

台灣當代影像藝術中的訊息轉譯

—以國藝會美術類展演與創作補助(民國 86-103 年)作品為例

研究者 馮勝宣

摘 要

本研究之核心探究對象為台灣當代影像藝術作品，並將範疇聚焦於曾獲國藝會創作與展演補助（民國 86-103 年）之創作者作品。以「訊息轉譯」概念為主要的切入視點，而在方法上，筆者透過兩種途徑與四種歸納，將此台灣影像藝術於此斷代與範疇中之作品特徵及創作者表述策略予以勾勒。其一途徑為將運用媒材與創作類型予以固定，進而對照相異世代在運用相同的影像媒材以及處理相似議題上的殊異性。另一則為不區分影像運用媒材，而以藝術家的創作邏輯作為分類基準。並進一步以「紀實的直觀與辯證式轉譯」、「通道式轉譯－檔案再造的通道式影像」、「衝突式轉譯－虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像」以及「縫隙式轉譯－扮裝與橋接式的身體影像」等四種影像轉譯類型進行論證與彙整。以期為台灣於一九九七年至二〇一四年這近二十年間當代影像藝術的斷代發展，闡出一個討論視角之可能空間。

關鍵字：轉譯、影像藝術、攝影藝術、錄像藝術、數位藝術

一、緣起

影像藝術在台灣的發展時間，嚴格來說並不算太長，雖攝影術早於一八六五年即已引進台灣，然應至一九五〇年代方可算是影像藝術在台灣第一次的開花結果。而若以藝術家張照堂對台灣攝影藝術的發展進程的分析來看，一九五〇年代主要以抒情小品或唯美擺置類型居多，亦即所謂的沙龍與畫意風格，以及六〇年代的對現實感知與對現代藝術的初探期，而七〇年代則走向一種對鄉土的回述以及對人性的關照，至於八〇年代則呈現出某種心象疏離與省視再造的樣貌。¹事實上這樣的結果，不僅止是歸因於純藝術領域中風格轉變，其實與台灣的政治、經濟等時代脈動緊密相關。藝術家欲透過影像此種可逼近真實的媒材，去連結的部分可能是為了某種揭露或抒發，但對筆者而言，實更透露出每個世代對人、事與物的獨特思維方式以及看待影像訊息在態度及運用上的差異。

此次筆者針對國藝會自民國八十六年至民國一百零三年期間，所補助的美術類展覽及創作案例為研究對象，即試圖接續前述張照堂教授對台灣影像藝術發展特徵討論。而這段時間實亦為台灣影像藝術急速擴張、興盛的時期，故除了攝影藝術外，同時亦含括其後如繁花盛開般，拓展了台灣影像藝術面貌與版圖的各種影像創作媒材，諸如影像裝置、錄像藝術以及電腦後製繪圖等。除媒材要素外，據筆者初步檢視，其亦呈現出一種從觀看與接收影像訊息轉為某種體驗式的影像經驗平台，乃至藝術家自行創造新的圖像訊息可能。而在這為期十九年的案例中，筆者以其影像內容與表現手法，分為下述四種分類：

1、紀實的直觀與辯證式轉譯：在此類型作品中，影像的創作邏輯可分為兩種，其一是將影像作為一種紀實與直觀的證呈工具。而另一種則將影像以一種解構的手法，來達到某種辯證式的影像與思維之撞擊。研究藝術家為：潘文鉅、紀國章、陳樂人、阮義忠、沈昭良、陳伯義、姚瑞中等。此類作品皆以攝影

¹ 參照張照堂著。〈看見與告別－台灣攝影家九人意象：代序〉。《看見與告別－台灣攝影家九人意象》，台北：躍昇文化，1991。頁8。

為主要媒材，雖橫跨了幾個不同世代，然反更能突顯出同樣在處理社會紀實攝影的層面，不同世代的觀點與切入形式的差異。

2、通道式轉譯－檔案再造的通道式影像：此種影像即作為對某段歷史與時光的緬懷、追憶，抑或是一種反省甚至批判與控訴。藝術家代表為：吳天章、陳順築、陳界仁、姚瑞中、高俊宏、許哲瑜。本研究為自民國八十六年起，其時正為台灣解嚴後十年，而此項目藝術之影像，就算影像主體被塑造成一個滑稽詭異的丑角(如吳天章)，然背後實仍皆淡淡潛藏著某種對歷史的沉重追憶或反省。

3、衝突式轉譯－虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像：此類型影像藝術家則專注於影像真實以及虛擬影像的可能性探究，進而形就出一種虛擬與現實交錯的奇觀式擬像再造。研究對象為：袁廣鳴、王俊傑、王雅慧、吳季璫、林冠名、陳宛伶、黃建樺。

4、縫隙式轉譯－扮裝與橋接式的身體影像：此類型影像作品則多採用一種劇場性的行動表演與角色扮裝。研究對象為：崔廣宇、饒加恩、余政達、何孟娟、陳擎耀、郭慧禪、侯怡亭等藝術家作品。

就比例上來看，本研究案之研究對象實以一九七五年後出生之新世代藝術家居多，而若欲粗略地捕捉其可能共有之特徵，「日常性」要素應可於多數此世代藝術家的作品之中尋獲。所關心面向跳開了歷史、政治等沉重議題，而轉移至生活片段的枝微末節處予以強化放大，作品樣貌亦往往呈現出一種輕盈、跳躍且多變的形式與媒材運用。正如法國作家莫里斯·布朗肖(Maurice Blanchot)對「日常」的描述中指出，日常都有這樣一個本質的特徵：它不容許任何約束力的存在，它四處逃逸。²不受約束且四處逃逸，恰巧可以用以描繪此一世代藝術家作品所獨具的調性與特徵，然此種獨特性實亦需透過一種縱觀的對比、橫向的整合，方能予以逼視而出，反之亦然。而本研究最終的預期效應，即為透過這四種分類，以

² 本·海默爾 (Ben Highmore) 著，王志宏譯。《日常生活與文化理論導論》。北京：商務，2008。頁4。

及不同世代的交錯並陳，將台灣當代影像藝術於這十九年中所展現之獨特樣貌分別加以勾勒而出。

二、影像訊息的轉譯

影像從未是一種單純的現實，電影的影像首先就是操作，是可述與可見之間的聯繫，也是玩味著之前與之後、因與果的手法…當人們談論布列松的影像時，談的不是在別處發生與在眼前發生的關係，而是構成所見之物之藝術本性的各種操作。³

自一八三九年攝影術誕生開始，影像藝術即因媒材特性，而被視為「紀錄現實」的最佳利器，然而當人們意識到影像背後的可操作性後，對影像的運用以及討論逐漸被帶往其訊息生產機制與視覺表現手法的殊異性上。就如蘇珊·宋塔 (Susan Sontag, 1933-2004) 曾指明「我們對整個情勢的感覺如今由於相機的涉入而分明了」且「相機對現實所作的提煉動作，必須是『隱』 (hide) 多於『露』 (disclose) 。」⁴「感覺」一般而言即是指我們的感覺器官與刺激事物對象間相遭逢的初始反應，亦屬尚未被語言所命名的一種模糊團塊般的情緒。然當視覺影像工具的介入後，拍攝者首先面對的便是「景框」與「對焦」的抉擇問題，「景框」即暗示了我們僅能自現實所引發的那些龐大、模糊且混雜的感覺與料中，截取部分要素。「對焦」則可謂是進一步嘗試將情緒生發的核心對象予以定位。光就這兩個在拍攝活動中的第一層步驟便已說明出影像的「紀實」是存在著無限的差異與獨特性的，故宋塔不以「記錄」而以「提煉」視之。而「隱」或「露」之選擇則關係到拍攝者對影像訊息的偏好及問題意識的設定。

而若就物質性的角度來看，視覺影像作品的特殊性之一，即在於其抹除了創

³ 賈克·洪席耶著，黃建宏譯。《影像的宿命》。台北：典藏出版社，2011。頁 38。

⁴ 蘇珊·宋塔著，黃翰荻譯。《論攝影》。台北：唐山出版社，1997。頁 9、22。

作者於作品物質性上的介入痕跡，它沒有如繪畫的厚薄肌理與筆觸、雕塑的深淺刻鑿與動勢或水墨剛柔勁道的筆趣，而均一、扁平化地呈現為投影的光、放相與輸出的光滑相紙或附著於他種媒介材質之上。亦即就物質層面的「操作」來看，觀者幾乎難以察覺創作者的位置，然在諸多對攝影、電影或錄像的討論與研究中，影像的「操作性」卻始終沒有缺席。事實上，正是因其抹除了物質性上的「操作」表現，反而使其強化了含藏在創作行為中的另外兩個隱性要素當中，亦即「觀點」與「選擇」；而此兩者即是賈克·洪席耶 (Jacques Rancière, 1940-) 所言之可述與可見之間連繫操作的背後趨力，亦關係到影像訊息的給予及表現形式。

當影像創作者面對飽含諸多訊息的所感事件或對象時，實非僅是單方面的客觀接收，而是與自身身體感知、思維與記憶之間的反覆碰撞，進而形就「觀點」與「選擇」的判斷。此間同時牽涉到一種影像轉譯的行為，這種轉譯與一般對相異語系間進行翻譯的狀態實為不同，影像轉譯不止是透過前述「觀點」與「選擇」後的感覺轉換成視覺影像外，更是將其轉換為自身的創作表現邏輯，此間同時內含其自身的文化養成、經歷背景、美學思辯以及美感調性等之整體交融運作。故於此，影像藝術的訊息轉譯實含括著「訊息介質的轉換」以及「訊息意義的質變」兩種層次的意義指涉。

影像藝術作品實非僅是為了告訴他者「這世界發生了甚麼事？」，而是藝術家在其創作過程中，記錄著人於各自所擇選的位置與視角上，以其獨特之詮釋觀點與媒材運用與「世界」發生關聯，其突顯出的是觀察者間的衝突與斷裂，且重點應置於各自整合的過程。故而本研究即著重在探究台灣當代影像藝術中，各世代藝術家如何以影像作為一種轉譯介面，將其對人、事與物的獨特思維方式以及看待影像訊息的態度及運用予以表現。

三、台灣當代影像藝術中的訊息轉譯 (1997-2014)

在本研究計畫期間，正適逢台灣國立美術館（以下簡稱國美館）以十年為斷代劃分，而規劃出之《台灣美術家：刺客列傳》系列策展，進入到策展中的最後一個世代：六年級生（1971～1980）登場。根據國美館策展團隊，分別就一九三一年到一九八〇年代出生之藝術家世代作品的特色描述來看，戰後一九五〇、六〇年代台灣美術呈現對「現代美術」的激辯與轉進所表現出的多元樣貌，主要受因於二年級生（1931～1940）藝術家於「二戰前成長地域背景上的差異」。而三年級生（1941～1950）則是承繼、接續了前一時期的革新精神，唯在題材上多強化聚焦於「回歸現實與關注鄉土的文化反省」。推估此世代藝術家蓬勃活躍於藝壇的時期約為一九七〇年左右，因而這部分的觀察確實與藝術家張照堂對台灣七〇年代的影像趨勢評析相同。而在二〇一〇年台灣國立美術館舉辦了「凝望的時代—日治時期寫真館的影像追尋 1895～1945」展覽後，接續於二〇一四年推出了「看見的時代—影會時期的影像追尋 1940s～1970s」專題攝影展。而所謂影會時期，主要是以一九五三年由攝影家郎靜山主導，於台北復會的「中國攝影協會」為主，並含括同時期整個台灣如雨後春筍般創立的各攝影協會、沙龍競賽、影展甚至雜誌等樣貌。而策展人簡永彬則將此時期之斷代定在一九五三至一九七〇年，此斷代分析實正好可為筆者前段所述時期之前因做一個補充。

另外據攝影家吳嘉寶〈台灣攝影簡史〉的研究中也指出，自一九五〇至一九六〇年代以郎靜山為代表並以畫意沙龍為表現的「中國攝影協會」全盛期後，一九七〇年隨即出現了與前者對抗的「V10」視覺藝術群，其創辦者有：張照堂、謝春德、郭英聲等人。「『反沙龍傳統』是他們在攝影上追求價值體系的手段，超廣角鏡頭、粗粒子、高反差、荒謬、誇張透視則成為他們統一的攝影語言。」⁵「V10」

⁵ 吳嘉寶著。〈台灣攝影簡史〉。《香港、中港台兩岸三地攝影研討會》，香港藝術中心，1993。視丘攝影藝術學院官網，瀏覽日期：2014/12/20。
<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm>。

團體的出現無疑對當時台灣影像藝術的發展注入一股新氣象，然無奈當時政治情勢的保守與限制，而難以造成整個體制上的翻轉。其後因一九七一年台灣退出聯合國、一九七八年的中美斷交等外交挫敗，再加上一九七三年蔣經國總統推行的「十大建設」等因素，而使藝術家們意識到外援不如自強的省思。故將目光漸轉至回歸鄉土以及對現實的關照上，而台灣的影像藝術發展則近乎全面式的走入報導攝影以及紀實攝影的範疇。

至於四年級生 (1951～1960) 藝術家之創作發展擊至成熟與專業的時間點，則正好適逢台灣從戒嚴到解嚴 (1987) 的巨大變化，此改變所造成的影響遍及台灣社會各層面，其中最大的差異表現在言論自由的解禁。言論自由從戒嚴時期的壓抑與恐懼，突地轉為解嚴後的開放與包容，隨即帶來的便是許多社會運動、街頭抗爭等民眾發聲的集會事件。故此時期的影像藝術家則多半以捕捉這激進時期各種衝突與失序的畫面為主。其後接續的五年級生 (1961～1970) 影像藝術家引領風騷的時期，則是台灣影像藝術發展於媒材、題材以及觀念上，皆開始走入一個新境地的轉捩點。從視覺工具史的角度來看，接續於攝影之後的，即為電影及錄像此種動態影像工具的產生。而錄像此媒材在台灣藝術領域，約略與西方歐美國家遲了二十年方受關注與運用，並至一九九〇年代幾位於國外學成歸國的藝術家 (如王俊傑、林俊吉、袁廣鳴等) 之錄像創作發表與觀念推廣，而引爆台灣錄像藝術快速且蓬勃發展之時期。而本研究所瞄準之觀察對象，則正約莫是以此時期為開端，並透過對藝術家作品以及相關論述的爬梳，而以「紀實的直觀與辯證式轉譯」、「通道式轉譯－檔案再造的通道式影像」、「衝突式轉譯－虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像」以及「縫隙式轉譯－扮裝與橋接式的身體影像」為分類，企圖將一九九七至二〇一四年間，台灣影像藝術的發展與趨勢，以訊息轉譯的切入視角與以勾勒描繪。

1、紀實的直觀與辯證：

在台灣紀實攝影範疇，主要仍是依循著如「赤腳走鄉土的文化人」般的方式與態度去面對身為攝影工作者的功能性與使命。這樣的精神宗旨，主要來自創辦於一九七八年的《漢聲》雜誌社，匯集的一批攝影家如梁正居、阮義忠、林柏樑等人，所發出的精神宗旨。其確實點出了台灣紀實攝影創作者的幾個特質：親身走入邊陲、以一個觀察者身分將那被忽視的文化面相予以揭露並進而反思。然在此之前，據攝影家吳嘉寶於〈報導攝影在台灣〉一文中的分析指出，一九七四年旅日歸國的女攝影家王信，以一系列報導攝影作品《訪霧社》巡迴全國對當時攝影創作者所造成的衝擊、一九七五年攝影藝術家鄭桑溪成立的「鄉土攝影文化群」團體以及一九七七年爆發的「鄉土文學論戰」等事件，更是造成台灣紀實攝影風潮開始延燒的重要因素。⁶然雖於創作精神與企圖上，自早期一九七〇年代紀實攝影出現迄今，始終維持著一種同一性的目標與追求，然在表現的手法上，實已漸生更為多樣的面貌。而透過創作者表現手法的差異，我們事實上亦可窺探出創作者在面對影像訊息自身以及接收模式，甚或是對於「紀實」字義上所言之「紀」與「實」之認知，皆有一定程度上的差異存在。

紀實的直觀式轉譯

台灣紀實攝影的其中一種趨勢走向，實為承襲自報導攝影的觀念與態度而來，亦即以一種直觀的方式，讓影像媒材發揮自身的證呈力量。藝術家多以親身長蹲點、深耕的方式深入鄉野，挖掘在台灣社會處於邊緣或尚未被揭露的角落之人、事與物。而影像的表現則呈現出「決定性的瞬間」或如人物誌、檔案式的肖像構圖，然此種肖像自然有別於沙龍攝影中的肖像，其更著重於現時、現地、

⁶ 參照吳嘉寶著。〈報導攝影在台灣〉。視丘攝影藝術學院官網，瀏覽日期：2014/12/20。
<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-2003.htm>。

現人與現景，並較多強化於人物與環境背景之關係。同時發揮攝影中的「視覺動力」效應，使影像元素間產生某種動態性的連結，進而以此誘發觀者的想像。然最終企圖仍是希冀透過影像基本特性，亦即表現如羅蘭巴特所謂之「此曾在」的強大能力。

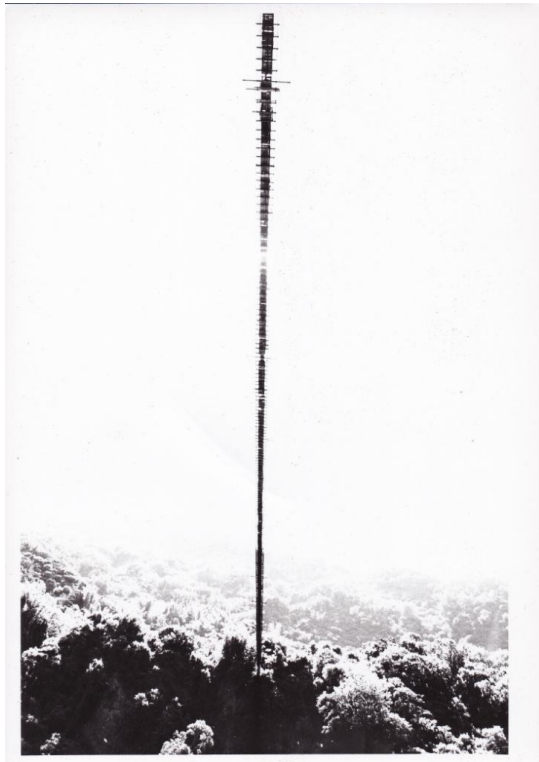
例如持續對蘭嶼以及原住民文化田野深耕十八年的攝影家潘文鉅，影像的作用對他而言，相較於表現個人特質與思維脈絡，影像是否能為拍攝對象帶來更大效益則相形較為重要。「我能為這些人做些什麼？他不斷的在思考，在反省或是自我批判。平面攝影作品又能表達、展示些什麼？這些照片能說話嗎？」⁷因此我們便看到在《潘小俠原住民部落之行影像首次個展》中，他竭盡所能的挖掘、捕捉對象的所有生活細節，忠實且完整的予以記錄，希冀藉此讓觀者得以直視且盡可能地趨近對象的現實情狀與處境。



潘文鉅所攝之原住民部落影像。

⁷ 夏夏·藍波安著。〈潘小俠的部落之行〉。台灣時報，1997年6月23日。

而同時身為紀錄片導演以及攝影家的陳樂人，其《天際之路—大自然的縫紉師》攝影展，為第三次以吊橋為主題所辦的攝影個展。其最初拍攝此對象動機是在一次偶然機會下，於南投草屯目睹一組吊橋工人的施工情狀，沒有任何安全措施、施工環境又極為險峻困難，因而心生感念與敬意，故開始以田野調查的方式尋訪台灣各大小規模之吊橋。筆者於其補助申請案的結案報告書的描述文字中，「認識」與「了解」這兩個訴求十分明確，亦即其欲透過影像傳達給觀者的，即是透過對影像的直觀，得以掌握影像所攝對象之前因、結果。最後再透過系列的量化方式，厚實觀者的知識面以及企圖傳遞自身初遇施工情狀之所感。



陳樂人，《天際之路：大自然的縫紉師》攝影展，1998。

而攝影家紀國章，其年輕時為專注於對候鳥、留鳥的記錄拍攝，之後加入聯合報擔任採訪攝影職務。並於一九九〇赴法國巴黎第八大學攻讀攝影碩士期間，除紀實報導外更進一步嘗試抽象攝影的拍攝（黑白律動、色彩符號系列），而此亦為拓展其攝影風格的重要經歷。然據其受訪記錄中所言，紀實報導攝影的直接

與真實相觸以及質樸特性，使其仍最鍾情以記實報導的手法與世界發生連結。而一九九七年的個展《容顏》所呈現之一系列走訪尼泊爾的紀實影像，事實上亦可看出其漸漸走向另一種紀實態度，亦即弱化「關係」而專注「細節」的微觀處理，再由系列的「疊積」效益，將「細節」擴張至其所欲捕獲之「特定整體」。



紀國章，《容顏》攝影展，1998。

至於極富人文色彩的攝影家阮義忠，則將「表現平凡人的珍貴品質」視為其創作核心之理念，人與自然和諧的生活方式、人和人融洽的生活場景皆為誘使其按下快門的瞬間。「無論是多麼了不起的攝影家，都只不過是一個百分之五十的創作者，另外百分之五十是對象的功勞。」⁸藝術家的這句自白，實謙虛亦準確地將此類型紀實攝影之態度予以表明。對強調以直觀影像通達對象的攝影師而言，作品的主體首重在被拍攝對象，當然，創作者自然亦非僅為一個紀錄的工具，然透過創作者的構思與表現抉擇後，影像訊息的最終落點仍是希冀能回到對象自

⁸ 趙慶華著。〈用一場華麗莊嚴的洗禮像人類的童年歲月說再見〉。新觀念雜誌十月號，台北：華威葛瑞，1999。頁 78。

身。



阮義忠，《失落的優雅》系列攝影，1981。

紀實的辯證式轉譯

而另一種面對「紀實」的態度，則是欲讓觀者非以直觀而是透過辯證的方式，去趨近作品的核心所指對象。亦即非以直截二分的方式去看待事物，而是需經由反覆對照、質疑甚至推翻與顛覆原有透過直觀所獲得之初步定見的方式，去趨近某個創作者可能並未呈現於影像之中卻為核心地位的表述對象。在影像表述的策略上，往往偏向運用解構的手法將過往紀實攝影的關注焦點與主體予以弱化甚至撤銷，反將事件中本位居背景或補述性地位的元素，提升至影像的視覺焦距中心。甚至藝術家會刻意突顯甚至製造與慣常邏輯矛盾或弔詭的狀態，去創造影像的多義性可能，而產生一種「觀」與「思」相互回文式的運作迴圈。這樣的做法若僅就文字描述去想像，似乎可能會有「文不對題」或「重點失焦」等質疑。然

當我們真正直接面對這些系列性影像時（系列呈現對此類型作品尤為重要），通過對原屬邊陲元素的凝視，經由對這些「錯誤對焦」的系列影像，在一定數量與強度上的閱讀後，我們會發現，所有原屬「錯誤」或「失焦」的旁枝細節，事實上，是逐漸在疊積著我們對那缺席的核心主體之認知。此即利用我們對現實與生活經驗的信任及慣性認知，透過觀者以補足影像訊息的完整性，並進而推導至創作者真正欲探究的重點對象或事件。

攝影家慢慢凝聚出一種「不將話說滿」的表達方式；他的作品既不煽情地向人訴說這世界上某處的辛酸，也不妄加評判地隨附任何道德教說，而是回歸影像本身的曖昧與張力，如此，反倒更能誘發觀者去揣想照片中被刻意隱蔽或壓抑的訊息，詰問影像所召喚的缺席事物。攝影，迷人的總是它所遮蔽，而非它所顯露之處。⁹

攝影家沈昭良的《STAGE》系列，事實上正呼應了宋塔所言「相機對現實所作的提煉動作，必須是『隱』多於『露』。」的這句話。作品《STAGE》與沈昭良其他系列作品之創作邏輯頗為不同，例如二〇〇四年的《映像南方澳》以及二〇〇八年的《玉蘭》皆屬於標準的直觀式紀實作品，且頗擅長掌握對影像中人物間的「視覺動力」連結。然其二〇〇八年的《STAGE》系列與前述兩者最大的不同，便是原本在紀實攝影範疇中，應屬最重要、欲突顯的角色：人物，消失了。而影像中的主角被代換成一具具五光十色的舞台車，構圖仍是紀實攝影善用的主體置中，以強調主體狀態與鎖定視覺焦點，另一部分則是會具有一種如便於資料建檔照片般的制式感，並以此強化系列作品中每張照片之間的對照性。在觀者對現實生活的經驗與印象中，其所攝場景應是人車鼎沸、熱鬧異常的狀態，然

⁹ 王聖閎著。〈渡越現實，直至記憶之境無可名狀的滿盈——對「日常·微觀：沈昭良 攝影展」的一些關懷〉。國家文化藝術基金會藝評台，2010。瀏覽日期：2014/12/18。
<http://artcriticism.ncafro.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2110>。

當觀者印象中以及一般紀實攝影的認知上，應被推至最前線的人物消失之時，那空無一人、獨自兀立於畫面正中且尚閃爍著五彩霓虹的舞台車，頓時間成為一種詭異又帶有點超現實意味的蕭瑟景象。對觀者而言，此時看待攝影機所捕獲之事物，因與認知及常態的相違而部分地脫離了現實之感，而觀者對那影像訊息「不完滿」之處的覺察，實亦反而更讓其去意識到那缺席的部分。



沈昭良，《STAGE》系列攝影，2008。

反觀藝術家姚瑞中的影像，其最為人所知的作品，應為其於各個具有政治象徵意涵的場景，進行自身原地筆直跳躍同時以相機凍結捕捉的《反攻大陸行動》系列，然事實上在他整個創作歷程裡，始終同步進行著另一項系列作品的拍攝，亦即他一系列的《廢墟迷走》攝影作品。空無一人的廢墟場景，雖看似合情合理，然對觀者而言，仍舊會不自主的尋找那影像承載之訊息主體何在，且再次透過系列的量化效應，觀者除了被牽引至思考「廢墟」自身的象徵性外，同時亦將目光導向影像背後那未被視見卻仍知其存在的持鏡者立場，亦即姚瑞中自創作以來始

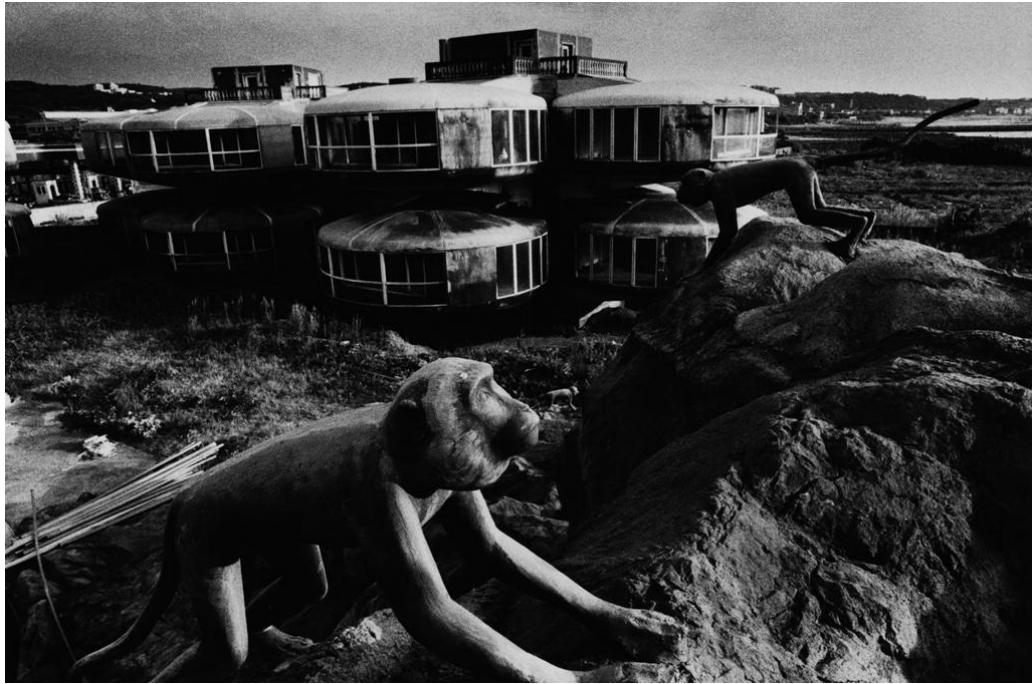
終關注的政治性批判。

《廢墟迷走》系列自然是記錄了台灣現代化進程中被遺忘的場景，更重要的，姚瑞中在這些廢墟中的「我在」，同時也讓人看見台灣自解嚴前後始、延續至 1990 年代前期的某種文化戰略——以可以流動的「邊緣」包圍一個威權式的「中央」。那是散落各地的閒置或替代空間與美術館的關係，城市邊緣廢墟與市中心的關係，一場身體盲動與社會的治理性的關係。姚瑞中在這些「可流動的邊緣」反覆現身，找到施力點。¹⁰

「當代藝術不若前衛藝術的姿態，不是以一種革命式的、面對面地直接衝撞體制，而比較是採取協商、側面迂迴的進擊路徑。」¹¹此為陳泰松在評論 CO4 台灣前衛文件展的一篇專文中針對當代藝術對社會政治、體制的轉進策略，實與游崑對姚瑞中《廢墟迷走》系列所暗藏的「可流動的邊緣」策略極為相似。姚瑞中實透過對物、景自身的客觀描述，去牽引出其背後於現實生發的「人為」成因，並再次回扣對台灣政治、體制的一種隱喻式地迂迴進擊。

¹⁰ 游崑著。〈人在廢墟·姚瑞中〉。《典藏·今藝術》第 169 期，台北：典藏，2006。

¹¹ 陳泰松著。〈CO4 台灣前衛文件展「藝術轉近」總論說〉。《藝術家》雜誌第 354 期，台北：藝術家，2004。頁 524。



姚瑞中，《廢墟迷走》系列攝影，2005。

而同樣以廢墟為題材的攝影師陳伯義，其對廢墟的認知並不若姚瑞中那般嚴肅與批判，如其二〇一〇年的《窗景》系列作品，主要是欲透過各廢墟場景的窗，表現內外空間世界的截然殊異，以傳達其對工業不斷擴張的社會情勢下，傳統聚落逐漸消逝的處境。然事實上，筆者真正感到興趣的，為對其影像表現的形式擇選。在《窗景》系列中，與沈昭良及姚瑞中一樣，同樣選擇去除真正欲探究的紀實主體（傳統聚落），然其真正處心著墨與強化的部分在於：一、將紀實予以一種「形式框架」。二、以打光的手法使內外空間於明度及彩度上趨於一致，而獲致一種空間的扁平化效果。而這兩個動作，事實上造成觀者初遇其影像時，視覺焦點以及對影像訊息搜尋的意向性落點，並不會先落在「廢墟」自身，而是那框中框的形式以及如繪畫般的平面空間與質感。因前述兩者的操作，使影像中那窗外場景似如廢墟空間牆面所掛的一幅風景畫，有時又似內面空間為是外部空間中的一片單薄立板背景。而這種不斷將現實予以混淆的視覺經驗，最終導向影像訊息的背後轉譯，亦即「廢墟」實是與我們的生存環境處於一種相互包圍且難分因果的環扣關係。



陳伯義，《窗景》系列攝影，2010。

2、通道式轉譯－檔案再造的通道式影像

當歷史圖像媒介化與影像化後，歷史圖像所再現的已不再是真實，再現自身運作的邏輯使得真實被迫退位，歷史符號成為一個空符徵，歷史遭到隱沒。符號、影像、螢幕與媒介取代了真正的歷史圖像，而觀者僅能在符號和影像浮動的軌跡中捕捉絲毫的真相。¹²

檔案再造的通道式影像類型，多是將影像作為對某段歷史與時光的緬懷、追憶，抑或是一種反省甚至批判與控訴。而此類型影像作品的另一個共同點，則在於藝術家皆透過擇選、挪用具有「歷史性」意義與內涵的既有影像，再於其上加工、變造或進行一種形式轉移。此時，

¹² 邱誌勇著。〈歷史介入當代：檔案圖像的挪用與再造〉。《藝術觀點》第42期。台南：台南藝術大學。2010。頁50。

雖那既有之歷史性影像已遭分解或質變，但事實上，我們仍舊是相信影像的「此曾在」對事物之證呈與對位。因若無這層基礎，挪用、變造或是所有對影像進行的形式轉換與操作都將無效化，然唯一遭致隱沒的，唯有歷史原被賦予承載的意涵及真相－那象徵性的「歷史」。而「歷史的真實」則是被詮釋所勾勒出來的，同時亦因詮釋的介入而使影像在「此曾在」基礎上產生了多義性可能。

至於「通道式影像」，則是將影像訊息轉譯在一種「居所」的邏輯上，一種可棲可居的承載體，亦有一種「通道」的作用，這「通道」的兩端，則是歷史的「曾在」時空以及我們的現時情境。然若將這種邏輯放置在影像藝術家的創作過程中時，那對應於歷史另一端的，則被指向了藝術家自身對那段歷史的「凝視」與「視域」。經過這兩個隱性要素的「洗禮」後，原初那歷史性檔案影像訊息即被轉譯為藝術家所獨具的再詮釋訊息。此外，通道式影像作用，有可能是在那已逝之歷史情境的大敘述氛圍下，重新檢視且再詮釋這歷史影像的「此曾在」訊息面貌。亦有可能那歷史性影像訊息意義本身，僅具個人的獨一性存在，亦即巴特所言的「刺點」，而影像訊息的轉譯則轉而導向至另一種個人內在性的獨白。

陳順築《四季遊蹤》系列

這種內在獨白，我們在藝術家陳順築的大部分作品中皆可看到，自一九九二年作品〈家族黑盒子〉開始，家、影像與記憶便成為他往後創作的核心議題。例如在其二〇〇四年的《四季遊蹤》系列作裡，所有影像文本皆是從他父親於一九六〇年代時所拍攝的照片中挑選出來，因此影像內容記錄了非常多他早逝父親與其他親人的昔日身影。事實上縱使影像內容無任何人跡，僅為

一些空景，這影像文本自身對陳順築的意義仍舊是與眾不同的，而對其他觀者來說，或許僅能就巴特所言的「知面」進行閱讀。然陳順築並不願僅停留在這種個人囁語般的內在獨白中打轉，他進一步開始對這些「歷史」影像進行加工。

例如在〈三地門〉這單件作品中，影像內容為其父親帶著當年正在念工專的哥哥出遊的留念，而陳順築面對這他已無法參與的「歷史」，選擇將自己小時候的照片燒成磁磚鑲嵌進去。磁磚的冰冷質地與舊照片的飽含溫度形成了強烈的對比，可看出陳順築的「介入」並不是要擬造或修正「歷史」，而僅是與那已逝「歷史」維繫著一種既保持距離又藕斷絲連的追視，亦為對既有文本訊息重啟那對話可能的空間。將自身「介入」痕跡刻意突顯的選擇，使陳順築自個人內在獨白的第一層轉譯中再一次進行第二次的「再轉譯」：從一種私領域轉譯至與他者對話的共在領域，亦即對觀者拋出影像所獨具的那得以越出「歷史」線性框架特質的探討。而對觀者而言，陳順築影像的獨特魅力，即是在於其影像除了作為一種美學的思辯場域外，更是濃厚情感的棲居之所。



陳順築，《四季遊蹤》系列，〈三地門〉，2004。

陳界仁〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉

每一個人的體內都有歷史，而每個人的歷史又都是由無數他人所構成的。¹³

—陳界仁

藝術家陳界仁在二〇〇三年〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉一作中，同樣是以歷史檔案圖像作為其創作的基底。這件動態錄像作品的內容，主要源自於一九〇四年某位法國士兵在中國所拍攝到的凌遲酷刑照片。而這由靜態影像轉為具有前因後果及綿延時間運行的動態影像之生發過程，實是陳界仁通過對這張照片的「凝視」，將自身處境以及同理關照投注其中，而使原本「歷史」的客觀影像訊息轉譯為個人的主觀敘事邏輯而來。

經由凝視——我們似乎可以穿越平面的照片，進入到受刑者身體的「通道」內，並通過這個身體的「通道」看見在凌遲影像被拍攝之前和之後，從英法聯軍、八國聯軍摧毀的圓明園、日本 731 部隊在哈爾濱的人體實驗、台灣冷戰時期的政治犯監獄、跨國企業遺留在台灣的重汙染環境，以及剝削廉價勞力的加工廠之間的連續性和「凌遲」從未真正結束的狀態。¹⁴

在這段創作者自述中，我們可以看到一種凝視所產生的內爆力量，而影像於此所扮演的角色，便是成為那受刑人的身體、藝術家的感知與想像甚至是與此相關的所有歷史信息共存運行的發酵平台，同時亦為讓凝視者感受與思緒流竄、蔓延至他方的通道。而自藝術家自述中提及其思緒流向的落點，我們亦可得知〈凌遲考：一張歷史照片

¹³ 李維菁著。〈藝術家陳界仁 屍說新語〉。中國時報，1999 年 11 月 8 日。

¹⁴ 陳界仁著。〈凌遲考—創作自述〉。伊通公園官網，陳界仁相關專文。瀏覽日期：2014/11/16。http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/842/73。

的迴音〉這件作品絕非停留在一種對「歷史」訊息的辨認或再現上，而是企圖將它再次轉譯到與觀者共在的時空氛圍及處境。也因而說明了這件作品中，那圍觀酷刑群眾的穿著何以似如我們當下時空多數民眾的日常打扮，靜觀著那受刑者如吸食鴉片後的彌留、困惑、恍惚卻又帶著微笑的神情。亦如其在國藝會民國八十八年第一期的計畫成果報告中，於實施效益、特色及影響一欄文末所留下這段文字：「文化的影響，不能僅僅從『事件』性的角度來看，更應從後延的觀點來審視。」¹⁵陳界仁對「歷史」的關注或挪用，並非著眼於那已逝時空或事件的批判，而是欲透過影像此通道，將討論帶向現世所屬時空的反省與隱喻。

另外若我們重新審視陳界仁作品從〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉到二〇〇七年的〈軍法局〉以及二〇〇九年的〈帝國邊界〉等創作脈絡上來看，似乎除了前段所述之將「歷史」透過影像凝視通往現世的操作外，尚存某種居於影像自身的表現貫穿其中。〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉的影像傳達出主體包含圍觀群眾默默承受他者加諸的酷刑折磨。影像無聲無味，然在觀看經驗上，卻隱約能感受到展場中迴盪著一種平緩且深沉的呼吸與低吟聲，未見血卻得以嗅到及感受到空氣中瀰漫著一股黏膩且令人窒息的悶濕氣味。這或許是整個「酷刑」本身意象便已承載的諸多基本印象與移情效應造成。但至後期作品中，「酷刑」不見了，何故那聲響與氣味猶在？究其原因，被創作者刻意調降速率的時間運動，實為一重要影響要素。這種變調、被延長緩速的影片物理時間，直截地將觀者自現實時間感的包圍中抽離，轉而被拉向影片中如分子化後，反造就出的一種時間膨脹感，而逐漸被牽引出一種凝滯、糾結且不斷自體循環而無法逃逸般的心理時間感受。故於此，陳界仁為我們演示了影像訊息的轉譯，除了訊息自身的

¹⁵ 陳界仁著。《國家文藝基金會八十八年度第一期展覽補助成果報告書》。台北：國藝會，1999。

質變與轉換外，在動態影像的介入後，更擴充了一種當下身體即時性的感知與情緒轉移。



陳界仁，《凌遲考：一張歷史照片的迴音》，2003。

吳天章〈戀戀紅塵 II：向李石樵致敬〉

同樣以挪用歷史圖像進行訊息轉譯的，尚有藝術家吳天章於一九九七年的〈戀戀紅塵 II：向李石樵致敬〉一作。關於這件作品的描述，我們可以從藝評邱誌勇的文字中獲得一個基本雛形：

對早期藝術家(如：吳天章、梅丁衍)來說，挪用歷史物件和影像所作的風格再造，可作為某種政治性聲明…(吳天章)將李石樵描繪歷史風俗民情的畫作〈市場口〉(1945)挪用並重新再造，以滑稽怪誕的風格，結合

混雜真假、虛實的意象，從中傳遞出對台灣歷史和文化認同的質疑。」¹⁶

何以對邱誌勇而言，吳天章對李石樵畫作的圖像挪用可謂成是一種政治聲明？又如何傳遞出對台灣歷史及文化認同的質疑？這部分實牽涉到既有圖像文本自身的象徵性及影響效度。台灣第一代西畫家李石樵所繪的〈市場口〉畫作，描寫的是台灣二戰結束後，脫離日據時期的市場街景一隅。而其於畫作正中的主要視覺焦點處，描繪了一身著洋服、眼戴墨鏡的曼妙女子，與周遭一般市井百姓形成強大的對比，且女子左前方另一位牽著腳踏車、穿著在地服飾的女性，目光似望向那曼妙女子，且兩者的動線關係似有於下一秒便將相撞在一起的危機。

在藝評家王嘉驥〈從李石樵的「市場口」到吳天章的「戀戀紅塵Ⅱ--向李石樵致敬」--關於吳天章一九九〇年代創作的一些看法〉一文精闢的分析中，便將此兩位女子視作一個象徵當時台灣社會氛圍下，外省與本省族群之間的緊張對視，更大膽的提出此作是否被視為李石樵預言了一九四七年台灣「二二八事件」之作。

縈繞不去的女性幻影，宛若台灣社會集體深沉記憶的隱喻。以李石樵的〈市場口〉為幡，吳天章施作了一場歷史招魂術——他將傷痛視覺化，使觀者重新凝視創傷的記憶。¹⁷

回觀吳天章，其除了挪用、重製此幅畫作之外，更以錄像投影於畫作上並結合暗箱裝置與配樂的手法，使畫作中的女子似如開始搖曳地舞動身姿，然那動態女子的穿著、被特別強化突顯的發光墨鏡，以及如黑暗中舞動的幽魂姿態，在在透顯出一股詭譎、奇幻的氣息。這樣的「作法」，事實上，與陳界仁有著相似的邏輯，亦即將原有歷史圖像作為通往他方的通道及載體，同時轉換原文本的訊息

¹⁶ 邱誌勇著。〈歷史介入當代：檔案圖像的挪用與再創造〉。《藝術觀點》第 42 期。台南：台南藝術大學。2010。頁 47。

¹⁷ 王嘉驥著。〈從李石樵的「市場口」到吳天章的「戀戀紅塵Ⅱ--向李石樵致敬」--關於吳天章一九九〇年代創作的一些看法〉。《大趨勢》雜誌，第 12 期。台北：大趨勢畫廊。2004。頁 71。

意涵與質地，進而召喚出藝術家最後的轉譯落點。



吳天章，〈戀戀紅塵 II：向李石樵致敬〉，1997。

高俊宏《廢墟晶體影像計畫》系列

廢墟舊照片的人們，就像是一縷靈魂，跟廢墟裡人們的靈魂相呼應，而高俊宏說，廢墟計畫最關鍵的，就是人的位置在哪裡，相片裡的人、廢墟裡的人，他們的位置在哪裡？就是要讓「沒辦法講話的人講話」，就這麼簡單而已。¹⁸

而以行動藝術為主的藝術家高俊宏，在一次誤闖台北三峽金敏子山的際遇後，開始他的廢墟、土地與歷史性的踏查行動，並發展出他二〇一三年的《廢墟晶體影像計畫》系列作品。在這項歷史踏查行為中，高俊宏不僅如姚瑞中一樣照

¹⁸ 王士源著。〈高俊宏 讓廢墟慢慢緩緩地說【台新藝術獎系列報導】〉。非池中藝術新聞。瀏覽日期：2014/12/20。http://artemperor.tw/focus/499/0。

訪廢墟、拍攝廢墟，他更進一步地透過史料搜尋、探訪在地耆老等方式，去尋找曾在此處發生的故事。他猶如一個身兼史料學家與降世乩童的身分，嘗試將那比廢墟還要更被人所遺忘、無視的人、事與物挖掘出土，再透過一種藝術形式的「乩身降神」儀式，將訊息轉譯呈現。於此，筆者較為關注以及與本研究更為切合的地方，便是其以炭筆繪製於各廢墟斷瓦殘牆上的圖像之原文本影像訊息，與影像被另一種形式表現（繪畫）出來後起了什麼樣的轉化作用？亦即這個「降神」儀式背後的訊息轉譯策略究竟為何？在高俊宏的創作自述中我們或許可以找出一些端倪：

影像作為「現代資本」，這讓我思考起改造這些影像的企圖：首先，在尺寸上放大、在展示空間上轉化在棄置空間、另外在呈現的方法上用炭筆再現，這三個方法將使得影像產生質變：首先，放大使得相片更奔向「影像」；其次，因為展示空間放置在棄置空間，使得影像成為布景的潛能，因而奔向空的片場、劇場；第三，因為透過炭筆描繪再現（或容有改造），影像奔向繪畫。這三者之間形成一組怪異的關係。¹⁹

於此，我們看到高俊宏透過將影像「放大」、「去影像轉為空間」以及「轉向繪畫」這三個手法將影像予以質變，企圖破解影像背後所象徵的那「現代資本」的權力關係。事實上，「放大」後的影像確實與一手可掌握的相片尺寸間有極大的差別，亦即自「物件」或「個人資產」的形象，轉化為某種共產式的「景觀」。而去除影像原位屬的視覺焦點地位，使之成為空間的補述元素，則同樣得以回歸創作者的初衷，亦即這廢墟場域以及欲重新招喚回的故事與人物，方為整個計畫的核心重點。最後，轉向繪畫，此舉雖然同樣有與陳界仁、吳天章相似的媒材質變效果，但對筆者而言，更吸引人的地方應在於炭筆繪畫的無法久存，因其無法

¹⁹ 高俊宏著。〈高俊宏 KAO Jun-Honn〉。《返常-2013 亞洲藝術雙年展》。台中：國立台灣美術館，2013。頁 58。

久存且易逝，更顯其喚靈與喚情的詩意之感，亦更強化與呼應那重掘出土的歷史自身，於現世所遭遇的處境。



高俊宏，《廢墟晶體影像計畫》，2012。

姚瑞中 《歷史幽魂》系列

如同大多數台灣青年一樣，我對這段陳年往事所知不多也沒有太大興趣，不過真正令我感興趣的是歷史是否存在著某種反轉之可能…之所以以藝術行動來探討台灣及中國間的歷史荒謬處境，主要目的並不是為了解說歷史或挑釁意識形態，而在於藉由沉重歷史與乖張行為，突顯那隱藏與人類意志所能掌控之外的某種荒誕處境。²⁰

藝術家姚瑞中，自一九九四年的《本土占領行動》作品開始，以及接續一九

²⁰ 姚瑞中著。〈姚瑞中個展 萬里長征行動之乾坤大挪移〉創作自述。伊通公園官方網站，2004。瀏覽日期：2014/12/15。http://www.itpark.com.tw/artist/statement/32/90。

九四年到一九九七年間的《反攻大陸行動》系列作、一九九七年到二〇〇〇年間創作之《天下為公行動》系列，藝術家持續以特定的身體行為、姿態（藝術家稱其為荒謬行徑）以及地域、場景自身所背負的歷史象徵意義，透過攝影影像的凍結與證呈效力，以自身所處時空情境遙望已逝「歷史」，企圖將那始終存在且如幽靈般不隨時間散去的某種荒謬情結予以深掘而出。其從台灣的主體性探討到以戲謔、嘲諷的方式，回頭處理一段台灣政治史上以夢想與口號施政的那段神話時期，再轉進對台灣後殖民狀態的觀察。這被藝術家命名為「行動三部曲」的恢弘計畫，也奠定了姚瑞中於台灣當代藝術領域的創作調性與形象。而至二〇〇七年時，藝術家改以錄像媒材所創作的《歷史幽魂》、《玉山飄浮》等影像作品，則更將那幽靈的漂浮形象予以具現化，以錄像的時間運行與蒙太奇剪接，強化了那幽魂的遍在感與任意性。其穿梭於時空裂縫、飄移在意識形態間，且附身於如藝評游崴形容之藝術家所創造的「他者」²¹形象之上，反覆詰問、刺探與挑釁觀者，並在各種「不合時宜」的衝突情境中彰顯自身存在的荒謬本質。



姚瑞中，《歷史幽魂》系列，2007。

²¹ 姚瑞中像是在作品中創造了一個他者，不只是性別之間的「他」或「她」，還是動物性的「牠」，是神格化的「祂」，或幽靈般的「它」...他的身分可能是一位異議份子、觀光客、特務、軍人、總統或警察...《歷史幽魂》至少提醒了我們一件事—這具身體還有其他可能，還有如魅影般多義的、多數的曖昧存在。游崴著。〈猶記反共復國，順便解放台灣—關於歷史，姚瑞中的一份驗屍報告〉，《姚瑞中》。台北：田園城市，2008。頁 30。

許哲瑜：《大事件景觀劇場版》系列

而一九八五年生的新生代藝術家許哲瑜，相較於前述幾位藝壇前輩所關注的議題、對訊息文本的看待態度、擇選與運用方式，皆明顯地傾向一種以「材料」的角度視之。其雖同樣挪用並變造既有檔案的訊息文本，但實僅取其文本之「膚」作為自身奇想的容器載體。且雖與姚瑞中同樣創造了一個始終遊蕩於作品中的「他者」形象，但這「他者」，並不是為了讓觀者回視其與「歷史」文本間的對峙或對話，反而是為了消解、淡化檔案文本自身於產出機制、原文本的時空背景、歷史意義甚或意識形態。

亦即藝術家從未欲處理或擔負那已逝事件的成因背景或效應，而是目光始終是放在自身的日常現實當下；雖作品名為《大事件景觀劇場版》，然「事件」其實僅是個幌子，藝術家真正欲彰顯的，實為自身世代對「歷史」或「事件」如一個旁觀者般的不涉世、保持距離的處事態度。因有「距離」，所以可輕盈且任意地顛覆與變造，將現實中已成「歷史」的新聞媒體訊息，透過藝術家創造之「他者」立場的介入，以及圖文及情境虛實交錯的重製、擬造，使原媒體訊息再次被介面化、媒體化，然事實上同時亦是為了使原訊息無效化、掏空訊息與「歷史」的連結臍帶，而使自身的擬造想像得以進駐。其刻意去除、忽視影像訊息所承載的事件指涉性，透顯出其自覺對現實或體制的無能感受，而衍生出的一種拒絕承受抑或自行閹割式的避世技術。然雖創作者表現出一種避世姿態，但我們卻又絕無法否認他們的作品，事實上正對現實中各層面以另一種形式提出質疑與反省。



許哲瑜，《大事件景觀劇場版》系列，2011。

3、衝突式轉譯－虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像：

而在一九九〇年以後台灣當代影像藝術的第三種趨勢，即為一種虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像。此種類型影像，主要多是針對影像真實以及虛擬影像的可能性探究，並透過數位與虛擬工具的協助下，進行一種虛擬與現實交錯的奇觀式擬像再造。而在訊息轉譯的形式上，則多傾向需經由觀者實際地投身於影像或以影像所建構的裝置環境之中，方能在觀看過程中，逐漸捕獲創作者欲傳達之訊息及意圖。亦即此類型藝術家多半不以一種認識性的角度來看待影像，而是將影像視為一種感知與思維同步運作的平台。當然，這自然與視覺媒材的轉變有關，因在此類型藝術家接觸藝術創作時期，多正好為台灣錄像藝術發展最為興盛的巔峰階段，而錄像媒材這本身即具運動時間的動態影像，在觀看與創作的邏輯自然與靜態攝影有所不同。

台灣當代影像藝術自攝影獨霸，轉向一種多元媒材以及多媒體混搭的關鍵引爆期，主要即為一九九〇年代幾位於國外學成歸國的藝術家，將國際上各種新媒

體技術及觀念引入台灣所致。且這些先驅藝術家以及受其影響的後繼者們，多有一個共同性存在，亦即跳脫歷史，回視藝術、觀念以及生活自身，故此類型藝術家之作品，往往具有高度的觀念性以及顛覆慣性生活的特質。若對應回國美館所策畫之系列策展《刺客列傳》的斷代整理，那此類型創作者則多屬六年級生（1971～1980）為主：

（六年級生）成長於解嚴後自由開放的時代。他們經歷台灣經濟發展、民主政治成形、大眾流行文化及消費主義多元蓬勃發展。相較於前幾個世代的創作者，他們沒有深刻經歷解嚴時期或政治威權的時代，亦無歷史包袱或社會集體創傷的情感記憶。國際化的發展趨勢促使他們直接進入全球化的文化情境裡，其所感受到的政治影響力，不再來自於一個可見的威權實體，而是透過大眾媒體及各種日常消費，藏匿在生活細節裡，那不可輕易視見的隱性體制和潛在的政治性。因此，六年級創作者的藝術主軸落實在生活現實，並強調自我實踐的美學態度。²²

因無歷史與政治的包袱，而在成長過程中，不若前幾個世代擁有一個明確必需去抵抗與反省的對象，再加上數位媒體、網路的發展，形就出如今資訊爆炸的全球化情狀，且數位的虛擬化生活除帶來便利外，實亦導出諸多早期藝術家所未曾遭遇的新議題。因而如策展人黃舒屏所述，此世代藝術家所面對的課題，實是人如何面對這個科技不斷翻新、資訊流通效率不斷被強化的年代下，生存並探求自我，故此類型藝術家多將目光轉向關注於個人的生活現實。而若就對影像訊息的態度來說，基本上，此世代藝術家對於影像訊息的收受機制，實已如本能般地於身體內部自發性運作。然若藝術家最擅長或不斷挑戰的部分，即是對各種「限制」的自覺，那此時「觀影慣性」反更易被突顯出來，而成為創作中被聚焦的問

²² 黃舒屏著。〈台灣美術家「刺客列傳」1971-1980—六年級生〉策展論述。國立台灣美術館導覽手冊。

題意識。藝術家往往透過數位虛擬工具的協助，以各自獨特的介入手法，在日常景象那原本穩固、堅實的意義鏈上埋設諸多歧異點，使其與現實產生些許的裂縫，形就出一種虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像。事實上，這種面對影像的態度與操作模式，是立基於對影像再現這面向的否定或質疑上，亦即轉譯的基礎實來自於衝突，而非添加或補述；且觀者對創作者欲探究的議題之理解，則更強調於經由對差異的領悟過程中進行。

袁廣鳴〈城市失格〉

我的作品希望跟人深入的溝通，那溝通不是敘事的溝通，而是感知的溝通。²³

身為台灣錄像藝術先驅之一的影像藝術家袁廣鳴，其作品始終保持著對影像媒材以及影像美學上的實驗精神，同時其創作亦是不斷緊貼著自身的生活經歷所感。無論是早期探討影像虛實問題的〈盤中魚〉、反映自身於德國進修期間，因文化、語言隔閡而感受到困頓與寂寞，進而轉化為互動錄像作品〈籠中鳥〉、發想源自於自身長期失眠狀態，並透過人的靜電去觸發與控制影像的互動錄像作品〈難眠的理由〉抑或從錄像轉至數位平面影像，以大量後製修圖將台北西門町的人車予以消除的作品〈城市失格〉，以及二〇〇五年婚後轉而對「家」這議題的關注，所創作的〈逝去中的肖像〉以及〈微笑小木馬〉等。而至二〇〇七年開始迄今，則又發展出以置空懸吊攝影機，讓鏡頭緩速運行並穿越各個室內、外場景的奇觀式運動軌跡的形式，所創作之《逝去中的風景》系列以及《能量的風景》系列，甚至源自其對台灣現實社會狀態的不安，而於二一四年以對水中的居家模型進行爆破的作品〈棲居如詩〉。皆可看出其對自身生活現實以及日常平凡景象的細膩關照，並從中尋找對影像認知或日常經驗認知上的慣性之缺口，同時亦不

²³ 袁廣鳴著。〈以藝術之名：藝術家訪談袁廣鳴〉。伊通公園官網，瀏覽日期：2014/11/09。
http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/667/29。

斷探究、研發影像媒體與工具的可能性，以致其作品始終能讓觀者獲致一種奇觀式的驚艷感受。

就以其二〇〇二年的作品〈城市失格〉來說，藝術家擇選了一個只要是台灣人皆再熟悉不過的城市場景：西門町為對象，再以相機對某單一場景於不同時刻拍下三百張以上的照片作為後製素材，最後於電腦以數位影像修圖軟體，將原本一張張車水馬龍的影像畫面中的人車予以消除，再重新拼裝成一張毫無人煙的西門町攝影影像。而當觀者初遇此影像畫面時，頓時間實是處於一種熟悉卻又感到陌生的矛盾感受，熟悉感來自於觀者自身對此場域的日常經驗及印象，而陌生感則源自於藝術家於日常認知的慣性體驗中所尋獲的缺口，並以此缺口為起點，翻轉觀者對日常生活的慣性認知。於此，袁廣鳴創造了〈城市失格〉這毫無人跡的影像平台，讓觀者在此場域中尋獲再次感知的機會，對這因過於熟悉，而麻痺或喪失了感知慾望的城市。



袁廣鳴，《城市失格-西門町》，2002。

王俊傑〈大衛天堂〉

九〇年代的生活，其實就是「虛擬實境」四字。當空間及情境被建構了，人就被建構了。²⁴

藝術家王俊傑的影像，一直以來都是依附、蟄伏於現實與虛擬的反覆錯位當中，且始終存在著一種儀式性的氛圍，無論是早期擬造事件的空間裝置作品，抑或後期的數位錄像作品皆然。而「儀式」就是如創作者所言的透過對空間及情境的建構，讓觀者進入到某種作者預設的情緒狀態，或引發一種思維模式與行為反應的誘導性陷阱，而王俊傑便是透過這種手法，一次次地將觀者帶入其所建構的虛擬實境世界。而其二〇〇八年的錄像作品〈大衛天堂〉，為一個三部曲系列作中的最後一部曲。藝術家創作此系列作品的動機，源自於其現實中的某位朋友的猝然殞逝，而決定開始籌劃此一系列影像。〈大衛天堂〉這部影片雖然是一個帶有敘事的影像文本，然創作者實刻意地將那敘事破碎化與抽象化並以諸多破碎且跳躍的小片段去拼湊成一個大的影像整體，事實上，其並非欲表現出一個完整或結構清晰的敘事體系。因此以筆者對這部影片的觀看經驗來說，實無須堅持在邏輯與敘事的層面糾結，這件作品真正帶給觀者的衝擊，其實是在於它營塑出一種獨特地影像運動的視覺觀看經驗。正如藝評家陳泰松的描述：

其實〈大衛天堂〉的實情為何並非重點所在，因為諸般影像盡是一些漂浮的能指，甚至成了互文性的敘事網絡，暗扣全球商務或廣告影片的符碼。更至關重要的反而是，「大衛計畫」前兩部的影像蒙太奇，在《大衛天堂》裡辯證地轉成視域的位移，是巡視空間的連續性橫移。這是內化於步行的「影像眼」。在此，時間的奧秘孕育著，孕生了一種把錄像、思維與走動

²⁴ 李維菁著。〈王俊傑發出「極樂世界」邀請：新作揭露生存本質難堪弔詭〉。中國時報民國86年3月14日。

統合起來的「自動的主體性」(automatique subjectivite)，如德勒茲所說的，這種主體性絕不屬於我們，因為它是時間、靈魂或精神，也是虛擬。²⁵

在作品〈大衛天堂〉中，最常出現的運動語言便是各種物件漂浮於影像空間之中，這種漂浮式的運動，實有機會讓觀者於其影像中，脫離慣習物理運動式的、重力式的運動認知，並引領觀者自其對物理現實的感知慣性中脫離，而浸沒於另一種虛實交錯、變換的虛擬場域。同時，在影像的展呈上，是以五個影像的並置呈現，塑造出一種有別於電影中的線性、先後拼接所形就的蒙太奇寓意連結，而是一種更為散焦式的、更具任意性的影像組裝。雖五個影像各自仍舊有其線性軌跡的框架，但因展場空間以及影像的尺寸大小擇選，使得觀者實不可能同時對五個影像進行觀看，因而創造了一種始終有所空缺、目光須不斷在各影像間遊走的影像觀看模式。同時，影片中尚內存了第三層運動存在，亦即鏡頭不斷地規律橫移，因此王俊傑透過漂浮的物件遊走、電影眼於一個房間一個房間的遊走運行，同時對應於前述觀者自身對各影像的視覺遊走，最後再加上影像內角色或物件亦會在五個影像間漂浮穿梭，這在視覺上的多重運動，形就出一種存於影像觀看的獨特運動感知。

²⁵ 陳泰松著。《穿越縫合：台灣當代藝術 自我與他者》。台北：典藏，2009。頁 189。



王俊傑，《大衛天堂》，2008。

王雅慧〈訪客〉

自二〇〇二年作品〈墜〉運用影像後製與配音，塑造與現實歧異的墜落路徑與聲響、作品〈縫隙〉以及二〇〇五年〈日光下的靜物〉則以一道虛擬次元的裂縫，將觀者拉向現實與影像虛擬的模糊分際點、二〇〇三年作品〈一個人的房間〉，則透過將視覺機具與原理透明化，看似為將幻效 (phantasmagoria) 予以撤除，實則牽引出另一個成形於現實、依附於影像機械對「日常」部分攝取特性，而成就出的一種當代日常影像奇觀；而至二〇〇七年〈訪客〉一作，緩飄於傳統公寓中各房間的白雲，則以更為輕盈、優雅地姿態，將虛擬置入人們對日常的印象之中。

一朵小雲悠悠地穿過房子，時間與記憶似乎變成白日裡的夢境一樣。是什麼引發著我們日常生活中的故事？我總是十分著迷於這些一般日常的物件如何在故事裡被轉化，然後有了新的意義。而這些新的意象又與我們每日的思緒重疊。我感覺到在這兩個世界裡有一種流動的可能性，因

此我試圖去發現事物間新的關係，並使觀者能從而創造他們的故事。²⁶

影像藝術家王雅慧，其作品始終保有一種品味日常的詩意調性，且擅長以簡單、直接卻饒富詩意的奇想去瓦解現實那穩固結構，使影像中那些我們再熟悉不過的日常居家場景與物件，霎時間幻化為想像與辯證的運作平台。就如藝術家描述自己作品如同一種「意識清醒的白日夢」一般²⁷，正是因藝術家所擇選之題材，與觀者的日常生活經驗極為緊密，故當影像中的「日常」與現實產生差距與裂縫時，反而更能使觀者獲致一種與現實「部分脫離」的細微感受。於此，藝術家王雅慧除了以奇想將日常中的詩意提煉而出外，實亦關注著影像收受機制上的探索，就如此種「部分脫離」狀態的生發，正是因觀者的觀看活動並非僅為單向的閱讀，而是摻雜了部份對自身日常經驗的回視所致。



王雅慧，《訪客》，2007。

²⁶ 王雅慧著。〈訪客 創作自述〉，《台灣響起：超隱自由》。台中：國立台灣美術館，2010。頁 118。

²⁷ 王雅慧著。《國家文藝基金會八十八年度第一期展覽補助成果報告書》。台北：國藝會，1999。

吳季璫：〈鐵絲網 III〉

在這樣一個數位的時代，影像資訊被大量產製與快速消費，人觀看世界的方式亦受影響，我們習於面對影像，「觀看」已成為被動的接受，而不再是「觀察」、「探索」甚至「判斷」…轉換一般觀看對象的方式，也間接轉換某種人看待外在世界與自身的關係。²⁸

作品同樣帶有濃厚詩意氛圍的六年級藝術家吳季璫，在其首次個展的創作自述中，即提出對新世代族群面對影像的被動式接收態度的觀察。事實上，文中提到的「觀察」、「探索」以及「判斷」，這些他認為現今人們不再抱持的觀看方式，正為其創作迄今在面對影像時，始終堅持與關注的態度與關注視點所在。吳季璫在影像藝術領域中，實不斷在尋找各種不同的觀看視角，以及挖掘影像的諸多面貌。且與王雅慧、林冠名等人，同為台灣多種影像藝術類型中的其中一種典型，亦即所關照的創作核心多不聚焦在社會事件、歷史等，而是專注於對影像自身、觀看行為以及思維上的探索與開發。

也因此，實驗性要素在這類型藝術家的創作過程或作品中顯得格外重要，例如吳季璫自二〇〇三年到二〇〇九年間發表的〈鐵絲網 I〉、〈鐵絲網 II〉、〈鐵絲網 III〉以及〈鐵絲網 IV〉系列作品中，便針對相同的物件（鐵絲網）搭配各種投影形式，開發、探討影像的各種產出機制與觀看邏輯。這四件作品於題材（鐵絲網與水墨風景意象）上雖相同，然各自所聚焦的影像議題皆有所差異，從焦距、景深、速度與空間感到影像的虛實距離感，藝術家不斷地創造與實驗出各種視覺感知平台，讓觀者以自身身體感知親身投入於這些日常的影像奇觀之中，並在感知的過程中，逐漸趨近創作者內嵌在整個影像生產機制中，所欲探究的影像議題。

²⁸ 吳季璫著。第 92 年度第二期國家文藝基金會補助案成果報告〈吳季璫個展〉計畫成效表。



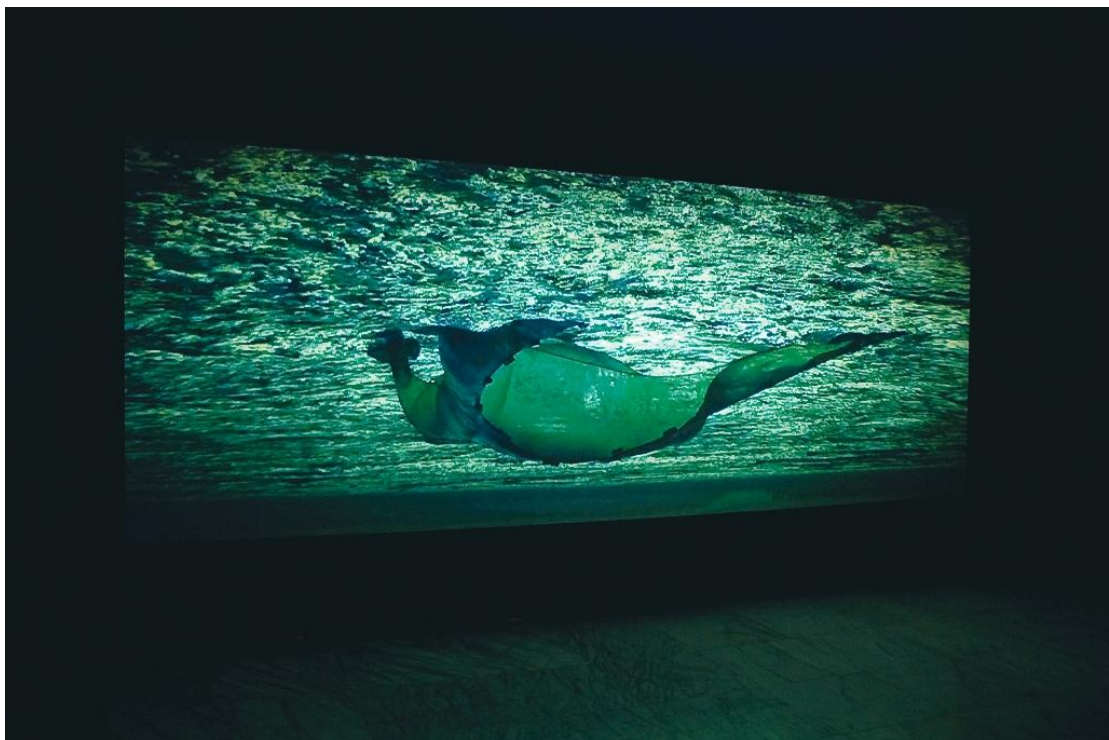
吳季璁，《鐵絲網 III》，2007。

林冠名〈在記憶中〉

而在台灣錄像藝術家林冠名二〇〇八年〈在記憶中〉一作中，同樣是聚焦在影像自身以及影像的觀看與思維間的翻轉等層面上。其藉由掩蓋部分訊息，而突顯、強化影像自身的模糊與曖昧性，然其作品所引爆的最終效應，反而是回歸至錄像的可變造特性中予以顯現，且依舊得以使觀者回返自身經驗的提引與想像，並將影像事件之慣性、合理性邏輯予以瓦解或趨於浮動。觀者初遇此影像時的主要印象，為一夜間拍攝之海面場景，以及慢速且無聲的長鏡頭語言。而畫面正中處似有一網狀物體於水面載浮載沉、忽隱忽現，物體因水面以及天色的部分掩蓋，而使觀者一時間難以辨識其為何物。其忽隱忽現地擺盪在海面之下或上，這種擺盪的不確定性，實因創作者將觀者的觀看視角不斷游移於水面以及水底間的變換操作，更確切地說，其顯現時如於海底視角，然其隱沒時卻又似如陸地視角。

這種擺盪不定的視角游移，使影像與觀者的感官機能連結間置入了一個模糊難明的浮動因子。亦因此物體的現身，使觀者在沉浸於那靜逸、緩慢變化且看似

單純的詩意影像同時，嵌入了一種不協調的奇異感受，而更加深觀者朝向對此物發動想像以尋求合理性可能的慾望。然當觀者最終意識到此實為一上下顛倒呈現之影像時，先前在影像中被認知為陸地或海底的前景部分，頓時成為了與海平面相接的天空，不明網狀物體亦非沉沒於海底而是被風吹起而於空中飄揚。而因影像中各元素再次產生異變，使觀者不禁再次提引、回返先前對此影像的感知過程體驗，從而獲致一種使影像遊移於虛擬與真實之間的奇特感受。



林冠名，《在記憶中》，2008。

黃建樺《微天堂》系列

如果說「想像」是一種個人記憶、生活經驗的挪移，運用曾經體驗的真實去創造組裝出來的時空脈絡，那麼具碎片特質的當代攝影，應該會是一個持續不斷提供閱讀訊息的敘事體。²⁹

²⁹ 引述自黃建樺著。〈微天堂創作自述〉。藝術家提供。

至於藝術家黃建樺的二〇一一年的《微天堂》系列作品，則是以眾多攝影影像轉為數位化物件，並進行堆疊、群聚之一系列作品。在此間，所有數位元件猶如聚寶盆般的交錯堆砌，而使此系列作品的數位拼貼感受極為強烈，而這種感受便正是來自於創作者所關注當代攝影中的碎片特質。在黃建樺所建造的《微天堂》世界觀中，其雖建基於現實（攝影語言造就），卻因純化、無細節的數位材質背景，將群聚物件猶如被隔離般的漂浮於空中，就如創作者斬斷其媒材根源，亦即將攝影的「此曾在」本質予以架空。同時透過大量物件堆疊的操作，引導觀者走向電腦繪圖軟體中的圖層概念待之，並進而引申至數位化後的當代影像生活，實已逐漸走向「一種複數鏡頭、不停挪移的自由觀察狀態」，這種自由觀察狀態正是來自數位影像擺脫了物質性條件的限制後，所獲致的一種任意與重複性特質，故而得以不斷地對其重新組裝、拆解與變造，形成一種可持續翻新的訊息主體。

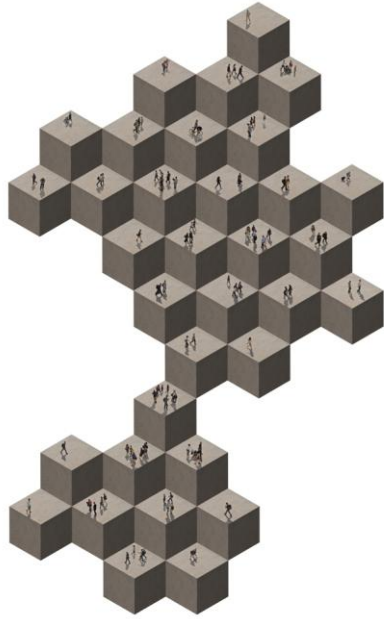


黃建樺，《微天堂》系列，2011。

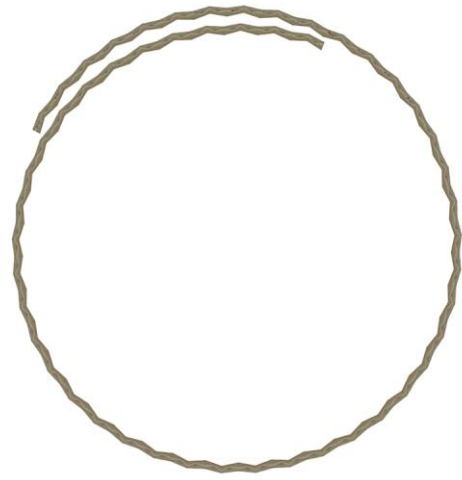
陳宛伶〈杜樂麗花園〉與〈古希臘階梯〉

而藝術家陳宛伶的《杜樂麗花園》，則是以鎖定現實情景中單一區塊為景框的手法，透過一段時間的觀察與拍攝，有如抽樣調查般的持續捕捉現身於此區域的人們，並運用數位影像後製技術，將承載著不同人物的塊面影像轉變成一個個單獨的立方體，並以如蜂巢般的拓撲結構加以並置呈現。而《古希臘階梯》則將景框聚焦於某一階梯局部，其後將影像中的階梯線條加以銜接，而形成一如環狀衍生的無盡長階。其透過將隨機的現實加以限定與量化，並再讓此量化結果繁衍、延長成如蜂巢與環狀體造型，而似如拓撲空間與梅比斯之環所象徵的無限繁衍之景觀意象。

而在筆者運用數位影像介面、素材進行創作的過程經驗中，實亦常有如黃建樺、陳宛伶所探觸的拼貼、任意組裝以及無限繁衍等概念的感受出現。就以傳統的線性剪輯以及數位化後的非線性剪輯來說，非線性剪輯除了媒材本身於保存及複製層面擺脫了畫質與物質性的耗損外，更可任意且即時地片段切割、拖拉位移、添加特效甚至可無差異地即時還原回復（數位影像編輯環境最常被使用到的undo 功能）等。這種任意性、即時性以及可逆性，使得進行影像創作的過程，可如速寫般地與創作者思維逼近同步性的運作；而影像素材則被切分為一個個片段化的組裝元件，同時影像訊息的轉譯落點實亦常於這後製階段不斷產生易位或翻轉。這種在創作模式上的轉變，亦在一定程度上影響了創作者對待影像的觀看與思維態度。



陳宛伶，《杜樂麗花園》，2012。



陳宛伶，《古希臘階梯》，2012。

4、縫隙式轉譯－扮裝與橋接式的身體影像

在「縫隙式轉譯－扮裝與橋接式的身體影像」此類型藝術家作品中，藝術家透過自身或他者身體作為創作媒介，以角色扮演或相異族群間的身體橋接作為轉譯手段（含括了身分、性別、語境、經驗上的橋接轉譯）對認同議題進行探究。而於此類項中，藝術家的年齡與成長背景大致與「虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像」類型的藝術家相仿。在匈牙利策展人羅娜·科派茨基 (Róna KOPECZKY) 對在台灣於解嚴後出生之藝術家作品的觀察中提到：

隨著經濟和社會政治穩定、以及解嚴令的取消，社會和政治問題對年輕世代的藝術家而言，逐漸失去了切身的實效性…相較於中國大陸藝術家，台灣藝術家並不著眼於視覺效果和氣派場景，而是在不同層次上展現更加敏感、私密、內省的特質。就藝術家而言，他們對社會問題的關注與敏感度，促使其在作品中經常反覆提出內外移民、整合、跨文化溝通、跨時代的矛

盾與錯位、和不同族群間婚姻所產生的問題等。³⁰

若綜觀此世代藝術家的作品來看，歷史性議題確實並不多見，原因就如科派茨基所言，缺少了某種切身的實效性。而筆者已透過前一類型藝術家，歸結出此世代藝術作品及創作者特質的其中一個面貌，其事實上已包含了兩個特徵：亦即對日常的微觀，以及數位影像的虛擬經驗所引發對虛實議題的關注。而於此，借科派茨基的觀察，則又為我們帶出了另一種特質面貌：轉向自我以及文化差異上的認同與溝通。

文化差異對新世代藝術家而言之所以會特別顯目，一方面除了資訊流通發達，各國往來互動愈形頻繁外，另一個於台灣社會近二十年來逐漸浮上檯面的現象，便是外籍新娘或外籍勞工人口的急速增長。因而文化差異的議題對此世代藝術家而言，絕對比「歷史」來的更為有切身之感。而對自我包含性別的認同議題，事實上，無論每個世代的藝術家，應都曾思量過，然因前面幾個世代藝術家，尚有更顯著且難以忽視的政治及權力問題需要面對，故新世代藝術家的這種對自身的內省，才顯得格外地被突顯。

而若以影像訊息的轉譯角度來看，這種對身分認同所進行的轉譯邏輯，實應非是完滿或精確地由一種體系轉譯至另一種體系，它似乎必須是兩個體系的共現共存，同時亦須刻意地製造轉譯的縫隙或不精準，方能讓兩者間的碰撞或溝通過程予以顯露。同時，此類型藝術家，實亦多擅以自身的身體作為那碰撞或溝通的橋樑與載體，因而形就出一種透過扮裝、行為甚至某種類演出的形式，來達到以上訴求。

³⁰ 羅娜·科派茨基著。〈台灣響起：難以名狀之島〉。《台灣響起：難以名狀之島》。台中：國立台灣美術館，2010。頁 22。

崔廣宇 《系統生活捷徑—表皮生活圈》系列

自大學時期便以行為錄像嶄露頭角的藝術家崔廣宇，在其各種無厘頭、惹人會心一笑的行徑背後，實存在與維持著一種藝術家對自我於現世處境的觀察。從二〇〇一年的〈十八銅人·穿透—感受性〉作品中，除對自我感知探索的戲謔處理外，亦可視為一場個體與當代消費體制產物間的「體感測試」實驗，同時也可外延至個體於此「訓練過程」中，從衝撞刺激到無感的馴化象徵。而在同年作品〈十八銅人·穿透—穿透性〉裡，同樣令人發噱的行為（藝術家認真且毫無畏懼地衝撞各式物體：麥當勞叔叔雕塑、消防車、捷運車廂甚至田間的黃牛等）背後，藝術家丟出了一個科學假設：當兩物體「正面」相撞時，有機會合而為一。然因物體能真的達到完全的「正面」互撞機率是微乎其微，然藝術家以一種極為認真的態度面對與不斷嘗試，反使這撞擊行為除了詼諧逗趣外，更增添一股如薛西佛斯推石般鏖而不捨卻又感無奈的氛圍。藝術家以非常態行為，形構一齣齣當代的城市寓言，〈十八銅人·穿透—穿透性〉便可被視作個體不斷嘗試與體制衝撞，以期融入其中或穿越、超脫那宰制結構的隱喻。

而崔廣宇於二〇〇二年發表之《系統生活捷徑—表皮生活圈》一作中，影像內容為藝術家遊走於城市中各場所，同時以特製的衣著設計，快速變換成順應、符合該場所或遭遇的裝扮。於此，我們可看到藝術家柔軟地轉換了自身面對大環境的姿態，然此絕非是因挫敗而妥協，而應是如藝評家陳泰松所言的：「一種在體制的內與外，承認它與拒絕它做辯證。」³¹而這種不直接與之硬碰硬的方式與態度，在此世代的藝術家身上格外顯著；亦即先將自我消解使自身更易於滲透進對象之中，進而尋求解惑之道。

而若就此種批判姿態而言，則更像藝評家鄭慧華所言的：「它是一種更為真誠的面對、並試圖辨識自身文化座標的姿態。且是透過藝術的在場或缺席，大量

³¹ 陳泰松著。《穿越縫合：台灣當代藝術 自我與他者》。台北：典藏，2009。頁 122。

地談論『如何活著與倖存』以充分揭露自身的根源。」³²崔廣宇從衝撞到融入體制的過程，為的不是去揭露體制的僵化或強制性，亦非在表現大環境下個體的種種無奈或無能情狀，而是在這荒謬的社會情境下，個體自身如何以同樣荒謬的邏輯與之相處。以及在這一系列「委身曲附」於社會、體制的姿態中，形就一種自我內在的反撲力道，亦即尋求自我認同的積極面意圖。然若「虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像」是將訊息轉譯並內藏於那引領觀者投入感知與思維的平台之影像介面之中，那於此，崔廣宇則是將訊息轉譯在藝術家的身體遭遇與行為抉擇的過程當中，在每個非常態、滑稽的行為以及每次荒謬的遭遇中，那滑稽與荒謬都一再地反射、移情回觀者對自身處境的關照。



崔廣宇，《系統生活捷徑—表皮生活圈》系列，2012。

郭慧禪《擬態》系列

而同樣在作品中提出一種「個體生存技術」的尚有影像藝術家郭慧禪於二〇〇五年發表之《擬態》系列作。在此系列作中，藝術家以數位影像後製的方式，

³² 鄭慧華著。〈前衛藝術在當代社會中的角色：「頓挫」與創作中的政治意識再思考〉，《典藏今藝術》雜誌 2007 年 7 月號。台北：典藏，2007。頁 152。

將自身幻化為如變色龍、竹節蟲或枯葉蝶般的可順應環境轉換體色，而與環境、背景溶合為一。此舉雖與崔廣宇的換裝有著異曲同工之妙，然其中實仍存在些許差異，相較於前者從衝撞到融入大環境與體制的相應「作為」，郭慧禪的「擬態」則相形較屬一種消極與被動的處世姿態，但仍舊是掙扎地為自身尋求適應的突圍之法。同時，在郭慧禪的創作脈絡裡，除了此作對準個體如何於大環境中謀求棲身之道外，在她二〇〇二年的系列作品《人造花園》(BYNIKI2002) 中，更可看到其對性別認同議題上的深刻體悟。

為擺脫傳統社會對性別的刻板束縛，藝術家去除了自身的身體性徵，並將其置身於滿室飛舞的彩蝶與五彩繽紛的花叢溫室當中。然縱使如此，我們看到影像中的藝術家身影與神情，仍舊是處於一種僵直且茫然的狀態，亦即對藝術家而言，實深知這一切「作為」或自我調適技術，都僅為一種避實就虛的緩兵之計而已。故其與崔廣宇作品中強調於面對外在環境所形就的「無奈」感受，實有著細微的差別，亦即其更著重的部分，是在於處理個人內在的矛盾與衝突、對自我認知的反覆詰問層面。



郭慧禪，《擬態》系列，2005。

何孟娟《你只能愛我！》系列

真正強大的力量來自對自我深刻的理解與認同，充分發揮自身的優勢。³³

至於影像藝術家何孟娟的作品，其創作出發點與郭慧禪同樣皆源自於對性別身分認同的探討，然不同於郭慧禪將自身去性徵化，其反而更加地去強化女性自身的魅力與特質，且同時彰顯出女性在當代社會中所扮演的多重身分情狀。如在其《我是白雪公主》系列中，藝術家透過角色扮裝以及數位後製技術，將自身多重角色形象並置於同一影像畫面，如：白雪公主、職場 OL、女僕、學生妹等。在這多重形象中，就常理而言，唯一不隸屬於現實、最感突兀的應屬那白雪公主的角色。然事實上對創作者而言，那個最不真實的角色反而才是她內在最真實的一個面向，故我們可以看到此系列中，白雪公主始終是一個握有主控權甚至宰制權的地位（從奴役、持槍到射殺所有其他現實角色）。

藝術家對自身性別的認同，其實並無太多掙扎或困惑，反倒有著全然的自覺與自信，故而在面對女性自我與社會期許與傳統禮教間的矛盾與衝突時，能以一種更為輕盈、戲謔的態度面對。例如在其二〇〇八年《你只能愛我！》系列作中的〈你只能愛我一溫良恭儉讓〉一作裡，藝術家身著迷彩、手持槍械，儼然一副戰鬥姿態，但影像中唯一有顏色的部分（其他部分皆為黑白），便是幾種極為女性化或傳統禮俗較化中對女性的象徵物品，例如：繡花鞋、性感內褲、洋娃娃以及針線刺繡等。其將自身於現實社會中的成長經歷與省思，透過自身的多重扮裝，將其轉譯為一種對現實的諷喻形式，這種諷喻與其說是控訴，它更似如一種宣告。

³³ 何孟娟著。〈我有無比勇氣系列創作自述〉。台灣當代藝術資料庫。
<http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E4%BD%95%E5%AD%9F%E5%A8%9F>。瀏覽日期：2015/1/15。



何孟娟，《你只能愛我！》系列，2005。

侯怡亭《篡位者》系列

而同樣以角色扮演作為主要表現形式的作品，尚有影像藝術家侯怡亭二〇〇五年的《篡位者》系列以及二〇〇九年的《剝皮寮變裝秀》系列作品。然其扮裝與前述幾位較為不同的幾點，在於藝術家並非真的換裝成欲扮演的角色，而是將他者形象投影於自身身體、以及在藝術家現身於各場景所攝得之照片上，以刺繡加工於相片等「附加」或「覆蓋」的另類扮裝形式。這樣的選擇，實是故意將扮裝行為中在「角色轉換」的「錯位」與「不精準」部分，加以突顯與強調。如在作品《篡位者》中，藝術家將卡漫文化中多個虛擬地知名女性角色，以投影技術將影像投映在現實中自身的身體之上。同時在過程中，竭盡所能地調整自身身體姿態、角度以及投映距離，以期與那虛擬地卡漫角色合而為一。然最後成品所展現的效果，實是將兩者（卡漫角色與藝術家自身）的可辨識性皆予以撤銷，而成為了一種混雜難辨的游移主體。

這種游移主體雖似如辛蒂·雪曼(Cindy Sherman, 1954-) 一九七七到一九八〇年間知名的扮裝攝影作品概念，但因形式的差異而有所差異。雖兩者作品中，皆有透顯出原主體與欲轉換對象兩者特徵的共存狀態，亦即刻意保留扮裝的破綻與強制轉換的僵直感；然侯怡亭的訊息轉譯重點，則因數位影像媒材及虛擬對象

與現實實存身體間，在空間、質感以及虛擬角色本身在比例上的誇張化等本質差異上，無法全然對位密合而更強化、聚焦在數位虛擬時代中，現實主體對自我的實在身體上的認同。



侯怡亭，《篡位者》系列，2005。

陳擎耀 《天工開勿》系列

二〇〇〇年以日本引進來台並火速竄紅於當年各街坊的大頭貼文化為主題，所創作的《張飛戰岳飛·泡泡滿天飛》系列作品，以其戲謔、無厘頭的扮裝攝影風格，活躍於台灣當代藝術領域的影像藝術家陳擎耀，其創作始終緊貼著對台灣當下社會情境與消費文化傾向的觀察。且藝術家並非是以一個「遠觀」或與對象「保持距離」的觀察者自居，而是接受並坦言自身即受這些外來文化影響極深且十分熱衷。故我們在陳擎耀的扮裝作品中，看到的不是嚴肅地對台灣後殖民狀態提出批判或質疑，反而是純然地投身於觀察對象之中，並展現自身接受此種文化雜交後的拼貼式邏輯。而除了對台灣、華人文化與日本文化元素進行拼貼

式的惡搞扮裝外，二〇〇四年的《後庭開花》系列，則以日本各時代劇、神話小說故事為藍本，佐以淪為背景的台灣標誌建築再次進行混搭拼貼。而二〇〇六年的《天工開勿》系列，藝術家覺察到台灣社會的外籍勞工與配偶移民議題逐漸顯著，亦與時俱進地帶入了自身作品當中。

在作品《天工開勿》裡，那些外籍移民的形象（表情、穿著等），似乎與我們在現實中的印象並沒有任何違和感受，反倒他們周遭的環境與人物因摻雜了中國古裝、古厝以及台灣現時的標地建築等，再加上演員的誇張表情，而呈現出一種如樣板劇般的荒謬與僵直感。但若筆者依此邏輯續推深究，而導向某種文化或主體認同的探討，實有過度詮釋的危險，因就筆者對作品的觀看經驗來說，這種批判性或自省成分，實已被創作者所預設的最高準則所壓制與掩蓋，亦即惡搞的趣味性、拼貼的無邏輯性以及扮裝的矯飾性。故整體而論，不管是日本文化、台灣元素、外籍移民甚或二〇〇九年《I 愛 NY》的美國刻板形象元素以及近些年改以繪畫表現的北韓首長肖像等；藝術家事實上皆僅只關注在同樣一件事上，亦即拼貼式扮裝的戲謔效果，而那些議題、人物、文化或主體認同都僅是其援引發揮的素材。此種援引素材的態度，與前述曾提及的「檔案再造的通道式影像」的幾位中生代藝術家（如陳順築、陳界仁甚或姚瑞中等）截然不同，他不願去背負現實或歷史的沉重包袱，也無意去探究內在自省或掙扎的嚴肅面向，而僅將自己這被此世代情境所塑造出來的觀念與態度忠實呈現，唯一可能的批判對象，或許僅有那被其所預設地某種舊有形式之藝術。



陳擎耀，《天工開勿》系列，2006。

余政達 《附身【聲】者：介紹》系列

而在藝術家余政達的作品《附身【聲】者：介紹》中，同樣是以在台的外籍人士為對象進行創作，然其將目光聚焦於相異語境所造成的文化差異層面。在此件作品中，藝術家邀請多位不諳中文、台語的外籍人士參與其計畫，並躲在他們身後以中文或台語編撰一些自我介紹的台詞，讓這些參與者模仿其語音，依樣畫葫地唸出那些他們不明其意的詞語。也因此，整個行為過程自然出現許多荒腔走板、詞不達意的逗趣情狀，然而在這些令人發噱的效果背後，除了藝術家所制定的遊戲規則本身所內含在身體、文化以及語言層次上的權力政治關係外，創作者實亦企圖以逆向操作的方式進行一種另類的溝通與相互認同。這部分的觀察，我們可在余政達於一次訪談中提及其二〇一二年作品〈客廳關鍵字〉(Keywords About Living Room) 時所說的這段話中看出：

我(余政達)在〈Keywords About Living Room〉裡說日語，我不懂這個語言，它對我沒有任何意義，可是對日本人來說卻是有意義的。他們可能從中找到差異和相似的模擬過程。這種模擬過程，使我們可以更接近彼此。³⁴

無論是讓外來者模仿本國語言，抑或自身去模仿陌生的他國語言，余政達實皆嘗試進行一種從語言轉譯到文化認同上的轉譯橋接，雖是自斷裂與誤植開始，但最終效應反而在一定程度上，因在對文化差異的體認過程中，促生對他者處境之理解與認同的可能。



臭豆腐
stinky Tofu



沒有風水
without feng-shui

余政達，《附身【聲】者：介紹》系列，2008。

³⁴ 引述自〈影觀人常，同語譯境—余政達訪談〉。《成蹊專訪》。成蹊藝術官網，瀏覽日期：2015/1/4。 <http://qp.org.tw/entretien>。

饒加恩 〈REM Sleep〉

在三組螢幕並置的安排下，這些異鄉人穿梭於現實(醒)與夢魘(睡)之間；但或許所謂的「之間」並不存在，對於台灣社會底層的這些「他者」而言，現實即夢魘。³⁵

相較於陳擎耀處理外籍移工議題的方式，藝術家饒加恩於二〇一一年所創作的作品〈REM Sleep〉則呈現出另一種令人感到深沉與現實感極強的感受。於此作中，藝術家於拍攝前，分別與多位外籍移工進行訪談與溝通協調，之後請他們道說自身於台灣這段期間最深刻的生命經歷。而最關鍵的部分，實是藝術家安排這些故事給予以及被接收的形式。其利用三組影像並置投影，每個影像皆呈現一位外籍移工的訪談式取鏡畫面，而當其中一位移工正在娓娓道述其故事時，另兩個影像中的移工則皆處於睡眠狀態，待前述移工故事告一段落後，另一位移工則漸自甦醒開始講述有關自己的經歷，而成就出一種游移於夢境與現實輪番演繹的獨特觀看體驗。

而藝術家刻意運用這樣的形式，究竟意圖將訊息轉譯至何處？或許就如墨西哥導演阿利安卓 (Alejandro González Iñárritu, 1963) 於二〇一四年的電影《鳥人》中，最後窗景畫面所暗示的以及主角女兒所望見的，究竟是存於主角的幻想還是現實？導演對主角生死所安排的懸置與開放式結局，實已暗示出：那不斷對抗現實以及妥協於現實的拉扯狀態本身，就是現實。而此亦如饒加恩在《REM Sleep》作品中以夢魘與現實錯置穿插的安排，其背後的轉譯內涵實為：為避免其過於真實而使我們難以承受那現實的重量，故唯有在夢中，才能道出那困頓與冷酷的現實；他們在夢中抵抗，在現實中與之妥協。

³⁵ 陳宏星著。〈第十屆台新藝術獎入圍理由〉，《第十屆台新藝術獎》。台北：台新藝術基金會，2012。頁 82。



饒加恩，《REM Sleep》，2011。

四、結語

在本研究中，事實上是循兩種途徑與方法，嘗試將此時期中各世代藝術家對影像的思維方式與態度予以勾勒。其一為先將相同之運用媒材與創作類型予以固定，進而對照相異世代在運用相同的影像媒材以及處理相似議題上，其表述邏輯以及面對影像的態度，是否存在關鍵性的殊異點。亦即本研究中以紀實攝影範疇為主，所推導出之「紀實的直觀式轉譯」與「紀實的辯證式轉譯」兩種影像類型，而若欲據此對攝影家張照堂針對台灣攝影藝術的斷代特色分析做出回應的話，對筆者而言，台灣攝影藝術於一九九〇年迄今所呈現之新趨勢，便是一種「**拓展影像自身內涵與辯證式影像的表述策略**」。

而另一種勾勒途徑則不再區分影像運用媒材，而以藝術家的創作邏輯作為分類基準，此途徑一方面除了可將本研究所聚焦之時期（民國 86-103 年）中，台灣

當代影像藝術在各種新興影像媒材快速興起同時，媒材的多元混合運用亦漸成常態等特徵加以突顯外；另一方面亦能依此分類約略看出，大環境的各時代背景對藝術家在觀念、風格以及視域上的養成所造成的關鍵性影響。而筆者進一步以「**通道式轉譯－檔案再造的通道式影像**」、「**衝突式轉譯－虛擬與現實交錯的日常性奇觀影像**」與「**縫隙式轉譯－扮裝與橋接式的身體影像**」等影像類型作分類與彙整。然在台灣影像藝術面向最為多元與蓬勃發展的這十九年間，筆者所提出的這兩種途徑以及四種分類整理，實仍屬片面與粗糙的初步觀察，此間勢必有所缺漏，但就如筆者自身在影像創作上所得的經驗一般：對影像的追尋，愈趨近便愈感難以完整捕獲，亦愈難將其定義。同樣的，對研究工作而言，雖可就已知訊息去導引出藝術家、作品自身以及區域性、時代性的影像趨勢與特質，然愈是深究鑽研亦將愈感難以完滿，但研究過程與結果所能帶來的最大效應與貢獻，實是提供出一個得與他者思維共同運作其中的場域平台，故本研究便是希冀藉此粗略的彙整，為台灣於一九九七年至二〇一四年這近二十年間當代影像藝術的斷代發展，闢出一個討論視角之可能空間。

參考書目：

- 本·海默爾著，王志宏譯。《日常生活與文化理論導論》。北京：商務，2008。
- 王雅慧著。〈訪客 創作自述〉。《台灣響起：超隱自由》。台中：國立台灣美術館，2010。
- 高俊宏著。〈高俊宏 KAO Jun-Honn〉。《返常-2013 亞洲藝術雙年展》。台中：國立台灣美術館，2013。
- 張照堂、梁正居、潘小俠等著。《看見與告別－台灣攝影家九人意象》。台北：躍昇文化，1991。
- 陳泰松著。《穿越縫合：台灣當代藝術 自我與他者》。台北：典藏，2009。
- 陳宏星著。〈第十屆台新藝術獎入圍理由〉。《第十屆台新藝術獎》。台北：台新藝術基金會，2012。頁 82。
- 游歲著。〈猶記反共復國，順便解放台灣－關於歷史，姚瑞中的一份驗屍報告〉。《姚瑞中》。台北：田園城市，2008。
- 賈克·洪席耶著，黃建宏譯。《影像的宿命》。台北：典藏出版社，2011。
- 羅娜·科派茨基著。〈台灣響起：難以名狀之島〉。《台灣響起：難以名狀之島》。台中：國立台灣美術館，2010。
- 蘇珊·宋姐著，黃翰荻譯。《論攝影》。台北：唐山出版社。1997。

期刊、報章雜誌、補助案資料：

- 王嘉驥著。〈從李石樵的「市場口」到吳天章的「戀戀紅塵Ⅱ--向李石樵致敬」--關於吳天章一九九〇年代創作的一些看法〉。《大趨勢》雜誌，第 12 期。台北：大趨勢畫廊。2004。
- 吳季璫著。第 92 年度第二期國家文藝基金會補助案成果報告〈吳季璫個展〉計畫成效表。
- 邱誌勇著。〈歷史介入當代：檔案圖像的挪用與再創造〉。《藝術觀點》第 42 期。台南：台南藝術大學。2010。

李維菁著。〈藝術家陳界仁 屍說新語〉。中國時報，1999 年 11 月 8 日。

李維菁著。〈王俊傑發出「極樂世界」邀請：新作揭露生存本質難堪弔詭〉。中國時報民國 86 年 3 月 14 日。

夏夏·藍波安著。〈潘小俠的部落之行〉。台灣時報，1997 年 6 月 23 日。

陳泰松著。〈CO4 台灣前衛文件展「藝術轉近」總論說〉。《藝術家》雜誌第 354 期，台北：藝術家，2004。頁 524。

陳界仁著。《國家文藝基金會八十八年度第一期展覽補助成果報告書》。台北：國藝會，1999。

黃舒屏著。〈台灣美術家「刺客列傳」1971-1980—六年級生〉策展論述。國立台灣美術館導覽手冊。

黃建樺〈微天堂創作自述〉，藝術家提供。

游崴著。〈人在廢墟·姚瑞中〉。《典藏·今藝術》第 169 期，台北：典藏，2006。

趙慶華著。〈用一場華麗莊嚴的洗禮像人類的童年歲月說再見〉。新觀念雜誌十月號，台北：華威葛瑞，1999。

鄭慧華著。〈前衛藝術在當代社會中的角色：「頓挫」與創作中的政治意識再思考〉，《典藏今藝術》雜誌 2007 年 7 月號。台北：典藏，2007。

網路資料：

〈影觀人常，同語譯境—余政達訪談〉。《成蹊專訪》。成蹊藝術官網，瀏覽日期：2015/1/4。http://qp.org.tw/entretien。

王士源著。〈高俊宏 讓廢墟慢慢緩緩地說【台新藝術獎系列報導】〉。非池中藝術新聞。瀏覽日期：2014/12/20。http://artemperor.tw/focus/499/0。

王聖閔著。〈渡越現實，直至記憶之境無可名狀的滿盈一對「日常·微觀：沈昭良 攝影展」的一些關懷〉。國家文化藝術基金會藝評台，2010。2014/12/18。http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2110。

何孟娟著。〈我有無比勇氣系列創作自述〉。台灣當代藝術資料庫。

2015/1/15。

<http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E4%BD%95%E5%AD%9F%E5%A8%9F>。

吳嘉寶著。〈報導攝影在台灣〉。視丘攝影藝術學院官網，瀏覽日期：

2014/12/20。 <http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-2003.htm>。

吳嘉寶著。〈台灣攝影簡史〉。《香港、中港台兩岸三地攝影研討會》，香港藝術中心，1993。視丘攝影藝術學院官網。瀏覽日期：2014/12/20。

<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm>。

姚瑞中著。〈姚瑞中個展 萬里長征行動之乾坤大挪移〉創作自述。伊通公園官方網站，2004。瀏覽日期：2014/12/15。

<http://www.itpark.com.tw/artist/statement/32/90>。

袁廣鳴著。〈以藝術之名：藝術家訪談袁廣鳴〉。伊通公園官網，瀏覽日期：

2014/11/09。 http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/667/29。

陳界仁著。〈凌遲考—創作自述〉。伊通公園官網，陳界仁相關專文。瀏覽日期：

2014/11/16。 http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/842/73。