

媒體考掘學：臺灣錄影藝術的開端

日期：2014/9/26

主持人：蔣伯欣／國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史藝術評論碩士班助理教授

主講人：盧明德／藝術家、郭挹芬／藝術家

文字整理：李瑋茹

● 石瑞仁（以下簡稱「石」）：

各位朋友大家晚安，今天是我們的第二次夜間開講，依舊請蔣伯欣老師來主持。今天的兩位貴賓我們要在台北聽見他們現身說法並不容易，他們是從美濃來的。而今天要提到的台灣媒體藝術，他們是最早從國外學成歸國的，同時也是藝術家、開設錄像藝術、新媒體、複合媒體創作相關課程的老師。北美館剛開館時，觀眾們看到盧明德老師與郭挹芬老師的作品時都為之一亮，不敢相信地問著怎麼會有這樣的作品。盧明德老師之後參與伊通公園的活動與展覽，所以我們以前在台北都很熟，但後來他就到高雄去任教了，也在高雄師範大學最早成立跨領域研究所，對於這塊新的領域著墨甚深，那現在就請蔣老師與兩位老師向大家分享一路上的心路歷程以及成果，謝謝。

● 蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）

謝謝石館長，我先介紹兩位老師，向各位說明這次的講座設計用意。這個講座在規劃時，我們將盧老師以及郭老師視為臺灣當代錄影藝術的先驅者。過去關於臺灣戰後美術的書寫多從五月、東方畫會開始，但可以發現抽象畫的風潮與當代藝術之間還是存在一定的差距。究竟我們現在所看到比較重視觀念性、強調媒體複合性、以及整合藝術形式與環境的體系是如何建立的，我們可以發現其實在由盧老師與郭老師的創作在八零年代前期，可說是開風氣之先，且誠如石館長所說，兩位老師不僅是創作，也透過教學影響臺灣當代藝術界的年輕藝術家，推定了臺灣當代藝術觀念的深化。上一場我們邀請香港的研究員來說明中國當代藝術，而本場則是由臺灣當代藝術先驅者的開端，讓盧老師與郭老師為我們現身說明，我們就先掌聲歡迎盧老師與郭老師，謝謝。

● 盧明德（以下簡稱「盧」）

石館長、蔣老師，台北當代藝術館的同仁、郭老師，以及各位先生小姐大家好。我在高雄師範大學教書，曾經待過幾年伊通公園，今天很高興有這個機會能說說以前的事情。從 1985 年回來臺灣之後，很難得有臺灣的學者或藝術家有做比較系統性的整理。就我們的年紀來講的話，以前的我們是比較注重脈絡的整理，而我自己也在教書，上課的時候也會教同學如何收集與整理資料，由於當時

知識貧瘠，為了蒐集資料也花相當多錢。而我從日本回來時剛好是伊通公園的起步，我與他們分享當時我在日本筑波大學的老師——山口勝弘（他的資料我也全部都有）告訴我的，山口老師認為之後會是影像的世界，當時我似懂非懂何謂影像的世界。而山口老師當時有個構想，因為當時日本的經濟不錯，他希望東京能有一個媒體的實驗空間，因為學校能提供很好的媒體設備，提供給全世界的藝術家到此創作，所以十幾二十年後，會很多的當代影像作品留存於此，也能讓藝術家帶回，他當時就有如此的構想，他也認為未來的學校將會是個數位中心，再下分各系所，他如此對於媒體、數位與未來的想像，帶給我非常大的影響，以此做為一個開始。

而我跟蔣老師在高雄有討論到關於影像的部分，以及談及錄影藝術相關事情，蔣老師提到我們是先驅，有些不敢當，而臺灣也有很多非常好的藝術家，還有第一批的留學生們，我們都熟識，都對當代藝術影響很大，而其中一支就是影像，或是說錄影。而去日本之前我在師大求學時接觸超現實、抽象藝術等，包括接觸老師的作品，圖片資料非常有限，而後來美術館增加，看到作品的機會也就增多了。

那現在我們就進入簡報內容，大體上會就著簡報內容的次序，會有歷史回顧以及我所看到的錄影藝術於日本和臺灣的前期發展，也隨時歡迎大家提問。

我跟郭老師是大學同學，回來臺灣後都在任教，而做比較多錄影藝術的其實是郭老師。我在日本的時候同學都叫我垃圾車，因為我甚麼東西都收，後來我在碩士論文時就以「二十世紀媒體藝術的發展」如此大的題目來整理我所收集到的資料，而這些基礎，也讓我在回來臺灣後分別在東海大學開複合媒體課程，以及現在高師大的跨領域研究所，因為我講的就是媒體的擴張，其中最重要的一支就是影像及影音，現在也有很多臺灣當代藝術家，例如袁廣鳴，都有非常多的作品，但是現在的趨勢和過去有很大的區別，所以今天等於是介紹與回憶，以前的錄像藝術是怎麼回事，那時候看到的名稱與定義、資料與作品，我們是受到甚麼樣的影響，那時有時間的定位，還有對於作品的想像。而我們在高雄時提到的一個問題是，為什麼都做錄影裝置，沒有集中在影像上，我待會也會解釋。而今天由我來主講，由郭老師來補充。

● 郭挹芬（以下簡稱「郭」）：前不久蔣老師到訪我們家時，找出了一些照片，也就是大家比較好奇的是，我們在去日本之前，於臺灣接觸的藝術是甚麼。我首先要先釐清的是，在我們大三那一年，才在臺灣看到影印機，由此可知當時的科技如此低落，當初在留學的時候 指導老師問及我們要做甚麼題目，盧老師是研究油畫，而我是雕塑，因為我喜歡立體造型。而老師覺得題目名稱太舊，是否能新穎一點，才將我們引入當時最新的「複合媒體」與「錄影」的概念，當時連甚麼是「錄影藝術」都不懂，而早我一年到筑波大學的盧老師，每天都到圖書館閱讀《美術手帖》，從創刊號開始閱讀，看到不懂的就註記，以及大量影印，當時有種慌張吸收新知識的感覺，所以盧老師才會先整理整個二十世紀的藝術發展，

這就是我們要先陳述的背景，在這樣的狀況之下，我們是如何去吸收新的知識，以及回臺灣後帶入教學中，而現在所看到的，是我當時大學時候畢業展的油畫。



1980 年郭挹芬油畫自畫像。



1974 年郭挹芬臺灣師大美術系畢業展油畫作品《陽關三疊》。



而盧老師在 1980 年出國前就在高雄新聞報畫廊舉辦個展，展覽會場有顏水龍主任，我們當時都還只是助教，這是我們的合照。

而我們要去日本前，已經找好指導老師了，當時他正好有參加台北市天文台所舉辦的雷射景觀大展，其中一位「三田村峻右老師」的作品有參展，他即要我們去蒐集資料，當時才知道何謂全像攝影、雷射景觀，當時這樣的作品算是臺灣很早的有

接觸到科技與藝術的展覽。



1980年台北市天文台舉辦第一屆雷射景觀大展，三田村峻右教授參展全像攝影作品。

我在一九八三年十月進入日本學校入學考試，他們所謂的研究生就是我們的旁聽生，在旁聽的一年去認識老師的作品，因為題目已經選擇為錄影裝置藝術，當時的第一件作品就是以「宴會」的概念來創作的。



1983年10月郭挹芬筑波入學考試錄影裝置作品《宴會》。

這件作品的左、右有兩台電視，電視中有兩個人坐在餐桌前吃東西，畫面本身也是透過這個桌子所拍攝的，所以桌面上的物品延伸到電視中，形成一個空間的關係。當時原來的想法是，若給我更大的空間，我會利用不同的房間，宴會的桌子是穿插在房間之間的，透過影像的處理，可以形成一個虛擬的概念。而另一件是《大寂之音》，因為我在臺灣有學過古琴，到日本時有將古琴帶過去，所以我就帶著古琴到學校的樹林表演，際上用影像方式處理，但是以裝置部分來做詮釋與呈現錄影裝置。



1983 年 10 月郭挹芬筑波入學考試錄影裝置作品《大寂之音》。

●盧：先提及一點，當時國際藝術界中，有一條科技與藝術結合的路線，日本稱為「尖端科技藝術」，雖然藝術家會與科學家合作，但這裡提到的科技為藝術的輔助。而跟科技有關的媒體運用一定跟媒體設備出現有關，在錄影藝術出現之前有個藝術類別稱為 TV art，即電視藝術，這個出現的時間很短較少人注意，由於一開始的影像設備只有電視，例如德國藝術家 Wolf Vostell (1932-1998)，他開始在畫面內放置電視機，觀念上是以電視機中的電視機，與外部的繪畫並置或結合，早期有像這樣的作品，而提到這個的原因是，在錄影機出現之前和之後，差別就是錄影的設備，再來就是編輯的設備，這些影響的是作品，誠如聲音設備出現之前與之後差別也很大。所以早期只有電視時，只能玩畫面中的內容，像是鏡頭的伸縮，因此能運用的材料有限，有限的是，在電視與拍攝還有一些後製。另外，早期我們的作品為什麼會有一些效果，而非純影像，是因為我們當時接觸的國際性錄影作品已經是錄影裝置的潮流，雖然我是從頭學起，但當時環境上是這樣的，也就是利用錄影、材料、環境，以及整體裝置手法來表達的方式，這就是我們形成錄像藝術的養成過程。

再來我要補充的是，藝術家有現成物與物體觀念的時候，電視機本身就是作品，而非只是影像，整體裝置都是作品的內容，會做錄影裝置最大的關鍵就是這樣，除了影像、電視、環境、行為與觀念都是「作品」。

這是在筑波上課時比較觀念性的作品，我在海邊有做關於「時間消長」的作品。



盧明德選修河口龍夫教授觀念藝術課程的海岸沙雕作品。

筑波大學當時遷移至郊區是一個實驗，原來稱為「東京教育大學」，是一個科學園區，當時已有基本的都市規劃了。



●郭：我們本身雖然偏向創作，但在創作的論述上，需要提出一件碩士論文相關題目，而我的研究是提出錄影裝置的研究與創作。當時盧老師已經帶著小孩回臺灣〈盧之筠，1984年出生於日本〉，而我則是留在日本，當時是留學生的我其實是很窮的，除了電視與錄放影機學校有提供之外，其他材料都需要自己想辦法，而我想到最毋須花錢的是，當時正值三月，櫻花凋落之時，我就去學校的櫻花林中撿了很多落葉，所以畫面中的這個作品的乾枯落葉就是櫻花樹的落葉。我將落葉全部鋪滿，牆面則是用透明的塑膠布與噴膠，再將落葉撒上去，重疊再重疊的很多層，極力佈置出我的題目：作夢中夢，悟身外身的氛圍。

而重點其實是在三台電視中的影像，中間的影像我定位在現實面，因為我認為夢是虛幻的，現實就是現況，我就拍攝同為留學生的鐘有輝〈臺灣現代版畫藝術教育耕耘者〉與他的孩子與蘆花田中玩耍的畫面，並沒有故事性，以一種寫實的影像和色調分離與馬賽克做效果，因為當時接收到如此新穎的觀念衝擊，所以會讓我們極盡去做很多的效果，事實上是沒有意義的，純粹以花俏來呈現。

左右兩台電視畫面是想呈現夢中的夢，反映的是人生與心情的寫照，人生就像是一個蚌殼，不斷的在海沙中沉淪，而在吐沙的階段，我有利用慢動作的方式呈現。我們的評分方式則是先在學校指定的場所佈置好作品，再請指導老師與口考老師到場聽我的解說，當時做這件作品時我可說是獨立完成的，其實非常辛苦，因為先生與孩子已經回臺灣，只剩下我獨自留在日本，雖然辛苦，能帶回臺灣的資料也僅限於畫面紀錄，但現在回想起來也是相當溫馨的。



1986年2月郭挹芬筑波大學畢業製作的錄影裝置作品《作夢中夢·悟身外身》。



1986年2月郭挹芬畢業謝師宴，後排左起：篠田守男、山口勝弘、三田村峻右、河口龍夫教授們。

後排四位都是我們研究所相當厲害的老師，最左邊的是篠田守男老師，擅長的媒材是不鏽鋼金屬，再來是山口勝弘老師，專長於錄影藝術。因為他是我的指導教授，我非常驚訝於他的履歷，在我出生的那一年（1951年），山口老師正好大學畢業，他已經在日本與音樂、舞蹈與建築界等成立「實驗工房」，將包浩斯的精神再現於日本，有意在日本發展新的藝術革新，所以山口老師與當時的女朋友，多田美波（日本知名雕塑家，擅於鏡面雕刻）使用新素材來創作，當我看到這個資料時我非常的傷心，因為日本已經有一群人在做實驗工房，相較之下，當時的臺灣藝術界是何等的情景！而我到三十歲才到日本去接觸這樣的精神，覺得相當的震撼，也發現到從事教育工作是正確的，其實盧老師因為非常不喜歡講話，因此原來很排斥擔任老師，但我們有個理念是，學生有權利知道所有的一切，老師有責任告訴學生所有的一切，我們只要是當老師的就必須告訴學生全盤的狀況給予選擇，這個環境不是片面、封閉，也不是狹窄的，儘管我們明年都要退休，但覺得對於臺灣的教育有些貢獻，也有點意猶未盡的感覺，因為這是需要代代接棒下去的。看到照片中的那些老師們，在三十年前就已經做很多事情了，相對於臺灣可說是落後不只三十年。然而現在的臺灣則是進步相當大，且不比東京差，我待在的女兒就有提到說，日本現在的藝術環境則是有點停滯的狀態。

●盧：補充一點個人感受，藝術跟科技結合的環境其實是一個整體，所以在這個環境內的藝術家他會接觸到別人的作品，他的感受、意識形態，對於科技的理解，要在實際落實於作品之後，才會呈現他在那個環境體會到科技與藝術的結合之發展情況。所以當時到現在我都還在考量的是，臺灣的科技，也就是現在臺灣的藝術家所處的環境中，對科技的理解上是否前衛，因為藝術家是反映，但也會預測。而我在臺灣師大當學生時，面臨「當代藝術」被老師們認定是抽象與超現實等早

已是藝術史的部分，而在筑波時，卻有人做表演，有人做裝置也有錄影裝置，也有早期的電腦繪圖，有觀念、聲音藝術，他們並不將學位這件事看的很重要。到日本之後，我才開始習慣這些新的藝術方式，在那個環境學習之下，自然也會以前衛的方式表達我想表現的作品。

這是我從日本回來之後，在東海的作品，因為東海有很多枯枝，早時我們從日本帶回的攝影機與錄影機，還有小電視做了一些作品，在我的觀念中，電視機也是一個物體，等於我是做一個複合的環境，電視機的影像與電視機都是作品。



而這是當時我們帶回來的攝影機。



這件作品則是當時，我開始有我自己複合的想法，作品中有三個元素，一為自然的素材，當中有我自己的符碼，再加上觀念與影像的組合作品。



而早期山口老師與楊英風先生都是推動科技藝術具極大貢獻的。



再來提到我與郭老師很重要的一件作品，這是在北美館的媒體環境展所提出的作品，是以裝置的手法，單純加上物體的想法以及數位、聲音還有行為的紀錄，一個綜合性想法的作品，雖然沒有保留下來，但算是一個重要的轉捩點，影響了之後的發展。



而這件作品主要是一個集體演奏團的想法，所以運用了電視還有樂譜架，放上生物的內容。而有次伊通公園的成員與誠品商業空間合作，請我們選擇一件詩人的一首詩來進行創作，我就選擇了一首內容有鳥的的詩進行創作，比較偏環境綜合的作品。



●郭：我們在筑波時有一場留學生的聯展，我嘗試使用以錄影手法呈現符號性的概念，概念很簡單，我在一道牆的上面噴漆，噴上「WALL」的字樣，在擷取部

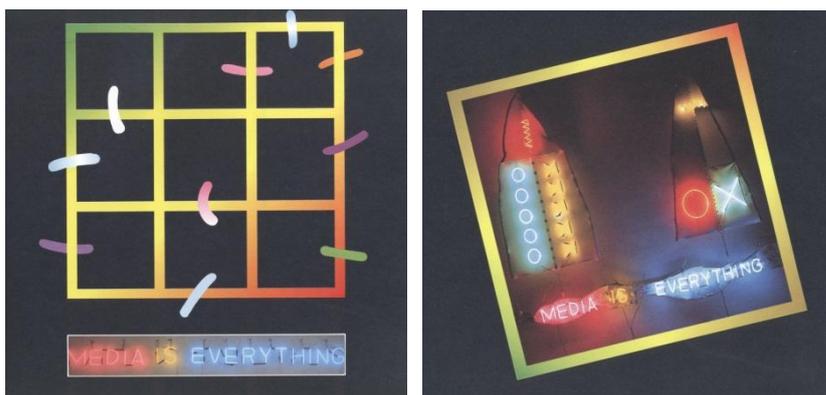
分影像在展覽空間再現此道牆，讓電視機嵌入牆中，當時僅是用一個簡單的方式處理，我當時其實有很多理念不是很清楚，但是山口老師很喜歡，說明此件作品就是一個符號性的作品。我想表示的是當時雖然我們僅是很盲目的去玩，去創作，但是指導老師就會給予一個論述的基礎，給予如何從符號的概念，再從影像的角度去尋找自己創作的元素，後來我在 1990 年曾將作品在台灣展出。

●盧：補充一下這件作品，這道牆是一個磚土的牆，牆中有電視機，電視機內有 Wall 字，在做一個牆內牆外的觀念。



郭挹芬作品《The Wall》1990 年 省美館於「尖端科技藝術展」 展出。

●盧：那我早期也做了一些霓虹燈的作品，題目 MEDIA IS EVERYTHING 是我碩士的結論，雖然不是很清楚，但是在思考媒體在未來是很重要的。這也是我回臺灣後，在國美館推動的科技媒體藝術展覽作品。



盧明德作品《MEDIA IS EVERYTHING》1990 年於省美館「尖端科技藝術展」 展出。

而這件是我在東海時的一件實驗作品，其中有樹枝，我在樹枝存在的自然條件中繃上畫布，也放入電視，電視是有影像的。



盧明德作品《家族 I》1990 年 省美館於「尖端科技藝術展」展出。

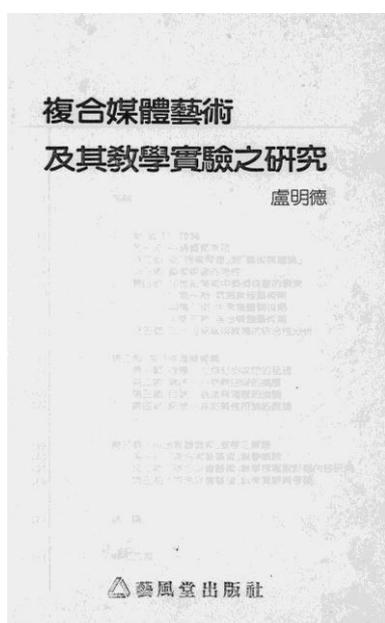
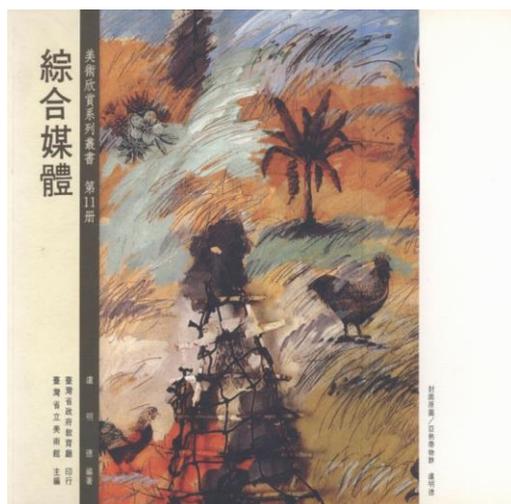
●郭：早期我們的裝置作品都有一個比較粗淺的想法，也就是說如何去改變電視機的造型，讓大家忘記電視機是電視機，那就是改變它放置的方法。第一個方法就是我們會盡可能遮掉或拿掉電視機的外框，或者以懸吊、嵌入別的物件中，再來就是顛倒、量化成為一個電視牆，所以我們多在嘗試電視放置的方法，無非就是要剝奪大眾對於電視機的「機能性」使用觀。而現在我們有投影技術後，這個問題就解決了，不像以前電視機的模樣需要讓我們花很多心力去處理。

●盧：當時影響我們最大的是山口老師，他有一件作品是利用山手線，以及長時間的錄影來說明時間變動的關係，另外還有一些前輩們的作品，影響著當時處在那個環境的我們。

再來這件作品是在北美館的展出的《對話》。而回臺灣後我有一些文字書寫的整理，由國美館出版。

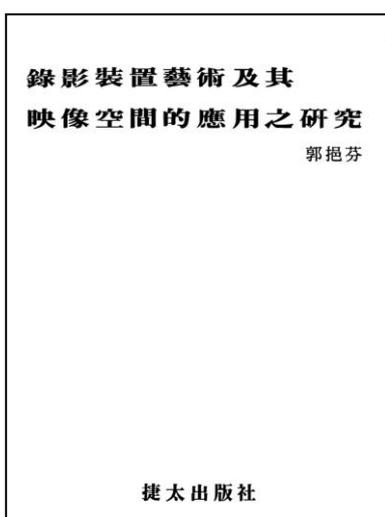


●郭：當時由於臺灣的智慧財產權觀念不是很普及，國美館出版時，內容使用的圖片版權其實並未取得，所以後來這本書並沒有販賣，等於現在買不到，販賣部不敢販售。

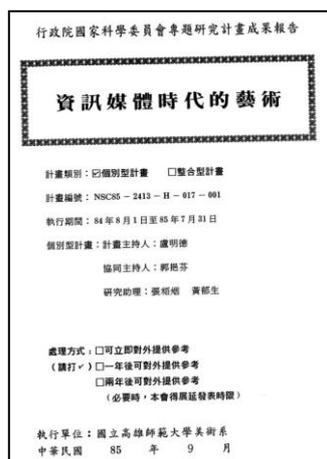


●盧：另外這本書的目錄，由於考量到教學的關係，我將藝術的環境以媒體環境行為記號論述，而在1985至1988年之間時，北美館所展出的題目中，也是與這方面有關。

再來這本論述也是因為教學而出版，但論述並不是相當嚴謹，所以大膽的與東海大學商討開設「媒體開發」相關課程，也做了一些成果整理，影響了一些年輕的藝術家直至現在。



●郭：那天蔣老師來我們家找出相當多的史料，這本論述其實是因為為了在大專院校任職的升等所寫的錄影裝置藝術文章，這也是我的碩士論文內容，我在台中科大任教時，這塊領域其實是屬於商業設計領域，所以必須要和課程有連結，所以我就加上映像空間的應用研究。所以內容多傾向於錄影藝術的發展及利用此技術與博覽會或展場，所以後來多年都在教育體系中，使我會去注意整個影像媒體是如何運用於實務的發展，含展示設計、櫥窗設計，或是POP設計到博覽會等



而這個是我與盧老師一起執行的國科會計畫，我們做的是資訊媒體時代藝術，做這個研究時我們到日本取材，大概就是這樣子，那有甚麼問題想發問的嗎？

●蔣：兩位老師都相當謙虛，這裡看到的簡報內容，是我們在春之基金會的支持下，與盧老師和郭老師接觸所挖出的材料，原先想法是老師在九十分鐘內，能針對作品的觀念還有做法多做說明，但兩位都相當客氣，說明這些多為實驗的作品。可就史料看來，先驅者並非溢美之詞，因為早期談到臺灣錄像藝術時，起源一直未有人查明。而最近我與孫松榮老師〈國立台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所副教授〉開始一連串的田野調查後，才發現由台灣人製作的第一件錄像作品，其實是郭掖芬老師在筑波大學的人學作品，拓展了臺灣當代藝術。

由於時間仍充裕，我先提一些問題，希望兩位老師能多加補充。我覺得很有意思的是，1980年兩位老師從師大畢業後，接觸到日本的尖端藝術發展，當時的日本早已是資訊高度發展的環境。從1970年大阪萬國博覽會開始，如此博覽會的形式，帶來的資訊刺激的前衛藝術。讓兩位老師接觸到當時的脈絡。但在你們的作品中反而出現很多自然的元素，與我們想像中的高科技藝術或是錄像、尖端藝術相當不同，「生物物」與「人工物」之間的微妙差別，是不是能多談這個部分呢？

另外是我在蒐集兩位老師著作時，看到內容時真是驚訝，很少看到早年美術科系創作者的老師可以做出當代藝術如此系統性脈絡著作，這與日本整體對於的媒體概念，上溯到歷史前衛的脈絡發展，例如包浩斯一直到五零年代的實驗工坊，至六零年代的反藝術以及山口老師參與的大阪萬國博覽會，到七零年代的錄影廣場等，這個脈絡非常龐雜，但兩個老師的著作接力完成這個脈絡並引入臺灣，非常難得。據我所知，到目前為止，國內藝術界和學界仍很陌生，學校基本上也幾乎沒有開授戰後日本當代藝術的課程，所以希望老師能多談這個部分。

●郭：為什麼科技感相當重的運用，卻會以一些自然素材搭配？這與我個人的個性有關，我喜歡的題目多偏詩意，文學性強，而我的升等論文最後也有提及與探討科技與人文的省思。科技運用至一個極限時，若是僅賣弄一個技巧，反而會終結了藝術，若未把人文內涵展現出來，這是沒有意義的。當然，最大的原因還是沒有錢，因為留學生真的很窮，尤其以我們女性來說，多利用自然物的加工，來

修飾電視機既有的形體模樣以及線路等，而這些自然素材多可從身邊環境取得，對我來說也比較方便。

而我們當時做的學術研究，受到山口老師偏好的年表概念影響，例如現在要去探討藝術與科技的結合，兩者的交會是什麼時候開始的，自然必須提及，所以年表就非常重要。相關文獻的輔助也是，追蹤與上溯至二零年代可以發現包浩斯時的造形教育，尤其他的機械空間舞台、行為空間等，所以我們的綜合造形概念受到包浩斯體系影響甚大，所以當時山口老師會讓我們自己製造年表，我就是從年表的建立以及科技，何時出現攝影機，何時甚麼科技產品的出現，再從藝術史中去找藝術相對的呈現。而在商業的呈現中，從歷屆的博覽會可以完整地看到，這是一個企業界與藝術界合作發揮與表現的機會，所以只要去研究大的博覽會中所運用的媒體，含影像媒體與技術媒體，就會看出何時開始形成了科技與藝術的結合。因此我就去整理這整個脈絡，一個是從科技發明切入，再來就是藝術界的發揚，以及何謂應用設計，這些交錯會得到一個結論，也就是藝術的發展是最快的，因為藝術家天馬行空的運用，再投入與企業的合作和展現。而現在領域和領域間已經沒有鴻溝了，我們說的是跨領域的結合，沒有藝術跟設計的差別，但現在整個打成一片，這是一個滿有趣的現象，尤其科技發展快速，若從年表角度切入是能比較清楚整體發展的。我也會做出一個關係年表來看待美術史、設計史或是整個科技的發展史，我認為這幾年來做這些雖然費時，但也能看到這幾年臺灣的領域合作發展相當不錯。

●盧：就我個人來說，要理解科技進入藝術領域這條的路線，有幾個有趣的部份，藝術鼓勵實驗性，而科技媒體的引入會造成邏輯上的改變，偏向科學，再來是預測，作品都是預測，科學的作品更是要偏向預測，那以作品來說，我看科技媒體作品，我是先看他的幽默感，一個是視覺的幽默感，另外是有表達出理解科技媒體而做出特殊性，例如袁廣鳴的西門町，那件作品真是苦工，當時我正好在伊通公園，袁廣鳴到半夜還在製作。而此件作品的意義就是科技的幽默，也提到科技的原點，討論到科技媒體所延伸出的媒體行為。然而因為數位化之後，使得理解科技藝術的重點偏向於，數位化後的視覺藝術改變了甚麼，並非圖像的問題。舉例來說，行為藝術，是以肉體作為媒介，但數位化後的構成，變成人的行為轉為機器（人）的行為，也就是代工的部分，而數位化後即有數位化的互動，這是一個明顯的發展，也是探究這部分的角度，而圖像包含很多，例如探討寫實或不寫實，是否要將人工的部分拿掉，拿掉後會被機器代替，機替代替後就是完全的數位化，當數位化之後，就形成「假的」比「真的」還「真」。所以在數位化影響後，觀念上行為上甚至是展示空間，並非是二度空間或三度空間的問題了，所以我覺得這是對於文化的影響而非僅是作品所帶來的影響。所以近三年來我從媒體擴展至其他領域即是如此，因為二十世紀是媒體的擴張，也就是藝術媒體的擴張，藝術家如何在媒體的擴張之下，去尋找過往不可能是藝術定義中的媒介，這是媒體跟藝術之間的擴張，這都是在尋找未知的部分。近三年來，我想的是領域

的擴張，例如高師大的跨領域研究所就是在做藝術與藝術之外的事，我們在探究藝術裡用可以擴張到甚麼程度，讓很多以前的不可能變成可能，以前不是藝術領域的會變成藝術領域，再來就是刻意在不同領域之間去採取特殊性，包含定義，特別是整體運作的特殊性與介入點，所以我習慣在我的課程中加入考古學、生態社群等，

以這樣的方式去尋找新的東西，但這個前提的影響當然還是數位化。因為數位化之後，從前的定義、媒介與方法都會改變，媒體與領域間就模糊化了。

●蔣：在兩位老師著作中提到媒體、環境、記號等，整個發展的過程當中都存有一些觀念性，其中我比較好奇的是，學院是如何去轉換既有的典範呢？因為在你們出國之前的學院偏向抽象與超現實，而當你們接觸到不一樣的東西時，這樣新的觀念是如何去調整或是去改變平面繪畫既有的體制？

另外，山口勝弘曾描述他參與大阪萬國博覽會所設計的三井館時，他時時都在注意企業或財團的資金是如何去刺激美術界，去開發更多藝術表現的可能性，但同時他提及一點，覺得有些遺憾，雖然現在提到三井館大家很難想像，它是在一個大巨蛋當中，有幾十個投影出來的螢幕，是一個複合性的投影螢幕，以一種空中觀覽的方式，將觀眾送往巨蛋的各個角落，而他用三種不同的迴旋方式，帶領觀眾去接觸投影的螢幕。當時是 Sony 資助他去設計，以及結合舊有實驗工房的成員、建築家和攝影家，以及他自己的影像創作。山口勝弘也提到他覺得觀眾是被動式的接受這些影像的投影，比較沒辦法得到創作元素的雙向式互動。所以我想從這個角度來請教兩位老師，你們的創作是從甚麼時候開始思考到觀眾的因素，觀眾在作品當中扮演的角色為何，以及像是地景藝術、大地等自然環境式的思考，這類的思考我個人覺得在臺灣，從六零年代後期的實踐即相當缺乏，一直到八零年代期間，我們有很多鄉土美術運動影響下的美術畫中，有出現的農村、農舍等景物，但是我們仍缺乏直接將環境意識融入創作的實踐，這一點反而我認為是山口勝弘或是河口龍夫在六零年代後半期至七零年代相當關注的一個概念，那是否能請兩位老師就這個方向再多補充一些？謝謝。

●盧：波給我最大的影響就是包浩斯的一些實驗性精神，即是一些邏輯觀念、預測性等。而提到藝術家為什麼會有反映，是因為與當代思潮有關，像是為什麼會有環境藝術等，為什麼要介入社群，為什麼要跨學科，為什麼要主體互換，或是作品藉由觀眾來完成等，其實是因為社會上的民主意識，所以藝術家需要反映這些問題，提出新的意識形態，新的看法，藝術新的對應等，所以在創作上我會強調的是這個，而不是為了環境而環境，為了形式而形式。而跨藝術常遭誤會作太多社群的事，而作社群的人有很多，像是社工、環境科學家等，而藝術家差異性在哪，就是藝術家有環境的意識，他想表達與提醒社會與環境，才会有該作品的出現，當然這也要與科技媒體的配合，相加之下就在當代提出一個新的看法，包含互動、媒體、新的作品、新的看法，而我注重的是新的定義，然而這就是一個

比較明顯的科技帶來的變化。

●郭：應蔣老師所問，我們當初從學院派體系成長後，以及在大專院校教書幾年後，到日本最大衝擊是，我們教育的方法跟日本比很僵化，此僵化是指學生反應幾乎零，到日本讀書時因為年紀近三十歲，我們在下修課程時感受到心境的老化，因為長期在受限的教育體系，因此很努力調整心態。但接觸錄影藝術此科技的東西，讓我知道除了繪畫雕刻傳統素材之外，我可以自由的選擇影像或影音等素材加進創作中，當加進創作後即不是平面的處理方式了，而是利用空間、環境去營造，因為當初已經是錄影裝置，而並非僅是影像的內容，所以我們的成長過程是漸進的，慢慢地調整自己，慢慢將錄影裝置、環境的觀念加進去，再來就會思考如何去達到互動，當然這與媒體技術有關。而這幾年我們比較少去接觸錄影藝術的原因是，我們需要再回頭去關注社會議題、環境意識與生態保育等，這多是過去在學院教育下不會碰觸的，所以當這些融進作品時，應該是很自然的使用這些元素，而非很刻意的去想說要使用錄影裝置或錄影藝術，形成多元的媒材運用，也並非是媒材本身形式上的限制，因此這幾年我們的成長也隨著社會意識抬頭，還有整體環境的進步，我們有更大的目標是，期許讓未來的社會與生活可更豐富。因此現在科技雖然不斷的在進步，日新月異，而身為藝術工作者的自然就會去吸取新的科技，思考如何將之放進作品創作中，對於面對更新的技術時即能很快速的納進去。所以回到盧老師的名言：任何媒體都是藝術。

●蔣：次講座非常難得的是透過先行者在八零年代時，藉由在日本接觸到的前衛藝術的脈絡，並帶進臺灣，就我來看這樣的嫁接仍有相當高的探討價值，由於對於物體的關注，他們一開始就注意到了，視覺性也需要翻轉，後來也帶進環境藝術，以及至後發展藝術介入整個社會，一個跨領域的發展。所以這個迴旋進入到社會所產生的運動與社會意識的作品，其實是回到原來二十世紀藝術所對於物的關注，是對於前衛藝術（avant-garde）運動最早期的開端。所以兩位老師的創作中仍有很大的啟發，尤其是在八零年代臺灣的環境，其實當時他們為什麼會很缺乏整體性的思考，我認為是對於前衛藝術如此帶有批判性與實驗性的觀念缺乏。所以可否請兩位老師補充當時的環境，當你們回到臺灣時，包括美術館的環境，他們對於裝置、媒體、環境或是空間這些概念，他們是一種怎麼樣的展示方式，以及當時幾個不同的團體、展覽、策展人與藝術家，是如何去摸索出能與前衛藝術接軌的可能性。

●盧：那時接觸到的媒體論給我很大的影響，媒體論除了文字以外會有感官的問題，像是拿一個錄影機可以做甚麼呢？錄影機與身體的關係是甚麼呢？所以從媒體論的角度就有不同的說法，例如衣服是皮膚的延長，照相機或攝影機則是眼睛的延長。後來也有相關系統論述出現運用時，也有將攝影機放置一隻狗的頭上，當時就笑著說是「狗眼看人低」。而當初我們接觸影印機時也是因為媒體論，因

為影印機的影印顆粒。而顆粒是媒體觀念的最基本，我們看到的與真實之間存在很多可以討論的。像是攝影機與錄放影機本身即有意義，而早期是只能在畫面動手腳的。而媒體論有很多影像的辯證角度，以及符號學的角度能夠影響與討論。而我非常高興能經歷那個時代，1985年回來的時候，很多人都是做裝置，但是在媒材與技術的展現多停在平面，雖然面對當時的辛苦但也是最有趣的，所以早期我們並未想到商業行為，純粹就是在玩藝術媒體，實驗性的從各種媒介開發新的可能性，去展現它的可能，從作品上來看真的很多新的可能，再回到符號的觀念性媒體論本身，影響到的是看藝術的方法與操作的方式，呈現的方式，到展示的方式，使得與觀眾的溝通更加連結。

●郭：剛才提到第一批從國外回來的留學生，是如何帶進科技藝術或錄影藝術？我們所遇到的困難，以及如何教育下一代呢？第一件事是我幫東海大學美術系用二十萬買的在秋葉原買的錄放影機，但在機場海關攔下，原因是禁止進口，臺灣當時是沒有人買這些東西的，還得請教育部發文證明此為教學用的，才去海關領回，由此可知買進一件科技產品就已經很難了。第二件事是，好不容易山口老師提到尖端科技藝術在國美館展出，而當時的館長與展覽組就強調牆壁不能釘東西也不能塗東西，但我們就是做完之後逃走了，聽說他們很生氣，而當時我們需要幾台電視機與大型裝置，而藝術家沒有這筆錢能夠購買與租借，後來透過中興電視借了四十幾台，但後來卻通知我們要用半價購回，但我們都假裝不知道逃走，逃走後都不敢與他們打交道，所以在剛開始真的遇到很多困難。在展覽時，我們會有一些操作手冊，可以告訴一些志工導覽人員在開館時需要開啟那些裝置，但很多志工的交代過程不太好，使得我們去展場時會看到自己的作品是暗的，而志工卻是說打不開等很多因素，而有次在高美館洪素珍的作品是有很多隻的蒼蠅會發出聲音，並排出 FLY 的字，而當時我們去的時候聲音是關起來的，我就問了顧展場的志工，他們的回答竟然是「好吵喔，我們從早上坐到下午一直聽著這個聲音」，我們只好去教育他們作品的意義，並且告訴他們一定要開啟開關。

又如林鴻文老師有一件作品是利用蝙蝠的聲音來創作，但館方聲稱，某位長庚醫院的醫生說這種音頻對心臟有影響，建議藝術家將這個聲音關掉。類似的事情讓我們遇到很多困難，當這些技術性與科技性的作品他們都很害怕，多選擇以最簡單的方法解決，使得藝術家會很難過，但也常常樂此不疲做下去。而有次在高美館使用的木製作品，因為檔期關係，我們這檔結束後即要換下一檔，所以在最後我到場時看見自己的作品正被木工拆掉，而他問我這是否為我的作品，我說是，他說這個作品會讓你們賺到錢嗎，為什麼要這樣展呢？而他提到了一個讓我思考的問題，我就將這個問題與盧老師還有其他朋友一起討論這個問題的答案，最終想到的是：不辱天賦，這幾年來就是用這幾個字安慰著自己，但我覺得還是要教育，這幾年美術館也接受這樣的作品被典藏，也表示大家都開始接受了。

●蔣：謝謝郭老師將這麼精彩的經歷與大家分享，最後還有一些時間開放給觀眾

提問。

Q&A

●**提問一**：我很好奇兩位是錄影藝術的先驅，最開始是錄影裝置創作，但現在你們對錄影裝置比較嚴謹，那對於學生、新生代藝術家，你們對他們現在從事錄影藝術，有甚麼建議看法，就你們而言會不會太過於依賴錄影藝術呢？還是剛剛好呢？

另外，我想請問郭老師，您是一個藝術家出身，您在教學上是否有遇到相互矛盾之處，假如學生想要拍攝微電影，使用大量的錄影藝術手法去創作，那麼您給的建議是否會與其他老師不一樣，雖然剛才才有提到藝術與科技已無太大的不同，但是您在教學上呢？因為對我們一般來說純藝術與商業走向的藝術仍會有點不同，但若學生想要以這樣的方式呈現，您會如何給予建議？

●**郭**：若學生是以一個錄影藝術，也就是偏藝術性的影片來拍攝的話，若在設計科系中，我們現在以微電影的方式來稱呼的話是還可以，那如果是一般的 CF（廣告影片），廣告影片的界定就比較明確了，因為有一定的腳本設計以及主題傳達等，所以我們會以這樣子來要求學生。不過我覺得在純藝術本身的觀念運用在商業性的廣告影片中，對學生來說是有很大的幫助，我覺得是沒有衝突的。

●**盧**：影像媒體也是媒介之一，一般來說我們在講媒介的話是比較中性的，藝術家可以將它指為一個他想指涉的東西。所以影像、錄影機也都是媒介，因此妳剛才提到的年輕人的部分，當然可以玩媒體、玩攝影機，先不要有太深的想法，再來嚴格來說藝術的形式會隨著時代演進，當數位化進步到現在的時候，不應該再是稱為錄影藝術，因為全部都數位化，而之前會稱為錄影藝術是因為以錄影機來拍攝，雖然當時會有影像的編輯、作效果、紀錄性、與環境、裝置結合，但是今日已不是這樣了。舉例來說，當我在訓練學生媒體觀念的課程時，我有兩個作業的方式，早期於東海大學時會作郵寄藝術，學生需要透過郵寄的過程來繳交作業，以此來說明中間的媒介過程，給予學生一個體驗，可以以信件或是包裹交由郵局寄出，而郵政人員認為非信件者就不會接收，但在信件與包裹之間就有很多事情可以玩，有些學生比較不守法的是，例如他以信件為主，但信件上有很多會黏到他人信件的膠帶，所以郵差交由我這來時，一封信件上黏有多封其他的信件，我只好拒收。而另一種是在包裹中放置很容易碎掉的瓶子，寄送到我這來時瓶子都已碎裂，而學生就說不同顏色的碎瓶子就是一幅畫，就是我的作品，還有一件作品已經過了二十幾年還沒收到，學生是說他寄給香港的某人，再轉寄給英國的某人，再轉寄給日本的某人，直至某一天會寄到我這裡，雖然到今日我還沒收到，我還是打了很高的分數給那位學生，因為這個「過程」的觀念是可以的。這是在說明一個媒體的特徵，所以作品裡面就可以看到是否能知道媒體的特性。而十年前我發現這一套已行不通了，因為出現了手機漸漸少了寄信，所以我改以

數位化的方式來表現媒體有趣的地方，而從這之中就能找到符合現代的溝通方式，這就是新媒體藝術的意義之一。

●**提問二**：我想請問盧老師將 Video art 翻譯為錄影藝術，所以我有點好奇老師在與其他藝術家在交流的時候，例如袁廣鳴，在一些媒體藝術的觀念上，或者是對臺灣的未來媒體藝術想像是否會有點不同？

●**盧**：還好，沒有甚麼不同。

●**提問三**：請問兩位老師 從你們回來後算是八零年代後期，其實這個時候是劇烈變動的時代，像是解嚴、社會運動等，那剛才的分享比較沒有聽到的是，臺灣當時的潮流如何影響你們的感知，是否有些非藝術的動能，像是政治的運作，民間的意識形態等，那問題主要是第一，外界的影響是否有衝擊你們作品的題材，第二是當你們作品做出來時，除了是不辱天賦之外，是否還存在著社會性 social impact，而非只是個人性呢？

●**盧**：雖然我自己的作品很少直接批判，但事情發生時我有另外的解釋，例如這次立法院我就注意到的事情是，跨領域研究所有很多學生在關注社會運動，但社會運動跟將影像作為社會媒體是兩件事情，媒體是可以運用的，我提醒學生說立法院有哪個藝術家會進去做一些藝術相關的事呢？一為作畫者，這是具有時代意義的，另一個是袁廣鳴帶著其學生入內拍攝作品，他的作品一定會是個有趣的作品，而我不反對社會運動，但是藝術家另外一個工作是如何用藝術媒體去呈現此事，可以給社會大眾與政府一些提示與提醒，但我們習慣用藝術媒體的角度去從事社會運動，而這是我的想法，那今天談媒體其實是藝術媒體。而政治跟藝術之間很有趣，商業利用也是，藝術家去玩商業與政治比較少，但我們期待袁廣鳴老師拍攝的東西，這將與今日的談話內容具有關聯性。

●**蔣**：盧老師非常客氣，在剛才的舉例中已經舉出了很多很有意思的媒體操作手法，例如郵寄藝術，雖然現在有手機不見得郵寄藝術無法再繼續發展下去，例如我偶爾收到一些訊息提到若沒有再轉寄其他 99 人，你今天晚上就沒辦法怎麼樣哦，所以手機也有類似的玩法，不知道盧老師是不是同意？那麼春之當代夜也可以用這種方式繼續郵寄下去，為我們帶來更多當代藝術媒體、觀念的啟發。那麼今天的分享就到此為止，謝謝盧老師與郭老師，及大家的參與。