

理想情況是，這裡一切事物都 僵固凝滯：2014 雙年展的速 度經驗與幻見

Ideally, Here Would Be Everything Solid: The Velocity and Illusion of the 2014 Taipei Biennial

文 |

邱俊達

Chiu chun-ta

策展實踐、藝術評論，現就讀國立台南

藝術大學藝術創作理論研究所博士班



速度經驗。

三樓，一處數坪不到的小白盒子，寬面是大落地窗（拉起百葉窗），此外空無一物，入口右方牆面掛著一面黑底白字的「字版」：

理想情況是

這邊會成為一條慢慢在房間中悠游的鯨魚

而鯨魚慢慢用尾巴撥開空氣

這塊字版，是法國藝術家羅荷·普羅沃絲特（Laure Prouvost）的作品，座落於其主作品空間（三樓，中間為入窄內寬錄像播映室，播放《它、熱、擊》，兩側則是以現成物佈置的空間裝置）旁的獨立空間：在過量的走動、視覺刺激、思考、逡巡、佇留後，這塊字版更加突顯其素樸、精簡扼要的力道：在這個邊緣、孤立、純粹的小白盒子中，字版直接將觀者對語言文字的敏銳度，構連起對空間的感受力，其中文學／詩意的力量，剎然啟動想像力的光速運動：當這處有著一條緩慢悠游、輕擺尾巴撥開空氣的鯨魚時，究竟是怎樣的一件事？什麼是「理想情況」？在當代藝術的拱廊街中，這裡是一處真空；在尋常冰冷、僵硬的「白盒子」中，事物被重新凝聚、空間產生質變：想像再造了空間。

普氏的作品不依賴凝神聚注的視覺，而是對於「空間」的視觸覺；不存在對作品的詮釋與領悟，而是對真實的替代；走進在這處真空後，出口是無限。自此之後，這處美術館棘手的小白盒子，永遠存在一條那樣悠游的鯨魚：空間從本質上改變了，且不可思議地與「你」建立起永恆的關係，速度不再是運動與變遷，而是一種錨定於心靈深處的「僵固凝滯」。

普氏這系列字版作品，散落於北美館三樓各處，並且小心翼翼地與其它參展作品保持（我寧可說是心存僥倖地干擾）距離，卻成為展中輕快節奏之所在，因為它總是將你帶向無限。離館後，「理想情況是……」開始成為都市漫遊路徑中的想像遊戲：公／私領域的界線、資本主義的空間、權力鬥爭的場域、歷史幽微的殘骸、都市聚落的想像……直至撰寫此文，我說：理想情況是，雙年展（或北美館）的一切事物都僵固凝滯……

世界化的幻見與批判想像力。

我承認都是月亮惹的禍

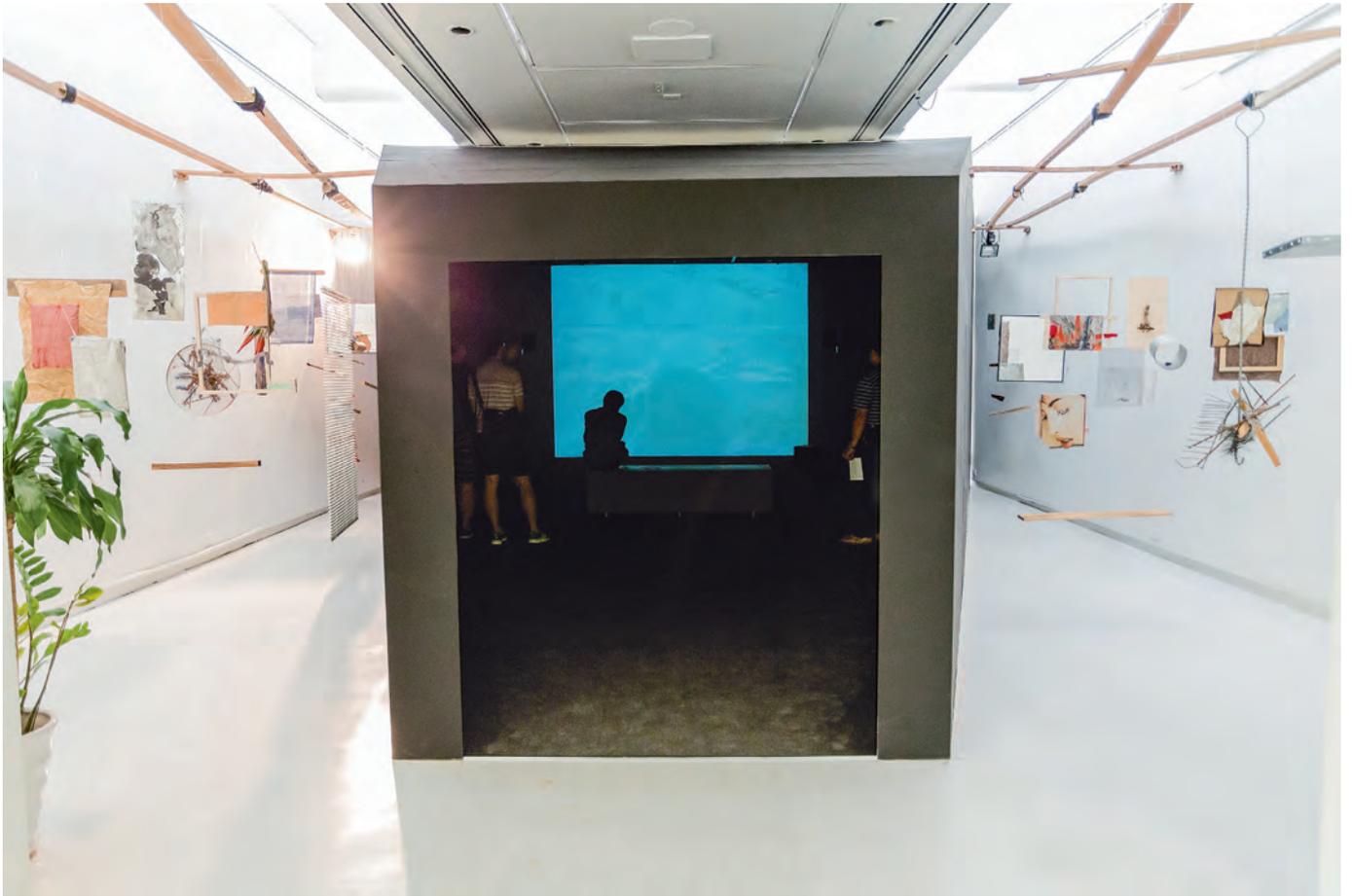
那樣的夜色太美你太溫柔

才會在剎那之間只想和你一起到白頭

——張宇，《月亮惹的禍》，1998

然而，「一切事物都僵固凝滯」不只是想像的遊戲，而是從展覽整體閱讀的「速度經驗」——作品、空間、動線、現場、敘事、後效等——，以及「批判想像力」——以想像力展開批判——的運作作為起點，來對本屆雙年展主題「劇烈加速度」進行回應。

回應之一，是一個永不褪流行的提問：本屆雙年展帶給了我們什麼？我預先給出的回應是：世界化的幻見。這無關乎「外國策展人」或「國際藝術家」，而是藉由主題與論述內容幾近徹底地去除地域的歷史、人文色彩後¹，我們仿若昇華般地進入到「世界公民」的位置，並在思辨唯實論（Speculative Realism）的誘惑下，與「世界」共同面對「人類世」²的普遍問題



圖——
 普羅沃絲特·《它、熱、擊》(It, Heat, Hit) ·
 2010-2014, 錄像、複合媒材裝置, 尺寸依展場空間而定;
 北美館展覽現場, 2014

與歷史共業。換言之，本屆策展人尼可拉·布西歐啟動了一種「劇烈加速度」，使得台灣當代藝術指標的台北雙年展，突然跨越了長年致力追求、奉為圭臬的國際化，一躍而至世界化的高度，這的確是歷屆雙年展鮮有的情況。為了如此輕盈，勢必得卸下一些負擔，同時藉由這一難得的高度，過往盤根錯節的問題，如今因而獲得重新檢視的空間：統獨、國族主義、地域性、國際政治、冷戰結構、新自由主義……。限於篇幅與觀點，本文無法細究這些論題，而只是透過兩種速度態——滯延與膠著——來提起一種以「批判想像力」指認幻見的手勢。這一指認是雙重的：既是對世界化招致對在地現實背棄的危險，亦是對囿限於在地性招致的自我束縛的警醒。指認，就像拉岡鏡象理論中那位從鏡子看見並指出自己形象的孩童，說出「我」的同時，也開始自主地「切割」與世界一體的關係，然後在理想化的「想像」與對象徵秩序「誤認」的循環中，永無止歇地追尋一種不可企及的「真實界」。

回應之二，是關於前述「批判想像力」的滋養問題。以普氏作品觸發的想像力運動為例，它同時是批判（現代主義規格化空間的乏善可陳）與創造（鯨魚或者其它），事發之後，它既不維持「高速」、亦不繼續「加速」，這一「速度—運動」可能旋即結束，爾後，它可能會在各種場合中被引動，或者顯現為被動、自我調適的技術，或者轉為主動空間實踐的動力。這便是批判想像力之運動所構成「僵固凝滯」的「速度經驗」，它並非僅是對特定運動或變化如快／慢／激／緩的感受，而是與「速度—時間—空間」相關的綜合性體驗，在這一基礎上，「僵固凝滯」既有對僵化、停滯、了無生氣、無想像力之社會批判之意，亦有對虛假、浮動、幻見式想像的警醒並且致力於「賦予形式」的實踐目的。倘若藝術（作品）的獨特能耐，便是在種種感知媒介中創造出想像力的「速度—運動」，以期在恢復／召喚／解放一種感性能力的過程中，推動個體／集體差異化的實踐潛能：創造／批判／抵抗的方式與姿態，那麼，藝術將以這一身分回應所謂「戮力於社會」的藝術。接下來，我將從兩種展現「僵固凝滯」的速度態進行討論。

速度態之一：
滯延。

你還沒看過這塊牌子之前
這塊牌子就已經看過你
——羅荷·普羅沃絲特

從一進入「劇烈加速度」開始，一切都被延遲了。

這首先發生在巴西藝術團體 OPAVIVARÁ！作品《福爾摩莎慢活茶》（Formasa Decelerator）（以下簡稱《慢活茶》）。《慢活茶》以八角形木結構為骨架，懸著 16 張吊床，中心處是一張放置泡製花草茶的乾燥植物的桌台：羅勒、菊花、陳皮、檸檬草……。不論何時，總可見有人躺臥或坐於吊床，有人聚於中間桌台處，啜飲幾杯茶、隨意聊上幾句，在一種時空彷彿錯置的閒適感中，美術館從高雅藝術的殿堂，一轉為頌揚懶散的「安逸聖殿」。在本展中，布西歐安置了好幾件用以製造延遲，好對閱展行程產生貼心干擾的作品，這包括泰國藝術家蘇拉西·庫索旺（Surasi Kusolwong）的《黃金幽靈》（Golden Ghost）、美國藝術家約納·弗里曼和賈斯汀·洛威（Jonah Freeman & Justin Lowe）《浮動鏈（假牆）》（The Floating Chain [Fake Wall]）中的八爪章魚水療館等。

對於這種「滯延」的速度經驗，許多觀者在閱展中應都有所體會。事實上，在速度文化的時

代中，延遲看似一種過失、錯誤，如同某個臨時邀約或業務急件而牽連、影響整體性運作，然而，無非也是一種日常、最基本的抵抗手法：刻意遲到、拖延、延後處理……延遲是一種自我調控的技術，這種技術展現在每一個個體用以對抗全球標準化的格林威治時間，以及以此為基礎縝密擬定的時程規劃，人們或是自主、刻意地延遲，或是被動、意外地延遲，總歸是一種堅持／改變生活步調與換取生活感受的手法。在延遲的實踐中，事物開始變得緩慢，乃至停滯，換言之，延遲是為了產生一種「滯留效用」，它讓我們在速度中注意到運動以及運動中的事物。在滯與延之中，每一件事物呈現出自身得以被不同方式感知的多維向度。

布西歐在入口處安置《慢活茶》這件作品，作為進入展覽的開端，不得不說有其精妙之處。一方面，他藉由與展覽主題想像的反差，創造閱展之初的輕快節奏，並藉由實質「相遇」的場域，來引導觀者進入其展覽核心概念之一的「共活性」，進而以此提示道：「共活」首先關涉著「速度同步」的初始化調整。另一方面，《慢活茶》在「作品一展出空間（大廳）」平衡度問題的處理上，亦有出色表現。北美館大廳因其挑高、空曠的特性，較合適於展示量體大型之作品，在求取空間平衡中同時塑造出／入館、室內／外的視覺張力。然而，《慢活茶》在空間中創造的平衡度，起作用的不是作品量體，而是不停流動、聚集、滯留的人群，以及這一人際場域中不停瀰漫至其他樓層的放鬆、愉悅氛圍。只是，這一看似美好的「滯留」，卻始終隱含著一種詭譎感，我想那是起於一種「喪失」，或者說對於「世界化」的憂鬱。

原因在於，《慢活茶》中的兩項要素：巴西原民傳統中的「薩滿教草藥療法」與「原民愛睡的吊床」，這兩者皆不屬於我們的文化脈絡，但在一種「現地思維」中，中式的泡茶壺、杯成為「花草茶」器皿，而吊床則是一種懶散休憩的新鮮體驗。《慢活茶》突出了互動性作品最引人爭議的「體驗經濟」症頭：為了有效率地「體驗」，作品的遊戲性、親近性與歡愉感成為建立「績效」的策略，然而，究竟在這種「混搭」的歡愉之後，觀眾對薩滿教的自然觀與草藥治療系統、「吊床」被殖民者的象徵化，乃至中醫藥方對應的身體氣論、茶文化之於日常交流與文人傳統等層面的理解是否還重要？或者說，在世界化的基礎上，「物」所從屬的文化意涵不應堅持亦無優劣，唯有各自都足夠扁平，跨文化共活才能暢通無阻？世界化的



右圖——
約納·弗里曼和賈斯汀·洛威（Jonah Freeman & Justin Lowe），《浮動鏈（假牆）》（The Floating Chain Fake Wall），2014，複合媒材裝置，尺寸依展覽空間而定



憂鬱來自於對這種「表面和諧」違和感引發的不自在，而當觀眾無負擔地享用體驗時，也默默接受了「自我的異國風情化」，茶文化的雅緻情懷成為對「怠惰」的頌揚。在「世界化」的入口，首先是一種喪失、一種文化詮釋權喪失的憂鬱，然後一切對話都被延遲了。

速度態之二：膠著。

這塊牌子是你嘴裡含著檸檬的味道

——羅荷·普羅沃絲特

當一個物體靜止不動時，並非不存在速度，而是意謂著力的平衡：一種趨近速度零、加速度零的狀態，如同林國威《不可避免的摩擦》（Inevitable Frictions），那偶然的靜止，實則發生著最激烈的加速與耗損；或者如表面張力持續累積到極限時，狀似平靜、穩定、和諧，實則脆弱、緊張，而轉變、瓦解、撕裂一觸即發。這種展現張力的「膠著」速度經驗，發生在島袋道浩（Shimabuku）《我的烏龜導師》（My Teacher Tortoise）中，由活體生命、展覽機制與藝術位置三者所構成，並帶給觀者一種稍嫌多餘的焦灼感。

問題很簡單也很陳腐：使用活體生命在美術館展出的倫理問題（通常動物又較易引起關注）。2012年英國藝術家達米恩·赫斯特（Damien Hirst）在泰德現代美術館的個展中，使用了大量活體蝴蝶，因為藝術家希望讓觀眾近距離觀賞蝴蝶生活的景象。在23周的展期間，這些翩翩飛舞於美術館密閉展間中的蝴蝶，至結束共計約有9,000隻蝴蝶死亡而遭動物保護團體撻伐。³同為本次雙年展參展藝術家朱駿騰，亦曾在其「2012年台北美術獎」的作品《我叫小黑》聲音裝置中遭遇類似情況。當時藝術家將一隻真的八哥飼養在展場懸掛的鳥籠中，猶記該作品現場還有一份為展出「小黑」而進行層層嚴謹把關的說明文件：如，已取得台北市動物保育協會的實驗許可；記錄並追蹤現場聲音分貝量與燈光來掌握小黑健康和適應狀況，以利隨

上圖——
弗里曼和洛威，《浮動鏈（假牆）》，2014，複合媒材裝置，
尺寸依展場空間而定



時調整；藝術家對動物生命責任的理解與看重等。這件作品雖不若赫斯特造成實際「死亡」，但仍惹來許多民眾批評，「朱駿騰的臉書、電子信箱甚至是北美館方都接到大量抗議輿論，要求藝術家立即撤展。」事件中，藝評人王聖閔提出「相信藝術總是有各種替代方案」並呼籲批評討論應聚焦在「作品之所以必須展示活體生命的必要條件」，似能更接近當代藝術「找出使問題獲得新生、另闢蹊徑的路線」。⁴

相較於《我叫小黑》，《我的烏龜導師》完全沒有相應說明，不過至今也沒有看見針對「活體生命展示」的批評。藉由現場乾草飼料、設置給烏龜躲藏的小空間、禁止攝影與喧鬧的提醒，我們相信藝術家與館方有著用心照料，但一種倫理隱憂仍不免浮出，特別是對應島袋一席話：「烏龜很少有動作，一有動作民眾就很開心，我無法像烏龜一樣帶給大家快樂，所以請牠到展場來。」⁵《我的烏龜導師》雖不若《我叫小黑》惹議，但潛藏其中隱微的緊張感與矛盾感，竟成為作品的張力所在：當我們看見烏龜在展場中時，確實有份驚喜感，但結果或許是：它帶給你越多快樂，你可能越感到不安。

這種稍顯多餘的不安感，讓人想起克蕾兒·畢夏普（Clare Bishop）對《關係美學》的著名批評：比起理想化、修飾性的關係美學，我們更應該關注現實中的「對抗主義」（antagonism），這毋寧才是關係美學得已發揮力量的現實性基礎。同樣，與其宣稱「物的民主」、「思辨唯實論」的理念，不若透過這種難以論定的「活物挪用」，才能在「感性—倫理」上論辯思辨唯實論，在批判想像力上警戒無意識矯情的「擬人化」想像與便宜行事的「衛道主義化」。事實上，島袋以活體動物進行創作已非初次，早在 2000 年他便創作了《然後，我決定送給明石章魚一趟東京之旅》的作品，其獨特、似與章魚溝通又似自說自話表演的幽默感，搏得許多觀者喜愛，而最終這隻章魚被送回海裡時，一切彷彿不過是藝術家自導自演了一齣無厘頭亦無傷大雅的嬉鬧劇罷。《我的烏龜導師》或許也是如此，實在不必過於緊張、過度想像，如同牆上那段話：「Stop / Stop and Think / Return / Occasionally Run」。

上圖——
林國威，《不可避免的摩擦》
（Inevitable Frictions），2014，軸承、馬達、微電腦控制器；噴砂不銹鋼板：120×90 cm，6 顆噴砂不銹鋼球：Ø 48 cm；合板木箱：120×90×60 cm



儘管如此，王聖閔當時提出「展出活體生命的必要條件」的命題，似乎再度陷入沉默。在當代藝術與美術館撐起的保護大傘下，藝術不過是人類世中精緻化的掠奪形式。烏龜導師不若通靈大師、能與觀者心靈相通，它毋寧是一種身教，以其瑟縮徬徨的姿態，拋出那句結語：「人類應該避免與異己的生命形式有所接觸。」（又犯了擬人化想像！）

結語：
理想情況是……

Every time we say goodbye, I die a little.

Every time we say goodbye, I wonder why a little.

—— Cole Porter, Every time we say goodbye, 1944

最後，我想討論一種「死一點點」的速度，發生在「失神」時刻。

失神時，時間消失了，速度也不存在，或者說，這種速度就像死亡，剎地轉向無限與永恆。保羅·維希留（Paul Virilio）在討論一種普遍、頻頻發作於孩童時期的「失神癲」（picnolepsie）時指出：

失神時常突如其來地在早餐發生，而被鬆開、翻覆於桌上的杯子則是一個常見的結果。失神延續了幾秒，其開始與結束都是突然的。……每次發作都僅有一小段連他都感受不到的時間逃逸無蹤。⁶

上圖——
島袋道浩（Shimabuku），《我的烏龜導師》（My Teacher Tortoise），2011-2014，蘇卡達象龜、圈、保溫燈、卡典標語及海報，尺寸依展場空間而定；北美館展覽現場，2014

維氏指出，這種失神發作時，「諸感官保持警醒，然而卻對外在感受封閉」，針對這一段消失的時間，只能透過「記憶界限之外的訊息」來重新拼湊、黏合出「事實」。當你理解這種狀態時，可能會將對方視作漫不經心、笨拙、予以指責甚至處罰。換言之，失神看似「犯錯」，實則是生理機能的特殊狀態，而這一古老的小患疾，卻是人類意識生活的基礎狀態。這種「死一點點」的「失神」速度經驗，有著與普氏作品那種爆發式、創造性的瞬間速度異曲同功之妙，只是它透過單純的「消失」來展現，卻突顯出「批判想像力」在失神之後的「虛構」實踐的呼求。因為，我們真正面對的，毋寧是在一種文化／歷史的屢屢失神所造就的空白中，必須創造一種「補償」速度的急迫性。

這種文化／歷史失神，顯現在台灣現代化過程中經濟成長與文化現代性之間的諸種斷裂中，陳傳興在1992年出版的《憂鬱文件》以「延遲」（lated）現代性來指稱，特別是一種將解嚴視為帶動主體意識覺醒之事件同時，卻又並存著反現代的矛盾態度。⁷對當時的陳傳興而言，他感到好奇的，是在前述巨大割裂的斷層與精神欠缺中，關於我們文化的慾望生產究竟是如何運作？筆者認為，陳傳興的「延遲」指明著一種長年集體失神的「處境」：因著殖民、外來政權輪替與國際政治情勢影響，失神、甚至主動失神遂成為面對壓抑現實的自發機制，而那無數失神帶來的空缺，早期自然交由獨裁政權填補：以「經濟發展」為尚的意識型態取代文化現代性的啟蒙主體價值。那麼，我們如今面對的，是這種文化殖民的後遺症，它反映在如今文化政策的潛台詞永遠是「經濟發展」（如花博、國際觀光、越來越多的藝文特區與流行的文創產業），而箇中標榜的「文化」所致力的是消費慾望的生產，而非文化自身作為一種慾望生產的對象、目的與動力，因為檢驗它的不是理念以及推動理念的政策，而是績效與產值。

台灣80年代迸發的文化動能，至90年代最終被收攏、僵固凝滯於政府以政策力量主導的「國際化想像」中。國際化，同時扮演著為「爭取國際政治地位」（也就是台灣主體性論述企圖形塑的國族主義想像）與「進步社會」（文明與物質社會的想像）解套的角色，當代藝術自然需要一個啟動這種文化慾望生產的平台，於是雙年展場域遂成為引介台灣、自我國際化的最佳舞台。換言之，台北雙年展的出現，本來就對應著台灣的「國際化想像」，然而，從這一舞台多仰賴於「國外／國際策展人」來操刀的跡象顯示，不僅僅是展務實踐的技術性問題，毋寧是在長期且自發性的失神、誘人的慾望投射以及某種程度上避重就輕的選擇之下，雙年展似乎逐漸失去了一種「文化敘事場景」之建構並以此串連世代之角色、力量。因而，「我們需要什麼樣的雙年展」這一提問的基礎與想像已然分歧，斷簡殘篇的文化敘事使得意識到失神的我們，即便想依賴「記憶界限之外的訊息」，卻證成這是一個無檔案的社會。也因此，訴諸外國語言、論述、概念的「權威性」，不啻是掩飾「國際失聲」的最佳（卻不堪）方法。

本文提出（至少）兩種速度態，作為分析文化的慾望生產的觀點：滯延，是關於後事件之效應空間的生產，也就是說，如何維持住一種足夠緩慢、允許各種變形，以後效發生的文化生產空間（學術、知識、小型展演、藝術與非藝術社群交流等），而非在文化主流（國際流行議題與論述）的牽引下成為消費循環式的表面生產；這種後事件效應空間，本身就與兩年一屆的雙年展期程有所矛盾。膠著，則是關於張力結構空間的維持，這種空間看似緊張，卻考驗著結構元素之間的抗力平衡，以及如何引入／引發新的結構元素，創造新的平衡並以此牽動文化生產的工作。

如果說，滯延為的是創造巨人的步伐，膠著為的是拓展運動的邊界，那麼這兩種速度如何真正且有效地啟動，始終是一個挑戰。換言之，台北雙年展十多年間經歷過種種「策展機制」的嘗試，亦遺留下許多懸而未「深論」的問題，至少，從上一屆安森·法蘭克（Anselm

Franke) 策劃「現代怪獸／想像的死而復生」到這次布西歐的「劇烈加速度」差異性如此之大——不論是策展方法、研究工作、切入觀點、展覽後續效應等——帶給我們如此不同體驗的雙年展來看，我認為或許最實在的「文化敘事」問題，仍是關於「一個雙年展可以生產出的文化理念」——而非想像——的能耐，而這件事的基礎，便在於它如何滋養我們——不僅是藝術族群——的「批判想像力」？如何拓樸與補償一種現實性以滋養批判態度？如此一來，方能啟動／主動／積極地去想像：我們要什麼樣的雙年展。

不過，這會不會太理想情況了？

- 1 因為主題論述對地域色彩的去除，使得台灣藝術家如黃博志的《生產線—中國製造 & 台灣製造》、張恩滿的《原住民獵槍除罪化》、周慶輝的《人的莊園》、羅智信的《飼養箱》（旺來）等具在地脈絡的作品，顯得與主題產生或多或少的距離。
- 2 1980 年代的地質學家以此來表述一種過去 60 年來，因人類種種活動而導致地球環境與生態大規模劇烈變化的現象、形成的「地質層」。布西歐並延伸出人類在面對自身所造就的劇烈轉變、衝擊，同時也陷於一種無力感與威脅。
- 3 張雅璇、鄧宇青，〈展覽搞死 9 千隻蝴蝶 英藝術家遭撻伐〉。
<http://www.ettoday.net/news/20121015/114675.htm#ixzz3G6i45Vsv> (2014.10.8 瀏覽)
- 4 高子矜，〈朱駿騰台北獎優選作品惹爭議〉。http://news.pchome.com.tw/magazine/report/cl/artouch_artco/9408/135990720020175017006.htm (2014.10.8 瀏覽)
- 5 吳垠慧，〈台北雙年展看劇烈變動的人類世〉。<http://www.chinatimes.com/newspapers/20140913000900-260115> (2014.10.8 瀏覽)
- 6 保羅·維希留 (Paul Virilio) 著、楊凱麟譯，《消失的美學》(Esthetique de la disparition) (台北：楊智，2001)，頁 61。
- 7 這一論題當時並未獲得足夠重視，或許這一方面受到 80 年代末後現代理論開始引介台灣、旋即蔚為潮流的影響，另一方面，伴著解嚴後民主化運動的熱潮，再又掀起對本土意識的關注，與此同時，藝術界亦風行著超前衛、新寫實與新表現主義，因而引發本土性與國際化的論戰，這些事件成為著一股強勁的文化行動／敘事力量，並以政治性作為文化慾望生產的基礎，而延遲現代性的問題意識，某種意義上轉入、變形為後來（新）馬克思主義、法國當代哲學、後殖民理論中的局部的關注所在。
- 8 台北雙年展這一名稱始自 1992 年。首兩屆為競賽型的地區雙年展，可以看出當時推動台灣現當代藝術之動能與建立本土論述的渴望。這種企圖心與積極性的評論可參閱《台北現代美術十年（一）、（二）》(台北市立美術館發行，1993)。1996 年，台北雙年展引入策展人制度，由五位來自本地的台灣策展人提出方向主題並以台灣藝術家為主進行邀請，1998 年則開始引入國外策展人。