

美術館思考電影所創造之物 從投映到展示的「當代性」

Museum Thinks What Cinema Creates:
from Projection to the “Contemporaneity” of Exhibition

孫松榮

SING, Song-yong

國立台南藝術大學 音像藝術管理研究所 助理教授
Assistant Professor, Graduate Institute of Sound and Image in Management,
Tainan National University of the Arts

摘要*

近幾年來，西方的當代藝術領域出現了一種非常新穎的現象，即是美術館透過策展人規劃或主動邀請導演的方式，將電影帶入了展覽空間中。他們切割影片的構成元素，將之蒙太奇化，並以懸掛及多重投映等方式來展示運動音像。美術館不再是提供擺放與陳列靜態藝術品的展覽空間，經由展覽電影的行動，它變成了一座與觀眾產生互動關係的思想場域。

電影與美術館的互動，其來有自。從 1930 年代紐約現代美術館積極典藏影片，到爾後美術館成為影片敘境中的所述世界，都闡明了雙方微妙的歷史與美學關係。尤其美術館的「電影展覽」，更顯示了美術館展示與典藏影片所帶出一個有待理論化的電影課題：作為可觸的影片，如何在被展示與典藏的同時，促使美術館對之進行另種電影（理論）史的書寫。「電影展覽」不再是依照原來影史學家的觀點思考電影，而是以影音自身的放映形式來留存、銘刻及展示電影（理論）史。再者，這亦涉及到作為一種殊異性與差異性的藝術形式的電影如何被美術館呈現，及它和其他藝術之間在展示時所形構出的形象關係之問題。這一前一後的問題意識，遂構成了本文在總體思索美術館與電影互動關係的「客體性」與「主體性」之理論面向，及美術館藉由創作者與策展人的「電影展覽」所積極體現出來的詮釋意圖與操作行動之實踐層次。

關鍵詞：電影、影片、美術館、投映、展示、形象動力、當代性

* 本文為國科會研究計劃《美術館與電影：影像之旅——以巴黎與台北為例》（NSC96-2411-H-369-002）部份研究成果。

Abstract

In the recent couple of years, a brand new phenomenon has appeared in the domain of contemporary western arts. Art Museums, through planning or actively inviting film directors, have brought films into their own exhibition halls. They separate constituents of the films, and with montage techniques, display dynamic sounds and images by “suspension” or multiple projections. Thus, instead of providing exhibition halls for placing and exhibiting static art works, the art museums, through actions of showing films, have become a revue of contemplation for the articulation with the audiences.

Articulation between cinema and the art museum began in the 1930's with the active film collation activities of the New York Modern Art Museum, after that, the art museum has become the world film describe; these explain their subtle historic and aesthetic relationship. And the ‘cinematic exposition’ of the art museum especially reveals a cinematic topic that needs to be theorized—a topic brought about by art museum exhibition and film collection: As tangible films, how to make art museum write an alternative kind of cinematic theories at the same time of their exhibition and collection. “Cinema exposition’ no longer contemplates films from the original perspective of cinema historians. Instead, it preserves, inscribes, and displays the theoretic cinema history in the form of the display of sounds and images themselves. Furthermore, this in-values the issue of how art museum present film as special and differential art form and its relationship with other forms of arts established during the exhibition. The idea of this former and later issue thus constitutes, the theoretical aspect of this essay in its overall contemplation of the ‘objectivity’ and ‘subjectivity’ of the articulation between art museums and the cinema, as well as the practical level of interpretation intention and operations actively expressed by the museum through the ‘cinema exposition’ of creative artistes and exhibition planners.(SC)

Keywords: cinema, film, museum, projection, image momentum, contemporaneity

一、前言

在這個新世紀初的當下，提問「電影是甚麼」或「電影藝術的本性」，比起過去的任何一個歷史時刻都帶有愈顯困難的態勢，或幾乎變成是一個不可能得到簡易與完整解答的提問。當然，這並非意味著相同的提問在過去，即存在著較為清晰可辨或統一的答案。而是，「電影」——這個置入於引號之內的尚未命名之命名——在過去通常以賽璐璐底片作為絕對的實踐與書寫進程的時代語境中，仍至少保持著一些可被共同觀察與思考的影像特徵。譬如電影屬於一種對外在實存世界進行直接拍攝與敘述的紀實或虛構之音像政體¹。以此為基礎，外在世界的寫實性給予了所有的影像工作者一種理解、組織與構製各種世界的視象之可能性，不管這個所述的影像世界是因為蒙太奇思維而被歸納為形式主義的範疇，還是由於長拍鏡頭或景深美學而決定了其真實主義的傾向。換言之，如果將此一論點再作推演的話，運用道具及佈景或燈光所建構起來的內部空間，或透過實存的外在現實世界直接進行影像的創作，均是愛森斯坦 (S. M. Eisenstein)、普多夫金 (Vsevolod Pudovkin)、羅塞里尼 (Roberto Rossellini)、高達 (Jean-Luc Godard) 與阿巴斯·奇亞羅斯塔米 (Abbas Kiarostami) 或蔡明亮等人在拍攝過程當中，面對現實時所採取的思考與處理的方法之一。他們這群可謂是分別相信「影像」與「真實」的導演作者 (cinéaste) 皆在面對外在現實 (這種屬前一構圖階段) 之際，選定欲拍攝與敘述的對象²。換言之，外在現實的狀態提供並形構了電影運作的自然法則；儘管前述這些導演作者之間對待音像成品的「再一現」之形式及內容、主題與風格存在著極大的差異性，但無論如何其作品均可可是他們對實存世界的一種關注、注視與思考之表徵方式。

而在當代，這一個有關電影本質的課題之所以顯得比以往更形複雜，這是由於至少存在著兩個關鍵問題。一是涉及電影的物質性基礎之改變，即從以賽璐璐底片作為記錄存像的載體，發展到透過數位 (Digital) 技術作為錄影存檔的系統。數位音像技術的來臨和當時 1950 年代末、60 年代初的錄像 (Video) 或電子影音技術之發明一樣，不僅對影像創作的理念注入了另種新視象與新思維的可能性 (輕便性、立即性、親密性、影像儲存量的增強等等)，更拓展了影像創作人口的全方位表現與族群的多元化 (電影工作者、非專業者、自學者等等)。與此相連的另一關鍵問題，則是當代的電影甚至是電影藝術一詞，其含意似乎隨著科技技術的急速發明，已不再單純地指涉一如前述所提及的——一種屬於從國家前衛藝術與主流

1 這種對紀實與虛構的具體指稱，即反映在 1940-50 年代法國「電影學派」(l'Ecole de Filmologie) 所使用的詞彙中：例如以「非電影」(afilmique) 來指陳存在於現實中並與虛構的故事影片呈現相反狀態的紀錄影片之特徵；或透過「前電影」(profilmique) 來意指專門為拍攝之便而安排的影像特性。相關細節，請參見 Souriau (1953: 7)。

2 這裡引自安德烈·巴贊 (André Bazin) 在名作〈電影語言的演進〉(“L'Evolution du langage cinématographique”) 中論及電影風格史的分野之概念。相關細節，請參見 Bazin (1987[1958-62]: 64)。

電影，到戰後各種國家民族電影、實驗或獨立電影流派的寫實性影像風格的衍生與轉向之範疇，而是和錄影藝術，當代各種影像裝置藝術（甚至互動式多媒體、數位化電腦摹擬或網際網路等等）的表現，及展示型態產生了互動且複雜的關係。電影的傳統定義及其所表徵的統一性與「再一現」之意義遂產生了質變，其既定的適切性面臨了挑戰。譬如這即可以金·楊·布拉德（Gene Youngblood）於 1970 年代所發展出來的著名概念「擴延的電影」（“Expanded Cinema”）為代表：他前瞻性地以為，作為一種藝術形式與媒體藝術的錄像，電腦藝術及大眾媒體的跨媒體網絡系統，已儼然是另一種擴充的電影型態。這是因為它已不須再藉由劇情或敘事作為藝術的表現，而是可透過全然風格化的動態影像設計，及各式各樣的修辭學操作模式來直接創作與進行反思性的表現主軸。（Youngblood 1970: 1,7）如果依循此一新媒體與新科技的脈絡演變來檢視當代最為顯著與具代表性的幾個現象，乃表現在許多的專業電影創作者或團體例如高達、依格言（Atom Egoyan）、逗馬（Dogma）、香塔·阿克曼（Chantal Akerman）、或奇亞羅斯塔米等當代重要的導演作者，均借助了新技術在電影工業以外的場域進行一種看似屬於造形性和事件性交混融合的影像作品（而不再必然是劇情影片）。再者，當代造形藝術家譬如范德貝克（Stan Vanderbeek）、依薩克·朱立安（Isaac Julien）、維歐拉（Bill Viola）或羅迪南（Ugo Rondinone），亦大量運用了 20 世紀初法國印象派時期亞伯·崗斯（Abel Gance）「多視像」（polyvision）銀幕的創舉來構思裝置作品的投映方式；或是道格拉斯·戈登（Douglas Gordon）與皮耶·雨格（Pierre Hughes）透過各種音像修辭方式對古典的敘事電影採取直接的引述、挪用與重新的創製行動，以「影像的影像」的創作思維，一舉取代過往「再一現」式影像世界的創作經驗。這兩類創作者的影音成品之展現形式與內容，改變了觀眾既有的觀影與感知經驗：如今他既浸入在一個有別於傳統放映室的展覽空間，又面對一個介於故事與非故事、造形與非敘事或紀實與虛構向度的影像世界之中。

上述所描繪的幾種當代音像創作型態，觸及了電影斷裂性與複數性之技術、美學、歷史及理論層面的問題。如果欲再深入探究的話，我們可在當代的語境中進一步透過一個整體的、具體的與全新的思考對象—美術館，來作為延伸、深化與檢視相關命題的重點所在。這裡特別指涉的是那些自 1990 年代末期以降，由西方世界的各大型美術館所策劃的「電影展覽」。準確而言，當代的美術館已不再只是透過典藏、放映及陳列的傳統型態來表徵它和電影的互動關係，而是將之納入到展演的系統中，進行動態影音的展示、再創作與詮釋的行動。這些「電影展覽」的型態，主要可分為三大類別：首先，接續 1980 年代以來錄影藝術的發展脈絡，許多造形藝術家延用電影裝置及影像修辭學對各種不同的經典影片進行再創作；再者，則是當代策展人透過兼具理論與實踐的策展模式，對前衛主義電影及已故導演作者的作品，進行跨影像政體的展示行動；最後，即是有愈來愈多的著名導

演作者直接進入到藝廊與美術館內，從事音像裝置的創作行動。當代的美術館這種思考與操作電影的模式，讓人們從另種角度重新去審視電影在 21 世紀的境況、角色與意義。換言之，這三種美術館展示電影的型態與做法，提供了本文重新整合與思考當代電影問題的一個重要切入點：即不再侷限在以影片作為文本分析的典範性基礎與範型上，而是視電影在美術館的展演型態與內容為一種探詢當代電影的意義與可能性之主體所在。

在此一思考架構下，本文擬透過上述三大展覽型態及相關實例，具體地探討美術館與電影之間的互動關係。同時，我們亦不可遺漏對它們進行有關歷史、美學乃至理論層面的分析，以便進一步釐清周旋於它們之間有關「藝術性」(artisticité)與「電影性」(cinématographicité)等概念性問題。作為從古至今以典藏藝術真品與原作著稱的美術館，將電影納入其中，並非是件理所當然或偶然的事情。相反的，這是經過一系列重要的歷史時空或事件的演變與流轉所產生的結果，而當代美術館的「電影展覽」亦在這持續產生變化的過程之中。值得深思的是，美術館這種由收藏藝術原作到展示動態影像的轉向所引起之論爭，在當代的脈絡中已不再只是停留於質問電影身份的階段（譬如電影是否為一種藝術形式此類高度表象的粗略問題），而是涉及到作為一種殊異性與差異性的藝術形式的電影如何被美術館呈現，及它和其他藝術之間在展示時所形構出的形象關係之問題。這一前一後的問題意識，遂構成了本文在總體思索美術館與電影互動關係的「客體性」與「主體性」之理論面向，及美術館藉由創作者與策展人的「電影展覽」所積極體現出來的詮釋意圖與操作行動之實踐層次。

二、美術館的電影之系譜學：從影片放映到底片物質的展示

美術館與電影的互動關係，其來有自。1920 年代末期，紐約現代美術館 (MoMa) 首任館長艾爾佛瑞德·巴爾 (Alfred H. Barr, Jr) 邀請艾瑞斯·巴里 (Iris Barry) 在館內成立「影片圖書館」(Film Library)。這座可謂是全球第一間規劃在傳統美術館建制系統內的「影片圖書館」〔今已易名為「影片與錄影部門」(Department of Film and Video)]，正式於 1935 年 5 月成立。當時，它的主要工作在於典藏與維護具有美學與歷史價值的電影類別（包括前衛電影、動畫電影、紀實電影及古典好萊塢電影等等），並定期制定專題放映館藏的影片。譬如同一年的冬天，「影片圖書館」即以《實驗、抽象、業餘者影片及動畫卡通》(*Experimental, Abstract, Amateur Films and the Animated Cartoon*) 為題，放映了諸如伊格林 (Viking Eggeling) 的《對角線交響樂》(*Symphonie diagonale*, 1924)、偉柏與華生 (M. Webber & J. S. Watson) 的《余塞屋舍的傾頹》(*Fall of the House of Usher*, 1928)、保羅·史川德 (Paul Strand) 與查利·希勒 (Charles Sheeler) 的《曼哈

頓》(Manhattan, 1921)，及華特·迪士尼(Walt Disney)的《海神》(King Neptune, 1932)等作品。(Mikulak 1997: 60-61)隔年，巴爾更是在一個由他所策劃的著名大型展覽《立體主義與抽象藝術》(Cubisme and Abstract Art)中，將影片與其他傳統藝術例如印刷工藝、海報、戲劇、繪畫及雕塑（甚至於是攝影）一起陳列展示，此一舉動無疑是視電影為同等重要的藝術運動與表現形式。

在那個電影尚處在高度妾身未明與爭論不休的年代，巴爾與巴里這種對動態影像所展開的思考與做法—從影片的典藏、放映到陳列，可謂是非常積極與富有開創性意義的。他們不只具體響應了當時的理論家林賽(Vachel Lindsay)的重要著作《電影的藝術》(The Art of the Moving Picture, 1915)之書寫意圖，正視電影是一種等同於雕塑與建築的現代藝術形式，及一種屬於極富動感型態的藝術表達方式；他們另一個更明顯啟發性甚至未來性的做法在於大膽地將一個向來以收藏、維護與展示處於自然、宗教與歷史情境，甚至（被）神聖化的藝術「原件」或文物之殿堂的美術館，導向了對「非物質性的物質性」的動態影像（即「底片—投映」）之關注上。這種將電影的關照落實在放映或和其他藝術真品一起進行展示的革命性做法，實施上是試圖將電影這個充滿著廣泛與多義的詞彙，重新置放在一個更富可能性與多樣性的思考與實踐向度當中。換言之，一方面巴爾與巴里想要讓電影從美國的大眾文化或日常媒體的魔咒中解脫出來；另一方面，他們既想要賦予進入到美術館的電影一種藝術表現形式的正當性、典範性甚至趨向於正典性的意義，也欲讓傳統展覽空間裡既有的結構關係（物件與媒介、主體與觀眾、記憶與歷史等等）產生實質的改變。就此而言，我們可以為巴爾與巴里的創舉不可不謂是將同一時期班雅明(Walter Benjamin)在〈機械複製時代的藝術作品〉(1935-39)中所書寫的有關傳統藝術作品的決定性特點在於其「在場」(Benjamin 1983[1935-39]: 90-93)的質量之論點，進行了相關的置換與詮釋的行動。更準確而言，作為機械複製技術的電影之所以存在或得以彰顯其殊異性，在於它僅能透過「底片—投映」的方式展現其運動音像、形象與質感之特性。如果傳統藝術珍品的價值在於透過「在場」的質量發散其不可取代性的「靈光」(aura)的話，電影及其具象的載體影片或不同類型的膠卷—這個「沒有單一原件的複製品」，恰巧是透過複製技術的「底片—投映」，這種真實「時空的在場性」之方式，弔詭地展現其特殊性、「在場」的「本真性」之特質。電影作為電影，唯有「每一次」透過機械複製所構製的運動影像之投映過程，才得以真正地體現它有別於其他藝術獨特真跡的「沒有差異性的差異性」，及其作為一種極具高度類同性與相似性的「複製品的複製品」，甚至是「原件的原件」之曖昧特質。

美術館的轉向既說明了藝術或藝術文物的意涵之高度滑動性與不確定性，甚至藝術或歷史標準的專斷性，也因此使得美術館不可避免地變成了班雅明筆下所將書寫的，一個從表徵「膜拜價值」轉變至「展示價值」的空間。(Benjamin 1983

[1935-39]: 98-99) 暫且不論美術館的質變及其審美自主性的「靈光」之消隱，是不是導源於更早以前馬歇爾·杜象 (Marcel Duchamp) 1910 年代以降的一系列驚世駭俗的現成物 (readymades)，還是機械複製技術的「底片一投映」是真的成為藝術品「靈光」崩解的原凶，但至少可以確定的是：巴爾與巴里將電影或說是其「影片物質」(matériaux filmique) 引入美術館的結果，除了試圖展現它具有和實體化藝術品分庭抗禮的態勢，更是不可避免地以其「無唯一原作真跡的複製品」之形象與展現進程(「底片一投映」)，挑戰了古典的美感經驗與視聽感知。簡言之，進入到美術館的電影不只瓦解了一種在「膜拜價值」的向度中，意味著在觀眾與其凝視對象間原本不可逾越的距離，更是使得觀眾能夠在美術館一個真實的放映時空中，體驗時間的流逝及底片質感立即映現在銀幕表面上的「痕跡」與「肌理」之感知經驗，並親自視聽電影差異於其他藝術類別的「藝術性」特質及其所展現的殊異「電影效果」(effets de cinéma) 或「電影性」。

即在此基礎上，相較於其他可見與可觸的藝術展品，電影在美術館的「可視性」是奠立在它透過其底片物質的「肌理性」與「投映性」之進程所體現出來的。唯有如此，它自 20 世紀初以來即被眾多理論家一想想安爾海姆 (Rudolf Arnheim)、巴拉茲 (Béla Balázs)、艾普斯坦 (Jean Epstein)、帕諾夫斯基 (Erwin Panofsky) 在他們的著作中，所極力書寫的「藝術性」、「電影性」或專屬於電影這個媒體的殊異「美學」特質〔諸如「生疏化」技法與寫實性影像的結合、場面調度元素的統合，及表徵精神性與「泛靈論」(animisme) 的「上像性」(photogénie) 等理念〕，始能獲得開展與具體化之可能。然而自第二次世界大戰之後，承接「歷史前衛主義」精神的一些東西方藝術家已不再固守於透過投映性過程，來體現與展露電影藝術及其美學表徵的做法。他們反其道而行，僅是將電影的「非物質性的物質性」之原貌引入美術館展覽廳內。這種試圖對電影所具有的連續性與完整性之神秘向度展開破壞的行動，尤以「福魯克薩斯」(Fluxus) 的白南準所作的《電影禪》(Zen for film, 1964)，及比利時著名藝術家馬歇·布魯瑟爾斯 (Marcel Broodthaers) 一件題為《現代美術館之獵鷹部門》(Musée d'Art moderne, Département des aigles, 1968-1972) 的鉅作，最具有名氣。這兩件作品可謂是將「影片物質」的特性與潛在性充分彙整、掌握並拓展至另一發展向度的現代藝術。《電影禪》，透過電影機器 (放映機) 連續放映沒有銘刻任何影像的底片，除了投映在牆面上的光影與塵埃之外，什麼都沒有。「投映」(projection) 行動的本身一就好像其字源一樣 ("jection", "jet") — 即是對動力、能量及實驗性的展現。(De Haas 1997: 122-123) 而當時曾在藝術家的布魯塞爾家中及「德國文件展」(Documenta Kassel) 上展示過的《現代美術館之獵鷹部門》，則為一幅將不同材質性的物件 (不同時代的真畫作與偽畫作、文字、檔案文件、幻燈片、明信片與影片膠卷等等) 聚集、分類並拼貼於牆上的劃時代之作。這兩件帶有高度「後設一

批判」(meta-critical)意味的作品當然讓人聯想起之前杜象的現成物、曼·雷 (Man Ray) 的「拼貼—影片」《回歸理性》[*Retour à la raison*，這件作品一開始是在 1923 年崔斯坦·查拉 (Tristan Tzara) 所主辦的「鬍子心」(*Le Cœur à barbe*) 晚會上作投映]、莫霍利—納吉 (László Moholy-Nagy) 的「聚合電影」³ (Polykino) 概念，及連恩·萊 (Len Lye) 於 1930 年代創作的「刮塗影片」(scratch films)。這是因為 (不需要攝影機記錄現實影像的)《電影禪》與《現代美術館之獵鷹部門》不只赤裸裸地呈現了影片「非物質性的物質性」(即「底片—投映」作為電影的存有與構成意義)，更是透過「被展示的物件」(objet exposé) 之面貌將電影帶入了美術館的殿堂內 (即以「底片—投映」的可觸性乃至造形的扁平性，來取代其被投映時所形構出來的運動音像之特質)。白南準與布魯瑟爾斯這兩部分別向杜象、曼·雷、莫霍利—納吉及連恩·萊致敬的作品，可謂是在對美術館所象徵的審美自主性、權威性與原創性提出挑戰。同時，它是一種對過去的與戰後的「前衛主義電影」運動 [其中以「結構／唯物電影」(Structural/Materialist cinema) 為代表] 致力於表徵的「藝術性」、「殊異性」、「物質性」，甚至「非美學性」表示肯定的創作手段。這種致力凸顯電影及其物質性載體的創造性做法，雖然在當時的前衛主義語脈中看似一件最理所當然的事，卻賦予了賽璐璐底片—在日後高度數位化的影音年代——一種異常特殊，甚至稀罕的質性。確切而言，這主要表徵在兩個面向上：首先這反映在由於底片的種類或其感光度型式的日漸稀有，遂賦予了它自身所具有的歷史及美學價值的提升；再者，則是由於影片材質在隨著時間的流逝所產生的質變，造就了像當代藝術家艾力克·羅德皮耶 (Eric Rondepierre) 這類專在廢棄老舊的「影片材質」上找尋被時間所刮傷並殘留下來的刻痕的影像片段，或意想不到的形體表徵之創作路徑⁴。相較於當代數位藝術的非物質性 (immaterial)，影片膠卷竟然吊詭地成為電影「原件性」甚至是「靈光性」之體現。

三、美術館的電影之錄像／數位影像學：從銀幕的投映到形象動力的塑形

電影進駐美術館的結果，由於其「非物質性的物質性」之特質，導致美術館在扮演典藏與展示傳統藝術品的角色與功能產生了質量轉變的效應。美術館接受運動影像 (images en mouvement)，及表徵其存有與形象化過程的實體物質來作為藝術品收藏與展覽的對象之做法，正式揭開了電影，或更廣泛而言「動態影像」

3 這是莫霍利—納吉 (László Moholy-Nagy) 於 1925 年所提出的一個藉多台在不同方向來回運轉的放映機 (而不透過底片) 來直接產生影像的概念。相關細節，請參見 De Haas (1997: 105-106)。

4 相關細節，請參見羅德皮耶 (Eric Rondepierre) 於個人網站中所羅列的作品：
http://www.ericrondepierre.com/pages/fr_oeuvre.html。(2008 年 4 月 20 日瀏覽)。

在美術館的新紀元。即便第二次大戰之後不乏一群繼承了 20 世紀初歐陸「前衛電影」精神的各種「實驗」、「地下」或「獨立」電影流派，繼續使用底片進行標榜著極端純美學性的影像創作，但這已不再是創作動態影像唯一的選擇路徑與表現媒材。(Murray Smith 2000: 11-28; Meigh-Andrewa 2006: 77) 這是由於自 1970 年代以降，同時存在著另一群藝術家以錄像藝術與裝置的創作方式，進入到美術館內對電影操作另種再聯結與再開發的行動。其中，尤以一系列的錄像裝置作品〔從馬爾肯·勒·克里斯 (Malcolm Le Grice) 的《恐怖片 1》(*Horror Film 1*, 1971)、尼可森 (Annabel Nicolson) 的《旋轉時間》(*Reel Time*, 1973)、東尼·希爾 (Tony Hill) 的《意義源頭》(*Point Source*, 1974)、彼德·坎普斯 (Peter Campus) 的《Mem》(*Mem*, 1975)、到摩根·費雪 (Morgan Fisher) 在惠特尼美術館 (Whitney Museum of American Art) 一個題為《再—視象：影片與錄像的計劃與提案》(*Re-Visions: Projects and Proposals in Film and Video*, 1979) 的展覽中所展出的作品《北光》(*North Light*, 1979) 等等〕這種「擴延的電影」藉投映裝置來凸顯視覺事件的程序性，及銀幕—景框表面一種介於物理與感知空間之造形性特質。雖然這些錄像裝置的構成外型看起來和電影銀幕好像沒有甚麼不同，但實則彼此之間存在著一些極為顯著的差異性。(Hanhardt 1985: 213-216; Meigh-Andrewa 2006: 77-78)。例如錄像裝置試圖利用銀幕—景框的構成來作為「現實—窗口」隱喻之裝置，並進行一種反身性、去—透視法則的再生產與再詮釋之行動。以摩根·費雪的《北光》為例，藝術家要求觀眾親身地且貼近地去觀看並發現銀幕—景框作為「現實—窗口」之非寫實性，平面性及無事件性，甚至其去—虛幻的性質。這是由於當觀眾越是靠近銀幕—景框想要看個究竟時，進入他眼簾的不過是呈現二維的平滑影像及其身體因為過度靠近銀幕—景框的緣故，而將自身身影投射在表面上所引起的疊影與視覺干擾之現象。透過這件作品，一方面錄像裝置藝術可謂是體現了一種同時包含去—電影、擴充、補足甚至轉換電影原有意義的影像作品；另一方面，則是它充分展現了不同於電影的一種集「再—現」、「呈現」(presentational) 及「感知」(perceptual) 性質於一身的動態影像行動。(Oppenheimer 2007: 15)

毫無疑問，1970 年代以降的錄影裝置藝術在藝廊乃至美術館的展演之發展，可謂是已成為了一種獨樹一幟的藝術表現形式與風格史，而非僅是一種「擴延的電影」概念⁵。但如果我們仍只是以電影在美術館的展示來思考當代電影問題的主軸的話，1980 年代末期以後多部錄像裝置作品是透過另種方式將電影帶入了美術館展場內。這即為那些有意圖地且直接地以經典電影來作為再創作與重新編寫的裝置作品，或更準確而言被稱作「裝置電影」(cinéma des installations) (Bellour 2003: 261) 或「展示的電影」(cinéma d'exposition) (Royoux 2000: 36-41)。相對於此，接續這股電影在美術館的展演之風潮的是策展人和導演作者透過錄像裝置

5 有關錄影藝術的美學、歷史與理論發展，已超越了本文所能夠承載的書寫容量與設定範圍，故不再繼續探究。

藝術的方式及數位科技的播放系統，於美術館親自裝置、呈現與鋪陳一種可稱為「被展覽的電影」(cinéma exposé)。這幾類美術館的「電影展覽」一如同本文前言所提及的，即作為探究當代電影問題的重要切入點與具體實例。

首先，關於「展示的電影」指的是當代著名造形藝術家道格拉斯·戈登、皮耶·雨格或菲利浦·巴雷諾(Philippe Parreno)等人，從希區考克(Alfred Hitchcock)的《後窗》(*Near Window*, 1954)與《驚魂記》(*Psycho*, 1960)所改寫和模擬過來的《24小時驚魂記》(*24 Hour Psycho*, 1993)與《重拍》(*Remake*, 1995)、將《大法師》(*Exorcist*, 1973)與《聖女之歌》(*Song of Bernadette*, 1944)並置疊印的《介於黑暗與光亮》(*Between darkness and light (After William Blake)*, 1997)、根據約翰·福特(John Ford)的《搜索者》(*The Searchers*, 1956)之敘事時間並搭配個人童年記憶所精準換算過來的《5年的汽車電影院》(*5 Years Drive-By*, 1985)⁶、將史柯西斯(Martin Scorsese)的《計程車司機》(*Taxi Driver*, 1976)中狄尼洛(Robert De Niro)對鏡頭講話的鏡頭分割為兩個鏡像映照效果的《穿過一面鏡子》(*Through a looking glass*, 1999)、重新增補溫德斯(Wim Wenders)的《美國朋友》(*Der Amerikanische Freund*, 1977)裡遭省略的段落《蝕》(*l'Ellipse*, 1998)、及重拍《熱天午後》(*Dog Day Afternoon*, 1975)的《第三類記憶》(*The Third Memory*, 1999)等裝置作品。1999年，牛津現代美術館(Museum of Modern Art Oxford)一個題為《惡名昭彰：希區考克與當代藝術》(*Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*)的展覽，即集合了多位造形藝術家(例如David Reed、David Salle、Julião Sarmiento、Christoph Girardet、Matthias Müller等人)對這位英國導演的作品進行錄像裝置的再創造，及將美術館置換為一個實踐視覺理念(甚至是視覺魔念或迷戀)的展示場域之行動風潮。(Godfrey 1999: 563-565)

當造形藝術家透過各種不同的修辭手段對古典電影進行援引、扮演與重構的時候，這乃為一種「準一靜態」的重構電影之表現。更準確而言，「展示的電影」已脫離了連鎖的敘事性與「再一現」向度，而朝「造形性」(plasticité)、純粹的「視覺性」甚至「繪畫性」的面向趨近。身為影迷的當代藝術家，歸返影像記憶的庫藏之地——經典電影——對其進行各式各樣的援引與再造，實則是為了開展一種「視見尚未視見」及「思想尚未思想」的影像實踐。換言之，「展示的電影」屬於一種藉個人記憶對電影影像細節進行重新檢視、分析與改寫的操作，及一種試圖對視覺性藝術的遺產做出「佔為己有」的行動。

至於「被展覽的電影」，我們可以由法國電影館(Cinémathèque française)前

6 「13分鐘的電影等於5小時的真實放映時間。將之換算成天數：5乘於365加上閏年的1天等於1826天。換算成小時：1826乘於24等於43824小時。換算成分鐘：43824乘於60等於2629440分鐘，以至於113分鐘的電影相等於2629440分鐘的真實放映時間。」相關細節，請參見Gordon (1995: 370-371)。

館長同時也是資深策展人多明尼克·巴依尼⁷ (Dominique Païni)，分別於 2001 年與 2003 年的巴黎龐畢度中心所主導並策劃的《希區考克與藝術，致命的吻合》(Hitchcock et l'art, coïncidences fatales) 和《考克圖，於世紀的思路》(Cocteau, sur le fil du siècle)，及藝術史學家兼策展人菲利浦—亞藍·米修⁸ (Philippe-Alain Michaud) 所規劃的《影像動態：電影，藝術》(Le Mouvement des images: Cinéma, Art, 2006) 這三個大型展覽為代表。巴依尼以其敏銳的聯結與分析能力將兩位已故的歐洲導演作者的音像作品，從影迷型的記憶面向提升至一種和不同視覺影像政體進行聯結的結構關係。首先，最教人感到新穎的地方是巴依尼與合作的策展人（如 Guy Cogeval、Isabelle Monot Fontaine、François Nemer）將「希區考克」與「考克圖」視為一個尚待發展與思考的命題，而非一種陰魂不散的懷古符號。換言之，各種在影片中出現過的道具在展場的作用是在於成為獨立的造形作品、形塑戀物主題的展示主體，多過於讓觀眾去經歷一場見證或觸碰影像原件或古物的蠟像館之旅。此外，藉由展覽空間、各種造形藝術物件、燈光設計和影像片段節奏所聚合出來的一個充滿動能性與流動性的場域裡，投映於銀幕與白牆上的影像和陳列的畫作開展一種兼具造形與形象互涉的展示性聯結和比較之關係。

正是在此一基礎上，「被展覽的電影」捨棄了傳統電影館透過導演生平、軼事及電影製作的策展基礎，而以電影影像和其他視覺藝術的相遇所衍生出來的「形象動力」(forces figuratives) 為展示的核心。在劃分為幾個主題區塊〔「偶像」(Idole)、「景觀」(Spectacles)、「女人」(Femmes)、「慾望與雙重」(Le Désir et le double)、「不安」(Inquiétudes)、「恐怖」(Terreurs) 及「形式與節奏」(Formes, rythmes)〕的《希區考克與藝術》展覽室裡，策展人除了將希氏令人熟悉的物件〔《意亂情迷》(Spellbound, 1945) 中佈滿眼睛的牆面、《驚魂記》(Psycho, 1960) 的房間、《鳥》(The Birds, 1963) 裡站滿鳥羣的鐵架或《豔賊》(Marnie, 1964) 的手套與皮包〕透過去脈絡化與偽造的方式來呈現「戀物」的視覺母題外，更引人側目的獨特做法是將導演作者的作品和象徵主義與後拉菲爾學派聯結起來。譬如將改篇自洛登巴哈 (Georges Rodenbach) 象徵派小說《布魯日，死城》(Bruges La Morte, 1892) 的《迷魂記》(Vertigo, 1958) 中金·諾華 (Kim Novak) 的溺水畫面和《風流夜百合》(Under Capricorn, 1949) 裡英格麗·褒曼 (Ingrid Bergman) 的

7 多明尼克·巴依尼 (Dominique Païni) 不只是法國電影館 (Cinémathèque française) 前館長與策展人，也是位極富學院派氣息的評論家，長期思辨電影與當代藝術的議題，著作甚豐。主要代表作：《保存，展現》(Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma, Paris: Yellow Now, 1992)、《電影，一種現代藝術》(Cinéma, un art moderne, Paris: Cahiers du cinéma, 1997) 及《展示的時間：美術館中的展覽廳電影》(Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée, Paris: Cahiers du cinéma, 2002) 等。

8 菲利浦—亞藍·米修 (Philippe-Alain Michaud) 的身分除了是龐畢度中心電影策展人以外，更是位長期鑽研藝術史學家瓦布克 (Aby Moritz Warburg) 影像理論的專家。主要代表作：《瓦布克與運動影像》(Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris: Macula, 1998)、《影像的人民》(Le Peuple des images: essai d'anthropologie figurative, Paris: Desclée de Brouwer, 2002) 及新作《草圖：藝術史與電影》(Sketches: Histoires de l'art & cinéma, Paris: Kargo & L'Eclat, 2006) 等。

特寫鏡頭，來和羅賽帝 (Dante Gabriel Rossetti) 的兩幅畫作《被親吻的唇》(Bocca Bociata, 1859) 和《玻瑟蘋》(Proserpine, 1877)、維利·史絡巴哈 (Willy Schlobach) 的《女死者》(La Morte, 1890)、羅丹 (Auguste Rodin) 的《接吻》(Le Baiser, 1881-1898)，及曼·雷的《修復的維納斯》(La Vénus restaurée, 1936) 作並列的展示。(Blouin 2001: 48) 同時，對「希區考克」的思考亦延伸至和佛烈茲·朗 (Fritz Lang) 及後續者的聯結上。例如法國藝術家亞倫·費斯切 (Alain Fleischer) 明顯受《後窗》(Rear Window, 1954) 影響的《法國北部的展覽》(Exhibition dans le nord de la France, 1992)、辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman) 模仿《迷魂記》的《無題電影停格系列》(Untitled film stills n°81, 1979)，及加拿大女藝術家侯麗·菁 (Holly King) 發散著《驚魂記》幽暗古宅氣息的影像《慾望地點》(Le Lieu du désir, 1989)。無獨有偶，《考克圖，於世紀的思路》也是奠基在這種影像的聯結和比較的展示模式上。策展人巴依尼視「考克圖」極富巴洛克象徵主義色彩的電影影像為影響法國新浪潮的楚浮 (François Truffaut) 和高達相關影像造形的重要源頭。(Delorme 2003: 62) 例如以《華氏 451 度》(Fahrenheit 451, 1966) 與《李爾王》(King Lear, 1987) 來聯結《奧菲》(Orphée, 1950) 裡的死神使者和《奧菲的遺囑》(Le Testament d'Orphée, 1960) 中凋萎又再生的花朵影影像，或藉《詩人之血》(Le Sang d'un poète, 1930) 內懸掛在牆上的小女孩來作為影響《四百擊》(Les 400 Coups, 1959) 中小男孩倒掛在旋轉機器的視覺母題。

顯然，從《希區考克與藝術，致命的吻合》到《考克圖，於世紀的思路》這種開展影像關聯性的「互織」美學 (filatures esthétiques) (Païni 2002a: 83-90) 是透過數位技術播放的影像節奏來和其他視覺藝術及影像片段的並置所獲得的整體感知經驗。值得強調的是，這亦是電影影像和繪畫產生視覺性聯繫的體現：前者既是後者倖存 (survivance) 與遷徙 (migration) 的地點，也是發生在彼此間的一種「形象化過程」(figuration) 之顯現。(Païni 2002b: 16)。更準確而言，我們可以為它是一種交織著電影的「節奏—影像」(l'image-rythme) 和「美術館—效應」(l'effet-musée) 的影像作用力。(Damisch 2001: 206)「懸掛」在美術館展覽廳牆上的電影影像是一個弔詭的展示物件，在外形上它接近畫作但卻絕不是它，和造形藝術並列使它凸顯了自身(聲)結合運動性與形象性的特質：「影像在銀幕上連續出現的敲打節奏、鏡頭與場景所產生的節奏、蒙太奇造成的節奏；黑色與白色的節奏、光線的明滅所產生的節奏」。(Damisch 2001: 213) 從臉面的「上像性」、浮載於水面上身體影像到眼睛的無所不在，每一個被展示的鏡頭畫面、場景乃至畫格影像的蒙太奇都是對已存有的各種影像政體進行再創造與再革新的當下呈現，而非再現。正是因為這樣特殊的展示策略，美術館的電影影像是一種交錯著過去與現在的「當代性」(contemporanéité) (Arasse 2006: 336-337) 之表現媒材，取代了一種完整敘事體的投映影像。

不同於電影院，美術館的「電影展覽」沒有單一旦固定不變的時間性或甚至長時間處於靜止狀態的觀眾。相反地，它試圖在開放且沒有底線的時間範疇內開展一種複數性與異質性的影像干涉行動。對參觀者而言，美術館的「電影展覽」是一種時間性兼具空間性的旅程。從影像投映、交錯到和其他視覺藝術產生互動關係的過程當中，參觀者的身體遊移在影像之間體驗「時間感」，同時當他面對被投映的影像及各種不同影像之間所形構的聯結關係時，其視覺經驗則處於在場性與過程性的視覺顯影之中。美術館的「電影展覽」使得電影影像的潛能性與形象性、可視性與可聽性、變動性與消失性之特質具有被聚焦和被凸顯的可能，並持續地形構一種造形性多過戲劇性、視覺性多過故事性的影像動能或巴依尼稱爲的「顯像性」(figurabilité) (Paini 2002b: 16)。

論及菲利浦—亞藍·米修在龐畢度中心所策劃的《影像動態：電影，藝術》，它是奠基在電影風格史的基礎上，分別向視覺藝術與造形藝術展開一種交錯性與干涉性的展示行動。展場的空間透過對電影的四項重要構成元素—即「連續」(défilement)、「蒙太奇」(montage)、「投映」(projection)及「敘事」(récit)，進行一種結合實驗電影、繪畫及各種藝術物件爲主的交互性與延展性之展覽型態。展覽中完整的或片段的實驗電影影像是「以 Arriscan 影片掃描機轉成數位資訊，該設備能抓取影片一格格畫面，並保持影像本身特有的質感。影片在展場的播放和裝設由 Pixscène 公司執行，以 Christie DS+25 型的錄像放映機達到美術館的數位投影〔的〕需求」。(林心如 2006: 57) 展出的 13 部實驗影片遂不僅能以接近影片膠卷特有的「銘刻」(impressionnée) 特質出現，更可連續地以「畫作」的姿態投映在銀幕或牆面上，以便和真正的靜態畫作、攝影、雕塑、裝置和建築模型共存一室、展開競逐與對話。以「連續」的展場爲例，策展人將亨利·馬蒂斯 (Henri Matisse) 的《透白的藍色玻璃窗，草圖 1、2》(Vitrail bleu pâle, Etude 1, 2ème état, 1948-49)、安迪·沃荷 (Andy Warhol) 的《十個麗莎》(Ten Lizes, 1963)、布拉克基 (Stan Brakhage) 的影片《查爾特大教堂系列》(Chartres Series, 1994) 和杜象的《弱電虛影的電影》(Anémic Cinéma, 1924)，相提並論，力圖求得彼此之間一個共存的公約數：即由視覺形式的重複性與韻律的斷裂性所產製出來的一種變動與連續性的「電影經驗」。而在「蒙太奇」的展覽廳內，策展人則是透過喬治·布拉克 (Georges Braque) 的畫作《柱腳》(Le Guéridon, 1911)、費南德·勒傑爾 (Fernand Léger) 的《機械芭蕾》(Le Ballet Mécanique, 1924)、普普藝術家羅勃·羅森柏 (Robert Rauschenberg) 的《神諭》(Oracle, 1965) 及湯尼·克拉克 (Tony Cragg) 的現成物《綠色瓶子》(Bouteille verte, 1980)，來直陳一種貫穿著靜態的與動態的視覺藝術及藝術原件之間的重疊性關係。換言之，不管是圖像表面的形式區隔、展示的現成物之間比例的不對稱，還是畫布上透明與陰影之間的層疊關係，皆屬於一種裝配、裁剪與剪輯的選擇性與結構性甚至是造形性的程

序。影片一畫格與畫作表面上的片段化與多重性的形象關係，既是一種在美術館時空的鋪排下所衍生出來的「電影性」，也是一種蒙太奇的連續性與同時性的組合效果。

從《希區考克與藝術，致命的吻合》、《考克圖，於世紀的思路》到《影像動態：電影，藝術》，美術館的「電影展覽」是一種藉群集影像政體的「錯位性」—不管是幾個世紀前的繪畫派別、古典時代的電影、還是當代藝術—所生成出來的一種形象互動和互涉關係。面對這一種展示的「當代性」，從電影院離開進入至浸入式美術館的參觀者，以身體力行的方式體驗了「非物質性」系統的動態影像和造形藝術之間的形象聯結。至於博學而具深刻洞察力的策展人，他的角色則從藝術原件的仲介者發展到將電影引介至美術館進行理念創造的分析家。他以非物質性光影來取代了以書寫印跡轉譯電影思想的方式，並藉影像投映來作為「顯像性」的書寫與立即性的思想表現型態。美術館的「電影展覽」遂意味著一種思考電影影像的自治性紀元已然到來；而當代的導演作者也在這以數位系統的播映方式來形構電影影像的歷史性、藝術性與當代性的譜系學之實踐行列中。

四、美術館的電影之場面調度學：從動態影像的數位播放到複數影像的命題

自 2000 年以來，當代許多重要的導演作者紛紛進駐美術館展現他們從電影拍攝，到裝置影像與「電影展覽」的才能。(Bouquet 2001: 200-212) 作為專門收藏 20 世紀以降的現代藝術的龐畢度中心，在這一波「電影展覽」的風潮中位居推波助瀾的先鋒位置。美術館將電影藝術的成品，或電影影像納入到整體當代視覺藝術的思考範疇當中，促使了導演作者的影音成品—不管這是透過幻燈片播放的作品、多重銀幕的投映作品、裝置作品，還是以十幾台螢幕來連續播放的作品—成為美術館典藏、保存及展示的藝術物件。德國創作者希貝柏格 (Hans-Jürgen Syberberg) 題為《希貝柏格 / 巴黎 / 諾森多爾夫》(Syberberg/Paris/Nossendorf, 2003) 的展覽，及比利時女導演作者阿克曼的《展覽—裝置》(Chantal Akerman, *Exposition-Installations*, 2004) 是龐畢度中心有關導演作者的「電影展覽」中最為著名的兩個例子。希貝柏格在展場中建立一個專屬網站 (www.Syberberg.de)，透過電腦系統與網際網絡的設置，德國創作者讓參觀者能夠親自點閱一個曾代表德國過去的光榮歷史，但現今已被遺忘的童年故鄉波美拉尼亞 (Pomorze) 的遺址。作為瀏覽者的參觀者遂不僅可透過介面的功能，深入至波美拉尼亞的影像歷史中，更可藉攝影機的裝置與現場的轉播，即時地視聽這座已廢棄消隱的老地方，並詰問此種完整記錄的寫實性影像之意義。這種電腦系統的設置與構想，後來被西班牙藝術家艾力斯 (Victor Erice) 和伊朗導演作者奇亞羅斯達米在題為《艾力

斯一奇亞羅斯達米：「通信」(Erice-Kiarostami: Correspondances, 2007-08) 的展覽所挪用：參觀者可將留言與感想輸入展場內的電腦螢幕上，策展人與影像評論家則會在名為「時間線路」(Lignes De Temps: <http://web.iri.centrepompidou.fr/>) 的專屬網站上做出回應。同時，參觀者一瀏覽者可透過網站仔細地觀看兩位導演作者的影片片段、分鏡表及影像評論家分析作品的音像內容。從實質空間的投映銀幕到透過電腦系統作為無盡連結的閱聽行動，美術館面對當代影像乃至電影影像的思考方式，明顯脫離了過去那種單面溝通和展示的模式，而向無法被限制與框定的虛擬介面發展。

至於阿克曼在其個展中，則是搭建了一塊及地的布幕。布幕上的影像投映著一塊架設在美國亞歷桑那與墨西哥邊界的沙漠上的布幕。在這個題為《來自他方》(De l'autre côté, 2002) 的裝置作品中，由於展場的布幕—銀幕和影像內投映著同名紀錄作品的布幕—銀幕產生了交互重疊及虛實相生的影像效果，而使得阿克曼對國與國曖昧邊界的提問，乃至遷移的合法性與非法性及(非)人性的問題具有被凸顯與具象化的可能。觀眾佇立於布幕—銀幕前，思索著影像裝置所提出的問題：何謂現實的邊界？從哪裡開始了夢想的虛線，又在哪裡結束？現場再加上阿克曼無身體語聲(voix sans corps)的環繞，更讓現實的影像與影像的現實一時變得無法確定。2006年高達在龐畢度中心所策動的《烏托邦之旅：尋覓一個失落的定理》(Voyage(s) en utopie: A la recherche d'un théorème perdu JLG 1945-2005)，更是激烈化了這種銀幕與銀幕之間的衝突與曖昧性。在三個分別銘寫著「前日」(Avant-hier)「昨日」(Hier)與「今日」(Aujourd'hui)字樣的主題展場內，高達特別在援引的三十幾個傳統及現代圖像片段中〔從尼古拉斯·德·史塔爾(Nicolas De Stael)、前衛電影流派、歐洲現代主義電影到高達自己的作品等等〕，將數位液晶銀幕上播映的影片《黑鷹計畫》(Black Hawk Down, 2002)和電視螢幕內新聞轉播的現場戰事，兩廂對照、並置與陳列，試圖將虛構性與時事性之間所形成的相似性與衝突性效果推向於一種無法分離的層次。高達這種對銀幕與景框展開極具穿透性的使用方式，既抵銷了錄像藝術以相同裝置所展示的「行動的時延」(duration of actions)(Wollen 2002: 237)，也稀釋了一種敘事連鎖效應的影音學。相較於希貝柏格和阿克曼的個展，對這位法國老牌創作者而言「電影展覽」的開創性涵義不該僅是指涉一種個人或集體創作的主題型態、或以「黑箱」(black box)(Lovejoy 2004[1989]: 142-144)密室來操作不同形式的裝置成品、錄像及數位影像作品，而應是——如同他早在1980-90年代的《電影的七段旅程》(Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980)、《激情本事》(Scénario du film Passion, 1982)及《電影史》(Histoire(s) du cinéma, 1988-1998)所宣告地⁹——藉錄像或數位

9 1970年代末期高達就曾在蒙特婁系列講座上，想像不再只讓影片停留於單純被投映及被觀看的階段，而希望透過運動音像自身的投映性來進行書寫、比較與思想一部電影史，甚至是影像思想史的影音成品。1982

形式放映的電影音像來和其他各種視覺藝術（畫作、攝影、建築物模式等）、文學與哲學等經典文本及大眾媒體進行立即性的互涉與陳置、聯結與比較的思想操作。正是在此一基礎上，《烏托邦之旅》的啓示性在於使得美術館的「電影展覽」可從一種運用修辭學進行重新模擬與塑形的電影裝置型態，發展到一種結合「複音多調性」(polyphonie)、差異性及折射性的場面調度學。此舉可謂是進一步詮釋與深化了喬治·巴岱耶(Georges)所書寫的「美術館即巨碩鏡子」之論點。(Bataille 1986[1930]: 24)

更準確而言，高達在美術館的白牆上安置大量的畫作、片段的無聲影像、被穿了釘子的經典文本與螢幕之行徑，像是位想要破壞美術館展場的協調性與美觀性的頑童，更是像極了一位想要在這些象徵文化前衛性的地方鑿開洞口，使它們變成窗口、碎裂的鏡子甚至發散著光亮的出口的神奇精靈。除了三十幾年前布魯瑟爾斯開創性的《現代美術館之獵鷹部門》，也許在 21 世紀的當代還沒有一位在美術館進行創作的導演作者或造形藝術家，是如同高達這般透過總體性影像的裝置展覽，試圖把具有正典性意涵的展演場域，進行摧毀或表露其悲觀的態度的。所有被引述的物件、布景、建築模型、文學、哲學文本及各種圖像都處在一種正發生、介於完成與未完成，及完整與未完整的過程當中。這些在《烏托邦之旅》中屬於舊時代的機械複製產物看起來就和畫作與文本一樣，都帶有著莫名的哀傷，或散發著一種抵抗著被新科技侵襲與吞噬的古老力量。我們可以為這乃是體現藝術「終結」的電影，夾縫於生活與藝術、懷舊與烏托邦、「自在」與「自為」之間的自我展示，也可以是電影以附加藝術範型之形象和其他媒介產生相互混合的效果，並進一步形構為一種結合展示空間與造形藝術的可塑性材質之展現。

(Rancière 2000: 51) 在此一基調下，高達和前述的希貝柏格及阿克曼的「電影展覽」相互交會成一種電影寓言的形象力量：所謂的「諾森多爾夫」、「來自他方」、「烏托邦」明顯地都不會是一個美好夢想的未來之地，而比較是一種絕對不可能從現狀出發並安全抵達的領域和時間的範疇。在裝置與原始現場、殘破與雜糅的狀態之間，高達的「電影展覽」尤其是一種完成了的崩解或廢墟的完整遺址，並持續地向過去與未來敞開。總體而言，從《電影史》到《烏托邦之旅》，高達這種力圖將電影的過去性、現在性及未來性和其他藝術類別或大眾媒介進行互涉性的意圖，一方面表徵了電影音像自身能透過放映的形式來留存、銘刻與展示影像和文化史及文明史的演進與並列的形象關係；另一方面，則是形構了以展示性型態現身（聲）的數位化電影音像，具有將屬於其他藝術的原件做出「攬為已有」的

年，高達藉由錄像技術完成了一部對《激情》(Passion, 1982) 的評論與反思之作：《激情本事》(Scénario du film Passion, 1982)。拍攝自己在放映《激情》的銀幕前對作品或因電影影像的激發而進行的即興解析與論說，此舉為幾年後的鉅作《電影史》(Histoire(s) du cinéma, 1988-1998)開啟了以運動影像來論述、思索與形象化影像史、文化史與藝術史之間的關聯性之創作雛型。高達這種以運動影像來直接投映與思考影像自身的前瞻性方式，就某程度而言和當代美術館的「電影展覽」有著密切的關聯性。

能力，並和它們進行有關美學史及影像史的對話，甚至體現自身具備與之分庭抗禮的（非）物質性條件¹⁰。

五、結論

美術館是一個展示電影的場域，而電影影像亦可作為美術館的展覽室。美術館的「電影展覽」及電影進入美術館成為其中的一件藝術「物件」之現象，闡明了當代另種具體想像與思考影像意義的方式。電影不再是以知識或理論化的形貌現身，而是透過結合當代的文化實踐、新科技和形象展露出來。正由於受到新科技放映模式的影響，隨著影片膠卷的投映所帶來的一種—被巴贊稱為—觀看的快感、驚喜及隨著懸疑的步調展開狂熱且按捺不住的觀閱狀態，已不復存在。(Bazin 1987[1958-62]: 86) 從膠卷投映的消逝到數位播放作為沒有正式「完結」(Fin) 的展示模式，就某種程度而言在美術館的電影—這些像是覆蓋了一層黏性保護膜的運動影像—實為一種被感知與被經驗的「事件」。當美術館以更具體、可見甚至可觸的方式，對電影進行片段化的與跳躍式的展示與陳述時，它已從過去那種以直線式與歷時性 (diachrony) 作為陳述與展示的時間型態中跳脫了出來，正式進入到一種透過共時性 (synchrony)、系列性與聚合性作為蒙太奇的展覽模式中。(Krauss 1990: 7) 在此一展示時空的型態下，對於不論是專業策展人還是身兼造形藝術家的導演作者而言，所謂的「電影展覽」不折不扣是一種集思想創造性與實踐詮釋性於一身的影像命題。從《希區考克與藝術，致命的吻合》到《烏托邦之旅》、從巴依尼到高達，具有堅實理論學養的策展人、多元性創作身份的導演作者皆以其獨特的實踐方式和美術館開展了一種—同步於電影學術界的跨影像研究¹¹—既是對電影與其他藝術類別進行交錯與互涉的思辨，也是對「電影」與「藝術」原意進行重新定位、翻新與懸置的當代實踐。有趣的是，在此一境況下亦形構了一種源自於 1920 年代「歷史前衛主義」電影的跨界創作，及 1960-70 年代「擴延的電

10 即使數位科技多麼的突飛猛進，看來從來都沒有改變過高達對電影物質性的喜愛。他曾經在一篇題為〈在馬希身上，存在著愛〉(“Dans Marie il y a aimer”) 的文章裡，表明了他對數位科技的態度：「我對作為技術 (technique) 的數位感到興趣，而並非以它作為構成 (fondement) 而言。」請參見 Bergala (1985: 604)。

11 巴黎美術館的「電影展覽」之出現，並非偶然。這種跨影像的思考之所以能夠成形，除了得力於數位科技及當代藝術與電影之間愈來愈密切的關係以外，另一個非常值得強調的理論語境在於：自 1980 年代末期以來法國電影理論界的研究範疇逐步且深入地關注其他視覺藝術的演變與發展及其和電影的互動關係。賈克·歐蒙 (Jacques Aumont) 重探電影與繪畫的著作《無盡的眼》(L'Œil interminable, 1989)，及雷蒙·貝魯 (Raymond Bellour) 研究跨影像的啟發性作品《介於影像：照片、電影、錄影》(L'Entre-images. Photo, cinéma, video, 1990)，堪稱是其中兩部對多重性影像進行跨影像研究的當代法國電影理論之代表作。到了 1990 年代，法國的電影理論研究更是展現了一波對跨影像或複數影像 (images) 進行多元且優質書寫的風潮。電影研究學者如賈克·歐蒙與費利浦·杜布瓦 (Philippe Dubois)、尼可·露內茲 (Nicole Brenez) 及范瑟希 (Luc Vancheri) 等人，甚至從多位藝術史學與評論領域中的佼佼者——例如瓦布克 (Aby Moritz Warburg)、路易·馬翰 (Louis Marin)、丹尼爾·阿哈斯 (Daniel Arasse) 與翟迪·宇貝曼 (Georges Didi-Huberman) ——挪用相關的思考方式、研究方法與理論概念。迄今在法國電影學術圈中，這種極力於思考介於動態視覺藝術與靜態視覺藝術之間的互動性或互文性書寫，仍然蓬勃不輟。

影」之當代匯流現象：傳統的導演作者與造形藝術家交換了各自的創作習性與展演場域，以至於在戲院放映的作品越來越有著造形藝術的氣息〔譬如葛斯范桑 (Gus Van Sant) 的《痞子逛沙漠》(Gerry, 2002)、戈登與巴雷諾的《21 世紀風雲：席丹・記錄・足球》(Zidane: A 21st Century Portrait, 2006) 等〕，而在美術館的展演則成了導演作者實踐其「理念構造」(l'idéation) 的新場域。

總體而言，由電影院至美術館，從導演作者化身為藝術家，到策展人成了實踐的理論家，這些均可謂是我們以為的一種創作者、策展人聯合美術館對電影進行一種近似「剝製術」(taxidermy) 的創造性行動。電影影像既是一種想像的匯聚 (confluences imaginaires) 和形象的遷移 (migration figurale)，也是一種歷史凝聚與美學轉移的表徵。而美術館中電影影像的展示則是具體地將影像理念透過影像記憶的程序，及時間性的設計來加以實踐。藉由場景裝置內所懸掛的各種視覺藝術與影像政體，來引發游走於影像中的觀眾自身所潛藏的電影影像記憶，進而展開相互撞擊、轉換和展現一種近似（無）意識記憶的狀態。這由數位科技播放系統所展示的影像一客觀的時間，流動著與運轉著，同時它和觀眾的主觀時間相遇並相互干擾，以至於產生影像的轉化和形象化的體現過程。換言之，進入到美術館的電影絕非是以一幅被牢牢釘死的平面「畫作」或（非）實體「物件」，更不是被改造或被複製的物質型態，而是藉由被放大、被細節化及被播映的方式來結合自身運動音像的形象和造形特質，以便展現出一種「顯像性」的總體影像。確切而言，這即是一種將形塑電影音像的物質性構成進行轉換與展示的運動型態：一方面這指向從「底片¹²」轉換至數位技術的展示形式；另一方面，則是美術館對電影影像進行「剝制¹³」的再造行動：一種屬於皮質膚層的影像表現之態勢，及一種促使觀眾身體力行地為不同的影像政體及其載體或介面進行「觸視」之行動。由於和在場的其他視覺與造型藝術作品進行聯結和比較，電影的運動音像遂形構了一個往形象性與造形性向度趨近及發展的形象動力之場域：它既可成為一具鼓動的雕塑，也是一個讓聲光與影像開展忽隱忽現的動態表面，或是由於和電子形式越來越靠近而成為一種日常性的影像型態……。總而言之，這乃是電影介於「純性」與「非純性」的形象化體現，更是美術館建制對它所可能的含意進行「當代性」的詮釋和展示行動：抵抗電影的藝術「終結」之命運、除去單一的影像模式，並透過一種複數性影像甚至總體視覺藝術史（或文化史）的系譜學框架，來思索極富層疊性與複雜性的影像表現型態及展覽「事件」。

12 「底片」(pellicule) 一詞在法文辭源中，具有「皮膚」的意思。

13 “Taxidermy”源自於兩個古希臘單詞：“taxis”意為「運動」，“derma”則表示「皮膚」。因此，如果直接將之翻譯的話，可意為「皮膚的運動」。

引用文獻

一、中文書目

- 林心如 (2006)。「破碎的帷幕，影像的長廊：訪菲利浦—亞藍·米修」。《電影欣賞季刊》，24(4): 51-57。台北：國家電影資料館。
- 《電影欣賞》編委會。(2008)。「多明尼克·巴依尼(上)：電影的放逐？」專題。《電影欣賞季刊》，26 (4)。台北：國家電影資料館。
- 《電影欣賞》編委會。(2008)。「多明尼克·巴依尼(下)：電影的放逐？」專題。《電影欣賞季刊》，27 (1)。台北：國家電影資料館。

二、外文書目

- Arasse, Daniel. (2006). *Histoires de Peintures*. Paris: Gallimard.
- Aumont, Jacques. (Ed.) (1996). *Pour un cinéma comparé: Influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque française.
- Aumont, Jacques. (Ed.) (2003). *Le Septième art: Le Cinéma parmi les arts*. Paris: Léo Scheer.
- Bataille, Georges. (1986[1930]). "Museum," in *October* 36 (spring): 24-25.
- Bazin, André. (1987[1958-62]). *Qu'est ce que le cinéma?*. Paris: Cerf.
- Bellour, Raymond. (2003). "«Le Cinéma, seul »/Multiples « cinéma»," in *Le Septième art: Le Cinéma parmi les arts*, pp. 257-279. Paris: Léo Scheer.
- Benjamin, Walter. (1983[1935-39]). "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique," in *Essais 2: 1935-1940*, translated by Maurice De Gandillac, pp. 87-126. Paris: Denoël.
- Bergala, Alain (Ed.) (1985). *Godard par Godard : tome 1*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Blouin, Patrice. (2001). "Le Marbre et le celluloïd," in *Art press* 271 (september): 47-52.
- Bouquet, Stéphane. (2001). "De sorte que tout communique," in *Théorie du cinéma*, pp. 200-212. Paris: Cahiers du cinéma.
- Damisch, Hubert. (2001). *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*. Paris: Seuil.
- De Haas, Patrick. (1997). "Entre projectile et projet," in *Projection, les transports de l'image*, pp. 95-126. Paris: Hazan/Le Fresnoy/AFAA.
- Delorme, Stéphane. (2003). "Exposer Cocteau, cinématographiquement," in *Cahiers du cinéma* 582 (september): 60-65.
- Godfrey, Tony. (1999). "Oxford, Eindhoven and Brussels Art and film," in *The Burlington Magazine* 1158(september): 563-565.
- Gordon, Douglas. (1995). "Douglas Gordon," in *Installation, Cinéma, Vidéo, Informatique: 3e biennale d'art contemporain de Lyon*, pp. 370-373. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

- Hanhardt, John G. (1985). "The Passion for perceiving: Expanded forms of film and video art," in *Art Journal* 45(3): 213-216.
- Hill, John, & Church-Gibson, Pamela. (Eds.) (2000). *World Cinema: Critical approaches*. New York: Oxford University Press.
- Krauss, Rosalind. (1990). "The Cultural logic of the late capitalist museum," in *October* 54 (autumn): 3-17.
- Lovejoy, Margot. (2004[1989]). *Digital currents: art in the electronic age*. New York & UK: Routledge.
- Meigh-Andrewa, Chris. (2006). *A History of Video art : The development of form and function*. New York & Oxford: Berg.
- Mikulak, Bill. (1997). "Mickey meets Mondrian: Cartoons enter the Museum of Modern Art," in *Cinema Journal* 36(3): 56-72.
- Oppenheimer, Robin. (2007). "Video Installation: Characteristics of an expanding medium," in *Afterimage* 34(5): 14-18.
- Païni, Dominique. (1996). "La Rencontre des films entre le hasard et la contrainte," in *Pour un cinéma comparé: Influences et répétitions*, pp. 409-423. Paris: Cinémathèque française.
- . (Ed.) (1997). *Projection, les transports de l'image*. Paris: Hazan/Le Fresnoy/AFAA.
- . (2002a). "Cocteau, Hitchcock, Truffaut...et retour," in *Cinéma* (4): 83-90.
- . (2002b). *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Parfait, Françoise. (2001). *Video: un art contemporain*. Paris: Regard.
- Prat, Thierry & Raspail Thierry. (Eds.) (1995). *Installation, Cinéma, Vidéo, Informatique: 3e biennale d'art contemporain de Lyon*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Rancière, Jacques. (2000). "Le Cinéma dans la "fin" de l'art," in *Cahiers du cinéma* 552(décembre): 50-51.
- Royoux, Jean-Christophe. (2000). "Cinéma d'exposition : l'espace de la durée," in *Art press* 262 (novembre): 36-41.
- Smith, Murray. (2000). "Modernism and the avant-gardes," in *World Cinema: Critical approaches*, pp. 11-28. New York: Oxford University Press.
- Souriau, Etienne (Ed.) (1953). *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion.
- Wollen, Peter. (2002). *Paris Hollywood: Writings on film*. London & New York: Verso.
- Youngblood, Gene. (1970). *Expanded cinema*. New York: Dutton.

