

## 第二章 文獻探討

### 2.1 攝影拼貼之起源

#### 2.1.1 拼貼手法的起源

拼貼法的基本構想，是使不相關之事物及形象產生關聯，其實此構想並無特別創新之處，將似乎不可能的東西串連一起而製造三度元的繪畫及形象，在原始的、古代的或成熟的文化中均可見。在文明史中，藝術家及工藝家以藝術之方式表現，而應用剪紙或類似的精緻的材料，可追溯到一千年前的日本，當時，書法家將字寫在色彩細緻的紙上，將之撕下的局部黏成一幅作品，這些構圖可為風景、河流、並加入一些鳥獸的剪影。十三世紀時波斯工藝家開始在皮革書中刻下巧妙的意象。十六世紀在西歐，人們也開始剪裁及黏貼紙和羊皮紙。在族譜紀錄中之紋章戰袍及家族勳章，通常由切割下來的東西加以描繪及黏組而構成。在過去幾世紀中，也可以找到許多使用拼貼法的工藝品或藝術品的例子。但是在與現代心理學及技術知識息息相關的現代藝術誕生之後，拼貼法開始成為更有意義的表達方式，它是一種獨特的圖像創作，在二十世紀後的藝術中留下不可抹滅的烙印。

基於現代精神的拼貼技術是一種正式的藝術形式，它首先在立體派藝術家的作品中透露第一線生機。1912年5月，

巴布羅·畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)創作了第一件拼貼作品,則是《有藤椅的靜物》(圖2-1),是在所謂的「綜合立體主義」階段(Synthetic Cubism, 1912-14)的作品。基羅姆·阿波里內爾(Guillaume Apollinaire)在1913年3月出版《立體派畫家》,在書中,阿波里內爾對拼貼的發展提出自己的看法,也進一步地描述了畢卡索此第一幅拼貼作品。阿波里內爾意識到這個發明所提供的廣大機會,他體認到使用剪紙和拼貼終於可以捨棄傳統的畫面空間。他在文中捉住並表達了拼貼立體派的重要性,而這也許是整個立體派運動中影響最深遠的一項發明。

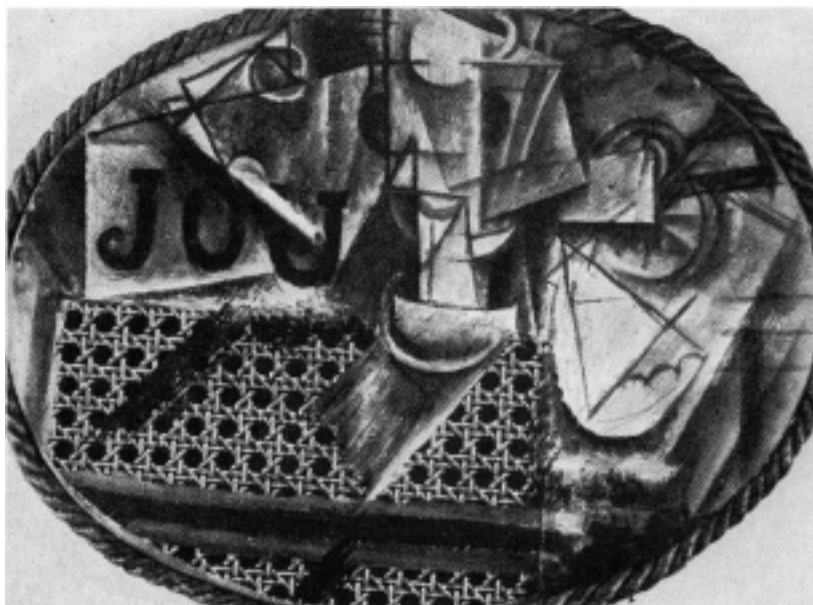


圖 2-1  
畢卡索,《有藤椅的靜物》,1912

為了瞭解為何當時畢卡索發明拼貼的新技術,首先回顧當時立體派的情況。立體主義是現代藝術中最重要的運動,受到法國印象畫派的大師保羅·塞尚(Paul Cézanne)的影響,來自西班牙的青年畢卡索和法國青年藝術家喬治·勃拉克(Georges Braque),在1907到1908年之間開始利用小方

格的筆觸描繪人物和風景。大約在1880年，塞尚整合表面與景深來否定單點透視所形成的幻境（illusion），使用其他方法來造成模糊的空間。1907年畢卡索完成了《亞維儂姑娘》，在此真正革命性的藝術傑作中最值得稱道的地方是空間的處理，畢卡索所面臨的問題也和塞尚一樣，則是不再依賴傳統的單點透視並創造一個新的三度空間系統。

立體主義是一個全新的繪畫和雕塑運動，主張對象的理性解析和表現。作為一個運動，立體主義是在1908年展開的，一直延續到二十世紀二十年代中期為止，對於二十世紀初期的前衛藝術、未來主義、和其他形式的抽象藝術等等，可以說立體主義是二十世紀初期的現代主義藝術運動的核心和泉源。立體主義第一階段的發展是從1908到1909年，基本是畢卡索和勃拉克兩人的活動，後來他們的試驗影響了一批青年畫家，他們從解析的角度入手進行嘗試。後來，從1910到1912年，立體主義開始成為一個國際運動，稱為「分析立體主義」時期（Analytic Cubism）。他們分析繪畫中的各種基本組成元素，對於色彩、形式、結構都提出具體的分析原則，在繪畫上逐步走向理性分析的方向。

「分析立體主義」後期，畢卡索和勃拉克的作品風格互相接近，他們將對象以小幾何體分割，將從不同角度看到的細部結合成組織體。此時期的立體派繪畫不是包含象徵意義，他們的目的而是表現對象的觸覺性本質，內容和目的上它還是具象繪畫，但是形式上極為接近抽象繪畫。1911年末，畢

卡索和勃拉克發覺，「分析立體主義」已經被推進到某種極限，因此他們開始注意對發現事物的基礎「符號」，之後他們開始摸索新的方法，則是引用記號性現實，他們開始研究分析性抽象化與記號性現實之融合。1911年，勃拉克將一行字畫進作品《葡萄牙人》(圖

2-2)的右上角，文字或數字等記號代表現實的片斷，這些記號不是隨便選取的，而是和對象特定的一面，例如報紙等有關聯。可以說，此作品是觀念上使用應用拼貼法的第一件作品，但是實際技術上還不能說是拼貼或紙拼貼作品。1912年初，勃



圖 2-2  
勃拉克，《葡萄牙人》，1912

拉克使用鋼製梳子表現木紋或大理石，不久之後畢卡索也向勃拉克學習而開始實驗應用此技法。當初此實驗的目的只是為了識別細部，後來虛假的木紋和文字不只擴展表現，還讓畢卡索發覺將外在的物件插入在畫面的效果。

畢卡索和勃拉克經過各種實驗之後，終於發明藝術史上十分重要的新技術，即是拼貼(Collage)與紙拼貼(Papier Collé)。「分析立體主義」後期太過於分析形體而導致太抽象化，因此畢卡索發明了全新的手法，是以導入現實的物件表現現實本身的方法，於是在1912年五月，畢卡索完成第一件拼貼作品《有藤椅的靜物》(圖 2-1)，此作品中畢卡索將

印著藤花紋的油布和繩子黏貼在橢圓形的畫布上，與其他典型的立體主義技法描寫的物件結合。其方法是畢卡索提案的全新方法，對畢卡索而言所謂的拼貼是具有導入現實之外，也意味在既存的脈絡中插入異質的材料及形式而產生一種混合及對立的效果。在《有藤椅的靜物》中，典型立體派風格的描寫和印著藤的花紋的油布產生對立的效果之外，繩子構成作品的一部分，這證明此作品是拼貼而不是單純的紙拼貼。其實畢卡索當初創作此作品時，他對拼貼還沒有明確的概念。William Rubin也指出，還未確定當時的畢卡索完全理解拼貼和紙拼貼之間的差異，也還未證實他區別使用這兩個用語（William Rubin, "Picasso and Braque: Pioneering Cubism" The Museum of Modern Art, New York, 1989）。他和勃拉克也還在研究摸索立體主義的新階段，因此拼貼的技法沒有馬上突破立體主義所面臨的問題，也沒有產生明顯的成果。畢卡索還在繼續研究將對象分解成不同的面而重新構成，但是畢卡索的第一件拼貼作品或許無形中引導了勃拉克新的方法，當時兩個人之間的競爭意識逐漸提高，互相刺激且影響。

1912年九月勃拉克終於創作他的第一件紙拼貼（Papier Collé）作品《有水果盤和杯子的靜物》（圖2-3）。在其作品中勃拉克使用三種壁紙，黏貼在畫布上，在紙上加以素描，這些著彩後的壁紙具有表現對象資訊的效果。所謂紙拼貼（Papier Collé）的定義則是將報紙、壁紙、樂譜等生活上的紙張切割後以構成作品的部分黏貼，即是現實的導入，與虛擬

空間的對比。勃拉克發明的紙拼貼給畢卡索十分大的衝擊，促使他創作了他的第一件紙拼貼作品《吉他和樂譜》。畢卡索在其作品中，為了描述牆壁利用黏貼壁紙來代替。



圖 2-3  
勃拉克，《有水果盤和杯子的靜物》，1912

紙拼貼技法中，使用紙的目的是傳達其物體的資訊，更接近對象的技法，也可以說是從抽象回歸具象的方法。這表示，畢卡索和勃拉克進入了立體主義的新階段，則是「綜合立體主義」。畢卡索創作了多數紙拼貼作品後，重新發現拼貼的意義，是以介入不同的材料來創作某種對立的效果。值得注意的是，勃拉克創作了紙拼貼作品，卻沒有創作拼貼作品。這反映了兩位畫家個性上、觀念上、理念上的差異，也可以說畢卡索對平面視覺的處理上更自由、更冒險、更革命化。勃拉克始終執著於處理平面繪畫的表面，畢卡索也許因為非洲雕像、面具的影響，或雕塑作品等創作三次元作品的經驗，對使用不同的媒材沒有太大的恐懼感，大膽地使用畫面中互相對立的效果。勃拉克和畢卡索的這個探索，打破傳統藝術媒介的侷限，繪畫不僅是用色彩，還可以加入其他材料。比如舊報紙、海報殘片、曲譜、廢汽車票等等，以後更加發展到各種其他材料，如木片、沙、金屬等等，這種改變是對藝術千年傳統媒介的革命。而創作的重心也日益轉向對

於不同媒介組合的綜合考慮和設計，透過組合和搭配以達到視覺上的和諧。

發明拼貼和紙拼貼的立體主義在第一次世界大戰前後成為影響各個歐美國家的國際運動。它包含了對於具體對象的分析，重新構造和綜合處理的特徵，這個特徵在某些國家得到更加理性的進一步發展，這種發展造成對平面結構的分析和組合，並且把這種組合規律化、體系化，強調縱橫的結合規律，強調理性規律在表現「真實」中的關鍵作用。這種探索，在荷蘭的「風格派」運動中，俄國十月革命後的「構成主義」運動中，特別是在德國的「包浩斯設計學院」中得到發揚光大，因此可以說立體主義不只影響了現代視覺藝術，也提供了現代平面設計的形式基礎。

### 2.1.2 攝影拼貼之起源

攝影技術和大眾傳播、機器印刷相同，是十九世紀工業革命之重要部分之一。隨著攝影技術之發展，所謂攝影蒙太奇的技術也並行地發展。很多時候攝影蒙太奇和攝影拼貼被認為是相同的或可以互用的，其差異在後面的單元加以分析及探討，在此單元先回顧這兩者歷史上的發展。

十九世紀的當時，還沒有攝影蒙太奇的名稱，人們也尚未發覺攝影蒙太奇真正的效能及力量，基於現代精神的攝影

蒙太奇是要等到了柏林達達時期才會出現。基於便利上的考量，在此單元十九世紀的早期攝影蒙太奇的作品為「集錦照片」的名稱來稱呼。集錦照片是屬於「藝術攝影」(Art Photographs)的作品形式。可能是第一張的集錦照片是由瑞典攝影師奧斯卡·雷蘭達(Oscar G.Rejlander 1813-1875)所製作，他於1855年在倫敦開創攝影工作室。之後，1857年他製作了一幀巨幅的寓言式照片圖《生命之雙軌(生命兩途)》(The Two Paths of Life)(圖2-4,2-5)，作品由三十張底片而成，是集錦照片經典之作。另一件相當有名的集錦照片是亨利·羅賓森(Henry Peach Robinson 1830-1901)1858年的作品，《凋逝(臨終)》(Fading Away)(圖2-6)，他使用的方法就是畫下事先準備好的某種場面的草圖，然後把各個構成部分拍成照片，接著分別剪貼在所拍攝的背景上，這時再小心應用繪畫技巧彌補結合縫隙，最後把全畫面翻拍成一張照片。此做法被稱為「羅賓森法」，以大量的照片構成一畫面，產生了一種新型的藝術風格，幾乎已經脫離了原來的攝影術，而成為繪畫與攝影的綜合體。藝術攝影和接著出現的畫意派攝影(Pictorialism)，均是以模擬繪畫的形式進行。當一種藝術盲目地模仿其他藝術的特質時，那麼這種藝術就開始墮落而迷失方向，最後這兩者的發展被美國攝影家史蒂格里茲(Alfred Stieglitz)所提倡的「純粹攝影」(Straight Photography)所唾棄而消失。



圖 2-4  
奧斯卡·雷蘭達，《生命之雙軌（生命兩途）》，1857



圖 2-5  
奧斯卡·雷蘭達，《生命之雙軌（生命兩途）》（部分），  
1857



圖 2-6  
亨利·羅賓森，《凋逝（臨終）》，1858

在十九和二十世紀轉換之際，集錦照片風格在民間應用廣泛，例如廣告、明信片等。在度假勝地，攝影師建造圖畫般的背景，並有幽默的卡通人物上附頭洞，度假者在愉悅而稀奇的環境中能夠照其肖像，這種基本的風景構想後為浩斯

曼（Raoul Hausmann 1886-1971）充分應用於達達之戲劇作品上。

現代藝術自從其發展以來，一直在探索新的表現媒介的角度，尋找改革的可能性。攝影技術作為一種新的媒介，自然成為現代藝術可以發展的媒介之一，而被現代藝術家們採用。攝影的發明，原來僅僅是為了記錄真實的世界，但是，它也受到現代藝術運動的影響，則視攝影作為一種方法，已經不滿足於單純的記錄現實世界，希望具有更多攝影師的個人表現，因此，現代主義藝術運動也影響到攝影的發展。攝影也就成為現代藝術運動中的一個特殊分支，很多藝術運動的成員都採用攝影從事新的探索，因此可以說現代主義藝術運動和攝影之間是相互影響的，是相輔相成的。

1912年，攝影家和藝術家佛朗西斯·布拉貴爾（Francis Bruguiere 1880-1945）開始試驗攝影的多次曝光，並且利用這個技術來達到具有詩意的攝影創作，開始了攝影在純藝術途徑上的探索。可以說，他是採用攝影技術進行拼貼和組合的先驅之一。之後，一批攝影家和藝術家包括攝影的奠基人塔波特（Talbot）、克里斯蒂安·沙德（Christian Schad 1894-1982）等人也開始藝術和攝影結合的探索。有人開始利用攝影和繪畫結合來創作，也有人透過攝影製作立體主義的照片。

基於現代精神的攝影拼貼或攝影蒙太奇的手法是在柏林

達達主義中發展起來的，達達主義的藝術家十分重視拼貼法，也將攝影當現代藝術發展的新媒介看待，積極地使用此新手法，也開拓了嶄新的媒介使用途徑。

達達主義的產生，是中產階級知識分子在第一次世界大戰期間，對社會前途感到失望和困惑的時候，首先在瑞士的蘇黎士，之後在德國的柏林、法國的巴黎和美國的紐約發展起來的一個高度無政府主義的藝術運動。強調自我、非理性、荒謬和怪誕、雜亂無章和混亂，是特殊時代的寫照。達達主義在平面設計上的影響，與未來主義有相似之處，其中最大的影響在利用拼貼方法設計版面，利用攝影拼貼的方法來創作插圖，以及版面編排上的無規律化、自由化。

達達主義的文學煽動性及哲學性的無政府目標，其美學視野，在反叛既成事物時，帶著推翻既定的繪畫傳統的含意，並自由駕馭侵入的構想及元素，這些特質是人能容易體認的，為何拼貼的技法能神聖化最低賤的垃圾雜物成為藝術，反之亦然，能夠在達達的旗幟下大放異彩。其實反對既定方式及價值的無政府及反動意識，在拼貼法中一直隱約存在了數年之久。畢卡索即以紙板、木頭及鐵絲結合而宣稱其為樂器，未來主義的薄邱尼（Umberto Boccioni 1882-1916）以窗框及一叢頭髮做成雕塑品（圖2-7），俄國前衛畫家馬勒維奇（Kasimir Malevich 1878-1935）將一支溫度計釘到拼貼作品中。而直到達達時期，才產生有意義的美學合法性，積極的伸張其反藝術的立場，可以說，達達精神標示了拼貼法

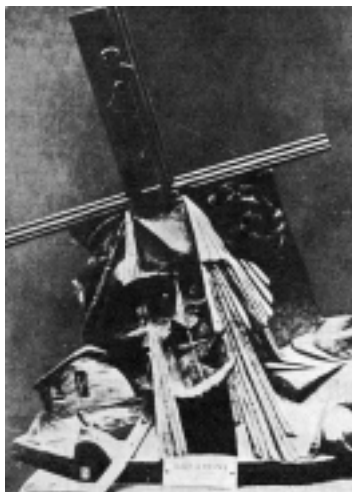


圖 2-7  
薄邱尼，《頭和窗的結合》，  
1912

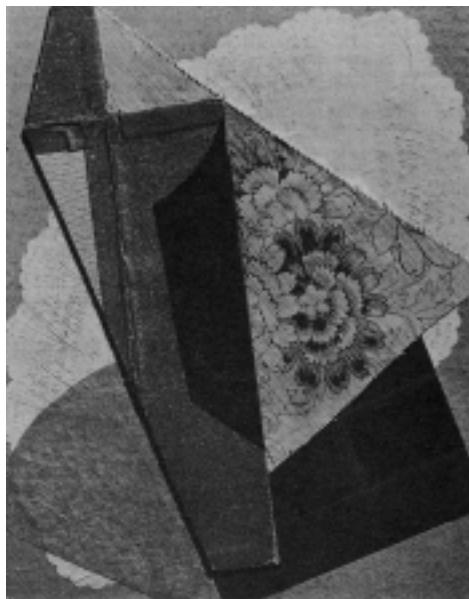


圖 2-8  
阿爾普 (Hans Arp)，《抽象構成》，  
1915

時代的來臨，並確立它成為有效的圖繪表現方式。

直到柏林達達時期，浩斯曼 (Raoul Hausmann 1886-1971)、傑費·哥力雪夫 (Jefim Golyshev 1897-)、漢娜·荷依 (Hannah Höch 1889-1978)、喬治·格羅斯 (George Grosz 1893-1959) 及約翰·哈特菲爾德 (John Heartfield 1891-1968) 等人開始運用攝影蒙太奇之生動的宣傳效果，以真實生活之檔案來嘲弄，脫除偽裝，將先前隱藏的本質事實赤裸裸的剝現，他們是並列為攝影蒙太奇之大師，此技法是柏林達達主義之拼貼作品中，最富有原創性的一面。

浩斯曼等人和格羅斯與哈特菲爾德是各別開始研究攝影蒙太奇的，因此，有關誰發明了攝影蒙太奇，在達達絕跡之後，在浩斯曼之一群和哈特菲爾德之一群間曾掀起數年之久的爭執，但是這是無意義的辯論，早在1850年代，藝術攝影

的集錦照片中就已有此法之使用。

格羅斯和哈特菲爾德於1916年開始以明信片的形式做成拼貼，並寄給前線的朋友，他們將來自報紙及雜誌之照片及插圖拼貼，而表示他們對戰爭的看法，其實此技法研究的當初僅僅是為了不觸犯檢查人員。之後，格羅斯與哈特菲爾德密切的合作編輯馬立克出版社雜誌。1919年，兩人常用來自美國雜誌之材料創作組合的照相拼貼，哈特菲爾德常取美國城市的摩天大樓，而格羅斯則加上他尖刻的素描，以創造宏偉幻麗的城市摩天大樓動態的及驚人的孤立形象，例如在達達博覽會目錄之《生活與工作在中午十二點零五分之國際城市》(Life and Work in Universal City, 12:05 Noon) (圖 2-9)。哈特菲爾德所創作的攝影蒙太奇作品均有強烈的諷刺性，其傾向是由格羅斯的影響而來，換言之，格羅斯與哈特

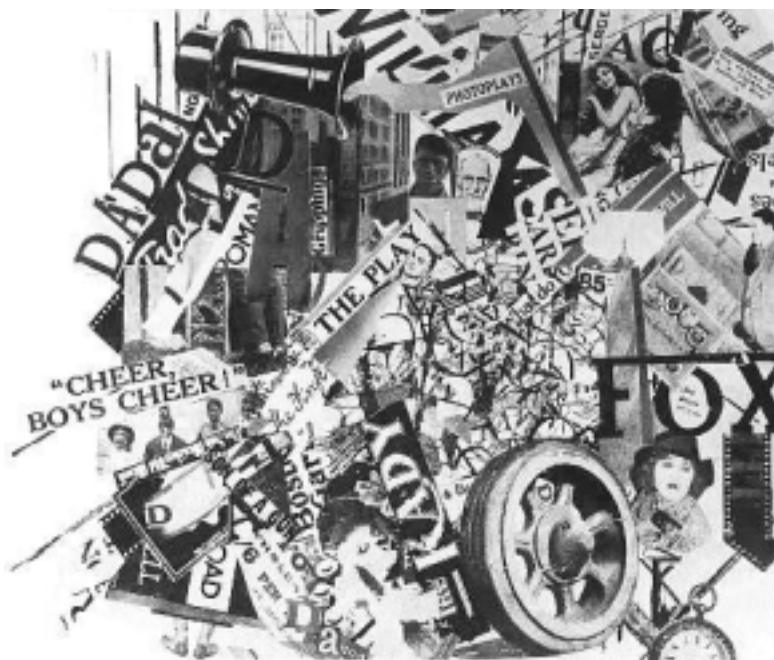


圖 2-9

格羅斯和哈特菲爾德，《生活與工作在中午十二點零五分之國際城市》，1919

菲爾德的協同作業確立了攝影蒙太奇的一個方向。哈特菲爾德對攝影蒙太奇的操縱自如，使之成為活潑而硬調的宣傳藝術。1930年代，哈特菲爾德利用照片剪貼方法，設計出大量反納粹軍國主義的海報。1935年他用照片剪貼成海報，利用X光透射的方式，把正在狂熱演講中的希特勒胸內透射出成串的金幣，說明納粹是得到德國大財團支持的事實（圖 2-10）。戰後1950年哈特菲爾德回到東德從事舞台設計，同時繼續從事利用達達式照片剪貼方法的政治海報設計。他在1968年去世，是達達運動平面設計中最具影響力的代表人物，也在二十世紀之藝壇上占了獨特一席之地。



圖 2-10  
哈特菲爾德，反納粹政治海報  
《啊！超人阿道夫（希特勒）：吃金講鏘！》，1935

浩斯曼於1918年開始沉侵於拼貼法中，最初使用報紙等可測知的範圍，之後做了無數的拼貼、攝影蒙太奇的作品。他創作攝影蒙太奇之際，其目標是創作他所謂的「靜態電影」，和達達的同時性詩作雷同，它組合任意的、不同的元素。

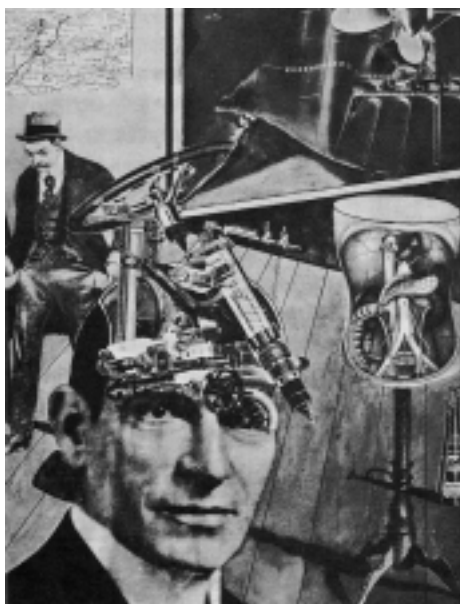


圖 2-11  
浩斯曼，《塔特林在家中》，  
1912

浩斯曼也引介了一位他的好友，漢娜·荷依加入達達及拼貼創作，她立即採用了照相拼貼之關聯性，而對分裂的社會秩序提出批評。她的作品破折號的幽默感及聯想意象的多樣性為個人獨特之標記，而補其不足。她的作品以具有多數焦點的片斷集合式遠近法所構



圖 2-12  
荷依，《平衡》，1912

成，各事物以連接而結合，和哈特菲爾德利用透視創作的作品十分不同。當初攝影蒙太奇的名稱出現時，還未證明有人發覺蒙太奇和拼貼之間的差異，因此，美術史上達達主義時期使用照片拼貼的作品均被稱為攝影蒙太奇，其實多數的攝影蒙太奇是拼貼的成份較多，漢娜·荷依的作品是其中典型的例子。攝影拼貼和攝影蒙太奇之間的差異在本論文第三章中仔細地研究及探討。

另一個柏林達達之獨特人物傑費·哥力雪夫，是浩斯曼的密友，他的作品今天幾乎是無跡可尋。

總而言之，達達時期的攝影蒙太奇或攝影拼貼，不管名稱的不同，這種集成式照相術對達達主義藝術家而言別具價值，是表達其反美學理念之宣傳性圖像的一種製作方式，其方式結合了照相技術貼近物體真相的特點。達達時期的這種「真實在眼睛所看到的世界之彼岸」的精神，之後被超現實主義所繼承。

## 2.2 攝影拼貼於現代藝術和平面設計運動中的演變

### 2.2.1 俄國構成主義

稱為「至上主義」(Suprematism)的俄國前衛藝術運動和俄國構成主義設計運動(Constructivism)，是俄國十月革命勝利前後，在俄國一小批先進的知識份子當中產生的前衛藝術運動和設計運動，無論從它的深度還是探索的範圍而言，都毫不遜色於德國包浩斯或者荷蘭的「風格派」運動。但是，由於這個前衛的探索遭到史達林早在1925年前後開始扼殺，因此，沒能像德國的現代主義那樣產生世界性的影響。這兩個運動在思想上受到共產主義的影響，是知識份子希望發展出代表新的蘇維埃政權的視覺形象的努力結果；就形式來說，則是西方的立體主義和未來主義綜合影響的結果，多數的作品採用拼貼法。

構成主義在設計上集大成的主要代表人物是李西斯基(El Lissitzky 1890-1941)，他對於構成主義的平面設計風格影響最大。李西斯基的另外一個重大貢獻，是廣泛地採用照片剪貼來設計插圖和海報。照片剪貼是達達主義使用方法之一，而李西斯基進一步發展了這個方法，廣泛地使用在政治宣傳海報的設計與製作上，效果非常突出。他發展二度及三度曝光的攝影及直接攝影蒙太奇之可能性。1924年，他在漢

諾威及拉瓦諾 (Locarno)，以雙重曝光做了一些攝影的實驗。1925年，《藝術報》(Das Kunstblatt) 出版了他為自己的文章《蘇俄的建築》一文插圖所用的蒙太奇。1930年於科隆的國際印刷博覽會，他展覽出一件七十五英呎乘十四英呎的大型攝影蒙太奇，涵蓋蘇俄生活景象，李西斯基聲稱，此作乃是未來所有超幅尺寸的攝影蒙太奇之原型。



圖 2-13  
李西斯基，《構成主義者》，1912

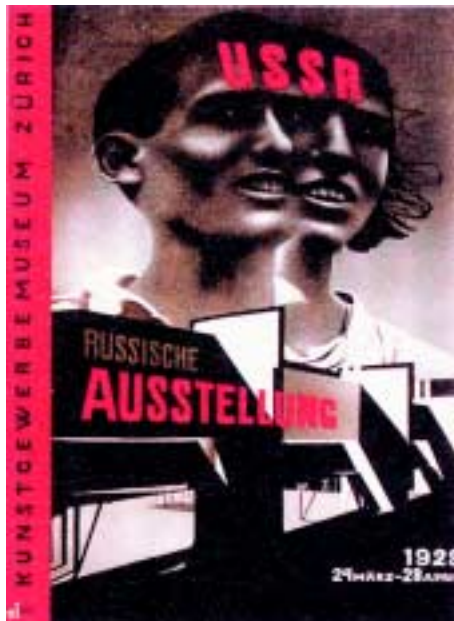


圖 2-14  
李西斯基，書籍《吶喊》內頁，1912

俄國構成主義的另外一個重要的設計家是亞歷山大·羅欽可（Alexander Rodchenko 1886-1956）。他的設計風格非常強悍有力，也對攝影蒙太奇十分感興趣，自1923年起，他更加地投入於運用攝影蒙太奇於書及雜誌之插畫中。在他為馬雅戈夫斯基（Vladimir Mayakovsky）之詩集《屬於這個》（Pro Eto）做字體插圖時，已顯示他熟知浩斯曼、漢娜·荷依、喬治·格羅斯、約翰·哈特菲爾德等人的攝影蒙太奇作品。1924年他設計了吉姆·道拉的《雜亂混成》叢書，他採用了幾何圖形和強烈的形式對比及色彩對比來設計，封面則全部以拼貼和照片剪貼合成，這種風格成為他個人的平面設計特徵。羅欽可解釋如下：「這種改變的觀點，在素描中表達視覺印象之觀點已被取代，在這兒，創造了正確記錄的事實。對事實及質料真確性之信守，使描述具有激發群眾的力量，這點若以繪畫及單純的平面設計技術表現，則不太可能。」除了書和雜誌之外，羅欽可也為黨做了許多攝影蒙太奇宣傳海報。羅欽可在平面設計中做了很大規模的探索和試驗，包括對於字體、版面編排、拼貼和照



圖 2-15  
羅欽可，《左翼藝術》封面，1912



圖 2-16  
羅欽可，海報設計，1937

片剪貼等等，為現代平面設計奠定了基礎。

攝影蒙太奇後來因無蘇俄官方之公開支持而於公眾藝術中消失，在史達林政權下，拼貼法等藝術和設計中的創新方法，都被驅逐到地下或消聲匿跡。

### 2.2.2 超現實主義

超現實主義之藝術乃是反動自立體派之美學邏輯所產生的具體抽象，它的創作目的是要找尋比真的還要真，找尋實質，而認為社會的所謂真實表象是虛偽的，只有藝術家的自我感覺可以依賴和相信。藝術創作的核心，是表現藝術家的心理、思想狀態，比如夢，就是思想的現實，它比社會表明的形態更能夠反映社會的實質。超現實主義具現了人類表達的需要，透過經驗之主觀性，召喚真實性之內在認同，而不僅只滿足於表象。

許多超現實主義者認為，經由拼貼法才有機會將完全對立的元素、意象及材料並置一起，而使它們在完全自治的情況下達到創新而史無前例的聯想效果，如此，超現實主義方能在視覺藝術中獲得動力。

在超現實主義的拼貼作品中，拼貼和蒙太奇也是普遍出現的要素之一。捷克的卡洛·提格(Karel Teige 1900-1951)

一直根據確切的超現實主義準則探索攝影蒙太奇及拼貼，於1936年後做出較具個人特質之蒙太奇及拼貼。他在後期的作品中，自然與形而上的元素、色情性及黑色幽默組合而創造了極度的超現實潛能。



圖 2-17  
提格，《喬瑟芬》，1939

(圖 2-17) 美國的勞倫斯·維爾 (Laurence Vail 1891-1968) 也創作了由混雜的剪貼、稠密累積的異質意象、真實的人海及建築物群構成的作品。(圖 2-18)



圖 2-18  
維爾，三連幅剪貼屏風之部分，  
1940-41

康羅·梅達 (Conroy Maddox 1920-1951) 常用拼貼技術，如 1940 年的《不確定的日子》(圖 2-19)

中有三位人物到沙漠中散步，上有巨大的嬰兒的腳出現，顯示她的作品受馬格利特 (René Magritte 1898-1967) 的影響。

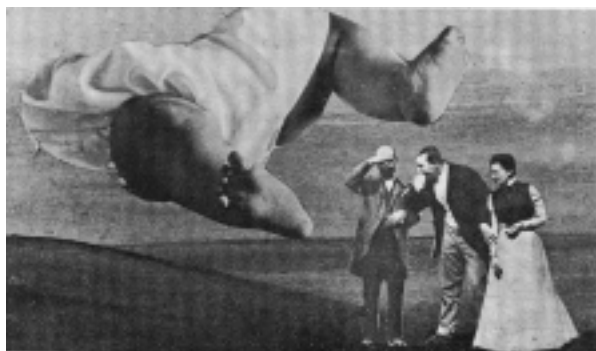


圖 2-19  
梅達，《不確定的日子》，1940

### 2.2.3 拼貼和蒙太奇的廣泛應用時期

(包浩斯、視覺宣傳及平面設計傳播中之盛行)

1919年由德國著名的建築家沃爾特·格羅佩斯(Walter Gropius)在德國威瑪市建立的「國立包浩斯學院」(Das Staatliches Bauhaus)，是歐洲現代主義設計集大成的核心。歐洲整整半個世紀對於現代設計的探索和試驗，在這個學院裡終於得以完善，形成體系，影響世界，特別是荷蘭的「風格派」運動、俄國構成主義運動和德國現代主義設計的成果，加以綜合發展和逐步完善，是這個學院成為集歐洲現代主義設計運動精華的中心，對二十世紀之藝術教育及設計造成深遠的影響。

包浩斯的革命性指導原則乃是：所有藝術教育之基礎必須更適切的處於對自然的本質性了解，以及對傳統及創新材料之應用。因此，拼貼法、集合物及蒙太奇的創新技術逐漸與包浩斯的美學融合。

在包浩斯的視覺設計革命中，值得注意的是莫霍里-納吉(Laszlo Moholy-Nagy 1895-1946)和赫伯特·拜耶(Herbert Bayer 1890-1985)的成果。他們以字形設計、攝影及海報等中的創新的構成法，成功於變革平面上的空間和視覺言語。

莫霍里-納吉對於包浩斯具有決定性的影響。他是匈牙利的構成主義設計家，他被俄國構成運動的思想和風格吸引，

特別受塔特林（Vladimir Tatlin）和李斯基的影響，在思想和工作方法上都學習他們。在停留於柏林期間，納吉創作攝影圖像，當他於1923年應邀指導威瑪包浩斯之金屬工作室時，也繼續以此做實驗。他以提倡人類進化的機械信仰為基礎，藉由「機

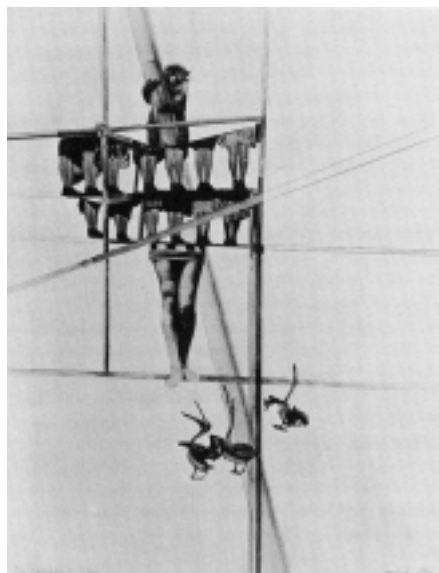


圖 2-20  
莫霍里-納吉，《世界之構造》，  
1927

械之眼」邁進「人類之眼」的優質化，因此，投入於讓人類的肉眼無法知覺的光學性現象更加地明確化。後來，納吉也大量採用照片拼貼、他對與攝影拼貼和蒙太奇的興趣刺激了包浩斯對攝影術的開拓，因此，1929年在華特·彼得漢斯（Walter Peterhans 1897-1960）的主持下開設攝影課程。



圖 2-21  
拜耶，《包浩斯舞》，1923

拜耶於1921年至包浩斯當學生，是納吉和康丁斯吉的學生，後來留下來擔任教員，在平面設計、攝影、展覽設計、建築設計等方面都有非常特殊的才能。他在1920年代，商業設計作品及獨件的作品中均繼續探索拼貼法之可

能性。例如，1923年他以照片拼貼創作的包浩斯舞蹈海報顯示其成果。（圖 2-21）1938年，他來到美國，他的平面設計思想和方法在這個時期影響比包浩斯時期還大。他十分講究攝影拼貼的效果。

1933年四月納粹上台之後，包浩斯立即被強行關閉，終於完成了它的歷史宿命，但是，在當時它的教育原則已遠播歐美。早在1920年代，包浩斯精神中綜合了功能主義及應用性的視覺表達，在商業設計上更形重要，拼貼成為平面設計常用之手法。到了1930年代，拼貼和蒙太奇技術已散播至大半的世界，在受到上半世紀各種不同美學觀念之激發，並融合入和諧的社會性功能，而成為不可或缺的視覺傳達方式。有關攝影的書籍、1931年在柏林舉辦的攝影蒙太奇大展等，探討及研究調查攝影蒙太奇手法的風潮也逐漸盛行。

以下介紹在其他平面設計運動中，運用攝影拼貼和蒙太奇的重要人物。

荷蘭「風格派」中，十分重要的設計家彼特·茲瓦特（Piet Zwart 1885-1977），他努力將看來完全對立的現代藝術風格：達達主義和構成主義結合起來。他對於攝影具有很



圖 2-22  
茲瓦特，NKf 公司產品目錄（英文版），1929

濃厚的興趣，在他的平面設計中有意識地運用攝影拼貼方法，既具有現代主義的特點，也具有達達的特色。他在NKF公司設計的1928年的產品目錄上，就採用了照片拼貼的方法，令人耳目一新。（圖 2-22）



圖 2-23  
茲瓦特，PTT廣告設計，1932

現代平面設計的目的是利用機械化印刷進行大量生產，出版是大量的，印刷機械的水準日益提高，印刷數量也日益增大，照相機自然成為現代印刷、平面設計的最重要工具之一。平面設計中最早把攝影機運用於創造性設計活動的是瑞士設計師赫伯特·瑪特（Herbert Matter 1907-1984）。他在



圖 2-24  
瑪特，旅遊廣告海報，1935

巴黎時期已對於攝影非常著迷，二十五歲時回到瑞士，在瑞士國家旅遊局從事平面設計工作，專門設計旅遊海報。他與包浩斯的納吉一樣，對於攝影的藝術表現、利用攝影拼貼組成的平面設計十分感興趣，並且全力以赴地將攝影作為設計手法，有效地運用到視覺設計中。1930年代，瑪特設計

出一系列的瑞士國家旅遊局的海報，是採用攝影、版面編排和字體的混合組合而成的拼貼，這些作品強調了瑞士旅遊的資源與特點，突出了旅遊的主題，具有很高的感染力。他利用照相機的特殊角度，得到非常特別的平面效果。瑪特是建設性運用攝影技術的奠基人之一。1936年，瑪特因為歐洲的動亂而移民美國，為《哈潑時尚》雜誌擔任攝影師。他和拜耶（Herbert Bayer）、讓·卡盧（Jean Carlu 1900-1997），均是後來到美國發揮自己的才幹，並大大促進美國的現代設計發展的設計家。1940年代，他們三人被美國集裝箱公司所聘用，與早在1936年被此公司聘用的英國設計家艾伯特·雅科布森（Egbert Jacobson 1890-1966）合作，利用照片拼貼方法，設計一系列生動的海報，對於提高和樹立美國集裝箱公司積極的、正面的企業形象幫助很大。

另外一個運用攝影從事平面設計的重要人物也是瑞士人，他是蘇黎世的沃爾特·赫德格（Walter Herdeg 1908-）。他主要從事與體育有關的海報設計，也在瑞士政府工作。他採用了類似瑪特的攝影拼貼技術，創造了很有特色、具有高度吸引力的一系列海報，對於刺激瑞士的體育發展貢獻良多。



圖 2-25  
赫德格，觀光設計海報，1936

1920年代，美國少數設計家已經透過歐洲的報刊雜誌認識到正在歐洲發生的現代主義設計運動，因此，少數美國設計家開始學習和探索，促成美國早期現代主義設計的嘗試。其中雷斯特·比爾（Lester Biall 1903-1969）是具有影響力的美國早期現代平面設計家之一。他在1935年設計的促銷手冊中，採用維多利亞似的木刻字與現代的無裝飾線體混合，版面編排則是構成主義風格的，這種混合使用不同的風格方法，使美國平面設計開始出現自己的面貌。（圖 2-26）



圖 2-26  
比爾，促銷手冊設計，1935

#### 2.2.4 攝影拼貼與普普藝術之關聯

普普藝術最初是由藝術評論家勞倫斯·艾洛威（Lawrence Alloway）定名，普普藝術之所以成為國際性現象之特殊意義，在於它企圖擁抱這消費導向世界之美學標準，

他混合了來自大眾媒體，如電影、電視、卡通、報紙、美女雜誌、時裝、新潮通俗事物、廣告牌及超市包裝等瑣碎、低俗、一般性的折衷主義，也具有強烈的「自我反諷」風格，這是普普藝術的重要特質之一。

英國畫家理查·漢彌頓 (Richard Hamilton 1922-) 成為此運動的創始者。1956年，懷特教堂畫廊 (Whitechapel Gallery) 於倫敦的展覽「這就是明天」中，他展出了第一件作品《到底是什麼東西使得今日的生活如此地不同、如此地吸引



圖 2-27  
漢彌頓，《到底是什麼東西使得今日的生活如此地不同、如此地吸引人？》，1956

人?》(圖2-27)，這是一件拼貼作品。在此作品中漢彌頓將報紙、雜誌、海報、電影等大眾媒體為題材，當作新的視覺言語，從藝術的角度重新構成，試圖將通俗的大眾文化形象化。此作品被視為第一件真正的普普藝術作品，而漢彌頓被譽為代表英國的普普藝術家。在許多普普藝術家中，他被認為是最具有分析性及批評性的藝術家。1957年，他寫下以一個藝術家而言，普普藝術對他真正的意義，「大眾化（為群眾而設計的）；稍縱即逝的（短暫的解決方式）；可以消耗的（容易忘卻的）；低成本；大量製作的；年輕的（目標是青年人）；機智的；性感的；戲謔的；魅惑的；最後但非不重要是：大企業。」。他對普普藝術的看法，可以說，

體現歐洲普普藝術保持根深蒂固的反美學、政治抗議、反藝術、反體制、對消費社會諷刺嘲弄之態度，也與達達的理念有類似之處。所有漢彌頓的作品中，共同的特質是：將達達主義的思想以不同的手法呈現。他在1966年倫敦國立泰德畫廊的展覽會，展出達達主義的先驅者馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp 1887-1968）俗稱「大玻璃」的模作，此事顯出漢彌頓十分重視達達主義的理念。漢彌頓以被大量製作的大眾作品為素材，因此他必然地開始使用照相版畫。其實，在1960年代之英國普普藝術家所創作的平面設計作品中，可以發現絹印及照相版畫使額外的媒體資源混合而聚集一體。此手法也歸功於拼貼法的理念的普遍化。

在美國，廣告及大眾傳播之強大力量早已擴散，一些年輕藝術家也注視這奇異的新穎語言，繼抽象表現主義之後，很快地成為第二波全然美國風格。1950年代後期，傑斯伯·強斯（Jasper Johns 1930-）和羅伯特·羅遜伯格（Robert Rauschenberg 1925-）試著導入此新的符號而受矚目，他們的不受傳統藝術束縛，而以自由探求藝術新領域的觀念，具有與達達相同之處，因此，被稱為新達達（Neo-Dada），他們的功績最後引導在美國普普藝術勃興，以及領導世界。

從拼貼及攝影拼貼的觀點，羅遜伯格是十分重要的藝術家。他自音樂家約翰·卡吉（John Cage 1912-1992）之的拼貼聲音之包容性理論吸取營養而拓展材料範圍，在1955年創造了第一件「物體作品」，以床單及枕頭覆蓋粗獷的表現主

義式油彩及小物件，他將此油彩與物體的組合成為複合繪畫（Combine Painting）。藉由複合繪畫，他試圖導入現實的因素，此思想與當初立體派使用拼貼及介入物時的觀念相同，他以消費社會製造出的物件來呈現出當時社會中的「現實」。他曾經陳述自己的觀念如下：「總之，在某一個地區有四十樓的大廈，在其大廈的隔壁就有又小又簡陋的小屋，活在這樣的都市這件事情，讓我感到十分興奮。在這裡，存在著事物的非合理性共存，這樣子的共存在鄉下無法看見。」（《羅遜伯格，其言詞》（「宮川淳著作集」宮川淳 美術出版社 1980）。都市中的「符號」與從都市被丟棄的事物如垃圾、廢物結合，呈現異質的事物之間的落差，才能夠表現其時代的「真實」。在他的心目中，都市是拼貼，因此，他繼續投入都市的符號與現實的物件結合。此複合繪畫，如僵化的立體派以拼貼再度起死回生，在藝術與生活間之鴻溝搭起一座橋樑。



圖 2-28  
羅遜伯格，《結合點》，1963

1960年以後，羅遜伯格開始創作將多種照片以絹印構成的作品，也影響了絹印組合照片及印刷來源的圖像之勃興。此絹印及照相印刷的技術，讓畫家自由自在地在畫布上能夠組合攝影性圖像，而不再需要黏貼的方式，此技術上的發展對攝影拼貼的領域意義非凡。羅遜伯格將他的作品形式稱為「複合」(Combine)而不稱為拼貼。不過在他的作品中，能夠觀察出與攝影拼貼十分相似的特質，則是將異質的物件組合起來產生對立的效果、以攝影性圖像導入「現實」，可以說，到了此階段，攝影拼貼不再受材質、大小、重力等物質上的束縛，藝術家能夠延伸拼貼及攝影拼貼的理念。

美國的普普藝術家中，安迪·沃霍爾 (Andy Warhol 1927-1987) 也是以絹印複製大眾化形象於畫布上而成名的藝術家之一，是在許多普普藝術家中的代表性人物。他如瑪麗蓮·夢露、康寶湯罐等通俗事物以印刷的方式大量生產，他的創作方式正符合消費社會的結構，他的作品讓人發覺攝影性圖像具有無限複製的能力，也讓人不得不直視攝影性圖像已經氾濫於現代社會，以及包圍人們的生活。

在普普藝術時期，絹印及照相版畫的技術讓藝術家能夠更加自由地創作，正如在現代電腦化時代藝術創作及設計工作均得到前所未有的多樣化表現方式一般，技術的進步有助於藝術的表現，在二十世紀現代藝術中常看見此現象，直到現在還在繼續延伸下去。

## 2.3 攝影性圖像在二十世紀以後

### 2.3.1 攝影性圖像與現代社會之關聯

自從於十九世紀發明攝影的技術以來，其實到現在還未真正檢證過其歷史上意義，不過攝影的出現之後，人們被攝影性圖像（photographic image）不斷地吸引，而它完全改變了人類文明的形態。攝影的出現引發了其他媒體的發明，例如電影、電視、動畫、數位媒體等，現代社會已經被無數的攝影性圖像包圍，對人類而言攝影的出現不但代表新工具的發明，而且是當人類要瞭解世界時所需要的基本因素的改變，換言之，是「構築文化的基本編碼之轉換」（室井尚「攝影與技術性符碼」）。捷克的媒體評論家傅拉瑟（Vilem Flusser）分析文字發明前的人類，以圖像試著建立世界觀，文字的發明後，人類以文字對世界賦予概念，技術性符碼即是將文字構築的概念重新表象化的符號。照片等所謂的技术性符碼在二十世紀初開始成為優勢的文化符號，剛好當時在當代美術界起了十分大的變化，例如畢卡索創作拼貼手法，馬賽爾·杜象（Marcel Duchamp）的「現成物（或既成物）」（Ready-Made），他們將現實的一部分直接導入於視覺表現，可以說是內容上和電影中的蒙太奇一樣，脫離傳統脈絡的符號，開始操作新符號，即是技術性符碼。

再具體地解釋攝影等技術性符碼在二十世紀以後社會中

的重要性。在世界各地，每天恐怕幾千萬或幾億張的照片不斷的被製造，如果將攝影性圖像廣義地解讀，可能還要包含電視、電影、數位影像等所有的影像，這樣一來現代社會中攝影性圖像的數量是天文數字，已經無法想像沒有攝影性圖像的社會了。每天早上起來，我們常看當天的報紙或電視新聞，現在的報紙都以大量的照片加強其報導的視覺化，更何況，電視新聞中的影片似乎已經取代文字或言語在報導中的重要地位。電視已經成為大多數現代人生活中的必需品，而不只是新聞報導，電視中出現的幾乎皆是攝影性圖像，電視對人們的影響力不需要在此說明了。在街上、地鐵的月台、在火車上，還有街頭廣告、街頭電視等，在都市的各個角落人們還需要面對攝影性圖像，可以說攝影性圖像已經成為我們的第一「環境」，對人們而言這個環境創造出比現實世界還要真實的「現實」，這是思想家尚·布希亞（Jean Baudrillard）所謂的「過現實」（Hyper Reality），指的是「比現實還更實體性的世界」，實體世界已在媒體中被逐漸溶解，並被媒體所造成的「過現實」所取代。事實上，大自然等真正的現實已不過是人們的第二「環境」了，現在對大多數的小孩而言，電動玩具或電腦遊戲是比收集昆蟲標本還要親切的體驗，不只小孩，從小就每天看電視長大的人而言，譬如旅行、感情、婚姻生活以及於外遇，所有的生活形式以電視所帶來的概念來瞭解、模仿以及重新體驗，換言之，沒有電視等媒體帶來的符碼就無法解讀自己的生活。再舉另外一個例子，假設有人想去旅行，他之所以想去旅行，是因為地鐵或車站等場所的旅行社廣告，或電視的旅行節目，雜誌

上的旅行報導等等，許多的攝影性圖像包圍著他，無意中在他的心理產生旅行的欲望，是否是這樣的原因呢？接下來，他要去哪裡旅行呢？是美國？加拿大？澳洲？歐洲或日本？不管要去哪裡，產生想要去那個地方的欲望，往往是觀光海報、上面印風景照的明信片、電視的觀光廣告影片等人工形象累積而成的呢？假如來到巴黎，很難不拍把艾菲爾鐵塔當背景的紀念照，如果嫌棄這樣的紀念照而刻意不到艾菲爾鐵塔，也不代表沒有這種人工形象的束縛，我們人類已經無法脫離攝影性圖像製造的人工形象。

人類是將經驗以某種符號賦予意義的生物，其實攝影性圖像即是技術性符碼出現之前，人類就以繪畫性圖像或文字言語等符碼將所有事物符號化來當作「經驗」，人類是必須以記號來構築世界的生物。在這樣的觀點來看，可以瞭解到在現代社會中攝影性圖像的重要性，也可以理解為什麼不管藝術或設計，它在二十世紀後的視覺表現中一直是十分重要的媒材。

### 2.3.2 攝影的機械性視點

「如攝影等機械性的事物，一直以來被認為完全缺少藝術性創造的感覺，但是在這一世紀的時間中，它們終於得到自己的力量，發現其本質性立場，最後樹立了客觀的視覺形態。這是與繪畫不同的孤立的特性，應該被分開完成。攝影

術不是繪畫，也不應該以傳統的美學解讀，是理想的表現手法，即是，為了進化，應該以開放自己的傳達方法來使用。」（莫霍里-納吉《自顏料向光線》）。

自從攝影的發明至二十世紀初期，攝影的本質性視覺特性還沒有被真正地認知。其實攝影所呈現的視覺和人類的視覺有十分大的差異性，但是十九世紀的人似乎勉強地將攝影符合傳統的視覺，刻意忽視兩者之間的差別。

在十九世紀末到二十世紀初期攝影漸漸地成為構成人類環境的重要部分之後，攝影開始慢慢地顯示出其獨特的機械性視點。十九世紀末到二十世紀的「畫意派攝影」（Pictorialism）和「純粹攝影」（Straight Photography）之間的對立也是與攝影其本質性機能的問題有直接的關聯。亨利·羅賓森（Henry Peach Robinson）在1869年出版的《攝影中的繪畫效果》（Pictorial Effect in Photography）中辯證，攝影美學的標準應該是和繪畫一致的，作者甚至於認為藝術性表現的攝影唯有忠實地模仿繪畫，才有可能成為真正的藝術。1886年，英國人愛莫生（Peter Henry Emerson）出版了《攝影·畫意藝術》（Photography: A Pictorial Art）強調攝影和繪畫相同，以維護攝影在藝術的合法地位。此著作使得畫意派攝影得以成立，而且很快的便成為國際運動。但是後來畫意派攝影的發展被純粹攝影的改革所唾棄而消失。

美國攝影家史蒂格里茲（Alfred Stieglitz 1864-1946）創

立攝影分離派時，開始極力地鼓吹攝影是一種獨立的藝術。純粹攝影的攝影家們強調清晰寫實地描寫這個世界的影像本身就是藝術，攝影無須模仿其他藝術形式。就這樣純粹攝影與繪畫的現代主義結合，形成了攝影的傳統主義而一直風光到1970年代。史蒂格里茲指出，機械的直接性則是攝影視覺中的最重要課題，這代表，這個時期人們終於開始注意與人類的視覺不同的機械性視點。

隨著科學技術和攝影環境的擴大，攝影影像的潛力逐漸地往多方向提升，例如，連續動態攝影、空中攝影、X光照片、紅外線照片、顯微照片、手提照相機、照片製版、彩色照片、多重曝光、攝影蒙太奇、光畫(Photogram)等，多樣化的手法讓攝影擺脫傳統的視覺，開始創造新的視覺體驗。其實，當初發現攝影呈現的視覺和人類的視覺不同皆是畫家，印象派、立體主義、未來派等，從十九世紀末期到二十世紀初期的畫家們開始利用還未被傳統文化污染的機械視點在自己的創作上。莫霍里-納吉(Laszlo Moholy-Nagy)、曼·雷(Man Ray 1890-1976)、喬治·格羅斯(George Grosz)、浩斯曼(Raoul Hausmann 1886-1971)、克里斯蒂安·沙德(Christian Schad 1894-1982)、李西斯基(El Lissitzky 1890-1941)等，二十世紀初期的前衛藝術家原本皆是畫家，他們察覺人類的視點無法脫離文化和概念，而攝影的視點是非文化的，最後瞭解古典的視點中，其知覺只是被各時代制度化的結果，是十分不客觀的，而攝影中的視覺是非常客觀的，它具有的力量取代舊的藝術觀念。隨著機械文

明的發展，新的表現方式必須採用新的技術，同時只能以新的表現方式表現其時代。當時在這樣的社會情況、藝術家的發現，準備了讓攝影拼貼及攝影蒙太奇的手法風潮的問世。

### 2.3.3 攝影在現代電腦數位影像時代

1980到1990年代以來，視覺藝術及平面設計中，最大變化因素之一則是電腦廣泛地被運用到視覺傳達的整個過程中來，一方面是電腦硬體的高速發展，比如美國蘋果電腦公司在1984年就推出了能夠從事平面設計的第一代麥金塔電腦（Macintosh），其中包括了專門為平面設計的軟體，無論從影像製作、版面編排或字體選擇等，提供了前所未有的方便和快捷。尤其在平面設計中的影響十分重大，很多平面設計家立即放棄了傳統的工具如剪刀、尺子、膠水，轉而使用電腦。

攝影術也面對電腦科技的新挑戰，甚至進入虛擬實境的領域。電腦影像科技終將進入虛擬的數位影像，也就是由所謂電腦繪圖（Computer Graphics）的方式產生影像。在電腦繪圖虛擬的世界裡，我們可以靠著虛無的想像力，隨意地操作攝影性圖像，有時不再需要照相機，藉由使用3D軟體等，甚至可以無中生有，能夠創造出如真實一般的影像世界。接下來的問題是，這一項新科技該如何被定位？與傳統的攝影有何不同？在電腦裡被修改或處理成繪畫般的影像不再是攝

影？如果是的話，那攝影的本質又該如何定義？迎接新科技的挑戰，我們必須重新思考如何面對創新的視覺世界。

自從攝影的發明以來，攝影的發展和科技進步一直有著密不可分的互動關係，也影響到當時期的視覺傳達。其實，隨著科技的進步，攝影的本質、人們對攝影的認知也一直不斷地改變。每一次新的發明帶給攝影操作方便、成像更快速、影像更精確、流通更快時，它對社會文化的影響力也逐漸地提升，電腦化時代的來臨也如此。1982年，日本 Sony 公司發明數位相機，將攝影帶入電腦科技的數位時代。接下來，1989年美國 Adobe Systems 公司 Photoshop 影像處理軟體，正式進入個人電腦數位影像時代。所謂數位化是將影像資料轉化成電腦可讀取的數碼（numerical code），如此一來，準備影像創作時所需要的材料不一定經過傳統攝影術的程序，換言之，不再需要底片，從數位相機直接輸入於電腦，或利用圖庫光碟等能夠收集所需要的素材。拼貼法發明的當初所使用的印刷品，如報紙、雜誌等也透過掃描器可以進入電腦裡，不需要黏貼或照相版畫等等技術，不被個人的機能左右，且大小、形狀、位置、色相、彩度、亮度、對比以及質感等，沒有經過專業訓練的一般人均能夠任意地處理，不只造形的改變，也可以靠著虛無的想像力無中生有創造影像。過去，羅遜伯格的複合繪畫、從新達達發展出來的集合藝術（Assemblage）等作品，能夠直接接觸的機會只有在當地的畫廊裡，更不可能由沒有技術和資本的一般人創造這類型的藝術，但是，電腦螢幕中的虛擬世界變成十分真實

的第二個「現實」之後，每個人都可以在螢幕中模擬其類型的作品創造，二度元和三度元的認知，原本就是相對性的認知之差異罷了。在這樣的情況下，傳統的繪畫、攝影、集合藝術、甚至於雕塑等的區別，早已不再有太大的意義，更重要的問題是各物件具有何種訊息和特質。

隨著科技的發展，攝影的本質急速地改變，我們面對著新環境，必須思考如何定位、如何運用、如何解讀電腦化時代中的攝影。