



3.

冬眠是為了迎接 甦醒後的蛻變（1982-1992）

1980年代的紐約藝壇，有著光鮮、甚至可以說是貪婪的表象。雖然犯罪、愛滋病和吸毒等等社會問題猖獗，但從1982年到2000年之間，除了1990年前後兩年間短暫的蕭條之外，連續十七年的股市持續勁揚，讓華爾街熱錢帶動了紐約藝術市場的蓬勃發展。如李·卡瑞（Lee Caron）於〈1980年代的紐約藝術世界〉一文中所言，當時的雷根經濟學（Reaganomics）與華爾街盛行的「貪婪是好事」（greed is good）的唯利是圖思維模式，讓股市大亨有能力使藝術市場成為投資大環境之中的一個環節，甚至轉化街頭藝術家，將他們打造成為耀眼的巨星。



【本頁圖】

1998年，李小鏡於美國東岸海釣時留影。

【左頁圖】

李小鏡，〈鳥籠〉（「第三色相」系列）（局部），1991，典藏噴墨、攝影，60.5×48.5cm，臺北市立美術館典藏。

今日古運河與雲南少數民族紀實攝影

經濟的榮景，讓藝術工作者享受到相對穩定的資源和創作空間。在回憶1980年代時，名導演史蒂芬·史匹柏（Steven Spielberg）曾經如此提到：「1980年代讓人懷念，因為它是一個沒有憂慮的年代。」在純藝術方面，新表現主義（Neo-Expressionism）、塗鴉藝術（Graffiti Art）、新觀念藝術（Neo-conceptual Art）、後現代主義（Post Modernism）等，盡皆在1980年代展現出百花齊放的精神。

其中的新觀念藝術家如辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）、芭芭拉·克格（Barbara Kruger）、理查·普林斯（Richard Prince）等，從1970年代末期開始，大量運用攝影作為社會批判的媒介，這群藝術家甚至被稱之為是所謂的「照片世代」（Pictures Generation）。對於照片世代的藝術家而言，其實不能算是真正的攝影師，照片是他們呈現觀念的一個策略，他們對於攝影在藝術表現方面特有的技術和表現，並沒有特別的鑽研或興趣。照片，其實更像是證明他們控訴和批判的「呈堂證供」。

所幸向來堅持創作自主的李小鏡，並沒有人云亦云地改變風格，去搭乘這股新觀念藝術攝影風潮，也沒有去盲目追求在藝術市場上的功成名就。但，這並不代表他不接觸或不瞭解當代藝術的脈動。他瞭解自己在藝術創作方面，還有更大的空間和使命。所以「改變」是他在這個階

【關鍵詞】紀實攝影（Documentary Photography）

紀實攝影，又稱文獻攝影，是攝影藝術中重要的一環。這種強調真實性的攝影形式，主要功能在於客觀紀錄，以及文獻價值，特別是用於捕捉即將消失的生活樣貌或者是稍縱即逝的社會事件。這種創作形式，在20世紀中葉之前特別重要，因為在當時，與其他藝術形態相較，攝影作品更能夠反映出相對客觀的現實，因此成為紀錄與報導重要歷史事件的主要工具。1970年代之後，隨著傳統出版業的萎縮及多媒體影音技術的興起，錄影技術逐漸取代紀實攝影，成為新聞報導的主要媒材。近年來，360度全景攝影以及全景錄影的快速發展，更進一步挑戰傳統攝影及錄影。因此，現代的紀實攝影，逐漸成為純藝術的一種表現形態，以攝影鏡頭來表述藝術家之觀點，以及對於人文社會之關懷。

段，必須去面對和擁抱的創作命題。在「第三色相」系列的創作自述之中，李小鏡如此表示：「進入1980年代，後現代主義的精神瀰漫在紐約的繪畫界。更叫我看藝術的突破在放棄、在嘗試，必要時還得造反。」就是為了要造反有理，李小鏡決定沉潛，在接下來的十年間，開始做各種不同風格的嘗試，一方面儲備創作能量，同時也耐心地去尋找和培育一個真正屬於李小鏡的藝術樣貌。

《中國時報》的邀請，給了李小鏡第一個沉潛的契機。在那個尚未開放大、小三通的年代，臺灣人要去大陸，可是件不容易的事情。1983年10月，李小鏡輾轉從東京飛往北京，入住由陳逸飛轉託友人幫忙訂到的「北京飯店」。這是李小鏡從四歲搭軍用貨機離開大陸之後，首度再次踏上這片土地。

匆匆放下行李之後，李小鏡一溜煙就竄到飯店的樓頂。第一次親眼見到壯觀的北京故宮，百感交集。在興奮與難以置信交錯之際，按下快門，拍了回到故土之後的第一張照片，也正式開啟了他在大陸的攝影創作旅程。

為了拍攝運河系列，李小鏡花了一個多月的時間沿著全長2700公里的古運河拍照，同時細觀風土民情。連一些還沒開放的省分或地區，都盡力安排關係設法進入、甚至於自己去硬闖。對於他而言，這次創作計畫其實在心境上是複雜的。他曾

[上圖]

1984年，李小鏡獲得Photography Annual 攝影大獎的獎狀。

[下圖]

1983年，正在進行攝影工作的李小鏡身影。



[右頁上圖]

1984年，李小鏡拍攝的太湖美景，此照片亦收錄於《今日古運河》攝影集。

[右頁中圖]

李小鏡，〈西湖〉，1984，數位輸出，34×50cm，收錄於《今日古運河》攝影集。

[右頁下圖]

李小鏡，〈太湖湖畔〉，1984，數位輸出，34×50cm，收錄於《今日古運河》攝影集。



1984年，李小鏡拍攝的中國傳統屋瓦建築照片，此照片亦收錄於《今日古運河》攝影集。

如此描述：「沒來中國前，對大陸充滿著好奇和恩怨，有一種人不親土親的心態踏上了這個離開三十多年的『故土』。經歷了三十天由北京沿著古運河獨自旅遊的行動，卻抱著一種更釐不清的矛盾和憂傷離開了這裡。1983年剛開放的中國急需國外資金，而日本正是第一個引進巨資在大陸發展的國家。當我幾次在賓館的大廳見到當年魯迅先生的詩句：『度盡劫波兄弟在，相逢一笑泯恩仇』，聽說就是針對日本商人而啟用的，在我心裡留下的印象就久久都無法平衡。」

李小鏡1984年出版的《今日古運河》攝影集書影。

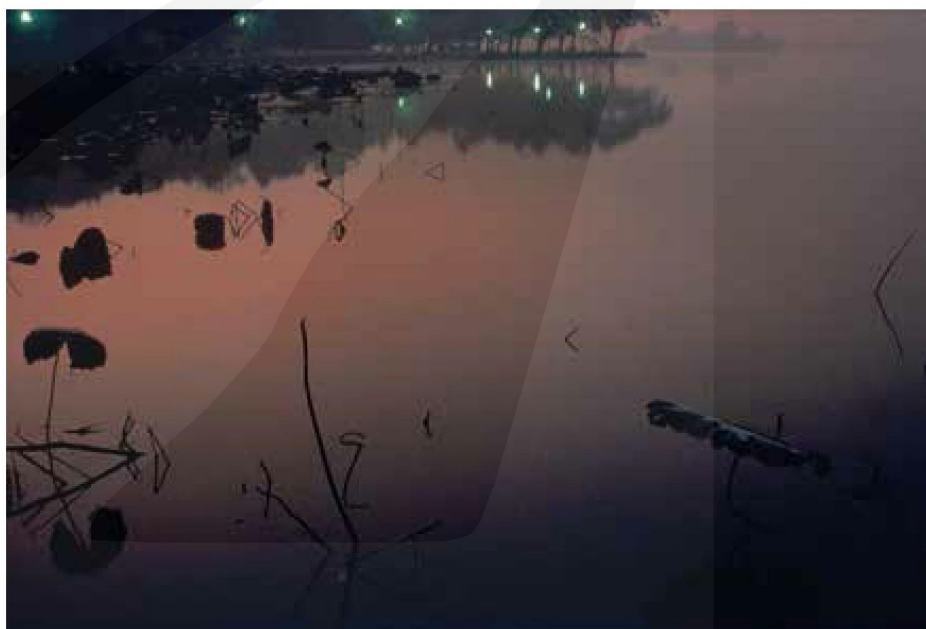


因為心境上的複雜，李小鏡自認「今日古運河」這套作品有太多主觀的感性，不夠「人文」，也遺憾六個星期的拍攝時間不夠用，沒能更深入捕捉到更多、更精彩的畫面。但，對觀者和藝術愛好者而言，這個系列作品是有精緻溫度的攝影作品。李錫奇在介紹他這個時期作品的時候寫道：「李小鏡是學繪畫出身的，以他自己的說法，使用攝影機只是他改變畫筆的形式而已，他是一直以繪畫的心情來從事攝影工作

的，因此，他認為，決定攝影尊貴性與藝術性的，是『視覺的延伸』，而不是『印象的再生』，這也是李小鏡的專業攝影比一般的攝影作品蘊含了更多感覺和意境的原因之所在了。」

1984年，「今日古運河」攝影系列作品於臺北新象藝術中心展出，同時也出版了李小鏡的第一本攝影集《今日古運河》。旅居香港的英國攝影師強·迪奧（Jean Deval）在介紹這本攝影集時提到：「這本在臺灣破天荒得以出版的影集，沒有英文解說，因為李氏要它是『只給與華人』的一件禮物。」

「今日古運河」攝影展，還搭配了一套從紐約帶回來的幻燈投影裝置。同時運用兩架投影機，配合音樂自行控制圖片轉變和穿插的效果。作品發表會透過《中國時報》報系





李小鏡，〈太湖秋收〉，1984，數位輸出，34×50cm，收錄於《今日古運河》攝影集。



李小鏡，〈太湖東洞庭〉，1984，數位輸出，34×50cm，收錄於《今日古運河》攝影集。



李小鏡，〈蘇州〉，1984，數位輸出，34×50cm。



李小鏡，〈灶頭〉，1984，數位輸出，34×50cm。



1985年，李小鏡（左）前往雲南地區拍攝當地少數民族的民俗文化。

各個媒體聯合宣傳，這是臺灣從國共戰爭以來，第一次有視覺藝術家以系統性的方式介紹中國大陸的面貌。展覽和攝影集，都造成了轟動與好評。發表會甚至還因為來賓過多而加場，但還是無法避免人滿為患的景況。次年，「今日古運河」系列，展出於紐約華納西藝廊（Ward-Nasse Gallery），這也是李小鏡在紐約的第一次個展。

1985年，李小鏡應中國大陸國務院邀請，帶著妻子鄧襄，由紐約飛往昆明，遠行至雲南拍攝少數民族，完成了「在雲的南方」系列。當時的李小鏡，認為攝影師最大的社會貢獻和功能，應該是在於記錄人們的生活面相，以捕捉不斷消逝的歷史，為時代做見證。在談論到這個時期的作品時，李小鏡經常用「人文」二字作為自我檢視的標準。人文

一詞，在中文的解釋，泛指各種社會之中的文化現象，也帶有文化、教化、教養和文雅之意涵。從作品的視覺構成來看，如鄭綿綿在攝影集引言中所言，「在雲的南方」系列是帶有東方細緻與空靈的作品。從李小鏡創作自述的字裡行間，更可以看到人文的思緒、甚至可以說是一股文人的情懷：「下關風，上關花，蒼山雪，洱海月。沒到大理以前，自然沒聽過大理的四大名景，但古人描寫山水之美的風、花、雪、月，叫大理全占了，也是到大理才明白的……圖畫前，歌聲中，增添了不少臨別前的惆悵。在重回一個繁華喧囂的世界前，雲南給我的印象是很明白的。這是個山多，雲多，民族多，夢也多的地方。」

「第三色相」系列

雖然作品受到好評，除了在臺灣、大陸及美國多次展出成功之外，更應邀在北京中央工藝美院、上海大學美術學院、紐約時裝學

院（FIT）等知名大學，舉辦講座以及教授攝影課程。成果固然豐碩，但李小鏡個性之中勇於自我挑戰的特質，同時也是一股讓他永遠無法停下腳步躊躇自滿的力量。回憶起這個時期的心路歷程，李小鏡表示：「創作該是做藝術工作的本職吧？不然怎麼會從1983年拍完《今日古運河》影集起，就有一種虧欠自己的心呢？兩年以來，帶著為文明做見證的理想去過雲南拍攝少數民族，但缺乏創作的滿足，也未曾彌補那自我虧欠的心。還有想不到的，去年年底和今年4月，『古運河』與『雲南民族』兩系列中的部分作品，參加了蘇荷區有一家叫多媒體藝廊（Multi Media Art Gallery）畫廊的聯展。事前我連一張請帖都沒有發，大約是過時的作品叫人見了沒什麼面子。藝術家不能原地踏步嘛！」

李小鏡深刻了解，商業市場上需要的攝影作品和純藝術創作之間，有一道明確的鴻溝。要跨越，就得要能斷、捨、離。因此，他開始把每週上班的時間減到只剩四天。除了特約的攝影工作之外，攝影案件全數交給兩名助手去拍，李小鏡本人只擔任指導的角色。讓他能夠把大部分的時間和思考的空間，都專注在純藝術創作之上。



【上圖】
李小鏡1989年的彩色手稿。

【下圖】
1988年，李小鏡的〈西班牙之戀〉分鏡手稿。



【左、右圖】
李小鏡 1979 年為露華濃拍攝
的「查理身體」系列廣告。

正巧在這個時候，公司接到美國化妝品牌「露華濃」極具挑戰性的一個創意案。露華濃公司希望李小鏡能夠用特殊的攝影方式，幫該公司所新推出的色系產品做代言。特別強烈要求的是，這些影像，必須要能夠以極度濃烈的色彩，去展現出一種前所未見的視覺經驗。這可是在數位影像科技普及之前的類比年代，一個因為沒有 Photoshop 和 Instagram 而相對真實的世界。當時，在攝影方面要有新型態的呈現，不能靠滑鼠和快捷鍵，必須要靠真功夫從光學的原理下手。就一個「前所未見」的要求，讓好勝的李小鏡，霎時之間因為受到了挑戰而興奮起來。透過不斷地嘗試和實驗，他終於研發出一種高色感的拍攝技巧。利用互補的色光在反光面交會時，因衝突而呈現出第三種色相的方式，造成一種極具張力的視覺效果。這個特殊的設色攝影方式，不但滿足了露華濃廣告宣傳的需要，同時，也讓正在尋找新方向的李小鏡，在

純藝術創作方面又打開了一條新的路徑。

對於這個時期的轉型，李小鏡曾經表示：「在紐約市的大小畫廊裡，我經常看到吸引我的繪畫作品。它們的色彩那麼的鮮豔，那麼美麗，似乎充滿了故事，而且從中我們可以看到很多來自創作者本身的東西。我開始懷疑，難道照相機就只能做報導或紀錄嗎？」抱著這麼一個不甘心，李小鏡運用對於光學的研究和專業知識，在電腦尚未普及的年代裡，就以類比技術，創造出一幅幅令人嘆為觀止的色彩印象。這一系列以表現主義色彩探討主體的作品，為李小鏡分別在紐約美華藝術協會、臺北市立美術館，以及臺北玄門藝術中心等等藝術單位，贏得了個展的機會。這一系列中的〈人體構成之一〉及〈人體構成之四〉，甚至還在臺灣藝壇引發了一場「色情抑或是藝術」的論戰。

李小鏡，〈人體構成之四〉，
1991，Ciba 照片，
105×151cm，
臺北市立美術館典藏。



在描述「第三色相」創作過程時，李小鏡表示：

〔上圖〕
李小鏡，〈桃子〉（「第三色相」系列），1986，轉染照片，50×62cm。

〔下圖〕
2016年，李小鏡的「第三色相」系列作品於臺北市立美術館測試時的現場狀況。

忽然覺得自己成了魔術師，拍粉紅的桃子，來個黃背景和綠倒影，青色的梨留下紫色的倒影。一邊嘗試各種補色色光間因互沖所產生的新色相，一邊從這些熟悉的素材中去尋找自由的構圖……一度盡量避免把花草做題材，好像小時候不敢正眼去欣賞

一個漂亮的女人，生怕拍出甜俗的作品。「美有罪嗎？」畫家朋友湯普森常提出這個問題給我，而我只是把追求的境界定在超越凡俗的標準而已吧？有一天也是即興，帶回工作室一束鳶尾花，開始時沒什麼目的，卻想不到自然地拍起花來。隨著每段時期的想法，慢慢改成拍一些奇特的花和乾枯的花。後來又拍凋零的蝴蝶標本，而拍到草根和殘蟲去了。拍攝的目的也由初期的寫生變成表達一個印象，一種幻想，最後把個人的心事和惆悵也寄放進去了。

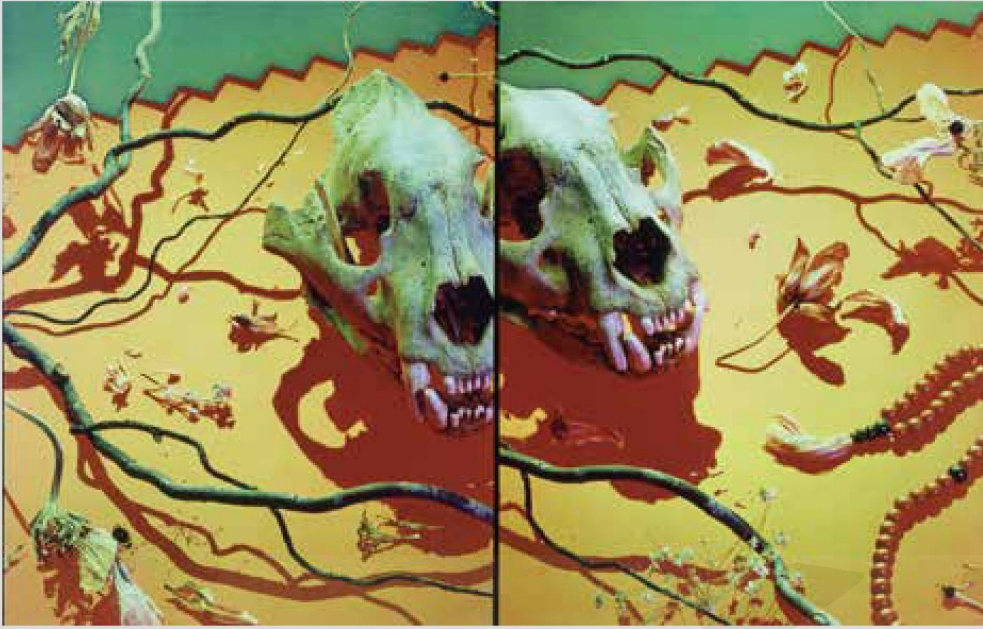




2016年，臺北市立美術館「鏡·李小鏡回顧展」展場中的「第三色相」系列作品局部。

從這段時期的短文手稿之中，我們可以清楚地看到，這個時期的李小鏡，在創作方面開始追求具有「表現力」的突破，也因此必須去深刻思索和審視屬於自己的美學定義。關於這一點，東、西方之間在觀點上其實有著相當大的分歧。特別是在觀念藝術興盛的紐約藝壇，啟發性（provocative）、難以解釋（uncanny）、甚至是醜陋（grotesque）這種剛性的形容詞，其實通常都是對於作品力度的一種肯定。而美（beauty）、令人愉悅（nice）和漂亮（pretty）等柔性的形容詞，反而往往是一種帶有輕視意味的讚美。這東、西方看法的差異，其實沒有孰是孰非，只是文化內涵與底蘊之中，對於藝術定義和功能的期待有落差。因此，許多在歐美藝術圈發展的亞洲當代藝術家，在創作生涯的成長過程中，都經過類似的思維辯證過程。

在沖印技術方面，李小鏡則是為了追求最高的畫質，採用染色轉印



①



②



③



④



⑤

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

- ① 李小鏡，〈地獄〉（「第三色相」系列），1986，轉染照片，58×90cm。
李小鏡的「第三色相」系列創作草圖。
- ② 李小鏡，〈春天〉（「第三色相」系列），1987，轉染照片，58×90cm。
李小鏡的「第三色相」系列創作草圖。
- ③ 李小鏡，〈面具〉（「第三色相」系列），1987，轉染照片，58×90cm。
李小鏡的「第三色相」系列創作草圖。
- ④ 李小鏡，〈早秋〉（「第三色相」系列），1988，典藏噴墨、攝影，54.5×85cm，臺北市立美術館典藏。
李小鏡的「第三色相」系列創作草圖。
- ⑤ 李小鏡，〈收藏〉（「第三色相」系列），1988，轉染照片，58×90cm。
李小鏡的「第三色相」系列創作草圖。

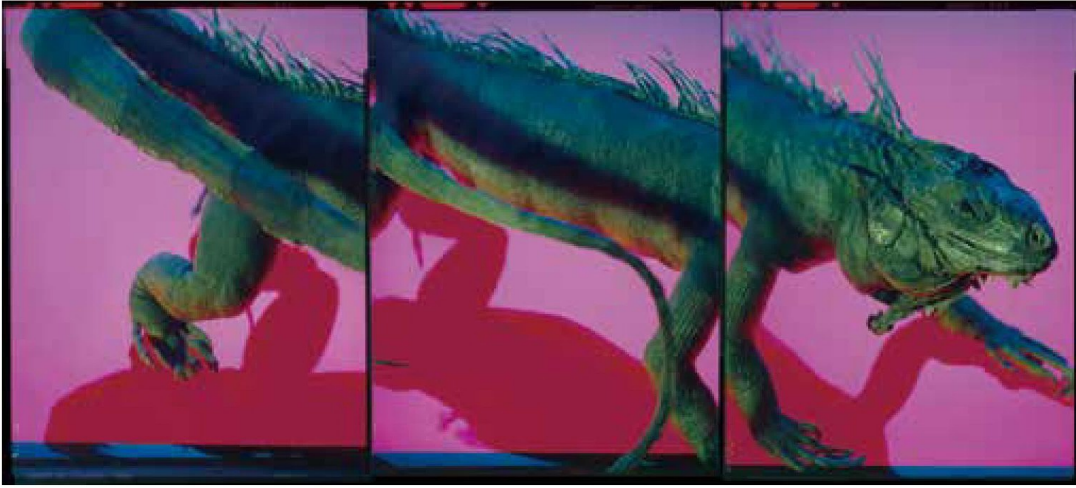
法（Dye Transfer）去完成照片最終的呈現。所謂的染色轉印，是一種少數能夠呈現連續色調（continuous-tone）的彩色成像方式。藉由明膠浮雕影像片，將染料轉移到相片之上，最終的彩色影像與印刷相似，通常由青、紅和黃三層影像疊印而成。但與印刷不同的是，染色轉印沒有網點的問題，因此在連續色調的呈現上更加完美。這是一種極為昂貴而且複雜的分色轉印方法，在當時，多半用在經費充裕的廣告界，做為修改照片的專業素材。

所幸李小鏡的好友沈明琨，正是染色轉印的專家，他所新開設的工作室也有新添購的專業器材。沈明琨不計麻煩地支持李小鏡創作，讓他能夠去突破標準格式限制，運用併印的方式，達到大尺寸的作品呈現。從「第三色相」創作的過程裡面，我們可以很清楚地看到，李小鏡不是一個甘願被風格或技術所限制或綁架的創作者。為了傳達自己的藝術理念，他會堅持、會顛覆、會學習、甚至於會去創造獨樹一格的新技法。值得一提的是，李小鏡的創新技法，和當時紐約藝壇如朱利安·施拿柏（Julian Schnabel）等藝術家的「創新」，大不相同。對於朱利安·施拿柏這種類型的藝術家而言，媒材的特殊，本身就是目的。因此不管是盤子還是骰子、石頭還是木頭、蠟燭還是爆竹，只要是沒人用過的素材，先用先贏。對於李小鏡而言，特殊媒材和呈現方式，是實現心中藝術表現要求的手段，是建構最終視覺呈現所必須克服的挑戰。

1986年，李小鏡以「第三色相」攝影獲得紐約藝術年展的獎牌。



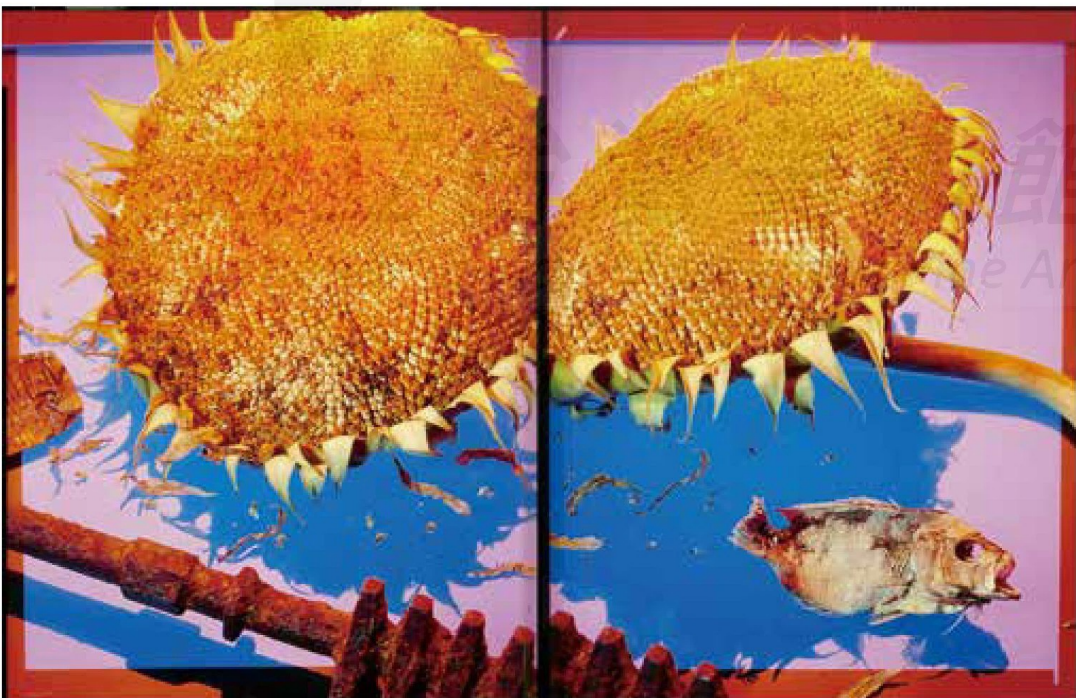
「第三色相」系列中的作品，從構思、素材收集、拍攝、一直到染色轉印放大成為相片成品，過程繁雜，平均每件作品要花上三到四個星期的時間。1988年秋，李小鏡完成了這個系列中最後的一件作品〈晚潮〉。1988年底，「第三色相」系列中的〈收藏〉（P.55下圖）一作，入選了在紐約馬可斯·費佛（Marcuse Pfeifer）畫廊舉辦的當代藝術協會（I.C.A.）年展。但，當時的李小鏡，卻已經再次去顛覆他自己，將高彩度、高張力的創作風格，做了一百八十度的絕對轉變，開始拍攝一套低彩度、意境深沉的「遊民」系列。



李小鏡，〈鬣蜥〉（「第三色相」系列），1986，轉染照片，尺寸未詳。



李小鏡，〈鳶尾蘭 II〉（「第三色相」系列），1987，典藏噴墨、攝影，56.8×88.5cm，臺北市立美術館典藏。



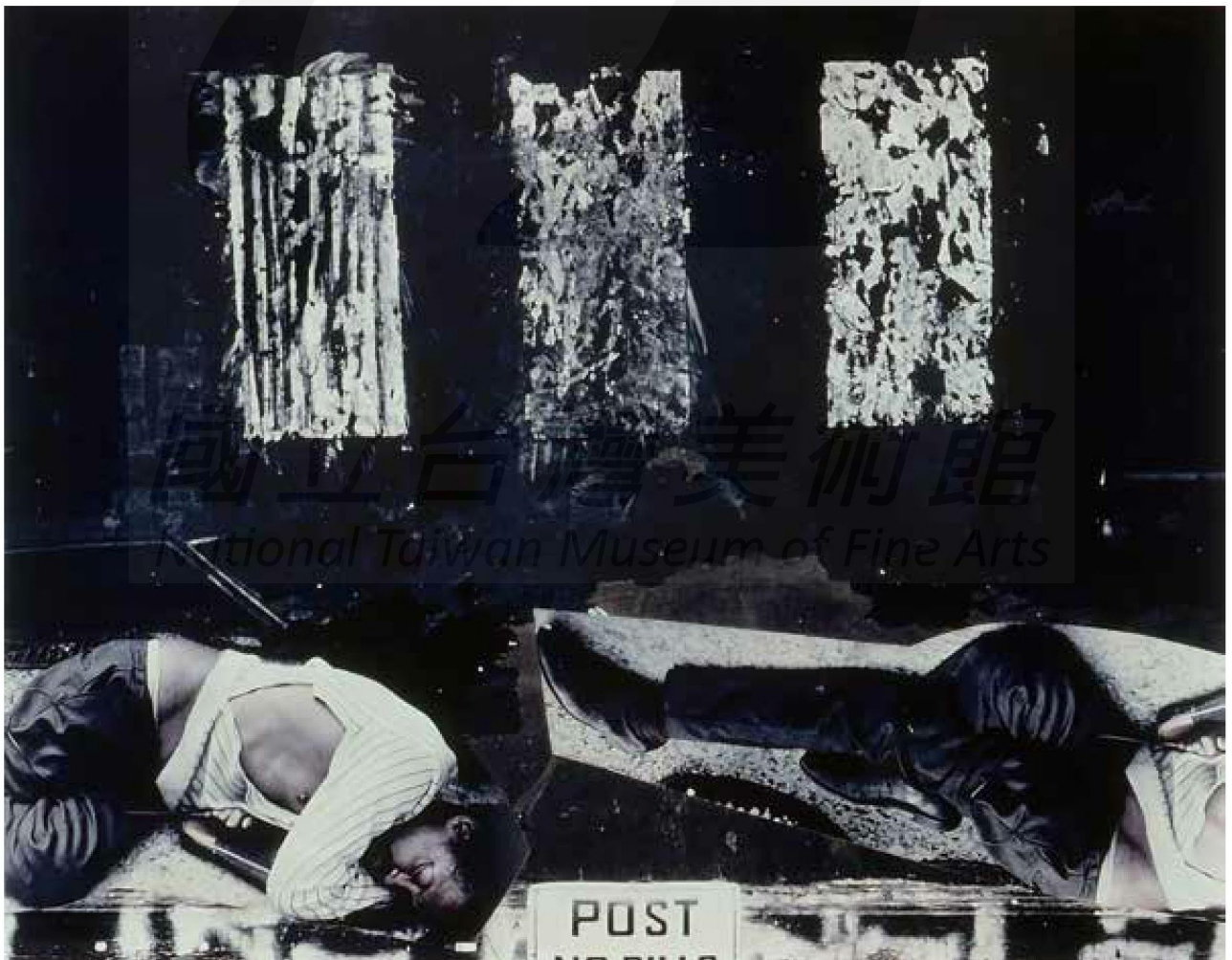
1988年，李小鏡完成的最後一張「第三色相」系列作品——〈晚潮〉。

紐約「遊民」系列

在現代的大都市中，通常都有許多無家可歸的遊民，紐約市當然不例外。李小鏡表示，在這個時期：「忽然間把對準花草的鏡頭轉向紐約街邊越聚越多的遊民身上，在那時是一項叛變。這項對著自己的叛變，想要推翻的是花系列中過分浪漫的個人色彩。要重建的，是一種對社會與時代的關切。」「遊民」系列就是在這一股叛逆動力的催化之下，所完成的一套叛變之作。

影像錯落交疊的「遊民」系列作品，像是一幅幅經歷破敗而且正在走向死亡的憂傷蒙太奇。作品色調沉悶，卻蘊含著極為深刻而且沉重的情緒。在視覺風格表現上，「遊民」系列帶有一種拼貼般的殘破律動

李小鏡，〈禁止招貼〉（「遊民」系列），1988，攝影蒙太奇、Type C 彩色沖印，67×82.5cm。



感，這是李小鏡早期作品之中，最非典型，而且最不具東方美感的一套作品。說它是「花」系列浪漫色彩的反動，恰如其分。

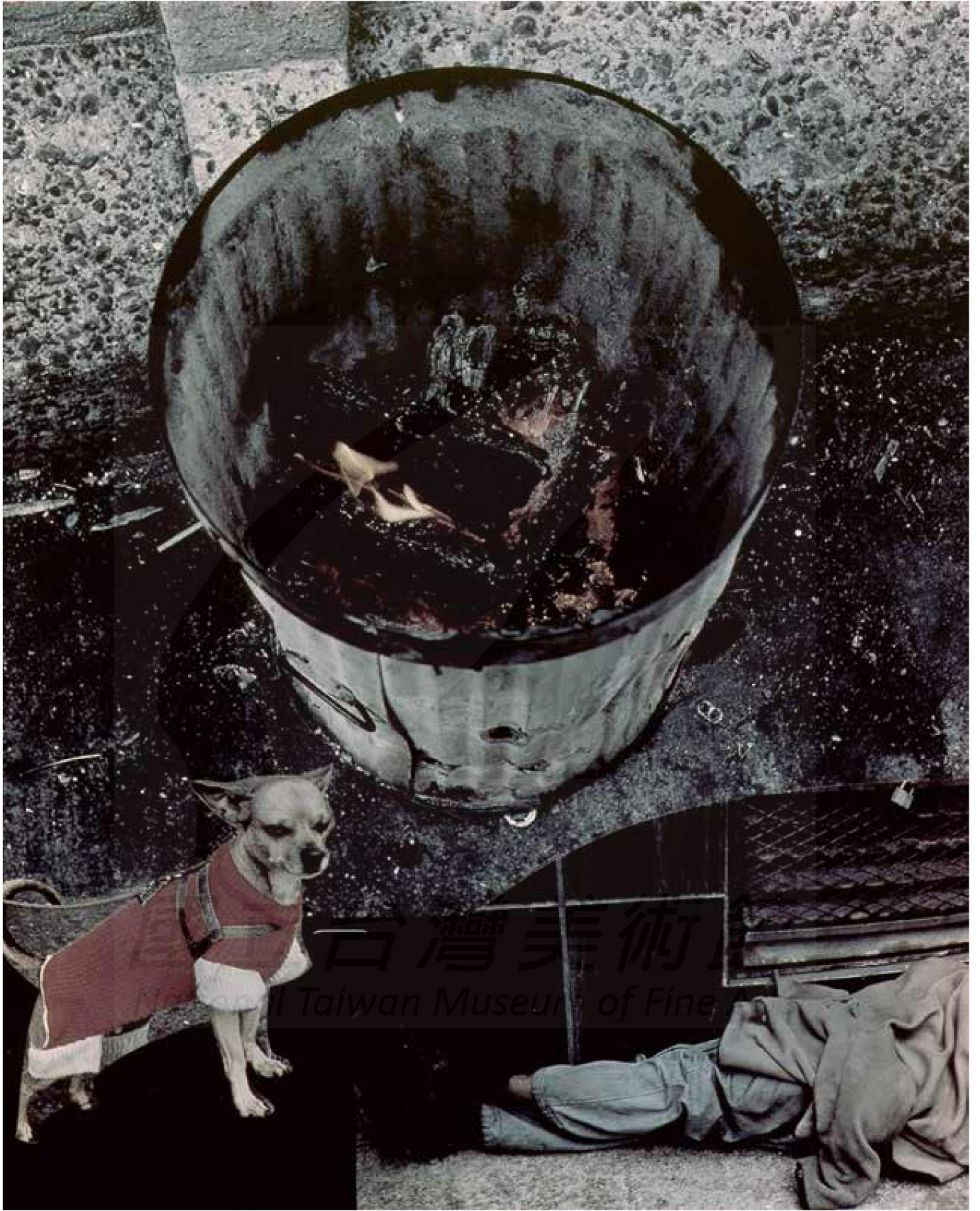
1989年至1991年之間，受到美國聯邦中央銀行錯誤貨幣政策的影響，美國經歷了為時兩年的經濟蕭條。因此，紐約街頭更是隨處可見形形色色的潦倒窮人、醉鬼、吸毒者、還有精神病患，似乎個個都是自我悲劇故事中的主角。雖然這個系列的拍攝過程順利，但李小鏡在面對這些不幸的遊民時，卻產生了無奈的罪惡感。李小鏡說：「做為一個攝影師，開始時只想去接近他們，去捉住可以感動人的畫面。日子久了慢慢就有了一股同情心的力量，到後來當你把它們還當成獵取鏡頭的對象時，會有種乘人之危的罪過感。其實拍攝這套遊民系列的進展，要比花的系列順利，只是這種罪過感使你不忍心提起你的鏡頭。時間上碰巧天

李小鏡，〈無題之四〉（「遊民」系列），1989，攝影蒙太奇、Type C 彩色沖印，60.5×76cm，臺北市立美術館典藏。





李小鏡，〈情人節〉（「遊民」系列），1990，攝影蒙太奇、Type C 彩色沖印，82.5×67cm。



李小鏡，〈1989的冬天〉（「遊民」系列），1989，攝影蒙太奇、Type C 彩色沖印，76×60.5cm，臺北市立美術館典藏。

【右頁上圖】

李小鏡，〈只限會員〉（「遊民」系列），1989，攝影蒙太奇、Type C 彩色沖印，67×82.5cm。

【右頁下圖】

李小鏡，〈拾荒婦人〉（「遊民」系列），1990，攝影蒙太奇、Type C 彩色沖印，67×82.5cm。



1989年，李小鏡（後排右2）與家人於紐約合影。

安門事件爆發，成了停止拍攝的藉口。」

在經濟蕭條的影響之下，李小鏡攝影工作室也受到了連帶影響。商業攝影業務的日漸清淡，讓李小鏡有了更多的時間去享受古典音樂，以及開車到位於紐約北部郊區的房子，接近草木蟲禽。因為暫時的創作低潮，因禍得福，享受了一小段和太太及兩個兒子在大自然裡偷閒的日子。但，李小鏡創作的動能，卻在偶然間被一只硬實、捲曲的白蛹所觸發。於1990年底，李小鏡重新回到創作的崗位，開始拍攝以人體為主題的作品。1990年除夕夜，李小鏡完成了這個系列之中的第一件作品〈冬眠〉。當獨自在工作室等待底片沖洗完成的時候，李小鏡在筆記中如此寫到：「先是腦子裡浮現這個畫面。正中有一個蟄伏著的人體，一個光潔、靜止的人體。像在期待，卻又不在期待什麼，因自然之間已安排了一切。再有幾個鐘頭九〇年就要溜去，冬眠過後是蛻變的時期吧？」

1992年，李小鏡虛歲四十八歲。「第三色相」系列，於臺北市立美術館個展中發表。同年，他購買了個人第一臺電腦，麥金塔方架950（Macintosh Quadra 950），也就此展開了他創作生涯在冬眠過後精彩蛻變。

