

談偏見與檔案／挪用—檔案

時間：2015.10.2

主講：洪子健、陳滢如／藝術家

主持：郭昭蘭／策展人兼藝術評論者

《檔案熱》系列講座重新審視近年藝術形式中對於檔案的運用及其意義轉化，討論檔案如何重新成為實踐方式及其方法為何。本場講座邀請藝術家如何、為何運用檔案。洪子健分析檔案得以被建構、使用的背後意圖，他認為「尋找真相」絕對不會是檔案研究的原始動機，因為其背後涉及太多的非理性念頭與預設，檔案庫的原始意圖，反映著創建者的意識型態；陳滢如則從檔案議題研究裡必讀的三篇文章，以及杜象於1930年代中期開始創作的《手提箱中的盒子》為參考起點，說明當代藝術創作者如何思考、使用、展陳檔案。主持人郭昭蘭則指出，過去在歷史博物館、自然科學博物館裡才會看到的知識生產系統的語言，如今透過藝術家、策展人的轉換，重新開啟、討論著知識系統如何生成的過程，並藝術家對於檔案的不同切入角度，正是給予了重新談論過去、歷史以及世界如何構成的新方法及其可能性。

洪子健：

我今天演講的主題是偏見和檔案。對我來說，檔案就是許多事物的集合（collection），是由某人收藏某些東西並將它組合在一起變成檔案。檔案代表過去，但是用零散、片段的方式代表過去，充其量它不過是對歷史、傳統進行零散的收集，以便進行解讀，因此涉及詮釋的問題。當我們談論檔案時，不應只看檔案庫裡有什麼，更重要的是去思考什麼不在檔案庫裡，什麼不是檔案。

檔案也可被視為機構。以美國為例，不論是美國最大的國家檔案庫，或是在西岸加州的胡佛研究所，他們收集檔案的目的，都是為了形成某種歷史觀點。這是很重要的，也就是要去控制歷史，並決定誰有權能取得歷史資料，不只是對美國人，而是對全世界進行控制。美國檔案庫的存在有著另一層重要的意義，就是合理化國家的存在。由於美國國家檔案庫的存在，所以美國能合理的存在，因此它也需要控制檔案庫裡有哪些檔案，當中就涉及了檔案自身存在的理由。這張照片就是美國檔案室，能看見很多士兵跟軍人，我想一張圖便勝過千言萬語。此外，胡佛研究所裡有蔣介石的日記，若我們需閱讀蔣介石的日記時，你必須提出申請、說明原因，借閱時會有人在一旁監督你，你不能隨意的拍照或影印，這就值得我們進一步詢問，為什麼蔣介石的日記會在胡佛研究所？為什麼不是在台灣或中國大陸？

接著談網際網路作為檔案庫的部分。從檔案的角度來看，網際網路可能是有史以

來最大的檔案庫、也是最受歡迎、最多人使用的檔案，但這會有另外一個問題：我們在網路上搜尋的東西，很多時候只是為了強化我們原有的信仰。也就是說，我們在網路上搜尋時，並非為了搜尋新的事物，而只是為了強化我原本相信的事情，我引述帕理澤（Eli Pariser）的一段話，他說網路如 Google 等，「是從我們所熟知的事物被建構起來，在這世界裡，沒有什麼新的事件可以學習，是無形的、自傳型的宣傳工具」（a world constructed from the familiar is a world in which there's nothing to learn — invisible autopropaganda, indoctrinating us with our own ideas.）。當我們搜尋資訊時，我們本身是自願性地被社會控制，也就是說，你認為你在網路上搜尋資訊，是為了讓自己得到更多的資訊，成為更好的人，但實際上網路上的資訊是受到操控的，特別是 Google，它的搜尋結果跟排列順序可以由廣告主付費決定。所以網路其實是很大的檔案庫，我們在檔案庫裡所作的只是強化原有信仰，強化自己的偏見，而這偏見也是來自 Google 所教的。

接著來談偏見。女性主義者黛恩斯（Gail Dines）曾說「我們相信的未來是沒有被鎮壓、壓迫的未來，其重點是，未來的世界裡沒有商品化的性，媒體不會複製出父權文化。我們相信這樣的真理，不需要任何的研究、論證，來改變我們的想法。」（We believe in a future free of oppression, and a cornerstone of this future is a world free of commodified sex and a media landscape that does not reproduce patriarchal culture. This is a truth we hold dear and there is no study, argument, or theory that will persuade us otherwise.）我要強調的是最後一句話，就是我們內心都有非常深刻的偏見，我們不會改變自己的想法。

但偏見未必是不好的，偏見是預先設立的判斷，有了判斷，才能進一步瞭解事物。對我來說，偏見像是我們瞭解事物的條件，並非涉及價值的事實。也就是說，我們對任何主題都是預先有了判斷後才去瞭解它，預先判斷讓我們有脈絡可預先瞭解，但現在反而有著「反對偏見」的偏見，我覺得這是錯的，我們應該重新復原偏見的本義，偏見能讓我們瞭解事物。對我來說，個人的偏見會比個人判斷更為重要。偏見來自我們原有的脈絡，來自國家的語言、受過的學科訓練等等，這些都是在我們心中被內化的偏見，但因為偏見，我們才能認知、瞭解世界，理解是非。

剛說偏見會讓我們沒辦法改變自己的想法，我要用德國哲學家施萊爾馬赫（Friedrich Schleiermacher）哲學家提出的「詮釋圈」（hermeneutic circle）概念進一步討論。「詮釋圈」最初是用來討論怎麼詮釋聖經，這張圖的中心「文本」（text）就是我們要解釋的檔案，雖然我們嘗試詮釋檔案，但因為我們沒有「沒來由的觀點」（a view from nowhere）或是「上帝的觀點」（God's eye view），所以會永遠困在裡頭。施萊爾馬赫用這概念說明我們詮釋聖經的困境，但不只是聖經，我們詮釋其他事物也會面臨這樣的困境。

後來海德格（Martin Heidegger）跟加達默爾（Hans-Georg Gadamer）擴大並改變了詮釋圈的概念。詮釋不只指我們生活間的互動，更是人類生活的形式、對未來的看法，其文本就是我們所處的世界。海德格曾說透過詮釋所得到的瞭解並不是新的事物，而是原本的東西，例如人的知識就是透過詮釋而取得。我也想說，我們存在的世界其實早有它自身的意義，偏見，其實就是組成世界很重要的元素。

假若知識透過詮釋而來，那麼必定要經過語言才能得到知識。加達默爾曾說「詮釋瞭解，永遠都是在語言裡面調解我們熟悉和不熟悉的事物」（Interpretive understanding is always a mediation between the familiar and the unfamiliar in language.）。也就是說，我們瞭解任何事物時都是透過偏見來學習，且永遠透過語言來學習。這是加達默爾對海德格理論所作的改變，他強調我們永遠透過語言進行詮釋和偏見。

但當我們被困在詮釋圈裡，而詮釋又是由歷史的偏見所組成，我們如何才能脫困、取得自由？對加達默爾跟海德格而言，認為透過省思認知到自身是有偏見，便可進入「理性的空間」（space of reasons），取得真正的自由。

此外，詮釋本身則涉及兩種類型，一種是信任詮釋觀（Hermeneutics of Trust），另一種則是懷疑詮釋觀（Hermeneutics of Suspicion），由利科爾（Paul Ricoeur）提出，哈伯馬斯學派（Habermasian）則將懷疑詮釋學解釋為「意識型態的批判」（ideology critique）。信任詮釋觀的概念來自聖經，認為凡是神所說的内容都應該相信，但 20 世紀的哲學家知道已不能全然相信被給予的資訊，像尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）認為每個人都有「意志的力量」，因此應該帶著懷疑的眼光去觀看事物，馬克思（Karl Marx）則認為所有文本都會背叛階級的定位以及和生產方式之間的關係。以我來看，今日的狀態需要的是懷疑的詮釋學，因為我們沒有任何東西可以相信。

前面談的是檔案的背景跟一些相關概念，接著來談它跟我藝術創作之間的關係。藝術家也可以創造自己的檔案，我現在於立方計劃空間展出的作品《鴉片戰爭》，觀眾也可以用自己的懷疑詮釋學來詮釋我所詮釋的懷疑詮釋學。

鴉片戰爭幾乎沒有留下任何證人或證據，現在所留下的就是我們相信當初發生的事情，所以我的作品可以說是「真實的」呈現了鴉片戰爭，我說它真實，因為沒有別的東西能代表；它真實，其實是因為我們集體的信仰，認為鴉片戰爭就是這樣。因此我作的東西就代表了鴉片戰爭，這就是我的創作意圖。

另一件我在 2010 年「台北雙年展」的裝置作品，是以台灣大規模毀滅性武器

WMD 為題材，作品集合了許多物品。這件作品與《鴉片戰爭》的差別在於，《鴉片戰爭》裡的所有物件都不是原始物件，都是我們相信它長相如此，全部都是信仰；但在台北雙年展所展出的所有物件都是真實的存在，兩者的真實性是不同的。無論如何，觀眾來看作品時，仍是帶著自己的懷疑詮釋觀來看待我所創造出的檔案。

我也有件作品是將人當作檔案來看。我研究二次大戰期間日本在中國大陸所作的生化戰爭，如此人體就是檔案庫，儲存當時發生的事情。這件作品的主角是徐蘭花，一位中國農民，可以看見她的手指與腳趾因為生化戰爭的遺毒都已腐爛。而我將她及她的身體作為檔案庫時，一方面我要帶著信任詮釋觀相信她的證詞，另一方面，因為她年紀較大、未受過教育，有時我們不確定她的記憶是否真實或清楚，因此我也抱持懷疑的詮釋觀來理解。

我們也可以用懷疑詮釋觀的角度理解其他的檔案。以洩露美國國安局資料的史諾登 (Edward Snowden) 為例，一方面我們相信他所洩露出的內容，另一方面也需思考他的目的；或者像是維基解密 (WikiLeaks) 所公布的訊息，其實都是經過節錄的。

但是我們如何辯證這樣的詮釋比另一種詮釋更好？這其實涉及了詮釋的主導權。加達默爾曾說被瞭解的存在是語言，當前最居主導地位的語言就是英文，換句話說，除非這是用英文說的話，否則這就不是真實。但英文並非只是一種語言，而是二次大戰後英國及美國刻意讓英文成為主導的語言。霍布魯克 (Richard Holbrooke) 曾指出美國認為其他人所寫的歷史都不重要，因為只有美國人所講的歷史才是真正的歷史，然而這其實是由軍事力量主導，詮釋的主導權反映了世界各國權力互動關係的結果。

陳滢如：

我的題目是「挪用檔案：以資料的搜集、梳理、研究、重組作為創作實踐」。在場有許多藝術家及策展人，對於這樣的實踐流程應該不陌生。今天會以三篇論文為主軸來談，第一篇是福斯特 (Hal Foster) 的〈檔案推動力〉(An Archival Impulse)，第二篇是今年威尼斯雙年展總策展人恩威佐 (Okwui Enwezor) 在 2008 年策畫「檔案熱：當代藝術中使用文獻的現象」(Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art) 的策展論述，第三篇則是策展人翁笑雨的〈與檔案共事〉。

福斯特在 2004 年的〈檔案推動力〉一文幾乎成為 Bible，只要講到與檔案有關的就會用到這篇論文。福斯特對於檔案的展出形式有過這樣的描述：「歷史訊息的處理、展陳歷史訊息的處理展陳，經常 (刻意) 遺漏 (誤讀) 或錯置。因此 (使

用檔案的藝術家) 縝密地鋪陳匯集而來的影像、物件，並特別青睞裝置的展出形式。」(編按) 在當代藝術裡最常見到檔案展出時的裝置形式，因為藝術家傾向用裝置來呈現檔案，或者是用照片、影片錄像、展示櫃等方式，或是將存放檔案的盒子直接呈現等等，比如 2014 年的「惠特尼雙年展」、2012 年的「台北雙年展」等，都可以見到以裝置形式呈現藝術家對於檔案進行所謂的資料搜集、梳理跟重組的成果。

大家或許覺得這是近幾年才流行的呈現方式，其實不然。如杜象的《手提箱中的盒子》(La Boîte-en-valise, 1935-1941) 便是用檔案進行創作，他將自己的多件作品作成迷你版放在手提箱裡，手提箱就成為他的美術館。同時代的比利時藝術家布達埃爾 (Marcel Broodthaers) 的作品《鷹類部門》(Musée d'art Moderne - Département des Aigles, 1968-1972)，將任何跟老鷹有關的東西搜集到他的工作室，並用博物館的方式呈現。這兩件作品的創作年代差了近30年，但都要討論美術館、博物館的功能是什麼。

翁笑雨在〈與檔案共事〉一文中，整理出四大重點：1. 藝術家和策展人身分的模糊；2. 藝術創作和策展策劃功能的模糊；3. 藝術作品和歷史檔案物件分類的模糊；4. 機構檔案和大眾檔案權威性的模糊。其實我們最常談的就是第一及第二點，也是前面所提的兩位藝術家的作品。過去有關檔案的處理，通常是由駐館策展人搜集、整理館內所有史料及藝術品，將之重新策展呈現，但這類行為卻可以看見藝術家開始在進行。

剛剛子健在分享時，我看見很多人拿著手機就開始拍。為什麼？因為攝影發明後，我們開始有了瘋狂記錄的行為。1963年柯達發明傻瓜相機後，檔案的處理就不再只是文字，處理檔案的人也不再只是專員，幾乎全民一台相機，都在「作檔案」，有著記錄一切的欲望。格伊斯 (Jef Geys) 在2002年的《All the black-and-white photographs up to 1998》(2002) 就是由照片所組成，他的呈現方式已經把生活當作索引，將生活的每一個片刻從A到Z一格一格的呈現給大眾。

2008年由恩威佐策劃的「檔案熱：當代藝術中使用文獻的現象」，則是目前討論檔案發展歷程中的一檔重要展覽，他的展覽分成八個類別：1. 攝影和檔案的關係；2. 檔案作為形式；3. 檔案的虛構性；4. 檔案作為媒介；5. 檔案對歷史的冥想；6. 檔案和公共記憶；7. 後共產主義檔案；8. 檔案的人類學情境。最後兩項我不會談，因為涉及的內容跟議題太廣，前六點則傾向於情感的層面，反映藝術家怎麼運用情感來堆疊、演繹檔案，比如貢札雷－托瑞斯 (Felix Gonzalez-Torres) 的《Untitled (Death by Gun)》(1990)，將一周內在美國被槍殺的460位受害者肖像製作成一格格的檔案，下方記錄了他們的名字、何時被槍殺，住在哪裡。

「檔案熱」一展所展出的大多為攝影作品，因為攝影在檔案裡扮演很重要的角色，具有「證據」的意涵在裡頭，也反映了「觀看的態度」。什麼叫「觀看的態度」？利根（Glenn Ligon）的《Notes on the Margin of the Black Book》可以做為一例。《黑書》（Black Book）是1986年由非常有名的美國攝影師梅普爾索普（Robert Mapplethorpe）出版的攝影集，《Notes on the Margin of the Black Book》裡頭的所有照片都是出自《黑書》。所謂觀看的態度，就是指《黑書》裡頭所有的模特兒都是非裔美國人，而攝影師用一種獵奇的角度觀看他們，這也是當年《黑書》出版時的最大爭議，利根是美國非裔藝術家，在1991年以此為創作題材進行回應。攝影發明後，相機並不只截取某個自然的片刻，更體現了拍攝者的視野，以及如何看待所見到的事物。

1888年時，巴黎警察貝帝隆（Alphonse Bertillon）想到可以運用「大頭照」（mug shot），統整出所有罪犯的肖像，並開始研究何種長相的人較有可能犯罪。又如波坦斯基（Christian Boltanski）《Reserve Detective series》（1987），是搜集報章雜誌上出現的受害者資料加以歸檔，體現了藝術家如何模糊真實的故事、重新再造情境。

福斯特曾說：「檔案在此（創作範疇）的意義並非資料庫；它們是棘手的材料，瑣碎而非替代物。因此它們呼喚觀者的詮釋，而非機械化的（資料）處理。」所謂機械化的處理像是從報紙剪下的資料，沒作額外處理就直接歸檔。但藝術家剪裁這些資料、重新歸檔，便具有新的一層詮釋，也呼喚觀眾跟他一起詮釋。

利希特（Gerhard Richter）的《Atlas》非常有名且經典，是他從1964年至今仍在進行的作品。利希特主要以繪畫創作為主，平日他會從跳蚤市場、報紙搜集許多照片，他的分類並不依據任何系統或年代，只是為了他繪畫時所需資料進行檔案的搜集。但是後來他的蒐集演變成非常壯觀的局面，讓他的蒐集本身成了作品。利希特的作品很像我們在社群網站看到多到不能再多的圖像，完全無法分類，這樣的現象也呼應了恩威佐在「檔案熱」的策展論述中講到的：「從家庭相簿、犯罪檔案到社群網站、行動電話、數位相機、硬碟、各式各樣的共享軟體，一個龐大無形的影像帝國已經產生。系統化這些影像已不再可能。我們也同時目睹者業餘和專業、私密與公眾之隔的瓦解；每日每人在不受控管的影像（社交）分享網站成為檔案傳播的配送員。在這平淡無奇的形式中，攝影成為認同、記憶、歷史的獨立形式，參與了過去和未來、虛擬和真實，從而使攝影記錄了人類學加工物和社交工具權威的靈光。」

而不同於前面所提到的呈現形式，台灣藝術家王虹凱的《Dancers of the Millions》（2015）便非常有趣，展覽本身就是她的研究方式、創作平台，相較於前面所提作品都呈現非常大量、滿到不能再滿的檔案，而王虹凱的作品在展場看起來卻非

春之當代夜《檔案熱—關於檔案的實踐與方法》系列講座

常的空曠。事實上，她以1920、1930年代的蔗農運動為題材，並整理了非常多的檔案，最後則以讀書室的形式作為她的作品展陳方式，邀請觀者共同詮釋。而這恰巧回應了福斯特所說的，讓觀眾不以機械化的方式梳理檔案。以檔案研究室作為裝置形式的作品，包括如邦妮坎普林（Bonnie Camplin）的《軍事工業複合體》（The Military Industrial Complex，2014），相同的，她在展場的呈現上也非常的空曠。

我認為福斯特在〈檔案的推動力〉裡講的「在藝術和類歷史情境下，（作品）也許再次提供了起始點」，這句話非常的好，因為我們很難要求藝術家說明為什麼要用這件檔案；藝術家所能提供的，就是重新賦予檔案新的生命、新的資料、新的起始點，並供大家再次思考。

最後我想用翁笑雨的這段話做結：「關於應用檔案策略是否導致藝術作品本身失效、策展人篡奪藝術權力繼而變成藝術家的爭論，或許本身就是一個假命題。和檔案共事的重點並不在於爭奪作者權，而是在於如何擴充將來自不同領域的符號、代碼和資源重組、控制和製造新的文化意義的可能性。來自任何方面的闡釋都有遺漏和片面的危險，任何話語權也無法抵制打破和重組的挑戰。正是這種隨著文本變化而不斷向外界汲取靈感的過程，這種策劃實踐和創作實踐互相借鑒的方式，使當下的視覺藝術文化異常多元、充滿潛能。」

整理：竇北

編按：文後所有引述資料的括弧內文字皆為講者陳滢如考量原文前後語意所加。