

遲來的當代——臺灣錄像藝術的啟蒙

時間：2014 年 10 月 17 日

地點：台北當代藝術館

主持人：鄭慧華（立方計畫空間策展人）

主講人：王俊傑（國立臺北藝術大學新媒體藝術系副教授）

●**鄭慧華**（以下簡稱「鄭」）：今天是「媒體的影像化軌跡：看見臺灣當代藝術史」系列講座中的一場，是由蔣伯欣老師所策劃的關於臺灣錄像藝術歷史的考掘與討論的一系列演講活動。關於錄像藝術史，在第 59 期的《藝術觀點 ACT》專題，孫松榮老師和王柏偉老師已在一個面向上堪稱完整地探討了 1980 年代臺灣錄像藝術的起源和發展，非常值得大家留意與關注。這樣的緣由和契機在這個時候出現，我覺得有它特殊的意義，我想先請蔣伯欣老師為我們簡要介紹這個專題，以及為什麼我們要在現在來談錄像藝術？特別是現在影像泛濫到我們對於影像已經不太有過多質疑的時候，我們總是不斷地在談新媒體、錄影、影像，此時重新回到 1980 年代，它和我們現在當下狀態之間的聯繫與緣由在哪裡？為什麼要做這樣的一個論壇？

●**蔣伯欣**（以下簡稱「蔣」）：這個系列講座雖然看起來是某種歷史的回顧，但是它的重心並非一種實證性、考證史料或史實的發展，更關切的是關於當代藝術的當代性課題。這幾年國際間藝術界與美學界對於當代性的討論，其實我們已經從它的批判性與實驗性的框架下，重新釐清 1960 年代以來世界當代藝術史的某些面向。從這個參照架構來看臺灣，我們知道 1960 年代臺灣並沒有條件能完全和西方當代藝術產生同步的連結關係，但是在今天，和俊傑老師所演講的主標題有點關係，我們的當代也許是一種遲來的現象，但是這遲來的當代，仍然值得我們用心地去考掘它其中的批判性與實驗性。

基於這樣的考量，在前面幾場的講座中請來盧明德老師回顧另一個面向上所嫁接進來海外的當代性，究竟和臺灣的藝術家可以形成什麼樣的對話關係？這個部分在第 59 期《藝術觀點 ACT》製作 1980 年代錄影藝術的時候已有這樣的初步架構，然後在剛出刊的第 60 期《藝術觀點 ACT》「戰後臺灣藝術的當代性」專題，我們又再一次地把時間往前推進到 1960 年代的臺灣。這個部分最主要的源頭還是來自於春之文化基金會，特別是要感謝賴香伶女士大力的推動支持，我們希望透過一個長時間的計畫，像「春之當代夜」系列講座的舉辦來慢慢累積。

今天邀請的兩位藝術工作者，在 1980 年代的錄影藝術，不管是實踐、理論還是策展的方面，他們都可以在當代性的視野上給我們很多重要、寶貴的提點，更重要的是作品的展示，我非常期待今天的講座。

●鄭：延續蔣伯欣老師所講，近幾年媒體藝術的發展史，不管是從策展還是理論方面，我們在思考這個問題的時候，常常會太過自然、太過合理，甚少有反思性地就把它合法、合理化，認為我們所認識的錄影藝術（Video art）的發展就是從 1980 年代一直連接到現在。但是，當我們仔細回顧 1980 年代臺灣錄影藝術的發生，跟今天我們要談的——或者是我們常說的跨域、新媒體藝術（New Media Art）、科技藝術（Technical Art）、數位藝術（Digital Art）之間——它的聯繫、發生狀況，是否完全沒有矛盾，又或者，它是以什麼觀點而被「聯繫」起來？西方的影像藝術從 1960 年代開始，它可說是在技術革新與普及的前提下發展起來，在如此條件下追求的視覺現代性、技術現代性的層面上，我們是屬於後進的一個狀態。但僅從這方面來看，是將這樣的系統脈絡放在寬泛的世界史的角度，在這個角度之外，我認為我們缺乏探討 1980 年代臺灣錄影藝術發展的內在動能是什麼？它可能更牽涉到我們的在地的政治、社會大環境因素，才促使這個動能被激發出來，產生像王俊傑和其他一些藝術家們開始從事影像藝術的創作。今天我期待、希望聽見，王俊傑在 1980 年代從事錄影藝術——那個時候臺灣可能還沒有錄影藝術這樣的名詞——是如何產生這樣的動能，使這個動能在後來又能夠被我們自身所指認。

另外，延續蔣老師提到的一個重點，錄影藝術的開始不僅有實驗性，也帶有對抗性/批判性。在 80 年代裡，這個對抗性/批判性以什麼方式出現？這個部分也是我們要探討的一個重點。王俊傑老師從 1980 年代開始創作，但事實上，他從小開始一直到高中的這段時間，已經經歷了一段豐富的藝術創作與歷程，他在高中畢業的時獲得「雄獅美術新人獎」，在那時候也已經開始對藝術創作、形式、美學、內容、生產藝術這件事情有了很多的反省。

我現在把時間交給王俊傑，我們歡迎王俊傑老師。

●王俊傑（以下簡稱「王」：謝謝大家今天來聽我的演講。首先感謝台北當代藝術館、春之文化基金會，也謝謝國立臺南藝術大學蔣伯欣老師的邀請，讓我有這個機會可以跟大家分享我的「陳年舊事」。講「陳年舊事」其實蠻感慨的，因為一開始是孫松榮老師和王柏偉老師在《藝術觀點 ACT》第 59 期策劃了錄像的專題，他們花了非常長的時間，做了非常仔細的田野調查與訪談，在訪談的過程中，突然間驚覺我竟然也已進入了「口述歷史」的年代，因為很多人不知道，所以我們要鉅細靡遺的把它紀錄下來。

從 1980 年代到現在也不過是二、三十年的時間，但聽起來似乎離我們很遠，主要原因就像慧華剛才提到的，我們一直很自然的把現在的狀態往回投射，把科技藝術、新媒體藝術、數位藝術掛在嘴邊，變成一種所謂的「顯學」，這種「顯學」讓許多年輕藝術家進入這個新領域，而現在我們也成為他們的老師。然而，當我

們往回推的時候，好像會很自然地以時間排序，將學生的老師當成是前一代的人，然後開始推論新媒體領域的源頭是誰？誰是第一人？找到人之後就開始研究，在研究過程中又發現新媒體的源頭是從錄像開始的……在過程中我們變得自然而用這種時間的脈絡在追溯，但如果仔細觀察就會發現，其實當中有很大的斷裂，這個斷裂來自於時代、環境、政治等各方面的改變，包括我們同一代的藝術家，像是我、袁廣鳴老師等人，我們在不同的階段所關注的議題、創作的形式都很不一樣。

我早期的作品其實很少發表，那時候大家做作品的第一目的絕對不是為了發表，各位一定覺得很納悶，做作品不為了發表那為什麼要做？其實就是一個來自於內在的動能，基於對於現實的不滿、對於環境的想法、手上拿到的一個媒介想要去突破一些東西等等，而這些需要一個熱情、一個創作去將它表現出來，所以動能的來源每個人都是很不一樣的。當時沒有人會想說，作品做出來是為了展覽或是販賣，賣錢這件事真的是天方夜譚。

所以今天我會從史觀的角度來談我 1980 年代是怎麼開始的，把我自己當成一個案例，去投射到今天重新回顧 1980 年代，要怎麼樣去理解那個時代藝術發展的特性，再連結到我們現在，也就是 2000 年以後當代藝術的發展。我想只有我們自己在談、自己做研究、自己做調查的時候，它才會形成一個屬於臺灣當代藝術的脈絡，它和西方、外在的關聯性其實並不是那麼強烈，我覺得這是一個很重要的意義。

1980 年代臺灣的新媒體藝術如何發展的？早在 1978 年的時候，楊英風老師從日本帶回「雷射藝術」(Laser Art)，雖然他是雕塑家，但他對於這新的媒介可以產生的視覺效果感到非常驚艷，所以在 1978 年成立了「中華民國雷射科藝推廣協會」，又在隔年 1979 年成立「大漢雷射科藝研究所」。當時楊英風老師、席慕蓉等人覺得雷射非常有推廣價值，所以就用雷射去創作作品。例如楊英風的《蘇花公路》(1980)。這是 1980 年代之前，以所謂的科技媒介去進行創作的作品。雖然他們用的是在當時很前衛的媒介（雷射），但是他們創作時卻用抽象的意念去把媒介產生出視覺化的感覺，配上感性的標題將兩者連結在一起。

就目前的研究來看，進入 1980 年代以後，創作者開始更具體的、有意識地利用新的媒體創作更具形式性的新媒體藝術。剛開始像是盧明德老師、郭挹芬老師等自日本留學回來，那時他們還是比較利用裝置藝術的觀點，把電視、錄像介入到裝置，也就是說，以錄像作為單一媒材的創作，基本上還不太形成一個專業的領域，他們較是從一個所謂當代藝術裝置的角度出發。

完全從形式到媒介以新媒體美學思考的錄像藝術創作者應是洪素珍老師。大約是

1982、1983 年左右，第一次在「春之藝廊」看到她的錄像藝術作品，根據現在的研究，這是臺灣較早期作品。若臺灣的新媒體在 1980 年代初期從錄像開始的話，那西方是從什麼時候開始的？從世界藝術的歷史來看，大概是從 1960 年代末期開始，和臺灣差了二、三十年。從這一點回到我今天的題目——「遲來的當代」，這個「遲來的當代」並非指臺灣落後別人。我當初訂這個題目主要是在思考，這個「當代」指的到底是什麼樣的「當代」？是當代藝術裡面的媒介性？還是當代介入整個藝術發展的思考？不同的斷代所產生的當代性是不一樣的。就像慧華老師所提到，1980 年代，我們的作品在當時被視為是「離經叛道」；到了 1990 年代、2000 年以後，不同的年代有不同的當代性，但這個不同的當代性還是要回到它的環境去談：在什麼樣的環境之下，它會造就當時的藝術家？它不同的斷代之間的影響到底是什麼？所以我希望從一個思考的方向去談臺灣當代性的議題。基本上，臺灣當代性的延遲來自於很多內、外部的原因，和我們所知道的西方發展脈絡完全不同，這也是為什麼我們今天重新回頭研究 1980 年代臺灣在發展新媒體的源頭是很有意思的。

1984 年陳界仁在台北西門町做了《機能喪失第三號》行為表演。1980 年代是白色恐怖末期。在這樣的一個時代，這些年輕的藝術家需要尋找的出口到底是什麼？大家對陳界仁早期的作品應該不太熟悉，現在大家知道他較擅長影像創作，事實上他的寫實繪畫功力是非常強的。1980 年代中期他為了生活在「宏廣」卡通公司擔任動畫師，但在內心仍念念不忘要當藝術家，所以閒暇之餘都在搞些「亂七八糟」的體制外活動。當時他和一些朋友做的表演，有點像現在的「快閃」行動，現在很難想像在 1980 年代初期，如果你弄一個奇怪的裝扮，不僅會引起路人的圍觀，下一秒鐘憲兵、警察會立刻把你帶走，因為他們會認為你在製造動亂，這是具有危險性的，尤其那時候正好碰到選舉的敏感時刻。陳界仁他們在做表演時，也不太清楚會發生什麼事，所以表演結束就趁亂跑走了，所幸沒有被抓。

回到我自己的經歷，我和陳界仁的發展有點不一樣，他比較苦命（笑），高中畢業後就去宏廣畫卡通賺錢、生活，而我出生一般的普通小康家庭，一路往上求學、畢業。小時候身體不好，媽媽就讓我去學藝術。我是所謂的科班出身，從幼稚園開始學畫，國中身體不好，休學了好幾次，休學期間跟各種老師學畫，所以西洋畫、中國畫、書法等等，可以學的東西我全部都學了。在高中之前，我已經把所有從東、西方的傳統繪畫技巧、媒材都訓練完了，對我來說這些繪畫技巧是非常無聊的，因為當時寫實主義非常盛行，所有東西要畫得像是最重要的，沒有人談論觀念，也沒有人說繪畫要把自己內在的思想表現出來，這些事在當時並不太被認可。高中我突然非常瘋狂迷看電影，這件事對我的影響非常的巨大！那時可以去電影資料館看藝術電影，以及公館附近有很多的「MTV」有小型的放映間會放映藝術電影。高中畢業之前，我幾乎把所有的藝術電影都看完了，像是法國新浪潮、義大利新寫實、日本及香港的新浪潮等等。

電影是「第八藝術」，也就是它把所有的藝術類型整合成一種新的藝術形式，它可以天馬行空，把你的觀念轉化成各種不同的新影像。因為電影的影響，促使我對錄像議題感到興趣；再者，1980年代初期，因為很多年輕人會拍實驗電影，像「金穗獎」早期就有許多實驗影片。這是一個很不一樣的年代、很不一樣的思考，譬如說當我們看到柏格曼（Ingmar Bergman）的電影，可以從黑白影像中去觀察光影的變化，從這些經典的電影去思考影像的意義、思考創作的可能、思考當代性，那種感動和現在去看好萊塢電影是完全不能比擬的。

另外，也因為當時的環境是一個資訊非常匱乏的年代，沒有網路、電腦，唯一藝術的知識來源就是《雄獅美術》及《藝術家》雜誌。那樣的環境讓我們一直想去找一個新出口，而最後我從電影中找到，發現影像的魅力是可以去做一些可能性的創作。記得在我高三的時候，有一位老師知道我喜歡那些「有的沒有的」創作，借了他家的一台八釐米攝影機給我用，我自己摸索、買了膠卷，還寫了一齣劇本，找了同學來當演員。但拍完洗出來之後，幾乎完全不能用，因為超八底片機非常小，所以拍攝時光源一定要充足，若沒有打光，拍出來就都是黑的，但因為我寫的腳本內容是關於年輕人的苦悶，都在晚上拍攝，沒想到洗出來全部都是黑的，這是我接觸動態影像的初始經驗。

1984年第一個錄像作品《變數形式》，「據考證」這是除了洪素珍老師之外，台灣最早的一件錄像藝術作品。這件作品的起源是很奇特，高中畢業的那一年我得到「雄獅美術新人獎」，身為評委的蔣勳老師突然跟我說雲門舞集有一個夏令營，問我要不要去幫舞者上一些美術的課？我突然靈機一動問雲門舞集有沒有攝影機——因為當時那些錄影設備很昂貴，一般人是不可能會有的。我寫了一個30分鐘腳本的錄像作品《變數形式》，內容是從西洋藝術史的脈絡出發，分成三段，選了三位代表藝術家做為題旨，分別是法國的杜象（Marcel Duchamp）、義大利的封塔那（Lucio Fontana），以及美國的抽象表現主義大師波洛克（Jackson Pollock）。我將舞者分成三組，每一組去對應一位藝術家，讓舞者以即興的方式表現。

1984年是我剛上大學的時候，因緣際會認識了陳界仁。那時候他在美國新聞處辦個展，但在那保守的年代，他的作品被視為「怪力亂神」，甚至被居民投訴展覽的東西太怪異、太可怕，會影響到小孩子，大概只展了一、兩天就被撤展。後來移到台北東區茶藝館的「神羽畫廊」，在地下室展出。這件事情報紙有大概郵票大小般的版面報導，當時我看了覺得很有趣，就跑去看了展，剛好陳界仁也在，我們就聊了起來，彼此相談甚歡，成了朋友。雖然當時陳界仁是以畫卡通生活，但他還是一位藝術家，內心有非常多的想法。當時是戒嚴時代，而藝術的環境只有官方設立，像是「台北市立美術館」，或是商業畫廊，那時候多集中在忠孝東

路、或是中山北路附近，但基本上這些畫廊都屬於商業性質的。在這種環境之下，我們開始思考有沒有可能一起做一個展覽，我們找了一批人，包括高重黎、林鉅、漫畫家麥仁傑等人，在現在捷運台北市政府站的對面大樓裡策了一個展叫做「息壤」。息壤出自《山海經》，我們戲稱是「休息的土壤」，因為當時我們不知道要去做什麼，也沒什麼事做，不想去美術館和畫廊，所以我們就去了水泥空屋裡。這個也是臺灣的另類空間（Alternative Space）的濫觴。

1986年「息壤」第一次在空屋裡展覽，我的作品《暴動傾向第三號：被強暴的映像管》，題目看起來很聳動也很直接。當時我用了媒體裝置的手法，用了有雜訊的舊電視機，牆上則有手繪拼貼圖像、另有非常多的鏡子從不同角度反射造成不同的視覺。當時的主要創作理念是媒體批判，這跟西方白南準他們開始發展錄像藝術時有些類似，因為他們早期還沒有輕便的錄像系統去拍 Video，媒體壟斷了很多東西，所以他們就用電視當媒介去反電視。在臺灣當時只有台視、中視、華視三個電視台，播的節目大多被控制，所以我也用媒體的方式去反媒體。

1988年我讀文化大學美術系，開始用較具有結構性的錄像美學去思考所謂的錄像藝術創作，例如作品《表皮組織的深度》，討論的議題是性的禁忌。因為解嚴時代很多東西都是禁忌，而情色一類基本上是不太被允許的。藉由這個背景，我把色情影像剪接到 video 裡，從這個角度去討論身體與社會的關係。

在這裡我談一下當時我們是怎麼創作的。據現在我們所了解，在高等教育裡最早開始推廣錄像和新媒體藝術的是盧明德老師，但他的推廣很低調、很地下化。那時他在臺灣師範大學兼課，用一些錢買了一些錄影設備，然後私底下問學生是否有興趣做創作，但這不是一個公開的課程。當時的社會，所謂的「美術圈」是很保守的，尤其是臺師大，絕對不能讓學生腦袋裡有些「太奇怪」的思想。後來盧明德老師到了東海大學，更加鼓勵學生往這方面去創作，但也還沒有真正的課程，基本上也是在私底下在鼓勵的一個方式。文化大學也是非常保守，當時還是以寫實的繪畫為主。當初我之所以選擇讀文化大學，不只因為在台北，而且學校對學生管教較鬆，沒有人規範我是最好的。所以我開始接觸到錄影藝術，自己算是無師自通。

那在當時是否有相關的資訊，能知道西方先進國家在新媒體或是錄像的發展？完全沒有，唯一可能就是在《雄獅美術》看到一、兩篇介紹白南準的文章，但你看不到真正的作品，只有幾張照片。在早期我們唯一可以看到真正所謂「錄像藝術」原版作品的機會，是在當時台北市立美術館所舉辦的「法國錄像藝術展」(1984)，後來還有「科技、藝術、生活：德國錄影藝術展」(1987)。在這種情況之下，我們的參照是什麼？剛才慧華問說，在1980年代我們稱這樣的作品叫做「錄影藝術」嗎？在當時是用「錄影藝術」，但那時候這個名稱也很模糊，頂多從《雄獅

美術》上介紹白南準的時候所提到的「video art」，「錄像藝術」是後來沿用香港、大陸的說法。

基本上，在尚未有清楚脈絡的情況之外，也有很多創作的難題。第一，你要有設備才能去拍 video，但是設備並不普及，雖然當時家裡開始有錄放影機的設備，但是家用等級太低，無法用來製作錄像，所以你必須要有比家用更高等級的設備，在剪接的時候才會流暢而不會有雜訊；此外，譬如《變數形式》我沒辦法用字幕機打字，所以用剪紙的方式剪出明體字型，貼在黑色海報紙上，再翻拍成字卡。直到後來買到較好的機器，可以直接在影片上打上簡單的字才做一些簡單的特效。

1987 年另一個不同的發展是當時從日本回臺灣的戲劇學者王墨林，主導的一個演出作品《拾月》，這是臺灣前衛運動或小劇場的發展上非常重要的作品。當時我們集合了「河左岸劇團」（導演黎煥雄）、「筆記劇場」（導演老嘉華）、「環墟劇場」（導演李永喆）三個劇團，我負責整個視覺和裝置，而王墨林統籌整個活動。做這個活動的原因主要是，當時我們和香港前衛戲劇團體「進念·二十面體」合作，他們有個作品叫做《拾月》，「拾月」是指「十月」中共的國慶，內容在討論香港和中國大陸的關係。我們自己討論後也想來做一個《拾月》，討論我們臺灣自己的「十月」，是非常政治的一個作品。《拾月》的表演很誇張，它在戶外進行，在淡金公路上的「錫板」站，那裡有許多廢棄的造船廠，我們找了一處做為我們演出的基地，造船廠演出之後跳下去沿著海邊沙灘走，走到旁邊一群廢棄的飛碟屋。演出那天遇到大颱風，但至少還有 70、80 人穿著雨衣、撐著雨傘來看，我們連演兩天。我在念大學的第一年去參加「筆記劇場」，在新象小劇場獻出我的處女秀，而我們的劇場導演則是侯孝賢電影的副導演，當時需要臨時演員，我們就跑到金瓜石去當《戀戀風塵》的臨演。1980 年代這是非常有趣的現象，所有電影、戲劇、美術、音樂等不同領域的人全部結合在一起，彼此之間的關係很緊密。

到德國念書之前，我與鄭淑麗合作，創作一部紀錄片，叫做《歷史如何成為傷口》。內容主要在說六四天安門事件，但我們的完全不是在談六四事件，而是在談臺灣面臨六四事件時，用什麼政治態度在看對岸？媒體用什麼角度在報導？我有資料收集的癖好，每天坐在電視機前面把所有的新聞全部錄下來，所以我家有幾百卷六四事件期間的電視節目和新聞。鄭淑麗從紐約直接飛往北京去觀察六四天安門運動，但最後因為清場，被美國撤僑專機從北京載往東京，再從東京回到台北。回到台北就把她所見所聞跟我們說。當時我是快畢業的大四生，找了一些朋友決定來製作一個節目來討論這個事件，從台北的觀點出發，邀請陳光興、郭力昕、李尚仁擔任評論人員在影片裡講評。我們還特別模仿 BBC 電視台的影像拍攝技巧，使用逆光的方式，讓受訪者的臉都是黑的，看不出受訪者是誰。避免中共把

這些 video 錄下，看著影像去抓人。這部作品是在我離開臺灣之前製作完成，後來也讓綠色小組發行，同時也在美國紙老虎電視頻道（Paper Tiger TV）播放。

前面所談的是在臺灣時期，那時大家都是憤怒青年，私底下偷偷的傳閱新馬克思主義、大陸簡體字等禁書。所以如果我要出國留學絕對不會去美國，因為會被朋友笑說去美帝資本主義國家，最後我選擇了歐洲，去了德國柏林。

1989年8月我到到柏林，11月柏林圍牆就倒塌了，這件事對我的衝擊非常大。一個臺灣的憤怒青年跑到德國去看另一個分裂的國家是怎麼在運作的，結果不到半年圍牆就打開了。柏林圍牆倒塌是無預警的，連德國人都不知道為什麼會被打開。後來很清楚是因為東德破產，講直接一點就是西德用錢把東德買回來，東德垮台之後，所有的東歐共產國家就像骨牌一樣倒下來。這件事對我的衝擊非常巨大，如果說金錢可以戰勝一切，那所有的政治意識形態、爭議都去哪裡了？一切理想都幻滅了。再者，如我之前所提到的，在當時臺灣那種環境的前提下，我們做作品的時候，意識形態是被高度檢驗的，譬如今天做了一件作品，會有人問這件作品是在批判什麼？反之，如果你只是做一個純視覺的東西，又會有人認為這東西太形式主義。在當時我讀到的馬克思主義、美學在告訴我們「內容決定形式」，也就是沒有內容就會沒有形式。直到到了歐洲之後，才知道西方並非如此，給我非常大的衝擊，內容雖然很重要，但形式是把內容翻轉以後作為一種外顯、對外溝通的一種語言，所以形式和內容應該是要同時被注重的。

到歐洲連續受了許多衝擊之下，我有兩年的時間完全沒辦法創作，甚至覺得自己應該轉行。後來再開始創作時，做了非常多極端的作品，想要創作出和在臺灣強調政治批判意識形態很不一樣的東西，所以我擷取了土耳其電視臺的風格去做成我的錄像作品——因為當時在德國有很多土耳其裔移民，他們有屬於自己電視台，但電視台製作品質非常低落，顏色很媚俗，有點像臺灣早期的第四台。這時期作品的內容都是一些非常誇張的影像，有男歡女愛、警匪追殺的畫面，題目也取的很誇張，像是「霹靂浪子情」、「奪命妖姬」等等。

之後，我開始發展一系列的偽廣告裝置創作。第一個系列我用了中國宮廷菜去發展，它討論了階級、政治等等議題。過程中也遇到許多挫折，作品內容教你如何做滿漢全席中的一道菜，再交雜著 B 級電影的謀殺故事，我把作品送到各大影展，結果大都被拒絕。

我的早期作品《表皮組織的深度》（1988）分了幾段：從一個女性檢查自己的身體，對胸部做清洗、美容，最後再把胸部包裹起來……。當時我非常瘋迷高達（Jean-Luc Godard），像他常使用的斷裂語言手法，我把它運用到我的作品裡，在影片中插進一些色情片的片段，然後放慢影片速度做結尾，配上優美的聲樂，

用對比的方式去創作。

《Face/TV》(1989) 這個作品也是針對臺灣當時的政治與媒體現象，利用新聞媒體素材去批判媒體。到了德國以後的作品《奪命妖姬：第三代奧迪賽》(1990)，它必須要在直立放置的電視播放，影片有點模仿默片形式，描述一位女殺手和一位男性的故事。這裡也可以看到剪接手法受到高達影響，有非常多的語言斷裂。而《霹靂浪子情：第四代奧迪賽》(1991) 的劇情是陳述一位憤怒龐克青年到處去抗議，有一次睡過頭，匆忙趕去抗議現場的路上，遇到一群納粹而被殺害。

1990 年代初期，我開始製作中國宮廷食譜和政治階級相關的議題，收集了許多相關的資料。《清湯虎丹》(1992) 是後來我在臺灣做的大型裝置《十三日羊肉小饅頭》(1994) 系列食品的相關作品。《清湯虎丹》模仿低級武俠片的形式，教你如何做慈禧太后的私房菜——清湯虎丹。這道菜是用大興安嶺的老虎睪丸做成的一碗湯，因為慈禧太后垂簾聽政，常幻想自己是真正的皇帝或男性，所以她的食物很多都是象徵男性的食物，這是非常媚俗與政治隱喻的。《龍鳳富貴吉祥如意拼盤》(1992) 與《清湯虎丹》是同一系列。這作品也是有點誇張，同樣是兩段一起進行，一段是在教你滿漢全席的一道前菜，用食材去拼成一條龍和一條鳳；另一段則是一件愛情謀殺故事。一段彩色一段黑白，兩段交叉剪接組合而成。

-----Q&A-----

●鄭：我們剛才看到的是王俊傑 80~90 年代初期的作品，因為時間的關係，後面若再延續下去應該還有很精彩的銜接到目前的作品。我有一、兩個地方要特別跟王俊傑請教與討論。第一，我們一開始就提到，1980 年代錄像藝術出來的時候有一種對抗性，這個對抗性我們可以從外部和內部來看：一個是外在的，可能和當時的現實、政治、社會狀況、與人在這樣的環境中的生存狀態相關；第二種是藝術內在的—即是從藝術史的角度來看，也許當時並沒有錄影藝術這樣的詞彙，但像你提到王墨林、陳界仁他們，在同一時期不斷地在討論到底什麼是「前衛」？到底什麼是最激進的藝術形式？這和對抗性也是有關係的。這在當時是怎麼影響你們的創作動機？

另外，當我們今天在講錄影藝術的時候，其實我們都是用一種比較縮限的看法，而且不可避免越來越以一種「類型」的方式在界定當時藝術家的創作與狀態，誠如剛剛你所講，當時未必有這麼清楚的錄影藝術或錄像藝術概念，甚至於我們會發現，現在很難想像當時創作的狀況—即俊傑提到的這些他身邊合作的朋友、藝術家，其實與小劇場、文學、攝影、電影都有非常緊密的關係。但是我們今天談論某種媒介的藝術創作，它很輕易會被指派到某單一類型，如聲音創作就被歸類到聲音藝術、影像就被指派到影像藝術，但在當時並不是以這樣的前提去做這些事，這種「跨」的狀態和我們現在要談的「跨領域」，實際上是兩種截然不同的情況。這部分是我較感興趣的地方。

如果我們必須縮限地來談臺灣的錄影藝術的發展，其實它和（實驗）電影的淵源比世界藝術史框架下的錄影藝術會來得更有緊密的關係。我們今天再重溯錄影藝術的時候，可能並非只談論錄影藝術這件事，而是必須去談小劇場、電影、臺灣新電影、文學創作...以及當時對藝術創作形式、內容、行動的反思與實踐，也就是說，對於本地藝術的現代性的發展討論上，這些都必須被銜接上？

●王：我覺得這些主要和當時的環境和政治氛圍的對抗有很大的關係。當時有很多知識分子是以「左派美學」的觀點出發，去對抗以資本主義為主的市場美學，所以我才會一直說，到最後它反而變成一種意識形態上的辯證，而不是回到所謂藝術的本質或美學上的討論。就如慧華所講，當時這種「跨域」的概念可能比現在的包容性還要更大，但因為當時整個藝術圈、整個社會環境的狀態太封閉，所以並沒有太多的參照，就像現在可能每一個領域裡都有一群人在做某種類型的事情，但這一群體裡面的每一個人，都是會同時關注非常多的事情，所以很多事情都會彼此重疊。譬如我在電影圖書館（現為國家電影資料館）的《電影欣賞》雜

誌寫影評，同時又在劇場裡做創作，和在街頭做運動。當年的街頭運動和現在的學運、社運等又不太一樣，它的出發點是更純粹的。舉個例子，我們在 1980 年代中期參與蘭嶼的反核運動，這是很有名的藝術介入社會運動的開端，我們前往蘭嶼和原住民一起抗爭，組織「驅逐蘭嶼的惡靈」的行動劇，這是臺灣第一場行動劇，我們跟蘭嶼族人一起遊行，最後到台電核廢料貯存場門口，遞交抗議書。

●**提問一：**您將最早的作品《變數形式》變成平面的形式在「雄獅畫廊」展出，但因為現在看到的作品都是靜照，能不能請您描述一下，當時是如何請舞者詮釋杜象、封塔那和波洛克？另外，您釐清了我對於從「息壤」的前衛脈絡出發的問題與觀點，說明了這並不只是一個純粹抵抗性的意識形態問題，我覺得這是在演講中非常精彩的一部份；另外，您也幫我們釐清了從 1980 年代發展到 1990 年代，錄影藝術可以如何轉換成不同形式的創作脈絡。我比較好奇的是作品影像的語彙，在臺灣沒有前置的參照脈絡下，您為什麼會選擇批判商業片、廣告片的形式，而發展出這樣的美學實驗？我看到有一些技巧性的對照和對比，像是有些音樂和配樂是較為幽默的表現，但感覺裡頭還有一些不同的思考，是不是可以請您說明一下？

●**王：**《變數形式》基本上是我和學員之間的關係，有些學員現在都是很有名的舞者，像是吳義芳。我將內容分成杜象、封塔那和波洛克三段，譬如說第一段是杜象，現場有鋼琴伴奏，我將幾個椅子放在地上，然後請學員開始去和椅子做即興表演，學員要想盡辦法和椅子產生融合的關係，把自己塞到椅子裡，或是用肢體和椅子去做交疊等等；第二段是以封塔那最有名的作品《空間概念》（*Concetto Spazial*）做發想，把一張畫布劃一刀產生一個新的空間，然後在空間裡佈置一些時鐘，用時間和空間的關係去對照；第三段是波洛克，波洛克抽象表現主義用了很多墨、顏料潑灑，去表現他的內在世界，我請學員用他們的身體當墨汁，在畫布上互相交疊，學員的運動和平面畫布產生一種激烈的關係。這幾段都是用即興的方式，我只給學員一些指示，整個過程中不會喊暫停，後續的發展就由學員自己去表現，有一點表演式的性質，最後我再將這些畫面剪接成一個錄像的形式。

另外一個問題有點難回答，我覺得是因為整個環境，包括在臺灣，以及後來到德國之後，看到歐洲對當代藝術發展的成熟度，整個過程中不斷地受到很多的衝擊，也對自己適不適合創作產生懷疑。另外，在歐洲藝術環境裡、藝術交流的狀態，和臺灣是截然不同的，和同學在一起不斷地談論藝術，不僅是有趣的題目，而且大家可以深入的去介入，甚至於我剛去不久，在德國發生很大的學潮，學生認為，有些名人老師一學期只來一次，但學校卻付那麼多錢給他，不如把這些錢給學生使用，他們就占領了老師的研究室，把一些老師趕走，並發佈新聞，要求學校讓學生聘請想聘請的老師，而且學校完全不能干涉，學校也竟然答應了。學生自己組成一個自由班，在外面找了一個大工廠，隔成許多暗房、焊接室等等不

同空間，這些課程也都安排在學校的手冊裡。這件事雖然是由美術系所發起的，但它是對全校開放，所以我也曾參加過。

歐洲整個氛圍和環境，以及在臺灣的經驗，對我產生很多影響。所以初期會有很多不按牌理出牌的作品，表面看起來可能很無厘頭，但其內在還是討論著政治、階級、經濟等等，它是嚴肅的，只是刻意用一個完全相反的手法去處理。這種手法是不討喜，因為它不是主流藝術脈絡裡會接受的東西，但那時候就是刻意這樣的去操作它，直到後來沉澱下來，慢慢地回歸「正軌」。

●**提問二：**剛才鄭慧華老師有提到，前衛是什麼？它和錄像、數位藝術、科技藝術、或是新媒體藝術等等，他們之間有沒有什麼連結？像王俊傑老師的作品很多是探討身體方面的東西，有很多意象在裡面，請問這和前衛有關係嗎？

●**王：**談前衛就和我們談新媒體是一樣的，也就是說，你定義今天的新媒體，那到了明天它還是不是新媒體就又會有很多人質疑，是不是明天就變舊媒體，那明天的新媒體又是什麼？前衛也是一樣，通常它有一個時間性的參照，在某一個時代，你提出一個創新的觀念被稱為前衛，但在當時可能不被接受，過了一段時間之後，它就變成了一個普遍性的概念。另外，還要從一個環境的角度去看待，像在西方的前衛和在臺灣的前衛、在北京的前衛、在日本的前衛，可能是完全不一樣的。以日本的前衛為例，我們知道日本很早就跟西方接觸，所以日本幾乎是跟隨著西方的前衛運動，所以日本在所講的前衛，和臺灣所談論前衛是不一樣的。回到臺灣來說，若以我《表皮組織的深度》的作品來看，你直接地用新的媒體去處理裸露、情色的隱射性方式，觸碰一些道德禁忌，再用這些禁忌去回應當時保守的政治氛圍，那時是很少人這樣做的，雖然在當時看起來或許蠻前衛的，但現在看起來就沒什麼。時間和環境的關係還是最重要的處理問題。

另外，關於前衛和新媒體的連結，這個部分可以請慧華談談，我們在 1980 年代做的這些事情，現在來看可能會覺得很粗造，但它代表了那個時代的不同詮釋，就像現在，我們完全是從另一個不同的角度，去看現在的年輕藝術家所處理的議題，以及他們為什麼會這樣做。

●**鄭：**有次我有一個講座是要講臺灣錄像藝術的發展，我也是從 1980 年代開始講起，我用一個比較取巧的方法讓大家容易明白這個過程，就是用一個時間軸線來參照。但是就俊傑老師剛才講的，這個時間點與時間點之間其實是有斷裂的，我認為原因之一是這個分斷在於 90 年代進入了全球化的時代。全球化的時代，我們對於所謂「新媒體」、或說進入了數位時代，大家開始使用各種電訊、視訊產品之後，生產了現下認知的新媒體藝術創作。這和剛才俊傑老師所講的 1980 年代錄影藝術的開始，和那個時候所謂的「前衛」，也不一樣，它沒有直接的因果

關係，雖然到現在可能還是有同一批創作者，像是俊傑、袁廣鳴等等。也就是說，我們現在講的新媒體，和我們談的 1980 年代錄影藝術的發展與前衛性，是在兩個不同的維度裡所生產出來的東西。

●**提問三：**我接續剛才的問題來問。為什麼我們一定要比別人新？這個新有什麼好處？另外一個問題是，前面王老師有提到，一開始創作時沒有特別想到要發表，觀眾群是什麼並不是特別重要，那顯然到後期的創作已經放棄這種想法，是不是你會開始想像觀眾的接受度、或是觀眾有哪些人，在創作過程中會有一個很明確的塑造作用？另外，您的創作是非主流、而且可能批判商業和資本的邏輯，作品發表後，您會不會再去追尋它可能造成的社會影響、社會性效果是什麼？會不會對您來說是一種追尋或疏離的必要？您會怎麼判斷？以及它對您後來的影響又是造成什麼樣的互動環境？

●**王：**因為臺灣是一個長期被邊緣化的島嶼國家，基本上還是處在一個全球化的脈絡底下，並要從納入全球化的體制之內去處理，然後再去評比，就像臺灣的大學要和全世界的大學一起排名，不過我們本身的條件不足，那種排名似乎沒意義。這就要重新去檢討我們的歷史脈絡，我們今天講的新媒體和西方所說的新媒體是不一樣的，因為我們的歷史脈絡、條件和遇到的問題是不一樣的，就好像在臺灣會談身分的問題，但今天如果是一位英國或德國的藝術家，他們本身就是主體，不會去談身分的問題。

另一個關於觀眾的問題，那也是和環境的演變有關。對我來說，1980 年代來是一個蠻純粹的環境，當你在創作、或你今天所做的事情，其實是一種很直覺性的，就如我們所說的「憤青」，他會很直覺地認為，這個社會是不是有他介入的需要？他是一個文化的參與，而不是一個利益或對價的關係、或為誰做這件事。現在大多的狀況是：先有展覽，再去邀請藝術家，藝術家會為展覽做一件新作品。這個模式在當時是不存在的，也沒有所謂的策展人，而且除了官方美術館之外，就是私人的畫廊，在這種情況之下，我們不想進到官方空間的時候，就會選擇為自己而做。

隨著環境改變，你也必須思考你和環境的關係和對應，也包括思考觀眾的口味，但這和迎合觀眾是兩件不一樣的事情。我從以前到現在的創作一直是獨立性的，因為像我們這樣的藝術家是很難被商業機制、畫廊經濟的，因為我兩年只做一件作品，一件作品只有三個檔次，畫廊早就倒閉了，而且作品通常很龐大，沒有一位收藏家可以弄出空間展出或放置作品。我的觀念是，如果我要維持創作的純粹性，就應該摒除外界的「誘惑」，這樣他才可以回到藝術本身作為一種純粹的介入，之後如果有人喜歡、願意來收藏或購買這作品，那這是一個附加的價值，但絕對不是一開始就去思考的事情，這樣你才能保持一個更超然的立場，在你的作

品裡去談任何的議題。

●**提問四**：對於現在年輕藝術家的創作現況，王俊傑老師有什麼看法？另外，在剛才播放的影片裡，畫面中間或旁邊出現顏色圓圈，那有什麼意義嗎？

●**王**：我想對於年輕藝術家的看法可以請慧華老師回答，因為她也一位知名的策展人（笑）。不過就以我的看法來說，剛才我一直在講環境的不同，所以我很難用我們原來的概念去套用在現在年輕人的身上。如果你是一位當代藝術的創作者，就要了解當代藝術的特性，因為藝術家和這個社會脈動與文化的關係，使你必須隨時處在一個非常敏感的位置，你才有辦法去回應這個社會與環境，用你的思想去轉化成一種創作的形式，而不是像古典時期畫一張美麗的畫，讓大家來讚美而已。此外，在這種情況之下，要更清楚地知道自己和這個環境、和藝術市場的關係是什麼，現在年輕的藝術家可能會希望能很快的被主流接納、很快地進入藝術市場、很快地被經紀，但被經紀的背後，有可能是商業的操作。就如大陸的藝術市場是如此地蓬勃，但他們全部是被拍賣市場所操縱，甚至有些藝術家會在拍賣市場把自己的作品買回，因為如果他不出高價買，他的價格會下降，收藏家就會拋售他的作品，他就很難再翻身。這是非常奇怪但也沒有辦法的事情，藝術市場的邏輯就是如此，收藏家就是操縱者。年輕藝術家要去思考這個環境的操作有可能會影響到他的藝術生命，這是我所觀察到的、也需要注意的地方。

另外關於影片圓圈的問題，畫面中有兩個不同的層次，底部是一個世界的影像，上層則是另外一個世界，而兩個世界的影像彼此間有某種距離，這個距離可能是客觀的、也有可能是主觀的；有可能是聯繫在一起的、有可能是錯位的，圓圈的顏色是一直不斷地在改變，這種曖昧關係就好像我在談的媚俗、政治、或是和這個環境的一種渾沌關係。

●**鄭**：剛才俊傑已有說明其中一部分，我從藝術史角度來談，延續我剛剛講的，藝術史在做一個回顧和整理的時候，它是用一種縮限的方法在整理與歸類，但藝術創作者本身在創作的時候，他可能是處在一個完全開放和渾沌未知的狀態。也就是說，除非像以前超現實主義的藝術家自己站出來講宣言、為自己定義，否則多半藝術史的書寫，是用事情的分析、歸納或整理的方式來為這樣的現象做出某種命名。現在我們經常會被這樣的命名、類型而影響或在其中面臨抉擇，尤其在創作者的身上。當藝術創作者面對這樣的命名或類型化的時候，在面對生產機制、面對自身的思考時不自覺地把自己劃約在其中，或許因此也就變成對自己創作的另一種縮限。這也回應到前衛的問題，今天在一個體制、或是在藝術史建構裡所區分出來的類型限制下，若是為了類型或順著類型去創作的話，嚴格說起來它不存在任何的前衛特性。所以在思考藝術史或創作的時候，這是要特別去注意和辨別出來的。

V 《媒體的影像化軌跡：看見台灣當代藝術史》

今天到這裡結束，非常謝謝大家的參與！