袁廣鳴訪談

An Interview with Yuan Goang-Ming

採訪、撰文｜
許亞琦
Hsu Ya-Chi
臺北市立美術館
研究助理

廖春鈴
Liao Tsun-Ling
臺北市立美術館
助理研究員

圖｜
袁廣鳴
Yuan Goang-Ming
藝術家

採訪地點｜時間：
北美館｜2020.07.13
藝術家工作室｜2020.08.11

「棲居」的概念貫串袁廣鳴 35 年來的創作，牽動靜好如詩底下隱而未現的惶惶不安，以及對於美好明日的想像與追求。此次訪談，藝術家分享他何以投身藝術領域、漫談從求學階段的實驗挑戰到風格成熟的創作歷程，以及對於我們身處世界的提問與關懷，更進一步提出身為教育工作者面對藝術環境與藝術人才培育的使命與期許。

電影夢與錄像藝術

許亞琦（以下簡稱「許」）：此次訪談我以三個軸線來談論你藝術創作的觀念、脈絡與發展進程。第一部分將從你接觸錄影媒材的起始點談起；第二部分溯及過往的德國留學經驗；第三部分以觀者角度探析你 30 多年來的創作理念及美學訴求。

袁廣鳴（以下簡稱「袁」）：我一直認為我的作品都是關於個人的生命經驗，提供觀眾一個相對的座標，觀眾可以藉此對應到他們自身的生命歷程。然而回過頭來看，其實我早期的創作已涉及很多政治影像以及我們所處的世界難題，中後期的作品看起來較傾向棲居及相關聯的社會、環境、政治、全球化等的提問。

廖春鈴（以下簡稱「廖」）：你高中就讀復興商工，請談談當初為什麼選擇藝術？以及你父親在這個過程中所扮演的角色。

袁：朝向藝術發展與我從小擅長繪畫有關，小學的時候課業成績還不錯，也常常獲得各式各樣的獎項，而藝術在所有科目中最為突出。我父親經營出版社，他很喜歡寫書法，裝書的牛皮紙袋封面都以書法字寫成，每天要寫好幾百張字，我從小就這樣耳濡目染。但比起書法我更喜歡水墨，都是自學自畫，也因為是獨子的關係，我很習慣一個人待在家自己跟自己玩，有年暑假兩個月之間還畫了一整本水墨作品，我父親更在封面題上「袁廣鳴畫集」。

我從小學到國中都是前段班的模範生，也預設自己要上好的高中與大學，然而國三進入叛逆期，沒有好好讀書於是高中沒考好。後來父親偷偷幫我報考復興商工美術科，我硬著頭皮去應試，當時考素描和水彩，我雖然擅長水墨與書法這些從小到大接觸並且熟悉的媒材，但西畫卻是完全不會。

雖然考上但其實自己並不滿意，心中認為念職業學校是沒有前途的，因此有點自暴自棄，抽菸、翹課、打架，樣樣來，其實是一種不承認當時處境的自我放逐，於是第一年就被退學還是勒令轉學，後來轉學至南山高級中學補校也從南山畢業。在南山接觸的同儕類型就不一樣了，在這群白天工作的上班族、為現實生活打拼的成年人面前，反倒讓我開始思考「我未來要做什麼？」，我想了想，還是得升學、繼續考大學吧！

許：你後來就讀位在蘆洲的國立藝術學院（2001 年遷校關渡並改名為臺北藝術大學，以下簡稱「北藝大」），談談為何選擇北藝大？此外，電影與白南準作品為你走向錄像藝術創作的關鍵觸媒，同時也受到高重黎 1984 年獲金穗獎的作品——《那張照片》的啟發，同年也正是你影像創作的開始；加以你大學時曾看過臺北市立美術館（以下簡稱「北美館」）舉辦的錄像藝術展，這些展覽與作品帶給你的新媒體想像又是什麼？

袁：我很清楚且堅定報考北藝大的志向，那時北藝大甫創校，資源豐沛，老師大多剛從國外歸來，帶回的是國際間最新的藝術資訊，更擁有其他學校無法相比擬的前衛風氣。那年北藝大獨立招生與大學招生考試落在同一天，只能擇其一，加上北藝大一屆僅錄取 30 名，競爭激烈，因此必須具備充份的決心。

我印象中在進北藝大就讀前在報紙上看到高重黎得金穗獎的訊息，看了作品後，高重黎成了我早期最欣賞的在地實驗電影的創作者。另外同一年

小學時期水墨習作

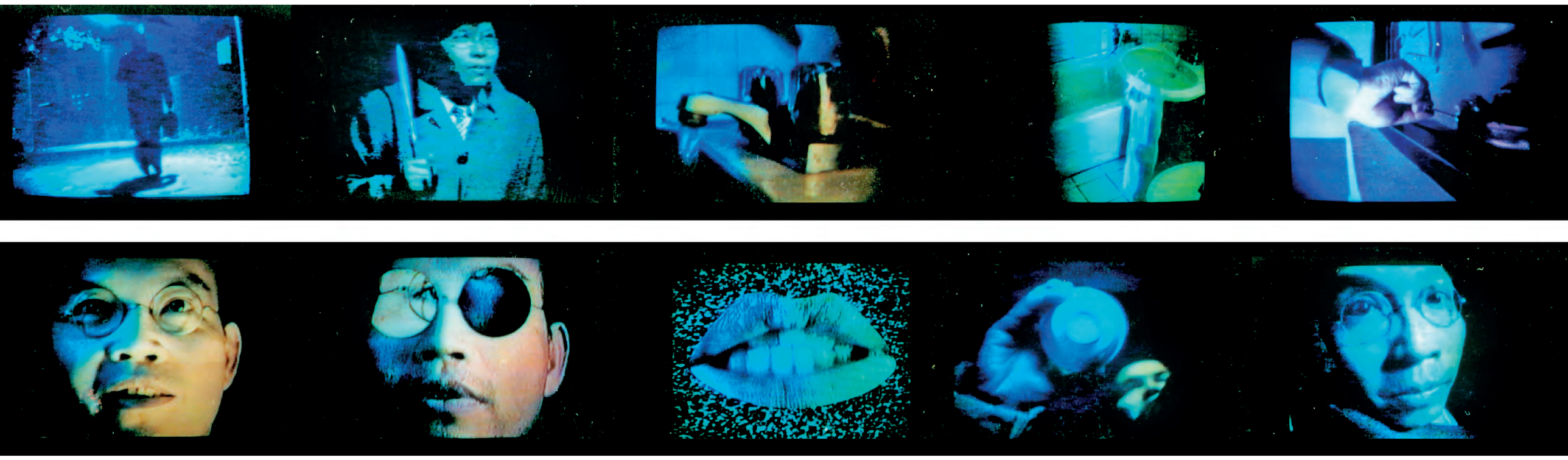
（1984 年），也是北美館開館第二年所舉辦的「法國 VIDEO 藝術聯展」，展示來自龐畢度中心的藏品，我在這個展看到白南準，這也是我第一次看到國際錄像藝術的展覽；隔了兩年，北美館再辦「德國錄像藝術展」，藝術家包含 Marina Abramović。我曾於 2007 年做過「初探台灣媒體藝術發展脈絡 1979-2000」的研究，了解當時台灣做新媒體科技其實隱含著一種發展中國家認為科技是重要的、甚至藝術憑著科技可以救國的思維，是一個發展中國家對於烏托邦的想像。

許：在北藝大階段，老師陳世明、藝術家莊普在你創作發展過程中往內在及向外在世界探尋過程中產生什麼影響？這些如何形塑你早期的創作觀念以及朝向錄像創作的實踐？

袁：我為了準備大學術科考試向莊普學習素描，當時他已經是一位負有名氣的藝術家，但莊普很少教畫，反倒是跟我聊天、聊藝術，我也協助他的蓋印作品，但那段時間卻可謂是我的當代藝術啟蒙。

後來進入北藝大、大三分組選擇複合媒體組，陳世明是我的主修老師。陳世明藝術史很強，但那時他已不談藝術反而談論「禪」。他總是反覆問道：「你為什麼要做藝術？」、「藝術有那麼重要嗎？」、「藝術是什麼？」、「不覺得藝術無聊嗎？」不停地向我們拋出這些問題，其實我覺得他也在問他自己。他認為禪學是較高的境界，是一種超越藝術的思想活動，也因此他常常問我們為什麼要做藝術，這點對我的影響很大，他愈是問，我就愈深入思考這個問題。

莊普很自由，陳世明很嚴謹，兩個人南轅北轍。我的當代創作觀念的形塑，校外是來自莊普、陳慧嶠、伊通公園這一個脈絡的影響，學院來自陳世明，兩方相互拉扯，但都是很重要的歷程。



《關於回家的路上》，1989，
單頻道錄像，13'29"

《小孩．鐵路》，1994，單頻道錄像，5'54"

許：當時剛從日本學成歸國任教的蘇守政老師帶來什麼影響？另外他也擔任《關於回家的路上》的主角，談談你在這件作品想嘗試傳達什麼訊息。

袁：北藝大創校即標榜「自由」的學習風氣，我是第三屆，雖然當時沒有老師教授錄像課程，但做這個媒材是被允許的。蘇守政比盧明德晚幾年回台，盧明德一開始到臺北師範大學、東海大學，後來至高雄師範大學任教，蘇守政從日本筑波回台就在北藝大兼課。蘇守政雖然是以平面造形影像為專業，但他從筑波帶回一批實驗電影、錄像藝術的資料並在其課堂大量播放給學生觀賞，我因而從中接收到日本的實驗電影與錄像藝術的資訊。

蘇守政給予我很多鼓勵、關心我畢業後的動向，提議如果想去日本唸書可以幫忙寫推薦函，但那時我不想去日本、美國、法國這些主流的留學國家。當完兵後，他告訴我德國科隆成立了全世界第一所媒體藝術學院，以及卡斯魯（Karlsruhe）的 ZKM（卡斯魯藝術與媒體中心，德文 Zentrum für Kunst und Medientechnologie，以下簡稱「ZKM」）也成立學校，因此我心中埋下了一個去德國的念頭。

蘇守政為北藝大「藝術與科技中心」的推手，現在北藝大科技藝術或新媒體也因他得以發展到今天的模樣，《關於米勒的晚禱》、《小孩．鐵路》、《盤中魚》正是利用中心的類比剪輯台完成的作品，另外，《難眠的理由》的巨大三槍投影機也是從中心借的。在他的規劃下，一台價值 7、80 萬的雷射設備、直逼電視台等級的剪接臺、3D、電腦等軟硬體，不侷限校內學生使用，校外相關領域的藝術家亦可借用，諸如王俊傑等也因而受惠得以運用這些資源。

《關於回家的路上》是我畢業前夕的作品，邀請蘇守政參與演出，一來他符合影片主角為中產階級上班族的角色設定，二來這件作品希望藉由雨下個不停的返家路上傳遞一種不安的訊息、想要回家卻回不了家的感覺，而蘇守政身上正好也有股不安的氣息。

廖：從書畫、繪畫轉而朝向錄像藝術發展的契機為何？在這段轉變的過程中嘗試過那些媒材的創作？

袁：做錄像的轉折是來自大一素描課的期末展，地點在臺灣師範大學（以下簡稱「臺師大」），系上師長們希望對素描觀念較保守的臺師大產生一些衝擊及討論。我當時做「Copy Art」，利用學校的影印機複製我的臉，印的時候故意動一下，印出的臉就變形，我印了一堆、一疊的臉，然後剪貼、上彩、書寫，最後將這些集結在一個盒子上，不掛在牆面而是擺放在地上，盒子旁邊再放置一些石頭，這件融合平面與裝置的作品就是我的素描期末呈現。

長久繪畫的歷史讓年輕的畫家很難逃出前輩、大師所壟罩的巨大陰影，我希望能在創作中嘗試一些新的東西，而動態影像是一個較新的領域，可讓我不需在諾大的繪畫傳統裡掙扎。於是我捨棄了繪畫，轉做以 copy 將影像變形的創作。一次與莊普聊天，他說：「我覺得你適合做動態影像，因為你的東西繪畫性的語言很少，都是影像的東西」。這段話我思考了好一陣子，而這也成為我從事影像創作的轉捩點。

錄像是「時基藝術」，Time-based Art，以時間為基礎的藝術，時間是動態影像與靜態繪畫最大的差別。基於我對作品中「時間」的興趣，而轉向動態影像的探索，錄像可以帶來時間，也能加進聲響與音樂。總體而言，北美館錄像展、莊普、陳世明、蘇守政、報章雜誌，加上自己的創作實驗反思，便是我朝向錄像發展的種種原因。

廖：你還留有早期的作品嗎？另外在 1980 年代錄像環境較弱勢的情況下，你如何獲取相關技術與訊息？相似類型媒材創作的大學同儕是否也對你產生影響？

《關於米勒的晚禱》，1985，
單頻道錄像，4'06"

袁：Copy art 沒有保留下來。大學時我也向黃銘昌學過古典寫實油畫，但保留下來的作品很少。

在還沒出國唸書之前，大多憑藉北美館展覽、《藝術家》和《雄獅美術》等藝術雜誌獲得相關資訊。除了錄像以外，我也嘗試過 Copy art、實驗電影、錄像、錄像裝置。大學時期，我們幾個做媒體藝術的學生偶爾會聚集在我住宿的地方聊到天亮，交換創作的心得，像是文化大學王俊傑等。當時沒有幾個人做這類型創作，學校也沒有資源，所以都是自學為主。

我早期對於影像的學習來自於電影與實驗電影，也因為懷抱著電影夢、想要拍電影而對動態影像產生興趣。我曾在大二的一個暑假一口氣看完 400 多部經典藝術電影，譬如俄國導演塔可夫斯基對於影像的運用也影響著我早期的創作。然而電影是一個需要大量資金的工業機制，受限於商業模式而影響其創作的自由性，相對來說錄像較為自由，在我大學時期正逢家用錄影機開始流行，錄像反而適合個人從事影像創作，因此電影夢就暫時擱置。隨著時間更迭，這兩者之間的差異更鉅，《藝術力》作者 Boris 提出「美術館的不動影像與電影院的不動觀眾，是兩種控制時間的方式，當動態影像進到展覽空間，影像的移動與觀眾的移動同時發生，這正是新的美學價值產生之處」，錄像更包含影像與空間的討論。但我現在還是會想拍電影，若未來時機與預算皆俱足，應該還是會試試看。

左圖——
《關於米勒的晚禱 #2》，1986，錄像裝置，Video: 4'06"，尺寸依場地而定

右圖——
《關於米勒的晚禱 #3》，1992，複合媒材繪畫（油彩、照片、畫布），70×100 cm

許：談談「關於米勒的晚禱」系列作品，你以錄像回應這幅西方藝術史上的經典畫作，更將靜態平面作品延伸到動態影像與聲音之討論，共包含《關於米勒的晚禱》（1985）、《關於米勒的晚禱 #2》（1986）、《關於米勒的晚禱 #3》（1992）三件前後耗時七年的作品。

袁：我在大二那年省下父親給我的房租費用，在學生輔導中心打地鋪睡了一學期，加上自己擺攤攢下的錢買了第一部攝影機，《關於米勒的晚禱》是用這部攝影機創作的。當初不知道為什麼選用米勒的《晚禱》來創作，但當我看米勒這件作品時，可以想像遠方鐘聲敲響時，靠勞力工作的耕作者因為宗教關係放下勞動工具低頭禱告，這是一個很天、地、人、神和諧的畫面，但這個貌似非常和諧的畫面與我所感受到的真實世界是兩回事，我們身處的世界其實一點也不和諧。

《關於米勒的晚禱》主要以翻拍圖書館畫冊《晚禱》作品圖以及衝撞草叢的兩個畫面交替構成；前者用錄影機拍攝，後者則將攝影機放進前面開洞的箱子中，再以玻璃蓋住洞口提到草叢中衝撞，配合「噹、噹、噹」的鐘聲聲響，加進平面繪畫無法呈現的遠方鐘聲。《關於米勒的晚禱 #2》強調人的勞動跟自然的關係，作品呈現為包含錄像和真實鋤頭的錄像裝置作品。為什麼選擇米勒的《晚禱》？似乎從我第一件到現在的作品，都在談一樣的事情——關於棲居如詩狀態的不可求。

雖然在學校學習西方繪畫，但我從未看過《晚禱》的原作。圖書館很多畫冊都印有《晚禱》這件作品，每張印刷的顏色都不一樣，我無法確定哪一個才是正確的。當時對於西方藝術的學習，其實可以說是透過印刷、從平滑拷貝的學習，是一種拷貝的拷貝的學習。

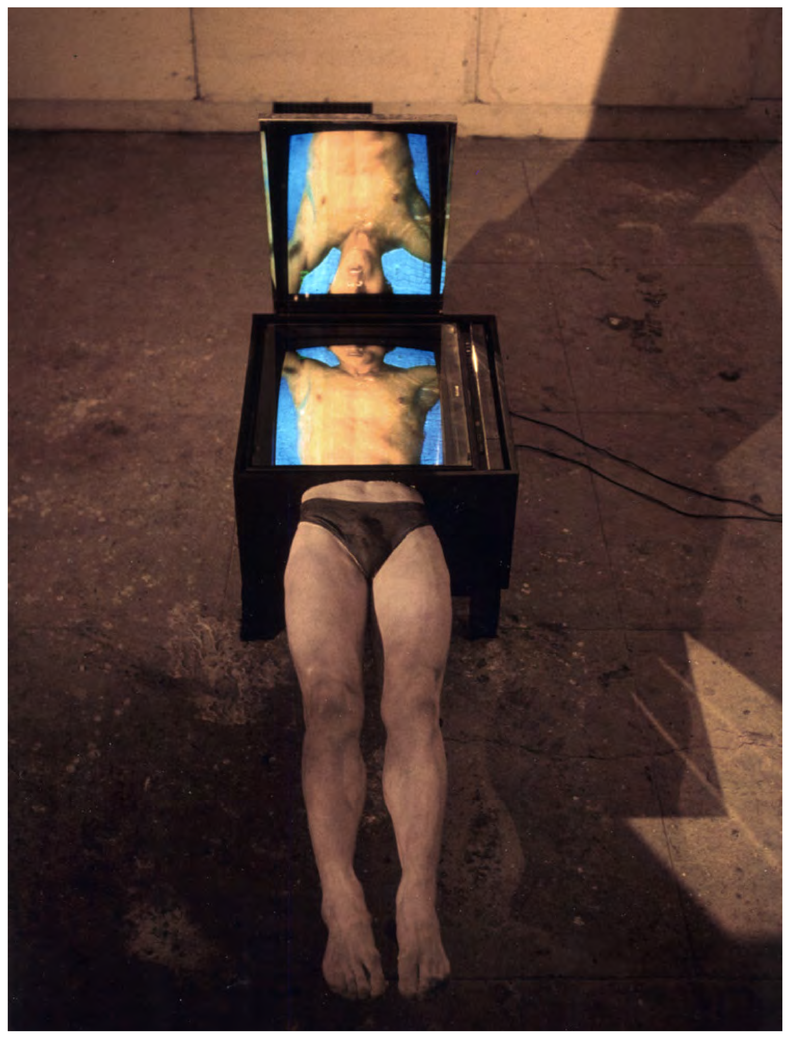
對於學習概念的拆解而延伸出更多面向的討論。《關於米勒的晚禱 #3》主要以錄影機拍攝《晚禱》圖像半小時，再從我家客廳電視播放這段影像，並且用遙控器開啟音量顯示鍵，然後我將相機腳架架好，再拍攝這個電視影像，拍攝完成後將照片輸出到畫布上並裝框，在右下角用紅色油畫顏料簽上我的名字與創作年代，這件作品是以當時自己所瞭解的各式媒體去創作的。

廖:「關於米勒的晚禱」顯然對你是很重要的系列作品，你還留有這部攝影機嗎？

袁：從那時候到現在我用過十幾部攝影機，這一部是快 40 年前的機器，並沒有特別留下來。《關於米勒的晚禱 #3》至今一直掛在我家的客廳，也出現在我的錄像作品之中。

許：你大學時期屢獲藝術獎項的肯定，大學三、四年級以《離位》獲得第 13 屆雄獅美術新人獎及五年級時獲得金帶獎，1989 年以《關於回家的路上》獲第 13 屆優等實驗錄影藝術金穗獎，1992 年首次個展「錯置與面對」展出《盤中魚》一作，得到台灣藝術圈的肯定並獲得第五屆台北縣美展首獎，請談談這些得獎、甚至因而獲得美術館蒐藏的作品。

《離位》，1987，錄像裝置（29 吋電視螢幕、雕塑、DVD 放映機），Video: 5'47"，尺寸依場地而定



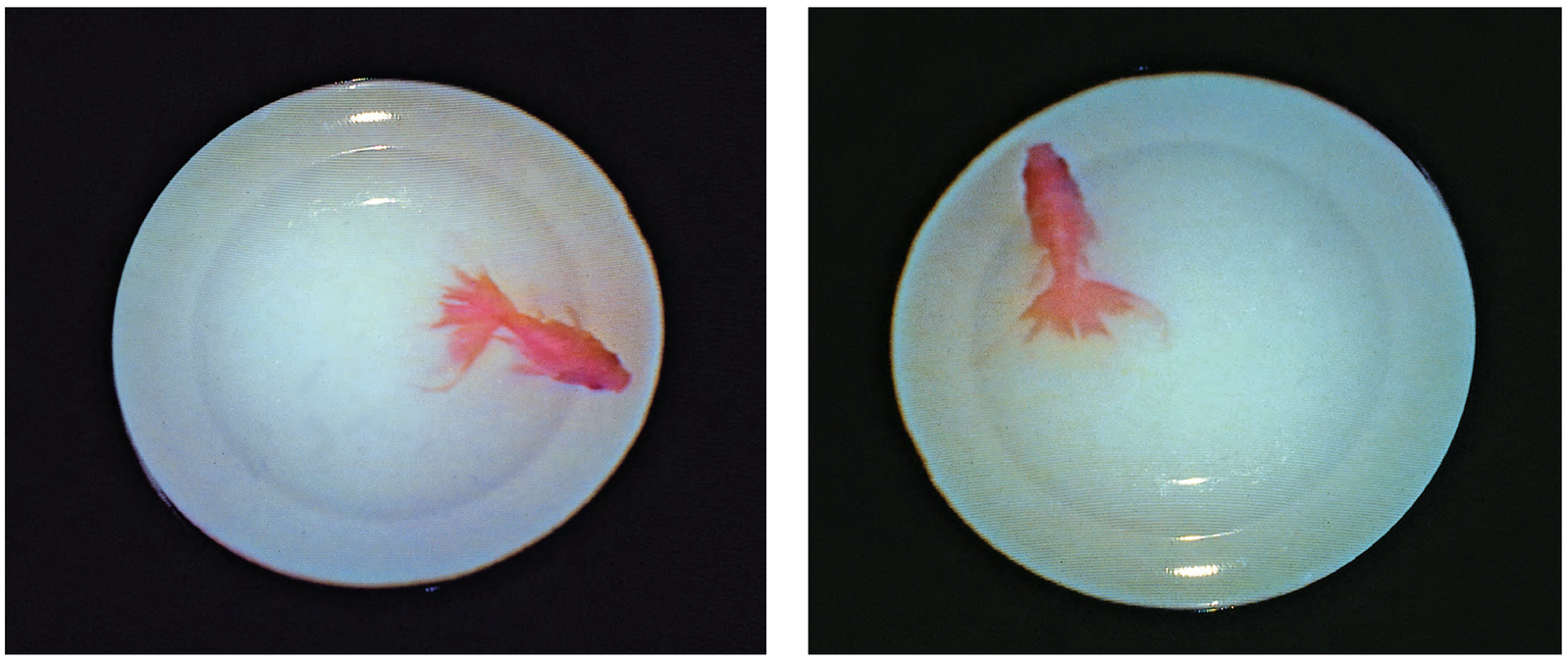
袁：這些是我早期的創作，我在校時沒有發表作品而是去參加比賽，報名金穗獎是為了瞭解當代藝術 / 錄像藝術若置於實驗電影中會被如何看待。《離位》獲得「雄獅美術新人獎」佳作，也在雄獅畫廊展覽。五年前香港 M＋博物館收藏一批我最為早期的作品，包含《關於米勒的晚禱》、《離位》、《關於回家的路上》、《盤中魚》等。《盤中魚》更是我在伊通第一次個展的作品，北美館也有收藏這件。

ZKM 的淬鍊

廖：當完兵後就決定申請 DAAD 獎學金去德國嗎？申請的作品集包含哪些作品？

袁：我因家境不太好所以沒有想過出國這件事，家裡不可能資助這筆費用，當完兵我就先在傳播公司服務。那時報紙刊登徵求導演的訊息，我當時是個很有自信的年輕人，覺得自己是導演就去應徵，錄取後才發現是間傳播公司，什麼你都得做，要拍、要導、也要剪，卻也因此訓練出我的能力。一開始拍「美麗的台灣」，拍攝全台灣最漂亮的地方，有收入、可以去玩、也很自由。但後來公司接了 KTV demo 的案子，一直沒有較大的案子進來於是也得拍工商簡介，那時候我就離職了。

後來去一間設計公司但仍引不起我的興趣，北藝大第一屆的學長就引介我到智光商工美工科，主任是從復興商工退休的老師，他希望我協助帶領學生的課業，教學過程中，之前大學的同學提到有關 DAAD 的訊息，後來又從北藝大學生輔導中心得知這個獎學金的資訊，我就去試了試。



《盤中魚》，1992，錄像裝置（單槍液晶投影、42 cm 直徑白色瓷盤、DVD 放映機），尺寸依場地而定

申請獎學金需繳交作品集以及考德文。我週一到週五在高中美工科專職，週六補習語文，補了三個月去試考，但當天我還跑錯考場，最後趕到時只剩五分鐘的答題時間。最後有幸上榜，雖然語文不好，但卻也因禍得福 DAAD 多給了半年的獎學金學習德文。

考上之後曾考慮是否接受這個獎學金出國，一來我在美工科日間部、補校都是專任老師，對於一個剛退伍的年輕人來說薪水是高的，二來我獲得台北縣第五屆美展首獎，也有個展，若出國一切就會中斷。但這個出國的機會實屬難得，心想學成歸國後若想繼續教書，還是可以的，因此下定決心留學。

當時申請的作品集包含《盤中魚》這件作品，我需拷貝成德國 PAL 系統的錄影帶一併送去審查。台灣先審，德國再選三、四個獲得補助的 final 人選。申請 DAAD 藝術類別獎學金通常僅獲得一、二年補助，因為他們認為藝術不須文憑，只是出國看看。很幸運的是，最終我從第一年到畢業之間全獲得 DAAD 獎學金，連續拿了四年的獎學金。

許：你出國的目標為何？在德國的哪些城市與學校深造？

袁：出國當然就是學習台灣當時沒有的「媒體藝術」相關知識及創作，同時也希望藉由文憑在回台後將我所學、台灣欠缺的部分，傳承給下一代。一開始到法蘭克福藝術大學的新媒體研究中心，這單位是 DAAD 幫我選的，去了之後發現那裏都是檯面上的藝術家，雖然只有十來人，卻都是教科書上的名字，也因大家來自不同的國家所以以英文溝通，但實際情形是媒體藝術基礎沒學到、語文也不好，而產生一種懸空的感覺。

法蘭克福新媒體研究中心的主任是 Peter Weibel，就是現在 ZKM 館長。這個單位原是法蘭克福大學轄下研究機構，後來因經費的問題自法蘭克福大學分家而脫離教育系統，於是他們詢問大家去留意願，我表示想離開、想進

科隆或卡斯魯的教育體系，DAAD 則進一步幫忙詢問，最後法蘭克福我僅待了半年就前往卡斯魯，也就是 ZKM。

許：相較於當時台灣錄像藝術發展的遲滯，德國學習經驗明顯使你作品呈現更為嚴謹與精鍊，談談留學時接觸的藝術環境、新媒體藝術資源、藝術家、藝術作品對你在媒材的探索、技術的試驗與觀念的轉變等創作面向上產生的影響。

袁：全世界第一個科技藝術學校是科隆，第二所學校為卡斯魯，後者更成立了全世界第一個藝術與媒體中心，也就是 ZKM。ZKM 館長 Heinrich Klotz 也是成立德國建築博物館的創館館長，具有藝術史與建築背景，強調「第二次包浩斯」（從第一次鋼鐵、玻璃、工業等到媒體藝術）的思考邏輯。ZKM 由軍械庫改造而來，包含當代藝術博物館、媒體博物館、媒體圖書館、視覺媒體研究機構、音樂與聲音研究機構、舊式錄影實驗室等新型態的藝術中心。在 2000 年的時候，ZKM 的年度預算已超出台北市文化局整年經費許多。

我在卡斯魯、北藝大都是第三屆，適逢兩所學校經費最充裕的時後就讀，是一種最理想與烏托邦的環境架構。ZKM 將學校教育、展演、收藏視作一個整體的概念，在那個環境裡很震撼也很享受，我們在學校上完課，走到隔壁就直接看到白南準、Bill Viola 的作品展出，再隔壁就是一座超級工廠，專業設備應有盡有，什麼都能在那裡實踐，所以我幾乎都待在工廠裡面。

在 ZKM 你面對的是第一手且整理齊備的科技藝術資料，更是國際間最新且一流的作品，那真是令我大開眼界；另外「精準」也很大程度影響著我的創作，不論是工業技術的精準，抑或是作品呈現的精準，我變得非常講究創作的精準度。

我在北藝大美術系時學習木工、焊接、石雕，但在這個超級工廠甚至學會車螺絲、工業的車床、CNC、沖床等。記得當時學校要求我們做手提箱，包括鋁板、木頭、CNC，當你手提箱做好等同於工廠所有機具都走過一遍了。成品我蠻滿意但廠長說不行，因為他把箱子反過來看，指出我沒有平均鑽螺絲的孔洞，在看不到的地方也絲毫不容馬虎，於是我就明白無論是視覺還是實踐過程都必須精準的道理。經過嚴謹的留學訓練後回台灣，所有人都說我變了，變得嚴肅、不幽默，很德國人。我並不喜歡那個樣子，也花了很長時間才改回來。

許：在軟、硬體兼備的環境中，你除了新媒體之外，是否也有利用音樂與聲音研究機構進行相關創作呢？

袁：我較沒有利用音樂與聲音研究機構進行相關創作，而是專注在影像和動力方面，我也常使用 Mediatech（媒體圖書館），幾乎把所有藝術家影片與經典錄像看完。另外，在歐洲的好處是能夠到處看展覽，我因為沒錢就坐慢車，常常只為看半小時的展覽而花上六或八個小時坐火車到荷蘭、瑞士、法國，看完馬上回卡斯魯，在歐洲看展讓我學到很多。

許：你剛回台灣時創作能量非常豐沛，諸如《難眠的理由》、《飛》……等，是較為頻繁運用機械裝置、自動控制系統與互動電腦裝置的作品，談談這類型互動作品。

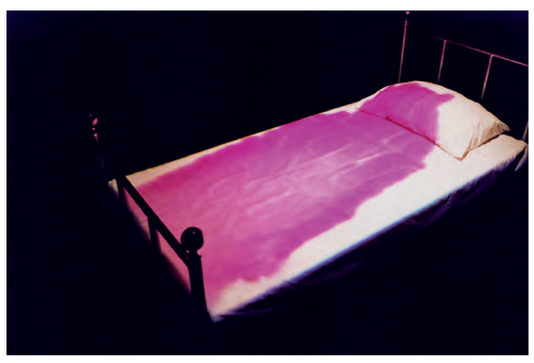
袁：《難眠的理由》是剛回台灣第一個個展的互動作品，當時有股把德國所作所學藉由展覽與作品引介回來的強烈慾望，那是一種吸收太多而沒辦法消化的「腦充血」狀態。當時創作中技術含量過高，這部分我也花了很多時間才慢慢消解。

後來沒有繼續做互動作品是因為解決技術問題往往佔據我大部分的創作時間，更產生自己是發明家還是藝術家的疑惑。每天腦中盤踞未解的技術問題實在痛苦到極點，我這個人並不是那麼技術，所以從《飛》之後，我決定走回影像。自此之後，除了商業案的設計，我的創作再也沒有出現過互動作品。

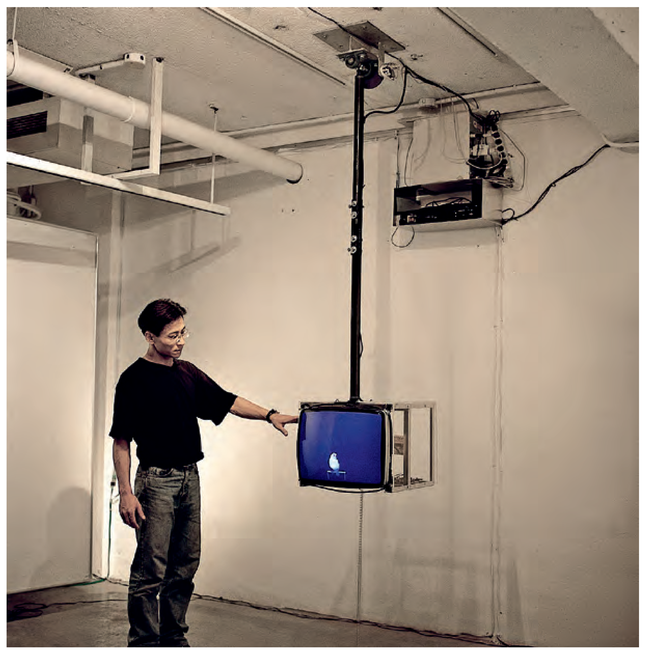
許：藝術創作時常討論如何在技術與藝術之間取得平衡。我認為你作品的技術隱藏在藝術性之下，觀者因此能夠不受干擾地感知作品想傳達的東西。

左圖——
《難眠的理由》，1998，互動裝置（靜電控制系統、電腦、馬達、投影機、單人床），尺寸依場地而定

右圖——
1998 年「難眠的理由」個展布展照片



《飛》，1999，互動電腦裝置（電腦、自製自動控制介面、電腦螢幕），尺寸依場地而定



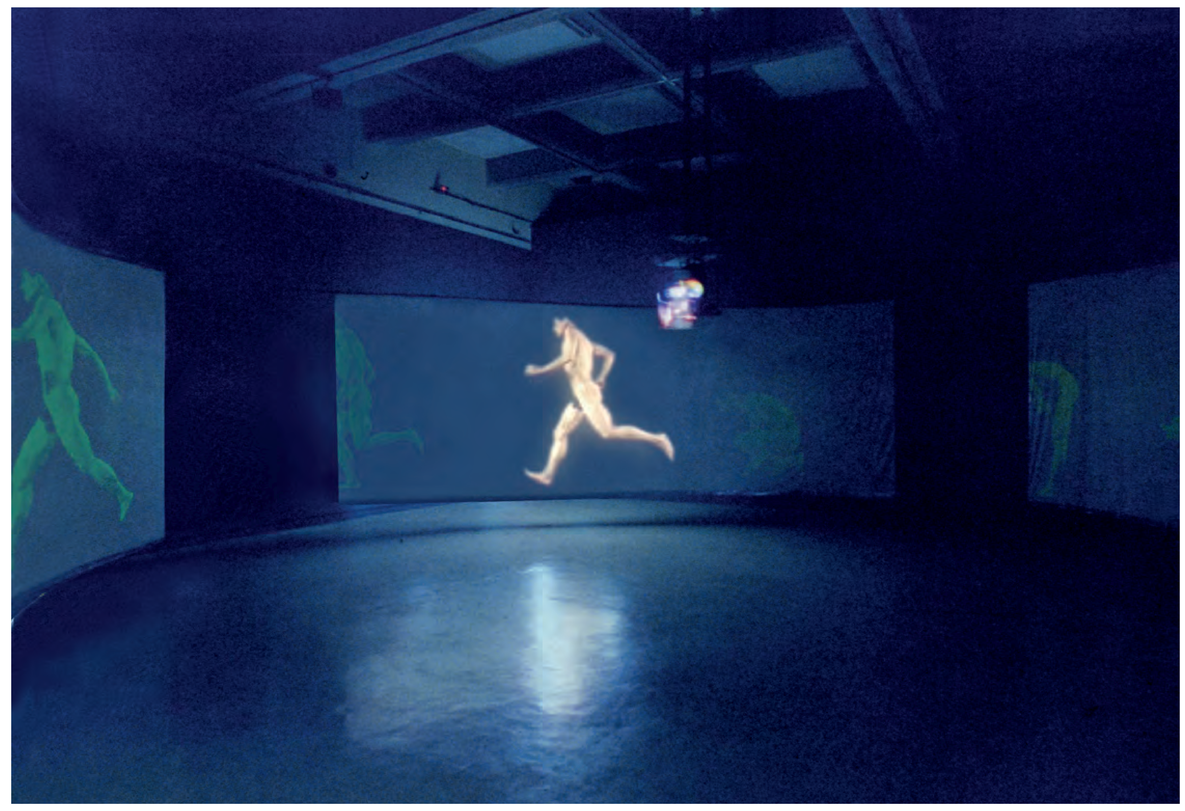
袁：技術先行或藝術先行，其實都可以。技術與藝術創作的關係就如同跳探戈一樣，有時候這個在前、有時在後、有時一起，誰在前後或是什麼時候誰較重要都沒有一定，端看每一件作品的需求來判斷兩者的位置關係。技術與藝術性應該時近、時遠、時前、時後，如果有好的節奏，那應該就能成就一支好舞、一件好創作。

廖：你用四年時間獲得文憑嗎？你在 ZKM 期間也參加了光州雙年展以及台北雙年展？談談這段經歷。另外，你覺得在德國的收獲，比較多是來自自己、老師、還是環境？

袁：一年哥廷根（Göttingen）的語言學習，半年法蘭克福科技藝術研究中心，最後兩年半是卡斯魯造型大學媒體藝術系。在德國的學院學習，我非常努力，做了很多作品，期間指導教授同意了我申請的「比較學分」，而得以跳級到大三開始念，不然在那個年代德國唸學位平均需要八年。

我在 ZKM 時以學生身分參加「第一屆光州雙年展——資訊藝術」（*Gwangju Biennale 1995 – InfoART*）也前往韓國佈展。第一屆其中一個大項目是「資訊藝術」（Info Art），負責西方的策展人為白南準，負責亞洲的策展人是前首爾市立美術館館長金弘姬（Kim Hong-hee）。我不清楚他們如何找到我的，後來開幕時詢問才得知他們去伊通的時候看到我的資料，而且是林明弘幫我介紹作品的。

另外快畢業的時候受到日本東京 ICC（NTT InterCommunication Center，互動藝術中心，以下簡稱「ICC」）第一屆雙年展（*ICC BIENNALE' 97*）邀請，他們總共邀請九位藝術家。ICC 雙年展請各個國家的策展人推薦藝術家，金弘姬推薦我，雙年展給予每位藝術家 100 萬台幣的作品製作費，我做了《嘶吼的理由》，我最後只花 40 萬，沒有用足 100 萬。參展藝術家也包含鄭淑麗，以及展在我旁邊的 Jim Cambell 的 LED 影像作品，他現在



左圖——
《嘶吼的理由》，1997，錄像裝置（月光粉、DVD 投影機、自動控制箱、投影機、低音喇叭、軌道），尺寸依場地而定

右圖——
《跑的理由》，1998，錄像裝置（月光粉布幕、自動控制器、電腦），尺寸依場地而定

也是大師級人物。除了《嘶吼的理由》，另一件畢業作品《跑的理由》，我將作品規模放大並參加了由南條史生策劃的第一屆台北雙年展。

ZKM 的學習包括了環境、老師和自學的部分。我覺得最大的影響應該是從一個完全不知道什麼是新媒體藝術或錄像藝術的台灣教育系統，到一個全世界第一個、最完整、最頂尖的教學系統裡面，就像是海綿浸到水裡，拼命吸飽養份到不能再吸取為止。舉例來說，一位理論組的同學畢業論文寫 Gary Hill，學校不僅收藏 Gary Hill 作品、購買他的影像資料，也收藏所有與他相關的書籍，我開玩笑地說：「你這一本會不會是全世界最完整的 Gary Hill 研究」？僅僅一位研究生就能回答：「對，我即將寫出一本最詳細的 Gary Hill。」足以顯見 ZKM 真是一座寶藏庫！

ZKM 的老師很少上課，然而全校最用心的就是我的指導老師 Marie-Jo Lafontaine，她一個月上一到兩次課，其他教授都是一個學期一次。她是比利時人，參加過兩次文件大展、MoMA PS1 個展等，在歐洲頗有名氣。Lafontaine 上課總是帶著學生一起看作品，若說從 Lafontaine 身上所學到什麼，大概就是學到怎麼嚴厲的討論作品。

許：從留學（1995 年開始）到返台後數年（2001 年前）間頻繁運用機械裝置、自動控制系統與互動電腦裝置創作、2007 年開始使用 cable cam 技術、2011 年在投影機上自製遮罩等，談談你在技術與方法不斷精進、突破、再開發的企圖與追求。

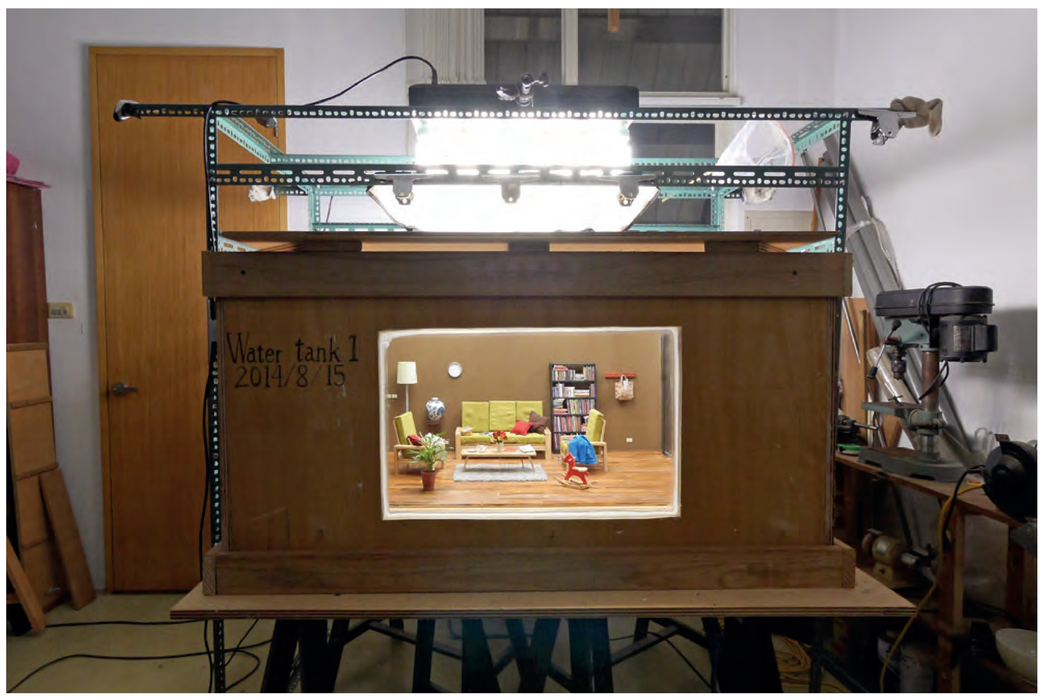
袁：我期許每次個展作品在創作觀念上必須提出新的想法，同時在美學和技術上也要蘊含新的思考。Use video as a media or as a tool？將錄像當作一個媒體還是當作一個工具使用的思辨，這對我來講是非常重要的。

有些藝術家使用錄像是尋求專業人士的支援，然而這些專業卻有既定的工作 pattern 與方法，反過頭來你就會受限於這個既定框架。若機器、結構是為自己作品量身訂製，它就能跳出框架之外。我若想要不一樣的東西，則勢必要持續不斷地把東西拆解、以各種方式探索，討論這個東西除了既有的邏輯模式之外還有沒有其他使用的可能。

以《盤中魚》來說，台灣當時已有投影技術，更崇尚投影面積愈大愈好，我進一步思考投影的可能性，反倒希望投影得愈小愈好。從德國回台做互動裝置到 2001 年我提出以數位影像合成的《城市失格》；2007 年「逝去中的風景」系列開始使用 cable cam 來拍攝多頻道錄像作品，試圖創造一個前後來回及無重力的影像；2011 年《在記憶之前》自製「光敏電阻感應器」的自動控制遮罩，藉由電腦程式及馬達控制投影機鏡頭的遮罩，以達到黑色的畫面時空間能夠徹底全黑的狀態；2014 年嘗試水中爆破，以及同年再次以動力裝置做出《預言》等，動力機械與控制系統其實隱藏在我的作品呈現之後。

我沒有辦法流於制式、陷入一種 pattern 地工作。用爆破來舉例，一開始有與一位電影爆破師接洽，他問我什麼時間、什麼地點、要爆什麼？我無法回答這個問題，而沒有找他。我無法一次就可以做到底，我必須邊爆、邊

《城市失格 -- 西門町夜晚》，
2002，數位攝影，255 × 320 cm



左頁上圖——
《新天地》（局部），2011，數位攝影，66.9×300 cm

左頁下圖——
《在記憶之前》，2011，四頻道錄像裝置，7'43"

左圖——
《棲居如詩》，2014，錄像裝置，5'00"

右圖——
《棲居如詩》側拍紀錄

看、再邊修改，於是清楚知道自己和專業制式化合作的不可行，我得自己會這些東西。《棲居如詩》前前後後做了兩年，瓷器怎麼爆、木頭如何爆，在水裡爆又會變怎樣，必須經過上百次的試驗。到最後，我就能清楚知道什麼物件在水中爆破會產生什麼效果、畫面會是什麼樣子。我喜歡跟學生一起做，因為他們願意跟我一起學、一起試驗、一起斤斤計較。

每次作品推出，我都要求自己提出新的技術與美學，每件創作基本上都蘊含一個想法與觀念在裡面，你若改變既定邏輯與製作方式，提出一種新的視角與方法，就能從這個新的 pattern、新的製作方式產生新的美學，這個新的美學又會反過頭來改變原本的想法與觀念。

棲居如詩及其之外

許：早期作品似乎多從生命經驗出發，例如《跑的理由》、《難眠的理由》；2001 年後對於「人」與所在之地的討論，如《城市失格》系列、《人間失格》、《日常演習》（2018）；2007 年開始對於「家」與「臨在」的反省，如《逝去中的風景》系列；2014 年作品中清晰可見政治與時事議題，如《能量的風景》、《佔領第 561 小時》、《異鄉人》（2018）；2014 年《棲居如詩》與 2018 年《明日樂園》以爆破手法宣告現實靜好如詩底下牽動的毀滅不安；最近之作《向光》與《向黑》更以沉浸式現場展演終極叩問「影像的可能」。請談談你的創作的核心關懷，以及從自身生命經驗到人所處的家 / 城市 / 環境 / 世界的思考。

袁：早期如《離位》那件跳水的作品也涉及許多政治影像、充滿各種戰爭畫面，另一件《關於米勒的晚禱》也在談論我們所處的世界的問題，從我第一件作品其實就已經與社會有所關聯。

左圖——
《佔領第 561 小時》，2014，
單頻道錄像，5'56"

中圖——
《能量的風景》，2014，單頻
道錄像，7'30"

右圖——
《能量的風景 — 靜態》，2014，
數位攝影，150×220 cm

比較大的轉折是太陽花學運作品——《佔領第 561 小時》，那是我藝術創作中很重要的一件作品。學運佔領的議會現場有很多我們學校的學生，其中有位學生請我幫忙拍一些英文版 MV 要用的影像，幫忙拍當然沒問題，但幾百台攝影機在現場，還需要我拍嗎？後來想到現場幾百台攝影機無法做到的拍攝方式後，我才進入拍攝，希望給學生一些非常獨特的影像使用。

吳達坤那時在關渡美術館策劃「AAA 亞細亞安那其連線」，他在學運現場看到我與助理架設鋼纜，用遙控的方式，讓在議場上方的攝影機直線來回拍攝，就提議用這個來做作品。我起先很排斥，認為自己作品表面上不應有這麼政治鮮明議題的東西，也為此思考良久。後來，我想通年輕人在裡面其實是為了改變他們的未來、尋找一個更好的明日，與我所討論的「棲居如詩」、關於「家」這回事不謀而合，再者，學生們在議會裡也待了快一個月，某種程度他們已經把佔領的現場當作一個「臨時的居所」。

一些涉及政治議題性的作品總讓我覺得作品像是插畫一般，僅是作為某個議題的插圖使用。我判斷《佔領第 561 小時》能有適合的處理方式，我已經可以做這件作品，也有把握做出不是政治的插圖、以及保有藝術性的作品。這件作品同樣使用 cable cam 的拍攝技術，以及修相抹除所有畫面上的人物，它依然延續著我的創作脈絡。

另一件《能量的風景》也是從我的生命經驗出發，並不是專門就議題去做討論。創作動機來自於福島核災，當時我的日本親戚被困在東京，交通都癱瘓了，我跟我太太當時非常的焦慮與緊張。那時我們剛迎來女兒的出世，因此反身思考台灣的核能問題，查了查，離我家最近的核電廠僅 17 公里、

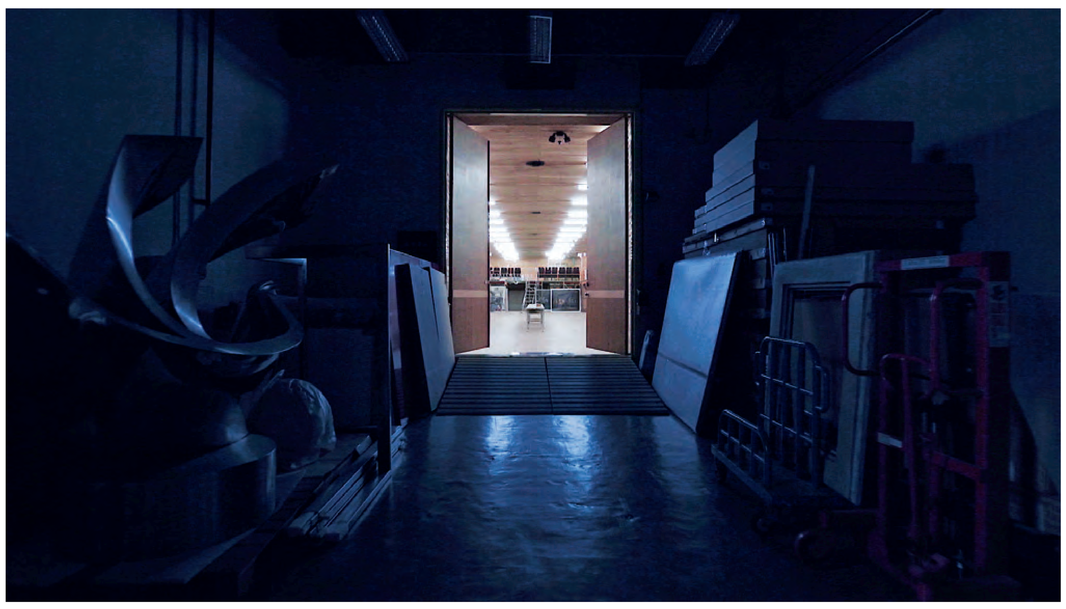
離總統府 37 公里，小小一個台灣有三座核電廠。這件事情與我的生活靠得如此近，這個議題就自然進到我的作品中。我總是小心地處理具有敏感政治性議題的東西，後來也漸漸知道如何不落入政治插圖的窠臼，同時維持與延續我的創作脈絡。

許：媒體藝術有相應的技術需求，如《能量的風景》嘗試使用空拍機，但卻可能遇到器材條件限制與不可預期的問題，你又是如何看待日新月異的科技與媒介？

袁：創作《能量的風景》的時候還很少人做空拍，空拍技術與設備也尚未成熟，機器在風大的海邊拍攝晃得厲害，我花費很多時間將影像校正、調穩，現在機器很穩定就省掉這些後製，技術與器材都是這樣的。傳統的影像處理方式或技術，我認為不太會改變，仍屬於錄像的一個支流，然而今天的影像具有更多的選擇性與新的可能，譬如 AR、VR 是過去沒有的技術，有別於傳統的、線性的錄像模式。新的技術與傳統的技術遑論優劣，都是提供創作者更多技術與方式的選擇。

許：從 35 年前第一件錄像《關於米勒的晚禱》開始到近十年《逝去中的風景》、《沉睡中的典藏風景》等作，你反覆討論「直線的前後來回運動」的動態影像，談談前進、衝刺、回返等視覺語彙意涵。

袁：我之前受邀參加密西根實驗影展「Ann Arbor Film Festival」，影展在一個具有歷史性的電影院舉辦。邀請我的密西根大學亞洲電影系的教授 Markus Nornes 幫我的專題演講訂了一個題目——「棲居的軸心」（*Axes of*



《沉睡中的典藏風景》，2016，
單頻道錄像，7'00"

Dwelling），他認為我的影像都在談「軸心」（Axes），比如四頻道錄像有旋轉、有上下，也有 pan（平移），包含各種影像運動的方向，而不僅是我自己認為的前與後而已，影像運動的軸心在我整個創作中不斷地被實踐。

許：若從內容來看，除了電影，文學、哲學與音樂也為你的創作帶來內外在的影響。例如《小孩．鐵路》出自芥川龍之介《台車》；《棲居如詩》、《向黑》含有海德格哲思;音樂或聲響也在你作品形成一個重要的環節，例如《能量的風景》帶入家電低頻的聲音。

袁：我對電影、哲學、文學、音樂都很感興趣！我有一種「必看而沒看到的恐慌症」。若有人提到什麼經典或必看，我一定親自看到、讀到或聽到。我閱讀較多日本、歐洲、尤其德國的書。閱讀對我來說很重要，但我只有《小孩．鐵路》是實際依據小說內容而做。我很喜歡芥川龍之介的作品，也喜歡三島由紀夫。這件作品是看了芥川《台車》而做，這則短篇小說描述一個小孩搭上鐵路工人的台車去玩耍，天色漸暗工人下班，小孩沿著鐵軌獨自返家的徬徨不安過程。雖然順著軌道就能回家，但黝黑夜色形成對於未知前方的恐懼，小孩總覺得回不到家，奔跑到身心俱疲，後來終於看見遠方家裡的燈火，直到返家抱住母親才卸下心中的害怕恐懼而放聲大哭。《小孩．鐵路》是我在 1994 年的創作，但到了最近期 2018 年的個展，我往回看發現其實自己都踩在同一個脈絡，都是談論有關「家」的概念。

其他如《人間失格》作品名稱挪用了日本小說家太宰治的同名小說；白先勇《台北人》、朱天心《古都》、Christopher Woodward《人在廢墟》則與我《逝去中的風景》家的概念有關；《棲居如詩》來自海德格談人在大地上詩意般地居住、巴舍拉談空間詩學與記憶的在地化；《向黑》引海德格反轉柏拉圖洞穴比喻之思考等。這些作品不是針對某個文學或哲學而做，有的關聯是在做完作品之後回想過去曾經閱讀的內容，才會聯想在一起。

我的音樂喜好蠻廣泛，偏好另類或是帶有觀念、新形式或新技術的音樂，流行音樂之外都會聽。比如 Laurie Anderson、以人聲表現為主的 Meredith

Monk、池田亮司、德國的 Alva Noto，也就是 Carsten Nicolai，他也與池田亮司合作，或是早期有些電子音樂、實驗音樂等，都還蠻喜歡。但唯一一次把我喜歡的音樂放到作品裡，就是將 Laurie Anderson 的歌曲 *O Superman*（*For Massenet*）(1981) 放進《離位》。聲音在我作品中也佔據重要環節，早期作品《關於米勒的晚禱》使用鐘聲與實際衝撞草叢的聲音，與《籠》、《漂浮》一樣都是環境聲響。然而我真正意識到聲音的創作，可以說是從「逝去中的風景」系列開始，從那個時候開始嘗試自己做一些聲音的剪輯與調變。

許：你的創作緊扣日常、翻轉習以為常的視覺與經驗，觸及並回到最初始的身體感知，我作為觀者總能感受到作品蘊涵的「溫度」，這可能跟你作品的取材來自於生活，以及你想傳達的內容並非遙不可及的想望與高高在上的教條有關。再者，從 2007 年開始的「逝去中的風景」系列，你的家居生活、家人也走進你的創作，作品影像亦出現敘事，談談這個轉變。

袁：除了每次作品發表在技術上或美學上會有一個新的表現之外，我還有一個堅持，也就是作品絕對不能被一篇論文或文字取代，換句話說，它必須具

《逝去中的風景——經過》，2007，三頻道錄像裝置，9'40"

備一個無法被其他媒體取代的獨一性。我的作品不會是一種文獻，也不可能是一篇論文、或是一段宣言的呈現方式，我設定觀眾應該能夠直接進到我的作品裡頭去感受，所以我作品的影像勢必要有不可被取代的絕對性，它無法再藉由其他媒體達成。再者，若是牽涉政治性的作品，還是會回到屬於我個人的生命經驗出發，而不是教條式，或者藝術家的姿態很高，企圖說服或指正觀眾什麼的表達方式。

在北藝大科技藝術研究所甫成立第一屆時我開始任教，因為剛創所又是專任，正是校務最忙碌的時候，同時結婚也買了淡水的房子，花了很多時間自己裝修，進入了一種很穩定的中產階級生活，所以自「人間失格」(2001)之後再也沒有個展發表。

2007 年，距離上次「人間失格」個展已六年，伊通公園企劃總監陳慧嶠覺得我間隔太久沒展覽，於是幫我在伊通安排了一個檔期。展覽時間訂下之後就得展，做作品的壓力也隨之而來。我當時的狀態離 2001 年「人間失格」已有很大差別，想了想，既然那幾年都在整頓房子，如此平凡乏味的日子，那我就來反映我的日常吧！創作脈絡因此轉變，「逝去中的風景」系列就是來自於這個簡單的概念，也是我第一次使用三頻道的呈現方式，以及第一次用 cable cam 這個技術。

《明日樂園》，2018，錄像裝置，4'57"

錄像從前衛走到一個學院的窠臼，它不斷地重複、過於概念性、講究無故事性，這些在過去屬於前衛，但後來大家都如此仿效就陷入了一種模式、流於制式的呈現。甚至有評論家說早期錄像藝術的特徵就是畫質差、無聊、影像不斷重複，所以，我就反過來做。我之前不太拍攝人物，而是拍鳥、拍魚，從那時起我開始拍人、加入一點劇情，再將影像處理得更細緻一些，也嘗試有點像是從劇場概念出來的影像。雖然準備展覽的過程很痛苦，但卻也因此對於影像有了不同的看法。

許：你的作品是朝向內在的探索，每次推出的新作，不僅是新的美學或觀念上的辯證，同時也提供觀眾再一次有別以往的「感覺」與「感知」。

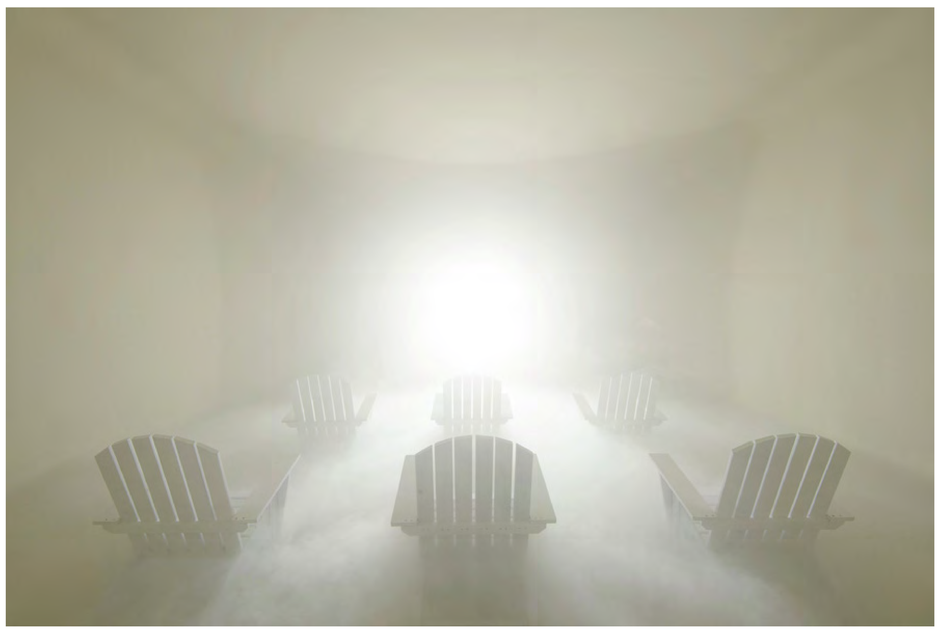
袁：這個對我還蠻重要的。我一直覺得我搞不定我自己，所以我也不對別人說三道四，這可能來自於我父親儒家思想的影響，修身、齊家，所以我必須先搞定我自己，我大半的創作，都在處理我個人的生命政治問題。

許：2018 年「明日樂園」個展可以看到你創作上的新嘗試，《向黑》、《向光》為體驗式現場展演，雖然你在多頻道錄像裝置已開始討論觀看與空間的關係，然而最新的《向黑》更企圖使視覺中的空間消減，身體感官躍升成為主要。漆黑中的聲響與空間感知帶來視覺之外、落於心理層面的想像與未知，這是否代表三度空間的創作模式已無法滿足你的創作需求？這個個展是否為你下一個創作階段的起手式？

袁：創作 30 多年，我不斷地思考「影像的可能」，也經歷不同媒體的實驗與實踐，《向光》與《向黑》這兩件體驗式的裝置展演，一個全白的空間，一個全黑的空間，可以說是我對於影像本質的終極反問，同時論證我對於「影像的身體感知經驗」及「體驗式的裝置展演」的可能。

影像基本上就是「光」，因為光我們得以看到影像，影像也藉由光讓我們看到，如果將光的強度推到極限，光的本身又不承載影像，影像為光的自身會是如何？《向光》是人類視覺經驗中少有的「室內空間遭遇強光的感知經驗」，它可能像是某種天堂經驗，也同時是某種的暴力毀滅經驗。

「黑」一直在我的創作脈絡裡情有獨鍾，例如《移動中的黑光》（1996）、《嘶吼的理由》（1998）、《人間失格》（2001）、《逝去中的肖像》（2011）、《在記憶之前》（2011），而除了《在記憶之前》，都使用關鍵材料「月光粉」並以不同方式來詮釋「黑」的概念。《在記憶之前》裝置空間每隔 5 到 10 秒會出現徹底全黑的狀態，此時喇叭傳出我的喃喃低語，內容為我 1992 年首次個展的創作自述與分別給我兩歲女兒與過世父親的一封信，藉由全黑空間身體感知經驗及聲音加入進而探討影像擴展的可能。而 2018 年的《向黑》



左圖——
《向光》，2018，裝置，尺寸依場地而定

中圖——
2018年「明日樂園」個展，《向黑》演出一景

右圖——
《指向》側拍紀錄

則是企圖繼續將「黑」推到極限而產生的作品。《向黑》基本上是建構在全黑狀態的作品，技術前提是在表演中「不讓觀眾感覺到任何科技媒體的成份」，它較傾向環境交感、體驗式或沉浸式劇場、活展演的概念。

至於下一件作品……我還不知道！《向黑》、《向光》已是我的極限了，是我作品中花費最多、需要最多人力支援，且入不敷出。一下做到這麼極致，雖然當初做得很盡興，但我覺得我不會再做了，這樣的作品做一次就好了，當初的觀念及想法有被驗證及實踐就夠了。

許：最後談談你同時身為藝術家與教育工作者，從德國回來在北藝大任教至今，你對於台灣藝術環境以及學院學生創作的觀察與期許為何？

袁：我一直以來深深覺得台灣的前輩及年輕藝術家都是非常優秀的，只因為政治的關係一直被國際忽略，欠缺國際的舞台，例如五年前的威尼斯雙年展台灣館的吳天章個展，我剛好當屆在威尼斯，花了三天仔細地看了這個國際雙年展，最後我心中認為最好的展覽就是台灣館的「吳天章：別說再見」。依我在德國的留學經驗，以及受邀國外大學演講、客座、參訪及交流等，台灣的年輕藝術家一點都不差，甚至我認為平均程度都比國外年輕藝術家好，而台灣的年輕藝術家在台灣各項補助、獎金、駐村機會及藝術表現的自由，無庸置疑，都是亞洲最好的，而補助方面則有點太好了，所以妳關於對學院學生創作期許的問題，我沒有期許，因為他們總是做得很好，反而期許的是台灣的國際政治能有所好轉，或想出什麼方法能突圍出這個困境。

台灣當代藝術史及前輩藝術家的作品都非常精彩，但當你問年輕藝術家，曾經代表英國受邀德國卡塞爾「第三屆文件大展」的林壽宇是誰？沒人知道，再年輕一些、第一位受邀威尼斯雙年展的藝術家李銘盛是誰？也沒人知道，我完全不怪這些學生，因為我們的出版品、展覽、研究、評論書寫及媒體都沒有從脈絡來整理及研究，這樣例子不勝枚舉，但當我給他們看這些優秀前輩藝術家的作品時，都咋舌欽佩。

我們的當代藝術脈絡是什麼？當我們去梳理，去累積、疊加研究成果，這個藝術史觀就會完整與精彩，我們就能有所依據，進而展現正確的收藏與展示教育系統與策略。現在大部分的策展人大多談論他們所擅長或國外學習到的觀念，藉由挑選作品來陳述他們的策展概念，他們所討論的東西固然不錯，但我認為在這之前最要先需要被處理的是在地、自身的基本脈絡，策展人是否應先研究為什麼在地的藝術家做出這些作品？再從這個脈絡來做展覽與推進？這樣的展覽是必須先做的，但若連最基本脈絡都沒有整理建構好，那就會有持續懸空的狀態，台灣當代藝術的面貌依舊模糊。

舉例來說，五年前學者孫松榮在關渡美術館策劃「啟視錄」，整理台灣最早到 2000 年的錄像研究展，但我的疑問是台灣的錄像藝術始自 1983 年，而這樣的展覽怎麼會在 32 年後的 2015 年才發生？而且不是發生在北美館或國美館？再加上這個展覽不是由當代藝術圈而是由研究電影的學者孫松榮做出來的，而被研究的藝術家都非常佩服其研究的深度及細膩度，因為到最後，他比藝術家更了解藝術家自己的作品，多虧了他的研究，不然台灣錄像藝術脈絡的面貌依舊是模糊的。2011 年中國舉辦的「中國影像藝術 1988-2011」比「啟視錄」早了四年，並把港、台包括在其中，但其實中國錄像比我們晚了五年才開始，卻比我們早一步將這段歷史整理出來，當如同磚塊一樣厚的出版物一出、展覽一開幕，他們就掌握了話語權的先機。

我也發現藝術學院的學生對國外藝術家的相關哲學、理論、作品，都比對台灣的藝術家瞭解。如果我們回頭看國際當代藝術，它的發展其實都是在辯證上一代的藝術。如果年輕人對於台灣藝術脈絡不清楚的話，做出來的作品會像是憑空迸出，沒有脈絡可循。譬如我看到某位學生的作品很像一位已成名的台灣藝術家的作品，其實我是開心的，因為那就是一個開始，這位學生以成名的藝術家為相對的座標，不管是批判或致敬，他有一個活生生在地的參考點，最後就可能延伸或超越這位藝術家，而形成一個緊扣、屬於我們自身的脈絡及美學。