

- 目錄
Contents
- 編者的話
- 目擊現場
縮時略影臺灣美術40年 ◎吳慧芳 4
- 展覽迴響
從皮/膜看影像中的觸覺—以費爾·賽耶與吳天章作品為例 ◎蕭伊伶 10
用愛迪生的方法從你們頭上走過去—林其蔚與《鬱言師》 ◎高俊宏 18
- 議題特賣場—藝術，該如何記錄？紀錄，成為藝術！
此刻與夢幻 ◎黃明川 28
景外之景、音外之音—試論藝術影音紀錄的意義與價值，兼談「高美館視覺藝術影像資料庫建置計畫」 ◎黃文勇 36
臺灣紀錄片的影像美學發展—從1980年代末期至2000年初期 ◎陳斌全 44
再現的政治—紀錄片的看見與遮蓋 ◎郭力昕 48
- 典藏選粹
海·時間的移動—郭娟秋〈行旅中的即影-1〉 ◎林麗真 52
- 人物特寫
洪素珍與世間女子們 ◎余青勳 56
在路的遠方看見光：記一位充滿能量與愛力的年輕人—阿貴 ◎黃文勇 62
- 兒童美育側翼思考
我變，我變變變—與生活共生的美術館工坊 ◎盧妙芳 68
- 美術館議題
挑戰觀點，突破限制—閱讀「2015高雄獎」羅懿君的創作 ◎林宜秋 74
- 打狗美術觀象
荏苒再聚—有酒窩的lulu貓 雜貨鋪 ◎崔綵珊 80
- 文物保存維護
藝術品照妖鏡—紫外光於文物檢視之運用 ◎吳漢鐘 86
- 南島紀事
發自內心深層的愛與分享：獵人的太太—絲呢德 ◎王有邦 92
- 藝評講堂
形式，作為現代性的符號(上) ◎高千惠 96
- 藝術哲學
存在與同一：作品的同一性思辯(中) ◎陳宏星 102

此刻與夢幻

文、圖片提供 / 黃明川 (導演)

懷疑與不安

很久以前的那一刻即知我會來這裡；這裡，那位於混沌的境域。

混沌是一種恆常的面貌，總被以清晰的外殼包裹，使得混沌容易認知，輕輕被接受。人們情願一直活在身近的外殼，勿寧心情遠離混沌；外殼是事物那一層薄薄的簡易皮膚。

走過許多路，才知路邊沒有恆定的風景，路上沒有相同的故事；雖說相似，卻從不重複。即便

再訪，再再訪，陳舊風景永遠訴說新新意象，老朋友依舊複述著由不甚相同語句所組合的同一些回憶；而對不起，那一位再訪者的年歲也業已增長，哪怕是去年與今年之差、昨日與今日之別。

而再訪不就是眼睛再記錄？耳朵重收音？記憶強迫進檔？思維的喚起比對嗎？但記憶是否常在？腦波能否抵抗自然衰竭？請暫停一下！千萬別忘記，細胞老化永遠是一再能擊敗記憶的敵人。

那記憶是不是可靠，我們來問問歷史可不可

靠。史書再美與忠實，依舊是美與忠實的文字所延伸出來的想像，歷史不就是閱讀文字後，激起對於過去的腦力拼湊嗎？

終於，人們開始認為圖片是歷史的一部份，它共鳴著眼珠子看人間世界的基本經驗，什麼形象、色彩、明暗、風景、透視、表情、行為、服裝...。爾後，博物館的物件也加入歷史的行列，端視著古董，觀者認為他們更接近古人曾有過的撫摸；但，仍不滿足，一直等到千禧年後，逐漸才有人驚覺超越撫摸經驗的紀錄片，標示出另一款書寫歷史不可缺的工具。只因為歷史的時間與此刻的影像同速流動嗎？不，不只眼睛注視著流動，還有耳朵也開著呢。這些填滿眼睛與耳朵的影音使得過往的文字想像逐漸衰落，甚至變得非常稀薄，以至全然腦袋關門。這意味著咱們不再思考嗎？也許，紀

錄片面對活生生的歷史變得更為可能，而且還容你剪接、調光、混音、上字幕；之後，重撥、倒轉、快轉、停格，你的歷史參與可都是真實現場拍攝的呢，嚇人的歷史閱讀啊！而這一切一切都是所謂的歷史，哪怕真正的歷史無論如何都不可能再現。

記錄啓動之前

歷史與我發生本質性的親近關係。

年輕時候喜愛許多事物，都跟藝術有關，然而成長以至獨立工作的過程中並非順遂，任何曾經努力投入的專業追求都沒有超過十年，唯拍攝紀錄片這件事伴我溢了四分之一個世紀。

記得法律系畢業後我放棄任何與法律相關職業的發展，僅僅靠著在大學社團的課後參與，經由接觸葉世強與戴壁吟兩位指導畫家，與他校藝術科系學生瞎混，以及對傳統和西方藝術非常有限的閱讀認知，即直奔紐約了。

在美國念過兩所學校，期間許多散工時有時無，起起落落；第一個真正讓我活命的專業工作是紐約商業攝影棚的助理，但薪水僅夠支付房租與往返地鐵，三餐漂浮在紐約的天空中。大名鼎鼎的攝影師認為助理都來學習的，不必多給，何況人來人去；到第二個攝影棚工作，收入才安穩下來。而要能徹底翻轉，賺錢並受到尊敬，則等到自己開設公司，獨立接受委託拍攝美國廣告及雜誌照片的時刻，那已是1985年初。

駐美期間視覺藝術的理想是初衷，也因大量接觸電影，後來轉入對影像及聲音的關注，可說1989年起在台灣拍片與剪接的基本精神，均養成於1979年至整個80年代的紐約體會，尤其是觀賞當地戲院多元放映全球各地的電影；紐約市的藝術與攝影環境亦建立了許多創作的標竿。簡單地說，那時開始深刻知悉什麼是天份與創意，多少投入才叫努力，這些一直受用不盡。



12 1-2 《西部來的人》劇照



1 《裝置藝術十年》DVD封面
 2 2000《地景風雲》DVD封面
 3 《地景風雲-紅磚跨千禧》影像

可以說除了最早寫短篇小說，整個80年代的心思都在攝影與藝術。也為了尋找自己身為台灣攝影工作者的根源，曾花了三個月以上的時間浸泡在美國國會圖書館與哈佛燕京圖書館等等，搜尋相

關台灣早期歐、美、日人查訪台灣時的攝影紀錄和筆記，涵蓋清朝與日本殖民時期，而於1985年完成〈一段模糊的曝光－台灣攝影史簡論〉一文發表於雄獅美術月刊，也書寫相關攝影的見解；同步地，也以先做雕塑再拍攝的擺拍手法，製作一系列「台灣思維」的彩色攝影作品。凡此種種的行為已經出現清晰個人的徵兆與取向，其後續的能量均匯聚在回台後的拍攝作品之中。

有意思的是，我非電影學院出身，而從小說、藝術與攝影的領域跨入影片天地，使得自己無論是拍攝劇情片或是紀錄片，都與所有台灣影像工作者的作風截然迥異，這也意外地連接上解嚴後台灣文化多元主義及跨域藝術的新興潮流。

記錄始於此刻

此刻，永遠是記錄的出發點。但紀錄片是真實歷史的複述嗎？此刻若無法停留，那麼，也許夢幻隨之而至。

老朋友呂欣蒼在台北南昌路巷子裡租了地下空間開設一家影像工作室，那時他與他的朋友都是金穗獎的常勝軍。1988年底我沒預找工作，放棄紐約的攝影棚就回到台灣；去找他敘舊時，他接受公視時段委託的一個紀錄片影集的下包，正人手不夠，希望我能幫忙拍片，但每集26分鐘只有四個拍攝班，一班原則是8小時。這次的製作經驗讓我立刻親臨台灣電視製作的速食環境，即便我的《法醫》、《大卡車司機》和《採石為生的部族》三個題目，都是嘉義、台南和花蓮遠地而須耗時旅行拍攝的工程，且是其他導演恐懼而放棄的題目，仍依舊被一視同仁。

彼時，同一個剛剛解嚴後的台北，出現了來自台灣各地藝術家新興風格的展覽，更有不少藝術家前往街頭大搞裝置藝術與表演，說出他們內心對政治的不滿和未來的期待，我反而被這些展覽和活動所吸引，而非公共電視的節目。於是除了拍攝自

己的第一部獨立電影《西部來的人》之外，陷入了開始追逐這些藝術家活動的長期錄影生涯。

於是與工作夥伴開車查踏台灣全島，從一處拍攝又轉入另一路線追蹤特定關注的題材，再返回台北，時常如此奔波；一方面接受委託案維持工作室財務平衡，一方面又積極記錄許多自己鎖定的對象。2005年出版的《裝置藝術十年》，就是以1995至2004年間委託案為主的套裝作品集，全都是在台北縣、台北市、台中、嘉義、台南及高雄所記錄的裝置藝術節慶，共15集；除了其中一集台北市區的活動外，全為個人工作室所為。

而那時候奔跑全台，獨獨以16釐米電影攝影機記錄的鎖定對象，是2004年出版的《地景風雲》，總共有420分鐘的長度，雖略少於《裝置藝術十年》，卻都各有專題，包含「石雕新板塊」、「窯火拓殖記」、「城市空間起革命」、「公共藝術新面貌」、「紅磚跨千禧」、「紅磚新滋味」、「裝置藝術攻略記」、「立刻之碑」等多樣的文化內容。每集一小時，許多主題都橫跨了十二年的追蹤，如紅磚、城市空間、公共藝術和裝置藝術。在解嚴後各方面產生巨大變化下的台灣，這些影音聚焦所涵蓋的不只是過去的文化面貌，更顯露解嚴後十年人們行為與思考的更替，尤具社會與人文領域的意義。

也因為追蹤藝術家及各地裝置藝術節慶，累積了相當的檔案，2002年以創作者個人為單元的電視影集《解放前衛－黃明川九〇年代的影像收藏》，同時間在台北市立美術館與公共電視頻道首映。那是台灣公立的美術館展覽藝術紀錄片影集的第一回，有14集，各半小時。該影集的展覽也於

第一屆台新藝術獎 Taishin Art Award 台新藝術獎 視覺藝術得獎作品

Avant Garde Liberation: The Huang Mingchuan Image Collection of the 1990s

解放前衛

黃明川九〇年代的影像收藏

十年追蹤台灣前衛藝術發生現場、再現一個動盪變遷、充滿夢想、迸發生命力的年代

Avant Garde Liberation: The Huang Mingchuan Image Collection of the 1990s

黃明川九〇年代的影像收藏

主辦/策劃：台新銀行文化藝術基金會
Organized by Taishin Bank Foundation for Arts and Culture

製作：黃明川電影視訊有限公司
Produced by © & © 2003. FORMOSA FILMEDIA CO.

贊助：payeasy 桂蘭文化藝術基金會
Sponsored by Payeasy Digital Integration Co., Ltd. & Kuei Lan Foundation for Arts and Culture

黃明川《解放前衛》DVD封面



解放前衛--黃明川九〇年代的影像收藏
Avant Garde Liberation: The Huang Mingchuan Image Collection of the 1990s

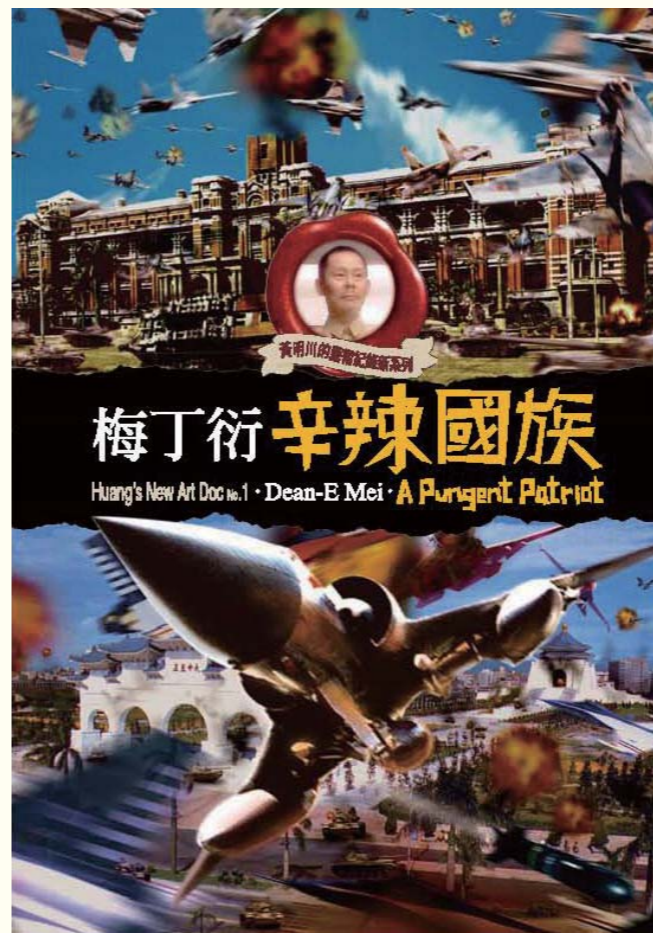
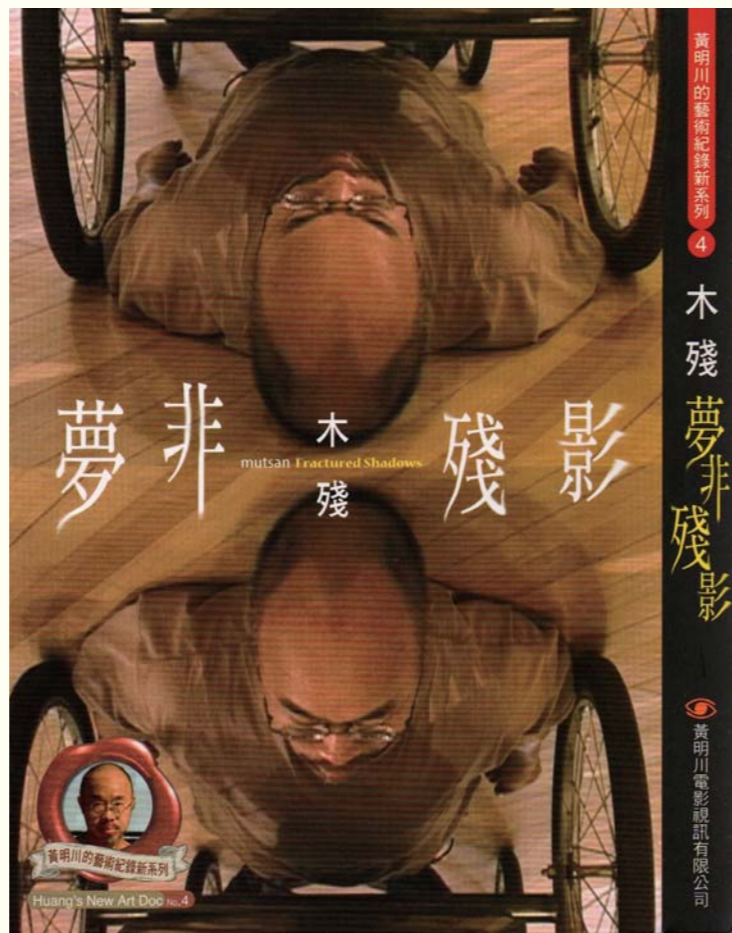
「解放前衛」是導演黃明川獲得「第一屆台新藝術獎」的鉅作。在長達十年的歷史觀察與藝術追蹤過程中，他默默地拍攝與記錄了台灣當代藝術家的創作發展和生命情感。他有系統地從歷年累積的紀錄片中，挑選出最具前衛性格與代表性的藝術家，包括王文志、王德瑜、李銘盛、許雨仁、吳瑪俐、侯俊明、吳天章、許臻人、郭焯秋、施工忠吳、黃致陽、黃進河、彭弘智、羅森豪等，完成了十四部精采動人而史無前例的藝術紀錄片。這裡收藏的十四部紀錄片不僅是黃明川的新寫成果，也是台灣當代藝術最珍貴的影像史料。

「解放前衛」不僅生動而精確的記錄了近十年前衛藝術對台灣社會及藝術的重要影響，同時也表徵了台灣解嚴以後的「開放性」。黃明川由此提出自我的觀點，使得單純的紀錄片提升為真正的藝術作品，突顯了台灣藝術「前衛性」之所在。他以一種親切及相當深入的方式介紹這一系列作品，也間接建立了前衛藝術在台灣文化的正統地位，企圖建立台灣文化地圖的精神，令人佩服！

(第一屆台新藝術獎得獎理由：第一屆台新藝術獎決賽包括：日本森美術館館長David Elliott、波昂現代美術館館長Dieter Ronte、彰師大美術系系主任李長俊、台南藝術學院教授薛保取、北師院副教授黃海鳴)。



1 《飛越科技藝術》DVD封面
 2 《夢非殘影-木殘》DVD封面
 3 《梅丁衍-辛辣國族》DVD封面



隔年三月獲得「第一屆台新藝術獎」的視覺藝術類首獎。因是一個所有參與藝術家、工作者貢獻的集合，在頒獎典禮上，卑心地將得獎的榮耀全歸與九〇年代：「那是一個重視歷史反省與前衛創造，期待未來，卻逐漸遠去的年代。」沒有解除戒嚴那樣重大的政治環境，台灣藝術史上絕對產生不了如此充滿衝撞、前衛與自省的藝術形式及藝術家。

2006年後我逐漸將自主追蹤之個別藝術家的影片，轉往一小時長度發展，主因於不再滿足只介紹藝術作品，希望探入更多生活與創作之間的關連，讓生命與作品對話，建構富含個人生命經驗且更能與一般觀眾分享的故事，不再只是作品的呈現

而已。於是有了《飛越科技藝術》的「梁任宏」、「袁廣鳴」、「徐瑞憲」，他們三位創作都出自科技思考與材料。此後還有《洪易》、《辛辣國族-梅丁衍》、《縱花烈放-賴純純》、《夢非殘影-木殘》以及《一個女藝術家之死-許淑真》。

當然，過去的25年中我也製作了許多其他文化類題目，不只是視覺藝術；合作對象也不限於電視台，還有出版社、前文建會、美術館、文化局及電影館等。國立台灣美術館的《台灣數位藝術新浪潮》以及高雄市立美術館的《高美館藝術影音計畫》，就是其中最明顯的美術館案例。《高美館藝術家影音資料計畫》（第一年原名為《大高雄

地區藝術家影音資料庫計畫》）仍持續進行中，其預算雖低，卻有雄心遠見；不僅製作每位藝術家的短片，還保存著所有的拍攝原始檔案，將數位訪談全部保存下來，以供未來之需。其根源參考自我1999年至2009年間所製作的大型錄影《台灣詩人一百影音計畫》，這文學計畫除第一階段外，其餘六階段均屬國立台灣文學館所有，總共收錄一百位現代詩人的口述歷史，與詩人親自朗讀身影與聲音。保存原始拍攝檔案的珍貴性在於減少在價值判斷上之偏差，不若剪接過的影片易產生意識或歷史認知定型，使得影片很快失去價值，而原始檔案也習慣性地被刪除或銷毀，一切化為烏有。故好處很

明顯，原始檔案可依需求一再使用於不同影片，或做為學術研究材料，是國家無形的文化資產。無疑地，高美館已經從實體的藝術品典藏增加到影音無形資產的收藏，是一種抽象能力的提升。

我當初啟動《台灣詩人一百影音計畫》，被認為從拍劇情電影到口述歷史是「倒退嚕」，去申請補助被譏為「如何觀賞？」。如今一百位詩人往生了十五位，其中絕大多數一輩子沒被以錄影技術認真記載過，許多人才知保留全部訪談是瑰寶。今年（2015）我從其中戰前接受日文教育的六位詩人中抽出部份檔案，加上晚近的追蹤，完成有關二戰前後台灣人所面臨的語言環境變遷的紀錄片《櫻之聲》，可見國家級文化檔案的潛在力量；前述的個人作品《辛辣國族》、《縱花烈放》也耗時18和16年的檔案蒐集與等待。於是不得不說，政府機關必須有典藏文化影音的大格局思維，否則如何叫出「活生生的文化歷史」呢？又如何將這些甚少人知的經典傳衍下去，且能一再容許重塑新認識呢？

更多的是，不僅口述歷史及紀錄片，為使藝術紀錄片往內扎根並向外擴展，2014年我又與嘉義市文化局合作，創立亞洲第一個《嘉義國際藝術紀錄片影展》，激盪出各類型藝術紀錄片的共振能量。

理想、真實與夢幻，真是一言難盡。

時間與我

認真回視著歷歷往事，才深信凡想過、走過的都僅累積點滴，不成埤池，無論江河。

因此朋友偶而悶問：你似乎都在拍別人，不拍自己，忙別人，為何？我回：不由自主地想拍別人，想文化，更希望長久拍攝，一直到感動自己。朋友再追：你似乎特別喜愛歷史，著迷於過去？我道：著迷於時間，但著迷的不是時間本身，而是厚厚時間所擠壓出來的濃濃鮮汁。■

用愛迪生的方法從你們頭上走過去

林其蔚與《鬱言師》

文 / 高俊宏 (藝術創作、論述者) 圖片提供 / 林其蔚

這篇文章原本是要談「行為藝術」與「紀錄」兩者的關係，我想，任何稍具常識的人都能理解，行為並不絕對依附於攝像紀錄機器，而機器也絕無法完整再現行為。但除了這種螺旋式辯證（其結果可能僅通往平庸的無解）之外，我們還能怎麼談？

用愛迪生的方法

2015年7月高美館「以身作則：身體行為藝術」開幕當天，我帶著這個疑惑前往展場，看見林其蔚《鬱言師》系列作品，並與作者簡短聊了一下，忽然發現某種事物貫穿兩者。因此我想先從與作者交談之間所傳遞的畫面，從《鬱言師》的發生過程，以及先前對林其蔚約略的理解，大膽地透過這位身上帶著難解印記的創作者，用一種或許更危險但不見得一無所獲的出離角度，談談存在於藝術自動地、反向產出的機器理性 (Mechanism) 裡面，看似理性、合群但複雜的機器與法西斯問題。先談談那件「電椅」的《鬱言師二》，林其蔚說：

「《鬱言師二》其實是一個電椅，這個表演，借用愛迪生的三個發明（留聲機，電燈，電椅）讓觀眾進入現代劇場的權力關係，全場以錄音機播放事先預錄好的『台詞』，台詞內容『預言』表演者將在表演結束前電擊觀眾，並指涉此一表演即為猶太人被遞解至集中營的過程。二戰納粹政府遞解猶太人的行政的流程，是有法律依據和其『合理性』的，此一階段只有冷的行政暴力，有如卡夫卡『城堡』中的繁瑣行政流程……一直要到進集中營之後才出現赤裸裸的身體暴力。這個表演創

造類似的機制，觀眾一開始進場就被告知觀眾席其實就是電椅，電源開關設置在舞台正中央，表演者在表演過程中告知觀眾，表演的重點便是電擊，一切都已經被事先預告……但是在過程始終沒有觀眾採取行動，也沒有任何觀眾站起來，雖然事實上這樣的電擊是會造成危險……為什麼？我覺得這是現代劇场的核心問題。」

在2005年臨界點白水劇場發生的《鬱言師二》，林其蔚頭套絲襪、帶著面具，看起來有些變

態，身體扭扭動動搭配著一旁的錄音機播放模糊而充滿末世感的語句：

錄音帶……是最棒地

（重複）

當時間到來的時候

祂就會來到

耶穌已經來了

可惜你不認識祂

（重複）

慈濟……

（重複）

現在我要幫助你們看到祂

用最快最便宜最有效率的方法

用愛迪生的方法……

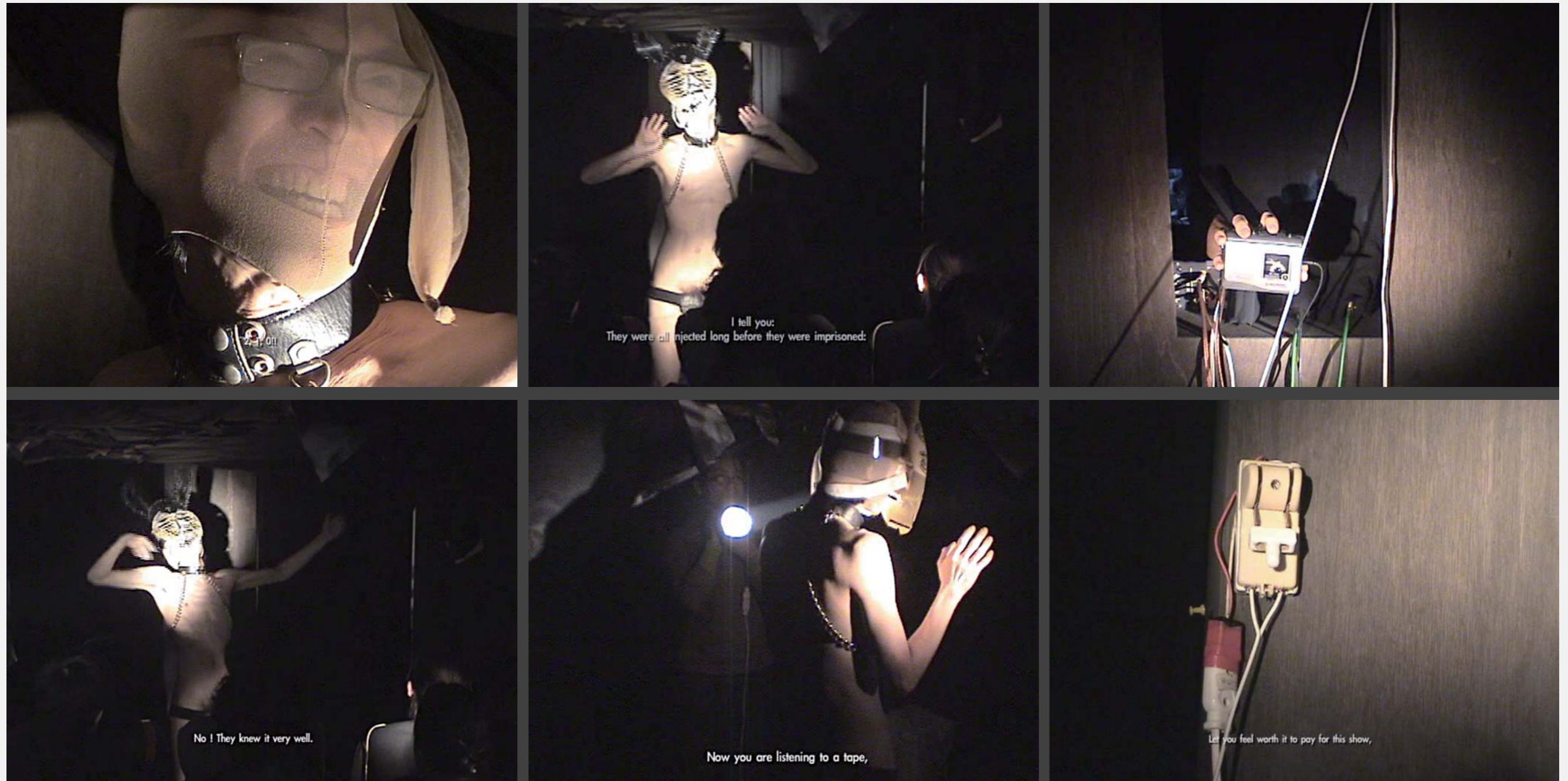
在一片宣教般的黑暗場景中，林其蔚走向角

落壓下220伏特的開關，「用愛迪生的方法」：交流電，電擊幾乎滿座的觀眾。隨後畫面一陣雜訊，根據林其蔚描述，現場有些人被電到，有些人衣著太厚而沒感覺。無論如何，參與者之一游蕩記述道被「『大家都乖乖坐著，如果自己起身走人似乎很蠢』這種想法所綁架」¹，扼要描述了在集體意識的牽制中，「觀眾」如何成為最普遍意義，最為空白以至於能夠接「神視」(visionary)之下，所指定出的荒唐行為都視為救贖的「受眾」。

《鬱言師二》裡，不斷傳達要用愛迪生的方法「讓你們從現在開始不虛此行」的神諭，某方面來說，類似於六〇年代美國的「米爾格蘭實驗」(Milgram Experiment)，以電椅實驗的方式探討二戰時期納粹成員是否真僅僅是盲目的「服從」。但我更感興趣的不但是「服從與快感」兼具的「執行



《鬱言師二》紀錄



〈鬱言師二〉紀錄

者」（「米爾格蘭實驗」中的「老師」），如何與機械合體，同時也是，機械如何在理性的面貌，換言之抽離「惡」的狀況下取代抽象的撒旦，成為等量於生命，度量、甚至懲罰生命的「東西」？

長期以來，對於林其蔚的作品稱不上熟悉，

但隱約總感覺一股異於「標準」西方藝術歷史的行為藝術脈絡，特別是他長期搜索非西方世界及台灣平凡文化的工作，更令人無法忍受將之貼上「主流」藝術風格，但我仍大膽感覺，他的骨子深處是「某種西方」的，一如情境主義者國際（S

I) 的「非」位置，以至於令人感到不確定他是否因為對西方的迷戀而欲摧毀之（或相反），一如他有意識地藉由法西斯的方法來理解自身或他人（或相反）。一如前述的「東西」，我對林其蔚首先的感覺是「機器」，他的作品具有假西方古典機體

（械）唯物主義（mechanistic materialism），反射生活在台灣島嶼的人們所崇尚的莫名「理性」的意味。一如機體（械）唯物主義者拉·梅特利（La Mettrie, 1709-1751）在〈人即機器〉（*L'Homme Machine*, 1748）一作中，以帶有反靈魂論的角度



〈鬱言師一〉紀錄

提出：人的勞動與動物勞動之間並未帶有「突躍」(abrupt)，其甚至認為假如單單透過當時對自然、對真理哲學的研究就能通達真理的話，「那麼青蛙也會飛」。單就這派反靈魂，以身體行動透過複雜的機械機制、組織能夠形成某種「物質思想」(mental thoughts) 的古典唯物觀點，幾乎就能提供林其蔚〈鬱言師二〉裡面，觀眾與電椅粘附在一起那種奇怪景觀一個支撐點：物質秩序。

事實上，幾乎所有以抽象、心靈為名的事業都是以物質秩序作為唯一的開展，行為藝術與攝影

機具當然也存在於物質秩序之中，且幾乎自成一套「美學」唯物史觀。可是從林其蔚、亦從物質秩序，特別是自然作為工業化的資源來說，人與自然之間的關係已非動物與自然之間的關係，而逐漸生成一套「逼索」的技術，從而派分成不同階層的勞動技術，最後「抽象」為資本主義的關係。因此，表象的物質秩序直指了「秩序」如何可能的「物質思想」，這與伴隨著自然「逼索歷史」同時發展的帝國製造物質性的士兵、身體極為接近。

「服從」不但意味著敬畏發號司令者，更有

著想要成為集體一分子，包裹在集體化下保護傘的想法，物化成石頭一般，即便這眾多石頭正在形成一股土石流。回到〈鬱言師二〉裡面觀眾的服從，從「米爾格蘭實驗」的概論看來，超過一半的參與者仍願意執行足以讓人致死的450V電流，顯示服從的力量超乎我們想像。2005年在臨界點白水劇場的那場電擊秀，我設想，觀眾之所以仍堅持坐在椅子上，可能潛藏著某種身體對於古老秩序的記憶，我們或許可以賦予它「戒嚴」之名，但我以為，根本上它與「文明」二字有深刻關聯，換言之，電椅的作品在所有仍處於崇拜文明、秩序的國家操作（特別可能在所謂第一世界以外），結果或許都一樣。這裡面的問題是，從自然作為「逼索」的技術、工廠——勞動身體的誕生，一直到帝國主義——各種軍士（包含軍人、教育人、文化人……）的產生，奠基的無非就是堪以反靈魂論指稱出來的物質秩序，而世界文明在某種程度既創造、發明了各式各樣的集體秩序，又同時反過來，以船貨崇拜(Cargo Cults)的模式一般，將作為秩序主體的人予以土著化，反過來崇拜文明所形構出來的大主體。

從你們的頭上走過去

然而，除了對以文明為名的戰爭或集中營或IMF或WTO等現代機制大主體仰望而絕望之外，我們如何「思考」，或將成為我們如何面對大主體的重要前提。一如潛能所意涵的可能性，在林其蔚身上，或許法西斯的潛能(potenza)也許意味著更多。猶記幾年前一次在台灣南部某場合，參加林其蔚的《音腸》工作坊時，已經聽說過電椅之作，那時候作者提及：「愈法西斯愈好」。如今回望，「愈法西斯愈好」幾乎成為理解我們自身作為現代

文明體(土著)的唯一方式。

在北美館的展場現場說明時，林其蔚提到了鄭捷。他認為鄭傑能一口氣在捷運列車上殺死那麼多人，某方面是因為同車廂其他乘客未在第一時間反應，有些人居然還在滑手機（某種日常沈醉、狂歡模式？），以至於我們產生了錯覺，懷疑那班通往台北的捷運車廂在某一層面上是不是就是猶太人被解送到奧許維茲的列車，這樣的狀態似乎在〈鬱言師一〉裡更顯尖銳。這場發生在牯嶺街小劇場的表演，林其蔚帶著與〈鬱言師一〉看來同一個的古怪面具，雙手帶起媽媽洗碗常用的粉紅色乳膠手套，經由反覆對錄，桌上的小叮噹錄音機音質愈來愈差，最後播放出像鬼一般，或像小叮噹卡通裡的阿福被卡車壓扁以後發出的扁平音波，音波內容隱約是：「十分鐘之後，我將從你們的頭上走出去」：

林其蔚說：「（〈鬱言師一〉）持續播放『十分鐘後我會從你們頭上走出去』，表演結束的時候，基本上我就是踩著觀眾的頭離開劇場，事實上我是穿皮拖鞋，照理來講這件事情應該是做不到的，但是觀眾堅持在座位上，讓我幾乎成功，有兩個人被踩到頭流血。」

〈鬱言師一〉到底踩過了什麼？從林其蔚提供的錄像畫面看來，當他要踩上從觀眾的頭走出去時，剛開始前排一位女性觀眾似乎採取反擊，當他的企圖兩次失敗以後，他轉而攻擊其他觀眾，用突擊的方式，迅速的方式鑽入人群，然後一瞬間踩上不知幾位觀眾的身、頭，就這樣「出去」了。

即便林其蔚認為「血」走在法西斯之前，能喚起身體，不過我還是感受到，〈鬱言師一〉過程中不斷交疊播放的「十分鐘之後，我將從你們



《鬱言師一》紀錄

的頭上走出去」的古怪音波，某種程度正像「歌曲」一般，揭示著或許是法西斯最本質、同時最接近於上述「服從」一面：「靜默的狂歡」。巴伯·佛西（Bob Fosse）1972年電影《酒店》（Cabaret）裡有一段畫面，後來被季傑克引為法西斯的討論：背景敘述1930年代一個德國鄉下地方的酒館裡，一位穿著土黃色納粹軍服的希特勒青年團（Hitler-Jugend）少年站在台上唱起了「明天屬於我們」，台下原本狀似墮落、無精打采的群眾忽然感染了一股愛國氣息，大家紛紛追隨少年唱起了

這首愛國歌曲。在這個看似頌揚法西斯主義的場景中，紀傑克卻用非常尖銳的觀點指出法西斯與酒館本身所瀰漫的犬儒、頹廢氣息的相似性：

真正「法西斯」的東西，並不是愛國的感染力本身。實際上為法西斯主義打下基礎的，正是因為自由主義對一切無條件的投入、一切對理想的獻身都感到懷疑。並將之斥為潛在的「極權主義」狂熱——也就是說，真正的問題在於，法西斯事件〔企圖要（重新）將秩序引進混亂之中的決斷〕和那種無能的犬儒而墮落的自我氛圍，實際上是共謀

（complicity）的關係。

包含1995年的「台北國際後工業藝術祭」在內，「狂歡」幾乎被以一種本質性的方式揭露出來，進而形成難以名狀的弔詭場景：這真的是解嚴後「自由的」台灣嗎？可是卻是真的。於是我們理解，除了將法西斯解釋為極度幻覺之外（法西斯式的美學主體指認只是其一），法西斯裡面實實在在存在著某種奇怪而不斷遭受自由世界攻擊的「反身性」。從法西斯主義（Fascism）逐漸演化為反自由主義、反共產主義及反保守主義的脈絡來說，法西斯主義者嘗試依賴「集體理性」，藉以解除左翼賴以支撐的歷史唯物史觀以及上述古典機體（械）唯物主義，可是事實上，一如共產主義最終依賴列寧式階級鬥爭所引發的悲劇，法西斯同樣在二戰後被徹底汙名化為等同於奧許維辛集中營的畫面，換句話說，「法西斯的遺忘」與信仰自由資本的西方社會操作有所關聯，而致使這個「遺忘」本身是可疑的。

這也許解釋了紀傑克認為法西斯本身是一個「假冒事件」，或者根本只是一場狂歡，同時也聯繫到我對於林其蔚作品的初略理解，但我想，法西斯很可能只是他想要逼出「血」的一場事件。同時，我對紀傑克說法感興趣不僅是「假冒」二字（畢竟今日哪個「真」的論述不都圍繞著「假」，而造成「假」的過剩、剩餘？）我感興趣的是如同那些坐在電椅，或者等待被踩頭的觀眾，他們的等待裡面可能有一種依賴彼此的心理，藉以抵禦作者「邪惡意圖」的「狂歡」——這個在政治、社會、軍事場合經常借用（甚至是本質性的）：「狂歡」——但同時反過來被文明動用「懲罰」所規範的詞彙，潛越了我們所理解的許多規範、計劃，甚至想像，換言之，假如法西斯具有一如阿岡本(G.

Agamben)所謂「黑暗的潛能」(potenza)，它只有在「無法控制的喪失」²之中存在，那麼，紛向兩極的，一方面朝向「服從」，二方面又（可能）掀開皮膚，看見我們的身體。

身體即場景

最後還是得說，關於服從、法西斯、血，我們依然理解得太少，其中一個原因是因為倘若無法從「自身」去理解這些，那幾乎都是空談，但如何從自身理解，則牽涉到更複雜的認知技術問題。來到這裡，我們才稍微具體地回到「機器」的問題。舉林其蔚於此次高美館「以身作則」展出的作品為例，是因為人們長期對「行為」與「機器紀錄」畫分為二元論的觀點（這無異為另一種笛卡爾式的瞄准），但一如拉·梅特利的《人即機器》，或者回到台灣場景，黃金麟在《戰爭、身體、現代性》裡長篇探討的「武化的身體系譜」，當然還有更多的更多指出，「身體行為藝術」除了作為一種補償西方過度仰賴「抽象」(abstract)系統的辯證之外，在台灣島嶼之上，經由各種已被西方淘汰的現代性價值的「外銷遠東」進轉為「兜售亞洲」，它的機器性、物質性比起西方更是不證自明了。換言之，在不藉由影像殘質，「盲目」地觀看林其蔚《鬱言師》系列，我依然可以從這種不證自明的，身體被各種抽象機器，如同古典機體（械）唯物主義在今日藉由保險機制、安全機制、警衛機制的擴延（換言之羞辱）中，深刻理解我們處於什麼樣的現代場景。

或者，身體即是現代場景的錄像機器。✎

1 噪音與召喚術——林其蔚，游蕩部落格：「帕夫洛夫之犬 我們燃燒柴油前進」。<http://neogenova.blogspot.tw/2013/07/blog-post.html>

2 阿岡本(G. Agamben),《潛能》, p299

海・時間的移動

郭娟秋〔行旅中的即影-1〕

文 / 林麗真 (高雄市立美術館助理編輯)

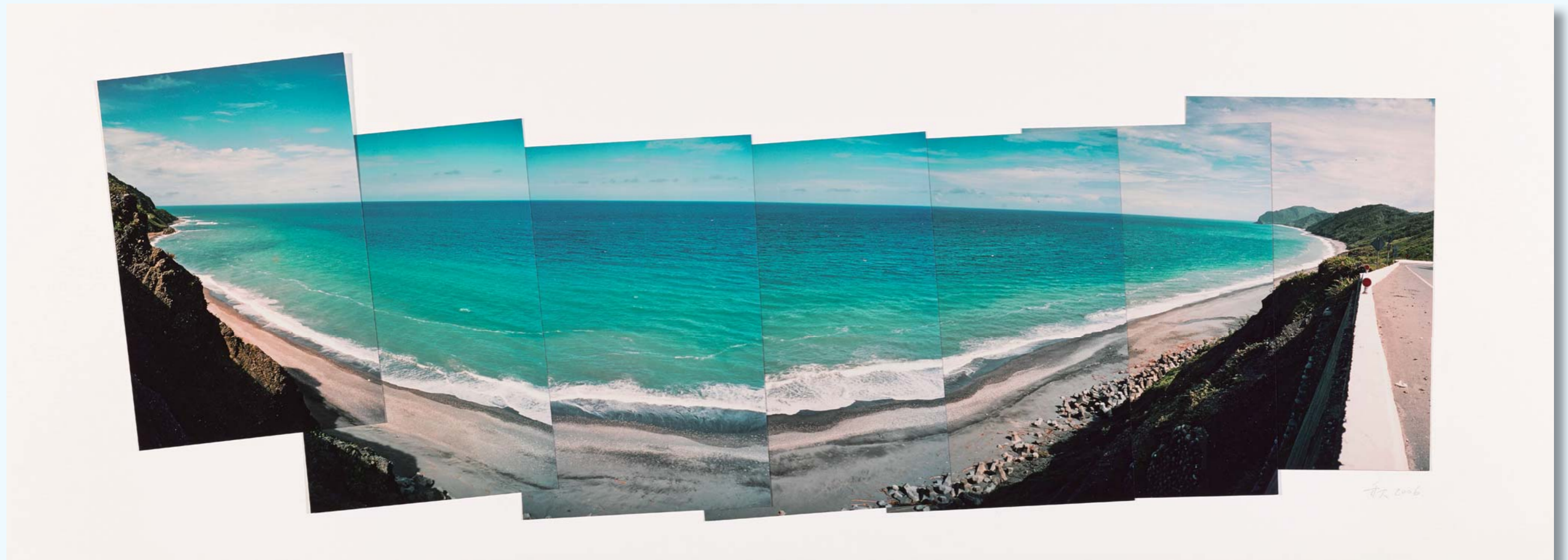
回想這幾年，常坐火車抵台東，再接台11線小巴到達台灣東岸山與海交接處，在海邊看日出、看月出、冥想、做瑜珈、曬太陽...，是一個美麗的旅程。浪水衝到腳邊，讓自己浸在海水時才發現，原來，遠離忙碌塵囂，才看得見海；捨得給自己一個旅程，身、心、靈都放鬆，才聽得見海。

去(2014)年為了搜尋台灣代表性藝術家研究資料，在多方努力並且不放棄線索之下，輾轉認識了跨越攝影與繪畫兩項專業領域的女性藝術家郭娟秋。聯絡約好時間，多少帶著尋寶的心情登門造訪，還記得與郭娟秋交談的情境，面對淡水河，飲啖茶、訪談、欣賞佳作，親眼看到了預期研究之〔行旅中的即影-1〕及其系列影像紀錄作品，心中雀躍不已。從書面資料的閱讀到與藝術家的接觸，不難發現郭娟秋有個寬廣的心靈。郭娟秋在親切與

隨和的談話中，夾雜著藝術家特有的自由個性，讓人感受到她之前會離開都市到海邊生活創作的瀟灑。可想而知，當時，她記憶中不曾忘懷的大自然景象，使她有著回到大海身邊呼吸生活的意念一直盤踞在心。

走入藝壇

出生於基隆八斗子漁村的郭娟秋，就讀國立藝專(今國立台灣藝術大學)美印科系時學習攝影而



行旅中的即影-1 紙基相紙拼貼/單一版 34.2×97.5cm 2006 高雄市立美術館典藏

有所專精，畢業時曾以雙人攝影展步入藝壇生涯，之後，即帶著看世界的眼睛，以攝影專長陸續為漢聲、卓越雜誌、遠流出版公司「台灣館」執行攝影，更為大地地理雜誌專任攝影；從事攝影工作除了即時影像紀實，也增廣見聞，留在記憶中的印象也一一累積成繪畫上源源不絕的創作靈感；自藝專畢業時，畫筆與相機常與她形影不離，當時，攝影時而是她營生的工具，時而也是與繪畫替換的創作媒材。¹ 2002至2004年間，郭娟秋為文建會拍攝的台灣古蹟之美、台灣傳統藝術之美與台灣離島之美專輯，被列為台灣90年代前衛藝術家之一。²

接近大海

2005~2011離開台北都市，郭娟秋到了東海岸邊的鹽寮生活創作，對於此舉曾作以下描述：

對海的感受是遼闊無邊，海一直變動著就像生命的流動，又帶著一些神秘感：就像畫作上透露著安靜、氛圍充滿流動之感，有如時間的移動。從小就與大海相處，在其中沒有些許的人為造作，人處在完全放鬆之下與外在有著合一感；在自然的大

空間裡壓力盡除，身心是鬆緩而舒適，這時感官變得敏銳鮮活，六根(眼耳鼻舌身意)感受也跟著透徹明利而細膩，當下創作與大環境呼應，人的思維近乎整體性而不再是片面思考。

自述中透露著她在東之太平洋的藝術生活，在海邊，帶著海味的海風，無染、鮮明清新的空氣，讓人放鬆在大自然中，因而細細感受到眼前的一草一木，聞到空氣中瀰漫的味道，也常常感受到空氣中的微細粒子，那是海浪的飛沫，整個海岸線都瀰漫在你看不見卻感受得到微粒子的空氣。重要的不盡然是海而已，是有情感敏銳的藝術家，生活在海邊，他們聽海、紀錄海的生命。

暮秋，東之太平洋

喜愛大自然的郭娟秋，以攝影的即時性透視當下所觀，在東海岸暫居期間，發現單格影像作品已經無法滿足她對影像闡述的表達，就如同說話的目的，希望將所要說的事情盡可能流利地說清楚。於是，發想連幅創意，是一種方法，也是一種強調時間性的氛圍與構圖，對此創作概念郭娟秋這麼

說：單格的影像就像一個單獨的聲音，我喜歡在單格的影像與影像之間，去發現它微妙的對話，這種微妙的對話，不知所以、但意味迴盪，它所引發的幽微感受，就像宇宙自然中一些不知名的東西，雖不知名，但它存在。單純的去看見它只是它，這種觀看讓人產生一種自由、鬆脫的愉悅。

這組合單一版攝影作品〔行旅中的即影-1〕，是郭娟秋參加2005年第二屆洄瀾國際藝術創作營時，於2006年完成創作之作品，又名「東之太平洋」：季節，暮秋，適合曬太陽；地點，在花蓮一東海岸，適合看海；造型，微笑，適合欣賞。郭娟秋帶著看世界的眼睛，每按下一次快門就是一個時間點的影像紀錄，大海深邃的顏色依舊，浪花的顏色也都是白的，每個快門(單格)拍下的地平線是平的，7張連幅如音符般跳躍組合的地平線還是平的，有趣的是海岸線卻是圓的，站在地球的角度看地球，這太平洋島弧上的旅人，從最右邊單格中的花東海岸公路，觀看到的天空與浮雲也難辨更迭，是停留還是流動，只有時間知道。此作為郭娟秋在

東海岸暫居期間之隨手所作作品之一，雖為隨手之作，但郭娟秋認為可更直接、明暢的透視出藝術家對世界的欣賞與微笑。

結語

回頭看郭娟秋影像紀錄時代的每一個階段，累積具有恆久品質的視覺信息，都會喚醒人們對大自然孺慕的本性。質樸的創作，藉由何種媒材呈現不是最重要的，自行旅中汲取藝術創作的靈感，也與技法無關；重要的是，郭娟秋自我要求的創作力，在加入時間性的創作靈感，攝影作品〔行旅中的即影-1〕風格獨一無二，再者，也因為單版唯一性，更顯珍貴。▲

1 2006年11月郭娟秋在紫藤廬【行旅中的即影】攝影展曾云：「攝影與繪畫於我實為同一件事，只是用著不同的媒材方式表現，表現著我與世界的關係，在這一內一外的折射之間，讓自己看見世界，也看到自己。」

2 「捕捉時空圖像 轉化為內在思維的藝術創作者郭娟秋」柏夏人文旅舍peshawar3 在天空部落發表於May 6, 2007 <http://diary.blog.yam.com/peshawar3/article/3546230>