

「劇烈加速度」： 一個極為冒險的展覽

"The Great Acceleration": An Extremely Risky Exhibition

文 |

蕭淑文

Jo Hsiao

台北市立美術館展覽組 組長

「2014 台北雙年展」策展人尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）挪用了科學家所提出的一種新假設——「人類世（Anthropocene）」來檢視在過去 60 年來人類利用進步的技術不斷地改造這個星球反映出對地球體系的衝擊，這樣的變化規模與速度即科學家所謂的「劇烈加速度（The Great Acceleration）」。布西歐藉此為命題，對自己及藝術家拋出提問。

無論怎麼看，這是個極為冒險的展覽，它的內容涵蓋了運算科學、演化生物學、自然哲學、植物學、物理學等諸多學門，甚至是仍待開發的全新知識領域。從某個角度來看，我們的世界本身，就是最巨大的變化，它的變化速率早已超越所有過往歷史的軌跡。當代藝術家因此越來越反動，他們提出了根本問題包括：人類在自然界的位置、科技的變化把世界改得回不了頭、物種如何並進而表現在生物、非生物之間的鏈結、移枝或交配等各個方面。對於這些複雜理論，藝術家熱切地把它們當做訊號來傳遞信息，藉由作品的徵兆來預示人類正來到轉折點，因我們打造出了令自己驚嘆、歡欣卻無法掌控的世界，帶點瘋狂，帶點非理性。

這讓我們回頭看 18 世紀末的工業革命在機械、化學及其他學門的發展，當時也帶來了人類歷史上最快速的轉變：機器取代人力、動物，現代化生活於焉誕生，開啟了第一次機器時代。有史以來，科技進化首度成為人類進步的主要驅動力，人類世界首度遭逢前所未見的重大轉型。¹如今，電腦和其它數位科技的進步正影響着人類的心智及建構環境的能力，正如蒸汽機、發電機、電力讓人類生活得以改變，人類仰賴科技的進展，掌控了智能和體能，進而掌控了實體環境和智識環境，人類智慧一波又一波的浪潮已經驅動我們來到第二次機器時代。²

科技改變，人也改變。在人類文明發展的進程裡，每有新科技出現，就立刻遭到熱切的利用。笛卡兒時代有鐘錶齒輪，後來有機械動力，然後是計算機、電腦運算、遺傳工程學、人工智能……。³這些是人類發展的叢林求生史觀，就好比說我們已經走出了柏拉圖的洞穴，不再以為眼中所見洞穴裡的影子就是世界上的一切。這樣的變遷和斷裂，都是拜賜於科技，人類也意識到世界改變的速度，將對這個星球上所有的人、動物、植物、機器、產物與物之間發生重大的結構性變革。

「劇烈加速度」的展覽脈絡裡也能找到同樣的主題，例如在這樣一個人類物種自我組織的複雜世界，我們是否仍能靠著達爾文的天擇理論，在生物界創造自己、組織自己？當人類發現不僅生物世界在演化，整個宇宙也在演化的同時，物種是否擁有絕對屬性？萬物的屬性是否都互相關聯？於是，藝術家藉由作品發展出自我組織系統，系統內部從單一細胞生物到無生物的每一個尺度，都有訊息的表現，從而開始發現一些觀念，像是在生命性或無生命性不同體制間所建構的迴圈，彼此間呈現某種制約的緊張狀態，卻依然可以在種種不同的尺度上共同生活。對科學家或物理學家這或許是一個瘋狂的主意；但這個夢，藝術家已經做了很久。依據布西歐的說法：本次展覽頌揚這種「共活性」，就是一種在不同國度間的及其各種協商之間所承擔的平行結構。

布西歐在一場演講裡也坦言，他希望和藝術家攜手，尋找解答。在過去短短數年中，人類正目睹一種前所未見的新史，由科技生成的結構走進了現實的世界：機器人取代人力成為社會勞動力、網際網路讓機器活動正式成為主流群體，改變了人類的智識、社交及消費模式、電腦可以診斷疾病、和人類進行賽事等。但這一個屬於科技圈的「生態系」將創造出最好的時代，也是最壞的時代，當事物全部數位化，人類具體生活在一個虛擬的數位世界。法國社會思想家布希亞稱網路世界的背後，是時間、身體與歡樂的微型化，在我們眼前就是一個微型衛星的機器操縱裝置如活體般被推進到真實世界的生活軌道中，他宣告超真實的時代於焉降臨。迎接這個新時代只要有個螢幕和網路，一個操作就在那兒展開生產、消費、聯結、接觸、反饋以及溝通。⁴

布希亞巧妙地解讀環境的電晶體化，宰制了現代人類的生活場景，打造了一個擬像微處理化的真實世界，操控著我們所處的真實環境。現在看來，人類一步步地被集體機組徹底改造，這是有跡可循的。從 70 年代末個人電腦的出現，歷經 90 年代網際網路的流通，引發近接下來的資訊年代（The Information Age）的數位革命狂潮，人類狂啖科技，套用巴爾札克所言：「對一個生活在社會裡的人來說，活著，意指或快或慢消耗自己的生命力。」⁵，「科技」成為在數位年代生活的人們不可或缺的「現代興奮劑」。

社會學家丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）在他的著作《後工業社會的來臨》（The Coming of Post-Industrial Society, 1973）裡，更提出了「後工業社會」一詞，指涉自 60 年代之後，現代工業社會已進入一個新的發展階段。貝爾在書中認為：在後工業社會階段，大量製造的產品將被小而美的客製化商品所取代，即「服務生產」的時代來臨。同時，知識、訊息、技術也居中心地位。於是，這個社會也常常被稱為消費社會、資訊社會、媒體社會、電子社會（E-society）、高科技社會（Hi-tech Society）等等。

同時，科技也加速了地球工業化的進程，這個時代反映出人類再度藉由科技掌控及改造我們的自然生態系，像是利用無性生殖或基因改造技術改變動、植物的生長模式，徹底改變了食物的供應鏈結構。但隨之而來的是地球本身的結構招致改造的衝擊效應是全人類對於周遭現實的失能：氣候、能源、食物、污染等已經成為人類必須共同面對的議題。其實，人類面對自然的態度，可以回溯到 19 世紀，當時各種自然科學學科，如物理、化學、生物學、地質學等皆逐漸成形，並影響到社會科學（包含社會學、人類學、歷史學等）的誕生或重塑。正是在這樣的歷史背景下，人類的進步與發展就是想要掌控實體環境和智識環境，就像激增的腎上腺素，人類正利用科技進行一場「權力」與「控制」的追逐濫觴，快速和不斷加速的改造這個地球體系，雖然創造價值，並掌握價值，但可能出現了後遺症：有些問題是人類無法克服，這些問題人類深感失能而無力解決。

19世紀，達爾文的物競天擇理論依據自然法則點出了所有生物之間的生存鬥爭，及自然界中物種的起源與變異。達爾文打破了上帝創造世界和人類的神話，在科學實證的基礎上檢視人與自然的關係、物種間的規則與變異等。值此21世紀初，人類無法再自限於生物界的探索，正如布西歐所提出在「政治人類世」（Anthropocene Politics）的時期，藝術家置身於科技圈的第二生態系內，應將活物、礦物、物、東西放在同一個層面上，連接它們彼此的迴路。他更進一步援引了思辨唯實論將人類、動物、植物和物必須被等同視之的思維。布西歐進一步套用了當代西方哲學有關「物」的論述，例如布魯諾·拉圖爾「東西的會議」、萊維·布萊恩特的「物的民主」及葛蘭姆·哈曼「以物為導向」的哲學等，企圖賦予物形而上的自主性，將物從人類意識中解放出來。⁶

承接上段西方哲思關於「物」的論說，在東方哲學裡，我們常引莊子名言：「天地與我並生，而萬物與我為一。」宇宙萬物的種種動相，僅僅是被人心所認知的世界形相，其實是我們的識心執著於現象種種的相狀。牟宗三講述莊子的〈齊物論〉：「主體、客體只是一知識對象，而非宇宙存在本身；故此主、客對立關係下的知識世界，僅為現象式的存在，不復是物自身的身分。」⁷這和布西歐引用布萊恩特「物的民主」一文中思辨「物就是物，這個物不是某個主體眼中看出去的物」，同樣啟示了主體的內涵。當代藝術家經常藉由解離「物」到許多不同的形相中，不斷地重新佈局、分類物的地圖。比方說，吳權倫藉由數位手法給了礦物另一個魂，從物質狀態過渡到非物質狀態，透過科技的移枝，礦物有了它新的身分。



「劇烈加速度」展現出來的就是新一代藝術家通過人類活動，直接操弄物材的臨界狀態，用物質的角度來檢視社會集體特徵。像是羅傑·海恩斯（Roger Hiorns）斯使用化學手段晶體化或霧化形體，讓作品產生一種謎樣形象的異質素，從而改變了物質形象的解體。⁸彼得·布根豪特（Peter Buggenhout）的巨型雕塑，由一堆毫不起眼的廢棄物拼貼組合而成，藝術家將這些我們習以為常的日常物件抽離它們原來的用途，重新解構物件賦予它們新的意涵。瑪莉·穆爾（Marlie Mul）更直接使用人類活動所殘留的東西來做為她作品的物件，像是抽風機排

右圖——

吳權倫，《沿岸採礦》（Coast Mining），2014，石化材質物件、砂土、數位輸出，現地製作
© 北美館提供

出的灰塵、雪堆和煙蒂、散置在垃圾堆裡水窪中的砂礫等。阿多諾稱現代作品之謎樣形象是一種模擬狀態，強調是生理和本能，也強調主體的叛離和救贖。主體觀念的解體，是藝術家個人精神融入作品模擬的激烈亢奮狀態，是藝術行動的實踐，是屬於心理層面，涉及個體非理性的自我救贖，或說是和整個社會的解離或對立。這三位藝術家都是藉由作品的謎樣形象，消融並擴張主體觀念，從而與社會集體特徵發生關係。



上圖——

羅傑·海恩斯（Roger Hiorns），《無題》（Untitled），2008，粉末化噴射機引擎，現地製作
© 北美館提供

下圖——

瑪莉·穆爾（Marlie Mul），《水窪（礫）》（Puddle [Grass]），2014，砂、石及樹脂， $145 \times 92\text{ cm}$
© 北美館提供



上圖—

楊慧圭（Haegue Yang），《巫醫男子：多毛的貴族》
（Medicine Man: Hairy Noble），2010。
裝置：衣架、腳輪、燈泡、電線、假髮、繩子，2000×900×110 cm
Courtesy of Zabludowicz Collection；© 北美館提供

下圖—

奧·培爾森（Ola Pehrson），《絲蘭投資貿易工廠》
（Yucca Invest Trading Plant），1999，複合媒材，110×150×75 cm
© 北美館提供

在本展裡，可以發現人被物化、機器被擬人化、動物和植物的生長被數據化等總總徵兆，因當代藝術借用了生命體或無生命體的所有面向。韓國藝術家梁慧圭（Haegue Yang）的12件宛如「神人同形」的燈光雕塑，繽紛色彩的人造植物、各式假髮等工業製品成為獨特物件，物件之間被無效化，但每一事物變為另一事物的變異，卻如此自然的被物化，這過程，在在指涉著自然與超自然現象一直都深植在我們的日常生活裡。奧·培爾森（Ola Pehrson）以電腦連結人類行為模式，用數據操控植物生長與股票指數漲跌之間，這是生命體與非生命體的總合，機器成功地侵入活體創造了一種屬於人體的交感神經系統。新生代華裔美籍藝術家鄭楊（Ian Cheng）直接用程式運算建構一個電玩世界，這個由電腦語言所組成的虛擬世界看起來像非真實的遊戲，但藝術家藉由模擬人類外觀及行為，甚至置入一種真實世界的情境，拓展了我們的知覺，更強化了常態世界中我們所熟悉的環境及瑣碎的事物，也就是虛擬的電玩世界帶我們回到真實的遊戲中。

我們深信不同時代存在不同的社會盟約。隨著科技的進步和全球化，牽涉的範疇不再侷限於馬克思所認為的勞動生產力（人）和東西的關係，這是攸關全球經濟的一場競合；資本主義不分國界大張旗鼓，從自然資源、食物、醫療、生物科技到商品，不就是在進行「整合」與「同化」的過程！正是在這樣的環境下，政治、企業與國家權力及武力，以「文化」做為包裝發揮相當可觀的效力。黃博志除了使用「勞動生產」來隱喻藝術生產的制度在經濟系統的架構下，在美術館進行生產、換工及交易，除了赤裸裸揭露當代藝術生產的本質，也試圖點出創造所有權、支配、勞動分工和消費之間的矛盾性。張恩滿以台灣原住民的狩獵行為來討論文化權，暗諷新的知識體系合法化所謂「文明社會」的秩序，一種經過同化的價值論說，支撐起經濟—社會架構，卻也造就了今日怪獸—文化沙文主義盲目的滅他行動。黎安湄（An-My Lê）的作品是本屆雙年展中政治味最濃的。她的攝影作品表面上具備一種詩意、寧靜的特質，但在北極和南極的雪地上出現在畫面上的不是北極熊或企鵝，而是一艘艘正進行某種任務或訓練的美國軍艦。黎安湄以自身政治難民的身份用一系列的攝影作品來表達她對強權、文化與地理之間現實連結的觀點。

布西歐認為在經濟全球化的環境下暴露出全面商品化的趨勢，如此自然的物化過程，不論是生命體或非生命體只不過是商品的某個時刻。蘇拉西·庫索旺（Surasi Kusolwong）結合表演與裝置用消費主義的機具，批判人類在全球經濟推波助瀾下永無止盡地對「物質價值」展開無盡追求。鐵木耳·斯琴（Timur Si-Qin）關注全球化與網絡社會的物質性，在商業產品的面貌底下，混入地質學、文化、科技來反芻祖先的生活，他藉由內容的多義性、曖昧性來傳遞或說是干擾訊息，造出一種商業文化的荒謬性。彭弘智直接將藝術商品化，採用3D印表機生產「作品」，在長達



圖上、中、下——

黎安美 (An-My Lê) ,
《冰上操練、北極海康乃迪克號》
(Ice Exercise, USS Connecticut, Arctic Seas) , 2008 ;

《最後著陸、美國海岸警衛隊巡邏艇「希利號」破冰船上的野生動物學家，白令海》
(Final Approach, Wildlife Biologists from USCGC Healy, Bering Sea) , 2009 ;

《科學家和組員在北極海底實驗室，北極海》
(Scientists and Crew from Arctic Submarine Lab, Arctic Seas) , 2011

數位影像, 101.5 × 143.5 cm × 3pcs.
© 藝術家和紐約 Murray Guy 提供

4個月的展期中，他將在展出現場製作生產一件八米長的巨型雕塑——諾亞方舟，整體製作經費龐大，他計畫透過贊助及藝術收藏完成作品。無疑地，這是以藝術生產轉嫁為商品的新盟約，就是用商業的機具來宣示作品的經濟性意義。

在本次的展覽裡，提及「人的尺度」面臨崩盤，人類正和眾多物種同時並進，我們需要重新思考和世界的關係，並且破除以人類為宇宙中心的迷思。那麼，本能地跨出固有疆界，依附在藝術的場域，遁入一個科幻的烏托邦世界，可視為人類並不妥協面對「人類世」的無力感，而唯有藝術是人探尋和擴張本能的場域。查爾斯·艾弗里 (Charles Avery) 創造了一座科幻島，裡面有一座古典花園，花園裡各式生態系的物種是由人造的植物和花組合而成，島民稱它為自然的偽貌。花園裡有一個水池是從「擬聲城市」的市立公園運來的，水池裡有 9 隻鰻魚象徵着島民們經濟的來源及願望的化身。在這裡藝術家提出了「場所」和「物」的意義。既有的東西象徵我們存在的內涵，但同時也包括了更多無形的現象，實則構成既有世界的具體事物彼此之間都有著複雜且矛盾的關係。⁹ 哈洛·安卡 (Harold Ancart) 的大型輸出壁紙呈現出一幅樂園景象，裡面的圖像都來自數位圖庫，它們都有一種泛黃被火焚燒後的特徵，彷彿長期曝曬在太陽底下，暗示時間消逝的痕跡。明確地說，圖像是藝術家用「休閒」和「旅行」這兩句關鍵詞搜尋得來。這件數位影像作品只是作者片刻的慾望被實現，他用移轉的手法來表達或滿足自己的夢境，而樂園不正是暗示著烏托邦的情境！薛沙·達伍 (Shezad Dawood) 類科幻電影的錄像作品是去揭露而不是複製平行宇宙的情境：當兩個世界在電光石火中交會，昔日的未來幻化為早被遺忘的過往的倒敘，這樣的情境就像是一則神話，因被喚醒的夢境所出現的迷離幻覺，終於讓兩個平行世界合而為一。

羅荷·普羅沃絲特 (Laure Prouvost) 的影片經常以「物件」作為佈局，它們不是道具，比較像是穿針引線的故事軸線，而由物件串成的軸線逃出了螢幕成為了另類的 3D 電影。蜜卡·羅登伯格 (Mika Rottenberg) 的錄像建構出實虛交錯的環境，影像語言結合紀錄片與視覺小說的特質，擺盪在現實界（現）和超自然事件（隱）之間。納撒尼爾·梅勒 (Nathaniel Mellors) 創造一種具科幻電影風格的史前史，但從場景到演員對話，卻使之脫離「原本的」時空而來到未來，這不單單是時空轉移的素材，是否也潛藏著人類慾望的原型？這三件影像作品顯現複雜性與豐富的玄機，此一喻象（物）和概念（故事）交織的表達，隱含着敘事性寓言的運作，就如同人類面對「人類世」的失能本身所產生的寓言。



「共相化」（Universalization）現象是人類用霸權犧牲創造過去的偉大文明的那些文化資源，但如同保羅·里克爾在《歷史與真相》所說：「這是事實：沒有一個文化能承受現代文明的衝擊又加以吸收。這是矛盾所在：如何走向現代，同時回到源頭；如何復甦舊的、死氣沈沈的文明，同時參與共相文明。」¹⁰來自巴西的藝術團體 OPAVIVARÁ! 用花草和吊床為美術館打造了一座結合巴西原生傳統和東方禪學的休憩之所。在巴西，巫師用花草為人治病，也可用來泡茶；吊床則是當地原住民睡覺的地方，當時葡萄牙人視這塊殖民屬地所展現出來的文化傳統為與生俱來的「惰性」。在全球性現代化無情的襲擊下，OPAVIVARÁ! 試圖用氣味（花茶）及身體（吊床）的感知去召喚一個「文化還魂」的儀式。瑪莉亞·洛博達（Maria Loboda）改造了一個辦公室空間，裡面的陳設物是經化學物腐蝕的物件。她讓進入該空間的觀眾去感知潛藏在其中的權力與暴力：如類型化的辦公室空間，象徵一種共相的權威性；複合滲透其中的硫礦、硝石、木炭等三種製造火藥的主要成分，被用來揭露人類殖民史的武器。安妮卡·伊（Anicka Yi）的感官裝置透過聲音、氣味和紋理產生一種失衡的菌種生態。菌種漸次蔓延佔據了人類活動的空間，這樣的失衡狀態，質疑人類以科學、技術與政治理性行為去創造現代文明的合理性不言可喻。

上圖——
哈洛·安卡（Harold Ancart），
《虹》（Bow），2014，數位輸出，
410×1415 cm
© 北美館提供

下圖——
薛沙·達伍（Shezad Dawood），
《邁向可能的電影》
(Towards the Possible Film)，
2014，HD 及超 16 蠶米轉 HD，20'
© 北美館提供



本屆台北雙年展有 52 組來自亞洲、非洲、美洲及歐洲等地的藝術家將用物件、裝置、影像、聲音、繪畫及攝影等，回應布西歐的提問。也就是說，「劇烈加速度」意圖對「人的尺度」及他們的世界提出大膽的假設和挑戰，並對人類的進程賦予某種具開放性的意義及觀點，釋放了某種指涉政治、宗教、經濟、道德、哲學上的訊息。更確切地說，它提議以展覽作為演出預設未來的戲碼，或者說我們能質疑藝術形式中所發生的任何事嗎？就動機而論，在這些作品中，人類傳達了某種對新世界的想望與尋求，更趨近是為我們提供一條思考的路徑而非某種概念的總結。

我們可以十分扼要地做如下概括：對於這擴及全人類的龐大議題，「劇烈加速度」同時讚揚且批判新世界，這將是一個相對揚棄任何立場或意識形態的展覽，它要我們冒個險一探究竟：藝術家如何思索我們的世界，而這世界包括了人、非人的其他物種、機器、物之間的關係世界。在這裡，它們體現或揚棄了甚麼樣的價值體系？彼此間呈現了某種協調或緊張狀態？建構出高度或低度的關係網絡？這個展覽企圖提供每個關於當代處境最深刻的兩難之間的交流，我們的時代確實是一個極端的時代：一個令全球經濟和地球環境陷入一種持續加速也無退路的情境！面對這樣的窘境，唯有藝術享有特殊地位把構成世界的所有物置於同一個平面，從而獲得思辨性的東西。

過去九屆的台北雙年展，對於認同、權力、知識、社會、環境、歷史等種種議題式的計畫，具有明顯的意圖，都是以極為嚴肅的態度將它們視為美學和政治的界域。就某種傳統而言，本屆的雙年展一本對當代藝術設定在超越技術層面，它更加關注藝術如何就其獨特性對現實世界拋出新的思考方式，創造出一種得以直接讓人類與萬物的世界接觸的迴路。這個展覽之意義就在於連接及擴大這樣的關係網絡，不論位處於中心或外圍、自然和文明之間的思想交流或意見交換，在這個急遽改變的世界裡，藝術很難去處理經濟、政治、環境或文化，但它以一種姿態和正在進行、無法想像的現實或明日的現實進行一場無盡對話。「劇烈加速度」就是去重新思考我們的關係世界，並將新的對話者包含進去。大體而言，展覽本身就是訊息，當菜色端來的時候，或許跟你的預期不符合，或是出乎意料地好，你必須改變觀看及習以為常的思維模式，去面對在各種新領域一次燦爛的迎頭撞擊的展覽。

- 1 布林優夫森（Erik Brynjolfsson）、麥克費（Andrew McAfee）合著，齊若蘭譯，《第二次機器時代》（The Second Machine Age）（台北：天下文化，2014），頁 16—19。
2 同上註。
- 3 布羅克曼（John Brockman），《第三種文化》（The Third Culture），台北：天下文化，1998 年。
- 4 尚·布希亞（Jean Baudrillard），〈傳播的超越〉（The Ecstasy of Communication），收錄於賀爾·福斯特（Hal Foster）主編的《反美學》一書（台北：土緒，民 87），頁 193—200。
- 5 巴爾札克著，甘佳平譯，《論現代興奮劑》，（台北：聯經出版社，2010），頁 35。
- 6 尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud），〈共活性：劇烈加速度〉摘要，2014。
- 7 卉宗三講述，陶國章整理，《莊子齊物論義理演析》（台北：書林，1999），頁 148—150。
- 8 陳瑞文，〈第六章：藝術真理〉，《阿多諾美學論》，台北：左岸，2004。
- 9 諾伯舒茲著，施植明譯，《場所精神》（台北：田園城市，民 84），頁 6—10。
- 10 肯尼斯·法蘭屯（Kenneth Frampton），〈朝向批判性地區主義〉（Towards a Critical Regionalism）一文引用保羅·里克爾（Paul Ricoeur）〈共相文明與國族文化〉，該文收錄於《歷史與真相》，賀爾·福斯特（Hal Foster），呂健忠譯，《反美學：後現代文化論集》（立緒文化，民 87），頁 26。