

論高重黎與陳界仁錄像藝術的監控視界

未來之眼？

Eyes into the Future? — *On the Monitoring Perspective of Chung-Li Kao and Chieh-Jen Chen's Video Art*

文——孫松榮
Text by Song-Yong Sing

回到「錄像」的拉丁辭源 (videre)，意味著「我見」的原意無不充滿著待解的想像張力。我是誰、看見了什麼、於何處何時發生——讓指向單一主體處於蓄勢待發的觀視行動，懸置了起來。顯然，具備即時即錄即播等特徵的錄像媒介，絕非純然無辜的。如更激烈地推進相關論題，縱使是以監視影像而廣為人知的錄像亦是如此：它不僅絲毫不是中立的，更具體現某種不可見性的力量。1982年4月14日位於台灣土地銀行古亭分行裡的監視影像，可謂具象化了此一命題。當戴著假髮、鴨舌帽、口罩、右手持槍的李師科跳上櫃檯，接著躍下桌子並離鏡的黑白畫面在當時的三台電視新聞中不斷地被重播時，這不單是一個關於台灣首位持槍搶劫銀行的通緝犯圖像，更重要的，同時賦予了生活在戒嚴時期的人民形象——即使是遮蔽了面容的嫌犯——總無法逃離國家視線的絕佳形象。國家及其代理人總是高高在上，享有無所不在且無時不在的權力。哪怕李師科踰越了雷池，國家不改居高臨下的姿態，總比他快一步早在制高點上俯瞰、記錄，並逼使他現出原形。

基進地講，回望「李師科案」，一方面是一鏡到底也是一刀未剪的銀行監視錄像，非比尋常的取鏡與構圖凸顯其在特定日常時空的非人性視域；另一方面，弔詭地，它恰巧為即將於1983年10月才誕生的台灣錄



高重黎，《整肅儀容》，1983年（高重黎提供）

像藝術史，揭開了某種展開自我辯證的政治影像之序章。自此之後，短短兩年間，當時亦尚未成形的「息壤」成員，高重黎與陳界仁（當時還叫「陳介人」）的兩件錄像藝術處女作《整肅儀容》（1983）與《無題》（1984），分別以各自殊異的創作形態、感性經驗及方法，無意抑或有意地回應了前一年這件轟動社會的事件。

從形態去歸類高重黎首次於台北美國文化中心舉辦的個展「高重黎攝影展」¹上發表的《整肅儀容》，它是一件結合錄像雕塑與錄像裝置的作品。直立的白色櫃子上放置著一台電視機，櫃子上半部有塊鏡面，裡頭有個攝影鏡頭。當觀眾盯著它看時，其特寫會立刻映現於電視螢幕上。當他往左看時，影像就會往反方向，以至於其觀看無法隨心所欲，總被干擾。因此，面對這個被藝術家稱為「監視器機組」²的裝置，觀眾「發覺螢幕中那稍似的自己卻是個不大聽使喚的鏡像」³。就錄像藝術的創作系譜而言，從1970年代開始錄像作為即時即錄即播的媒介特殊性不再是理所當然的藝術表現與形態，反而在實踐、美學及概念等層面上展現出反轉與解構表徵的傾向。美國藝術家格雷厄姆（Dan Graham）赫赫有名的錄像裝置《現在持續的過去》（Present Continuous Past(s), 1974），著眼的即非室內的觀眾面對鏡子、顯示器及攝影機之間一般正常的對照關係，

而是他如何直視持續地被攝影機拍攝下來，並以延遲八秒的時間差播放出來的影像。確切而言，觀眾直面的是不斷以八秒的時間差所播放出來的一種在時間與空間上持續被切分與碎形的鏡淵影像（mise en abyme images）。

高重黎的《整肅儀容》的巧思，雖不像格雷厄姆那般複雜，但兩位藝術家作品關切與重疊之處，無不在試圖挑戰所謂的現場或直播影像（其極致，無疑為當今網路上各種奇觀的「實境秀」）乃是一面詭態與反常的鏡映：我們所看的既不再是我們看到的影像、我們所處的亦非我們處於的空間，我們所歷經的更不同於我們正歷經的時間。顯然，高重黎在《整肅儀容》試驗只有在觀眾介入下才可生成的錄像裝置與成像——或沿用他爾後陸續概念化的「影像機器」與「機器影像」——莫不與參與者的意識關係極為密切。換言之，如果《整肅儀容》正如藝術家認為的是一面鏡像，他直指的當然是戒嚴期間國家機器等規訓與監控所在（例如機關、學校、軍隊、工廠等）的入口陳設著寫有「整肅儀容」的大面落地鏡，及尤其每當人們經過鏡子時自我對視的時刻：我看見的究竟是我嗎？還是看不見的我？抑或，必須被隱藏起來的那個我？因此，此種鏡像存在的功能與意義，與其說為了自照，倒不如具有提醒人們從形色與內心不可異於他人的作用：



高重黎，《整肅儀容》，2015年（王君弘攝影／高重黎提供）

鏡子如同攝影機一直就隱藏在每個人的意識之內，它監視的標的物自然是每一個自己，攬鏡時刻於鏡外的是一個猶如有待意識形態整肅的自我，因為鏡中的影像總是發出注視的目光欲將鏡前的你當作相似卻截然不同的參照物。⁴

就某種程度而言，在此情況下，「相由心生」的同步，遂確保了人們意識映射於鏡面的政治正確。由此，《整肅儀容》這個帶有高度後設題名的作品，連同高重黎在2015年「啟視錄：台灣錄像藝術創世紀」一展中將之復刻的版本〔鑲嵌了為數不少的大小鏡頭與尤其挪用自《偷窺狂》(Peeping Tom, 1960)的物件指涉〕，鏡子與錄像互為主體，它們擔負監控的任務：前者審視觀者不讓其內心的他者形跡敗露；後者則以時間之名既令觀者的所作所為無所遁形，更是以蒙太奇之姿使他展開自我檢查，進行意識與思想的篩選、過濾及棄置。

相較於高重黎的《整肅儀容》，陳界仁的《無題》(2015年於「啟視錄：台灣錄像藝術創世紀」展映時重新題名為《閃光》——下文將以《閃光》稱之)確實為一件直接被「李師科案」所啟迪的作品。正如藝術家的回憶：

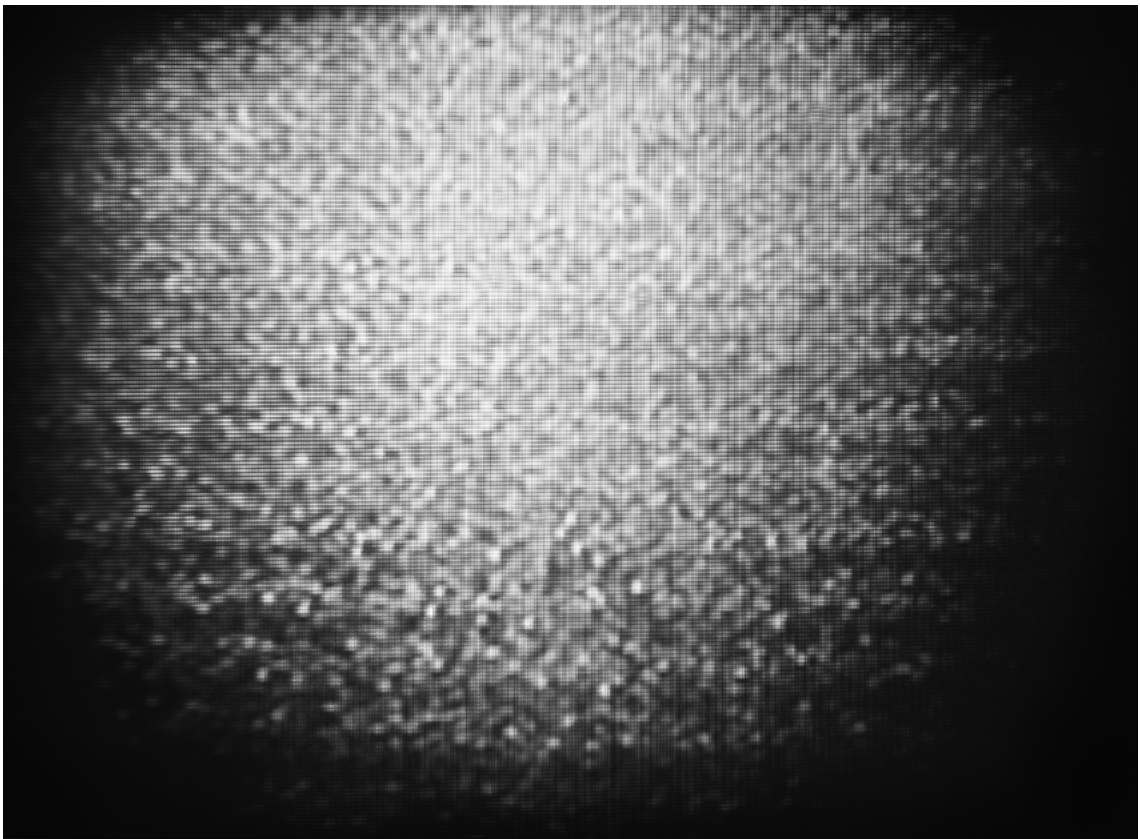
1982年台灣發生第一起銀行搶案，當年由國民黨掌控的三家電視台，為了期望有人能提供破案線索，每天不斷重複播放戴著帽子、假髮、口罩的李師科，持槍跨越銀行櫃檯時，被銀行監視器錄下的模糊影像，這段錄像除了讓我反覆思考李師科如何藉由遮蔽自身臉孔，翻越象徵「法律」界線的「逾越」行動，拿回被剝奪者的自我命名權，同時，他於之前殺警後奪來的警槍，也讓我聯想到電影發展史中短暫出現過的「攝影槍」。⁵

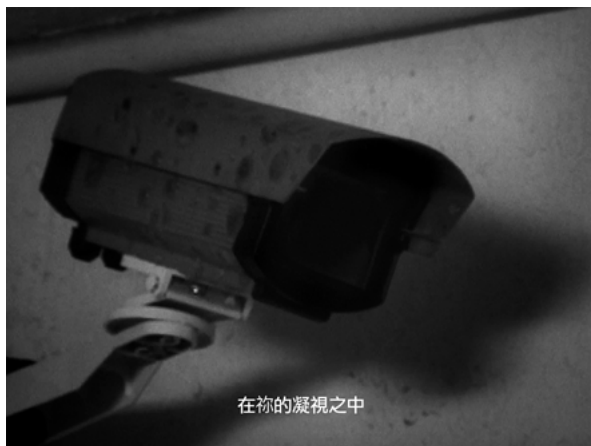
陳界仁在《閃光》中自導自演，扮演一位戴著頭套、並被槍決的囚犯。黑白畫面無聲，閃爍著不穩定的電子訊號，面對鏡頭的囚犯直立著，直到一陣白色強光突然襲擊，瞬間幾乎將其戴著頭套的頭顱給照射得不見蹤影奪去首級之際，囚犯向右側快速倒地，畫面空無一人，僅剩顫抖著搶眼的電子訊號的背景。顯然，這個無論在表現手法還是在題旨上顯得極為鮮明的單頻道錄像，與高重黎的《整肅儀容》一樣，無不為了闡述關於某種來自不可見，卻狠狠地施加於被害人身上的恐怖暴力。

如果將作品與「李師科案」直接連結起來，當然陳界仁的目的在於回應伏法的搶劫犯。然而，擴大地來檢視這個作品，藝術家自導自演的無頭者形象，除了與李師科有關，更意味著當時根本無法說出內心真話的人民。無頭者作為隱喻，在台灣視覺藝術史其來有自，由張照堂的實驗電影與照片至顧福生與吳耀宗等人的繪畫，不是體現出一種被獨裁政權剝奪了思想和行動力的人民形象，就是具有一種試圖擺脫奴化並展現出暴動身體的激進涵義⁶。由此來檢視《閃光》，



陳界仁·《閃光》·黑白·無聲·單頻道或三頻道錄影·41秒25格·循環播放·1983/1984年(陳界仁提供)



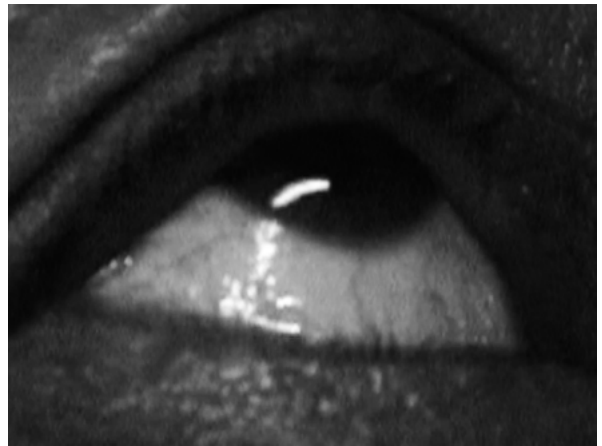
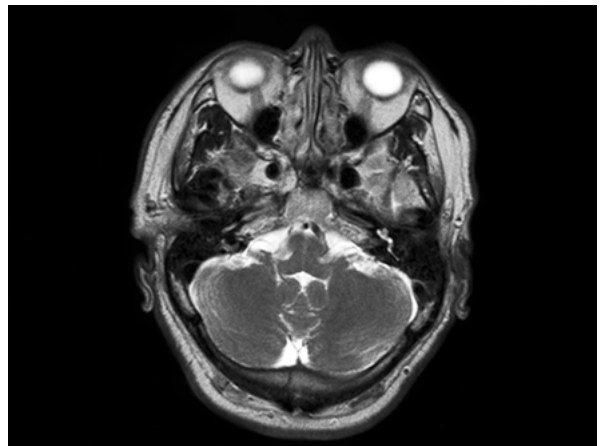




我們等著你的植入



我們成為了病體



將頭與臉掩藏起來的藝術家形象，自然沒有辦法像克勞絲（Rosalind Krauss）在論述西方錄像藝術家的自拍時所概念化的「自戀美學」（The Aesthetics of Narcissism）⁷。這不僅是陳界仁沒有露臉表演這麼簡單而直接的原因，更是涉及了縱使他不戴著頭套現身，亦與美國藝術評論家的命題毫無關係。生活在戒嚴時期的人民猶如自由行動與思想的囚徒，實則是戴著無形的頭套在監控社會中過著日子。因此，陳界仁恐怕無法享有和歐美錄像創作者同等自由的恩澤：自拍無關自戀，而是藉此映現出一張「見光即死」的人民面容。而這致命的光源究竟來自於誰？《閃光》的畫外，除了直指戒嚴體制，當然還包括作品本來要在「告白二十五」個展中展出，最後卻被美國文化中心專斷否決的美式現代主義⁸。隱喻地檢視這致命的光源，它可以說是一道將陳界仁對於美式現代藝術所抱有的想像全面擊垮的閃光⁹。

如同《閃光》，在多年後出土的《十二因緣：思考筆記》（1999-2000／2018）亦映照著教人盲視的白光。這件舊作新製的錄像素材與構想源自題為《十二因緣》（2000）的系列彩色照片。當時陳界仁在寒冷冬天拍照時，也同時進行了側拍。他本以為可將系列的彩色靜照賣掉的收入拿來拍攝一部他稱為具有「鄉土科幻」風格的同名短片，但事與願違。直到2018年由於「穿越—正義：科技@潛殖」一展提供製作經費，才讓藝術家能夠重剪與後製過去的素材（包括混合動態與靜態的影像），同時加入文字並剪入一些於2008年拍攝的影像材料（例如患病大哥腦部的電腦斷層掃描圖像）。這件——或可視為陳界仁繼《閃光》之後的第二件單頻道錄像——以地下道為事件發生的地點，描繪千禧年來臨時十多具人機連體人的胸前與肛門不是分別被（沒有接連到任何主機的）插頭與插座所穿透，就是他們的身上還被裝設了一台外部監看器（同樣沒有傳輸線）。於此同時，地下道上方一邊有著一台監視器以俯視之姿對準著他們，另一邊則是閃光燈向他們頻頻發出連續的刺眼白光。值得注意的，地下道未必只能是《魂魄暴亂》（1996-99）中的地獄，錄影監視器亦非僅止死後審判給亡者視見其前生所造之業的孽鏡。

確切而言，從世紀末最後一秒至新世紀的第一個時刻，人機連體人作為「無法持續自我升級、自我更新的工薪階級」¹⁰乃是被棄置的耗材肉身，持續地被連續白光拍攝著並監視著。「在你的凝視之中／我們被凝固了／在你的凝視之中／我們成為了病體／成為了你的延伸／在你的凝視之中／我們等待著你的植入／等待著你的指令／等待著你把我們繼續凝固」¹¹。這些看起來了無生氣的人機連體人，他們之所以無所畏懼地被記錄乃至被監控，除了被裁汰，實則在於其盲視——即陳界仁從「六道輪迴圖」中關於「十二因緣」之首的「無明」

獲得靈感——還被全面地宰制。換言之，他們即便擁有雙眼卻始終無法真的看見，而只能一再地被完完全全掌控了「全域式」¹²操控技術的世界統治階級（例如跨國金融／科技資本主義、右翼技術主義者……）的多重暴力所支配，直至於無限輪迴的結構中被流放。顯然，錄影監視器即為處於畫外那些操控者的代理人，每一次的閃光攫取的是這些被流放的人機連體人——不僅其身體，連慾望與記憶、意識與感知——的再操控、再榨取。甚至是，靈魂的再剝奪。在此情況下，抵抗是否還有可能？未來還有別的出路？歷史是否就此終結？陳界仁並沒有給予明確的答案，在那些倒地的與享受著被監控快感而無法自拔的人機連體人羣中，出現了一位佇立著並與監視器—代理人之眼對視的裸身女子，賦予了某種抗衡與不屈服的視線……。

「在眷念中，可以聽到無明」¹³是否即已不再，即將終了？

①

註釋

- 1 個展展期：1983年12月15日至21日。
- 2 高重黎，〈整肅儀容〉，《啟視錄：台灣錄像藝術創世紀》，曲德益總編輯，台北：台北藝術大學關渡美術館，2015，頁72。
- 3 高重黎，〈整肅儀容〉，頁72。
- 4 高重黎，〈整肅儀容〉，頁72。
- 5 陳界仁，〈陳界仁〉，《啟視錄：台灣錄像藝術創世紀》，曲德益總編輯，台北：台北藝術大學關渡美術館，2015，頁82。
- 6 相關細節，請參見拙作〈無名身體：台灣後解嚴自畫像〉，《藝術家》第509期，2017年10月，頁164-167。
- 7 相關細節，請參見 Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism," *October 1* (Spring 1976): 51-64。
- 8 相關細節，請參見陳界仁，〈關於「美國文化中心」封殺「告白二十五」個展事件——補述〉，《藝術觀點 ACT》第74期，2018年5月，頁130-132。
- 9 相關細節，請參見拙作〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成與轉化〉，《藝術學研究》第19期，2016年12月，頁105-147。
- 10 引自陳界仁，〈為質變「全域式」操控技術，而準備……〉，原文根據藝術家於2018年1月12日的會議「世紀：一個提案」上的發言整理修改，<https://bit.ly/2Re4OVU>
- 11 引自《十二因緣：思考筆記》。
- 12 引自陳界仁，〈為質變「全域式」操控技術，而準備……〉。
- 13 引自《十二因緣：思考筆記》。