迭代與遞迴：「讓我們穿透魔鏡，迎向新世界」中的「人類——科技——自然」交雜軌跡

Iteration and Recursion: The Hybrid Trajectory of Human—Technology—Nature in “Cross through the Magical Mirror, and Enter a New World!”

文｜
邱誌勇
Chih-Yung Aaron Chiu
國立台灣師範大學美術系教授

關於現代社會最重要的一個問題是當前盛行的技術
安排體現了對人類生命的何種認識。
——安德．芬伯格（Andrew Feenberg）[1]

在當代社會中，「人——科技——自然」三者間的關係應如何重新被定義？在數位科技世代快速革新的發展中，人又如何面對自身的在世存有？如何定義肉身主

大廳的發條鼻子，《weee》展場一隅

體與科技間的關係？又如何面對這個被認為即將消逝的自然世界？「讓我們穿透魔鏡，迎向新世界」（以下簡稱為「魔鏡」一展）以「三部曲」的階段姿態展現不同人類紀元——人的世界、機械世界，與自然世界——的生存景況。「三件作品、三個紀元、一個生活世界」這是此展的基本命題，三階段作品的展示與行動，以紀元學表意「智人」（homo sapiens）世代中的不同迭代。究竟當今人類生活的地球是一個怎麼樣的世代？是否可以如此簡單的一刀斷開不同紀元世代？

以「迭代」（iteration）與「遞迴」（recursion）兩個重要概念作為錨定「魔鏡」一展的核心基底，或許可以清楚描繪三件作品間交互疊合的關係，此種來回交互的複雜景況正彰顯出人類行為對自然的逐步影響，尤其是隨著數位時代的全面到來，整體且普遍的人工智能化而引發了一系列的社會文化（social-cultural）、地緣政治（geopolitical）、生存環境（living condition）、生命倫理（bioethtical）等人類生活世界的改變。而大規模「數位化」世界圖景的景緻既是歷史性的，也是增補性的當代生存樣態。在《後數位時代的藝術未來》（The Future of Art in a Postdigital Age）一書中，梅爾 · 阿利森貝格（Mel Alexenberg）清楚地定義所謂的「後數位」所指涉的是人們與數位技術與藝術表達形式間關係快速變遷的當代情境。[2] 而貝爾納 · 斯蒂格勒（Bernard Stiegler）更進一步地直指人類紀的核心命題，認為所謂的人類紀實際上是一個產生著大規模的熵（entropy）的時期、一個普遍人類化（anthropisation）的世界，更揭示了對科技盲目樂觀主義的憂慮，與對唯一確定性的拒絕。

陳慧嶠，《預許之地》，2018，裝置：波斯菊、不鏽鋼鞦韆、雷射光、LED 燈，現地製作於北美館廣場

陳慧嶠，《預許之地》展場一隅

生活世界的陳佈

「生活世界」（Lebenswelt; Lifeworld）首見於胡塞爾（Edmund Husserl）的《歐洲科學的危機與超越的現象學》（Crisis in European Science and Transcendental Phenomenology），此概念可說是現象學中最基本的概念之一。現象學者對於生活世界一詞的提出乃是鑑於一般學科對生活世界的忽視，並總是將其視為一個研究的客體，而不是一個人們每日生活的生活世界？因此，現象學者建議應回到現象本身上，回到人們身處的生活世界，同時思考空間、時間以及人們所生活世界的知識。[3] 而對於生活世界的理解也涉及對世界的認知，任何對於世界進行的分析亦與分析者所採取的立場息息相關，更強調對事物的經驗是存在於人與事物之間的關係上。依此脈絡，「魔鏡」一展便是將當代人們生活世界的景況視為一種文化的或脈絡化的方式進行陳佈，這不僅意味著一種認識世界的方式，更是彰顯出一種世界本身作為「現象場域」的視覺語藝。

從感知經驗的角度觀之，三件作品之間的空間陳列關係正如其所對應的生活世界空間。陳慧嶠於美術館廣場打造象徵「自然世界」的《預許之地》，以波斯菊創造出一片大型花海場景，並以鞦韆裝置與等腰三角形之空間符號隱喻著「上帝的手指」，這片猶如外在於人工建築體之外的自然，以如畫美景般的精神性視野，衝擊觀者的感知經驗，並促使觀眾沈浸於真實景況中，重新獲得一種純粹的意識狀態，提供人與世界、人與人之間相互溝通的場域。

走進大門後，發條鼻子創作團隊以《weee》的量體裝置散佈於前廳空間中，以挪用策略，將日常生活物件（如：沙發、燈飾、錄音帶、卡式錄音帶播放器等）組構成一種激進反義的作品。在這個相似人們日常生活中的客廳空間，發條鼻子創作團隊利用過時的類比時代工業文明產製物挑釁著文化的價值。於此之中，觀眾把握著整體風景、參與其中，卻讓事物在不同視域下產生著不同的

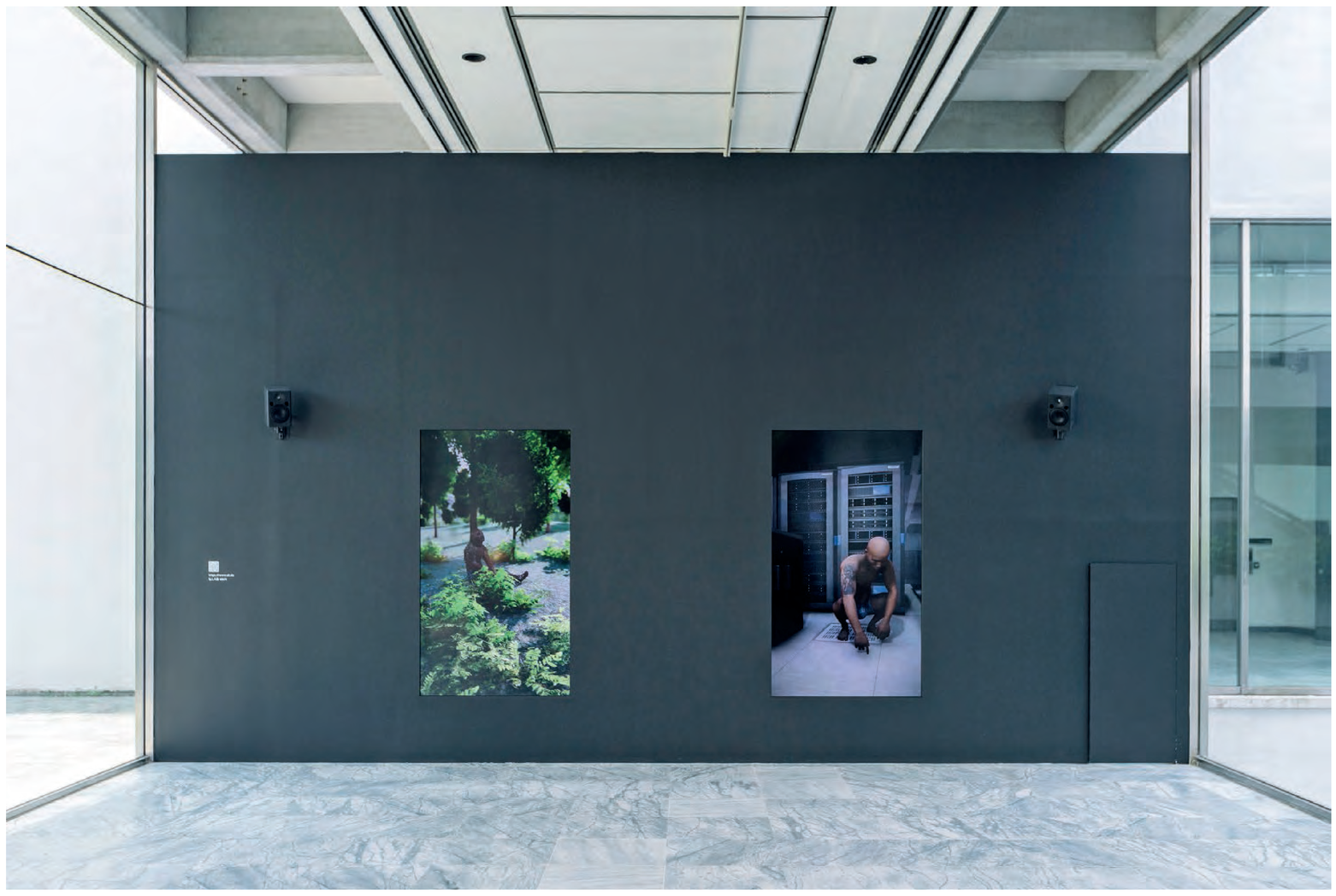
左圖、中圖——
發條鼻子：洪伊俊、陳茂康、陳冠霖、許哲彬、廖音喬、蔡佾玲、黃昶智，《weee》，2018，裝置，複合媒材

右圖——
施懿珊，《人格的資本演繹》，2018，雙頻影像裝置、即時演講表演，TomoLive 即時影音互動科技、動畫，協作團隊：郭一萱、葉廷皓、曾奎銘，數位建模、動畫、粒子特效、程式串流：壹同樂動畫工作室，776×462 cm

意義。其實，發條鼻子透過「無用之用」的創作策略指涉出組構人類生存的時間視域，描繪著現在的時間保留著過去的剎那，見證了現在，而現在也指向未來。每一對象在時空間的視域上都有其整體視域，透過身體作為知覺的基礎，將身體下放在這個「人的世界」的脈絡中，與世界相互牽連，讓觀者身體的空間性向內地包圍著作品陳佈的各個部分，創造出一種情境的空間性，強化了身體在世界之中的事實。

而走過彷彿廳堂般陳佈的「人的世界」，於廊道盡頭的是施懿珊用以彰顯「機械世界」的《人格的資本演繹》兩個巨大數位屏幕。科技介入人的生活世界轉化了人身體的與知覺的意向性。[4] 一旦人們進入到這種具體的關係之際，科技便不再只是一個獨立存在的實體，然而，因人於科技之間，身體如何知覺、如何建構意義，產生了某種弔詭性。顯然地，在數位文化之中，人們邂逅了一個虛擬的空間國度，而此虛擬媒體科技的背後卻隱藏著顯意的資本主義運作。施懿珊透過機器系統的控制建構了三場數位演講，諷刺地暗示著「人格趨於整合」的後資本數位機器時代的「人機關係」。

正如莫尼卡・朗格（Monika Langer）所言，人們本就來自自然世界，就像是居住在家般的居於其中，藉由每日的生活我們參與其中，並不斷地參與形塑世界，以及歷史的論述。[5]「魔鏡」一展中的三件作品在空間陳佈上彰顯出人們看待世界的既有空間意義，觀眾參與其中，更是建立了肉身性與知覺世界的體現關係，這不僅意味著一種認識世界的方式，更揭示了對世界的獨特理解。



人與物的迭代交替

在上述的整體生活世界的機械圖像中，「人」與「物」（自然與科技）間的關係展現出藝術創作的對象已然不僅是純粹的物質符號再現，更是整體化的過程，一種特定的生成態度。這個彼此重複著某個層次內涵的迭代交替，漸進地凸顯人之個體化與生活世界乃是一個趨勢、一種流動、一個過程，層層交疊，使致「時間空間化」。[6]

「魔鏡」一展便是巧妙地將時間空間化的過程，以人造形式展現人類世中流動與轉化的特定痕跡。陳慧嶠的《預許之地》以特定現成物品（波斯菊、鞦韆、等腰三角形符號）作為作品的雕塑性特質，從感性中呼喚出「人」（創作者、觀者）對「物」（自然）的連結想像。發條鼻子創作團隊的《weee》則是進一步立足在類比時代中，描繪著所有新的個體化過程如何受複製性機械裝置的影響，以及如何轉化媒體性的裝置為獨特的「心理——社會」結構，並重新模組化人們的感知功能，創造出誘人的裝置與基質，以參與介入的觀賞行為意指媒體科技作為人感官經驗延伸的思維。而在《人格的資本演繹》的展演中，施懿珊的創作操演實然地超越了特定的時代，並彰顯數位媒體作為「全時間性」的特質，在其時代之內形成，亦被其時代所塑造。[7] 此操演策略直白地演繹「人——數位科技」的體現關係，凸顯當代人的閱讀之腦已經轉化為「數位之腦」的現實，而此數位之腦正是透過虛擬網絡社群將日常行為書寫轉化到一個無涯的文本空間之中，將言說空間化，並將人自主的身體交給了數位科技自動化的機械裝置。

依此，當今人類紀在自我的技術之中生活、活動與存有；甚至，人們生活經驗藉由技術所構成的景況已不言而喻。科技技術以物質文明中各種人工物的形式

存在於我們的環境之中，且深深地影響著人們的行動、知覺與理解方式，[8] 其實，當代世界中的人們對「魔鏡」一展所呈現的景況都很熟悉，其中包含了人們日常活動牽連到的技術範疇與涉入程度。正因為太熟悉而被忽視了如何對這種人們生活在其中的、由科技構造的生態系統（techno-system）進行反思。於此，展覽本身提供一個歷史性的迭代視野，從自然的物、傳統媒體到數位科技之「不全然斷裂」的演進中，提供觀者比較觀展、參與到操演的多層次空間意象，並從符號文本、機械裝置，到超文本的擬像行為間的轉化與差異。

「魔鏡」一展中的三件創作彰顯出當代視覺藝術家、媒體藝術家（團隊）與科技藝術家如何利用裝置、媒體與數位科技創造了充滿符號性與媒介性元素的藝術品。透過表意自然物的人造裝置、意寓常民生活的環境世界，以及彰顯體現關係的虛擬展演，標誌著三階段彼此部分疊合，卻越趨數位化處理的媒體元素（如：形象、造型、空間、聲音、圖像）。這些人工創製出的成果被稱為是顛覆傳統矩形視窗、視覺圖像認知，以及帶動互動性展演的新屏幕關係。「魔鏡」的三件作品重新將人工技術與數位科技置入生活世界中，其宣稱的「人——物」

廣場為陳慧嶠，《預許之地》展場；大廳為發條鼻子，《weee》展場

陳慧嶠，《預許之地》展場一隅

關係清楚地彰顯理解此中藝術創作與人類經驗之間的關係，意即：科技如何成為人類知覺世界的主觀經驗，並因此轉換主體知覺與身體感知。

創作體的遞迴互疊

正如斯蒂格勒所言，我們正生活在一個「沒有時代的時代」，在這個時代中時間似乎仍舊流動著，但它不構成一個有著上承下繼的純粹的年代，而是一種人類以自己命名的年代，人類在地表上的活動足跡共時地遞迴互疊，寓意著人類不僅主宰著地球上的生物，更直接影響地球岩層化學活動的時代。最終，在這個「感性的新機械轉向的時代裡」，人們將個體的感性生活永久地交給了大眾媒體來控制，並見識到數位資本主義迅速地與數位技術、網路整合為一體，並形成最具威脅的力量，而「人造器官」、「社會組織」與「生理組織的身體」也終將統合為一體，成為建構人類美學的組件。[9]

倘若我們將「魔鏡」一展的作品置放於此感性的系譜中，此三件作品必須建立在對一系列相互遞迴疊合之「技術生命形式的器官式生成」[10]的分析基礎之上。陳慧嶠在《預許之地》中以當代藝術的視覺語藝策略，創造了一片所謂「自然」的花園，然而其透過「人工化的佈署」，混合夢境及宇宙神秘力量，依循簡樸生活主義，表現對自然的尊重，卻也預設了一個對跨個體化之社會過程的塑造，並特別透過「身體——心理」感性的實踐，建構一個自我反思性（self-reflexive）的場域。經驗主體於此之中不僅僅被認為是主觀性的內省（introspection），更是一種滿載訊息知覺任務的相對主義式概念，其所指向的，或經驗的東西，某種程度而言填補了人們生活世界中的空白。

發條鼻子，《weee》展場一隅

此外，儘管發條鼻子創作團隊的《weee》是以日常生活物件組裝配置而成看似非藝術性的裝置，卻在當代生活環境中表意著「過時」、「殘餘」與「再製」的人工化世界，藉此提問歷史中的真實為何？而這些現成物組建而成的空間，以及以可複製性、可引用性與可重複性的記憶技術，著實地讓人們遙想曾經不遠的昨日存在著大量工業活動中普及的創造物。這些工業時代的創造物不僅構成當下體驗的經驗，又傳留下來過去的經驗，呈現已過去之知識文明的積累於此在的紋跡。[11] 而施懿珊的《人格的資本演繹》則更進一步直指後數位世代中的藝術創作，倘若如斯蒂格勒所言，「技術書寫是藥罐」，[12] 那麼 20 世紀以來的數位科技的時代又如何促使這個毒藥的產生轉化？

施懿珊的創作型態存於網路空間與真實空間之間、在社會與實際傳播過程中體現媒體與混合真實之間、在高科技及其碰觸經驗之間、在視覺、觸覺、聽覺與動覺媒體經驗之間、身處在地與全球化之間。於此之中，作品強烈地批判著高度統一且被壟斷的數位化社會，以及趨向一致性的「數位人格」現象，並以參與式的活動策略窺探如何透過數位、生物、文化和精神體系，將數位科技人性化（the humanization of digital technologies），並透過參與、互動、合作過程

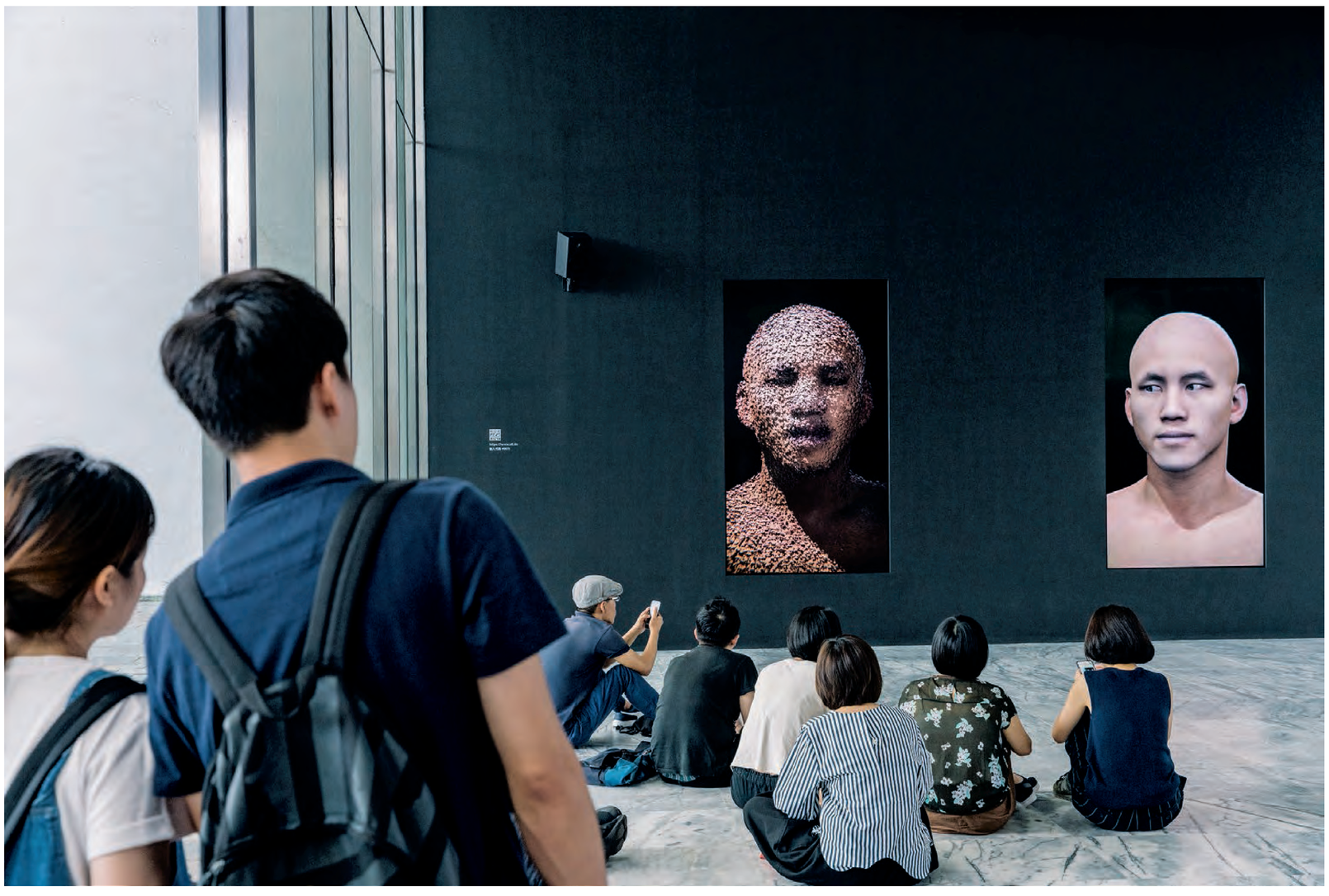
創造出的替代性媒體中重新定義藝術的角色。這些表現跨個體化的技術或關係技術（relational technologies）底蘊的社交網絡不僅有技術性，更具備社會性，最終成為社會權力的社會技術，進而自動化了當代人們的社會關係。

從自然世界、人的世界到機械世界，三件作品顯露出技術裝置的日常性、人工性與數位性特質，更闡述著人類依存於技術的生活景況。

代結語：迎向人類紀的交雜軌跡

關於人類紀的始點眾說紛紜，但可以確定的是當今的生活世界層層疊代、相互交雜。在此相對複雜的「後種系」生態中，記憶的工業化打破了線性思考的空間路徑、擺脫了人類固有節奏的時間感知，人們的想像系統與神經系統透過通訊工業外延，以科技生成的結構建構了世界的新體系，並滯留於類比、數位與生物混成的時代中。[13] 斯蒂格勒即直言：「資本主義正通過數位科技的工業化，進一步實現全球性的控制。」[14]

策展人蕭淑文以「黑鏡」為寓意揭蔽當代社會中「人——科技——自然」間交雜疊合的軌跡，提問科技之於人類社會的倫理價值與生存景況。弔詭的是，人類生活世界卻幾乎是積累於技術性工具的作用之下，並在新技術工具持續創發中形成社會進化。於此，或許人們不僅應理解科技的價值並不僅止於外在於主體的工具性意義，更須正視當代科技已然成為人們建構自我、理解社會與知覺世界的「人造器官」，藉由對科技的體現認識，瞭解科技滲透至當代人類生活的顯著意義，方能穿越魔鏡，迎向新世界。



施懿珊，《人格的資本演繹》展場一隅

1 Andrew Feenberg, *Transforming Technology: A Critical Theory Revisited*, (NY: Oxford University Press, 2002), p. 19.
2 Mel Alexenberg, *The Future of Art in A Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*, (Chicago: University of Chicago Press, 2011).
3 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, (London: Routledge, 1962). p. vii.
4 Don Ihde, *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*, (Bloomington: Indian University, 1991). pp. 49-74.
5 Monika Langer, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*, (Tallahassee: Florida State University Press, 1989), p. 152.
6 貝爾納・斯蒂格勒 註，陳興華、許煜譯，《人類紀裡的藝術》（重慶：重慶大學出版社，2016）頁 55。
7 貝爾納・斯蒂格勒 註，陳興華、許煜譯，《人類紀裡的藝術》（重慶：重慶大學出版社，2016）頁 59。
8 Don Ihde, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*, (Bloomington: Indiana University Press, 1990), pp. 1-2.
9 貝爾納・斯蒂格勒 註，陳興華、許煜譯，《人類紀裡的藝術》（重慶：重慶大學出版社，2016）頁 15-16; 100-101。
10 貝爾納・斯蒂格勒 註，陳興華、許煜譯，《人類紀裡的藝術》（重慶：重慶大學出版社，2016）頁 60-61。
11 Bernard Stiegler, *Technics and Time 2: Disorientation*, (Stanford: Stanford University, 2009), pp. 65-69.
12 陳華興，〈克服技術——書寫的毒性：斯蒂格勒論數碼性與當代藝術〉，《人類紀裡的藝術》（重慶：重慶大學出版社，2016）頁 22。
13 Bernard Stiegler, *Technics and Time 2: Disorientation*, (Stanford: Stanford University, 2009), pp. 113-116.
14 許煜，〈哲學作為武器〉，《人類紀裡的藝術》（重慶：重慶大學出版社，2016）頁 15。