

世紀藝術領航： 北美館 2014 雙年展

Guided by Contemporary Art: 2014 Taipei Biennial

文 |
蕭振邦
Shiau Jenn-bang

國立中央大學哲學及藝術學研究所教授

台北市立美術館於 9 月份推出「2014 台北雙年展：劇烈加速度」，開啟了新一季藝術熱，受到不同領域、階層人士的關注。如果純以一種「觀者」的角度看這次雙年展，畢竟還是很容易觸及交織於觀感中的「機構意向」、「策展意向」和「觀者意向」，是以，或許可以「雙年展」例示「機構意向」，以「共活性」代表「策展意向」，以及，以「瘋藝術」¹來隱喻「觀者意向」，並以這三個向度為經緯，來談談此次雙年展。

從
機
構
冷
感
到
溫
馨
回
歸
。

北美館畢竟是隸屬市政府的一個機構，有其一定的營運機制，固不在話下，然而本次雙年展引領觀者面接的第一個作品《福爾摩莎慢活茶》（Formasa Decelerator），就是顛覆觀者習常機構冷感的生活化回歸，觀感上，竟是把北美館一進門的場所變成了「遊樂場」，並讓觀者意外地在習常生活之溫馨體驗中，自由地碰觸到非常另類的「生活觀點」。總之，觀者在進入展場的第一瞬間，立即感受到這種不尋常的轉化和隱含其中的歧變（saltation），彷彿就此揭開了奇異的看展序幕。





左頁／上圖——
OPAVIVARÁ!，《福爾摩莎慢活茶》（Formasa Decelerator），2014，
跨媒材，220×1000×1000 cm

下圖——
工藤哲巳（Tetsumi Kudo），《廣島化石》（Fossil in Hiroshima），1976，
壓花、紙上噴漆，65.6×50 cm；
北美館展覽現場，2014



雙年展的「生活化」主題或策展方略，可能強化了拉近「藝術的怪誕」和「生活的貧乏」兩肇的重要中介（intermedium）機制，亦即，假如觀者在展場中一頭霧水——「什麼也看不懂」，那麼，至少雙年展會把觀者保固在溫馨的機構環境之中，而這種機制所以會發揮作用，正是因為觀者「擺脫乏味生活的感觸或想法」在展場中被啟動。例如，《廣島化石》（Fossil in Hiroshima）所示，化石一如時間的縮影，作品意味活在「時間牢籠」中的人，終局也會像「魚乾」一樣。這一連串의 影像：「化石」、「時間牢籠」和「魚乾」，都集中隱喻了由「長時間的變化」到「最終禁錮」的悲哀結局，而其中隱然透露的「死亡」訊息，也會讓觀者衍生怖懼感²——這時候，看看北美館的堅固建築設施，觀者畢竟是比較放心了——這個世界還是很穩固；但是，從雙年展的角度來看，是不是類似的「觸動」，也可能就是讓觀者從「貧乏生活」出走的契機？

藝術家藉由作品發問？
或提供解答嗎？

從作品被完成且展出的觀點來看，藝術家本人在創作當下該當是篤定的。雖然，這個世界充滿了眩惑，大腦科學家也一再提示，人類的大腦停滯在「草原期演化階段」——根本搞不懂當今世界——但藝術家畢竟不應當有這樣的困惑；容或正是憑藉「作品的獨斷」，藝術家在百樣千般的世界幻化中，截斷眾流地為觀者保留了一處，作為來去幻化世界的基地，這同時也讓觀者意識到自己的「地位」受到正視。

是此，我們面對的基本藝術命題可能是：在看展時，問題不在於我們能不能理解這些藝術品，反而是，透過這些藝術品的領航，吾人能夠理解自己想要知道什麼嗎？為什麼？所以，我在看展時，一點也不在意「是否理解這些作品」，反而很在意「這些作品要引領我去到哪裡」、「雙年展為什麼邀約市民來到這個展場」等等思索。果爾如是，那麼這次雙年展有可能立即揭露了一般觀者特有的風險處境，亦即，一般觀者本身或許完全不知道在自己的「世界」中想或曾經想過要理解什麼藝術，並進而去追求它，這也就是說，觀者根本沒有真正在藝術世界中活過。果爾如是，雙年展可謂透過「藝術的隱喻」為當代人提供了一種「『活』的景觀」，以及，將來會「活成什麼樣子」的特定傳訊，但獨獨在「為什麼要活？」的課題上，便放任它顯得相當藝術——藝術創作並不是為了提供任何解答，而是要讓它的觀者自己活過來——把問題再推回給觀者自己去玩味。

藝術是我們要前往的目的地？
還是一條通路？

在大型展覽前後，經常會看到一些為展覽寫就的評論，有些講論堆砌了無數或許有助於「理解」展出之作品的底景性或前瞻性知識，的確拓展了作品的「理解深度」，但也有可能因而變形為一般觀者的一道險阻，好像不具備這類知識，就無法契及作品——藝術就好像是人們期待奔赴卻「遙不可及」的目的地——作品宛似呈現了觀者心靈深處的某種景觀，但是，又始終到不了，令觀者腦海烙印下「門外漢」的鄉愁。

其實，只要調整一下觀點，不要把展場中擺放的作品視為人們要奔赴的目的地，反是把它當作一條條通路，那麼，觀者就能經由這些通路，去到他自已想去的地方。在我看來，「共活性」展出的大部分作品都具備了這種特質，更可貴的是，雙年展預設了觀者具有在其間逡巡的「自由行動能力」，至少是這樣地期許，而期待他們能夠去到自己真正想去的地方。

「速度」的迷思？

循當今現況反思，人為了追求效益而建構出「超光速運算」的營運體系，卻也把「不具備這種運算力的人類自身」遠遠拋離在外——這個世界中的許多事物，已然不是人的知覺系統可以掌握的對象，它已經形成為人之認知的一個「非一對象」（non-object）。這種現象特別顯示了「人的尺度的崩盤」——人在面對自己建制的「營運體系」時，深深地體會到自身的無力感，或者是，科技發展快速建構了超乎人類感官系統所能理解的各種操作系統，致使人自身深感無能對象化地理解它；甚至，這些人類建制的營運體系，譬如，網際網路，最後成為人們生活的主導。然而，畢竟都沒能真正照顧到人的生活（亦即，就人的生活而言，這些營運體系沒有必要性，也超乎「人既有的尺度」之需求，甚至是改變了「人的需求」，而不斷挑戰「人的定義」），以致，這些營運體系最後只是越發地保護系統機制本身的活動力，而在這個「集體機組」中，人反而漸漸被「數據化」、「虛構化」……，甚至陷入徹底的迷失。



扼要言之，這些現象都與速度有關，一方面是，人類製造之機具本身衍生「非一對象」危機的速度；另一方面則是，有本事「製造」這種速度的人類大腦之量子穿隧的速度——但它並未呈現於人的意識之中。³ 容或，解消「非一對象」的速度危機和開發大腦潛在速度的操控力，就有可能是新藝術想要面對的課題了，相信這也是「共活性」十分關切的主題，且展出的大多數作品也的確為觀者開啟了相關的聯想空間。然而，讓觀者感到安慰的是，畢竟這只是一次小小的「週末室內『郊遊』」，雖然不同的挑戰觀者之觀感的新奇作品，好像不斷地在為觀者的「感受機能」作「健康檢查」，但或許是在「不會有需要面對『診斷報告』之壓力」的情況下，觀者終歸會帶者一些微觀或鉅觀的心理縮影，安全且滿足地回到自己的世界繼續過日子，或許也會期待下次的展覽吧。

荒野啟動？

荒野是人類文明的起源，它原本充滿了生命力和異質的期待，但是，「共活性」中呈現的「荒野意象」，也可能是文明崩毀後的淒涼景觀，那是一種人類悲哀的傳訊。

要之，人類文明不斷地發展擴張，已然遠遠地拋開了它的「荒野起源」(wild origin)，也因此，各種原本來自這種起源的「多樣化」需求，也就煙消雲散，更且，全球化這種集體單一化訴求，多少彌補了這方面的隱憂，特別是，「政治運作」早就成為撫平其中歧異和衝突的重要機制，從而促使現代文明世界不再起源於荒野，反而是可以自我複製、自行發展。這樣的世界也就在「發生學」上與大自然斷絕了舊有的關聯，而呈現為各種扭曲的關係，譬如，(人的)剝削大地或(自然的)災難反撲。

要之，「共活性」一樓的《彩虹》(Bow)，在整面牆上展示了現代人熟悉的「人間樂園」實現夢想，但影像以特殊手法處置過後，刻意讓觀者意識到強烈的「蒸發感」，這也就可能意味著一種對「人類改造大自然以成就樂園」之行徑的控訴，如果這不光只是一種「反—烏托邦/敵托邦」(dystopia)的激刺，那麼，也就暗含了文明之對反——荒野——的考量了。同樣的，一樓的《最後著陸、美國海岸警衛巡邏艇上的野生動物學家；「布利號」破冰船，白令海》(Final Approach, Wildlife Biologists from USCGC Healy, Bering Sea)則直接展示人類在荒原探索的景像，而作品中的指標性人物就是出現在荒原中的野生動物學家，他們彷彿是地球的關懷者和末世的預言家——預告了這個「荒原」就是人類世界的未來寫照。與這

上圖——
哈洛·安卡 (Harold Ancart)，
《彩虹》(Bow)，2014，數位影像，
尺寸依展場空間而定



些作品一起展示的還有《靜止的女人／男人》(Still Women/ Man)等，則更明顯地啟動了「荒野考量」，不過，配合同一位作者的《布萊恩的大腦》(Brian's Brain)來看，如果說既有的「荒野保護」策略，始終都要求人類終止文明的開發以維護荒野存在的「環境權」，那麼，《靜止的女人／男人》正是引導觀者去思索，果真「文明人『靜止』了」會怎麼樣？《布萊恩的大腦》畢竟同時強調人是不可能「靜止」的。這樣深層的衝突兩難，或許也正說明了在藝術世界中，「荒野機制」議題所展示的可貴多元性和可議性。

再深入思考，人果真身處於荒野中，那麼，荒野機制正好就抹除了人的所有都會憑藉或其他外緣，而要人獨立面接天地、面對自己，以活出人自己的「自在」(being-in-itself)；反觀之，如果藝術創作的目的就在於打消一切限制，讓人能夠自由地創發、創造，而這也就意味藝術創作的目的之一就在體現人的自主性(autonomy)，也相當於活出人自己的自在。因此，從兩者的這種根源機制來看，荒野和藝術不應該處於對立面，除了要稍為區劃「人工製作」和「自然製作」的不同之外，兩者固是有其契合的可能。是以，藝術世界可以給予「荒野」更多的關懷，而透過前述「契合」，容或即可在藝術創作中積極地表現出這種「荒野機制」。⁴

總之，一如「共活性」所述⁵，科技文明已然成為世界中心的「大他者」，也形同藝術的「第二生態系」，藝術有可能淪為這個「文明起舞」之「迴路」(loop，或即一種「網」或「網絡」)中的一個環節而已；然而，在這個向度裡，當前我們的確看到了環保運動、環境倫理實踐方面的反制努力，那麼，我們是否也應當關注一下藝術世界的想法和投入？「共活性」的確提供了很多與這類考量有關的作品，讓觀者有進一步思索的契機。

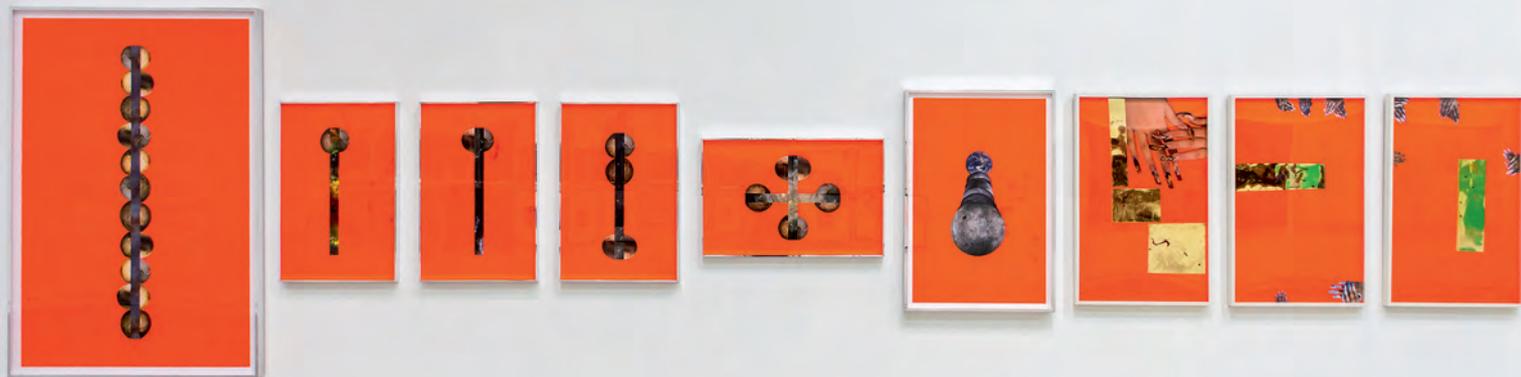
上圖——
黎安美 (An-My Lê)，
《最後著陸、美國海岸警衛巡邏艇
上的野生動物學家：「布利號」破
冰船，白令海》(Final Approach,
Wildlife Biologists from USCGC
Healy, Bering Sea)，2009，
數位影像，101.5×143.5 cm

右圖——
斯特林·魯比 (Sterling Ruby)，
《頭跋涉》(Head Trekkers)系列，
2010-2011，拼貼於紙上；
北美館展覽現場，2014

假如「共活性」展出的每件作品，都可以讓觀者去到自己想去的地方，那麼，「共活性」本身為觀者作的領航，畢竟想怎麼樣地引導觀者呢？這的確是可以討論的主題。諸如「共活性」一樓展出的《頭跋涉》系列（Head Trekkers），感覺上是用人的注意力來判斷距離，從頭、行星到目光焦點的彩繪指甲，其實注意力才會形成「距離感」，但是，在人的注意力「之外」，會有另一種更「大」或「鉅觀」的「距離」深深影響著人的存在，而這「兩種距離」形成了觀者腦部的疏離張力，讓人驚覺到喪失這種距離感就叫做迷失。《指壓／腳底按摩（李明昆）》（Shiatsu / Réflexologie Plantaire〔Li Min Khun〕）則像是透過「物」，直接把前述感覺具體化，這意味「物」與人的感覺必須在「存在」上有其共通處。再者，若依方舟的說法，人類被拯救過一次，但是，依現況來看，人最後會怎樣？《方舟》（Ark）暗示，《動物零距離》（Zvirata Zblizka）的「尋根回溯」，可能就是人們找到答案的最後線索——「人一動物」才是「人類」的最佳限定描述詞，以及，才是人應該關注的「關係」之焦點。

二樓展出的《最後的開始》（This is the End...），一直塗，塗到可以被保存，而其中的變化及關鍵是：在極為任意的線條變動中，最後發現了不會也不必變動的東西。《無題》（三樓也有同題者）提示，人如何看待各種不同的「紋理」（特定的限制原理）⁶，看成一個被遠觀的地球？那是因為我們熟悉這樣的看法？這種「熟悉」（其實就是被「制約」）或來自於教導，那麼，是否人就是這樣地被教導而活著？這樣一來，就由我們的觀看，觸及了吾人「存在」的深層問題了。⁷

三樓展出的《頂尖事物及決心、人的激情、變遷及生活》（Superlatives and Resolution, People Passion, Movement and Life），很像進入了柏拉圖（Plato）洞窟寓言的洞窟，而相對於景像自身，只有虛假加上虛假的投影，沒有任何「真實的」存在物，除了觀者之外——這是藝術作品自身的存有術？《最後的開始》在二及三樓都有，三樓的是具體實物之裝置，看不出要表現什麼創意，但是，作品主旨很不一樣——作品旁附加了一個很顯眼的「說明」——「理想的情況是，這邊發生的所有對話都會立刻被聽到。」





上/左圖——
王郁嬭，《最後的開始》（This is the End...），2014，鉛筆繪於紙上，尺寸依展場空間而定

右頁圖——
尼爾·貝盧法（Neil Beloufa），《頂尖事物及決心、人的激情、變遷及生活》（Superlatives and Resolution, People Passion, Movement and Life），2014，含泡棉、壓克力、金屬的裝置，尺寸依展場而定

如上所示，觀者對「共活性」諸作品，不只擁有浮面的觀感而已，也可能被深層地觸動和引導，而衍生出種種根源性反思，可以說，作品有可能帶引觀者玩著「哲學的」嬉戲或詭辯，我把它稱為「哲學的狡獪」，這可能也是本次雙年展最重要的特色了。「共活性」以其特定的「物觀」——對反於米亞蘇（Quentin Meillassoux）的「思辨唯物論」（Speculative Materialism）立場⁸，不同意米亞蘇的「相互關係主義」看法⁹——而主張需要貞定及珍視人與物之間的各種「關係」。「共活性」的這種「物觀」，不但批判了現代主義哲學發展以來的「心靈」、「物質」分裂的二元世界觀，也反省了優位性物理科學所支撐的世界觀¹⁰，更展現出其特有的「哲學狡獪」，試圖透過展出作品帶引觀者契入一種根源性（亦即，「哲學的」）「物」之反思，此或如讓觀者面對中國古人所謂的「大物」（《莊子·在宥》：夫有土者，有大物也。有大物者，不可以物），去設想（conceived）一種保有「精神」或「心靈」作為其自身「原初狀態」（initial condition，渾沌、混沌狀態）之寄託的「物」，而所有經由各種「限制原理」（或云「實現原理」）得以由此「物」呈現其存在的種種存有物——一如我們的世界所示——皆一體共活在這個由原初狀態發展而來的環境之中，並不時以「物」的「原初狀態」作為中介，而不斷歧變的想法。



「共活性」怎麼「活」？

如「共活性」所示，除了少數工作團隊和一般觀者的投入之外，大概所有作品中只有《我的烏龜導師》（My Teacher Tortoise）中有一隻活的生物——烏龜，換言之，其他作品基本上都是影像、符號和實物，然而，這個雙年展推崇的核心理念卻是共活性（coactivity），而且，展覽海報和展場文宣是這樣寫的：「頌揚一種在人類、動物、植物與物（objects）之間共同生活狀態」。那麼，就實況而言，整個展覽是以「無生命的物」來表現「生物的活」了？這也就衍生了「共活性」的「活」到底是怎麼回事的問題了。

如前所述，「物質」、「精神」等等都只是基於「人的認識尺度」，所營造的一種在世界中為人類領航的認知地圖圖示（cognitive mapping）項，而這也是人對「大物」由其「原初狀態」有以發展的種種存在事物的後續理解。「物」的原初狀態就形同於「混沌狀態」（chaos，或即《莊子》所謂的沒有限制的「渾沌」，也就是不會呈現特定的「實在樣貌」者），然後，依各種限制／實現原理，這個「混沌狀態」轉而形成為各種可以辨識的存有物，例如物質、精神等。是以，人所認知的存有物（包括人自身）都是有限制的，但這些存有物的源頭卻是沒有限制、一體共存的。容或，我們正是可以在這樣的理解基礎上來談「共活」。¹¹

總之，「渾沌」，在《莊子》看來，固不能鑿開七竅，換言之，渾沌並非憑藉我們現實的認知模式或傳訊模式所能把握，是以，它是無法究詰的。但是，此中的契機是，我認為「共活性」揭露了一種深層的洞見，亦即，藝術適巧能夠以其創造性，嘗試契及（access）這種存在狀態，並強調以各種相互嵌結關係盡可能地揭發存有脫離其原初狀態後的共同發展。要之，若撇開政治、經濟、社會等複雜糾結的蘊涵關係，而單純地從「觀看藝術」的進路開啟人們的視野，那麼，試圖透過相互嵌結關係來講明「共活性」，想必也很難避免「生機論」（Vitalism）與「機械論」（Mechanism）的衝突兩難¹²，然而，如果能透過藝術的創造性來加以例示，那麼，或許就是一種最佳途徑了。在我看來，「共活性」以下述的嵌結關係來說明這種理念：



容或，「共活性」即循這種關連性所示，為展出之作品——那些被人的知覺系統所限制者——領航，然而，畢竟是想帶引觀者趨向沒有限制的存在之源頭——渾沌，也因此，「共活性」在其展出過程，正是嘗試要讓觀者醒過來、活過來，去面對自己的「存在源頭」，並從而面接自己的「存在實況」，以發掘及肯認其中的意義與價值。

雙年展的美學涵義。

大體而言，在當代突現的、闡釋藝術的「新美學」（the New Aesthetics）徵候是：（1）各種「奇異因素」的整體聯合（conjunction）；（2）「基礎上的失據」充斥當今世界；（3）富含社會想像力的新自由主義霸權逐漸瓦解；（4）核心的政治思考，出現了「選擇性闕如」的真空現象。若我們以特殊的突現美學進路（emerging approach to aesthetics）進一步分析之，這種美學試圖解釋當前的藝術態勢顯示，在科技增大（technological augmentations）配以感官想像能力的擴充前提下，藝術十分專注於「非一對象」的演繹和批判，亦即，驅除現代主義者認為無法理解複雜系統的看法，而代之以一種訴求「怪誕性」（weirdness）的反傳統藝

術之新取向，從而揮別傳訊實在（reality）、再現實在的習常觀點和手段，並企圖與實在直接熔接（melding），以解決如何重新安立「人的尺度」等問題，以及如何避免成為網路中身陷為「隨時可以取消或取代之告示」的窘境。

當前我們的世界是被數位影像覆蓋、增強、扭曲和擴充的實在，是一種「增大的實在」（augmented reality），因此，新美學暗示當代的藝術企圖循科技崇高的美學和介面的美學（the aesthetics of the technical sublime and the aesthetics of interfaces）訴求，以類似滑手機式的手勢領航，為當代機構知覺（machine perception）帶來新方式的創造和發現，亦即，為當代世界新的認知地圖（cognitive map）提供更異想天開的美學例示，甚至可以說，這種「美學例示」暗示了藝術就是一種直接呈現「渾沌」（chaos）的實做——以失序來突現「秩序」的無限可能性。但是，必須留意的是，把科技推向「崇高」，其實是要彰顯其中的「怖懼性」（康德義）和「去意志性」（叔本華義），以籌措人在科技世紀的安頓之道；「介面」的強調，則暗示了藝術與大腦之間的「關連」，這可能是美學發展的下一個重要里程碑，此一如「共活性」所示。

除此之外，還必須指出雙年展的另一項美學涵義（aesthetical implication），亦即，如果思想、精神就是存有（Being）自身為存有者（beings）保留的「原初狀態」之模擬，以及必然趨向多樣發展的特定價值指引，那麼，在藝術試圖貼近和呈現「渾沌」時，也就必然會由「寫實主義」邁向「概念／觀念藝術」的發展，而徹底與現代文明同步地顯現其「荒野的遺忘」本質（類似於海德格說的「存有的遺忘」）。因此，如果想要掃除這種可能存在的障蔽，藝術勢必就需要把「荒野機制」（或俗稱「自然的主題」）重新置入其核心，並嘗試在各種創作中適切地體現自然。但是，如何「體現」這種「自然」呢？容或，這就是雙年展未形諸於文字的一種「在地期許」，亦即，當台北市的居民在觀看一位法國人策展的藝術展覽時，其實是有機會重新領會與展現自己原本就具有的，十分不同的華夏文化薰陶之特質，譬如，以華夏文化中的道家精神來展現「自然以存」的取向，以便可以無礙地把人本來具的固有特質展現出來（重新建立人的尺度），或者，用「共活性」的話來說，就是所謂的「實現共活」。總之，誠如華夏道家思想已然預設了一種呈現各種存在狀態的「自然之道」，但能夠契及這個「自然之道」的畢竟不是人的習常智能，而是一種「妙慧」，我認為，藝術容或就是這種妙慧發出的光芒，藝術或許就是這個現實世界所淬煉出來的種種菁華，它反動地展示了擺脫現實之依賴關係而成為人自己、世界自身，並指向一種「自由解放」的可能境地。

總地說來，本次雙年展的安排，的確一面打破各種相互關係，一面又重新建構新的嵌結關係，同時，也在此層次之上更頑強地想要展露「渾沌」原貌——相互關係一旦被打破，藝術品立即成為「擬似之『大物』」，而藝術創作正是以其創意性、創造性展示了「作為『物』之原初狀態」（存有保留在思想和心靈中的樣貌）的無限可能，並要求觀者以「第三隻眼」來觀看它們，追隨它們具有的「光芒」的領航，以重新觀看自己。容或，我們的美術館正是嘗試以其「機構知覺」的領航，來突破當代世界的價值與意義的迷航，以便讓觀者擁有自我突破的契機。

- 1 這個概念可能牽扯出兩種涵義：(1) 一些人看到當代藝術，就想發瘋，因為，完全不得其門而入，不知道自己遇到了什麼鬼魅；(2) 另一些人看到當代藝術，則好像看到了逃出資本主義文明生活宰制的種種出路，而喜出望外，為之瘋狂。不論是以上哪一種「瘋狂」，都意味著當代人的生活與藝術世界，已然面臨了特定的臨界狀態，固需要一定的關懷，更需要彼此間的相互照應。
- 2 不過，由於廣島核爆的歷史印記太深刻，《廣島化石》也可能意味：人如果始終把自己封閉在這種歷史創傷記憶中走不出來，那麼，生命也就會像「魚乾」一樣，了無「生」意了。是此，作品反而是提供了一種正向的刺激，或許，這就是「共活性」有趣的地方。
- 3 詳細內容請參閱：蕭振邦，《深層自然主義》（新北市：東方人文學研究基金會，2009/10，修訂版），第一章。
- 4 我常常試圖把人們「看不懂」的現代藝術創作所可能蘊涵的「藝術功能」稱為「荒野機制」，也就是想揭露這種深意。
- 5 參見尼可拉·布西歐 (Nicolas Bourriaud) 著、繆詠華譯，《共活性《劇烈加速度》2014 台北雙年展摘要》，台北市立美術館。http://www.tfam.museum/File/files/01news/140620_2014TBpress/2014%20Taipei%20Biennial_Notes_cn.pdf (2014.07.02 瀏覽)
- 6 此如，一樓的《原始女人》(Female Natives) 和《巫醫男子》(Medicine Men) 以現代文明的產品裝置成一種「最不像藝術品」的藝術品，然而，於裝置作品背面的牆上則提示了一種看待這類作品的特殊觀點——「紋理」，意味在現代生活中，人就像被編織進特定「紋理」中的製成物（如作品所示）——被無情地固著，而人唯一可以重新活過來的方式，就是釐清這個「紋理」的理路，並從中走出來。
- 7 這個議題其實在「共活性」中具有關鍵地位，譬如，一樓的《物權宣言》(Thing's Right (S) Declaration) 30 件小作品中，一直用「being」作為傳訊中樞，例如：「being, being made, has/have being had, being in any form, OVERSTATE BEING, being acted act, self being, active being」，只有用黑色筆寫的「Article 16, 17」沒有提及。這個「宣言」相當強調沒有任何存在物有權取消任何存有實現其存在的權利，或許這就是「being」的意義。
- 8 米亞蘇的思辨唯物論是包裹在當代思辨實在論思潮中而受到世人的注目。思辨實在論是當代的哲學運動之一，這種哲學依據形而上實在論 (Metaphysical Realism) 的觀點寬泛地界定了其立場，並嚴厲反對後康德主義的哲學 (Post-Kantian philosophy) ——此處泛指康德之後受其影響而發展的哲學思潮，它可以在彼此十分不同的學派中看到，譬如，德國觀念論、馬克思主義、實證論、現象學、存在主義、批判理論、語言哲學、結構主義、後結構主義、解構主義——以及思辨實在論者所謂的「相互關係主義」(Correlationism)。「思辨實在論」這個名稱來自於 2007 年 4 月在英國倫敦大學舉辦的一次國際會議，這個會 (議由托斯卡諾 (Alberto Toscano) 主持，而最主要的論文發表者有：布瑞齊爾 (Ray Brassier)、葛蘭特 (Iain Hamilton Grant)、哈曼 (Graham Harman)、米亞蘇。當時，主辦者一致同意布瑞齊爾採用「思辨實在論」來為這個會議命名，並代表會議的主題——不過，米亞蘇仍然沿用「思辨唯物論」(Speculative Materialism) 來表達他自己的立場，這也就是說，學者們試圖共同闡釋的是「思辨實在論」，而米亞蘇則企圖發展他自己的「思辨唯物論」。扼要地說，思辨實在論者試圖以一種唯物論的立場來解決如何定奪「實在」(reality) 的當代哲學難題，並嘗試擺脫歐陸素樸實在論 (Naïve Realism) ——譬如，「直接實在論」(Direct Realism)，或者，「常識實在論」(Common Sense Realism) ——的貧乏形式 (pallid form)，而結合「思想」(含「能思」、「所思」及「未思」) 以塑造出一種全新的「唯物論」(Materialism)。相關看法的詳細討論，請參閱：Robert S. Lehman, "Toward a Speculative Realism," 2008, http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v011/11.lehman.html; Zero Books Editor, "What is Speculative," 2012.11.12, Zero Books Blog, <http://zero-books.net/blogs/zero/what-is-speculative-realism/>，以及 Louis Morelle, "Speculative Realism-After finitude, and beyond?: A vade mecum," translated by Leah Orth with the assistance of Mark Allan Ohm, Jon Cogburn, and Emily Beck Cogburn, 2012.07.23, http://www.speculations-journal.org/storage/Speculative%20Realism_Morelle.pdf (2014.08.24 瀏覽)
- 9 詳細討論同註 8。思辨實在論者共同反對各種由康德傳統所啟發的「人類的有限性」哲學 (philosophies of human finitude)，又稱為「契及的哲學」(philosophies of access)。米亞蘇在其書《有限之後》論證，他所謂的「相互關係主義」其實是這樣一種未經言明的理論：沒有世界，人類不可能存在；沒有人類，世界也不可能存在。(cf.《有限之後》第一章，頁 5) 米亞蘇認為這種「契及的哲學」觀點，詭詐地撇開了「在所有人的契及之前 (prior to all human access)」如何真實地描述這個世界」的問題。米亞蘇指出，康德以來認為「物自身」不可知的那套學說，講論的正是「人類 (認知) 的有限性」，亦即，人無法認識物自身，而只能認識思想與存有的關連 (the correlate)，那也就是說，在這個相互關連之外的東西是不可知的——米亞蘇把它稱為「相互關係自身的原理」(the principle of correlation itself)；同時，他也提出了第二個原理——「非實在性原理」(the principle of factuality)，講述事物可以不同於它原本是什麼，以說明康德為物自身不可知但可以想像的看法所作辯護的依據。(cf.《有限之後》第三章) 米亞蘇把康德等人的這種看法描述成「只能契及 (access) 思想與存有的相互關係，而不能單獨契及其任一」的「相互關係主義」(Correlationism/Correlationisme)，他並且指摘，相互關係主義者——米亞蘇循其老師巴迪歐 (Alain Badiou) 的觀點，把康德和黑格爾的見解歸為「弱義相互關係主義」，而把海德格 (Heidegger)、維特根斯坦 (Wittgenstein) 和德希達 (Derrida) 的看法歸為「強義相互關係主義」，而柏格森 (Bergson) 和德勒茲 (Deleuze) 的生命哲學根本就是謬誤——以 "co-" 取代了「首要的實體」(primary substance)，並以之判決哲學的「有限性」(finitude)。總之，米亞蘇見解的主要特色在於，他不同於康德提供的三個候選項——批判論 (Criticism)、懷疑論 (Skepticism) 和獨斷論 (Dogmatism)，而為當代哲學引進了一種全新的選擇。大體上說，米亞蘇在《有限之後》強調，哲學界的那種對因果效應之實在的懷疑論，應轉變成為一種徹底的確定論，他宣告，「絕對必然的實情」是——「自然法則就是偶然的」，換言之，世界是一種「超-混沌」(hyper-chaos)，在其中，充足理由原理必須被拋棄，即使不矛盾原理必須被保留。《有限之後》，見：Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, translated by Ray Brassier (London and New York: Continuum, 2008)。
- 10 關於科學唯物論原理 (principles of scientific materialism) 之詳細討論，可以參閱卡茲雷夫 (M. Alan Kazlev) 在「Materialism and the History of the Mind-Body Problem of Consciousness in the West」中的論述，見：M. Alan Kazlev, "Materialism," 2006.09.28, <http://www.kheper.net/topics/worldviews/materialism.htm#analytical> (2014.10.18 瀏覽)
- 11 「共活性」策展人布西歐固然反對米亞蘇的思辨唯物論，也可能不同意布瑞齊爾等人主張的思辨實在論，並透過其策展提供了他自己關於「人類世」的種種想法，但是，「共活性」應當不反對米亞蘇在《有限之後》中「針對人類時代與化石的祖先時代的時間觀區劃」所展示的對人類中心主義的批判，這一點，也可能是「共活性」主要的批判特色之一。
- 12 布瑞齊爾在《被釋放的虛無：啟蒙與絕滅》(Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction, 2007) 中主張哲學阻止了「絕滅」這種損傷性的觀念，取而代之的是企圖在被世界自身的毀滅觀念所制約的生活世界中找到意義。因此，布瑞齊爾同時批判了具有現象學和詮釋學成分的歐陸哲學，以及像德勒茲 (Gilles Deleuze) 的生機/活力 (vitality) 哲學，他嘗試把意義植入這個世界，並企圖據此重新檢視虛無主義 (Nihilism) 構成的「威脅」。其書見：Ray Brassier, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* (New York: Palgrave Macmillan, 2007)。或許，「共活性」可能不會同意布瑞齊爾的主張，甚至會傾向於接受德勒茲的想法。