

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 影像的政治

Politics of the Image

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0023

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author : Jacques Rancière;楊成瀚(Chen-Han Yang)

頁數/Page : 386-405

出版日期/Publication Date :2012/09

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.201209_\(15\).0023](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0023)



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



影像的政治

Politics of the Image

Jacques Rancière

楊成瀚 翻譯

Chen-Han Yang

影像的政治的這個表述意味著什麼？不令人意外地，我將讓大家觀看一個影像，並以此帶出主題：這個影像屬於加拿大的藝術家伊安·華勒斯(Ian Wallace)所作的一件裝置藝術的一部分。它的主題明顯是政治性的(political)：它是對英屬哥倫比亞的森林被摧毀的一次抗爭，也就是大家所熟知的「克雷雅夸抗議」(Clayoquot Protest)¹。然而，鑲嵌在畫廊牆壁木板上的一系列3公尺長，1.8公尺寬的相片卻很難被視為對這個旨在傳播資訊或進行政治性宣傳的政治性行動的一項紀錄。所以，我們可以這麼說，這件作品的格式便早已指向了與「政治的影像」(image of politics)或甚至是「為政治（服務）的影像」(image for politics)有些不同的另一種影像的政治。尤其，在其中更為重要的是切過照片的兩個長方形的色塊，就像我們在伊安·華勒斯的作品中常可見到的。這兩個抽象的條塊不只抹消了那群抗議者。它們似乎也在告訴我們：別搞錯：這不是抗議，這「只是一個影像」(just an image)。但這並非全部。這兩個黑白長方形的色塊與「抗議的影

1 譯註：「克雷雅夸抗議」是1993年發生在加拿大英屬哥倫比亞省溫哥華島西岸的克雷雅夸灣(Clayoquot Sound)的大規模抗議。克雷雅夸灣區有著包含大片溫帶雨林、湖泊、沙灘等多項天然景觀在內的豐富資源。1993年，加拿大英屬哥倫比亞政府通過了〈克雷雅夸土地使用決議〉(Clayoquot Land Use Decision)，允許森林伐木業者砍伐當地2/3的原始林。此舉在當時不但激起了許多當地民眾和環境保育人士的抗議，也號召了超過12,000人參與阻擋了伐木的行動。〈克雷雅夸土地使用決議〉至今仍持續存在。本文所有註腳均為譯註。

像」間有著某種雙重但相互矛盾的關係：一方面，這些長方形的色塊在相片表面上的在場與抗議者的在場間有著某種類比關係：它們闖入了這個表面，就如同抗議者在這片只有被企業雇用的伐木工才允許進入的孤立場所中所扮演的角色一般。但在另一方面，它們的闖入則指向了以打發影像的效能來進行操作的某種政治。很明顯地，它們讓我們想到了諸如蒙德里安(Mondrian)、康定斯基(Kandinsky)或馬列維奇(Malevitch)等1910年代的藝術家打算用來對畫作的那古老的肖真性進行置換的色塊。它們所指向的是那些譴責影像是幻象和自滿，並呼籲個體爲了要達致形式的純粹性，真實的知識或世界的積極轉變，而必須從他們自己的權力中解放出來的某種政治。

在這點上，這個影像所告訴我們有關「影像的政治」的訊息如下：一個政治性的影像是由兩個影像所構成的，更確切地說，它建立起了視覺呈現的兩種形式，或兩種「可見性」(visibilities)間的張力。重點在於被這兩個形式占據的究竟是哪部分。詮釋這種關係的最常見方式是將這種張力與某種矛盾等同，並將這種可見性間的矛盾再與表象和真實間的對立等同。這種詮釋替可被稱之爲教學式政治(pedagogical politics)的某種影像的政治提供了基礎。根據這個觀點，一個政治性的影像是讓被影像所遮蔽的真實或觀者所不能或不想看的真實在影像的表面浮現的影像。因此，以結合——或在某種意義上將它們等同——兩種再現形式進行操作的藝術作品將有賴於對這兩種再現形式進行區分，並將它們化爲某種階序關係的政治性實踐：必須有一個人們觀看著的，代表著虛假「真實」(reality)——或真的表象(real appearance)——的影像，而另一個影像則代表著僅在表象的彼岸進行探索的那些人所洞悉的隱匿真實。

這使我們想起了那句著名的布萊希特式(Brechtian)口號：學著如何去洞察，而不只是簡單地觀看(learn how to see instead of simply looking)。有兩點模糊了洞察與觀看間的這種明顯簡便的對立。第一點是，爲了「洞察」這種機制，而不只是「觀看表象」，觀眾必須被影像所吸引。但吸引他或她的並不是表象或真實間的某種混淆：想想高達的《狂人皮耶洛》(*Pierrot le fou*)中開頭的著名橋段……舞會中的

airiti

角色人物散發著某種廣告訊息的刻板節奏，稱讚著他們的內衣有多舒適，他們的車子可開到多快等。這個橋段意在使我們意識到主觀表述是如何被商品文化的語言所異化，並向我們揭示了在商品的誘人表象背後的那資本主義機器的真實。但它也使我們享受到了另外一面，即那被個人表述的形式與商品的無人稱話語間的同—性所製造出的某種超現實遭遇的快感。

第二點是，爲了要使自己被如此的揭示所說服，觀眾必須知道可理解的訊息已在可見的影像上呈顯。他或她必須確信被這些橋段所再現的不只是些天真的個體，而是資本主義的異化力量。同樣地，觀者必須已知在瑪莎·蘿絲勒(Martha Rosler)的影像中所再現的並不只是戰爭的恐怖和大體上來說人們的瘋狂，而是帝國主義的運行機制。他／她必須知道在商品文化的表現下，不但有資本主義進行宰制的真實，還有這種宰制即將被受壓迫的人們的抗爭摧毀的表現力量。以這樣的代價，某種雙重的效果也被製造了出來。一方面，觀眾享受著異質元素碰撞所製造出的美學效果。另一方面，他卻享受著在美學的無所秀異(aesthetic indistinction)後頭，對某種真實與表象間的本體論差異以及階級鬥爭的政治現實進行肯認的這個事實。就此，這個邏輯連繫的明證反倒落在了將這個世界給清楚地劃分爲相互敵對的力量和對其中某個力量即將勝出的信仰之上。

但有個問題卻因此冒了出來：當可供理解的邏輯連繫的明證和一個保證會勝出的視域間脫鉤了之後會發生什麼？讓我們來瞧瞧德國藝術家喬瑟芬·梅克塞派爾(Josephine Meckseper)的幾件裝置藝術。她的作品似乎保持著爲了使觀眾意識到決定影像生產機制的真實究竟是什麼，而將兩個影像加以結合的政治性傳統。她的裝置藝術法則如下：它們都由她將彼此間相互矛盾的東西放在其中的小展示箱所構成：在這裡，舉例來說，在一群想把反帝國主義戰爭帶回家的都市游擊隊的一本書旁放置的流行元件；或在這裡——這些品牌名稱已被法國68學運的著名口號：「絕不工作」(Ne travaillez jamais; Never work)所置換的香水罐。這種結合的結構很明顯地是相同的：異質元素間的明顯衝突必須引導觀眾對它們的現實關連，也就是說，對它們那閃亮表

象背後的資本主義運行真理進行認知。現在，這種揭示已很明顯地被顛覆了：反帝國主義抗爭現在似乎也成了表象，在這樣的一種表象背後所現身的是商品或表象所展示出的真實。商品所展示的快樂真實已收編了反帝國主義的反叛力量，讓反叛態度成爲某種年輕人流行的現象，並使它的口號成爲流行文化的潮牌。這種展示才是抗爭的真理，就如同這張在華盛頓所舉辦的反戰抗爭的照片所顯示的一般。換句話說，表象背後的真理乃是表象背後毫無真理。或換個方式來說，並沒有與「表象的影像」有所差異的「真實的影像」。可理解的世界的法則是表象與真實間對等的法則。對表象進行譴責所能達成的效果以這種方式與某種混淆的快感一同喪失了。對立面的統一並未製造任何快感，對這種同一性的知識也不能保證任何解放。

影像與真實，表象和真理間的這種令人感到憂心的同一已被凝結在了一個字中——即「奇觀」(spectacle)這個字。紀德堡(Guy Debord)對這個字的創造意味著我們寓居於其中的整個真實乃是一個倒置的世界的真實，在其中，人類的實踐力量已被收編，並反倒與實踐產生了對立。紀德堡說：「在一個倒反的世界中，真僅爲假之一瞬。」(In the inverted world, the true is a moment of the false)這是某種現代柏拉圖主義(modern Platonism)或馬克思柏拉圖主義(Marxist Platonism)的方程式。根據這種柏拉圖主義，對表象的真理的沈思仍屬於表象。表象的真理是將人類行動化作其垂死產物的分離過程。但如果是這樣的話，將「政治性影像」(political image)建構爲對表象的海市蜃樓進行譴責的真實影像的行動的這件事就毫無意義。影像的批判性蒙太奇假裝對這些影像進行了偶像詆毀式的使用。就此，作爲視覺形式的影像企圖對作爲真實的非模擬影像的宰制進行譴責。但對奇觀的批判則撤除了這種偽裝。對紀德堡來說，所有的影像都是等同的。沒有任何一個影像被賦予了揭示其他影像的謊言的權力。就在瑪莎·蘿絲勒做出她那一系列《把戰爭帶回家》(*Bringing War Home*)的作品的同時，紀德堡也拍了以他那本《奇觀社會》(*The Society of the Spectacle*)的著作爲藍本的同名影片。在這部影片中，生活的倒置化身爲了統治者、商品、廣告、電影明星和名模等影像。在所有這些影像中，人們可以讀到資本

主義機器的剝奪力量。所有影像都再現了同一個真實：我們生活中的那令人無法接受的真實被我們的敵人變成了在我們面前，但又離我們遠去的死的影像。唯一可作的只剩以生命的活動對抗影像的被動性。但紀德堡卻以某種奇怪的方式進行了這種活動。最合理的方法似乎是去譴責這些影像。它會成為某種全黑螢幕的政治(the politics of the dark screen)²。但與此相反，紀德堡卻建立了某種奇怪的部署，某種在影像、行動和文字間的奇異連結。

這種部署的特異性在被納入《奇觀社會》（投影）的西部或戰爭電影的片段中得到了最極致的展現。當我們第一次見到約翰·韋恩(John Wayne)或艾洛·佛琳(Errol Flynn)時，兩個好萊塢的偶像和兩個極右派的美國人，將他們的劍往地上一插，我們也許會認為這是對帝國主義及其在好萊塢電影中所受到的歌頌的擬諷式譴責。一些評論員也以這種方式來理解「易軌」(détournement)³的實踐。但這不全然是事實。紀德堡想要的並非是我們去取笑這些指控印第安人的高傲的洋基人，並意識到約翰·福特(John Ford)或羅歐·華許(Roual Walsh)的電影與帝國主義宰制間的某種共謀關係。他想要的是我們得以將他們所指控的英雄主義奪回來，並將這種被再現的指控變成某種對「奇觀社會」的真實指控。

所以，行動便成了對虛假的影像和被動消費影像的罪惡感的唯一適切回應。但觀眾面前仍充斥著影像。為了將力量賦予僅存的差異，亦即賦予評論員的聲音所製造出的差異，這種同等影像間的串流乃是必要的。評論員的聲音告訴我們，除了以行動對抗被動性外毫無其他事情可做；但它也同時告訴我們，我們在未來並不會行動，因為我們只是影像的消費者。所以這種「倒置的倒置」(inversion of the

2 洪席耶在這裡所指的應是比1973年的《奇觀社會》早21年拍的《為薩德狂吠》(*Hurléments en faveur de Sade*)中透過那「全黑(全白)螢幕」所操作的「政治」。

3 「易軌」是紀德堡和「境遇者國際」(Situationist International)於1950年代所發展出的某種技術性/政治性實踐，旨在透過對一般觀眾所熟悉的媒介進行重新創作或惡搞的方式，來對資本主義的表述體系進行顛覆或令其自相矛盾。

inversion)仍舊是那些知道為什麼和知道我們究竟是如何成為影像的那愧疚的消費者的儲備性知識。打從影像的宰制成為我們世界的最終極真實開始，行動的美德和影像之惡間的對立，便被聲音、便被譴責影像消費者的偶像褻瀆行動的聲音的威權所接管。就此，真實與表象間的對立被真實的分裂所置換，而這種真實的分裂也以真實影像的謬誤和那訴說著無法想像的真實的文字兩相對比的方式現身。

對偶像進行破除(iconoclasm)的這件事也因此獲得了它的發言權：聲音的威權搖身一變成為了對影像進行批判的真實內容。只有文字可以帶出構築於影像的謊言之上的真理。「破除偶像式教學」(iconoclastic pedagogy)搖身一變成為了某種無法再現物的政治，它所在意的是視覺再現的核心實踐中偶像褻瀆的這件事。無法再現物的概念已被安插在以下討論的核心：藝術如何能處理標示著20世紀歷史的暴力、摧毀和種族滅絕等議題？這個辯論在納粹對歐洲猶太人的種族滅絕所進行的再現的議題上達到了頂峰。我想以一個幾年前在巴黎所舉辦的《集中營的記憶》(*Mémoires des camps; Memories of the camps*)的展覽為例對這點進行闡述。相對於其他證言，這個展覽秀出了一位納粹衝鋒游擊隊(Sonderkommandos)隊員在奧許維茲(Auschwitz)毒氣室外所拍攝的四張照片。這些照片秀出了一群裸體的女人被拖進毒氣室，以及在空曠的場地焚燒屍體的畫面。展覽的目錄包含了一篇喬治·迪迪-于伯曼寫的長文，他以〈從地獄裡拉起的四個碎片〉(Four pieces of film snatched from Hell)為題對這些照片進行了評論。這篇論文在《現代》(*Les Temps modernes*)期刊上激起了兩派十分激烈的回應。其中一派回應採取的是古典的論證：這些照片和評論中令人無法接受之處在於它們都太真實了。那些將奧許維茲的恐怖傳送到現在的影像使這些照片擄獲了我們的視線，並禁止了任何的批判距離。但由哲學家傑哈·瓦奇曼(Gerard Wajcman)所寫的另一篇論文，卻採取了相反的論證：瓦奇曼指出，那些影像和評論令人難以忍受是因為它們說謊：它們並不是「從地獄裡拉起的」，它們不但並未傳達任何種族滅絕的真實，也以以下的三個原因並非大浩劫(the Shoah)的影像。第一個原因是事實性的：它們並未秀出猶太人在毒氣室裡的滅絕，只喚

出了在滅絕之前和之後發生了什麼。第二個原因是哲學性的：大浩劫的真實並不能完全地在可見物中被吸收。在大浩劫的真實中總有個不斷抵抗的部分，我們稱為無法再現物(the Unrepresentable)。第三個原因是對事件本質的肯認：在大浩劫的核心總有些東西是不能在脫離其本質的影像中被再現的。就如同瓦奇曼寫到：「毒氣室是個被打上某種死結(aporia)的事件，某個不能分裂，而只能透過影像進行突破的真實。這個真實質問影像並迫使任何對影像的思考瀕臨險境。」

這個肯認所建立起的是視覺影像和口頭證詞間的激進斷裂。這四張照片和對它們的評論會受到譴責是因為拍這些照片和對它們進行評論的人將它們當成了種族滅絕的棘手證據。但對瓦奇曼來說，這種棘手證據的說法乃是個謊話。一張照片是「一個真實的影像」。它是基於社會流通所製造出的替身。就此，它也得以拒斥真實的獨特性，並抹去大滅絕的恐怖。與影像的謬誤相對立的其實是見證的文字。但現在問題是：是什麼讓瓦奇曼得以賦予見證的文字某種所謂「真實的獨特性」的？答案不可能是證詞的內容。證詞也是某種「替身」(a double)，某種對缺席事件的再現。這四張照片與證詞間的差異在於這些照片其實是某個決定的結果：冒著他們的生命拍攝這四張照片的納粹衝鋒游擊隊隊員想要製造的是某種視覺證據。真正的見證，被賦予「真實的獨特真理」的見證乃是那些不想要見證，乃是那些透過它不想要的東西進行見證的見證。

這種見證也被瓦奇曼用來對抗所有視覺和檔案證據的一部影片——也就是克勞德·蘭茲曼(Claude Lanzmann)的《大浩劫》(Shoah)——的片段進行了紀錄。就如同大家所熟知的，蘭茲曼拒絕去考慮任何檔案，並將他的影片建立在幾位僅存的生還者的證詞之上。現在讓我們來看看在這部影片的一個最著名的片段中，證詞是怎麼被處理的：翠布林卡集中營(Treblinka)的前任理髮師，亞伯拉罕·龐巴(Abraham Bomba)，提到了他如何剪那些剛進集中營的女人的頭髮(投影)。在某種意義上，理髮師的敘事和被焚燒的屍體和裸體的女人的影像是同一件事：它告訴我們在毒氣噴灑之前和之後發生了什麼，而不是在毒氣室中發生了什麼。造成差異的是，首先，理髮師說

著某種語言。但真正事關重大的並不是他說了什麼。相反地，決定性的瞬間很明顯地是他拒絕繼續說下去的時刻。首先，使他的見證成「真」(true)的是他的沈默。事實是他不想說，他不能說。因此，他見證了這個事件，如同某個無法言說的事件一般。第二點，事實是他又重啓了他的言說，他透過他不想說及不能說的這件事而說，他在一個大他者的聲音或另一個聲音的指揮下而說。見證的特權來自於某種雙重的無能：他不能抵抗回憶的恐怖；也不能抵抗那叫他去說那些他不能說的東西的聲音。影像的批判在此成爲了某種對於要求順服的聲音的主權權威的肯認。

唯有因這樣的拒斥和順從被賦予了某種可見的形象，這種特權現在才是可被執行的。對褻瀆性影像的批判操弄的是某種雙重的遊戲：一方面，聲音對於視覺再現的特權透過了聲音的懸置而得到了呈現。但當聲音打斷了敘事時，那進行行動和對事件進行見證之物卻成了理髮師的臉，以及他臉上的情緒和淚水。就如同瓦奇曼寫到：「爲了製造毒氣室，蘭茲曼拍攝了人們和文字，那在記憶的現時行動中的見證者，在他們的臉上，記憶就如同螢幕一般顯現，在他們的眼中，他們曾經歷過的恐怖也得以被感知。」就此，理髮師的淚反倒成了他的眼睛曾看過，在毒氣室中所發生之事的可見明證。

所以，無法再現物的論證正操弄某種雙重的遊戲：它操弄聲音的拍攝，這種拍攝的真理基本上與影像的謊言相對立。且它也操弄聲音的懸置，這種懸置將呈現事件創傷的力量重新還給了見證者的臉。這種雙重的遊戲催促我們去質問文字與影像間的簡化對立。影像不是與聲音的不可見性對立的可見性。它也不僅僅是對真實的單純複製。一個影像是一個建構。它是可見與可聽，什麼被秀出與什麼沒被秀出，什麼被訴說與什麼沒被訴說間關係的複雜集合。一個影像絕不是那已在攝影師或導演面前展現的真實的單純複製，而是在那反過來改變它的元素鏈中所發生的一個更動(alteration)。且聲音也不是影像的對立物，它總是某個身體所發出的聲音，它總是試著將一個感性事件翻譯爲另一個感性事件，並讓我們去「洞察」它所要說的。在語言中也有影像：爲了能比一些「專屬」(proper)的文字更好地傳達某個事件的

感性特質，語言總有某種以一個字置換另一個字的修辭或詩意形象。相反地，可見性中也有修辭和詩意形象。理髮師的淚也許是他情緒的標誌。但只要攝影機拍攝它們，並透過蒙太奇使它們和其他的鏡頭連在一起，它們就不再能作為事件的純粹在場而出現：理髮師的臉在這裡替代了文字，而文字之前也曾替代了事件的視覺再現。就此，它被鑲嵌在了以一台攝影機和一個畫外音所掌控的部署之中。理髮師的臉就此變成了一個形象，變成了某個旨在給出毒氣室中究竟發生了什麼的形象對等物的部署性元素。

所以，如果我們想了解影像是如何藝術地被建構且是如何政治性地運作的話，我們就必須譴責文字與影像間的這種充滿偏見的對立。我們必須將影像的分析從它們時常深陷於其中的審判氛圍中抽離。「無法再現物」的理論已讓它陷入了反對偶像褻瀆的宗教論爭中。對奇觀的批判已將這種理論和柏拉圖對表象和觀眾的被動性所進行的譴責劃上了等號。我們必須質問這將影像的使用與偶像褻瀆、忽視或被動性劃上等號的操作，如果我們還想透過一個全新的視野看待影像是什麼，它們在做什麼，以及它們究竟製造怎麼樣的效果的話。為此，我想對某個政治性藝術家所製造的影像建構的當代實踐進行檢視。我將檢視一個與蘭茲曼類似但以不同的方式，處理過去一個世紀的恐怖的藝術家的案例。智利籍藝術家奧佛多·賈爾(Alfredo Jaar)曾將他的幾件裝置藝術獻給了盧安達大屠殺。然而，在他的作品中，沒有任何一件曾秀出任何有關大屠殺的視覺文件。更有甚者，他的其中一件名為《真實圖片》(*Real Pictures*)的裝置藝術是由許許多多黑盒子所構成的。每個黑盒子都包含了一個被屠殺的圖西人的影像，但這個影像是不可見的。可見的是寫在盒子上，描述它的隱藏內容的文字。所以，這些裝置藝術也許可以說是對某種不可再現物的政治進行了實踐。但它也以某種十分不同的方式進行了操作：事實上，黑盒子上的文字基本上被當成了視覺元素看待。所以，真正的關鍵並非去推翻視覺對於口語或口語對於視覺的特權，而是去擾亂文字與視覺形式在資訊的支配系統中相互扣連的慣常方式的這個問題。

大家都說這種系統大體來說以太多的影像，特別地說以太少恐

airiti

怖的影像充斥在我們周遭，所以我們基本上被這些影像的擴散所麻痺了。這種說法廣為人接受，因為它所抱持的是影像之「惡」基本上是來自於它們「太多」，且這些太多的影像不可避免地會入侵觀眾的脆弱頭腦和著迷凝視的傳統論點。但這種論點其實是很有問題的：事實上，媒體並未以取材自把我們的地球搞得像現在這個樣子的戰爭、暴力和傷痛的影像將我們淹沒。相反地，媒體削減了它們的數量，媒體怠惰地對它們進行了篩選並對它們的秩序進行了安排。媒體對它們當中所有超出意義範圍的那些簡單重複的東西進行了刪減。畢竟，我們在電視新聞裡所看到的是評論那些影像，告訴我們它們是什麼且我們必須思考什麼的人的臉。恐怖並非隨處可見，因為已經有太多恐怖的影像了。我們並未看到太多受難的軀體。但我們卻看到了太多無名的軀體，太多不會將我們對他們的凝視還給我們，太多背向我們述說，但卻沒有機會向我們說話的軀體。被呈現在我們面前的是那些沒有名字，沒有個人故事，就像匿名的受害者一般被秀出，被提及的人們。支配的資訊系統將那些能掌控資訊洪流的言說個體從匿名的受難軀體中區分了出來。

所以，在影像的錯誤爭論中真正關鍵的是計算的問題。這也是為什麼奧佛多·賈爾的那些覆蓋著文字的黑盒子能被稱為「真實圖片」的原因：它們賦予了那些其屠殺已被忽略的人們一個名字，一段個人歷史，因為它們所關乎的是那些沒被賦予名字，沒被賦予個人故事的人們。如果文字取代了視覺文件的位置，這是因為這些文件將仍是大屠殺的匿名受害者的照片。對它們的呈現將仍會與那些使他們成為大屠殺受害者的東西連在一起。所以，關鍵並不在於以文字對抗視覺文件，而在於推翻那認為口語是少數人的特權，而視覺才是諸眾的位置的這口語和視覺間的主流分配。在「真實圖片」中，可見的是這數以百萬計的受害者基本上是數以百萬計的個體，是每位都有一個名字，一段故事的這件事。文字並非影像的「替代物」(substituted)。在此，文字也是影像：它們不僅是視覺的再現，也是口語和視覺間關係重分配的形式。就像修辭和詩歌的形象一個字替換另一個字一般，他們也以一個影像替換另一個，以文字替換視覺再現或以視覺再現替

換影像。現在這種口語和視覺間關係的重分配也是獨特性和眾數，少數和諸眾間關係的重分配。將由果推因或由部分推全體的本事賦予我們的轉喻(metonym)是最經典的詩歌形象中的一個。以此，打從政治成了某種與轉換地點和對軀體的計算進行重分配有關的活動開始，轉喻也成了某種高度「政治性」的形象。這也是奧佛多·賈爾在他稱之為《瓜塔·雅美莉塔的眼睛》(*The Eyes of Gutete Emerita*)的裝置藝術中所做的。這件裝置藝術圍繞著一個影像為中心：一位曾親眼見到她的家族被屠殺的婦女的雙眼的影像：我們不但可從這樣的結果推知是什麼原因造成的，也可從她的雙眼中看見那曾被屠殺的數以百萬計的活生生的軀體。至於她們看到的全部，她們並未告訴我們瓜塔·雅美莉塔這位婦女是怎麼想的以及她們有什麼感覺。我們僅感受到在這些眼睛上所呈現的奇觀的強度。但我們無法看見她們的痛苦。它們是一個人，是被賦予與我們其中的任何一個人都有，但她那些死去的兄弟姊妹卻被剝奪的權力的人的眼睛：也就是說，這是說話或保持沈默，使他或她的感受可見或不可見的權力。所以，將觀眾放置在屠殺者奇觀的位置上的轉喻也是某種對於個體和眾數的計算的重分配。這也是為什麼，在半透亮的盒子裡洞悉那雙眼睛之前，參觀者必須先觀看那些分享著相同的視覺框架，並訴說這雙眼睛的故事、名字和瓜塔·雅美莉塔的歷史的文字⁴。

而影像的政治的問題也必須就此進行位移。問題不在於是否我們必須或不必要秀出暴力的受害者所經歷的恐怖，而在於將受害者建構為某種可見性分配的一部分的這件事。一個「影像」是某種框限那些被再現軀體的狀態，它們所應受到的關注，呈現它們所必須給出的時間、空間等狀況的可見性部署。所以，關鍵在於部署究竟召喚怎麼樣的關注的這件事。一個影像就是一條編織我們的真實感或常識的鎖鏈中的一個元素：一個「常識」就是一個感性資料的集體：一個由被認為應該呈現在每個人眼前的事物，這些事物的感知模式，應是賦予

4 對此，請見《瓜塔·雅美莉塔的眼睛》的網路版：<http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html>。

其涵義等資料所組成的共同體。所以，一個常識是一種建築在某種由詞與物所組成的共同體之上的共在(being together)形式。資訊系統就是這類型的常識：它基本上是某種框限共同已知物，框限我們觀看它們的共同方式和讓它們產生意義的時空部署。關鍵並不在於譴責這種框架背後所隱匿的真實。

重點也不在於將影像的製作與真實生活中的真實行動進行對立。我們知道這種對立在近來獲得了復甦。一些藝術家從藝術的易軌中得出了政治性藝術家的任務不是去創造形式和影像，而是去創造社會關係的形式這個結論。關係美學已將關係的生產以及作品和影像的生產進行了對立。行動藝術家已肯認了藝術必須脫離藝術的場域，並介入社會的肌理或滲入支配性網絡的這件事。但影像和真實行動間這種看似清晰的對立，卻帶來了兩個實際上比它們看起來更為複雜的問題：首先，外頭的行動必須以「行動影像」(images of action)的方式在內部變得可見。讓我們從古巴藝術家何內·法蘭西斯柯(René Francisco)所展演的一部分藝術作品的影像中尋找例子。爲了在哈瓦那貧窮的郊區進行探訪，她運用了一個藝術基金會所贊助的一筆補助，並決定和當地的一些藝術家聯合起來，以重新整修一位貧窮老婦人的房子的方式來對抗貧窮的狀況。所以，這件作品由一個透過凝視所構成的螢幕組成；這個螢幕上映著老婦人觀看一個由錄影帶所放映的藝術家們做園丁、木匠和畫家工作的「真實」螢幕的影像。行動和影像間的對立也以好幾種在場的形式告終：讓我們看看法國藝術家馬修·羅黑特(Matthieu laurette)所做的這些裝置藝術的影像。他決定就字面意義看待食品公司的保證：他以有系統地購買這些產品並表達他的「不滿」的方式獲得補貼，伸張「不滿意就退錢」(satisfied or your money back)的準則，並使用電視廣告的吸引來宣傳他的顛覆行動。結果，就在幾年之前，我們也在巴黎的「當代藝術空間」(Space for Contemporary Art)看到了這件透過以下的三個元素組成的裝置藝術：一個是推著超滿的推車的他本人的蠟像，一個是一面秀出他解釋其策略的電視牆，

一個是一張報導他的新聞的國際性報紙的大幅照片⁵。真實的效果基本上在對他的行動和圖像的紀念碑化過程中得到了解放。而在現今的一些「行動」藝術的形式中，也出現了某種以操弄占領展覽空間的真實來證明顛覆社會秩序的真實的清晰潮流。這種潮流試圖對雕塑性在場、「真實世界」中的行動和修辭式證明的證據進行積累。

關鍵在於真實與影像間的對立所遵循的仍是真實的支配性論點的這件事。這種支配性的共識以自己的方式進行了「破除偶像」的行動。它假裝畫出一條得以使真實從影像中徹底分離的分界線，因為共識並不僅意味著某種在人或團體間達成的協議。這種協議所預設的是某種在可見和可思間的特定分配。共識框限了某個假定為對每個人而言都同一的真實。共識告訴我們，我們雖然有相互衝突的利益，想望和價值，然而我們卻不得不去同意已發生的就是已發生的，我們必須觀看它，且必須以「如其所是」(as it is)的方式對其進行命名。這種協議將什麼是已知的，什麼不是，什麼在域內，什麼在域外，什麼是真實的，什麼是虛構的或意識形態的清楚地給切割了開來。藝術和政治唯有當這種對「真實」的寡占被質問，唯有當我們對什麼是已知的，它應該叫什麼名字且我們能從中獲得什麼意義這些問題進行爭辯時才開始。這就是我稱之為的異識(dissensus)。就如同共識並不僅意味著協議一般，異識也不意味著衝突。異識對真實的支配性寡占進行了質問，並建構了另一些「真實」或「常識」的形式，這意味著對時空所進行的另一些配置，這意味著由詞與物，意義和知覺所構成的另一種共同體的常識。

而虛構的工作便是創造異識的形式。文字是爭議性的，且我們必須對其進行重新定義。進行虛構並不意味著說故事。進行虛構意味著建構另一種真實感，時間和空間，文字和視覺形式，言說文字和書寫文字，一個這裡(*a here*)和一個彼處(*an elsewhere*)，一個現在(*a now*)和一個然後(*a then*)……等的另一套聯繫。更重要的是，進行虛構意味

5 洪席耶在這裡所指的應是羅黑特於1993-2001年所作的「退錢產品」(*Produits remboursés / Money-back Products*)的計畫。

著顛覆軀體在其中被框限，被決定有能力及無能的可見性和可理解性政體。我們特別可在虛構和紀實的區分中看見這點。就其傾向於將人性給一分為二的這點，這種形式上的區分事實上也是某種政治性的劃分。在《永遠的莫扎特》(Forever Mozart)這部電影裡，高達(Jean-Luc Godard)嘲諷地說虛構作品是給以色列人，而紀實作品則是給巴基斯坦人看的。這表示那些被置於受害者處境的人拒絕了有能力以虛構的尊嚴存活的一種方式。他們受限於「真實」，且真實據說是觀看某個痛苦的真實紀錄片的客體。相反地，幾位藝術家——有從巴勒斯坦、黎巴嫩，也有從以色列來的——打算建立一些模糊這種虛構和紀實間對立的敘述形式和可見性模式。黎巴嫩的圖鑑團體(Atlas Group)創造了假的檔案向我們訴說黎巴嫩的戰爭；巴勒斯坦導演伊萊雅·蘇雷曼(Elia Suleiman)創造了漫畫一般的人物揭示了以色列檢查哨的日常真實；以色列導演阿里·佛曼(Ari Folman)使用了動畫的資源將薩布拉(Sabra)和夏蒂拉(Chatila)的屠殺⁶重新搬上了檯面。而我則想要聚焦於一個有趣的案例，一部最近由兩個黎巴嫩的藝術家卡里·何黑(Khali Joreige)和喬安娜·哈吉托瑪斯(Joanna Hadjithomas)所拍的電影。這部電影隸屬於處理這兩位藝術家稱為「潛在影像」(latent images)的東西的更大計畫的一部分。在使用了數項媒材的數件作品中，他們著手以倒置的方式論及了有關暴力的影像的慣常議題。事實上，他們已論及了「戰爭、暴力和毀滅對影像所造成的效果究竟是什麼？」的這個議題，反倒卻沒有對暴力、戰爭和毀滅究竟如何能被影像再現的這個議題進行提問。舉例來說，他們創作了一件以貝魯特(Beirut)的旅館和紀念碑的明信片為基底的作品，這些旅館在主建築體被摧毀後仍持續出售；他們發明了一位以貝魯特的建築物究竟被幹了什麼的同樣方式對待影像的虛構藝術家。他們也做了另一件在戰爭期間因技術手段的短缺而不能繼續拍攝，其影像也幾乎變得不可見的電影為基底的作

6 「薩布拉和夏蒂拉大屠殺」，又稱「貝魯特難民營大屠殺」，為1982年以色列入侵黎巴嫩期間，由黎巴嫩基督教長槍黨民兵(Christian Phalangists)對薩布拉和夏蒂拉這兩個難民營中的伊斯蘭教徒所進行的大規模屠殺。在這場大屠殺中的遇難者人數到現在都還有爭議，從700、800到3,500人的說法都有。

品。我想要聚焦在他們最近的一部電影，一部對「政治性的虛構究竟意味著什麼」進行提問的電影。這部電影叫做《我想看》(*Je veux voir; I want to see*)。這部片子以黎巴嫩表演者哈比·胡耶(Rabih Mroué)伴隨法國女星凱薩琳·丹妮芙(Catherine Deneuve)在南黎巴嫩的一處被摧毀的場址進行旅遊的形式進行。這部片的虛構並未由一個故事，而是由被拍攝的軀體狀態的轉變所構成。這兩位演員在片中轉變成了以不同的方式擄獲同一奇觀的兩隻動物或兩個神經中樞。真實與表象——那批判性藝術之間——的對立在此被換成了建構相異現實的感性領受形式間的張力。那位來「洞察」的法國女演員察覺(*perceives*)到了由戰爭所造成的毀滅。她察覺到了這些毀滅，但無法在這些毀滅中閒逛。而那位黎巴嫩的表演者輕鬆地在這些斷垣殘壁間閒晃，但卻無法視覺地掌握它。對他來說，這些斷垣殘壁是一團混亂，一個他再也找不到其脈絡的空間。所以，這部片以建築物的明顯被摧毀和一個更為複雜的經驗世界的消失進行了對比。這個過程在我想要秀出的這個片段中達到了頂峰。

隨著旅程進行，這兩位演員所洞悉的是一段從可見物扣除的過程。整個鄰近地區被都市更新摧毀所遺留的斷垣殘壁被帶到了它們得以在其中還原為其基本元素的海邊：也就是說，還原為即將被回收的鐵和即將被掩埋的水泥塊。當這個還原過程結束後，那曾經存在的一個生命空間便消失了。這個生命空間僅作為了某種「圖片式」(*pictorial*)的差異，一個與海的藍對立的紅被感知。真實與表象間的衝突已在這場超現實的芭蕾舞劇中消失。在其中，怪手成了駭人的昆蟲：城鎮以毛毛蟲之姿被扔回了它們的基本元素，而這些基本元素又被還原成那抹除一切印跡的大海運動的方式，使一個巨大的隱喻活了起來。以這種方式，使戰爭的效果變得不可見的毀滅的奇觀，以及可見物的藝術創作過程，在此也分別成了對方的隱喻。

這個鏡像過程也許看來與關於「影像的政治」的慣常經驗離得很遠。也許我們可用相反的方式，以對這些期待進行提問的方式闡述這個議題。藝術家和評論家永遠會告訴我們藝術的政治必須整個被更新，以跟上全球化、後福特主義、電腦化和數位化的時代潮流。他們

告訴我們每件事都必須被改變，但他們卻仍死扒著認知模式、情感形式與動員能力間關係的舊樣態不放。對此，這部片子採取了某種相反的方式：它採取了某種不被某個已知的政治性論述所限制，而相反地，倡議某種從認知奇觀的多元方式，到在將某個人的軀體放置在某個地方並察看整個空間的過程中，即將被重新發明的政治可能性的視覺策略。

我不願詳述這點：我將僅對這些作品在影像的政治的概念中也許會意味著的轉移進行標示。我認為這些作品所指向的是某種影像的「非教學式」政治。以此之名，首先，我意謂的是某種並非斷定在影像和真實，行動和被動性間的對立之上的政治，某種並不打算賦予無知者知識或賦予被動的觀眾積極能量的政治。相反地，這種政治所倡議的是建構軀體的能力以及對無能的時空軌跡和可見物形式的重新形構。它向那些並不認為比藝術家自身更無知或更被動的觀眾進行了倡議。而這也帶出了第二點：這是積極的觀眾向其他積極的觀眾所倡議的某種對共同空間的重構。換句話說，這是某種並不期待其效果的政治。在此，我想要以對葡萄牙導演佩卓·柯斯塔(Pedro Costa)的一些影像進行聚焦的方式闡述這種政治的權力和限制。他拍了三部有關佛得角移民和里斯本郊區毒犯的貧民窟生活的電影。第一部《骨未成灰》(*Ossos*)遵循的是電影虛構的慣常形式。以DV攝影機拍攝的第二部則直接處理了部分居民的生活，他們的貧民窟被摧毀，他們被迫搬遷。但這部片不但並未真正採取大家所期待的紀錄片形式，也未採取大家在一位有著高度政治性的藝術家的作品中所期待的那種再現模式。佩卓·柯斯塔並未向我們揭示導致貧民窟存在和被摧毀的「社會」成因。更令人摸不著頭緒的是，他似乎無視於別將苦難「美學化」的警告。相反地，他從未放棄任何一個將這些悲慘的人們的生活空間轉變為藝術物件的機會。一個塑膠水壺、一把刀、一幅眼鏡、放置於非法占據的公寓牌桌上的少許物件：加上整個布景，寧靜美麗的生活場景上的一抹微光，這就是你擁有的。一旦夜的黑降臨於這個沒有電的空間時，在同一張桌子上所擺置的兩根小蠟燭甚至賦予了這些窮人的悲慘對話或針線活某種荷蘭畫派的黃金時代(the Dutch

Golden Age)才有的明暗法(chiaroscuro)的韻味。相對於此，怪手的動作則成了某種與那些搖搖欲墜的建築物一道呈現出某種雕塑基底的機會，這種基底由水泥和有著對比色彩的高牆所構成——藍、粉紅、黃或綠。所以，從這點來看，佩卓·柯斯塔所做的是對那些高度政治性的觀眾來說最令人遺憾的：一部有著美麗的色彩，步調緩慢的「形式性」(formal)電影。但這個策略卻反過來對仍主導許多政治性藝術計畫的陳舊再現和階序邏輯進行了質問：在此我指的是要求藝術家對被再現的當事者採取再現形式的邏輯。事實上，佩卓·柯斯塔的片子所實行的是某種多層次的影像的政治，某種我想要藉由對他的三部曲的最後一部——《回首向來蕭瑟處》(*Colossal Youth*)——這部有關一位前泥水匠，和一位從佛得角來的，名叫范杜拉(Ventura)的移民的電影裡，其中一個片段進行關注所探索的政治。就讓我們看看帶領我們從貧民窟移動到博物館再回來的這部片子的其中一個片段吧（投影）。

乍看之下，這段插曲也許就像布萊希特問到究竟是誰建了那有著七座城門及璀璨建築的底比斯城(Thebes)的那首著名的詩的圖示一般⁷。范杜拉代表的是那些冒著他們的生命危險蓋那些他們無權消受的房子的人們。但佩卓·柯斯塔的藝術與那些在美術館的牆上所展示的藝術間的關係卻因唯美主義者愉悅的緣故，溢出了對勞工剝削的簡單展示，就如同范杜拉的形象溢出了那些被剝奪其勞動成果的勞工形象一般。相互性與非相互性的關係在這裡被打上了一個更為複雜的死結。首先，美術館不是藝術的財富與勞工的貧窮對決的所在。魯本斯(Rubens)的畫作《聖家逃往埃及》(*Flight to Egypt*)中的彩色阿拉伯式花紋，並未對片中那兩位工人避宿襤褸的棲息地裡所放置的那四個水瓶的窗景，展現出任何明顯的優越性。這幅畫的金色邊框比工人的屋窗對空間的界定更加吝嗇，並用了一種抵消圍繞它的所有東西的方式——空間中的光線震顫、牆壁的對比色差、畫外音——使所有超越它的東西都變得毫無意思。美術館是這將藝術作品禁錮在那不賦予

7 洪席耶在這裡所指的應是布萊希特於1935年所寫的那首詩：〈一位閱讀工人的追問〉(*Fragen eines lesenden Arbeiters*)。

其透明性，也不賦予其相互性的場所或框架。如果它排除了那些建造它的勞工，這是因為它排除了所有在流離和交換中獲得生命的那些東西：運動的光線、形式和色彩，世界的色彩，以及那些從遙遠的島上來討生活的勞工的體驗。相反地，佩卓·柯斯塔的「形式性」實踐卻拍了四個水瓶，讓我們聽見了范杜拉對其葡萄牙之旅及所遭遇的那無法預料反應的史詩敘述，並將屬於所有人的那豐富體驗還給那些居住在貧民窟的人們。佩卓·柯斯塔並未拍攝「世界的悲慘」(misery of the world)。他反倒拍攝了世界的財富，那任何人皆能完全擁有的財富：這不僅意味著一次對於微光進行反思所帶來的璀璨，也意味著能以某種與自己的命運等量的方式對其侃侃而談。換言之，他想做的是將那些能從生命和不穩定的存在裝飾的感性財富中所提取出來的東西——言說或夢想的力量——還給那些居住在貧民窟的人們，使這種力量對他們敞開，就像一首他們能盡情享受的歌，一封他們能藉其字句開展自己的愛情生活的情書一般。

而這也引導了我注意到，在其中，范杜拉教導著他那不識字的同伴，這個在整部電影中都不斷重複上演的情書橋段，這窮人的藝術展演，這范杜拉不斷地想和他的同伴分享的展演橋段，因為這個橋段是一件分享的，一件並未與生命，並未與顛沛流離的人們的體驗，或並未與他們減輕某物缺席的不適和貼近他們所愛的方式脫鉤的藝術展演。這封情書乃是由佩卓·柯斯塔在結合兩個資料來源的情況下所寫的：一個來源是移工的信，另一個來源則是由一位「真」的作者，法國詩人羅伯·德斯諾(Robert Desnos)所寫的一封信，一封從納粹集中營，從往特雷津集中營(Terezin)和死亡路上的其中一站所寄來的信。窮人的藝術和偉大詩人的藝術在此被編織在同一塊布中：一場分享和生命的藝術，一場獻給那些對其來說——在不但要販售自身的勞動力替其他人蓋房子和美術館，也要將自己的體驗、音樂、生活方式、所愛、判讀和聆聽的能力帶給鳥兒和人類的歌的情況下——生活就是旅行的人們的溝通和旅行的藝術。這種藝術如同他們的那不可能的夢一般，在「形式性」電影的內部被搬上了檯面。換言之，「形式性電影」(formal film)在此也如同能被任何人分享的這種已消失的分享藝術

的替代物一般而被創造了出來。

所以，「影像的政治」在此也成了某種多層次的政治。在第一層意義上，它意味著使再現模式與它所再現的狀況和人們相稱的部署的瓦解。在第二層意義上，它顛覆了藝術生產制度的裝飾和窮人的裝飾間的正常關係：它顛覆的不只是這兩個空間的正常階序，還包含了顛覆這兩個空間的慣常方式。它不以窮人生活的真實對抗藝術表象的豐富性。如果是以這種方式進行的話，它似乎仍會接續某種老派的「影像批判」傳統：這種以根植於生活的藝術對抗美術館的死的藝術的批判。但用境遇主義者的話說，這種「分離批判」(critique of the separation)⁸反倒被進行了質問。佩卓·柯斯塔並未跟在那些誇口說要放棄藝術和影像生產，而在貧窮的郊區內進行真的社會和政治性工作的藝術家——就如同我前面提過的何內·法蘭西斯柯的作品所表明的——的屁股後頭。佩卓·柯斯塔並未去當鐵匠或鉛管工。他不想逃避電影還是一部電影，還是在一個螢幕上對彩色光影進行投影的這個事實。影像的政治仍是某種觀看的練習，某種世界上的一位觀眾將那些在好幾個不同的世界間航行的人們的經驗重塑為新的形象，並將其帶給其他觀眾知道的作業。就此，我們不應那麼熱衷於以觀看的練習對抗政治性行動的這件事。政治性行動不只是有效率的行動。政治性行動自身的效能來自於對某個共同世界的可見性的重構以及對居住於其中的任何一個人的能力的重申。這種重構常常是由那些很難看得見且似乎沒什麼功效的行動所進行的。這位導演所拍的是一部其效果完全決定在一個不是已喪失，就是根本不存在的意義共同體之上的電影。但政治性行動的效能也是在一個並非「現實的」(actual)，也並非共識的世界的世界中證成其意義的那文字、行動和態度的效能。這也是為什麼在這點上，這種政治性行動與觀看的練習並非毫不相干。這種觀看的練習提醒我們觀看，當一位觀眾也是一種活動。也許，它也提醒著我們，進入真實從未如同進到文字和影像的另一邊一般。事實

8 對紀德堡來說，對分離進行批判也就是對奇觀的那將我們從任何真實的生活(real life)中給驅逐或分離出去的力量所進行的矯正(righting)或批判。對此，請見Guy Debord, *Society of the Spectacle* (London: Rebel, 2006), p. 67.

上，我們總是從一個感性的形構，移動到另一個。我們總試著在這個存在的世界中插入一個不存在的世界。而關於這點，有許多方式可以辦得到，但沒有一個保證成功。