

國立臺北藝術大學
美術學院

美術史研究所(碩士班)

Graduate Institute of Art History
School of Fine Art
Taipei National University of the Arts

碩士論文

現實與政治：論當代藝術中的文件性

Reality and Politics: The Documentality of Contemporary Art

研究生：陳豪毅 撰

Student：Chen, Hao-Yi

指導教授：林宏璋副教授

Advisor：Lin, Hong-John

中華民國 100 年 7 月

July, 2011

摘要

文件 (document) 視為一種提供資訊書寫的宰體，它包含了紀錄的目的，同時它也形成了人類的檔案，這些檔案用以作為文化的資產，並化身成為多樣的證據。在當代藝術不斷向生活趨近的現象中，藝術不斷地產製新的文件，也或將已存的證據轉換為世界的見證，藝術是以在文件與文件改變其牽連的關係，重新發明人們社會與文化的意義，這就是文件性 (documentality) 所開展的面貌。

因而討論藝術介入現實世界的方式，就不僅僅顯示了現實本身的不可捉摸，同時也以翻轉、繞道 (detour) 的方式，從真實 (real) 與現實 (reality) 的課題裡面引伸出文化與社會的新參照。在當代藝術的作品中，除了以記錄性書寫為出發的作品之外，諸如攝影、電影、錄像或者裝置等作品類別中，文件性皆在其中建構其「工作場域」，也就是使藝術的行動可以布展開來。藝術的工作是在主體治理性 (governmentality) 的問題上呈現倫理與美學交雜的轄域；生產新的社會問題，卻也同時呈現其中的政治性，以文件性做為生命政治的方法，乃是來自於在日常生活中發現自我技術的可能性，而以此說明真理樣態的混雜及其複數體。

關鍵字：文件、文件性、檔案、政治、現實

Abstract

A document can be seen as a medium for written information. Its purpose is to record. At the same time, documents have also become files for humankind. These files can be used as cultural assets, standing as testaments to history. As contemporary art increasingly incorporates aspects of daily life, art continuously produces new documents. Maybe it transforms existing evidence into testaments about the world. By changing the associations between documents, art redefines the meaning of society and culture. This is the guise of documentality.

Therefore, this paper discusses how art involves itself in the real world. This not only confirms reality's elusiveness, but also, extends from reality and real issues to form new references for culture and society through turns and detours. In contemporary artwork, photography, movies, audio, or installation art all use documents as an "execution media" throughout their creation. This excludes works that use written media as their foundation. The purpose of art is to present the intertwining of ethics and aesthetics for issues relating to governmentality. Through it, new social issues arise, revealing inherent political aspects. Using documentality as a method for biopolitics is a means to discover one's own abilities within daily life. As a result, the complexities of reality and truth can be explained.

Keyword: Document, documentality, archive, politics, reality.

致謝

在美術史研究所四年的學習過程中，隨著論文的付梓，似乎即將劃上句點。學習期間以來不斷地從對知識的懼怕中醒來，藉由實際的操作與書寫，已經在整個論文中散佈著多樣經驗的註解；不敢說一篇文論可以代表一種成就，但因為經驗的積累讓我逐漸喜歡這種工作，但求這能夠在論文結束後逐漸變成一種志業。

最要誠摯感謝的，是我的指導教授林宏璋老師，他悉心的教導我，在藝術理論的世界裡讓我看見批判性，且不時地在策展實踐與討論上分享其看法，使我的書寫與摸索不致於掉近理論或學術的圈套裡。論文的完成不僅僅是一份書寫的成果，它還代表研究所過程中老師與我共同經驗過的理論修正與辯論。更重要的是，林宏璋老師所代表的並不是一個知識傳遞的腳色，而是啟蒙者。這個啟蒙者讓我不斷地思考在面對不同的課題時，如何運用既有的知識來自我學習、驗證，來考究自身的思想與環境的互動。論文寫作期間感謝多位藝評書寫者對於本文論述對象的多樣意見，在對比參照與研究詰問的幫助上給予了莫大的加油。還有乒乓工作站許多朋友的支持與對話，使我能多了又更多的面向來思索研究問題的層次。僅對所有幫助過我、關懷過我的人，致上由衷感謝。最後，特將本文論獻給我最敬愛的母親，感謝您無怨無悔的養育與無時無刻的關懷照顧，願以此與家人共享。

研究是一種態度而非工具，而學問沒有任何的標準，唯有不斷地創造出「合宜辯論(argue well)」的演出才能更符合當代的情境。我始終相信「不憤不起，不悱不發」的態度，不僅僅只是一種等待，還是對世界最為客觀的參照。願以此期勉自己在將來的任何工作或興趣上都能夠願意花時間研究與等待，由心志在時間的里程中映證不同的真理。

陳豪毅 謹誌於
台北藝術大學美術史研究所
中華民國 100 年 7 月

現實與政治：論當代藝術中的文件性

摘要

Abstract

致謝

目錄

圖錄

第一章 緒論

第一節 研究背景 09

第二節 文獻回顧與研究方法 11

第二章 文件的藝術認識論

第一節 定義文件

(一) 文件的神威 13

(二) 文件的性格 15

第二節 當代藝術與文件性的連理

(一) 不平滑的文件 18

(二) 紀錄與被記錄 25

第三章 檔案的依據

第一節 檔案的條件 32

第二節 檔案的驅力 38

第三節 檔案資產與其運動

(一) 檔案如同資產 42

(二) 檔案的活動 46

第四章 政治藝術還是藝術的政治性

第一節 政治的缺席還是處處皆政治 52

第二節 空間的政治 58

第三節 政治作為方法

(一) 文化方程式 63

(二) 藝術的政治性居所 66

第五章 文件性的定位

第一節 雙面性：現實的效應與不斷地再現

(一) 不停地「再現」 69

(二) 現實的翻譯 73

第二節 文件性的技異

(一) 素人技術 79

(二) 職人工作室 83

第六章 結論 87

參考文獻 92

圖錄

圖一、由居民繪製的林金寶面像，台東、屏東警方以此辨認抓人。頁 10。

圖二、布萊恩·坎貝爾〈Vietnam War, 1975〉(越戰)。頁 13。

圖三、約翰·哈特費爾(John Heatfield, 1891-1968)，《阿道夫超人吞嚥金錢與旗滔
滔不絕的口水(Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk)，1932》
頁 14。

圖四、彼得·凡德博(Bik Van de Pol)的《叛逆出版社(Loompanics)，2006》。頁
15。

圖五、田中功起，《再掃帚裡放進面紙並快速抽出(Put in Toilet Paper A Broom and
Pull it Out Quickly)，2006》。頁 16。

圖六、陳界仁，《路徑圖(The Route)，2006》。頁 18。

圖七、尚·胡許(Jean Rouch)，《夏日紀事(Chronicle of a Summer)，1961 》。頁
19。

圖八、吉兒·馬濟德(Jill Magid) 《證據櫃(Evidence Locker)2004》。頁 20。

圖九、黃大奎，《勿忘六四殺很大，2009》。頁 23。

圖十、杜象，《旅行箱的盒子(La Boîte -en-Valise)，1935》。頁 24。

圖十一、IRWIN，《NSK 國家護照持有人(NSK Passport Holder)，2008》。頁 25。

圖十二、Alfrado Jaar，《真實的照片(The Real Picture)》。頁 29。

圖十三、圖誌團體(Atlas Group)的作品《我已置身煉獄(Already been in a Lake of
Fire) 》。頁 33。

圖十四、傑瑞米·戴勒(Jeremy Deller)《就是這樣：伊拉克開講(It Is What It Is.
Conversations about Iraq)》。頁 34。

圖十五、漢斯·哈克(Hans Haacke)的作品《衛生(Sanitation)，2000》。頁 36。

圖十六、AES+F，《最後的暴動 2 (Last Riot 2)，2007》。頁 39。

圖十七、維登意 (Clemens von Wedemeyer) 的作品《送離 (Otjesd/Leaving) ，2005》。
頁 41。

圖十八、瑟庫拉 (Allan Sekula) ，《Excerpt from Tsukiji ，2001》。頁 42。

圖十九、Cherry Guevara 冰淇淋的包裝。頁 44。

圖二十、馬力歐·瑞茲 (Mario Rizzi) 的作品《麻油雞 (The Chichen Soup) ，2008》。
頁 49。

圖二十一、陳界仁於伊斯坦堡展出之《自我盜版，2007》。頁 50。

圖二十二、法蘭西斯·阿利斯 (Francis Alÿs) 有件作品相當有趣，在作品《現代的行
進 (The Modern Procession) 》。頁 53。

圖二十三、Foster R. Huntington ，《起火的房子 (The Burning House) 》。頁 57。

圖二十四、佩維厄 (Julien Pr vieux) 的《拒職信 (Letters of non-motivation) 》。
頁 58。

現實與政治：論當代藝術中的文件性

第一章 緒論

文件性這個難懂的詞並不在中文裏面出現，而是在文件這個概念裡面顯現。今日生活如果出門沒有帶錢包、手機、鑰匙當然是沒關係。但是警察臨檢的時候沒有錢包就等於沒有身分(證)、出門沒有行動電話該怎麼連絡，怎麼處理事情、鑰匙沒了就像家沒一樣，進不去。如果要解決這些問題，人們會需要觸碰到非常多的手續與溝通。更嚴重地，如果在國外旅遊掉了護照和錢包，同時你也只會說中文，甚至沒有肢體表達的天份，一個人的孤伶感就會出現。還有更嚴重的，少了經驗、實踐，會讓人少了社交和回憶。舉凡這些總總，看起來似乎與「文件」這檔事沒有太大關連，但是卻是相反地，這是一個人的生活的每一個細節，少了一項就像賴以行動的摩托車輪胎上鬆脫的螺絲一樣，總是令人提心吊膽的。

如果把文件定義為一張白紙上，紀錄著某些屬於你的事情，那它的遺失是不足以掛齒的；把檔案界定為個人興趣的收集，那當母親不小心丟掉了你的集郵冊，你也還是可以找尋另一項樂子活下去。而如果某人是個厭惡著社交的宅男，他也總有和他說同樣語言的父母、兄弟姐妹與他的生活軌跡，這還能夠證明他是一個人。文件具有記錄、檔案的功能，也有回憶、慾望的記載在上頭等等；但是最重要的，他是建構一個人的過程中的過客，也或是終生伴侶，他如同一個人被銘刻的行為(Inscribed Act)，同時這些文件也組成了完整的社會部件。

而另一方面，生活總有墜落的一刻，工作總有挫折的一課，在這些課題當中，人類並不是靠著“生存的說明手冊”來過活的，他們在文件中尋找蛛絲馬跡，同時也創造自己的檔案努力在志業中創造佳績，並且靠著他們所對話過的記憶來回想與反省，這並非是一般所理解的文件，然而他卻和常識所認知的文件具有同樣的功能。

藝術，或說藝術作品是一個獨特的話語，他同樣沒有特別的定義，不過當代藝術的說話方式，卻往往顯示了社會生活中的大多數課題，或甚是超越它的全部。本論文檢討的是藝術中文件的「性格」，而非他的命格，探討的是文件與文件當中的聯繫，是記憶與經驗中的牽扯，同時也是事實與虛構中的雜交。這個現象反映的並不是一個問題解答的結果，而是問題意識的翻轉，夠過另外一種角度來反應或討論，或者這正是本文的企圖，發明一種文件性的內涵來理解事物。

第一節、研究背景

本文以當代藝術作為研究範圍，實質上是將當代藝術性之文本作為研究主體，因此在此對象的類別包含了，不僅僅是觀念性的作品，而含括了攝影、小說(文學)、報導事件、電影、紀錄片、藝術現象等不一而足。寄望在這樣對象的設定中，不僅僅是搜羅不同類型、不同領域間的文本，同時也是讓將論文放進整個社會學科的背景裡頭，是一種「文類的混淆，社會思想的重新揣摩」¹的嘗試與累積。這樣的嘗試雖然是龐大地，然而卻更有挑戰性，因為研究的過程勢必遇見包含史學、社會學、藝術學、人類學的詮釋立場，而這也是本論文的立論背景，藉由詮釋立場的跟進，對所正面對的世界實現批評的場地。

在研究的背景中，當代藝術當然是主要面對的客體，而這個客體的內容也挑戰了本篇論文的可視性，因為當代藝術的生活從 90 年代的關係美學、後現代主義，千禧年前後開始壯大的全球化、多元文化理論過程裡，他們都不斷地顯現一種企圖，這個企圖儘管不是直接地，但卻是明顯的一種立場：對現實社會、日常生活、全球關係的關懷，而這種關懷的也包含了筆者的生活、社交、藝術實踐痕跡中的觀察，因此，對應於本身學習背景的心境，筆者認為這是切實的，同時也是累積“自我學習”能力的

¹ 克利弗德·紀爾茲(Cliford Geertz)著，楊德睿 譯。《地方知識》(台北：麥田出版，2007)，頁 33。

方式，培養知識反省的基礎。

而在總體性的背景當中，筆者體驗了一種社會經驗的匱乏，以及藝術經驗的磨合，更重要的是，這並不僅僅是學術上的推理，筆者強烈的將這種書寫的經驗帶往策展與批評實踐的未來當中。希望在這個背景中建立的並非是一種利用知識來逃逸現實挫折的方式，而能夠像是生了社會疾病一般的甦醒過來。這個背景也就像是解救筆者錯誤認知的途徑，總之就是在一連串受挫，以及通過對社會的誤解、對全世界訊息穿透身體的感觸、對話經驗的擷取來書寫。

本論文的詮釋，一方面是在台灣的當代藝術中，較少深刻地對政治性做一番的討論。而更大的部份，其實是以批評詮釋藝術作品與藝術現象，筆者懷抱著類似於憤怒的情緒來看到這篇論文，一方面是檢討自身知識背景培養的錯誤方法，另一方面是期望有一種符合現實詞彙的詮釋方式出現，儘管他仍然充滿著許多概念的推演，然而這種意圖是一種，先假設沒有藝術，因此「可以有何種藝術的詮釋」的批評態度。這種態度對應到筆者自身的處境，將會是一種把自己推向矛盾的未來知識當中的處境，否定自己，來建立反省，因此才有機會透過藝術實踐，來實現知識建構的不可能性。這也對應到了台灣藝術批評的速度，其實造因於批評數目大於實踐數目的現象。換言之，不足夠的事件 (Happening) 與繁多的批評，使筆者相信研究領域中可懷疑和檢討的面向。

第二節、文獻回顧與研究方法

從上述的陳述中，筆者廣泛地收集了許多的文件碎片，除了理論性的文本之外，筆者也從自身的身體經驗：包含了「策畫展覽、活動的辦理、觀看展覽、座談會、藝術的聚會、書寫的討論、興趣的收集等等」裡挪用其中的認識，在這個向度上，筆者書寫論文的起點其實是非常經驗化的。而從這個經驗中的紀錄，筆者開始著手從討論文件的文論裡開始：

首先是關於藝術文件的傳統，攝影的開始，也就是影像式紀錄這樣的脈落，筆者閱讀了如蘇珊·桑塔格最突出的著作《論攝影》，其他包括《旁觀他人之痛苦》，以及多篇關於攝影、紀實、藝術檔案的評論與書寫，台灣方面對此較多討論的為林志明、黃津夫、黃金福等人，討論的面向非常的仔細，而大多著重在攝影、繪畫與現代主義的創作，這裡的脈落包含了達達主義、極權國家的藝術作品、出版中的影像等等。

在此脈落之下，筆者同時研究了極為著名的文論，是關於「檔案」這一脈落的，這裡最主要的文本是德希達和恩威佐對於檔案的討論，而這裡也隱藏了對於羅蘭·巴特的關於〈從作品到文本〉的詮釋。另一方面還有雙年展這一全球文化的產物中的文本，有趣的是，台灣雙年展的脈落基本上都和此一命題有一些深刻的牽連，最主要的藝術對象就屬 2004《台北雙年展—在乎現實嗎？》是最具豐富討論對象的展覽。但基本上文件、檔案與文本事在同一個層次上運作的。因此在這篇論文的討論中將這三種概念拉在一起談。其共通點是，他們都不約而同的指向現實與真實，而筆者也將這三種概念拉到對現實的討論當中，而非符號的詮釋裡。

在第三個部份，筆者開始著重在政治藝術與藝術的政治性的討論中尋找端倪，主要是從傅科的關於治理性 (governmentality)、列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 關於空間的政治學、洪席耶 (Jacques Rancière) 的感性政體，以及台灣其他關於政治藝術與藝術的政治性的論問與短篇，這些短篇屬鄭慧華《藝術與社會》研究計畫最為豐富，同

時其研究也與本論文有相當的平行，而在這裡的文獻考察中，筆者已經將文件的定義開拓到非常廣闊的面向，而最主要的立據，是關於在許多理論中對權力的分析與開拓。

第四個部份則是筆者對藝術作品的搜集，包含了歷年在台北觀看雙年展的紀錄，以及國外觀展的筆記。這當中較為重要的是，筆者在策展實踐、實驗當中的觀察，這些實踐相當大程度輔助了論文的書寫。然而，最重要的問題是，許多亟欲討論的藝術作品，都因筆者無法親眼見到而未放進論文中呈現，現場是一個最大的問題，同時也是說明當代藝術展演的演化，其實也很大程度是「限時」觀看的。也因著許多的觀展經驗讓筆者發現，到現場只見了藝術品的文件和紀錄，無法親身的介入藝術作品與觀眾的互動事件。而這其實多少也方便到了本研究的調查，因為許多作品都做足了完整的紀錄，筆者能夠夠過網路蒐集這些作品，然而展演現場的概念穿透性，以及對機制產生影響的氛圍，卻也因此無法連貫到本研究當中，是最為可惜的部份。

最後一部份是筆者對於文學、電影的興趣使然，這些閱讀過的電影情節、對話、人物性格，以及小說、傳記中的書寫結構、政治寓意等等，都將會出現在本論文當中，作為佐證，同時也讓他們書寫論述。這是本文的研究方法之一，藉由現實世界的文本、經驗的分析、藝術作品的脈絡，交叉比對。而立據在理論書寫的觀察與分析當中，本論文中的文件性被比這設定為一種詮釋的發明，因為他來源於藝術實踐的膠著與失敗，更大地程度來自於他人的誤解與經驗的失敗。筆者期望這樣的方法可以對應到將來的實踐研究上。

第二章 文件的藝術認識論

第一節、定義文件

(一)文件的神威

要探索文件性，必須從英文的 Document 開始，在人文社會學科裡頭，文件它一方面作為檔案，另一方面它又可做為紀錄。由最廣義的文件來談，它是能夠當做一種社會的材料，用此材料儲存社會規訓的意義與溝通的方法。這令人聯想到基督教於社會中傳教時的工作。傳教士要教民們聽「道」，如同耶和華所訓誡的；後有教會訓誡文件，人們能夠循著頒布的道理，做為戒訓的依據。或有一說法來自聖經故事中：當耶和華命摩西為他的使者之後，帶百姓出埃及去，途中多有受難與試煉；之後耶和華現身，頒布十戒書寫於「石板」²上，要摩西吩咐祂的百姓守祂戒命。

這則故事或許可以讓我們看到人類史上第一則關於文件的故事，那塊寫有十戒的石版猶如上帝話語的烙印。然而如今這些戒令大半程度變為證明良善品德的消逝，舉凡人類所言所行早已逆行叛命。如果說這文件有存活的依據，只是為了表現社會整體的某個部份，一點也不為過。如今我們看到的是破成兩半的十戒，此寓意頗深，上帝還沒有頒佈行政法令，告訴祂的子民誰上天堂、誰下地獄，各樣罪行的輕重罰則該要如何檢驗。

可以說文件產生的初期，猶如一套教育法典。藉由語言來傳遞，之後藉著文字來書寫。傳教士是一群懂得文字的人，對於不識字的人，他們只能夠利用語音 (speech act) 來傳授聖經裡的道理。這是詮釋學 (Hermeneutic) 發盛的時代，主要的氛圍是探討

² 這只是一種基督教的說法，本人僅以此說法代表一種文件的構成。或有說聖經裡全無記載石版一事，或有說是摩西本人代上帝書寫的，在此皆無討論討論正確性的必要。

人的行為的可能性，傳教士們從當下分析過去（聖經裡的故事），並和人們探討未來可被接受的行為準則：避開十戒中的罪行。此處不難看出班雅明 (Benjamin) 哲學史論綱的論點：從過去 (Past) 的實踐例子所賦與的警惕，因而我們對自身才有要求。換句話說，人們必須做出良善地行為，讓歷史的文件傳承下去。

這說出了聖經裡頭重要的概念：等待。等待是一種時間流逝的經驗，它代表日光之下日的所有事物終有消逝的一天 (尤其是人類)。同時我們也不難證明，上帝良善仁慈的形象在終有一天會在某處遍地難尋。也正因為如此，我們能夠在文件上看到的事物與道理，便不會是一個消逝事物的全體。十戒中的一條「不要做假見證 (You shall not give false testimony)」，現今看來仍舊沒頭沒尾。沒有原因就吩咐人們別做這檔事，也沒叮嚀行為的後果；今日看來，藝術裡的所作所為都在違背這項道理，都在做模仿上帝的創造，為的是什麼？記憶的退化，對於過去的掌握瞬間消失殆盡，上帝讓人們擁有製造文件的權利：說話。他們利用說話來建立彼此的關係，為了興建一做高塔直達天堂，他們必須讓語言之間具有邏輯，可以連貫起來。卡洛琳·帕克斯特的《巴別塔之犬 (The dog of Babel)》³理解起來實在非常地可笑，為了調查女人死亡的原因，故事男主人竟然要教一隻狗說話，他們之間的關係如同上帝摧毀巴別塔之後的報應，而男人與女人之間就像建造巴別塔的美好動機——讓夫妻之間心靈一致。

儘管人都以為他們說著共通語言，彼此心中都佇立一座巴別塔，但是當死亡來臨，巴別塔依然倒塌了。這意味著語言本身的那份差異，以及他的不連貫性。如果我們把整個故事當作一份警示文件，那每份文件基本上還是一個非敘事書寫的產品⁴，它只表明了道理中的一部分。甚至，儘管十戒有再多仔細的說明，人們還是會找漏洞。再多的文件被拋出於世仍舊是不夠的，一隻會說話的狗不會被外人給接受，不夠對消逝事物的理解，不夠規範整個世界。

³ 卡洛琳·帕克斯特 (Carolyn Parkhurst)，何致和 譯，《巴別塔之犬》(台北：寶瓶文化事業，2003)。

⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Document> 根據維基百科對「Document」的定義：一份文件是一個非敘事書寫的事物，它被用來當作儲存和溝通的資訊。因此文件可以如同一份記錄。時常被用在商業與政府的行政事務上。

(二)文件的性格

關於種種故事中所證明的文件的碎片化(fragment)性格，在當代生活裡他依舊如此。例如國民身分證如何作為一個生存個體的文件上，它只有顯示了姓名、身分證字號、地址與父母親的名字，儘管隨著一個人的生命增長，加上了丈夫或妻子的姓名，仍沒人能夠看出這個人的生活經驗。然而他卻有多樣化的訊息：一個人的相貌、年紀、居住的地區等等。其它關於這個人的文件不乏有同樣的性格，文件告訴你某人的學經歷；是否具犯案前科；身體上有沒有看不到的殘缺之類，不一而是。

文件再現(represent)一個人的形像，如果這個個體不在現場，我們仍夠對他有所了解，我們可以說文件基本上代表了一個人的「認同」，但是不可諱言的，這種認同似乎好壞參半。我們藉由一個文件認知一個人，就如同看到他的行為來認定這個人的整體，文件的性格正是如此，以偏概全、一以貫之。人們是如何評斷文件的意義是無從干預的，如同今日人們透過傳記看到偉大人物的過去，大部分的傳記書寫者無不宣揚書中人物的地位。但何以一個世間凡人可以如同上帝一般完美的存在，大多數的歷史書寫中，仍舊無法藉由文件來透視某個個體的全部內建。中國文學作家魯迅就是一個例子，他確實進入了歷史的文件中，然而當台灣的楊雲萍書寫〈紀念魯迅〉一文時，中國彼方的梁實秋也芒背在刺般地寫出〈關於魯迅〉一文。可以說，文件型塑的認同是需要檢驗的，如何客觀地觀察文件中的來往與衝突，有助於釐清文件中社會的成見背景與個人的偏頗，但這種文件的糾葛程度讓認同更加的複雜難解。

不過文件確實紀錄了過去，對一去不復返的事物來說，文件幾乎是大張詠辭的嘲笑著每一個人，反正沒有人可以將過去帶回，作為證據(witness)的文件就顯地更加的獨特與值得保留。於是乎，認同極需要被辯論，它在文件的描述中似是而非。如何辯論就顯的重要，被發現的文件、被再現的文件勢必從四周竄出。的確沒有一個人與其他事物斷絕關係，如同文件必須與文件相互作用，但認同並非是文件的課題，它處於人類社會的各個角落，幾乎無所不在地散發各種訊息。儘管如獨自一人避居在台灣

山區的林金寶⁵也一樣。警方且對下手執法報持著懷疑，因沒人真正見他犯罪，沒有他近年的行事記錄，甚至沒有任何一張照片可供比對。警察只是依照一名證人提供的“手繪畫像”來認知這個人，但是拘捕的線索卻是因著這位「野人」獨特的生活而來的。



圖一、由居民繪製的林金寶面像，台東、屏東警方以此辨認抓人。

重要的是當他落網後，人們會指出他的家人；譴責他的罪行；法官再度將他判入地牢。個體在社會上的關係就像一則則的文本擺在社會上，即使一個沒有任何文件紀錄的人，仍然會受到指責，似乎在他出生的那一刻，就已經和社會簽上無數的契約。關鍵在於，每一則文件的內容都具備了私密性，就像警察揪出林金寶一樣，當法律責任一上身，就像一條多鉤的魚線，一次拉出一大堆社會文本：他的兄弟姐妹、鄰居以及曾經交往對象對他的觀感，被記者們書寫成體，甚至包含他曾經購買的物品等等。我們可以看到的是，碎片化的文件與文件之間具有的多重社會意義。

這裡指的並不是當我們抓到一名罪犯之後，社會規則中自動開展的一連串文件作

⁵ 林金寶為避居在台東、屏東山區的一位退伍軍人。因多在山區活動，而被懷疑涉嫌某些居家竊案等等。後遭屏東警方逮捕。

業：填寫筆錄、建立囚犯的號碼、報導出版、記者的採訪紀錄、辯護律師與被告者的對話錄音，不是這樣的。而是應當將文件的問題放到了國家主權中法律框架下的思考，可以預見的是，個體決無法應付國家主權中多樣繁雜的文件作業，即便他無罪釋放之後亦無法逃脫文件的追咬。問題是，既然文件並不是一種敘事的書寫，那為何在今日種種框架於國家法律行政下的事物，會將此人的罪行連成一器。文件根本就是政治的，我們看到一種對知的需求變換為一種權力的控管。別把文件當作白紙黑字寫的清清楚楚一般的清白角色，在這種情況下，文件就像精雕的冷鋒利刃，對旁觀者來說是美麗的，但他終將刺向某個人，某種人類即將消失的倫理。

第二節 當代藝術與文件性的連理

將文件的概念引入並不是一個新穎的事情，而是在當代社會當中，文件並不是要指明一份社會上的意義，而是要在精神意義的詮釋與在地文本的契合，進而才有機會和社會的各個部件產生聯繫，這種建立不像是前述般地，在社會主權體制下的意義建設，而是關於主權框架外的不測事件的非線性考量。

當我們考量文件作為社會化的產物的時候，不正意味著，藝術與現實與日常生活的模糊。難以分辨的是，這之間的區別是什麼、當中的界線如何劃分。但真正的問題是，區分的企圖如同分化的企圖一樣，讓社會的各個部件的想像力分裂(split)，成為一種自滿於自身的獨立。多麼令人殘酷的現實是，及時身在現實內部，仍然感覺不到現實，那人們感覺的到的現實又是什麼？這就是現代性的矛盾之處。當代藝術超越美術館、畫廊的框架，用另類的方式回應現實，翻轉現實的意義，正是因為這種矛盾感猶如芒背在刺般地不斷地質疑藝術的想像性。

(一)不平滑的文件

關於紀錄，我們不能不想到寫實主義(realism)的源頭。在西方藝術歷史裏，早在浪漫主義時代的表現就有一種這樣的傾向，讓作品都意圖指向真實，我們看到不管是文學、攝影、繪畫都有這樣的命格在。但是作為指向的真實皆有其不同意義，不管如何，他們都是那個時代誕生的再現形式，不斷地去創造虛構。問題是，為什麼人類對把握真實如此的感興趣，這是關於觀察者創造的故事。強納森·柯拉瑞再《觀察者的技術》一書中說到，觀察的轉變在寫實主義和畫家的實驗中一直存在，因而建構的視覺空間得以出現。⁶柯拉瑞書寫的背景是著重在眼睛與觀看科學的發展，他分析了種種觀看機具的誕生過程，但儘管「最靠近觀者的物體在視覺上佔有優先性」，然而

⁶ 強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)著，蔡佩君 譯。《觀察者的技術—論十九世紀的視覺與現代性》(台北：行人出版社，2007)，頁 123。

「攝影」攪亂了一切，19世紀立體視鏡創造的偉大視覺意義被打入另外一個混亂之地，因為這個視覺建構空間根本上就是心理的空間。

問題因此轉移到了觀察者的企圖上，這當然更包含了今日藝術創作者的意圖。藉由觀察者的轉變—今日的意識流技術(stream of consciousness of technique)產生了多元的面貌，觀眾們看不到某些滅絕事物的相片而心生道德，那是因為「公眾看不到這類照片是因為在意識形態上沒有『空間』容納這類照片」⁷。而且不管「健康身體的眼睛所經驗到的不論什麼東西，事實上都是視覺真相(optical truth)」⁸。觀察者的目的當然可以輕鬆地帶過去：為了擁有世界，將世界的輪廓把握在手中(眼中)，包含那些觀賞照片的人也是一樣，心中的憐憫讓他認可世界的殘缺。但柯拉瑞似乎沒有意圖提醒「人的雙眼是會忽略事物」的。因為不可諱言，當照片誕生的時候，人們的確可以看到事物的全貌，但是當一個人面對一張照片的時候，人的視覺是跳到這個細節，卻同時忽略其他細節。這再次證明了柏拉圖的洞穴論中的不可能性，不可能有人取代洞穴外的火光，即便是火光自己本身也無法看透火光之外黑暗中的事物。還有來自於柯拉瑞的另外一種說法：

當一幅風景畫呈現於觀者眼前，如果只將那些會擾亂幻覺的週遭排除，我們可能會誤把再現物當做實在。⁹

這讓我們開始進入觀察者企圖的表面，似乎不管是照相機或者相片，都有一種意欲占有實在的念頭存在。人們稱之為寫實，因為尚有寫真、紀實等辭彙不停散發的意義，彷彿寫真、寫實、紀實都是在說明一種能夠被經驗的真實，但本段落不在此探討其字面上的用途。因為「我看到了就等於真相」，這的確不假，而且難以爭論，但是

⁷ 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，黃燦然 譯(2010)。《論攝影》(台北：麥田出版，2010)，頁 47。

⁸ 強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)著，蔡佩君 譯。《觀察者的技術—論十九世紀的視覺與現代性》(台北：行人出版社，2007)，頁 98。

⁹ 強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)著，蔡佩君 譯。《觀察者的技術—論十九世紀的視覺與現代性》(台北：行人出版社，2007)，頁 122。

我到底看到了「什麼」？或是說，到底「想像」到了什麼？這一點問題對拍照者與觀看照片的人來說都是重要的。同時我們也應當繼續把相機視為獨立的個體，攝影使得新的相機在根本上獨立於觀察者，但卻有偽裝成是介於觀察者和世界之間的一個透明的無形媒介物。

因著攝影而牽連的三個角色：照相機、握著相機的人、觀賞相片的人。都把攝影這件事視為了觀看的語法，因此語法與語法之間就顯得很重要，它猶如一種「觀看的倫理學」。然而在蘇珊·桑塔格的《論攝影》中有個最令人費解，但同時令人頓悟的道理，在她眼中的攝影，是個將現實世界搞得七八亂的東西，同時讀者一下就要面對相機(Camera)、照片(photograph)、拍照(shooting)各種不同的關於攝影的辭彙，可以說關於攝影所開啟的視界是極為容易下筆批評的，也因此當遇上待解決的現實問題時，人們總會利用攝影這個令人稱讚又厭惡的傢伙，來和現實對質。所以如果說「我們用攝影所記錄的稍縱即逝的世界來接受世界，則我們就理解世界」來觀看這層關係，就必須在“稍縱即逝”一詞上止步，這裡是一個關鍵的地方，同時也符合人類的視界：關注某個焦點，而忽視其他地方。

除了它是碎片式的特點之外，所有關乎於現實的文件都有一個特性，它是時間河流裡的一個頓點—事件(Happening)。事件的定義是相當容易的，因為他短暫即逝，所以他匯聚了人們的意識；彷彿旅途中的一個驚人的插曲，會在記憶的深處烙上印；重要的是，藝術作為一個整體來觀看，從創作者的靈感、創作過程中的交涉、觀眾與藝術品的互動，在在都有一種突發式的經驗出現，這個就是所謂的事件。在布萊恩·坎貝爾(Bryn Campbell)拍攝越戰紀錄中的一件，照片中一名攝影師在給一位在受重傷躺在擔架上的小男孩拍照，背景是一架飛機的尾巴和一群觀看這攝影師拍照動作的士兵¹⁰。這並不是驚悚的畫面，不像大多是戰爭攝影，不像是羅伯·卡帕手中大多數的戰爭現場。這僅僅只是戰爭現場的一部份，照片也顯示了攝影師的背影，攝影師也在戰爭的事件當中。

¹⁰ 布萊恩·坎貝爾(Bryn Campbell)作。〈Vietnam War, 1975 / 越戰〉，《報導與謠言—布萊恩·坎貝爾攝影集》(台北：藝術家出版社)，頁 81。



圖二、布萊恩·坎貝爾〈Vietnam War, 1975〉(越戰)。

然而我真正要說的是，單單一張照片，能夠勾起回憶的機率，幾乎是微乎其微，攝影做為這個偉大的文件傳統，它仍然引不起人們的研究、悲憐、甚至是美學化。桑塔格說：「『關懷』攝影窒息良心至少與喚起良心一樣多」¹¹，我們看到別人記錄下來的事件是如何地無關緊要，事件到底核實了什麼？桑塔格在這裡是這樣談事件的：

¹¹蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，黃燦然 譯(2010)。《論攝影》(台北：麥田出版，2010)，頁 51。

在事件本身被命名與被界定之前，不可能有事件的證據，不管是照片還是別的什麼的證據。照片證據絕不可能構成——更精確的說，鑑定——事件；攝影的貢獻永遠是在事件被命名之後。在道德上是否可能受照片影響，取決於是否存在著一種相關的政治意識。¹²

此話當然不假，政治意識形態似乎就是文件狡猾地隱藏許久的東西，然而可以懷疑的是，到底事件本身被命名與界定是誰界定的？有個古老的故事這樣問我們：「如果在一個森林裡頭，有一顆樹倒下了，但是沒有任何一個人看到，那顆樹算不算是倒下了？」這個提問至少證明了一點，事件的發生並不是所有人都可以看的見的，一隻老鼠將某人在桌上的東西偷走了，它仍舊是一個事件。文件如果可以證明一個事件的發生，那僅僅只是說明一種想法而已，它要十足的作為真相的證據遠遠還是不夠的。一只文件當然可以出來發言，但他就只是一個聲言而已，對於事件本身來講，文件只是事件的生產過程中的一部分，我們看到文件是如何地薄弱。1932年8月德國藝術家約翰·哈特費爾(John Heartfield, 1891-1968)在左派雜誌發表了一張蒙太奇攝影作品《阿道夫超人吞嚥金錢與旗滔滔不絕的口水(Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk)》，是的，這張作品引起了政治意識的沸騰，其他的文件也在當時代夠過大眾媒體發表，但是這個大前提是，藝術家「試著利用大眾視覺經驗(如同大家所熟悉的政治圖像)，去提高與喚醒群眾的意識階層」¹³，前述過的，文件的經驗也就是視覺意識的經驗，同時也是「政治意識」的存在，這張看似驚人的過往文件，並沒有這樣偉大的藝術地位，它只不過是在眾多文件意識中「擺對了位置」。

¹² 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，黃燦然 譯(2010)。《論攝影》(台北：麥田出版，2010)，頁48。

¹³ 黃金福，〈政治藝術文件的智慧〉《典藏今藝術》167期。頁122。



圖三、約翰·哈特費爾 (John Heatfield, 1891-1968) 在左派雜誌發表了一張蒙太奇攝

這情形一直延續到當代藝術中的創作型態，是以從觀念、意識、關係、介入一直承接下來的藝術社會傳統，這種傳統使得藝術超越了藝術體制本身，也就是藝術抽象化的去除，讓它的對象能夠實質化 (materialize) 而出現。這亦是藝術模擬論的大舉復歸，所有的日常生活與藝術都看起來是一樣的。這表示日常生活本身的模糊不清，而藝術與日常的同化在這裡應該是被看作「照著」生活本來的樣子去分析它。它本身的研究是一種產生衝突、矛盾的危機，藝術顯示著平凡日常中的不平凡，這正是為什麼當生活遇上危機的時候，政治意識會突然顯現的原因。然而，這裡卻有個更高的課題，「生活根本就不像生活」，今日日常生活的成立是因為世界全面異化的結果。

因此，關於經驗主義、實證主義的繼承造了更大的危機，這種危機令倫理混亂，彼得·凡德博 (Bik Van de Pol) 的《叛逆出版社 (Loompanics)》就出版了一系列類似

的混亂形式：「武裝防衛：屋主與企業主的槍戰生存指南」、「簡簡單單偽造身份證件」、「大麻美食食譜」、「自製槍械彈藥」、「隱藏的經濟—邊界犯罪的背景與控管」、「如何開創你自己的國家」，我們能夠自行再開創一些，猶如那些在監獄裡的罪犯中的突出創意，他們用口水加一小塊饅頭自釀酒、用植物自製香菸，這些都是日常生活的實力，然而這也全然批判了計畫的生活，換言之，對日常有幫助的東西，通常是沒幫助的，藝術品往往僅是顯示了這層關係，讓需求與生活的本質產生衝突的形式。



圖四、彼得·凡德博(Bik Van de Pol)的《叛逆出版社(Loompanics)》，2006年展出於《赤裸人》

同時這也是日常的新大陸，田中功起於 2006 台北雙年展的作品，展現了一系列「無用」的物品，或者應該說是脫離了它本身現實的日常用品。藝術家雖然演示了好幾段關於物品的另類用法，但是這仍是無用的。重點在於，如何「剝奪」生活本身的

功能，讓其文件性重新產生使用方法，在現實的慣性之下，這一類的作品讓我們看到了一種偶然的機會，任何物體或者抽象性都有其文件性的本質，這種本質在於藝術的日常生活是哲學性的，而非曖昧性的。這對生活並沒有任何建樹，僅僅只是將想像開啟，而關鍵之鑰是如何讓日常生活變成一種隱喻。隱喻的作用在於，它是異化現象裡的差異向度，也就是說，如何讓日常生活產生偶然的連貫，這種連貫是藝術一直在表演的，同時其中並不是要讓藝術「對生活有幫助」，而是要讓日常性產生或者顛覆節奏性。



圖五、田中功起的作品：一種對物品的聯想。圖為影像作品

(二) 紀錄與被記錄

探索文件的概念不能忘了記錄這個最常見的解釋，在藝術的領域中關於紀實攝影的出現，或者所謂的社會寫實主義 (social realism)。這些作品包括了畫家和拍照

者、導演以及當代藝術家。首先，紀錄具有直接的性質，它可以說是在事件發生的當下直接記錄了事件本身的跡理。當然這是多數藝術家的，他們考慮其作品如何具有「揭示現實」的作用。揭示是一種意味著掀開封閉事物的動作，然而經由前述事件的關係可以發現，藝術作品以紀錄工作產生的文件有他的不穩定性，揭示現實似乎是退了一步的效用。林志明在討論紀實攝影作品時，很清楚的區分了文件與現實之間的關係：「1、消失前的紀錄；2、如實的呈現；3 揭露以便改造」¹⁴。

我們可以看到的是，這些關係中，最主要的主體是人/藝術家，受體似乎也是人/藝術家。從攝影照片來談的話，可以發現不同的名詞，它承載的媒體不盡相同，也就是當他展現給世人觀看時，有個「載具」帶着他走向視覺。例如紀錄攝影，它很可能會從「結婚紀念本」裡頭出現，夫妻兩會對裡面的記載的時間和地點有特殊的情感。而像報導攝影，它也許會從「雜誌」裡頭走出來，但是跟他一起出現的照片，很可能不是同時同地產生的，他們像是從不同領域找來的論辯悍將，組成一個團隊，對於要說一則真實故事而言，這樣的作法是非常有效的；新聞攝影更不用說了。在這裡我們就有必要討論機具與載具的問題——到底誰是載體？

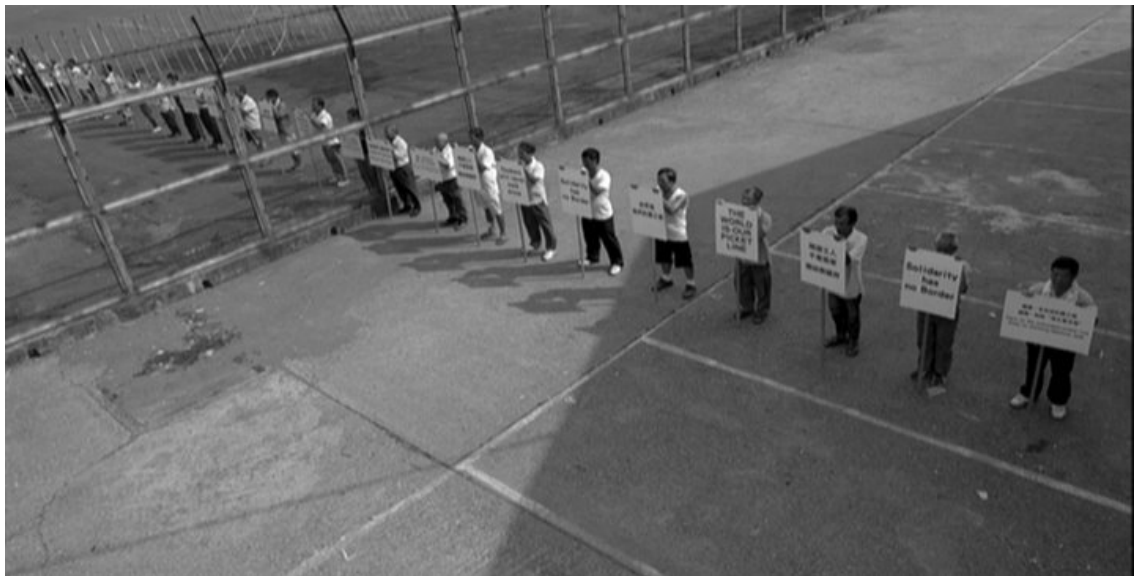
人們利用藝術來創作，都要經過一些工具，工具和人做為一體的關係一直都不言而喻，即使他是抽象的概念也一樣。我們可以觀察台灣小學的學生，當他們在經過教育生活六年過後，畢業的前夕學生通常會做一件似乎是欲望衝動的動作，就是「簽名」。他們會向每位同學發送一張小卡，或作為個人檔案(This is about me)或作為辨認誰是朋友的工具，甚至讓他人在自己的制服上簽上名字。最後，因為學生們不知道對事物要有所保留，等到了畢業許久，這些卡片、制服上的記號，都會被他們自己丟棄或者遺忘。文件作為回憶的成分是比較高的，今日的學生只會記得別人的手機號碼、即時通帳號、尋找臉書的散失已久的朋友。誰不會說，其實記憶才是紀錄的作用體。

同時，意識形態、政治意識、觀念、回憶都在對藝術家作用。更確切的說，被作用的，被當作載具的是「人的身體」。不管學生們進入社會上開始工作，還是藝術家

¹⁴ 林志明〈展覽專題：二〇〇二台北雙年展—紀實 報導 文件 紀錄〉，《現代美術 118 期》。頁 45。

將紀錄現實作為一種事業，他們都是「被工作」，而非「去工作」。也就是說，如果藝術家宣稱他的企圖沒有任何修飾、不存偏見地記錄，根本就是一件令人存疑的事。但我們不需要去懷疑他的心思，而應該是去檢示現實中複雜事物條件拋出來的「被紀錄」意圖。換言之，複雜的事物本身是具有主體的，而不是藉由人類的定義而存在。而隱藏在這實體的紀錄實體上的東西，當然具備藝術家的思想。

舉陳界仁的《路徑圖》¹⁵一作來說，作品文本僅僅只是告知了台灣作為全球政經體制中一份子，卻沒有被呼喚到遺憾。諸多對陳界仁這件作品的批評大都圍繞在，藝術家不夠激進，只讓罷工演員在鐵柵欄旁邊舉著牌子，他們認為這樣沒有完成作品。我們回到這則文本的現實來看，從馬西海港號召的罷工事件開始，一連串的罷工或多或少在世界角落群起發生，然而唯讀台灣沒有發生，這件事情意味著什麼？這才是事件的根本問題。



圖六、陳界仁，《路徑圖(The Route)，2006》。

咱們的碼頭工人沒有意識到他們是「被工作」，當然最主要的原因還是因為這關乎著碼頭工人的現實生計問題，罷工在台灣高雄停了下來，也不過說明了當時台灣的

¹⁵ 《路徑圖》為 2006 年利物浦雙年展委託製作的作品。16 分鐘多的黑白影片中，陳界仁邀請高雄碼頭工人進行一場象徵性的「罷工」行動，以此連結全球勞工運動史上著名的「海王星玉號事件」。當時同樣面臨相似困境的高雄港碼頭工人，由於與全球勞工運動缺乏聯繫，因而並不知道有該事件的發生，陳界仁藉由藝術的想像性以及邀請高雄碼頭工人實際的參與，拍攝這場象徵性的「罷工」行動。之後，再以影片放映的形式，於利物浦雙年展期間，與利物浦當地居民進行對話。

境遇並沒有建立起一種背景的關連性。換言之，「被工作」的暴力事件沒有在台灣發生，也就是說沒有產生文件，或者說，也許當時確有工人的抗議發生，但是事件被單獨化處理，就樣一根樹在樹林裡倒下一樣，那根本就無法具有意圖探究的動機。這也正是陳界仁作品中「詩性罷工」最有張力的意義，影片中，碼頭工人舉旗的牌子寫著：「過去，港口軍事管制 37 年；現在，港口裝卸民營化？年」。這是一則被創造出來的文件旗幟。

紀錄與被記錄不只在陳界仁的作品上顯現，這件作品還具有另外一種狀態，記錄了台灣的民主狀態，猶如「民主娛樂」般地在觀看這種種的社會事件。同時也意味了，台灣在主動條件的民主意識上缺席，人們把這看作製造底層人民意識的道德觀念，而非強化，並將之作為社會各個媒體中的懷舊來看待，觀眾似乎有種被民主意識集權化的象徵在這裡。認為這種藝術作品沒有時效性是最愚蠢性的評論，猶如把它當作社會新聞看待，當作挖掘一種過去的醜聞(scandal)來作為立世的警惕般。完全地忽略藝術家的觀察技術試圖以客觀化的方式呈現，因為實際上來說，這件作品其實主動地介入社會脈絡之中，儘管整個事件透過藝術家的「被記錄」來再現，但是很重要的是藝術作品本身創造出了一種介入社會的角色，它能夠提供不同的訊息功能性，陳界仁的作品利用過去的時間代表一種「現在」，而這種現在如果能夠被社會佔有或記憶，就能夠變成歷史的重要事件，換言之，社會的作用是藝術文件性的意義脈絡之一。

再深入一點談，這種如同創造介入社會的元件，在桑塔格看來似乎不太一樣，她在談論到，攝影基本上是一種不干預的行為，在與生命之間的抉擇下，干預就無法紀錄，紀錄就無法干預。這當然是指實質行為上的干預，然而當一個紀錄者進入被記錄者的家庭時，干擾就已經造成了，人們不這麼認為是因為紀錄者在影像畫面之外，但是觀看者的感知座標中，無法被看到的人正視這名介入者，這是第一層次的介入。

當然攝影之後的紀錄片的脈絡也具有這樣的性質，從 19 世紀末的紀實攝影/電影一刀未剪的形式，到成就新聞片的傳遞訊息的功能性，到 60 年代法國真理電影(cinema verite)，電影開啟了一種更長時間的紀錄性質。在這個過程中被拍攝的對象，通常被認為是「被記錄」的，因為對象之中蘊含著一種消失與死亡的象徵，藝術

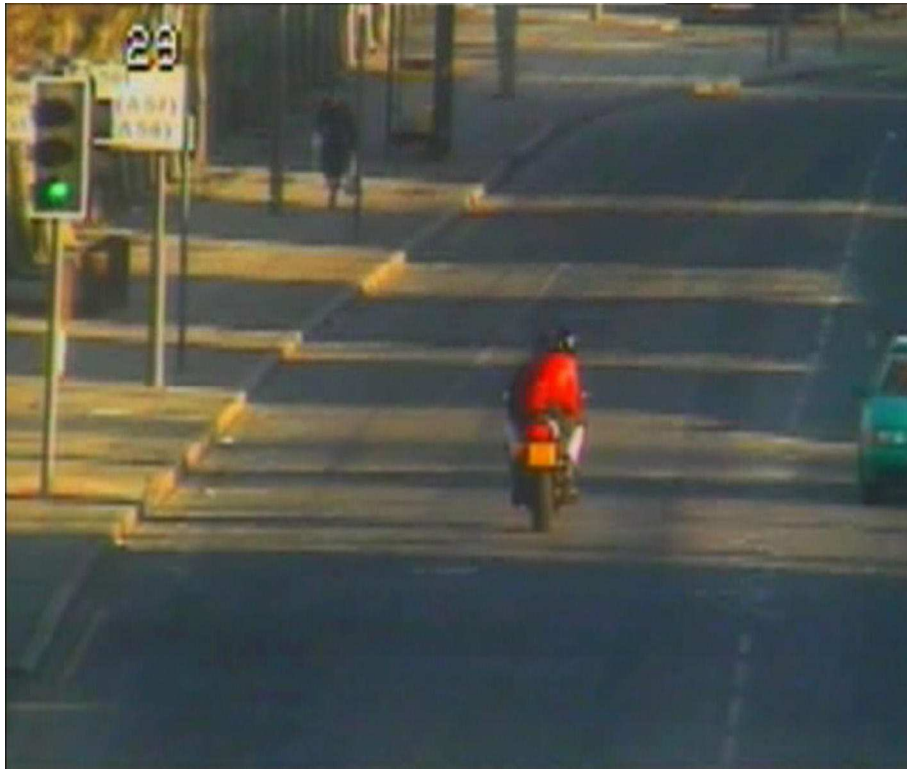
家或導演對參與另一人的必死性、可變性，認為能夠見證時間的無情流逝。如此還不夠，他們通常還要干預拍攝的場面，注重剪輯過程，早從佛拉赫提 (Robert Flaherty) 拍攝的《北方的南努克》開始，紀錄片製作的美學觀念，同時也有一種法律的介入性質，在南努克的拍攝過程中，其實介入的意義遠超過愛斯基摩人所能想像，在拍攝的時候當然沒有問題，攝影機如同槍枝一樣幫忙「看顧」他人的生活，這是有趣的地方，如果要幫他人看顧一些東西，只需要騰出一些時間，在這個時間裡人們可以不用說明理由地擷取他要的影像畫面，等到他們要回去的時候，這些影像當然不用還，因為在看顧之後，他們把現場原封不動的還給主人。

我們問的是，尚·胡許 (Jean Rouch) 在《夏日紀事》的直接性驚嚇中，到底留下了，在路上直接地向人們問說：「你們快樂嗎？」，有些人崁崁而談她快樂的事情，以及她為何不快樂。路人們具體的說出他們的感覺，比如說他們的姊姊在 44 歲死去了，比如說錢的問題。但總歸來說，人們的問題層出不窮，管他們快樂還是不快樂，那不是問題的重點。回答與不回答，回答出快樂與不快樂，都不是問題的重點。重點是，透明性並不是市民所想要給的，它們雖然期待社會的透明，但是卻不想要自己被扒光看透。被記錄與紀錄是一體兩面的事務，攝影機的暴力是直接的。



圖七、《夏日紀事》(Chronicle of a Summer, 1961) 影片中，一名市場研究者正在對路人進行採訪。

藝術創作者「借」出了他人的小孩，拍完的時候禮貌的完整歸還。但是拍完之後的影像帶呢？如果不被拍攝者裝上專利權這還是一種介入嗎？這是如今紀錄片氾濫的最大問題。然而，在街角裝上的監視器，拍攝了一堆時間的痕跡，這算不算是介入，答案是可定的。《赤裸人》展覽中，有件作品將這樣的關係顛倒了，藝術家吉兒·馬濟德(Jill Magid)在利物浦展覽的時候，每天向市警局報到調閱監視錄影，在這段每天與一般人見不到的影像相處時間裡，藝術家自顧自的不停地出現在監視器的涉獵範圍中，這些監視著自己的影帶變成了他自己活著的「證據」，市警局的監視是一種紀錄，但是他並不為了保存空間的痕跡，而是為了紀錄犯罪的痕跡，藝術家將這種被記錄的私密性轉換成自己的生活舞台，他和警員們合作，要警員為他指路並用書信向警員報告每天的行蹤。馬濟德的《證據櫃》的確記錄了市民的生存，另一方面也記錄了市警局的行政監督與那個城市完善但卻恐怖的監視系統。我們看到的是事物與事物之間的關連性，而不是它單獨的問題。



圖八、吉兒·馬濟德(Jill Magid)所“剪輯”的影片，圖為警察載著藝術家(紅衣者)在利物浦的監視器前的旅程。

根本沒人願意自己的私密性就這樣全然地被安置在別人的眼前，哪怕是悠閒地在戶外散步，任誰都沒有這樣的權力「觀賞」別人。重點是，我們看到紀錄片的介入除了來自於公諸於世之後的物戀，對於人類學的研究，或者拍攝的產出而言，都具有的暴力地雷，遠端的人類都已做為了權力監管的物化調控。如果為了記錄即將消失的事物而進行介入，這是不道德的，沒有誰可以預言誰將要死亡，儘管是遠在第三世界的飢餓民眾也會懼怕他人的幫助。危險地是這種物戀傾向逐漸地變為一種資本消費主義式的關懷，當這個地方沒有人見過，他們會遠赴重洋地登上幻想的地方，更有甚者，一個地方因此而變成了觀光聖地，一個地方的某些文化被戀物給消滅了，這是第二層的介入。

當然當代生活已經消彌了這些種種，遠端的事物全盤地成為了資本主義中的戀物慾望。當代藝術家碰到了更困難的問題，究竟何者為真，某種現象的來源為何？希區考克拍攝的《後窗》的後設提問，可以稍稍揭示這些關係。影片中所有的畫面鏡頭全頭全來自於主角家的窗戶，主角詹姆斯史多華每天窺視的公寓場景，如果他可以行動自如的返回他一般的日常生活的話，我們就沒有辦法發現這層關係：「你自己的日常生活變得陌生，即使看的是他人的生活，你自己的位置卻被重新標示」¹⁶。另一個主要的論點在於，儘管是《後窗》窺視主角因為看見了所有的細節，而享受在一種對客體的欲望的時候，卻是最糟糕的人性弱點。這點我們在黑澤明的《羅生門》看出端倪，整篇由武士、強盜、乞丐與農夫所構成的故事，同樣具有一個全部看完劇情細節的腳色：農夫。然而為什麼這位農夫不願意將適時公諸於世讓真相得以清白呢？因為他妄想偷去武士精美的刀，怕萬一真相被說出去了，人們也會發現他偷了那把刀。至此，關於紀錄與被記錄、介入與被介入、詮釋與被詮釋，都有一個關鍵的問題：真相不在他處，在於受壓抑的主體那裡，是以受壓抑的才是紀錄的一方，它對不知情的人們進行暴力，同時也是對自體的摧殘。

¹⁶ Paula Rabinowitz 著，游惠貞 譯。《誰在詮釋誰——紀錄片的政治學》（台北：遠流，2000），頁 59

第三章 檔案的依據

第一節、檔案的條件

文件有另外一層意義是「檔案」，這兩個字詞常常互相疊用，但在文字的意義裡頭，檔案其實有種「堆疊」的形式存在，就好比說是以「群」的狀態展現出來的文件。台灣藝術家周孟德¹⁷，他的畫作就有這樣的特性，這種特性是非常私密的。這是平常靠開計程車維生的司機，平常沒客人的時候會就會趁著空檔在方向盤上作畫，如果我們將之視為一種計程車日記的話，每天的畫作就像一則日記，他是一個散落的文件，沒有目的的為著生活中的時間坐著記錄，然而，當他開始展出全部生活所繪畫的圖片，我們就不能僅僅去試探某一張畫中的意像或者符碼，因為那裏呈現出的群像才是生活記錄的本身。換言之，這可以視為是藝術家個人的檔案，是其個體的文件性。

在此，我們必須開始談論德希達(Jacques Derrida)談到的檔案概念，他考舊了希臘文 *arkhē* 語源裡的兩個意思，第一是「開端(commencement)」；另一則為「命令(commandant)」¹⁸。他說到檔案是一種庇護所，在這個庇護所裡頭，人們藉由檔案來形成秩序，而這種秩序是由檔案所建蓋成的居所下的運作，意思是說，國家的檔案必須要被建立出來，它保障了國家的統一意義，蒐集檔案並不是要為了建立國家，而是要在歷史的意義上建立關係，也就是說，檔案不僅僅對已故事物的保存(這是一般的理解)，而是要讓未完成的歷史進行建構。

因此，一則檔案是必須與某種秩序聯繫在一塊的，如果沒有秩序的建構，此檔案是不具有意義性的，這種意義性行程在主體的建構過程裡。可以說，一個個體他自身也可以變為族長，統治其身體的運作與痕跡，而將自身的檔案建立出來、蒐集成一個集合，這是德希達繼續在談的：由一個居所的監護者來維持檔案的秩序，這位監護者

¹⁷ 余思穎/周安曼 編輯。《2006 台北雙年展》(台北：台北市立美術館，2006)，頁 92。

¹⁸ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. (Baltimore: the john hopkins university press), p.9

將檔案整合、分類、定義起來不只是因為它具有權力，而是要讓「法律再現出來 (present the law)¹⁹」。就像藝術家黃大奎的作品《勿忘六四殺很大》，也有其表徵，他抽離了其生長中某些紀錄照片的特殊事件：抗議、塗鴉、惡搞的紀錄。用像框為它一一裝裱，這都成了某種個人的檔案庫，同時，也是一種行為的賦歸。而對應到個人身上就如同意志的建構、個性的表現。這也就是德希達在談檔案的增補 (supplement) 意義，透過增補來加強未來的可能性。



圖九、黃大奎，《勿忘六四殺很大，2009》。

另一方面，集體化（博物館與檔案最重要的功能）的原則在一開始便整合了攝影有紀律的呈現方式：其敘事的生產。恩威佐也討論到了杜象的作品《手提箱的盒子》，

¹⁹ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. (Baltimore: the john hopkins university press), p.10

他說杜象是以輕描淡寫對於博物館之機制化與藝術品如同人工製品的批判²⁰。我們可以看到杜象的旅行箱(大)中裝著不同的盒子，如同美術館(大)，裝著不同的作品(小)，杜象的作品實踐讓其聲明得以延續並能接受定期的修飾的方式，這也是聲明最普遍的形成與轉變的模式。

然而恩威佐批評了一些關於檔案的位置(生產條件)，他描述檔案的形式有著特殊的記憶功能，而且那是一把歷史經驗大門的鑰匙，藝術作品可以讓我們看到檔案如同觀看社會習慣與其輪廓的地方。同時檔案也構成一個產品的經濟、交換，以及具備影像的傳遞的功能，但某些檔案當中的位置卻被鎖死在一些框架當中。恩威佐舉到了民族誌的例子，他說到這些人類學調查的檔案到現在還是只能棲居在歷史的監獄中，受限於精疲力盡的媒體經驗；被擺到博物館和自然的歷史當中，民族誌只受限在古老的圖書館裡生存，或是偶爾作為紀念品當作大眾的娛樂，在歷史的重演中仍舊如同紀念物和記憶，只存在於相本和電腦的硬碟裡²¹。事實上確實是如此，博物館的人類學物件與文件都被放在同樣的關係裡頭，似乎人們目前對他的位置上稱滿意，看到泛黃的照片或是斑剝脆弱的物件，讓他們有種緬懷和鄉愁一般，也就是對“舊的關係”的想望，如同往昔戀人關係的記憶一樣，都是相當表面的，這些都是德希達所描述的檔案熱，一種相思病般的溫熱。

²⁰ Okwui Enwezor, *Archive Fever- Uses of the Document in Contemporary Art.*(New York: Steidl, 2008) pp.14-15

²¹ Okwui Enwezor, *Archive Fever- Uses of the Document in Contemporary Art.*(New York: Steidl, 2008) p46



圖十、杜象，《旅行箱的盒子(La Boîte -en-Valise)，1935》。

而這種批評的解決，恩威佐選擇讓藝術品自己說話，他提到當代藝術作品能夠提供一個新的場所，這個場所對檔案進行了解構；產生了死亡的幻想，甚至是惡化檔案的歷史淵源，讓記憶被剝奪：「在檔案的使用中，挪用和諧擬是一個關鍵的謀略…。這是檔案紀念行動以及革新的發生。這個縫合發生在過去和現在的表演中；這個不穩定的平台發生在事件、影像、文件和紀念物之間²²」。換言之，透過修改檔案的方式來

²² Okwui Enwezor, *Archive Fever- Uses of the Document in Contemporary Art.* (New York: Steidl, 2008), p46~47

建立一個新的舞台，讓藝術作品變成檔案的幻見。我們不該再次地認為檔案的使用和定義，僅僅是攝影、文件，或者種種「物體和集體」的呈現，他們往往透過一種經驗、歷史、回憶與事實的沉思的具體化(tangible)來掌顯其政治的意義。

2008 年台北雙年展中的藝術家 IRWIN，他帶來的《NSK 國家護照持有人》這件作品可以看到不一樣的意義。他受理台灣的觀眾加入成為 NSK 國家的公民，在這裡的個人(護照的申請者)文件，所對應到的是國家的擁有和歸屬，屬於「檔案的建立(Archivilization)」與「歸檔(Archivalizaion)」²³。而這兩種概念來源的書寫中，所說明的是將一個個體所寄託、銘刻一個痕跡(檔案)放在戶外，人們無法將檔案保持在身體裡頭，而是檔案被一個「持續紀錄的系統」所捕獲，歸檔是優於檔案建立的。

《NSK 國家護照持有人》確實是在重複這樣的權力運作，但是作品卻在捕獲之後逃走了，因為它所建立的是一個「跨國界」的城邦，雖然不被國際法給認定，但是他無形中認同了每個 NSK 護照持有人心中的「安納奇(Anarchism)」。換言之，這個護照在說明一種倫理主張同政治運動的象徵，而並不是民主國家中倫理觀由遠方的他者互相界定的概念。



圖十一、《NSK 國家護照持有人》在台北雙年展展出的同時，也邀請台灣觀眾申請入國。

²³ Eric Ketelaar, *Tacit Narratives: The Meaning of Archive*.(Netherlan: Kluwer Academic Publishers) p.132

然而，不管是檔案的建立與歸檔，他都不是一種恆久的關係，將資料歸入機密類別是最普遍控制檔案的方式，更藉由其他檔案的操控與資料的世代更加鞏固其掌控。恩威佐甚至舉例證明它的失效與笨拙的智慧：谷歌地球 (Google Earth) 的出現，讓以往軍事的衛星偵察，暴露了它的弱點²⁴，國家的軍事以為可以藉由衛星偵測來找到恐怖的軍火證據，並加以防範，然而沒有人會公開譴責 Google Earth 的透明性，這種透明性的建立是無意間的，檔案的建立難道沒有消除權力的功用？我們無意間發現一個檔案庫的窺視權力被另外一個智識的檔案庫權利給消彌了。諸類檔案的作用在此看來是工具性的，它的刻痕將會掩蓋另外一個檔案的刻痕，但並非所有檔案的建立都是具有功效的，就像揮大棒一樣，收集與分析智慧（更正確的說法是資料）很有可能只是的過多“原則檔案”形成，人們只需要有用的部份，無關緊要的內容會導致失敗的機會大大的增加，另外一方面，我們時不時地在新聞上看到人們利用車子的衛星導航來駕駛，結果卻將車開進了海裡。過度的相信檔案也是有害的，因為它基本上是不穩定因子的搜羅與改裝，它同時建立在成立法律與消彌法律、建立權力與消除權力的矛盾之間。

²⁴ Okwui Enwezor, *Archive Fever- Uses of the Document in Contemporary Art.* (New York: Steidl, 2008), p.21

第二節、檔案的驅力

這裡從《檔案中的虛構》開始，書中作者以歷史學者的角度一直研究著 16 世紀犯罪的赦免狀。他從中發現許多鄉下人對於說故事的能力，以及其中故事的豐富。同時他也從中發現許多赦免狀背後所延伸出來的檔案中，其敘事技巧和主題範圍。我們可以這樣說，其實這位研究者開始把他的對象給物件化，它對這些物件產生的標題感興趣，例如：「某位男子因為打死母親而被判刑，起因是拒絕為他做感恩節的肉丸子……²⁵」。但是這也牽涉到一些感受性的問題，它拉扯在歷史、文學和法律之間，重要的是這些赦免狀儘管是跟法律有著密切的關係，但是這裡卻有一些小說的品質，甚至一些謠言混雜在裡面也不得而知。如果說我們將敘事拼裝起來，就能夠變成一些文件，我們在書中的一些例子裡可以看到許多無法書寫者是怎麼以法律之手創造自己的文本。相較於婚約、遺囑、契約等等數量的沉默，這些農人的回憶、小情人的告白，多種的情感顯現出來的檔案好像會故事多了。

如同一般而言的出版、寫作、筆記的技術，檔案的另外一種言論並不只是一個庫存的地方，也不是保存過去脈絡的檔案，這些都可以在任何情況下存在。就如同，如果沒有檔案，我們仍舊會相信某個檔案存在或將會出現。不是地，即使是預告了檔案在未來的建立與存在，檔案化的技術結構也決定了檔案脈絡的結構。²⁶

在這裡德希達區分了兩種檔案的形式，一種是在秩序統治下的檔案、另一種則是一些私密的情感或情緒。不管如何，人類都是建立檔案的工具，檔案的技術結構就是

²⁵ 娜塔莉·澤蒙·戴維斯(Natalie Zemon Davis)著，楊逸鴻 譯。《檔案中的虛構：十六世紀法國司法檔案中的赦罪故事及故事的敘述者》(台北：麥田出版，2001)，頁 25。

²⁶ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. (Baltimore: the john hopkins university press), p.17

人為的結構，或者是法律的審判結構，我們和動物們的差異正是如此，人類是以檔案作為反省以及犯罪的工具。就算還沒有建立檔案，人們也會想要去找尋一種檔案作為證據，或者偷偷地擬造他，來產生一些社會作用。這就為什麼在罪犯的身上，單單地被法官詢問，由書記官記載下來文件，和所有民間的故事一樣都有一種虛構性，因為罪犯的陳述往往會被法官主導到一種為了國王主權权威的維持身上；然而如果罪犯要求赦免，當然如果他知道自己有機會被赦免，故事就會非常的不同，檔案的虛構性也就因而產生。

在德希達那裏真正重要的是，文字做為人們記憶的設備，使得回憶、記憶，甚至是潛意識都可以是一種檔案。²⁷這也承接了傅柯再談的，當你跟一個人談話時，進入別人腦中的那個過程，就是檔案化的一部份。檔案一直都是一種誓言，誓言所預言的未來變化必須以檔案作為依據，好比人們說：「我要為他們討個公道」。這句話意味著，我要用行動來討罰一些人，我要作「假見證」，為了不讓某個無辜者受到最嚴厲的懲罰，我要建立檔案來為這個不公不義的事說些話。然而實情是潛意識的「盛怒」。

在此看來，檔案有種受審同時卻也是審判人的性格，如果我們不需要被審判，就不會有必要去建立檔案，這跟上帝當然不一樣，上帝的概念讓檔案自由形成，它是一種時間向度的問題。而人世間的檔案牽扯的更多，它呈現出一種空間的敘事。好玩的是，《檔案中的虛構》談到法國的赦免狀往往在「耶穌受難日」的時候由國王鄭重的受理，國王認為這是「特別保留給赦免死刑的日子以『榮耀及崇敬我主的受難』」²⁸這意味著人們對空間完全無感，而是浸淫在過往時間的哀悼，將在世國民中的一些罪犯紀錄拿出來重新審視一遍，怕的是再將無辜的受難者盯上死亡的十字架；同時，這同時也意味著，掌權者是檔案的創造者，他們使用文件的建立或者尋找檔案中的秘辛去定義一些事情，變成某種未來的看法。

人們當然對檔案有種懼怕的想法，他們同時將檔案擬人化，也將他物化，和這種

²⁷ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. (Baltimore: the john hopkins university press), p.17~18

²⁸ 娜塔莉·澤蒙·戴維斯(Natalie Zemon Davis)著，楊逸鴻 譯。《檔案中的虛構：十六世紀法國司法檔案中的赦罪故事及故事的敘事者》(台北：麥田出版，2001)，頁 56~57。

感受牽扯關係的藝術品—攝影，是它一直以來不可或缺的精神。攝影在發明的年代，就被賦予了保存消失社會景況的責任，同時，為了可以保存不斷消失的過去，攝影被希望可以如實地呈現「當下」，當然合不說他「目睹」人所無法見到的。攝影在文件的範疇裡可以說是被當作一種工具，然而當代藝術作品的生產，一方面具備代表反映現實的功能，但最重要的，檔案如果是一種需求的話，它必定是權力化的，人們會將他推上法庭作證，檔案是罪犯的證人，然而當他們不在社會法律裡運作時，他們又將它變成某種物品，顯示某人擁有的財富。再回到那些赦免者的作為來看就會發現，他們往往很輕易的讓自己投靠到恩惠的憐憫身上，毫不考慮的就承認自己犯了罪，即使當犯人還沒有受到贖罪的恩寵，對於正義的伸張是一點意義也沒有的。這裡根本就只有一條路徑：建立檔案，以尋求恩惠，最後得以赦免。

然而，會不會受社會給原諒又完全是另外一回事，這時候正義也許會跑回來找這些罪犯。正義的檔案總是在事件的後端才開始建立的，這可以丟到許許多多電影的情結來討論，電影中我們總希望正義能夠在法律的框架之外被伸張，或者彰顯正義是法律所照顧不及的，因為它有太多的漏洞與權力意識。但不管如何，事情的真相永遠沒完沒瞭，能夠受到赦免的必須要好的故事情節，有時候證言起草、案情審理的書記本身就會加油添醋，要有好的犯案情節，才可以彰顯法律的公義與仁慈。

尼基塔·米亥科夫（Nikita Mikhalkov）²⁹《十二怒漢：大審判(12)》都有這樣的情結顯示，正義的歪斜與正義英雄主義的無知。不只是赦罪的檔案是虛構的，正義根本上也是虛構的。但是在現實細節與檔案建立的對照下，兩者並非對立，而是層次相當而共存的。電影中經典的一句話：「讓他活在監牢，將會比他活在街上來的久！（He will live longer than he will on the street）」，非影像的時代，我們看到的是故事體，由傳說、語言、謠言給建立。這個活在監牢的世界並不是法律的世界，讓她出去面對傳說、謠言與語言之間的虛構，才是最令人感覺“死刑令”的境地。掌握語言和掌握知識一樣，都是在為了「逃命」，離開死亡的建構。在一箱檔案中所發

²⁹ 尼基塔米亥科夫（Nikita Mikhalkov）俄國導演。同樣題材的電影，還有薛尼盧梅（Sidney Lumet）在1957年拍的【十二怒漢】（The 12 Angry Men）。

生的利益和權力，凌駕了正義的陳述的事實。「一紙赦免狀闖入一個人的生活通常是攸關生死之事」，我們在這裡開始可以看到佛洛伊德死亡欲力如何轉變為更多檔案的形式。德希達談到的檔案就如同語言資料庫(corpus)³⁰一樣，潛意識如果是檔案的話，就如同語言般建構著的，那會是無數的檔案隱藏在世界各地。

更重要的是，潛藏在看不到的地方。人類檔案又在一次的下上帝的注解，如果我們不能建高塔通上天堂，那麼就來試試審判的威力，就像上帝一樣為人世間進行審判，這是驚世的。然而這些總總都是語言的誤讀與支配，人類尚未真的搞懂語言的作用，甚至到未來也會如此。但在藝術裡頭，語言的驅力應該是建立文學性之上的，換言之，任何的文件都在違反他本身語言的邏輯，是意識與潛意識的衝突的現象。前述總總的藝術形式，包含了小說、電影，它們都是在正本清明的真實文本之下進行敘事，是做敘事的研究，但是卻並非文學的發明，我們已經觀看太多同樣的故事太多遍，然而那些都已經變成了一種文學上的「文件靜物」，是一個符碼，是某種意義淺白的形象代表。

³⁰ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. (Baltimore: the john hopkins university press), p.17

第三節：檔案資產與其運動

(一) 檔案如同資產

而是作品本身能否介入到社會倫理的內部，成為其一部份，是藝術作品需要被詮釋的部份。也就是說文件性在當代藝術作品當中的研究的姿態，具有倫理的正當性，藝術家不去硬碰現實的釘子，它選擇繞道成為其規訓的一部分；在這種方法論上逆向、繞道與遊戲的方式，使得藝術品「合法」的情況，在其內部的情況卻是，藝術品的文件性正在擴張為一種權力部署的物件，以權力來推擠政治空間。

這並不只是一般所謂付諸行動的實踐，且是書寫行為(writing act)的實驗，藝術作品同藝術家因為具有了權力而去書寫語言，進而來換取認同，以利於在對象的社會文化中進行實驗。可以說，這種語言的權利，讓我們發現政治也就是一種語言狀態的現身。同時，藝術作品本身成立於一定脈絡的歷史背景，然而文件性作為一種詮釋方法時，藝術作品背後所代表的歷史反而是他意圖反逆的對象，也就是說相較於大歷史的書寫，文件性蘊含著的小文學、異史的修補與改正。這個例子我們能夠從 Alfredo Jaar 的作品《真實的照片(Real Picture)》中看到，藝術家將他在 1994 年前往盧安達紀錄大屠殺時的照片「封存」在一個個黑色盒子裡頭，而盒子外頭則以描述這些血腥照片的文字來表述。洪席耶談論這件作品說到：「他並沒有直接展示被屠殺者的影像，但是他利用人民認同的可見性來創造一個裝置」，最重要的是這些文字能夠幫助人們關注這些被記錄下來的圖像的真正意義。因此在歷史成為研究參照的同時，文件性就不會僅是真理的策略，它還是生產過程透明化的背反(虛擬亦然)，也就是說文件性造就歷史生產的民主化，或可說以他者創造文件性、書寫文件，一種社會性的互主體關係，藝術作品的生成者就是他者本身，以他者執手創造他者的文本。



圖十二、《真實的照片》一張張大屠殺的攝影記錄沒有被呈現出來，但卻呈現了他被封住的樣子。

另一方面，在藝術的生產過程當中，藝術家的角色一直是相當關鍵的問題，一方面藝術家的生產動機來源於對社會生活的觀察與批判，在創作的過程中，藝術家猶如研究者（當然其行為包含了調查、介入、改造、虛擬、諧擬）的動作，讓我們得知了他者與現實的關連性，其中最大的問題意識在於，藝術的意義如何由藝術家與被研究者之間的關係中間延展開來？如今，藝術家的角色變的異常的政治化，我們所看到的是很可能是一個外來的他者（藝術家），他正站在一個現實的框架中，他不僅勾勒了當代藝術與社會中「不均衡的真理」，也自己闢開一條可以更接近現實內部的途徑。

這種接近 (approach) 的途徑不只是因為現實無法觸及，還是因為現代性分化的結果在成了一種多元性身分的可能性，藝術家創造在不同的社會領域中跨越的藍圖，當然這也是一種身分檔案的堆積，引來了倫理問題的批判，藝術家必須在現實中活著又不失為一名他者，他要在這兩個空間中生存保持不確定。首先，藝術家必須挖掘出檔案 (Archive) 以作為一種財產、所有權。這裡是非常政治性的。黃津夫提到：

讓藝術作品提出傳科在知識考古學中的討論「『檔案首先是能夠說些什麼的法律，管理一些陳述的出現如同唯一事件之系統……』。檔案的研究與影響是建立在透過其關於殘留訊息或紀錄材料的知識實踐³¹。

在段話中我們所看到的兩個辭彙：法律與事件。法律講求的是證據，因為我們可以看到人類的情事情節中的證據乃是建基於證明事件的存在。同時我們也可以知道，法律的法力在於讓人們理解，只有在人權或者生存權受威脅的時候人們才會翻閱檔案，或者建立檔案。也意即先讓事物「有能力」再現，至於檔案的存在，必須是行動性的，這也是德希達早期閱讀佛洛伊德的心得中重要的關鍵，關於心理的檔案存於外部，是私人心理中不可用眼觀看的印象。在檔案熱 (Archive Fever) 當中關鍵的定義是，藝術家提供了如同歷史記憶的任務，使檔案浮現出來的樣貌如同場所一般，它透過過解構、惡化，以及死亡的幻想，來觸摸過去。同時，對抗著當代藝術形式的潮流，藉由讓檔案變成一個失去根源的地點，讓記憶被剝奪。這是個相當獨特的見解，它意味著，讓主權的知識和意識形態被分離。

因而才有檔案建立的機會，同時這也是逐漸壯大的政治意識的形象書寫 (figuration)，進而能夠作為「事實的倉儲」，我們再聯繫到法律的面向，如果檔案可以作為一種事實，不只是因為那是一種證據，而是竟然有辦法把當時後的事物留存自今，讓犯者或者今日的知識學習者啞口無言、無話可說。啞口無言是作為一種強烈的人犯的埋首默認 (無可奈何)；而無話可說，則是一種心理狀態上的打擊，因為沒有什麼會比檔案作為證據更能證明一個事實。然而事實上，是一種潛意識出航了，當代藝術的文件性的重點就是，讓檔案不只是檔案而已，他還包含了無意識的暫存。

關於上述的觀點，我們基本上是建立在客觀的因素上來看待檔案的，也就是將檔案作為主體，然而更多的問題是：「人類如何被再現？」。我們可以利用檔案建置出一套「歸類」的方式，在此處的人類是被當作「物體」在對待的。或有關於顛像學的研究

³¹黃津夫，〈當紀錄影像成為檔案文件——當代影像紀錄態度的轉變與其差異性目的〉，《現代美術學報》，頁 62。

究檔案，尋找容易犯罪的人的面向共通點，一種全新的社會種族主義出現。因此，為何今日我們需要對紀錄形式再進行發明不是沒有原因的，因為人的再現出了紕漏。

可以說當代藝術實際上亦如同一個人類學的空間，如同恩威佐在談檔案時的分析。好比說我們看到一張照片記錄了一位洗碗工的工作過程，但不管相片中來者和也，每一個職業都有他職業的記號。因此當人們看到這類照片，就好比有人在對他說：這是我餐廳裡的人，這是我花大錢請來得勞力者。然而這個「形式化目的」的藝術產出，我們不難辨識出一些危險的階級法則。但是，別忘了，人們如何擬造檔案，如何不為中立的現實目的製造檔案。因此，如何觀看當代藝術作品的整體性（及其文本），是決定觀察者體悟與否的很大因素，「觀念的複雜性」往往無法在作品中呈現，或者在單一的文本裡現身。換言之，如果解讀波東斯基 (Christian Boltanski) 的作品把詮釋放在令人想起人類普遍的死亡，並將共通命運視為一種表象，這種表象/形象是塑造過程的單一化結果。人們或許是歡愉或者選擇避開的，但並非人性皆然，對哀慟的照片存以倫理投射，這不可能已經普遍的發生了，尤其在今日訊息爆炸的時代。

在這樣的情況下，恩威佐的觀念雖然也表明了紀錄是最大的可能，也是當代藝術的優勢，但是在真理這一個哲學項目上，檔案如果能夠作為資產的話，他卻指明了紀錄本身並非只是一種過往的確認，而是讓我們辨認在主體化位置中，我們自身的限制 (limit)，換言之，當代藝術在紀錄上的作用力，並沒有資格成為任何一種政治上的認同，也無須這樣去辨識它。資產的確立來自於紀錄受拆散的真理，以及用紀錄來拆散真理，這樣的交換系統是一種分享責任的區域。一方面藝術家以他者的姿態來進入某個區域，另一方面，他者也將所有人類的責任視作是「將要來」的責任。換言之，檔案的資產乃是由於運作現實本身的限制，並以此作為條件 (condition)，這是一種人類始終無法了解人類的「異識」。

（二）檔案的活動

在所有的歷史學家那裡，它們都是非常好的“說故事者”與非常好的傳記寫作者，它們所利用的是歷史的、書寫的檔案；在人類學家身上，它們彼此都努力的投身在其「田野」當中，它們用相機、筆記和文物來紀錄他們的見聞。而在「當代」藝術家的活動中，我們已經可以很明顯地看到了現實中檔案的挪用與流動，但是他們和歷史學家與人類學家有何不同呢？如果我們知道他們同樣是對過去產生興趣，而且在那段時間中投入了相當的精力，然而，我們必須針對一樣事實來對比，藝術作品的成果報告並不是獲得一項「展出」這麼單純，他或許不需要向歷史書寫一樣投入大量的腦袋，也不用真的去做考古比對。但是他的創作(work)已逐漸地呈現在作品的「計畫過程」中，它們以著不同的「研究」方法：調查(investigate)、斡旋(negotiate)、傳訊(communicate)、戰略(tactic)、圖製(mapping)等一此類動作(action)。雖然我們沒有辦法明確定義藝術家真正的工作，但是這毋寧是藝術家自我技術的開拓。

這項藝術工作以往是發生在藝術家的工作室當中的，那裡是它們生產的基地，而如今他們已經大舉向工作室之外前進，雖然工作室依舊存在，但是生產已經不僅意味著在室內進行作品包裝了。我們必須把他們工作的地方當作一個機制來看待，這是如今他們投入的領地，是不屬於它們但是他們卻生活於上的土地。換言之，文化的生產並沒有完全保存在傳統的美術館、博物館之內，但是他卻是對抗這些機構作為「機器」的覆蓋性。

對於策展的研究也是一樣，從史澤曼那一代自美術館出走後的一刻，生產的意義就不再僅僅是丟出一個產品而已，他還代表了「自由」的追尋，我們看到現今的策展人不斷地宣稱它們是“獨立策展人”，但是這並不是真的獨立，而是一種生產的自我決斷。它是一種追求自由時「值得一試」的方法，因為在這個過程當中，策展人的工作就不斷地意味著脫離機制體系的創作，他一方面要企圖推翻機制本身的權利，另一方面他也在策展的過程當中，實踐由身體來「翻譯」的自由。與藝術家的計畫取向看來，其實可和策展人的工作先合併起來討論。

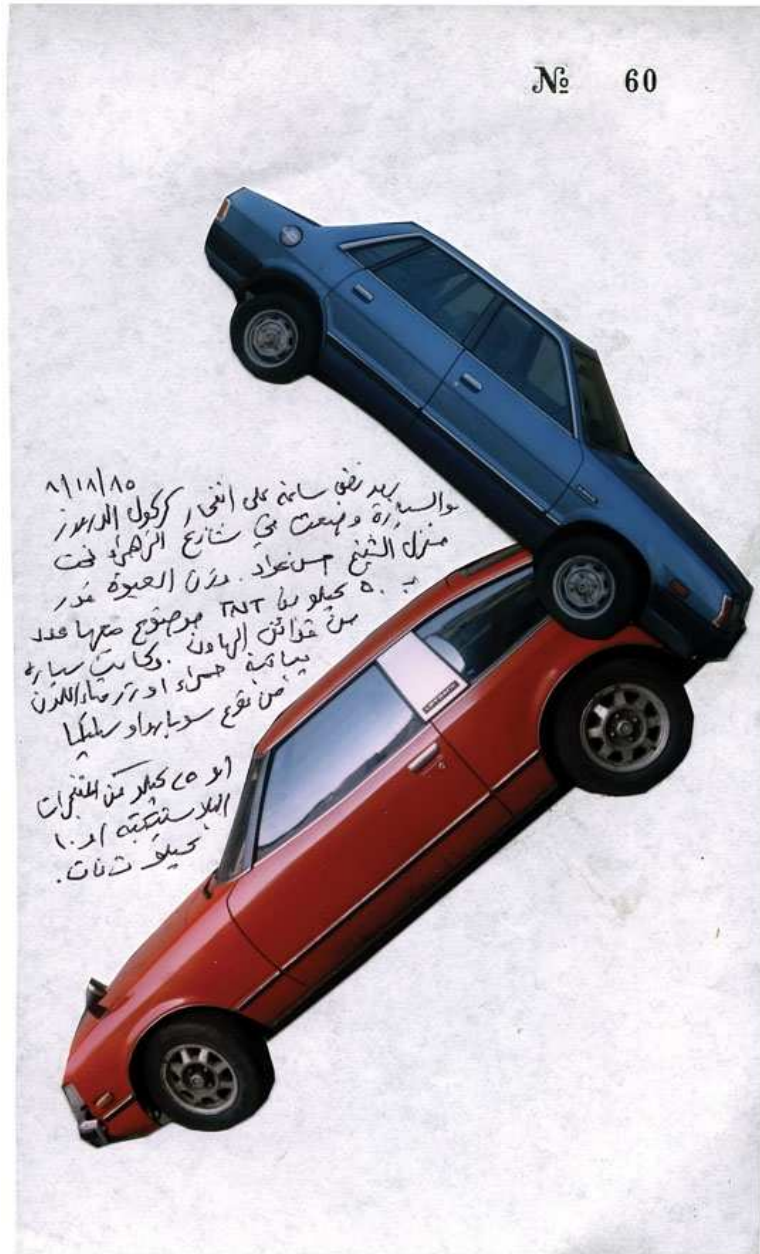
因為它們都是冒著失敗的風險在前進的一種職業，這意味著，並未有真正的「志業」可以允許策展人保持著他的身分。因為當他在為一檔展覽作準備的時候，他往往

需要依靠機制本身的檔案資源，要尋求地方上的配合，要去求取暫時性的改變。而卻又要同時去嘗試推翻整個現實邏輯中的力場，根本上的策展就意味著跟打零工一樣的「臨時且不定」。可以說，他基本上是生產的是一個策展自己的機制，為了要與極端龐大的社會機制產生溝通的條件。

這裡有個重要的觀念是，作為一個創作者或者策展人，它們都再既定的生產體系中企圖建立另類的「自覺」模式，這種自覺體現在他們運用歷史資產作為論述材料的過程當中，同時因著對應各個地區現實中的差異問題，檔案的調用與重新組裝就是他們的方法，甚至，在藝術機制裡頭，它們必須擬造、再造他們自身論述的破壞性格。藉由破壞的發生，也是新語境的產生，這種生產的目的在於激起一個臨時的公共空間，因此我們可以看到藝術工作對內是一種檔案的再發明，而對外是一種檔案的再生產，換言之，如果必須探究當代藝術中的活動，應該是一種「組織」活動，而非造神活動。

它代表的是多重的發生，是藝術的表演性，且是對外論述的執行(action)。我們可以看到在黎巴嫩，當圖誌團體(Atlas Group)發明假檔案時，就產生表演性的破壞力道：「它破壞了區分法的方式。這個虛構是為了豐富以及紀錄關於窮人而組成的，而當你發明假的形式時，也就構成了一個受犧牲(victimized)的土地，是將某種情況的顯現給移置了³²」。藝術家利用文件的造假，重現了一個未知的土地。《我已置身煉獄(Already been in a Lake of Fire)》，表面同是平平無奇的剪貼汽車圖片，看過說明方才會知道，它們原來都是以色列、巴勒斯坦汽車炸彈案所用過的車款型號。而藉由這種真實檔案的假死，同時揭露了黎巴嫩一部分的現實，也指出歷史書寫或媒體報導均必然涉及人為的操控。

32 Machete Interview Jacques Ranciere, *Farewell to Artistic and Political Impotence*(2009, Nov)(Vol.1, No.2) Retrieved Apr 29, 2011, from <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/01/zine-1109.pdf>



圖十三、圖誌團體 (Atlas Group) 的作品《我已置身煉獄 (Already been in a Lake of Fire) 》

而筆者覺得檔案最深沉的部分，是土地本身的不語，它實際上不屬於任何人，他只屬於他自身，被建構的檔案也是它自身的。而傑瑞米·戴勒 (Jeremy Deller) 的作品《就是這樣：伊拉克開講 (It Is What It Is. Conversations about Iraq)》，則說明了為何藝術領域需要的是論述，是空間，而非土地或領土。這位藝術家運用了在巴格達爆炸的汽車，進行全美國的公共論述，過程中他拖著這被炸毀的汽車一起旅

行。這是美國與阿拉克共有的檔案，一則是國家恐怖主的飛彈殘骸，另一則是死亡的證據。另一方面，如果這件作品僅僅只是在美國展覽是不會引起任何憤怒的，我們並須將作品當作現實的病徵，讓它到處旅行，藉由著他的感染性來產生論述。



圖十四、帶著炸毀的汽車去旅行。傑瑞米·戴勒（Jeremy Deller）則實際操作為載著恐怖主義的殘骸去演講。

這同時也對應到了策展工作的臨時狀態，因為展覽的結束基本上就代表著死亡，展覽都會死，這就是為什麼策展人應該被觀看為照料靈魂的人的原因，真理都會死亡的，都會不斷地被埋葬。然而為了什麼要醫救一個註定會死的病人呢？我們別忘了藝術出走最關鍵的意義，它們都在展演的過程中，滑動(Shift)了現實的意義，同時也在一個暫時性的位置上企圖擴張他的邊界(borders)。如果展演能夠旅行乃是因為藝術本身靈光的框架造成了錯誤的視讀，而如果藝術被考慮的是它的經濟和驚奇度，那麼它的表演性才是展覽本身。

這是藝術的政治性的所在，他是一種虛構空間中的論述，換言之他是一個破除空

間決定性起源的生產，同時也是藝術的「自決」。我們必須要思考的是多重空間的問題，是多樣檔案的連結，最重要的，為了歷史不斷延續的資產，它們要在未來產生檔案，就必須透過藝術活動來檔案化(Arhiving)現實，這種檔案是浮動的，是一種檔案的後勤組織(logistical)與檔案的重新編輯(re-edit)，這就是檔案的移動性。

第四章 政治藝術還是藝術的政治性

在當代藝術之中，藝術的形式或者藝術作品本身做為詮釋的中心已不斷的改變，而文件性正是將這個詮釋的中心推移到真理與真實的探索領域，藝術作品變成是對現實展開關心的社會語境，換句話說，藝術作品中的文件性一方面展示了社會的文本，另一方面，呈現了一個相當不一樣的美學面貌，再作品象徵性層面，他展現了與社會生活非常強烈的關係，在作品裡面我們開始去界定作品傳遞出來的訊息是什麼？

然而這樣的提問必須要讓我們先區分是誰正在觀看？因為這關乎於藝術品中呈現的現實感如何被感知？當然這裡必須要強調觀眾是可以選擇它所看到的是否是美感的，儘管在一個當代藝術的展覽裡面通常都看不太到視覺美感強烈的作品，這即是清晰的現實場景的建立。也就是說，任何觀眾都有可能在藝術作品中明顯播放的議題性表達中「發現」他的政治立場，也就是觀眾進入了倫理的訊息裡頭，而這也是一種挑戰：究竟什麼是正確的？

然而，這樣子的美學觀點並不是要引導人們的感受力，去渴望找出作品中約定俗成的美感、姿勢，甚至是精神領袖。當然每一件藝術品的因時空的配置與對環境現實的參照，都有可能參與了某種群體的感受系統。法國當代哲學家洪席耶(Jacques Ranciere)曾討論到的「感性的分配政體(regime of the distribution of the sensible)」可以釐清這樣根本的結構問題。洪席耶的觀點在於，經由人們對於特定時空與社會群體所引發出來的感受，常常是根據一套共享的倫理關係結構，也就是說這是一個規範性的倫理政體。

然而，在此要強調的是，如何在藝術品背後所代表的現實景象中辨識權力的位置，在這之中一直都有將現實問題審美化的危險。如果強調藝術與政治的相對性，就會在企圖尋找倫理意義上發現斷層。更明確說，這樣的一致性在於對現實訊息的態

度：究竟是什麼樣的政治立場在傳達倫理訊息？

第一節 政治的缺席還是處處皆政治

政治藝術，亦即操動著政治，或者靈活於政治場域上的運動，都再再顯示了生產過程底部的失敗，人們開始訴諸直接式的、全面式的革命來推翻不公不義，這是屬於那種對於「政治行使權」懷有想望的群體；如果有些革命他會偶而停下來，問問前頭的路安不安全，他們在等待更多的人加入他們，或者期待更多的人聲援他們，這類頭上綁上口號旗幟的隊伍，是另外一種政治藝術。他們一邊革命一邊生產著事物，而通常生產的都是所謂的「共識」，然而獲得了眾聲喧嘩的討論之時，藝術性卻是相當危及的，很多不知情的觀眾，無知的民眾奔跑進入隊伍，他們踩踏了政治藝術的身體，最後仍舊在傍晚時分離開了大家，在最感性的時刻，最感性的個人身體也被召喚走了。

這是政治藝術的不可能，政治藝術的弔詭正在於其詞性本身職責的不適性。反應在藝術身體的顯現時，就可以發現政治議題本身的不可為，這是行動主義與藝術行動之間共有的差距，然而這份差距並非政治的意義，而是其本身的材料不相容，讓我看許多政治藝術的紀錄片，例如《決戰西雅圖 (Battle in Seattle)》中的意念形象本身，就說明了這些行動主義者力場的主要目標，應該是阻擾、干擾而並非取代、權充或者親身參與。

別再對政治藝術有持續的想望，雖然社會最感性的一刻被繪畫在許多個人的身體上，但政治藝術為社會寫實主義寫下的戰績標榜的樂章，卻令我們不禁要懷疑，被紀實的政治藝術一切，迎來了什麼。首當其衝的是，公共意識的泡沫化，這不僅僅是那種政治樂章的消散，最重要的還是生產過程的掩蓋，這並不是勞工階級革命的再現還是否定它的不可能。藝術家漢斯·哈克 (Hans Haacke) 以往的作品都試圖以錯誤的方式來顯現這一切的一切，目的沒有其他，藝術必須引起美術館外部與內部的交手過程，他 2000 年的作品《衛生 (Sanitation)》將美國憲法第一章以及共和黨保守派的

言論放置在一塊，我們應該不要去回應這種作法是否引起了當權者的憤怒，或者美術館的為難，或者不管哈克的言論是如何重現政體的心態，保衛道德、精緻文化都是政治家的工作罷了。



圖十五、漢斯·哈克 (Hans Haacke) 的作品《衛生》，一度引起了政府強制撤掉作品。

換言之，表面上的政治藝術所誘發出來的公眾論述是極為容易被批評的，理由大多是「販賣醜聞、挖掘聳動的議題」。然而，在當今的文化政策底下，成為公眾論述的必要性在於，作品如果無法變成公共議題，是極難發揮效果的，即變公共性隨時容易幻滅；然而，在適當的體制內進行展演，卻是一個機會使「社會契約下的批判性與另類觀點能留下痕跡」。這種痕跡是重要的，它一方面顯示藝術家在社會介入的延續性，另一方面它具有喚醒社會意識的潛力。

正是這種政治「意識工業」的本身與其顛覆，讓社會普遍意識價值觀成立是必定

通過的渠道，一方面中產階級的觀眾直接繼承它；另一方面，遠無法有能力、時間進入觀展的觀眾，也在訊息傳遞的過程中接受它。哈克的「政治正確」，在美術館看來是不太正常的，乃是因為它是作品自主權的政治正確，換言之，政治正確一詞可以有許多詮釋的，並在不同地領域當中滋長，然而更為關鍵地，政治與政治之間的聯繫為何？我們看到哈克利用企業的贊助，以及美術館公開的展覽來收編他的作品，但是觀眾只能收編它自身的醜聞，對企業以及藝術界是最矛盾與諷刺的。

政治藝術必須回到它的生產體系裡頭，而不是將生產者的雇主換掉，但是卻換了個新的產品來讓個體的生活「被僱傭」。因此，當最積極的革命開始的時候，我們就應該要問，最基本的生產改變是否需下了「願望」。這是必須的，沒有最基礎的生活願望，也就意味著沒有生活，那麼這樣的政治藝術的背後就只會有手段遊戲。因為在革命的路程裡頭，沒有回歸到藝術如同日常生活的面向上，我們就沒有機會政治地談藝術的問題，是以政治藝術來自於藝術的生產機制的改造計畫，以及更細微的日常生活的位移，來做為政治藝術的主體。

因此，讓我們直接進行假設：「當代藝術就是一種政治性的藝術」。就其在某種意義上來說也是一種政治寓言，這種寓言的效果是在「短時間」內讓人們警覺或者受到(猛烈的)提示。而這樣的背景，基本上是建立在民主國家，或是現代化國家內的。劉建華提到：「列寧主義或者法西斯主義的社會中人們對藝術上的先鋒派還是不斷地責難：『你們正在創作的東西沒人能懂，因此你們是錯的』」³³，換言之就是，無產階級革命要的是一種非資產階級的政權，因此也不需要藝術的存在——『藝術如果不是會權力服務，要麼被消滅，被清除』。在法西斯政權裡頭的藝術文本，讓我們先要屏除了一般社會大眾對政治的想像是，不是要操弄政治的藝術，而是要問藝術作品裡面的政治意識，因此問題還是在藝術品與觀眾/人民當中。

當代藝術作品一直都有一種越來越趨近生活的傾向，他們甚至和觀眾家中的某些擺設和事件如出一轍，就好比杜象的作品《泉》，這件作品並不只是對藝術圈的大顛

³³ 廖邦銘，*當代藝術的政治性*。2011年4月3日，取自
<http://www.8arting.com/Article/ShowArticle.asp?ArticleID=1194>

覆，而是沒有人會愚蠢到讓“小便斗”作為藝術品在展示美感的博物館和美術館中陳列，更沒有人有意願為一個小便斗付款收藏（因為那東西到處都是）。然而我們卻看到《泉》的激進性，他利用人們對於觀看作品的慣性，來顛覆「觀者的滿足感」。《泉》基本上是令人惱怒的、讓人受傷害的，而當人們看到那個當下，也勢必會疑問：這是藝術嗎？廖邦銘在一篇名為〈當代藝術的政治性〉中討論到了一個很重要的起頭正是這一點，將杜象的《泉》視為一種「事件」，這種事件是與「觀念」聯繫在一塊的。杜象「捕獲了特定時刻，展示了短暫的，以事件為基礎的行為」，意識的短暫顯現讓觀眾不再需要常時間地駐足在藝術品前頭，懷疑自己是否具有美感，這個惹惱人事件變成一則文本，他說明了長久以來藝術觀看的框架。換言之，這裡有種藉由觀看藝術作品而看到自身幻見的事件跑了出來。

這種幻見是相當私密且難以言說的，因此這並不等於：「現代藝術=小說（私密性，內向性）；當代藝術=新聞（公共性，外向性）」這樣的定義。這個問題是在觀眾身上的觀看（seeing）與作品的開口（speaking）。一個不同的藝術互動在 19 世紀初被發明了，杜象的作為發明了一個新的觀看空間。這裡的政治性是在顛覆觀看的激進裡頭，同時也是企圖丟出問題，如果所有的觀者都想要尋求美學，而非政治意念，那麼觀眾將是無機的身體，是社會政治（politics）的同一體，而非政治性（Political）的。因此，當我們說藝術有政治性的時候，藝術作品不必是一個抗議海報、政治口號，任何視覺圖像的製作早已經共同參與了某種共同的美感訴求與感性體制。。

然而筆者認為觀眾的私密性的向度是必須要被挑選的，換言之，如果挑選的是一種倫理的共感，一種被拒絕說、不能公開化的倫理，那通常是無效的，更確切的說，在這之後，幾乎所有藝術作品都考慮到了觀眾或者作品中的社群性。杜象當然是一個指標性的人物，但是如今在當代藝術的環境中，人們對於這種前所未見的震撼早就具有免疫力了，他們如今已被媒體 / 現代富足的生活麻痺。如果那個東西嚇人，觀眾可以避而不見，或者當作一種現代性的新奇事物，因而感到興奮，而非威嚇。這的確是最初級的政治性，藝術作品由“內在的真實性”結構產生懷疑。當人們聚在作品跟前的時候，事件以及當代藝術才開始產生。但是這種內在真實性現在卻也與日常生活

產生了磨合，觀者的觀看藝術品的經驗似乎和他們感知世界的邏輯越來越相似，影像社會把一切都客體化，對於藝術作品中要引起人驚嚇的目的，反而得到了更多效果，例如攝影藝術。桑塔格提到：「攝影給予的是複雜的訊號。它呼籲：制止此事。它也驚嘆：多壯觀啊。」³⁴

莫斯科藝術團體 AES+F，以真人的影像呈現如動畫場景的攝影輸出作品《最後的暴動 2 (Last Riot 2)》³⁵，裡頭的年輕人全都手拿武器，作勢要傷人的模樣，儘管沒有流血的畫面，我們仍知道他影射了一種全球文化中暴力美感的普遍性，但是你何不讚美跨幅五六公尺長的唯美場景，美貌俊美年輕人的皮膚粉紅透亮，唯獨守拿了刀槍而已，現在的青年人哪個不受到暴力的影響。稱讚：「多壯觀啊！」現實生活反而太過真實了，藝術作品中的光影讓觀眾彷彿在看電影截圖般地，享受藝術大製作的壯闊。



圖十六、AES+F，《最後的暴動 2 (Last Riot 2)》，2007。

³⁴ 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，陳耀成 譯。《旁觀他人的痛苦》(台北：麥田，城邦文化，2010)，頁 90。

³⁵ 此作品之紀錄，於 2007 伊斯坦堡雙年展(Istanbul Biennial)筆者紀錄。

人們的確可以習慣這些壞的、醜陋的、殺戮的品味，然而，於藝術作品當中出現的這些品味，重要的是觀眾心中所產生的，區分善惡好壞與我群他群的倫理立場，帶有辨識與命名的權力位置，劉紀惠提到：

當共同體的集體共識與共處常態的論調成立時，就是巴迪屋討論過的倫理意識形態。『惡』便會在倫理意識形態之下夠過政治而產生。『惡』是佔據了定義『善』的位置的社群所決定的，而執行此善惡命名與排除『惡』的倫理意識形態，反而是真正的『惡』的起點。弔詭的是，善惡之分的倫理意識形態反而是區辨美醜與敵我的美學與政治操作的基礎。³⁶

換言之，政治的產生，在觀眾那裡，其實就意味著倫理位置的選定，或者受到意識形態的揀選而來的。這不止僅僅是關於一種藝術作品生產的道德訴求，更重要的是，假若展覽在各地展出，藝術品遇上的觀眾背後所繼承的是何種的倫理和政治意志。這是藝術必須修正的原因，藝術演出並沒有缺席的政治，也不是處處都是政治性的；因為「現在沒有」與「處處皆是」是一體兩面的，換言之，文件性的區辨是在於藝術品的內部結構的社會性閱讀，以及其外部結構的分離式誤讀。

³⁶ 劉紀惠，〈藝術—政治—主體：誰的聲音？論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《台灣美術》(2007)，頁7。

第二節、空間的政治

關於全球化場景中一致的政治性是首先要被懷疑的，換言之，在國族與國族之間出現了一種空間統治的意識形態，這種意識形態不僅僅是國家主權的統治。我們首先可以在許多的繪畫作品上的圖像，看到一種批判政治環境的味道，在視覺的圖像裡，它顯了某種政治寓言，而畫家又是如何透過繪畫來表現政治認同這個意圖。然而真正重要的事情其實是在於繪畫之於一個社會中個體如何對外說話的能力。一方面多是牢騷，另一方面則有一種圖製(mapping)的觀念，這種圖製在筆者認為是較為有趣的一組面向。因為這種圖製(或者文化的標本化/畫)代表了繪畫的數量，我們能夠在數量上產生許多的聯想，換言之，透過繪畫來讓一個社會中的個體可以看到荒謬的政治圖向、錯誤的政治權勢，或是世俗的啟示(secular illumination)，它是一種救贖的可能性，利用誤解與錯誤來建立關係的方式，而在觀者那裡可以由被分解的政治屍塊來獲得文學效果的“心理圖製”建構，這已經是一層空間的狀態，也是語言的狀態。

而相較於心理的外在，列斐伏爾(Henri Lefebvre)在〈空間政治學的反思〉中討論到了實體的城市空間時說到：「規劃空間時，如果只談今日的成效，而不考慮過去與未來的問題；或者將空間視為是無辜的(非文化的)，是直接地孤立其空間的社會與地方脈絡」，列斐伏爾要批評的是「現實主義者」和「科學規劃者」對於空間的理解都是「非政治的」。這裡有兩種理由可以相信遭批評的對象，第一種是現實主義者提供規劃好的居住型態；第二種為科學式規劃的理由：這些空間是連著土地利用和全面性的社區文化來規劃的。但是如何保障無需修正的居住與生活型態，而全面性的社區文化又如何保存現有的秩序與生活態度？列斐伏爾提出的看法是

空間一向是被各種歷史的、自然的元素模塑鑄造，但是這個過程是一個政治過程。空間是政治的、意識型態的。他真正是一種充斥著各種意識

我們看到至少在當前的空間規劃中，有些許的政治考量一直沒有被放置進去。「完全無法假設地方差異性的創造、交流和溝通網絡」是沒有剩餘空間的。這就是政治性缺乏的所在，無從討論的空間，言語無法進入的空間。拉費爾指出，未來人們將來會為新的「匱乏資源」而拼命。目前是自然環境，將來則是陽光、空氣與水資源—所有權的匱乏。目前南極冰層的融化已經說明了這種時代的來臨，不只是人們對於暖化的恐懼，還包括土地被淹沒的危險；而在他的相反，鄰近國家開始在南/北極的海底插上國旗，這種「源自於封建時代的所有權」是其問題的根本。

換言之，沒有未來的烏托邦，還是處處的空間都被設想為烏托邦，這是需要詰問的，一方面，儘管眼前的空間生產仍舊是封建式的思考，但是其中懷抱著烏托邦期望卻是無止盡的消耗與「去除剩餘」。這代表著，剩餘本身是不被給予自治權的，北極和南極都沒有，自然環境不一而足。自治權的問題是，連自己的家庭都有可能被剝奪的機會。另一方面，有些藝術品仍明確地指出了一些空間內容的政治性，例如維登意(Clemens von Wedemeyer)的作品《送離》。這件作品道出了一個故事場景，更明確地說是一種政治之地：影片中一群人在檢查哨週遭等待，希望可以尋求同意離開於莫斯科。藝術家拍攝檢查哨中順序進行的通關流程，而地點位於柏林外圍的森林中。畫面中跟隨著一個年輕女人在一個異質空間尋求通路，而人們被關在柵欄和控制進出的檢查哨當中。

關鍵的地方是，影片有個循環的核心面向，不斷重複播放著女人不斷被領事單位拒絕的情節。而她必須不斷地忍受這個限制多端的地域邊境。藝術家調查了關於國族邊界的系統，但是這個系統並沒有因為社會政治的動亂而消失。在這件作品中，藝術家基本上重新面對了一個較少被明確定義的形式以及場所(site)。影片中關於政府承諾越過邊境的可能性，踐踏了自由的概念，人們必須在國家的行政與官僚懷疑中打轉。

³⁷ 昂列·列斐伏爾(Henri Lefebvre)，夏鑄九、王志弘/合編。〈空間政治學的反思〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台灣：明文，)。頁 34



圖十七、維登意(Clemens von Wedemeyer)的作品《送離(Otjesd/Leaving)，2005》。

我們可以從傅科那邊著手討論，因為其中牽涉到的是「治理性 (governmentality)」的框架，傅科提到：「治理就是為了便利的目的而安排對事情的正確處理」³⁸。但他在「事情(thing)」這個詞上琢磨了一下。因為中世紀到 16 世紀中，治理的原則並非「對事」的。主權，或說治理權只對領土，以及其上的子民行使。傅科認為：「我並不是要把事情和人對立起來，而是表明，治理關聯的並不是領土，而是一種由人和事情構成的複合體」。緊接著傅科提出了一個船的隱喻：「治理一艘船意味著什麼？.. 它意味著你不光要對這些船員負責，你還要對船舶及貨物負責；.... 要在需要安全運抵港口的貨物與所有這些不測(風暴、礁石等等)之間，建立起一種關係」。³⁹而這種關係在傅科那裡是一種政治經濟的關係。如同船的隱喻一樣，這艘船在汪洋大海中的漂泊，需要依靠許多經濟關係的建立，否則他是會沉船的。

這令人直接地聯想到了瑟庫拉的作品《魚的故事》，這件作品在當代藝術中的獨

³⁸ Foucault, M. (1991). 'Governmentality', trans. Rosi Braidotti and revised by Colin Gordon, in Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (eds) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. (Chicago, IL: University of Chicago Press)p.94

³⁹ Foucault, M. (1991). 'Governmentality', trans. Rosi Braidotti and revised by Colin Gordon, in Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (eds) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. (Chicago, IL: University of Chicago Press)p.93

特性，是以一種「從未出現過」的內容來討論全球化中的經濟態勢。同時，關於這件作品，很大的部分我們不是討論魚，而是討論在海港工作的工人們，另一方面，這些工人在作品中的現身，也顯示出當代藝術對海洋工業這一塊研究領域的缺席。而這也意味著，勞工的世界一直都是被禁止去討論的。更何況，這些工人們正出現在我們的日常生活當中，更甚的是，它關係到我們所消費的產品，以及其在世界流動的關係。



圖十八、Allan Sekula，《Excerpt from Tsukiji》，2001》。

安東尼 (Antony Fredriksson) 討論到瑟庫拉這件作品時說到：「他並不是要去聲明紀錄攝影可以顯現帝國的現實，但是它可以當作一個批判的工具，來服務我們了解經濟權利是如何可以連結到再現課題上的」⁴⁰。Antony 的見解更點出了這個論點深處，「沙庫拉是要去顯現全球資本主義經濟的權力是如何改變一個地方的」。同時作者

⁴⁰ Antony Fredriksson, *Allan Sekula's Fish Story – Representing Change in Labour and Global Economy*, p.1

也指出，「當一個貿易港口變的更國族主義時，他們也變的越來越不透明。這個海港並沒有辦法顯現出他們的脈絡」。這裡有兩層意義，第一，海港的貿易進出口與勞工的工作息息相關，但是我們在海港卻無法看到工人們工作的樣貌；第二，海港所呈現出來的樣子，就是一個國族彰顯其體制的地方，不會有太多的勞力者現身，而是一切以機械等工具來代勞。（當然我們很可能會問：勞力者都在什麼樣的地方工作呢？）

作者接著提到關於現代主義美學與馬克思主義間的問題。「在馬克思的觀點中，產品和勞力者都被轉換為價值和商品」。也就是說，勞力者的價值在於其腳色所用來交換一些產品，而非勞工本身的人性價值。「這大大的隱藏了勞力者在社會的面向，以及產品所經歷的過程」。作者指出，如果我們認同馬克斯當前經濟系統的有效性，那麼這些勞工者和產品的價值就會成為一種藉由“採買”才有的再現意義。同時它也間接認同了，「漁工們是在“意象型態(imagology)”中被重新建構的」⁴¹。

意象型態的真正意義是，人們通過親身經驗而把握現實的機會被剝奪了，換言之，我們不只是活在意識形態中，同時我們也沒有剩餘的空間，我們看到瑟庫拉作品中的場域必然是一個「尚未存在的論述空間」。因為觀念的被挑戰都是在新的空間中展開的，是一種生產空間(production of space)的產品，而不是在空間中生產(production in space)。我們要探討的是藝術作品中關於這種被生產出來的空間產品，甚至是以藝術作品來生產空間的政治性，而不是其政治情勢。

⁴¹ Antony Fredriksson, *Allan Sekula's Fish Story – Representing Change in Labour and Global Economy*, p.3

第三節 政治作為方法

在這篇的談論當中，其實都並沒有真正意義的政治實體出現，它實際上是虛構的政治性，這就是我要談論的，我們必須一開始就先將這樣的論述擴展到全面的範圍中，否則即為容易地就變成某種政治主義的辭性。

(一) 文化方程式

在所有的現代情勢裡頭，當代藝術投身的範圍越來越廣闊了，這是一件好事，代表了藝術領域不斷地擴張了政治的框架。然而我們必須明說這不僅僅是虛構的，還是一種抽象的空間形式，這反映到了文化資本主義對於空間形式的扁平化。但是在現實層面，他是一種利益獎賞，是人人不得不拿的優惠券。紀傑克批評的正視這種無法停歇，也難以制止的狀態，因為人們所看到的是表面的設計形式，與廣告宣傳的誘惑，諸如紀傑克提出來的眾多例子：「當你到星巴克買咖啡時，它們會告訴你，你買的咖啡比你買的還多，你擁抱了咖啡道德，因為一杯星巴克咖啡比其他咖啡公司供應更多公平交易咖啡…這是最登峰造極的文化資本主義…你購買了贖罪券，你購買了消費主義的意識形態和行為。」⁴²

在文字上，這種消費購買了遠方的公平正義，消費的人可以因此免除他的「罪惡感」，在他面對電視媒體不斷轉播醜陋現實的時候，他還能夠大聲嚷嚷他自己的作為。這是空間的扁平，人們根本沒有意識到這中間的生產流程，它們只看到了一種慈善行為。在圖片上，我們看到文化仍舊是一種意象型態，切·格拉瓦(Che Guevara)變成了櫻桃格拉瓦冰棒(Cherry Guevara)，文化的形象「被設計」成體驗的空間，多麼美麗享受，它們繼承偉大的革命故事，且更多的例子不斷地上演。

⁴² Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce*, p.58



圖十九、Cherry Guevara 冰淇淋，在包裝的背面書寫了切·格拉瓦的革命運動，真是歷史的一課。

可是，買一送一難道不好嗎？的確，在孔子學生子路的故事裡頭，我們仍然要接受這種產品，而且還不能清高地拒絕。在「子路受之以牛」的故事中：「子路偶然地救起一名落水者，那人感謝他，送了他一頭牛，子路大大方方收下了。孔子說：『太好了，受你影響，魯人一定都會願意勇救落水者了』」。如果子路拒絕了，那將來人們就會擔心萬一行善的時候，接受任何獎勵是否會被當作「偽善」；但是如果不接受贈禮，將來人們很可能都不再行善了。首先，這種行善的關係在如今已經轉變成消費主義，而贈禮則變成了贈卷(coupon)，這樣挺好的，因為大家都在做正確的事情了，並且還將正確的倫理故事當做一張贖罪卷。是以，孔子的倫理也化作超然態度的不可能。

再回到消費身上，這必須繼續挖掘下去。我們必須找出真正的資本暴力，對於資本機制來說，任何的消費都是一種再消費的循環本身，它們的設計是為了要丟棄、耗盡，而並非用到最後。因此，對這種機制來說，空間的生產也是為了空間的壓縮而投資的，為的是要他便於傳遞，他支撐著虛構文化的政治性，消費的慈善主義根本上就是構成我們經濟運作的資本原因。這也就構成了我們的文化，這些因果關係環環相扣，互為彼此。

這就是藝術的主題，與藝術相互競爭的對手，藝術與消費共擁了這種抽象的政治性。筆者的方法是，我們也必須把藝術當作政治的載體。首先，我們必須從生產成本開始，在消費主義那頭，生產成本是外部化的，他並不吸收自己的廢物，它們將廢物丟給消費者，也就是所謂的為了將來的丟棄而生產，而且這套體系完美的機制化了。那麼藝術的成本是什麼？它嚴格來說根本沒有成本，他運用的是檔案和(殘餘)證據的再利用，只要人類不消失，他就不用擔心成本問題。重點是藝術的產品是什麼？這不消多說，它是不尋常化(defamiliarized)的產品設計，同時它也是美和醜陋的並置，換言之，它是爆炸的消費品，是歸零消費行為的奇觀——讓消費者感到不實用。

另一方面，對於權利的政治體系來說，藝術文化並不被它考慮，它安頓的是文化的「刻版」印象，人類的娛樂也來自於此。但不是說，藝術要反對娛樂或者物品的使用，它是要與偽善的慈善主義形成對立。也就是將人類需求與價值拉回平衡。這得先去端詳一下真正的慈善行動是什麼，賈桂琳書寫的《藍毛衣》，帶我們看見一件毛衣的珍貴故事。作者青少年時代丟進回收箱的毛衣，在 10 年後被一位 10 歲的非洲男孩穿著。故事一方面告訴我們慈善事業必須是具體的認知到「需求」來自於當地生存的困境，同時許多的窮人們利用它們想像中「堪用」的事物來進行他們的事業。但是，為什麼大部分地慈善事業卻沒辦法好好了解人民的獨特性，這是文化刻版印象的殖民，對他們來說，金錢或者科技可以讓它們有更好的生活，但是這卻讓他們變笨，最極端的消費主義讓所有人類的聰明，都被拿去幹一些注定會失敗的事情，公平交易組織同樣被這個問題消磨著。這裡存在的最大問題並不是資本主義的惡劣，那些企業主並非全部都是壞人。而是，偽善已經取代了這個慈善的目的，畢竟，通通什麼都沒有也比偽善來的好。

藝術的政治性在此展現，失敗的事情，也就是文化政治視察不到的死角，藝術的產品收集了所有這些錯誤的投資，它們在補消費者不經意打破的洞。這聽起來很消極，好像符合了全球化的悲觀情境。但藝術的手段根本上應該是一種正義(做正確的事)的論述，它切入的是資本主義與行銷策略中的縫隙，同時亦是孔子口中先於政治行為的「正名」(名分不正，言語就不能順暢)，當代藝術其實是在琴棋書畫(相對於

今日則是娛樂消費)之前的，它是政治責任本身，沒有空間論述上的正名，也就沒有文化本身。這也是為什麼，當代藝術以“在地製作”前進的因素，在這裡我們看到的是讓藝術本身變身為一種政治機制，利用這個機制去產生公眾論述的「形象」，如果沒有形象的產生，也就不會有群眾政治性的力場游離。

這個現象在目前藝術的狀態中漸漸地體現在「當地」的知識生產上，換言之，它像是真正的慈善事業那樣，必須先讓自身的知識邊緣化，來和新的生產成本對話。而對這種公眾形象的幻滅而言，它其實缺乏的是認同主權的「決斷」。這意味著要虛心接受政治奴隸主施捨的偽善，這個方法論的原則其實是「以毒攻毒」的，也就是說，在藝術上如何運用文化贈品的偏移應用，以及在生活上「誤會」使用原則的不正常性，筆者認為這恰恰可以顯現在地製造如何不適用全球觀點，而其誤用卻又能夠顯示其日常政治的文件性，這是被期待的。

(二) 藝術的政治性居所

關於上述的表述還有另外一個面向尚未解決，在地的問題是它本身和他的介入者共有的。荷蘭策展人羅柏克魯哲維爾(Robert Kluijver)在一次訪談中討論中描繪藝術政治性問題時提到：「每個人都彷彿在製造這個(政治)煙幕，提倡藝術的獨立，同時卻無視於這項事實：藝術本身已在極大程度上被政治界定。基本上，這些藝評人和策展人——他們其中有些人以強烈的政治取向著稱——都在描繪國王的新衣，而沒看到國王實際上是裸體的⁴³」。抑或說，藝術本身在其政治的論述當中被它的群體給排斥了，問題的根本是，貫穿藝術的政治與人民的多樣性的劣根是，政治的認知被建立在一種對「知的權力」的怯懦。

新的公眾政治的瓦解，到底是因為對知的怯懦造就了新主體的腐化，還是腐化本身帶來的怯懦？這個問題的互為彼此就是這個政治煙霧彈的舞台，問題一直循環而沒

⁴³ 林心如，採訪(2010年10月2日)。再探藝術與政治—專訪羅柏克魯哲維爾(Robert Kluijver)西方及其「他者」。2011年4月23取於<http://blog.roodo.com/sylvie/archives/13945887.html>

有出路。人們必須意會到政治上的「勇敢」與「勇猛」是天差地遠的，勇敢的說，或者藝術勇於創造差異的動機本身就有漏洞，勇敢的背後來源於一直想要「再現」自身的慾望衝動。這大大地掉進了文化資本主義的陷阱，一個「不知道自己想要什麼」的人類，在政治上是弱智化的。

而這一類種種關於再現的慾望衝動本身，我們則稱之為現代性的焦慮主體。是一種沒有家的主人到處流浪撒野的狀態，讓「非家(Unhomely)」的景象不斷地出現。這裡有個分析的向度是連繫到紀傑克關於資本主義批評的，也就是傅科關於治理術的分析下主要知識形式從政治經濟學面向的浮出。然而我們一方面要承認紀傑克批評的消費鬧劇，但是卻無從解答，因為這問題並非是現象上的，還是日常生活面向的實踐。也就是說我們可以回到傅科定義治理性中，從「居所」的討論開始，這裏是的政治向度並不是國家治理的，相反地，國家運用司法和行政的機器並無法形成所謂的治理的藝術。

它意味著對於現實問題渾沌的狀態下，對於事情的執行，言下之意，就是不能執行所謂的家法或者法律層面的誡令，而應該運用手法(tactic)來讓家的知識開始重建，而這同時也反映了要維持一個家所需要的政治經濟學，並不是物質上的購足與倫理上的意識形態。在藝術上的狀態來講，我們可以發現，一種「非常態」經濟是一種選擇，然而更為關鍵的是，生產的分配是由誰來執行的，藝術品操作的是這樣一個層面的事務，讓事物進入重新分配的機制裡面，就必須要進行所有的動員，它必須動員整個家的形式之下每個成員的運動，也就是說，藉由一個假設的族長領導，帶動所有生產者的知性美，也就是群體的感性解放。

運用新的條件和陌生的執導模式，這是需要創造和研發的。如果說治理性下的差異無所不在，那麼策略就是，亦無“常”所，亦無“常”在，這是為了迴避在感性慣性驅使下造成的倫理蒙蔽，也就是說不要回到倫常的軌跡裡去生產，且要去除凝視在自己與他人的消費關係，才能將重點關注在生產的執手。這便是將多樣性內在於本尊的組織，它一方面仰賴了家的治理性，另一方面又自成體系。筆者認為，藝術的政治性是在這種關係上顯現的，也就是回到最細微的生產運作中，平衡他自身消費與生產

的主被動關係，也就是說，不要為了去改變這種關係而殊死搏鬥，因為這種智識策略消磨的很快，資本主義很輕易地就可以把消費和生產的關係差距化，讓它失衡的結果就是造成現實中悲劇的發生，然後同時又在它處引發鬧劇。因此，當人無法靠正常的經濟模式來飼養自己，他很自然地就會掉進無家歸屬的焦慮感裡面。藝術就是要讓這種狀況不斷地「居無定所」，但是仍舊擁有它的治理性。

第五章 文件性的定位

諸如前幾章節所討論的，本篇論文並非要去定義文件和檔案或者是文本的特殊性，而是要去剖析，各個文件、檔案和文本之間的聯繫，可以說，文件性(documentality)基本上是建立在這之間(in-between)網絡中的，一種政治意義的關係，而非政治意義的詮釋。換言之，文件性的定位基本上是未明的。它取決的政治空間的再開發，同時，這也意味著，傳統的文件性是需要重新再發明的，因為當代藝術與現實生活的界線越來越模糊的關係，藝術與社會，與生活的之間的意義是會被消磨的。

而將現實與文件性拉攏起來的連結在於，自藝術的前衛運動以降，我們逐漸可以從藝術作品身上看到一連串跨界且多元的工作方法，這些工作方法讓我們對於一個研究對象有新的認識方法，同時產生了新的知識氛圍，在這裡可以將之視為一種廣義的「文件」定義，也就是和文字、語言、行動、影像等一同作用的所產生的現實效應(reality effect)。這也就是以文件性作為討論對象的原因，從文件、檔案、紀錄(document)這種付出的行動，受到建構之後而型成的文件性。

第一節、雙面性：現實的效應與不斷地再現

(一) 不停地「再現」

關於再現的課題，班雅明《迎向靈光消逝的年代》中的見解是當代社會雖遠尤近的重要引言，不過在這個時代中，我們仍需要去檢視一下關於靈光(Aura)的存活量。事實證明，他的確數量銳減了許多，因為來自於複製時代技術的更加發達，然而靈光還是沒有絕種，他們轉換成了另外一種型態，以「合法控制、版權發售、限制使用」來監控著世人的行為。然而，在藝術性上的靈光，我們所見證的是崇高性的消失，但是他仍然在運作著，是種靠著過去與未來來見證現在的存在，它們遵從過去的紀錄，

來成立目前它自身的行為，靈光也是靠著複製而活的。

在馬力歐·里奇(Mario Rizzi)的作品《麻油雞》中，我們看到的是一個遠嫁新娘的童話故事，在台灣他則是真實故事。這故事開始於台灣某位男人娶了一位越南新娘。他從「相片」中挑中一個越南新娘。在結婚過後，越南新娘為男人生了「孩子」。因為她嫁到台灣，所以越南新娘的產後生活天天都有一碗「麻油雞」，可是有些新娘不喜歡吃；而新娘的岳母也感到不被尊重。自此之後，越南新娘的生活在台灣死去，她的人生也變得無法治理。這樣的隱喻並不只是靈光可以框限的，從台灣與越南，從相片到孩子的出生，從越南口味到麻油雞。這體現了兩個文化中很細節的秩序，我們必須去再現出它們之間的關係，換言之，何謂文化的「合法和生存權」，它的「限制」又在什麼地方，藝術僅僅只是要再現這層關係，它是種積極的建構(construction)，而不再是消極的反映(reflection)。影像的場域最明顯的文件性特徵，它一方面是在文化裡頭游走的詩人，另一方面則是在邊境素描的畫家。



圖二十、馬力歐·瑞茲(Mario Rizzi)的作品《麻油雞》，再現了台灣越籍新娘的生存衝突。

另一方面，如果我們呈現的是越南新娘訪談的對話錄音，那事情會不會有不同觀

感呢？如何的複製現實變成藝術的功課，因為承載記錄的工具將會決定事情的觀感。靠著現代科技的細密度，機械的全自動發展，紀錄進入了極精細的品質，包含了影像素質、後製程序，以及細緻的展示平台。然而，這個系統卻是資本主義所建製的，它們底下的法令、畫廊和使用規範讓影像的使用產生了怯懦的前提。但正是這份怯懦，讓藝術家和廣大的使用者，產生了一種自我定義的「合法性」，它來自於那份權力限制的阻擋，儘管有些影像的作者認為那些都是低俗之作，但多重的限制讓人們都覺得它是珍貴的。就像陳界仁的《自我盜版》一樣，顯示了這份限制性帶來優位，它使複製本身的動機轉換為分享，是一種再現了商業體系的神秘化，同時也是再現其影像作品中的政治性。這件作品起因於拍賣場合，藝術家發現自己的作品被人拷貝後當成拍賣品，當然影像是容易拷貝的，但拷貝的藝術作品還能拿到拍賣場上就令人心驚了，而當影像作品被收藏時，雖然最主要的還是契約問題，但是藝術家覺得這個現象卻充分的告示了，影像本身的流通其實是極有政治意義的，所以他在伊斯坦堡他把自己的影像作品拷貝多份，拿到傳統紡織市場裡面“自己賣自己的盜版”，而這個地方也正式販賣盜版影像的場域。



圖二十一、陳界仁於伊斯坦堡展出之《自我盜版》，展覽區域正好是伊斯坦堡一個逐漸沒落的商城。

魯提肯 (Sven Lutticken) 提到了這種作用是為一種「還俗的衝動 (secularizing impulse)」⁴⁴，而我們則可以明確地說，複製技術讓人們感受到一種藝術衝動 (Art impulse)。它並非真的是藝術的，而是想像身體具備了模仿的能力，人們的複製是一種收藏的喜好中，資產分類的想像。網路上照片、影片與音樂的搜集，變成了人類與生俱來的才能一般。同時這些零零總總的複本，建構了某個人的檔案庫，它們開始有能力去糾正關於心智的合適位置。雖然複本的傳播與製造通常都是低階的、品質良善不齊的，但是這同時也構成全面性的紀錄結構與流動的韻律，可以說，紀錄的發明是來自於使用者的盜製和散佈。藝術家的運用有了堅固的底盤，紀錄品的觀看習慣，讓藝術品具備了「無意識」的作用。這些都來自於過去“作者”的努力，它記錄了現實的不復存。

因此再現就是一種必要的方法，用以對抗現實焦慮的無盡湧出，複製行為成就了某種滿足，然而這眷養了使用者本身的對於複製品的上癮，這些紀錄不過是一種表面的意識與娛樂。也就是說，收藏本身只為了收藏本身而已，魯提肯沒有說明到關於紀錄的惡習，這也說明了真品的限制體制存在的必要。將來並不會真的產生全面開放的複製世界，如果有也是因為資本主義的勝利進入了全球化境地。人們在影像的流動平台上不斷地傳送這樣的觀念，也不斷地再現資本的權利，沒人能夠阻止這樣的運動。我們必須思考的是如何將再現技術再進化。

這體現在幾個面向，首先是藝術品模仿的傳統並沒有被截斷，人類對於自然、科技都有種規範的企圖，讓自然變成是人類的，使無止盡的科技變為生存的使命，且這個路數已經不斷地被實現。問題意識是，複製的結構本身是資本跨界的結果。換言之，如何去取代這種結構，使之成就複本的雙重性，一方面是歷史本真的在讀者身上的認同；另一方面是結構上的分享作用。

然而再現模式同時也是資本運作的最主要原則，透過符號化與所指的挖去。人們對於再現同樣地會遭遇生存意義的空無。因為再現的簾幕背後還是再現本身，沒有實

⁴⁴ Sven Lutticken. *Viewing Copies: On the Mobility of Moving Image*. (2009, Sep) P 3. Retrieved May 18, 2011, from <http://www.e-flux.com/journal/view/75>

體。而唯有事故(accident)的發生才會讓再現的背後產生批判的力量，這也往往是藝術品展現實力的裂縫，這種事故創造性的素材，它能夠擬造，盜用著複製性本身的特質，讓人們相信。我們應該要期待著這種分享結構的產生，也就是說複製體系如何在生活特質中吸引同好，形成一種社群，形成一種知識的典範。

再現體系仍會進行下去，它是資本的引誘，也是現實的坑洞。在無數的戰爭壕坑裡頭如果客滿了，就必須再挖一個洞，然後像土撥鼠一般和台面的引誘周旋。用以再現來抵制再現是一種方法論，這方法成立的前提，乃是因為分享社群中具備的再編輯(re-edit)功能，同時也是一種反轉模擬論：關於「再現的再現」、「隱藏主流再現」的卡位與「顛覆再現」後的再現。唯有透過不停歇的抹去重繪，在現實中丟下提示語，這就是文件性的創造之地。

(二) 現實的翻譯

當代藝術有個重要的氛圍：對現實漠不關心的藝術是倒退的。然而，相信現實的藝術，卻跟相信上帝是沒有兩樣的。在此，文件繼續要說出的事情是，文件所關心的現實是「有希望的現實」，對於藝術作品的效力來說，文件的概念提供了藝術品可以產生「行動」去介入社會。當然這種效力跟行動主義者、社會運動的作用需要就此分別，跟行動者不同的是，真理是不可能但顯而易見的，文件並不是要「達到」，而是要強調這個現實中「顯而易見」的部份。

從另一個角度來談，當代藝術作品當中，許多直接討論現實問題的作品都有一個關鍵的提問，藝術品並不常需要去問他到底做了什麼工作，但是卻常常去問到什麼事情是社會所認知的原則(in principle)。原則說出了倫理狀態，文件和文件性的差別乃是把藝術品從一個現實中的物件，帶入了一個質疑的空間，這個空間是很明顯的倫理提問，也就是說：是誰破壞了秩序？

這一的提問是針對整個社會生活的法律和次序，藝術品如果無法像社會運動走向街頭，它並不是退縮，文件性特地的指出現實當中的「政治空間」。當代藝術作品就

是在「文件—現實—政治—文件性」的工作場域裡提出問題。文件不只張顯一種存在，它還從文件性的切入點呈現一種主動性的介入狀態，因為它在無法被完全保存的過去記憶中，撥開顯而易見的真實。

在當代藝術裡頭，藝術家努力的應對令人費解的現實本質，並以藝術作品反映到（展覽）當地和國際的情況，在這樣的情況裡，藝術品已經橫跨了作品範疇論的形式，他們發現現實並不是一件客觀的事物，原因在於，即使有一件事物具備了紀錄現實的所有文件，現實仍是一個可變性極高的概念。而當今社會最普遍的例子是，媒體佔據了我有我們接收資訊的通路，也就是當媒體現身，就產生真實。

換言之，真實塑造的邏輯是選擇性的世界再現，因此，藝術家選擇質疑的對象並不是媒體本身而已，更多的是去批判在媒體背後，以資本強權、政治利益來決定媒體的「正確性」。也就是說，現實與藝術家建立關係的開端，是因為無所不在的權利（power）、政治立場（position）不斷地讓日常生活的現實感知無所差別，藝術家可以創造一個相對立的立場來與現實進行衝突。

可以說藝術作品去創造多樣性（multiplicity）、複雜性與差異，來對抗權力、經濟強權與媒體所不斷塑造的單一版本和獨斷；在文件性的框架裡頭，真實與虛構的議題是相對成立的，這牽涉到真實的定義不是 reality，或是 realism 能夠固著的，意義在於真實的不可駐足，讓現實變成一種戰略性（tactic）的態度，藝術家準備將多種狀態描述出來的能力；而虛構如何承其有效，在於它採取虛構手段與策略以達到「我們感覺到了真實」，乃至於重新分配人們對於「真理」的多樣態度。

然而這仍是「假的意義」，當我們感覺到了真實的時候，意味著，問題意識的來臨，也意味著真實的死亡預告。部分的現實極為輕易地就令人相信某種真理，這意味著其中人類課題政治性的隱沒，這是最表層的關係，也是當洪席耶將藝術觀眾拉到翻譯層面的意義，因為在表面政治裡，只有現實本身的對立，換言之，並沒有對等的語言可以進行對話。因此在各種時代的發展關係裡我們何不再次懷疑它自身的聯繫，這裡的背景是從紀德堡景觀社會中提出的看法開始。也就是任何現實都能夠被視為商品，而且任何現實也都是景觀，在此我們首先可以丟棄的是，不管文件性是虛擬的或

真實的，它都不需要指向真或假的問題裡，因為表象的現實的背後所揭示的仍是一片景觀與商品，亦即表象背後根本沒有真實。

這是因而藝術中文件的範例呈現，為何都直接地讓觀眾直接接受到真和假的問題。比利時藝術家法蘭西斯·阿利斯(Francis Alÿs)有件作品相當有趣，在作品《現代的行進(The Modern Procession)》中，藝術家將紐約現代美術館的搬移變成了一場公共的藝術遊行，一百名工作人員將歷史中的藝術典範的複製品，用抬轎的方式進行搬遷：杜象的腳踏車輪、畢卡索的亞維儂姑娘、古老的聖像畫等，像送葬隊伍一樣由一大群人和喇叭聲運送著，這裡直接繼承了商品的戲謔，讓典藏的藝術品看起來氣數已斷，然而藉由這種文件本身的失落，以及典藏失落的再現，人們又再一次的看到美學情感的復發，只不過在這個例子中是喪禮上的嘆滋一笑。這些例子都有藝術的形式，但也都是藝術形式的破格——不居成規。然而，類似九零年代在關係美學氛圍中，類似此類作品中的社會性場域(或模型)，都具備了一種直接的意義。



圖二十二、法蘭西斯·阿利斯(Francis Alÿs)“加演”了這場美術館搬家記。

因為藝術品直接的意義讓觀眾就鑽進了蘿蔔坑，沒有想像的詮釋之後，取而代之的是意識形態或意象型態的權充，文件性說明了人類的墮落，源於真實、現實、虛幻的不可分，以及大亂境。我們可以從 2004 年台北雙年展策展人范黛琳的策展論述裡頭，看到對於藝術品企圖探討現實與實際感受到的現實之間的對話空間，有著更進一步的分析：

真實僅是「存在的事物」，現實包含了「將要存在的事物」、「可能存在的事物」甚至是「應該存在的事物」。現實特別是政治上的空間，因為「可能的事物」這個問題只有在有希望的現實裡，才能得到「現實的」闡述。⁴⁵

由范黛琳的論述可以看見，相較於真實(real)，現實(reality)是一個更複雜的概念，當然這是一種文化操作的說法，也就是說，真實並不只是還未來到，而是相較於現實，藝術家較能夠對不同的現實進行修改與重組，進而將社會生活的問題彰顯出來，而唯有利用介入現實，或者更深入的參與社會生活，藝術品的生產才有可能更接近真實。然而，介入這個激進行為，相反地還是無法自拔地掉進了全面的景觀與商品化。我們可以從這幾年的抗議團體來切進這個面向，從台灣的反核團體《諾努客(No Nukes)》中抗議的形式中，可以發現到一種浮動的認同，他們的走唱隊是介入了社會運動本身，而非介入社會問題本身。在這裡所體現的是一種文化的衝突生產，介入的確是背反的。然而更重要的是，這類團體都將抗爭的紀念物給掩埋了，它除了再現了年輕人遊戲的可感形式，同時也將感性距離拉到過度。

換言之，洪席耶的感性政體應該是一種奇異的分裂，在許多時刻以藝術的介面切入社會生活的時候，一個問題探討的對象越有可能藉由「發作(acting out)」讓主體發現真實。是以，「歇斯底里」為什麼反而會令人有機會接觸真實域的原因，這個問

⁴⁵ 范黛琳(Barbara Vanderlinden)，《2004 台北雙年展：在乎現實嗎？》(台北：台北市立美術館，2004)，頁 32。

題的主體是在於翻譯的力場。在另外同樣是抗議團體的例子中，日本的《素人之亂 (Amateur Riot)》(即平凡人的搗亂)，則是以派對的方式來「逆襲」抗議本身的無趣，它顯現了翻譯本身的直爽，將抗議的文本翻譯為故意來亂的派對。下言說明了這種作用的表象：

為什麼實質的假象會採取特定形式的再現而使人們甘心「以假亂真」？在齊澤克看來，問題不在於人們不知真象如何，也不是假象被扭曲成真象，而是人們明知假象依然甘心承受，這種「明知故犯」，就是所謂的「意識形態」。⁴⁶

然而，如果藝術本身是場無盡的遊戲，羅蘭·巴特在〈從作品到文本〉中的說明卻仍不能在意識形態之外作用，雖然他強調文本是一個遊戲的場域，且意識形態的場域並不是遊戲的場域。然而他忘了其中政治空間的剩餘，這是個老掉牙的觀念轉換，雖然介入運動依舊遭遇了全面性的意識形態攻擊，然而上述的行動主義例子卻與這種意識形態相反。也就是說，介入行動中的分裂作用，內在包含著明知故犯的執爽，同時也包含了意識形態的潰決，這是藝術才有的意識形態雙面性：讓人們遊戲著意識形態，但又在其中明知故犯。真正的關鍵在於文件性中的介入企圖是專業職能的拋棄，它迎來的是現實導師的退場，藝術的遊戲性是生產本身的戲弄，丟棄某種生產系統的生產線，而使用自我技術的即興，用完即丟。

文件性本來就顯示著戰亂、混淆、地獄，是現實與現實之間繩索，但即使藝術作品回應了這些狀況，也不能挽救任何情況。在當今的生活中，應該要期待的是如何在這種惡劣觀覽物的生態中存活下來，別想要去建構一個健康的體系，那是不可能的，同時也是異化的陷阱。在各個研究領域當中，例如生態學、地方主義、女權運動都仍是伴隨著異化的領地，這塊田野調查的地方之外並沒有其他烏托邦。也因此，列斐伏爾總體性 (totality) 的概念中，遊戲的效果就顯的相形的重要，既然無法逃脫，也不

⁴⁶ 宋國誠〈尼采之子——「直爽真實」論(上)〉《破報 2008/2/26》。

可能挽回生命中不可挽回的創傷，那麼遊戲的概念反而形成了現實與政治間的隙縫，這個細縫就是所謂的以「荒謬對抗荒謬、以奇觀對抗奇觀、以錯誤對抗錯誤」這般地將「幻見取代幻見」以爭取暫時性的真實顯現的對策。

然而當代藝術的文件性如何透過遊戲的概念來進行介入，是一種難解的問題。這是哲學與藝術實踐通通難以接近的，因為觀眾的被動政治、人類權利的立場、現實的秘辛等等都不可被期待。我們必須要拆解這當中最令人誤解的部份，也就是一種政治的群塊，這是藝術文件性的工作，讓某種難分難解、污穢雜亂的東西區分開來，讓他們具有社群性，也就是以小眾的形式來(被)表演。這樣，也才能夠確立「翻譯」這個形式的難題，是從小眾中看見翻譯的總體性與感性自身。

第二節 文件性的技異

(一) 素人技術

表達在許多真實與現實雜交的問題性中，筆者開始思維反問群體性中的問題，也就是如何具有自我技術的可能。因為這是個從細微處看大世界的創造時代，然而卻也是全面分配生存套件的統馭。這個問題是從「對立」的現實狀態，一直過渡到「對等」的生存態度上的。身體上的生活感知不斷地影響著現象背後理論對應，工作職能也使的上現實戰場的應變不得不生產幽默的機靈性。這也是書寫到文件性的定論時，不小心讓小個體淹沒在一堆現象當中，意外的是，這種自我教育、自我學習 (self-reification) 的跌撞過程，讓我進入了文件性何以建立自我認同的議事課程，但總體的目的還是在於生產能夠不斷改變嗎？因而開始考慮的素人狀態的可能性。

進一步閱讀了洪席耶關於《受解放的觀眾》中的主動性，文章脈落中洪席耶把傳統的觀眾拉到了教與學的關係當中。他這樣的分析，是要把智識平等做研究對象，把智識解放當作目標。而這樣的關係所對應的外部世界就是「劇場」，當中沒有明說的就是真實生活與現實社會如同「劇場」的概念。而洪席耶批評了大部分的劇場都是一種「無知的劇場」與「疾病表徵的傳播」⁴⁷。讓問題在更平實一點，這與「人生如戲」的宣稱是否具有連繫？顯然是沒有的，因為宣稱「人生如戲」的行為還是坐上觀眾席上的，是消極的觀看戲劇本身之後的自我揶揄。

一個戲劇的本質應該是一個以表演的「執行 (performing)」為前提的，然而最難以理解的部份是，我們要怎樣像洪席耶一樣去期待一個“沒有觀眾”的劇場？這意味著，即使有觀眾，劇場應該要讓觀眾本身變成不是觀眾的腳色，讓他自身的認知可以脫離一個集體的觀眾形象當中。洪席耶說：「觀眾學習東西而不是被 (劇場的) 圖像給

⁴⁷ Jacques Ranciere. *The Emancipated Spectator*. P 3. Retrieved May 3, 2011, from http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354915/pg_2/?tag=mantle_skin;content

擄獲，它們將變成一場集體表演中的參與者，而不是被動的觀者……觀眾必須被迫從被動的觀者狀態切換到科學家的狀態」⁴⁸。然而，觀者當然是被動的，沒有人會主動介入表演本身，因為他期待的是視覺上的享受。這問題在桑塔格討論攝影的時候也出現了。讓我們比較一下兩者的對位關係。洪席耶的問題在於將一種被動性變成主動性；而桑塔格則期待主動者有招一日能夠成為介入者，而兩者都是不可能的實現的。不管是主動或者被動的背後，真正的問題是，其實人類都需要一個夥伴，這個夥伴不管是實體的物件、虛幻的景觀、流動的現實情景都具有可能性。重點是，我們需要一個參照的對象。在洪席耶那裡的參照是導師，桑塔格則是等待拯救的災難本身。然而洪席耶提出了更好的參照，這兩種情況都是無知的。將無知的狀態對立起來時，我們就會發現素人狀態的出現，這種狀態和無知的差別不大，差別在於「經驗」的使用，在中文裡頭有個更好區別的詞語——「體驗」。體驗是素人自身製造出來的，它比經驗來的天真，因為一個個體並無法真實地複製一個體驗到他人身上，儘管也，感受經驗也會讓兩個個體區別開來。

文件性必須被假設在這種「素人體驗」當中，因為我們必須看到一種獨特性的轉譯，而非普遍性的傳承。然而導師與災難本身的無知形式，讓他們以著知識的權利現身，導師不需要素人的主動，那違反了他本身知識的起點；災難也不需要詮釋他自身的痛苦悲哀，他在那裡等獵物經過，吸引「沒經驗」的素人彎身觀看，同時捕獲他。另一方面，相較於教師，現實災情本身也應該要被視為壞東西，因為全球經濟與傳播體系，已全然地將它從苦難中拉了出來，讓它擁有悲情、憐憫，包含了一切人類的英雄心境，這使得全世界的人都成了慈善團體，這也是為什麼桑塔格批評照片本身的劣根性，因為詮釋圖片本身的意義超過了圖片本身所具有的，換言之，受劇場監製的觀眾，與被補獲的素人具有同樣地宿命。

重點在於，「再現」一個殘酷影像是遠遠不夠的，因為觀眾如果無透過「自我呈現」來與「再現」相望，就不會有一個主動的位置被騰出來。這是一種對望下的自我

⁴⁸ Jacques Ranciere. *The Emancipated Spectator*. P 8. Retrieved May 3, 2011, from http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354915/pg_2?tag=mantle_skin;content

摸索，也是任何人都有可能觸碰到的無知現實。在洪席耶的討論下，無知的劇場總是剝奪了個體的形象，觀眾的主動性並沒有方法的。因此我們又必須回到團體的演出裡，團體總是定義了個人的特殊性，回到總體的文件性的關係當中。在這裡，個體是團體的本質，個體與個體間的擬仿造就了團體的舞台，但我們質疑的是被剝奪的個體有沒有機運再創他自身現實的文件性。換言之，文件性是一種技術性的領悟，沒有這份技術，個體是無法逃離現實的困惑與無知的繼承。

要達到這個目的，必須先走上冒險的路，也就是讓導師丟棄掉無知教程中的「戲劇的起源與落幕」。在瑟圖 (Michel De Certeau) 的觀點裡，日常實踐中的圖誌 (mapping) 狀態似乎是種選擇，但這讓筆者不禁要問個蠢問題，所謂的日常生活實踐是每天的練習還是時常的演出？這裡關係著素人對於時間的掌握，也讓他有個機會轉換無知形式的覆蓋，原因在於我們必須把瑟圖討論中的空間地理實踐和洪席耶的受解放觀眾中，個體分離劇場又要參與演出的困難融合在一塊。關鍵在於，素人特質本身天真且沒經驗的「舞動」，讓他的表演性的技術比劇場還要劇場化，也就是說，日常生活實踐必須非常的不像每天 (everyday life) 生活場景的腳本，這一方面符合了素人在群體生活中想方設法地「擁抱」他人的領地來認同自己，另一方面，就能夠在導師與學生共同的冒險地圖中，移置知識起點與終點佈署狀態。這是一種生物政治的拓墾學，且人類仍舊能夠運用動物以偽裝、變換路徑來逃避天敵的技術改裝成一種自我技藝。

令人興奮的是，社會已出現了許多這樣的例子，首先是一種真正素人體現的藝術性，一名攝影愛好者在路上隨意的採訪人，他的計畫陳述是這樣的：

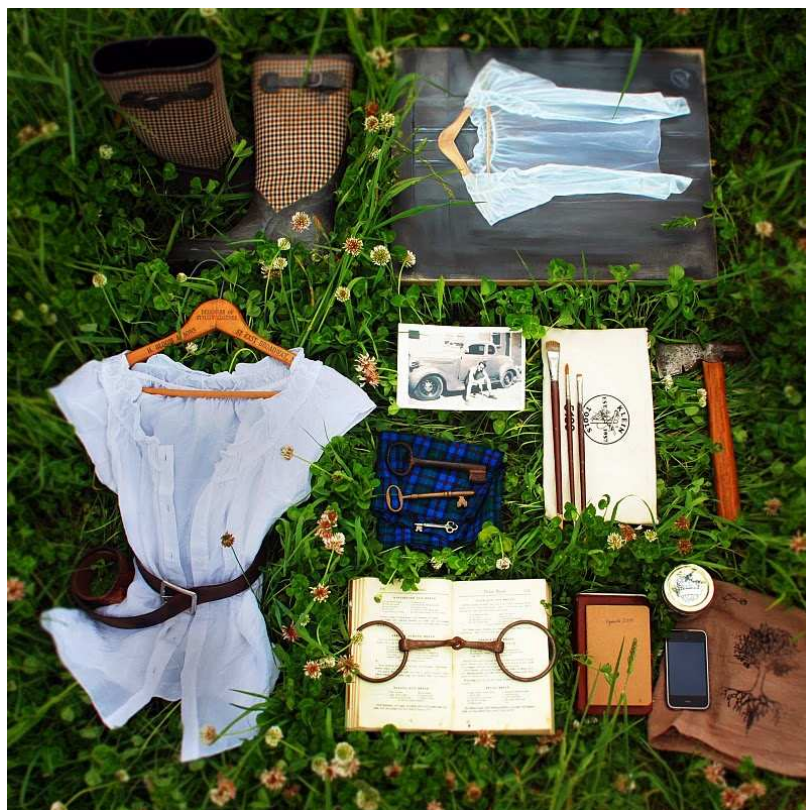
「假如你家起火了，你會把什麼東西帶走？」，這是一個關於生活的基本、價值以及情感上的衝突。你會帶走的，反映了你的興趣、背景以及優先考慮的事情。採訪只會壓縮到一個問題讓你思考。⁴⁹

這個簡單的問題讓我們領悟到比受訪者擺出來的東西還要多，在一個社會集體的

⁴⁹ Foster R. Huntington. *The Burning House*. Retrieved May 28, 2011, from <http://the-burning-house.com/>

文件性意義中；第一是這些東西基本上是昂貴的，或者具有多重情感價值的；第二是別鬧了！真實的失火情況會讓你帶不走所有東西，除非你不想活了；第三則是前面兩個猜測的相反，誰根本沒有東西值得帶走，何種人如果沒有了家就沒有了所有東西？

此種攝影的樣式如同雜誌內頁關於流行行頭介紹的攝影，是資產的證明，同時也是價值的拜物，素人攝影師將受訪者撿選的個人家當一樣一樣地擺好，專心經營照片中的畫面。在素人拍照計畫的網站上，大批的影像如同部落格心情日記般排列出來，並清楚地標示人名、年紀等個人資料。有趣的是，在閱覽了所有個人家當的攝影後，會覺得大部分的人都在開自己玩笑，他們選擇的東西是散亂的照片、筆記，是沒身體的娃娃、椰子殼。如果這真的像是一個玩笑的話。那第三種猜測則更為重要，如何沒有了家，也沒有任何帶的走的東西，人們才會說現實真殘酷。這位素人無形中顯現了群體的無知，照片本身則說明了消費者作為社會上受支配的團體這一地位。然而，儘管素人的無關乎藝術，批判性還是在素人的「計畫」中產生了。



圖二十三、Foster R. Huntington 不斷地拍攝「逃難必要品」這個主題，因而呈現了它的文件性：物品與人的關係⁸²

另一端點上，是當代藝術界的素人，這被命名為藝術家的素人，展現了他的記錄性。藝術家佩維厄（Julien Pr vieux）的《拒職信》，他回應了多年來不時從報紙的廣告頁中蒐集來的徵人訊息，藝術家在還沒有受邀面試時，就先用不同的理由「回拒」了徵才公司的廣告，一個個正在劇場中等待演員上陣的公司，被一名怪異的申請者顛倒了他的劇本。展覽中我們看到實體書信和電子郵件的來往。我們不得不相信這種素人技術的可能信，顯現了文件性顛覆真實面紗的力量，同時，這也回絕藝術生產體制中教學的弔詭，並沒有所謂知識給可以交付給任何一個學習者的真誠，但是卻有義務去體現他的素人性格，在每項事業中都有這些人的存在。



圖二十四、佩維厄（Julien Pr vieux）的《拒職信》於 2007 年伊斯坦堡

（二）職人工作室

主動性的觀眾並不會自動產生，在上述的素人體驗中，是一種社會關係下腳色分

配的破碎，同時也是個人的事業的回歸。至此，我們要開始挑戰的是工作的狀態，雖然在個體上我們解套了他本身的書寫的自由，然而觀眾的問題依舊凝聚在一個集體力量上，所體現的是團體訴求中的嚴謹規格。我們可以很簡單的聯想到徐文瑞策劃《赤裸人》的視野，不過例外狀態的訴求卻讓台灣主體顯現了一種極致的焦慮，這種焦慮大過於團體實踐完成(achievement)的滿足感。筆者認為，不管阿岡本的論述中的赤身懸浮的恐怖有多麼真實，這都不足以引起行動來填滿政治上的懸欠和缺失。

我們仍舊要從文件性來思考這個問題的癥結，同時不可放棄空間向度的戰爭，從素人主義開始，筆者要強調的僅僅只是一種轉換而以，不過它是導師的轉換，換言之要從政治的「無知」開始轉換。從「從來沒有」的態度上，政治並不是同樣要放棄專職的想像，放棄專業的頭銜，同時企圖自廣大的「專家」那裡獨奪領土的戰略是，將觀覽團體的專業度下放到素人的位置上。這樣的企圖同素人文件定義自身的企圖同樣，“從來沒有”意味著未來會有的一種工作。文件性要將專業放在這個向度上，一個既存狀態的實踐並沒有被真正的展覽，雖然我們看到一種政治的企圖開始與藝術研究結合在一塊。然而，這依舊是「分離」主義的陷阱，如果依照這種方式進行下去，會有所謂的抗爭成就自決的定義方式出現。受解放的觀眾並不能與個體的獨特性區分開來，它們的感性分配已經將他們拉的老遠。

另外一方面，提出文件性的優位狀況是，要將「從來沒有」與「四處皆是」結合在一起。因為這兩種政治都是缺乏的，換言之，我們如何期待台灣政治藝術的空？就跟美國黑人對歷史欠他們的文化帳款一樣，也同亞洲人為何拍不出科幻片(Geek Movie)一樣，沒有就是沒有。我們要求的政治性到底該如何存在，筆者認為這是特殊政治場域中的必要性結果，因為社群與社群之間就是互相缺乏的，個體與個體之間也是彼此剝奪的。本論文的題目：當代藝術中的文件性，其實是要質疑當代這個詞的政治氛圍。如果一個“不那麼當代”的藝術家，與不那麼專業的藝術家是對等的，那麼任何的說詞都會削弱藝術的政治性。反之，其實我們應該要看到任何此在(present)的詞性都具備的某種「空場」。它不代表未填滿的狀態，而是利用空場的壓抑性，來逼迫、誘惑一種行動。

這並不是悲觀的，筆者認為，這必須回歸到現代性帶來的分化來討論它。要回到社群自身異化的工作上頭。在人文社會學科當中，大部分的領域都在尋求在地的文學性，這種文學性並不是真正單純的，他是現代性中的「素養(Literacy)」，別忘了洪席耶提示的，獲解放的敵軍正是這種現代性素養帶來的排他性。社群中的天真形式為何不會出現，乃是因為文盲(illiteracy)認知下的壓制。但是人類被現代性給推了一把，以為我們正朝著現代性的終點站前進。確實是在前進，但是人類忘了邊緣的非再現文件，這些文件正體現在全體人民當中，他並沒有終點站，但是絕大部分的人都需要這種文件性中的荒唐。

史戴爾(Hito Steyerl)不斷討論的現象就是這種非正式的文件，雖然他主要談論的對象是影像社會中的影片、照片或者媒體平台，並將統稱為弱影像(poor image)⁵⁰，但是這種如同喪失了源頭，或者不在乎它的起源的影像，卻彰顯了社群職能尚未開發的像度，同時也是素人之“癢”的體現。想像一下，一家電子公司的高階工程師，在工作的時候，利用公司網路從Pirate Bay下載大量愛好的影片，下班後還故意不關機。它們像是垃圾般、像未核準的遊民一樣被現代公司排斥著，但它們卻遊走在比現代性還要廣大的傳遞通道中。正因為他「不正經」的特質，讓這種文件幾乎被所有人使用著，其功能大異其趣。相較於正式的文件，「弱文件」具有抗拒、對抗的風格，同時者也顯示著其本身的殘破與單薄，以及最重要的，它本身根本不具有真實性，當然弱影像很有可能是真實現場遺留下來的孤兒，但是人們絕對有理由質疑它，因為他不夠清晰、透明，而其差勁的解析度更使人對他產生巨大的不信任感。

然而，相信真實性的前提是，必須先相信真實性的階級屬性，或者必須遵從階級的價值分配。文盲，或者我們可以理解為「非法識讀」，並不屬於前項的屬性，他並不具備階級，它只需要藉由分享的形式來成立自身。然而，我們卻不得不尊敬邊緣文件的「專業」程度，它千萬種自我技術的「格式」流通著。必須被辨認的是，高解析度的影像，高規格的播放系統對應的是真實的；低解析度的模糊影像，殘破不全的聲

50 Hito Steyerl. (2009, Nov). *In Defense of the Poor Image*. Retrieved May 23, 2011, from <http://www.e-flux.com/journal/view/94>

音與影格，所對應的是不可信的。為了讓問題更加的清晰，我們必須把眾多階級社會與日常生活中的文件需求給排除掉，因為文件本身是可以在收藏、複製與再利用的目的中流轉的。不管人們的相信與否，弱文件已經證明了一個更大的生產群體的投入，換言之，更大的文化流傳與資本主義完美地整合在一起。對廣大的影像生產群體與餵食者而言，弱影像讓其自身的私人資本得以成立；而對文化本身而言，它繼承了一項優位，也就是讓真實性脫離文化本身的產製線。到底誰相信真實性，或者何謂真實性一點用處也沒有，真實帶來了一種更加階級化的暴力，而切斷了文化結構細節的聯繫——它所關係的是反抗與挪用，同時也關係著服從與剝削，簡言之，它關係著現實。

一個欠缺政治，或著全然皆是政治的場域是什麼？我們實在難以定義，但是在任何的解放旗幟中，必然參與的是邊緣意識，是做「低級滑稽表演」的人。在這裡強調的是文件性的工作狀態，去除了所有這種階級與霸權後，我們要凝視的是弱文件的作用，他們並不是真正的職業，也不是專業的追求；透過弱文件的生產，所再現的是一種「職趣」，它們是劇場現實中「真正的工作室」，人們已經體會了這種偷雞摸狗的直爽，同時也在工作領域中找到了他們各自想要的社團。不管如何，在這個社團中，可以允許一個戲劇性的意外發生，個體願意「勇敢」的舉手來執行這個修復任務，他真正的體現了他在工作室的成果，因為這是他自願參與的。

因為這種因素，我們能夠繼續產生批判，是因為弱文件的性質正懷疑它自己的生產體系，這全然地不同於努力工作(work)本身在鋪陳的壞劇場敘事。讓我們再一次回到受解放劇場的可能性根本來細究，如果說弱文件工作室是素人的最無拘束的低級場所，那麼當社群參與了他的技術研究後的「開放工作室」，是因為工作室中允許一群人任意的翻動，這種例子已遍佈在網路世界中部落格的見聞分享、創見 CC、軟體研發、免費外掛的使用中，最重要的，弱文件工作室許可了「諧擬、擬仿物」的大量生產和修改，他們沒有文法的翻譯工作是因為它們互為導師，它們的生產並非革命的動機，而是條件，最後碰上的不可翻譯性則藉由觀眾的表演性破解，因為我們所期待的是素人文件的本真性，而弱文件已經拉近了這種距離，是在自體空場中吵嘴的政治性。

第六章 結論

政治地思考藝術擺脫了我們對客體的習慣看法和偏見，清除了蒙在現實上的精神鏽斑。筆者眷戀的是在的藝術主觀性中，冷眼旁觀地對現實進行拆解的樂趣，因為在筆者的論述當中，提及到的現實都是本質上不可再現的，他們是一連串線索的堆疊，與人類紀錄現實的檔案中透漏出來的微光。如果我們把真實當做一展光的話，那現實基本上就是滅了那燈源的罪犯，它將真理的房屋給燒去了。然而筆者的意見是，我們要在視覺科學的寓言中看見真理幽微的光，當燈光全無的那個霎那間，所感受到的全然黑暗，幽閉恐懼症突然地湧現上來。但是我們要等一會兒，讓視覺漸漸地重建，習慣在黑暗中看清事物。

這是一種心理圖誌的學習，而政治的觀看則是科學函數的原則，將藝術作為輸入值，這些總總對現實的介入、解構與碎片檔案的集合，就被稱作這個函數的定義域，也正是所謂的文件性。而藝術實行的是文化的微型方程式，是在凡常的景觀中建立不正常的觀景窗，與它的微觀。可以說，用來測量整個現實和政治本身的工具並不是藝術本身，但他卻可以當作一種節奏的拍打工具。我們重視的是藝術顛覆了現實的節奏，利用它的表演性，以及政治領域的舞動，來形成一個權力的功能。

意義在於，文件性的聯結本身就是暫時性的權利運作，這是關於當代藝術最激進的詮釋，因為現實的紀錄已經太多了，單純的文件也不過是權力的隱喻，對於人性的放棄與野蠻的行為是一樣多的。我們要看見的是運用短暫性的權力來破解權力的建構，它並沒有真正的方法，唯一的辦法也許是避免讓文件性變成一種靜物，因為我們要防止的是人性的彌留狀態。因此，深入日常生活，投入它的工作，穿越它的體制變成了必要的條件，也藉於此，運用現實文件，提取歷史檔案，重新組織它，必要時虛構、拼接它們。保持對過去的深究、對現下的疑問、對未來的願望，讓文件性的身體

保持在動態當中。因此，一方面是隱微不見的政治性，另一方面則是檔案文件的行動性。因為對於藝術而言，意義產出的可能性在於如何重新發明文件性，其背後研究的向度是對受壓抑的一方的質疑，同時也是對施以暴行者的擁抱。

這麼做的用意是，認清常態的客觀性根本上的不存在，尤其是對當代藝術而言。任何的記錄只要從他原本的位置上拿掉之後，他也不足以稱之為客觀的文件。它是紀念曾經「鑲嵌」在原始事物上的某個殘局、碎片。「現實是殘酷」的是一種不負責任的說法，我們應該要談的是空間中存在的論述，並且建基在藝術作品的實驗身上，也就是現實檔案的生產條件，這個部份有時候是隱藏的，有時候是全面覆蓋的。換言之找出它生產系統的流程是需要下足工夫的。我們看到了繼承文件碎裂性格的方法其實很多，但是關鍵的問題是：**如何掌握文件技術的革命？**

自我治理

首先，文件具體描繪現實的能力是具有缺陷的，原因來自於它本身形式的流串，史戴爾曾經談過這種力量的出現，它隱沒在訊息的技術層面上，諸如利用手機來攝影、使用簡易的廣播技術等等。同時它是關於一種相較於高科技的低階技術，重點在於，「記錄應該是為了要在一個清楚且透明的方式上傳達知識，也必須要使用觀念的工具來調查」。在知識和工具上的不清晰、不透明，史戴爾描述這種狀態為「紀錄的不定性」。言下之意是，不管我們如何運用高科技或者精密的記錄來呈現，它也沒有真的比它的極端（低階的、DIY 的）更有力量呈現真實。

而在筆者看來，這種缺陷實際上是一種「素描」特性，雖然這種性質在繪畫上我們只能視作是一種練習或草稿的，但它卻反向地突出它的社會特徵，素描是一種記錄，它所呈現的是生產者「自我技術」的結構。素描的運動跟勞工的運動是相對的，在反覆的動作之下，或者無知覺的動態裡，其產品很有可能是一種內在結構的科學。換言之，科技基本上是來自於個體內在科學性的總和。因此，自我技術和個體所生存

地社會的關係並不是絕對的：不是社會將技術交予每位市民。

我們必須對於生產者的行為來進行剖析，因為在紀錄的技術性上一方面是觀念的發明，另一方面，是訊息的不透明。這兩個面向都是無知的顯現，意即史戴爾在提及弱影像時所突顯出來的訊息：人們不能去質疑人們使用他們認為「方便」的工具，同時也不能辱罵他人對於訊息的鎖碼。因此，結合兩種紀錄技巧的不穩定，人們如何在技術的使用上、在資訊的傳遞上，探討他們所要傳達的觀念是重要的，也就是，讓它的產品具備社會結構，這才是關鍵的文件性。然而，人們往往會視這種技術為未出土的低劣手段、地下化的小聰明，原因在於傅柯關於權力的討論身上，無所不在的權力，正是因為無所不在的社會性技術，生存的 A 途徑視 B 方法為一種不合法，這正是所謂的政治正確的權力論述。

因此，傅柯的權力論述往往被觀看為壓抑或者意識形態的權力。然而，還有一種關於權力的生產的論述一直沒有被展開。因為當權力無所不在的時候，也就等於沒有討論權力的必要。但追根究底來談，權力的「生產」並不是消極的，他是一種積極的經濟形式，自我技術的出現乃是因為人們發現了自我也有機會形成權力，以對抗這個無所不在的形式。一方面，自我技術開啟了「終生學習」的課程，他對應的是智識的平等；同時，它也形成了一種管理自我的方法。可以說，自我管制毋寧正是自我技術的根基，而他所聯繫到的面向，也就是文件性中解放權力產製的結構。

在當代藝術裡頭，因為無法跨足到外部世界的真理，因此藝術的自我技術首先突破了知識的裁判，也就是從信仰上承認、公開藝術的性向。藝術承認了他自己的政治傾向，乃是對著外部的現實懺悔，但是卻保護了它的意志，這是獲得自我賦權的機會。因此，在文件性的面向上，我們必須看到一種超越實驗的實驗，解放來自於主流社會知識的所拋棄的裁決，同時也解放人和物之間的意義。拉圖 (Bruno Latour) 說明了自我技術其實重點在於關於它的理念 (idea)，因為技術的理念是關於主權終局 (end) 的奪回，然而其關鍵在於，我們不可將自我技術放進了科技的系統裡面，因為如果沒有遇到自己的鎚子 (hammer) 被奪走時，人們就無法找到他們自己。在拉圖那裡，物 (或者說工具) 是可以被見證唯一個個體存在的證據，但是其問題性是，究竟人與物之間

互動的方法是什麼？一種工具如果具備了某種使用原則，那是因為社會性知識的規範。因此技術理念的重要性，是因為人們思考到了另外一種生存的途徑，他們可以拋棄工具，但是他們必須要知道自己需要完成(fulfilled)什麼。我們可以看到許多當代藝術拋棄了某種原則，他們去到了異地，重新學習與發明新的方法，那是因為自我統治的可能性，來自於一種不得不為自己「代勞」的反省。因為人們早已在文件的運作上看到了失敗，同時也間接證明了文件性的根本並不是在於人對物的心理圖治，而是在於將身體視為唯一與世界接觸的管道，沒有身體也就沒有政治性的存在。文件性移置了人對物的認識論，提出了權力生產的新戰略，也就是以繞道(detour)的方式達到一種超越現實的知識建構。

真理的結局

當代藝術並不是虛假的藝術，雖然它具有大膽的假設、虛假的形式。但我們必須要清楚的指明他究竟對什麼事情在作用，文件性無法在於美術館的台座上存活，當人們在他身上看到權力露出馬腳的時候，我們知道隨即而來的有各種道德的主張。換言之，文件性所組成的觀眾特性就必須要先大膽的假設，在文件性還沒有彰顯的時候，大部分的知識都是不透明的，自我技術固然繼承此種質性，但那大多數是屬於藝術內部的，是無法翻譯的部份。這關係的是知識傳遞的對象群，在文件性的討論中，筆者不斷地要將這種普遍的觀眾型態提出來指證，是因為這樣的政治性是泡沫化的前身，同時它也是致使所謂的真理無法被發現的原因。

然而，這不是本論文企圖去探討的，關於真理筆者根本沒有身分也沒有能力去負擔這則重任。這也顯明了傅科在治理性中將對的事情劃分到最小的個體身上的意圖，不要去期待有真正正確的真理可以跑出來帶領人性，因為所有的一切的權力就是從此而生的，因此，如何利用文件性來生產權力，將這種文件的雙面性作用在「不好說明的事實」身上；這是關於「另外一半的人如何活著」的事實，恩威佐廣泛地在它的展

覽以及論述上提及這件事情，但是其主要的觀點還是在於，真理是一個受限制的事實 (limited case)，在當代藝術裡頭，對人性的關懷固然很可能是假的，但是對於人權 (human right) 的發展卻是正向的，文件性如何被彰顯出來，乃是因為他在人權上的「投入」，而不是被動地接受「罪惡」工業的產品，接受一個產品跟視覺觸碰到一個非議的影像是相當的，任何人都在感受罪惡感，同時也在名義上滿足於他們低微的關懷。這是個表象之下更加表象的世界。但這不非要去發展紀錄的長才，任何人都有紀錄事物的能力，只不過文件性要說明的是，並不是所有人都有人權，看看非洲的難民、戰亂的城邦，看看現代化的首都：紐約、巴黎、台北，並不是進步地就意味人權充滿，也並非受災禍的就代表著人性喪失，關於真理的想像，在文件性的向度裏頭都一直在指出的正是這一點，明瞭人權的限制 (limit)，也就是明瞭現實世界中真理的不復存。

因此，我們如何將運用文件的形式，讓他自己產生受眾效果，甚至是其受眾的再分眾，原因在於，首先要利用藝術的文件性讓觀眾理解自己的經驗，這種對人群「示範」的方式，必須反應在日常生活的細節上，這樣受解放的觀眾才有可能，這如同於孔子所說的：「不憤不起、不悱不發」的當代版本。前者的用意是，沒有等到觀眾遇到他們真正感到困惑的問題時，不去啟發他們的政治性，後者則是，不到觀眾想發言卻隨處發作時，不提供他們表演的舞台。相信真理跟相信謠言與傳說是同個層次的。我們要的是真理 (將要有) 的倫理引介給世人，而這個倫理觀正包含在觀眾身上的自我認同，如果認同是真理的一部分的話，那麼自我就必須放棄部分的自由來自己解構它的焦慮，建構自身的政治性。

因此，在最後的結論裡，筆者仍要說，有大部分的真理被人們放置在意義的終點上，諸如當代藝術家們所拍攝的照片，那些被偽造出來的影像，以及用來陳述事實的文件，都僅僅仍舊是一個紀念碑，亟需被建構成空間的歷史，例如某地區心智的表述、地緣的政治學或是世代的感情，它仰賴其中種種對文化經濟和政治的安排，文件性需要從最小的個體身上找到他自己的終局，因為個體的技術代表了主權的掌握，如果權力真的無所不在，那麼也就有一項工作尚未到來，被文件的證據馴服的人類還沒有找到他們自己拆解現實的能力，「尊嚴」的危機一直被淹蓋著。

參考書目

一、中文專書

- 余思穎/周安曼 編輯，《2006 台北雙年展》（台北：台北市立美術館，2006）。
- 范黛琳 (Barbara Vanderlinden)、鄭慧華/策展人，《2004 台北雙年展：在乎現實嗎？》（台北：台北市立美術館，2004）。
- 姚瑞中、胡朝聖 著，《逛前衛：全球雙年展漫遊》（台北：典藏藝術家庭，2010）。
- 2002 台北雙年展：世界劇場 = Taipei biennial : great theatre of the world / (臺北市立美術館，2002)。
- 2006 台北雙年展：[限制級] 瑜珈 = 2006 Taipei biennial : dirty yoga (北市美術館，2006)。
- 影像研究·藝術思維 = Studied images, artistic thought (北市美術館，2007)。
- 陳香君 著，《藝術檔案 社會閱讀：藝術與社會的深層對話》（台北：典藏藝術家庭，2004）。
- 戴瑜慧等作，《底層流動/流浪的視界：遊民側影家的創作歷程紀錄》（北市：基督教救世軍，2010）。
- 周蕾，《世界標靶的時代：戰爭、理論與比較研究中的自我指涉》（台北：麥田，2011）。
- 侯聰慧，《台灣攝影家群象【5】侯聰慧》（台北：沈氏藝術，1987）。

二、中文期刊

- 林志明〈展覽專題：二〇〇二台北雙年展—紀實 報導 文件 紀錄〉，《現代美術》：118。
- 劉紀蕙，〈藝術—政治—主體：誰的聲音？論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《台灣美術》，2007。
- 宋國誠〈尼采之子—「直爽真實」論(上)〉《破報》，2008。
- 黃津夫，〈當紀錄影像成為檔案文件—當代影像紀錄態度的轉變與其差異性目的〉，《現代美術學報》：19，(2010)。
- 呂佩怡，〈當我們同在一起 日常生活型態的種種〉，《今藝術》，(臺北，典藏，2006.04)：184。
- 黃金福，〈政治藝術文件的智慧〉《今藝術》(台北，典藏，)：167。

三、譯作

- 強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)著，蔡佩君 譯。《觀察者的技術—論十九世紀的視覺與現代性》(台北：行人出版社，2007)。
- 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，黃燦然 譯(2010)。《論攝影》(台北：麥田出版，2010)。
- 布萊恩·坎貝爾(Blyn Campbell)作。〈Vietnam War, 1975 / 越戰〉，《報導與謠言—布萊恩·坎貝爾攝影集》(台北：藝術家出版社，1991)。
- Paula Rabinowitz 著，游惠貞 譯。《誰在詮釋誰—紀錄片的政治學》(台北：遠流，2000)。
- 娜塔莉·澤蒙·戴維斯(Natalie Zemon Davis)著，楊逸鴻 譯。《檔案中的虛構：十六世紀法國司法檔案中的赦罪故事及故事的敘述者》(台北：麥田出版，

2001)

- 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，陳耀成 譯。《旁觀他人的痛苦》(台北：麥田，城邦文化，2010)。
- 本雅明、桑塔格等著，吳京、杜予編。《上帝的眼睛：攝影的哲學》，(中國人民大學出版社，2005)。
- 昂列·列斐伏爾(Henri Lefebvre)，夏鑄九、王志弘/合編。〈空間政治學的反思〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台灣：明文)。
- 克利弗德·紀爾茲(Clifford Geertz)著，楊德睿 譯。《地方知識》(台北：麥田出版，2007)。
- Toby Clark 著，吳霽恩 譯，《藝術與宣傳》(台北：遠流，2003)。
- 卡洛琳·帕克斯特(Carolyn Parkhurst)，何致和 譯，《巴別塔之犬》(台北：寶瓶文化事業，2003)。

四、英文專書

- Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. (Baltimore: the john hopkins university press)
- Okwui Enwezor, *Archive Fever- Uses of the Document in Contemporary Art*. (New York: Steidl, 2008)
- Eric Ketelaar, *Tacit Narratives: The Meaning of Archive*. (Netherlan: Kluwer Academic Publishers)
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*. (Blackwell pub, 1990)
- Joel Black, *The Reality Effect*. (New York: Routledge, 2001)
- Foucault, M. (1991). 'Governmentality', trans. Rosi Braidotti and

revised by Colin Gordon, in Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (eds) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. (Chicago, IL: University of Chicago Press)

- Henri Lefebvre, *The concept of Totality*. (USA: Verso)
- Lacoue-Labarthe, Philippe. B. Blackwell, *Heidegger, art, and politics : the fiction of the political* (UK: B. Blackwell, 1990)
- Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce*.
- Jacques Ranciere. *The Emancipated Spectator*.
- Okwui Enwezor, *Documentary/Verite: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of Truth in Contemporary Art* (Lukas & Sternberg, 2009)

五、網路資料

(一) 中文網站

- 〈 台灣藍波！ 野人林金寶恆春落網〉，今日新聞網
〈<http://www.nownews.com/2009/09/23/11519-2510150.htm#ixzz1KU6XfAUQ>〉
- 廖邦銘，〈當代藝術的政治性〉，網站發表。
〈<http://www.8arting.com/Article/ShowArticle.asp?ArticleID=1194>〉
- 林心如，採訪整理。〈再探藝術與政治—專訪羅柏・克魯哲維爾 (Robert Kluijver)：西方及其「他者」〉。
〈<http://blog.roodo.com/sylvie/archives/13945887.html>〉

(二) 外文網站

- Document- from Wikipedia
〈<http://en.wikipedia.org/wiki/Document>〉
- Antony Fredriksson, *Allan Sekula's Fish Story - Representing Change in Labour and Global Economy*.
〈http://web.abo.fi/fak/hf/filosofi/fsemi/papers/07_11_12.pdf〉
- Roland Barthes, *From Work to Text*.
〈<http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/From%20Work%20to%20Text.pdf>〉
- Sven Lutticken, *Viewing Copies: On the Mobility of Moving Image*
〈<http://www.e-flux.com/journal/view/75>〉
- Machete Interview Jacques Ranciere, *Farewell to Artistic and Political Impotence*.
〈<http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/01/zine-1109.pdf>〉
- Foster R. Huntington. *The Burning House*. Retrieved May 28, 2011.
〈<http://the-burning-house.com/>〉
- Hito Steyerl. *In Defense of the Poor Image*.
〈<http://www.e-flux.com/journal/view/94>〉
- Bruno Latour. *Morality and Technology—The End of the Means*
〈<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/80-MORAL-TECHNOLOGY-GBpdf.pdf>〉
- Hito Steyerl. *Documentary Uncertainty*.
〈http://www.aprior.org/apm15_steyerl_docu.htm〉

六、影像作品

- 電影：俄國導演尼基塔米亥科夫 (Nikita Mikhalkov)，《十二怒漢：大審判 (12)》, 2007。
- 電影：薛尼盧梅 (Sidney Lumet)，《十二怒漢 (The 12 Angry Men)》, 1957。
- 錄像作品：馬力歐·里奇 (Mario Rizzi)，《麻油雞 (The Chicken Soup)》, 2008。
- 錄像作品：劉真辰，〈Under Construction〉, 2007。
- 錄像作品：楊俊，〈關於遺忘與記憶的一則短篇〉, 2007。
- 紀錄電影：Stuart Townsend，〈Battle in seattle〉, 2007。
- 錄像記錄：雷斯勒與貝格，〈這就是民主的面貌 (This is what democracy looks like)〉。
- 紀錄片：尚·胡許 (Jean Rouch)，《夏日紀事 (Chronique d' un ete)》, 1960。
- 紀錄片：瑟庫拉 (Allan Sekula)，〈Excerpt from Tsukiji〉, 2001。
- 錄像表演：崔廣宇，〈隱形的城市：利物浦精神 (Invisible City: Liverpool Top 9 !)〉, 2006。