

異化的 赤道

阿爾伯特·托斯卡諾
Alberto Toscano

現代怪獸 / 想像的死而復生

NW

現代資本主義——一個高度集中而且建置完備的資本主義——將異化的正面性和負面性同時融合在這個異化的赤道，銘刻在你我的生活裡。——〈都市化作為意志與再現〉，《國際化情境》，1964¹

在你眼前，世界顯示為一個全然的「風景」，就像塑膠一樣光滑。——中平卓馬 (Takuma Nakahira)²

任何晚期資本主義都未發現，景觀是基於人類的利益而製造或改變。不論你把景觀的再現當作一種圖像或意識形態，就財產的論點而言，它已經使現代主體框架出主體對於自然的主宰權力——例如整肅原住民、反叛者，以及獨立居住者的土地。而景觀再現還有一項功能是描繪人工製造出的物件，以及社會往來的各種軌跡。

有時，人們不是為了抹除痕跡而將景觀沖刷殆盡——例如創傷之後，歷史指引我們未來的方向，卻也被抹除——景觀的不確定性最常被指為冷漠：這冷漠來自於社會空間中的拆解與重組，是具體的抽象之冷漠（雙關語，英文的「具體」和「水泥」是同一字，因此也指水泥的抽象之冷漠）。冷漠很顯眼，因為它無所不在且規模相當，又因不斷複製而越來越龐大——就像廣大的一批住宅不斷延伸至消失的地平線，還有從不歇息的貨櫃集散站，或證券交易所裡整排的螢幕。

毫不意外地，從權力角度來看，景觀在1970年代時就該定調為一種野蠻的吸納之象徵。資本都市化將居住者和可見的景觀變質成一個社會工廠——特別是那些曾經是鄉村的郊區和功能性的空間，最為顯著——1970年代起，建置的空間開始有一些功能，這是前所未有的經驗，像一則寓言教導了我們。特別是戰後的「規劃者之公權力」（planner-states），造成工業化加速，景觀很快地被工業化滲透，累積了大批公共建設，誠如安東尼奧尼 (Michelangelo Antonioni) 電

1 “Urbanism as Will and Representation” [*Internationale situationniste* 9 (August 1964)], in *The Situationists and the City*, ed. Tom McDonough (London: Verso, 2009), 208.

2 Takuma Nakahira, “Rebellion Against the Landscape: Fire at the Limits of my Perpetual Gazing...,” in Takuma Nakahira, *For a Language to Come* (Tokyo: Osiris, 2010), 8.

影中呈現的波谷 (Po valley) 景象，相對於稀少的人口，到處可見大規模的工業建設。基於這些轉變，我們應該再詳細描述兩種景觀再現的重要方式。1975年「新地志」(New Topographic) 攝影展中，作品關注了美國西部的居住狀況和與生產郊區化的轉變，也關係到1960年代末、1970年代初由某些激進的日本藝術家所提出的「風景論」(fukeiron)。

對這批攝影師而言，「風景」可以是媒介、物、某種程度上也是他們作品的主體，在此基礎之上，展覽中看似無關的美學實踐，的確在形式上有些顯著的共同特性。在兩個案例中，遠處的景觀都受到限制（如果你把限制拿掉，看到遠方的景象，那也一樣是被侷限成直角狀的景觀，制式、平凡、缺乏個性），能看到的都是建置的世界那面無表情的樣子。如果這些景觀有說明文字的話，會簡單到很扁平；布萊希特 (Bertolt Brecht) 與班雅明 (Walter Benjamin) 引發我們從事批判思考，但這些攝影作品則完全不是那一類。在這些空間裡人煙稀少，或是說，人們在建設的世界裡乖順地循環操持著每天的例行公事，或許只有在這時候，人類才會出現——但很諷刺的是，明明是人口多而製造出這樣的景觀，現在卻在景觀裡嗅不出人味兒。

這些景觀幾乎沒有一個明確的重點，或是不讓你有線索去想像這些景觀攝影作品有某個主題，也許這就是經濟學上所稱的排擠效應。作為「風景論」的擁護者之一，攝影師中平卓馬注意到高達 (Jean-Luc Godard) 電影〈周末〉(Weekend) 有這樣的場景，「片中幾個主要角色竟然是一連串的車禍和一片血海，那對夫婦則退居小角色。」對中平卓馬這位美學與政治事實的信使而言，此一角色重要性的翻轉「在我們看來好像很生動、切合我們所期待，正是因為我們就生活在這樣一個時代，這個翻轉最真實不過了。」這位藝術家因此更積極地去「凸顯我們時代的癥候，要將『它』到底是什麼給完全暴露出來。」³「一片沒有特色的平滑，無法表達情感，它遮掩了」城市景觀，「風景論」實踐者仍然在反叛的脈絡中觀看它（這是學生鬥爭或永山則夫 (Nagayama Norio) 槍擊案的僵局，亦即關鍵性「風景論」電影〈略稱·連續射殺魔〉(A.K.A. Serial Killer) 中缺席的主體），在新地志

3 Takuma Nakahira, "Why an Illustrated Botanical Dictionary," in *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, ed. Ivan Vartanian, Akihiro Hatanaka, and Yutaka Kanbayashi (New York: Aperture Foundation, 2006), 127.

中不帶評論地呈現建置空間中缺乏人性的同質性，以一種沒有風格的風格之研究式美學。⁴

對於景觀缺乏特色的這一宣稱，恰恰召喚出對於亞倫·瑟庫拉 (Allan Sekula) 對於新地志攝影師列維斯·巴茲 (Lewis Baltz) 的批判性訓示。巴茲1974年的著作〈爾灣附近的新工業公園〉中，瑟庫拉寫了一篇有關學校教育、剝削、工作的規訓的攝影論文，於文末附註，他質問，這個攝影潮流受到現代極簡主義的影響，進而呈現一個新的空間現象。但這個攝影潮流卻跳脫不出資本主義空間邏輯，以致於建置環境中的社會和勞動參照對象，在影像中付之闕如——用瑟庫拉的話來說就是：這樣的抽象並不好，但它「在符號脫離的戲碼中，開創了美學自由」。⁵

巴茲對經濟不敏銳，因而有這樣的創作，瑟庫拉在一旁挖苦說這根本是「攝影的原子彈學派」。現代主義要重申的是，知識經濟和手工勞動力是不一樣的，對經濟不敏銳與「從事生產的場所被神祕地翻譯成想像的休閒空間」共謀，最後搭配出中性但矛盾的「工業公園」一詞。雖然這句批判頗為隱晦（瑟庫拉後來另在別處發展出一連串批判），在他對巴茲之評論的附註中，我們看到他說：「巴茲的優點是，他（在紀實攝影和抽象之間）的模糊性，回應了建置環境中呈現的模糊性與缺乏人物／主體的問題。」⁶換句話說，資本將景觀變成可被取代的、同質的、甚至沒有一張可供辨識的臉，但在描繪景觀時仍有寫實的元素（雖然可能不是批判性的寫實）。抽象是一種圖像，抽象也是資本空間化那真實而具體的產物，但在這兩者之間我們現有的只是接觸不良。

雖然巴茲的《加州爾灣附近的新工業公園》 (*The New Industrial Parks Near Irvine, California*) 並無序言，他零星的評論和文章暗指這些空間的抽象真實及其揭示的社會變異，就是這個計畫的核心。1970年代的攝影轉向，開始關注景觀，此一轉向，看似有某種反政治性格；巴茲並沒有對他所拍攝的景觀大加批判，他是以一個（在

4 Takuma Nakahira, "Rebellion Against the Landscape."

5 Allan Sekula, 1982 postscript to "School is a Factory" (1978/1980), in Allan Sekula: *Performance Under Working Conditions*, ed. Sabine Breitweiser (Vienna: Generali Foundation, 2003), 252.

6 同前，頁251。

攝影上) 很獨特的方式來描述世界的表面現狀——至少這是巴茲的動機。⁷對比以上兩者, 實在有趣。他在一個訪談中說: 「我來自橘郡, 目睹這個地方駭人的轉變——第一波轉變是發生在我身邊的事件, 一種過於發達而失衡的資本主義橫掃此處。我感覺自己的環境出現不當和失重, 相當恐怖。」⁸但我們所說的那種抽象的擬仿, 或其實是抽象的逃逸, 以房地產攝影的「當地模式」⁹觀點作為基礎, 否定攝影圖像有某些特點或明確的主題(觀者很有可能將圖像詮釋為呈現「美國之美」這類具有意識形態的看法)。因此, 在攝影中不帶批判, 創造了一個新的圖像類型。

在巴茲1974年〈評近期南加州工業發展〉(Notes on Recent Industrial Developments in Southern California) 一文中, 他展示了這些新空間的視覺研究:

典型功能: 這樣的發展含納了航空學、資料處理、資訊儲存等, 這幾種工業在過去幾年中, 於韓戰扮演了重要的角色; 還有休閒工業, 例如休閒交通工具及裝備的製造。這些發展往往也涵蓋儲藏和配送中心, 服務遍及全國各地甚至在國外從事製造的公司。¹⁰

景觀的性質被改變了, 是圖像上的抽象, 也是真實抽象過程的結果。此一過程讓我們看到現代化和極簡主義的擬仿物, 初看時給我們一種圖像的迷人新感受, 但其實圖像中的景觀背後, 系統規劃和營利的目的, 早已大過它的藝術性:

資本主義社會對於自然的態度, 最令人感到懼怖。我看見「公園城市」(Park City) 看待自然的方式, 是將「景觀當作房地產」, 而這也是我在照片中所展示的一個觀點。一片完整的土地上有許多隱形的界線, 按照未來發展型態將土地分割成幾個區塊, 面對一大片土地, 不同的觀者當然帶著各不相同的目的去看待。將土地分區,

7 Lewis Baltz, "American Photography in the 1970s: Too Old to Rock, Too Young to Die" (1985), in *Lewis Baltz Texts* (Göttingen: Steidl, 2012), 63.

8 Quoted in Cathy Curtis, "The Wasteland," *Los Angeles Times*, March 29, 1992.

9 Lewis Baltz, "American Photography in the 1970s," 69.

10 *Lewis Baltz Texts*, 16.

恰巧涉及到地形學，是商業投機下的一種武斷結果，是我們的文化中對於自然進行強取豪奪的一個強勢案例。正是這樣的態度將無生產力的土地剔除到邊緣的位置，而當我們利用土地的資源滿足了自身的各種欲求之後，那些剩下的土地就叫做「自然」。¹¹

而值得注意的是，瑟庫拉批評這些爾灣照片時，並未忽略巴茲所指出的資本的空間邏輯，他甚至懷著明確的美學意圖去呈現景觀的同質性，及其合為一整片的形式，以及難解的氛圍，而巴茲並不做進一步的說明。¹²由於無說明、無批判，巴茲因此丟出一個難題：我們如何理解景觀的「反認知」美學？新地志以及「風景論」影響下的作品，同樣提出這個問題。

巴茲曾有一段著名的評論這麼說：看著這些新的工業景觀，我覺得它們好像無盡的盒子，「不知道他們是正在製造絲襪，還是大規模的死亡。」瑟庫拉回應道，我們不是需要抽象的地志，而是「政治的地理，用文字和影像來討論一個系統、和我們在這些系統裡的生活」——瑟庫拉的回應仍然很有意義。《加州爾灣附近的新工業公園》一書也指出，我們嚴肅地看待抽象空間特異的性質，及其政治性的反叛意義。

當然，主題／主體 (subject) 的撤退給了我們許多警示。我們可以察覺到，許多美國攝影師採取如犬儒主義、美學主義、限制性的條規、甚至生態意識等角度進行攝影。對比之下，日本景觀理論標舉了最大規模的抵抗。「風景」是政治和資本、國家、城邦經驗在空間上的終結。因此最終在無人性的景觀與不著痕跡的個人的暴力、性別之間，

11 “Notes on Park City” (1980), in *Lewis Baltz Texts*, 45.

12 「大多數沒有窗戶的工廠建築，在郊區被建造成一個巨大的投機物件，是促進公共交工建設的一個環節。巴茲為這種構造一致的建築拍了五十一張照片，這本書沒有介紹語也沒有評論，顯示出在結構性的牆面之外，什麼都沒有。重點在於表面的肌理和格網狀的建築群之結構。沒有任何元素是突出的……缺乏評論是否是一種對於連續性的郊區的一致性評論呢？」像亞倫·瑟庫拉在全球經濟的保護之下記錄了工作環境的變遷，這些因果關係在巴茲的案例中仍然看不到，的確，在工廠大門後所發生的各種形式的生產，亦是如此。」見凡妮莎·喬安·穆勒 (Vanessa Joan Müller)，〈再現與真實之間：反思馬力歐·普菲佛的影像裝置〉(Between Representation and Reality: Reflections on a Film Installation by Mario Pfeifer)，收錄於《重思馬力歐·普菲佛2009年所拍攝的列維斯·巴茲1974年的加州爾灣附近的新工業公園》(*Reconsidering The New Industrial Parks Near Irvine, California by Lewis Baltz, 1974, by Mario Pfeifer, 2009*)，Berlin: Sternberg Press，2011年，頁83-84。普菲佛的裝置作品回到了巴茲照片中的一個地點，從裡面向外拍攝。

無情變臉。

大島渚 (Nagisa Oshima) 藉由〈東京戰爭戰後祕話〉 (Man Who Left His Will On Film) 一片的寓言指出，一個思想激進的電影人消失了，他留下一些「實況電影」 (actuality film)¹³ 的片段給後代人，裡頭的角色想以「風景戰爭」的暴力行為去活化這些無用的空間。事實上，這部電影訴說的是美學和政治的僵局。中平卓馬懷抱發人深省的人文主義，他表示：

「風景」被千篇一律、無法表達情感的一片平滑表面所覆蓋，有天會有一道裂縫剖開這片平滑的表面，然後，裂縫逐漸深化，直到這個「風景」的內面像手套脫掉一樣，完全翻出來暴露給人看看它裡面究竟藏什麼東西。這將是一場反叛。當這個時刻來臨，「風景」不再是景觀，而會是一團困惑，被生靈人類的赤足賤踏過去。一把火會完全吞噬城市的表面。人們狂亂暴走。火與黑暗。人們赤著腳，魯莽地奔走。古代人們會赤著腳在火和黑暗之中喧囂翻騰。這個個景象也許過時，但每當我想像城市的叛動時，它總浮現。¹⁴

當你高度地焦慮，或不再迷戀冷酷，用中平卓馬的話來說，難以想像的是，景觀將它「被製造而成」或「因人為而改變的」的性格掩飾得無懈可擊。從德·基里科 (De Chirico) 畫的人偶拱廊，到〈大都會〉 (Metropolis) 破碎的篇卷，從安東尼奧尼和奧森·威爾斯 (Orson Welles) 到安德烈亞斯·古爾斯基 (Andreas Gursky) 和愛德華·伯丁斯基 (Edward Burtynsky)，人類因建築而發育阻滯 (或因此不發育)，已經是一種異化的指標。

然而，當我們反思當代景觀時，應該以存在主義的態度做出反應，如

13 「實況電影」是一種對於真實的地方、物件或事件的紀錄，片子很短而無結構，這類型的電影標記了電影的開端 (例如盧米埃兄弟 (Lumière brothers) 的〈工人下班〉 (Workers Leaving the Lumière Factory))。我要感謝古畑百合子 (Yuriko Furuhashi) 書中指出這個形式在理論與政治上的意義。見古畑百合子著作《實況電影：日本前衛電影製作與影像政治的季節》 (Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics)，Durham: Duke University Press, 2013年即將出版)。

14 Takuma Nakahira, "Rebellion Against the Landscape," 9.

此才能拒絕異化。景觀理論和新地志所拋出的美學、認知、政治問題，以及當我們直面社會工廠邏輯空間時所面臨的問題，是息息相關的。我們因應布萊希特的要求而再創現實主義，因為在這些空間中，現實悄悄地變成了功能性空間。工業公園偽裝成好似有種休閒的田園風情，但這只是美學式的管理手段；資本主義在大都會中占據了巨大的空間，其中雖擁有重要的美學、學科、政治經濟等面向，但工業公園並不想呈現這些面向。¹⁵工業公園的曖昧性，並不令人意外，就像低調與誇大過分其實可以互相取代，這也並不令人意外。

更有甚者，在藝術抽象和社會抽象之間的錯誤連結，也向我們指出一條通往具體的路，雖然過程很神祕（在這之中有景觀的拜物化），這路徑在某些地域裁減勞力（把勞力當作工具一般嫌惡地丟進沒有窗戶的工具間），或目睹資本有機部分的變化，或活勞動（living labor）之於死勞動（dead labor）比例的改變。簡言之，在新地志中，景觀理論的問題在於死勞動，是這馬克思在工廠中所面臨的問題，但當我們發現這個問題時變得莫名地緊張，不管這個問題在空間中是否明顯地暴露出來。¹⁶

資本的崛起對勞動的有機組成部分，在空間、物質和經驗上造成一大衝擊，雖然在1970年代的景觀裡好像不可見，但那個時代的死勞動其實已經超越了活勞動——這裡的矛盾，是個關鍵。死勞動（與作為說明這層歷史關係的例子）越來越明朗化，這正是由於過去歷史消逝了（變成經驗或可見性）¹⁷。這是一場噩夢，潔白無菌的噩夢且還有空氣調節，卻不斷煩擾著人們的精神意志。

15 論工業公園的偽休閒式管理的美學，見克里斯·巴拉謝克（Chris Balaschak），〈新世界：列維斯·巴茲與美學決斷的地理〉，收錄於《重思馬力歐·普菲佛2009年所拍攝的列維斯·巴茲1974年的加州爾灣附近的新工業公園》，2009。

16 「在此說明，在過去，被勞力搬運才能運行的自動裝置和機械，顯然已經進一步脫離勞動而自行獨立。它讓勞動必須依附於機械，它本身卻已不再依附於任何事物，這是鋼鐵人直面血肉之軀的戰鬥。將勞動吸納進資本之下，亦即資本吸收了勞動，在於資本主義製造產程的本質上，似乎是科技進步的事實。拱門的基石已經打造完成了。死勞動已經被賦予自行運作的能力，而活勞動卻只淪為死勞動的一枚有意識的器官，才能繼續存在。整個工廠中，生命的連結已不能通力合作，現在是由機械系統進行聯合勞動，一台主機啟動它們開始工作，這也就是工廠裡的全部，人的部分依附於其下，僅在可能範圍內有幾名工人。機械聯合勞動的形式，明顯可自足而獨立存在。」卡爾·馬克思（Karl Marx），〈1861-63經濟學手稿〉（Economic Manuscripts of 1861-63），《馬克思恩格斯選集》（*Marx and Engels Collected Works*），卷34，可參見<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1861/economic/ch35b.htm>

同樣地，景觀不時遭到投機買賣的破壞，被不平等的情事給撕裂了，不公平的現象不斷地出現，卻平靜到令人窒息。在此我所論及的這些理論和景觀的實踐，清楚說明了被死勞動所統御的地區早已喪失了應有的活力，因景觀的改變而改變的每一個人，亦復如是。在此重述中平卓馬——我們的癥候被暴露出來，但冒著一個風險：這個癥候也可能變成拜物，如同真實抽象的梅杜莎（Medusa）。¹⁸

- 17 「並不是過去的勞動，以及它與現時的結構化關係，『撲滅』了過去的勞動，其實是大量的過去的勞動展開部署了。……同時，在機械中實現的死勞動忽然漲大而占有極大的比例（大到可比擬為一隻怪獸或獨眼巨人），彷彿是一個蓄水池，或像海德格所稱的、過去的勞動和死勞動的『座架』（standing reserve / Gestell）大幅增加，並為大量的死勞動提供了規模前所未有的超大庫存設施，然而只有透過小小的人類、即機器一旁的領機員，在舊有的生產模式之下為它帶回一點生氣。在生產過程中，歷史已變成不可見的……現在，歷史則包圍了工人，其比例難以想像。」詹明信（Fredric Jameson），《再現資本：有關資本論第一卷的評述》（*Representing Capital: A Reading of Volume One*），London: Verso, 2011年，頁101、102。
- 18 我特別用梅杜莎比喻「風景論」和新地志，因為兩者都和指涉景觀的美麗。