

錄像：前衛史或生命史？

時間：2014年10月3日

地點：台北當代藝術館

主持人：張小虹（國立臺灣大學外國語文學系特聘教授）

主講人：黃建宏（國立臺北藝術大學藝術跨域研究所副教授）

錄像是當代藝術中極為重要的一個範疇，它出現在當代藝術嘗試面對媒體時代的歷史契機上，不僅極具社會意義，同時也在這激進性中瓦解了藝術原有的範疇界定。隨著這樣的發展，它不再是僅僅屬於特定媒材的範疇，而是一個新的場域，甚至曾經被界定為影像的生成流通場域，一個新的藝術民主場域。這個民主場域連結上文化批評、產業思考與科技語言，但與此同時，台灣當代藝術又如何回應這半世紀前發生的新發展？一如許多亞洲國家或第三世界國家，我們編織著一種雙重的螺旋結構：文化殖民結構中的前衛觀念與社會政治結構中的生命狀態。藝術在台灣的雙重他治狀態，無疑地，鋪陳出許多未被定義的痕跡。

●張小虹（以下簡稱「張」）：

黃建宏老師目前任教於國立臺北藝術大學藝術跨域研究所，是法國巴黎第八大學哲學博士，多年來在藝術論述的生產上是具有指標性的人物。黃建宏老師回來後打開了我們對於法國哲學與當代美學、當代藝術領域的理解。黃老師的著作大家最熟悉的就是《一種獨立論述》（2010）。他也是一個活躍的策展人，相關策展有「S-HOMO」（2009）、「後地方：post.o」、2「渾變」（2011）、和剛剛結束的在關渡美術館展的「運動之後」。

我個人最早看到黃建宏老師的作品，是翻閱《電影欣賞》一篇文章從水分子的角度去談論《河流》。蔡明亮的《河流》那時候在台灣已經累積相當多的論述，那篇文章讓我耳目一新。我們以前談河流的方法是這麼侷限，從那次經驗開始我就特別注意黃建宏，會很期待看到黃老師的文章。黃老師翻譯德勒茲的《電影一》、《電影二》，透過黃老師的翻譯，讓我們理解德勒茲怎麼談影像。對我來說能夠有一個晚上的時間聽黃老師談錄像藝術的發展、台灣錄像藝術創建的過程，以及藝術家扮演的不同角色，是一個絕佳的機會。我們接下來把時間交給黃老師。

●黃建宏（以下簡稱「黃」）：

原本我最早給主辦單位的題目是「錄像在台灣的前衛史抑或生命史？」今天你們看到的是不同的題目，但其實是在談一樣的事情。我先簡單帶過前衛史和生命史。為什麼談台灣的錄像藝術史？其實談台灣的藝術史，甚至談台灣的文化史都會碰到這個問題。前衛史的意味就在於，我們總是希望得到世界最新的訊息，我們的教育也都在鼓勵學生要去理解最新的事情，以最新的事情進行創作。為什

麼會有這樣的動力、衝動和需求？是因為我們真的很想要進入世界的洪流。第二個生命史的部分，我想在座有很多人應該也都接受到世界最新的訊息，包含藝術發展的最新訊息。就我的經驗和對年輕人的觀察，其實大家在學習這些東西時會去交流討論，但又會切割出另一部分，好像過著另一種生活。但其實我們生命中想像的事情，以及連結藝術的形式和想法，很多是靠我們的生活經驗和方式，而不是完全靠我們學習來的概念就能完全的去處理。到今天，我覺得台灣的創作軌跡都會被纏繞在這兩個狀態裡，因此我就決定更改為「失語症」這個題目。

為什麼叫作失語症？前面講的前衛史和生命史這兩件事之間並不均衡，雖然兩股力量皆存在，但生命史卻是沉默的，它比較是身體性的，也就是我們接觸了現在國際上的重要觀念，知道現在的藝術家們在做什麼，但這些東西要怎麼變成自我的創作資源和動力？那個過程我們時常要求自己進入一種創作狀態，就我的觀察，在創作狀態中時常是自己不能理解觀念與觀念之間的關係、以及觀念與自己的關係。舉例而言，今年台北雙年展處理思辨唯實論的主題，這樣的主題在台灣，藝術家不會覺得自己和這件事情有關。但台灣藝術家不會認為與我無關就不參與，因為是台北雙年展提供的主題，於是藝術家便會思考主題的意思，自己如何與主題產生關聯，如何變成提供自我開啟視野的力量。

台灣人其實有這樣的學習狀態，但不只台灣，在整個亞洲其實有很多這樣的藝術家。在這其中我們可以發現，生命史是不被訴說的，當你可以訴說時，是用你的生命去消化後，再以國際的話語說出。當然這其中的邏輯會與自身生命有關，可是卻不會把自己的生命史放入描述話語內。就像在學校，老師要求你解釋自己的作品；或者你做了展覽，要去解釋你的展覽。現在有越來越多的年輕人希望關起門來只談生命史就好，但如果打開門，大家就會去述說前衛史，像是我們追求怎麼樣的藝術，但關起門就盡量談論日常生活的事情，現在會是這樣的狀態。所以我為什麼取名為失語症，這裡要談的就是我們追溯錄像史、藝術史，可是生命史的部分是失語的。

一、傳說

所有國外的訊息要進入台灣的學院內，然後要被正確的想像或有系統的教授，其實需要很長一段時間，通常需要二至三代老師、五至十年的時間，才有辦法從第一代剛接觸時將其作為最新的名詞，帶入學校內大家一起冥想，接著要經過二三代的留學生，直到第三代才能系統的帶回台灣。所以等它非常系統化的帶回台灣時，在台灣的狀況常遇到歷史的錯置，在藝術圈裡已經風行過了。等有系統研究時，受惠的是學藝術評論與藝術史的人。但藝術家會在第一時間捲入新名詞歷史旋風內，等到這件事情有系統的被介紹時，藝術家已經遠離歷史的時間點。如果有所謂的前衛史，我們看到的也就是國際的發展，在國際的發展中，錄像的第一個階段是電視，台灣人很少這樣談論錄像藝術史，我在這邊分類的題目和歐美談論的方式較為不同。錄像藝術史的開始是第一代的個人錄影機，也就是個人可以使用錄影機創造錄像時。看電影發展的時代不同，電影的發展是從個人

可以拿的攝影機開始，發展成產業用的攝影機。而錄像剛開始的機器是產業用的，是後來當產業成熟到一定程度，到了 1963 年才開發出可以個人使用的手持攝影機。

錄像藝術在剛開始時我們通常會說白南準是第一批錄像藝術家，但歷史的切入點會有些模糊地帶。有人會說 Wolf Vostell 或 Andy Warhol 可能更早就拿到機器，但我們不用太在意這些事情。可是在當時他們個人拿到了這台機器的時候，這些藝術家當時在想什麼？他們在想，原本這個機器是所謂大眾媒體在使用，現在變成個人，所以當他們個人拿到時，最重要的就是反大眾文化，也就是要去批判大眾文化。第一個階段有很多都是在處理電視的問題，像是我如何用電視台的訊號，去開發處理電視台不會處理的訊號或是裝飾？接下來不久，有另一部份的發展是藝術家以錄像記錄，例如在影像前做一些行為，這些行為的記錄我們會發現很有趣，那時候的人為什麼要做這樣的行為？因為他們一方面可以開始製作自己的影像，另一方面是在嘗試行為、也就是身體和影像之間的關係。還有影像所攝錄下來的空間和實際空間不同，而人的真實身體如何存在於影像所拍出的空間？當時的藝術家就玩了很多這樣互動的事情。例如 Vito Acconci 或 Bruce Nauman 就是代表人物。接下來開始會出現一種十分專注於影像呈現本身的藝術家，例如 Bill Viola 是其中至今仍非常具代表性的一位，之後的發展就比較晚了。

如果電視是從 60 年代出現，行為也差不多是 60、70 年代出現，而錄像的影像美學是在 70 年代出現，到了語言的探究則是 80、90 年代。所謂語言我們如果用 Gerry Hill 的作品去看的話，就是說有人開始用錄像這件事情時，不是在做媒體批判，也不是用來記錄自己的行為，他也並非非常專注的做出一個影像，讓我們覺得這個影像非常特別，好像只有錄像做得到。而是他開始用媒體去講思想的複雜，可是用錄像去講思想的東西是有非常複雜的層次，因為前面已經累積了媒體批評的經驗、他有新的影像質地的經驗，到了 Gerry Hill 時他一方面要去呈現這些特殊影像，另一方面他也要去關注影像在空間內的媒體性意義，同時用這兩件事情去談敘事和思想，所以後來發展出複雜的裝置。到了我這邊列出來的這些人，Chris Marker 和 J-L. Godard 他們的創作其非常早，約從 50 年代就開始進行電影創作，但他們到 80 年代才開始進入錄像。Chris Marker 和 J-L. Godard 和另兩人，他們主要關注錄像藝術，是基於他們有了相當的電影經驗。到了 80 年代他們開始使用錄像時，他們將錄像當作資料影像使用。前面列出像「電視」、「行為」、「影像」、「語言」這些，但影像基本上還是需要自己創造，到了這一批人時，大量的使用別人拍攝的影像再去加工，他們基本上不認為錄像是要創造原創性影像的工具，而是將錄像的生產機制視為傳遞影像訊息的媒體。所以他們創作的思考點就是把錄像當作傳遞影像的載體或是系統，然後在內植入他們對事情的看法。所以 Post-cinema、Harun Farocki 他們都會有一種百科全書式的，用很多過去的影像重新檢討歐洲的歷史。

Post-cinema 是關係美學帶出來的一批藝術家，而這些藝術家他們很有趣的是，在當時組織了一個虛擬的電影公司，從事各式各樣和電影有關的創作，可是

他們那個時候做跟電影有關的創作，其實他們在做甚麼呢，就是我們一般來講電影最後放映出來的那些影像，比如說侯孝賢的《戲夢人生》，我們的認知馬上就連結到《戲夢人生》這部片。可是這一批藝術家是這樣認定的：《戲夢人生》裡面所有的影像，都是已經透過媒體傳遞的影像，他們想要知道這些影像是透過怎樣的媒體機制所生產出來？所以他們專門去了解拍《戲夢人生》時發生了什麼事情。

一個電影的製作需要很多人的參與，在生產機制裡，對這批後電影的人來說，敘事不會只是最後的片子，敘事有很多層。他們裡面有很像御宅族的人，Pierre Huyghe，他知道日本有很多電玩公司，人物設定都需要建模，但不是所有建模出來的人物都會被使用，檢驗通過後才能使用，你在市場上實際看到的電玩人物都是被篩選過的。所以他思考，這些被設計站到檯面上會有生命，那被丟棄的呢？不會有生命嗎？不是都是資本主義製造出來的生命？因此他去和電玩公司購買建模過後被淘汰的人物，叫作 AnnLee，他買下他的版權，所以可以使用這個人物，把它置放到他要拍的錄像內。我們就會發現後電影的這批人，他們是怎麼用錄象的觀念介入所有生產影像的媒體。所以這一批人已經把錄像變成了一種觀念。

Farocki 就是說他幾基本上也就是把所有的錄像視為不斷生產資料的機制。例如，Farocki 他有一個作品叫作《嚴肅的遊戲》，有好幾個系列，都是雙螢幕雙頻道的投影，有一邊的投影是他去美國的影像治療中心拿電腦動畫的影片，這些電腦動畫完全把美國去國外打仗的戰場，完全依照真實狀態建模，為了讓有戰後創傷的士兵治療用。他的影像一邊是士兵回憶當時發生的事情，另一邊是士兵帶著眼罩。裡面沒有任何原創性的影像。影像對這樣的創作者來說，已經全都是資料。錄像的觀念在這邊變成本身就是影像媒體的載體，也可說成是資料庫。這對錄像的觀念是非常大的改變。

我們可以看從白南準和 Andy Warhol 的前衛運動，一直到記錄和跨媒體的創作，建立一套特殊的美學，含括敘事和哲學，最後成為資料庫，這是一種參與的概念。而我為什麼說是這樣的現象是「傳說」，因為這些事情都沒有在台灣發生。你可以在台灣找到很類似但時間排列不同，比如說前衛運動和哲學同時，這是一件奇妙的事情。

二、錄像的體制

傳說就是藝術史的敘事，如果我們順著這樣的傳說，我們看到錄像在整個當代藝術內，大概建立了幾種體制，形成了幾種主要的範疇，這些範疇很自然的作出區分。這和傳說的順序是很像的，第一個就是「反大眾媒體的影像」，這是錄像的某種特質。這些事情會涉及機具、裝置、行為和實驗這些面向。另一個是「影像的美學化」，會關注解析度、各種機具的參數、投影的規格等。而「影像的流通與再製」，像是後電影、資料庫或是「資料化、檔案化」，會和論述跟生產有關。所以我們如果這樣來看錄像和歷史的發展狀態，我們甚至可以把錄像視為藝術各

種不同媒材的發展裡面。

錄像非常特別的是它可以作為一種民主的場域。也就是說錄像並不是一直順延著材料性和物質性這樣單一的發展，它的發展其實有非常多不同方向。這些不同方向的發展可能有類似這四個範疇，就是說他有「文化批評」的面向、「產業思考」的面向、「科技語言」的面向和「藝術」的範疇，也就是重新去討論藝術形式的問題。如果大概知道整個歐美或整個國際的發展，我們回來看台灣，台灣的錄像什麼時候開始？其實不是 1960 年代，台灣錄像最主要開始的時候其實是 1980 年代，台灣錄像出來的時候其實跟什麼很有關係，跟台灣解嚴前後很有關係。這跟日本的狀態很像，日本有很多的實驗影像其實是 1960、70 年代開始，台灣也是，可是台灣 1960、70 年代非常少是用錄像的觀念或錄像的材料去做，大部分還是用電影跟攝影的方式在做。

解嚴前後，現代美術館的建置大概從 1983、1985 年開始，在現代美術館建置完成後，1980 年代出現了錄像藝術展，在解嚴前後藝術範疇我們引進現代主義的空間、現代藝術的展覽空間時，我們就很有系統、像翻閱 IKEA 型錄一樣，一檔一檔的做錄像藝術的展覽。也就是說錄像藝術進來台灣跟現代藝術的空間出現有關，另一個就是我們其實對於錄像藝術的認知是先透過世界各地重要的藝術家的作品，特別是美術館有系統蒐藏的作品來認識的。這就會跟我們剛剛講的傳說差很多。接著，另一個跟台灣的錄像發展很有關係的脈絡，其實跟錄像無關，卻跟電影有關：台灣第一批的錄像藝術家，在今天都是重要的創作者，這些創作者在他們創作剛開始對影像感興趣時，重點其實不是錄像，他們所接收到的影像跟感動其實是電影的影像，也就是那個時候有非常多的藝術電影，他們是從這些電影裡面去感受到影像可以作為一種人文思考的載體。

台灣的第一批重要錄像藝術家受這些東西影響非常大，所以我們會發現台灣的錄像發展，跟傳說其實有點不一樣，可是這一個發展意味著台灣的創作者他在過程裡面到底關切的是什麼，我們會發現台灣的創作者在這個過程裡，他所關切和他影響很大的其實是環境，他最關切的是政治、社會的環境問題，不是生態環境的環境。所以我們從前面提到台灣的民主化跟錄像之間的關係，他有這樣的一個三種可能性的，就是說一開始發展在 1980 年代的關係。

我們的影像 DNA 就是說我們的影像裡面有一些特殊性，這裡面你們要小心我的用字，因為我可能有一點價值判斷在裡面。因為我模擬了 DNA 的雙螺旋，所以我們也會有兩條線，就是我剛剛在講的到底是前衛史還是生命史。如果在一個前衛史裡面，他其實基本上是「文化殖民結構中的一種前衛精神」的追求，在這個追求裡面會出現什麼樣的東西呢，會出現「脫離脈絡的菁英代工」。所謂菁英代工指我們專門學習西方最先進的知是跟理論，可是我們總是脫離脈絡，這跟台灣在國際上的位子是有關係的。另一個就是前衛觀念的代理人，這其實是非常有趣的，因為我們不曉得德勒茲、傅柯的脈絡是什麼？但是他在台灣就是有這樣的排列，也有它的歷史發展順序。我們很像在看圖說故事，我這樣講不是在嘲諷，反而其實是在強調，我們的生命狀態其實就是從這裡面出來的。那另外就是「文

化機構的派遣工」，所謂的派遣工指的就是你拿不到長期的合約，譬如說今天有一個派對，誰要來端盤子？其實在文化殖民結構中的前衛精神，也就是這樣的狀態：每次有一個前衛精神出來時，他就是一場派對，會有代理人和很多人參與，會有藝術家投入，但這些都是臨時的。因為政府也會意識到要跟國際接軌總是要用最前衛的東西接軌，所以評審也會盡量把補助款給有前衛觀念的人，但派對一結束就沒了。其實台灣的文化人一直都還蠻哀怨的，那個哀怨是端盤子的時候還好雖然很苦，至少有盤子端，而且好像在為某種前衛努力。但派對結束時，我們都還沒搞清楚這個前衛精神，盤子就不端了，台灣一直在這樣的循環狀態，這就是前衛史的部分。

另一個是我們在「社會政治結構中的生命狀態」，這也是大家一定感受非常深刻的，第一個就是我們的社會狀態基本上就不需要文化。不是說我們真的不需要，而是我們的發展策略盡量壓低文化的價值。文化會動搖人、影響人的地方，我們的政府和社會環境都盡量去壓低，為什麼？因為文化會讓你的行動變慢。他有時候會變很快，例如佔領立法院，可是大部分都是讓你變慢。在資本主義的發展關係裡，因為台灣是代工國家，所以在台灣的設定上他本來就不需要有一群人在那邊發想、狂想、或幻想，它不需要，他只需要大家在生產線上，有什麼就做什麼。所以我們的社會狀況基本上是一個「貨幣制上的價值階序」，當你所在意的東西，或者影響你的東西是沒有貨幣價值的，就不會被重視。另一個是，在我們的社會結構內的生命狀態，發洩紓壓是一種最重要的文化活動。如果我們不去專門看藝術，而用文化活動來看，台灣最多的文化活動最多的是什麼？夜市和KTV，這些是真的文化活動，為什麼我們花這麼多時間投入這些活動和在家看電視？其實就是為了紓壓，大家為什麼不想去看當代藝術，因為當代藝術很傷神，我工作已經很累了，你還要我傷神。在我們的社會中並不是完全沒有文化，而是我們對於文化的依賴很大量在於紓壓。

另一個是，即使我們很高興看到有人去美術館看展覽，在台灣有一種狀態，但也不只台灣，美術館並不是一個進行社會教育，或者說社會知識傳遞的公共場域，它其實是一個洗滌你靈魂的聖堂，但這個洗滌靈魂並不是洗到裡面，只要洗衣服就夠了。所以在亞洲很多地方一但把國際的藝術文化當作是最高標準時，我們就會覺得不想要那麼傷神，但又希望品質比別人好一點，因此就會去賞析。所以賞析是一個我們對於藝術、我們建立和藝術之間的關係的重要特質。賞析是什麼？賞析就是讓自己覺得自己很美很舒服，這裡面有這樣的狀態。所以我們的影像DNA大概是在這樣的狀態內。

以上的狀態讓我思考到「失語症」這件事。失語症在很多的殖民研究內都會用到，如果真的去確認失語症的意涵時，它意味的並不是你的行為功能受損，是因為你的大腦神經受損，所以你原本很好的生理狀態和功能都沒辦法正常運作。大家雖然都用失語症形容被殖民的地方，真的很貼切。如果你跟台灣的藝術家和知識份子接觸，你會發現台灣的知識份子和藝術家品質、質地非常好，敏感度夠，願意做，做事情很細緻，思考能力也很好，這些品質都沒有問題。他應該是可以

好好運作的一個人，可是神經受損是甚麼呢？也就是說，我們的創作者，或是我們的知識份子最困難的地方在於，我們總是要去學一些東西，因為我們必須要進入世界的秩序，但當我們學這些東西時，我們的社會環境又沒有足夠的支持。既然我們要學外面的東西，我們也肯定那些東西的價值，可是我們實質上並沒有建構一個讓我們好好去學、好好去交流的環境，它告訴你說要往最高階的地方走，不要在家門前玩跳繩這些小遊戲，你要往高階的地方看，但同時又告訴你這些東西沒用啦，當興趣就好。所以這裡面有一個非常有趣的事情，如果我們的社會真的不需要藝術文化，只需要跳繩和在地上畫畫就好的話，你就不要搞國際化。這裡面有一種非常變態，非常錯誤的文化邏輯，而且不只是台灣這樣。

當我看到失語症時，會讓我想到我們的意義，我們腦內的東西一直沒有跟功能接上。我在上課時會和學生提到，千萬不要讓自己活在賞析的狀態。賞析的狀態是你一直在看全世界最好的東西，但你不曉得他為什麼好，你知道他好只知道品質好，看起來影像好銳利，看起來動作很慢很高雅，你只捕捉的到這些東西，但你根本不知道這些東西從哪裡來。這裡面有一件很重要的事情，為什麼不要活在賞析，我上課時希望學生一定要自己拿機器去拍，看自己到底能看到什麼，自己到底能把一個蘋果拍出什麼，從這些最基本的觀看訓練出發，而不是一直看高階的東西，只是直接學那個形式。如果我們是在這樣失語症的狀態，我今天講失語症並不是說我們要擺脫它去當一個正常人，我並不是意味著有一種正常人的狀態，因為我們如果去想正常人的話只會想的到歐美，但並不是這樣。

我們在這樣的影像生產內會有哪些經驗呢？第一個我們會有「前衛影像的經驗」，意味著是通常台灣從 1960 年代 1980 年代 1990 年代，這些用影像說話的創作者，他們不斷的跟一件事情對話，他們反對當時的語文體制，用論述所建構出來的思想框架。今天一個人用影像做創作時，要有一個理由和動力說服自己，在台灣可以常常發現這樣的狀況，這樣的狀況在歐洲歷史裡面並不一定是這樣發展，但在亞洲是一件特殊的事情。另一個是「大眾文化」，亞洲或說台灣，有很多錄像的創作者，他們會很喜歡用大眾文化的影像，這些創作者也是學院培養出來的，他們在用大眾文化影像時，其實他們在享受一種反抗翻譯的知識快感，透過翻譯的知識來理解如何做錄像這件事情，使用大眾文化影像去強調常民價值的創作者，隱約都和翻譯的知識進行對質。另外就是「專業錄像」，不只在台灣也不只在亞洲，全世界都會出現這樣的藝術家，他們十分注重影像呈現的品質控制，影像品質的控制是為了克服藝術家隨意感知的狀態，品質就是一種現代性的指標，他們盡量迴避詩意的感知，另一方面是「記錄調查」，這也是台灣做錄像創作的人會有一種類型，這種類型在台灣其實有很大的程度是在反抗或是對質。

從我自己整理出來的這四個面向來看，前衛影像經驗為什麼我會列出黃明川、蔡明亮、陳界仁、王俊傑、袁廣鳴、吳天章、曾御欽，如果跟這些人談他們的創作過程，電影對他們的影響很大，特別是人文主義電影和藝術電影。電影語言在這些人的身上是非常鮮明的，這些前衛影像的經驗通常對這些人來說，如果

你問他錄像對他們來講，基本上他們的脈絡是從實驗電影、到電影再到錄像，他們完全不分，對他們來講就是一種影像創作罷了。而大眾文化，會使用大眾文化的影像進行創作的蘇匯宇、黃彥穎與倪祥、張立人，蘇育賢應該也在這範疇內。

專業錄像的話就會有袁廣鳴，我在分類時並沒有辦法完全區分，他們都有一些重疊。我這邊專業錄像有另一種含意，他的創作邏輯已經不受到其他影像類形的影像，例如崔廣宇他在做《天降甘霖和城市按摩》這些東西時。他思考影像的長度，影像如何記錄，這都是在既有的專業錄像範疇內，不需要電影的經驗，不需要其他影像的經驗。還有吳其育和林仁達也是。

另外記錄調查，各位不一定會在當代藝術內這麼熟悉，比如說劉吉雄、湯皇珍、陳芯宜，劉吉雄主要是拍紀錄片，陳芯宜是拍劇情片，湯皇珍是台灣很重要的行為藝術家和觀念藝術家。假設我們拋掉他們實際的在專業上的投入時，我們去看他們的影像邏輯，它們在創作時如何思考，就可以發現他們在他們的創作歷程內一定有一部分是搜集影像，搜集記錄的資料，陳界仁這部分的色彩也越來越重。我這邊的分向並不是絕對，只是為了說明上的必要性。

在這個發表裡面我們其實已經看到，國際的發展和台灣的發展其實是完全不同的視覺經驗軌跡，這個視覺經驗的軌跡是必須被描述的，他是一種視覺生命史。我們如何可以讓失語症成為說故事的聲音，如何連結視覺生命和影像的體制。描述生命史我們做的來，但要改變影像的體制這件事是要長期抗爭的，必須投入非常長期的時間來跟國際上的標準協商，我們才能累積足夠的資料和作品來討論影像藝術的故事，這才會開始出現歷史。我的報告就先到這邊，我們現在請小虹老師來講講話。

●張：

非常謝謝建宏老師，接下來是開放討論的時間。黃老師的架構非常清楚，即使說台灣錄像的史前史，如果歷史還沒開始的話，黃老師用了清晰的架構詮釋。我想大家應該意猶未盡，想再多看一些台灣的錄像作品。但時間難得，我們先開放一些問題，也許可以發展一些討論。歡迎大家提問。

●黃：

有沒有其他的看法或疑惑？我在想，很重要的是我們要嘗試開始有生命的感覺，要動、要隨便亂講話。為什麼台灣的藝術家，和其它很多地方的藝術家，往往有一個經驗就是，必須要喝相當多的酒，才能真的談出他們對藝術的看法，他們的生命和作品有什麼關係，這是一件非常奇妙的是情，為什麼需要喝酒？喝酒這件事情到底在我們身體裡面去除什麼樣的管制？這很有趣。

●張：

我先請問，黃老師剛聽到的感覺，到底是生命史本身是沒有聲音的，還是生命史是被壓抑在很底下的部分？這些是否要藉由您剛剛提到喝酒這樣的方式才

能釋放？

●黃：

我覺得當大家在聊藝術會有件有趣的事情，有些事情即使是現在的年輕人，他們都會覺得在聊藝術時，有些東西雖然和創作有關，但不需要談，或者先不要講這個，好像都必須要先從一些有學問的、比較正式的、比較嚴肅的東西開始談，可是從那些東西開始談有一種危險，很有可能那些東西距離她真時在創作的東西很遠。我反而覺得，訪談中常有一個東西一定要被勾勒出來，就是藝術家這個人活在什麼樣的狀態？有甚麼樣的感覺？他的感覺連上什麼樣的觀念？如此藝術史就會慢慢浮現出來。可是我們在談論當代藝術時，特別是在學院內，我發現同學們都是在一個非常無語的狀態之下做作品，做完作品後要評鑑了才開始想，自己的作品要用甚麼東西來談？

●張：

創作學生的失語在某種意義上可能是無語，因為他沒有語言，但比較成熟的創作者，他們在您剛才談論到雙螺旋，也就是關於前衛史和生命史這部分，是不是有比較好的結合？像蘇玉賢的《花山牆》，或是王俊傑比較前衛的影像實驗作品。有很多文化 DNA 在裡面，我比較好奇的是，您怎麼去看這些成熟創作者的雙螺旋是斷裂的狀態或是有比較好的轉換？

●黃：

大概在當代藝術範疇裡的創作者，在 35 到 50 歲的階段時，幾乎他的創作都在處理這件事。一個成熟創作者當他的能力獲得相當發展，他對國際的狀況和國內的狀態都有一定認知時，在他們的創作內我覺得有很多人都在處理這件事，我也覺得很多人處理的不錯，但問題是，這些藝術家處理出來後，我們會發現，他們是極端孤獨的，照理說一個作品出來包含展出，接下來就是討論場域的形成。比較可惜的是現在台灣目前的論述空間，非常難支持我們去談論這麼複雜的問題。我們如何在每一個藝術家他們展出一件作品時，有辦法去談他們這些東西？因為要談這些東西之前必須要先有訪談的資料，他才比較有可能去鋪陳這個論述場域。台灣在展出這些作品，包含這些作品的論述生產，因為台灣的藝術雜誌不多，通常有字數限制和時間期限的限制，像是展覽過了很久或是作品已經發表很久，文章就不感興趣。這些限制都會使得討論的產出不易。另一件事情就是我們的創作者沒有太多自己發言的機會，頂多座談，能接受電視採訪的不多，接受電視採訪也不敢亂講，因為電視只要聽最簡單的東西。即使是陳界仁也都有這種經驗，他會在他能發言的機會底下發現好像講了也沒錯，可是並不是他作品裡面最重要的部分，但因為時間有限。到最後這些談論的機會，和深究這些脈絡的機會就不斷流失。即使是我，從 2006 年開始寫了一陣子藝評，雖然也沒有多少年，但寫到現在我覺得我在寫當代藝術時，自己也經歷過很緊壓的一段時間內進行好

幾種思考，一直到最近這兩年我才嘗試思考生命史的問題。

●提問一：

請問一下，做錄像藝術的是不是目前看起來是以學院派為主，以台灣來講，就您剛提到的這幾位，如果說以學院派來講的話，如果他們是科班出身的話是什麼系的人來做這個？另外，相信您經歷過很多大小比賽的評審，有沒有您印象深刻的奇葩，他的創作模式和創作語彙可能不屬於您剛所說的類型？

●黃：

你的期待可能會有點悲觀，台灣的教育辦的太好，在某種程度上來說很普及，台灣的大學教育很普及。如果你觀察台灣 1980 到 1990 年代、再到 2000 年的發展，在這過程內，不管是開放設置大學或是開始注重在地文化、文創的過程，和民主化的過程，在這個過程內行政單位建立起來的模式是委員制，也就是尊重技術專業，而這件事會讓藝術發展包含評審包含很多政策的擬定都會通過專家。但專家哪裡來？就是從學院來。台灣的社會場域沒有太多空間和位子讓從事藝術文化的人可以安身立命或奮鬥，所以在 1990 年代有一個風潮是大家都進入學院。當這些文化藝術的從業者都進入學院後，連帶的是整個官僚體制民主化的過程，所以你剛提問，有沒有學院派之外的？其實在台灣大概從 1990 年代後就非常難了，可是之前的那些文藝青年，從 1970 年代末到 1980 年代初接受很多西方或其他想法的人，他們雖然有能力去吸收這些觀念，但他們不算是學院派教育出來的，而現在的台灣，百分之九十九的藝術家都是學院畢業，這是很可怕的。

從 2000 年之後開始幾乎你就不太可能找到，應該是 90 年代後半期開始，2000 到 2005 年期間，這些人經歷碩士班，接著他們出來後，你會發現他們從頭到尾都是學院派訓練出來的藝術家，這就是整個環境的影響，這段的歷史和我們的藝術文化政策轉向國際化有關，因為國際化和藝術家學院化是相關的。至於是什麼科系，其實只要是設計和視覺傳達美術，很多人都可能介入到影像的創作。為什麼有很多年輕人他們可以從別的領域參與錄像創作，最主要是因為電腦，數位技術發達的關係。1980 年代的文藝青年們，上的課程是關於現代主義的課程，因為那時的整個社會讓他們會有不只是相信體制內東西的狀態，他們會一直去找體制外的訊息，當他們在找這些體制外訊息的可能性時，會發現和學院內的非常不同，因此要定義是否為學院派是很模糊的，因為他們是從國外的學院派學習，卻不在國內學院派內學。

●提問二：

就您剛所說的端盤子的比喻，以您剛所說的學院派來比喻，意思是我們的端盤子就系統化了，所以這個端盤子的產出和體制化以這樣的比喻來看，端盤子的人可以成為工會，我的意思是工會可以要求他自己自主的權利和定義派對的可能性，剛老師好像沒講到這點，這其中好像還可以有一些抗爭的可能性？

●黃：

從觀念上來想，當然我們可以組工會。例如像陳界仁他就非常的強調去批判台灣的派遣工，全球化後不管任何機構或生產環節都是派遣工。我們當然有可能形成工會，就概念上來想。但這裡面有一個環節非常困難，假如我們不喜歡這樣的生產狀態，但我們要反抗誰？從哪一點反抗？我們為什麼很難處理這件事情，一方面我們會需要像視盟這兩年嘗試集結起來認真討論政策對整個當代藝術的影響，試試看是否能提出些建言？

另一方面在台灣有一個特殊現象，藝術文化的發展十分依賴政府相關單位的補助，當我依賴政府的補助，而且在當代藝術裡面的創作基本上都是個體，它本身的創作行為和生產過程內，很少跟其他人溝通，有一個很重要的東西是，我們現在的生理狀態，當代藝術和不只當代藝術，很多藝術圈的人都有這樣的生理狀態就是，補助時間到了，很多作品甚麼時候會出來，甚麼時候大家熬夜寫計畫，甚麼時候大家放假放空不做東西，這個生態會變成非常統一的，除非你是一個很成熟的藝術家，否則大部分的藝術家是在這樣的生態裡面，讓自己去習慣這樣的事情。當那麼多人的創作都需依賴補助時，你要他們組工會是很難的，而且台灣大部分的補助狀態大部分是一年，一年兩審，但她每一年都要核銷。也就是說你的計畫，扣除徵件、評審的時間，如果是一年起的时间，通常只有十個月可做。還要空一個月來做核銷等繁瑣的事情。

如果台灣在這樣的補助生態的狀態下，每個創作者在處理每個案子只有九個月，結果下來他是不知道有沒有錢，當然自己有錢的創作者當然可以先跑，但狀態沒那麼好的創作者他就必須要等結果出來才能開始創作。在這樣的狀態下要大家組工會，要有問題和訴求，你會發現光這些東西如果沒有一個起頭，對每個人的想像來講都是遙不可及的事情，而且我們要質疑或拋棄補助嗎？這個搞不好會是一個更困難的問題，我覺得目前大家比較可以想的是改變補助的方式，如何讓它更靈活，但如果你要開拓新的市場，這是大家最美好的夢，這要改變，我想在作的老師們會更有經驗，要去開發這些由社會裡面過來的資源是非常困難的，因為我們政府好的地方是它很善良的補助藝術家，可是它很難有能力去跟企業家談，或做一些改變社會觀感的事情，這非常難。

●提問三：

今天的演講非常精彩，我的問題是在這個錄像體制內您所謂的分類或觀察，我覺得這個和藝術家的創作時代是否有關連，他如何反應他這個世代所接觸的資訊、文化或社會經濟狀況，這個部份可以麻煩老師多談一些嗎？

還有我們今天所看到的多半是動態影像，大部分以錄像為主，但我們知道不只攝影或是所謂的靜態影像，有很多非常精彩的像是張照堂開始到張乾琦，包括剛才介紹的很多藝術家，他們的作品以靜態攝影的方式去呈現，基本上在你的觀察裡面他們有沒有什麼不同？會不會因為動態影像的本質和靜態影像在美學、應

用和意義的呈現上有所不同？

●黃：

我先談錄像的體制，我們的藝術家都進他們很大的能力在學習和適應整個國際形成的影像體制環境，因為它就是一個展覽的體制。台灣的藝術家處境跟國際尚藝術家的處境很不一樣的是，台灣藝術家基本上有一個狀態是每個人可以在藝術場域裡面被討論的時間，相對的短，比如說這個藝術家現在很紅，掌握了一個議題，大家都在討論他，但你可以發現這都不會太長。當我們討論一個藝術家的時間不長時，他相對的意味這個藝術家是不是有機會能去跨到另一個展演體制，而他又又有足夠的資源或有足夠的可能性去實驗這件事情，我們如果去看國外藝術家的壽命，會發現國外有些藝術家像這次有到台北雙年展的 Joan Jonas，你如果去看她的創作，她幾乎甚麼都玩，在她的創作歷程內可以甚麼都做，但台灣藝術家為什麼很難？因為台灣這種很短暫的論述狀態或者討論的狀態，其實會使得藝術家處於一方面非常困難有資源去嘗試另一種全然不同的體制。

另一個部份是我們的論述場域很短，當討論這個人短時表時會換到另一個人，另一個人就會變成新的體制代言人。而這些東西會引發藝術家自我認同的焦慮，我們可以看到在一些文化資本相對狀況比較好的國家，它們不同世代或不同範疇、不同媒材的藝術家之間交流的可能性和機會多很多，可是台灣的藝術家是非常有認同焦慮的，如果你去問一些藝術家關於新的展覽體制等問題，他們可能有很好的想法，但他們不一定有機會去處理。如果談到資料化和檔案化，這部分在台灣除非找到新的形式，不同於其他國家，要不然台灣非常難做，像資料化和檔案化這樣的藝術家，他基本上自己的國家必須要有非常大量的影像資料庫，而且是非常民主化、可以讓很多人取用。這會造成在台灣很不容易做這方面的事情，除非他用同樣的觀念、另一個不同的途徑。這是整個環境裡面促使台灣的藝術家在跨越不同影像體制時，會產生困難，只有非常少的藝術家有這個機會。

至於靜態影像這部分，台灣攝影的前衛運動從 1960 年代就開始，攝影和錄像我覺得在台灣的發展是非常不一樣的，攝影這件事情從日據時代開始一直到 1960 年代開始實驗和前衛的想法進來，基本上攝影的媒材和內容一直都有社會基礎，可是我覺的動態影像基本上在台灣的發展狀態很不一樣，包含他進來的時間點，包含這個媒材它本身在台灣社會裡面立基的位置在哪裡？比如說攝影是幾乎當時報社的記者，他們就有能力同時當記者和同時拍不同的東西。或者從日據時代開始台灣就有很多不錯的照相館，這些都會是不錯的基礎，可是動態影像很難，他的機具和發展是比攝影更難民主化的，因為它非常快速的就工業化了。這件事情會造成台灣錄像發展的軌跡和攝影的發展軌跡不同。攝影他去拍人或他去拍場景都比較容易展開閱讀和評論的網絡，但動態影像一開始是從電影開始，我們其實是把電影跟我們接觸到的人文電影合而為一。當我們剛開始就在想像 IKEA 那樣大量生產的組合式家具，你如何跟編籐的師傅溝通？很困難。所以我們會發現錄像藝術在台灣的發展進入影像體制時，直接出現在美術館，它幾乎沒

有更好的社會空間與它相連接，但攝影和台灣社會發展的層次是很多的。

● 提問四：

剛提到錄像藝術的發展，很多錄像藝術家的發展來自電影或是記錄片脈絡的影像滿大的，我想請教黃老師，我們看到所謂台灣當代藝術的發展，在錄像的軌跡另一條線，例如紀錄片，或向蔡明亮導演的作品也都慢慢進入美術館，不管是做記錄片或電影的作品也都進入美術館作展示，那這個跟老師提的影像軌跡和錄像史的關係，您有什麼看法？

● 黃：

剛比較多描述的是相關處理影像創作的這些人，他們的軌跡。你現在提到的另外一件事情是美術館的發展和策展的發展。譬如說我今天發表的切入點和方向在國際上不一定很突兀，因為現在國際上不管美術館或策展，在處理影像時都慢慢回到所謂的視覺文化，也就是說在視覺文化發展的軌跡裡面去尋找我們現在應該講甚麼、或者應該怎麼做展覽？如何在美術館裡面展呈？也是因為這樣的討論，世界各個重要的美術館都在廣納很不一樣的影像資源，例如紀錄片、電影，這些不同方向的东西都會進入美術館。

可是這些被美術館蒐藏，被重新定義為新一批藝術家的人，他們可能原先是導演。我覺得目前的狀態，這些人其實非常少直接在這個場域裡面有機會去跟一路從製作錄像發展出來的人有對話關係。即使在西方也都非常少。這裡面有產業資本上的不平等，藝術家他可能會對紀錄片或對電影這些藝於錄向發展的影像發展，多多少少感興趣，但如果你叫一個電影導演進入美術館，他也看的到其它錄像作品，可是對一個電影導演他所熟悉的影像資本，他不會太在意要跟錄像作多深刻的對話，因為她本身已經有製造影像的機制，讓他不需對錄像想太多。也因為他進來的過程是透過美術館和策展人的詮釋，這是當代藝術裡比較特殊的機制。電影導演他進入錄像這件事，它有很多狀況例如阿巴斯，例如阿格涅 華達，或者像是蔡明亮。他們可能進入當代藝術圈後更自由，更靈活，可以做更多的事情。但他們不需要去回應本來就從藝術體制內發展的錄像藝術。他自己的特質本身，在影像的經驗本身他自己就沒有那麼專業化的投入，還有 Apichatpong。現在也會有類似這樣的創作者，像 Apichatpong 這種新一代的藝術家，他自己不需要定義，只要能夠掌握到相關的表達場域他什麼都可以做。

● 提問四：

好的錄像作品可能上院線，在歷史的發展脈絡中他在是在一個發展中的狀態，只是說在論述和我們在談某些東西的這些界限，或是未來的發展上，是不是還在一個攀爬在一個特殊的定位，怎樣才是在美術館定義？

● 黃：

這些跨領域的現象，我覺得大概都是跟策展與詮釋有很大的關係，詮釋和策展它確實會在未來影像這部分越來越模糊，已經有非常多很像錄像的作品，它們都可以進坎城的短片。在這樣的狀態，在未來特別是機器數位化了，錄像藝術家在用的機器等級已經不一定比電影差了，在這樣的狀態底下，未來他肯定是非常混雜的狀態，我滿認同這樣的可能性。未來可能很難清楚的定義錄像藝術、電影和記錄片，不代表未來不會有範疇去區分，但未來區分範疇時會傾向為非常複雜多元決定論，我們去界定一個範疇會越來越難光以歷史發展或光以媒材來進行區分。

●張：

今天晚上相信大家收穫都非常豐富，我也沒辦法做什麼結論。我想再問最後一個問題，今天建宏老師談得是失語症，但剛剛的討論似乎導引到一個失憶症的問題，不僅是跨界上無法界定錄像，有沒有可能我們繼續去談不僅不能界定錄像，或是錄像作為藝術的這部分？剛老師談到很多展覽機制、美術館和策展機制，我很想問在當代，藝術到底還可不可能這樣的問題？這個問題就好像去年我最喜歡的 video 都不是在美術館看到的，我覺得最精彩的 video 是奧黛莉赫本拍的廣告，另一個是在資本最不密集，在南韓大邱的選美事件裡頭，台灣一個在美國讀書的學生，他開始從照片裡面，用很簡單的技術，把照片用成動態影像。我很好奇的是，除非他被放到美術館，我們被告知他就是錄像藝術，我們現在怎麼去看待整個數位革命之後無所不在的影像？

●黃：

現在有網路的關係，有各式各樣影像的流傳和處理方式，我覺得在藝術範疇裡面的發展非常有趣的現象是，特別從二十世紀的發展，藝術的發展剛開始都限定在媒材上，但二十世紀的發展讓所有的藝術發展到成熟階段時，在藝術裡面被詮釋、定位的狀態都會是一個觀念的特質。我在想錄像在未來也只是一個觀念特質，這個觀念特質是來自於過往的發展經驗。實際上藝術的發展在二十一世紀應該會非常難以預料，可是他在二十世紀的時候，似乎在銜接過去並指向未來的轉化，所有跟媒材相關的發展經驗，到最後都會變成一種具有特性的概念。可是這裡面談的也是到底什麼是藝術？這個問題可能沒有辦法經由觀念的辯證而得出。未來如何被定義為藝術，可能會變成所有跟藝術相關的機構、權力、資源，個體在完全不同的機構、權力、資源當中進行抗爭，當個體為他自己的創作成型和發表進行抗爭的過程，或經驗，才會被稱為藝術。也就是說藝術在未來很有可能變成是個體在多元決定的狀態下如何去掌握被定義的可能。未來為越來越難像康德、席勒、謝林那時候可以去討論、定義出來，未來應該很難。

●張：

我們再一次非常謝謝建宏老師，就像我們當初最早開始讀建宏老師的東西，

V 《媒體的影像化軌跡：看見台灣當代藝術史》

影像不只是影像，影像也是哲學。我們非常謝謝建宏老師。