

在全球主義危機中反思生物藝術的「普同物 (Universals)」情結：對於荷蘭生物與設計藝術獎2019年獲獎作品與 <Polarities: Psychology and Politics of Being Ecological> 的策展觀察

文 / 湯家碩

## 前言

「要策劃一個能涵括這些生物藝術作品的展覽是一件不小的工程。這是一個找尋定位 (position) 的過程。是情緒上的定位，也是政治上的定位。我們正身處於一個緊迫的時刻，因此我們更致力於找出事物之間的連結。創造這些連結是一個很美好的解謎過程。」

以上的話語節錄自策展人 Angelique Spaninks 於 2019 年 11 月 29 日為其所策劃的生物藝術展 <Polarities: Psychology and Politics of Being Ecological> 所做的開幕致詞。若我們以展覽中所展出的三件 2019 荷蘭生物與設計藝術獎獲作品、以及其他並列的展品作為代表荷蘭當前生物藝術實踐的剖面取樣，Spaninks 的這段說詞一方面凸顯了「新連結的創造」在策展中所肩負的政治與美學任務，另一方面也反映了生物藝術作為一種跨領域的實踐，在新連結的打造上所具有的高困難度。當具有雌雄同體特徵的淡水螺、代替皮革塗料的真菌、以及受演算法介入的光合細菌需要被實體化 (materialized) 並且共置於同一的策展空間的時候，如何讓高度異質性的人 / 自然 / 社會複合體能共構穩固的象徵秩序，就成為藝術家與策展人在創造作品內與作品間連結的時候需要處理的課題。本文試圖借用人類學者 Ana Tsing (2004) 探討跨國資本主義與環境運動等「全球連結 (Global Connections)」現象時所提出的「摩擦 (Friction)」概念，來分析在 Polarities 的展覽空間中所能觀察到的各種藝術實踐中所具有的創造性摩擦，以及這些摩擦背後所指向的、生物藝術在構成跨域連結的時候因其對「普同物 (Universals)」的偏好而形成的一些政治問題。

## 創造性摩擦

Tsing (2004) 將摩擦界定為當前全球化的過程中，具有高度異質性 (heterogeneity) 的自然 / 社會現象在彼此相遇的時刻所呈現的不穩定與不協調的特徵。藉由此一概念，Tsing 反對二十世紀末全球化理論所樂觀想像的、全體人類即將被統合於單一政治經濟體系之下的「歷史終結論 (Fukuyama 1992)」，並且強調各種全球化現象在實際發生時所具有的高度混亂與不確定性。

在 Polarities 展中，異質現象的跨域相遇與連結，頻繁的在作品內與作品間發生。這樣的跨域首先是時空維度的。〈Resurrecting the Sublime〉試圖藉由 DNA 樣本來重現上百年前夏威夷群島上因殖民拓墾而滅絕的錦葵花的花香。同樣企圖讓人體驗在夏威夷群島已滅絕物種的歷史性存有，〈Re-Animated〉以虛擬實境技術讓觀者回到 1975 年，聆聽 Kaua'i 'ō'ō 鳥最後一次被收錄的求偶啼叫。離開北太平洋，〈As Above, So Below〉帶領我們來到南美智利的森林，使用音樂的波型扭曲衛星、空拍機與顯微攝的影像紀錄，來呈現經濟開發對森林地與生態造成的破壞。同樣關注森林生態與人類介入，〈(NON)Native〉的森林座落於荷蘭布拉班特 (Brabant)。黑莓樹曾經因改善土質改善的需要被引入生態系，今日卻被視為應被根除的外來種。這樣的標籤變化過程體現了「原生 / 外來」概念中的人為和不穩定性。遠離森林，〈Legal Status of Ice〉的視點聚焦在寒冷的北極，以 3D 模型呈現全球暖化和冰山溶解後所出現的新航路，及伴隨而來的跨國政治經濟角力。若將尺度縮小到人類個體間的歷史關係，〈In Posse〉企圖透過演示幹細胞製造女性精子的技術，來重新演繹古希臘塞斯摩弗洛斯節 (Thesmophoria) 對於女性生育能力的頌揚。〈Spirit Molecule〉則試圖處理一段更親密而私人的歷史：將逝去親密關係人的基因植入菸草等精神刺激物中。透這些精神刺激物所召喚的感官體驗，我們得已再次用身體與已逝者進行互動。

在這些生物藝術的展品中，各種原本處於截然不同的時空和物種脈絡、不被預期能相遇的個體，因為作品的誕生而得以相遇。這樣的相遇由於難以被既有的認知或分類框架所精確描述，因此不必然能對跨物種與時空的關係提供一個普遍性的準則。已滅絕的物種如何被重新

帶回現世？發展主義與生態多樣性之間的衝突要如何協商？用生物技術作為跨越生死與性別界線的手段是否在倫理上恰當？做為藝術創作，Polarities 中的許多作品當然不需要提供讓人滿意的解答。然而，以 Ana Tsing 的觀點來看，諸如跨國資本主義、科學治理的意識形態等在全球尺度上擴散的普同物（Universals），本質上仍然是各種全球主義在地方層次實踐的總和。Polarities 展中的許多作品，描繪了特定時空脈絡的物種在與這些全球性力量交會的同時所產生的不安定與曖昧特徵。並且也正是透過關注於這些非預期性的跨域相遇所產生的各種摩擦，我們得以避免被徹底收編於各種普同物所提供的抽象化、去歷史化、去地方脈絡的全球化幻夢。因此，這些生物藝術作品所呈現的，可以說是一種巨觀的全球尺度現象中的微觀史、以及對於此種微觀史中各種複雜的自然與社會關係的提問。就如同策展人 Spaninks 在致詞中所言，Polarities 策展過程可以被視為一種「在緊迫的時刻對於情緒與政治的定位所做出的選擇」。展中的許多展品也因此大多環繞著當前環境運動所關注的全球暖化與森林面積減少等問題。生物藝術所促成的創造性摩擦，不僅是個人美學體驗上的刺激，也是對於當前具有高度能見度的全球政治與環境問題的思考。

### 普同物的誘惑

然而，並非所有 Polarities 展覽中的生物藝術作品都具有相同程度的政治與微觀史的敏銳度。更精確地來說，恰好是三件 2019 荷蘭生物與設計藝術獎的獲獎作品，最為強烈的呈現了對於普同物與其抽象力量毫不質疑的接納。這些獲獎作品從抽象而靜態的概念標籤出發，忽略了跨物種相遇所具有的互異樣貌與時空脈絡、以及這些不穩定的相遇顛覆鉅觀敘事的潛力。

<Sex Shells: Gender fluidity in the modern age> 藉由雌雄同體的淡水蝸牛作為當代性別流動性的表徵，並且透過帶有性別元素的飾物妝點蝸牛殼，反諷人類社會性別秩序建構的武斷性。這樣的企圖固然呼應了酷兒認同與女性主義運動長期以來對於既有性別秩序的挑戰。但是，將雌雄同體的生物現象作為支持特定社會價值（性別流動性）的自然證據，這樣的敘事操作中我們只能看見兩個人造的抽象概念（社會學的「性別流動」以及生物學的「雌雄同體」）

的並列，藝術家並沒有創造出嶄新的跨物種連結。在不同的社會文化脈絡中，皆存在可以被標籤為「性別流動」的現象，但這並不意味著這些高度具有地域與文化特定性的現象，會因為某種西方社會科學論述和理解的方便而真的具有某種可共量性（Commensurability）。換言之，LGBT 運動衍生出的跨性別認同者、北美原住民部落中所存在的雙靈（Two-Spirit）者、以及南亞社會中被視為介於男女兩性之間的海吉拉斯（Hijra），這些截然不同的性別流動現象，在和生物上雌雄同體的淡水蝸牛相遇時，可能引發的創造性摩擦必然會是截然不同的。從 <Sex Shells> 在裝有淡水蝸牛的魚缸背後投影膠衣舞者影像的陳設來看，創作者 Jonathan Ho 想像的「性別流動」顯然具有當代酷兒理論與性別身分政治的脈絡。無法明確的指出此種脈絡上的特定性、直接將性別流動視為具有普世一致性的抽象概念，這或許就是此生物藝術作品難以成為有意義的「倫理的實驗室（Zylinska 2014）」並且正當化其對自然生命的操弄的主要原因。

同樣試圖直接探討鉅觀的抽象概念，<CMD: Experiments in Bio-Algorithmic-Politics> 建置了數個巨大的瓶裝人造生態系統。在這些系統中，光合作用細菌藉由生產的氧氣換取光照作為酬賞，酬賞機制的調控則是透過演算法來達成。根據創作者 Michael Sedbon 的說法，<CMD> 是一個由細胞和電腦所組成的政治實驗。由於光線（做為資源）的分配取決於光合作用細菌所生產的氧氣量，整個「以氧換光」的人造生態系統可以說是某種市場交易的仿擬，而決定最適資源分配的人工智慧演算法則是市場背後的經濟規則。無疑的，<CMD> 是一件在技術複雜度上極為壯觀的作品，也是在整個 Polarities 展覽中視覺體驗最為具有衝擊性的作品。連接著電子儀器、散發著冷光的巨大細菌培養瓶加上錯綜複雜的管線，確實營造了彷彿科幻電影的未來氛圍。在論述的建構上，<CMD> 也同樣有著讓人歎為觀止的野心。在「後人類世情境下的演化性設計典範（evolutionary design paradigm）」的框架下，創作者對於作品背後意涵的闡釋一路援引笛卡兒的心物二元論、哈洛維的賽伯格，甚至在一句「我們對於現實的感知，連同我們在感知能力上的能動性，一起被寫死（hard-coded）在系統的法則之中」的句末，連加了布希亞、德勒茲、史考特（James Scott）三位重量級思想家的三本巨作當作立論的參考文獻。這些專有名詞對於非屬人文社會學圈的觀眾來說，或許讓作品看似增添了不少思想深度和說服力。然而，將學術名詞與名家當作潮流術語來浮濫使用，除了能營造某種詩學或者美學的神秘體驗之外，對於這些詞彙背後所反映的當代議題的實質討

論其實十分有限。〈CMD〉透過操縱光合細菌而展現的所謂「對於原始生物社會的政治介入」，因此也和〈Sex Shells〉一樣屬於透過生物自然現象作為介質單向度類比人類社會秩序的實踐。雖然堆砌複雜的科學技術與學術詞彙確實能營造出使人驚豔的奇觀感受，但也在無意之間形成了對於抽象的科學與哲學意識形態作為普同物的拜物教。這樣對於普同物毫無保留的擁抱既是去政治的，也是去歷史的，因此喪失了生物藝術的顛覆性潛力。

相對於前面兩件高度論述導向的獲獎作品，〈Fungkee | Fungal Supercoatings〉有著截然不同的動機。基於環保與動物人道主義而嘗試研發出取代動物皮革的真菌皮革，創作者 Emma van der Leest 與 Aneta Schaap-Oziemlak 有著非常務實的功能性目標，例如讓真菌皮革能達到一般動物皮革的防水性與著色穩定度，同時也嘗試藉由真菌特有的氣味創造額外的附加價值，並且最終所追求的是讓這樣的生物創新達到工業化生產的規模的可行性。〈Fungkee〉將自身定義為生物設計而非生物藝術。因此，要以和另外兩件獲獎作品同樣的批判性標準來要求這件作品或許有些不恰當。然而，創作者反覆提到要透過真菌皮革打破常民對於真菌的「有害」想像，這樣想像是否是跨越地域和歷史的普遍同性存在？從人類使用真菌進行食品加工和醫療活動的悠久歷史來看，或許並非如此。

## 結語

以2008年全球經濟危機作為開端，極右民族 / 民粹主義的興起、以及全球環境運動在國際政治場域的接連挫敗，標誌了十九世紀末對於全球化理論「世界終將成為扁平」的樂觀想像，在當前政治社會氛圍中所面臨的困境。在這樣跨尺度的人類「物種內 (within-species)」不平等與社會衝突加劇的歷史時刻，一種將人類與自然界關係納入考量並且更為宏觀的「物種間 (across-species)」的政治如何有存在的可能？生物藝術作為常態性積極涉入物種間複雜政治議題的藝術創作模式，對於前當前「物種內」與「物種間」問題所存在的緊張關係，所採取的立場又是什麼？比起擁抱「人類世」等將全人類視為整體加以思考的普同物，更精確地進入每個跨物種相遇的時空與地域脈絡，或許是讓生物藝術免於以西方工業革命與工業化中心的生態觀、維持創造性摩擦的另一種政治取徑。

## 參考文獻

Gessert, George. Green light: toward an art of evolution. MIT Press, 2012.

Francis Fukuyama. The End of History and the Last Man. Free Press. 1992  
ISBN 978-0-02-910975-5.

Zylinska, Joanna. "Taking responsibility for life: bioethics and bioart." Ethics and the Arts.  
Springer, Dordrecht, 2014. 191-200.