高重黎訪談

An Interview with Kao Chung-li

採訪｜
雷逸婷
Yi-ting Lei
臺北市立美術館助理研究員

蘇嘉瑩
Chiaying Su
臺北市立美術館研究員

整理編輯｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

雷逸婷
Yi-ting Lei
臺北市立美術館助理研究員

圖｜
高重黎
Kao Chung-li
藝術家

採訪地點｜時間：
北美館｜ 2021.07.09, 08.13

藝術家高重黎兼具從早期的雕塑家、攝影記者、實驗電影、出版社主編，到當代攝影與當代藝術創作等多重身分及經歷，作品從早期的雕塑、攝影、錄影裝置、油畫，到 1998 年起的光化學機械式活動影像裝置、幻燈機裝置、幻燈簡報電影、到活動影像觀視器、實物投影機等等，作品探究影像 / 視覺本質與歷史關聯，著有《看時間看》與《畫外音外畫 001：無意識光論 & 攝影小使》，不僅體現出豐沛的創作能量，更關鍵地是多重領域與角度的涉入與對於藝術思想與創作的視野。

作為身份認同的幻燈簡報電影

雷逸婷（以下簡稱雷）：

本期邀請藝術家高重黎為「書中美術館」製作的紙上作品計畫為《秋刀魚的滋味》。之前，2014 年你因看了《小津安二郎周遊》這本翻譯的書，對於日本的現代性與影像機器之間的關係有了更直接的證據而發展出的《秋刀魚的滋味》（2014），成為幻燈簡報電影「末日三部曲」之一。身為藝術家，你對作品的思考和表達非常全面，整體形式與作品論述均互為表裡，呈現抽象概念。可否以「幻燈簡報電影」為例，談談作品從無到有的歷程，以及你為作品所做的準備、其中的想法是什麼？

高重黎（以下簡稱高）：

只要回憶稍早和近期的新聞，就可以明白我在《秋刀魚的滋味》對我自己所說的：「唯有贏得我們自己的影像機器才能贖回我們的歷史與未來；這一場抵抗現代啟蒙的鬥爭與勝利。」2019 年 8 月韓、日兩造間因歷史矛盾引發貿易衝突，期間日本外相前往談判，在進入記者會之前，他一副殖民者看待受殖者的嘴臉姿態，明知故問起韓國攝影記者說：「你們手上都是用啥品牌的攝影機呀！？」以及日前 SONY 新一代相機於大陸市場上市，發表的時間選在 7 月 7 日晚上 10 點，簡直令人髮指，

「幻燈簡報電影」系列之六《秋刀魚的滋味》內投影幻燈機版，2014

這如同新型蘋果手機於日本發表時間，如果是選在 8 月 6 日上午 8 點 15 分，那將人神共憤。

《小津安二郎周遊》經該書所體現的小津讓人疑懼藝術與社會、歷史、戰爭的關係，於是火速按年表再重看了一次他的電影，這就讓我注意到無論是日常的政治化和政治的美學化，或機器影像和法西斯如何通過視覺性得以組織大眾，其實是同一過程的兩個方面，於是就著手一氣呵成《秋刀魚的滋味》，這是「幻燈簡報電影」系列的第六次嘗試，也是「末日三部曲」的初探。

首先和大家介紹幻燈簡報電影的相關緣起。這與「幻燈事件」有關。幻燈事件是關於清末背負東亞病夫形象的年輕人魯迅，一個來自以身體為醫學對象的文明，前往轉向西方以細菌為醫學對象的日本學習，他在日本仙台醫學專科的課堂見識到幻燈的歧異因而棄醫從文。於現代，看到就是知道或是知識的前提條件，所以現代教育非常重視實物、標本、圖像等等教學的教材輔具，幻燈作為時髦視覺新手段就常見於理科課程。醫學課講述微生物與健康、疾病死亡之間的關聯能在顯微鏡下一目瞭然，光學所見即是現代性的表徵。當年某日，細菌講義告一段落，幻燈機正放映一些風景時事，正值日俄戰爭期間，魯迅在播放光影間看到他久違的同胞，同時讓他感到震驚！因為幻燈所顯示的內容是關於一名做了俄軍偵查的中國人遭日軍逮補將要被砍頭示眾的現場。魯迅體悟到，藉醫學改善愚弱同胞的身體不如改造他們的精神以文藝。視覺的震驚所引發地自我困境的意識與覺醒，不但改變了魯迅畢生將文學實踐視為國民精神病態批判與文化革命，更預示中國的歷史進程與今天。

自此，幻燈作為技術性觀視被賦予科學、教育、娛樂的面貌和功能，同時也被用來包裝殖民戰爭、帝國主義的政治宣傳。具體而言，光學設計與發明為現代權力與知識的運作早已備妥更完善的場域。細菌、野蠻人、東亞病夫、視覺、醫學、藝術、身份、歷史或救贖等等，都和幻燈這個影像機具緊緊的集合在一起。這就是我選擇幻燈影像機具的情感緣由。和「幻燈簡報電影」的態度類似，

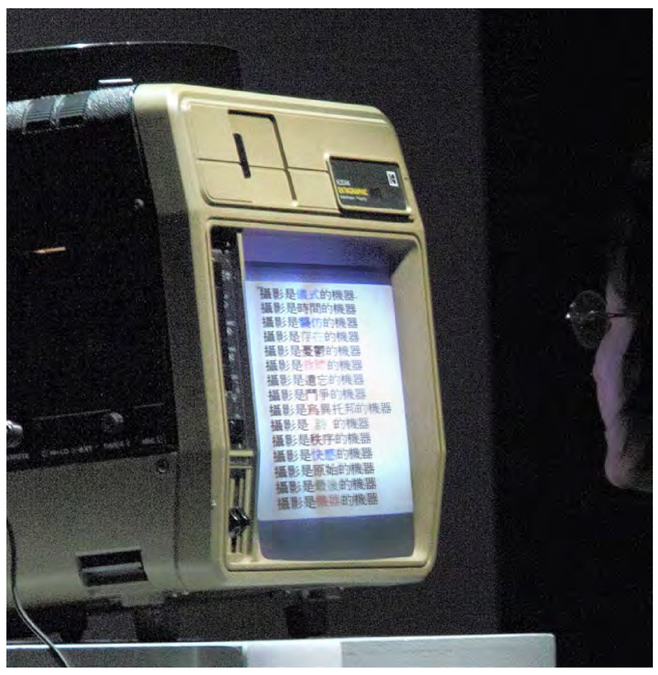
我視動畫（animation）為技術性圖像（Technical graphic），技術中介的現代性可見是影像，手眼協作的普遍性可見是圖像，我藉我的動畫 (motion graphic) 、「光化學機械式活動影像裝置」批判性地以靜製動或繞過攝影機的再學習與繼承了技術中介和手眼協作。

長期以來電影在西方，和運動綁在一起的是時間，至於和聲音綁在一起的則是現實，前者的時間性主導著二戰之前的電影實踐與理論，後者則給出了電影與真實的參照關係。我那直接素樸的「幻燈簡報電影」四兩撥萬斤地不但重新審視西方的時間、運動、真實作為電影的核心價值，發展自己能動的、不對稱的電影戰術，同時戰略地解放影像機器影像在美學、經濟、物質、習慣、思考、生產的臣屬（subalternity）狀態。

關於《秋刀魚的滋味》我們接著說。2014-2017 年間的「末日三部曲」系列：《秋刀魚的滋味》、《延遲的刺點——堤 2》、《光屍影骨新天使》，其中的構成重要素材大都是匿名業餘者所拍攝的日常影像或快照，包括幻燈、玻璃板負片、未剪斷的 135 整卷黑白負片、攝影器材等相關文件性質的材料。匿名的快照影像，無論是顯相（appearance）性質可見的紙質照片、相簿、幻燈正片、玻璃板等各式材質規格的負片、電影的膠卷，或者是消相（disappearance）性質不可見的錄影帶、硬碟、隨身碟、光碟、網路下載等等的拾獲影像（found image），已是一個經還原的實物（或現成物），不再只是一個影像。

左圖——
「幻燈簡報電影」系列之七《延遲的刺點——堤 2》數位單頻投影版，2015

右圖——
高重黎蒐集的日本乾版負片影像，為「幻燈簡報電影」系列之八《光屍影骨新天使》紙上版素材，2017



「幻燈簡報電影」系列之五《畫外音外畫 002：攝影判斷力批判》幻燈書版，2012，參展「視覺眩暈——台灣媒體藝術六人展」鳳甲美術館展出一景；陳嵩嵐攝影

「每一個影像都充滿著歷史，歷史總是被影像所捕獲，因此也是彌賽亞進入通過的那扇門」。這也是「幻燈簡報電影」的基本認識。現代史即暴力史，同時是一個屢遭竄改、遺忘的犯罪現場，這就是為什麼歷史主義極力賦予過去一個視覺性的不朽形象。那麼歷史唯物主義將提出的是關於過去的獨特經驗，這足以將歷史主義所宣稱的永恆體炸個粉碎，依此來作為對抗與回應。

我在「幻燈簡報電影」系列所使用的機器，是一種具備可讀取換片訊號的卡式錄音座，又能內投影也可正投影的幻燈機。近 30 年以來在台灣的二手市集或日本、美國拍賣網站陸續所費不貲地購得。收集在數量、材積也很驚人，非理性得早已超過個人負荷，這過程是比較偏向本能的、直覺的，至於作品與論述是在「去做」這個過程的衍生物。「去做」先於「如何去做」先於「做什麼」先於「為誰而做」，不過這順序與關係、重心也將會隨階段而改變，例如左翼傾向的創作意義在於為誰而做。

補充說明，盤式幻燈機活躍於 1960-1980 年代，是早已遭到市場棄置的影音商品，我視其為「未爆彈」的它，有幾種如下的特質：循環式起訖點、自動性、反覆機械動作、靜幀、工作噪音、聲音與影像假裝不認識的運作設計、可裝填全幅上夾、半格上夾、半格以全幅上夾等得出直式、橫式單一或雙畫面的畫格（活動影像的最小單位）、可在亮室投影、換片時遮片造成頻閃感、還能直接切換標準或特寫鏡頭、定時播放和線控、外接擴音、麥克風。

還有，「幻燈簡報電影」系列主要的展出形式是內投影幻燈機（類比驅動 & 數位驅動自動換片、有聲、亮室），其他的還計有正投影幻燈機版（黑盒子），幻燈書版（無聲、亮室）、數位檔案播放版、紙上版等等。紙上版並不只是電影連環圖、圖像書、照片小說，而更是為了回應班雅明（Walter Benjamin）、阿比．瓦爾堡（Aby Warburg）、高達（Jean–Luc Godard）「為著尚未，現在何以守護不再？拼命向前回憶！」

實驗電影．電影實驗

雷：你在讀藝專時期的首部短片是《寓感》（1978），還獲得學校的「最佳特殊效果獎」，還有《一個大多數》（1982）、《匆衝》（1984），能否談談這些最早期的作品？

高：當時 1976 年我復興美工才畢業，因為還不想去服兵役，所以借到讀建中應屆考取大學的國中同學已經不需要的課本，就利用 7、8 個月按書頁上眉批畫線的重點，讀起高中 3 年可以死背的科目課本，幸運地考上藝專。但因為不曾模擬考也不識何謂填志願，直接按照科系編號於表格順序填入志願，放榜的時候就收到編號第 1 的美術印刷科入學通知，當時美術印刷科是從甲組改乙組的第一屆，入取分數最低，我雖然考試分數還蠻高，卻因為不理解填志願的對價關係而就讀美印科，但是當時我的第一志願其實是分數最低的雕塑科。

那時並不喜歡攝影，但後來想想攝影是靜照，既然要學攝影，何不學會動的電影？一個很 low 的動機。彼時住在景美的高中同學有一台 Canon 的 8 釐米攝影機，我向他借用，電影科的老師覺得我很當回事地看待電影，電影科的活動也都很熱衷地參與，諸如電影比賽、舞台劇比賽。不過，雖說有熱情但本質上是亂整。當時已創業同學的設計公司有暗房，我還夥同另一位高中同學與西門町附近超藝等幾家攝影器材行合作，搞起代客沖洗 8 釐米影片的業務，《寓感》就是當時自己沖洗的 8 釐米。《寓感》和《一個大多數》內容差不多，都是關於青年人不著邊際的一些蒼白虛無奇怪的想像。短片中的人物分別都是藝專雕塑科的前後期同學，《匆衝》是用短鏡或是單格拍的，把 8 釐米當照相機使用，這種使用 8 釐米的方式和電影本體的觸探無關，當時想法很愚蠢，電影畫格相較於 135 底片多很多，總之這與美學、理論的思考無關，單純是學生身份的經濟考量。

雷：你在藝專時期原是受雕塑與美術印刷訓練，雖然不是科班出身，卻也在台灣 1980 年代的攝影及實驗短片圈中闖出名號—— 1984–1988 年連續獲得五

左圖——
高重黎獲第 31 屆台灣省全省美展雕塑組第一名的雕塑作品《噓》，以哲學家王邦雄之子為模特兒，評審楊英風認為是該屆得獎作品中較為成熟的，1976

右圖——
首次個展「高重黎攝影展」展場一景，台北美國文化中心，1983；右為《手，可以是一張照片》翻模作品

左圖——
《肉身與魂魄》雕塑攝影，1985–1994，銀鹽相紙，50.8×61 cm，台北市立美術館收藏

右圖——
首次個展「高重黎攝影展」展場一景，台北美國文化中心，1983；右為《手，可以是一張照片》翻模作品

屆共七項 8 釐米實驗、動畫、紀錄類電影金穗獎。[1] 談談對你當時對於電影的實驗狀況。

高：在摸索、觀摩、學習當中，我的 8 釐米影片轉向對於攝影、影像自身的反思。從《最後的凝視——那張照片》（1984）開始，就是靜幀跟時間的關係，據此將面積、尺寸換算成電影的時間長度。這是挪用捷克紀實攝影家寇德卡（Josef Koudelka）的攝影作品「吉普賽」系列，關於一場屋內喪禮的照片。我的創作方法非常簡單，我買了一本周晏子翻譯的書《認識電影》，好像當時是電影圖書館出版的第一本書。我沒看內容，而是直接翻到後面的索引，把所有的電影技巧全部劃出來，從基本的淡出、淡入、溶接、wipe，或者是一鏡到底，這些都是電影技術語言的基本面，我把所有認得出來的電影技法勾選出了約 20 個，用這個來編成順序。其中還有一個重點，就是要直接在機器就可以做到，我不用進暗房，我要在攝影的時候就把它搞定。這就完全符合我的說法：用電影本身獨有的故事構成元素來說一個故事，用電影來說一張照片的故事；援用多種技巧反覆「閱讀」那張照片；《那張照片》片長 6 分鐘。

《最後的凝視——那張照片》，1984，8 釐米影片截圖，獲第 7 屆金穗獎「最佳 8 釐米實驗片」

© 高重黎攝影

上圖——
《浮生》，1985，8 釐米影片截圖，獲第 8 屆金穗獎「優等 8 釐米實驗片」

© 高重黎攝影

下圖——
《宛若處女》，1987，8 釐米影片截圖，獲第 10 屆金穗獎「優等 8 釐米紀錄片」

© 高重黎攝影

之後，我反過來，嘗試著用很多照片構成電影的運動與時間，接下來片長 6 分鐘的短片都是如此，《24 小時 ×12 個月＝ 365 天》（1985）是大概一天拍一張，《浮生》（1985）就是 8、900 張照片，成為電影短片也即是電影自身的故事——靜止的靜幀畫格——電影的真實。因為電影就是有起迄點，大部分人為了把起迄點堆滿，都是用故事，勵志或者是愛情、反映現實、刻劃人性。我不是，全部都是電影的故事，主動鎖定迎向視覺、時間、運動、媒介沿革史的有關方面，至於和人生、歷史、政治等面向的內容則被動迎接。

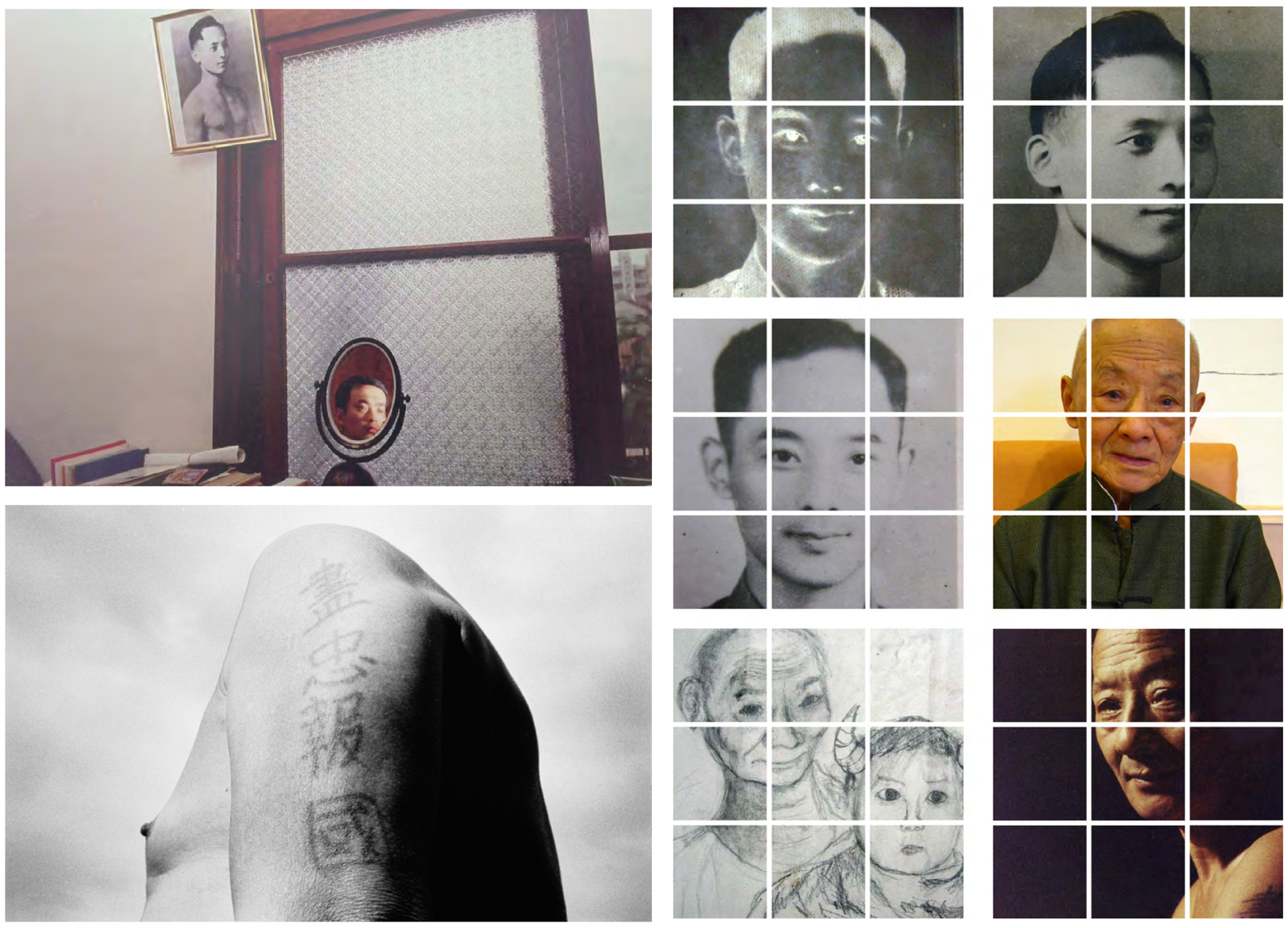
《365 天》是自拍日記，將每天自拍的照片翻拍成 8 釐米日記電影，當時預計一直拍下去，由於這個想法很容易被模仿，所以就在持續滿一年多之後擱置，很可惜呀！如果一直繼續拍到今天就成為電影日記啦！《浮生》是關於上班族日常與日復一日的那種感覺，當時將相機裝上馬達以連續攝影（chrono photography）擷取現實的破碎片段，再平行剪接一個上班族角色，最後透過照片拼貼的方式和抽格的攝影，造成鏡中影、鏡外物並非反映關係的超現實怪異場面。另外《手的繆思》則是逐格的真人實攝動畫。

片長 11 分鐘的《我就是吃這種奶粉長大的》（1986），其實就是翻拍電視機；我那台攝影機厲害啦！它還可以手搖曲柄的方式來隨意控制低速快門，把光圈縮小、手搖著快門曲柄，快門的速度就能因此放慢而低於電視機的掃瞄線，這樣就可以避免掃描線。或是片長 9 分鐘的《宛若處女》（1987），這兩者都是關於影像商品的電視廣告影片以及商品影像的美國明星、MTV，指涉現代性美日歐視聽感受性政體的長期影響，這些現實影像與影像現實其實就是美帝長臂管轄第三世界的一體之兩個方面。1988 年，當時威尼斯影展主席馬可 · 穆勒（Marco Müller）來台灣選片，也不知他是怎麼找到我的，

只記得一口流利中文的他看過《家庭電影》（1987）之後，走向放映機旁當面對我說：「威尼斯影展就是這一部！」我反問他，這是 8 釐米的紀錄短片，威尼斯影展有設立這種規格的觀摩、競賽項目嗎？他回答道：「是競賽項目！」但是不知怎麼著之後就沒下文哩。

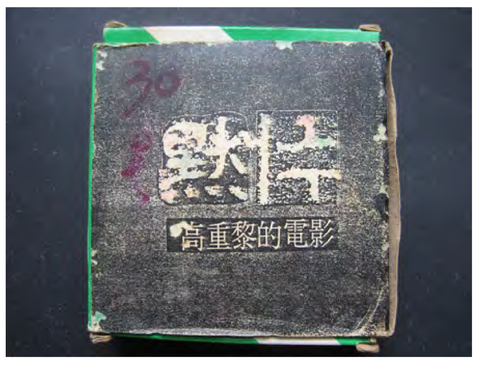
雷：《家庭電影》在 1988 年獲得第 11 屆金穗獎最佳 8 釐米紀錄片，評審楊德昌當年在《長鏡頭》裡講述評審始末，提到《家庭電影》的內容與敘事結構，說是他一生看到最好、最專業的 8 釐米製作，作者「完全透徹了解他所使用的媒體，及如何利用這個媒體以最精簡、發揮最高電影效率的方式把他所要講的表達出來，而這內容又非常豐富……」。[2] 你和侯孝賢、楊德昌都有過工作接觸的經驗，能否談談這兩位電影導演與你的互動或影響？

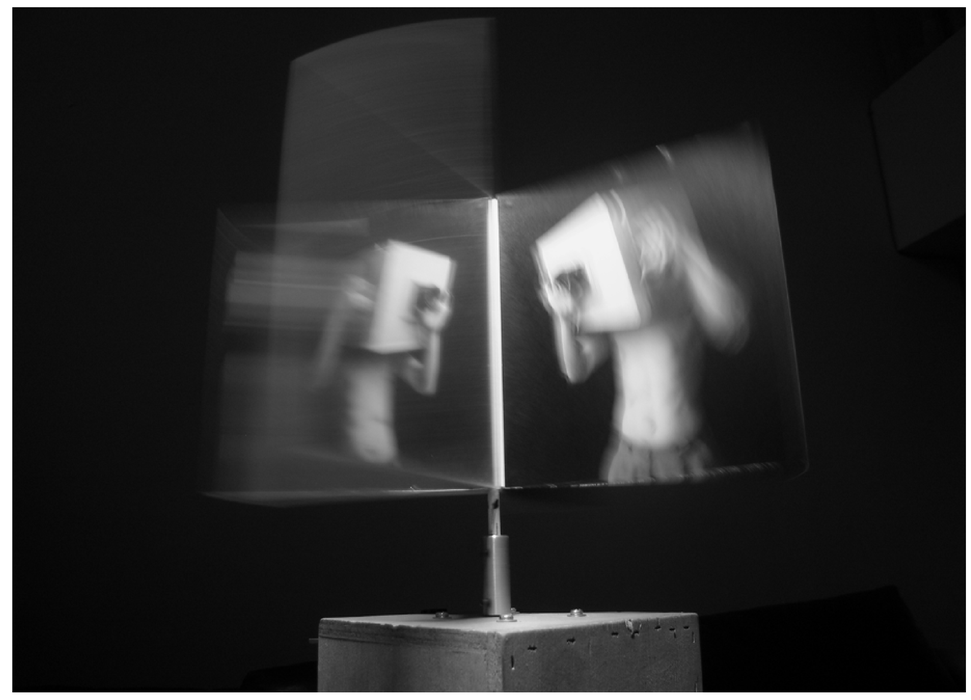
高：侯導《冬冬的假期》在南特影展獲獎，當時我和時報雜誌的文字記者同事紀惠容前往電影公司採訪侯導，就在侯導接過我的名片他隨即轉身拿起麥克筆，邊看著手中的名片邊在白板寫上「高重黎飾演堂兄」幾個字。負責為受訪人物拍照的我，於採訪空檔拿出當天中午剛入手的古董 120 片幅相機一邊把玩，這時侯導立即囑咐我說：「接到電影通告時要記得帶著這台古董相機」，於是工作人員就在白板上我的名字下註記「照相機」三個字。這就是侯導的電影——現實與虛構的同步同構。侯麥（Éric Rohmer）、尚·胡許（Jean Rouch）、阿巴斯（Abbas Kiarostami）、帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）、高達（Jean-Luc Godard）、安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）、荷索（Werner Herzog）、溫德斯（Wim Wenders）、費里尼（Federico Fellini）……都明白電



《家庭電影》（場景），1987，獲第 11 屆金穗獎「最佳 8 釐米紀錄片」

© 高重黎攝影





左圖——
高重黎的電影，1987

右圖——
《影像生產影像》，「高重黎個展——目前」於新竹教育大學展出，2007

影的各種賦型之於實攝的活動影像而言，都是異質同構的，差別在於如何為自己創造一個「在電影中拍電影」方式的各不相同。

能夠低調地參與侯導的電影，現在回想起來真是很甜美！如果早知道 35 釐米電影會這麼迅速終結，那就應該多主動地參與侯導電影的幕前工作，那麼就可以活在電影的時間裡，這是一種近乎永生的狀態。可惜的是侯導忘記邀我去《聶隱娘》尬一角，錯過和自己古裝扮相相遇的機會，真是太遺憾了。

楊導在《青梅竹馬》、《恐怖份子》、《牯嶺街少年殺人事件》揚名國際的當時，經傳媒得知他對日本的劇畫（一種混雜電影、小說的敘事漫畫）很有心得，於是邀他參與《星期漫畫》週刊，職稱是總監。因此當時他位於仁愛路光復南路交叉口的工作室還曾忙於著手翻譯和研究日本劇畫，這期間本來是我欲借重楊導的視野來開創漫畫，他反而是想促成我參與余為彥的電影。我去過他位於濟南路新生南路口的老家，屋內堆滿他過去拍片的各式實物與道具，也拜訪過他潮州街金山南路附近的住家，他的 35 釐米的電影編輯機讓人印象深刻。之後雜誌停刊我們就失聯，一直到他過世，經由報導得知他生前正投入製作 GIF 程式的動畫。

至於影響！打個比方，侯導、楊導以環繞著機器影像為狀態，實驗電影則是環繞著影像機器的狀態。不同星系！不過只要是沒有自己的影像機器文化可以繼承的第三世界，那麼本質上都是人造衛星。

雷：你這些實驗電影觸及了影史挪用、媒體批判、帝國霸權、小民日常、家族記憶等各式題材，當時在做這些實驗電影有這樣的意識嗎？你自己怎麼定義「實驗電影」這個概念？

高：電影是說故事的媒體，這種認知於 1915 年經由美國製片廠電影工業化開始逐漸發展成目前我們所熟悉的電影敘事形式，美國工業化的電影是主導現

代世界電影發展的主要矛盾，這種以白男人利益為中心導向的電影視覺快感，同時就是佔據著商業製片內部的矛盾主要方面。我清醒地領悟影像機器是對機器影像起了支配地位的關鍵，然而我們以消費方式、代工方式所握在手中的影像機器其實並不是真正屬我們的，可是我們並沒有意識到這個問題與這個問題的嚴重性，真是讓人絕望。事物、事物的本質總是不斷變動地，問題是我們要有喚醒自己的影像機器，讓那世界電影改變模樣得認識與行動。

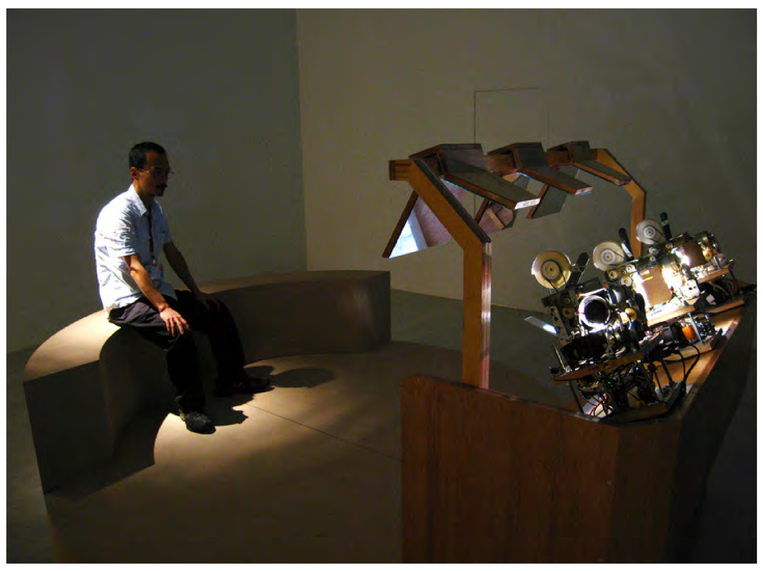
自從 8 釐米——「光化學機械式活動影像裝置」以及「明箱電影院」、「幻燈簡報電影」、「動畫玩具專利」、「24×18half」、「物像書」……就極欲在屈光學的視覺理性主導之下的西方電影史，這不斷向著攝影機傾斜地世界電影史的矛盾主要方面探尋電影新路徑。面對電腦相關圖像（CGI）等同於當代影像然而它並非一個圖像而是參數代碼的這個時候，消極地回眸光軸成像的「攝影機電影」的時代面臨解構，積極的數位最前線則是拍電影、放電影、看電影的想像將順序解放。「放影機電影」（Machinkino）的概念整裝待發。

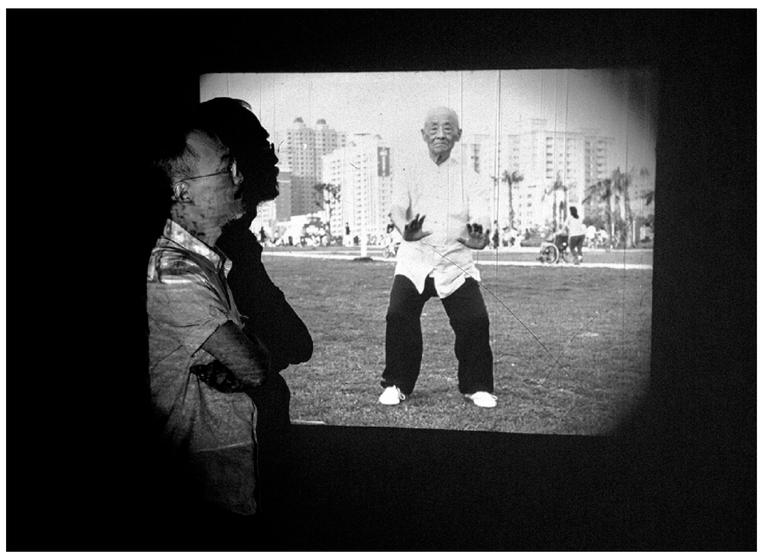
怎麼定義實驗電影？簡單地說實驗電影也是一種在電影中拍電影的方法，只是關於電影的問題意識不同，就像侯孝賢和楊德昌也有著各自互異地關於電影的問題意識。如果在這裡我們把關於電影的問題意識放在比較宏觀又微觀的脈絡下，也就是從當代藝術發展來理解活動影像的話，或許可以這麼說：經由當代的藝術結構（時基技術）所揭示的事物結構（世界客體），恰

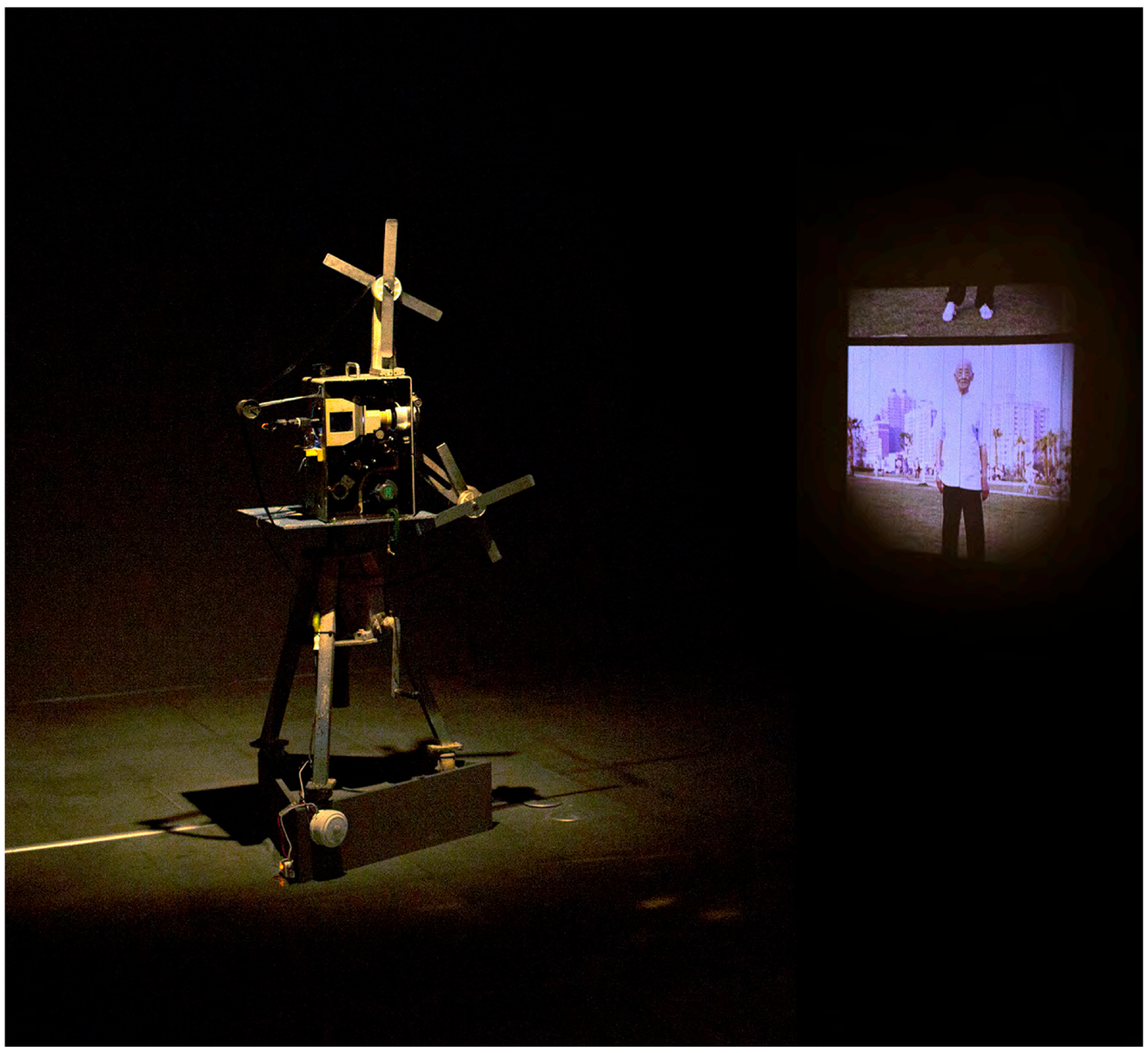
左上圖——
《明箱電影院（三螢幕）之路漫漫》，1996–2008，參展王嘉驥策展「家：2008 台灣美術雙年展」於國美館展出一景

左下圖——
「24×18Half」系列電影，2014；王君弘攝影

右圖——
「24×18 Half」系列之《芭蕾機器》，2014



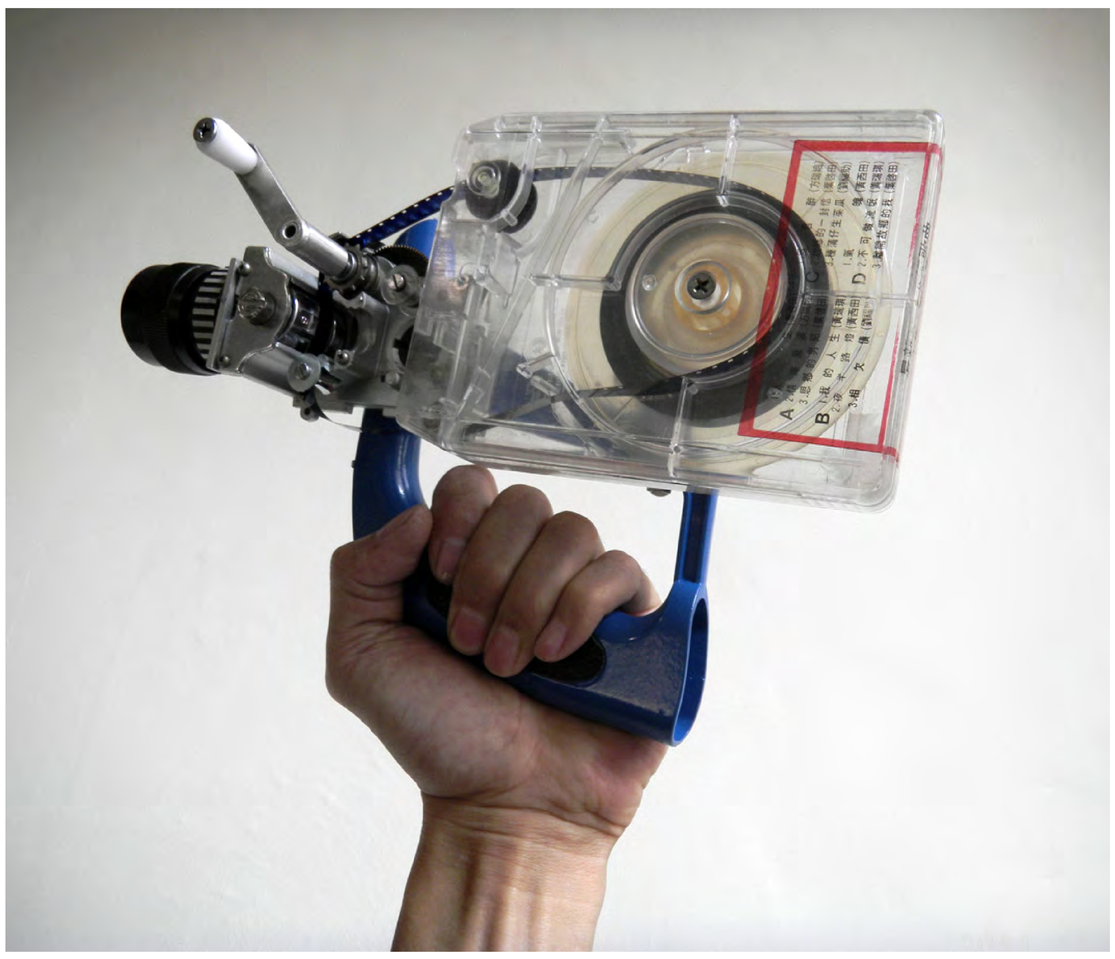




巧同時揭示了認識的結構自身（時基藝術）。何謂電影？過去、現在、將來的電影是什麼？這個做為問題意識的提問和我們可以用電影來做什麼的意向性，總是一體兩面的。我們不妨先將實驗電影視為活動影像的分母，它的存在與核心動能就在於尋求一切方式指向電影其自身的實踐，亦即是「如何去做」的這一過程。一般來說，在傳統、主流的電影範疇總是將電影媒介作為絕佳的敘事中介，所以在電影敘事性的表達都企圖先通過工具性的看待影像、聲音、運動、可見光譜、黑暗、不感光、自動性、間歇、中止、後像、靜幀、蒙太奇等等的電影元素，再將其美學化來實現。反觀實驗電影其實也差不多是這樣，相異之處就在於電影問題意識的不同，或者簡單地說來面對電影敘事的起訖點之中所發生的是否會以犧牲、抹除電影元素為代價，尤其是身處在——所有電影元素都在被數位技術冒名頂替的當下。

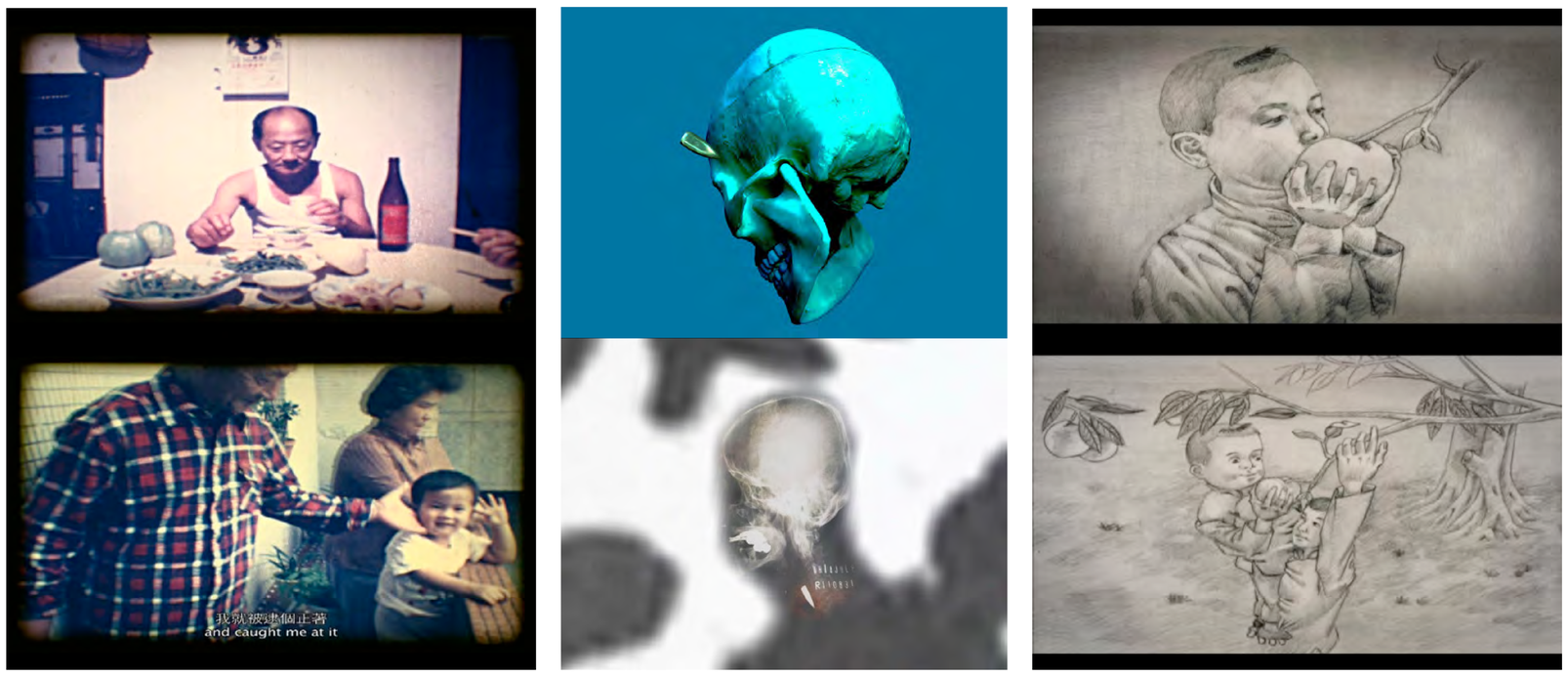
無論是機械式化學的膠卷、類比電子視頻、數位仿真的技術時代，思考電影是什麼？電影能用來做什麼？實際上我們用它又做了些什麼？三者之間的關係除了是我們作為電影人的存在條件，也是實驗電影視自身為 motion picture、moving image、computer motion graphic 可能性的超越條件，這樣的自我認識與期許的電影和實驗，才具備存在的價值。

Film、cinema、movie 的意涵、沿革、技術、歷史、理論、經典影片文本等主要矛盾與方面都是構成關於電影的知識，欲將該領域知識轉換為研究的嘗試，那麼實驗才有可能。實驗是以上述範疇為知識目標，亦即是實驗電影可說是以已知的圖形、物質、機具、形式、美學、理論、歷史的、社會的……等等電影相關來建立活動影像的未知，同時也是藉這個未知來證明、反省已知的影像活動之價值或缺失。電影實驗——不斷以實驗（解）包含著電影未知的方程式。



上圖——
高重黎將匣式錄音帶殼改裝成 8 釐米循環播映帶

下圖——
《持放映機的人》，2007，掌中型 8 釐米裝置



《逆旅的三段航程》，2012，單頻錄像電影，台北市立美術館收藏；作品片長 41 分鐘，由完成於不同時間點的三部影片所構成；分別為 1987 年製作的 8 釐米電影《家庭電影》（左）、2010 年製作的幻燈簡報電影《人肉的滋味》（中），與 2012 年鉛筆繪製的動畫短片《喂！醒醒！小死孩子》（右）；參展北美館「2012 台北雙年展」

創作的思考與表達

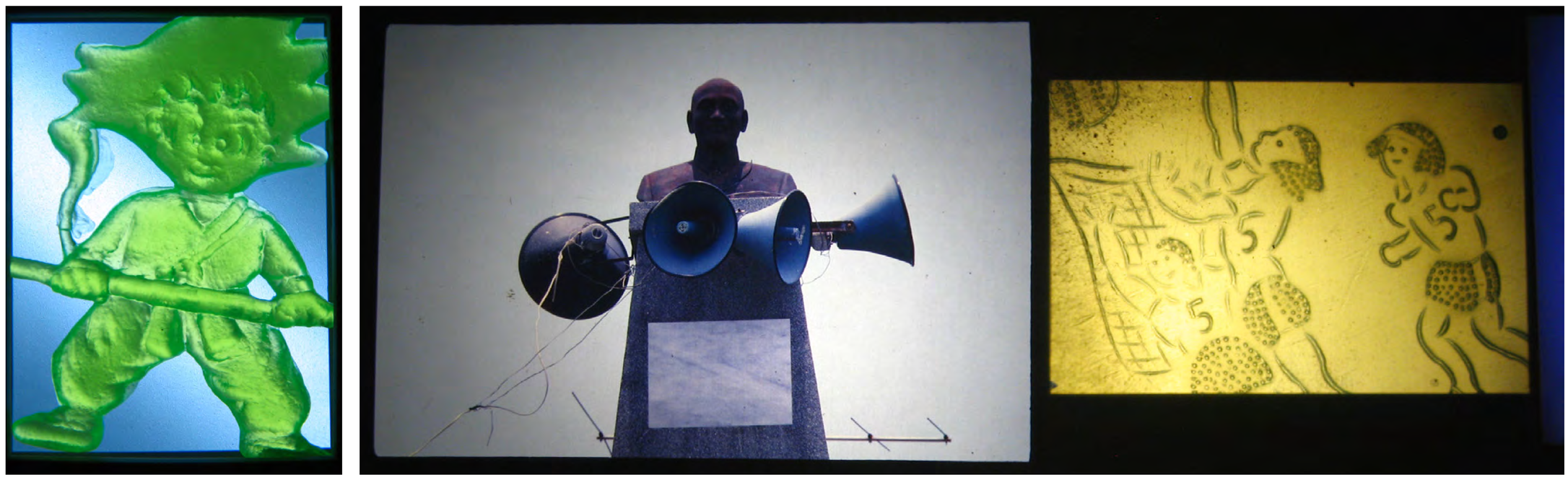
蘇嘉瑩（以下簡稱蘇）：

你曾在論及與父親有關的作品《逆旅的三段航程》（2012）時說「我覺得可以把我父親那個時代比喻為一種語言，我們應學會那種語言，至少要聽得懂。」你認為你的作品對大眾的普世價值為何？有沒有任何使命（或奇想）是驅動你創作的根源？

高：我父親出生於 1919 年，當時中國大陸仍困在半殖民、半封建、軍閥割據、強鄰欺壓的黑暗中，盼望民族的黎明。世界則剛結束歐戰，讓人類見識到現代理性工具化的惡果和歐洲文明的死亡。

一戰或是後來的二戰，本質上都是資本主義各式變體版本的國家資本主義之間的戰爭（英、法的殖民帝國國家主義、德國的國家社會主義、日本的軍國帝國主義、美國的軍工複合體國家主義、蘇聯的史達林主義等）。1760 年工業革命之後所形成的生產方式注定追逐利益最大化，所以同時也是以全球為範圍的支配與被支配的佔有關係體制。資本主義事後證明自身是一個：要麼加入它、受它剝削，要麼就被它毀滅的進程。

1848 年的《共產主義宣言》是一份政治綱領的文件，除了指出當時的資本主義就是一種讓少數人笑呵呵，卻讓絕大多數人笑不出來、只有哭泣的剝削體制，同時總結人類歷史就是階級鬥爭史！（笑呵呵的階級和幸福的條件被剝奪因此發出怒吼的階級之間的你死我活）從工業革命 1760—1840—1848—1919—1921 到 2021 年的世界格局，仍然是這兩個階級之間的鬥爭，亦即是「訕笑的嗓音」和「吼聲的嗓音」之間的鬥爭，但是這樣的歷史嗓音卻是我們聽力不及的頻率，更別說去理解這兩種歷史嗓音的真相與意涵和我們的關係。



《萬有影力》，2010，幻燈機裝置

蘇聯解體之後，一個幽靈，馬克思主義的幽靈，在中國遊蕩，因此 1990 年代末「裂解中國」、2001 年的「中國即將崩潰」，以及近年來的「中國威脅論」甚囂塵上，這種新冷戰的論調是開歷史倒車的「計數為一」，是出自於美日話語霸權的邏各斯中心主義，欲將中國所代表的人類大多數的嗓音與事實判斷為政治不正確的國家資本主義。其實，所謂現代性的文明史就是美日歐指責其他生產方式的不是，進而剝奪眼中他者生存發展權的野蠻史。有鑑於此，才會將父親那個時代比喻為一種語言，我們應學會那種語言，至少要聽得懂——那嗓音的歷史真諦。

我這算是有回答問題嗎？奇想？沒有。使命！你們有嗎？普世價值是嗎？「抬頭挺胸、愛人如己、求知若渴！」可以稱得上普世價值嗎！

蘇：從你 2008 年在世新大學廣播電視電影學系兼任教職的經歷，與曾在《藝術觀點 ACT》、《攝影之聲》和《現代美術》發表的多篇文章中，可以看出你描述思考內容或抽象概念的語言文字、理解句構的精準，可能也反映出你對於「創作的思考與表達」的嚴謹。談談你對於文字閱讀的偏好？以及從中獲得的養分或樂趣為何？

高：我自認沒啥文化也不怎麼閱讀，是因為受到閱讀障礙所困，從無享受閱讀的經驗，每當有目的、有需求才去閱讀。我曾聽說地獄多了一層，是第 19 層，專門為老師增設的！近十多年來在學校兼課，我為了備課（甘願被發派其他層地獄也不想去 19 層），所以和過去相較起來，是和書本親近許多。同時還發現自己所做的等同於我的讀書心得報告，大致說來正反映著我不求甚解、過目即忘的「本事」！

齊隆壬和劉永晧兩位找我去學校兼課，這才遇到新的狀況，原來有些概念一定要在課堂上「說」出來！其實將腦袋裡的想法做出來，是和把想法說出來、或是將想法寫出來，這將是三件不同的事。對我來說，（作品）會變成三個東西，我或許可以慢慢養成這種習慣。

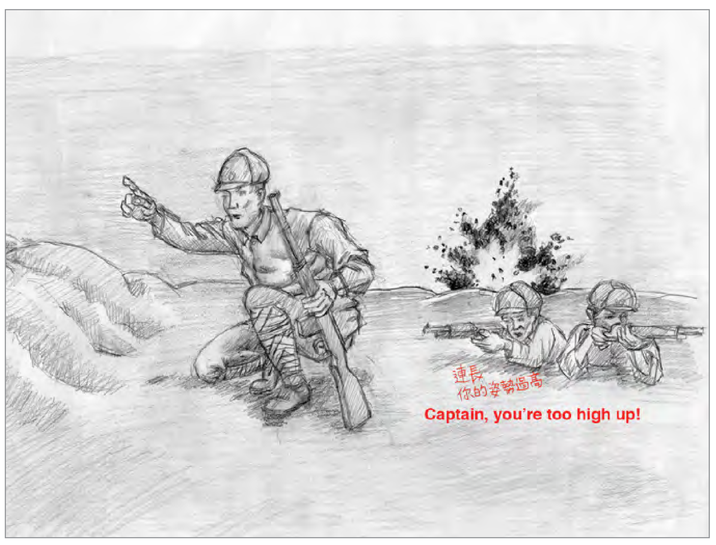
雷：讀書與創作之間，你是如何轉換？

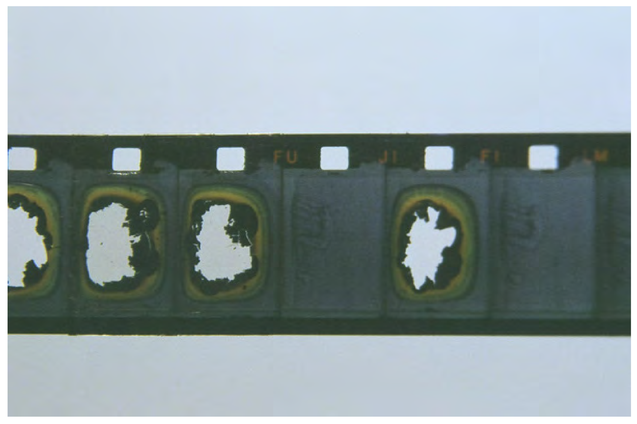
高：雖然直接讓人獲得感動和所謂淨化仍然是藝術評價的重要維度，但還是要經受理論概念的檢驗。我並不排斥理論的涉獵，不過如果是直接套用理論來作創作那就大可不必，但是也不是相反。應該是一種相互吸引流動的狀態，自己藉由實作的實踐來嘗試著與青年馬克思（Karl Marx）、班雅明、高達、德勒茲（Gilles Deleuze）、阿岡本、維希留（Paul Virilio）、布希亞（Jean Baudrillard）等思想家的概念、觀察、書寫實踐進行對話交流。影像的相關方面，班雅明是歷久彌新非常禁得起考驗。他輕描淡寫的，可是你越深入，你就發現班雅明的概念真是強而敏銳。一再重讀總是有新啟發。尤其有趣的是，例如當讀到一些篇幅章節的內容竟然會覺得這文脈所說的不正是和自己的認識與實踐相符合嗎？！甚至還斬釘截鐵認為這是一篇關於我的介紹！一種遇知音的鼓舞。例如阿岡本他講的中止跟重複，都是我長期以來所強調鼓吹的和付諸於實作的。再舉一例，班雅明〈歷史哲學論綱〉中的一個概念「星叢」，就讓我覺得幻燈簡報電影系列已將「星叢」賦型。還有，班雅明 1940 年的〈歷史哲學論綱〉，整篇提綱挈領預示警告我們戰後至目前解殖反帝話語的最大誤區——歷史是線性進步的迷思。所以說，理論概念就是預見和有效性。

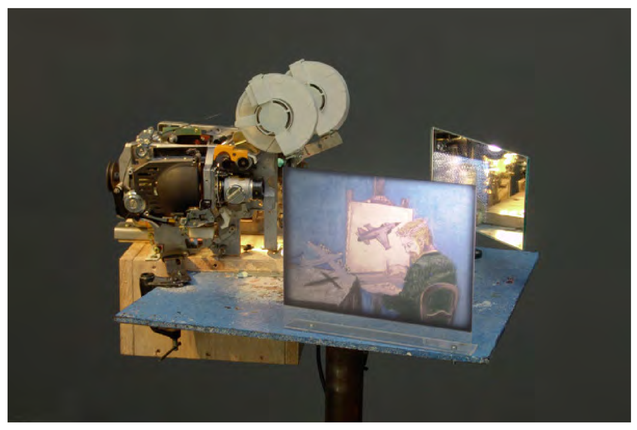
蘇：你在閱讀過程中，有沒有是哪一類型的書籍是你會特別為了創作去看？什麼時間點開始看這些、涉獵這些？

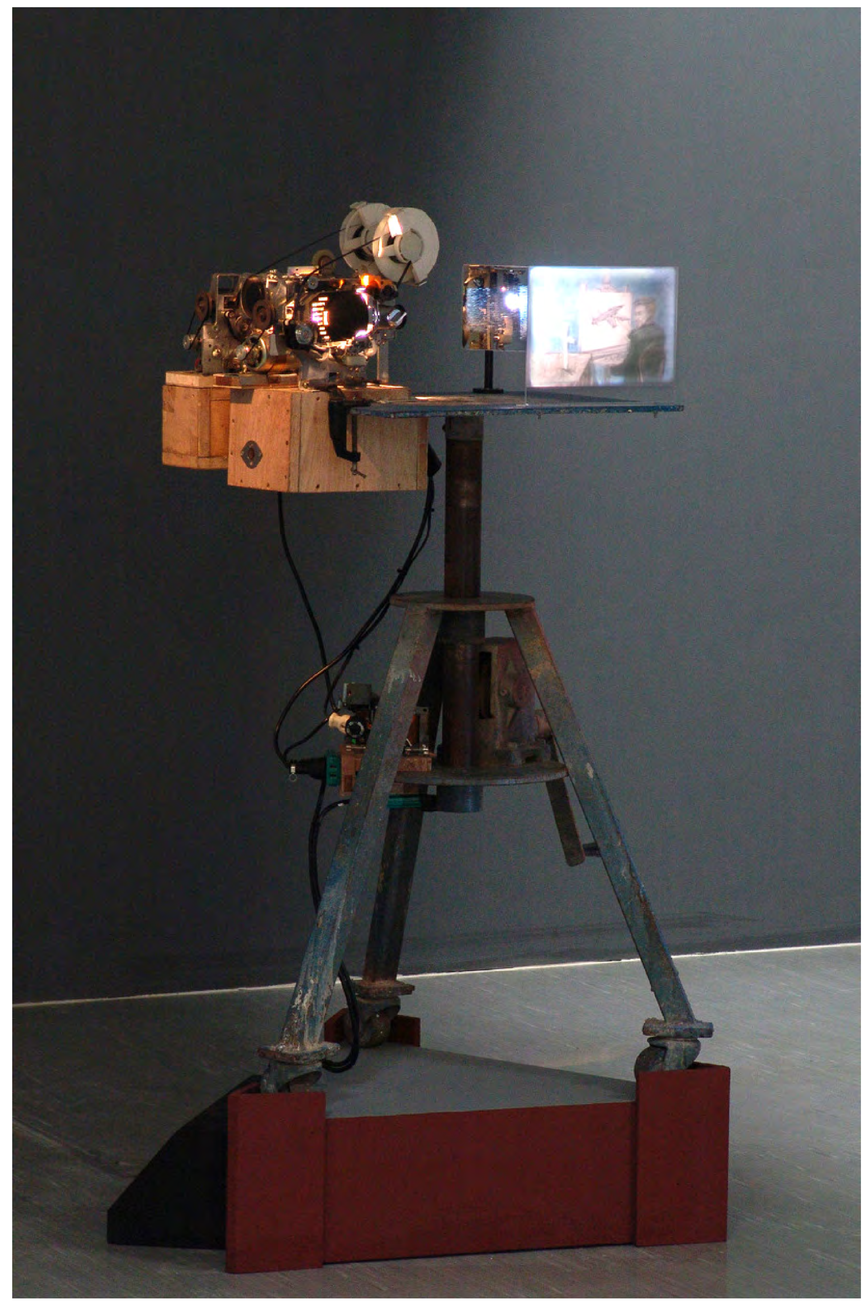
高：沒有，我比較是作者導向，比方說馬克思、班雅明、阿圖塞（Louis Althusser）、德勒茲、布希亞、阿岡本、巴迪歐（Alain Badiou）、維希留、斯蒂格勒、迪迪－于貝爾曼（Georges Didi-Huberman）等人的。我覺得我跟別人的方向不一樣，是因為我曾經參加陳映真讀書會，這讓我對馬克思沒有偏見，我一下就讀進去了。比方我讀他的《1844 年經濟學哲學手稿》，我把它當美學書在看，很多想法原則都是從那邊出來的，同時我讀的時候很感動時而不禁眼熱，如果你知道這是他幾歲時候寫的一定會佩服他的。還可以再舉一個〈摩澤爾記者的辯護〉的例子，這篇登刊在 1843 年萊茵報的文字，經馬克思踏查，德國原本將土地與生長在土地上的一切均

《人肉的滋味》，2010，幻燈簡報電影









《反 · 美 · 學 002》，1999–2001，光化學機械式活動影像裝置，台北市立美術館收藏

視為地主的財產，至於枯木落葉等自然掉落地面的則是屬於公眾的，然而當時隨著拿破崙法典頒布的影響，枯木竟以成文法的形式由地主獨佔，世界變了！馬克思觀察到持續幾萬年掉落地面的枯木之於社會意涵的重要性，於我來說，這超越牛頓坐在樹下看到掉落蘋果所得出萬有引力定律之於科學的關鍵性。馬克思的這篇文字成為報導文學開山之作。我時常在想我是什麼文化孕育馬克思般的智慧與靈魂。我沒有很系統地看，如果有，那麼主要是看跟藝術、視覺、電影相關的吧。我時常講除了眼科醫生沒有辦法做之外，只要跟眼睛有關，我都會很有興趣，跟視覺有關的機器、作品、想法、文章、理論都會想要多瞭解。

學校兼課這件事也是加乘，我上課有時候會去想像如果換個位置，我坐在學生那邊，我會希望在講台上面碰到誰？我是用那個角度來看，用這樣子方式在備課，學生聽得懂不懂並不是重點，我就講我自己的，就朝這個方向為我自己備課，有一個年輕的我在台下是學生身分。我覺得一直有「在學」這種感覺很重要，我在處理面對的是學生日後也將遇上的問題，所以一直擔心自己瞭解不夠透徹，害人害己呀！想知道塞尚（Paul Cézanne）到底在想什麼，比方賈克梅第（Alberto Giacometti）的想法，他為什麼要將頭顱做這麼小、這麼扁薄，我領悟之後才發展並落實雙眼視差的「觸 / 視頭部造相術」。李希特（Gerhard Richter）是用繪畫來攝影，賈克梅第是用雕塑來畫畫，那都是單眼的東西。其實雕塑是觸覺的，一定是憑藉雙目為

必要條件的不是單目，他或許也是和我一樣試圖要帶領觸覺在進、出幻覺之中開展工作。

圖像先行的現實

蘇：從1980年代至今，時隔30多年的作品裡，你在媒材上仍選擇以類比電視、網路攝影機呈現，是否能談談你對舊機器（電視機）構成影像的思考？

高：影像機器決定機器影像——問題不在於舊或新，而是「NEW」能否給出新方向！新，可能於藝術於歷史是反動的，或是成為世界、自然的熵。

我還記得學齡前關於電視的記憶，就在路邊隔著別人家的門、紗窗望著不是屬於自己家的物件，除了想要看掛在牆面的時鐘，主要的是仰望閃爍著光的物體。電視機，是取消空間的共時性技術流，電視內容則是歷時性（可以一直重播）的時間流，那麼以電視屏幕為對象的就是意識流。

台視設立於1962年，是島內的第一個電視台。1963年我五歲半，前往台視參加名為《大家畫》的兒童才藝節目直播現場，直播中當輪到我現場畫圖時節目卻突然暫停，長大後得知那是一則甘迺迪（Jack Kennedy）遇刺的新聞快報插播（據聞甘迺迪之死，是和他準備將美金由美聯儲收回交聯邦政府掌理有關）。記憶鮮明的還有當天前往台視，在八德路上被一家販售獵槍的店家櫥窗展示所吸引，因此電視於我一直就是關於個人與公眾記憶—暴力—陰謀—技術—金錢—新奇—「接受」的混雜。

確實，電視是讓影像、金錢、權力、流行加速流動的意識代具工業，這完全回應柯拉瑞（Jonathan Crary）所說的「攝影早在19世紀就是現代性社會的權力形式」。相對於19世紀攝影的電視可說是20世紀現代性政權的衡量指標，電視它促成戰後人類社群「接受」的有效覆蓋率倍增。「接受」是斯蒂格勒關於影視技術的概念，等同於柯拉瑞關於「觀察者」的定義：「觀察者：是一個用眼睛看的人，同時這個人是在整套預先已設定好的可能性當中觀看，而且能將事件派送到許多不同地方的人」，因此任何一個觀察者都不可能先於這個不斷發展的系統而出現。關於現代人面對影像的狀態描況一直是研究影像、視覺技術學者、藝術家所關注的，例如塔格（John Tagg）：「不應想像先於照片表徵而存在的東西」。桑塔格（Susan Sontag）也有類似的提醒：「現實在被定義之前是不會出現與之相關的影像」。確實，19世紀四個邊被切得整整齊齊的暗箱攝影是為了再現現實，20世紀4:3的黑鏡電視形成了對現實的掩蓋，今日16:9寬屏連結網際網路的數位電視它等於是現實的棺木和墳場（裡面卻空無一物，棺木所要隱藏的是「從來就沒有所謂現實」的這個事實）。

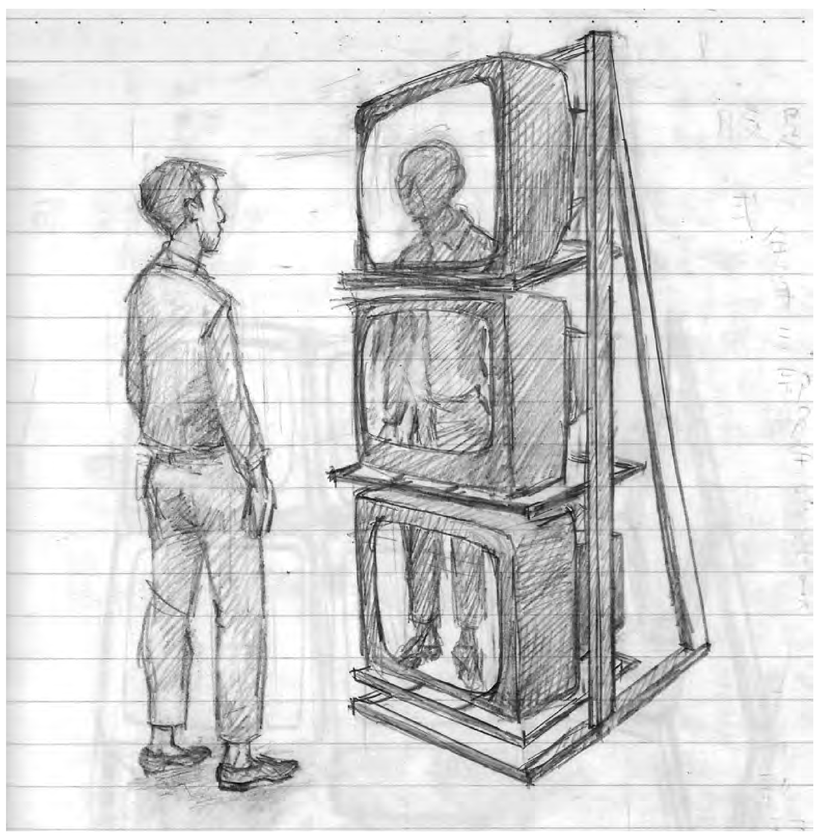
左上為影印機自印照，1979；左下為《整肅儀容》監視器螢幕，2015；右為高重黎之鏡像、圖像、影像、皮像

當時，尾隨著電視機登場的是封閉播映迴路的顯示器和簡易攝錄設備，在普遍參與消費市場連結的同時，錄像藝術也登上藝術舞台。雖說我是在電視機奴役之下成長的一代，但是，本人並不是以媒體的批判來看待電視，更不是感傷懷舊返祖的使用著陰極映像管電視機，當初只是單純的認為這種鏡頭、屏幕封閉迴路所構成的就是鏡子的一種與鏡像的歷史。於今更好奇：鏡像到底只是及物的反映還是不及物的自反。

我在 1983 年初秋退伍，12 月舉行攝影個展，期間首次展出接上電源的鏡子《整肅儀容》；2015 年有新版本，預期 2021 年後續也有新版本。

蘇：可否再細談一下《整肅儀容》（1983–2021）至近期時隔 35 年的錄像裝置《迷宮中的誰》（2018），其中所用的材料和概念發展為何？

高：《整肅儀容》的 1983 年首次版本，是接上電源所開啟的一面鏡子，其中除了各式各樣 120、135 機械式照相機的次要元素，主要當然是藉 Monitor、訊號線、鏡頭這三者，形成以攝影機為視角的即時類比黑白鏡像視訊。2015 的版本則因指涉電影銀幕是鏡子，所以改為 16 釐米攝影機、圓形曲扭鏡面、藏有利刃之三腳架的影像裝置，該原作電影《偷窺狂》中的這個裝置一直是視覺快感、視覺性理論研究的經典，在「啟視錄」展覽現場它就如同摹本般的鏡像，將電影中該裝置予以物質化。這仰賴電源的鏡子於 2018 年則繼續反射映照出一個複多的版本《迷宮中的誰》，其中援用了網路攝影機、寫入延時程式的樹莓派（Raspberry Pi）和 29 吋映像管電視機，合計 15 組，是個大型電視裝置。進入 2021 年，《整肅儀容》最新版本的主要機件是深度攝影機（Depth Camera），必須指出它的 input 不是得自於以技術去模仿肉眼的看，它是一種能將原本之於感知所不可見的三維訊息，



左圖——
《整肅儀容》，2015，監視器螢幕、攝影機，「啟視錄：台灣錄像藝術創世紀」於國立台北藝術大學關渡美術館展場一景；王君弘攝

右圖——
《整肅儀容》草圖，2021

生成為可見的感測技術，於是就嘗試將它的偵測功能 output 成一面鏡子。在這鏡子、鏡外物、鏡中像的複多結構之中，主觀上不但形成了影像機器決定機器影像的內部鏡淵，也期待能客觀的反身藝術史、現代藝術，觀眾、參展物件彼此互為鏡像的反思關係。

手眼協作的雕塑畫作變異至技術中介的靜照電影，這其間仍是維繫於再現式摹仿（mimesis）文化參照 / 是約定關係的生產，也是構成現代日常以及藝術史各個自存的他物。相較之下，一個映射的鏡像，或說是與鏡外實體不可能不保持相依存的這個鏡中像則是自然參照 / 是必然關係的反映。映射物和摹仿物以至於新近數位技術的仿真物（simulacres）雖然本質方面絕然地不同，不過三者之於視覺判斷都同樣是一種真實效果的存在。正因為如此，取得爆炸態勢般發展的數位仿真技術能夠革命性的和文化、真實、感知之間雖然切斷了共連性的參照關係，然而卻更愈強化視覺性先於視覺的意識形態條件。有鑑於此，那麼接上電源成為錄像裝置（video installation）2021 年版的《整肅儀容》，藉由觀者自身鏡像浸入在 1 與 0 信息的瞬間，是否讓我們注意到了反映（reflection）、在場與再現、缺席、痕跡、曾在、先將來時……等等傳統的參照價值，正在經受被仿真技術徹底廢除所形成上述的全面效應及其現況？同時通過《整肅儀容》這面鏡子相互穿越彼此的數位偵測表面，進而在自身形象所參與的反覆確證與整理之中，走出信仰真實世界的假設。

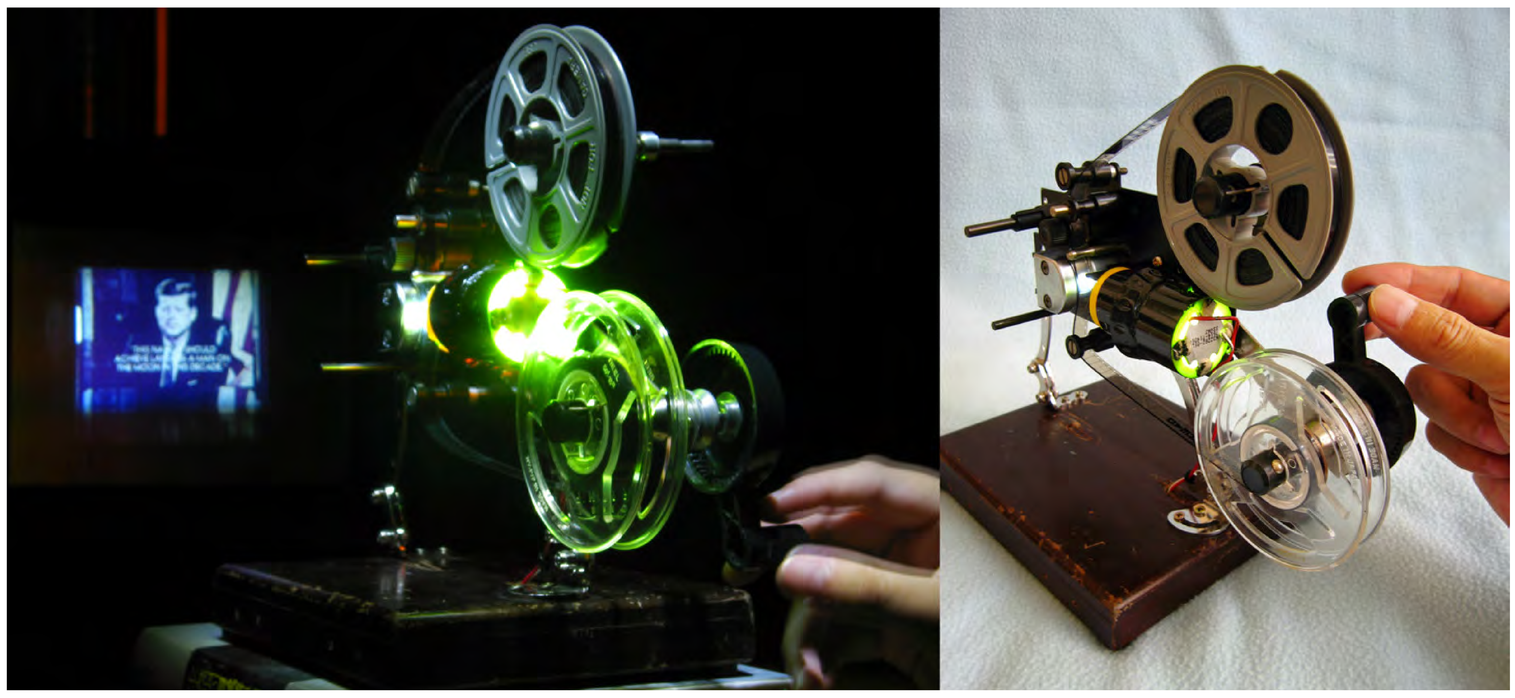
這裡以鏡子的反映（reflection）為例，或者是那對立於屈光學的反射稿的「物象書」系列，都是關於無歷史非技術文化的自然法則。所以說，關於機器不是新、舊的問題，永遠都是人與機器的關係問題！

就是影像讓一切不再具備一個位置，

蘇：在機械日漸式微、數位技術加乘的當代，你如何看待動手的技藝日漸消逝的未來？是否能分為兩個面向談談——對年輕一輩的創作者以及對自己日後創作的影響？

高：如果你們現在問我，我的思路與回答會是這樣的：「把握對象性事實的法則」。事實的恆定因素以及變化本身的持續性就是法則，只要能夠把握正在面對之事實的法則，那麼就能在不斷接近中開展事物的所是。

人與世界的關係就是通過勞動、直接的身體勞動（包括你指出「動手的技藝」），逐步從某一種個人生產到關涉群體的生產活動有序的建立起來，人的勞動與自然之間的物質轉換亦即是知與佔有關係的對應。藝術與世界的關係也常表現為知與占有的關係型式。於現代，舉例來說這種藝術生產轉換可以是塞尚所面對所畫的聖維克多山、曼雷所見的：「我畫我不能拍的拍我不願畫的」、安迪．沃荷所說的：「我想變成一台機器」……，這些工作者面臨巨大生產條件的改變，分別的就以自己的方式回應了模仿（mimesis）、複製、仿真這幾波現代藝術的不同進程，因應新技術而引發所謂的再現危機。現在我們應該思考是誰主導機器複製、終結了手眼協作？又是誰（哪個階級）在這驟變的生產方式與新的佔有關係得利於其中？當前



上圖——
《一卡皮箱電影院》，2010，「看時間看」個展於耿畫廊展場

下圖——
《瑪麗有隻小羊羔》（時間的位置系列1），2019，多媒材動力裝置

與未來左右著我們對於某事物之觀點與洞視的主要矛盾方面將是人工智能技術，那麼我們如何讓自己的工作體現為是在知的狀態中存在，亦即是完善新的生產與佔有關係的主動性，這將決定於大夥們是如何調節普遍先驗直接的具身性生產和間接的離身性技術製造的知。

雷：你有意識的從機器的本質、影像的本質，還有包括這些影像發展史等等的關聯性。後來你做的事情，好像已經超越原來你在關注那個機器的本身？

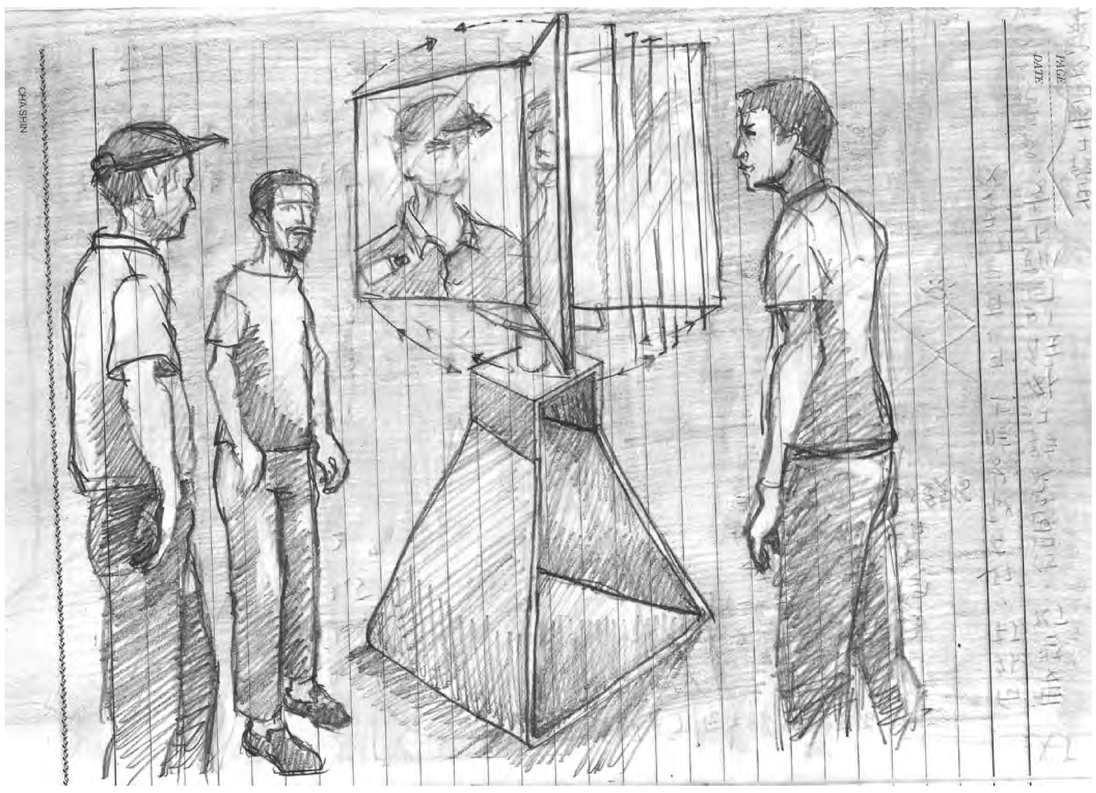
高：這是一個生產的問題。生產性的問題意識其實就是如何形成自主的量體、量能。以攝影為例，西方的攝影家屬於以大腦拍照，日本的攝影家則自詡是以手拍照，以腦還是以手來拍照都不是重點，而是能否形成自己的量體、自己的拍照方式，這才是硬道理。就和 8 釐米一樣，照相術也不是日本的發明，然而日本卻又能形成了一個被環繞的中心，這就是將事物是否具備生產性作為問題意識才能達成的目標。日本的 8 釐米策略是將攝影機做成排他的規格，放映機卻是相容的，同時預期自己能在新一波有聲 8 釐米發展中的市佔率完勝西方。相同的道理，日本攝影家們以手拍照的理念與實踐不是單單為了實現自己成為藝術家，而是要促成日本這個以攝影耗材與消費性自動相機研發製造行銷的優勢能夠佔盡先機。

我為了做《掌中型物理性活動影像裝置》與《3D 活動影像觀視器》這兩個動畫玩具、教具，都曾申請過發明專利權，花了近 40 萬。第一個是 2005 年的掌中型物理性活動影像（模具版）申請專利，並取得台灣、中國大陸新型專利權。第二個就拿到發明專利，這是 2008 年的《3D 活動影像觀視器》，

左上圖——
「掌中型物理性活動影像裝置」系列，模具版與現成物版，2005

右上圖——
「3D 活動影像觀視器」，2008

下圖——
高重黎將原先手作的「光化學機械影像裝置」特別開模做了三個原型機，參加「2008 台北國際發明暨技術交易展」，2008，台北世貿中心；游崴攝影



左圖——
《Narcissus with Echo》草圖，2018

右圖——
《迷宮中的誰》，2018，投影機、鏡子、動力結構、網路攝影機，「再基地：當實驗成為態度」於台灣當代文化實驗場展場一景；李基宏攝影

也申請專利並取得台灣、中國大陸發明專利權，總結自己的核心願望就是期望形成一個產業，同時不斷的再生產影像機器影像的有效量體與文化量能。這才一直是我的核心關注。當然，我的想法、做法都太一廂情願了。

蘇：除了故事線——時間線，您如何看待「空間」在作品中所扮演的角色？是否能以《Narcissus with Echo》為例，談談您如何設計作品內容中的空間以及觀眾經驗作品時的展場空間？

高：空間（space）空間性（spatiality），無論是物質或虛擬的空間，空間一直是藝術、藝術史、美術館的現實對象與觀念課題。首先是平面性，西方於平面性缺席的在場，或在場之缺席的文化生產方面確實取得獨特與高度的發展，成功的形成了多樣幻覺的空間載體。例如繪畫方面，在顏色、線條、形象等可見的元素得以寓居其中的核心物質條件就是平面性，然而西方傳統看待繪畫的元素大半是工具性的，最終它們必須消失在一張畫作的表象之中，更何況是平面這個中介呢！不過，眾所皆知的現代藝術卻是一個以不同方式回歸平面性的空間歷程。按傅柯（Michel Foucault）的說法，正是運用油畫發明實物－畫（tableau-objet）的馬內（Édouard Manet），於攝影問世 40 年，亦即《共產黨宣言》發表 30 年之後的 1870 年左右，開啟現代藝術返回到視覺物自身空間的新行動。

接下來的空間問題應該就是今天的白盒子、黑盒子的整合。白盒子、黑盒子換個說法這就是需要另外打上照明的可見物件，以及自身已經帶著光源的媒體可視，再換一種說法，讓一切可見不在同一個位置的就是白盒子，讓一切不再具備一個位置的可見就是影像（黑盒子主要提供的可見形式）。

看，之於觀眾是於美術館的主要行為。看，同時就是在距離中的佔有。對於視覺而言，空間感是必須通過身體移動以及觸覺才能夠在經驗中所習得的

判斷能力，那麼「海天一線」這一種景況就是深度之於感知而言是個幻覺，之於判斷則是經驗說的例子。

位置、距離，之於看則是日常空間判斷以及白盒子的關係條件，至於黑盒子中展出的影像——此種不具備位置座標的可見，它有的只是如繪畫空間的鏡頭，以及場面調度空間，或影片空間和敘事空間。這些經過框取的視野，無論是關於曾在真實地點的再現，或是虛構並不存在場所的顯現，於觀者都是屬於失去觸覺、體感的平面性幻覺視像。面對此種喪失距離（時間）的技術持留可見，觀者將游弋於具身性（embodiment）/ 離身性（disembodiment）的無差別區域。

至於《Narcissus with Echo》是鏡子的機器裝置和投影的動力裝置。經它所給出的主要是反映（reflection）以及網路攝影機、樹莓派（Raspberry Pi）、投影機在環狀映演著正發生於空間中的可見事件，這是一種電展相（telepresence），然而此次的電展相不再是關於指代性質的任何再現，就只是虛擬性與實在性的觀者們自身，彼此錯落其間的實體、光、影、可見、視覺、看的行為本身皆已是等同於無影像性的可見，這或許就正如傅柯指出馬內「實物－畫」所要返回的。

雷：你參與了 1980 年代兩次「息壤」（1986、1988）以及 1990 年代三次友誼展性質為主的「息壤」（1991、1996、1999）。你的行事作風向來特立獨行，從不依循既定的規制或隨波逐流。退伍後進入報社擔任過攝影編輯，也曾轟轟烈烈地辦過幾本暢銷的漫畫刊物。1998 年 4 月毫無預警地離開出版社，脫離維持了 14 多年的職場生涯，在家當家庭主夫兼職創作。這項決定不僅並未妨礙你的創作動能，反而切換到純粹藝術創作的軌道上，沈潛於動畫

高重黎（中）與林鉅、陳界仁於 1991 年在「息壤 3」聯展合影，後為高重黎油畫作品《月光下的長征》系列；林日山攝影

圖片授權未涵蓋網站

左圖——
《反．美．學 001》，1999，光化學機械式活動影像裝置，參加「從觀看到解讀：台灣現代影像藝術展 1990–1999」聯展於郭木生文教基金會美術中心

右圖——
賴素伶，《光影閃滅綴連高重黎的異想》，民生報，2001.09.09

與 8 釐米影像裝置的創作。其中你在創作上有較大的轉折應是在 1999 年首次在郭木生基金會展出的「光化學機械式活動影像裝置」。2001 年再度舉辦的第二次個展「影像．聲音——故事」，展出《反．美．學》系列，進而受邀參展本館的 2002 台北雙年展與 2005 年威尼斯雙年展台灣館，能否談談這段經歷？

高：我的思考，影像是技術性的、現代的、西方的、視覺性的、商品的、娛樂的、環繞著資本、權力運行的、人造的、真實效果的，是在一定時間中存在的圖形（Graph）或是工業圖形。圖形同時是意志、意識，亦即如何是海德格（Martin Heidegger）稱之為：知識狀態的一種存在。言說、文字、符碼，包括被利用來製造噪音的、噪音經組織後被稱為音樂的……都是圖形。某種角度來說這意味著是康德的純粹知性概念的圖形法，按照康德所指出的圖形就是先驗想像的、概念的、知性的。

攝影，是一種在一定時間中存在的工業圖形，攝影（影像）需要對象，影像因而是需要以技術為中介的一種可見，在這一種失去身體的視覺同時讓人獲得被動的能動性。圖像，則是在一定時間中存在的圖形，行駛感知的身體除了是經驗的中介，經驗想像力的圖像才得以生發，手眼協作的圖像也是以這個中介為必要條件，圖像目前於超量生產之工業圖形的支配下掙扎。

工業生產的動畫圖形是指每秒的原稿張數是否與全動畫亦或是半動畫的需求成正比，兩者都是屬於機器畫格 (frame) 的，某種每秒平均時間數量固定的工業圖形。在同一個時間流的某處所，一個人，我自己，執念著技術性圖像的全職奶爸，自己接著又在拍攝這一張張少於半動畫所需數量的原稿，

而且著眼點非關 Li-fi 動畫（Li-fi animation）的時候，又當如何看待這傢伙呢？我覺得只有在是自己畫著以及是自己逐格拍攝著一張張的原稿有如正在製作逐格動畫的時候，就能夠在這「數」的現象編織至善的「量」，將潛能的技術性圖像予以賦型。

當年，經親手改裝得自於我視其為未爆彈的機具「出廠」了！——技術性圖像——《光化學機械式活動影像與裝置》系列於是登場。首次是在 1999 年郭木生基金會吳嘉寶策劃的展覽展出，那時《反．美．學 001》的 8 釐米影片仍是 film strep 的狀態，然後在挪用匣式錄音帶的殼，克服了可以無限循環放映的問題，緊接著個展就水到渠成。於該次個展正式以《光化學技術性活動影像裝置》系列為名發表。陳映真先生於開幕日來現場為我打氣，這也成為次日的民生報藝文新聞，展出期間發生 911，我的個展訊息於是在中國時報的文化版刊載。我記得當時王嘉驥常來展場，2002 台北雙年展「世界劇場」以及 2005 年威尼斯雙年展台灣館「自由的幻象」，均由王嘉驥擔綱策展人，我就獲邀成為參與北美館這兩個展覽的一員，包括 2005 年當代館「仙那度變奏曲」和 2008 年國美館「家：2008 台灣美術雙年展」。一直到 2008 年於嘉驥再度策展的「浮動」，我首次發表展出《光化學機械式活動影像裝置》系列之《明箱電影院》（雙幕版）。

左圖——
《反．美．學》系列，「2002 台北雙年展——世界劇場」於北美館展場一景

右上圖——
《慣性運動》系列，2005，「威尼斯雙年展台灣館——自由的幻象」於威尼斯普里奇歐尼宮展場開幕一景，2005.6

右下圖——
《明箱電影院之路漫漫》，2008，雙螢幕版 8 釐米裝置，「浮動」於鳳甲美術館展場一景；陳明聰攝影

雷：你談過曾在 1990 年代參加陳映真先生的讀書會，也在 2010 年拍了《我的陳老師》單頻投影作品。能否談一下陳映真與你的互動關係，或是對你後來作品的影響為何？

高：我覺得當時自己很幸運的是遇到陳老師和林書揚先生——左翼的真身與靈魂。陳映真先生和林書揚先生都曾經是入獄的良心犯（政治犯）分別服刑 7 年和 34 年 7 個月的難友，他們對這片土地與民眾的愛和無畏的犧牲精神以及他們的人格和學養潛移默化著周圍的人，你將會發現他們這樣的人物才是台灣真正的守護者。

當年期待每週六的到來，那麼我就可以去讀書會親近陳老師，那時我這股熱愛學習的反常行徑引來我家太座的注意，她還要我何不每週六偕行姨丈前往。上課有時會談及毛先生，「毛先生是哪位呀！？」在那個年代，單單是用先生這兩個字稱呼毛澤東，就可以知道林書揚和陳映真對於中國革命的時代意涵的肯定與理解是我們所無法想像的。當時我在讀書會時是會稱大陸為「老共」，他們可能心裡都在想：這是哪一位？怎麼會在這個地方出現？事後想想，他們又怎麼會讓我這個有點狀況外的人待這麼久？他們是自成的狀態，一種探究社會問題先依據科學為根底，再以踏察、文學、文論、行動來介入社會正義還有東亞與兩岸和平以及反對分斷體制。這次 1995-96 年間為期約莫 18 月的讀書會，本質差不多是前述這樣的。隨後《人間思想與創作叢刊》季刊 1998 年也創刊了，陳老師正著手構思新作《歸鄉》，人間出版社還多方合作籌辦與光州、琉球、京都進步人士舉辦四年四次，主題為東亞和平與國際人權的學術研討會。

《我的陳老師》，當然本質上的說來還是一封沒有寄出去的錄像書信，其中的故事除了是我所以為的陳映真先生個人快照式印象，也包括著跟隨陳老師、師母、好友一同出遊探視朋友與朋友家鄉，也還有參加反美遊行的現場回憶，是屬於很私人直接且帶著抒情隨性的短篇小品。除此之外，片子裡有 8 釐米的實攝和手繪動畫也有數位的實攝與實攝逐格動畫以及幻燈片型態紙戲（紙芝居）。除此之外，還捏造了一個兼具照相功能與幻燈播放功能

《我的陳老師》（影片截圖），2010，單頻投影

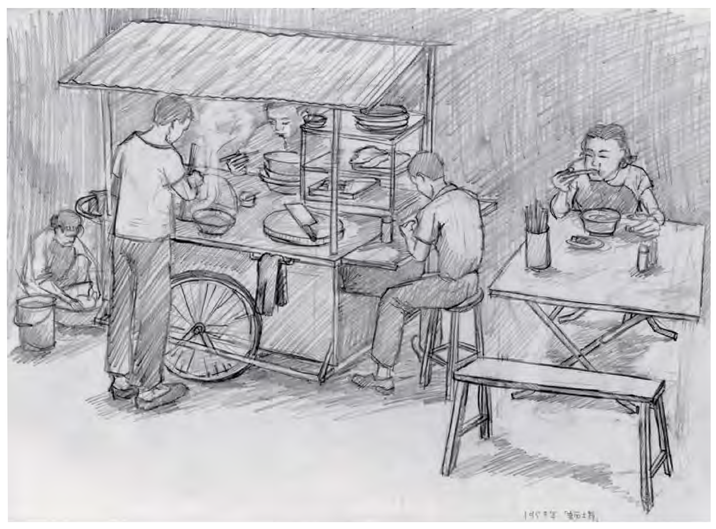
的機械式影像機具，於片頭處我刻意安排它與數位攝影機對視的場面，這個機器其實是虛構的，它參考自盧米埃攝影、放映、拷貝三功能於一身的專業電影機（Cinenatographe）以及兼具連續攝影、靜幀攝影、放映、檢視等七種功能因取名為 Sept，生產於 1925 年左右的消費型影像機器。我的這個虛構的機器在片中轉折處它竟然行動了起來，宛如背負使命的生命體。接下來，在它喀嚓卡擦喀嚓的換片聲與表演中讓這個電影的故事繼續著，同時我們依稀的聽到 1959 年的《麵攤》小說中，結尾最後一幕蒼茫淒涼迴盪的「……格登格登格登……」。

經由蒙塵歷史折射出的文化失據，容我藉此版面再進一步向前回憶：「神按自己形象造人」是聖經的教義啟示，然而西方殖民者曾經分別的以神之名、白種人負擔、反共、反恐、人權民主等等，不間斷地按照自己的意願重塑著受殖者的形象，來服務殖民者自身以世界為範圍的獨斷利益。

清王朝在大陸的崩坍慘狀，不但促使東瀛島國深以為戒，還乘列強專注爭食中國之際而獲得喘息，因此美國的黑船來襲就直接促成大政奉還，不過看似落幕的幕府，在經歷兼併琉球國、甲午、日俄戰爭、強併朝鮮國以及扶植偽滿之後，大範圍軍事冒險的陸軍軍部已儼然新幕府，這就像是戰後安保體制的美軍角色。其實美軍和日本皇室、右翼政客以及日本百姓心裡都明白，幕府就是所謂國體萬世一系得以不死的構造。現代日本是渾然天成的西方代理人。

經歷朝鮮戰爭爆發，美國將重新武裝的日本置於冷戰第一島鏈的戰略位置，東京大審也因而束之高閣，從而導致上自天皇下至參與戰爭總動員的人民均被 GHQ 免究除罪，日本必須對亞洲國家承擔的戰爭責任就是這麼的被懸置至今。同時間，美國還配套的片面主導「舊金山對日和約」進而將亞洲戰前尚未清算的殖民歷史與矛盾共犯關係加以巧妙的轉移、接收和固定，美帝將自己在太平洋打扮成「幕府將軍」主導著亞洲秩序。台灣在面對這無常的歷史形勢從來不曾缺席。

《我的陳老師》中，「陳映真生平幻燈紙戲」素描原稿，2010

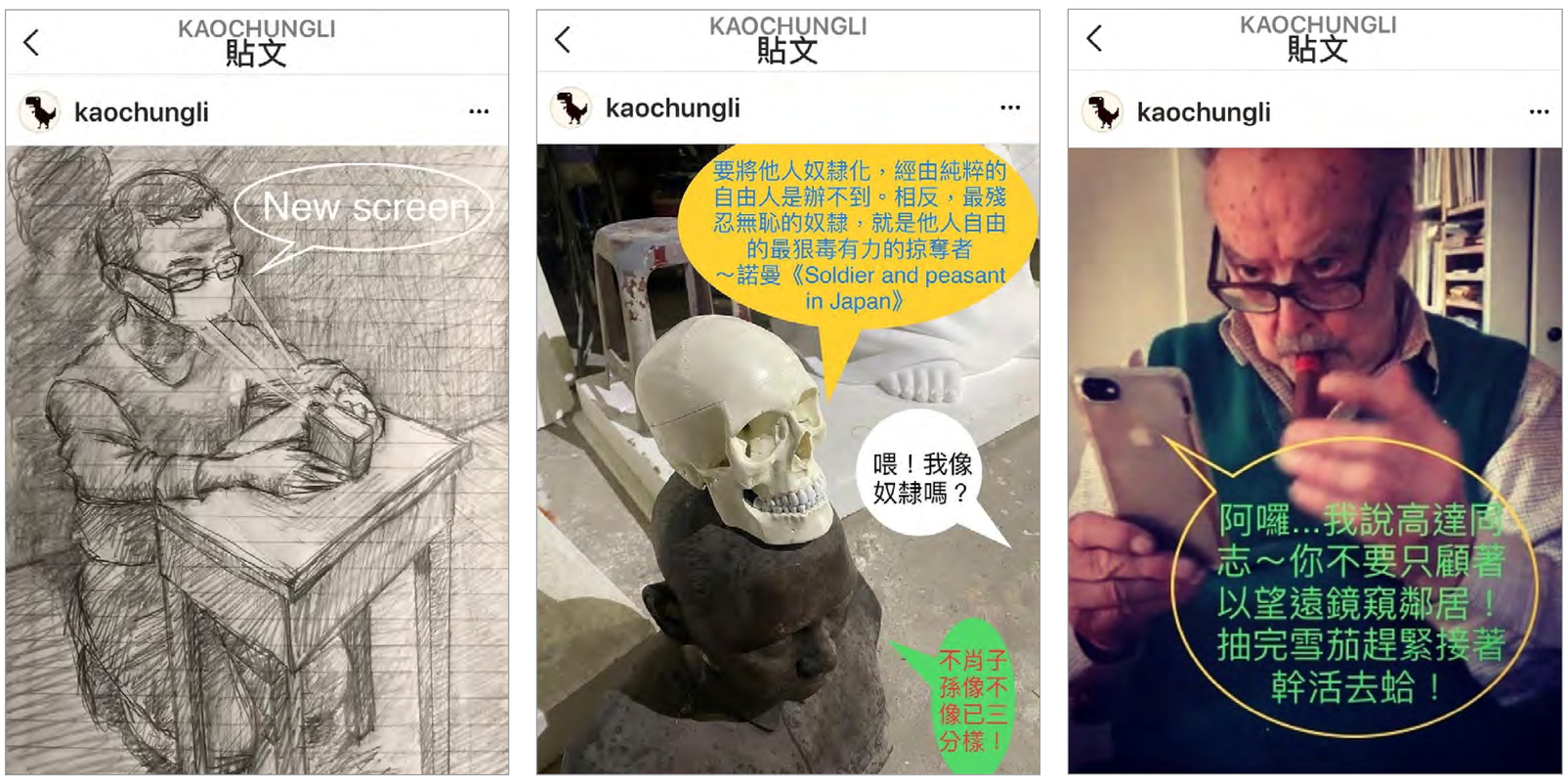


其實現代資本主義世界擴張史底下的台灣，是因近現代封建中國的積弱，不敵工業革命洗禮的船堅砲利，繼而被崛起的強鄰帝國主義日本從其祖國分離，台灣淪為泛亞洲、全中南美洲和整個非洲遭受宗主國所壓迫的殖民地鮮肉，按理說從此台灣不僅是第三世界全體針對殖民主義進行鬥爭統一戰線的組成部分，也是新中國反封建反帝反霸以及全世界解殖能否成功跳脫出不斷蛻變的殖民話語之關鍵指標。由於這些異變的歷史、政治關係都不是主觀願望可以決定的問題與既成事實，所以文化解殖的工作仍有待我們在超越想像的共同體（nation、country、state）之同時迎回來臨中的共同體。

藝術也是受殖者與殖民者遭遇的場域——一個沒有屍體的戰場！有待解殖（Decolonization）！

雷：這兩年你除了開始用智慧型手機，也使用 instagram，發出很多你獨特網路迷因（梗圖），很有你作品或是想法的連結趣味，你使用 IG 的得心應手出乎意料，能否說明一下心得或想要傳遞的訊息？

高：不曾在「非死不可」（Facebook）設立帳號，卻有「應死的鬼」（instagram）帳號。2019 年 6 月在《攝影之聲》辦的活動發表「觸 / 視頭部造相術」活動結束之後和幾位朋友找地方坐坐，席間他們拿起我的手機就立即把帳號設定好了，大夥們看我反應冷淡就說：「又多了一個殭屍帳號！」半年以後，對智慧型手機操作比較上手了才再次進入這應死的鬼，它尤其合適很喜歡在圖片上打字的我，也覺得這樣做那麼應死的鬼的主機將無法讀取壓在圖上的字，那麼就能降低被檢查或成為大數據的供應者疑慮。問我在這個將手機、電腦、數位技術加以三位一體化的社交表演平台想要傳遞的訊息？瀏覽我的帳號多是相識的朋友，人數不超過 200 人。一位過去我當攝影記者時所認識現在已退休的美術老師，日前得知她的一則影片貼文是關於蔥油餅，點閱破 500 萬！按讚開啟小鈴鐺就是訊息！



高重黎的 IG 帳號截圖，2021

「觸 / 視頭部造相術」第一代，2018：右圖為李威儀攝「觸 / 視頭部造相術」第一代，2018；右圖為李威儀攝影

雷：這次的訪談之中你曾兩度提到「觸 / 視頭部造相術」，讀者應該會和我一樣對於「觸 / 視頭部造相術」很好奇，最後就請稍微為《現代美術》的讀者介紹說明？

高：觸 / 視頭部造相術：第一代（2018）

第一代，對象、油土，各自位於我左眼、右目的的前方。就在左目、右眼分別注視著模特對象和油土，因而刺激視網膜形成視差並且產生融疊視像的此刻，一個正在感知著感知的人，藉由徒手觸覺將該視像捏塑成可見。第一代檢討，理論經實證是可行的，但是兩眼間距、手臂伸向油土的工作間距是固定的，右目中的油土和左眼中的模特的視野關係，要剛好是前者遮擋住後者，形成模特只能在左眼視網膜，油土只能在右眼視網膜形成各自的視像，由於手的長度是沒有彈性的，為了讓油土可以阻擋右眼不能直接看到模特，所以模特者將因太向後退而縮的太小，那麼徒手的手指會因為模特視像變小而不利於按雙目視差的融疊視像原理進行塑造。

第二代，在前述的基礎上將面前的真實模特改為面對著實時實拍（或預錄）的投影，因此就可以調整投影模特的尺寸大小，這樣不但可以得出與模特 1:1 或以上的塑像還可以讓造相更好施展，更因為機器影像的介入製作而創造出觸覺竟然能直接全程在幻覺中完成工作首例，並證實電影、攝影、繪畫、雕塑等一切人為的可見於感知都是 picture——一個平面性幻覺的事實。

1 包括第 7 屆最佳 8 釐米實驗片《最後的凝視——那張照片》（1984），第 8 屆有三件：優等 8 釐米動畫片《手的繆思》（1985）、優等 8 釐米實驗片《24 小時 ×12 個月＝ 365 天》（1985）和《浮生》（1985），第 9 屆優等 8 釐米實驗片《我就是吃這種奶粉長大的》（1986），第 10 屆優等 8 釐米紀錄片《宛若處女》（1987），第 11 屆最佳 8 釐米紀錄片《家庭電影》（1987）。

2 鄧治整理，〈第十一屆金穗獎的二三事——訪楊德昌談評審始末〉，《長鏡頭》第 9 期，1988.04，頁 77–79；第十一屆評審委員為白景瑞、李行、汪瑩、焦雄屏、楊德昌、劉藝、謝鵬雄。