

## 給那不曾發生的另一種台灣影像史

日期：2015.10.09

主持：鄭慧華／獨立策展人

主講：龔卓軍／南藝大學藝術創作理論所副教授、孫松榮／南藝大動畫藝術與影像美學所副教授

### 引言：檔案構築下的社會與當代藝術

鄭慧華：近期有許多的藝術家、策展人或各種活動的組織者，皆不約而同地開始使用所謂的「檔案」作為素材。在藝術的生產過程中，檔案變成了一個非常重要的媒介。我從自身領域出發，去思考與探討這個檔案熱的現象，在第一場講座中，我們請到了兩位藝術家陳滢如和洪子健來分享他們對檔案的理解與詮釋，其中洪子健他講了一句非常重要的話，即檔案最重要的並非是它是什麼，而是它不讓你看到什麼？上次我也講了兩個例子讓我們去思考檔案這件事情，第一個例子即是史諾登，他因為洩漏了美國的機密檔案，而被全球通緝，到最後只有俄羅斯敢給他居留權與政治庇護，這例子即引發了一個思考問題，即是檔案的洩漏為何可以影響到一個人的生存狀態與拘留權利？這也讓我們思考，如何思索國家控制與主流歷史對我們的控制。第二的例子即是美國聲稱他們找到賓拉登並且將其處決，而我們唯一所能看到的資訊只有歐巴馬與希拉蕊在看一個「應該是」賓拉登被處決的影像，而這影像最後也沒有被媒體揭露，我們對賓拉登的印象永遠就只是那些由美國官方所堆砌出來的檔案，而真正的檔案我們永遠無法一窺其貌。我以這兩個例子邀請大家思考一下，以往我們可能是覺得檔案是一個對象物或是客觀的媒介，但事實上確實是如此嗎？它與我們的關係將如何被理解或打開？或者是我們要如何把身為「被動接受」檔案的個體的状态調轉過來，成為一個檔案的生產者？

### [檔案自由背後的政治意涵與台灣新電影](#)

龔卓軍：面對檔案時我們都會遇到一個很重要的問題，即是要以何種態度面對這些物件，要認為它們是歷史的紀錄？或是一個已經被編碼化的文件？這是面對台灣新電影的第一個問題。從八零年到到九零年代，其實就已經有非常多的相關出版物都在討論台灣新電影，國家電影資料館也有非常多諸如膠卷等等資料，就這方面來說，我面對這些檔案的態度應該會不同於電影工作者，畢竟我的背景是哲學或美學背景。這部分我會特別的焦慮，在藝術的觀點方面它究竟可以做些什麼？。檔案所涉及到的第一個問題，當然就是所謂的民主性，如果這些資料是被集中管理的話，那關於台灣新電影的書寫，甚或是台灣電影史的

書寫，就不可能會有更多元的趨勢，過去只限於電影界的台灣新電影討論，是不是也能依循現在網路自由化與多樣化的趨勢，而有更多元的討論聲音？我最常透過網路上的影片來源去循環播放，以反覆研究片段的形式從事研究與教學，若非有這樣自由的資訊來源，便難以有現在的研究成果。所以對於檔案來說，便存在著這樣的問題，即是其如何傳播？傳播之後能夠產生怎樣的討論與能量？對我們來說這才是最重要的，基於這個現象，我便開始去思考如何去書寫台灣新電影。對格希達來說，檔案是有兩種趨異的，這兩種趨異是相反的，一種是死亡驅異，即檔案是不是要回到過去，一種代表著某種鄉愁意味的文本，將其恢復為過去原始樣貌為前提去搜集檔案，但是在這部分的話，所謂的圖書館學者或是檔案學者已經做得夠多了。另外一個則是現實原則，即這些物件對我們的當下與未來究竟有怎樣的連結？格希達對檔案的思維即是徘徊在這兩者的辯證當中，在這樣的討論裡面，我們可以思考在書寫檔案的時候，我們到底是為了現在、過去還是未來。

在過去博物館與國家檔案局的思維下，這些檔案呈現於被封存的某種狀態，它產生的其實受限於各種的政治意識型態，以臺灣的例子來說，檔案必須要在某種自由的狀態才能重新去書寫各種歷史，包括所謂的二二八、白色恐怖、民國史等等。許多檔案其實也是被隱藏在陰暗的角落而不見天日，因而在現今失去了見證歷史的機會。舉例來說，當初在戒嚴的分文之下，美麗島事件時，許多攝影師就自動地將自己在街頭上拍攝的底片銷毀以避嫌，台灣史的研究便因此少了一大半的珍貴文獻。所謂的檔案管理員是否只能依循所謂博物館學或人類學的思維去建構檔案？也才能有當代藝術如何去介入檔案的方法學產生，基本上這是從格西達到傅柯在持續討論的議題，當然他們的論點也被許多歷史學者批評為過於空泛，好似所有東西都可以被視作檔案然後被再次生產，我們先不介入這個論辯，畢竟這是個涉及到學科界線的問題，今天我們比較聚焦的應是作為策展人、藝術編輯等等如何面對檔案的問題。

回到台灣新電影的部分，首先是曾參與楊德昌電影美術的姚瑞中，還有參與相關新電影議題論戰的王俊傑，吳天章作品雖尚無這些部分，但我們卻在訪談中得知他對台灣新電影非常地有見解，他就指出，台灣新電影少了一點超現實與強烈的慾望成分。接著是劉開，他專事美術設計，也出現在戀戀風塵中繪畫電影看板。1982 到 1984 間，台灣新電影剛出現，北美館剛成立，關渡的台北藝術學院剛剛成立，當時便開始有什麼是台灣新電影？什麼是當代藝術？的相關議題出現，新電影與當代藝術其實在當時是共同被放在一起討論的，但後來以電影為主的研究論述中，這一塊好像不存在於台灣新電影當中。但實際上他們是彼此共生且互相影響的，只是後來的討論場域被學科化的思維硬生生地分開，因此我們也想要提問，在當初新電影與當代藝術彼此影響的狀態下，他們

的牽絆和影響究竟有多深？因此我們不參與過去某些台灣新電影的論戰，這也不是我們要做的事情，而是希望透過當代藝術的角度重新去思索台灣新電影，在前期的準備工作之下，即是這一連串當初曾參與那時代的藝術家們的訪談，希望重新勾勒出當時的面貌。

訪談之後我們則是開始邀請新一代的台灣藝術家對台灣新電影做出詮釋，對於上一代的藝術家來說，他們確實地經歷過台灣新電影崛起的過程，已對這類的電影有所見解，因此就希望由青年藝術家們如許家維、許哲瑜、區秀貽、何采柔、周育正與鄧兆旻等等，希望他們對台灣新電影做一新聯想而有創作計劃，這也是一種檔案，但它很明顯地就是朝向未來，而非過去的檔案搜集。第三個部分則是策展計畫，希望邀請徐明瀚、賴依欣、陳湘汶與黃海鳴等在紙上策展的範疇提出策展計畫。之後則是論述的部分，郭亮平、林立騎、王聖閔、高山明，這期論述的部分我們有特別強調了小劇場的關係，也許在當代藝術剛剛發熱的時候，因為場域尚未成熟，因此其與新電影的關係還難以釐清，但是當時的導演如侯孝賢或楊德昌與小劇場演員有許多合作，新電影的影像形式與劇場的關係也十分緊密，但這方面的論述乏之闕如，這次的計畫也希望將這部分補足，以上就是這次新電影論述計畫的大致雛形，謝謝大家。

### [重構與解讀失落的台灣錄像藝術史](#)

孫松榮：這次的〈啟視錄〉展出的副標即是重構歷史，如果錄像藝術的創始不曾發生，我本身是做電影研究的，但是基於對某些單頻道錄像創作的熱愛而開始接觸錄像藝術的領域，相較於台灣新電影已發展出的蓬勃研究，台灣視覺藝術雖然幾乎每週都有許多展覽開幕，但是在學術研究的討論上卻非常地少。過去台灣的錄像藝術雖有相關研究但都顯得片面且斷代，現在這展覽做出來了以後，其實只是這整體過程最初步的呈現，這過程大概經歷了兩個階段的討論，首先歷史對我來說就是個敘事的問題，因為在史學家詮釋的部分，它當然會有一些虛擬的主觀成分在裡面並偏重於敘事和研究，檔案的部分我就還是引用格西達對檔案的看法，即檔案是一個命令，也是一個開始，是一個管理的所在並指涉於外來，讓它可以在外來的某些方面具有分析性。我們這次也給大家幾個方向去思考，首先是檔案作為歷史見證的書寫者，即一般常見的史學性研究，第二個則是藝術家作為某種歷史文件的代言人，即藝術作品可作為某些歷史的指涉與符號象徵，第三個則是檔案能否作為構築藝術與創作的可能性，而這也是我們今天討論的重點。

作為一名電影研究者，我對於錄像的興趣依舊是來自於同為動態影像的它們，彼此之間可能引發的可能性，現在其實已較少討論錄像藝術這個詞彙，而是將其歸類於新媒體藝術或科技藝術的範疇，而這也來自於其可與各種不同的

藝術形式如裝置等等結合的特性，因此影像問題對我來說是跨媒介的多面向探討。引發我做此次展覽的目標除了發現台灣的錄像藝術並沒有完整的論述外，過去十年的各種展覽的觀賞經驗也是原因之一，當初剛回國之際，曾在北美館看到一個龐畢度的世界巡迴展，這展覽便非常有系統地呈現龐畢度在 1965 年到 2005 年所收藏的運動影像典藏，內容從電影到錄像藝術皆有，非常豐富，也是某種白人主義如何將世界的影像藝術收納而成自己的史學論述的過程。在 2012 年王俊傑與德國策展人，在國美館所辦的座談叫當代國際錄像藝術對話，這是一個以德國為錄像藝術的展覽，配合台灣的當代影像創作展出，當時我有參加這對話，當時所有人的藝術人士都很難將台灣的錄像藝術發展說的全面或完整，因此從 2012 年開始我就希望對台灣錄像藝術史做一完整的書寫與研究，並開始搜集相關資料，首先是國外的例子，德國的數位遺產計畫，即蒐集了過去四十年的所有德國錄像藝術，出版了數冊的圖錄與 DVD，然後中國在 1984 年到 1998 年，也開始處理並探討中國錄像藝術開端的問題，講到典藏問題，中國影像局也非常有系統地在處理並收藏兩岸三地的錄像藝術家作品。回到台灣國內的部分，1987 年盧明德老師即在北美館做了有關於台灣錄像藝術的研究與專輯，我也從國美館的資料中，找到 1988 年日本尖端藝術科技展，參展的台灣藝術家就有盧明德老師與郭挹芬老師以及洪素珍老師，由此可見八零年代錄像藝術已被視為一種視覺藝術的類型被處理，從來都不是獨立於視覺藝術之外的，這點十分關鍵，更不用說盧老師從日本筑波大學回來後，即開始在處理錄像藝術的各種問題。

從 2014 年開始，我就開始與王柏偉合作，做了一個完整的台灣錄像藝術專輯，內容有八篇文章、五篇專論以及對多位錄像藝術家的作品討論，不過若要將其作為一個展覽，最讓我感到焦慮的應該就是作品在哪裡？特別是許多藝術家的錄像作品多是八零年代的類比規格，且許多藝術家如洪素珍便非常堅持需要以八零年代的類比電視展出，否則難以承接以往的韻味，因此在數位與類比之間的格式轉換便是我們面對的第一個問題，同時也是觀察到的一個有趣現象。對我來說展覽並非是要去回顧歷史，而是希望透過一種重構的面相去重新討論台灣錄像藝術史並以媒材作為一個凸顯其特性的關鍵，當中我們當然也不可避免地需要談到其起源藉此有完整的時間依據去討論這支派的歷史，1983 年十月郭挹芬老師在筑波藝術大學研究所的入學考試展出，即是台灣藝術家首次開始有意識地使用錄像做為創作媒材的開始，之後同年十二月高重黎老師也發表了一個錄像裝置作品。因此 1983 年，成了台灣錄像藝術的重要開端但這年的事件其實並沒有受到太多人討論，後來斷代在 1999 年也是我們的論斷與構想，因為在這之前的錄像藝術較是最類比也最純粹的狀態，之後一批留學德法兩國的藝術家回國以後，便開始將各種的機械裝置、電腦等等與錄像結合，其

形式也並非專一於類比或單頻道錄像，因此我們也將初期的錄像發展斷代於此作為整體的展出操作。

啟視錄的展覽內容大多是奠基於 1983 到 1999 第一代開始操作錄像藝術的藝術家創作，因此我希望他們呈現出最原始的型態，這時期的作品大多是單頻、雕塑、行為等等，共展出十七位藝術家、三個世代共五十七件作品，很特別的是這些作品除了單頻道錄像之外，其他兩種類型的作品其實根本無法重新將原來的面貌重新展現出來，大家在展場看到的許多作品其實都是再經過我們當代思維重新復刻出來的再製成果，我在撰寫相關的策展論述時，完全只能從文件或資料照片去推測猜想它的面貌，這對我來說是十分獨特的經驗，因此這個展覽從斷代的操作到最後展覽呈現，其實也是個以當代思維重新呈現的一次策展作品。

雖有意見認為，本次展覽以藝術家為展出主題，刑事彷彿「聖徒傳」的問題其實我也有思考過，但畢竟我的策展經驗並沒有非常多，策展人的身份也是因為是研究團隊的領導者而順勢成為的角色，因此我選擇了一個在形式上比較保守的策展形式去執行，一開始我們當然也有思索過不要透過過於聖徒化的形式去呈現，而是以媒材特性或場地特性等方式去展出，盡量淡化所謂以藝術家為敘事模式的展覽呈現，但是後來與美術館的多方協調之下，卻較難實行。也因此我們在呈現上也是以線性的展出模式，先確定時間的軸線並慢慢帶出各世代，因此我到最後還是回到策展初衷，即重構台灣的錄像藝術史，最後我也分享一下這次展出與研究後這些藝術家對自我認知的狀態，以及他們對這次展出的反應，比方說我以錄像藝術作為命題，但是卻只有中生代的藝術家如袁廣鳴或王俊傑等等，接受自己可被稱為錄像藝術家，但是更老一輩的藝術家如郭挹芬、高重黎或洪素珍卻不認為自己是錄像藝術家，他們還是認為自己在處理的是雕塑或是複合媒材，只是他們用的是電視機或錄像影片而已，而袁廣鳴或王俊傑甚至也很難不把他們放進電影的脈絡去思考他們，因為他們求學階段幾乎很難觸及到新媒體藝術，理解的來源幾乎都是電影，或許這樣以錄像作為媒材性的分野，才能成就這次展出的主要軸線。

演講的最後，我希望以兩點作結，首先是，歷史跟檔案的問題從研究到展覽其實就是一個媒介考古學的問題，我向要藉此重塑當時錄像藝術跟美術館、科技、軟硬體跟文化史如何去彼此影響，以及錄像作為單一媒介探索時能有怎樣的藝術史脈絡，最後則是這個展覽指向未來的原因，都有刻意指涉到所謂跨媒材的思維創作，作為一個策展團隊的策展人，我跟王柏偉在探討這些片段的史料與藝術事件時，其實都是以一種蒙太奇的形式去重構自己在學術上對台灣錄像史的想像。

### [史觀、策展與當代藝術文件連接未來的使用思維](#)

郭昭蘭：台灣新電影檔案缺乏的議題在孫老師與龔老師在藝術觀點的大力討論之下，在近年慢慢地浮現出來，這議題也透露著我們要如何談台灣的藝術實踐的問題，這讓我想到一個讓我印象深刻的圖片，1950年的法國文化部長提出一個概念即為：無牆美術館，當時全世界許多的藝術作品都可以透過攝影照片拍攝存擋的形式將其納入法國美術館的館藏，也因此他們能在這個美術館書寫世界美術史，當然我們就可以思考，如果撰寫藝術史的權利都以這類形式由法國人撰寫，那台灣藝術家要進入這篇藝術史的難度就增高許多，而且如果是攝影照片作為檔案的研究方法，對作品的討論與研究似乎也只能停留在形式的探討。無牆美術館即是這類以檔案作為藝術史的書寫與研究對象的概念之一，但在台灣常常被誤讀，特別藉由這次檔案熱的主題拿出來再討論一下。

藝術家洪子健，即提出一個概念即：身體作為檔案，即透過訪談與感染漢他病毒的病人接觸，當然這也有一定程度的風險，即面對一個身體曾經受到重度傷害的人徐蘭花，他可能為了維護自己的尊嚴而會有選擇性記憶的情形發生，這也是在以訪談為建構檔案形式時，不可避免會出現的風險。龔老師的方法也是透過多方訪談讓這些議題變成可被討論與可被格式化的狀態，讓它成為可被書寫與敘事的過程，我也非常同意龔老師提到的，檔案的形式化並非是牽涉到過去資料的保存與堆疊，而是他如何在未來被物盡其用，根據《藝術力》一書法洛維奇曾撰寫過一篇文章名為：論美術館，這篇文章其實距離蘇聯革命沒有多久，並提到舊有的藝術品是否需要保存的問題。當時的蘇維埃政府因為害怕舊有的俄羅斯美術館內的館藏被破壞，因而疾呼以藝術品的形式將其保留，但法洛維奇卻希望蘇維埃政府不應站在藝術品保存的立場執行這項計畫，反而指出，藝術品遭到破壞後，反而有可能為藝術開闢出一條可能的道路，他在文中提到：燒掉一具屍體我們可以得到一公克的粉末，我們所能做的就是將這些舊時代的灰燼存入一間藥房，而這間藥房的功能即是讓之後的人們可以從中找尋舊時代的檔案，而這些灰燼在後進之人的運用之下將比成千上萬的藝術品更顯得光彩奪目。即是這些東西不見了並非壞事有時反而能給人們有更多的想像力，檔案喪失後的可能性反而更大。

孫松榮老師的啟視錄展覽，其實在籌備之初就已經是台灣藝術界大家不斷地在討論的一次展覽，在這次的展覽當中，大家也看到了許多以往幾乎只能透過文獻與資料照片才能看到的作品，比如說袁廣鳴的〈移位〉，以往的資料照片都只能看到男性身體游走的片段，但沒想到後面接續的還有各種新聞影片資料的剪輯。許多作品也因此重見天日非常精彩。這個展覽最重要的貢獻想必是讓我們重新去思考，當過往的我們無法在第一手就看到或參與到的作品，重新出現要被編入某一個重新思考的時，我們可以用怎樣的史學或美學思維去重新觀看

這些復刻且在當代環境下被重新定義的物件，而這也關涉到我們現在與過去那段歷史間的關係。

仔細觀看這個展覽，其實有很多作品必須牽涉到所謂檔案的問題，因為很多其實是為數位化以前的類比形式檔案，所以就會有轉檔的問題，而當時所使用的映像管電視機，現在也十分少見，我就很好奇藝術家們如何面對這些問題，相對於以往他們重新「翻譯」了多少，或者說是他們保有或捨棄了哪些東西？比如說郭挹芬就強調映像管電視中的雜訊效果是作品的一部分不可分割，而現在的數位電視無法傳達出這種狀態，因此他以復刻的形式重新創作，透過這樣的思維我們便可以理解到他其實是以複合媒材的形式去思考所謂的錄像創作。另一個層面來說，以高重黎的影像裝置作品為例，如果這件作品是現在幾乎都已經不存在，而要由藝術家去重新回憶當初的創作狀態然後再創作的話，以身體作為檔案的概念來說，我們要如何思考藝術家的這類狀態？這是我對這次展覽的其中一個疑問。而高老師也透過一張當初這件錄像裝置作品在美新處展覽時的檔案照片去提醒觀眾，現場展出的並非這件作品的原貌，而是後來重新復刻的狀態。最後我也想提到一個可能有些尖銳的問題，即是這檔展覽就是一個重現 1983 到 1999 第一代錄像藝術的展出，但錄像與複合媒材最重要的其實還有當初展出時，作品與環境的搭配以及觀眾可能有的觀賞位置，但在這個展出最終也只是將藝術家編列為一種聖徒傳的形式，其他可能影響當初作品展出時的參數如展場條件、觀眾或是當下的社會現況，卻始終不被列入策展的論述或有可能取代藝術家成為展覽的重要主軸，這也是我對啟視錄展覽的一個重要心得。