

## 歷史回訪

日期：2017 年 12 月 17 日

主持：龔卓軍 / 國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所副教授兼任所長

主講：金宣廷（Kim Sunjung） / 韓國光州雙年展基金會總監

許芳慈 / 新加坡國立大學社會科學所亞洲文化研究課程博士候選人兼策展人

### 金宣廷：

今天的演講是講解冷戰期間南、北韓的分裂，會著重在 1990 年代韓國藝術家如何掙脫冷戰陰影、邁向國際，如何走出這樣的創傷的議題上。

眾所皆知南韓在 1953 年韓戰後經歷許多巨大改變，很長一段時間是由軍方掌權，這段時間正是韓國經濟成長與快速工業化的階段，1980 年代出現民主的聲浪，直到 1992 年我們終於第一次由人民直選總統。1980 年 5 月 18 日發生很嚴重的示威，長達七年的時間大家都無法公開談論此事。直到 1987 年的民主化宣言，我們才將此事件定調為「光州事件」。1987 年的 629 民主化宣言，軍方在此次宣言裡終於承諾人民的民主化要求，1988 年是重要的分水嶺，因首爾舉辦奧運，韓國在經濟、文化、政治上才有更明顯的轉型來融入國際社會。

附帶一提，日本在 1964 年曾舉辦奧運，中國後來也曾舉辦，我認為亞洲國家因為舉辦奧運活動，都為他們各自的國家帶來經濟、政治層面的影響。以韓國為例，因為舉辦奧運緣故，軍政府終於讓人民可自由出國，1987 年以前，出國對韓國人而言並不容易；同時，也開放了更多國外貨品的進口，並放寬國外流行文化的進入。1988 年，廢除出版審查制度，同時解除了叛變至北韓的藝術家的作品禁令。

在藝術界的變化，則是長久以來在現代主義、抽象藝術、單色畫，以及與政治相關的民眾藝術等類別的分野，終於在 1980 年代逐漸消失。在自由精神的時代風潮下，可看到更多文化的實驗及運動的興起，也讓韓國藝術真正在國際上受到矚目，有機會進入國際性的美術館。

今天演講的標題以一篇我的論文〈新世紀〉來命名，這正好也是 1992 年白南準與李龍雨舉辦的國際論壇標題，這也是白南準第一次在韓國辦回顧展。我認為這次論壇是讓韓國藝術界能夠走向國際的重要起點，在此我也想談韓國藝術從 1980 年代末期直到 2000 年初期的發展，重點包括 1990 年代的多元化、國際化及建立體制。其中，白南準（Nam June Paik）扮演了非常重要的角色，因為他不

僅是第一位在國際上享負盛名的韓國藝術家，同時也很有遠見——他很早就看見全球化的來臨，積極地讓韓國藝術走向國際。

剛提到 1987 年以前韓國人很難到國外自由旅行，同樣地，韓國境內也很難看見國外的藝術。韓國人民首次接觸大量國際藝術作品是在 1984 年，在電視上看見白南準的作品《早安，歐威爾》(*Good Morning Mr. Orwell*)，透過衛星連線方式，在美國、德國、韓國等地同步播放。這是第一次韓國人民感受到全新的藝術形式，因為這不僅是一個為電視製作的藝術事件，也給大家完全不同的觀看體驗，是在家裡就能觀看。這件作品結合過去被視為不同分類的藝術作品，包含電視、舞蹈、繪圖、流行音樂、錄像及前衛的行為藝術等。還記得當時我只是高中生，與朋友一起看這個藝術事件，對我們而言大受衝擊，因為當時只會在畫廊看見作品，且多半為繪畫，因此在電視上看見該作品的經驗顯得非常特別。

1992 年，白南準到韓國國立美術館舉辦回顧展，也促成 1993 年「惠特尼雙年展」(Whitney Biennial)到韓國舉辦；另外，他也促成 1995 年「光州雙年展」(Gwangju Biennale)、「威尼斯雙年展」(La Biennale di Venezia) 韓國館的設立。為了舉辦「新世紀」論壇，白南準在 1992 年邀請許多國際藝壇著名人士到訪韓國，使得韓國藝術家首次有機會與國際上的策展人、評論家及學者等交流。

1993 年惠特尼雙年展在韓國當代美術館舉辦，這是第一次韓國看見具有高度挑釁及政治意味的當代藝術展。雖然當時被批評為僅是將外國展覽進口到韓國，但的確吸引了許多觀眾，也向大家展現了當代藝術展可以達到的規模。這屆惠特尼雙年展跟過往的雙年展也有很大的差異，過去都是以白人男性藝術家為主，但在這屆出現了许多亞洲、拉丁美洲藝術家，這要歸功於多元文化的追求，因此該屆惠特尼雙年展在政治層面上也帶有重要的影響力。

惠特尼雙年展的成功影響了 1995 年成立的光州雙年展。首屆光州雙年展以「五大洲」為主題，有來自世界各州的藝術家，吸引近 136 萬名觀眾前往參觀，白南準也擔任特展「超越邊界」策展人，以單頻道錄像作品為主要展出類型，對於韓國的錄像藝術帶來不小的啟發。1988 年在首爾舉辦的奧運也對於韓國的藝術、政治及社會都產生廣大影響，例如白南準為了奧運在國立美術館做的裝置作品《多即是好》(*The More Is Better*)；奧運期間成立的「雕塑公園」，則邀請了許多海外藝術家來韓國製作作品。

在 1980 年代，我們要談的是改變的徵兆。1980 年代末期出現了改變的徵兆，大家都在談論韓國是什麼？什麼才能代表韓國美學？例如民眾美術當時被視為地下藝術，而單色畫則被視為市場上的主流藝術。1987 年後，有更多韓國藝術家到海外留學，傳回第一手的藝術資訊，並為韓國雜誌寫文章。

1980 年代末期，歷經民主化運動後，終於可以看見帶有政治性的民眾美術，以及抽象藝術、現代藝術等之間的分野及對立逐漸消失。同時出生於 1970 年代的藝術家逐漸興起，這批藝術家剛從學校畢業，彼此會相互合作，使當時出現了小團體的運動，這樣的運動雖然持續時間不長，然因他們質疑並挑戰傳統美術館的體制，造成了一定的影響力。此外，許多藝術家因受到白南準影響，以錄像及新興科技為媒材進行創作，因此從 1980 年代末期以來，可以看見以錄像及電視作為媒材的藝術家愈來愈多。

1990 年代的主軸便是回歸日常生活，許多藝術家也以民眾藝術作為主題。民眾藝術最早是對政府的示威。1990 年代開始由民選總統執政，藝術家從過去對於政治的談論，轉向探索日常生活與藝術的連結。當時城市及環境的轉變，也都成為 1990 年代藝術家的創作靈感來源。而後，在全球化興起的時代，藝術家逐漸轉向關注移民、身分認同等問題。1990 年代因應全球化的興起，也讓藝術家不再將現代主義跟民眾藝術做明顯的區分，而是使用新的素材及議題，特別是與日常生活有關的主題，也反映我們更為重視個人，不再是過去軍政府執掌時所強調的集體主義。在經濟危機爆發之後，也促使藝術家更積極地檢視自己的社群，對勞工、勞動等議題做出批判性回應。此外，過去由軍方掌權的建築物，如今也轉型成美術館，比如首爾的國家美術館便是由過去的情報局改建而來；即將到來的 2018 年光州雙年展也運用幾處軍用空間作為外圍展場。由光州事件所催生的光州雙年展，也正是提供藝術家機會思考：如何創作新的和平。

### 許芳慈：

關於歷史與其諸多形式的回返，啟發我透過一系列藝術家的電影及錄像作品，面對我自己的研究關懷提出質問。我作為一位受歷史學訓練而嘗試透過策展實踐工作的研究者，會思考究竟面對未了結的歷史過往，我們的責任為何？在 21 世紀的當下，一個體現著難民流離失所、大規模遷徙的世紀，我們又如何可以驗證過去，並反思我們作為一個藝術實踐者對歷史的責任？特別是那些遭到大歷史敘事近身的主體和主題。為了能夠更脈絡化，並帶著對抗意識檢視國族敘事的空洞及同質性時間，我借用伯格（John Berger）在〈死者經濟學十二論〉（*Twelve Theses on the Economy of the Dead*）的一段話來定調：

將死者視為如同生前一般的個體，很容易模糊死者的本質，試著用我們認為死者可能採取的方式來想像死者，以集體的方式想像他們。這個集體不只會跨越時間滋長，也會隨著時間繁殖。他將包含所有活過的人，也就是說我們將被想像成死者，生者將死者簡化為曾經活過的人。然而死者早已把生者囊括在自身的大集體之中。

今天分享的主題：冷戰島鏈的死學就是從這裡開始構想的。

15 世紀起，在歐洲的解殖與殖民歷程中，我們學習到很重要的一件事是解放跟自由如何弔詭地帶向新形式的壓抑跟壓迫。以這樣的脈絡來思考，以下要談論的動態影像作品的政治考量，特別是他們對解殖的想法以及面對畫外音的藝術實踐，展露了某種國族意識的不合理性，並同時嘗試將國家暴力於我們現下關係重新脈絡化的解構及認識。解殖的人文學者格諾羅（Walter D. Mignolo）曾提出「殖民舉證」，旨在討論二戰解殖之後所獨立的國家，如何將解殖的暴力加諸在他們國民身上。更重要的是，我希望透過以下討論的藝術家，特別是他們重新詮釋歷史之餘，如何帶出解殖美學的可能。社會學家桑托斯（Boaventura de Sousa Santos）曾在《南方認識論》（*Epistemology the south*）裡提到：「所謂南方認識論是一種重新探尋知識、驗證和建構歷史的過程，另一方面重新考掘遭受資本主義、殖民主義和父權體制壓迫的群體們，如何在抵抗過程中建構認知方法的認識論。」因此，今天的討論會著眼在「什麼」（what）的問題，透過一系列冷戰島鏈動態影像的比較研究後，繼續追問，將焦點鎖定在「為何」（why）及「如何」（how）——藝術家為何及如何創作，特別是用大量的詩影像來創作的想法。

冷戰一詞是在 1945 年歐威爾（George Orwell）在《倫敦論壇報》一篇名為〈你與核子彈〉（*You and the Atomic Bomb*）文章中回應日本核災爆炸事件，指出未來全球政治地域的重整如何受到意識型態運作的影響。他認為冷戰體現著一種世界觀、一種信仰，而社會結構將為了某種與鄰近國家保持不得不戰，而又不得戰的冷戰僵局做準備。臺灣文化理論家陳光興也曾藉其首次造訪父母出生地的經驗，以及他母親精神崩潰的狀態闡述冷戰之於他的關係。他在《去帝國》中談到：冷戰長期效應已經根植於在地歷史，成為國族史、乃至家族個人史的重要歷程。即便冷戰已被宣告結束，也不會就此散去。冷戰效應已成為我們身體的一部分，與我們常相左右。陳光興確切地指向新帝國主義的知識生產，如何在冷戰的過程中，藉由民族國家的建構而內化。事實上，東南亞、東亞作為某種知識系統，恰恰是冷戰初期大量美國政府挹注下，包括康乃爾大學等諸多地區研究下的成果。

為了更深刻地探詢冷戰亞洲生於美學政治中的歷史能動性，我將以冷戰的第一島鏈的聽覺物質基礎為主軸來討論，企圖在冷戰與解殖之於國族與個人這兩組辯證關係之中，以媒體考古學和社會記憶為關懷展開討論。以美軍戰略構想為主的的第一島鏈，臺灣恰正座落於第一島鏈的中間。亞洲冷戰是由韓戰開始，所以第一島鏈是從韓國到越南。

冷戰與視聽政治，特別是廣播之間的關聯，事實上也在數位研究二戰與冷戰之間視聽與知識型態轉變的研究者中有所闡釋；在臺灣解殖美學過程中，如陳界仁提過辯士。今天討論會著重於畫外音，將其作為一個可能的能動性，以及聽覺——

特別是廣播，對於我們的影響。

以納粹廣播文化為主要研究對象的博索爾（Carolyn Birdsall）提到，納粹時期為了凝聚眾人部落意識般的國族情緒，廣播是最完美的抽象媒材。薩伊德（Edward W. Said）的關門弟子羅賓（Andrew Rubin）2012年著作《帝國權威的檔案：帝國、文化與冷戰》（*Archives of Authority: Empire, Culture, and the Cold War*），討論了美國如何以文化外交之名，重新建構美國中心知識霸權體系，他以世界文學為討論文本，分析從歐威爾、法蘭克福學派如何在美國 CIA 支持下，成為世界批判論述的領頭羊。這看似取代了英國等歐陸殖民知識霸權，但在羅賓的分析中指出，廣播作為一種聽覺的認知，事實上是建構了一套新的知識宰制結構，他說道，倘若廣播改變作家與公眾的關係，公共和私人的分際與概念同時也在廣播的普及過程中重新解構。

廣播的視聽感所體現的知識權力，所謂沒有形體的聲音所具有的全知、全能的感知錯覺，最具代表性的就是冷戰期間在亞洲第一島鏈所建構的廣播設備系統。我以菲律賓導演塔西米克（Kidlat Tahimik）在1979年所發表的《被香水壟罩的噩夢》（*Perfume Nightmare*）來介紹冷戰之於視聽與記憶政治的關聯，觀察他如何運用畫外音的多層錯置，對其所處政治現況進行批判。

電影開頭非常詼諧，導演在電影裡的角色是吉普車司機，開頭是他起床的畫面，背景音一開始是鄉村空間的聲音，而在他醒來的過程裡，一旁廣播播放著一位男子標準的美式英文：「這裡是美國之音，如果想對美國之音有更多了解，還有相關英文學習課程，請寫信至美國之音華盛頓。」在這段介紹後，廣播便播放以銅管樂演奏美國愛國主義式的音樂，並報導每日新聞。主人翁起床後，鏡頭就移至他牆上的兩張海報，第一張是在菲律賓非常著名的解殖運動者滂尼發秀（Andres Bonifacio）的海報，有趣的是鏡頭接著塔西米克親吻另一張海報，廣播也隨之播放壯闊的管弦樂演奏，海報則是美國推廣世界小姐選舉的狀況。

順著這樣的討論脈絡，在今天的主題「第一島鏈」下，我會依序從北到南介紹的藝術家有琴仙姬（Soni Kum），是在日韓裔第三代、日本藝術家宮城太（Futoshi Miyagi）、臺灣的林欣怡。這幾位藝術家不只在畫外音上有大量的影像詩的挪用，同時也回應國族電影史的脈絡。

在日韓裔第三代琴仙姬的作品《異國天空》（*Foreign Sky*），像是一部紀錄片，也可視為她試圖重新脈絡化歷史檔案的作品，裡面超過80%都是使用既有的影像檔案跟視覺素材作為歷史的意旨，以她論述的聲音作為意符帶動整個畫面。捨得的影像包括日本、國外的電影，最具代表性的是大島渚（Nagisa Oshima）在1968年的《絞死刑犯》（*Death by Hanging*），這部電影講述日韓冷戰時期日本受到的

衝擊。隨著影片推進，還可以看見電視影像及紀錄報導，還有一批從未公開的所謂國際審判營的聽證會紀錄影像。琴仙姬企圖透過抽離聲音的方式，讓我們重新認識這個看似熟悉的新聞影像，並以她自身的聲音給予新聞影像從未擁有的歷史脈絡。這部影片本身可視為檔案，是在日韓人這群沒有國族群體的生命政治檔案；這個檔案試圖重置記憶碎片，以及遭受摧毀的空間的生命軌跡。藝術家在電影開頭便說道，這是一部在官方歷史裡不會存有記憶的一群人的生命意義。除了透過聲音及媒材的交錯，也可看見藝術家對於新聞媒體、主流論述的拆解與解構，特別是對北韓在冷戰脈絡下所被扭曲的描述及詮釋。《異國天空》提供觀者異質性的觀影體驗，而不只是觀看，也是激進聆聽，同時挪移影像上代表單一國族的同質性空間，看見語言之間如何相互抵消與對話。

要了解沖繩與冷戰、第一島鏈之間的關係，必須先回到最後一場沖繩戰役。這場戰役通常被簡單地化為美國與日本皇軍間的對抗，事實上這場戰役裡，大量沖繩在地人須躲到地底下才能存活。最難被沖繩人接受的是，即便在御音放送宣告天皇戰敗時，美軍仍用燒夷彈攻擊沖繩島鏈，並在當地成立美國軍政府，軍政府的佔領、甚至透過 1951 年「舊金山條約」，將佔領合理化。1981 年出生於沖繩的宮城太，在 2015 年創作了《花之名》(*Flower Names*)，這其實是出自他從 2012 年開始的創作計畫《我的美國男友》(*My American Boyfriend*)，《花之名》從他作為沖繩人的生活經驗出發，同時也透過拍攝一位駐紮於沖繩美軍基地的扮裝皇后吟唱歌劇，表達男性情懷的複雜情感。

與琴先姬呼應的是，宮城太也透過字卡及語言之間的轉換，處理語言翻譯之間的問題；同時藉由扮裝皇后在夾縫中求生存的酷異生命經驗，作為更大的普世性、對於弱勢壓迫的對抗平臺。這部片讓我們看見藝術家如何用歷史創痛，回應、面對一個更大的他者創傷。從影片裡可看見消費影像對陰性生命史的壓迫，陰性不單指生理女性，陰柔的男性也在此脈絡下受到某種壓抑。

接著我想用林欣怡《第 69 封信》來探討「死亡的陰性」這個概念。在我跟林欣怡的訪談裡，她提到白色恐怖屠殺裡，大量女性受害者沒有被強調，唯一一本關於白色恐怖女性受害者家書的書《流麻溝 15 號》直到 2012 年才出版。林欣怡說，當時看到這本書的最後一封信，第 69 封信是沒有寫完的，有大量的空白，上面只寫下「願天主降福我的家人」，而這封信或許從來沒有寄出。

在這樣的脈絡下，林欣怡試圖提問：是什麼樣的國家暴力，造成了這樣的空白，這樣的失語，這樣的無法表現；而這樣的歷史過往又如何非常隱晦地糾結於臺灣目前的國族主義之下，特別是後戒嚴時代的國族建構之中。在 228 事件裡，陳香君也曾提出在國族建構之中，男性身體無可避免地須扮演陽剛的犧牲者，女性倖存者又如何被作為一種保存記憶的對象，她們被賦予的唯一責任，似乎只是照顧、

延續父權國家的語彙脈絡。

《第 69 封信》完全沒有對話，唯一可聽到的是放映機機械運轉及不斷敲打的声音，也呼應施水環在獄中的狀況，她仍做小型的手工加工，賺取微薄物資寄回給家人；而這也體現了新自由主義之下，國族主義如何對於女性在私領域的勞動進行剝削。

歷史，如同菲律賓深受愛戴的作家約奎（Nick Joaquin）所闡釋的，不應只是世界大事新聞或關鍵事件所帶領的前進步伐，而應回到文化最純粹的意義，是創造、描繪、耕耘新的開始。對於積極扮演史學家的藝術實踐者們來說，帶著一副對於往昔溫情懷抱的眼神，以及對於機械影像的政治作用所帶著的警覺，藉著各種作用於國族暴力的冷戰歷史敘事，這段冷戰歷史所呈現的不只是過去的故事，更是當下的戲劇。

就這層意義而言，透過積極斷開歷史往昔特定的國族情感依附，建構著我們與當今世界同質化的關係。明顯地，集體的抵抗和掙扎，不單單企圖透過藝術形式的解放，解構電影創作中經濟共構的資本霸權，還更進一步地透過對於大寫他者的團結關懷，帶來對解放和自由的全面認識。動態影像在此脈絡中，成為一種積極認識過去印亞的記憶工程。