成為可能，根據不同的類別，創造了影像可以連結與展示的環境。

Explore Flickr Through Tags

art australia baby beach birthday blue bw california cameraphone canada
canon cat chicago china christmas city dog england europe family flower
flowers food france friends fun germany halloween holiday india italy japan
london me music nature new newyork night nikon nyc paris park
party people portrait sanfrancisco sky snow spain summer sunset taiwan tokyo
travel trip usa vacation water wedding winter

圖 15：標籤系統也是攝影分享網站的主要功能。圖片來源：flickr.

¹³ Folksonomy: people's classification of data，也被稱為：合作標籤、社會分類、社會索引、社會標籤。這是主觀的分類系統，由一般大眾自行訂定關鍵字的分類，也是平常百姓的資訊分類管理系統。

¹⁴ 對於攝影分享而言，標籤成為自我推銷的部份策略，使得個人可以從無名氏的多數使用者竄出。所以，標籤是個人的影像管理，同時也是攝影分享的社會面向中心點。

標籤就是使用者創造的超連結，flickr 的「狗」照片的標籤，可以立即連結到 flickr 其它五百多萬張的狗照片。所以，作為新媒體的形式，超連結的影像，使得非線性的瀏覽導向成為可能，根據不同的類別，創造了影像可以連結與展示的環境。標籤把影像連結集合，幫助電腦進行有意義的選擇影像 (Rubinstein & Sluis, 2008)。攝影分享網站就像是已被標記攝影的巨大資料庫，這些影像可以再與其它類別混合而成為混搭。新的瀏覽導向與視覺化影像，創造了另類的介面，將影像與地圖、文字、評分、新聞、與其他線上內容放置一起。在這樣的新脈絡，「快拍攝影」的普遍使用，並不在於它的敘事或記憶的價值、指涉性、珍貴物件的狀態，而是在於這些影像分享，展示了網絡影像作為資訊的方法，經由電腦的規則系統，視覺資訊被分析與再類集到新的脈絡。

當傳統相簿提供了有限影像的展示，攝影分享網站則就是影像過度的領域。對於攝影的觀看，也從單張，轉移到影像集結，例如 the image pool, the slideshow, the photostream, the image feed。從手機相機與數位相機拍攝而來的影像，不是傳統攝影了解的時間凍結的觀念。當今的相機，可以每秒拍攝六十個影像。是否 Henry Cartier-Bresson 的傳統攝影觀念「決定性瞬間」還有意義？當今攝影的性質，就是它在流動中，它不再將時間停留，這或許是個損失，但也可能是一種潛力 (Harmon, 2005)。

「快拍攝影」的可能性，不是由靜態、物質物件而組成，而是更接近「現場傳輸」，與銀幕為主的數位攝影展示相框。這樣的數位相框，可以與攝影分享網站連結，個人攝影成為影像供給的來源，影像以轉換的方式呈現。「影像流」取代了單一影像的價值，影像與它的意義，處於不斷的駁雜動流狀態。由網絡傳輸，不具作者特性的網絡「快拍攝影」，放棄了攝影作為獨特、單一、刻意存在的屬性，而變成以視覺與攝影理論的傳統觀念，都難以了解的狀況。(Rubinstein & Sluis, 2008)。

攝影的時間性縮短了，成為直接、短暫、生動的類型。它在流動中，不再將時間停留。無止盡的「影像流」，使得人們很難與單一影像保持一個親密關係。然而，攝影影像又是維繫網路社群的關係。以 flickr 的攝影部落格為例，攝影作為談話的開始，網絡相簿作為社會關係的創造與強化。經由標籤的連結，每一個攝影部落格都是去中心網絡的一頁，也都致力於社群的建立與更大攝影資料庫的收集。每個攝影部落格都成為更大的團體的一份子，而不是只是個人使用，flickr 成為集體合作的網路社群。

「快拍攝影」的社會網絡化，提供了「素人攝影家」過去缺乏的、廣大的觀眾群。當過去的「快拍攝影」只存在於抽屜裡的家庭相簿，很可能一年難得翻閱一次。而現在上傳分享網站的數位影像，與部落格主盡心纂寫的自傳體的生活感言，可能招來千萬次的閱覽，與長篇連串的評語。這些影像，總是期待某人會看見並且友善回應，也

可招來各種不同的詮釋，因為觀者可以創意的參與留言評論，支持或推翻攝影者的原意、或其他討論者的意見。例如關於品味、歷史記憶、身份認同、攝影收藏、日常生活的分享展示，專業與業餘的攝影家都可表達看法，消除了過去的專業與業餘的二分法。

五、民族誌的觀點

視覺文化對於數位方面的研究，例如手機相機影像對於當代生活的影響，已經成為人機介面互動 (human-computer interaction) (HCI) 研究的主要主題。根據一個以觀察經驗為依據的研究，手機相機的四個主要使用：(1) 創造與維持社會關係 (2) 建立個人與團體記憶，(3) 自我呈現，(4) 自我表現 (Van House et al. , 2005) (圖 16)。研究顯示，手機攝影的主要使用是高度社會性的。




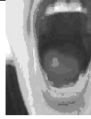


Social relationships	Personal and group memory	Self-presentation	Self-expression	Functional, self	Functional, others
					
Family	Party	Self-portrait	Argh!	Good wine	Deadline reminder

圖 16：〈影像的社會使用〉。圖片來源：The Uses of Personal Networked Digital Imaging: An Empirical Study of Cameraphone Photos and Sharing, Van House et al., 2005.

當今幾個攝影研究顯示了文化活動的人類學的觀點，影像是社會物件而不只是美感物件，它們的意義從更廣大的社會網絡被觀察出來。視覺文化的民族誌的轉向，思考如何定義文化的他異性，鼓勵對於主敘事的懷疑態度，而開放攝影在社會關係的角色、攝影作為紀念的角色、與強調影像的物質性。攝影主要是素人的實踐，具有駁雜的異質性，所以許多學者跨領域結合藝術史與文化研究、哲學、女性研究、人類學、文學、社會學等等。關注的議題例如族群、性別、權力、日常生活經驗¹⁵。

大量的流行網站出現，例如 MySpace，Facebook 和 YouTube，快速成長的社會互

¹⁵ 對於手機相機與攝影分享的研究，大都是不受傳統攝影研究主題的困擾，例如再現、權力結構、性別議題。數位攝影的新潮流研究，忽略長久以來文化學者關心的攝影理論與再現問題 (Rubinstein & Sluis, 2008)。例如攝影研究學者 Roland Barthes, Allan Sekula, Martha Rosler, 關心的攝影問題，不同於當今網路研究學者 Okabe and Ito, Van House et al, Kindberg et al, Van House and Davis 的研究內容。Roland Barthes 分析家庭照片的存在意義，Okabe 則觀察像素在電話銀幕的形成；Allan Sekula 分析攝影的權力結構，Van House et al 則分析數位成像的社會網絡使用。

動形式，成為人們數位網路生活的重心，這些數位攝影的網絡影像，也是關於認同的形塑。網路的數位攝影影像，不應視為缺乏美感的個人自戀或無聊瑣碎的生活事物寫照。機遇可能就是「快拍攝影」的主要內容，具有拍攝者當時無意造成的特質：幽默、事故、雙重曝光、怪異反光或陰影、不明姿勢、模糊狀況。然而這些拍攝者大都已不可考，不具有特別作者身份。去除了作者身份、原初拍攝的目的、被攝者資料、創作時的情況，脫離了原來的家庭與社會脈絡。因此當這些「快拍攝影」出現在公共場域，它們真正的生活記錄卻像是隱無。若是被提升到民俗藝術，就成了沒有記憶的回憶，沒有敘事者的故事，簡言之，成了難以理解的謎。

因此必需將「快拍攝影」放置於原來的社會故事脈絡裡，如同 Bourdieu 建議的，家庭的「快拍攝影」不能脫離產生這些照片的家庭生活場合與時機。家庭快拍攝影相簿的功能，主要是「融合的儀式」(ritual of integration)，而不在於圖像的內在視覺性質 (Bourdieu, 1990 : 30)。從民族誌的觀點，需要恢復「快拍攝影」臨在感的指涉關係，確定存在的真實性與記憶。使照片提供存在的見證，發出個人「我曾在」的聲音。「快拍攝影」的重要在於其功能性，而不是其畫意特質，而這功能性決定於它的社會關係網絡，主要是關於生活而不是藝術。

六、主體經驗的案例

本文以三種案例介紹，「快拍攝影」因不同使用而有不同形式功能。

美國藝術家 Ann Weiss 的作品《最後的相簿》(*The Last Album*) (2005)，取自於納粹集中營的攝影檔案。當她於 1986 年進入二次世界大戰的德國納粹集中營 Auschwitz，發現一個鎖住的房間裡有超過 2400 張的「快拍攝影」，這些是第二次世界大戰期間被送到這集中營的，來自歐洲各地的猶太人帶來的。這些照片大都是家庭生活照，被帶在身邊作為紀念幫助回憶。當這些猶太人進入集中營時，所有照片都被沒收，不僅人被殺死，記憶也被消滅。然而這些照片在極度危險情況被隱藏起來，逃過一劫。對於很多滅亡的家庭而言，這是唯一留存下來的。基於這些攝影檔案，Ann Weiss 在全世界尋找倖存者，建立口訴歷史，努力瞭解照片人物的生活故事，意圖重建這些受害者死亡之前的日常生活、恢復照片原來的社會故事脈絡與真實感。這些抵達死亡集中營之前的照片，充滿了生命，主要關於嬰兒、父母與孩子、青少年同伴、學校、家庭，記錄了一般人民的普通生活，例如彈琴、爬樹、工作、結婚、登山、休閒度假等等，也反映了他們選擇如何記憶他們自己。

美國攝影家 Lorie Novak 的作品《集體視野》(*Collected Visions*)，從 350 位人士收集而來的 3000 張家庭照片，多媒體投影與三度空間裝置，影像的交錯重疊並配合音樂

與言語聲音，顯示了攝影的心理與情感力量，探討攝影在日常生活裡的經驗與歷史記憶（圖 17）。她把家庭相片放到她的網站，開放給觀眾上傳家庭照片與故事，成為共同集體創作。收集 150 個家庭影像故事，分類成為：童年記憶、家庭民間傳說、家庭秘密。每張照片都以口語自述，並且以文字書寫日常生活經驗，記錄了家庭生活的時間、地點、人與事，強調真實的臨在感。並且集結網絡社群，使網站成為收集、展示、討論攝影與家庭生活的互動介面，以重述、重寫的方式，把「家庭快拍攝影」放置於原來的社會故事脈絡裡。Novak 利用影像科技發掘家庭攝影的心理、社會、文化層面，敘述「當代文化的夢境、失望、歡樂、緊張、刻板印象、神話」（Novak，2000）。

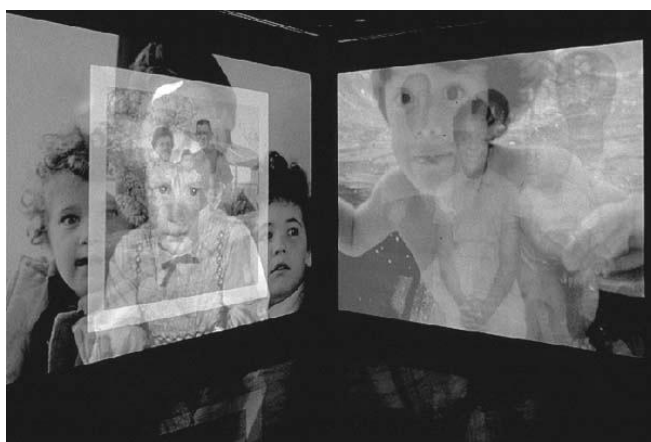


圖 17：Lorie Novak,《集體視野》*Collected visions*, 2000. © Lorie Novak. 圖片來源：Collected Visions website.

《我的所有生活出售》是美國藝術家 John Freyer 的藝術作品（圖 18）。2001 年某天他決定要把他擁有的所有物質，都放到網路 eBay 銷售，因為他開始覺得擁有物品已經成為自由的重擔。於是他攝影他的所有物品，並且標示物品的說明，然後上傳到 eBay 網站出售¹⁶。他的物品賣到世界各地。其中一包零食烤豬皮，賣到了日本。有一張椅子，最後進了紐約的現代美術館（MoMA）。每一位買主，都會得到該物品的詳細標示與歷史說明，描述了他與這物件的歷史淵源與情感，並且要求買者必需回覆說明該物品的最近狀況。

¹⁶ 販售的物品包括：半瓶嗽口水、一包已打開的薯條、一箱炸玉米餅、所有舊衣服、刮下來的鬍子（放在袋子裡）、家具等等。最後他在 eBay 賣了 600 多件物品。



Porky's BBQ Pork Skins
tag # 001003

This is one of those things that I bought solely based on the packaging alone.. I'm not sure that I've ever tasted pork skins.. Now its not that I'm afraid of eating fried pork, I'm quite a fan of pork..

At the dinosaur BBQ in Syracuse has a menu item that is simply named "fried pork hunks" one of my more favorite food items there..

I also heard that pork rinds were George Bush Senior's favorite snack, I wonder if his son Georgie will modify the school lunch program to include pork rinds as a vegetable? I heard somewhere that ketchup was making a comeback...

圖 18：John Freyer, 《我的所有生活出售》(All My Life For Sale), 2001. © John Freyer. 圖片來源：
All My Life For Sale website.

當物品在 eBay 銷售之後，Freyer 開始第二階段藝術，那就是去拜訪那些被他賣掉的物品。於是，他旅行世界各地，並攝影這些物品在新環境空間的狀況、新擁有收藏者的樣貌，再把這些照片與文字遊記隨時公開在網站，最後集結成藝術書。Freyer 的作品，跨越了網路、表演、攝影、冒險旅遊、公共藝術的領域，也可謂是「線上行為藝術」(online performance)。《我的所有生活出售》也是一件紀錄作品，包括了自傳、旅行遊記、生活經驗分享、社群營造、文化評論。它提出了對於圍繞著我們生活的物件的冥想、質疑它們對於我們的意義、我們放它們自由之後的情況。同時，也顯示了網路對於人們消費文化與社群的影響。一開始的計畫只是出清物品，後來因而了解對於物品、人們、地方的情感，這些構成了世界的意義。也將虛擬的網路社群，變成真實的人際關係。Freyer 的藝術，看似消費主義，最後建立了友誼社群的關係美學。

伍、藝術教育的省思

一、日常生活經驗的駁雜異質

從社會使用者的日常生活，本文討論「快拍攝影」的歷史回顧與當今發展，簡述了攝影的大眾化、普及化、數位化，與來自多樣的生活經驗而使「快拍攝影」具有的駁雜異質性，提問了什麼是藝術價值，凸顯了幅員遼闊的視覺文化的複雜性。「快拍攝影」不符合「高藝術」的原創性與作者身份，也缺乏「高藝術」的精致工藝品味與表現內容的藝術價值，卻是與人們的生活經驗密切相關。「藝術價值」這個大哉問，若從經典藝術史找答案，恐怕面臨的問題是機械複製的攝影相對於傳統藝術而言的他異

性。如果我們相信，藝術教育的過程應從學生自身的經驗開始，幫助學生瞭解生活意義，而不是限制學生於藝術典範，那麼日常生活的「快拍攝影」反應了這個問題的複雜性。

「快拍攝影」來自凡夫俗子的視覺感知，可能擴展攝影的另類美學。例如日常生活裡的荒誕不經、搞笑作怪，或模糊晃動、缺乏美感的胡亂構圖，機遇、偶然、隨意的無可預期的視覺魅力，代表了對於精英藝術美學的反動，充滿了有趣的可能性，凸顯藝術文化詮釋的問題。例如，什麼是「快拍攝影」代表性的樣本？如何從無窮浩瀚的攝影影像進行挑選？挑選時，是否去除某些日常生活的平凡性，以強調某種美感的一致性？是否去除某些變異駁雜可能性，以張顯某種單一獨特的正統性？日常生活的「快拍攝影」可能隱藏著當今觀念無法瞭解的他異性，被置於藝術經典的對立面，卻潛伏著對於藝術經典的質疑立場。

視覺文化的藝術教育，暗示了可以創造不同的歷史聲音的可能性，以便於提問不同的藝術文化問題。視覺文化能夠產生的，不是當前對於攝影史的另類瞭解，而是使歷史之內的衝擊，能夠改變它既有的界限 (Batchen, 2008)，也是如何面對無法被單質瞭解的駁雜異質性。當今數位攝影的社會網絡，改變了人們與日常生活影像的關係。數位影像愈來愈少關於特殊或稀有的家庭生活，更多關於當前立即的、稍縱即逝的、日常瑣碎事物的展現與收集。由於數位化影像的創造、儲存、展示、傳播、觀看接受的模式，大都經由網際網路的社會網絡進行，「快拍攝影」也從「印相導向」的觀看，變成「傳送導向」的銀幕經驗，因此無可避免使得「快拍攝影」成為日常互動性的網路社群文化的重要部份。上述三個案例，可以從觀念藝術與行為藝術 (performance art) 得以瞭解，攝影成為藝術觀念表達的媒介，顯現了藝術美感的、社會社群的、生活文化的多重關係美學 (relational aesthetics)。

二、藝術文化價值的協商

無所不在的攝影，是當代視覺文化生活裡重要的媒體，也是族群、性別、歷史記憶的爭論場域。然而攝影自身就有與科技發展密切相關的變異性，與適合社會各種使用的駁雜性，因此難以歸類，尤其與去中心的全球社群網絡的超連結，全球化的影像資訊流，使得攝影的視覺文化領域更是廣博也更複雜，也挑戰藝術教師的創意教學。攝影的視覺文化，永遠都有領域界限的包含與排除問題，也因此永遠都可提出藝術文化價值判斷問題。因此數位「快拍攝影」的特性，可能在於它的敘事、記憶、指涉性、或數位物件的狀態，也可能在於這些影像分享，展示了網絡影像作為資訊的方法。「影像流」取代了單一影像的價值，影像與它的意義，處於不斷的駁雜動流狀態。由網絡

傳輸，不具作者特性的網絡「快拍攝影」，放棄了攝影作為獨特、單一、刻意存在的屬性，而變成以視覺與攝影理論的傳統觀念，都難以了解的狀況。

去中心的全球社群網絡的超連結，多面向的脈絡與意義，不確定性與流動性，凸顯了「二元對立」、「線性」、「經典」、「傳統」藝術價值觀的侷限、與保持固定疆界的困難。換言之，「快拍攝影」是最普及、最大眾化的攝影形式，常民生活的表徵，觸及了藝術基本的問題：哪些是屬於煩瑣無聊的生活文化？哪些是屬於奇特秀異的品味藝術？取捨的價值判斷如何而來？如何決定藝術文化的界限（什麼應該包含，什麼應該排除）？如何決定藝術教育課程內容與教學方法？這些有待思考的議題，涉及的是如何面對他者的無從比較的、不可共量性的他異性問題。

如果藝術仍以歐美藝術建構的傳統為主，強調畫意創新，那麼基於這樣的美感價值判斷，「快拍攝影」就像是局外人藝術（outsider art）的他異性。雖然有些「快拍攝影」具有令人驚奇的視覺特質，大多數的「快拍攝影」並不特別具有創意。既然平凡與普遍存在是「快拍攝影」的特性，此類的「快拍攝影」就不太可能進入美術館或藝術史殿堂。Bourdieu 對於 1960 年代法國攝影社團的研究，結論是這些攝影家鄙視「快拍攝影」，而遵循他們建立的慣習（規範、價值、美感判斷系統），以合理化他們社群的特殊性（Bourdieu, 1990）。

然而，數位攝影部落格的網絡影像，改變了作者、觀者、參與互動的社群參與模式。超連結的影像，使得非線性的瀏覽導向成為可能，經由建立全球的社群聯繫，人們得以分享美感與協商美感判斷的侷限。例如 flickr 部落格開放討論分享，可以票選最優的百張照片¹⁷，任何登記的會員都可參與討論。當今的網路社群太過於龐大、去中心的超連結、更多的次社群可保有各自差異的美感、專業與業餘的不可分別、沒有高底的等級制度、彼此又可屢屢交換美感經驗，所以成為因某影像而共同建立的自傳或社會敘事（Murray, 2008）。相互對於差異的容忍協商，使得數位生活的網絡影像，繼續實踐了「快拍攝影」的普及化與大眾民主化，並使視覺數位文化呈現各種多樣化的社會使用。

三、視覺文化藝術教育的潛力

從生活中學習，意謂著藝術教育的內容，首先來自日常生活而不是特別典範的「高藝術」。藝術教育的主要目的應該不是在於藝術本身，例如經典大師的美感作品或美感

¹⁷ Highly Competitive-Flickr's 100 Best. Retrieved Dec 16, 2009, <http://www.flickr.com/groups/best100only/pool/>

經驗的傳授與鑑賞，而是使學生具有創造力與敏銳性，將其在藝術中所得的經驗應用於生活中。藝術是生活的一部份，美感與創意從日常生活經驗而來，藝術教師可以幫助學生從日常生活經驗，省思視覺文化對於人們的意義、學習對於自我與世界關係的瞭解。甚至啟發「快拍攝影」反美學的社會意識，藝術教師可以幫助學生轉變被動的觀看，成為更主動積極的文化創造或抗拒。

由於數位的「快拍攝影」，主要目的是將發現的生活美感，上傳到攝影部落格，以便與廣大的觀眾分享趣味的生活經驗。這是私密生活的公開展示，遠距的親密感分享。然而，無止盡的「影像流」，使得人們很難與單一影像保持一個親密關係。藝術教師可以幫助學生以「快拍攝影」的媒介，對於微不足道的小角落、小事物，給予特別關注；幫助學生意識到生活經驗的特別性，恢復「快拍攝影」真實臨在感的指涉關係，提供存在的見證，確定存在的真實性與記憶。進而培養學生的自我意識與文化自覺，使學生有意義地參與日常生活裡，意識形態的與文化的視覺經驗。數位生活的網絡影像也開放主體自覺與重寫日常生活經驗的可能性，攝影成為身份認同、家庭記憶、集體情感的心理、社會、文化意義。

藝術教師可以教導學生，傳統攝影單張的觀看解讀，然而面對大量快速生產與傳播的攝影影像，必需思考，學生來自日常生活經驗的駁雜異質性，無法簡單化約成為已知的美感風格。藝術教師也可以幫助學生體認數位生活的社會網絡，具有記錄、傳播、社會參與、互動與互助的性質，改變了人們與日常生活影像的關係。因此，瞭解數位影像的互動網絡，不但可與廣大的觀眾分享趣味的自我生活經驗，也可感受與尊重他人生活經驗的駁雜異質性。

引用文獻

- Barnard, M. (1998). *Art, design, and visual culture*. London: Macmillan. 16-19.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*, (R. Howard, Trans.). London: Fontana.
- Batchen, Geoffrey. (1994). Phantasm: Digital imaging and the death of photography. *Aperture, Summer, 136*, 46-51.
- Batchen, Geoffrey. (1999). *Burning with desire: the conception of photography*. MA: The MIT Press, 5-24.
- Batchen, G. (2006). *Forget me not: Photography and remembrance*. Princeton Architectural Press.
- Batchen, G. (2008). Snapshots: Art history and the ethnographic turn. *Photographies, 1*(2), 121-42.
- Benjamin, W. (1931). A short history of photography. In A. Trachtenberg (Ed.), (1980). *Classic essays on photography* (pp. 199-216). Leete's Island Books.
- Bernstein, R. (1992). *The new constellation: Ethical-political horizons of modernity/postmodernity*. MA: The MIT Press.
- Bigenho, K. (2004). Retrieved April 7, 2004, from <http://www.mpps.tv/concept.html>
- Bentkowska-Kafel, A. Cashen, T. & Gardiner, H. (Eds.), (2009). *Digital visual culture: Theory and practice*. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: a middle-brow art*, with L. Boltanski [et al.]; (S. Whiteside, Trans). Cambridge: Polity Press, 200.
- Breton, A. (1935). Lighthouse of the bride. *Surrealism and painting* (pp. 85-100). Boston: MFA Publications, 2002.
- Campany, D. (2003). *Art and photography (Themes & Movements)*. London: Phaidon Press.
- Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. (S. Rendall. Trans.). University of California Press.
- Desai, D. (2002). The ethnographic move in contemporary art: What does it mean for art education? *Studin in Art Education: A journal of Issues and Research, 43*(4). 307-323.
- Darley, A. (2000). *Visual digital culture: surface play and spectacle in new media genres*. London; New York: Routledge.
- Duncum, P. (1999). A case for an art education of everyday aesthetic experiences. *Studies in Art Education, 40*(14), 295-311.
- Duncum, P. (2001). Visual culture: Developments, definitions, and directions for Art Education. *Studies in Art Education, 42*(2), 101-112.
- Eastman, G. (2009). Kodak official website, Retrieved Feb 20, 2009, from <http://www.kodak.com/global/en/corp/historyOfKodak/eastmanTheMan.jhtml>
- Edwards, E. & Hart J. (2004). *Photographs objects histories: on the materiality of images* (pp. 39-41). London; New York: Routledge.

- Foster, H. (1995). The artist as ethnographer? In G. Marcus & F. Myer (Eds.), *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology*, Berkeley: University of California Press, 209.
- Foster, H. (1996). Preface to vision and visuality. In H. Foster (Ed.), *Vision and visuality* (pp. ix-xiv). Seattle: Bay View Press.
- Freyer, J. (2001). *All my life for sale*. Retrieved Feb 20, 2009, from <http://www.allmylifeforsale.com>
- Gernsheim, H. (1962). *Creative photography: Aesthetic trends 1839-1960*, London : Faber and Faber, 116.
- Greenough, S. Waggoner, D. Kennel, S. and Witkovsky, M S. (2007). *The art of the American snapshot, 1888-1978*. NJ: Princeton University Press.
- Guba, E. G. & Lincoln, S. Y. (1982). *Effective evaluation: Improving the usefulness of evaluation results through responsive and naturalistic approaches*. San Francisco, Washington, London: Jossey-Bass Publisher.
- Harmon, A. (2005). We simply can't stop shooting. *The New York Times*. Retrieved May 7, 2005, from http://www.nytimes.com/2005/05/06/technology/06iht-ptphotos07.html?_r=1
- Harris, S. (1999). The chain of glass: Rethinking Breton's concept of objective chance. *Collapse*, 4(5).
- Hicks, L. (1989). Cultural literacy as social empowerment. *The Journal of Social Theory in Art Education*, 9, 45-58.
- Holmes, O. W. (1859). The Stereoscope and the Stereograph. In B. Newhall (Ed.), *Photography: Essays and Images* (pp. 53-62). London: Secker and Warburg.
- Kamhi, M. M. (2004). Rescuing art from 'visual culture studies'. *Arts Education Policy Review*, 106(1), 25-31.
- Lefebvre, H. (2002). *Critique of everyday life. Volume 1*. (M. John, Trans.). London: Verso. Originally published 1947.
- Lippard, L. R. (Ed.). (1992). *Partial recall: Photographs of native north Americans*. NY: The new press.
- Lippard, L. R. (1995). *The pink glass swan: Selected essays on feminist art*. New York: New Press.
- Lutticken, S. (2001). The footprint and the ready-made. *Afterimage*, 29(1), 4-5.
- Malcolm, J. (1980). *Diana and Nikon*. David R Godine, 37.
- Manovich, L. (1997). Paradoxes of digital photogrpahy. In S. Kulturprogramm, S. Iglhaut, F. Rotzer, A. Cassel, N. G. Schneider, H. V. Amelunxen (eds.), *Photography after photography: Memory and representation in the digital age* (pp. 57-65). Art Stock.
- Margaret, I. (2004). Readymade, found object, photograph. *Art Journal*, 63(2), 45-57.
- McRobbie, A. (1994). *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge.
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic Era*. MA: The MIT Press.
- Murray, S. (2008). Digital Images, photo-sharing, and our shifting notions of everyday aesthetics. *Journal of Visual Culture*, 7(147), DOI: 10.1177/1470412908091935

- Novak, L. (2000). *Collected visions*. Retrieved Feb 16, 2009, from <http://cvisions.nyu.edu/Novak/>
- Ritchin, F. (1990). *In our own image: The coming revolution in photography*. New York: Aperture.
- Robins, K. (1995). Will image move us still? In M. Lister (Ed.), *The Photographic Image in Digital Culture* (pp. 29-50). London, New York: Routledge.
- Rosler, M. (1997). Image simulations, Computer simulations: Some considerations. In S. Kulturprogramm, S Iglhaut, F. Rotzer, A. Cassel, N. G. Schneider, H. V. Amelunxen (eds.), *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (pp. 36-56). Art Stock.
- Rubinstein, D. & Sluis, K. (2008). A life more photographic: Mapping the networked image. *Photographies*, 1(1), 9-28.
- Saïd, E. (1978). *Orientalism*, NY: Vintage Books.
- Schneider, A. & Wright, C. (2006). *Contemporary art and anthropology*. Berg Publishers; English Ed edition. 165-6.
- Schwartz, D. (1986). Camera clubs and fine art photography: The social construction of an elite code. *Urban Life*, 15(2), 165-195.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (1975/2003). Photography within the humanities. In L Wells (ed.), *The photography reader* (pp. 59-61). London, New York: Routledge.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tavin, K. M. (2003). Wrestling with angels, searching for ghosts: Toward a critical pedagogy of visual culture. *Studies in Art Education*, 44(3), 197-98.
- Van House, N. Davis, M. Ames, M. Finn, M. Viswanathan, V. (2005). The uses of personal networked digital imaging: An empirical study of cameraphone photos and sharing. Retrieved Feb 16, 2009, from http://72.14.235.132/search?q=cache:pfd0Tn-yOWcJ:people.ischool.berkeley.edu/~vanhouse/van_house_chi_short.pdf+The+Uses+of+Personal+Networked+Digital+Imaging:+An+Empirical+Study+of+Cameraphone+Photos+and+Sharing&cd=1&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw&client=firefox-a
- Weiss, A. (2005). *The last album: Eyes from the ashes of Auschwitz-birkenau*. Jewish Publication Society of America.
- Willis, A. M. (1990). Digitisation and the living death of photography. In Philip Hayward (Ed.), *Culture, technology & creativity in the late twentieth century*. (pp. 197-225). IN: Indiana University Press,
- Wilson, B. (2003). Of diagrams and rhizomes: Visual culture, contemporary art, and the impossibility of mapping the content of art education. *Studies in Art Education*, 44(3), 214-229.