

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 維克多・柏根的攝影－文本：城市漫遊與地方靈性

Victor Burgin's Urban Photo-Text: Flânerie and the Genius of the Place

doi:10.6752/JCS.200603_(2).0003

文化研究, (2), 2006

Router: A Journal of Cultural Studies, (2), 2006

作者/Author : 曾少千(Shao-Chien Tseng)

頁數/Page : 41-86

出版日期/Publication Date : 2006/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_\(2\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_(2).0003)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

**Victor Burgin's Urban Photo-Text:
Flânerie and the Genius of the Place**

—Shao-Chien Tseng

**維克多·柏根的攝影—文本：
城市漫遊與地方靈性***

曾少千**

* 本文承蒙國科會專題計畫補助與British Library、Tate Modern、Jessica Evans及Victor Burgin的協助，以及匿名審稿人的建議，特此誌謝。(NSC 92-2411-H-008-023)

**曾少千，國立中央大學藝術學研究所副教授
電子信箱：sctseng@cc.ncu.edu.tw

摘要

英國藝術家維克多·柏根在1976年至1981年間製作五件攝影一文本系列，以國度或城市之名，描寫西歐與美國等地的日常生活與人文風景，呈現全球化時代的游牧工作型態和場域特定藝術。柏根試圖尋求地方的靈性，旅人的精神空間與社會現實的交錯。本文首先在紀實攝影式微的脈絡中，討論柏根的作品如何發揮街頭攝影的風格、索引性和在場性，卻透露對於街頭攝影的倫理和再現的意識型態之反思。柏根引述和穿插許多異質文本，包括批判理論、廣告文案和虛構故事，逆轉視覺主導性，催生了攝影框外的敘事和聯想空間。本文以城市漫遊者的多層意涵——波特萊爾的有意識萬花筒，班雅明的收藏家、偵探和文化生產者，包曼的旅行玩家，來探討柏根對於現代性的反思和後現代空間的批判，並聚焦於柏根的男性凝視、社會評論、白日夢編織。最後，將討論1996年出版的《某些城市》重新脈絡化曾經展出的作品，回溯攝影的指涉對象，提取人生旅程的記憶痕跡。

關鍵詞

維克多·柏根、街頭攝影、城市漫遊、圖像一文本、地方的靈性

Abstract

Victor Burgin made five photo-text series on European and American cities and explored the everyday life and urban landscapes from 1976 to 1981 as a practice of nomadic work condition and site-specific art. He was in search for the genius of the place which means the intersection of the psychic space and social reality. This paper will situate Burgin's work in the context of the documentary photography in decline and discuss its dialectic relationship with street photography. His work internalizes the style, indexicality, and presentness of street photography and yet critically reflects on the ethical problem and ideology embedded in the representation. Burgin juxtaposes quotations from such heterogeneous texts as advertisement, critical theory, and fiction, and thus subverts the primacy and hegemony of the visual and expands the off-frame space of narratives and associations. Considering the layered meanings of the flâneur—Baudelaire's "kaleidoscope equipped with a consciousness", Benjamin's collector/ detective/ cultural producer, and Bauman's "traveling player", this paper will focus on Burgin's reflexion on modernity, critique of male gaze, market capitalism, postmodern space, and use of daydreams and fantasy. This study will end with a discussion of Burgin's book *Some Cities*, published in 1996, which recontextualizes the previously exhibited work, follows the referents in the photography, and evokes the memory traces of a life's journey.

Keywords:

Victor Burgin, street photography, flânerie, image-text, genius of the place

一、前言

旅行的承諾與未知往往吸引著藝術工作者的投入試鍊，在城市的更迭中構築自我與外在世界的互動過程，以作品踐履其美學理念和文化體驗。在1976年至1981年間，英國藝術家維克多·柏根(Victor Burgin, 1941-)創作五件攝影一文本(photo-text)系列，以國度或城市之名，拍攝英國、美國、柏林、里昂、格賀諾布勒(Grenoble)等地的日常生活與人文風景，每作篇幅從5張至16張不等，皆附加或疊印短文，使文字和圖像產生豐富複雜的交互作用。在街頭攝影的樣貌下，這系列作品透露對於攝影的紀實性和再現的意識型態之反思，呈現一種城市漫遊式(*flânerie*)的文化觀察與白日夢編織，時而摻入民族誌學的觀點，呈現歐美都會的種族、階級、性別面向，傳達藝術家所體悟的地方靈性(the genius of the place; genius loci)。本文試圖以城市漫遊者(*flâneur*)的多層涵義，探討攝影者兼書寫者的觀看過程和文化角色，其如何品味和閱讀城市的歷史痕跡、消費奇觀、人際關係。拍攝者和漫遊者合而為一，兩者皆對於城市人事物具有曖昧觀點，擺盪於疏離、沉迷、好奇之間，並透露男性凝視的慾望和焦慮。街頭攝影的索引性和在場性驗證漫遊者的足跡，而文字的加入，暗示著街頭攝影表意的不足，且對於相片中的城市影像提供多層解讀，發展為空間故事的文本，結合意識型態批判與精神分析理論，並蘊含漫遊的遊玩與幻想特質。

這些城市系列的製作期間，可說是柏根最專注於街頭攝影搭配文字的創作類型，在此之前，他主要以挪用策略評析媒體影像，之後，他轉向攝影棚內的造景和製作「攝影畫」(photographic tableau)，著重於攝影的圖示(iconic)層面。¹柏根長期以理論撰述與視覺創作並

1 在此採用佩爾斯(Charles Sanders Peirce)的三類符號理論：索引(index)、圖示(icon)、象徵(symbol)，見C. S. Peirce, “The Icon, Index and Symbol,” in *Collected Papers: Volume II* (Cambridge: Harvard University Press, 1960), chapter 3. 索引是物體製造自身的形象，而攝影的產生過程使照片和物體具有一致性和等同關係。圖示是具有視覺相似性的符號。象徵是具有文

行，同時在書刊、研討會、藝廊、美術館發表作品。1960年代末他曾留學耶魯大學受教於低限主義藝術家墨里斯(Robert Morris)和賈德(Donald Judd)，體認藝術實踐應走出格林柏格(Clement Greenberg)所主導的現代主義美學，投入批評理論與文化研究。(Burgin, 1986c)柏根被視為觀念主義的肇始成員之一，其創作表露觀念主義的要旨——批判藝術品的物質性和純粹視覺本質，著重展覽脈絡和流通管道（偏向書刊和攝影的使用），具備堅實學識根基和文字性以試圖減低藝術評家的中介角色。²但是，柏根和另一觀念藝術家柯書斯(Joseph Kosuth)的分析哲學路徑相異，他偏重視覺圖像的運用，早期作品探討展覽脈絡與觀者感知層面，進而逐漸結合社會主義和符號學，將觀念藝術的同義重複(tautology)擴充社會面向。他認為藝術與意識型態、社會機制和實踐息息相關，而不應限於藝術的自我指涉。³70年代初，柏根一方面撰文引介巴特(Roland Barthes)的符號學理論，提倡影像修辭的分析，探索攝影嵌結意識型態的自然化過程，一方面挪用廣告圖像加以批判，試圖製造邊緣干涉(fringe interference)般的藝術作品，如漣漪擾動位居中心的壓制性媒體文化(Burgin, 1986a: 56)。從70年代中期，柏根的文化理論與創作涉及女性主義和佛洛伊德(Sigmund Freud)精神分析，編輯有關攝影和幻想的文集(Burgin, 1982; 1986b)，並且在創作上試圖喚起夢境般的凝縮與移置。80年代中期，其作品常挪用希區考克(Alfred Hitchcock)的電影和馬內(Edouard Manet)、霍普(Edward Hopper)等人的現代繪畫。90年代至今他以錄像裝置為主，處理循環影像(loop)和全景攝影的問題，並持續以城市為拍攝主題。

化習俗意義所使用的符號。

- 2 有關1960年代和70年代觀念藝術的關懷重心和表現策略，見Alexander Alberro and Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge: MIT Press, 1999), pp. xvi-xxxvii; Peter Osborne, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 2002), pp. 12-51.
- 3 Victor Burgin, “Socialist Formalism,” in *Studio International* (March/April 1976), excerpted in Charles Harrison and Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 911-916.

在1970年代中期，柏根早期的馬克思主義意識逐漸淡褪，轉向精神分析的探索，關注主體的社會化形塑過程與再現的政治，這個轉變曾遭致兩方的圍攻，其左派同儕指責他逃避政治議題，一些女性主義學者也抨擊他的性別意識仍屬保守。例如，瓊斯(Amelia Jones)以「女兒」姿態忤逆曾敬愛的「父親」，批評柏根作品過於教化、艱澀、精密設計，泯除觀者的詮釋空間和想像樂趣，為後現代作者之死深感焦慮，而且，他未曾鬆動陽具理體中心的凝視。⁴曾經是柏根學生的艾凡斯(Jessica Evans)，批評老師自80年代中期退縮至現代主義美學，並以深奧理論保有藝術光環而鄙斥大眾文化。⁵此外，柏根在英美兩地的教學影響了許多年輕世代攝影家，包括諾爾(Karen Knorr)、李瓊(Olivier Richon)，他們傾向攝影棚內製造場景，運用圖像和文字操弄符徵，挪用藝術史的經典繪畫，鼓勵觀者在謎樣的攝影作品中建構意義，其高度同質性儼然形成所謂的「柏根學派」(The Burgin School; Burginite)而備受批評(Roberts, 1998; Edwards, 2003)。筆者認為，這些對於柏根1980年代攝影作品的評論誠屬中肯，其頻繁引述(quoted)電影和繪畫的手法的確易流於公式和耽溺，而造成需要大量理論來強化其藝術成就的矛盾現象。

有關柏根的文獻大多為藝術家訪談和展覽報導，少數較深入的

4 瓊斯主要是批評柏根的《奧林匹亞》和《家庭羅曼史》兩個系列作品的性別框架，見Amelia Jones, “Romancing the Father,” *Artscribe International* (March 1991), pp. 45-51.然而，也有其他女性主義評論者欣賞柏根對於性別差異的細膩處理和拆解陽具理體中心論，見Kate Linker, “Representation and Sexuality,” in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), pp. 391-415; Laura Mulvey, “Dialogue with Spectatorship: Barbara Kruger and Victor Burgin,” in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), chapter 11.

5 Jessica Evans, “Victor Burgin’s Polysemic Dreamcoat,” in *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, ed. John Roberts (London: Verson, 1994), chapter 7.針對菁英主義而言，柏根並不認為研究和運用理論便等同菁英，反而指出大眾文化由少數跨國企業主宰多數消費者，才是菁英主義，見Victor Burgin, “Introduction,” in *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 18.

研究專論則出現於近年展覽圖錄中，而且集中於早期的觀念主義和晚近的錄像裝置作品。其中與本文較相關者有兩篇，一為邦恩(Stephen Bann)比較柏根和巴特、麥克魯漢(Marshall McLuhan)的文化批評視野，並將其城市攝影置於十九世紀攝影家納達(Nadar)觀察巴黎生活的悠久傳統(Bann, 2002)。二為布萊森(Norman Bryson)討論柏根90年代錄像作品中的遷徙主體性(migrant subjectivity)，隨處為家的異鄉人如何開放地接納異己，又牽絆於往昔之習慣與固著，展開自我與他者之間的辯證關係(Bryson, 2001)。

對於本文的焦點——1976至81年間的攝影—文本系列，目前研究仍討論不足，未曾探討街頭攝影的使用與效果，文本並置的批判、諷刺、敘事等複雜涵義，也未觸及地理風景和精神空間之關係。在這段期間，藝術家自述意圖掌握地方的靈性，他重拾相機行走城市，此時街頭攝影如何被重新評價，發揮什麼樣的角色功能？街頭攝影的仰賴偶然，彷如閒逛於城市的無目的性，卻又夾帶著等待拍攝與完成作品的創作心態（無論為作者自訂或執行他人委託之計畫）。在異國的城市空間漫遊，觀看的慾望無盡，好奇瀏覽而敏捷獵取鏡頭，又不願曝光自己。本文將指出，街頭攝影的匿名性、偶然性和瞬間性，近似城市漫遊者的身分和目光，而文本的附加，更使此時此地的城市蹤跡增添多重的觀點和迴響，反思城市漫遊的旅行見聞。柏根的攝影—文本系列暫且掙脫了街頭攝影的窠臼，同時和街頭攝影形成傳承卻偏離的矛盾關係。城市漫遊的概念豐富而曖昧，在波特萊爾(Charles Baudelaire)、班雅明(Walter Benjamin)筆下的城市漫遊代表著對於現代性的洞悉，而後現代的城市漫遊卻被包曼(Zygmunt Bauman)指出遭受消費文化的侵蝕。本文將探究柏根的作品如何交涉城市漫遊的特性，透露對於後現代空間的批判。

柏根於這六年期間，從生長的英國至海外造訪美國、德國和法國，他的旅行和創作憑藉文教部門的獎助（如英美藝術交流計畫、德國學術交流基金會）和美術館（如里昂當代藝術空間、格賀諾布勒市立美術館）的委託而實現，也肩負工作的責任。值得探問的是，什麼樣的藝術全球化現象給予當代藝術工作者旅居不同城市的機會？

一方面藝術家需要旅居某個城市進行游牧式創作行為，一方面美術館也藉此發展出贊助和行銷的新手法。城市漫遊式的創作所標榜的嬉遊與業餘性，實需要藝術界的支持和配合，借助多方專業衡量和社會條件而達成，因此，它是藝術家和藝術機制共同的文化生產成果，並非個人隨心所欲而發生的。柏根稱之為場域特定性(site-specific)的作品(Burgin, 1992:136)，經由實地考察、製作和當地展出，延續60年代發展的場域特定藝術系譜，就克羅(Thomas Crow)的判別標準而言，它是一種因地制宜、就地取材的弱義特定場域藝術，而非那種和展出脈絡抵觸、短暫事件式的強義特定場域藝術(Crow, 1996)。柏根的街頭攝影其場域原坐落於他旅居的城市，但是透過文字編排，作品的場域便擴充至他方。

本文最後將探討這些攝影一文本系列，曾經以偌大尺寸發表在展覽空間，在20年後其中許多照片重現在柏根的攝影文集《某些城市》(Some Cities; Burgin, 1996a)，作者從藝術家還原成旅人的身分，從照片追憶往日旅行點滴。文本自早期作品的獨立性篇幅轉向補充式背景說明，更貼近了旅行現場的切片，為攝影增添抒情與奇遇的色彩。在回憶筆調的襯托下，街頭攝影趨近於發生現場的脈絡，回歸物理性的痕跡，重申其不可抹滅的意義。

二、街頭攝影與地方靈性

1976-81年柏根融合旅行和工作的需要，從事城市的攝影系列，主題涵蓋英國的倫敦、科芬特(Coventry)、美國紐約、舊金山、拉斯維加斯、德國柏林、法國里昂、格賀諾布勒等地。無論在市區、城外、或行車途中，他所拍攝的地方缺乏城市觀光的地標景點，脫離典型旅遊指南的基調與目的。這系列既非觀光客的獵奇或朝聖之旅，亦非旅遊行家的遊歷版圖和內幕報導。我們所看見的是攝影者步行、乘火車和巴士、駕車、候機的軌跡，他所捕捉的城市生活切片、建築空

間和街道廣告。柏根框取摩肩擦踵的人群，也駐足於空盪寂寥的角落。在平實的紀錄中，照片透露出城市不可捉摸和無法預測的誘人之處，以及作者的好奇和困惑，混雜著街景的平庸與作者的神奇經歷。攝影參與了主體的直覺性漂旅，成為心靈地圖的印記。柏根曾經如此建議學生：「先按快門，再提問題！」⁶一語道出相機呈現視覺無意識的即刻性與神奇效果。

嚴格說來，柏根並非街頭攝影家，他未曾以此為職志，然而這些城市攝影作品大多符合街頭攝影的核心定義：「街頭日常生活的偷拍(candid)鏡頭」(Westerbeck and Meyerowitz, 2001:34)。有別於正式肖像攝影，街頭攝影者與被拍攝對象並不相識，而且攝影者避免被察覺，以追求真實不造作的生活取樣和紀錄。儘管攝影活動是暗中進行，攝影者的興趣和美學仍無法隱藏，這使得街頭攝影更形豐富多變，進而溢出了提供資訊的報導範疇。街頭攝影凸顯了攝影媒材的即時性和索引性，而城市景緻的多元化和快速的生活步調，更鼓勵攝影發揮其快拍、晃動的特性，製造構圖的散亂和斷裂。街頭攝影源自新聞攝影，在二十世紀中期發展出個別攝影家的視覺風格，如卡蒂耶-布列松(Henri Cartier-Bresson)的「決定性瞬間」，而過度的形式鑽研和異國情調的追求，卻逐漸遮蔽了日常生活的真實感和攝影的社會意識，而使街頭攝影頗受批評(Campany, 2003:28)。柏根的城市攝影吸納了街頭攝影的多樣風格，含有偷拍、快拍、特寫鏡頭，以及對於建築、雕像、廣告看板的凝視。

《英國76》(UK 76)系列共11幅是柏根首次融合了街頭攝影、紀實攝影和文本的作品，關注當時英國勞動和消費生活，以及廣告圖像和修辭的強大感染力。1970年代初期柏根青睞廣告圖像的挪用，而在1976年重拾照相機走向真實世界拍攝，這個轉折點的產生，主要來自他接受國家社區發展計畫(National Community Development Project)和科芬特工作坊(Coventry Workshop)的委託，為了工會組織出版刊物和

6 Victor Burgin, “Interview with Naomi Salaman,” excerpted in David Campany, *Art and Photography*, p. 281.

建立檔案，而拍攝科芬特汽車工廠和勞工社區。雖然肩負這份任務，並且給予工會組織道德上的支持，但是柏根在此工作過程裡，並未堅信著報導攝影能夠實際改善勞工生活 (Burgin, 1986a: 39)。他觀察當地勞動生產的繁重和住宅環境的等級差異，之後取用其中5張照片，在原先的報導目的上附加展覽價值，結合其他在倫敦街頭拍攝的購物人潮與下班候車隊伍，以及兩張室內的女性特寫，組成一套攝影系列《英國76》（圖2-圖4）。在致力於挪用策略數年之後，柏根承認紀實攝影終究是攝影所最能勝任的類別，而且他希望身處於無法完全操控的街頭環境來進行拍攝。⁷換言之，攝影較其他媒材佔有優勢之處，在於現實世界在光學和化學的合適條件下，能夠製造它本身的形象，擁有獨特的索引性，達到相當程度的紀錄功能。紀實攝影和街頭攝影顯然較挪用策略更能發揮此媒材特性，並擷取意料之外的影像，這正是吸引柏根再度拍照的原因。

《英國76》中的倫敦街景顯示繁華和疏離的特性，傾向消費行為的迷惘、無奈和規律化，諸如女人翻閱時尚雜誌，瀏覽商店櫥窗的熙攘人群，在超市結帳的煩悶等待的景象。在街頭攝影無意和隨機發生的表象之下，柏根的主題篩選和中距離鏡頭，仍透露他和這些相機捕捉的人群，生活在同一個塵囂都會，體驗過相似的茫然和挫折情緒。

柏根的街頭攝影令人有似曾相識之感，雖然並不標榜獨特鮮明的簽名風格，但整體而言呈現清晰簡潔的視覺特色。例如，《美國77》(US 77) 共12幅描寫柏根一年的美國跨州之旅（圖5-圖7），其中仰角拍攝的摩天大樓，令人聯想到艾柏特(Berenice Abbott)的紐約市景，線性透視構圖呼應蘭吉(Dorothea Lange)的美國西部景象，廣告看板的符號誘惑曾是艾文斯(Walker Evans)的攝影焦點，形色匆忙的上班族近似溫諾葛蘭(Garry Winogrand)的行人蹤影，玻璃映像、汽車照後鏡和作者陰影則喚起弗立蘭德(Lee Friedlander)的看家本領。在取景、拍攝和沖洗的技術層面上，柏根的黑白攝影可算是精準嚴謹，和觀念性

7 Victor Burgin, “Interview with Rosetta Brooks,” ZG (1981), reprinted in David Campany, *Art and Photography* (London: Phaidon, 2003), pp. 275-6.

攝影的去技巧(deskilling)和業餘性有所不同。《美國 77》整個系列的安排形成反覆往返的旋律節奏，不特別標舉單一傑作的經典影像。當然，法蘭克(Robert Frank)於1959年發表的《美國人》(*The Americans*)專輯，在名稱上和歐洲攝影家造訪新大陸的緣由上是最相近的前例，但是柏根的美國攝影卻和法蘭克現代主義高峰的作品存有明顯差異。

《美國人》強調快拍視野中的破碎城市，幽暗、傾斜、隱晦的事物片斷，充滿意外性的真實和非動機性的細節，流露作者虛無和疏離的漂泊經驗。相較之下，柏根的鏡頭平穩聚焦，灰階層次分明，描述的效用勝過氣氛的營造。

柏根自述《美國 77》為個人公路電影(road movie)，是一部靜態電影(static film)(Burgin, 1986a: 60)。這說法使照片成為電影劇照或停格，隱含敘事和旅程。公路電影的技術跡象，在於作者駕駛的汽車後視鏡和擋風玻璃，顯露從駕駛座取景的過程，例如馬戲團入口處和亞利桑那州的廣闊平原。此系列尚拍攝公共交通運輸方式，如飛機和地下鐵，著墨於旅途的過渡狀態，而非起點到終站的確切路線。在公路攝影的範例中，除了弗立蘭德的作品常呈現作者和汽車的共生關係和流浪四方的風景之外，魯夏(Edward Ruscha)的加油站系列，也呈現旅行的暫留和位移特性，但是刻意稀釋藝術性與資訊報導，代表無風格和無陳述(non-statement)的業餘趣味(Mariño, 2004)。筆者認為，柏根的公路攝影受到現代主義美學和觀念性文件的洗禮，兼具兩者之部分特色。他試圖並置視覺觀感和概念思考，營造圖像和文字之間的交互作用。

通常公路電影是描寫男主角的冒險和放逐歷程，離開家園投向陌生而遼闊的異地空間，蘊含著避世幻想，面臨各種挑戰和威脅，尋求某些慰藉和啓示。主角常和汽車或機車成為生命共同體，尋求男性氣質的解放，鬆綁家庭觀的束縛(Cohan and Hark, 1997)。柏根在他的「公路靜態電影」版本中，透過空寂的平原公路、候機室、火車月台，傳遞旅程的孤獨和更迭，同時拍攝多種男性形象，如白領階級、甘迺迪太空中心的科學家、菸草廣告裡的牛仔等，並繁繞著慾望中的女性形象，如公路旁的女性內衣廣告、私人住宅中的裸女。在附加的

文本中，柏根書寫父權社會的家庭關係，父親的權威和經濟角色，男性的戀母情結與拜物主義，構成其「公路靜態電影」的後設評論，與之展開對話。

筆者認為，柏根的攝影一文本系列作品和街頭攝影的美學之間存在辯證關係，它在街頭攝影的傳統中掙扎，內化街頭攝影的風格卻同時與之偏離。我們需考察1970年代街頭攝影式微之脈絡，方能檢視柏根的作品如何在其中尋找出路。街頭攝影備受考驗與質疑，和紀實攝影遭逢嚴峻挑戰是息息相關的，其壓力主要來自三方面。一是現代主義攝影美學的沒落。1960年代末的觀念性攝影，回歸於文件特性的探討。無論是短暫藝術事件的紀錄，如地景藝術和表演的見證，或是採取業餘美學而捨棄形式主義與新聞報導性的作品，如魯夏的加油站系列與葛蘭(Dan Graham)的《美國之家》(*Homes for America*)，皆不再追求現代主義的視覺優位、媒材特定性和形式自主性。

二是紀實攝影的真實性、政治倫理與人文主義遭致批判。1970年代中期起，知識界和攝影界對於紀實攝影傳統提出鮮明的反抗聲音。桑塔格(Susan Sontag)認為人文主義攝影追求揭露真相，但是忽略了攝影將現實美化的強大力量與傳達真實的薄弱無力(Sontag, 1977: 112)。在攝影家當中，沃爾(Jeff Wall)捨棄街頭攝影的即時性、中性立場和諷刺疏離的凝視，並拒絕攝影家的目擊與報導角色，逐漸轉向「攝影畫」的建構，運用數位科技和電影編導，將街頭攝影素材修飾為理想的圖像。此外，即使是左派攝影家也質疑紀實攝影的客觀性和人文主義的改革力量，例如，蘿絲勒(Martha Rosler)指出被拍攝者的社會弱勢地位未曾因攝影而獲改善，卻常遭到藝術界的雙重剝削，紀實攝影淪為尋找遊民式(find-a-bum)的獵奇行動，演變成以藝術之名的侵權與沽名釣譽行為(Rosler, 1981)。蘿絲勒的攝影作品《在兩種不充分敘述系統中的保瑞街》(*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-75)，取材於紐約市許多醉漢遊民留連的保瑞街，但是拒絕用鏡頭獵取潦倒人物，改採商店特寫和文字排列的方式，凸顯「受害者攝影」(victim photography)的倫理問題和表意匱缺。此外，女性主義者亦尋求紀實攝影之外的表現手法，例如支持柏根的知名電影導演與理

論家莫薇(Laura Mulvey)，認為攝影棚內的製作較紀實攝影更能營造謎題和催引夢幻，進入內心想像和慾望的世界，探索性別認同的形塑過程(Mulvey, 1989: 137)。

第三個衝擊街頭攝影和紀實攝影的因素是跨國資本主義的擴張和後現代城市的空間改變。面對後現代城市的消費奇觀和電子資訊化，街頭攝影如何捕捉城市的日常生活和社會關係，是一項重大挑戰(Campany, 2003: 28)。玻璃帷幕大廈裡的商業交易、電子傳播的無孔不入、都市空間的權力關係皆隱而不見，難以穿透。當街道日益走向消費空間之際，街頭攝影容易臣服於絢麗的商場，而特定城市的地域色彩和場所精神，便趨於同質化甚或消失殆盡。

對於柏根而言，紀實攝影容易流於複製或鞏固壓制性的再現，即使是左派攝影家想揭發真相以喚醒世人，仍不免陷入矛盾，因為他們所憑仗之穿透表象的工具本身僅能紀錄表象而已。那麼，真相如何呈現和揭露呢？柏根採取後結構主義的觀點，在《思索攝影》(*Thinking Photography*)的導論寫道：「真實本身由再現所構成，真實甚至被再現所淹沒，因此再現無法以真實來驗證」(Burgin, 1982: 9)。柏根認為，攝影僅能紀錄事物表象和片斷，無法企及全然客觀和真實，甚至服膺於既定的再現模式和意識型態，因此他所從事的紀實攝影和街頭攝影，必須避免重蹈覆轍，並且借助其他型態的圖像，包括檔案照片、地圖、編導式攝影的補充，以及文本的加入，超越攝影的被動性，豐富解讀空間。在此同時，攝影的索引性和建構性之間互相角力，達到並存的張力。

紀實一詞本身即含有矛盾特質，因為早在 1926 年“documentary”一詞，首次被導演兼製片格里爾森(John Grierson)運用於視覺媒體時，意指紀錄片，且定義為「對於現實的創意處理」(creative treatment of actuality) (Walker, 2002: 22)，預留了相當寬廣的藝術空間。在短短幾年間，此名詞也擴及攝影領域，包含阿特傑(Eugène Atget)的作品及美國農業安全管理局(FSA)的拍攝計畫。因此，紀錄片和紀實攝影在本質上，原不受複製現實的牽絆，而是蘊含

主體性和反思，兼具建構與索引性的曖昧性，流露作者的慾望，融入文化和社會評論，這般寬廣的定義使此創作類型能夠再生不息。

柏根的街頭攝影也會在偷拍的倫理問題中掙扎，正當他的偷拍技巧純熟之際，他決定停止此行為，不再精進演練街頭攝影的技術，僅在安全距離外拍攝風景中的人物，以免侵犯隱私權。1980年的《在里昂》(*In Lyon*)是柏根近距離偷拍路人的最後作品，他敏感察覺自己的偷窺行為而深感不安。在此系列中，三組照片皆由里昂市區的歷史雕像搭配過往行人的身影，其中一幅鏡頭特別接近兩位穿著相仿的女人，她們似乎注意到迎面而來的攝影者而望向柏根的相機（圖10）。在這瞬間的交會中，她們流露既非順從亦非抗拒的眼神。從此之後，人物在柏根的城市攝影裡便缺席或位居中景以外，或是僅出現在現成的圖像之中，如廣告、雕像、畫作、歷史照片，於是，城市居民的形象便顯影於作者的記憶和現成的再現之中，而非第一手現場紀錄的人物寫照。

當柏根質疑攝影的真實性和偷拍的倫理問題之際，他卻在德國和法國獲得獎助和委託計畫，被認可為城市攝影家，運用相機和書寫達成觀察與描寫的任務，甚而帶來當地美術館期盼的外來者眼光，豐富在地風光。在某種程度上，柏根擔任民族誌學家的角色，具備在地文化化的知識背景，細微考察他者的歷史和社會。他期許作品能呈現對於某城市的瞭解(apprehension)，尋求地方之靈性。在古羅馬時期，地方靈性意指專屬於每個地方的守護神、精靈和超自然力量，在現代用語中，延伸為地區所擁有的生態和人文特色，也是建築和景觀設計常追求和塑造的目標。柏根數度以此概念來談論他的城市創作系列，而他所定義的地方靈性即內心世界和社會現實的交會之處(Burgin, 1992: 136; Burgin, 2004: 75)。這份理念得以實現，街頭攝影的媒材特性和純熟運用是功不可沒的。

柏根的攝影一文本系列立基於街頭攝影的形式和技巧，發揮其即時性、索引性、非動機性的細節，有效擷取城市生活的切片，拍攝偶然相逢的人事物，留下日後書寫文本和回憶旅程的基礎。然而1970

年代中期街頭攝影如同紀實攝影備受質疑，其現代主義美學、作者立場、倫理、真實性皆引發知識界和攝影界的爭議，而後現代城市的消費奇觀和電子資訊化也阻卻了街頭攝影的更進一步發展。柏根透過其他現成圖像和附加文本的方式，彌補街頭攝影的表意不足，或更確切的說，柏根促使式微中的街頭攝影浮現其掙扎徵候，進而與其他再現方法形成微妙的張力。他在即將過時的拍攝手法中，尋找新發展的可能性，在社會和精神空間的匯集裡體現「地方的靈性」。

三、攝影—文本

這五件有關城市的作品系列，除了展現街頭攝影和公路電影的視覺風格外，每件作品皆附含文字，前三部《英國76》、《美國77》、《動物園78》(Zoo 78)的文本進入照片框內疊印在角落，字體雖小，仍減損了圖像的完整性和純粹性，促使觀者趨近作品閱讀，隨之退後幾步綜覽攝影，來回行走於整個系列的鋪陳與轉折。另兩件作品《在里昂》、《在格賀諾布勒》(In Grenoble)則騰出獨立的篇幅安置文本，雖然在編排上攝影和文本擁有各自天地互不干擾，但是觀者須更費心思量前後環節與彼此關係，實為複沓繁縟的過程。如此精心調配的圖文配置，柏根所謂書寫—視覺的實踐(scripto-visual practice)，使攝影的場域從親身走訪的城市，擴散到評論與敘事的空間。文本時而滔滔雄辯，時而委婉含蓄，與攝影鏡頭所見變貌離異，又錯駁糾葛。文本的添加否定了圖像紀錄的自足與透明性，也引發框外的聯想空間，豐富閱讀和感知的層次感。柏根為了達到他所期許的詩境和夢工(dream-work)效果(Burgin, 1986a: 81)，便專注於圖文之間的交互作用。

觀念藝術的思維與表達方式，奠基於維根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的語言哲學，而這也形成柏根創作理念的背景，兩者對於視覺再現的純粹性和確切性，皆存有相當程度的懷疑與焦慮。維根斯坦在《哲學探究》表示：「圖片擄獲了我們，我們無法逃離之，因

為它貯藏於我們的語言之中，而語言往往冷酷地對我們重複不已。」(Wittgenstein, 1953: 115)同樣地，柏根認為視覺經驗是無法和語言隔絕的，在藝術的範疇裡，高度現代主義追求淨化的視覺效果而排除語言和文學，實不可取。因此，柏根致力探索攝影和文字之間的關係，強調攝影內含無所不在的語言，在新聞傳播、藝術作品、甚或個人回憶中，語言總是縈繞著攝影，「使用攝影時無語言相隨，是極其罕見的」(Burgin, 1986c: 51)。的確，攝影在報章雜誌中，從題名、圖說、到報導文章，無論篇幅長短和文體類別，總是和文字形影不離。儘管美術館為了保有純視覺觀賞的展覽空間，常剝離攝影原本的歷史和文化脈絡，但是其標示牌和圖錄仍不可避免地沾染與借助文字的傳遞效用。

此外，柏根投入攝影和文本的並用，也涉及攝影和語言在再現真實上的權力競逐。許多評論者已指出攝影的美學化傾向，以及文字有限的制衡勢力，而使照片和文字難以水乳交融。班雅明認為，攝影透過某些技巧，可將社會苦難和不公的主題，轉化為愉悅之審美對象，成為超越時空的影像，而喪失其改革潛力，因此圖說文字具有矯正問題和復原脈絡的功能(Sontag, 1977: 107)。然而，班雅明也深切體認到主體經驗裡語言和視覺性質的差異，由此發展出寓言(allegory)的理論，指出其無機、斷裂和拼貼的特性，而成為當代藝術中圖文運用的基調。桑塔格也表示，攝影和文字經常爭奪再現真實的權力，在美學與政治之間拔河。雖然，文字常較靜默的圖像擁有發言權，但是圖說無法永久限定或保存一張圖片的意義，影像仍舊能夠脫逸文字的框限，吸引多元的詮釋。(ibid: 109)有鑑於此，藝術創作常運用表象與意義之間的縫隙，探索圖像和文字的結構差異，製造豐富的相互激盪和連鎖反應。

柏根加入的文本具有引述和敘事的性質，作者身分多元，時而清晰可辨（柏根偶爾會提供出處），時而模糊迷離，交織成互文性的論述，異質的片段諸如廣告詞、格言、精神分析理論，彼此展開對話，仿若巴赫汀(Mikhail Bakhtin)的語言哲學。而這種引述和收藏的文字運用，可比擬攝影媒材的引述和收藏特性——誠如桑塔格所言，攝影

引述現實的片段，收藏世界的拾獲物(found objects) (ibid: 71)。這種使作者隱匿且繁殖的文字引述方式，和行之有年的攝影—散論(photograph essay; photographic essay)類型有所差池，因為散論往往是另一位作家執筆，富含作者觀點和實驗性質，而且攝影—散論往往表露新聞報導的揭露真相與社會意識，這並不是柏根的攝影—文本所著重者。不過，柏根的作品和攝影—散論倒有些共通之處。根據米契爾(W. J. T. Mitchell)的探討，在艾文斯(Walker Evans)和阿吉斯(James Agees)、墨爾(Jean Mohr)和薩伊德(Edward Said)等藝術家和作家合作的範例中，歸納出攝影與論文之間存有交流和互斥的辯證。而且，攝影並不是文章的插圖，它和文字是平等、互相依賴、密切對話的。(Mitchell, 1994)我們將會看到，柏根的攝影和書寫也有類似的關係和質地。

首先，《英國76》和同年的《擁有》(*Possession*)引述廣告的圖像和文字，在攝影與文本之間製造諷刺的效果，凸顯現實和幻想的差距。《擁有》為彩色海報（圖1），印製500份張貼於New Castle upon Tyne市區街頭，柏根挪用一幅男女擁吻的廣告攝影，介入公共領域冒充為廣告，但是他同時在標題上質問「擁有對你有何意義？」，並引述《經濟學人》(*The Economist*)的研究報告：「7%的人口擁有我們84%的財富」。他的文字刻意反襯圖像，自成獨立的宣示和控訴，指出資本主義體制下貧富不均的嚴重問題，並非針對圖像作解釋性的補充。柏根探索廣告再現的價值觀，解構媒體符碼所呈現的意識型態，因此逆轉廣告的修辭，阻卻美好的承諾。然而，由於當地居民鮮少駐足觀看這幅海報，也不熟悉解讀圖文之間的矛盾，未使這件作品發揮預期效果。柏根從失敗中體會街頭巷戰的天真，自此之後便重回藝廊尋求理想中的藝術愛好者。

《英國76》運用諷刺或轉喻的手法，亦專注於資本主義社會的市場邏輯，11幅攝影—文本緊密相扣，探索身體、勞力、人才商品化的主題。例如，在超級市場收銀台的快拍鏡頭裡，一名女人面無表情地排隊結帳，文字寫著：「他如同商品示人，也隨著供需原則評價他人。若他的個人品質不暢銷，他則改變品質。……他知道在我們的超市社會裡，他的力量被剝奪而成為市場的人質，而市場的善變則是他



(上) 圖1: Victor Burgin, *Possession*, 43 x 33 inches. 500 copies posted in Newcastle upon Tyne, 1976, courtesy of the artist

(下) 圖2: Victor Burgin, UK 76, "Cut the Cost of Living", 40 x 60 inches, 1976, courtesy of the artist



存在價值的最終審判。」⁸（圖2）照片顯示女人在超市購物，文字敘述男人的生產力好比商品價值，兩者交集於市場的母題，勾勒出消費與生產過程的異化，圖文達到相輔相成之效。

另一幅照片呈現女子更衣的裸露鏡頭，然而文字阻卻了窺淫：「某一階層的人們被迫出賣自己供市場所需，被迫從事社會遺棄的工作，……被迫重複貧窮而勒緊腰帶。」⁹在此，文字延續著身體商品化的主題，提示了性工作者的經濟動機，並且強調其在冷酷的市場機制下無法脫困，消解了觀者偷窺的慾望。此系列中，柏根採用數張在科芬特市拍攝的工廠與街景照片，將勞工生活對比流行於中產階級的廣告文案。例如，一禎移民女性勞工的特寫鏡頭，疊印著女性時尚的廣告詞，凸顯底層勞動與精品消費之間的鴻溝。（圖3）另一張科芬特市的國民住宅區照片，平庸空盪的街道，垃圾塵佈的前景，卻反襯一則海外旅遊廣告，引誘消費者拋開現實去度假：「晨霧消散，陽光照耀太平洋。……沿蜿蜒小徑閒逛到柔軟沙灘。海水清澈如水晶，海葵，土耳其寶石般的海水。完全沉浸。狂喜。今天是昨天承諾的明天。」¹⁰（圖4）

《英國76》的文本包含社會評論和廣告文案，並非以分析命題為藝術下定義，而是挪用媒體修辭來引發藝術的批判性。無論是直接引述或經過編輯，作者皆盡量隱匿對於人事物的觀感，藏身於文字和攝

8 原文：“He presents himself as the goods and values others to the extent they are in demand. If his personal qualities aren't selling well, he changes them... He knows that in our super market society even his own powers are taken from him to become hostages in the market-place, whose caprices are the final judges of his value.”

9 原文：“There is a whole class of people compelled to rent themselves on the market to those willing to hire them, who are compelled to do all society's unwanted works, ...who are compelled to reproduce their own continued poverty, who are being asked to tighten their belts.”

10 原文：“The early morning mist dissolves. And the sun shines on the Pacific... Wander down a winding path. Onto gentle sands. Ocean crystal clear. Sea anemones. Turquoise waters. Total immersion. Ecstasy. Today is the tomorrow you were promised yesterday.”



(上) 圖3: Victor Burgin, UK 76, "St Laurent Demands a Whole New Lifestyle", 40 x 60 inches, 1976, courtesy of the artist

(下) 圖4: Victor Burgin, UK 76, "Today Is the Tomorrow You Were Promised Yesterday", 40 x 60 inches, 1976, courtesy of the artist



影再現之後。柏根的黑白攝影取自生活實況，在倫敦和科芬特拍攝市民的工作和休閒生活，在市場經濟的觀點中組成生產與消費過程的取樣。在日常生活的乏味規律中，文字加深了停滯不前的無奈失望，揭露資本主義異化人際關係的黑暗面，對照廣告宣傳的美好夢想，製造無盡的慾望，卻無法改變現狀。

《美國77》的攝影缺乏街道的行人身姿和日常生活，而是聚焦於一望無際的道路風景和搭乘交通工具的過渡地帶，高聳的摩天大樓和廣告看板，透露出異鄉旅人投以新大陸的好奇與疏離目光。文字部分則透過社會主義和精神分析的觀點，環繞著父權體制和男女性別建構的主題。因此，文本擴及美國地理範圍之外的西方社會結構和價值觀，使觀者的視線不僅限於美國在1977年特有的景觀和事物，而聯想到攝影框外的論述與敘事空間。這系列中有兩幅談論父親的角色，其一在甘迺迪太空中心的快拍照，一個家庭興致盎然地參觀，母親微笑著手持相機，左上角的文字寫道：「核能。父親下達善意的命令，母親同意加入，所有小孩立正站好，接著每人乖順移動。」¹¹有趣的是，父親並未出現在相片裡，而恰好走進鏡頭的太空人引起男孩仰慕的注目，彷彿替代缺席的父親成為領導者，頓時四人形成一個即興的核心家庭(對映此照片的標題「核能」)，於是攝影和文字的互動幽默地提示了國家意識和父權家庭的類比。其二是在紐約街道拍攝一白領階級男子駕車，他刁著煙瞅著攝影鏡頭，而柏根的影子也投映在車身上，同時捕捉到六名過街的上班男子神情(圖5)。文字如此評論父親的權威角色：「萬能。就經濟學而言，父親在家中的權威是不合時宜的，遙想前工業時期他指揮家庭生產，如今父親本身僅是勞工市場的一個商品。他的『權威』僅能在孩子身上複製他自己對於企業和國家權力的臣服。」¹²攝影中的白領階級汲汲追求經濟安定和社會地

11 原文：“Nuclear Power. The father gives his kind command, the mother joins, approves; the children all attentive stand, then each obedient moves.”

12 原文：“Omnipotence. Economically speaking, the father’s authority in the home is an anachronism which recalls pre-industrial times when he directed family-based production. In most cases today the father is himself

位，而文字描述卻揭露其被資本主義物化為商品交換價值的現實，挫其英雄威風和父權銳氣，點出了父親「萬能」和「權威」的迷思，以及他身為家庭支配者和受制於市場經濟的矛盾角色。

緊接在「萬能」之後的作品繼續探討男性氣概的建構，焦點轉移到廣告所型塑的性別角色，並在文字上發揮更寬闊的聯想空間。車站牆上的萬寶路香菸廣告，以西部拓荒的硬漢形象烘托抽煙者的牛仔精神（圖6）。作品題名為「framed」，含有被裱框、被框限、被設計陷害之多重涵義。柏根附上一則短文，描述一名五十多歲婦人要求美髮師，依照一禎相片中的金髮少女造型為她剪髮，但是她無法如願以償，最終徒然注視著鏡中的自己。在攝影和文本中，視覺再現（香菸廣告和少女照片）皆為一種理想的寄託，承載著幻想與認同作用，然而在此身分建構的過程中，主體卻可能陷入過度的投射與內化而無法自拔，被視覺再現所框限。

柏根的美國觀察富含性別意識，除了拍攝男性的工作情境和廣告形象之外，也包括男性對女人的慾望，其中在視覺效果最強烈和文字最露骨者為〈滿足〉一作（圖7）。相機從夜晚的窗外拍攝廚房內的一名裸女，女子站立著朝向戶外而臉部被窗檻遮住。在這窺淫的觀看過程中，文本應用佛洛伊德的拜物理論於攝影，解釋男性拜物主義的心理成因。大意為：拜物緩解閹割焦慮，同時替代陽具，而照片正如拜物，尤其是拍攝主題令人不安時，照片之美遠離了事件且提供撫慰和樂趣。¹³在柏根的偷拍鏡頭中，女人頭部被遮蔽，去除了和窺淫者對峙的衝突，但是無臉孔的她狀似怪物，而照片見證此可怖的一刻，

merely a commodity in the labour-market. His ‘authority’ now serves to reproduce in his children his own subservience to corporate and state power.”

13 梅茲(Christian Metz)著名的文章“Photography and Fetish”在1984年發表，較《美國77》晚，但是論點相當類似。梅茲採用佛洛伊德對於拜物主義的詮釋，認為攝影和拜物一樣，代表著失落和象徵性去勢，以及對於失落的防禦和拒認，以物件取代匱乏。見Christian Metz, “Photography and Fetish,” in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells (London: Routledge, 2002), chapter 16.



(上) 圖5: Victor Burgin, *US 77, "Omnimpotence"*,
40 x 60 inches, 1977, courtesy of the artist

(下) 圖6: Victor Burgin, *US 77, "Framed"*, 40 x 60
inches, 1977, courtesy of the artist



Framed
A dark-suited manager or law-officer
hands over a cigarette, via the stairs.
The picture shows a very young woman
with blonde hair cut extremely short.
The telephone rings in the corner.

in which he can see the face of his client
watching her own reflection.
When he has finished he removes the cigarette
from his client's shoulder, that's it. He says
but the woman continues sitting, continuing
to look at her reflection in the mirror.



圖7: Victor Burgin, *US 77, "Graffitification"*,
40 x 60 inches, 1977, courtesy of the artist

同時寬慰去勢的恐懼。攝影和文本同時合理化男性觀看女體的愛欲和心理機制，也指涉攝影的拜物作用。

《美國77》彰顯柏根從馬克思主義轉向精神分析和性別研究的跡象，佛洛伊德的理論提供他看待兩性關係和主體建構的方式。在「靜態公路電影」的攝影母題裡，具備典型的公路廣告看板和西部荒漠景象，但是他所附加的文本並不隨之起舞。雖然旅人暫離家庭和市場經濟的束縛，但是缺乏邁向冒險和解放的未來憧憬，反而是透過精神分析回顧性別角色和人類文明的形成。例如，一張照片呈現公路旁荒地上的巨大看版，廣告裡的女模特兒身穿內衣搔首弄姿地挑逗路人。文本節錄佛洛伊德的學說，寫著：「父權建築」。男人往往感到他的性活動，受阻於他對女人的敬意，因此他需要降低道德水平尋求性伴侶來滿足性慾。如此一來，在情色廣告看板的背景下，文本更露骨地對於男人尋花問柳的情慾提供了一種合理化的解釋。另外一張照片拍攝亞利桑那州的遼闊草原，鏡頭從汽車內望向筆直的公路通往遙遠的地平線，天空疊印著標題「錯誤的透視」，文本引述佛洛伊德的超我

(super ego)概念，闡述超我在歷史傳統中扮演重要角色，其影響力勝過經濟條件。攝影中的美國西部召喚著樂觀的未來主義，然而文本悖反美國夢、物質繁榮和自由民主，點出心理結構跟不上新大陸的快速經濟變遷。

《動物園78》鎖定柏林動物園和周遭的商圈、紅燈區、柏林圍牆，以動物園作為離開原初生態、囚禁、監控的比喻，並進一步探討觀看過程的慾望和權力（圖8-圖9）。這系列由八對攝影一文本組成，鼓勵觀者搜尋每對作品之間的關係，文字僅疊印在其中一幅，但有時錯開最相關的圖片，或文字描述著另外一組照片，導致觀賞過程需要等待、延緩、回顧、重組。此系列持續觀察街頭廣告的女性形象，以及工作中的吧女和脫衣舞孃，顯露男性視線和慾望。柏根引述的文本包括蘇俄作家和形式主義理論家史克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)在第一次世界大戰後流亡德國的著作，¹⁴藉以尋找歷史中的柏林，映照異鄉人的旅居經驗，以及傅柯(Michel Foucault)的敞視監獄(Panopticon)研究(Foucault, 1977:195-228)，點出動物園和聲色場所內的凝視政治。

本系列環環相扣兩大主題：動物和女性被監控的類比，冷戰時代與敗德之間的關係。第一組相片呈現繁盛的商業活動，文本描述著：「牆壁藩籬圍繞著動物園，動物園的居民知曉自己被人觀看，仍旁若無人般地照常生活。史克洛夫斯基說道，眾所周知，在柏林，蘇俄人住在動物園四周。」¹⁵由此，整個系列立即進入了動物園的主題，點出動物被動地內化遊客的凝視，以及回溯到蘇俄流亡作家曾經留連此地的歷史。另一組照片顯示動物園內的長頸鹿，柵欄外的告示牌說明動物的原生態區和禁止餵食（圖8），但這禎照片對照的是一張街

14 Viktor Shklovsky, *Zoo, or Letters Not about Love* (London: Dalkey Archive, 1922, 2001). 這是史克洛夫斯基流放柏林期間所寫的書信體小說，談論德國和蘇俄社會、文學理論和陷入單戀的心境。

15 原文：“Walls and fences surround the zoo. Its inhabitants knowing themselves to be watched, behave as if they were not. Shklovsky observed, in Berlin, as everyone knows, the Russians live around the zoo.”

頭隆乳整形廣告，於是建立了動物和女體皆被限制、監控的類比。這組照片的文字敘述脫衣舞表演的環狀劇場，客人隱沒在黑暗中投幣偷窺，「一小時一馬克」。實際上，這段文字是預告下一組的攝影主題，接下來，攝影鏡頭才透過投幣式的小窗口，偷拍到觀看裸體舞孃在旋轉舞台上表演。文字則敘述著敞視監獄建築，囚犯看不見監控他們的人。對聯相片呈現一幅描繪布蘭登堡門的畫作，回到柏林圍牆豎立以前的政治圖騰。

最後一組照片其一拍攝柏林圍牆、鐵絲網和運河劃分的英國管轄區邊界，訪客只能在層層關卡中遙望運河對岸的禁區。文字方面延伸河流的主題，轉化為薩德(Sade)公爵色情小說中的護城河，敘述女主角尤珍妮(Eugénie)成為窺淫目標的設計過程，第二幅相片為酒吧環形吧台中央的女服務生，她在調酒服務的工作中承受男客環伺的眼光。
(圖9)

《動物園78》著重歷史和文學再現中的柏林，也映照柏根旅居當地的冷戰氣氛和燈紅酒綠，以動物園、女性身體、柏林圍牆三個主題交織出監控和偷窺的權力關係。在緊繃的政治空氣中，作者造訪聲色場所，並坦承男性凝視的拜物與窺淫傾向，成為壓迫和監控女性的共犯。他一方面駐足凝望裸露的女體，一方面撰文分析男性的慾望，擺盪於窺淫和罪惡感之間。

1980年的《在里昂》彰顯作者對於精神分析理論的興趣，同時也持續關注旅居城市的歷史和政經局勢（圖10-圖11）。攝影和文本雖然框裱在不同位置，但是仍然相互輝映和牽引聯想。它由三組攝影—文本構成，每組三幅，由兩張街頭照片開啟觀看里昂的視窗，隨後是三段短文，改編自佛洛伊德有關妄想症的個案分析，描述一名罹患妄想症的女病患，其診斷和心理分析(Freud, 1953)，末尾段落為里昂的歷史，選取羅馬時期、中世紀和文藝復興、現代三階段。首先，我們來看柏根如何透過里昂的城市歷史和建築環境，賦予整個系列一明晰的發展脈絡，鋪設一個容納和上演情慾糾葛的舞台。每組攝影皆含建築空間與雕塑片段，與文本敘述的歷史時刻鑲嵌緊密，不難看出圖文



(上) 圖8: Victor Burgin, *Zoo 78*, "A circular revolving stage", 32 x 36 inches, 1978-9, courtesy of the artist

(下) 圖9: Victor Burgin, *Zoo 78*, 32 x 36 inches, 1978-9, courtesy of the artist



互相指涉的關係。攝影中的古典雕像以男女神代表隆河(Rhône)和索恩河(Saône)的交匯，而此羅馬遺跡也呼應著文本所提及的里昂建城歷史。照片中的舊城圍牆與石墩，也見證了文本所言的十四世紀新興中產階級與封建領主之間的長期抗爭。另一幅照片顯示十九世紀教堂門口的雙翼石獅，指涉里昂地名的字根由來，在特寫鏡頭中僅出現獅子後腳與羽翼，更形神秘與碩大。在文本方面則論及十九世紀至今的工業發展，鑑於地理位置和商業繁盛，里昂成為「國家神經系統的敏感中心」，呼之欲出此系列的精神分析文本。在取景方面，柏根並非以觀光指南或歷史教科書的拍攝方式，呈現里昂的代表性建築，而是著重於古蹟與現代建築的片段鏡頭，噴泉、教堂、公寓、電台等不同功能的社會空間交錯並置，形成拼貼式的錯駁構圖，以及夢境般的凝縮(condescension)和移置(displacement)。

根據佛洛伊德的理論，夢境表現欲求和壓抑之間的拉鋸，透過具有再現性的事物凝縮和移置被隱藏的無意識內容。他所提倡的談話治療，乃是強調聆聽病患話語之重要性，勝過端詳病患之面相與外顯的症狀。蘇俄語言學家雅克布森(Roman Jakobson)從夢境顯性內容的敘事，觀察到語言的類比，凝縮貼近隱喻(metaphor)，移置則如同換喻(metonymy)(Jakobson, 1956:81)。《在里昂》的圖文關係亦試圖採用此方法，勾喚讀者的聯想。柏根引述佛洛伊德的妄想症個案，一名女子和男友幽會時總是聽到喀擦怪聲響，而懷疑有人躲在陽台上偷拍，並擔憂男友同時和她的女上司相戀。佛洛伊德進而分析這是小孩乍見父母性愛的原初場景(primal scene)的後續影響——男友取代了父親，女病患替代母親，而她所怪罪的攝影師即是她幼年偷窺的自己。在這個案的故事和分析之背景下，照片中的人物行徑便增添了曖昧的情節。在商街上並肩行走的兩名女子，穿著打扮幾乎雷同，可穿鑿附會為競相模仿的情敵（圖10）。她們看著相機鏡頭，表情不解亦不悅，這也影射了文本中偷拍的喀擦聲響。照片中的公寓陽台也可成為故事裡偷拍者的換喻。最後一張照片拍攝公車站亭的霧面玻璃，浮現人體剪影和敲拍玻璃的手勢，這呼應著故事中男女的身體觸覺和聽覺（圖11）。



(上) 圖10: Victor Burgin, *In Lyon*, 20 x 26 inches, 1980, courtesy of the artist

(下) 圖11: Victor Burgin, *In Lyon*, 20 x 26 inches, 1980, courtesy of the artist



《在里昂》的攝影一文本展現多層次的閱讀空間，歷史遺跡相映著城市的緣起和遞變，今昔交錯的建築片段編織里昂的發展軌跡，而城市生活中的候車、上班、逛街活動，經由街頭攝影收集成特定瞬間，在精神分析文本的襯托下，散發著情慾的糾葛與執迷。柏根對於里昂的觀感，在政治與經濟發展的脈絡下，同時藉由精神分析理論潛入城市飲食男女的情感生活。他一面勾勒出社會變遷歷程的重要時刻，一方面也點出現代人內在世界的幻想與記憶，壓抑與重返的循環過程。圖文鋪陳了一個開放結尾的城市故事和體驗，而非具有明確起點和終點的線性情節發展。

柏根的圖文互動方式，類似巴特所謂的接力關係(relay)，而非以文字錨定圖像的意義(anchorage)(Barthes, 1977)。他的攝影和文本角色平等，密切串聯，有時合力加強某個觀感和訊息，有時互相排斥而形成諷刺性的對比，有時彼此補充說明和印證迴響。街頭攝影紀錄了柏根旅居不同城市的觀感，收集許多地理空間和日常生活的片段，而陪襯的文本提供了歷史脈絡，或以馬克思主義觀點評論生產模式和身體商品化，或以傅柯的監獄研究來批判女體所受到的監控和規訓，或以精神分析理論解釋觀看、認同過程和父權體制。另一方面，柏根也隱匿作者身分和權威，藏身於引述之後，或微妙編輯不同來源的文句，或自撰敘事和評論的段落。街頭攝影在文本的映照下，一方面可保持索引特性，在表象的痕跡遺留中更深化意義。另一方面，文本內容超越了攝影此時此地的限制，淡化了圖像產生時空感的主導性，將其索引性轉向框外之人物，透過聯想營造另一個歷歷在目的真實。

四、城市漫遊的觀看和聯想

柏根旅居的城市各有不同歷史、地理、文化、風土人情，無法統轄於一致的風格與題材之下，然而這些地方的都市性格對其居民和訪客而言，皆帶來無盡的感官誘惑和心理衝擊。現代城市的煩囂、

混亂和多變對於個人內在生活的影響，在德國社會學家齊默爾(Georg Simmel, 1858-1918)的〈都會與精神生活〉一文，有精闢的描述：「都會類型的個體心理基礎，由神經刺激的強化所構成，由內在與外在刺激的快速變化所導致。……相對於持久的印象——那些變化細微、順著規律和習慣發展的印象、以及顯示規律和習慣對比的印象，快速變化和聚集的影像、劇烈不一致的視線、意外湧入的印象，較會耗盡人們的意識。這即是都會所產生的心理狀況。」(Simmel, 1950)齊默爾所分析的焦點是十九世紀末的德勒斯登市，他觀察到貨幣經濟使人際關係趨於精打細算和疏離冰冷，城市的過度感官刺激也使個體產生疲冷(blasé)態度，欠缺能力和活力細辨事物。相較之下，在法國七月王朝時期所發展出的文化類型「城市漫遊」，不僅是一種避免意識耗盡的防衛機制，也是一種欣賞和反思現代性的文化活動。城市漫遊者試圖以緩慢的步調和閒散的態度，來融入熙攘的街道人群，觀察和享用城市生活的多采多姿，可說是安身於物換星移和影像侵襲的生活態度。

柏根的攝影—文本和城市漫遊之間存有很強的關聯性，傳承了藝術創作揉合城市漫遊的悠久歷史。印象派畫作、超現實主義小說和攝影、國際情境主義者的漂旅與攔截策略，乃藝術史上最具有代表性的例證(Herbert, 1988; Walker, 2002; Jenks, 1995)。柏根熟稔和延續此系譜，以城市漫遊者的角色，傳達對於都會的敏銳體驗和見地，關注底層勞工與妓女的生活，以疏離和偷窺的眼光瀏覽商品與裸體。然而，柏根的作品起源於跨國的游牧工作，帶有陌生訪客探索在地社會和文化的好奇，卻礙於旅程的期限而缺乏深刻生活的經驗。值得注意的是，城市漫遊的過程所強調的視覺性，和觀念藝術的智識性、反視覺優位的傾向，其實造成了牴觸。筆者認為，柏根試圖在視覺圖像和書寫活動之間尋求飽滿的張力，一方面醉心於城市五光十色的視覺文化，一方面又克制視覺樂趣的享受而暗示禁欲的智識特性。柏根所引述的理論，質疑了對於視覺真實性和霸權的崇拜，而鼓勵觀者探究凝視的政治。

回溯十九世紀法國達蓋爾照相術(daguerreotype)和城市漫遊者的問世，皆是在七月王朝時期產生，而且在1850年代兩者的關聯性已經

建立。作家傅何內(Victor Fournel)形容城市漫遊者是「一台活動又熱情的達蓋爾照相機，能夠留駐事物最細微的痕跡，複製變動的映像，事件的綿延不絕，城市的動態，大眾心態的各式面相學，群眾的信念、憎惡和嚮往。」¹⁶漫遊者具備相機般的犀利目光，可將巴黎生活的形形色色盡收眼底。桑塔格也指出攝影與城市漫遊者的觀看技倆息息相關：「攝影起初獲得其應有的肯定，是因為它延伸了中產階級城市漫遊者的眼睛，波特萊爾曾精確描述漫遊者的感性。攝影者是武裝的獨行者，勘測、跟蹤、悠游城市煉獄，他是偷窺的閒逛者，發現城市極盡肉慾的風景。」(Sontag, 1977: 67)在此，攝影輔助漫遊者實現其探索都會的貪婪渴望，而且使漫遊者如虎添翼般地增加武裝配備，視域更廣闊也更無孔不入，滲透社會底層和道德曖昧之處，遂行其偷窺和偵探的慾望。於焉，城市漫遊者與攝影的機械裝置互為比喻，融為一體。城市漫遊者和街頭攝影家皆隱身於人群中，熱情且肆無忌憚地探知他人的世界，滿足觀看與經驗的需求。

在波特萊爾筆下，城市漫遊者是群眾與塵囂的鑑賞家，他獨行於人群中，洞識周遭人物面相和穿著，看似遊手好閒，卻在怠惰的外表下滋養創作。波特萊爾視漫遊者為男性街頭藝術家，依賴和他人的意外相遇，並從事創作與生產意義。波特萊爾在〈現代生活的畫家〉一文，如此描述漫遊者和都會人群的關係：「群眾是他的領域，彷彿鳥兒需要天空，魚需要水。他的熱愛和職業是與群眾融合。……詩人離家卻能夠四處為家，處於世界中心卻不被世界所見。」(Baudelaire, 1965)在波特萊爾的心目中，現代藝術家需兼具漫遊者的角色，如插畫家紀斯(Constantin Guys)沉醉於眼花撩亂的都市景象而放空自我，從瞬息萬變的現代生活提煉永恆，即現代性。他期許藝術家—漫遊者走入人群取用豐沛能量，如鏡子般映照廣大群眾，如一個天賦意識的萬花筒般，折射繽紛的生活片段。漫遊者的自我(I)亟欲接觸非我(non-I)，無時不刻描繪出生活的無常與隱晦，他的藝術創作甚至比生

16 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Paris, 1858), p.261; quoted in Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (New Haven : Yale University, 1988), p. 33.

活本身還動人 (Baudelaire, 1965 : 9)。

波特萊爾用鏡子和萬花筒來比喻漫遊者回應都會人群的能力，但是這並非機械式地複製或反映社會現實，亦非新聞報導，而是透過主體的認知、想像和性情，來營造比生活更動人的作品。波特萊爾也強調自我與非我之間的依存關係，漫遊者在尋求自我認同之際，也接納外在世界參與生產意義的過程。筆者認為，街頭攝影也具有相似的主客關係，拍攝的過程往往處在孤獨和相遇、沉悶與神奇、被動與主控、等待與即興創作之間。這些特點也顯示於柏根的作品之中。

城市漫遊者為波特萊爾理想的文藝創作者，而班雅明也深為城市漫遊所著迷，但是較著重漫遊者身兼偵探、考古學者、收藏者和文本生產者的角色，成為他個人拱廊計畫的方法學隱喻。班雅明在有關第二帝國時期的巴黎與波特萊爾的研究中，指出城市漫遊與偵探和收藏家之間的交集。他形容漫遊者彷如專注的偵探，無論行走的路線為何，總能夠嗅出犯罪的氣息，視線牢牢盯在惹事生非者身上 (Benjamin, 1976: 40-1)。¹⁷再者，漫遊者如拾荒客般蒐集城市的物件、符號、文本、或任何被遺棄之物，並且對這龐雜的收藏加以解讀、重組、研究。

柏根作品中鮮明的引述與收藏特性，也呼應了班雅明所描述的漫遊行為，他的攝影出現許多消費社會的廣告圖像和購物場所，從商品閱讀其中的社會關係，也搜尋古代遺跡與歷史文本，回溯城市再現的今昔，同時，藉攝影和文字的拼貼並置，創作關於城市的新文本。此外，柏根在1992年的文章〈破碎的城市〉(City in Pieces)，特別讚揚班雅明的城市漫遊觀，其公私領域的交錯和辯證。柏根引述班雅明的話語：「城市漫遊者將大道轉變為室內，將街道變為住家，他在房屋門前有回家的感覺，就如一般市民在自家屋內一樣。對他而言，耀眼的商家招牌就像牆壁裝飾一樣美好，正如中產階級的沙龍掛著油

17 班雅明的偵探漫遊者，亦可能被反義解讀為以身試法的罪犯，形容偷拍跟蹤的當代攝影行為。見Tom McDonough, “The Crimes of Flaneur,” in *October* 102 (Fall 2002): 101-122.

畫一樣。」(Burgen, 1996: 144)柏根認為這段文字移置了室內和室外的空間，消融了公私領域的界限，城市漫遊者於焉擁有「僭越的魔法」(transgressional magic)。(Burgen, 1996: 147)這移置的作用是夢境的特色之一，主體的內在與社會在此交會，這便是柏根所尋求的創作方向。

然而，在二次戰後的文化與社會評論中，城市漫遊者並非都是令人讚賞或嚮往的，其冷眼旁觀和悠閒姿態，常引起爭議與批評。例如，森內特(Richard Sennett)形容漫遊者為自我中心、無行動能力的時尚男子(dandy)，頹廢且冷酷地將社會現實美學化。(Sennett, 1977)沃芙(Janet Wolff)指出城市漫遊為男性特權，因為女性缺乏使用公共空間的平等權力和自由，女性漫遊者(flâneuse)尚難以在十九世紀社會出頭(Wolff, 1985)。的確，城市漫遊者傾向將社會現實美學化，並在歷史上長久以來享有男性中心的特權，這是不爭的事實。然而，透過詹克斯(Chris Jenks)和符立斯比(David Frisby)的論證，城市漫遊可擴充其涵義，持續對於當代的城市文化作出貢獻。根據詹克斯的觀點，城市漫遊可視為一種分析、敘事與求知的方法，以及對於現代性的反思(Jenks, 1995)。同樣地，根據符立斯比的研究，我們可以視城市漫遊為求知與文化生產工作，其包含三個行動層面：觀察城市人物、建築、社會關係等；閱讀與研究有關城市的文本；生產文本（涵蓋各類文體與視覺作品）(Frisby, 1994:83)。

藉由詹克斯和符立斯比的論證，柏根的作品可被視為文化研究和文本創作的實踐。例如，《動物園78》一作觀察柏林嚴峻的冷戰氣氛和商圈的歌舞昇平，重訪文學中頹廢縱慾的柏林，並連結傅柯的敵視監獄、色情表演的窺淫和動物園區的觀看政治，因而透露男性凝視中的焦慮和自我批判。另外，《在里昂》循著古蹟和廢墟的地理座標回溯建城的歷史與現代化的過程，勾勒出里昂的政治和經濟變遷的關鍵時刻。同時，柏根引述佛洛伊德的妄想症個案，使攝影鏡頭彷如偵探追查城市居民的密謀和隱私，然而因為圖文的搭配並非實證的指涉關係，照片不過是虛構的線索，尚蘊含其他敘事和詮釋的空間。

《在里昂》完成之後，柏根應邀擔任格賀諾布勒美術館之駐館藝術家，接受委託創作有關於該館藏品和當地城市的作品。這項計畫的成果《在格賀諾布勒》系列共五幅（圖12），延續著古今交錯的城市風景和精神分析理論的運用，更進一步發揮自由聯想的作用，用第一人稱「我」來杜撰一個穿梭圖文的敘事空間。柏根選擇館藏十七世紀克羅德·洛漢(Claude Lorrain)的理想風景畫，來呼應今日社會主義市政府新開闢的衛星城。另一拍攝主題為女性形象的演變，柏根引用

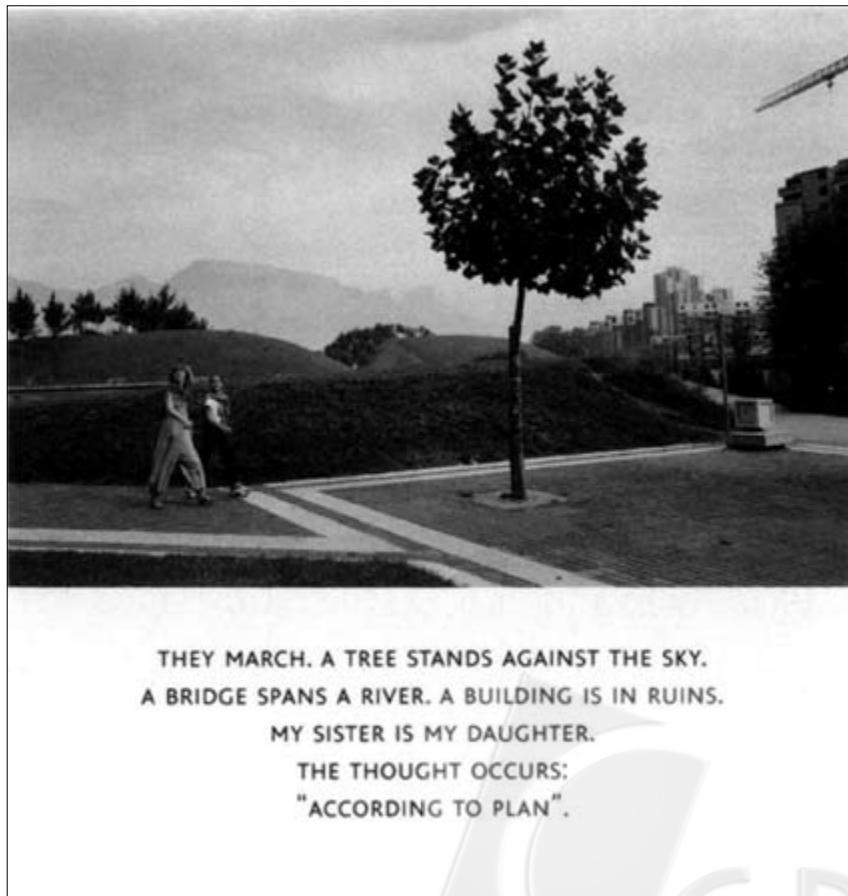


圖12: Victor Burgin, *In Grenoble*, 20 x 24 inches, 1981, courtesy of the artist

十九世紀紡織女工的老照片，對比衛星城中女孩童裝與廚房設備的廣告看板，以及廣場上健走運動的兩名女人。在文本方面，柏根描寫從母體誕生於世的遙遠記憶，瀰漫著夢境的隱喻和神秘，將母體對照攝影中的圓形建築，而城市地圖比喻為孩提時期的空間感。此作強調非理性邏輯的圖文擦撞，從格賀諾布勒的市景轉化為另一精神空間。

對於精神空間的探索，柏根主要是遵循佛洛伊德和席爾德(Paul Schilder)的理論，他在〈破碎的城市〉一文引介前者對於空間的定義——「空間為精神裝置延伸的投射」，並且讚許席爾德的洞察，其早在1935年指出空間和本能、欲力、情感、行動息息相關，以及身體空間(body-space)與外在世界交界甚或無差異的比鄰地帶。(Burgin, 1996b: 151-2)。再者，柏根也專注於前伊底帕斯期的母性空間，主體沉浸和溶解於一種海洋般的感受，他以此觀點來詮釋班雅明在拿不勒斯城的短暫體驗。(Burgin, 1996b: 155)在精神分析的架構下，延續如此的投射、內化、主客交融過程，柏根也迎向克莉絲蒂瓦(Julia Kristeva)的流動空間理論，他引述其〈女人的時間〉一文，提倡一種「身體與慾望的精神空間」，在此男女的二元對立將屬形而上學，必須加以打破和重新調整換位。(Burgin, 1996b: 56)

柏根的攝影一文本尋求具體的社會空間與內心投射的空間之交會，如此創作特色近似於城市漫遊中的遊戲和幻想特質。社會學家包曼描述城市漫遊者是旅行玩家(travelling player)，看似漫無目的遊蕩街頭，但是仍不斷在尋找他漫遊的意義。他擅長幻想，遊戲人間，而遊戲(play)的本質乃無功利性，可自訂與隨時修改規則，無窮重複；遊戲也具有彷彿(as-if)和扮演的要素，取材於真實但是有別於真實。漫遊者帶著玩心旅行，享受豐碩與純粹的樂趣，他想像別人一起加入遊戲，在漫步中將世界編導為一齣戲，身兼作者與觀眾。(Bauman, 1994)

柏根的攝影和文本裡，除了觀察紀錄城市之外，也含有明顯的編導意味，而且引用不同作者的聲音，交織複雜的互文性，隨著情景的轉變，賦予不同的敘事和評論。柏根所喜好的精神分析理論，亦非

常重視遊戲的意義和作用。佛洛伊德在〈創造性作者與白日夢〉一文裡，強調有意識的幻想（即白日夢）是重要的創作來源，將無意識的夢轉化為較能理解的故事，提供另一個真實和紓解壓力的快樂(Freud, 1989)。英國兒童心理學家溫尼考特(D. W. Winnicott)更進一步研究遊戲與真實的關係，他認為兒童與成人的遊玩(playing)，是個開放的動態過程，它存在於個體心理的真實(psychic reality)與掌控實際物體的經驗之間，即個人幻覺與共享的真實之間。在遊玩中，個體操縱外在現象來服務自身的夢想與情感，並且能夠產生創造力，發現自我(Winnicott, 1971)。

柏根透過攝影一文本的創作沉澱了城市漫遊的見聞與經驗，也編織想像的敘事片段和穿引批判理論。在「所見之處無一不是商品」的奇觀社會中(Dedord, 1994:29)，他試圖保持能動力和批判性，而不一味臣服於商品的世界。後現代城市的街頭文化日益萎縮和同質化，包曼黯然指出如今街道僅供交通運輸，連結各建築物的通道，街道的公共空間已然消失。於是，城市漫遊者失去了制定遊戲規則的權力，商家看好其消磨時光的本錢而不斷誘惑之，漫遊者格外需要勇氣抗拒市場催眠(Bauman, 1994: 187)。柏根也感慨都市重劃的結果往往犧牲了昔日豐富的街頭文化，各社會階層不再自由互動，而使街道了無生命力。他認為後現代空間乃時間和地理疊合的空間，日常生活被影像技術和資訊傳播所穿透，電視和電腦網路在瞬間便聚集不同地點的景象片斷，而個體便常陷入這種異質紛擾的再現網絡之中。(Burgin, 1996b: 43)

柏根賦予藝術重要的功能，期望作品提供一詮釋的場所，而非消費之物品。因為，在他眼中，藝術是少數僅存的能鼓勵批判性態度的社會活動(Burgin, 1986a: 138)。相較於波特萊爾筆下的城市漫遊者悠閒品嚐都會印象，柏根更積極抵抗消費社會的奇觀。他在符號的森林裡漫遊，攔截、回收、重組現成廣告的圖像和文字，產生新脈絡與批判距離，如《擁有》、《英國76》所顯示。此外，他在《美國77》、《動物園78》自我分析男性窺視女性的慾望，以及凸顯資本主義社會中女性身體蔚為奇觀的現象。《在里昂》和《在格賀諾布勒》所引述的精神分析文本和虛構的敘事，使攝影對焦的不同歷史時期和社會空

間，趨向夢遊特質，圖文的互動也較為模糊曖昧。

城市為真實與想像的，運用各種技術所再現的產物，從歷史檔案、地誌調查、社會學統計、民族誌學，到全景視域、空中鳥瞰、街頭攝影等各式鏡頭取景，以及藝術、文學、傳媒、觀光宣傳之中的城市，皆有其明晰與難解之處。柏根的攝影一文本並非企圖達成最完整、徹底的城市寫照，或淋漓盡致地抒發作者旅居觀感，它屬於城市漫遊式的自我和非我相遇，折射都會生活的瞬間與幽微，並且閱讀、收藏和引用城市的各式文本，並置多元的聲音、觀點和風景，遊玩般地成為生活世界的編導者和觀者。身為跨國的城市漫遊者，柏根以街頭攝影尋訪不同地區的歷史變遷和社會現狀，靜態攝影將疊合壓縮的後現代空間展開、放慢與停格，並輔以文字思考和對話。城市漫遊的觀看是無羈恣意的，在柏根的作品裡浮現多種男性凝視，其自由顛覆了敵視與監控的帝國，其偷窺揭露了男性對女體的慾望和「原初場景」的秘密，其左傾理念融入勞工紀實攝影和批判奇觀社會。此外，透過圖像和文字的互動，柏根的攝影一文本趨近城市漫遊經驗中的意識流和時空感，作者內心世界與社會現實不斷產生交流激盪。

五、某些城市

就攝影的媒材特性而言，梅茲(Christian Metz)在〈攝影與拜物〉一文，指出攝影儘管呈現生動的在場性，它仍必然被那遺缺、流逝、分離的框外部分(off-frame)所縛繞或阻撓(Metz, 2003)。換言之，相片所擷取的對象是時間和空間的有限片段，而缺席的框外世界則不斷引起觀者的揣測或追憶，在想像中加以彌合或填補。柏根在1996年出版的《某些城市》一書，提供了二十年來的攝影作品(主要為街頭攝影和公路攝影)及其框外的故事背景，從英國家鄉雪菲爾德(Sheffield)到歐美和亞洲各城市的旅居軌跡，增添了未曾發表的照片，簡介製作緣起和旅行觀感，便是運用文字著墨於那框外的世界。本文所探討的攝

影一文本系列的地點——英國、美國、柏林、里昂、格賀諾布勒——佔全書過半，其餘篇幅則為華沙、東京、新加坡、馬賽、舊金山等地較晚近的旅行見聞。以下針對此書的前半段，討論其如何將展覽作品轉變為自傳性的旅行手札。

經過二十年後，柏根的早期城市攝影重現於隨手可翻閱的書冊，不僅作品的尺寸和發表的脈絡改變，其中也透露一種溯源的過程：每張照片給予明確的地名和年份，之前作品裡虛位的主詞「我」逐漸具體化。相較於展覽作品的公眾性和檔期限制，攝影文集可供個別讀者輕便使用，可任意碰觸與反覆閱覽，產生較親近的關係。柏根在此分享他和某些城市相處的軼事，回味童年和旅程過往。他在序言中道出城市為個人心理投射和回憶的空間：

我們和城市的關係彷如我們與他人的關係。我們喜愛、厭惡、或漠視之。我們首次到新城市的第一天，會在街道巷弄四處探看城市。我們察覺路人的臉龐，但是城市仍無法掌握，我們不確定是在尋找城市還是尋找一個人。……我們回憶所離開的城市時，只記得某些時刻的某些地方。那些我們清醒時從未想起的地方，總是在夢裡歸來，而其中最堅持復返的地點，即是我無從選擇的童年所在。
(Burgin, 1996a)

此書多以抒情短文穿插於照片之間，描述照片的細節所牽動的深切感觸，即巴特所謂「刺點」(punctum)的效果，具有換喻的擴充力量(Bartes, 1981: 45)。第一張照片是布蘭德(Bill Brandt)在1936年拍攝的哈立法克斯(Halifax)工業城，雖然是柏根出生前所拍攝，他也從未去過該城，而照片情景卻使他執意說道：「我就是這照片裡放學時奔跑回家的男孩之一。」(Burgin, 1996a: 10)他憶起煙霧瀰漫的故鄉雪菲爾德，兒時遭逢的二次世界大戰空襲夜晚，上學途中的火車鐵道，以及當地鋼鐵業被金融業取代的轉變。在此，柏根不僅向攝影前輩布蘭德致意，也闡明了照片「此曾在」的寫實性所蘊含的魔力，催化觀者的內心記憶和情感，儘管照片所拍攝的時空並非吻合觀者的實際經驗，但是仍足以深刻觸動人心。此書的散文常發揮補充性的作用，指引相片內容值得注重之處，或說明框外的相關背景。在英國部分，柏根留連於倫敦商圈的國王大道，快拍逛街人潮，並以文字描述這是一

個青春、時尚、情慾與消費的展示中心。此外，《英國76》系列中有四張照片再度出現，並且保留了原作中廣告文案與紀實攝影之間的對比，持續意識型態的批判。在英國部分暫時畫上句點時，柏根寫著遠行的動機和期待，他暗戀的女性，並且自我分析了一番：

起初在黑色的雪菲爾德生長，之後在白色的倫敦，夢想著法國與美國。美國代表現代性——摩天樓、高速公路、爵士樂。法國代表智識性——哲學與詩。我還是學童時，開始愛上嘉娜(Ava Gardner)，然後愛上芭杜(Brigitte Bardot)，接著愛上了一個像芭杜的女同學。但是毫無希望。我長得一點不像狄恩(James Dean)。就精神分析而言，我們所愛的連續對象皆為原初失去的部分客體(part-object)的替代品。街道就是我們不自主地尋找替代品的地方。(Burgin, 1996a: 42)

在此，柏根將身體記憶和慾望的涵義注入步行街頭的過程，城市漫遊的行徑好比冥冥中尋找部分客體的替代品，替換那真實或幻想的身體部位（乳房、陽具等），及其象徵。¹⁸然而，柏根並未透露或解析在攝影之旅中哪些是他著迷、愛戀、認同、甚或憎恨的部分客體，他很可能也無法察覺或理解。爾後，他呈現美國、法國、柏林許多城市的景物，將籠統模糊的部分客體理論，轉為更仔細具體的實地觀察。他沿用艾文斯的近距離偷拍手法，呈現紐約地鐵乘客的沉悶表情，他用幽默的態度紀錄在洛杉磯發生的車禍意外，公佈他拍攝連環車禍的印樣，「我在白色那輛車，撞我的車是為了閃避另一部車，我拍這張照片時正想要去幫忙，但是太遲了。」接著，《動物園78》的兩張照片重現在書中，保留傅柯《規訓與懲罰》有關敞視監獄的論述，再加上柏林圍牆、動物園、街頭美容廣告和政治海報、脫衣舞表演等許多攝影鏡頭。隨後，柏根的文字扮演串場的角色，說道他搬回倫敦居住時，也以倫敦動物園為鄰。《在里昂》與《在格賀諾布勒》系列作品再度和讀者見面時，搭配著更多篇幅的歷史和地理介紹。由此觀之，在英美兩國的部分，流露較多作者生平軼事和幕後花絮，萍水相逢的偶發情節；而柏林、里昂、格賀諾布勒則較少表現旅者的心

18 Jean Laplanche and J.-B. Pontalis, 沈志中、王文基譯，《精神分析詞彙》，台北：行人，2000，頁316-318。

境，而是從歷史變遷和政治局勢來觀察城市的意味較濃，也透露民族誌學式報導異文化的真實與個殊性。

《某些城市》累積了不同地方在作者内心所留下的蹤影痕跡，攝影的索引性確保了遷徙過程的真實性，見證容易忘卻的細微感觸與街頭生活細節。正如左拉(Émile Zola)所言：「直到你拍攝某物前，你不能聲稱已經真正見過該物。」(Sontag, 1977: 87)柏根的文字說明也還原了攝影的文件特質，追隨它的指涉對象。《某些城市》的作者雖然和早期攝影一文本系列的作者相同，皆實踐城市漫遊的創作，然而書本的圖文互動方式使作者的主體性較為統整，以一致的聲音和讀者交流。以芭爾(Mieke Bal)敘事學的理論而言，看見者(拍攝者)和說話者同為一人，能夠有效聚焦(focalization)和促進理解(Bal, 1985: 143)。此書文字的抒情和告白特質，縮短了和讀者的距離。誠如蘿絲勒(Martha Rosler)的錄像作品《來自街道的秘密：禁止》旁白所言：「你無法從造訪(visiting)便能瞭解一個文化，你能看見事實，但是看不見其意義，普世意義並不存在，我們透過生活來分享意義。」這生活過(lived)的城市經驗積存在記憶裡，透過書寫和照片重新回到現場，又同時知曉其不可復返，並且使讀者穿過時光隧道，瞭解作者的自我探索和生命旅程。

六、小結

綜覽柏根的早期攝影一文本系列和《某些城市》，兩者都運用街頭攝影的技巧，捕捉即刻的城市生活切片。由於觀念藝術的批判和後現代城市的奇觀化，街頭攝影在1970年代中期逐漸式微，柏根也掙扎於街頭攝影的偷窺倫理問題，從1981年起便僅以遠距離拍攝人物，並轉向棚內製作攝影畫和錄像裝置。然而，我們看到他仍持續不墜地在旅程中從事街頭攝影至今。他的攝影一文本系列和《某些城市》透露好奇和探索的眼光去紀錄城市生活，而非依照既定觀光行程，被動或

機械地按下快門。這是藝術家成為游牧工作者的全球化時代，其接受委託和邀請為不同城市和美術館量身訂作攝影一文本系列。他尋求地方的靈性，著眼在內心世界和社會現實的交會。

城市漫遊者如鏡子和萬花筒般映照街道人群與生活片段，並且如旅行玩家隨週遭環境即興編導戲碼，進而在想像中轉變眼前現實。柏根的早期作品將攝影和文本解離，再經過隱喻和換喻（如夢境的凝縮和移置）的手法，激發聯想。作品引述許多批判理論和精神分析的文本，暗示了一道知識門檻，需要觀者涉獵作者所選擇的著作，方能接近作者的編導遊戲。正如溫尼考特所言，遊戲是富含創意的開放式過程，仍不免夾雜著嚴肅性和焦慮感，而且遊玩並不能完全滿足遊玩者自我感的匱缺；若焦慮太強，遊玩則會停止(Winnicott, 1971)。漫遊者原為悠閒的城市鑑賞家和創意的旅行玩家，然而在這層文化涵義之外，柏根的攝影一文本系列闡述對於現代性、消費社會、父權體制、男性凝視的反思，無疑使縱情於城市風景的漫遊攝影，附加診斷和旁觀的語態，平添幾分批判、紀律和禁欲意味。

相對而言，《某些城市》的寫作帶有回顧人生歷程的情愫，提取記憶痕跡(memory trace)。此書的圖文較為緊密相連，並非投入拆解和重組的遊戲。相片為輔助作者回憶不同城市的憑藉和資源，能夠啓動文字敘述框外的相關背景。作者依靠身體的感知和記憶來閱讀城市，在街道尋找部分客體的替代品，而非憑藉知識和理論來按圖索驥。文字追溯照片的指涉物回到拍攝的特定時空，重溫在不同城市的探索發現與居住經驗，將早期作品的展覽價值轉換為人生旅程的紀念書體。

由於書寫風格和發表方式的變化，柏根以街頭攝影為基底的城市再現，牽涉截然不同的觀看和閱讀過程。他傳承城市漫遊者的創作系譜，操作影像和文字之間的融合和互斥之辯證，造成多重的作者聲音，期待觀者的解讀和聯想，而最終的旅行文本《某些城市》聚合了主體的立場，從批判分析轉向參與、移情、自傳建構。柏根以城市漫遊者的角色，追尋和體現不同地方的靈性，捕捉城市的社會關係和生活步調。同時，對於游牧創作者而言，異質的城市空間彷如露天博物

館，見證建築機能的變遷和物質文化的歲月痕跡。柏根為我們揭示詩意和知性的紀實攝影，領略現代主義和觀念藝術的浸潤，蘊含旅行經驗的反思和在地社會的探索，圖像和文字之間的接力激盪，往往溢出了既定的理論框架。

參考書目

一、中文書目

Laplanche, Jean and J.-B. Pontalis, 2000. 沈志中、王文基譯，《精神分析詞彙》，台北：行人。

二、英文書目

Alberro, Alexander and Blake Stimson, 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press.

Bal, Mieke, 1985. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Bann, Stephen, 2002. “Victor Burgin’s Critical Topography.” In *Relocating Victor Burgin*. Bristol: Arnolfini.

Barthes, Roland, 1977. “Rhetoric of the Image.” In *Image-Music-Text*, translated by Stephen Heath, pp. 32-51. New York: Hill and Wang.

———, 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Baudelaire, Charles, 1965. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon.

Bauman, Zygmunt, 1994. “Desert Spectacular.” In *The Flâneur*, edited by Keith Tester, pp. 138-158. London: Routledge.

Benjamin, Walter, 1976. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: New Left Books.

Bryson, Norman, 2001. “Victor Burgin and the Optical Unconscious.” In *Victor Burgin, exhibition catalogue*, pp. 42-52. Barcelona: Foundation Antoni

Tàpies.

Burgin, Victor, 1976. "Socialist Formalism." *Studio International* (March/April 1976), excerpted in Charles Harrison and Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, pp. 911-916. Oxford: Blackwell, 1992.

———, ed., 1982. *Thinking Photography*. New Jersey: Humanities Press.

———, 1986a. *Between*. London: ICA.

———, (with James Donald and Cora Kaplan), 1986b. *Formations of Fantasy*. London: Methuen.

———, 1986c. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. New York: Palgrave Macmillan Press.

———, 1992. *Passages*. Blois: Musée d'art moderne de la communauté urbaine de Lille.

———, 1996a. *Some Cities*. Berkeley: University of California Press.

———, 1996b. *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley: University of California Press.

———, 2004. *The Remembered Film*. London: Reaktion.

Campany, David, 2003. *Art and Photography*. London: Phaidon.

Cohan, Steven and Ina Rae Hark, eds., 1997. *The Road Movie Book*. London: Routledge.

Crow, Thomas, 1996. "Site-Specific Art: The Strong and the Weak." In *Modern Art in the Common Culture*, pp. 131-150. New Haven: Yale University.

De Certeau, Michel, 1984. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.

Edwards, Steve, 2003. "Snapshooters of History: Passages on the Postmodern Argument." In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, chapter 19. London: Routledge.

Evans, Jessica, 1994. "Victor Burgin's Polysemic Dreamcoat." In *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, ed. John Roberts, chapter 7. London: Verso.

Freud, Sigmund, 1953, 2001. "A Case of Paranoia Running Counter to the Psychoanalytic Theory of the Disease." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, XIV, pp. 261-71. London: Hogarth Press.

———, 1989. "Creative Writers and Day-Dreaming." In *The Freud Reader*. Edited by Peter Gay, pp. 436-442. New York: Norton.

Frisby, David, 1994. "The Flâneur in Social Theory." In *The Flâneur*, edited by Keith Tester, 81-110. London: Routledge.

Herbert, Robert L, 1988. *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven : Yale University.

Jakobson, Roman, 1956. *The Fundamentals of Language*. Hague: Mouton.

Jay, Martin, 1993. *The Downcast Eye: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

Jenks, Chris, 1995. "Watching Your Step: The History and Practice of the Flâneur." In *Visual Culture*, edited by Chris Jenks, pp. 142-169. London: Routledge.

Jones, Amelia, 1991. "Romancing the Father." *Artscribe International* (March-April): pp. 45-51.

Mariño, Melanie, 2004. "Almost Not Photography." In *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. Michael Corris, chapter 3. Cambridge: Cambridge University Press.

McDonough, Tom, 2002. "The Crimes of Flaneur." *October* vol. 102, pp. 101-122.

Metz, Christian, 1984, 2003. "Photography and Fetish." In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, chapter 16. London: Routledge.

Mulvey, Laura, 1989. "Dialogue with Spectatorship: Barbara Kruger and Victor Burgin." In *Visual and Other Pleasures*, chapter 11. Bloomington: Indiana University Press.

Mitchell, W. J. T., 1994. "The Photographic Essay: Four Case Studies." In *Picture Theory*, pp. 281-322. Chicago: University of Chicago Press.

Osborne, Peter, 2002. *Conceptual Art*. London: Phaidon.

Peirce, Charles Sanders, 1960. "The Icon, Index and Symbol." In *Collected Papers: Volume II*, chapter 3. Cambridge: Harvard University Press.

Roberts, John, 1998. "The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980s." In *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*, chapter 8. Manchester: Manchester University Press.

Rosler, Martha, 2004. "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)." Reprinted in Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT Press.

Sennett, Richard, 1977. *The Fall of Public Man*. New York: Alfred Knopf.

Simmel, Georg, 1950. "The Metropolis and Mental Life." In *The Sociology of Georg Simmel*. Translated and edited by Kurt H. Wolff, pp. 409-424. New York: Free Press.

Sontag, Susan, 1977. *On Photography*. New York: Anchor.

Walker, Ian, 2002. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press.

Westerbeck, Colin and Joel Meyerowitz, 1994. *Bystander: A History of Street Photography*. Boston: Bulfinch Press.

Winnicott, D. W., 1971. *Playing and Reality*. London: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig, 1953. *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. Anscombe. New York, Macmillan.

Wolff, Janet, 1985. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture and Society*, 2, pp. 37-46.

Zegher, Catherine de, ed., 1999. *Martha Rosler: Positions in the Life World*. Cambridge: MIT Press.