

## 思想與光的無盡重褶： 讀陳寬育的攝影書寫及其概念布置

The Endless Pleats of Thought and Light:  
Reading Chen Kuan-Yu's Photographic Writings  
and his Conceptual Dispositif

文 | 王聖閔 Wang Sheng-Hung

《異獸藏身處的精靈：藝評召喚術》是藝評人陳寬育近年寫作成果的一次重要集結。以國藝會「現象書寫——視覺藝評專案」所支持的長篇專論計畫為基底，這本書充分展露他對臺灣攝影論述新貌的豐富想像，以及他對藝評寫作本身的實驗性探索。其中，作為主力的十篇攝影評論專文有著縝密的佈局結構，各篇的主題看似獨立卻又相互支應，共同交織出一塊論理清晰的當代攝影知識圖景。這一系列的文章讀來不僅令人耳目一新，同時也相當系統性地呈現其研究書寫的整體關懷。

從選題的角度來看，陳寬育的寫作涵蓋戰爭攝影、事件後攝影 (late photography)、街頭攝影、網路攝影文化、動物攝影、廢墟攝影等面向，並且漸次從攝影與標本、檔案、圖像的有形關係、逐步推進至攝影與記憶、死亡、泛靈，以及非人 (the impersonal) 的辯證；從參照文獻和理論運用的角度來看，其閱讀除了集中梳理約翰·塔格 (John Tagg)、大衛·坎帕尼 (David Company)、厄里奇·巴爾 (Ulrich Baer)、羅絲瑪莉·霍克 (Rosemary Hawker) 等攝影評論家的研究成果，也交叉參照了《十月》 (October) 期刊藝評群，如羅莎琳·克勞絲 (Rosalind Krauss)、克雷格·歐文斯 (Craig Owens) 的經典文章，同時廣泛汲取包括保羅·維希留 (Paul Virilio)、列夫·曼諾維奇 (Lev Manovich)、賈克·德希達 (Jacques Derrida)、喬治·迪迪—于貝爾曼 (Georges Didi-Huberman)、吉奧喬·阿岡本 (Giorgio Agamben) 等當代思

想家的分析觀點。猶如撐開一張纖細敏銳的蛛網，陳寬育的評論文字不斷擄獲來自文化研究、媒介理論、人類學、地理學、哲學，乃至於倫理學領域的思想資源，積極嘗試在既有的攝影論述路線之外開發新的研究取徑。

特別是面對臺灣仍以紀實攝影為當然核心的強盛書寫傳統，這系列的文章顯然有意另闢蹊徑。例如在第二篇〈關於街頭攝影〉一文裡，陳寬育透過戰後法國商業街頭攝影歷史的回顧，點出公眾攝影史（或攝影產業史）的重要性：「...我認為在『大師的攝影史』之外，更應關注那些交纏著法律、產業、工會、通俗文化、觀光、所有權面向的影像文化史，那是種真正深入生活與日常的社會脈絡體現方式...。」此般視野，頗能提醒當前臺灣攝影論述潛藏的某種盲從與躁進，特別是在建構自身歷史的文化趨力下，不免被「大師敘事」（名家列傳式的敘說模板）之便利性所迷惑。

也就是說，這條思考軸線一方面抗拒「大師的攝影史」的誘惑，對之有所警覺。另一方面則將焦點拋向更為遼闊（且充滿匿名性）的數位網路時代的攝影實踐。因為在沒有真正開始與結束的網絡根莖生成模式中，所謂的「攝影之思」早已不限於某個偉大靈魂苦心孤詣的影像框構。正如第三篇〈攝影的琥珀隱喻、移動性與網路影像文化〉循著學者達米安·薩頓（Damian Sutton）與曼諾維奇的研究思路，清楚表明當代攝影文化早已捲入一場無止盡的電訊風暴，那是一個無數情感、思念、沉思及日常衝動的細瑣軌跡，全都永恆地即生即滅的影像宇宙。因此，有別於上個世紀的攝影論述止步於影像機具（與技術）如何改變攝影實踐的問題層次，當前的評論書寫顯然有必要擺脫「專業攝影家 vs. 業餘大眾」的舊式框架，才有可能在當代背景運算、監控機制、社群媒體設計，以及網路影音資料庫的快速變革中，為攝影史重新找到符合這年代的主體情境的書寫策略。或許可以這麼問，如果攝影論述不必在兩種過於簡化的端點之間選邊站：一邊是無庸置疑的大師敘事，另一邊是時髦但往往欠缺深入觀點的「諸眾」（multitude）概念的快速套用，那麼是否存在一套恰當的評論語言與研究架構，幫助我們更細膩的梳理介於個人和集體之間的攝影實踐光譜？

即使是面對主流的攝影評論課題，例如具有強烈情感召喚力的廢墟攝影或災劫影像，這些文章在評述視角的選擇上也相當斟酌。譬如將第一篇〈戰爭攝影與事件性：對幾個戰爭攝影事例的初步探勘〉與第六篇〈廢墟攝影的案例分析〉合併閱讀，不難發現陳寬育始終秉持一種沉靜的語調。對他來說，面對暴力、戰爭與重大劫難的畫面，或者攝錄廢棄戰場、軍營、碉堡、監獄等帶有複雜歷史和政治意涵的影像時，當代攝影論述反而應該留予讀者更充裕的思考空間。如同許多「事件後攝影」的攝影家力圖在報導攝影的固定修辭語法之外，創造一種能保有事件與其事物狀態 (*état de choses*) 之豐富性的實踐方法，陳寬育也不斷在他的寫作中調校一條攝影評論應當採取的冷冽路徑。理由別無其他，正因為攝影具備捕獲殘酷、闇黑、荒涼與陌異之物的強大力量，我們反而需要一種卸除不必要的浪漫化／崇高化／憂鬱化凝視的分析模式，並且在閱讀作品時，持續關照事件場景、生命記憶，以及創傷經驗本身的多面性。

借助大衛·坎帕尼、多納·衛斯特·布雷特 (Donna West Brett)、莎莉·米勒 (Sally Miller) 等人的研究，陳寬育進一步指出「事件後攝影」與廢墟攝影的積極意義並不只是確認事物曾經的「有」與「在」，同時也是為了透過事物的破壞與喪失，特別是生命記憶的殘缺或歷史經驗的抹消，進而啟動影像的治癒潛能。而其中蘊含的反芻性力量同樣不是基於表面上的情感與道德訴求，而是如其所言：「在回應缺席與在場、破碎與整體、可見與不可見等二元性結構中，攝影能展現其複合辯證性」；作品的意義不只是揭示表層議題的迫切性，而是能幫助我們返回最根源性的提問：「什麼才是『看見』的意義？」這意謂著，從戰爭攝影、災劫影像到當代廢墟美學的真正要旨，除了是對當下生命政治的敏銳覺察，同時也是對我們自身秉持的觀看實踐之反思。因為駐足這些影像之前的我們會不停地思考：還有什麼是應該顯影，但未被顯影的？

據此，尚有有一條思考軸線貫穿〈思索檔案與攝影，一則自由式寫作〉與〈攝影與記憶：鬼魂的愛、逼迫與曖昧〉這兩篇的寫作，意即一方面關注「檔案轉向」浪潮下，攝影與知識生產框架、主體化歷程 (subjectivation)，以及權力布置

(dispositif) 之間的強烈連結。另一方面，儘管與生命政治有著極其複雜的關係，但攝影並不只是人們用來確認事實、標定細節，以及強固分類秩序的中性工具；其全部意義從來都不只是作為一部將世界無盡切割的機器或裝置，因此並不會是律法暴力（或廣義的邊界操作力量）的溫馴載體。針對這點，陳寬育試圖透過探索攝影的幽靈性 (spectrality) 特質，指出攝影實踐蘊含著逼近「再現的有限性」的深邃力量，繼而使得「模糊」、「缺席」、「非知」、「無居所」(placeless)、「無物」(nothingness) 及一切難以名狀之物，最終都成為吾人思考的潛在對象。換句話說，攝影總是存在曖昧、游離、空白及意義未明的一面，避免世界因為不斷凝結為各種已知者／已建檔者／已指認者，繼而徹底失去了活力。用阿岡本的話來說，這意味著攝影其實也帶有搖晃一切邊界和框架的「褻瀆／渾濁化」(profanation) 力量，因為它總是藉由「觀看與見證的不可能性」向我們揭露更多東西。

順此思路來理解，正如同攝影的真正力量並不源自它作為世界的說明性註解，思想的真正力量也不是奠基在已知事物或知識的固著化效果上。毋寧說，思想本就是一種無盡的摺曲 (folding)，是不斷探入未知領地，並且將趨於靜滯的「我思」拋入「他性」(otherness) 的幽光閃爍處，企求在那看似徹底陌異的荒漠中發現「作為異己的我」。換言之，思想行動的真正關鍵就在於引發一場「我一非我」的摺曲風暴，而當下的「我」只不過是其中一個凹痕，猶如深幽迷宮裡數不盡的轉角。

評論寫作亦然，總是涉及將書寫中激發的「我思」與藝術作品裡考掘出的各式洞見反覆摺曲，形成姿態萬千、型態各異的思想「重褶」(pleats)。如果書寫蘊含任何差異化的力量，那麼它首先便是將「我思」拋至它自身的最遠點來展示這種力量，並且永不止息地將這樣的運動模式視為一切思想事件的零度。我認為，這或許就是陳寬育構想其攝影論述取徑時所採取的基本策略。他不斷將自己「摺入」當代攝影評論家們的豐富論域，並且透過不厭其煩的詮釋與再評論，最終將他們的問題意識與概念叢集「摺回」自己的思想平面。

這般關於思想與「摺」之意象的連結，雖然是源自傅科與德勒茲的哲學洞見。但如果我們看向事物表面的微光行經影像機具的內部構造，最終落定於相紙上的重重軌跡，會發現那同樣是一種「摺」。據此，攝影評論始終具備雙重的意義：它既是關乎「光之摺疊／折射」的書寫實踐，於此同時，也總是思想之光與攝影之光的無盡重褶。而現在呈現在各位讀者眼前的這本《異獸藏身處的精靈：藝評召喚術》，便是一次以摺曲為方法而啟動的論述推進。

這是一位臺灣土生土長的藝評人，憑藉其多年的研究積累與多方閱讀，替攝影論述的未來所擘畫的預存知識圖景。毫無疑問，其所張開的知識蛛網仍不斷向外延伸、擴張，與世界上其他的攝影論述相互共振，並且持續凝結出屬於臺灣這塊土地的智慧露珠，等待更多思想、言說及實踐動力線的交會。

---

本文作者為藝評人，國立中央大學藝術學研究所助理教授

Art Critic, Assistant Professor of Graduate Institute of Art Studies, National Central University, Taiwan.

攝影評論的研究與書寫

Thinking with photography:  
writings on the  
photographic images and  
criticism.



## 戰爭攝影與事件性： 對幾個戰爭攝影事例的初步探勘 On war photography and lateness.

本文是探索攝影與「戰爭做為事件」之間的關係的初步嘗試，以四個主要案例，考察攝影面對戰爭時的「後來 / 事後性」(Lateness)，而這是相較於新聞性的戰地攝影或報導攝影所具有的「在事件中」、「身歷其境」、「發生霎那之捕捉」所具備的影像特質(或影像意識型態)而言，所採取的另一種戰爭攝影的閱讀進路。我簡要地討論了貝托特·布萊希特(Bertolt Brecht)的新聞影像拼貼、保羅·維希留(Paul Virilio)的碉堡考古學、莎莉·曼(Sally Mann)重返南北戰爭古戰場，以及大衛·坎帕尼(David Company)的「事件後攝影」(Late Photography)等，從「作為事件的戰爭」與「做為歷史現場的戰爭」，及其所呈顯的事件的距離、時間與空間差異產生的批評反思向度等問題，並在文中交織參照與呈現相關評論者的視野，提供我探究戰爭攝影的「事後性」時的幾個面向。

### 布萊希特的新聞影像拼貼詩

在《戰爭初級讀本》(Kriegsfibel / War Primer)之前，布萊希特流亡丹麥時的《工作筆記》便已大量採用剪報和照片，融合了報導和自己的創作，成為布萊希特記錄其身處時代的新創作體裁「照片四行詩」(fotoepigramm)的雛形。隨後的《戰爭初級讀本》也以這樣不協調的照片圖像和文字的蒙太奇形式呈現。在二次世界大戰後，布萊希特已經完稿的《戰爭初級讀本》先後遭到了出版業文化委員會和文學管理局兩次的拒絕出

版，直到 1955 年才終於在東柏林出版《戰爭初級讀本》（甚至到 1998 年才有英文版）。<sup>1</sup>《戰爭初級讀本》包含有 69 首照片四行詩，主要呈現當時各國報章雜誌上關於二戰的照片與報導（布萊希特引用的圖像除了戰爭新聞攝影本身，甚至還包含了刊物與照片的報導標題與圖說），搭配的文字並非直接說明照片內容、甚至是帶有諷刺意味的四行詩，企圖創造閱讀圖像時的詮釋維度與廣度。

其實，在《戰爭初級讀本》的初步構思、嘗試階段，布萊希特便試著發明了一種新的體裁：「牆面書寫」（Die Wandinschriften），曾想要把這些精煉、簡短、快速的文字書寫在德國的所有牆面上。在《戰爭初級讀本》中，照片並不支配文字，或者說，在這裡，照片與文字是相互依賴彼此，布萊希特除了透過這樣的作品問責納粹德國的戰爭罪行，更質疑媒體的攝影影像在關於報導事件和再現事實的角色上，淪為國家宣傳的工具。

羅蘭·巴特在許多地方曾指出攝影影像中，關於語言學的（linguistic）、編碼的（coded）、未編碼的（uncoded）三者之間的交互關係；而在《戰爭初級讀本》中，可謂包含了這三種訊息的直接交錯。類似地，關於照片的影像「訊息」，攝影評論家約翰·塔格（John Tagg）也指出，其實有非常政治性和社會性的訊息被嵌入在攝影的影像框架之中。「攝影影像的意義及其被理解的方式是在其生產關係內取得的，也是在更廣泛的意識型態複合體（complex）中定位的；而這個意識型態複合體自然會與支持和形塑它的實踐和社會密切相關。」<sup>2</sup>也就是說，塔格認為照片做為物質性的東西，其實是由社會政治系統中的個體，編碼同時是視覺和語言的訊息，並散布在特定的社會脈絡中。

這也可以連結喬治·迪迪—于伯曼（Georges Didi-Huberman）在《歷史之眼》一書中討論布萊希特時的觀點，「如果我們不去分析那些根據布萊希特透過其無與倫比的複雜歷史視野所收集的大量文件材料，所創造的照片的蒙太奇與形式上的重組，那麼我們就無法理解布萊希特反對戰爭的政治立

場。」同時，迪迪—于伯曼指出《戰爭初級讀本》在今日對我們更重要的意義在於：「即使今日再看《戰爭初級讀本》，布萊希特同樣考驗著我們如何理解、如何觀看人類的那段黑暗歷史的文件記錄的能力。」<sup>3</sup>

而布萊希特的目標，是為了指引讀者如何觀看報章提供的攝影圖像，又應如何去質疑這些圖像。因此布萊希特透過文學的技術化試圖創造新的表現方式；可以說，他在做為文字工作者，在文學生產關係中的批評意識與自我革新手段，提供讀者重新思索關於歷史、戰爭、視覺再現的途徑。而正是班雅明在〈做為生產者的作者〉的演講文裡，特別推崇這位與其密切交誼，並交互影響的布萊希特的書寫工作之主要意義。<sup>4</sup>

### 保羅·維希留 (Paul Virilio) 的碉堡考古學

1958年，維希留開始研究納粹德國在二戰時期建造的「大西洋防線」(The Atlantic Wall)，那是沿著法國海岸由超過一萬五千個軍事碉堡組成，為了阻擋盟軍海上攻勢的防禦工事。透過探索軍事碉堡這類巨大軍事建築物，維希留試圖理解、改進和運用柯比意 (Le Corbusier) 晚期的建築思想。1960年代，維希留與建築師克勞德·巴宏 (Claude Parent) 組成的「建築原則團隊」(Architecture Principe group) 提出了「傾斜功能」理論 (the function of the oblique) 並留下兩件重要的建築作品——建於1966年位於法國納韋爾 (Nevers) 的 Sainte Bernadette du Banlay 教堂，以及建於1969年位於法國韋利齊—維拉庫布雷 (Vélizy-Villacoublay) 的航太研究中心 (Thomson-Houston Center of Aerospace Research)。兩者都體現了傾斜功能理論，試圖打破垂直和水平的建築範式；而前者的教堂造型，更是展現了碉堡式風格的建築外觀。

持續到1968年，維希留將其研究建築、空間、城市和軍事之間的關聯的成果，呈現在《碉堡考古學》一書，此書也

是 1975 年在巴黎裝飾藝術博物館舉行的「碉堡考古學」攝影展的重要後續成果。維希留的傳記作者史蒂夫·瑞德海 (Steve Redhead) 曾描繪在「碉堡考古學」攝影展之前維希留的議題關注發展軸線；簡言之，如果「碉堡考古學」和「隱蔽建築」(cryptic architecture) 是 1950 至 1960 年代自主發展的主要研究面向，那麼到了 1970 年代，維希留更以其自創的學科名詞「速度學」(domology) 理論成為嶄露頭角的年輕學者。<sup>5</sup> 因而，「碉堡考古學」可視為維希留理論發展的一個重要起點。或許也可以說，拍攝這些 20 世紀中期德軍用來對抗盟軍進攻的防衛堡壘，但已毀壞失修，成為廢墟狀態的建築物，也讓維希留開啟了關於「意外」(accident) 的初步理論化工作，以及「意外」做為在歷史思考與集體遺忘等進步宣傳中不可或缺的面向。

事實上，「碉堡考古學」也是幾位評論者討論維希留哲學時的主要切入角度。例如，在以維希留為主題的研究著作中，伊恩·詹姆斯 (Ian James) 曾如此評述《碉堡考古學》：「《碉堡考古學》的論述表明，在這樣的防禦工事的存在中，我們可以精確地分辨出戰爭、政治與都市空間和地緣政治空間的形塑之間，那既複雜又隱藏的內在關聯。」<sup>6</sup> 隨後，在 2013 年發表於《維希留與視覺文化》的論文集集中的文章，詹姆斯更進一步地著眼於「疆域」(Territory)、「限制」(limit)、「解體」(derealisation)、「消失」(disappearance) 等屬於維希留的關鍵字面向，更進一步闡明了「碉堡考古學就是當代考古學」(Bunker archaeology is contemporary archaeology) 之觀點。<sup>7</sup>

值得注意的是，相較於沿著大西洋海岸的法國沿海地區，以清晰、直接記錄性質的文件化、調查式並帶有檔案攝影風格的二戰碉堡攝影，我們在收錄於《碉堡考古學》中的「Barbara」和「Karola」射擊控制塔系列的幾幅位於大西洋海岸和內陸鄉間的碉堡建築影像，以及一幅偽裝成教堂鐘樓的瞭望塔等影像中，還能瞥見不太一樣的影像風格表現；例如利用濃霧、樹林、草原等元素圍繞，加上模糊化、距離化拍攝建築主體，來帶入某種風景攝影或廢墟詩意美學。<sup>8</sup> 戰後相隔數十年後的重

返，《碉堡考古學》的攝影影像與戰爭之間無疑是種後來的、事後的關係。我認為，維希留的碉堡攝影以事後影像（after-image）的形式記錄了衝突形態的遺留後果（aftermath），然而，這些都將成為維希留思考戰爭與技術的某種理論起點。

## 重返戰場—莎莉·曼恩（Sally Mann）的南北戰爭

當代攝影家曼恩也是重返戰場展開攝影工作的經典案例。2001年春天，曼恩啟動一系列以南北戰爭古戰場為主題的攝影拍攝計畫，即「戰場」系列（Battlefield）。他先前往馬里蘭州的南北戰爭著名的古戰場安提坦（Antietam），然後接下來一兩年都持續在維吉尼亞州的幾個主要戰役地點拍攝。曼恩在南北戰爭結束好幾十年後重返這些古戰場拍攝，選擇用跟19世紀攝影家相仿的攝影技術，也就是濕版攝影和大型的老式濕版相機；事實上，他的拍攝工作方式確實就是盡可能像是當年在這些戰場上工作的攝影家前輩們一樣。曼恩扛著大型老式攝影機器，把車子改成暗房，拍完就在車子改裝成的暗房裡讓這些玻璃版展開顯影、定影、沖洗等過程。比較起一般我們熟悉的當代攝影家的戶外工作狀態，使用濕版攝影法除了復古，更是一種較為麻煩的拍攝方式，尤其在戶外的車上暗房工作，其實那些繁複的每個工作環節，都有許多造成影像瑕疵的機會。然而，當我透過「Art 21 藝術家系列紀錄片」對曼恩的訪談性質短片中也開始理解，其實濕版攝影中這些瑕疵就是曼恩想要的追求的效果；根據訪談，玻璃版上適當與過度的瑕疵、影像的成功失敗與否的標準則在於藝術家的取捨。

某方面而言，我們可以說曼恩是對1862年左右拍攝當時南北戰爭現場的美國攝影家亞歷山大·賈德納（Alexander Gardner）的攝影影像的回應；或者說，曼恩的戰場系列很容易就喚起人們對這些美國歷史上這些重要戰爭場景的記憶。賈德納鏡頭下的南北戰爭的戰場照片，是攝影術發明沒多久後的影像，也可說是世界上最早的戰爭攝影景象之一（當然，19世紀拍攝南北戰爭的著名攝影家還有馬修·布雷迪〔Mathew Brady〕）；而賈德納這位可視為戰爭攝影先驅者之一的19世紀攝影家，羅蘭·巴特（Roland Barthes）在《明室：攝影札

記》中曾提到他的另一幅攝影作品。巴特在討論攝影與死亡時曾使用賈德納拍攝的一幅肖像攝影，那是參與刺殺林肯計畫的兇手之一的路易斯·包威爾（Lewis Powell）即將接受死刑前的留影。巴特面對這張照片時主要的討論可以總結為一句話：即「照片中的他已經死了，照片中的他將要死了」這件事，而這樣簡單的一句話其實已經涉及了關於攝影與死亡的某種連結本體論思辨的多層次探討。除了這幅死刑犯肖像，我們可以看到賈德納拍攝的更多的是戰場上的死亡與屍體。這些戰場影像所呈現的安提坦之役的戰後場景成為著名的歷史影像，因為這場戰役據信是南北戰爭中最血腥慘烈的一天，也是關鍵的一役；事實上，在這場決定性的戰役之後，林肯也發表了《解放黑奴宣言》。

反觀曼恩的「戰場」系列影像，黑暗、模糊、沒有人也沒有屍體，同樣攝於安提坦卻無法辨識確切地點，更看不出是戰場的特徵或痕跡。影像主要採用地平線式的構圖以及保留微亮的天空，但如果我們更仔細地看，那些在製作濕版攝影的過程中產生技術上的瑕疵，成為不可忽略的影像組成元素；例如那些白色的斑點、邊緣有液體的流動痕跡、甚至有攝影家留下的指紋。從攝影評論的角度，我們可以說曼恩這樣的攝影影像空間所採取的對於明晰性的拒絕，呈現的是種不邀請，甚至是拒絕觀者進入的空間。也就是說，往往有一種關於攝影的透明性與證據性的科學式論點，意思是，關於攝影，有一種長久以來的意識型態，認為攝影與世界的關係是透明的、直接的，相機拍下的東西就是真實的證據，而攝影也是讓我們得以親歷現場、見證歷史的一種技術、和技術物。但當我們看到曼恩的這些戰場照（或是風景照），黑暗與模糊的畫面品質事實上多少意謂著拒絕讓人們看得清楚。對於這樣的影像風格，攝影評論家尚·蜜雪兒·史密斯（Shawn Michelle Smith）認為，曼恩的濕版攝影經常刻意顯露的技術過程瑕疵，及其形成獨特的物質性的質感，正是讓觀者不得不透過此種攝影影像的質地，特別留意到某種物理性的、觸覺性的肌理感，而這相對於攝影的透明性而言，更是一種攝影做為物質性平面、而不是透明地再現世界的提醒。<sup>9</sup>

另一方面，如果不是因為曼恩將這系列標題提示為「安提坦」，

我們其實根本無法辨識那些場景。所以也許可以認為曼恩這是試著擺脫的是攝影的忠實客觀記錄功能和想法。但是在這裡，透過曼恩的作品我們其實也可以反著問，難道清晰拍攝出場景，就會比拍攝出某種黑暗模糊氛圍的照片更能傳達某種思想，或表達某種意見嗎？在這裡，我想舉另一個例子。關於當代攝影如何面對缺乏歷史脈絡的對象，例如消失的戰場、消失的建築物、發生過的事件，當代攝影如何再現？或者說如何重喚事件？攝影評論家厄里奇·巴爾（Ulrich Baer）在討論納粹集中營攝影時曾經以兩個例子討論。<sup>10</sup> 巴爾透過德克·雷納茲（Dirk Reinartz）的〈Sobibór〉和麥可·勒文（Mikael Levin）的〈Untitled〉這兩幅攝影影像中，試圖闡明拍攝集中營遺跡的攝影影像，是如何透過風景藝術的某種美學慣例，來為缺席的記憶尋找一個場所。在這兩幅照片中，攝影家沒有透過影像展現這些場址的使用歷史（如拍攝集中營建築物或物件），而是以標題和文字說明來搭配影像，並且採取風景藝術的美學傳統，以構圖限定視線，呈現被樹林包圍的空地，以及叢生的濕地，也就是某種讓觀者自己去連結這樣的場所經驗——某個看起來沒有「什麼」的荒涼場所，以「拍攝無物」（picturing nothing）來紀念那毀滅的經驗與記憶。

勒文和雷納茲的影像，是對那些以歷史脈絡做為說明性框架的靜默質疑。透過構圖與視覺動線設定，將觀者置於某種荒涼與陌生的「缺乏場所感」（placeless）中，試圖將經驗與場所之間的連結，指向創傷記憶的難解結構，突顯關於「不可說」、「難以名狀」、「再現的有限性」的創傷經驗向度。從巴爾的觀點，這兩幅沒有呈現歷史脈絡資訊的照片，事實上並未增進或肯認我們所面對的關於集中營歷史的知識，其影像的批判性在於試著從「被抹除的內部」說話；也就是「拍攝無物」的林中空地。在這樹林中的空地與雜草叢生的濕地，攝影影像所呈現的創傷經驗是「無法復原的缺席」，呈現的正是關於再現創傷經驗的困難，以及關於見證的詩學，尋求的是在觀看與見證之間的感知與認同。

再看曼恩的「戰場」系列攝影中的黑暗、濃稠，也不是指示性的、說明性的，曼恩的攝影其實指向的是做為媒材的攝影本身。

或者說，如前面提到過的，曼恩的「戰場」系列與其說是喚起歷史上的那些戰爭事件，不如說是為了喚起那些拍攝戰爭現場的攝影影像，例如賈德納的南北戰爭的戰場攝影。如果我們從曼恩拍攝此系列時採取的濕版技術、大型老式濕版相機，並親歷這些歷史現場像 19 世紀的攝影家般地工作、同時刻意追求或留下影像瑕疵讓我們特別注意到「影像的物質性」種種，從這樣的角度的來看，我們可以說曼恩確實是在透過攝影喚起攝影。值得注意的是，賈德納的南北戰爭攝影雖然記錄了戰場上的屍體與死亡，但他仍然是在戰爭結束後才抵達拍攝現場，留下許多黑人士兵整理善後與堆疊排列屍體的「戰後」景象。顯然，這些戰後景象並不能說是拍攝戰役的事件本身，而是可以視為一種對於戰爭的事後 (aftermath) 攝影。曼恩的「戰場」系列攝影當然也是一種事後攝影，更是一種關於攝影的攝影。可以說，當 19 世紀的賈德納透過戰死的屍體呈現死亡，曼恩則透過黑暗、模糊與空無的影像特徵來表現攝影與死亡長久以來的關係。

另一方面，相較於「戰場」系列中屍體的「缺席」，另一系列與「戰場」系列拍攝時間接近的「身體農場」(Body Farm) 計畫，則是曼恩直接拍攝人類屍體的作品。在美國田納西大學的法醫人類學中心 (The Forensic Anthropology Center, University of Tennessee)，有一片森林，森林中有各式各樣曝屍等待腐爛的遺體。這些都是被捐贈的大體，為了讓法醫研究人類屍體在不同死亡條件下的腐化狀況，並作為回溯命案的科學辦案的實務基礎，以及作為「科學樣本」。這些屍體在不同的化學條件物理環境中成為樣本，例如有些用帆布覆蓋著、穿衣服或赤裸、有些在樹下另些直接曝曬、或是泡在水裡的、被火燒灼過的等，亦即模擬意外身亡、自殺或是他殺的諸多可能條件情境，呈現各種死亡的狀況所造成的身體腐化結果。

曼恩曾前去拍攝這些樹林裡的遺體，同樣也使用大型老式濕版相機和濕版攝影為主要拍攝器材。這裡比較特別的是，曼恩在濕版成像的過程中加入了矽藻土，於是，參雜了泥土的攝影此時成為一種連結起各種物事的換喻，尤其是能跟土地連結、跟攝影連結，也跟身體連結。這樣的連結是種確實的接觸，甚至

是融合與吸入，是留下痕跡與索引式的連結，而不只是某種聯想的或隱喻的狀態。更詳細地說，這些死亡的身體在森林中會逐漸地跟土地融合，變成液體和各種有機物，同時，在這個充滿腐敗屍體氣味的森林，攝影的嗅覺性其實不只是一種暗示性的效果，因為其實氣味也是種細微的粒子，會沾附在進入者的衣服鞋子上、身體上、吸入身體裡，在相機上、濕版上、甚至有些近距離拍攝的角度，三腳架插入泥土裡也不免接觸到屍體的體液。於是，嗅覺性所代表的氣味黏著性其實也把攝影和死亡連結了起來，又加上照片上的指印所連結的攝影者的身體。這是借助尚·蜜雪兒·史密斯的觀點，他認為「戰場」系列正好可以與「身體農場」系列作品形成某種交互閱讀，也就是從前者「屍體的缺席」到後者的「凝視屍體」。尤其是攝影的嗅覺性面向，認為在「身體農場」系列中曼恩創造出某種連結起屍體、大地、嗅覺的攝影型態，並以這種方式在對抗過去以視覺為主的影像邏輯。

### 事件後攝影 (Late photography)

從戰爭攝影到死亡或災異場景，最後我想要連結關於當代（風景、戰爭、災難）攝影的某個傾向，也就是「事件後攝影」。「事件後攝影」的概念是英國的攝影評論家大衛·坎帕尼（David Campany）在 2003 年提出的現象觀察與理論企圖，從對美國 911 事件後的新聞報導與幾幅攝影作品之間的差異，逐步梳理、形塑出他對於這類型攝影的論點，並成為他最知名的攝影論述之一。<sup>11</sup> 其中，攝影家喬·梅耶洛維茲（Joel Meyerowitz）使用大型的老式相機（1942 plate camera）展開對紐約 911 災難現場與重建工作的拍攝過程，其記錄的行動思維和影像風格成為坎帕尼最重要的思考起點與範例資源。坎帕尼爬梳了報導攝影在 21 世紀活動影像與電視傳媒的環境中的遭遇，以及報導攝影、紀實攝影地位轉變之可能性與方向性、其存在意義與帶有新任務的重要性等，試圖指出「事件後攝影」做為攝影在當代的新格局與拓展出的新面向。

簡言之，「事件後攝影」拍攝事件發生之地，以及事件之後遺留在現場的東西，而這些事件通常都是關於暴力、慘案或戰爭，

也有許多專門拍攝軍事遺跡，例如廢棄軍營、碉堡和軍事監獄。這類型的攝影往往具有高度的細節。然而不同於新聞攝影，以及在新聞媒體上的流通性，「事件後攝影」通常都在畫廊和美術館等展演空間以較大的尺幅展示。它們也常透過簡單的構圖形式，將事件過後的場景和遺留物拍攝下來、框取出來，但保留對事件的評論或批判。因此，「事件後攝影」儘管能裝載集體記憶（例如梅耶洛維茲的 911 攝影對紐約人的意義），卻也經常給人刻意和政治或意識型態立場保持某種距離的印象，或某種佯裝成關懷的政治冷漠。對坎帕尼來說，與其說「事件後攝影」是記錄事件的痕跡，不如說是將事件的痕跡視為一種記憶的痕跡。意思是說，「事件後攝影」其實就是我們與過去的關係的隱喻。和傳統的紀實攝影或報導攝影相比，紀實攝影或報導攝影的美學格式強調決定性的瞬間，照片必須要說故事，有攝影家的視角、框取的觀點，有攝影家的在場甚至攝影家的情緒。而「事件後攝影」主要拍攝、框取事後的靜態場景，這就和傳統的報導攝影的說故事和「決定性的瞬間」形成某種對比。

同時，某種程度而言，紀實攝影和報導攝影在拍攝的過程其實更是帶有主觀價值判斷與特定立場的，例如最常見的就是要傳達人道關懷、拍攝弱勢或被傷害者呈現某種道德批判、或是強化某種溫情主義、憂鬱的鄉愁、利用影像的張力與飽滿的情境對觀看照片的人形成情感、道德、與政治的訴求。相對而言，「事件後攝影」比較強調「呈現、記錄一個事件後的場景」，而不是去評論或批判事件；或者更精確地說，保持一個批判的可能性距離。儘管「事件後攝影」這樣的攝影模式在當代攝影已經蠻常見的，但其實紀實攝影仍然是很強大的一股攝影的美學脈絡，像是台灣仍有很繁盛的紀實攝影和報導攝影的傳統與社群。

在近十年許多對「事件後攝影」的討論中，賽門·諾弗克（Simon Norfolk）都是一個非常具有代表性的「事件後攝影家」，他專門拍攝戰地場景，也長期待在許多衝突地區或者是戰事不斷的地方，例如中東與波士尼亞。諾弗克曾經也是一位從事報導攝影的戰地記者，後來他與合作的雜誌社關係生變，

也對報導攝影的影像要求感到不滿，便開始發展自己的拍攝計畫。他很熟悉報導攝影的修辭語法和風格，於是試圖採取不同於報導攝影那種說故事的方式；換言之，諾弗克想要透過攝影發展的是一種更為複雜的，把觀者牽連進他的攝影影像的敘事方式。也就是說，他要讓觀者在面對影像時的關係變得更複雜，而不只是像新聞攝影那樣單向地接收照片給的資訊。因而，諾弗克的作品影像，都會搭配較長的說明性的圖說，讓觀者在感受影像美感時同時也接收到影像殘酷的故事。同時，以諾弗克的攝影來說，其鏡頭下的場景也都帶有將影像美學化的企圖，尤其是朝向對那種歐洲式的廢墟美學的傳統之反省。但這並不是說他的企圖只是要將戰爭場景美學化與崇高化，而是要讓廢墟的真正意涵展開——亦即那關於帝國與強權的崩壞與毀壞的無數次歷史。

### 小結，與待發展的篇章：關於「鑑識建築」建築性的影像複合體

以色列攝影理論家亞瑞拉·阿筑萊伊（Ariella Azoulay）以反思攝影觀看倫理狀態的著名論著《攝影的公民契約》（The Civil Contract of Photography），認為評論攝影意謂著要去解析影像之製造、傳播、觀看與發生影響的情境，同時也要對於拍攝者、空間與被拍攝主體之間的照片生產，追尋其中的各種組合關係。<sup>12</sup> 本文已經提出了幾種攝影與戰爭關係的不同時空距離的事例，先是布萊希特的新聞影像拼貼詩讓文字、影像與事件成為豐富的評論的關係網絡；然後是維希留的「碉堡考古學」，透過記錄法國沿海在二戰時期納粹建造的大西洋防線的廢棄碉堡，展開對於遺忘、歷史、速度、領域等理論思考；以及曼恩在重返馬里蘭、維吉尼亞南北戰爭古戰場的濕版攝影中呼喚最早的戰爭攝影，並思索再現事件與死亡與攝影的關係，和關於攝影的攝影的反身思考。

就戰爭攝影而言，如果說，越戰被視為是最後一場「攝影家的戰爭」，也就是當時許多能隨軍隊行動的記者或攝影家留下了大量且豐富的「參與視角」，尤其像是賴瑞·巴洛斯（Larry Burrows）那樣的事蹟。在巴洛斯捕捉越南戰場與軍事行動時

刻的精采影像之外，更有他隨著任務墜機犧牲，並且在墜機現場，休伊直升機的殘骸堆中尋獲其隨身徠卡相機的機殼扭曲殘骸，成為戰地記者的榮譽勳章等類似的悲壯戰爭故事。在歐美的 1960 至 1970 年代，如此將攝影與事件緊密連繫的故事，以及紀實攝影、報導攝影的工作模式達到最高峰（且不限於戰爭攝影）的時刻，隨著進入 1990 年代錄像攝影機開始普及、新聞媒體對於各種即時性與對事件完整性報導的追求下，報導攝影與紀實攝影的記錄與傳播角色，亦逐漸走向衰落並朝向轉變。第一次波灣戰爭就是戰爭攝影家從越戰那樣的記者與攝影者「在事件中」、「在行動中」轉變成「戰事後」才（獲准）抵達現場的明顯的轉折點。這個戰爭攝影與事件關係的轉折點，讓 1990 年代之後的戰爭攝影家變得不同於越戰及其之前的戰爭攝影家，影像風格變得「帶著後創傷（posttraumatic）的傾向、哀悼的麻痺，並伴隨著憂鬱的文筆」<sup>13</sup>，而這也是坎帕尼從觀察新聞攝影之轉變所欲進一步突顯的，在技術社會脈絡下轉變的「事件後攝影」的社會情境條件。

本文嘗試展開的攝影與事件關係之思考，到了這裡僅是試著鋪開幾個思考面向與軸線，在文章的結尾處代表的只是個持續追索的開始。尤其在眼前這個由衛星偵照與無人機（drone）在戰場上扮演主要角色的時代（儘管 1950 年代的老 U-2 偵察機迄今仍持續升級服役），欲討論戰爭攝影的另一重要面向，也就是從氣球與動物開始的空拍攝影歷史軸線，以及空拍攝影在戰爭發生的前、中、後的事件關係，其戰術性與政治性效果等，都應成為另起主題的篇章。在我接下來的幾個寫作探索方向中，英國的「鑑識建築」（Forensic Architecture）團隊的調查精神與工作計畫都是極為重要的案例，尤其是與本文的主題——攝影，較為相關的「影像空間」（image space）與「鑑識美學」（forensic aesthetics）的部分。概略言之，「鑑識建築」所關注的「影像空間」是對當代不同程度衝突與戰爭中，所包含的不同「視覺制域」（optical regimes）的生產、播散，以及主體與對象之間關係考察。而「鑑識建築」提倡的「鑑識美學」則試著回應自 20 世紀初以來，政治性藝術對於批判的有效性和行動效果的宣稱或反省。也就是說，「鑑識建築」認為相較於「鑑識美學」，所謂政治性藝術的工作重點始終不是在調查，

因此應進一步地以「實際調查工作」(actual investigative work) 能力之角度，來思考藝術作品與藝術行動的作用。<sup>14</sup>

其實，某種程度而言，「法醫鑑識」的對象：骨骸和屍體，就像是「建築鑑識」所要面對的建築結構與廢墟。而提取「鑑識建築」概念發展而來的「鑑識建築」團體，則是埃爾·魏茲曼 (Eyal Weizman) 2010 年創立於倫敦大學金匠學院 (Goldsmiths, University of London) 的多領域研究小組，關注世界各地衝突與人權問題，透過建築學理論與實務技術，結合不同學科，形成一個「調查的影像複合體」。其實，「鑑識建築」一詞的原始意涵即為檢驗建築物缺失的認證工作，這種原初意義的「鑑識建築」始於 1980 年代，由於涉及法律與保險理賠因素，這些建築物調查員 (building surveyor) 站在客戶委託的角度評估建築物的缺陷、檢討設計錯誤；由於針對的是建築師與設計師，因此他們的存在自然不太受建築圈歡迎，在當時的建築專業領域總屬於邊緣的位置。

魏茲曼認為，「鑑識建築」主要的工作題旨是認為：「(建築物的) 毀壞之形成都釋放出某些訊息 (deformations as matter in formation are also information)。」我們從帶有文字遊戲感的這句話可以理解，建築物的意涵就不只是等待修復、重整或住在裡面的事物，更是關係著外部環境的感測器。而所謂的外部環境除了氣候等天然因素、更包含社會與政治變遷的面向。因此，借助各種當代的數位感測技術，建築鑑識員們必須以一種未來考古學家的想像角度來回望眼前的建築。

「鑑識建築」與本文所聚焦的攝影與事件性之關係有直接關聯的部分，是魏茲曼以衛星偵照、空拍機和在現場者的拍攝機具之間的特性與差異為範例，來描述「鑑識建築」對於「影像空間」的複合體思考，以及事件的「構築」工作。以衛星偵察攝影為例，由於衛星拍不到人物肖像（囿於角度與解析度），也拍不到事件過程（因為必須沿地球軌道持續繞行），因此和報導攝影的持相機者位置在性質上有不小的差異。有趣的是，在「抹去人的蹤跡」與「事件持續性」這兩大特性上，高科技的衛星偵察攝影反而某種程度體現了攝影發明初期的形式，也即

像是達蓋爾（Louis Daguerre）那需要曝光十到十五分鐘的經典攝影〈聖堂大道〉（Boulevard du Temple）中對蹤跡與事件的再現效果。因此，所謂的「事件結構」在衛星偵察攝影那裡，往往以「事前一事後」影像形式，透過併置與比較來展現地貌與事件痕跡的前後差異現象。然而，這卻是關於鑑識的時間要素絕佳的具體顯現。也就是說，鑑識用途的照片之意義不只在於自身，更是在於併置的前後照片之間的張力與不一致。

在人權研究者眼中，空拍機、報導攝影家、業餘攝影者等拍攝的事件影像，結合傳統媒體或即時性的社群媒體，均能作為與衛星影像互補的技術。在今日大量即時影像的社群媒體環境中，我們觀看照片不只是從其捕捉到的細節中閱讀影像細節，而是將之視為一扇通往其他照片的入口；亦即是說，「我們透過影像觀看影像」（we look at images through images）。而在「鑑識建築」團隊那裡，這樣的脈絡式觀看正意謂著建構（construction）與組織（composition）——也就是建築。從影像取得的空間資訊構築虛擬模型，「鑑識建築」便等於能在時空中架設攝影機。於是，這個建築性的影像複合體（architectural image complex）便同時取代了主題式的分類系統或檔案，以及介於「事前一事後」影像拼貼之間的線性過渡。

接著，是關於「鑑識建築」的「鑑識美學」。一直以來，鑑識工作都是與警察、治安與規訓緊密相連的系統性技術；就攝影來說，19世紀法國警官阿方斯·伯堤隆（Alphonse Bertillon）涉及優生學和指紋學的建檔工作，就是最經典的例子。值得關注的是，關於鑑識的系統與傳統，及其所通常隸屬的權力體系甚至管制暴力，魏茲曼藉由「鑑識建築」的工作計畫，提出「鑑識轉向」（forensic turn）的概念。此處所言之「轉向」，意謂著從人權朝向「反向鑑識」（counterforensics）實踐的鑑識方法。魏茲曼指出的「反向鑑識」概念，來自1984年一群阿根廷學生所組成的人權團體「阿根廷法醫人類學小組」（Equipo Argentino de Antropología Forense, EAAF）。EAAF的工作可被視為第一個所謂的「反向鑑識」行動，他們針對1976年至1983年間阿根廷國家恐怖主義的「骯髒戰爭」

(Guerra Sucia)，挖掘那些在軍政府時期遭密勤特工綁架、謀殺的政治異議者與無辜受難者的無主墳墓，重新分析鑑定其身分，盡可能取得尚存的骨骸學證據展開法律控訴流程。

「藝術家的作品通常只能外在於實際調查性的工作，或者甚至只是圖例般的存在。」魏茲曼的這句話可能已點出了「鑑識建築」最重要的問題感，這也是前述提到的「鑑識美學」的出發點。簡言之，「鑑識」(Forensics)是美學實踐，其所仰賴的模式與工具是關乎「現實感知」方式和「公開呈現」的手法。在實際操作上，「鑑識美學」暫緩了時間，並且強化對於空間、物質與影像的感知，也經常可以看到他們設計新的敘述模式和訴求事實之表達方式。因此，我們可以試著將「鑑識建築」理解為，一群試圖轉變藝術的功能，將美學性的感知動員為調查的資源的多領域交工合作者。

#### 註 釋

1. Bertolt Brecht, 2017, *War primer*, London: Verso.
2. John Tagg, 1988, Contacts/Worksheets: notes on photography, history and representation, in *The burden of representation: essays on photographs and histories*. University of Massachusetts Press, 188-89.

3. Geoges Didi-Huberman, 2018, The position of exiled: exposing the war, in *The eye of history: When images take positions*, Toronto: RIC books, p.27.
4. Walter Benjamin, 2019, The author as producer, in *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. New York: Mariner Books.
5. Steve Redhead, 2004, *Paul Virilio: theorist for an accelerated culture*, Toronto: University of Toronto Press, p. 55.
6. Ian James, 2007, War: bunkers, pure war and the fourth front, in *Paul Virilio*, New York: Routledge. pp. 70-88.
7. Ian James, 2013, The production of the present, in *Virilio and Visual Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press. pp. 227-241.
8. Paul Virilio, 1994, *Bunker archeology*, New York: Princeton Architectural Press, 104-169.
9. Shawn Michelle Smith, 2020, Photographic remains: Sally Mann at Antietam, in *Photographic returns: racial justice and the time of photography*. Durham: Duke University Press. 34-60.
10. Ulrich Baer, 2002, To give memory a place: contemporary holocaust photography and the landscape tradition, in *Spectral Evidence: the photography of trauma*. MA: MIT Press, 61-86.
11. David Company, 2003, Safety in numbness: some remarks on the problems of 'Late Photography'. in *Where Is the Photograph?*, ed. David Green, Brighton: Photoworks/Photoforum, 123-32.
12. Ariella Azoulay, 2008, *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
13. David Company, 2003, Safety in numbness: some remarks on the problems of 'Late Photography', 28.
14. 關於「鑑識建築」之理念與計畫案例，請參閱：Eyal Weizman, 2017. *Forensic architecture : violence at the threshold of detectability*, New York : Zone Books.