

# 我們為什麼要談影像機器—— 視覺精神史考察

## Why We Talk about Image Devices— Geistesgeschichte in Visual Culture

文 |  
高重黎  
Kao Chung-li  
藝術家

編者按：本文原為本館 2017 年 8 月 12 日「是什麼讓攝影如此有魅力？它的虛實、矛盾與其他」系列講座第五場之講稿，由主講者高重黎改寫，仍保留演講時的結構與語氣風格。註釋由講座企畫張芳薇加註。

馬克思曾說：技術本質就是人的本質。技術與自由的概念同樣都包含著思想與行動的善惡兩面，所以技術、人和社會在取得發展的同時也形成與自身相矛盾的對立面，這就是現代性。

現代性無處不在的技術現實就是人自身本質的延伸與外化過程，這是一個以各式機器擔保並允諾社會整體生產範疇得以不斷進行再生產、再分配的歷史，於其間蛻變成三個主要的機器系統，分別是技術機器、符號機器與治理的機器。因此，這鏈結著再現、思維、感知，更涉及商業、規訓等整體現代性的機器又同時作用於人的當代藝術是無法自外於技術。那麼我們該怎樣批判隨著影像機器的發展，這促成西方藝術得以解放的運動之於我們的這層被治理關係呢？或在審美判斷多次的機械轉向影響下，我們能否徹底驚醒並實踐這作為機器的機器——視覺技術之啟蒙。

從阿爾貝提透視法、<sup>1</sup>暗箱、明室繪圖儀、動畫術、照相機、電影術、電視……到今天整合了影音、書寫、遊戲諸多功能的社交軟體，進而將人際關係消費化的這些個關於再現模式的轉變進程，無論是手眼協作、技術中介、人機界面的三個歷史階段都是將可見性當作核心思考，這不僅滿足了、改造了以各式影像為對象的主體他們的欲望、想像，更方興未艾的在此最新階段迎來了與過去的視覺機器斷裂的機器視覺。這些就預示著人的理性判斷、反思性判斷都將依賴於一個狀似在手的腦，作為一個節點經連結餵食著一個全新的 Image 控制體制。

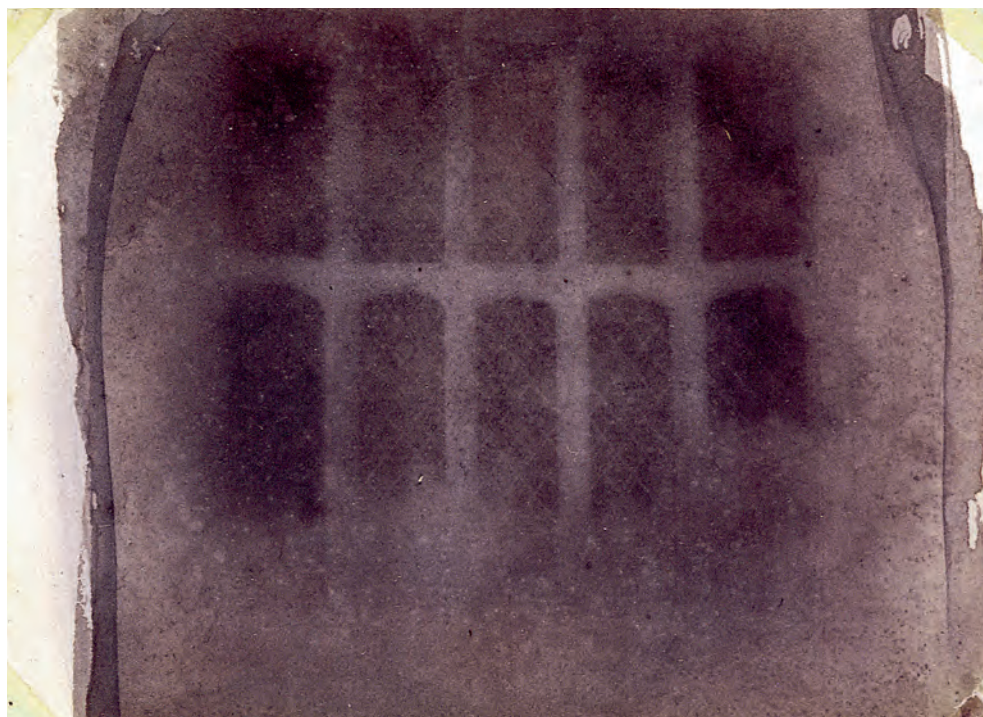
其實人類的大腦一直就是被器官化的社會機器所不斷進行重新書寫的標的。大腦，這個曾被黑格爾稱作精神之所在的器官，可以對應德勒茲：大腦是屏幕、影像既思想的概念，那麼試問同樣有大腦的我們是否具備與歐美、日本等量齊觀的視覺精神史？或乾脆承認這之於我們永遠是個缺失，自甘雌伏於影像的政治、經濟關係中被支配呢！更甚至以阿 Q 的精神勝利法來「超越」這不堪的影像現實？還是直白的提問：如果視覺不曾作為一個階級群體或個人啟迪的問題意識，那麼我們真的會看嗎？

在思索與回答這個老問題之前可以先審視自身所歸屬的群體有影像機器否？那麼答案將呼之欲出。

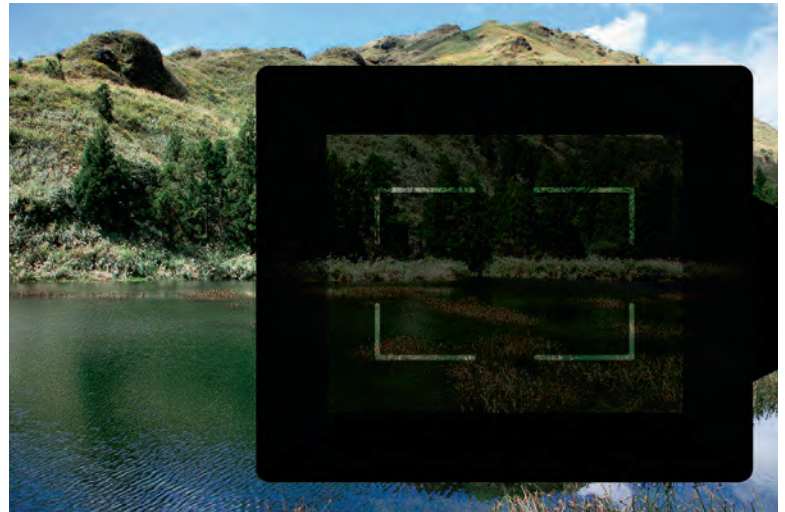
## 咫尺視覺精神事件案例對照

### 1

塔爾博特 (William Henry Fox Talbot) <sup>2</sup> 的《修道院南側房間內部》(South Gallery of Lacock Abbey) (紙基負像 1839-1840)，這是一組依肉眼就著非常陽春的影像機器在室內所得的機器影像，於鏡頭前映入拍攝者眼簾的是光照在有窗的建築物牆面所勾勒的單純景象，然而卻是個豐富的反身意涵實踐。首先，是很明顯的將光、影作用於對象，又同時在感光材料方面形成反比關係的細微痕跡和粗獷的剪影，其次，是關於暗箱構造以及光軸中之光軸的指涉，再者，包括視覺感官自身以及行使視覺感知的行為等。於今這歷時四個月經由「相機眼」



塔爾博特 (William Henry Fox Talbot)，《修道院南側房間內部》，紙基負像，1839-1840



### 三態觀視器

(eye camera) 各以曝光一分鐘以上所得到的六張扁平文件，史無前例地令觀者陷入形式與內容、所指與能指、在此中又缺席也不在他處、是又不似的悖論矩陣。就在這彷彿柏拉圖洞穴的著名光隱喻場景，其所欲揭示的正是啟蒙的決斷，這關係著感知與對象、思維與客體、判斷與言語表述、真理與知識、藝術與技術、神啟與確定性、精神與物質之間永遠的辯證或未定的關係與命題。走出光隱喻的視野，經歷了光幾何、光物理、光化學、光生理、光(視)心理、光訊號、光數字等視覺技術方案轉換的歷程，每個階段都是關於視覺個體、群體性空間的一次又一次試煉時間，也是對光隱喻階段的永劫回歸。

## 2

感知，內在於人，總是在時間中活動著。電影，則是時間性的技術持留物，可以外在於人也內在於人，說它外在於人是指電影確實是個能夠承載記憶、意識的技術、工業與時間客體，說它內在於人是指這分解於前後相繼、相似的靜止影像就是電影本身的事實，在經由以它為對象的感知個體時，卻能將這相繼、相似的靜止影像之間的差異還原為運動、時間 影像。然而感知或說這現象自身卻於整個過程中成為不可見的。那麼這「三態觀視器」，就是一個以感知為核心所設想的簡單視覺裝置，能夠摹擬拍電影、放電影、看電影這三種不同的行動、功能狀態生發於同時，它可以讓觀者感知到知覺、技術中介、物理對象、時間影像、空間虛像的現象與意識存在等，同樣的 Ricohflex 某些相機的觀景窗設計，它也能將內感知(視生理)設想於使用者在對工具的操作中，否則該機器組件將失靈形同虛設，那麼這似乎無意間質疑、否定了工業革命以來的機具 (apparatus) 自主性。梅洛－龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 曾舉深度感的例子，來說明這個維度是最能體現何謂存在 (意識)，<sup>3</sup> 至於體驗這個維度的奇妙裝置是十九世紀中期量產的立體視鏡，(它甚至一度能讓觀視者的觸覺被迷惑) 因為它不是產生於事物而是在於主體的雙目視覺 (強納森·柯拉瑞 Jonathan Crary 所謂的主觀視覺)。<sup>4</sup> 梅洛－龐蒂還曾斷言：知覺不是被假定為是真實的，



而是被定義為通向真理之路……我們不是想要知道我們是否真的感知一個世界，然而，我必須說這個世界就是我們感知的世界。黑格爾更言簡意賅地說道：真相不是鑄幣廠的錢幣，拿著就可以使用。

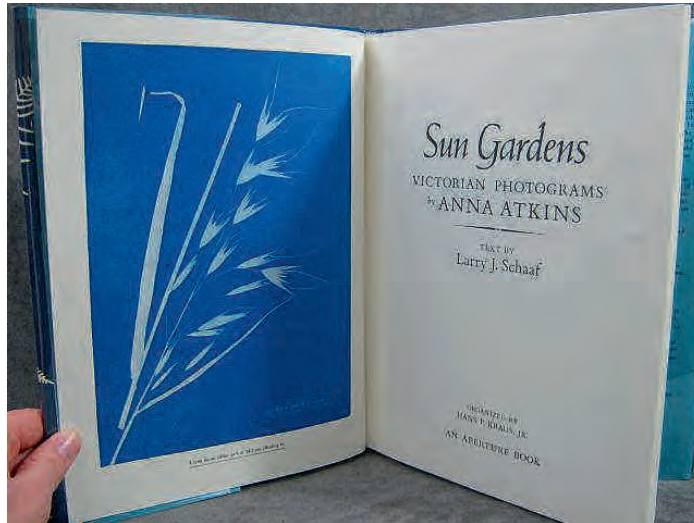
那麼這個「三態觀視器」是最能直接的讓我們體驗到可見的與不可見的確是一個整體，是生成於生理感知、技術系統與對象世界以及表象話語、符號等之間辯證、套層、關係的動態中，這不間斷的過程使個體得以於期間提取真實。夢境何嘗不是如此？

### 3

1656年的《宮娥圖》，據說是當時在位的西班牙菲利浦四世國王，他將做出一個政治決定，由於唯恐以書寫、言說的符號來傳達那麼將會引發風暴，所以才授命委拉斯奎茲（Diego Velázquez）畫一幅畫：幫忙將原本不好被接受的事變成可以被接受（相關訊息參考自《仿培根的三習作》，強納森·利特爾（Jonathan Littell）著，林心如譯，行人出版社，2014）。同樣，2016年安倍晉三扮演超級瑪莉歐的那場華麗炫目精準的惡靈二零奧運宣傳片就是想藉著卡漫電玩的視覺修辭，來確立日本於世界的新位置、新歷史形象與政治傾向正當性的一場權力秀，這也是繼2013年爭取奧運主辦宣傳片的台詞主旨——「黑船來襲不但沒有淪為殖民地反而開啟亞洲至今秩序的就是日本，所以無論日本曾經對厝邊、世界做了什麼事，就會像片中打藍球的小男孩，給人一種何須與之計較的『同理心』」。海德格在〈世界圖像的時代〉（Age of the World Picture, 1938）的文章指出「世界圖像並非意指一幅關於世界的圖像，而是指世界被把握為圖像」，「圖像不是一個摹本，而是了」（一目了然、了然於心），海德格的這個概念竟預見機器視覺時代以及人與圖像的新關係——並不是圖像將要告訴我們什麼，而是圖像就是什麼。

### 4

英國植物學家阿特金（Anna Atkins, 1799-1871）出於科學動機，藉由藍曬法做出了其中滿是英國藻類的第一本影像書是在1843年，經對照我所收集到的日本藍曬影像，這應該是出自於市井小民只為養家活口的小商品。讓人為之震動的是，這大正三年（1914）的一小疊紙，其中散見著各種日本植物包括櫻花在內的藍曬童玩，卻顯現出日本現代化的原初場面，讓人透過它就可以體驗到影像技術與日本帝國民族主義的自然化以及勢必將現代性可視化的視覺精神。這些影像童玩一針見血的指出日本當年以西方為師的目標是全面性的，因此在這徹底變革的進程中，過去西方於任何方面曾是怎麼對待他者的舉措，那麼今天的日本都將以「抄超」之勢變本加厲地照搬一次。所以在視覺機器的歷史進程中，我們感受到日本也同樣是比照著西方，並在已達成超克的同時更是未來機器視覺



上圖——  
英國植物學家阿特金  
(Anna Atkins) 著

下圖——  
高重黎所收集到的日本  
藍曬影像 (正、反)



的戰略霸權。……並在已達成超克的同時更是搬一次。所以在視覺機器的歷史進程中，我們感受到日本也同樣是比照著西方，未來機器視覺的戰略霸權。「文明史既野蠻史」這是班雅明洞悉現代性本質的名言，也就是日本文明開化過程的註腳。

## 5

18 世紀末機器出現，按馬克思的說法機器是勞動工具的結合。緊接著 19 世紀機器的機器—視覺機器登場，於此同時以全球為範圍的現代性將歷史視其為階





電影《俘虜》(Merry Christmas, Mr. Lawrence, 1983)

下囚，要不進入要不就毀滅。電影《俘虜》(Merry Christmas, Mr. Lawrence) (1983) 片頭的例子，這電影開場的橋段是與《俘虜》英國原著勞倫斯·凡·德·普斯特 (Laurens Van Der Post) 「種子與播種者」(The Seed and the Sower, 1963)<sup>5</sup> 唯一不符合之處，大島渚安排一個妄想藉由雞姦白人大兵的這種象徵方式「進入」現代性的韓國軍俘，於眾目睽睽之下再示範一次，被粗魯士官這般對待，因而有了羞恥心的他者，就只能激變為無政府的切腹謝罪，此刻，象徵現代法制姍姍來遲的將這暴戾轉換成治理他者的技術。大島渚藉此場面調度除了要對照出日本是以真實的實踐與超克西方的志氣才進入現代的，因而是與他者不同的，進而無論教導他者經歷「榮譽」的死與法治的亡，都是對他者的啟蒙，就是這種細緻與固執才物換星移的不但俘虜了師承，因而證明日本自身比起西方，更具治理他者的正當性。不過，於此反而間接指出了在與現代性的關係中有著三種不同的政權以及日本現代性的特色。首先是具備影像機器的西方——現代性政權，其次是亞洲唯一具備影像機器卻奉行萬世一系天皇制的——假現代性政權，以及不具備影像機器條件的——非現代政權。由此看來，前者與後者兩者的矛盾是小於這兩者各自與假現代性政權之間的矛盾。

## 6

電影紀元的 1895 年是以盧米埃電影機為印記，那麼堪稱數位電影元年機的 Nikon Coolpix s1000pj 則是於 2009 年上市，這兩者的機器自身都是個互為在場又缺席的多重功能統一體的視覺機器，這些功能包括了攝影、放映、拷貝、

以動製動（還有以靜製靜、錄放音、儲存、簡單編輯等），那麼後者 Nikon Coolpix s1000pj 該系列款的影像機器就是帶著影像精神史觀才能夠想像出來的設計。對照明治（或大正）1900 年左右的木盒相機實物，讓我們清楚的看到日本影像機器工業的發達盛況是如何深植、形成於當年的日常與民間。另外，除了關鍵影像機器可以獲得紀元加持外，規格系統、品牌機型也都有構成紀元時間的條件，因此具備著無聲地身份認同的精神內驅力，此點之於沒有影像機器的他者而言，這是不容小覷的。

## 7

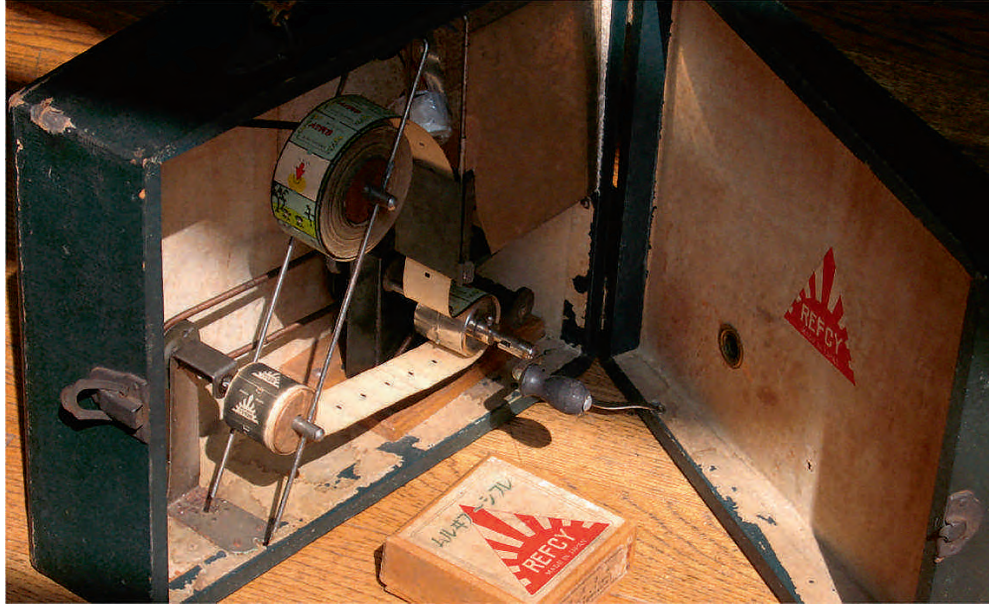
「紙芝居」是 1920 年代前後於日本出現的一種紙版劇場，不過相較於傳統劇場或以印刷為條件的小說等，這一些以表演、敘事為主要手段的媒介，甚至電影技術都沒有能夠預見現代主流敘事電影工業化時代的到來，然而紙芝居在技術出發點就只是想以一種簡易、克難的變體來替代幻燈片，卻因為明治以來國體號召下的動員需求，促使這具備微型與螢幕景框等樸實條件的「人力電視」扛起宣傳的角色，它在這無意之間的將圖像、表演、敘事整合成為視與聽的概念，竟預見著視聽機器也就是電視這冷媒介（遠距、一對多、即時、消費、規訓）時代的來臨。



紙芝居



反射式活動影像放映機



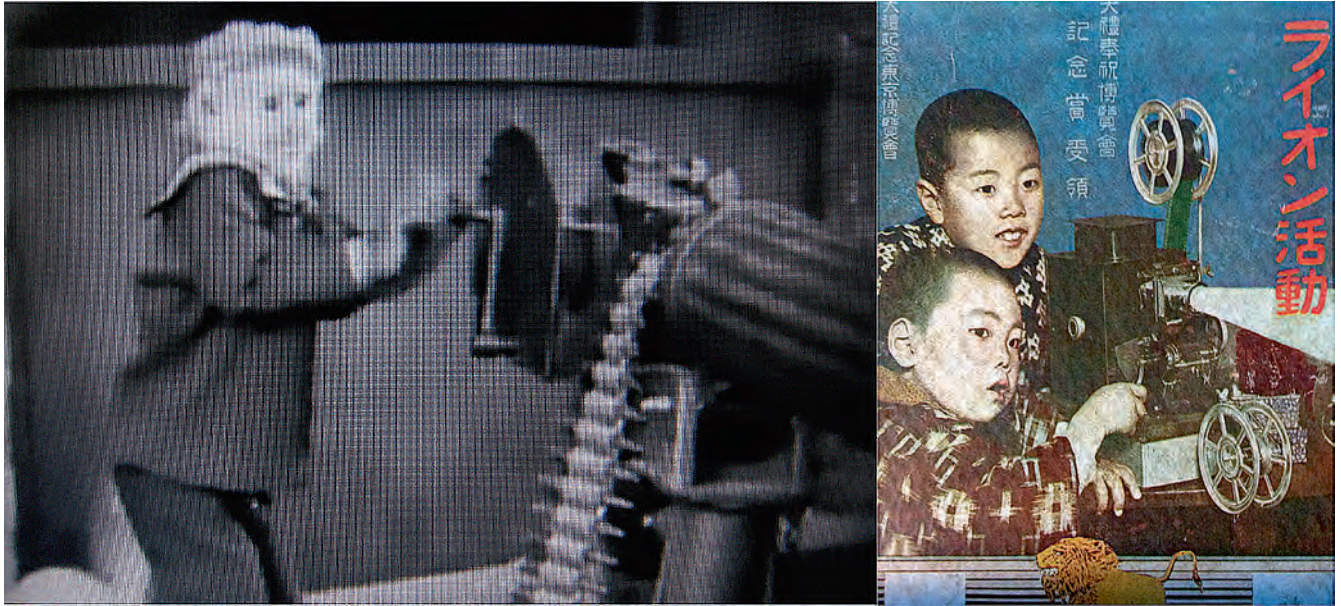
## 8

什麼是反射式活動影像放映機，以及它的意涵。幻燈是透射稿，紙芝居則是反射稿，前者無論是圖像或影像都須以或者說更適合經由投影器材的方式來展示。由於放映機相較於攝影機在光學及機械的條件方面是可以簡單許多，因此迴避幻燈製作過程的光學與底片等耗材不易擁有的困境，就改採取以手繪於紙張上再經由印刷的方式來量產。這種考量到自身條件限制卻又非做不可的體認，不但取得紙芝居的高度發展，並且於勢在必行的強度中更刺激出如同電影膠片般的紙基影片，還有與之相適應的日系反射稿放映機，它與紙芝居同樣的都是視覺精神具體生產性的物質表現。進一步說，這種正面看待自身物質條件的極限發揮，更是未來性與美學得以紮根、生成之所在。例如小津聞名於世的榻榻米跪坐姿平眼攝影機視點的美學，作為他個人聞名於世的印記，當初其出發點就只是為了省下躲開製片廠佈光工作所造成滿地電纜的收拾與穿幫之效率考量所促成的。

## 9

巴斯特·基頓 (Buster Keaton, 1895-1966) 於 1928 年的《攝影師》(cameraman) 電影片段，除了攝影機與機槍的關係隱喻之外其中的一橋段更以轉喻來突出沒有影像機器的群體於現代性的视界中是如何被再現的。接著，在日本 1940 年代的玩具包裝盒上，印有兄弟玩放映機的插圖，我們竟溶接出袍澤操作機關槍的先將來時或進行式，就在這影像機器與戰爭機器之間可以相互置換的語境中，使得當時日本槍前、槍後兩樣的生活社會，就經由廣告性質的視覺形象，無聲無息的將侵略與暴力內化於日常，這就是對號入座式的影像行事語。何謂影像行事語？英國哲學家奧斯丁 (J. L. Austin) 剖析語言時他區別了 1. 指事語 2. 行事語，這種涉及語言作用於日常的觀察不但完全符合影像的範疇，同時涉及看





1928年《攝影師》電影片段與  
1940年代日本玩具包裝盒上印  
有兄弟玩放映機的插圖

即一種佔有、眼見即實的感官天性，給了觀影者誤以為具備自主性因此更強化視覺的指事性與行事性。看，就這麼的暗示、命令、催促著我們融入或完成所見。

## 10

1839年塔爾博特以織品、植物等為對象做了一些印樣照片，還有1843年阿特金以約翰·赫歇爾（John Herschel, 1792-1871）的藍曬法集結成了幾本關於英國藻類百科的影像書，這一些例子都是無攝影機的機器影像（直接攝影），此種繞過攝影機的影像與動畫同樣是屬於非關影像機器的機器影像，兩者都是絕對本質又前衛的視覺精神及其產物。其實，不具備影像機器條件的群體或個人是更有必要從這個角度來認識動畫術，因為視覺精神的基因密碼棲息於其中，有待我們提取。

## 11

吉加·維托夫（Dziga Vertov）電影《持電影攝影機的人》（1929）的「電影眼」（Kino eye）：我是一隻機器眼，這機器正向人顯示只有機器才能夠看到的世界，脫離了人的……時空的束縛，永遠的……並以一個人類前所未有的方式解釋世界（視覺機器宣言）。<sup>6</sup>事後看來，此宣言錯估這機器先天缺乏我們人所具備的能夠通過表象例如想象、神話、象徵等去把握絕對精神，例如宗教、愛等價值，或者是通過概念的理性去生產絕對的知識，並在這形成的精神型態中認識自己的精神，難怪維托夫的時代這種未來派式樂觀的視覺精神就反映在蘇維埃藝術的政治化以及在納粹德國政治的美學化，這完全符合兩個政權的精神。





<CENTURY> The Boxer Rising in China - Japanese swords at work for European interests 日本利刃在中國維護歐洲的利益。

「日本利刃在中國維護歐洲的利益」，《CENTURY》，英國費頓出版社 Phaidon Press，1999年

## 12

史實—發生之事。歷史—發生之是。「日本利刃在中國維護歐洲的利益」，這句子是關於一張照片的圖說，此張照片出自書名《CENTURY》（英國費頓出版社 Phaidon Press，1999年）。這圖片的文字說明雖然是出於歐洲的視點，卻非常準確，因此還可以讓我們理解大東亞、東亞這些個看似地圖名詞背後的具體政治內涵與歷史脈絡。東亞這個概念繼遠東之後，是形成於西方以理性之名，實現被其視為他者的直接統治過程，卻因亞洲地緣強權的崛起，進而發展出以殖民成本為考量並承認的代理統治，來做為內涵的新指稱。所以我們不但要認出過去還要認識歷史之於我們的現在與未來的關係，這永遠是有待我們去挖掘的。我們真的會看嗎？

## 13

視覺機器到機器視覺正說明了人在經歷技術不斷變革中的關係逆轉。這是我們



可以經由《怒火特攻隊》(Fury, 2014) 的電影主旨來加以理解的，該劇之中三個有外號的分別是：一個外號「怒火」的戰車，一個外號「聖經」的老兵，一個外號「機器」的菜鳥。曲終時刻「怒火」故障了、「聖經」等四位老兵也都陣亡了，只有被喚作「機器」的新兵在如同子宮的戰爭機器 Fury 被生出，這正預言著下一個戰爭性質就是——機器戰爭。什麼是機器戰爭？同樣也可以藉好萊塢的電影《遺落戰境》(Oblivion, 2013) 來理解這最後決戰的意涵。其實，視覺機器與機器視覺關係逆轉是與戰爭機器與生命的關係逆轉同步。

#### 14

網路尤其微博有關日軍於東北扶植偽滿、中日戰爭肇始之後的影像，不論是誰 PO 的，絕大多數是當時「進出」中國的日本人所攝製，於今，在網路散播這些影像時都應該在視屏加註記，提示正在被影像「進出」的觀者，要注意到日本是當時以及現在唯一具備影像機器沿革與實力的地緣強鄰。被溫德斯譽為電影聖殿的小津安二郎他曾服役於毒氣部隊，那時在中國的小津軍曹他身上還掛著 1931 年的萊卡 A 型相機，當他再回返日本的時後，竟帶回四千多張影像。以他一人於參軍期間對攝影熱好之曾所獲，如果 PO 在今天網路視頻所衍生的附加價值，那麼究竟會是誰於其間獲利？又是誰受愚弄？這使我想起約翰·柏格(John Berger) 所說的：某些民族或某些階級被從他們自己的過去之中割裂開來，他們比起那些能在歷史中定位自己的人，更缺少選擇、與作為民族或階級而行動的自由。這就是為什麼整個關於過去的影像(藝術)如今變成一個政治問題。<sup>7</sup>

#### 15

法國導演高達在《電影史》系列中提出：電影至始就是一個述說著關於人們故事的一個載體，因此電影史是一個複數的歷史(histoires)，20 世紀則是一個戰爭世紀的歷史所以是單數大寫的歷史(HISTOIRE)。同時他在《電影史》不斷反



左圖——  
高達，《電影史》片段



右圖——  
山端庸介於 1945 年 8 月 9 日  
攝於長崎

問自己為什麼電影在面對法西斯與戰爭的時候卻毫無作為？然而這是一個無視於亞洲戰區視野的提問！試想歐洲交戰國哪一個不具備影像機器？反觀亞洲卻只有日本具備影像機器，所以 1945 年 8 月 9 日山端庸介的長官也許在授命他的時候對他說：原爆後拍照是文明的！我們要用影像讓敵國的野蠻視覺化。<sup>8</sup>於是 8 月 10 日他趕往長崎之後拍下照片 119 張。戰後阿多諾（Theodor Adorno）曾苛刻地表示：奧斯威辛（Auschwitz）之後寫詩是野蠻的。<sup>9</sup>對照之下如果藉文字來回憶、哀悼死亡集中營的詩句竟被質疑到如此不堪，那麼出於宣傳動機的影像呢？高達又於《電影史》自問：為什麼歐洲於 1940-45 年沒有抵抗的電影！為甚麼？我們何不自省：當年有無來自電影的抵抗運動呢？很清楚「電影的貧困」是前者的原因，「貧困的電影」則是後者的來由。

## 16

可以輕易的、大量的經網拍取得關於日本過往各式影像機器以及機器影像，例如玻璃板、膠卷、負像、正片、幻燈機、放映機、攝影周邊器材……等，這不只讓我們能夠一窺日本的攝影材料編年史或其過往生活實時的痕跡，同時這些被保存為實時的視覺性物件，更能夠傳遞一種物理世界不能明瞭的能量形式，而且還直接讓我們體驗到影像技術是一個能夠外在於人，又可以比它所再現之事物更持久的事實與魅力。攝影的普及被認識為是民主與平等的象徵，不過，具





備影像工業自主性的群體相對的不但因此取得歷史行動的主場優勢更於期間成為新的特權。這也就是說，本質上作為感官延伸的影像機器先於、大於、不等於認識關係中的活動與意識（機器影像），這就是視覺精神得以形成的不二法則。（參閱左頁圖）

石頭—無世界 影像機器被動—缺乏世界 影像機器自主—建造世界

## 17

每張臉都有著可以讓個體接收反射中的世界穿入折射原理的視覺器官，那麼於睜開眼睛這知覺中是 input 在場的物像，於閉上眼睛 output 的動作中則是關於缺席的想像，雖然這個從未進化過的反射現象與折射視覺機器都不曾鬆懈與真理和知識的積極互動，不過當面對非關反射與折射自然法則之 input 與 output 的機器視覺，那麼視覺與世界和精神的關係將如何？

## 18

作為向死存在有限時間物的人，將影像分別經驗為——此在、曾此在與先將來時，這是非關上帝與凱薩的永恆或不朽。上帝是不擲骰子以及玩照相機的，擲出骰子的瞬間如同開啟快門的片刻，都是試圖以偶然性否定必然性，也就是以擲出的或開啟的無限性來取消有限性。紀錄，這個功能是上帝都不曾設想過的理型（eodis 或 forms），然而這個功能不但是個永遠取消不了的偶然，更是攝影之所以被視為是一種發明的要件 - 唯一要件。至於記錄則是攝影的表象特徵，前者是因為在曝光的時刻需要一個對象，後者則是做為在場（影像、再現）與缺席（對象、被再現）這彼此之間有著印跡因果關係的效果，所以無論是 1826 年尼埃普斯（Joseph Nicéphore Niépce）的鏡頭、暗箱與最後到位的感光物質瀝青合體之後的日光時（蝕）刻法，或是包括了 1839 年塔爾博特以及 1842 年約翰·赫歇爾的接觸印樣法，再再都指證出這需要對象的以及衍生於後端的記錄包括儲存、傳播、改製的整體工序所支援而完善的就 Photography ——而這就是機械複製時代藝術作品的本源與精神。

我們倒帶回憶當代藝術、藝術家、藝術作品的實際例子來證明，庫爾貝畫的海浪，馬內：我畫我眼睛所看到的，孟克：照相機終究不及畫筆和顏料，因為它無法展現天堂和地獄（1914 一次大戰之前說的），曼雷（Man Ray）：我畫我所不能拍的，拍我所不願畫的，畢卡索：攝影是拍所見，畫家卻可以畫出想像的事物，杜象：繪畫以形、再現、類比論之；則見與無知同（反視網膜藝術的斷言是杜象將認識論的與方法論的混為一談），班雅明：巫師 = 畫家，外科醫生 = 電影攝影師，伊夫·克萊因的躍入虛空，安迪·華荷：我想成為一台機器，格哈德·里斯特（Gerhard Richter）：攝影於我不是繪畫的工具，而是作為繪

上圖——  
高重黎，幻燈簡報電影系列之六  
《秋刀魚的滋味》內投影幻燈機  
版，2014

下圖——  
高重黎，幻燈簡報電影系列之  
七《延遲的刺點——堤 II》數  
位單頻投影版，2015



畫的方法，<sup>10</sup> 一張照片是關於一個世界，一張畫則是自成一個世界……這些就是影像機器影像不斷吹皺腦漿、擊發視覺精神的事件。



19

隨著數字技術發展，後端的記錄僭越了奠基於紀錄功能所主導而形成的金錢、符號、治理三位一體的現代性視覺場（visual field），前後兩者差別在於首先，這作為表象的特徵已經與光軸以及親時間的無緣，其次，此種對象性的喪失將擱置視覺個體與所指和能指在外延和內涵的天真印記並使之遲滯，再者，現實與虛構（擬）彼此錯妄喧囂，不但促成視覺個體的白矮化，更由於視覺場大規模的在現、全時間的編碼流以及等價物般的可見不可見，所以前者（個體）就很難組織自身的注視邏輯，因而輕易遭後者（視覺場）集體化的縫合。不言而喻，倍受拷打的感知、能指、存在將進退失據於現實、意義（虛構）、真理（想像）的社會交換與分配。此刻正值影像所有制轉移的渾沌時期，那麼於影像機器方面處在無能、缺失狀態的群體將如何面對下一個機器父（技術）、機器子（符號）、機器靈（治理）三位體的機器視覺體制。

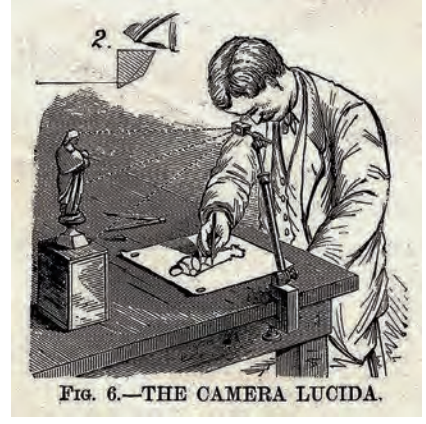
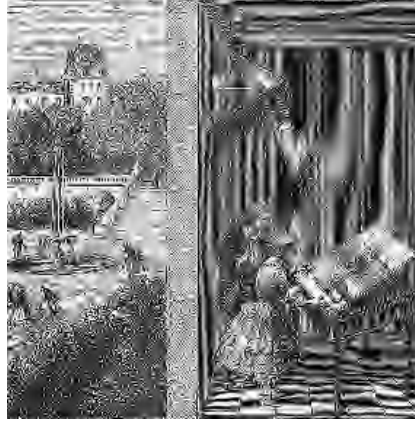
20

結語：面對我們的影像現實也就是影像機器不發達要自覺，或說是相對發達的差距自覺與否將決定現實影像，那麼在這個自覺中的提問或藝術與行動、計畫就會是真。缺乏這份自覺就不能自決而是自絕。

附錄、破碎的視覺精神拼圖：

破碎的視覺精神拼圖

		視覺機器		機器視覺
1	表象類型	圖像	影像	Input    Output
2	方法概念	手眼協作	技術中介	人機界面
3	符號差異	所知	所見	可見不可見 (框架現實的共識)
4	特徵	再現持留	複製持留	在現持流
5	效果	內在於存在的可見真理以及辯證的 再現與紀錄的知覺修辭		Mask iron Man
6	關係邏輯	象形 (對象內部與外邊的分界)	商品影像 (廣告) 影像商品 (大眾文化)	等價物
7	被給予的方式	行使感知 & 思維	對象性、親時間的 光軸成像	非光軸成像



作者註：這自身沒有臉孔的機器，經由野史傳說、文學故事、電影情節等檔案結論出——每一幅面龐於現實與身份之間存在著孿生般或篡位的關係與想像！疑慮這是足以動搖已被奉為秩序的現實，因而必須軟禁每一個人的面孔，另外又賦予每人一張永遠自動更新卻同質的面容，當面孔不再生產面孔，那麼因臉各異的名字將隨之被抹除，歷史也就停止了發展，一切回到如「自然」般的現實。相較於柏拉圖的洞穴兩者不盡相同，差別在於治理的技術。

「我不幸猶如手中黑鏡  
能夠顯示卻不能注視  
我雙眸總是空無一物  
妳不在那麼一切皆無」 改寫自 Louis Aragon

- 1 雷歐·巴提斯塔·阿爾貝提 (Leon Battista Alberti, 1404-1472) 提出藝術理論——《論繪畫》(De Pictura or Della Pittura)、《論塑像》(De Statua) 及《建築論》(De Re Aedificatoria) 可被譽為是西方國家最早且最完整就視覺藝術方面的理論著作，確立繪畫科學。 <http://lawdata.com.tw/tw/detail.aspx?no=229147> (2017/07/14)
- 2 威廉·亨利·福克斯·塔爾博特 (William Henry Fox Talbot, 1800-1877)，英國植物學家、化學家與數學家，發明卡羅式攝影法 (Calotype)，被認為是 Daguerre 與 Niépce 之外另一位「攝影發明者」，以直接攝影的方式在紙上顯像稱為「紙負片」(本文稱為「紙基負像」)。本文所提《修道院南側房間內部》(South Gallery of Lacock Abbey) 咸認是最早的攝影之一，Lacock Abbey 曾是塔爾博特的住家，目前設有紀念塔爾博特的攝影博物館。塔



- 爾博特與另一英國科學家約翰·赫歇爾(John Herschel, 1792-1871)熟識,二人均對自然光的研究有興趣。赫歇爾發明藍曬法(Cyanotype),而其另一位友人阿特金(Anna Atkins, 1799-1871)則將藍曬法發揚光大。  
Edited Francoise Heilbrun, *A History of Photography: The Musée d'Orsay Collection 1839-1025*, Flammarion, Paris, 2008, p.307.  
<http://arthistoryunstuff.com/william-henry-fox-talbot-1800-1877/> (2017/08/26)  
<http://tul.blog.ntu.edu.tw/archives/14404> (2017/08/26)
- 3 莫里斯·梅洛-龐帝(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961),《知覺現象學》(Phénoménologie de la Perception, 1945 出版),江志輝譯,商務印書館,2001-2,頁 326。  
關於本文所提的空間的「深度」,原譯文如下:「……可以說深度最具有『存在的』特徵。……它顯然屬於視覺角度,……深度顯示物體和我之間和我得以處在物體前面的某種不可分離的關係,……。」這種關係是自我或主體身體與空間的關係,也是自我知覺的空間關係之展現。因此要理解空間,就要回到複雜的物我之間對「深度」的知覺,也可以說,沒有具有知覺的身體,也就沒有空間,是梅洛-龐帝具存在意識的論述。  
<https://read01.com/d2e7ge.html>
- 4 強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary, 1951-),目前是紐約哥倫比亞大學現代藝術與理論教授,1990 年著《觀察者的技術——論十九世紀的視覺與現代性》(Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century),由蔡佩君中譯。劉紀蕙曾為文作序〈觀看者的技術與主體位置〉,導讀其中文出版,劉文中指出:「柯拉瑞要處理的對象……是更為根本的『視域史』(history of vision),以及此視域所牽涉的觀看者的位置,或者可以說是主體位置。……觀看者不僅只是以眼睛觀看,更是在整套預先設定的規範中觀看,而穩定地嵌合於此系統之中……。」文中又提到柯拉瑞「認為光學儀器位於哲學、科學、美學等論述之間,也處於機械技術、體制需求與社會經濟動力重疊之交叉點,正好嵌合入更為巨大的權力與論述之匯聚結點。柯拉瑞以光學儀器切入,揭露了此拓撲學的牽連面向。」
- 5 勞倫斯·凡·德·普斯特(Lourens van Der Post, 1906-1996)身兼作家、探險家、人類學家、語言學家和哲學家。第二次世界大戰期間受困日本戰俘營的經驗對他產生深遠影響,作品《種子與播種者》、《新月之夜》(The Night of the New Moon, 1970)和《日本素描》(Portrait of Japan, 1968)都是以這段經驗為基礎而寫成。  
<http://www.books.com.tw/products/0010222518> (2017/08/26)
- 6 引自蘇俄電影導演吉加·維托夫(Dziga Vertov, 1896-1954)1923 年一篇文章〈拋棄戲劇式電影製作方法〉。
- 7 約翰·伯格(John Berger, 1926-2017)所著《看的方法》(Ways of Seeing),陳志梧譯,明文書局出版, P27。
- 8 山端庸介(Yosuke Yamahata, 1917-1966)是日本從軍攝影師,在長崎原爆發生時,接到命令去現場拍攝,經過移動的時間跟向憲兵隊申請的流程,在 1945 年 8 月 10 日午後三點左右開始(原爆後 12 小時),沿著原子彈落下的範圍邊走邊拍。所拍一百多張任務照片在沖洗後,在簡報中向上級提出被駁回,因所拍太過淒慘,公開反而怕影響民心士氣。他所拍下的部分相片在 1952 年被《生活》雜誌刊登,被視為原爆後的全記錄,其餘部分均被美國軍方沒收,據指被當時美國遠東軍司令麥克阿瑟強制銷毀,以掩蓋原爆造成的傷亡程度。……當時,美軍在災後進入日本後實施媒體管制,相片被沒收,底片仍然被山端庸介所保留。<http://reader.roodo.com/hsumolly/archives/46803488.html> (2017/08/26)
- 9 德國哲學家阿多諾(Theodor W. Adorno, 1903-1969)曾在 1955 年出版的文集《稜鏡》中提出了「奧斯威辛後仍然寫詩是野蠻的,也是不可能的」。阿多諾「認為藝術的演變和社會之間必然存在著某種關聯,因此,如果社會現實是慘無人道的、壓抑的、破碎的,以阿多諾的話來說,則可靠的藝術作品必然無法只以呈現唯美的、賞心悅目的作品為滿足,它會模擬社會現狀。」(引自鄭勝華文章)  
[http://www.sanctf.org.tw/SANCF/arts\\_detail.php?artsid=73&artsyear=2005](http://www.sanctf.org.tw/SANCF/arts_detail.php?artsid=73&artsyear=2005) (2017/08/26)
- 10 Gerhard Richter and Hans Ulrich Obrist, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews, 1962-1993*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995, P71-75。  
原文: I wanted to have it, to show it—not use it as a means to painting but use painting as a means to photography. (與 Rolf Schön 訪談, 1972) 里希特(Gerhard Richter, 1932-)是二次世戰以降影響力深遠的畫家,創作多元,脈絡之一是運用來源各異的照片,拷貝(畫)在畫布上,成為創作過程的一環。他曾說:「……或者,照片可以被認為是圖像,如此,所傳達的訊息便會有很大差異。然而,很難只宣稱一張照片為一幅圖像,所以我做了個繪畫版本。」又說:「我並非要模仿照片,而是要作照片。」與攝影相關的繪畫,里希特認為是他作影像與觀看影像的方式。他使用照片的方式多元,強烈反對照相寫實主義的刻板,與之作出區隔。他的另一繪畫特徵是「模糊」(blur),也大量出現於畫作中,對此,他曾說:「我將之弄模糊是為使一切(畫面元素)都同樣重要,也同樣不重要。」補述引言出處本註,頁 30-39。