

跨域的當代末日想像： 「末日感性」¹ 的新媒體人文思維

Cross-disciplinary Imagination for an Apocalypse: Humanistic Ideas and New Media Art in the Exhibition “The Apocalyptic Sensibility”

文 |
楊衍昀
Yunnia Yang
策展人

若是回想馬雅文明預言 2012 年 12 月 21 日末世到來那一刻，多數人或許毫無印象當時作為，仍如常購物朵頤的生活態度，抱持好奇心觀望有何異象也大有人在。商業傳媒視末日為一個事件，甚至是節慶，以末日日前把握最終享樂機會刺激大眾消費欲望，事實上當災難發生，媒體會本能地誇大報導的言詞以吸引收視率，長年養成觀眾的奇觀心理，消費末日是一種媒體常態手段，末日消費亦會是大眾自願選擇的浪漫療癒假象。如同尼



前頁圖——

張徐展，《陰極射線管的神秘儀式》，2011-2013，動畫影像裝置（五頻道同步影像動畫裝置、鉛筆、動畫紙），5'，北美館展覽現場

采（Friedrich Nietzsche）在《查拉圖斯特拉如是說》（Thus Spoke Zarathustra）所形容「末人」（the last man）沉溺於安逸自滿而求存活，而他所認為應具備「超人」（superman）的人類在末日預言盛行之際寥寥無幾。尼采「上帝已死」的反基督言論對時人而言無異是一種危言，卻是另一種找到人類內在更大意志信念的轉機。

危機即轉機，當代藝術的末日意識從未止息，傳統繪畫中的敘事寫實特質已無法滿足藝術家突破創作的時空與感知向度，杜象（Marcel Duchamp）認為「繪畫已死」，1917年以小便器作《泉》（Fountain）的現成物作品，解構了繪畫神聖地位，突破了視覺感官的限制，並從生活中得到無限的創意想像與觀念哲思。馬列維奇（Kazimir Malevich）從繪畫史的根本原理著手，光是一切影像生成的源頭，1913年他為歌劇《戰勝太陽》（Victory over the Sun）設計半黑半白的舞台布景，則是1915年《黑色方塊》（Black Square）的前身，黑色猶如黑暗降臨遮蔽一切幻象，《戰勝太陽》隱喻超越幻象，不受千變萬化的三度影像所欺瞞，回歸到「形式的零度」（the zero of form），非具象才是繪畫中的新寫實主義，臻於「至上主義」（Suprematism）。馬列維奇將「黑色方塊」置於空間中的紅色角落（red corner），即傳統俄羅斯家庭供奉聖像畫之處，並基於個人對藝術的宗教情懷，儼然已將「黑色方塊」視為繪畫中的新宗教，當時藝術救贖意念盛行，康丁斯基（Vassily Kandinsky）成立表現主義代表團體「藍騎士」（Blue Rider），與其創作核心意圖以藝術拯救世界，將沉迷於物質生活的世人喚起其內在靈性。

左圖——

陳依純，《曲水流豬》，2013，錄像，8'

中圖——

陳依純，《美好的生活》，2011，錄像，4'59"

右圖——

陳依純，《很幽默——災難的剎那想像》，2012，錄像，5'

© 陳依純提供

藝術救贖意念在 21 世紀的當代藝術實踐無法發揮作用，或許當代人類心靈需要時間療癒撫慰，當電視媒體即時傳送 911 恐怖攻擊事件，如電影特效的災難畫面震驚了全世界，當虛擬影像成為真實場景，當旁觀他人痛苦是意識到自身倖免，療癒成為當然的選項或藉口，大眾文化中各類療癒型的公仔玩偶、影視音樂與衍生文創商品滿足了療癒的需求。身處於資本主義、科技導向的文明世界，媒體可能將當下所發生的一切視為商機，無論是人類的喜怒哀樂、悲歡離合，鏡頭框架了媒體意圖挑釁觀眾視覺神經的千針萬箭，或是創造了安撫觀眾的糖衣催眠曲，凡是真實在媒體鏡頭下扭曲成為「超真實」（hyperreality）。「末日感性」展覽中，策展人以張徐展的《陰極射線管的神秘儀式》與陳依純的《美好的生活》、《曲水流豬》、《很幽默——災難的剎那想像》三作，



配置了媒體如何以「超真實」影像對觀眾不間斷地進行施虐，而形成復返的虐戀關係（sadomasochism）。張徐展的五頻道錄像以類圓弧狀投影裝置暗示著祭壇形式，陳依純三件錄像的影像關係與觀影感受猶如天堂、人間與煉獄的關聯性，策展人借用 16 世紀波希（Hieronymus Bosch）《人間樂園》（The Garden of Earthly Delights）三聯幅畫作的內容形式，除讚頌波希超現實式的末日想像超越文藝復興時代的美學，亦反映這些新媒體作品在整體美學上呈現創意多元性，觀眾彷彿進入大觀園，無法沉靜自身而陷入茫然，以圖像學既有符號意涵轉化空間的想像與氛圍，陳依純以療癒感十足的音樂盒配樂隱喻媒體所放送的影像與言詞催眠大眾意識，無法辨識如天堂、人間或煉獄的影像其實皆是三位一體的煉獄真相。媒體施加「胡蘿蔔與棍子」策略使觀眾陷入恆常的影像虐戀，《陰極射線管的神秘儀式》強化媒體宰制大眾集體意識的意味，張徐展以手繪動畫的傳統技法本能地彰顯對科技演化與極權同化的反動，原初塗鴉的感性不會隨動畫數位化消逝，流行並非盲從，同化才是異化人性的創意本質，當我們無所適從，效法馬列維奇的《黑色方塊》象徵精神，勿讓幻象影響自身而能靜默歸零。

當代人類生活選擇是另一種屬於網路科技世代的「黑色方塊」，iPod、平板電腦、液晶螢幕等 3C 通訊產品使人類思維進入到「扁平化」世代，善用電子平面媒體可以擴展我們的國際視野，落實「地球村」緊密相連的人際關係，消弭彼此的歧見，珍視文化差異的奧妙與獨特。然而這光電平面亦像是潘朵拉的盒子，開啟盒子猶如縱身墜入浩瀚的欲望海洋，沉溺於虛擬的網路空間，各類網路社群逐漸取代真實世界的人際關係，網路上的各種虛擬身分是本我的彰顯或是逃避真實社會要求自身所扮演的角色，無所謂孰為真實、孰為虛擬的態度已加遽人際關係的隔閡，網際網路本意其一在於互聯關係無遠弗屆，如今卻是天涯之遙。吳季聰《水晶城市 002》以包裝商品的透明塑膠盒透視當代人類精神生活寄寓於這層「空零」的物質生活型態與真實欲望投射於這虛擬空間，塑膠盒在 LED 光源照射下，隨著機械馬達以順時針方向 360 度緩慢轉動，幻化成飄渺空靈的「水晶城市」，極簡的塑膠方盒仍有著塑料紋理，所散發的折射光線像是一種偶發的詩意，寓居當代人類心靈的城市景觀，沉迷於網路世界的宅文化多半起因於現代城市生活的孤寂疏離而尋求心靈慰藉，位處獨立密閉的《水晶城市 002》空間裝置亦突顯觀者面對這幻美詩性的宅關係私密審視如何自處。



吳季璁，《水晶城市 002》，2009，
機械動力裝置（金屬、馬達、
LED、塑膠容器），裝置尺寸依場
地而定

© 吳季璁提供



希臘神話「潘朵拉的盒子」隱喻欲望是一切災難的開端，最後所封存的在盒子裡的卻是「希望」，等待希望被解放是一種樂觀主義的生存態度，希望是要靠自我覺察始能產生，並與欲望保持距離。林珮淳的《夏娃克隆肖像》以 3D 全息攝影（hologram）再現了隱喻欲望的「夏娃克隆」（Eve Clone）與觀者對話的詭異觀看關係，觀眾要清楚看到完整的夏娃克隆顯影必須要趨前貼近肖像，當視線角度游移會驚覺她的凝視，觀者愈發想回應她愈會被她吸引，若是稍微後退保持距離，她的影像漸形模糊，對觀者亦無所影響，展場投射燈角度巧妙地營造出觀眾由互動的身體感知體會與欲望的關係。《夏娃克隆啟示錄 I》影像互動裝置中，林珮淳更強調人類藉由科技孕育人工生命導致生命失衡的危機，「克隆」（Clone）意謂複製，當觀者進入到這件裝置網路攝影機所感應的空間場域，「夏娃克隆」的黑白投影逐漸轉為彩色影像，位在巨型試管中如胎兒在母體羊水中撫育成長，觀者的視線使影像上方的生命指數不斷增加，欲望化身與觀者凝視同在，當觀者離去，「夏娃克隆」影像與生命指數停滯為無生命狀態。新媒體藝術的互動性常陷於無謂的娛樂性與愉悅性，深思為何互動，如何適切能表現這動機的互動，這互動性與觀者認知、空間場域間的關係，像是潘朵拉的盒子所存留的「希望」亦可能演變成「絕望」。

林珮淳的末日想像是基於聖經啟示錄對富有權柄的女性之警世批判，形塑帶有獸性的「夏娃克隆」對眾施展致命的吸引力，反映著藝術家對科技發展衝擊人性的憂心。當代藝術實踐的特點之一在於關照當代生活的真實面向，喚起大眾覺察省思不願面對的真相。藝術家對議題的表現手法各有不同，使觀者的接受美學迥然相異，如達米恩·赫斯特（Damien Hirst）《獻給上帝之愛》（For the Love of God）以鑲滿鑽石的骷髏，觀眾驚豔於鑽石的璀璨華麗之餘，卻也驚愕於華美表象下竟然是象徵死亡、生命腐朽的骷髏，當頭棒喝的驚愕藝術（Shock Art）即刻地衝擊觀者的感官思維，也可能使某些信徒無法接受；錄像大師比爾·維歐拉（Bill Viola）以慢速影像沉靜觀者的思維見長，當全世界的觀者已承受 911 恐怖攻擊的視覺震撼，維歐拉將鏡頭轉向觀者，2002 年《觀察》（Observance）呈現每位觀者紛紛穿越人群來到前方看見所發生的事件，停留、靜默、面露哀傷的神情，對悲劇的同理心將人們內在連結一起，溫柔的接受美學能使觀者有更深層的生命體悟。



林珮淳，《夏娃克隆肖像》，2010-2012，全像（3D 動態全像、壓克力鋁框、聚光燈），46×57.5×4 cm

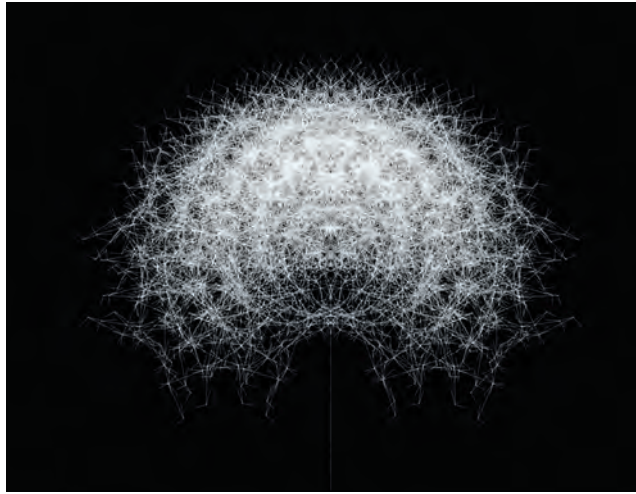
© 林珮淳提供

林珮淳，《夏娃克隆啟示錄 I》，2011，影像互動裝置（3D 動畫、電腦、互動系統、網路攝影機、投影机、音響），北美館展覽現場

每到世紀末，人類總會浮現末日情結，對沒有前景的未來充滿疑惑，文藝復興時代的波提伽利（Sandro Botticelli）感受到佛羅倫斯的內憂外患，1501 年所作的《神秘基督的誕生》（The Mystic Nativity）別於以往「基督誕生」題材的表現，畫面上方是天使群舞歡頌基督在馬廄出生，下方卻有惡魔出沒，三個天使與所搭救起的人物相互擁抱之畫面，藝術家內心定有救贖的渴望。19 世紀末的末日情懷則是揉合了愛欲與死欲的頹廢式崇高感，直視死亡之際亦要縱情享受地把握人生，1893 年孟克（Edvard Munch）以《吶喊》（The Scream）表達自身處於「世紀末」（fin de siècle）如在心靈煉獄中飽受煎熬與折磨，同時以人形枯槁意象隱喻時人困頓是心之所欲造成，亦是快速發展現代化的城市生活型態，導致彼此疏離與過度壓力的非人化現象。當千禧年將至，全球亦關注是否會有異象發生，科技資訊上焦慮著「千禧蟲」是否發作，影響到我們過度依賴科技的正常作息，天災人禍頻傳更加引發人們的末日聯想，但亦有西方學者從經濟角度預言「21 世紀是中國人的世紀」，如今觀察中國的確因為內需人口與勞動人力造就了崛起的本錢，致富後的「千禧世代」對奢華的消費生活未有覺醒過。

「千禧」（Millennium）本源自基督教教義中基督再度降臨，為世界實踐一個美好時代，然而世人對千禧感受並不絕然美好，學會因應時局變化是必要的生存法則，面對千禧像是刀刃兩面，可自助亦可害己。2000 年倫敦皇家藝術學院（Royal Academy）英國策展人諾曼·羅森塞（Norman Rosenthal）² 策劃「啟示錄：當代藝術中的美麗與恐懼」（Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art）展覽，以驚愕藝術與普普媚俗的特質詮釋末世群魔亂舞與信心崩毀的恐懼，甚於憧憬未來世界的美麗。2012 馬雅末日年，基輔舉辦第一屆雙年展（Arsenale 2012），號稱東歐第一個國際當代藝術雙年展，英國策展人大衛·艾略特（David Elliott）³ 以「美好時光、危難時機、當代藝



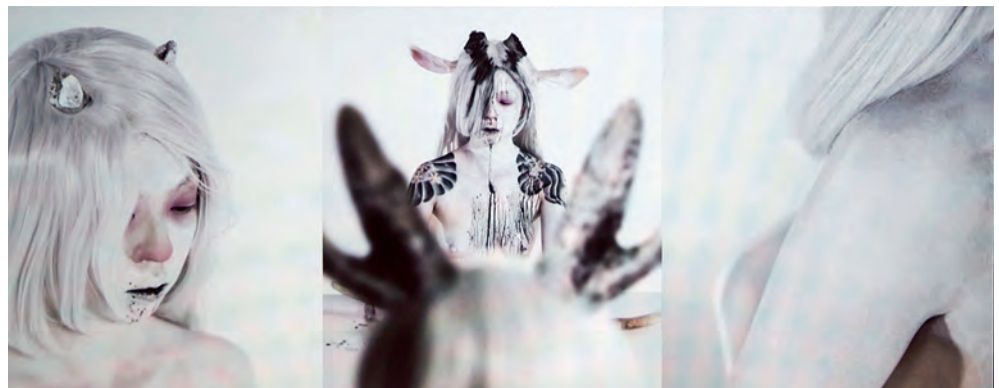


黃致傑，《種子鏡像 v.03》，2014-2015，影像互動裝置（顯示器、碎形與遞迴演算法、攝影機），50×80×10 cm

© 黃致傑提供

術中的重生與末日」(The Best of Times, The Worst of Times, Rebirth and Apocalypse in Contemporary Art) 為雙年展主題，意味著 1989 年之後東歐俄羅斯在告別社會主義，迎接全球新自由主義的陣痛不適與矛盾焦慮，「末日」在此隱射一種對烏托邦的幻滅，擁抱新的政經體制卻失去既有社會福利，加入歐盟卻也可能承擔金融風暴的代價，全球化腳步在這些前蘇聯國家急速駛進，經濟力似乎是取決一國能否在全球化浪潮中生存的要件，那麼不適者就遭淘汰嗎？今年第 56 屆威尼斯雙年展由奈及利亞策展人歐克威 恩偉索 (Okwui Enwezor) 以「全世界的未來」(All the World's Futures) 為雙年展主題，引用馬克思的「資本論」批判資本主義對全球經濟的影響力，強調資本為世界所帶來的末日失序，藝術界普遍批評他處理這偌大議題未見深度，亦未能提出啟發性的觀點，雙年展主題館所呈現末日基調亦是矛盾失序，似乎不見全世界的希望曙光，恩偉索如激進的社運份子丟出巨大問號，全世界的未來在哪裡？

處於科技與物質文明高峰的人類，為求進步讓物欲喧擾而犧牲自身的心靈平靜，陷入一種高等物種迷思，自私地掠奪大自然所孕育的一切；即便意識到全球化所造成經濟上的貧富差異與資源不均，人類無法走回頭路去捨棄一切便利舒適，過著燒炭生火的穴居生活，卻可以察覺大自然的反撲力量是一種末日警訊。黃贊倫的三頻道錄像《副本》得自華人飲食文化「以形補形」概念，塑造鹿人的悲劇神話，影片中兩頭鹿人慢慢地自殘吞食，自虐犧牲成為欲望法則，上演日復一日的吞食儀式；藝術家批判人類過度對物種展現權力，生態系統終有崩毀之時，應放下權力反思物種生命的價值。追求進步的意念過於傾向以



黃贊倫，《副本》，2015，三頻道錄像，12'



黃致傑，《光器》，2015，光影互動裝置（不銹鋼、半反射鏡面玻璃、自制紅外線感測器、LED照明、馬達、照明控制器），48×48×43 cm

© 黃致傑提供

人為主體來思考與環境、宇宙的關係，人定勝天、征服宇宙是西方主流價值觀，反璞歸真、天人合一具有東方精神的思維，回歸自然的純粹審美關係是黃致傑在《種子鏡像》與《光器》中意圖尋回的樸實感動。前者傳達自我鏡像與蒲公英影像交疊生成的樂趣，如同欣賞大自然之美，觀者心生愉悅之情；擬仿植物莖脈的《光器》在光影變化下呈現其結構之美，讚嘆大自然秩序美感之際，人類應深思該如何謙恭以對。馬雅末日預言太陽不再升起、人類終將毀滅，幸而未實現預言，更應該抗拒「末人」的生存態度，人們所沉迷的光電平面混淆了虛擬與真實，數位巴洛克之光可能是所謂科技文明中黑暗幻象，最危難時刻靜心內省尋找黑暗之光，是當代末日想像所要傳達的正面生存意義。

- 1 「末日感性：台灣新媒體藝術展」為策展人楊衍昀回應 2013 年波蘭媒體藝術雙年展（WRO Media Art Biennale）國際徵件主題「創新價值」（Pioneering Values），提出「末日感性」（Apocalyptic Sensibility）策展論述，認為創新非必然是前衛的領航者，反思科技對於人的生命意義與影響更為重要；2015 年 9 月 26 日至 11 月 15 日於台北市立美術館展出的返國展，邀請林珮淳、吳季璫、黃贊倫、黃致傑、陳依純、張徐展六位藝術家以新感性思維看待科技文明，處於消費主義與媒體社會影響的我們將會有更深刻的感受與省思。
- 2 諾曼·羅森塞 1997 年曾於倫敦皇家藝術學院與英國媒體大亨查爾斯·沙奇（Charles Saatchi）共同策劃「覺動」（Sensation）展覽，將驚愕藝術觸及更廣泛的大眾，展出作品包括達米恩·赫斯特以鯊魚浸泡於福馬林的《生者對死者無動於衷》（The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living）。
- 3 策展人大衛·艾略特曾於 1999-2000 年於瑞典斯德哥爾摩現代美術館（Moderna Museet）策劃「圍牆之後：後共產主義的歐洲藝術與文化」（After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe）展覽。