

## 發現、挪用、記憶與策展：重新使用影片段落的美學

林志明

Find, Appropriation, Memory and Curation: Aesthetics of Recycling the Footage / Lin, Chi-Ming

### 摘要

2011 年威尼斯雙年展最佳藝術家金獅獎頒給了美國跨領域藝術家 Christian Marclay 剪輯電影片段而成的動態影像作品《時鐘》(The Clock)，同時也使得這種常見但少受深入討論的藝術類型受到矚目。在國美館舉辦的「當代國際錄像藝術對話」展覽中，這種類型的作品也有許多，並且不只是既有的段落剪輯，也包括三銀幕並列投影、著名影片和個人資料庫交互剪輯、他人錄像素材的挪用、音樂帶形式運用、家庭紀錄片段落的插入使用、既有經典作品場景的重構等變奏方式，使得由超現實主義「發現物」(found object) 延伸而來的「發現膠卷」(found footage) 美學顯得不敷使用。在探討一些經典作品之後，於類型學之外，本文對於這種傾向的錄像作品理論進行初步探究，並且發現挪用、語言劫機、去形與解構；記憶、檔案與去檔案化；策展及其疑慮，乃是對其進行進一步瞭解的相關美學框架。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

You don't have to search for new, never-before-seen images, but you have to take the images at hand and work on them in such a way that they become new.

Harun Farocki

## 緣起

這篇文章探討錄像藝術中一股存在已久，但並沒有受到許多討論的創作潮流，即一種以重新使用影片段落作為其影像主體的創作方式。在這篇文章中，我將提出一個論點：即過去經常有人使用「尋獲膠卷」(found footage) 這樣的名稱來稱呼這類的影片及其所使用的素材，但這樣的範疇顯然不足以說明其中的實踐多樣性，而且它背後所含藏的美學意旨，也不足以說明這其中多樣的影像實踐所指向的方向。這是一個必須加以改寫其名稱，而且我提議暫時定名為「重新使用影片段落」的錄像藝術潮流，除了初步檢視其中的創作多樣性之外，本文下半部也將提出一些和「發現」有所不同的美學方向，以作為理解這些多樣創作方式的脈絡。

在瞭解形塑這股潮流的思維背景時，筆者也認為卷頭所引Harun Farocki的說法值得參考。他說：「你不必尋新的，重未見過的影像，但你必須拾起它們，在它們身上工作，使它們成為新的。<sup>1</sup>」Harun Farocki這句話值得深思的地方在於，今日影像累積的速度和數量驚人，已到達令人窒息無法思考的地步，因此與其製造新的影像，加入這個影像製造與消費的洪流，不如停下來對既有的影像重新檢視和思考，並藉此產生具有新意的作品（我們之後會更進一步探討他這方面的創作）。

另一個促使筆者書寫本文的因素，乃是 2011 年在威尼斯雙年展目睹了這一屆個人創作金獅獎得主 Christian Marclay 作品《時鐘》(The Clock, 2010)。

雖然這一類完全以過往電影片段剪輯而成的作品，在近年來的雙年展中經常會看到，甚至每年必定會看到一兩件，但獲得如此重要的獎項，應是首見。為何威尼斯雙年展會頒獎給這樣的作品，它獲獎代表的意義為何，應是值得深思的。

簡單地考察一下 Christian Marclay 的創作歷程，我們可以發現他原先來自音樂的世界，並且很早就使用既成的音樂錄音改造進行創作。他轉進到既成影像的再利用及重新剪輯，很顯然是一個延續性的發展。在他的聲音 / 影像裝置作品《錄

---

<sup>1</sup> 轉引自 Cathy Lebowitz. "Too see or Not to see". *Art in America*. 90.9 September 2002, pp.124-125. <http://org.elon.edu/arcturus/currentissue/technoarts/toseeornot.htm> (2012/4/14 瀏覽)

像四重奏》(Video quartet, 2002)，或是《電話》(Telephone, 1995)中，聲音都佔據著重要的位置。

《時鐘》這件作品，除了時鐘報時或人物唸出時間和聲音有關之外（當然仍有許多時間的指示是純視覺的），最特別的是它用剪輯拼貼的方式思考了電影與時間的關係。在這部理論上長度應為 24 小時的影片裡（說是「理論上」是因為有時候無法全部放映），Christian Marclay 找出了過去電影中顯示一天 24 小時每一分鐘的段落，它們或者是直接顯示鐘面或相關數字，或者是由聲音來指示出片中相關的分鐘。當觀者正讚嘆他如何能找到這麼多相關時段，並且沒有失誤地完整完成其計畫時，如果他看了自己的手錶或手機，就會發現，電影中正在進行的時刻，和真實世界中的時刻是完全吻合的。比如觀眾看到銀幕上出現下午 12 點 3 分，觀眾所在地方的時刻，也正好會是 12 點 3 分。這使得這部影片本身變成了一個巨大的投影影音時鐘！

這是一部引發人思考的影片，它提出的思想刺激至少有二：首先是電影院中究竟有多少種時間？如果銀幕之中的影像敘事有它自己的時間，它往往是受到壓縮或延展的，從來很少和銀幕外的現實時間相符。如今 Christian Marclay 用一令人驚喜的方式強迫我們注意銀幕時間，而且又使此一銀幕時間和現實時間相符合，這刺激了觀眾思考電影藝術中的時間雕塑層面。接著，對於更熟悉電影的觀者而言，他刺激他們面對一項大多被人忽略的事實，即電影除了空間的架構和其中的人物位置關係需要經常對觀眾作交待外（比如使用「建立鏡頭」(establishing shot)，電影其實也經常感到有必要提醒觀眾時間的框架，而這造成為什麼 Christian Marclay 可以沒有缺失地找到每一分鐘在過去影史中相涉段落。最後，進一步地說，當觀眾暫離影像，看起自己的計時器時，他開始如影片人中一樣關心起時刻的狀態及自己使用時間的計劃，於是以他的關心和焦慮，他把自己一部份的人生融入到這部影片的觀影經驗中，進而由某個角度而言，使自己成為這件作品的一部份。

回到聲音的部份，這部片長 24 小時的影片在聲音剪輯部份所下的工夫常不為人特別感覺，但那其實代表了很大的努力：如何把各種不同年代電影不同品質的聲音（比如早期的黑白電影不可能有當前電影的環繞音響效果），使用特別的剪輯和調音技巧而使它們之間的過渡呈現出一種連續感，彷彿這是一整部影片，在這方面 Christian Marclay 其實著力頗深。<sup>2</sup>由連續性的角度來說，整部電影雖然

---

<sup>2</sup> 見 Art It 對 Christian Marclay 所作訪談。

充滿了各時代影片間的跳接，但它的畫面比例一直維持穩定的 16:9，而不是隨著不同年代的影片比例而不斷改變。這種刻意維持我們正在看同一部電影的統一性幻覺，正好對照著電影觀眾接受在大約兩小時內觀看一個壓縮的故事時間的電影敘事幻覺。<sup>3</sup>

Christian Marclay 早年從事類似今天 DJ 刮轉 (scratch) 黑膠唱片的聲音實驗創作。對他來說，錄音一方面可類比視覺藝術中的「現成物」(readymade)，另一方面，黑膠唱片上面會累積灰塵、刮痕、甚至霉點等時間和機會的痕跡，使用它們，使他同時連結於超現實主義的「發現物」(found object) 美學和現代音樂中的「具體音樂」(concrete music) 美學。事實上，他之所以進入這類型的創作，正是因為年輕時，他曾在馬路上目睹一張蝙蝠俠唱片被汽車不斷輾過所引發的想法。<sup>4</sup>事實上，他對《時鐘》這部作品和唱片錄音的相近性也曾下一註腳：「一張唱片就代表一段被中斷的時間——時間的捕捉，想要把它拉住；所以這也和『憶起死亡時刻』(memento mori) 有關。《時鐘》一作中有許多唱盤和唱片。<sup>5</sup>」

由於 Christian Marclay 的成功，人們容易把這類作品定型為過去電影的主題式片段剪輯(包含某種主題不斷重複的戀物癖性質)。然而，只要我們放寬視野，就可以發現這種影像實踐的方式可以非常多元，風格也可能大不相同。比如本文先前提到的德國前衛影像創作者 Harun Farocki，也以重新使用既成影像片段聞名，但由以下兩個案例，我們可以看到他使用的影像性質相當不同，使用方式和目的也和 Christian Marclay 的美學或存有沉思有所不同。

Harun Farocki 在 1995 年，也就是電影問世的 100 週年時，重新檢視了 Lumière 兄弟當年所拍的第一部影片《工人下班》，並且接連上其它各時代、地方(1895 年的里昂、1975 年的德國、1926 年的底特律、1957 年的里昂……) 工人下班的景象，配上旁白，形成《工人離開工廠》(Workers leaving the factory) 一片。

在這部片子中，除了有一發現，即「工人離開工廠」此一主題在紀錄影像的歷史中一直受到拍攝，但影片更重要的是旁白的使用。整部影片的旁白完全是 Harun Farocki 自己的話(這意謂著原先的旁白配樂都被它蓋過)。它的功能是分析影像，指導讀者閱讀：作者強調了其中的政治意義，指出不論在何種時代地域，

---

[http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_feature\\_e/yvKBQHCwb9cmLxYnEO2I](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/yvKBQHCwb9cmLxYnEO2I) (2012/4/15 瀏覽)

<sup>3</sup> 同上。

<sup>4</sup> Douglas Kahn and Christian Marclay. "Christian Marclay's Early Years: An Interview". *Leonardo Music Journal*. Vol. 13, Groove, Pit and Wave: Recording, Transmission and Music. 2003, p.19.

<sup>5</sup> Jonathan Romney and Christian Marclay. "The Clock: What time is it where?". *Sight and Sound*. May 2011.

<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49723> (2012/4/16 瀏覽)

工人們都是迅速甚至用奔跑的方式離開工廠。影片也提出問題：「他們像是一個社會群體。但他們去那裡？去參加會議？前去抗議路障？或簡單回家？」<sup>6</sup> 在這部長 36 分鐘的錄像中，除了紀錄片片段外，也加入劇情片的相關段落，比如卓別林的《摩登時代》(Modern Times)、朗(Fritz Lang)的《大都會》(Metropolis)、巴索里尼的(Pier Paolo Pasolini)的《寄生蟲》(Accattone!)。

除了影像中的社會層面，Harun Farocki也對各種監控影像有極大的興趣，這方面他最著名的作品是《監獄影像》(Gefängnisbilder (Prison Images), 2000)。在這部長 60 分鐘的錄像中，他雖然也同樣剪輯了劇情片和紀錄片的影像，他最驚人的段落毋寧是來自美國加州監獄的監視器影像：在其中我們看到一次獄卒的槍彈擊發是怎樣一秒秒地遭到事後分析。Harun Farocki曾表示，「這些影像並沒有被剪輯過，而且是單調的：在時間和空間都沒有被壓縮的狀況下，它們特別適合用來傳達作為囚犯們懲罰處置的無活動狀態。」<sup>7</sup> 同樣一段由California Prison Focus (將影像公諸於世的加州監獄權利運動團體)提供的影片，後來也被用在一個實驗性影片I Thought I Was Seeing Convicts中，利用分割銀幕的方式和一個由電腦產生的影像並置，後者監控的是購物者在超市中的移動。

## 多樣性

另外一個推動討論這類型錄像的原由是對 2011 / 2012 年台中國美館「當代國際錄像藝術對話」展的觀察。在這個展覽中，不但可列入此一類型的作品不少，而且，可以看到相當多元的展現。比如，這次展覽也有展出同樣以重新剪輯既然電影片段聞名的藝術家 Christoph Girardet 的作品《銀色森林》(Silberwald, 2010)。

這是一個三銀幕並置的投影，其中的內容是將 1950 年代以阿爾卑斯山山景為背景的德國電影片段重新剪輯。結果可以發現，除了少部份的變化以外，它們具有大同小異的情節，而且總是有類似的必要橋段：比如鄉間田園景色中的深情擁抱，暴風雨天氣中陰鬱的分手，而最後總是雨過天青，男女主角在美麗的夕陽中謝幕。這種固定橋段的比較性剪輯乃是他註冊商標，也使得他的作品具有後設電影或電影的電影研究性質。比如他著名的 Phoenix Tapes (1999, 和 Matthias Müller 合作)，就是一部研究希區考克整體作品中各種主題和技巧的 45 分鐘長片。

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=TPGSmtmaWY>, <http://www.farocki-film.de/> (2012/4/17 瀏覽)

<sup>7</sup> <http://www.farocki-film.de/> (2012/4/17 瀏覽)

由於這個展覽是由波昂國際錄像藝術雙年展中發展出來的，其特色便是仍保留大量的單頻道錄像作品。因此，如果我們觀察這次展覽中的作品狀態，便可以發現在單頻道錄像作品方面，重新使用影片段落類型的作品數量相當多，而且具有高度的多樣性，比如有將著名影片和個人資料庫交互剪輯者、也有他人錄像素材的挪用、或是音樂錄影帶形式運用、家庭紀錄片段落的插入使用、既有經典作品場景的重構等變奏方式。以下本文將舉其中三個較具獨特的例子來說明一些超乎其經典形式的變化類型：

### (一) 網路影片的拼貼組合

首先值得注意的是Tonju Alice Madsen的《從裡到外》(Insideout, 2010)一作。和我們前述的三個經典作者的作品不同的是，這部作品的素材都是由網路上取得的。它的結構也是 24 小時，但作品由日出時刻一位男人聽著爵士樂清洗窗戶開始，很快地轉入對於生活在塞爾維亞的種種悲苦心境，接著一段又一段地，不同的人在不同的時刻縱情傾訴，直到深夜：他們談的皆是人的兩難、思想和危機。在閱讀這長達 25 分鐘的影片時，最令人感到驚奇的是像結尾段落的人物所說的：「我訴說這則故事〔……〕藉此釋放自我」<sup>8</sup>，網路已成為一個「告解室」(confession box)。究竟是什麼原因使得他們能如此抒發自己，而他們所訴說的對象又是何人，在觀看的過程中令人一路感到好奇。而且，由於相當多的段落是高度的情緒激動（有部份甚至令人懷疑說話者是否意圖自殺），這些影像即使解析度低，畫質不佳，並且拍攝方式只是業餘水準，但其可信度和感染力卻因而增加。<sup>9</sup>當我們看完這許多個人內心故事的訴說拼貼之後，會更進一步認為這些故事不但相通，而且可能會連成一個故事：雖然它來自完全不同的個人，卻進而形成一個相通的存有處境，介於真實和虛構之間。

### (二) 只有使用聲軌的再利用

奧地利藝術家 Georg Tiller 的《狼的時刻——重拍伯格曼的一場戲》(Vargtimmen-After a Scene by Ingmar Bergmann, 2010)只針對伯格曼 1968 年《狼

<sup>8</sup> 國立台灣美術館。《當代國際錄像藝術對話》。台中：國立台灣美術館，2011，頁 84。

<sup>9</sup> 參考本片在 Facebook 上的解說。

<http://www.facebook.com/pages/insideout-short-film/142947519096509?sk=info> (2012/4/22 瀏覽)

的時刻》(Vargtimmen)一作中殺害小孩的段落予以重建。在這個原來便是黑白影像構成的段落中，他一絲不苟地再現了伯格曼的原有場景及分鏡，並且完整保留了原來的聲帶，只有人物在其中完全缺席，仿佛被抹去了一般。在現在這部已成為無人世界的影片中，陡峭的黑色崖岸和平靜日光下的海洋構成的對比場景、多次使用的俯視鏡頭，以及戲劇性攝影機運動和大量使用現代敲擊樂部門的現代音樂配樂受到保留，即使沒有看過原作的觀眾也可推測出其中曾經發生特殊的事件。<sup>10</sup>然而，一旦我們能回到原先的伯格曼影片脈絡，這段影片又會顯露出不同的性格：原來，這是一位為失眠所苦的畫家所作的惡夢或回憶之一。這個夢境——回憶不清的段落，原本便是一個沒有對白的長段落，也使得Tiller的重建工作更加容易。這部電影因而可以視為一種電影的後設解讀（抽離人物後，更加突顯其它元素的作用方式，或是一種對於電影所引導的觀看模式的研究），也可視為是利用原作元素進行的再創作，仿佛攝影中的「無人城市」場景的動態影像化。就重新使用影片段落的概念而言，《狼的時刻——重拍伯格曼的一場戲》是一個極端的例子，雖然嚴格地說它只保留了聲軌，而且只運用了一段影片，但換個角度，即不再由拼貼——重新剪輯，而是由引述的角度來看它，這部影片可說是一種利用「改裝的引述」<sup>11</sup>重新創作的例子。

### （三）個人（擁有）錄像作品資料庫（策展）

資料庫已成為我們這個時代重要的文化形式，而我們所討論的這類型影像作品，其可能性條件顯然也和資料庫的存在相依存。這次「當代國際錄像藝術對話」展覽中有一件Nate Harrison的作品《靈光不易消失》(Aura Dies Hard)，將個人擁有的錄像作品資料庫剪輯運用，並且配上理論性的旁白，具體而微地處理了這個問題。在旁白中，Harrison對傳統認為是「去物質性」的影音創作表示異議，並且由複製/錄製規格的角度出發，認為自從錄像藝術 1960 年代的萌芽時期起，就已經有母帶、展覽或資料庫複本、未經授權的版本等區別；而且由複製的角度而言，各種規格間一再需要轉換，再加上不同規格的硬體作用，都使得班雅明過去認為複製即靈光的消逝這個命題受到挑戰。<sup>12</sup>作者的旁白其實不無幽默，他將

<sup>10</sup> 參考國立台灣美術館。《當代國際錄像藝術對話》。前引書，頁 124。

<sup>11</sup> 改裝的引述比較和諷仿 (parody) 或風格模擬 (pastiche) 相近，其另一個例子是紀德堡的《景觀社會》(Société du spectacle)，書中的許多句子似曾相似，其實都是由黑格爾或馬克斯著作的中摘出句子改寫：比如將「景觀」替入「資本」的位置。

<sup>12</sup> 國立台灣美術館。《當代國際錄像藝術對話》。前引書，頁 58。

副題定為「或者：我是如何學會不再擔心並愛上拷貝」(Or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Copy)，而且半開玩笑地說，他將自己接收到的及收藏的許多DVD——即其私人影音資料庫——剪輯播放，並且配上此一旁白，也是使得自己成為策展人的一種策展工作。他這個宣稱雖然不無開玩笑的成份，但這個提法其實有相當的理論份量。下面我們將會看到，這其實構成了重新使用影片段落的某一種美學面向。

### 尋獲物與尋獲膠卷

由前面的經典形式和較晚近的變奏來看，既成影片段落的重新使用類型作品在創作上的多樣性必然衝擊談論它的美學框架。由於傳統上，稱呼其素材時，經常受到使用的名稱是「尋獲膠卷」(found footage)，我們將先討論這個方向。

由名稱即可得知，「尋獲膠卷」和超現實主義的「尋獲物」美學息息相關。後者主要的基礎來自一種對於創作主體意志控制部份的質疑，有如另一些早期的手法，比如「自動寫作」、「自由聯想」、「精緻屍體」(多人接龍連作)、「催眠」、「漫遊旅行」。這樣的方法將創作的素材選擇交給偶然和機遇，目的一方面在解除創作者主體控制中意識既有的禁制性，另一方面則期待偶然與機遇中類似魔術般的遇合照明。

在本文先前所觀察的代表性創作者中，Christian Marclay顯然是與這種「尋獲」美學關聯最深的一位。如前所述，他來自音樂創作的世界，但他也在受訪時表示，影響他最深的人包括杜象，而杜象正是在談論現成物的原理時，放棄了創作者主觀的選擇：「有時我在想我的發展中是哪部份使我想以唱片來作音樂。杜象——現成物的想法可能是關鍵。<sup>13</sup>」另外，在他和實驗影像先驅Michael Snow及其他人的對談中，他也曾表示一張在路上尋獲的唱片，成了他創作的契機：「那是在1978年。我住在布魯克林；有一天走路上學途中，在一條離我公寓一個街區遠的一條交通繁忙的街道上，我發現一張唱片躺在路上。它被車子碾過。那是一張蝙蝠俠的唱片，一張給兒童們聽，加入音效的唱片。我向學校借了唱盤來聽這張唱片。這唱片傷得嚴重並會跳針，但它產生了有趣的迴圈和聲音，因為裡面

---

<sup>13</sup> Michael Snow and Christian Marclay. "In Conversation" (2000). In Caleb Kelly (ed.), *Sound*. Cambridge, MA.: MIT press, 2011, pp.14-50.



充滿了音效。我就坐在那兒聽，後來有些火花就產生了。<sup>14</sup>」除了他自承因為早年上的是藝術學院而非音樂學院，思考方式和【視覺】藝術家相近而不是和音樂家相近外，<sup>15</sup>他為何對這類路上撿到的受傷黑膠唱片發生興趣，使用的正是超現實主義者的美學語彙：「它就是躺在那裡這事實本身是個有趣的景象。它在街上作什麼呢？我不記得我拿起它時是想著：『我要來聽聽它』。相反地，這很可能是：『哦，這是個有趣的人造物，這張街上的劃傷唱片！』我一直都喜歡尋獲物。<sup>16</sup>」

後來Christian Marclay所作的錄像作品也的確和偶然及機遇有關。比如《電話》一作中，電話鈴聲大多是一種不可預期的狀況，而他安排不同影片中的人物互相通話，更是一種超現實式的撞擊。而《錄像四重奏》一作中，四種樂器的音樂景象類似牌局一樣的組合，更是隨機和安排之間的一種對話：不過其中的隨機性已經是另一個層次，即我們原來意想不到的組合。<sup>17</sup>到了《時鐘》一作，這種機遇和偶然的性質已經全然改觀，反而轉向一種將預設計畫接近執念的完整執行。由此，我們也可看出「尋獲物」和「尋獲膠卷」中的「發現」美學和「偶然」美學已經是一個不充足的框架。

### 挪用，語言劫機，去形與解構

「挪用」(appropriation)是一個寬廣，甚至有點過於鬆散的概念，但它至少在一個核心的層面上，和「尋獲物」的美學相近：它們都使得事物脫離了原有的脈絡。如果說「尋獲物」在脫離原有脈絡時，像是待在某處，「等待」偶然為它帶來下一次的遇合，「挪用」則顯然指向更「有意地」使一個事物脫離原先脈絡，並進入新的脈絡。「挪用」所產生的效果和「尋獲物」美學中的發現、驚奇、偶然的神奇相當不同。以「挪用」角度來研究重新使用既成影像的學者Wees指出：「這個挪用和批判的程序包含將影像由其原先存在其中的時—空及敘述連續性中取出，而它們原先是在其中才具有其原先的、受意圖的意義，但現在被放入一個新的脈絡中，受到新的意圖和新的、非常規的藝術技術的塑造。雖然原先的脈絡和意義經常是持續地明顯，存在於新脈絡中的影像也產生新的意義、另類解讀

<sup>14</sup> Douglas Kahn and Christian Marclay. "Christian Marclay's Early Years: An Interview". *loc. cit.*, p.19.

<sup>15</sup> Christian Marclay and Kim Gordon, "In Conversation" (2003). *In Sound. op.cit.*, p.157.

<sup>16</sup> Douglas Kahn and Christian Marclay. "Christian Marclay's Early Years: An Interview", *loc. cit.*, p.19.

<sup>17</sup> Glen Helfand. "Pop-Pop-Pop-Pop-Culture Video", *Wired*, 02/05/10.

<http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2002/05/52031> (2012/4/23 瀏覽)

或者，依記號學術語來說，『異常的解碼』。<sup>18</sup>」Wees強調的是一種雙重性，認為除了新的脈絡所產生的意義之外，原先的影像意義、氛圍仍在作用，而這在使用大家熟悉的，甚至運用有好萊塢明星出現的既成影像去製成前衛影片時最為明顯：人們仍會去尋找、回憶他們曾在那部影片中見到此一場景，並且持續受到明星的「靈光」所吸引。在他討論的例子中，Matthias Müller的Home Stories (1990) 是較為人所熟悉的一部。在其中Müller將數部好萊塢影片的類似景像結合在一起，我們看到女明星們起床、穿衣、看向窗外、傾聽門外聲音、開門、開燈、關燈、在房中走過、關上窗簾、衝向大廳、快速下樓等景像，也展現出各種表情，比如厭倦、好奇、擔心、驚嚇和決心等：<sup>19</sup>彷彿她們同屬於一部更廣大的影片。Müller自己曾表示其意圖是鬆動原先主流電影像是恐怖主義一樣規範的閱讀模式 (the terror of prescribed meaning and established conditions)，但Wees認為即使這部影片展現出好萊塢電影的一些情景是如何地可以彼此互換，但他仍然維持原先的場面調度，並遵守著好萊塢連戲剪輯的基本規則——動作相合、視線連續、180度線規則等。對於Wees而言，Müller的作法便因而有其曖昧性，他一方面將我們的注意力引向好萊塢本來是要隱藏或至少使其不受注意的一些成規(剪輯本身即是不連續性的創造者，而連戲剪輯只是此一不連續性的「縫合」)，但他複製這些成規本身也仍然撥弄著觀眾在其中深入家庭情景的偷窺樂趣。Wees的結論因而是：「Müller解構了好萊塢電影的刻板印象，但其方式是重構一部好萊塢電影的刻板場景，而在這過程中，他仍加強了集體明星的靈光。<sup>20</sup>」

然而，也不是所有的影像再利用，在挪用這個方向都如此地尊重既有的場面調度或剪輯原則。比如本文前面有註解中曾提到紀德堡，便曾在〈語言劫機方法〉(Methods of Détournement) 一文中寫道：「不用說就知道，人們不必自限於修正作品或把過時作品的種種片段整合於新作中；人們也可以適當方式轉變那些片段的意義，而把那種對於『引述句』的奴性保存留給笨蛋們。<sup>21</sup>」比如美國地下電影導演Mark Rappaport於1992年創作的Rock Hudson's Home Movies一作，在片中由Eric Farr飾演美國明星Rock Hudson的分身，和他穿著、舉止、言語類似，並

<sup>18</sup> William C. Wees. "The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-footage Films". *Cinema Journal*, Vol.41, No.2, Winter, 2002, p.3.

<sup>19</sup> <http://bolgs.indiewire.com/pressplay/video-motion-studies-19-and-20-telephones-and-home-stories> (2012/4/24 瀏覽)

<sup>20</sup> William C. Wees. "The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde-Found-Footage Films". *loc. cit.*, p.8.

<sup>21</sup> Guy Debord. "Methods of Détournement". *Lèvres nues*, no. 8, May 1956. <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/3> (2012/4/25 瀏覽)

且有時還擔任旁白者的角色。透過巧妙的剪輯和遮蔽手法，這兩位Rock Hudson甚至可以出現在同一個畫面中。Mark Rappaport這麼做的原因，顯然是要探討Rock Hudson在銀幕上扮演具異性吸引力的男性形象和私生活中的男同傾向。由於Hudson作為好萊塢的一線明星有巨大利益，他從來沒有出櫃，甚至一度 and 一位女子結婚作為掩飾。Farr的角色除了用視覺的方式呈現了Hudson的曖昧性之外，也有許多時候是以旁白來說明各個引用片段中，他和男性或女性微妙的關係。影片如此建立了“macho-Rock”對立於“home-Rock”的雙元系統。<sup>22</sup>

另一個和「尋獲膠卷」有關的概念是「解構」：「運用尋獲膠卷的影片，絕大多數總是有把影像置入括弧的效果，使人注意到它們是一些影像、是建構出來的再現，而也因此是可以解構和『去除作用』的事物。<sup>23</sup>」相較於「語言劫機」是指新作和原引文的關係，「解構」顯然涉及到更屬全體的，更和結構作用有關的部份。比如Martin Arnold的Passage a l'acte是將To Kill à Mockingbird這部1962年的美國電影中數秒鐘的影像取出，然後使用重複、反向、單元化等方式將影片段落延展到12分鐘度。如此，他在創造了一個新的文本的同時，也似乎挖掘出一個隱藏的敘事，談論著看來平凡的美國家庭生活中具有的暴力和張力。<sup>24</sup>

Martin Arnold本人曾作出以下思考：「好萊塢電影是一種排除性的、化約性和否認性的電影，它是一種壓制性的電影。因此，我們不能只考量什麼【在其中】被展示出來，但也要考量什麼是沒有【在其中】被展示出來的。在被呈現者背後，總是有一些沒被呈現的事物。而這就是最吸引人進行考量興趣的。<sup>25</sup>」由這樣的思想發展出來的創作方式，甚至可以稱為是一種「去形體作用」(defiguration)：像是他在1988年所作的Life Wastes Andy Hardy一作，工作的素材是1940年代的一些好萊塢電影，他對這些影片進行了極細微的切割及系列性重複。他這樣的運作方式是一個個影像地切割操作，接近電音音樂中的「取樣」(sampling)作法。最後影片的結果對整個好萊塢影像可讀性體系的重大破壞，也因此可說和造形藝術中的「去形體作用」接近。

## 記憶、檔案與去檔案化

<sup>22</sup> 參見 William C. Wees. “The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films”. *loc. cit.*, pp.9-10. 及 <http://www.imdb.com/title/tt0105268/> (2012/4/25 瀏覽)

<sup>23</sup> Willam C. Wees. “The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films”. *loc. cit.*, p.4.

<sup>24</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Martin\\_Arnold](http://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Arnold) (2012/4/26 瀏覽)

<sup>25</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=LgqH3PK6-3Q&feature=related> (2012/4/26 瀏覽)

另外一個探討「尋獲膠卷」美學的方向和「記憶」、「檔案」等概念有關。在一開始，它並沒有完全脫離「尋獲膠卷」這樣的稱呼，但把它當作是一個「隱喻」，並且在使用它時導向特定的方向：因為這些視覺檔案的「出土」，某些記憶才不致於被壓抑、掩蓋、消滅。這首先是一個對抗遺忘和遮蔽的美學。

比如女性主義者Dana Heller的討論：「它們（If These Walls Could Talk 2 (2000), The Blair Witch Project (1998)) 都同樣地受到『尋獲膠卷』此一比喻所推動，而後者可以解說為發現及告訴我們一些我們必須知道有關過去的事物，那是被紀錄的影像或聲音。一旦重見天日，這些被埋藏的真相便被動員起來，在受中介的文化鬥爭中扮演關鍵性角色，這是有關我們如何記憶女性主義的歷史，甚或，實際上我們是否記得女性主義的歷史。<sup>26</sup>」

在以上引文中提到的《暗夜叢林》(The Blair Witch Project) 一片，雖然它並不是真正地使用『尋獲膠卷』，但整部電影以這樣的形式構成——我們觀看的乃是失蹤青少年所留下的錄影，可說是一種「模擬」(simulated)的「尋獲膠卷」。Dana Heller 所提到另一部影片 If These Walls could Talk 2 利用三段女同志伴侶在同一屋子的生活經驗來探討她們不同時代所遭遇到的危機與奮鬥。

在年代分別設定為 1961, 1972 和 2000 年的段落前端，各自使用了檔案影像、通俗歌曲、歷史紀錄片來使得這些簡短敘述能回到當年的歷史狀態中，並使沒有親自經歷過這些事件的年輕觀眾能承接這些記憶。這樣的作法在許多電影中都曾出現，比如美國導演Terrence Malick亦曾在《天國之日》(Days of Heaven, 1978)，一片以早年的黑白報導及街頭攝影開頭(同時混合了早年影像及主要演職員表)，再「滑入」正文之中(不過最後一張照片中的人物其實已不是歷史人物，而是影片的演員Linda Manz，她仿佛在觀看後來的彩色影片情景，而來自聖桑《動物狂歡節》的配樂也跨越剪輯段落順著過來)。<sup>27</sup>但對於Dana Heller而言，使用這種形式及比喻的影片，它最重要的是透過今日的人民記憶載體(即影像)而能在另一個層面上持續戰鬥的工作：「換句話說，透過創造場景設置於過去的創傷性奮鬥

---

<sup>26</sup> Dana Heller. "Feminism Lost in Time". *Tulsa Studies in women's Literature*, Vol. 21, No. 1, Spring, 2002, p.85.

<sup>27</sup> 照片作者包括 Lewis Hine, Henry Hamilton Bennett, Frances Benjamin Johnston, Chansonetta Emmons, William Notman, Edie Baskin。 <http://www.artofthetitle.com/2011/01/17/days-of-heaven/> (2012/4/29 瀏覽)

的傳奇，這兩部電影準確地施行了傅柯所理解的，有關電影對於歷史所能作的首要功能：由控制人民記憶來控制『他們對於先前鬥爭的經驗、知識』。<sup>28</sup>

和這種視覺檔案——記憶有關的論點，往更深處挖掘，也在另兩個方向受到延伸。首先，即使數位化似乎帶來無限保存的可能，因為影片本身是一種物質性的載體（而且很可能早年的影片的物質性，更因為數位科技的發展受到反襯而更加鮮明，有如黑膠唱片的狀態），影片檔案總意謂著修復的必要及逐漸毀壞的可能。<sup>29</sup>由此，檔案的概念連結上一種和廢墟美學相關的方向，就好像探討這問題的André Habib所說的：「廢墟式建構的首要特質便是它喪失了功能和原先的目的（之前它被意圖要有的作為）。當一個事物喪失了它的物理完整性、容許它進行或完成某些行動或任務的外形、協調，這時我們會說這東西落入廢墟狀態。但也就是經由落入廢墟狀態它顯現為影像，因為它的用途就不再取代它。布朗蕭在一篇有關想像界的論說中寫道，一個事物，『一個工具如果不在其用途中消失，就會出現』；『毀壞了，它就成為它自己的影像（而且有時會成為審美對象）』。<sup>30</sup>後面這思路的哲學根源來自海德格談論物作為裝配（equipment），物的可依賴性及其失落，而後者其實可能會是一個事物真實性質的開展機會。<sup>31</sup>這個主題有趣的地方是，順著布朗蕭的說法再往下推，便會出現一個毀壞中的膠卷，乃是「影像的影像」這樣一種吊詭的提法。對於André Habib而言，它正是如此，「廢墟是一個事物的純粹影像，而一個正在毀壞的影像【如電影膠卷】只是它自己的影像：喪失了原本的用途使得它值得受到審美關注（以我們對藝術的現代意識而言）。<sup>32</sup>」早年的影像，尤其是數位化之前的，可以因為時間的作用而帶來各種灰塵、割痕、霉點、污損、化學變化、雜訊等毀壞跡象的影像，除了因為見證著物質性而產生

<sup>28</sup> Dana Heller. "Feminism Lost in Time". *loc. cit.*, p.88.

<sup>29</sup> 同時身為 WPA 影片圖館膠卷檔案室工作者和創作者的 Carolyn Faber 的影片 *Iota*（可於 <http://archive.org/details/IotaUSC> 下載），便是由一部 1950 年代的業餘愛好者影片的毀損狀況中產生發想，而且聲音雜訊尤其給她靈感。Laura Kissel and Carolyn Faber. "Lost, Found and Remade: An Interview with Archivist and Filmmaker Carolyn Faber". *Film History*, Vol. 15, No. 2, Small-Gauge and Amateur film, 2003, pp.210. 她同時也和音樂家如 Jeff Economy 合作進行表演，作品比如：[http://hearfrontier.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96&Itemid=161](http://hearfrontier.com/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=161)（2012/4/29 瀏覽）

<sup>30</sup> André Habib. "Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's 'Lyrical Nitrate'". *SubStance*, Vol. 35, No. 2, Issue 110: Nothing, 2006, p.123.

<sup>31</sup> André Habib. "Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's 'Lyrical Nitrate'". *SubStance*, Vol. 35, No. 2, Issue 110: Nothing, 2006, p.123.

<sup>32</sup> André Habib. "Ruin, Archive and the Time of cinema: Peter Delpout's 'Lyrical Nitrate'". *loc.cit.*, p.123.

一種特殊的魅力之外，<sup>33</sup>它也在傳達訊息之外，喚醒我們對它自身進行注視，像是一種廢墟式的顯現模式。

這種由時間而來的影像魅力，如果再加上它的內容是和所謂歷史真相問題有關，便涉入一個複雜的影像力量、歷史、記憶和真理關係等等的問題意識之中。比如 Farocki 曾以羅馬尼亞 1989 年推翻西奧基斯古的革命創作 *Videograms of a Revolution* 一片。

在這部影片中，除了正式的歷史性紀錄，比如當年電視台影像，他也收集了許多當時並沒有受到播出的業餘者影像，甚或偷拍影像。這部影片集結了這些影像，再加上 Farocki 一貫使用的旁白說明，給人直接的感受是，如果沒有這樣的收集工作，似乎這些有歷史性的影像就會逐漸流入遺忘之中（尤其是庶民拍攝的街頭影像）。不過，再更仔細看 Farocki 的作為，會發現他除了利用這些既成影像創作了這部影片，也另外寫作了「低於標準」(Substandard) 這篇長文，詳細地交待所有使用影片的來源。他表示：「因為我們的影片敘述是由尋獲膠卷所構成的，而且因為在攝影機之前或之後的人都沒有受到具中心性的引導，仿佛我們正在看到歷史自身創造出它自己的外形。<sup>34</sup>」但這其實也就是危險所在，因為所有的影像都是一種建構，而紀錄性的影像其實是一種再現，那麼我們不只要收集及展示這些影像，也要說明、分析這些影像的發生、以及它們是如何來到我們面前、錄影在當時社會中的地位、原來被設計用來拍攝家庭生活和旅行影像的裝備為何及如何在革命進行、回憶保存和歷史書寫中扮演角色或不扮演角色（因為語言和文字仍在這樣的社會中扮演要角）等等問題。

然而，並不是所有的影像來到我們面前時都帶著它們生產和傳播的故事尤其是被稱作視覺檔案的影像：這些檔案往往是經過選擇、組織、整理、編目，總之，也就是所謂「檔案化」的過程。這過程給予這些影像一種歷史書寫起源性文件的靈光，但卻在根柢上常被用來為權力服務。這也是為什麼，雖然台灣使用既成影像創作的藝術家<sup>35</sup>如陳界仁，仍在呼籲檔案存在之必要及批判「無檔案化社會」<sup>36</sup>

<sup>33</sup> 有關這魅力的描述，參見前中 Carolyn Faber 訪談，p.210。使用採集而來的，本身已有褪色等時間刻痕的色情影片作為素材，法國女性藝術家 Camille Henrot 則自己在影像上繪製圖形，進一步開發這原是偶然的効果。參見國立臺灣美術館。《數位之手：繪畫、素描、拍攝、數位操作》。台中：國立臺灣美術館，2010 年 07 月。

<sup>34</sup> Harun Farocki. "Substandard". In his *Imprint: Writings*. New York: Lukas & Sternberg, 2001, p.264.

<sup>35</sup> 初步的整理可參見《藝術觀點》季刊第 42 期，2010 年 4 月，「邁向視覺檔案——歷史、幽靈、影像性」專題，其中提及重新使用檔案影像片段進行創作的台灣藝術家有陳界仁、吳俊輝、高重黎、梅丁衍、蔡坤霖等。

<sup>36</sup> 參見其《帝國邊界 II - 西方公司》作品及創自述。

[http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/849/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/849/73) (2012/4/29 瀏覽)

的同時，我們也要注意國際上「去檔案化」的議題如何有其正當性。比如在攝影的領域裡，和我們具有類似歷史的南非，在它的殖民歷史之中，檔案的形成，比如人類學影像，往往是和一整套的權力—知識架構相關，甚至是使得原住民的形像如同動植物一般作為「人種學」標本收集。為了打破這種既定印象，南非攝影家Santu Mofokeng將過去的黑人家庭拍攝的攝影館照片重新掃描或翻拍，形成The Black Photo Album/Look at Me 1890-1950（1997）一作，這些具有中產渴望及天主教傾向的黑人家庭肖像，在使得黑人形像重新獲得個人性及主體性的同時，也打破了原始主義中的刻板印象迷思。<sup>37</sup>

## 策展及其疑慮

最後一條討論這類型錄像作品的美學線索，我們已在前看到了，便是策展。策展的概念最新因為資訊的過度飽足、氾濫，有被重新檢視及擴張使用的傾向。這字（to curate）的字根意義本是照顧（to take care of），但在網路資訊過剩的狀況中它指向了資訊過濾及整理必要。<sup>38</sup>這個傾向是在原來的網路資訊架構中重新重視「人類元素」，或者是將運算法搜尋和前者相結合。對比於此一策展概念的擴張，原先當代藝術的運作方式中，便有以策展方式進行的藝術，比如邀請創作者，如柯史士、格林納威等人，以重新使用美術館收藏進行展覽來作為一種「創作」行為。<sup>39</sup>這種使得藝術家扮演策展人的角色轉換，它的目標經常是一種透過展覽的方式去顯露組織、展示在它看不見的後台中所依賴的環境（美術館—博物館機制）。也就是說，如果策展主要是作品選擇和脈絡提供，那麼是否有可能透過策展本身來揭露選擇及脈絡建立的可能性條件、影響因素、成規限制等等？

把這樣的想法延伸到重新使用影片段落的美學上去，會使得展覽不再是物件的選擇及擺放，而是觀點及本文的提供。藝術家—策展人在這類型作品中雖然不再使用物件，但仍由收集本文，選擇片段，進行可類比為佈展的片段連結或旁白提供來產生多件影像作品的展示。較諸藝術創作及理論早已由作品概念轉移至文

<sup>37</sup> Tamar Garb. "Figures and Fictions: South African Photography in the perfect Tense". In *Figures and Fictions: Contemporary South African Photography*, London: Steidl, 2011, pp.21-22.

<sup>38</sup> Steve Rosenbaum. *Caution Nation*. 2011.黃貝玲中譯。《為什麼搜尋將被淘汰》。台北：麥格羅·希爾，2012，頁 25。

<sup>39</sup> 參考 James Putnam. *Le musée à l'oeuvre: le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson, 2002. The Museum of Modern Art. *Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: MoMA, 2002, 蔡國強 2004 年在金門策畫的調堡藝術節被宣稱為他的一件作品，亦可算是其中一例。

本概念，以及電影在美術館中的展示也已經進行多時，另外，如前述今日「策展」的概況使用也已經受到擴張，似乎沒有理由不能這樣的作品也是一種「策展」。然而，如果回到策展乃是「照顧」這個字根式的定義時，今日的影像重新使用類型錄像作品，在其經典式的完成之時，也暴露了一個潛藏的危機：將影片段落作重新使用及結合，如果數量大到一定地步，藝術家－策展人（如同Christian Marclay所承認的）<sup>40</sup>，並沒有辦法或時間好好觀看這些被他運用的作品本身，更何況加以照顧了。這樣的一種依賴助理——有朝一日可能是電腦——進行收集和萃取的工作，如稱為策展，那未免使得策展人－藝術家和所展出的作品（影片片段）間的關係顯得膚淺。

## 問題延伸

本文回顧了重新使用影片段落美學的一些經典作品，並在確立其創作方式的多樣性之後，重新審視其美學框架，提出「發現」、「挪用」、「記憶」、「策展」四條線索。這四條線索應可協助我們進一步認識並思索此一正在繁盛發展的錄像藝術創作傾向。

就這四條線索本身來討論，也就是如何對待它們之間的內在關係，本文最後再提出兩個問題作為延伸，它們目前並沒有明確答案，因此是開放性的結尾：

一、這四個概念是結構位置或概念網絡？由結構的角度來說，第一眼可以看出的是，發現和記憶相對，而挪用則和策展相對，這樣的狀況似乎可以發展出一個概念的結構：比如策展可以走向一種記憶調配後的發現邏輯，透過記憶去處理發現；相對地，挪用則是將發現的邏輯運用到記憶上頭來，將舊的脈絡去除以便產生新的組合。另一方面，如不以結構而是以概念網路的方式來構想它們之間的關係，則這些概念並不互相排除（並不是結構中的位置，一次只能占據一個未來更進一步探討），它們可能是作品都會具有的某些元素、面向，依每一個實際個案的狀況調整其比例。

---

<sup>40</sup> Christian Marclay 為了這部影片僱用了六位助手來做搜尋的工作：

<http://galleristny.com/2012/03/the-new-yoker-profiles-christian-marclay-almot-gives-a-full-plot-description-of-the-clock/>（2012/4/30 瀏覽）

而他主要的工作是剪輯，所以也並沒有時間來好好看這些找到的影片，參見 *Art It* 對 Christian Marclay 所作訪談：

[http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_feature\\_e/yvKBQHCwb9cmLxYnEO2I](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/yvKBQHCwb9cmLxYnEO2I)（2012/4/15 瀏覽）



二、有關它們的相互關係，是否具有時序性是另一個考察方向。依本文的呈現，依序是「發現」、「挪用」、「記憶」、「策展」，因為它們多少和其經典形式出現的年代相關。然而，如果我們去仔細檢視這其中所有提過的作品年代，則在時間線上又有不少重疊性或間歇出現的現象。這些線索是否可能構成一種時代性派典，或者有必要更精密地探察它們和時代性的其它元素的連結，將是未來探討這類型作品時可以再進一步探索的題目。



## 林志明

出生於 1965 年，台灣台中市。台大外文系畢業，法國高等社會科學研究學院文學藝術語言體系研究博士。目前為國立台北教育大學藝術與造形設計學系專任教授、台灣大學兼任教授，並曾三度受邀至法國第七大學擔任訪問教授。主要研究領域為影像研究、美學、法國當代思潮。

他同時是一位活躍的評論家，擔任了四屆台新獎觀察團委員及決選委員，也於 2002 年共同創立了台灣前衛文件展。策展包括國立故宮博物館「未來博物館」（2008 年、2009 年美國博物館協會繆思獎多媒體裝置銀牌獎）、國美館「數位之手」展覽（2010）、台北當代藝術館 2011 年威尼斯雙年展謝春德個展「春德的盛宴」；他也是許多重要歐洲當代思想家的翻譯者。其中包括了布希亞、傅柯、班雅明、布赫迪厄、余蓮。

## 著作選錄

- 〈欲望的流體〉，《春德的盛宴：第 54 屆威尼斯雙年展謝春德個展「春德的盛宴」展覽專輯》，台北：太界文化創意產業有限公司，2011 年 5 月，頁 98-103。
- 〈十九世紀的台灣影像：一些新線索及其解讀〉，《時代之眼：臺灣百年身影》，台北：台北市立美術館，2011 年 5 月，頁 25-36。(NSC99-2410-H-152-013)
- 〈讀陳順築作品《迢迢路》〉，《迢迢路》，台北：田園城市，2010 年 11 月，頁 12-19。
- 〈閱讀威尼斯雙年展「台灣館」〉，《威尼斯雙年展——台灣館回顧》，台北：臺北市立美術館，英譯版，2010 年 5 月，頁 78-85。
- 〈過去—未來：未來博物館的理念與實踐〉，收錄於《未來博物館：展覽專輯》，台北：國立故宮博物院，2008 年 9 月，頁 10-31。
- 〈位於歷史極限的影像與記憶〉，台北當代藝術館「赤裸人」展覽專輯專文，2007 年 2 月，頁 48-59。
- 〈數位—新媒體藝術在台灣：環境與態勢〉，《第一屆台北數位藝術節專刊——靈光乍現》，台北市政府文化局，2006 年 12 月，頁 10-11。

- 〈展覽—城市—台灣：由 Co2 到 Co4〉，《Co4 台灣前衛文件展：藝術轉近》，台北：文化總會，2006 年 12 月，頁 11-17。
- 〈緩慢與美學〉，台北當代藝術館「慢」展覽專輯專文，2006 年 7 月，頁 27-31。
- 〈全球化情境下的博物館與展覽策略：故宮未來博物館策展工作報告〉，文化總會，台灣前衛文件展推行委員會主辦「速度的政治經濟學：亞洲當代藝術論壇」專輯，2006 年 5 月，頁 100-103。



國立台灣美術館  
*National Taiwan Museum of Fine Arts*