

# 藝術作為運動之殘響？<sup>1</sup>

閱讀陳界仁作品《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》

## Art as Reverberations of Social Movement?

Study on the Works of Chen Chieh-jen — “Factory”, “Route” and “Realm of Reverberations”

呂佩怡

LU Pei-Yi

國立臺北教育大學當代藝術評論與策展全英文碩士學程主任

Program Leader, International Graduate Program, Critical and Curatorial Studies of Contemporary Art, National Taipei University of Education

---

1 此文章是從2014年9月18-20於臺北當代藝術中心參與「公共製造——財產、抗爭、公／共與藝術的另類經濟」論壇，發表「藝術／運動作為公共平台的可能」，之後發展而來。此報告以時間軸劃分為運動當下、運動之後，以及運動很遠。「運動當下」的部分在2015年3月於美國地理學會年會(AAG)與香港藝評黃小燕共同發表“Art/ Movement as Public Platform-Artistic Creations an Sunflower Movement and Umbrella Movement”，此文收錄於2017年出版*Art and the City: Worlding the Discussion Through a Critical Artscape* project stands一書。

本文的基本構想基於「運動很遠」這一部分，聚焦陳界仁作品，討論社會運動遠離之後，藝術別樣的可能。本文初稿發表於2017年文化研究年會——鬥·陣·行 (Struggle · Alliance · Action)，並於2017年7月底投稿《文化研究》(Router-A Journal of Cultural Studies)，八個月的審稿過程中獲得三位匿名評委的寶貴意見，最後雖無法被該期刊所接受，但諸多議題讓筆者持續思考，尤其是藝術研究之方法。在此感謝《文化研究》三位評委、《現代美術學報》兩位評委，以及協助校正的鍾惠淳。

## 摘要

2014年臺港兩地接力展開關鍵性的社會運動——春天有臺灣的「318太陽花學運」，秋冬出現香港的「雨傘革命」；在這兩次運動進行的當下，藉由藝術視覺化、具體化與情感化運動的訴求，體察到藝術於社會運動中扮演相當重要的角色。本文著眼於藝術與運動之間不同階段的關係，詢問當運動遠離之後，議題漸消退於日常生活之中，藝術之於社會運動有何可能？透過分析藝術家陳界仁的三件動態影像藝術作品：《加工廠》（2003）、《路徑圖》（2006）與《殘響世界》（2014），用以回應此議題。此三件作品皆與某一特定的社會運動直接相關，但又與之保持距離，且作品製作於運動落幕許久之後，採用一種間接行動的路徑。本文不以動態影像角度切入，轉而關注其工作方法，歸納出「社群共謀」、「（非）表演」、「（現）場／非現場」三個特殊的工作方法。本文認為正因這些獨特的工作方法使藝術得以在運動遠離之後再延續、再生產與再傳播。藝術之於社會運動的力量所在，即因其以「沒有位置的位置」提供異議與想像之空間。藝術不應受限於運動現場的時效性與有效性框架，運動落幕之後更是藝術發揮所長之時：重新喚醒被遺忘的過去，揭露運動過程被遮蔽的多種聲音，為既有的社會運動框架打開新的空間與可能。

---

關鍵字：陳界仁、當代藝術、社會運動、殘響、社群共謀、（非）表演、（現）場

## Abstract

In 2014, there were two critical social movements emerged subsequently- Sunflower Student Movement in Taiwan and Umbrella Movement in Hong Kong. Within these two social movements, art played a significant role to visualize, embody and emotionalize the appeal of social movements. This essay focuses on the relationship between art and social movement at different stages and question that long time after the social movement, when the concerned issues disappearing gradually in the daily life, what art could do with this? Three works by artist Chen Chieh-jen: “Factory” (2003), “Route” (2006) and “Realm of Reverberations” (2014) are taken as case studies to respond this inquiry. These three works relate to specific social movements but meanwhile keep a distance. All of them were produced long after the social movements they related to. In other words, Chen took an indirect approach.

This essay, different from previous researches of Chen’s works, will not take a perspective of moving image, rather focus on the working methods that artist applies. “Community Collusion”, “(No) performance”, “Site/Non-site” are three methods summarized from this analysis. This essay points out the fact that these three methods make art extend, reproduce and recommunicate after those social movements. The power of art with social movement is art located in a place with no place so that it could provide a space to image and debate. Art should not be limited within the framework of on-going social movement. The period after social movement might be a better moment for art: art could recall the forgotten past, reveal the hidden multi-voices in the process of social movement, and open new space and possibility for the social movement which is getting rigid.

---

*Keywords:* Chen Chieh-jen, Contemporary Art, Social Movement, Reverberation, Community Collusion, (No) performance, Site/Non-site

## 緒論

2014年3月18日晚，一群學生衝入占領立法院拉開318學生運動之序幕。運動的參與者中有許多我當時所授課的藝術大學之學生，他們持續參與運動期間各式的視覺生產工作，在運動中扮演重要的呈現、訴說、鼓舞之角色。這段時間我以旁觀者的身分在議場周圍走動、靜坐聽講演、帶學生體驗現場，並與議場中參與的學生進行對談。在運動後期，我參與臺北當代藝術中心（TCAC）運動現場的臨時辦公室，舉辦太陽花放映室等活動。運動結束之後，持續與學生對話，試圖理解這些學習藝術的同學在運動當中所經歷的衝擊與失落。這些318學生運動期間的參與讓我得以由藝術的視角來觀察這一社會運動。

在這段期間印象最深刻、衝擊最大的時刻，不在運動的現場，而是在畫廊的展覽。運動後期的某個星期日，我偷空前往誠品畫廊參觀林欣怡的《「復活·餘地」影像展》，在路上對於自己在運動當頭的時刻不在運動現場而去畫廊感到焦慮。然而，此展覽中陳界仁的影像訪談給我極大的震驚，例如「資本家也好、世界的權力者也好，他永遠不會自動把占奪的東西讓渡出去，我們要怎麼把這些東西拿回來」，這一段話真切地呼應城市另一頭的事件，占領立法院正是要將人民的權力拿回。「不要只是去說故事，而且要成為一個有故事的人；成為有故事的人其實就是你自己去創造它」，也點出運動的創造性；「眾生——縱深」的觀點更說明立法院內外的「眾生」們正在共同書寫歷史的「縱深」。這些論述開啟我思考藝術與社會運動之關係，進而理解到藝術之力量在於創造，它不一定在當下即刻發生，也許在另一時刻、某段機緣與莫名狀態之下可能會再被開啟。

另一個思考的契機在該年底，筆者於臺北當代藝術中心策劃主持「社會參與藝術」系列演講第六場「藝術←→運動」，由黃孫權、黃建宏與陳界仁參與對談。座談中陳界仁談到他在九〇年代的野百合運動之中，深刻感受到一種「沒有位置」<sup>2</sup>的經驗，並以「藝術←→運動」雙箭號背對彼此的講座標題說明他與社會運動的關係。「沒有位置」之視野進一步讓問題意識更為清晰：如果對陳界仁而言，藝術與運動不指向對方，那各在箭頭兩端的藝術與運動之關係為何？離開社會運動的現場，藝術之於運動的可能性何在？

2 陳界仁在座談中提到當年他去中正紀念堂欲參與野百合運動，現場是以大專院校來劃分區域，他當年就讀的復興美工並不在分類之中，這個經驗使他感受到在此運動中他是沒有位置的。

陳界仁自八〇年代以來長期注社會政治議題，通過對自身所處的邊緣區域歷史之挖掘、召喚、反思以及運用虛構、想像、重新創造等手法，試圖「重新看見」當代社會中無法被「看見」的現實。1983年陳介人（陳界仁）號召十多人在西門町街頭展開突襲式的行為藝術《機能喪失第三號》（1983），這個行動讓圍觀民眾不自覺地集結，公然挑戰不允許集會結社、高度管控的戒嚴體制。另一個於公共空間的行為表演為1986年的《試爆子宮》（1986），一群表演者在臺北東區匍匐爬行，由市區移至山上，再轉至海邊結束演出。這兩個解嚴前夕的行為表演，或以突發事件、或有組織安排，造成公共空間暫時的群聚效果，成就抗爭現場以對抗戒嚴時期集會結社的禁令；可視為一場以藝術製造事件的直接行動。

解嚴後，陳界仁暫停創作長達八年，直到1996年以數位修相的「魂魄暴亂」系列參與1996年臺北雙年展。2002年《凌遲考：一張照片的迴音》從一張檔案照片開始，進入以動態影像批判現實的創作路徑，開啟後續一系列揚名國內外的重要作品。2002年之後，陳界仁的創作有兩次明確的直接行動：一為2007年參與伊斯坦堡雙年展在路邊販賣自己作品DVD的《自我盜版——自由樂捐計畫》行為藝術，這是針對過度炒作的亞洲當代藝術市場之批判。另一為2010年於臺北市立美術館的《在帝國的邊界上——陳界仁1996-2010個展》，他在開幕記者會現場砲轟北美館：商業化、娛樂化、票房化，失去美術館應有的功能——「從在地經驗生產出在地的知識與論述」<sup>3</sup>；並邀請兩位被國立台灣美術館無預警辭退的人力派遣公司的派遣工在現場進行抗爭，抗議公立美術館採用新自由主義派遣制度對勞動之剝削。

本文選擇的三件作品《加工廠》（2003）、《路徑圖》（2006）與《殘響世界》（2014-）不同於以上的直接行動，而採用間接回應。這三件作品皆與某一特定社會運動直接相關，但又與之保持距離。《加工廠》是陳界仁與聯福紡織關廠案女工們非法進入工廠「工作」的行動，《路徑圖》詢問如果當初臺灣有參與全球碼頭工人抗爭，現今情況是否會有所不同？《殘響世界》以樂生保留運動為對話對象，視作品與後續展演為運動延續之可能。若陳界仁曾以直接行動介入現實，那這三件作品「遠離事件」的選擇，說明陳界仁不是「不能」，而是更有意識的「不為也」。為什麼陳界仁會選擇這種間接行動的路徑？社會運動遠離之後，藝術之於現實的價值何在？藝術可為運動打開新的想像與空間，或藝術僅是社會運動之附屬？這是本文所要探尋的核心問題。

3 吳垠慧。〈陳界仁轟北美館：票房化、商業化〉。《中國時報》，2010.7.28。後收錄於伊通公園資料庫，<http://www.itpark.com.tw/artist/column/10/en/text/813>（瀏覽日期：2017.3.10）。

## 第二波美術館熱潮

目前研究與書寫陳界仁的研究論文、藝評等多以影像媒介角度切入，包括錄像藝術、電影、紀錄片、影片藝術等，或為針對單一作品之討論，或以作品所牽涉到的社會議題作為關注點，抑或將作品當作理論的證據。陳界仁在不同訪談中說明澄清，例如「我從不考慮我生產的影片或行動會被放在哪個分類領域範疇內討論，對我而言，只有藝術是否發生的『時刻』……」<sup>4</sup>，以及「我感興趣的不是議題，……關心如何提出新的方法和找到藝術的可能性……」<sup>5</sup>2010年起，陳界仁開始在各種受邀場合談自己的想法、作品與工作方式，<sup>6</sup>有訪談紀錄的產生，亦有陳界仁自己的文字書寫發表。其中最具代表性的是2015年發表於《藝術觀點ACT》、長達兩萬多字的文章〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉<sup>7</sup>，以及於立方空間展覽的小冊《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》。這些藝術家的自述，異於既有的論文分析視角與藝評詮釋之觀點，更明確提供關於藝術家個人創作之思考，與其作品生產過程的第一手資料。因此，本文不將陳界仁作品僅視為動態影像之作品呈現，更關注創作者之概念整體、工作方法、參與社群與後續開展的多樣化展演，並視其為不可分割的整體。本文重視藝術家的第一手資料，<sup>8</sup>並酌以其他角度的藝術評論與研究論文等，希冀提出異於僅以影像為視角，或僅以文本分析、理論驗證為方法的途徑；強調研究藝術創作必須貼近藝術生產的現場，理解藝術家的工作與其思考。

本文第一章處理關鍵字「殘響」，以作為閱讀理解的基礎。第二章研究三件遠離社會運動事件的作品：《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》，從創作緣由、過程、工作方法以及作品影像內容進行分析。進一步比較其他評論觀點，試圖指出僅僅採用影像文本分析這一研究方法，可能產生的誤讀或缺漏。第三章討論陳界仁獨特的工作方

4 杜可柯。〈陳界仁談「殘響世界」在東京的反應與講演表演〉。原刊於《artforum藝術論壇》（2016.02.27）。轉載於伊通公園網站，[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2273/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2273/73)（瀏覽日期：2017.2.4）。

5 曾焱。〈我不是一個憤怒的人〉。《三聯生活週刊》，2011年第3期。<http://www.lifeweek.com.cn/2011/0124/30974.shtml>（瀏覽日期：2017.2.4）。

6 陳界仁擔任大學客座教授，曾任教於高雄師範大學跨領域藝術研究所（2012）、臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班（2013）、臺北藝術大學美術學院（2014）等。

7 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：132-159。此文源自2011年6月6日於杭州中國美院「影像V.S.景觀」系列演講紀錄稿，原文，〈影像與聲音「從翻轉到質變的行動」：從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談起〉，登載於《新美術》，2013年第2期，後經陳界仁重新大幅修正而刊於《藝術觀點》，第63期。

8 學術論證上認為第一手資料過於主觀，持不信任態度。然而在藝術研究上，藝術家自述極其重要，是藝術家之概念、意圖與方法過程的關鍵資料。以陳界仁的案例來說，他在2010年之前鮮少談論自己，他曾說作為一個努力無閒暇者無法做過多的事，因此，諸多藝評與研究論文常透過作品文本之閱讀或短暫訪談試圖逼近藝術家的想法，若是去檢視這些書寫會發現缺漏、誤解或是過度詮釋等問題。相較之下，陳界仁在2010年之後的演講或書寫更精準的可傳達藝術家意圖，成為非常重要的資料。因此，本文的目的在於強調藝術研究對於藝術家一手資料之重視，並將創作過程納入整體考量，以求逼近對藝術家與作品之理解。

法，綜合歸納「社群共謀」、「(非)表演」、「(現)場／非現場」三點。綜合以上，本文認為這些特殊的工作方法正是使藝術作為運動之殘響的可能。藝術之於社會運動的力量所在，即以「沒有位置」的位置提供異議與想像空間，以感性生產開展更細緻的討論，得以「作為運動之殘響」，同時也「作為殘響之運動」，持續產生影響。

## 第一章、殘響

在進入三件作品分析之前，首先，有必要處理本文的關鍵字「殘響」(reverberations)一詞，此章節將透過早期陳界仁的手稿、2014年完成作品《殘響世界》之後的藝術家陳述，以及相關藝評之書寫作為基礎，另一方面，筆者欲透過論述擴大「殘響」之意義，視其為理解藝術作為運動之餘音、迴盪、後延與再創造的可能，並在第二部份透過三件作品來看其如何作為運動之殘響。

在音學領域，「殘響」的概念為「當音源停止(消失)後，短暫殘存的聲響。」以及：

在一個房間中，聽眾所聽到的均是音源所產生的直接聲與房間所產生殘響的混合聲音。其中殘響是擴散(Diffused)的，無方向性，而直接聲可以明確辨明其方向。距離音源愈遠，直接聲愈弱，而相對的殘響愈強。直到某一特定距離，直接聲與殘響的強度會相當，較不易分辨二者。……

殘響的觀念常與迴音(Echo)相混淆，而實際上二者是極端相異的觀念。首先，殘響是在密閉空間內來自四面八方的短距離擴散性聲音，而迴音是開放或半開放空間中來自單方向的遠距離反射聲音。其次，殘響是直接音停止後短時間內殘存的聲響，而迴音至少產生於直接音停止的50微秒(Milliseconds)以後。此外，迴音產生時的音量遠大於該時間殘響的強度。<sup>9</sup>

以上可知，「殘響」的音學特質有混合聲音、擴散、無方向性、音場等，並區別殘響與直接聲之間的關係，以及殘響與迴音之異。

「殘響」一詞最早出現在陳界仁於2002年《凌遲考：一張照片的迴音工作雜記》

9 國家教育研究院辭書——教育部主導之「教育雲」網站之下的「教育百科」。https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail?title=%E6%AE%98%E9%9F%BF (瀏覽日期：2016.6.17)

## 第二波美術館熱潮

之中，此一手稿遲至2013年4月於北師美術館開幕展「米開朗基羅的當代對話」首次曝光。此手稿有兩個段落出現「殘響」此一詞彙：

受刑者因何微笑？一個·酷刑形像的悖論、所有觀者“困惑”的根源、一個不能以實證方式去探究的困惑“深淵”。

我們只能·去臆測的微笑與其創造出的困惑

這驅使我們去臆測的……微笑與困惑，創造了一個不斷延後的折射的“殘響”。

“它”既關於法律、懲罰、影像等等，但更關於“殘響”，一個由受刑者透過無數微小行為，所引發的無邊界“音場”“聲響”。<sup>10</sup>

以及：

### 三、無方向性的殘響

……這張（無法）得知無確實拍攝時間的影像，使我們既無法能知道這“殘響”從何時發出？更不可能知道在影像流通的過程中，（它）經歷過多複雜甚麼樣的旅程？被多少人看·過？被多少人轉述？又有多少人曾試圖對它進行詮釋？在這個不斷地折射的過程中，使其最·終使其成為“一個”無法被估計其範圍的“音場”。我們只能被其這音場包圍、穿透 - 以無聲的方式以我們無法“聽見”，但卻又可感的方式，去傾聽（被）包覆與或被捲入（被）穿透。<sup>11</sup>

在此手稿中，透過增刪或修正的痕跡可以看到陳界仁的思考過程，而這些關鍵字正是打開「殘響」此一詞彙的可能，可包含後延、折射、音場、聲響、包覆、穿透、無邊界、微小行為……等意義，也透過刪除的部分確認「殘響」並非聲響（是音場）、不是無聲（是有聲）、不是傾聽（是包覆、穿透）。

本文視《凌遲考：一張照片的迴音》為陳界仁前後期作品的聯結點與轉折點，其原因如下：首先，此件作品聯結回1983年《機能喪失第三號》行動，陳界仁談到行動之後，記錄影像的八釐米影片沖洗出來，「我卻只能在影片中看到行動的外部行為與現場觀眾的騷動情況，而不可能看到我『內在感受』的變化，這個失落經驗，讓我想要去

10 陳界仁。《凌遲考：一張照片的迴音工作雜記》。《米開朗基羅的當代對話》。臺北：北師美術館，2013。頁68-71。

11 同上註。



探究『內在感受』如何被影像顯影的可能性」。<sup>12</sup>此一想將「內在感受」呈現的想法成為其2002年之後作品的核心。此部分學者孫松榮在〈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〉論文之中有詳細的討論，孫將「內在感受」接合到「後延」、「殘響」與「謠言電影」。<sup>13</sup>其次，首次公開出現於2013年的《凌遲考：一張照片的迴音工作雜記》，手稿中諸多關鍵字正是他2002年之後創作的核心概念，包括本文關注的「(現)場與非現場(流變的現場)」、「不斷後延的殘響」、「圍觀者(多重視點、觀點的傳遞者)」、「不可能完成的排演」、「不可能的行動」等。手稿中忠實保留的刪改修訂痕跡，亦提供許多理解陳界仁作品的關鍵線索。再者，陳界仁在《凌遲考》作品中採用諸多特殊的工作方法，例如處理被攝者的歷史、慢速鏡頭移動的方式、素人演員、回到現場放映等，這些方法也潛伏在之後十多年的重要作品當中。總言之，這份手稿不僅佐證《凌遲考》此件作品的標誌性地位，同時也對於討論陳界仁特殊的工作方法有很大的助益。

學者孫松榮認為陳界仁對於「殘響」之概念的推動分別在2012年底與2013年所發表的兩篇文章〈「謠言」電影與「謠言」策略〉<sup>14</sup>，以及〈影像與聲音「從翻轉到變質的行動：從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談起〉<sup>15</sup>，當時雖尚未申論《殘響世界》作品，但關於殘響之觀念已經形成。在第八屆深圳雕塑雙年展開幕之前，陳界仁在《今藝術》刊登〈謠言電影：記憶殘響的擴延行動〉<sup>16</sup>，一年之後這三篇文章經陳界仁大幅度修改與增刪，再加入《殘響世界》的具體說明，成為三萬餘字的〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉<sup>17</sup>。

陳界仁自己明確的說明「殘響世界作品之」「殘響」的概念，最早出現在2014年5月中參展第八屆深圳雕塑雙年展的專題講座：

我的作品叫《殘響世界》(Realm of Reverberations)，眾所周知殘響是由多種不同

12 陳界仁。〈機能喪失第三號〉。羅悅全主編，《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》。臺北：遠足文化。頁152。

13 孫松榮，〈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(2016.12)：130。

14 陳界仁。〈「謠言」電影與「謠言」策略〉。《想像的死而復生：2012臺北雙年展誌》。臺北市立美術館，2012。頁94-98。

15 陳界仁。〈影像與聲音「從翻轉到變質的行動：從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談起〉，《新美術》，2卷(2013)：4-23。

16 陳界仁。〈謠言電影：記憶殘響的擴延行動〉，《今藝術》，258期(2014.03)：88-91。

17 孫松榮。〈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(2016.12)：125-126。

## 第二波美術館熱潮

回音，混合在一起的中間狀態，而中文的『世界』一詞來自佛經，指的是由無數小千世界，構成的大千世界，所以不能用西方的『世界』(World)去理解它。<sup>18</sup>

並於同年五月底於北京紅磚美術館「殘響世界抗歷史減噪？」座談會，說明「殘響」的多種可能：

殘響的原意是：混合多種不同音源的回音，在與各種物質碰撞後，繼續以新的變音向四周擴延的中間狀態。而中文的「世界」一詞源自佛經，指的是由無數小千世界構成的大千世界，如果我們把大千世界原有的等級秩序，改寫為是由無數小千世界相互交織與對辯的運動狀態，那麼任何地方、場所，包括我們的身體與意識，都可說是某個殘響世界。<sup>19</sup>

於此，「殘響」之概念由回音混雜的中間狀態，擴展到身體、意識與任何場域。

2015年修整後的〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉一文，陳界仁更明確地將「殘響」與「記憶殘像」、「謠言電影」相聯結：

無論是記憶殘像和記憶殘響，都不只是來自過去的餘像與餘音，而是一個不斷滋生、變化的現在進行式的音與像。循著這個聯想，我們還可以想像一部原先可能是殖民統治者企圖教化被殖民者的電影，因某個具能動性的觀眾自行「曲解」與再轉譯、再想像、再敘述，以及經過不斷口耳相傳的過程後，很可能會演變出無數部反帝、反殖、反資的「謠言電影」。<sup>20</sup>

從以上的引言中可以看到「殘響」一詞，從聲音範疇擴延伸展到意識層面，並因參與者（辯士之旁白）的涉入與觀看者的接收而產生變質／質變之可能，甚至某種程度上可引發實際變革，成為抵抗主流霸權的方法。

18 〈陳界仁談「殘響世界」陳界仁與鄭慧華的對話〉，第八屆深圳雕塑雙年展，於2014年5月18日，20:00-21:30在深圳OCT當代藝術中心圖書館。後收錄於《第八屆深圳雕塑雙年展——我們從未參與》。嶺南美術出版社，2018。頁284-290。

19 陳界仁。〈殘響世界抗歷史減噪?〉。北京紅磚美術館開幕展「太平廣記」展前座談會，2014年5月23日。（座談錄影 <http://www.artspy.cn/html/video/1/1403.html>）北京紅磚美術館開幕展「太平廣記」展前座談會，2014年5月23日。

20 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：134。引文粗體為筆者所加。

2015年陳界仁於「風入松——陳界仁講座與放映」一場合，以「殘響」一詞作結：

殘響並不只是音源學上逐漸遞減的回音，同時也是混合多種不同音源的聲響，在與各種物質碰撞後，繼續以新的變音向四周擴延的中間狀態。而殘響世界，同時也是與主旋律所產生影響更巨大的殘響進行鬥爭的世界——文化、藝術、精神生產，從來就是不同社會想像，進行鬥爭後的產物，即是所謂個體的創作亦然，因為我們都生活此刻的人類社會。<sup>21</sup>

綜合以上陳界仁所使用的「殘響」一詞可指：一個聲音發出去，折射到一個地方，再不斷反射／折射，相互碰撞產生變質／質變的聲音。「殘響」也不只是關於音學上逐漸遞減的聲響，而是混合不同音源的回音，與各種物質碰撞後繼續以新的變音向四周擴延、變化的運動狀態。且此狀態會因不同涉入者的意識而轉譯、詮釋、再敘述，甚至具有破壞、反動、顛覆原本狀態的可能。

學者林志明在2016年的〈殘響考〉一文，評論「變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件」展覽，基於《凌遲考：一張照片的迴音工作雜記(2002)》提出關於「殘響」一詞的幾個延伸觀點：

《凌遲考》這部影片的目標並不是重構(reconstruction)、或再演出(re-enact)照片中的凌遲現場；它的重點不是把靜態的照片動態化，而是去探討它所引發的詮釋和可能的歷史關聯。這是為何雖然「折射」、「聲響」這些字眼雖已在手稿中被刪去，但它們仍是有助理解的刪除。此作標題除了「歷史照片」是關鍵字之外，「迴音」更是重要但時而被忽略的重要關節。由這個角度來看，「殘響」在陳界仁的使用中有點類似班雅明所謂作品的「餘生」(afterlife)。它們都涉及文化事物在「完成」之後由後世詮釋、翻譯構成的各種延續。

但有一個細緻區別在於，班雅明所提到作品的「餘生」，乃是一種翻轉性的看法，它在觀念層次上打開作品概念裡既有的封閉性，使得作品和其引發的評論結合為一個「複合體」，而不是一種原創作品和以它為對象的評論之間的關係。相對於此，陳界仁使用「殘響」作為意像一觀念，特別有指向微小、可能不被注意的細

21 陳界仁於2016年1月1日「風入松——陳界仁講座與放映」演講稿。引文粗體為筆者所加。

## 第二波美術館熱潮

節，因而也很有可能正在消逝之中，逐漸「淡出」(fade out)，帶有「消失中」這樣的延仲意涵。<sup>22</sup>

在林志明的觀點中有兩個有意思的詮釋概念：其一邁向「消失中」指向「殘響」的必然性結束，其二邁向消失的這段時間的持續作用。而「餘生」的概念就可以在此一殘響時間中產生作用力，並與原音發生各式的關係，延長、抵消、混合……。此一特質也回應音學對「殘響」之定義：「一般的解釋中可以說是反射音（回音），但殘響有一個更苛刻的時間定義，那是指一個猝發音發生之後，聲音的能量衰減到原來的百萬分之一的時間長度(RT60)。也就是說一個聲音發出之後，它的能量要經過多少時間的反射才會消失」<sup>23</sup>。這裡所謂的「殘響時間」對應的是人的耳朵所能聽見的聲響，但聽不見，並不代表不存在。

「殘響時間」正是本文所欲探討的主題：社會運動遠離，邁向消失的過程中，藝術有甚麼樣的可能性，讓其所關注的議題得以持續產生/生產。

## 第二章、運動之後

本文將以上述說法做為理解「殘響」的基本概念，並在以下透過陳界仁三件遠離社會運動事件的作品：《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》，從創作緣由、過程、工作方法以及作品影像內容進行分析，並試圖提出此三件作品之特殊性與價值所在，以及探詢藝術作為運動、更廣泛意義的「殘響」之可能。

### 第一節、《加工廠》：生產分身

完成於2003年的《加工廠》作品回應聯福製衣廠失業成衣女工從1996年以來長期的抗爭。陳界仁邀請女工們回到廢置七年，但仍屬於資方資產的工廠內「工作」，影片以女工重回現場專注工作的細節為主，並穿插早期官方宣傳加工產業繁榮的黑白紀錄片相互對照，勾勒出臺灣加工業在產業轉變中的興衰史。

聯福製衣廠於1996年惡性關廠，在資方未付退休金、資遣費和工資的困境下，失

22 林志明。〈殘響考〉。ARTALK，2016.2.6 (<http://talks.taishinart.org.tw/juries/lcm/2016020601>) (瀏覽日期：2017.5.30)。

23 殘響，台灣WORD網站。<http://www.twword.com/wiki/%E6%AE%98%E9%9F%BF> (瀏覽日期：2017.5.30)。



圖1 《加工廠》回到拍攝現場放映

圖2 《加工廠》影片內容

業成衣女工遂進行抗爭運動。1996-1997年間女工們曾採激進的抗爭手法，包括集體臥軌、癱瘓鐵公路、包圍過各種領導人，也曾造成銀行運作的失靈等，<sup>24</sup>但當時抗爭並無具體結果。當2002年陳界仁認識已持續抗爭六年的失業女工時，整個事件看起來似乎已經結束。他訴說拍攝影片的起因在於：

24 女工們用一個很簡單的方法抵抗，三四百個女工排成一排去申請銀行開戶，用臺幣100元開一個戶頭，她們只站在一個視窗前，開完戶之後她們就回到隊伍後面提領10塊錢，這樣的行為幾乎就造成銀行癱瘓。

第二波美術館熱潮



圖3 影片中令人印象最深刻的一幕：一個遲遲難以完成的穿針鏡頭。實際上是女工們都年老，但又堅持要完成工作，此堅持所形成的緩慢時間恰好正是真實的時間長度

圖4 《加工廠》以多重時間感的並置，影片中兩位女工拿著展開的襯衫，鏡頭不斷迫逼、進入黑洞似狀態、穿越、連結到早期的官方加工廠宣傳紀錄片

過了運動高風潮後，沒有媒體與大眾再關心這件事，彷彿女工們懸而未決的處境，成為被遺忘的『過去式』，而非當代社會具體存在的結構性問題與緊急狀態，但女工們卻仍生活在那個被遺忘的現實與『現場』當中。認識她們，不僅讓我想到同樣一生作為生產線女工的大姊，也讓我年輕時曾在生產線上，每天不斷重複鎖著四顆螺絲的打工經驗，點點滴滴的浮現……這也讓我在認識聯福製衣廠女工後，

覺得自己似乎應該去做些什麼。<sup>25</sup>

陳界仁曾在工廠生產線上工作，這個身體經驗讓他感同身受，形成一個「應該要做些什麼」的想法。以此思考在運動好像已經結束的時候，有甚麼方法可以讓運動延續下去；以及如何在言說之外，體現社會結構之下更複雜的生命狀態。

2002年從認識聯福製衣廠女工開始，聊天與在廠區中間晃成為這個作品的前置工作，陳界仁稱之為「感·覺田野」的工作方法。他說：「我不知道這算不算一種田野研究的方法，但我覺得只有讓那六年來累積的灰塵滲入我們的肺部，或者，天黑後，整個廠房陷入黑暗時，我們還能辨識每個殘留在現場的物件，並於黑暗中能行走自如時，我們才算真正成為了這個環境中的一部分」。<sup>26</sup>這裡的藝術家田野調查，以基本資料為基礎，但不被限制於其中；而是以身體在空間環境中的大量感受積累而成，再由整體感受的堆疊而形成創作的可能。他認為藝術家在做田野研究時，一方面需借鑒社會學與人類學的某些基本研究方法；但另一方面，藝術家的工作，卻不同於這些學科的方法與邏輯思維。若是如此，藝術家的田野研究方法該怎麼進行？

我們固然需要對田野現場做基本的社會學與人類學式調查，但那僅僅是第一層的基礎工作，而不是藝術工作的目標。對我而言，我更感關注那些我們無法輕易以語言、文字、圖表、資料與理論，呈現出人的生命與生存經驗中的各種幽微狀態，尤其當我們耗盡既有的語言與知識，卻還是難以說出我們真正感受到人與環境、事件中的某種“真實”處境時，此刻，可能才是藝術工作可以真正開展其“政治性”的時候……。<sup>27</sup>

這種「感·覺田野」以身體經驗為主體，去呈現耗盡既有的語言與知識之後，也無法述說的陰暗幽微之處。透過藝術的創造性，這些無法名狀之感受得以具現，並具有指向政治性的可能，藝術使之可視，成為可討論之議題，促成具轉變性的行動。

25 陳界仁。〈初論「感·覺田野」〉。民生現代美術館「民間的力量」展覽座談紀錄。

26 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：147。

27 陳界仁。〈初論《感·覺田野》〉。北京民生美術館「民間的力量」演講，2015。（陳界仁提供）陳界仁也於2016年5月16日於政大藝文中心，政大第16屆駐校藝術家計畫——「邊界的藝術·藝術的邊界」展覽開幕講座以「從『感·覺田』野到『莫名影像』」為標題與策展人郭力昕進行對談。

## 第二波美術館熱潮

「感·覺田野」所在的聯福製衣廠現場，場域不僅僅是當年作為工作場域的現場、抗爭的現場，或者荒廢多年的廢墟現場，亦非僅是2003年當時的拍片現場，同時也是陳界仁所說的「吞噬掉無數工人可以成為完整的人的『社會現場』」。<sup>28</sup>這個非法占領拍攝的行動，將看似廢墟的現場「轉換成一個無法被『抹除和遺忘』的批判場域」。<sup>29</sup>現場的意義在此彰顯，不僅是具物理性質的地理空間，更是社會精神結構之下的見證式場域，使人看見「被遮蔽之處」所發生之事。

在現場進行「感·覺田野」一年之後，陳界仁獲得聯福自救會女工同意，在管理員的協力之下「臨時占據」仍屬於資方的工廠進行拍攝行動。女工們希望在影片中他們不要說話，也不要表演，因此陳界仁採用還原工作現場的方式，讓女工們每天到工廠，準時上下班，製作衣服，重溫過去所習慣的工作狀態，可說是一種「排演」。經過一星期的工作排演之後，再開始正式拍攝。

在拍攝現場，攝影機的介入方式，不是以正面肖像式的角度拍攝女工，亦非要求女工們根據影片敘事進行擺拍，<sup>30</sup>而是以攝影鏡頭跟隨女工的動作、節奏、視現場情況來拍攝。女工既是做自己熟悉的工作，同時也在影片中展演他們工作的日常。攝影機不去主導，而是跟隨；如觀察者之眼「看見」日常工作現場整體、感受氛圍，同時也記錄細節。影片中「無聲」的處理方式，亦讓觀眾更能專注地跟著攝影機掃描全景，或跟著攝影機以逼近的鏡頭特寫，例如粗糙勞動的雙手、充滿皺紋而專注的神情、透明熱水杯中茶葉的翻轉開展等，透過細膩的影像呈現觸視感 (hapticity)。<sup>31</sup>

筆者認為「沉默」與「非表演」之選擇，正是讓影片本身與運動現場拉開距離的方法，也給予此影片不同於其他社運紀錄片的力量所在。這些女工們從1996年開始抗爭，他們在第一線已訴說過無數次，只得到許多未兌現的承諾，言語的訴說已不具有意義。陳界仁說：「通常我們拍大家所認為的底層、勞工等的時候，好像都有一種最粗糙的描述：藝術家關懷社會底層、勞工階級等等；或是用藝術家的田野調查方法去關

28 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：147

29 陳界仁《加工廠》作品自述。

30 影片中唯一要求女工的鏡頭。兩位女工拿著展開的襯衫，鏡頭從遠處迫近，進入黑洞般場景，再接連到早期官方的加工廠宣傳紀錄片。

31 此處的觸視感(hapticity)是指眼睛通過觸視的專屬功能而得以加強其視效功能。



心他們」，<sup>32</sup>但陳界仁認為，聯福製衣廠女工「他們根本不需要我們代言，她們比我們還會講所有的這些問題」。<sup>33</sup>此一觀點可以回應學者Gayatri Chakravorty Spivak的〈底層可以說話嗎？〉(Can The Subaltern Speak?)之論點。Spivak認為底層／從屬者不能言說自己，需要代言者，然而在各種權力、菁英言說主導的代言結構之下，這些底層的話語被遮蔽、掩蓋、扭曲、取消等，仍處於弱勢。然而，筆者認為拍攝《加工廠》的過程中可以見到底層的意識與意見，例如「女工選擇以『沉默』作為對應，『沉默』同時是另一種『發言形式』，甚至，可以是一種非語言的『演講』方法」。<sup>34</sup>同時，影片不為女工代言、不談資本如何剝削勞方，也非以言語痛訴資方的惡性倒閉，而是聚焦於拍攝現場工作的當下情境，以細節呈現女工們二、三十年在生產線上的身體經驗，以及年歲老去之後被拋棄的現實。

女工們的能動性也展現在他們對工作的堅持，影片中令人印象最深刻的一幕：一個遲遲難以完成的穿針鏡頭。這個畫面在影片中長達二分鐘（實際拍攝為20分鐘）。法國哲學家Jacques Rancière在分析《加工廠》時，以為「一位工人長時間緩慢地穿線的鏡頭則是刻意安排」，<sup>35</sup>實際上是女工們都年老，但又堅持要完成工作，此堅持所形成的緩慢時間恰好正是真實的時間長度。若僅以文本分析來闡述作品，極容易產生如此一般的誤讀，尤其是陳界仁的工作方法與作品本身之間有著密不可分整體關係。若僅單從影像內容理解，將排演日常的「無意」誤認為編排展演的「刻意」，就完全產生相反、錯誤的閱讀與理解。

另外，多重時間感的並置亦是影片拉開現實距離的方法。《加工廠》作品中的多重時間包括工廠過去的時間（工廠停工七年來時間的停滯與流動）、拍攝當下女工工作的時間（一天工作八小時），以及從當下時間又回到六〇年代（兩位女工拿著展開的襯衫，鏡頭不斷迫逼、進入黑洞似狀態、穿越、連結到早期的官方加工廠宣傳紀錄

32 宮林林、李鑫整理。〈陳界仁的藝術與政治〉。西天中土豆瓣，2014. 3. 24。此為陳界仁於2013年12月28日於廣東時代美術館「對話陳界仁」專題講座的記錄。<https://site.douban.com/127630/widget/notes/5571677/note/335671672/>（瀏覽日期：2017.2.1）。

33 同上註。

34 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：154。

35 藝術眼。〈「朗了」朗西埃中國行·北京回顧〉。《artspy藝術眼網站》，2013.5.16。<http://www.artspy.cn/html/news/8/8264.html>（瀏覽日期：2017.2.1）。

原文如下：……朗西埃說他覺得有意思的是表現時間的不同視覺形式：黑白宣傳片給出的是一個紀錄片式的全景，彼時工廠一切運轉正常；與之相反，一位工人長時間緩慢地穿線的鏡頭則是刻意安排，包括大量特寫鏡頭，使用的是故事片的方式，這種過分強調又與廢棄工廠鏡頭裡營造的舞臺感相逆。……」

## 第二波美術館熱潮

片)。陳界仁說：「在影片中我儘可能只運用工廠內原先所遺留下來的廢物。因為這七年的時間這些廢物已同時包含了『停滯』與『流動』的雙重時間，這種雙重時間感是我結構影像敘事的主要依據」。<sup>36</sup>此種多重時間感並置是Jacques Rancière覺得這部作品有意思的地方，他認為「觀眾所看到的既是各種時間的混合，也是各種虛構的混合。異感出現在將過去的時間安插進現在的時間，縈繞著當下」。<sup>37</sup>此處Rancière所說的「異感」產生於不同時間的混合狀態，表現時間的不同視覺形式，筆者同意這種異於尋常之感正是脫離／遠離現實的方法，也是開啟其他可能性的時刻。

《加工廠》以拍攝影片替女工們創造另一個「分身」，他們以「沉默」作為表述方式，進行「不可能完成的排演」、展演日常，進行（非）表演。這個拍攝過程是由女工們與工廠管理員等共同協力，在非法潛入狀態之下完成，可視為一種社群共謀。重回工作現場拍攝，挪用工廠場域自身的歷史縱深以形成多重時間感，並在2008年廠房拆除之後成為重要的影像紀錄，見證事件發生之地點，作為陳界仁所說的「（現）場與非現場」此種流變的現場。綜言之，《加工廠》此件作品既與聯福製衣廠惡性倒閉抗爭運動相關，但又與之拉開距離。在言說之外，以藝術揭露複雜的生命樣貌，標示這個運動曾經的歷史，用以提醒社會結構性之問題並未解決，<sup>38</sup>只是暫時隱匿於日常生活之中。

## 第二節、《路徑圖》：如果當初……

《路徑圖》是2006年英國利物浦雙年展的委託製作案，從一張舊報紙所刊登的碼頭工人罷工事件開始，以由利物浦起始的碼頭私有化抗爭運動為對應，假設性的提問：「如果當初……」。影片以非法潛入高雄碼頭的方式拍攝，聯合碼頭工人完成一場虛構的罷工行動，彌補當年臺灣在全球抗爭連線的缺席。

受邀至利物浦創作的陳界仁，走訪整個大利物浦地區，以大量步行進行他所謂的「感·覺田野」，感受曾經輝煌繁榮而如今蕭條破敗的利物浦。在查資料的過程中，他發現一些與臺灣相關的線索，亦找到舊報紙上的一則新聞：1995年9月，80名利物浦碼頭工人被默西碼頭與港口公司(Mersey Dock and Harbor Company)無預警解雇，

36 陳界仁。〈初論《感·覺田野》〉。北京民生美術館「民間的力量」演講座談紀錄。

37 藝術眼。〈「朗」了朗西埃中國行·北京回顧〉。《artspy藝術眼網站》，2013.5.16。

38 勞委會於2012年由於當年的「關廠歇業失業勞工創業貸款」追訴期將近，發函要求還款2012年6月19日，聯福製衣自救會召開記者會，要求勞委會停止追討，並與其他關廠工人組成的「全國關廠工人連線」發動一波的抗爭，包括2013年2月5日在臺北車站的臥軌事件。直到2014年3月勞動部宣布不再上訴關廠工人案，抗爭事件大致結束。

其它近400名碼頭工人隨即圍起罷工線展開罷工行動，利物浦的行動點燃全世界碼頭工人反對港口私有化的抗爭。1997年9月，利物浦碼頭罷工行動已持續兩年，一艘名為海王星玉號(Neptune Jade)的貨櫃輪，在利物浦由非罷工工人裝載貨物，預計前往美國舊金山灣區的奧克蘭港卸貨。透過國際碼頭與倉儲工會聯盟(ILWU, International Longshore and Warehouse Union)的串聯，奧克蘭港的碼頭工人回應利物浦的抗爭，同樣在港口圍起罷工線，拒絕跨越罷工線為海王星玉號卸貨。其後，加拿大溫哥華、日



圖5·6 《路徑圖》，2006·35mm轉DVD·彩色&黑白·無聲·16分鐘45秒單頻道錄影·循環放映

## 第二波美術館熱潮

本橫濱、神戶等港口的碼頭工人也同樣圍起罷工線聲援利物浦碼頭工人。海王星玉號在世界各地的港口都無法卸貨，最後於1997年10月17日12時30分由神戶駛往臺灣的高雄港成功卸貨。<sup>39</sup>臺灣在不知情的狀況之下，反而成為這個罷工運動的失敗的原因。

八〇年代的英國在柴契爾夫人當政時期擁抱新自由主義，這一個由利物浦所發動、全球連線的港口碼頭工人罷工行動，正是在這個脈絡下的結果。反觀臺灣，在陳界仁收集資料過程中發現海王星玉號事件發生的同一年（1997年），高雄碼頭工會為抵制港口裝卸工作「民營化」的政策也發起過一次抗爭運動，但由於在地複雜的政經結構及缺乏國際奧援，這場抗爭最終失敗。2006年陳界仁與高雄碼頭工會講述海王星玉號事件後，獲得高雄港碼頭工會同意參與計畫，在承租高雄港碼頭的私人公司員工私自放行下，非法越界潛入拍攝。陳界仁號召高雄碼頭勞工圍起一個象徵性的罷工線，這條罷工線穿越港口邊的公共空間與私人碼頭，串連起利物浦與高雄，也跨越1997年與2006年，以「虛構」共在的方式完成一次國際串連的罷工行動。

「虛構」是這件作品對應現實的方法，也是藝術不同於其他學科範疇特殊之處，藝術作品以虛構打開想像，完成現實上「不可能的行動」。《路徑圖》影片先以片頭字幕與舊報紙影像陳述這個全球碼頭工人抗爭事件，說明影片是一虛構的行動。鏡頭以橫移的方式在場景中劃出一道罷工線，並盡量壓低鏡頭，避開海洋與港口之意象，一方面避開私領域指認所可能產生的麻煩，去除地方感的同時也讓影片具有普遍性。影像內容可暗指各地曾經參與此一全球連線的港口碼頭，也可延伸指涉全球——在地兩者在新的自由主義之下的相似性。另一方面聚焦於罷工者身上，鏡頭處理細微感受，例如炙熱的南臺灣陽光、黝黑粗壯的身體、緩緩滴下的汗水等。陳界仁以鏡頭的「緩慢」與「無聲」對照現實社會運動抗議現場的鼓譟、叫囂、呼喊、激情等。

然而，不同於《加工廠》對應真實發生的社會抗爭運動，《路徑圖》中「如果當初……」的虛構並無減低其現實的感染力。回到高雄港碼頭之現場是一個關鍵元素，雖然影片刻意去除可以指認為高雄港碼頭的元素，但此一（非）現場給予虛構影片某種真實的力量，它缺席的過去與重新行動的當下反而製造真實感。非法潛入私領域的行動亦給予「越界」、「抗爭」、「罷工」意義上的連結，作品的張力由此顯現。影片的參

39 陳界仁《路徑圖》作品自述以及宮林林、李鑫整理，〈陳界仁的藝術與政治〉，西天中土豆瓣，2014. 3. 24。

陳界仁在利物浦做田野調查時大部分的碼頭工人都知道這個事件，但並不知道故事的結尾在臺灣。臺灣的碼頭工會會長也知道利物浦的抗爭事件，他有去考察這個事件，可是他也知道這個事件在高雄結束。陳界仁曾去高雄港務局調資料，但沒有找到這個事件相關資料。

與者是現實世界中的碼頭工人，他們的社會身分給予影片真實的力量，也強化了其作為「工人」的意象，這場罷工行動既是影片之安排，也是下次抗爭的排演。這些工人同時作為十年前未參與連線罷工行動之勞工的「替身」，也為自己在現實中隸屬於新自由主義之下的私產狀態發聲。高雄港碼頭為一種非現場的現場，成為穿越時空與距離的「入口」，虛構得到真實力量的加持，真實透過虛構得以展現；真即假，假若真，現場讓這個虛構行動化身為真實。

這場「虛構」的罷工行動呼應陳界仁的「一個不在場者，為什麼要做這件事情？」之思考。遲到者、缺席者、後繼者這些不在場者是否可有另種參與的可能？法國哲學家Jacques Derrida的「延異」(Différance)概念也許可以在此借用來解釋缺席者的可能性：différance的字源可以找到名詞difference，即差異；或動詞differer，即相異與延緩。延異具有雙重意義既是一種延宕、延遲(delay)，同時也是一種差異，產生歧義。<sup>40</sup>一個與過去事件無涉的不在場者，是否可以在延遲的狀態裡去生產創造差異？《路徑圖》多年後透過「虛構」方式所組織的罷工行動，不是作為一種「重演」（因為事實上未曾發生），也不是以《加工廠》中重回現場展演日常作為方法，而是一場為過去與未來進行的「不可能完成的排演」。作品在延宕之中創造差異，使缺席者透過想像，用不同的方式重回當下，以藝術為缺憾的現實完成「不可能的行動」。

從以上角度出發，這場「虛構」罷工的意義不在於真實與否，也不在其對於真實社會運動有何實際的作用。筆者認為《路徑圖》的價值在於不去指責當年臺灣的缺席，而是回應以理解與積極修補的方式；透過演出「虛構」罷工行動，進行心理上與精神上的歷史重寫／改寫之行動。在此行動之中，首先是參與演出者對此歷史事件的理解，再透過後續展覽讓埋沒於檔案文件之中，不為人熟知的全世界碼頭工人反對港口私有化之抗爭再度被看到，於此，得以回視臺灣在國際上長期缺席的結構性徵狀，以「假如當初」此一命題，排演未來。

### 第三節、《殘響世界》：製造後延

《加工廠》是關於聯福紡織廠惡性倒閉事件之抗爭，《路徑圖》對應著全世界碼頭工人反對港口私有化的抗爭，《殘響世界》的對象則是從2004年算起，經歷2008年

---

40 Jacques Derrida著，張寧譯。《書寫與差異》。臺北：麥田，2004。

## 第二波美術館熱潮

底的強制驅離與拆除，至今超過十年的樂生保留運動。作品探問：「當『事件』似乎已成『定局』後，『定局』是否即是『終局』？或者說，當事件已被時間推向我們視域之外後，我們還可能讓『事件』所觸發的複雜意義，被繼續繁殖、漫延，並讓其後延性永無終局嗎？」<sup>41</sup>

陳界仁談《殘響世界》會回溯到2006年在利物浦製作《路徑圖》時，透過協助作品的兩位年輕朋友而間接接觸到樂生抗爭事件與議題。2008年臺北雙年展以政治藝術為主軸，策展人曾詢問陳界仁是否有意願針對「樂生療養院」與「樂生保留運動」做一件作品，當下陳界仁沒有接受展覽邀約，一方面他認為他只是一個從未參與運動的局外人，也無法對樂生保留運動提出具體的想法。<sup>42</sup>而且在社會運動進行當下，有明確目的性、迫切性與時效性，以達成訴求，但「很多東西會很快速進入一種政治正確性的談法」，<sup>43</sup>易將異質排除或遮蔽複雜的現實。

陳界仁於訪談中談到：

每個社會運動都有其主訴求，但其中也同時存在其它的想像，只是在運動的緊急狀態下，這些想像常被外界忽略。而我既沒有參與當時的運動，也只認識很少數的樂青，同時我決定創作前，需要經過漫長的思考與投入過程，換言之，我沒辦法在沒有身體性的投入下，就去想創作這種事。同時關於樂生，已有不少人拍過優秀而可貴的紀錄片，所以之前一直沒想過要拍一部與樂生有關的影片。<sup>44</sup>

以上說法可呼應陳界仁對於運動當下的藝術介入是有意識的質疑，也就是選擇「刻意不為」。<sup>45</sup>

展開《殘響世界》的機緣是2012年拍攝《幸福大廈》的拍片廠在樂生療養院附

---

41 李沂霖、黃立萍、陳群智。〈臺灣競賽導演專訪：陳界仁《殘響世界》〉。臺灣國際紀錄片影展專題，《關鍵評論網》，2016.4.29。https://www.thenewslens.com/feature/tidf2016/2831（瀏覽日期：2017.5.8）

42 陳界仁於2016年1月1日「風入松——陳界仁講座與放映」有明確的說明製作殘響世界的原因。此為當天發放的文字稿。

43 曾芷筠。〈現場——複數的他者：陳界仁談「殘響世界」〉。《放映週報》，495期（2015.2.4）。

44 李沂霖、黃立萍、陳群智。〈臺灣競賽導演專訪：陳界仁《殘響世界》〉。臺灣國際紀錄片影展專題，《關鍵評論網》，2016.4.29。https://www.thenewslens.com/feature/tidf2016/2831（瀏覽日期：2017.5.8）

45 筆者同意陳界仁的考量。筆者認為藝術在運動當下這個時間點常常處於兩個極端：一是回應運動訴求，視覺化議題，做為一種美工角色；另一則陷入前衛藝術自主性的焦慮，遠離或排拒運動。這兩個極端都自我侷限於某些狀態與意識型態，這也是藝術性無法在運動當下展現的其一原因。

近，因此陳界仁有更多機會到院區閒晃，進行他一貫的「感·覺田野」工作方式。透過長時間的感受、感覺，進而熟識，與環境成為一體，找尋到「莫名」景象，開啟創作。另一個因緣在於認識繼續留在樂生院陪伴院民的志願者——張芳綺，以及她的大量「感性檔案」：無目的性、無邏輯的潦草書寫與塗鴉。這些塗鴉與書寫具有內心獨白意義，間接流露出她為何繼續留在樂生療養院陪伴院民的莫名情感。<sup>46</sup>由於這些機緣，2013年中期陳界仁開始著手規劃《殘響世界》，並於年底進行拍攝，從2014年5月首展起，至今皆以多重展演形式發表。《殘響世界》作品完成之後，陳界仁開始向外公開說明其創作理念與工作方法，將其以演講或書寫方式出版，讓藝術家創作的第一手資料得以出現，更有益於相關研究工作的進行。

樂生療養院在日治時代作為強制收容、隔離漢生病患之所在，是殖民現代性標誌著進步與文明，以及從屬與規訓的場域。然而，《殘響世界》不著重闡述過去樂生療養院的歷史，或是近十多年來樂生保留運動之過程等主流論述；也不採用同情院民或控訴主政者的角度，而進一步的展開運動的複雜面向，朝向細微、邊緣、被排除者或看似無關之事，將焦點轉向從樂生現場出發的四個主角與其所連帶的故事：院民、張芳綺、陸配與刑務所政治犯。發展出四段錄像：〈種樹的人〉展現樂生院民以因疾病而變形的雙手種下八百棵樹，守衛新莊地區；〈陪伴散記〉關於在運動消退之後，仍於院區陪伴院民的張芳綺與其所塗鴉書寫的大量感性檔案；〈被懸置的房間〉主要是在新院區臨終病房看護的陸配，他們年輕時所經歷的那場文化大革命，看似與此場樂生保留運動之間無涉，但都在他們的身體感受與生命經驗當中；〈之後與之前〉則以橫跨日殖時期至今的虛構女性政治犯為主角，她一路從臺北刑場走向樂生院區。<sup>47</sup>前三段錄像的演員皆扮演自己在樂生運動中的真實身分，他們以（非）表演來呈現；最後一段錄像則採用虛構想像，但扮演女性政治犯的主角在真實世界中為持續的抗爭者，她的真實與其扮演亦有某種內在連結之意義。

《殘響世界》四段影片以黑白、沉默、非敘事片段以及獨白為主，混合真實人物、事件以及虛構想像。第一種展演形式為四銀幕彼此相對望。影像可各自獨立觀看，但又在現場彼此交錯相織，影像與聲音之間若即若離，每一刻皆有不同的組合。陳界仁說：

46 此因緣在多個演講場合提及。陳界仁於2016年1月1日「風入松——陳界仁講座與放映」有明確的說明製作殘響世界的原因。

47 陳界仁《殘響世界》作品介紹。

第二波美術館熱潮

《殘響世界》是四頻道影片，我想讓這四段影片的聲音，既可隨機組合又隨時處於互相干擾的狀態。我的意思是：當我們看其中一個銀幕時，另外三個銀幕的聲音也同時穿透進來，因為影片並不是同步放映，所以每次聽到的聲音都是不同的組合，如此，才可能接近樂生療養院的現況與不斷變動的世界。<sup>48</sup>



圖7 《殘響世界回樂生》：設置四座巨大銀幕放映四段影片，影片的背景正是黑暗中隱隱可見的臺北市夜景與捷運工地。

圖8 〈種樹的人〉影片中的一幕：院民富子阿娥於樂生院區山頂上引吭高歌。

48 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：155。





圖9 《殘響世界》回樂生院區的現場放映，院民們在最前方觀看

這種影音蒙太奇式的相互穿透、混合，在主旋律之外再加上多次的反射聲響，既是干擾、混音、重奏、疊合，也是持續變動的狀況，筆者認為這正是製造「殘響」的方法之一。

除了影音之間的相互混合之外，「多重展演」是《殘響世界》製造另一層次「殘響」的方法之二，這樣流動、變化、彈性組裝、多重敘事路徑之展演是與不同觀眾相遇，讓議題持續被討論與迴盪。

以下簡述《殘響世界》幾種不同形式的變體：

2014年5月首展於深圳OCAT第八屆2014年深圳雕塑雙年展《我們從未參與》，<sup>49</sup>以相鄰的四個房間放映四段影片。四個空間獨立存在，但彼此之間的影片聲音隱隱流動，相互呼應，陳界仁針對此新作於5月18日舉行專題演講。同一展演形式在5月23日於北京紅磚美術館的「太平廣記」展出，黃孫權與陳界仁以「殘響世界抗歷史

49 筆者做為第八屆2014年深圳雕塑雙年展「我們從未參與」展覽的副策展人，從2013年《殘響世界》作品計畫之初就開始接觸，持續觀察後續的發展。

## 第二波美術館熱潮

減噪？」對談，針對社會運動的後延性、在野知識如何再演繹，以及什麼是藝術的政治性等問題進行討論。

2015年1月8日《殘響世界回樂生》為第四屆國際錄像藝術展——「鬼魂的迴返」展覽之一。作品回到樂生療養院放映，並邀請院民與觀眾共同參與，當天以小貨車放映影像、觀眾跟隨的類繞境儀式緩緩上山，最終抵達療養院山頂。在四座巨大銀幕前，樂生院民致詞，隨後放映四段影片，影片的背景正是黑暗中隱隱可見的臺北市夜景與捷運工地。此一結合音像／話語／劇場／文化行動等不同藝術形式的流動影像劇場，是《殘響世界》多重展演之中最精彩的一段。

2015年10月於立方空間展出《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》，將四段影片重新剪輯、混音成長達104分鐘的單頻版本播放，並搭配文件資料、照片、文字等。此展覽也在2016年1月9日下午專場演講與放映《風入松》，此作為《殘響世界回樂生》活動紀錄片再加以重拍與剪輯之單頻作品，陳界仁稱之為「後紀錄片」。

2016年1月5日公共電視紀錄觀點播放《風入松》影片。

2016年2月16日應「東京藝術公社」之邀，於東京Shibaura House進行演講表演《不潔者、非法者、非公民與被在地流放者們折射出的異聲》。

2016年9月《殘響世界》系列創作參與臺北雙年展，展出四頻道錄像、《殘響世界回樂生》的小貨車、《不潔者、非法者、非公民與被在地流放者們折射出的異聲》潔淨的房間。

以上可以看到，《殘響世界》從2014年首次展出之後，不斷延展，曾以四頻、單頻、公共電視放映、回樂生現場放映、後紀錄片《風入松》、錄像、文件與裝置等多重面貌，發展出展、映、演、說、論等，混雜多重的形式。一如陳界仁所說：「我更關注如何通過不同的展演形式讓『一件作品』，因有不同的閱讀路徑，進而成為可能觸發觀者開展其他想像的碰撞之物與事件」。<sup>50</sup>多重流變的展演使得《殘響世界》作品自身得以延續與不斷翻新。

---

50 杜可柯。〈陳界仁談「殘響世界」在東京的反應與演講表演〉，首先刊登在《Artforum藝術論壇》網站（2016.2.27）。

製造「殘響」的方法之三在於「參與者」。除了事件的涉入者人之外，觀眾會是最大人數的參與者。在各式放映的機緣裡，觀眾觀看作品產生當下感受，以及事後的回想，不管是接收狀態或批判質疑皆成為對其自身的影響。其次，沉浸在現場氛圍的觀眾，在與院民們、藝術家以及其他觀眾之間發生對話與引起討論。這些參與者在參與過後透過思考、轉述、翻譯、詮釋等進行再傳播，製造更多感性與理性的回響。這既牽涉到現場，也涉及到日常生活、媒體接收與討論交流的社會空間等，其影響力如同漣漪一般向外擴散，漣漪與漣漪之間又會產生變化，不同時間點又觸發新的漣漪，成為更廣泛意義的「殘響」。

陳界仁說：

對我而言，一場社會運動所生產出的複雜性，不只存在於「發生」的那時、那地與那刻，同時也關於它所觸發，而我們無法預期的後延性是什麼？而這些後延性既可能被日常生活所消磨，被統治階級重編碼至主旋律的共識邏輯內，並把運動中碰撞出的各種異議與想像層層遮蔽；但也因為日常生活即是當代生命政治所欲治理的對象，因此，我們更應把日常生活視為是一場社會運動後，另一個「不可見的鬥爭場域」，甚至是一場社會運動所生產的後延性，將會如何形塑未來現實的「第二層運動」之所在。<sup>51</sup>

《殘響世界》從「一個如何接續下去的問題」起始，每次展演都是一個公共平臺的創造，也是一次「不可見的鬥爭場域」之生產。在展演之上，運動及其相關議題可以被看見、被討論，概念被推進或推翻；每個參與的觀眾都將是社會運動得以後延迴盪的推手，在日常中製造異議與噪音。此項也是學者孫松榮認為「《殘響世界》可謂是謠言電影的當代體現」。<sup>52</sup>筆者認為《殘響世界》不僅是內在感受、殘響、謠言電影等概念的具體呈現，更是對社會運動的某種批判；批判運動當下所強調的有效性與時效性可能會消抹、遮蔽運動中有機生長的多重異質性。

51 陳界仁。〈殘響世界抗歷史減噪？〉。北京紅磚美術館開幕展「太平廣記」展前座談會，2014年5月23日。

52 孫松榮。〈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（2016.12）：130。

### 第三章 藝術如何作為殘響

以上綜合整理《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》作品為何而做，如何做成，以及各自的意義為何，說明三個作品所指涉的社會運動並非僅僅作為作品之內容題材，而與作品自身整體息息相關。本章節將進一步討論此三件作品有哪些獨特的工作方法，讓運動遠離之後，作品可以成為一種行動，讓其所關注的議題可能產生再延續、再生產與再傳播？

以下歸納出「社群共謀」、「(非)表演」、「(現)場」三點：

#### 一、社群共謀

首先，與「人」的相遇是陳界仁這三件作品的起始點。這些人與其生命歷程成為作品的內容與影片的主角：《加工廠》中聯福紡織關廠案的女工、《路徑圖》的高雄碼頭公會勞工、《殘響世界》的樂生院民、未參加過樂生抗爭組織的年輕人等。影片中參與者的真實社會身份成為作品不可或缺的重要元素，他們扮演自我，展演日常，他們獨一無二，不可取代。陳界仁說：「我尋找合作演出者的標準，不在他們的表演能力如何，而是他／她們在現實中自我建構的身分是什麼？」<sup>53</sup>

這些演出者不同於一般劇場或電影所雇用、可以被取代與訓練的專業「演員」，僅執行「扮演」的工作；也不同于學者 Claire Bishop 所謂的「代理式展演」(delegated performance)<sup>54</sup>：雇用業餘展演者或其他領域的專家代表藝術家，在特定的時間和場所裡根據藝術家的指示出場展演。這些演出者演出他們自己的社會範疇，無論是基於性別、階級、種族、年齡、身心障礙或職業。然而，這種真實性的外包機制僅在於其社會身份的外借，其所執行之事與製造之情境仍是藝術家所設計、規劃與安排。

從本文前述分析中即可知，陳界仁影片的演出者具有能動性，得以主動提議；作為導演的陳界仁則提供一個方向，任他們展演日常。女工在工廠製作衣服、碼頭工人港口罷工抗議、樂生山頂上的引吭高歌與院民肖像的拍攝等，參與者不僅是演出者，

53 鄭慧華、林怡秀採訪，林怡秀整理。〈變文與殘響——陳界仁的影像、生產、行動與文件〉。《典藏今藝術》，第279期(2015.12)：146-149。

54 Claire Bishop 著，林宏濤譯。《人造地獄：參與式藝術與觀看政治》。臺北：典藏。頁371-372。

更是作品的內容與靈魂。她／他們不跟隨導演的指示動作，反過來是由導演與攝影機跟隨著他們，讓真實感從偶發性中生產。在現實狀況裡，她／他們更是共謀者，非法占據場域進行拍攝，也是影片製作的協力者，「常會在拍片過程中，考慮如何幫（我們）節省經費等彼此互助的經驗」。<sup>55</sup>他們的角色可以說是匯集演出者、參與者、合作者、同盟者、共謀者於一身，在自我組織、相互協力、意見交流、社群共謀下，成為情感共同體，趨向共同協力的「朋友社會」，<sup>56</sup>這即是陳界仁的「社群共謀」工作特質。

## 二、(非)表演

其次，這些參與者的「表演」並非一般意義下的「表演」，而是貼近陳界仁在《凌遲考》工作雜記中的「(非)表演」一詞，「(非)表演」是本文認為的第二個工作特質。

這裡的「表演」與「表演者」的想法貼近於陳界仁所談到的「落地掃」：

對於何謂「表演」的想法，更接近農業時代，農民於農閒時，在村莊的空地或大樹下，演出地方戲曲給同村農民看的「落地掃」，對我而言，當那些農民在進行自我組織與自娛自樂的演出時，他們的身份既是農民，也是戲曲中某個跨性別的角色，或者是一個神話人物。而那個演出的當下，不但是藝術發生的時刻，更是一個農民不再局限於農民身分，而是匯集了農民、演員（藝術家）與神話人物等多重身分的人，同時，這類地方自我組織的戲曲表演，也常是農民起義時的串連媒介。<sup>57</sup>

這裡的表演是「非表演」的表演，著重於日常、多重流動身分、自我組織，以此打破「專業—業餘」之別，詢問：「被原子化後的廣意被剝奪者們，可不可能有某種方式，把生產自身感性的權利重新拿回來？」<sup>58</sup>

55 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：144。

56 陳界仁也常使用朋友社會這個詞彙。龔卓軍在〈山也BOT，海也BOT，但友誼無法BOT——朋友社會的空間美學經濟模式〉一文，認為用德勒茲、瓜達里合著的《何謂哲學？》一書的概念來說，帝國主義與資本主義所缺乏的是「朋友社會」，「愉悅的友誼」為關鍵字，這種愉悅的友誼不只是建立聯合關係的愉悅，還包括拒絕與帝國與資本主義聯合的愉悅……。

龔卓軍。〈山也BOT，海也BOT，但友誼無法BOT——朋友社會的空間美學經濟模式〉。《藝術觀點ACT》，45期（2011.01）：38-44。

57 陳界仁。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期（2015.7）：142。

58 同上註。

第二波美術館熱潮

陳界仁認為他的參與者特殊之處在於：

在《加工廠》影片中，即使女工們演的還是女工，但她們已不再是真實工作中的女工，而是失業女工、演員與折射出某種「莫名」精神狀態下的沉思者，換句話說，在影片中，她們更像是「難以被定義之人」。或者如《殘響世界》中最可被辨識「社會身份」的樂生院院民，如「樂生保留自救會」會長的富子阿姨，當她在影片中騎著電動車往山上漫遊後，停在山頂上，對著看不見人影的巨大工地，開始即興唱歌時，她已不僅僅是漢生病患、反迫遷抗議者，更是某個民間吟唱詩人。<sup>59</sup>

作品中的（非）表演指涉表演，又並非一般認知中的表演。（非）表演沒有舞臺，而以現實為前臺，也同時為後臺。既是表演日常，也是排演未來。《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》三件作品中的參與者似演而非演，他們扮演真實世界中多重身分流動的自己，當他／她們出現於作品之中，增添作品與社會運動之間的真實關係，作品可以成為他／她們在其社會運動當中的「分身」或「替身」，讓運動不會因為運動高潮過去而乏人間津或被遺忘。

另外，筆者認為「排演」比「表演」更能說明參與者所共同經歷的拍攝過程。陳界仁則區分「扮演」跟「排演」：

扮演跟排演是有著根本性的不同，排演是關於如何創造「自我解放」的各種實驗行動，而扮演則只是不斷生產各類「形似」解放行動的演出，當這類扮演越成為大眾媒體上的日常性演出，就越可能阻礙「自我解放」的發生。<sup>60</sup>

《加工廠》排演工廠工作的日常，《路徑圖》為過去的缺席與未來的罷工進行排演，《殘響世界》排演這些參與者的日常。在此可將排演視為預演未來行動之可能。

這裡的「排演」與「重演」也不同。英國藝術家Jeremy Deller的《歐格里夫抗爭事件》(*The Battle of Orgreave*, 2001)是一「重演」的案例：回到現場，重演1984年抵抗新自由主義抗爭運動中礦工與騎警的暴力衝突。這裡的重演在批評家的眼裡「不僅是一

59 同上註。

60 鄭慧華、林怡秀採訪，林怡秀整理。〈變文與殘響-陳界仁的影像、生產、行動與文件〉。《典藏今藝術》，第279期：146-149。

個『關於』工人的罷工的作品，因為展演是個藉由重新體會該經驗以保持歷史覺醒的方式」。<sup>61</sup>學者Claire Bishop也引用藝術家Pawel Althamer所使用的「被操控的現實」(Directed Reality)一詞來稱之，貼切地形容「重演」是在一種設定好的框架之下，讓局部無法預測的現實自然呈現，尤其是藝術家刻意邀請過往的當事人們，讓當年處於相對陣營的人在重演過程中交換角色，設身處地，體會理解他人。這個再度重演的過程也由紀錄片導演拍攝，透過重演抗爭衝突時刻，刻意將過往帶回當下，用此影片指控批判柴契爾政府過往的疏失，並作為對於當下現實政治的提醒。

除了虛構的《路徑圖》之外，《加工廠》與《殘響世界》可以選擇「重演」作為方法，但陳界仁沒有採用，而是更加重視「排演」——具有自我解放之潛能。透過「(非)表演」進行未來的排演，也排演未來。

### 三、(現)場

《加工廠》的聯福紡織廠、《路徑圖》的高雄港碼頭、《殘響世界》的樂生療養院，以及從這些場域所延伸之處，不僅是事件發生的現場、感·覺田野的現場、拍片的現場、放映的現場、展演的現場，更重要的是這些參與者真實生活的社會現場，以及觀眾透過影片可以認識的社會現場。現場的意義在於現場的(歷史)縱深／(社群)眾生、在場／缺席、過去／現在／未來之力量總和，其力道是多層疊的，(現)場可做為陳界仁第三個工作方法的特質。

以加工廠為例，積累六年灰塵的廢墟工廠是非法闖入的現場，亦是被法院以封條查封之所在，但在劃破封條進入的同時，現場由禁閉之地轉換成時間劇場，再化身為拍攝的舞臺，(現)場的意義是層疊的。《路徑圖》的(現)場既指涉當下高雄已經被私有化的碼頭，同時也是十多年前不知全球連線抗爭而讓海王星號靠岸的同一個碼頭，以當下的現場為過去的現場做彌補。

若以《殘響世界》為例，這件作品將樂生療養院院區及其周邊作為「(現)場」，2013年的現場已是拆掉70%的樂生療養院院區與施工中的捷運工地，也是陳界仁稱之為創傷與發展欲望並置的場域。這個已經殘破的院區與挖出大坑洞的工地可以連

---

61 Claire Bishop著，林宏濤譯。《人造地獄：參與式藝術與觀看政治》。臺北：典藏，頁65。

## 第二波美術館熱潮

結回《凌遲考》影片中受刑者身上的那兩個傷口黑洞，鏡頭不斷迫近、進入、穿越，在此意義之上，《殘響世界》也是要迫近、進入、穿越院區與捷運工地這兩個重疊的創傷之地。「(現)場」在此之意義在於這個場域的過去歷史與當下的現場相疊映，過去影響現在，現下的事件也可折射出過去。此件作品將樂生視為「一個折射出多重問題意識，以及與我們其實有著更複雜連帶與切身性的殘響之地」。<sup>62</sup>

另外，重回現場也複雜化「(現)場」之意義。重回現場放映是陳界仁從2002年以來的習慣。《凌遲考》在當年的聯福工廠區內進行三天不分晝夜的露天放映，像是傳統廟會放映電影主要是給神明觀看一般，白天看不見的影像在天黑之後逐漸顯像。既是感謝參與的社群，也做為現場的道別儀式。《殘響世界回樂生》更明確的以儀式性聚集群眾回到現場展演，陳界仁認為回到現場是讓「曾經參與過或不認識的人聚集起來，繼續發酵」：<sup>63</sup>

回到放映現場的問題，現場之所以好看，不是因為那種人類學式的、倫理意義上的要回到現場放給拍攝對象看。我原始的設想都是如何在現場放片，觀眾看到的只是片段，每個人說出的內容不一樣，每個人都有自己的感性，我理想中的就是隨便看看，自由遊走，東晃西晃，拼湊出一部自己的蒙太奇。<sup>64</sup>

《殘響世界回樂生》現場放映的對象包括院民、樂生運動的參與者、看過《殘響世界》的觀眾、未曾有過任何關係者等，根據上述文字可以把觀者們想像為一臺攝影機與剪接機，在(現)場生產出無數的新影片。內容包括《殘響世界》四螢幕的放映、院民的致詞、其他觀眾的神情或動作等等，(現)場在此又變成一處具生產性質的場域，共構成多重對話與製造歧點的可能，圍觀者們——複數的他者——以多角度觀點去進行傳述、詮釋、轉譯與再擴延。因此，觀者所參與的不僅是重回現場放映，而是如何「質變現場空間原有屬性的行動」。<sup>65</sup>

質變現場空間之行動有賴於現場的圍觀者們。圍觀者之重要性可以回溯到陳界仁1983年《機能喪失第三號》於西門町的行為表演，在戒嚴體制之下，當年那些圍觀的民眾們不只意外地保護表演者，同時也因為他們形成的無組織「集會」狀態，得以

62 陳界仁於2016年1月1日「風入松——陳界仁講座與放映」現場講稿。

63 曾芷筠。〈現場——複數的他者：陳界仁談「殘響世界」〉。《放映週報》，495期（2015.02.04）。

64 同上註。

65 杜可柯。〈陳界仁談「殘響世界」在東京的反應與演講表演〉，首先刊登在《Artforum藝術論壇》網站（2016.2.27）。



讓表演者類似「遊行」的行為與群眾的「集會」並置。也讓原本嚴密監控的街道暫時失去功能，成為某種意義上的廣場或劇場，被群眾圍繞著的警備總部的人力與警察，反而成為被群眾包圍與監看的對象。<sup>66</sup>現場的圍觀者們在某種意義上回應法國哲學家 Jacques Rancière 所談的「被解放的觀眾」(Le spectateur émancipé)<sup>67</sup>，在概念上要求觀眾離開劇場觀眾的身分，從被動狀態中被釋放出來。觀眾是主動的，也成為一場集體表演中活躍的參與者，甚至成為反叛既有狀態的可能出路。

《殘響世界回樂生》現場放映正是這種「被解放的觀眾」——主動的觀者可以形成某種力量，再透過這些觀者們的口耳相傳，有更多的聽者讓事件再度被傳播。這種往外傳遞，甚至不知方向，也無法預知如何交織交錯的狀態，將形成本文在第一部份談到陳界仁作品意義上的「殘響」，也是本文在分析三件作品之後，歸納三個陳界仁作品中特殊的工作方法：「社群共謀」、「(非)表演」、「(現)場」，認為這些方法正是使三件作品在其相應的社會運動遠離之後，仍可被敘說，且與該運動緊緊相繫。在此，「殘響」概念擴張成筆者所認為的既是「作為運動之殘響」，且是「作為殘響之運動」，將之視為另一層次的運動，或未來的預演。

## 結論：「運動之殘響」與「殘響之運動」

本文著眼於藝術與運動之間不同階段的關係，詢問當運動遠離之後，推向視域之外，議題漸消沒於日常生活之中，藝術之於社會運動有何可能？筆者視「殘響」為一關鍵字，連結藝術與運動之間，用以理解藝術得以成為運動遠離之後的餘音、迴盪、後延與再創造的可能，專注於微小、差異、消失中等概念。

透過分析藝術家陳界仁的三件動態影像藝術作品：《加工廠》(2003)、《路徑圖》(2006)與《殘響世界》(2014)，用以回應此議題。此三件作品皆與某一特定的社會運動直接相關，但又與之保持距離，且作品製作於運動落幕許久之後，採用一種間接行動的路徑，各自成為另一種「運動之殘響」：2003年的《加工廠》是陳界仁與聯福紡織關廠案女工們非法佔領工廠「工作」的行動，以藝術做為社會運動的「替身」，在言說之外，展現真實處境的生命樣態，提示問題未曾被解決只是暫時隱匿。2006年的《路徑圖》以「假說」方式，詢問如果當初臺灣有參與全球抗爭，事情是否會不一

66 陳界仁。〈機能喪失第三號〉。羅悅全主編，《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》。臺北：遠足文化。頁151-152。

67 Jacques Rancière. *The Emancipated Spectator*. London: Verso Books. 2011.

## 第二波美術館熱潮

樣。作品號召高雄碼頭公會勞工越界潛入碼頭拍攝，製造一場過去缺席的全球連線抗爭，以理解代替指責，做為未來的排演。2014年的《殘響世界》匯合之前創作概念，以樂生保留運動為對話對象，參與者包含院民、青年陪伴者、大陸配偶和站樁行動成員，揭示運動之中的複雜、細微與異質之面向，並視作品與後續多元展演為運動的後延，在不可能中創造可能。

本文從此三件作品中歸納出「社群共謀」、「(非)表演」與「(現)場」為共享的工作方法，認為這些工作方法正是促成藝術可能成為「運動之殘響」的主因：參與陳界仁影片拍攝的「社群」皆具有真實社會身份——失業女工、碼頭工人、樂生療養院院民等，他們在影片中扮演自己，排演日常，他們原本就是具有自我組織能力之社群，也成為作品的合作者／表演者／顧問，以及擴延行動的同盟共謀者。另外，回到「現場」做為作品歷史縱深的基礎，「現場」之微型政治／經濟／社會問題作為作品的問題意識，並以重回現場放映方式質變原有空間屬性。再度重回現場的多重展演更是使不同層次的觀眾臨時集結，以其多重觀點去進行敘述、詮釋與轉譯，也在社會運動遠離之際，使相關的議題得以延續，並以藝術打開新的想像與空間。以上這些工作方法清楚證明陳界仁之作品並非僅是一種創作上以社會運動作為題材的選擇，而是有意識地在事件遠離之後的創作，以「不在場」與「之後」作為省思運動的位置。這些工作方法也使陳界仁的作品異於社會運動之相關紀錄片。陳界仁得以更自由的游移於各種藝術類型當中，而專注於藝術發生的時刻。

「社群共謀」、「(非)表演」與「(現)場」這些特殊的工作方法讓藝術作品得以在運動遠離之後展現其力量。「藝術↔運動」這個相互背離的雙箭號之間產生更寬廣的辯論空間與回返空間，藝術既非運動之工具，也非為運動而生產。相反地，在運動之中「沒有位置」的藝術無法被社會運動以功能性歸納、放置或收納，能以游移狀態對既有社會運動的框架進行挪移、鬆動與顛覆。「沒有位置」的藝術站在有距離之處，將運動視為一個觀察對象，藝術得以看見運動中所被忽略與看不見之事；重新喚醒被遺忘的過去；揭露運動過程被遮蔽的多種聲音；體現社會結構之下複雜的生命樣貌；提醒問題仍未解決，僅是暫時隱匿於日常生活之中；重要的，可做為異議之聲，對於既有社會運動框架之批進行判；為社會運動打開新的空間與可能；亦或可以轉化現實，引發運動之後另外多層次之運動。

社會運動大多都在現實中以不同程度的「失敗」收場，然而，在藝術裡「失敗」反

而更具價值，一如陳界仁所說：「有些東西可能在現實裡面挫敗了，但是在藝術世界或傳說、野史裡面還有可能繼續發展」<sup>68</sup>。藝術得以用虛構對應現實，以感性取代語言耗盡之後的無力感。藝術既作為「運動之殘響」，也可以成為「殘響之運動」，使藝術得在日常生活中更具政治性地延續或再造議題。

最後，本文可能的貢獻在於透過陳界仁作品指出社會運動與當代藝術交會之處，提供在「藝術無用論」或「藝術工具論」之外其他可能與想像，並呼籲研究者需正視感性力量，以及關注藝術家創作概念、方法與過程，從美學—政治—行動三者結合之視角出發去思考，以開啟更多的可能性。

---

68 陳界仁。〈殘響世界抗歷史減噪?〉。北京紅磚美術館開幕展「太平廣記」展前座談會，2014年5月23日。

## 第二波美術館熱潮

### 參考書目

- Lu, Pei-Yi. 2016. "Three Approaches of Socially-Engaged Art in Taiwan." in *Yishu-Journal of Contemporary Chinese Art* 77 issues (2016 Nov/Dec.). 91-101.
- Ranciere, Jacques. 2011. *The Emancipated Spectator*. London: Verso Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bishop, Claire (克萊兒·畢莎普) 著, 林宏濤譯。2015。《人造地獄：參與式藝術與觀看政治》(ARTIFICIAL HELLS: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)。臺北：典藏。
- Derrida, Jacques 著, 張寧譯。2004。《書寫與差異》。臺北：麥田出版。
- 林志明、林曼麗總編輯。2013。《米開朗基羅的當代對話：北師美術館開幕大展圖錄》。臺北：北師美術館。
- 林志明。2016。〈殘響考：陳界仁創作思維方式的一次考察〉。《政大藝文中心節目簡介》。臺北：政大藝文中心 (2016 Spring)。頁38-41。
- 林怡秀。2011。〈影像的異域——身體：陳界仁影像作品研究〉。國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，未出版。
- 。2015。〈再可見地理的破洞處造異：陳界仁潭被剝奪者的感性生產〉。《現代美術》，178期 (2015.9)。頁6-14。
- 孫松榮。2016。〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生程與轉化〉。《藝術學研究》，第19期 (2016.12)。頁105-148。
- 。2016。〈陳界仁：內在即政治的影像藝術〉。臺北：政大藝文中心 (2016 Spring)。頁34-37。
- 郭力昕。2016。〈邊界的藝術·藝術的邊界 陳界仁在政大〉。臺北：政大藝文中心 (2016 Spring)。頁2-9。
- 陳界仁、黃建宏。2016。〈感·覺田野中的「翻(譯)」—身(體)：潛殖下的對抗與從屬者的知識集〉。《現代美術》，183期。頁42-49。
- 。2012。〈「謠言」電影與「謠言」策略〉。安·森法蘭克與穆柏安編，《想像的死而復生：2012年臺北雙年展》。臺北：臺北市立美術館。頁94-98。
- 。2015。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再變質運動」〉。《藝術觀點ACT》，第63期 (2015.7)。頁132-159。
- 。2015。〈機能喪失第三號〉。羅悅全編，《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》。臺北：遠足文化。頁150-153。
- 。2015。《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》。臺北：立方計畫空間。
- 。2016。〈謠言電影：記憶殘響的擴延行動〉。《典藏今藝術》，第285期。頁88-91。
- 鄭慧華、林怡秀採訪, 林怡秀整理。2015。〈變文與殘響——陳界仁的影像、生產、行動與文件〉。《典藏今藝術》，第279期。頁146-149。
- 龔卓軍。2011。〈山也BOT, 海也BOT, 但友誼無法BOT——朋友社會的空間美學經濟模式〉。《藝術觀點ACT》，第45期 (2011.1)。頁38-44。

### 網站資料

- 台灣當代藝術資料庫——陳界仁 <http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E9%99%B3%E7%95%8C%E4%BB%81> (瀏覽日期: 2017.5.30)。
- 伊通公園網站——陳界仁 <http://www.itpark.com.tw/artist/index/10/73> (瀏覽日期: 2017.5.30)。
- 李沂霖、黃立萍、陳群智。〈臺灣競賽導演專訪：陳界仁《殘響世界》〉，臺灣國際紀錄片影展專題。《關鍵評論網》，2016.4.29。 <https://www.thenewslens.com/feature/tidf2016/2831> (瀏覽日期: 2017.5.30)。
- 杜可可。〈陳界仁談「殘響世界」在東京的反應與講演表演〉，原刊於《artforum藝術論壇》(2016.2.27)。轉載於伊通公園網站，[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2273/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2273/73) (瀏覽日期: 2017.5.30)。
- 林志明。〈殘響考〉，ARTALK, 2016-2-6。 <http://talks.taishinart.org.tw/juries/lcm/2016020601> (瀏覽日期: 2017.5.30)。
- 政大第16屆駐校藝術家計畫-「邊界的藝術·藝術的邊界」。 <http://artist.nccu.edu.tw/2016spring/AIR.html> (瀏覽日期: 2017.5.30)。
- 孫松榮。〈不可能臨場的意識影像：從《殘響世界》到《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》〉，ARTALK·2016.2.16。 <http://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2016013101> (瀏覽日期: 2017.5.30)。

- 孫松榮。〈島之餘生：「殘響世界」的寄生性影像〉。ARTALK, 2015.2.5。http://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2015013104 (瀏覽日期：2017.5.30)。
- 陳泰松。〈抵抗政治的藝術，很好！但若沒想像力，則免！——關於陳界仁《殘響世界》的餘想——〉。ARTALK, 2015-2-5。http://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2015012805 (瀏覽日期：2017.5.30)。
- 曾芷筠。〈現場—複數的他者：陳界仁談「殘響世界」〉。放映週報，495期 (2015.02.04)。http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\_No=552 (瀏覽日期：2017.5.30)
- 曾焱。〈我不是一個憤怒的人〉。《三聯生活週刊》，2011年第3期。http://www.lifeweek.com.cn/2011/0124/30974.shtml (瀏覽日期：2017.5.30)。
- 對話陳界仁——專題講座的記錄，2013年12月28日於廣東時代美術館。後整理成宮林林、李鑫整理。〈陳界仁的藝術與政治〉。西天中土豆瓣網。https://site.douban.com/127630/widget/notes/5571677/note/335671672 (瀏覽日期2017.5.30)。
- 藝術眼。〈「朗來了」朗西埃中國行·北京回顧〉。artspy藝術眼網站，2013.5.16 http://www.artspy.cn/html/news/8/8264.html (瀏覽日期：2017.5.30)。
- 藝術與社會：批判性政治藝術創作暨策展實踐研究——陳界仁http://praxis.tw/archive/post-40.php (瀏覽日期：2017.5.30)。

#### 陳界仁提供其發言稿或整理稿之資料

- 《不潔者、非法者、非公民與被在地流放者們折射出的異聲》作品介紹
- 《風入松》作品介紹
- 《喪失機能三號》作品介紹
- 《殘響世界》作品介紹
- 〈「樂生療養院」與「樂生保留運動」簡史〉
- 〈初論《感·覺田野》〉，北京民生美術館【民間的力量】演講整理稿，2015年6月25日。
- 〈風入松——陳界仁講座與放映〉，立方計畫空間主辦，2016年1月1日演講稿。
- 〈凌遲考：一張照片的迴音工作雜記〉
- 〈陳界仁談《殘響世界》〉，第八屆深圳雕塑雙年展2014年5月18日，20:00-21:30，深圳OCT當代藝術中心圖書館。
- 〈殘響世界抗歷史減噪?〉，北京紅磚美術館開幕展「太平廣記」2014年5月23日展前座談會整理稿。

第二波美術館熱潮