



Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系版權所有



錄像藝術在香港： 一個飄散的歷史存實的內部勾描

黎肖嫻 譯：劉偉娟

獻給所有藝術實驗者與研究香港錄像歷史的同好

(1) 蛛絲馬跡，總得從某些點起步……

英國錄像藝術家梅安德魯 (Chris Meigh-Andrews) 在著作《A History of Video Art》提過，(英國) 錄像藝術纏上晚期現代主義是各種因素機緣巧合所匯聚而成，並非必然的歷史定理，並引用英國錄像藝術家馬歇爾 (Stuart Marshall) (1949-2003) 的說法：「正值前衛藝術的探索活動日益趨向另類展演空間的開發和混合創作法等激進手段。」(Meigh-Andrews, 2014: 7) 這個說法是一體兩面的。即使媒體技術促成全球一體化，某個地方的錄像藝術歷史發展不一定與其他地方一模一樣。要理解地方的錄像藝術，例如香港，就要考察似乎沒有關係，卻湊成錄像藝術的歷史現實的各方面，包括人為目的、事情經過、制度政策、論述的作用、有意識策劃的事件、意外和巧合、個人感召、創作者意欲和口味等等，如何幫助或限制錄像普及化，惠及使用錄像的人。這種考察觀點採媒體考古學的方位，¹並得到法國社會學家拉圖爾 (Bruno Latour) 有關人和人造物之間相互作用的研究作補充，²同時又融合了法國哲學家斯蒂格勒 (Bernard Stiegler) 普遍器官學的看法。³環境因素固然決定很多事情的出現，但在媒體歷史研究上，卻往往對媒體的內在理路蘊涵積極的潛在性的認知有所缺乏，尤其忽略了創作乃由媒體本身的物理性所促成。有見及此，本文旨在討論以下議題：追尋錄像在藝術體系制度裡的痕跡、創作者使用錄像的實踐過程、有那些創作者而促成他們創作的又是誰、有那些創作錄像的場所、那些談及或記述錄像創作的論述的據點、又或錄像未能全面而暢順地談及的地方等等，並略描香港錄像藝術對比其他地區的情況。

錄像藝術在西方的起源總是圍繞數位人物，更重要是一部名為「索尼手提式行動錄影攝影機」的機器。2008年，莫琳 (Clare Morin) (前《南華早報》作家) 撰文簡介香港錄像藝術，回應錄像藝術的起源：「錄像藝術出現於二十世紀六十年代初，韓裔美籍藝術家白南准和法國藝術家富雷斯特 (Fred Forest) 等使用索尼手提式行動錄影攝影機記錄事件，再播放影像，做法非常前衛反叛，更離商業化的藝術市場更遠了；畢竟錄像藝術是很難銷售的。」(Morin, 2008)

手提式行動錄影攝影機出現，指出電視才是錄像藝術的祖先這想法的啟發性。手提式行動錄影攝影機是「手提式或流動的錄影系統，所有配件均裝在機上，由電池供電，只要一個（強壯的）人就可以攜帶操作……一個人就做到整個電視錄影廠的事。」（Bensinger，1981：155）1967年第一部手提式行動錄影攝影機索尼1/2英寸磁帶黑白DV-2400錄影攝影機（消費級）面世，分為攝影機和錄影機（VTR）兩個組件，以索帶相連，需要用索尼系列的播影機才可播放影像，⁴錄影部分放入盒式錄影帶就可以連續錄影二十分鐘。消費級的手提式行動錄影攝影機開展了在錄影廠外面拍攝的時代，錄像創作可以擺脫廣播級器材。當然，以今天的標準，這台設備仍然非常笨重。

英國藝術家艾維絲（Catherine Elwes）在1981年開始以錄像創作，⁵憶述「當年手提行動錄影機加攝影機的重量超過十八磅」（Elwes，2005：19），即是八公斤，體積達八（闊）乘十四（高）乘二十五（長）厘米，視乎型號和牌子，全套設備可重達五十磅。（Bensinger，1981：156）消費級手提式行動錄影攝影機最初發售時，每部售價一千五百美元，日租則七十五美元。⁶艾維絲形容了當年的情況和藝術家李維斯（Dan Reeves）怎樣解決器材問題：

即使在七十年代後期，一般藝術家仍然難以負擔基本的錄影器材，多數人依靠大學和藝術家經營的製作中心，以優惠價錢租用器材。1981年，李維斯獲得數項資助金，於是花了十萬美元購置當時最先進的三視像管攝影機和錄影機。科技日新月異，翌年，李維斯又花錢添置最新的錄影器材，但貨物送到李維斯手上時，已經不再是市場中的最新型號。⁷ ©

艾維絲也講述了自己的經歷。1982年，她花了一千英鎊購買舊款的索尼攝影機，另外花了二千英鎊購買手提式行動錄影攝影機，還未包括剪接器材已經超出預算，但還是比拍電影便宜。（Elwes，2005：19）手提式行動錄影攝影機的好處在於實時錄影，以及是影像載體中比較便宜的一種（相比電影菲林，錄影磁帶可以循環再用）。模擬錄像（analog video）方便攜帶，用途繁多，但要直至1983年，集攝影機和錄影機於一身的消費級手提攝錄機面世才出現，使用與兩件式行動錄影攝影機相同格式的盒式錄影帶。⁸

憑錄像作品《Hong Kong Song》（1989，20分鐘）⁹實踐聲音和影像不可分割而被寫進錄像藝術歷史的法國作曲家兼攝錄藝術家凱恩（Robert Cahen）總結數十年來錄像藝術的發展軌迹。出乎意料，凱恩的觀察也是很多香港藝術家的寫照：錄像藝術最初出現時，是不同領域專家結合聲音和影像的協力製作，但在當代，「錄像藝術家可以利用最新的軟件組合，獨自製作錄像。」¹⁰今天錄像隨處可見，大家都不再珍視錄像製作。試想像錄像製作並非如大家所想般容易的當年，事情並不一樣。本地藝術家羅琛堡在最近的（第二十屆IFVA金獎作品巡禮）映後座談會憶述，他早年製作錄像時，唯一可做剪接的地方就是香港藝術中心708室的「盛智文媒體中心」，¹¹另一個有剪接器材可提供的地方是「錄映

太奇」。黃卓生早年在IFVA多次獲獎，他的作品大都由他當時採用的Hi-8手提攝錄機的性能所引發，尤其這輕便的機器賦予他在創作上的彈性和靈巧而生的那十分享受的感覺。¹²早年在IFVA以《老土》(1996, SVHS, 7分30秒)獲獎的創作人羅頌雅，作品常展示文字，用的是模擬錄像技術的特效。黃卓生和羅頌雅的作品不能只作電影去理解，而是讓人看見錄像獨有的樣子。

我的研究發現，本地的文字書寫基本上都忽視了錄像藝術的技術方面，間中也有零星討論，不過仍有待考證。黃志輝《教育電視》(彩色有聲，4分鐘)和歐子強的《Pure Cloud》(彩色有聲，8分鐘)都在1987年拍攝，以VHS格式放映，是放映節目中最早以Hi-8手提攝錄機前級拍攝的「錄像」作品，¹³而黃奇智在1989年製作的《'88—'89那些昏頭昏腦的日子》(彩色有聲，40分鐘)，則是最早以U-matic格式放映的記錄片。¹⁴按2001年《自主世代》系列，直到1997年才出現已知最早期的數碼作品(DV格式)。(香港電影資料館，2001：28、37—38)縱觀歷年的IFVA獨立短片及錄像比賽(每年3月舉行，現已改稱「獨立短片及影像媒體比賽」)參賽者遞交的作品，1997年(第三屆)的錄像格式最多：除了十六毫米菲林和超八菲林外，錄像方面有U-matic Hi Band、VHS、VS、Betacam DV、Hi-8等格式。(電影菲林尚未完全消失，只是2003年以後菲林影片數量大減。)2003年起，參賽錄像改以DV格式為主。

網上有各種關於錄像藝術沿革的討論，當中最早可以追溯的錄像藝術是一款電子遊戲，早於1958年，由物理學家希金博特(Willy Higinbotham)在紐約州阿普頓布魯克黑文國立實驗室設計開發。¹⁵這款名為《雙人網球》(Tennis for Two)的電子遊戲，將錄像藝術的歷史由手提式行動錄影攝影機出現的年代再推早近十年。2012年，史密森尼美國藝術館舉行了首個考察錄像藝術的展覽，回顧四十年來電子遊戲作為藝術媒介的演變，就指出《雙人網球》很可能是電子遊戲的「始祖」，並按遊戲技術，將「電子遊戲史」劃分成五個時代。

電子遊戲隨界面的軟件科技的改變而演化，階段分明。香港的「錄像藝術」卻是分散的歷史；一來是電子遊戲的藝術地位曖昧，媒體藝術史的研究者亦未能掌握技術層面的種種，同時客觀的本地因素一直拱衛錄像只被視為電影的下一步這論調，但叫法不盡相同，如「獨立電影」、「實驗電影」、「短片」、「紀錄片」等等，都有「錄像」的蹤跡，但都視為「電影」的一種。在香港，很少人會將「電子遊戲」定位為錄像藝術，大概是電子遊戲總與營利有關，更可能因為大部分研究人員和藝評人對電影較有興趣，但仍有少數人嘗試處理錄像作為遊戲的問題。例如，羅海德(Hector Rodriguez)和黎肖嫻在2005年微波國際媒體藝術節策劃了「玩之都」，還有葉旭耀得到香港藝術發展局資助，策劃了單頻錄像「玩：實驗錄像/遊戲計劃」(2005)，¹⁶並於香港文化中心和Habitus設計空間(由曾德平創立)展出，以及連譚理(Olli Leino)在IFVA策劃的「電玩聲影」(2014)，均從概念上將電子遊戲連繫錄像藝術。¹⁷作品方面，香港並非沒有提及電子遊戲或採用遊戲技術製作的單頻錄像，只是為數很少，例如葉旭耀《九龍百哀圖》(2012)和蕭子文的《超級警察世界》(2005)。

目前還沒有清晰界定本地錄像藝術的陳述，所以需要追尋錄像藝術的歷史，建構相關的論述，並維護它所蘊含的涵意。即使對很多以錄像創作的人而言，「錄像藝術」在香港的概念仍然含混，未有被充分審視，甚至不獲重視。因此，本文希望帶出尚未探討的重要問題。首先，「錄像藝術」中的「錄像」是甚麼？是甚麼叫我們視某些錄像製作為「錄像藝術」？事實上，撰寫本文的原因正因為現在所理解的錄像藝術不是意義太廣泛，就是以奇怪眼光把錄像概括為（至少比電影）次一等的藝術。很多作品被忽視，不僅因為未得到放映的機會，還因為藝評人、策展人、節目策劃急於以狹義界定何謂錄像藝術，或者缺乏史學框架引導研究人員細看更深層的意義，而排除在討論之外。究竟是誰主宰香港錄像藝術的論述？是決策人、贊助人、策展人、電影策劃、教育界、藝術家、評論界、圖書館、資料館，還是……？

錄像藝術的沿革打從開始就不限於單頻放映模式。然而，為了客觀公正地看待本地錄像創作，了解一般人對錄像的想法、如何呈現和建構錄像等問題，還是有必要把單頻放映的錄像抽出來細究。直到現在，政府資助或獨立文藝組織中的策展人和節目策劃，仍然是維繫錄像創作的把關者。普通常識的看法，是把錄像藝術視為「主流電影」的兩種「另類」——即（不用菲林拍的）「實驗電影」，和在商業院線以外發行或放映的「獨立電影」。蔡甘銓認為「實驗」和「獨立」可以在香港交替使用，並指出八十年代是香港獨立電影的沉寂期。（蔡甘銓，1998）「獨立」也好「實驗」也好，錄像已經成為近年的（經濟一點的）電影形式，雖然是拍攝機器上有所不同，但仍是電影系譜的成員。由此可見，查找史料，建構香港錄像藝術的歷史，還不能避免從非商業製作和展覽團體舉辦的放映活動著手，較為重要的例子有香港藝術中心的IFVA比賽、香港電影資料館、錄映太奇、微波國際新媒體藝術節、香港國際電影節部分節目等等。也許以上就是錄像藝術能夠出現的地方。可是，這種源於錄像藝術等同單頻螢幕作品的觀點隱含兩大問題。首先，除了視之為「實驗電影」，是否再沒有方法將錄像理解為藝術？那麼不再牽涉鏡頭去拍攝的錄像藝術又如何呢？出現錄像活動的不同場所、錄像的特有貢獻、與其他藝術媒介的交流對話又如何？從另一角度看，將錄像藝術看成實驗電影的一種其實是可以的，問題是商業院線以外放映的錄像就必然是實驗性和另類的創作嗎？將「獨立」電影等同「實驗」電影混為一談才是問題。在香港，「獨立電影」的「獨立」是甚麼意思？「實驗」又是甚麼意思？獨立作品和實驗作品之間有甚麼關係呢？

「獨立」有數個意思。首先，獨立於市場考慮——這要求製作人或藝術團體對製作方式和目的完全自決；第二，獨立於主流的發行放映渠道，換言之作品的長度、類型辨別和標示、形式均無須依據主流的「標準」，又關照不同觀眾在電影院以外的不同場所就地放映。第三，獨立於電影工業的製作成規和拍攝工具的規模的要求，從而展示創意超越局限的創新思維，探索新的資金和經濟模式。最後，獨立於工業製作模式，因為工業模式只重視人力分配和專業分工，質量控制以統一、標準化為依歸，只求提升效率至最大限度。那麼我們可以回頭問：本地一般談「獨立」其實是那一種、那一方面的「獨

立」呢？上述的第一點指出製作人對製作目的和方式的自主凌駕其他標準，正是藝術與非藝術最重要的分野之一，強調不向市場屈服，不將觀眾變成消費者，不因襲前人，創作可以包容各種目的。如此一來，藝術是需要不斷試驗的（第一和第三點）。文化生活是有活力和變化的，不是靜止而超穩定的，藝術也是一樣。藝術需要不斷更新，歷史告訴我們，當實驗創新漸變為制度操作上的公認標準，失去挑戰常規的銳角時，就會停滯不前、僵化、腐朽，甚至變質。（Guy Debord, 1997）。如法國導演高達（Jean Luc Godard）當年拍攝《Le Gai Savoir》，自覺的與批判思想家德波（Debord）進行對話，討論國際字母主義（Lettrist International）和情境國際主義（Situationist International）的異化手段（去熟悉化）。（Price, 1997）那是1968年的法國，高達的實驗不僅是為了讓藝術生存下去，更視更生藝術為道德義務；然而他的策略是當時當地的，不由我們在今天的香港抄襲重演。此時此地，我們該如何更生藝術、更生錄像藝術？

單頻錄像可謂實驗電影的延續（也同時是決裂）。在香港，將單頻錄像從實驗電影切割出來，無異於將它與自身的歷史分開。不過，本文在香港（單頻）錄像藝術的論述嘗試退後一步，尋找我們的理所當然而導致失誤的別的角度。不是但凡以錄像搞出來的就是錄像藝術。「鮮浪潮」為例，作品便與是次研究無關，因為比賽的自行定位，標明是為本地電影工業儲備人才的訓練場所，讓年青製作人吸收經驗，或許日後加入電影業成為新血。這方針清楚地化為「鮮浪潮」的評審準則，就是以業界標準看待作品，結果是鞏固了業界的視聽手法、類型、製作模式。不少在「獨立」院線上映的作品，例如香港藝術中心IFVA放映會和「影意志」舉辦的電影節，並沒有被納入為本文的討論範圍，因為這些活動的重點也是測試業界標準，或者讓製作人積累發表作品的經驗，等待那達成晉身電影業的一天。當中固然不乏優秀作品，但我覺得它們應該屬於另一個故事，就是如何通過發展獨立電影，以較低的成本，孕育和改革日後的商業電影。這豈不在千禧年之後已逐漸成為IFVA的主要論述嗎？且看重點宣揚都落在那些終於登上大銀幕的歷屆「校友」，是名正言順的「官方故事」。從最早數屆IFVA比賽中，我還能拿準「另類錄像」、「紀錄片」、「音樂錄像」這幾個類別找到錄像藝術的作品，但打從所有組別結合為公開組（卻是情有可原的做法）之後，錄像藝術更多寄存於新環節的「媒體藝術」類別。具有實驗優勢的錄像作品（即是錄像藝術），應該以上述的獨立精神為前提，經濟獨立，在製作目的、媒介思考、製作模式的靈活度上要完全自決。這就是「獨立」和「實驗」的交匯點。

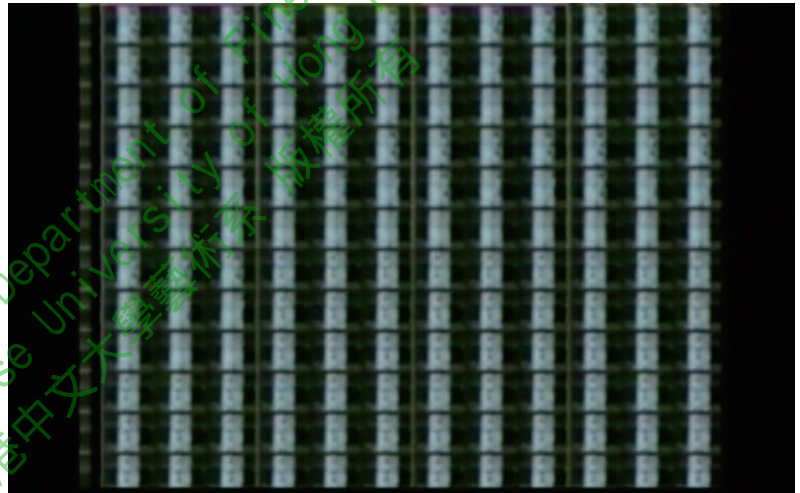
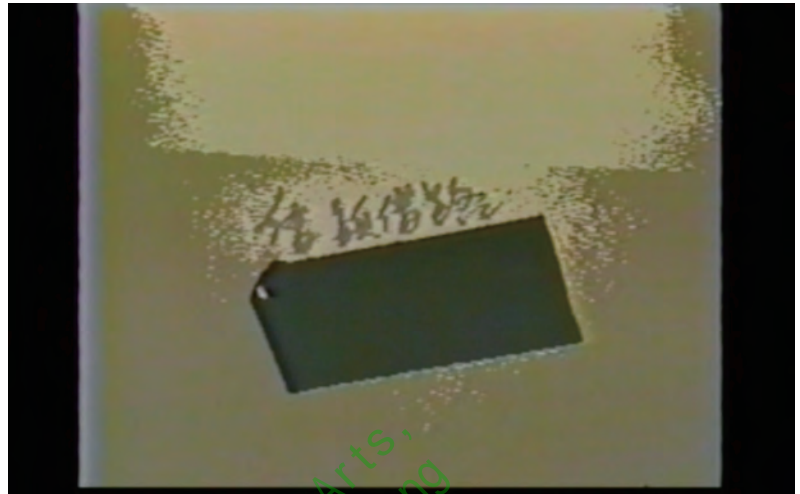
接著，本文會闡明一些外國的「錄像藝術」故事所經常強調的，試圖在定義方面進一步的推開。我所指的，尤其是「實驗」的概念如何建構出「錄像藝術」，又或「錄像」的「藝術性」就是其「實驗性」；而這又引出「錄像藝術」中「錄像」是甚麼意思這問題。考慮香港本地錄像創作的論據和獨特因素後，我會試試細數香港錄像藝術的特徵。我希望本文能啟發錄像藝術的論述（即思考撰寫相關歷史的方式），又有診斷作用（試圖說明目前甚模糊有需要建構的「錄像藝術」的宏論），並同時建議解救現況的方法（從教育、節目策劃、策展方面提出發展方向）。

(2) 他們的錄像藝術故事，我們的故事碎片

根據所讀到美國的錄像藝術歷程，錄像藝術出現，與五十年代電視在日常生活愈見重要有密切關係。¹⁸ 電視帶來新的觀看模式，讓用家和專家意識到電視和電影有很多差異。沒多久，電影製作人和藝術家就注意到，電視是獨特的創作媒介，例如電視有自己的色彩理論，有別於傳統繪畫攝影與電影。電影強調觀看，看的是物理上投影光線形成的影像，到了電視，轉而注意訊號的放送和接受的過程，眼前影像，是接收器轉化電子訊號的玩弄成果，反映拍攝、接收和顯示影像之間有很多創作的新的可能。電視熱潮所引出的，也有低技術的回應，如白南准和激浪派(Fluxus)成員，均視電視機為擁有最新技術的家居物品。《Illuminating Video》(1990)一書是美國最早有系統地研究錄像藝術的著作，揭示美國影視從業員三十多年來的基模思考。從目錄所見，著作分成以下部分：(一) 歷史(論述專業術語的歷史，突出美國紀錄片歷史對錄像歷史的重要意義)；(二) 傢具/雕塑/建築(讓人想到包括白南准和激浪派等人)；(三) 觀眾/反應：連接/控制；(四) 語法與體裁；(五) 故事敘述。這本書，視錄像創作為偏離主流電影。這定位也就是就是美國影像故事的主導論述法。¹⁹

另外，錄影器材愈來愈輕便，成為社會行動主義運用錄像的推動力，見證了如日誌電影等新式紀錄片的出現。器材方便攜帶也方便了錄像行動主義的興盛，例如，1966年10月黑豹自衛黨成立，引出了一連串圍繞社會文化運動的錄像項目，當時正值由手提式行動錄影攝影機過渡至手提攝錄機的時期，他們以錄像介入社會活動，名為「游擊電視」，也可以引用媒體學者博伊爾(Deirdre Boyle)等人的說法，稱為「草根電視」。(Boyle 1992: 69; 1997: 26-35; Ryan, 1988: 39-40)

美國的歷程指出錄像發展的兩大方向：一是以媒介主導的方向，探討影像不只是拍攝的對象或產品，而是玩弄信號的遊樂場；另一方向是隨著攝錄機愈來愈能配合空間和時間臨場使用，在社會場域的角色有所轉變。在香港，攝錄機在社會場域的角色轉變，正好鼓勵蔡甘銓和鄭智雄在1989年創立「錄影力量」。至於探討製作影像的媒介上，鮑靄倫曾提及當年嘗試以家庭手作式創作，用數盒錄影機和磁帶交錯互錄製作了《借頭借路2》(1989)(圖一、二、三)。鮑靄倫的試驗方式，證明了創作欲望往往比科技發明先行，引導創作者超越工具上的限制，又或限制往往觸發創意，引來創新搞作。對鮑而言，一心想要將影像拼湊起來，分裂、重複再重組的意欲，絕對沒有因為「剪接」器材的缺乏而受到阻礙。也想到生於數碼年代的黃志偉曾向我展示用mini DV製作的小試驗，把鏡頭拍的同一個片段重播而重錄十二次，經過多代的像素遞減，舊畫面衍生出「新」的畫面來，而他就重現了Hi-8錄像、甚至超八菲林的質感。黃志偉的這個小實驗是九十年代末做的，以數碼攝錄機向錄像的錄影帶時期致意。稍後的作品《持手機的人》(2003, 5分鐘)則反映不同種類的數碼格式，以及所錄製影像不同的像素效果。²⁰ 早年參加過IFVA的著名錄像藝術家陳錦樂也提及，《Retouch (1)》(1995, 彩色, Beta, 10分15秒)是練習作品，就是新的剪接和視效軟件剛剛送來辦公室，他便隨手拿來做小試驗。



圖一、二、三
鮑靄倫《借頭借路2》
(1989)。圖片由VMAC
(Videotage Media Art
Collection) 提供

對英國的藝術史學家而言，錄像藝術是實驗電影 (experimental cinema) 的分支，也是領域廣闊的當代藝術的分支——「藝術家電影」(artists' film) 的一種。學者柯蒂斯 (David Curtis) 在著作《A History of Artists' Film and Video in Britain, 1897-2004》指出，錄像展示藝術家如何利用肖像畫、靜物畫、拼貼、普普藝術等現有的藝術資源，試驗製作影片。(Curtis, 2007: 87-150) 可是，柯蒂斯特意提出「錄像作為錄像 (不是電影)」的討論，堅持錄像藝術出現，只因為六十年代末「藝術家開始為廣播電視工作」。即使很多論述都集中講述錄像藝術的器材方便攜帶，柯蒂斯提醒大家，早期要接觸電視業並不容易，「能夠使用錄影器材和廣播電視設備的機會十分難得。」(Curtis, 2007: 40) 因此，早期很多創作錄像的英國藝術家 (1966-1971) 會與廣播工程師合作，例如BBC的碧克 (Lutz Becker) 和愛丁堡Scottish Television的荷爾 (David Hall) 聯手，才有機會使用新式器材。香港擁有豐富的廣播電視歷史，大量書籍都有論及本地電視界和電影業的人才交流，馬傑偉、吳俊雄、呂大樂等從事文化研究的學者，通過研究文化業、國家意識形態機器、流行文化和民間情緒的探究等等，討論電視業沿革。可是貼近廣播級錄影器材的創作者和技術人員當時在想甚麼呢？有蠢蠢欲動搞些試驗嗎？他們有誰參與過試驗呢？這些都少被討論。

影響英國錄像藝術的另一因素，就是以推廣「錄像為反映和調停社會變動的媒介」為理念的團體出現，例如1969年左右成立的研究項目「社會矩陣」(Social Matrix)，目標是劃出「從個人觀點得出的社會圖譜」，同時又拓展錄像的使用，因為錄像已不再屬於廣播級技術，而且用途更多。又如「遊擊行動」的英國攝影師兼記者霍金斯 (John "Hoppy" Hopkins) (2015年2月逝世)，堅信錄像為大眾的工具，曾參與地下文化組織。

錄像藝術能夠在英國發展成熟，其實還因為勇於試驗藝術。錄像本身的各種局限，激發藝術家突破局限的決心。早期的錄像只有黑白畫面；攝影機很重，而且對光線變化反應遲緩；快速移動攝影機就會出現不完整的影像；所謂「剪接」，一般只是將不同的鏡頭縫合。這些早期錄像的缺點，反而成為推動藝術創新的力量。七十年代初，輕便的非廣播技術 (自索尼手提式行動錄影攝影機面世起) 愈趨精密先進，錄像藝術進入新時代。(Curtis, 2007: 40-41)

除了七十年代的因素外，柯蒂斯還列舉了三個刺激錄像藝術發展的原因。首先，藝術學校開始開授錄像課程，皆因製作器材價格下調較能夠負擔，尤其是錄影帶可以重複使用，不像電影菲林般成本高。同時，一些畫廊也開始展示錄像作品，放映錄像的場地因而增加。「藝術家電影和錄像」的概念愈來愈受到正視，正因為藝術家能完全自主回應環境轉變；而這也將英國錄像藝術歷史和美國錄像藝術歷史區別開來。柯蒂斯指出創作錄像的藝術家有兩種：第一種出現於七十年代，概念藝術家發現活動影像是新的創作素材，當中很多人之前是做雕塑的。第二種主要是八十年代藝術家，他們都有用媒體創作的背景，懂得利用錄影機的倒片和重放功能，讓錄像作品循環播放，適合在畫廊展示。第三，展覽的活動策劃有助推廣和普及錄像藝術。(Curtis, 2007: 42) 以上三個情況也許多少勾畫出香港錄像活

動的面相，不過「藝術家電影」的想法要到千禧年以後才無心插柳的出現；隨著當代藝壇有更多藝術家以錄像為主要創作媒體，「藝術家錄像」的概念也得以加強。²¹可以說香港的錄像藝術家粗略分成數類，有些是受過電影訓練的，對活動影像語言的探索較敏銳，有些是以錄像為創作媒體之一的當代藝術家，也愈來愈多藝術家結合多個學科的經驗（電腦、人類學、建築、設計、文學、跨媒介實驗），錄像成為方便使用的工具後，他們就開始用錄像創作。

荷蘭、德國、法國、日本、拉丁美洲等地的錄像藝術經驗向我們展示了有用的分野——尤其錄像作為錄影科技（媒體藝術一派）和作為電視機、實物（當代藝術一派）的差別；為社會變動和政治行動策劃的人道項目刺激了錄像藝術發展，藝術電影學校以外舉辦的工作坊和活動，令更多人有機會探究錄像製作等，都令「實驗性紀錄片」陸續出現。（Meigh-Andrews, 2014: 26-31; Alonso, 2011: 298-303）

如上所說，科技的膨脹，導致錄像（作為電影）與其他藝術形式的互媒交接，在西方已有相當充分的論述。我研究了不少家傳戶曉的人物，也與這方面的發展有關，出名的例子有六十年代初安迪華荷所拍的實驗錄像，尤其是他用來記錄行為表演的錄像：白南准有二十四個監視器的《TV Clock》（1963 / 1989），以及另一些「以攝錄機為畫筆、電視螢幕為畫布」的錄像項目；美國藝術家希爾（Gary Hill）（例如《Primarily Speaking》，1983）和美國錄像藝術先驅維奧拉（Bill Viola）（例如《Nantes Triptych》，1992）的作品，探討錄像特有的用途，捕捉「思想感知的流程，把心眼的逐步轉移化為敘事性（以比喻的鋪排去完成）」。²²因此，維奧拉七十年代起的錄像聲音作品，「探索錄像的特有潛能，展示混合了現場拍攝和預錄片段的錄像創作法」，與清晰記錄和呈現當下的錄像透明論正好相反。（Meigh-Andrews, 2014: 276）美國藝術家賀爾莎（Jenny Holzer）將詩融入錄像中，就如她在紐約古根漢美術館的展覽「Installation: Jenny Holzer」（1989-1990）的作品群。²³不能不提的還有德國畫家兼雕塑家佛斯特爾（Wolf Vostell）（1932-1998），他是偶生藝術的倡導者，經常與激浪派成員合作，將錄像藝術與裝置和環境結合，最有名是1963年的《Sun in Your Head (Television Decollage)》（7分鐘），²⁴作品有一個表演裝置的版本名為《6 TV Dé-collage》，曾於紐約斯莫林畫廊（Smolin Gallery）展示，現為馬德里索菲亞王后國家藝術中心博物館的永久收藏。而奧地利藝術家韋伯（Peter Weibel）則致力研究錄像如何作為藝術媒介，開創裝置藝術特有的創作模式。韋伯創作《Epistemic Videology (I + II)》（1974）的方式，就是「用兩部相對的攝錄機中間放置一塊玻璃，拍攝對面即場放映的電子文字。」就像維奧拉的創作一樣，這件作品特意挑戰錄像是一目了然的直接呈現的普遍看法：韋伯「呈現」的卻是無論媒介有多「一目了然」，「意義的轉化」是不可否認的事實。（Meigh-Andrews, 2014: 276）要研究香港的錄像藝術，應該大膽假設，追蹤錄像層出不窮的存在方式和面相，無論電子遊戲、數碼牆壁、建築裝置等，還有更多的領域有待我們的發掘。

(3) 何來錄像？錄像藝術的媒本探索及界外反照

「沒有機器就沒有錄像藝術。」(Saiz, 2003: 66) 有關手提式行動錄影攝影機的論述，正好與後來「一人流動錄影廠」的出現展連貫起來，構成充滿可能性的錄像發展，強調工具變得大眾化，新創作群體的形成，召聚藝術家更主動參與社會運動等。韋伯、佛斯特爾、白南准等人則提醒我們別忘記「媒本論」(medium specificity) 的錄像藝術的理路，支持以電視或錄像設備作實驗的核心。1969年，白南准與日本錄像工程師阿部修曾合作製作了《白/阿部合成器》(Paik / Abe Synthesizer)，裝置有七部攝錄機，「調校成接收七種色彩，每部只會感應/攝影一種色彩」，合成器讓「白南准能同時剪接七個片源——而且是實時剪接。」²⁵ 這是那一代藝術家試驗錄像創作的典型作品，對獲取影像、錄影、重播、展示影像進行實驗。裝置更反映白南准以電視為新繪畫形式的想法，正如他在宣言形容這裝置為「多用途錄像合成器」，「能提升電視螢幕這幅畫布至達文西般精準，畢加索般自由，雷諾亞般色彩繽紛，蒙特里安般影響深遠，波洛克般激烈、瓊斯 (Jasper Johns) 般熱情奔放。」(白南准, 1974: 55)²⁶

白南准的宣言是關於兩個方面的：我將之延展引申為「解構式的錄像藝術」和「直觀現象式的錄像藝術」，以追溯香港的錄像創作。解構式錄像藝術方面，我想到的藝術家有羅海德(稍後詳述)和沒那麼激進的葉旭耀，所指的藝術方法是拆解(錄像)機器和操作過程，檢視數碼影像的微細構成部分，張開數碼媒體的低度功能——傳統電影中所謂的鏡頭、景框、配上某種色調、色溫及度的畫面構圖，或鏡頭活動，在錄像裡就必須以掃描線、電波、灰階、解像度、動作向量等觀念去理解、進行實驗。直觀現象式錄像藝術方面，就是集中影像的「感知面」，通過上述的「低度功能」在觀者眼前展示現在進行式的逐步微變的藝術手法。堅持用錄像「繪畫」的羅琛堡就是一例(稍後詳述)。許雅舒《I Do Let Her My Head Have》(2004, 16分鐘30秒, 英文字幕)的內容灌滿故事碎片，直接展現觀者眼前卻沒有傳統的排序連成起承轉合的故事，我因此形容這作品為疊厚多層的敘事構成的後設影像。總的來說，許雅舒和羅琛堡的作品需要一套不同詞彙去描述他們如何「處理」形像的感知面：摩擦、刮擦、上墊、拼合、撕掉、分拆等等。而羅海德自創作《res extensa》(2003)以後，²⁷ 他的作品步驟和程式計算上，結了解構式和直觀現象式的錄像法。葉旭耀《北京的月亮比較圓》(2004)，²⁸ 以及電腦運算作品《Between the Threshold of Good and Evil (no.1 Double Indemnity)》(2011)²⁹ 和《Rehearsal for Muted Films (2)》(2014)，³⁰ 都以拆解錄像出發，而朝刪減和抽象化的創作方向延伸。

本文所論及能啟發後人的著名錄像藝術家，還包括捷克出生、但創作生涯以美國為主的斯丹娜和伍迪沃舒卡夫婦 (Steina and Woody Vasulka)，自從他們接觸到索尼手提式行動錄影攝影機，就開始創作錄像。³¹ 夫婦二人的個人或合作作品，是我們把錄像藝術等同於電子藝術的所出。他們對電子聲音和影像製作進行實驗，多數利用現成影像和聲音，依靠處理電子信號，致力探索錄像的功能，而非追求漂亮的影像。早期的合作作品《Don Cherry》(1970)、《Golden Cherry》(1973)、《Spaces II》(1972)，伍迪的《Swan Lake》(1971) 和《Vocabulary》(1973)，斯丹娜的《Distant Activities》(1972) 等都是好例子，

展示了二人如何徹底打造屬於電視的視覺語言，突顯干擾信號、環迴播放影像、多層重疊、影像變異各方面的試驗。有人認為沃舒卡夫婦只著重視覺特技效果，而韋伯就極力為二人辯護。他認為「特別效果並非純粹後期部門的技倆，而是源自兩個電影的基本技術，就是切換和疊影」，提出要理解錄像，必須先「忘掉所學過的電影歷史」。

沃舒卡夫婦十分重視錄像藝術的硬件。他們曾接受韋伯邀請，策劃了名為「Pioneers of Electronic Art」的展覽（奧地利林茨，1992），收集早期錄像藝術的「機器」，例如六十年代和七十年代間的合成器、錄像反饋器和各種電子藝術組件。³²這不禁讓人想到本地藝術家兼策展人葉旭耀近年為香港藝術中心策劃的「art.ware」年度計劃，作為IFVA媒體藝術比賽的延伸項目。³³

沃舒卡夫婦的錄像藝術創作有以下啟迪意義：第一，超越純粹鏡頭拍攝為主的放映傳統；第二，強調現成影像帶有玩味的用途。因此，展現創意需要了解工具和過程，文中有關解構式錄像藝術的本地例子，正是與沃舒卡夫婦的創作方向同出一轍。

我認為香港的錄像藝術創作還有第三種，就是「建構式錄像」，意思是先拆解視聽數據材料（解構），以強調將組件加起來的過程和結果。關於運用建構法的藝術家，以香港為創作基地的葡萄牙藝術家周奧（João Vasco Paiva）就有不少錄像實驗的有趣例子。他的錄像十分著重視聽資料的組合和再組合，如何按簡單的創作或遊戲規則重構資料。香港的城市景觀是周奧主要的原素材，而他會為每個獨立創作項目度身編寫軟件，改造城市景觀。他運用視聽資料所表達的「失控」和「抽象化」，源自在葡萄牙學畫和在香港學習媒體藝術的訓練。³⁴例如，《Action through Non Action》（2009，8分52秒）（圖四）

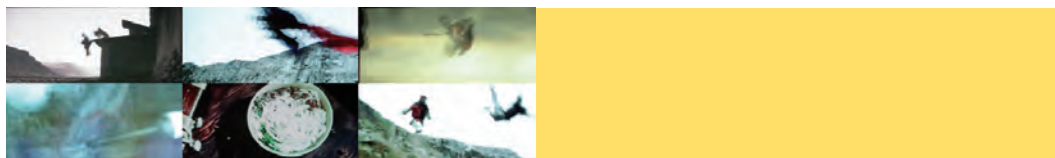


圖四
Vasco Paiva (João Vasco Paiva) 《Action through Non Action》（2009，8' 52"）。圖片由 Vasco Paiva 提供

是他在旺角鬧市出現過的實時記錄，通過藝術家實地收音拍攝，把現場聲音的訊號化為後期干擾影像的章則，轉化為觀眾再次了解熙攘喧鬧的旺角的視覺經驗。《建築是……音樂對話》(2009)用編曲的理念去創作形狀的「樂譜」，將不同錄像書寫的時刻獲取的聲影湊合於同一道的影像流。周奧的作品注重實地拍攝、實地收音，通過親身到現場與空間建立親密關係。他處理視覺材料的方式，將作品由電影拍攝的本位推向無鏡頭的片種，因為錄取的素材到創作後期都給他以「現成物」去對待。我的兩件數碼錄像裝置也應該歸入建構式錄像的大標題，就是三頻作品《景框戲門》(2012)和《翻騰空》(2014)。³⁵ (圖五) 兩件作品都用上本地電影的片段，把原來帶有劇情的片段抽象化為原則，以預定程序的組合邏輯去帶動現場的影像書寫；作品實踐衍生性藝術 (generative art) 的無窮創作的同時，其實是利用戲劇素材解構戲劇。整體而言，我的單頻錄像作品也有不少是用現成聲影材料建構的，或者是為現成視聽材料尋找(後設的)敘事載體，而那些材料則是來自流行電影、友人的收藏品或自己的錄像日記資料庫。目前定居香港的藝術家Daniel Howe卻採取另一種建構法創作錄像。他一直追尋展現數碼文字，建立了另一種數碼錄像的形式。例如錄像裝置《Engine of Engines》(2012)，當中他為作品編寫的電腦程式能回應網絡信息流量；「機器」從伺服器收集零散的數據，會「編入」一個有十六個屏幕、發聲影像裝置中。裝置的每個屏幕都是電腦節點，包含「處理單位、聲音輸出、快閃記憶體……並用電線掛在半空」，回應「創意媒體學院的實驗室、辦公室、課室近一千部電腦」的即時數據變化。³⁶ 近作《阿Q正傳》(2014)採用相近的手法，從互聯網上收集數據——Howe的機器實時「閱覽」網上資料，只要影像的標籤與魯迅的《阿Q正傳》英文翻譯相符，就會被「記住」而展示於展場的屏幕上，就像個用文字組成的動畫。³⁷ 至於數碼年代之前的建構式錄像的經典例子，當數鮑靄倫「手造」的《借頭借路2》(1989)。³⁸

對半個世紀的西歐錄像實驗進行「盤點」後，媒體藝術學者許比爾曼 (Yvonne Spielmann) 總結錄像實踐分為三種：「紀錄片、實驗藝術、實驗影像製作」，藉此展示「錄像作為媒介的一系列可能性，以及與其他媒體形式的關聯」。³⁹ 雖然許比爾曼在《Video: The Reflexive Medium》一書承認數碼錄像愈來愈著重「互動、複雜、混合媒介」，但她堅持「錄像作為錄像」的命題的重要性，以致有必要解釋甚麼才是錄像藝術：

錄像是電子媒介，依賴電子信號傳送。錄像信號不斷在攝錄機和螢幕之間循環，製作和複製的過程得以共時同步進行，讓錄像成為自我標示有反照能力的媒介，有別於攝影和電影(圖像或影像組群是作品的中心)。由於錄像是表現過程的，



圖五
黎肖嫻《翻騰空》
(2014)。圖片由黎肖嫻
提供

不會受制於錄影和「畫面」的樣子，所以與電腦有共同的特性……（Spielmann，2007/2010：概述）錄像已由科技蛻變成媒介，發展了屬於自己的藝術語言，但當下的新媒體評論對這一點仍須認真對待。

以香港為創作基地的軟件藝術家羅海德是現今本地藝術家中比較認真看待「錄像作為錄像」這前提的一位，他的創作堅持解構數碼錄像，同時又徹底改造運用屏幕的創作實踐。幾乎所有作品都「將錄像藝術結合數學和電腦科學，審視資訊科技改變影像經驗的可能，重整我們與電影史的關係，以探索數碼概念和電影呈現之間的張力。」⁴⁰不論是投影或用屏幕呈現影像，羅海德經常採用單頻格式展示作品，不過可以的話便會用上多頻多窗的投影裝置；就是單窗，他也會把框面劃成多個景窗，展示影像不斷演變、「製作和複製共時同步」背後的操作過程。（Spielmann，2007/2010）羅海德的作品盡是多工序同時（數學）運算(simultaneous calculation)的表現。錄像作品《姿勢——Judex》(2011/2012)中，法國默片《Judex》(菲拉德【Louis Feuillade】執導，1916)一個接一個的畫面變成微動作的接連影像，藉軟件系統的能力識別影片內由一「格」轉到下一格在構圖上的微動，轉化為向量並以小矢標示，再在全片別的部分尋找相類似的微動的「格」作同時的展列。同時運算的組合有多項功能：把整部電影的畫面組成數據庫，並通過將相配的畫面並列，而畫面並列的數目是透過軟件程式可以調控的，能夠實時對比電影中的各個畫面。從直觀現象式錄像藝術的表面所見，在單一影像分割成九個影窗的《姿勢——Judex》是一屏多影的作品，向觀眾展示既相似、又相異的影像，引導他們重新「學習」細看，再一次操練他們的專注觀賞力。從另一層次來看，作品就是「即場」同時運算的結果，所以觀眾同時參與了羅海德對這部經典默片的視覺（尤其畫面運動的）分析。羅海德創作《姿勢——Judex》前還有兩件重要的實驗作品。《流動點：吻》(2010)是羅海德用親自編寫的軟件程式製作的抽象錄像作品，追蹤安迪華荷的電影《吻》(1963)的人物動態，程式分析電影後，以抽象的彩色線條呈現「格」與「格」之間的向量變化；用在畫面的運算系統也用在作品的聲音合成上，作品的視聽兩部分因而在編碼上產生有機的聯繫。較近年的《第八定理》(2013/2014)（圖六）也用近似《姿勢——Judex》的尋找藝術與科學的對話的方向創作，只是探討的是另一個數學課題——[正交分解] (orthogonal decomposition)，將一部電影（高達的《阿爾伐城》）的光影動態的數據，疊投在另一部電影（黛倫【Maya Deren】的《女巫的搖籃》）之上，化為取材自真人演出的影片，卻以光影波動構成的動畫。

以上作品說明了「影像過渡轉換之間有些甚麼」已成為重要的課題。傳統電影手法「疊影」有了新意涵，但所謂鏡頭（的概念）則變得無力、無關重要，鏡頭與鏡頭之間是甚麼回事需要全面改寫。

羅海德的作品是許比爾嫂所謂「轉化式意象」(transformation imagery)的本地例子，提出有關新媒體的本質的問題，超出錄像藝術本身，同時認為現在為人熟悉的「屏幕」本位並非恆久而理所當然的：作為藝術實驗的一種，錄像可以是實時處理的原素材、有待拆解的媒體，或是具文化參考意義的展示模式。然而，羅海德執著於電腦運算處理錄像，源自創作項目中批判的人文精神。他致力揭開數學運



圖六
羅海德《第八定理》
(2013/2014)。圖片由
羅海德提供

算、呈現操作背後的微細數據的處理過程，是為了回應「黑箱作業」的問題；即是資訊消費時代機器操作簡化為促進消費銷量的系統得問題——製造商往往把科技發明的眾多可能性壓縮為單一的成品，市面上軟件套裝林林種種，並沒有教我們對科技更深入的瞭解，反令我們依賴科技。引用斯蒂格勒的說法，消費的軟件套裝助長「愚昧」(Stiegler, 2014: 3)，因為軟件套裝誘使顧客相信科技能勝任所有事情，而非幫助顧客認真而批判地看待科技。即使羅海德明白，黑箱永遠無法完全打開，但以呈現大家所不見的和被簡化事物的微過程為目的，也算是「打開」。因此，他每件作品都是另類的「機器」，嘗試揭示所隱藏的，批評顧客至上的軟件文化，而他的作品中，所「打開」的常常是用於「監視操控」的科技。

(4) 建構本地錄像歷史：明道暗蹊隱徑的疊描

很多前文提及的西歐經典要人都親身或通過展覽踏足香港，為本地錄像/媒體藝術景觀留下印象。但究竟他們在香港留下的是甚麼印象？又有甚麼影響呢？白南准的電視雕塑也許是高級畫廊中名人或收藏家的商品，維奧拉的錄像作品剛剛在2015年香港巴塞爾藝術展再現光芒。⁴¹另一方面，錄像藝術先驅斯丹娜沃舒卡卻以嘉賓身分，出席2013年「北歐50年錄像藝術放映日」。那一年創意媒體學院與錄影太奇合作舉辦展覽，展覽由冰島藝術家謝雯 (Kristin Scheving) 策劃，斯丹娜除了舉行講座外，還展出了自己和丈夫伍迪沃舒卡的作品。⁴²藝術家兼學者韋伯出席了2011年「爻金術」(微波國際新媒體藝術節)，為研討會「藝術及科學研討會—藝術與科學實踐之連結」的講者之一，講題是「預言媒體未來：由視覺媒體到社交媒體」。之前一年，韋伯與藝術家邵志飛 (Jeffrey Shaw) 一起創作、關於即時存

取的互動影片資料庫《T-Visionarium》(2008)，成為2010年微波國際新媒體藝術節「天下太屏」的重點作品。早於2001年，希爾參加了錄映太奇策劃的「微波媒體藝術節」，為節目「Hill (scape)」在香港文化中心展示錄像和舉行一場即場表演。2002年，歌德學院與香港藝術中心合辦了展覽「重繫千結——德國Fluxus運動1962-1994」。多年以來，邀請國際知名藝術家來港已經是平常事，也許是時候更新一下錄像藝術的交流模式。

就從這裡開始……錄像是實驗電影的延伸——論述的構成

如果只將錄像藝術的歷史只看成單頻錄像作品的歷史，就大概可以以將錄像藝術歷史簡單分成一加二的三個階段：前錄像藝術時期（六十至七十年代），即是另類/實驗電影，接著是模擬錄像（1987年左右）和數碼錄像（1996年至1997年以後）。無可否認，實驗電影製作為錄像藝術在獨立或政府資助的文化舞台爭取到合法地位。「自主世代：六十年代至今自主、實驗、另類創作」（2001，簡稱IEAC）是至今考察香港錄像創作最全面的展覽，包括了從1966年至2000年間二百一十件本地作品，並分成十二個主題，舉行三十二場放映活動，由馮美華策劃兼撰寫出版特刊，把數碼錄像視為獨立電影的一個時期。

IEAC強調錄像藝術屬於藝術家發展影像事業的「過渡階段」，是踏足商業電影專業的前一步，這可從開幕放映節目中的十一套短片看出端倪——很多是由現在電影業的重要人物所拍攝的，例如何藩、章國明、張婉婷、羅啟銳、方令正等等，奠定了IEAC的基調。

馮美華為IEAC展覽撰寫的文章也包括了錄像藝術家的名單，實為珍貴的記錄。（香港電影資料館，2001：7）名單上卻只有不足一半的藝術家還在進行錄像實驗，例如游靜、洪強、葉旭耀。洪強整體上以「膨脹電影」的創作為重點，他的錄像關注空間定位、互動性、佛學思想的摸索。他也是少數拍菲林電影，現在卻在畫廊展覽的本地錄像藝術家。游靜仍然在探究酷兒研究(queer studies)的議題，最近的作品《Bad Boyz Bad Girlz》(2008)和《We Are Alive》(DVD, 99分鐘, 2009)則屬於行動藝術，與參與性研究有關。《We are alive》「記錄和試驗在香港、澳門、札幌等地的青少年感化中心舉辦媒體工作坊的過程。」⁴³影片讓人聯想到游靜一部早年的作品《另起爐灶之耳仔痛（濃縮版）》(1995, 彩色, U-matic, 39分鐘)；她也把錄影機乾脆帶到受訪者的所在，家、工作場所或自選地點，爽快的直問直答，受訪者開門見山談他們對九七回歸的個人感受。雖然畫面挪用傳統電視新聞的大頭特寫，但訪問內容卻不是觀眾能夠在電視聽聞的。

「錄像是自主、另類、實驗的影像實踐」：幾個經典個案

前文已論及我對錄像藝術於IFVA比賽的公開組編制流失而感到失望，但又覺得其實媒體藝術項目可能仍是個值得留意的活動。IFVA有一件作品展示了九十年代錄像藝術家如何為自己身分定位，現在

收錄於《第二屆IFVA得獎作品選輯》的DVD（1996，2006年由影意志發行），就是馮炳輝的《香港公路電影》（1996，彩色，Beta，29分鐘，紀錄組優異獎）。馮炳輝在影片的最後部分，直接用字幕總結他一直在做的事：

「影片的構思和拍攝工作均由馮炳輝於1996年香港完成。」相對於依賴拍攝團隊的製作模式，馮炳輝強調自己擁有創作影片的所有權。

「能夠完成影片仰賴不同人士和機構協助……包括坐了三十分鐘觀賞影片的你……其他人還有……香港藝術中心的蔡甘銓……陳翠華，當然還有所有我在網上認識的朋友。」馮炳輝提出不同的合作方式和所獲取的團體贊助。

「影片的製作和放映由市政局和香港藝術發展局支持，並獲恆生銀行和中華電力有限公司贊助。」馮炳輝表明了不同的資金來源。

《香港公路電影》也表現了常見於九十年代後期的創作模式，整部作品是斷碎的影像論述，敘層次豐富，調解媒介和創作過程，闡述和反射兩者的關係，但整體節奏仍然明快。影片中清晰運用「我」、眾人、藝術家的觀點敘述，以坦白供認的實時經驗為前提。大力擴展日誌形式的敘事結構，場景佈置注重生活細節。上述特點早在馮炳輝第一件IFVA得獎作品《I Have a Dream about a Short Video on the Making of a Short Film for Competition》（1995，彩色，Beta，30分鐘）出現。雖然作品只獲得劇情組銀獎，但引用了大量媒體和風格方面的資料：坦白供認的現身說法、電影電視的影像參考、電影和電視的分別、流行歌曲、大頭特寫評述片段、創作感受、訪問有家人移民海外的人、舊式新聞短片、近年新聞電視片段、公共服務廣播等等，圍繞一個不可與社會文化背景切割的愛情故事。大量運用旁白，有時是個人旁白，有時則像合唱般多人同時旁述，讓眾多的敘事流相對化——究竟是一個人說話，還是很多香港人在思考？作品以1997年6月31日開始，但我們都知道這是個不存在的重要日子。影片以典型的電影和/或錄像方式開場和結束，由旁白「我想我已經兩年沒拍過電影」為引子，標誌了馮炳輝正過渡至他的錄像時代。

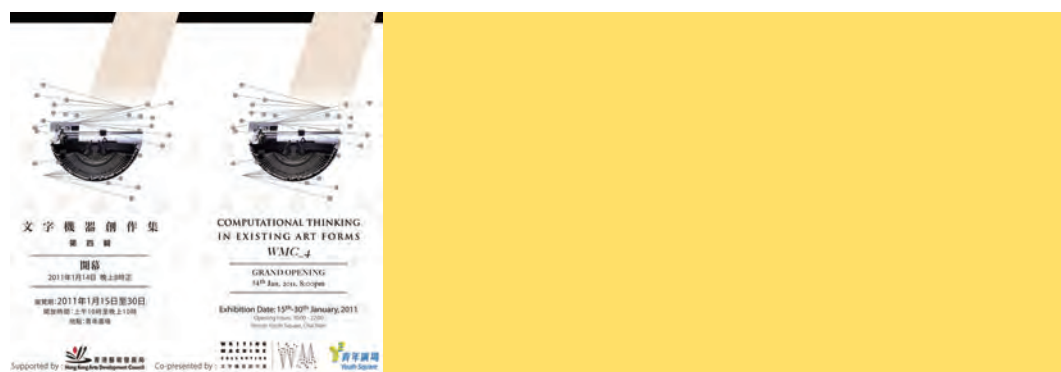
帶著以上的「回歸時期特徵」呼應著馮炳輝的還有陳錦樂。他的《沒有人（在跑馬地）等沒有人》（1997，Beta，20分鐘）與馮的一樣，在結構上揉合了個人觀感和社會政治，合成沒有分野的個人與社會互為主體的空間。敘事的形成由說話帶動；說話帶動走路，再引出眾聲道的合誦，鏡頭則游走於城市空間。影片還引用文字作為畫面的視覺元素之一頻頻出現，與旁白聲誦又不盡相同，刺激想像，特別是引用意大利作家卡爾維諾（Italo Calvino）的著作《看不見的城市》，正好表現文學和文化研究如何滲入實驗影像。開宗明義結合文字和影像的例子還有2003年的《錄像文章：跨媒介創作計劃作品集》，由香港當代文化中心策劃，邀請了十位作家和十位錄像藝術家，兩人一組「互相詮釋」大家的作品，表現創意。被邀參與計劃的錄像藝術家包括：馮美華（夥拍西西）、馮偉（韓麗珠）、游靜（葉

輝)、羅琛堡(呂大樂)、楊曦(陳智德)、陳錦樂(余非)、黃修平(江瓊珠)、吳子昆(董啟章)、黃志偉(舒琪)、鮑靄倫(黃燦然)。

「錄像藝術」由「媒體藝術」的討論包攬

錄映太奇為香港介紹世界是知名的錄像藝術家，又創辦「微波國際新媒體藝術節」，刻意與本地實驗電影分開。「錄映太奇」本來是火鳥電影會(六十至八十年代流行一時的電影會)1985年舉辦的一個節目名稱，一年後，部分電影會成員組織了獨立的「錄映太奇」。剛成立的錄映太奇以另類、進取為標誌：很多加入的錄像藝術家都是本地酷兒群體的活躍分子，而且很多人都與前衛劇團「進念·二十面體」(1982年由榮念真創辦)有關係，甚至是成員，用錄像記錄「進念」的演出。錄映太奇現屆副主席黃小燕指出：「據我所知，部分錄像藝術家不僅只是記錄演出，而是為了探索當時的各種記錄模式。再者，進念當時開始在舞台演出融合錄像投影。」由記錄演化為錄像作品的例子有《東西遊戲》(1989)，原本是為記錄同名的多媒體表演而拍攝的錄像，到了臨場攝錄工作的設計、剪接、後期文字「解釋」，就由記錄表演轉生為獨立的錄像作品。

正面來看，錄映太奇和微波國際新媒體藝術節的成就讓我們的眼界超越單頻作品，再度思考錄像為各種媒體景觀的一部分。鮑靄倫競獲的策展項目「數碼演義」(2008)，⁴⁴為香港藝術館「香港藝術：開放·對話」展覽系列的首個展覽，⁴⁵共有二十位藝術家和團體參與，將錄像與機械人、互聯網、電腦藝術等其他數碼藝術並列。鮑靄倫的展覽包羅了二十五年來具代表性的作品，包括洪強的作品和榮念真的三十二頻裝置《錄像圈》(1996-2003)。⁴⁶(Morin, 2008)「數碼演義」呈現了香港媒體藝術的歷史輪廓，展示了吳子昆、朱力行、伍詔勁、何兆基等人的錄像投影作品，又納入本地新媒體群體「文字機器創作集」的創作概況，特為「數碼演義」策展五件由鍾緯正、黃照達、林耀邦、黃榮發、劉美延、王建明、羅海德等創作的作品。至於「文字機器創作集」(2004年成立)，最近一期展覽(第五期，2014年10月)「讀寫靈機：唧唧復唧唧」以監視和電腦運算影片為雙主題，猶如一場展示錄像和屏幕實驗的盛宴，參加藝術家包括劉清華、Daniel Howe、王建明、蘇慧怡、孫詠怡、Audrey Samson、葉旭耀，以



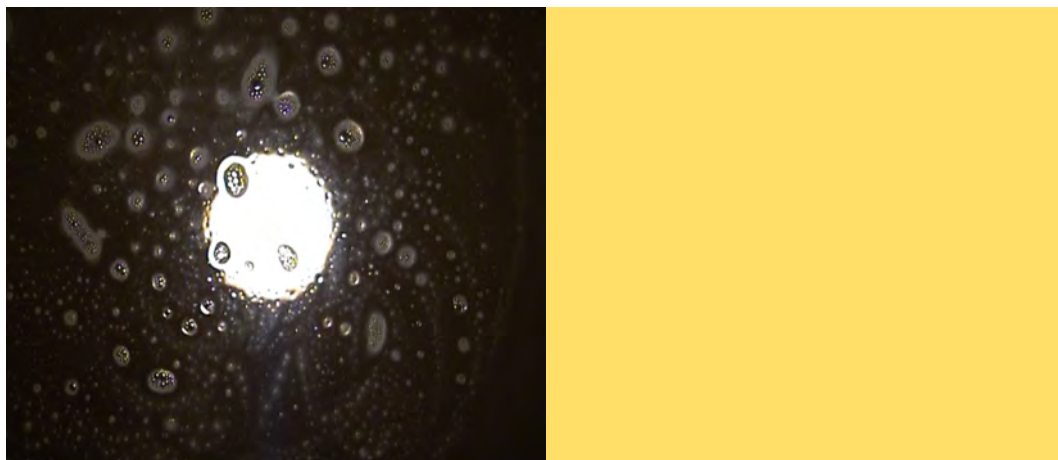
圖七
「當代藝術中的數碼化與
計算思維」(2010)。
圖片由黎肖嫻提供

及「文字機器」核心成員黎肖嫻、羅海德、黃照達。⁴⁷ 早於第四期「文字機器創作集」展覽「當代藝術中的數碼化與計算思維」(2010)，⁴⁸ (圖七) 主要展場有十二件數碼投影錄像，兼辦單頻錄像實驗的公開招募，以「錄像作為書寫機器」為題，放映了二十一部數碼短片，當中很多還是由學生製作的。⁴⁹

錄像藝術——「代藝術實踐的一環」

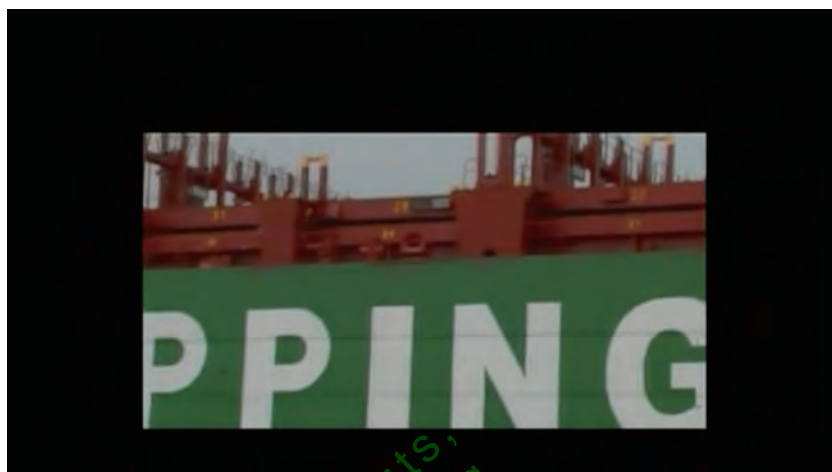
千禧年以後，出現愈來愈多用錄像創作的當代藝術家，他們當中不少是沒有接受過電影製作或電影理論訓練。2009年至2010年間先後於八個城市巡迴播映的錄像節目「This is Hong Kong: 15 Video Artists」，由當年Para/Site藝術空間 (Para/Site) 行政總監及策展人費明納亞 (Alvaro Rodriguez Fominaya) 策劃。⁵⁰ 參展藝術家包括洪強、王浩然、鄭智禮、胡玲玲、黎肖嫻、伍韶勁、葉旭耀、梁志和、MAP Office (古儒郎【Laurent Gutierrez】和林海華【Valérie Portefaix】組成的策展組合)、方琛宇、黃國才、周俊輝、梁美萍、蔡世豪等。他們當中只有葉旭耀受過傳統電影製作訓練；黎肖嫻是研究電影理論和歷史的學者，創作時能自覺地結合電影概念和互媒實踐；胡玲玲、鄭智禮、蔡世豪則是數碼年代的攝錄書寫創作人。這五位藝術家對實驗電影的歷史和理念都較為自覺；不過胡玲玲的主要創作其實也在劇場、社區藝術、紀錄藝術等方面，鄭智禮傾向設計和裝置藝術方面，蔡世豪的作品則以數碼影音表演為主。其他參展藝術家來自不同創作領域，也重新界定影像評論的空間。

Para/Site創辦人之一的文晶瑩受訓於純藝術專業，首個國際性發表的錄像《慧慧》(2000-2001, mini DV, 8分鐘)⁵¹ 源自她一直以立體和裝置為主的創作。文晶瑩指自己用「雕塑裝置方法」創作錄像，方法在後來《洗光》三重奏系列(2002-2008) (圖八) 和《觸月》系列(2005-2014) 的光雕動作十分明顯。⁵² 還有以下的一些例子，都進一步表明錄像藝術在當代藝術領域中的普及性，創作實驗方向上何其豐富而多樣化。如以香港為創作基地的法籍藝術家馬利德 (Cedric Maridet) 擁有音像研究哲學博士學位，



圖八
文晶瑩《洗光》系列
(2002-2008) 之《洗》
(2005)。圖片由文晶瑩
提供

圖九、十
Cedric Maridet
《Huangpu》(2005)。
圖片由 Cedric Maridet 提
供



錄像作品《黃浦》(2005) (圖九、十) 獲得香港藝術雙年展2005優秀獎，以視覺和聽覺之間的通感為探討焦點。作曲家楊嘉輝是研究聲音藝術的學者，多次獲香港藝術發展局頒發獎項，並獲得首屆「彭博新一代藝術家獎」，由日常對錄音和實驗方面的練習作品，重整大家的聽覺經驗，探索紀錄藝術。⁵³ 楊嘉輝的《Muted Situations》(延伸創作系列) 探討只有錄像才能出現的無聲狀況。至於梁志和的作品，幾乎全都是可延續進行創作的；在他的作品中，錄像的出現往往是探索研究過程的一個點，是某時某刻特定狀態的「出現」。⁵⁴ 羅琛堡近年的《Solstice to Solstice》(2012) (圖十一、十二) 是與聲音藝術家許敖山 (Nerve) 合作的聲影演出。⁵⁵

旅居香港的北京藝術家鄭波的行動藝術項目，是方向上稍有不同的錄像創作法。近期的一個項目有關在香港工作的菲律賓家庭傭工，錄像是他接觸她們的中介，讓她們發聲，對留港生活作瞬間的陳述。就內容而言，鄭波的錄像是介入社會的集體藝術，屬於關係美學上的創作。錄像《O ilaw》(光之歌)



圖十一、十二
羅琛堡《Solstice to
Solstice》(2012)。圖片
由羅琛堡提供。攝影：
陳立怡



(3分32秒)是鄭波《為伊唱》的一部分(2013, 為與居港菲籍家庭傭工合作的集體裝置創作(圖十三)。後來完成的《安倍德卡爾——為伊唱》(2013年在香港完成), 現在以紀錄片的形式在文化活動上發表。⁵⁶

千禧年以後, 錄像藝術在當代藝術的領域的應用漸漸成勢, 並持續發展, 而這又正夕本地藝壇努力擺脫「視覺藝術」狹隘的含義, 進入「當代藝術」的時代。較早的例子如中大藝術系受訓的吳子昆(現

圖十三
鄭波《為伊唱》(2013)。
圖片由鄭波提供



為「多媒體景觀」的創作人和監製)於1999年在Para/Site的展覽「X.Y.Z Motion」, 展出錄像裝置。2001年, 張康生也在Para/Site舉行個展「過度數碼——張康生成品展」。在梁志和策劃的展覽「藝術俱樂部」(2002), 錄像作品(包括羅海德和我的作品)與其他不同媒體作品並置於同一個空間。同年, Para/Site開展了八十年代香港藝術家系列, 以「馮美華——一切從『此』開始」為系列的首個展覽。2004年Para/Site駐場藝術家海伊(Kathy High)(美國), 探索數碼媒體和藝術與科學的交流。2004年第一期「文字機器創作集」在牛棚1a舉行, 為媒體藝術進入1a展覽空間的先例。2007年第二期「文字機器創作集」承接第一期也在1a舉行, 場內作品主要是錄像創作、錄像投影、屏幕作品等。至此, 錄像藝術可以是當代藝術的一部分已少有人質疑。

「數碼演義」(前文提及)在正式代表本地文化的範式中, 消除了媒體藝術與其他藝術形式之間的界限。M+發展初期, 李立偉(Lars Nittve)主持一系列的諮詢會, 討論媒體藝術與當代藝術在博物館空間的佈置上, 應該一起展示還是分開處理, 但每節諮詢會都因為與會者來自的背景不同, 每次的「共識」也有所不同。雖然從尋找資助的角度來看, 將各類藝術混合並置有不少好處, 但從更廣義的人文角度而言, 其實是不應該過早消弭媒體藝術與別的創作的界線, 否則便失卻教育大眾、培育觀眾的機會, 以及批判上的先鋒地位。

錄影力量……還有別的社參性的錄像書寫

「錄影力量」於本地媒體創作歷史的獨有貢獻，並非本文已討論過的個別藝術家或群體所能替代的，有必要詳述。不論「錄影力量」的成員是否視他們的實踐為「藝術」，我強調將「錄」放入錄像藝術的論述是有理可尋的：他們的項目以批判的觀點理解工具和主流媒體創作，用攝錄機帶到戰略性的場所記下重要時刻，致力改變社會，這豈不就與藝術實驗性同出一轍嗎？錄影力量成立於1989年，一開始就定位為另類媒體製作組織，要做主流媒體以外的事。再者，錄影力量是反大眾傳媒的組織，工作項目皆有特定目的，不會包括所有生活範圍，最初的成立目的是實踐社會行動主義。

但說明錄影力量該與藝術並談，還是有其他原因的。如同藝術一樣，「錄」的工作目的完全自主，拒絕被主流分類和一般準則同化，不容許項目內容與製作人的原意不符。錄影力量的工作行程與實驗藝術創作相似，所需要的是另類的經濟和製作模式，可謂在錄像藝術發展過程中瓦解既定創作制度的契機。錄影力量的項目有典型實驗創作的特徵，提出大量問題——錄像要拍甚麼、拍誰、怎樣拍，完全出自手上的工具。理念構思上，以始創成員之一蔡甘銓為例，對法國人類學者兼電影製作人魯什(Jean Rouch)所提倡的「真實電影」(cinéma vérité)進行自覺的探索；製作人在現場的出現就是令攝影機由被動變為主導，誘發鏡頭前面的人的積極表現和事件的推進，因而與強調攝錄機是客觀的旁觀者的美國的「直接電影」(Direct Cinema)有所不同。錄影力量所用的拍攝理論解釋了他們的挑釁意味、甚至離經叛道的拍攝手法。挑釁不是風格，而是相信科技的能耐和用途；離經叛道不只是態度，而且是測試工具的最大功用，以及工具在認知範圍的地位。

很多人一直只看到「錄」以挑釁為特點的製作，忘了它當初成立是為了團結社群。1989年初，蔡甘銓在本地雜誌《電影雙週刊》刊登廣告，呼籲志同道合的人拍攝1997年前的香港。鄭智雄表示：「當年自行拍攝影片是很新穎的事，而集體拍攝就可以和大家分享資源。」自行拍攝的這股熱情沒有維持很久，但影響深遠，同年就成立了錄影力量。錄像製作的高峰期在1991年至1995年間，合作的民間團體包括香港工會教育中心、新婦女協進會、基督教工業委員會等等。⁵⁷

單看「錄」的發展道路讓我們看到各種組織群體既社會性也政治性的問題，由權力關係的滑流、權力玩弄的陷阱，到所謂善意(以愛為名)是真心的幫助還是只是政府操控的偽裝。(崔衛平，2003：36-38)上述問題的關注確實塑造了「錄」的群體立場和錄影活動的方法：他們生產出的錄像表現粗糙感，避免專業的光滑感，拒絕無縫的敘述和悅目的影像。他們要確立自己的「本土特色」而遠離海外影展；又堅持以本地人為目標觀眾，發掘他們被扼殺的意見。「錄」不顧有否觀眾，也要將攝錄機帶到群眾和出現問題的地方，並盡量將攝錄機交予拍攝對象手上，讓拍攝影片成為群眾生活的一部分。(崔衛平，2003：39-40)他們開辦工作坊，讓攝錄師走近群眾。與「錄」共事的人都積極踏實，尋找拍攝題材，他們親手剪輯了自己的故事——李維怡、譚萬基、阮勛、灣仔的居民、參加錄影力量工作坊的人

等等，他們必有更多本文沒有收錄的個人體驗。

近期為「雨傘運動」收集的影片和圖像，提醒大家有需要認真看待數碼相機無處不在的議題，審視數碼工具大眾化的力量，而所面對的圖像衝擊其實遠超於文化行動的表達。

無法歸類的珍寶

流動、速率、慢下來、凝視家常

城市生活節奏急促，刺激錄像在香港發展，很多局外人也會討論這個議題。2002年韓裔美籍學者奇廷玆 (Joan Kee) 撰文評論香港錄像，形容錄像在香港是用來抒發的藝術空間，「反映香港的實際空間」，以「迷戀事物流動」為特點，而錄像作品是「對如此純真地迷戀事物流動的評論，或至少將流動描述成困難和難以捉摸的狀況。」如此一來，羅琛堡《習慣走》(1997) 正好成為奇廷玆的最佳例證。《習慣走》分為兩部分，第一部分像追逐第二部分，將急促展示為「摻雜不清的剪輯影像，全部都輯自六十至七十年代的資料舊片，鏡頭急促略過，一股腦兒將畫面擲向觀眾。」(奇廷玆，2002：9)《習慣走》對奇廷玆的論述很合用，這也誠然是羅琛堡處理香港節奏急促的方式。然而，奇廷玆的觀察未免太籠統。我為本文搜集錄像資料時，反而發現「慢下來」、「放鬆思考」、特意「無所事事」、「少做一點事」、「哪兒都不去」等等，以及表達帶些許變化的重復，才是香港錄像更明顯的特徵。通過靜止的攝錄機觀察生活上的平凡細節，表現的是另一種專注，以顛覆日常的目光凝視容易錯過的事物。

思路、意識流：九七自白、錄像日記、私人檔案

我在另一篇文章寫道：「在香港，日誌電影，或謂個人紀錄片是了解實驗作品的關鍵……日誌電影/錄像一開始並非引人注意的片種，直到1994年至1995年左右，蔡甘銓促成的第一屆IFVA比賽，這類作品終於在較大型的本地文化空間歸入『實驗作品』一類。早期『實驗作品』出現時，經常帶有政治動機，『撰寫』香港的另類歷史，直至近年仍有不少作品保留這個特色，例如盧燕珊《大山與人》(2011)、麥海珊《唱片上的單行道》(2007)、黎肖嫻自傳式民俗誌的作品(自2005年)等等。日誌電影仍然是培育實驗思想的搖籃。」(黎肖嫻，2015：463)(蔡穎儀，2011)

1996年，香港電台電視監製施潔玲與日本獨立媒體製作人羽仁未央合作，舉辦獨立項目「九七故事：個人版」，邀請並非製作電影專業的文化工作者用錄像創作一件作品，講述他們怎樣渡過香港回歸的一年。項目共有十部作品，分成兩個放映節目在第二十二屆香港國際電影節上映(1998)，參加的「錄像書寫人」包括藝術家張海活、攝影師朱迅、已故比較文學教授兼詩人也斯、漫畫家尊子、報章專欄作家陳也、比較文學學者羅貴祥、律師兼捍衛人權人士陸恭蕙、時裝設計師鄧達智、美術指導、畫家兼爵士樂手黃仁達、李慧冰、范焜文等等。(黎肖嫻，2015：467-468)

獲邀「藝術家」不受拍攝的專業準則限制，能夠如創作實驗電影般自由運用攝錄機，在成規以外為活動影像帶來新面貌。「錄像日誌」的概念是「卸下獨立創作人要製作精細電影的包袱，特別是撇除對敘事和娛樂資訊方面的標準要求。為了表達對期待/圍繞/逃避1997年回歸的感想」，他們要創造自己的視覺語言，自由地對所能找到的影像、聲音進行實驗。(黎肖嫻，2015：469)因此，判斷上述作品好壞並非易事，也許觀眾要為那些以己意創作的錄像，自行構想一套理解的方式。而藝術家為創作而作的選擇也十分引人入勝，為「題材、錄像命名、攝錄機保存功能有意或無意造成的清晰度、影音內容所包括和排除的事物等」方面作的決定，披露他們心中所想，或展現思路的過程。(黎肖嫻，2015：471)「九七故事」中很多非錄像專業人士的作品，都帶有強烈書寫視覺的特質。⁵⁸那些自覺的思路要揭示甚麼？他們的思路表達甚麼呢？於是我用小標題「肚臍、不在場的攝錄機、移動的房子、混日子」總結，展示這些作品中瑣碎的情感如何「完成」自己特意不外揚的道德推理。(黎肖嫻，2015：475)再者，抑壓情感是作品的重要標記——不論是喜是憂，也不表達情感；還有在敘事時間上帶有強烈的停頓感。無法「向前」的感覺正好配合作品重點不過是日常生活（瑣事）。日常的事物和平凡的細節成為創作人的豐富資源，實踐反叛的行動計劃——面對香港回歸，抗衡大時代中（所謂力求進步和充滿希望）的大故事。

個人感召三三兩兩

正如斯蒂格勒所提出，從器官論的立場來看，即使社會層面有巨大變遷或現實制度愈趨同化，個人實踐、表達個人信念的空間還是有的。我曾經訪問羅琛堡（2013年3月25日），⁵⁹他直接就說自己的錄像創作與電影幾乎沒有關係，他說：「我一開始就遠離純電影藝術。」整場訪問，羅琛堡都沒有用過標準的「電影語言」也沒有提及任何電影概念。他的錄像以創作雕塑、繪畫舞台表演的心態進行（尤其是2006年以後），並謂：「不是電影，而是錄像突顯了自己作品所表現的層次……運用錄像，我處理『繪畫』就比較自由。畫筆和影像之間毋須妥協——現在我同時處理光、色彩、空間……色彩在電視展現是最好的，漆黑的劇場並不適合……」羅琛堡強調自己沒有從電影「攝取養分」，只是很在意電影的影響，也會對電影持批判的看法。

黃小燕提倡收集非虛構性的創作（non-fiction）作品，發覺比較麥海珊和黎肖嫻的創作相當有用。「VisionMix」是活躍於英國和印度的國際策展人電影人網絡，2015年春天，黃小燕出席其中一個策展人工作坊，⁶⁰特意強調黎肖嫻和麥海珊的作品，確立將藝術家當為獨立創作人對了解作品十分重要，需要明白他們的個人習性、專業背景、文化資本、文化道德的堅信等等。黃小燕認為他們的作品都結合不同資源而成。麥海珊接受過電影製作的訓練，黎肖嫻是研究電影的學者，兩人都有寫作習慣，麥海珊是經常發表網誌的博客，多寫個人觀感和評註文章；黎肖嫻採用不加思索的寫作方法，通過機緣和發現，調解自己與世界的關係，也正是這種政治行為展現她跟語言的自覺、反射的關係。黎肖嫻的寫作和作品都是關於理論和歷史，誠然是「具女性主義思維」的創作人；麥海珊則投身於酷兒議題、

性別政治、空間的生產。「麥海珊利用資料片段的『指涉價值』；黎肖嫻則將舊片轉化成歷史、文化、電影本身的超語言。」麥海珊的作品是集體參與的紀錄片：以拍攝作為製造集體回憶的方法，直接在記錄的地方探討社會主題，錄像作品就是回應城市重建的行動，創作之餘亦為研究，這也是黃小燕在VisionMix介紹麥海珊作品《在浮城的角落唱首歌》(2012，超八菲林，數碼錄像)(圖十四、十五、十六)的主題思想，作品由三段紀錄片組成，由三位獨立創作歌手訴說自己的故事。至於我的作品中虛構和紀實的界線總是備受質疑，這個立場源自早期電影(1906年以前)，當初電影活動著迷的是如何創新地運用電影攝影機這新科技，事物是隨機出現還是安排佈置好才拍攝的分別並不重要。正如黃小燕所說，我的作品植根於歷史書寫的方法學，因此都屬於書寫歷史的實驗。我關心語言如何塑造觀念，研究作為特定認知方式的影像和聲音在認知範圍的功用，尤其是集結兩者的錄像。關於上述概念的代表作品有《看得見的聲音，聽得見的形象》(2009)(圖十七、十八、十九)，集中注意表面標準化的資料館材料和現成材料，突顯所表達和象徵的事，從而質疑影像是否具備參考的真確性，猶如大喊：「影像背後甚麼都沒有，影像只顯露攝錄的時間和工具。」麥海珊是專業的電影製作人，就問過超八菲林在數碼年代還能夠做甚麼。我是完全屬於錄像年代的，一直對二十世紀衍生性藝術譜系和在數碼年代的表現很有興趣。衍生性藝術的作品既是潛在系統的組成部分，又是未來一代(作品)的種



圖十四
麥海珊《在浮城的角落唱首歌》(2012，超八毫米及數碼錄像)。圖片由麥海珊提供



圖十五、十六
麥海珊《在浮城的角落唱
首歌》(2012, 超八毫米
及數碼錄像)。圖片由
麥海珊提供



子。這個將衍生性藝術連繫到我對獨立作品加起來形成資料庫的想法，貫穿我所有關於史學的錄像書寫創作。而我創作的方式倚靠長期收集片段，我自九十年代初就建立個人資料庫收集錄像，幾乎所有單頻錄像作品都由這個資料庫存的錄像素材「組合而成」，每件作品按目的和需要運用不同素材，我稱之為「自傳式的影像民俗誌」，因為我創作時就像與陌生人對話，陌生人就是以前的「我」，每次組合都要研究「她」所拍過的錄像。

寫到這裡，該是時候提出第四種錄像藝術，就是「指涉演述式的錄像法」。前文已經介紹了錄影力量的行動錄像、當代錄像藝術家和文化工作者製作的九七回歸錄像日誌、鄭波的關係美學、我的實驗



Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖十七、十八、十九
黎肖嫻《看得見的聲音，
聽得見的形象》。圖片由
黎肖嫻提供

性歷史書寫錄像、麥海珊的集體紀錄片和空間生產、大家對撰寫影像民俗誌的熱誠。這些作品的「指涉」和「演述」的意向是十分明顯的。它們都確認了攝錄機純粹的攝錄功能，即是所攝錄的影像如同裝有機械眼球的見證人，可以作為清晰明白的參考對象。所謂「指涉」就是強調媒介的表意價值，但並非全部帶有這個標記的作品都只是為了指涉的。就加上「演述」一詞，作品超越了表意和修正、書寫和重寫的價值，維持創造意義的循環不斷運行更新。(Butler, 1990: 270) 錄像是說話的形式，當錄像作品帶有演述意味，就是干擾既定規範和秩序的言辭。雖然演述式錄像不一定能改變生命或顛覆社會制度，但一定是直接靠近社會景貌的言語行為。這種作品拒絕接受當下的社會結構，努力開創重新表達的空間。麥海珊的創作就充滿演述意味，拍攝錄像/電影的過程與作品本身同樣重要。鄭波的家庭傭工錄像和其他團體的項目，給予被社會忽視的人發聲機會，重拾他們的主體性——重點卻不在於他們表達的訊息，而是他們怎樣表達，讓觀眾了解他們表達的語調、鏡頭前每刻的焦躁不安、如何為拍攝打扮、因攝影機的存在而作的自我調節等等。「在場」(presence) 和「顯現」(presencing) (海德格在後來著作對「存在」being概念提出的修正補充) 是作品的重點。又如前所述，九七回歸的錄像日誌通過影像建構故事，將(抽象的)情緒變為看得見的思路，是現象學的關注。錄影力量重視演述意味，能夠視粗糙為作品的合理特質，觀眾需要完全不同的準則去評價他們的處事方式。演述意味一直是我創作的核心動力——化蒙太奇為拼貼(相對於剪接)刺激觀眾的觀看經驗，喚醒我們對早已因循失效、有既定所指的電影語言作出反叛。

也是個人感召：憑信念策劃

「錄像作為錄像」的概念是比較著重研究的，而文字機器創作集堅持對科技的執著和理論探究。大家踴躍參與每年一度的微波國際新媒體藝術節，主辦單位也因能繼續為本地群體介紹國際新媒體。⁶¹ 錄映太奇仍然集中處理單頻錄像藝術，而近年也終於展開「錄映太奇媒體藝術收藏」(VMAC)，開始籌辦巡迴展覽，在不同地方展示本地錄像作品。⁶² 本地團體還不斷進行其他與國際交流的活動，例如「式者生存——維基托邦版公開放映室」(2012-2013, 伊凡諾娃(Nevena Ivanova)策劃)、「自家造作」(2013, 上海舉行)、「這麼近那麼遠——香港和英國之間的某處」(2014, 梁學彬策劃, 分別於英國四個城市展出)等等。另外，文晶瑩是香港少數專注策劃「實驗電影/錄像藝術節」的獨立策展人，參與多個亞洲實驗電影錄像藝術節而策展香港作品，包括EXiS首爾國際實驗電影展、EXiT台北國際實驗電影展、EXiM澳門國際實驗電影展、KLEX吉隆坡實驗電影節、HKEX香港亞洲實驗錄像節等。她透過挑選的本地錄像，討論過女性藝術、文化他者、二手資料(舊片)運用、社會參與等議題。

床下底的私藏

錄像藝術不是「C&G藝術單位」(2007年由張嘉莉和鄭怡敏創立)的焦點，⁶³ 他們關心的是更宏大的藝術生態和視覺藝術教育，以「回應社會和文化時事」為創作宗旨，所舉辦的活動也以此為依歸。近

年，C&G為了「交流意念」，以放映會加分享會的形式，籌劃「床下底」系列（自2013年12月，逢每個月第二個星期五晚上舉行），「展示不知為甚麼很少甚至從不向公眾展示的作品」，或如張嘉莉所說，是「在黑洞尋寶」。例如2015年4月，C&G邀請了青年藝術家協會（九十年代成立）骨幹成員杜煥為嘉賓，分享1998年起在油街藝術村拍攝的珍貴片段。⁶⁴短短十五個月內，「床下底」系列就從「床底下」發掘了各式各樣的「珍寶」。鄧國騫主持第一次分享會，就公開了個人日誌，以及有計劃拍攝、帶有自傳式民俗誌特質的錄像習作。關尚智是近年多用錄像創作的視覺藝術家，他在分享會放映了與同學周俊輝舉行聯展的片段，內容是他們在展覽「周關聯喪」結束後（距今已超過十年）一起燒掉展品的一刻。裝置藝術家林嵐則分享了錄像日誌和活動記錄（例如1998年香港中文大學藝術系畢業禮的片段），以及創作前以錄像為草圖的錄像日記。畫家黃榮臻主持分享會時，以投影展示自己的繪畫，再放映了幾段記錄創作活動的錄像，表示自己有意探索其他媒介。2014年7月，朱迅（「九七故事」參展人之一）也在分享會展示「珍寶」。張嘉莉回顧活動時指出了分享會的重點：「放映會快結束時，朱迅說想組織更多集體記錄行動。」同年，朱迅開展了紀錄電影《Life in a Day》（麥克唐納【Kevin Macdonald】執導）啟發的拍攝計劃，邀請了超過六十位九十後年青人，正值雨傘運動之際，自行拍攝記錄十月一日整天的事。其他參與「床下底」分享會的藝術家還有魂游、馬琮珠、羅文樂、楊秀卓、李慧嫻、策展組合Ivanov+Chan等等。⁶⁵

「床下底」系列讓人一睹當代藝術家運用錄像的範圍之廣，放映環節盡是為不同目的拍攝的紀錄作品——由錄像日誌、嚴肅紀錄片到創作草圖、往事瑣憶——一一可歸入「指涉演述式錄像」的類型。馮美華是「床下底」分享會嘉賓中（2014年2月）惟一參與過電影拍攝和錄像創作的藝術家，她的分享對當代藝術家更別具意義，引發接受電影製作訓練和沒受專業訓練的兩類錄像創作人互相交流，他們本來是不甚對話的。C&G的創立宗旨是希望推動藝術組織發展，改變環境現狀。青年藝術家協會在九十年代所做的事——參與討論九七回歸、文化政策、香港藝術發展局成立等議題，正是C&G的學習榜樣。「床下底」所集結的群體，為錄像藝術指引出值得關心的方向——維持錄像作為帶有戰略意義的個人空間，突顯錄像人開口對話達致互為個體。

微敘事：張開的感官思維世界，刷新的注意力

本文對錄像形態的概述難免仍有很多遺漏，暫且以我2002年在創意媒體學院著手的教學實驗總結，實驗稱為「微敘事：時間和空間的創造」。前文提及羅琛堡、麥海珊、周奧、馬利德、許雅舒等藝術家，在不同階段以助理導師的身份參加過這個實驗。「微敘事」的主要目的有二：（一）為（實驗）錄像教學建立，毋須援引美國前衛藝術的歷史傳統的方向；（二）通過電影理論揉合跨學科框架和對話，利用互媒的思考方式，打開何為「實驗」的問題。「微敘事」以一系列發掘意念的工作坊形式，每個工作坊為期十三個星期共三十九小時，要求學生摒棄原先對主流電影創作的想像，跨越主流規範對我們影像的敏感度的限制。因此，學生要與周遭環境建立新關係，創造自己的視覺語言，但他們必須先了解

攝影的本質，能批判地意識到攝錄機無處不在的事實。實驗強調直觀以及批判探討電影流俗如何塑造和限制我們的感知世界。電影常被視為故事的載體，但活動影像是感知的新形態的潛力才是錄像實驗所追求的。錄像既可伸展我們的感知經驗和範圍，從而重塑觀眾關注事物的模式。重新學習如何「關注」與掌握新的「關注點」是兩回事，但兩者都關聯到覺悟方式，而錄像有它的特殊指引。「微敘事：時間和空間的創造」已在香港舉行了三次展覽，⁶⁶學生嘗試從聲影入手，錄像成為他們感知的延伸，將日常生活化為刻劃感覺的作品。為慶祝中國美術學院建校八十週年，「微敘事」在杭州舉行特別展覽，作為「藏龍卧虎十八案」邀請展之一，在中國實驗藝術教育上與另外十七個個案互相交流。⁶⁷

(5) 錄像藝術必須持續下去

單窗錄像仍是重要障地，不過……

2008年鮑靄倫接受莫琳訪問，評論目前錄像藝術的發展，指出每年檢視IFVA比賽的入圍作品，發覺多數作品都只是像情節較為別出心裁的電影，適合視為娛樂作品多於藝術。鮑靄倫認為：「藝術家應該多對媒體本身提出批判的問題，科技讓我們知道的是甚麼呢？」鮑靄倫可謂一針見血。由於缺乏理論和歷史詞彙，討論錄像藝術總是以「媒體藝術」或「新媒體」籠統涵蓋，或將事情簡化為純影像美學的問題。尤其是單頻錄像，總是體現不了作為獨特實驗場域的地位。藝術家能夠接觸大型機器和工程級器材前，單頻錄像就是他們最主要和現成的實驗地方。事實上，單頻錄像方便攜帶，所以仍然是本地藝術家向國際藝壇展示藝術思考和創意的重要媒介，單頻「錄像藝術」仍然是獨特的位置，讓大家繼續用以提出新問題。

首爾Alternative Space Loop總監徐真錫十分重視錄像的個人特質，他警告我們不可忽視趨向全球化的新自由市場經濟如何模塑了我們的生活習慣。徐真錫主張將錄像藝術從媒體業分隔開來，並指媒體業不過是「利用現代資本主義追求利益的大生意」。(徐真錫，2012：54)他也告誡我們要留意「創作人主導的美學變為觀眾主導美学的過程」是個陷阱，因為這個過程「侵吞著現今當代藝壇的核心價值」。(徐真錫，2012：57)

我還有別的憂慮，就是港人期望作品道德說教的包袱。在公開活動和每年一年級生的討論中，常遇上作品沒有內容上的「信息」(message)就看不懂的困擾，似乎藝術有沒有意義就全在於有沒有「傳遞信息」。信息就是藝術作品唯一的意義。這大概是教育制度的問題……大家都不相信自己的感官能力，害怕表現直接感知的經驗；也許是我們的文化並沒有鍛鍊我們去運用專注力或張開感知能力，以至依賴別人去總結自己的所感所知，而「信息」就是安全統一的快速答案，省卻了內向凝視的工夫。美國哲學家納斯邦 (Martha Nussbaum) 為藝術教育辯解，指出藝術也是理性的一種，是「理性的延伸形態」，只是情感、想像、同情、欲望等構成。她認為藝術利用人能結合視、聽、講、理解等感官能力，擴展道德想像力。(McRobie, 2014)

本地錄像歷史的書寫才剛開始……

雖然香港的錄像藝術好像沒有經歷電視廣播技術階段，但與其他地區一樣，也利用了電視技術發展創作雛形。錄像藝術的歷史不可能只從藝術運動發展而來。(Gras Balaguer, 2012: 33) 我們的路跟別的地方一樣，見證了跨媒體的重大互動。現在問「錄像是甚麼」，就想到十九世紀末那時候問的「電影是甚麼」。一個世紀過去了，歷史學家和創作人設法將錄像形容為另一種「心眼」，但錄像有的是甚麼「眼」？再者，很多記述強調錄像「作為改變感知世界的工具有多不可靠」。(Gras Balaguer, 2012: 31) 本文因而列出實例，自行建構本地的錄像歷史。

在香港，錄像不僅是新式「畫筆」，還是愈來愈重要的記錄媒介，展開「記住」的狂熱。自八十年代末九十年代初，對九七回歸的焦慮不安，以及無法忍受社會弊病、政府施政失當、制度不公等等，激起很多人用錄像記錄一切。在美國和西方，錄像方便攜帶和使用，引發社會行動主義。在香港，媒體藝術和行動藝術尚未成為主要創作，倒是有很多人正尋求各種的方式表述日常事物、爭取發聲有人聽見。如此，香港的錄像藝術歷史裹藏著我們的「日常生活」歷史的不少線索。也可以說，是紀錄的意欲推動了本地實驗藝術創作；無巧不成書，「紀錄」作品仍然不在主流媒體之內。為免背負被權威機構定義規限的包袱，由研究創作、行動研究、影像筆記、日誌、民俗誌、活動記錄、到存檔影像和本文引用的錄像等等，以「紀錄藝術」一詞稱呼上述記錄行為似乎較為妥當。

我曾數次提出認真審視1986年至1996年十年間的錄像工具的歷史的急切性。據媒體考古學的研究方法，應該「記述媒體器材本身的家系」，並記錄錄像體現不同時候的不同需求。(Kluitenberg, 2006: 12-14)

錄像藝術的「藝術」成分是實驗的堅持：錄像藝術是政治性的

錄像藝術的「藝術成分」是必須維護的，錄像藝術的歷史，特別是延續實驗電影的香港錄像藝術，讓我們再想清楚「實驗」是甚麼和為甚麼需要「實驗」。本文已經表明，藝術的本質關乎創新和實驗，正是創新這一點才讓錄像活動成為錄像藝術。前文提及的藝術家艾維絲談及自己怎樣投身藝術實驗：「創意總是理解為反叛的行為，冒著令人以為我們醜陋、憤怒、奸詐的風險……」

藝術就是實驗，進行實驗是設法拒絕順從，建基於傳統而超越傳統。實驗總是在初時讓人覺得奇怪無比，難以接受。斯蒂格勒提醒我們實驗經常離不開不安和「美學衝突」，如同「馬奈在作品中引進一般人感到陌生的情感，因而擺脫傳統。」然而，實驗也不只有破壞，所表現的創意最終會產生一種「新的集體感覺」。由此可見，所有實驗藝術家都應該盡自己或團體的力量，努力「建構同感」。斯蒂格勒指好的藝術家為了利用藝術分享美學經驗，要堅持自己的「美學抱負」，這不僅是藝術教育或藝術賞析的問題，而是當社會愈趨同化的市場經濟左右著塑造感覺的美學觀念時，堅持美學抱負就是跨越市場

經濟最關鍵的方式。「大部分人」都面對受市場影響的美學觀念時，屬於善於批判的藝術家就是那「另一部分人」，應該繼續「進行實驗」，遠離「沈溺於市場影響的人」。(Stiegler, 2014: 2-3) 美學關乎「感受和感覺」，也是政治的一部分，藝術家的作品「本來就是融和別人的感覺」。因此，藝術必然是政治性的。(Stiegler, 2014: 1) 正如法國哲學家洪席耶 (Jacques Ranciere) 斷言，文學以文學方式「搞」政治，是不同於作家將政見寫入作品中的，⁶⁸問題就是錄像怎樣以錄像方式「搞」政治。很多藝術家為不能發聲的人和低下階層，將錄像轉化為他們的「聲音」，部分人用錄像表達政治主張的方式是深思熟慮將攝錄機帶到戰略性的地方去，或者將攝錄機交到被剝削的人手上。有些人堅信要表達錄像的政治性必須拿準語言層面的(再)創造，開發新的寫作系統。有些人質疑純粹的錄像是否可能，或將錄像簡化成視覺表現會否過於單一。也有少數人相信最有效的策略是製造新機器，抗衝正在「控制」我們的機器……錄像歷史不只是以敘述事情填補研究上的空白，還需要道德承諾堅持下去。

要公允地看香港錄像藝術歷史，除了實驗的重心，同樣重要的是親身參與、身體力行的個體或群體的探究——他們在概念、美學、語境、政治上實踐創作，得出的「成品」都是獨一無二的實驗成果。本文因而特意對創作人逐一點名，描述他們如何研究和發掘。文章內容也能按現時的創作，將香港錄像藝術分成四種方法——解構式、直觀現象式、建構式、指涉演述式，回應許比爾曼將西方錄像藝術分成「紀錄片、實驗藝術、實驗影像製作」。四種模式根據題材立場和政治分類，適用於目前香港錄像藝術的政治範式，也是有助日後深入研究的節點。我希望做到的，或許不是為豐富的錄像創作場所打成四種模式，而是在制度、權力結構、個人感召等等所形成的網絡中點出或留住主體位置的活力。

黎肖嫻博士為香港城市大學創意媒體學院副教授

¹ 關於媒體考古學的概述，見：<http://www.history.ac.uk/reviews/review/1343>。

² 關於拉圖爾的行動者網絡理論，見：<http://www.learning-theories.com/actor-network-theory-ant.html>或<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l9801/msg00019.html>。

³ 本文將梅安德魯的看法延伸至斯蒂格勒所謂的「普遍器官學」，再套用德勒茲 (Gilles Deleuze) 的觀點，將共同個體化設想為人體器官、技術器官、社會組織。見萊蒙斯 (Pieter Lemmens) 訪問斯蒂格勒，頁 37；Stiegler, 2014, 頁vii。

⁴ 見：<http://en.wikipedia.org/wiki/Portapak>。(檢索日期：2015年3月27日)

- ⁵ 1977年至1981年間，艾維絲由繪畫創作轉而集中行為藝術，1981年起，改為專注創作錄像和錄像裝置。見：http://www.luxonline.org.uk/artists/catherine_elwes/。
- ⁶ 見：http://rhizome.org/editorial/tags/portapak/?ref=tags_daniel-shiffman_post。
- ⁷ 李維斯在1979年開始製作錄像，早年作品以自己參加越戰的慘痛經歷為題材。見：<http://www.danthehion.com/>。錄像作品集中討論個人、政治、靈性的主題，涵蓋社會容忍的暴力事件以至生存的神聖本質。
- ⁸ 1982年首部攝錄機面世，索尼發佈能一個人製作廣播新聞的Betacam系統；1983年，索尼發佈首部消費級手提攝錄機Betamovie BMC-100P；同年，JVC推出VHS-C手提攝錄機SF-P3。見：http://www.totalrewind.org/cameras/C_SFP3.htm。
- ⁹ 凱恩的錄像作品《Hong Kong Song》(1989)探討了「香港的聲音特性、聲音本身、結構」。2008年5月至7月期間，錄像先後在香港大會堂展覽廳和香港藝術館展覽「The Sight of Time」展出。(見Morin, 2008)
- ¹⁰ 凱恩是七十年代首批在巴黎國立錄像學院結合聲音和影像的創作人。(同上註)
- ¹¹ IFVA在1997年出版的特刊中，附有廣告介紹盛智文媒體中心剪接實驗室開始提供剪接設備，例如提供非線性剪接器材(Avid的MCxpress)、租借攝錄機(Hi-8 / DV / Arri / 數碼靜態)和線性剪接器材(Hi-8 / DV / SVHS / Betacam)等等。
- ¹² 見黃卓生《鼓舞飛揚(後現代版)》(1995, Hi-8, 5分鐘)和《我用了二十字去精確地描述我所做的一件作品 睇帶學拍錄像》(1996, Hi-8, 5分鐘)。
- ¹³ 香港電影資料館最早Hi-8格式的節目出現於1993年，而Hi-8格式是錄像數碼化前最後的模擬錄像格式。
- ¹⁴ U-matic格式的出現和相關資料，見：<http://en.wikipedia.org/wiki/U-matic>。VHS-C格式是1982年為配合消費級小型模擬錄影攝錄機而推出的小型VHS錄影帶格式，U-matic格式中比較小巧和方便攜帶的U-matic S格式就類似VHS-C格式，見：<http://en.wikipedia.org/wiki/VHS-C>。
- ¹⁵ 希金博特的《雙人網球》(1958)是在示波器上模擬打網球或乒乓球的遊戲，而示波器是顯示電子信號的電子裝置。見：<http://www.bnl.gov/about/history/firstvideo.php>。(檢索日期：2015年2月4日)
- ¹⁶ 「玩」(2005)包括了蕭子文、葉旭耀、黎肖嫻、羅琛堡、洪強、文晶瑩等十三位藝術家的錄像作品。
- ¹⁷ 連藹理認為電腦遊戲也可以獨特方式成為藝術，不過很多稱為「藝術遊戲」的產品卻沒有他心目中的「藝術」特性，只是任由玩家自行解讀。(Leino, 2013)
- ¹⁸ 五十年代是美國電視的「黃金時代」，博迪(William Boddy) (1992)等研究電影的學者都認真審視過相關論述。
- ¹⁹ 書中第四部分〈語法與體裁〉詳述了日誌電影的興起，見頁366至374、405至420、421至443。
- ²⁰ 黃志偉《持手機的人》曾與舒琪〈The Tears of Hong Kong〉一文有所對話，並一同收入《錄像文章：跨媒介創作計劃作品集》，項目由彭家榮和梁文道策劃，香港當代文化中心監製。另一件無題的試驗作品，則是黃志偉在香港城市大學創意媒體學院工作時向我展示的。
- ²¹ 可能本地真的沒有悠久的「藝術錄像」傳統，但一直都有羅卓瑤等人提倡「藝術戲院」的概念。我沒有在本文提及「藝術戲院」，因為這個字眼只是用來區別好和不好的商業電影。

- ²² 〈The Video Art History Archive—the Art History Archive—Video Art〉，見：<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/videoart/>。（檢索日期：2015年2月9日）
- ²³ 同上註。
- ²⁴ 見錄像《Sun in Your Head》：<https://www.youtube.com/watch?v=zkDSJOmMgQE>。
- ²⁵ 見：<http://www.medienkunstnetz.de/works/paik-abe-synthesizer/>。
- ²⁶ 見：https://njpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n018_paik-abe-video-synthesizer?term=16。
- ²⁷ 實驗數碼動畫《res extensa》於2003年香港藝術雙年展獲頒發最佳作品獎（數碼藝術和影像組別）。關於羅海德創作《res extensa》之後的作品，見：<http://concept-script.com/works.html>。
- ²⁸ 可在 Vimeo 觀賞。見：<https://vimeo.com/26808343>。
- ²⁹ 可在 Vimeo 觀賞。見：<https://vimeo.com/31787345>。
- ³⁰ 見：<http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?p=648>。
- ³¹ 伍迪沃舒卡在布拉格表演藝術學院修讀電影，製作過數部紀錄電影；1965年移居紐約，為大型多屏項目擔任自由身剪接師，後來1969年接觸到半吋手提式行動錄影攝影機，放棄電影工作，投身電子媒體事業。見：<http://www.audiovisualizers.com/toolshak/vidsynth/vasulka/vasulka.htm>。（檢索日期：2015年3月29日）
- ³² 見：<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=436>。（檢索日期：2015年2月28日）另見：Kathy High, Sherry Miller Hocking and Mona Jimenez eds., *The Emergence of Video Processing Tools: Television Becoming Unglued* (volumes 1& 2), Chicago, IL: Intellect, 2014.
- ³³ 參考art.ware計劃中的活動例子：<http://www.ifva.com/?p=8715&lang=en>和<http://www.ifva.com/?p=9498&lang=en>。
- ³⁴ 英國導演狄穆斯 (Jim Demuth) 曾介紹周奧的數碼錄像作品和創作概念，見：<https://vimeo.com/68325750>。
- ³⁵ 《景框戲門》，見：<https://vimeo.com/48866866>；《翻騰空》，見：<https://vimeo.com/110445362>。
- ³⁶ Howe是影像和文字電腦藝術家，《Engine of Engines》是與媒體藝術家斯曼 (Bill Seaman) 合作的作品，在創意媒體學院教職員展覽「燃燒邊緣——製造空間與激發形式」（2012年1月13日至4月30日）展出。見：<http://projects.visualstudies.duke.edu/billseaman/seamanhowe/eoe/eoe.htm>。
- ³⁷ 《阿Q正傳》是特意为「文字機器創作集」第五期展覽（2014年10月9日至22日）而製作，在Connecting Spaces Hong Kong展出，是為Howe與凱利 (John Cayley) 策劃的Readers Project作品之一。關於作品詳述，見：<http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?p=554>。
- ³⁸ 可在 YouTube 觀賞。見：<https://www.youtube.com/watch?v=1bdNH4KBfdw>。
- ³⁹ 關於許比爾曼的著作《Video: The Reflexive Medium》概述，見：<http://mitpress.mit.edu/books/video>。
- ⁴⁰ 見：<http://concept-script.com/>。2014年羅海德獲民政事務局局長嘉許計劃嘉許，表揚他在藝術文化發展，尤其是軟件開發的貢獻。《姿勢——Judex》為他贏得2012香港當代藝術的「優秀藝術家」。

- ⁴¹ 維奧拉的《Transformation》為2015年3月香港巴塞爾藝術展 Fairschou 基金會的展覽作品之一。見：<http://artobserved.com/2015/03/beijing-bill-viola-transformation-at-farschou-foundation-through-march-22nd-2015/#sthash.VrhtHvjW.dpuf>。
- ⁴² 見《香港視覺藝術年鑑》：http://www.hkvisualartsyearbook.org/symposiums_details.php?post_id=2567；或見：http://www.papaygyronights.papawestray.org/PGN2013_HK.html。
- ⁴³ 見：<http://www.mask9.com/node/67258>。
- ⁴⁴ 見：<http://www.aaa.org.hk/WorldEvents/Details/10316>。
- ⁴⁵ 見「開放·對話」新聞稿：<http://www.info.gov.hk/gia/general/200805/15/P200805150149.htm>。
- ⁴⁶ 1996年至2003年間，榮念真《錄像圈》在香港、奧斯納布魯克、悉尼、柏林、溫哥華等地巡迴展出。
- ⁴⁷ 關於概念說明，見：<http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?p=327>；關於個別作品簡介，見：<http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?m=201410>。
- ⁴⁸ 見第四期「文字機器創作集」（2010）：http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?page_id=55。
- ⁴⁹ 「錄像作為書寫機器」兩場放映會，第一場：http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?rx_aeolus=newsletter-wmc4_9；第二場：http://www.writingmachine-collective.net/wordpress/?rx_aeolus=newsletter-wmc4_010。
- ⁵⁰ 見「This is Hong Kong: 15 Video Artists」圖錄：<http://www.para-site.org.hk/en/publications/this-is-hong-kong-15-video-artists>。
- ⁵¹ 《慧慧》(2000-2001)曾在多個海外影展放映，現為錄映太奇存檔。
- ⁵² 見文晶瑩的作品說明和錄像：<http://www.cyman.net/video.htm>。
- ⁵³ 例子有馬利德《黃浦》(2005)、楊嘉輝《Muted Situations》系列(進行中)，以及楊嘉輝在2015香港巴塞爾藝術展展示錄像作記錄的《原野牧歌》(2015)。
- ⁵⁴ 見梁志和個展「那麼我有時真的不知道是否文化的緣故」(2014)，展示近年的跨媒體創作，反思錄像在紀錄藝術的作品中，為了記錄而被編配在作品的不同用途上。
- ⁵⁵ 見《Solstice to Solstice》記錄錄像：<https://www.youtube.com/watch?v=InwrGMUfEo>。
- ⁵⁶ 見演唱錄像：<https://vimeo.com/89596636>；見2013年完成作品介紹：http://tigerchicken.com/art/e/201302/Ambedkar_summary.pdf。
- ⁵⁷ 期間所拍的重要作品包括：《籠民系列》(1992)、《一個工會的誕生》(1992)、《她們的天空》(1993)、《玩具安全約章》(1994)、《我是工人》(1995)、《學校與人權》(1994)、《九五全面直選》(1995)、《大禍臨頭》(1995)。
- ⁵⁸ 法國文學家羅蘭·巴特(Roland Barthes)區分文本為閱讀式(readerly)和書寫式(writerly)，將新小說(書寫式)從傳統小說(閱讀式)分別開來。閱讀式文本假定讀者只是接收固定和預先準備好的文字，但書寫式文本要求讀者主動跟隨作品的開展過程，讀者猶如參與創造作品的意義，只是意義不用說明目的，也不用任何人認可。巴特支持創作書寫式文本，反對讀者只是被動的消費者。引用自巴特著作《S/Z》(1973)頁4至5。見：<http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0250.html>。(檢索日期：2015年3月22日)

- ⁵⁹ 有關羅琛堡的其他資料，見伍穎瑜文章：http://www2.secs.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200906/20090613_123228_ensaio_JamsenLaw_I.pdf。
- ⁶⁰ 2015年3月29日，黃小燕出席「VisionMix: Artists, Filmmakers and Curators' Workshop」，在放映環節介紹了鮑靄倫、黎肖嫻、麥海珊、蔡世豪的作品。工作坊由VisionMix主辦，並與印度的納達大學（Shiv Nadar University）美術、設計和表演藝術系，以及尼赫魯大學（Jawaharlal Nehru University）藝術與美學學院合作舉行。
- ⁶¹ 早年舉辦的微波國際新媒體藝術節比較著重單頻錄像作品，例如2002年微波國際新媒體藝術節「Temporal Being」，見：<http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/6213>。
- ⁶² 「錄映太奇媒體藝術收藏」（VMAC）於2008年成立，旨在建立資料庫，蒐集和收藏香港錄像和媒體藝術，見證錄映太奇成立二十多年以來本地媒體藝術的發展。VMAC於2011年開放，公眾可以到錄映太奇觀賞作品和閱覽文獻。收藏的錄像資料已經數碼化，今年六月底前，備有搜尋功能的VMAC網上資料庫將會開始運作。
- ⁶³ 關於C&G藝術單位，見：<http://www.candg-artpartment.com/>。
- ⁶⁴ 關於「床下底」，見：<http://www.candg-artpartment.com/gallery/underbedscreening.html>。
- ⁶⁵ 見張嘉莉回顧「床下底」頭數場放映會的文章：http://www.candg-artpartment.com/gallery/review_apr2014.html。
- ⁶⁶ 第一場展覽在2006年香港藝術中心二樓原作畫廊舉行；第二場在2011年伙炭藝術工作室開放計劃Blue Lotus Gallery舉行；第三場在2012年富德樓十二樓舉行。
- ⁶⁷ 見「藏龍卧虎十八案」（2008）：<http://www.baotang.com/zt/18an/>。黎肖嫻為「微敘事」參加「十八案」所撰文章，見：<http://comment.arttron.net/20080314/n42577.html>。另外，2012年「微敘事」在第九屆上海雙年展的教育項目「圓明學園」展出，作為「沉浸工作坊」活動的一部分，見：<http://julietteyuan.net/zh/archives/928>。之前更以「An Interdisciplinary Project on Video Experiments」為展覽名字，在德國卡塞爾第二屆「International Conference on the Arts in Society」展出（2007年8月21至24日），見：<http://a07.cgpublisher.com/proposals/89>。
- ⁶⁸ 見文章摘錄：<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/substance/v033/33.1ranciere01.html>。

Bibliography 參考書目

Alonso, Rodrigo. 2011. "Video Art and Artistic-technological Thought." in Balguer, *Digital Narrative and Image Technologies* (2012):297-305.

Barthes, Roland. *S/Z*, trans. Richard Miller. First published 1974, New York: Hill and Wang. Reprint, London: Wiley-Blackwell, 1990.

Bensinger, Charles. "The Video Portapak: how to take it with you". Chap. 12 in *The Video Guide*; 2nd, rev. ed.; illustrated by David McCutchen. (Santa Barbara: Video-Info Publications, 1981): 155-186. Available on-line at: http://videopreservation.conservation-us.org/vid_guide/12/12.html

Boddy, William. *Fifties Television: the Industry and Its Critics*. (US: University of Illinois Press, 1992).

Boyle, Deirdre. "From Portapak to Camcorder: a Brief History of Guerrilla Television." *Journal of Film and Video*; 44.1-2 (spring-summer 1992): 67-79. Also available on-line: <http://www.vasulka.org/archive/Writings/portapak2camcorder.pdf>

_____. *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited* ("Women Writers in English 1350-1850" series).(UK: OUP, 1997).

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: an Essay on Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*; ed. Sue-Ellen Case. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990).

蔡甘銓 〈香港商業電影「外一章」——自主製作的過去與未來〉，《明報》1998年5月26日，香港。(Choi, Jimmy. "The 'side-story' of Hong Kong's commercial movies - the history and future of independent production," Hong Kong: *Ming Pao Daily News*, May 26, 1998).

蔡穎儀：〈黎肖嫻與麥海珊：兩女性在紀錄片形式的實驗〉，《製造香港——本土獨立紀錄片初探》；張偉雄編，香港電影評論學會，2011。(Choi, Kimburley. "Experimental documentary works of Linda Lai and Anson Mak." *Making Hong Kong - first explorations in local independent documentary films*. Ed. Cheung Wai-hung. Hong Kong: Hong Kong Film Critics Society, 2011.)

崔衛平 〈錄影力量〉，《讀書》2003年3月第三期。(Cui, Huiping. "Video power." *Du Shu*, no.3 (March 2003).)

Curtis, David. *A History of Artists' Film and Video in Britain*. (London: BFI Publishing, 2007).

Debord, Guy. "Once again, on decomposition: Situationist Criticism of Early 1960s Cultural Production." McDonough, Thomas F. October 79: *Guy Debord and the Internationale Situationniste: A Special Issue*. (US: MIT Press, 1997): 120-22.

Elwes, Catherine. *Video Art, a Guided Tour*. (London: I. B. Tauris, 2005). 2005.

Gras Balaguer, Menene. *Digital Narratives and Image Technologies*. (Spain: Ministry of Education, Culture and Sports, General Division for the Promotion of the Fine Arts, Casa Asia, Spain, 2012).

_____, 2012. "The Generic 'Video' as a Story-telling Machine." in Balaguer (2012), *Digital Narrative and Image Technologies*. 23-52.

Hall, Doug. *Illuminating Video: an Essential Guide to Video Art*, eds. Fifer, Sally Jo. (New York: Aperture, in association with the Bay Area Video Coalition, 1990).

Hong Kong Film Archive. "i-Generation: independent, experimental and alternative creations from the 60s to now"; a project curated by May Fung. September 2001, Hong Kong. 香港電影資料館：「自主世代：六十年代至今自主、實驗、另類創作」。馮美華策劃。2001年9月。

Hong Kong Institute of Contemporary Culture. "Video Essay: works of a cross-disciplinary creative project" curated by Leung Man-tao and Steven Pang, 2003. DVD collection with introduction by Danny Yung and Mathias Woo. 香港當代文化中心：「錄像文章：跨媒介創作計劃作品集」。梁文道、彭家榮策劃。2003年。計劃的DVD選輯由榮念曾、胡恩威作序。

Kee, Joan. "Inertia Reels: Mobility in Hong Kong video." in *Afterimage, the Journal of Media and Cultural Criticism*, vol. 29, no. 4, January/February 2002: 8-10.

Kluitenberg, Eric, ed. *Book of Imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. (Rotterdam: NAI Publishers, 2006).

Lai, Linda Chiu-han. "Documenting Sentiments in Video Diaries around 1997: Archeology of Forgotten Screen Practices." in *A Companion to Hong Kong Cinema*, eds. Esther Cheung, Gina Marchetti and Esther C.M. Yau. (London: Wiley-Blackwell, 2015): 462-488.

Latour, Bruno, 1998: "On Actor-Network Theory: a few clarifications"; made available by Centre for Social Theory and Technology (CSTT), Keele University, UK: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9801/msg00019.html>

Leino, Olli. "Playability and its Absence – a post-ludological critique." in *Proceedings of DiGRA 2013 conference*. (Atlanta: Georgia Tech & DiGRA, 2013).

Lemmens, Pieter. "'This System Does Not Produce Pleasure Anymore' – an interview with Bernard Stiegler." in *Krisis (Journal for Contemporary Philosophy)*, Issue #1, 2011: 33-42.

McRobie, Heather. "Martha Nussbaum, empathy, and the moral imagination." *50.50: inclusive democracy*, March 7, 2014. <https://www.opendemocracy.net/5050/heather-mcrobie/martha-nussbaum-empathy-and-moral-imagination>

Meigh-Andrews, Chris. *A History of Video Art*, 2nd ed. (New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2014).

Morin, Clare. "The evolution of video art," posted May 21, 2008. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1578414>

Ng, Elaine W. "Jamsen Law: the Diary of a Video Artist," *FF>> Dossier*; 004, June 13, 2009. http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200906/20090613_123228_ensaio_JamsenLaw_I.pdf

- Paik, Nam-June. *Video 'n Videology 1959-1973*, ed. Judson Rosebush. (New York: Everson Museum of Art, 1974).
- Price, Brian. "Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the Situationists: Jean Luc Godard's *Le Gai Savoir*, 1968." in *Film Comments* 33 (1997): 66-69.
- Rancière, Jacques. "The Politics of Literature." in *SubStance*, issue 103; vol., 33 no. 1 (2004):10-24.
- Richter, Duncan. "Virtue Without Theory." in *The Journal of Value Inquiry* 33 (1999).
- Ryan, Paul. "A Genealogy of Video." in *Leonardo*, vol. 21, no. 1 (1988):39-44.
- Saiz, Manuel. 2003: "Exceptional Routines. Video Art since 1990." in Gras (2012), *Digital Narrative and Image Technologies*. 63-82.
- Sherman, Tom. 2007: "The Premature Birth of Video Art" read on 27 March 2015: http://www.experimentalvcenter.org/sites/default/files/history/pdf/ShermanThePrematureBirthofVideoArt_2561.pdf
- Spielmann, Yvonne. *Video: the Reflexive Medium*. US:MIT Press, 2007/2010.
- Stiegler, Bernard. *Symbolic Misery, volume 1: The Hyperindustrial Epoch*; trans. Barnaby Norman. (US: Polity Press, 2014).
- _____. *States of Shock: Stupidity and Knowledge in the Twenty-First Century*; trans. Daniel Ross. (US: Polity Press, 2015).
- Suh, Jinsuk. 2006/2011: "A New Sphere for Public Discourse and Media Art: The 'Move on Asia' Project," in Balaguer (2012), *Digital Narrative and Image Technologies*: 53-59.
- Teh, Yvonne. "Umbrella movement protest in Hong Kong spawns short films." in *48 Hours*, Jan 22, 2015. (Hong Kong: South China Morning Post). Accessed on Feb 9, 2015: <http://www.scmp.com/magazines/48hrs/article/1682829/umbrella-movement-protest-hong-kong-spawns-short-films>
- Weibel, Peter, 1975: "Videology," in the proceedings for the Fifth International Experimental Film Competition; archived at the Vasulka's on-line archive: <http://www.vasulka.org/archive/Artists9/Weibel,Peter/weibel.pdf>
- _____, (year unknown): "Beyond the Cut: Video, toward a grammar of special effects"; manuscript available at the Vasulka's on-line archive: <http://www.vasulka.org/archive/Artists9/Weibel,Peter/TowardGrammarSpecEffects.pdf>