

「影展 / 戲院」作為當代錄像藝術的展呈實踐與更新¹

Presentation, Practice, and Renewal of Contemporary Video Art in 'Film Festivals/Cinemas'

洪鈞元 / 國立中興大學台灣人文創新學士學位學程助理教授

Hong, Jun-Yuan / Assistant Professor, Bachelor Program in Taiwan Humanities and Creativity, National Chung Hsing University

摘要

當代錄像藝術因其展呈的開放性，在西方的動態影史發展上，對於「電影 / 錄像」的交叉論辯，已展現出一定程度的美學探索。例如，美國學者凱特·蒙德洛赫（Kate Mondloch）曾提出當代藝術作品中所具有的「銀幕依賴」（screen-reliant）現象。並指出，面對大量影像部署作品成為主導地位的情況，「銀幕依賴」之下的視覺藝術，將會是一種「動態影像媒體」（moving-image media）與「藝術 / 雕塑」（artistic / sculptural）的刺激性融合。此外，臺灣學者亦有不少相關研究，例如孫松榮進行「電影性」（Cinematic）轉向「新電影性」（the new Cinematic）的剖析；史惟筑將電影與錄像藝術進行跨域結盟的研究；江凌青則是透過「再媒介化」闡述錄像藝術於數位結構下的特質轉譯，並提出錄像作品展示放映的時代變遷。皆顯示出當代動態影像作品於展呈策略上，脫離戲院並積極從更開闊的場域不斷進行拓展。

¹ 本文 2023 年 3 月 12 日發表於「2023 文化研究年會暨國際學術研討會」，原文題目為〈臺灣當代錄像藝術展呈的場所置換術〉，於研討會發表後重新增潤與修訂。非常感謝匿名審查委員的用心，提供許多建設性的修改建議，讓筆者能補充文意與論述架構上的缺失，收穫良多，僅此致謝。

收稿日期：112年3月29日；通過日期：112年6月16日。

有別於過去錄像藝術及實驗電影在藝術展示空間的開拓，近年來錄像藝術則有不少「跨進戲院」的顯著現象。此外，當代的動態影像藝術創作者，相對於過去電影與視覺藝術場域的壁壘分明，如今遊走於兩者之間的現象已然不足為奇。據此，本文將從錄像藝術所帶入的電影放映模式，以及在視覺藝術場所的展呈，作為比較分析之關鍵，兼論「藝術家 / 導演」身份混融現象的問題意識，定位出臺灣當代動態影像展示，在「影片性」（filmic）轉向及「新電影性」轉向後，於今日再次轉向的定位。

關鍵詞：臺灣錄像藝術、實驗電影、電影性、影片性、銀幕依賴、跨媒體

Abstract

Contemporary video art has demonstrated aesthetic exploration to a certain extent through its openness on the subject of cross debate on “film/video” in the Western moving-image history. For example, American scholar Kate Mondloch once addressed the screen-reliant phenomenon in contemporary artworks. She also pointed out that faced with the dominance of prolific video dispositive works, screen-reliant visual art would become a stimulating mix of moving-image media and artistic/sculptural works. Furthermore, Taiwan’s scholars have conducted various relevant studies. For example, Sing Song-Yong examined the transition from cinematic to the new cinematic; Shih Wei-Chu studied the interdisciplinary alliance between film and video art; and Jiang Ling-Cing interpreted the feature transition of video art under digital structure through “remediation” and presented the changes observed over time with how video works are displayed. These studies revealed that the presentation strategy of contemporary moving-image works is to detach from cinemas and to actively and continuously expand into a much broader territory.

In recent years, a significant phenomenon is observed with video art “stepping into cinemas,” which is different from the previous expansion of exhibition spaces for video art and experimental films. Moreover, it is not surprising to see creators of contemporary moving-image art switching between films and visual art rather than showing a distinct segregation between the two as seen in the past. Therefore, this study will mainly compare and analyze film screening formats used for video art and presentations done in visual art venues. Furthermore, it explores the issue of mixed identities in “artist/director” to position the current redirection of Taiwan’s contemporary moving-image presentation after the transition from filmic to new cinematic.

Keywords: Taiwanese video art, experimental film, cinematic, filmic, screen-reliant, intermedia

一、前言

進入數位時代的今日，將「錄像藝術」作為單一研究類型，也許容易落入一種現代主義式的媒介框架。而根據過去以攝錄影機作為創作媒介的理解，進行錄像藝術的研究範疇，亦可能框限了動態影像研究的彈性，但事實上就史觀的發展立場而言，錄像藝術確實在歷經類比至數位的進程中，已被重新定義了此類型的詮釋。² 據此觀之，本文仍舊以「錄像藝術」作為研究類型有其意義，主要將問題意識錨定臺灣的系譜變遷，作為再探臺灣錄像藝術的電影性（Cinematic）³ 發展之關鍵核心，進而拓展至更為擴延的實驗電影、展覽電影等相關面向，藉此進行此論題比較分析的搭建方法。此外，臺灣對於電影進入美術館與開放性展演空間的相關論題已有不少研究，孫松榮更在多篇的相關論文中，從「展覽電影—藝術家電影—遷移電影」進行詳盡的探勘，而史惟筑也從電影研究立場，解析歐美對於電影與錄像藝術相關對話的論辯，積極的從中開闢出一條當代動態影像研究的路徑。

過去這類研究的代表性導演例如蔡明亮、黃明川或阿比查邦·韋拉斯塔古（Aphichatpong Wirasetthakun）等人，都是極具時代價值的創作者。而臺北市立美術館也將在 2023 年舉辦楊德昌的大型回顧展。就此看來，所謂的電影作品於美術館展覽空間進行展呈與放映早已不足為奇。相反的，錄像藝術作為一種極具彈性的影像創製表徵，時至今日，卻也另闢一條特殊的路徑，即是發展出投入各類影展，於電影院與戲院放映展示置換現象。更甚者，西方藝術家則有直接投入電影拍攝工作並於院線上映的作品，例如道格拉斯·戈登（Douglas Gordon）〈席丹：21 世紀的肖像〉（*Zidane, A 21st Century Portrait*, 2006）、雪潤·內夏特（Shirin Neshat）〈沒有男人，女人更美〉（*Women Without Men*, 2009）、史提夫·麥昆（Steve McQueen）〈自由之心〉（*12 Years a Slave*, 2013）或理查·畢林漢（Richard Billingham）〈屋簷下的記憶〉（*Ray & Liz*, 2019）等。以臺灣而

2 錄像藝術進入數位時代後的相關爭論，可參閱洪鈞元，〈臺灣錄像藝術的場域變遷——《啟視錄》研究之後〉（臺南：臺南藝術大學博士論文，2021），頁 26-29。

3 所謂「電影性」（Cinematic）在意義上有相當複雜的概念，涵蓋了電影製作、劇組工作方法、展呈放映、內容敘事與影像美學等層面。除此之外，筆者認為約翰·凱利（John C. Kelley）在〈電影性〉（"Cinematic", 1964）一文中的補充值得參照。他認為：「『電影性』的積極意義，在於導演透過嫺熟的技巧，向我們揭示了我們未曾思考到的可能性。」然而，本文主要根據創作材料、電影放映與影廳放映作為「電影性」的論述基礎。前述凱利提出的概念可參閱：John C. Kelly, "Cinematic," *Studies: An Irish Quarterly Review* vol. 53, no. 212(1964): 421.

言，大家較為熟知的黃明川、蔡明亮等導演，已相對自在的於「美術館／電影院」兩種場域之間穿梭。換言之，「藝術家／導演」的混融身份，在前述兩位身上得以鮮明地看見。但有趣的是，無論黃明川或蔡明亮，都是曾經歷電影工業的創製方法，並將電影作品上映院線的創作者。據此，他們的身份與過去從事視覺藝術訓練的藝術家如袁廣鳴、蘇匯宇、許哲瑜或蘇育賢等人有所不同。

如前所述，當我們回顧臺灣的錄像藝術發展，在近年逐漸朝向前述的混融型態。但具備電影作品院線或指標性影展放映的導演，或於過去明確接受電影學院教育的創作者，在臺灣美術館空間展呈歷史上的發展回顧中，事實上為數並不多，除了蔡明亮、黃明川與高重黎之外，近年則有吳俊輝、黃信堯、黃邦銓等人。相反的，藝術家如蘇匯宇、高俊宏、蘇育賢、許哲瑜、林羿綺、吳家昀、洪鈞元等，則在近年積極擁抱各類型影展，將自身錄像作品透過再製與重製，於影展中的電影院空間，進行單一銀幕的影像投映。⁴ 這一類「跨進戲院」的展呈現象，筆者認為相當值得深入探討，也是本文核心的問題意識。也就是說，臺灣錄像藝術發展近 40 年的時間，在數位紀年的時代，創作者們的影像配置已不再滿足於美術館與視覺藝術展演空間，或是陳界仁、高俊宏等人進行「遷移電影」⁵ 的另翼影像實踐，這些錄像藝術的創作者，逐步將影像回歸戲院，進行相對封閉的空間聚攏，或者也可以說，回歸影像的「沈浸式」與「集體性」體驗。據此，筆者認為與現今銀幕充斥日常的經驗息息相關，從手機、商場播機等，人們無不在動態影像的包圍之下。因此，本文也冀望藉此進行更為深入的比較分析，進而理解臺灣藝術家相繼投入電影院放映展示的變遷，以及史觀發展上的系譜結構。⁶

4 有趣的是，筆者在資料搜尋過程中，王咏琳的〈從「錄像藝術」的不適切框架看臺灣當代藝術影像的解讀危機與論述方法的更新〉一文，也提及了「藝術家如陳界仁、蘇育賢、許家維、蘇匯宇、許哲瑜，甚至是黃奕捷與廖烜榛的作品在影展的放映，都反向地重新回歸與重新佔領了原先屬於電影的黑盒子空間。」這與筆者的關注面向不謀而合，就此看來，這一類的研究討論確實相當值得深究。參閱：<<https://mag.clab.org.tw/clabo-article/interpretation-of-contemporary-video-art-in-taiwan-2/?fbclid=IwAR1BF9FV-jN6q5HW7T1Yr8UtWsD56qnE8-WhdscUA4K6G4EbxeaJOFhXTBI>>（2023.1.2 瀏覽）。

5 參閱孫松榮，〈當代臺灣遷移電影：論陳界仁《殘響世界》與高俊宏《博愛》中的空間、歷史、觀眾〉，收錄於《藝術學研究》第 28 期（2021.6），頁 1-50。

6 感謝審查委員特別提出，所謂錄像藝術「帶入戲院」的看法值得用更多層次的論述，進行更精確的研究。但礙於篇幅關係，本文僅先根據部分藝術家錄像作品參與影展的展呈策略，進行影像美學意義上的探究。

事實上，也有學者們認為這是臺灣援引西方創作類型進入本土時，於歷史發展變遷上的必然現象，也是一種當代性發展的「滯後」（belatedness）狀態。所謂的「滯後」，根據迪佩許·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）於《後殖民與歷史的詭計》（2013）一書中的看法：「『滯後』問題指向歷史的重複和再認知的問題。如果一個前一後關係概念構架的場域中，發生了一件同另一件事相似的事情，那麼後發生的這件事情即被視為『滯後』。」⁷此外，他更借用吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）「重複」（repetition）、「共性」（generality）與「相似」（resemblance）之差異，進一步指出：「『重複』乃是新事物進入世界的方式，但是透過偽裝和替代的手段。」也就是說，臺灣錄像藝術的相關文獻資料，著重於媒介特質與視覺藝術的發展關係，忽略其他動態影像或實驗電影的同步討論，主因在於援引西方而帶入的錄像藝術創作，雖然具有一定程度上「替代」西方發展並融入臺灣的藝術系譜，但整體來說，仍舊處於查卡拉巴提「滯後」概念中的「尚未」（not yet）⁸。

因此，雖然臺灣當代藝術場域積極接觸錄像藝術的創作類型，不過整體發展關係上以往仍舊過於零碎，造成時序變遷上的影響，時至今日才有更為擴延的相關討論。再者，筆者認為除了前述「滯後」的因素外，數位工具及網際網路的成熟化，也帶動現今的錄像藝術研究及討論，研究者得以獲取更豐沛的史料檔案。創作者也受惠於此，跨越材料與場域的限制，促使錄像藝術作品的展呈不再框限於美術館空間，開始積極的投入各種類型的影展、電影節，進一步削弱了電影、錄像藝術、實驗電影等類型的界線，如同國外影展直接將區別於劇情片的動態影像稱為「藝術家影片」（Artists' Film）一般。另外，也有刻意安排放映時段的錄像作品，例如蘇匯宇的〈白水〉（2019）。雖然此作一部分是藝術家為了搭配現場演出的跨域形式，但大部分的場次為單純放映錄像作品，明確的期望觀眾可以對應在影像開始至結束的時間序列，而不是一般錄像展呈的開放性結構。

就此看來，數位時代與錄像藝術作品大量進入戲院具有相關性為一種可能的假設。誠如黑特·史德耶爾（Hito Steyerl）的看法：「因為網路資訊的流竄普及，讓現今影像的閱讀方式趨向片段而碎裂，這不僅是一種觀者觀看時

⁷ 參閱查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty），張頌仁譯，〈作為機遇的滯後，庶民歷史再研究〉，收錄於《後殖民與歷史的詭計：迪佩什·查卡拉巴提讀本》（上海：上海人民出版社，2013），頁3-25。

的瀏覽問題，而是影像生產者將數位特質中的非線性，裂解與壓縮得更為殘破，因為網路普及使得影像便於上傳、下載、分享或重新編輯，換句話說，影像從影片的資料庫、檔案與驅動程式中，以消耗自身的物質性為代價，進入解放數位的不確定性。」⁸此外，法國實驗電影導演暨研究學者顏·博飛（Yann Beauvais），則於〈還是電影〉（2005）一文中，反過來提出類比膠卷的實驗電影如何影響了數位時代的影像創作思考，在文章的最後，甚至提出類比的實驗電影為數位技術的發展供給了養分。如其所言：

我們觀察到，如果電影的類比形式將會消失的話，它必透過其他媒材繼續存在。資訊（信息）流的能力，在時間因素的考量下，經由接二連三的媒介，已經找到各種展現自我的方式。如果實驗電影曾在這個歷史中，扮演過主要的角色，那是因為它曾經是最早的支持者之一，並在實踐中提出質疑者。質疑線性論述的敘事形式、在其他視界和影像觀點上的研究等。他們預示了許多處理手法，為數位技術的發展供給了養分。⁹

據此觀之，我們可以發現當代動態影像創作，過去為電影進入美術館，及電影與錄像藝術作為藝術家電影的影像實踐，進而拓展至開放性場域空間的展示投映。相反的，今日不少作品則是回返至封閉的電影院、戲院空間，並且邀請觀者入座，投入錄像作品的觀看猶如傳統電影一般的時間體驗。如同前述顏·博飛所言，實驗電影事實上影響了數位時代的創製表徵。換言之，現今身處影像無所不在的日常場域之中，這些影像經驗透過片段（clip）化的接收，是否讓藝術家意識到需重新看待影像的「完整性」，而朝向這類型的「電影性」轉向？並且這樣的轉向，與動態影像發展過程中的實踐與延續之相關性為何？

二、動態影史的「跨媒體」現象

西方的影像發展歷程，從十五世紀古騰堡發明印刷術，使影像可以人為大量複製，作為第一次重要傳播媒介革命開始，間接的將影像的生產從儀式崇拜轉向個人化的美學感受與理解，亦由過去的神權結構進入人文主義關懷，雷吉斯·德布雷（Régis Debray）指出其中最重要的影像生產核心變革關鍵即是

⁸ Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, e-flux, 2016), p.33.

⁹ 顏·博飛（Yann Beauvais），Ahim Tan 譯，〈還是電影〉，收錄於《數位時代的影音美學——數位、電影、實驗研討會》專文（臺灣，臺北，2005）。

「透視法」。在文藝復興時期「透視法」（perspective）一詞，事實上是來自希臘文中的「光學」（optik），換言之，光作為影像的本質，從古希臘時期的影像生產直到攝影與電影的發明之後，影像都是需要成像於物質之上，也是從暗箱（Camera obscura）的透視概念向外延展。然而，如前所述，有別於需要實體媒介作為顯像的技術性，電視打破了這層關係，因為電視所呈現的影像自身即為發光媒介，接下來的數位媒介發展使影像也藉著數位資訊的截取，完全切開光作為透視的基礎，在字符領域與圖形領域之後，視像領域（videosphere）¹⁰時期的光，已形塑出一種相對私有化與個人性的特質，影像的組成在數位時期已變為碎形（fractal）結構。¹¹

就此看來，錄像藝術作為有別於以膠卷進行動態影像顯影的各類電影形式而言，在「視像領域」時期確實開創出獨特的美學意義。隨著時間推進與論述思潮的變革，當代錄像藝術的討論範疇，已普遍擴及當年同樣依賴媒介創製的實驗電影，並且在今日成為動態影史思辨上的基礎架構。當筆者思考臺灣在錄像藝術的展呈轉向時，顯然需要透過西方的論述體系進行比較分析，尚能較為清晰的在臺灣當代動態影史本質上進行銜接。據此，本文需一定程度進行基本的梳理，使讀者得以掌握西方脈絡進而比較發展體系上的差異。因此，當代錄像藝術與電影發展之間的影響，以及錄像藝術今日為何將戲院作為展呈的實踐手法，筆者認為皆需藉由西方「擴延電影」、「結構電影」等各類實驗影片的發展參照，來理解動態影像發展的前後關係。

關於「擴延電影」（expanded cinema）的研究，多數學者從吉恩·楊卜德（Gene Youngblood）著作中獲得啟發。在他的《擴延電影》（*Expanded Cinema*, 1970）成書之前，謝爾登·雷南（Sheldon Renan）於《美國地下電影概論》（*An Introduction to the American Underground Film*, 1967）著作中，即提出了對於「擴延電影」的看法，他認為：「擴延電影並不是特定的電影製作風格，而是一種探究電影精神的說法，並朝著多樣化的方向發展。它被擴延至多頻道投映的影像作品，與電腦影像的生成，以及電視影像中的電子訊號操作。它使得電影擴延

¹⁰ 參閱洪鈞元，〈系譜匱缺下的撿拾與拼湊—臺灣錄像藝術發展研究之困境〉（初稿），收錄於國立高雄師範大學「論述與實踐」學術研討會專刊（2022.4）。

¹¹ 洪鈞元，〈系譜匱缺下的撿拾與拼湊—臺灣錄像藝術發展研究之困境〉（初稿）。

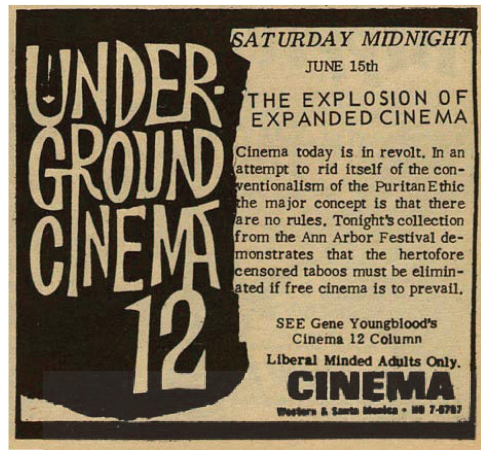


圖1 1968年在安娜堡（Ann Arbor）影展提到的「擴延電影」（Expanded Cinema）。

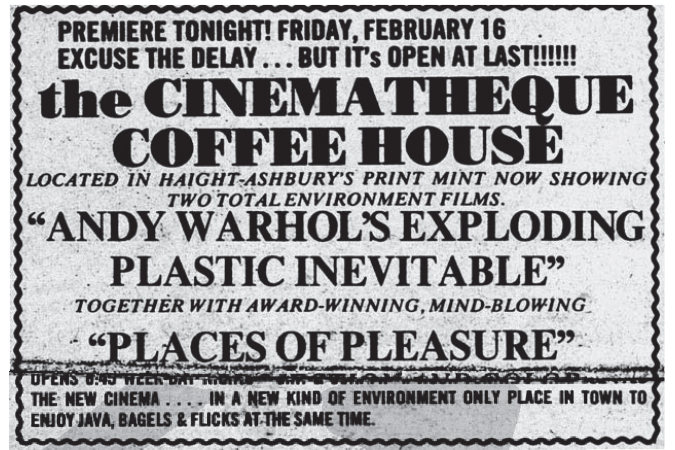


圖2 安迪·沃荷（Andy Warhol）在舊金山Cinematheque Coffee House首映〈探索塑膠的必然〉（*Exploding Plastic Inevitable*, 1968）的廣告宣傳。圖片來源：Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*。

至得以不使用任何膠片（film）的情況下，產生了電影的影響（effect）。」¹²

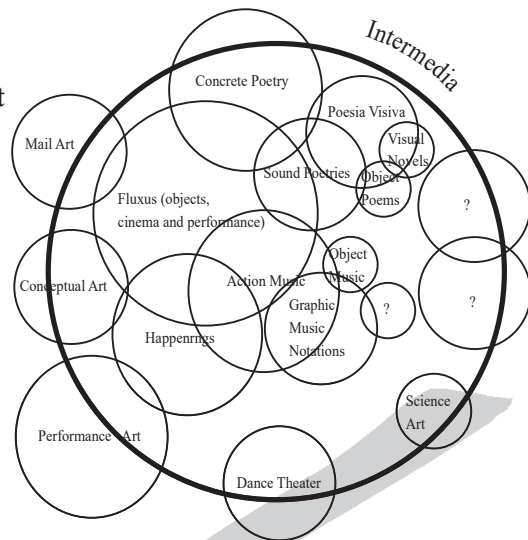
此外，喬納森·威利（Jonathan Walley）則是在《電影擴延：跨媒體時代的前衛電影》（*Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*, 2020）書中強調：「擴延電影是使電影本體論不穩定的最激進表現。」¹³

其中，作者以1968年美國安娜堡（Ann Arbor）影展提到擴延電影，以及同年安迪·沃荷（Andy Warhol）在舊金山Cinematheque Coffee House首映〈探索塑膠的必然〉（*Exploding Plastic Inevitable*, 1968）的作品為例。（圖1）、（圖2）沃荷的這件作品可以視為當時擴延電影的前衛實踐類型之一，作品中使用了多臺電影放映機，且在放映的同時，膠卷個別播放著相異的影像內容，並有多臺幻燈機投映影像交錯閃現。除此之外，舞池常用的鏡面球（mirror ball），則分別裝置於天花板及地板，反射各類同步的色彩燈光。而在另一側地板，則是透過多達三組的揚聲器，播放不同的流行音樂。喬納森·威利認為，在這些案例當中，可以更為具體的理解擴延電影凸顯出「跨媒體藝術」（Intermedia art）類型於動態影像實踐的思辨與啟迪。

¹² Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film* (New York: E.P Dutton & Co., Inc., 1967), p.227.

¹³ Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Oxford University Press, 2020), pp.13-14.

Intermedia Chart
Dick Higgins



Molvena Italy
19 January, 1995

圖3 迪克·希金斯 (Dick Higgins) 的「跨媒體」(Intermedia) 概念圖示，從中可以瞭解其概念中各媒介(媒體)之間的擴張與收縮。圖片來源: Dick Higgins, Hannah Higgins, "Intermedia," *Leonardo* Volume 34, Number 1(2001.2).

事實上，「跨媒體」(Intermedia) 概念過去為福魯薩克斯 (Fluxus) 成員迪克·希金斯 (Dick Higgins) 所提出。他提到 1950 年代中期，許多畫家開始意識到抽象表現主義根本無關緊要，即便是當時主流的創作模式。例如艾倫·卡普羅 (Allan Kaprow)、羅伯特·勞森伯格 (Robert Rauschenberg) 與沃夫·福斯特爾 (Wolf Vostell) 等藝術家，紛紛轉向拼貼創作。或者，對於後者而言，透過反向的「解拼貼」(dé-collage) 來進行添加或刪除作品的意義，藉以替代視覺經驗的改變。他們甚至使用越來越不協調的創製方法。勞森伯格甚至把一隻塗滿油漆、脖子上套著橡膠輪胎的填充山羊置入作品，並將這一類的結構稱之為「複合」(combines)，而卡普羅更跨媒介的將人體與環境融入其作品之中。¹⁴ 希金斯在發表的文章裡，藉由跨媒介的混成圖示來具體描繪這類型的解域概念。(圖3) 換言之，這一類的「跨媒體」藝術也反映出 1960 年代西

14 Dick Higgins, Hannah Higgins, "Intermedia," *Leonardo* Volume 34, Number 1(2001.2): 49.

方「無階級社會」(classless society)¹⁵ 的風潮。這類無需分類的思維模式，暗示了擴延電影對於反主流文化的吸引力——完全無視規則，並且不受技術、美學或社會限制的自由，滲透到地下媒體對於擴延電影的借用。例如大學校園和文化場所、地下舞廳和咖啡館，這些幾乎與博物館、畫廊和電影院一樣經常舉辦擴延電影的展示或放映。¹⁶ 事實上，自 1960 年代以來，所有藝術領域都在延續這種「擴延」行為。根據羅莎琳·克勞斯 (Rosalind Krauss) 的概念，所有「後媒介情境」(post-medium condition) 皆為否認傳統媒介本體論的全新變體，藝術家發明自己的藝術形式，而不是繼承他們，並且在新的媒介中發現未被開發的美學可能性。¹⁷ 更進一步來說，藝術家透過這一類「單純的」(artless) 物理媒介進行內部結構的重新創造，形成一組嶄新的系統。不過這些被創製而成的「藝術媒介」與「物理媒介」事實上並不相同。換言之，藝術並不是藉由物理性材料所定義，而是其中的生成結構與創製系統。¹⁸ 延續前述的邏輯，例如費莉·艾斯波 (Valie Export) 的〈觸碰電影〉(*Touch Cinema*, 1968)，則是在藝術媒介作為系統變體中的激進表現。藝術家製作了一個如同「魔術箱」的方盒，並將其置放於胸前，於大街上隨機挑選路人進行互動，參與觀者需要將手伸進胸前方盒進行觸碰，這對於一般民衆而言相當為難。因此，〈觸碰電影〉作為挑戰道德邊界與藝術系統的行為中，艾斯波成功的引起衆人的討論，並且令人重新反思所謂「電影」的本體論問題。

然而，除了擴延電影之外，同時期的「結構電影」(Structural Film) 也對於電影系統提出極大的挑戰。所謂結構電影根據亞當斯·斯特尼 (P. Adams Sitney) 於《視覺電影》(*Visionary Film: The American Avant-Garde*, 1979) 一書中的定義，提出了四個要點，分別為 (一) 攝影機固定位置。(二) 閃格效應。(三) 影像挪用與重拍。(四) 循環與複製。此外，斯特尼認為安迪·沃荷 (Andy Warhol) 的創作精神——打開攝影機，然後就離開——非常符合結構電影的特質。

15 「無階級社會」意指沒有敵對的階級或階層的社會。它是一個沒有地主與無地者、工人與管理者、自由人與奴隸、富人與窮人、剝削者與被剝削者、資本家與勞動者等利益對立的階級社會。參閱 Thomas Woody, "Towards a Classless Society under the Hammer and Sickle," *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* Vol. 182, Education for Social Control (1935.11): 140-152.

16 Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*, pp.13-14.

17 Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*, p.14.

18 Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*, p.24.

斯特尼也相當推崇斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage）將感知視為一種視覺狀態的創作實踐，認為這樣的特點將結構電影推向一種「精神」而非「視覺」。¹⁹事實上，除了美國之外，英國亦有結構電影的風潮。其中，彼得·吉達爾（Peter Gidal）認為斯特尼的說法不夠周全，並且將結構電影進行過於形式主義的分類。因此，吉達爾重新詮釋了結構電影的定義，他認為：

結構電影的目的，是在擺脫藝術家過度使用錯覺的創製手法，前衛電影表現出各部分之間的某種關聯與攝影機拍攝的位置，以及「影像」呈現方式之間的某種關聯。電影本身的辯證性，則是建立在影像背景、顆粒、燈光效果、動作，及想像現實的開闊空間。因此，在結構電影中，電影本身（非影像畫面）和「電影／觀者」之間的關係，與電影結構的關係，是所有影像內容呈現的關鍵。²⁰

從吉達爾的看法當中，他直接地指出斯特尼論述中對於形式的迷戀，因此秉持著這樣的立場，結構電影更需要關注「電影／觀者」之間的互動關係，也是前述所提及電影的「精神」，或者「後媒介情境」中所謂的「系統」重建。此外，德科·杜森貝爾（Deke Dusinberre）在〈英國前衛電影 1966-74〉（"English Avant Garde Cinema 1966-74", 1977）一文中則是認為，英國的實驗電影實踐中具有三大明顯趨勢，這三種趨勢儘管都與美國的風格接近，但卻截然不同，且各具特點。杜森貝爾認為英國在投映上追求純粹的電影意義。²¹其中，他所歸納的特質分別為（一）作品拒絕一切目的和跨界概念，但也避開絕對的空想，意旨透過電影消除純粹電影影像。（二）喚起紋理、深度、圖像，並在投映的影像上呈現電影之「光」。（三）強調投映本質，光束、投映表面和介於實體與知覺空間之間的感知內容。²²顯然，這些概念的討論對於同時期的錄像藝術發展，在其相關的創作實踐上具有重要的啟蒙根基。

就此看來，西方 1970 年代的實驗電影風潮，其所謂動態影像的「電影性」

19 Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function* (London: Bloomsbury Academic, 2014), p.90.

20 Peter Gidal, *Materialist Film* (UK: Routledge, 1989), p.348.

21 P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde* (UK: Oxford University Press, 1979), p.101.

22 P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde*, p.101.

（Cinematic），事實上有別於今日數位資訊時代所論述的電影性概念。易言之，是一種「電影意義」與「內容挪用」上的差異。更進一步來說，1970 年代所關注的「電影性」，事實上並未擺脫電影創作中的膠卷依賴，以及借用經典電影畫面的重置或補拍、重拍等。舉例來說，1980 年代曾經流行撿拾大量電影畫面，並透過序列循環、重複剪輯等技術的「刮盤錄像」（Scratch Video）風格，來進行一種影視媒體的結構反諷，但與今日的重拍、補拍等相關實踐，在創製精神上具有相當大的區別。除此之外，「舊片衍用」（Found Footage）在當時也蔚為風潮。其創作精神為一種前衛手法整合曾經出現的電影片段，而這一類的素材會令人聯想到大量的廢棄工業產物，並且在這些廢棄素材中尋找寶藏。此外，這類影片素材是模糊而難以被定義。因此，這些鏡頭具有反文化的指標性意義，進一步帶有強烈的批判意識嵌入作品的生產。²³顯而易見的，1960 年代以來西方動態影史對於傳統電影認識論的拆解，無論是使用磁帶的錄像藝術，或是挑戰各種影片膠卷的手法，一定程度皆聚焦在這些物理材料的實踐。

除了影像的產製之外，有別於戲院播放，這些前衛的動態影像作品，多數藉著視覺藝術展演空間的開放性獲得發表機會。美國學者凱特·蒙德洛赫（Kate Mondloch）曾於《銀幕：媒體裝置藝術的視野》（*Screens: Viewing Media Installation Art*）（2010）一書，提出當代藝術作品具有「銀幕依賴」（screen-reliant）的現象。其中，作者借用錄像藝術與新媒體互動裝置案例，進行作品情境的影像美學分析。並指出，面對大量影像部署作品成為主導地位的情況，「銀幕依賴」之下的視覺藝術，將會是一種「動態影像媒體」（moving-image media）與「藝術／雕塑」（artistic / sculptural）的刺激性融合。另外，蒙德洛赫所強調的「銀幕依賴」概念，事實上是一種開闢性的說法，因為作者認為玻璃、建築或三維物件，皆可成為銀幕與空間的連結介面。簡言之，前述的投映載體，事實上皆是得以構成銀幕的物質條件。其中，舉例結構電影導演保羅·夏瑞茲（Paul Sharits）的作品〈聲音條／膠片條〉（*Sound Strip / Film Strip*, 1972）為例。這件作品由四臺放映機並排放映組成，大約 9 x 11 公尺的範圍，四臺機器同步將每臺平行條紋的彩色抽象膠片投映於牆面上，搭配結巴的男性旁白，以及難以辨

23 Michael Zryd, "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99," *The Moving Image* Volume 3, Number 2 (Fall 2003): 41-42.

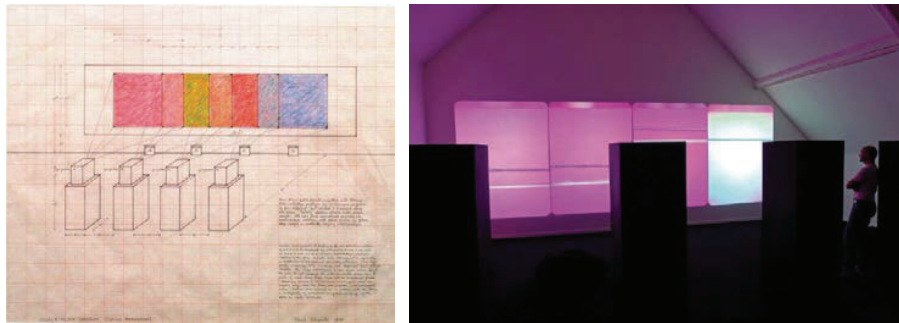


圖4 保羅·夏瑞茲 (Paul Sharits) 作品〈聲音條 / 膠片條〉(Sound Strip / Film Strip, 1972) 創作手稿 (左) 與現場投映紀錄。圖片來源: Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art* (Univ Of Minnesota Press, 2013), pp.9-10.

認的單詞，如同耳語一般的雜音。然而，因為循環放映的因素，使得觀者進入展間所觀看的影像皆為隨機切入。²⁴ (圖 4)

蒙德洛赫藉由夏瑞茲作品所欲強調的，為電影在當代展示中的「替代」(alternative) 用途，其中有兩種現今動態影像展呈常見的特點，第一種為夏瑞茲的〈聲音條 / 膠片條〉作品是根據藝廊的空間特性進行影像裝配與創製，另一種則是關乎觀者的身體經驗。後者的關鍵意義，其實就是藝廊做為放映空間，觀者可以自由穿梭於空間的任一處，而在傳統戲院則是固定座位的沈浸體驗。²⁵ 例如，美國藝術家羅伯特·惠特曼 (Robert Whitman) 在 1963-64 年發表兩件相當特殊的 16 釐米投映裝置作品，並於 2018 年紐約 Pace Gallery 回顧展展出也相當值得探討。惠特曼這組作品將影像投映與空間裝置進行對話，透過物理對象的融合進行「真實／虛擬」之間的辯證。作品中，觀眾可以看到一名女性正在用清澈紅水淋浴的影像，並且投映在窗簾上循環播放，且各種液體在金屬淋浴間內傾瀉而下。另一處的木作窗景，則展示了另一名女性於庭院中的日常景象。(圖 5) 然而，這無疑是蒙德洛赫認為電影在當代展示中獨樹一格的特質。事實上，這在艾薩克·朱利安 (Isaac Julien) 的〈萬重浪〉(Ten Thousand Waves, 2010) 作品概念中也非常關鍵。根據朱利安的說法，作品中的影像使用多銀幕投映，即是期待觀者可以在各種差異的視點之下，自由穿梭展間，

24 Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art* (Univ Of Minnesota Press, 2013), p.5.

25 Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, p.5.



圖5 羅伯特·惠特曼 (Robert Whitman) 在1963-64發表兩件相當特殊的16釐米投映裝置作品，並於2018年紐約Pace Gallery回顧展展出。圖片來源：羅伯特·惠特曼個人官網：<<https://www.robertwhitman.com/>>。

體驗這一類複數影像所開展出的感官歷程。²⁶ 此外，關於影像的推軌方式與環景穿越，靈感則是來自於中國捲軸的意義，然而這也是藝術家選擇多頻幕展示的動機之一，期望觀眾自由在銀幕穿越的姿態中，搜尋朱利安的內在想像。就此看來，從前述案例中相當程度地展現出，實驗電影與錄像藝術的「電影性」轉向在當代藝術場域中，逐漸從過去物質材料的「影片性轉向」(filmic turn)，朝向空間部署的影像裝配，並且在大型的多頻道錄像投映裝置作品裡，更顯突出。

三、「電影性」轉向的再探

從筆者前段論述當中，可以掌握到西方動態影史對於「電影性」(Cinematic) 的意義拆解，從材料特性、傳統電影認識論的探問，到影像展示投映至藝廊空間部署，皆有一定程度的前後關係。相反的，臺灣於 1960 年代所興起的實驗電影熱潮，基本上其美學主張脫離不了對立商業電影敘事的邏輯。所謂的實驗，創作精神其實較為貼近錄像藝術的手法，以手持機器作為個人攝錄工具的基礎，進行非敘事性的日常抓拍。至於展呈模式，則是因為戒嚴時期的封閉環境，使得這些作品傾向一種私人發表的模式，與西方實驗電影於非戲院與美術館場所放映並公開宣傳的作法，在意義上截然不同。嚴格來說，吳俊輝等人從西方留學回國後所創作的實驗電影，無論在膠卷材料的使用，

26 參閱臺北當代藝術館「影像的謀反：移工、怨女、孤人：電影與當代藝術的交會」座談影片。網址：<<https://youtu.be/AHS9R6DjQtA>> (2022.12.20 瀏覽)。

以及後來 CO2 臺灣前衛文件展、2006 年臺北雙年展等展出，或是近年來吳梓安、許岑竹或黃邦銓等創作者的膠卷實踐，到蘇匯宇的電影補拍，才有較多對於影像美學在「電影性」的激進探討。

舉例來說，孫松榮、史惟筑與江凌青等研究學者，皆有對於錄像藝術與電影擴延性、電影性的深入研究。孫松榮的〈臺灣錄像藝術的電影性：論袁廣鳴與王俊傑作品自八〇年代迄今的三個創作時期及轉變〉（2019）一文中，詳盡分析兩位藝術家近年的錄像作品展示投映，並提出錄像藝術實踐於「新電影性」（the new Cinematic）²⁷ 轉向的積極位置。事實上，孫松榮於〈美術館思考電影所創造之物從投映到展示的「當代性」〉（2010）即以「電影展覽」作為探討面相，論述美術館與電影、錄像藝術展呈的互動關係，在影像裝配、展示投映到數位科技的創造性行動實踐中，說明了美術館成為電影影像的擴延位置。誠如作者於該文結論所言：「進入到美術館的電影絕非是以一幅被牢牢釘死的平面『畫作』或（非）實體『物件』，更不是被改造或被複製的物質型態，而是藉由被放大、被細節化及被播映的方式來結合自身運動音像的形象和造形特質，以便展現出一種『顯像性』的總體影像。」²⁸而他也在〈來不及問電影的，就問錄像藝術吧！臺灣跨域影史編撰學芻議〉（2022）論文中，藉由蘇匯宇作品的論述，更深入的嫁接當代錄像藝術與電影之間的跨域推進。如其研究立場所言：「就歷史編撰學而言，蘇匯宇的補拍之作顯得意義非凡，它使得前述電影實踐論乃意味著錄像藝術、實驗電影與劇情影片之間的跨域影像實踐，不再獨尊某一影像類別及形態，而是朝向一種能夠將戰後臺灣以《劇場》作為代表的實驗影像美學、商業電影敘事，乃至當代影像藝術串連起來的創作路徑。」²⁹

27 關於「新電影性」（the new Cinematic）概念，西方在 2000 年初期即有不少討論，多數聚焦於錄像作品中借用電影所進行的重置（remake），抑或大型投影的廣泛使用，使得早期錄像藝術所依賴的顯示器（CRT）從空間限制中解放出來，並且放大至接近於電影尺寸。再者，不少電影導演作品進入美術館，也直接影響了動態影像創製的空間部署，此外，許多藝術家轉向使用電影膠卷拍攝，也強化了這類「新電影性」錄像作品，對比過去磁帶攝影而言，具有更高規格的影像品質。其中，臺北市立美術館舉辦的「龐畢度中心新媒體藝術展 1965-2005」（2006），首次將此概念引進，並在展覽之一的「後電影」（Post-Cinema）單元展出尚·盧·高達（Jean-Luc Godard）、克里斯·馬克（Chris Marker）等導演的作品，而專刊中的翻譯文章，則進行了「展覽電影」與「新電影性」概念的初探。參閱：臺北市立美術館，《龐畢度中心新媒體藝術 1965 — 2005》（臺北：典藏，2006），頁 191-201。

28 孫松榮，〈美術館思考電影所創造之物從投映到展示的「當代性」〉，收錄於《現代美術學報》第 19 期（2010.4），頁 29。

29 孫松榮，〈來不及問電影的，就問錄像藝術吧！臺灣跨域影史編撰學芻議〉，收錄於《中外文學》第 51 卷 3 期（2022.12），頁 93。

史惟筑則是在〈身份的建構與消逝——《花山牆》與《回程列車》的靜、動態影像美學策略〉（2021）一文，根據電影研究的立場，提出蘇育賢與黃邦銓在動態影像創製上難以定義的模糊邊界，並且認為：「作為短片與錄像藝術，一般不被放在臺灣電影史的研究範疇中。短片除了長期被臺灣電影研究忽略外，錄像作品則多放在錄像史脈絡探討其與電影之關聯，並將臺灣美術史作為歷史景深。」³⁰ 除此之外，其所撰寫的〈當代藝術中的電影可見性——淺介電影擴張論述〉（2014），則是藉由法國當代藝術與電影學界的「部署論戰」，解析錄像藝術在史觀發展上與電影之間的對位關係。文中可以理解到，無論是列舉的電影導演伊格言（Atom Egoyan）、高達（Jean-Luc Godard）或安妮·華達（Agnes Varda）等，將自己的電影影像進行裝置展呈，亦或視覺藝術家道格拉斯·高登（Douglas Gordon）、史蒂夫·麥昆（Steve McQueen）、皮耶·雨格（Pierre Huyghe）等，在錄像裝置的作品中轉譯電影元素。皆可以發現動態影像的當代發展，無疑是對於過去在類型界線上的解域，並且以「美術館」作為展呈基地，將電影與錄像藝術跨域結盟，開拓出嶄新的動態影像面貌。

江凌青的〈數位時代的錄像藝術展示：從多元放映平臺的興起到一種趨向敘事的策略〉（2013），則以大量的西方案例，探討錄像藝術於數位時代的展示衝擊，並以結構性的史觀脈絡，探勘錄像藝術從 60 年代伊始，歷經雕塑形式、黑盒子投映空間至戶外遷移的多元展呈。其中，論文更聚焦於數位與網際網路時代的展示轉向。致使錄像藝術的空間結構遠離試圖排除外部雜訊的白色立方展間，也不再是純粹製造幻影的封閉黑盒式投影空間。³¹ 例如影音網站 YouTube、Vimeo 等平臺的崛起，或是文中還未提及的 Netflix、Giloo 等，皆一定程度帶動了網路展呈的相關實踐，尤其在「嚴重特殊傳染性肺炎」（COVID-19）的這幾年，諸多影展透過線上放映模式，解決無法實體活動的遺憾。此外，文中一再提及錄像藝術的「再媒介」³² 化。並以瑪格·勒弗喬依

30 史惟筑，〈身份的建構與消逝——《花山牆》與《回程列車》的靜、動態影像美學策略〉，收錄於《藝術學研究》第 28 期（2021.6），頁 58-59。

31 江凌青，〈數位時代的錄像藝術展示：從多元放映平臺的興起到一種趨向敘事的策略〉，收錄於《現代美術學報》第 26 期（2013.12），頁 51。

32 筆者認為江凌青所謂的「再媒介」，事實上圍繞在數位技術與動態影音實踐的時代變遷，換言之，錄像藝術緊貼於技術開發作為其媒介認識論的轉向，也相當貼近於伊馮·斯皮爾曼（Yvonne Spielmann）的看法。參閱：Yvonne Spielmann, "Video and Computer the Aesthetics of Steina and Woody Vasulka," website: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=461> (accessed on 2021.6.2).

(Margot Lovejoy) 在《數位潮流：電子媒體時代的藝術》(2004) 中的觀點指出：「錄像藝術不斷與其他媒介交錯、匯流的演化過程中，逐步獲取靈活掌控視覺效果、動態、時間、剪輯、畫素、投影等技術的能力，而成為一種打破類型、媒介分野的數位藝術。」³³ 值得一提的是，江凌青特別將錄像藝術的認識論，擴及到不同動態影像概念。例如「影像與錄像藝術」(film and video art) 或「動態影像藝術」(the art of moving image)、藝術家影片 (artists' film) 或「藝廊影片」(gallery film)、甚至更複雜的辭組如「依賴螢幕的裝置藝術」(screen-reliant installation art)。³⁴

綜上所述，我們可以從孫松榮與史惟筑的思路中，看見一種將電影、錄像藝術與實驗影片等動態影像進行跨域編撰的企圖，確實也能從中理解由西方引進的創作類型，在今日的臺灣也逐步開展出無論在創製實踐，或美學梳理上的推進。而江凌青聚焦於數位資訊的時代位置，則是補充史觀發展之外，媒介變遷如何促使動態影像在類型或展呈平臺上的換位，不過這些論述的期待，多少對應電影與錄像藝術認識論的彈性擴張，以及破除各種界限的可能性。(表 1) 雖然，筆者所引用的三位學者皆有對於動態影像跨進美術館，或積極劃破白盒與黑盒空間的美學意義，但從另一層面來說，這些看似激進的展呈置換，事實上即是 1960 年代以降，西方動態影史發展變遷的時代潮流，在某種意義上，於今日臺灣的視覺藝術空間場域重演，顯現過去於這一類形式的展示缺口，在此時完成了的銜接與填補。然而，這一類的「電影性」到「新電影性」的轉向，僅有單方面的朝向空間解構，簡言之，即是觀者於戲院線性觀影與空間聚攏所產生的集體感受被此「新電影性」拆解。也就是說，以往的擴延思潮，幫助動態影像作品從封閉的放映空間進行場域解構，而筆者認為，在今日錄像藝術跨入影廳的置換動機之下，「新電影性」已不足以架構當代錄像藝術的美學意義。因此，這一類「轉向再轉向」的展呈置換術，已表徵出當代動態影像電影性轉向的回返。

33 Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (London: Routledge, 2004).

34 江凌青，〈數位時代的錄像藝術展示：從多元放映平臺的興起到一種趨向敘事的策略〉，頁 42。

表 1：臺灣學者對於實驗電影與錄像藝術的擴延論述研究比較表。(筆者製表，2023)

作者	文章	年代	論述概念
孫松榮	美術館思考電影所創造之物從投映到展示的「當代性」	2010	論文藉由「展覽電影」、「藝術家電影」到「遷移電影」的結構性論述，逐步探勘台灣動態影像與美術館，以及開放性展演空間於認識論的時代轉向。
	臺灣錄像藝術的電影性：論袁廣鳴與王俊傑作品自八〇年代迄今的三個創作時期及轉變	2019	
	當代臺灣遷移電影：論陳界仁《殘響世界》與高俊宏《博愛》中的空間、歷史、觀眾	2021	
	來不及問電影的，就問錄像藝術吧！臺灣跨域影史編撰學芻議	2022	
史惟筑	當代藝術中的電影可見性——淺介電影擴張論述	2014	動態影像的當代發展在類型界線上解域，並以「美術館」作為展呈基地，進行跨域結盟。
	身份的建構與消逝——《花山牆》與《回程列車》的靜、動態影像美學策略	2021	
江凌青	數位時代的錄像藝術展示：從多元放映平臺的興起到一種趨向敘事的策略	2013	錄像藝術不斷與其他媒介交錯、匯流的演化過程中，成為一種打破類型、媒介分野的數位藝術。

四、「新電影性」重回「電影性」的當代表徵

如果說「新電影性」以解構展呈空間為其重要概念之一，那麼臺灣在動態影史的發展上，是否具有逐步朝向此創製精神的痕跡？就此看來，當我們從史觀發展的系譜中理解，將能更清晰的描繪錄像藝術重回「電影性」的當代輪廓。臺灣對於電影概念的擴延性，或者所謂實驗電影的研究梳理，雖然在 1960 年代的《劇場》雜誌中可以看見相關的啟蒙思潮，尤其 1966 與 1967 年分別於耕莘文教院與臺北國軍文藝活動中心舉辦了兩次實驗電影發表會。但在此年代之前，相關的史料痕跡仍舊相當匱乏。長期耕耘實驗電影研究、教育與推廣學者劉永皓，在〈臺灣實驗電影的歷史拼圖〉(2013) 一文中，則根據這樣的景況使用相當激進的書寫方式，強調臺灣於此領域的研究成果是一種「巨大的空白與蒼白」。³⁵ 就此看來，我們僅能將研究範疇聚焦於 1960 年代於文化界所開啓

35 參閱劉永皓，〈臺灣實驗電影的歷史拼圖〉，收錄於吳俊輝編，《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》(臺北：恆河，2013)，頁 34-41。

的前衛風潮，以及學界較為熟知的影展活動進行論述。雖然如此，但筆者認為，對照西方同一時代所興起的動態影像實驗風潮，將臺灣實驗電影的啓蒙時間界定於此，事實上仍有一定的參照價值。舉例來說，《劇場》透過歐美日電影作品與西方前衛藝術思潮的引介，使臺灣的文化人有機會與世界接軌。此外，透過這些翻譯作品，邱剛健、莊靈等人，更進一步投入實驗電影的拍攝，事實上這些創作實踐，根據邱剛健的說法，主要在於當年他們認為只有在文字知識與思想批判上進行是不足的，因此產生拍攝實驗電影的想法。³⁶

在《劇場》之後，1977 年舉辦了「實驗電影展覽座談會」，與會者提倡參照香港實驗影展，鼓勵創作者拿起攝影機表達個人風格，並於會議結論提出成立「電影圖書館」，藉此推動實驗電影影展，並於隔年落實「獎勵優良實驗電影金穗獎」（1978）的首次徵件。³⁷ 前述事件對於台灣動態影史皆有相當重要的啓發。另外，由《人間》、《文星》、《當代》、《聯合文學》等四家雜誌社合辦「另一種電影觀摩研討會」（1987），反映出當時電影評論、藝文工作者在商業體制外建立「另一種電影」體系的努力，推廣包括非商業劇情片、紀錄片、實驗電影、動畫片等獨立製作的產品。³⁸ 然而，這些實驗電影的推廣，則是將臺灣商業電影之外的獨立影像實踐，推向一波嶄新的創作風潮。當時除了在金穗獎獲得成功的藝術家高重黎、袁廣鳴與陳正才等人之外，當然也不能不提到更早的黃華成〈實驗 002〉（1967）及〈實驗 003〉（1967）或〈生之美妙〉（1967）這幾部別具時代意義的實驗電影。〈實驗 002〉為 1967 年 7 月 29 日晚上 7 點於國軍文藝活動中心放映的 8 釐米實驗短片。第二次的放映，則是要來到 27 年後 1994 年 1 月 24 日。黃華成現身於時稱「國家電影資料館」（簡稱「電資館」）舉辦的「《劇場》與我」座談會中，發言並重現其舊作。³⁹ 雖然黃華成的實驗電影在臺灣的動態影史發展上佔有重要意義，但事實上直到臺北市立美術館舉辦「黃華成·未完成」（2020）大型回顧展，我們才有機會在

36 參閱「重訪後街：以陳映真為線索的一九六〇年代」系列活動「邱剛健先生訪談」影片。網址：https://youtu.be/c0-1A5mpt_8（2023.5.28 瀏覽）。

37 張瑋倫，〈寫實需求與景觀欲望：動態影像觀察〉，收錄於王俊傑、黃建宏編，《臺灣八〇：跨領域靈光出現的時代》（臺北：黑體文化，2022），頁 198。

38 齊隆壬，〈再見「新電影」，期待「另一種」電影的來到〉，收錄於《新電影之死》（臺北：唐山，1991），頁 7。

39 參閱孫松榮，〈境外移入的動力銀幕（或想像黃華成《實驗 002》）〉，收錄於今藝術「影形力專欄」，2020。網址：<https://artouch.com/artouch-column/content-12992.html>（2022.12.28 瀏覽）。

美術館空間欣賞到這幾部無論在臺灣實驗電影，抑或動態影像創製上極具代表性的前衛作品。

除了前述實驗電影的相關實踐，1990 年代至 2000 年初期，可說是臺灣實驗片影史上的另一段重要發展時期。除了早期官辦的臺北電影節、金馬影展有實驗電影競賽與放映之外，短片輔導金亦補助了葉斯光〈吃飯〉（1995）與鍾孟宏〈慶典〉（1994）兩部實驗短片。而王俊雄、王派彰、吳俊輝等人則創立「影像運動電影協會」（1999），積極推廣實驗電影的常態性展演。此外，由劉永皓策劃的「顏·博飛—Des Rivers 電影裝置」個展，透過實驗電影的多頻道投映裝置，為當時的臺北華山藝文特區，開啓另一種嶄新的影像美學刺激。⁴⁰ 就此看來，此階段除了視覺藝術領域於錄像藝術發展進入一段興盛期之外，實驗電影也在臺灣步入相對成熟的發展關鍵。有別於西方 1960 年代「跨媒體」（Intermedia）與「無階級社會」（classless society）概念興起，形成實驗電影及錄像藝術交互成長的過程。相反的，如果回看 1990 年代的發展系譜，臺灣實驗電影作品多數仍舊透過放映模式進行展呈，顯然臺灣在這兩類的動態影史關係上，總是壁壘分明，這也呼應了筆者於前言所提及的「滯後」（belatedness）現象。

然而，臺灣近年來錄像藝術與實驗電影歷經各類的展呈開拓，過去壁壘分明的現象已有了改變的契機。例如藝術家蘇匯宇，透過鹿特丹影展，將〈超級禁忌〉（2017）、〈唐朝綺麗男（1985，邱剛健）〉（2018）與〈女性的復仇〉（2020）帶入戲院。值得一提的是，藝術家的錄像作品於創製上，除了藝廊空間的裝置展呈，皆有對位於戲院放映使用的 DCP（Digital Cinema Package）播放規格。此外，藝術家許哲瑜影像的實踐方法與蘇匯宇相似，也參與過鹿特丹影展、紐約影展等大型電影節，不過最大的差異在於，許哲瑜作品透過大量的歷史田調，與編劇陳琬尹合作，藉由改寫歷史與當代數位工具的虛實交錯，建構其錄像表徵中難以界定的實踐類型，並遊走於紀錄片、實驗短片與錄像裝置的創製特性。事實上，過去國內外的重要影展，已有部分的臺灣錄像藝術作品曾經入圍並參與放映。例如吳長蓉的〈吃角子老虎機〉（2012），獲得德國第五十八屆奧柏豪森國際短片影展，牛俊強〈四樓〉（2005）則分別於

40 參閱「臺灣實驗電影大紀事」，吳俊輝編，《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》（臺北：恆河，2013），頁 378-388。

鹿特丹國際影展短片競賽入圍（2006），以及第八屆臺北電影節入圍（2006）。另外，他的作品〈即使她們從未相見〉（2011-2012）則是榮獲第三十五屆金穗獎最佳實驗片（2013），並參與「金馬影展臺灣製造單元」（2012）的放映。此外，已辦理相當多年且具有指標意義的法國「相遇國際影展」（Rencontres Internationales Paris/Berlin），歷年來亦有不少臺灣藝術家或導演的作品獲選參與其中，例如蔡明亮、崔廣宇、曾御欽、羅仕東、雪克（Shake）、李永超、許哲瑜、許家維、洪鈞元、鬼丘鬼鏟、陳亮璇、吳家昀、陳哲偉等人。據此觀之，臺灣的錄像作品過去已有不少參與影展放映的相關紀錄。（表 2）

表 2：本文取樣之臺灣錄像藝術家參加影展放映相關紀錄。（筆者製表，2023）

藝術家	作品名稱	作品年代	參與影展（放映年代） （僅列出指標性影展）
牛俊強	四樓	2005	鹿特丹影展入圍（2006） 臺北電影節入圍（2006）
	即使她們從未相見	2011-2012	金馬影展臺灣製造單元（2012）
吳長蓉	吃角子老虎機	2012	奧柏豪森國際短片影展（2012）
許哲瑜	副本人	2019	鹿特丹影展（2020） 紐約影展（2020）
	超級禁忌	2017	鹿特丹影展（2018）
蘇匯宇	唐朝綺麗男（1985，邱剛健）	2018	鹿特丹影展（2019）
	女性的復仇	2020	鹿特丹影展（2021） 克萊蒙費宏影展（2022）
致穎	雕塑品	2020	鹿特丹影展（2021）
	打光	2022	柏林影展（2023）

在前述的案例當中，多數藝術家還是以單頻道為展呈基礎，進而連結戲院放映，不過，蘇匯宇則是較為特殊的藝術家之一。在他的錄像創作當中，可以清楚的辨識出其遊走於美術館空間及影廳場域的展呈策略。作品〈唐朝綺麗男（1985，邱剛健）〉⁴¹ 首次展出於臺灣美術雙年展時，是以屏風造型進行四銀

41 蘇匯宇這一類挪用影像內容的補拍創作，事實上已行之有年，除了近年著眼於電影之外，早期的作品〈Endless Recalling-No.1〉、〈Endless Recalling-No.2〉（2004-2005）以及〈Bad〉（2005），則是聚焦於大眾媒體文化進行自我消遣式的社會批判。前者根據臺灣影視中的鄉土劇常見手法，模仿翻拍各種激進動作及表情，並且搭配通俗劇的台詞，例如「快走！」、「不要！」，來進行媒體文化的強烈批判。而後者則是模仿知名國際巨星麥可·傑克森（Michael Jackson）的 MV 作品〈Bad〉（1987），對比歌手發片的同一年代，臺灣正處於解嚴的關鍵時刻，藉此回應當時臺灣的身份處境。

幕投映的錄像裝置，然而，屏風造型的採用，不免令人直覺聯想到作品內容中，其中一段借用屏風遮蔽所形成的詭譎影像，透過幾何的型態重疊，猶如許多導演借用窗框、鏡面或倒影的手法，擴張影像自身的語意表徵。此外，屏風作為一種私密行為遮蔽與空間裁切的用途，反向揭露了作品的情慾幻象，在這一層阻擋當中，更提升觀者的激進想像。有別於屏風造型性所強化的視效體驗，〈唐朝綺麗男（1985，邱剛健）〉首次於鹿特丹影展放映時，蘇匯宇感受到的是大銀幕展映所呈顯出的細節震撼，有別於屏風投映所形塑的影像凹折，戲院投映所帶出的是錄像作品於美術館展廳難以企及的感官張力。

除了蘇匯宇這一類在創作中，有意識的進行錄像裝置與戲院放映版本的工作方法外，筆者認為高俊宏與蘇育賢的影像實踐也極為特殊，兩位藝術家不約而同的透過紀錄片手法參與紀錄片影展的投件，但嚴格來說，他們作品當中的議題處理，以及影像部署，與一般常見的紀錄片手法大相逕庭。甚至可以這麼說，他們藉由當代紀錄片界定模糊的景況之下，透過實驗性的藝術表現重新詮釋紀錄片的身份。而蘇育賢與建築師田儂源、藝術史研究者廖修慧組成「你歌影視社」，關注影像生產過程中的田野調查、具創造性的工作坊、意外事件的穿插、機動性地現場編輯敘事結構。透過「電影製作」作為方法，對現實的重新演繹，賦予其美學的意義，並成為思考的媒介。⁴² 其組織方式相當貼近於臺灣日治時期攝影同好的「業餘者」⁴³ 之精神，創作者們透過共同興趣的凝聚，開展出有別於商業影像的創作實踐，並且在組織的初衷，即相當強調身為業餘愛好者的身份。

此外，「你歌影視社」的作品〈宿舍〉（2021），則是以更為彈性的類型表現，入圍南方影展「劇情短片」類別，但有趣的是，這件作品在其他的入圍紀錄中，卻以紀錄片類型投入日本山形國際紀錄片影展（2021），以及韓國國際紀錄片影展（2022）。就此看來，「你歌影視社」在動態影像的創作策略上，雖然看似進行一種與移工共創的片模式，並以貼身紀錄與重演作為創製方法，但並不將自身作品定位於紀錄片，而是相當彈性的投件。換言之，在他們的創作邏輯當中，所謂劇情片、紀錄片或實驗片，僅是便於檢索的分類架構，

42 參閱國藝會補助成果檔案庫「《宿舍》後期製作計劃」。網址：<<https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=9032e3175942464fabdce2ff0556a44d>>（2022.12.29 瀏覽）。

43 參閱：陳佳琦，〈攝影檔案與影像的現代性經驗：以 1935 年臺灣博覽會的照片展示、實踐與保存為起點〉，收錄於《現代美術學報》第 33 期（2018.12），頁 56-57。

而藝術家在動態影像的開創上，則是更為彈性的部署。這也形成「你歌影視社」近年的作品，無論在各類影展或藝術空間，皆有不同的展呈對應。另一方面，蘇育賢認為，每件作品所涉及的層面太廣，基本上無法透過單一類型完全理解，因此，以作品〈宿舍〉為例，其中具備虛擬與真實交錯的敘事差異，便可能根據紀錄片或劇情片等不同前提之下理解作品，亦可在美術館的裝置展呈中，閱讀作品概念的其他線索。⁴⁴ 雖然，將這些參與影展的藝術家統整歸類，並對位於一種影像展呈上的美學策略，恐怕會形成過於主觀與簡化的危險，但不可否認的，在今日數位資訊平台流通更為便利的景況下，幫助藝術家有更多的機會參與各式影展，也透過動態影像擾動了藝術展呈的組織模式，更自在的遊走於美術館與戲院之間。⁴⁵

五、結論

無論是孫松榮透過王俊傑與袁廣鳴錄像作品的電影轉向，或史惟筑將蘇育賢作品納入電影範疇的論述，並以電影與錄像進行跨域結盟的研究立場，以及江凌青透過「再媒介化」進行錄像藝術於數位結構下的特質轉譯，並提出錄像作品展示放映的時代變遷。本文所引例的研究學者，皆將錄像藝術朝向電影擴延的精神進行研究分析，進而確立當代動態影像的展示彈性。如果我們較為擴延的談論實驗性的動態影像發展，或是本文所關注的錄像藝術，就現階段的分析結果可以發現，臺灣過去一直以來總有部分零星案例，可惜在史觀的探討脈絡下較為不足。但因為今日數位工具成熟化的影響，使得所謂的「滯後」現象並未來得太晚。近年來的「跨媒體」論述也在資訊社會的帶動之下，逐漸遍及各個領域。以此觀之，今日動態影像與錄像藝術於各類型空間的展示已不足為奇，而藝術家作為一種重新架構系統的重要關鍵，當然期望在自身的實踐中不斷進行衝擊與鬆動。然而，挑戰此彈性架構的策略之一，則是反其道而行的重回戲院。

44 筆者除了詢問蘇育賢類型分類的看法之外，亦根據戲院與美術館展呈差異進行提問。而蘇育賢的看法，除了強調作品無法用任何方式看見全貌之外，並認為戲院展出的版本具有線性結構的特質。因此，與美術館的裝置展呈版本之間，可以作為一種作品輪廓的相互補充。

45 感謝審查委員提出敏銳的觀察，不同的藝術家有不同報名影展的目的。就此看來，藝術家報名影展確實會有一種提高作品能見度的展示策略，筆者過去於私下也曾詢問過高俊宏、致穎等創作者（未進行結構性的訪談），他們亦不諱言，這樣的展呈策略，皆帶有一種「多多益善」的想法。不過台灣眾多的錄像藝術創作者當中，參與影展的現象如今更為明顯，因此產生本論文題旨的問題意識，期望藉由系統化的梳理，論述此現象是否反映出一種時代的特質。

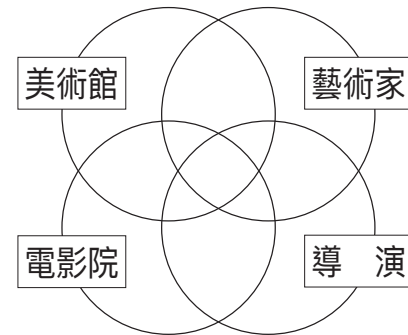


圖6 「藝術家 / 導演 / 美術館 / 電影院」的混融關係示意圖。筆者製圖，(2023)

西方的影像藝術家如雪潤·內夏特（Shirin Neshat）或理查·畢林漢（Richard Billingham）等，皆有透過電影長片「跨進戲院」的成功案例。雖然，臺灣過去曾有邱剛健於1966年完成實驗電影〈疏離〉，之後導演劇情長片〈唐朝綺麗男〉（1985）和〈阿嬰〉（1990），樹立了臺灣動態影史發展上，從實驗電影的擴延展呈，至劇情片跨進戲院的特殊典範。⁴⁶ 可惜的是，時至今日，則未再有這類藝術家進行相關的創作實踐。但筆者認為，蘇匯宇、許哲瑜未來都是有極大機會完成這項挑戰的創作者，尤其蘇匯宇在〈未來的衝擊〉（2019）完成後，即透過電影輔導金機制，進行此作的長片拍攝，即便作品仍舊以實驗類型進行創製。不過，就此看來，藝術家對於自身作品進入所謂的「電影系統」有著極大的企圖。此外，創作者也受惠於今日網際網路的成熟化，國內外各重要影展與電影節，僅需要進行線上系統報名，並且透過雲端傳遞 DCP 影音檔，即可跨越國界參其中。換言之，在當代電影大量佔據視覺藝術展示空間的脈衝之下，藝術家「重返戲院」或「跨進戲院」的「新電影性」二次轉向，成為錄像藝術及當代動態影像實踐的另一條重點路徑。據此，「藝術家 / 導演」與「美術館 / 電影院」的斜槓身份，以及藝術家作品於電影院放映，與導演的電影於美術館展覽之混融特性（圖6），將成為此跨語境轉向之下的影像實踐力。

參考書目

西文書目、期刊論文

Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. London: Bloomsbury Academic, 2014.
Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, e-flux, 2016.

Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*. UK: Oxford University Press, 2020.

Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*. Univ Of Minnesota Press, 2013.

46 國立臺灣美術館2018年的「野根莖——台灣美術雙年展」當中「浪與浪搖幌——邱剛健專題」，曾進行〈唐朝綺麗男〉與〈阿嬰〉的電影放映座談。

Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. London: Routledge, 2004.

Michael Zryd, “Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin’s Tribulation 99,” *The Moving Image* Volume 3, Number 2 (Fall 2003): 41-42.

P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde*. UK: Oxford University Press, 1979.

Peter Gidal, *Materialist Film*. UK: Routledge, 1989.

Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*. New York: E.P Dutton & Co., Inc., 1967.

Thomas Woody, “Towards a Classless Society under the Hammer and Sickle,” *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* Vol. 182, Education for Social Control (1935.11): 140-152.

中文書目

王俊傑、黃建宏編，《臺灣八〇：跨領域靈光出現的時代》，臺北：黑體文化，2022。

查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty），張頌仁譯，《後殖民與歷史的詭計：迪佩什·查卡拉巴提讀本》，上海：上海人民出版社，2013。

吳俊輝，《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》，臺北：恆河，2013。

袁方編，《社會研究方法》，臺北：五南，2002。

臺北市立美術館，《龐畢度中心新媒體藝術 1965 — 2005》，臺北：典藏，2006。

中文期刊論文

史惟筑，〈身份的建構與消逝——《花山牆》與《回程列車》的靜、動態影像美學策略〉，收錄於《藝術學研究》第 28 期（2021.6），頁 51-88。

江凌青，〈數位時代的錄像藝術展示：從多元放映平臺的興起到一種趨向敘事的策略〉，收錄於《現代美術學報》第 26 期（2013.12），頁 37-64。

洪鈞元，〈系譜匱缺下的撿拾與拼湊——臺灣錄像藝術發展研究之困境〉（初稿），收錄於國立高雄師範大學「論述與實踐」學術研討會專刊（2022.4）。

洪鈞元，〈臺灣錄像藝術的場域變遷——《啟視錄》研究之後〉，臺南：臺南藝術大學博士論文，2021。

孫松榮，〈來不及問電影的，就問錄像藝術吧！臺灣跨域影史編撰學芻議〉，收錄於《中外文學》第 51 卷 3 期（2022.12），頁 87-120。

孫松榮，〈當代臺灣遷移電影：論陳界仁《殘響世界》與高俊宏《博愛》中的空間、歷史、觀眾〉，收錄於《藝術學研究》第 28 期（2021.6），頁 1-50。

孫松榮，〈美術館思考電影所創造之物從放映到展示的「當代性」〉，收錄於《現代美術學報》第 19 期（2010.4），頁 11-32。

陳佳琦，〈攝影檔案與影像的現代性經驗：以 1935 年臺灣博覽會的照片展示、實踐與保存為起點〉，收錄於《現代美術學報》第 33 期（2018.12），頁 39-69。

齊隆壬，〈再見「新電影」，期待「另一種」電影的來到〉，收錄於《新電影之死》，臺北：唐山，1991。

網路資料

孫松榮，〈境外移入的動力銀幕（或想像黃華成《實驗 002》）〉，收錄於今藝術「影形力專欄」，2020，網址：<<https://artouch.com/artouch-column/content-12992.html>>。

國藝會補助成果檔案庫「《宿舍》後期製作計劃」。網址：<<https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=9032e3175942464fabdce2ff0556a44d>>。

圖書館學與資訊科學大辭典，網址：<<https://terms.naer.edu.tw/detail/1678852>>。

臺北當代藝術館「影像的謀反：移工、怨女、孤人：電影與當代藝術的交會」座談影片，網址：<<https://youtu.be/AHS9R6DjQtA>>。

「重訪後街：以陳映真為線索的一九六〇年代」系列活動「邱剛健先生訪談」影片，網址：<https://youtu.be/c0-1A5mpt_8>。