

黃明川簡歷

紀錄片導演、黃明川電影視訊有限公司負責人、嘉義國際藝術紀錄影展藝術總監。

1955 年生。

臺大法律系畢業後，赴美國紐約藝術學生聯盟主修石版畫，且至美國洛杉磯藝術中心學院主修美術、攝影。

1985 年發表寫〈臺灣攝影史簡論〉，涵蓋清、日兩個時代，係臺灣第一篇攝影史。

1989 年起至 1999 年完成三部獨立劇情長片《西部來的人》、《寶島大夢》及《破輪胎》，先後獲得夏威夷國際影展、新加坡影展、金馬獎影展等國內外獎項。

2003 年藝術紀錄片《解放前衛》共十四集，榮獲第一屆台新銀行文化藝術基金會「視覺藝術獎」年度首獎。

2013-2017 來回美國與臺灣，拍攝紐約臺裔行 藝術家與其環保意識強烈的作品，製作《肉身搏天》紀錄片，2018 年獲英國南罕普頓國際影展最佳紀錄片獎。

2014 年起在嘉義市創辦亞洲第一個《國際藝術紀錄影展》至今，並持續創作許多藝文紀錄片。

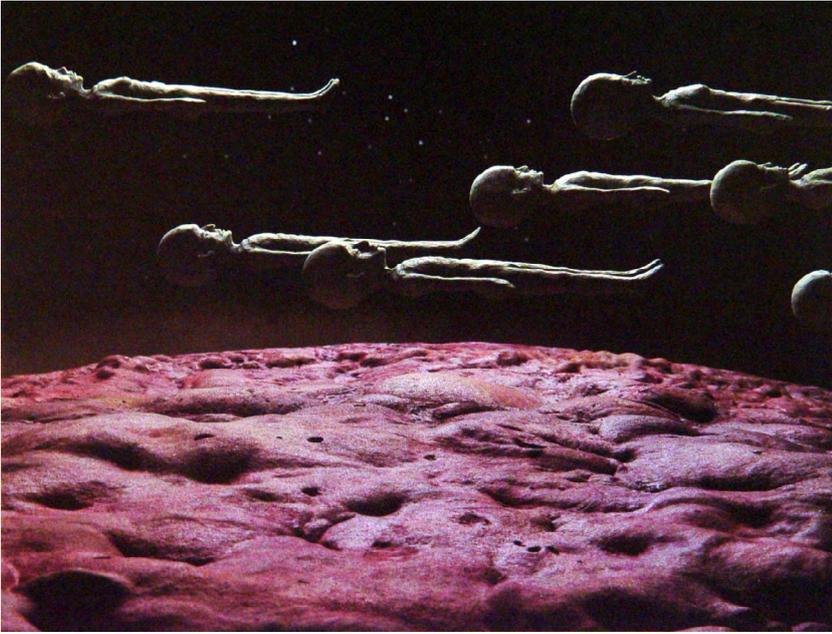


黃明川 (圖／黃明川提供)

1. 我是黃明川

旁白：紀錄片導演黃明川，從 90 年代開始以鏡頭為藝術寫歷史，面對外在世界的變遷和內在對生命與創作的思考，持續在鏡頭中找尋讓自己前進的力量。

我叫黃明川，目前我是一個藝術紀錄片導演，所謂藝術紀錄片，我自己所拍攝的範圍，除了視覺藝術以外，我也拍詩／文學家，另外有一些文化類屬性的影片也會涉入；我現在還有另一個頭銜是嘉義國際紀錄影展的藝術總監，已經是第七年。



黃明川「臺灣思維」攝影系列作品《末日》，1985，國立臺灣美術館館藏。（圖／黃明川提供）

1988 年底我回到臺灣，之前（約 10 年）都在美國，尤其在紐約曼哈頓開平面攝影的攝影棚。我那時候就對於藝術是非常有興趣，所以在工作之餘也創作攝影，80 年代有兩次在臺灣展過叫做《思貝集 I》、《思貝集 II》，都是黑白照片關於貝殼的想像。1984 年左右到 1988 年，我又做了另外一個系列，也是在曼哈頓自己的攝影棚裡面拍的，這些照片後來就在臺北簡永彬所開設的夏門藝廊展覽。夏天的夏，大門的門，有一個個展，那次的彩色系列叫做「臺灣思維」。後來最近因為他把我那一批作品中的六張捐給國美館，國美館的典藏組收藏後，在他們典藏項目記載寫了類似「臺灣 80 年代非常罕見的編導式攝影」的文句。

解嚴後的 88 年底我全部放棄美國，回來臺灣也沒有想要找工作，很意外的回來就有人丟一些工作給我，我就想溜達溜達。沒想到就接到朋友說，你不要幫我拍公共電視時段節目的紀錄片，叫做《百工圖》，我一看，大部分美好的像老師、舞女、護士，還有很多看起來很好、很勵志的題目都已經被拍了；只剩下什麼呢？只剩下法醫、礦工、大卡車司機，這種一看就是很艱困的題目，可是對我來說，我倒是非常高興這些東西留給我，我就三個都接下來，這是在臺灣第一次的影片拍攝。

2. 成為一個獨立製片工作者

因為（到東部的澳花村與和平附近）拍礦工紀錄片，回來我就寫了一個劇本，就產生我後來的電影《西部來的人》。對文化是非常有興趣，就是說比較深層、社會底層經驗的，附帶能夠顯示文化意義的領域，我特別有興趣。因此那片子讓有些朋友注意到我的存在，在三年後我又拍了一部《寶島大夢》，隔了六年左右我又再拍《破輪胎》，我只拍了這三部劇情長片。

因為都我自己在弄，也沒有跟任何專業人士往來，也沒有在電影工業裡面跟人家求資金，一切都是自己來，所以我就被稱為獨立製片的工作者。可是在同樣這十年的期間，我拍更多更多的藝術家跟文學家，我自己自發性地想要去拍解嚴後很多的年輕藝術家，（他們）就跑到街上去做裝置，甚至衝撞美

術館，覺得它們（美術館）只有討好老人，對年輕人都沒有興趣、對當代藝術都沒有興趣，所以就佔領美術館廣場；並且都要求開記者會，要求美術館館長出來討論何去何從之類的。

90年代末期我開始拍梅丁衍的影片，之後，一直囤積了好多片量，到幾乎是2012我才發表，所以前後有大概18年左右；賴純純也有16年的囤積量。這一方面拍多了，你會越來越有耐性；我過去就一直這樣工作，一直到2008左右。2002以後出現一個情形就是我拍的量太多了。公共電視那個時候會設定專題給非公共電視的製作人或導演去參與，也是就那個機會，把我相當多的藝術家的量剪成十四集的《解放前衛》，沒想到《解放前衛》也受北美館的邀約在一樓做展覽，在公視又是同一天開播，隔年就拿到第一屆台新藝術獎的「年度視覺藝術獎」。

另外，我自己也很瘋狂的在90年代用十六釐米拍了非常多的街景變化，如公園，還有一些路邊「毋忘在莒」水泥台被拆除，還有很多老磚屋被拆除。因為有些定點我也常常回去拍，總量很巨大，我也剪成八個小時八集的《地景風雲》，就是在談解嚴後的地貌，臺灣各種地貌的改變，城鄉景觀的蛻變，而且速度很快，我們今天很難去想像70年代長什麼樣子了。

2008到2010，我去國藝會做事，離開之後2011一直到今天，我開始就走向長片，第一不再走影集路線，第二不再拍個別藝術家的短片，我突然就想要經營長片，可能一個是年紀，然後就是更深厚「人」背後的世界相較於他的藝術也很重要。我自己後來慢慢想，我做很多事情其實都向自己交代。

3. 書寫〈臺灣攝影史簡論〉認識自己

當時我有想要寫一篇認識我自己的論文，所謂的認識我自己是因為我那時候已經可以在紐約成立工作室，然後接白人的很多廣告設計，還有百貨公司的案子，我回頭一看臺灣沒有任何攝影史的論文出現過，因此我就覺得我可以做。到今天為止簡永彬出的一本書，裡面都還有好幾篇不一樣的文章都提到我寫的這一篇〈臺灣攝影史簡論〉，我設定的一些論述他們都還會引用。這就讓我更深的，就個人更理解臺灣本身，理解臺灣人在殖民的經驗裡面的位置，我們如何拍別人之前是我們如何被拍？有這個基礎，我現在要講回到臺灣之後為什麼會產生獨立製片，第一部片子就拍泰雅族的故事，對我來講是很自然的產生。其實有這個背景沒有困難，（因為在美國我常研究臺灣史）掌握臺灣過去走過什麼路，對於我個人這種思維並沒什麼困難，因此我連拍三部劇情長片。此外，在紐約有長時間的涉入（藝術），常常去看他們的展覽、劇場以及很多藝術圈的朋友，所以一回來臺灣反而覺得很親近：這些壞小孩佔領街頭、搞藝術破壞呀，我覺得臺灣正是好時光，所以我就一直拍他們，覺得臺灣又活起來，這才是真正的藝術。藝術如果沒有想有任何的推翻，或者說內心的不滿不能夠浮上你的藝術檯面，那對於藝術的認定我是覺得有困難的。所以這種真實內外的結合，然後告訴別人：我在想什麼、我是什麼、我想說什麼，我深深的覺得非常重要。

4. 前衛藝術需要空間

我想網路上在談許許多多解嚴之後發生的重要事件，事實上都可以找到鉅細靡遺的說法，甚至是多端的人的所留下來的紀錄，重要的敘述當然都是在臺北市，我個人認為出現一個新的端倪是臺北縣有了一些新作為。臺北縣本來



黃明川1990年代初的三部劇情長片《西部來的人》《寶島大夢》《破輪胎》。（圖／黃明川提供）



黃明川紀錄片作品《解放前衛》，2002年。（圖／黃明川提供）



黃明川〈臺灣攝影史簡論〉，第175期雄獅美術，1985。（圖／翻攝自實體刊物）



1995年淡水河上的風起雲湧，周明訓、黃榮國、鄭聰文、歐培英《魚水之歡》。（圖／翻攝自展覽專刊）

就自己有美展，1994年的美展在簡明輝（手中有新的變化），他本身也是個藝術家，應該是文大美術系畢業，那時候在主任劉峰松底下當約聘，縣長是尤清。因此美展的部分（主任）就接受簡明輝的建議，來做一個調整。

我們也知道那時的淡水河，1994年如果你站在任何橋頭一看，旁邊不是工業垃圾就是雞、豬的糞便，直接就排到淡水河裡面。在那樣的條件下簡明輝就做了一個計劃，要做環境藝術，也有行動。94年就在淡水河上，許多人都插旗、竹牌，或丟下一個石碇，一個刻了文字時代的石碇，能夠沉到河底，將來河底萬一升起來，人家找到這一顆類似炸彈的，石頭刻的炸彈，就可以看到那個碑銘上面寫哪些字，凡此很多很多，那時候我看了也很感動。1995年他還想再辦，不僅如此95年他就邀請林惺嶽老師來當策展人，這一年包括臺北市立美術館興起大家在討論什麼叫策展人，可見那時候臺灣出現策展人的三個中文字大家仍在揣摩其意，林惺嶽那時候也涉入北美館一些重要的抗爭，剎那間聲名大噪，這是有連結性的。所以簡明輝請林老師來，請他邀約藝術家，但是整個活動總幹事我個人認為還是簡明輝，從發想到最後執行，到很細心的去照顧每位藝術家的需求，簡明輝在這一個橫跨臺北縣跟臺北市的活動是一個重要的關鍵者。

這些都是一些契機，所以「後工業藝術祭」就登峰造極，因為很多人去那邊拆房子的柱子、燒房子種種的，它的後續確實相當爭議，因為實在是太暴烈；然後又有濁水溪公社脫光衣服用針筒扎屁眼，很多很火辣的動作，最後就燒假的人模，當場甩到觀眾當中。「怒罵沼澤」（瑞士藝術團體）也是一樣，來自瑞士的那兩位很強烈的一種肢體的暴力，還有聲響的暴力，比如說砸玻璃的聲響，以及拿麥克風的三腳架這樣摔，讓大家都逃離。還有「condom」那個英國人的演出，藝術家去摸現場女生的下體、胸部，以及肢體以致打架之類的。日本的「c c c c」演出的時候簡直也把很多人嚇到了，因為假裝男的去砍女人的手，在漆黑跟昏暗的燈光下，以為真的是砍斷了手，所以是非常暴力的一場演出，（當時的文化中心）完全不可能接受這種影片在公開場合播出而引以為傲的。這個片子後來會再出土就是 Amy Cheng（鄭慧華）還有 Jeff Lo（羅悅全）他們將它放在「造音翻土」的展覽裡，再給它一點呼吸的機會，後來大家才開始拿這一部影片來當作那個時代的某一個註解，我只能這樣子講。

「後工業藝術祭」發生在今天的新北市政府、高鐵、捷運站三構的地方，當

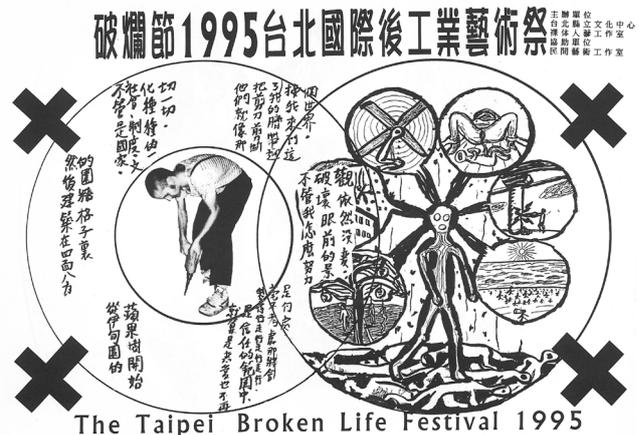


1995年淡水河上的風起雲湧，邵蓓蒂、何良海、何舒慧《外星人親善訪問團》。(圖／翻攝自展覽專刊)

初是一個非常廣闊的日本人留下來的造酒廠。我們也看到有這樣的一個場域，讓最壞的小孩可以演出最火辣也是最前衛的行為演出，其實很需要場地。今天臺灣已經很困難，我們把一切的一切都委外，像華山我那個時候跟一群人也是去衝刺臺北華山的那個空間，我們那時很期待能夠留下沒有屋頂的那個紅磚區，讓像類似後工業藝術祭在板橋酒廠，可以有一些比較前衛性的、沒有負擔的演出。但是那時的政府一直強調文創，從現在來看，他們文創的作為就是把整個華山整理好，然後委託出去經營。當然承辦的廠商他為了要能夠賺錢，會把倉庫的租金拉得很高，為了人氣就讓很多餐廳進場，今天已經沒有當年的氣質了，這種前衛性其實是要有一種空間的鼓勵的，不是文明就會前衛，文明不見得會前衛。

5.1995「臺北國際後工業藝術祭」

《1995 後工業藝術祭》這部紀錄片如果您看過的話你會發現，除了3天現場多機的拍攝，還有一些小事件是跟這個紀錄片似有關係似無關係，屬於一些外面的記載。我舉例：比如說那個時候的臺灣渥克，我去拍他們那個時候在演女生跟女生的 SM（性虐待）。渥克在那邊已經有一小陣子了，我知道



臺北國際後工業藝術祭傳單。(圖／在地實驗影音檔案庫 ET@T Archive, <https://archive.etat.com/?p=2624>)

他們持續了幾年，那也是一個新的現象，就是解嚴後呢各種聲音噪起，我們知道比如說報禁，1988年就報禁開放，然後廣播電台有線電視1993年，這個都是在「後工業藝術祭」之前發生的事情。那一個當頭每一個人都要去爭自由，包括前所未見的農民示威，那個都很激烈而且都很暴力的；我覺得那個基礎下社會往前進，溫和似乎是很難被接受的，就是你跟擁有政權和實際操控現象的人，用很溫柔的款款的語言喔，他是不會移動的，不會調整的，所以就出現大家都用肢體抗爭。

因此我感覺藝術家在行為上，包括不侵犯人的佔領（的條件下）都很暴力，就都不按規矩來，所以在那個時代的藝術跟肢體衝撞事實上是綁得很緊。我好像說了一大堆這樣繞過來，事實上是再說一個關鍵的觀念：你如果沒有一種肢體的衝擊力，或者視覺很強迫性、聽覺很強迫性，在那個時代要跟人家說你是前衛，似乎是有點困難。

所以也難怪吳中燁他以一種烏托邦的形式來承接（「後工業藝術祭」），簡明輝會找他，這一切事實上就是冥冥當中已經註定講好大家要一起合作；今年要這樣子幹，才能夠彼此這樣把這個氣宣洩出來，確實是他們都做到了，真的是都抵達那個頂點，因為隔一年就完全沒有這種機會。不過在「後工業藝術祭」以及「淡水河上的風起雲湧」，對吳中燁都有很多的邀請，或者是他的作為，從1994年的永福橋下他自己搞的「破爛藝術節」，到他認為「後工業藝術祭」是破爛藝術節二，以及在1995那一年同時的「淡水河上的風起雲湧」中他自己的佈置區，他認為是破爛藝術節的延續，整個烏托邦概念事實上在那個年代裡，反政府的思維裡面也充滿著左派、破壞，以及共享的概念。其實有很多元素我們今天再去看，它是早已經都存在的，只不過96年以後就慢慢衰微了，它不能在一個優渥的條件下醞釀，也不能沒有抗議對象，或者是在被限制空間的領域，不然的話這種很劇烈的表達方法是不可能出現。

6. 作為一個藝術紀錄創作者，我想要的是「挑戰」

透過殖民的國家，在當代尤其此刻尋找認同，即便二戰結束這麼久了，依舊是不容易。作為一個侵略者像德國，尤其有那麼嚴重的種族主義在二戰時候，還有慘絕人寰的事情發生，他們在談他們的攝影史裡面很有趣的，就是很不容易找得到他們有人寫德國攝影史，他們會寫攝影與德國，或者是攝影與德國史，非常有意思。包括他們使用的章節也會講說二戰後怎樣，比如說三個字：攝影、未來與國家。我覺得這個認同不是某一個人上台它就會產生的，沒有那麼容易；也不會是說一個小有指標性的衝突就會變成下一波大家就群起認同的。很清楚它是在一個微模糊、微移動往前調整的一種情境。即使德國如此，從來不講出自己有一個德國攝影史的這樣一個國家，臺灣又如何呢？臺灣很痛苦啊，臺灣有影像的歷史在清朝跟日本的1920甚至到1930年代以前，都沒有認出自己到底要怎麼樣去拍自己的影像，或者是自己有什麼人拍下重要的影像，這個認同是非常非常晚。所以今天要說臺灣藝術需要一個什麼樣的紀錄觀點，其實是從這邊連結過來，也就是，影像記載者到底有什麼樣的認識跟對社會的理解，能夠顯示這是臺灣觀點，或者先進的眼光，這一點是我個人覺得最微妙的。

而此刻，我個人已經不再紀錄藝術家了，因為滿街都是藝術家有自己很棒的推軌、空飛啊等等，然後剪接很好看的影片，我看了很多很多。所以方向是你如何深刻的去看過去，就像德國學者到1997年之前沒有人敢提之前非常

悲慘的威瑪政權，以及納粹以及東德時代所留下來的影像，他們不敢去碰那些，很恐懼。我們也是啊，今天如果，就像許多人出文章在討論臺灣攝影史裡面，不太敢去碰優秀的日本攝影家在臺灣，只敢碰英國的約翰·湯普森。所以從長遠的來看，你是不是能夠認知現在如何能夠掌握得非常好的此地（論述）？第二又能夠面對一個巨大的全球化潮流裡面，能夠讓你的影片是有一種國際的高度，再回來看自己，這變成挑戰。也是我為什麼一直要說我往前走，去紐約拍楊金池的行為藝術、去南亞做這麼大的旅行（拍攝女詩人），也是我一直在思考怎麼樣再走下去。幾乎也是在試著探問自己，如果不這樣的話怎麼辦？你如何向你自己交代你往前衝與前衛，以及你的語境超越別人、提出新意，其實這些想法都不停督促著我。

剛剛提到 2011 以後我一直往長片發展，到了一個層次以後我覺得要離開臺灣，但是不是記錄外國人就很快樂，不是那種，而是想掌握更大藝術的定義。像楊金池在紐約的行為藝術，他自己又是一個身障人士，他又收集得全家都是塑膠垃圾和罐頭等等，我去推那種生命的極限的定義，就是這個人如何可以做到令人感動的最頂點到底是什麼狀態？

藝術紀錄能夠被認可是藝術，其實是藝術紀錄片導演自己要去努力的地方，否則《1995 後工業藝術祭》這種高峰期過，就是一閃即失，後來就不會再有。它如果只是一個小小的波濤，那它也過去了；如何再超越，那應該就是去做我們以前從來沒有想過而想做的。



黃明川 2020 年作品《波濤最深處》工作照。（圖／黃明川提供）