

時延中的物件：痕跡、膠卷、紀念碑

Object in Duration: Trace, Film, Monument

許鈞宜 | Chun-Yi Hsu

國立臺北藝術大學美術系博士候選人

Ph.D. Candidate, Department of Fine Arts,
Taipei National University of Arts

來稿日期：2022年2月28日

通過日期：2022年5月17日

摘 要

在人類有限的存有中，始終具備著以物質抵抗時間、藉由物的留存免於事物腐朽之傾向。從原始人於洞穴岩壁上留下的手印開始，此一傾向將隨著技術演進而不斷被深化。在攝影術出現之後，封存事物光影而緩止消逝的功能，已是發生於機器內部、無需經由人手操作的自動銘刻。因此可說，攝影影像不僅是種再現媒介，同時亦先天具備著某種造物意義。本文試圖以留存物、雕塑與紀念碑等概念，深入思考影像的物質性與造型性問題，將承載影像的物件如底片、電影膠卷視作由光線完成的雕塑，一種內存著獨特時延之物件。同時亦透過錄像藝術、實驗電影、拾獲影像等問題，並在不同時代的藝術創作間，釐清當代影像實踐中的物質性轉向以及對舊媒介重新關注等狀態。從膠卷上的塵埃與痕跡，來到被光所穿越而投映出的巨大影像，本文將由物質與時間等概念形塑一種特異的影像一物，對影像自身進行另類的本體論思考。

關鍵詞：時延、影像、膠卷、雕塑、物質性

Abstract

In the finite existence of human beings, there has always been a tendency to resist time with matter and to avoid decay by preserving things. Starting with the handprints left by primitive man on cave walls, this tendency will be deepened as technology evolves. After the invention of photography, the function of sealing the light of things has been an automatic inscription in the machine without manual operation. Therefore, it can be said that photographic image is not only a kind of representation medium, but also innate with some kind of meaning of “create objects”. This thesis attempts to think about the materiality and plasticity of images in terms of the concepts of retention, sculpture and monument, and regards the objects carrying images, such as negative and film, as sculptures completed by light, an object with unique duration. At the same time, through the discuss of video art, experimental cinema, found footage and the relative art practice in different age, this thesis will clarify the material turn and the attention to these obsolescence media in the practice of contemporary moving image. From the dust and traces on the film to the gigantic image projected through the light, we will form a specific image-object from the concept of matter and time, and carry out a different ontological thinking on the image itself.

Keywords: Duration, Image, Film, Sculpture, Materiality

一、前言：存有的負片

生命是相對地穩固並假裝靜止，以至於我們將它們看作一個物體，而不是一個過程，忘記形式的永恆性僅是一道運動的軌跡。然而有時候，在一道即逝的視像中，負載生命的不可見氣息將會在我們眼前化為物質。¹

—伯格森，《創造進化論》

在時間之中事物與經驗存在、生成，同時必然朝向消逝。在時間構成的雙重狀態下，人將在對時間造成之各種現象的感知中認識到自身存有（being）的有限性（finitude），亦即時間的無盡持續與自身非永恆的在場所相減而出的巨大落差。因此，人開始嘗試藉由各種方式產出外在於自身的物質，如同現存於世上最古老之壁畫，由馬格德林人（Magdalenian）在海岸山洞內、留在岩壁上的手印圖樣，此些印記彷彿是存有本身的負片（negative）。肉身無法承受的數萬年時間跨度，令手印塗蓋強烈散透出生命的短暫性。在此，對於特定當刻的續存（persist）將等同於對時間的抵抗（resist），無論是模仿、象徵或直接紀錄，使事物與其經驗成為（render）脫離時間直接侵蝕之流的另一事物，即是內在於人類自身的傾向。相反而言，被留下之物

1 Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (New York: The Modern Library, 1928), p. 142.

正映照著時間絕對且持續之變化，也就是作為將意識不斷帶離當下短暫佇足點的一道動態。於是，這種試圖由物質以駐留的態度，對德希達（Jacques Derrida）而言，所謂「檔案熱」（archive fever）即源自時間對存有劃下的明確界限：

如果沒有基進的有限性、沒有一種不局限自身去壓抑（to repression）的遺忘之可能性，那麼就確實不會有檔案的慾望存在。最重要的，以及最為嚴重的是，超越或內在於這一被稱為有限或有限性的簡單界限，沒有死亡衝動、這一侵略和毀滅之衝動，那將不會有檔案熱存在。²

所有被留存之物，無論儲存內容為何，皆成為對於必然之消逝的備忘。被留存之物並不只是意味著順延時間推進間留下的註解、使認識能以隨意回溯之通道，而是直接地展示著一種反向書寫（counter writing），其總是隱含著回轉面對時間迎面襲來的企圖。然而，存檔與記載並不是將所發生之事保存而下的自然過程（凡走過必留下痕跡），而是內含對於真正的自然之趨向——即朝向熵（entropy）之徹底消逝的抵抗。因此，持留之物作為沿著時間流動的順時

2 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago & London: The University of Chicago, 1996), p.19.

(chronicle) 書寫僅是一種表徵，其內核實際則是種具備抵抗反作用力與強度的逆向銘刻 (inscription)。³

書寫與銘刻不應被理解為不同的記錄形式而已，儘管兩者同屬於記錄行為，但兩者間將有著在留存過程間漸強的阻力變化。此一力度的深化即表現在被書寫介面的物質屬性上，如同書寫最為原始的意義即可被理解為在物質表面留下痕跡。⁴ 從沙地、草紙、肉皮來到岩石、金屬，我們慣於以不同留存物的之材質來區分書寫與銘刻的生產狀態。「寫入」或「刻入」首先指的是力道上的程度差異，再者則對應著時間流動的強度差異，作為承載物的介面即反照著穿入物質表層的力量，如同墨跡與雕刻在材質上留下具體痕跡的深淺落差。換言之，痕跡不僅是能以按圖索驥地回歸至某一事物之途徑，同時痕跡的不同狀態亦指涉著抵抗時間、或說預備面對時間之衝擊

3 在此值得注意的是《檔案熱》一書的副標「佛洛伊德式印象」(A Freudian Impression)，德希達即從佛洛伊德對於「印象」的概念開始，進而深入源自死亡驅力 (death drive) 的檔案保存之恐懼或狂熱。而「印象」一詞亦總是伴隨著「銘刻」(inscription) 出現，換言之「印象」並非直接作為某種似曾相識之感所生之「印象」，在德希達的思想中其即是留下痕跡之過程，他寫道：「第一種的印象即是聖經經典的 (scriptural) 和印刷的 (typographic)：亦即銘刻 (如同佛洛伊德在著作中所說 Niederschrift)，其是在表面或者基底物中留下記號 (mark)」(1996: 26)。在此可言，刻寫於表面並留下痕跡、甚至是進入表層之下的物料深度，皆意味著一種記憶形構的過程。在本文對銘刻等概念的討論中，將從碑文與物料上的刻寫移轉至攝影術出現之後，由攝影與電影所開啟的機械式銘刻，本文將在後段詳述。關於德希達針對佛洛伊德與其心理學之論述，以及關於書寫與潛意識的討論，則希望能在日後能有更為仔細的發展。

4 「書寫 (writing) 一詞的拉丁語 scribere 意味著刮擦 (to scratch)，而希臘文的 graphein 則意味著挖掘 (to dig)。於是說，書寫起初是一種以某物掘入一物體的姿勢」。詳見 Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, trans. Nancy Ann Roth (University of Minnesota Press, 2011), p.11.

的力度與深度。從那些刻於岩石與金屬的碑文物件上，我們將發現對於物質的銘刻在具備書寫的記載功能外，同時更強調著其強度書寫與承載材質之間試圖免於時間毀壞的傾向。這即是媒介理論家威廉·福魯瑟（Vilém Flusser）所提及的「衰亡趨勢之逆轉」（the reverse of the tendency to decay）：「更好的記憶，對它的挖掘就越費力（例如青銅或大理石）；越容易挖掘（如泥土），其掘入的訊息就越快地消逝。」⁵ 因此，刻寫於堅實物質上的行為，即意味其將有別於檔案的保存、典藏、分類與詮釋等結構所衍生之問題。這些物件彷彿從另一道路岔出，以自身的材質與穿入其表面的痕跡，獨自在空間中經受著時間的過渡。以物質作為抵禦時間的邏輯，亦說明了人類文明中建造紀念碑的原初慾望，無論對象與內容，此一物件純粹地僅只表達著「紀念」（commemorate）的動作本身。紀念碑在刻寫、記載的層面之外，更具備著造型（plastic）之特徵，其最為基進之意義即在於材質與形式上的創造，以超越人類自身存有在空間與時間上的有限性。紀念碑往往以巨大的體積，表現遠遠超出人類身體的在場；材質的堅實性亦將凌駕於肉身短暫的存在時間。簡言之，任何屬於紀念碑式（monumental）的造型物其核心可說是將時間——已逝過去之經驗與事件——進行空間化（spatialize）的過程、化為佔據一定廣延並存在於某處之實存物件。我們可說，此些物件（即人類持續產生之各種持留物）將作為一種存有的負片，它模糊或清晰、緩慢或立即、間接或直接的，將事物從時延的無盡流動以及熵的增加過程間懸置而起。

5 Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, p.13.

二、由光穿透的物質

以物質抵抗時間的此一傾向，將隨著書寫與記錄技術的演進而不斷被重複，因為此一透過與時間相抗衡，藉由物質留存進而替代外部世界的動機，以電影評論家安德列·巴贊（André Bazin）在著名的〈攝影影像的本體論〉（The Ontology of the Photographic Image）裡所言即是一種「木乃伊情節」（mummy complex）。此一免於腐朽之衝動可說是所有藝術最為根本的創造因素，「從雕塑藝術在宗教的起源中，我們可以看到它的原始功能：複製外形以保存生命。」⁶ 當攝影術出現後，銘刻於物質上而保存即將逝去之生命的功能幾乎達到了完美狀態，穿透物質表層的不再是雕刻者持工具之手，而是映現事物樣貌的光線；反覆雕鑿、打磨物體的緩慢時間，將被極短時間的曝光所凝聚；厚實且沈重的堅硬材質，則成為了纖薄透明的攝影膠卷。攝影的出現並沒有推翻雕塑與繪畫自古以來的記載與其留存事物的特性，反倒是將其再次強化；抵抗時間的逆向姿態，在此徹底具體化為對攝影機對準散發光源之被攝物的動作。

攝影的銘刻更是一種直接的捕捉，在事物光影被寫入底片之同時，亦是對被攝物外表如鑄模（mold）般的直接複印（映）。因此，身為攝影術發明者之一的喬瑟夫·尼葉普斯（Joseph Niepce）於1826年所攝的〈窗外風景〉（*View from the Window at Le Gras*）這

6 安德列·巴贊（André Bazin）著，崔君衍譯，《電影是什麼？》（*Qu'est-ce que le cinéma*）（臺北：遠流出版社，1995），頁13。

張據稱為是世界最古老之照片裡，一幅將事物樣貌永遠留存於塗有瀝青的白蠟板上的模糊影像，在它緩慢曝光近數小時的時間滲透裡，更接近於一種未經過製造者介入所逐漸鑿刻出屬於光線的（luminous）雕塑。於是說，自從攝影術問世之初其便內建著某種雕塑特徵，其是直接由光與時間所雕刻之物。在如此的語境中，與其說攝影技術複製了機器外在的真實景象並移轉至膠片上，倒不如說攝影機內部正發生著進行中的銘刻過程，攝影造成一種無需經由人手操作的影像的自動銘刻（automatic inscription of image）。⁷於是攝影不僅是造就一個能被觀看的影像、產生再現（representation）效果之媒介，亦具備造物與造型的意義，在機械記錄過程中產出「一個不受時間與空間支配之物」的影像。⁸在此，我們應該將攝影視為一種經由鑿刻與寫入形成的物件，而非是對於事物的轉印與複製而已，因為如此將會易於忘卻由攝影所產出、不同於被攝對象之物質存有本身。這一經由攝影過程（在被攝原物與獲得之影像間僅有一座機器）所產生之物，一方面具有因各種攝影技術而不同的材料實體如玻璃、金屬或賽璐璐，另一方面則是與被攝物本體在時間中的消逝相分離，取得了自身在時間中的存有。隨著連續攝影術的實驗來到電影的出現，由攝影所產生的無中介雕刻物，將徹底被運動（movement）與投映（projection）帶往另一截然不同的維度中。由其所生產的動態影像，首先讓木乃伊般的留存物離開靜止之封印，並以運動的表現形成一段真確發生與經過

7 D.N. Rodowick. *The Virtual Life of Film* (Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 2007), p. 5.

8 André Bazin 著，《電影是什麼？》，頁 20。

的時延 (duration)；由放映機投映所顯現的景象，亦更強烈地表現出與原物尺幅和視距上的劇烈變化如同變形、放大等，讓被攝物在拍攝—放映間被重新塑造。思考活動的連續攝影影像，將無法忽略其同樣是以鑿刻之姿態與事物、時間形成密不可分的關係，令影片 (film) 自身無疑成爲一種另類之雕塑物。

攝影影像的雕塑性不僅是先天 (a priori)、本體論式的，同時亦是攝影、電影、造型藝術歷經了在現代共同且混雜的多樣發展後所具現出的流變狀態。如同在電影出現後，雕塑的造型問題亦面臨對於影像的思考，形成影像與物質彼此交互的狀態。在概念的連結下，雕塑不僅涉及到具體存在之材料，同時影像的製造與顯現過程亦將改變著雕塑自身的問題性。在眾多作品的變化下，影像將從事實體的附屬解放、獲得自身的存在表現，甚至進一步地與時間產生聯繫，將真實時延刻入自身成爲獨特的物件。影像與雕塑的關聯除了在攝影本體論上有著內在的呼應，同時亦在外部的藝術實踐裡透過光影的投映、銀幕質地和造型有所改變。兩者間的相互發展使得電影、錄像與雕塑彼此聚合成具備多樣性的複合裝置，不僅混融了藝術形式原先在二維與三維間的分野，亦擴增了作品在時間與空間中的關係，解放了在特定範疇裡如觀影經驗、雕塑展示中的既有感知模式。因此，面對著物質影像特有的雕塑性，不僅牽涉到媒介自身的物質存有，同時亦必須考慮到其在藝術中的演變，如同影像作爲物件的展示與放映，以及其中所給予的時間與造型問題，皆是促使既定的類型區分與感知方法改變之因子。

換言之，影像雕塑性呈現著外部與內部之發展，一方面是內建於影像物件當中的雕塑特徵，其是被光線鑿刻、呈現特定時延之雕塑物，並與時間有著具體的物質形貌之指涉。另一方面則涉及到影像與

其放映裝置的外部造型問題，例如在擴延電影（expanded cinema）中的跨媒介發展、或是雕塑電影（sculptural film）展示著影像與其感知時間的過程，以及錄像藝術在多頻幕與展示場域的超連結之間發展的獨特性。⁹如同包浩斯藝術家莫荷利·納吉（László Moholy-Nagy）曾提出「聚合電影」（polycinema）之概念，將攝影與電影等各種媒介特殊性與其他藝術形式如繪畫、雕塑相互融會。如同〈光—空間的調節器〉（Light-Space Modulator, 1930）是由各種透光材質構成，在機械驅動的裝置內有著色彩燈光照出，呈現持續變化、並與實際裝置不可區分的動態影像，此即使得作品同時具備攝影（光線對物質的穿透與形變）、雕塑（媒材的聚合與造型）以及電影（運動的光線）等複合特徵。¹⁰對納吉而言，其試圖將光線作為一種具體構成

9 來到現代藝術的脈絡中，電影的（filmic）任何元素皆已成為媒材思考之對象，如同藝評家班傑明·布赫洛（Benjamin H. D. Buchloh）曾在1978年關於藝術家理查·塞拉（Richard Serra）的影片作品中提出「雕塑電影」之概念，布赫洛說道：「它們既非純粹的雕塑，如果其意味著關於材料與程序之特定慣例的接受，它也非毫不含糊地遵循著電影特殊形式之準則，一個結合著敘事元素與攝影影像語言的混雜形式。……因此，雕塑電影的現象是相對不明確的。這並不意味著作者是一位雕塑家，其作品仍可被視為屬於自羅丹（Rodin）以來的現代傳統，他的方法在電影中明確是『雕塑的』。」詳見 Benjamin H. D. Buchloh, "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra," (1978) in *Richard Serra*, ed. Hal Foster & Gordon Hughes (Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 2000), p. 2-3. 從雕塑電影的脈絡視之，電影的雕塑性著重於影像所呈現之造型性、以及展覽現場的空間布置。這一論點提供了影像作為物件的延展性，而本文則試圖以此回返至影像與物質性內在的聯繫之中。關於雕塑電影等研究，影像研究者江凌青〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉一文有極為詳盡的論述，請見：江凌青，〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，《藝術學研究》16期，（2015）：頁169-210。

10 László Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, trans. Janet Seligman (Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 1969), p. 41.

材料，藉由運動與投影形式的實驗，「光線不僅是空間本身而已，而是作為一種有形（tangible）的投影材料，其可以轉化—調控—著該場所。」¹¹ 由光線所穿透或是被物體所阻絕、折射的影像，將不再如同柏拉圖洞穴中的火光剪影是對事物的粗劣模仿，而是成為改變物質的特殊過程。¹²「在此，光成為電影、攝影與繪畫的連接線，其是觀看的基本物質條件」；¹³ 光即是構成（composition），是創造形體的組成元素，而不是物體存有的附加現象，構成影像的基礎物質——光線，已成為雕塑、錄像與電影共同創造之媒材。在藝術家安東尼·麥克考爾（Anthony McCall）的著名作品〈描述圓錐之線〉（Line Describing a Cone, 1973），亦是其宣稱的「固體光電影」（solid light film）當中，「電影的光（filmic light）將被理解為一種雕塑般的在場。其將被經驗為一種固體形式，這個發光之表面將變為一個場所：成為一個與之相會的場域。」¹⁴ 被投映之光（影像）將不再是一個扁平影像，而像是經過增維般充實著自身的立體在場。因此，雕塑電影這一概念，將從原先被定義為具備實體物件與影像投映的裝置，逐漸朝向影像之內，使其本身自成一座動態雕塑。光本身將具備高度

11 Giuliana Bruno, "Surface Tension, Screen Space," in *Screen Space Reconfigured*, ed. Susanne Ø. Sæther & Synne T. Bull (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), p. 43.

12 「影像」在柏拉圖的隱喻場景中被歸屬於暗影（shadow）、幽靈（phantom）與幻象（illusion），柏拉圖藉此將具體事物與飄渺之影像徹底區分開來，要求著人們理應以代表絕對真理的日光驅散此些幽暗的幻影。柏拉圖藉由實物與影像、實存與投影、靜止與變動去建構出其關於觀念（idea）與幻象的分界，其中影像將屬於一種拙劣的模仿。

13 Giuliana Bruno, "Surface Tension, Screen Space," p. 43.

14 Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: The University of Chicago, 2014), p. 69.

可塑性，不再是實物在照明下所顯現的附屬之物，而所謂的影像，即是光鑿刻自身的過程之顯現。

從作品的創造中可見，物質與影像已形成無可區分之狀態，「電影不僅只與電影院與賽璐璐膠卷相關，像是雕塑不僅是神殿與大理石那般。亦即是說，電影如果不是多重的（multiple）那麼其將不會是電影。」¹⁵ 影像已經越出銀幕之範疇，延展至各種物件與場域的佈置之中，成為構築感性環境的基質。如同策展人菲利浦－亞藍·米修（Philippe-Alain Michaud）在 2006 年於龐畢度中心（Centre Pompidou）策劃的《影像動態：電影，藝術》（*Movement of Image: Cinema, Art*），便曾將構成電影的要素如連續性與投映等，作為重新集結現一當代藝術作品跨類型、脈絡之概念。¹⁶ 在此，我們似乎也能深化米修的策展概念，從物質與影像的原初語境出發，以光影、虛實等問題重構物質與影像、電影與雕塑之關係。於是，我們將深入時延、影像與物質的相互構成，朝向源自於時間的獨特聯繫、或是對時間的重新書寫之中，藉此將雕塑的物質存在與其廣延（extension），對應於影像的流變與內在於其中的時延，以找尋一種獨特的時間雕塑物。

15 Noam M. Elcott, "The Phantasmagoric Dispositif: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space," in *Screen Space Reconfigured*, ed. Susanne Ø. Sæther & Synne T. Bull (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), p. 294.

16 相關展覽內容與展出作品介紹，請參見林心如，《漫遊影像：電影·當代藝術與策展》（臺北：赤道，2017），頁 221-227。

三、時延中的物件

(一) 流動的雕塑影像

當凝視著放映機投出的影像，伴隨馬達運轉聲響與持續震動的銀幕邊緣，然而，觀看銀幕的雙眼卻什麼也沒有看見。眼前的影像不具有任何形貌、輪廓、色彩與焦距，理應在銀幕上顯現的任何可能景象都被徹底排除，視覺被剝除到最為低限的狀態。藝術家白南準（Nam June Paik）的作品〈電影禪〉（*Zen for Film*, 1965）將電影的攝製與放映還原到最基本的物質在場，首先放映機僅單純執行投影與播映，呈現膠卷通過投影鏡頭的運動狀態。再者，這一段被放映之影像並不再現任何事物形貌，絲毫不具電影攝影影像（cinematographic image）令眾人信以為真或引起吸引力的景象，而僅是一捲未記錄下內容的空白膠卷。這是一部「沒有影像的電影」（film without image），其中不具有任何可供觀眾獲取的內容與感知元素，純粹地展現出一段空無的影像。然而，此一作品正創造出了一道關於影像的問題——是否存在一個沒有內容的影像？〈電影禪〉作為具有高度觀念性的作品，¹⁷ 同時亦揭露出影像自身的實際在場，使得能夠呈現任何景象的纖薄透明膠卷，直接展露出本身的物質特徵。在此被投映的影像獲得了在己的存有（being in-itself），其不再是關於某事物的影

17 關於白南準作品中的不確定性、空性與「禪」的哲學意涵，以及與約翰·凱吉（John Cage）作品針對寂靜與無聲之詮釋，可參考金嬉英（Kim Hee-Young），〈嵌於白南準早期作品實驗中不明確的時間性：從 1959-1963〉（*Indeterminate Temporality Embedded in Nam June Paik's Early Experiments from 1959 to 1963*），《現代美術學報》34 期：頁 9-37。

像，僅是一個被光所穿透的物質本身。由空白膠卷所呈現出的影像，具體顯現出作為媒介之載體的膠片質地，在空無的銀幕上將見到因連續轉動而搖晃的畫幅邊界，以及無數落在膠片上如噪點般竄動的塵埃。在放映間，影像並沒有將觀眾帶往非此時此刻的他方場景，而是就地展示出物質本身於當刻的樣貌；造型在此並非是改變影像既有的尺幅與形狀，而是對材料質地的極簡強調。這一電影物件（即膠卷）的展示，並非如雕塑或現成物的直接在場，在〈電影禪〉當中，對於物件的展示被置入特定的有限時間內，這一特徵即呼應著雕塑電影之特徵，透過電影將一段具體過程（process）引入雕塑之中。在白南準的作品裡，觀眾實際上僅目睹一段影片膠卷的放映而已，但這一段時間卻不可被思考為與作品本身毫無關係，認為放映狀態並不會改變作品本身，因為這段放映過程即是作品本身的唯一內容，是此一被展示之物件永遠正在形成自身的在場。散落於膠片上的塵埃並非是被攝影機給記錄下來的細微之物，而是純粹附著在賽璐璐片表層，其總是以一種未決（indeterminate）的狀態不斷在放映當刻變化。一卷不斷在各次展覽中被放映的膠卷，將被放映機的機械結構不斷地刮蝕其表面，使其充滿著偶然（contingent）造成之痕跡，此即令〈電影禪〉儼然具備了高度的雕塑特徵，也就是在物質表面造成各種遺留跡象。影像正在放映的同時重複地雕刻自身，使其成為一個正在形塑中的動態物件，觀眾所見的並非是一切被記錄下的固定之物，而是「製作程序的視覺化（visualization）以及雕塑物質性的纖薄在場。」¹⁸ 原先

18 Benjamin H. D. Buchloh, "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra," p. 7.

雕塑電影的概念，將徹底離開裝置與造型之範疇，來到光持續刻寫在膠片上的時間裡。換言之，在場的同時是一個純粹的物質載體，亦是一段特定之過程，反之而言，若不參與此一時間過程，便無法掌握這一影像之雕塑。如同〈電影禪〉正從此一層面上深化著雕塑與電影的時間關係，每次被投映出的膠卷並非是一段已經載寫特定光線的「被雕塑之電影」(sculptured film)，而是在「當下進行雕塑的電影」(sculpturing film)。在這極簡的投映關係之下，被光所呈現的空白影像不僅是一種媒材與物質之展示，同時也意味著從膠片所具有的空間廣延來到時間流動的拓樸轉化，作為某種經驗方式的時間場域將連結至感知的空間場域，同時造成造型現象與感知的生成。換句話說，對於空間的感知在此將無法與一種時間的連續感知相分離，塵埃與刮痕的偶然變化將在一段有限時間內形成與消逝，它的變化過程亦無法被以暫停或分切之方法來檢視，觀者必須將自身置入一段特定時間中才可察覺整體之變化。

(二) 物質與時間的消耗

在此，變動與流逝將是動態地思考此些影像雕塑的決定性條件，事物將在其中以不再穩固靜止的狀態存在，而是成為轉瞬即逝的視像。白南準的作品首先將電影的技術支撐(technical support)作為雕塑的媒材基底，在投映形式中呈現反覆在膠片上的雕刻過程。正是這一總是不斷允許偶然出現的過程間，晃動的影像將與時間有著真實且無可斷離的聯繫。但必須注意的是，白南準的作品儘管給出了一種特屬於放映的特殊時間性，但實際上其較屬於材質的現地展示、是屬於放映當刻時間的即時感受，而較缺少與已逝時間的連結。因為在〈電影禪〉當中，展示的是一段未經曝光的空白膠卷，就算

膠卷表面已自然地承載著塵埃的散落與先前放映造成之痕跡，但這一作品仍未能以具體表達明確的時間索引性。由類比攝影技術產生的物質影像，¹⁹ 將是令被放映之影像作為位在時延內部之關鍵。如同巴贊談及電影影像對特定時延與運動細節的特殊性：

基於這種觀點，電影在時間上是客觀的。影片不再滿足於記錄下事物，彷彿在瞬間將其包裹而起，就像昆蟲的屍體在遙遠的時間裡於琥珀中被完整保存。電影使巴洛克藝術從似動非動的困境中解脫出來。事物的影像第一次映現了事物的時延，彷彿是一具可變的木乃伊。²⁰

這一深埋於由電影膠卷所封存的類比攝影影像中可變、活動的木乃伊，不僅留存著事物的真實樣貌，在擁有記錄運動連續性的能力之後，亦能將事物變動亦即一段完整時延保存於其中。

荷蘭藝術家傑洛·德列克與威廉·德洛伊（Jeroen de Rijke & Willem de Rooij）的創作即可說是嘗試重新掌握時延與物質的索引性，兩人共同創作出的影像作品，多以在今日被視作某種舊媒體（old medium）的 16 釐米或 35 釐米膠卷拍攝。更值得注意的是，其作品

19 在此為準確說明影像的製造與特殊性，將難免造成詞彙之堆砌，例如類比影像（analogical image）、物質影像（material image）、攝影影像（photographic image）等。同時，攝影影像在本文不僅專屬於靜照（still）的視覺產物，亦指稱著由同樣機制產生的連續活動的電影影像。

20 André Bazin 著，《電影是什麼？》，頁 20。

往往仍選擇僅以單頻道呈現，從攝製與放映的實際層面視之，可見其要求在極簡的觀看形式之下創造影像與時間在當下的顯現。此些特徵無疑在今日影像高度敘事化、跨領域化的傾向下成為一種反動，試圖重現出此一媒介與時間的根本關係。²¹〈無題〉(Untitled, 2001) 是一部承襲藝術家一慣的緩慢視覺風格之作，銀幕上出現著一處位於印尼首都雅加達市區的荒蕪墓園。畫面中，低平的墓地後方是正在建築中的都市高樓，園內靜止不動的眾多石碑，以及一旁因風擺動的樹叢、單獨穿越墓園走道的零星行人組成了滿佈空曠的場景，除此之外並無任何事件發生於影像中。十分鐘的片長內，我們只見到對於某一特定時空的無差別紀錄，緩慢且無事件發生的鏡頭並非是為了故事發生的鋪陳準備，也非是為了組織場景的某一剪輯單元，而是自體成為作品整體。當藝術家致力於影像（時間）的接受（reception）上，一切意義將在時間的流動下逐漸被侵蝕，隨著觀看時間（或者說影像時間的消耗），觀眾並不會越能理解作品之敘事內容，而是被帶往影像構成的時間景觀之中。²² 如同結構／唯物電影（structural / materialist film）即強調著電影對敘事與再現的徹底取消，反而展示出電影本身之結構與物質性，²³ 藝術家延續著對電影自身的問題思

21 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), p. 69.

22 關於內在於影像的空無或空曠，以及無事件發生的視聽狀態之討論，亦可參見拙作：許鈞宜，〈時間的空曠景觀：談岡薩雷茲－佛爾斯特的電影《臺北》與其內的「弱聲光情境」〉，收錄於《世安美學論文集：電影與表演》，（臺北：世安美學基金會，2020），頁117-157。

23 Peter Gidal, *Structural Film Anthology* (British Film Institute, 1967), p. 1.

考，重新將時延與其感知重新地問題化。作品呈現的是一個令各種細微且平庸之變化出現於其中的開放場景，鏡頭僅只記錄下其所見，刻寫一切發生於其之前的偶然變化，體現出「電影作為一種機遇的檔案（an archive of chance），記錄下無聲的偶然，指向一種永遠無法召喚至在場的參照」²⁴之狀態。在沒有事件發生的影像中，甚至沒有來自畫外的言說議論，²⁵整個影像僅充滿著攝影機的凝視與膠卷的直接紀錄，形成一個無法抹除的指涉關係。因此，〈無題〉不僅呈顯了緩慢電影（slow cinema）內積累的「廢時」（dead time）狀態，令非（無）事件在時間流動之中創造為事件。²⁶更被強化的是，時間的揮霍將等同於膠卷之材料消耗與朝向消失的放映，在低限空無的影像中，其真正作用之處在於將時間與物質透過一種技術關係，使二者得以被真確地感受。

（三）時延的積體

在前述的作品中，影像將與呈顯它的物質具有共同結構，被投映之影像與儲存影像內容之膠卷共同地存在於同一序列。影像並沒有被蒙太奇裁剪黏接，同時亦沒有攝影機的運動，一切僅有放置於攝影機

24 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, p. 77.

25 在〈無題〉看似日常的都市空間一角，實際卻又具備著複雜的歷史脈絡——作為拍攝地的墓園正是安葬著印尼建國總統蘇卡諾夫人的墓園、墓園遠處的高樓工事則呈現出當地急劇發展的都市化過程，甚至這一作品是由前殖民國荷蘭的創作者所攝——但所有隱含於影像後的各種層面並沒有被作品言明。

26 林松輝（Song Hwee Lim）著，譚以諾譯，《蔡明亮與緩慢電影》（*Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*）（臺北：臺大出版中心，2016），頁38。

固定視角前的事物景觀。內在於影像中的時間在場變得格外明顯，在敘事的空缺中僅有隨著膠卷運轉同時顯現與逝去的時間。所謂時延，在此不是指影片由客觀時間單位所標示的長度、亦非是特定再現內容如表演、動作所給出的快慢感知。在電影影像之中，時延即等是影像的變動全體（whole），是促使景框內一切事物變化、運動得以生成與延續的時間基底。眾所皆知，伯格森（Henri Bergson）反覆強調著時延作為一種不可分切之流動，並批判電影是一種由複製以製作分離瞬間、並以機械式的邏輯重組時延的虛假幻象。此批判首要來自於伯格森認為攝影機藉由影格序列將不可分（indivisible）的事物運動強制分切與連接，將無法比擬於那不可逆、且獨特發生的時間流動。²⁷ 然而，在經過德勒茲（Gilles Deleuze）重新轉化其概念，將電影重新作為時延的具體表達之後，透過德勒茲的思考，將能讓我們重新釐清影像與其時間流動的根本關係，並且進一步地回返到伯格森的論述當中。²⁸ 在《創造進化論》（*Creative Revolution*）一書開始，伯格森寫道：「時延是一個過去的持續過程，它耗去未來並且隨著其前進而膨脹。」²⁹ 也即是說，時延是一個涵蓋所有變化的具體流

27 Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (New York: The Modern Library, 1928), p. 331-335.

28 延續著伯格森對影像、運動、物質同一的論調，德勒茲認為電影鏡頭所呈現之影像「絕非是某種固定、瞬間的切面，而是一種活動切面、暫時性的切面與透視」，是一個呈現變動整體的「時空團塊」（bloc of time-space），以此令電影成為思考時間的重要元素。詳見 Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 59.

29 Henri Bergson, *Creative Evolution*, p. 7.

動，其並不由特定的事物運動所揭露，同時也不是一個僅設立於當刻（present）的時間觀念，認為一切將在當下生滅等。在伯格森的構想中，時延將是一個積累著一切逝去時間之整體，它的膨脹必然伴隨著對於時間的消耗。但也正是在最為短暫的纖薄瞬間中，當刻勢必與過去（past）形成無可再細分之關係，每一瞬皆被正在生成之當刻與已逝過去所共享。伯格森從這一狀態中，進而將過去與現在聯繫至實際（actual）與虛擬（virtual）的交互動態，因此不斷積累的過去亦反向成為了致使當刻所有事物生成的潛能。³⁰ 時延將是內在於每一個事物（與其運動）當中，是作為「現實的內容物」（the very stuff of reality）；³¹ 亦即，時延將是涵蓋所有事物變化的基礎，反之，若時延能夠被中止與斷離，那麼事物便無法彼此且連續地存在，亦喪失了變化之動能。有趣的是，隨著電影的發展，此一遭到伯格森批判的媒介卻逐成為表達時延最具強度之載體，透過聲光的構置，觀者將重新掌握與時間的連結關係。經由一個機械與自動的紀錄媒介，影像具體地與時間一同流動，我們將得以「強力地與時間直面遭遇」。³²

（四）時間的可感連結

藝術家塔希妲·迪恩（Tacita Dean）極短的錄像作品〈綠光〉（*The Green Ray*, 2001），從命名可見是啟發自導演侯麥（Eric

30 關於伯格森的影像哲學之探討，將超出本文篇幅所能處理的問題範疇。關於此部分之詳細論述請見：楊凱麟，〈德勒茲「思想—影像」或「思想＝影像」之條件與問題性〉，《臺大文史哲學報》59期：頁337-368。

31 楊凱麟，〈德勒茲「思想—影像」或「思想＝影像」之條件與問題性〉，頁392。

32 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, p. 76.

Rohmer) 的電影〈綠光〉(*Le Rayon vert*, 1986)。電影圍繞於如此的一個決定性瞬間：夕陽沉落至海岸線之後，傳說有如後像 (afterimage) 般的幽微綠光會在消逝之霎那閃現。迪恩的作品同樣亦是將放映機安裝於展場並以單頻道呈現，但影片並不以循環方式播放，而是強調著機器從片頭至尾、具備明確起始的放映。當兩分鐘的影像播映完畢，觀眾必須按下重播按鈕、在機器回片完畢後才可重新觀看這段影像。觀眾在此反覆感受有限且短暫的放映過程，並且當色彩極為飽和的落日即將完全沉入海平面之下，始終卻無法看見那道轉瞬即逝的光照——膠卷總在綠光（可能）出現之前即放映完畢。膠卷的實際長度迫使此一自然現象被置於一段有限之時延內，在可見範疇內的一切變動如海水的波浪、天空色度的劇烈交替皆被記錄下。然而，在影格之外，即是全然的不可見、一個不可能有任何影像存在之空無，但綠光正好位於紀錄的可感邊界上，因此被置於永遠的畫外。

在此些作品中，我們將發現電影膠卷所表達的時間強度，並不來源於以超長時間巨量堆砌出、形成不可能觀看之整體的影像時延，³³ 而是透過類比媒介以及影像的物質性所具備的銘刻性質，在有限時延的展示中以消逝作為時間的強度表達。思考著類比電影影像的流動，如同電影理論家羅多維克 (D.N. Rodowick) 說道：「時間，即等同於影片的持續展現。」³⁴ 無論是〈電影禪〉僅存著細微物理印記的

33 關於超出任何單次觀看可能、具備極長時間的動態影像實踐，有如安迪·沃荷 (Andy Warhol) 的〈眠〉(*Sleep*, 1964) 與〈帝國大廈〉(*Empire*, 1964)，或者更為近代如道格拉斯·戈登 (Douglas Gordon) 的〈24 小時驚魂記〉(*24 Hour Psycho*, 1993) 以及總長度被延長至五年的〈五年的經過〉(*5 Years Drive-by*, 1995)。關於此些作品所給予的問題性，本文難以在現有的框架下討論，希望能在另一研究中思考。

34 D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, p. 81.

空白影像流、〈無題〉當中被具體載寫於膠卷上無事件的空曠地景，以及〈綠光〉那有限且短暫的日落過程，影像的強度將來自於時間的流動（逝），並且這一時延亦實際地轉化為纖薄膠片上的廣延，成為強調著逝去時間的物質標記。在此些作品極簡的投映布置下，可見一種逆反著當代發展的多媒體構成，而是將整個空間化作針對雕塑物的感知場域，令觀者動態地把握位於時延中之物件的物質性與時間性。於是，眼前正存在著一個具有特定時延之物，藉由攝影術的機械刻寫其達到了對機遇發生與即將消逝之事物的檔案化過程（archivization）；³⁵ 另一方面，物質的展示將等同於時間自身的消耗、逝去，在影像的動態內使得觀者在心理上感受著一個既遺留在過去時間中、亦經歷著現在時間流逝的影像之雙重性。³⁶ 換言之，作為在有限時間內消耗自身的物質，我們不僅見到一個必須在既定時間裡被感受的物質，同時也因為它自身的媒介屬性，透過膠卷將屬於過去時間之流動鏤刻至自身之中，使得現在的觀看貼合著一段過去時間。這即是物件的廣延與影像獨特時延的共同在場，被投映而出的影像即是時間與空間相互轉換之關係本身。

四、紀念碑影像

在光線的穿透下，物件顯現自身質地並在時間中持續變化，觀者將在一種趨向消逝的過渡下見證事物的過去存在。但是，我們仍舊不

35 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, p. 67.

36 D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, p. 78.

能僅將記錄下事物的影像當作一種儲存載體，這樣將會忽視時延的積累與物質位在消逝中的特殊狀態。也即是說，不能單純將作品的強度歸因於透過一種特殊、懷舊的媒介拍攝，我們不僅需要面對此一物件與事件不可分離之關係，同時亦必須思考其藉由作品所反射出的存有狀態。如同從白南準到迪恩的作品跨度上，電影膠卷的媒介性已經發生重大轉變，在此我們必須有進一步的區分。在白南準透過膠卷所開啓的觀念式創作裡，其仍在一個電影依然具有眾多潛能的歷史時刻中，其所發揮的是電影作為大眾傳播媒介的另類特殊性。³⁷ 然而，在德列克與德洛伊、迪恩等當代創作者的脈絡中，電影膠卷或者說「電影」(CINEMA)正經歷著自身的死亡，成為一種過時、待消逝之媒介。簡言之，當膠卷不再是一個普遍且通俗的紀錄媒介時，透過膠卷進行創作已脫離了單純的檔案化記錄，而是自從根本上就具有一種強調被展示之物自身的紀念行為。當電影與其物質存在已是一個被新媒介與技術汰換的物質時，我們必須顧及的不僅是作品所表達的媒介反身性，同時亦要掌握這些以光化學(photochemistry)原理作為紀錄核心的技術物，在一個去物質之數位時代中的異質存在。

(一) 事件的物質索引

當代諸多關於電影之論述可說是對這一聚合著媒介、技術、文化、歷史與記憶等複合物的輓歌合奏。從此些論述的視角來看，其不

37 詳見 Lev Manovich, "Interfaces of Global Village: Nam June Paik, Marshall McLuhan, and the Future," forthcoming in the catalog of *Next 15 Minutes exhibition* (South Korea: Daejeon Museum of Art, 2021).

僅是目睹並且是伴隨著電影的歷經其死亡過程，當代的物質—影像之實踐，可說皆具備一種紀念碑式的徵候。如同存在於人類歷史中的紀念碑，首先透過一種難以被時間消滅的具體材質所造，其並不意在使用能以清楚記錄事物的載體，而是藉著堅實的物質性抵擋著時間巨流的衝擊，反覆確證著其與過去發生之事件無法斷離的索引關係。回到類比物質影像的當代創作上，我們可說內建於其中的雕塑性不只是一種被光線雕鑿、並且內存著特殊時延的物件，其更將深化為某種紀念碑式的存在：「類比影片作為一種索引符號的觀念，喚起了一種見證之力（testimonial power）以及一種看似被新媒介所削弱的——若非完全被抹除的話——歷史性。」³⁸ 在如此的語境當中，影像膠卷並不意味著最為真實準確的複製技術——因為在數位化時代下，我們更為常見似乎是這一物件的眾多缺點如脆弱、破損與變質等——而是相對於數位紀錄與真實的間接關聯。在此並不存在再現的清晰程度之差異（in degree）而是種類之差異（in kind）。因此，如果說存在著這樣一種影像，其首要並非是指一種巨大炫目的視覺景觀，而是以自身的存在與衰亡，呈顯著同樣朝向消逝的被記錄事件，這便能說明當代創作對於影像的物質性之關注不再是一種懷舊仿古，而是試圖以即將消逝的姿態面向屬於當代影像的問題性，即自身在當代所凸顯的一種不合時宜之在場。在此種影像內，首先意味的是被拍攝事物被轉化於實際物質上，並以趨向消失的動態來呈現，某種「此已不在」缺席狀態。其次，則是在類比攝影影像這一同樣作為即將消逝之物質上，當

38 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, p. 77.

它逐漸成為被遺忘之物而非是儲存紀錄載體時，體驗到一種自我構成的即逝性（ephemerality）。³⁹ 事物的消逝將在影像物件的消逝中被倍增為一種事件，而這一倍增的差異間距，即具現在賽璐璐片的基質與顯露於其上之影像彼此同構的狀態中，此即一種紀念碑影像（monumental image）所獨自擁有的即逝時間性。

（二）微物的紀念碑

如同日本實驗電影導演西川智也的作品〈萬蟲之聲·繁星之光〉（*Sound of a Million Insects, Light of a Thousand Stars*, 2014），即建立起一座微型、由細碎沉積物打造的紀念碑。作品同時透過該物件本身於當代的歷史性、以及其與生俱來的紀錄特質真實地涉入一段時延之中。在短短一分多鐘的影片中，我們絲毫不見任何具體內容，僅見到幽微透出螢火般的淡藍景色上，滿佈著深淺不一的刮擦痕跡以及如黴塊污漬般的綠色團塊迅速地跳動閃現，唯一可辨識的僅在於不時如幽靈般浮現在畫面邊緣的膠片齒孔，令觀眾意識到這是一段殘破的

39 張小虹即曾從攝影的紀實特徵中提取出一種以消逝狀態反向說明存有的思考：「故在強調攝影抵住『即逝性』的同時，我們也必須看見攝影本身的『即逝性』。但攝影本身的『即逝性』，既不在化『即逝』為永恆（透過固置與同一），也不在攝影的『靈光消逝』、變為幽靈（影像）、「此曾在」（“ça-a-été”）或『人皆有死』（memento mori），而是『即逝性』所啟動的生滅往復，不是消逝不見（或已然變成過去），而是消逝再見（過去不斷摺進現在、過去在現在靈光乍現，現在為過去的未來進行式），『即逝性』的懸浮游移，正在於現代性作為流變之力的不斷通過，不在影像的再現之上，而在影像的虛擬之間」。詳見張小虹，〈即逝現代性：肖像·明信片·博物館〉，《英美文學評論》12期（2012）：頁9。

電影膠卷影像。這段僅僅展現著底片刮擦痕跡與破損的作品，立即會令人想到美國實驗電影導演史坦·布拉克奇（Stan Brakhage）的著名作品〈夏崔斯教堂系列〉（*The Chartres Series*, 1994）對膠卷表面的塗抹與彩繪，或是更早期將花瓣、蟲翅與樹葉碎片拼貼於膠卷上的〈蛾光〉（*Mothlight*, 1963）。然而，西川智也的作品卻無法被簡單被視為相同的創作策略，而是更深刻地將事件強烈擺放至物質、影像、時間共構的張力平面上。事實上，〈萬蟲之聲·繁星之光〉一片是作者在 2014 年的 6 月傍晚，將一卷 100 呎長的 35 釐米膠卷埋藏至因核災而廢棄的福島核電廠周遭地帶的落葉堆中，歷經一個夜晚後直至隔日清晨再將膠片取出。在此與其說膠卷本身如實地複印現實，倒不如說其是唯一在場並參與「事件」之物。在沒有攝影機、鏡頭的存在下，便無任何拍攝與曝光發生，只有被深埋於土壤中的膠卷。就其材質而言，無論是在丟放或取出膠卷的過程，或是落葉摩擦、昆蟲爬動與風的吹拂等自然因素、甚至是環境中的輻射，皆可能在膠片表面留下極細微痕跡，成為放映時如燐火般一閃而過的片斷。

相較於透過鏡頭保存下時延中的一切變化，〈萬蟲之聲〉幾乎是以一種超越攝影影像邏輯的極端類比而完成。如果說攝影與膠卷的物質基礎，即是透過將反射光映現在光化學表面的自動紀錄過程，那麼在此一極短的作品中並無鏡頭成像進行光線的刻寫，投映的影像直接呈現著膠卷的表面質地。當〈電影禪〉作為「沒有影像的電影」，那麼〈萬蟲之聲〉則可說是一部「沒有攝影機的電影」（film without camera）。換言之，當不存在鏡頭的拍攝亦即代表失去了因焦距而生的實際距離，這一感光物件與其所感知之對象間並無明確的（拍攝）間距，而是直接地由膠卷自身的皮膚表層去碰觸周圍一切的物質。作為物件的電影膠卷超越了機械的自動銘刻諸如紀錄、索引與載寫等

特徵，而是更直接的擁有著在時間的偶然、隨機與易變之中，直接被其他事物觸碰、捏塑、賦形的特異性。自從將膠卷埋入土堆，創作者便無法干預影像的生成，因此膠卷可說是以一種遺骸與剩餘物（remnants）的姿態直接反映（印）著一切變動，甚至指向了其後不可能再現與記錄的重大意外事變——在無人可居住，因高濃度輻射而無法久留的地帶，膠卷成為了被遺留但也是唯一在場之物。〈萬蟲之聲〉可說是由人爲刻意製造的拾獲影像（found footage），在丟棄與撿回的來往之間影像本身也逐漸形成，成為由無數細小偶然與意外構成、並且匯聚無人可感知的時間變化之影像。儘管沒有透過鏡頭拍攝，作品卻反向地強調著媒介自身無差別的純粹記錄，以及它實際作為某一物件的實體性，此二條件相互地展現出影像消縱即逝、卻又真確在場的狀態，以既深刻卻又稀薄的物質性隱隱映照出整個事件的不可見。

從這一段棄物、廢物般的膠卷中所反射映照的亦是「電影」原初能對萬物進行防腐的神話。⁴⁰ 對於瞬間的永恆（forever）紀念等等，如今卻由與影像所實際共存的腐朽物質一同顯現著短暫即逝的「曾經」（once）等時態。凸顯其特性的並不是精準且獨特的索引連結、指涉特定明確時空的再現，而是如同膠卷上的刻痕、污漬、黴斑等細微且不可數（incalculable）與不可指定的「此曾在」。由此捲 100 呎長之膠卷所投映出的影像，無非是一個微觀、細物般的紀念碑，其

40 「攝影不是像藝術那樣去創造永恆，它只是給時間塗上香料，使時間免於自身的腐朽」。André Bazin 著，《電影是什麼？》，頁 13。

並不由巨大的體積所構成、亦不座落於寬廣的展示空間，而是與逐漸被自然與時間所分解的有機物質共存於一段時延之中、被深埋於不可見的存有之土壤內。〈萬蟲之聲〉透過概念的創造以及與歷史時刻之聯繫，將內建於物質影像中的雕塑性提升至具有紀念碑關於意外、消逝、事件等層面。

（三）待消逝的影像物

在時延中展現的朝向消逝之影像，同時亦是對其自身的死亡進行悼念。不僅在西川智也的作品裡，所有具備物質基礎的影像載體皆共同面對著自己逐漸毀棄的存有。紀念碑影像將有著另一特徵，其不僅將自身作為一痕跡指涉著事物曾經之存在，同時亦彰顯著現在與過去的落差。換言之，面對電影及其物質性的死亡，以此一舊媒介為媒材的創作，無疑是不斷地為電影與其相關記憶豎立起自身的紀念碑。在2011年迪恩於英國泰特美術館（Tate Modern）的渦輪廳（Turbine Hall）展出了大型的裝置作品〈影片〉（*Film*）。在深邃與挑高的展廳裡，投影機映照出覆蓋於建築牆面上的巨幅狹長影像，黑白與彩色的畫面不斷如帷幕般交錯著，顯現出一道被放大數倍的膠卷影像。觀眾將看見被記錄在35釐米膠卷中的植物、雲朵與幾何色塊等影像，同時在影像兩側則有著已被放大至佔據半個人身大小的膠卷齒孔。在短片的重複播放間，將能清楚看見影片自身的物質結構與質感，以及各種被拍攝或者手工著色的視覺元素交替閃現於這半透明的介面上。作為一種由光所展示的雕刻物，〈影片〉直接地在空間中建構起巨型的紀念碑，在投映形式中揭示著過去屬於電影的物質基礎。這一作品在造型上彷彿貫穿了影像作為一種物質投射的核心概念，從投影、屏幕之造型、觀影空間的布置等構成，電影種種概念將使得媒介具有某

種紀念碑性 (monumentality)。⁴¹ 影像如光—建築般地呈現，如同幻影術將事物之影像投映而出，如同克里斯多夫·沃迪茨可 (Krzysztof Wodiczko) 將身體局部特寫顯現於特定地點如歷史建物與廣場之上，諸如〈廣島投影〉 (*Hiroshima Projection*, 1999) 將原爆倖存者講述回憶時手部的特寫影像投映至廣島和平紀念館旁的河岸，讓建築與影像共同組成一具身體。然而，迪恩的〈影片〉並不意在製造超越現實的巨幅影像，反倒更為凸顯光束與被投映物件的深刻關係，融合於渦輪廳高聳牆面的膠卷自身之特寫，不斷令人意識到原物體 (35 釐米膠卷) 的實際構造。同時經由數位製作，刻意地呈現出膠卷上時延與廣延原先不可能共存的狀態，兩道巨型齒孔彷彿提供了其內不斷更替的各種影像一個邊框，但是原先理應被放映機絞動的齒孔序列在此卻呈現靜止，作為時間得以被連續刻寫的膠卷片長即被轉化為具體的空間結構，如兩道石柱一般矗立起這座不斷流動的紀念碑。這彷彿是由一種怪異的反—投映 (counter-projection) 顯現出的景象，因為在一般的放映間我們所見的是由膠卷經由光線穿透而被放大至極的影像（而膠卷本身則隱藏起自身），然而在〈影片〉之前觀眾好像遭到微縮般身處在一個放大的物體前。此外，當觀眾坐臥、行走於垂直的影像牆面之下，一切已離開集體觀看的公眾放映，觀眾似乎不再持續投以專注目光，而像是圍繞著一處充滿紀念性之場域，憑藉著全部的身體感去經驗此一紀念碑影像。迪恩的〈影片〉始終圍繞著此一感光物件而存在，紀念碑式的投映形式極致呈顯了膠卷作為被光所穿透之物

41 Dave Colangelo, *The Building as Screen: A History, Theory, and Practice of Massive Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), p. 32.

件，巨大高聳的影像光幕似乎正突顯著此一媒介自身正憑悼自身死亡的特性。就某方面而言，〈影片〉彷彿更像是一種殘骸、廢墟的巨型痕跡的直接展示，觀眾將在被放大的齒孔序列、粒子雜點、濃艷的色偏之間觀看著眼前巨大卻又陌生的媒介之物質性。同時，藝術家更融入了更多關於「電影」之元素以增添這一悼念電影的墓誌銘，如同在影片中可見過去觀看（膠卷）電影時常有的褪色現象、於片頭尾暴曝的幀數，或是暗示著派拉蒙（Paramount）製片公司的山峰標誌之影像等…。⁴² 這並不是以保存、修復之態度處理著此一陳舊的媒介，而是結合新媒體之技術使其重獲生命，「這個裝置並非是電影，而是迫使我們思考電影的歷史，充滿了探索和實驗以及它由數位之存在主導的未來。」⁴³ 這一座影像紀念碑同時亦標記著電影為自己建築的墓地，其不斷地揭示著電影與其物質性在今日存有的狀態，以雕塑的形式呈現圍繞於其中的即逝性。

（四）碎片、遺址、記憶空間

從無人存在的土壤中來到由眾人所仰視的巨大裝置，在極大與極小之間看見不同的紀念碑影像。無論是以低限或奇觀的方式呈現，彼此一再地強調彼此的同質性，意即膠卷的具體物件性與已逝去的影像虛擬性交織之狀態。無論是〈萬蟲之聲〉或是〈影片〉，兩者各自以碎片與遺址的姿態搭造起一處「記憶空間」。如同文化研究者阿萊

42 詳細參考資料請見泰特美術館資料庫：“Tacita Dean, FILM,” TATE, accessed December 2, 2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-film-t14273>.

43 Francesco Casetti, *The Lumière galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015), p. 42.

姐·阿斯曼 (Aleida Assmann)，在提及作為紀念之地的場所時如此說道：

在紀念地那裡某段歷史恰恰不是繼續下去了，而是或多或少地被強力中斷了。這中斷的歷史在廢墟和殘留物中獲得了它的物質形式，這些廢墟和殘留物作為陌生的留存與周圍的環境格格不入。……回憶之地是一個失去的或被破壞的生活崩裂的碎塊。因為隨著一個地方被放棄或毀壞，它的歷史並沒有過去；它仍保存著物質上的殘留物，這些殘留物會成為故事的元素，並由此成為一個新的文化記憶之關聯點。⁴⁴

意外降臨災難事件，或是容納無數聲光、文化記憶的電影史，這些中斷的過去將續存於物質之內，而在當下成為一種不合時宜的在場，展現出事件與此時此刻間的落差。紀念碑影像所呈顯的內容已非一個鏡頭前之事件 (pro-filmic event)，而是作為影像自身待消逝的在場。簡言之，其不僅作為承載於時延之物件，紀念碑的影像更朝向某種雙重的消逝性，其得以透過自身對事物於時間中的索引關係、以及藉由投映的力量倍增此時差，彰顯它在朝向毀壞間逐漸失去的存有。如果說紀念碑是為集結個體記憶之物件，在被光所穿透的紀念碑裡，匯聚著所有關於已逝之過去的記憶，將在影像的映現中重獲嶄新之時間。

44 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著，潘璐譯，《回憶空間：文化記憶的形式與變遷》（北京：北京大學出版社，2016），頁 356-357。

五、小結：重映的時間

從影像與物質的相互生成、媒介自身物質性的反身揭示，來到對待消逝的影像一物之哀悼，我們正面對屬於當代影像存有的「物質性轉向」，亦即透過對舊媒介的重新創造，建立一種「過時的問題性」（problematic of obsolescence）以回應數位化時代的媒介存有問題。⁴⁵ 這一傾向並非指對於殘破、碎裂等舊弱影像的視覺狂熱，而總是伴隨著立基於類比與物質性、數位與非物質化的相對思考。再次強調著攝影影像物質性的基本意義，為得是更加根本且直接的探討此一以光化學複印作用為基礎的技術存在。如果說從前擴延電影追求的是電影如何消除其自身疆域，並與更多元的技術進行融合匯聚，以達到一種去界域的感知狀態，那麼今日出現在美術館中以膠卷、幻燈片、現成照片進行創作的作品，可說是為了尋回與釐清那被數位化所取消且不復存在的感受性。於是，影像與其物質、媒介性所散發出的即將消逝之狀態，使我們在今日由數位時代裡從遺址般的剩餘狀態裡，從中找尋電影與其生命的另類可能。因此，內建於感光物件構成的影像之雕塑性將在這一語境中被彰顯，重新令人注視影像與其物質的相互在場。這不再單純是指機械複製對於光與時間的鑿刻，同時意味著此一被光所穿透的物質從電影院來到美術館的移轉，是發生了何其巨大之轉變。原先在放映時理應成為完美透明介質之影像載體，如今卻成為徹底被展示之物。從實體物件照映出的造型光影、由有限的

45 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, p. 68.

特殊時延表達的流動影像，來到反映著物質存在經歷的拾獲影像，以及被即逝性倍增的紀念碑影像，此即代表著「影片放映到底片物質的展示」之跨度：

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。⁴⁶

投映作為將光影擲出的過程，已非是幻影術般的影像召喚，而是將積累於物件中的過去時間實際化（actualize）為當刻的在場經驗。換言之，屬於已逝過去的時延將在物質的展示的當刻時間流動中重新映現。這不僅是物質與影像在放映動態下的共同存在，同時也是被刻寫於膠卷中的過去時延與展示的現在當刻所產生之共振，即「過去時延或時延逝去之表達」（a presentation of past duration or duration past）的雙重狀態。⁴⁷我們將一面感受一段被留存之過去的重新顯現，

46 孫松榮，〈美術館思考電影所創造之物：從投映到展示的「當代性」〉，《現代美術學報》第19期（2010）：頁17。

47 D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, p. 136.

同時亦直接地歷經當下時間的流逝，這個時間上的疊構即是時延中的物件所具備的虛擬積體；亦即是說，這一被再次掌握之時延將回到最為嚴格的狀態下被討論，只有在「底片一投映」的關係中才可釐清其中的特異性。將被投映的類比電影影像作為雕塑物思考，將能以開啓另類的影像本體論，並藉由物質與時間等條件形塑出一種特異的物質—影像。⁴⁸ 當影像成為一個僅能在有限時延內被感受之雕塑，我們不是操作著詞彙的曖昧，而是透過從影像的物質性與造型性進入，並轉化至必然伴隨物質體現的時間問題上。從作為痕跡之物件出發、歷經著攝影影像與其物件由光線完成的雕刻，並來到電影與雕塑的相互發展間，我們持續看見其如何成為試圖深入時間感知的創造性媒材，最終則又以殘餘、遺物般的姿態揭示自身的存有。

從留存物、雕塑物至紀念碑的概念轉換間，同時能釐清影像與事物的具體關係，亦思考此一物件自身的生命狀態。在放映機光束依然直進的穿透下，纖薄的膠卷將呈現出截然不同的意義，在今日而言，幾乎所有關於電影之論述皆瀰漫著某種將死、衰亡與悼念等氣息，如同電影正逐漸失去其物質性——儘管這一持留物所彰顯的是其恆久不變的定影複製，如同巴贊經典的「督林裹屍布」（Shroud of Turin）之隱喻，其仿若某種不可見的防腐，停止了時間的損壞並且忠實地複印了事物。但在今天，作為裹屍布的電影卻將包覆著自身的死亡、呈現出本身斑駁殘損的物體表面。電影成為註定（或早已）死亡卻又持續存在的殘骸物，如同對於電影的物質修復、保存與展示即反覆宣告

48 Bernd Herzogenrath, *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*, ed. Bernd Herzogenrath (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), p. 84.

著其重複的死亡。⁴⁹ 在影像物質的當代狀態裡，更具有一種滿佈著消逝、過時、殘骸與死亡等氛圍，所有對電影之思考彷彿從過去思考著「尚未到來的未來」轉移到「早已逝去之過去」的時態之中。在我們所面對的影像實踐裡，電影與其物件將被視作某種遺物般的存有，在表現特殊視覺性之餘更具備紀念碑的意義，是對這不復存在的經驗形式的直接召喚。因此，從影像中的雕塑性出發，並非是某種發自懷舊、對令「一切終將煙硝雲散」的數位化進行極力抵抗，或是對非物質化影像的深層恐懼等，而是為了探究影像與時間具體且深刻之聯繫，以及「電影」體現於當代的生命演變。

光線依舊直進地穿透纖薄的膠片，影像仍如實地投映於銀幕，但今日我們所見的不再是一個嶄新而充滿活性的媒介，同時被放映之膠卷亦不再隱身於影院後方而是被凸顯其在場之物。藉由膠卷對真實和過去的物質指涉、以及呈顯其物質表面紋理的投映過程，影像將成為存在於光照中的紀念碑。從刻有痕跡之物到紀念碑的思考，並非意味積體上的擴大或造型的強化，而是在這一過渡間思考影像與事物的關係。當觀看著一個被刻寫在物質上、並朝向消逝的影像所呈現的時延，彷彿將更為深刻地感受到巴特（Roland Barthes）在攝影影像內理解到弔詭時態：「我同時讀到，這將會是（this will be）以及這已經是（this has been）。」⁵⁰ 我們將在影像裡看見一段由光線所封存

49 Paolo Cherchi Usai, "The Conservation of Moving Images," *Conservation*, vol. 55, no. 4 (2010): p. 251.

50 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 96.

的已逝過去，同時在投映中亦感受到正在發生（與消逝）的當刻時間。同時，當面對著一個經由鑿刻自身以記錄自己消亡的物件，亦能預想到其終將到來、但也早已死亡的存有。等待消逝的不僅是影像中的事物，同時也關於承載這道影像的物質本身。在影像滿佈痕跡、塵埃與噪訊的流動裡，它將從對事物存在的確證來到闡述著自身之缺席的時刻。

參考書目

(一) 中文論著

阿斯曼·阿萊達 (Assmann, Aleida)，潘璐譯，《回憶空間：文化記憶的形式與變遷》，北京：北京大學出版社，2016。

巴贊·安德列 (Bazin, André)，崔君衍譯，《電影是什麼？》(Qu'est-ce que le cinema)，臺北：遠流出版社，1995。

金嬉英 (Kim, Hee-young)，〈嵌於白南準早期作品實驗中不明確的時間性：從 1959-1963〉(*Indeterminate Temporality Embedded in Nam June Paik's Early Experiments from 1959 to 1963*)，《現代美術學報》34 期 (2017)：頁 9-37。

林松輝 (Lim, Song Hwee)，譚以諾譯，《蔡明亮與緩慢電影》(Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness)，臺北：臺大出版中心，2016。

林心如，《漫遊影像：電影·當代藝術與策展》，臺北：赤道，2017。

江凌青，〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，《藝術學研究》16 期 (2015)：頁 169-210。

孫松榮，〈美術館思考電影所創造之物：從投映到展示的「當代性」〉，《現代美術學報》19 期 (2010)：頁 11-32。

張小虹，〈即逝現代性：肖像照·明信片·博物館〉，《英美文學評論》12 期 (2012)：頁 1-26。

楊凱麟，〈德勒茲「思想—影像」或「思想＝影像」之條件與問題性〉，《臺大文史哲學報》59 期 (2017)：頁 337-368。

(二) 西文論著

Balsom, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." *Film Quarterly*, Vol 13, no.4 (1960).
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Translated by Arthur Mitchell. New York: The Modern Library, 1928.
- Bruno, Giuliana. "Surface Tension, Screen Space." In *Screen Space Reconfigured*, edited by Susanne Ø. Sæther & Synne T. Bull, p.35-54. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- Bruno, Giuliana. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago, 2014.
- Buchloh, Benjamin H. D.. "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra." In *Richard Serra*, edited by Hal Foster & Gordon Hughes. p.1-20. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- Casetti, Francesco. *The Lumière galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Colangelo, Dave. *The Building as Screen: A History, Theory, and Practice of Massive Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson & Babara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago & London: The University of Chicago, 1996.
- Elcott, Noam M. "The Phantasmagoric Dispositif: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space." In *Screen Space Reconfigured*, edited by Susanne Ø. Sæther & Synne T. Bull, p.283-315. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?* Translated by Nancy Ann Roth. University of Minnesota Press, 2011.

Gidal, Peter. *Structural Film Anthology*. British Film Institute, 1976.

Herzogenrath, Bernd. *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

Manovich, Lev. *Interfaces of Global Village: Nam June Paik, Marshall McLuhan, and the Future*. Forthcoming in the catalog of Next 15 Minutes exhibition. South Korea: Daejeon Museum of Art, 2021.

Moholy-Nagy, László. *Painting Photography Film*. Translated by Janet Seligman. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 1969.

Rodowick, D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

Usai, Paolo Cherchi. "The Conservation of Moving Images." *Conservation*, Vol. 55, no. 4 (2010): pp. 250-257.

"Tacita Dean, FILM." TATE. Accessed December 2, 2021. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-film-t14273>.