

Maeve Connolly, 'Between Space, Site and Screen', *Actors Explain Biennials in Mandarin*, Taiwan: Taipei Fine Arts Museum and Taipei Biennial 2010, curated by Hongjohn Lin and Tirdad Zolghadr, 2011: 60-70. ISBN : 978-986-02-6866-9

在空間、場域與螢幕之間

梅芙·康諾利

## 引言

這篇演講是根據 2009 年出版的拙作「藝術家電影的地方：空間、場域與螢幕」（The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen）第一章改寫而成。該書探討當代藝術家借用與電影有關的敘事技巧和製作方式的多種形式，還有電影歷史、記憶和經驗作為一種文化形式是如何。它主要集中討論從 1990 年代中到現在的發展，而第一章章名是「空間、場域與螢幕之間」（Between Space, Site and Screen），提供了一些歷史脈絡，在當中，我探討了藝評家、策展人、藝術史家和電影理論家對藝術家的電影所提出的若干主張。我也強調了藝術家電影如何以不同方式被它「之間」狀態的塑造和構成。

這篇演講有三個主要部分——第一部分主要談電影與藝術的系譜，還有藝術家電影在這些系譜之間的位置。第二部分談接受理論，以及展覽參觀者和電影觀眾之間的分別。第三部分凸顯場域特定創作和電影之間的關係，集中談曾經探討時間性和空間性的藝術家。之後，總結部分我會談談在藝術家電影中寫實和抽象的關係。

## 在不同系譜之間

在過去十年來，各大美術館一再嘗試探索並呈現藝術和電影之間對話的歷史，而與此同時，策展人和節目策劃者也開始思索「之間」如何可能是藝術家電影特有的模式。<sup>1</sup> 史提芬妮·史特拉豪斯（Stephanie Schulte Strathaus）在探討這些間性的形式時，強調很多藝術家在 1960 年代首次受到活動影像的吸引，目的是創造一個和商業電影院抗衡

---

<sup>1</sup> 重要展覽包括「電影電影：當代藝術與電影經驗」，埃因霍溫市立美術館(1999年2-5月)，在惠特尼博物館(2001-2002)的「進入燈光裡：美國藝術中投影的影像 1964-1977」，以及在龐比度中心(2006年4月-2007年1月)的「影像的活動」。另參照《電影博物館：往藝術家電影進發》，史佩林格和懷特編輯(科隆，2008)，該書記錄 2007 年奧伯豪森電影節一個特別放映節目。

的反文化。她提出藝術與電影之間的分別，以及商業和獨立電影的分野構成了一個「之間空間」，並藉著凸顯電影節目策劃和蒙太奇的關係，探討這空間。

為了說明這點，她強調「一個節目總是需要至少兩部影片構成這『之間性』，觀眾在記得那些電影之餘，也會記得這第三空間。」<sup>2</sup>這暗示一些藝術家特別為劇場展示創作活動影像作品，正是為了利用這些記憶的過程。然而電影記憶——還有電影經驗——並不限於在電影院裡。相反，電影性遠遠超越觀眾席的場域和空間，正如「蒙太奇」這概念，都市現代性的理論家經常用它來描述日常生活片段性的特質。

「藝術家電影」（Artist Cinema）這用詞顯然不是代表一種統一的歷史組成。相反，我們可找到一系列跟電影，以及活動影像文化的更廣義脈絡有關的不同主張，是藝術家、策展人、藝評家和理論家所提出或別人為他們提出的。其中一些主張明顯是系譜性的，嘗試把藝術家電影設定為另一種藝術創作形式的延伸，例如實驗性電影、後極簡裝置、錄像或表演藝術。<sup>3</sup>凱賽琳·福勒（Catherine Fowler）確立了藝術家電影的類型，第一「層」是電影前衛派（包括瑪雅·戴倫（Maya Deren）、邁可·斯諾（Michael Snow）、保羅·沙列斯（Paul Sharits）和肯尼夫·安加（Kenneth Anger）等），第二層則是運用錄像裝置的「藝術前衛派」（包括布魯斯·諾曼（Bruce Nauman）、蓋瑞·希爾（Gary Hill）和比爾·維歐拉（Bill Viola）的作品）。<sup>4</sup>此外，她又加上史提夫·麥昆（Steven McQueen）、史丹·德格拉斯（Stan Douglas）詩琳·尼沙特（Shirin Neshat）、道格拉斯·哥頓（Douglas Gordon）和艾扎—麗莎·阿提拉（Eija-Liisa Ahtila）較近期的「畫廊電影」（gallery films），他們構成第三層。

福勒認為為畫廊的情境拍電影的藝術家，往往豪不掩飾地參照經典或流行電影，但卻不承認實驗電影製作對他們的影響。這並非藝術家電影的製作和展示中唯一形式的失憶。克里斯·達克（Chris Darke）也闡述電影在1990年代移入畫廊的情況，他提到在

---

<sup>2</sup> 史提芬妮·史特拉豪斯，「『用不同方式放映不同電影』：電影作為電影思考的成果」，《活動影像》4.1(2004年春):2頁。

<sup>3</sup> 參照湯馬斯·森瑪，「投影與去/身體化：虛擬的系譜」，《進入燈光裡：美國藝術中投影的影像1964-1977》，克莉絲·伊爾斯編輯(紐約：惠特尼博物館, 2001), 70-83頁。另一個系譜可參考在白教堂藝廊在進行的展覽系列「表演的簡史」，其中第四部分(2006年4月)專題是運用活動影像的藝術家。

<sup>4</sup> 福勒的分析是根據克利斯·戴肯所發展的模型，「搜集未來——在畫廊現場」，《Vertigo 雜誌》2.2(2002):3-5頁。凱賽琳·福勒，「實驗的空間：從瑪雅·戴倫到艾扎—麗莎·阿提拉的畫廊電影和垂直時間」，《Screen 雜誌》45.4(2004):324頁。

評論中有關錄像藝術的回憶被抹去。事實上，他認為畫廊電影在英國的興起，產生了一種「奇異的效果……新一代藝術家選擇運用錄像時，往往模仿了該形式的創新者的作品，例如維托·艾孔奇（Vito Acconci）、布魯斯·諾曼（Bruce Nauma）和瑪蓮娜·阿芭拉莫維茨（Marina Abramovic），但卻彷彿他們從沒存在過一樣。」<sup>5</sup>

達克也認為畫廊有時被設定為一個「替代場域」，來抗衡日益氾濫的「好萊塢單一文化」。這種單一文化包含電動遊戲和活動媒體，還有電影和電視，它把觀眾當作消費者而非公民看待，對達克來說，它的氾濫顯示居家空間日益被商業化和私人化。從這角度看來，美術館和畫廊確實構成展示活動影像的「公共」空間。我特別感興趣的是畫廊或美術館持續的作為公共空間，以及藝術家電影在這過程中的角色。

有些評論者曾質疑畫廊作為替代電影場域的地位。凱賽琳·艾維斯（Catherine Elwes）是在英國長期從事錄像的藝術家，她強調藝術家創作活動影像，在當代藝術中已經體制化。她闡述了藝術家錄像如何從邊緣變成主流，從白南準 1960 年代在畫廊內和以外的實驗，到 1990 年代錄像裝置在商業上得到受落，即使並非一枝獨秀。艾維斯反對一種看法（一些策展人和理論家提出的），這看法認為畫廊光因為投影影像的存在，就變成了一個「新的激進的『電影』空間」。相反，她嘆息失去了她所形容的「儀式化、群體的、庶民的經驗——電影在劇場放映期間的吃、喝、抽煙和親熱行為。」<sup>6</sup>

儘管艾維斯念念不忘電影的理想化公共性，但也承認畫廊特有的一種公共參與和論述的可能性。她描述在安蘇菲·賽登（Ann-Sofi Siden）的錄像「等一下！在天鵝絨革命後的賣淫」（2002）（*Warte Mal! Prostitution after the Velvet Revolution*）展出時，一個特殊的公眾審視（和自我審視）的經驗。這作品探討參與越境賣淫的婦女的境況，艾維斯描述她在展覽當中，十分為意被其他畫廊參觀者「看著她看作品」。<sup>7</sup>她提出這類公眾審視，或公眾見證，在畫廊提供一個平台讓人發表經驗性的敘述，或被邊緣化或排斥的證詞時可能會很常見。

<sup>5</sup> 克里斯·達克，《光的閱讀：電影評論與銀幕藝術》（2000），162 頁。

<sup>6</sup> 凱賽琳·艾維斯，《錄像藝術導覽》（倫敦，2004），153 頁。

<sup>7</sup> 艾維斯，174 頁。

我們可找到兩種關於公共空間的教育性的不謀而合的理解，來證明艾維斯所描述的公眾見證。一種涉及「展覽複合體」，以及 19 世紀博物館的歷史，它被視為一個規範著人們適當行為的機構。<sup>8</sup>另一種與公共服務媒體的教育或提供資訊的面向有關（因達克等人描述的商業化過程而大大被削弱）。確實，和達克一樣，艾維斯特別注意到在英國藝術創作和公共服務電視之間在轉變中的關係，她的分析暗示傳統上與電視掛鈎的某些類型的電影和錄像製作，可能已經以不同方式轉移到畫廊裡。

### 接受理論：在展覽參觀者和電影觀眾之間

在這部份，我會集中討論若干主張，涉及接受的領域，以及展覽參觀者或電影觀眾的角色。在 1990 年代末出版的一篇文章裡，瑪嘉烈·莫斯立（Margaret Morse）論把錄像裝置藝術視為一種抗商品化的「之間空間」，同時由於它強調「此時此地」的身體的經驗，因而是潛在的「運動感覺領悟」的來源（和場景）。莫斯主要根據電影和電視理論，思考錄像裝置藝術作為一種「非商品藝術」的地位，並提出它經歷公共機構和美術館各種委約和資助而屹立不倒。<sup>9</sup>莫斯承認這種藝術創作模式在 1990 年代被官僚化，但認為它仍然大致上維持它的「非商品」地位，因為在實際執行時仍然有風險和不確定的成份。她甚至認為錄像裝置藝術有能力為美術館所有「之間空間」注入新活力，讓參觀者意識到美術館是一件「超級裝置，甚至達到自我批判的地步」。<sup>10</sup>

不過，就當代藝術家電影來說，這些主張卻難以維持，部分原因是對於活動影像裝置的實際製作、記錄和售賣，已經有既定的體制準則。事實上，我們甚至可以說某些形式的藝術家電影的交換價值，包括錄像裝置，部分是由於它和此時此地特有的關係。我是說在藝術界裡（或在更廣的「知識經濟」裡），直接觀看藝術作品的活動帶有特殊價值，尤其是當藝術品和展覽場地建立了關係，例如為雙年展或公共環境而構思或委約的作品。

錄像裝置最初如何和為何與藝術機構和商品化藝術物件的批判拉上關係？為了明白這聯繫，我們把瑪嘉烈·莫斯對錄像藝術的詮釋，和她對戰後美國社會和文化轉變的更

<sup>8</sup> 東尼·班納，「展覽複合體」，《思考展覽》，格林伯、費格森、尼恩編輯（倫敦，1996），81-112 頁。

<sup>9</sup> 瑪嘉烈·莫斯，「身體、影像和在中間的空間：錄像裝置藝術」，《虛擬性：電視、媒體藝術和網路文化》（印第安納州布盧明頓，1998），157-158 頁。

<sup>10</sup> 莫斯，171 頁。

廣泛分析一起對照會饒有意義。在一篇名為「尋常消遣的本體論」(An Ontology of Everyday Distraction)的精采文章中，她描述眼前出現了「一片郊區、商場和電視組成的風景，其中所有東西，包括自然環境，不是被低密度的消費文化假象包圍，就是被荒廢」。她認為錄像藝術是其中一種「特殊藝術形式，能啟動這媒介和建造的環境，以達到反省的目的。」<sup>11</sup>反省這個詞在這裡可圈可點。為了支持她的論點，莫斯舉出布魯斯·諾曼、瓊·喬納斯(Joan Jonas)、彼得·坎普斯(Peter Campus)和丹·格雷厄姆(Dan Graham)在1960和70年代的作品，那些作品透過鏡像和反映延伸了極簡主義對此時此地的探討。

這些藝術家經常在作品中運用現場錄像反饋，把時空的分離，和對認同和分裂的社會和精神動力的探討結合在一起。格雷厄姆的閉路裝置「對向的鏡子和時間延遲的錄像監視器」(1974) (*Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*) 是一個重要例子。莫斯形容這作品中監視器和鏡子的配置是「交叉」的；兩部在對向的鏡牆上的監視器朝著對方，每部監視器連接著對面牆上的攝影機。此外，一部攝影機校了時間延遲，因此你可站在攝影機前面，走到房間另一邊而看到自己的影像在對面的監視器裡，在大量的鏡像反映當中。

像格雷厄姆等藝術家（還有前輩如白南準），對電視時間和空間，以及廣播和錄像產生的時空分離特別感興趣。然而，1990年代中期則出現較自覺的「電影」轉向。克莉絲·伊爾斯(Chrissie Iles)指出很多藝術家在1990年代愛上電影，當時電影正被認為受到科技和經濟轉變而出現危機，例如從類比轉為數位製作和投影。凱賽琳·福勒指出像史提夫·麥昆、史丹·德格拉斯、詩琳·尼沙特、道格拉斯·哥頓和艾扎—麗莎·阿提拉等藝術家的畫廊電影，通常呈現出對電影一定的認識，並以適合畫廊情境的方法，「玩弄、反思和挑戰那認識」。<sup>12</sup>這可能引起評論上接受的問題，因為畫廊電影的評論和分析，通常不是注意畫面內（電影）就是注意畫面外（畫廊或螢幕周圍的空間），而忽略了「畫面內和畫面外之間的連續性」。<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> 莫斯，161頁。另參照莫斯的「尋常消遣的本體論：高速公路、商場和電視」，《虛擬性：電視、媒體藝術和網路文化》，99-124頁。她的分析是回應邁可·弗里德在「藝術與物性」，Artforum雜誌(1967年夏):12-22頁對「劇場性」惡名昭彰的批判。

<sup>12</sup> 福勒，329頁。

<sup>13</sup> 福勒，326頁。

福勒舉出實驗電影人和藝術家均採用的「畫面內」策略，用來對抗「錯覺、消極性和線性」。<sup>14</sup>這些策略可能包括透過定格和慢鏡頭來操控時間，或用重複和循環播放來打亂敘事結構。然而，在畫廊電影裡，這些策略往往與「畫面外」相結合，螢幕指涉它周圍的空間。這令藝術品的內在空間和畫廊的外在空間產生一種「互動關係」，令畫廊電影的畫面得到凸顯。

安德烈·巴贊（Andre Bazin）在「離心」的銀幕影像，和繪畫中常見的「向心」結構的形式之間作出區別，<sup>15</sup>福勒以此為根據，勾勒了兩種多多少少矛盾的推動力。畫面不是看來包含著影像，令它像繪畫一樣以「向心」的方式被觀看，就是把影像和畫廊空間連結起來，「暗示影像溢出流瀉到觀眾的空間裡」。這種影像的「流瀉」有部分是隨著電影影像的離心力而產生，電影影像透過持續喚起和延伸入銀幕外的空間，體現出它是世界的「局部」再現。福勒認為在畫廊電影中，這種向螢幕外延伸的傾向以某種方式控制在畫廊空間內，造就了更多潛在的反思或批判的可能性。因此一部畫廊電影可一方面利用電影影像的局部性——它作為一個片段的地位——另一方面則創造反思的條件。

因此，福勒強調我們在面對畫廊和電影院作為不斷互換的展示情境時，可能產生的潛在意義。她的分析並未假設批判性的思考和活動的觀看之間的關係。然而，很多策展人特別將評論和活動連結在一起。例如克莉絲·伊爾斯和約翰·拉文納（John Ravenal）就提出觀眾的批判意識，因為身體上的參與而有所提高，藉著隨意走進、走出和穿過作品，選擇自己的批判注意力。前衛電影的理論家傑弗里·斯哥拉（Jeffrey Skoller）曾質疑這種所謂的「積極參與」的有效性，它經常被拿出來糾正所謂「美學安定的專制，體現在令人動彈不得的電影院裡固定的位子上」。<sup>16</sup>斯高拉認為，活動和短暫性其實削弱了觀眾思考那些由敘事發展和持續經驗產生的想法。他指出電影和錄像裝置常見的展示方式，無法產生一個「在氾濫的現代經驗以外的顛覆性空間，讓影像可作為反思性的思想經驗，注入時間的洪流裡。」<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> 福勒，331 頁。

<sup>15</sup> 福勒引用安德烈·巴贊的「繪畫與電影」，《視覺轉向：經典電影理論與藝術史》，安琪拉·達拉·瓦齊編輯（新不倫瑞克，2003），221-225 頁，還有瓦齊在同一書內的討論，「前言：在新領域裡未經探索的聯繫」，1-32 頁。

<sup>16</sup> 傑弗里·斯哥拉，《影子、幽靈、碎片：締造前衛電影歷史》，（明尼阿波利斯，2005），177 頁。

<sup>17</sup> 斯哥拉，177 頁。

1990 末和 2000 年代很多展覽少不了放在「黑盒子」裡的活動影像裝置，這點可被視為對伊爾斯和拉文納信奉的活動觀看論調的糾正，因為它適合較靜態的接受模式。然而有人認為黑盒子裝置其實造成活動影像作品一種略為人工的錯置，尤其在大型展覽和雙年展的情境中。彼得·奧斯邦（Peter Osborne）為泰特現代美術館的「時區」展覽刊物撰寫的關於活動觀看的議論文章，似乎是針對在大型展覽內當代觀看的情況。他的分析特別關注瀏覽作品的心不在焉的觀眾，他同意尼可拉·布里歐提出的看法，認為在畫廊範圍內經驗的「基本單位」是展覽，而非個別作品。

根據這模型，個別藝術品在展覽的框框中得不到閱讀；反而是展覽本身在進行更廣的時空動力探索。<sup>18</sup>像瑪嘉烈·莫斯一樣，奧斯邦提到錄像裝置啟動了媒介和建造的環境，但他強調「心不在焉的接受的訓練場所」，已從電影轉移到電視，近期則再轉移到「互動電腦顯示螢幕越來越多的場所和社會功能」。<sup>19</sup>因此，他認為與其（像電影一樣）嘗試令人「忘卻」分心的事，電影與錄像作品的展示可透過探索新的節奏和形式，來介入這時間的辯證。<sup>20</sup>

克萊兒·畢夏普（Claire Bishop）在討論當代多螢幕錄像投影時也探討類似的議題。她強調當代多螢幕作品雖然經常展示「高度誘人的影像，強烈引起想像中的認同」，但「觀眾往往因為對自己身體和它與房間中其他人的關係感受意識提高，而降低了對作品的心理投入感」。<sup>21</sup>她進一步發展這分析，引用巴特的「從電影院出來」，這篇文章談論電影機器（觀影場景）的評論經常忽略的電影經驗一些面向。巴特描述一類觀看，批判意識和快感並不構成對立，因為我們讓自己「雙重」的受到迷惑。觀眾「同時有兩個身體」，一個迷失在精神關係的銀幕世界裡，另一個則對電影院裡銀幕「以外」的東西著迷。<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> 彼得·奧斯邦，「心不在焉的接受：時間、藝術與科技」，《時區：近期電影和錄像》，莫根和梅爾編輯（倫敦，2004），72 頁。加強語氣是原文所有。

<sup>19</sup> 奧斯邦，67 頁。

<sup>20</sup> 奧斯邦，72 頁。加強語氣是原文所有。

<sup>21</sup> 克萊兒·畢夏普，《裝置藝術：一部批評史》（倫敦，2005），76 頁。

<sup>22</sup> 畢朔普，《裝置藝術》，95-96 頁。參照羅蘭·巴特，「從電影院出來」，《語言的窺窺》（加州柏克萊，1989），345-349 頁。關於電影機器見《敘事、機器、意識型態：電影理論讀本》的「機器」部分，羅森編輯（紐約，1986）。

據畢夏普說，這種分裂焦點在德格拉斯·哥頓、艾扎—麗莎·阿提拉和史丹·德格拉斯等藝術家的多螢幕作品裡都可見到，他們偏愛昏暗的燈光，而不是把觀眾浸淫在漆黑一片中。在此，批判性在於兩種不同形式的電影快感之間的張力當中：一種和代入與誘惑有關，另一種則和看電影的儀式有關。畢夏普最後反對一種看法，就是認為裝置藝術必然是重新確立自我—呈現，因為它堅持觀眾的親身在場。相反，她提出一個較複雜的模型，認為裝置藝術在中心化與去中心化主體之間，建構和也許策劃一種不能調和的敵對，堅持觀眾親身在場的目的，「正是為了令他感受去中心化的經驗」。<sup>23</sup>

### 事件、重演與「居間」

以上我主要討論為畫廊或電影院的情境設計的作品，而沒探討明顯是場域特定的創作。現在，我想談一些可能跟藝術家電影相關的場域的理論。詹姆斯·邁亞（James Meyer）說，我們可區別一個確實的場域，界定為實際存在的、單一的地點，和一個功能性的場域，那可以包含或不包含一個實際的地方。功能性場域的概念由於它明顯的時間特性，也許和藝術家電影特別有關係。正如邁亞指出，它的功能性與它的地位有關，它作為「在場域之間的一個過程、一個操作，標示出機構和文本關係，以及在它們之間移動的身體(尤其是藝術家的身體)」。<sup>24</sup>我會稍後再談藝術家的移動這點。

雖然邁亞沒直接討論場域特定和藝術家電影的關係，但他有間接提及活動影像。他就功能性場域的理論，是直接受到克雷格·奧文斯（Craig Owens）較早時討論羅伯特·史密森（Robert Smithson）的「螺旋狀的防波堤」（1970）（Spiral Jetty）的文章影響，這件作品並非被體驗為一件獨立的作品，而是一連串的能指，橫跨電影、敘事、照片、地圖和素描。<sup>25</sup>這容許我們把電影或錄影作品詮釋為功能性場域，尤其當它們的存在和某個地方或事件有關。史密森的作品，尤其是「螺旋狀的防波堤」，對一些當代藝術家提供重要的參考，包括皮耶·于格（Pierre Huyghe）和菲立普·帕雷諾（Philippe Parreno），他們對電影回憶和展覽作為事件的短暫性均感到興趣。

<sup>23</sup>畢夏普，《裝置藝術》，133頁。加強語氣是原文所有。

<sup>24</sup>詹姆斯·邁亞，「功能性場域」，《空間、場域、介入：為裝置藝術定位》，蘇德伯編輯（明尼阿波利斯，2000），25頁。另參照詹姆斯·邁亞，「游牧者：當代藝術中旅行的角色」，《場域特定：民族誌轉向》（第四冊，de-, dis-, ex-），高爾斯編輯（倫敦，2000），10-29頁。

<sup>25</sup>邁亞，「功能性場域」，30頁。參照克雷格·奧文斯，「地景的話」，《在辨認之外：再現、權力與文化》，克雷格·奧文斯，布萊森等編輯（加州柏克萊，1994），40頁。另參照倫德討論場域、非場域和場域外，23-40頁。

在 2003 年在 DIA 藝術中心舉行「河濱日怪房子」(Streamside Day Follies) 展覽後，由喬治·貝克 (George Baker) 進行的一項訪問中，于格談論他的作品和史密森的作品的一些異同。他強調自從 1990 年代以來，時間議題比空間或雕塑議題變得更有迫切性：

想想史密森的「螺旋狀的防波堤」(1970)。我【在「河濱日怪房子」裡】的興趣不是要創造一件脫離了展覽框框，但卻在比例上與風景合而為一的物件，而是比較在時間意義上這樣做。它不會再是在茫茫荒野中，反映地景藝術家對荒涼沙漠的著迷。我的作品將會剛好在城市 and 自然之間，在這人們聚集、符號和組織所在的地方，也就是說城市，和大自然之間。」<sup>26</sup>

值得注意的是「之間」的概念在于格的創作中不斷出現，它是一本關於安娜桑德斯電影公司的書的書名，這是他和查理·德·莫 (Charles de Meaux)、帕雷諾 (Parreno) 和岡薩雷斯—佛斯特 (Dominique Gonzalez-Foerster) 一起成立的製作公司。<sup>27</sup>

雖然于格的焦點表面上是在製造一件事件，而非一件有形物件，但這事件不應被視為完全短暫，因為正如戲劇作品一樣，它是可以重演的。事實上該事件本身就含有重演的形式，這令于格的作品有別於例如亞倫·卡普羅 (Allan Kaprow) 的作品，對後者來說，「事件的呈現並不包括在作品的構思中」。<sup>28</sup>于格強調雖然他對藝術物件所謂的「失蹤」不感興趣，但他相信藝術物件應該被視為「曇花一現，它們在之間，它們本身並非目的。」<sup>29</sup>

顯然這裡跟「關係美學」更廣的論述有些相似，「關係美學」源於尼可拉·布里歐的著作和策展工作。儘管于格反對用「關係」藝術這詞來形容他自己的作品，但他表示他的創作受到服務性經濟的興起的影響，在服務性經濟裡，「人與人的關係、共同生活，社會脈絡變得重要。」<sup>30</sup>正如于格的立場暗示，「情境」這個詞現在一般被認為主

<sup>26</sup> 皮耶·于格，摘自喬治·貝克，「與皮耶·于格的訪談」，October 季刊 110(2004 秋):82 頁。加強語氣是原文所有。

<sup>27</sup> 安娜桑德斯電影公司，《之間》(紐卡素和策戎，2003)。

<sup>28</sup> 于格,83 頁。

<sup>29</sup> 于格，89 頁。

<sup>30</sup> 于格，100 頁。參照尼可拉·布里歐，《關係美學》【1998】，皮雷桑斯和活斯翻譯(策戎,2002)，以及尼可拉·布里歐，《後製》(紐約,2001)。

要指社會關係，而不是實際的地方。<sup>31</sup>服務性經濟的興起也催生了一本討論在藝術創作中的地方的最重要著作之一，權美媛的《一個又一個地方：場域特定藝術和地方的認同》(2004)。權美媛指出藝術家日益被要求充當服務提供者，她闡述 1960 和 1970 年代觀念藝術創作中的「行政美學」潮流，演變成現在強調「美學的行政」，由藝術家擔任或作為促進者、教育家、統籌者以及官員。<sup>32</sup>她認為這些程序上的轉變，其實導致人們重新認定藝術家是意義的創始人，就算因為合作過程而令作者權給了別人，或當體制的架構自覺地與作品結合時。

權美媛認為某些創作方式產生「論述場域」，令人誤以為這些場域是藝術家身分理所當然的延伸。當作品對場域、體制或情境的批判的正當性，是視乎「藝術家和某地方的個人的鄰近感（轉變為專門知識），和某種歷史、論述或身分等的個人關聯（轉變為內容）的密切與否」時，<sup>33</sup>上述情況就會發生。她的分析重點在於「場域特定藝術的意指鎖鏈」本身，和藝術家從一個地方到另一個地方的移動有關，因而不斷產生新論述「場域」，成為一個藝術家的展覽歷史。我們看到電影和錄像可順理成章地被納入這過程，尤其是那些作為一事件的紀錄，而有強烈「真實性」的藝術家電影形式。

然而權美媛的分析雖然極有說服力，但她可能賦與「地點性」或場域特定藝術創作太多一致性了，因為藝術家作為服務提供者或統籌者的角色，其實橫跨多種藝術創作。傑雷米·瓦倫汀（Jeremy Valentine）提出對權美媛立論的批判，他指出在一系列需要某種組織性中介的「脈絡化」創作中，包括裝置與表演藝術，藝術和行政過程都是重疊的。<sup>34</sup>他也指出任何嘗試揭露行政或談判的隱藏動力的分析都有其局限性，並反對阿多諾對自主性的看法，他認為這是一種想當年的懷舊，懷念當藝術和組織之間的界線可能看來較清晰時。

## 結語：在寫實和抽象之間

<sup>31</sup> 湯·麥當奴分析了于格創作中和布里歐的著作中均表達到的後製模型，他反對後者對藝術作品的分析，還有他對馬克思和米歇尔·德·塞托的詮釋。他指出在《後製》一書中，布里歐引用了馬克思的《政治經濟學批判大綱》，但卻把馬克思的批判重點從生產轉移到消費。這和德·塞托對消費作為潛在反抗場域的興趣不謀而合，但正如麥當奴指出，布里歐的關注在於藝術作品，而非日常一般事項。參照湯·麥當奴，「不是鬼魂」，*October* 季刊 110(2004 秋):107-130 頁。

<sup>32</sup> 權美媛，《一個又一個地方：場域特定藝術和地方的認同》(麻省劍橋，2004),51 頁。

<sup>33</sup> 權美媛，51 頁。

<sup>34</sup> 傑雷米·瓦倫汀，「藝術與帝國：美學自主性、組織的中介及脈絡化創作」，《藝術、金錢、派對：當代藝術的政治經濟學裡的新體制》，哈里斯編輯(利物浦，2004)，203 頁。

在演講最後一部分，我想從不同角度探討權美媛和瓦倫汀提出的一些問題，就是思考當代藝術家電影中寫實與抽象的關係。在一篇關於傑拉德·伯恩（Gerard Byrne）的照片和活動影像作品的長文中，喬治·貝克強調投影或懸浮的影像在當代藝術創作中的普遍，指出這些影像「現時無處不在，而且在活動中，像無主孤魂一樣在空間裡浮動，那些空間從前是用來擺放鑲在畫框裡的靜態繪畫，和立在底座上的沈重雕塑。」<sup>35</sup>他認為藝術批評無法為「投影影像」的興起提出一個「社會性解釋」，正正因為其「包含其轉變的社會力量變得越來越無法再現。」

這些社會力量包括從生產性資本主義演變為後生產資本主義所產生和與它有關的各種發展。貝克特別舉出股市和土地投機的日益重要、貨幣主義和世界銀行的興起、都市結構的劇烈改變、系統性失業、資本外逃和縮減投資，以及市場「崩盤」的必要性。然而，這裡出現某種矛盾，因為他嘗試說明這「無法呈現」如何實際上在當代攝影和藝術家電影中被表現出來。他挑戰一種廣為人接受的看法，就是認為在後現代主義的文化中，資本變得極為抽象，因而較多體現在影像而非產品裡。

貝克引用哈爾·福斯特（Hal Foster）和詹明信（Fredric Jameson）的著作，提出可能情況恰好相反，影像被推至本身也變成抽象。這些抽象化過程的重要性在金融資本「後生產」的時期才變得明顯，這時期的特徵是從前附在產品和工業上的金錢被釋出。這是說藝術創作中任何「回歸具象」的跡象可能其實是一個完全抽象時代的文化表現，以及「重新編碼和……把所有剩餘內容去疆域化的新興自由的表現」。<sup>36</sup>令資本「自由浮動」的去疆域化過程造成各種現象，可能涉及藝術家電影的。這些現象可能包括大力投資在地方認同和特定場域上，正如權美媛和其他人立論指出。

然而，我的研究顯示，重新關注「地方」未必只限於探索在畫廊或美術館外的「場域」。相反，過去十年來，人們似乎再次強調美術館作為活動影像明確的公共情境，不管是得以暫時擺脫媒體的商業化和私人化（如克里斯·達克所說的），或構成一種

---

<sup>35</sup> 喬治·貝克，「說故事人：關於傑拉德·伯恩的作品的筆記」，摘自傑拉德·伯恩，《書籍、雜誌和報紙》（紐約，2003），40頁。另參照塔雅·雷頓在《藝術與活動影像：批評讀本》「前言」中討論「不能呈現的」，塔雅·雷頓編輯（倫敦，2008），29頁。

<sup>36</sup> 貝克，「說故事人」，77-78頁。加強語氣是原文所有。關於「無法呈現」和它與伯恩作品的關係的另一種觀點，參照瑪莉亞·慕勒，「為何現在又是回歸寫實主義的時候？」，Afterall 雜誌 17(2008)：86頁。

神聖空間，或一個提供公眾審視以及自我審視的空間（如凱賽琳·艾維斯指出）。這類相反的意見顯示我們有需要擴大目前對「地點」創作的論述，來包括畫廊和美術館。

此外，在《十月》季刊討論投影影像的圓桌會議上，貝克指出一批運用活動影像的重要藝術家來自在電影工業地理邊緣的地方，或在那裡工作。他舉出史丹·德格拉斯、艾扎—麗莎·阿提拉和威廉·肯里治為例，<sup>37</sup>還有傑拉德·伯恩（在都柏林居住）也可包括在這名單上。貝克的觀察有趣的一點是，其中一些看似邊緣的地方（也許最明顯是史丹·道格拉斯的家鄉溫哥華）和電影工業有特殊聯繫，因為它們經常是電影和電視製作的外景。特別是溫哥華常常成為北美城市的替身。<sup>38</sup>雖然他沒發展這論點，但貝克似乎認為在這些「邊緣」地方工作的藝術家，可能對電影奇觀的動力，和跟電影工業的後工業製作相關的科技創新與淘汰的循環更為敏感。不過我們必須記住，在這模型中邊緣是作為其他地點的替代，以及與其他地點相對而存在，而不是本身有固定的意義或身分。

總括而言，我以「之間」的概念為背景，勾勒了若干關於藝術家電影的歷史和理論觀點。拙作其餘部分針對影響了藝術創作中的「電影轉向」的經濟、政治和社會因素，探討藝術家電影在藝術博覽會、公共美術館、雙年展和公共藝術情境中的地位。我也對 1990 年代中期以來創作的 24 件作品作出詳細分析，它們包括喚起電影院的歷史、回憶和經驗的多螢幕裝置、場域特定作品和建築介入。我認為透過分析這些作品和它們在其中流通的情境，可理解電影在當代藝術中的作用，以及從藝術創作得到領悟，助我們了解電影作為文化形式的過去、現在和未來。

---

<sup>37</sup>喬治·貝克，摘自貝克、白金漢、哈爾·福斯特、克莉絲·伊爾斯、麥可爾、托菲，「圓桌會議：當代藝術中的投影影像」，October 季刊 104(2003 春)：85 頁。

<sup>38</sup>麥克·賈沙，《在北面的好萊塢：英屬哥倫比亞的劇情片工業》(溫哥華, 2002)。