

首頁 / 資料庫 / 文章資料庫 /

擴延電影、封閉世界：媒介自然於「封閉世界的設定集——吳其育個展」 /



LINE



擴延電影、封閉世界：媒介自然於「封閉世界的設定集——吳其育個展」

| 2021.08.22



姓名標示—非商業性—相同方式分享



作者 謝佩君

寫作年份 2021

簡介 我們在吳其育的《封閉世界的設定集》裡暈眩。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助。

本文圖片：吳其育，《封閉世界的設定集》，2021。（`藝術家提供）

我們在吳其育的《封閉世界的設定集》裡暈眩：時而在年表牆前癡癡佇立，試圖以視線勘測每一個關鍵字標籤、歷史事件或書名，在腦海中繪製概念方位；時而反覆來回踱步於不同展間中蒐集、拼湊和連接跨越不同媒材間的封閉世界表徵——黑白圖表、3D建模的尖石TAPUNG古堡，動態影像裡的雙筒鏡鏡頭（binocular shot）——嘗試將片段的接連成星群，瞥見藝術家的科幻視角。然而，在大部分的時間裡，我們跟不上這個世界。眼神的追蹤不同等於智識彙整的同步，專注力只是加乘了訊息過載後的解析時間。只有那想要理解《封閉世界的設定集》的慾望，稍稍同感了藝術家創造作品的意志。或者，更明確地說，我們共享了展覽設定中外星訪客，蒐集封閉世界之決定性的想望與相伴而生的副作用：收羅、積累各式物件的好奇與焦慮，企圖將零散建構成系統的意志與暴力。從這資訊過載、盼求導航的暈眩共感來看，「封閉世界的設定集」一展不僅是對於封閉世界的介紹，它也慷慨地向所有耐心的參觀者們演示了藝術家的方法學，即以近乎藝術史家福斯特（Hal Foster）所說的檔案衝動的視覺藝術生產^[1]，虛構歷史以推測島嶼的未來。

這也可能是為什麼在所有無法親臨的展件裡，我最想站在那張巨樟神木影像旁，想像它是展覽的導航。有著七百年生命位於南投信義鄉的巨樟神木，其複製品並未完美平整地攤於展示櫃裡。和白牆上的年表不同，它並未指涉封閉世界裡的歷時性，或是影像慣常中介的時空連續性。相反地，神木的影像疊置、曲折於我們眼前，成為展室裡時空謬誤的蒙太奇：同時是作家巴代想像下的物種對抗史詩，是帝國南進野望的基礎設施（林造工業與理蕃）、是現代化不可或缺的物質與象徵（樟腦同是賽璐璐工業原料），也是玉木冰期的餽贈^[2]。這些由樟木影像所誘發，或虛構或（所謂）現實、或系統或自然，矛盾地並置於腦海中的影像，爆炸性的目不暇給、幾乎不能以文字形容的經驗，曾再貼切不過地為小說家吳明益以攀樹所定義：

第一回和阿賢攀上一株千年紅檜20米高的樹杈平臺時，他簡直以為自己登上了一座島。那些附生的蘭、蕨等維管束植物和苔蘚、地衣，鋪展成一張巨大的空中眠床。^[3]

以登島與攀樹後的不同視野為起始，以巨樟神木為指南，本文試圖以文字拼湊出吳其育關於封閉世界的科幻視界：未來導向的敘事方式——異星訪客視角——讓我們看到了什麼樣的島嶼？藝術生產多基於螢幕，擅長剖析、挑釁新自由主義意識型態下的技術生產與視覺政權的吳其育（與其製作團隊），是如何連結不同的素材：從小說、影像、口述訪談、年表建置與資料庫搜索方式等等？而藝術家「連結的意志」（引用福斯特的描述：the will to connect），又是如何後設批判地，既規範又闡明，關於封閉世界中的媒介自然？



雙筒鏡鏡頭

在吳其育以尖石TAPUNG古堡的銃眼為框的第一人稱雙筒鏡視角裡，我們看不到樟樹；相反地，我們的視角和銃眼內「一個屬於殖民者的觀看方式」疊置，殖民者與被殖民對象的辨明，不過是碉堡內外之別，如此專斷而極度暴力。媒材起始於某事物不再代表自己的歷史時刻。銃眼正是上述的媒材，使用者早已忘卻槍孔牆面劃分內外、異己的象徵意義與物理特質，它僅成為一個長方形、揉雜視野與主體位置的光學幻覺。而包含主觀 (subjective shot) 與觀點鏡頭 (Point Of View shot) 的雙筒鏡鏡頭 (或稱為masked POV) ，在吳其育的作品裡並不陌生，無論是《亞洲大氣》 (2019) 裡的分離雙眼視覺部署，或是在早期與張立人合作的《沒出息3D影展》中以陽春的3D造影批判產業化的觀影體驗，都可見藝術家對所謂的裸視與視覺機器同化後，義體視覺 (prosthetic vision) 的探索與干預。大多數使用於形塑劇情中主觀視覺事實或加強敘事中視覺證據的雙筒鏡鏡頭，像是希區考克 (Alfred Hitchcock) 《後窗》 (*Rear Window*) 中攝影師主角L.B. Jeffrey「透過」相機鏡頭看到的兇殺案，或是比較近期的例子，提克威 (Tom Trykwer) 的時代劇《巴比倫柏林》 (*Babylon Berlin*) 裡跟監的警探在望遠鏡中看到的線索。這些輔助敘事的視覺證據鏡頭從未真正地再現雙目鏡視覺 (畢竟，使用望遠鏡時我們看到的是雙筒鏡合一的視覺，從來沒有圓形邊框) ，儘管和影片中以雙銃眼重現殖民視角 (歷史) 類同，但卻又讓銃眼作為一種殖民眼界的圖像替身，召喚並質疑殖民者的視線 (權力) 部署。

關於封閉世界的想像持續地自鏡頭下殖民時期接觸 (抑或使用吳其育的標籤法#接觸) 的象徵：碉堡、界碑或隘勇線等等中積累。有趣的是，接觸與區分總是一體兩面，所有區分異己的邊界，都是為了接觸、中轉與越界而存在。這些對於內外的辨明，也回應了展覽中對封閉對比開放、自然對比人文的二分法命題。換言之，如果異星訪客真從我們居住的島嶼建構出關於封閉世界的檔案，那麼其中最大的卷宗可能是「與自然抗衡」的意識型態與價值。「如果這 (封閉) 是種狀態的話，那代表可能是你不能選擇。如果它是個方法的話，無論封閉與否，你都是有選擇的。」^[4]在與《Art Press》的訪談裡，吳其育清楚地說明封閉世界的獨斷與隨心所欲，那同理可證地，我們可以擁有在封閉與開放世界外的可能。哈洛威 (Donna Haraway) 曾以「自然文化」 (naturecultures)

一詞提供我們一個跳脫自然與文化、心靈與物質等二元窠臼的流動想像，以狗——人類最忠誠的夥伴——為例，她說道：

沒有任何的夥伴有著預先存在的關係，也沒有一次到位的聯結。歷史特殊性和偶然突變自最初即一路干涉，干涉自然、也干涉文化，干涉自然文化^[5]。

在歷史唯物主義的批判框架下，哈洛威將唯物從勞力擴延至物質性：自然中的物質與生物，強調特殊時空下「自然 / 文化」及「人類活動 / 非人類」無法清楚劃分、總是變動的關係。「自然文化」的想像，更進一步地為帕里卡 (Jussi Parikka) 稱之為媒介自然 (medianatures)，意即所謂的自然無一不是在技術中介下被理解，而號稱的媒介也總是因自然資源的提供的條件而生。換言之，沒有獨立於不同時代下社會組織與生產下的自然，也沒有分割於地理深時的人造媒介。如上述媒介自然縱橫交乘的向量關係，也正展示於展櫃的巨樟神木裡，像是李時珍在《本草綱目》裡詩意的誤會，將樟樹的命名來源歸咎於：「 (樟樹) 其木理多文章，故謂之樟」^[6]。



「啐...的一聲唸起咒語：
gairagaz gu la (即起始)
k... (佳分離)

「其木理多文章」

如果我們說樟樹——以臺灣情狀為例——是自然逐漸地成為媒體物件的例子，可能並不是太粗野的媒介物質性論點。

1887年在英斯曼 (Eastman)，當賽璐珞超越了達蓋爾 (Louis-Jacques-Mandé Daguerre) 的玻璃銀版攝影，並提供了所有電影的物質基礎時，這樣的操作變得可實行。電影，和聲音錄製不同，從膠卷、劃破與切片開始^[7]。

德國媒介研究裡電影的中介條件起始於斷裂性。賽璐珞，作為最早的人造樹脂，其硬度、可塑性以及透明度佳的特性，讓它賦予電影剪輯現實於碎片，融合於想像的操作條件。例如製作於愛迪生片廠，由波特（Edwin S. Porter）拍攝的《狗狗工廠》（*Dog Factory*, 1904）短片中熱狗轉變為真狗的機器，其實正是蒙太奇本身。對基特勒（Friedrich Kittler）來說，這種自現實片段到虛擬連貫的電影式斷裂，若沒有賽璐珞的物質特性即無法成為可能；更進一步地看，當前影片剪輯軟體其實也擬仿自早期電影的底片剪輯。

儘管基特勒不可能知道，樟樹於臺灣特殊的地緣政治與殖民歷史，以及樟樹作為賽璐珞的原料如何既是造就現代化的物質也是象徵；但這並不妨礙我們在此處稍稍過激地讓樟樹作為媒介自然的代表，視媒介為自然的延伸。電影式斷裂的物質性深於盧米埃（Lumière）、梅里葉（Georges Méliès）手中或剪或黏、操煩（想像）破碎的膠卷；它來自於地理環境的偶然、19世紀全球資本主義興起，與殖民政策互為表裡下的賽璐珞工業；來自「開山造林」這與自然抗衡的預設與相伴的勞力動員，更出於「理番」為名的系統性暴力。而虛擬的光學幻覺總是以無縫接軌的獨斷為代價，一如我們對舊時膠卷放映機噠噠聲響的拜物迷戀，圓滿完整地，從不曾斷裂，也不曾有著開山造林或殖民史似的閃現。「也許，《巫旅》中的樟樹靈最終成了由樟腦製作而成的膠卷。」^[8]在《封閉世界的設定集》虛構夾雜歷史、記憶與紀實並置等時空錯置的拼貼下的樟樹，成為了探索媒介物質性的方法，並提供線性史觀之外的歷史潛能。當樟樹不再代表自己的歷史時刻，它即成為了媒介自然。

在這個眾聲喧譁另類、替代可能的時代裡，藝術家以未來導向連結諸多不同素材的意志與其所建制的封閉世界，彷彿向我們拋出疑問：縱使存在多種世界的可能，為什麼此時此刻我們僅有這個世界？是什麼樣的媒介自然關係造就了當下的視界？然而，封閉世界論述中隱含反事實條件——唯有物質的流動與動員才能造就封閉的可能，這樣的推測思考不一定能用文字定義，以符號指涉，然它卻提供了另一種飽富感知、情緒，如樹紋多層理的美與歷史動能，像是〈冰盾之森〉裡的愛樹人在解釋樹的近似永生時——和人類相異，沒有真正死亡的有機體——的喃喃自語：「不是所有的關係都會有名字。」這尚無法以文字妥切形容、定義的媒介自然世，讓人迫不急待。



註釋

[1] 福斯特所論及的檔案衝動式的視覺藝術生產，通常看起來就像是檔案。援引德希達 (Jacques Derrida) 的《檔案熱》 (Mal d'archive) ，福斯特將赫賽豪恩 (Thomas Hirschhorn) 、迪恩 (Tacita Dean) 等千禧年前後的作品形容並定義為檔案衝動：藝術家收羅各式物件、資料，在現有檔案 (機構) 之外，自行建構連結的秩序，作為另闢具藝術家自身特色的處理、理解歷史與知識的方式。關於福斯特檔案衝動的討論，參見Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* Vol. 110 (Autumn, 2004): 3-22.

[2] 在末世冰期玉木後，臺灣植被漸朝樟殼群叢林帶演進，最終演化至樟科和殼斗科植物為主的樟殼群叢。參見張家綸，《植物之道：日治時期臺灣樟樹造林事業及其學術研究》，國立臺灣師範大學歷史系碩士論文，頁3。

[3] 吳明益，〈冰盾之森〉，於《苦雨之地》，臺北：新經典，2019，頁100。粗體為本文作者所加。

[4] 〈「這不是狀態，而是種選擇」亦藥亦毒的封閉策略，也在島嶼中發生嗎？封閉世界的設定集——吳其育個展〉，ART PRESS, https://theartpressasia.com/2021/07/21/to-closed-or-not-we-do-have-choice-atlas-of-the-closed-worlds-by-wu-chi-yu-at-the-cube-project-space/?fbclid=IwAR29nu2qGC_QW0gWVYv9RiOTfgt1piLIRpphOwnM2U8zOxFE-54IoBcqD8

[5] Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 12.

[6] 關於樟樹的命名，另有一說是因樟樹自帶香氣，類似發散氣味的動物「獐」。參見國立臺灣博物館臉書：<https://www.facebook.com/NTMuseum/posts/10156936406731193/>

[7] Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, (Palo Alto: Stanford University Press, 1999), 115.

[8] 引用於「封閉世界的設定集」線上展的相關文

字：<https://thecubespace.com/online-show-zh/atlas-of-the-closed-worlds/>

關於作者

謝佩君，紐約州立大學賓漢頓分校藝術史所博士候選人，惠特尼美術館獨立研究計畫海蓮娜·魯賓斯坦批判研究會員（2019-2020）。主要研究興趣在批判理論、現當代藝術史、視覺史和媒介與科技理論。博士論文處理的問題為觸覺、聽覺與視覺三種感官自臺灣冷戰期間以來的抽象化，以及藝術生產過程如何干涉這些去自然化的感知。

#媒介自然 #世界 #擴延電影 #封閉

最後更新日期：2022/01/28

— 延伸閱讀

精選議題

潛殖與寄生術

國外論述

技術生態：周緣、流心、底立疆域

作品

封閉世界的設定集

作品

功夫流感

作品

隙谷2：詭計者的陰謀

作品

信息

訂閱電子報

請輸入E-Mail



[取消訂閱](#)

[歷年電子報](#)

[藝訊](#)

[專題](#)

[趨勢論述](#)

[資料庫](#)

[發展紀事](#)

[線上報名](#)

[隱私權聲明](#)

[著作權聲明](#)

[網站安全政策](#)

[聯絡我們](#)

瀏覽人次：1213489

