

景觀

視頻監控、治理術與 當代藝術的(後)生命政治

• 魯明軍

2026年初，美國已故富商愛潑斯坦 (Jeffrey E. Epstein) 案再起波瀾。起因是美國司法部不久前公開逾三百萬頁案件相關文件中，包含一段他死亡當日的監獄內部監控畫面，讓原本被定性為自殺的案件變得愈發詭譎。弔詭的是，愛潑斯坦案公開的文件本身就含有大量記錄了各國政要、名流隱私，並以此作為操控權力籌碼的監控視頻。可見在整個事件中，作為技術媒介的視頻監控，扮演着一個極為複雜的悖論性角色。

儘管監控早已是全球社會治理的日常手段，但不可否認，它既是真相的載體，也是權力的遮蔽物；既是法律證據，又常是大眾獵奇的對象。隨着數字技術呈幾何級數的迭代與擴張，其內涵的倫理困境與社會風險更是以前所未有的方式浮出水面^①。早在二十多年前，視頻監控便已進入藝術家的實踐中，成為反思社會控制或「生命政治」的媒介和主題。我們可以將這些藝術實踐視作一種「後生命

政治」——脫胎於生命政治這一治理術，卻又在某種程度上構成對後者的抵抗。

一 監控：讓圖像自己說話

2000年，著名德國藝術家法羅基 (Harun Farocki) 的影像作品《監獄影像》 (Gefängnisbilder) 便是取材自美國某監獄系統內部的監控錄像。這些錄像原本是用於監獄日常管理、防止越獄或暴力事件的工具。藝術家收集了這些本應封存在檔案室或用於內部培訓的影像，將它們從「管理工具」的語境中剝離出來，置於藝術與反思的框架之下。因此，嚴格地說，它並非一部傳統的紀錄片，而是一部關於「監控的監控」的作品，即對監控本身的視覺分析。

影片由一系列看似枯燥、重複的監獄監控片段組成，屏幕中的囚犯一會兒在牢房內發呆，一會兒在鐵柵欄

後等待，一會兒在食堂進食，一會兒又在操場上放風……監控鏡頭往往以高角度俯拍，鏡頭內的人群則彷彿被圈養的牲畜。法羅基並沒有在這些畫面上添加煽情的旁白或音樂，而是以一種近乎學術的冷峻方式，讓圖像自己說話。在另一部作品《眼/機器 III》(Auge/Maschine III, 2003)中，法羅基將監控圖像定義為「操作性圖像」(operational image)，它的功能不是為了供人欣賞或建構敘事，而是為了執行某種管理和控制任務——它們由機器生成，又被機器讀取，用於識別、追蹤、制導和控制。

在《監獄影像》中，法羅基抽離了實在的監控主體——獄警，使監控技術本身成為唯一的主體。但他真正關心的並非囚犯如何被監控，而是這一操作性技術媒介所隱含的權力運作機制。在這裏，監控圖像不再僅僅是供人觀看的再現，而是可直接介入社會運行的「操作」——它們自身便是過程的一部分，而此恰恰構成了治理術最基礎的技術邏輯。

作為一種日常治理術，監控滲透在生活的每一個角落，乃至最私密的空間——每個人的起居出入，早已無處可逃地暴露於攝影鏡頭之下。很難說我們是「被監控者」，還是「監控者」。正是無處不在的監控滲透，成為藝術家楊振中持續跟蹤的媒介和主題。2013年，在OCAT上海館的個展「不在此時」中，他創作了裝置《柵欄》。裝有鐵柵欄的鏡面被連續安裝在展廳一角的兩側，前方地板上，十張沉重的鑄鐵凳子等距排開，靜默地強化着身臨監獄的錯覺。作品的靈感直接化

用薩特(Jean-Paul Sartre)在《禁閉》(No Exit, 1944)中的名言「他人即地獄」，但楊振中將其引至更切身的感知層面：真正的地獄，並非他者的目光，而是我們在他者目光中無可遁形的自身存在。藝術家以同樣冷酷的形式提示我們：此境地，即現實。四年後，他將這件作品從白盒子移出，嵌入北京胡同的日常景觀。

2017年夏天，在位於北京市中心東城區箭廠胡同的非營利藝術機構箭廠空間，楊振中再次實施了《柵欄》項目。作品保持着冷眼旁觀的姿態，介入彼時胡同環境整治行動所製造的緊張現場——這場整治已直接危及箭廠空間自身的存續。楊振中將原有的玻璃推拉門徹底置換為一堵與周遭胡同色調相融的水泥牆，僅在牆體中央嵌有一扇裝有鐵柵的窗。窗的尺寸與位置，令人恍然聯想起尋常人家的臨街開口。然而，當路人駐足向內窺望時，所見並非室內的生活現場，而是鐵柵後方雙面鏡中自己的面容。藝術家在此懸置了「內」與「外」的慣常對立，使這扇「籠窗」成為一種意義曖昧的表述：柵欄之內，究竟是鏡中影像所處的街邊，還是鏡後不可見的暗室？更為隱蔽的是，藝術家在鏡後暗藏監控設備，進一步指涉當代人在技術凝視之下自我迷戀與被觀看的雙重狀態。

在整個項目設置期間，監控器持續記錄着毫不知情的路人的一舉一動，並將影像實時傳輸至隔壁咖啡館內的屏幕上。作為被記錄的數據，個人身體皆被納入治理機制。與此同時，從自我認知到鏡像辨認，再到作