

共活性《劇烈加速度》2014 台北雙年展摘要

Text／尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）

翻譯（法譯中）／繆詠華

審稿／黃建宏

1. 有鑒於地球工業化進程的範圍持續擴大與加速，某些科學家提出地球物理學時代的一種新假設——「人類世（anthropocene）」。繼為期一萬年的「全新世（holocène）」之後，「人類世」出現了，這個新時代反映出人類活動對地球體系的衝擊：全球氣候暖化、森林砍伐、土壤污染。如今，人這個物種掌控了其他地質或自然的力量，而因此招致改造的正是地球本身的結構。

不過「人類世」的概念也指出了一個弔詭的地方：集體衝擊越強大、越真實，就會有越少當代人覺得自己有能力可以對周遭現實發揮作用。當人類所創生的科技一結構顯得失控時，個人無力感便會與已獲證實的效應和眾多物種同時並進。「人的尺度（*l'échelle humaine*）」崩盤：一種以光速進行運算所產生決論的經濟體系（美國有將近四分之三的金融操作都屬於「高頻交易」），讓我們在面對資訊化經濟體系時產生了無力感。人類已經成為他們自己所奠下的基石的觀眾或受害者。此刻，我們正在目睹一種前所未見的新史，就是介於個人/公民及和一種新的附屬級別：動物、植物、礦物、大氣之間的政治盟約，這一切都受到「技術-產業裝置（*appareil techno-industriel*）」的攻擊，且明顯地與公民社會脫鉤了。

2. 網際網路問世至今將近二十五年，現在它被視為是一種資訊自由化的工具，以及享樂與知識的生產者，因而今日網際網路更加保護專屬於機器的活動，而非人類的活動。如今處理我們「個資」的搜索引擎、廣告伺服器 and 收集器演算，成為網絡的主流群體，個人用戶被簡化成為「數據」，而這些數據才是構成他們出現在此經濟體系的重要成份。於是，個體在這個網絡中，就像一隻被追補的動物，深深地被集體機組徹底改造，就如同他們在自然生態體系所遭逢的事件一般。

二十世紀的現代主義藝術加入了機器和工業的進程，無論是把這種進程作為主題（畢卡比亞、杜尚）或當成素材（莫霍利-納吉、湯格利）皆然。今日，科技被視為是眾多他者中的「大他者（*un Autre*）」，如同其他主體般被誤植在世界的中心。藝術家置身於宛如第二生態體系的科技圈內，這個生態系將搜索引擎和活體細胞、礦物和藝術品放在同一個實用層面上。對我們這個時代的藝術家而言，最重要的已經不再是東西，而是分配它們、連接它們彼此的迴路。

3. 馬克思在《資本論》中杜撰出一種奇怪的影像，謂之「妖物起舞」，它十足地展現了資本主義的象徵性本質：將實際的生產性的社會關係，簡化為一種抽象概念；反之，抽象概念

(交換的價值)則轉變為具體的東西。人類因而具體生活在一個交易和資本流動的抽象世界；相反的，他們也抽象地活在真實運作的世界裏，驗證了二個世界間可以相互替換。這就是馬克思所描述的妖物起舞：東西開始像幽靈那般跳起舞來，人類則成為他們自己的鬼魂。主體成為物，而客體變成主體，東西正在人格化，生產關係則遭到物化。

值此二十一世紀初，一個可以被稱為「政治人類世 (*anthropocène politique*)」的時期，這種妖物起舞再也不僅僅關乎工業生產關係中的人和東西，它還會令全球經濟和地球環境的種種主體陷入一種急遽的逆轉：非物質經濟入侵具體的地球物理，而實體世界則轉變成資本抽象化的副產品。在資本主義體系較為早期的階段，也就是馬克思發現商品拜物主義的年代，他將工人描述為「異化者 (*aliéné*)」，因為工人與他所生產的產品之間已經失去了聯結。如今，這種與資本積累分不開的異化，擴展到生物學和物理化學：當某公司申請專利宣稱擁有亞馬遜森林資產的時候、當種子變成產品、當自然資源成為純粹炒作對象的時候，資本主義就成了環境，環境就成了資本。

4. 正是在這樣的歷史背景下，思辨唯實論 (*le Réalisme Spéculatif*) 才應運而生，這是一種整體論的思維，認為人類和動物、植物和物必須被等同視之。因而布魯諾·拉圖爾才會提及「東西的議會」，萊維·布萊恩特則提及「物的民主」；葛蘭姆·哈曼和他的「以物為導向的哲學」企圖將物從我們意識陰影範圍中解放出來，賦予它們形而上的自主性，並把東西間的碰撞以及思考主體間的關係，置於平等的立足點上，這兩種關係類型只能透過它們不同的複雜程度才區分得出來。以「物質 (*substance*)」的角度來考慮這個世界，我們之所以會邀請思辨唯實論擁護者到這邊來，當然不會把它當成一種「關係 (*relations*)」網絡。人類勝過知識，東西則透過人類智識而成形。最近萊維·布萊恩特有篇論文《物的民主》，試圖思辨「物就是物，這個物不是某個主體眼中看出去的物，也不是一種再現或文化論述。簡而言之，這就是物的民主…(略)這種宣稱所有的物均以一種公平的方式存在，意味著它們之中沒有任何一個可被視為是另一個物所建造出來的。(略)總之，比方說主體或文化，都不能為所有的物建造基石。」(1)

5. 近來萬物有靈論概念席捲藝術界並非巧合。安森·法蘭克在伯恩、安特衛普、維也納、柏林和紐約等城市舉辦過的同名展覽，就是援引費利克斯·瓜塔里的理念，瓜塔里認為我們應該突破政治性或後殖民的框架來處理「賦予生命」這個主題。靈魂借了什麼東西給物？「同化」不就是殖民化的本質？用人的屬性來裝扮物件，讓動物說話，這就是在為擴張人類領域的合法性進行辯護……當代藝術不斷在「物化 (*la réification*)」(將活物轉變成東西)與「擬人化 (*la prosopopée*)」(把聲音借給東西的一種修辭用法)之間搖擺。生命性與無生命性之間的關係，似乎在今天造成了當代文化的主要張力，以及宛如仲裁者位居核心的人工智能。從菲利普·K·迪克開始，科幻小說就不停在探索人類與機器之間種種的界限。我們這個時代的藝術家則展示具詩意性的機械裝置、機器人化或植物化的人類、裝了感應器的植物、工作中的動物……等等。二十一世紀初的藝術作品展現出來的就是一種活物的迴路，但若用政治的

語彙就是：這些藝術作品中將東西和人都展示成能量轉換器、催化劑或傳訊者。萬物有靈論是單向的，只是將靈魂借給無生命者；然而，當代藝術則借用了生命體的所有面向。

新一代的藝術家因而探索著通過人類活動才能「獲得意義 (informés)」的物材的本質，像是使用聚合物的羅傑·海恩斯、瑪莉·穆爾、斯特林·魯比、艾莉莎·巴倫波茵、尼爾·貝盧法、帕梅拉·羅森克朗茨；其他如彼得·布根豪特、哈洛·安卡或羅傑·海恩斯等人作品中的霧化呈現物材的臨界狀態。但是聚合化已經成為一種組成原則，它可以創造出種種介於異質元素之間的柔軟人造合金——比方說：羅荷·普羅沃絲特、鄭楊、瑞秋·羅絲和卡蜜兒·安侯的錄像作品；蜜卡·羅登伯格、納撒尼爾·梅勒和查爾斯·艾弗里的裝置作品；還有羅伯特·卡伯或泰菴·馬達尼的畫作；其他如大衛·杜爾、尼爾·貝盧法、馬修·羅查·彼塔等透過「重力 (pesanteur)」來發展作品，將像素的靈巧性移植到巨型物件上。

6. 「以物為導向」，這種思想模式主要是在經濟全球化的背景下才出現的。經濟全球化伴隨著一個變得如此「自然」的物化過程，以至於賦靈予事物，其實是把我們的奴性接種給它們，就某方面而言，就是把我們自己的異化傳染給它們。在一個完全資本主義的世界裡，生命體只不過是商品的某個「時刻」(moment)；而人，只是「大物化」中的一個時刻。異化的人性暴露出它無法將這個世界從東西裡面解放出來：相反的，異化的人性只會在這個世界上散布它自己的異化，就跟感染一樣。然而這整個世界卻已經變成潛在的商品，某些人樂觀自信地將這整個世界視為只是物的集合的想法，最終就是走向全球資本主義：列維·布萊恩特寫道「只有一種類型的存在，就是物。」(2) 生命體的總和與非生命體的整個領域，因而被這種新的妖物起舞所牽引，殊不知在馬克思的年代裡，唯一的主角還只有工人和他們的產品。

7. 奉批判人類中心主義之名，如今，主體變成過街老鼠。一般而言，我們更常注意到，自從後結構主義變得疲軟之後，當代思想的隱形動力就停留在對於「中心」觀念進行系統性的批判。民族中心主義、男子中心主義、人類中心主義諸如此類的高度貶義詞如此之多，這種雨後春筍的現況就顯示出，拒絕所有中心性 (centralité) 構成了我們這個時代的偉大動機。無論接近哪個中心性，才會有「解構 (déconstruction)」。而中心，身為要角的它，則代表當代思想的絕對反襯。但人這個主體不就是最至高無上的中心嗎？我們不得不普遍都這麼猜疑，今日不就是因為人類為世界中心說才被視為有罪。畢竟，人類貨真價實的犯罪，就在於其「殖民 (coloniale)」本質：自時代的黎明之後，人類便入侵和佔領鄰近王國，將它種形式的生活降低到奴隸等級，荒謬地濫墾開發被佔領者的環境。但是當代思想家，他們並不試圖去重新定義存在於與他們同類和不同類之間的關係，而是致力於人類和這個世界間的它種關係，乃至於最終將哲學簡化成一種不斷反芻的「良心不安 (mauvaise conscience)」，一種單純的懊悔行為，有時甚至會簡化成一種近乎盲目的崇拜。這種將謙卑變成一種演出的做法，我們所謂的懊悔，今日雖以一種相反的形式出現，但它不就是西方舊人文主義的延伸嗎？

8. 自一九九〇年代以來，藝術一直戮力於社會範疇，突顯人與人之間的關係面，無論是個人或社會、共生或敵對皆然。但美學氛圍似乎有所改變，誠如其所顯示出來的：思辨唯實論在藝術領域中立即獲得成功。事實上，關係藝術之所以遭到責難，就在於它還是過於傾向人

類中心主義，甚至人文主義。關係體系將人類視為美學和政治的界域，甚至擴張入侵物、網絡、自然和機器的領域，所以在某些人眼中，才會覺得關係體系難以忍受或者落伍了。

這裡面帶有不信任的成分，因為藝術整體就是在宣揚人性，而二十一世紀的重大政治議題恰是「把人類歸位 (remettre de l' humain)」，將他們放回所有曾經撤離之處：在資訊化金融中、在由機器調節的市場中，或主要是在以利潤為唯一前景的既定策略中。

9. 擴大範圍來看，一個展覽要是完全排除「相關主義 (correlationnisme)」，這會是個什麼樣的展覽？法國哲學家昆汀·米亞蘇透過「相關主義」這個用語，指出一種想法：認識世界始終是介於主體和客體之間的相關性的結果，這是傳統的西方哲學類型。精彩的假設，但它只會導致一種不可能性：那就是藝術概念本身會因而灰飛煙滅，因為它正是建立在相關主義之上並置身於其內部。正如馬塞·杜尚所說，「看畫人才是作畫人 (ce sont les regardeurs qui font les tableaux)」——畫，一旦為我們的視線所擄獲，便立刻轉化成物。這差異就出現在某項活動所生成的東西上：可能是物與物之間的碰撞，要不就是可以用智能分析的數據，或是藝術作品所生產的東西——也就是說布朗運動，無法預測又很豐富。

10. 昆汀·米亞蘇提出一個基礎問題：當某個陳述涉及有關所有人類形式出現前與世界的關係論據，以及所有主客體關係存在之前的論據，我們該如何掌握這個陳述的意義呢？簡言之，對於那個完全存在於人類思想之外的東西，我們該如何思考它呢？於是米亞蘇構思出了「元化石 (archifossile)」概念，這指的就是比任何觀察者更早就存在的那個現實性 (3)。人類意識確實是一種普世性的判準。就這方面，我們可以把它跟貨幣相提並論，因為馬克思利用經濟學上所使用的「一般抽象等價物」來定義貨幣。米亞蘇提出「元化石」的理論性問題，將哲學置於一種絕對關係裡面，這裡的絕對指的是一種純偶發事件。然而，茲引用安德烈·馬勒侯很出色的說法，藝術不就是「絕對的貨幣」：也就是說，藝術是人類貿易與超出人類貿易的單純殘留，是人類與世界關係的結餘。

11. 藝術也是人類和非人類之間交雜層疊的地方，這就是一種「共活性 (coactivité)」的表現：各式各樣的能量在此都很活躍，充滿具有機成長邏輯的機器。這也意謂著在生命性或無生命性不同體制間的關係，依然十分活躍，但這些不同體制彼此間卻呈現某種緊張狀態。當代藝術意味著是介於人類和非人類之間的那個過渡點，在這個過渡點上，主體與客體之間的二元對立被解離到許多不同的形象中：從被物化者到說話者，從「活化 (l' animé)」到石化，從生命的幻覺到無生命的幻覺，在這個過渡點上，生物地圖不斷地重新佈局分配。

「劇烈加速度 (The Great Acceleration)」頌揚這種共活性，一種在不同國度間及其各種協商之間所承擔的平行結構。本次展覽將會圍繞在共同生活這個主題上發展——意即人類意識與動物群集、資料處理、植物快速成長和物質緩慢運動之間共同生活。因此，我們在展覽中可以看到史前史 (人類知覺之前的世界) 及其礦物般的景觀，特別是植物移枝以及人類、機

器和動物之間的交配等各個方面。現實就位處核心：人類只是在寬廣網絡中諸多元素中的一個元素，所以我們才需要重新思考我們的關係世界，並將新的對話者包含進去。

12. 在這個共同活動的空間裡，「形式 (forme)」一詞有了新的意義。如何能在羅傑·卡耶沃的知名分類界定之外，來定義「形式」呢？卡耶沃提出了因為成長、偶發、意志和模塑而生的種種形式予以區分的建議。在一個展覽中，當內部充斥著各種不同體制在相互影響，該如何呈現它們所共構而生成的次整體？我稱之為「超形式 (exforme)」者，指的就是把東西視為是介於中心和外圍之間的角力對象 (物)，而形式就出現在排除與納入的過程中，也就是說，所有位處於分歧和權力、排除和承認、物和廢棄物、自然和文化間之過渡狀態中的符號。從居斯塔夫·庫爾貝的畫作《碎石工人》到通俗美學，中間經過馬奈或馬塞·杜尚的《噴泉 (la Fontaine)》(小便池) 等主題，藝術史充滿了「超形式」。從兩個世紀以來，美學與政治之間的聯繫，可以總結為一系列納入與排除的運動：一方面，藝術總是在符號意義與其無意義之間不斷地分享；另一方面，則有由生物政治、人體政府所勾勒出的意識形態分野。思辨唯實論所建議的本體論帶來了「超形式」的新例子，而這正是思辨唯實論對當代藝術的重大影響所在。

13. 經濟全球化的動能在於「成長」這個想法，換句話說，就是人類未來將取決於快速發展的說法。尚·弗朗索瓦·利奧塔認為：「人類進程並非依附在某個『理念』上，好比說理性與人類自由的解放，而是透過加速、以及依據唯一內在動力加以延展來自行製造。」(4)「劇烈加速度」也是資本主義的歸化過程：變得有機而普遍，這就是人類世的自然法則；其主要工具就是演算，如今全球經濟便是建立在演算之上。利奧塔認為工業「發展」唯一的已知限制就在於太陽系的壽命，「這是人類進程所面臨的唯一客觀挑戰」。從啟蒙時代以降，個人解放便是文化企欲達到的標竿，但在這個受到無窮盡成長思想所左右的世界裡，個人要在何處才得以解放呢？

14. 思辨唯實論的首要目標就是模糊存在於自然與文化間的界限。自然受到機械的因果關係支配，文化則屬於意義、自由意志、再現、語言等領域。但是，思辨唯實論者認為統馭著西方思想的主客體對立，難道在其他年代中就從未被撼動過嗎？米榭·傅柯在他發表於一九六九年的知名文本《何謂作者？》中，便去除了論述場域以及主體概念，而替換成「主體化場域」，並將它們定義為異質元素之間的合金。「結構 (structure)」已經替代了人類主體：「文本是歷史產物，就跟樹幹一樣，」傅柯說。而思辨唯實論最令人驚訝的基本前提，不就是撤離這種「結構 (structure)」概念嗎？讓這個消失創造出一種得以直接讓人類與東西的世界接觸的短路。然而，目前如果不把它們當成結構，似乎很難去處理經濟或政治。

15. 思辨唯實論把構成世界的所有物均置於同一平面，在這種所謂的「扁平本體論 (l'ontologie plate)」中，唯有藝術能享有特殊地位，因為藝術只存在於「相遇 (la rencontre)」的維度之中。藝術的數學本質就是歐米伽的數字，這意味著：無窮大的質數+1。而藝術正是這個「+1」做出來的，也就是說經歷了一個獨特的相遇 (無論虛擬與否)，而將物 (話語、

手勢、聲音、圖畫等等)轉變成一件作品,而這件作品又會拋出那個我們稱之為「藝術」的無盡對話。因此,我們可以將藝術視為是有意義者的基數(一切在此都具意義),因為意義是藝術存在的先決條件:在這個空間中,物在本質上是過渡的。而在藝術領域中,沒有任何東西會保持物化太長時間。

(1) 萊維·布萊恩特:《物的民主》,開放人文學出版社,第 19 頁。

[「這篇論文試圖思考,從主體的眼中看去,就物的本身而言,物,不是一個對象,而是再現或文化論述。(略)所有物皆平等,主張任何物皆不能被視為是另一物所建造出來的。(略)總之,沒有任何物(諸如主體或文化)會是任何其他物的依據。」]

(2) 萊維·布萊恩特:《物的民主》,第 20 頁。

[「只有一種類型的人存在:物。」]

(3) 昆汀·米亞蘇:《有限之後:論偶然的必要性》。瑟伊出版社,2006 年。

(4) 讓-弗朗索瓦·利奧塔:《非人》,加利利出版社,第 14 頁。