

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 一段影像的無人知冒險

An Unknown Adventure of Image

doi:10.6752/JCS.200710_(5).0008

文化研究, (5), 2007

Router: A Journal of Cultural Studies, (5), 2007

作者/Author : 黃建宏(Chien-Hung Huang)

頁數/Page : 244-274

出版日期/Publication Date : 2007/10

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200710_\(5\).0008](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200710_(5).0008)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一页，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

專題訪談

《文化研究》第五期（2007年秋季）：244-274

一段影像的無人知冒險

An Unknown Adventure of Image

黃建宏

Chien-Hung Huang

曾御欽，曾獲台北市立美術館台北獎首獎、國巨科技藝術獎、台新藝術獎優選、金馬獎數位影像競賽和春天影展優選等，並於2007年獲邀參加德國文件展。創作形式從實驗短片、錄影裝置、劇場設計、3D虛擬到影片後製和商業專案等。台北藝術大學科技藝術研究所畢業，目前為專職藝術家，2008年1月即將赴紐約。



曾御欽，2006年結束北藝大科藝所的碩士修業，2007年受邀德國卡塞爾文件展。無疑地，除了在台灣藝術圈來說應該是個重要事件，更甚者，在全球化與地緣政治形成各種脈絡差異化的語境中，這更應該是個不再僅屬於個人榮耀（美學事件）的文化事件。作為台灣的一個國際文化事件來說，絕不能用能否形成媒體事件來思考，而是關乎能否思考這案例，而這個能力的展現將成為「在台灣是否可能出現文化事件」的重要指標。當我們已然忽略過陳界仁、顧世勇、王俊傑以及楊德昌的國際性案例，或許能夠以「尚未國際化」的藉口來進行強辯，為何沒能在台灣出現文化事件，但當今天高喊著國際化的台灣依然忽視了曾御欽與王雅慧兩人的藝術事件時，無法思考這些「新」事件跟「已然經典」的村上隆的媒體事件相較之下，更突顯出台灣在重商與消費社會中文化創造力的貧乏。思考文化的能力或在文化中創造事件的能力，攸關著文化產值與文化市場的創造，但現象告訴我們，我們對於文化未來的想像僅能停留在當下消費觀念的價值定位。

思考曾御欽，或思考任何台灣藝術家的國際性案例，絕不是狹隘地限制在「定價」——或冠冕堂皇地說「定位」——是否恰當，每一次對事件的審慎反應，都指向一種長期的文化工作。若說所有深入的文化探究都必須從現象的「故事性」（歷史性）出發，那麼，「田野」便是發掘、建構這故事性的基本工作。這篇訪談所企圖進行的便是這樣的嘗試，如果將「曾御欽」視為一段影像冒險，這絕不僅是一種影像風格上或影像創作歷程的譬喻，而是一段屬於台灣文化現象的展呈。

學院之後……

黃建宏（以下簡稱黃）：回顧一下學校對你有沒有幫助？

曾御欽（以下簡稱曾）：有，其實北藝大給我的幫助比較大，因爲在學校最好的東西是給你環境。在台灣來講，最好的創作環境還是

在學校，然後最好的資源也是在學校，也就是說，第一，你不用那麼擔心你的作品會不會被看到，尤其是袁廣鳴老師真的是一個不錯的老師，他會推學生出去，所以其實你不用擔心你的作品會不會被人家看到。只要你做到好，袁廣鳴看過、他覺得好，他就會把你推出去，你不用去擔心。

黃：而且學校裡面也一直都會有固定的對話者，不會說像出來以後就突然覺得怎麼可以對話的人都不見了。

曾：沒錯，在學校的話學生之間會有影響力，那種群體創作的氣氛會出現，而且你至少有人可以聊作品。可是你出來以後，聊的都是錢比較多。你在外面聊的都是「你的作品要賣、怎麼賣，版稅怎麼算」，當你要聊作品時，我覺得很多藝廊根本不在乎吧，他們根本不會聊你作品要作什麼。所以我覺得其實最好的環境還是在學校，而且北藝大給的空間比較夠，我反而真的有專心創作是在進研究所之後。

黃：在你走創作這條路裡面，有沒有哪些藝術家對你有特殊的影響，你跟他們有特殊的關係？

曾：藝術家，應該是說我對作品比較有印象。我一開始是拍實驗電影的，所以我一開始是對電影特別有興趣。以前念大學時，時常一個人跑去看影展的片子，從一大早看到半夜，當時金馬影展晚上常有什麼午夜驚奇場，那種不定期的特殊片會丟在午夜時段播放。對我來說，對我影像訓練最多的，反而是在觀看影片的時候。你會漸漸抓到自己喜歡的調性和處理的方式，在觀看上就已經有了自己的想法。在念實踐（大學）的時候比較偏重設計，系上本身比較注重平面和多媒體設計，在影像訓練和美學訓練上比較沒有那麼專精，所以當時都是關注在別人的作品上。比方說，那時候很喜歡大衛·林區(David Lynch)。到後來是在進北藝大之後，才開始真正在看作品，就是video（錄像）或裝置作品。不過轉化很大，之前是拍實驗電影，到後來轉換成錄像，思考脈絡是完全不同的，某方面是真的需要好一段時間的。那時候我試圖要

轉換成錄像，想了好久，想了快半年以上，一直在想，怎麼辦、怎麼辦，我到底要作什麼，那時候滿腦子還是說我要拍實驗電影、我要怎麼想劇情。所以其實我那時在想video的時候，我承認我一開始用比較劇場的方式，後來變成我的風格之一，就是說，我從我的實驗電影裡擷取片段來作，把這裡面的某個感覺延伸放大，甚至把它作到很細，我覺得這樣子可以講事情就好了，漸漸地也作出感覺來。

後來會用到小朋友這個元素，也是個意外，真的就是在搭捷運時突然間出現的一個畫面。我就是坐捷運去上課，因為每天都要提想法，就在煩惱該怎麼辦，我到底要提什麼。那時候就覺得好煩喔，想到以前生活上的一些小事，忽然間想到，如果我在一個很愉快的對話過程中，突然打對方一巴掌，他會是什麼反應。當時我就一直想要作這件事。後來當我在想的時候，正好捷運上都會有小朋友跑來跑去，我就想說，如果我在小朋友臉上打巴掌會是怎麼樣。這是一開始很簡單的想法。後來，我又想到，若換成比較柔性地去呈現這個畫面時，會是什麼樣的感覺呢？直到那時才想到用優酪乳去潑他們的臉，只是這樣簡單的想法。當時跟袁老師提，袁老師覺得不錯，就開始試拍。剛拍出來時，袁廣鳴老師說我不知道你在幹嘛。因為一開始只是沒有處理過的毛片，看不出個所以然來。影片本身真的要經過處理，在接續的過程中你才會看出整個端倪。當時會投台北獎也是因為所上每一屆都有投台北獎的習慣，我記得第一次投時，還被說成是猥褻的作品。直到第二年，才被注意到並且得獎。

黃：你離開北藝大科藝所之後，你會覺得離開學校到現在大概一年多的時間，你一直都嘗試專職創作，這樣的一個發展狀態大概是怎麼樣？先稍微講一下。

曾：從畢業以後嗎？

黃：對，從畢業以後。

曾：一開始就是煩惱當兵的事，本來是有想要持續創作，一直想要嘗

試看看怎樣能跟學生時期的創作有更大的不同。不過我覺得學生畢業以後要繼續創作，真的是有困難，較難心無旁騖地花很多精神去想創作。去年畢業後，空間、環境和資源就不多。藝文界對我的興趣並不大，兵役的問題解決後，也沒有什麼發表的機會。

黃：你曾經想找的大部分是那方面的工作？

曾：大部分是去應徵廣告和設計的工作，也想過應徵老師，一方面是我自己不夠積極，另一方面，就會覺得他們要的是資歷比較深或年紀再大一點的。關於資歷的問題，我從德國文件展回來後感受更深。

黃：這是因為你出去看了之後，相較之下才感受到的嗎？

曾：多多少少。而且，我之前有跟雅慧（藝術家王雅慧）聊，其實我們就是覺得，不是說國外的月亮比較圓，而是國外的環境比較好。因為他們的體系比較完整，而且空間比較大。像我從德國文件展回來後，我覺得在台灣的效應真的沒有那麼大，我回來後大部分聽到的都是一直在給我一些諄諄教誨，「你不要以為你什麼什麼」，「你還年輕的，你遲早一定會被忘記啊」，就是有一種半威脅式的講話，可是我會覺得那個感覺很不舒服。我聽到這種話的時候，我會覺得，當我回來時我並沒有大放厥詞地在作什麼，我要的只是一個很開心的祝福，可是那種感覺就很不舒服。況且效應真的沒有很大。我承認剛回來時一開始還蠻開心的，就跑去翻藝術雜誌，結果一篇報導都沒有。他們都報導德國文件展的大陸藝術家，可是自己台灣的藝術家竟然沒有報導，我會感到自己還蠻受傷的，那種感覺是，我是台灣的一份子，可是他們卻都報導大陸藝術家。我會想說，你多少提一下吧，至少我是台灣去的。

黃：是不是說你自己的創作狀態在台灣這個現實環境下，之前是個伸展不開的狀態，然後突然有一個德國文件展，好像是一個很大的禮物，也是一個很重要的機會，接著你也出去了，可是我也會覺得這整個過程台灣媒體並沒有持續關懷，還有這個藝術家他出去

之後，對台灣有什麼樣的意義，也都沒有真切的討論。

曾：對對對，幾乎沒有討論。因為我記得那時我朋友們其實還蠻熱心的，他們會說你回來應該是要被報導，你是台灣之光呀，你應該要怎麼樣。我有一個朋友還特地去幫我牽線，電視台就說，要我自己拍資料帶回來播，所以那時候我們有拍一些資料帶回來台灣，可是也只播一天就沒了。我在德國文件展的第一篇報導是壹週刊，還沒去前的第一篇專訪是壹週刊，回來後的第一則新聞是TVBS，反而藝文領域卻是沒有的。我並不是認為自己要被注意到，而是說，那個感覺很怪，應該是某一領域要去問有關德國文件展的資訊，結果卻沒有，只有一堆想買我作品的人。但我並不喜歡那種感覺，因為我的重點不是回來賣作品的啊。

黃：像你這樣好像一路下來，就是從得台北獎，在學校就開始面對到一些不同的狀況，一直到现在。這些很多都是和人有關的，而不是跟藝術有關的，這大概也是讓人很氣餒的一部分。也就是說，你從德國文件展回來之後，你似乎嘗試想像你的位置，那你會把自己擺在什麼樣的狀態？

曾：我現在反而想要隱居。

黃：可是還是會繼續作創作？

曾：還是會繼續作創作，現在反而是國外的迴響比較大，歐美那邊對我的作品比較感興趣。像這次德國文件展的錄像真的非常少，一百多位裡只有十幾位是錄像，其中一大半又都是紀錄片之類的東西，所以像我們這種比較繪畫或有些抽象語言在裡面的非常少，他們能夠探討的就是這幾部。我在德國文件展的時候，也是記者方面較無報導，可是我們去參加一些會後派對時，所有策展人都知道我的作品，有些是很大的策展或藝廊，甚至只是為了要跟我見面、跟我拍照，我會覺得說，他們就是很開心認識我這個人。我現在有點想把重心移到國外去，試試看國外的狀況。像年底在巴黎，我們會策劃一個小型的個展，那也是一個試探。

展覽的歷程

黃：伊通那個展呢？那算是一個蠻完整的展出。

曾：伊通的展剛好是在畢業之前，是我拿來當作畢業的一個展覽。那個展覽消耗我很多精力，而且讓我們在那時候就已經知道一些藝文界的人情冷暖，比較現實的那一面，後來就有自己創作開心就好的想法。再加上去年一直沒有什麼發表機會，也覺得台灣比較是消費藝術家的心態，所以我就想自己一邊持續創作、一邊開始找工作。那時候想法很簡單，就是想說一年做兩到三件作品，自己燒成DVD送給大家當作聖誕卡或賀年卡。

黃：我會認為一個創作者，或一個從事文化相關、從事藝術創作的人，其實都會希望每個事件都是一種累積，所以我也在想像，比如說，從伊通那個展，接下來有《慢》那個展，接下來進入德國文件展，我在想對一個創作者來講，他會期待累積。可是，台灣的藝文界，因為你剛剛也講到，就是說你從伊通那個展，你有感受到台灣藝文圈的一些事情，有可能講述嗎？我想這並非跟任何人進行對質或責難，而是希望將真實的問題提出來討論。

曾：大概是剛進研究所的時候，我同學把我介紹給一些藝文界的朋友，然後他們就會說，你是在作什麼的？然後當我準備要開始講我的作品，他就開始打哈欠。從那時候開始，漸漸會看到很多比較現實的層面，尤其到個展的時候。沒錯，大家對我個展的評價都還不錯，可是其實那是非常耗精力的一次展覽。

黃：那次個展就我來看，算是目前你呈現最完整的一次展覽。你說的耗精力是因為準備這些作品嗎？

曾：準備那些作品、準備那個展覽。自己其實是個新人，所以老一輩的人不太會幫你，你必須自己一直推。我記得自己都有一個名單，每天自己不停地打電話，說我是誰誰誰，你可不可以來看我的展覽。然後他們就說，好。可是就是不會有人來。我幾乎每天都到展場，只是為了希望有人來看時我都在場。當中也發生很多

事，但是你漸漸就會了解到，台灣對於創作這一塊有點像是在等、在熬，也就是說，他們不會管你的作品真的好不好，而是在等你熬到一個年紀、熬到一個階段，然後就會是你的。你會發現是這個東西。

黃：像這次北美館《心智空間衍繹》的聯展呢？

曾：那個展我完全不知道，應該要跟我講。我在看那個展覽的時候，我覺得很怪。因為其他藝術家都是些前輩，只有我一個錄像擺在這邊，旁邊是窯作品。我就會覺得，為什麼啊？我自己都很納悶。先前好像很多人都認為應該會有很多人找我展覽，但真的沒有。我從一開始創作比較有在展覽的時候，真的都是袁老師（袁廣鳴老師），然後品麟（策展人王品麟）他們找我展覽，接著就沒有了，沒有任何一個策展人跟我接洽過。

黃：在台灣，你身邊可能還是會碰到一些人，會很真誠或很喜歡、很欣賞你作品的人，可是好像這些評語和看法不一定剛好有那個管道或通路，可以導引到一些效應。這是不是會跟你的作品有關，因為你的作品一方面是不碰流行議題，就是說你大部分都還是回歸到自身的一種觀看或一種發想。另外一方面，其實我會覺得你處理作品的味道是蠻內斂的，你並不是在處理一個形式上的、直接在形式上很彰顯或很媚俗的一種表現。所以我在想，去除掉這兩點，其實台灣對藝術討論的辨識能力差不多就沒了，也就是說，台灣的媒體大概相當程度都很依賴這兩個面向。

曾：對，台灣藝術有個比較先入為主的觀念吧，像是年輕一輩的創作，他們就覺得你應該要作比較新世代的感覺，顏色選擇、卡通化或設計感什麼的，要很多那樣子的東西。一開始我東西出去時，他們會用學生的粗糙或手製的味道去講我的作品，但是他們不會去看比較深的部分。一開始看到我在做「小朋友」的時候，他們就會說，議題，你在玩議題，你在玩「小朋友」這個議題，甚至有很多同輩也會覺得你只是在玩小朋友的議題。我就想說，拜託，我沒那麼無聊好不好。而且，我幹嘛幫自己找一條那

麼難走的路，小朋友很難找耶，拍攝過程又非常困難，沒有得心應手這件事情。很多台灣的藝術創作者會覺得新生代就是要作比較絢爛的東西，但我的觀念是，我為什麼要作那種東西給你看。我覺得我們這個世代也可以作一些很沈穩、很安靜的東西，然後告訴你一些事情，慢慢的講出來，然後你去感受。我為什麼要弄得很活潑、很可愛，那個是設計呀。可能是我自己本身一開始學



設計，後來再轉錄像，所以我會覺得兩者差別很大。當然現在很多藝術和設計有互相交合的部分，可是我覺得他們本身還是有差別。就像你一個設計的創作者和一個藝術的創作者，他們的生活方式會有點不一樣，設計的創作者往往要很奢華，精神上的奢華，而且你要很懂得去用好的東西，用精緻、有質感的東西，讓你的生活一開始就很豐富，那是一個好的設計者應該要這樣子作。可是好的藝術工作者不見得要這麼作。好的藝術工作者是在和自己對話時是很豐富的，你不需要跟外面的人講那麼多。可是台灣好像很多藝術工作者都是在講很設計性的東西，自己的生活也搞得跟設計者沒什麼兩樣。

私密的創作：從電影到錄像

曾：其實我很多的畫面真的都是在腦子裡面突然跑出來，我要作完以後我才知道說，喔，原來我在想這件事情，我作完了。這段影像作完了，我就會坐下來，然後拿一杯咖啡在那邊喝，可能就開始寫一篇文章，就寫這個作品，在寫的時候，才會覺得說，喔，原來我在講這件事情，到那個時候自己才知道。等我寫完了，然後才算真的完成了。我很少看自己的作品，我不太看，我不愛看。都是等真的展覽了，或是別人要這件作品的時候，我才會再拿出來。大家一起看，我才跟著看。我覺得當我作好了、就結束了。

黃：因為你也提到書寫，書寫會在你作後製、作修正的前面進行嗎？還是在整個創作之後進行？

曾：最完整的文字是在整件事情之後。等作品系列完成，全部都處理好了，聲音也都弄好了，可能再過一兩個禮拜，就開始作一些日常生活的事情，等到有天晚上覺得應該可以寫了，然後就會坐下來，開始寫這些感覺。等到整個寫完以後，整個就結案，然後就放在哪裡，歸檔。

黃：你對書寫有什麼感覺？

曾：我還蠻喜歡書寫文字的。它其實跟創作本身是有關係的，可是它又是獨立的關係。因為文字已經在講事情了，只是講法會不同，它的味道和氣味會不同，它在講事情的方式也會不太一樣。所以我只是用相同的感覺，相同的發生原因，去變成兩個不同的創作呈現方式。兩者間算是有關係，但也可以是沒關係的。

黃：因為我在第一次看你的創作論文時，我就蠻訝異的，其實你在面對書寫的時候，會覺得那是另外一項創作，而不是嘗試解釋你的作品。我會覺得你那時候對於你的內在建立了一個隱喻的景象，譬如在一個森林裡面有很多的幻獸。這件事情我可能會想要問兩個問題，一個是，這個隱喻現在對你來講，還有這樣的狀態嗎？另外一個是，因為那時候當我讀到這個景象時，我很容易就有一種在看日文小說裡的一種想像。又剛好你在書目裡面列了很多村上春樹的書，你要不要說說看。

曾：我超愛村上的書，我記得我論文裡好像有提到一個我的夢境，其實我一開始會有這個想法是從我夢境開始的。有一次我作夢夢到我躺在一個日式平房，氣若游絲、很無力地躺在那邊。可是我就發現床邊站著、坐著的，全部都是我自己，各式各樣的自己在那邊。然後有人在罵我說，你到底要不要起床，或是有人在那邊抽煙講說，啊，不要管他啦，他就是這個樣子。看到好多自己在那邊作著各式各樣的事，就是各式各樣的情緒。忽然間，其中最生氣的自己就大聲地說，不管他了，啪！然後，全部都不見，全部都走掉了。我也醒來了。當時的想法是，這感覺就很像我常常自己在跟自己講話的過程。可是我一直沒有作，因為我一直覺得那個很自己，沒有必要作出來。從這想法出發，我為什麼會在論文裡講自己的創作方式，其實它就有點像是裡面有很多各式各樣的我，可是裡面的自己有時候又是陌生的，有點像是不知道從哪裡出現的，我也不知道為什麼會在。接著，它置放在那個森林裡面，是因為森林是一個無限奇幻的場合，對我來講，它是可以有任何產生的場景，因為它只是一片森林，所以它可以搭起任何的房子，它可以砍掉一片樹林，它可以在各式各樣的房子裡呈現出

來。所以我那時候的想法是想用森林的方式去講一件事情，寫到後來，我其實還想要寫一篇童話故事，可是一直還沒寫。那篇童話故事叫作「月光國王」，那時候一直想要寫，到現在還是這樣想。那裡面就會講到各式各樣的動物，各式各樣的人，我自己也在裡面，不論是現實生活或幻想裡的人，都會出現在裡頭，變成動物，我認為是壞人的，就變成植物。當時我已經想好了，只是一直沒有動手寫，可能明年去紐約的時候寫一下吧。

我的創作方式有時連我自己都沒有辦法很清楚地講過一遍，因為有時候真的就是自己跑出來的影像。我自己最喜歡的影像，反而都是莫名其妙出來的。像《有誰聽見了？》，大家都在回想、都在看那個作品，但實際上裡面我最喜歡的影像也只有他們收的第一段和第五段，還有第二段曬太陽那一段，另外兩段有點像是一個解釋。我記得我當時去華山上課的時候，我就放這五段給他們看，我從第一段開始講，講到第四段，很多人也很愛講那一段。那時我都會講一些官方的話，但我上課說給學生聽時，我都會說，這是中場休息。學生說，啊？我說，就是你看完前面三段之後，你要休息。這一段叫作「休息」。就是你不需要花很多精神在那個空間裡。我那時候設定成五個空間，你從第一個空間走進去，走到第四個空間時，你需要坐在那邊休息，所以那個畫面不用這麼深，你要講什麼嗎？不用，它只是有點像是你在看一場電影，在這裡休息完了再去第五間，去看那個作品。那時候的想法是這樣，可是我如果一開始就跟很多人講說，這個是中場休息，根本沒有人會知道你在幹嘛，所以我只好講一些官方說法，它是在講什麼「嚮往」之類的。

影像為什麼會有五段？不可能是隨意找五段然後就湊在一起，當然一定會有一個原因。它有點像是我在拍一部實驗電影的概念，像實驗電影也是會切斷，所以我那時的想法會想要五段，就是說我中間不要過場，第四段為什麼要進第五段，我不給你過場，我只給你一個字幕，我就變成五段，你去看。為什麼五段會在，它是有個情緒，砰砰砰，第五段是情緒的高點。我還是用電影的概

念去把這五段串成一個體系，它有點像是一部長片，你把它看完要50幾分鐘。所以它是可以拆開來又可以合體的東西，合起來是一部電影，拆開來就是錄像。

黃：所以你那時候在創作之前，就已經構思出這五段了？

曾：當時不是五段馬上就已經想出來，而是我第一段作完之後就覺得第二段要怎麼作。有點像是以前拍實驗電影的方法，反而不是事先把全部都想好。

黃：製作順序是和排列順序是一樣的嗎？

曾：對，一樣的，時序上是相同的作法，作到第四段就是休息的時候，接著應該要來個很棒的結尾。其實那個想法有點像是拍一部電影的過程，也就是說，我這樣作完以後，就再也不能加東西了，因為它就是很完整的一部片了。

黃：你剛也講到從作實驗電影轉到錄像，對你來講，最大的挑戰是什麼？或者是說，它們之間最大的差異是什麼？

曾：應該是說，作實驗電影情緒會壓得比較久。拍一部片子至少要拍半年以上，而且精神耗損會更大。我那時候作錄像，有刻意要讓自己生活得比較輕一點，如果我作錄像要有別於實驗電影的話，我就覺得我要讓自己生活得好一點，我不要一天到晚都在想作品。當時就是讓自己以較輕鬆好過的方式作錄像，而不是像實驗電影那樣不斷地壓抑情緒。錄像的拍攝過程不用那麼久，其他大部分事情只要花一天或是一禮拜的時間就可以拍完，你今天只要把情緒壓在那個當下就好了，不用壓得這麼久，甚至剪接過程也不用像實驗電影那麼久。實驗電影的剪接一定不會很順利，整部電影要從頭到尾很順地看完，那是需要很長期的觀看。你今天剪到這個部分，剪完還要休息個兩三天，回來再看一遍。你看完一遍覺得OK了，後面又加的時候，前面又變了。所以整個是不斷觀看的過程，要把一部片子剪完，它的結構是很嚴謹的。錄像其實很簡單，它當然是單一性的東西，我在拍的時候可能只要設定一個場景、一個故事，去講一件事情，一個感覺就好了。可是在

實驗電影裡，情緒要帶到哪裡，休息點在哪，都是要有一個轉換的過程。反而拍錄像的時候，可以有較開心的感覺，作完以後就能得到解放，它其實是很快解決自己情緒問題的東西。不像實驗電影，你要解決還需要蠻長的時間。對我來說，拍實驗電影像是在作藝術治療，但拍錄像是更快的宣洩。

黃：剛剛你提到《有誰聽見了？》那一系列，我也有同感，那個困難其實在於拍電影的人，或者習慣拍電影的人，他們對錄像作品的看法往往覺得這些作品很短，每一次處理的可能只是一個很簡單的運鏡而已，主要是怎麼樣讓人家進入那個影像，而沒有更進一步發展什麼，譬如故事或敘事結構。因為敘事的訓練，所以拍電影很難進入到錄像裡面談那個感覺，就是說，純粹影像到底能夠牽動多少的感覺和自發的知覺。可是另一方面我在（南藝大）造形所有另一種經驗，當沒有這些敘事經驗時，或者說看的電影或看的影像不夠的時候，學生在作影像時，似乎這些影像又不夠深，就變得很薄。

曾：應該是說，很多學生要拿到手邊設備是很容易的事情，他們要拍片也是很容易的事情。像我之前去實踐帶課的時候，學生也會拿作品給我看，我看的時候常會跟他們講一件事情，你們要處理畫面，你們要分鏡分析。因為我之前拍實驗電影，現在拍錄像，我知道之間的差別很大，你們現在想要講有劇情的東西，但你不能說你在拍電影，畫面就可以不處理或不精細。畫面要精細是說你如何讓實驗電影在講事情的時候，這個畫面到下個經典畫面之間，它是有個期待性出現的，或者是說，它會記得哪個場去講哪個事情。電影在講的是影像的延伸、情緒的延伸，錄像則是如何讓一段小小的東西就能有可以讓你帶走、回味的東西，兩者的差別是在這個點上。錄像有點像是濃縮，電影則有點像是擴散，把精華液滴入水裡面，然後去喝那杯水。雖然它是一杯水，可是你喝起來要有味道。現在台灣很多的學生都被紀錄片搞壞了，因為大家都在看紀錄片，所以大家忘記了影像是要講事情的，而不只是在紀錄。比如在拍一個房間裡面發生的事情，用紀錄的方式去

拍，鏡頭一直晃，但它如果是一部電影，重點是你要能區分，分鏡要乾淨，這個房間如何去拍小細節，如何拍到他的手、如何拍到他的眼睛，如何拍到他的房間裡一絲一毫的證據、跡象，去講你那個情緒，而不是就這樣子過去。電影是不允許分鏡有雜質這件事情發生的，電影是要把不必要的東西拿掉，把你想要的東西放進去，而且要放得很理所當然。

我有些拍實驗電影的朋友對video不是很尊重，他們會覺得你們在搞什麼，可是他們後來看久了也會說，其實真的叫他們作，他們也作不來，他們也會覺得這是他們未知的領域。真的要叫他們把自己拍的實驗電影作成錄像，對他們來講很痛苦。像國外很多影展不會把電影和video放在同一評審類別裡面，會分別獨立出來，甚至有影展叫作Very Short（超短影展），可能就幾秒或是不到一分鐘的影片去講事情，這樣就變成一個影展。我覺得這就是國外到最後去處理這個東西的方法，因為其實現在很多Film Art也結合了，很多電影跟錄像之間這幾年已經開始作一些互相交流。當然也會有過渡期，但我覺得在台灣這個過渡期應該會有點困難，因為台灣電影還停留在工業的概念，影片的概念，要進片場，然後set的一個觀念。但現在電影已經走到可以不需要這麼大的一個set，甚至現在的數位影像已經可以完全支持電影的播放，已經不需要到film的過程，或不需要龐大的編制也可以完成一部電影。但台灣上一輩的電影工作者不太能夠接受下一輩這樣作，我記得我們入圍金馬的時候，還叫作「全民DV大賽」，是全民、宇宙一起來。是國外開始把數位影像當作一種專業呈現方式時，台灣才把它變成「國際數位錄像影展」的觀念，但其實已經轉得太慢了。不過此時國外又已經超越了，直接把數位影像跟電影作結合，很多國際性電影都是用數位影像、數位攝影機在拍攝了，有些已經都不用film拍攝了，可是台灣還停留在數位就是在講數位影像。

黃：回到《有誰聽見了？》系列，你可能要稍微忍耐一下，我稍微講一下。其實我在看《有誰聽見了？》這一系列，很像是你把它純

化的電影實驗。像第一段的潑牛奶，其中的影像比較有一種厚度，所以我會覺得你的作品有一個很特殊的價值就是因為它有一個厚度在裡面。我想像這樣的厚度可能是從電影的經驗過來的，譬如第一段潑牛奶中的畫外音，那個畫外音和影像並不是同步的，而影像又好像在等待著某個時刻，因為小孩子好像一定要看著前面，可是他好像同時又知道旁邊會有一個不知道什麼時候要過來的攻擊。我會覺得，其實你在很多影片都有這樣的設定，比如說《有誰聽見了？》的第五段，那影像好像也在等待一個時間，也就是你讓那對母子在那邊互動之後所出現的怪異時刻。我記得你曾經講過，你也不曉得他們之間會發生什麼事情。從這影像我覺得有趣的是，那裡面好像有一種像你剛講「被紀錄片養壞」的習慣，比如說像是這等待某一時刻的出現，有沒有辦法更細緻地去談？比如說你剛講的第四段，就是過場的那一段，那一段好像是這一系列中唯一有蒙太奇的段落，一種交替的蒙太奇。你剛已經提到一部分了，如果再細一點進入到每一部影片，就是說，你在作錄像的時候，你怎麼決定鏡頭這次是要動多少就好，對於你有拍電影經驗的人來講，其實我覺得那不是一件容易的事。比如說你在拍那個司令台，你其實是一個很緩慢的移鏡，然後一直後拉，就很簡單的一個運鏡，然後就帶出一個好像從身體凝視的出發，一直到身體不見，沒入環境。在你後來2006年拍天台上嘔吐的那一段，也有同樣的操作，可不可以也稍微談一下你這些操作。

曾：其實應該說《有誰聽見了？》每一段作品、每一段影像當然有它背後的故事存在，像第一段也是有一個故事，因為那時候還蠻愛玩的，就跟朋友去KTV唱歌，大家都喝醉了，玩啊、鬧呀，這時就有人點了一個非常悲傷的歌，可是沒有人唱，大家都在玩。好吧，那我唱。麥克風一拿起來，就有一個老男人跳起來大喊，你沒有資格唱，你才幾歲。我說，喔，笑笑地就把麥克風又放下。但那感覺就像是在一個歡樂的場合被打了一巴掌，卻還要維持歡樂的氣氛，只好繼續跟大家玩。我的作品會呈現那樣的影像其實

是因為很多故事連結起來以後，我會反覆地去想它，然後想想，就會忽然間會有個畫面「砰！」跑出來，就像我那時候在捷運上看見一個小朋友，打他一巴掌，兩者是在同一時期出現的。我會這樣去講這件事情，應該是我覺得最簡單俐落可以講到那個東西，可是我又不想要這麼直接告訴你，到底發生了什麼事，所以我是給你一個感覺，是當下發生的那個感覺，如此歡樂的場景忽然間被侵犯到，可是實際上也沒有什麼很大不了的東西，可是他還是一樣被侵犯到了。我當時試著用那樣子的影像，就這樣子作作看。

其實整部重點還是在顏色的處理上，整個非常地白，很多東西都被白色洗掉、吃掉。為什麼全部白色？當時我有個想法是，整部電影的中心思想是在生活、思緒是如何的煩亂，可是有一天，你走到一個草地上，陽光是如此地大，然後你就躺下來，陽光就很大很大地籠罩著你，你的思緒就開始往上飄進了白色的陽光裡就不見了，就只剩下你跟陽光，跟草地，就沒了。有點像是你就消失在白色的陽光裡。我們那時候是用這個想法去作所有的影像，



就覺得我就是要這個白色，被白色籠罩的感覺。當時五段全部都用白色。第二段直接先從童年經驗開始，因為童年時我是一個很不受歡迎的同學，就是那種沒什麼朋友的小孩。每天下課我最喜歡作的事情就是跑去司令台，一下課就跑去司令台曬太陽，等到鐘響了我才回去，彷若整個學校是沒有人在的。所以第二段是把童年的經驗翻過來講，講那個白色的、巨大的陽光曬在身上的感覺，因為那個是最直接的。

第三段大家的重點都在那個標籤貼紙上，可是重點其實不在那裡，重點在被白色覆蓋的地方，然後是身體皮膚被貼、被撕的感覺，就是被貼到後來已經沒有呼吸感的感覺，重點是在那裡。但大部分的人重點會在標籤，因為它是標籤。我會想那樣子作的原因是，第二段已經是整個皮膚被籠罩，那是有呼吸感的，可是我想給一個沒有呼吸感的感覺去講事情，那就已經變成是在電影思考方式下慢慢演進下去，我想我就把這個東西作成沒有呼吸感的，那個恍神、恍若的狀態，我想要作到比較深一點、比較多一點，那時候我才想說，那我就用紀錄的方式，才開始有個想法用紀錄的方式去呈現。然後，我就拍全身貼滿標籤可能會是怎麼樣的，因為對我來講是一個前所未有的經驗，之前拍實驗電影也只要把那段拍完成就好了，不用全程紀錄下來。其實那段拍了好幾次，因為之前經驗不夠，所以在場景設定上不知道原來時間久了，會有什麼樣的問題。後來才會設定變成三個鏡頭，畫面才會豐富、層次比較多，然後在觀看的過程中，你才會覺得說很悶。也就是說，這麼長達十幾分鐘的觀看過程當中，你才會覺得怎麼一直在看單一畫面，你可以眼睛看那邊、再看三個畫面的變化。

到第四段中場休息，那一段某方面大概是在講我跟我父親的關係，就是若即若離的關係。我跟父親那時候還沒有那麼親密的關係，一直希望有父親關愛的那個過程。那時候拍那一段其實也還是在中場休息的觀念，可是我想說，那我就丟一點小時候我懷念的部分去講那個情緒。因為前面已經講到一個窒息感了，可是窒息感之後我希望有個呼吸感，所以我就加了一點點懷念的部分。

可能那個懷念你在呼吸的時候是享受呼吸的感覺，所以變成它是一
有一個呼吸這樣的律動。你開始快要窒息的時候，又有一個可以
小小呼吸的過場。所以那個畫面的轉換是在於說，一個是我拍攝
的過程，另外一個是我父親的背影。我用那個方式讓呼吸感被我
跟我父親的背影壓下去，所以才會變成小小的呼吸的感覺。到第
五段母親親吻兒子的時候，是想要把我跟我母親緊張的關係作到
最大。一開始有這想法出來的時候，沒有人相信我拍得出來。因
為他們會覺得這個比較難，要找到有人願意這樣子作其實比較
難。所以我就去拍，而且沒有料到結局會是怎麼樣。

黃：你是怎麼樣招募到的？

曾：我跟朋友說我想要找一對母子拍這個東西，可是你不要跟他說要
拍什麼，我就是想要拍一個像是家庭的東西，場景是很乾淨的場
合這樣子。後來問到一對母子很有興趣，他們覺得很好玩，我是
抱持著讓他們覺得來玩的心態在拍的。在拍攝過程中，他們是玩
得還蠻開心的，可是我們看的時候會覺得很怪。拍到後來，當時
我在設定作品時，也還不確定那是不是結尾，我只是覺得我要來
個很大的「砰！」這樣子，可是我不知道那是不是結尾，所以我
只是先試拍那個感覺。拍到中間的時候，我心想，對，這就是結
尾了，我不需要再去想後面還要作什麼影像了。作實驗電影的習
慣是會一直想要有個結尾，但此時它已經有一個很大的結尾，你
根本不會想要再加什麼了。因此就是五段，很完整地去講事情。

在鏡頭運用上，我有時候也不知道自己為什麼會這樣作，有些是
習慣吧，像那個母親親吻兒子的畫面會變成兩個，是因為我習慣
讓畫面不要這麼單調，如果只有單一畫面，你會覺得很累，可是
如果你有兩個畫面，一個是一直跟著那個小說家拍細部，一個是
拍全景的時候，你可以作一個比較，可以讓眼睛有休息的空間，
兩個畫面之間是有休息的部分。像那個鏡頭慢慢拉開的，那段雖
然看來很簡單，但它是裡面剪接最重的一段。我一開始也試著想
用剪接的過程讓細部是可以游移的，在他身體上游移，再慢慢移
動。後來我發現沒有必要，這樣子講事情有點拖泥帶水，反而用

一個很簡單的東西慢慢地拉開，這樣子是最快的，而且可精準到位，不會用多餘的情緒去帶。剪接和鏡頭運用的過程，應該要把自己放在觀眾的位置上去觀看，如果你坐在那邊看的時候，若有任何厭煩或累的感覺出現時，那就是不對，就算你再怎麼喜歡那個畫面，還是要把它去掉。

黃：你剛講的，有一個也是我自己在思考的問題。當我看到你分割影像的時候，就是第三段你把貼標籤的影像分成三個畫面的時候，會覺得那裡面會產生一種轉化，就是說，它一開始會讓人家覺得那好像是一個行爲的紀錄，因為貼標籤這件事好像會透過這個事件而出現一種強制性。可是當看到三個畫面的時候，我就有一種感覺，好像又變成一個造形的問題，那三個畫面裡面的形體變成是一個非常重要的部分，好像變成一種印象的銘刻，而比較不是一個行爲的紀錄。另一方面，我在看第五段時也會有這種感覺，簡單地說，在你的影像裡面，保留著那種好像在等待事件，等待某種細微的、怪怪的東西的出現。這個怪怪的東西，恰巧陳界仁在談話裡面也常常講，他說到一個人是不是藝術家，就在於他會不會感覺到自身處境的怪異，就是說一個藝術家有沒有衝動去作一些事，就要看他是不是能夠感覺到怪怪的，所以是這個「怪怪的」促使他必須去作一些事情。顧世勇其實也常常講到這點，他會很想要在作品裡面找到那個「怪怪的」感覺。比如說，像你剛在講，好像也在捕捉，也在影像裡面找，雖然說好像有一個故事進去，可是等你在作影像的時候，你好像必須一定要捕捉到這種東西。

曾：我不知道，可能自己的品格就有「怪怪的」。我覺得作影像的方式，或者說在講事情的方式，有時候人家會覺得「怪怪的」，但是我覺得「對，就這樣」，然後我也講不上是什麼。有時候影像完成時，那個情緒點是你在觀看的時候。看待自己作品時，我在作的過程中，如果哪裡有點卡到，我就會覺得應該就是這個。就是你要打嗝卻打不出來的那個感覺，我在看的時候就會突然有個這樣的東西跑出來，可是又不是卡到你無法打嗝，而是

你還可以呼吸的感覺，可是又有一個什麼東西，就是你要頭微微地撇一下，你就覺得，對，就是這個。其實也講不出那個「怪怪的」是什麼，而是說你會去追一開始的那個感覺。有時候自己都不自覺原來你是這樣子弄的，連在剪接的過程當中，有時是被帶著走的，像最明顯的是「沒有說出的部分」，就是用靜態攝影去講的那一段，其實那一段我在剪接過程中，我跟朋友講電話時就說，我是被帶著走的，在剪接過程我完全沒辦法思考，就只是開始剪，然後那個畫面就會告訴我說，它要什麼顏色，它要什麼東西，然後下一段影像要接哪一個，然後我就這樣子接。我是被那個影像操控，等到我作完了在看的時候，才知道，喔，原來這一段是這樣。

黃：那裡面變成會有一種——我不知道是不是可以這樣子去期待——創作的狀態；就是說，藝術家的才能就是在於當他處理材料的時候，他能夠看到其中存在的力量，而他能夠用形式或行為捕捉到那個東西，然後讓那個東西發展出來。你剛才講到的那個經驗，會讓我想到有這種狀態。

曾：對對對，尤其是在作那一段的時候，像《我痛恨假設》也是在一開始作的時候，不知道為什麼是那個影像。反而我最喜歡的作品，都是我自己不知道自己在幹嘛的時候作出來的東西。像《我痛恨假設》還有《沒有_說出的部分》，其實它是最不知道在幹嘛的。我在作的時候，完全不受控制地作這兩段影像。反而有在控制的是《有誰聽見了？》跟《作了什麼》，可是有些作品是我完全講不出來的，連我自己我都搞不清楚為什麼會這樣子作。

黃：你剛講到那個《沒有_說出的部分》，關於它的色調，我會想到為什麼那個色調又回到了你在拍實驗電影時的色調，好像拍實驗電影時的情境又出現了，我在想是不是你在伊通展的時候，《沒有_說出的部分》被置放在二樓，將兩個呈現印象的影像面對面擺置，然後到了三樓的時候，第一個可以看到的作品就是《就這樣子了》，等於你是用當時最新的兩個作品作為開場，可是我會覺得，這兩個作品剛好對應到兩種創作上的特質。

曾：就像是以前實驗電影的語言。

黃：對，可是你把它變成兩個完全不同的軸線，一個非常的內在，好像很深，特別你用樹葉，好像有很深的感覺。另外一個是非常抽離的，它的處理跟你在《有誰聽見了？》第二段在司令台上的手法是一樣的，可是感覺差很多。在天台上的狀態好像比《有誰聽見了？》的第二段還冷酷，好像有一種客觀的、比較冷酷的距離，不像你在處理第二段感覺上是一種很密切的關係。

曾：那兩段是我那時候的心境過程。從《我痛恨假設》展覽結束以後，疲憊感很大，已經有拒絕溝通的觀念出來。一開始像《有誰



聽見了？》到《我痛恨假設》，其實它還是有試著想要講幾個感覺出去，尤其是《有誰聽見了？》是最明顯的，但愈到後面我愈是拒絕溝通。《沒有_說出的部分》其實在講很深的東西，像是在講回顧，回顧我這幾年發生的事情，外婆過世等等。那也是在很偶然的狀態下出現的畫面，就是過年從花蓮回台北的火車上，突然覺得大家都離開了，只剩下自己。當時正在聽隨身聽，聽很芭樂的悲歌，忽然間火車進山洞，忽然覺得好冷，可是明明就沒

有開窗戶，我卻覺得好冷好冷，覺得自己跟自己身體擁抱的那種感覺，然後樹葉啊、冰呀，什麼都很冰冷，空氣好冷，連呼吸進去的空氣都是冷的，覺得自己都快要感冒死掉了。那時候心裡想說，這可以作，我可以把它作出來，自己跟自己擁抱，把自己推倒、拉起來，就是一連串的舞蹈動作，不過我把它拍成一個靜態的攝影。那時候想法就只是這樣，可是影像的完成真的是在不受控制的狀況下完成的。拍攝過程非常不順利，一開始找演員時就非常不順利，拍攝過程又連續下了好幾個禮拜雨都沒辦法拍，等到正式要拍的那天，演員又發高燒。後來到了拍片現場，每個人都在恍神。等到都stay好了，測光也都測好、沒問題了，全部演員開始就位，相機卻突然故障，怎麼按它都沒反應。後來因為小朋友一小時內就要送回家，忽然間，啪，又可以動了。我就立刻開始發飆，一邊吼、一邊一直拍，小朋友也嚇到了，全場都嚇到，大家都不敢講話，一直拍一直拍。拍完以後我就沒再看那些照片了。一直到去日本參加展覽，我才把那些照片拿出來看，原來我拍了這些東西出來。本來我以為那一系列照片全是爛的，因為我覺得那天狀況不好。可是我在看的時候發現，我再也拍不出那些照片了，它就是那時候那個狀況是對的。完全是照片自己在講話，我只是把它完成而已。

《就樣子了》其實也是那時候的心境。不管怎樣，我也只能到一個半私密、半公開的場合作完一個身體的宣洩，宣洩完還是要回到地面當地球人。有點像是另外的一個自己，一直很冷靜地告訴我說，你還是要回去作地球人，你還是要面對現實。我心想，那好吧，然後就把它作出來，就把那個感覺呈現出來。可是那時候我有點想要回到實驗電影的嚮往，所以我試著把情緒用電影的語言呈現，那個方式是我最喜歡、最習慣的方式，反而作品對我來講，不是最重要的。一開始作錄像時，我刻意把錄像和實驗電影分開，到後來兩者之間有一個對話的過程，這兩件作品是將兩者結合在一起的。愈後面的作品就愈拒絕溝通，非常明顯。

像《在一場無聊的對話我只是靠著》，其實那是超級拒絕溝通的

作品。那時候袁廣鳴問我，這個作品你到底要講什麼，我都講不出來。因為它就是不想講。當那個作品出來的時候，大家都會說，是不是跟潑優酪乳一樣的，可是實際上那個作品是叫作「無狀態」。那時候是在一場很無聊的藝術座談會開幕上，我去參加，我覺得真是無聊到極點，大家都在講藝術，我忽然間想到一個畫面是史努比的查理·布朗，裡面有一個會彈鋼琴的小男生，他每天彈鋼琴的時候都有個女生來煩他，用身體靠著鋼琴。我就覺得，如果鋼琴可以射出水來，然後把那個女的噴走，那多好啊。當我想到那個畫面的時候，我覺得我可以作。本來的想法是想要作一個按鍵，然後你在那邊按的時候就可以射水，把小朋友射不見。後來想說，算了，我不要那麼複雜，我就直接作給你看就好了，所以直接用拍的。其實在展覽時，我是希望當你進去時就是完全黑的，然後我給你一個拒絕溝通的鴻溝，也就是說，整個空間的黑是一個鴻溝，就是在說「我不想再跟你講什麼了」，我甚至連小朋友這個角色都很討厭，我想要把他趕走，「我幹嘛要再跟你講什麼」的態度。那個作品是最拒絕觀眾了解的作品。其實那個作品我自己很喜歡，可是真正看懂的人很少，因為一般人都會先從潑優酪乳的觀念入手，覺得這個就是潑優酪乳的全身版，然後那個是白色版，這個是黑色版。我心裡想，根本就不一樣啊，那個有在跟你講東西，這個是完全不想跟你講，就是「無狀態」。本來作品名稱是想叫作「我再也不想跟你講了」，然後我想，算了，不要講好了，所以才寫了「在一場無聊的對話我只是靠著」。作品作到後來，我好像愈來愈討厭溝通這件事情，愈作到後面，像我現在正在作的新作品是「厭惡」，就是說我厭惡這一切體系狀態。愈作愈後面愈不想講，就是愈沒什麼好說的，尤其是台灣的狀態。

黃：我覺得你提到的這東西，也是我原本要問你的，就是說從《有誰聽見了？》到你在《慢》聯展裡面的作品，你呈現方式的轉換到底意味著什麼。因為事實上在《慢》展裡，看著那個作品，我也是沒有辦法理解為什麼要……

曾：很多人會問，那時候也不好意思講，因為是袁老師個展，我總不能說，這作品就是在講「沒什麼好講的」，袁老師一定會很生氣。因為他已經把論述寫出去了，寫有關童年什麼的。當然，這個講法是最沒有辦法去了解這個作品的，可是實際上，我會覺得，好，那就這樣。因為那個作品你需要很大的空間，現在是只有三段，但其實它最好的呈現方式是至少六段以上，然後它就是在一個非常大的全黑空間裡，遠遠看過去是一排小朋友，像是被槍殺一樣，一個個消失，這是最完整的呈現方式。只是因為空間上沒辦法作到，所以我還是用這樣的方式呈現。

黃：你剛剛講到就是要有槍殺的感覺。其實在當代館的空間，那個看的距離不會有這種感覺，它必須要有一個比較遠的距離。然後你講到這個「不想講」，我會覺得其實這也是台灣面對的一個問題，就是說，這作品好像再現著我們——也是龔卓軍他後來一直在引用的日本建築師磯崎新的一個說法——就置身在「惡質空間」這種狀態。如果台灣是在這種狀態，比如說創作者那麼努力了，他好像也有一些被肯定、被看到的狀態，可是整個環境是怎麼樣來對待他，這真的到最後大家都不想講。

曾：冷暖自知啦。我不是那種一回來就孔雀大開屏，然後馬上開個超級大party慶祝的人，從頭到尾都沒有。我只是寫信告訴大家我很開心回來，就這樣子而已。我會覺得明明是一件值得慶祝的事情，我已經很收斂了，可是台灣的態度反而是先來個下馬威，說些「你終究會被什麼取代」、「你現在才幾歲」等等的話。那種感覺好像是說，大家都以為我是忽然間起來的，可是實際上我從大學開始就已經在外面作了，在劇場我已經作那麼久了，我並不是那種「砰！」就起來了，然後就不可一世，覺得自己很了不起，並沒有。而是自己也很辛苦作到一個階段，當然會希望得到一個肯定，或說一個位置，希望以後創作不要這麼累。可是我發現，還是這麼累。我那時候德國文件展回來，我本來以為我作新作品應該會比較得到支持，甚至我可能去找演員會比較好找，結果並沒有。台灣好像沒有什麼人願意去報導這件事情，沒

有什麼新聞在講，大家都還是在討論王建民。可是明明就是在台灣替台灣爭光的人，卻從來沒有人要講。甚至在新聞報導時，他們希望是以我跟大陸參展者在展場發生的衝突點去講事情，而不是講作品本身。當時的確是有一些衝突發生，可是那真的只是一個小插曲。所以我會覺得說，台灣的環境對新生代創作者來講，真的不是一個很好的環境。因為台灣很多新生代變得乖乖地聽話，我應該算是台灣新生代裡面最不想聽話的創作者吧，台灣很多新生代創作者，甚至已經在線上了，他們都還是很遵循著藝術體系在走，而且很聽話、很規矩，甚至是畢恭畢敬的，捧著名片到處遞。可是我不想要這樣作，不是說我覺得自己很了不起，而是覺得如果我的作品夠好，為什麼是我捧著名片給你，不是應該你很喜歡我的作品，我們就坐下來聊作品，而不是只要你的稱讚而已。我也不要人家就是把我當成小朋友一樣捧著，我不要，而是你可以直接跟我聊作品。在國外我碰到不少很有名的策展人，他們不會摸你的頭，也不會說些「你很年輕」之類的話。如果他很喜歡你的作品，他就直接就跟你聊作品了，我覺得那個感覺很棒。你知道那種感覺跟在台灣的感覺很不一樣，台灣有點像是用輩分和階級在談的，當有人說要跟我談時，我會不知道你究竟是喜歡、要跟我聊作品，還是因為我現在是德國文件展回來，你們才要跟我聊？有時候對台灣這種體系，我還蠻失望的，因為我不喜歡被摸頭，我不喜歡被說乖，你還有得等。我會覺得是不是要等到我五、六十歲了，才華都用盡了，你才說，啊，原來當時你是這麼地棒。其實台灣很多很好的創作者到最後都是這樣子不見了，我很多學生時期的同學們真的都很厲害，到後來也都是進業界，然後就不見了。我覺得台灣最可惜的就是這個，不是輩分和年紀就能夠代表你的作品好壞，可是台灣就很依賴這個。

黃：不過我覺得台灣會產生這種狀態，其實是因為整個環境對文化的支持和理解都很不好，所以這些人也是在歷經一些不好的狀態後，其中某一部分的人、或者大部分的人，就喪失了一種還可以談藝術的心情。好像到最後只能談人和人的尊重，其他的就什麼

都沒有。

曾：你知道我看到很多台灣的創作者，為什麼我常覺得自己格格不入，我跟台灣很多的創作者或藝文圈的人常常也會聊不太起來，因為他們會蠻現實的，像我那時候德國文件展的消息出來以後，我參加一個展覽的開幕宴會，大家邊喝酒、邊吃飯，有些年輕創作者本來不知道我是誰的，對我不屑一顧。等到別人告訴他我是誰時，他們又過來要跟我敬酒說話。在我還沒有去德國文件展之前，根本沒有人要理我，沒有人要敬一杯酒，或者說，沒有人要聽你在講什麼。可是當你德國文件展回來，大家就又變成這樣。我反而會覺得，真的不用這樣，它不是一個很了不起的光環。說實話，其實全世界有一百多個藝術家在那裡面，沒錯，它是一個很大、很重要的展覽，可是我也常說，從頭到尾《有誰聽見了？》這個作品在裡面也只展兩件，不是展全部，它並不是一個很了不起的呈現方式，所以我會覺得，它頂多就是我去那邊參加一個難能可貴的經驗，我去那邊看到好多好棒的東西，我很開心，回來以後我可以作分享，我很願意去講我在裡面看到什麼，但卻沒有任何一個雜誌記者跑來問我。我覺得台灣需要的是這個資源、資訊，我幫你們收集到了，我有這些照片，為什麼沒有人跟我要，為什麼沒有任何一個美術館或是一個展想要收集這些資料，沒有人問我說，你可不可以寫這次參展的感想，然後提供照片讓我們登，讓我們以後可以作為歷史資源。展覽其實很重要，台灣若是沒有人知道這個展覽的話，等到以後記得要作歷史紀錄時，是不是還可以取得這些資料就大有疑問，我會覺得有點可惜。

黃：這也是我想要問你的東西，也就是說，你參加這次的展、這次的經驗，對你在創作上會有什麼樣的衝擊。

曾：有啊，像那裡的記者訪問我時，我都是說：「Rock'n roll never die」，我都是講這句話。因為你在那邊會感覺到搖滾的精神，不是說真的搖滾，而是說那個不死精神，當你看到作品時，彷彿看到這個創作者他專注在這個作品上的感覺，他的生活，甚至可

以看到這個藝術家的個性。像我的作品旁邊有一面是攝影，是拍小小的攝影，底下是一篇文章，說的是他在等他的朋友。看完以後，我們就在猜這個藝術家一定很害羞。結果，他真的很害羞，我們住在同一間飯店，他吃早餐的時候就是躲在牆角吃，吃完就趕快走，真的就跟他的作品感覺一樣。所以你會感覺到創作的精神、它的歷程，像一個旅途一樣。你彷彿看到各國各式各樣的流行音樂元素在每個展場裡頭，可以感受到一種精神，投注在裡面永不放棄的創作性，很震撼。很多作品的呈現方式是很rough的，很多攝影都是不裱框的，用兩個夾子貼起來一夾，放在那邊就展覽，有些相片底端都捲起來了，甚至還有手捏過的痕跡，但還是就這樣展出。你就會覺得說，重點不在你最後呈現形式的問題，而是你的精神有沒有在作品裡面。所以剛回來時最想作的事就是把我的單眼相機再拿出來，很想要再回去拍照。就是那種令你很想再回到以前的衝動，開始想亂拍、亂作，那樣出來的東西反而會讓自己更快樂，就會讓我想起以前拍完一系列的黑白照片，然後拿去一張張印壓、一張張洗出來時那種很開心的感覺，有時候比現在創作還要更開心。那時候展覽給我最大的衝擊是這個，我覺得這是在台灣很多創作者比較少看到的，到後來大家都走向比較商業的，比較少看到原初創作的前衛精神。

黃：就你認識的藝術家或說台灣的狀態，你覺得有保存這種精神的可能嗎？

曾：有可能，可是創作者本身自己要夠堅強，而且要團結起來。之前我和一些年輕的創作者在聊，我們想要明年或後年大家一起來策劃一個藝術家的展覽，我們不找策展人，我們自己策展，像我啊、雅慧啊，大家並肩起來策展。這是我們自己策的展，拒絕藝廊的人進來，我們想用我們自己最原始的作品去講、去展覽，我們有這個想法，就覺得這才是最好的創作。

黃：我自己也一直在想，剛才提到那種個人的參與對整個環境到底能夠產生多大的作用，在台灣真的都好難去想像或去談，而我目前正在作的，就是我跟袁廣鳴、陶亞倫、還有科藝所的學生，我會覺

得台灣很重要的就是針對藝術家的田野調查要先建立起來，也就是每個藝術家在每個時期都有人去把他們的一些東西保留起來，然後慢慢地才有可能出現一些深刻的研究，才有一些原創的看法能夠提出來，而每個藝術家的位置也都可以被釐清的話，才會有一個比較好的狀態。要不然，真的就像你講的，在那個圈子裡面真的就是很講輩分、很講權力啊，完全沒有標準的，就像今天當代藝術面對的問題。

藝術的他者

曾：我常常會覺得說，大家都說你加油，可是我會想要開心過生活，因為作作品有時候都好累。我會持續創作，可是前陣子常常在講，台灣是我的傷心地，那種感覺是你辛辛苦苦很久，但這麼多年來被肯定的幾乎都是在國外。台灣肯定我的就只有袁廣鳴跟王品驛吧，或是顧世勇老師。在台灣，我真的沒有那麼被注意到，真正在寫我的很少，之前有陳泰松，然後就沒了。之前德國文件展跟我要論述的時候，我就只有一篇中文的給他，他們說，你只有一篇啊，還有別的嗎？我說，沒有了。感覺真的很妙，因為那個差距太大了。我之前真的快放棄了，之前真的會覺得不可為，開始專心找工作，想要當個上班族。結果沒想到德國文件展一來，「砰！」這樣子。可是那個「砰！」有一種很空的感覺，真的沒有那麼開心。之前真的發生太多事了，我是覺得更失望，台灣只圖利在我的作品之上，就是賣多少錢，你要不要賣我，你到底要不要賣，你現在幾版。我會覺得不要再問我了，為什麼我非賣不可。可是就會有人說你現在輩分不夠，你不能不賣。為什麼輩分不夠的人就不能作一些要求，標準是什麼？我常常很氣的是這一點，我只想對自己作品負責任，只是想專心在我的作品上而已。我爸媽也都很沮喪，因為我媽都問過我，你可不可以不要作了，因為她看到效應不大。我爸媽本來以為我已經苦過來了，幾乎可以好好地作作品了，後來發現台灣是完全沒有任何聲音出來

的，我爹媽也覺得很難過。

黃：你爸媽應該已經算是很支持的。

曾：對，他們就說，你要不要休息了？我爸說，你可不可以不要作了。我媽則說，你要不要我給你錢去開咖啡館。我爸已經開始在反對了，因為他們覺得很累，看我這樣子作很累，而且又沒有回報的時候，父母親都已經……

黃：而且你已經都參加文件展了，然後還是這樣子，他們就更難想像，那你還能夠高到哪裡去。畢竟台灣許多父母都還是堅守著許多現實的底線跟想像。

曾：對，我爸就說，他之前有跟一個媒體的朋友聊天，他朋友就說，如果你兒子在國外，政府早就已經每個月給他固定的薪水，開始固定創作，他說在法國就是這樣，已經參加過文件展的人不需要再經過一些審核了。可是你兒子在台灣是不可能的。

黃：我原本還想要問你，比如說像你和雅慧，你們的創作專業可以說已經開始了，而你們也表現出對影像的一種特殊關懷，也就是跨越出像過去藝術家對那種本土、在地的再現框架，可是台灣這個創作環境跟你的創作到底會有什麼樣的關係。

曾：一定有。重點不在你作的東西要看起來與眾不同，而是因為我們已經在這裡面生活了，我們一定有一個時代性。所以我們不需要很大聲地說，我這是在講什麼。而是說，它只要放在那個脈絡裡面去看的時候，你就會發現，原來這個世代的創作者所關注的已經轉換到作品上去了，它就是已經有一個歷史脈絡可以講。因為台灣的環境一定是會造就我們作品的狀況，一定會是某些原因才會變成這樣子的，也一定是在台灣才有辦法作出這樣子的作品。若到國外，你不可能作出一樣的東西，一定是台灣的味道、台灣的東西，才會讓你作出這個作品來。這就是我最難過的地方，因為你好不容易想要在台灣再作一些什麼，卻不太可能。台灣一定是自己最眷戀的地方，我有時會說出國後不想回來了，這當然是短期之內的想法，可是我覺得終究還是會回來，因為我想回來開

民宿、開咖啡館，自己作作品、供客人觀看。

黃：哈，至少留一個頻道給我。

曾：對，沒錯。我自己的想法還是想要回來，對台灣這塊地還是最熟悉的，創作還是從這邊出來的。我一開始創作時本來是想要去日本的，為什麼要去日本，因為離台灣最近。我想要回來創作，我不想像很多創作者到國外以後，他們創作的方式就只有拍自己、拍房間、找朋友拍、互相拍，那個東西不是創作，對我來講不是創作。我在這邊好不容易有個創作的習慣，我會想要回台灣拍，然後我再回日本放，去上課的時候給老師看。那才是真正要創作的。所以那時候有想要去日本唸書，可是自己日文不好，後來就放棄了。現在去美國、去國外，我是想要試試看國外的經驗，然後看我有沒有辦法從那邊得到一點什麼，作到一點什麼事情，讓自己的格局更大。我覺得也不能所有作品都在關注台灣，應該要去關注全世界，格局大了，也會作得比較開心，因為脈絡不可能只有一個，如果脈絡只有一個，你會作得很累。如果脈絡有好幾個，愈多愈好的時候，其實會愈作愈開心。我不排斥把創作放回設計那塊層面，甚至可以放到各層面上，我覺得那是更好的。

