

# 影像、影像文化與藝術行動：

## 2013 台北美術獎觀察

### Image, Image Culture and Art Action: On 2013 Taipei Arts Awards

文 |

王柏偉

Wang Po-wei

藝評人、德國 Witten / Herdecke 大學文化系社會學候選人



讓我們先行忽略評審團價值判斷的因素，不考慮這次台北獎得獎的十二件作品的得獎理由，而是將它們視為這個時代的切面，試著描摹當下幾個相互扣連的藝術創作區塊。

#### 影像。

在這次十二件得獎作品當中，從最終以「影像」<sup>1</sup>形式呈現作為分類的標準來說，約莫達到三分之二強<sup>2</sup>，很粗略地講，「影像」在這個 1978 至 1991 年出生的創作者中，已經成了最為主要的表現媒介。

為了繼續思考影像於這些創作者日常生活中可能佔有的重量，讓我們將台灣媒介技術的發展背景一併放到這個脈絡中。這群 1980 年前後出生的創作者，在世紀之交約莫二十歲上下，其中較為年輕者進入大學的時候，大概也是台灣資訊產業從 PC 時代變成網路時代的時刻。這個轉折之所以在本文的討論中是一個重要的環節，就在於大量的影像消費，成為這個世代<sup>3</sup>年輕人的日常生活。<sup>4</sup>

張雍，《雙數 / MIDVA》，2010-2011，攝影



郭俞平，《延遲與凹洞》，2013，單頻錄像、文件、圖畫

然而，如果我們更進一步以作品空間與展覽結構來看，除了《五百棵檸檬樹》、《另一種音景系列：樂透》與《雙數 / MIDVA》之外，其他作品都是以影像主導的方式來開展作品。如果比對張雍的《雙數 / MIDVA》與其他的影像作品<sup>5</sup>，就能發現影像主導與否，其實在作品整體結構上有著顯著的不同。不管是攝影作品還是錄像，《雙數 / MIDVA》明顯地依賴文字式的敘事結構來鋪陳影像之間的邏輯，文字敘事甚至滲入影像之中來組織影像的意義。相對於此，縱使是看來離影像主導之作品敘事稍遠的《延遲與凹洞》，郭俞平也在鋪陳檔案與文件的方式上，將凹洞上升到象徵的位置，文件以歷史檔案的形式被紀念碑化，這一座又一座的事件紀念碑彼此之間的關聯性，則有賴觀賞的時間軸上最終位於黑盒子中的影像（而非文字或概念）以終結與崇高的象徵形式來收束空間及敘事的結構。

## 重混（remix） 日常生活影像 的能力。

之所以將這個世代的影像使用與台灣技術媒介的發展脈絡扣連上，並觀察到「影像主導」的表現方式，就在於這次獲獎的十二件作品在視覺媒材的選擇上，除了黃于珊的《不自然》與張永達的《matrix.24 N°0》與《matrix.24 N°1》之外，幾乎都利用了日常生活中，容易獲取的影像或形象作為內容。

如果我們將這種現象放在藝術史的脈絡中，日常生活影像的大量使用，就成了一件並不十分尋常的現象。誠如 Boris Groys 所注意到的，上個世紀二次世界大戰之後，藝術生產機制有了重大的改變，特別是在五〇與六〇年代高等教育大眾化的影響，藝術家變成了「職業藝術家」，全球化、幾近統一化的藝術教育，將二十世紀二〇年代前衛派的精神學院化並典範化。這樣的背景讓「抽象」這種上個世紀藝術所開發出來最重要的技法陷入困境。Boris Groys 認為，在二十世紀初期，時間層面上的「前衛」與事物層面上的「抽象」兩者，其實是為了在「進步」與「日常事物」的「現代」背景下，提取不為日常時間（時代）的進程<sup>6</sup>所限制的事物，將抽象視為框架（frame）來對抗世界的「再現」。然而，這樣的努力卻在高等教育將前衛派典範化，以及風格化的展覽設計中失去了它的力道。

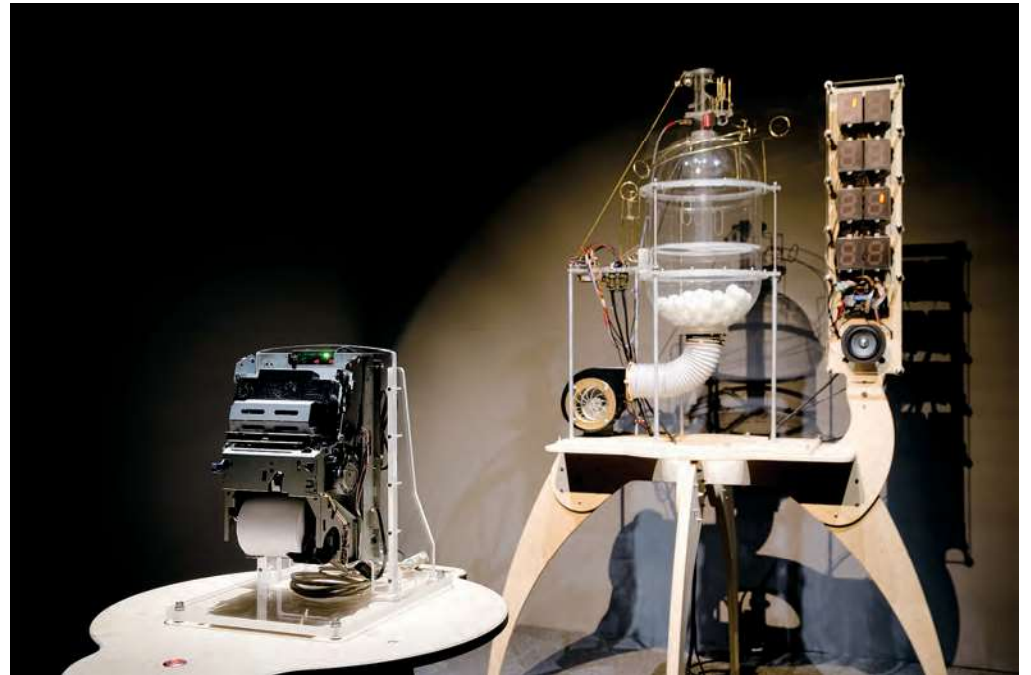
Groys 認為，前衛與抽象因為風格化與典範化而失去它的力道這件事情，必須跟影像的過剩一起思考，他以 Andy Warhol 的《帝國大廈》與《睡眠》為例，指出這個時代的影像大多都是「弱（weak）影像」，觀眾只在意是否看過，而不在意是否觸及影像提供者所欲表達之真切意義。<sup>7</sup>就此而言，如何透過影像的抽象化來達到普遍性不再是主要的技法，如何重新發明「（象徵式或超驗式的）強影像」來代表某物或某個事件亦非關切的核心，這個影像過剩世代更關切地是如何在既有的過剩影像資源中，利用「重混」來創造新的、吸引人的影像形式。<sup>8</sup>鄭崇孝《第三次工業革命》、何昱達《24小時檳榔攤》、廖祈羽《小心》等作品就是這樣的嘗試。



上左圖——  
張永達，《matrix.24 N°1》，  
2012，聲音裝置

上右圖——  
廖祈羽，《小心》，2012，  
三頻錄像

右圖——  
王仲堃，《另一種音景系列—樂透》，  
2013，複合媒材



除此之外，資訊時代還開啟了另一種在「數據—數據表現形式」平面上操作日常影像的可能性。<sup>9</sup>王仲堃《另一種音景系列：樂透》利用動力機械裝置將機率操作範圍與選擇機制可視化，與張永達兩件在身體感知、聲音與視覺表現上所做的資訊視覺化努力有異曲同工之妙。我們認為，不管是「重混」還是「資訊視覺化」都是利用影像表現回頭指涉影像自身歷史的努力。

## 影像行動

當然，在「以影像的重混與資訊視覺化回頭指涉影像自身的歷史」這兩種藝術系統自我指涉（self-reference）的做法之外，當代藝術也積極地開發對於其他系統（諸如政治、宗教、社會運動、法律……等系統）異己指涉（hetero-reference）的可能性。Groys 認為「（觀眾的）參與」是藝術家在這個影像過剩時代希冀恢復「強影像」所開發出來的主導技術，參與的技術要求觀眾首先將自身視為藝術家，並協助作品的完成。<sup>10</sup>吳建瑩《我的朋友》一作沿著友誼網絡開展出去，動態影像以肖像的手法貼近被訪談者，被攝者的朋友關係在時間中雖然順著口語講述而打開，但是影像仍然聚焦在口述者的身上，很明顯的，這是一個以受訪者為中心的友誼網絡經驗。陳亭君《日夢之所》企圖以繪畫的方式重新整合儀式價值與展示價值兩者的分裂<sup>11</sup>，以他對擁有者形象（「私密」）的理解作為藝術家為空間擺置與物件賦值的依據。民生里民生里的《繪畫、敘事、廣場》一作搭建了一個河廓狀的論壇，並在建築結構上方懸掛圖像，藝術家對於「集體」與「反思」的期待，就以這些不規則吊掛的圖像，跟隨著觀眾



吳建瑩，《我的朋友》，2013，單頻錄像裝置，彩色、有聲

的視線穿透這個建築結構。在這些作品之中，影像所發揮的效力並不在回頭思考影像生產的邏輯及其歷史傳統，而是指向影像使用的可能位置。

## 當藝術變成文化。

然而，正是因為影像的生產不一定局限在藝術作品的生產之中。由於技術物的進步導致影像製造不再困難，社會中的其他系統也大幅度動用了影像與其它媒介作為它們的資源。當藝術家們試著撼動人們長時間建立起來的感知習慣的時候，他們已經不全然只是一個藝術家，他們開始面對 Bruno Latour 所謂的「混雜性 (hybridity)」性現象，一個在不同系統間網狀蔓延的問題。<sup>12</sup> 這讓藝術家同時成為一個行動主義者，誠如 Dirk Baecker 所認為的，兼具行動主義者與藝術家身分的這些藝術家開始思考，如何利用不同的溝通方式處理感知結構的改變，這是一種將溝通感知的能力對準「自身的感知」，而非對準「世界」的轉型<sup>13</sup>，在這個意義下，藝術變成了「文化」的一個環節。<sup>14</sup> 藝術家所做的因而就是如何利用他的行動，重新指向原本已經被體制化的感知習慣，並用這樣的計畫來彌補「無法否定感知」的功能。就此而言，黃博志的《五百棵檸檬樹》因而不只是一個藝術作品，它下錨在資本主義體制的無能之處，動用了許多經濟交易的邏輯，對於這個作品，我們不僅需要探問它是否在感知層面上具有動人的美學表現，也必須思考它是否的確提出了相適於其目的的經濟交易與宣傳手段。

整體而言，2013 台北獎這些得獎作品凸顯了「影像」之於這個世代創作者的主要位置，以及他們往行動與文化方向嘗試的路徑。



- 1 我們在這裡不做動態影像與靜態影像（圖像）的區分。
- 2 以這種分類標準，除了黃博志、王仲堃、張永達、郭俞平之外，其餘都是影（圖）像作品。
- 3 獲得入選獎的張雍是此次獲獎者最為年長的，生於 1978 年，得獎時 35 歲；民生里民生里的共同作者之一徐孟榆是這次獲獎藝術家中最為年輕者，生於 1991 年，得獎時 22 歲，大多數的創作者都是 1980 年前後出生。以台灣社會的時間性結構來看，兩者間約莫是一個世代的長度。
- 4 關於日常生活結構中影像所扮演的功能與份量，台灣還非常缺乏這方面的調查與研究。在這裡我們提出的只是一個直觀式的推定。
- 5 這種比對並非要以世代決定論的方式，區分張雍與其他作者間的世代斷裂，而是要提出兩種不同使用影像的模式。
- 6 「日常生活」可以被描述成由特定物質文明所支撐的「感知經驗結構」，亦有其時代性的特質，範例請參閱 Daniel Roche 著，吳鼎譯，《日常事情的歷史：消費自傳統社會中誕生：17-19 世紀》，天津：百花文藝，2005。
- 7 Boris Groys 著，戴章倫譯，〈弱普遍主義〉，收於：同作者著，《走向公眾》（北京：金城，2012），頁 126-154。
- 8 在這種理解下，我們認為，如果不考慮作品的創作目的與過程，單就種樹這個形式來質疑《五百棵檸檬樹》對於 Joseph Beuys《給卡塞爾的 7000 棵橡樹》的摹仿，那毋寧在作品比較上犯了以形式主義的考量來均質化作品整體這種以偏概全的誤謬。
- 9 王柏偉，〈在數據與形式之間：數位時代為藝術所提出的新問題為何？〉，（網頁擷取：[http://artitude-monthly.blogspot.tw/2013/05/blog-post\\_1273.html](http://artitude-monthly.blogspot.tw/2013/05/blog-post_1273.html)，擷取時間：2014/02/25）
- 10 Boris Groys 著，戴章倫譯，〈弱普遍主義〉，收於：同作者著，《走向公眾》（北京：金城，2012），頁 152。我們認為，「作品」的形態仍是藝術的基本要求，就此而言，參與式作品與行動主義（activism）兩者間仍有清楚的差別。
- 11 我們在這裡承接了 Walter Benjamin 的命題。
- 12 Bruno Latour 著，劉鵬 / 安涅思譯，《我們從未現代過：對稱性人類學論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2010），頁 1-3。
- 13 Dirk Baecker 著，王聖智譯，〈論藝術的功能與形式（1）〉，（網頁擷取自：<http://artitude-monthly.blogspot.tw/2013/11/1-zu-funktion-und-form-der-kunst-1.html>，擷取日期：2014/2/25）
- 14 Dirk Baecker 著，王聖智譯，〈論藝術的功能與形式（2）〉，（網頁擷取自：<http://artitude-monthly.blogspot.tw/2014/01/2-zu-funktion-und-form-der-kunst-2.html>，擷取日期：2014/2/25）