

**國立台灣藝術大學**

**多媒體動畫藝術系碩士班**

**【錄像藝術】**

**Video Art**

**陳永賢 編撰**

# 錄像藝術

## 目錄

第一章 錄像藝術的發展歷程

第二章 錄像藝術中的身體與行為表現

第三章 英國當代錄像藝術新趨勢

第四章 Random-Ize 國際錄像藝術

第五章 台灣新生代錄像藝術觀察

第六章 比爾·維歐拉的錄像藝術

第七章 克里斯·康寧漢的錄像藝術

第八章 湯尼·奧斯勒的錄像藝術

第九章 山姆·泰勒-伍德的錄像藝術

第十章 席琳·奈沙特的錄像藝術

第十一章 馬克·渥林格的錄像藝術

第十二章 錄像藝術在當代藝術思潮中的角色

第十二章 居無定所？—當代錄像藝術 VS 居所文化

# 第一章

## 錄像藝術的發展歷程

撰文/陳永賢

### 第一節 錄像藝術的時代背景

1962 年，美國傳播電視號衛星升空，傳播媒體訊息大量流通，電視文化逐漸侵入每個家庭，電視普及後帶動了週邊設備商品化的市場。1965 年，日本新力公司推出了一項劃時代性的產品—Porta-Pak 手提式的攝錄像機，這個號稱便利且輕盈的電子器材，具有簡易攝錄像操作的特性，使藝術家們不需借助電視公司的專業器材，亦不需經過繁雜的沖洗過程，而可以將錄製的場域延展至攝影棚外，輕易地製作個人化的影片。當然，這個具有即時性顯現影像的效果，也給予拍攝者掌控畫面的自主權，藝術家便馬上對這種新的創作媒材產生興趣。

這個便利性是影像傳輸（broadcast）功能的提升，相對的，也直接影響到錄像藝術的創作風潮，其中的主因在於電視公司大量商業化的視覺影像，無法脫離被認為是陳腔濫調的重複視覺，另一方面也是藝術家想要嘗試新媒材，尋找電子藝術作為創作的可能性。

因此，早期錄像藝術的發展，可以從兩個部分探測其主要途徑：第一是著重於電視訊息本身，以攝錄的影像進行多種圖像變化和影像編輯技巧等實驗，進而改善電視節目的可看性與多元風格；第二方面則是由藝術家發動，針對其電子媒體的特性而進行視覺上的嘗試，並以時間、空間的概念，製造屬於藝術創作概念的作品。

回顧錄像藝術的發展，至今已在當代藝術中佔有舉足輕重的地位。若從錄像藝術發展至今的現況，以每個十年作為一個單位時期，其發展特色為何？又錄像藝術在當代藝術領域中佔有何等重要地位？藝術家扮演什麼角色？這些都是值得探究與深思的問題。



60 年代手提式的攝錄像機

## 第二節 錄像藝術的濫觴時期

從整個藝術歷史來看，錄像藝術（Video Art）濫觴於 1960 年代，主要原因是當時歐美家庭裡已經普遍擁有電視機或是家用的攝錄像設備，因此，部分的藝術家們便開始嘗試使用這種新穎的「影音設備」來進行創作。

當然，藝術家跳脫了一般傳統繪畫的二度空間和平面性限制，手裡拿著新穎科技產品—Porta-Pak 手提式攝錄像機，剛開始不免引來外界質疑的眼光，認為這種「電視畫面」的影像也可轉移成為藝術？這種需要靠電源才能播放影像的媒材，既難以公開展出又如何收藏？等等棘手的問題並沒有讓有意探索「錄像藝術」的藝術家萌生退意，反而在不同媒材創作之中尋找不同的樂趣和可能性。

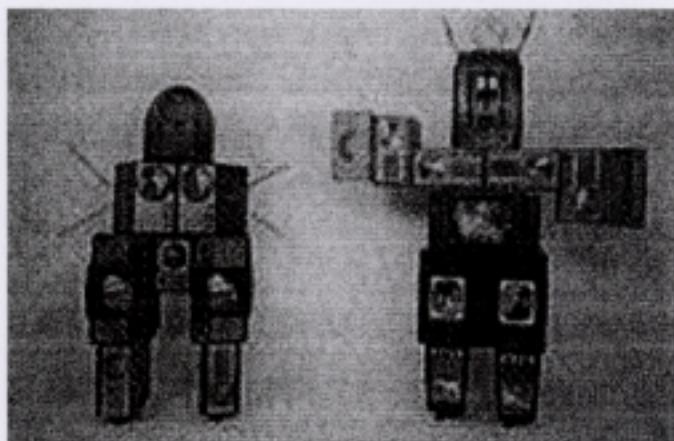
最早使用錄像藝術概念的創作者是韓裔藝術家白南準<sup>1</sup>（Nan June Paik，1932），他在 1960 年時期即發展出一套有別於電影的、非商業性的影像作品。1963 年，白南準在德國

<sup>1</sup> 有「錄像藝術之父」之稱的白南準，1932 年出生於韓國漢城，1950 年赴日本東京大學學習音樂，受到現代作曲家熊伯格（Arnold Schonberg）啟迪，1956 年到德國繼續學習西方古典音樂及現代音樂，1958 年在德國結識認識美國前衛音樂家約翰·凱吉（John Cage），1964 年定居紐約並參與當時與前衛音樂有密切關係的激流派（Fluxus）活動。

帕納斯畫廊 (Galerie Parnass) 個展的作品〈音樂的說明—電子電視〉(Exposition of Music – Electronic TV)，故意扭曲了電視節目播送的接收，並把電視機朝上或朝側散置於整個空間，從此奠定了白南準操控電視的藝術手法，也是第一件使用電視作為藝術媒材的作品。此後，白南準以攝錄像機記錄了影像的瞬間變化，加上人物的肢體動作搭配實驗性音樂，成為此項藝術的創業先鋒，因而被尊稱為錄像藝術之父。

1969 年，白南準曾經說過：「藝術與科技一真正意涵的議題，不是在於製作出一個科學玩具，而是在於，如何將急速發展的科技與電子媒體予以人性化。」白南準接著補充：「有一天藝術家們將會用電容器、電阻器以及半導體創作，就像他們現在以畫筆、小提琴及廢棄物作為創作媒材一樣。」準確地預言了當代藝術現象，電子機械取代畫框，動畫影像是今日的繪畫風景，尤其是錄像藝術將連結媒體與前衛藝術，以批判式的嘲諷幽默和破壞顛覆的創作理念，重塑當代藝術中對影像的認知。

的確，藝術反映生活也反映社會，60 年代科技的快速發展與電子機器的推陳出新，提供了藝術家新的創作媒材，藝術與科技的結合，激發了錄像藝術的興起。白南準接觸到電子科技與錄像器材後，除了利用影像律動、節奏作出具有動感、半抽象的畫意性表現外，也開始嘗試各種拍攝實驗，並檢驗其社會意義、評估其文化價值，他將媒體運用於藝術上的觀念與前瞻性的創舉，在藝術史上建立了其首創的地位。



▲機器人家族祖父與祖母（局部）

### 第三節 錄像藝術的萌芽時期

之後的 1970 年代，錄像藝術進行另一種實驗，藝術家維多·阿孔奇 (Vito Acconci) 與布魯斯·紐曼 (Bruce Nauman) 又融入了一些新元素，他們將個人的身體與行為表現融入於錄像藝術之中，這種嶄新的創作模式也逐漸醞釀出「觀念性的錄像藝術」(Conceptual Video Art) 風氣。

觀念性的錄像藝術，是藝術家以自我的身體行為為主要訴求，藉著錄像媒材可記錄的特性而發展出的創作概念。為什麼錄像藝術和藝術家的身體行為如此緊密結合？藝評家比珊包許（Klaus Biesenbach）表示：「1960 年以來，和錄像藝術同時發生的行為藝術（Performance Art）逐漸成為藝術家關心的課題，他們認為這兩種藝術形式經常彼此交疊，將成為時代的趨勢。」

在此背景下，藝術家體認到行為藝術可以被轉繹到可複製的媒體傳播上，也就是說，藝術家透過家用攝錄像機的媒介來紀錄實驗性的行為藝術，再使用具有播映功能的器材廣泛地傳遞給觀眾。因此，行為藝術已經不再是被界定為特定臨場之「時間」與「空間」下的產物，因錄像媒材便利性與媒介功能，讓此兩者藝術型態結合為一體。

以「身體行為」為表現核心的概念成為一種新的藝術形式，例如藝術家維多·阿孔奇揭示這個觀念，他說：「結合攝影和影片雙重機能的錄像媒材給我一個想法：我該如何使用它來做一些不會做過或無法做到的作品，所以，我專注於這個媒材可以提供立即發生和立即回饋的特色來進行創作，當然，它可以即時修正進行中的作品。錄像是一項可以經過排練的媒材，經由嘗試、實驗以及學習的過程而完成作品。」<sup>2</sup>

挑戰身體概念的可能性，60 年代晚期可以從藝術家布魯斯·諾曼二十九件錄像中的行為作品窺探端倪，像是 1967 年的〈大腿〉(Thighing)、1968 年的〈捏擠〉(Pinchneck)，分別捏擰腿部和臉部的肌肉；1967-8 年的〈藝術上妝〉(Art Make-Up) 則是在自己素淨的臉上塗抹白色，之後覆蓋金色，再塗蓋上黑色。此外，諾曼也探討空間與身體活動的關係，如 1968 年的〈牆·地的位置〉(Wall-Floor Positions) 精準地控制自己的身體在工作室內，一步接著一步，緩慢步行一個小時的過程。

再如維多·阿孔奇的近五十件錄像作品中看出，他不斷以自身的肉體實驗和冒險精神持續開發此兩者的互動關係。他在 1970 年的〈商標〉(Trademarks) 緩緩地在自己的裸身上，一口一咬住皮膚，留下滿佈齒痕的印記；1970 年的〈開張〉(Opening) 一根根地拔除自己肚皮上的毛髮，去除茸毛後留下素淨的肌膚表層；1970 年的〈三者關係的學習〉(Three Relationship Studies)兀自對著白牆，和自己身影不斷做出拳擊對打動作；1971 年的〈碰觸〉(Contacts) 則是讓觀眾用塗上唇膏的嘴印，親住他的裸露的上半身，直到唇印覆蓋滿為止。

此時期，藝術家以實際行動參與身體和錄像媒材的結合，從實驗、製作到完成等過程逐漸擴展「觀念性的錄像藝術」的創作，不僅為錄像藝術帶來視覺上的震撼，也為影像素材注

---

2 Liz Kotz, 'Video: Process and Duration', "Acting Out-- The Body in Video: Then and Now", London: The Royal College, 1994. pp.17-26.

入新的面貌。



布魯斯·諾曼

#### 第四節 錄像藝術的多元時期

1980 年代，藝術家們延伸錄像藝術美學，迅速轉向於個人意識形態、社會與文化、性別與認同、政治與立場、紀錄與動畫等主題。當然，人們在物資充裕、生活安定的環境下，有更寬裕的空間去思考並且追求個人社會平等的價值，因而，此時期的錄像藝術創作發展與經濟復甦、跨國合作、知識傳播等因素有著密切的關係。

如藝術家比爾·維歐拉 (Bill Viola) 的作品呈現，可以窺探出他在聲光影像中充分結合了自身的人文思考觀與社會意識價值等議題。乍看之下，這樣的形式又趨近於 1970 年代的身體行為型態，不過整個視覺意像與錄像裝置的表現則又添加詩意性美感。比爾·歐維拉藉由高科技的數位技術提升，認為錄像藝術不再只是影音傳播的單一鏡影畫面，它打破媒材使用的藩籬，在技術、器材或創作觀念上的領悟與醒思上都有了突破性的發展，因而有錄像裝置或結合多媒體藝術觀念的多元表現手法。

比爾·維歐拉知名的作品〈在日光下前行〉，源自於埃及「死亡之書」(Egyptian Book of Dead)，並詮釋「當靈魂由肉體的黑暗中解放出來，終於能夠在日光下前行時之導引」的意象。他延續〈人城〉(City of Man, 1989 年)與〈人間與天堂〉(Heaven and Earth, 1992

年)中對生與死的探索，比爾·維歐拉選擇以多重同步播放的動態影像，以《浴火重生》、《小徑》、《洪水》、《出航》、《曙光》等五個標題，細論人生種種，呈現生命旅程的不同階段。這五件結合的錄像裝置作品以高畫質錄像技術拍攝剪輯而成，像古壁畫般地佈滿了展覽廳四面的牆壁，形成蜂擁的回路，將碩大的空間轉化成一個視覺與聽覺超載的場域。如比爾·維歐拉所說：「我想要創造一個空間，一種對死亡之所在地真實而且絕對的描繪，甚至於，創造一件並不是關於死亡的作品，而是關於那個比死亡更遙遠的地方。」

再如蓋瑞·希爾(Gary Hill)的創作，他以早期錄音、錄像實驗為基礎，後來以紀錄聲音與影像的特性，開始新媒體的電子影像製作。蓋瑞·希爾的作品如《基本上說來》，是在他玩過一些影像元素實驗後，嘗試加入語言並刻意與無關聯的影像結合，這件作品，螢幕上切成兩個畫面，揚聲器裡也傳出切分為第一敘述者和第二敘述者的口白。事實上第一敘述者和第二敘述者乃是一段無特定意義的獨白，但透過聲音場域的建立，加上藝術家將影像搭配聲音節奏而進行畫面變化的手法，形成個別敘述與影像片段共振的韻律，因而予人一種畫面內容正在進行對話的錯覺。從這裡，蓋瑞·希爾開始擺脫掉純粹的媒體實驗，進入身體、語言、影像…等相互關係的探討中，進而質疑人們對影像、聲音必然相關聯的慣性思維，挑戰感知的能力。又如《醫作》，蓋瑞·希爾以自己的身體猛然撞向牆壁，並在撞上的剎那，同時受到一道強烈的閃光照射而用力喊出一個字眼。身體、物體、猛烈撞擊的動作、撞擊聲、喊出的聲音、強光所製造的映象、以及由這所有一切激烈的刺激而引起的心理反應，統統濃縮在一瞬間，然後周而復始。口白中的文字意義在此顯得十分微妙，一方面彷彿受到身體直接衝撞的揶揄，一方面又彷彿被這種撞擊的動量托舉得更高，如同強烈閃光以固定的时间區隔隨機地消除某一撞擊的殘像，將視覺刺激轉移到作品所發出的聲音上，所有的物理和心理能量便在那一剎那迸裂爆發。



蓋瑞·希爾(Gary Hill)

蓋瑞·希爾的作品，強調永不停歇的自我內在探求，從生活中找尋現實的差異與矛盾，反擊我們習以為常的慣性，因而引發了更多心理上多重的騷動，頗令人玩味。

## 第五節 新媒體藝術的時代來臨

以攝錄像機與錄放影機或電腦設備來構成整個展示空間，並由觀賞者直接參與作品的整體構成，早期由單頻錄像的方式呈現，因電腦、科技產品不斷提升而達到普及的效能，因而，攝錄像機拍攝下來的影像，經過藝術家呈現表達時以裝置手法、互動式觀念、跨領域方式等組合型態，不僅突破了早期的限制，也宣告新媒體藝術時代的來臨。

進入 90 年代之後，由於電腦技術、數位化圖像處理的技術日趨成熟，進而帶動新媒體藝術多元面向的發展，其中之互動式概念也成為媒體藝術創作過程中思考的要項之一。藉由鍵盤、眼球追蹤器、腦波掃描器、感應器等器材，藝術家得以製造如 ZKM 視覺媒體研究所進行相關「互動性為創造原則」的互動裝置（Interactive Installation）、互動環境（Interactive Environment）和多媒體環境（Multimedia Environment）等類型作品，並將數位化的影像，經由擬像（Simulation）、介面（Interfaces）、傳揚空間（Cyberspace）等概念，加以製作而達到互動性的效果。<sup>3</sup> 因此，互動式的創作觀念，無疑是藝術家掌握作品呈現時重要的關鍵，其「互動性」（Interactivity）遂成為新媒體藝術中，一種權力與控制的新語彙。<sup>4</sup>

以新媒體藝術的作品發展來看，80 年代末傑佛瑞·蕭（Jeffery Shaw）的〈可讀的城市〉（The Legible City, 1988-91）讓觀眾坐上腳踏車，透過虛擬的三度空間、電腦及時運算等技術，使觀者介入並產生幻覺場景，明確地建立以互動為主體的美學形式。90 年代的藝術家，利用更成熟的數位運算技術，開放觀眾進入一個特殊的環境之中，參與一場更為細緻的互動時空，例如松墨爾與米諾奴（Christa Sommerer & Laurent Mignonneau）<sup>5</sup> 的

3 ZKM, 'Hardware Software Artware: Confluence of Art and Technology' "Art Practice at the ZKM Institute for Visual Media 1992-1997" Ostfildern: Cantz Verlag, 1997.

4 Dieter Daniels 的論述 'Die Strategie der Interaktivität' 中對於 80、90 年代互動法則的藝術表現作了七種分類。

5 松墨爾與米諾奴（Christa Sommerer & Laurent Mignonneau）現任日本京都 ATR 媒體綜合與交流研究試驗室（ATR Media Integration and Communications Research Lab）研究員與藝術指導，任教於日本岐阜 IAMAS 新媒體藝術與科學國際學院（IAMAS International Academy of Media Arts and Sciences），亦為美國波士頓 MIT 高級視覺研究中心（MIT Center for Advanced Visual Studies）的訪問學者。自 1992 年以來，松墨爾與米諾奴便以合作的形式出現在國際新媒體藝術舞臺，他們的互動式藝術作品有〈互動植物生長計畫〉（Interactive Plant Growing, 1993）、〈人類觀察儀〉（Anthroposcope, 1993）、〈A-Volve〉（1994）、〈植物轉化〉（Trans Plant, 1995）、〈行為介入〉（Intro Act, 1995）、〈MIC 探索空間〉（MIC Exploration Space, 1995）、〈GENMA〉（1996）、〈生命的空間〉（Life Spacies, 1997）、〈生命的空間 II〉（Life Spacies II, 1999）、〈HAZE 速遞〉（HAZE Express, 1999）、〈VERBARIUM〉（1999）、〈工業革命〉（Industrial Evolution, 2000）、〈PICO\_SCAN〉（1999/2000）和〈搭乘網路〉（Riding the Net, 2000）等。

作品〈互動植物生長計畫〉(Interactive Plant Growing, 1993)，藝術家在空間中裝置了五盆真實的綠色植物，透過感應器與電腦系統的連結運算程式，當觀者觸摸這些植物時，同時間在前方的大型螢幕上，亦投影這些植物「生長」的虛擬影像。再如，日本藝術家岩井俊雄 (Toshio Iwai)<sup>6</sup> 的〈鋼琴：作為影像的媒體〉(Piano—as Image Media, 1995)，觀眾透過滑鼠控制音符的對應關係，電腦記憶滑鼠軌跡而產生光點，依此光點符號擲向琴鍵並發出鋼琴的旋律，讓參與者成為一位及時性的作曲家。藤幡正樹 (Massaki Fujihata) 的〈冊頁之外〉(Beyond Pages, 1995)，桌面上投影著一本虛擬的精裝書籍，觀眾可以拿起桌上的數位筆翻開封面，它即產生互動反應，如打開書中的電燈開關來點亮桌上的檯燈，以及打開門把讓小孩進入室內空間，觀眾無不在驚奇與歡樂的氣氛下，與這本神奇之書進行愉悅的對談互動。

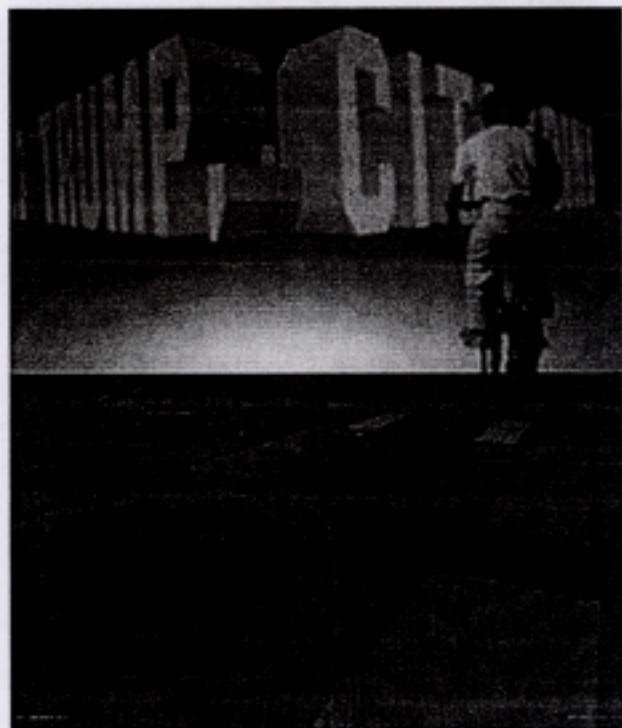


此外，墨西哥裔加拿大籍的拉法耶·羅札諾－漢墨 (Rafael Lozano-Hemmer)<sup>7</sup>，他的作品如〈維多利亞高地·對應建築 4〉(2000)的是為千禧年而作，讓全球觀眾可透過網際網路去控制墨西哥市卓卡洛廣場上的十八座探照燈的轉向。〈身體電影·對應建築 6〉(2001)，是為歐洲文化首都鹿特丹市而作，其應用手法是把來往的民衆身影投射到二十五公尺高的建築外牆上，現場觀眾可利用自己的身影與投影人物互動遊戲，在儀器的嚴密控制下，它融為人影、聲音與建築物之間互動的一部分。

6 岩井俊雄 (Toshio Iwai) 和藤幡正樹 (Massaki Fujihata) 及其他作品介紹參見，  
<<http://addendum.mit.edu/e-journals/Leonardo/gallery/gallery343/iwai2.html>> [2 November 2004].  
<[http://www.iamas.ac.jp/interaction/i97/artist\\_Fujihata.html](http://www.iamas.ac.jp/interaction/i97/artist_Fujihata.html)> [2 November 2004].

7 拉法耶·羅札諾－漢墨 (Rafael Lozano-Hemmer) 及其他作品介紹參見，  
<<http://www.fundacion.telefonica.com/at/rlh/index.html>> [5 November 2004].

新媒體藝術的時代是科技與藝術之間的對話，也是人類文明史上的重要的一環，在整個推波助瀾的過程中，藝術創作模式的改變正標識人類思維方式的改變，藝術生產方式的改變當然與藝術的表現方式及框架藝術機制的改變並駕齊驅。當代藝術家藉助科技或媒體新發明的器材來創作，其美學觀早已脫離了現代主義之前以藝術家為主的單純自我創作，取而代之的是融合社會意識與觀眾感知的相互能動經驗。今日的觀眾與藝術作品間的關係與以往的最大不同處便在於，藝術作品須透過觀眾的參與經驗才得以延續或累積作品意義，這也是新媒體藝術的最大特質。



傑佛瑞·蕭 (Jeffery Shaw)

## 第六節 結語

工業革命為人類帶來了攝影和電影技術，而電子時代則帶來了錄像媒材，雖然錄像藝術僅有四十年歷史，卻在當代藝術趨於綜合性媒體的潮流下，扮演著重要的視覺角色。

1950 年代中期，作曲家史托肯豪森 (Karlheinz Stockhausen) 開創音樂磁帶的製作，音樂家約翰·凱吉 (John Cage) 探討電子混音技術；到了 1960 年代，白南準運用電視影像技巧，弗斯特 (Wolf Vostell) 研發電視拼貼等視覺趣味，1970 年之後一脈傳承下來，

開啟了以電子器材的架設為媒介，以電子聲音、影像做為創作語彙，進而探討觀賞者、作品與表演者間的互動關係，呈現的多樣化內容。

錄像藝術的產生是生活與科技的一體兩面，藝術家的創作，跨越電視的歷史而與美學思考藝術密切結合。回顧錄像藝術經歷四十多年的發展歷史，從二度空間到三度空間的影音搭配，從媒材開發到拍攝編輯的過程中，不僅開創創新媒體的創作概念，也凸顯錄像與裝置、聲音與影像、互動與觀眾之間結合的前瞻性。從另一個角度來看，這個領域的時代感讓它從藝術流派的夾縫中得以冒出新芽而茁壯，在科技不斷創新、藝術人文觀念不斷革新的環境中，使它在藝術史的座標中佔據著重要地位。

(出處：藝術欣賞雜誌，第 1 卷第 1 期，60-67。2005 年 1 月)

# 第二章

## 錄像藝術中的身體與行為表現

撰文/陳永賢

一九九四年二月英國皇家藝術學院以彭納吉（Julia Bunnage）為首的策展團隊，就曾以 *Acting Out: The Body in Video* 為主題，率先為錄像結合行為藝術的觀察，舉辦一次成功而具影響力的展覽。接著，二〇〇三年七月至十月倫敦當代藝術中心（ICA）將此視野格局放大，和美國美術館策展團隊接軌，由比珊包許（Klaus Biesenbach）身兼主要策展人並連結 Pamela、Richard Kramlich、New Art Trust 等三個機構的收藏，盛大祭出以藝術史觀為主軸的行為藝術家早期作品，透過錄像藝術和展場動線布置，呈現跨越三十年來藝術家藉由行為表演為核心的錄像作品。

### 第一節 行為藝術濫觴的客觀因素

行為藝術將生活帶入藝術的範圍，透過藝術家的身體當作是一個主體和媒介，從簡單的肢體動作到身體姿勢的開展，進而以獨立個體關心到社會意識下的身體符號等議題。因此，行為藝術的發展軌跡脫離不了和前衛藝術間密切的關係，如同藝術家對社會環境忿忿不平的指控或排斥一些陳舊的陋習或諷刺，同時也積極地將這個藝術形式逐步帶入一個特定的公開場域和群衆接觸。

有關行為藝術的濫觴，或許可以從未來主義（Futurism）、達達（Dada）、超現實主義（Surrealism）以及包浩斯（Bauhaus movement）等藝術流派找到一些基本因素，然而以身體為媒介物的行為表現，在當時也只是被拿來做宣傳工具或違反世俗的扮演反諷，漸進地才被延伸成為一種新的另類思考。

一九五〇年代，美國的音樂家約翰·凱吉（John Cage）、舞蹈家卡爾漢（Merce Cunningham）和視覺工作者羅斯強伯格（Robert Rauschenberg）等三人，開始在北卡羅萊納的黑山學院嘗試共同製作有關身體互動的事件，正式開啟身體行為的新頁，正因為此事件盛大的迴響而影響到日後藝術家創作時不斷思考身體活動的可能性。例如，捷克森·帕洛克（Jackson Pollock）強調藝術家創作當下的身體姿態和活動過程，遠勝於作品完成後的結果，因而他提出主觀的強烈信念：「欣賞藝術品的完美並不是最終的目的，而是在於創作發生瞬間的時間性和空間場域。」這也是他對「延伸的繪畫」（expanded

paintings) 定義下，將身體、畫布、畫筆三者間彼此呼應的觀念，進而影響到歐洲和日本藝壇，如克萊因 (Yves Klein)、曼佐尼 (Piero Manzoni) 和白髮一雄 (Kazuo Shiraga) 等人。

到了一九六〇到一九七〇年期間，行爲藝術逐漸成為一種新的藝術趨勢。這項新興的藝術潮流，直接受到人權議題的示威遊行影響，當時這些活動團體極力爭取公民基本權力，包括反戰運動、黑人運動、同志運動、女性主義、教養主義等集會宣示，群衆透過肢體有關的活動並結合音樂、流行、設計等跨藝術領域的方式，達到理性而溫和的訴求目標。因此，藝術家藉此試探自我身體的機能和社會意識下的主、客關係，進而衍生和性別認同、死亡議題等嚴肅主題，取代過去舊傳統思考或唯心論對身體的辯證。

當然，這段萌芽時期的活動也受到後戰時期存在主義的影響，而呈現在暴力與毀滅的論點外，藝術家也熱衷於「藝術與生活」層面上的話題，如維也納行動主義 (Viennese Actionists)，英國藝術家 John Latham、Gustav Metzger 以及日本藝術家久保田成子 (Shigeko Kubota)、小野洋子 (Yoko Ono) 等人，他們作品強烈批評文化與社會危機，如同解構主義下的說詞，在於破壞藝術與生活裡中產階級規律的程序，以「身體」之名給予嚴厲的抨擊。

接著，對於身體行爲藝術的延展期，則可以從偶發藝術 (Happenings) 或佛拉瑟斯 (Fluxus) 運動的創作精神算起。這群藝術家成功地將身體與行爲藝術帶出一般美術館或畫廊的場地限制，揚棄集體盲目遊行的活動外，更精準地將「帶領到街頭」(taking to the streets) 的觀念發揮極致，也就是說，藝術家與觀眾在同一個時間與地點中，共同創造一個事件的集合。

有了上述的過程，行爲藝術創作者的共同信念逐漸清晰明朗，他們認為，在觀眾面前，藝術家的身体在公眾場合當下，必須同時真實面對且經歷一段歡愉和痛苦的感受，被吸引或反駁、受信任或唾棄，就是要讓自身的肉體和精神邊界到達一種耐力考驗的極限。

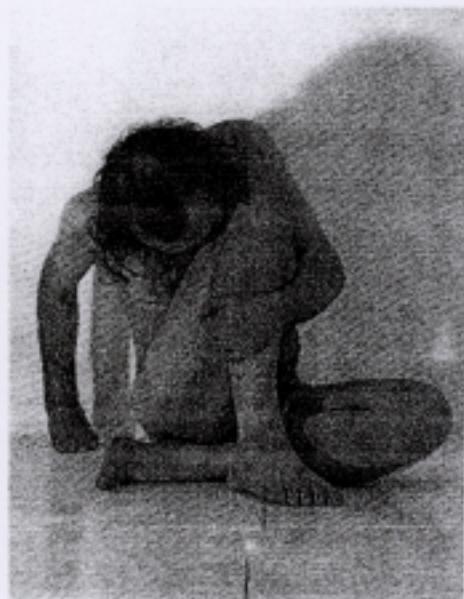
如今，我們給予行爲藝術較寬廣的定義，包括在過程、空間、身體姿態以及嚴格的針對藝術家和觀眾之間的互動關係，甚至於臨場感動與迴響都是讓行爲藝術引以為傲的地方。儘管借用「身體元素」抒發創作有其多樣面貌，而結合視覺、舞蹈、影片、文學、音樂、劇場等媒材，卻也豐富了未來行爲藝術的可能範疇。

## 第二節 錄像創作中的身體與行為藝術

為什麼錄像藝術和行爲藝術可以如此緊密結合？藝評家比珊包許 (Klaus Biesenbach) 大

膽表示：一九六〇年代以來，和錄像藝術同時發生的行為藝術逐漸成為藝術家聚焦的課題，這兩種藝術形式成為歷史性的主要角色，經常彼此交疊，因此成為時代的趨勢。在此背景下，藝術家不僅著重於一般的平面或立體媒材，也嘗試轉向於肉眼可以觀察到不可重複的行為藝術表現，同樣的，六〇年代之後的藝術家也體認到行為藝術可以被轉錄到可複製的媒體傳播上，也就是說，藝術家紀錄實驗性的行為藝術作品可以透過家用攝錄像機的媒介，再使用具有播映功能的器材廣泛地傳遞給觀眾。因此，他們相信，行為藝術已經不再是特定臨場「時間」與「空間」下的產物，它發生的單獨性，可以因錄像媒材便利性與媒介功能，讓此兩者藝術型態結合為一。

值的注意的是，一九六〇年代出現的家用錄像器材可以說是推波助瀾的主要功臣，假如說攝錄像機上的螢幕是一面鏡子，它不僅提供藝術家嶄新的創作契機，也容許千奇百怪的創作想法，亦很快地擄獲藝術家的芳心。因此，攝錄像機上的這面鏡子，不僅是個媒介，也是錄像藝術和行為藝術結合迸出火花的導引。破除既有畫框限制的迷思，在此螢幕鏡面下，藝術家嘗試使用「自己的身體」作為主題，透過影、音效果的視聽雙重體驗感受，讓再現的錄像與行為藝術形式兩者更加密切。



維多·阿孔希(Vito Acconci)

以「藝術家身體」為表現核心的概念成為一種新的藝術形式，例如藝術家維多·阿孔希(Vito Acconci)揭示這個觀念，他說：「結合攝影和影片雙重機能的錄像媒材給我一個想法：我該如何使用它來做一些不會做過或無法做到的作品，所以，我專注於這個媒材可以提供立即發生和立即回饋的特色來進行創作，當然，它可以即時修正進行中的作品。錄像是一項可以經過排練的媒材，經由嘗試、實驗以及學習的過程而完成作品。」

一九六〇年代晚期，經由錄像藝術的早期實驗揭露一項預言，那是在為數眾多的視覺發展已經暗示如何在錄像媒材中找到一項可以立足的創作觀念，而使媒體影像和日常生活的身體反射息息相關。今天，行為藝術的創作概念透過影像紀錄而成為錄像藝術中的表現手法之一，這個創作影像的概念將陸續分散到世界各地。影像螢幕迅速便捷的傳播方式，如藝術家強納斯（Joan Jonas）所說的：「切換到時間為基礎的媒體，舊有的傳統如文學、電影、詩歌、劇場或是圖畫書等類型，而新的類型則是錄像結合身體行為的創作模式。」因此，瞭解如何使用身體的符碼，反應在影像觀景窗上的鏡面，進而反映出藝術家的自我認同或創作動機則是此視覺傳達的一大課題。

### 第三節 藝術家身體的試煉場域

藝術家以自己的身體當做創作時的材料，透過身體的姿勢或動作轉繹成另一種語言或符碼，如崔西·渥（Tracey Warr）在其著作「藝術家的身體」（The Artist's Body）一書中，清楚地將近三十年來有關的身體藝術、佛拉瑟斯事件、偶發藝術、行為藝術等作品分為：「繪畫的身體」（Painting Bodies）、「姿勢的身體」（Gesturing Bodies）、「儀式與宗教道德的身體」（Ritualistic and Transgressive Bodies）、「身體界限」（Body Boundaries）、「行為與自我認同」（Performing Identity）、「消失的身體」（Absent Bodies）以及「延伸和預言的身體」（Extended and Prosthetic Bodies）等七大類。她分析說，在佛洛伊德（Sigmund Freud）精神分析理論下的潛意識影響了藝術創作的多種層面，也讓藝術家思考身體與心靈的更多問題，從繪畫、雕刻、裝置到行動等主題的藝術呈現，無形中也豐富了實驗精神的獨創性格…

其實，英國藝術史家貢布里希（Ernest Gombrich）很早即在他的「藝術史話」中提出：「二十世紀前衛藝術最主要的特徵就在於它們的實驗性」，這項預言也直接驗證在結合不同藝術流派的精神特質進而反應在社會與個體的思辯上，而這些運動或流派的實驗最終都突破了藝術傳統的界線，採用身體與影像結合的表現方法，正也標記著當代藝術思潮出現新的轉機與復興。以吉伯和喬治（Gilbert and George）為例，他們兩人於一九七〇年的〈唱歌的雕塑〉（The Singing Sculpture, 1970）即是用自我身體扮妝成雕塑的形象，在筆直的西裝外表下塗裝金、銀色彩於臉部和雙手，一天表演七個小時，模擬物質化的雕刻造型讓人產生真假莫辨的質疑，也導引日後新型態創作觀念的浪潮。

一九六〇年以來，藝術家從藝術和生活題材中介入，進而走向社會、走向經濟和歷史等環境，多重組合的情況下藝術家透過身體姿勢、符號和整個社會作一個連結。重新思考後的身體行為，使藝術性的製造品顯得不再是神聖而遙不可及，反而凸顯日常生活的身體主體性格，身體活動和姿勢經過新的詮釋而成為種族、階級、性別、政治、宗教、死亡…等等的發言工具，在驚世駭俗之餘，他們的行為活動表示什麼？潛意識底層的精神超脫又代表

什麼意義？我們可以從以下的例子看出些許端倪。

## 第四節 肉體和精神邊界的耐力極限

挑戰身體概念的可能性，可以從維多·阿孔希(Vito Acconci)的近五十件錄像作品中看出，他不斷以自身的肉體實驗和冒險精神持續開發此兩者的互動關係。例如〈商標〉(Trademarks, 1970)緩緩地在自己的裸身上，一口一咬印，留下滿佈齒痕印記的咬痕；〈開張 X Opening, 1970〉一根根地拔除自己肚皮上的毛髮，去除所有毛茸茸的表面肌膚；〈三者關係的學習〉(Three Relationship Studies, 1970)兀自對著白牆，和自己身影不斷做出拳擊對打動作；〈碰觸〉(Contacts, 1971)則是讓觀眾用塗上唇膏的嘴印，親住他的裸露的上半身，直到唇印覆蓋滿為止。再如藝術家布魯斯·諾曼(Bruce Nauman)二十九件錄像中的行為作品，像是〈大腿〉(Thighing, 1967)、〈捏擠〉(Pinchneck, 1968)，分別捏擰腿部和臉部的肌肉；〈藝術上妝〉(Art Make-Up, 1967-8)則是在自己素淨的臉上塗抹白色，之後覆蓋金色，再塗蓋上黑色。此外，諾曼也探討空間與身體活動的關係，如〈牆·地的位置〉(Wall-Floor Positions, 1968)精準地控制自己的身體在工作室內，一步接著一步，緩慢步行一個小時的過程。再如比爾·維歐拉(Bill Viola)的〈齒縫空間〉(The Space Between the Teeth, 1976)，讓鏡頭對準走廊上維歐拉叫喊的表情，鏡頭緩緩推移到他嗤咧尖叫的嘴巴和牙齒的影像後停格，藉由身體發出吶喊的訊息，試圖探討肉身之外，內心承受疼痛而掙扎的困境。以上的例子可以發現，藝術家面對鏡頭而刻意迴避注視鏡頭，彷彿是被拍攝者的角色，在淨空工作室裡進行一場單人的行為儀式。就觀眾而言，機器、藝術家本人、場地等三者，共構了視覺上可視與隱藏的範圍，藝術家的一舉一動，彷彿帶領觀眾進入一個未知而無解的況味，呈現一種心情自嘲的身體語言。

相對於單人式的肢體動作，馬利納·阿布拉莫維克和烏雷(Marina Abramović and Ulay)男女雙人組合的作品則提供另一種趣味。〈Imponderabilia〉是在一個畫廊開幕的場合，他們兩人裸身相對站立在窄門形狀的入口處，而所有想進場的觀眾則必須通過這道「裸身之門」，經由穿越、碰撞接觸他們的身體後才得以進入。現場觀眾不斷產生驚訝表情，經過九十分鐘的人體互動後卻意外發生一個小插曲，因為警察突然出面制止，而讓原本三小時的行為表演提前中斷。除此之外，他們也有一系列身體互動的作品，如〈亮與暗 X light/Dark, 1976〉，兩人面對面，分別用右手掌不斷地摑打對方的臉頰；〈吸氣〉(Breathing in, 1976)兩人嘴對嘴接吻；〈AAA-AAA〉兩人再度面對面，以接續性的方式，口對口呼嘯吶喊等。再者，英國紳士吉伯和喬治(Gilbert and George)的兩人作品〈如同年輕人的藝術家肖像〉(The Portrait of the Artists as Young men, 1972)，則顯得相當靜默，他們衣著整齊坐著在鏡頭前不發一語，看似攝影照片卻偶有身體晃動，真實與虛幻都在他們的眉宇間表露無遺。



馬利納·阿布拉莫維克和烏雷 (Marina Abramović and Ulay)

除了純粹以肉身當作主題探討外，延伸的身體藉由附屬工具或器材得到不同的呈現方式，譬如說白南準 (Nam June Paik) 的《給現場雕塑的電視胸罩》(TV Bra for a living Sculpture, 1969)，將彈奏大提琴的女體視為科技和藝術的結合品，她撥弄琴弦時，胸前的兩個電視小螢幕也跟著出現演奏時的動作細節。白南準也在佛拉瑟斯新音樂藝術節 (Fluxus International Festival of New Music) 中表演《頭部禪機》(Zen for Head, 1962)，當莫里斯 (Robert Morris) 嘴著詩句：「畫一道筆直的線條」時，白南準便趴在地板上，以頭部沾上墨汁和蕃茄汁混合的汁液，在狹長的紙面上畫下一道粗獷的黑線條。又如東尼·歐斯勒 (Tony Oursler) 的《無力的槍彈》(The Weak Bullet, 1980)、《孤獨者》(The Loner, 1980) 等視覺呈現，擅長借用玩具或佈景等加工手法，在身體與錄像創作上添加幽默趣味。

其它議題方面，如保羅·麥克卡西 (Paul McCarthy) 頭戴金色假髮，扮演成女性婀娜多姿的角色，以象徵手法提供雌雄同體的性別辨認；法立葉·依斯波特 (Valie Export) 走上街頭，讓路人伸手撫摸掛在胸前的紙箱，進而碰觸到他的乳房的性暗示動作；瑪莎·羅斯勒 (Martha Rosler) 帶入飲食文化到她的表演體系下；史帝夫·馬昆 (Steve McQueen) 則將舊電影裡的情節轉繹到自己的身體經驗上。藝術家不同的表現手法，除了強調過程性與目的性外，無形中也傳遞著身體與意志力的種種潛能。

總之，錄像藝術中的身體行為概念是時代性的產物，從早期世俗性的抗爭、反叛階段過渡到入世的悲憫道德與自我對話，其發展過程純粹實驗性的精神依然屹立不搖。從這個理念

出發，身體經驗和原始事件發生時的實際況味，加上藝術家的巧思，創造出生活與文化、生命與文本、藝術與個體間相互感應的時代趨勢。

(原載於：藝術家雜誌，第 342 期，152-157。2003 年 11 月)

# 第三章

## 英國當代錄像藝術新趨勢

撰文/陳永賢

### 第一節 前言

英國當代錄像藝術(Video Art)的發展可以從著名的泰納獎(Turner Prize)、貝克獎(Beck's Future)等藝術獎項，以及近年來英國各地美術館、畫廊所策劃的相關主題展覽，窺探出「暗室」裡的影像魅力與發燒熱情仍舊持續。換言之，錄像藝術以其豐富的內容與精心佈展的雙項策略，給予觀賞者前所未有的聲光感動和刺激，直接促使年輕藝術家傾心學習，不僅在藝術相關學校造成創作熱潮，也在一般替代空間的會場上成為不可缺席的類別之一。

從一九九四年開始，威利·道荷堤(Willie Doherty)的錄像裝置受到泰納獎提名，正面地肯定錄像藝術深具內涵的一面，這也是有史以來以錄像媒材首次在此獎項中曝光，影響所及，之後每年也都有不同形式的錄像作品出現，例如一九九五年的莫納·哈同(Mona Hatoum)、一九九六年的道格拉斯·高登(Douglas Gordon)、一九九七年的吉琳恩·魏林(Gillian Wearing)、一九九八年的塔西塔·迪恩(Tacita Dean)和山姆·泰勒伍德(Sam Taylor-Wood)、一九九九年的史帝夫·馬昆(Steve McQueen)和威爾森姊妹(Jane and Louise Wilson)、二〇〇一年的瑞查·彼霖漢(Richard Billingham)和伊薩克·朱立安(Isaac Julian)、二〇〇二年的凱瑟琳·雅斯(Catherine Yass)等，這些藝術家透過錄像形式發表不同觀念的創作表現，一方面證實多媒體的影音效果受到普羅大眾歡迎，另一方面也為錄像作品在當代藝術中立下標竿性的指引。

此外，甫於二〇〇〇年成軍的貝克獎(Beck's Future)也以專題的錄像媒材徵件，向英國地區年輕的藝術家釋出善意，收羅優秀的單頻錄像作品並於倫敦當代藝術中心展出，這項新興的獎項與展覽不僅引起廣泛迴響也深獲好評。同時，各公私立展覽空間如泰德、海渥德、白教堂、瑟本坦等美術館也在這幾年策辦無數重量級的媒體藝術專題展，為英國當代錄像藝術熱潮寫下良好典範。

因此，本文以近年來曾於英國地區發表錄像作品為個展的藝術家為例，介紹其作品形式與創作觀念，從而分析錄像藝術在英國藝壇發展上的整體方向與時代趨勢。

## 第二節 史帝夫·馬昆 (Steve McQueen)

一九六九年出生於倫敦的史帝夫·馬昆 (Steve McQueen)，從藝術學校畢業後即打算拍攝劇情電影，爾後從事錄像創作，不過他大部分的錄像作品創作仍以黑人為主要角色，或取材於舊電影的情節片段。他的第一部短片 *Ten-minute Bear* 1995，以兩個裸體黑人拳擊的遭遇為主要內容，如競賽選手般的肢體語言，充滿鬥智鬥力的淋漓表現，成為此影片吸引目光的焦點。

《不動聲色》(Deadpan, 1997) 是一部十六釐米的黑白影片，影片中的馬昆站在一個空曠的草地上，他身著短 T 恤牛仔褲兀自靜止站立，而身後的一幢木屋的側面山牆毫無預警地瞬間倒塌，說時遲那時快，整片木材結構的牆面忽然撲倒在馬昆的身上，巧的是，牆緣上的木窗空格準確地套住他的身體，讓他毫髮無傷，最後仍舊一動也不動的站在原地。

看似驚聲危險的畫面，經由馬昆黑白影樣的詮釋倒也看出一種臨危不亂的人為情境，在人物與場景的刻意安排下，一切顯的如此平靜與和緩，尤其是馬昆本人的表情姿勢，絲毫未受到任何外力的干擾挑釁。原來，馬昆是借用早期默片電影 *Steamboat Bill Jr* (1928) 的片段情節，重新加以檢視，成為現代人靜觀默照的一部份，為緊張而匆忙的步調給予些許慰藉。

本身是位黑人族裔的馬昆，愛用黑白影樣及黑人角色作為作品中主要的靈魂人物，他跳脫種族上的限制，讓自己敏銳的感官視覺直接呈現黑/白美學，凸顯影樣上的強烈對比外，也挑戰感動人心的情感爭執。



史帝夫·馬昆《不動聲色》，1997。

影片中的馬昆站在一個空曠的草地上，他身著短 T 恤牛仔褲兀自靜止站立，而身後的一幢木屋的側面山牆毫無預警地瞬間倒塌，看似驚聲危險的畫面，牆緣上的木窗空格準確地套住他的身體，讓他毫髮無傷，最後仍舊一動也不動的站在原地。

### 第三節 蓋瑞·史蒂芬斯 (Gary Stevens)

今年三月間，位於倫敦運河旁的麥特畫廊 (Matt's Gallery) 推出蓋瑞·史蒂芬斯 (Gary Stevens) 的錄像個展「緩慢生活」(Slow Life)，包括五個大螢幕影像與聲音裝置，蓋瑞·史蒂芬斯以五個家庭的家居生活為子題，片長約三十五分鐘。

史蒂芬斯《緩慢生活》的場景分別設在客廳、玄關、樓梯口、廚房、餐廳等家居地點，畫面中的家庭人物以相當緩慢的動作彼此對應，如飯桌前家人的飲食動作、客廳爐火前的父女對談、樓梯玄關處的兄弟寒暄等情節，在史蒂芬斯的鏡頭處理下，每位人物正以「極其慢速動作」的姿勢進行「那段時間」的彼此經驗。

當觀眾以正常人的速度走近展覽空間時，莫不被如此景象給震驚。巨幅的螢幕畫面與緩緩移動的人物姿態傳達著極盡平靜的意念，當他們如失去速度般的轉體或出現一顰一笑的舉止，彷彿置身於沒有氣壓的太空艙內，對於移動速度靈活的觀眾而言，一切顯得突兀而有誤闖此境域的罪惡內疚。然而，靜觀畫面上的變化，確有令人折服雀躍般的驚喜，一方面佩服藝術家的巧思，將近乎凍結的人物表情逐一鬆綁，另一方面也讓人不由自主的意識到生命過程中的每一秒鐘，當你細細品味時，箇中道理自然浮現。



蓋瑞·史蒂芬斯《緩慢生活》，錄像裝置，2002（攝影/陳永賢）

五個巨幅的螢幕畫面與緩緩移動的人物姿態傳達著極盡平靜的意念，當他們如失去速度般的轉體或出現一顰一笑的舉止，彷彿置身於沒有氣壓的太空艙內，對於移動速度靈活的觀眾而言，遲緩與正常動作的對比顯得突兀。

## 第四節 馬克·渥林格(Mark Wallinger)

一九五九年出生的馬克·渥林格(Mark Wallinger)，他的創作風格擅長使用各種媒材屬性，揉合主題式的意念訴求，曾獲一九九五年英國透納藝術獎的提名，並於二〇〇一年威尼斯雙年展英國國家館代表，成為英國中堅輩藝術家中的佼佼者。

從一九八三年起，渥林格發表了十餘次的個展，每次的探討主題約略在於泛政治性的諷喻、賽馬運動的迷思、宗教無神論到生命週期的範圍。倫敦的白教堂畫廊(Whitechapel Art Gallery)就曾針對他的創作歷程，策劃「無人之地」(No Man's Land)的大型回顧展，有系統的呈現藝術家的創作觀念與作品。

他的錄像作品〈入王國之門〉(In Threshold to the Kingdom)，描述飛機著陸後旅客入境的場景，他們的身影在「國際到客」的電動門前顯現，在聖歌的合唱聲中緩緩離去，配合慢速播映的效果，給人忽停忽止的情緒感受。與此作品相對照是他在倫敦地鐵車站所拍攝的〈天使〉，畫面裡渥林格扮為盲者拄杖的模樣，他原地移動步伐卻喃喃自語，而在他身後移動的電扶梯與乘客也成為最好的背景，最後，在一陣韓德爾的樂聲中，電扶梯輸送帶把渥林格往上推送到頂端，想像人類的救贖行動得到回應，宛若天使飛翔升天的氣勢。

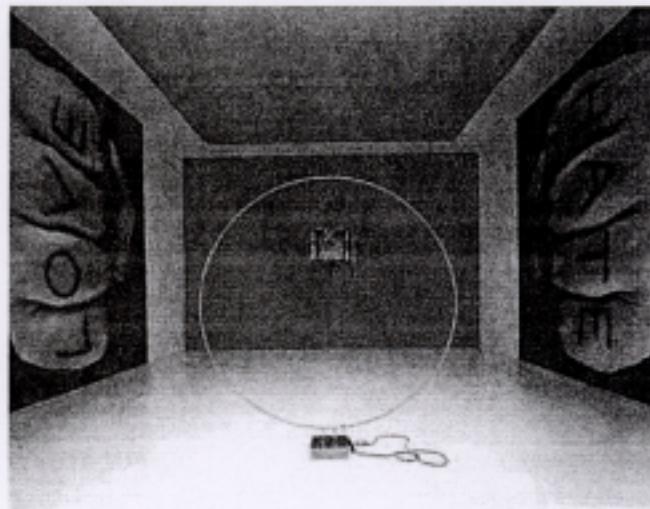
他另一件錄像裝置作品〈普羅米修士〉(Prometheus)，以四台電視螢幕置放於展場的四個角落，影像內容是男人坐立於電椅且被皮製的繩索捆綁的畫面，男人口中也喃喃低語重覆吟誦莎士比亞「暴風雨」(The Tempest)詩歌。離開螢幕畫面，轉入主要會場，一扇自動門主動打開後，跨進另一個諾大的挑高空間，裡頭正面擺放著這台電椅實體，牆壁的左右兩邊則是巨幅的黑白照片，分別是手指背上的刺青文字「愛」、「恨」。而位於入口處的地方，擺放著一大一小的圓形鋼圈，兩端通電，你可以拿起小鋼圈的握柄，循著大鐵環慢慢移動，當你不小心讓鐵圈相互碰撞，便立刻產生電擊的刺耳聲響，而這些撞擊的位置，不偏不倚地落在「愛」與「恨」的邊境之間。渥林格將希臘神話裡的普羅米修士因向天神偷火而遭受懲罰的概念轉譯為現今人類受苦的情境，借用寓言以古諷今，大膽揭露現實人生遭受世界末日後的審判，你我都可能是電椅刑具上的普羅米修士，正面臨著愛、恨的酷刑煎熬。

渥林格的錄像作品呈現多樣多變的視覺效果，同時他也巧妙地揉合聖經寓言和英國國族意識，以犀利的影像風格闡述創作觀念，詼諧戲謔中帶有趣味的靈感啓示。



馬克·渥林格〈天使〉，單頻錄像，2001

畫面裡渥林格扮為盲者拄杖的模樣，他原地移動步伐卻喃喃自語，而在他身後移動的電扶梯與乘客也成為最好的背景。在一陣韓德爾的樂聲中，電扶梯輸送帶把渥林格往上推送到頂端，想像人類的救贖行動得到回應，宛若天使飛翔升天的氣勢。



馬克·渥林格〈普羅米修士〉，錄像裝置，1999

這一件錄像裝置作品以四台電視螢幕置放於展場的四個角落，影像內容是男人坐立於電椅且被皮製的繩索捆綁的畫面，男人口中也喃喃低語重覆吟誦莎士比亞「暴風雨」(The Tempest)詩歌。渥林格將希臘神話裡的普羅米修士故事轉譯為現今人類受苦的情境，借用寓言以古諷今，象徵人類正面臨著愛、恨的酷刑煎熬。

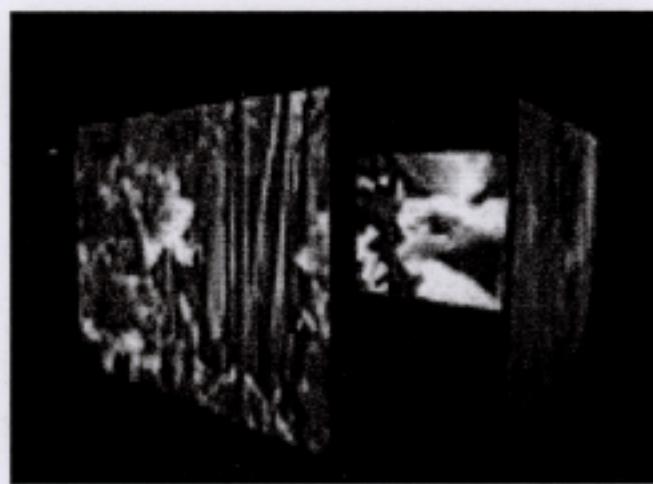
## 第五節 谷特拉格・阿塔曼（Kutlug Ataman）

谷特拉格・阿塔曼（Kutlug Ataman）的錄像作品內容似乎圍繞在社會寫實的題材上打轉，因為直接取材現實生活中場景的關係，他的影片沒有特殊的剪接或動畫音效，因而，在觀賞他的作品後，除了感受到面對一個社會事件描述的真實味道外，同時也多了一份令人思考「人類存在」的話題。

阿塔曼的作品如〈帶假髮的女人〉(Women Who Wear Wigs, 1999)以四位不同職業身份的女人侃述帶假髮的動機與經驗；〈別想擄獲我的靈魂〉(Never My Soul, 2001)闡述一位變性人受到強暴以及為何變性的遭遇與內心告白；〈斐若尼卡路的四季〉(The 4 Seasons of Veronica Read, 2002)描述了一位園藝家種植與繁殖喇叭花的經過與歷程；〈九十九個名字〉(99Names, 2002)則以男子不斷捶胸頓首的姿勢，表達源自古老傳說中對現代人面對壓力的懺悔與告解。這些影片的播放時間相當冗長，從五十分鐘到八小時的片長都有，要完整地看完阿塔曼全部作品，恐怕也得先培養耐心並且花上整天的時間才能品味其中意涵。

姑且不論作品的作品長度是否引起共鳴，作品中的情節與強烈的敘述性，在引導觀眾的視覺途徑上卻也充滿了令人著迷和挑撥罪過的氣氛。換句話說，他作品裡的主要人物沒有真正的演員，取而代之的是生活中真實性的人物角色，這些主角來自社會的角落邊緣而且經歷過種種的人事滄桑。

對於社會寫實的層面來說，藝術評家 Irit Rogoff 指出：「阿塔曼的影片主要主題在於認同論點的理論基礎上發展，延續後結構主義（poststructuralist discourse）導引出身體政治（Body Politics）以及性別爭辯。再者，這些理論根據則轉移範例的象徵在當前藝術的製作形式，使之成為結合主題形式獨立社會政治觀念上。」因而，阿塔曼以真人真事與社會事件投影出另一種影像的真實效果，讓人有一探究竟的好奇，雖然每個作品放映時間相當冗長，由於這個無法被替代的時間因素，也就成為作品的特色之一。



谷特拉格·阿塔曼〈斐若尼卡路的四季〉，錄像裝置，2002（攝影/陳永賢）

本件作品描述了一位園藝家種植與繁殖喇叭花的經過與歷程，影片的播放時間相當冗長，要完整地看完作品，恐怕也得先培養耐心並且花上整天的時間才能品味其中意涵。



谷特拉格·阿塔曼〈九十九個名字〉，錄像裝置，2002（攝影/陳永賢）

男子不斷挫胸頓首的姿勢，表達源自古老傳說中對現代人面對壓力的懺悔與告解。阿塔曼以真人真事與社會事件投影出另一種影像的真實效果，讓人有一探究竟的好奇。

## 第六節 吉琳恩·魏林(Gillian Wearing)

一九六七年出生於伯明罕的吉琳恩·魏林(Gillian Wearing)，擅長以街頭調查的方式作為影像主題，深入社會各階層並以敏銳觀察人物訪談對白的錄像作品，使她成為一九九七年泰納獎得主。

魏林在一系列「說出你的心聲」( Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you say , 1992 ) 的作品中，邀請不同族群、年齡、

性別、職業的街頭人物寫下他們內心想說出的話，最後讓他們手持一張書寫的「心聲」站立於街頭，這些集結出來的影像成為魏林在藝術創作上的風格代表。

以悲天憫人的胸懷觀察社會邊緣人物的處境，進而協助他們面對鏡頭述說其心境與遭遇，是魏林慣用的主要手法。她會要求一些不便透露身份的人物戴上面具，描述他們個人曾經遭受到不為人知的悲慘遭遇，如受到親人強暴、受到性別歧視者、街頭遊民、黑道人物或精神病患的遭遇等等，將現實世界裡的人生百態端上台面，重新檢視這些確實存在於社會角落裡的甘草人物，或不被重視的邊緣人物所受到委屈掙扎種種，給予客觀的表述與呈現。

《紗恰與母親》(Sacha and Mum, 1996)畫面一開始，母親抓住女兒的頸部用力搖擺，乍看下彷如暴力電影裡的情節，最後女兒與依偎在已經淚流滿面的母親身旁，原來，這個情節是母親協助患有精神疾病女兒的復健過程紀錄，真實的一面令人感動。(無題)

(Untitled, 1997)則描述一群街頭遊民四處為家的主題，透過三個螢幕的錄像裝置，看到一群街民的内心表白，他們沒有漂亮的對白話，行為動作也未做任何修飾，然而他們卻也是社會族群生態中既已存在的事實。

吉琳恩·魏林以社會觀察員的角度揭露人世間被忽略的角落，她以平實與理性的手法紀錄著五味雜陳的人生百態，透過這些錄像作品的真實傳播，讓觀者找到另一個得以省思的方法。



吉琳恩・魏林〈紗恰與母親〉，單頻錄像，1996

母親抓住女兒的頭部用力搖擺，乍看下彷如暴力電影裡的情節，最後女兒與依偎在已經淚流滿面的母親身旁，原來，這個情節是母親協助患有精神疾病女兒的復健過程紀錄，真實的一面令人感動。

### 第七節 山姆・泰勒-伍德（Sam Taylor-Wood）

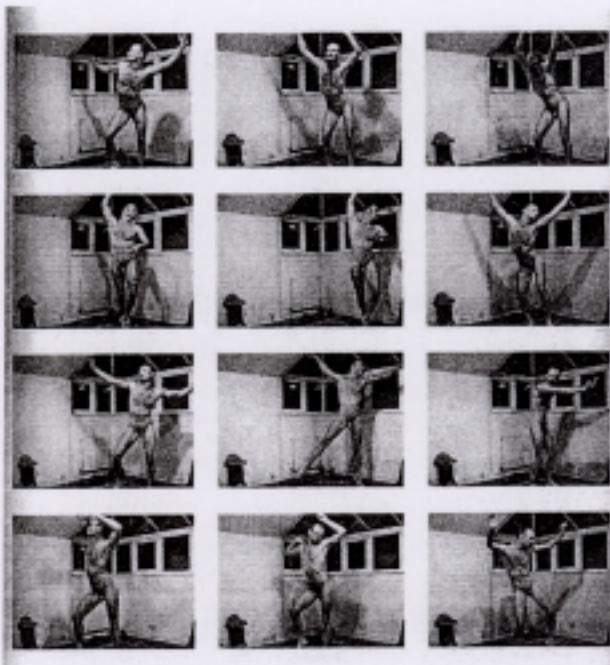
一九六七年出生於倫敦的山姆・泰勒伍德（Sam Taylor-Wood），早期從攝影創作出發，之後幽遊於攝影和錄像之間的影像美學，她大部分的思考主軸圍繞在日常生活上的人類行為，抽絲剝繭般地直接揭露情感脆弱與情緒抒發的層面，被英國藝壇人士譽為「充滿感情創作的女性藝術家」。

的確，從去年倫敦海渥德美術館為泰勒伍德舉辦一個大型個展，可以看出她的作品顯現著敏銳情緒的氛圍與潛藏於內心激烈情感的特質，而錄像作品儼然成為她抒發創作的重要代表。

〈雷龍〉(Brontosaurus, 1995)是以一裸體男子帶著耳機隨音樂起舞的畫面，觀眾看到小閣樓裡的空間與盡情奔放的跳躍動作，不自覺地也跟著影片中男子愉悅的情緒而敞開胸襟，心情為之蕩漾。〈歇斯底里〉(Hysteria, 1997)則是少女情緒變化多端的畫面，少女臉部表情時而驚喜時而悲憤，喜怒哀樂的豐沛感情溢於言表。

此外，錄像裝置也是泰勒伍德拿手的絕活，在〈承受關鍵〉(Sustaining the Crisis, 1997)的作品中，以屋內的男子對應上身裸露的女子的影像，男人凝視著不斷行走的女人，之間產生莫名的情緒衝擊，令人好奇地想要探究男女情誼的變數與彼此所能負擔的生命情感為何？而〈Pent-Up〉與〈Atlantic〉則分別以四到五個投影螢幕呈現生活中的人際關係與情感反應。

感情豐沛的泰勒伍德毫不掩飾地呈現了個人對現實人生的種種遭遇，透過影像媒體的呈現，她更準確地掌握住人際互動時所產生的溫暖、失落、憂傷、喜悅等錯綜複雜的反應，適時反應人生多變的情愫與無奈。



珊姆·泰樂伍德（雷龍），單頻錄像，1995

裸體男子帶著耳機隨音樂起舞的畫面，觀眾看到小閣樓裡的角落和盡情奔放的跳躍動作，不自覺地也跟著影片中男子愉悦的情緒而敞開胸襟，心情為之蕩漾，泰勒伍德透過影像媒體的呈現毫不掩飾的人生百態。

## 第八節 結語

二〇〇三年二月到五月間，倫敦泰德美術館策辦一項名為「如此生活」( Days like These )的專題特展，主要呈現「二〇〇三年英國當代藝術」精華，全面檢視藝術家創作方式與生活觀。

此大型展覽共邀集二十三位藝術家共同參與，會場上的作品琳瑯滿目，而「暗室」裡的影像作品再度成為衆人注目的焦點，這些錄像作品的藝術家包括：谷特拉格·阿塔曼( Kutlug Atman )、提姆·海德 ( Tim Head )、麥可·馬蕭 ( Mike Marshall )、紗拉·莫瑞斯 ( Sarah Morris )、蘇珊·菲立普斯( Susan Philipsz )、尼克與奧立弗( Nick Relph and Oliver Payne )和 Shizuka Yokomizo 等人。

對於媒材使用而言，全球化浪潮席捲下，從一九六〇年代發展至今的錄像藝術，約莫半世紀以來它已經突破了以往對藝術的價值判斷，反應到現實生活之後，日漸成為當代藝術表現的熱門手法。一方面由於錄像器材使用的便利與普及，藉由科技概念廣泛流通與應用，兩者經常出現於創作者的思考脈絡裡，藝術家運用記錄真實/複製/拼貼/再造/模擬等影音模式，建構出暗室/影像/群衆的關係制約，更加確立藝術多元的機制；因而，在實驗精神的

架構上，當代錄像藝術的地位與時代新趨勢為何？已藉由藝術家呈現多元的個人風格中顯現端倪。

（原載於：藝術家雜誌，第 338 期，154-159。2003 年 7 月）

# 第五章

## 暗室裡的火花—倫敦・台北

### Random-Ize 國際錄像藝術

撰文/陳永賢

#### 第一節 當代藝術中的隨機視野與 Random-Ize 觀念

崛起於九〇年代的英國 yBa 藝術家，從馬修·阿納特 (Matthew Arnatt) 的一篇評論開始，加上藝術新秀以初生之犢的雄心壯志，包括場地策展，驚奇聳動的內容模式挑戰既定陳規，如戴米·赫斯特(Damien Hirst)、崔西·愛曼 (Tracey Emin) 等人，來個藝不驚人死不休的生猛姿態，果然奏效，從「自力救濟」式的獨立策展包裝耀上泰納獎得主，成為日後藝壇津津樂道的前衛藝術引航者。

年經藝術家在英國的當代藝壇潮流上，不管在策展或藝術家風格的呈現上，常帶有看似無釐頭的頹廢風格，仔細端倪之後，可以發現有趣的現象，那就是 yBa 族群非常用心於串聯「命題式」策展來開發新話題作為前瞻性的另類預言，同時也結合時尚與藝評等方案，讓作品散發一種與流行/消費/設計/性別/電影/批判/遊戲，甚至無可名狀的自我意識，夾雜在視覺與感官的刺激手法，為藝術生態注入新血，帶來頑強個性的新世代思考風格。

如同英國藝評家馬汀·瑪隆尼 (Martin Maloney) 在其著作「新官能寫實主義」(The New Neurotic Realism) 中談到英國年輕藝術家族群的省思，他說：「無可諱言的，個人式的 yBa 風靡將會疲乏，新一代的藝術家和策展人也將搜尋不同的論題發揮。競爭原則下，藝術家想要創作一些其他同輩所不能超越的作品，因此他們又開始熱心地製造新的話題或題材。此後，當藝術家保持嚴肅心情去面對他們的創作思考時，藝術因而更加有趣…」以倫敦為例，每月羅列於藝術雜誌上的固定展場就有一百五十餘處，加上不計其數的「替代空間」或「臨時展場」，可說是琳瑯滿目。然而，yBa 族群便透過這樣的模式，找到發表作品的機會，口耳相傳後輾轉進入當代藝壇。

當然，看待 yBa 族群的發展過程也許是一個很好的借鏡，因此，Random-Ize 錄像藝術節於二〇〇二年六月在倫敦展出時，採用早期 yBa 策展發跡的模式，加上以歌德史密斯學院 (Goldsmiths College) 藝術科系畢業的年輕藝術家為核心，在策略上做了一個大膽的嘗試，以錄像藝術為專題，將各種可能發生或應用在錄像媒體上的題材與內容同時呈現。

不可諱言的，這同時必須承擔了展場主題與分類的危險以及策展方向上的考驗，相對的，這也是在視覺藝術和跨越媒體領域的實際冒險。

機率與隨機（Random）的巧合，就名詞而言，它是一個事件在一個時空中同時出現的視覺狀況，呈現一種事實而暫時不加以批判，讓更多的觀眾共同來參與這個已經羅列多樣化的影像、聲音與暗室，以理性和感性的品味來思考這股時代潮流下年輕藝術家所刻意經營的創意和衝勁。

關於這個錄像藝術節的幾個核心特色，值得從作品屬性與分類來談談藝術家的創作動機，進而瞭解新世代藝術展的創作趨勢和作品風格。



參展 Random-Ize 錄像藝術節的藝術家們攝於倫敦蘇維藝術中心 (SOVI Art Centre) 展場



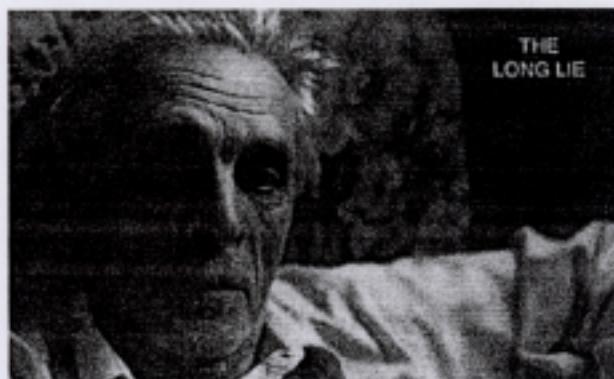
國際知名音樂家作曲家麥可·尼曼所導，彼得·格林那威剪輯的一部 1967 年反戰紀錄片於 Random-Ize 錄像藝術節中公開播映，此片紀錄當時在倫敦的海德公園，民眾們支持反戰的行動，再加上披頭四的歌曲「Love, Love, Love」，整部影片所呈現出的不只是一種單純的崇尚和平，更貼切的表達了人們心理更深切的渴望。圖左站立著為麥可·尼曼與藝術家們分享錄像作品的經驗對談。

## 第二節 短片與敘述的心象風格

電影導演大衛林恩以史崔特的故事（The Straight Story），他取材自紐約時報所報導的真人真事，細膩地表現真實生活中被忽略的社會邊緣族群，以另類角度重新省視老人的晚年生活，獲得很大的迴響。

同樣的，此展中杜拉赫（Chris Durlacher）以短片形式〈長臥〉（The Long Lie）來描述獨居老人的孤單景象：幽暗的空間裡，老人因意外跌倒而躺臥在廚房的角落，他總期盼有人按門鈴進來，但是無法叫喊或移動，只能安靜地讓徐緩時間和遊移的光線逐漸在他眼前消逝。忽然，遠方傳來輕快的脚步聲，是郵差遞送郵件的訊息，幾次到了老人的住所前稍微停留片刻而離去。老人沒有信件，也留不住郵差前來按鈴，僅留下屋內攀爬的蟑螂和長臥良久的身軀。看完〈長臥〉，讓人留下淡淡的憂傷，也為老人獨居的畫面，抹下一道深刻的「何處溫情」的驚嘆號。

然而，面對戰爭與和平的議題，現今美伊戰爭緊張氣氛詭譎，再度引起全世界對戰爭高度的擔憂，對於反戰，在樂壇上當年反越戰最有名的例子首推約翰藍儂和小野洋子，翰藍儂的名曲「耶誕快樂，戰爭結束」（Happy Xmas War's Over）即是反戰的繞口歌曲。此展中我們可以透過知名作曲家麥可·尼曼（Michael Nyman）的作品〈愛、愛、愛〉，看到倫敦海德公園於一九六七年的反戰集會遊行紀錄片，反省戰爭帶給人類的諸多恐懼與不可抹滅的夢魘，今昔對照下有著更有深刻的體會。



Chris Durlacher, 〈長臥〉(The Long Lie)

描述一個獨居老人在廚房失足跌倒，躺在廚房地板的他努力要爬起卻無法做到，也無法發出求救的信號，只能等待，從白天到夜晚，他依然倒臥。透過鏡頭，看到獨居老人的寂寞與無助不言而喻，令人感傷。

此外，還有數部精彩短片形式的作品，如 Stefania Marangoni 的〈自助洗衣店〉透過洗衣攪拌機暗示男女三角戀情；Aran Mann 〈黑湖〉裡少女水中漫遊的情節；Shaun Gladwell 〈芭蕾片段〉以滑板者學習過程來記錄一段情傷；Julia Winckler 〈離開亞特蘭提斯〉的家族回憶情愫等等，均顯露出該影片特有的清新格局，值得再三回味。

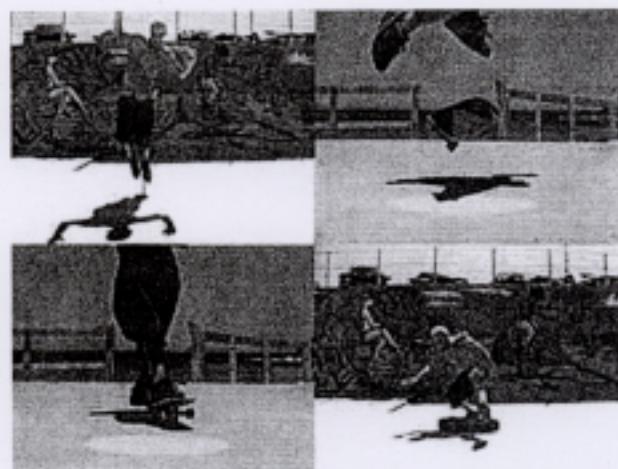


Aran Mann, 〈黑湖〉(Black Lagoon)

如夢幻般的水中場景，金色長髮在水中浮浮沉沉的漂蕩，舞動的身軀及紅色高跟鞋讓人對於影像情節的想像力逐漸高漲，享受著悠游片刻的美好，直到她浮出水面的最後一刻，藏在在黑湖底下的金髮美女竟有意想不到意外巨變……

### 第三節 身體經驗與行為表演

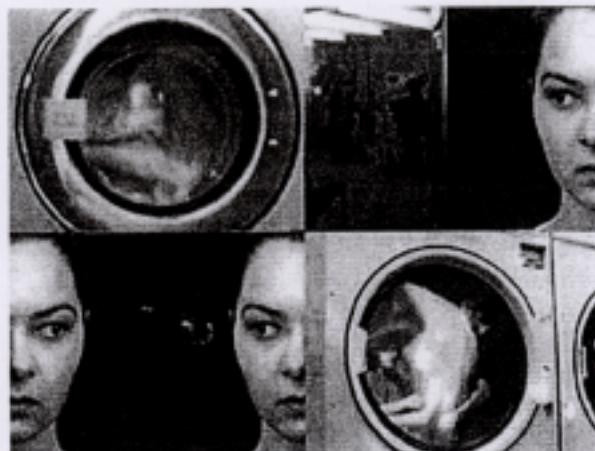
假如把人類身體當作是一個符號表徵來看，臉部表情、體態動作、肢體與聲音等都構成連串溝通語言的要件，如達爾文所說：「在母親與嬰兒的互動中，臉上的表情與身體動作進行著溝通，身體動作是一種無聲的語言，所顯示的想法與意圖比文字語言更真實。」



Shaun Gladwell, 〈芭蕾片段〉(Kickflipper:Fragments of a Ballet)

碧藍天，一個男孩在表演著花式滑板，拉慢的鏡頭拍攝之下，他優美的動作彷彿芭蕾舞者

在舞台上翩翩起舞，這是一個懷想啟蒙恩師的故事，在表演中帶著個人過往的記憶。



Stefania Marangoni, 〈自助洗衣店〉(The Laundrette)

自助洗衣店的等待時光竟也惹上傷感，一位女孩失神地望著轉動中的自助洗衣機，透明玻璃上反射出女孩心中那一段的糾纏難解的三角戀情，彼此影像拉扯又結合，一如洗衣機中擺動的衣物。

以藝術家本人作為身體經驗的主體，作品如 Hala El Koussy 的〈家事機密〉(Domestic X) 則以自身作為女性與廚房的連結，她站在流理台前接受突如其來的水果攻擊，以抵抗、反制、把玩、吞食的身體動作予以回應，不作正面的意涵解釋卻也暴露女性家事生活中不為人知的隱憂層面。Joo Toung Lee 的〈剪切〉(Cutting)，她以剪除身上的衣物為思考，經由反轉的畫面效果，人物將一片片衣物反貼於身上，直到裹住身軀。另一件作品則是利用絲線，像春蠶結絲的方式，一絲一絲地環繞包圍住裸露的身軀，過程與效果均表達體膚、外妝供需上的省思。

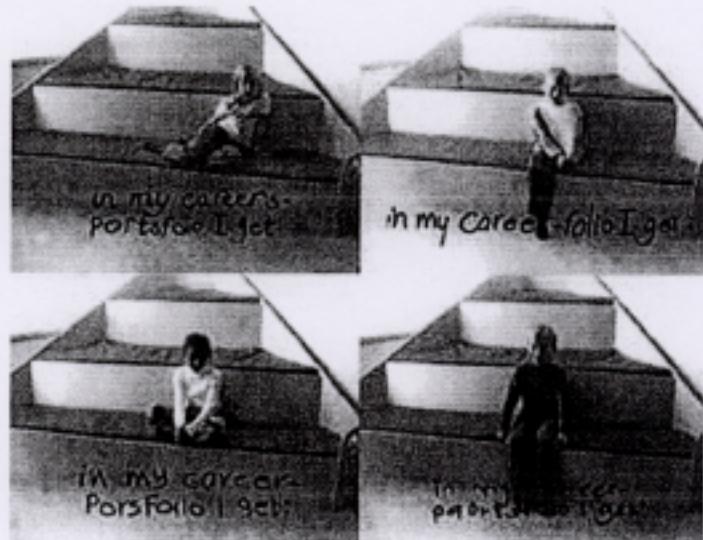


Hala El Koussy, 〈家事機密〉(Domestic X)

廚房是女性的堡壘也是囚牢，畫面中的女子接受著從鏡頭外不斷丟到她身上的各式水果，有時她是挺著身默默接受，有時抱著頭躲避，有時苦中作樂，將接住的水果當是馬戲團中的彩球來玩耍，而背後的鏡子有時呈現她當下的反應，有時呈現她心中的想法，所以當前

面的影像是抱頭鼠竄的狼狽樣，鏡中的她卻是一派優閒，這便是女性面對外在世界的應對方式，時而接受現實，時而逃避，時而尋找新途徑。

對於衣物與身體的關係，德國籍的藝術家 Nezaket Ekici 作品〈衣櫃〉則透過她的行為表演陳述這個議題。她選在戶外教堂旁邊，從幾近裸露的身體開始，將一件又一件的衣物往身上套，套穿上的衣服重量與行為，早已超越一般人對穿著打扮的想像，一直到整個人被裹住而形成另一種「衣包人」的境況。此外，她的另一件在室內所發表的行為表演，則是以肉片貼在自己的身體，慢慢的貼住整個身軀，從此身體已被另一種動物的身體（肉片）所覆蓋，留下被侵襲後的人體形狀。同樣以肉片與身體的取材，陳永賢則是從自我意念反芻後的思考出發，他在〈減法〉(Release) 作品裡，以鮭魚和培根肉片貼住整個頭部，並以橡皮筋綑綁固定，之後用剪刀逐一剪除，一刀一聲，喀嚓響直到露出原來面貌，留下臉上深刻的印痕久久不去。



Alessandra Di Pisa, 〈未來很重要〉(The Future is Important)

從小大人就告訴我未來是重要的，要好好讀書，要功成名就，Alessandra 透過鏡頭讓小朋友侃侃而談他們的志願，甲說：「我的志願要當軍人保家衛國」，乙說：「我的志願要當老師作育英才」，而我的志願卻是....



Nezaket Ekici, 〈衣櫃〉(Wardrobe)

來自德國的 Nezaket Ekici 是一位以身體作為演出的行為藝術家，在教堂前的廣場上，藝術家從身著內衣開始，將衣櫃中一件一件的衣服套在身上，不斷地穿，滿頭大汗，直到無法負荷為止。

除此之外，身體的意象也有輕鬆的一面，如 Charlotte Gainsbourg 的 (Take me to the Water) 她以同名的歌曲作為配樂，邀請倫敦新十字街 (New Cross Road) 上的數十家商店的主人參與演出，在愉悅輕鬆的音樂背景下，可以看到理髮店或餐飲店的主人以雙手握住一把圓鍬的姿勢，認真的表情和身體姿勢，確實有股說不出的嚴肅性，因為商店與人物姿勢的強烈對比，讓人產生「為什麼在商店會出現這個器具和動作」的詫異。而 Ela Ciecińska 的作品則更充滿幽默趣味，影片中呈現她進出倫敦地鐵免持車票的經驗，在進出口閘道出口處，她總小心翼翼地「擠貼」到前一位旅客身上，藉閘道匣的開啓空隙迅速地穿越，靈巧的動作與繁忙的地鐵車站，形成一個對比畫面，也給票價昂貴的倫敦地鐵澆上一盆詼諱的冷水。

再者，Catia Colaiacovo 作品〈歷史的重量〉，藝術家本人馱背特製的填充包裹，五顏六色的造型與緩緩移動的步伐，彷彿訴說一段沉重的創作壓力。此外，特別一提的是行為藝術新秀顧心怡，這次以〈旋轉〉(Span)發聲，畫面裡的人物以搖轉頭顛的方式左右晃動，持續著同樣的搖擺姿態，以視覺而言，她似乎挑戰著身體與內心的不一致性，雖然搖頭說「不」，但卻也透露內心幾許矛盾。

#### 第四節 影像與複製的新思惟

影像取材來源是藝術家關心的問題，也是一種原創性的精神指標，然而，當普普藝術對於

物件的複製手法與行動，以異軍突起的姿態勇闖藝壇，公開地為「複製」與「再造」的命題打上問號。時至今日，從複製羊桃莉到複製人的話題，亦震盪著整個社會結構和人們慣有的思維。

假如以「複製」影像的觀點來看唐·貝利 (Don Bury) 的作品，會是一個有趣的例子。唐·貝利本人對於羅拉·莫威爾 (Laura Mulvey) 「愉悦與敘述電影」的論述情有獨鍾，因而他嘗試以大家耳熟能詳的電影片段重新剪接配樂，解構原來情節，再造新的視覺效果；同時，他也以主流電影中所刻畫的性別角色，帶給觀眾「感情移入」和「偷窺慾望」另一種遐思。唐·貝利擷取「捍衛戰士」(Top Gun) 裡湯姆克魯斯的影像加以重新詮釋，以及「週末狂歡」(Saturday Night Fever) 裡約翰屈伏塔的重編新劇情，經過解構之後，多了同志情懷氣氛，也多了一股流暢而輕鬆的節奏感。



Don Bury, 〈唐·貝利呈現「捍衛戰士」〉(Don Bury Presents Top Gun)

Don Bury 透過剪接重組了經典電影中的故事線，Top Gun 在其解構下片中男人們的一挑眼，一皺眉，相視而笑，裸半身的行走或零亂綻擋的床單都留給觀眾一種同志情懷的遐想空間。

同樣是取材於舊影片重組的作品，Tamar Guimaraes 在〈兔子〉作品中夾雜卡通形象與屠殺兔子的畫面，帶有幽默與悲戚的雙重氣氛。Begonia Morea Roy 的〈自畫像〉則採用對切畫面，重新呈現黑白電影的倒序鏡頭，令人耳目一新。

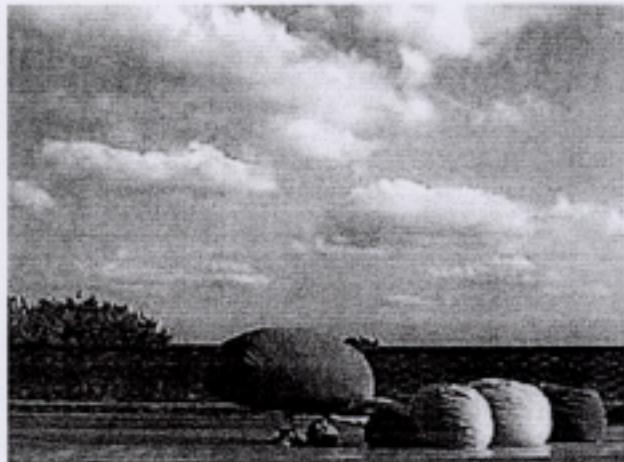
此外，甫於英國貝克獎斬露頭角的 Anja Kirschner 在〈她真的很邪惡〉作品中，以複製標誌和符號的手法，引述作家 Robbe Grillet 一九五五年所出版的小說情節，經由文本轉譯與黑白符號對照，提供一個劇情式的純粹影像，頗具創意。

## 第五節 沈思者的無聲之域

回首電影的默片時代，觀眾一邊欣賞著螢幕裡的情節或人物畫面，一邊得留意螢幕上的旁白字幕，那個沒有音效的電影年代，總是期待能夠從主角身上聆聽到真實的對話聲音。然而，回到新媒體發達的世紀，傳訊科技早已高度發達到超乎人們的想像。當人們享受慣了媒體的影音效果，尤其畫面下的音頻訊號所提供之高低重音，此時所代表的感官刺激，不僅是節奏快慢的變化而已，更代表著視、聽共感的氣氛營造與被感染的情緒狀態。假如，視覺影像故意脫離音軌，是不是又回到遠古時代？會產生什麼結果？因此，以「無聲」為主題的影片，給予我們重新測試感官與視覺是否共鳴的平台。

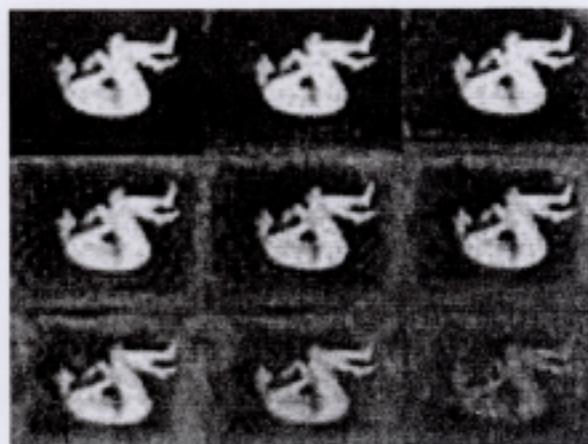
首先談到 Sofia Dahlgren 的作品，她採用默片的製作方式，作品內容以身上背帶翅膀的女孩為主角，在河邊場景徘徊不定的身影下，以此串連一段邂逅的故事。鍾順龍的〈操場〉(Playground)，是他在北京途中巧遇的場景，鏡頭對準一個中學運動廣場，穿著相同制服的學生魚貫地進入後開始操練體操動作，快轉的播放效果，使畫面交叉著時而整齊時而混亂的人群結構，影像趣味不禁讓人莞爾。

Verena Langloh 的〈柔軟容器〉(Soft Container)，則以倫敦地下鐵隧道和人體血管的通道相對應，影像融合交疊下，建構出栩栩如生的血脈意象。此外，陳永賢的〈蛆·體 X Worms Would〉和蔡承助的〈20021101〉也都透過靜音的方式，讓看似停止的畫面緩緩進行著時間推移，作品共同特色是等待有耐心的觀眾一窺其影像變化。



Catia Colaiacove, 〈歷史的重量〉(The Weight of history)

螢幕右方緩緩入鏡的是藝術家背負的七彩填充物，步履緩慢而艱辛，像是街頭上演的一齣荒謬劇，觀眾則靜靜等待著主角入鏡，然後出鏡；與天空中向左方漂浮的雲朵相對應，生命的沈重與輕盈，不言而喻。



陳永賢，〈蛆·體〉(Worms Would)

蜷卷如嬰兒般的女體靜靜躺著，四周圍不斷緩緩地湧入爬蟲物，由花白轉入淡淡紅色，在寂靜無聲的時間推移下，人體如被吞噬般已逐漸被覆蓋著，直到人物消失。

## 第六節 結語

此展中 Angus Wyatt 以藝術家自身的角色喃喃自語，在《成功》(Success)與《公眾》(Public)兩部影片裡闡述著年輕藝術工作者如何功成名就的心聲，彷彿是當前 yBa 面對藝術之路的自我解嘲。的確，尋找藝術品展出的管道，不只是藝術家在工作室裡的努力而已，積極拓展作品發表與策展機會的平台也是重要的關鍵。總之，伯樂與千里馬的邂逅，除了因緣際會的「時間」與「機率」外，還得要問藝術家是不是做好準備，就像 Hideaki Sawayanagi 〈轟隆一聲〉(Samsh)給予驚奇的擊掌震撼，也如 Hiraki Sawa 〈居所〉(Dwelling)準備好隨時可以起降的飛機，一切就緒後，不管是時機、危機或轉機，新世代藝術家眼中的錄像藝術，正期待於暗室裡擦碰出亮麗的火花，驚豔四方。

(原載於：藝術家雜誌，第 336 期，220-225。2003 年 5 月)



Angus Wyatt，〈成功〉(Success)

藝術家以一種舒服的姿勢做著白日夢，閉著雙眼，催眠似的告訴自己有一天終會成功，成為一名受人景仰的偉大 yBa。屆時生活中的種種困境將會一一排除，鏡頭慢慢漸進，藝術家功成名就的夢繼續作著……

# 第五章

## 台灣新生代錄像藝術觀察

撰文/陳永賢

### 第一節 錄像媒體的多元屬性

錄像藝術的媒材特質涵蓋了多元的可能性而被當代藝術家廣泛運用，在國際性的展覽場上成為不可缺少的要角之一。觀眾在方格區塊裡欣賞結合影像、聲音、空間的三維創作，仔細品味藝術家的創作觀念，進而檢驗時代科技產品和人類生活串聯的種種議題，成為錄像藝術表現的延續標的。

台灣的錄像藝術是八〇年代才開始崛起，姚瑞中在「台灣錄像藝術的發展與反思」一文中（藝術家雜誌三三六期）指出，除了藝術家從國外留學歸國所帶回的觀念、技術與展覽的刺激下，也與國內教育系統陸續設立影音科系有著直接關係，而於九〇年代逐漸形成一種創作潮流，包括「單頻錄像」、「錄像裝置」、「互動式錄像裝置」及「數位錄像與動畫」等形式。

錄像創作因為器材的日漸普及使用的便利性而廣受年輕一代的藝術家喜愛，然而，在國內這類形式的創作條件與典藏機制仍舊是個待開發的課題，以個別藝術家的零星戰鬥可否支撐一個龐大而虛幻的價值觀？是否能夠開創一個獨特的錄像美學體系？這些都是策展人與創作者不得不面對的挑戰。

策展人胡朝聖、呂佩怡、陳永賢首次引進國際性的錄像藝術專題，以「夜視·台北」為題在台北東區十五個展場同時發出親和性的訴求，也把錄像藝術的題材內容簡約地畫出一個輪廓，包括：政治/戰爭/種族、性別/情慾、身體、個人/家族記憶、文件 紀錄、荒謬/無厘頭、自我耽溺/獨白、時間等等，多少反映目前全球人類面臨的人生課題，也為台灣錄像藝術的發展帶來借鏡和省思。

整體而言，從八〇年代發展至今的台灣錄像藝術已在官方支持與媒體推波助瀾下逐漸形成一股風潮，藝術家們在質量上的創作表現上也更加成熟。這類創作型態在藝術科系學生眼中也有等級數變化，適時地，台灣近年來強調的數位媒體、科技藝術與文化創意產業的結合契機，因而，新一代年輕藝術創作者在錄像/攝影/科技多媒體等作品上的表現與創意是值得被期待的。

## 第二節 藝術家的身體測量

崔廣宇為剛出爐的台新藝術獎評審團特別獎得主，他的錄像作品皆以一種無俚頭而有趣的手法呈現，〈表皮生活圈〉中他帶著一個背包，每走到一個場景就拿出該場景適合的服裝換上，而這整套的衣服只有正面，就像他所要談的「表皮」概念，生活中的我們其實都是這樣的表面，在不同場合以不同的表皮面對。〈我很好；我沒有淋溼〉，影片中的崔廣宇西裝筆挺的站在田邊，突然鏡頭外水注向他噴洒，他擺出一付不畏懼的神情任水注淋濕全身。再換一套衣服，再一次接受水注強力噴洒，一次又一次的重覆動作，這種「硬ㄍㄧㄥ」（stick it on）到最高點的堅持，上班族們的觀眾們應該是心有戚戚焉。

〈天降甘霖〉天降的是甘霖嗎？崔廣宇所面臨的卻是各式大型物體從天而降，面對鏡頭的他只有左跳或右跳的選擇，最後仍輕巧地避開這些重物的襲擊。〈十八銅人·穿透—穿透性〉一如作品的名稱，這個系列的作品就是要透過磨練與想像，以達到無入而不自得的境界。崔廣宇用頭猛撞路邊的鐵皮圍籬、麥當勞雕像、囚車、股票電視牆等等，撞得頭昏眼花後，面無表情而倅然離開。而〈十八銅人·穿透—感受性〉，影片中各種的重物、雜物、日常生活物件不斷的從後腦杓襲擊，崔廣宇必需努力的感受，努力的猜出物件的名稱，以達到現代十八銅人的境界。

石瑞仁以「一意/孤行」、「逆來/順受」來解讀上述作品（藝術家雜誌三三一期），崔廣宇以一種極簡單的創作意念和一種執拗反覆的行動姿勢對自我身體練功，同時，我們也看到如同三〇年代電影演員巴斯特基頓（Buster Keaton）式的阿Q語言，以一種面無表情的動作卻製造了低限的行為延異，藉此向麻木的社會開了一個玩笑。

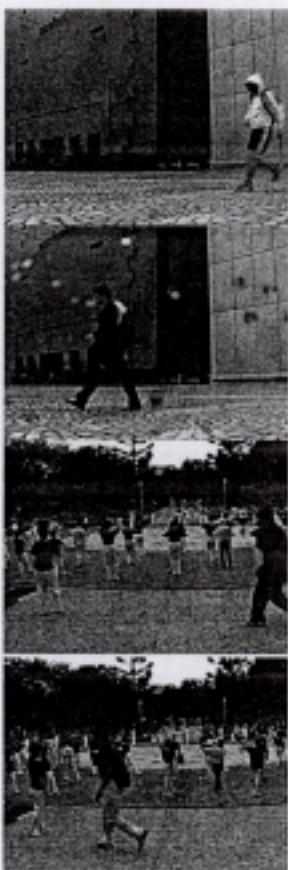
同樣以自己身體作為題材的謝明達，在二〇〇〇年的〈假死 VS 假活〉行為作品中將自己裝在特製的木箱裡面，除食物、水、禦寒衣物等維持生命基本機能的物品外，木箱和人一同埋在野外空地的土壤裡維持 600000 秒。謝明達衡量每天躺在床上，想像自己就要死去，不如藉由假死/假活來看待一種生活上的安穩，如他在創作自述裡表達「死亡觀想和逃離是背道而馳的，逃離是避開，死亡觀想是穿過。」換言之，活著的謝明達埋葬了假死的謝明達，以自我身軀作為實驗範本，在一般人對死亡禁忌的價值層面，給予嚴厲的回應。

接著，〈飛行器接著點〉的行為錄像，紀錄著謝明達乘坐火車周遊台灣本島，所到訪或逗留的場所，他一概以「跳繩」的行為作為標記。謝明達以藝術家身體的角色在公共環境中做了一種異化的延伸，事實上，這個沒有意義的肢體動作談不上運動健身，卻顯露藝術家散播生活即創作的概念，以身體記號來對抗一種窩藏於社會角落的荒謬勢力。二〇〇二年的〈螢光香噴噴〉，謝明達身穿螢光綠的塑膠太空衣，看似外星人拜訪地球的行走模樣，

笨拙的動作和不協調的周邊街景，加上旁邊觀望者無神的表情，共構了一種相互無奈的思想。

對於藝術家自我身體的呈現，董福祺大部分的作品圍繞在自己說話或唱歌時的行為方式。〈唱反調〉刻意選在文賢油漆工程行的展覽會場，或對著藝術家進行兒歌倒唱的行為。〈倒數〉針對時間之流的特殊計數方式，關於時序的所有代號在此不得不被重新拆散組合。〈亂語〉在一虛構的現實場景中，兩個背桌而坐的酒客（皆藝術家自身之形象），彷彿自言自語卻隱藏一種及不清楚的對話關係。

董福祺運用影片剪接的技巧，把現實不可能存在的「倒序」動作，包括聲音和影像，予以重組，藝術家的喃喃自語或語無倫次一一被彰顯出來。一般來說，語言失真或經過失焦後的符碼意義已經陷入難於辨識的模糊地帶，這種倒行逆施的故作姿態，是創作者在語意糾結下的反芻，如董福祺說：「確實那個曾經熟悉的形象在此中已離我遠去，它成為與這世界性和諧感作對的唯一漂流。」



崔廣宇〈表皮生活圈〉10 分



崔廣宇〈十八銅人·穿透—感受性〉3 分 7 秒

### 第三節 影像裡的童真年代

留著鬍鬚樣的曾御欽，朋友們管稱他為「毛牛」的，毛牛有著天生藝術家的外表，初次訪談時大多沉默不語，解說完作品後露出繃顰的笑容，像個小孩。

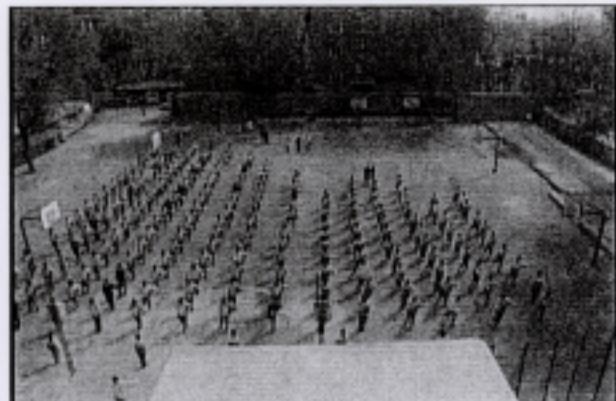
曾御欽的錄像作品〈有誰聽見了〉，他找來數十位小朋友，讓他們穿上白色的T恤，小女孩、小男孩們可能是第一次上鏡頭的關係，每個人的神情顯得有些生澀與羞怯。當他們慢慢習慣面對鏡頭而開始注視鏡頭時，忽然，從旁邊飛來一沱白色優酪乳，巧然地灑在小朋友的臉上，一個接著一個，臉部被覆蓋乳白汁液的表情，卻自然而然的綻放笑容。影像播放過程裡，我們聽到陣陣咯咯笑聲，也看到一張張純真帶有稚氣的臉孔，由羞澀的表情轉為驚訝、再轉換為一種荒謬而不可置信的笑容。這件作品以小朋友的純真稚氣、優酪乳的微稠乳白及強行「潑灑」在臉上的侵略性動作，循環之間造成了一種強烈的感情衝突。

而甫自英國留學歸國的鍾順龍，以系列攝影作品拿下今年高雄獎而斬露頭角，他以簡潔而低限的畫面風格令人留下深刻的印象，此外去年他也曾以「事件」系列攝影作品入圍台北獎展覽，這幾件影像，鍾順龍取景於河邊或車站場景，突然在角落處卻露出橫躺的身軀，不知是昏厥或無預警的意外事件，在爽朗而寧靜的戶外空間對比下，呈現無可名狀的視覺突兀，增添一份詭譎怪異的氣氛。

鍾順龍的錄像〈操場〉，是他於北京學校所擷取的鏡頭，穿著制服的學生魚貫地走進操場，開始他們每天例行的體操運動。作者運用編輯的技巧，讓學生群體的肢體動作在快轉的視覺中，呈現時而整齊時而不協調的有趣畫面，操場在視覺的錯置之下，反而成了一座遊樂場。



曾御欽 〈有誰聽見了〉 7分40秒 2003

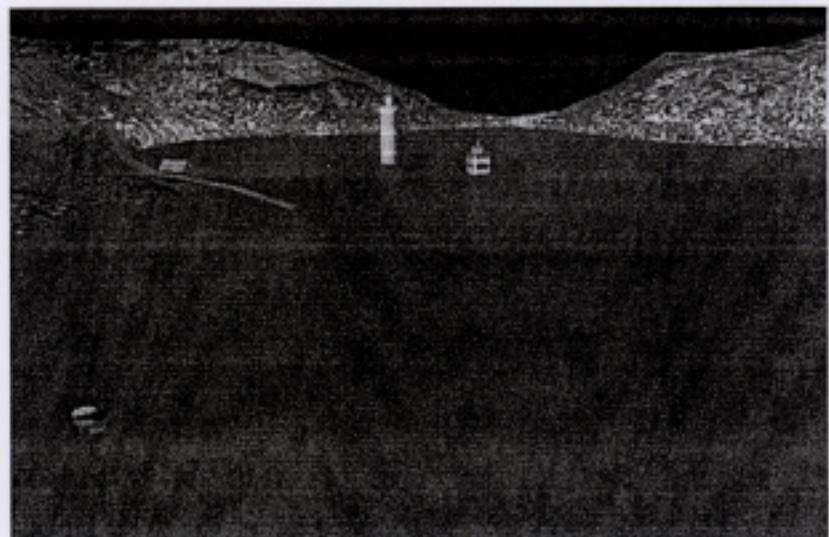


鍾順龍〈操場〉7分 2002

#### 第四節 超級想像進入夢幻時光

假如每個人都有一支哈利波特的魔法棒，不就可以悠哉地進如如夢幻影的時光隧道，該有多好。台北盆地早在遠古時代是一湖泊，想像一下，如果現在的台北又被潮水淹沒成為台北湖時將會是怎樣的景觀？

謝明達的〈台北湖〉以新媒體藝術的幻形術，提出未來城市紀事，台北盆地已經積水成湖，湖泊水面露出台北車站前的新光三越大樓及台北 101 大樓的頂端屋頂，而在一個點與一個點之間將以船做為交通工具，台北成了湖泊之都，曾有的城市輝煌文明已成為巨大的水底遺蹟。



謝明達〈台北湖〉6分 2003

自由落體與游移介面的掌控，在王雅慧作品中顯露出特殊而真實的影音效果，〈墜〉是她獲得二〇〇二年台北獎的作品，黑色背景裡的白色桌子，物體忽然從空中灑落，這道地心引力的力道與墜落物品，劃破原本安靜的空間，然後停格。連續的影像，時而暫停，時而倒轉，在重複降落的軌跡中彷彿取得了一個視覺平衡，直到的停格於空間時的剎那，讓人思考物件「暫停」時的無限能量。〈縫隙〉讓觀眾面對一面會發出低沈聲響以及緩緩轉動的牆，巨大的白牆轉動後，背部的另個世界也從牆後浮現出來，種種來自於空間中維度的變異，王品驥認為這些影像是王雅慧所創造的「新現實」，一個新的空間現實。



王雅慧〈墜〉5分14秒 2002

對於現實空間模擬，黃秀玲的〈H-y-p-e-r-L-i-n-k〉直接透過投影裝置的技巧，將實際影像「門」的概念置放於真實的空間裡，直到有了開門、關門的進出動作，才劃破虛擬影像的藩籬，讓真真假假的影像存在於人們對「芝麻開門」的實際幻覺裡。吳季璁則以電腦繪圖製作了一個網子圖樣，當這個網子緩緩轉動時，隱藏於螢幕上的細線將與網子形成交錯的圖樣，或菱形小網格或或方形網格。吳季璁細膩的以〈網子〉凸顯電腦螢幕上有許多肉眼所看不見的細線，這樣的手法襯出平常隱匿不明的微小事物。

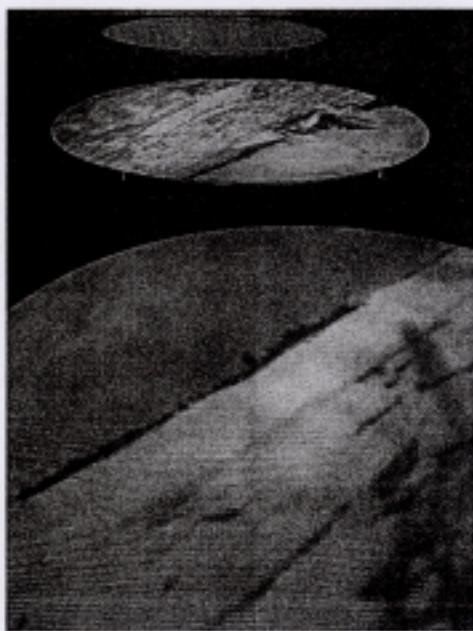
影像呈現自然實景，也製造另一似真若假個幻影，林欣怡採用科學配種實驗的基因改造，重新詮釋一個生命個體。她說：「新物種不必然（也不必要）是一群純粹顯著陰性陽性特徵、科目綱屬種層級分明的生物。它可以是游擺的雜種（hybrid），也可以是曖昧戲耍於性別之間的異態生物。」林欣怡鮮明亮麗的影像裡，雌雄同體的性別角色於電子位元基因改造後，物種都有為時間及空間重新定序的特質，他/她們於電子試管內進行一場生化體的程式拼組，挑釁搬演。



林欣怡作品

## 第五節 生活記事與自我告白

吳達坤的「流光幻影」系列作品，以錄像機寫下客居芬蘭期間的內心日記。作品內容包括從居住島往返於赫爾辛基之間渡船的記錄，面對窗戶每一分鐘定格拍攝的記錄，雪地裡漫無目的奔跑的流影記錄，大雪紛飛不斷與大樹孤單佇立於白色世界的自然情景，以及等待追尋夕陽的心情記錄，在這裡我們看到藝術家使用影像寫詩的心情。如黃海鳴對此展覽的描述「在這一個空間中，時間靜止，至少以完全不同的方式或逆轉的方式進行，而裡面的光線，在某些時候變成一種超自然的溫暖光輝，相對於之前的冷酷與爆裂的節奏，這個平凡的房間突然變成一間聖靈顯現的小教堂。」



吳達坤〈流光幻影〉2003

從台灣到芬蘭，從此岸渡船口到另一渡船口，胡朝聖感性的說出「吳達坤運用電腦處理規律、無調性、重複、噪音、爆破等多重聲音的處理，表達當時心境的轉折與面對當下環境改變的衝擊，讓整體作品的呈現有著多層次的厚度，也在在透露出環境變化對創作者產生的深刻影響。」在時間凍結的空間裡，吳達坤的感受格外敏銳，這些喃喃自語的影像獨白，都緩緩揭露著藝術家感性的內在知覺和自我存在的認同與追尋，詩意十足，卻也沁入些許哀愁。

生活吉光片羽的捕捉，蔡承助的〈Rush〉擷取日常中極為不起眼的影像，串連一齣看似跳接的記事日記，陳述一個時序延譯下的自我告白。時間快速的移動，向長了腳的小動物不斷奔跑，雪泥鴉爪的偶遇，生活的片段也是如此。蔡承助〈20021101〉間時以電腦繪圖軟體將自己的掌紋入鏡，畫面中的掌紋緩慢消失，當人的獨特性慢慢消失之後，剩下的將是什麼？電腦主導的生活裡，人的主體性將如消失的掌紋一般，頓逃無蹤。

## 第六節 把玩影像與嬉遊藝術之間

綜觀台灣新生代的藝術家們的作品，早脫離沈重的歷史包袱，他們成長環境下的消費與流行一再告知這項個人品味的訊息，愛幻想並不是原罪，嬉遊把玩影像也不是沈重的負擔，玩家時代來臨更貼近了他們生活的觀察與享樂時光。

對此，即將踏出校門的藝術新人們早已摩拳擦掌，備好行裝。廖雪惠〈扮裝·玩〉當然是為了取悅自己而扮裝；林筱婷的〈玩笑〉超過了暴笑與釋壓的臨界點；袁瓦鈺〈我願盡力

愛國家，幫助他人及家庭）以美少女的身影迎合大眾口味；陳擎耀的「哈日族」式的流行物語；卓卿佑以漂亮的蝴蝶眼紋（ocelli）取樣等等，均凸顯新玩家族群非嫡操作態的思考特質。

錄像的聲音與影像可以倒序剪接，年輕的想法與創意卻無法複製與倒轉，想做就做，做完再說有什麼不可以？抓住生猛活力的當下，獨當一面的創作態度與嘗鮮的驅策決心，自我表達的自信中，台灣新一代年輕藝術家的創意型態，永遠是被期待的。

（原載於：藝術家雜誌，第 337 期，272-277。2003 年 6 月）



董福祺〈唱反調〉2002



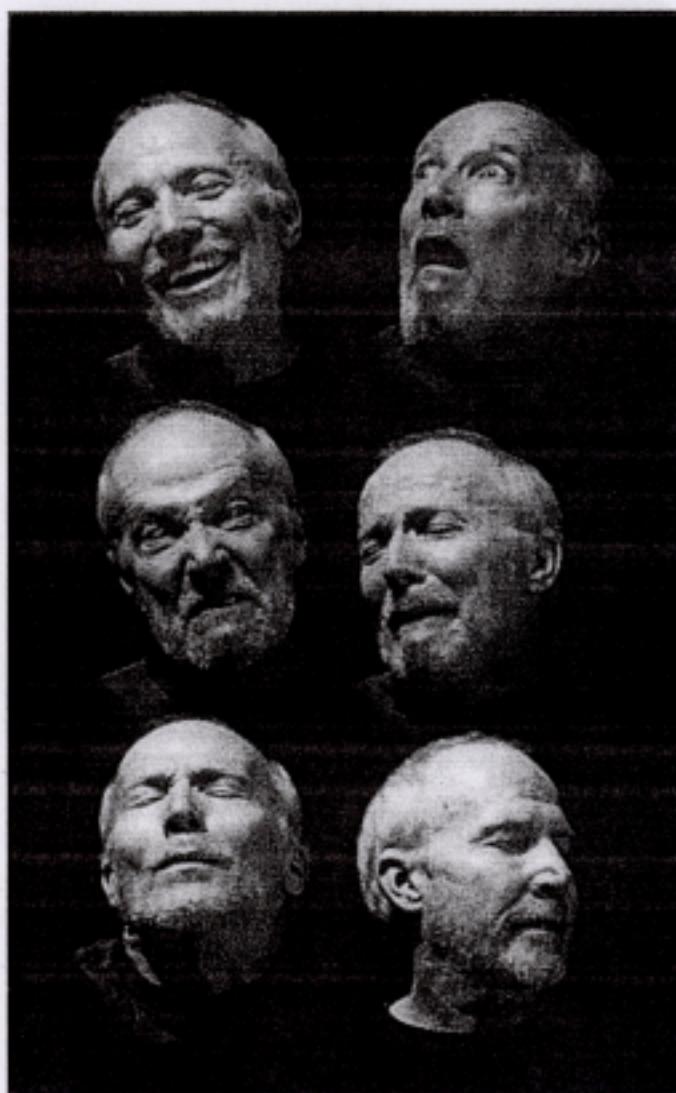
袁梵鉅〈我願盡力愛國家，幫助他人及家庭〉

# 第六章

## 比爾·維歐拉的錄像藝術

撰文/陳永賢

### 第一節 當代錄像藝術的急先鋒



比爾·維歐拉（Bill Viola）可以說是當代錄像藝術的先鋒，一九九五年代表美國館參加威尼斯雙年展。出生於美國紐約的維歐拉，在一九七〇年代初期已開使接觸單頻錄像、電子音樂、傳播媒體等媒材，一九八〇年之後，便全力投注在影像和聲音結合的錄像裝置上。他的創作主軸是以人類的共同經驗為基礎，探討生命／死亡、感官／潛意識等議題，換句話說，維歐拉透過錄像、影音媒材，創造另一個屬於他個人的情感世界。如他所說：「我

的作品是我個人發現事物和體會生命中的中心，而「錄像」就好比是我身體的一部份，它已經結合了我的直覺和意識。」

除了積極發展錄像裝置外，他也嘗試使用不同尺寸的 LCD 彩色螢幕，作為表現工具。這是在觀察中世紀宗教畫時所得到的靈感，他說，雙聯屏或三聯屏的宗教畫好像是現在的筆記型電腦，折疊後便於攜帶，假如把影像放在電腦螢幕上，那麼不也是隨時可以打開來觀賞或祈禱嗎？於是多聯屏的 LCD 彩色螢幕，便成了他新的呈現方式之一。

維歐拉的新作便是結合這種寬螢幕的 LCD 聯屏，不僅色彩良好，影像品質也逼近古典油畫般纖細的效果。目前他的新作在倫敦市中心的 Anthony D'offay 畫廊發表，主要分為移動系列和影音裝置兩個部分。



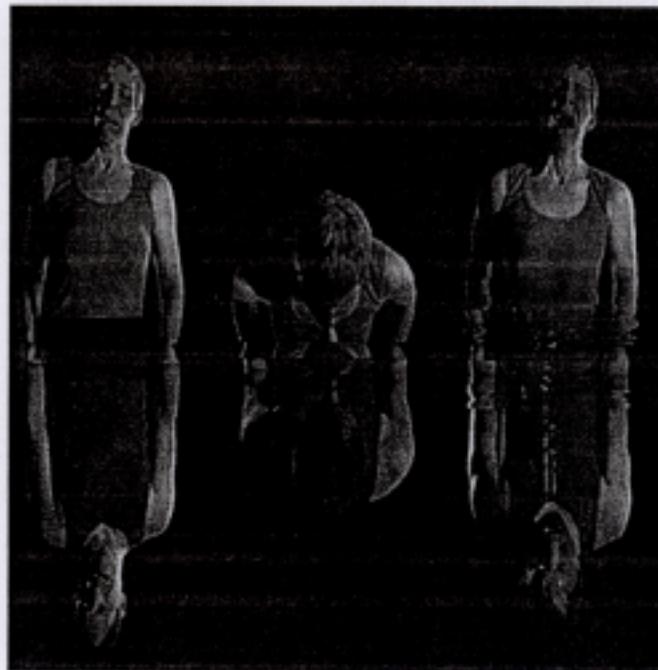
## 第二節 進入時序暫緩暫停的邊界

第一個部分：移動系列，可以說是以「人的情緒」為焦點。當你進入展覽空間時便可以感受到一種彷若停頓的張力，因為維歐拉把所有人物影像的動作，以極其緩慢的速度播放，讓觀眾彷彿置身在凝態的真空中，隨著影像的遲緩變化而產生些微的心情觸動。再者，加上作品本身的靜音效果，觀賞這些由 LCD 螢幕所呈現的精緻影像時，卻悄然地湧上一股難以言說的靜寂氣氛。

作品如《悲傷的男人》(Man of Sorrows)，描述情緒起伏的人物，從鬱悶的表情裡顯露出憂愁、啜泣、哀號等微妙變化，在漸次緩慢的速度下，雖然沒有哭泣聲響，觀眾卻能漸漸地感受到他的內在情緒。《目擊者》(Witness) 是一件三聯屏的作品，內容以三位女子目

睹事件發生時所產生的表情，同樣的，三個不同的人物影像以極慢速度方式處理，進行一場集合驚訝、驚嚇、驚慌而哭泣的綜合情緒。《投降》( Surrender )，以兩個長方型的螢幕上下並置，兩位人物亦以相對位置呈現。有趣的是，維歐拉採用紅、藍色的衣著和水波影像，巧妙地將兩者原本不協調的畫面結合為一體。然後藉著水面波紋的晃動，慢、慢、慢地融解影象中的豔麗色彩，帶入一種極為「沈溺」的夢幻意境。

除了悲傷的情節之外，《凱薩琳的房間》( Catherine's Room )則呈現另一種幽靜的趣味。維歐拉將五個 LCD 螢幕横向並列，分別呈現同一個場景內的五個不同實況，包括凱撒琳靜坐、打掃、讀書、禱告和睡覺等活動。像是同時觀賞著五齣獨幕劇，在相同的舞台背景和題材上，檢視著不同時間裡的凱撒琳，和她私密的行為。換個角度來看，當你的知覺進入這個步調緩慢的影象中，你像是凱撒琳的分享者，平心靜氣地和她一起默默沉思，一起進行日常的身體行為。



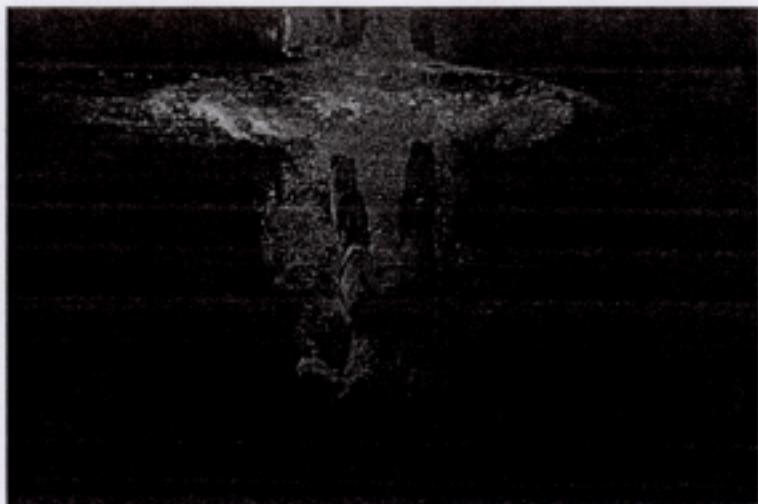
### 第三節 大型的錄像空間裝置：致千禧年的五個天使

維歐拉作品的第二個部分是影象、聲音裝置，新作名為「至千禧年的五個天使」( Five Angels for the Millennium )。就像是他參加倫敦泰德現代美術館 ( Tate Modern ) 開幕展的三聯幅作品《 Nantes Triptych 》的影象內容以一臨盆中的孕婦、水中載浮載沉的男人、仰賴呼吸器而瀕臨死亡的老人等三個截然不同的實況錄像所構成，故事取材相當嚴肅。當然這是維歐拉長期關心的主題：生命與死亡之間的創作系列。

這件大型的〈至千禧年的五個天使〉，以五個影像分開陳列於一個 L 型的大空間裡，影像包括「Departing」、「Birth」、「Ascending」、「Creation」等標題。從表現手法和傳達意念上來推測，不難看出這也是維歐拉對「生命價值」的系列探索，他以象徵性的手法——高空跳水的動作——來描述人生歷程的不同階段。

影像品質方面，維歐拉採用極其慢速效果來呈現每個畫面，包括極其慢速的正轉與倒轉影像。攝影角度分別以水中仰視、高空俯視的方式，呈現人物從高處躍入深水的經過。因此，你可以仔細觀察到人物跳水的那一瞬間、身體與水面激烈擦撞的剎那、呼氣與水流間的強烈節奏等局不細節。

聲音方面，維歐拉使用不同環境聲音搭配，以蛙鳴、蟲叫、水聲、火聲、氣爆聲等音效詮釋這五個影像的不同情節。或許你也可以游移於不同的螢幕之間，讓視覺和聽覺共同去體會由維歐拉所刻意塑造的意象——人間天使。



#### 第四節 結語

在錄像作品領域的範圍，比爾·維歐拉是衆人矚目的焦點，藝術家或策展人不僅觀看他新作走向，並且評估他對科技媒材、空間與觀念的掌握。從魯旭（Michael Rush）所著的新書《廿世紀晚期藝術的新媒體》（New Media in Late 20th-Century Art），以他的作品影像作為封面來看，維歐拉被預測為是繼錄像藝術開創者白南準之後，另一位深具前瞻性的靈魂人物。

（原載於：藝術家雜誌，第 315 期，119-121。2001 年 8 月）

# 第七章

## 克里斯·康寧漢的錄像藝術

撰文/陳永賢

### 藝術家小傳

克里斯·康寧漢（Chris Cunningham）1970年出生於英國，成長於雷克希斯（Lakenheath）。早年曾經參多部電影製作，與他合作的電影導演包括克里夫·巴克（Clive Barker）的《魔界追魂》（Nightbreed）、大衛·芬奇（David Fincher）的《異形3》和丹尼·坎諾的《超時空戰警》（Judge Dredd）等。

他的才華除了展現於大螢幕的影像製作外，和實驗音樂、流行歌手合作的MV影片亦是膾炙人口的佳作。假如流行音樂的傳播是一種社會大眾心態被動趨勢的晴雨錶，那麼克里斯·康寧漢的影片除了以愛情、性、冒險、奇遇、浪漫、享樂、奇蹟等為基調外，他也刻意製造出獨特的視覺效果，包括數位處理、3D電腦動畫、科技感十足的影音畫面，在緊張懸疑的劇情中緊密地結合音樂節奏，並展現其驚聳、怪誕、突變、弔詭的特殊情境。

克里斯·康寧漢的錄像作品曾獲邀2000年英國皇家藝術學院「啟示錄」（Apocalypse）專題展與49屆威尼斯雙年展，作品之精湛技術與深具內涵的影像表現受到藝文界高度讚賞，而其獨特的視覺風格亦被評為「強烈震懾觀眾的視覺神經」。

### 第一節 超現實風格的影音怪傑

克里斯·康寧漢（Chris Cunningham）是當代藝術風格中最具指標性的MV導演和錄像藝術家，曾為知名的實驗音樂工作者如Aphex Twins、Bjork、Squarepusher、Portishead、Leftfield等人製作電子音樂的影像，就連流行音樂天后瑪丹娜（Madonna）亦力邀他為其單曲〈冷酷〉（Frozen）之視覺影像跨刀，為影片留下強烈而獨特的藝術美感。

身為一位影片藝術工作者，克里斯·康寧漢不僅熟悉音樂編曲，也在影音效果中製造一種特殊情境，不管是打光、拍攝、特殊後製、數位效果等專業技術苛求，並執意製造不具重複性的動態影像，如他認為，聲音和影像的結合如同人類的靈魂一般，具有思考與反省的能力。此外，克里斯·康寧漢亦參與了電影大師庫伯力克的遺作《大開眼戒》拍攝工作，

他以實驗意味濃厚的作品走向，在怪誕、狂亂、出奇不預的風格中，展現個人獨到的影像觀點。

近年來，克里斯·康寧漢拍攝的作品，不僅結合流行音樂，並和頂尖歌手建構跨領域的合作關係，創造彼此雙贏力量。這些跨越 90 年代的經典音樂影像，例如貝絲·吉本斯〈只有你〉，呈現人物悠遊水中的視覺效果；直角推進器樂團〈Come On My Selector〉描述東方式恐怖影像；Leftfield 樂團〈非洲的震驚〉(Afrika Shox)用身體部位不斷破碎及瓦解的黑人來表現西方社會的種族歧視；艾費克斯雙胞胎〈Come To Daddy〉小孩身體組合大人臉部的怪異模樣，以及〈Windowlicker〉裡豐胸肥臀的妙齡女子和粗獷男子間的動感對比；碧玉〈All is Full of Love〉相互親吻擁抱的孿生機器人；瑪丹娜〈冷酷〉(Frozen)身批黑紗在神秘湖邊的獨舞；以及創作〈收縮〉(Flex)裡的男女肉體交纏打鬥的畫面等，無不展現藝術家對於科技數位媒材的嫻熟應用，給予觀者一道深刻的印記。

整體而言，克里斯·康寧漢在流行時尚中與實驗音樂接軌，另一方面也藉由這種遊走各領域的優勢，對音樂、影像、科技之間的藝術連結進行創造性的融合。然而，閱讀其影音作品之後，不禁令人好奇地想問，流行文化與前衛藝術間的界線在哪裡？克里斯·康寧漢如何運用數位科技的技術卻不受其束縛？以及他如何在其視覺語彙中營造獨特的超現實影像風格？

## 第二節 水中世界的柔情：貝絲·吉本斯〈只有你〉

英國知名的電子樂團 Portishead，創團十年來均以飄渺、淒美而幽暗的風格著稱，歌手在典型的 Trip-Hop 節奏上，加入反叛離奇的歌詞而廣受樂迷青睞，一種遊走於前衛與時尚之間的音樂調性，釋放出緩慢、流暢、靈活的曲風中洋溢著 Cool Jazz、Acid House 以及電影配樂的韻味，成為充滿誘惑力的黑色音樂。1994 年發行首張專輯《人體模型》(Dummy)，成功開創了 Trip-Hop 的輝煌時代，受到了各界好評外並獲得了頗富聲望的 Mercury 音樂獎。

Portishead 樂團是由喬夫·巴若 (Geoff Barrow) 於 1991 年所創，後來，喬夫·巴若遇到了在酒吧唱歌的貝絲·吉本斯 (Beth Gibbons)，兩人便展開長期寫歌譜曲的合作關係，雖然兩人有著內向而羞澀的個性，卻能以音樂的才華博得衆人喝采，特別是女生唱貝絲·吉本斯經常以披散直髮和骨瘦的身形出現幕前，但她纖細帶有豐厚感情的嗓音，卻能在陰冷調性裡顯露出慵懶與優雅的黑色韻味而形成個人特色。

克里斯·康寧漢為 Portishead 樂團所製作的影像，也以這種黑色韻味注入屬於喬夫·巴若式的音樂風格，在簡易的歌詞中，以歌聲呈現緩慢而優雅、流暢且靈活的抒情魅力。

克里斯·康寧漢拍攝的〈只有你〉(Only You)影像，以女主唱貝絲·吉本斯為主調，採用水中攝影的方式，擷取女人和一位小男孩在水中相遇卻不相見的情境。故事腳本彷如水域世界的人魚情節，貝絲·吉本斯在一條黑暗的小巷中唱歌，頭髮隨著水流而飄動，當音樂飄入水底而劃破四周寧靜時，靜謐的氛圍下顯得異常詭異，直到一束光線直射水裡，再度泛起情感般的對話思緒。克里斯·康寧漢精準地抓住歌者的内心世界，以水中漂浮的人物作為視覺語言，畫面一動一靜的對比下，觀者有如置身於虛幻而飄渺的異度空間，感受一種冷酷、迷茫的視覺美感。

### 第三節 黑色幽默：直角推進器〈Come On My Selector〉

英國實驗音樂創作者湯姆·詹肯森(Tom Jenkinson)化名為「直角推進器」(Squarepusher)，他也是實驗電子音樂廠牌 Warp 旗下的代表人物，開創了一種獨特的 Drum N Bass 聲響，成為一代宗師。

以「直角推進器」最具特色的第七張音樂專輯而言，湯姆·詹肯森有意識地傳遞出了音樂偶像的菁華，這些實驗音樂大師如：John Cage、Miles Davies 和 Sun Ra 等人。此專輯融合電子、爵士音樂的風格，其實驗音調有如硬核電子到都市叢林節奏般的魔力突變，而貝司的彈撥獨奏也將爵士樂帶到一個滑稽的實驗領域之中，藉此宣洩創作者的感情。

在這種低線主義的音樂風格下，克里斯·康寧漢刻意以日本的東方情調作為影像搭配，他在〈Come On My Selector〉影片中以日本一家精神病院為背景，腳本描述了一個日本小女孩和她的小狗，她們企圖從這所精神病院中逃亡出來，但在逃走前，她必須完成一個荒誕的計畫。什麼計畫如此令人好奇？就是小女孩必須把那頭小狗的腦袋和守衛的腦袋對調，經由電腦與腦波切入的「腦袋轉換」的實驗計畫。

克里斯·康寧漢巧妙地結合音樂與畫面的緊張節奏，加上日文字幕與人物角色的鋪陳效果，猶如一齣懸疑、驚悚、致命的劇情效果，不僅抓住觀者的目光，也讓觀者的心理感情頓時產生際聲震撼，直到影片結束後才鬆了一口氣。全片的劇情和視覺表現手法充滿了黑色幽默，最後以令人會心微笑收場。然而，這件作品在日本難逃被禁播的命運，原因是片中部份情節含有歪曲精神病院的意識在內，令人感到惋惜。

### 第四節 吹彈可破的身體：Leftfield 〈非洲的震驚〉

Leftfield 是英國雙人樂團的名稱，團員包括達列和邦尼斯(Paul Daley & Neil Barnes)，樂團從 1989 年成立開始，他們兩人都對變化無窮的鼓樂感興趣，並從事關於麗克、雷鬼、

銳舞音樂的創作，而兩人真正合作實驗音樂是從〈永不忘懷〉( Not Forgotten )開始，這是一種無止無盡的拖音，強力節奏和重型的低音路線，後來成為了英國庫房音樂的開山之作，也因而宣佈了激進庫房音樂的誕生。

1992 年 Leftfield 註冊了自己的「硬手」( Hard Hands ) 唱片公司，當時英國還沒有太多的獨立舞曲廠牌，他們是箇中異數，用自己混音雷鬼和重型庫房音樂向傳統音樂的衛道者們發起宣戰之誓，其代表單曲如〈生活之歌〉( Song of Life ) 和〈減壓〉( Release the Pressure )，一時間成為了俱樂部文化中最具原創精神的作品。1993 年的作品〈開啟〉( Open Up )，則以雷霆萬鈞的聲勢在全世界的舞廳裏引起廣大迴響；1995 年推出首張專輯《左派》( Leftism )，將混音雷鬼、地下庫房、人性 techno 和深邃的低音沉思混合在一起，驚世駭俗的表現深受好評並獲得了英國年度 Mercury 大獎。

擁有粗糙質感的 techno 曲子，反映了 Leftfield 對聲音間細小差別的迷戀，在 1999 年推出的單曲〈非洲的震驚〉( Afrika Shox ) 亦即是將簡約美學、抽象化取向的融合，成為年度最出色的舞池單曲，如作者自我描述說：「我們只是要做一些新的東西，一些想讓自己的工作永遠保持新鮮，同時，我們也要一些更生猛，更簡約的音樂。」

Leftfield 的〈非洲的震驚〉由克里斯 · 康寧漢擔任影像的詮釋者，他將影片的背景設在紐約大街，配合凝重、黑暗而帶有邪惡的音樂旋律，一位踽踽獨行的黑人孤獨地穿越馬路，在高樓大廈林立的街道中的對比下顯得相當突兀。然而，這位黑人像是被詛咒的遊民，他全身都變得像陶瓷一樣脆弱，只要被碰撞之後即產生不堪一擊的碎裂，撞上行人或路上燈具後便碎裂其肢體，最後在一部疾駛計程車的風速轉輪下，化為一堆塵土。

克里斯 · 康寧漢採用超現實意味濃厚的黑白影像，製造出一種詭異不安的氣氛，雖然這位黑人角色的脆弱性經由數位後製處理，並非現實的狀況，然而在藝術家處理影像效果下，卻也透露出種族歧視與種族邊緣化問題，特別是在冷漠都市叢林中對照著弱勢族群，在男聲低吟、呢喃甚至尖叫的烘托下，大量採用打擊樂及鼓機合成的音樂聲中，黑人無助且無辜的表情，成為無情社會中最現實的標誌。

## 第五節 怪誕離奇的景象：艾費克斯雙胞胎〈Come To Daddy〉

艾費克斯雙胞胎 ( Aphex Twin ) 是 90 年代最重要的電子音樂家之一，本名叫做李察 · 詹姆斯 ( Richard D. James )，原本有個雙胞胎弟弟，不過在出生時卻即過世，因此取名 Aphex Twin 作為對孿生胞弟的懷念。艾費克斯雙胞胎小時候就曾經嘗試自己動手做樂器，那是他對於樂器公司製造出來的成品有許多不滿意，從十幾歲開始就在自己的房間裡不斷製造噪音、敲打樂器和發明一些奇怪的機器，十四歲時以合成器製造迷幻氛圍的實驗音樂，後

來他被比利時一家有名的 Techno 工廠牌 R&S 簽入旗下。

1992 年，艾費克斯雙胞胎以一首 Didgeridoo 的實驗音樂受到樂評家高度讚賞而大放異彩，並於樂壇掀起一陣旋風。如何製作這種混音效果而引起樂界共鳴？他說：「我試著去創造出一種令自己完全孤絕的狀態 (An Isolated State)，一種於近似夢境心智的活動而進行創作」他早期的作品被歸類在 Intelligent Techno 範圍，中期作品則加入噪音的小品為主，最後以低限、跨電子、前衛的音樂風格著稱，也被英國樂界冠上實驗音樂奇才的美譽。

克里斯·康寧漢個人相當欣賞艾費克斯雙胞胎式樂風，尤其是〈Come To Daddy〉簡單悅耳的鍵盤旋律、瘋狂 Acid 聲效、環境音樂層次、人聲扭曲等特效，一種介於工業或電子的神經質節奏感，驅使他為艾費克斯雙胞胎規劃多種視覺設計和唱片封面，並成為藝術創作上的摯友。

克里斯·康寧漢在艾費克斯雙胞胎〈Come To Daddy〉的影片中，以恐怖影像為基調，描述一群天真無邪的小朋友在公寓建築的廣場上嬉遊，他們戴著艾費克斯雙胞胎的頭部面具四處閒晃，當他們正興高采烈地迎接爸爸時，突然從破舊的電視螢幕上出現一個瘦骨嶙峋的怪魔，不僅嚇壞站立一旁的老婦人，也將怪魔降臨前的情境模擬為怪誕、扭曲、沈鬱的景象，頓時隨著強勁劇烈的音樂節奏而產生錯愕、突變的情境。

此外，克里斯·康寧漢再度為艾費克斯雙胞胎製作另一單曲影片〈Windowlicker〉，故事腳本以音樂家的分身為主軸，畫面從一群男女與白色豪華轎車的邂逅開始，影像便陸續出現性別錯置的突兀感。妙齡女子的身上有著滿臉鬍渣的粗獷面貌，她們身穿三點式比基尼大跳豔舞卻露出奸邪而詭異的笑容，這一切帶有異常、複製、驚恐、弔詭的情境，不難看出是克里斯·康寧漢刻意營造的視覺手法，看到後令人感到毛骨悚然之際，觀賞過程卻也在群體的歌舞聲中留下深刻的印象。



## 第六節 學生機械人：碧玉〈一切充滿了愛〉

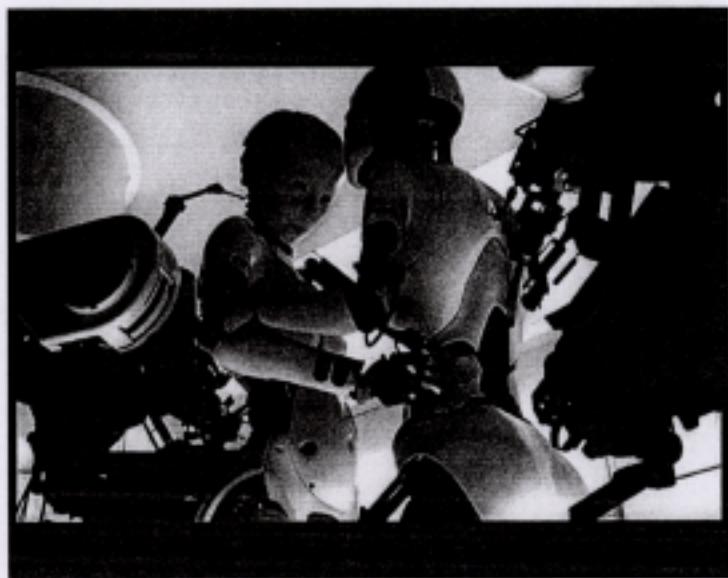
克里斯·康寧漢和流行歌手碧玉（Bjork）合作的〈一切充滿了愛〉（All is Full of Love），影片中碧玉獨樹一幟的唱腔風格，搭配視覺藝術家製造的動畫情節，兩種媒材讓人在聽覺與視覺的感受上留下無比的震撼衝擊。

號稱冰島音樂精靈的碧玉，她的〈一切充滿了愛〉選自其精華專輯《Greatest Hits》，這首歌曲如同歌者浪漫而神經質一般的感情，充滿著痛苦、美好、沉著、飄逸、幸福，甚至融合現實與未來、夢囈與潛意識交錯般的即興味道，撫獲聽者芳心。〈一切充滿了愛〉一開始以滾滾而來的低音吟唱，在無需前奏的段落裡就已讓人深覺驚喜若狂，緩緩地進入滾動的寬闊音域中更叫人拍案，有如遠處傳來的鶯鶯之聲，頓時間泉湧雲集而展現繞樑般的氣勢。

碧玉以一種獨特的聲音，吸引了全球億萬觀眾的目光，而藝術家克里斯·康寧漢則為此音樂精靈注入一股清新且犀利的視覺美感。

克里斯·康寧漢為碧玉量身拍攝影片，〈一切充滿了愛〉以 3D 動畫技術描繪了兩個面貌清秀模樣的機械人，冰冷的機械人是碧玉的化身，她們在高科技實驗室裡成為試驗者的學生機種。有趣的是，看似冷酷無情的機械人，在焊接、噴沙、熔漿的製作過程中突然甦醒，玲瓏有緻的金屬外表下卻有著真人般的五官表情和豐富情感，她們在克里斯·康寧漢筆下彷彿是孿生天使，獨處於自我情感的真空密室卻毫無慄憚地表露真情，於是，兩位女機械人在吟詠歌聲的伴奏下，進行親吻、撫摸等連串的慰藉動作，柔情似水的眼神裡絲毫沒有

憂懼之情。



## 第七節 黑色的絕美情境：瑪丹娜〈冷酷〉

原本想一圓當芭蕾舞者夢的瑪丹娜，歷經模特兒、PUB 鼓手、樂團，最後卻當上了歌手。1982 年發行轟動舞池的首支單曲〈Everybody〉，之後便扶搖而上成為音樂排行榜的常勝軍。1998 年，由英國音樂鬼才威廉·歐比特 (William Orbit) 製作的專輯《光芒萬丈》(Ray Of Light)，將瑪丹娜的音樂事業推向另一個里程碑，充滿 Techno、Ambient 等電音元素的作品，更突顯了個人風格，贏得大眾的喜愛及樂評的肯定。

永遠走在流行時尚尖端的瑪丹娜，頂著入圍五十五項 MTV 音樂錄像帶獎 (MTV Music Video Award) 及包括聞名全球的「Video Vanguard Award」終身成就獎等十八座獎項的光榮紀錄，不管在歌唱、演戲，甚至經營唱片公司，每個角色她都成為最出色的談論聚焦。此外，瑪丹娜讓人眼睛一亮的驚人之舉，還包括她受邀擔任 2002 年英國泰納獎的頒獎人，當衆人無不期待這位超級巨星能為當代藝術留下歷史見證時，她卻出奇不意地在頒獎典禮上使出國罵，強烈批評把藝術家當作評選對象是個不智之舉，口出穢言的挑釁行為嚇壞主辦單位，以及現場和透過轉播收視的民衆。

流行天后瑪丹娜的單曲〈冷酷〉(Frozen)，選自專輯《光芒萬丈》，此曲曲風在人聲哼唱與層層圍繞的旋律中，有著溫柔般的抒情勸慰，飄渺動人的音階就好像是遠離塵寰後的浪子心聲，在一片廣闊無際的空間裡尋得最終歸宿。

克里斯·康寧漢為瑪丹娜量身定作單曲〈冷酷〉的影片製作，他擷取歌曲內容作為故事架

構，劇情則融入大量古印度文化元素，在蒼茫大地的襯托下，配合手背的印度彩繪和婀娜多姿的印度舞蹈，瑪丹娜頓時間成為飄蕩的黑暗女神。

隨著驚心動魄的曲風和動感節奏，克里斯·康寧漢採用數位處理手法將瑪丹娜幻化為騰空的女巫、倒地時變成群鴉飛舞、回眸時又變成一條黑犬，無不營造出詭異、神秘且哀怨的黑色氛圍。全片在音樂與電腦特技的搭配下，完美地呈現屬於瑪丹娜的形象美學，也建構出克里斯·康寧漢獨特的視覺語言。



## 第八節 性與暴力美學：克里斯·康寧漢〈收縮〉

克里斯·康寧漢除了在音樂影片的製作上發揮創意，受到廣大樂迷的喜爱外，他的錄像藝術作品亦曾受邀於 2000 年英國皇家藝術學院「啓示錄」(Apocalypse) 的專題展，以及 2001 年威尼斯雙年展，其作品之精湛技術與深具內涵的影像表現，強烈震憾觀眾的視覺神經，並受到藝文界高度讚賞。

其中，克里斯·康寧漢的作品〈收縮〉(Flex)，以三十五釐米拍攝，在十二分鐘的劇情鋪陳下讓人目不暇給，毫無喘息的片刻。影片在黝暗的背景下，描繪一男一女的裸體動作，經由兩人耳鬢廝磨到情慾歡愉，展露兩性相互吸引情慾，接著，男女兩人爆發出激烈的肢體衝突，進而以暴力揮拳相向到兩敗俱傷，留下滿身鮮血和滑然汗珠。

整體而言，在全然漆黑的空間裡，男女兩人彷彿置身於沒有重力、沒有空間、沒有時間的伊甸園裏，男女在一道光束的照明之下，開始了身體接觸和愛撫，隨後即展開肉體搏鬥，先是女方挑釁出手，而後男方出拳還擊。他們的肉體頓時轉化為獸性後，便處於喘息顫慄

的交戰狀態，再沈寂一段時間，肉搏交戰後又轉化為性愛交媾，一來一往之間的交替動作，瞬間分離又合為一體，最後，在另一道光束的照射下漸漸化為雲煙。

克里斯·康寧漢從解剖學書籍中得到創作靈感，作品結合艾費克斯雙胞胎（Aphex Twin）的音效，鏡頭帶著詩意與詭異的氣氛，仔細刻畫男女肉體的碰撞，直接而大膽地將具有強烈意識的性與暴力美學凸顯出來，視覺聳動之餘，給予肉體愛慾最大嘲諷批判。



## 第九節 結語

綜合上述，克里斯·康寧漢的視覺語言成功地結合實驗音樂與流行音樂，他在愛情、性、冒險、奇遇、浪漫、享樂、奇蹟等流行文化的基調中，豐富了作為傳播媒介指南的晴雨錶，也拓展了個人獨特的影像美感。

以流行音樂與視覺藝術密切的結盟關係而言，其內部思想事實上蘊藏著創新的冒險精神，其現代性基本特質也早已和傳統處於決裂狀態，此觀念和博德萊（Charles Baudelaire, 1821-1867）在探討現代性過程中發現了絕對美與相對美，他對現代性的詮釋理念，包括（一）與傳統斷裂及創新的情感、（二）將當下的瞬時事件加以英雄化態度處理、（三）將瞬時出現的關係具體實現於自身之中。此三種觀點，基於「當下即是」的剎那，瞬間的唯一性使永恆的意義性在現實中呈現，也就是說，現代社會的流行文化所表現的「瞬間即是」結構，表明流行文化的確成為現代社會的精神體現。

在當代藝術表現的多元媒材中，克里斯·康寧漢跳脫一般人對影音結合流行音樂的偏見，不僅有效處理聽覺的節奏感和視覺張力的震撼性，此外，他的錄像藝術表現內涵，不僅形

塑了個人風格，也開創了流行文化中所屬的現代性創造力。什麼是現代性的創造力？最後以米歇爾・傅科（Michel Foucault）的話語作為結尾，他說：「要具備真正的現代性態度，並不在於使自身始終忠誠於啟蒙運動以來所奠定的各種基本原則，而是將自身面對上述原則的態度不斷更新，並從中獲得在創造的動力。」

（原載於：藝術家雜誌，第 361 期，298-305。2005 年 6 月）

## 第八章 荒謬幻象中的黑色幽默—湯尼·奧斯勒的錄像藝術

撰文/陳永賢

### 藝術家小傳

1957 年生於美國紐約的藝術家湯尼·奧斯勒 (Tony Oursler)，1979 年畢業於加州加利福尼亞藝術學院後便從事藝術創作，並任教於波士頓馬薩諸塞學院。他的創作形式包含繪畫、雕塑、錄像、表演、以及投影裝置，曾參與多項國際性展覽，包括德國文件展、惠特尼雙年展、里昂雙年展、雪梨雙年展、聖保羅雙年展、伊斯坦堡雙年展等，作品亦被廣泛收藏於美國、歐洲和日本等地。

特別一提的是，湯尼·奧斯勒的錄像作品經常採用投影於物件上，尤其是自製的人偶臉部，再藉由物件與空間裝置效果，讓布偶展現栩栩如生的喜怒哀樂表情，刻意凸顯現成物具有生命的視覺張力，其表現手法深獲觀眾喜愛。

### 第一節 影像創作鬼才

出生於文學家庭的湯尼·奧斯勒 (Tony Oursler)，自小受到父母親的薰陶而對文藝創作產生興趣，曾於大學時期受到約翰·曼德爾教授 (John Mandell) 對觀念藝術授課內容的影響，開啟他對素描、繪畫的練習外，也嘗試將創作連結於日常生活中電視媒介與戲劇表演的思考，進行一系列以錄像、繪畫、劇場、表演等相互結合的創作表現。

剛開始，湯尼·奧斯勒的作品即採用幽默、詼諧、調侃、荒謬的手法，與手繪道具或背景融合，產生一種人工式的稚拙趣味。而他的錄像作品，則大量以人像的頭部作為主題，採用裝置方式將這些投影物件轉換為有趣的畫面，如布娃娃、白色物體、日常所見的器皿，結合真實影像投影和現成的物體表面，有時它們被壓在沙發底下、椅子上、彈簧墊下、衣櫃內部、天花板上，甚至置放黑暗的角落裏，這些影像雖然搭配於物件的原始材質，卻能在藝術家細心安置下而展現栩栩如生的表情。

有時，為了表達這些人物的內在情緒，湯尼·奧斯勒特別加入聲音效果，如低沉的抱怨聲、乾澀無力的求救聲、楚楚動人的哀嚎聲，或是百般無奈的呻吟聲，讓原本沒有生命的玩偶，頓時間化身為具有靈魂般的軀體，賦予它們一具動容的生命個體。

湯尼·奧斯勒利用錄像的媒材優勢，將尖端科技產品結合於人性思維，以模擬人物的技巧

創造出虛擬人物般的布偶，讓人們從視覺、聽覺、觸覺等方面感受到這些無生命物體的存在，其充滿想像力的思惟不僅豐富了個人的創作語言，也引起觀眾的興趣和共鳴。若依他的創作歷程來看，約可區分為四個時期，分別為：第一時期（1985~1989年）的劇場繪畫，第二時期（1990~1994年）、第三時期（1995~1999年）的影像裝置，以及第四時期（2000年以後）的戶外影像作品。

## 第二節 劇場概念與即興演出

湯尼·奧斯勒的第一時期（1985~1989年）以劇場表演的概念為思考，結合自行製作的舞台佈景和簡易道具，有時加上演員的肢體動作，成為此時期實驗與趣味性濃厚的作品特色，其作品如《脆弱的子彈》（The Weak Bullet）、《獨行俠》（The Loner）、《崇高的惡》（Grand Mal）等，均是仰賴繪畫佈景、劇場道具所組構的創作模式。

因此，他試圖瓦解一般人對於視覺藝術的形色要求，不僅凸顯遊戲性質，也強調劇場概念裡的聲音與肢體動作，兩者相互襯托而延伸立體繪畫的概念。例如，在他自製的小劇場空間，雖然沒有華麗的佈景與燈光，湯尼·奧斯勒以自編自導的方式，將時下發生的新聞事件，特別針對電視文化、宗教道德等題材加以發揮，融入劇情故事並提出批判和質疑。

雖然這是從劇場概念出發的創作思考，除了展現手繪技術與空間佈置的能力外，這類作品並沒有一個固定的腳本。作品呈現時，有時他會從佈景框外走進和友人聊天，有時從窗戶探出頭來比出中指，嬉笑聲中完全沒有合理的劇情，也沒有特定的舞台走位。這種即興式的構成概念，如一種無厘頭的身體對話，以嬉笑怒罵的態度和行為來敘述一些當下的流行文化，進而在打鬧聲中傳遞他屬於個人式的幽默與嘲諷語言。



### 第三節 人像投影與觀看心理

湯尼·奧斯勒第二個時期（1990~1994年），從上述實驗性的思考中獲得靈感，他除了運用簡易道具及現成物，加上塗繪式的平面視覺外，也開始結合錄像投影的媒材。一開始，湯尼·奧斯勒突發奇想的運用他自己的臉部表情，投影在咖啡廳或商店的窗戶中，突然出現的臉部特寫影像，使路人產生一陣錯愕與驚嚇。後來，他無意間發現「人們往往被面孔所吸引」的現象，因而朝著投影人像與結合現成物的概念進行創作。



通常湯尼·奧斯勒會將事先剪接好的臉部影像 投影在他所製作的布偶臉上，然後再利用現成物，例如椅子、床墊或電視機等日常用品壓在布偶的臉上，配合影像人物臉部表情及說話的聲音，進而對觀者呻吟、哀嚎、謾罵或說教，如此投影出來的詭異氛圍以及聲音效果，乍看時心裡會有一種不自在的感覺，一段時間後卻又被這些假人所呈現的情境所吸引。這段時期的作品，如〈有螢幕的模型人〉( Dummy with Monitor , 1991 )、〈X 模型人〉( X Dummy , 1993 )、〈白人垃圾〉( White Trash , 1993 ) 利用穿衣人偶的頭部、手部放置小型的電視螢幕及影像投影，製造現成物與真實圖像之間的對比關係；而〈哭泣的娃娃〉、〈歇斯底里〉( Hysterical , 1993 )、〈恐懼症患者〉( Horrericot , 1994 )、〈恐懼〉( Horror , 1994 )、〈逃走〉( Getaway #2 , 1994 ) 等作品，則加入了人的內在情緒，將哭泣、憂慮、恐懼的表情訴諸於布偶的臉部，加上它們發出一些若似哀嚎求救的訊號聲，讓人產生一種心理上的移情作用，感受這種戚戚焉的處境。再如〈花束〉( Flowers , 1994 )、〈器官玩弄〉( Organ Play , 1994 )，是將影像投影在一束花朵和一個玻璃器皿上，藉由現成物媒

材與圖像轉譯手法，達到物件的擬人化效果。

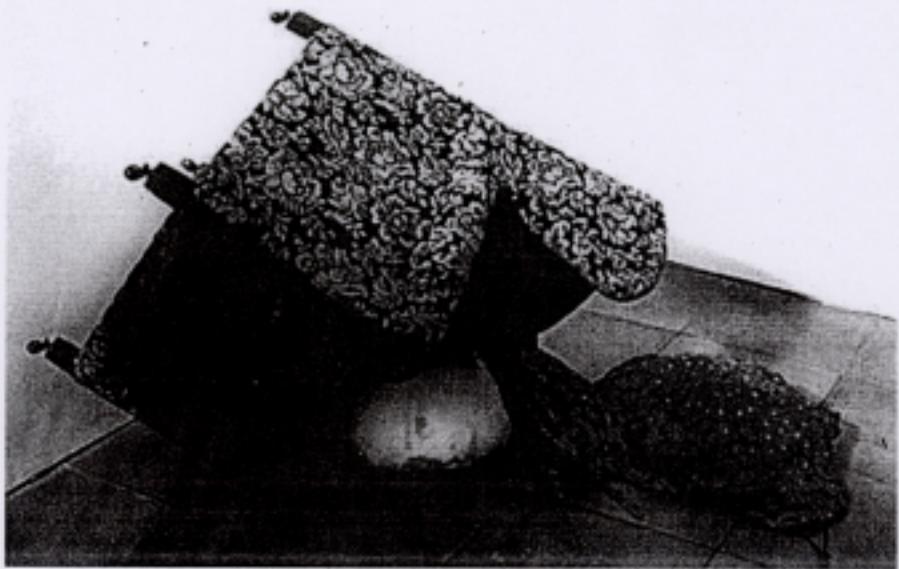
影像投影於人偶或物件上的方式，是湯尼·奧斯勒擅長錄像創作的標誌，如一個身穿花朵布紋的布偶被騰空架在一根支架上，像是動彈不得的求救樣貌，端詳許久，原來這個被投影的男性臉部，不斷地釋放著歇斯底里般的話語，配合著他的表情反覆講話的動作。換句話說，湯尼·奧斯勒藉由人像投影、日常物件加以拼湊，形成一種看似合理卻特殊的詭異現象，從觀賞者的視覺心理層面來看，雖然目睹這些誤以爲真的現象，乍看之下不免產生突然、驚訝的表情，仔細端詳之後才發出陣陣的會心微笑。

#### 第四節 誒諧逗趣的影像語言

湯尼·奧斯勒的第三個時期（1995~1999年），從布偶或模型人的製作上繼續推展，進而延伸投影與空間之間的氣氛掌握，他也特別注意到一些細微的問題，如何讓原本無生命狀態的現成物擁有它們的精神？如何使讓它們在特定空間裡產生彼此的呼應關係？

他在〈護衛隊〉（Escort，1997）作品中把人偶放置在行李箱中，藉由開啓的箱口和投影機一併呈現，而〈憂愁者〉（Troubler，1997）則將兩具紅藍色人偶，彷彿是一對情侶般並坐於牆面的木板上，透過彼此爭執的表情對話，便可判定它們存在某些爭執或心情上的不愉快。接著，湯尼·奧斯勒嘗試讓語言、聲音加入影像與空間裝置之中，如〈眼睛〉（1996），以十顆眨眼的圖像投影於圓形的球體上，整體用眼球來構成此空間裝置；〈哲學家〉（1996）則以一對布偶，彼此你一言我一語，參透辯論玄機；〈發言的燈〉（1996）則採用日常實物，製造一個會說話的燈泡影像。

之後，他在〈詩人計畫〉（The Poetics Project，1997）以裝置的概念，製造多重影像與多彩燈光的效果，模擬詩人的內心情竚；〈骷髏頭與靜物〉（Skulls and Still Lives，1998）則特別以一個大型的白色骷髏頭雕塑爲主體，把投影的色彩安置於物體表面上，因而讓慘白平淡唇的骷髏頭，頓時產生豐富影像。而〈公牛的蛋蛋〉（Bull's Balls，1997），則是在圓形透明的玻璃器皿中置放著動物的器官，最特別的是，公牛性器官在福馬林容器中顯得清晰可辨，不過投影出的影像卻是一個人類嘴巴，此影像不偏不倚地投射在器官上，像是這只性器官開口講話的模樣，其支支吾吾自我泥喃的畫面，顯得十分唐突而逗趣。



## 第五節 空間裝置與影像張力

湯尼·奧斯勒的第四個時期（2000年之後），似乎有意與戶外場景結合，藉以探討時間與空間、影像與裝置之間的關係。在此之前，他的作品幾乎都是在美術館或畫廊等室內完成，2000年之後，湯尼·奧斯勒把他所做的臉部圖像獨立出來，直接將影像投影在城市建築、人行道樹木，甚至橋墩、電機板主體等戶外空間。此外，他也竭盡心力尋找更合適的器材，以發揮投射明度與質感，原先從一個在室內的影像裝置，慢慢轉變為戶外大型影像，採用的器材不只是電力的問題，也要求更高的技術來克服創作所需。因此，其投射的規模最大甚至到整座山頭，這時投影機不再只是單槍投影機，而是選擇雷射投影，這種高效能的投影法可以在有光害的地方使用，使影像呈現更具良好的視覺效果。



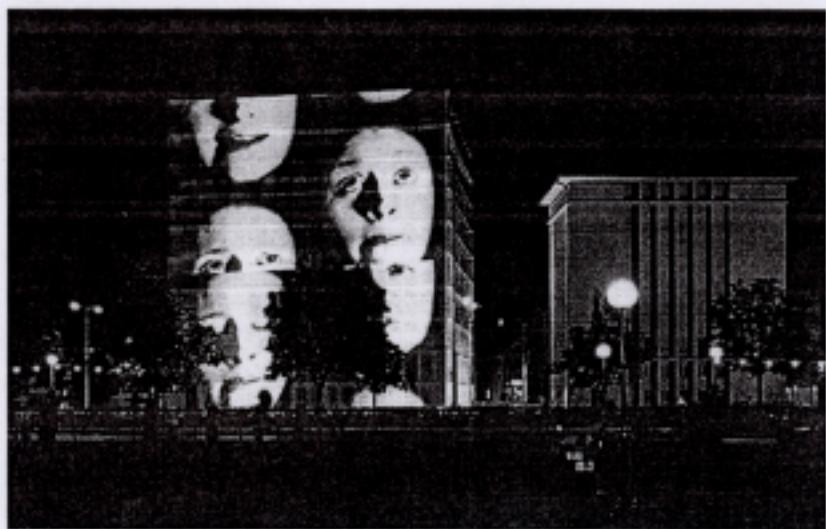
他的作品〈有影響力的機械〉(The Influence Machine, 2000),即是發表於紐約麥迪遜廣場公園(Madison Square Park)和倫敦蘇荷廣場(Soho Square),以此特殊的戶外廣場作為場域,以女人的臉部圖像投影於戶外的樹葉上,彷彿幽靈乍現的情景,樹稍隨風飄動時,臉部五官的影像也隨之移動,讓人再度感受湯尼·奧斯勒所製造的幻象,一種介於虛擬與漫遊者的夢幻心情。此種虛擬夢幻效果,亦可於〈穿越眼洞〉(Through the Hole, 2000)中發現,他以木製的桌子作為展示台,桌上玻璃容器內的蛋形物卻呈現人物五官,投影人物不時眨眼喊叫,雖然是博物館的展示台,所展示的內容卻誕生突兀性的視覺衝擊。

更具挑戰性的戶外空間裝置,無非需要考慮天候問題,然而在湯尼·奧斯勒強烈企圖心的創造意念下,他把樹葉、煙霧、外牆當作白幕的投影對象,一改室內空間佈置的作法,讓錄像作品更貼近人們的生活。當觀眾不經意路過而看到這種影像表達,不免停下脚步,仔細欣賞這種宛如愛麗斯夢遊般的人造仙境,想像著精靈一同遊歷的趣味,充滿無限遐思。

## 第六節 荒謬幻象的視覺結構

綜觀湯尼·奧斯勒的創作歷程,他從繪畫佈景、簡易道具、錄像媒材到多媒體裝置,每個時期都留下實驗性的嘗試,進而結合這些元素製作出獨具代表性的創作。此外,其作品呈現的方式看似簡單,甚至毫不保留地顯露投影器材或線材的擺放位置,而視覺效果總能在突兀的察覺狀態下,觀賞後令人產生莞爾而留下深刻印象。

布偶、模型人、人像等視覺符號是湯尼·奧斯勒經常使用的元素,而啜泣、呻吟、自語的聲音亦是他作品中不可或缺的因子,此兩者結合錄像投影的特色直接反應在他的作品呈現,逐漸成為獨樹一格的個人風貌。



就其創作語言來說，除了表現技巧有別於一般的錄像藝術外，其思考模式也具有一種獨特的個人式觀想。為什麼他的視覺符號如此不同？其幽默詼諧的表徵下，具有什麼樣的創作內涵？試分析如下：

(一)去除影像既有的框架：一般人認為，電視螢幕或投影出來的影像具有固定邊框，這個螢幕框架讓觀眾能夠自然地產生聚焦，進而與影像內容產生共鳴。湯尼·奧斯勒則採用逆向思維，他不僅突破映像管的框架，也將錄像作品直接投射在物體上，藉由物體的表面造形、體積，承載破除方框限制後的影像實體，使動態化的視覺體驗更具活潑性格。

(二)以物映物虛實表現：投影介面是錄像藝術的一大特色，然而在非暗即白的空間和螢幕上，即是講究良好品質的投影效果。然而，湯尼·奧斯勒採用轉注手法，把材料簡單化、結構單純化，也把影像直接轉移到自製的形體上，藉由具像實體的外貌再次延異為影像特徵，賦予媒材一種特殊的傳遞任務。

(三)動漫形式的視覺語言：湯尼·奧斯勒作品中具有及其強烈的動漫特質，一如他經常採用兒童式幻想，在天真浪漫的情境中製造黑色幽默，在其對比明顯的形色搭配上，處理各式夢幻情境，而隱藏於作品背後的特質，即是以這些童真趣味，來挑戰既定的社會價值觀。

(四)感性的荒謬劇結構：湯尼·奧斯勒尤其擅長將不搭調的、與一般觀念脫節的影像組合在一起，如同法國作家卡繆 (Albert Camus) 在《薛西弗斯的神話》(The Myth of Sisyphus, 1942) 一書中的「荒謬」(Absurd) 哲學，拒絕以傳統理智的手法反映現實生活，而是將冷酷的、不可理解的生活問題，用強烈的諷刺技巧直接表現。換言之，他摒棄傳統視覺結構和表達情節上的邏輯性外，反而以輕鬆詼諧的形式、象徵暗喻的方法，傳遞著嚴肅的悲劇主題，令人再三回味。

(原載於：藝術家雜誌，第 365 期，302-309。2005 年 10 月)

## 第十章 點燃情緒與情感的驚爆點—山姆·泰勒-伍德的錄像藝術

撰文/陳永賢

### 藝術家小傳

1967 年出生於倫敦的藝術家山姆·泰勒-伍德 (Sam Taylor-Wood)，1990 年畢業於歌德史密斯學院，1997 年獲得威尼斯雙年展最具潛力年經藝術家獎，1998 年入圍英國泰納獎，曾於東京、紐約、西雅圖、華盛頓、巴黎、巴塞隆納、馬德里、倫敦等地舉辦多次個展，現居住於倫敦從事專業藝術創作。

山姆·泰勒-伍德早期從攝影創作出發，之後致力於結合攝影和錄像的視覺美學，她的創作理念與思考主軸是以人們的情緒和內心感受為主，將圍繞在日常生活上的人類行為，經由細膩心思和抽絲剝繭般地影像處理，揭露人們情感脆弱與情緒抒發的內在層面，被英國藝評家譽為「充滿感情創作的女性藝術家」。

### 第一節 充滿感情創作的藝術家

山姆·泰勒-伍德 (Sam Taylor-Wood) 是英國當代傑出的藝術家，她特別喜愛使用攝影與錄像的創作手法來表現不同的人物形象，藉由機械化的攝錄像器材來捕捉人們脆弱的心理狀態。她常將鏡頭下的人物安排在一個特定的情景中，以個體形式投入私密的情感世界，或者將人們的情緒關係帶入一種迷戀與破碎之間的邊界，甚至處理個體處於孤立情境的狀態之中，這種屬於內在情緒管理的表徵是耐人尋味的，猶如藝術家在創作自述中談到：「我對情感事件如何開端，以及人們如何探索不同情感和精神寄託的方式，他們彼此間的關連和環境因素等種種問題，特別感到興趣，也企圖探索其中難解之謎。」

1993 年，山姆·泰勒-伍德在攝影棚裡拍下一張自拍照而曾引起廣泛討論，她原先穿著圓領衫、牛仔褲，搭配臉上的墨鏡。拍攝時，順手褪下牛仔褲至腳踝處，圓領衫上也刻意書寫著性愛文字如 Fuck、Suck、Spank、Wank 等，因而，這張如同鏡面反射般的影像，在半裸露身體與情色字眼的挑釁過程裡，反應出藝術家潛意識裡有意將人物表情與環境產生對比，塑造出一種弔詭的氣氛。之後，2001 年，山姆·泰勒-伍德再度為自己拍下和先前相彷的立姿肖像，這幅〈筆挺西服和野兔前的自拍照 X Self Portrait in a Single Breasted Suit with Hare〉，她站在室內白色的大門前，穿著黑色西裝、白色襯衫與球鞋，左手握住拍照器，右手抓住一隻野兔的軀體，形成一種不可名狀的突兀氛圍。事隔八年的兩張自拍照，雖是同一位主角卻有著不同的心情，前者顯現出一種無懼無憂和無所謂的駭俗作風，

後者則透露出一種自信與肯定的狀態（野兔可視為向藝術家波依斯致敬的解讀方式來看），兩相比較，即可看出作者刻意安排的影象語言和調侃趣味。

因此，山姆·泰勒-伍德在現代影象技術的幫助下，她將一種難以言狀的心理感受傳遞出來，透過個人與他人的肢體語言，轉換成另一種概念化的精神寄託。換言之，不管是在全景攝影對凝聚瞬間的掌握，或是錄像作品的節奏鋪陳處理上，山姆·泰勒-伍德將創作視為一部電影的情節，其創作內容是必須製造某些緊張時刻，以帶給觀眾驚奇、驚訝的感受。因此，她特別採用一種鮮明且強烈的人物個性，尤其是人物性格中帶有歇斯底里、焦慮、狂喜、驚詫和破滅性的精神狀態，適切地反映出人世間種種的脆弱與不安。



## 第二節 悲喜、驚奇與迷戀的精神狀態

探討人格特質，不免提到佛洛伊德對於人格的結構分析，包括本我 (id)、自我 (ego)、超我 (superego) 等三部分，從個體與生俱來的一種人格原始基礎開始，到自我的出現所必須面對及處理外在現實世界的需求，乃至超我功能中不被社會接受的衝動或攻擊等因素，均可使「理想自我」(ego-ideal) 無法實現而遭受扭曲。也就是說，本我的初級歷程是一種「純粹的精神現實」，它對客觀現實沒有任何概念；而「次級歷程」，是一種現實的想法，控制認知及智力等高級心理歷程；超我則是來自社會環境中經由獎勵與懲罰的歷程而建立的傳統規範。由此，這三部分交互作用所產生的內在動力，支配了個人的所有行為。

假如，這三部分的其中環節產生變數，是否意味著某人的人格特質也有差異性的情緒反應？山姆·泰勒-伍德藉由全景攝影的人物安排，其影象閱讀的方法有如中國傳統的卷軸形式，隨著三百六十度的場景而步步推移，猶如劇場情境下的聚焦效果，而人為的角色鋪陳與情緒關係，在在反應出每一主體的共構概念。她的《五種革命者之秒數》(Five

Revolutionary Seconds, 1996) 系列，分別在公寓住所的內部空間，營造出人們彼此間的神情反應與衝突，有的人物靜坐在沙發上閉目養神、有的側坐在迴旋樓梯上沈思冥想、有的在餐桌前顯現爭執場面、有的以一種無所謂的表情凝視著鏡頭、有的甚至於無視旁人存在而以裸露身體搔首弄姿，凡此百般姿勢種種風華盡收於此環場式的全景影像中，逐一細訴著差異的人格特質。再者，她的〈自言自語〉(Soliloquy, 1998) 系列，將作品分為上下兩個部分，上端以單格影像主導現實世界裡的人物樣貌，下端則以全景影像拍攝出如同夢境般虛幻而離奇的現場事件，有時亢溼、有時詭異、有時驚聳，現實和潛意識的影像相互交疊，令人無法分辨當下所處的分界點。

錄像作品方面，山姆·泰勒-伍德將人物特有的神經質性格表現的更為淋漓盡致，例如〈歇斯底里〉(Hysteria, 1997) 是以少女變化多端的情緒為主軸，少女臉部表情時而驚喜、時而悲憤、時而號啕啜泣，藉由五官作用展現出喜怒哀樂的面貌，是否喜極而泣或悲從中來，其豐沛感情自然溢於言表。

相對於感官表面上的情感，〈雷龍〉(Brontosaurus, 1995) 則呈現一種處於自我封閉世界中的滿足需求。山姆·泰勒-伍德將畫面設置在一處閣樓空間，以定點定焦的拍攝手法，使觀眾能夠專心觀看閣樓中的人物表情，是怎樣的人物主角吸引眾所目光？藝術家安排一位男子聆聽音樂的神情和動作，這位男子在閣樓一角，頭戴耳機，赤裸身體，彷彿是隨著音樂節拍而舞動肢體，其動作由靜緩、躍動、旋轉到左右開弓的前趨與後移姿勢，因專心一致而忘卻身旁雜務。盡情的舞蹈動作下，觀眾不自覺地也隨著舞者愉悅的情緒而敞開胸襟，任其跳躍身影而放開心情。不管影像中的人物是否真正聽到音樂，這種自得其樂的幸福，顯然是無法被預測的。



### 第三節 時間錯位下的人物性格

面對壓抑性格，你要如何處置？生活上的各種處境難免產生焦慮，佛洛伊德以臨床經驗歸納出七種常見的徵兆，包括（一）轉換反應（如歇斯底里）；（二）恐懼反應；（三）抑鬱；（四）妄想；（五）離解反應；（六）強迫觀念；（七）強制行為等，這些都是壓抑或焦慮過渡的後遺症。

面對突如其來的空閒？你是否感到手足無措？山姆·泰勒-伍德的〈殺時間〉(Killing Time, 1994)，以四幕的錄像裝置呈現一種面對空閒時的焦慮感。在德國歌劇的配樂下，螢幕中的四個人物看起來似乎和此歌劇有所關連，實際上一點也不，他們正以窮極無聊的態度打發著時間，恨不的時間可以快速流轉，因為他們實在不是善於自我獨處的高手，對他們而言，這是一種虛度的煎熬。這件作品，可以看出人們的情緒以及他們熱情地表現與自己獨處的態度卻適得其反，反而展現其一種筆墨無法形容的焦慮，這種處於真空狀態般的被動姿態和時間流逝相互競走著，自我獨處「殺時間」像是球體環繞運轉一般，始終沒有終點，也像是一個無解方程式，靜默地等待他人的解答。

相對於單人空間的思緒，兩人以上的口角糾葛就顯得複雜許多。山姆·泰勒-伍德的〈愚弄的模仿〉(Travesty of a Mockery, 1995)，以兩個螢幕分別投影一位男人和女人相互爭執的場面，當女人在廚房烹飪之際，突如其的一陣爭吵劃破週遭的寧靜，一時間，男女兩人開始了他們的口舌戰爭。因為兩人憤怒的情緒，波及背景中的雜物，不一會兒從空中飛來碗盤、刀叉、蛋糕，甚至男人把女人拖曳其身體到另一個螢幕上的視覺範圍，肢體糾紛此起彼落，好不熱鬧。

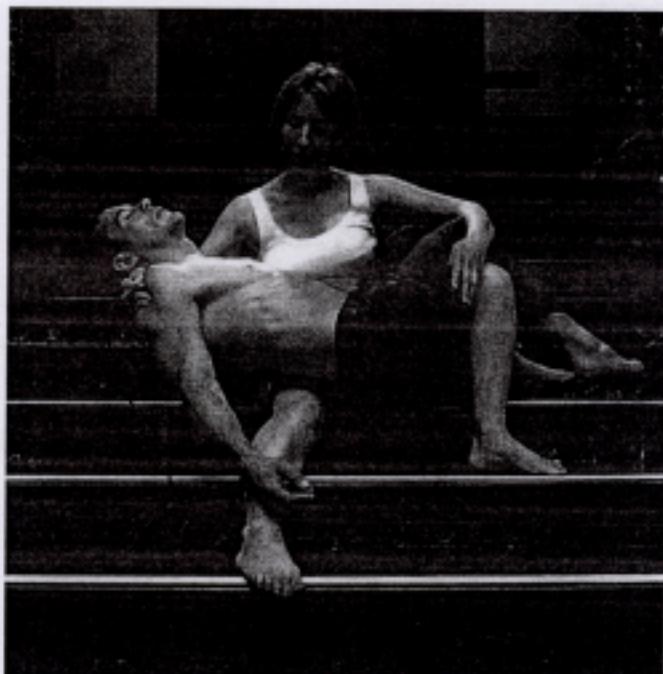
另一件作品〈亞特蘭大〉(Atlantic, 1997)，山姆·泰勒-伍德從小說題材得到靈感，三個投影螢幕中顯現一種強烈的戲劇結構，由極度失望的女人、神經質的男人，兩者藉由雙手、緊張情緒共構出身處飯店內的激動和顫抖，表現一種失常、帶有神經質的精神狀態。

此外，在〈承受關鍵〉(Sustaining the Crisis, 1997)的雙幕作品中，影像以男子臉部特寫對應著女子走路的畫面，凸顯另一種無聲狀態下的緊張氣氛。這位女子沿著一條平凡的城市街道向前走來，她裸露腰部以上的身體，坦露著豐滿的乳房，注視著鏡頭沿路快步走著，而對面的一個螢幕則是一位年輕俊帥的男子表情，他的臉龐卻充滿著憂傷、敵意甚至懷疑的情緒。進一步來看，或許這可以被視為一種性的報復或修辱儀式，借用莎士比亞的戲劇鋪陳方法，沙姆雷特劇中以時間拉鋸作為隱喻，其中充滿著無限的恐慌，也就是說，男人凝視著不斷行走的女人，之間產生莫名的情緒衝擊，令人好奇的是他們彼此的情誼變數為何？尤其是男子的表情，像是看到鬼靈或夢境中的事物一般，是否是某種不祥的預感？而影像中，女人袒露的身體猶如未知的命運，像是一條無止盡的漫漫長路，頓時成為

顛頽路途上的困境，心神不安的步伐則毫無停歇。

#### 第四節 世俗與神格化的界線

根據佛洛伊德對於排解過度焦慮的解釋，他認為在過度焦慮的壓力下，自我被迫採取極端的防衛機轉，其轉化的特性如壓抑、投射、反向、固著及退化，這些防衛機轉有時是以否認、偽造、扭曲現實來進行，或是藉由人類的潛意識來執行。



因而，山姆·泰勒-伍德在選擇轉化這類焦慮排解的方式上，著墨於視覺凝結於瞬間的語言來闡述這個觀念。例如她的《跳躍》(The Leap, 2001)，以男子裸露上身，高速快門攝取他從樹上縱身跳躍的瞬間，忽然凍結所有的視覺干擾。此時，四周顯得異常靜瑟，寂靜中顯現一股陰沈的弔詭氛圍。再如其《禁止接觸》(Noli Me Tangere, 1998)，在一個長方形的螢幕上呈現一位男性運動員影像，這位擁有健碩體格的男子所展現的姿勢並不是運動場上的體操動作，有趣的是，在藝術家刻意的安排下，螢幕的正反兩面是這位體操選手的倒立姿勢。因此，觀眾可以看到人物的正面表情和背後的身體動作，再仔細觀看，無不被這身結實肌肉和倒立時的喘息聲所吸引，繼續凝視著運動員緩緩冒出的汗珠和上下倒錯的身軀影像。默默喝采時，仍然產生一種詫異，他為何不是一般的正常的視覺影像而是以錯置的方式倒吊於此？

相較於這類世俗性的體態表現，《聖母懷抱殉難的耶穌》(Pieta, 2001)，山姆·泰勒-伍德有意化身為聖母的模樣，輕輕撫慰人世間受創的軀體，她坐在一處台階上，用身體和雙手

的力量抱持著一名赤裸上身的男子，有如聖母撫抱耶穌基督的模樣，用愛和寬恕的表情，解除人間的諸多憂慮和紛擾。

因此，在塵歸塵、土歸土的宿命下，性格與焦慮情緒將隨身體的消逝而煙消雲散，在世俗與神格化的邊界上亦是如此。這種寓言式故事是發人深省的啓示，猶如〈靜物〉( Still Life, 2001 )，盤中的水果彷彿是古典油畫的幽雅構圖，其亮麗的色澤與氛圍是如此矯豔，但是隨著時間的推移而產生些許變化，原本新鮮翠嫩的蘋果、桃子、梨子，緩慢地退去原有顏色，在時間的消長下轉化成腐敗、潰爛、發霉，乃至於消失。這個消退過程，帶有許多緊繃且含糊不清的情緒，也暗諭著操控與毀滅之間的角色關係。

## 第五節 結語

感情豐沛的山姆·泰勒-伍德毫不掩飾地呈現了個人對現實人生的種種遭遇，透過媒體影像的呈現，她更準確地掌握住人際互動時所產生的溫暖、失落、憂傷、喜悅等錯綜複雜的反應，適時反應人生多變的情緒與無奈。

綜觀山姆·泰勒-伍德的攝影和錄像作品，令人聯想到德國作家托馬斯曼的小說與維斯康堤的電影《魂斷威尼斯》，片中描述一位中年落魄的音樂家阿契巴德到威尼斯療傷止痛，卻不幸陷入對貴族少年達秋的戀慕，終至染上瘟疫客死他鄉。這部電影表面上似乎在講一段迷戀而宿命的故事，實際上則將此一看似宿命的故事延伸到美麗與死亡之間的存在邊界，男主角阿契巴德被死神召喚的同時，遇見了今生難得巧遇的至美，於是，模糊了美與死的情愫。

這段遭遇有如哲學家海德格從「必死之人」來探究人生哲理一般，當人們每日渾渾噩噩地「活著」，卻永遠也探觸不到存在的本質根源。以此推測，唯有瞥見自身「必死性」的人，其真切的存在感才有可能從死亡的深淵裏探出真知而被感動。這種感動是因為生命本身既有的奧秘，以及發現生命真相的當下，那一刻，人們所擁有的德性、理智、生存技能等皆然癱瘓，一時間只能靜默感受此片刻的生死照拂。這有如《魂斷威尼斯》影片結尾，阿契巴德在馬勒「第五交響曲」的歌詠聲中，他在海灘上望著達秋絕美的身影而有的垂死前掙扎，心靈超脫哀戚而昇起一種寬慰之情，一個畢生追求完美的藝術家，終能在生命盡頭坦然卸除盔甲，朝向生命的另一終點而義無反顧，這也道盡人生頹美與死亡的意像，竟然如此吊詭，如此短暫。

由此看來，這種頹美與死亡的意像是山姆·泰勒-伍德創作的思考美學，藝術家透過攝影或錄像的美學來傳達人性感情與感官知覺的一面，其作品透露生活情景的敘述性，藉由後現代主義的諷諭性描述，點燃內在情緒與情感的驚爆點之後，不禁要問：什麼是美貌下的

靈魂旅程？在自我靜止的身軀底層，是否成為如夢似幻的場域？脫離人世間的爭執、叫囂、質問，是否能泰若自然地消解其情緒的衝擊？

總之，山姆·泰勒-伍德的藝術，藉由寓言的形式探索人類介於心理和身體之間的雙重疑問，那是人類性格與生命旅程之間的議題，也是一種介於美麗與死亡之間的救贖原罪。

（原載於：藝術家雜誌，第 359 期，376-381。2005 年 4 月）

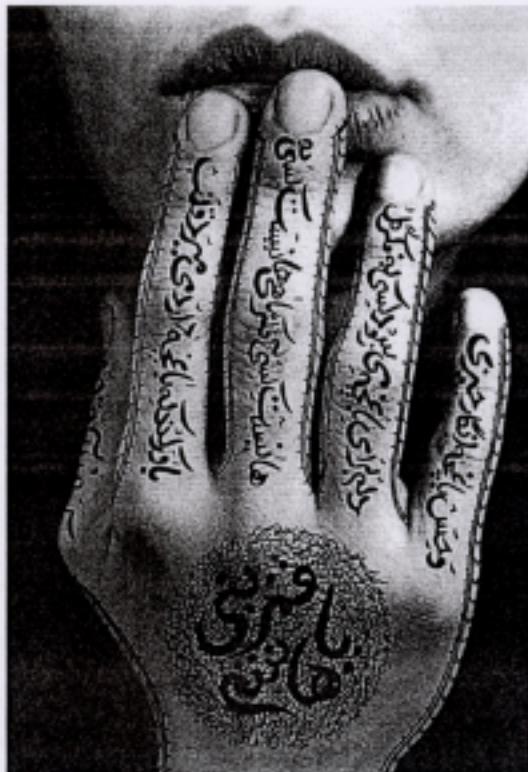
# 第十章

## 席琳·奈沙特的錄像藝術

撰文/陳永賢

### 第一節 席琳·奈沙特的背景與創作類型

伊朗裔的女性藝術家席琳·奈沙特 (Shirin Neshat)，1957 年出生於伊朗奎茲文，1974 年移居美國，1986 年回到家鄉，她的作品於土耳其、摩洛哥、紐約等地拍攝製作，給予全球觀眾一種跨越文化的主題。值得一提的是，在 1978 至 1979 年的伊朗伊斯蘭原教的主義革命卻成了席琳·奈沙特生活與創作的重要轉捩點，1997 年的一次訪談中，她說，伊朗家鄉所發生的巨大變化是她一生中所經受的最大的震動，也因而激發她思考東西方文化、現代與傳統交織的創作動機，她語重心長地指出：「我記憶中的伊朗文化和我現在所見到之間的差異實在太大了，這種變化令人震驚，我從未想像過一個國家會如此意識形態化了的。」( Tedesco 2001 )



在曾經十分熟悉，但現在變得完全陌生的家鄉，所體驗到的感情衝擊成了席琳·奈沙特作

品的源泉，她擅長運用兩部投影機或數個螢幕同時展現同一事情節的影片裝置，作品營造出極其強烈的視覺效果，尤其是男性與女性相互對照的鮮明主題，將電影所具有的特性，加上黑白影像的拍攝手法，其創作表現引起藝術界的一片叫好。為什麼她的作品著重於女性議題在穆斯林文化中的位置和衝突？她說「我把我的作品看作女性主義和當代伊斯蘭的一種視覺表述……這種表述將某種虛構的東西和現實混合在一起，藉此希望告訴人們，現實生活遠比我們所想像的要真實的多……」( Tedesco 2001 )

除了影像裝置之外，席琳·奈沙特的攝影也是獨樹一格，她經常將戰爭的訊息透過文字符號和影像結合，構成一張張動人的作品，如影像中的雙足間夾著槍口，用阿拉伯語寫滿祈福詩句的作品；婦女裹著伊斯蘭大方巾中，臉上填滿一串串文字等，這些介於小說敘述、文件和影像之間的表現手法，著實令人印象深刻。

席琳·奈沙特的作品內容包括攝影和錄像、影片裝置，曾舉辦多次個展，展出地點包括紐約、芝加哥、舊金山、瑞士、威尼斯、巴黎、倫敦等地美術館。她的創作在細膩中帶有強烈且獨特的風格，曾獲第 48 屆威尼斯雙年展的國際一等獎以及光州雙年展等大獎的肯定。

## 第二節 〈動盪〉：雙幕影像裡的傳唱歌聲

在尚未走近這件作品的空間之前，觀眾已被一種令人動容的歌聲所吸引，一種帶有深厚感情為基調的磁性曲風，正引領著現場觀眾進入迷醉的微醺狀態。席琳·奈沙特的雙幕影像作品〈動盪〉( Turbulent, 1998 )，她在這個暗室空間的兩側分別置放大型螢幕，兩者相對立的黑白影片分別顯現一男一女的歌者，藉著影像的鋪陳敘述，觀者緩緩進入歌者的内心世界，直接引發情緒沸騰的共鳴震撼。此作的視覺張力十足，歌唱表現深受觀眾喜愛，席琳·奈沙特也因此作品得到威尼斯雙年展金獅獎的肯定。

這件作品的影片被區分為各自獨立的兩個區塊，同時也區分了男女性別的隔離處境，一邊是男性歌者的演出，由索夏·亞薩瑞 ( Shoja Azari ) 擔綱，他猶如大師架勢般的演出，唱著十三世紀魯宓 ( Rumi ) 所做的歌曲，這是伊朗傳統中神秘曲式的歌曲，處處充滿著熱情激昂與熱血沸騰的曲風。當索夏·亞薩瑞專注歌曲演唱時，他的歌聲如同被釋放出來的一陣旋風般，在一道狂瀑流瀉而釋放出來的氛圍中，唱出深情的内心世界，也讓舞台下的男性聽眾靜心傾聽，而後贏得全場熱烈的掌聲回應。

此空間另一邊螢幕的影片，則由頗具天賦的作曲家蘇珊·黛珩 ( Sussan Deyhim ) 擔任女性歌者，一開始，她身上套著披風，背對著鏡頭不發一語，堅毅不拔的背影在舞台上靜靜等待。當對面的男歌者結束演唱後，她才慢慢的迴轉著自己的臉龐，於空蕩蕩的音樂廳裡唱出孤獨而縈繞於心靈的樂曲。蘇珊·黛珩沒有糾結和規則的音調，對著麥克風，她哼出

嗚嗚、呼噏、號啕、尖叫、嗚咽之聲，她的音調早已脫離傳統演唱的方式，沒有任何語言字句的描述，在複雜感情下所產生的懺哭腔調並揉合著抑制已久的情緒，其聲音的豐富性已非筆墨所能形容，她的歌聲如刺繡般，針針刺入人們的心坎。



事實上，這件作品是針對道德規範和價值標準的制約轉換，特別是女性歌者在伊朗公開演唱是一種世俗的禁規，例如女歌者 Qamar al-Moluk Vazirizadeh 於 1924 年在德黑蘭旅館（Tehran's Grand Hotel）的演唱會就會招來死亡威脅，百般艱困遭遇莫不說明著女性地位受到歧視的窘境。因此，席琳·奈沙特借題發揮，揭露出女性神秘面紗下身體、感官和聲音，以及長期受到伊朗文化的諸多衝擊。

對照於這個原來只允許男性存在的競技場場所，這種公開演唱是屬於男人的領土，然而，在男性歌手與男性觀眾呆若木雞的表情與靜肅場面下，襯托出女性沈默、貞潔與獨具魅力的一面。當女人的聲音出現，如行雲流水般迴蕩盪氣，其自由抒發的真情流露亦豈是饒舌、流言或譖諑不休的窠臼印象所能取代。

再者，性別分離不僅是以黑色面紗遮住女人的臉部，也是一種女人在公開場所的箝制表徵。所謂黑色面紗（chador），是女人覆蓋住臉部和身體的工具，不僅止於宗教的規範，女人的行動亦受到許多伊朗文化的限制，如同中國婦女經過十個世紀綁綁小腳的歷史，或印度婦女使用廉子為了不讓男人看見自己的身影一般，在神聖化或世俗概念下，女人的自由成為時代的犧牲品。

席琳·奈沙特巧妙地以〈動盪〉來描述一個公開場合演唱的禁令，同時也以鏡負節奏的原

始聲音來打動人心，這首女之歌包括著生氣、恐懼，訴願、悲哀的情愫，充滿令人狂喜入迷的強烈感情，也是一首震撼人心的靈魂歌曲。

### 第三節 〈癡迷〉：向遠航者揮手致意

席琳·奈沙特的錄像裝置〈癡迷〉(Rapture, 1999)，同樣的依性別區分為兩個相互對立的影片，兩個黑白影像同時呈現於暗室空間裡。一邊的影片描述男人的世界，一百個男人的動作：他們滾動著地毯，致力於搏鬥、吼叫、推舉重物、搬運、攀爬長梯、擊掌……黑白統一的服裝與堡壘場景，像是男人受到如監禁般的種種限制，長期生活於固定模式的框框裡。

對立於這個螢幕的另一邊則是人數衆多的婦女，她們身穿傳統的黑色衣袍，首先，她們出現在海洋荒野的沙灘上，婦女們正在祈禱、擊鼓、叫喊……鏗鏘有力的聲音劃破四周寂靜空間。其中的六位婦女緩緩地推著木船準備出海，是否準備遠航出征，我們不得而知，在影像陳述的訊息下，婦女們在波濤洶湧的浪花拍打中，她們搖著船槳，逐漸航向遠方……

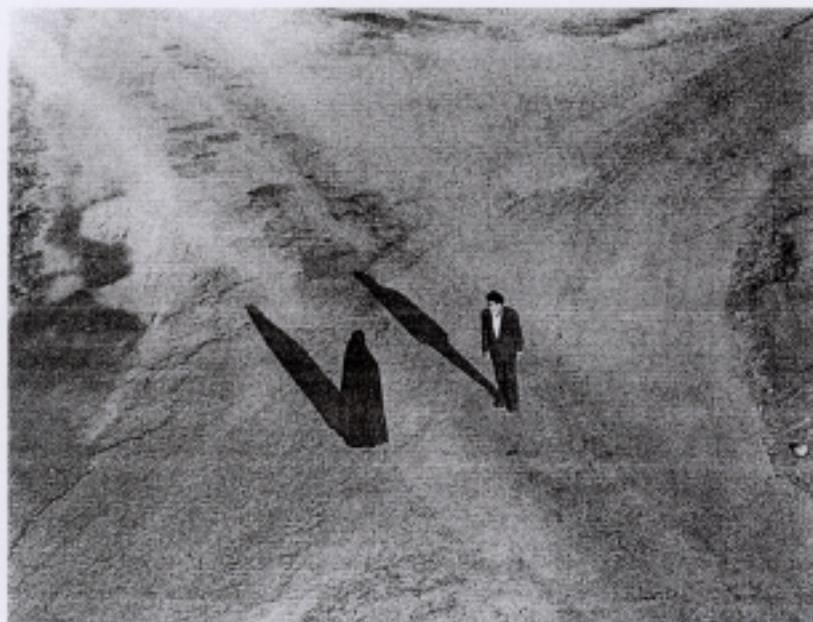
最後，男人在其身後，目視並揮別離去的女人，螢幕上兩種影像構成了極美好的逆轉手法。就伊朗「女主內男主外」的傳統而言，男人才是合法的流浪者，男人應該出外打拼，女人則是家園的守護者。但是，席琳·奈沙特意有所指地圈點出婦女的冒險精神，她們勞力活動的身影並不亞於男性，特別是在傳統觀念與性別錯置並列的情況下，女人被擺置於適當的位置時，有其無可取代的力量。

〈癡迷〉透過一種慶典過程與身體勞動的語言，調侃性別錯位，姑且不論在於錯讀或誤解男性與女性之間迷思，或許這些具有騎士精神的婦女們，她們正賣力地升起介於文化差異、性別認同、壓抑心靈的旗幟，一槳一槳地划出自限制，對守舊者、癡迷者緩緩揮手告別，隨著船隻，前往樂而忘憂的海洋世界。

### 第四節 〈熱情〉：挑戰性別與文化差異的界線

〈熱情〉(Fervor, 2000)是席琳·奈沙特以黑白影片拍攝，用並列式投影螢幕的方式，以敘述手法來呈現男女邂逅的情況。影片中，藝術家很明顯地拒絕運用蒙太奇剪接，刻意回避將男子和女子放入同一螢幕中所產生鏡頭切換的鋪陳方式，同時以雙螢幕播放一男一女的生活紀事，以凸顯兩者的時間與錯位現象，雖說這作品提供觀者另一種觀看的角度，但也似乎隱喻了伊朗現實的政治面貌。

影片開始，鏡頭從高角度拍攝，一位身著白襯衣、深色長褲的男子，以及一位身披黑色長袍、頭巾的女子，兩人分別於各自的螢幕上沿著鄉間小道行走。之後，他們在路口相遇，兩人互相對視片刻後旋即又轉身離開，各自走向自己的路途。對於那片刻的對望眼神，席琳·奈沙特並沒有運用近鏡特寫來刻畫他們的面部表情，仍然運用遠距離的長鏡頭表現他們身體的些微停頓和轉動，表現了兩組互不相見的男女，轉接手法十分微妙。



這種男性、女性並列共用一個空間的畫面，陸續出現在不同的情節遭遇中，我們看到這位男人和女人從同一扇門進入一個祈禱會場，在會場中，他們又立即被一個巨大的黑布幕給分隔開來，男女相遇卻不相見，再次得到肯定但又立即被否定了，有如伊朗現實社會中常見的邂逅情景，等於是女人的黑色面紗阻隔了見面的機緣，席琳·奈沙特即刻製造出一種莫名的壓抑感，留給觀眾一個無限的想像空間。

在這裡，觀眾看到鮮明的性別差異，也可以看出，在抽離宗教信仰後的情境下看到俗事文化如何分離社會空間裡的兩性關係，最後，這兩位男女始終沒有見面。如果《熱情》是作為社群裡出現抽象性的男女，當男子轉過頭來望著遠去的女子身影時，其近景特寫的影像語意彷彿告訴我們，這裏的男人和女人是完全互不關連，而且是被獨立出來的個體。

席琳·奈沙特的作品到處充滿著古典氣氛，有如心思慎密的波斯繪畫，其黑白、無對話的事影片裝置裡默默地注入簡潔的藝術語言，在每一淡入淡出的影像銜接與每一場景交錯的安排上，都具有獨到的精緻與準確性，令觀眾置身於無聲電影的情境中，感受流連忘返的況味。

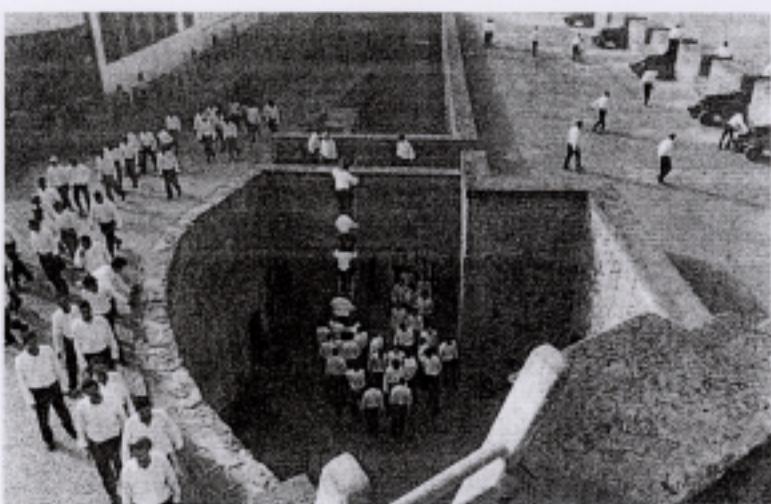
## 第五節 〈通道〉：沙漠盡頭的生命旅程

席琳·奈沙特的《通道》(Passage, 2001)，於波斯灣的沙漠中拍攝，影片關注於那種從宗教角度所理解的生與死的臨界狀態，藉由伊斯蘭獨特的葬禮與下葬風俗，含蓄而真實的表現了女性在穆斯林文化中獨特的地位。

影片中呈現一片漫漫沙地，在此空曠的情境下硬是把時間與空間彼此交融為一體，這片無人的疆界是地圖上的空白，席琳·奈沙特用這種充滿著迷幻般的葬禮，以儀式性的慶典活動作為此影片的主軸，雖然說往生與喪葬代表著消逝的生命，在藝術家的鏡頭帶領下，把通往葬禮的路程逐一記錄，真實記載此崇高時刻中的現實瞬間，包含著既原始又具新、舊、邊緣的伊斯蘭生活種種。

假如把沙漠當作是無人的疆界地帶，那麼這片無人的疆界豈不是一個地理的實體，與社會、政治和美學共同構成的世界？換句話說，它不僅代表山巒、森林、沙漠等充滿神秘、人跡罕見的自然環境，也是那些處於都市深處的荒土和廢墟之中，如邊境、戰地、難民營、垃圾區，甚至包括非法走私的通道；從社會政治層面來看，無人的疆界，也指出第三世界國家的灰色地帶，容納著衆多的勞動人口、貧窮人口，任其面對命運的浮沉，人與人的關係越來越冷漠、脫序，甚至到了可悲的情境，彷彿走到送葬的路徑，讓人感到十分憂傷。

席琳·奈沙特在這片荒野上尋找著素材，進而創造了一個權力的真空地帶，沙漠，一個與現存世界與反向運動的世界，那片空闊、沈默、暫停的土地，如何承受生命之輕？一個荒漠裡的葬禮，容忍人類的孤獨，轉化為穿越時空的渴望，一種永遠無法到達的通道，竟是如此遙遠……



## 第六節 性別、文化與多重螢幕的影像寓言

回教文化豐富了席琳·奈沙特的藝術創作，特別是她對西方世界所迷戀的異國情調予以對等的嘲諷，在深刻地紀錄所謂「東方」的神秘情境下，揭開一般人不會熟悉的傳統激情。因此，藝術家的想像力，製造出多重螢幕的影像陳列，特別是裹著黑色長袍的婦女圖像，她們以武裝的樣貌猛烈攻擊著傳統守舊的伊朗訓規，長期以來，代表伊斯蘭教永恆的識別符號—「黑色面紗」(chadors)，是女權主義者爭脫不了的肉身束縛，也是揚棄不掉的禁令。

然而，身為一位伊朗裔女性藝術家的席琳·奈沙特，毅然從美國返回到自己的家鄉，尋找文化對立下的視覺符號，企圖建構出長久以來的壓抑情緒，不僅是為性別議題提出看法，也為沈默的社會空間提出一種關照。藝術家的關照層面，似乎成為伊斯蘭教義的諷諭，尤其是伊斯蘭基本教義對現代西方的挑戰與反應，致使殖民、後殖民所呈現的現代化是導致這個反應的主因。換句話說，「伊斯蘭的基本教義乃是伊斯蘭共同體(Islandom)的社會群落與政治菁英，面對現代世界產生的制度、概念、理想之反應。」(洪金兼德 2004：363)

再者，相對於這種圍繞於性別與東西方文化差異的議題而言，權充使用「買辦知識份子」(comprador intelligentsia)的假設名詞下(高千惠 2002)，席琳·奈沙特的作品存心模糊回教女性處境，曾遭到藝評家威思霖(Janneke Wessling)直指「令人厭憎」痛評，然而，在全球化與後殖民所引發的文化、身份、政治等問題，其實早就滲入到當代藝術的領域之中，誠如策展人恩威佐(Okwui Enwezor)曾策略性地借用後現代主義的理論為棲生於西方都會的非洲藝術家辯護，認為他們被漠視的原因，正巧也反映出西方國家拒變的自我中心世界觀(劉建華 2002)。

因此，無論是否有言過其實的矯情或「買辦」之爭，回到創作觀點的平台上，席琳·奈沙特的視覺語言總是以自己的血脈為依歸，真實地呈現一位曾經離開母親臍帶而回到其懷裡的諸多心語，其純熟的影像技巧與強烈的視覺張力，透過多重螢幕的影像寓言，申論著性別與文化的議題，她的闡述語彙的確給人一股震撼式的藝術反思。

(原載於：藝術家，第 357 期，359-365。2005 年 2 月)

# 第十一章

## 馬克・渥林格的錄像藝術

撰文/陳永賢

### 第一節 文字符號的詮釋者

馬克・渥林格(Mark Wallinger) 出生於 1959 年，他先後畢業於倫敦雀爾喜藝術學院(Chelsea School of Art)和高德史密斯學院(Goldsmiths College)。他的創作風格擅長使用各種媒材屬性，揉合主題式的意念訴求，成為英國中堅輩藝術家中的佼佼者。

從 1983 年起，馬克・渥林格發表了十餘次的個展，每次的探討主題以泛政治性的諷喻、賽馬運動的迷思、宗教無神論到生命週期的範圍為主，而使用的創作的媒材則包括繪畫、雕塑、錄像與裝置等作品。他曾入圍 1995 年英國泰納獎，並於 2001 年代表英國國家館於威尼斯雙年展中展出。

馬克・渥林格擅長使用文字符號作為創作的媒介，透過這些符號語彙闡述自己的創作理念，1994 年，他特意參加一場民間的反動集會，在遊行隊伍中舉起大英帝國的旗幟，並在旗幟的米字形圖騰中央書寫上自己的名字，隨著人潮的移動，讓這面旗幟與整批遊街隊伍的其它標誌產生一種唐突的對比。接著，他陸續發表〈31 號海茲巷 坎伯新路/坎伯/倫敦/英國/大英帝國/歐洲/世界/太陽系/銀河系/宇宙〉(31 Hayes Court, Camberwell New Road, Camberwell, London, England, Great Britain, Europe, The World, The Solar System, The Galaxy, The Uniberse, 1994)的作品而引起衆人討論。1997 年，馬克・渥林格在個展上也玩起這種符號遊戲，他在畫廊的櫥窗表面，貼了一句大標語〈馬克・渥林格無罪〉(MAEK WALLINGER IS INNOCENT)，白底黑字的強烈印記讓過往的民衆產生好奇，也引起不少遐思，這個人到底扯上什麼官司，必須以醒目的標誌替自己辯釋其清白？藝術家玩著賞罰的遊戲，觀眾有需要奉陪到底嗎？

其實，這是馬克・渥林格使用語言符號的手段，藉由社會上黑白善惡的道德標準去彰顯一個處在紛擾環境中的私人密語，只不過，在有限的視覺範圍下所能提供的矛盾誤差，有多少是屬於真實的程度？相形之下，單純的生命個體處於全球化過渡時期的體制下，是如何容易受到忽略而犧牲。換言之，與其說這是馬克・渥林格對社會體制的嘲諷，不如說這個符號語意根本就是一個玩笑，藉由個體處於無罪無罰的狀態，大膽探索觀眾的視覺反應，

並考驗藝術表現是否可以用隱喻、反諷的句法給予新的定義。

## 第二節 夢幻與失焦的遊蹤

如上所述，對於圖像語法的辯證，馬克·渥林格似乎特別感到有趣。他藉由一張十八世紀自然主義著名畫家喬治·斯塔布斯（George Stubbs）的油畫〈獨角獸〉，進行分解而賦予新意，他在〈幽靈〉（Ghost）的作品，刻意以負片的影像以及黑白反差如X光片的圖像效果，將喬治·斯塔布斯的獨角獸予以複製，藉由牠蹬腳飛奔的姿勢，予以檢視這隻勇猛野獸是否只能在神話或夢幻時刻才會現身，此刻則以戲劇性的象徵手法讓牠重返人間，其寓言式的想像空間，任憑人們恣意馳騁。

再如其錄像作品〈手術台上〉（On the Operating Table），畫面一開始出現手術台探照燈的特寫影像，讓參觀者彷彿是臥躺於此平台的人。一會兒燈亮、燈暗，手術台上端的探照燈從模糊到清晰，清晰後漸次模糊，於重複影像的背後同時出現著低沈噪音「I.N.T.H.E.B.E.G.I.N.G.W.A.S.T.H.E.W.O.R.D...」（剛·開·始·得·時·候·只·是·一·個·字）。燈光閃爍之餘，不免讓人清醒的意識受到干擾，於是，對完焦的視點開始產生迷惑，因為畫面停留在探照燈的特寫時，影像便繼續重複忽明又忽暗的效果。

這種對於視差的感受，使人的視覺產生殘影，如馬克·渥林格另一件畫作，刻意使用紅與藍的印刷色，讓橫向的文字相互交疊，好比你的眼睛永遠也對不上焦距的視覺誤差，退後幾步，你可以辨識出文句的內容是「The eye is not satisfied with seeing nor the ear filled with hearing」（眼睛不滿足於所看到的，耳朵也不滿足於所聽到的），最後你終於認清，這是藝術家製造的錯覺遊戲。

當然，人們總喜歡找尋一個能夠對焦的物體，以及找尋一種容易對焦的方式，猶如駕車時總要依循行進路線找尋目的地一般。但是，在馬克·渥林格的單頻錄像作品〈當平行線遇上無限〉（When Parallel Lines Meet at Infinity, 1998），讓觀眾的視線焦點再度面對另一種挑戰。影片一開始是地鐵行駛的畫面，鏡頭放在駕駛座前端，視線掃瞄著列車出站、靠站以及月台上候車的男男女女。循環前進的影像讓觀者的視野不斷向前，藉這班列車穿梭於倫敦紅線的地鐵風光，然而，這也彷若進入一個沒有終站的時光隧道，重複地停靠與行駛，始終找尋不到最後的目的地。

## 第三節 從遠方降臨的天使

與作品〈當平行線遇上無限〉的漫遊旅程相互對照，馬克·渥林格的〈天使〉（The Anger,

1997) 則選擇以自己的身影參與另一趟遊蹤。他在倫敦地鐵車站所拍攝〈天使〉，畫面裡他親自扮演成盲者的模樣，他帶著黑色墨鏡，隨著雙腳原地移動的步伐，一邊拄著拐杖一邊唱著歌，而此時電扶梯上的旅客成了最好的背景。影片最後在一陣韓德爾的樂聲中，把馬克·渥林格送往頂端，宛如天使飛翔於天際的氣勢，呼應著人間的救贖行動得到了回應。

另一個從天上飛下來的象徵意涵，是馬克·渥林格的錄像作品《入王國之門 X In Threshold to the Kingdom, 2000》。這件作品拍攝於倫敦機場的入境大廳，影片描述成群的旅客在飛機著陸後進入境內的場景，藉由電動門的開啟以及慢速播映的效果，這群彷彿是從天際降臨的天使們正魚貫式地進入人間。在聖歌的唱聲配樂下，他們徐緩的動作在玻璃門前現身，隨即背負行李而漫步揚長離去。

如果回應這些天使降臨的寓言啟示，那麼馬克·渥林格的〈Ecce Homo〉則是另一個人間版的聖像。這個題名為「Ecce Homo」的雕像，原義即是由 Pilate 所說「看啊！這個男人」(Behold the Man) 的意思，語氣中帶有強烈審判耶穌以及讓牠受苦懲罰的意味。這尊人間版的聖像是一個耶穌雕像，以潔白大理石雕刻而成，牠有著一般常人的體態，臉龐表情十分祥和，緊閉著兩眼，雙手貼向臀部後方而被繩索捆綁，雙腳與肩同寬地垂直站立。

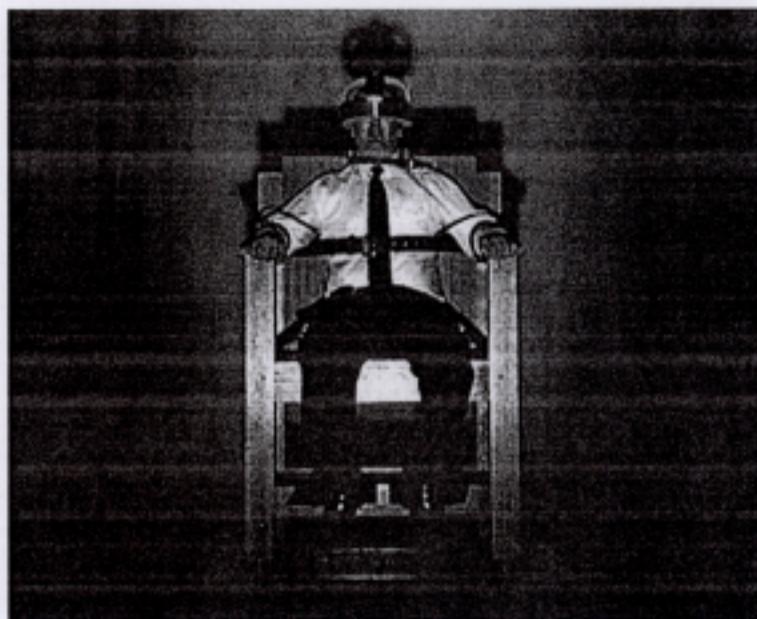
這個潔白的大理石雕像，最早於 1999 年冬天陳列於倫敦特拉法加廣場上 (Trafalger Square) 的左翼台座上，隨後於威尼斯雙年展的英國館展示。有趣的是，相同的雕像出現於不同展示的地點，像是聖潔不可侵犯的神祇，由神界轉入平凡的人間，牠在人潮圍觀中成為人群的一部份。換言之，馬克·渥林格將耶穌聖像的崇高性格轉變為平易近人的塑像，化為一般常人的身高與容貌，悠然地現身於平凡的人間。



#### 第四節 生命救贖的詮釋

馬克·渥林格的〈空間裡的時間與容積〉，以不銹鋼材質翻製守望亭的造形，他引用英國著名電視劇《Dr Who》裡警察局特製的守望亭樣式，這是倫敦街頭常見的小建築。經由媒材的改變，觀眾可以在不銹鋼材質的鏡像表面找尋一種失落的記憶，因為它已不再是進出通報或巡邏警衛的守望亭，而是當下可以覽鏡自照、面對自我的一部機器，同時也添加了一份可以自我省思的意味。

馬克·渥林格的大型錄像裝置作品〈普羅米修士〉(Prometheus, 1999)，以聲勢浩大的陣仗折服所有觀眾。藝術家在會場上設置一個主體區域，經由一扇自動玻璃門開啟後得以跨入諾大的挑高空間，此空間的正面牆上擺放一台電椅，牆壁左右兩邊則貼上巨幅的黑白照片，這兩張影像內容分別是握拳手指，手指背上特別刺有明顯的「愛」、「恨」文字。同時，電動門的入口處也置放著圓形鐵圈，一大一小相互環繞、兩端通電，當觀眾拿起小鐵圈的握柄，可以循著大鐵環慢慢移動，當你不小心讓鐵圈相互碰撞，立刻產生刺耳的電擊聲響，其撞擊的位置，將不偏不倚地落在「愛」與「恨」的邊境。



走出電動門，此空間的四周角落則陳列著電視螢幕，影像內容是一個男人坐立於電椅的畫面。這位遭受欺凌的男人正是普羅米修士的化身，他無辜似地端坐在電椅上，因被皮製繩索捆綁著全身而顯露疲憊表情。現代版的普羅米修士雖然遭受懲罰，受虐時仍吟誦著喃喃詩句，援引自莎士比亞「暴風雨」(The Tempest)的詩歌，他以緩慢且沙啞的聲音，重覆地念著死亡意象：

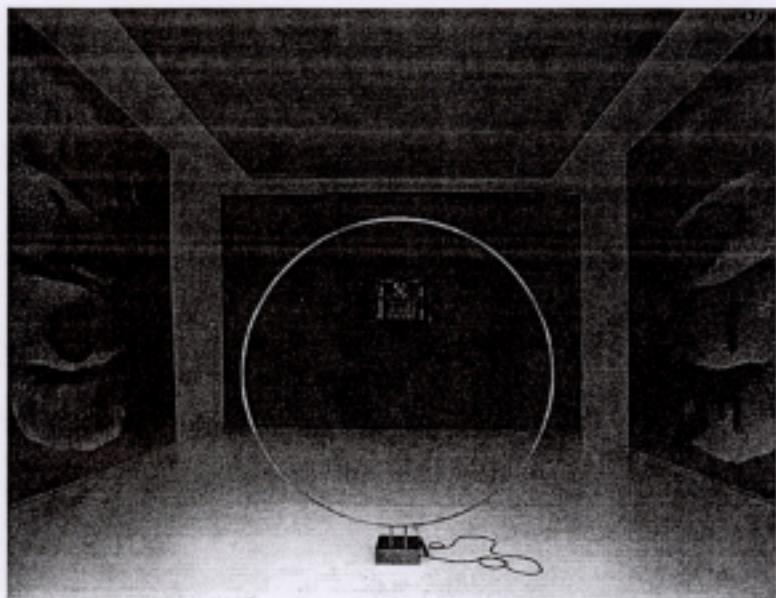
你父親躺在極深的海底 (Full fathom five thy father lies)  
他的骨頭已成為了珊瑚 (Of his bones are coral made)  
而他的眼睛也變成了珍珠 (These are pearls that were his eyes)

希臘神話裡的普羅米修士因為大膽地向天神偷竊火苗而遭受嚴重懲罰，其接受的酷刑是讓老鷹啄食他的身體，直到他的內臟被掏食殆盡，最後折磨死去。馬克·渥林格借用神話的寓言以古諷今，大膽揭露世界末日後的死亡審判，如同現實人生裡對愛恨情仇的複雜糾葛，歷經滄海桑田的你我都可能是這位普羅米修士，最後將面臨著愛、恨的殘酷煎熬。

此外，馬克·渥林格的另一件作品《荒漠福音》(The Word in the Desert, 2000)，他親自到詩人雪萊(Shelley)的墳前，面對墓碑而低頭沉思，宛如一副懺悔模樣。值得注意的是，馬克·渥林格刻意將此影像變成上下顛倒，瓦解一般正常的觀看模式，不過，這也讓人更清晰地看到雪萊墓碑底部的文字，特別是三行引述自莎士比亞「暴風雨」上的短文：

他絲毫沒有褪變 (Nothing of him that doth fade)  
經過重大變遷之後 (But doth suffer a sea-change)  
轉化為另一種豐饒 (Into something rich and strange)

其實，這是馬克·渥林格以冷調的寓言訴諸於影象轉化，他以雪萊落海致死和莎士比亞萬世詩詞情境相互聯繫，加上他自己以盲者素服的形象參加私人悼念儀式，也許是上下顛倒照片的關係，如同預言了生命輪回與名人崇拜，象徵著人間一切功成名就的璀璨光環，歷經浪濶紅塵後終將找尋一處塵土的歸宿，所有的愛恨情仇，也恐怕只是一絲令人懷念的追憶。



## 第五節 結語

馬克·渥林格的作品充滿了多樣多元的媒材，而且也充滿不同的文字符號或象徵意義，在他詭辯詮釋下，引述諸多聖經、寓言、國族意識等觀念，搓揉成為個人的低限風格，然而，其創作理念看似嚴肅，但仔細閱讀後仍可發現其特殊的諧謔趣味，甚至有犀利見血而憾人省思的一面。

綜觀馬克·渥林格的錄像創作，在拍攝與人物搭配下，其鏡頭運用與呈現效果往往帶有一種弔詭的氣氛，的確讓人難以理解其背後的思考途徑。

不過，回溯其創作脈路可以發現，他早期以「英國屬性」(Englishness)的創作觀自居，企圖打破一般種族與階級認同，之後便以多元的種族文化作為題材進行剖析；然而，他也以生命輪回、宗教信念等哲學議題加以延續，從〈手術台上〉到〈當平行線遇上無限〉，企圖顛覆視覺美學的平衡感；從〈天使〉形象到〈普羅米修士〉的裝置，也嘗試以生命美學建構一個發人深省的神秘地帶。因此，馬克·渥林格的弔詭的氣氛，是社會存在的一種迷失現象，也是人世間錯綜複雜的實際面像，然而，藝術家敏銳的觀察與鋪陳手法，倒也為這個弔詭氣氛挹注一到曙光，令人嘆為觀止。

(原載於：藝術家，第 321 期，150-153。2002 年 2 月)

# 第十一章

## 錄像藝術在當代藝術思潮中所扮演的角色

撰文/陳永寶

### 壹、靈光流匯下的焦點—聲音、影像與時間交錯的平台對應

「媒體藝術」( Media Art )或許是一個內容龐大的名詞，舉凡和聲音、影像、平面，以及大眾媒體 ( Mass Media ) 相關的綜合材料所呈現的藝術作品。然而，從一九七〇年代延伸至今的媒體藝術雖是觀念藝術的分支，卻也悄悄地結合錄影與科技藝術的發展，形成另一波在藝術創作上的新類型。

明顯的，這類型作品有一個共通的特色，就是必須透過某種機械或某種媒介物作為橋樑，達到創作者的表現目的。以錄影藝術 ( Video Art ) 而言，藝術家借用了錄影器材擷取聲音或影像的技術，經由視迅、音訊的編輯過程而將錄影帶、DVD 運用在單頻或裝置藝術中；而科技藝術 ( High-Tech Art ) 則是運用電子、電腦、雷射、全息圖、影印、傳真、衛星傳送等科技技術來探討藝術觀念，呈現創作者想要達到的互動或藝術思考的意念。

就創作形式來說，錄影與科技藝術是指媒材上的應用，而不是一種風格。一九六〇年代中期，韓裔藝術家白南準率先發聲，以錄影作品挑戰當時對平面作品的偏好潮流，將聲音與影像結合在一起，一時之間也讓觀眾產生好奇與不解。人們好奇著視迅與音效傳達的不可取代性，確定它是一股蓄勢待發的影像魅力，然而，待解的疑問是，時下興起電視媒體大量傳播的影像和聲音洪流下，如何區分什麼是「錄影藝術」？什麼是「科技藝術」？

帶著一般人對此議題的迷思，德國策展人華安瑞 ( Andreas Walther ) 有意將現實生活可以接觸到的電子或機械媒材，透過藝術家創作與呈現的方式，帶領觀眾進入一個多元有趣的科技藝術領域。

二〇〇一年元月，年輕的華安瑞抱著好奇的心隻身抵達台灣，他以近乎冒險與挑戰的壯志打開創作學習的另一扇窗，因緣際會地拜訪台灣當地各類型展場和相關團體，也在台北藝術大學的科技藝術研究所和宏碁數位藝術中心，找尋他所認為媒體藝術的創作可能。華安

瑞積極的行動與虔誠的態度，迅速擴充在這個領域範疇裡的人脈，因而他開始騎著摩托車到處尋訪藝術家，逐一撥啓如迷霧般「台灣媒體藝術」的層層薄紗。

基於上述想法，華安瑞的實際行動和衝勁，經過沈澱構思後整合為「靈光流匯—科技藝術展」的計畫，幸運的同時獲得台北市立美術館與德國文化中心允諾主辦這項展覽。對於這項展覽的議題，是華安瑞訪台後感受到大多數人對「媒體藝術」的困惑，促使他重新思索何為「媒體藝術」？而透過這項展覽，他希望探討的正也是兩地創作思維同中有異，異中有同的背景考量下，他也試圖「找到好的適當的角度與視野」，看德國和台灣的藝術家如何因著時間、空間的聯繫而促成「科技藝術」彼此的相遇，同時也探討透過科技輔助，殊途同歸地思考藝術跨越學科與疆界的多種可能。

本文透過此項展覽主題，分別以機械/聲音傳達、河流/時間風景、速度/時間記憶等要項來觀察並檢視這些作品；同時也藉助時間和空間的觀點來分析媒體藝術的特色，從而論述錄影藝術與科技藝術在當代思潮中所扮演的角色。

## 貳、機械與聲音傳達

以歷史發展的縱軸來說，最早掘起於一九七〇年代的聲音藝術（Sound Art），即由視覺藝術家或是跨領域的表演藝術者為聲音創作而發表單獨作品，他們通常藉由畫廊或藝術相關的空間來發表這個意念，當然這已排除純演奏性的表演活動。此時期的創作者，自然而然地融合了觀念藝術的思考模式，將聲音概念推展到另類的表現可能。舉個例子來說，約翰·凱茲（John Cage）的〈四分三十三秒〉（4'33''）可以說是一個表現聲音極致與絕對性的代表。凱茲在演奏的場所裡，以鋼琴手的角色進入會場，安靜地坐在鋼琴前四分三十三秒，然後又一聲不響地走下台，這個過程，沒有「正常」的樂聲發出，觀眾期待聽到音樂的心情，最後祇換得一片神秘且寂靜的交感總匯。另一個例子，是有關克里斯·阿波洛吉（Chris Apollo）的〈道歉專線〉（Apology Line），作品裡就透過一條互動性的電話線路，在紐約地區回答播電話者的道歉言語和内心告白。

回到這次展覽的主題。從展場入口處的聲音裝置安排，可以明顯看出策展人有意讓聲音作品和觀眾直接對話，除了視覺陳列的感受外，意圖讓敏銳的耳朵直接接受聲音的刺激，從而進入內心思考，尋找聽覺與藝術形式的共生關係。例如，彼得·西蒙（Peter Simon）的作品〈錫棚〉（Tin Roof），以架設天線的裝置結構，讓觀眾戴上耳機，因為移動位置的關係而接受到不同的音波感應。這個發生作用的「音聲裝置」，以不同天線所接收到的相異訊息而有錯置或錯覺的衝突性，換個角度來說，也彷彿是藝術家與觀眾個別的私語，至少周遭的觀眾並無法得知戴著耳機的觀眾到底聽到什麼。

相對於戴耳機聆聽聲音的神秘感，拉爾夫·施萊柏 (Rolf Schreiber) 的〈活性分子〉(Living Particles) 就以開放性的空間，讓觀眾來回品味生物結構群體的機械裝置和電子音效。施萊柏以模組來串接電子迴路，透過彼此交接的接觸點而發出斷訊或接訊的電子聲音，他說：「令我著迷的是它們簡單而類似的迴路，還有那些所需的材料、能源和複雜的結果。」這樣的電子線路組合，自動產生振動、干擾、回饋的音效反應，像是電子神經細胞網路，逐漸可以蔓延至整個視聽範圍。

此外，對於機械物品的實體呈現與聲音的共生關係，則以湯尼·梅斯托菲克 (Toni Mestrovic) 的作品最為明顯。他的〈立體態勢的變化〉(Changing the State of Matter in Stereo) 透過兩部錄像攝影機和麥克風捕捉住水滴滴落在電熱爐面板上的影像和聲音，觀眾看到實際的器材擺設與透過媒介物的擴音傳達外，並可感受到被局部放大的水滴在炙熱電爐上的蒸發現象。姑且不論其科學實驗步驟為何，就其視聽效果而言，的確帶有一種詭譎不安的氣氛與隨時引爆的情境預言。

當聲音不純粹由聽覺感官接收時，藉由視覺轉換而來的聽覺概念亦有不同的聆聽趣味，比如說安珂·賽德 (Anke Seidel) 的作品以〈音聲介質〉(Vox Media) 為主題，探討兩端與中心位置的距離，晦暗低階影像畫面，似乎模擬著聲音傳達的某種意涵。而堤爾曼·斐薛爾 (Tilman Peschel) 的〈權力機器 1-7〉(Power Apparatus 1-7) 摒除機械聲響的語彙，以幽默的方式拼湊的方式組合某一部分的機械器材，看似新穎的發明物，提供人們一種自由想像的空間，也許其中的組合正是未來式的視聽器材造型呢。

## 參、河流與時間風景

綜觀這個主題展的作品呈現，可以發現一個有趣的現象，華安瑞除了選取時間與速度的作品為基調外，他仍在意識範圍下對於海洋或河流的意像有些眷戀。當然，水流的波浪運動是屬於「時間」游移下顯著的表徵，也是藝術家喜愛的題材之一。

於此，我們看到王浚人的〈淡水河畔〉(On the Banks of Tamshui River) 與吳季瀛的〈雨〉(Rain)，分別藉由淡水河題材，隔岸眺望遠方的晨昏變化或關渡橋下的雨景。作者以觀察員的角度，融入孤獨凝視的情境下，細細品味時空幻化的每一秒鐘，時間移動的脚步像是抽象而抒情的畫作，讓河流與雨水緩緩流逝的符號轉為綽約詩意，有時不免也隱藏著不為人知的感傷情懷。

同樣是以觀察者的經驗來敘述河流海岸所看到的景象，陳永賢則搭建一座可供情境模擬的空間。他的錄影裝置作品〈飛〉(Free Flying)，試圖改變一般人直立式閱讀影像的習慣，讓觀眾「躺下來」放鬆身體肌肉之後，觀賞海邊的鳥飛情形。由於海鳥成群飛翔的不確定，

倒也引伸他對秩序性的質疑，不過，在靜躺的身體姿勢和觀望的瞬間，其實也建構出人與自然的對等關係；然而，人類無法像鳥群展翅飛翔的概念，直接透過影像的憧憬，卻也在靜下心情之後，得到另一種感情移入的詮釋。

接著，對於掌握時間與河流的實驗性，陳愷璜和華安瑞（Andreas Walther）以實際行動來展開時間/影像的對談。陳愷璜的錄影裝置〈海徑——月亮是太陽〉（*La Circonference: Sea Route---Moon is Sun*）藉由航行計畫，從宜蘭梗枋漁港搭船出發，沿途經過海域途徑以不靠岸的宣言，船隻與陸岸保持 1-5 海浬的距離，歷程四十三小時完成繞行台灣本島的行為觀念。陳愷璜藉由船身預設的錄影監視器紀錄航行的過程，再透過錄影裝置的效果交叉呈現日、夜的海水變化與時空交疊的影像。

華安瑞的作品〈悟我在此，費時一小時又四十分鐘〉（...Realizing that I am here...），兩個投影畫面分別是德國盧根島的斌茲（Binz）以及台灣淡水的漂流向晚，位在高緯度的斌茲，夕陽佔據了錄影帶整整七十四分鐘，而比較接近赤道的淡水，只花了三分之一的時間就完成同樣過程。華安瑞說：「在這裡，值得體驗的不僅是不同時間長度下的夕陽，還有不同的光溫，以及兩個戶外空間的氣氛及情調。」

## 肆、速度與時間記憶

談到速度與時間的關係，以「時間和速度」為研究主題的法國哲學家維希里歐（Paul Virilio），簡單的歸納出四種速度，包括「身體新陳代謝的速度、情感的速度、反射的速度、技術的速度」其中前三種都是存在於身體裡的速度，只有一種是人所發明、操控的機械性速度，但在科技時代裡人對機械性速度的使用與感覺卻遠高於身體的速度。

假若以速度切入時間的座標，這樣的觀點來看人們日常生活的片段，總會發現我們經常處於休息和活動等兩個主要部分，也就是說，有時會有短暫停格的現象和移動時間的真實反應同時存在。觀察生活片段的停格，是抒情的一部份，也可說是下一個時間記憶的開始。黃亞紀在她〈隙間〉（*Form the Narrow Passages*）系列的攝影作品中，直接取材住所裡小角落的片段影像，這些場景的物件是平常而普通的視覺語言，然而拍攝背後的動機卻顯得格外重要。畫面提供不起眼的隙縫空間，不僅是停格後的逆向思考，同時也顯露出由孤獨所投射出來的荒誕慾望。同樣的，劉中興也小心翼翼的處理這個有趣的停格畫面。作品〈有人在嗎〉（*Is there anybody in there*）他以數位影像合成的複製與拼貼手法，營造一個看似真實卻不曾真實存在的風景，換言之，當你郵寄給友人一張風景圖像的明信片，對於不曾親眼目睹此風景的人來說，郵寄影像幾乎「真實地」納入收件者的腦海中，這也是劉中興刻意製造出來的詼諧，讓你真假莫辨。

談到生活記憶裡的浮光掠影，該如何詮釋？羅莎·芭芭（Rosa Barba）和迪特林·羅特（Dietlind Fott）分別採用影片記錄的形式來探討這個主題。芭芭的〈物質：客體 X Material Objective〉用兩部十六釐米影片放映裝置，呈現生活片段的種種，其中她也故意安排空白影片像輸送帶一樣，緩緩進入放映機器，猶如進入中樞神經一般，作為時間游移下的片段插曲。羅特的〈光影轉換中的領航員〉（Navigator in a Light Space Modulator）特別採用懸吊的兩個螢幕，交錯投影著男人、女人、飛鳥、風景的片段故事，沒有劇情，也沒有特殊結局，生活描述像五味雜陳的篇章，有時在平常處反而顯得輕鬆。

速度的運行是時間流轉重要的因素，透過移動痕跡的視覺暫留，我們不知不覺迷失於時間計算的過程，同時也被時間調侃。關於時間與速度的視覺影像，瑪西米利安·埃巴赫（Maximilian Erbacher）〈單一空間〉（Monospace）以飛機場跑道上的輪胎擦痕，為超級速度下「飛機著陸」的影像印記而有時間飛逝的感嘆與驚訝。安娜·安德斯（Anna Anders）的〈標靶射擊〉（Marksmen Shooting），八台電視螢幕呈現射擊者姿勢與標靶圖樣，經由對照式的畫面與環繞音效，以「看不見的速度」貫穿人們的思維。同樣是隱藏行為主體的方式，袁廣鳴則以更細密的思考方式，架構一個消失速度的城市意像。他的〈人間失格〉（Human Disqualified）以影像合成的方式製造無人城市的版圖，一張由夜光粉絹印的布幕，上下駕著日光燈管像掃描器一般橫向運作，速度時快時慢，因為夜光粉吸光的原理，留下綠光顏色，當燈光停止，影像又隨即消失。袁廣鳴一方面尋求寂靜無人的空曠感，進而解除視覺上對淨空的任何干擾，實際上，他卻又製造一個人為的光影速度，仔細檢閱這個泛著夜藍光的失速之城。以上幾件作品透露著隱藏的某種情愫，抽離部分影像或留下一面空白的想像空間，讓我們進一步省思：主體的時間速度在哪裡？

關於主體時間的運轉，看到如快速移動下的殘影而形成場域變化的經驗，搭乘交通工具即是一個明顯的例子。

「搭乘火車是錯速的視覺化，窗外的風景被速度拉成一條條錯亂的線，這是我們可見的錯速。」然而，介於起點與終點之間的似停非停狀態，站在乘坐者的觀點「唯有自疾速掠過的外在城市，才能辯識和記下那些令人難以察覺的變化。從這種對照中創造出一種真空，經過的記憶就像一排沒有盡頭的冷冽相框…」這個概念，在埃格柏·密特史戴德（Egbert Mittelstadt）〈東京，地鐵／駛向他方〉（Tokyo, S-Bahn/ Elsewhere）的作品中得到驗證，他以東京地鐵車廂內的人群為素材，藉由車體移動的搖晃速度和接續重複交疊的身影，為生活中可見的「錯速」下了一個註解。同樣是移動車窗裡眺望的概念，達格瑪·克勒（Dagmar Keller）和馬丁·菲特弗（Martin Witter）共同製作的〈招呼和平與靜謐 X Say Hello to Peace and Tranquility〉，則檢視一個模型社區的場景，從平行而移動鏡頭的角度下掃瞄整個居住環境，作者摹擬真實卻製造真假莫辨的人工世界，背後卻也隱藏著時空倒序下的交錯速度，緩緩進行。

## 伍、時間與空間存在於藝術創作主體的綜合觀

對於時間與空間的相互議題，是華安瑞在此展覽的主要概念，他在其策展論述裡提到：「以非傳統時間、空間形式（非即時、即地）為基礎的作品，基本上可視為一個焦點或凝據點，是個別空間和個別時間開始流動的推進力，某種程度上彰顯了個體的自主性。」此外，他也提到：「攝影…時間的意涵溶解了，空間也被縮減為平面。隨著連續攝影以及之後的電影出現，不但能表現出空間感，同時也可以捕捉住時間。…」

的確，我們可以透過視覺、聽覺甚至觸覺來感受到時間和空間的存在性，對於藝術形式的語彙，綜觀屬性不同媒材的創作作品，這個議題不免參有龐雜的想像與衝突，然而，展覽作品中所蘊含由時間與空間互動下的機制卻也延伸出時間和空間的「速度」問題，倒也值得深思。

關於速度的時間推移課題，呂佩怡在其「錯速」策展論述的文本上提到：「從速度本身來看，速度是物理學的基本概念，表示距離的向量與時間的比值（速度 = 有方向之空間量度 / 時間之量度），因此時、空是速度之所以為速度的要素，但當錯速發生的當下，時空不再依舊有形態運行，人將體會前所未有的從速度本身來看，速度是物理學的基本概念，表示距離的向量與時間的比值（速度 = 有方向之空間量度 / 時間之量度），因此時、空是速度之所以為速度的要素，但當錯速發生的當下，時空不再依舊有形態運行，人將體會前所未有的時空錯置、壓縮、斷裂與界限的消溶。」

儘管時空所造成的錯置、壓縮、斷裂與界限等消溶關係，我們依然可以安然地存活在這個時空裡去面對，不管是比值/量度的速度單位，都無法衡量今天我們所處於媒體環伺遭遇下的緊張時代。如呂佩怡所述：

「但到了航空時代，人被機艙包覆，與速度之間的關係只剩起飛與下降的一瞬間，人的速度感被「扼殺」了。然而到了網路 E 時代，時空壓縮到 0 與 1 的傳輸，e-mail 由發到送之間以幾分之一秒計算，人類走到了以往完全無法想像的世界，在這樣的加速度運動之中，速度由可見、不可見到隱匿，人就像站在不斷加速的步履機上，沒有選擇的必須拼命向前跑，當與外在的速度差距越來越大，直到無法掌控而錯亂。」（呂佩怡，〈人、城市與速度的故事〉）

時間與空間的基盤上，藝術家以冒險或實驗的精神製造一個思考問題，無速的寂靜空間給予一種心靈上的新秩序，錯速的時間幻覺打破了千變萬化的視覺凝態，而失速的時間符碼則導向一個未知的可能。因此，這裡所出現一切可能性，逐漸達成現實性的預設目標，而在現實境況的轉化過程下，或許永遠持續在進行式的時空模組裡，繼續運行。

## 錄影與科技藝術在當代思潮中所扮演的角色

綜合上述，媒體、錄影、科技藝術等媒材的綜合運用，成了藝術家表達情感與創作的主要工具，因此，回顧時代產物給予藝術家的靈感，倒也給予正面的啓示。

就整個西方當代藝術的發展而言，六〇年代中期的極簡主義和觀念藝術，轉移到意念上的表達。演化為純精神的產物。這一時期，義大利出現「貧窮藝術」(Art Povera)，德國的「激浪派」(Fluxes)，英國有「事件」(Event)。七〇年代美國出現的「環境藝術」(Environments)，「偶發藝術」(Happenings)。七〇年代後期出現後現代主義(Post-Modernism)，同步於後工業化的社會發展，一個十分廣泛的文化概念，涉及建築雕塑繪畫電影音樂戲劇文學等藝術領域。

同樣濫觴於六、七〇年代的錄影與科技藝術，隨著科技媒材迅速發達而被廣為採用作為創作形式之一，發展至今，它已融入不同創作觀念而蓬勃氣勢越加明顯，自南準以後的當代前衛藝術家如比爾·維歐拉(Bill Viola)、馬克·渥林格(Mark Wallinger)、山姆·泰勒伍德(Sam Taylor-Wood)等人，莫不以此媒材表達而受到高度肯定。假如以媒材介入創作領域的互動關係，彼此微妙的情形宛若後現代理論所凸顯的文化特質，這層內涵恰如英國學者詹克斯(C. Jencks)的見解，他認為「後現代主義並非對現代主義的反動(Anti-Modernism)，而是對現代主義的超越(Beyond Modernism)，這是對各種族文化的吸收與借鏡，企圖以世界文明和多元文化的宏觀性建構人道主義的文化價值。」文化現象如此，當代藝術思潮亦是如此。

因而，我們知道這些不同藝術流派造成的交互影響仍是不可避免，相對的，錄影與科技藝術不斷求新求變，透過資訊傳達後它已脫離原有的神秘色彩，漸趨於多元且迅速擴及到世界各個角落。藝術與觀眾的溝通不再是道被阻隔的山牆，由於錄影器材使用的便利與普及，因為科技概念廣泛流通與應用，兩者經常出現於不同層面的藝術領域之中。為什麼錄影與科技藝術深具如此魅力？它在當代思潮中的角色為何？以下歸納出幾項特色：

### (一)、記錄真實已不再只是真實

回首西方藝術思潮的脈絡可以發現，在十九世紀以前，藝術準確而客觀的再現自然，不僅成為當時唯美規範的準則，而且影響至深。事實上，這個規範源自於古希臘哲學家「宇宙的本原—數的和諧存在於萬物。」之後，亞里斯多德進一步把蘇格拉底、柏拉圖等人的理論綜合省思，建構出「數的關係框架的制約，數的關係使視覺呈現」，更加確立藝術模仿的機制。

然而，對真實限向和事實的認可已經不再受到羈束，透過媒體傳達觀念與技巧，它可以以天馬行空的姿態，複製/拼貼/再造/模擬之後，重新組合一個非現實的影像，製造另一個虛擬的真實時空。

#### (二)、新實驗精神的感官刺激

英國當代藝術史家貢布里希在他的《藝術史話》書中提到：「二十世紀西方前衛藝術的主要特徵就在於他們的實驗性。」藉由實驗性格的構念思考，藝術家發現錄影或科技藝術媒材中可以提供更多視聽感官上的冒險，聲音/影像/虛擬/暗室/電子/電信/衛星傳遞等途徑，這些元素不斷圍繞在創作者身旁，也成為製作或實驗上最大的挑戰。

#### (三)、創造性的偶發機遇

藝術題材範圍逐漸擴大，當代藝術思潮也經常出現「偶發性」和「機遇性」的概念為基礎進行創作，它涵蓋著不對稱/隱喻/反二元/隨機/預言等大膽假設，錄影或科技媒材正符合這些特質，成為藝術家手邊不可或缺的主要工具與形式之一。

#### (四)、打破了藝術與生活的界線

當藝術思考轉向變化無常，稍縱即逝的體系，不可預測和日常性息息相關的媒體內容，逐漸盤據人們一切精神活動。然而，日常的流行/家居/服飾/交通等經驗進入創作內容而成為彼此共同記憶，其中最重要的，是由觀眾的積極參與作品互動而消解藝術的距離，破除藝術與生活的刻板疆界。

### 柒、結論

這次展覽集合二十位藝術家，分別以上述的媒體使用概念，並以機械、電動或電子媒體為基礎發表十九件作品，藝術家巧妙結合視、聽、光、電以及種種感官的投入，使觀眾參與作品的同時，就進入創作之中。

全球化浪潮席捲下，聲音傳達、影像媒體和錄像裝置等形式的作品突破了以往對藝術的直覺觀念，反應到現實生活之後，日漸成為當代藝術表現的熱門趨勢，也因為現代科技發達與機械器材的便利性更有助於創作者在意念上的執行。然而，媒體魅力的普及運用，若沒有適切表達於創作精神而盲目追求新穎的形式，恐怕也僅停留於自我沈醉的表象，一切將徒勞無功。

(原載於：現代美術，第 107 期 60-69。2003 年 4 月)

## 參考文獻

- 1、台北市立美術館，《靈光流匯——科技藝術展》，2003年1月。
- 2、華安瑞（Andreas Walther），策展文本〈靈光流匯〉，2003年1月。
- 3、陳永賢與華安瑞（Andreas Walther）訪談，2003年3月24日。
- 4、呂佩怡，〈人、城市與速度的故事〉及其策展記錄光碟。
- 5、陳永賢，〈影像就是力量的再詮釋〉，《藝術家》，2003年1月。
- 6、Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, New York: Thames & Hudson Inc, 1999.
- 7、Louise Dompierre, Press/ Enter, Toronto: The Power Plant Contemporary Art Gallery, 1995.
- 8、Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1998.
- 9、Sally Everett, *Art Theory and Criticism*, North Carolina: McFarland & Company Inc, 1991.
- 10、John G. Hanhardt, *The worlds of Nan June Paik*, New York: Guggenheim Foundation and National Endowment for the Arts, 2000.

# 第十二章 居無定所？—當代錄像藝術 VS 居所 文化

撰文／陳永賢

## 詩意地棲居

居所是人類與生俱來的生活渴求，由人們存在本身而思考棲居，海德格( Martin Heidegger )會提出「詩意地棲居」：在棲居的建造中，讓居所自身自由地涌出和收回；在築造的棲居中，讓四相一體安居在物中，從而揭示出棲居的本質。

「詩意地棲居」之安身需求，是人類最基本的生存條件。從心理學角度來說，居所意義包含：(一)居所是一處棲息之地，得以容納親暱的自我關係和歸屬感。(二)居所是一種「私密性」空間，意味著人蜷伏在世間的某個空間，在那裡，人與自身最接近的私密之處。(三)居所是另一個隱匿的深度，在此領域的垂直與水平面，延伸至周圍環境的陽面與陰面，這些空間的深度裡，讓人的個性消失，但做為人性的基礎卻隱然浮現。(四)居所是一種記憶與夢想，如同榮格( Carl Gustav Jung )所指集體潛意識，透視到夢想這非實在的官能，如何與現實共構真實，讓隱居之親暱感、凝聚作用在軸心中逐漸成形。

回到現實的社會狀況，人們的居所議題的確在全球化的過程中，已經產生一股難以辨識的距離。無論身處何處，人們對於居所記憶、居所認同、居所遷移等關聯變異，仍產生許多疑惑。居所是夢想？是異地情調？或是一種地域景觀？如今，如何找尋詩意地棲居？而居所的真正意義又是什麼？



高俊宏，〈三種住在時間的方式〉，錄像裝置，

2008（左）

琴嘎，〈微型長征〉，錄像裝置，2002-2005

（右）

## 住所的記憶與認同

加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）的《空間詩學》探討居所原型空間：家屋、閣樓、地窖、抽屜、櫃檯……等意象，最原初感受建立在「受庇護」或「渴望在其中受庇護」的私密心理。雖然現實情狀可能不盡人意，但這種反應透過人們詩意想像的能力，居所所呈現的記憶概念，引導人們感應到某些特質，如幸福感／恐怖感、安全感／威脅感、寧靜感／紛亂感，這些意境同時也指涉現實居所及記憶的原型。

以回憶先人的居所印記來看，高俊宏〈三種住在時間的方式〉重新檢視台灣戰後先民古道穿越的路徑，他以住屋、岩石與樹叢三種模形套裝於身上，穿越台灣三條荒廢已久的古道，進行與歷史和遺蹟共存的相互對話。琴嘎〈微型長征〉則以 1934-36 年紅軍游擊路線為藍圖，相隔六十餘載之後，藝術家用行走路線與地名在其身上留下刺青印記。琴嘎以兩部曲呈現：2002 年藝術團體的長征隊伍從北京出發，他留在北京並透過資訊傳遞逐次在身上烙印地名。2005 年，角色互換，長征隊伍留置北京，而琴嘎則從瀋陽繼續長征，翻越雪山、渡過草地到延安，繼續未盡的長征路線。上述的居所記憶，無論是想像或寄託的變樣，高俊宏找尋先民築路藍圖的路徑，琴嘎延續前人披荊斬棘的勇氣，分別以自身的身體力行追溯歷史根源，前人的居所痕跡雖已消失，卻仍縈繞不去。



維莫·安巴拉·巴揚，〈再忍耐〉，錄像，  
1'8"，2006（左）

碧崔斯·吉布森，〈必要的音樂〉，錄像，  
20'20"，2008（右）

人類的居所如同飛鳥的巢穴，不管是否破舊或頽敗，最終仍是住民的依歸。維莫·安巴拉·巴揚（Wimo Ambala Bayang）〈再忍耐〉紀錄 2007 年印尼日惹大地震後的現況。隨著掉落的商店招牌、頽圮不堪的住屋和載送災難亡者的車輛，讓人意會天然災難的無常與威脅，雖慘遭變故，破壞後之居所仍是住民的原鄉。碧崔斯·吉布森（Beatrice Gibson）〈必要的音樂〉，透過紐約羅斯福島上住民的訪談，從心理底層找尋其生命與土地故事，讓長期被社會忽略的居所認同重新燃起。新舊住民的情緒，未因時代變遷而失去原有的自信，無論他們年邁或終老，都要以此地為人生最後歸宿。

因為時代變遷迅速，對現代人而言，居所如何認同？陳秋林〈別賦〉回到四川萬縣家鄉，重新省視因三峽大壩工程被迫移居的家園。作品記錄了城市拆遷與移民、即將或已被破壞的文化遺址與風土民情，並刻意在拆遷的廢墟中演出「霸王別姬」，原有居所在無奈之中只能與現實妥協。劉偉〈無望的土地〉訴盡城市邊緣的環境差異。隨著都市化驟變過程，生活在北京邊緣的農民，隨著垃圾車出沒而成為拾荒者。他們撿拾都市化後產出的大量廢棄物，換得微薄收入以求溫飽，並維持一種隱匿的居所型態。這種毫不避諱的自我揭露，讓人聯想到卡爾維諾（Italo Calvino）在《看不見的城市》一書中所說：「城市每天更新，它卻在唯一固定的形式中保存它自身的一切；昨日的垃圾堆積在垃圾上，也堆積在過去的日子與歲月的垃圾上。」



陳秋林，〈別賦〉，錄像，10'，2003（左）

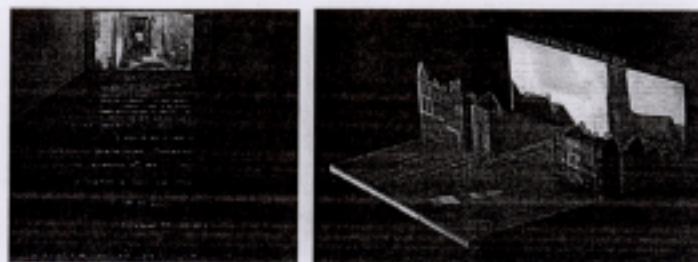
劉偉，〈無望的土地〉，錄像，7'20"，2008（右）

## 居所的虛擬與夢想

如前所述，居所是人們最初的宇宙，一個真實的世界。巴舍拉曾以自身例子說明：「談到我童年的家屋，我只需要把自己放到一個夢的狀態裡去，把我放到一個日夢的門檻上。」依現象學的精神來看，居所是現實中的客體，而身為主體的人類卻永遠無法脫離前者的羈絆，如巴舍拉所說，我們應當走入日夢的想像中，走入醒覺卻脫離當下現實的日夢想像，投身到這些原始意境中。

交雜於現實與日夢中的居所，模糊了所有憧憬與記憶。英格麗姬萬姬羅伯特胡特（Ingrid Mwangi Robert Hutter）〈在我的住屋〉以頽廢的住屋圖像和夢境呓語的文字，傾

訴內心對於居所的熱切渴望。殘破瓦礫曾是遮蔽風雨的守護者，遺棄廢屋亦曾是溫暖的聚集地，人事變異後輾轉成了人們夢想的寄託，以及夢境中的場所。居所夢境延伸到虛擬情境，透過網絡傳輸，馬格斯·奇森（Markus Kison）〈天涯若彼鄰〉在科技世界裡，構築了一處虛擬與真實交疊的居所。他以即時影像擷取丹麥、阿姆斯特丹、柏林等地居所實境，並用 WEBCAM 影像精準地投影在模擬的模型上，產生遠方景象與近方觀看的分離效果。此時的居所，宛如一種虛擬想像，卻又落實成眼前的真實。



英格麗姆萬姬羅伯特胡特，〈在我的住屋〉，錄像裝置，2006

馬格斯·奇森，〈天涯若彼鄰〉，錄像裝置，2005（右）



喬安娜·萊希，〈漂浮城市〉，錄像，1'35"，2008

陳愷璜，〈複製島〉，錄像，2'6"，2001（右）

虛擬想像或想像真實，讓藝術家得以天馬行空地遊走於自由居所之境。喬安娜·萊希（Johanna Reich）〈漂浮城市〉拼貼出一處似曾相似的居所景觀。她將不同城市的建築拼貼成集錦影像，上下倒影的映照，像是一首浮動在天際的短詩，亦如存在於水中的烏托邦密境。在全球化的時代，跨越疆界實體的界線可說越來越模糊，陳愷璜〈複製島〉以台灣島為主體，呈現國界區域的幻影。他用掃描的衛星世界地圖，間歇性冒出可大可小的台灣島嶼，漸次浮現於不同島國之間，不久後便又消失，如此建造一個現實狀態中的虛擬國土。

## 遷居與異鄉人

19世紀象徵主義詩人韓波（Arthur Rimbaud）《地獄一季》的詩句：「什麼生活嘛！真實

人生總是缺席」此話語彷若對這個世界提出某種怨懟。之後 1968 年法國五月學生運動便引用其觀念，以「生活在別處」( *La vie est ailleurs* ) 作為口號，一方面是對過渡資本主義化現象之不滿，另一方面則是意圖喚醒世人追求新的居所生活。

如今，「生活在別處」成為現代人短暫或長久移居的形容，然而，對於一個充滿憧憬的人來說，周圍是沒有生活的，真正的生活總是在別處，撥開一層對未知世界的嚮往。阿薩·艾爾森 ( Åsa Elzén ) 《嚮導與觀看者》以西方人角色試圖以各種不同方法進入西藏生活。對她而言，西藏是一個神秘的異鄉，因年少輕狂所堅持的執著與迷戀，遷居過程中遭受審問、拘留、遣返等經驗，最後落腳於異鄉，成為一位帶領旅客進入西藏的嚮導。或許要問，背包客之於過客，是一種旅途追尋？抑或是生活在別處的意志驅使？此外，短暫居住成為客居者，袁廣鳴《逝去中的風景—蘇格蘭》2008 年至蘇格蘭格蘭菲迪酒廠駐村，以異鄉人角色觀察當地居所風情。作品以鏡頭前後推移方式，循環使用前進、再現、倒轉的影像，記錄了此地生活與酒廠工作者的規律作息。以異鄉人的角度來看，介入此居所的「他者」，猶如克莉絲蒂娃 ( Julia Kristeva ) 在《異鄉人》中所指：一種異鄉人與外邦人之間差異的弔詭。



阿薩·艾爾森，《嚮導與觀看者》，錄像，32'，2008  
(左)

袁廣鳴，《逝去中的風景—蘇格蘭》，錄像，6'28"，  
2008 (右)

## 居無定所？

總之，居所文化毫無疑問是人們所關注的切身議題，「居無定所？」實際上包含兩種面向。

(一) 人類對於自身居所的思考，從城鄉生活、居所遷移、環境變異等，例如涵蓋住所的內外景觀，或是勞動者、婚姻關係的移居，甚至隨處搬遷的遊民居所，這些多重多元面貌體系，正共築著一處棲居的之境。(二) 誰的居所？人成為最大的主體，那麼，全球化底層所謂「詩意地棲居」是否依舊存在？棲居關係的延伸，從城市棲居、社區文化、城鄉差異、家庭歸屬、流散與移居……是「誰」居無定所？

「詩意地棲居」在何處？最後再以海德格的一段話作為結尾，他說：「對所有距離的瘋狂廢除並沒有帶來任何親近，因為親近不在於縮短距離。就距離而言，離我們最短的距離，憑著它在銀幕上的圖像，或無線電收音機裡的聲音，可以仍然離我們很遠。而在距離上離我們遙遠莫測之物，卻可以離我們很近。短距離本身並不是親近；而大距離，就其本身而言，也不是疏遠。」

原載：陳永賢。〈居無定所？—當代錄像藝術 VS. 居所文化〉。《藝術家》（2008年12月，第403期）：298-303。