

可见之外：非历史影像的未来

文 / 孙松荣

让事件成为影像，抑或，让影像生成为事件似乎成为近年来多个精彩展览与作品的核心母题。这指的特别是策展人与艺术家如何运用动态性思维揉塑和调动作品，使之脱离原本被固定的时空，穿透、迁徙，并创造意义，致使具备系谱框架的展览及消弭了类别表征的影像艺术彰显出蒙太奇的思想力量。当我在观看《能量的风景》与《台湾一核灾之后……》之际，无法不去思考艺术家如何转化现实文本，赋予各种可能性，铺展着想象无法想象的影像论题。此命题的其中一个复杂性，在于将影像艺术实践置放于当代语脉中，与不同艺术媒介诸如兼容写实技艺与现实主义色彩的纪录像片与摄影进行差异对话。另一方面，则是它涉及如何在与这些媒介对话之际，形塑诗学表征，创制另种历史契机。

从去年备受瞩目更入围了今年台新艺术大奖决选的个展「不舒适的明日」到参加国内外各种实验影像与纪录影像的影展[1]，《能量的风景》连同《栖居如诗》和《占领第 561 小时》等几部在北师美术馆地下室近乎完好重现艺术家个展格局的作品，藉由袁广鸣从三十年前出道时即练就好的—副可远可近、可快可慢、可上可下的电影眼，展现生活于当代社会的人们面对的存在危机。关于这多部已被许多评论者从政治社会、生态异变乃至科技媒体等面向进行广泛且深度议论的作品，我仅想将之放置在想象无法想象的影像命题来思辨——尤其是关于《能量的风景》与 1980 年代以来几部致力表现都市失调与生态变化的东西方著名影片，例如从《机械城市》(Koyaanisqatsi, 1982) 和《天地玄黄》(Baraka, 1992)，到近期的《迷雾圣城》(Cathedrals, 2013) 和《看见台湾》(2013)，在语汇与主题等向度上的接近性和差异性。当然，乍看之下，彼此之间的显著之处，无不是透过高空鸟瞰摄影或现今非常流行的空拍机来连结没有了时空差距的瞬间风景之作法；随之而来的，则藉此在近景与远景中展露而出的某种崇高性与非人视域等向度，亦显类似。纵使如此，《能量的风景》，在我看来，似乎无法完全归入此类影片系谱，甚至与之产生矛盾，关键之一是其创置手法与思维不是为了透过搭配着音乐与口白的再现影像编年史般地呈显世界变貌，也不是为了织就从现代到原初的吊诡图景，更不在于诱发忧郁与哀吟的情怀。作为录像艺术的《能量的风景》，错置着从台北、台中、屏东、兰屿到日本等地的画面，尤其透过荒烟蔓草的废墟屋子、停滞不动的旋转木马、邻接着核电厂的海滩、核废储存区及核电厂内的模拟控制室，逼显出某种灾难景象的潜在性。于此同时，也不要忽略了，自第一个在夜间丛林中浮现的图景开始，某种难以不被觉察的滋滋声响就已在穿越废墟住宅群时预先地出现，并伴随着浪涛、电波声、核电厂内模拟控制室的噪音、远处孩童的嬉闹及八音盒徐缓而单调的音效，错落有致地显现。如果这些风景影像有其不可被抹灭的索引性，被艺术家调控变造的声响让过于平静的海面和恬逸的景致变得过度而不真实，音画无法对位的结果，使得《能量的风景》简直像幅满布着辐射的未来之境。进一步地说，这些影像与声响遂犹如灾难事件前后的并置、可能与不可能的显像，提前与延迟的发生。显而易见的，不同于纪录质性的录像艺术——这个仍不减其试验性与颠覆性的影像艺术——重启自身在创生之际就具备的科艺塑性，持续地将现在调动并挪置为未来的悬置和延宕，袁广鸣的电影眼无疑亦为幽灵之眼。

另一双能穿透现实藩篱的眼睛，巧合地和《能量的风景》一起在北美馆的「制造×意义」展览中联合展出，乃是张照堂出色地汇聚观察与感性、非凡与日常的超纪实之眼。2013 年「岁月 / 照堂：1959—2013 影像展」让我们一睹他杂糅着瑰异与变动、诡色与迷错的影像动能，在于艺术家能将看似平淡无奇的现实材料透过特异构图转化为饶富张力的视觉形态，抑或，能于瞬息之间藉敏锐观察攫获某种处于动静与快慢之间的影像脉动。《台湾一核灾之后……》

摄于 2005 年至 2013 年间的 24 张照片构成，则透过无人场景、停顿身体、斑驳破碎的雕像尸首及模糊而恍惚的脸等片断化图像，营造出某种世纪灾难后的余生现场。从袁广鸣到张照堂，核灾作为创作动机，乃是为了从现实场景中蒸馏出某种已从他方显示的征候却尚未在原乡剧烈成形的震荡。艺术家故意让照片呈现歪斜排列，甚至将其中几张静照布置成散落一地（或让它自然掉落而不再重新贴回墙上）的作法，都属强化此动机的手段。每一次灾祸皆为世界末日，而每一次事件都是另一个历史阶段的断层和开始。此种不管是从广岛，还是自车诺比或福岛等灾祸获得启发的当代影像创制，可说是对于某种未来历史的重新想象——一种我想将它称为既是不可能知晓（因还没在台湾发生），更无疑带有过度超额（因总是虚构）的非历史（Ahistory）影像。

关于非历史影像概念，我想再补充并谈论另一件作品，陈界仁的《路径图》（2006），作为将想象无法想象的论题推进至——除了凸显兼融潜在影像与政治批判的层次之外——未来政治实践的程度。《路径图》可谓是一部重新想象历史错位的当代艺术作品，艺术家分别从 1995 年利物浦码头工人罢工的历史事件，及 1997 年高雄码头工会为了抵制港口装卸工作民营化政策而发起的抗争运动中获得灵感。自撒切尔主政之后，私有化国营企业成为她实践新自由主义的手段之一。1995 年利物浦码头被默西码头与港口公司无预警解雇之后，400 名码头工人随即展开罢工，并串联全世界码头工人反对港口私有化的行动。陈界仁的作品即以此为背景，藉由罢工期间一艘从利物浦开往美国的货柜轮「海王星玉号」因遭美国码头工人抵制卸货而辗转航行到高雄港最后连船带货在码头拍卖结束联合罢工的事实为立基点（片首字卡仔细地交待了这一切）。陈界仁以虚拟的方式，不仅将在那一次全球码头工人罢工行动中缺席，更在自身为抵制港口装卸工作私有化而发动抗争运动却缺乏国际声援的高雄码头工人（因高雄港没有加入国际码头与仓储工会联盟），重新地连结起来，试图想象无法想象的历史事件，响应无法响应的全球联合罢工。《路径图》就和陈界仁大部分作品一样显得出奇的安静与稳定，艺术家关注的并非是再现历史或历史再现，而是如何以蒙太奇方略与思维来重新联系实际是擦身而过甚或时空错置的历史事件。对深思熟虑的艺术家来说，纵使从英国到台湾的罢工行动都以失败收场，但此举仍是一种对未来政治行动的想象，他尤其着重于影像艺术如何能重新推演、延展与深化已成定局的历史事件，试图翻转并进一步拟构其可能的后续与余波（即是他不断提及的「后延性」），以便让从未发生过的历史面貌具有另一种歧异性、可能性及未来性。就此来说，这部带有强烈政治艺术色彩的影像作品显然具备激进意义：刺激观众，让他们在情感、知识与政治等面向上能持续地开展历史的想象甚至介入。于此同时，值得注意的，此种陈氏的「后延性」创制，与群众图像息息相关：冷峻无语与面无表情的特写、慢条斯理的片断化动作。

显然，一旦进入陈界仁的影像世界，我们不只就离开了模仿的国度，就连在这个重新被构建的非历史影像中都不给画外的风景有任何显现的机会（远景更是不可能的）。个中原因并不复杂：我们身陷在一个愈来愈被国家与资本共同操盘和控制的新自由主义世界中，人民既无法再像爱森斯坦的影片与可见的敌人正面对决，自身亦没有像德勒兹写道的那样缺席了，而是从海洋到港口不再属于他们的了，且国家对于群众的暴力已不再是赤裸裸的杀戮，已幻化为那些愈来愈难以被立即察觉的治理形式。即便如此，陈界仁明白影像不是揭示真理的工具，而是制造意义的手段：想象无法想象的蒙太奇，即是一个辩证历史与暴力、国家与群众关系的思动性过程。

[1]2014 年，台湾国际纪录片影展与国际华人纪录片影展选映了《占领第 561 小时》，而艺

术家更以《能量的风景》和《栖居如诗》报名参加 2015 年的台北电影节，《栖居如诗》顺利入围短片竞赛。

原文出自：ARTalks (2015.06.21)

<http://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2015062102>