



袁廣鳴 | 能量的風景－靜態 數位攝影 150x220cm 2014

Imago Tantum， 或袁廣鳴的雙事件影像 Yuan Goang-Mings Imago Tantum

文 | 楊凱麟

圖 | TKG⁺

影像的超存有

袁廣鳴總是使得影像的存有清冽地區隔於實際時空，他作品中的靜態與動態影像明明白白地自我挺立，毫無妥協地劃清與「真實知覺」的關係，甚至想以想像、夢境、妄想或其他仍然來自現實的知覺現象來說明作品，最後都只是反證了論述本身的無能與匱乏。影像就是影像，句點。影像的存在感如此強悍而獨立，那是一種純然的「外影像」(ex-mage)，來自域外，斷開了真實的參照，卻又疊影於我們的日常生活之中。簡言之，袁廣鳴的影像見證了什麼是純粹虛構，像是一個原點，由此開始，影像不再是「真實」的參照，不再需要與真實間往復來回，像是斷了線的風箏，一張單程車票。袁廣鳴使得影像成為被從事物狀態剝離的非實體存有，影像的「超存有」(extra-être)見證了「強虛構在場」，柏拉圖的噩夢在此成真，隱匿在一切影像後的惡魔露出了本像，影像就僅僅是影像自身，imago tantum。

觀看袁廣鳴意味著觀看「影像如何成為事件」，然而，去年底於耿畫廊的個展「不舒適的明日」還是明顯不同於先



袁廣鳴 | 棲居如詩 單頻道錄像 5分鐘 2014



袁廣鳴 | 棲居如詩-瞬間 III 數位攝影 120x180cm 2014

前的作品。如果袁廣鳴先前的作品指向了影像本體論的究極探問(影像 = 影像或事件 = 影像)，那麼「不舒適的明日」則企圖在作品中(4件錄像與1件動力裝置)極致翻摺影像與事件的拓樸關係;如果過去的作品總是唯一承載著「影像在場的事件」,某種程度上,「不舒適的明日」則逆轉經綸,意圖迫出「事件在場的影像」(影像 = 事件)。確切地說,這次的問題在於:「事件如何成為影像?」

這可以僅是一個尋常的創作問題,以指稱、展示或意指等方式將具體事件登錄描摹於影像中,使作品被等同於認識或再現的工具。影像在此涉及的是認識論的問題,我們停留在某種柏拉圖主義之中,事物狀態與觀念成為框限一切影像可能性的兩極,不管置身何處,也不管以什麼媒材表達,世界的變化僅是相似與同一的高低階層。

然而,袁廣鳴從不曾是一個柏拉圖主義者!

從「影像如何成為事件」到「事件如何成為影像」,袁廣鳴改變的是什麼?事件以何種拓樸褶曲的方式被翻騰或包覆於這二類影像之中,以致於作品由影像事件進一步迫出事件影像?我們先前的分析中曾指出,袁廣鳴作品中的虛構並無衰弱與否定的意涵,相反地,揭棄了某種影像的「哥白尼革命」,劈開了每個觀看者的大腦以便植入「影像的例外狀態」。(註1)然而,在「不舒適的明日」中,何種決定性事件促成了內在於袁廣鳴作品中的這個「影像/事件」逆轉?這個纏繞著「不舒適的明日」的事件,它永恆的迫近將臨與早已發生,無疑地就是去年的佔領立法院與廢核。

無人知曉的午後與非人的風景

袁廣鳴以《佔領第561小時》(以下簡稱《佔領》)與《能量的風景》(以下簡稱《能量》)直接觸及這二個事件。這

二件錄像首先是我們曾經分析的「現前的記憶」,但影像的內容卻不再是靜淡的日常起居,鏡頭滑動於廢墟般的立法院與毫無表情的核電建築,無限推進與黯然退行的動態畫面在每一刻都剝離為雙層的時間-影像,一方面是朝向過去的「逝去的風景」,另一方面則湧現為未來的預感。在先前的作品《逝去的風景-經過II》(2011)中,袁廣鳴便曾以暗夜公路的高速前進創造出滿溢不安的「未來-影像」。速度的多重調控一直是袁廣鳴作品的決定因子之一(比如,或許已可以稱為「袁廣鳴速度」的鏡頭定速前進或退行),然而,即使《佔領》在定速鏡頭之外添增了減速的國歌配樂,速度似乎已不再是作品的關鍵。

影像中,人預先退場,遺留下來的是事件「已經」發生但人被抹除的空洞空間。僅僅在鏡頭一來一往的幾秒間,滿室聚集的年輕人一眨眼都騰空離場,空留一室的熱血標語與攝影腳架。這個空無一人的動態場景並不是《城市失格》裡中性與純粹的影像造鎮,《佔領》的空畫面是人的瞬間蒸發,像是按一個鍵抹除了事件中這些肉身化的「概念性人物」,但空間被封印留存,在第561小時成為一個提早被文件化的空間,不再有人,也沒有人製造的垃圾,只有事件犁庭掃穴後遺留的最新痕跡,最純粹空洞的事件物質性,袁廣鳴說這是「離開這裡之後的未來想像」。(註2)這個「未來想像」在鏡頭最後一次橫空掃過議場時更為明確,原本是空鏡頭的影像中逐漸浮顯熱絡圍聚的學生,他們形影鮮活、表情昂奮,似乎正進行群體大會,但幾秒後整室人影迅速淡化消失,徒剩無人的空洞場所。直線定速來回的鏡頭毫無表情,無有特寫亦無偏好地滑動於同一個政治空間中,除了鏡頭,唯一的活物或許是因減速播放而成為「聖樂」的國歌(註3),但是在人煙退散的立法院大廳中,悠緩堅定的大編制慢速國歌亦不無安魂曲的不祥意味。這個寓意「未來想像」的無人事件空間,一座《聊齋》裡天光乍現後的荒蕪大宅,或許是袁廣鳴作品中首度的作者明確在場。



袁廣鳴 | 指向 三頻道錄像 6分鐘 2014

《能量》在許多面向中與《佔領》構成作品的形式對位：以袁廣鳴速度朝視覺消逝點滑行的鏡頭，一逕朝廢墟深處推進，或者在巨大核電反應爐的遠景中無表情定速飛掠地面泳客。不同的是，核電廠似乎成為影像所跨越不了的韻腳斷裂之點，由蓋格計數器（Geiger counter）發出的脈衝電流信號瘋狂地滴鳴，然後是空無一人仿如鬼店的發電廠中控室。在事件總是將臨或已臨的當下此刻，袁廣鳴讓我們看到，事件早已在場，崇纏著一切！在一個仿如失重、真空與無菌的明亮空間中，命運就像是神的自動機器兀自運轉，面無表情，而且那裡一個人也沒有。

然而正是在這個「無人知曉的午後」與「非人的風景」中，影像的事件與事件的影像疊合，作品成為由雙事件所匯聚與刮擦的效果，既非單純地再現事物狀態（核電廠、立法院與佔領學生、廢墟、核廢料場……），亦非純粹的影像虛構與存有，而是二者在極限上所勉力碰觸的不可見切面與非實體效果：事件的事件，時間脫節、運動失速、空間去主體化與影音不對稱。

存有的棲居如詩與影像的內爆

相對於《能量》與《佔領》毫無迴避地指向廢核與佔領立法院，同一展場的《指向》與《棲居如詩》似乎迴返到影像本體論的探究，但不免仍是去年二事件（或2倍的雙事件）的擴增實境。《指向》是一部逆反的3D影像，由遠方走來的12個模糊人影愈來愈大，最後站在景深極淺的焦距外，渙散的等身人形同時舉起右手，平伸的食指進入景深中成為影像中唯一極清晰與區辨的部位。如果當年的《城市失格》（2002）是靜態影像在時間中的加法，疊加了同一構圖在不同時間中的「清楚與區辨區域」，以不動的動畫閃現神的視覺，那麼《指向》則意圖在影像內部標示「清楚與區辨區域」所系列串接的帶狀空間，明白地在影像本體上犁出一道極窄的條狀空間，影像存有的紋身註記，而且只為了表達一件事，「一種不舒適的氣氛」，眾多無有臉孔者的匿名指責與「被迫自省的難堪」。（註4）

透過影像景深的精密計算，《指向》把前凸的3D影像如同手套的外皮內折，內向的清晰區域成為標誌著影像存有的纖薄厚度，襯裡成為作品拓模操作後的觀看對象，影像等

同於被剪開鬆脫的莫比斯環，上面羅列著簡化但清楚如同電腦 icon 的「千夫所指」。然而，真正被鎖定的其實並不是手指，而是影像所特性化的狹長水平區域，所以當這些人形朝後跌落便脫出了明晰區域，暗黑的畫面中再無清楚或隱晦的區分。

《指向》內向地凹折了一道明晰的立體區域，觀者將愕然發現其唯一的意義卻是連結到影像外部的自己，「國王的位置」，帶狀景深成為反映影像外部的鏡子，誰看就指誰。

如果《指向》企圖翻摺影像內外的拓模關係，並因此鎖住與吞噬觀者，如同《侍女》（Las Meninas）般在每個當下重構一具人-影像佈置，《棲居如詩》則重新封印影像，影像本體成為視聽感性的生態箱或實驗室，毫無理由亦毫無徵兆地重複多點同時粉碎爆炸。這是一個爆炸預感的練習，爆炸被放入永恆回歸中以便反覆體會即將爆炸的滋味。究極而言，真正炸毀之物並不是影像中的 Ikea 客廳即景，不是那隻搖搖馬、書架、沙發或花瓶，在這個未來的預感中被炸毀的就是影像本身，總是被袁廣鳴所一再「處決」的影像，存有棲居如詩的同時就是影像自身毫無原由的內爆或自爆之時！

事件的影像與影像的事件在《棲居如詩》中合而為一，無縫循環播放使得這件永恆的作品既是爆炸的影像又是影像的爆炸。然而，不管是亦此亦彼或非此非彼，「不舒適的明日」一再曝現的是大寫事件的總是將臨或永遠已逝，而未來的預感如同斯多葛的事件般在意義的永恆平面上連鎖滾動，直到事件與影像再也不可區分。

註1 關於此，可參考楊凱麟，〈袁廣鳴：退行的鏡頭與黯滅的影像〉，《藝術與設計》，144期，2011.12，頁154-159。

註2 袁廣鳴，〈佔領第561小時〉創作自述。

註3 參見袁廣鳴的訪談，「錄像藏玄機，袁廣鳴個展《不舒適的明日》」，《藝想世界》，2014.11.12。◎ youtube.com/watch?v=h0-DEV2sPLs。

註4 袁廣鳴，〈指向〉創作自述。

楊凱麟

國立台北藝術大學藝術跨域研究所教授。