



新北美誌 × 新北美展

《淡水河上的風起雲湧》&《1995 後工業藝術祭》
紀錄片特映暨座談會

映後座談記錄

【活動時間】2020/11/8 (日) 13:30-16:30

【活動地點】新北市藝文中心—演奏廳 (新北市板橋區莊敬路 62 號 B1)

【映後座談】

主持人／蔣伯欣 (臺灣藝術田野工作站發起人)

與談人／黃明川 (紀錄片導演)

【紀錄片簡介】

《淡水河上的風起雲湧》

1995 年臺北縣第七屆美展以「淡水河上的風起雲湧」為命題，結合淡水河與傳統民俗中「風箏」的意向，大多數的作品均成功地地在淡水河上展演，且直接在民眾視線內呈現，企圖結合地方美展與「地方性」、「全民性」。

影片真實紀錄了當時汙染嚴重的河川，大型戶外裝置展覽在臺灣萌芽以及對於創作者、環境和社會所產生的效應，執行中見到死屍、遭遇火災、颱風，自然永遠是最後的勝利者。本片曾參與溫哥華國際影展、釜山國際影展。

《1995 後工業藝術祭》

90 年代初所累積的能量於 1995 年爆發，「破爛生活節」擴大為「臺北國際後工業藝術祭」，由林其蔚擔任總企劃人，演出樂團來自英、美、日、瑞士與臺灣。這場在已拆除的板橋廢酒廠舉行，為期數日的表演裡，視覺與身體表演的驚駭程度，可能創下臺灣現場表演的紀錄：驚悚小劇場灑狗血、演出者對女性觀眾進行身體侵犯、濁水溪公社以優酪乳對團員灌腸、零與聲對團員灌餒水並將餒水潑向觀眾，據說，有數位激動的觀眾在廢酒廠內對著牆壁扔石頭，直到把牆打翻。(節錄自破報) 本片曾參與溫哥華國際影展、造音翻土聯展、舊金山及倫敦之另類影展。

【前言】

2020 年 12 月第八期新北美誌以「盆邊發聲·衝撞年代—我們的此時彼刻」為題，談論 1990 年代新北市的藝術能量，並特別於「新北市美展」期間舉辦紀錄片放映會，放映黃明川導演於 1995 年拍攝的兩部藝術紀錄片作品《淡水河上的風起雲湧》與《1995 後工業藝術祭》，以下為此場映後座談的文字記錄。

【座談內容】

一、1990 年代的氛圍

蔣伯欣：各位朋友、主辦單位新北市文化局、在場關心 90 年代前衛藝術及紀錄片的朋友們，大家好。今天這個機會非常難得，非常高興有機會聽黃導現身說法。這些片其實是過去我在學校時，都會拿出來在課堂上播放給同學感受當時藝術家、紀錄片導演，還有策展人他們共同經歷的一個氛圍。

我想稍微介紹一下兩部片的背景脈絡。《淡水河上的風起雲湧》這個展覽在目前整個臺灣的展覽史和藝術史上，會把它定位在當代策展的地方性美展中非常重要的一個起點。當然它有好幾個不同的意義，從 1993 年開始臺北縣美展就開創了一個新的局面，以往是沙龍的競賽制，由官方評選，按照國畫、西畫、水彩等媒材分類，然後慢慢的改變，變成由「責任藝評」來挑選作品，變成了由策展人一個人來決定該由哪些藝術家來參展。這個轉變的時間其實非常的短，大概只有兩三年就完成了從沙龍制過渡到策展人的機制，所以到 1995 年的《臺北國際後工業藝術祭》時，各位就可以想像，在那麼壓縮的時間點上，迸發出來的能量是非常強大的。也因為這樣，在 90 年代所開啟的地方上美展的突破，讓很多展出形式，甚至是展出地點，都盡可能的往戶外移動，我們現在回頭看來其實是蠻難得的一件事。現在很多人在談臺灣所謂地方性的策展，可能會想到比如較著名的鹿港「歷史之心」的事件（註：1999 年省文化處委託日茂行文史工作室舉辦，由策展人黃海鳴邀請十位藝術家以裝置藝術在鹿港展出，但多件作品引起爭議，展出不到兩個月便連續遭到破壞。），黃導也有拍攝過；或者嘉義的「大地·城市交響」（註：為 1997 年的嘉義裝置藝術展），其實都比臺北縣美展更後面了，很多人都遺忘了其實《淡水河上的風起雲湧》才是第一個重要的開端，所以它

在展覽制度和策展人制度上，以及在前衛藝術的實驗、和場域的重新思考上，都有多重的意義。

今天的主角是黃導，希望他可以幫我們回顧一下 90 年代。現在講 90 年代有點奇怪，因為我們已經進入到 20 年代，那 20 年代到底是 1920 年代，還是 2020 年代？可是當我們在講 90 年代的時候，似乎還是會覺得是 1990 年代，因為「90 年代」真的太特殊了。在我看來是這樣，不知道黃導是不是認同？是不是可以先請黃導稍微談一下 90 年代的氛圍，以及當時您如何受邀來做這些紀錄片？

這些事件為什麼不會再發生？

如果沒有這樣的民氣背景，我不覺得這樣的展覽會發生。

黃明川：謝謝蔣老師，我也很高興，我平常也不看這兩部片子，二十多年後再看，頗有感觸。《淡水河上的風起雲湧》是大約四月份的時候發生的；《1995 後工業藝術祭》應該就是中秋節連續三天，地點就在今天板橋，市政府還有捷運站那一大片地，也就是舊酒廠原來的地段，那時稱為未來的新都心，新的都會之心。這些事件為什麼不會再發生？剛才蔣老師提到的幾個案例，宋楚瑜精省的最後五、六年，為什麼連續做裝置藝術？就是受到《淡水河上的風起雲湧》的影響很深，後來有很多人在做裝置藝術或者地景藝術，一直到今天東海岸的大地藝術、桃園的地景藝術種種，其實都濫觴於那個時代大家對環境的影響。今天做裝置藝術或者是戶外的大型展示，比較不是那麼強烈的環境衝擊下的產物。

不過如果要說得更遠，它的前面還有解嚴（1987）、野百合學運（1990），還有更早的農民示威（1988）和後來的無殼蝸牛事件（1987），那時其實是非常緊張，壓制將近五十年的民氣整個爆開來，從最上、中上、中、中下到最底（層），一起爆開來，沒有一種階層認為他們被公平對待。加上報禁解除，1993 年又有廣播電台和有線電視台的解除禁令，我覺得到 93 年的時候已經擋不住了，政府想要怎麼樣去擋任何事情其實都煞不住車了。這個話是什麼意思呢？就是最後民進黨成立，也造成另外一波民氣，也就是我剛才提到的整個社會的各個階層都想造反，如果沒有這樣的民氣背景，我不覺得這樣的展覽會發生。

淡水河那時當然是很髒，可是展覽的創意也非常重要，才會出現黃致陽那種用白布揭示淡水河汙染的程度，我覺得這個說服了時任臺北縣立文化中心主任劉峰松、說服了臺北縣長尤清去現場；可是第二部影片《1995 後工業藝術祭》時，縣府及文化中心的一些人員都沒有到場，這也導致當我拍完了以後，當時縣立文化中心仍不希望此片公開放映。我們用外圍的觀點來看會比較有趣，它其實是一個鬥爭，就是你有預算可以做美展，或出手往這個方向去火拼，給它一個美好的高潮，說我開放啊種種，事實上它有很深厚的時代背景。朋友常常在問我：為何像《1995 後工業藝術祭》這樣的活動後來沒再舉辦？我笑說：這些年來光是政府委託辦理大型的活動，還有各類補助案這麼多，所有民間革命的力氣都軟下來了；接受一大堆政府錢，又要努力把事情辦好，事實上在過程中你也不敢造次，也不會想要革命或做一些天翻地覆的事情，整個情境是這樣來的。

1994 年的臺北縣美展也是在淡水河上，也是蠻轟轟烈烈的，那個美展當時應該稱為環境美展，1994 年晚一點還有永福橋下的第一屆破爛生活節，整

個氣氛一如火山爆發前的整個壓力，就讓 1995 這兩個事件（《淡水河上的風起雲湧》、《臺北國際後工業藝術祭》）變得特別突出。我只是有幸受邀，這個邀約可能跟 94 年他們有請另外一位王導演拍過，他們檢討過之後，問我覺得應該怎麼處理，我講一講個人看法，當時的承辦人簡明輝聽了，就說：那好那你來拍，大概是這樣的情形。各位有注意到《1995 後工業藝術祭》裡那個「怒罵沼澤」（瑞士藝術團隊）用口水噴我兩部攝影機，其實有很多部攝影機，大都是記者或者拍藝術照片類的，在 1995 年以前很少見民間出現這麼大規模陣容的拍攝；《淡水河上的風起雲湧》也是，我的團隊多組人馬同時進行，藝術家現場行為大抵都紀錄得到，也是因為拍了很多很多，當時還要跑到工廠去拍，如氣球的製作過程；另外，則要回頭再去追訪幾組藝術家，是一個很大的陣仗。

二、紀錄與創作之間

蔣伯欣：現在回頭來看，其實它反而留下了在藝術史上很典範性的一個作品，尤其是這種現場演出，如果沒有這樣的一個 Archive（檔案），過去了，就不會有文本存在。在西方的前衛藝術的脈絡下，文本和紀錄的形式本來就是創作脈絡的一環，所以我想當時的文化中心也是誤打誤撞的把「檔案」的概念融進來，然後碰到也對前衛藝術有共鳴的黃導，才能把這個東西完成。黃導您怎麼看這樣的紀錄形式？尤其是剛剛您提到，拍攝過程中，有的藝術家還會跟持攝影機的您互動，您是一個紀錄者，某種程度上也是個共同創作者，舞台上的創作者走下來跟觀眾互動、跟你互動的時候，這裡面的共鳴，甚至某種較勁和對話，您怎麼看這個過程？

黃明川：其實還好，我們沒有像有位記者逼到那麼近去拍表演者，還被那個魯道夫（瑞士「怒罵沼澤」成員）抱起來一直叫一直叫；相對地我們還是保持一種很微妙的近距離但不會太靠近。玩攝影的人近距離拍跟拉近（zoom in）拍意思是不一樣的，（前者）有一種莫名的逼仄感，所以我們還是保持若即若離、多機觀察。我剛才就注意看我的主攝影機常常出現在畫面的背後，觀眾當然看不太出來，因為那時的 Betacam 攝影機非常重，如果不是一個壯漢的話沒辦法扛兩、三個小時，加上一換帶子，後面都要有人後勤支援，一直換以前那種很大的帶子。

不過今天看《1995 後工業藝術祭》，我那時候跟今天的很多想法還是相同的，我沒有把它當成一個很單純的、單一事件的委託案。各位稍微注意一下，我還去拍和訪問他們（濁水溪公社）的盜墳事件、王墨林抗議教育部關於骨迷宮的裸體表演，還有王墨林介紹兩位日本表演家來等等很多，雖然看似總量不多，但適時的切入會讓觀眾更立體的感受當時文化界的氛圍，不會只是單一的暴力表演或者噪音表演，然後就覺得很好。現在回頭來看，其實 1995 就是一個高峰，之後接下去一切就不在了，到刑法一百條解除之後（註：刑法一百條即「內亂罪」，1992 年通過修正），社會整個平緩下來，那個反抗或不滿的聲音就一直滑落，再加上 921 大地震（1999），大家的心情又整個傾向悲憫，有很多條件在左右我們的藝術形式，只是我們不察覺，但我個人總覺得那是必然。我自己在拍紀錄片，我會查我以前的拍法跟現在為什麼有很大的差距，當然年紀有關係，二來事實上我也不會回到那種拍法，因為已經沒有那個時候的興奮感，那時候對淡水很興奮，現在有什麼好興奮的呢？以前我真的親眼看到淡水河裡那個浮屍，整個拍攝過程其實有兩具屍體，有一具我眼睛看到，另一具可是旁邊沒有攝影機，不像說現在有手機，至少 HD 的可以拍下來，以前一定要有攝影師在旁才拍得到畫面。

現在整個製作條件也都不一樣了，我們在疫情之後又邁入另外一個階段，這個影響我們確實是很深。

三、90 年代的環境與地理景觀

蔣伯欣：還可以從一個角度來看這部片，就是剛剛提到的環境。當時的臺北縣，跟我們現在認識的新北市有點不太一樣，前衛藝術發生的地點有一個特性，都是在非固定的場域，不只是所謂室內跟戶外的差別，這些地方比較是臨時的、過渡的地帶，是短暫而一觸即發的，也可以說是某種無目的性的具現。這種狀態，到了後來的「歷史之心」或「大地·城市交響」的裝置藝術大展就不太一樣了。誠如黃導所說，90 年代中期達到一個高峰，所以才會有這麼強大的能量在那些臨時地帶迸發出來。是不是可以再談一下您剛提到的淡水河或那些河床地帶，一些很奇異、突兀的地理景觀、一些無人去的地帶，您自己是怎麼樣觀察 90 年代環境中，那些很荒謬、特異的風景？

黃明川：謝謝你提醒這個，我對地理真的是有興趣。解嚴之後，我感覺巨大的地景變化來了，就用十六釐米拍，那個時候我有一群助理，每次出去接案或者拍攝什麼東西，我就順便多遛轉去一些定點。各位也許不太清楚，那時候臺灣很多街角都有一個站崗台，站崗台上立有「毋忘在莒」，解嚴之後我常常要去拍拍不到了，毀滅的速度很快，毫無準備的情況下，整個臺灣這些小型的「毋忘在莒」全部消失了；更不用說跟軍管跟戒嚴有關係的很多路邊政治宣傳標語，一下就消失掉了。所以整個 90 年代除了拍我的三部劇情長片、接這樣的紀錄片，還有追蹤一大堆藝術家以外，我也拍這些改變中的街景，後來集合起來叫《地景風雲》。

在《地景風雲》裡面，我很在乎解嚴後不只是看到藝術家怎麼樣，一般人還有縣市政府也一直在調整他們的公園、人行道、路燈，還有一些紀念碑，有些在抗爭後被拿下來了，有些永遠都還在。例如嘉義吳鳳路跟林森路交叉的那個岳飛，好多次去抗議，然後就是拿不下來。所謂「拿下來」、「拿不下來」有很多意思，我沒有正面或負面的概念；可是我們到國外去，尤其到日本，可能會在街角或鄉下看到當地的文人作家被用很棒的技術製作成銅像，臺灣還沒有來到那一步，可是臺灣人覺得現在已經很幸福，這就是精神部分的不足，我們還有很長的路。我是從地理來觀看，我們常常會到國外旅行，到底是看到什麼？一個社會為什麼會堅守著優秀的傳統是有很多道理的。對過去的不滿抗議就可以得到改善，因為這一步可以用多數暴力解決，但（文化）那部分就一點都沒有辦法，沒有文化涵養就是沒有，沒有意願去做文人雕像，這個社會整體就是表現不出那種能量。

我記得聯合文學雜誌在 1998 年左右，當時是李登輝掌政的最後幾年了，許悔之當總編輯，他做一項讀者投票：如果新臺幣鈔票上 ICON 換人的話，請問你會支持放哪位臺灣作家在鈔票上？結果答案是賴和跟楊逵。那當然是小眾，但是 2000 年後這議題（紙幣上放哪位肖像）從此消失，你看臺灣多嚴重。我到處旅行都會認真看有些東西存在跟不存在背後的社會條件，持續這麼久又意味著什麼？只是我內心裡面在整理這一點而已，也導致我這幾年慢慢往更遠的地方去拍片。像今年跑到印度、斯里蘭卡、菲律賓，加上臺灣，拍了十六位女性詩人，談女性詩人觀點下其國家對女性的壓制、女性社會地位，還有族群關係，以及戰爭帶來的創傷種種。每一個國家我都跑很多地方，所以可能小小的願望吧，以觀看地理跟人的關係來理解更多，這變成我個人的興趣。

四、態度決定形式的全球化思維

蔣伯欣：回到 90 年代中期來看，當時藝術論述最明顯的主流，就是所謂的本土化跟國際化之爭。其實 90 年代臺灣就已經進入全球化的階段了，只是當時藝壇的主旋律還是「本土」與「國際」之爭。剛剛導演提的就是很好的例子，我們國幣上面要哪個文學家，賴和或楊逵，大家會有某種本土化的期望，可是當時還是會用二分法的邏輯來看待，也就是本土跟國際似乎是無法相容的二選一。但今天回頭來看，比如說紀錄片提到的行為藝術家、噪音藝術家，會只定位在本土或國際嗎？好像不一定；你會認為地方性美展就一定本土化嗎？好像也不是，因為，也有很多當時覺得很前衛的、很新潮的國際性展出。

我看黃導作品的時候，常會有一種異質感或者陌生感，那是讓我覺得很珍惜的，它不會讓我一下子掉到某種很習慣的觀影情緒裡，反而會催促著我思考作品的現實，跟實際上我們經驗的現實不一樣，今天回頭來看這影片的時候，就比較不會把它視為就是劇情片或是紀錄片，反而可以跟《1995 後工業藝術祭》，跟 90 年代中期那種特定的觀看形式，形成一種異質的電影。

新北市美術館現在要重新建立屬於新北市的美學時，很需要藝術文化界重新打造地景的新思維和想像，今天看完影片，各位應該也從作品發現了，在新北美學和前衛藝術上其實還可以往前再推進一步，這也帶給我們對美術館的想像，我們已經擺脫當年的本土跟國際之爭，對於前衛藝術，我們能夠接受的程度也越來越高，可是，是不是還有一些未竟的課題？還可以再往前邁進一步，不知道黃導怎麼看這個問題呢？

黃明川：2000 年以後到現在的 2020 年，各地方政府辦活動都會邀外國人；除此之外，其實臺灣已經有大量的藝術家到海外駐村了。我在 2009 去荷蘭參觀一個號稱是全世界唯一的藝術村總研究中心，那裡有一面非常巨大的牆壁，把全世界的地圖擺出來，然後用有顏色的大頭針釘點有藝術村的地方，我很驚訝臺灣已經插了很多針，不只我們，廈門也有一個點，那時候整個中國的藝術村非常非常的少，連北京都沒有所謂藝術家駐村的地方。所以臺灣 90 年代就已經跟世界接在一起了，我們生產太多東西給全世界使用；MIT 是 60 年代就開始了，只是我們不太覺得有進入國際體系的感受，但越來越發現其實就在國際了，不會因為沒有進入聯合國，然後你的藝術家就不准去別的地方駐村，就不准邀別的藝術家來。比如像我辦的嘉義國際紀錄影展，每年都邀很多導演到嘉義，這是一個很小的地方、很小的影展，甚至我會邀歐洲或土耳其代表或大使，他們都至少會派副代表來。可見這些連結其實早就發生，當你有意願去參加他的活動並表示想邀約他，兩年以後這個連結就會建立起來，他感覺到你的誠意就會來；而不是說你跟他有沒有邦交，或者是有沒有加入聯合國就決定他不來參加你的開幕式。因此您說得對，其實很早就開始了，只是我們不覺得自己在國際領域裡面。

我最近又在嘉義辦了「國際三分鐘影片大賽」，全世界 1201 件報名，數量很嚇人，報名最多的當然是臺灣，那臺灣不算的第一名是美國，可是接下來你猜是誰？是伊朗，你連想都想不到，他應該是你的敵對國家，因為你太崇美了；然後第三名更猜不到，是俄羅斯。所以是你的作為讓人家認定你是否屬於國際社群，絕對不是你要辦什麼或者是要到國外去才是國際的人，「態度決定形式」，這是 60 年代威尼斯影展一個重要的題目。所以我也這麼想的，我也不再年輕，想能不能看得越遠、收集更多的資料。

**每一部片子都應該有意義，
每一部片子都應該揭開你的另外一個世界才對**

五、觀眾問答

蔣伯欣：黃導講的「態度決定形式」是蠻好的註腳，在 90 年代中期，我們的藝術語彙和形式變化得這麼多的時候，改變的關鍵在於態度。最後一點時間開放給現場觀眾提問，不知道大家在看完這兩部片子，還有聽完黃導解說之後，是不是有什麼看法或問題？

觀眾提問一：真的不簡單啊！兩部影片都超過二十五年了，其實我住在三重，是看到題目才來的；來了以後，哇，好像跟學校老師講的正好相反，因為過去的教育都沒在教我們本地故事，因為你們的關係才知道其實我們的土地有很多東西。剛剛所說全臺灣大概不太會再有想像中的都心要重新建立，然後有所謂「後工業藝術祭」之類的，就像剛剛蔣老師也講了，還有很大的發展空間。黃導覺得說好像有點年紀，不可能再像以前那麼衝了，可是我剛剛看了一下現場的人，平均年齡應該三十到三十五歲，是不是有可能讓這些相對年輕的我們可以對臺灣懷抱著希望，勇敢的活下去？即使我們的社會好像已經開放到一個程度了，可是很悲哀的是我們在很多方面都還不是一個正常的國家。二十幾年前政府對於你們想要顛覆或違反社會秩序這件事情的框框是畫得很大的，可是像剛剛影片當中的藝術表演，辱罵什麼的，我們事後來看它就是藝術表演啊。我想要問老師的是，可不可以給我們這些相對年輕的人一些指引的方向？謝謝。

黃明川：我只是一個紀錄者，我在紀錄或接一個案子的時候會認真的想，換句話說我拒絕很多案子。因為我知道若是純粹接案的事，也不會帶給我豐厚的報酬，我都會建議（對方）說：我給你其他導演的建議名單好不好？因為很多人可以幫你做，而且做得很好，年紀比我小，衝勁很強。我一直改變的理由是，一路走來我發覺以前不知道的自已：好比我意外當上國家文化藝術基金會的董事長，才發覺我有能力去管理這樣國家級的大基金會。可是我離開後隨即就關閉官場的門了，後來所有的官場邀約我全都拒絕，還是回到一個導演身份。2014 年意外地幫嘉義設計一個影展，當時我請臺北的兩位重要的視覺藝術策展人下去當總監，一位婉拒，另外一個去看了說不要，最後時間到了，我只好又下場去當影展的總監。結果沒想到，一開始當地不太能夠適應藝術紀錄片的影展，現在地方上的人連問我都不問我，早已高興得不得了。我也沒有想到我有能力去跟這些駐臺灣的大使這樣常常一來一往搏交情，然後邀他們甚至有好幾年來到嘉義影展開幕典禮致詞，所以我在那種經驗裡面又發現以前不曉得的自己。

最近的影片我也朝這個方向在前進，就剛才我提到的，我離開我的男性性別往前挖掘、拍攝《波濤最深處》紀錄片。此片不限於我們非常熟悉的臺灣女性，多數是也受殖民統治過的國家的女性，當然她們是菁英，她們的詩裡面表達非常濃縮的觀點，再加上她們釋懷的解釋，藉此我反過來了解了更多不知道的我。人家問我說，你不是女性，你怎麼可以拍攝表達女性的影片？我的回答是：我們看到彼此的只是性別的肉體，我們腦袋裡所有知識都是中性的，經驗時常也是中性的，更何況文化或者是想像，常常是跨過性別來思考，所以這不會是問題。當我同樣的回答我所邀約的外國詩人時，她們也很感動，願意接受一個臺灣來的突然邀約。疫情之後我們還有在聯繫，她們感

覺到臺灣的力量，事實上我們也沒有人知道臺灣曾經擁有這個能力，相對的我也是一路下來發覺我其實可以做得好，走得遠，碰觸陌生的領域，你才能夠知道說你能不能實踐；面臨全新的經驗、全新的議題、全新的影片，你真的有能力控制嗎？

蔣伯欣：這個答案真的很棒，既回應了觀眾的問題，也回應到導演長期以來在紀錄這些藝術工作者時的一種生命關懷。

觀眾提問二：黃導演好、蔣老師你們好，我因為工作關注當代藝術的關係，其實《後工業藝術祭》在近年來已經有不少的平面的影像的曝光，今天看到的最大的感受其實是這些平面影像無法給的訊息，就像《淡水河上的風起雲湧》淡水河的近拍，還有淡水河上有浮屍的情況，佈展的時候同時發生的各種意外的狀況；《1995 後工業藝術祭》其實也有這個部分，包含跟主辦單位的爭執，還有警察到現場，我覺得這兩個透過影像才知道的事情，更凸顯了導演本身社會觀察的特質。這部分是其他紀錄片，由官方主辦活動委託製作的紀錄片中，比較少看得到的，我對此是非常感動；尤其是裡面許多權力關係的角力有被呈現出來，這個是最值得透過影像、也唯有影像可以呈現的事情。今天最大的好奇是《1995 後工業藝術祭》舞台上的媒體跟持著攝影機的攝影師，好像舞台上的媒體非常的被討厭、被攻擊，而對攝影團隊本身，我相信一定有某種情感的信任，才讓這個影像可以只是被表演者用手揮過一下而已。我想提的是導演在我們看到的影像之外，有做些什麼讓這個影像可以是今天這個樣子，我想請導演可不可能再多談談那幾年的狀態？以及最新的紀錄片《波濤最深處》這個紀錄片的工作方式，是讓您有什麼樣子的選擇，您覺得最適合與自己或是當代的紀錄片工作者的一個工作方式？謝謝。

黃明川：最近的就先不要談，就談那兩部片的情境。1994 年環境藝術的展覽和錄影帶我有看過，當時簡明輝（註：當時臺北縣立文化中心承辦人）找我看，問我的意見如何，我說下一次如果請他拍，建議不要配美國好萊塢的音樂，要創作音樂。可以想見那個時候沒有所謂「藝術紀錄片」，「藝術紀錄片」這個概念確認下來也是很久以後，即便我說出「藝術紀錄片」這幾個字與概念，大家也不怎麼把它當成一種類型。一直到我在嘉義 2014、2015 年把影展辦起來之後，大家才會口耳相傳說「藝術紀錄片」，要不然它不會被認為是一個類型，甚至在第一年就口頭上跟寫文章都有人懷疑。因為從古典的法則來看，藝術紀錄片是國際上、歐洲、北美都不存在的類型，但我個人也不會覺得奇怪，他們不存在，難道在臺灣存在就是有罪嗎？不要太對自己沒有信心了，當初我在弄嘉義影展的時候，也很多人報以冷笑；當地人更是嚴重，說為什麼不把臺北人看到最好的外國影片拿來放給我們看呢？你知道我怎麼回答嗎？我說：「臺北人看過的片子拿到嘉義來放，叫做二輪，你就是二等級的市民，這個城市就是二級城市；為什麼不反過來思考？你的影片會被臺北人羨慕，很想來看。」全世界影片很多，但是如果一直維持傳統思維選片，就會一直維持選出類型相同的片，然後排除很多新的、非常有創意的影片，許多影片從來不會跑到傳統的大影展或中型影展去；加上如果都一直接受申請，而不主動策展，我幾乎可以躺在沙發上辦影展了。嘉義紀錄影展每年一直要燒腦、選專題、選主題、子題，決定出一個完全沒有經驗過的專題。像蘇匯宇的回顧是我辦的，是他在臺灣的第一次；今年三月我又選崔廣宇，崔廣宇奮鬥那麼久，拍的錄像那麼多，臺北沒有一個影展幫他辦回顧，你覺得臺北很優秀嗎？你覺得臺北是一流的嗎？就是我剛才在講的，你還有沒有革命精神？還是擁有一定的委託金額譬如說一千多萬，或者補助金

額譬如說八百萬，然後就慢慢緩和舒服下來，辦活動就不必再燒腦、動腦筋了。還是說已經聘用非常優秀的一級幹部，他們討論出來的結果就接受然後應用，是這個問題嗎？真的有在想你是文化領袖嗎？這個就是我要回問的問題，精神可以完全不受年紀影響的，人會老化沒問題，但是精神可以一直保持非常年輕的，才會出現德國那種《陸上行舟》這種影片，你如果不想改變你自己，是不可能改變任何舉辦影展的城市的。

我真的婉拒非常多的委託案，如果覺得片子拍下去就只有讚美、沒有其他空間，對我也就沒有加分；但每一部片子都應該有意義，每一部片子都應該揭開你的另外一個世界才對。

蔣伯欣：今天時間的關係只能暫時打住，但討論非常的熱烈，尤其是對這兩部影片的內涵，以及它們之於當代的意義，甚至包括現在黃導的新作品跟影展，都串連在一起，可以引發我們非常多的思考。尤其黃導剛剛提到的前衛，還有對於革命的感受，其實是一個態度，而不是一種形式上的選擇，這點其實是今天我們在看新北的美學或是美術館以及我們新北美誌等，都是相關的議題，今天非常感謝黃導，也謝謝大家參與。