

消費社會的奇觀顯影

——Andreas Gursky 攝影作品初探

中央大學藝術學研究所 林芝禾

前言

Andreas Gursky (1955-) 是當代德國攝影家，可說是當今德國攝影界最受矚目的明星之一。他多以大場面、高消費和全球化商業場景作為主題，展現出壯麗的人造景觀，並擅於在作品中呈現巨型的畫面、鮮明的色彩，與豐富的細節。本文主要分為三個部分，首先簡述 Gursky 的所受的攝影教育，並檢視他在國家美術學院時期的老師——Bernd 與 Hilla Becher (1931-2007; 1934-) 的攝影風格對 Gursky 的影響。第二部分則援引當代法國思想家 Guy Debord (1931-1994) 所提出的奇觀社會之概念，以期為 Gursky 的作品分析提供一理論框架。最後分析 Gursky 的攝影圖像，集中在他以經濟、商品，與娛樂為主題的作品上，並與奇觀社會的理論結合，探討 Gursky 的作品在獨特的形式之下，可能隱藏的社會批判意涵。

一、後現代龐雜的類型學——Gursky 簡歷與攝影風格之養成

Andreas Gursky 於 1955 年出生於德國萊比錫，父親與祖父都是商業攝影師。Gursky 高中畢業，服完兵役後，在 1977 年決定進入位於埃森的 Folkwangschule 學習攝影。Folkwangschule 由 Otto Steinert (1915-1978) 所創立，其創設目的是為了彌補萊比錫的平面藝術與書籍藝術學院 (Hochschule für Grafik und Buchkunst) 的關閉，該學院在二戰之前被認為是最頂尖的攝影學校之一。¹ 而 Steinert 最為人所周知的貢獻是他於 1949 年創立攝影團體 Fotoform，其中成員的創作以抽象的影像為主，影像通常來自於極端貼近自然物體的拍攝手法，或是負片的操作。Steinert 在 1951、1954，與 1958 年舉辦了三場皆名為「主觀攝影」(Subjektive Fotografie) 的展覽，展出二戰以來的西德攝影，László Moholy-Nagy (1895-1946) 與 Man Ray (1890-1976) 的作品也囊括在展覽之中。雖然 Gursky 在 Folkwangschule 學習期間，學校基本上的教學架構依然是 Steinert 所倡導的主觀攝影，強調攝影師的個人

¹ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), p. 9.

眼光與實驗精神，² 但事實上，隨著時代的演變與學生的實際需求，當時教學真正的關注焦點卻是在於攝影在廣告、插圖，以及最重要的，在新聞攝影上的應用。

Gursky自Folkwangschule畢業後，帶著作品集前往當時西德雜誌工業的中心——漢堡，希望成爲一位新聞攝影師，卻遭到拒絕。接著，他進入杜塞多夫的國家美術學院（Kunstakademie），投入Bernd與Hilla Becher夫婦門下，以追求前衛的現代視野。³ 在國家美術學院期間，Gursky身爲第三代攝影師的攝影天份在Becher夫婦注重形式的指導下，變得更加洗鍊，他們的攝影理念也帶給Gursky的創作許多啓發。

Bernd與Hilla Becher的作品可說是一個極端詳盡徹底的計畫，近乎無限重複地拍攝各種現代工業建築物。他們的攝影有著銳利的焦點，且全都採用黑白的形式，母題主要是工業設備，像是熔爐、水塔、瓦斯儲存槽等建物的正面或是側面影像，例如【圖 1】與【圖 2】即是各地工廠廠房的正面影像。這樣乍看之下平凡無奇的影像，在拍攝時必須投入大量精力選擇適合的高度與位置，才能使拍攝出來的建物在角度與效果上近乎完全相同，能夠被精確地分門別類。而屬於同一個類別的攝影，以一個一個小方格的形式排列在一起，方便創作者與觀者直接互相比較。有趣的是，在Becher夫婦的作品中，屬於同一類別的工業建築儘管外觀上有些微差異，卻有著相同的功能，讓他們可以比較且分類攝影的形式。每張攝影的標題都有日期且包含對地點的詳細描述。透過這樣的分類，「工業建物的類型學」（typology of industrial constructs）之概念於焉成形。⁴ Wulf Herzogenrath認爲Becher夫婦的作品可以歸結出三大重點。第一，他們的攝影以藝術的手法來紀錄現實，但不會對他們拍攝的現實加以操作。第二個重點是類型學，他們將一系列的攝影放置在一起以便互相比較。最後則是作品中所隱含的對建築的歷史、功能，與經濟的評論。這三點的結合使他們的作品成爲一獨特的整體。⁵

雖然 Gursky 的作品多是大尺寸的彩色攝影，似乎無法讓人立即將他與Becher 夫婦的攝影連結，但就他的作品來看，還是可以看出 Becher 夫婦對他的影響。大型彩色攝影在 1970 年代以後才逐漸普及，之前則因爲價格過於昂貴而少有攝影師採用，Gursky 幾乎算得上是完全使用大型彩色攝影的第一代攝影家，所以彩色與黑白的差別在某種程度上可說是時代的限制。他的攝影承襲 Becher 夫婦焦點銳利清晰、形式安排嚴謹的風格，畫面中充滿引人一再仔細觀看的細節，從這不難發現他對拍攝主題做了許多研究，以尋找最合適的拍攝方式。而他長期持續拍攝世界各地相似、且功能相同之主題，例如證券交易所系列就包括了

² <<http://www.answers.com/topic/otto-steinert>> (2009/6/2 瀏覽)

³ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), p. 10.

⁴ 同前註，頁 22。

⁵ 同前註，頁 18。

東京、香港、芝加哥、新加坡、科威特等地，也有如同 Bechers 的類型學一般可供觀者互相比較的意味。不同的是，Gursky 的作品採用大畫幅的形式，著重單一畫面的呈現，系列作品就算分開展示，單件作品本身也充滿張力，吸引人在作品前不斷走動、仔細觀察；若是將系列作品一同觀看，則會令觀者在產生比較的樂趣之外，當代社會全球化、同質化的意涵似乎也在其中不言而喻。

此外，在 Bechers 夫婦的作品中，我們可以看到形式的內部明顯和外部是相應的；就像 Norman Bryson 指出的，「『正面』的原則 (the principle of 'façade') —— 外在與內在之間符號的劃分——是完全不存在的」。⁶ 這使得 Bechers 可以透過建築物，暗示內在是社會-物質環境中外在力量的延續。⁷ Gursky 的作品與他的老師不同，兩者拍攝的手法反映了從現代到後現代的轉變。他呈現的建築是可以看透的，同時展示出內部與外部，但是內部並非外在力量的延續，也無法提供任何具體實在的資訊。他所拍攝的國會大樓【圖 3】與香港銀行【圖 4】都沒有呈現出正面；我們可以透過大樓的透明玻璃帷幕看到人們在桌案上忙碌地工作、走動、彼此交談，然而可以看見內部的情形並不表示觀者就可以了解或解釋政治與經濟系統實際上是如何運作的。⁸ Lyotard 在《後現代情境》中，藉由 Wittgenstein 的語言遊戲 (language game) 來說明後現代知識論的經驗內容；在不同的情境中之所以有溝通的共同性，不是因為我們掌握了本質，而是在語言的遊戲中找到家族的相似性 (family resemblance) 的緣故。⁹ 後現代社會的思考原則不是為了確認事物的本質，或捕捉永恆不變的真理，因為實際存在的是不斷的差異 (difference)，思考不是對同一性的認肯，而是對差異不斷地區分與想像。如果說 Becher 夫婦的作品是現代主義的計畫，在工業產物的擴張中找出結構的純粹性，Gursky 的作品就是符合後現代情境的，¹⁰ 除了以跨國的、資本主義的，且繁雜的場景為主題外，在他的作品中，我們無法找到堅實的本質，其已隨著後現代情境的到來煙消雲散，無可追尋。

自 1992 年起，Gursky 開始用數位技術來處理他的攝影。這樣有意操作的原因根本上是因為攝影媒介的不足，無法傳達他的藝術概念，因此他使用數位修改來加強在原本的攝影框架中無法實現的畫面形式元素。值得注意的是，Gursky 攝影的數位操弄極為精細，令人難以看出他在哪裡動了手腳；也因為這樣對細節的要求，再加上他作品的巨大尺寸，他一年只能夠創作 8 到 10 張作品。而經過

⁶ 原文：“The principle of 'façade'—of semiotic split between exterior and interior—is wholly absent.” Norman Bryson, “The Family Firm: Andreas Gursky and German Photography,” *Art/text* 67 (November, 1999/ January, 2000): 80.

⁷ 同前註。

⁸ Alix Ohlin, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, in *Art Journal*, Vol. 61, No. 4 (Winter, 2002): 25.

⁹ 參見 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 9-11.

¹⁰ Alix Ohlin, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, in *Art Journal*, Vol. 61, No. 4 (Winter, 2002): 25.

數位的處理，我們可以說Gursky的攝影在概念上和快照是完全相反的，其中不具有即刻性與不必要的細節；影像中的元素成爲我們社會生活的永恆再現。這些建構的，但也是原創的影像有著真實與人工的構成要素，使得這些影像處於攝影與繪畫之間，同時展示與詮釋現實社會。¹¹

二、後現代的奇觀社會

Gursky 的作品多以場面浩大的商業與消費場景作爲主題，如證券交易所、演唱會，與賽車等等。透過媒體的傳播，這些場景對觀眾來說並不陌生，但他以一種出人意料的手法與角度來呈現這些可以稱之爲「奇觀」的場景；其中，並沒有某個單一的主角，個人淹沒在密集的人潮之中，使觀者在觀看作品的時候，感受到當代社會極具壓迫性的強大力量。我認爲他呈現這些主題的方式表現了他對當代資本主義過度發展的社會的批判，接下來，我將援引 Guy Debord 的奇觀社會，希望能夠與理論結合來分析 Gursky 的作品。

當代法國理論家Guy Debord在 1960 年代提出「奇觀社會」(【法】la société du spectacle, 【英】the society of the spectacle) 的概念，對當代社會與文化理論有相當深遠的影響。Debord是國際情境主義 (Situationist International) 的一員；他們處在被達達、超現實主義，與文字主義 (lettrism) 形塑的法國前衛藝術環境中，企圖融合藝術與政治。受到沙特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 的影響，國際情境主義者認爲人類存有永遠生存在特定脈絡或情境之中，而個人可以創造自己的情境，因此他們開始策劃建構新「情境」的策略。他們的策略以基進前衛的精神結合藝術與日常生活，同時在藝術與生活方面要求革命。¹² 他們的主張也可以解讀爲在特定歷史條件下，更新馬克思主義的嘗試。¹³ 情境主義者的計劃除了激勵馬克思主義的革命實踐，也補充馬克思對資本與商品的批判，試圖追尋商品製造固有的抽象過程之發展。¹⁴

Debord在其著作《奇觀社會》中開宗明義地指出：「在現代生產方式主導的

¹¹ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), pp. 4-5.

¹² Meenakshi Gigi Durham, Douglas M. Kellner eds., *Media and Cultural Studies: Keywords*, revised edition (Malden: Blackwell, 2006), p. 93.

¹³ 值得注意的是，情境主義對馬克思主義的修正和馬克思主義之間有幾點重大的差異。傳統的馬克思主義將焦點放在生產製造上，情境主義則聚焦於社會再製造的重要性，以及自馬克思死後，消費者與媒體社會發展出的新模式。當馬克思的關注重點在於工廠，情境主義則著重在城市與日常生活。參見 Steven Best, Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle." <<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm>> (2009/8/13 瀏覽)

¹⁴ Steven Best, Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle." <<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm>> (2009/8/13 瀏覽)

社會裡，所有生活的面向，皆以一種無限累積各種奇觀的形式展現出來。每個曾直接存在的事物，均已轉移成為一種再現。」¹⁵ 對Debord來說，奇觀統一與解釋了表面現象的多樣差異。¹⁶ 他的《奇觀社會》描述了一個以影像與商品的製造和消費為中心的媒體與消費社會。在這個社會中，視覺與影像占據了主導位置，奇觀與視覺密不可分。他提到：「當真實世界轉變為單純的影像，單純的影像變成真實存在的事物和催眠行為的有效推動力。奇觀作為使人藉由不同的專門媒介來看世界的趨勢，自然會將視覺當作最重要的人類感官。」¹⁷ 根據Debord的說法，視覺是「最抽象、最容易被欺騙的感官，與現今社會普遍化的抽象相應」。

18

媒體文化與消費社會的奇觀形塑與傳播了經驗與日常生活。Debord認為奇觀是消解衝突與去政治化的工具；它是「永遠的鴉片戰爭」¹⁹，使社會主體麻木，並讓他們分心，無暇專注於真實生活中最緊急的任務，即透過創意實踐恢復人的力量。奇觀的概念和分離與順從被動的概念相連，因為在順從消費奇觀的同時，人就與主動生產的個人生活分離了。資本主義社會將勞工與他們勞動的產品分離，消費也和人的需求與自決的活動分離，個人則麻木地從自家的隱私處觀察社會生活的奇觀。相反地，情境主義的計畫企圖戰勝所有形式的分離，其中個人可以直接創造他們的生活，以及個人活動和集體實踐的方式。²⁰ Debord在著作中深入剖析一個完全被奇觀滲透的社會，其中充斥著產品廣告、政治人物宣傳，與社會生活的複製重現。Debord指出，奇觀的消費者與日常生活的製造過程脫離，迷失在消費主義的幻夢與媒體的魔術幻燈之中。奇觀是精彩刺激又迷人的，反而「真實生活」才是既不真實、不光鮮亮麗，又無趣的。Debord對奇觀提出警語，認為奇觀使其投入者陷入資本主義的掌控，並且促使資本將社會與日常生活的所有面向商品化。²¹ 奇觀社會透過休閒與消費、服務與娛樂的文化機制來散佈它的商品，被廣告與商業化的媒體文化所支配，其無生氣的消費使人的發展性、創

¹⁵ 原文之英譯參見 “The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that one was directly lived has become mere representation.” Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith trans. (New York: Zone Books, 1994), p. 12.

¹⁶ 同前註，頁 14。

¹⁷ 原文英譯：“For one to whom the real world becomes real images, mere images are transformed into real beings—tangible figments which are the efficient motor of trancelike behavior. Since the spectacle’s job is to cause a world that is no longer directly perceptible to be seen via different specialized mediations, it is inevitable that it should elevate the human sense of sight to the special place once occupied by touch; the most abstract of the senses, and the most easily deceived, sight is naturally the most readily adaptable to present-day society’s generalized abstraction....” 同前註，頁 17。

¹⁸ 同前註。

¹⁹ 同前註，頁 40。

²⁰ Douglas Kellner, *Media Spectacle* (New York: Routledge, 2003), pp. 2-3.

²¹ Meenakshi Gigi Durham, Douglas M. Kellner eds., *Media and Cultural Studies: Keywords*, revised edition (Malden: Blackwell, 2006), p. 93.

意和想像力逐漸疏遠，²² 難以重拾文化的活力與創造力。

三、非典型奇觀——Gursky 的攝影作為對奇觀社會的批評

接著，我將選取 Gursky 以證券交易所、超級市場、球鞋、演唱會，與一級方程式賽車為主題的攝影，並將它們區分為奇觀社會中經濟、商品，和娛樂三種面向，探討 Gursky 作品的特殊性，以及他在其中隱藏的社會批評意涵。我認為 Gursky 的攝影再現了消費社會中的奇觀，但他以一種出人意料，甚至可以稱為不順從的手法來再現奇觀，使得奇觀顯得令人恐懼與疏離，不再是足以麻木社會主體的消費幻夢，反而使觀者驚覺本來習以為常的各種現象，竟是如此光怪陸離。但是 Gursky 的作品也無可避免地被納入文化消費之中，成為系統的一部分。其作品對表面形式的關注似乎可和 Debord 的理論對應，真實世界成為被操弄的影像，他的作品或可被視為一種自我指涉的奇觀，在諷刺奇觀的同時，本身也是奇觀社會的面向之一。

(一)、經濟

Gursky 的攝影呈現了 Guy Debord 所謂的「奇觀社會」，其中影像變成了商品物化 (reification) 的最終形式。在二十一世紀，支配社會的不再是產品製造，而是股票市場與投機買賣。Gursky 拍攝證券交易所的系列攝影不僅再現了我們所處的經濟條件，也連結了經濟主題與美學。證券交易被呈現為一影像，之後更成為藝術與文化商品。另一方面，它作為影像的狀態也表示它被美學化了。

1990 年，Gursky 到東京的國立現代美術館參展，他在報紙上看到關於東京證券交易所的照片，刺激他決定拍攝這樣的場景。之後，他發展出透過媒體，而非第一手經驗來尋找有潛力的主題的習慣；由於這樣的主題素材在媒體極為常見，他的主題可以說代表了當代的時代精神。這時，他也開始發展一種新的影像模式，將作品中的人物以佈滿畫面的形式放置在人潮洶湧的環境中。²³ 在《東京證券交易所》(Tokyo Stock Exchange, 1990)【圖 5】中，有一環形的桌子位於作品所呈現的空間中心，在環形中有傳真機與電腦以連結證券市場與外面的世界。這些機器傳遞信息，使交易所裡的人能夠得知公司的獲利情形。有三個人靠著中心的桌子等待，似乎在通知外面的人關於他們收到資訊的結果，桌子後面的人則根據各個公司的資訊來決定要如何買賣股票。環形區域的忙亂氣氛，以及其右邊的混亂狀況在在顯示出他們做決定時所感受到的壓力，離桌子較遠的其他人則看

²² Douglas Kellner, *Media Spectacle* (New York: Routledge, 2003), p. 3.

²³ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), pp. 15-16.

似隨機地站著或走動。交易所中的人們除了都在為自己的投資尋求更多利潤外，這些穿著黑西裝、白襯衫、打領帶，看起來同質的人物之間似乎沒有任何連結，他們的外觀是如此的相像，但實際上又是極為疏離的。這張攝影或可看成是現今社會力量的副產品，其中生產製造退位成為次要的，投資的利益取而代之，變成首要的考量。²⁴

拍攝於1994年的《香港證券交易所，雙聯畫》(*Hong Kong Stock Exchange, Diptych*)【圖6】是一系列以證券交易所為主題的攝影中，最特別的一件作品，Gursky以兩張並排的影像來呈現證券交易所。在《東京證券交易所》中，人們分散於畫面各處，沒有清楚的結構；然而，這張作品最先讓觀者注意到的就是空間中巨大的結構，兩張攝影一同並列的組合製造出前一幅攝影所沒有的形式的規律性。從這兩張照片中，我們可以看到證券交易空間的中心呈三角形，人們坐在坐位上，以一種非常有結構的平行方式排列。從照片可以看到房間的形式與結構，其中幾乎沒有人再在走動。每個人在自己的空間中專心處理接收的訊息，只有少數人在走道上收集資訊，彷彿每個人都被孤立在自己的小空間中。房間中的主要色彩是紅色與白色，制服顏色與空間統一的或許也呈現了穿著者的意圖；人們在這裡有著相同的目的，就是取得關於獲利與虧損的資訊，他們很有可能透過電腦傳送訊息給股票經紀人，然後經紀人再決定要如何買賣。工作人員穿著白襯衫與前後印有號碼的紅背心，因為他們有著相同的工作與目的，而穿著同樣的制服，他們的舉動與特徵看起來也幾乎一模一樣。我們甚至可以看到他們必須脫掉一些個人衣物，並將它掛在一旁的衣架上，以符合工作場所的服裝要求。用馬克思主義看法來看，這是勞工的個人性被抹消的勞動。當交換價值是主要的考量時，勞工就只是同質的。²⁵

從馬克思主義的觀點來看，Gursky的攝影令人感到震撼的原因不只在於攝影的內容能夠呈現關於資本與證券市場的種種思考，也因為這些它們對一個將核心建立在抽象與虛幻的影像之上的社會提出了反思。Debord提到，「奇觀不是影像的積聚，而是人與人之間的社會關係被影像所傳遞」。²⁶ 奇觀社會無法進入事物的深處來探討社會議題。因此，Gursky本身也無法只從攝影的內容來呈現這些議題，他結合了形式的安排來展現他對資本主義社會的評論。

回到《香港證券交易所，雙聯畫》，從攝影的整體空間結構來看，位於兩張照片中間的三角形似乎是一個空白的空間。因為處於兩張圖片的中間，這個空白

²⁴ 同前註，頁126。

²⁵ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), pp. 128-129.

²⁶ 原文英譯：“The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images.” Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith trans. (New York: Zone Books, 1994), p. 12.

的空間只有部分是可見的，其上鋪著紅色的地毯。雖然我們看不到房間的中心，但可以想像三角形的中心和環繞著它、只有部分出現在畫面中的周邊區域一樣是空白的。這樣的形式或許正是Gursky對主宰股票市場的經濟之抽象性質所提出的批評。沒有實體存在的金錢交易正適合一個沒有被再現出來的空間。被股票市場支配的社會是一個建立在投機買賣上的社會，這個意識型態的中心永遠無法被再現，因此它被象徵性地呈現為一空白的中心，實體的事物環繞在抽象的外圍。²⁷而Gursky的攝影也成為以幻象、空白，與抽象為中心的社會之再現。Debord提到「奇觀是對表象的肯定，以及對所有社會生活作為僅是表象的肯定」。²⁸他將肯定表象的行為稱為「對生活的視覺否定」(visible negation of life)，現實的再現變得比現實本身更加真實。Gursky的攝影也成為一種奇觀，其中的真實僅是經過他操弄的影像。²⁹

這個策略也可以在《芝加哥期貨交易所》(*Chicago Board of Trade*, 1999)【圖7】中見到。這幅攝影因為其中聚集了許多人，呈現出一個非常混亂的空間。不像前兩張攝影，因為低角度的拍攝，攝影師幾乎是場景的一部分，這裡攝影師似乎脫離整個場景，處在一團混亂之上。這個空間看起來像演唱會的場地，其中人們以環形排列坐著，彷彿在觀看表演。因為這幅攝影的巨大尺寸，我們很難看清楚他們在做什麼。有些人好像在使用面前的電腦或印表機，有些人在匆忙的奔走，也有人坐在樓梯的台階上等待。這些交易人以虛擬的方式和外面的投資人和銀行家聯絡，而外面的世界是我們無法看到的。雖然這些隨機走動與或站或坐的人群製造了混亂的效果，但這裡還是看得見某種形式的一致性。畫面被分成兩個巨大的圓形或是螺旋形，畫面中間偏左的平面是呈圓形的一樓，圍繞在中間圓形外面的，則是另一個由如同看台般向上延伸的坐位所形成的圓。在一樓，人們聚集在幾個活動的中心，顏色也群集在幾個不同的地點。我們並不清楚這些顏色在期貨交易所是否擁有某些功能，又或許是Gursky利用數位技術處理過這些顏色。但不論是哪種原因，透過顏色鮮豔的表面，以及在幾何空間中人群的再現，比起內容，影像的形式最先攫取了觀者的注意力，形式在此支配了內容。透過Gursky所操弄的空間，這張攝影不只再現了奇觀，也成為了奇觀本身，影像與內容是各自獨立的。在奇觀中，再現是自主獨立，不受內容支配的，形式變成新的抽象內容。³⁰

²⁷ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), pp. 131-132.

²⁸ 原文英譯：“The spectacle is affirmation of appearance and affirmation of all human life, namely social life, as mere appearance.” Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith trans. (New York: Zone Books, 1994), p. 14.

²⁹ Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), p. 132.

³⁰ 同前註，頁 133。

(二)、商品：

在商品與消費文化方面，我認為 Gursky 在《九十九分錢》(99 Cent, 1999)【圖 8】中，展現了他對美國文化消費主義的評論。作品呈現一個容納大量色彩鮮豔產品的超級市場。雖然這些產品可以用顏色來區分，但超市中緊密的排列使人難以分辨任何單一產品，所有的產品在形狀和大小上看起來都一樣；唯有不斷出現在貨架前方，以及牆面上或大或小的九十九分錢標示，是我們能夠快速清楚辨認的符號。商店中的貨品也反映在天花板上，但顏色沒那麼鮮豔，形狀也較為模糊。人們散布在商店中挑選產品。我們幾乎看不見他們的臉，只能夠看到他們購物的背影。

攝影中的超市所有的商品定價都是九十九分，以九十九分錢販賣的商品是大量製造且幾乎人人都能負擔的。但這些大量製造的產品不只失去了獨特性，也失去了它們獨有的價值，³¹ 若是大量製造的商品有不同的定價，表示這些商品依然保有某些獨特性與相對價值，Gursky則撕破了這個價值的最後殘餘，因為價值在本質上必須是比較的，如果所有商品的價格都一樣的話，其價值就變得毫無價值了。³² 而作為消費者，我們在觀看這幅作品時必定是感到疏離的。攝影中的人扁平、缺乏個人性，和他們所購買的商品沒有兩樣。這幅攝影使觀者在情感層次上完全地抽離，情感的抽離使觀者可以與作品保持距離，思考作品所要傳達的意義。觀者或許會開始對社會中的價值提出疑問，並了解到作為消費者，他／她也被包圍自身的商品文化給物化了。

在《未命名V》(Untitled V, 1997)【圖 9】中，Gursky先是將他收集來超過 200 種不同的運動鞋排列在特製的展示架上，再以六張攝影合成這幅作品。和《九十九分錢》中反映出商品影像的天花板相似，圖中光潔的地面也映出鞋子的倒影，兩張作品中倒影的呈現似乎都暗示了商品拜物的虛幻性。雖然畫面中各種運動鞋在設計上有些微的差距，不過一旦鏡頭拉遠，一次呈現出兩百隻運動鞋，觀者就會發現這些鞋子看起來幾乎一模一樣，暗示所謂消費的自由不過是在消費一種獨特性的幻覺，商品之間的微小變化給予消費者擁有某種獨特物品的幻覺，³³ 其實這些商品依然是大量製造，不具個人性的產品。此外，Gursky選擇運動用品當作他影像的主題這一點，顯示了在從事運動活動時，我們作為個人應該感受到主宰自己身體的自由，更不用說運動用品的廣告總是將運動與自由相連結；然而，應該給予我們這種自由的產品其本身的存在卻代表了自由的缺席。就像我們在《九十九分錢》中所看到的，大量製造的產品使這些運動鞋失去了真正的價值

³¹ 同前註，頁 151。

³² Atussa Hatami, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World* (Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004), p. 152.

³³ 同前註，頁 153。

與獨特性。³⁴ 若是與一般務求突顯商品魅力的廣告攝影相比，更是可以看出 Gursky 幾乎抹滅了商品的吸引力。被剝奪亮麗細節的商品看起來單調又無趣，但這些無趣的商品卻被整齊小心地放置在精心打造的展示架上，似乎也嘲諷了現今品牌結合商品拜物的銷售手段。

《未命名 V》中大量看起來相差無幾的球鞋也可連結到現今社會中設計過於膨脹氾濫的問題。Hal Foster 在《設計與罪惡》一書中，提出總體設計造成的危機，現今社會設計過於膨脹，似乎生活中的所有面向都可以被設計、被買賣。他認為總體設計在當今泛——資本主義的現在才真正地達成，並說明設計膨脹的原因：首先是商品的質的飛躍，彈性的特別化使商品在大量製造的同時，依然可以在某些方面顯得新潮與個人化；第二則是包裝取代了產品，品牌價值取代了產品本身的價值；最後一個原因是對經濟來說，媒體工業逐漸提升的重要性，產品不只是物件，也是可以操弄的數據資料，被設計與再設計，消費與再消費。³⁵ Foster 認為當代設計是資本主義對後現代主義的復仇的一部分，自主，甚至半自主都只是幻象或假象，設計似乎推動了一種新的自戀，一種全是影像而沒有內容的自戀。³⁶ 而《未命名 V》正體現了這種商品成爲被操弄的影像，只是某種虛幻的自主，事實上，消費社會中的個體打從一開始就無從選擇。

（三）、娛樂

娛樂一直都是奇觀的主要場域之一，但在今日資訊娛樂（infotainment）的社會中，娛樂與奇觀以一種新的方式進入經濟、政治、社會，與日常生活的領域。建立在傳統奇觀之上，從電視到舞台，娛樂的當代形式將奇觀文化吸收進它們的各種計畫中，轉變了電影、電視、音樂、戲劇，以及其他文化領域。³⁷ 而造價愈來愈昂貴的演唱會自然也是奇觀的一部分，Gursky 在 2001 年接受瑪丹娜的邀請，拍攝她的演唱會現場【圖 10】。這裡，Gursky 再度以俯視的角度拍攝萬頭鑽動的場景，演唱會的主角——瑪丹娜與她的舞台——被擠壓到畫面的左下角，大部分的畫幅都讓位給了平常不會被特別拍攝的觀眾。Gursky 盡量壓縮演唱會佈景與器材在畫面中的重要性，除了打在瑪丹娜身上的燈光，以及某些隱沒在黑暗中大型架構之外，我們幾乎看不到一般媒體再現演唱會時必會出現的大型螢幕，與華麗的服裝與背景等，而瑪丹娜本人也是如同台下的群眾一般渺小，若不是根據標題提供的線索，以及仔細觀察畫面，根本無法分辨左下角的人物就是流行音樂的巨星瑪丹娜。

³⁴ 同前註。

³⁵ Hal Foster, *Design and Crime and Other Diatribes* (London: Verso, 2002), pp. 19-21.

³⁶ Hal Foster, *Design and Crime and Other Diatribes* (London: Verso, 2002), p. 25.

³⁷ Douglas Kellner, *Media Spectacle* (New York: Routledge, 2003), p. 4.

而運動，像是奧運、大聯盟、超級盃、世界盃足球賽、NBA，以及一級方程式賽車等體育活動也可視為奇觀的一個面向，其吸引了大量的觀眾，同時也帶來了天價的廣告費用。這些文化儀式讚頌的是社會最深處的價值，例如競爭、獲勝、成功，與金錢，³⁸ 企業也樂於付出鉅額的廣告費使它們的產品與這些活動沾上邊，這似乎顯示商品奇觀的邏輯已經浸透專業運動的場域。

不像 Gursky 大多數的作品，《一級方程式賽車整備道》系列（*F1 Boxenstopp I, II, III, IV*, 2007）【圖 11】【圖 12】【圖 13】【圖 14】是以相較之下可辨識的人物為關注的焦點。Gursky 所拍攝的整備道是車賽邊緣的場景，但在功能上，是這整個運動不可或缺的一環。這項運動的焦點，也就是賽車與賽車手，被掩藏在工作人員的身體之下。穿著同樣工作服、戴著安全帽的人物正在整備賽車，我們看到的只是整備過程的不同片段。賽車的整備分工極細，每人負責單一工作，但在 Gursky 的攝影中，我們看不出來他們的工作是什麼；對外行人來說，他們的動作就像是一團謎一般。攝影中捕捉到的是賽車停下修整，工作人員正在為賽車加油、換輪胎等極具動態的一刻，所有的工作都必須要在十秒以內完成，這個時刻需要的是精準無誤且極有效率的團隊，他們的工作可說掌握了比賽的成敗關鍵。

從大小與位置來看，一級方程式賽車整備道系列中的整備團隊構成了畫面的中心。Gursky 藉由孤立與框取的方式來強調此中心；中間的人物以賽車為中心，在彷彿舞台的空間中擠成一團。系列中的四幅作品都採用雙聯畫的形式，或者說是一幅大畫面中包含兩個相似，幾乎完全相同的半邊。攝影中的元素來自 Gursky 在各地的車賽中所拍攝的影像，再將它們以數位方式結合在一起，形成雙聯畫的形式。其中，不同顏色的兩個車隊並列在一起，人物的動作也似乎是同一姿勢的不同變化，³⁹ 畫面上方三分一處則有連成一排的觀者從室內觀看與拍攝這個景象。

Beate Söntgen 認為畫面中個別的场景是根據古典的形式或是現代藝術描繪事件的再現方式來安排的：中心是情感強烈的事件，將外在世界排除在外。⁴⁰ 他在形式上承襲了 Goya 的系列版畫《鬥牛》（*Tauromaquia*）【圖 15】和 Manet 的《馬西米利諾的槍殺》（*The Execution of Maximilian of Mexico*, 1868-69）【圖 16】，作品都將觀眾安排在最上方的位置，事件的焦點也都處於畫面的中心。但值得注意的是，作為以後現代手法演繹傳統形式的作品，Gursky 的一級方程式賽車系列仍然是去中心的，攝影中唯一被隱藏起來的，就是車賽的主角——賽車手；Gursky 的取景將跑道排除在外，也使觀者無法窺知比賽情況。由此可知，這不是一個關

³⁸ 同前註，頁 5。

³⁹ Beate Söntgen, "On the Edges of the Event: Echoes of the Nineteenth Century in Andreas Gursky's Series F1 Pit Stop", in *Andreas Gursky* (Ostfildern: Hatje Cantz; Basel: Kunstmuseum Basel, 2007), p. 52.

⁴⁰ 同前註，頁 58。

於英雄的故事，也不是一個可以輕易使雙眼獲得刺激與享受的娛樂，而是一個極具動力的時刻的濃縮，但無法讓人在第一眼就加以領會，要求觀者必須在作品前仔細地觀察、比較與思考。

四、小結

Andreas Gursky結合攝影與數位技術，創作可以說是處於攝影與繪畫之間的影像，在再現真實世界的同時，也呈現出他對當代社會的反思與批判。Gursky以消費社會中的各個面向為主題，包括經濟、商品拜物、名牌，與娛樂等等，其作品可運用Guy Debord所提出的奇觀社會之概念來加以詮釋。Debord認為當代資本主義社會完全被奇觀所滲透，其透過被廣告與商業化的媒體文化所支配的休閒與消費、服務與娛樂的文化機制來麻醉社會主體。⁴¹ 在這樣的社會中，個人消費的是一個被他人所編織製造的世界，⁴² 消費者與日常生活的生產製造脫離，迷失在消費主義的幻象中。

Linda Hutcheon在探討後現代的攝影論述時，提到後現代攝影共謀性批判的典型方式即是在開發熟悉的圖像力量之時，同時也將它們去自然化，使得令它們看似透明的隱伏機制無所遁形，更把其政治作用，也就是其運作及運使的力量前景化。⁴³ Gursky的作品也可以被放進此一後現代的共謀性批判的論述之中，他的攝影再現了消費社會中的奇觀，但他不依循一般消費者所習慣的手法，呈現出奇觀光鮮亮麗的表面，反而經常利用大畫面與遠距離的拍攝手法，突顯在奇觀的情境中，所有人都被化約為同質渺小的一點，不具有任何個人性；在奇觀社會中，個體的獨特性已被剝奪，消費、娛樂所提供的自由，不過是虛幻的假象，使觀者不禁深思自身在當代消費社會中的定位。但是從Gursky的作品在拍賣上屢屢創下高價，與他受到瑪丹娜等名人的青睞的狀況來看，Gursky的作品也無可避免地被納入文化消費之中，成為系統的一部分，他的作品在某種程度上可以被看作是一種自我指涉的奇觀，在評論奇觀的同時，本身也成為一種奇觀。

⁴¹ Steven Best, Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle." <<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm>> (2009/8/13 瀏覽)

⁴² 同前註。

⁴³ 蓮達·赫哲仁 (Linda Hutcheon) 著，《後現代主義的政治學》，劉自荃譯（台北：駱駝出版社，1996），頁 49。

參考書目

1. Best, Steven, and Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle."
<<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm>>
(2009/8/13 瀏覽)
2. Bryson, Norman, "The Family Firm: Andreas Gursky and German Photography," *Art/text* 67, November, 1999/January, 2000: 76-81.
3. Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith trans., New York: Zone Books, 1994.
4. Durham, Meenakshi Gigi, and Kellner, Douglas M. eds., *Media and Cultural Studies: Keywords*, revised edition, Malden: Blackwell, 2006.
5. Foster, Hal, *Design and Crime and Other Diatribes*, London: Verso, 2002.
6. Gursky, Andreas, *Andreas Gursky*, Ostfildern: Hatje Cantz; Basel: Kunstmuseum Basel, 2007.
7. Hatami, Atussa, *Andreas Gursky's Photography Envisioning the 21st Century's Capitalist World*, Ph.D. Diss., University of South Carolina, 2004.
8. Kellner, Douglas, *Media Spectacle*, New York: Routledge, 2003.
9. Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
10. Ohlin, Alix, "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime", *Art Journal*, Vol. 61, No. 4, Winter, 2002: 23-35.
11. 赫哲仁，蓮達 (Hutcheon, Linda) 著，《後現代主義的政治學》，劉自荃譯，台北：駱駝出版社，1996。