

國立臺南藝術學院  
藝術史與藝術評論研究所  
第三屆碩士論文  
指導教授 謝東山 博士

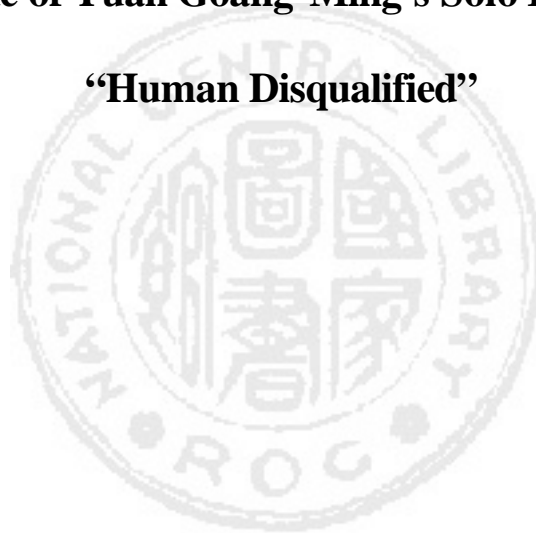
無人城市的騙局之外—  
談袁廣鳴個展「人間失格」

---

**Beyond the Deception of a City Without Residents—**

**A Critique of Yuan Goang-Ming's Solo Exhibition**

**“Human Disqualified”**



研究生 陳文瑤 撰

2002年6月

## 摘要

本文以袁廣鳴 2001 年在伊通公園舉辦的個展「人間失格」為評論對象，經由對作品中「無人城市」影像的討論，分析其中流露出聯繫於社會脈絡中的意識形態。另一方面，透過對作品中「失格」主題的詮釋，指出「人間失格」呈顯的批判性。由此兩部分歸結：藝術作為一社會產物，除了其本身反映的社會性現實之外，應具有自主性的反社會的批判性格。

1950 年代後，傳媒的急速發展，造就前所未有的「影像消費」時代。取之於現實的「影像」，重構了「現實」；而「形象」則又依附在「影像」上，重構「影像現實」。因此，我們透過對「影像」中「形象」的解讀，來認識「現實」。

將「人間失格」視為一個影像現實，觀者並非自外於作品本身影像之外，來轉譯其形象。相反地，作品與觀者所形成的場域，為一個相互主體性（intersubjectivité）交會之處。觀者進入影像流轉的時間裡；他不再是旁觀者，而是與影像存在的時間共生。解讀作品中的「形象」，我們發現它包含了雙重意涵；其一為表面現實，可視為社會意識形態的直譯；其二，則是內在批判，可視為反社會性格。此兩者並非對立，而是一種互為表裡、互有消長的存在。

簡言之，藝術作為社會的角色之一，不應只呈現一種對號入座式的表面現實批判，同時必須表現內在批判的性格。

## Abstract

This paper intends to draw on Yuan Goang-Ming's Solo Exhibition "Human Disqualified," held at the IT Park in 2001, as the object of commentary. Through a discussion of the images in "Human Disqualified," I aim to analyze his concerns of ideology intertwined in the social context. Through an interpretation of the work's theme, I will point out the critical perspective of "Human Disqualified." This paper will offer an analysis of these two parts: Art reveals social realities on the one hand, but also possesses autonomous anti-social critical essence on the other hand.

After the 1950s, the increasing development of communication media gives rise to the overwhelming age of "the visual image consumption." "Visual images" taken from reality construct "reality." "Images" attached to "visual images" construct "visual reality." Thus, we realize "reality" through the allusions of "images" radiating from "visual images."

In order to take "Human Disqualified" as a visual reality, the observer is not located outside the visual images of the work to translate its images. Conversely, the site formed by the work and its observers becomes a site of intersubjectivity. The observer enters the floating time of visual images; he is no longer an observer, but lives with the time of the visual images. Interpreting the images in his work, we discover that they have a double meaning: the first one is its surface reality, regarded as a direct translation of social ideology, and the second one is its inner critique viewed as a form of anti-social ideology. Rather than being in opposition, they depend upon each other and co-exist interactively.

# 目 次

	頁次
中文摘要-----	i
英文摘要-----	ii
圖表目錄-----	v
圖版目錄-----	v
前言-----	vi
第一節 研究動機與目的-----	vi
第二節 文獻回顧-----	vi
第三節 研究方法-----	x
第四節 論文架構-----	xii
第五節 名詞釋義-----	xiii
無人城市的騙局之外——談袁廣鳴個展「人間失格」-----	1
第一節 交互作用的場域-----	1
第二節 展覽體系的構成-----	5
一、《城市失格 西門局部》電腦數位投影-----	5
二、《人間失格》動力複合媒材裝置-----	6
三、《城市失格—西門町》、《城市失格-忠孝東路》數位攝影作品-----	7
四、表面的佈局-----	8
第三節 從影像「認識世界」的進程-----	10
一、蒙太奇式的現實-----	10
二、形象 影像中的鬼影-----	11

第四節 無人城市的騙局	15
一、「知面」的演繹	15
二、自我設限的騙局	17
第五節 「時間」之為刺點	20
一、失格的遍在	20
二、此曾在	23
第六節 結論	25
參考文獻	29
圖版	36
袁廣鳴個人資歷年表	43
索引	45
附錄	47
一、科技藝術在臺灣的發展歷程（1984-2001）	48
二、藝術的批判姿態	84
三、袁廣鳴採訪實錄	88
四、兩篇已發表文章	95
I 活性因子的角色扮演：從第49屆威尼斯雙年展台灣館策展論述談起， 現代美術（台北），98期(2001.10)，頁73-77。	96
II 消費·藝術·流行—王俊傑「MA—衣計劃」，藝術觀點(台南)，14期 (2002.04)，頁66-69。	101

## 圖表目錄

【圖表 1】藝術批評知識領域的結構圖表

【附表 1】袁廣鳴個人資歷年表

【附表 2】台灣科技藝術展覽年表（1984—2001）

## 圖版目錄

【圖 1】《城市失格—西門町》 City Disqualified – Hsimen District 2001  
數位攝影·相紙輸出 180x180cm（袁廣鳴提供）

【圖 2】《城市失格—忠孝東路》 City Disqualified – Chunghsiao E. Road 2001  
數位攝影·相紙輸出 180x150cm（袁廣鳴提供）

【圖 3】《城市失格—西門局部》 City Disqualified 2001  
電腦數位投影（尺寸依現場而異）（袁廣鳴提供）

【圖 4】《人間失格》 Human Disqualified 2001  
動力複合媒體裝置（尺寸依現場而異）（袁廣鳴提供）

【圖 5】《城市失格—西門町》原始數位攝影照片（袁廣鳴提供）

【圖 6】《城市失格—忠孝東路》原始數位攝影照片（袁廣鳴提供）

# 前言

## 第一節 研究動機與目的

「藝術」作為文化內容的一環，在當今台灣社會受到越來越多的關注。除了文化政策上可見之藝文活動的推行，我們從一般大眾對「藝術」這個字眼的大量使用，應該也能感覺到「藝術」似乎成為當今台灣的一種流行。這個流行與眾不同之處，在於它顯然具有某種奇特的、較為高等的「位置」。我們所說的「文化的沙漠」，常常指的是少有藝術活動的地方；我們談到「進步」，不只意味著經濟上的成就，還包括藝術活動是否蓬勃。

在這種價值觀下，隱藏的危機是今日我們面對一個盛大的藝術活動，焦點往往放在活動的「主題」與「目的」上；其中的藝術作品真正的意義則變成次要的。或者是它們成為一種對應關係，作品替活動背書。如此一來，藝術本身的價值容易被簡化，或者矮化。

我們必須體認到，藝術的社會性在於，它一方面做為社會現實的產物，更重要的是，它具有自主性—反社會的批判姿態。這兩種矛盾的特質在藝術裡並存而互有消長。藝術不可能脫離社會現實，然而它如果只表現為社會現實，而不具自主性，則有淪為商品的危機—對社會而言僅具有交換價值，可供消費。

本文以袁廣鳴 2001 年在伊通公園舉辦的個展「人間失格」為對象，指出作為「有價值的藝術」應具備的條件之一：即作品本身除了做為社會產物，反映社會現實之外，同時須具有自主性，即「反社會」的批判力量。

## 第二節 文獻回顧

對當代藝術而言，藝術家援引科技技術作為創作的表現形態，儼然成為另一個媒材主流，我們姑且以「科技藝術」稱之。二次戰後，電腦、光電、視訊影像等科技領域有了突破性的發展，新的技術提升了影像媒體的優越性，使得科技媒體與藝術的關係，已從單純的輔助性工具轉化為系統完整，極具潛力的主觀性創

作領域<sup>1</sup>。以 1960 年在巴黎創立的視覺藝術研究團體( Groupe de Recherche d'Art Visuel, 簡稱 GRAV )為發軔；隨後 1966 年，在紐約有藝術與科技實驗( Experiments in Art and Technology )；1967 年，高級視覺研究中心在麻省理工學院成立，支援高科技藝術。我們可說科技藝術的發展已有至少 40 年的歷史，這其中，還未延攬入攝影史。

以 1984 年北美館所舉辦的法國錄影藝術展為起點，追溯近 20 年來，科技藝術在台灣的發展概況；觀察相關作品，以及由評論文章，及作者的創作自述中呈現的，關於「科技藝術」的思考與批評；我們發現，80 年代對科技藝術的焦點，主要停留在對於這些科技媒材特質、侷限性等的討論；它之所以受到注意，是因為它的「新穎」，而不是它的批判性。到了 90 年代，尤其是跨入 21 世紀之後，藝術家使用科技媒體，則成為普遍的傾向，同時媒體在作品中的位置也明確被劃分。對有些藝術家而言，媒體的使用，全然只是個「恰巧」的需要，這類藝術家們，「科技媒體」本身的美學並不是他們關心的對象。

另一類，我們姑且稱為科技藝術家，他們有意識地思考科技媒體本身的可能性或侷限性，對媒體的操作通常也很熟悉，對他們來說，科技媒體不只支援完成了創作者本身的理念，某一個程度上，它們也表現了自己。他們一方面希望作品中的觀念表現，能突出於科技創造的表象之外，擁有自主性的版圖；一方面又因強調科技表現本質的特殊性，而希望科技藝術創作能有別於其他媒體，顯現出材質本身的機能性。

袁廣鳴( 1965- )從 1987 年( 當時袁廣鳴就讀於國立藝術學院美術系三年級 )開始嘗試科技藝術的創作；時值科技藝術在台灣萌芽；不論是美術館舉辦的展覽、報章雜誌對於相關藝術思潮的引介，對他而言都是新的刺激。他的早期作品如 1987 年錄影雕塑《離位》，1989 年單頻道錄影《關於米勒的晚禱》、《回家路上》。單頻道錄影為袁廣鳴慣用的手法，後來則發展錄影裝置、互動式媒體裝置等表現方式。「人間失格」為袁廣鳴在台第三次個展，之前分別為 1992 年「錯置與面對」、1998 年「難眠的理由」。其他作品的發表，多半是在聯展中。<sup>2</sup>

袁廣鳴對於科技藝術這一內容與形式之間的拉鋸，表示這樣的看法：我很難容忍做一件作品，言之有物之外，在技術上或媒體上並沒有新的開發或新的語言

---

<sup>1</sup>蘇守政，淺談錄影藝術，藝術家(台北)，235 期(1994.12)，頁 332。

<sup>2</sup>關於袁廣鳴的展覽紀錄詳見附表一。



出現。<sup>3</sup>

科技藝術的可能性隨著日新月異的科技不斷前進，它所能製造出來的「震撼」效果、感官刺激，也就是它「好玩」、「新穎」的程度，可能是其他藝術類別較難做到的。正因為如此，形式與內容若搭配失衡，往往形式搶了風采，作品淪為遊戲。袁廣鳴作為一個科技藝術家，由於本身對科技媒材的了解，科技技術或媒體在他的作品中，不但不會產生買櫝還珠的窘境，反而能創造相得益彰的局面。

袁廣鳴以錄影、科技藝術作品為人所熟知，目前報章雜誌中對其作品的專文討論並不多。幾個相關撰述者有顧世勇、王品驊、鄭慧華、朱惠芬等。而對於「人間失格」個展的討論文章有鄭慧華的〈數位時代裡的煉金術〉、周郁齡〈不完整的烏托邦——談袁廣鳴的「人間失格」〉。以下筆者將對兩篇文章進行概要的分析。

在鄭慧華的〈數位時代裡的煉金術：袁廣鳴個展「人間失格」〉一文，作者循著袁廣鳴的創作脈絡提出自己觀點。<sup>4</sup>她將袁廣鳴視為一位透過數位將傳統與現代結合的藝術煉金師。

文中，作者將袁廣鳴與秀拉兩人類比，指出兩人雖然處於不同的時代，但是作品卻有著相似之處——大量元素的堆積——「...袁廣鳴仍舊用了兩個月時間，將拍得的三百多張照片，透過篩選和電腦處理，以一種像是上上個世紀點描派畫家秀拉曾經發揮過的耐心一樣，一點、一點把畫面拼貼出來，他像個藝術創作的修行者，藉著投入時間和能量，看看能磨出什麼東西來...」。這樣的類比方式指出了袁廣鳴創作這件作品時的一個重點——袁廣鳴是在每一張照片中選擇所需要的部分，然後在電腦螢幕上進行拼貼，就好像一位畫家拿著畫筆，沾著顏料在畫布上做畫一般。

而在作品內容詮釋上，她在文章一開頭即提到：

「這樣一個無人之境，短暫的時間和空間似乎也不再有意義。而台北人心目中原本鬧熱之境的印象，在空虛中更真切地召喚了什麼。或許，越是擁擠和躁亂，我們越感到孤寂。」

她認為袁廣鳴作品中「準確地呈現了一種潛藏的心理狀態，而這個心理狀態引起了觀者的共感——在一個人多又熱鬧的地方，卻又孤獨得像無人似的。」

鄭慧華一方面指出袁廣鳴這位藝術的煉金師，在利用科技這個催化劑使傳統

---

<sup>3</sup> 引自附錄三「人間失格」作者，袁廣鳴採訪實錄。

<sup>4</sup> 以下關於這篇文章的討論，其引文皆出自鄭慧華，〈數位時代裡的煉金術：袁廣鳴個展「人間失格」〉，典藏藝術(台北)，113期(2002.02)，頁114-115。

與現代結合的同時也讓觀者體會「...人類自古以來就不斷在追尋的議題：精神靈魂在這樣一個物質環境中所真正據有的為何...」。另一方面，則著眼於西門町這個「城市」本身擁擠熱鬧的印象，被袁廣鳴以數位剪接成為無人之境，兩種情況對比，投射出一種現代人孤寂的心理。雖然她還提到了袁廣鳴從以往作品中「試圖表現存在的情境」，而這次則是「就是存在情境的自身」，因此表層的孤寂情狀之外，還蘊藏了其他的內涵，卻沒有進一步說明。

周郁齡 不完整的烏托邦—談袁廣鳴的「人間失格」一文，則以不同切入角度進行詮釋。<sup>5</sup>

文章一開始，作者即指出，希臘神話中變成水仙花之前的納西瑟斯所看到的，正是最早對於真實事物的映射！有趣的是這個映射出來的影像卻是真實中藏著虛假(因為與現實世界的左右剛好相反)。在這篇評論中，作者解讀袁廣鳴作品之切入點正是影像的真實與虛假。從費爾巴哈批判當代社會對於真實與影像之偏好，到布希亞對於媒體主導社會運作之後，憂心於真實與虛幻間的界線模糊，而後悲觀的導出「...影像的秩序漸漸失控，甚至威脅事實本體...」的評論主體。

在這篇評論中，作者對於袁廣鳴以西門町與 SOGO 百貨作為作品主體有個相當有意思的解讀—「影像的內容物西門町，本身即為利用影像媒體製造或複製經驗的場域，樓層形成廣告符碼奇觀，亦是以大眾文化為基礎的消費場域，一個本身由影像媒體的擬像製造出來的城市，被袁廣鳴雀屏中選進行第二次擬仿」，作者認為，袁廣鳴所將一個本身充滿複製經驗的地點，重新處理，再度擬仿，同時不斷重複強調這個觀點，如：「城市的電子媒體瞬息萬變、廣告符號充斥，資訊符碼出現更替速度越來越快，就像布西亞提出的隱憂：『所有的原創性的文化形式、所有決定性語言，都被吸納到廣告之內 - 因為，它沒有深度，它是速食性的，而且快速即時的被忘卻。』這樣膚淺表相組構的城市，炫目光影，就像 MTV 斷裂式的影像快跑，沒有意義無所謂，因為已經目不暇給無法思考...」最後，則在這種敘說中，提問：「對擬像城市的再度擬仿，能改變些什麼？能馴服影像的失控嗎？」

根據這樣的問句，周郁齡導出袁廣鳴「正是以擬像創造無人之境的城市，重新賦予失序城市極簡秩序，藉影像的超度現實 (hyperreal) 創造失格烏托邦」，作者認為失格的「無人城市」，反而是一種人們心裡企求的不完整的烏托邦之呈

---

<sup>5</sup>以下關於這篇文章的討論，其引文皆出自周郁齡，不完整的烏托邦—談袁廣鳴的「人間失格」，藝術觀點(台南)，14期(2002.04)，頁60-65。

現，而這是體現在影像失控的現實中所引起的期待。

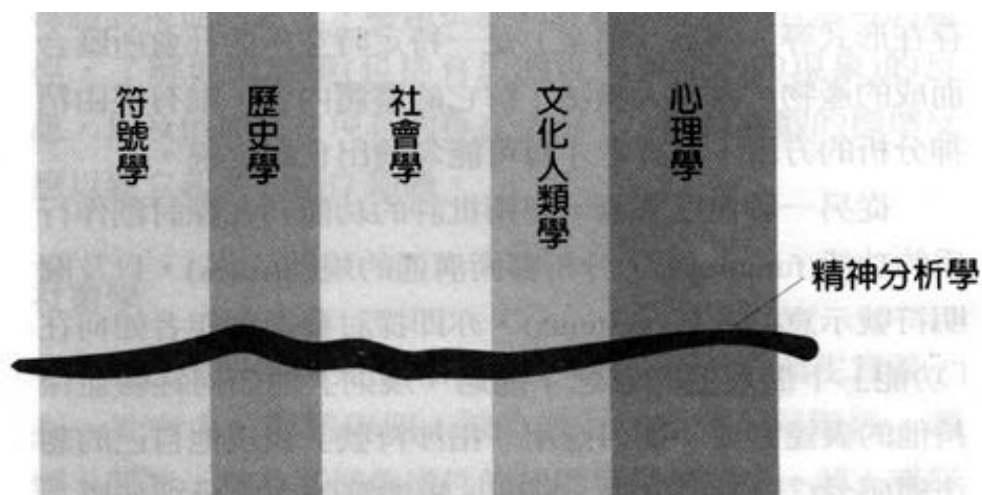
在此，「無人城市」的「形象」至少已經有兩種分歧的解釋。一個指向城市作為「生存空間」的意義；另一則將城市視為擬像氾濫之處，希冀藉由還原到手工拼貼之「影像純真年代」的回歸。但是，除了從不同的批評意識對影像表面的解讀，「人間失格」中許多未顯露在表面的；或者是三種不同形式（電腦數位投影、複合媒材裝置、數位攝影作品）是否帶來什麼樣觀看上的刺激，進而引發其他的思考，似乎可讓我們進行更深入的討論。

### 第三節 研究方法

本文作為一當代藝術評論，以社會、作品、觀者三者之間的關係為討論主體。並以藝評學者謝東山在《當代藝術批評的疆界》一書中，所歸納之藝術批評的知識領域、論述原則為本文評論方法之框架。

謝東山指出，藝術批評須建立在人文知識領域內，由此才能找到它的知識根源。依照傅柯的分析，現代人文知識的三大基本模式為：心理學、社會學、語言研究；而這些以人為研究對象的科學，同時必須統御於歷史學、文化人類學、精神分析學三大知識系統下，否則會產生缺乏可靠性或精確度之嫌。<sup>6</sup>

【圖表1】藝術批評知識領域的結構圖表<sup>7</sup>



謝東山借用微觀經濟學所討論的三大主題：生產何物（what to produce?）

<sup>6</sup>謝東山，《當代藝術批評的疆界》，台北：帝門藝術教育基金會，1995，頁 27-28。

<sup>7</sup>圖表來源：謝東山，《當代藝術批評的疆界》，頁 31。

如何生產 (how to produce?) 為誰生產 (for whom to produce?), 進行微觀藝評分析, 在這樣的前提下, 微觀藝評的實踐可從下列四個主題出發:<sup>8</sup>

1. 論述對象 (objects of narration) 的選擇: 評析主題的擷取。
2. 論述模式 (mode of narration) 的應用: 以何種方法凸顯論述主題。
3. 論述策略的選擇 (strategical choice of narration): 以何種觀念確立論述之可靠性與說服性。
4. 論述複雜程度 (complexity of narration) 的選定: 評論本身的假想讀者。

將原本用於分析藝術評論的前三個要點投射到本文, 即為本文的論述的基本架構, 茲說明如下:

首先, 在論述對象, 即評析主題的擷取上, 本文以袁廣鳴 2001 年 12 月在伊通公園的個展「人間失格」的作品為討論主體, 觀察其中作者藝術語言的運用如何透過作品的呈現, 而與觀者產生對話。

在論述模式, 也就是本文的詮釋方法上, 本文所謂的「社會」, 意指整個社會體制、社會現實。筆者將「藝術品」視為: 藝術家受到現實社會的影響所創造出來的產物, 它的確是個社會現實, 但作品中所表現的已是經過作者詮釋後的現實。因此, 作品具有雙重性格, 即社會現實, 與自主性的存在。觀者面對作品, 則不只從中解讀社會現實, 也對作品的自主性進行主觀詮釋。

除此之外, 對這個展覽而言, 作品的基調主要由機械複製影像構成 (本文稱這種機械複製影像為: 影像), 追溯「影像」影響人們認識世界的過程, 我們可說這個藝術語言本身具有它的影響力; 而且它緊扣了工業科技的進程不斷發展, 因此有其特殊性; 這也是值得注意的部分。

在這樣的基礎之下, 筆者借用羅蘭·巴特評析攝影作品時的兩個術語: 「知面」, 「刺點」來劃分詮釋的範疇。巴特認為一張照片有三個意向性, 即: 「操作者」的作、「指稱物」的承受、「觀看者」的看。<sup>9</sup>針對「觀看者」而言, 巴特指出看的兩個面向: 「知面」(Studium) 與「刺點」(Punctum) 知面通常是已被符碼化的、具有規律性意指的; 而刺點經常由細微、不經意的細節所構成。前者將觀者拘泥於照片裡, 觀者從照片中獲得「這是什麼....」, 或是「這應該是...」之

---

<sup>8</sup> 謝東山將藝術評論分析概分為「微觀藝術批評」與「宏觀藝術批評」, 前者指討論單一藝評創作上的供需問題, 後者指整個藝評所形成的思潮、發展與影響。(見謝東山,《當代藝術批評的疆界》, 台北: 帝門藝術教育基金會, 1995, 頁 42-49。)

類的理性知覺；而後者則讓觀者陷入潛意識裡的激盪碰觸，引發出個人獨特的體驗。

「知面」是一種經由調教而得來的感受，它是一種文化符號的解讀，較為理性、冷靜；當然，對知面具有強大影響力的即是社會意識形態。而「刺點」屬於個人的覺知，它因人而異，唯一的共通是它打破知面，作品的自主性存於其自律的形式，但卻是透過觀者詮釋而彰顯；因而刺點可說是作品自主性的載體，其中激發的感受，可視為作品「反社會」批判性質的顯露——因為它讓觀者脫去知面的侷限。

本文的論述策略，承襲法蘭克福學派對於藝術作為一否定的美學的批判性。

法蘭克福學派作為西方馬克思主義的流派，在美學上強調藝術的社會潛能和認識作用。它認為藝術的社會性不是運用藝術形式的媒介表達的東西，而恰好是藝術形式本身所擁有的。阿多諾稱之為「形式的內在性」，它取決於同時擁有「社會的內在性」，以此將形式與社會兩者結合，發展出一種關於形式的藝術社會學，既強調藝術的自律的形式，又強調這種自律的形式所具有的社會意味。阿多諾認為，藝術具有雙重性格：一方面它是社會事實；另一方面它具有自主性。這種藝術的自主性明顯表現在其反社會的性格上。

而我們從馬庫色的文化批判理論中推出，藝術功能的社會決定過程是體制化的，當藝術的確是資產階級社會中體制化的意識形態時，我們就不只是使意識形態的矛盾結構透明化，還必須探討隱藏在此意識形態之下的可能內容。所以，藝術並非將自身變質為社會有用的交換物，它本身的存在應是對社會的批評。

#### 第四節 論文架構

本論文的章節配置如下：前言部分，說明本文的研究動機與目的、研究方法與架構、名詞釋義，以及回顧兩篇以本文評論主體——袁廣鳴「人間失格」展覽為對象而撰寫的評論文章。

「無人城市的騙局之外——談袁廣鳴個展『人間失格』」為本文的評論主體，包含六個小節。本文首先指出，「人間失格」展覽中，在「社會」、「作品」、「觀者」交互作用的場域裡，其實就是社會現實與反社會兩個元素互有消長的一種運

---

<sup>9</sup>參見 Roland Barthes, 《明室》，許綺玲譯，台北：台灣攝影工作室，1997，頁 18。

作。第二節則是「人間失格」展覽此一評論對象物內容的分析——即四件藝術品的客觀描述。了解展覽體系的構成，以及表面佈局。

第三節，筆者提問「影像」如何成為認識世界的依據。將焦點放在「機械複製的影像」上，指出「複製」技術的出現，如何為我們重塑一個新的世界圖像，而帶來另一種對世界的認識方法。在這裡筆者揭示出「現實」、「影像」、「形象」三者的關聯：即「影像」取之於「現實」，而重構出「現實」；「形象」則依附在「影像」上，重構「影像現實」。因此，我們透過「影像」中「形象」來認識「現實」。

第四節，針對「無人城市」的形象演繹，指出對於「無人城市」思考的全然陷入，猶如走進單一形象的騙局，它不是全然無用，但的確是對作品意義的一種孤立。

第五節，筆者由作品中「失格」的遍在，討論作品另一部份形象的建構，指出作者以「時間」的向度所揭示關於人的「存在」的焦慮。最後，筆者連結法蘭克福學派對於藝術作為一「否定的美學」的批判性，提出作為「有價值的藝術」應具備的條件之一：即作品本身除了做為一社會現實之外，同時須具有反社會的特質。

本文除了評論主體之外，還有附錄。附錄包含了四個部分。第一部分「科技藝術在臺灣的發展歷程（1984-2001）」，由盧明德教授指導，是筆者對於台灣科技藝術發展歷程的歷史考察，全文分別就「思潮」與「展覽」進行敘述。這部分主要作為本文評論對象袁廣鳴身為台灣科技藝術家，所在的歷史背景的呈現。第二部分「藝術的批判姿態」，則是筆者對於「藝術」本身價值判定的思想來源。除了第一、第二部分的讀書筆記之外，第三部分是「人間失格——作者，袁廣鳴採訪實錄」，第四部份「已發表著作」共兩篇，分別是「活性因子的角色扮演：從第49屆威尼斯雙年展台灣館策展論述談起」，與「消費·藝術·流行——王俊傑「MA」衣計畫」。

## 第五節 名詞釋義

本文題目為「無人城市的騙局之外——談袁廣鳴個展「人間失格」」，茲就相關名詞釋義及範圍界定、釐清。

首先，本文所指的科技藝術（或稱高科技藝術：high-tech art），意指運用複雜的科技，如電腦、雷射、全息攝影（holograms）、影印、傳真機、衛星傳送等進行創作的藝術類型，於 1970 年興起。在此之前，創作屬性與其相關的有流行於 1950 年代末至 60 年代末的動力雕塑（kinetic sculpture），1960 年代末至 70 年代末光與空間藝術（light-and-space art），1960 年代中期興起至今的錄影藝術（video art）等藝術類型。

而文中出現的「現實」（reality）、「影像」（visual image）、「形象」（image）的意義如下：

「現實」（reality）指的是可知可感的世界；「影像」（visual image）指由機械複製的形體，表現為我們可見的廣告圖像、照片等等。「形象」（image）則是對「影像」實體而言，出自實體，而不為其所限定，乃是一種經由心中的轉化而成的印象。

筆者借用羅蘭·巴特在《明室》一書中提出的：「知面」（Studium）與「刺點」（Punctum）兩個術語，作為詮釋作品的範疇界定。巴特認為他個人對照片的獨特興趣，奠基於「知面」與「刺點」這兩個共存在照片中的元素。「知面」，是根據觀者本身的知識文化背景即能掌握的元素。知面所傳遞的，類似一種標準訊息——如「抗議活動」這樣的訊息，則武裝警察、白布條、雞蛋、激動的人群、拒馬、SNG 車等種種符號都屬之。由知面引導而生的，是一種「普通情感」，一種經由道德政治文化薰陶之下的普同感受。筆者在本文中指出，觀看作品的第一層次（或稱表面層次）：觀者「知面」的詮釋，即是以文化的觀點來體會影像呈現的意義。

「刺點」，即是打破、騷擾知面，而為一張照片標出了抑揚頓挫。巴特認為刺點是一張相片觸及觀者內心深層的元素。刺點通常是相片中的局部、細節；它如同引爆器，能突然地激起觀者特殊情愫；刺點的另一個擴展力，則是當這個「細節」同時卻似是而非地佈滿整張相片時。筆者認為對「刺點」的感受，是觀看作品的第二層次（或稱內在層次）：由「刺點」引燃觀者深層、個人的體會。「刺點」的存在，提供觀者脫去社會現實束縛的機會。

其他名詞，如「項」，意指事物分類的條目。「收藏」、「收藏品」，這兩個名詞借用自布希亞《物體系》。「收藏」的意義之一，指將某物佔為己有；「收藏品」

則是指被抹除了原有的使用功能，而成為一個純粹與特定主體相關的「物」。<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> 關於借用於巴特或布希亞的術語之釋義，此處僅做極簡略的說明，請詳見本文：無人城市的騙局之外—談袁廣鳴個展「人間失格」，筆者在使用上有進一步的區分與解釋。



# 無人城市的騙局之外—— 談袁廣鳴個展「人間失格」

在台灣，談及「文化」的成就，必然與「藝術」有關。當我們說到某縣市是「文化沙漠」時，常常意味著當地藝術活動的貧乏。<sup>11</sup>當今台灣對於文化形象的積極塑造，可從大量的藝術展演活動一探究竟。大小展覽，不論是初試啼聲或經典回顧；藝術季、藝術節不再是罕見的盛會；今日紐約，明日巴黎的國際交流更是屢見不鮮。當代的台灣群眾置身在藝術嘉年華的歡樂氣氛裡，彷彿人人有品味，處處有文化。

「藝術」成為一則流行神話，人們各自以不同的目的消費它。就某個層面而言，它的價值所在，是經由各取所需的自由心證而來。但另一方面，它的價值取決於藝術本身面對社會的批判姿態。什麼樣的批判姿態才能彰顯藝術的價值？本文以袁廣鳴 2001 年底在伊通公園畫廊舉辦的個展「人間失格」為評論對象，藉此對藝術的批判姿態作一剖析。

## 第一節 交互作用的場域

藝評學者謝東山在《當代藝術批評的疆界》中指出，構成藝術品的充要條件有三，首先它必須是物體（object），再者它必須有藝術理論（art theory）的支持，以及藝術世界的認同。<sup>12</sup>在這樣的前提下，藝術必然是個社會的產物。那麼，在「人間失格」展覽中，「社會」、「藝術品」、「觀者」之間是什麼樣的關係？

我們可以將三者的關係拆成兩兩對應項：「社會—藝術品」、「藝術品—觀者」、「觀者—社會」，然後依序討論。

社會的意識形態建立在社會的物質、經濟基礎上，複雜的社會中，許多意識形態同時並存，且對應到不同的群體。一般來說，支配一社會政經權力者，經常

---

<sup>11</sup>同時，這裡的「藝術」，主要指的是「精緻藝術」，而非通俗藝術。

<sup>12</sup>謝東山，《當代藝術批評的疆界》，台北：帝門藝術教育基金會，1995，頁 14。

也支配其意識形態。而在主流支配的意識形態中，同時也有著非主流意識形態（Alternative ideologies）存在著。藝術是個意識形態活動，其意識形態經由藝術家主觀的選擇；而社會意識形態有著強大的影響力（社會意識形態在本文尤指主流的意識形態）。<sup>13</sup>我們可以說，藝術與社會之間的關係，如同藝術家個人意識與社會意識形態的交互作用關係。藝術家受本身所處的社會所影響，包括技術與制度的情況、已存在的美學常規；他所創作的藝術品，不折不扣是個社會產物。但是在創作過程中，作者已加入了個人觀點；因而最後呈現在觀者面前的，是內含經過轉化了的藝術品。在「人間失格」裡，袁廣鳴運用的創作媒材，諸如數位攝影、電腦投影等，皆可視為社會產物，這些技術具有特定社會背景；而作品中，社會或藝術家的意識形態如何在藝術品裡發酵，則在本文的第四、第五節有詳細討論。<sup>14</sup>

對「藝術品—觀者」關係的剖析，我們不妨借用布希亞提出的收藏概念來解釋。一個事物之所以能成為人們「收藏」的對象，意味著此特定事物對收藏主體具有某種意義。「人間失格」中的數位攝影照片，就其社會性身分而言，具有使用功能（例如：儲存對西門町的記憶、檔案照片）；但當它們被標示如《城市失格—西門町》時，其中實用性的體質被抽象化，成為一個與特定主體相關的對象「物」，成為被擁有的「收藏品」。<sup>15</sup>展覽中的「藝術品」作為觀者收藏的對象，其功能建立在觀者主觀的賦予之上，觀者對其中作品的解讀，則反映出其所慾望的形象。<sup>16</sup>但是，與布希亞所說的收藏概念有些不同的是，在展場中的「收藏品」（藝術品），它的意義可被觀者隨意擺弄（即觀者可以任意的詮釋作品）；<sup>17</sup>但是

---

<sup>13</sup>所謂藝術是個意識形態活動，並不是說藝術與意識形態之間有著公式化的對應關係，基本上兩者間的關係是複雜而多層次的。（參考 Janet Wolff, "Art as Ideology." *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press, 1981, pp.49-70.）

<sup>14</sup>筆者對於「意識形態」的想法，傾向 Janet Wolff 所認為的：所有人都是存在社會、歷史中，同時是特定的社會團體的一份子，其思想就包含了他們的藝術性的想法，而這就是意識形態。（見 Wolff, Janet. "Art as Ideology." *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press, 1981, pp.49-70.）

<sup>15</sup>布希亞指出，所有的物品都有兩個功能，其一是實際的使用功能，其二是為人所擁有。而在極端的情況下，完全只有使用功能的物品，擁有一個社會性的身分，即「機器」；反之，一個純粹的對象物，被剝除了功能，或是由它的用途中抽象化了，它不再是個所謂桌子、椅子等物件，它擁有一個主觀上的身分：收藏品。（參見 Jean Baudrillard, 《物體系》，林志明譯，台北：時報文化，1997（*La système des objects*, 1968），頁 96-97.）

<sup>16</sup>摩里斯·杭斯（Maurice Rheims）說：「收藏的愛好是一種激情的遊戲。」它是兒童時代宰制外在世界最初步的模式：擺設、分類、操弄。布希亞進一步解釋 Maurice Rheims 的說法而指出：「收藏」物是一張鏡子，它所忠實反映的，不是人的真實形象，而是人對自己所慾望的形象。（參見 Jean Baudrillard, 《物體系》，林志明譯，頁 97.）

<sup>17</sup>事實上，除非藝術品被觀者買走，成為全然屬於觀者的擁有物，否則，在展場中，觀者仍不免

它的實體卻是被作者所操控（作者有權決定作品如何在展場中呈現）。故從作者與觀者面對作品時的「位置」來討論，這個收藏行為有個「主體」的位移。因此我們必須對收藏品與主體之間的關係，做更深入的釐清。

作者進行創作，以各個藝術品構成系列性，藝術品之間緊扣著主體所欲表達的意念，形成彼此的親密與同質對應，在一個展覽建構的過程中，作者因此感到安全。然而與一般收藏的最大差異，是在於收藏原本欲建立的主體本身可掌握的閉鎖性場域；在展覽中是分裂的。因為在這裡，原本操控作品的作者慾望形象，內化為藝術品中的氣質之一，它不再屬於「袁廣鳴」這個主體；作者的位置產生轉換，收藏對於原始擁有者的意義已散逸，收藏的「主體」開放，指向每個前往觀賞的人。<sup>18</sup>但是，在這樣的關係之中，同時存有一個弔詭之處：「觀者」的位置亦是曖昧的。他可能因為受限於作者的言說，而被吸納為展覽的一部分——他的觀看被作者左右，順從作者的意圖，獲得已被預設的感受，或是說服自己相信這樣的感受；在這樣的情況下，觀者成為反射作者意象的「物」。但是觀者也可能跳脫出作者的預設，按照自己的感覺，架構出自主的觀看場域。然即使我們不斷強調觀者本身對作品感知的自主性，有一點是無可否認的，那就是：我們往往先在作者的設定下觀看。故歸結「藝術品—觀者」的關係，是關於「詮釋」的論辯關係。

經由上面兩項分析，第三項「觀者—社會」就很容易理解。觀者亦處在與作者相同的社會現實裡，只是所處的群體可能不同。觀者本身受到社會中主流意識

---

受到作者意圖所影響。最常見的就是，展覽有作者預設的「主題」，展場必定放有作者的創作自述。「人間失格」展覽簡介上就這麼寫著（節錄）：「人的主題一向是袁廣鳴創作的主軸，而「失格」則為本次展覽的重心。「失格」或「掉格」（dropped frame）為剪接的術語。影像剪接的過程中，首先需要從攝影機擷取影像至電腦中，在這過程中若電腦效能不好或硬碟轉速不夠快就會產生「掉格」的現象，若每秒 30 個畫面（frame）的影像掉了好幾格（畫面），而這「掉格」現象會使影片的播放有延遲、停頓及不順暢的現象。「失格」除了「失去資格」之意外，另有從上述的技術層面上：「並未對原始的資料進行完整的再現」。在這次的個展裏，袁廣鳴做了非常大的嘗試及改變，即將首次展出數位攝影作品，一反過去影像的強烈風格，以過去未見的最低限形式呈現手法，在目前大量快速影像的環境中令觀眾自我檢視對日常生活感知的靈敏度。」作者雖然隱藏至作品之中，成為客體的一部份，但仍對觀者具有暗示性的影響。

<sup>18</sup>布希亞指出，「所有被擁有的物品都參與同樣的抽象化過程，而且因為它們都只指向主體，也就成為相互指涉。於是它們便形成了一個系統，而主體便透過這系統，來重塑一個全屬私人的整體。」（《物體系》，頁 95-96。）就這樣的意義而言，「人間失格」的作品，皆是作者自其創作意識中生發而出的作品，它們互相指涉而產生關聯，袁廣鳴透過這樣的系統，形塑出一個屬於他個人創作意識的場域。然而，在展覽中，由於觀者的介入，作品對於觀者來說，成為另一個可能投射出觀者慾望之形象的物（載體），因此，袁廣鳴本身的創作意識（即原本操控作品系列，是作品所指向與投射的慾望形象）則內化為作品所具有的氣質（即作品給予觀者的感覺，作品所散發出來的氛圍）；而這個收藏體系的主體轉而指向觀者。

形態所影響，另外，觀者所處的那個群體，必然具有某種意識形態。此兩者也是影響觀者判讀藝術作品的元素。

將三者的關係綜合來看，我們發現在這交互作用的場域裡，藝術品與觀者同樣受到社會意識形態的影響，但他們似乎也都持有他種意識形態。對藝術品而言，表現的是經過創作者意識形態轉化了的社會現實。對觀者來說，他因為自己所處的群體，也擁有某種意識形態。然而，藝術家創作，或是觀者看作品，是否能夠意識到這樣的差異？或者他們僅是做為社會所擺弄的棋子？如果是後者，那麼這些看似發出各種不同聲音的意見，可能只是面貌不同，但是本質類似。

本文援引法蘭克福學派的阿多諾的論點，認為藝術做為社會精神勞動產物，本身即是個社會事實；然而藝術的社會性，並不僅只因為它取材於現實，或它產生的方式、形態與社會的關聯；而主要是體現在藝術的反社會特質。

學者陳瑞文對於阿多諾所指出的藝術自主性歸納如下：

優異的作品所構築的自治世界，除了紀錄個體與現實社會之經驗外，同時也體現了個體對社會的觀感。

再者，藝術的參與社會，關鍵不在於直接告知或單純的傳閱，而是以某種中介方式抵制社會。當中，藝術回應社會變遷，批判過往慣例、僵化教條和美學觀，而獲得活力。藝術激進的啟蒙特性，源於解構舊有藝術觀，以及犀利的社會否定。這整個擺脫束縛的過程，在藝術詮釋未替它加冕之前，是一種隱喻的存在。優異的藝術作品，即使僅存在特定時空，其對於自由的追求可與當時社會對質；對質時所迸現的火花，即是作品歷史價值之依據。<sup>19</sup>

故我們可以了解，藝術雖是對於當下現實的一種體現，然而它所體現的卻已不是真正的現實，而是經過了創作者個人的詮釋後的現實。它本身以間接的方式對社會進行批判，而非直接式的訊息遞送。藝術的自主性，存在藝術自律的形式當中，當我們欲探究藝術與社會的牽連，或其中具有的社會意義，並非由社會角度的思考而來；而必須由藝術角度對藝術與社會的關係進行解讀來獲得。<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>陳瑞文，啟蒙與救贖—阿多諾現代藝術體制，藝術觀點(台南)，14期(2002.4)，頁78-79。

<sup>20</sup>阿多諾認為：「藝術的社會牽連或社會暗示，是由藝術角度詮釋它與社會之關係而獲得，而非由社會角度說明藝術內容。」(轉引自陳瑞文，工具理性與實驗理性：阿多諾(T.W.Adorno)美學綱領，藝術觀點(台南)，4期(1999.10)，頁84。原文出處：T.W.Adorno, Theorie esthetique, Trad. Par M. Jimenez, Paris, Ed. Klincksieck, 1989, p.296.)

## 第二節 展覽體系的構成

以上述的關係結構為基礎，筆者認為藝術品與觀者相對於社會，本質上具有主動的地位，而不是被動的被影響而已。社會的影響是必然且無形的，但是在一個自由社會，所謂「意識形態宰制」，絕對不是輕易推給「社會」便能卸責。藝術與觀者必須採取行動，否則即是宰制的共謀者，而非受害者。

藝術的自主性表現在自律的形式中，只有透過觀者詮釋才會開顯，然視覺藝術不同於文學，觀者無法從可見的文字進行解讀，而必定是經由感知藝術語言構成的作品樣貌，作出主觀的詮釋。

本節對「人間失格」展覽的作品作一初步描述，同時引述袁廣鳴的想法，來指出藝術品表面的佈局狀態。以做為觀者詮釋作品之前的基礎認識。

### 一、《城市失格 西門局部》電腦數位投影

走進伊通公園二樓長形空間，安靜無聲，只有白色牆上的影像流動。

這個緩慢移動的無聲影像，由《城市失格—西門町》的各個區塊組成。袁廣鳴在電腦裡將《城市失格—西門町》這張照片切九個部分，分九段，設定好路徑，電腦即按照路徑，從照片的左上方開始，以倒 S 形順序，毫無間斷地播放出各個部分的影像，完整看完這件作品，需要花 5 個小時。袁廣鳴對這件以電腦數位投影的作品有這樣的敘述：

它的感覺很像攝影機，但因為是在軟體中的設定，是幾乎完全無瑕疵的等速表現，所以雖然像攝影機，但那個拿攝影機的人好像不見了，有種詭異的感覺。<sup>21</sup>

數位科技在這件作品中扮演了極重要的角色，除了就現實考量而言，這張西門町俯瞰圖約 400mb 大小，一般電腦開這張圖就要花 40 分鐘，因此沒有很好的設備，無法支援這件作品的完成。數位影像細緻的解析度，大概是一般錄影的三倍，讓我們可以清楚看見畫面上的每個細節，包括看板上的字、商店裡的景象、

---

<sup>21</sup>袁廣鳴這段話頗耐人尋味，「拿攝影機的人好像不見了」，像是原本操縱畫面的人隱身了，將操縱交給某種不知名的事物，或者說根本無人操縱了；影像成為可以恣意的展演的個體。

馬路、人行道上各種痕跡。另一方面，它創造了「一模一樣」的速度與區塊，一種沒有起伏的變化，一種循環的播放過程；它的「平均」，使得觀者沒有可脫逃的縫隙—因為一切的「恰到好處」，才能完成一張西門町俯瞰圖。

「俯瞰」本身具有征服的意味，原本的西門町俯瞰圖經過切割後，每個局部放大的寫真，以極近的距離，加強了觀者征服的滿足感；當觀者看到整張圖的上方片段，會以為自己平視著這些高聳的看板與建築頂端，而俯瞰的效果在播放至地面馬路的片段時，達到最高。「俯瞰」並不是什麼稀奇的經驗，然而這裡製造出來的觀看經驗—不只是站在高處往下望而已，它比較像是乘坐魔毯上下飛翔。

當原本完整的西門町俯瞰圖被局部切割，觀者在尚未意會到所觀看的影像是拼圖一隅時，他可能只單純想要「看完」這件作品。一旦他意會正在進行的影像，是其中一個區塊時，這時，一方面他可能因恍然大悟，而認為他已掌握了這件作品。但也有可能，他就像進行拼圖遊戲一般，會有想要找出這正在移動的影像的「位置」，以及完成「拼圖」的想望。當然，後者這種「全盤掌握」的慾望，並不容易達到—觀者根本無法預知他是否能夠達到：一開始，觀眾介入這個作品時，就無法清楚知道自己究竟從何看起，它並不是電影，沒有放映場次，因此這些順序播放的區塊影像，對觀者來說卻成為隨機的影像，當他在影像的慢速移動中，找出畫面的位置後；卻又受制於播放速度，以及畫面究竟如何切割的方式所影響，仍舊無法全盤掌握。這使得觀者一方面亟欲看見下一個畫面，一方面盤算這些影像播放何時結束，他全然受限於放映本身的邏輯。一直到當他放棄了掌控慾望，交出這個形式上的操弄，他才能真正進入影像的流轉中，直覺地感受。

## 二、《人間失格》動力複合媒材裝置

三樓半封閉空間以黑色帷幕遮起，一張由透明油墨及夜光粉絹印而成的單色影像（取自《城市失格—西門町》），被框架在一個具有如影印機或掃描器功能的動力裝置中。動力裝置的機械是作者刻意裸露的，整個動力機制的活動頻率由晶片控制<sup>22</sup>，當這個動力裝置上的電子日光燈管開始運作，直線光源橫掃畫面，發出不經美化的機械聲響，或有時伴隨著光源的閃爍，經過感應，夜光粉吸光之後，影像立即浮現，然後又緩緩散去，隨著動力裝置的操作，影像反覆不斷地重現、

---

<sup>22</sup>袁廣鳴請朋友用 C 的語言寫，然後燒成晶片，袁廣鳴可以隨時設定變化，一共可以表現出 99 種掃描形式。

消逝，如此規律地循環著。

袁廣鳴說：

我故意讓它產生像是掃描的效果，因為掃描對我來說有點像是“check”，檢驗這個過去的記憶，或是檢驗一個夢，一個奇怪的東西。當它發亮，就是一種照明，我們需要照明，就是為了看得更清楚。<sup>23</sup>

動力裝置的移動好像相機中的捲片器，移動時有拉動底片到下一張的感覺。而燈管的照明，使整張圖的某些地方特別亮，在暗與亮的強烈對比之中，讓人興起「失格」的深刻感受。而整個亮起來，然後再緩緩散去，則帶來一種緩慢、似乎凝止的時間，但事實上這個城市影像卻是無時無刻都在變化。光線「掃描」的頻率，形成了這件作品同一影像的多種表情。

在光影出現、隱沒之間，觀眾能捕捉到的是浮光掠影似的記憶影像，我們可以說，是動力裝置賦予影像某種「運動感」，這個動力機制的活動頻率是固定的，決定觀者看到影像的時間，為了捉住這影像出現的時間，觀眾必須更為專注，但影像浮現時，那如鬼火熒熒般的綠色影像，卻無法讓人們看清楚細節，猶如我們面對記憶，不論印象多麼鮮明，總有遺漏或模糊之處；我們不斷召喚影像(記憶)，欲想起其中的細微之處，一再的努力，一再的徒然。

### 三、《城市失格—西門町》、《城市失格-忠孝東路》數位攝影作品

這兩件是袁廣鳴分別在台北鬧區定點拍攝的俯瞰圖，經過前後兩個月期間用兩個星期的工作天，拍攝下近 300 多張的底片，再經由電腦合成為繁榮的無人城市景象。

袁廣鳴說：

無人城市的照片，在法國早期攝影就出現過，但那些照片大多是清晨、雪景，而且因為器材的限制，那都是當下，by chance 拍得的，要等待機會。但現在用數位，可以做很多處理。我覺得我很潔癖，一個人、車都不能有。花了兩個月，後來我發現這跟攝影一點關係都沒有了，因

---

<sup>23</sup>從袁廣鳴的敘述中，我們可知道他對於作品所欲傳達的訊息，有其明顯的創作企圖。

為這裡面大概放了七、八十張小照片進去，我拍一堆照片回來，開始編輯，但發現有缺要補拍的時候，可能這次去，那裡的車還在，又要找別的時間，等到沒車的時候。另外，這個地方變化非常大，拍到後來，連麥當勞的招牌都拆了，所以每次去拍時，當地都有不一樣的改變，感覺很有趣。顏色的部分就在電腦上做調整，調到正確的顏色。其實我在編輯的時候，感覺很像在處理 video，好像在剪接，或是面對一張畫布，不斷地畫了兩個月。

這個影像是用三百多張照片拼起來的，但是我唯一原則就是絕對不用畫筆去畫，我絕對不虛擬，我都要用原本 source，我只做大小、扭曲、顏色，亮度等的編輯。

於是，在《城市失格—西門町》裡，我們看到沒有車水馬龍的寬闊馬路，安全島上空蕩的候車亭，人行道清晰可辨的磚塊色澤。商店的門開了，服飾店擺出一款款新裝衣架。遠處有起重機停留在大廈頂樓運作著，建築物彼此緊緊挨著彼此，聳立的大幅全彩廣告顯得特別清晰。如此一個繁華城市，在晴朗的白日卻呈現極為安靜的氣息，因為看不見一個人，也看不見一輛車。同樣，在《城市失格—忠孝東路》，那一頭的綠燈亮了，然而馬路上無人車經過，服飾店裡的軌道燈打在模特兒的新裝上，兀自流行，無人觀看。

#### 四、表面的佈局

當「人間失格」展覽在 2001 年 12 月 8 日開幕，袁廣鳴即陷入了同時是個拍攝者與被拍攝的對象物。拍攝者是按快門的人，指向袁廣鳴作為「作者」的身分；而被拍攝的對象物，表面上是個無人城市，實際上指向袁廣鳴的「創作意識」，這四件具體的「藝術品」則是創作意識的載體。

「藝術品」成為觀念的載體，被賦予某種目的性，意味著其中存在某種觀看倫理——它期待被解讀、被觀看，然而「看」的方式，必然以作者的設定為基調。觀眾進入這個展覽場域的同時，已被賦予某種觀看的「暗示」。<sup>24</sup>

科技媒材的運用，在形式上對觀者進行第一類接觸的誘惑，是同一個影像內容的三種表現。有人可能看一眼，發現這是一樣的東西，覺得無趣就走了——他只

---

<sup>24</sup>給予觀者「暗示」的，可能包括展場的 DM，介紹，甚至是作品標題、或作者現身導覽等。所謂「暗示」意指他人透露了某些訊息給予觀者(這些訊息可能是明示性的說明或不經意的話語)，使得觀者面對作品時，腦中可能已有某些既定的印象與思考方向。



是看過了一個展覽。有人從相同中找到關於系列的重複興味。這種展覽系列的呈現不同於那種「主題一致，內容各異」的展覽，因為它的內容主體只有一個，誘發了人們對於收藏的愛好，因為它帶來的反應，就像是具有編號的大同寶寶，每一個都長得一樣，但是因為細微的編號差別，讓人們想要全部擁有。

然後是「看完」作品所需的時間，除了平面作品，電腦數位投影與複合媒體裝置都有一個影像輪迴的規律。同樣的，問題又來了，這個觀看的物理性時間，只是個形式機制？還是進入整個作品氛圍不可或缺的因素？關鍵點是在二樓的電腦數位投影，因為它牽涉到的觀看歷程很長，影像進行又慢，而且又安靜。處在想「看完」焦慮中的觀者，不是在不到一分鐘的時間不耐離去，就是不斷等著播放的結束——這只是延長了觀看的時間，對感知的獲得卻沒有真正的助益。

表面的佈局，意圖引起觀者的興趣，袁廣鳴以「無人城市」鋪展的一場騙局，藝術品作為收藏「物」與內容攬纏，觀者在其中紛紛建立自我的詮釋氛圍。在此，作者首先提供了觀者一個方便：他所選擇的城市景觀。「西門町」與「忠孝東路」都是台北著名的地區，事實上這個城市形象本身就是多話的，西門町既是文化與次文化混雜之處，偌大的馬路，也顯露出交通的繁忙，而無人的大十字路口，像是方向與方向的交會與分歧點。如果布希亞所說的：「收藏者是因為覺得在不受它所控制的社會論述中，他的自我遭到異化且揮發無蹤，因此他才要重組一個對他來說是透明的論述」<sup>25</sup>而這個為了滿足觀者（收藏者）的慾望的藝術品（收藏品），提供了許多可以由個人經驗中建構而來的「詮釋」（論述）。觀者不大會因全然的看不懂，或無進入作品的著力點，而感到挫折，進而放棄論述的建立——即對展覽失望，不看、走開。

---

<sup>25</sup>參見 Jean Baudrillard,《物體系》，林志明譯，頁 119。

### 第三節 從「影像」認識世界的進程

由第二節的敘述，我們已對袁廣鳴「人間失格」作品中藝術語言的運用有了大致的了解。稍微細心的觀者必然很快觀察到，「人間失格」作品的基調，是由機械複製影像：數位攝影相紙輸出的影像、數位攝影影像經電腦投影而成的影像、數位攝影影像經油墨絹印而來的影像所構成的。根據前文指出，藝術是意識形態的產物，在本節，筆者著眼於機械複製影像在這特定社會中的意義，也就是說，隨著「複製」技術的出現，「機械複製的影像」如何為我們重塑一個新的世界圖像，我們何以從原先僅藉由「影像」作為認識世界的「外在」，轉變為藉由影像中的「形象」，建構起世界的「內涵」。<sup>26</sup>

#### 一、蒙太奇式的現實

如果從紀錄影像的工具發展史切入，隨著影像複製技術的快速發展，帶來另一種對世界的認識方法。遠在文藝復興時代即有「暗室」的觀念，這時的「暗室」就好比當今照相機一樣，只是它不具有影像保存的功能；藉由針孔成像的原理，幫助畫家進行更為精確的描繪與控制圖像空間。至 19 世紀後，工業革命則帶來保存影像的顯影與定影化學配方，「攝影」創生。19 世紀發明攝影的涅普斯( Joseph Nicéphone Niépce, 1765-1833 ) 和達蓋爾( Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851 )，達到紀錄與保存自然景象的目的。<sup>27</sup>1895 年，首架電影放映機的出現，標記著影像複製技術的進步，帶來影像世界的新視野。而複製性影像的大量傳播，是在 1939 年，美國 RCA 公司於紐約博覽會展示首架電視機之後。在台灣，第一台電視在 1961 年引進，歷經經濟起飛與產業轉型，當今，台灣已毫無疑問的進入資訊社會，對人們來說，享受數位科技所帶來的同時具有攝影、錄影與電視功能所帶來的便利性，顯得理所當然。

---

<sup>26</sup>本文中出現的「現實」( reality )「影像」( visual image )「形象」( image )的意義如下：「現實」( reality )指的是可知可感的世界；「影像」( visual image )指由機械複製的形體，表現為我們可見的廣告圖像、照片等等。「形象」( image )則是對「影像」實體而言，出自實體，而不為其所限定，乃是一種經由心中的轉化而成的印象。

<sup>27</sup>涅普斯和達蓋爾他們「忠實」的「複現」自然景象，但是對他們來說，「複現」所具有的「紀錄」與「保存」的意義大於「複製」性，當時兩人所發明出來的，都是不能複製的正片硬版。攝影的複製性，要等到塔伯( William Henry Fox Talbot 1800-1877 )的珂羅版( Calotype )研究成功

1843年，攝影術發明不久，費爾巴哈（Ludwig Adreas Feuerbach）指出「我們這個時代」是「喜愛『圖象』（image）甚於『真實事物』（thing），喜愛『複製』甚於『原創』，喜愛『再現』（representation）甚於『現實』，喜愛『外貌』（appearance）甚於『存在』（being）」<sup>28</sup>費爾巴哈將「原作」與「複製」之間的關係，視為「現實」與「影像」的靜態定義。他將「現實」與「影像」的關係喻為一種互補作用，因此「現實」變動時，「影像」隨之變動，反之亦然。而人們對於兩者的喜愛程度，是對於「『什麼是真』的概念被逐步複雜化或弱化的方式」的回應。<sup>29</sup>

費爾巴哈所處的時代，複製技術才剛剛起步；20世紀後期，布希亞的擬像論述，則是強化「影像」與「真實」之間的權力置換的言說。他指出：「擬像（simulation）不再是對一個領域的模擬、對一個指涉性存有（referential being）的模擬，或是對一種本質的模擬。它不需要原物或實體，而是以模型來產生真實：一種超真實（hyperreal）。……如今而後，一切日常習見的真实——政治、社會、歷史、經濟——都結合了超真實主義的擬像向度。」<sup>30</sup>擬仿物本身，成為真實的存在。

不可諱言，由工業科技帶來了生活形態的轉變，如今我們認為的「現實」，是由各種「影像」拼貼而成的，我們活在一個蒙太奇式的現實裡。

## 二、形象 影像中的鬼影

影像複製技術的快速發展，帶來另一種對世界的認識方法。那麼藝術界又是如何看待這些機械複製影像？

在波特萊爾（Charles Baudelaire）1859年所寫的《現代觀眾與攝影》<sup>31</sup>，他一方面表現對於攝影的負面態度，即攝影成為工業文明破壞圖像空間和想像空間的尖兵；另一方面，卻不可避免地從字裡行間流露出他對攝影的畏懼，波特萊爾所擔心的不只是攝影對想像空間的侵略，同時，是他深知攝影及其生產出來的影像將具有強大的想像（imaginaire）能力，它們能建構出另個「場景」空間——無

---

之後，才開發出正負片的印製程序。（參見陳傳興，《憂鬱文件》，台北：雄獅圖書，1993，頁168。）

<sup>28</sup>轉引自 Susan Sontag 著，《論攝影》，黃翰荻譯，台北：唐山出版社，1997（原版1977），頁201。

<sup>29</sup>同前註，頁208-209。

<sup>30</sup>轉引自 Steven Best & Douglas Kellner 著，邁向後現代性的布希亞，馬彥彬譯，文出《後現代理論：批判的質疑》，台北：巨流圖書，1994（原版：1991）頁150。

<sup>31</sup>Charles Baudelaire “Le Public Moderne et la Photographie,” *Curiosities Esthetiques*, Salon 1859, ed. Gamier Freses, 1962, Paris.

意識—讓「另種」真理流瀉出來。<sup>32</sup>而羅斯金在至 1850 年代中，極力擁護攝影那精確的複製性；到 19 世紀晚期則轉而貶斥之，認為攝影的機械性質妨礙了人們與自然的接觸，破壞了自然原本賦予人們的感受。

從波特萊爾與羅斯金對攝影的觀點，陳傳興歸結出：19 世紀的攝影觀，從批評家與藝術理論家的論述來看，是兩造矛盾的觀點糾葛，他們一方面希望攝影能夠捕捉肉眼所無法掌握的細微之處；另一方面，又期望將攝影侷限於「觀望」領域，而不使之落入「詮釋」、「想像」世界。

20 世紀中期以後，大眾傳媒的快速發展，帶出前所未見的「影像消費」時代，攝影影像的擴散與滲透便是其現象之一。隨著科技的發展，攝影由原本隱藏、滲透繼而侵略傳統圖像世界，接著更擴大引申出「再現」、「模仿」等後設問題。

陳傳興指出，自 1950 年代後，攝影影像迅速在我們的傳統圖像世界中的擴展，然而在 1960 年以前，關於攝影理論的著述幾乎都是經驗談，並未與快速發展的攝影影像成正比成長。<sup>33</sup>1960 年代結構主義興起，羅蘭·巴特運用符號學理論開創出一套「閱讀」照片的策略。<sup>34</sup>在巴特早期論述攝影的文章 攝影訊息 (Le message photographique, 1961) 中，他指出：由訊息與符碼的關係來看，攝影的特質是因為類比性(L'analogie)的忠實複製而造成「無符碼之訊息」(message sans code)的本質性結果；因此，攝影影像的生產意義過程，是以直意(dénotation)為基礎，而內意、衍生意(connotation)只不過是次要附屬於基礎的。

而到了 1964 年的 影像之修辭學 (Rhétorique de l'image, 1964)，巴特的焦點轉向，「直意」不再是意義生產模式的核心，此時他了解攝影本身的材質表現，並不會因為類比性的忠實複製而完全透明化，意即：即使一張平淡無奇的照片，或意向清晰的廣告照片裡，攝影的意具(signifiant)仍帶有某種程度的不透明性

---

<sup>32</sup>參見陳傳興，《憂鬱文件》，頁 171。

<sup>33</sup>陳傳興認為 1960 年代以前，關於攝影理論的著述幾可說全都是經驗論談，創作者、攝影家歸結其創作經驗，以成為個人理念、信條；甚或有人想將個人理念推為一般性的美學原則。這些論述往往流於支離破碎或片面不全(《憂鬱文件》，頁 165)。雖然他也提到，班雅明(Walter Benjamin 1892-1940)在 1931 年的 攝影小史 與 1936 年的 機械複製時代的藝術作品 兩篇攝影美學著作，是完成於 1960 年以前，並成為日後所廣為討論的兩篇重要論述，同時具有里程碑的地位。但他認為這兩篇文章，承繼了波特萊爾的美學精神，而又融合了法蘭克福學派之社會批判理論，以及班雅明個人的猶太神秘主義；這幾個錯綜複雜又彼此對立的論述體系，造就出這兩篇文章的繽紛色彩，而讓日後各種學派從中各取所需或斷章取義的各說各話。(《憂鬱文件》，頁 173。)

<sup>34</sup>對於巴特而言，其在 1960 年代運用符號學來衍生一套「閱讀」照片的方法，這樣的企圖，主要是著眼於對符號學的應用，而「照片」只是一個中介物。然而，這個原本僅僅作為分析的「對象物」的照片，後來逐漸滲入巴特主觀意識裡，凝聚在他的不同意識層面，而成為「存在」不可或分割的現象。(參見陳傳興，《憂鬱文件》，頁 166。)

( opacité )。由此不透明性，巴特更發展出「影像是複義性」( l'image est polysémique ) 的說法。<sup>35</sup>

羅蘭·巴特早期的兩篇文章，關心的是影像訊息與意義的解析，指出攝影影像「不透明性」的本質，因而是複義的，這是純就影像本身所傳遞的意義而言。

1977 年，蘇珊·宋妲 ( Susan Sontag ) 《論攝影》( On Photography, 1977 ) 指出「攝影不只是複製『真實』而已，它把它納入一種『再製』過程 ( it recycles it ) 一種現代社會的重要過程。以攝影影像的形式，物以及事件被置入各種新的用途。<sup>36</sup>」宋妲對攝影的討論，是從攝影影像的遍在 ( omnipresence ) 所衍生對一些關於美學與倫理的探究，她將攝影影像置入社會的脈絡裡，此時影像已不是純美學的存在，而具有一種社會性身分。

1980 年，羅蘭·巴特《明室》出版 ( La Chambre Claire, 1980 )。在這本討論攝影的書中，巴特否定了符號學理論在解讀照片上的有效性，轉而向存在現象學的範疇進行對攝影的討論。他所探討的並非已固定的影像，而欲挖掘影像的生成、顯現的過程。對巴特來說，已不再是將影像視為一個外在於觀者的對象物來進行閱讀；相反地，在影像躍顯的當下，觀者被涵納於其中，而成為一個剎時共生的存在。

如果粗分宋妲與巴特的攝影美學，或許我們可以這麼說：宋妲關心「影像」作為一個社會角色的適切性，而巴特則關心影像作為一個純然迎向主體( 觀者 )，與觀者對話的主觀位置，兩者「作用」出來的實驗結果。那麼，借用巴特的術語：我們可以說，宋妲著重討論的是人們對於「知面」詮釋的態度何以形成；而巴特認為影像對人真正有意義的部分，是「刺點」所在之處。

以科技藝術中攝取影像的方式而言，不管是錄影或是攝影 ( 包括全像攝影、數位攝影 )，這類媒體本身皆帶有「紀錄真實」與「呈現形象」的原罪。且看宋妲怎麼形容攝影：

攝影一面教導我們一種新的視覺符碼 ( Visual code )，一面改變並擴大我們對於「什麼是值得我們仔細看的」或是「什麼是我們有權利去觀察的」這類概念。它們是一種「看」的文法，甚至更重要的，是一種「看」的倫理<sup>37</sup>。

---

<sup>35</sup> 參見陳傳興，《憂鬱文件》，頁 174-176。

<sup>36</sup> 引自 Susan Sontag 著《論攝影》，黃翰荻譯，頁 224。

<sup>37</sup> 同前註，頁 1。

攝影如何帶來「看」的倫理？攝影竟然可以教導我們如何去「看」？！箇中原因在於，「影像」這個純由光學的匯聚成形的物體形象，展現在人們面前時，其內容蘊含了某種不為影像實體所限定，而是經由主體的心中轉化而來的「形象」，而這個「形象」通常具有某種企圖與暗示性。<sup>38</sup>

在這裡我們可以得出「現實」、「影像」、「形象」三者的關聯：即「影像」取之於「現實」，而重構出「現實」；「形象」則依附在「影像」上，重構「影像現實」。因此，我們透過對於「影像」中「形象」的詮釋，來認識「現實」。

當我們習慣這樣的認識模式，其中「真」與「假」的界限反而消融了。當今人們對影像真實與否的懷疑態度，僅只是腦中的浮光掠影，現在我們不常問：這是真的還假的？取而代之的是：你覺得它是不是表現了一種……的感覺？面對科技藝術作品表現出的「影像」，與影像內含的「形象」之間的差異，已經是人們觀看這類藝術品時，普遍具有的批評意識。「現實」不再被關心，觀者不想討論「現實」的意義，他們在乎「形象」的演繹。

---

<sup>38</sup>就一張單純的照片而言，我們可以將拍攝者視為「主體」。但如果拍攝者是受人委託而拍攝，則委託者才是主體。一張照片的企圖或暗示性，主要視主體的目的而定。

## 第四節 無人城市的騙局

在藝術品裡，作者總是賦予了它某種形象，留給觀者臆測。但是「形象」往往不只一種面貌，它可以多層次的分布在作品之中。袁廣鳴以機械複製影像做為「人間失格」作品的基調，姑且不論這四件作品本身有著形式外貌的差異，《城市失格—西門町》這張數位影像輸出作品所呈現的「無人城市」，可視為顯而易見的「形象」載體之一。也就是說，在觀眾探究作品的意義時，無人城市是個最直接的對象。

巴特認為他個人對照片的獨特興趣，奠基於「知面」與「刺點」這兩個共存在照片中的元素。「知面」，是根據觀者本身的知識文化背景即能掌握的元素。知面所傳遞的，類似一種標準訊息—如「抗議活動」這樣的訊息，則武裝警察、白布條、雞蛋、激動的人群、拒馬、SNG 車等種種符號都屬之。由知面引導而生的，是一種「普通情感」，一種經由道德政治文化薰陶之下的普同感受。

本文指出，觀者「知面」的詮釋，即是以文化的觀點來體會影像呈現的意義。筆者將文化層面限定為「社會意識形態」操控的文化層面，知面導生的情感，是趨附社會的期望，而非自主性的所在。

本節第一部份，首先對「知面」層次—「無人城市」的形象進行分析，而在第二部分：則指出「無人城市」如何成為一個形象陷阱。

### 一、「知面」的演繹

早期，攝影所能帶給人們的，是一種如魔術般的驚喜，羅蘭·巴特認為，攝影所再現的，無限中僅此一回，它機械化而無意識地重現那再也不能重生的存在。它絕對獨特、偶然至上<sup>39</sup>。然而對現代而言，科技技術的介入，一張照片所能呈現的「當下」或是「偶然」，已未必是一種因為機緣捕捉而來的影像，透過科技的後製，即能稱職地表演影像魔術。閱讀「人間失格」(以下的討論以《城市失格—西門町》數位攝影這個影像作為對象物)，首先，我們知道，《城市失格—西門町》並非一個「當下」的擷取，而是一個多重的後製過程所形成的影像。

巴特認為存在一張照片與人們之間的吸引力，其一是屬於「知面」的層次，

<sup>39</sup>參見 Roland Barthes，《明室》，許綺玲譯，台北：台灣攝影工作室，1997，頁 14。

亦即「延伸面」，也就是針對一張相片，它其中的場景或事物，根據觀者的知識背景即可輕易掌握，但是這種知面上的反應與感動，毋寧是一種「調教」出來的普遍情感，對知面的辨識，即是一種注定迎對作者意圖的過程，然不論同意與否（喜歡或不喜歡），必定可以了解，因為它（知面）所依藉的文化，像是創作者與消費者之間的一項合約。

當我們發現所有的影像都指出了「無人城市」這個具體內容，很自然會走入這個形象裡，而經由作品名稱「失格」的暗示：「失格」除了「失去資格」之意外，另有從上述的技術層面上：「並未對原始的資料進行完整的再現」；<sup>40</sup>更加強我們對於無人城市的興趣——因為這個影像與眾所認定的西門町不符，當然是一種重現的失格。

我們玩味巴特在這裡指出的「知面」，置放在觀者對於無人城市的形象感知時的情況。原本，當人們相信照片影像的真實存在時，這種「調教」而來的情感，還具有某種「罕見」（因為偶然所拍得的影像）的吸引力，它可能傳達了某種特殊意義（某種攝影的用途），注入觀者的知面。然而當人們自然地將之以「形象」看待（經過後製，包含某種企圖的影像），越過了真實的可能，則知面的效應位移到另一個層次，產生類似如下的反應：

甲：「將西門町拼貼成無人城市，是對現實的諷刺。」

乙：「袁廣鳴這件表現無人城市的數位攝影作品，讓我感受到虛無的空間感。」

表面上觀者迎對的是作者企圖，實際上觀者所做的揣測，是屬於作品中社會現實的部分，觀者迎對的是社會。

宋妲認為：「攝影是將被拍攝的東西據為己有，它意味著將一個人置入『與世界的某種關係』，這種關係令人覺得像是獲得一種知識——因而也像握有某種力量。<sup>41</sup>」

袁廣鳴將影像置入作品的時候，同時將這種佔有的權力釋放給所有的觀看者。然而這是個「有條件」的釋放，觀者被賦予某種形象暗示：「無人城市」這個符碼像個巨大的標籤，任由觀者書寫其意義。讓我們做個分析，觀者對「無人

---

<sup>40</sup>引自伊通公園「人間失格」展覽簡介。

<sup>41</sup>引自 Susan Sontag 著，《論攝影》，黃翰荻譯，頁 2。



城市」形象的知面的演繹可能有幾個切入點：

- 第一、 觀者著眼於他們所認識的西門町（或忠孝東路）的印象。
- 第二、 觀者著眼於「城市」的形象。
- 第三、 觀者將城市的形象，擴展到整個人類生存的空間。

## 二、自我設限的騙局

我們不妨由以下這兩篇「人間失格」的展覽評論，抽繹其中對作品的解讀來作為筆者之外的觀者看法。

在鄭慧華 數位時代裡的煉金術 一文中一開始即寫道：

「這樣一個無人之境，短暫的時間和空間似乎也不再有意義。而台北人心目中原本鬧熱之境的印象，在空虛中更真切地召喚了什麼。或許，越是擁擠和躁亂，我們越感到孤寂。」<sup>42</sup>

她認為袁廣鳴作品中「準確地呈現了一種潛藏的心理狀態，而這個心理狀態引起了觀者的共感——在一個人多又熱鬧的地方，卻又孤獨得像無人似的。」<sup>43</sup>

鄭慧華著眼於西門町這個「城市」本身擁擠熱鬧的印象，被袁廣鳴以數位剪接成為無人之境，兩種情況對比，投射出一種現代人孤寂的心理。雖然她還提到了袁廣鳴從以往作品中「試圖表現存在的情境」，而這次則是「就是存在情境的自身」，因此表層的孤寂情狀之外，還蘊藏了其他的內涵，卻沒有進一步說明。<sup>44</sup>

周郁齡 袁廣鳴的「人間失格」- 不完整的烏托邦 一文，指出袁廣鳴「正是以擬像創造無人之境的城市，重新賦予失序城市極簡秩序，藉影像的超度現實（hyperreal）創造失格烏托邦」，作者認為失格的「無人城市」，反而是一種人們心裡企求的不完整的烏托邦之呈現，而這是體現在影像失控的現實中所引起的期待。

這兩種論點本身都有其道理，但是我們同時要提出的是，這樣的解讀似乎都過於「對號入座」。將「無人城市」的形象指向城市作為「生存空間」的意義；

---

<sup>42</sup>引自鄭慧華，數位時代裡的煉金術：袁廣鳴個展「人間失格」，典藏藝術(台北)，113期(2002.02)，頁114。

<sup>43</sup>同前註，頁115。

<sup>44</sup>筆者認為，鄭慧華在文章中對於「人間失格」做了細膩的敘述與解讀，然而在表層孤寂內涵之外的，文中隱約提到的關於「存在」的問題，卻蜻蜓點水般略過，使得作品意義似乎杵在某種定點，延伸思考的力量被中斷。

或是將城市視為擬像氾濫之處，其實就是指出現狀而已。

讓我們更進一步討論。

「城市」在字典裡的解釋，是「街道繁榮，人口集中，具有固定範圍及設施的區域」<sup>45</sup>由這句話我們可以歸納出作為一個「城市」的條件：城市中心是社會活動交流頻繁之處，城市其實就是一個世界具體而微的呈現。城市是個具象的生存環境；同時是文明集結之處。因此，與城市直接交流的對象，必定是「人」。

傳說中，亞特蘭提斯是個文明高度發展的城市，然因觸怒天神，而在一夕之間沉入海底。假想我們找到了這個沉沒的城市，我們將發現，其中所有生物都消失、死亡，剩下的是人造的實物景觀。

袁廣鳴這個無人城市，就像是個凝固在空氣中的亞特蘭提斯。

但是現在我們看到的它，卻與我們原有的印象不同——西門町怎麼可能沒有人、沒有車？這的確是一種「不完整」的呈現。它的擁擠熱鬧或喧囂的元素，被抽離了。這個實際取之於生活的影像，影像本身已經可以產生太多的解讀。它是西門町、忠孝東路；它是繁華、充滿商機的所在；它是龍蛇雜處，文化與次文化混生的場所；它是有著六線道與八線道交會十字路口、建築物高度各異、商標海報處處、還有多種類型路燈的地點；它是個晴朗的好天，溫和的靛藍與空曠馬路的瀝青交織為自然與人為靜謐的共存……。在我們觀看的同時，腦海裡可能不斷翻轉我們對它的記憶。但是，我們是否要執著在對這個「特定」實體影像的解讀呢？

「失格」是展覽的重點所在，「失去資格」或「未對原始資料進行完整的再現」給了「失格」簡單的定義。但是，值得玩味的是，「主體」是什麼？是「什麼」失去資格？原始資料指的又是「什麼」？

「無人城市」是展覽中直接衝擊觀者視線的影像，同時是最具嫌疑的「主體」對象。「無人城市」所營造出來的效果，可能讓我們從城市的擁擠中脫離，在靜謐的烏托邦裡找到一絲喘息；或者，它披露了一種普遍存在城市人與人之間的疏離、孤寂感，而這正是我們普遍具有的生活焦慮；還是其他……。簡單的說，它所喚起的共鳴，似乎正是我們現實中渴望被救贖的；所以當我們從中獲得這種心有戚戚焉的默契，我們就滿足了。我們不再孤單、沮喪，至少作者與我們同在。但是它卻是個陷阱，當我們不斷執著在「無人城市」這個特定影像的探討時，反

---

<sup>45</sup>引自周何主編，《國語活用辭典》，台北：五南圖書出版，1992年2版，頁401。

而將我們侷限在冰山一角的僵局裡。

這就像宗教的功能。宗教本身明確表達對真實悲慘世界的抗議，人們在其中獲得認同；同時，宗教又提供了一個「天堂」，人們得以將自身的理想世界投射在其中，而產生幻覺般的快樂，此時，人在現實世界所遭遇的悲慘就在這種快樂中被抹除。但是，真實快樂的建立反而被阻礙了。

這正是社會所期待的，藝術提供一個現實的解套，藝術品展現的對號入座式的批判，正好做為主流意識形態方便宰制的藉口。

## 第五節 「時間」之為刺點

巴特在《明室》中所提出的「刺點」，即是打破、騷擾知面，而為一張照片標出了抑揚頓挫。他認為刺點是一張相片觸及觀者內心深層的元素。刺點通常是相片中的局部、細節；它如同引爆器，能突然地激起觀者特殊情愫；刺點的另一個擴展力，則是當這個「細節」同時卻似是而非地佈滿整張相片時。

「知面」是一種經由調教而得來的感受，它是一種文化符號的解讀，較為理性、冷靜；當然，對知面具有強大影響力的即是社會意識形態。而「刺點」屬於個人的覺知，它因人而異，唯一的共通是它打破知面，作品的自主性存於其自律的形式，但卻是透過觀者詮釋而彰顯；因而刺點可說是作品自主性的載體，其中激發的感受，可視為作品「反社會」批判性質的顯露——因為它讓觀者脫去知面的侷限。<sup>46</sup>

誠然，巴特感興趣的刺點，應是照片中不具意圖的細節；而袁廣鳴的「人間失格」中的種種影像，是經過刻意剪接而成的數位攝影影像，但這並不影響其中刺點的躍現。這一方面是因為，在數位時代，影像剪接並非特殊之處，而是普遍可見的手法。另一方面，在於袁廣鳴所剪接而成的是一幅現實中的城市景象。因而，這張照片明顯的「刻意」，在於它是透過剪接而營造出來的「無人城市」。躲藏在因剪接而帶來的異樣感受；並非表面「無人城市」的景觀；而是藏匿其中的「失格」效果。

而相較於巴特面對的是靜止的照片，袁廣鳴的「人間失格」作品還包含了流動的影像。筆者在此將「刺點」視為替作品標出抑揚頓挫之處，並不將它侷限在巴特原先設定的情境中。

本節的主題：「時間」之為刺點，「時間」在此有雙重的意義。一方面，意指作品中刺點的所在之處，是「時間」的表現；即作品中的「失格」。另一個意義，「時間之為刺點」，是攝影普遍存在的特徵，即「此曾在」的特質。

### 一、失格的遍在

首先，我們單就作品所表現出來的「失格」效果，作概略描述。

---

<sup>46</sup> 對本文而言，刺點何在，是筆者個人的主觀認定。

「失格」意指未對原貌的正確呈現，在這個展覽裡，充滿了關於「失格」的暗示。在兩件數位攝影作品裡，經過數位剪接之後，所有現實可見的人、車，任何活動的物體都不見了，剪接過程中，被消去的物件，除了人車之外，還有重複的部分；景物顏色的明度亮度也都經過改變調整。對於每一張作為影像來源的原始照片而言，它們已被分屍解體，彼時的「當下」不再完整，無數個細碎的「當下」交融，成為最後觀者所看見的影像，意味著我們面對的是一個經過多次「失格」之後的現實。在二樓等速播放的電腦數位投影，作者將一幅西門町照片等分切割，每一個區塊播放的同時，其他區塊是人們看不見的，這是一種「當下呈現」的失格狀態；同時，照片經過切割之後，造成觀者視點、以及對局部格放後感官上的變化。三樓的複合媒材裝置，作者以影像的明滅，單色的處理，似乎宣告一種城市的記憶影像，明滅之際，是關於「記憶」的失格。

這些影像語言呈現在我們面前，要找到其「失格」之處，其實是件很容易的事情。因為我們只要注意什麼東西「不見了」，就會發現失格的遍在。如果我們將這個「不見了」的事實抽象化，那麼我們可以說，不見了的是其中的「時間」。綜觀由數個作品中對「時間」不同面向的陳述：數位攝影、相紙輸出的平面影像，代表的是嘎然停止的幾分幾秒；電腦數位投影播放流動的時間之河；複合媒材裝置則營造不斷復現的曾經。以「時間」作為影像的向度，是另一個系列發展，同時扣合「失格」的意義。

正因為如此，我們再度確認，我們在「人間失格」中看到那個實體的影像「是什麼」並不是重點所在。它只是一個關於「存在」的仲介者。

在《城市失格—西門町》裡，畫面的三分之二是城市景觀，另外三分之一則是自然。被抽離，未被呈現的是人、車—所有會「移動」的事物。我們再回想袁廣鳴處理這個影像的過程：這是用 300 多張照片拼起來，裡面放有 70 多張完整的小照片，整個處理過程都以真實相片拼貼，只有色澤的調整，沒有畫筆的添加。也就是說，在這張名之為「失格」，未對事實完整呈現的城市影像，作者並不是以「減法」的方式進行，而是用「加法」，將一塊塊零星影像放入其中，「人」、「車」不是被抹去的，而是他們原本就「不在」那裡。<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup>在此筆者的敘述，是針對一個原始的西門町而言，它的確有可能原來就是空蕩無人的城市，因此在畫面上看不到的車或人，不是被抹去，而是原本就不在場；因此作者由他所拍攝的 300 多張照片中，選出他所需要的部分，放入畫面，這是一種添加的方式；而非將人、車減去。如果我們從另一個角度來看，因為這是拼貼而來的畫面，作者是將畫面上人車除去，使露出被人車掩蓋的城市景觀；那麼當然我們也可以說，這是一種消去(減法)。

因此，我們可從中推衍得出，這些「移動」的「不在場」，與其說是單單針對「城市」這個範圍的「不在」，不如說是針對「人間」，甚至更擴大為「宇宙」的一種「不在」。「人間」泛指人的生存領域，重複出現的「無人城市」只是作為「人間」的一個象徵物。如果「城市」這個意念是次要的，那麼我們對「城市」這個形象的多重演繹，就很像是閉門造車而自得其樂。<sup>48</sup>

袁廣鳴這張影像，其實是先以實體的「不在」，來讓我們發現「時間」的「此曾在」。這種類比是很有趣的，原本，人們對於實體的存在，並不會有意識，因為自我們一出生，可見的實體就「已經」在那裡了，我們從未想過，它們的「在」是一種奇蹟。相反的，物理性抽象的時間提供了我們一種「可見的」存在，我們從鐘錶、日升日落、年歲增長感受到它的不再復返。人們對「存在」的焦慮，主要不是因為「空間」的變異所致；而是因為「時間」的流逝。因為「空間」的變異是一種存在的必然，這個變異，可能是眼看高樓平地起，村落變為都市；或也可能是從澎湖到台北到巴黎到羅馬。而「時間」呢？時間的流動同樣也是存在的必然，但是它依附在人身上，是一種由出生到死亡的過程。它是一個人存在的「長度」，它不斷往前，終點就是「死亡」，因此我們也可說，對於「存在」的焦慮其實是一種對於「死亡」的焦慮——一個我們無法與之對抗的焦慮。只是，當我們要深刻體會到時間流動的空隙時，我們必須要借助這空間實體的變化，才能感受。

這種對於時間的焦慮感（同時就是對「存在」的焦慮），實際上與工業發展有著密切的聯繫。18世紀以前，人們崇拜的是「過去」的歷史，所有的典範都已在過去的世代中出現，「傳統」為我們建立起典範以供後人依循。後人所要做的，即是達到過去建立起的標準，因此，人們的希望不在未來，而存在過去。

在這種情況下，「時間」之於人的存在，如同一個永恆的相對。以中國為例，古老的農業社會，日出而作，日落而息。四時依序，安土重遷。子承父業，代代相傳，當一個人出生時，永遠就有一個「範本」在眼前。因此人們毋須擔憂「時間」流逝而帶來的不確定感，因為人們遵循一種三十而立、四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而隨心所欲不逾矩的規律。人的一生是在有計畫的、已知的情況下行走著。

這樣的情況持續了很長一段時間，直到工業文明取代了原有的生活型態。工業革命之後，人們看待歷史的方式改變，「進步觀」的想法，使得人們不再向過

---

<sup>48</sup>當然，這也是作品欣賞的一個面向，但是這種對形象的直接湊合，往往讓我們失去對作品更深的探究的機會。

去借鏡，而將目標放在無限的未來。「傳統」不再是可靠的標準，「創新」才能帶來更美好的生活。隨著科技的急遽發展，人類的世界日新月異，未來不再是明確可掌握的，而是充滿未知，沒有所謂的「最好」，只有「好還要更好」。這說明了人們對於「新」、「進步」的渴望；而這個渴望同時伴隨著需持續追趕的壓力。

如此一來，人與時間的關係就成為一種競賽，我們必須在有限的生命裡，達到「最完美」的境界。典範不斷被推翻重建，回頭看已經無路，我們必須不斷向前追趕，由此衍生了現代人獨有的焦慮感。因此，當人們自無人城市中看見所處空間的孤寂時，他並未意識到，這種焦慮的產生是因為時間觀的轉變，是人們對於「時間」的焦慮與無法逃避，這種「失格」的存在，是人的一生必須面對的課題。處在作品表層影像之外的，正是這種發出異議的種種失格表現。因而，表面上，是後資本主義社會下，科技高度發展產生的城市疏離感，實際上，關於「存在」的問題，並不是換一個「比較好」的空間，或是走到鄉村，出國旅遊就能夠解決（但是，權力者會巧妙運用這個缺失，進行其他的鼓吹，比如制定嚴格的交通懲處、都市計畫的推行、淨化人心的課程）。

## 二、此曾在

巴特將「時間」視為一個沒有形，只有強度的刺點。而時間之為刺點，在許多時事攝影中並不明顯，卻在歷史攝影中鮮活著，因為它帶著一種：這已死去，這將死去的覆滅感。<sup>49</sup>

「此曾在」是傳統攝影作品的必然特徵之一。但是在《城市失格—西門町》數位攝影作品裡，則有多重的意義。這張無人城市的照片，是由多個「此曾在」所拼貼而成的。正是因為它的費時，它的原始資料是 300 多張照片，因此，這個影像就存有了許多可見與不可見的「此曾在」。而這些「此曾在」以不同的比例存在這張影像之中。比較特殊的是，作品中「自然」景象—即範圍約佔三分之一的藍天，是未經切割的完整「此曾在」，建築物大多也是，而人們真正活動頻繁的地方：馬路、街道等，則是多個細碎的「此曾在」組成。

在這裡，時間之為刺點，產生另一種奇異的感受，我們先聽巴特所說的：「已成過去的事物曾借其自身（光亮）直接的輻射作用，確實觸即了底片表面，繼而

---

<sup>49</sup>見 Roland Barthes，《明室》，許綺玲譯，頁 112-113。

我的眼光現今亦能觸及，我知道這一事實，為之神往（也為之憂傷）...我認為重要的並非照片是否『栩栩如生』（這純粹是一意識形態觀念），而是確知觸及我的是發自被拍者自身的光線，而不是後來添加的。」<sup>50</sup>當然，在這張後製處理過的數位攝影中，「此曾在」並不那麼純粹，它的內容與光線都經過調整。但它未經虛擬，沒有畫筆的添加，因此每個「此曾在」都是確實存在過的。

無可否認的，這些零碎的「此曾在」，正是因為它的「零碎」與「多」，而產生了另一種「失格」的效果，因為每個「此曾在」都是一個片段。這衍生出人在時間中「此曾在」的面向，他者永遠是主體「此曾在」的一部分；人的存在，豈不就是這許多零碎的此曾在拼湊而成？而這種拼湊是無定則的，我們可以將我們所「不要」的去除—就像袁廣鳴將他不要的去除一樣。這即是「人間失格」裡，「時間之為刺點」引發的奇異感受。

「此曾在」在這張拼貼而成的影像中，成為一個明顯的事實，意即，「失格」是必然的；自然、生存空間不變（如同天空、建築物是以整張照片置入）；但是人活動的場所可以有許多變化的機會（如同在建築物上頭的看板，這麼多張照片，但是作者選用了這一刻的這個影像，這都可以是一種隨機的選擇）那麼「此曾在」的組合與選擇，似乎提供了關於人的存在某個出口，而這裡的組合選擇無疑是相當個人的；換句話說，這是自主而反社會的，其切入點因人而異。

---

<sup>50</sup> Roland Barthes, 《明室》，許綺玲譯，頁 98。



## 第六節 結論

何謂有價值的藝術？

本文以袁廣鳴 2001 年在伊通公園舉辦的個展「人間失格」為評論對象，並非對前述問題作一蓋棺論定的回答，而是提出作為「有價值的藝術」，並不是那些停留在做為社會現實的作品，它們的表現形態不論是批判興味十足，或是呈現理想世界，都只是替社會體制開了方便之門。反之，藝術具有自主性與社會聯繫時，如此的批判姿態，才使得人們感受其價值與魅力。

藝術做為一社會產物，其生產與社會緊密聯繫，筆者指出「人間失格」作品以機械複製影像為主要的藝術語言，首先追溯「影像」如何成為現實世界的引導，主因在於 1950 年代後，傳媒的急速發展，造就前所未有的「影像消費」時代。這些取之於現實的「影像」，重構出另一個「現實」；而「形象」則又依附在「影像」上，重構「影像現實」。當我們習慣透過「影像」中「形象」，來認識「現實」，則「影像」不再是一個客觀存在，而成為主觀「形象」的載體。

以科技藝術影像語言呈現的藝術，因為其媒材的特質，而具有高度捏造形象的優勢。我們清楚知道，「形象」其實是一種心理效應。以商品為例，打廣告的目的並不是要告訴人們商品的真實面貌，而是要讓人們相信某種形象。諸如「有 7-11 真好」，或「麥當勞都是為你」這樣的廣告詞，與它們實際商品的使用價值無關；商品之間的競賽其實是一場形象的戰爭，其背後的目的為了達到認同——透過消費者的購買——同時意味著形象塑造的成功。

「人間失格」展包含了四件作品：《城市失格—西門町》、《城市失格 西門局部》電腦數位投影、《人間失格》複合媒材裝置、《城市失格—忠孝東路》。這四件作品在可見「影像」上的同質性，即「無人城市」作為其影像內容。因此，對於「無人城市」的判讀，即觀者對作品中呈現的社會現實的理解。

「無人城市」所塑造的「形象」是什麼？這個「形象」希冀達到什麼目的？「無人城市」的引人注目，在於它是取自西門町、忠孝東路一隅。人、車的不在，凸顯了城市原本的擁擠與紊亂。就這樣的對比而言，其說教意味是很重的。我們可以自然聯想到各式的指責。比如：在現實面，是人為對生活環境的破壞；參差不齊的都市建築，花樣百出的店面招牌，使得晴朗的天與馬路淨空的規整受窘。在精神面，城市本身擁擠熱鬧的印象，被袁廣鳴以數位剪接成為無人之境，隱隱

流露出一種現代人孤寂況味。我們可以說經由無人城市而引發的種種感喟，是現代人看見這樣的畫面時，普遍具有的感受。

就這樣的結果看來，「人間失格」似乎已經展現了對現實社會的批判，但實際上並非這麼簡單。藝術在這個層面上，似乎成為社會的調節器，它所調節的是社會權力關係，正因為作品表現了不滿，因而平息了不滿。如此一來，藝術反而模糊了特定社會構成中的矛盾，使得握有權力者為了其利益而作出的種種人為安排，被視為自然。這個「無人城市」，彷彿作為一個對當代擁擠生活環境的無聲抗議；實際上正好給權力者一個絕佳的藉口，進行更多一統化的規範，以「回歸美好的生活環境」。

另一方面，藝術在當中也失去了特殊性。這種作品意義依附在既有意識形態上，呈現了客觀現實經驗，充其量只是做為文化內容裡的一的斷片，而這個斷片隨時可以被其他相似、同質，或具備更高交換價值的事物取代。

因此，在第一部份本文歸結出，作品若僅有「知面」的形象轉譯，如同社會意識形態的代言人，並不足以讓我們感受藝術的價值所在。對於「無人城市」的判讀，僅只是讓觀者體會到人的「存在」問題；而解決方法就是順從主流社會決定的方針進行。換句話說，藝術只是如同街坊標語：美化人生、綠化環境的另一種宣傳手法而已。

回到阿多諾提出的藝術雙重特質，藝術本身是社會現實，這是無可否認的，同時，這部分也是觀眾較容易進入作品的途徑之一，因此知面的轉譯是容易的，而且容易說服多數觀者；但是僅止於此，藝術就是一個物品，只供消費，此時它服務的對象與其說是觀者，不如說是社會。

另一方面，阿多諾談及現代藝術作品，認為觀者面對現代作品時，受其直接視覺撞擊而激發原始本能；現代藝術作品這樣的震撼力，一方面源於藝術家在媒材與技術上的創新突破；另一方面則是藝術家創作時，其精神狀態是一種游離、沒有依循的自我放逐，因而產生新的語言體態。<sup>51</sup>以這樣的標準看待袁廣鳴的「人間失格」，論及創作者創作時的精神狀態，可能不但不是處於游離、沒有依循的自我放逐；反之，袁廣鳴在這些作品形塑過程中，可能是相當理性、要求精準與絕對的。但這只是創作者的創作形態，我們不能因此即說這樣的作品不具有激發觀者直覺的可能——因為當今的藝術面貌，藝術家所面臨的時代，與阿多諾所談論

---

<sup>51</sup> 參見陳瑞文，啟蒙與救贖—阿多諾現代藝術體制，頁 79。

的現代藝術是有極大落差的。

因此，撇開作一個自外於作品來轉譯其形象的觀者，本文將作品與觀者之間所形成的場域，視為一個相互主體性（intersubjectivité）交會之處。作品不是呆板如鏡子般地呈現現實，它經過作者轉化，一個由無到有的生成。觀者進入影像流轉的時間裡；每一個影像躍現的剎那，即影像顯現（而非再現）的當下，觀者本身的經驗性時間之差距被消融，他不再是「旁」觀者，而是與影像存在的時間共生。正因為藝術的自主性，是藝術家無法明確意識的部分；它表現在作品形式上，但是在觀者作出詮釋之前，它是一種隱喻。它提供觀者從現行體制解套的出路，但絕對不是直譯式的訊息傳遞，而是一種間接影響。因此，觀者的投入是必須的，因為當我們過於理性、冷靜時，是無法產生激越的情感的。當觀者無法陷入一種激情，一種迷醉，又怎能脫去社會束縛？觀者的投入，意味著一種當下的陷入與自我放逐，由此，藝術品的意義，才不會總是侷限於創作者的企圖與創作意識上打轉，「刺點」的發生正是在這種情況下才有可能。本文針對作品中刺點的提出，指出其中隱含的藝術之自主性，即那反社會的批判意味。

當然，觀者或許會受到一種質疑，即在描述「刺點」之時，因為即使當下刺點刺痛了「我」，但既然刺點可條理地「說明」，似乎就落到知面的範疇裡去。但是，筆者認為，這樣的矛盾，豈不就與藝術本身雙重的矛盾特質是類似的嗎？！社會現實與反社會在作品中是交融的，同樣，知面與刺點亦是交纏的。但是觀者可以詮釋，而且他必須詮釋，否則我們便不需要藝術了。<sup>52</sup>

在第五節「時間」之為刺點，筆者從「失格的遍在」，指出了人對於「存在」的根本焦慮，是來自於時間。由此我們了解，「無人城市」的景象，只是一個中介物，透過畫面上實體的「不在」，目的是為了揭露「時間」的「此曾在」。此刻，經由作者轉化而顯現的，是人們對「存在」的焦慮，主要不是因為「空間」的變異所致；而是因為「時間」的流逝。在此我們要釐清，現代人因「時間」而產生「存在」的焦慮感，並非袁廣鳴在 2001 年提出的創見；這種焦慮自工業革命後，進步的歷史觀開展以來就存在。那麼，為何不從根本來解決存在的焦慮呢？很明顯的，因為時間永遠是個流動的向度，一個屬於「個人存有」的問題，一個超出社會能力之外的癥結，自然也是主流意識無法掌控的範疇。

「時間」的寄主永遠指向「人」，不論是當下，或正在流逝者，還是已往；

---

<sup>52</sup>同前述，觀者必須展現其觀看藝術時，本來就擁有的自主之詮釋權力(同時也是權利)，以避免落入為藝術家創作意識背書的僵局。

人始終存在一個無法逃脫的困境之中，在這樣的歷程中，不是向前追往另一個困境，就是死去。人們一旦意識到對於「時間」的焦慮，是來自於進步的歷史觀，而對於「進步」的追求，又如同一場瘋狂而無終點（除非死亡）的競賽時，才有可能重新思考，「我」為什麼要更好？或者說怎樣才是「我」理想中的人生。這種由作品引發個人意識的產生，便成為反社會的批判力量。<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>除了作品中「時間」的多種面貌，成為筆者感受的刺點所在，另一部分刺點所在，是更為突然，更無章法的躍現，可之歸為「其他」。觀者一旦意識到西門町這個無人城市的形象企圖（也就是上一節討論的知面轉譯），「無人城市」這個整體便失去其魅力，取而代之的是作品形式運作造成的差異，或是畫面的某個片段——即那些與無人城市、西門町這整體影像脈絡無關的小地方。比如觀看電腦數位投影時，被局部放大的街燈，突然闖入視線，還是那隨著影像移動慢慢前進的單車專用道標誌，那簡單的圖示在我眼前經過，突然活絡起來，像是馬路上的動畫。這一類的刺點，比起「時間」之為刺點，則呈現另一種威力，更難以言述，更真實，卻更捉摸不定。觀者可全然自外於形象之外，不管其中的脈絡，僅只是自由聯想、感受；這是一種反社會的快感，當然也可能延伸出更深層的，對觀者個人的意義。然而對於筆者而言，這類的詮釋可能又過於零碎、片面，故不在本文討論之。

## 參考文獻

### 期刊類：

- Deleuze, Gilles. 黃建宏譯，大腦即螢幕—《電影筆記》與德勒茲的訪談，當代(台北)，147期(1999.11)，頁16-27。
- Deleuze, Gilles. 楊凱麟譯，時間水晶與伯格森—德勒茲課堂筆記，當代(台北)，147期(1999.11)，頁28-37。
- Deleuze, Gilles. 楊凱麟譯，當下與虛擬，當代(台北)，第147期(1999.11)，頁12-15。
- Eagleton, Terry. 班雅明與布萊希特的文藝觀，鄭培凱譯，當代(台北)，81期(1993.01)，頁35-49。
- 山口勝弘，日本尖端科技藝術展，藝術家(台北)，161期(1988.10)，頁129。
- 中村敬治，精神空氣逐漸稀薄—關於媒體藝術前瞻性的思考與觀察，郭冠英譯，典藏藝術(台北)，97期(今)(2000.10)，頁126-129。
- 王俊傑，是錄影裝置，不是有錄影的裝置，雄獅美術(台北)，268期(1993.06)，頁68-76。
- 王俊傑，間隙：在特技與隱喻之間--試看錄影藝術成為獨立美學的可能，雄獅美術(台北)，267期(1993.05)，頁68-76。
- 王俊傑，業餘的、專業的或主流的錄像語言--從蘭茄樂蒂[P. Lancellotti]與德一羅沙[S. De Rosa]的作品談起，雄獅美術(台北)，273期(1993.11)，頁38-43。
- 王品驊，發光城市浮游 - 不斷變異的主體面貌，CANS 藝術新聞(台北)，37期(2000.10)，頁152-154。
- 王哲雄，「一切是媒體，媒體是一切」--評盧明德個展，雄獅美術(台北)，233期(1990.07)，頁157-159。
- 王嘉驥，無法無天的條件—從遊戲平台的角解讀二〇〇〇年台北雙年展，典藏藝術(台北)，99期(2000.12)，頁154-157。
- 王嘉驥，網際網路與台灣藝術產業，典藏藝術(台北)，91期(2000.04)，頁54-57。
- 王嘉驥，閱讀洪素珍的「回家路上」，藝術家(台北)，237期(1995.02)，頁188-191。
- 王錦華，現象七十二變--林書民的「變形雷射立體攝影展」，破週報(台北)，1996年6月28日(43期)，第6版。
- 王錦華，陳順築與他的六十四個夢，破週報(台北)，1995年1月17日(12期)，第11-12版。
- 布恩(Bourne, C)，導論「多重對話」，《你說我聽》，台北：台北市立美術館，1998，頁11-15。
- 皮力，一種媒介或一種文化？--中國當代錄影藝術的源起與當下的關卡，典藏今藝術(台北)，104期(2001.05)，頁92-95。
- 石瑞仁，科幻的觀看與人文的窺探，藝術家(台北)，254期(1996.7)，頁169-172。
- 石瑞仁，從「拒絕」中出發的新世代，藝術家(台北)，256期(1996.9)，頁202-206。
- 朱其，誰都不願意自己不是當代藝術—記第三屆上海雙年展，典藏藝術(今)(台北)，99期(2000.12)，頁62-67。
- 吳鼎武，數位電腦影像與後攝影論，藝術家(台北)，265期(1997.06)，頁478-481。
- 吳瑪俐，革命尚未成功，同志仍需努力—九〇年代台灣裝置藝術現狀，現代美術(台北)，54期(1994.06)，頁2-3。
- 呂清夫，君子不器—當代藝評的歸結(二)，雄獅美術(台北)，139期(1982.09)，頁121-132。
- 呂清夫，科技與藝術的見證人—拉貢，雄獅美術(台北)，125期(1981.7)，頁60-67。

- 呂清夫，現在進行式的藝術—關於「行為與空間展」，雄獅美術(台北)，195期(1987.5)，頁124。
- 呂清夫，資訊時代的造形藝術(三)，雄獅美術(台北)，143期(1983.01)，頁81-89。
- 呂清夫，鏡花水月的解剖—錄影藝術之父白南準，雄獅美術(台北)，163期(1984.9)，頁74-83。
- 呂清夫，60年代的台灣前衛藝術(1965-1975) 虛無與唯物之間 炎黃藝術(高雄)，70期(1995.09)，頁72-80。
- 李天任，電腦繪圖的緣起，雄獅美術(台北)，203期(1988.1)，頁108-114。
- 李玉玲，科技藝術時代的來臨 - 記「世紀末荷蘭當代藝術」展，現代美術(台北)，50期(1993.10)，頁18-22。
- 李維菁，王俊傑 - 真實與虛幻中乍現的人影，藝術家(台北)，292期(1999.9)，頁334-343。
- 周郁齡，不完整的烏托邦—談袁廣鳴的「人間失格」，藝術觀點(台南)，14期(2002.04)，頁60-65。
- 奈新祐著、蘇守政譯，錄影藝術的現況，現代美術(台北)，36期(1991.06)，頁24-27。
- 林伯欣，從「驅動城市」看策展機器的「驅動程式」，典藏藝術(今)(台北)，98期(2000.11)，頁136-140。
- 林伯欣，策展機器的愛慾政治學—評二〇〇〇年台北雙年展 典藏藝術(今)(台北)，97期(2000.10)，頁48-51。
- 林品章，電腦藝術展，藝術家(台北)，179期(1990.4)，頁135。
- 林書民，無限的界面：擋不住的魅力--由媒體藝術到「科技」媒體藝術，典藏藝術(台北)，98期(今)(2000.11)，頁44-49。
- 倪再沁，論1990年代台灣美術避難所內匱乏的語言、荒謬的辯證，雄獅美術(台北)，262期(1992.12)，頁18-26。
- 孫立銓，導體與界面—尋譯「發光的城市」，典藏藝術(台北)，97期(今)(2000.10)，頁130-133。
- 徐文瑞，謀殺之後—顧世勇的「惡惡霸與天堂刀」，山藝術(高雄)，89期(1997.7&8月)，頁93-97。
- 馬格列特·喬金森，今日藝術中的「時間」表現—七〇年代的錄影藝術及藝術的行動，藝術家(台北)，187期(1990.12)，頁216-219。
- 張元茜，在這剛柔並濟中我感到十分幸福—記「歸零」展、「粉樂町」展策展心路，典藏藝術(台北)，96期(今)(2000.09)，頁152-154。
- 張心龍，第二代的錄影藝術，雄獅美術(台北)，301期(1996.03)，頁19-24。
- 張心龍，歐、美攝影的發展趨勢，雄獅美術(台北)，301期(1996.03)，頁25-28。
- 張禮豪，「物種原型自體潰爛」悠閒藝術中心讓年輕藝術家發聲，典藏藝術(台北)，96期(今)(2000.09)，頁52-53。
- 張禮豪，人文邂逅科技之後：記「數位人文探索」座談會，典藏藝術(台北)，98期(今)(2000.11)，頁132-135。
- 張禮豪，無限的界面：急起直追猶未晚--台灣科技藝術前景仍可期，典藏藝術(台北)，98期(今)(2000.11)，頁57-59。
- 張離，影像形態—中國當代攝影和錄影藝術舉例，藝術家(台北)，299期(2000.04)，頁426-427。
- 許綺玲，「事後靜下來，不由自主悟得一引向盲域的局部細節？」—談《明室》中「刺點」的幾個定義矛盾，中外文學(台北)，27卷3期(1998.9)，頁94-112。
- 許綺玲，「我看到的這雙眼睛...」《明室》裡的那張小王子相片，新朝藝術(台北)，4期(1999.01)，頁62-64。
- 許綺玲，在「巴山夜雨」的心境裡等待拍照 談親人相片的想像時空，新朝藝術(台北)，2期(1998.11)，頁80-81。
- 許綺玲，奇怪的照片小故事 班雅明的《攝影小史》，新朝藝術(台北)，1期(1998.10)，頁86-87。

- 許綺玲，明室：一段引言的祕密，新朝藝術(台北)，14期(1999.11)，頁190-191。
- 許綺玲，相機其實是一個比喻，新朝藝術(台北)，試刊號(1998.09)，頁64-65。
- 許綺玲，從納西斯自戀倒影談圖像的指涉性本質，新朝藝術(台北)，5期(1999.02)，頁40-41。
- 許綺玲，淺談波特萊爾與攝影，新朝藝術(台北)，11期(1999.08)，頁158-159。
- 許綺玲，照片的驚悚聯想：糖衣與木乃伊，新朝藝術(台北)，7期(1999.04)，頁172-173。
- 許綺玲，與孤兒川端康成無緣的相片，新朝藝術(台北)，3期(1998.12)，頁84-85。
- 許綺玲，誰怕照相？，新朝藝術(台北)，15期(1999.12)，頁190-191。
- 許綺玲，攝影的奇遇，新朝藝術(台北)，10期(1999.07)，頁150-151。
- 許綺玲，攝影與文學：雨果的浪漫家庭寫真集，新朝藝術(台北)，6期(1999.03)，頁40-41。
- 許綺玲，攝影與文學：攝影與巴特心目中的俳句，新朝藝術(台北)，21期(2000.06)，頁92-93。
- 郭少宗，八十年代裝置藝術的前浪與後浪，現代美術(台北)，49期(1993.08)，頁18-23。
- 郭少宗，八十年代台灣美術現象的橫剖與縱切，現代美術(台北)，28期(1990.02)，頁45-49。
- 郭少宗，八十年代現代美術史新頁—裝置藝術的多元化面貌，現代美術(台北)，8期(1985.10)，頁74-76。
- 郭挹芬，錄影藝術的世界—視覺環境的擴大，雄獅美術(台北)，164期(1984.10)，頁30-33。
- 郭挹芬，藝術名家群像—利用科技的環境造形藝術家—山口勝弘，現代美術(台北)，11期(1986.07)，頁26-27。
- 陳正才，新媒體藝術烏托邦—從歐日三家媒體藝術中心說起，典藏藝術(台北)，98期(今)(2000.11)，頁50-53。
- 陳玉珍，以光作畫—林書民的雷射立體影像藝術國內首展，藝術家(台北)，253期(1996.06)，頁509。
- 陳光大，構成與現代科技，藝術家(台北)，241期(1995.6)，頁464-465。
- 陳宏星，遲來的重力加速度—淺談法國當代數位藝術發展與趨勢，典藏藝術(台北)，98期(今)(2000.11)，頁54-56。
- 陳怡蓉，藝術的新臉孔—話電腦媒材與藝術形式之結合性，雄獅美術(台北)，281期(1994.07)，頁8-13\*。
- 陳建北，一個異樣的天空—無法無天 2000 台北雙年展，現代美術(台北)，92期(2000.01)，頁15-19。
- 陳建北，侯權珍記錄，新媒體創作與臺灣現代藝術發展--座談錄影藝術在臺灣的發展前景與可能性，藝術家(台北)，235期(1994.12)，頁328-331。
- 陳傳興，第七屆文件大展—前衛到超前衛的總結6，雄獅美術(台北)，151期(1983.09)，頁85-92。
- 陳傳興、黎志文、楚戈、吳瑪俐、郭力昕、周重彥，'87 台灣美術現象的感思與評議，雄獅美術(台北)，203期(1988.01)，頁36-44。
- 陳瑞文，文化是一種思維形態，雄獅美術(台北)，261期(1992.11)，115-118。
- 陳瑞文，比格的前衛理論，炎黃藝術(高雄)，78期(1996.06)，46-48。
- 陳瑞文，美學不是社會花瓶，雄獅美術(台北)，260期(1992.10)，89-95。
- 陳瑞文，藝術批評的向度：阿多諾(T. W. Adorno)美學，炎黃藝術(高雄)，74期(1996.01/02)，110-112。
- 陳瑞文，藝術品質、文化工業與大眾文化(上)，雄獅美術(台北)，256期(1992.06)，93-98。
- 陳瑞文，藝術品質、文化工業與大眾文化(下)，雄獅美術(台北)，257期(1992.07)，109-114。
- 陳瑞文，工具理性與實驗理性：阿多諾(T.W.Adorno)美學綱領，藝術觀點(台南)，4期(1999.10)，

頁 84-89。

陳瑞文， 康德與阿多諾 ， 藝術觀點(台南)， 12 期(2001.10)， 頁 80-85。

陳瑞文， 啟蒙與救贖—阿多諾現代藝術體制 ， 藝術觀點(台南)， 14 期(2002.4)， 頁 77-84。

陸蓉之， 慾之煽動物件—鄭笠的錄影藝術 ， 藝術家(台北)， 214 期(1993.3)， 頁 342-343。

曾長生， 台灣的另類現代—從台北雙年展「無法無天」談起 ， 現代美術(台北)， 92 期(2000.01)， 頁 20-23。

雄獅美術編輯部， 一九八二年美術總評 ， 雄獅美術(台北)， 143 期(1983.01)， 頁 32-43。

雄獅美術編輯部， 法國錄影藝術在台展出之特別報導 ， 162 期(1984.8)， 頁 33-35。

雄獅美術編輯部， 揭開美術雙年展的序幕 探尋未來台灣美術的發展之路 ， 雄獅美術(台北)， 167 期(1985.01)， 頁 38-39。

黃才郎， 一九九 年美術總評 ， 雄獅美術(台北)， 239 期(1991.01)， 頁 62-68。

黃海鳴， 「無法無天」中的「冷眼」看時代 典藏藝術(今)(台北)， 98 期(2000.11)， 頁 128-131。

黃海鳴， 從眺望發光的城市到陷身光管迷宮城—淺談 2000 北縣國際科技藝術展—電子章魚與影像水母 ， 典藏藝術(台北)， 101 期(2001.2)， 頁 61-63。

黃海鳴， 福魯克薩斯 生活與藝術融合的總體藝術(下) ， 藝術家(台北)， 191 期(1991.04)， 頁 245-249。

黃海鳴， 福魯克薩斯 生活與藝術融合的總體藝術(上) ， 藝術家(台北)， 190 期(1991.3)， 頁 203-207。

黃海鳴， 驅動城市 2000：創意空間連線 典藏藝術(今)(台北)， 96 期， (2000.09)， 頁 54-57。

黃茜芳， 引領風潮 裝置藝術為何位居九 年代台灣藝壇主流？ ， 典藏藝術(台北)， 67 期， (1998.04)， 頁 129-133。

黃寶萍， 打開記憶的黑箱 ， 藝術家(台北)， 237 期(1995.02)， 頁 194-195。

黃寶萍， 真實與虛構間的複製新現實 ， 藝術家(台北)， 277 期(1998.6)， 頁 328-329。

楊英風， 尖端科技藝術展覽 ， 台灣美術(台中)， 1 期(1988.06)， 頁 38-40。

楊敏， 媒體與裝置—盧明德、郭挹芬雙人展 ， 雄獅美術(台北)， 203 期(1988.01)， 頁 158。

楊凱麟， 虛擬的邏輯與影像的意義—伯格森、影像、德勒茲 ， 當代(台北)， 147 期(1999.11)， 頁 38-57。

楊熾宏， 現代攝影與藝術 ， 藝術家(台北)， 130 期(1986.03)， 頁 195-197。

廖美芬， 「電腦藝術創作在台灣」座談會 ， 雄獅美術(台北)， 281 期(1994.07)， 頁 24-34\*。

翟宗浩， 在機械生產年代的藝術作品 ， 藝術家(台北)， 221 期( 1993.10)， 頁 232-241。

遙亦， 擴展的版圖或逃逸的陣線 九 年代台灣當代裝置藝術 ， 現代美術(台北)， 72 期(1997.06)， 頁 32-47。

樂滿心(Dr. Larry Lutchmansingh)， 前衛、現代、後現代：一些通用術語的辨別 ， 現代美術(台北)， 43 期(1992.08)， 頁 15-21。

蔡正芬， 在空間裡玩撲朔迷離的遊戲 談台灣目前的裝置藝術 典藏藝術(台北)， 27 期(1994.12)， 頁 160-162。

蔡淑玲整理， 沒有休止符的傳奇—白南準的創作生涯 ， 雄獅美術(台北)， 163 期(1984.09)， 頁 84-89。

鄭慧華， 數位時代裡的煉金術：袁廣鳴個展「人間失格」， 典藏藝術(台北)， 113 期(2002.02)， 頁 114-115。

盧明德， 20 世紀美術複合媒體的傾向 ， 雄獅美術(台北)， 201 期(1987.11)， 頁 46-48。



- 盧明德， 尖端科技媒體在藝術上的展現 ，台灣美術(台中)，1 期(1988.06)，頁 41-42。
- 盧明德， 媒材、環境、行為、記號 20 世紀美術複合媒體的傾向 ，雄獅美術(台北)，201 期(1987.11)，頁 46-48。
- 盧明德， 蔡文穎的人工智能藝術--二十一世紀知覺藝術啟示錄 ，台灣美術(台中)，17 期(1990.01)，頁 4-6。
- 蕭曼， 一扇新型式的藝術創作之窗—錄影藝術 ，雄獅美術(台北)，162 期(1984.08)，頁 31-32。
- 薛保瑕， 邊緣人質問「少數」的定位—鄭笠錄影裝置藝術「彩色圖謀」在紐約展出 ，179 期(1990.04)，頁 168-174。
- 薛保瑕整理， 抽象的意念與形式—各種媒體與抽象的關係 ，雄獅美術(台北)，220 期(1989.06)，頁 94-99。
- 謝佩霓， 裝置藝術，廿世紀末的鐵達尼號？ 試問裝置藝術何去何從 ，典藏藝術(台北)，67 期，(1998.04)，頁 134-139。
- 謝東山， 陣痛開始：中國美術現代化的最新報告 兼談“前衛 裝置 空間”特展 ，現代美術 8 期(1985.10)，頁 69-73。
- 謝東山整理， 沒有昨日祇有明日的媒體 錄影藝術在台灣 ，藝術家(台北)，154 期(1988.03)，頁 142-149。
- 龐靜平， 一場感官的盛宴—春之藝廊錄影、裝置、表演藝術三人展 ，藝術家(台北)，131 期(1986.04)，頁 118-121。
- 藝術家編委會， 每月藝評專欄 ，藝術家(台北)，113 期(1984.10)，頁 60-66。
- 藝術家編輯部， 電腦與藝術專輯 ，252 期(1996.05)，頁 206。
- 藝術家編輯部， 電腦藝術 創造嶄新的想像世界 ，藝術家(台北)，123 期(1985. 08)，頁 50-57。
- 藝術家編輯部， 電腦藝術的未來 河口洋一郎在威尼斯一席談 ，243 期(1995.08)，頁 281-282。
- 藝術家編輯部， 影像世界—藝術與媒體文化 ，179 期(1990.4)，頁 150-162。
- 蘇守政， 迎向「第二屆名古屋國際科技藝術特展 ARTEC'91」，台灣美術(台中)，15 期(1992.01)，頁 11-13。
- 蘇守政， 從「錄影藝術」的脈絡省視臺灣的錄影藝術 ，雄獅美術(台北)，301 期(1996.03)，頁 15-18。
- 蘇守政， 淺談錄影藝術 ，藝術家(台北)，235 期(1994.12)，頁 332-335。
- 蘇守政， 電腦繪圖與藝術 ，藝術家(台北)，165 期(1989.2)，頁 156-162。
- 蘇守政， 寫在「日本尖端科技藝術展」前夕 ，藝術家(台北)，161 期(1988.10)，頁 130-131。
- 蘇瑞屏，「前衛 裝置 空間」的新意義 ，現代美術(台北)，8 期(1985.10)，頁 68。

#### 書籍類：

- Baudrillard, Jean. "Chapter Six: For A General Theory" *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Translated with an introduction by Charles Levin, Telos Press, 1981, pp.123-163
- Raman, Seiden ed. *The Theory of Criticism From Plato to The Present*. London : long man 1988.
- Wolff, Janet. "Art as Ideology" *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press, 1981, pp.49-70.
- Wolff, Janet. "Conclusion, Cultural Producer and Cultural Product" *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press, 1981, pp.137-143.
- Adorno, Theodor W. 《美學理論》，王柯平譯，四川人民出版社，1998。

- Armes, Roy. 《錄影學》，唐維敏譯，台北：遠流，1994。
- Barthes, Roland. 《神話學》，許薔薔，許綺玲譯，台北：桂冠圖書，1997。
- Barthes, Roland. 《批評與真實》，溫晉儀譯，台北：桂冠圖書，1997。
- Barthes, Roland. 《明室攝影札記》，許綺玲譯，台北：台灣攝影工作室，1997。
- Battcock, Gregory. 《觀念藝術》，連德誠譯，台北：遠流出版公司，1992。
- Baudrillard, Jean. 《物體系》，林志明譯，台北：時報文化，1997（原版 1968）。
- Baudrillard, Jean. 《擬仿物與擬像》，洪凌譯，台北市：時報文化，1998。
- Benjamin, Walter. 《迎向靈光消逝的年代》，許綺玲譯，台北：台灣攝影工作室，1998。
- Berger, John. 《藝術觀賞之道》，戴行鉞譯，台北：台灣商務印書館，1993。
- Berger, John. 《影像的閱讀》，劉惠媛譯，台北：遠流出版公司，1998。
- Best, Steven and Douglas Kellner. 《後現代理論：批判的質疑》，朱元鴻等譯，台北：巨流圖書，1994（原版：1991）。
- Burger, Peter. 《前衛藝術理論》，蔡佩君、徐明松譯，台北：時報文化，1998。
- Cauquelin, Anne. 《法國當代藝術》，張婉真譯，台北：麥田出版，2002。
- Damus, Martin. 《造型藝術在後資本主義裡的功能》，吳瑪俐譯，台北：遠流出版公司，1996。
- Foucault, Michel. 《規訓與懲罰》，劉北成、楊遠嬰譯，台北：桂冠，1992。
- Foucault, Michel. 《知識的考掘》，王德威譯，台北：麥田，1993。
- Freund, Gisele. 《攝影與社會》，盛繼潤，黃少華譯，台北：攝影家出版社，1990。
- Fromm, Erich. 《馬克思關於人的概念》，徐紀亮、張慶熊譯，台北：南方叢書，1987。
- Gablik, Suzi. 《現代主義失敗了嗎》，滕立平譯，台北：遠流，1991。
- Gadamer, Hans-Georg. 《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，洪漢鼎譯，台北：時報文化，1993（原 1986）。
- Giddens, Anthony and Christopher Pireson, 《現代性—紀登斯訪談錄》，尹弘毅譯，台北：聯經出版，2002。
- Gouldne, Alvin. 《文化與社會》，李紀舍譯，台北市：立續文化事業有限公司，1999。
- Kuhn, Thomas. 《科學革命的結構》，程樹德、傅大為、王道還、錢永祥譯，台北：遠流，2000 年二版五刷。
- Levine, Robert. 《時間地圖》，馮克芸、黃芳田、陳玲瓏譯，台北：台灣商務印書館，1997。
- Marx, Karl Heinrich. 《資本論》，北京：人民出版社，1991。
- Negroponte, Nicholas. 《數位革命》，齊若蘭譯，台北：天下文化，1995。
- Rosenberg, Herold. 《「新」的傳統》，陳香君譯，台北：遠流出版公司，1997。
- Sontag, Susan. 《論攝影》，黃翰荻譯，台北：唐山出版社，1997（原 1977）。
- Wolfram, Eddie. 《拼貼藝術之歷史》，傅嘉琿譯，台北：遠流出版公司，1992。
- Wuthnow, Robert, James Davison Hunter, Albert Bergesen and Edith Kurzweil. 《文化分析》，王宜燕，戴育賢譯，台北：遠流，1994。
- 山藝術文教基金會，《複數元的視野：台灣當代美術 1988-1999》，高雄，1999。
- 中華攝影教育學會，《觀看的對話—2002 年中華攝影教育學會國際專題學術研討會論文集》，台北，2002。
- 王雅倫，《光與電—影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》，台北：美學書房，2000。

台北縣立文化中心，《河流——新亞洲藝術·台北對話：1997 台北縣美展》，台北，1998。

台北縣政府文化局，《發光的城市》，2000。

呂清夫，《造型原理》，台北：雄獅圖書公司出版，1984。

李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，1996。

阮義忠，《攝影美學七問》，台北：攝影家出版社，1991。

周何主編，《國語活用字典》，台北：五南圖書出版公司，1992 年二版四刷。

林書民，《以光作畫—林書民作品集》，台北：田園城市文化事業有限公司，2001。

洪翠娥，《霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判》，台北：唐山出版社，1988。

帝門藝術教育基金會，《十三日羊肉小饅頭-王俊傑作品集》，台北，1995。

高千惠，《當代文化藝術澀相》，台北：藝術家出版社，1996。

盛寧著，《新歷史主義》，台北市：揚智文化事業股份有限公司，1996。

郭挹芬，《映像媒體藝術的發展與其在商業空間應用之研究》，台中：捷太出版社，2001。

陳傳興，《憂鬱文件》，台北：雄獅圖書，1993。

游本寬，《論超現實攝影—歷史形構與影像應用》，台北：遠流，1995。

黃宏昭，《符號、擬仿、內爆—布希亞媒介社會論述探討》，文化大學新聞研究所碩士論文，1997。

楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北：麥田，1995。

謝東山，《當代藝術批評的疆界》，台北：帝門藝術教育基金會，1995。

藍劍虹，《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀眾？》，台北：唐山出版社，1999。

【圖 1】《城市失格—西門町》 City Disqualified-Hsimen District 2001  
數位攝影 · 相紙輸出 180 x 80cm (袁廣鳴提供)



# 附 錄

# 一、科技藝術在台灣的發展歷程 (1984-2001)

學生：陳文瑤  
指導教授：盧明德  
藝術史與藝術評論研究所  
國立臺南藝術學院

## 前 言

從西方美術史進程來看，自 1920 至 1990 年代間，與媒體藝術發展的相關藝術思潮有三大趨勢，包括了從機械到電子媒體的應用、環境意識的延伸、行為觀念的影響<sup>54</sup>。而 1983 年由巴黎現代美術館舉辦的「電子展」(ELECTRA)，將 1900 至 1980 年的科技運用劃分為三個階段<sup>55</sup>：

- (1) 1900 1940：此時期限於光與動力簡易原理的應用期。
- (2) 1945 1970：電子媒體快速發展，此時出現的藝術類型為機動藝術 (kinetic art)、光藝術 (light art)、人工智能藝術 (cybernetic art)、霓虹藝術 (neon art)、錄影藝術 (video art)。
- (3) 1970 1980：此時正式邁入了尖端科技媒體 (high technology media) 或藝術與技術 (art and technology) 的時代，電腦成為主要的宰制來源，支援藝術媒體發展如雷射與全像攝影 (laser and holography)、電子攝影 (electrophotography)、錄影裝置 (video installation)、電腦藝術 (computerizes art)、電腦繪圖 (computer graphic) 等。

如果以上述科技藝術的國際發展進程而言，台灣在這類藝術的起步算是相當晚，自 80 年代起才有這類型藝術作品的出現。本章分為兩大部分進行台灣科技藝術近 20 年的歷程考察：一是台灣科技藝術的思潮回溯，主要參考整理自發表在期刊、畫冊等文獻資料上的相關文章，觀察當時科技藝術思想與關注的焦點；二是回顧 1984-2001 台灣重要的科技藝術相關展覽。

### 第一節、台灣科技藝術的思潮回溯

回溯台灣科技藝術思潮的興起與歷程，1984 年是個明顯的起點。以下筆者將以 1984 年之後的美術期刊與相關文獻資料為佐證，來呈現台灣自 1984 年至 2001 年，關於科技藝術的討論。

---

<sup>54</sup> 參見郭挹芬，《映像媒體藝術的發展與期在商業空間應用之研究》，台中：捷太出版社，2001，頁 15-21。

## 一、80 年代—錄影藝術初試啼聲

1984 年北美館推出的「法國 VIDEO 藝術聯展」，為期雖僅 9 天，卻成為台灣美術史中，另一股風潮的開端。當時，「錄影藝術」成為美術界沸沸湯湯討論的名詞。當時國內美術雜誌除了引介國外錄影藝術小史，重要藝術家作品介紹之外（1984 年 9 月雄獅美術第 163 期，製作了「影像的哲學家—白南準專輯」，除了呂清夫撰寫錄影藝術的 20 年細說從頭，白南準的作品評介，還有蔡淑玲整理白南準創作生涯。<sup>56</sup>），國內藝術家、相關學者也針對錄影藝術發表了個人的看法。

因應「法國 VIDEO 藝術聯展」，北美館舉行「法國 VIDEO 藝術聯展回響」座談會，與會者除了畢琦特之外，還有王秀雄（當時師大美術系美術研究所所長）、陳正雄（中國現代畫學會理事長）、雷驤（台視映象之旅製作人）、黃建業（影評家）、趙承厚、杜可風（皆為攝影家）、李梅齡（雄獅美術主編）。此次座談會主題有四：何謂 Video 藝術；各國 Video 藝術發展概況及國內之現況；法國 Video 藝術之特色；如何推動國內 Video 藝術的發展。

王秀雄認為，Video 藝術具有視覺、聽覺，甚至能傳達觸覺，能夠彌補繪畫中所不能表現的特質<sup>57</sup>。

陳正雄認為錄影藝術可解釋為：凡是使用錄影帶來創作抽象或具象的作品，配合音響，然後將之重現於電視上的一種藝術。錄影藝術的特色有三：將現代繪畫的基本要素結合，是一種融聽覺、視覺於一爐的多元媒體藝術；與現代科技密切結合，有的作品除了藝術家本身，還需要相關技術人員或作曲家、演奏者的搭配，故這次法國錄影藝術展只是多種錄影藝術中，以電視畫面變化為主的一種；錄影藝術的價值，即在於它所表現的跟日常生活電視上所看到的影像不同<sup>58</sup>。

雷驤認為，從事這類型創作，必須注意錄影媒材表現出來的邊際效應，意即當電視成為日常生活中常見的東西，那麼藝術家們應該要捨棄傳統電視在人們心中的刻板印象，使人們能夠被藝術家所用的語彙重新再感動<sup>59</sup>。

黃建業說到錄影藝術與他類藝術的不同，在於錄影藝術本身能夠創造包括電影般的

---

<sup>55</sup> 同前註，頁 16。

<sup>56</sup> 呂清夫，「鏡花水月的解剖—錄影藝術之父白南準」，雄獅美術（台北），163 期（1984.9），頁 74-83；蔡淑玲整理，「沒有休止符的傳奇—白南準的創作生涯」，頁 84-89。

<sup>57</sup> 劉鎮洲、盧瑞珽紀錄，「法國 VIDEO 藝術聯展回響」座談會，台北市立美術館館刊（台北），4 期（1984.10），頁 22。

<sup>58</sup> 同前註，頁 22-23。



效果，或多重組合、各種變化的影像；此外，錄影藝術除了純藝術性畫面，也具有社會性的關切與揭示<sup>60</sup>。

趙承厚認為錄影藝術就是現代多媒體：綜合現代電子錄影技術與表現媒體的藝術，結合了時間、空間、位置。這次展覽對國內美術發展是一種很好的刺激，他相信這樣的藝術會逐漸在國內發展生根<sup>61</sup>。

杜可風指出，錄影藝術與一般電視的差別，在於前者並非敘述劇情的轉變，而是透過豐富的畫面，表現電視媒體所予人的一種感覺；故欣賞錄影藝術，重點在於感受創作者創造出的整體感<sup>62</sup>。

李梅齡說明錄影藝術的基本美學概念在於：反繪畫所表現的三度空間立體感，打破欣賞電視情節畫面的概念，強調電視所表現出生活環境的一種意念<sup>63</sup>。

另外，我們可以從 1984 年對於錄影藝術的相關討論，看出當時國內對此一新類型藝術時的看法。

蕭蔓認為，「錄影藝術」較不易為人所接受，或引起爭議，主因是人們對電視影像的概念過於固定，除了電視台播放的節目，或是錄影公司製作的影片之外，難以立即接受電視影像及音效的其他面貌。<sup>64</sup>錄影藝術的特色，一方面在於錄影機現拍現放、無需經過沖洗手續的特質；另一方面，電視、錄影機與放映機普及於家庭中，是一有力而直接的媒體。錄影藝術的肇始，是對「電視台成為主宰人們思想的媒體」的反抗，因為觀眾受制於電視節目內容的千篇一律，失去主動選擇、判斷的能力，而錄影藝術家即針對這一點，希望透過觀眾主動參與作品，提出問題，進行思考。談到錄影藝術的表達形式，她指出錄影藝術最重要的觀念是「影像與畫面」，因此不論是裝置或人體參與表演，主題都是圍繞著影像與畫面進行；也因此，她認為“Video art”應該是一種多媒體藝術。錄影藝術必須具備的基本條件，一是必須使用 Video 器材，二是符合創作的意義，而非隨意的影像拼湊、剪輯。<sup>65</sup>

而國際錄影藝術暨文化協會會長 René Berger 的看法是：

「錄影藝術家指出：『電視畫面永遠也不可能是真的』。他們試圖保有自身的意識，

---

<sup>59</sup> 劉鎮洲、盧瑞琹紀錄，「法國 VIDEO 藝術聯展回響」座談會，頁 23-24。

<sup>60</sup> 同前註，頁 24。

<sup>61</sup> 劉鎮洲、盧瑞琹紀錄，「法國 VIDEO 藝術聯展回響」座談會，頁 24-25。

<sup>62</sup> 同前註，頁 25。

<sup>63</sup> 劉鎮洲、盧瑞琹紀錄，「法國 VIDEO 藝術聯展回響」座談會，頁 25。

<sup>64</sup> 蕭蔓，一扇新型式的藝術創作之窗—錄影藝術，雄獅美術（台北），162 期（1984.8），頁 32。

<sup>65</sup> 雄獅編輯部，法國錄影藝術在台展出之特別報導，雄獅美術（台北），162 期（1984.8），頁 33-34。

而不使媒體的力量勝過視覺的辨別能力。<sup>66</sup>」

「錄影藝術的重要性，在使用電子科技，開創視聽世界，帶給我們視聽的愉悅、清晰的意念，以及避免電視媒體的一致性的自由，而這就是屬於這個世紀的媒體自由。<sup>67</sup>」

在 1984 年 10 月，《藝術家》雜誌的每月藝評中，楊熾宏指出，錄影藝術運用錄影帶為媒體進行創作，它傳達出影像與音響兩個訊息，加上時間的因素，必須完整看完，才能領會其意義。他認為「技術」在其中佔有重要地位，同時也引白南準的「將來是錄影帶的時代，繪畫已經淘汰了。」說明錄影帶這項媒體的方便性。<sup>68</sup>

王秀雄則認為：錄影藝術與電影電視的差異，是前者只用形像來思考，沒有情節。對一位錄影藝術家而言，沒有好的觀念，就做不出好的錄影藝術，而僅只是工匠而已。他並認為，台灣本身沒有這方面的創作風氣與條件，少有人會專心創作，因而錄影藝術要在台灣發展相當困難。<sup>69</sup>

呂清夫在 1984 年出版的《造形原理》，其中一章提到「造形與科技」，介紹了數種科技藝術的概況，如電腦藝術、機動藝術、光藝術、雷射、錄影藝術等。

張榮森在「科學與藝術」一文中，指出人類文化已進入第三波社會，步入高技術密集工業，科技與藝術的結合即是其中的現象之一：藝術吸收了科學的方法與媒體工具來表現藝術內涵，另一方面又與科學相互激盪，產生內容更豐富的作品。他認為現代藝術採用科技媒體，並不是對於「進步主義」的盲信，而是對新的媒體的嘗試。新媒體不但帶來藝術視域的擴展，也帶來科學與藝術結合的契機，北美館 1985 年的「雷射藝術特展—雷射、藝術、生活」，就是很好的例子<sup>70</sup>。

1987 年，隨著「科技、藝術、生活—德國錄影藝術展」的舉辦，第 14 期《台北市立美術館館刊》（今《現代美術》）配合製作了「錄影藝術專輯」，包括盧明德「機械文明的關懷—錄影藝術」、甘尚平「錄影藝術的起源與發展」、Peter Frank「錄影裝置藝術—電子環境」（張靚菡譯撰）、Hulmut Friedel「從「電視葬禮」到一種新的映像語言」（張靚蓓譯）。

盧明德在文中提到，50 年代後期，白南準「德國的沃爾夫·佛斯德爾（Wolf Vostell）」在作品中已開始利用電視機創作，當時錄影設備尚未出現，最多只能稱為「電視藝術」，而以當時的創作理念來說，電視機的使用，只是將之視為一種「物體」而已<sup>71</sup>。自 60-70

<sup>66</sup> René Berger, 蕭蔓譯, 屬於這個世紀的媒體自由, 雄獅美術(台北), 162 期(1984.8), 頁 33。

<sup>67</sup> 同前註。

<sup>68</sup> 藝術家編委會, 每月藝評專欄, 藝術家(台北), 113 期(1984.10), 頁 62。

<sup>69</sup> 同前註。

<sup>70</sup> 張榮森, 科學與藝術, 台北市立美術館館刊(台北), 7 期(1985.07), 頁 68-69。

<sup>71</sup> 見盧明德, 機械文明的關懷—錄影藝術, 台北市立美術館館刊(台北), 14 期(1987.4), 頁 12。

年代至今，錄影藝術的表現形式可分為以下四項：一、純粹畫面視覺效果的表現——以電腦合成錄影畫像，利用色調分離、電腦繪圖、畫像增殖、背景剝離等複式畫像合成的裝置，表現出類似映像詩的繪畫效果。二、社會寫實、紀錄性的表現：對社會環境的關心，利用錄影紀錄、即時性的特點，從事地域社會之探討、批判。三、錄影裝置的表現：即環境的錄影構成，其間裝置除了錄影帶之外，通常需要電子攝影機、錄放影機或多台電視機作環境構成，將其立體的構成映像展現。四、錄影表演的表現：利用錄影的紀錄性、現場即時性，在作演出空間中引導觀眾參與，並結合詩、舞蹈、視覺藝術等映像裝置空間<sup>72</sup>。

甘尚平則針對傳播的角度來看錄影藝術出現的背景、動機，以及將錄影藝術的表現形式做分類。

雄獅第十三屆新人獎，以「立體造形與混合媒體」為徵選主題，另外並邀請國內相關藝術工作者，從不同角度來探討這種創作形式在國內的發展。盧明德認為 20 世紀藝術媒體的演變至 60、70 年代至今，已進入尖端科技藝術（High technology art）媒體期，這一期呈現了藝術與科技結合中，非物質性電子訊息傳遞的特性。「尖端科技藝術包含了電腦繪圖、鐳射藝術、錄影藝術、光、動力藝術等等。藝術家們在作品上強調的是媒體訊息而非物體展示，其即時性、過程性、自動控制等等特性的表現充分反映了新藝術媒體的時代意義。<sup>73</sup>」董振平認為 20 世紀藝術潮流，在於熱衷與現實相契的主題，以及科技表現；這種觀念推動了新哲學、新媒材、新方法，但若以一種材質來仿替另一種，是為最下策，因為「物體的材質感是隨同材料造形更換而非一成不變，科技媒材的世界創造了媒材的文化，並有情感。用科學的眼光來證明第四度空間的存在——含運動及時間的連續區。<sup>74</sup>」

1987 年雄獅美術 10 月號，刊登由李佩穗撰寫的「電腦設計的新視點」，說明結合電腦、全像攝影及設計運用而成的作品製作過程與方法<sup>75</sup>。之後則有李天任為文介紹電腦繪圖起源及其應用<sup>76</sup>。

陳傳興在 1987 台灣美術現象的感思與評議中，指出 1987 年是創作媒體及類型變化最為劇烈的一年，其中一項媒體運作即是機械影像，尤其是「電子錄影」的更廣泛使用與收受。「『Video / 電視』的『個人 / 公眾』對立特性在這一年來得到極高度的發揮與

---

<sup>72</sup> 同前註。

<sup>73</sup> 引自盧明德，〈20 世紀美術複合媒體的傾向〉，雄獅美術（台北），201 期（1987.11），頁 47-48。

<sup>74</sup> 引自董振平，〈造形騎士錄〉，雄獅美術（台北），203 期（1988.01），頁 153。

<sup>75</sup> 李佩穗，〈電腦設計的新視點〉，雄獅美術（台北），200 期（1987.10），頁 136-138。

<sup>76</sup> 李天任，〈電腦繪圖的源起〉，雄獅美術（台北），203 期（1988.01），頁 108-114；〈電腦繪圖的螢幕顯像〉，雄獅美術（台北），204 期（1988.02），頁 138-142。

彰顯。造型藝術範圍內，Video 擴充並支持了多媒體創作的可能性（在外國已是藝術史但在台灣卻才剛開始），破壞或修補了傳統繪畫空間（因為剛開始，所以懷疑）……如果『電視』代表了強迫收受、制約翰集體性意義，那 Video 的出現表徵了個人擁有（雖只是幻象、雖只是暫時）不可能被擁有、被觀看、被判定的外在現實透過私人之機械裝置（dispositif）來將之影像化的慾望。Video 影像成為慾望與權力之替身。<sup>77</sup>」

80 年代末，在謝東山整理的《沒有昨日祇有明日的媒體——錄影藝術在台灣》一文，涵蓋了錄影藝術創作思想的追溯、演進歷史、運用範圍等，並指出台灣在這方面發展的困境有四：非專業用錄影設備不夠普及，價格未平民化；仍沒有專供錄影藝術家使用的工作室；創作上缺乏專業的指導；美術界尚未認清此種媒體的潛力。

郭挹芬則認為，台灣起步已較為遲緩，在 1984 年才導入科技與藝術結合的觀念，而初期國內環境條件的貧脊，只能維持在電視媒體藝術或錄影裝置藝術的發表<sup>78</sup>。

1989 年，張心龍《電視文化的學生物——錄影藝術》，介紹錄影藝術的發展背景，以及重要藝術家白南準、紐曼（Bruce Nauman）、維奧拉（Bill Viola）等人<sup>79</sup>。同年 6 月，在法拉盛第一銀行展覽室舉行的一場座談，「抽象的意念與形式——各種媒體與抽象的關係」中，徐洵蔚提到，由於錄影的「立即性」，目擊時間的累積，將之紀錄，播放時則過往時間的回顧，在不同時間感的交融中，錄影藝術將抽象的「時間性」推衍至更深的層次<sup>80</sup>。

至於在藝術教育機構的推廣方面，1985 年由日本筑波大學學成歸國的盧明德，在其任教於師大與東海時，開設「複合媒體」課程，並開始引介相關的藝術類型。針對錄影藝術教學部分，他指出，錄影藝術最根本之理念的突破，是在於以「把藝術作品看作社會溝通的媒體之一」觀念的建立為基礎，藉著對光、動、影像媒體的體會，進而在製作行為、過程、手法中體認出如何將「素材」、轉換成「媒體」<sup>81</sup>。錄影製作的操作，注重的不是製作者想拍什麼，而是想讓觀者看到什麼；不只是製作者想向觀者說明什麼，而是想傳什麼理念、訊息給觀者。而這些要素的形成，就決定於忠實的拍攝、精巧的編輯，以及有趣的展示構思<sup>82</sup>。然工具上，由於編輯特效機的短缺，目前教學仍以理念性的傳達、影像媒體特殊機能的開發為主要方向，並配合「複合媒體」課程的訓練，期以

<sup>77</sup> 陳傳興，《裂隙中的觀望》，雄獅美術（台北），203 期（1988.01），頁 37。

<sup>78</sup> 郭挹芬，《映像媒體藝術的發展與期在商業空間應用之研究》，頁 76。

<sup>79</sup> 張心龍，《電視文化的學生物——錄影藝術》，現代美術（台北），23 期（1989.4-5），頁 30-32。

<sup>80</sup> 薛保瑕整理，《抽象的意念與形式——各種媒體與抽象的關係》，雄獅美術（台北），220 期（1989.06），頁 96-97。

<sup>81</sup> 見盧明德，《機械文明的關懷——錄影藝術》，台北市立美術館館刊（台北），14 期（1987.4），頁 13。

<sup>82</sup> 同前註，頁 14。

錄影製作為中心，而達到具有觀念、行為、環境、科技等多元結合的廣泛領域<sup>83</sup>。錄影藝術是科技與藝術的結合，也是尖端科技藝術中的一環；若能自基本認知出發，藉此體認出科技時代的思潮，並且兼顧國人精神層面而創作出有特色的作品<sup>84</sup>。

## 二、90年代—從錄影到數位媒材的多元結合

1990年9月，國立藝術學院（今國立台北藝術大學）成立「科技藝術研究中心籌備處」，並於1992年2月正式報部核准成立至今；蘇守政為國立藝術學院科技藝術中心創辦人，曾任1992至1997年中心主任。經9年，科技藝術研究所成立，2001年，招收第一屆學生，這是台灣首創同時招收藝術相關與科技相關背景學生之研究所，其研究方向除了注重科技藝術的創作之外，亦兼顧科技技術的開發。<sup>85</sup>

1990年初，薛保瑕介紹了正在紐約惠特尼美術館展覽的華裔藝術家鄭笠的錄影裝置「彩色圖謀」。文中提到錄影本身因為操作簡便，又兼具時空立即呈現的特質，因此在觀念或展示方式上都相當具有彈性。「媒體與科技的結合，使得九十年代『影視藝術』的發展邁向全球網合作運轉的可能。<sup>86</sup>」

1990年4月號藝術家雜誌刊登了「影像世界—藝術與媒體文化」，文中介紹「媒體」在60年代至80年代在藝術上的運用與影響，包括媒體用於藝術，以及傳播藝術的媒體兩者間的相互利用、相互影響。從60年代錄影藝術之反電視媒體，到80年代時，技術性的發展與藝術間的藩籬已消彌，除了電視、錄影之外，還加入了電腦等技術，播映管道增加、商業贊助等使得新生代失去早期抗爭媒體的批判意願，複合媒體的時代顯然來臨了<sup>87</sup>。

1990年12月，黃海鳴翻譯了由馬格列特·喬金森所寫的「七十年代的錄影藝術及藝術的行動」。文中指出，「時間感覺」只是70年代的錄影藝術中，眾多面貌的一種，許多藝術家其實是為了傳遞其他信息，而使用時間感覺<sup>88</sup>。在這篇文章中，再次透露出

<sup>83</sup> 盧明德，〈機械文明的關懷—錄影藝術〉，頁14。

<sup>84</sup> 同前註。

<sup>85</sup> 科技藝術研究所設有「電子影音創作」、「數位藝術創作」、「媒體技術開發」三個組別。學生除了需修習理論、應用、創作等相關課程外，亦需參與研究計畫，以及參與將科技藝術應用至表演藝術的實習。所內並設有「錄影藝術實驗室」、「電腦音樂實驗室」、「數位藝術實驗室」、「光軌藝術實驗室」等軟硬體設備。（資料來源：<http://mfa.techart.tnua.edu.tw/intro/index.html>）

<sup>86</sup> 薛保瑕，〈邊緣人質問「少數」的定位—鄭笠錄影裝置藝術「彩色圖謀」在紐約展出〉，藝術家（台北），179期（1990.4），頁168-174。

<sup>87</sup> 藝術家編輯部，〈影像世界—藝術與媒體文化〉，藝術家（台北），179期（1990.4），頁150-162。

<sup>88</sup> 馬格列特·喬金森，〈七十年代的錄影藝術及藝術的行動〉，黃海鳴譯，藝術家（台北），187期（1990.12），

錄影本身的媒材特性，由作品主體，內化為作品形式的一部份。

1993年，王俊傑《間隙：在特技與隱喻之間——試看錄影藝術成為獨立美學的可能》文中，首先說到60年代，在錄影藝術的萌芽期，「電視機」逐漸成為藝術家「反制媒體」的媒體。白南準之所以成為「錄影藝術之父」，正是因為他「勇於改變『電視』(TV)原有的編碼系統，以及有系統的利用電視/錄像/表演(Performance)的多媒體形式去解讀整個六、七十年代有關政治的、社會的、藝術的、哲學的多重關聯。<sup>89</sup>」

接著他指出，可攜式錄影系統於60年代中期的問世，刺激更多藝術家投身於錄影媒體的創作，但這也同時註定了錄影藝術家須與現代科技進行一場無休止的「宰制權」競技，隨著科技的精進，藝術家在表現形式的選擇上，有了更大的自由度，「但是如何將創作行為與使用的科技取得共融點，以使『語言』成為『正文』或『主體』，逐漸形成新媒體藝術家們的最大挑戰。」<sup>90</sup>

王俊傑提到，80年代後期以來，藝術家們開始追求「完全的封閉品質」，亦即對於原始材料、製作過程到發表品質的精密控制，即一個全部數位式的系統。然而錄影藝術家使用「影碟機」(Laserdisc player)取代傳統的「錄放影機」(Video player)來播放影片，以確保作品品質達到「百年不變」的地步，應該不是藝術家單純的目的，現實影像經過多個步驟的複製、再製，呈現的是不斷質變、最後獨立於「現實」之外的影像。而就錄像創作與意識型態間的經濟或資本關係來看，錄像通過電腦數位化，或轉換為錄像，或轉換為雷射影碟，整個由符號、編碼、解碼到再符號化的過程，也是對現實(影像)一種複製的複製，再現的再現。<sup>91</sup>王俊傑認為，在電子網路中形成的精準性，經過時間的演變，與現實不斷交互衝擊，這正是錄像作為多元性隱喻的特質。<sup>92</sup>

同年6月，王俊傑在《是錄影裝置，不是有錄影的裝置》一文中，提出了一個構成錄影裝置作品之前的心理問題，及幫助閱讀這類藝術的方法。是錄影裝置，而非有錄影的裝置。

他說到：早期，「電視」被當作一個象徵性的「物件」而裝置，到了70年代，「電視」則成為「系統」的一部分<sup>93</sup>(對台灣而言，這兩種情況是混生出現的，較明顯的分界是90年代初)而整個「閉路系統」事實上亦是最早的「錄影裝置」作品的形成概念。

---

頁 216-219。

<sup>89</sup> 參見王俊傑，《間隙：在特技與隱喻之間——試看錄影藝術成為獨立美學的可能》，雄獅美術(台北)，267期(1993.05)，頁69。

<sup>90</sup> 馬格列特·喬金森，《七十年代的錄影藝術及藝術的行動》，頁69。

<sup>91</sup> 同前註，頁70。

<sup>92</sup> 馬格列特·喬金森，《七十年代的錄影藝術及藝術的行動》，頁72。

<sup>93</sup> 參見王俊傑，《是錄影裝置，不是有錄影的裝置》，雄獅美術(台北)，268期(1993.6)，頁69。

1968年愛爾蘭藝術家李維納（Les Levine 1935-）在美國費城美術館發表的「虹」（Iris），算是最早利用「閉路」概念進行創作的作品。而這個由觀者—攝影機—螢幕—觀者所形成的「閉路系統」便成了最初階的「錄像裝置」。<sup>94</sup>

王俊傑借用語言學或結構主義裡「共時性」（Synchronie）與「歷時性」（Diachronie）的觀念加以分析，指出錄像本質裡表現保存事件的繼續，屬於歷時性的；錄像裝置則是一個內在相互緊密聯繫的系統，錄像做為一個元素的實體，在其間是獨立但又相互約制的，也就是說，錄像裝置是個共時存在的結構。<sup>95</sup>

他並延續前一篇文章提出的論點，指出錄影藝術自60年代被確立以來，它作為呈現的方式愈來愈趨向龐大與不定，然所累積的可辨元素也相對增多，這些可辨元素在通過過濾與解讀後，錄像裝置形成一種具有自主性（autonomy）的科學，是有可能的。<sup>96</sup>

1994年，蘇守政發表了「淺談錄影藝術」一文，指出二次戰後，新穎的科技技術提升了影像媒體的優越性，使得科技媒體與藝術的關係，從單純的輔助性工具轉化為系統完整，極具潛力的主觀性創作領域<sup>97</sup>。而「錄影藝術」即是以戰後所開發的電子影像技術為基礎而發展出來的媒體藝術之一。

他歸納了錄影藝術的幾種表現形式：一是視覺藝術傾向的錄影藝術。屬於探究新興電子媒體作為一創作工具的可能，70年代後，因電子音響合成樂器的開發而與之結合。二是作為社會性媒體的錄影藝術，錄影具有長時間紀錄、易於攜帶、即時顯像的特點，60年代末至70年代，藝術家們反傳媒的單向性，以攝錄影的技術開拓新的傳播管道；三是與表演藝術、觀念藝術結合的錄影藝術。四是環境中的錄影裝置，其表現方式之一，是以攝錄影機與錄放影機設備來構成整個展示空間，而觀者的參與亦為作品的一部份，觀眾的表現即時被攝錄，而在現場播放出來；或有以數個的顯示器構成立體造形，加上複合媒材的裝置。這個部分，其表現形式隨著技術與設備的推陳出新而多樣化。<sup>98</sup>

蘇守政認為，隨著新媒體技術的高度發展，傳統錄影技術將面臨新的組合。「錄影藝術」作為以媒體技術的功能為導向的媒體藝術，在整合過程中，其個別名稱也許會消失。從80年代後至今，錄影表現已逐漸脫離了以往限於閉鎖的錄影藝術形態；單純的錄影影像不再享有任何特權，而與現代美術的各種表現結合，進入了「後錄影藝術」的新時代。<sup>99</sup>

<sup>94</sup> 馬格列特·喬金森，七年代的錄影藝術及藝術的行動，頁68-69。

<sup>95</sup> 同前註，頁70。

<sup>96</sup> 馬格列特·喬金森，七年代的錄影藝術及藝術的行動，頁68。

<sup>97</sup> 蘇守政，淺談錄影藝術，藝術家（台北），235期（1994.12），頁332。

<sup>98</sup> 同前註，頁332-335。

<sup>99</sup> 蘇守政，淺談錄影藝術，頁335。

1996年，張心龍的《第二代的錄影藝術》，主要針對錄影藝術表現形態的轉變進行論述，他指出，現代錄影藝術家漸漸擺脫早期那種：「把觀眾孤立一個狹小的黑暗房間，坐在不舒服的椅子上觀看藝術家所發表的社會批評」的呆板形式，如今，錄影藝術已踏進一個高科技、多媒體的境界，而與其他藝術平起平坐。但是在這個發展過程中，錄影的本質也漸淡出，當今從事這種媒體創作的藝術家更不斷為它重新作出定義。<sup>100</sup>錄影藝術很快地建立出自身的面貌，且結合了其他媒體，增加其創作魅力。然而，「科技」與「真實」之間的協調，是創作者與觀眾同時感受到的，其間的拉鋸，可能是錄影藝術發展的一種阻力，但同時可能是創新突破的觸媒<sup>101</sup>。

1998年，徐文瑞在策劃「物造物—機械影像展」中提到，近年來一批年輕藝術家，不論是自國外歸國或持續在國內創作者，其作品皆有一個共通性—即創作會動的作品，需要插上電源的裝置。他認為這些高科技或低科技的作品，反映出年輕藝術家對科技的態度，同時代表台灣產業結構的轉變對藝術態度的影響。不論對於科技的態度是崇拜或抱持反省態度，是全然的接受或否定之，這樣的作品已經傳達了一個訊息：「在這後工業的時代，尤其在亞洲的新興國家中，對於科技的崇拜使科技在政治及文化上已經產生認同上的合法地位，科技的使用在國際大企業王國之間的競爭中，成為一種求生存的武器。」<sup>102</sup>

隨著數位技術運用的廣泛，90年代末期的相關論述中，「數位藝術」或「科技藝術」取代了之前的「錄影藝術」的說法，在這其中，影響整體藝術思潮的，已經不只是技術上的運用，還包括數位時代對人們整體生活帶來的影響，網路的興起又是另一波衝擊。

陳正才在《新媒體藝術思維—媒體藝術在歐洲》一文，乃就60年代以降科技與藝術相互影響與發展作一思考與回顧，並簡介歐洲兩大科技藝術機構：奧地利Linz的Ars Electronica，與德國Karlsruhe的ZKM。這兩大機構的研究方向，均在如何將新藝術與電腦、電子裝置做結合<sup>103</sup>。

文中陳正才指出，「速度即是美」可概括科技藝術的主要美學內涵。60年代後，科技藝術的實驗主要發展成我們今天稱之的媒體藝術<sup>104</sup>。他認為新媒體藝術包含了：錄影與錄影裝置藝術（錄影藝術就是視覺藝術家以錄影為媒體所製作的藝術作品。）、媒體

<sup>100</sup> 張心龍，《第二代的錄影藝術》，雄獅美術（台北），301期（1996.03），頁19。

<sup>101</sup> 蘇守政，《淺談錄影藝術》，頁24。

<sup>102</sup> 資料來源：<http://www.etat.com/itpark/gallery/sche.htm>

<sup>103</sup> 所謂新藝術指的是：作品本身延續本世紀現代藝術共同具備的某種特質—機械性，希望從媒體本身的演變為未來的藝術提供一個新的可能性思考。

<sup>104</sup> 陳正才，《新媒體藝術思維—媒體藝術在歐洲》，《藝術99專輯3：閒置空間·新造化》，台北：文建會，2000.04，頁68-69。



與表演藝術（如 Fluxus、偶發等，在此電視機常是藝術事件中主要的媒體與物件。）  
數位藝術：從早期電腦繪圖，到今天的網際網路藝術、互動數位藝術及虛擬實境。

「從當代藝術的發展來看，『媒體藝術』與『藝術科技間的實驗』是前衛藝術運動發展中合理的延伸，某種程度上看來藝術家難免受科學家世界觀點所影響。電子藝術家提出之圖像世界接近於科學家提出之世界之模型，也就是所謂的『真實』（Reality），『電子藝術』媒體的優點是提供我們更進一步的圖像與世界之模型，更勝於其他媒體。」他並引媒體理論家 Peter Weibel 為電子互動媒體藝術歸納的三點特質：「虛擬性」、「易變性」、「生命性」，指出從近十年來的「聲音環境藝術作品」、「電腦互動藝術」、「虛擬實境」等媒體藝術的發展來看，電子圖像不再是靜止圖像，而是一種能被「觀眾」或「上下文關係」的變數控制的動態系統<sup>105</sup>。在他的想法裡，「科技」的出現，使得人們的生活與藝術得以順利進行，科技是改善未來藝術與生活品質的利器。<sup>106</sup>

在他另一篇文章 新媒體藝術思維II—媒體藝術實驗室 中，介紹了德國 ZKM、美國 MIT 的 Media Lab、日本 ICC 等團體的情況。他說，對科技藝術家而言，充滿工作室是各種電線端子、機械、介面裝置、視訊設備與電腦，以及為了完成作品而組成的協力團隊，彷彿是一個新媒替藝術鍊金實驗室<sup>107</sup>。新媒體藝術的創作難以獨立完成，團隊合作，結合藝術家的創意、科學家的理論基礎、媒體科技與程式撰寫者的合作，能完成結構繁複的新媒體藝術作品，如 1951 日本山口勝弘成立「實驗工房」，1957 德國「ZERO」團體、1960 法國的「GRAV」（視覺藝術探索團體）、1961 德國「FLUXUS」（福魯薩克斯）、1966 紐約「EAT」（藝術與科技的實驗）<sup>108</sup>。他認為，「科技精神」的介入創作，從方法論上最能反映藝術的時代性，「科技性藝術」完美結合了「感性美」與「理性思維」，透過科技與理性思維，現代藝術家獲得了不曾有過的視覺經驗<sup>109</sup>。

王嘉驥在 網際網路與台灣藝術產業 文中，指出網際網路對於數位創作的影響。他認為，利用電腦軟體的好處進行影像創作，不但失之複製性高，更易流於機械性，而且，主要停留在平面的層次。藝術家以此工具創作，很容易陷入形式主義的窠臼。此外，電腦影像處理軟體的普及，在一定程度上，與相機或攝影機的平民化意義相近。換句話說，當人們熟之這類媒材的運用時，影像藝術的神秘性與神聖性自然就降低了。因此不

<sup>105</sup> 同前註，頁 71。

<sup>106</sup> 陳正才，新媒體藝術思維—媒體藝術在歐洲，頁 71。

<sup>107</sup> 陳正才，新媒體藝術思維II—媒體藝術實驗室，《藝術 99 專輯 4：藝術鍊金·工作室》，台北：文建會，2000.8，頁 46。

<sup>108</sup> 同前註，頁 47。

<sup>109</sup> 陳正才，新媒體藝術思維II—媒體藝術實驗室，頁 49。

論就商機或純粹藝術創作的可能性而言，影像藝術家越來越難取悅觀眾與市場。<sup>110</sup>但是錄影或錄像藝術，結合了網際網路科技，似乎較有樂觀的前景。無論錄影藝術家、表演藝術家或觀念藝術家，都可以透過影像處理的技術與手段，搬上網際網路，佔有一片自己的時空，以廣為流傳。<sup>111</sup>然而，網際網路時代的來臨，數位創作的難題之一，即是避免「人性」在其中的流失。透過數位化的影像，藝術家如何再現與持續開發「人性」，且能發人深省，這是不易的課題。<sup>112</sup>對於這一點，中村敬治《精神空氣逐漸稀薄，關於媒體藝術（Media Art）前瞻性的思考與觀察》，亦提出類似的反省思考。他認為「目前的媒體藝術正在探尋著技術上的種種可能性，但可惜的是精神層次的可能性則幾乎消失；更令人困惑的是，藝術家們對這一點也似乎失去關心。從這個角度來看，人們對媒體藝術所展現的關心程度，仍然是有限的。」<sup>113</sup>

王呈瑞在《數位藝術的未來經典》中寫道，過去的藝術創作者，最大的任務在於帶給人們嶄新的感官體驗，並傳遞有深度的美感經驗，但隨著工具文明的不斷演進，藝術家的職責也開始轉變：從工具的掌握到工具的突破，藝術家不斷接受各種突如其來的改變與挑戰，包括自己在內<sup>114</sup>。王呈瑞認為「數位藝術」是泛指所有在數位時代中所出現的藝術形式，或是利用新的數位工具所創造出來的藝術作品。數位藝術中的「數位」，是指運用電腦或相關的軟、硬體、週邊設備，激發創作者進行創作，甚至是以科技技術來完成作品的局部或全貌<sup>115</sup>。而「數位藝術」可粗略分為「數位藝術」、「藝術數位化」兩範疇。凡是運用電腦科技、軟硬體設備、數位媒材或科技概念進行創作，表達數位時代價值觀之藝術作品，均可視為數位藝術；而將傳統形式的作品與以數位化的呈現手法，則稱為藝術數位化<sup>116</sup>。而台灣藝術家面對數位時代的反應，一方面希望藉由對台灣既有的科技優勢之利用，創新台灣藝術文化風貌；另一方希望能繼續提昇藝術體驗的層次。<sup>117</sup>

林書民，《擋不住的魅力—由媒體藝術道「科技」媒體藝術》，指出：「科技」媒體藝術最令人鬼魅般著迷同時也是充滿無力感之處便是，「無法明確定位，但又無法逃避，

---

<sup>110</sup> 王嘉驥，〈網際網路與台灣藝術產業〉，典藏藝術（台北），91期（2000.04），頁55。

<sup>111</sup> 同前註。

<sup>112</sup> 王嘉驥，〈網際網路與台灣藝術產業〉，頁55。

<sup>113</sup> 中村敬治，〈精神空氣逐漸稀薄，關於媒體藝術（Media Art）前瞻性的思考與觀察〉，郭冠英譯，典藏藝術（台北），97期（2000.10），頁129。

<sup>114</sup> 王呈瑞，〈數位藝術的未來經典〉，《藝術99專輯4：藝術鍊金·工作室》，台北：文建會，2000.8，頁51。

<sup>115</sup> 同前註。

<sup>116</sup> 王呈瑞，〈數位藝術的未來經典〉，頁51。

<sup>117</sup> 同前註，頁52。

以及不斷改變的本質」。<sup>118</sup>媒體藝術的發展之多變，如同工業與科技的發展般快速，直到電腦世紀的來臨才形成明確的分野。1989年，電腦個人劃時代來臨，藝術家不必再完全仰賴現成材料的先天特性及限制，新的程式書寫設定可以創造藝術個人的語言，以及更多可能性。科技的不確定身分及其爭議來自：藝術性與實用性的分野，以及科技面對人性時的正負面影響或其衍生出的新問題及迷思<sup>119</sup>。

針對科技類型藝術的評論，林書民認為，其作品價值在於傳達訊息中的終極關懷、訊息的傳達方式及共鳴性，而不應是著力於科技的等級，而落入科技階位的比較。<sup>120</sup>接觸新媒材的藝術家總會不斷看到自己技術層面上的極限，藝術家可以選擇鑽研於單項媒材的訓練，或尋求技術支援還協力完成作品，但學習分享經驗、整合技術資源，同時對媒材有一定的熟悉度是必要的，(不一定都嫻熟，卻要有基本的瞭解)，因為對媒材的駕馭，往往直接影響作品的成敗。<sup>121</sup>

除了從雜誌文章中可獲得的資訊之外，1990年，國立藝術學院設立了科技藝術研究中心，對電腦、電子影像、光電等科技的藝術創作作全面性推廣。同時自1993年起，配合一年一度的關渡藝術節，舉行年度科技藝術展。另又推薦李光暉、楊傳信、關文勝、陳宏一、章光和、袁廣鳴、王俊傑、王志文等人的作品，分別參加1993年的第五回福井國際錄影藝術展，及1994年的第四回福井國際青年媒體藝術展。近期則有高師大美術系亦於其課程教材中加入相關課程<sup>122</sup>。此外，伴隨展展而生的相關座談會，也是促進這一類型藝術在台發展蓬勃的重要因素，在這個部分，有帝門藝術教育基金會、成立不久的台北國際藝術村、誠品書店推動的誠品講堂、得旺公所等。

2000年1月，宏碁數位藝術中心成立。同年，行政院文化建設委員會與宏碁基金會以數位藝術為主題，與宏碁數位藝術中心共同策劃一系列的「2000數位藝術紀」活動，並結合中國時報系、三立電視台及飛碟電台共同主辦<sup>123</sup>。

針對這次的數位藝術紀，文建會表示，「確立了推廣全民藝術的宗旨後，以數位藝術為起點，加強民眾對數位藝術的了解與認知。因為科技進步的現代化生活，電腦與軟

---

<sup>118</sup> 林書民，擋不住的魅力—由媒體藝術道「科技」媒體藝術，典藏雜誌(台北)，98期(2000.11)，頁45。

<sup>119</sup> 同前註，頁47-48。

<sup>120</sup> 林書民，擋不住的魅力—由媒體藝術道「科技」媒體藝術，頁48。

<sup>121</sup> 同前註，頁48-49。

<sup>122</sup> 參見蘇守政，從「錄影藝術」的脈絡省視臺灣的錄影藝術，雄獅美術(台北)，301期(1996.03)，頁17-18。

<sup>123</sup> 「2000數位藝術紀」活動包括2000年6月的「2000年國際數位藝術大獎」，8月的「2000年國際數位藝術研習營」，10月起的「2000年國際數位藝術高峰會」、「2000年國際數位藝術大展」及「2000年國際數位藝術講座」，台灣愛普生科技、得意傳播科技及宏碁科技也共同提供本次活動所有使用的高科技器材與技術支援。

體的發展日新月異，在這樣的前題下，運用電腦及科技媒材作為創作工具，儼然成為從事藝術創作的基礎入門。」<sup>124</sup>

新朝藝術雜誌在 2000.10 月，製作了「e 網打盡，台灣藝術」專輯，刊登「台灣數位藝術 e 直走—2000 數位藝術研習營座談會—台灣數位藝術現況及願景」紀錄，這場座談會於 2000 年 8 月 30 日在世新大學舉行，由王呈瑞（宏碁數位藝術中心主任）主持，與會者有張元茜（亞洲文化協會秘書長）、張耘之（數位音樂工作者）、須文蔚（台灣現代詩網路聯盟主持人）、袁廣鳴（數位藝術工作者）、李玉玲（北美館國際公關組組長）座談會中，王呈瑞指出：我們所談的數位藝術，工具面，指的是：網路、錄像、電腦、媒體等。時代面，則是談論當知識、經濟社會情況改變時，藝術的創作及生態是否也在改變。

張耘之認為，藝術包含了創作者意念的貫穿。時間和藝術創作之間有一定的互動，不只是操作工具過程中的互動而已。<sup>125</sup>

袁廣鳴認為科技只是讓藝術家多了一個藝術表現的方式。因為經費的關係，其創作時幾乎每件作品都會被技術性問題困住。如果有技術團隊支援當然很好，但是集體創作會使原始想法受其他參與者的影像。創作者必須對技術或電腦要有基本的認識，並且還要了解技術與媒材的極限，只是天馬行空的想像，作品還是做不出來的。<sup>126</sup>

李玉玲同樣認為數位作為技術其實並不新鮮，只是某種工具的改變。她更強調在視覺藝術方面，創作觀念和思考模式的突破才是數位藝術的重點，這樣的突破來自於網路快速的傳播與普及，網路的特性也對藝術創作思考模式的影響很大，但在台灣視覺藝術工作者中，能夠將這樣的特性運用在創作中的作品並不多見，且所謂的運用不只是單純的技術，還包括了在思考及觀念上革命性的轉變。<sup>127</sup>

張元茜認為倘若作品只是為了數位而數位，那不是真正的數位創作。真正的數位藝術必須加入時間的元素，而產生一種新的觀念和介面。另外，同樣是運用網路技術，有的只是從事藝術教育或藝術資訊傳遞工作，並不是真正的數位藝術。<sup>128</sup>數位藝術作品很多都是集體創作，我們應該在作品上正確的肯定每一個參與者的貢獻。創作者與技術人員一同溝通合作，並不表示創作者完全不需要瞭解技術的過程，如果創作者在技術上多

---

<sup>124</sup> 資料來源：<http://www.artfuture.org>

<sup>125</sup> 蔡喬安整理，台灣數位藝術 e 直走—2000 數位藝術研習營座談會—台灣數位藝術現況及願景，新朝藝術（台北），25 期（2000.10），頁 50。

<sup>126</sup> 同前註。

<sup>127</sup> 蔡喬安整理，台灣數位藝術 e 直走—2000 數位藝術研習營座談會—台灣數位藝術現況及願景，頁 51。

<sup>128</sup> 同前註，頁 51-52。

接觸、多摸索，也許會得到更多的啟發與想法。<sup>129</sup>

## 第二節、國內科技藝術展回顧（1984-2001）

以 1984 年北美館舉辦的「法國錄影藝術展」為台灣科技藝術史的展覽起點，以下將對台灣 1984 年至 2001 年與科技相關的展覽作一介紹。這個部分將以編年的方式，回顧台灣近 20 年來重要的科技藝術展，以及在國內展出的重要國外藝術家作品。

### 一、80 年代—新興媒體·特質初探

1984 年，透過住在巴黎的蕭蔓（Hsiao Man）的奔走聯繫，邀請巴黎龐畢度文化中心 Video 視聽中心的畢綺特·波特·亞湘帕（Brigitte Petit-Archambault）在北美館舉辦「法國錄影藝術展」，共有 16 位法國錄影藝術家參展。這次展覽雖只有短短九天，卻是國內首度出現 Video 藝術，亞湘帕首創 Video 藝術集體展新觀念，強調現代時間的飛逝與空間的轉換。而這次展覽中，國內贊助者有徐元智學術基金、功學社、新象活動推展中心、聲寶電器公司。<sup>130</sup>

從作品呈現方式與內容而言，有的藝術家運用 Video 創作想像的畫面，並加入演員、物體的浮影作為裝飾效果<sup>131</sup>。如多明尼克·巴爾畢（Dominik Barbier）的暴風雨（*Orage*）。有的作品是由各種不同現實畫面片段剪接而成，如多明尼克·貝洛（Dominique Bellioir）的螢幕摘錄（*Capture/ Ecran*），其作品的材料來自 Video 影片、巴黎景緻幻燈片、以及電視上的影像畫面。<sup>132</sup>除了影像來源的多元，藝術家們從電視、收音機或環境背景音來作為作品音效來源。特瑞·昆斯（Thierry Kuntzel）的貝娜菲斯卡公園（*Buena Vista*）則是運用相片和影片兩種媒材的混合，形成畫面特殊的空間變化。<sup>133</sup>蕭蔓認為：「舉行十六位法國錄影藝術家聯展，即期望在我國電視、錄影科技蓬勃成長的同時，將「錄影藝術」（Video Art）在國內開啟一扇藝術創作的新型式之窗。<sup>134</sup>」

<sup>129</sup> 蔡喬安整理，〈台灣數位藝術 e 直走—2000 數位藝術研習營座談會—台灣數位藝術現況及願景〉，頁 52。

<sup>130</sup> 參見蘇瑞屏，〈法國 VIDEO 藝術聯展〉，台北市立美術館，1984，頁 3。

<sup>131</sup> 同前註，頁 6-7。

<sup>132</sup> 蘇瑞屏，〈法國 VIDEO 藝術聯展〉，頁 9。

<sup>133</sup> 同前註，頁 22-23。

<sup>134</sup> 蕭蔓，〈一扇新型式的藝術創作之窗—錄影藝術〉，雄獅美術（台北），162 期（1984.8），頁 32。

由法國錄影藝術展揭開序幕，同年 11 月，北美館又舉辦了「當代設計光效展」，介紹了光纖、雷射、色光等光媒體的表現，並舉辦了「當代設計—光效展」座談會。

1985 年，北美館舉辦了「雷射藝術特展—雷射、藝術、生活」，這項展覽內容包括了：雷射科技、雷射藝術、雷射·藝術·生活等三部份，並請相關領域的專家撰文引介「雷射」。在雷射藝術方面，除了文學性的歌詠，還有動態雷射表演、靜態雷射藝術、版畫作品、全像攝影，以及由楊奉琛設計製作的景觀雷射雕塑。

1986 年 (4/18-5.4)，春之藝廊展出洪素珍，蘭·芙爾 (Nan Hoover)，克利斯 (Christiaan Bastiaans) 的「裝置、錄影、表演藝術展」，其中還包括演講 (4/19) 與座談會 (4/27)，蘭·芙爾《光的運動》(4/20，表演) 洪素珍的作品《坐在綠中》(4/26 表演)，龐靜平認為這次展覽是國內從事錄影、裝置、表演藝術創作者彼此切磋觀摩的好機會，同時能刺激國內現代藝術的蓬勃<sup>135</sup>。洪素珍畢業於東海社會系 (1974)，赴美研習攝影並入學電影研究所，從此採用多媒體作裝置藝術及表演藝術，後來並拓展使用錄影藝術，她以多件裝置作品及表演方式表達「光與空間」的關係 (如 1985 年《紅光 / 綠光》《零→無限→零》《紅線》等)<sup>136</sup>。洪素珍是台灣錄影藝術先鋒之一，《東 / West》這件錄影藝術，在畫面呈現一個嘴唇的特寫，她將嘴唇一分為二，一半說中文，一半說英文，在嘴唇蠕動中，傳達出她自身移民美國後所感受的文化衝突<sup>137</sup>。1986/87 的《纏綿系列》，在美國展出，系列 I 是錄影與表演的結合，系列 II 是單純的錄影藝術；她的作品強調以人為主體的精神思考<sup>138</sup>。

1986 年 10 月至隔年 1 月，現代藝術工作室推出「環境·錄影·裝置」，參與展覽的藝術家有莊普、賴純純、胡坤榮、張永村、葉竹盛、盧明德、郭挹芬、魯宓。

1987 年，北美館舉辦「科技、藝術、生活—德國錄影藝術展」，第 14 期《台北市立美術館館刊》(今《現代美術》) 配合製作了「錄影藝術專輯」，包括盧明德 機械文明的關懷—錄影藝術、甘尚平，錄影藝術的起源與發展、Peter Frank 錄影裝置藝術—電子環境 (張靚菡譯撰)、Hulmut Friedel 從「電視葬禮」到一種新的映像語言 (張靚蓓譯)。

盧明德指出此次德國錄影藝術展的兩個明顯特點：一、前後調子的引導極為沉悶，

<sup>135</sup> 龐靜平，一場感官的盛宴—春之藝廊錄影、裝置、表演藝術三人展，藝術家 (台北)，131 期 (1986.4)，頁 121。

<sup>136</sup> 雄獅編輯部，畫廊藝訊，雄獅美術 (台北)，182 期 (1986.4)

<sup>137</sup> 這件作品為雙聲道錄影藝術，為洪素珍 1984-1987 作品，並於 2001 年台北當代藝術館「輕且重的震撼」展出。

<sup>138</sup> 參考張靚蓓，之內 / 之外，洪素珍的光影世界，台北市立美術館館刊 (台北)，17 期 (1988.1)，頁 31-35。

但卻給人更深刻印象；二、除了少數作品（如白南準《我的柯倫教堂》）之外，其餘都儘可能捨棄了裝飾的編輯特效，而以口述、現實與非現實鏡頭的穿插等平實手法，加重作品裡注重理念傳遞的特質。但是此次作品皆以單一電視畫面作展示，缺少加入人體行為或與繪畫、物體的環境裝置之表現形式；但這方面卻是錄影藝術較為有趣、廣泛的發展方向<sup>139</sup>。Hulmut Friedel 一文則介紹德國 1960-1980 年，錄影媒體對藝術的探索。Peter Frank 敘述了錄影裝置藝術的呈現方式，指出電子錄影的使用層面包含了時間性與空間性；電子錄影除了特過電子科技的特性來傳達創作概念，「物體」（電視機座）本身亦被視為雕塑媒材，而與環境配合。<sup>140</sup>

「科技、藝術、生活—德國錄影藝術展」之後，接著是國內藝術家的「實驗藝術：行為與空間展」，在那次展覽中，盧明德、郭挹芬聯手運用多種映像媒體（包括錄影、幻燈、投影、螢光、點滅器）等多重裝置，加上人體表演的現場體驗做發表<sup>141</sup>，這件作品結合工學、科技與物質等實驗性裝置，反映出現代社會意識的變化與環境之移轉，提出了科學與藝術結合的可能<sup>142</sup>，王哲雄則說：「這次發表的『沉默的人體』，是利用錄影、幻燈、投影、螢光等光媒體的搭配，投射在直接的媒體—蠕動的人體，讓影像不再像傳統方式出現在靜態的布幕上，而是短暫的滯留在隨時都在蠕動的人體，頗有當年斯科費光動藝術的效果。<sup>143</sup>」

而在 1984 至 1987 年間，東海大學的周祖隆（早期作品如《亞熱帶地區》）、文化大學的王俊傑（早期作品如《表皮組織的深度》、《變數形式》）以及國立藝術學院的袁廣鳴（1987 年的《離位》、《離位#2》錄影裝置）等美術系學生，以及原本從事實驗電影的呂欣蒼開始發表錄影藝術的作品<sup>144</sup>。

1988 年，盧明德、郭挹芬於北美館舉辦聯展，楊敏評介盧明德、郭挹芬雙人展時，指出「科技居媒體的地位，藝術才是它傳達的本質。<sup>145</sup>」當時盧明德主要以複合媒體的觀念切入作品，使用電視、帆布、木塊等物品；郭挹芬以錄影裝置表現，她的作品以物性的東西，如電視、錄影機、蘋果、草等作為材料，但表現出富有禪意的精神意想。如《寂靜的聲音》，她將草鋪在地上，把電視機放進去，電視畫面演出埋葬古琴的過程，

<sup>139</sup> 見盧明德，〈機械文明的關懷—錄影藝術〉，台北市立美術館館刊（台北），14 期（1987.4），頁 13。

<sup>140</sup> 見 Peter Frank 〈錄影裝置藝術—電子環境〉（張靚茵譯撰），台北市立美術館館刊（台北），14 期（1987.4），頁 19-22。

<sup>141</sup> 郭挹芬，〈映像媒體藝術的發展與期在商業空間應用之研究〉，頁 75。

<sup>142</sup> 參見黃麗絹，〈實驗·行為·空間〉，台北市立美術館館刊（台北），14 期（1987.4），頁 6。

<sup>143</sup> 見王哲雄，〈從西方實驗藝術的肇始到市立美術館的「行為與空間」〉，《行為與空間展》，台北：北美館，1987，頁 8。

<sup>144</sup> 蘇守政，〈從「錄影藝術」的脈絡省視臺灣的錄影藝術〉，頁 17。

<sup>145</sup> 楊敏，〈媒體與裝置，盧明德、郭挹芬雙人展〉，雄獅美術（台北），203 期（1988.01），頁 158-159。

電視前方的草堆中，是用黑砂、白砂隔離出一個「古琴曾在」的痕跡，琴聲並於整個過程中迴盪著，作品傳達出「古琴不在，而琴音仍存」的意境。

同年 6 月，台灣省立美術館舉辦了包含國內錄影藝術作品的「尖端科技藝術展」，而 10 月的「日本尖端科技藝術展」中，展出了使用電腦、錄影、光電等技術來創作的作品。在這兩個展覽中，雖展出成功，「但在大規模墊子器材的硬體提供、支援、以及展出期間有關修護、保養的問題的出現，使策展單位、參展藝術家都出現極度的困擾與卻步」<sup>146</sup>。

## 二、90 年代的多面向發展—媒體內化·意義延伸

1990 年 1 月中，省美館舉辦「蔡文穎動感科技藝術展」，蔡文穎是著名的華裔藝術家，盧明德說：「環境的自然諧調，技巧的準確卓越，觀看情境的生氣靈活，表達物象的極至昇華，在蔡文穎的歐普與人工智能表現作品中，表露無遺。對國內而言，蔡文穎的『人工智能藝術展』，是在國內所舉辦的兩項本地與日本尖端科技藝術展之後，所作意義重大的接續展覽。<sup>147</sup>」他的作品主要由三個部分組成：不鏽鋼或玻璃纖維製成的長桿、頻閃器、電子感應控制器。動感藝術注重「感應」的效果，觀眾的參與是其重要的一環<sup>148</sup>。

同年 3 月底在北美館舉辦的「河口洋一郎，李佩穗電腦藝術展」，展出的作品是使用電腦創作的系列性造形表現。河口發表的作品如《Growth》、《Origin》等，皆以自然界生命的成長為靈感，而以獨特的形態運動、色彩變化來呈現。李佩穗的作品則充滿童趣<sup>149</sup>。

1992 年初，北美館 B04 展出的「所費不貲 石晉華實驗展」，<sup>150</sup>石晉華裝置了數件結合機械動力與電子控制的作品，大部分都有投幣機設備，觀者投入 10 元硬幣之後，機械即開始操作，接著「藝術品」出現，數秒之後，一切又恢復原狀。以《付費欣賞家 II》為例，投幣之後，空氣幫浦開始運轉，站在台座上的塑膠裸女開始被充氣、膨脹，約 30 秒後至飽和狀態，接著因木箱內壓縮機與吸塵器的作用，立即洩氣乾癟。李俊賢

<sup>146</sup> 郭挹芬，《映像媒體藝術的發展與期在商業空間應用之研究》，頁 76。

<sup>147</sup> 盧明德，蔡文穎的人工智能藝術—二十一世紀知覺藝術啟示錄，台灣美術（台中），17 期（1990.01），頁 6。

<sup>148</sup> 關於蔡文穎藝術的介紹，見潘晴，時代的啟示—蔡文穎的電動感應雕塑，典藏藝術（台北），111 期（2001.12），頁 76-80。

<sup>149</sup> 林品章，電腦藝術展，藝術家（台北），179 期（1990.4），頁 135。



說到：「在整體裝置中，石君刻意利用那些機械，來點醒觀眾面對藝術的態度……石君鑽研現代藝術日久，有感於台灣社會藝壇現狀，以藝術的方式出發，並結合電子、機械技術，對台灣藝壇現狀加以批判，是青年藝術家中，頗具反省力者。<sup>151</sup>」1992年2月25日，省美館與國立藝術學院科技藝術中心合辦「名古屋國際科技藝術特展」<sup>152</sup>。

1993年8月中，北美館舉辦為期近兩個月的「荷蘭當代錄影藝術展」，由荷內·克里歐策展，策展人企圖呈現以科技媒材來探討「時間」的觀念，此次展出作品錄影裝置為主，由荷蘭文化部門規劃，在全球巡迴展出，且在技術上做統籌規劃與操控<sup>153</sup>。以畢爾·史賓荷本《艾爾伯特的方舟》為例，藝術家在一個類似未來太空船的雕塑上方，放置一台小型攝影機，透過他設計的裝置，將空間延展在造成螢幕影像的625條螢幕線上，使得每個影像在最上及最底部之間呈現時間相隔三秒觀眾透過由一個被藏在雕塑裡的電視螢幕上，看到自己被電腦扭曲了的影像。<sup>154</sup>在這個展覽中，結合了雕塑，以及攝錄影技術、電視機，是主要的表現媒材。

1994年，王俊傑在北美館B04展出「十三日羊肉小饅頭」，他將展場佈置成賣場，賣著作者自制的中國神秘宮廷菜錄影帶，以及食譜。王俊傑企圖以這個擬象空間，披漏商業體制與廣告媒體對人們行為的宰制。<sup>155</sup>

1996年5月，淡水藝文中心推出「另一種現實——澳洲電腦影像創作展」，稍後，北美館有「林書民雷射立體影像展」，此展以「變形」為展題，石瑞仁認為林書民能夠活用雷射攝影媒材的光學特性，來發展其複像的視覺辨證遊戲；一方面以立體雷射幻象來演示一種動態圖像（Kinetic image），因為「像隨人轉」而衍生趣味性。另一方面利用媒材本身「既顯像也隱像」的複像特性，當作揭露人性內涵與生處境的一種社會檢證工具<sup>156</sup>。

6月在新樂園的「實擬虛境——魏雪娥、李佳玫、李基宏聯展」，魏雪娥的《危險！此地禁止戲水》，結合現成物與流動影像的播放（內容包括了在樓梯中，在地鐵中及在機艙中拍到的往來人物等），及環境中還充滿了蟲鳴、蛙叫聲響。李基宏則取用鄉野自然的內容，以物理運動造成的動態影像裝置。李佳玫以兩部幻燈機打出光像，配合其他複合媒材的使用，通過兩種簡單的光影造像，使自然風情與人造情趣，在斗室中產生了有

<sup>150</sup> 石晉華，《所費不貲——石晉華實驗展》，高雄：串門藝術有限公司，1993，頁1。

<sup>151</sup> 李俊賢，從藝術到商品之路，由石晉華——「所費不貲」裝置展談起，《所費不貲——石晉華實驗展》，高雄：串門藝術有限公司，1993，頁106。

<sup>152</sup> 蘇守政，從「錄影藝術」的脈絡省視臺灣的錄影藝術，頁17。

<sup>153</sup> 荷內·克里歐，《秒，荷蘭科技藝術展》，台北：北美館，1998。

<sup>154</sup> 同前註。

<sup>155</sup> 參考資料來源：[http://home.kimo.com.tw/bio\\_theatre/a\\_4\\_06.htm](http://home.kimo.com.tw/bio_theatre/a_4_06.htm)

力的對照。<sup>157</sup>

1997年3月，北美館蔡文祥「回與迴，源與原」影像構成展，《回》一系列作品，是1993年7月時，蔡文祥在紐約首次嘗試電腦影像技術的創作，在北美館展出時還有他1995年的《現代十二星座圖》電腦影像，相紙輸出、1996的《現代神話錄》錄影裝置。展覽沉澱了蔡文祥對人類歷史文明演進，同時也質疑，定位在多媒體科技時代裡，紀實攝影圖像真實性的本質<sup>158</sup>。

王俊傑的「極樂世界螢光之旅」，再度經營出一個光鮮華麗、所費不貲的虛擬商業空間，工作人員扮演的產品銷售員，現場則有精美傳單、海報、電視廣告、電腦網路資源物件，影片重複播放四個旅行團的介紹，片段中不斷出現一個有FOCL字樣的圓形標誌 For Our Consumer Loving，王俊傑表示這是「獻給親愛的廣大消費者的一個標題。它同時也是為一系列不同的各式自我發明的“商品”所作之模擬商業消費系統的媒體裝置」。<sup>159</sup>

9月在大未來畫廊展出「魂魄暴亂 1 - 1900-1999 陳界仁電腦繪畫個展」，陳界仁將自己的影像嫁接入血腥暴力的歷史影像裡，除了影像中「以古諫今」的暗喻，這些「有待證實的情況」的歷史真相，經過他以電腦技術將影像動作清晰化，提醒觀者對歷史重新思索。<sup>160</sup>

同年台北縣美展「河流 新亞洲藝術 台北對話」由石瑞仁策展，延續以往，展覽主題仍以淡水河為主，然規模卻由原本的縣美展擴增為小型的國際藝術交流；共同參與的單位除了台北縣文化中心，還有帝門藝術基金會、伊通公園、竹圍工作室，參展的創作者除了台灣藝術家陶亞倫、陳志誠、徐瑞憲、季鐵男、林慧修、顧世勇、林慧如、王文志、「非常廟」團體(劉時棟，陸培麟，周成樑)、林漢鼎；還有來自香港的于逸堯、王純杰、蔡仞姿，泰籍的 Montien Boonma)，菲律賓的 Sid G. Hildawa 及越南的 Vu Dan Tan 與日本的池田一。<sup>161</sup>

這次展覽中，陶亞倫《河戀》、徐瑞憲《生命之河系列 2—傾聽河流的心跳》呈現了機動藝術的特質，馬達的運用使作品呈現動態或生命韻律的起伏。季鐵男《資訊之河》以電子字幕機、木板、人體感應器的裝置，暗示資訊環境與自然環境必然的結合趨勢；

---

<sup>156</sup> 石瑞仁，*科幻的觀看與人文的窺探*，藝術家(台北)，254期(1996.7)，頁169-172。

<sup>157</sup> 石瑞仁，*從「拒絕」中出發的新世代*，藝術家(台北)，256期，(1996.09) 頁202-206。

<sup>158</sup> 台北市立美術館，《86、87年度申請展專輯》，1999.4，頁38。

<sup>159</sup> 資料來源：[http://home.kimo.com.tw/bio\\_theatre/a\\_4\\_06.htm](http://home.kimo.com.tw/bio_theatre/a_4_06.htm)

<sup>160</sup> 魂魄暴亂 1900-1999 陳界仁電腦繪畫個展 1997.9 POTS Biweekly no.77

<sup>161</sup> 關於「河流 新亞洲藝術 台北對話」作品介紹內容，參考或引用自帝門藝術基金會網頁：<http://www.deoa.org.tw/Events/river/asian-2.htm>

陳志誠使用電腦合成影像，顧世勇則以音響、光在環境中的裝置，營造作品氛圍。而在林慧如《一些關於河流的座右銘》，透過複合媒材裝置物件與座右銘式的文字敘述的組合，表現河流生態變遷與文明發展之消長關係，在作品中，電視、錄影帶是以「物體」性質使用。另外在劉時棟、周成樑、陸培麟的《流—找到源頭，才有搞頭》，錄影則是作為紀錄的媒材。

值得注意的是晶矽族群的《流光似水》，晶矽族群於 1996 年由許乃威及林慧修創立於紐約，這次作品以電腦科技與多媒體的結合表現「河流」主題。觀眾進入作者營造的密閉空間裡，操弄現場裝置（如水龍頭），以控制投影機，進入四段自己控制出來的流程；影像內容分成：時間之流、生命之流、罪惡之流及希望之流<sup>162</sup>，這件作品具有互動性的效果。

1998 年，由文建會、宏碁基金會、聯合報系主辦，NOVA 資訊廣場、TVBS、藝術家雜誌、CADesigner 雜誌、AutoDesk Soho!生活藝術網、宏碁科技協辦，第三波文化事業承辦的「電腦與藝術月」，在北美館規劃了一場「電腦與藝術展」，展出內容包括：Internet 藝術之旅—介紹 Internet 上藝術網站、多媒體系列—藝術家作品 / 藝文機構 / 絲路 / 故宮作品光碟展示、電腦與藝術作品區—展出實際應用電腦創作之藝術作品、錄影帶播放區—介紹電腦與藝術系列展之展出內容、藝術家應用電腦之創作過程、作品創作說明區—挑選重點作品，介紹其應用電腦設計至完成的每一步驟。<sup>163</sup>這個展覽主要是對於電腦與藝術之間連結的介紹。

8 月，北美館的「秒，荷蘭科技藝術展」，同樣由荷內·克里歐策展，延續 1993 年的「荷蘭當代錄影藝術展」，由 12 位年輕媒體藝術家創作的 17 件探討時間觀念的作品，策展人表示：「再一次地，我們面對了大量對時間本質和利用時間科技做高度原創性的解釋及反應。<sup>164</sup>」在伯特·修特的《浴女》作品裡，表現的是時間與現實的衝突，當觀者接近這件作品展場時，會先聽見裡面傳出的潑水聲與女子嘻笑聲，隨著觀者通過彎曲的走道前進，走道上的感應器作用，畫面中的女子離去，則當觀者終於看見作品時，螢幕上只剩下空蕩無一物的池塘<sup>165</sup>。而在畢爾·史賓荷本《以眼還眼》，作者的一隻眼睛充滿著螢幕，由於監視器的作用，這隻眼睛將同時隨著觀者的每個動作而移動，袁廣鳴認為，這件作品已是這次展覽作品中技術最複雜的一件，應用許多電腦運算程式，來決

---

<sup>162</sup> 流光似水 由林慧修企劃統籌，電路設計：邱維定、裝置設計：林芝宇、影像製作及合成：吳靜怡、謝小梅、陳曉雲、張月琴、劉芸后。

<sup>163</sup> 資料來源：<http://www.nova.net.tw/zoe/activity/980216.htm>

<sup>164</sup> 荷內·克里歐，《秒，荷蘭科技藝術展》，台北：北美館，1998。

<sup>165</sup> 關於作品內容敘述，參考自荷內·克里歐·阿姆斯特丹，《秒，荷蘭科技藝術展》，台北：北美館，1998。

定觀者與眼睛的相對移動位置<sup>166</sup>。

1998年12月，由徐文瑞與彭弘智策劃，在台北伊通公園展出的「物造物 - 機械影像展」，參展者為林建志，陳正才，彭弘智。宇宙由神造物推演至人造物，而科技的進步更使得歷史走入物造物的世紀，科技已經徹底地改變所有人的生活及思考模式，此展欲提出人類與科技之間的關聯與思考。陳正才的《明月松間照》，是雙頻道錄影藝術裝置作品。彭弘智《地底張力》，以類似遊樂場遙控車遊戲機的裝置，觀者站在遊戲台上操作看不見的遙控車（遙控車被放在密室中），操作的線索是來自裝在遙控車上的針孔攝影機所拍出的畫面（顯示在遊戲台上的螢幕），而當觀者操作時，另一部裝在遊戲台上的針孔攝影機，即將正在操作遙控車的觀眾影像捕捉下來，在吧台的電視機上即時播映。

同年在帝門藝術基金會展出的，王俊傑「聖光 52」，是一場空間觀念裝置，王俊傑運用大幅由電腦修相輸出的風景照片，以及彩色牆面，營造出一種幻象時空。<sup>167</sup>在伊通公園，袁廣鳴「難眠的理由」，以互動性的媒體裝置，訴說著一種無處可去、卻也無處可退的生命狀態。<sup>168</sup>

1999年9月4日—10月16日「99翁基峰淫色生香超越限制級個展」，作者運用動畫技術的表現，模擬出各種不同的虛擬情境，揭露藝術家面對身體情慾與社會道德的態度與回應<sup>169</sup>

徐瑞憲「精確與抽象的語言—生命序曲」，以「機械元件」為創作「媒材」，將基礎科學與機械工程的創作觀念、形式及手法融入當代藝術的形式、思考和語言之中，企圖在其中尋繹生活過程與生命歷程間的連結通道。<sup>170</sup>

在21世紀的開始，2000年下旬，於北美館展出的「水的威脅」，『水的威脅』造成對個人身分定位的強烈不穩定感。水域既充滿魅力，卻又不足以依賴。資訊科技近代的革新造成訊息爆炸性的氾濫，『水的威脅』亦來自訊息的超載……探討面對海洋的文化特性，可從多方入手，以水危主題突出了理性以外的心理意識……將水的威脅轉化為覺識的省思，惕厲的對象。<sup>171</sup>」包含有徐瑞憲《大地子民—福爾摩沙》，從機械的律動中，尋出抒情的意境。陶亞倫《生滅》，從對石油的生物起源之聯想，使生命的血液與機械文明的能量連結成為血緣的遠親，作品的律動符合人體呼吸。等致力於機械動力的作

<sup>166</sup> 鄭美雅，秒 荷蘭科技藝術展，1998.9.25 在地實驗訊，<http://news.etat.com/etatnews/980925-1.htm>

<sup>167</sup> 資料來源：<http://www.deoa.org.tw/Events/aura/>

<sup>168</sup> 李維菁，如果有翅膀，我要怎麼飛—袁廣鳴，藝術家（台北），295期（1999.12），頁494。

<sup>169</sup> 資料來源：<http://www.deoa.org.tw/Events/wongchifeng/>

<sup>170</sup> 資料來源：<http://www.deoa.org.tw/Events/shyurueyshiann/intro.html>

<sup>171</sup> 張頌仁，水的威脅展，典藏藝術（台北），93期（2000.6），頁82。

品，袁廣鳴的《漂浮》，是單頻道錄影帶，結合投影機、音響的作品，以錄像留影的效果造出記憶與行為的錯落，反應自我覺醒過程中的猶豫與徬徨。季鐵男《資訊隧道》則以電子字幕表現訊息世界的流動軟體內容，重寫了空間的意義內容，重組了空間的流通結構。盧憲孚《島：山上鳥／鳥下山》，用電腦、投影機、電漿電視、水；呈現孤立的島被訊息淹沒與威脅。<sup>172</sup>

九月，「2000 台北雙年展無法無天」，策展人徐文瑞、法國傑宏·尚斯(Jerôme Sans)此展共選出 18 國 31 位藝術家參展，台灣藝術家共有 6 位。徐文瑞提出「無法無天」(The sky is The Limited)的主題，概念源自這個無限混音、雜交、多樣化及去類別化的全新世代。在這樣的時空背景下，對於具備勇氣的藝術家而言，所有可能面對／採擷的創作元素都將迅速陳舊，唯有透過藝術家自身獨有的思想才會混種出全然不同的嶄新體驗。

<sup>173</sup> 王俊傑《微生物學協會：衣計劃》：將展場改裝為一處「未來商品」的展示中心，在此藝術家提供了電影——以具體的虛擬影像告訴你人類的未來——的播放，「未來服裝」的展示櫥窗，「網際網路」的宣傳模式。這樣的展場佈置，模擬了觀者「逛街」的經驗。<sup>174</sup>

洪東祿《霹靂大魔域》，結合攝影與電腦處理的影像合成系列作品。鄭淑麗致力於錄影裝置藝術、實驗短片與網路數位多媒體藝術，《流體裝置及流體影片試鏡》(Fluid-An Installation and Casting for Fluid)擺出 7 個男性小便斗，並在其中放置錄影裝置，不停放映色情影片，探求觀眾的反應<sup>175</sup>。王嘉驥指出：「藝術家急於結合群眾、結合新傳媒，結合新科技的同時，我們往往也看到了「無法無天」的後遺症。那就是藝術家在趨勢的追逐下，在急於創新的焦慮下，不免也很容易流露出內在掏空與空虛化的疲態。新傳媒與新科技的不斷更新與發明，並沒有增進我們對於真假與虛實的判斷，反而使我們進入了一種新的虛幻迷宮與感官的麻醉。<sup>176</sup>」

接著而來的是由台北縣文化局主辦的「發光的城市 2000 國際科技藝術展」，在板橋新火車站展出，這項以「發光的城市」為主題的展覽，以人類文明、藝術、科技等多重的意象為能量，一方面將科技藝術中廣義的總體發展趨勢，在本展中借用機械動力、錄影裝置、電腦動畫、虛擬互動、雷射藝術等多種藝術形式展現，回應當代文化趨向虛實交替、主體變異的藝術語境，參展藝術家包括國內外有：Christa Sommerer & Laurent

---

<sup>172</sup> 同前註，頁 83。

<sup>173</sup> 張禮豪，百無禁忌，無法無天—台北二〇〇〇 雙年展強力混音上市，典藏藝術(台北)，96 期(2000.09)，頁 49。

<sup>174</sup> 王嘉驥，無法無天的條件—從遊戲平台的角解讀二〇〇〇 年台北雙年展，典藏藝術(台北)，99 期(2000.12)，頁 155。

<sup>175</sup> 張禮豪，百無禁忌，無法無天—台北二〇〇〇 雙年展強力混音上市，頁 53。

<sup>176</sup> 王嘉驥，無法無天的條件—從遊戲平台的角解讀二〇〇〇 年台北雙年展，頁 157。

Mignonneau (奧地利及法國) Gregory Barsamian (美國) 市川平 (日本) 馮夢波 (大陸), 及顧世勇、袁廣鳴、林書民、林俊廷、王俊傑和郭亞珊 (台灣)<sup>177</sup>; 而作品被歸納以「虛擬世界的形象邊界」、「主體的變異與消失」及「疏離化的親密感」為取向。策展人王品驊認為：

在這個展覽中，藝術家運用了由錄影技術、電腦的數位控制、雷射激光設備、機械動力設備等，創造出多種形式下的影像媒介，並藉由這些影像媒介及所組裝的多媒體裝置，進行不同程度的「虛擬場域」的創造。在此借用「虛擬」來描繪藝術所創造的非現實場域，是必須強調觀眾常常透過被藝術媒介所生產的「幻境體驗」，激發出有別於現實脈絡的「新知覺」，這種新知覺的經驗過程，包含了藝術對話的目的和意義價值。<sup>178</sup>

孫立銓在「導體與界面—尋譯「發光的城市」」一文中，指出新的科技名詞「界面」(interface) 對於「導體」(conductor) 的逐漸取代，意味著我們漸從「物理性」環境思考下的現實世界，邁向由「電子性」環境思辯下的虛擬世界。<sup>179</sup>而「發光的城市」即是針對此一新工具革命所延展而出的藝術展覽計劃。它提出三個「發光的城市」的文化性議題：『虛擬世界的形象邊界』、『主體性的變易與消失』、『疏離化的親密感』。一方面思考在電子環境的影響下，物理環境在人類文明演化中所將面臨的崩解，另一方面又透過審視人與電子環境中的『界面』關係，重新釐清兩個環境中的不同。<sup>180</sup>

王俊傑與郭亞珊的《微生物協會：狀態計劃 I》，以都會文明中的人事物為主體，虛擬的微生物學協會，是藝術家杜撰的未來世界之生物實驗室，以數位影像呈現。<sup>181</sup>顧世勇《塵埃》：以極端藝術家冥想的思維，採取電腦動畫自娛、自嘲態度，運用影像裝置述說自己虛擬的劇情<sup>182</sup>。

袁廣鳴的《難眠的理由》、《飛》，和 Christa Sommerer 與 Laurent Mignoneau 共同創作的《生命空間 II》。這三件作品都是透過「界面」觀念的轉換，將作品所要探討的虛擬與真實、物理環境與電子環境間的不同空間，具體產生關聯並存於現實世界之中。更重要的是，這三件作品透過「界面」的科技，使作品突破靜態的呈現方式，讓觀眾與作品產生互動<sup>183</sup>。

林俊廷《紀錄零秒》，觀眾穿過由電視牆構成的狹窄通道，電視不斷的開關，暗示

<sup>177</sup> 參見 <http://www.deoa.org.tw/Events/city/default.htm>

<sup>178</sup> 王品驊，發光的城市—電子章魚和影像水母，《發光的城市》，台北縣立文化中心，2000。

<sup>179</sup> 孫立銓，導體與界面—尋譯「發光的城市」，典藏藝術(台北)，97期(2000.10)，頁130。

<sup>180</sup> 同前註，頁131。

<sup>181</sup> 孫立銓，導體與界面—尋譯「發光的城市」，頁131。

<sup>182</sup> 同前註，頁132。

<sup>183</sup> 孫立銓，導體與界面—尋譯「發光的城市」，頁132。

時間零點的存在間隙，接著，觀眾進入以雷射光束與馬達震動空氣水分子的物理原理，所形成的綠色時光隧道，觀眾在迷幻的時空中行走、感受某種臨界的交錯。

張元茜策劃的「粉樂町—台灣當代藝術展」，自 2000 年 9 月首先在香港藝術中心開幕，張元茜認為，藝術家們面對多元的通路刺激，很難在形式或材質上保有絕對的魅力，其技術與配備必然也會隨著時代更迭，但是在揭露個人身體的、感官的，情愫的細膩經驗上，仍展現藝術最迷人的細節。<sup>184</sup>展覽中除了徐瑞憲的動力裝置《作家的船》、《秘書小姐》、周信宏《奶油甜派》、凌凡《迷迷宮》錄像裝置；還有不少影像輸出作品，林書民《X Ray God—透視諸神》X 光片，可樂王《台灣國民美少女青春學會第一屆》、趙世琛《指紋》、林純如《自私著術—於 PS 自私著物》等。此外還有一項電腦媒體作品「檳榔小站」，由戴嘉明擔任召集人，負責企劃 18 位年輕藝術家的 24 件作品。所有參與藝術家的原作因應展覽方式，均將格式轉變為自動連續重播的電影檔。作品有陳克旻《Boxman》，盧季純《Space》、蔡淑婷《Time》、吳英豪《921》、張崑逸《Underwear》等。<sup>185</sup>

2000 年 11 月的「錯速—錄像裝置展」在華山藝文特區展出，由呂佩怡策展，參展者為：林俊吉、彭安安、凌凡、施宣宇、沈大昌、周信宏、後八。呂佩怡認為，錯速展「是一個由一群 1970 年前後出生的藝術家們，嘗試以個人經驗來述說詮釋『錯速』之概念的展覽，並在廢墟氛圍的華山藝文特區烏梅酒廠展出，透過新世代藝術家之眼來窺視『錯速』的多重面向，以影像裝置實現速度流竄的特質。」<sup>186</sup>周信宏《光頭轉圈圈》，以電腦影像合成，加上現場機械裝置，兩個不同速率運轉的男女影像，呈現出速度、方向的對比，營造了一個非常態的運動方式，指涉出人們面對現實中多種錯置速度間昏眩感。施宣宇和沈大昌共同創作的《過境》，以母體中的胎形為影像，在影像之中，是煙霧、聲光效果，作者認為「胎形」是存在於前世與今生之間的一種臨界狀態，前者瀕臨倒數，後者則遙遙無期，這是一種存在於混雜時空中的速度感。凌凡早期即有不少錄影帶裝置的作品，這次的《迷迷宮》展現出三種不同速度交錯造成的時間錯亂之感。林俊吉《失落的環結》，以五張大型的燈箱片，呈現由一組連續片段所構成的一個事件，兩個不相干的形體做一種連續性的演化，其中的荒謬性因為時間被分割而顯得突出。彭安安的《交錯》，以一種自主性速度進行，影像中的錘軸因擺盪、撞擊牆面而使其速度持續遞減，直到歸零，作品傳達了「速度」的詮釋，存留在每一個各自的「速度」裡的哲

<sup>184</sup> 張元茜，在這剛柔並濟中我感到十分幸福—記「歸零」展、「粉樂町」展策展心路，典藏藝術（台北），96 期（2000.9），頁 154。

<sup>185</sup> 戴嘉明，從電腦藝術到「粉樂町」，新朝藝術（台北），26 期（2000.11），頁 55。

<sup>186</sup> 資料來源：<http://www.arttime.com.tw/exhibition/others/misss/default.htm>

思。<sup>187</sup>

台北當代藝術館自 2001 年 10 月開始，推出「哈囉！大師 Hello, Masters!」錄影藝術展；每週二到週日中午 12 點與下午 3 點，分別播放了錄影藝術之父—白南準 ( Nam June Paik )、錄影藝術的實驗先驅 - 瓦蘇卡夫婦 ( Steina & Woody Vasulka )、史甸娜 ( Steina )、蓋瑞 席爾 ( Gary Hill )、比爾 維爾拉 ( Bill Viola )、布魯斯 勞曼&維托 阿康尼 ( Bruce Nauman & Vito Acconic )、邁克 凱利&保羅 麥克阿塞 ( Mike Kelley & Paul McCarthy ) 等人的錄影藝術作品。

2001 年 11 月推出的「歡樂迷宮」展，本展分為兩個子題，分別為「e 樂園」( e-Paradise ) 與「再現童年」( Childhood Revisited )。在「e 樂園」中，呈現的是各種透過電子數位處理後的物質現實五官感受，及游離於真假之間的虛擬情境。在物質文明的急速發展下蘊藏著預言式的精深啟示。「e 樂園」投射出的是一個 electronic 電子的、ecological 生態的、educational 教育的、entertaining 休閒的，新時代休閒學習樂園。

李明維及汪之維，《孕夫計劃》( 2001 ) 用數位科技構成。卡蜜兒·烏特貝克及羅密·阿契度夫《言雨》( 1999 )，運用錄像、電腦與攝影機，是一種電腦與人體互動的文字遊戲及體驗。保羅·寇斯《藍色夏特》錄像裝置 ( 1982-1986 )，將中世紀哥德建築中，迎向天堂的彩繪玻璃，以電子科技媒體的電視機來轉述新時代視覺美感。許惠晴《去你的，來我的！》，以電腦輸出平面影像，呈現減肥計劃，提出「受社會的審美觀及價值觀所操控的『我』在哪裡」。

「再現童年」的部分由王嘉驥策展，洪東祿《阿修羅 N1211 之時代廣場》，將當代與傳統的影像合成，以通俗文化方式表現對童年回憶的暗戀。徐瑞憲《童河》( 1999 )，以金屬媒材、64 組馬達、陶船，用機械裝置來捕捉已逝去的童年回憶。張耿華《呆頭鵝》，用鵝標本，機械裝置、錄像，形成一種飛行的慾望，卻用動物化的比擬隱喻輕飄飄的沉重。<sup>188</sup>

另外，在 2001 年由在地實驗成員：黃文浩、張賜福、王福瑞、及顧世勇推出 Dia Exhibition，分別在 9 月至 12 月間展出。第一檔是王福瑞「關節反射」，在漆黑的展場中，投影機打出不斷變化的黑白 3D 迷宮，而控制畫面變動的主要變數，一是創作者預先設定的不規則運動模式，另一是紅外線感應現場觀眾的運動轉換的參數。當觀眾發現自己的動作會影響影像變化，便會不自覺地想找出其規則，然而這種想分解出作品規則的企圖，卻受制於預設（作者的設定）與偶然（觀者的動作變化）之中，最後觀者反而會因

<sup>187</sup> 作品說明之資料來源：<http://www.arttime.com.tw/exhibition/others/misss/artists.htm#3>

<sup>188</sup> 參考資料來源：<http://www.ica.tapei.gov.tw/ica.htm>



視覺的生理反應而頭暈目眩<sup>189</sup>。10月則是張賜福的「破點」錄影裝置。現場昏暗的空間，有一個浮在空中的捷運候車台，伴隨著 stereo 的捷運站現場聲及來往的人潮。候車台的背景是靜止不動的，影像內容有電車進出、不同的來往人潮，所有不同的內容前景由電腦程式隨機播出<sup>190</sup>。11月黃文浩「直線漩渦」，作者預錄的六段不同波型的浪花，會隨聲音互動的感應器變化，投影機光源直直射進鏡面，層層疊疊裹在翻捲的浪花中，而觀眾的身影在白色展場中，與海浪的投影交織<sup>191</sup>。12月顧世勇「記憶的左側」，企圖呈現一種「輕飄飄」的精神體驗，他讓觀眾在如同機翼般的踏板行走，踏板前方是一個螢幕，觀眾的腳步控制控制影像的播出，螢幕中，一個跳躍的紅球，隨著前進的腳步，牽引觀眾飛出機翼之外，到達被海水包圍的世外桃源。

12月，展開了一場由宏碁藝術中心主辦，邀請網路藝術家鄭淑麗、日本媒體藝術策展人四方幸子、德國藝評家梅多許合力策展的網路藝術「派樂西王國」展([KOP] Kingdom of Piracy)，這是台灣首見的跨國網路藝術大展。「派樂西」取自英文 Piracy (侵權) 諧音，將網路視為一個開放性的工作空間，展覽內容透過藝術家的創作與評論者的論述共同建構，主題是探索網路上的“Piracy”也可做為一種藝術形式的可能性。在為期三個月的時間裡，展出內容包括網站連結、創意展現、軟體運用、藝術家作品及線上串流媒體表演等，所有的成果在2002年3月發表。

鄭淑麗認為，數位時代的藝術創作，常運用合成或混音等數位技術，這樣的現象象徵某種智慧財的共用流通。集結他國的藝術家共同參與，這項網路藝術展覽除了就網路本身進行討論，也將議題延伸，碰觸到不同風土民情的他國文化中，資訊、通訊法律與秩序的差異性。以唐宗漢、李士傑、翁千婷組成的團體「藝立協」為例，他們的作品《複照計畫》，是由基因表現技術、身分建構，以及網路主權等單元構成，意圖探究盜版現象背後複雜的知識經濟脈絡，審視智慧財產空間中，複製的定義。<sup>192</sup>

袁廣鳴在伊通公園展出的「人間失格」，透過影像剪接作業，將300多張相片合成為一張白天、商店大開，卻無人車的西門町。以《城市失格》(取景自西門町)這張數位影像輸出作品為「母模」，發展出數位投影作品與複合媒體動力裝置。「失格」意指未對原貌的正確呈現，袁廣鳴企圖在作品中傳達對人存在上的困境的思考。觀察袁廣鳴之前的作品，他大多以個人生活上的感受為創作來源，《盤中魚》(1992)，投影一條金魚

<sup>189</sup> 鄭美雅，關節反射 對人類神經的物理性試探，【2001.9.20 在地實驗訊】

<sup>190</sup> 鹹阿偉，便捷的捷運修道場—張賜福【破點】錄影裝置展【2001.10.18 在地實驗訊】<http://news.etat.com/>

<sup>191</sup> 鄭美雅，黃文浩最新作品《直線漩渦》—由私密的內心世界投射成幻境，

<http://news.etat.com/etatnews/011214-1.htm>

<sup>192</sup> 張伯順，「派樂西王國」網路藝術展啟動 聯合報，2001.12.10。

在一個大瓷盤上，金魚優游自在，卻是在一個游不出去的空間裡打轉。《籠》(1995)，則是表現之前出國時，因語言不通而產生的人際的疏離感。1998 台北雙年展欲望場域的作品《跑的理由》，是一種沒有起點與終點的循環。<sup>193</sup>

## 結 語

科技藝術從 80 年代以其「新穎」引起國人的注意，到了 90 年代，尤其是跨入 21 世紀之後，藝術家使用科技媒體，則成為普遍的傾向，同時媒體在作品中的位置也明確被劃分。對有些藝術家而言，媒體的使用，全然只是個「恰巧」的需要，這類藝術家們，「科技媒體」本身的美學並不是他們關心的對象。

在台灣，從事與「科技藝術」相關類型創作者可分為幾種類型：

1. 將科技媒材做為作品中的一部分，比如：盧明德、郭挹芬、吳瑪俐，他們在作品中放入電視等現代電子產品，其目的是將這樣的媒體視為「物體」來使用。

2. 與表演結合的錄影表現方式，如洪素珍、湯皇珍、盧憲孚、陳永賢、周信宏、崔廣宇、沈大昌、林俊吉。

3. 著眼於動力機械部分的科技表現：徐瑞憲、陶亞倫、梁任宏。

4. 錄影裝置的表現手法：林俊吉、陳建北、吳天章、陳志誠、陳正才、高重黎。

5. 互動性媒體裝置：袁廣鳴、蕭聖健、彭弘智、黃文浩、張賜福、王福瑞、顧世勇。

6. 數位影像平面輸出：陳界仁、洪東祿等

7. 雷射藝術：林書民、林俊廷

8. 網路藝術：鄭淑麗、王俊傑

我們可從國內報章雜誌也陸續有與錄影藝術相關之文獻資料，如《雄獅美術》、《藝術家》雜誌的展覽特別報導，以及國外譯文、國際錄影藝術家的介紹、錄影藝術發展等資訊，以及由對當時重要的展覽名稱的觀察，如「法國錄影藝術展」、「科技、藝術、生活—德國錄影藝術展」、「實驗藝術：行為與空間展」、「尖端科技藝術展」、「日本尖端科技藝術展」，發現對於「錄影」或「科技」這些媒材特質、侷限性等的討論，是 80 年代中後期的焦點；而這類型藝術在國外的發展與變化，國外著名的藝術家，以及台灣本身發展這類型藝術的可能性等等，也成為相關文章中關注的部分；錄影等科技媒體作為新型的創作媒材，顯然已受到台灣藝術界的重視。

---

<sup>193</sup> 參考袁廣鳴創作自述。

90 年代初期，錄影藝術仍是眾所矚目的討論焦點，然隨著其他科技媒體的介入，電子與網路在 90 年代後期的更為普及，數位科技帶來對人們生活環境的全面性的影響，數位藝術乃成為另一媒體新寵。而我們觀察 90 年代的展覽，策展人邀集相關創作者，就某一特定主題進行詮釋，如「物造物 - 機械影像展」、「水的威脅」、「發光的城市 2000 國際科技藝術展」、「派樂西王國」等等，在這些展覽中，不但帶入了對科技媒材特質的思考，同時又兼具作品觀念傳達的關注。在藝術家個展方面，如王俊傑「極樂世界螢光之旅」、「聖光 52」，主要針對個人觀察的社會、媒體現象的觀念展現；而如袁廣鳴「難眠的理由」、「人間失格」等，傳達的又是另一種個人經驗的精神考掘。藝術家所使用的「媒體」特性，已內化在作品裡，藝術家的創作思維更被強調了。

【附表 2】台灣科技藝術展覽年表（1984 2001）

時間	展覽名稱	參展者	地點	備註
1984.8.3-8.12	法國錄影藝術展	Brigitte Petit-Archambault 等 16 位法國錄影藝術家	北美館	
1985.4.4-4.21	雷射藝術特展—雷射、藝術、生活		北美館	
1986.4.18-5.4	裝置、錄影、表演藝術展	洪素珍, Nan Hoover, Christiaan Bastiaans	春之藝廊	
1987.3.15-31	科技、藝術、生活—德國錄影藝術展		北美館	
1987.4.11~6.2	實驗藝術：行為與空間展	許乃威、李永萍、杜致成、李興龍、雷秀清、許哲嘉、劉政芳、王秦元、劉慶堂、吳幸娟、陳麗嫦、張秀珍、蔡滄龍、陳秀鳳、洪世昌、顧世勇、賴純純、吳寬瀛、何元美、魯宓、張永村、王智富、蔡慧真、蕭明仁、陳怡民、張慧琪、廖尉如、王武森、盧明德、莊普、黃文浩、張開元、陳慧嶠、李曙美、郭挹芬、蕭麗紅、邱詩純、陳張莉	北美館	
1987.12.31-1988.1.20	盧明德、郭挹芬聯展	盧明德、郭挹芬	北美館	
1988.6.26-9.26	尖端科技藝術展		省美館	
1988.10.4-12.26	日本尖端科技藝術作品展		省美館	
1990.1.16-3.25	蔡文穎動感科技藝術展	蔡文穎	省美館	
1990.3.31-4.29	電腦藝術—河口洋一郎、李佩穗師生展	河口洋一郎、李佩穗	北美館	
1990.6.24-7.8	再製自然(再製的風景) 八人裝置展	吳瑪俐、張正仁、袁廣鳴、王正凱、吳宜芳、姜守輝、許書毓、謝明奇	漢雅軒	
1992.1.25-2.16	所費不貲 石晉華實驗展	石晉華	北美館 B04	

1992.2.25-4.20	名古屋國際科技藝術特展		省美館	
1992.11.7-11.28	袁廣鳴個展	袁廣鳴	伊通公園藝廊	
1993.5.2-5.23	亞熱帶植物	莊普、陳慧嶠、黃文浩、陳愷璜、袁廣鳴	臻品藝術中心	
1993.7.17-8.6	雄獅計畫 石晉華裝置展	石晉華	伊通公園	
1993.8.14-10.17	荷蘭當代錄影藝術展	13 件裝置作品	北美館	有 畫冊
1993.10.9-10.30	魯宓個展 機械裝置	魯宓	伊通公園	
1993.12.18-1994.1.15	停頓世界 影像專題展 年度企劃聯展	夏陽、韓湘寧、莊普、魯宓、盧明德、陳愷璜、顧世勇、陳順築、袁廣鳴、梅丁衍	伊通公園	
1994.1.22-2.19	無可描述的未知 伊通公園基金籌備展	莊普、盧明德、陳愷璜、顧世勇、陳順築、袁廣鳴、梅丁衍、朱嘉樺、湯皇珍、黃文浩、陳世明、陳國強、黃宏德、程文宗、林明弘、陳慧嶠	伊通公園	
1994.5.11-6.12	陳志誠個展	陳志誠	北美館 B04	
1994.10.1-10.23	十三日羊肉小饅頭 王俊傑個展	王俊傑	北美館 B04	
1994.12.10-12.31	洪素珍影像裝置個展	洪素珍	台北：誠品畫廊	
1995.9.8-9.10	破爛節 1995 台北國際後工業藝術祭	濁水溪公社、Schimp 辱罵沼澤(瑞士)、Club Chain Saw 鐵鍊電鋸俱樂部“ 孩童地獄”(日)、C.C.C.C.(日)、Z.S.L.O. 零與聲音解放組織、摩斯拉、Killer Bug 殺手迷(日)、Con-Don 保險套(英)、Dribdas(美)、Basshaha(日)、Puker & 喊話器、Oouchi Apart Fever(日)、骨肉皮、Jobi-Kobi(美) 等	板橋：台灣省菸酒公賣局板橋酒廠	
1996.5.4-5.26	台灣新影像 吳天章、陳順築	吳天章、陳順築	臻品藝術中心	
1996.5.18-6.16	「另一種現實 澳洲電腦影像創作展」		淡水藝文中心	台北藝術大學

				科技中心支援
1996.5.21-6.16	林書民雷射立體影像展	林書民	北美館 B04	
1996.6.28-7.21	實擬虛境	魏雪娥、李佳玫、李基宏	台北：新樂園	
1996.7.13-10.20	1996 雙年展「台灣藝術主體性 當代議題：情慾與權力」	李慶泉、朱友意、阮秋淵、洪東祿、陳崇民、蔡志偉、洪天宇、李昕、徐洵蔚、郭維國、賴美華、簡扶育、嚴明惠、侯俊明、黃進河、林麗華、林珮淳、王俊傑、劉獻中、周沛榕、黃銘哲、黃位政、陳建北、黃楫、陳界仁、林鴻銘、翁基峰、湯瓊生、劉高興、林鉅	北美館 B04	
1996.7.13-10.20	1996 雙年展「台灣藝術主體性 當代議題：環境與都會」	袁廣鳴、楊傳信、潘仁松、陳敏雄、蔡宏達、王為河、陳文祥、黃文浩、郭娟秋、楊成愿、莊普、陸先銘、張正仁、李銘盛、范姜明道、朱嘉樺、周孟德、李民中、楊仁明、韓湘寧、夏陽、盧天炎、曲德義、陳來興、連建興、林文熙、許唐發(唐唐發)、陳志誠、傅慶豐、王德瑜、石晉華	北美館 B04	
1996.9.14-10.13	肉身流徙--林書民雷射立體影像個展	林書民	省美館	
1997.3.11-3.30	回與迴：源與圓—蔡文祥影像構成展	蔡文祥	北美館	
1997.3.15-3.23	極樂世界螢光之旅	王俊傑	台北：資訊科學展示中心	
1997.6.15-11.9	面目全非 台灣台灣 第 47 屆威尼斯雙年展	吳天章、姚瑞中、王俊傑、李明則、陳建北	北美館	
1997.8.3-9.7	陳思聰電腦影像藝術個展	陳思聰	省美館	
1997.8.16-9.6	彭弘智個展 有關玩具和藝術	彭弘智	伊通公園	
1997.9.2-9.7	「魂魄暴亂 1 - 1900-1999 陳界	陳界仁	大未來畫廊	

	「仁電腦繪畫個展」			
1997.9.19-10.12	逛天堂	洪東祿	台北：新樂園	
1997.10.4-11.2	河流、新亞洲藝術、台北對話 第三屆台北縣美展	季鐵男、徐瑞憲、陸培麟、周成梁、劉時棟、于逸堯、SID G、HIDAWA	台北：台北縣立文化中心、淡水河畔、竹圍工作室、帝門藝術教育基金會、伊通公園	
1998.1.10-2.21	聖光 52 王俊傑個展	王俊傑	帝門藝術教育基金會	
1998.1.24-3.29	你說.我聽	姚瑞中等	北美館、台北市立兒童育樂中心	
1998.3.4-3.25	電腦與藝術展	<a href="http://www.nova.net.tw/zoe/activity.980216.htm">http://www.nova.net.tw/zoe/activity.980216.htm</a>	北美館	
1998.6.13-9.6	1998 台北雙年展 慾望場域	台灣：陳界仁、簡扶育、侯俊明、黃進河、劉世芬、梅丁衍、蔡海如、王俊傑、魏雪娥、吳瑪俐、吳天章、袁廣鳴。中國：蔡國強、陳箴、顧德新、林一林、王慶松、徐冰、徐坦、鄭國谷。日本：荒木經惟、日下淳一、草間彌生、宮島達男、中山大輔、小(水尺)剛、須田悅弘、柳美和、柳幸典。韓國：朴某、崔正化、丁卜洙、金範、金小羅、吳亨根、尹錫男。	北美館	
1998.8.15-10.11	秒 荷蘭科技藝術展		北美館	
1998.10.24-12.6	夢井 陳正才個展	陳正才	北美館 B03	
1998.11.14-12.5	難眠的理由 袁廣鳴個展	袁廣鳴	伊通公園	
1998.12.12-1.2	物造物 - 機械影像展	林建志、陳正才、彭弘智	伊通公園	
1999.3.7-3.28	“介入”實驗展	吳正雄、曾鈺涓、梁淑玲、潘娉玉、周成樑、劉淑美、蘇孟鴻、王文宏、方欣喬、吳榮珠、陳小荳、張明錫、陳亮君、李基宏、周靈芝、柯木、林美雯、凌凡、江進展、簡名熙、陳昱儒(新樂園第三期成員)	台北：新樂園	
1999.3.27-4.25	九九峰當代 傳	侯俊明、王文志、盧憲孚、	南投：九九峰藝術	

	奇．藝術逗陣	袁廣鳴、黃文慶、羅森豪、 陳明輝、林鴻文、前澤知子、 范姜明道、郭少宗、簡福金 串、楊詰蒼、李淑貞、吳瑪 俐	村	
1999.5.08-6.19	新台灣「狼」 顧 世勇個展	顧世勇	帝門藝術教育基 金會	
1999.7.3-8.14	徐瑞憲個展	徐瑞憲	帝門藝術教育基 金會	
1999.9.25-10.16	輪盤式的週轉 - 徐 瑞憲個展	徐瑞憲	伊通公園	
1999.9.4-10.16	99 翁基峰淫色生 香超越限制級個展	翁基峰	帝門藝術教育基 金會	
2000.2.19-3.18	千禧伊通逍遙遊 (我去旅行 III) - 湯皇珍個展	湯皇珍	伊通公園	
2000.6.3-8.13	水的威脅	徐瑞憲、陶亞倫、盧憲孚、 袁廣鳴、季鐵男	北美館	
2000.7.8-8.5	後八之「幸福社 區：總體勤勉之含 淚收割」	崔廣宇、陳建興、劉榮祿、 江洋輝、王曉蘭、羅志良、 林家棋、陳麗詩、陶美羽、 簡子傑	伊通公園	
2000.7.8-8.8	失語狀態	周信宏、陳右昇	竹圍工作室	
2000.9.2-10.9	物種原型自體潰爛	吳雪綿、鍾順達、陶美羽、 陳永賢、張筱羚、黃靜怡、 李欣樺、陳滢如	悠閒藝術中心	
2000.9.9-2001.1.7	2000 台北雙年展 無法無天	洪東祿、張夏斐、鄭淑麗、 林明弘、王俊傑、李明維、 王友身、王度、金守子、金 弘錫、山出淳也、Sidney Stucki、Surasi Kusolwong、 Kendell Geers、Pascale Marthine Tayou、Liza Lou、 Uri Tzaig、Meschac Gaba、花 代、Claude Closky、Tobias Rehberger、Navin Rawanchaikul、Erwin Wurm、 Kyupi Kyupi、Henrik Plenge Jakobsen 等	北美館	
2000.9.28-10.29	發光的城市 2000 國際科技藝術展	市川平、馮夢波、顧世勇、 袁廣鳴、林書民、林俊廷、	台北板橋新火車 站	



		王俊傑、郭亞珊、Christa Sommerer、Laurent Mignonneau、Gregory Barsamian		
2000.11.3-11.1	錯速—錄像裝置展	林俊吉；彭安安；凌凡；施宣宇、沈大昌；周信宏；後八	華山藝文特區	
2000.12.8-12.26	後E時代—訊息蔓延與情緒低溫的轉換觸媒	林俊吉、吳達坤	帝門藝術教育基金會	後E時代第一檔展覽
2000.12.9-2001.1.6	專題策劃展 - P.H<7	朱嘉樺、黃進河、陳界仁、鄭淑麗、王俊傑、袁廣鳴、洪東祿、李民中、劉世芬	伊通公園	
2001.1.2-1.19	後E時代—訊息蔓延與情緒低溫的轉換觸媒	彭安安、周信宏	帝門藝術教育基金會	後E時代第二檔展覽
2001.2.17	文化總會 90年藝文界新春文薈聯誼茶會戶外裝置	莊普、陳慧嶠、彭弘智、朱嘉樺、顧世勇、吳瑪俐、林敏毅、潘娉玉、李宜全、林煌迪、林宏樟、范姜明道	伊通公園	
2001.2.24-3.31	橘玻璃珠 Orange Marble	台灣：林宏璋、杜偉、陳昇志、湯皇珍、蔡海如。加拿大：Michael Buckland、Geoffrey Farmer、Jill Henderson、Sally Mckay、Euan Macdonald、Daniel Olson、Kelly Richardson	華山藝文特區 四聯棟展場	
2001.5.5-5.26	走在捷徑上的簡廣輝	崔廣宇	台南：原型藝術	
2001.5.27 - 8.26	輕且重的震憾	張美陵、洪素珍、姚瑞中、凱薩琳·夏瑪、陳正才、顧世勇、黃文浩、張賜福、王福瑞、范姜明道、彼得·柏格斯、賴純純、黃小燕、陳慧嶠、湯皇珍、林明弘、陳龍斌、瑪歌·樂芙喬伊、後八、蔡海如、盧明德、山口勝弘、吳瑪俐、吳忠維、莊	台北當代藝術館	

		普、亞倫·羅斯、楊成愿、伯特·修特		
2001.7.7-8.4	狗東西 彭弘智個展	彭弘智	伊通公園	
2001.9.9-9.27	反美學	高重黎	台北：大未來畫廊	
2001.8.25-9.30	粉樂町 東區藝術展	林鴻文、林書民、林建榮、蔡海如、周信宏、李民中、吳達坤、凌凡、紅膠囊、柳菊良、姚瑞中、陳慧茹、方偉文、郭維國、張忘、黃裕智、徐瑞憲、黃芳琪、黃逸民、彭弘智、陶亞倫、黃靜怡、潘娉玉、劉時棟、葉怡利、趙世琛、可樂王、鍾順達、王德合、林純如、羅秀玫、陳俊明、鄧惠芬、謝敏文、	台北東區 30 個據點	
2001.9.7-9.21	關節反射	王福瑞	在地實驗	
2001.10.5-10.26	破點	張賜福	在地實驗	
2001.11.15 - 2002.2.24	歡樂迷宮	E 樂園：王德瑜、李明維及汪之維、卡蜜兒·烏特貝克、羅密·阿契杜夫、保羅·寇斯、梅丁衍、許惠晴、陳文祥、尚·皮耶·黑諾、聲音社區計劃工作隊、藤浩志。 再現同年：李子勳、林建榮、洪東祿、徐瑞憲、張耿華、彭弘智、黃逸民、楊中銘。	台北當代藝術館	
2001.11.20-12.6	直線漩渦	黃文浩	在地實驗	
2001.12.2-12.16	好地方·好藝術	大衛·布萊德維、菲歐納·史密斯、戴恩·波莎多、何國均、麥克斯·史崔瑟、吳鼎武·瓦歷斯、洪易、李巳、倪再沁、涂劍琴、梅丁衍、得望公所	台中市立文化中心大廳、台中公園、自由路商圈	
2001.12.7-12.23	記憶的左側	顧世勇	在地實驗	
2001.12.8-12.23	介面	陳建北	華山藝文特區	
2001.12.15-2002.1.12	人間失格	袁廣鳴	伊通公園	

## 二、藝術的批判姿態

### 藝術的雙重特質

法蘭克福學派的阿多諾認為，藝術做為社會精神勞動產物，本身即是個社會事實；然而藝術的社會性，並不僅只因為它取材於現實，或它產生的方式、形態與社會的關聯；而主要是體現在藝術的反社會特質。藝術的反社會特質，即藝術的「自主性」。<sup>194</sup>學者陳瑞文歸納阿多諾所建構的自主性概念如下：

一是優異的作品所構築的自治世界，除了紀錄個體與現實社會之經驗外，同時也體現了個體對社會的觀感。

二是藝術的參與社會，關鍵不在於直接告知或單純的傳閱，而是以某種中介方式抵制社會。當中，藝術回應社會變遷，批判過往慣例、僵化教條和美學觀，而獲得活力。藝術激進的啟蒙特性，源於解構舊有藝術觀，以及犀利的社會否定。這整個擺脫束縛的過程，在藝術詮釋未替它加冕之前，是一種隱喻的存在。優異的藝術作品，即使僅存在特定時空，其對於自由的追求可與當時社會對質；對質時所迸現的火花，即是作品歷史價值之依據。<sup>195</sup>

故我們可以了解，藝術雖是對於當下現實的一種體現，然而它所體現的卻已不是真正的現實，而是經過了創作者個人的詮釋後的現實。它本身以間接的方式對社會進行批判，而非直接式的訊息遞送。藝術的自主性，存在藝術自律的形式當中，當我們欲探究藝術與社會的牽連，或其中具有的社會意義，並非由社會角度的思考而來；而必須由藝術角度對藝術與社會的關係進行解讀來獲得。<sup>196</sup>

一方面做為社會現實的產物，同時又是反社會的存在，藝術具有這樣雙重特質。而這兩種矛盾的特質在藝術裡互有消長。藝術不可能脫離社會現實，然而它如果只表現為社會現實，而不具自主性，則有淪為商品的危機——對社會而言僅具有交換價值，可供消

<sup>194</sup>阿多諾，《美學理論》，王柯平譯，四川人民出版社，1998.10(德：1970)，頁 386。

<sup>195</sup>陳瑞文，啟蒙與救贖—阿多諾現代藝術體制，藝術觀點(台南)，14 期(2002.4)，頁 78-79。

<sup>196</sup>阿多諾認為：「藝術的社會牽連或社會暗示，是由藝術角度詮釋它與社會之關係而獲得，而非由社會角度說明藝術內容。」(轉引自陳瑞文，工具理性與實驗理性：阿多諾(T.W.Adorno)美學綱領，藝術觀點(台南)，4 期(1999.10)，頁 84。原文出處：T.W.Adorno, Theorie esthetique, Trad. Par M. Jimenez, Paris, Ed. Klincksieck, 1989, p.296.)

費。

## 現狀

陳瑞文指出，藝術一旦被視為整體社會的文化成果，或是其社會學的角色一但被列為分析的重點，就會被提升到一個高等且優惠的地位，成為國家或地區可作為炫耀的高級文化象徵。在這種情況下，國家的執政者便會將「文化」視為「事業」，「他們或她們大都露出一種進度表的急切性與飢渴性，要求這要求那，恨不得『文化事情』一蹴可成。這種積極的、正面實證的文化推展氣勢，衍生了過度傾向建設意義的功利論，因而有某種更『社會化』的文化形態設想——她不再容忍或不再想理解叛逆的否定思維在『文化』裡扮演的催動角色。<sup>197</sup>」

「藝術」作為文化內容的一環，在當今台灣社會受到越來越多的關注。除了文化政策上可見之藝文活動的推行，我們從一般大眾對「藝術」這個字眼的大量使用，應該也能感覺到「藝術」似乎成為當今台灣的一種流行。這個流行與眾不同之處，在於它顯然具有某種奇特的、較為高等的「位置」。我們所說的「文化的沙漠」，常常指的是少有藝術活動的地方；我們談到「進步」，不只意味著經濟上的成就，還包括藝術活動是否蓬勃。

在這種價值觀下，隱藏的危機是今日我們面對一個盛大的藝術活動，焦點往往放在活動的「主題」與「目的」上；其中的藝術作品真正的意義則變成次要的。或者是它們成為一種對應關係，作品替活動背書。如此一來，藝術本身的價值容易被簡化，或者矮化。

## 藝術活動運作模式

霍克海默與阿多諾合著的《啟蒙的辯證》書中，首次出現「文化工業」一詞，以有別於「大眾文化」。<sup>198</sup>「文化工業」所指涉的，並非生產方式本身的單一化與壟斷，阿多諾指出，大多數的文化工業生產形態，主要仍以個人生產形式為主，它與我們所熟知的工業生產形態不同。文化工業指涉的是文化實體（cultural entities）的標準化

---

<sup>197</sup>陳瑞文，〈文化是一種思維形態〉，雄獅美術（台北），261期（1992.11），頁115。

<sup>198</sup>「大眾文化」一詞，容易令人聯想為一種發自群眾自由創造而來的文化，然霍克海默與阿多諾所要批判的「文化工業」，與這種民間自發創作完全殊途。（洪翠娥，〈霍克海默與阿多諾對「文

(standardization) 偽個體化 (pseudo-individualization), 以及這些「文化罐頭」的促銷、分配的合理化。文化工業的目的並非創造出一番人文氣象, 而是主動塑造群體的需求, 弱化個人自我思考能力; 同時它與既有社會工業密切聯繫, 文化產品是勞動者 (即生產者) 可消費的對象, 同時是使其再度回到勞動崗位的對象 (生產者回應需要而繼續生產)。人們依賴在這樣的秩序裡, 以致於自我意識與反省批判能力受阻。因此, 整個文化工業的生產與分配, 便與現行高度發展的工業、經濟共謀而鞏固社會現行的體系。<sup>199</sup>

從這樣的論點來思考台灣的藝術現狀, 首先值得注意的是舉辦藝術活動的運作模式, 尤其以大型的藝術活動為主, 而這類活動通常有官方或民間企業在經費或人力上的支援。由「藝術家、仲介者、觀眾」構成的展覽場域, 其中即隱藏著宰制問題。仲介者的身分, 視展覽形態而定, 他可以是畫商、策展人、或是展覽贊助者 (包括官方與民間資助者)。仲介者是展覽的發起人, 在一個策劃團隊裡, 他們訂定主體、目標、尋找藝術家、進行活動宣傳; 這一切都是為了引來更多的觀眾, 只要活動叫座 (還不一定要叫好), 基本上就已經成功了大半。仲介者的受益, 對畫商而言, 直接反映在畫作銷售上; 對策展人而言, 是能力的肯定, 為下一次策展鋪路; 對贊助者來說, 則是業績好壞。藝術家可能因為展覽受益, 諸如知名度的提升、畫作買賣等等, 因而更加鞏固其做為「藝術家」的地位。觀眾則符合如「作為一個有文化素養的現代人」這種形象。在這樣運作順暢的機制裡, 表面上各取所需; 但實際上, 我們也可以說, 「需求」是被創造出來以使這樣的機制能持續運轉。

## 自主性之必要

從以上的敘述看來, 發生在我們週遭的展覽、藝術活動似乎變成巨大的文化工業一環? 筆者認為, 要討論這個問題, 不能不反觀「藝術」在台灣社會的意義。

以官辦展覽為例: 官方機構提供資金及其他人力, 以獲得「文化成果卓著」、「推行文化有成」之類的施政肯定; 它必須創造需求, 以獲得正面形象, 這樣的目的性是很明顯的。而評斷一個藝術活動的成功與否, 往往與電台收視率的邏輯類似—即觀眾的參與度。

那麼觀眾又是怎麼理解藝術呢? 對大多數的人來說, 「藝術家」這個稱謂地位的提昇, 是近幾年的趨勢, 而且還未形成明確的價值。一般觀眾可能認同「藝術」是屬於高

---

化工業」的批判》, 台北: 唐山出版社, 1988, 頁 15。)

<sup>199</sup>洪翠娥, 《霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判》, 台北: 唐山出版社, 1988, 頁 15-19。

級的文化，但這樣的認同卻未必表示他們亟欲親近藝術。於是，藝術的仲介者就必須想出更多點子，創造更多機會，更多的廣告、宣傳，拉近藝術與生活的距離，最明顯的例子是公共藝術的設置，戶外場所展覽的增加。這種強調藝術與群眾的近距離溝通傾向，使得藝術本身的傳達功能受到考驗。

在這樣的情況下產生的危機，是台灣的社會體制是否有足夠的空間，容納具自主性的藝術？或者我們從另一個角度來看，藝術本身的自主性，是否在現行台灣社會中被重視？

很顯然的，關於上述的提問，是仲介者較難涉入的，因為他們不直接參與藝術活動的生產與消費，基本上他們處在自主性的對立面。我們發現藝術家與觀眾才是問題的對象。回到阿多諾提出的藝術雙重特質，藝術本身是社會現實，這是無可否認的，同時，這部分也是觀眾較容易進入作品的途徑之一；但是僅止於此，它就是一個物品，只供消費，此時它服務的對象與其說是觀眾，不如說是仲介者。而藝術的反社會性，即自主性，是藝術家無法明確意識的部分；它表現在作品形式上，但是在觀眾作出詮釋之前，它是一種隱喻。這個部分提供觀眾從現行體制解套的出路，它絕對不是直譯式的訊息傳遞，而是一種間接影響。

因此，有價值的藝術並不是那些停留在做為社會現實的作品，它們的表現形態不論是批判興味十足，或是呈現理想世界，都只是替社會體制開了方便之門。反之，藝術具有自主性與社會聯繫時，如此的批判姿態，才使得人們感受其價值與魅力。

### 三、袁廣鳴採訪實錄

受訪者：袁廣鳴（以下簡稱：袁）

採訪者：陳文瑤（以下簡稱：陳）

地點：台北伊通公園畫廊

時間：2001/12/31, pm3:30 6:00

陳：這次採訪除了想請問你關於「人間失格」展覽的創作理念之外，我還想請你談談你個人對科技藝術的看法。基本上我認為台灣科技藝術的開始，是 80 年代之後的事，當時北美館舉辦了法國錄影藝術展，另外也有一些國外回來的藝術家，帶來這方面的刺激，像是盧明德、郭挹芬等，就你所知，80 年代，錄影藝術是否成為一股風潮？而你在 1987 年的時候，就有相關的作品出現，是什麼原因促使你朝這個方向走？

袁：就我所知，80 年代那時候，錄影藝術還算是非常新的表現形式，並沒有特別形成風潮，像我們學校（今台北藝術大學）只有我在做，老師們不教這樣的東西，但還好老師們都很開放，不會限制學生。那時候我去看展覽，剛好遇到盧明德，還有東海大學一個姓周的美術系學生，他也在做，因為志趣相同，大家一起討論，感覺很好，後來他（周某）去了德國、西班牙，後來搞電影。對我而言，我會嘗試這方面的創作原因有兩個，因為我是美術系學生，畫油畫的，可是整個油畫的傳統很長、很重，整個歷史上已經有多少大師與經典了，我自己感覺，怎麼畫都很難跳出來，我覺得我好像沒有辦法靠這個媒體去進行「創作」這件事，後來，一開始我是做 copy art，用影印機做作品，這個時期的作品，已經開始有有一種影像，介於攝影之間；因為我在影印的時候，都會故意把紙動一下之類的，來造成不同效果。後來，主要是因為法國錄影藝術展給了我很大的影響，另外，台灣當時的藝術雜誌也介紹了白南準、錄影藝術等相關訊息。我想大概每個人剛開始搞 video，都有一種電影夢吧！其實一開始是想拍電影，因為拍電影好像可以做的事很多，它似乎提供當代藝術家不同的路去開拓，可以繼續走，而繪畫對我個人來說，好像有點走不下去了。

陳：那麼當時你創作的器材的取得會不會很困難？因為當時錄影機還沒有很普及吧？

袁：當時的錄影機一台大概要四萬八左右，相當現在的七、八萬，以當時的環境而言，學校不可能提供我這些設備。因此我就去擺地攤，而家裡給的房租費就拿去買器材，晚上則睡在學生活動中心，就這樣買了兩台錄影機。

陳：對你個人來說，你原本就打算走創作嗎？

袁：當時因為藝術學院是單獨招生，而且招生時間又跟大學聯考一樣，所以大多考進去的人都有點篤定是要做 fine art，我也差不多，但真正篤定，是到國外之後。

陳：80 年代的時候，像莊普、賴純純等他們在異度、超度空間展中，提出、實驗了一些

像是極限、媒材方面的觀念，這些觀念的表現，對你造成什麼樣的影響？

袁：有啊，影響蠻大的，那時候楊熾宏也回來，所以極限、材質、bad painting，還有大衛·沙勒（David Salle）的作品，對我來說，這些新的東西都是一種刺激。那時候我很瘋大衛·沙勒的作品，他常是並聯的作品，兩邊東西內容不相干，形成某種很符號的感覺，那時我也畫一些像大衛的東西。

陳：如果以你自己的標準，你認為你是哪一類型的創作者？

袁：我想，可能是媒體藝術吧。我講媒體是美術史裡面的媒體藝術，美術史裡的媒體藝術從 1960 年代的白南準開始，可是事實上要嚴格追溯，可以追溯到攝影，攝影、電影都是媒體的一種。白南準是錄影藝術沒錯，也有人稱為科技藝術。

陳：那麼你對於這些藝術類型的劃分有什麼看法？

袁：其實現在對於這些以媒體做創作的藝術劃分已經比較清楚了，像 Michael Rush 寫的“The new media in late twenty century”，對了解媒體藝術的大致情況來說，是不錯的一本書。還有也有從攝影開始寫，然後寫到 video art, digital art, digital art 裡面又分互動式的，網路的，一直到虛擬實境。我想這樣的劃分應該是不容置疑的，不過，關於媒體的定義是很難說清楚的，因為它還在發展當中。

陳：如果以「科技藝術」來概括，你覺得是否是個包容性比較廣的說法？

袁：德國稱之為媒體藝術，科技藝術是日本的講法，在國內，像藝術學院的教授蘇守政，他也認為應該要稱為科技藝術。另外早期也有人稱為映像藝術，那也是源於日本的說法，不過有些名詞只是當初那樣稱呼，時間一拉長，就不太適用了。我覺得以科技藝術來講應該沒什麼問題。

陳：針對這個展覽部分來談，在媒材的使用上，你覺得這樣的媒材的優勢在哪裡？讓你想要以它們來作為創作的呈現？

袁：我覺得在我這次使用的媒材裡，比如說：「時間」、「聲音」，都是它的優勢。另外，它跟一般裝置作品比較，它在這空間所製造的氛圍幾乎是完全不同的；假設我今天在這裡做一個裝置，它是沒有時間性的東西，只是一個具有形色的東西，這跟有影像、聲音的裝置，它們之間所創造的氛圍差距很大，後者會比較像一個劇場。同時我也發現，在創作的過程中，這些媒材的表現空間越來越大，比如說 video，它可以結合互動式裝置，電腦、機械，等不同的科技媒體，所以我覺得這個領域好像還是個處女地，雖然現在已經出現很多作品，但是對照過去的藝術史，我覺得它還有很多可以嘗試的空間。

陳：在這個展覽裡，你以同一個影像，用三種不同方式呈現，二樓是影像播放的裝置，接著是三樓的動力裝置，然後是平面數位輸出影像，你選擇西門町這個城市景觀，是否有什麼企圖？而不同的形式，使得它們雖然都是影像，可是一個是具有時間性



的影像，一個是凝固的影像，另一個是忽動忽靜，沒有實際色彩，像動又不在動的影像，它的時間性只存在那個動力裝置的變化裡，對於這三種形式的呈現，你的想法又是什麼？

袁：先談二樓這件作品好了，這件作品其實是「城市失格—西門町」這張圖的另一種形式表現。這張圖有 400mb，所以一般電腦開這張圖就要花 40 分鐘，因此沒有很好的設備，無法支援這件作品的完成。我是進 Director，設定好路徑，切九塊，分成九段，設好一個路徑讓它跑，因此它會順著我的設定，毫無間斷的播放出每一個區塊，九個區塊完全跑完要三個小時左右。這件作品，因為它 play 這麼大的圖，設備要很好，過去做不到，像我是用今年剛出來的 P4 2GB 的 CPU 全速在跑，才有辦法。我個人最喜歡這件作品，但這件作品其實是開幕前一天才完成的。原本我設定要用 video 表現，先前我花了一個多月剪接，但是當我自己在家裡看的時候，感覺不對。一來我覺得我好像在做好萊塢的東西；二來是因為畫質的解析度很糟，沒辦法表現出每一個局部細節，像是招牌上的字等，因此我對 video 很失望，我發現它的技術、工具跟不上我的想法。後來我就放空自己，直到開展前一天，才想到這個表現方式，就技術上來說，它的畫素大概是 video 的三倍，可以讓人看到畫面上的每一個細節。其實這件作品對我來說很特別，因為做完之後我發現我跟它分開了，它反過來教育我。從前我做的東西大多很精確，心裡想的跟做出來的結果通常差不多。但這件作品的效果在我意料之外，這樣的經驗很少有。另外，我覺得這件作品的開放性很大，不像樓上的東西—你就是要看完，而且要按照我的方式看。這件作品是開放的，隨便你怎麼看。而且我覺得這個展覽裡面，雖然都是無人城市，但我覺得這件更沒有雜音，我指的不是錄影上的雜音，而是知覺上的雜音，它更安靜，安靜到……顧世勇說的：「安靜到有種暴力的感覺」；還有就某些地方來說，它介於靜態與動態。

陳：當時我看到這件作品很訝異，在內容上，一開始我沒有想到你是直接把那張圖切割，然後進電腦處理，只覺得你是不是繞過來拍，用不同的角度，來造成了視點銜接的落差；而且它的等速播放，影像移動速度太平均了，讓我覺得這不可能是人為拍攝的，我想這也是作品本身很強的效果。

袁：它的感覺很像攝影機，但因為是在軟體中的設定，是幾乎完全無瑕疵的等速表現，所以雖然像攝影機，但那個拿攝影機的人好像不見了，有種詭異的感覺。我覺得它好像表現了某種新的東西。

陳：簡單用「錄影」這個詞來講時間性的東西好了，像這類的作品，創作者是否希望觀眾會把它看完？如果觀眾沒看完，是不是就沒看完這作品。

袁：我有兩種兩種錄影創作，一個是單頻道錄影，就是直接在螢幕可以看，不牽涉裝置，第二個是牽涉裝置的。對於牽涉到裝置的作品，我的態度比較具有開放性，觀眾可以隨時進來，隨時走。但如果是單頻道錄影，它可能是較具有劇情式的，我還是期望觀眾能把它看完。二樓的作品我覺得它是個錄影投射裝置，所以觀眾可以隨時看隨時走。

陳：那麼複合媒體動力裝置這件作品呢？你去掉了影像本身的色彩，加入了聲音與光線，以及夜光粉的使用，它的目的何在？

袁：夜光粉的東西我很早就用過，算是我所熟悉的媒材，至於動力裝置的部分，以前我做過的投影是圓形的轉，而在「飛」這件作品裡，是左右擺動，這次我想做些變化，一方面配合這一主題：同一主題用三種不同方式呈現。思考這件作品的時候，其實一開始我想的不是「人間失格」，而是「逝去的風景」。因為夜光粉的特性就是吸光，然後在黑暗中浮現，再慢慢不見；所以看這個作品的時候，會覺得當它（動力裝置）掃描過去的時候，感覺那個影像會浮現出來，可是又慢慢的消去；它是光的照片，一個發光的照片，那種視覺經驗像是記憶中的視覺經驗，又像是鬼魅，或夢中的視覺經驗，因此感覺上是把某種東西召喚出來，又消失，又再度召喚，這樣不斷循環。我故意讓它產生像是掃描的效果，因為掃描對我來說有點像是“check”，檢驗這個過去的記憶，或是檢驗一個夢，一個奇怪的東西。當它發亮，就是一種照明，我們需要照明，就是為了看得更清楚。這裝置裡的聲音是我要的，但是如果在牆上，那機電器的會更好，動力裝置的機械，也是我蓄意把它裸露出來，整個控制是燈、馬達、機械、控制箱；我麻煩朋友用 C++ 的語言寫，然後燒成晶片，但他寫的很好，就好像寫出一個 photoshop 的程式一樣，我可以隨時設定變化，這裡面一共可以表現出 99 個花樣！我想這件作品是屬於比較視覺感官，比較立體的 eye catch。

陳：我覺得內容本身會影響觀看，你用一個無人城市的影像，是否有什麼企圖？選擇西門町、忠孝東路這種鬧區，是否有特別的涵義？

袁：對我來說，「城市」只是個概括的印象，所以選擇西門町或忠孝東路沒有特別的地域性意義。事實上，無人之境根本不是我的主體，因為我下次做的時候，可能是一片草原，或人群，或是我辦公室的一個角落。

陳：但我覺得，在你的處理上，不只是個無人城市（內容很安靜），影像很安靜，表現的方式也很安靜，「城市」對我們來說，是個較具有熱鬧性質的印象，所以你現在用無人城市，較具有那種對比效果，如果它不是無人城市，那這個效果還會不會存在？

袁：不曉得，要試！因為我在做這個的時候，還想讓它「動」，但是技術上有問題，不過我完成之後，覺得很高興，好像又有新的東西可以做了。而且像我用普通的數位相機拍，解析度已經是 video 的三倍了，如果用更好的相機拍，那呈現出來的解析度會更嚇人，假設我拍人的話，整個毛細孔等等都會更為清楚。如果能做到偶而動，偶而不動的感覺，不知道會怎樣，我相信這些技術是可以克服的。不管如何，它對我來說是蠻新的東西。

陳：既然無人城市不是你關心的重點，那麼為什麼要做出無人城市的景象？

袁：我把人、車去掉的原因很簡單，一來是因為 video 做久了，做得很煩，想換個東西，

但換主要是針對數位攝影。因為我之前做過平面的東西，數位的東西很早就接觸，但倒是沒有以數位攝影的形態真正創作過。數位攝影的東西我也看了很多，自然會有所批評，所以就想嘗試如果我自己做會怎樣。不過我嘗試的時候有個原則，這個影像是用三百多張照片拼起來的，但是我唯一原則就是絕對不用畫筆去畫，我絕對不虛擬，我都要用原本 source，我只做大小、扭曲、顏色、亮度等的編輯。因為我覺得虛擬有個問題，如果你要做虛擬的東西，要多像才叫做像？如果要虛擬的不像，那還要稱為虛擬嗎？這種很矛盾的問題我解決不了，所以我不講虛擬。可能很多數位攝影的作品，常會製造一些頭、腳不同的連接等等，看多之後我會很排斥，其實我的東西一向都是很古典的，比較像傳統古典，比較理性主義，雖然披著科技的外衣。

無人城市的照片，在法國早期攝影就出現過，但那些照片大多是清晨、雪景，而且因為器材的限制，那都是當下，by chance 拍得的，要等待機會。但現在用數位，可以做很多處理。我覺得我很潔癖，一個人、車都不能有。花了兩個月，後來我發現這跟攝影一點關係都沒有了，因為這裡面大概放了七、八十張小照片進去，我拍一堆照片回來，開始編輯，但發現有缺要補拍的時候，可能這次去，那裡的車還在，又要找別的時間，等到沒車的時候。另外，這個地方變化非常大，拍到後來，連麥當勞的招牌都拆了，所以每次去拍時，當地都有不一樣的改變，感覺很有趣。顏色的部分就在電腦上做調整，調到正確的顏色。其實我在編輯的時候，感覺很像在處理 video，好像在剪接，或是面對一張畫布，不斷的畫了兩個月。

陳：那麼你作品的最終目的是什麼？展覽題目的選用與作品有特殊關聯嗎？

袁：就像新聞稿寫的，我關心的還是很古典的問題：個人存在上的困境，第二個關心是媒體新的可能性，其實我很難容忍做一件作品，言之有物之外，在技術上或媒體上並沒有新的開發或新的語言出現。而我覺得展覽題目與作品的關聯，是詩意上的關聯。因為我只是覺得這四個字很詩意，剛好又蠻切合我的想法。

陳：你覺得關於媒體特性的注重，是做科技藝術都會注意到的問題嗎？

袁：我覺得會，這是一種使命感。就好像我今天從事這樣的創作，我一直使用這個媒體，那我應該要支持這個媒體，不斷去開發它的可能性。所以就這點來說，我其實可以很清楚分辨誰是否為這類型的藝術家。因為現在 video 已經被大量使用了，可是我們可以分辨，有些人只是剛好他今天的想法需要 video 來表現，所以他用 video，但這跟長年從事這類型創作的藝術家，是不同的，第一類藝術家可能不會去關心這媒體的新的可能與新的美學，他們只是用這媒體來完成它的理念。

陳：在內容的選擇上，整個社會環境的氣氛會不會影響你？

袁：我覺得還好，像我在作品中不會出現時事、社會議題，因為我覺得那是枝微末節，對我來說不是重要的東西，我覺得時事還是要還原到藝術本身，而這個藝術不需要託付任何事件去支撐，它就是靠它自己來呈現。我呈現的是一種內化；另外，我也

不做要教導人的東西，因為我覺得我不配去說這些，最多是把一些個人的經驗放出來。俗艷、卡通也不會是我會去用的題材。

陳：關於「影像」這個東西，你對它的看法是什麼？我指的是能被複製的影像？

袁：就內容來說，我覺得它像攝影本身當初迷惑人的特質差不多，只是錄影紀錄了當時的狀況，與攝影的唯一差別是，增加了影像的活動性，是一張張動態的照片組成的影像。五百年前有個哲學家說，我們看到的每一個影像都是虛假的 image，後來五百年之後，另外一個宗教家說，我們現在看的每一個假的影像，事實上都是真的。我覺得以我一直在用的創作自述來解釋，應該很接近我對影像的看法。（袁廣鳴創作自述：立定一個視點，先左眼單視，再右眼單視，後左右眼瞬時交替開闔，一種奇異的感覺被敲醒，事物總在一個難以彌合的差距中展視真實，虛影近似一種幻覺）。

陳：那你對你慣用的媒體的感受是什麼？

袁：從事活動影像的創作，我覺得某方面來講更「去物質化」跟「觀念」，比如說 video，它不像雕塑，裝置有個實體，它只是一連串的图片閃過，造成動態的東西，它存放在 video 裡面，可是 video 拆開根本看不到東西，當它播放時，作者的想法突然出現，當關掉後，它就是零。

不過當我在做單頻道錄影的時候，那個錄影就像畫筆一樣，尤其是在剪接的時候，因為我覺得拍攝狀態或剪接過程很像是面對一張畫布創作的過程，因為我是美術系的，因此這樣的轉變蠻自然就能進入狀態的；因為現在傻瓜、錄影攝影機每個人都會拍，但有人就是會拍的好。所以我覺得對媒體本身，當你拿起它的時候，對它的那種信任啦、有沒有進入狀態，態度都有很大關係；像我就把他認為是我的畫筆，所以我攝影機不借人。剪接過程更像是構圖、上色。雖然它看起來那麼不親近，那麼電子、塑膠。

陳：那在形式中的「聲音」呢？

袁：我一直覺得我缺乏聲音的訓練，但我覺得我做得還不是很好，只是我一直在嘗試，我覺得這是整個台灣的問題，學視覺藝術的，對聲音的掌握都不是很好。

陳：你判定媒體藝術家的標準是什麼？

袁：我覺得只是把媒體作為幫助他傳達藝術的想法的創作者，並不完全算是媒體藝術家，因為這類型的創作者並沒有對媒體有本質上的開發。我覺得你對這媒體要有基本的認識，你要了解它在目前的困境在哪裡，才知道下一步怎麼走才會有新的東西出來，所以不能只是對原則上的了解，而是需要一定程度的了解。我認為一件作品出現，就能看出作品有沒有一點點對媒體本身的關心或突破。而且現在科技藝術已經有比較清楚的脈絡，比如說，有人從達達開始談科技藝術，也把電影的東西放進來，一直到白南準的 video art，錄影雕塑、單頻道錄影，數位，而錄影又因為數位

的加入又發展成為互動式的，錄影投射裝置、網路、CD-Rom 的互動創作，虛擬實境等等，當然這中間有平行發展機械、電子的、光、雷射。如果這些作品看得夠多的話，就可以知道一件新的作品出現，是在炒冷飯呢？還是炒冷飯而不自知，或他已經踏在別人的腳步上還不自知，或踏在別人腳步上還落後，如果是做著玩就算了，如果自許為這樣的藝術家，就要注意，但當然這不能以表現形式來區分，因為內容的不同，會產生不同的價值。所以我覺得台灣的現象，是在媒體之下，但是做古典的、傳統的還是很多，這裡我講的古典是內容的古典，而非形式的古典。

陳：你覺得科技藝術在台灣目前發展面臨了什麼問題？

袁：一是展覽少，因為展覽可以開闊人的視野，二是教育的關係，學院裡沒有專門的科系，除了台北藝術大學的科技藝術研究所之外。

陳：你覺得他人評論你的作品，或科技藝術作品，要具備什麼條件？

袁：其實我很希望別人深入的寫，因為如果寫我的人不太懂科技藝術的話，那他看不到我在科技裡的突破。因為我做東西會知道這東西在國際上有什麼瓶頸，所以我覺得寫我的人要比我技術水準更高。如果可以雙管齊下，我覺得是最完美的。內容、技術、形式；我覺得媒體有本身的美學，因為它的歷史脈絡已經很清楚了。所以我發覺如果我寫別人相關的東西，搞不好會很深入，只是我缺乏哲學背景。