

藝術家說 (1) 弱影像

Poor Image

said the artist (1)

策畫：吳嘉瑄
翻譯：鄭文琦（自由文字工作者）
作者：邱誌勇（靜宜大學大眾傳播學系副教授暨系主任）
孫松榮（台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所助理教授）

起點

「弱影像」是我們這個長期計畫——「藝術家說」的開始，「藝術家說」計畫的想法來自於幾次與朋友之間關於研究所論文主題的閒聊，大家發現彼此都有著閱讀許多藝術家書寫文本（在此我指的並非是藝術家創作自述）的經驗，認為藝術家由於自身從事創作的經驗，因而在藝術觀察的見解上，往往會有著更多不同於藝術評論之精闢或尖銳的洞見。也就是這樣一個有趣、且更重要的是，有意義的點，我們希望挖掘更多藝術家的書寫文本，並藉由雜誌媒體的平台輻射出更廣的討論向度，帶出更多思考激盪點。

關於這個計畫，我們的規畫是這樣的：第一部分我們翻譯國外藝術家所撰寫的文章，不限主題；第二部分則是邀請台灣本地的評論者，就國外藝術家所拋出的議題或觀點，來做回應、補充，甚至是延伸、反駁，並將之運用在對於台灣本地當代藝術的觀察上。系列之二、三我們也將於今年6、9月推出。

弱影像：重新界定影像的價值

這次，我們挑選了曾受邀參加2010「台北雙年展」的藝術家希朵·史戴爾（Hito Steyerl），她所撰寫的〈弱影像無罪〉（In Defense of the Poor Image）一文。史戴爾提出了一個觀點：弱影像，她解釋弱影像的特徵為品質不佳、低解析度、它可自由的透過數位連線上傳、下載、分享，或者轉換格式和重新編輯、扭曲失真，影像壓縮、複製、裂解、再混合，另外，也可複製和張貼在其他流通管道裡，並且因此，它經常是未授權的。相對於弱影像的，便是所謂的「優影像」（rich image）——亦即高解析度的影像。在此，史戴爾也指出了另一個重點，優影像的優越並非純然只是影像解析度上的，它還造就了一種經濟上的階級性——在此，我們將「poor image」翻譯為弱影像，即是從影像經濟而非視覺美學角度來界定，此階級性涉及了潛藏在其背後的國家文化、新自由主義經濟運作の問題，像是好萊塢的資本主義操作下的院線片電影便建立起一種高級經濟，便使得影片小品或實驗電影無緣被大眾看見。然而另一方面，這些相對弱勢的影片小品或實驗電影便透過私有化與盜版途徑加以復活，形成一種新興的弱影像經濟，而此現象透露出的另一個重要意義，是導致它們以弱影像流竄於網路的社會力量聚合，例如非完美電影的陳述、視覺連線的意義。史戴爾認為，在此時此刻，應該給予弱影像一種新的價值定見——亦即除了清晰度和交換價值，我們還可以想像另一種由速度、密度、散播所定義的價值形式。但她也提醒我們，弱影像經濟其實是矛盾的——它一方面被資本主義經濟加以收編，但另一方面也繼續以弱影像姿態加以抵抗。

史戴爾提出的弱影像觀點，在邱誌勇的〈影像殘缺——後媒體時代的另類影像美學〉裡，他將之運用在對於新媒體藝術的觀察上，認為台灣新媒體的影像創作者注意到一種史戴爾所謂的「科技弱化創造性」的問題，因而在創作上更有意識的去凸顯此兩者之間的矛盾，並且刻意將精緻影像劣質化與碎片化，以此提出關於影像存有本質辨證的反思；另一方面，邱誌勇也觀察到，另一批創作者試圖透過反科技的影像裝置或運用歷史及影片殘像片段、網路虛擬平台及新興電子商品流通弱影像的途徑，來抵抗、批判資本主義下的影像景觀（imagescape）。

而在〈強度弱影像——台灣影像史的另類記憶塑形〉一文中，孫松榮則從電影影像的角度，揭示由現代主義前衛派所倡導的一種絕對差異於美國古典電影體制（以好萊塢為代表）的首像實驗，如基達（Peter Gidal）、高達（Jean-Luc Godard）等人，試圖凸顯甚至削弱好萊塢美學與意識型態規範，重新創造一種具有嶄新力量的弱影像型態，最明顯的改變便是不再以敘事為表現內容，而是轉向於創造一種作為事件性的即時場景。這樣的發展，使得不合乎傳統體制典範的影像，成為一種集戰鬥、批判及革命藝術於一體的電影理念。然此脈絡放諸台灣的電影發展，在黨國文化機制（如中央電影公司所創造出的「健康寫實主義」電影神話）控制下幾乎是缺席的。對此，孫松榮認為，1982~1983年崛起的「台灣新電影」、以及後來的「新台灣電影」、甚至是記錄政治、社會運動的紀錄片脈絡，皆可用以考察台灣弱影像的系譜。

這個專輯透過「弱影像」首先開啟了視覺藝術與電影領域的討論，但我們希望，從史戴爾這個頗具意義的觀察，日後也能延伸出更多關於視覺文化與視覺經濟方面的討論。（文 | 吳嘉瑄）

弱影像無罪

In Defense of the Poor Image

文 | 史戴爾 (Hito Steyerl) 譯者 | 鄭文琦 圖 | 本刊資料室

弱影像 (poor image) 是一群動態的拷貝。它的品質孱弱，解析度不符合規格，影像隨生成而惡化。它是自由傳布的影像幽靈、預覽、縮圖，是不定的意念、游蕩的影像，透過緩慢數位連線而扭曲失真，影像壓縮、複製、裂解、再混合，也複製和張貼在其他流通管道裡。

弱影像是碎屑或渣滓，是AVI影像檔或JPEG圖檔格式，是外顯視覺階級社會裡的游離分子，地位與價值取決於解析度。弱影像被上傳、下載、分享、轉換格式和重新編輯；隨著便利性而更改品質，熱衷的意義取代了展示的價值，剪輯取代了影片，流俗取代了深思。從電影殿堂和檔案室解放出來的影像，於各自的物質範疇投入數位不確定。弱影像具有抽象的趨勢：它從生成之初就是一種視覺的概念。

弱影像是原始圖像輾轉衍生的未授權產物。它的身世是起人疑竇的，檔名是蓄意拼錯的，它通常蔑視傳承、國家文化或版權概念；是作為上一代視像的誘餌、圈套、索引，或某種提示物而傳遞的。它的品質不但時常落得一種倉皇模糊的境地，讓人甚至懷疑它到底夠不夠資格被稱為一張圖片。究其根本，也只有數位科技可以生產出這樣一張殘破的圖片。

構成當代螢幕外顯的慘狀 (the contemporary Wretched of the Screen) 的弱影像是音像工程的碎屑，也是被沖上數位經濟海灘的垃圾。它們見證了暴力的影像錯位、轉置與取代；在音像資本主義的惡性循環下加速生產、流通。這些浪潮將弱影像拖曳遍布全球，就像貿易商船，它們是禮物也是獎賞，散播了歡樂或死亡威脅、陰謀論或私影音、反抗或愚見。弱影像展現了稀奇、鮮明，以及不可置信的層面——倘若我們還保有解碼的能力。

1. 低解析度

在伍迪·艾倫 (Woody Allen) 的某個電影裡，主角看起來焦距不清 (註1)。這不是某種技術上的問題，而是主角所遭遇的某種無名疾病：他的影像從頭到尾都是模糊的。由於伍迪·艾倫的男主角是一名演員，就導致一個嚴重的問題：他找不到工作了。他的失焦遂轉變為一種物質上的困境，焦距界定成一種階級上的、安逸而特權的地位，同時失去焦距則喪失影像的價值。

然而，當代影像階層並非只建立在能見度的基礎上，主要還建立在解析度的上面。法羅基 (Harun Farocki；1944年出生的知名捷克導演) 在2007年的一篇重要專訪裡，提及：只要參觀任何電子產品商店和這套系統運作，就能一目了然 (註2)。在這個影像階級社會 (the class society of images) 裡，院線片扮演有如旗艦店的要角，這些旗艦店的高級產品在高檔的環境裡出售。消費者較易負擔的同影像衍生品則在DVD數位影碟通路出租，甚至成為弱影像而在有線電視頻道及網路上流傳。

高解析度影像看起來顯然比弱影像更鮮明也更強烈，更逼真也更魔幻，更可怖也更誘人。讓我們這麼說吧，它是更優越 (譯註：考慮rich相對於poor的譯法) 的影像。如今，即使銷售格式也越來越迎合電影與美學愛好者的品味，人們堅持35釐米影片必須忠於原始視覺性，這種對類比影片作為視覺意義全然載體的堅持，普遍獲得電影的討論文本響應，而無視於背後的意識型態歧見。這些影片生產的高級經濟，是否在過去 (以及現在仍然) 牢牢嵌在國家文化、資本主義的專業分工生產、多數皆為男性菁英把持的拜物崇尚，以及原始版本的體系中都不是重要的，故它們最根本的結構依舊是保守的。對解析度的迷戀使得喪失解析度彷彿成了對作者的閹割。這種影像量表的崇拜形式，甚至主宰獨立影像製片。於是，優影像建立從屬的階層性，新科技也導致了更多弱化創造性的可能性。



中國查禁並銷毀盜版DVD。

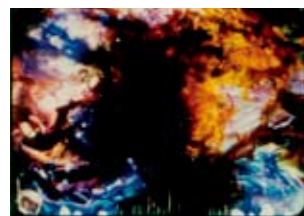
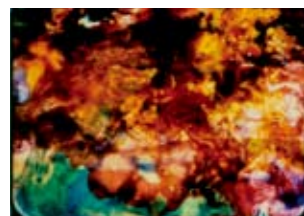
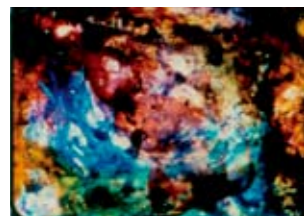
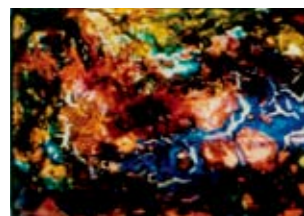
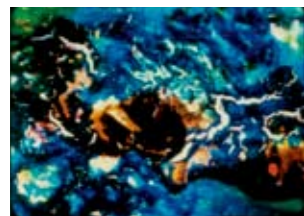
2. (通過弱影像而) 復活

但對優影像的堅持也有愈發嚴肅的後果。最近，有位演講者在電影論文研討會上拒絕展示詹寧斯 (Humphrey Jennings) 的某件作品影像，理由是沒有符合所需格式的投影設備。儘管這是基於講者對DVD播放器和投影機規格的完美要求，觀眾徒然只能想見那些影像的可能模樣。

這個案例中，影像無緣窺見或多或少是出於自發且基於美學上的前提，但更普遍常見的，是基於新自由主義政策的影響。20年甚至30年前，新自由主義的媒體生產重組 (restructuring；或譯再結構) 緩慢地消磨非商業想像力，乃至於使一種實驗性和個人小品 (essayistic) 的電影都幾近絕跡的地步。當維持這些創作以電影流通的代價高昂得令人望之卻步時，影片也就注定了因為太過邊緣化而難容於電視頻道的命運。於是，它們不只是從大銀幕上漸漸消失了，也在公共領域裡消失了。大多數人無緣窺見的影像小品和實驗電影，則保存在大都會的電影博物館或影迷俱樂部裡，等待它們再次塵封於不見天日的片庫之前，難得以原始影像清晰公開播放的特映機會。

這種發展當然是和新自由主義的激進化 (radicalization)，即文化消費 (culture as commodity) 概念有關，還有電影的商品化、戲院多廳放映及獨立製片的邊緣化。也和全球媒體產業的重組，以及特定國家與地區的音像壟斷結果脫離不了干係。如此一來，抗拒或不服從的視覺產物只好從表面隱遁至地下，成為機構或私人的另類收藏，只有藉著默許的組織和個人網路得以存繫，這些個體之間交流私自拷貝的VHS影帶。然而，拷貝的來源相當稀少——必須在朋友和同僚的小圈圈中，仰賴某種耳語追尋，再親手將影帶交給下個人。但在線上影像串流開啟大門之後，情勢有了戲劇化的轉變。數量日增的稀有影像材料重新曝光於垂手可得的公開平台上，有些經過精心策畫 (如Ubuweb)，有些則提供一籬筐樣貌 (如YouTube)。

光是此刻，就有至少20個馬克 (Chris Marker) 的電影小品BT檔案 (torrent，電影或大量位元分享格式) 在網路上共享。只要你想回顧他的作品集，你便可以擁有。不過，弱影像經濟所關乎的遠遠多於下載：你可以保留檔案、



重複觀賞，假如你認為有必要的話，甚至重新編輯或改良它們。這些成果到處流通，快被遺忘的大師經典在半隱密的點對點（P2P）平台上以模糊的AVI檔案交流，人們從美術館裡用手機流傳出來的偷拍影像，則在Youtube網站上免費放送。藝術家觀賞版的DVD互通有無（註3）。許多風格前衛、個人小品，以及非商業片的作品都通過弱影像復活了，不管他們喜歡與否。

3. 私有化與盜版（piracy）

這些激烈、實驗、經典電影作品的稀有版本，還有再現為弱影像的錄像藝術作品，也有另一個層面上的意義。它們的處境透露出比畫面的內容或外顯更多東西：也就是揭示了它們的邊緣化情境，亦即那些，導致它們以弱影像流竄於網路的社會力量聚合（註4）。弱影像之所以成為弱的，原因是它們在影像階級社會無法得到任何價值的認可——它們的非法或弱化階級擔保它們是免除於影像標準之外，它們於解析度的欠缺正坐實了挪用與錯置（註5）。

顯然，這種處境不只是連結到數位科技與媒體生產的新自由主義重組過程；它也與民族國家（nationstate）、其文化及其典藏的後社會主義和後殖民主義的重組有關。當某些民族國家被廢除或崩解時，發明了新的文化與傳統，也製造了新的歷史。這顯然也會影響收藏的電影片庫——在許多案例中，有一整套影片遺產都被排除在支撐國家文化的架構之外。就像我曾經觀察塞拉耶佛（Sarajevo）電影美術館的案例，國家片庫的下階段命運可能流落至影帶出租店（註6）。盜版透過毫無章法的私有化（disorganized privatization）過程而逃竄出這類片庫。從另一個角度來看，即使大英圖書館的收藏也在線上待（天）價而沽。

正如以桑（Kodwo Eshun）所點出的，部分弱影像流通於國家電影機構遺留下來的空隙內部，他們發現要運作一套16/35釐米資料庫或維繫任何一種當代時間的傳播架構都顯得困難重重（註7）。從這個觀點來看，弱影像揭示影片創作的式微與退化，誠如任何實驗與非商業電影——在許多地方都是因為文化生產被視為國家之使命才得以實現。媒體生產私有化逐漸變得比國家所掌控／資助的媒體生產更重要。但從另一方面來看，隨著網路銷售與商品作用，智財內容的激烈私有化也使得盜版與挪用成為可能的，即促成了弱影像的流通。

4. 非完美電影

弱影像的出現令人想起1960年代末期導演埃斯賓諾沙（Juan García Espinosa 或 Julio García Espinosa）於古巴起草代表性的「第三電影宣言」（Third Cinema manifesto）：〈為非完美電影〉（For an Imperfect Cinema）。（註8）埃斯賓諾沙為非完美電影發聲，套用他的話說，是因為「完美的電影——技術上與美學上都無懈可擊——幾乎向來是反動主義（反改革）的電影。」非完美的電影，則是一種努力克服階級社會之內的勞力差異的影像。它將藝術與生活、科學融合，混淆了消費者與生產者，觀眾與作者的區別。它堅持著自身的不完美，它是大眾化而不是消費主義的，有所擔當卻不降服於體制的。

埃斯賓諾沙在宣言裡也對新媒體的許諾有所反省。他清楚地預測影像科技的發展會危及傳統傳統電影工作者的菁英地位，同時賦予某類大眾電影生產可能：即屬於人們的藝術。和弱影像經濟一樣，非完美電影泯除了作者與觀眾的區別，也融

巴卡吉（Stan Brakhage）〈存在是首歌〉
（Existence is Song） 35釐米影片 1987

合生命與藝術。最重要的是，在清晰度上，它的視覺也是妥協的：模糊的、質樸的，同時充滿人工因素。

某方面來說，弱影像經濟回應了非完美電影的陳述，與此同時完美電影的陳述，則彰顯電影作為影像旗艦店的概念。不過，真實與當代的非完美電影，也比埃斯賓諾沙曾臆測的更加矛盾與易變。某方面來說，弱影像經濟（連同全球輸送的即時可能性，以及允許再修剪與挪用的網路規範）容許一種有史以來最為龐大的生產群體參與，但並不表示這些機會只能應用在進步的目標上。仇恨言論、大量廣告影像，還有其他垃圾也以數位連線暢行無阻。數位通訊也變成最競爭性的市場之一：長久以來處於一種持續創造累積，以及驚人的（且在某個程度上來說也是成功的）私有化企圖的領域。

弱影像的網絡，遂同時構成一種脆弱新興的共同利益平台，以及商業與國家層級議題的戰場。它們包含實驗性和藝術性的材料，但是也包含多得離譜的色情和偏頗內容。儘管弱影像的領域得以讓人接觸被排除的想像力，但它也充斥最先進的商品化技術。儘管它提供使用者主動參與內容的創造及散播，但也將他們徵收至生產過程。使用者變成弱影像的剪接、評論、譯者，以及（共同）作者。

於是，弱影像成為大眾化的影像——可以讓許多人集體製作與觀看的影像。它們表達當代群眾的所有矛盾：群眾的機會主義、群眾的自戀、群眾渴望自主與創造、群眾的無力聚焦或做主、總是隨時不放棄越軌卻又亦步亦趨（註9）。總而言之，弱影像呈現一張快照，內容是群眾善變易感的狀態，他們的神經兮兮、妄想、恐懼，還有對刺激、趣味，以及心不在焉的渴望。影像情境透露的，不僅是無限次傳輸與格式更改，更是無數個非常在乎這些影像，以至於不放棄一次次轉檔、謄寫字幕、重新編輯或上傳檔案的個體。

或許基於這番理解，我們必須重新界定影像的價值，或更準確地說，為它創造一種新的洞見。除了清晰度和交換價值，還可以想像另一種由速度、密度、散播所定義的價值形式。弱影像之所以是弱的，因為它們被高度地壓縮乃至快速地傳送。它們失去質性以換取速度；它們更表達一種去物質（dematerialization）的狀態，在此不只是分享觀念藝術的遺產，主要也是與符號生產的當代模式有關（註10）。就像瓜塔里（Félix Guattari）所說的（註11）「資本的符號學轉向」（Capital's semiotic turn），改以創造、散播彈性壓縮的資料封包——並可以整合至隨時更新的組合序列而體現（註12）。

這種趨於扁平的視覺內容——影像的生成中觀念（concept-in-becoming）——使得它們置入廣泛的資訊



魯夫（Thomas Ruff）「jpeg」系列作品。

轉向裡頭，於某種將影像及字幕扯離原脈絡並捲入永久資本主義去疆域化（deterritorialization）漩渦的知識經濟裡頭（註13）。觀念藝術史最早描述這種藝術物件的去物質化，是一種抵抗視覺性的拜物價值（fetish value of visibility）的舉動。但是隨後，去物質化的藝術物件反而完美地適用了資本的符號化，因此出現資本主義的觀念轉向（註14）。某種程度上，弱影像承受一種類似的張力。於一方面，它對抗高解析的拜物價值；另一方面，前面恰巧說明了它為何最終是完美地整合至資訊資本主義之中，通過壓縮專注的級距、通過一知半解而非沉浸其中、通過刺激而非深度、通過預覽而非播映且更加活躍了。

5. 同志，你今天是什麼視覺連線？

不過就在此時，出現了某種弔詭的逆轉。弱影像的流通創造出一個迴路，實現了激烈和（某種）個人小品影像和實驗電影的最初野心——創造一種替代的影像經濟，一種既存在於商業媒體主流內部、也存在於外部和



馬克（Chris Marker）第二人生上的虛擬作品。

底層的不完美電影。在這個檔案共享的年代裡，即使邊緣化的內容都可以再度流通，並再度連結那些被分隔的全球觀眾。

如此一來，弱影像構成匿名的全球網路，正如其所創造的分享歷史。隨著它的傳播、號召翻譯或錯譯，它促成同盟，創造新的公眾以及論辯。藉由喪失它的視覺質性，恢復它的部分政治衝擊，也在它周圍創造新的光環。這種光環不再是奠基於「原創」的永恆，而是拷貝版本的流變。它不再是定錨於典型的、由民族國家或資本企業架構所媒介和支持的公共領域，而是遊蕩在短暫與曖昧的資料湖面上（註15）；它從電影的聖殿裡流出，被簇擁向離散觀眾慾望所縫補成的、嶄新而瞬變的銀幕表層。

弱影像的流通，於是創造維爾托夫（Dziga Vertov；譯註：1896～1954，俄國紀錄片導演）曾如此稱呼的「視覺連線」（visual bonds，註16），根據維爾托夫，這種連結應該是要與世界各地的勞動者彼此相串（註17）。他想像的是某種型態的共產主義，視覺，是一種不只能傳達或娛樂的原初語言，而且可以組織自己的觀眾。在某種意義上，他的夢想已經實現，即使大多是在全球資訊資本主義的規則下，其觀眾已幾乎透過相互的激勵、情感同步或焦慮而，在實質的意義上聯合起來了。

不過，還有一種弱影像的流通與生產是建立在手機電影、家庭電腦和非傳統散播形式的基礎上。它的光學連線——集體編輯、檔案共享，或草根式的散播流通——表現出所有地方生產者之間不穩定與巧合性的連接，而這些生產者，正好也是構成離散觀眾的同一批。

弱影像的流通同時餵養資本主義的媒體裝配線，以及另類音像經濟。它不但造成許多困擾，還可能創造思想與情感的分裂運動。因此弱影像的流通開啟不服從資訊迴路的歷史系譜另一章：維爾托夫的視覺連線，魏斯（Peter Weiss）在《反抗的美學》（The Aesthetics of Resistance，小說）裡頭描述的國際工人教學（internationalist workers pedagogies），隸屬於不結盟（non-aligned）製片和思想的第三電影及「三大州主義」（Tricontinentalism）的影像迴路。雖然，弱影像的階級可能是矛盾的，也因此，在非公開抄寫手稿、1930年代蘇俄「影像列車」（cine-train；在1930年代早期，蘇聯導演梅德韋德金〔Aleksandr Medvedkin〕組織了所謂的「影像列車」，一種移動式的影片工作室與研究室。這種列車能夠開往各種影片取材的場所，像是礦坑、工廠以及集體農場〔kolkhozy〕拍攝工人們在工作，以即時地將影片膠卷顯影進行後製，並且現場和政宣員討論影片。「影像列車」是生產主義者藝術實踐的最佳範例）式的政治宣傳影片、地下錄像雜誌，和其他亦常在美學上運用貧乏物質的不服從材料裡取得一席之地。不但如此，包括維爾托夫的視覺連線觀念在內，弱影像更再體現（reactualize）許多與這些線路相關的其他歷史概念。

想像這麼一個戴著貝雷帽的人物，從過去向你走來，並問道：「同志（comrade，某種左派信徒的親密稱謂），你今天是什麼視覺連線？」你或許可以回答：就是這個此時此刻的連線。

6. 現在！

弱影像具現眾多過去偉大電影與錄像作品的來生，雖然它被放逐出電影看似一度遮風避雨的天堂（註18）。而一旦被踢出商業流通管道號稱是備受保護的、往往也是國家文化的保護主義競技場，這些大作也就淪落為數位荒原（digital no-

man's land）上的過客，持續變動著它們的解析度和格式，速度和媒介，甚至在途中失去了它們的名字和工作人員名單。

現在，許多這些作品又回來了；我承認，是以弱影像的姿態。當然你大可辯稱，這件事一點也不真實，倘若真是如此——拜託，有誰行好——告訴我何者才是真實的。

弱影像不再是關於真實之事（real thing）：有個真正的源頭；反之，它是有關於自身存有的真實情境：漫無方向的集體流竄、數位流竄、裂解又多變的時間性。它所關係的是反抗及挪用，同時也關係著服從（conformism）及剝削。

簡而言之，它關係著現實（reality）。

（本文翻譯自Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *e-flux* [http://www.e-flux.com/journal/view/94], 10, 2009.11 [accessed 2011.2.15]）

註1：伍迪·艾倫執導，〈解構哈利〉（Deconstructing Harry），1997。

註2："Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2007.6.14。法羅基與霍瓦斯（Alexander Horwath）的對談。

註3：見Sven Lütticken的精彩文章："Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images," *e-flux*, no. 8, 2009.5. (http://www.e-flux.com/journal/view/75) 這篇文章讓我注意到弱影像的此種觀點。

註4：感謝以桑（Kodwo Eshun）指出這點。

註5：當然在某些案例中，低解析度的影像也出現在主流媒體環境（主要是新聞上），此時這些影像是關乎急迫性、立即性，以及催化效應——同時是具有高度價值的。參見Hito Steyerl, "Documentary Uncertainty," *A Prior*, 15, 2007. (http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?language=1&NrArticle=584)

註6：Hito Steyerl, "Politics of the Archive: Translations in Film," *Transversal*, 2008.3. (http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en)

註7：透過與以桑的電子郵件參照。

註8：Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," trans. Julianne Burton, *Jump Cut*, no. 20, 1979, pp.24–26.

註9：Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

註10：參見Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

註11：參見Félix Guattari, "Capital as the Integral of Power Formations," *Soft Subversions*, New York: Semiotext (e), 1996, p.202.

註12：以上這些發展在沙伊赫（Simon Sheikh）的精采文章中有詳細討論："Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research," *Art & Research* 2, no. 2, Spr. 2009. (http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html)

註13：亦參見Alan Sekula, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital," *Visual Culture: The Reader*, ed. Stuart Hall and Jessica Evans, London/New York: Routledge, 1999, pp. 181-192.

註14：參見Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, op. cit.

註15：世界最大BT分享網站Pirate Bay甚至試圖取得Sealand的疆域外鑽油平台好在此裝設自己的伺服器。消息參見Jan Libbenga, "The Pirate Bay plans to buy Sealand," *The Register*, 2007.1.12. (http://www.theregister.co.uk/2007/01/12/pirate_bay_buys_island)

註16：Dziga Vertov, "Kinopravda and Radiopravda," *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, Berkeley: University of California Press, 1995, p. 52.

註17：Vertov, "Kinopravda and Radiopravda," *ibid.*, p. 52.

註18：至少是從鄉愁幻見（nostalgic delusion）的觀點而言。

影像殘缺

後媒體時代的另類影像美學

文 | 邱誌勇

綜觀近代視覺藝術的發展，若從暨抽象且碎形的前衛藝術影像談起，可以發現，從20世紀初反傳統（前衛）的藝術運動以革命性的宣言開啟創新性的變革開始，當代視覺藝術的創作激烈地對傳統藝術表現進行了批判。凱薩琳·顧（Katharine Kuh）便指出：「在過去一百年間，藝術創作從形式到內容的各個層面，包括顏色、光線、顏料、形式、線條、內容、空間、表現和設計，都被搗碎了，呈現出獨特的「碎形」風格（註1）。時至今日，由於數位技術的進步，新的影像符碼不斷地被收納進新創作形式之中，從靜態影像照片到活動影像符碼的建立，皆高度仰賴數位科技與電子式的錄像藝術來供給養分；而活動影像的形式從電影、錄像到新媒體藝術的創作皆扮演著重要的角色，且錄像與數位音像藝術也讓傳統活動影像的展演空間從幽暗封閉的世界（如電影院），轉變成明亮且與他人共同駐足的空間（如博物館、美術館與藝廊），對觀者的觀影行為產生極劇的衝擊。

總體而言，1990年代的錄像藝術家大都聚焦於影像科技的延伸，媒體藝術創作者對於這些影像科技的延伸，從風格、技巧、內容到動機，幾乎已經達到相當細緻的程度，影像品質的表達也日益精湛，而其中在本質上明顯的差異則是，傳統視覺影像的創作幾乎是將科技／技術（technology）當成是工具（tools）來運用，但現今以電子訊號為基底的新媒體藝術創作已經逐漸地在本體論上扭轉了「把科技當成工具」的本質。電子視覺化的基本內涵指的是電子訊號已經成為媒介（technology as medium），其不僅用於視覺藝術或圖片製作，它就是事件本身，即電子物質看得見的存在，正因它使得全部電子過程轉變成為具體內容（註2）。曼諾威克（Lev Manovich）即以「後媒體世代」（Post-media era）來描繪整體藝術創作環境的轉換。曼諾威克認為後媒體美學的範疇不應該受限於任何特定的儲存媒材／體。簡言之，人們不應將「隨機存取」視為電腦媒體的一項特殊特質；反之，我們應該視它為組織資料的一般性策略，以及使用者行為的特殊策略（註3）。以致，影像創作的形式愈來愈多元，且品質也愈來愈精緻。



曾鈺涓（FLOW） 互動影音裝置
尺寸依空間而定 2006（圖 | 曾鈺涓）



葉廷皓（我要打…三十個） 鋼琴、電玩控制器、影片與聲音顆粒合成
2010（圖 | 葉廷皓）



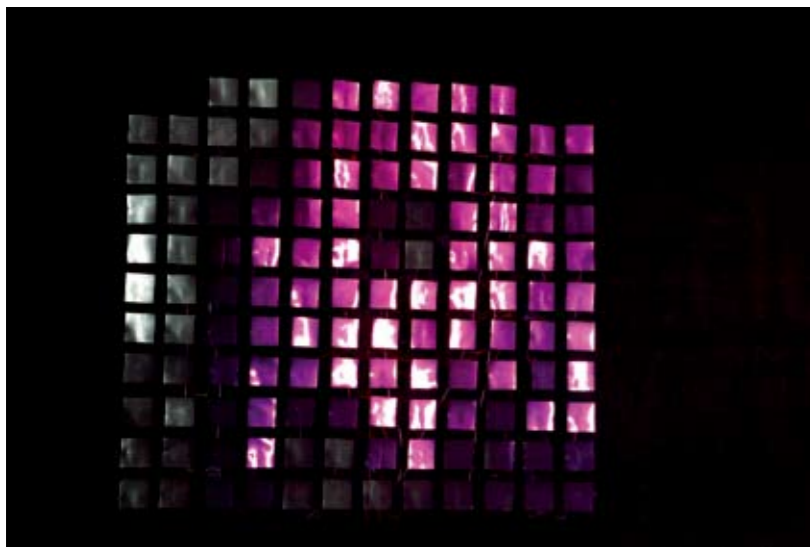
吳宜曄〈歡迎光臨真實想像〉 互動影音裝置 尺寸依空間而定 2010（圖 | 台北數位藝術中心）

然而，在多元創作形式與精緻影像品質（high quality image）的普世價值之下，卻有另類的創作社群，以替代性（alternative）的創作形式對日愈精緻的數位影像創作形式進行批判，史戴爾（Hito Steyerl）將這種呈現出影像的「零碎性」（影像的碎片與殘渣）、「劣質性」（低解析度）、「隱匿性」（私有化）與「另類性」（不完美的電影）景況稱之為「弱影像」（poor image）。若我們跟隨著史戴爾的角度檢視近年來台灣新媒體視覺藝術創作的趨勢可以發現，不論藝術創作者抱持著什麼樣的態度來面對大舉入侵的數位影像洪流，在「數位科技」與「視覺影像」跨界融通的過程中，其創作策略的實踐早已深根於台灣的新媒體創作領域。

科技突創下的影像宿命

當代電影科技的突創總是替影像的製作與呈現帶來某種程度的衝擊，Photoshop軟體的問世，讓影像得以隨意地被捏造；而QuickTime播放軟體的出現，則再一次地（第一次是1892年的電影放映機〔Kinetoscope〕）用來播放短片、小螢幕、私密性的觀賞而非集體性的映演行為。如今，各種影像的規格（AVI、JPEG、FLV、WMV等）與多元的影像乘載管道（DVD、Youtube、Facebook等），更成就新媒體藝術創作的多元性。

根據史戴爾對弱影像的初步定義可以發現，所謂的弱影像乃是因為在機械大量複製的過程中，造成影像品質的低落、不符規格，且因大量複製而使得影像品質愈加惡化。然而，史戴爾亦強調迷戀於解析度的過程將促使「科技弱化創造性」的勢態日趨嚴重（註4）。殷此，台灣新媒體影像創作者則更有意識地凸顯兩者之間的矛盾，如廖克楠的〈低傳真〉（Lo-Fi），利用控制高數量的反光鋁箔片角度，加上投射燈光的渲染，形成「類比式」的LED螢幕。



廖克楠〈低傳真〉(Lo-Fi) 伺服馬達、電腦程式、鋁箔紙
尺寸依空間而定 2010 (圖 | 台北數位藝術中心)



黃博志〈PTB〉 電視、攝影機、網站
2009 (圖 | 黃博志)

相對於高傳真，〈低傳真〉呈現數位時代之初，數位產品不如今日的先進而出現相當低的傳真度，作品利用一種低解析度的抽象與失真感，反向強調所要強調的資訊強度。再者，張博智的〈Light River〉同樣地也以LED為實驗媒材，強調以低解析度的LED播放電視訊號，使影像信號轉變為模糊渙散的光點，藉著刻意呈現劣質化的數位影像批判當代影像快速流動的趨勢。

而曾鈺涓與李家祥共同創作的〈Immersing ME〉，則將完整的身體影像裂解為數位最基本的單位（位元），藉此強調透過數位科技所產生的生命存有同樣亦不具備真實感；更甚之，是一種模糊感。因此，觀者在作品之前的視覺感知是影像的碎片，是一種碎裂的存有。此外，曾鈺涓實驗性的創作〈FLOW〉更以片段化的新聞訊息語音作為感知世界的互動介面，觀者在多層次影像與聲音融合的圖像中，則無法具體掌握訊息意義，使之更加凸顯視覺感知的混雜、斷裂與不確定性。而吳宜擘的〈歡迎光臨真實想像〉則將完美的影像拆解成數位影像的基本單位（Pixel），並製造出一個無法以常態理解的影像感知。

如果繼續追隨著史戴爾的論點，認為「當代影像階層並非只是建立於能見度的基礎，主要還是建立在解析度之上」，那麼上述作品所共同具備將精緻數位影像抽象化的視覺特徵則反其道而行，在壓縮、複製、裂解與再混合的創製過程中，促使碎裂化影像的過程得以流通。洪席耶（Jacques Ranciere）在〈影像的宿命〉一文中以「爾後不再存在事實，而剩下的僅僅是影像；亦或相對的，從不存在的影像中不斷地向其自身顯現事實。」（註5）說明當代影像再現的本質性議題。在數位影像創作的歷程中，台灣當代視覺藝術創作新銳便是不斷地反向思考真實（或真實）存在的意義與本質，其將精緻影像劣質化與碎片化，並提陳影像存有本質的辨證過程，充分地宣稱了數位影像所具備的不確定性。

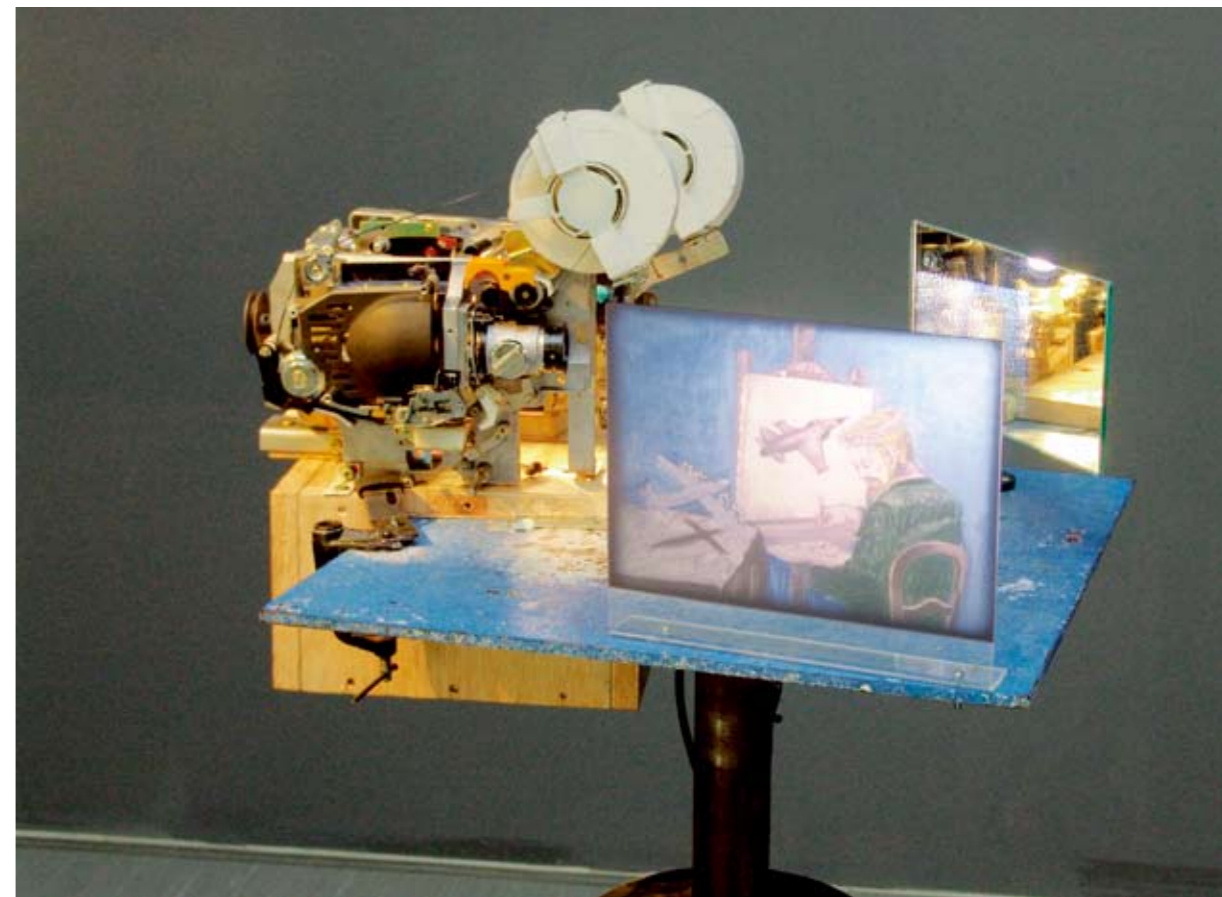
作為批判性的創作實踐

晚期資本主義藉著影像的跨國流通，創造出驚人的影像景觀（imagescape）；而在數位趨勢下不斷被強調的影像品質更成為流通中必備的要件。換言之，當高解析度影像以更優越（鮮明強烈、逼真且魔幻，恐怖且誘人）的姿態作為訴求，以迎合電影與美學愛好者的品味之際，抗拒或不順從的視覺創造物只好從主流隱遁到地下，成為私人的另類收藏，並藉由個人流通網絡得以續存。作為批判性的創作實踐，高重黎便以反科技的態度創作了〈反·美·學〉，並進一步批判資本主義。高重黎認知到「科技是非常資本主義的」這個現實，因而堅持拒絕數位化創作形

式，改採「光化學機械式活動影像」（註6）的自創技法，將手繪炭筆結合歷史（新聞）畫面與影片，以循環的方式批判人們無法逃脫霸權、暴力、戰爭、鬥爭的處境。高重黎的創作引用了錄像創作最為重要的一個特點：重複播放。以循環的方式重複播放在本質上是一個充滿矛盾的切入點，時間在這裡成為至關重要的要素，它讓觀者感覺到歷史（過去）與現在是不可分割的。圖像的循環播放並不一定意味著再看一遍，也不一定能使原本模糊不清的東西變成更容易被理解。錄像影像的循環播放意味著像閱讀文章引註那樣，突出某著重點，使過去看似相連的東西出現分界點，並使時間變成具有延展性、可塑性與可逆性（註7）。

再者，張美陵則是聚焦於日本侵華的歷史圖像進行再創作，其「重訪乙未一八九五」系列以對照歷史文件中的文字（如台灣通史、台灣戰記、台灣抗日史中的文句），讓圖文併置，並在歷史圖像照片的再現過程留給觀者最大的思考空間。張美陵利用針孔相機翻拍歷史照片，使得歷史影像更加弱化，及其運用的「真實」照片與創作手法中的「虛擬性」相容，也恰好讓穿越時空來到當前的那段傷痛歷史，展演在現代人們的眼前（註8）。吳鼎武·瓦歷斯的「隱形計劃」系列則結合了靜態圖像與動態影像，同樣地利用電腦繪圖的技術與活動影像的表現手法，讓圖像中的人物「活動」起來，也藉此表現照片中人物「在場的缺席」，再運用投影人物影像製造「幽靈現身」，讓「影／像」來批判主流優勢對弱勢文化的漠視。

此外，在年輕創作族群中，台北藝術大學新媒體藝術研究所的「上上下下左右左右BA」（註9）展出中，葉閻（葉廷皓）的開幕表演〈我要打…三十個〉，利用具備科技性的鋼琴與電玩控制器，來成就影像與聲音顆粒合成的



高重黎〈反·美·學002〉 光化學機械式活動影像裝置、手繪鉛筆動畫、單格電影攝影 尺寸依空間而定
約30秒循環放映一次 1999 (圖 | 本刊資料室)



張博智《光流》(Light River) 影像、壓克力、LED電子裝置、玻璃
800×500×350cm 2006 (圖|張博智)



張美陵《重訪乙未一八九五—八月二十八日，鳳山城淪陷》
影像裝置 尺寸依空間而定 1995 (圖|張美陵)

效果。其中，表演者以DJ的姿態，配合聲音做演出，進行影像的即時處理。此作品結合主流電影《葉問》的殘缺片段與電玩遊戲的操弄方式，將主流影像私有化、碎裂化，藉以反諷科技躍進、資訊爆炸與現代文明所帶來的衝擊。簡言之，正如桑塔格(Susan Sontag)所言，照片(或影像)提供證據(經常是以假亂真的證據，始終是不完整的證據)來支持統治地位的意識型態和現有的社會秩序，他們虛構出神話和秩序並加以確認；而挪用主流影像則是進一步地來批判或諷刺挪揄跨國資本主義影像流過程中所刻意傳達的意識型態宰制。

開放平台的影像景觀展演

肇因於全球資訊網絡的快速連結，造就網路虛擬空間的高度開放性，促使數量日增的稀有影像材料重新現身於唾手可得的公開平台上，因此弱影像同樣地也展現在全球網際網路的開放平台上進行影像的展演。這樣的影像傳散使得影像喪失了其物質性，影像因而漫遊於短暫且模糊不清的曖昧資料表面。黃博志便曾創作出一個名為「PTB」的部落格，PTB是peeping tommy boy縮寫，此個系列便是希望思考被監控的身體。黃博志的創作動機在於好奇心真正做社群內的人們到底在想什麼，因試圖進入那個體制運作內，進而建立PTB部落格。有了部落格，才能與社群有交流與互動，以致可以與他們有較為私密性的對話跟分享，引發一個有趣的對話跟互動。更甚之，黃博志亦利用作品《我的好朋友》使自己變身為窺視者，展現出窺視偷攝下的裙底風光。在黃博志的偷拍系列中，創作者自己男扮女裝，在網路社群中有個虛擬的身分，身分可能是偷拍或被偷拍者，並且創作者本人也是部落客經營者。黃博志便是運用這種多重身分，與那些真正在進行偷拍的部落客進行溝通、交流，並創造出影像的流通。

此外，弱影像也以另一種創作形式流竄於新興媒體科技與消費性電子商品上(如手機或家庭電腦上)，此種非傳統式的影像載體已漸漸受到影像創作者的注目，其中隨著iphone4的問世，行動電話通訊設備又邁入另一個里程碑。行動電話這個改良式媒介(remedial media)，在其進化的過程中，不斷的涵納各種媒介的特性與功能，成為一個「體積小功能強大的混合器」(註10)。從簡單的聲音傳遞，到影像的錄製，幾乎吸納了廣播、報紙、電視、甚至網際網路等媒體科技的功能；但現階段行動電話的進化還不僅止於此，它不僅讓傳播行為變得更為有

趣，更讓行動電話化身為影像創作的媒材。因此，相較於傳統媒介，如今行動電話反而比較類似於用來創作影像、動態影像、甚至「電影影片」(cinematic film)的一種媒材。以iphone 4為例，其最大的特色即在於它能夠錄製高畫質影片，同時更能進行影像剪輯。因此，無須專業的攝影器材(而且它還能與其他相機、鏡頭、攝影器材結合)，單憑一支行動電話，使用者即可錄製一部屬於自己的影片。在國外透過行動電話進行創作的例子已不勝枚舉，如英國影像創作者胥思勒(Max Schleser)一直致力於「行動紀實」(mobile-mentary)的創作，透過行動電話或行動裝置進行拍攝、剪輯、製作紀錄片(mobile documentary)，期望創作出屬於小螢幕的視覺語言，以及一種新行動紀實的影像創作形式。而近來韓國導演朴贊郁(Chan-wook Park)更僅以兩支iPhone4拍攝出一部可在電影院上映的30分鐘短片《夜釣》，且拍攝的過程中，每個工作人員皆可利用自己的手機拍攝出不同角度的畫面，開創集體創作的可能性，為影片後製剪輯提供更多影像的選擇性，也讓此部電影的製作變得更為民主(註11)。就台灣而言，公共電視台亦曾舉辦「用行動愛地球」環境短片競賽，即鼓勵一般民眾透過行動電話做影像的紀實與創作(註12)。

代結語：一種未完成式的新視覺表現

在當代影像論述的觀點中常認為，視覺圖像式人造的，並且可以被移轉、展示、銷售、審查、崇拜、丟棄、凝視、隱藏、反覆使用、一看而過、損壞、毀滅、觸碰、再造。圖像被不同的人、因不同的原因，以不同的方式創造和使用，而這些對於圖像所承載的意義至關重要。圖像可能有它自身的效果，但總是會受到其多種不同用途的中介



瓦歷斯·拉拜(吳鼎武)《隱形計劃—生活中的影子族》
光柵片 2006 (圖|瓦歷斯·拉拜(吳鼎武))

作用（註13）。在現象學的生活世界觀中宣稱著「事物是被呈現在某一個時間面向、被放置在某一個空間面向之中。意即事物存在於某個視域裡，且呈現於視域之中」（註14）。換言之，世界並非物理學所研究的世界，也不是科學研究的對象；世界是人類生活於其中的生活世界。梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）便指出，世界本身即是一種現象場域，而視域或場域的概念則可以被理解為所謂的「文化或脈絡知覺」（註15）。由此可知，生活世界的概念不僅意味著一種理解世界的新方式，更意味著一種知覺真實的新方法。

在上個世紀開創出非凡的錄像、音像、新音樂與電子雕塑等重要的藝術成就。當今，這樣結合觀念藝術與新媒材創作表現手法的主導脈絡不斷地延續了影像的批判精神，並且將批判的焦點從政治經濟等大結構面的議題，轉向日常生活中的面向與傳播媒體的景象等。當代新銳藝術家常以獨特（碎裂化、擬像化，或是地下化）的影像表達形式，創造一個以弱影像為感知的型態，藝術家們並在創作中體現出個人對影像感知的敏銳性，與其所觸及的存在核心體現，並依此構成觀者感知的媒介（註16）。如今，我們在新媒體藝術的創作實踐中看見了對日常生活中視覺經驗假象的影像辨證，也見識到對當代氾濫的影像文化的批判視野。

註1：Katharine Kuh, *Break-up: the Core of Modern Art*, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1966.

註2：Ron Burnett, *Culture of Vision: Image, Media and the Imaginary*, Bloomington: Indiana UP, 1995, pp. 218-223.

註3：Lev Manovich, "Post-media Aesthetics," in *Lev Manovich* (http://www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc), 2008 [accessed 2011.2.9].

註4：Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *e-flux*, 10, 2009, pp. 1-3.

註5：Jacques Ranciere, *The Future of the Image*, London: Verso, 2009.

註6：「化學機械活動影像」為高重黎自創的名詞，藉以區隔數位與類比的錄影概念。

註7：邱誌勇，〈歷史介入當代：檔案圖像的挪用與再創造〉，《藝術觀點》42期，2010，頁45-53。

註8：張美陵，〈重訪乙未一八九五：張美陵攝影作品集〉，台北：記憶工程，2004。

註9：2010年台北藝術大學新媒體藝術碩士班於東吳游藝廣場的展出。

註10：參見Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

註10：Paul Levinson著，劉柏君譯，〈體積小功能強大的混合器〉，《媒介擬想4：數位媒體與科技文化》，台北：遠流，2006，頁90。

註11：國際中心綜合報導，〈全球第一人！韓導演朴贊郁用iPhone拍電影〉，《今日新聞網》（<http://www.nownews.com/2011/01/12/334-2681245.htm>），2011.1.12，網頁擷取日期：2011.1.20。

註12：〈用行動愛地球 環境短片競賽〉，公共電視用行動愛地球網頁（<http://web.pts.org.tw/~web01/earth/>），2010.10.28。

註13：Gillian Rose, *Visual Methodologies*, London: Sage, 2001, p. 41.

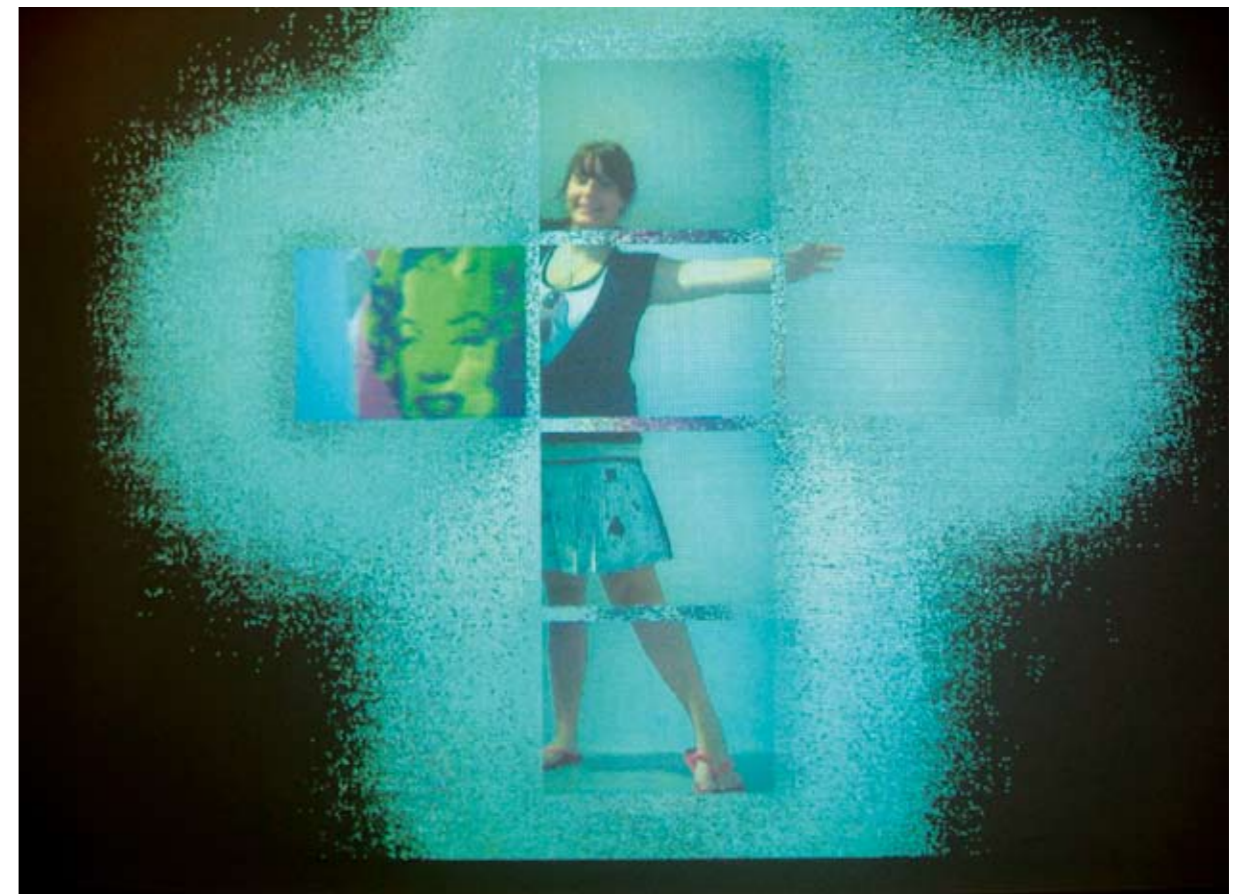
註14：D. Welton, World. In L. Embree etc., ed. *Encyclopedia of Phenomenology*, Netherlands: Kluwer Academic Publisher, 1997, p. 736.

註15：D. Ihde, *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1993, p. 12.

註16：王品驊，〈台灣當代美術大系：攝影與錄像藝術—媒材篇〉，台北：藝術家，2003，頁115。



朴贊郁〈夜釣〉 iPhone4影片 2011（圖 | 本刊資料室）



曾鈺涓、李家祥〈Immersing ME〉 互動影音裝置 尺寸依空間而定 2005（圖 | 曾鈺涓）

強度弱影像

台灣影像史的另類記憶變形

文 | 孫松榮 圖 | 本刊資料室

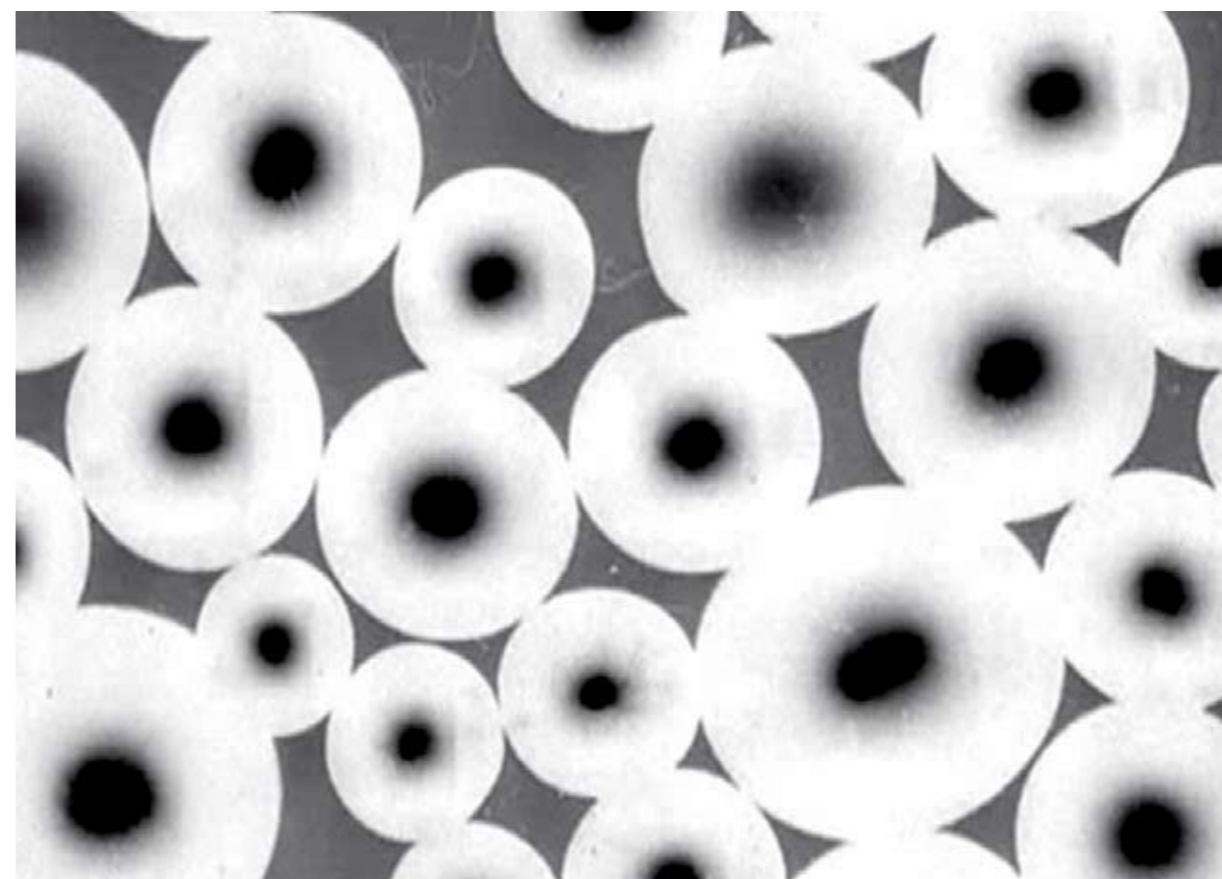
以弱影像作為命題的探問，無法避免地將陷入一種光譜化的判斷危機。它預設了將某個核心的影像視為強大的與規範的指認，因而形塑為一種結構與非結構、有機與無機、主流傳統與其餘的圖譜關係。若進一步就影像質性與風格體制的面向來探詢，它彰顯了關於質量的反作用力。弱影像違逆了影像作為揭露、擴展及強化人類感知能力的意義，即背棄了巴拉茲（Béla Balázs）、艾普斯坦（Jean Epstein）的「泛靈論」或班雅明（Walter Benjamin）的「視覺無意識」，也比安爾海姆（Rudolf Arnheim）強調匱乏特質的藝術媒介殊異性來得更為殘缺。如此一來，弱影像勢必帶著著模糊、殘碎與處於焦點之外的涵義，曼·雷（Man Ray）的〈回歸理性〉（Le retour à la raison，1923）與〈海星〉（L' étoile de Mer，1928）即將視感知推向了一種含糊不定的能見度，不僅誘發了視覺韻律的感官經驗，亦啟發了爾後布拉克吉（Stan Brakhage）「視象隱喻」的概念。

超現實與北美實驗電影的這一番一姑且可喻為一弱影像的先鋒創置，為的即是不讓影像的創造性與可能性被戲劇寫實主義所窮盡。說穿了，他們這一群廣義的現代主義前衛派創作者，無論是戰前的「歷史前衛派」還是沃倫（Peter Wollen）筆下的「非政治純電影」與「政治電影」健將（註1），皆將矛頭指向古典好萊塢所表徵的美學與意識型態規範，致力於粉碎此種以故事情節、因果邏輯及一系列連續性音像修辭學為主導架構的電影範式。換言之，由現代主義前衛派所倡導的一種絕對差異於美國古典電影體制的音像實驗，譬如從基達（Peter Gidal）到高達（Jean-Luc Godard）的創作藍圖，其目的無非是試圖從外部（而非是如史坦〔Robert Stam〕提及的那種源自於中心內部的挑戰力量）（註2）的反動創置來突顯甚至削弱後者愈顯陳腔濫調的主流風格與意識型態，從而形塑出某種強度且具嶄新力量的弱影像模態，並進一步促使電影直接應對變動現實世界的重要轉向。

最關鍵的影像變革無疑來自於電影不再以敘事——起碼不再是虛情假意的故事類別——作為表現方略，而是有意識地將鏡頭瞄準於那一個作為事件性的現實場景，並以攝影機及畫面框構開展反身性的思辨。從「文母



侯孝賢〈悲情城市〉 157分鐘 1989



Man Ray〈回歸理性〉 3分鐘 1923



Man Ray (海星) 17分鐘 1928

派」(Lettrisme)的伊蘇(Isidore Isou)與勒梅特爾(Maurice Lemaître)到「情境國際」(L'Internationale situationniste)的紀·德堡(Guy Debord),透過挪用、刮擦膠片並運用黑色畫面來批判布爾喬亞世界觀與景觀社會的激進創作手法;從「維多夫集團」(Groupe Dziga-Vertov)的高達,到「梅德維京小組」(Groupes Medvedkine)的馬克(Chris Marker),以後設的音畫辯證方式處理越戰、學運及工人罷工運動的影像成品,亞里斯多德式的詩學定理遂宣告瓦解,取而代之的是一種強調高度扁平無縱深、複音調性變奏且即興記錄而不可測度的音像脈動。如果優勢影像的存有學——相對於弱影像——指的是古典電影體制所謂的同一性的飽滿、標準不含糊及理性價值體系的調度保證,顯然在所述的影像創置中均遭致揚棄,喪失了效能,淪為導演學甚至是電影產銷邏輯的負面教材。是故,在那一個無論是理論與實踐都處在風起雲湧的1960~1970年代裡,弱影像之所以弔詭,倘若它指的再也不是質量方面的纖柔、數量不足或能力差的辭意,它實則意味著明目張膽地透過「否定性」的特質——蔽光性、反透明性及異質音畫的論辯性——削除著本身的影像體質,卻同時生成為一種即時檢視、思索事件的發展態勢並獨特地演繹著時代記憶的強度弱影像。

這一種不合典範性的、違越文法的及反愉悅的影像創置與思維,從彼時的西歐到拉丁美洲,一再地破例,甚至構成了電影宣言。其中,值得一提的是阿根廷索拉納斯(Fernando Solanas)與傑堤諾(Octavio Getino)的「第三電影」、古巴耶斯比諾莎(Julio Garcia Espinosa)的「不完美電影」及巴西羅加(Glauber Rocha)的「饑餓美學」,即是將高度地域性與社會文化的本質性推向一種集戰鬥、批判及革命藝術的電影理念。更確切而言,它以先鋒之姿向歐美帝國主義與(後)殖民主義幽靈進行宣戰,以進一步創造出一種無法被體制所吸收而只為人民自身而存在的文化、音像語言及美感的電影解放運動(註3)。確實,這一個訴諸於「與體制對抗」、「全新的拍片概念和藝術」、「有承諾的電影」、「不關心技術或品質」及「暴力的美學是革命的而非原始的」理念的第三

(世界)電影(註4),從《酷煉時刻》(La hora de los hornos, 1968)到《低度開發的回憶》(Memorias del subdesarrollo, 1968),無不致力於在產製邏輯乃至政治與美學等問題上提煉出一套「將戰略上的弱點(缺乏基礎建設、缺乏資金和設備),轉變為戰術上的優勢,將貧窮轉變為榮譽的象徵」(註5)之影像創置——一種名副其實的弱影像表徵。

幾乎是處於同一個時代的台灣電影縱然亦是將貧窮轉變為榮譽的象徵,其實踐方式與思維結構卻迥然不同。同樣都是從「義大利新寫實主義」電影汲取創作靈感,拉美電影作者開創了革命電影,中央電影公司則幾乎以一套類古典電影語法鑄造了「健康寫實主義」電影的神話。有鑑於彼時黨國政體實行反共的文藝政策在外交上又是親美,台灣電影自然不被允許發生任何的偏航。即便如此,陳耀圻拍攝終日搬運石塊的外省士兵的短片《劉必稼》(1967)及《劇場》雜誌的實驗電影發表會(如莊靈的《延》[1966]、《赤子》[1967]等),卻算是極少數在高度同一性的影像精神結構內注入生命百無聊賴或虛耗身體印記的例外之作,然其蠢動力量由於各種政治與非政治的原因很快就宣告潰散了。若是以前述的弱影像系譜及其精神結構來檢視台灣電影,嚴格而言由黨國政體所控制與經營的台灣電影幾乎是缺席的。如果真的非得在其中尋得最低限度的弱影像痕跡,恐怕在1982~1983年崛起的「台灣新電影」尚有一絲被討論的空間,但其弱影像特質或許無法與前述的影像案例及其文化結構相提並論。換言之,檢視侯孝賢、楊德昌及萬仁等人策動的「新電影」,絕不能從電影語言的徹底解放與革命著手(因為他們從來就不是社會改革的行動主義者,其影像實踐與思維結構更與歐美「作者電影」相去不遠),透過差異於「健康寫實主義」電影以降諸種影像類別的總體題旨,去析解台灣的弱影像基因倒是較有可能。更確切而言,「新電影」的開創性,不僅在於重新填補了1970年代黨政電影、武俠電影、瓊瑤電影及「社會寫實」等電影類別,面對當時台灣外在生存現實與社會劇變時所展現的過度封閉、逃避及空缺的態度;更重要的還有,以其強調脆弱的因果敘事法則與長鏡頭



Tomás Gutiérrez Alea (低度開發的回憶) 97分鐘 1968

段落等美學技藝體現了一種同時交錯著歷史意識、自傳記體、身分政治及國族記憶的「台灣成長經驗」。從大膽披露違章建築與台灣依附美國霸權的〈蘋果的滋味〉（1983）、呈現外省家庭繫念雙重家國記憶的〈童年往事〉（1985）到初次再現「二二八事件」的〈悲情城市〉（1989），即是台灣在邁向解嚴、全面民主自由與政黨權力處於重整年代之中，前所未有地為普遍瀰漫著逃避主義與犬儒主義的電影傳統結構，及沉浸於美國或香港賣座鉅片模式的接收習性，打開了嶄新方向的重要影片。

「新電影」乃至1987年隨〈台灣電影宣言〉後出現的「新台灣電影」（或稱「後新電影」）結合弱敘事與慢美學的影像創置固然值得一提，然在那一個迎向思想與言論全面解嚴的年代歷程中，尚有兩個重要的影像事件不得不加以重提，以進一步勾勒出台灣弱影像的系譜及思想精神的可能輪廓：一個是以錄像記錄各種街頭示威與黨外運動而聞名的「綠色小組」（全名為「台灣綠色小組影像紀錄永續發展協會」），另一個則是如今已鮮少被提到但極具啟示性的錄像作品〈歷史如何成為傷口〉（1989）。如果〈悲情城市〉遭到（崇尚第三電影精神的）「戰爭機器叢刊」作者群批判無能再現「二二八事件」歷史的罵名，反映了激情年代的某種政治態勢（註6），重新檢視「綠色小組」在1980年代期間的影像紀錄——尤其是那一部剪輯了好幾個重要抗爭運動（如「桃園機場事件」、民進黨訴求國會全民改選、「228和平日運動」等）的集錦之作〈反對運動新浪潮〉（1988）——不僅具備彰顯出彼時時代氛圍的高度迫切性與緊急性，更是體現了電子科技產物如何能夠比電影膠卷來得更加符合民眾抗衡專權政體的需求。

由王智章、李三冲、傅島、林信誼及鄭文堂等人組成的「綠色小組」，是一個個混在抗爭人群中的攝影師，面對突發事件——不管是被驅散示威群眾的噴射水柱所濺濕而脫手彈開的攝影機，還是鏡頭因遭群情激憤的人群衝向鎮暴部隊封鎖線而突然變得模糊失焦——他們的影像技藝是高度自然的不（可能）穩定、偶爾曝光不足或是過度，且



莊靈〈延〉 14分鐘 1966



莊靈〈赤子〉 8分鐘 1967

剪接與音畫關係不是太過唐突、聲音大小不一、人工斧鑿太明顯，就是「跳接」（jump cut）得頻密，但每一個波動不已的視象都是見證街頭抗爭運動最直接而暴戾的影像結晶。不只如此而已，他們游擊似的、戰鬥似的影像行動，為的是要把抗爭現場所發生的「真實」過程、進行快速剪接並在不同據點（群眾大會和競選總部等）向群眾做公演的傳播與放映，來對抗官方電視台（台視、華視、中視）打擊、扭曲及抹黑的報導。其中，「桃園機場事件」與農民運動的「520事件」的影像紀錄，這兩個遭到「三台」指控為暴力團體的新聞事件，即是「綠色小組」成功為反對黨的支持者與農運團體平反而獲致民眾信任的代表作。

「綠色小組」藉快速記錄、儲存、剪輯、拷貝複製及流通以大量發行給群眾或是躲避警察查扣的錄像型態，一方面適切而即時地滿足了1980年代中後期，台灣基層對政治運動的強烈想像與積極參與的欲望，另一方面則以一種反體制或體制外的紀錄組織形式，成功地戳破了黨政機器的封鎖與欺瞞。就此一面向而言，相較於「新電影」導演面對敏感政治事件時所顯露的感性詩意或老「三台」作為政治傳聲筒的角色，「綠色小組」指向訊號不穩定、技術缺乏老練、敘述節奏不具統一和諧的韻律感，甚至政治上一點都不夠正確的影像特質，可說是以一種晚於前述西歐與拉美政治影像思辨的在地實踐，激進而獨特地繪製了一個生猛時代記憶的弱影像景觀（註7）。

繼「綠色小組」之後，由王俊傑與鄭笠（鄭淑麗）策畫、「綠色小組」發行的錄影帶〈歷史如何成為傷口〉，乃是另一部以小眾媒體型態批評國內電視台報導意識型態的力作。更確切而言，這部短片透過重新創置出一種新聞播報的攝影棚與臨場感，特別安排三位男性評論人，端坐於一台剪輯著三台及國外電視台（CNN、央視等）報導1989年「六四事件」新聞畫面的電視機旁，來談論有關政治與民主、媒體操控與消費或廣告化等議題的方式來進行影像佈署。弔詭的是，當三位嚴肅地進行批判之際，他們的相貌輪廓不是因沒有打光而顯得昏暗不已，就是攝影機會不

大眾文化的權威建立在
民衆對它的信賴上。
而這個權威合法性
其實是隻紙老虎。
深入調查媒體企業結構
並對其內容做批判性的分析
是朝向民主，
重新規範資訊秩序的必要步驟



王俊傑、鄭淑麗《歷史如何成為傷口》 1989（圖 | 王俊傑）

停地在評論者與電視畫面之間不流暢地來回移動，鏡頭不時還會離開前景，以伸縮鏡頭拍攝布景後方一個貼滿了許多有關「天安門事件」剪報的立體壁報版。《歷史如何成為傷口》立意明顯，不僅是為了批駁電子媒體渲染或利用悲劇新聞的目的，更是進一步以高度後設性的方式——從攝影現場的布置、援引畫面的調度方略到音畫蒙太奇的並置使用——來揭穿影像再現的保守意識型態、偽權威合法性及操縱傳媒企業結構的罪魁禍首。如果「綠色小組」藉由親身征戰獲得以辨識虛假事件的影像線索，台灣的「紙老虎電視台」則完全以組構視聽檔案與文件的策略，極具創意地將不同媒體記錄所敘事件的過量影像裝配成一幅複音調性的圖像，並將有關新聞營造媚俗的悲劇效果及尤其是媒體國家機器化等矛盾面向突顯出來，達到了以影音思索影音的後設力量。片中分別將央視以野蠻暴徒之名來比喻廣場上向軍車拋擲石塊的抗爭分子，及三台把「520事件」的示威農民形象化為惡徒的音畫做出蒙太奇的創置，即是箇中的精彩段落。可以這麼說，《歷史如何成為傷口》是台灣影像史上少見的一部將布萊希特（Bertolt Brecht）一高達式的反身性音像策略（從評論人〔倣仿中國學運分子接受西方媒體採訪但不讓身分曝光〕的逆光臉面、刻意強調攝影機運作、音畫錯位到影視資本結構的表述等），實踐為另一種解嚴記憶的強度弱影像。

在那個壓抑而不夠絕對自由的年代裡，「綠色小組」與「紙老虎電視台」以一種差異於官方主流媒體的弱影像範式，來抵抗殊異經驗的塗銷並重塑多重媒體語彙的錄像創置，顯得彌足珍貴。就某種程度而言，它不只彌補了1980年代台灣電影的未竟之責，更重要的是以其媒介敏感度與創意預示了爾後的20幾年裡——即我們所處的當代——數位與網路紀年的國內外作者影像創作的新風潮。從蔡坤霖將美軍入侵伊拉克的下載影像與納粹歷史檔案並置的〈對焦—失焦〉（2004），到伊朗海里（Reza Haeri）將德黑蘭「綠色革命」的即時數位影像與維多夫（Dziga Vertov）的「電影眼」之作交織在一塊的〈解禁伊朗時尚〉（All Restrictions End, 2009），即是體現出如何透過一種間隔於強勢媒體的弱影像形塑出屬於自身時代與感知經驗的當代記憶影像。

註1：相關細節，請參見Peter Wollen, "The Two Avant-Gardes," in *Studio International*, vol. 190, no. 978 (November/December 1975), pp. 171-175.

註2：除了歷史前衛派的音像顛覆以外，史坦（Robert Stam）在《另類美學》（Alternative Aesthetics）一文裡分別藉由柏曲（Noel Burch）的「再現原始模式」、甘寧（Tom Gunning）的「吸引力電影」，及反戲劇寫實主義的喜劇類型（如基頓〔Buster Keaton〕與馬克斯兄弟〔Marx Brothers〕）如何對古典好萊塢電影美學進行挑戰做了概略的闡述。相關細節，請參見Robert Stam & Toby Miller eds., *Film and Theory: An Anthology*, Malden & Mass: Blackwell, 2000, pp. 258-260.

註3：暫且不論索拉納斯（Fernando Solanas）與傑提諾（Octavio Getino）、埃斯賓諾沙（Julio Garcia Espinosa）及羅加（Glauber Rocha）之間對「作者電影」所持的不同意見，阿根廷創作者在《邁向第三電影：第三世界解放電影發展的註解與實驗》一文中提及藝術與生活的段落值得引述：「『把文字、戲劇行動和影像保留起來，用在它們能實現的革命角色、能派上用場、能成為鬥爭武器的地方。』把作品當作原先的事實放入解放的過程中，首要的是為生活本身服務，而非為藝術服務；將美學融入社會生活中；正如費農（Frantz Fanon）所說，只有在這種方式下，去殖民化才有可能，文化、電影與美——至少，對我們是有最大的重要性——才能成為我們的文化、我們的電影，以及我們的美感。」相關細節，請參見李尚仁編譯的《邁向第三電影：第三世界電影宣言集》，台北：南方叢書出版社，1987，頁22。

註4：相關細節，請參見《邁向第三電影：第三世界電影宣言集》，前引書，頁24-25、78、80、98-99。

註5：相關細節，請參見Robert Stam對《第三世界電影與理論》的討論章節，詳見Robert Stam著、陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》，台北：遠流，2002，頁142。

註6：相關細節，請參見迷走、梁新華合編的《新電影之死：從〈一切為明天〉到〈悲情城市〉》，台北：唐山出版社，1991。

註7：「綠色小組」於1986~1996年間所記錄的台灣社會運動影像，共達3,000卷錄影帶。以「國立台南藝術大學典藏1986~1997年歷史影像修復與開放使用計畫」之名，這些錄影帶不僅被完好地保存，更被數位化修復與典藏。預計近幾年內相關影像會陸續地上傳，供大眾瀏覽使用。