

幻形之像：台灣當代錄像藝術的新境

時間：2014 年 10 月 24 日

地 點：台北當代藝術館

主持人：孫松榮（國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所副教授）

主講人：曾御欽（藝術家）、饒加恩（藝術家）

孫松榮（以下簡稱孫）：

由於數位媒介的發展關係，過去一般大眾對台灣錄像藝術的了解多半從 1990 年代之後，但早在 1983 年郭挹芬、盧明德老師已在日本開始學習與創作錄像藝術了。早期台灣錄像藝術可分為三種型態，一為錄像裝置與行為表演的結合，二為錄像雕塑，三則是錄像藝術的電影化，也是今天將密切討論的部分。

當錄像藝術進入到當代藝術空間，創作者以高度議題化、個人化的方式呈現。在場兩位主講人饒加恩和曾御欽都是對影像、聲音、展場設置很敏銳的創作者，他們作品中大量的場面調度與精密的影像構成元素，都是可以被思考的關鍵。今晚我們希望讓討論導向他們的這些作品中，個人或集體生命政治的呈現，這些問題同時連結到藝術生產、藝術體制等批判性問題。

接下來，我來向各位介紹兩位參與與談的藝術家和他們相關的作品。首先，饒加恩於 2000 年從國立臺北藝術大學畢業後，即赴歐洲學習當代藝術創作，直到 2007 年回國，期間做了很多廣為人知的作品，例如《父語》（2007）、《藝術宣言》（2010）、《REM Sleep》（2011）。在這些創作中，我們可以發現饒加恩對語言、權力、社會結構的揭示與批判；而曾御欽的創作則從 2003 年開始，從大家熟悉的《有誰聽見了》（2004）及 2007 年在德國卡塞爾文件展的系列作品直到現今的創作。今天兩位藝術家將闡述他們 2010 年後的作品。歡迎他們！先請饒加恩發言。

饒加恩（以下簡稱饒）：

謝謝松榮老師的介紹，因為求學過程中我分別在台灣、法國、英國讀過三間學校，這樣的經驗讓我在藝術創作中對符號語言特別敏感，因為到新的環境對所有事物都要重新熟悉，在文化上常常有認知上的錯誤。譬如某一個義大利的軍隊，當他們的領率突然大吼「攻擊！」，所有士兵都愣在原地，第二次吼也沒有人往前進，第三次反而有一個士兵說：「你的聲音好美」，這是一個義大利的聲樂笑話。像這樣的錯認一直在我的創作中不斷發生，因為我的作品類型很多，但都以觀念的計

劃出發，包含錄像、空間裝置、手稿、素描等，這些都是想針對符號系統的制約進行提問。

首先，從我的第一支錄像作品談起，其實我對錄像掙扎很久，之前一直不想接觸這個媒材，因太多人在做錄像創作了。之所以會開始是從倫敦回到巴黎時，當時我看了一部影片，但我不小心開了導演的旁白註解，所以在看的過程中一直聽到導演的聲音在介紹他的影片，那時以為就是影片本身，當下覺得很有趣，之後才發現這個誤解。那段時間我常碰到符號轉換不過來的狀態，尤其是身體的外在符號，都常在不同的文化認知中受到一些誤解，因此，做了第一支錄像作品《父語》，這是在倫敦時所做的，其英文名稱「Father's Tongue」，是我將 Mother's Tongue 「母語」改換成「父語」。我在倫敦找了一個跟我一樣從國外來的陌生人，他是一個巴西人，我請他站在鏡頭前，而我身穿黑色衣服環抱著他，因知道之後的字幕會上在我的背上。我在他耳邊輕聲細語的用中文講述我在藝術圈碰到的事件，是關於我在法國龐畢度中心參觀時被某位藝術家助理搭訕的有趣故事，這位巴西朋友不會講中文，他只是模仿我的聲音，講完後我再找一個懂中、英文的人把他所講的話翻譯成英文的字幕，當碰到字幕就沒辦法被翻譯出來的部分時，觀眾就依著前後文的邏輯試著重建故事內容。完成這件作品後，它帶我到很多地方展覽，讓我繼續創作下去，因此我很感謝這件作品。

做《父語》之前，我沒有以錄像作為創作媒材，但在 2006 年做了《學徒》這個計畫。那時我在宿舍養了一隻八哥，想教牠一些人類世界的聲音，像是機關槍、做愛的聲音。我把聲音錄好放在鳥籠旁邊，出門後一直播放，當時希望這隻鳥回到森林時可以發出這些聲音，後來卻發展成一件有趣的事，那就是我的鄰居朋友們都誤以為我每天都在看 A 片，看到我時都不是說「Hi」或是「Hello」，而是以性高潮的聲音跟我打招呼。經過這件作品後我發現有些計畫不需做太多實體呈現，也許它的故事性在言談中和人際關係中就已達到它的效果，所以是先有《學徒》才創作出《父語》。

《Touchdown》這件作品是在伊斯坦堡所做，當時打給一個在倫敦的韓國女生朋友，請她幫我買數位收音機和一個可供電一個月的外接電池，原本是希望在倫敦設定一個伊斯坦堡的當地電台頻道，調好、打開後用箱子包裝好，寄到到伊斯坦堡，在英國打開時箱子外只聽得到雜音，直到寄至伊斯坦堡才對當地關於政治、流行文化的頻道，在展覽期間中不將箱子打開，展覽結束後再寄回倫敦。在實際的操作上，運送過程中出現一些問題，因為我特意選擇用英國皇家郵政寄送，不用私人的郵政而使用國家系統，在英國寄送時，經過解釋後，郵局行員覺得這件事很幽默就沒有特意攔下，但在土耳其就被海關沒收。這件作品的概念，是為了將一些隱藏的 social code 和社會疆域顯現出來。對我來說，當代藝術創作的齊一

功能就是不斷顯示出這些東西。

2009年，那時我已經離開台灣九年了，先前回到台灣也都只能短短停留約兩、三週，不太能認識當時的藝術環境，很弔詭地，2009年我申請台灣的駐村，回到臺北國際藝術中心駐村了四個月，那時重新思考了美學的問題，做了《台灣抗議體》，是「你是匹我永不想騎的馬」個展的一部分。那時我對整個社會問題更加關注，因此每當我路過行政院時都會看到同樣的抗議人士，那時覺得奇怪，這些人怎麼每天都在這裡？後來慢慢跟他們聊起來，也想到藝術創作是否能或不能為他們做些什麼？聊天的過程中，一名文盲的婦人說起他們的抗議旗幟被警察拔掉，而旗幟上的文字都是她85歲的先生寫的。因此我提議幫她製作抗議旗幟，拷貝他們的形式並將之放大，後來做了兩倍到六倍大的旗幟，給他們在現場用，但因為六倍大的布條因太大和過重沒辦法舉起來，後來就成了展覽中的文件隨之展出。

《台灣抗議體》影響了我後來《REM Sleep》計畫，對我來說當代藝術必須回應和批判當代社會，我也希望創作能更接近社會的真實狀態，在那件作品前，我受邀參加2010的臺北雙年展，我製作了《Statement》這件作品，其實它也是在駐村期間想的，關於這件作品，在國外，學校會告訴你該如何寫創作自述，有特定格式很快速的讓別人知道你在做什麼，因此回來臺灣之後，我搜集了一百七十幾件創作自述，從陳澄波1930年代寫的自述開始直到2010年的創作自述，整理後發現大約每隔十年就有新的詞彙出現，例如早期有「精神性繪畫」，關於自我、畫布與顏料的關係，後來就有關心女性主義的內容...等等。我把這些搜集當作臺灣當代藝術的野史來思考，因為創作自述通常是給所有人看的，包括藝術家和非藝術家，所以無法預料誰會念到這些句子，可能是清潔工、油漆工、從事政治運動的人都有可能。因此，我有時順著文字內容假想找到合作的演出者，例如陳澄波的創作自述中，敘述他從礦石轉換成油畫顏料並變成畫布來讓大家欣賞的過程，因此我後來就找了油漆工詮釋這段文字，或是找健美小姐念女性主義作品的創作自述；而在拍攝過程中，為了回到觀眾首次讀藝術家創作自述的狀態，我使用字卡並不讓演出者練習。

2010年臺北雙年展之後，我將創作主軸回到臺灣，發現十年間的變化很大，那時住在大安區，周圍有不少外籍勞工，但也察覺台灣社會對他們的態度不是非常友善，那時我就去學了他們的語言，分別學了泰文跟越南文，然後試著跟他們溝通。2011年，我跟立方空間合作《Thaïndophiliviet》，作品名稱是泰文、印尼文、菲律賓文和越南文的組合字，我想做一個促使藝術圈和大眾更去了解他們的作品，展覽包含一個事件形式的語文課，也包含一間投影間，播放我收集關於這四個國家的影片，著重在他們的製造業、文化、國族、幫派等等的內容。之後，我也找

了關於臺灣外籍勞工人數的數據資料，並了解到台灣 2011 年有 42 萬人外籍勞工，然而我們對他們卻不熟悉，也很難他們溝通，或知道他們想什麼。經過一段時間，我有了記錄他們夢境的構想，因我很好奇他們來臺灣工作後，他們腦海中的影像生產有什麼樣的變化？若透過一般的問卷式訪問，可能沒辦法直接問到他們最近在想什麼，所以我換了個角度問他們在工作期間做過印象最深刻的夢。

拍攝過程中，我進入到他們休息的空間，在真實的場景拍攝，原本想像作品最後會有兩個投影，一邊是美夢另一邊是噩夢。但因為我自己語言能力有限，首先只能透過僱主或以有限的共通語言溝通，拍攝時則是以一張 A4 的紙，寫下四種語言的拍攝程序，像是閉上眼睛、自己數到三十或六十、睜開眼睛，自我介紹自己何時來到臺灣、從哪邊來、幾歲、在臺灣的工作內容、每天的睡眠時間等等，然後開始講他們印象最深刻的夢，講完後再請他們閉上眼睛直到我喊卡。在拍攝過程中他們心情都很放鬆，也許是因為他們知道我聽不懂，拍完將影像送去翻譯後我才知道他們的夢境內容；這跟傳統紀錄片的方式不太一樣，一般拍紀錄片時可能會設想一些問題去達到想要的答案，讓受訪者進入到拍攝者的圈套中，但我希望能用田野採集的方式去做，但最後的批判性是很弔詭的，因我們不能拿一個夢境在法律上控告真實生活，例如說我夢到你把我打到淤青，這是不成立的。另外，因這件作品翻譯回來百分之九十九是惡夢，所以後來我改變了整個呈現的形式，變成三頻幕投影，兩個頻幕慢速播放閉眼的狀態，所以三個頻幕都一直在移動，另外兩個螢幕則是緩慢的閉眼動態。拍完後，我感受到我們常常對某些族群有許多既定的刻板印象，例如其中一位夢到他的父親出了些事情，而後來好像真的有發生一些事件，在這裡夢到的事情在另一個空間發生，有點似夢非夢的感覺，讓夢境與真實處於很迷糊的地帶，之所以用「REM Sleep」當作作品標題，是因為往往在藝術史上談及夢都會回到佛洛伊德的夢的解析。所以我想用比較科學的字眼，「REM Sleep」是 1960 年代科學家的研究，REM Sleep 是人在做夢的階段，而大腦運作是跟白天一樣的，只是人體的四肢被麻痺了，大腦將白天的影像試著產生邏輯，大致上概念是這樣來的。

孫：

謝謝加恩的分享，接下來我們請曾御欽為我們分享他的創作脈絡。

曾御欽（以下簡稱曾）：

提及我的創作的狀態，我回想到研究所的畢業論文中，提到我有很多幻想朋友在

腦海中，一直被分析成精神分裂者，但我也覺得何樂而不為。在我創作的十幾年中我有意無意地鋪陳了很多脈絡，若各位從頭到尾去閱讀我的影像，會發現我放了非常多秘密在整個創作脈絡裡，這是我創作上的習慣與個人喜好。我認為一件作品講不完我的想法，需要靠很多系列與長時間觀看影像的過程，才有辦法了解我的作品。

我的作品起點大部分都是來自於當下生活事件中，突然有一些想法在腦海中產生的辯論，而現在我能整理出的大概有四個點。首先，之前我曾經有一個演講講題叫「六〇年代末我活該」，那個對話中講的是我生長背景造成我身體記憶的過程，講述的是六〇年代末期出生的小孩，歷經解嚴、經濟起飛時期到政黨輪替，這個時代出生的小孩出生是被忽略、跳過的時代，例如在我們的學習過程中，是從DOS開機到WINDOWS開機的時代。事實上我們不會新的系統，上一代覺得我們應該要會，下一代覺得我們是老人。另外，臺灣媒體爆炸的時代，直接跳過了六〇年代末，電視節目的標題是「七年級生在想什麼」，所以六〇年代末如同強烈的旁觀者，看著這些事情的發生。另外一個點是，我的作品一部分是在進行中的生活，像這次的座談很可能成為我生活中的一部分。再一個點是嚴肅價值的主題，因為我是一個靠很多想法與影片讓我生活繼續進行的人。我一直不斷提到嚴肅價值，我相信不管在任何年紀、任何階段，都應該要保有一定的嚴肅性，每個人都應該面對當下時代的嚴肅價值並且討論它，因為台灣是一個很容易奴化教育的社會，很多人會告訴你現在年紀還小不懂事，等你長大就知道了，從小我們就被這樣灌輸，便開始否定自己的嚴肅價值，我覺得這是很嚴重的事情。我們將不願意去面對自己嚴肅的當下存在性，或許在年紀稍長會覺得那是很幼稚的思考，但我覺得那很重要！因為只有靠每個年紀每個階段不斷去正視那個嚴肅的存在，你的嚴肅價值才能成長，才有新的思想發生，如果一直只是期待自己長大，就會變成永遠回頭對年紀小的人說話的人。事實上即使年紀長大了也不一定了解事物的發生，我想去講每個時代應該要去講的事情。

最後一個點是分心，我每隔一陣子會做一件關於離別的作品，對我來說那是生離死別的一部份，其實我埋了一個很深的梗，在所有系列中埋下一件關於人的離開、離別、空間關係，以及人在離群索居的渴望與奢望的狀態中的作品。我就先提這四個點是因為，這就是我大概可以約略提到我腦海中答辯的過程，那個答辯是經過我無以言喻的，是在我腦海自動答辯的過程中影像就會生成，我當下的生活狀態會在腦中進行對話，這個對話則是從自我批判開始，質疑這些事是無用但又至少還有些什麼存在的過程，就會有影像生成。

《有誰聽見了》這件作品實際上很榮幸能夠獲得德國卡塞爾文件展的展出機會，而且也痛苦地影響了我一生的作品，之前我曾拍了很多實驗短片，也有拍電影的

想法，但後來就因緣際會的轉移到藝術圈，開始了錄像創作。以前的實驗短片作品都有大量身體折磨以及不斷對辯的影像內容，去討論當下的狀態，這是我的第一件錄像作品，只是想把我嚴肅討論的內容，轉換成很輕盈的方式去呈現，我想用很純粹的身體去講述沈重的事，會用小朋友完全是直覺式的選擇，就是在準備提作品的過程，某次偶然在路上看到小孩跑來跑去，覺得煩躁，很想打他一巴掌。突然之間，腦海中突然浮現那個小孩就是我自己的畫面，而我正在打自己的臉。這件作品我想講述的是一句很沈重的話：「你給我笑！人生就是這樣你給我笑！」。從那時候開始，我做了一系列關於小朋友的作品。我只是覺得我想做腦中曾出現的影像。這個作品總共有出現五段，但我都還是用電影的概念去鋪陳這些片段，我其實所有的影像都是系列，都是鋪陳，之後我會討論到青少年部分也都是鋪陳，從第一段潑優酪乳是一個華麗的開場，像是發生一件命案，到後來小孩在講台上曬太陽，這是在闡述一種感覺、隱秘、私密情感的電影敘事手法，到後來媽媽在女孩身上貼滿標籤，就是一段白話文，就是電影中讓觀眾可閱讀的文字，到第四段小孩跑向父親的懷抱，這個片段就是一個休息，它讓結尾成為一個巨大的結局，這個結尾就是一個媽媽親小孩親了兩個小時，而我把它剪成 24 分鐘的版本，那時文件展就是選了第一段跟最後一段，最後一段展出時，有一個電影策展人向我說：「你知道這個作品引發多大的問題嗎？」因為他們認為這是一件可以跨越錄像跟電影之間的作品，他們都想要展這件作品。

會先播《有誰聽見了》這件是因為它真的改變了我後來所有的創作方式，中間創作了非常多東西，我直接跳過，談到《Fever Dark》，那時從德國文件展回來後，我的世界就徹徹底底變糟了，後來決定申請紐約的駐村，其實那時是抱著難過的心情想離開台灣，因此在紐約待了半年多，那時想法很簡單，首先想把美國的分鏡概念帶進來，第二是想把城市氛圍帶進來，第三是想把當下感受轉化成小孩的身份。抵達紐約後的第一天是寒冬，我打開駐村房門時，只要兩手張開就可以碰到房間的牆，我可以坐在沙發上隨意伸手就可以把電視機打開，光線必須經過太陽折色大樓玻璃才能照亮房間，接下來半年生活就從那裡開始了。那時徹底被駐村環境打敗，這件作品訓練我一件事情，就是如何在即快速且短暫的時間內完成一件作品，那時想的方法是把駐村心境帶入作品。藝術家在駐村時都會想要把自己關在房間裡創作，可是當下我卻必須去會見很多策展人、面對很多交流。必須把自己躲得很笨拙，想辦法讓別人找到，在這過程當中我實際上只想把這個想法表現出來，在跟合作的藝廊提這個想法時，他們都叫我再三考慮，因為在紐約要拍攝小孩是非常嚴肅的事情，而我要拍小孩在床底下、衣櫃裡的樣子，他們都對此感到不可思議，認為一個黃種人要進到自己家拍攝小孩是非常變態的行為，所以我光是說服他們就耗了整整半年。再來我又給自己出了另一道難題，我要把整

個紐約的區域線顯示出來，每個地方我都要去，這是非常危險的行為。例如在 Bronx 時碰到一個黑人媽媽非常豪邁，她就叫她的小孩一字排開，然後叫我自己選擇要拍哪個，我要離開時原本想婉拒她送我到地鐵，但她堅持送我，因為她覺得因為我是亞洲人而且背了一台相機，因此很可能會成為目標，她的鄰居會搶劫我。之後這件作品成為我很自豪的作品，當時還把所有文件出成照片展出，那時在紐約也嚇到所有人，因為他們覺得能夠拍到 23 個小孩是不可能的事，我必須把不同種族、區域、生活環境都顯現，因此對自己來說是非常大的難題。直到回國後將作品重新繪製過，將影像重新繪製成畫，這一系列上次才得以在北美館「真真：當代超常經驗」展覽中得以完整呈現。

接下來要介紹的是《顫動之牆》，從紐約回來後的前兩年，事實上我拒絕跟藝文界有所接觸，因為在我眼中，自德國文件展回來之後，臺灣的環境已經變了。休息的兩年之中，進行了《顫動之牆》這件作品，這件作品講的並非是派對或是青少年的頹廢，我回頭去想我用小孩身體與青少年的身體的差異之處。會用小孩的身體是因為我相信有一個未來的存在，我認為未來是存在的，而我想用簡單而純粹的身體呈現這件事，讓它產生沒有雜質的對話。後來，我覺得未來並不存在，世界走向毀滅了，因此想做一個毀壞的世界去討論一種徹底崩解的價值，而如果還是用小孩的身體，就成為無法救贖的情況，反到是青少年的身體是最不知後悔的，最能夠勇敢衝撞、碰撞所有對立的身體，卻也是最容易被忽略的身體。

年輕時我們可能會義無反顧做很多事情，不論未來在哪裡，因為當下我們會相信當下的價值，我認為我們都需要這樣的身體，我們都要義無反顧地衝撞一切，讓自己在一個壞掉的時代中往前衝。所有事情都在餘燼過後即將毀滅的過程，所以我才想讓青少年在半清醒的狀態呈現這個影像。這件作品總共有四段，會以「顫動之牆」命名，同時也讓展現現場用強烈的重低音去震動，那種震動是為了深入人心，引發人們心裡無法抑制的原動力，從內在不斷震盪出來的力量，呈現一往直前的運動狀態。

《狂躁之夏》是在夏日午後發生的微妙事件，講述的是身體的壓制，我們在極度衝動、欲望、喜悅的狀況，但在我們的生活狀態中必須壓制自己，不能將情緒暴露出來，若一旦展現情緒同時弱點也將被發現，所以我們往往壓制自己，心中有如一團火焰產生餘燼，慢慢升空漂移至上空形成盤據的烏雲，唯一能分享這個情緒的只有伴侶或自己。這件作品主要想呈現這個過程。《風景的彼端》是想讓人想像自己的人生就是在草原中，一出生就是不斷往前爬，不知前方在何處，但身體就是不斷往前無法停滯，在前行過程中碰到另一個人就會自然攀附在他身上，

這就是生命的過程，在不斷攀附過程中往不知所謂的前方繼續前進，即使日曬雨淋、受盡疼痛，直到死去。所以在爬行的過程中，身體會有很多灼傷、過敏的部分，事實上影像經過很多細微的微調，是由三到五張照片不斷反覆，但這個動態是非常微小的動態。

我的創作常常考驗觀眾的耐心，我一直認為觀看作品過程中現在的觀眾是被寵壞的，很多觀眾進到展場不到三十秒就離開了，現在的人已經忘記如何觀看過程中讓身體狀態靜下來感受，觀眾都拒絕這個過程。接下來這件作品是還沒在台灣發表過的《囂喘》，這件作品是為了直接對應到身體即將害怕消逝的狀態，就是不斷往前沖撞時，身體害怕即將消失的過程，但這件作品至今都還未能展出。

至於《無境之人》是我接下來想介紹的部分，《無境之人》這件作品是拍攝了約一年半的作品，想強調的是心靈無所歸依的狀態，在所有狂歡、衝撞的餘燼之後，沒有可以回去的居所，寧願在衝撞跟回歸的中間狀態停留，讓自己仿若還有存在感的當下與自己對應，當中的昆蟲就像是幽魂，或是像縈繞不去的事物，因此在臺北拍了 56 個街頭，因為我必須找到對的空間，這是我整個系列章節的結尾。開始青少年的作品以來，所有聲音都是我自己處理的，我希望能夠達到一個交響樂的概念，先前的《自白書》的聲音是節拍器的聲音，當節拍器打下時一切就不會停止，就像一場交響樂一樣，從開始有巨大的聲響、到寂靜的敘述過程，進入狂躁不安的弦樂，讓小提琴的聲音處理成呱聲的狀態，我希望作品都能像一個章節般呈現事物的過程，也希望這些作品都能透過一個個展完全展出，接下來也會將這個系列完成。

孫：

感謝兩位藝術家對作品的聚焦討論。對我來說，你們兩位的作品在當代臺灣錄像藝術中佔有重要的位置，像饒加恩的作品中奠基在一個紀錄性的基礎上，對移工、勞工、語言權力的外在環境描述，而曾御欽的作品相較之下則是極度的私密，是很自我隱藏的狀態，但兩位的創作都將聲音、影像指向批判的位置。饒加恩對體制、生命政治的處理，曾御欽卻以迂迴的方式談對藝術體制的不滿，或是透過不滿展現在影像中身體的替代身份上。想請問兩位依照這樣的創作方法，你們如何定義自己在臺灣當代錄像藝術中的角色？

饒：

其實我把藝術創作元素分析得很清楚，我會常強調這些媒材、元素，該怎麼拍攝、

劇組、內容、最後的視覺，我一直認為當代藝術具備批判性，若要讓這些東西成立這些元素就要對位，我並沒有要奠定自我的位置，我只是單純想著哪些事情我沒有做過，或是哪些事情別人已經做過。假設我若碰觸到紀錄片的範疇，就會去思考我認為的紀錄片缺點在哪裡，像荷索、麥克摩爾的紀錄片，都有他們熟悉且擅長的部分，我也只是把擅長部分展現，以講述我所關注的現象。回到臺灣後想講的是人的基本生存狀態，我覺得很多事物都需要更被深入探討。而曾御欽的敘事就非常細膩，因為我之前沒有看過他那麼多的作品，以及他的影像與電影的關係都非常特別，今天很謝謝他的分享。

曾：

我沒有想到太多所扮演的角色，只是想讓錄像這個媒材更理所當然化，我想讓這些影像發生應該的作用，錄像是在是這個時代像是畫筆的存在，實際上我一直想做的事就是能穿過影像去做到影像，讓我的身體能改變影像以達到我想講述的內容。我只是不斷在給自己難題，所以不會像要去定位自己。創作的過程是很喜悅的感覺，讓我懷疑的事情經過轉化的過程，以拋出問題並且找到對應的方式。

孫：

也許我要問得更清楚一點，剛剛饒加恩提到荷索、麥克摩爾，其實都是國外的作者，相對於台灣的紀錄片，我們的批判性都是從控訴性開始，是流於直面的批判，但我們剛剛看到饒加恩的作品其實是具有某種後作力的影響。雖然我們常看到台灣抗爭的畫面，但無法得知他們真正的想法，我覺得錄像或視覺藝術有一股力量去補充現實社會事件的不足。而曾御欽的影像中有大量的後製性，透過畫筆、聲音等數位性材料，讓影像成為會動的繪畫、攝影。當臺灣有越來越多人投入錄像創作，但有許多作品都太簡單的處理現實問題，或只是再現現實的過程；另一種則是極度虛構，但在其中又無法找到影像與聲音創造的力量。而兩位的創作則可看出兩方的作用力，而這股力量則引導出新的面向，這是我想強調的重點。

現在把問題開放給現場觀眾提問。

A：

我想請問饒加恩，關於《REM Sleep》的作品，我很好奇為什麼為想用三頻道去投影，對我來說三頻幕會有一點干擾。因為影像內容是在講一個夢境的故事，我

進去展間時已經播放到一半，當我想了解講的內容，影像卻又是錯置的播放，一開始會讓我不知道故事的順序在哪裡。

饒：

之所以會改用三頻道，是因為我需要一些敘事在裡面，去強調睡眠的狀態，所以頻道會互相切換，會有一種肖像的性質出現。大部分紀錄片都是單頻道，那種敘事性跟三頻道是不同的，我希望讓人家能更快速地了解狀態，能讓個別性能強烈一些，如果是單頻道播放，只透過一個銀幕會上總片長拉長，也沒辦法讓時間那麼靈活，是我建構視覺語言的方式。

B：

我想請問《statement》拍攝過程中，每個人都要講述一段有點長且不熟悉的敘述，因為每個人的狀況不太一樣，這個部分該怎麼進行？

饒：

他們都有字卡在他們眼前，像剛剛第一位是牛糞博士，他是政治訓練出來的，很會扮演各種角色，我請他們把這些字當成自己的話講，讓他們在旁邊順了五分鐘就非常順利，有些他們不熟悉的字就會講得不順，但這些都是刻意設計在影片中的，因為對一般人來說那些字詞本身就不太熟悉，而我想提問的是為什麼藝術家會想用這些複雜的字眼去跟大眾說話，也是我們常在展覽中看見的文字，主要是想說藝術是怎麼樣被生產的，藝術家是否在騙自己或騙大眾，這是對當代藝術生產的提問與自我的質疑，今天若把這些創作自述公開給大家看，而我是讓這些字回流到展場中。

孫：

我想追著問一個問題，兩位作品中都會有高度的調控，你們都會很希望裡面的人配合你們，去做你們想做的事。兩年前我因為紀錄片雙年展的單元策畫跟你們首次見面，那時影展邀請的作品包括《REM Sleep》跟《我所痛恨的假設》，請問你們的創作會讓多少即興的成分流入，以對作品產生無法預期的作用？讓作品發生質變？

饒：

基本上我拍攝時都有一些拍攝過程，我會先設定這些過程，作為一種方法學去設計這些資訊，這些資訊是我完全不能掌控的，因為我並沒有要求他們要講特定一

個面向的事，我只跟他們說講一個夢，所以即使有模組在運作，但後面的結果是我完全沒辦法預料的。剪輯時我當然有做了一些視覺上的調配，例如時間長度、故事之間的關連等，但很巧的是試拍的影片完全沒有用而已，我儘量持平理解我得到的資訊，再做後置的整理。《Statement》也是這樣完成的，我只是把現實的事件搜集起來，再做比較主觀性的整理而已。

曾：

我的部分在小孩跟青少年間有兩種不同的處理方式，大部分都是場景或畫面在腦海中發生，我就必須找到逼近畫面中的場景跟人物，小孩的設定是沒有非要一定要怎樣的小孩，跟他們溝通的方式以想像的方式，讓他們把事件想成劇場表演，然後跟他們解釋一些情緒，例如人的痛苦，他們會試著去想像事件、進而詮釋，但在這之前會先試拍很長的時間，讓他們熟悉鏡頭，才會拍攝我想要的攝影手法。青少年就比較好溝通，像《顫動之牆》就是直接灌醉他們，因為他們都已經成年了，讓他們呈現一個微醺的狀態，再開始下指令，因為他們都已經有點微醺，所以動作也非常自然。所有的拍攝在進電腦處理時，我都會讓作品維持百分之二十的自由度，讓演員有自己的詮釋，或者讓現場的事件自然發生，在小朋友的部分亦然，百分之八十符合我腦中的想法，剩下百分之二十都是他們的反應。我會製造一個我想要的歡樂氣氛，但真正有其他情緒我也都能接受，我給的自由度在於演員的自然反應。

孫：

另一個問題是關於身分，不論是勞工、小孩、青少年，我們都對他們會有刻板印象，兩位的作品中有一定的預設狀態，像《REM Sleep》中必須設法讓他們進入夢境，或者讓他們在睡夢、清醒之間講述一件事，曾御欽則是設計一個如夢的情境，讓他們進入到鬼神狀態說話，這兩種狀態是否讓他們侷限在大眾的刻板印象中，或者這些狀態會讓我們無法脫離對他們的刻板印象？

饒：

我常會用另外一種方式去講一件事情，例如“Mother's husband”是我爸爸，就是轉換一個角度、關係去分析他們，進入到社會結構、家庭結構去分析他們，在《REM Sleep》是為了製造一個真實情況的關係，雖然無法判斷他們說的是不是真的，但有時候我是請他們照著他們看到的影像講，所以也會比較順暢。其中也有人誤解成講述夢想，所以就編了一個夢境，那時一聽就知道是假的，我是想把這些東西帶到錄像作品中，那是比較少人做到的。

曾：

這個問題我也常常困擾，因為小朋友的作品常被作為戀童、虐童的影像敘式方式，但我從來沒有設定過這件事，我習慣的呈現方式是類似劇场的概念，所以小孩的身體、身影都只是一個說故事的角色，我只是用了他們的身體去對應我所要講述的架構方式。這麼做很容易讓我被投映到一些既定的刻板角色，實際上我也試圖讓觀眾多了這樣的誤解，我喜歡考驗觀看過程中的觀眾，是否再次剖析這些影像。所以作品中很多細微的部分都是希望觀眾能仔細觀察的。角色設定就像一齣舞台劇，只是把它設定在 **frozen** 的狀態。

孫：

這個回答我很感興趣，因為你的作品中有一個極度慢的節奏是跟蔡明亮導演一樣的，你希望觀眾看到一個極度細密、時間很長的影像，你怎麼看待這一層影像的關係？

曾：

關於緩慢影像，可能是因為我很喜歡凝視鏡頭的呈現方式，我常在想過去的觀眾凝視繪畫或電影時可以那麼專注，像是《霧中風景》這樣步調緩慢的作品，大家卻願意任由時間流動，認真地投入觀看影像的過程，我很想做到這樣的對話，所以希望影像的時間能呈現近乎靜止、緩慢訴說、感受事情發生的過程。

蔣伯欣：

謝謝松榮幫我策劃今天這場座談，我聽到後面才恍然大悟這兩位錄像創作者牽起一條這麼微妙的對應關係，幾年前在評台新獎時，就有討論到饒加恩談勞工的問題是否太過社會性，我那時覺得他是在呈現臺灣人怎麼樣看待勞工，而非直接再現勞工的社會處境，那是非常自我私密的事情；御欽的作品看似一種私密的呈現，事實上卻有對應的社會課題，對我來說這是非常微妙的對立，我好奇的是，御欽覺得自己的作品能夠呼應到學運，你是怎麼看待學運之前的青少年狀態？

曾：

因為那時我已經教書交了三年多，當時的社會問題讓我當時覺得社會已經毀滅了。在拍孩童時，我感受到社會秩序正在崩塌，我們這個時代看著父母建構經濟起飛時的光榮時代的發生，很有趣的現象是所有的父母都忘了自己的小孩就在旁邊看著父母正在面對也百合學運的發生，父母可能有感於社會的變動，但他們都忘了孩子在身旁看父母面對社會，這是一個有趣的連結。另外一點是所有父母都忙於工作，小孩就成為鑰匙兒童，對家庭開始陌生，在那個過程中我們雖然了解父母的辛苦，對我們來說那都是美好時代，但很多父母面對當時都充滿艱苦的回憶，但孩子卻對社會充滿美好想像，這裡產生奇異的對應，正在這個過程中社會開始

毀壞。例如搖頭世代的出現，整個社會政黨輪替、社會蕭條，經濟越來越糟、夜店紛紛成立，可以見到很多有頭有臉的人在這些場所中迷茫，當下就會開始懷疑社會，開始產生很多矛盾，明明社會還在建構過程，而這些人把建構的成果破壞了，而我們就看著正被毀滅的那些曾經的美好。在此對應到我從德國文件展回國後，看見臺灣的氛圍更加混亂，當時跟學生們聊起，他們也對社會充滿疑問與憤怒，因為長期的奴化教育，他們覺得自我沒有能力去衝撞，但卻又想去對立。這時正缺乏一個引子，太陽花的出現正是點燃了這把火，長期奴化教育下我們已經忘記去懷疑所有的事情，當生活常規依舊進行，試想這些常規是否理所當然的存在，正因為這份懷疑才讓我做了那件作品。

孫：

謝謝御欽，我來做一個簡單的結論，這次的題目「幻形之像」是我在兩位作品中看到了你們試圖轉化臺灣當代所發生的社會脈動，或是個人想像，創造出新的影像感動和力量。即便饒加恩作品的政治性居前，曾御欽的作品的影像性居前，但在某種程度中你們交會了臺灣政治與美學的關連，這也是對臺灣當代錄像藝術很好的回應方式。下週袁廣鳴老師、陳正才老師、林俊吉老師會談論錄像藝術與行為表演之間的關係。今天謝謝兩位精彩的演說，謝謝大家！