

影像思維的政治與美學

時間：2014 年 10 月 31 日

地點：台北當代藝術館

主持人：王嘉驥（策展人）

與談人：袁廣鳴（藝術家）、陳正才（藝術家）、林俊吉（藝術家）

●王嘉驥（以下簡稱「王」）：

大家好，歡迎大家來到這次的座談會。這個系列的講座並不是由我規劃，而是南藝的蔣伯欣跟孫松榮二位教授。雖然不很清楚他們為何建議我來擔任主持，我還是答應前來了。今天的三位藝術家，我想大家應該對他們相當熟悉了，我就按照待會兒開講的先後，先做說明。

今天講座的形式是三位藝術家的分享。雖然我們有一個很「政治」的題目，其實還是希望讓各位多了解一下影像藝術家，或者我們講的錄像藝術家如何發展自己創作的語言？怎麼把影像當做一種觀念去呈現？他們自己的關懷到底是什麼？長期以來，他們在創作上面所遭遇到的問題，或是他們個人的創作怎麼發展，這大概是我們非常關心的問題。其實，當代影像跟我們的生活息息相關，非常的緊密，自然而然地也會沾染了很多跟政治的、社會的，甚至跟批判有些關係的主題。

今天的順序，首先從林俊吉開始，再來是陳正才，最後是袁廣鳴。他們三位是很有趣的組合。俊吉跟廣鳴都是北藝畢業，都到德國的國立卡爾斯魯

（Karlsruhe）跟 ZKM 媒體藝術中心。兩人在臺灣是同學，到德國也是同學。陳正才是東海畢業的，但他也去了同個學校。所以，三個人幾乎是重疊地在那個地方相處了好多年。他們在德國期間，當然也遇到了很多語言上或身分，甚至因為社會內部所產生的問題，影響了他們的創作發展和表現，形塑了那個時期的特色。

接下來，他們自己會再做說明。每一位藝術家大約準備 20 到 30 分鐘的簡介，在場的各位有機會可以很快地瀏覽他們過去將近 20 年來，在創作脈絡上的發展。經過三人自我介紹跟作品的討論之後，我們再以 20 分鐘左右的時間，討論南藝兩位教授為今晚所設定的主題。首先，我們有請林俊吉。

●林俊吉（以下簡稱「林」）：

大家好，我是林俊吉，我今天要講關於我的媒體藝術有三個概念，分別是身體、政治與土地。我先描述一下自己從事藝術的過程以及人生轉折，我想從臺灣社會概況開始。1980 年代，臺灣有黨外運動、報禁解除、美麗島事件重新被提起，還有就是關於二二八事件的聽聞，接下來民進黨成立，臺灣開始進入民主化階段，但社會仍然充滿不確定與各種可能性。我家裡開設印刷廠，當時的麥金塔（Macintosh）電腦的出現讓家裡的工廠開始邁向轉型，在很短的時間之內，便進入數位化階段，這樣的變革是極其劇烈且快速。我認為需要站在時代的前端看

事情，當發現這東西開始被廣泛使用之後，就必須注意到它並跟上這股浪潮，而我有幸發現電腦的用處，便開始關心電腦以及它可能的發展，這些都是在上個世紀八〇年代的事。

如果說我會接觸影像，也許是由於家庭的因素。我父親買了一台套職業用的 Nikon F 單眼相機，讓我在高中時就可以接觸這些高階相機，但是這時期還不知道可以拍出些什麼作品，仍然不懂得創作。大學時期，錄影藝術在臺灣開始發展起來，北美館首次舉辦錄影藝術展。當時有聽過白南準，老師也有介紹過。大學裡，對我影像創作最重要的推手是陳傳興老師，他在國立藝術學院（現國立臺北藝術大學，以下簡稱「北藝大」）美術系教授攝影，教的雖是攝影，但談的卻是心理分析，所以我從攝影了解到心理分析這個領域。1980 年代對我的影響真的很大，內有家庭的矛盾、外有臺灣社會的變革，尤其 1989 年的天安門事件，對我衝擊最大，它讓我開始去思考國家的定義。但老實說，自我藝術的風格是要到德國之後才真正開始建立起來。在德國的環境，讓我想到了切身重要的議題，就是「孤獨」。孤獨是驅策我創作最強的動力，我都是用行為來表達，透過身體行為，才體會創作可以解決人生的問題。因為人生有很多矛盾與不解，無法去畫也無法去說，需要用身體力行的方式，才能傳達出來。在德國念書期間我遇到兩位重要的老師，一位是拉豐登（Marie-Jo Lafontaine），她是一個非常嚴格的老師，我非常感激她對我的寬容與耐心。另外一位是施魯特（Thomas Struth），他是貝歇爾夫婦（Bernd and Hilla Becher，杜賽道夫攝影學派）的學生。跟施魯特同輩的，也是貝歇爾的學生，有古斯基（Andreas Gursky）、還有魯夫（Thomas Ruff）與赫弗（Candida Höfer）。

第一件鳥嘴的作品《I wanna' talk to you》是 1995 年的作品，做錄影紀錄的人是陳正才。表演過程中我戴上一個鳥嘴面具，嘴尖包覆有一層鋁皮；相對於觀眾席的另一邊，則裝置了一面二公尺乘五公尺的鐵牆，鐵牆後面則安裝一具接觸式麥克風。當我的面具對鐵牆敲擊時，撞擊的聲音會經由麥克風連接擴大機從喇叭播放出來；鐵牆後面還有錄音帶，也播放著我事先錄製的聲音，很情緒性地的一直念著：「I wanna' talk to you, tell me something about you, tell me, tell me, tell me.....」。那個表演是在一間很大的教室裡，我戴上鳥嘴面具，一來眼睛看不到，二來不以手去碰觸，這樣迫使我須以面具的尖端去感知方向與前方的物體，就像盲人所使用的杖一樣。老實說我在演出前是很害怕的，為了克服恐懼，我有事前練習，這讓我較有勇氣些。這個表演指涉的是寂寞。我只是單純把它當作表演，並非為錄影而演出。當時我拜託陳正才，他站在一個角落幫我側錄整個表演過程。若單看影像紀錄，那真的不是一段精確的影像，它晃動失焦，聲音也沒有特別去收錄。如果我真的要好好記錄的話，當時就該要架好幾台攝影機才對。在德國創作時的錄影都只是為了記錄演出，我也沒要求任何的剪接，且這是我第一次的身體表演。這個作品讓我感覺到將心理壓力轉變成表演作品是很好玩的事，因為它變成一個情緒的出口。藝術學院有一個好處是，除非你殺人放火，不然你

所做的其實都可以被承認，藝術學院就是一個可以容許任何事情發生的地方。我的身體行為是用以取代繪畫表現的，這跟我的學校或生活背景有關。

到了《我尋找我自己，直到我無法忍受為止》（1998）時，我才開始想像自己的作品的畫面應該是什麼，於是我讓畫面都是黑白的，只看到方正影像框框裡面的一張臉。最重要的是，我的表演就是一件作品，錄影本身又衍生出另一件作品，我想做成錄影裝置的想法是從這件作品開始的。這件作品是用錄影帶完完整整花了三小時拍下來的，我是在一個預設的畫面中把它構圖出來，為了展出方便，我又把三小時紀錄剪輯成十分鐘的影片。對作品來說，它有兩個展現的層次，一個是現場表演，另一個就是錄影。《我尋找我自己，直到我無法忍受為止》這件作品，是我要貼三千張我的肖像照在我的面具上。三小時的表演紀錄最後只剪輯成十分鐘的影片，拍攝方式是定點的，這件作品從沒對外公開演出過，當時我擔心自己表演時可能發生危險，所以就找一位韓國朋友幫我看著。

我的這張大頭肖像照片是在宿舍裡，隨意找了一個採光良好的位置拍的，採用黑白畫面的原因是我要把影像的情緒降到最低。我向當時也在同一間學校念書的袁廣鳴解釋了這件作品的構想，請他協助拍攝我的正面大頭照，然後再將這張無表情的照片做簡單的影像去背。我需要大量且複製的肖像照，由於在學校影印很貴，所以我去找了另一家印刷廠，經費由學校贊助。我的構想是要貼成像鳥嘴作品一樣長長的形狀，後來預演時才發現紙張貼太多會變得太重，使得肖像照掉落。這個掉落的過程讓我發現作品的重點，於是我就一直持續張貼的動作，貼了又掉，掉了又貼，整個表演歷時三個小時，後來是因為沒有膠水了我才停止表演。

1996 年台海危機，那年我還在德國，中共發射飛彈，我心裡害怕著要打仗了，我請教一些留在德國工作的臺灣前輩我該不該回臺灣，他們說放心別緊張，但我還是很害怕，同時我開始思考自己到底是誰，這個誰是身分認同的問題。1980 年代黨外運動時我還沒有這種切身的感受，當時民進黨對於臺灣的論述我只是聽一聽，覺得跟自己無關。到了 1989 年六四事件我才覺得臺灣應該引以為戒，不能讓國家暴力來壓制人民的自主意願，1996 台海危機之後我又意識到對岸會影響到我們，我們只是表達自己的意願，那些跟我無關的東西為什麼要來干涉我們？於是我開始在作品中提問「我是誰？」你們說我是中國人，那我不是臺灣人嗎？一直貼上「我是誰？」的疑問。再來，我發現自己大部分的表演作品，都有著蓋住自己的個人特徵，我這才發現自己內心的矛盾，都是先否定自己才來尋找自己。那個否定來自於害羞、沒自信、害怕、孤單、隔離。我害怕跟這個社會格格不入，害怕不被人承認、不被人接受，只好先把自己覆蓋起來，我把黃皮膚黑頭髮等外在特徵都蓋起來，因為我想試著變成你們的一份子。我覺醒了，我根本早已存在的嘛！

關於另一件作品《酒杯 II》（Das Glas II, 1997），它曾有《酒杯 I》（Das Glas I, 1997），但沒有對外發表過。在《酒杯 I》作品一裡，我只是把杯子當畫筆。之所以會有這樣種繪畫的表現方式，我是在思考繪畫程序的改變，就好像克萊恩（Yves Klein）畫畫不拿畫筆了，而是把整個裸女直接「抓起來」去畫，也就是

說想說明畫畫不再是用傳統的方式進行。於是我就把空酒杯口沾上水性顏料，杯口向下放置在大片的白色鐵板上，以雙手拖曳鐵板的方式滑動杯子，讓杯口的顏料粘黏並混合在白色鐵板上，同時使用錄影機把整個色彩畫面拍攝下來，這是《酒杯 I》，它屬於實驗性質的作品。至於為什麼使用酒杯？那是因為拉豐登老師設定的題目。

在《酒杯 II》裡，我開始考慮觀眾的角度，要如何讓觀眾經由錄影看到更多的細節，這件作品真正為影像畫面做過思考。所以我在表演時，請一位同學以一台攝影機站在旁邊近距離側錄表演細節。另一台攝影機則做正面拍攝，之後我再將兩邊影像素材做交叉剪接。我在表演現場擺了一面紅桌布、筆墨、燭火、十張紙、紅酒與酒杯。表演過程中，我在紙上用筆墨寫了五組兩兩相對應的十個德文單字，包含生命、死亡、愛、恨等等。然後燃燒這些紙條於各個杯子裡，斟上紅酒後，我含下這些混有文字（情緒）灰燼的紅酒於口中，再奮力地噴吐於身後的一面白色牆壁上。

這個作品是我不斷嘗試去思考物件數位化的方式，一般都是把它們拍照或掃描輸入後，經過電腦的轉換，輸出成另外一個東西。物件可以這樣轉換，人的精神也可以是如此。我的思想經過我的手、筆、紙，紙再經過火、再經過酒、然後經過我的口，最後呈現到這面牆上，從無形到有形，反之亦然，這就是我一直想傳達的「神通」二字。所有東西也都可以透過精神性的方式轉換，各種物質，也都會有不同的呈現。另外我會使用紅酒是有關於基督教義，另一方面也涉及視覺性。

當時我快要畢業了，心情漸漸開朗。這時期的作品，我不斷在探討創作與自我、國家與社會、媒材轉換的關係，於是開始發想關於「missing link」這件事情。它是一個專有名詞：「失落的環節」。基督教義說：人是上帝依照自己的形象創造出來的，但達爾文認為人是猿猴演化而來的，基督教會拿「失落環節」去批評達爾文的科學論述，因為缺少一個環節證據，所以還沒辦法證明人是猿猴演化而來。不管是神造人或猿猴演化成人，我想講的是這個轉換的過程。在這件作品《失落的環節》（1998）中，我試著採用馬勒維奇（Kazimir Severinovich Malevich）式的觀點來說明《失落的環節》，這種極限的幾何圖形，最終變成有機的人形。為什麼會選擇人形，是人的存在，無論任何的推論，過程都不會變成別的，最終就是人（其實也是藝術家）。這件作品在畢業前發表，後來在台北漢雅軒也有過現場表演。

接下來是關於土地的部分，剛剛提及貼臉的部分我必須要再補充一下，那時候 1996 年，台灣第一次總統直選，那時候好像有幾組候選人，那時候後來是李登輝選上，1996 年那一年對我的影響很大，因為台灣第一次直選，中共對台灣打了兩顆飛彈，我就想到《我尋找我自己，直到我無法忍受為止》這個作品，並且不要用播放的方式。

從 2009 年開始，就發展了這一系列跟土地有關係，土地的地上物語，那我的作品尺幅大概都是 240 公分，40 公分兩公尺，它高度是 60，所以很大，我要

讓你們看的時候就可以仔細瀏覽，其實我是想把時間性帶到攝影裡面去，這件作品其實跟台灣堡圖、台灣輿圖有些關係，因為台灣輿圖示展開來，台灣是狹長型的，那大家都用環保的方式在走，我想說把這個概念放到我的攝影裡面去。很多人會問說這怎麼拍的，我倒不是用環景攝影機拍的，我是五張這樣拍的，然後我就用修圖的功能把這 5 張拼起來，拼起來之後可以看到一些有趣的地方。例如以這張照片來講，我看到一個人，另一張照片是那個人的前一個動作，那時候在花蓮玉里，我隱約看到個颱風快來了，風是從左邊來的，開始觀察到說，風來的時候有一批會飛的昆蟲，往右邊飛過去，昆蟲的後面跟著一群鳥飛過去，後來風就來了，我就趁這個時候把它拍下，拍下的時候發現這個人，因為我拍了其中兩張，剛好有左邊這張那個人騎車過來，另外一張是剛好他停下來穿雨衣，所以我就必須取決要選哪個畫面，後來我選擇這個畫面，因為他停下來穿雨衣這件事，總覺得它可以講出的故事比較多。而這是我拍的另一個全景的照片，從照片放大之後就可以發現，我想可能不用我講你就知道什麼地方，這是雜草叢生裡面建構起來的建築圈，上面有很多活動，有看到汽車、民宿以及泡湯的地方，是我們熟悉的淡水，我視角都是有高度往下拍並嘗試看出建築跟土地的關係，試圖從裡面找到土地跟人群，人為建設所構建的影像。另一張是台北港，往八里往機場方向的建築群，有人會問我說，你這批作品有沒有使用合成技巧，我說當然有啦，我希望把它合成一個最現實與原始的狀態。另一張照片是我在拍的時候發現一台貨櫃車在一個馬路上奔馳，上面就寫了：「China shipping」，這個是發電廠的周遭，在八里的發電廠，這個是國道四號，豐原的地方。那這個地方有趣了，如果你上網搜尋，它叫做「清水大缺」，因為 921 地震的關係，這條在大安溪 4 號高速公路，如果你從台中往海線開過去的時候，這個缺口剛好在你的左邊，那因為是 921 地震的關係，然後坍塌下去就出現這樣一個景象，這是其中一個細節。那這個是在苑裡，這個是有高鐵，右邊這個凸出來的小台地就叫鐵砧山，那這個其實是在大安溪的出海口。那這個是國道 3 號 70 段。那這個是台 14 甲，合歡山的地方。以上我的分享到此結束，謝謝聆聽。

●陳正才（以下簡稱「陳」）：

王老師與在座當代館還有春之基金會的各位先生小姐，還有現場很多來賓，坐到這個位置才發現今天來蠻多人的，真的很高興看見大家的光臨，謝謝剛剛林俊吉的開場，我發現他排第一個是對的，他幫我們介紹學校介紹了一遍，今天真是蠻難得的機會，從 1997 年回國，剛剛算了好像 17 年，17 年來我們三個同學同台出現，所以今天有來算是歷史一刻，所以值回票價。我想 17 年來回台灣，今天介紹一點過去的創作過程，當然無法每一件作品都一一提到，大概可以重點式的，就每一個方向的作品可以挑幾件來談一談，我想這邊有個目錄可以思考一下，因為我的作品有一些比較起來稍微雜了一點，種類很多，所以我想趁這個機會整理一下。

我的作品有以下面向，「繪畫時代」是我出國以前的主要創作，念的是以油畫來表現的西畫組。但是真正到德國念書之後，開始以錄像為主要表現，第二個部分是我的「單頻道錄像」，今天播裡面一個單頻道的錄影藝術，就是單頻道錄影單純在影像上面做展現。另外一個部分就是「錄像、他者、裝置」，透過錄像放在空間裡面呈現，那第三部分是有關於「身體、表演」的部分，另外還有「寓言與詩」，最後一部分「藝術駐村、觀念、特定場域」是過去我 1997 年回國大概有花了 10 年時間到處在大學當流浪教師以及國際駐村藝術家的過程，到了很多國家當駐村藝術家的活動，所以其中有一大部分是根據我要去的國家特別去構思的一些作品，也就是說如果我沒有去那個地方，就不會有那件作品產生，所以這大概牽涉到特定場域的問題。那我們一開始主要從單頻道錄像說起，早期在德國念書做比較多單頻道作品，《Do Re Mi Fa So》（2005）是 2005 年北美館的一個聯展展出，它是針對視障者為對象，希望除了一般人能觀賞當代藝術外，有部分的視障者，他們是不是也能在美術館欣賞藝術呢？有這樣一個出發點，並找了幾個藝術家來做這個展覽，我拍的是一個調音師。而在這個項目裡面，還有關於喜憨兒跟智能障礙者，以及有一些精神病患的一個計畫叫《天使的肖像》（2001），是一個三頻道的錄像裝置，剛好是在當代館開館展的一個展出，這個比較早期的作品我們待會再說明細節。

那關於寓言跟詩，跟我們的文化有點關係，尤其是我們華人文化，比如說《夢井》（1998）在北美館的展覽是從老子的莊周夢蝶的文本裡面所發展的錄像裝置藝術，那《明月松間照》（1998）是在伊通公園的展覽。身體跟表演這裡有提到兩件作品，一個是《櫥窗臥室》（1999），1998 年與 1999 年在 SOCA。現在 SOCA 在台灣當代藝術裡扮演很重要的角色，這件作品是 SOCA 對外徵選的現代藝術新人獎，我那時候剛回國沒多久，住在外面，我就把外面住的地方搬到畫廊去，做了一個網路跟現場的一個裝置，那待回會仔細說明。剛剛提到有一大類是我花了十年時間很多地方去駐村，裡面都會跟特定的場域有關聯，從台北到東京到奧地利，到澳洲伯斯、紐約等等，因應當時的遷徙流浪作為一些計畫。首先，先來看看早期的作品《鐘聲》（1995），這件作品有得過 1995 年的金穗獎，因為這件作品在德國拍攝而系統不同，歐洲系統叫做 PAL，系統轉換的時候有可能會看到一些抽格或畫面尺寸不一樣，因為 NTSC 跟 PAL 系統是不一樣的。這個鐘聲主要反映了出國念書，每個禮拜教堂一直吵，開玩笑的。鐘聲是很明顯的聽到，雖然敲幾下是固定的，但是因為我每週在宿舍念書時一直聽到，總覺得好像一直敲不停，因此在我的剪接裡面故意讓他敲不停，事實上是有固定的，如早上幾點敲幾下，而這是我住的社區旁邊的教堂，教堂旁邊有個兒童遊戲場，我在拍的時候把這些空間都拍攝進去，然後不停的轉動攝影機，就像鐘聲敲響時整個世界都在旋轉一樣，其實有點像我們小時候兒童遊戲場的地球儀，在地球儀上面拍的影像，最後剪接重疊融入了我自己的臉，看著水產生的漣漪。

因為這個影片大概 3 分鐘，所以畫面中教堂會不斷出現，是一個比較尖尖的房子，這是今天給大家看的第一個單頻道的作品。另一件也是我在德國學校做的

作品，後來其實德國學校的相關博物館 ZKM 有收藏這件作品，台灣的帝門藝術基金會也收藏這個作品，本來要在台灣展出，但這件還沒有在台灣展出過，因為即將要展出的時候出現「台鳳」案，所以喊停，這件作品叫做《融化的愛》(1996)，這是一部錄像的裝置藝術，就是我以冷凍庫做了兩片冰塊，冰塊有 100 多公分寬，每日將一片冰塊當作投影幕把它掛起來，然後會有一個學聲樂的女孩子她開始舔這個冰塊的投影，這裡面呈現一種情色的美感。後來這個系統有做了一些改變，因為美術館收藏這個東西，自己不方便做冰塊去掛，後來做了一個類似冰箱的系統，使用銅板與壓縮機，讓銅板會出現自動結冰的模擬，效果我發現比原來預期的效果還好，因為它會結霜，最後我們知道空氣中的水分它不斷會變厚，厚到一個程度會變透明，變透明之後又會開始繼續結，水會調和空氣的溫濕度，所以它就會產生豐富的質感變化。

另一件錄像裝置作品《夢井》，這件作品在 1998 年於北美館展出，那這個作品其實我在德國同時有這個版本跟北美館的版本。《夢井》是出自於「莊周夢蝶」文本，我做了一個井，然後裡面有個小投影機投影進去，加上特效機與監視器，把看的人拍進去，拍進去的時候，我事先做了一個蝴蝶的動畫，你會發現剛看的時候它就是一個動畫，蝴蝶動畫飛來飛去，之後突然間發現看的人的臉會被 Key 在一起，就是你變成那隻蝴蝶，而牆上寫的是莊周夢蝶本來的文本，然後我在後面牆上的投影做了一些變化，這是在北美館地下室中很大的空間作品。其實這個是有關於某種寓言的想像，會做這件作品的原因是在 90 年代開始有虛擬實境的互動藝術的出現，我想這類作品常常在討論到底什麼是真實的問題，到底虛擬的世界裡面比較真實，還是我們眼前的世界比較真實，雖然這樣的題目也很無聊，因為在超現實主義裡面也出現過，可是因為不同的媒體出現，或許可以再演繹一次，所以我回到古老的文本裡面去尋找，發現莊周夢蝶也是在探討某種真實跟虛擬，到底誰是真實，到底是誰夢到誰的概念？莊子很聰明，他沒有給一個答案，他說兩者中間必有轉化，當中不是說誰真誰不真，但當中一定不一樣卻一定有轉換過程。

《櫥窗臥室》是 1998 年與 1999 年的一個網路與實體的裝置與表演，這個表演牽涉到網路與影像，大家知道 1998 年沒辦法做到網路直播的技術，我的想法是把我住處所有東西搬到畫廊(SOCA)並蓋了一個玻璃屋，這個外面看進去的櫥窗也可以用監視攝影機記錄我，白天我出門工作，晚上就回來畫廊睡覺，睡了一個月，睡覺的時候有監視器拍我在睡覺。本來希望網路能即時看到，但是那時候網路科技做不到，後來跟「在地實驗工作室」合作，(現在是台北數位藝中心的經營團隊)，那時候的技術只能做到每一或兩個小時按一個按鈕暫存，錄一小段，再按個按鈕之後上傳到網路上。這個作品是在網路技術才剛發展開始的時期，所做的網路表演藝術，現場白天觀眾來看的時候，大家就看到我前一天睡過那個房間的樣子，以及前一天晚上的錄像放在電視裡面，但是網路上可以類似隔一小時延遲的看到。當時我想要探討在網路時代，到底什麼是公共空間與私密空間，我們以為剛開始流行網路的時候，認為在網路上罵人是無所謂的，反正他也不知道

我是誰，事實上，到底什麼是公共空間，大家經歷過一段時間之後越來越了解，即便是網路也能追蹤到你是誰，而你在上面做任何事情還是有個身分存在。另外一個發現是大家都會認為畫廊是公共空間，可是，我有做一個留言板放在網路上跟現場兩種，你會發現網路的留言，在 1998 年的時候網路的留言十分辛辣，但是你在現場看的留言卻很正常。這件事讓我思考很久，至今，相信大家都經歷過網路的發展，我們都還在學習，今天比較不會有類似的情形，例如敢在網路上做什麼太辛辣的發言，因為大家都知道你的紀錄就是一個痕跡，你做什麼都追得出來，假如你做了什麼遊走在法律邊緣的事情其實是可以查的到的。

《天使的肖像》是一個三頻道錄像投影裝置，從 2001 年到 2004 年發展不同的版本，一開始是台北的版本，這個題材跟喜憨兒文教基金會的合作，緣起於我剛回國前幾年不久期間，他們找我去跟他們的患者上美術課、美勞課，經過半年的課程我慢慢從他們身上學習到，我們在看作品、看人與看世界，其實在看的是我們跟拍攝對象的關係，在身邊周遭的環境很少有機會遇到他們，可是發現當你遇到他們，原來有個世界你不了解，到底什麼是人或是人的本質是什麼？所以這個計畫跟基金會合作，一開始也表明會在當代藝術館展出，也經過家長簽同意書，開幕的時候他們也有來看他們的畫面。錄影影像主要是我請他們坐在椅子上 30 分鐘，播放時完全沒有剪接，這種表現方式一直出現在我的錄像裡面，除了我早期單頻道有剪接外，後來我裝置的錄像其實不太剪接，我的想法是透過這些肖像的一部分探討繪畫跟動態影像的關聯，一方面我希望藝術家的角色可以退遠一點，讓那段長時間的影像可以讓被攝者的身體展現它自己。後來這個版本發展成一個計畫，與「玫瑰交換計畫—天使篇」串聯的計畫。這本來要去日本做的計畫，但是原本的對象是一般人，不是針對精神與智障者的一個計畫，我本來去日本東京駐村的時候不是要做這個計畫，後來發現有一個智能障礙者的村就在我的宿舍旁邊，所以我將這個計畫發展成國際版本。至此這個計畫就跟我的《天使肖像》變成是一個實務操作上合作關係，因為到一個新的陌生國家要請他拍是有困難的，一方面他還沒有時間跟他們接觸，可能只接觸兩個禮拜三個禮拜就開始做，所以我發展出「玫瑰交換計畫—天使篇」的這個版本，就是玫瑰交換計畫工作坊，我送他們玫瑰花，請他們畫這朵玫瑰花，然後畫送我，然後我送他我拍他的那張照片，最後展出的時候是把他們的畫跟照片數位處理在一張輸出裡面，也就說在做過這個工作坊之後，隔一兩個禮拜再開始拍那個錄像影像，讓彼此之間有一段時間的接觸。後來作品在東京的「現代藝術工廠」展出，同樣是三頻道的投影，因為展出在黑暗空間並且非常高，讓人聯想到祭壇的感覺，而三這個數字也會有這種聯想，有點像教堂的想法。後來這個計畫去奧地利 OK 當代藝術中心發展，我的對象這時候變成精神患者，這次是跟「奧地利精神病患協會」合作。你會發現這三個作品，都是與一個基金會或一個社福機構合作，就是單位負責照顧他們並幫助他們走入社會建立生活起居，訓練他們到社會可以自主生活，我主要是跟這些單位合作，也就是說這個計畫一開始我並沒有直接接觸我的拍攝對象，全部都是透過一個中介的機構合作。

《Do Re Mi Fa So》是 2005 年在北美館的一個展覽，主題是「可見與不可見」的展覽，就是剛剛講到針對視障的議題所展出的當代藝術展，這個展覽同時有王俊傑、王德瑜、吳瑪俐、陳愷璜的一個共同展出。我們為了這個展覽花了半年時間做功課，跟很多單位如愛盲基金會、新莊盲人重建院與啟明學校參訪互動，看看他們的生活，觀察他們平常怎麼生活，後來我與台灣第一位有執照的盲人調音師合作，他叫做邱國鐘，請他從屏東到台北國際藝術村的琴房來調音，請他把那台鋼琴調好的過程，我用一鏡到底的方式紀錄他。整個拍攝中我希望他拍起來，展現出像一張維梅爾(Jan Vermer)真實感的油畫，影片投影在一個塌塌米的空間裡面，充滿著很新鮮的塌塌米藺草味道，視障參觀者可以感受到味道跟聲響，因此整個展出空間也讓參觀的視障者可以感受到調音的空間與氛圍。這個作品大概花五十幾分鐘調音，很多盲人機構帶學生來(看)感受這個作品，台北愛樂電台也特別介紹這個作品，因為它含有音樂性也很像教科書，教導盲人如何調音，因為他從頭示範做一遍，現在調音是有個機器，但是原始的調音是這樣，一開始是有個音叉，彈某個標準音，然後從那個音開始。錄像投影的展現我希望它看起來像一幅畫，而調音師就在一個窗邊，不過在做這個作品的時候，腦海中是出現了維梅爾的作品。我請調音師在拍攝過程中只是做他平常該做的事，但特別的是他知道要來調音，我跟他說是像來演出的，所以他特別穿著西裝來調音，平常他們都是穿汗衫穿拖鞋，可是那一天，他特別像是一個 SOLO 表演，因為他遠從屏東來台北出差一下。類似這樣的作品，當然我希望當時觀眾在任何時間點進來看都無所謂，不用重頭看，進來睡著，吹吹冷氣看一小段也可以，但是也有人重頭看到尾，可能那個聲音加上塌塌米蠻舒服的就在那邊睡午覺。

最後我想談一下，我最近的個展作品「圍城－施工中」，在中壢的一個眷村，叫做馬祖新村，因為那個眷村是在蔣宋美齡的提議下蓋的，要給馬祖駐軍的軍官眷屬住的，我利用他們整建中給一位將軍住的將軍府作為創作基地。整個房子有很多間房間，有趣的是國家配給他們好像只有前面一部分空間，可是他們可以慢慢把它改建並擴大後方的空地與隔間，讓空間的外觀好像是一個現代台灣建築縮影，在那個時代外觀看起來是眷村，但你進去裡面看大家的後面都連在一起，我想這邊的施工中一方面指涉這種狀態。目前這個房子的未來以文創計劃要保留下來，也不斷要施工中，所以很多地方保有廢墟痕跡我把它以警示帶圍起來，但是圍起來還是可以看，就當作是作品的一部分。這個展覽，裡面有分五件裝置藝術作品，主要的展出脈絡是根據現有馬祖新村的數位典藏計畫，蒐集了馬祖新村過去的歷史老照片資料，根據歷史影像資料的重新觀看，老照片分成幾大類，其中一大類是軍事活動，有關軍事活動的老照片有重新輸出貼在牆上。另外這些現場裝置屋瓦是我展出的那 20 幾天，我每天從眷村裡面找來撿來的廢棄屋瓦，每天疊築，所以從展覽開始的時候是從零開始的，什麼東西都沒有就開展，一直展到我開幕的時候，做完，這第一件裝置作品叫《圍城》。當然有點呼應許多方向，一方面眷村的建築基本上是台灣特有的文化，把類似的人放在一起，另外這個指涉也包含台灣民主運動相關的聯想，而屋瓦不斷在每天疊高的時候，因為重力的

關係會裂，就會有聲響跑出來，等到它高到某種程度的時候有頃倒的可能，同時可以透過隙縫來觀看牆上的老照片裝置。

《倒轉英烈千秋》裝置於裡面的和式房間，你只能從窗外看進去，而不能走進去，用眷村特有的藍綠色木框的窗戶貼上棉紙，投射了一部影片叫《英烈千秋》的電影，這個《英烈千秋》是在 70 年代蔣經國主導的愛國影片，是所有眷村人常常周末要看的影片，常常在播，但是我將這部影片倒著放，從後面開始倒著放，所以會有奇怪的變形聲音以及畫面。

另一件裝置叫《藍綠之間》，用裡面找來的舊窗戶分成綠的一邊藍的一邊，當然形構了視覺造型，但是透過這些撿來的物件來產生這些關於政治的聯想。

《1-9-4-9》是最後一間裡面霓虹燈數字的裝置，另外你可以看到其他未展出空間，我以警示帶把它封起來，但是你可以探頭看，保留原來屋子廢墟痕跡的樣子，這個燈是由兩層的霓虹燈會不斷的閃，一個是紅色的另一個是藍色的，有點國旗的意象，這個作品之所以叫做《1-9-4-9》，就是這兩層霓虹燈閃的時候，重疊的地方會顯示 1949 這 4 個字，好像是個密碼，乍看之下就是兩排數字閃來閃去，讓觀眾去發現這個密碼的連結性。我想今天就先到這裡，謝謝。

●袁廣鳴（以下簡稱「袁」）：

各位好，我明天有個展，但是我現在還在這裡，所以我等一下需要再趕回去佈展，我的展覽題目叫「不舒適的明日」，因為時間有限，我覺得就以兩個新的作品來跟大家分享，因為明天個展也會展這兩件，所以我就不會全部放完，我只放一些片段。《佔領第 561 小時》（2014）是之前太陽花學運的時候，他們要離開的前三天，有個研究生來找我說老師能不能拍一些藝術性的影像給我們島嶼天光英文版的 MV 使用，第一個覺得比較怪的是何謂「藝術性的影像」這件事情？難道現場一堆紀錄片導演拍的不能算是藝術性影像？第二當然是學生有要求，老師一定毫無疑問要幫忙，但是我跟學生說有個但書，我可去幫你們，但是很清楚的是我們從新聞裡面都知道議場內有一堆紀錄片導演、廣播、傳播，一堆的媒體在紀錄，加上每天電視傳播的影像，這些影像似乎就已深植在每個人心裡已成為符號，我覺得可能用不著我，因為已經太多影像了，但是我的想法是先試試看，如果我可以產生你所說的「藝術性影像」，我就幫你。後來發現我好像可以產生有別於現場所製作的影像，後來就拍了這個影像再經過後製而成。

立法院議場的場域在繪畫上看為一個穩定的三角形構圖，猶如半個羅馬競技場，所有的焦點或透視的消失點聚集在前方的主席台及後面的國父遺像，遺像下標明著佔領時數。作品的聲音來自象徵一個國家永恆的歌曲—《國歌》，我將它播放速度放慢一半，於是議場頓時轉變為教堂，瀰漫神聖且犧牲奉獻的氛圍；時間在過去、當下及未來，在豐盛、頹圯及虛空（void）中往返滑行。

因為影像緩緩直線式的掃描無人的議場，我們才得以／被迫一一檢視在場卻又不屬於原本現場的東西，例如腳架上的攝影機、背包、外套、食物飲料、宣言旗

幟、現地製作的海報及油畫等；不禁被這場域的背景、活動的模式、氣味及離開這裡之後的未來想像一一開啓；空間中所帶來的時間及歷史感也不斷的往返跳躍。這消逝的片刻風景，似乎從我們藉由大眾媒體上所熟習的議會現場，打開另一扇較為冷靜、或比媒體奇觀更為奇觀的場景。

另一件作品《能量的風景》其實就是關於核電廠，但基本上我的作品不是主要在談核電廠這件事，而是把核電廠當成能源產生的地方，當然就會形成風景。這個作品大概前後拍了兩年，但不是一直拍，是陸陸續續去了很多地方，其中去了台灣幾個地方，如台中一個蓋到一半的廢墟，而蘭嶼就是早期核廢料的儲存場，在畫面中大家可以看到廢核料儲存場旁邊就是蘭嶼國小，另一個場景是大家熟悉的墾丁南灣，看起來是一片祥和快樂的海邊，而遠處是反應爐。這些兩極化的空間擺放在一起讓我當初看到的時候覺得很奇怪，後來才覺得蠻有趣的，可能大家都不以為意吧？其實這是一個很暴力的場景。

本作品以「掃描」運鏡的手法（空拍及鋼纜拍攝）¹，由夜間的森林景象出發，直線前後滑行在台灣台中的廢墟住宅群、蘭嶼小學、海洋及核廢儲存場、屏東南灣緊臨核電廠且人群聚集的觀光海灘、核電廠內的模擬控制室以及當時號稱亞洲最大的亞哥花園。最後，鏡頭再度回到廢墟住宅群，穿進荒廢的屋內，之後視野不期然地迎向一片汪洋水面，遠方的日本東京灣緩緩出現並隨即消失。雖然影像記錄的是眼前的真實，但卻因其冷漠荒涼之感，彷若夢境中所預見的明日廢墟。

2011年3月11日，日本的福島核電廠輻射外洩的當日，我日籍妻子的妹夫不幸受困，造成家人極大的緊張：於是核電的問題真實的進入家中。透過相關問題的探索，發現自己所居住的地區離最近的核電廠只有19公里，台灣的總統府離最近的核電廠也只有30公里，全島離各自最近的核電廠都籠罩在一個令人不舒適的籠罩範圍內。本作品承續著2007年對於「廢墟」、「家」及「居住」的探討，以類紀實的客觀手法，反映今日世界—更具體地就是台灣—一點也不詩意的居住現況，儘管海德格對於科技及技術的反思及對自然的敬畏，也就是他所謂的「棲居如詩」，一種天、地、神、人的和諧共處狀態的理想言猶在耳，但棲居想要如詩，至今仍舊是一個難解的狀態。

作品中的影像以一種平穩的直線運鏡方式，近乎一種監控式的凝視，現實彷彿馴化並收編在我們眼底；然而，這不過是一種特權式的觀看錯覺，讓觀者如臨權力禁區，這個基於安全理由與國家機器的統治權力劃上等號的「禁區」²，當被由

¹ 空拍及鋼纜拍攝(Drone Fly cam and Cable cam)。

² 參考王嘉驥的文章《並不如詩的栖居—袁廣鳴「不舒適的明日」個展》。

鏡頭從空中潛入並來回巡視之時，頓時製造了影像上的一種超現實般的奇觀。奇觀，正是建立在這可見、不可見及正在逝去中的隙縫之中。

接下來簡單介紹一下我的創作，我的作品基本上大部分都來自我的個人經驗與我的日常，但早期最早的這件錄像裝置作品叫做《離位》（1987），是我大學三年級的作品，主要是一個電視雕塑，在電視上面是一個實際翻模的倒立人體雕塑，電視裡面就拍一個之前是雲門舞集的台柱在游泳池的畫面，影片中穿插一些非常殘酷的戰爭及政治性畫面，配上 Laurie Anderson 的音樂，那大概是我早期牽涉政治性的作品。

在我過去的大部分作品裡面主要都是以個人的生命經驗及反轉日常事物成就新的觀看現實為其創作的主軸，例如 1992 年的「盤中魚」到 1998 年的「難眠的理由」。2001 年開始從個人的生命經驗擴及對城市及全球化的的狀態描述，「城市失格」系列作品呈現一個無人、無車的台北城市—西門町；西門町的地名來自於早期日本殖民時代所遺留下來的名稱，晚近被媒體暱稱為「台北原宿」，如同許多台灣建商打出的建案廣告名稱為第一世界各地的城市名稱一樣，似乎也透露出台灣普遍的思維：「理想的地方一定是在它方」，某種「去當地化的地方」的潛在意識，一個典型混種並隨時更改自身面貌的城市、或者說是一個無法描述自己、不知身處何處的狀態。地方感（the sense of place）在這樣的時空背景之下，我們對於「家」的概念更為流動且脆弱，對於所居住城市的記憶更加的模糊，於是在 2007 年〈逝去中的風景〉系列開始對於「家」及「身份」的概念描述，以微型自傳式的手法開創出以一種介於錄像藝術與電影之間的新型格式的動態影像。

2011 年推出的個展「在記憶之前」，持續對於「家」的探討並擴及到「鄉愁」、「廢墟及自然」及「黑與隱祕」的領域，在作品「在記憶之前」中，大量的「黑」企圖提醒：我們的家原本就在黑暗之中。這種被遮蔽的黑暗狀態被德國哲學家海德格（Martin Heidegger）稱為隱祕（Geheimnis），因有遮蔽、才有解蔽的需要，黑暗是我們理解世界及朝向光明的基礎。德文 Geheimnis 的詞根「heim」意指「家」，因而神祕不可理解之物是我們的家、是我們所來之由。

延續 2007 年來對於「家」（Heim）、隱祕（Geheimnis）的關心到我這次展覽「不舒適的明日」，其主題「不安」（Umheimlich），擴大到整個所處的「狀態」，但都與「家」（Heim）與居住有關。這次展覽對我的創作歷程為一個關鍵性的轉捩點，不僅從個人的生命情境出發，更抽象地將之上升到對於人類整體存在狀態的探討，特別是技術發展與人類未來的關連性。對我來說，只有搞定個人的生命政治後才有足夠理由的朝向環境及整個社會政治狀態有關的探討。在我的創作中，未曾出現對於單一事件或議題的現象描述或敘事，我認為較重要的不是事件、議題本身，而是背後或追溯至最深層的「狀態」，而這「狀態」才是事件或議題的源由。這「狀態」是一個「日常中的不安或不舒適感」、這「不舒適」狀

態可能來自於這個島國在政治、社會或居住的一種「不確定性」、「模糊性」、「漂浮感」等所隱約深紮的肇因。

最後想總結一下我對政治性的看法，剛剛講的是我對政治表面的事件不如我對於這個事件背後最後面的本質跟狀態，其實我個人更關心，比如說《能量的風景》，關於核電廠這件事情，其實各位不會因為看了我這件作品，而對核電這件事情更清楚，我在片子裡面也沒有教導大家核電是什麼，好或壞這樣，我的意思是不喜歡作為藝術家的位置站很高，觀眾好像在下面而藝術家高高在上，然後跟觀眾說你知道核電很糟嗎？你知道你沒有什麼自由嗎？你知道這個國家怎樣怎樣？就有一種說教的方式，換句話說好像一種知識性的說教，我不是很喜歡這樣。其實我們如果真的要了解核電廠的話，隨便網路查一下，其實你對核電廠的知識遠遠比任何一件藝術作品更能來的清楚。所以說它碰到這樣的議題的時候，它會有個問題是站在我這個藝術家身分來講，我有一個不得不做這樣議題的作品理由，既然我是藝術家的話，我做這個議題，可能做得比核電專家來的更清楚嗎？不可能！那我如果要反核，我乾脆去從政不就好了，直接去街頭抗議不是比較好，但是我能做什麼？我做這件作品有什麼不得已的理由嗎？所以我對於影像跟政治的思考是來自於如此跟一個基本的態度是，我覺得影像它可以反映出某些時事政治性的東西，可是他反映的東西不是知識性的，不是我們看書或看網路的資訊得來的。基本上我覺得類似這樣的作品，它對於我來講它比較像一個晶體，藝術家較像是煉金師一般，將這些關於知識、理性、議題性的事物，精煉成透明的「晶體」即作品，這晶體有著多面性及透明性，自身不承載知識，但觀眾在觀看的同時，會反射及映射出自身對於這件事情本來所具有的知識的「想像」，如要啟動這個想像，只有以藝術之名結晶為一個透明晶體，而不是載滿知識的文獻，這是使用藝術的不得不的理由也是藝術不可被知識及語言取代的原因。這是我對於影像跟政治的一個我個人基本的看法，請大家 Q&A 時間

-----綜合討論-----

●王：

王嘉驥：三位藝術家，特別是前兩位，談到他們的德國時期；廣鳴甚至從大學時代的創作想法，一路談到現在，雖然用的作品不是特別多，但相對地可以讓大家知道他們原來的作品發展，大概是怎樣的情況。我這邊稍作補充。林俊吉開始介紹他自己作品時，大家或許會問：這好像不是錄影藝術？因為今天談的主題是錄影。但是，我想提醒各位，或許大家也知道，其實錄影藝術跟行為藝術，在1960年代發展的時期，基本上是並行不悖的。我們知道，透過身體語言的表現，行為藝術很可能在剎那、表演之後，再也看不到。所以，那時候為了作品被看到、被記住，可以繼續被討論，必須透過很多手段，比如攝影，包括照片，以及當時已經出現的，比較平民化的錄影工具，進行紀錄的動作。我們看到很多早期知名

的行為藝術家，都透過錄像的方式被記住。因此，看起來跟錄像沒關係，錄像本身一開始跟行為藝術之間，卻形成一種有趣的關係。當然，錄像後來走出了自己的生命，變成非常獨特的一種 genre（創作類型）。

另一方面，「行為」本身在當下的政治性，其實是很強烈的。我們看到俊吉作品初期，反映了很多他在德國的遭遇。他探討身分，從身體的感知跟環境之間的關係來看，身分在其中扮演了很敏感的角色。不但在俊吉的作品裡面看到，在陳正才跟袁廣鳴的作品裡頭，也都是如此。像他們自己所說，都是從經驗出發，特別是以自己身體的感知作為起點。這個感知在早期的時候，就像廣鳴剛剛提到的：我們總是嚮往著遠方，遠方好像才是我們的理想，而錄影藝術在台灣之前是沒有的，勢必好像就得到德國去學了。如此，三個人都到那個地方去，也幾乎不約而同地以自身作為關照的對象，特別是反省自己在大環境當中，所遭遇的狀態。自己從一個遠方的小國度，一個邊緣的地區，面對我們所稱的西方大國，特別是在這個全新的藝術基地。

面對大的文化衝擊，他們的作品都反映了這樣的現象。那裡頭的政治，不是一種明顯的政治。相對於我們現在所談的「政治」，大抵已經十分泛政治化。其實，三位藝術家並不是為了直接表明：我要宣示我的政治主張。這點，剛剛廣鳴已經講得很清楚。其他兩位，也都不是特別直接地談論：我認為政治是什麼？但是，就某種程度來講，他們都用自己的方式在觀察這個世界。記錄這個世界，慢慢發覺自己跟世界的關係——從自己的身體出發。然後，慢慢地看到，尤其是在影像紀錄的過程中，因為介入——以陳正才的經歷為例——走到一些地方，不管是去流浪也好，駐村也好，因緣際會地可能發掘到一些有趣的問題。而那些問題，都不是從一個很正常的角度出發，也都不是從一個很宣言式的態度出發，但裡面其實是有一些政治性的。這個部分可能俊吉比較沒有提到，可以再多談一點。

●林：

其實嚴格要講政治的話，我的問題都蠻政治的，其實我家是開印刷廠的，我爸爸那時候就對白色恐怖這種事情是非常敏感的，因為印刷廠事實上是一個媒體傳播的地方，就是出版怎樣的作品都有人會來審查，所以從小我就聽到父親在講這些背後發生的一些事情。比如說那時候父親就常閱讀美麗島雜誌，我就會開始分辨美麗島雜誌刊登什麼樣的照片，然後電視上公布了怎樣的照片，想要對照，小時候覺得這樣很敏感，但是我父親也不太會去觸及政治的鬥爭，比如說《我尋找我自己，直到我無法忍受為止》，其實跟中共打飛彈有關，我是借用安迪沃荷的瑪麗蓮夢露的形象，因為我有把瑪麗蓮夢露一一的拼貼在上面，我把這件作品拿去給我當時的一個大陸同學看的時候，他一看就知道我在講台灣的處境，身分認同的問題，國民黨告訴你是中國人，但是我到了德國之後，事實上我接觸到了黑名單的一些人，那時候台灣同鄉會有收藏一些講台獨的書，台灣四百年史等等。以前教育給我們這些基本的信念，不能講信念而是要講教育，從那時候開始崩潰的，但是我跟廣鳴是一樣的，我不會跟你說教說，哪個政府是好的，哪個政

府是壞的，我不會告訴你這些事情，我只能從我自己反思到底是誰。我做完作品後，我發現我有一個很大的問題，在看自己的作品發現我都是戴著面具來做表演，意思是說是我自己把我的身分取消，需要去爭取別人的認同，當我做完這些表演後才發覺我這個問題，才發現說，事實上你早就存在著，根本不需要去掩蓋自己來爭取別人認同，我意識到了這一點，所以我現在回來拍台灣地景，事實上我想對抗全球化，以上。

●王：

如果我們觀察他們三個人的作品，各人發展的路線是很不一樣的。至少，在作品的形象上，我們感覺是不很同的。然而，他們還是有一些相通的地方：都是從身體開始，他們的作品身體感都非常強。即使是廣鳴給你們看的最新作品，拍攝的現場好像是沒有身體的，但事實上，整個影像的調度還是非常有身體意味的，好像他把你帶到一部小飛機上去凝視。可以這麼說，身體作為一個政治的，或是關於現實，甚至是整個社會訊息的接收者，藝術家以身體作為接收者，擴充自己的影像語言。剛剛正才談到「觀看是一種關係的決定」，也就是說，你要去建立什麼樣的關係，你自己決定我怎麼看對方——就像戀愛一樣，我們看對方能不能對上眼？所以，「觀看」與人的關係相關。而關於這件事情，傅柯也談得非常好。傅柯認為政治就是一種權力關係。觀看背後的權力機制，不管是階級、人與人、男性與女性、長與幼之間，甚至不同社會或資本主義下的雇傭關係，這些都是一種「觀看」。這個部分也許正才還可以多說一點。

●陳：

對於剛剛提到談政治，對我來講我的作品裡面，如果要從比較狹隘的角度看，碰觸到政治的在我作品裡面，最近的「圍城－施工中」這個系列作品其實有涉獵到政治的想像。當然剛剛提到 1996 年，我們海峽的緊張關係，其實我有個單頻錄像(“Please close your eyes”)內容是專門從許多德國電視報導裡面側錄為部分材料，在德國求學時期的一個作品。但是從廣義的政治角度看，我覺得在我的作品裡面比較多是探討我跟環境的關係，到底我身在何處以及我跟哪些人對話，以及的處境是怎樣，我覺得對我來說，這是比較廣泛的對這類關係的處理。基本上我也覺得這是廣泛的政治想像，剛剛王老師提到，我的《天使的肖像》這個系列，我跟他們相處，這個作品是一個十分偶然的機緣之下產生，如果今天我沒被他們邀請擔任老師，因此無法產生這樣的想像，希望做一個作品可以跟他們有關連的作品，而透過這個作品，我跟他們有半年時間的相處，每個禮拜透過美術的工作坊，不斷跟他們對話，就是說我也有個強烈感覺是在彼此的觀看裡面，開始確認彼此的關係。因為平常我們對於自己的存在似乎是不放在一個特定的系統裡，我們習慣每天做哪些事情，習慣我們進入到社會用什麼樣的態度跟別人相處，突然有一天你發現那個關係好像不太適用，比如說有一天遇到這群天使，發現我平常面對的習慣突然完全沒有用，因為平常沒有這樣的習慣，你開始思考我應該用什

麼樣的關係或方式對話，來跟他相處。我發現我們平常的自處，可能出於某種習慣，可能自己不自覺的每天用固定的模式在生活，即便是對於彼此存在的思考，可是一但當你面對一個某種程度有障礙的人，他可能是個病，可是我們不能用你習慣的方式來面對，所以我覺得在許多類的不同作品裡面，我試圖希望我面對那個對象，除了描述你看到的樣貌外，那種內在比較微妙的彼此關係，或是透露出這個社會某種潛在的集體的心理，透過我的作品裡面可以做到某種程度的呈現。

●王：

他們三位都從德國談起。俊吉說他是回到台灣之後，以土地的觀察作為創作主題。正才回到台灣之後，經過流浪教師與駐村的過程，開展出一些議題，同時，也面對社會現實。廣鳴更不用說，雖然他沒有給我們看很多早期的作品，但是，我們也都熟悉：他的作品常常從身體與環境之間的關係，去做一些生活上的抒發——也是建立在自己跟環境的關係。廣鳴回到台灣之後，這些年，特別在他婚後，開始關心「家」在台灣的位置。值得一提的是，他自己建立起來的家與他父親的關係，以及他從一個外省第二代的子女，後來娶了一個來自日本的太太，進而發展到：這個「家」不只是自己的，而是牽涉大環境的狀態。在他的作品中，也開始了對於環境的探索。如此，他的影像作品也表現了一種近似「搜索」的視覺語言。

2002年，我跟西班牙策展人馬力（Bartomeu Mari）共同策劃台北雙年展的時候，提出了一個值得思考的問題。那就是，我們很清楚地來到一個影像建構的世界，影像已經變成一種奇觀。這個奇觀世界是影像製造出來的，而這個「奇觀」每天都影響著我們。目前，電視作為全台灣最大的奇觀世界，這個「奇觀」決定了我們怎麼思考與怎麼生活，而這些奇觀最終讓我們完全沒有出路。所以，要說這是一種影像政治學也好，或是影像美學也好，我們每天暴露在這種庸俗化，而且影響我們最大的環境當中。

談到廣鳴作品裡頭的影像「搜尋」感，我們知道，攝影在一開始發明的時候，就是一種獵奇，讓我們跳開自己眼前，去知道另一個世界，讓我們看到遠方一些我們所不知道的事情。在人類學早期的時候，攝影讓我們看到更多人的存在，更多其他的社會與真實，它與人類學一起成長。想請廣鳴再談談作品中關於影像「搜尋」這部分，或是為何有這樣的發展。

●袁：

因為我明天要佈展，時間剛好也差不多了。

●王：

我想，在廣鳴的作品中，影像的「探索」是很重要的。我們已經太習慣於別人餵給我們資訊。面對今日的影像奇觀，我覺得我們有必要把影像「問題化」，這是我們現在最需要做的一件事情。