

# 從後自然到後媒介性：從新物質主義看「2018 臺北美術獎」

## From Post-Nature to Postmediality: A New Materialist Approach to Taipei Art Awards 2018

文 |  
謝佩君  
Pei-Chun Viola Hsieh  
紐約州立大學賓漢頓分校藝術史  
所博士生

「賽伯格想像 (cyborg imagery) 帶我們逃出二元主義林立的迷宮，脫離了我們慣常的語言，是由離經叛道者的夢境所交織出的眾聲喧嘩。是女性主義者想像在當前新右派救世主的迴路中注入的恐懼病毒。是對機器、認同、分類、關係，以及太空故事的破壞與再創造。儘管神祇和賽伯格一樣都腳踩著旋轉舞蹈，但我寧願當個賽伯格。」

— 唐娜·哈洛威 (Donna Haraway)

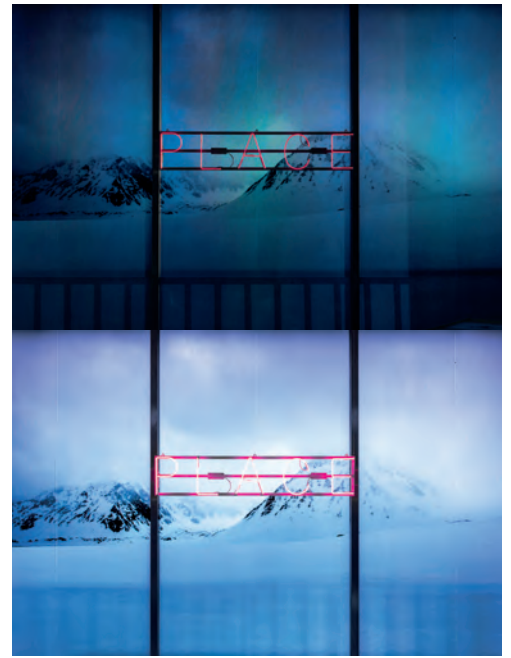
左派社會學者哈洛威在一九八三年發表於《社會主義者評論 (Socialist Review)》的〈賽伯格宣言 (Cyborg Manifesto)〉一文，時隔三十五年後，自然與文化、有機體 (人類與生物) 與機器，物質與非物質等二元區隔，時至今日依舊難以全面破壞；當新右派的救世主成為世界強權之一的領袖；當科技決定主義滲透不是以單一物件、而是以網絡的形式不間斷地滲透了我們的一天 24 小時的生活，哈洛威的「賽伯格宣言」在此時讀來更恰當不過，她交織在科幻小說與政治現實裡的諸多隱喻與憤怒，都在今日找到其歷史的分身。



藝術家張允茵對照著手機裡的日記，手書牆面上的文字



左圖——  
展場空間的裝置狀態



右圖——  
非典型封閉式白盒子讓光從落地窗打進來，讓空間的氣氛隨著環境而改變

有趣的是，本次入選「2018 臺北美術獎」的十四組藝術家與團體，也恰巧都出生成長於「賽伯格宣言」發表前後，甚至連北美館，台灣第一座現代美術的公共機構也誕生在一九八三年。在重視「新」媒體論述下的本屆臺北獎：無論探討是無機體對人類生活的宰制，或剖析虛擬（virtual/imphysicality）與物質世界彼此相互定義的關係，甚至是排斥「高科技」，強調人類手畫眼見之圖像關係的「低技術（low-tech）」作品，都呼應了上述哈洛威對於打破二元論的焦慮。也許是歷史的巧合，從成長於冷戰結構下的蘇美太空競賽時期，學術發展於雷根保守主義當道的哈洛威的角度，在另一地理場域、下一個世代的藝術家們，同樣地在消耗巨量資本人力的虛擬世界裡長大（太空 / 雲端），同樣面臨保守主義興起的僵局。

本文嘗試透過這三十五年的歷史跨距與巧合，藉由哈洛威敲響「後媒介性（Postmediality）」研究的「賽伯格宣言」一文來檢視本屆臺北美術獎的兩件作品：王連晟的《閱讀計畫》，以及張允茵的《其實我們什麼也不是》，並援引當今媒介研究泰坦、美國學者強恩·杜漢·彼得斯（John Durham Peters）出版於二〇一六年《不可思議的雲：朝向元素型媒介哲學》中所提出，強調有機與無機物間透過技術（techniques）連結的複返關係，以及從自然元素與基礎建設主義（infrastructuralism）著手擴展對媒介的定義，來回應哈洛威對當今二元主義分解後再度重組的焦慮，以及媒介研究與當代藝術史間可能的交疊點。

張允茵在本次臺北獎《其實我們什麼也不是》，是時隔三年、在臺北當代藝術中心同名個展後，充分利用北美館的場地的現地製作（site-specific）。透過選用美術館其中一個有著大片落地窗，非典型封閉式白盒子（在當年現代主義建築師高而潘「無限成長」概念設計下），藝術家用雪白天地一色的極地場景取代原本外



左圖——  
在落地窗對面風管上易受忽略  
的作品

右圖——  
由張允茵口頭述說，插畫家廖  
怡惠轉繪出的極地經驗

頭行道樹綠意茂然、夾雜黃色計程車，繁忙的城市一隅。無論是四年前透過光學技術儲存在手機、電腦或是擴充硬碟裡的北極意象；或是使用在現代生活之前的「不插電」方式，透過日記記錄、及口頭述說給插畫家廖怡惠的極地經驗，都在這個白盒子裡限地放大。

也許正是在矩形空間裡「放大 (blow up)」的概念讓人聯想到二十世紀初超現實主義藝術家麥思·恩斯特 (Max Ernst) 的作品《主人的臥房 (Master's Bedroom)》。利用視覺拼貼兩種現實：社會規範下的現實世界與藝術家的下意識，恩斯特挪用當時用來教導學齡前孩童認識世界的圖像教材，如鯨魚、松木，床鋪等形象，重新繪製任意排列在由單點透視法如藝術家自我控制的房間中，讓藝術家同時是這間主臥房的創造者與擁有偷窺癖的觀者。在反身窺探下意識時，恩斯特放大了「自我 (Ich)」夾雜在超我與本我間相互辯證的意識、與難以平息的能量，但也同樣地像敞開雙臂對觀者說：「歡迎參觀我的房間 (下意識)。」儘管缺少恩斯特仿若精神分裂般、將創作者與觀者視角並置的辯證性，以及透過夢境法則將意識壓縮與轉化而繪製成的「超現實」，在《其實我們什麼也不是》裡，觀者走進白盒子如同走進藝術家經過四年持續反芻的北極意識：透過放大自我生產的影像與日記，用玻璃櫥櫃小心放置廖怡惠透過口述繪制的故事。張允茵並沒有、可能也不想，召喚一個地理課本、維基百科上被體制客觀化的北極，相反地，她召喚給觀者是透過各種技術放大、滿溢在整個白方塊，鋪天蓋地、爬滿牆面與落地窗上，僅屬於張允茵的北極。

在這些放大技術裡，最值得注意的是《其實我們什麼也不是》中落地窗上極地影像被放大的方法。原本捧在掌心，手機螢幕大小的影像，如今攀附在另一個螢幕 / 基底 (screen/ground) — 長寬的窗上。我們如今習以為常，用數位迴路控制、以程式語言帶入，以單點透視法為準則測量方式與輸出系統，並非來自世紀末的電腦技術突破，而是可以歷史化般的追溯至人類眼見手描的圖象測量技術。在〈現實早應開展 (Reality Would Have to Begin)〉一文中，德國影像學者、電影導演哈洛·法洛基 (Harun Farocki) 說了一個在攝影術盛行之前，人類親身丈量、將 3D 的建築物化作 2D 平面的故事：在一八五八年，任職於建



文字與影像之間的關係是《其實我們什麼也不是》一作中重要的組成部分



造局的阿布萊西特·梅登堡（Albrecht Meydenbauer）接下了一項測量教堂門面的任務，為了節省支出，他將搭蓋支架測量的錢省下，轉而像現代洗窗工人一樣，把自己吊在籃子裡，不停上上下下的測量。某一天晚上，梅登堡為了要節省時間，想直接從懸掛在半空的籃子裡跳進教堂，但在這個蹬跳的過程裡，他差點從籃子裡摔到地面。

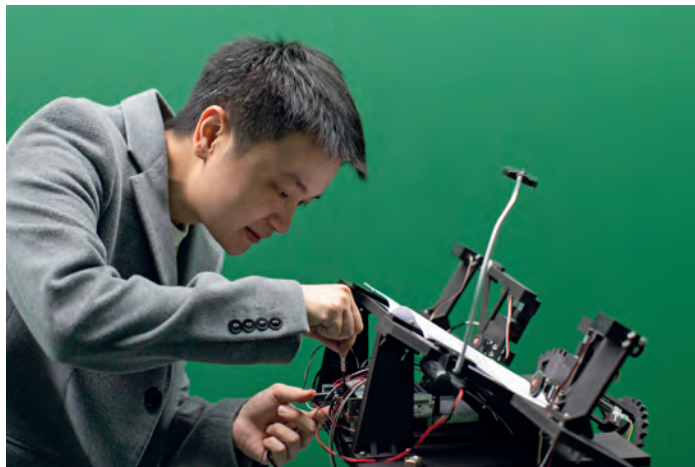
從這生死一瞬的經驗裡，梅登堡體悟到：「難道不能使用攝影術來取代親手測量嗎？我們應該可以先拍照再利用透視的幾何原理，再反推算出建築物的尺寸？」這個念頭，如法洛基〈現實早應開展〉一文裡所提及的，讓梅登堡成為現代圖像測量技術之父，讓人類脫離眼與手相連的製圖關係、遠離親身至現場測量的困難與危險。而在《其實我們什麼也不是》裡，以及張允茵前年在紐約的駐村作品《你曾夢見像這樣的地方？》裡，我們皆能看到藝術家仿若下意識地排斥現代製圖技術般，選擇重現在當代被視為低技術—人類眼與手—的親密關係。包括在《你曾夢見像這樣的地方？》裡，捨棄機械印製的方法，選擇使用投影機將預先選定八〇年代動畫電影《美國鼠譚》裡定格畫面，投影在報紙上，再進行描繪；以及，在《其實我們什麼也不是》中對落地窗爬上爬下的丈量，都仿若是重現梅登堡力圖逃脫的、「現場」僅有的危險。

張允茵也藉此一面歡迎觀者進入親身丈量、切身體驗，僅屬於她一人，無法機械複製卻依舊單點透視的光學幻象—北極意識；另一層面上也回應媒介研究者彼得斯在《不可思議的雲》裡提到，儘管我們慢半拍地，遲遲到數位媒介再明顯不過的滲透日常生活的新自由主義時代，才開始意識到人類的「經驗」無一不是透過某種物質條件的居中（mediate）才得以被感知與塑造，技術是人類與自然共存的條件，媒介是我們存在的模式：媒介從來不曾只為單一物件定義與綁架，

自有機體存在以來（是的，彼得斯認為媒介不僅屬於人類，而屬於萬物），一直都是自然與文化、物質與科技共構出的集合體，是生態也是技術。然而，媒介的重要性往往只有在意外時才會顯現，像是梅登堡與張允茵的圖像測量過程。

最後，也正是在上述的立論下，我們得以重新省視今年的首獎作品《閱讀計畫》的技術層面，以及對體制暴力的批評。如同北美館在新聞稿上所陳述的，王連晟「作品加裝的感應裝置，當人們靠近便會自動翻書，朗讀象徵儒家思想的《論語》，將展間架構出不斷勞動、制式的閱讀空間，提出對台灣教條式教育的反思。」與其重新申述教條式教育下，人類如同福特汽車生產線下的機器，這種幾乎是前賽伯格般、有機與無機體的二元論，這裏想要探討的是藝術家以「網格（grid）」擺放自動讀書機的操作方式。藉由類教室桌椅般格狀排列的、小規模集體生產，彼此形式相同的二十四台自動讀書機器，藝術家在美術館一建立現代美術論述的體制空間裡，架構出另一個德勒茲（Gilles Deleuze）預言下社會控制一格狀控制的文化技術（cultural techniques）。在新德國媒體研究學者班哈德·席格特（Bernhard Siegert）的〈（不）在：作為統治空間的文化技術：網格〉一文裡，他強調文化技術的本質在於探討因歷史發展而特殊化、由物質條件轉化而成抽象概念。作為基特勒（Friedrich Kittler）得意門生，席格特強調的不再是「這裡沒有軟體」或是「媒介決定論」，而是從硬體到軟體的過程影響了我們的認知與生活。

以網格作為現代統治的文化技術為例，席格特探討無論格狀位置下「人」（被統治的客體）的在與不在，都不會失效的統治。我們先來想像在王連晟的二十四台機器中少了一台，矩陣座標下的位置二之三的機器不見了，缺席的自動讀書機 / 學生人名已不再重要，在數位的世界裡人僅是象徵 / 語言化的數據；而網格作為一項文化技術的本質性即在於它已經不需要以矩形網格的形式，便能施行實體的統治。試想，沒有任何一座城市在地理上是有著四個直角的矩形，但為了方便統治，城市街道的劃分多半以網格的方式進行。以臺北市為例，日治時期的救使街道，現今的作為市區中軸的中山北路，根本不在實際地理的中心；當

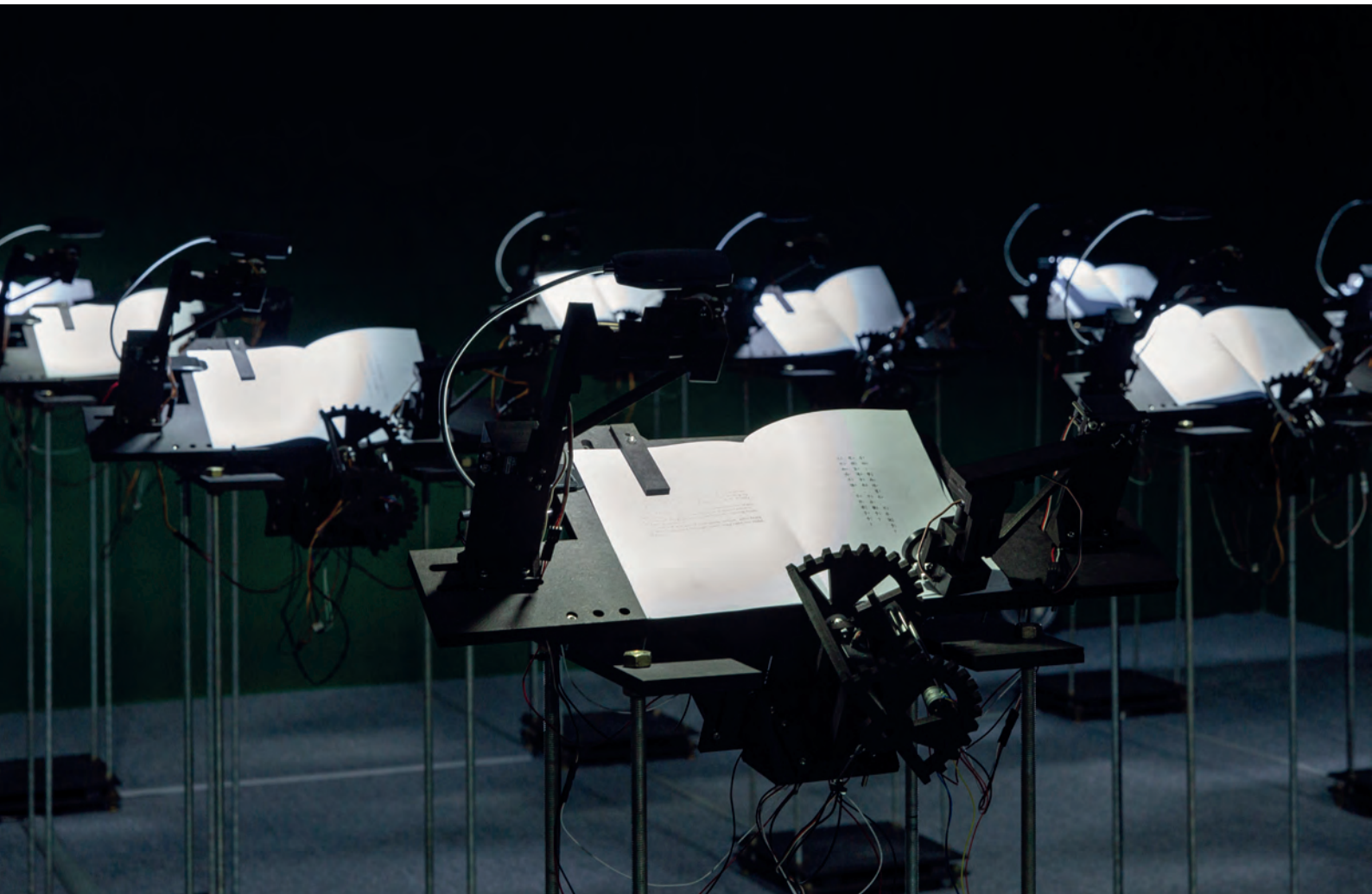


藝術家王連晟正在調整作品裝置

統治者為了方便系統化了地址（區鄰里街巷弄號），下一步即是將統轄人民的住址視作數據儲存。但值得注意的是，類比與數位並不是斷裂的兩個時代，數位軟體也不是科技的突破：就文化技術的角度而言，軟體時代下的數據儲存、處理與傳輸，是早在類比時代就有的象徵概念，試想卡夫卡筆下層層分類的檔案櫃與當下的伺服器農場長得並無二致，充滿韌度的歷史連貫性依附在不同的物質條件中。

最後，讓我們用一個早該拋棄的名詞：「人類世」，來結束對這一屆臺北獎中兩位藝術家所處理的物質條件之討論。彼得斯和哈洛威都不約而同地開了關於人類世的玩笑，彼得斯曾說，在人類世下，我們面對氣候異常現象的口頭禪總是：「地球要毀滅了」，但其實真正會毀滅的只有人類而已；哈洛威則更強烈質疑「人類世」一詞以物種的區分，強調當下環境的變異是由人類的單一意志造成，但事實上，從已知用火開始，人類與其他生物透過技術與自然的互動，持續的改變我們所處的生態系統，沒有亙久不變的人類，也沒有持恆的自然；而賽伯格宣言預示的並不是後人類，而是人類作為一種混和物（compost, not posthuman）。

《閱讀計畫》是網格式的作品





優選 | 于軒  
《克萊因·赫茲－不存在的實驗室》



優選 | 林羿綺  
《信使計畫：返向漂流與南洋彼岸》





優選 | 走路草農 / 藝團  
《湖底田水上考古系列》



優選 | 張允茵  
《其實我們什麼也不是》



優選 | 張紋瑄  
《自殺技術基金會：年度發表》