

王俊傑訪談

An Interview with Jun-Jieh Wang

採訪 |

孫松榮

Song-Yong Sing

國立臺北藝術大學
藝術跨域研究所教授

雷逸婷

Yi-ting Lei

臺北市立美術館
助理研究員

圖 |

王俊傑

Jun-Jieh Wang

藝術家

採訪地點 | 時間：

北美館 | 2020.04.06, 04.11

如果將王俊傑的《存在觀念 II》(1984) 獲頒「雄獅美術新人獎」(第九屆) 作為被台灣藝術界肯認的歷史指標，其藝術實踐迄今已超過 30 年，創作軌跡從遍佈於繪畫、攝影、裝置、錄像藝術、展覽設計、劇場影像設計、劇場導演乃至策展等領域，不僅體現出豐沛的創作能量與行動力，更關鍵地是跨域實踐與藝術視野。基於什麼樣的動力與理念可以源源不絕地展開多方位的藝術創作與探索？

孫松榮（以下簡稱孫）：

此次訪談我以九大提問為序，你創作的方法和背後的藝術理念：一直支撐與延續創作的美學核心，及其中涉及延續或斷裂的過程；你藝術家身份的多樣性，拓展到視覺與空間設計、寫評論或策展。你除了從事靜態與動態影像外，也跨越到劇場，甚至連結其他各種領域。

王俊傑（以下簡稱王）：

藝術之於我，是與我的生活環境、學習背景連在一起。第一，對藝術的執著度而言，它是我唯一要做的事，不為別人或特別的目的，也不受其他環境條件影響。從一開始，我便希望藝術創作能維持在比較純粹的狀態下。第二，我從小處於較封閉的環境裡，習慣透過自我的想像或經驗所認知的一切，或者對於很多事物自己賦予它一些意義。因此，環境中眾多事物的混雜與融合，對我而言都具有開放性的一種可能。再者，我從小學開始習畫，高中前已學會所有的繪畫技巧。如果說，基礎都訓練得差不多了，會開始思考什麼方式是可以表達創作的思想？於是就會開始尋找不一樣的事物，來強化內在的想像或者是知識系統的來源。

過去一些訪談曾提過，小時候身體弱，只要出門吹了風，可能就送醫住院 3-4 週，哪裡都不能去，天天待在家裡。看來似乎過度保護，但也

由於自己身子的外在反應，整個人像是處在一個極度自我且封閉的環境裡。因此，我的知識啟蒙很晚，至少在國中之前完全不了解學校同儕，在家裡和相差三歲的姐姐也沒有共通的興趣。介壽國中二年級時休學一學期養身，上午跟隨一位同在公園運動的退休老先生家裡念英文、臨摹西洋畫冊名作，下午逛逛畫廊和博物館看展覽；加上從小跟不同老師學油畫、水彩、水墨、書法等等；也由於家中無人通曉藝術相關，我只能獨自摸索。

興許環境如此，和同齡相較之下，我的美術養成與接觸藝術或音樂的思考方式有些不同，對於各種事物的好奇與接受度較大。比如說，沒聽說哪個國中生熱衷聆聽約翰·凱吉（John Cage, 1912-1992）這類現代音樂吧！一次聽見電台正介紹現代音樂，正好是苟貝格女婿路易吉·諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）的無調性節奏，讓我觸電般地感覺這不同於古典音樂的曲風，為何與想像中另一世界頗為接近，於是去信電台詢問。也許這是最早透過此類現代音樂，給了我一種與當代性連結的關係起源，也為此開始蒐集接觸前衛音樂；之後閱讀 1980 年代《雄獅美術》、《藝術家》介紹較具當代性的藝術人物與事件，包括吳瑪俐介紹波伊斯（Joseph Beuys, 1921-1986）與德國文件大展及德國當代藝術等資訊；大學期間曾參觀北美館辦法國及德國錄影藝術展等等。¹ 衝擊不小也開始好奇其思想起源，對德國藝術發展產生了高度興趣。上大學後便決定未來要去德國留學，於是開始蒐集資料並學習德文。同學來家裡吃飯時，我還煮一鍋「波伊斯在家裡都會煮的馬鈴薯。」因為才看過紀錄片，現學現賣……。我的理解當然不夠，彼時沒有網路，國外資訊也相當匱乏。

雷逸婷（以下簡稱雷）：

《存在觀念》，複合媒材，三連作，277.5×92.5 cm，1984

© 雄獅美術

你在 1983 年獲得第八屆雄獅美術新人獎佳作《存在組曲第一號——籠》，和 1984 年獲第九屆雄獅美術新人獎《存在觀念 II》，談談雜誌上披露這二件作品的創作動機、過程與關連性。

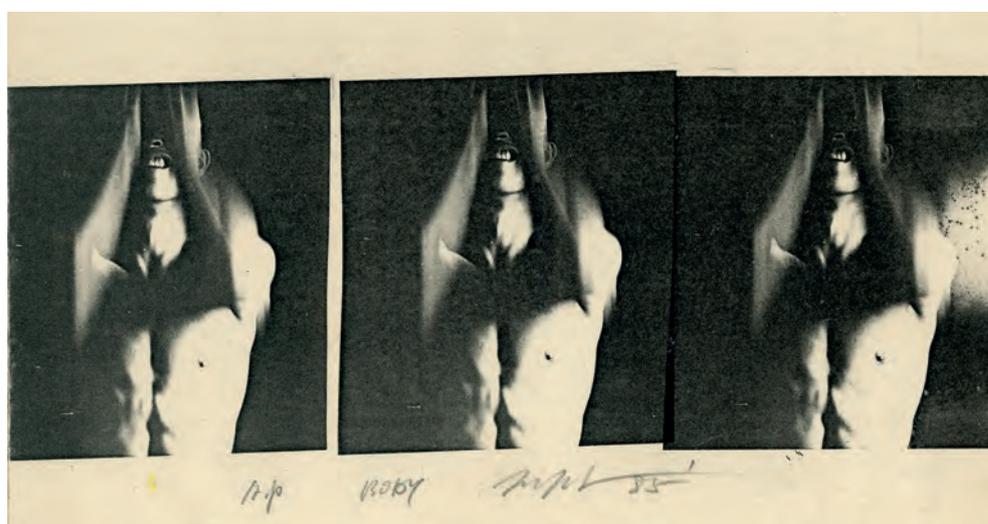


王：就讀復興美工三年級時已開始複合素材的嘗試。第九屆獲獎前，也參與第八屆並同時獲得佳作與入選二個獎項，記得入選的是一件畫在竹簾上的作品。從佳作《存在組曲第一號——籠》採九宮格局，到得獎的《存在觀念 II》三幅連作，那時想以「存在」的系列題材，表達自己在都會生活中日漸緊縮的敏感度和大環境帶來的社會疏離，感到不安與困惑，進而探索關於「生存」的問題。² 這件三幅連作是畢業展一張版畫的再發展，也是存在系列的延續；混用黑白攝影及照相打字拼貼在好幾層的透明壓克力上面，風格有點設計感，但彼時較少人用這樣的方法創作。

雷：當年在什麼情況下選擇就讀復興美工科繪畫組？

王：國中身體不好，母親便說「不要參加聯考了，你去一個天天可以做喜歡的事的地方。」既然喜歡美術，於是選唸職業學校。早年科班的徒手技藝訓練功夫紮實，駕輕就熟之餘也讀得輕鬆。高三時蔡明勳老師看我是個藝術電影迷又喜歡嘗試不同領域，借我一台八釐米攝影機，我買了富士超八底片，寫腳本也找同學當演員，拍了第一部八釐米影片。腳本訴說一位青少年在家庭與環境的壓抑下存在主義式般的心境。新人獎作品《存在觀念 II》裡的男性就是這部影片演員，我把他家當作影片場景，裡面有父母打麻將、一個人行走在夜晚下雨的街道上……類似這種畫面。由於我不知道片場需要打光，底片沖出來暗到無法播放！這就是初次嘗試動態影像失敗的一個過程。

1980 年代初期的青年們風靡閱讀存在主義文學作品。那時期包括民歌的盛行，例如羅大佑被禁「之乎者也」專輯批評教育。我天天聽著羅大佑的歌，天天在電影圖書館有系統地看完包括法國新浪潮、義大利新寫實、日本大島渚等這類電影。整個壓抑的環境促成了我把高中生對於當時社會環境的感覺，運用影像創作做出這類作品。現在看來好笑之餘還有些為賦新詞強



《Body》，版畫 A.P.，21×27 cm，1985



《變數形式》，錄像帶、彩色、有聲，30分，1984，錄像靜態擷取

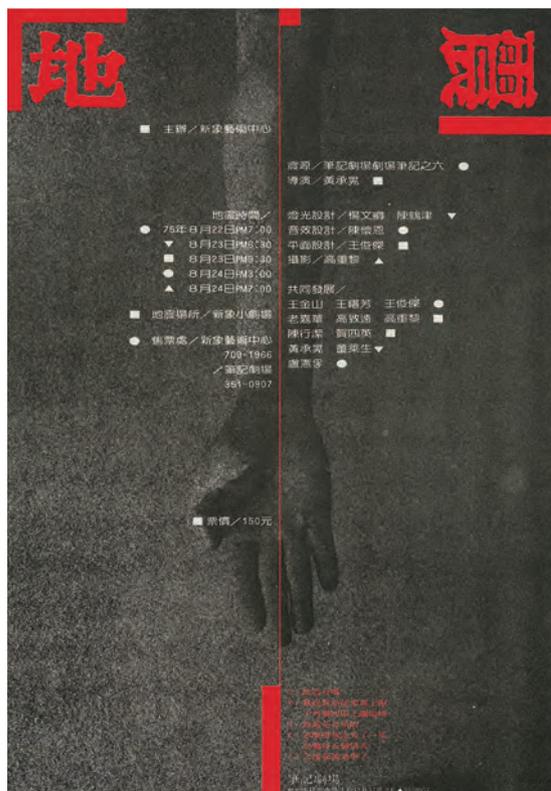
說愁那種青少年等不到出口的心境。有趣的是，當時大家都還在做寫實繪畫，我已經完全不畫，開始思考用複合媒材做創作的可能性，這是來自版畫老師梅丁衍給我的啟發。高三時延續得獎這系列做了其他不同的作品，竟然得到畢業展版畫類第一名！正常情況不會有人將攝影認定為版畫，我從定義上說明它的複製性可以算是版畫；意為只要限定版次，它也可當成版畫，只是版種不同，梅丁衍認同這樣的觀點給予我很大的鼓勵，即題材與使用複合媒材進行創作方向是可行的。

孫：如果我們認定複合媒材的《存在觀念 II》是你進入藝術圈的敲門磚，1984年剛好也是你創作錄像藝術的最早年份，談談這部片長半小時的《變數形式》。

王：產生這件錄像的機緣，是我獲得新人獎之後，評審蔣勳引薦我為參加雲門舞集夏令營的學員上美術課。那時高中剛畢業，正要上大學，對於藝術的認知同其他同齡相比早熟了點——沒興趣講課，卻試圖把即興表演與藝術史做連結，便提議由我撰寫腳本，以舞者為演員，並向雲門借攝影機拍成30分鐘影片，成了我第一部錄像《變數形式》。作品概念來自西方藝術史脈絡，選擇我認為的三位西方當代重要藝術家為題，包括杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）、封塔那（Lucio Fontana, 1899-1968）、波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956），討論從藝術史到當代身體之間的關係；我將舞者分成三組各對應一位藝術家，剪輯為三個分段，讓舞者以即興動作表現。

二

1980年代對於王俊傑的藝術啟蒙與養成至關重要。在歷史上，這是一段跨越戒嚴與解嚴的年代；這段時間除了進入文化大學就讀美術系，也頻繁參與各種藝術活動，例如撰寫電影與文化評論、加入小劇場演出與策劃，參與「新電影」的臨演、組織「息壤」等等。當時的藝術行動尚未有嚴格的邊界之分，各類藝術場域更接近可被分享與相互滲透的狀態。如果回顧檢視這一切與社會文化脈絡緊密扣合的藝術事件，究竟如何形塑藝術品味與創作？



王俊傑為「筆記劇場」於新象小劇場演出之《地震》所做的文宣設計，1986

孫：1984年你考上文化大學美術系西畫組，卻多在校外參與各種活動包括劇場演出、設計海報、撰寫評論等等。回溯這段與不同圈子共處的經歷，如何影響你日後的創作？

王：大學時期的我熱衷於表演藝術和一段經歷有關。起因是高中畢業時認識了出身蘭陵劇坊的學姐賀四英，她和一起搞劇場的王耿瑜、楊麗音、趙自強熟識，我因而接觸的這些傳統美術以外的領域，它不同於強調技巧的視覺平面訓練，為我打開了視野。由於這類的刺激、轉折與變化，我加入「筆記劇場」劇團，擔任在新象小劇場發表《地震》劇碼的平面設計和演員，因導演黃承晃和老嘉華之故也曾參與《戀戀風塵》臨演。可以說1980年代從初期到中期，劇場、視覺藝術、台灣新電影、音樂等圈內人之間的互相連結，呈現了一個有趣的混合現象——這種「跨」的狀態和我們現在使用的「跨領域」是截然不同的，我不認為那種情況稱為「跨領域」，但卻是一種非常融合性、不以媒材來分別界定彼此。那是個解嚴前後的年代，文化和政治環境的衝擊，加上楊德昌、王墨林、陳傳興、齊隆壬等人從國外回來，開啟了台灣新電影與小劇場運動等等，是一個風起雲湧的時代。

孫：你在文化大學時期，盧明德老師與蘇守政老師從日本筑波大學學成回國任教，你有無聽說他們各在東海、師大及國立藝術學院教導媒體藝術和國外錄影藝術新知的訊息？

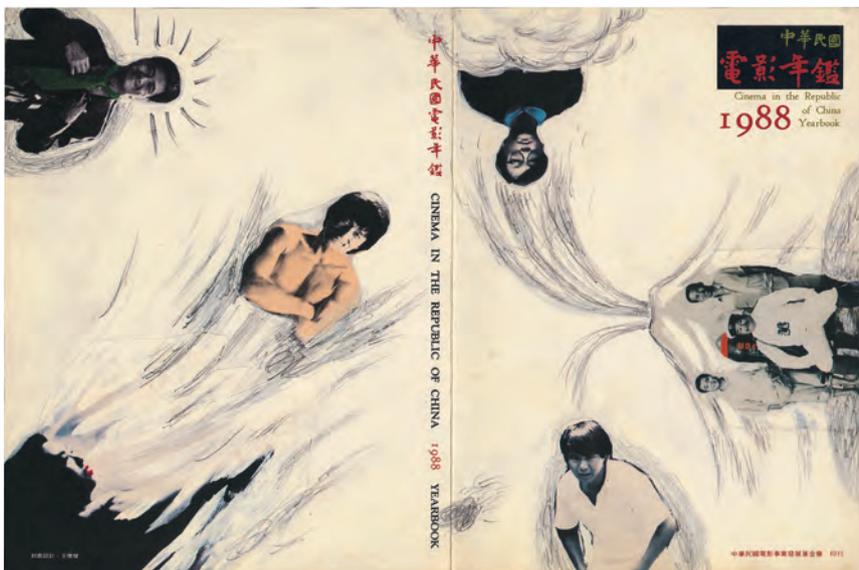
王：文化大學美術系還是維持保守傳統的美術訓練，而我已對寫實繪畫或人體素描等作業失去興趣，沒把心思放在課堂上。當時的我常曠課，有點叛逆，甚至擔任學生會會長組織各種活動。我不見得是要對抗，但想和保守體制有一些區隔。例如，1986年二年級時，我曾於文化大學禮堂做了一場行為表演《暴動傾向第一號》，算是參與劇場活動外另一個面向的嘗試。我做錄像的緣起確實來自雲門夏令營的拍片過程，但如與其他當時擁有這方面師資與資源，例如藝術學院的袁廣鳴、東海大學的周祖隆、王永修相較，我卻與他們不同——文化大學什麼都沒有，不論課程、師資、同好，所以得自己想辦法思考建構一套如何以 video 做創作的美學系統或技術。赴德國前，我特別向這些人索取作品集結成一卷影帶《Video Art in Taiwan》，在柏林期間常向外國同學介紹台灣做錄像的情況與作品樣貌。

孫：我們知道你高中時瘋迷電影，間接促使你對錄影藝術感到興趣。談談你的影迷經驗對於撰寫評論的影響。

王：由於校外各種介入，我認識了一些非美術領域的朋友如李尚仁、邵懿德；也由於愛看電影，時常泡在電影圖書館裡，與館員熟識也結交更多的同好，例如《電影欣賞》雜誌主編兼設計黃瑪琍。我們幫雜誌整理資料，甚至組織讀書會，一起寫評論。有一年雜誌辦「電影欣賞獎」想改變過往評審與給獎的方式，找我們幾個人執行，我們一不做二不休顛覆原來傳統的最佳影片、最佳演員分類，依據電影美學的屬性包括最佳歷史關照、最佳類型電影等等。當時的台灣新電影正日正當中，這是我們年輕人想要參與關照當下文化的一種方式。解嚴前的整個文化圈已眾聲喧嘩開始湧動，隨著台灣在1987年解嚴，報禁也於隔年解除，報章雜誌擁有了新興力量，同時也

左圖——
王俊傑為《中華民國電影年鑑》
所做的封面設計，1988

右圖——
王俊傑為優劇場首部創作劇
《地下室手記浮士德》所做的
文宣設計，1988



缺大量寫手，因此我們每個人手上都有六、七個專欄，自己也取了不止五個筆名：《文星》復刊，我發表寫文；蔡詩萍做《自由中國》雜誌主編，我寫過文章；民進黨的《南方》雜誌，我也寫過影評；最有趣的經歷莫過於我與李尚仁（迷走）、邵懿德、林文琪、林洋等人合作，在1988年8-9月於《自立早報副刊》的「影像月報」專欄分別擔任主筆負責整版的專題報導，我主編策劃的第3號主題為「解讀電視廣告」。³

雷：你參與了這麼多類型的校外活動，其中包括1986年和1988年的二次「息壤」，當年展出者中的核心藝術家至今活躍於國際當代藝壇，但也有多位消失。回顧當年環境，在缺乏美術館與畫廊展覽空間的發表管道之下，參與「息壤」之於你的意義以及創作上的思考有何啟發？

王：我認識陳介人（陳界仁）時還是大一學生。1985年他在美新處舉辦個展因故被撤，改於神羽畫廊展出，我去看展時與他相談甚歡因而結識。經由他介紹而認識高重黎、林鉅等人。1986年第一次「息壤」的展出由陳介人主導，「息壤」由來則是當年他取自《山海經》——中國古代傳說中，可以自由生長的土壤的神物——以此作為展覽名稱，訴說面對似是而非的環境下應該怎麼表達我們的態度。雖然陳介人認為當年的「息壤」是在懵懂無知下胡搞瞎搞、誤打誤撞出來的產物，還戲稱是「休息的土壤」，可是我現在看來，處在解嚴前的時代氛圍下，它是有意義的，意義在於，我們不是為了個人特定的目的，而是從一個跟環境抗爭、跟社會抗爭、跟體制抗爭的角度出發，所以一直強調在當年的時空下，它不是一個團體，也不是替代空間，更不是固定舉辦的展覽。

第一次的「息壤」是在陳介人友人於忠孝東路五段17號金帝大廈的四樓空屋裡，有點同人展覽的味道，沒什麼偉大的宣言，九位展出者一個拉一個的，有些我也不認識。⁴我做了一個電視機的裝置《被強暴的映像管：暴動傾向第三號》（1986），作為我對於媒體的批判。現場幾台畫面只有雜訊的舊電視機，牆上放置手繪的素描與拼貼，空間掛滿設計好角度的鏡子，能讓觀者在不同角度看到鏡子反射的空間樣貌。

兩年後我覺得整個環境有一點改變，提議是否更嚴肅地探討藝術家面對的問題或議題？「息壤2」決定四個人：高重黎、陳介人、林鉅與我；由於我是唯一的大學生又最年輕，他們推派「那就學弟你來策劃好了。」第二次的展出是在位於南昌路一段知新廣場隔壁的映像觀念工作室裡。此次我做了《每天播放A片的電視台》影像裝置（1988）：牆上三大張油畫是三家電視台的logo，平台上很多電視機，影片內容為我收集到的電視新聞節目和A片剪輯並以快轉播放，主要是對媒體與政治權力的批判與思考意識型態的問題。1989年也做了《Face / TV》，利用新聞媒體素材批判媒體，其實早期的作品當時很少發表。



上圖——
《被強暴的映像管——暴動傾向第三號》，複合媒材裝置，1986



下圖——
《每天播放 A 片的電視台》，4 頻道錄像裝置，1988

各種事情全部攪和在一起的那個時間恰是 1988-89 年，我正準備出國。但同時我也和王墨林等人集合了「河左岸劇團」（導演黎煥雄）、「筆記劇場」（導演老嘉華）、「環墟劇場」（導演李永喆）三個劇團一起做展演作品《拾月》，與香港「進念·二十面體」同年作品《拾月》相呼應，各自討論自己的「十月」，台灣由王墨林統籌，而我負責視覺與裝置。是非常政治性的作品；自己在介入每一個不同的領域裡面實際參與，同時思考藝術創作可以怎麼走出自己的路。

三

1989 年「天安門事件」後到德國求學，王俊傑多次提到選擇歐洲基於某種藝術美學的想像甚至意識形態的原因；也常提及抵達柏林後遭逢「柏林圍牆」倒塌而帶來的衝擊甚至幻滅；旅德期間定期地為《藝術家》等雜誌撰寫親臨歐美等地展覽與藝壇現象的專欄，目的之一在於提供第一手的觀察與反思，讓人想起 1960 年代的《劇場》雜誌成員的初衷或是 1980 年代陳傳興的相關書寫行動。這段似乎鮮少被人提起的重要歷程展現出某種台灣藝術評論的精神系譜，意即透過某

種堪稱「域外書寫」讓西方現代藝術史事成為台灣藝術實踐的重要參照；每次的新作發表都會邀請藝評家撰寫，並收錄於畫冊。請問如何看待自身過去的評論及其所展露出的東西方對話，及在台灣框架中評論之於作品的積極涵義？

孫：回看 1980-90 年代，某種堪稱「域外書寫」的評論之於你是蠻重要的。你怎麼看待自己在這段期間與評論的對話關係？再者，你怎麼評論對於藝術家及其作品的意義？

王：可以分兩個層面，第一個層面，你用的是「域外書寫」。那時候我認為台灣學術環境或藝術脈絡系統不是非常完整，所以在國外看到一些所謂西方以專業化或系統化建構思考模式的方法時，會衝動地認為有責任想要介紹到台灣，包括後來做策展也是基於同樣的角度；評論與創作這是兩種不同的專業。書寫或策展必須要有其他的知識系統支撐，包括閱讀層面寬廣以及參與觸及不同的領域，自己也因理想性而熱衷於寫報導評論；第二個層面，即前面提到我的興趣廣泛，留學德國就是希望接觸各種各樣不同的世界。作為藝術家在創作以外，我另外一個身份比較像記者，特別加入官方認證的德國記者協會，例如去音樂會寫歌劇評論、影展期間看超過百部電影為報章雜誌寫影評、參觀特別的展覽為《藝術家》或《雄獅美術》做展覽深度報導、去薩爾斯堡藝術節或拜魯特華格納歌劇節做採訪諸如此類。

我重視評論或藝術史建構的部分，無論藝術家或者某個風格流派，它都有一個系譜建構自身的美學史，互相扣合後就成為西方藝術史的發展。台灣由於歷史和政治的關係，讓整個文化在裡面的角色處於一種非常斷裂，時時刻刻被政治、被意識形態所影響著而無法建立諸如類似西方藝術思想體系架構。我們面對的問題又更複雜。所以，台灣至少在這個領域有一個特殊性。基礎的或者是深入的學術建構其實是非常重要的。我在出國前對於台灣藝術發展的感受是非常簡單化，藝術好像可以被一刀切：要不在畫廊被展售，要不就是很意識形態化——當時很多知識份子以「左派美學」觀點對抗以資本主義為主的市場美學，反而淪為意識形態上的辯證，而不是藝術本質或美學上的討論。事實上國際的藝術並非如此，是多元化的發展樣貌。即使到如今也相當兩極化，不是過於學術象牙塔就是過於通俗消費化，整個歷史不斷受外來文化的影響，全球化與網路化的結果更為加劇。專業化跟學術化不應該被曲解成少數人的冷門學問，它應該要被深化到一般的文化裡面。台灣比較缺乏這個部分，所以我重視只要有機會，縱使是一般性的展覽，我會思考可能透過某種平台讓思想可以脈絡化地呈現出來，而不是變得很消費。

四

1980-90 年代台灣從戒嚴到解嚴、世界從冷戰到歐洲共產黨瓦解等史事的歷史演變，影響深遠，當時甚至有些西方學者認為自由民主已大獲全勝。關於這段歷史背景及其帶給台灣的某種啟示之一，在於以恢宏政治議題作為表現題材的藝術範式獲得了解放。然而，「息壤」的高重黎與陳界仁卻有不同體認：高重黎談到父親時會痛哭流涕，他的《家庭電影》(1988) 即具代表性的時代產物；陳界仁則在解嚴後有多年之久不再創作。身為他們的創作同好，王俊傑在這段歷史時期的作品多番論及身處環境的批判與省思，他卻似乎鮮少提到自我身份政治的課題。相對於美學與風格等命題，認同政治之於其創作實踐與藝術觀念有何涵義？

孫：你提及台灣在 1980 到 90 年代對於藝術進行一刀切的狀況，有傾向政治或意識形態，也有專注美學形式的風格表現。「息壤」幾位藝術家作品恰都與他們的身份認同政治密切相關，我注意到有關你作品在這方面的相關評論反而很少被觸及：你在創作上都與批判脫不了關係，你又是如何思考自己的身份認同與作品之間的關聯性？

王：我個人對身份認同與意識形態的問題，首先，是不同的時空環境形塑而成的。我出國前的台灣藝術圈，意識形態非黑即白的對立感強烈，當時的我只是個大學生，非常容易受到複雜環境的影響，例如常和朋友一起研讀新馬克思主義的書與左派美學。彼時和解嚴前後的歷史環境息息相關，骨子裡就比較會產生所謂知識青年對環境的一種抗爭心態，例如反帝、反美、反對壓迫等等。再者，我母親是本省人，父親是外省人，個人的身份即是一種混和。我和母親以台語對話，和父親則說國語，這種生活環境文化其實是有些抵觸或是怪怪的一種攪和之感。1987 年解嚴前後，社會上圍繞著一種奇怪的文化氛圍——對於某種中國的想像，微妙又曖昧。理論上我們在政治上反共，另一方面又想擁抱一種中華情懷。當時有非常多媒體影像推波助瀾，詭異的是現實生活中又有不同族群的對立，即台灣土生土長和



《歷史如何成為傷口》，錄像帶、彩色、有聲，28分20秒，1989，錄像靜態擷取；與鄭笠（鄭淑麗）共同創作 / Paper Tiger TV / 綠色小組發行

外省第二代，而我們父親輩即所謂的外省老兵。1989年我在《歷史如何成為傷口》與鄭笠（鄭淑麗）合作的紀錄片裡反映了詭譎的政治樣態——我們好似在談六四，其實是各懷鬼胎各取所需，而政治是否介入了身份議題，可能也難以客觀而抽離地去釐清。

衝擊之一是我到德國不到二個月，柏林圍牆便倒塌了！打開柏林圍牆說穿了是西德使用金錢買回破產的東德，我原以為的理想主義立即幻滅：念什麼新馬克思主義、去了一個和台灣一樣的分裂國家，結果原來錢可以解決一切。兩年後東西德貨幣統一才是德國統一，例如前晚去商店還是用東德馬克和西德馬克，一覺醒來再去超市，已經全部變成西德馬克；架上本來在賣蘇聯制的電器也變成 Sony、飛利浦等西方產品……怎麼可能一覺醒來，這個世界完全變了？接著東歐也垮台。衝擊之二是我看到西方藝術真正多元的發展，甚至懷疑自己還要做藝術，創作有意義嗎。原來這世界不是我原所想像建構的：在台接受所謂的左派美學思想是摒棄形式主義的，重點是作品批判什麼、內容有沒有思想。但到了西方發現形式跟內容都很重要，因此對我的衝擊非常大。

到德國後大概有二年，我完全無法創作。當我開始重新再做創作時，便刻意地反叛自己，企圖做出與之前較批判性的作品完全不同、刻意地世故與通俗的類型。柏林的土耳其移民電視頻道很像台灣第四台賣藥或民間宗教節目，廣告生猛豔俗，質感低劣，我也間接諧擬運用在創作上。當時的錄像藝術語言比較單一，主流多半近似白南準、比爾·維歐拉（Bill Viola）這類型短的、跳躍式的、沒有劇情的，沒有語言的，用畫面敘述故事；我故意做出有劇情、將影像質感粗糙化，使用很多受到高達影響的語言斷裂手法，例如《奪命妖姬——第三代奧狄塞》（1990）、《霹靂浪子情——第四代奧狄塞》（1991）男歡女愛、警匪追殺等稀奇古怪的劇情，或《清湯虎丹》（1992）和《龍鳳富貴吉祥如意拼盤》（1992）不入流的主題，刻意區隔抗拒當時的主流，作品送到各大影展也全被拒絕；既然不是主流就很難被接受，有點自我放逐的意味。



左圖——
《奪命妖姬——第三代奧狄塞》，
錄像帶、彩色、有聲，9'30"，
1990，錄像靜態截圖



右圖——
《霹靂浪子情——第四代奧狄塞》，
9連作攝影之9，1991



《十三日羊肉小饅頭》，複合媒材，空間裝置，10部電視顯像器，5組畫面，1994，臺北市立美術館收藏；北美館個展「十三日羊肉小饅頭」展場一景

又過了一、二年，我到底要證明什麼？總不能遷就心路歷程而任性地以創作反映現實，況且這也不是藝術圈會接受的風格。在受到一連串的打擊與驚嚇後，我開始慢慢回歸正常思考，意即要做真正的藝術家，就得思考我感到興趣的這些事物該怎麼被選擇與轉化為創作面。期間做了一些小品，規模較大的便是1994年底在北美館的個展「十三日羊肉小饅頭」。這件作品是一個重要的轉變，雖然表面上看來熱鬧喧嘩、新奇有趣——我擬仿出中國宮廷御膳食譜，聲稱只要低價購買食譜，依指示烹飪便能享受御食美味——它的背後卻有很多層次的轉化，巧妙地將階級與消費議題整體融入宮廷食品與消費模式裡。

孫：所以，個人身份政治議題之於你，是比較隱性且間接地透過不同的方式來處理？

王：我確實運用不同的方式處理個人身份政治，雖然不是那麼直接。舉例來說，談到消費，事實上就是在談全球化的議題與階級。一般人有可能曲解我的作品，《十三日羊肉小饅頭》曾被解釋成帶有異國情調之作。當年正流行中國熱，在德國發表可能迎合西方市場，但對我而言這不是重點，它也能換成英法宮廷菜，只是我是台灣人，當然選用熟悉的歷史做為創作背景。身份政治這種意識較弱而隱性，縱使我的近期創作好像回到一個與藝術史更為相關的議題，事實上同樣是在處理政治，即西方歷史介入我們的歷史，我們如何重新回到西方脈絡下理解雙方怎麼經過這段歷史。

另一個原因是，我一直對台灣當代藝術的發展導向一種很議題性的討論有意見，甚至又回到早期一刀切的狀況。意為不是主流藝術，就是所謂美術館展覽的、適合議題性討論的，難道沒有其他選項？純粹討論美學、材質、

或美感之事難道沒有價值？很少當代藝評者會從美學的角度評論作品，不是避而不談便是非常表面；換句話說，整個環境之故，大家只要透過政治正確的議題循著模式分析作品就能成文。所以我刻意地避開這類議題性，反在處理身份政治時轉變為比較隱性的表現。

五

在以虛擬與真實、消費與商品為題的系列作品後，王俊傑進入另一個截然不同的創作形態：三部曲的「大衛計畫」(2004-08)。與過去作品不同之處，「大衛計畫」從顯著的城市主義所帶有的消費奇觀與商品幻景等表徵，往更具內觀的狀態發展。當然，這部作品連同其他作品一樣，還是維繫於現實與虛構之間的張力：過去與現在、生與死、超脫與未來，時空錯置，或不合時宜瀰漫著作品整體。「大衛計畫」系列似乎切斷了與之前作品所訴諸的廣泛流行議題，而朝向憂鬱、不安及懸置的境況。三部曲是否意味著創作生涯的轉捩點？

孫：2008年「大衛計畫」第三部曲獲得台新年度視覺藝術大獎，在我看來，這是你作品語言臻至成熟的重要階段。你如何重新看待此作的意義？

王：前面三個不同階段，從作品形式來看似乎差異頗大，但那只是表現手法不同。我們知道環境經濟會與藝術表現及關注議題息息相關，全球政治的轉變和經濟消費這類社會狀態的介入易於產生一種弔詭的狀態。1980-90年代本是一個全球經濟良好的時期，直到末期發生911恐攻等天災人禍，國際經濟突然崩塌才開始走下坡；適逢「千禧年」有關數位災難的憂慮或者「世界末日」預言的社會氛圍，全球化更在其中推波助瀾。於此，千禧年前後，我強烈感受到人類世紀末的焦慮或對於未來的徬徨、面對科技與環境對人的影響、人類的文明何去何從等思考相對重要，因此結束90年代虛擬商品



《HB-1750》，複合媒材，空間裝置，1998；參展「1998台北雙年展：欲望場域」展場一景，臺北市立美術館



創作，進入不同階段探討有關未來的議題，而在 2000 年發展「微生物學協會」計畫，也因受邀 2000 台北雙年展而產生《衣計畫》。虛擬商品從表面上看來是在談消費，內部埋有諸多隱喻包括階級、政治、欲望等；「微生物學協會」大方向的創作概念延續了 1990 年代的虛擬商品，它勢必也是一個對未來的虛擬。《衣計畫》即為第一個研究領域，專職人類的衣服穿著。我虛擬的研究成果在北美館「無法無天」的展示狀態也是後設性的——博物館中的博物館，執行某種對未來的考古學。

此後，我在伊通的個展「旅館計畫」(2001) 延續整個方向；「微生物學協會」計畫持續到 2008 年在伊通的個展「終曲：克里南特星」為止，它所設定的未來考古學，最後面臨世界末日下地球移民其他星球宿命的過程——第一批移民以為後續的移民者隨後跟上，結果他們是首批也是唯一——展覽展出後來的人們考古挖掘最初移民外星球過程的物件，包括旅程中的日記，繪畫、攝影、以及紀錄片。

雷：上述我們知道創作上橫跨很長時間的「微生物學協會」諸多系列中，包括未完成的《金羊毛計畫》(2002) 與最後的《克里南特星》(2008)，都是在處理現實與虛幻之間的距離之課題。但回到 2000 年《狀態計畫 I》，此作曾與廣告導演合作，是否是進一步引發成為轉向創作第一部「大衛計畫」的一個契機？

王：2000 年確實希望找一個新的創作方向，談論人的存活過程中所遇到與生活、生命交界的狀態，如何運用影像作品呈現，因此和復興美工學妹、後來成為導演的藝術家郭亞珊合作《狀態計畫 I》；之後想更深入地探討，我進一步思考這個議題的美學形式，應更純粹地運用影像表現——當年數位剪接技術還不到位，設備材料也昂貴，不像現在能運用數位方式模擬傳統電影的

左圖——
《微生物學協會：衣計畫》，複合媒材，空間裝置，2000；參展「2000 台北雙年展：無法無天」展場一景

右圖——
「微生物學協會計畫：終曲——克里南特星」個展於伊通公園展場一景，2008



美學質感或景深技術——由於熟識廣告電影界的導演好友亞珊跨刀幫忙與支援，才得以使用 35 釐米電影底片與借用林口片場拍攝；於是開始動手寫腳本，直到 2004 年才完成《無題 200256》，一個雙螢幕的同步錄像，就是後來「大衛計畫」的第一部，也參加 2004 年「CO4」策展人之一的王品驊於鳳甲美術館策劃「失語」，那時它還不在系列裡。但也因如此，電影製作方式的高畫質影像裝置成為我後來在創作上的標準規格。

孫：創作上由錄像轉向電影是你錄像藝術在技術面向的重大轉折，談談「大衛計畫」系列及其核心價值。《狀態計畫 I》可以說是「大衛計畫」第一部曲的原型嗎？

王：倒不是這麼解釋，是因為有了《狀態計畫 I》的合作關係，在技術與團隊上獲得支援與資源才得以進行製作《無題 200256》，且「大衛計畫」旨在純粹影像美學的探討，包括死亡的精神性與內在性。從「微生物學協會」進到「大衛計畫」的過程是重疊的。2000 年初我還是一家服裝公司擔任藝術總監，但當時全球經濟環境已開始走下坡，很多產業受到影響，公司面臨要繼續還是結束的決定。我拍攝「大衛計畫」的起因，是與我一起工作的台灣服裝設計師「大衛」，他才 20 幾歲還很年輕，2002 年突如其來因胰臟癌驟逝……本來是事業伙伴及摯友，突然間就消失了！在這之前，我幾乎從未面對死亡的真實課題，創作關注的面向也與死亡無關；我的整個生活受到很大的衝擊，於是開始反思我做藝術創作的本質到底是什麼。我過往的系列非常仰賴某種藝術形式建構一個語不驚人死不休、誇張化的視覺語言；原本很感官、很講求視覺性、奇觀化的方向，它因我的生活驟變有了巨大的轉折。

我開始思考，藝術家的身份角色，究竟最終還是在處理自己面對的生活以及周遭的世界。這些自身的情感或感性訴求，意欲轉化成一件當代藝術作品、甚至於一部非電影式或非敘事性的影像，到底該如何表現？如果選擇以影像作為表現的語言，在沒有對白也沒有明確的故事線，如何表現這種



《大衛計畫第一部：無題 200256》，
影像裝置，雙螢幕，2004



《和你一起去旅行》，三連作，相紙，電腦影像輸出、DVD 影片，2004

難以言喻？這是第一個困難；再者，我關注的面向過往聚焦在人與大環境的關係，也有我很喜歡處理的真實與虛幻課題。當我回到真實的生活日常，現實的經歷如何表現？這是第二個困難。於此，我開始構思影像語言的轉化方式如何能貼近我想要體現與表露的，不僅只是情感的緬懷，也是對生與死的全知隱喻。對我而言不僂是一個轉向。

其中一個引子，之前較少人談論的作品——我在《大衛計畫》小畫冊中，將《和你一起去旅行》（2004，於姚瑞中策劃之「出神入畫——華人攝影新視界」展出）置於三部曲的最前面——當時我也正規劃著「大衛計畫」第一部。我把當代館的一個展間隔成三個空間，觀眾看每一個空間時，只能看到該空間的滿版影像，不能同時看到另一間的影像。它是互相關連的全知視野：一是從飛機裡往外看山脈景致；二是從機外看飛機的飛行樣貌；三是從飛機上方鳥瞰。人不可能有這種視野，這就是所謂的「上帝視野」。

有趣的地方在於，第一，這山是我去淡水拍的一顆有苔點的小石頭，再與背景、天空合成，那架飛機是德國藝術家寄給我明信片上的德航。合成的場景全是虛構，沒有一個是真的；第二，人不可能同時擁有這種視點；再者，三張照片的另外一邊是錄像，我去東京迪士尼樂園坐船環島拍下看到的景象，園區人造的美國西部觀光景點想要仿真，事實上它全部是假。特別提此之意，是這件影像裝置不僅接合了 90 年代虛擬商品的虛實之間，也由於摯友離去的情感投射所致，算是一個蠻重要的轉捩點，之後就開始轉折到「大衛計畫」。

孫：《和你一起去旅行》和「大衛計畫」的創作先後與彼此概念是有連結的？

王：應該是同時，但「大衛計畫」還牽涉腳本，時間點比較後面。摯友的突然消逝，我想著人存活著的生命體與空間，實體與非實體，生命與幽魂，虛與實交錯的議題，到底怎麼看待？我把這些命題投射到人與生存空間的關係上。第一部是雙頻道，七個影像片段，每段 7 秒鐘；影片中很意識流的出現點滴瓶、走路、開門。我想探討，觀眾與藝術家創造影像之間的關係是什麼？電影理論中常提到的移情作用，意即觀眾幻想成電影中的主角，可

是發生在當代藝術非純粹敘事的錄像語言裡則較為困難：例如前一個鏡頭、後一個鏡頭、你的對白、你的表演……沒有這些線索時，觀眾如何連結你提供的意象？意象本身有沒有可能像是日常生活中遇到的狀態？這就連結到《狀態計畫》I 跟 II，意即所謂人生是由各形各狀的每一個生活與感知的情境狀態構組而成，透過累積而成為記憶。這些時而記得時而遺忘的記憶，不時由於某些觸動而勾起回憶；這兩個螢幕很跳躍式也缺乏敘事性，但它與觀者自己本身記憶觸動之間的關係是我想要實驗及關注的角度。影片內容抽象而間接，議題卻與死亡有關，而且因為拍得很乾淨，像是廣告片。我在調色時把那些色都快抽光了，讓它保持在一個灰藍、幽暗，冷凜、疏離的狀態。這是第一部。

孫：「科光幻影」在鳳甲美術館的首展《狀態計畫 II》(2005)由三個螢幕構成，觀眾踩進特定光區時，影像才會被啟動，這與在北美館的第三部曲有什麼不同？

王：《狀態計畫 II》不踩進去的時候畫面全黑。三個畫面的每一螢幕長度一樣，總共六段，每段 20 秒，不重複銜接的循環播放，且觀眾離開畫面就會黑掉。如果是三位觀眾同時觀看，三個螢幕都會出現不斷交錯，這就更明確地呼應我想要處理的那個狀態，因為第一部雖是同步播映但不能互動。第二部就是一個互動，但是它的隨機循環使得影像自己變成一個組成，畫面與順序永遠不會重複。這個結構對觀眾而言，他也會去啟動他自己的記憶。對我有意義的部分就是延續第一部試圖處理觀眾跟影像的關係。在第二部時就能更精準地處理觀眾與影像的互動關係。影片中則加入開槍、倒臥淌血、花瓣飄浮、強光等等。

《大衛計畫第二部：狀態計畫 II》，互動錄像裝置，三螢幕，2005；本作品獲第一屆國藝會「科技藝術創作發表獎助計畫」，於 2005 年的「科光幻影·音戲遊藝」在鳳甲美術館首度展出，2006 年巡迴國美館展出，此為展場一景

第三部《大衛天堂》是 2008 年 9-11 月在北美館的個展作品。我選擇地下樓 D 展覽室是因為需要牆壁很少的大型空間，用以處理五部全部排開 16:9 的





《大衛計畫第三部：大衛天堂》，HD，影像裝置，五螢幕，2008，錄像靜態截圖；個展「大衛計畫第三部：大衛天堂——王俊傑個展」於北美館展場一景



投影。五個屏幕雖然沒有互動，但我希望更細緻地處理觀眾、影像與環境的關係。創作主要有幾個目的，第一，主題討論人與人的關係、人與空間的關係。意即當一個人習慣一個環境之後，對於空間的認知，或在這空間做的事，已成為一種自然而然與習以為常，不會刻意檢視自己與他人的關係、與物的關係，或與空間的關係。影片內容將其設計成一個既是實體的人，又是像幽靈一樣的；房間也不是那麼理所當然，例如進到浴室打開蓮蓬頭，水柱是從左到右噴流——我試圖改變自然界的法則；第二，除了影像的內容議題之外，我希望處理的是一種不同於傳統電影的敘事手法——如何透過超現實與內在情緒、感知，以及當代藝術處理影像的方法的媒合，使觀眾與空間環境、透過我作品的裝置方法，進而組成自我經驗的片段。事實上我認為以當代藝術語彙而言，這種處理至關重要，我更看重的是透過影像設計，我想知道觀者進入這個空間裡，透過看到與經過我的影片敘事過程，他到底會不會被我影像的視覺力量觸動而產生某些記憶的連結？產生某種心理感知狀態的交流或者變化？而不只是移情投入到我的影像世界裡。

六

綜觀 30 多年來的王俊傑作品皆具有一個明顯特質，即對於西方文化、藝術史系譜及其符號的熟稔與掌握。這從錄像藝術處女作《變數形式》(1984) 開始，歷經《微生物學協會》系列、「若絲計畫：冷漠的賽拉薇」(2015)、《索多瑪之夜》(2015) 及《激情》(2017) 等作品，無不涉及援引古希臘神話、現代藝術、文學及哲學典故作為思辨藝術的提問。在嘗試藉由西方文化對於藝術展開探詢，究竟更接近世界主義的普世價值，還是為了從另種方式來探察台灣性的藝術課題？

孫：你作品的一個重要特質：引用西方文化符號。有些台灣藝術家引用的典故會從台灣文化出發，而你卻比較少使用台灣意象。

王：一方面是與我從小學美術又到德國念書的學習歷程背景有關，讓我重新思考我們受到的西方教育對我們的影響到底是什麼；另一方面是台灣政治意識形態的問題，又會讓我們思考藝術家的身份認同或是身份政治的定義，這兩者之間常有拉扯。在藝術圈會比較兩極化，一是在創作議題或選材上處理身份認同與政治符碼，或與台灣文化相關的民俗符碼；另一是西方美學式的形式創造。我認為有必要重回影響我們的原點，那個根源假設從西方來，就應回到西方在處理該藝術議題時，如何從他們的觀點看這個世界？這裡有幾個我覺得可以入手之處。

第一，藝術史畢竟屬於某一專業領域的思維。我所關注的更大目標即是人類文明的進程。例如我的作品常探討一個問題，知識分子對於理想世界的烏托邦原型，可是這個烏托邦到最後往往是幻滅的，知識分子理想的原型是沒有辦法實現的。從大範圍來講，例如援引希臘神話即是探討一個文明的脈絡如何被建構？年代接著年代，流派接著流派，朝代接著朝代，這裡面的關聯性是如何演變成當下的世界？烏托邦議題無論哪個年代都會有人提出，但整個世界的運作只有越來越複雜。很多人問我，我的作品在每個階段或每件作品都充滿了想像力的介入，但最終結局卻大同小異，不是邁向毀滅就是死亡、或是不確定性、甚至不是光明的進入黑暗，負面居多。負面的來由就說知識分子對於世界理想的原型，最後都不可能實現。但知識分子之所以是知識分子就是薛西弗斯地一直去提出他的理想原型，世界文明才能繼續。

第二，縱使西方當代藝術發展的過程中，也是經過斷裂期或是停滯再出發。所以我在接觸整個藝術創作過程當中，就會去體認西方在做這類藝術發展的過程是如何。理解對方之後，再來回望我們面對的環境，會更清楚知道自已的角色；從另一個角度來看，除非刻意操作議題化或政治化，當代藝術語言是有所謂的共通性及普世性。舉例來說，杜象對我而言是很重要的關鍵角色。藝術史上並沒有賦予杜象任何封號，但如果從整個脈絡來

看，縱使稱他為「觀念藝術之父」或「當代藝術之父」，定位上也毋庸置疑。若以影響當代藝術觀念來說，杜象的「現成物」相當重要，他又是最早透過藝術家觀點去批評藝術家好像是只為一種透過視覺產生的利益去做批判，發明了像「視網膜藝術家」的批判用語，引起我很大的興趣。

雷：你是一直都有系統性地挑選，還是依據不同作品的計畫去思考與藝術史的關聯？這些人物、動機與典故之間，有沒有脈絡或系統的架構可以依循？構思計畫時會自由地聯想嗎？

王：可以說它是系統性的，但並不是每件作品我都做藝術史的討論，因為創作在不同階段、不同時間，所關注的事物都有所不同。雖然藝術史議題向來都是我感興趣的，但例如薩德議題便是我回到比較大範圍的文明課題去探索，因為無論是文學、電影、音樂或藝術等，都是建立人類文明脈絡裡的重要部分；我創作《索多瑪之夜》之時為何提到薩德侯爵（Marquis de Sade, 1740-1814）？我們並不是重演他的小說《索多瑪 120 天》（1782），

《索多瑪之夜》，複合媒材動力
裝置，8.1×8.1×5m，2015；
北美館展場一景

© 北藝大藝術與科技中心



且後來的內容與薩德沒有太大的關係，主要想表達他代表的一種象徵意義，或他當時所反抗的是什麼，或那個年代之於這位傳奇人物所留下能讓我們可以思考的觀點。換句話說，縱使已是 21 世紀，社會禁忌議題永遠都是存在的，對於所謂政治階級的迫害只是輕重程度不同。自從我對於杜象做更多的研究或瞭解之後，大部分創作的概念或是想法，最後總結到一個蠻大的母題，就是「自由」。不管是之於藝術家、知識分子的自由、或是身為人、身為物種的自由，到底是什麼？杜象所有的批判，最後的終結也是在講「自由」，也因為他解放了所有的事物，而這是一般人或再好的藝術家不可能做到的。從反藝術觀到無藝術觀，杜象不但是對美學的完全棄置，更重要的是從生活中重新審估藝術的本質。

孫：人類文明是你作品中一個不斷探索的面向，這當然跟你思考西方文化與符號體系非常有關。在你的創作過程裡，關於台灣或中國的符碼曾經出現過嗎？

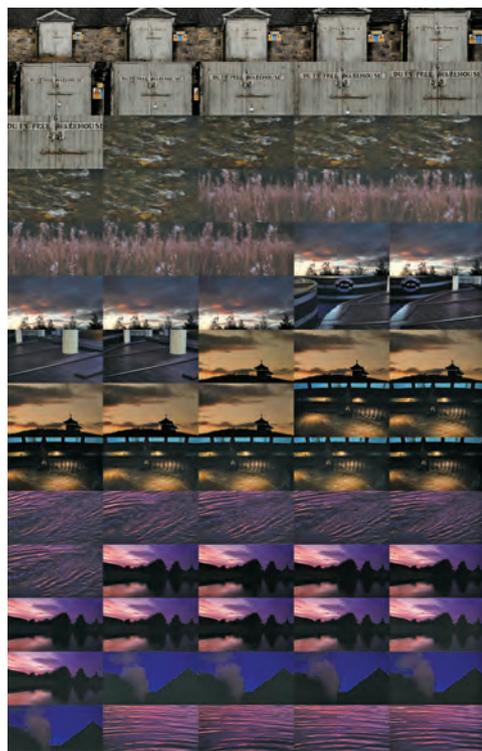
左頁圖——

《若絲計畫：真實的流動》於蘇格蘭格蘭菲迪駐村計畫「Artist at Glenfiddich 09」錄像靜態截圖及展場一景，2009

右頁圖——

「若絲計畫：愛與死」個展於新苑藝術展場一景，2011

王：我在創作上，最終變成一個藝術形象時，基本上不會用這樣的方式去處理它。我只能回答，確實沒有被我選擇，唯一的應該就是只有《十三日羊肉小饅頭》。我所關心的還是一個對於知識分子或對於藝術家、文化人的普世價值吧！意思是符號不一定是特定的，不能認定我是亞洲人，就特定要用東方素材、意象或符號。再說的極端點，我甚至於可能有一點點排斥，我在做美學決策時會排除掉那個符號。



孫：這部分你確實很少談起！你是否覺得這麼做了，反而會讓作品被歸類為台灣或非台灣的脈絡？這個價值核心在台灣的當代藝術裡面會不會有所衝突？相較時下年輕藝術家似乎更在乎文化性或台灣性的論題，你是否自覺在意識形態上反成了弱勢？

王：廣義上來說這個議題可以回到我的美學建構核心、價值觀的選擇。會不會讓我覺得自己的弱勢？這算現實面的尖銳問題，就嚴肅的學術面向會有點失落，感覺沒有真正多元與深度的學術討論。很多人或許心裡認為我屬於那種崇洋媚外型的藝術家，什麼都是西方，什麼都拿外國的典型。但對我來說那不是問題所在，這即是我一直以杜象的創作作為討論的原因——一般咸認他是西方當代藝術史的重要人物之一。對我來說，他是否來自西方並不重要，因為在人類文明脈絡裡曾經出現一位藝術家提出的批判論點，或是他的想法，都能適用於所有的環境，包括現在東亞的任何一個國家，並不會因為他是法國人或那是一百年前提出的。

孫：你自《真實的流動》(2009)之後發表的作品，議題更接近西方脈絡。老實說，作品被閱讀的理解度降低了些，欣賞的難度變高，例如《愛與死》(2011)與《冷漠的賽拉薇》(2011-12)都涉及藝術史觀，其中杜象創作觀成為問題意識的起點。



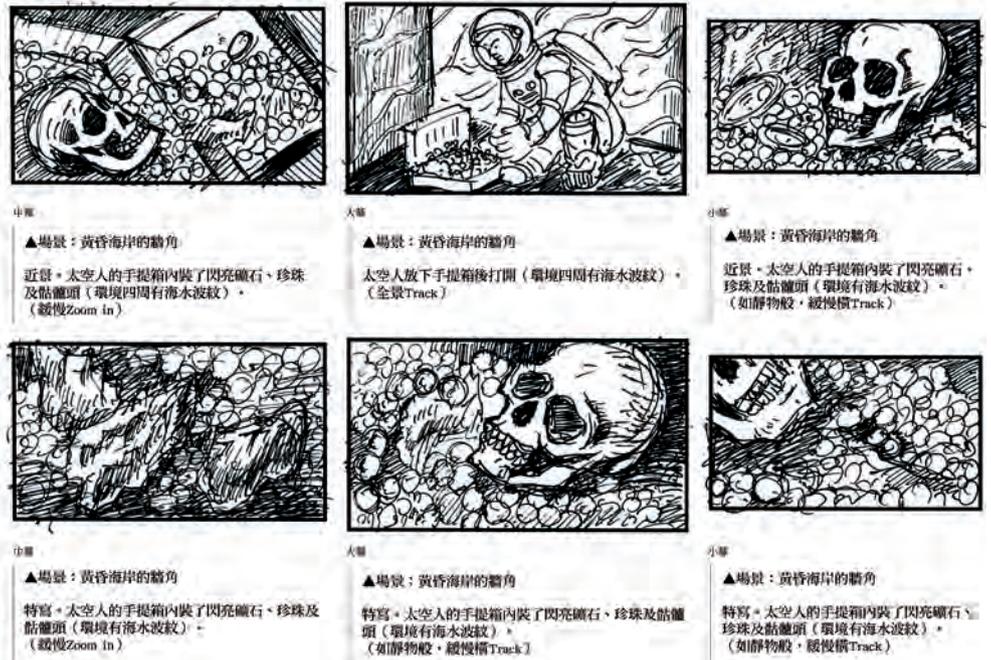
《激情》，三頻道高畫質錄像裝置，彩色，有聲，11'40"，2017，錄像靜態擷取



王：每一次的作品計劃發展到最後，它都會越來越複雜，要閱讀很多文本；其實觀眾知識量或理解、經驗沒有辦法跟上時，觀眾看展遇到障礙，覺得看不懂或是欣賞作品怎麼這麼累。

孫：我覺得這個時期作品文化的指涉性或互文性變得更複雜。回到「大衛計畫」，它當然是一個很重要的轉換，不論是藝術語言或談論時間與死亡的議題，似乎是每個人都可以理解的。你後面的作品則更多觸及西方文化脈絡。

王：雖然你可以用不同的時期、不同的轉換來區隔斷代我的創作風格分期。但對我來說，不同的作品、不同的年代，事實上中間還是有很多交織，風格或題材也不完全能獨立切開而論。縱使是最近的《激情》（2017）也是如此，這件作品三頻道看來花俏、尺度也大，但議題談論性別且內容有很多的挪用，包括向法賓斯達（R. W. Fassbinder, 1945-1982）、惹內（Jean Genet, 1910-1986）致敬，甚至麥昆（Alexander McQueen, 1969-2010），旨在探討對於藝術本質及藝術環境的問題；我們對於「激情」的定義，一種是外顯的愛欲，一種是內力的激發。以藝術家為何創作而言，它應是一種 passion —— 它從何產生？如何維持我們對於藝術、對於觀察這個世界的激情的欲望——它肯定來自於各種交織及不可言說的 passion。而當代環境裡的「激情」卻非常脆弱，隨時可能終止。因此，我引用佛洛伊德的說法「力比多（Libido）」：人之所以活著且有如此多的欲望是由於力比多驅動著人的能量。當力比多消失即是死亡；意即你的肉身活著，但再也沒有創作的欲望，對什麼都無動於衷，《激情》中出現的骷髏頭便是回應早夭天才麥昆，典型的 passion 就像煙火，燦爛熠熠之後消逝無蹤。



七

身為台灣錄像藝術的先驅者之一，王俊傑的錄像藝術創作最出色的特質無疑與電影性脫離不了關係。一方面，這顯然與其從 1980 年代以來浸潤於東西方電影文化緊密有關，另一方面則與其在錄像藝術作品中透過具體掌控分鏡、鏡位、場面調度及類型電影等面向息息相關。所謂錄像藝術的電影性涉及如何在影音語法的配置上，顯露出不同於電影敘事的「反電影」路徑。就此，「大衛計畫」系列乃是集大成。自此之後的《若絲計畫：愛與死》(2011)、《以安魂之名》(2015) 及《激情》(2017) 等作亦不遑多讓。強調攝影棚的拍攝作業，聽起來猶如科學家對於實驗室的堅持，這是一種關於調控「反電影」的錄像藝術美學嗎？

孫：與其他台灣錄像藝術家另一個不同之處，在於你創作中有關電影的特質，例如你會先完成分鏡表並堅持在攝影棚內拍攝。這麼做的原因，你是想藉由錄像藝術來重構電影？還是想展現出一種巴依尼 (Dominique Païni) 在北美館看過《大衛天堂》之後所說的「反電影」創作形式？

王：電影對於我的影響當然很深，但我試圖從錄像的語言開展自己的美學觀，而不是藉由錄像來處理電影；從美學角度來說，我非但沒有刻意它要與電影有很大的連結，相反的，我希望能創造一個新的影像語言。

孫：我覺得在這些錄像藝術作品中，確實很多與電影有關的元素，科幻片就是最明顯的。

王：這就是我提到的挪用，或者是鏡位語法。畢竟動態影像還是有很大的共通性，它是透過平面視覺去構組或者延伸。我接下來比較想發展 VR 電影，就會比較接近你的提問：它會與敘事電影較為接近，但也不會完全變成傳統的敘事電影，因為 VR 語法、技術與觀看方式跳脫了所有現在對於平面影像的結構，導致感官、觀看的方式、以及與觀眾的關係都會改變。換句話說，相對於傳統的當代藝術的錄像語言來說，VR 有可能更接近敘事電影的語法。

雷：由於你受電影的深刻影響，電影敘事與當代藝術語言的關係也因此有所連結。「若絲計畫：冷漠的賽拉薇」是你 2015 年在台北當代藝術館的最近期個展，也是「若絲計畫」完結篇。當中有複雜的藝術史典故的挪用，也綜合了近晚期許多計畫的多元表現，哪些部分的概念呈現是與敘事電影手法有關連？

王：電影之於我的創作美學思維，基本上可以從敘事語法的差異去討論。事實上，除了觀念性之外，所有的當代藝術都在處理當代性的敘事問題。一般電影的線性敘事語法是我們較為熟悉的，而當代藝術中的動態影像雖然與電影共享了某些製作技術性的組成，但它卻也具有明顯的時代斷裂性，它之所以是斷裂的，即是因為它不被敘事所制約，錄像藝術便是作為一種介入傳統藝術媒介的新媒介，它顛覆了藝術的系統語言，引領出許多關於媒介本質的思考。

「若絲計畫：冷漠的賽拉薇」除了延續先前對杜象的興趣與西方藝術史的再出發，它總結在「超現實主義」之於當代文明的關係。因此，大量的西方藝術史挪用，在探究藝術與當代性的本質，眼見當代的毀滅，以進入對當代議題的思考。整個展覽包含五個部分。第一部分是 2012 年曾於 ELLE 雜誌發表的紙上作品《冷漠的賽拉薇》(2012)，以男扮女裝形象的模仿，向杜象化名的「若絲·賽拉薇」(Rose Sélavy)致敬，它不僅僅是性別的置換，甚至是無性別世界與新烏托邦的創造。接下來是重探超現實主義所帶出的當代反思，第二部分《自動性痙攣》(2015)，是一個複合媒材物件，

《以安魂之名》，高畫質錄像、彩色、有聲，8'34"，2015，錄像靜態擷取





《娜嘉之謎》18 組件，複合媒材，2015；個展「若絲計畫：冷漠的賽拉薇」於台北當代藝術館展場一景

也是向超現實主義致敬之作；一輛紅色汽車正俯衝下一條山路，象徵超現實主義者在追尋一個沿著俯瞰懸崖前進，那是一種極度險象環生的平衡，其實也就是超現實主義最常討論的「瘋狂」。

第三部分是動力投影裝置《朵拉之牆》（2015），它彷彿是一場災難後的廢墟場景，回應了佛洛伊德研究歇斯底里病症的重要案例「朵拉」。第四部分是我覺得冷門但非常有趣的《娜嘉之謎》（2015），《娜嘉》（Nadja, 1928）作為布賀東（André Breton, 1896-1966）自動性書寫的一部自傳體小說，謎樣女子娜嘉（Nadja）之於超現實主義來說，重要性不亞於其宣言。我把《娜嘉》小說拆成 18 組件，是可任意重組的電影腳本與場景分鏡，使用了大部分的藝術表現技巧，包括攝影、拼貼、繪畫、文字、物件等，它不是為了展現技巧，而是處理藝術的本質上應超越媒介本身的課題，以及回應當代精神性的批判；當中挪用了杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）《憂鬱》（Melencolia, 1514）銅版畫中象徵宿命的五角八面體，奇里訶（Giorgio De Chirico, 1888-1978）與杜象的畫作意象等。最後一部分總結在錄像作品《以安魂之名》。一個封閉禁錮的空間裡，漂浮的鐵桌和一座小山，突然間天搖地動，整個天花板塌陷崩毀，灰飛煙滅後成為廢墟，最後畫面是塑膠小鴨和金魚擱淺在一窪水塘上。它除了表現建築傾毀如同愛慾與生命的終結，也隱喻了當代藝術環境與文明的崩壞。這大致是我前一個時期，透過藝術史命題去提問什麼是藝術與對當代文明失落感的階段創作。

八

相較其他台灣錄像藝術創作者，王俊傑是少數幾位敢於橫跨至表演藝術領域的藝術家，甚至他還與王嘉明合導《萬有引力的下午》(2010)。此後的《罪惡之城》(2013) 與《索多瑪之夜》(2015) 更在劇場與美術館中試驗影像與機器、表演與視聽、舞台與浸潤之間的多重可能關係，嘗試推進科技與藝術之間的想像邊界。如何界定此跨藝術領地？

孫：你是少數跨界到表演藝術領域的錄像藝術家，這意味著什麼？

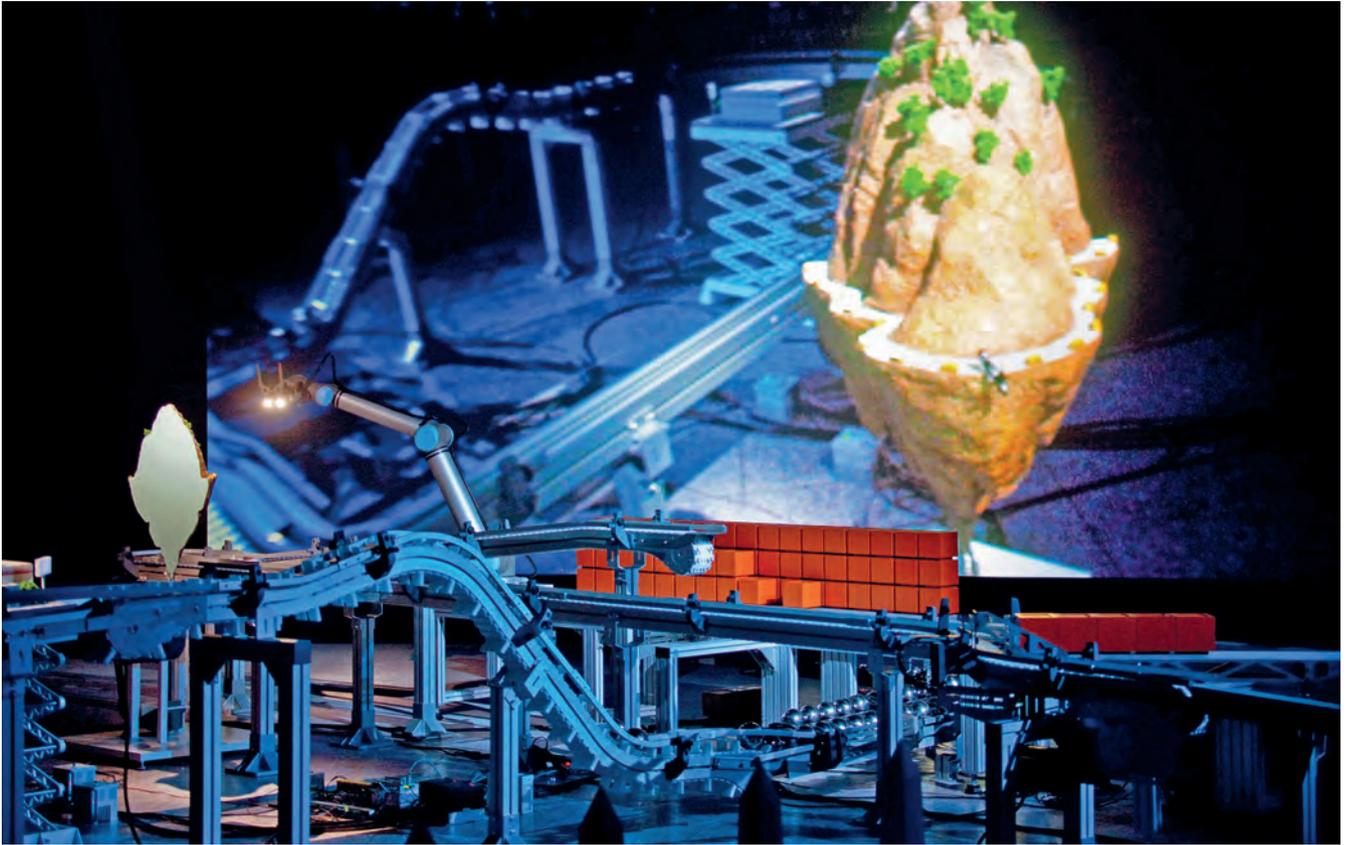
王：基本上我對於不同類型的媒材及藝術表現都很有興趣，但不一定是直接創作那樣的類型。今日對於跨領域的通俗定義似是字面上專門的不同領域被放在一起，它的說法已被流行化了，一般人會把它跟科技表演結合成一個類型，好像變成一門顯學。對我來說不是，它跟我做其他創作是類似的，跨領域應該是對於未知藝術領域的探討、追尋或實驗。

孫：如果你將跨領域定義為我們對於未來藝術的尋找，是否適合使用「未來藝術」來指稱它？

王：由於整個時代特性與媒材以及對於所謂類科的界分已經被打破，同時藝術的表現與對於藝術定位的觀念，我們也應做不同的思考。可是符合所謂當代性或者是未來性的藝術語言到底是什麼？事實上沒有人知道……如果你知道，那就不是未來了。藝術發展到今日，它到底還有什麼可能性？正因為它的不確定而充滿了實驗性質。我們對於「實驗」的定義常帶有負面之詞，亦即它有可能會失敗。我們看前衛藝術的發展，簡單說就是藝術的實驗。在新的數位時代，雖然科技越來越明確，可是這個實驗的精神也益形重要，它能讓很多定義被改變，在藝術的脈絡或文明的脈絡往下探討時，產生其他新的可能。

《罪惡之城》及《索多瑪之夜》的一部分延續了我前期一些創作的想法，包括對於文明、對於末世、人類的未來、對於人與機器；一部分又回到更早之前，例如把文學、政治、歷史重新拿到當代再檢視有沒有一種新的與觀眾對話的可能性。我不想要制式地在同一個規則下去做大家已經約定俗成的事。像《索多瑪之夜》這樣規模的展演就嘗試在美術館，它可以去顛覆我們對「美術館」這個空間定義的想像。

孫：《索多瑪之夜》概念有點像在美術館裡的實驗室，這些具備實驗性質的大型作品，團隊成員如何具體分工？



「科技媒體無人劇場——《罪惡之城》」於松山文化創意園區多功能展演廳演出現場，2013

© 北藝大藝術與科技中心

王：確實是從「Lab」這樣的角度來看。此外，這些計畫都不可能是我個人可以完成，它牽涉到所謂「合作」的命題。大部分的原創框架或是主題是我發想或發動的。我為了要達到某個規模，就必須要找一些合作關係，例如需要編劇、各種技術團隊，行政庶務人員。慢慢成型之後，如果它是劇場規模型態，便加入燈光設計，它需要合作與共創，基本上性質傾向劇場界或是電影界。這類型計畫我蠻堅持不應該有所謂的導演，頂多我是藝術總監或與其他人共同發展及作品創作，就是希望不要回到劇場那套由一個主創者控制全場。唯一的《罪惡之城》由於過程發展很久，最終需要有人以一個美學判斷來控制造型與技術的形成，決定還是由我統籌掛名導演。

雷：當代藝術圈如何回應這類型的創作模式，有來自表演藝術或視覺藝術界的評論從各自領域的角度或框架探討彼此觀點嗎？

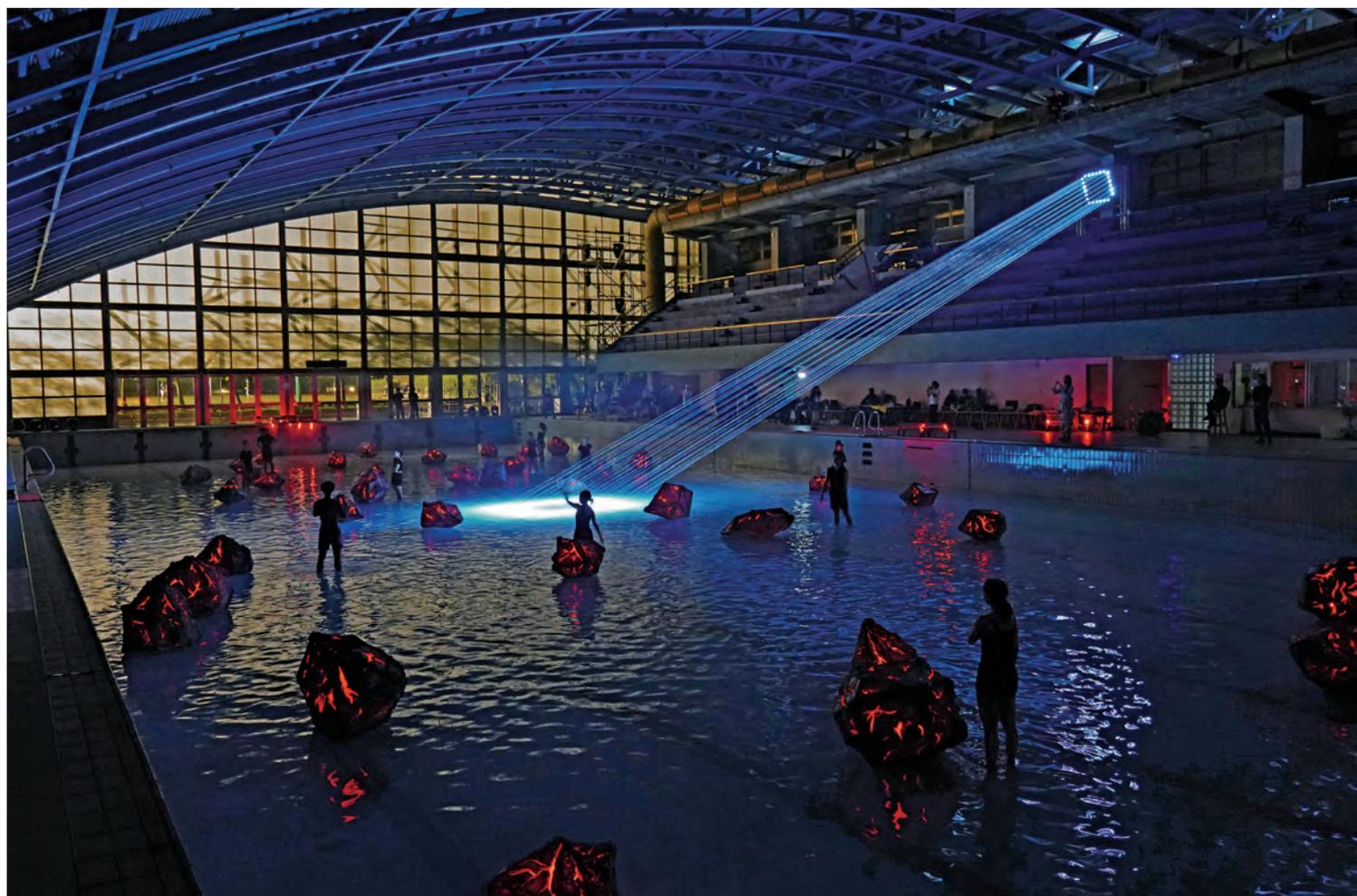
王：這是另外一個問題。有學者在一個跨領域討論會中將它作為案例分析為什麼這類型的創作評論很少的原因，一是評論者不知道從哪一個角度切入；再者，大部分人居於不那麼正面的角度，主要是一般人對於這類型創作還處在一個相對傳統的印象，不知道如何處理或理解。所以，我每個再出發的這類作品又會相隔二年……。接著，我忖度既然我被歸類視覺藝術，那就在美術館做不一樣的實驗，從「跨域」角度思考新的可能性。這個企劃耗費兩年多時間，第一年在北藝大做了很多的測試跟實驗，做規模較小的模

組；在正式演出前3個月，必須另尋與美術館等大空間以做一比一的實際測試。新媒體分開測試沒問題，當組合一起時可能因易被環境干擾，控制上很容易出差錯，所以成本與時間相對高昂。後來我覺得成果還不錯，因為一方面也由於美術館的開放態度，能接受不一樣的可能性，這個計畫也做出了一些不一樣思維的呈現。當然我的觀點與操作，和近年北美館的活演出 Live Art 還是有所不同。

孫：實驗允許失敗，你覺得在橫跨不同領域或團隊的作品中，哪件較接近你的理想模式？

王：如前所述，比較成熟的當然是《索多瑪之夜》。另外我想提去年的「2019 關渡光藝術節——壞運動」，由我掛名藝術總監結合跨媒體劇場與新媒體裝置的案例。我先構思提出大的框架和美學設定，再邀區秀詒統籌節目與腳本。張懿文有篇評論提及她看出我這部戲的多視點角度、整體的場面調度、劇場性的融合，以及其中的一點 Live Art 等等未來趨勢，讓我覺得驚艷。以學校資源規模而論，它嘗試開創了一些新的可能，包括從場域的角度出發：一個壞掉不能用的游泳池，它還有什麼意義？於是從空間、歷

《關渡光藝術節：壞運動》於北藝大游泳館演出一景，2019



史、政治、運動等議題，聯想到了台灣在日本統治時代提倡所謂的國民運動體操，以此概念作為發想，再從中尋找合適合作的藝術家，一同共創與合作。未來的藝術無論是為了商業、純藝術，或者只是一個活動，它都是一種藝術創作的可能，其中一定會涉及不同技術、不同專業，不同性質的個人或群體如何在裡面有各自扮演的角色。

雷：上述談論你擔任劇場導演、劇場影像設計方面的不同經歷與定位；除了你在北美館擔任策展人的展覽亦由你操持場域規劃，你也曾被北美館委託擔任七檔的展覽空間設計，這是與其他藝術家很不同的角色與能耐。

王：與北美館的合作，第一次受邀是 2002 年的「絕對表現在台北」；最有趣的案子莫過於 2005 年北美館「薇薇安·魏斯伍德的時尚生涯」，雖然我主要負責展場空間，可是由於 V&A 策劃的世界巡迴展每檔空間各不相同，需要依照在地場館重新規劃，其中便帶有一點策展精神在內。我認為好的展覽策劃是與決定展品如何被呈現及空間的動線順序相輔相成；我個人非常欣賞 2012 年的「大破設計——物件的現代生活」，在空間設計的創意上，很多元素與符號是圍繞著杜象現成物的議題出發，藉由各種設計風格手法表現各類空間及展品布置，等同於重新再詮釋這個展覽。

孫：你是藝術家，如何看待策展人、導演、藝術總監、空間設計者等這幾種不同的角色？

王：我作為策展人角色與藝術家是完全切割的，意即擔任策展人時絕對不可能自己也是藝術家；以展場設計來說，一般的設計師可能為凸顯其空間設計而易使藝術品的本位消失，那便是失敗的案例。我的作法是設定主要概念做規劃並顧及展場或舞台設計的目的是襯托展現藝術品，並將藝術性想法介入案中，這便是整合精神所在，與我為歌劇、劇場做舞台或視覺影像設計的定位一樣。由於不是我的本業，我只參與具有挑戰性及感興趣的委託案，比較像是跨界操刀，當然委託者就得認同才有合作的可能。具體地說，展場設計並不是直接的藝術創作，但也是延伸的複合性創作。

九

上述八個關於 30 多年來創作歷程的提問，不過是王俊傑全部作品的浮光片羽，藝術家下一個籌畫中的作品將引領何方？

孫：從 1984 年的第一個錄像創作開始至今已滿 36 年。談談你未來的新計畫，作為此次訪談的總結。

王：未來的創作延續前一個個展「若絲計畫：冷漠的賽拉薇」中《以安魂之名》作品，在想法與形式上加以發展、整合為新的系列「安魂之書」。「安魂」二字與之前的母題例如毀滅、死亡有關連。我在書中美術館引言裡詳述了「安魂之書」的創作緣起，即1989年一則羅馬尼亞總統夫婦被槍決的新聞所留下的歷史性照片紀錄。死亡影像當時對我衝擊很大，也醞釀很多想法；近來這個意象讓我思考以死亡議題重啟延續過往脈絡的系列創作，連結了對於文明的演進與政治歷史的命題。

雷：談談《安魂之書》的創作與這次書中美術館的關係。

王：《安魂之書》預計是一個三部曲，第一部曲是VR電影與裝置展覽；第二部曲是在劇場或舞台發生的表演；第三部曲是一本書，回應設定主題的概念，就是《安魂之書》。由於我正在發展新的三年創作計畫，也開始蒐集資料，於是以這期「書中美術館」導出「引言」並呈現「創作草稿」的概念——它是從未發表過的紙上作品，作為這次訪談與未來新作的誌記與延續。



東德軍人拆除柏林圍牆，1989

© 王俊傑拍攝

- 1 北美館「法國 VIDEO 錄像藝術展」(1984)，「科技、藝術、生活：德國錄影藝術展」(1987)。
- 2 參閱〈新人獎得獎者簡介——王俊傑〉，《雄獅美術》第159期(5/1984)，頁108。
- 3 王俊傑主編，「解讀電視廣告」之一《影像篇》(3/30/1988)、之二《文字篇》(3/31/1988)。
- 4 展出者：高重黎、倪中立、林鉅、陸先銘、陳介人、麥仁杰、王俊傑、王尚吏、邵懿德。