

當代藝術的兩種路徑：歷史回訪與影像行動

日期：2014/01/03

主持人：龔卓軍／《藝術觀點》（ACT）季刊主編

主講人：黃明川／導演、姚瑞中／藝術家

文字整理：曾曄婷

●龔卓軍（以下簡稱「龔」）：感謝春之文化基金會邀請我來主持這場講座，我跟黃導與姚瑞中聊過，其中，黃導特別希望我們在這一場能集中問題進行焦點的討論，他希望我能夠先發難，準備一些背景的討論。一個方式是從我的角度，去介紹導演和藝術家的作品；另一個方式是比較直接的提出一些問題，關於他們作品的部分，也許我們有機會可以再進行補充。因為我自己去年在誠品的展覽中，和高俊宏進行一系列的廢墟計畫，黃導特別強調這一點，所以我待會也從這個部分提出我的一些想法。

所以今天我想從兩個部分來談**—歷史回訪與影像行動**，一路展開我們今天的討論。這涉及兩種路徑的問題，在這個路徑之外，它針對了某些特定當代藝術的問題，而形成的某一種路徑，所以我先做一個引言，把我自己所在思考的問題提出來，接下來就請黃導和姚瑞中，他們接續提出想法，進行相關的討論。

首先我先引用一首印度詩人伊克巴勒的四句詩句，就一位印度詩人來講，他在思考穆斯林的問題。

你們的廢墟中藏了誰的故事？
你們無聲的腳步在表達某種情思。
告訴我你們的哀傷—我也滿懷苦痛：
我是欲走向你們的那個旅行隊的塵土。
—印度詩人伊克巴勒

做為**塵土**，我覺得比較像我今天主持人這樣子的角色，真正的**旅行隊**是導演、藝術家。同時我也在思考這兩個旅行隊走過的路徑，當然從他們的創作脈絡來講，還在持續當中，可是就他們的創作內涵來講，有很多部分都指向**廢墟**。

最近有一本書《從帝國廢墟中崛起：從梁啟超到泰戈爾，喚醒亞洲與改變世界》引起很大的爭論，在談帝國的廢墟，是一位印度裔的英國人米什拉，他這本書在談亞洲的問題。而我想從亞洲的知識與亞洲的政治崛起切入來談黃導與姚瑞中。

雖然徐文瑞曾在畫冊裡的序言，用廢墟中的犬儒來形容姚瑞中，可是從今天的狀況來講，三個階段的「海市蜃樓」計畫，好像證明，或是說反證姚瑞中不完全是個犬儒，從比較長的時間來看，他是具有行動力的。包括黃導，他早年做獨立電影到現在的紀錄片，形成一種檔案的紀錄。

從兩個人的共通點來談廢墟的問題，如果把廢墟的問題放到最大，把尺度放到最大，也許就是這邊所講的：「『20世紀最重要的發展，乃是亞洲的知識和政治覺醒，以及亞洲從亞洲帝國與歐洲帝國兩者的廢墟中站起來。』從中國、印度、穆斯林三大反動導入悲壯的亞洲現代化過程，『將看來各不相干的事件和地區織成富有意義之單一網路的線』。呈現「亞洲諸民族集體經驗和主觀想法。」

書裡面剛開始談的是日俄戰爭的過程，日本要引入歐洲式的殖民帝國概念，從亞洲擊潰亞洲的舊帝國，以完成現代化、東亞共榮圈的想法。其實這對亞洲本身來講，是一個創痛，就像最近的參拜靖國神社事件一樣，它本身也許只是為了國內的選票，可是實際上就整個亞洲的反應，其實都在觸動戰爭與殖民的痛傷。在這本書裡面，作者把各個相關、不相關的地區編織起來，變成一個網絡，主要是在呈現亞洲諸民族的階級經驗和想法。

所以我今天比較大膽一點，把黃導與姚瑞中的作品與創作想法拉到亞洲的層面，從亞洲的主觀經驗來做思考，或許我們可以得到新的想法。因為這個廢墟是**雙重廢墟**，對我們來講，是舊中國的廢墟、日本殖民帝國之後的廢墟。

從90年代以來，黃明川的獨立電影、紀錄片與影像檔案的創製，涉及了台灣歷史的命運、神話、地景與廢墟。特別是《西部來的人》這部代表性影片，它就具有廢墟影片的特質，在這當中，**如何去進行一種敘事？為什麼要創製這些檔案？**就變成一個根本的問題。

那姚瑞中是一位檔案狂，我們可以看到他從早期的行為、錄像、繪畫、廢墟影像，一直到閒置公共空間的大規模調查，我覺得是以一個綜合性藝術家的姿態，來對我們的歷史與地景進行批判性思考。

作品部份我就很片面的來談，因為今天比較重要的，我想是在於交換一些觀念，而不是對作品進行評論，**從導演、創作者的想法，提出對於當下這樣一個創作和影像檔案的環境，我們在進行這兩種路徑—歷史的回訪與影像行動創製時，我們究竟在思考、在面對的是何種問題架構？**

在我自己寫過的一篇小文章裡，我發覺黃導《西部來的人》在東部這樣一個作為廢墟的地景裡面，有很多去掉頭的影像，而與影像平行的是一長串的神話敘事，

用很古老的原住民語言，非常完整的在講一個災難、民族的命運以及歷史循環的故事。

《西部來的人》帶有史詩的企圖，在這脈絡中，除了有原住民這些神話之外，還有西方的，像基督教的牧師在傳教，在影片中也有一個鏡頭是去掉頭的，這一方面是某一種現狀，另一方面對我來講，具有一種隱喻的性格。所以《西部來的人》在原住民、方言、國語、傳道的語言、古老的原住民神話語言之下，進行廢墟狀態的展演，我覺得這是一個非常複雜的狀況。

這種複雜性我們用另一個觀念來看，是日本對於現代化之後的現狀，有一個流派稱作「**考現學**」(Modernology)，對於現代時期遺留下來的遺跡進行考證、考古，並不是針對完全廢棄的遺跡，而是現代遺留下來的痕跡，它們的現狀如何，改變成何種使用方式，包括空間、人、鐵道等，特別是都市樣貌改變的過程。

《西部來的人》它還涉及到戰爭、原住民與漢人之間的文化衝突以及殖民、現代化之後的種種問題，我們可以用舞鶴的話來講，就是一種**餘生**的狀態。我認為這部影片是開展黃導對於探索廢墟問題複雜性的一個起點，對我而言，具有相當的代表性。

而黃導之後對於台灣的當代藝術、文學、詩歌、地景的關注過程，都有一定程度的歷史意識，其中也似乎不斷迴響著一種廢墟意識，**如果這不是一種犬儒狀態的話，他究竟要從什麼方向去做推進？就像我們前面說的旅行隊，他走過的這些廢墟，在這些推進的歷程裡面，他想到了什麼？要往哪裡走？**

姚瑞中在很多的創作系列裡，呈現出對廢墟空間的一種執迷。如果有所謂的戀物癖，那麼姚瑞中應該是「**戀廢墟癖**」，我們可以用廢墟串起他一系列創作過程，一直到現在，包括海市蜃樓的計畫，進行社會批判時，還是不忘從廢墟開始。所以我想從徐文瑞的序言開始，對姚瑞中提問：**如果不是犬儒的話，那是什麼？**

我們現在重新從亞洲、從考現學的角度，關於自己當下的，我們對這些廢墟，進行一種考察。這張是姚瑞中早年「廢墟迷走」計畫裡的攝影檔案。在這個空間中，有一部分是我自己參與藝術家高俊宏的「廢墟影像晶體計畫」，他在廢墟進行壁畫創作的其中一個場景，高俊宏在 2010 年完成，顯然姚瑞中更早就進入到廢墟。

樹林台汽客運這個保修廠，廢棄之後在這邊某種程度是養地，除了彰顯台灣汽車公司企業體制的改變，是否還涉及關於地產、國土變更的問題？從新自由主義的角度來說，地產本身變成一個資本流動的商品，它是不是在待價而沽呢？這是一個等待的問題。

而高俊宏在台汽廢墟裡的一個空間牆壁上，用炭筆畫了 John Thomson 於 1871 年在荖濃溪拍下的一張照片，高俊宏把照片中兩位原住民小孩拿掉，在同是這樣一個廢墟場景裡面去呼應照片的地景狀態。這裡同時也變成蔡明亮導演《郊遊》這部片子裡的一個重要場景。

這張是高俊宏在宜蘭員山機堡附近基地的廢棄空間，他畫了一位曾參與日本神風特攻隊自殺攻擊的台籍日本兵張正光先生，這裡涉及台灣承受殖民地歷史的特別狀態，它是一種創傷，已經不足以一語概之，因為講不清楚。牆壁上畫得是老先生現在和年輕時後的照片，把歷史的影像置入至廢墟的牆壁上，很不幸的是他前陣子去世了。

這張是在金山達樂花園，這種花園遊樂區是台灣 70、80 年代很流行的一種空間。它離金山核電廠非常近，高俊宏便在這邊畫了日本福島災變後的一張照片，是一位母親正在尋找她的小孩。這邊就涉及到，和日本的兩種關係，前面是一個殖民、戰爭的創傷，這裡是因輻射災變讓亞洲人本身有一種休戚與共的感覺。

這是一張台糖的照片，我們在台南麻豆總爺糖廠的廢棄倉庫裡。台灣的糖業是殖民史中很重要的一環，它作為戰爭資源的供應地，今天我們從考現學的角度來講，台糖已經變成一個在販賣國土的企業，他其實已經不具生產性。所以我們選了一張台糖之前運動會的照片，畫在牆壁上。

之所以會脫褲，是因為被警衛抓到，我們使用鷹架在那邊畫到一半時，因為我的車子放在太顯眼的地方，警衛下班後，繞過去又繞回來，發現怎麼有一台車放在籬笆旁邊！？接著他叫我們通通不許動！通通給我下來！他要我們把鷹架拿走，牆壁上的東西通通清掉。所以高俊宏後來就用了這樣的照片來自我解嘲，嘲諷記憶當時的一種窘況，

這張是在小坪頂畫的。我父親年輕時候在這附近受過訓，我們畫他和當時的同袍在受訓之後所拍的一張照片，他後來只記得一個人的名字，其他的人其實只有見過那一次面。照片上還寫了一句話—讓我們的精神凝結起來，是在民國 44 年。我跟高俊宏在畫完之後，父親節時再請我父親回去，去看他年輕的時候曾經去過的地方。

那這是海山煤礦的廢礦場，1984 年有一個很大的災變，死了 90 餘人，最後只有一位礦工活下來，他是吃了罹難同事的肉才活下來。但是，在 90 年代礦區廢掉後，好像這些人像逃難一樣消失了！這些是他們在盥洗間裡的衣服，整個時間好像凝結起來。我們所謂的廢墟，在能源的轉換過程中，被整個現代的進程淘汰了，

而這些曠工好像也被遺忘了。之後高俊宏將計畫移到台中國美館的亞洲雙年展中；在誠品展出的時候，他也有取用一些現成的物件，來紀念他們。

這張是剛過世不久的報導攝影家李文吉，他在 1984 年拍下罹難曠工的照片。我們把這張照片畫在海山廢礦的其中一個挑高的空間裡的牆壁上，完成的部分還有左右兩邊，包含罹難者的家屬，我們也把他們畫進去了，當作一個紀念。但到了 6 月多的時候，整個壁面被清洗掉了。因為這個地方是行天宮的財產，他們已經在規劃要把這裡改變為療養院，意思也就包含了要完全忘掉海山煤礦的災變，這些家屬其實都還在，聽說有部分理賠的問題，到現在已經快三十年了，都尚未清理完。所以進入廢墟的行動本身是有意義能量及政治意涵的。

我就把自己的部分先講到這邊。我的問題第一部分就是從廢墟去進行開展，在這個問題下面，會涉及到考現學的角度、近代帝國的興起、殖民、戰爭、資本主義興起、現代化、城市化、工業化等等的問題，當然有些部分還涉及到符號的廢墟，今天就不擴展到那一層面。因此，我想請問兩位創作者，**對於廢墟問題的思考，與兩位的創作路徑，如何的在出發及現行的部分成為一個線索？是不是這中間有一個貫穿的線索呢？**第二個，如果從歷史回訪和影像行動來講，**台灣當代藝術還有系譜學上的問題，這中間的關係，要如何去釐清呢？**我對這部分很感興趣，因為今天的問題，我想也同樣適用於陳界仁、高重黎、吳天章等人的創作，那麼兩位思考的問題和他們有何差異呢？

現在先由兩位來回應這兩個問題，或是你們有準備自己想要講的東西，也可以就所講的部分來開展討論的脈絡，我們接下來就請黃導開始，我們歡迎黃導。

●黃明川（以下簡稱「黃」）：：謝謝卓軍，也很高興這麼晚有那麼多人可以在一起聊天。

瑞中和我的共通性，其實是存在於台灣很多藝術家當中，也存在全世界的藝術家身上，它不是一個單一事件，我們成為**整理狂**，這是一個特色，這種關於收集、理解、分析資料的性格，是存在很多人身上的。

過去的一分鐘，剛才龔老師講的話，就已經變成歷史，變成資料了，所以不要忘記，我們活在歷史裡，不可能離開任何歷史。

龔老師用廢墟來談我的電影，也用歷史重訪的概念來說我可能很樂意於重新再去看歷史、觸探歷史。他提到一個問題是，**要往什麼方向推進？向哪個地方去？**我覺得從過去任何經驗來看，走過什麼樣的路，留下什麼，我們可以推斷一個人、

一個民族的特色。歷史不會只有歷史，如果真的如此，那是很無趣的。在移動的歷史裡面，有許多東西迴避不了，它還活在你的身上，跳躍、呼吸、指揮著。

舉個例子，我最近在研究冷光管的色溫，又回到過去對於底片的認識。最早發明的彩色底片如 Agfa、Kodak，大家都以為彩色就是正色，錯！它們都有偏色。若將 Kodak、Agfa、Fuji 放在一起，使用同樣的攝影機和角度去拍攝同一位完全不動的人，經過同樣的曝光及水槽沖洗，你知道出來會發生什麼事情嗎？

Kodak 對紅色非常敏感，白人的皮膚拍起來非常漂亮、紅潤，這是美國特色，代表年輕、熱血、健康的感覺；Agfa 對黃色非常敏感，是不是整個歐洲都有一種古老、偏黃的陳舊感呢？所有的白色，因為時間久了，都會產生一種偏黃的意象？Fuji 對於綠色有好感，全世界最好的底片拍新鮮的竹葉，Fuji 拍起來最好，美的要死，為什麼會這樣子呢？

再看今天台灣人、歐洲人、美國人與普遍使用的燈管色溫，你就一目了然。台灣的色溫普遍從 2800~6400K，歐洲普遍從 2800~4000K，這 Kelvins 愈高表示愈冷，色調愈偏藍。歐洲人絕不把 6400K 的燈管、燈泡放在家裡，家裡只用 2800K，但台灣人不只將 6400K 的燈管運用在工廠，也使用在家中。所以我們的環境及色彩感覺偏藍色。所以你迴避不了歷史所留下來的影響。

其實我不是廢墟主義者，可能我很早便留意台灣被遺忘的人事物，但我寧願將他們連結至邊陲或被遺棄的概念中。以義大利為首的強勝羅馬帝國，那時的北方蠻族，只是經不起一擊的破敗部落、弱小民族，拿著很落伍的武器在邊境；又如蒙古在明朝人的眼中也是如此，但是下一波就是他們。因此，我的概念於此，邊陲不是邊陲，它可能是下一波的主流，被遺棄者不見得永遠被遺棄，他可能是下一波的主導者，我永遠樂觀看待任何的不平現象。

而我的內心世界是以一種民主觀點來看待任何事情。譬如說，我那時看到的主流現象是談獨裁、威權、反民主以及刑法一百條等，那些街頭的衝擊，大到讓大家忘記台灣長什麼樣子，所以我花了十年的時間走訪台灣，在我的走訪路程上，我沒有碰過任何藝術家、導演的出現，然而那些經歷讓我深深地感受到台灣歷史留下了非常豐富的世界。

《西部來的人》所呈現的不只是把台灣最古老的口傳文學重新戲劇化，把許多故事凝固成一個台灣曾有過的古老故事，也把許多聲音放進電影裡。有一位朋友看了《賽德克巴萊》之後，跟我說：「你的《西部來的人》早它 20 年！」

旁白是台灣最高部落司馬庫斯與第二高的部落鎮西堡日常講話的泰雅語；可是對白語，用的是東澳與南澳最當代東海岸最常使用的泰雅語，因為位處低海拔，受日本影響很深，當中充滿許多日語，再加上一些國台語。

我記得井迎瑞將《西部來的人》送到金馬獎的國際影獎部，不把它當作台灣片，而是當國際片放映時，許多台灣人去看了，出來嘴巴都開開的，因為他從來沒有聽過泰雅語這個聲音，然而它是你我共同土地上的一種聲音，卻讓人如此陌生，這就是一種我們共同生活制度中的不民主！比我們更古老的語言是那麼的好聽，但我們卻漠視它的存在。因此在影片中，有很多語言的參雜，我不是重訪歷史，而是將古老的、過去的，與你面對現實的今天，平行的陳列出來。

無形資產中包括聲音，我花了九年多的時間紀錄一百位詩人，現在已有十四位過世，而他們的聲音，你一定要在我的 DVD 中才聽得到。台灣太現實、太侷限了，我們的國家從來沒有去敲他們的門，國家從來不認為這些有口音的老人家，有什麼珍貴性。我們在聲音上，是不民主的國家，我們歧視過去有口音的人的發音。

一個人他不曉得他是什麼，除非他全面的解放。我也不曉得我有一天會去做藝術家的紀錄片，我也不曉得我有一天會去做詩人的口述歷史。有人笑說：「你是不是越做越倒退？人家是從口述歷史、紀錄片到拍電影，你怎麼從拍電影回到紀錄片又回到口述歷史？你是不是火車倒退嚕？」

我必須提出一個概念，你必須像姚瑞中先生這樣有自己的田調觀，對你有興趣的題目做全面性而認真、深入的研究。不要忘記米開朗基羅與達文西當時，遇上有人們過世時，是急忙搶屍體，帶回到自己的畫室進行解剖，為的是要了解人體，因為你了解他就等於是了解自己。

我從來不覺得我做了詩人的口述歷史，自己就降格了，不會！我們太固執於一種形式，只要有展覽，有一種觀念呈現，我們就是一個走在前面的藝術家，我覺得這是很大的錯誤觀，一個人被認識不會是一個切面的理解，而是縱面的、長度、從頭到尾的理解，你的全部會反映出可貴性。如果每個人都在做切面的觀念，你要如何在這一群人之中突出？你有什麼領域是專一的、獨特的？是前所未有的發現？是令人感動的呢？以下我要把麥克風再交給姚瑞中，因為我已經提到他兩次了！

●姚瑞中（以下簡稱「姚」）：：謝謝黃明川導演以及龔卓軍老師的介紹。不論是拍攝廢墟或蚊子館，常常會有人問我：「這個是藝術嗎？藝術為何需要田野調查呢？」我們先不要談它是不是藝術的問題，先說田野調查對於我們當代住在台灣土地上的人民之重要性在哪裡？

從教育上來看，我們從小所受的教育，基本上已有一套既定的邏輯與模式，所以在升學主義的背景之下，造就了我們只認知文字上的紀錄或某種正式的說法，忽略了自己親眼所見以及親臨現場的感動，於是就變成填鴨或功利主義的模式，因而形成一種形式保守性，一直在大學院校裡，刻意的迴避一些問題，大量的灌溉西方現代主義的人文思潮與經典，它的最終服務目的在於社會百家的社會型態。

另一個問題是，我們接收的資訊，除了來自於教育之外，還有一個很大的來源是媒體，不論是平面、電視或數位媒體，其實我們會發現，現在的電台有上百個頻道，不像以前只有三台，可是觀點是否就因此而多元、開放呢？

我們發現不論是教育或媒體，都用一種壟斷式的邏輯思考，它刻意的排除官方或權利者不願意承認的某一種歷史。因此，不論是學校、軍隊、家庭、政府、企業，都擁有自己的一套檔案，透過檔案建構自身的價值觀並鞏固意識形態，以服膺於最高指導原則的這種功能性。而檔案形式很多，文字、聲音、圖像、影像、物件等等，我們會發現現在所吸收的檔案，大都來自官方說法。官方跟你說我們蚊子館只有三十幾間，你相信嗎？

所以我首先認為，對於教育系統的不信任；第二，對於我們所被灌輸的媒體是存疑的；第三，對於官方說法是高度保留的。因此，在進行民間版的藝術田調行動時，都是希望能夠透過另外一種路徑，去突破這三方面長期以來的鉗制。

我們的方式很簡單，首先，必須把資訊透明化並公開，讓它產生共同輿論的力量，這是很重要的；第二，我們的資訊必須要簡要、直指核心，要一看就了解，不能像政府給你的數據，或是像學院裡的高深理論，它必須要非常簡單明瞭。所以我們的蚊子館集體踏查行動，就跟社會行動、藝術行動有很多本質上的差異，它可能介於在這之間的一個模糊地帶。

行為藝術或藝術行動是一種突破美學自身限制的嘗試，譬如說要突破肉體的限制、社會的規範、女性被展示的現象，或是自我浪漫化的方式，把自己搞得非常浪漫、很自溺或自虐，所以有很多藝術行動你看不太懂，因為它不是奠基在一個故事性、敘事性上，而是某種抽象經驗、超驗的經驗。而社會行動更直接、更有目的性了，它必須要針對某一個特定事件，進行群眾性的抗議與顛覆，以期造成某種壓力，讓擁有權利者進行改革、改進。

所以當我們在做這個計畫時，就會有一些壓力，來自於對自身的質問：「**這樣是藝術嗎？**」而我就必須要反問同學：「**這樣為何不是藝術？**」因為藝術最終目的在於一種解放性，是解放各種束縛、藝術型態枷鎖的一種途徑。那麼，畫筆可能

是工具，也可能是你的一個枷鎖；畫模特兒可以訓練功力，但也可能限制你開拓美學的可能。所以，我們希望同學走出傳統美感訓練的方式，不是透過畫靜物、畫裸體模特兒去鍛鍊觀察力和創造力，而是藉由一種行動的方式，把你直接拋置在一個地方去追蹤、普查和蹲點。唯有進入到環境當中，才有可能去發現問題。

透過課程脈絡和管道去展開普查，看似非常土、沒有學理、沒有經過嚴格訓練，但也因為這樣，它有一種奇妙的動能性。譬如說我的一位學生，爸爸是國民黨死忠的黨員，她要求爸爸帶她去拍新竹縣的蚊子館，爸爸說：「新竹市沒有蚊子館！新竹讓國民黨治理的很好！不可能有！」我的學生就說還是帶她去拍吧，結果那天下午就拍了五個，爸爸臉都綠了，都講不出話來了！這過程就會產生許多類似這種的親情糾葛或其他心理因素等等的衝突事件。

剛剛龔老師提到的廢墟，我覺得它只是一個介面，我們其實要看的不是廢墟的表象。像台灣現在蠻風行的沙龍式廢墟，很多美少女或裸女在廢墟裡被拍，那只是藉由廢墟的強烈對比，展現肉體活生生的美，滿足我們視網膜的愉悅而已，就是你看了眼睛很高興，吃冰淇淋，可是它進到大腦維持得很短暫！

還有另外一種是透過廢墟來進行寓言，談論末世論。像宋澤萊的《廢墟台灣》，這本小說是預言台灣因核島災變，造成島內的混亂場景，這種廢墟代表某種毀滅，以及我們對未來想像的崩解，甚至在黃導的片子中，也有類似以末世預言來探討自身的處境。

我記得幾個月前，我在上海跟陳界仁和幾位藝術家聊天，聊啊聊便說道，我們其實都在做共同的工作，一種對中華民國「**臨終關懷**」的工作，面對要死不活的現象，我們若將之整理、整理，它有可能變成墓誌銘。其實黃導也做很久了，現在又加入了高俊宏還有許多年輕藝術家。

我從前在拍廢墟時，還不是很清楚到底在抓些什麼東西，不過後來我比較清楚了，我試圖藉由檔案的力量，透過民間版的社會普查，去談那些因為社會變遷、政策失敗所形成的產物，其背後跟政治地緣學有很強烈的關係。我要談的不是廢墟的表面，它是權勢在鬥爭當中，角力的冰山，我拍的廢墟是那座冰山，但它其實還有十分之九藏在下面，所以我才要進一步去拍蚊子館，把那十分之九的部分也盡量補抓。等於說我們拍冰山是用海上相機，現在則用海底相機拍下面，希望能夠看清楚全貌。

台灣面臨一個很奇怪的處境，一直在透支，用祖產跟未來借款，造成土地巨大的變動，包括都市更新、土地開發，把很多公有地釋放給民間，或跟財團結合，然後去共同剝削更多的老百姓。以及現在很流行的閒置空間再利用，它也是歷史回

訪的一部份，但問題是，我們回訪什麼歷史？沒有！我們的記憶是被抽乾、被架空的。譬如說，各位現在到華山看到什麼歷史？我們只看得到文創商店和商品，以及很多的咖啡店。那麼在松山菸廠我們看到什麼？一樣！販賣許多的文創品。所以其實政府採用另一種方式去進行**假回溯、真獲利**的工作，而這獲利還不是民間獲利，而是財團的獲利。

所以台灣目前面對的最大問題是，我們的記憶慢慢被抽乾，我們的歷史被拿來公共化、消費化、商品化，可是那些東西無助於我們認清歷史的真相，以及去產生行動的力量，它只會促進我們消費的慾望。

所以透過拍攝廢墟，我們也是在談身世，我們為何會被遺忘？透過廢墟，我們才有可能拒絕被強迫性的遺忘，因為我們台灣是一個強迫症的社會，強迫你每天都要看黃色小鴨，強迫你每天都要習慣很多東西，那這是誰造成的呢？因為我們的社會不重視脈絡和系統，只重視即刻的效應。

我在這裡簡要的回答兩位老師的問題，關於拍攝廢墟以及使用的手法所產生的可能性。

●**龔**：剛剛談到了臨終關懷，在這當中有一個很重要的主題是**照顧者本身**，也就是說，臨終的這個狀態，在照顧的過程中，其實是給照顧者本身一項很大的功課，或者說是一件很重要的禮物，那我想把這個部分再做更多的了解。

剛才姚老師也提到，參與計畫過程裡面，去進行創作的這些主體；黃導也講過，好像是一個劇烈改變的過程，如果沒有經過完全解放的話，其實我們不會知道我們自己會變成什麼樣子的人。這裡我比較想了解的是，在關切地景、廢墟的工作過程裡，除了作品的生產，還有一種**新的主體性生產**。

這樣的主體性生產，在今年的台北雙年展中，要從關係美學出發，由尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）策展，他把關係放在物件上。但是，我們回到關係的一個很重要的側面來講，有時候是人與環境、空間或歷史的關係，在這關係的過程中，很重要的是**主體性本身的自我分析**，兩位老師其實在這個過程裡面，都扮演某一種**組織者、開創者**，那麼是如何去思考這樣的一個問題？如果不完全是在創作，還有**培養後進、共同工作**的角色，你們是怎麼在思考的呢？我對這部分特別感興趣。

第二個問題比較針對黃導的部分，是關於聲音的問題。你剛才提到關於聲音的民主，除了社會和政治角色的民主之外，我們對於故事、歷史、聲音可能是不民主的，因為我們不去尊重這些少數的聲音，包含講話有腔調的這些人。導演陳傳興

在拍周夢蝶的文學電影時，他也特別提到這一點，他用**聲音的現代性**來講，對陳傳興而言，這是一個很混雜的現代性問題，周夢蝶他唸詩時的特別聲音和腔調，代表的是 60、70 年代在重慶南路上，全世界可能唯一只有這麼一位賣書詩人，一種流離、離散、遷徙的聲音，而這個聲音在消失之後將永遠消失，也不會有人了解。

我想把聲音再拉到亞洲的這個問題上，因為今天的國際語言不是歐洲語言，主要都是英語，或是一定程度的日語。所以對於**聲音民主、口述歷史**的問題，它是否有另一種意涵在裡面？在影像、聲音的採集、口述歷史的過程中，是否不只有內容性的問題，它還有形式與材質上的問題？對於聲音本身的採集，是不是也涉及到亞洲的處境？或者是亞洲知識的一個很重要的要素呢？

我就再問這兩個小的問題，之後我們就開放討論。

●**黃**：非常有意思的問題。光是聲音本身，就把你帶到全世界去了！聲音是一個想像的東西，一點都不會被它所講的內容所具象化。

其實在 1999 年我便希望二戰時期最後一個族群的寫詩者要趕快紀錄。今天你聽詩人羅門，海南島人，他企圖要講好我們的國語，並唸他的詩時，你可以感受到他很絕無僅有的口音，就像卓軍兄所講的，如果他走了，就沒了！不是只有重慶南路上的詩人，是每一位詩人走了，他的口音就不見了，包括他講話的方法和手勢。

我在做「台灣詩人一百影音計畫」時，出現二個現象，第一，在一百位詩人裡，有十間是家中有日本房的，那是在 60~80 年代末的潮流，在家裡做一間榻榻米房，門是紙拉門，可以擺放電視機、讓小孩玩耍或當客房等用途。

第二個現象是許多上年紀的人，穿的是格子裝。為什麼會大量出現在 60 歲以上，尤其是 70 多歲的這批人身上呢？原因是美國文化在戰後引進，這些人剛好正值年輕時期，他們第一個接觸的外國文化就是 American Cowboy，第一首歌就是 A-go-go，那時搖著屁股的男男女女美國人，穿的就是 Cowboy 的格子襯衫。因此很有趣的，當請他們每個人唸詩的時候換上衣服，那些人都有格子裝，而且是 typical 的橫豎線條。因此，我們逃不開自己，視覺本身是不用講話的，而無比抽象的聲音，價值也是無法想像的。

至於亞洲的處境，這是個很大的議題，不是在這裡有辦法談清楚的。但我個人深深覺得我們是小國國民，不是向外的入侵者、沒有帝國心胸、沒有對外國領土有任何慾望，但是卻嚮往著強國、強權，於是我們都去向他們學習，學習他們的歷史與生活方式，當某種程度掌握他們的時候，我們會很容易就以他們的觀點，來看自己，忽視自己很小的文化現象，甚至比以往沒有出國之前，更嚴重的鄙視自

己！他只是忽略你，你卻在自己的土地上鄙視自己，這是特別可怕的一種現象！所以不是形式和材質的問題，而是在每一個人的內心世界裡，如何去形塑這些。

現在的電影資料館館長曾經有一次走到我身邊說：「為什麼你以前的助理有這麼多變成導演？為什麼沒有其他導演的助理變成導演呢？」我說：「我拍片的時候都在喝酒，我都拍得很慢，故意把晚上空下來和大家一起喝酒聊天。」我知道這個講了會被打死！但是可以跟各位分享，我嚮往的就是這種民主平台，和我一起工作的人是一樣大小的，我希望他們在一種韻律的情況下拍片。

其中現在比較紅的陳可尚，去年台北電影節最佳影片《築巢人》的導演，有一次在國際學生電影節得到一個獎，受訪時向媒體說道：「我跟黃明川聊了一個晚上的電影，勝過讀四年書。」我說：「天哪！你這樣說，我一定會被你老師打死！」我覺得那是一種心靈的溝通，不只他獲益，連我都獲益許多。一個年輕生命的脈動，讓你強烈感受到，當你在陳述些什麼的時候，他試圖回應你，那是很珍貴的！這是一種新生台灣的靈魂？我很愛這種細膩的東西。

剛才龔老師提到的主體性生產，以拍片人的觀點，我朝一個方向去思考，就像我剛剛講到達文西的這個概念，一個人他的存在，最終目的其實是一種完整性，稱為**全人格**。我們容易產生一種偏狹觀，仰賴一個劇本，一旦找到錢便趕緊去拍片，我沒有那一種型態的創作經驗，而是擁有自己的田，自己澆水、種蔬菜與收割，我自己活得很快樂，不管這塊田園跟隔壁的工廠已經落差到什麼程度。謝謝。

●姚：其實我應該要頒給黃明川導演一個貢獻獎，因為他真的對藝術工作者、文學家及詩人做了許多的紀錄。我認為這種奠基於現實生活之中的客觀紀錄工程，其實應該是國家或政府應該要做的，然而黃導卻以個人的資歷幫國家彌補了這個空缺，我個人非常的推崇。

我個人所做的也是屬於一種現實生活當中的紀錄，我拍的都是真實的，不是再去運用（reuse），不同於有些藝術家是透過廢墟進行再創造或再想像的工程。我希望是透過一種直觀的方式，但是這種採集的方法，碰到倫理學的問題，該由誰採集？誰的觀點？以及技術門檻所造成的權利傾斜，都是我所面臨的問題。

舉例來說，我們去做一個田野採集，你一定要擁有**技術**，它代表的是位階、技術與層次的門檻，是主宰受訪對象的一種權力，受訪者可以拒絕或接受採訪，當採訪完之後，你便擁有解說權／再詮釋權，再加上如果擁有媒體、書籍通路的話，就形成某種權力。

所以各位知道為什麼政府會忌憚我們出版蚊子館的書嗎？因為我們擁有這些技術與通路，但是我們要避免技術上過於權力傾斜的姿態，所以我們動用了許多同學，為什麼不是我去拍呢？如同黃導剛剛所講的，我可能會是一種專業性的狹隘觀點，如果我把相機交給各位同學，他們使用較為平實且簡易的技術來達成，也可以比較客觀的去陳述事實。

當你擁有相機，就擁有拍照的權利，透過拍攝影像、沖出底片的過程，經由你的再詮釋，就獲得另外一種解說權，最後藉由大量的集結，它便產生一種檔案的力量。所以我們在執行這個計畫之前，透過工作坊的方式，向學生介紹攝影流派與案例，若省去這個階段，學生會落入一種危險的境地，他會認為自己的姿態很高，可以左右所拍的對象物的命運，這樣的話我覺得是有問題的，他必須要與對象物很平等、很客觀的去跟它接觸，這是回應剛才龔老師的問題。

我希望可以讓很多人都能操作，因為門檻很低，任何人都可以拍照，手機一拿就可以拍了，所以我現在正在請我的朋友做一個 APP，下載後會出現一個台灣地圖，各個縣市點進去，就會跑出蚊子館的地點與圖檔等各種資料，你只要拿著你的手機，隨時上網，就可以隨時更新，上傳看到的資料，然後我就把這個寄給政府，意思是你要小心！你要做好！we are watching you.這是目前在做的電子版計畫，相較於紙本是另一種形式的問題。

台灣其實面臨許多問題，只要回顧近兩、三年來，從核安、核四、核廢料能源永續的問題，到土地開發、都市更新，以及食安、稅收、十二年國教的推動、高等教育的浮濫化、假農民汨濫等等。所以我們不單只要在課堂上吸收國外的知識，而要花一些時間，有系統、有步驟的針對單一主題，進行長期的了解，才能看到問題。其實我們的概念很簡單，透過紙、筆、照片、手機，任何人只要集結起來，都有可能改變一件事情，你不需要什麼高深技術或是專業知識，你只要擁有熱情，我覺得這很重要。所以我們的計畫，許多學生不是本科系，都是外系的。

Q & A

●**龔**：謝謝姚老師，現在還有一點時間，我們就開放請各位進行提問。

●**提問一**：廢墟是不是在法律上，也有所有權者？當你們進入達成自己的創造願望時，是否徵求同意？你們的做法是什麼？

●**黃**：姚兄所要對抗的就是這種浪費，你眼睜睜的看著納稅人的錢，花費在蓋硬體館，之後就不理它，任由其變成廢墟，所以我覺得姚兄是要申訴，而不是想要提出見解。至於產權我想國家的財產有一部分是屬於姚瑞中的，因為他有納稅。政府的成員一直在替換，人民是沒有動的，其實人民才是真正的所有權者，因此我們沒有侵權，而是提出一種態度，以調查、報告的形式提出來，這精神蠻可貴的。那政府可以告姚瑞中，我完全贊成，但告下去的話政府更慘，他會更沒有臉面對所有的納稅人，所以政府很安靜，你不覺得嗎？

●**姚**：我們不是盲目、違法的進入這些空間，我們都有事前準備，偽裝成觀光客，學生跟父母一起進去，父母會把工作人員引到旁邊去，他們藉由上廁所的名義去拍照。

但私人產業的廢墟是另外一件事情，二十幾年前，我常去拍廢墟，因為民營化的風潮，許多產業釋出，而出現許多公家廢墟，當時也碰上幾位無政府主義的撿破爛藝術家朋友，他們對全台灣的廢墟瞭若指掌，哪邊有寶物他們都知道，於是我便順道和他們去看一看。譬如說有一次在中和廢墟，我們跟管理員說好後才進去，他還歡迎我們把東西搬走，因為那些是要被拆掉、扔掉的，這是碰到有管理者的情況。

如果是完全荒廢，連門窗都沒有了，搞不清楚誰是產權主的話，我們會直接進去拍，因為它已經沒有人在看管，失去管理了。我們抱持的理念是完全不碰任何東西，只拍照，除非遇上產權主不同意，我就不會讓影像公開展示。我多少有一點點踩在灰線上，但盡量不要踩紅線，我們的《海市蜃樓》也是，不然我其實現在也已經斷手斷腳了！

●**龔**：在韓國是有這樣的例子，藝術家團體去佔屋，佔的是有清楚產權的國家級藝術家協會，協會後來去告這個團體強佔空間，就像黃導提到的，不告還好，之後藝術團體又反過來告協會，說他們在舉辦活動、比賽的過程中貪污了，最後是藝術家團體告贏。

法律在藝術行動的過程裡面，是可以被拿來使用的，至於是否違法？不同的藝術團體裡面可能採取不同的對應方式，這是我舉一個例子來回應這個問題。

●**提問二：**剛剛姚瑞中先生說到教育系統，提到在學院中學習西方現代主義經典，因為我現在是美術系的學生，早上才剛畫裸體，所以我對這一部分很困惑，你的意思是那些也不一定是我們所要追求的東西嗎？到底我在學院裡乖乖的畫畫是對的嗎？

●**姚：**我在大學的時候從來不畫裸體，大一就封筆再也不畫畫了，我就開始 K 書，所以說可能就是妳太乖啦！我們的教育制度就是希望培養所謂的好學生，再去教育我們的小朋友。

我對於藝術家的教育非常不滿，而且非常失望，為什麼我會這樣說呢？因為藝術是一個創造性工程，它除了要滿足我們的感官經驗，更需要開發感性知識，而不是一直停留、重覆在傳統的、已經知道的範疇上。所以在有限的生命時光，我比較傾向去拓展感性經驗。我覺得同學要走出你自己，因為**藝術不是在做一個工作，而是要彰顯自己的想法。**

●**黃：**我舉自己的例子來回應剛才所提到學生必須有創意的這部分。記得我在 1989 年拍第一部電影時，我便舉出一個人如何獨立拍電影，並且將實踐方式文字化，當時遭受很多的攻擊，連用獨立兩個字都被罵，獨立的英文 independent 是「沒有依靠」而已，緊張什麼呢？沒有依靠別人來完成一部電影。曾幾何時，現在每個人都獨立製片了，怎麼不去抨擊這些人呢？所以其實是**朝著你願意踩進去的領域奮力去做，不用想太多，任何事情如果沒有新生，它就是停滯、就是在期待臨終關懷了。**

●**姚：**我碰到很多的學生在當學生時非常認真，老師交代的作業都滿分，可是當畢業之後，沒有人給他出作業、不用交作業了，自己也不會給自己出作業，於是他就不做創作改行去了。這樣的學生一堆啊！你要當藝術家，誰規定你要當藝術家？是你自己要當的，不是別人強迫的，更不是老師規定你要當一位好的藝術家，沒有那樣的規定

所以我不是想害各位同學，要打破好學生思維的意思是，**不要只會當好學生，要當一位獨立思考、舉一反三的學生，功課好壞不重要，因為你一畢業後不會有人讓你交作業，你只有自己給自己的挑戰！**

●**提問三：**請問黃導，您本來是台大法律系，後來到紐約學影像與藝術，後來又成為創作者，我的問題是，一個創作者如何與知識、理論學術圈維持關係？您自己如何做？您建議創作者應該要如何做？

●黃：我就是一直喜歡去做，其實我的題目很古老，只希望能夠有再發現。例如我現在手邊的兩個題目，一個是過世的高雄女藝術家許淑真，她跑遍東南亞許多地方去記錄女性，揭發女性共通議題，擁有很可觀的影像檔案，所有題目都埋伏女性主義，但你看不太出來，我正在幫她整理成一部片；另一個是日治時代最後五位還用日文在寫詩的詩人，這是前一個殖民時代的最後聲音，在紀錄的這十年中，已經過世三位。因此，我並不排斥很古老的或是很新的對象。不用恐懼被判定你的題目過老，而是你要有自主性的去展開全新的發現。

我們尊敬的是你有「再發現」，你提供我們無比的滋養。我舉個例子，荷蘭統治台灣初期，如何與在地的西拉雅族群溝通？用什麼語言？沒有人知道。後來被一位美國人發現，葡萄牙語是歐洲抵達東亞的第一個語言，荷蘭東印度公司在台灣把荷蘭文的政令改成葡萄牙文，然後請福建沿海有錢的船商老闆的翻譯翻成中文，再拿回到台灣，請在地會講西拉雅語又懂古漢文的人，把意思傳達給酋長。原來在荷蘭人抵達台灣之前，整個東南亞唯一的外國語言是葡萄牙語，這便是一個很重大的發現，並不是很古老的領域就一定不會有發現，而這也讓我收穫很多，有一些空白我們沒辦法理解，儘管讀過台南市政府所編寫的《熱蘭遮城日誌》，可是還是對許多事情不懂，所以再發現是我認為很重要的，重訪對我來說無意義，而是重訪之後你發現什麼？你獲得什麼滋養，讓你更了解這塊地方呢？

●提問四：剛才看了一些廢墟的照片，我有一種感覺想分享。透過觀看感覺到那種現場感被留在紛雜的時空中，此外還提到廢墟作為介面，這好像一直在提醒著我們事件的過程以及事件正在發生這件事，最後又提到了再生產與重生的主體。讓我不禁聯想到在台灣生活的我們，做為一個人的存在狀態與生命際遇，因為我是平埔族群，在外面用殖民者的語言說話，回在家裡用自己的語言，我覺得族群的歷史有點像廢墟的狀態。因此，想問三位老師在看了那麼多廢墟後，我們這個人的廢墟狀態要怎麼超脫？或是成為重生的主體？而不是臨終狀態？

●姚：廢墟對我來說是一個空間的荒蕪，代表著沒有被使用、被遺忘了，我視為比較自然的現象，建築空間是一個消長的過程，我們應該用什麼心態去面對它呢？透過凝視廢墟，對自己生命產生一些感悟，因為畢竟我們從小到大面對廢墟的經驗不多，所以那種當下的震撼跟感悟，我覺得每個人都有不同的解讀。像龔老師最近常跑廢墟，他應該有不同的見解，與以前唸書時，在書裡看到的廢墟是不太一樣的。如人飲水，冷暖自知，所以各位要自己去體會，我在這邊講半天，沒用！要自己去看看變成蚊子館的廢墟帶給你什麼體會。

●黃：高雄這位女藝術家許淑真也跟您一樣，她父親是大社人，所以她有一半血統是平埔族，我們有太多主流人口裡面，擁有四分之一、八分之一的平埔族血液。

我想這個難不倒你，但如果你認為那是困擾，就是非常困擾，可是我們必須活在當下，這是沒有辦法的，我今天也沒有用一句台語講話呀？我還是用大家通用的語言跟你溝通，這個就是情境，我如果下禮拜去香港，可能必須使用英文，我覺得不必把它當成一種恐懼，因為你出生時情境已在，那你一個人要去重建嗎？是不可能的。你不必勉強，我知道越往前推，心裡越難堪，但也是越堅固，越知道自己。

●**龔**：我必須要做一個結束。我們的黃導就像陳可尚說的，把一分鐘變成四分鐘，給予我們的訊息量非常大，他是真實的去碰觸過，碰觸死亡、廢墟或是平常人不去接觸的歷史，所以信手拈來就可以談論許多細膩的故事與歷史，我們可以學到很多東西。

此外，今天黃導提到的一段話令我感動，他講的方法，其實是一種開放的、沒有方法的方法，在田野調查的過程，其實是透過喝酒、聊天，看起來沒有學問，卻有非常多有趣的細節，我也喜歡跟他聊天。黃導講到一段最觸動人的是，這那過程中，一種新生的台灣的靈魂慢慢出現，而這部分只能用一種態度去思考，包括姚老師今天把他的書送給在場的提問的聽眾，這也是一個溫馨的對話時刻。

剛才這位朋友問到如何超脫內在廢墟的狀態，其實我沒有什麼答案。我的父親在少年 14~16 歲時，就遇到國民黨的撤退，於是從家鄉撤退到台灣，他本身就是一個流離的狀態，我自己一直不了解這個東西，但是我的青少年時期在南部長大，語言完全不同，脫離原先村子也我覺得同樣是一個廢墟的狀態，但它就是在你的生命經驗裡，如何超脫呢？有時候我覺得是一種機遇，你必須要去面對自己的那一塊，它不是心理學、精神分析的問題，因為那是一種理論的做法，而是在接觸到這樣的空間時，往外去踏查，有一種觸覺性的接觸後，就好像剛才黃導說的，它會往內碰觸到自己最脆弱的那一塊。

在這個島上，我們的靈魂大概有許多人都在這樣的狀態中，只是某些政治、歷史、教育等等的問題，讓我們不敢走出去，去碰觸內在的廢墟。我們有很多有理論的人，像我自己念哲學，在學生時代最想要成為的狀態就是一個很有理論的人，當我擁有一些理論之後，甚至會翻譯外國的語言，然後出版、還得獎，接著我就覺得說，那麼然後呢？我究竟要做什麼？對我而言，藝術家大概是我碰到最有思想的人，就是那樣的一個人格與態度去面對他們所感受到的問題，但不會沉溺在他們自己的內部，這對我來講是有很大的啟發。

我們今天談當代藝術的兩種路徑，不完全是在談歷史回訪與影像行動，其實是在談這兩位藝術家，問題只是一個誘耳，讓他們將態度、方法和創作的過程與大家

II 《社會田野與藝術生產》

分享，特別交集在田野調查、為什麼要田野調查這一部分，希望大家聽得愉快，我們今天的座談就到此為止，謝謝兩位。