從臺灣錄像藝術初期發展回看盧明德的複合媒體創作實踐[1]

Lu Ming-Te's Multimedia Practice and the Early Development of Video Art in Taiwan

文｜
洪鈞元
Hong Jun-Yuan
錄像藝術家、國立臺南藝術大學
藝術創作理論研究所博士

「材料－媒介－領域」的三段進程，乘載著盧明德半世紀以來的創作構變，從學院教育到藝術表現，藝術家總在個人的創作實踐中，回應他一慣的精神——Media is Everything（媒體是一切）。

筆者在博士論文的研究機緣之下，有機會與盧明德進行深刻的訪談，進而理解藝術家何以藉由媒體精神貫穿他的多年創作脈絡。藝術家提到，1980 年代到日本筑波大學藝術研究所的學習，強烈影響他的創作與教學直至今日，當時筑波大學老師與學生們的創作，涵蓋了錄像裝置、複合媒體裝置、全像攝影、機械動力與電腦繪圖等，亦有行為藝術、表演藝術的相關創作者。據此，讓盧明德接觸到許多當代藝術的創作方法，對於曾在臺灣師大傳統美術系訓練的藝術家而言，這一趟留學的經驗，事實上讓盧明德對於藝術產生了展新的理解。

除了創作外，對於學院教育也有著強烈使命的盧明德，回國後整理了自身在學院中的相關教材資料，出版《複合媒體藝術及其教學實驗之研究》[2]一書，就此而言，可以看見一位創作者對於藝術的投入不僅是個人的自由想像，而是從整體的美學論述、當代藝術史觀到創作的媒材實踐，透過文字的統整，進行藝術上的概念實踐。

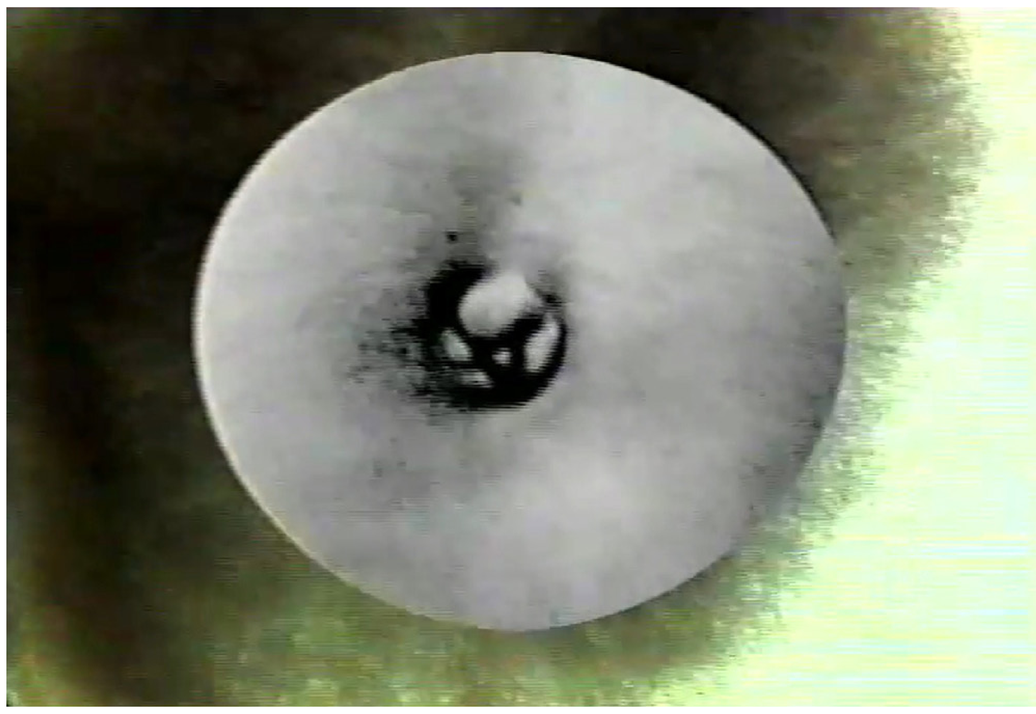
1980 年代可以說是臺灣錄像藝術發展的重要起點，除了大家所熟知的郭挹芬、洪素珍、陳界仁、袁廣鳴與王俊傑等創作者，另外，亦有北藝大（國立藝術學院）第一屆的畢業生許文智，在 1987 年以錄像裝置作品《8702A》[3]獲得雄獅新人獎首獎的歷史紀錄。雖然當時臺灣在整體的外部藝術場域仍舊相當保守，但是在解嚴前後的社會氛圍之下，藝術場域中試圖透過創作進行突圍的前衛精神，已在這個時期逐漸發芽。誠如羅莎琳．克勞斯（Rosalind Krauss）於 1999 年《後媒介情境》（post medium condition）一文中的看法，克勞斯認為：「在早期的錄像中，媒體社會與政治有著密切聯繫，動態影像（Moving Image）與

物質文明的交互作用中釋放了「物件」，使人們產生創造性的能動力。」[4] 據此觀之，科技媒材無疑在當時替藝術家在創作上注入新的眼光與可能，而盧明德亦帶著對於媒介探索的精神，進入東海大學及臺灣師範大學美術系開設「複合媒體」課程，影響到許多藝術創作者。其中特別一提的，為盧明德在課程中進行脈絡化的講述，讓學生具備史觀意識的從西洋美術史的拼貼開始，進而導入媒體、環境與行為等概念，擴充過去傳統臺灣學院對於藝術史發展的脈絡，並將精神集中於理解藝術媒體之特性，最後讓學生於創作實踐中獲得成果。[5] 此外，在東海大學美術系的複合媒體課程中，盧明德鼓勵學生進行組織與計畫性的提案思考，因而產生「大度山．錄影藝術工作群」[6] 的特殊創作團隊，後來此團隊也參與了盧明德策劃的國美館 1988 年開館特展「尖端科技藝術展」，在早期臺灣錄像藝術發展中，形成一段重要的啟蒙意義。

組織「大度山．錄影藝術工作群」負責人之一的連明仁，提及這段經驗時特別強調：「盧明德於課堂上，會讓學生嘗試不同的創作媒介，例如收錄馬桶沖水聲、街頭環境音等，再進行後期剪輯，延伸與擴大了學生對於複合媒體創作的感官開放。」[7] 此外，另一位負責人張惠蘭則認為：「東海美術系有別於其他傳統學院的生態，其中蔣勳是相當重要的推手，因為著重於博雅的跨域型教育，東海美術系當時邀請過關曉榮、王小棣、張昌彥、石昌杰等人，進行影像美學的思維教育。」[8] 事實上，筆者與盧明德的訪談中，他一再強調，當時蔣勳提供他在教學上相當大的彈性，也提到蔣勳廣泛的涉略歷史、電影、文學、戲劇等藝術領域，比較沒有傳統美術教育上的包袱。而盧明德的看法是，當時傳統美術系是從素描出發，直到理解超現實與抽象之前，在這樣的概念之下，很難於藝術的表現上進行突破，而東海的自由學風與環境[9]，能讓他在課程中與自身的創作表現貼近，並且實踐在學生的相關教學裡。

大度山．錄影藝術工作群成員合照；（前排左起）黃玉書、初慧敏、周書豪、賴素玲，（後排左起）溫少斌、荊少芳、陳豔玲、陳炳欽、連明仁、嚴雪瑩、張惠蘭、王紫芸、柯應平

© 連明仁提供



連明仁，《無題》，1987

© 母帶連明仁提供，洪鈞元數位轉拷

其中，「大度山．錄影藝術工作群」的幾件作品，可以看見相當鮮明的師承關係，在「尖端科技藝術展」的展出作品之一《無題》（1987），連明仁嘗試使用了電子合成器進行影像後製，作品畫面中，他拍攝自己的肚臍，再將影像丟入合成器進行編解，製作出類似唱盤一般的正圓造型，並且在色調分離的效果裡，呈顯出解構化的造型性影像。[10] 這一類的創作表現，與盧明德及郭挹芬於筑波大學帶回的經驗息息相關，當時他們在筑波學習時，受到 1970 年代電子影像合成器（Video Synthesizer）流行的影響，造就出不少色調分離、抽象堆疊的錄像作品。

吉恩．楊布拉德（Gene Youngblood）於《電影與編碼》（Cinema and the Code）一文中也提出：「錄像中的結構並非如同影像中的『對象』，而是一組充滿連續訊號的時間序列。」[11] 隨著合成器的演進，藝術家也陸續投入這類的影像編製。例如美國藝術家瓦蘇卡（Steina and Woody Vasulka）夫婦的作品，即大量充滿各式電子影像的技術實驗，對他們而言電子合成器處理的並不為一般認知中的抽象調度，而是試圖透過合成系統進行影像解構，進而尋找並凸顯電子影像的特殊表徵。[12]

前述這類動態影像合成技術，根據史蒂芬．貝斯克（Stephen Besk）的歸納，大致上可概分為四類：

1. 攝影機影像合成器（Camera Image Processor）：主要是指利用電子零件來改變所攝得的畫面，如電視臺常用的色度嵌入機（Chroma Keyer）所做出來的效果。

2. 電子影像合成器（Direct Video Synthesizer）：不需使用攝影機製造抽象畫面的方法；也可依據前述作法，經過攝影機，將拍得的畫面直接傳到影像合成器完成。

3. 掃描調製 / 再掃描（Scan Modulation/Re-Scan）：將一架攝影機對著監視器或視波器（此一監視器的訊號來源來自另一架攝影機），這時可以透過磁性或電子零件作偏向調整，以得出幾何圖形，或者改變色調。

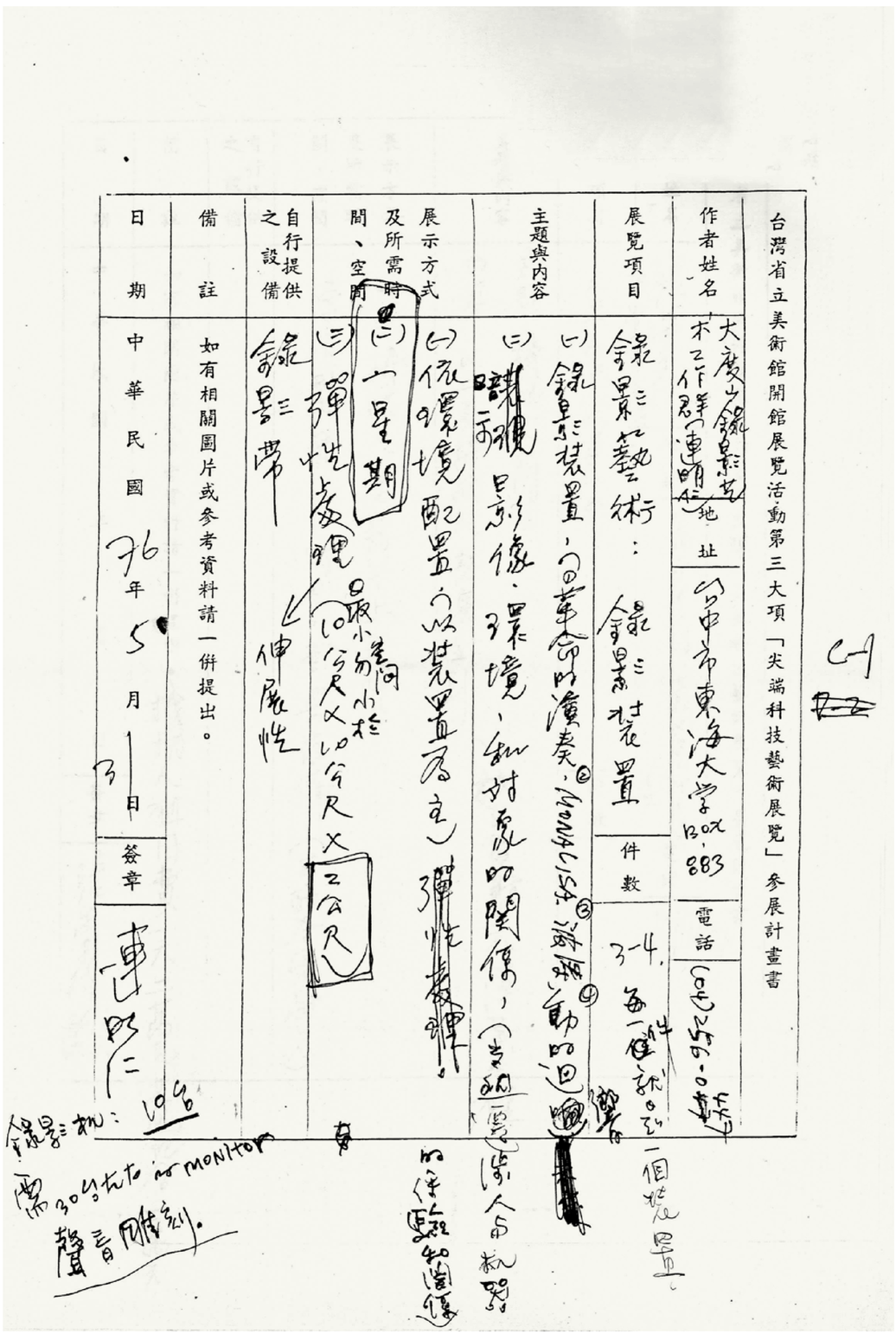
4. 非錄影機可錄製者（Non-VTR Recordable）：改變特定監視器之掃描所產生的不標準電訊號。這類的訊號無法直接錄在磁帶上，必須利用其他方法，例如白南準早期用磁鐵在電視機上作出的扭曲影像。[13]

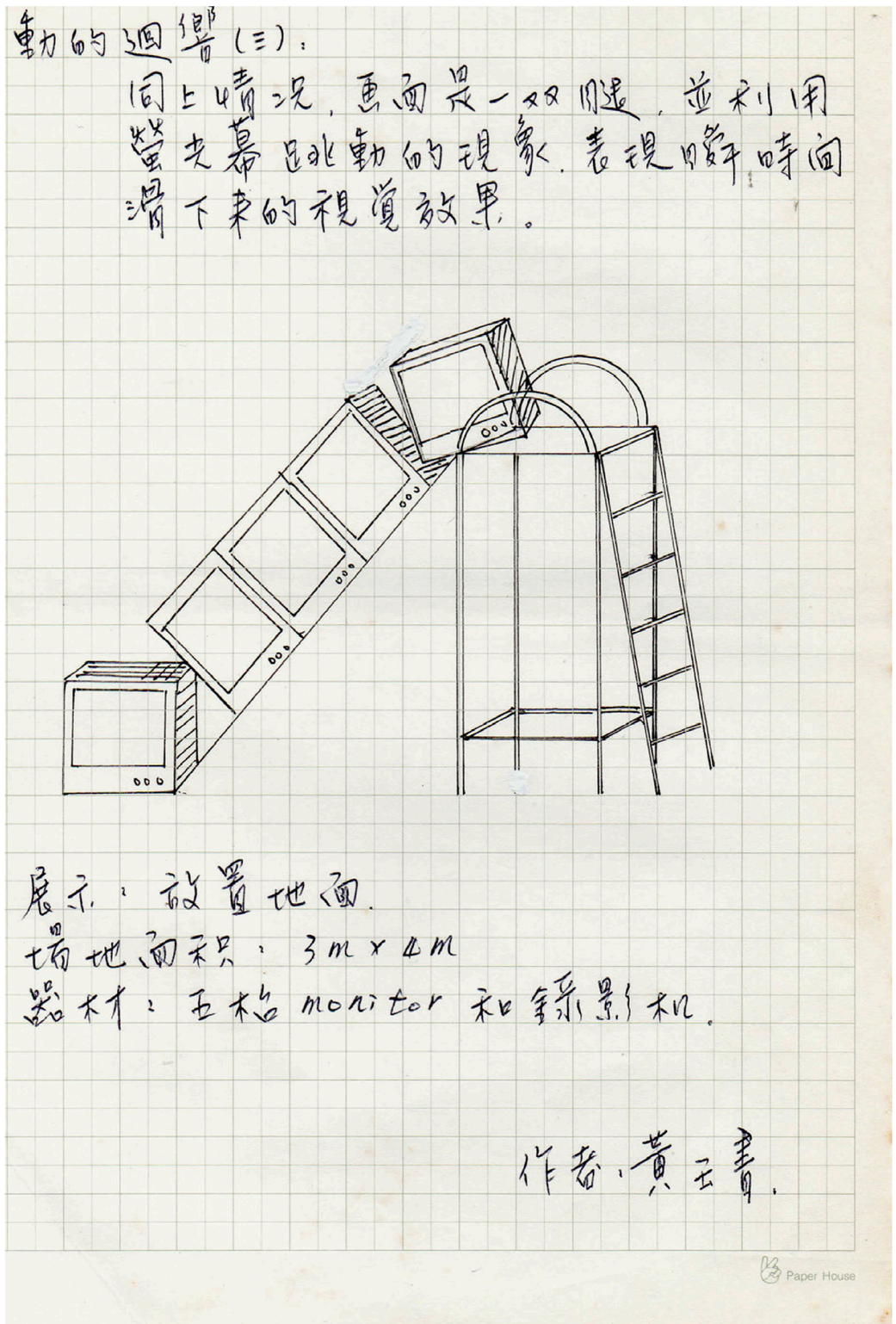
此外，當時相當流行的錄像雕塑風格，也能在「大度山．錄影藝術工作群」的作品中看到蹤跡。例如陳龍斌、郭啟第、初慧敏、嚴雪熒共同創作的作品《早安》(1987)，利用錄像雕塑與影像再製的觀念，使電視螢幕中的影像與實體作品進行互動，呈現出多層次的影像部署，透過攝影機錄製後的機器時間，與實物身體的現場時間交錯層疊，因著電視螢幕中影像的播放，將過去時間再現於作品元素之中，再與實體的身體時間進行對位，最後並陳於單一影像時間軸。這件作品體現出的不僅是影像與實物之間的虛實對話，亦將歷時性與共時性交錯的動態影像，壓縮於同一時間序列之中，回應了影像時間中的多層次空間，是一種將時間系統視覺化的作品。[14]

據此觀之，盧明德當時的藝術實踐，可以在國美館「尖端科技藝術展」的特展策劃之中，發現他對於媒體概念的前衛精神於此展覽清晰外顯。而「大度山．錄影藝術工作群」在其影響之下，亦開展出不少相關作品。不過可惜的是，當時臺灣的整體藝術與社會場域，對於此類作品還是具備許多自我審查的機制，乃至於盧明德在當時雖然具備一定的視野，但因為外部場域的漠視與錯誤的時間點，使其在學院中影響的範圍顯得相當有限。例如，團隊原先的創作提案包含《革命的演奏》、《Monalisa》與《動的迴響》三件作品，在會議的資料與計畫草圖中，可以看到創作者期望能獲得較完整的硬體設備支援，甚至提出「聲音雕

陳龍斌、郭啟第、初慧敏、嚴雪熒、《早安》，1987

© 母帶連明仁提供，洪鈞元數位轉拷





左圖——
「尖端科技藝術展」之參展計畫書與手寫之會議筆記，1987

© 連明仁提供

右圖——
「大度山．錄影藝術工作群」當年向國美館提案「尖端科技藝術展」的展覽計畫草圖

© 連明仁提供

刻」計畫，可惜與國美館人員的討論下，終究無法成形，最後僅能使用二臺電視進行展示，迫使「大度山．錄影藝術工作群」最後大幅度更動創作計畫，將概念聚焦於影像內容與行為記錄的呈顯，無法貼近團隊初期提案對於錄像雕塑的創作想像。[15]

此外，連明仁於該展展出的《臺灣畫臺灣》錄像作品，也遇到當時官方的刁難。作品中拍攝火車窗外的移動風景，交叉剪輯 520 農民運動的快轉播放黑白影像，並翻錄許多回應國民政府的諷刺漫畫，而影像內容也涉及民眾抗爭遊行及立法院鬥毆爭執等政治性畫面，在第一天展出後，時任省政府主席邱創煥認為作品不妥，因而撤下該錄像作品。[16] 由此可知，臺灣在當時的整體外部支援還是相當缺乏，在如此不友善的環境裡，可以想見在創作上自然會產生許多困境。

綜上所述，從「大度山．錄影藝術工作群」乃至「尖端科技藝術展」可見得，盧明德 1980 年代無論在創作表現或學院教育的經營上，皆深刻的透過「媒體（Media）」精神貫穿他的藝術實踐，其經歷 1980、1990 年代臺灣在當代藝術表現上的轉型，創作概念日益從材料的實驗、複合媒體的整合，到 2000 年後，逐漸在整體的藝術理解上，轉向「跨領域」的嘗試。就此可知，盧明德的實踐

盧明德，《榛名之約 II》，1989，複合媒材，122×122 cm

© 藝術家與臺北市立美術館

過程，具有鮮明的階段歷程，但在個人的美學基礎上，仍舊延續從筑波大學一直以來的概念。如同藝術家自己所強調：「我認為理解藝術跟理解史觀，理解當代藝術跟理解當代藝術的歷史發展是同一件事情，以我自己來說，我差不多兩三年就會有一次大的轉變，我自己是不會抱住某一種形式、內容或材料、觀念，我的邏輯上是隨著時間的改變，理解的改變，材料的接觸，方法上的改變等等，一直不斷前進，那我自己創作上產生什麼理解時，我就會把這些放在教學上，所以，雖然我有整理複合媒體跟跨領域的課程，但是我絕大部分的教材都是我的親身體驗，我大部分不是從書上讀來的。」[17]

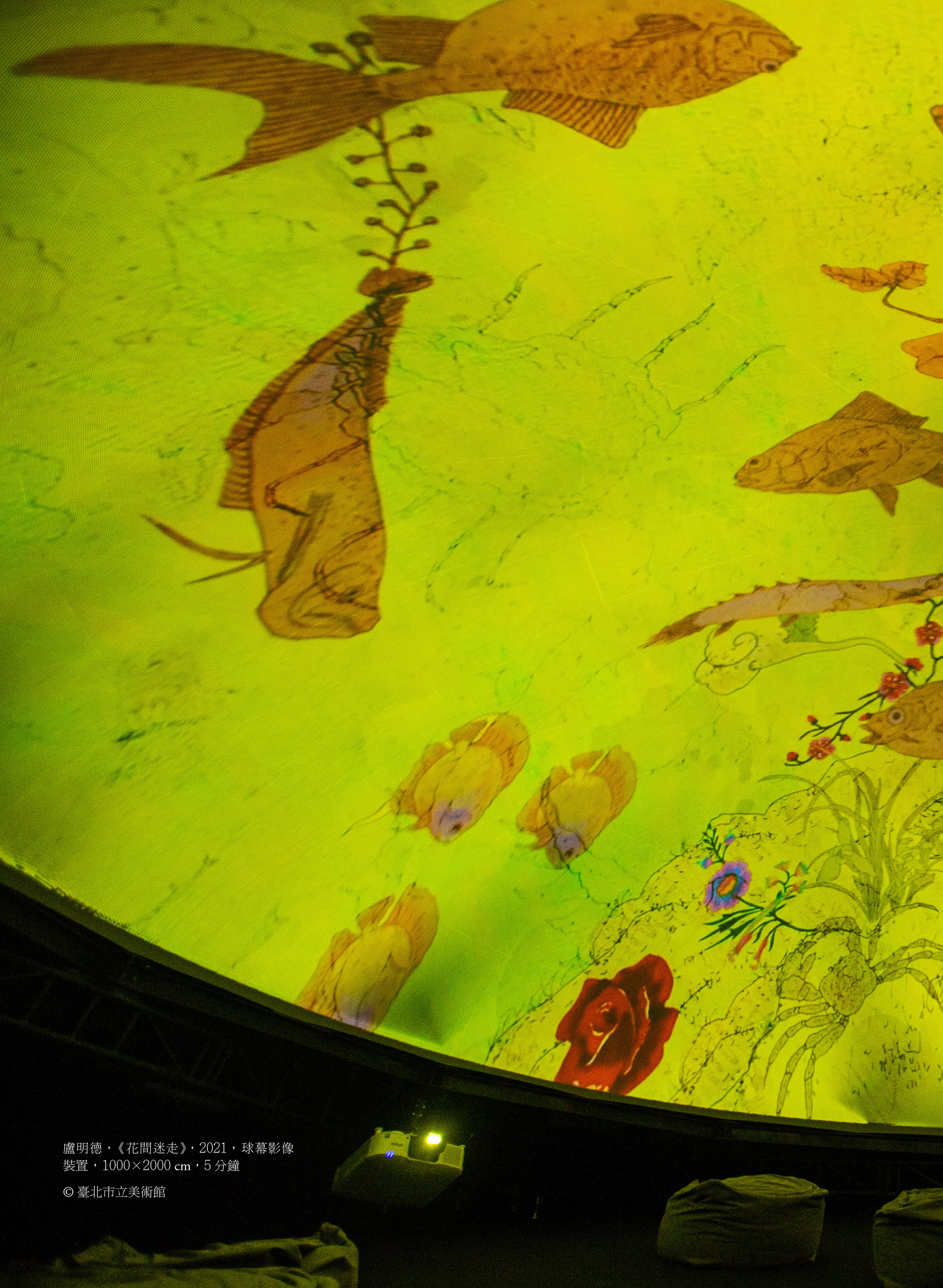
就此看來，在本次「大遷徙：盧明德個展」中的作品，無論是早期利用小型 CRT 電視進行的複合媒材創作《榛名之約 II》（1989），或是新作《生態符碼大壁畫》（2021）以及球幕影像裝置《花間迷走》（2021），幾十年來的創作實踐，盧明德並未特定進行單純的媒材取樣，而是以一種蜂巢化的拓樸散射，從繪畫、材料、媒體、數位科技到跨領域多方執行，雖然進行的是一種多元性創作表徵，但在整體的視覺語彙中，卻保有藝術家的個人特質，並未因為創作媒材的複雜性，而削弱其自身的創作主體，反之，在此次個展中，更能看到盧明德從筑波大學學習以來的堅固美學基礎。

作為臺灣錄像藝術的先行者之一，無論於自身創作或學院教育上的積極貢獻，半世紀以來始終如一，而盧明德也深信：「文化藝術的內容會因為科技媒體發

展產生改變，並帶來新的發現，這是時代很重要的指標之一。」[18] 如其所述，筆者援引伊馮．斯皮爾曼（Yvonne Spielmann）對於錄像藝術於本質上的看法，斯皮爾曼依據技術媒材的演進與作品分析，書寫了《錄像與電腦：史坦納與伍迪瓦蘇卡的美學》（Video and Computer：The Aesthetics of Steina and Woody Vasulka）（2004）專文，其中開宗明義的提到：「文章的目的是將錄像置於技術、美學和媒體的文化視角，並強調錄像具備自身媒介，不會隨著數位技術的出現而成為過時的媒體。數位技術不斷豐富媒體及其美學潛力，因此，數位工具可以被視為電子發展中的一個漸進過程，據此觀點，將錄像藝術分類從新媒體藝術中從屬於影片類型也是短視的。相反的，錄像藝術在概念上的根據如同實驗影片中的實踐，並追求類似的形式方法以及對於視覺性（即視覺意象〔imagery〕的品質或狀態）的探索。」[19] 換言之，在過去複合媒體創作當中，佔有重要位置的錄像藝術，因為數位科技的進展，也直接回應了文化的整體變遷，而藝術家作為時代的觀察者，更需延續此精神，實踐於自身的藝術創作之中，進而對於社會場域進行適切的提問。

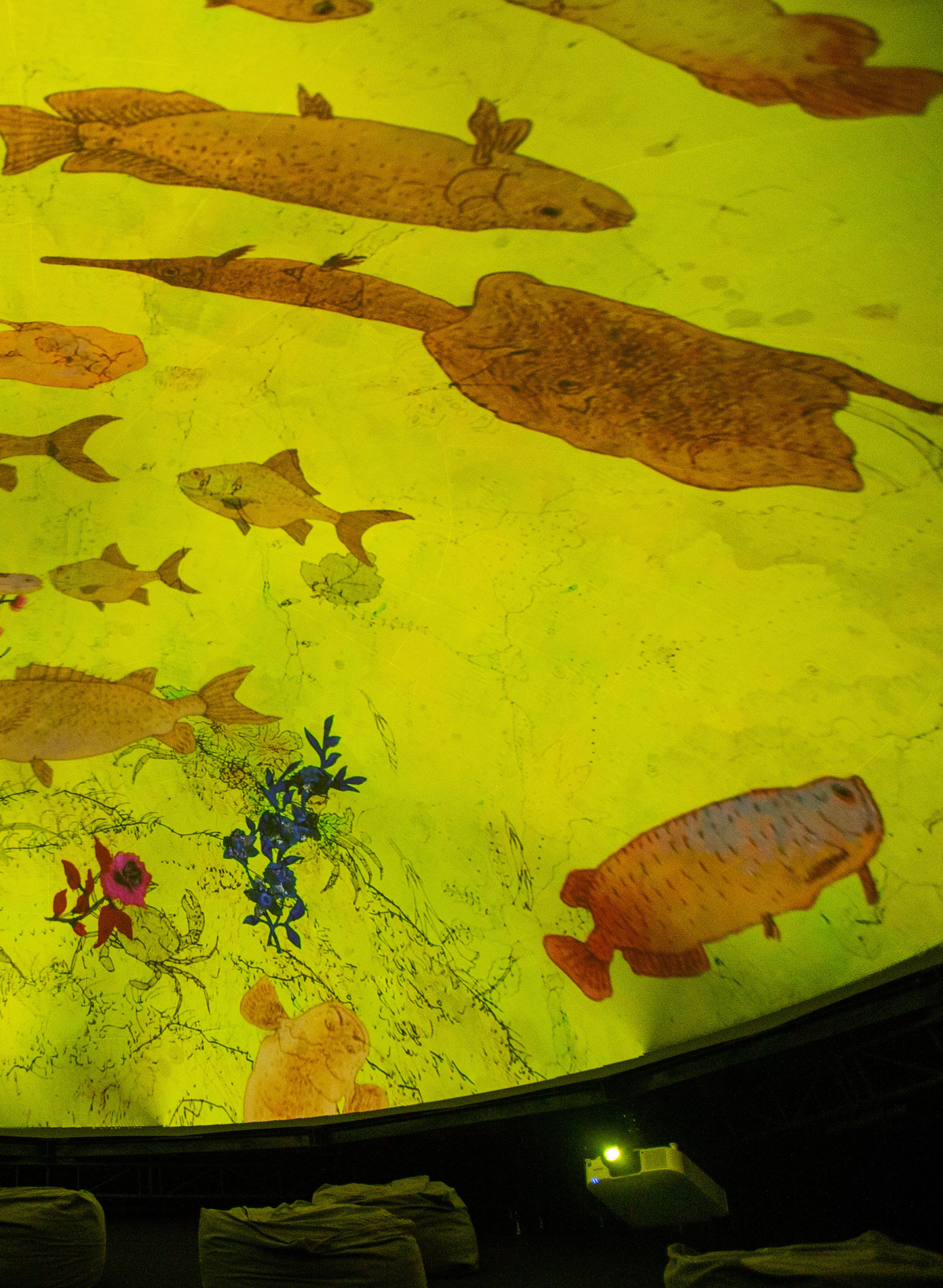
盧明德，《生態符碼大壁畫》，2021，現地製作

© 臺北市立美術館



盧明德，《花間迷走》，2021，球幕影像裝置，1000×2000 cm，5 分鐘

© 臺北市立美術館



盧明德，《媒體是一切》，2001，綜合媒材、霓虹燈、變壓器，75×630 cm

© 藝術家與臺北市立美術館

事實上，此次盧明德於北美館的重要個展「大遷徙」，筆者認為正是藝術家終其一生的觀念實踐，尤其觀察《複合媒體藝術及其教學實驗之研究》一書中的整理脈絡與梳理方法，即可看到盧明德逐一的反應在整體的作品中，從拼貼佈局、材料實驗、媒體精神、行為表演、科技表現到跨領域連結，如同藝術家自身的人生層疊一般，新舊作品之間相互貫穿，攤開於「大遷徙」的展陳部署，並以作品《媒體是一切》（2001）再次提示著觀者—— Media is Everything、Media is Whole Life。

註

1 本文內容部分引自筆者博士論文《臺灣錄像藝術的場域變遷：《啟視錄》研究之後》。
2 參閱盧明德，《複合媒體藝術及其教學實驗之研究》，臺北：藝風堂，1987。
3 作品《8702A》（1987）為當時少數使用即時影像的作品之一，作品採雙瞳孔形式，一眼瞳孔播放的為許文智首次展出時的現場側錄，另一邊則是展場外即時影像的畫面，此影像鏡頭藏於外部的大型鼻子雕塑鼻孔中，即時攝錄展場外觀察雕塑的觀眾。許文智為國立藝術學院第一屆的畢業生，現為臺北「藝境畫廊」負責人。當時北藝大其實沒有錄像藝術相關的課程，而影響許文智創作概念的關鍵，是在大二時，陳世明老師帶著學生去碧潭寫生，那時老師給學生相當大的彈性，認為可以繪畫寫生，也可以獨自思考，或與老師談論藝術問題，當時的許文智認為既然有如此大的彈性，藝術家便躍入水中游泳，在蛙泳沉淺的過程裡，從水平面的交界中體驗到生命的意義，然而 1985 年，地點在臺灣師大美術系以素描為名的學生素描展，因為陳世明對於創作觀念的開放性，深刻的影響許文智的創作脈絡，另外，陳傳興利用電影的思維進行創作教學，亦潛在的形構出藝術家的影像眼界，爾後，便自然而然的，創作《8702A》作品需要視覺的媒材時，直覺的思考到攝影機與電視的可能性。參閱洪鈞元，《臺灣錄像藝術的場域變遷：《啟視錄》研究之後》，臺南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2021，頁 64–66。
4 Rosalind Krauss. *Post Medium Condition*. October116, 2006. p55–62.
5 洪鈞元，《臺灣錄像藝術的場域變遷：《啟視錄》研究之後》，臺南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2021，頁 75。
6 部分成員後來進入文化、傳播與藝術等各領域發展，例如周書豪退伍後旅居歐洲學習電影，現為知名電影攝影師，2014 年曾參與中國導演陳可辛於威尼斯影展映演的電影《親愛的》；吳政原則是於電視臺執行動畫工作；投入媒體傳播的賴素鈴，曾任臺灣聯合報系活動部策展總監，策劃多場大型國際展覽，現擔任朱銘美術館館長；而陳龍斌的作品則聚焦於複合媒材及雕塑，作品《髮變 2 號》（1986）曾榮獲第十二屆雄獅美術新人獎首獎，現今創作活躍於歐美。除此之外，連明仁則是回到高中母校復興商工任教，時至今日培育出多位優秀藝術創作者，並且在進入復興任教之前，因為參與「綠色小組」的社會運動拍攝，親身經歷了臺灣社運的關鍵年代，以攝影機記錄諸多珍貴畫面；張惠蘭則於東海畢業後，前往法國圖魯斯米亥大學（Université de Toulouse – Le Mirail）進修，回國後除了持續個人藝術創作外，積極投入社區營造與藝術策展，現為東海大學美術系副教授。
8 同註 5，頁 75。
9 同註 5，頁 75。
9 在 1980 年代末期，東海校內部分學生已不滿於純文字的論辯，希望採取更直接的行動改變周遭環境。部分法律系、政治系還有東風社的成員相互結合，以經費公開、重新定位學生活動中心為訴求，推出候選人參與 1987 年 5 月的學生活動中心總幹事的選舉。同時在 1987 年 6 月發行地下刊物《東潮》，以體制外的行動爭取言論免審稿權、校園民主，在校內造成很大的衝擊。參閱李杰穎碩士論文，《以相思林之名：東海大學校園空間運動史（1987—2005）》，新竹：國立交通大學，2006，頁 80。
10 同註 5，頁 78。
11 Gene Youngblood. *Cinema and the Code*. Leonardo: The MIT Press Volume 22, 1989. p27–30.
12 同註 5，頁 77。
13 郭挹芬，《錄影裝置藝術及其映像空間的應用之研究》，臺中：捷太，1990，頁 32。
14 同註 5，頁 74。
15 同註 5，頁 79、80。
16 同註 5，頁 79。
17 同註 5，頁 361。
18 同註 5，頁 361、362。
19 Yvonne Spielmann. *Video and Compute: The Aesthetics of Steina and Woody Vasulka*. <http://www.fondation–langlois.org/html/e/page.php?NumPage=461>（2021 年 5 月 20 日瀏覽）。

參考資料

1 Youngblood, Gene. *Cinema and the Code*, Leonardo, The MIT Press Volume 22, 1989.
2 Krauss, Rosalind. *Post Medium Condition*, October116, 2006.
3 Spielmann,Yvonne. *Video and Compute: The Aesthetics of Steina and Woody Vasulka*.
4 <http://www.fondation–langlois.org/html/e/page.php?NumPage=461>
5 盧明德。《複合媒體藝術及其教學實驗之研究》。臺北：藝風堂，1987。
6 郭挹芬。《錄影裝置藝術及其映像空間的應用之研究》。臺中：捷太，1990。
7 李杰穎。《以相思林之名：東海大學校園空間運動史（1987 – 2005）》。新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2006。
8 洪鈞元。《臺灣錄像藝術的場域變遷：《啟視錄》研究之後》。臺南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2021。