

後資本主義時代的感性機器：朝向一段感性藝術的歷史

(《感性機器: 後資本主義時代的自我療癒》策展專文)

李雨潔

前言

《感性機器》是疫情期間形成的展覽計畫，自然也面臨疫情全球蔓延帶來的各種不確定性，包括國際運輸，航線，以及其他中斷的連結。在這個過程中，藝術界漸漸了解到展覽文化的數位轉向有其限制，現下的機構狀態並無法處理由於社交距離規定以及其他危機帶來的各種斷裂。除了實務上以及概念上的挑戰，在籌備展覽的過程中，我與共同策展人林瑀希也思索著如何面對藝術界的過度生產，以及後資本主義時代的藝術如何賦權於主體，並一邊慢下腳步來面對世界各地的封城景況。二十一世紀的藝術融入檔案、歷史、論述、理論、代表權、身份，以便重新與社會結合，另一方面卻積極建立它異性(alterity)及自律性(autonomy)。在一個藝術實踐仰賴其機構概念及論述的時代，本展嘗試重新聚焦在情感(affect)的探討，《感性機器》涉及藝術實踐中的情感註記，而在美學架構上，也嘗試有別於關係美學以及科技藝術容納觀者的方式。

在瘟疫之年，情感的社會軀體性(social-somatic)更顯重要——它在資訊爆炸的時候，經由口傳或者網路迷因，以連結或者斷裂的形式，在不同群體間傳遞。情感是個人化的，但推動他們的是某種具普世性的語言以及群體經驗帶來的註記(registers)。本展中的作品探討對現實的重建、日常的肖像，並以沈浸式裝置、視聽語言、身體藝術來帶出個人的經驗情感。感性機器結合了肉身機器以及工具機器，儘管機器與感性貌似對立，但它們自後現代就不可分割，並在不同的機制，自動裝置，編碼當中彼此確立。感性機器意味著幻肢、控制論(cybernetics)、數位文化如何與我們的情緒共鳴甚至進一步控制它，還有基因以及程式編碼間的詩意聯繫。

導覽《感性機器》

想像我們由一條回顧感性藝術史的路徑踏入《感性機器》：我們聽見雷貝嘉·霍恩以《鉛筆面具》刮寫著牆的表面，她的這些身體運動與聲響記錄在 1972 年的影片當中；《陽光之嘆》(2006)則是一機動裝置，循環播放著貌似代表嘆息以及孤寂的兩個音符。其後的空間是陳慧嶠的《床外的藍天》(2018)，以軍用床及綜合媒材拼合成的一件類繪畫裝置，直到走近，我們才發現它們的質感以及絢麗的顏色是針線創造出來的；¹在一堵牆之後，陳呈毓的多媒體裝置《舒緩震盪》(2021)播放著瘟疫之年的各種報導，現場還有幫助觀者冥想及引導感官體驗的軟雕塑；走至隔壁展廳，我們置身一白盒子空間，被綠橘的極簡視覺詩所包圍，它們以蠶繭以及壓克力雕刻組成；我們被約翰·亞康法的三屏影像裝置《機場》(2016)中的聲樂環繞著，引導至後工業的廢墟，山邊與海邊；奧拉弗·埃利亞松的機動式雕塑連結人類與環境，以及展間內與外的現實；朱浩培和李長明的攝影《菩提與榕之下》(2018)複製了新加坡國境北邊的一處森林，從那裡可眺望馬來西亞，不具名人士在那裡供奉的神像成為一萬神廟，是人類對美好生活的期許。這一想像中的導覽呈現了七種感性，讓我們投射自身的某些情感經驗：病痛、哀悼、焦慮、夢境，或者其他世俗的願望。感性的藝術並非有關複製或者傳遞某種最原初的情感經驗，而是創造一些可被閱讀，並與觀眾的心理發生共鳴的情感註記。這一條觀展路徑帶領觀眾進入一種自我療癒的機器總體，從心靈到身體，從內部到外部。這些身體藝術、機動雕塑、流動影像以及聲音作品組成一個幫助我們慢下來的環境，專注在沈浸式的經驗當中，並嘗試從外部觀察自己。

這種近似冥想以及自我療癒的感受，是來自感性(affect)以及情緒(emotion)連結我們與實體世界以及其他個體的過程。療癒在這裡並不是指回到初始，而是在面對後現代的精神分裂之時，回到身心自律的一種方式。標題中的感性源自感性理論(affect theory)，描述一種文字難以形容的情感流動以及語言之外的溝通方式。

感性以及情緒以流動的方式激發感知，這也是藝術的接受史中不可或缺的一部分。此外，情緒也有個人以及非個人的層次，在生理的層次上，「情緒是身體對世界有機體的反應。」這種反應的作用幫助我們調整驅動行為的那些情緒機制，以便保持我們的身心健康。²這裡的感性首先是「軀體與物件的相遇」這樣的一種情感反應，再者是

「身體力中的感覺變化。」³當在更廣闊的文化社會背景下討論時，這樣的認知過程也是關於身體政治的意義建構。⁴直覺、知覺、情緒在過去被認為是認知的型態，有些社會學家認為感性在個人之間流動，應重視他們是如何在社會中構建和識別的。⁵在文化研究當中，特別是後解構主義理論中，情緒通常是轉瞬即逝的且個人化的，相對而言，感性被認為有自律能力，帶來更深入的反思，就如後像(afterimage)一般。感性反應帶來的情緒傳導是在意識(consciousness)之前發生的。也就是說情緒(emotion)通常是關於當下的，而感性(affect)反應較為持久，引發同理心，或者群體的整體情緒反應。情緒是不斷消逝的，感性則超越它可代理(representation)的。

6

研究者通常專注探討情緒以及感性如何移動，而非它們到底是什麼。阿赫美(Sara Ahmed)指出感覺(feelings)是一種「社會性臨場感」(a form of social presence)，並非純粹心理狀態。⁷對於阿赫美來說，情緒標誌了主體內外部的分界，比如我們對於彼此以及環境的反應。阿赫美認為，個人針對看似相同的感性傳遞現象會做出不同的反應，可能是語言無法準確描述的，而文化差異也確實影響了感性現象的呈現。在這樣的背景下，情緒應當作為特殊的社會或者文化生產現象來理解。⁸更進一步說，情緒也有個人以及群體的層次：痛苦通常被視為私人的，較無法捉摸的。在從屬者主體性中(subaltern subjects)，痛苦很容易變成媒體奇觀，已遠離原始的從屬群體的切身苦難，相比之下，快樂較容易通過集體感受的方式來傳播，而對外人的畏懼通常是一種社會的共同創造。在全球化時代之前，感性的方式可能更具文化差異性，另一方面，我們正在透過網路迷因(memes)以及奇觀發展出群體的情緒反應。

當我們去考慮後解構理論中探討感覺的路徑，我們又能怎麼樣從藝術實踐中找到感性的註記方式？本展除了是有關情感的視覺呈現之外，藝術家們採取較為冷靜，有距離的方式來銘刻創傷，痛苦，辛勞，失落，對方向的追尋，回應媒體奇觀，來生產一種情感的藝術歷史(affective art history)。儘管從古至今的藝術本身就是情感經驗，在過去的藝術史寫作中對於感性的探討並不多見，通常較為重視風格分析以及社會學藝術史等方法。感性的藝術史可以是另一種後現代主義以後探討情感技術的軌跡，並且有意識的去疏遠康德的藝術觀，即藝術為智識反思以及昇華的產物，也就是風格化，線

性，理性的現代主義。格林伯格(Clement Greenberg)的形式分析主導了現代主義以降的藝術研究，他強調媒介的純粹性，比如繪畫的二維性，以及藝術史作為形式演化的過程，從馬內到波洛克，藝術家開展了他們的平面繪畫處理方式。在這樣的系譜當中，現代主義繪畫批判了自我的歷史，以克勞斯(Rosalind Krauss)的話來說，變為自我參照的機制(self-referential)。一個例子是巴爾(Alfred H. Barr Jr.)的圖表〈立體派與抽象藝術〉(1936)，在紐約現代美術館仍被視為是收藏概念的基石之一，甚至丹托(Arthur Danto)的〈藝術的終結〉(The End of Art)都沒有改變線性的現代主義，丹托認為，1960年代以後，藝術已轉換為概念與哲學，亦即線性形式藝術史的終結。然而，1970年代以後的機構批判漸漸將詮釋藝術的權力提交給觀眾，顯示傳統視覺研究的脆弱性，以及其中包含的感性路徑。唯有面對自身在觀看以及感受藝術時的脆弱點，才能打開論述與概念之外的藝術路徑。

感性與後資本主義社會的生活緊密連結：性，剝削，失落，後殖民的精神分裂。感性藝術史因而可以是一種針對不同社會生產，並且功能與形式迥異的藝術，或者較不威權式的書寫角度，特別是它將感性經驗中的藝術家本人以及觀眾的身體帶入了。在感性理論(affect theory)中，除了它去個人化並且非特定的型態外，學者並未歸納出一個穩定的定義，感性通常指自律的流動，往身體，行動，心靈蔓延，並且在知識以及論述之前形成。在德勒茲及瓜達里的寫作中，感性主要指一種綜合性的感知方式，身體在當中與環境或者其他物種共振，感性比反思傳遞得更快，也會觸發接踵而來的深入思考。德勒茲及瓜達里提出感性包含在藝術作品中，儘管它不是作者本人而是各種藝術技術寄託其中的，⁹這樣的感知自律性便是身體與各種接受方的共振結果。

延續德勒茲及瓜達里對感性自律模式的描述，班奈特(Jill Bennet)及畢德(Jennifer Biddle)認為感性可以打亂威權以及知識的秩序，將感性視為擁有它的自主性，拓展去殖民霸權的一些方法。情感比理性敘述和批判性思維移動得更快；因此，感性藝術可以拒絕直觀的客體化和理論化，並開闢更多個人化的解讀。畢德專注在原住民藝術中感性的本體論，而非美學的部分。¹⁰ 感性「混亂，不純，不受控」，並比政治或倫理傳導得更快，因此可以超越身份或者國族的界線。¹¹ 班奈特則見到感性的藝術史的潛力，她在著作中探討視覺藝術如何表達創傷，並提出感性並不在於溝通最初始的情緒

經驗，而是引發同理心。在這樣的過程中，個人並不參與眾人所認同理解的情感場，而是對相同的經驗產生不同的反應。在《移情視域》這本書中，班奈特詮釋了藝術家如何組織移情的元素，造就引發感性的藝術。¹² 感性在這裡並不意味著代表權 (representation)，¹³ 帶來感性的事件透過不同的觸覺經驗來展開，而非單純投影在視網膜的影像。班奈特因此形容情緒經驗是一交易場(transactive)，創傷藝術(trauma art)並不複製那最原初的創傷經驗，而是呈現個人之間的感性連結。¹⁴ 創傷藝術透過與真實情緒保持距離的方式來溝通情緒反應，而不是透過當事者的眼睛來描繪真實。¹⁵ 跟創傷藝術很相似的，感性藝術並不代表事件，而是將情緒轉化成銘刻於藝術物件中的訊息。以上這些作者多少都是從後解構主義的角度來探究與情緒相連的行動。

雖然感性的藝術史可能具有一些潛力，在這裡我並非要重建一個線性的感性藝術史。這個展覽呈現的是一些面對後資本主義社會，藝術開展的不同層次的感性表達方式。所有的裝置都帶來沈浸式的身體活動，但並不必然就是瓊斯(Amelia Jones)筆下將主體與客體分離的身體藝術。藉由這些觸覺，聲音，以及較為冷靜的觀看真實的方式，個人能夠透過感官連結到自身的感性經驗。《感性機器》開啟了感知自我的感知，也訓練自我感知的模式。

後資本主義時代的機器藝術

「感性」與「機器」貌似彼此對立，它們卻在不同的機制，自動裝置，編碼當中彼此確立，並且呈現我們與環境的緊張狀態。在展覽中，它們代表了繪畫機器，幻肢，生物以及資訊的編碼。機器在這裡並不只指會動的物件，而可以延伸到感性的機制。

早期有關藝術以及科技的展覽大多已經梳理了後工業的機器，蓬杜·於爾丹(Pontus Hulten)的策展《機械時代尾聲的機器》(紐約現代美術館，1968)是其中一個例子。於爾丹的展覽是有關藝術家如何詮釋他們時代的機器以及科技——在後工業往後現代的過渡當中，機器被視為既能創造人性，也擁有破壞人性的能力。¹⁶當時藝術中的各種

機器寄託了反人性的一些烏托邦理想，同時反思二戰中科技帶來的暴力。在概念的層次上，機器製造了各種遐想以及奇觀，也將身體性延展到各種交通以及實用工具之上。

在本展中，機器代表各種感性流動的機制，異物種間的連結——甚至是人類以及人工智慧間，不同時空的感性之間的對話。今日的機器已不再是無生物的或純粹機械的，一方面機械本身越來越與生物現象結合，數位現象也漸漸滲透我們的生活，使得身體與機器的界線更顯模糊。數位物漸漸取代傳統模仿身體系統的機器以及各種可見的控制，我們的日常與機器離不開，它們支撐且增強各種感官以及思考模式。我們的身體不但脆弱，而且持續被編碼控制，並與增強感官的技術、各種生物產品以及控制技術合而為一。

雷貝嘉·霍恩:從身體藝術到繪畫機器

1970年代的身體藝術已經關注了情緒的自律性，並將感性視為一種方法。在身體藝術史中，一般有較為直覺性以及概念先行的方法學分野，而霍恩的作品兼顧兩者，她的身體延展作品容納了自傳敘事，並與環境連結。1944年於德國黑森州米榭爾市出生的她，在漢堡美術學院完成學業，1960年代末期，她在製作雕塑作品的過程中，不慎吸入了聚酯以及壓克力微粒，因此入院治療了幾個月。¹⁷許多她的作品回應此自我療癒的過程，與1968年代以政治訴求為重的德國藝術家形成對比：1968世代比如李希特(Gerald Richter)，波爾克(Sigmar Polke)，佛斯特爾(Wolf Vostell)等男孩聯盟引領了資本主義現實主義(capitalist realism)的潮流，以寫實的視覺語言及政治符號來批判資本主義，而在現實生活中，他們也熟知如何在畫廊系統以及藝術學院中經營自己；相比之下，霍恩採取了一種沈浸式與直覺式的藝術語言，是與當時藝術界風行的左派實踐或者與資本一同成長的藝術有所不同的。霍恩的繪畫幻肢是一種身體的延伸，它們同時是與環境溝通的媒介以及障礙物。《行為2》是1970年代的行為作品影像紀錄，痛苦，疾病，慾望等等感受轉化為行動，成為她的身體以及繪畫環境的連結。

最早使用雕塑作為身體延伸的行為作品之一是《獨角獸》(1970)，它的德文標題Einhorn也是對霍恩的姓(Horn)的影射。在影片當中，她沈浸在自身與自然的心靈激盪當中，她曾經用文字描述了沐浴在陽光下的經驗，「行為作品發生在清晨—仍然潮濕，明亮—太陽是最挑戰我的觀眾，.....她的意識就像觸電一樣激情。」¹⁸

《鉛筆面具》(1972)中，九條繩帶將18枝2吋綠色鉛筆固定在霍恩的臉上，¹⁹當她搖擺著頭與身體時，這些鉛筆線條在牆上記下了韻律，力道，重量，那刮寫的聲響也形成觀眾與材料的連結。在這宗左右律動的鉛筆繪畫過程中，她必須將臉部的肌肉繃緊，看起來貌似情緒靜止，以便將情感輸出到牆上。素描的速度越來越快，線條越來越長以及緊繃，直到最終填滿了牆上某一塊位置，那便是她身體可觸及的空間。這些動作在可控與隨機中間搖擺，逢姐藤(Doris von Drathen)形容這是藝術家的自畫像。²⁰

《鸚鵡面具》(1973)中的白色翅膀覆蓋著表演者的臉，它的輪廓以及肌理暗示著親密狀態甚至慾望，也阻擋了內部以及外部的連結(圖5)霍恩認為，這面具將頭部「孤立」，並且「強迫我們親密地待在一起。」²¹

史蒂芬·亨利·瑪朵夫（Steven Henry Madoff）認為霍恩作品流露出來的情緒與生理創傷有關，使用幻肢以及物件使她得以創造與原始情感表述之間的距離。²²這在另一件作品《在鏡中相遇的房間》（1974-75）當中更為明顯。²³霍恩身著一件鏡子補綴而成的服裝，它們的表面映射出門窗以及她的居家內部，好似將她的身體表面支離而又延展出一片新的風景，更將她的身體融入此情此景當中，透過擺弄這些鏡子，比如說站在一面鏡子前面，而手中持有兩面鏡子，造就互相反射的鏡像結果，玻璃的清脆交響伴隨著她身上不斷轉換的影像拼貼。

霍恩的幻肢比如鉛筆以及羽毛，呈現出另類的自畫像，在其中，身體與機器或機制建立一種前所未有的親密關係。1987年以後，霍恩直覺的身體動作以及感性行動轉化成繪畫機器。《血循環機器》（1970）是一裝置作品，紅色液體注入了導管製成的服裝，一位裸體男性表演者穿著它，好似在展示某種醫學儀器，形成一官能上與生命驅動力以及慾望的連結。霍恩1980-90年代間還發展了其他繪畫機器，它們好似有了自己的主動性：《普魯士新娘機器》（1988）中，普魯士藍以瀑布式噴射至以高跟鞋拼成的裝置，第七屆卡塞爾文件展的《孔雀機器》（1982）在地板上展開一扇型物。這些都是取代她身體的情感機器，撫慰著空間，向觀眾延展，並且也同時具繪畫機器的功能。布魯斯·佛谷森（Bruce Ferguson）用豐富的動詞形容了霍恩的機動及聲音性裝置，帶來有關人類活動的各種聯想，「舞動，探索，撫摸，吹奏，踉蹌，猶疑，顫慄，抽擊，呵癢，細語，搖曳，並輕柔地將人類主體深處最關切的部分表述出來。」²⁴除了奇觀以及繪畫行動的演示，這些慾望機器不斷往我們心靈深處搔癢。

霍恩曾為她的現地裝置賦詩，其中許多帶有自傳敘事，包含她的病痛以及療癒經驗，還有與各個展覽地點歷史相關的官能以及觸覺感受。《地獄》（巴黎聖路易薩皮提爾教堂，1995）是由舊病床架成的一旋渦形裝置，逐上延伸到天頂。薩皮提爾是一舊精神病院，19世紀之時曾以催眠術治療患者，裝置使用的物件與這一段歷史有關，也喚醒觀者有關生死的身體經歷。聲響物件在霍恩的作品中是物理空間的量尺，比如鋼琴，小提琴，節拍器，水滴等通常是時間機器的隱喻。²⁵《烏龜嘆息樹》（1994）以長銅管組成，形似喇叭，發出低吟細語聲，逢姐藤將之比擬為一哀痛的呻吟。²⁶小提琴也常常出現，它們在《猶太》（1998）當中奏出一單音旋律，這憑弔的樂曲，就好像祈禱音一樣，這件作品的所在地是科隆的一個猶太教堂，載有猶太人與基督徒的共同歷史。在

本展當中，霍恩的《陽光之嘆》也是一個聲響機器，時不時發出一雙音符聲調，使人聯想到臟器的呼吸，引發細微的情感共鳴。

約翰·亞康法·感性及後殖民檔案

電影是機器輸出和類戲劇體驗的情感出口。亞康法 (John Akomfrah) 的電影雖然經常與移民的微觀歷史有關，但充滿了浪漫派風景，這些景色在藝術史中是對身份認同思考的擬喻。感性是相遇的邊界和媒介——我們通過它與電影畫面中的主角一起移動。這些敘事並非為了慰藉我們而創造，以抵抗殖民歷史和其他壓迫力量，而是為了將注意力轉向個人主觀的情感敘事。

亞康法1957年出生於迦納，現在倫敦生活和工作，是黑聲影團隊 (Black Audio Film Collective，活躍於1982-98年) 的創始成員，該組織通過流動影像、裝置和作品探索英國的移民和黑人文化。²⁷亞康法以散文電影的模式引用檔案，最近則將實踐擴展到三屏影像裝置。他認為移民在一般課程或政府宣傳中被物化，用來在教育活動中代表共融的國家歷史——移民多半是他者的形象，比如非洲與加勒比海的各種族裔，而非以個人身份出現。亞康法使用來自各種檔案的影像，將這些人生活的片段和多重時刻拼湊成一新的敘事。

最近的大型三屏裝置呈現新的敘事模式，召喚歐洲浪漫主義繪畫的山海遼闊場景，講述基於哲學反思的現代主義主體性。拍攝場所回應希臘的金融危機，暗示全球新自由主義發展的冰山一角。《機場》(2016) 的主要鏡頭聚焦城市廢墟，三屏動態影像呈現出各種與當代精神分裂症相關的場景，從空地、廢墟、公車站、廣場，到沒有人煙的地帶。機場空間中的聲音、景觀和穿著不合時宜的歌者呈現出情感維度，留聲機和大提琴等不同的發聲機器裝置於後工業廢墟。歌聲滲入開闊的空間，影片開頭的簡短畫外音講述了雅典的經濟危機，除了偶爾出現的旁白以及歌聲，影片沒有引人矚目的情節，而我們的身體隨著鏡頭漫遊。

主角是一太空人，穿梭在城市中，帶我們遊歷各種內部與外部場景：身著戰前時裝的男女坐在廢墟中，提著行李箱，漫無目的地行走；這些移動製造一種時代錯亂和時間旅行的效果，使人聯想到後殖民和後資本主義的幽靈。接近尾聲時，一隻猿出現在機場入口處，讓人聯想到《2001太空漫遊》中的場景——他是進化和反烏托邦的象徵，文明和後資本主義的幻滅。

亞歷山卓·蓉戈(Alessandra Raengo)認為，在亞康法的電影場景中「移動」的不僅僅是移民的身體：遷移也是數位科技的一重要指標，更是我們的哲學思考與運動圖像的共振的位置。²⁸在亞康法的影像中，遷徙者的流浪身體沒有被種族化，也不局限於特定的身份政治，他將散居體驗擴展到所有數字游牧民族。蓉戈稱其為「開放式電影」，這是通過新的多屏幕技術的特性實現的，觀眾在各種圖像和資料之間穿梭。

亞康法的後電影的一個重要線索是，通過檔案和個人敘述，巧妙地將自己和其他移民的生活與殖民主義的歷史交織在一起，有時透過寒冷和灰色的北歐場景來呈現，這也是他和家人剛遷移到英國的觸覺記憶。²⁹電影《九繆斯》(2010)的大部分內容是關於主角孤身一人在雪景或水景中旅行的壯麗景色。北歐風景也是《眩暈海》(2015)詩意的核心，歐洲浪漫主義美學——站立沉思人物的背影，現在被用以對話殖民主義和人類遷徙的歷史，在亞康法鏡頭下，在浪漫風景中移動和沈思成為不同文化族群共享的傳統。

奧拉弗·埃利亞松：感知作為另類現實

北歐風光融入各種後媒體與後人類環境，是奧拉弗·埃利亞松(1967年生)互動裝置中反復出現的主題，為主體的沉思創造了另類現實環境。埃利亞松另類現實中的北極和崇高景觀是一種策略，以便敘述後人類政治，或者探討將新自由主義狀態下的自然觀去殖民化的可能。他闡述了這種人造景觀的詩意：「就如同波普藝術，我竊取了自然現象和科學。」³⁰

埃利亞松對氣氛媒體更感興趣——觀眾沉浸在一種情境中，這種文類可以追溯到1960年代的偶發藝術和燈光藝術。埃利亞松的標誌性作品介於設計、環境裝置和擴增實境之間。這種現實似乎不是為了社區參與或引發關係美學的討論而設計的。觀眾沉浸在一種開啟他們直覺身體反應的情境中，而不是通過智力思考和行動來參與。

將自然過濾到展示空間，以呈現一種另類現實，已經是藝術家在1990年代的策略，例如《太陽機器》(1997)。畫廊的光線在白天隨著太陽路徑的運動而變化，整個畫廊空間變成了一個投影屏幕，一個被時間性和自然循環銘刻的場所。

埃利亞松將情感和感覺的機制轉化為人造天氣、瀑布和燈光裝置。他的自然戲劇創造了一種讓觀眾沉浸其中的觸覺體驗。《天氣計畫》於2003年冬天在泰特現代美術館的渦輪大廳呈現，這是一個轟動一時的展覽，成為沉浸式裝置藝術廣為流傳的例子，超越了自然與人工之間的界限。³¹連接到馬達的16個噴嘴中泵出人造霧，透過暴露這種機制，作者卻又提醒了觀眾他們與自然的距離。遠端的天頂上掛著一個人造太陽，這個光源由一個直徑為50英尺的半圓形鋼架，及大約100個黃色鈉燈組成，它創造了一種黃色朦朧的光芒，將觀眾同化到黃色的環境中，就像在做日光浴一樣。天花板上安裝了數個鏡面，面積超過32,000平方英尺，擴大且增強了霧景，僅僅盯著黃色的光芒便讓人感到溫暖。

《天氣計畫》中，觀眾沉浸在特定的環境中，因而意識到彼此的反應活動。這種直接的感官體驗卻因人而異，無法通過攝影媒體忠實記錄下來，同時，它將所有參與者都變成了沐浴在黃霧中的奇觀。特里·史密斯(Terry Smith)質疑這究竟是「審美漂綠」(aesthetic greenwashing)，亦或真的帶來批判性。³²克萊爾·畢夏普(Claire Bishop)認為這種直接的感官體驗可視為消費博物館的另類形式。³³相比之下，瑪德蓮·葛利澤(Madeleine Grynszetjn)持烏托邦式的解讀，認為《天氣計畫》的自然奇觀與暴露機制的對比旨在揭示藝術界的商品系統，儘管它流於某種奇觀。³⁴

作為展覽的延伸及一種宣傳策略，藝術家也在公車站、計程車、雜誌和網路空間等公共場所懸掛帶有與天氣有關的文字，這些文本來自寄給泰特美術館員工的一個問卷，其中包括句子如「47%的人認為我們社會中的天氣觀念是文化現象；53%的人認為它

是自然現象。」天氣是英國社會文化的常規話題，通過展示文本，埃利亞松玩弄了氣候的文化狀態——自然應該作為文化理解，並通過它在博物館的他種現實中進行感性的生產。

埃利亞松讓觀眾在裝置中迷失方向，藉以挑戰他們的感知，從而意識到他們的主體與環境之間的關係。《盲目的行人》(2010)中，觀眾穿過一狹長的走廊，再次被霧和燈光擾亂視線。他們在這個填滿色彩的環境中掙扎前行，身旁只剩下其他觀眾的腳步聲，這產生一種焦慮感，好似一群人在自然災害中逃生。

從這些情境中可以看出，埃利亞松將這些創造出來的場景變得「越來越真實」，³⁵不僅是因為視覺感官體驗，還因為他用為觀者製造的特殊環境。他將博物館中的另類現實與樂高中的Skagen村落做了比較，後者並不試圖成為幻覺。「這就是我對博物館的看法，它是具代表性的（representational），但也一定程度上試圖隱藏這一點。」³⁶與霍恩的繪畫機器共鳴的是埃利亞松的《以線連結並跨越國境》（2013）——它記錄了作品自身的旅行路線。一個墨球由不同的合作者帶去旅行，在火車上穿越不同大陸，因此不斷移動而完成繪畫，在紙上記錄作品的活動軌跡以及與地球的相對位置。這台繪圖機由全球化帶來的動態、自然機制和移動所觸發，繪畫靠這個機制完成，但也仰賴於表演者的身體、車輛和地球的運動。

《指北針系列》是2004年後發展的，它也是一擾亂但又引導人類活動的技術模式，這座樸實的雕塑並沒有重現光、風或大氣，而是回歸自然循環的力量去驅動其振動，引導觀眾與美術館的外部空間聯繫。指北針的振動是由自然的磁場觸發的，並將我們與最原始的導航系統重新連接起來。

綠橘:極簡詩背後的感性

1977年出生的綠橘本名Tran Thanh Ha，是生活和工作在胡志明市的詩人、策展人、藝術教育者和視覺藝術家，她的越南語筆名綠橘呈現某種引發自由視覺聯想的俏皮形象。綠橘的作品來自她的日常生活，以及她在地緣政治背景下對本體論政治的觀察。她以

極簡風格創作的幾何元素，背後有許多個人故事和情感支持，有時是關於她因女性藝術家的身份所感受到的壓力。看起來極簡的文字詩，內容來自各種文學線索，也象徵著資訊界和生物圈中的編碼語言。她的作品有兩個極端：柔軟的材料，如棉和絲，以及堅硬的礦物和壓克力材料，很少使用顏色。這些詩意的敘述與她文字和圖像背後的故事中生動的政治隱喻形成鮮明對比，也阻礙了直覺的視網膜經驗。綠橘將所有人類比做人工智慧，也許我們是別的宇宙的智慧生物創造的生化人，作為別人主導的舞台上的演員，我們無法接近真正的現實。

她最近的蠶繭系列探討工程編碼和生物基因之間，視覺和概念上的相似性，另一方面反思疫病期間的自我療癒，還有因為封城和資訊爆炸導致的個體之間的連結與斷裂。她使用的生物材料和透明有機玻璃上的重複圖案標示人、動物和機器之間的界限，綠橘以詩意的角度看待數位奇觀：「也許我們都是有機體人工智慧。不妨這樣想：我們都是被造出來以鬥爭自己的靈魂。」³⁷

蠶繭作品提取了著名的政治話語，有些相當聳人聽聞，甚至可操弄。2016年開始的系列作品是在蠶繭上用原子筆及馬克筆刻畫文字，內容取材於國歌、流行歌曲、詩歌、政治演說等多種來源，被藝術家打散成隻言片語。從某種意義上說，這種「引用」創造了新的詮釋方式，觀眾必須站得很近才能仔細審視細節。對於綠橘來說，這種語言解碼的障礙，正好顯示歷史是如何由權力書寫的，個人並不總是能見到完整的事件。蠶繭也是新自由主義全球化的象徵，絲綢有著悠久的傳播歷史，從絲綢之路到海上貿易；由於這種生物材料與人體相容，它可用於癒合傷口和再生皮膚。同時，這種材料隨著時間改變型態：盒子裡的繭在運輸和安裝過程中不斷改變形狀和位置，露出文字片段，觀眾在可讀性和不可讀性之間徘徊。繭也隱喻了與綠橘的各種情緒相關的自我保護系統，面對疫病期間的生活壓力，繭似乎提供了一種自我保護和維持能動性的機制。

該系列的視覺特徵與南美的新具體主義，歐美的極簡主義，和激浪派產生共鳴。然而，它並非源自對於空間關係或者戲劇式裝置的處理。對這樣的文字材料進行解碼，試圖抓住語言、聲音和視覺之間的鴻溝，成為一種徒勞中的徒勞。這些壓克力板上的文字雕刻呼應機器美學；文字和圓點類似於電腦打孔卡，它曾用作激浪派的樂譜。

《皆盲》是多次翻譯和轉化的一套作品。藝術家使用谷歌翻譯將她所做的一首越南語詩中的一段去掉音調符號以後，翻譯成點字，翻譯結果因而成為無法閱讀的文本。她用馬克筆將點字詩標記在刻有圓型凹槽的壓克力板上，製作出第一件《皆盲：我中之你》；而《皆盲：不在場》複製了前一件中的文本鏡像。最終的視覺效果是在牆上投射出重複的圓形陰影，對於盲人及一般人來說皆無法閱讀。

綠橘的展示區塊設計成極簡的，用於冥想的白色立方體空間，最裡頭有一聲音裝置，播放一段宗教大師祈禱的聲音，處理成無聲，成為象徵性的信息擴散，在當代奇觀的喧囂中，它不斷放送但逐漸隱去。

陳慧嶠：夢想、翼望、情欲和現實

與前幾節相比，陳慧嶠、陳呈毓、朱浩培、李長明的作品更為關注世俗生活和日常情感，或許是因為他們面對的危機不同。陳慧嶠在她的個展《脫離真實》(1995)中批判了當時藝術界圍繞地方性的討論：在這種背景下，藝術家容易陷入對身份、政治驅動和權力結構的探索，而不是對藝術和生活進行更深入的反思。她寫道，「進化是一種有意識的過程及有意識的努力[...]，是心靈自由、認知、精神覺醒的狀態非機械性的活動。[...]經驗所有能被經驗的知覺，而不被任何外在壓力或現實所捕捉，正確無誤地直覺一切事物？是我試圖遵循的及最大的挑戰。」³⁸這段話揭示了她在藝術中處理情感、形式和材料的方法——最關鍵的是在情感和理性表達之間找到平衡。

陳慧嶠以極簡的繪畫和雕塑，或者繪畫性的表面和總體性的裝置，包括具體的物件，如多個花瓣、針、線、乒乓球和鋼，註記感性。她在其中編排了各種對立：如暖與冷、軟與硬、圓與尖，以理性重新編輯了感性和詩意的視野。

作為伊通公園的創始人之一，陳慧嶠在九十年代一直是台北後戒嚴時代的藝術推動者，從1988到2018年，她始終在藝術管理和自己的實踐之間兩頭忙碌。伊通公園是台灣第一個由藝術家所建立，用於聚會、討論和展覽的多功能藝術空間，這樣的實驗精神在

1990年代給陳慧嶠的個展提供了最佳環境，她成為台灣裝置實踐的先驅之一。她的藝術教育與1980年代台灣的前衛實踐緊密相連。1964年出生，她在佑德中學實驗美術班接受美術教育，1986年加入賴純純的現代藝術工作室成為SOCA學員，當時林壽宇、賴純純和莊普從國外帶回了歐洲現代主義的思潮。這群藝術家不斷試驗材料和結構，也與極簡主義和物派的形式語言產生共鳴，但在觀眾參與和跨文化議題上也產生獨特的本地觀點。在這些激盪下，陳慧嶠在1980年代後期開始用乾燥玫瑰和大頭針來創作，並在1990年代初期轉向直敘形式主義實驗，用豐富的符號和敘事來記錄她的感官體驗和現實。可以說，這樣的裝置在某種程度上從個人敘事出發，是對上一代形式主義觀念藝術的謙卑批判。

她早期的代表性針線「繪畫」包括《默照》(1992)，6000根銀色針線有著特殊光澤，它們將柔軟的棉層固定在框內的抽象領域中，通過針線創造出細緻入微的色彩和立體感。《如蜂採花》(1992)讓人想起色域繪畫，以特殊的粉紅和綠色調，以及線紋紋理來呈現。1993年的《你是玫瑰我是針》中，針插在散落在桌子和地板上的乾燥玫瑰上——像是種對於一段關係的告誡：欲望、溫暖和痛苦。王嘉驥以儀式來解讀這件作品，「陳慧嶠在乾燥處理玫瑰的同時，慣以針加以穿刺，彷彿是生命的受難儀式，或是對信仰的殉道。」³⁹

在電腦生成的圖形《我在黑暗中低語穿過》(1997)中，陳慧嶠描繪了一個思想和感受的世界。這個圖表受到卡洛斯·卡斯塔內(Carlos Castaneda)著作《力量的傳奇》和其他有關禪的論述啟發，並且嵌入自己對愛和宇宙的看法。我們可以看到「夢」位於中心位置，它延伸出如理性、語言、感覺、看見、意願、直觀和其他用於理解世界的意識活動。

對陳慧嶠來說，夢是理性思維與創造性思維、個人情感與集體記憶交織的地方。在《懷疑者的微笑》(1997)展覽自述中，她寫道：「『做夢』是我自身內部，在虛實與深層記憶間的同步體，自然而然地發生共鳴和能量傳遞的心理意象。」⁴⁰正是通過做夢，她「知覺其他的世界，」而做夢是「一種感知，另一種真實或現實，一種身體中的思考過程，一種性靈中的感官與探險。」⁴¹這裡的夢是一種感知世界和處理各種思想的機制。

或許正是通過夢境，她在藝術中勾勒出強烈的感受註記。自 1990 年代後期以來，床在她作品中象徵夢想、情欲和治癒。黃海鳴曾評論陳慧嶠的床中的感性，不是來自材料，「是觀者身上立即被喚醒的：柔軟、幸福、溫存以及刺痛、激烈、驚悸的對比的感覺」。⁴² 本次展覽中，床作為客體和繪畫的表面，藉以乘載歷史事件，當代全球衝突，以及夢境中的個人感官體驗。受空總台灣當代文化實驗場委託製作，《床外的藍天》最初在《再基地：當實驗成為態度》(2018)展覽計畫中呈現，從平面圖上看，這 16 個軍用床排列成大犬座的形象。由針和線製成的繪畫界面描繪了飛機上瞭望到的大海，以及不同時間和季節的天空景色，並聯繫到她的夢境，甚至是前世作為飛行員經歷一戰的意象，反思自一次世界大戰結束以來，百年內空中軍事武力的發展。陳慧嶠一直有意識地提醒自己從高處鳥瞰事物，以遠離地球表面的狹隘視野。在她的裝置中，既有豐富的女性符號，也有日常的隱喻，對歷史的批判，我們可以從無意識、神話和占星術中尋找到她作品的詩意與敘事的源頭。

陳呈毓：與媒體奇觀一同冥想

陳呈毓 1984 年出生於台北，原本學的是電機，後轉向藝術實踐，並於 2015 年在芝加哥藝術學院完成了藝術學士學位。他的早期作品，從《墜落，預播版》(2015)，到《雲氣平衡》(2018)，以散文電影的敘事方式，反映消費數位物以及數據背後的物質面向。：從新自由主義全球化背後的大規模生產到物質主義，這些打造了針對數位技術、商品和數據的各種消費，背後的支撐則是無產階級的勞動與生活條件的不平等；它們涉及我們在數位時代如何理解、傳遞和消費資訊。

《雲氣平衡》以霧(氣態)作為資訊碎片及它們在網路上的流變的隱喻。氣態是一種虛擬但又具體的當代狀態：比如雲端空間，工業污染導致的煙霧，智慧設備的生產鏈。藝術家將日常生活和數位世界中看到的訊息，拿來與蒸氣、霧和霾比較——雲阻礙現實的視域——就如同網路上折射的資訊。⁴³ 監視使我們處於透明狀態，生產過剩和資訊污染了空氣，雲也阻礙了我們觀察現實的視野，迷霧在網路上像迷因一樣傳播，也讓人想起弱圖像（如 Hito Steyerl 所討論的 *poor image*）和文本片段，⁴⁴ 因此，霧包覆

了數位時代的焦慮，氣溶膠也成為傳播COVID-19的媒介，雲與氣態成為流行病期間信息和病毒傳播的隱喻。

陳呈毓最近的工作從對後資本主義訊息生產的批判，轉向媒體對後資本主義生活的影響，以及如何去抵抗。視聽裝置《舒緩震盪》是有關藝術家過去幾年自我療癒的個人經歷。由於遭受運動損傷，通過物理療法復健成為他的日常生活。他被一些網路教學錄像以及它們如何通過聲音和圖像散播資訊的方式所吸引，例如運動療法、冥想指南、時間管理和智力訓練。我們如何處理這些資訊並轉化為行動實踐？我們可以培養抵制奇觀的方法嗎？針對資訊轉移的意識經驗以及過程可比擬為感性自主的流動方式。

陳呈毓關注身體與媒體之間信息流動產生的互動，面對訊息過載，我們如何放慢腳步，並反思我們的主體性。展場中的螢幕播放指導觀眾如何與物體互動的冥想指南，還有其他有關迷因轉換的著色圖像，例如COVID防疫記者會，NFT(非同質化代幣)的拍賣，著色過程中捕捉到的聲音也顯示藝術家結合材料和身體，從圖像中重新創造圖像，從反應圖像中生產聲音。

通過視聽元素和可觸摸的雕塑，陳呈毓展示資訊流動如何觸發情感、冥想與理性思考的機制。他設計了PU泡沫和矽橡膠製成的軟雕塑，不僅有彈性，當擠壓它時，會發出慵懶鬆弛的聲音並同時膨脹。正是通過這種緩慢的觸覺體驗，我們可以重新定位主體並暫時遠離工業時間。

朱浩培和李長明：世俗天堂

接近出口處展示的是新加坡藝術家朱浩培和李長明的合作攝影裝置，記錄了自2004年以來在北新加坡可眺望馬來西亞的三巴旺海灘上，由各種樹木神龕和被遺棄的神靈組成的「非法」萬神殿。這件作品將觀眾從更為親密及代表內部空間的感性經驗，導引到較為開闊的外部環境中。這些神祇從佛教、印度教，到道教都有，代表塵世對美好生活的嚮往，可能是一般民眾放置的。有些是遵循印度教傳統，當搬家或者改變宗教信仰時拋棄在海邊。⁴⁵經過一番調查，藝術家意識到，可能由於非法佔領公共空間，

這些雕像經常被政府默默移除。⁴⁶攝影中的雕像鑲嵌在落葉中，有的以微型的神龕遮蔽並有供品，有時他們只是用塑料袋包裹的錶框圖像。⁴⁷宗教是人類最直接的與自然接觸的方式，在這裡將展覽劃下句點。

李長明畢業於新加坡國立大學，獲得傳播與新媒體理學士學位。他的肖像作品主要通過對身體和親密時刻的特寫鏡頭來表現，審視視覺形式背後的符號學、表徵和身份。在《直到那時》(2017)系列中，他記錄了朋友圈中的酷兒群體。這些攝影作品出自內心深處的情感，以一種幾乎是反再現的方式模糊了形象，好似敘述了藝術家身份認同變化的心路歷程。⁴⁸

朱浩培在南洋理工大學取得美術學士學位，專注互動媒體與設計，他的實踐性研究聚焦在東南亞不同地區間的文化連結，以人類學調查的方式進行。在疫情發生之前，田野調查是他生活中不可或缺的一部分。最近的一個計畫追溯了中國旅行家和外交官鄭和(1371-1433)的東南亞軌跡，各地的清真寺中仍紀錄了他的傳奇故事。通過實地探訪與鄭和有相關的廟宇和採訪當地穆斯林，朱浩培的身體經驗深深地銘刻在筆記和錄像作品中。

朱浩培透過文化，或者說儀式來探索農業——以此為放大鏡研究人類與後資本社會的關係。最近的一個相關作品是《稻穀女神歸來》(2019)，專注在宗教(爪哇喀嘉文傳統文化)對於傳統農耕的影響(圖 29)。⁴⁹ 透過在印尼 Cemeti 藝術空間的駐村，朱浩培學習以當地農民曆的步調去種植，爪哇的傳統中對於稻穀神的崇拜，在中央權力控制農業的情況之下，漸漸在消失。他現地製作的裝置，比如將稻苗包覆的竹籠，是一謙卑誠懇的作品，源自於他付出的身體勞動以及地方智慧。

回到感性

後資本主義狀態下，身體逐漸機械化以及工具化，它在虛擬與現實生活中穿越。我們都被碎片化成數據，且成為人工智慧的訓練者。

《感性機器》嘗試以轉化後的現實，來驅動身體中的感性以及個人情感，並且回應這種機械化的後資本主義狀態。儘管不形成實質的抗爭，感性在短暫的時空中還是能暫時悖離異化以及規訓。這裡的藝術實踐驅動同理心以及其他如撫慰，療癒，知覺經驗等加強主體感受的行動，這些經驗在看似對立的感受及空間當中搖擺：感動及理性(雷貝嘉·霍恩、陳慧嶠)，媒體奇觀以及冥想(陳呈毓)，極簡的視覺編碼以及政治話語(綠橘)，後工業廢墟以及虛構世界(約翰·亞康法)，人類以及環境(奧拉弗·埃利亞松)，地上以及天堂(朱浩培和李長明)。這些感性總體來說可分為三種路徑：一是在情緒生成之前，身體與環境之間透過各種媒介的溝通；二是後資本主義社會的焦慮，化為詩性或者劇場式的語言；三是資本時間之外的常民文化，比如夢境，占卜，宗教。這些路徑希冀可以釋放反思性的感性，與環境共振，這樣的感性機器可以視為一神經的迴路系統，將感性轉化為資訊傳導下去。

疫情已經進入了某個我們還見不到盡頭的階段，也許疫情最大的啟示是引導我們去慢下來，沈浸在各種儀式當中，並以一種能夠延展藝術以及它的歷史的方式，擁抱感性。

¹ 以史坦伯格(Leo Steinberg)的詞語 flatbed 來形容的話，它們有如平板版畫(flatbed)平躺著被創造出來，有別於文藝復興時期的肖像，觀者已不需用傳統的直立的角度或者身體感受來觀賞它。

² Antonio Damasio, *Looking for Spinoza* (New York: Harcourt, 2003), 35.

³ John Protevi, *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2009), 49.

⁴ Protevi, 51,

⁵ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2004).

⁶ Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 23

⁷ Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, 10.

⁸ Protevi, 24.

- ⁹ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *What Is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 169
- ¹⁰ Jennifer Biddle, *Remote Avant-garde: Aboriginal Art under Occupation* (Durham: Duke University Press), 9.
- ¹¹ *Ibid.*, 10.
- ¹² *Ibid.*, 36.
- ¹³ Bennet, *Empathic Vision*, 23.
- ¹⁴ *Ibid.*, 7
- ¹⁵ *Ibid.*, 2
- ¹⁶ K. G. Pontus Hulten, *The Machine as Seen at the End of The Mechanical Age* (New York: The Museum of Modern Art, 2006), 6,
- ¹⁷ Jeanette Winterson, "The bionic woman," *The Guardian*, 23 May 2005, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>, accessed 1 May 2021.
- ¹⁸ Rebecca Horn, "Unicorn" in Germano Celant et. al., *Rebecca Horn: Diving Through Buster's Bedroom* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1990), 38.
- ¹⁹ Rebecca Horn, "Pencil Mask," in *Rebecca Horn: Diving Through Buster's Bedroom*, 43.
- ²⁰ Doris von Drathen, "The Heartbeat of Drawing: On the Circulation Between Performance, Sculpture, and Painting," in *Rebecca Horn, Bodylandscapes. Drawings, Sculptures, Installations 1964 – 2004* (Ostfildern: Hatje Cantz), 129-143; here, 130.
- ²¹ Rebecca Horn, "Cockatoo Mask", *Rebecca Horn: Diving Through Buster's Bedroom*, 42.
- ²² Steven Henry Madoff, "Hinge Life," *Rebecca Horn: Moon Mirror. Site-Specific Installations 1982-2005* (Ostfildern: Hatje Cantz), 23-40; here, 35.
- ²³ 作品另一個英文標題是 *Rooms Meet in Mirrors* 1974/75. Madoff, "Hinge Life."
- ²⁴ Bruce Ferguson, "Rebecca Horn: Really Dangerous Liaisons," in *Rebecca Horn: Diving Through Buster's Bedroom*, 19.
- ²⁵ Doris von Drathen, "Places at the Zero Point," *Rebecca Horn: Moon Mirror*, 41-61, here, 51.
- ²⁶ *Ibid.*, 60.
- ²⁷ 黑聲影團隊的成員包括 John Akomfrah, Lina Gopaul, Avril Johnson, Reece Auguiste, Trevor Mathison, Edward George, Claire Joseph. 參見 Kobena Mercer, "Becoming Black

Audio: An Interview with John Akomfrah and Trevor Mathison,” *Black Camera* 6, 2 (Spring 2015): 79–93.

²⁸ Alessandra Raengo, “Cosmopolitanism, Contemplation, and the Ontopolitics of Movement in John Akomfrah’s Gallery Practice,” paper presented at MIT symposium *Cinematic Migrations* in Spring 2014, 4.

https://www.academia.edu/47733166/Raengo_Cosmopolitanism_Contemplation_and_the_Ontopolitics_of_Movement_in_John_Akomfrahs_Gallery_Practice_with_images.

²⁹ Nina Power, “Counter-Media, Migration, Poetry: Interview with John Akomfrah,” *Film Quarterly* 65, 2 (2011): 59–63. Here, 62.

³⁰ Dieter Bucharadt in conversation with Olafur Eliasson, ”wie in der pop art klaue ich direkt naturphänomene und wissenschaftliche darstellungen,” *Kunstforum International* (Nov/Dec 2013): 190-207. Here, 195.

³¹ 這個作品的裝置圖，參見泰德美術館的網站，<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0>，25 May 2021 參閱。

³² Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents* (London: Pearson, 2011), 295,

³³ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (London: Tate Modern, 2011).

³⁴ Madeleine Grynszetjn, “(Y)our entanglements: Olafur Eliasson, the museum, and consumer culture.” In *Take your time: Olafur Eliasson, 2008-2009* (London: Thames & Hudson, 2007), 11-32, here, 12-13.

³⁵ “Daniel Birnbaum in Conversation with Olafur Eliasson”, in *Olafur Eliasson* (New York : Phaidon, 2002), 9.

³⁶ 同上，頁 10。

³⁷ 作者與綠橘的線上對話, 30 January 2021.

³⁸ 陳慧嶠，〈脫離真實〉展覽自述，1995□

³⁹ 王嘉驥，〈藝術的織夢者—陳慧嶠〉，2011，
http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/37/457/102.

⁴⁰ 陳慧嶠，〈懷疑者的微笑〉展覽自述，1997□

⁴¹ 同上。

⁴² 黃海鳴 · 〈胎中與夢中的對話—顧世勇與陳慧嶠的雙人展〉, 1998,

http://www.itpark.com.tw/exhibition/data_group_column/103 。

⁴³ 陳呈毓筆記 · 未發表 。

⁴⁴ Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," e-flux journal #10, November 2009,

<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

⁴⁵ Chu Hao Pei, "Transience of Tree Shrines," published in Chu and Lee Chang Ming, *Beneath the Bodhi & Banyan* (Singapore: Nope Fun, 2018), n.p.

⁴⁶ 新加坡的相關法律禁止在公共公園中放置神像 (Parks and Trees Act Chapter 216 Section 63, Parks and Trees Regulations that was originally enacted 1883) 。

⁴⁷ 圖片刊於 *Beneath the Bodhi & Banyan* 。

⁴⁸ 李長明個人網站, <https://leechangming.com/Until-Then>, 1 May 2021 參閱 。

⁴⁹ 作品標題為 *Mbok Sri Mulih* 爪哇語 · 譯為稻穀女神歸來 。