

主編語－從淡出的記憶裡發掘未來

Chief Editor's Words: Digging the future from the faded-out Memories

傳統的「歷史」教育著大眾：要記取前人的經驗。但是，不幸的「傷痕」卻永遠是人類揮之不去的夢魘。自二十世紀的九〇年代以來，近十多年的藝術型式隨著科技的進步有愈來愈多的便利，無論是資料的尋覓，或是表現手法的替換，不可諱言的，「影像」成爲替代性最高的一種新趨勢。有人用它來寫日記、有人用它來表情意、有更多的人試圖在這個幾經更迭的傳統元素中找出口，將「視覺」具體而實際的應用於各個面向之呈現。

本期《現代美術學報》選錄的四篇論文：曾少千女士的〈空間故事與美學之用：寶藏巖泡茶照相館計畫〉；戴麗卿女士的〈作爲藝術學的影像學與媒體藝術：德國藝術史學之新徑〉；鄭勝華先生的〈生與死的影像辯證－論波坦斯基 Christian Boltanski 的作品〉；蔡佩桂女士的〈影像裝置中的身體存在〉，四位作者不盡相同的關懷角度，分別由公共生活的美學運作、藝術史的世代交替、影像作爲「表現的舞台」之核心意義，以及作品的裝置空間存在之價值等論點導入主題。

針對國際藝術大環境的挪移趨勢，藝術史的觀點隨著它的教育邏輯和思維方向逐流，國內的藝術環境也順著世界潮流和社會取向，擺蕩到歷史記憶和影像的關聯之議題，對應國內外的時代氛圍，「影像」成就了這個當令課題與相關的創作表現，其中本刊物選編的論述，東方人的思慮和西方社會的變遷都依附在「現代」與「非現實」的實體基底。

藝術載體的快速變遷，欣賞藝術的行進路線，亦隨之而有大幅度的轉變，「科技媒體」被藝術界大量的使用，始於照相機的發明，留住了影像也留住了瞬間的時空，使得人們的知覺與過去和未來，能夠實實在在的融合在一起。

尤其近幾年來歐美的文化「強力」的將美學理論注入創作的底層，臺灣美術的展演舞台，所謂的「全民參與」公共藝術，從單一「個體表現」的美術展覽，演變而爲美術競賽及至現今的主題策展，一路走來始終跳脫不出歐美文化所產生的學習模式；社區和居民生活型態的重新建置，民族自覺式的反省，使得原本被視爲地方性或區域性的「小眾」活動，雖是默默的滋長繁殖，也衍化出了另類的展現型態，民眾由陌生的消極抵制發展到熱烈主動的參與，逐漸地「藝文活動」凝聚的共同觀點，反而促成了相對較多的發聲機會。

一、空間在哪裡？故事就發展到那裡！

「寶藏巖」處於台北都會的正中核心地帶，但是「聚落」衍生的形象卻是完全與周邊的發展不成比例的落差，居民雖然安之若素，幾經波折，還是由政府出面試圖替這個堪稱「寶藏」的歷史尋求一片出脫的生機，當然新生之前的陣痛與磨難在所難免，藉由

處於社區型藝術、違建抗爭、都市更新論述交叉點的台北寶藏巖歷史聚落，曾少千凸顯實驗性共生藝術村所反映的不同意識形態衝突。

社區重建行動者（即駐村藝術家）執行一個為期三年的長程行動計畫，他們按部就班的執行計畫中的項目，「特定」參與對象是隨機經過且不按牌理出牌的流動人口，以「設計者」的理想和當事者（原有的居民）之期待，或者遠遠的觀望與觀察的相關、非相關人士，這個具有指標意義的「公有文化」，在新世紀的開端回溯過去年代的筆路藍縷，莫非已經再創另一次的歷史記憶！

縱然計畫經歷了不同階段的溫差，各階段起、承、轉、合的「記憶」終止於褪色居民的照片，新的故事卻也是從這逐漸消退的模糊記憶裡復活，於吵嚷聲中熱鬧登台、落幕，容或有一些漏失，但是整體的記憶容量，大概經過反覆的回顧、重建、拆除、再造，也就各自歸位到應就定位的「檔名」位址了，這個格式化了之後的「新空間」，是否還會繼續增長新的故事？所蘊含的美學意義又在哪裡呢？

曾少千討論有關當代「族群意識」與「文化認同」的現代化實例，就地觀察，對於「寶藏巖」聚落的公共社區美化和重建所產生的社會議題，有深入的見地。她不但訪談主動參與者，對被動的被納入計畫的「居民」之參與也同等的被視為「參與者」，整個寶藏巖「泡茶照相館」計畫在執行的過程當中，有衝突、有矛盾、也有非常多意想不到的意外，所幸參與的「藝術家」各自發揮其藝術化「溝通」模式，讓這個層層疊疊的歷史片段，反而成爲一個難能可貴的「記憶體」，以日常生活的記憶來滋潤文本的枯澀，由拾獲物擴充物質性的美學用途和文化記憶，並在影像和論述中標示藝術的「有機體」。

二、空間在那裡－新徑由此方向行進！

二十世紀中期的二次大戰以後，德語系國家發展科技之經驗是必然的，他們爲開拓出的「新媒體」找到了另一個發展的「新場域」，新媒體藝術是由數位科技、媒體傳播學、視覺理論、創意感知或美感理論之歷史與文化性等融合而成，同時也賦予媒體藝術家多重的角色，相關於新媒體創作的藝術研究機構，由官方、學術與企業界跨業結合，投入大量的人力與財力。「媒體藝術」作爲歷史新論，再度系統化開拓了當代性與社會性的論述。

「影像並未被作爲視覺研究之客體或視覺分析材料的對象，而是被誤解爲『插圖』思維的研究方向。」德國藝術史學者 Gottfried Boehm 所彙編《何謂影像？》收錄了當代討論「影像」相關的論文，針對當下對「影像」之概念，企圖取代圖意學理論所提出的口號，更與其所要開發的「影像科學」和「新媒體藝術」產生密不可分之切身關係。

戴麗卿藉由〈作爲藝術學的影像學與媒體藝術〉的系列鋪陳，將媒體藝術成爲德國藝術發展的體系作了地毯式的搜尋。文內尤其推崇 Klotz 對歐陸推廣「後現代建築」有著卓越貢獻，Klotz 著作的《第貳現代建築—新潮流宣告專文》總結藝術結合數位技術的「新媒體」所開啓的新視野，Klotz 之後擔任「藝術暨媒體科技中心(簡稱 ZKM)」執行

長，依據「第貳現代」作為創校理念，籌劃新媒體型態的高等藝術學院「卡斯魯爾造形高校」，該校被視為「尋找未來」藝術、科學、政經完整配套機制的有機體，在官方雄厚財力的支助下，成為世界媒體藝術朝聖者的重鎮。

循著戴麗卿文字探索的脈絡，「藝術史學科」在這一場急遽轉型的文化生態戰場的現形，由五〇年代「反形式與內容」二分對立，經歷七〇年「藝術社會史」加入角逐，到八三年轉型「藝術史終結」，「藝術史」逐步邁入「視覺研究」的態勢。八〇年代藝術史學的省思，因為「數位化」發生了客觀條件的質變，德國藝術史學的最新跨學科研究在「轉型突破」聲浪中，「影像科學」和「新媒體藝術」成為研究藝術學的新路徑，並逐步在九〇年代構築成當代版的「藝術史學」架勢。

至九〇年代中期數位科技所引出的美學議題，是西方繼「後現代」思潮以後的突破，戴氏曾另文發表〈非『新』已不『後』是『第貳』現代——談世紀末先聲破曉的藝術理論〉，闡述 Klotz「第貳現代」的相關藝術與建築理論的論辯。藝術家為了要進行反省、提問藝術相關問題，採取「藝術史」本身成為題材的策略，並對特定作品、專題、藝術史機制等進行轉寫。帶著穿透、融合等意義，後設藝術的形式則是「重新」挪用、複製、移植、轉載等其他前行者的「理念」。

新興的「藝術史學」揚棄藝術與大眾媒體間的傳統分界，消弭「藝術影像」與「消費影像」的分隔，並主張批判性的將兩載體的差異區隔，以避免造成偶像崇拜式的迷離。新世代德國藝術史學，在朝向超學科盤整、開闢蹊徑的契機，植基於「現代主義」追求理性專業的基礎上，有著「數位影像」似藝術的前衛性，和綜合科學之開闊視野。

三、空間之生滅—虛擬的說故事方法

攝影技術發明之初，影像的同義是「照片」，功能擴充到極限也僅及於生命存有之紀錄，其特殊性即「存在」與「死亡」之間的關係。「藝術」可以死亡，藝術家必會死亡，藝術作品的生命則可能一直延續，或者說藝術家的肉體有滅失的必然性，然而他的心靈智慧換作創作精神，卻能隨著作品的不斷流傳而生生不止息。

「波坦斯基擁抱曖昧，了解到生活或藝術中沒有什麼東西是非黑即白的，兩者都充滿著諷刺與矛盾。他藉由在喜劇與悲劇，真相與欺瞞，感傷性與深刻性之間展現一種精巧的平衡行動來達成。」

出生於法國巴黎的波坦斯基，從事過很多不同類型的作品：繪畫、影片、錄像、行為藝術、攝影與裝置等。六〇、七〇年代他的作品便融合了不同的元素，呈現出異於傳統的對立、矛盾與衝突的並存。

波坦斯基曾經提到：「在你的一生中，你可以說著同樣的故事，但後來你能透過詩、歌等等不同的方式來說。(…)藝術是一種談論問題與過去的方法；有時候，這就像是精神分析，做過之後會比較好。」作為一個飽受種族傾壓陰影所箝制的救贖記憶體，波坦斯基的作品不時的會流露出面對生死存亡的惶惑不安，攝影是即時性的掌握生命現

象，但也是即時性的將生命現象凝固於畫面，等同於宣告瞬間的形式已經進入「固態」的「死亡」模式。

以不同的方式訴說同樣的故事，故事之真偽對波坦斯基並不重要，從舊照片中尋找到生命經驗裡的「早慧」世界，波坦斯基同時也將觀者帶入另一個未曾有過的「未知」情境。藉由「故事」說出真摯的感受，療愈回憶裡的傷痕，假故事或許終究轉化為「新劇本」，並且可能構成真歷史，作為「精神分析」的途徑，「照片」提供了波坦斯基一種說故事的方法。

人類可能活在「回憶」裡，但是人的記憶並不一定完全能夠信賴，某些經歷過的感受（傷痕）往往隱藏在記憶的底層、身體之某處，被塵封在幽暗的角落，像是我們不願直視、挑起的「瘡疤」，選擇逃避總比面對它要來得容易一些，它可能永遠安安靜靜地，無聲無息的活著。

鄭勝華以作品為例，看波坦斯基如何看待「生死」。「生」與「死」之大事，也實存著「生命本質」之體悟，無論先發後至或無動無覺，生命的流程仍然循著影像的紀錄走入記憶的模組，作為一個「自我救贖」的創作者，波坦斯基無非是大多數人類生存的共業，亦或是大多數人用以對抗生存的「特例」。波坦斯基所運用的媒介，如象徵生命能量的「光」，照亮的場域與幽暗的角落是一場「生」與「死」的對應；即使光亮如舞台的特效，投射在背景布幕的「影」，也象徵著台前與幕後的存亡辯證。

四、幻異術空間—再創影舞幕後台前的新故事

新興的二十一世紀，「科技藝術」與「新媒體」在台灣有了正式存在的舞台和正當性，藉由電視螢光幕播放的「數位影像」成為媒體寵兒，裝置藝術的新空間是虛擬的，高高地佔住了藝術舞台的發聲筒。

蔡佩桂引用被譽為二十世紀「影像藝術」先趨白南準之言為〈影像裝置中的身體存在〉開場，白南準認為「如果月亮是最古老的電視機，那麼我們似乎也可以倒過來聯想，將電視機視為一個原始的形，而這形早在人們可以把它視為是自然現象之前，它便一直存在著。」以電視機為藝術展演之舞台，若將科技生活視作自然的話，人們就可以詩意地在科技世界中自然的生活，看電視螢光幕就像人們看月亮一樣的自然。

台灣的電視台於新世紀之初，相繼播出紀錄片「藝術新浪潮：當代數位媒體藝術」、「台灣數位藝術新浪潮」等節目之後，看新媒體藝術就像打開電視一樣的自然，這個新興的「舞台」演出的劇碼，是前所未有的另一個類型的故事—「對立」的空間、虛擬的劇情。

講求創新的藝術，對於處理塵封於記憶底層的事物，也有著難言的矛盾情節，一方面想要超越時代引領風騷，另一方面又想盡辦法，把祖宗的智慧菁華重重累積在創意的基底，堆疊而成的「新」故事，令人有似曾相識的恍惚情緒，好比是失憶症對應源源不絕的創「憶」牧場。

「劇場」總是因為觀者而存在，沒有「觀者」，即使再奢華的舞台也稱不上不完整，而即便是「低調」的演出，亦依賴著參與「觀者」所形成的鼎足空間，故而在觀者踏入「低限作品」所在的「位址」，無論幕後台前，作品便變成「觀者的觀者」，觀者角色轉換，舞台上並非只有「舞者」在場，裝置藝術所開拓的空間，可以視為影舞者的「新幕場」、「新牧場」亦或是「新墓場」？

觀者在面對當代藝術與作者、作品、展場機制之間的關係，裝置藝術的「劇場性」，作者的經驗、觀者融入的境況，無疑的有著無限擴充的「故事」可以慢慢咀嚼。早期影像「製作」依賴劇本！現在，劇本隨時隨地可以發生，亦可以轉向或者終止！

史上每一個大時代都有他們當時代的苦澀與掙扎。達爾文認為生物的法則是「適者生存」，而馬克思則認為生命是為了「生存」所做之痛苦的掙扎。二十世紀的全體人類歷經數次浩劫，世界大戰改變了社會組織和價值觀，人類的生命歷程走出了工業革命物質文明的冰冷，卻又重新面對另一種冷漠與恐慌。透過影像和逐漸逝去的記憶，找回些許生命之悸動，省思的則是人性和生命感動的微顫。

如同讓相片加上了標點，羅蘭·巴特用「刺點」形容相片上某種引起觀者的強烈敏感性的細節。觀者可隨性的摘取細小的片段，從自己的「刺點」切入作品，觀者的「客體」身分搖身一變放射到整個作品，主宰整個場域的氛圍，即使無關作品主旨，藉角色「反轉」以產生有批判性的距離。一個完整的思維模式，不獨有其主體的表達型態，亦應當包含相對應的觀者與他者互動所產生的波痕，身歷其境的主體和被感動的觀者是等距的。

藝術史學者探討藝術的起源、藝術思維導致的結果，和藝術品所啓發的新價值意義，對象是「藝術家」和「作品」與「觀者」三方面的呼應，究竟藝術創作者的「個體」與其所創作的成品之間孰是「主體」，有「客體」的存在與「主體」互動的事實嗎？「影像」所創發的「虛擬舞台」和實質空間，對觀者與作品「本體」的意義及經驗，歸納出本期《現代美術學報》之觀點，期望觀者得以從淡出的記憶裡發掘未來。

《現代美術學報》主編 李既鳴 謹誌
中華民國九十七年五月