

大地形構作為藝術觀點

新科技狂飆的時代，《設計地球》(Engineering Earth)為我們提供了一個警醒的視角：人類改造地球的野心是否已經超出了我們所能承受的極限？Stanley D. Brunn 的研究不僅僅停留在對巨型工程的技術性描述，更深入探討了這些項目如何反映了晚期資本主義社會對進步的偏執想像。

從最原始的梯田到現代的巨型工程，人類改造地球表面的歷史本身就是一部充滿矛盾的辯證史。以水稻梯田為例，這項五千年前開始的地貌改造工程，在為人類提供糧食保障的同時，也悄然改變著地球的大氣成分。這種改造既是人類智慧的結晶，也是環境災難的伏筆。人類學家斯科特（James Scott）則在《反穀》提及農耕為「國家形成」過程中為控制土地人口一個措施。在大地形構與政治制度之間，我們可以知其表裡的關係。而這背後的感性介入，既是政治手段的施作，也是藝術介入空間的協商。

Brunn 的分析框架中，巨型工程被解構為三個相互糾纏的維度：經濟、環境與社會政治。這種多維度的視角揭示了一個關鍵事實：所謂的技術進步從來就不是價值中立的。當我們將谷歌地球、地理信息系統這類虛擬工程也納入討論範疇時，技術與權力的糾葛變得更加明顯。技術不再僅僅是工具，而是重塑社會關係的能動力量。換句話說，如何介入、如何思辨、如何推測，存在美學空間的可能。在環境維度上，巨型工程以一種近乎暴力的方式改寫著地球的物理特徵。河流改道、海岸圍墾、採礦工程等項目，無不展現著人類征服自然的願力。然而，大自然的反撲已經開始：到 2100 年預計的 1 米海平面上升。這讓我們不禁想起 Hal Foster 所說的「模仿性加劇」(mimetic exacerbation)：當代藝術家通過誇大再現社會矛盾來顯示其荒謬性，而大自然似乎也在用同樣的方式回應人類的干預。在 2021 年北美獎中藝術家林彥君《氛塵：沉積於塵埃裡的聲景》以沉浸式的音景，表露塵埃的「環境知識」。2023 年藝術家吳政璋台灣「美景」——田園風光個展中以瞬間強光直擊人像，表現環境過度破壞與欲求。間接或直接的方式，我們看到了感官與環境之間，藝術在感官上的手法。

國家機器如何將這些項目納入其統治敘事？對 Brunn 來說，弱勢群體的遷移安置體現權力的運作邏輯。這些問題揭示了巨型工程背後的階級政治。Foster 在批評新自由主義藝術市場時指出，我們需要保持批判的距離，才能看清表象之下的本質。理論家布拉頓（Benjamin Bratton）則直言智慧電網、雲端運算、定址系統及機器人工智能等各種運算技術等「堆疊」無論在形式或內容上、軟體或硬體，

堆疊中有模組化的層級（layers），每一個層級扮演特定角色，它們即是獨立的又相互依存。這不僅是工程學的議題，因為運算已成為我們組織想法、經濟和文化所仰賴的形式與內容。它不只是治理（governance）運作的方法，它本身即為一種治理。國家機器之於生命政治及其真實空間乃至虛擬空間，滿溢著權力網絡。

資訊革命帶來的新技術看似為巨型工程提供了更精確的控制手段，但這種控制本身就隱含著危機。衛星遙測、地理信息系統等技術固然提高了規劃效率，但也強化了技術官僚的話語霸權。這讓我們想起 Foster 對「後批判」狀態的憂慮：當技術理性成為唯一的評判標準，批判本身是否還有存在的空間？若我們以稍早提到了兩個展覽進行分析，兼以布拉頓的堆疊論，我們如果留意行動者的感官向度，正好是內外的兩層關係。環境的改造同時也意味著感官擴展與重塑，技術的發展擴展了人類的感官能力，例如林彥君《氛塵》的音景，地點來自英國的秘密核能武器測試研究站的。同時，其低音編程也更提醒我們造土感官藝術家的技術介入。技術也重塑了我們的感官經驗。吳政璋的強光手法也是重新偏移了正常人的視覺焦點，產生了不同對比的「美景」諷刺。《氛塵》關注灰塵的時間、吳政璋關注美景，都在於指出大地形構作為藝術觀點的特殊美學。

Brunn 的研究提醒我們，對科技進步的迷思不僅存在於發達國家，在全球南方也同樣普遍。這種迷思往往掩蓋了更深層的社會問題：族群衝突、居住隔離、土地使用的不平等。如果說 Foster 強調藝術需要「在既定秩序中尋找裂痕」，那麼在巨型工程的語境下，我們同樣需要找到這些裂痕，並將其轉化為改變的可能。例如吳政璋的強光手法造成鏡頭下人臉的五官消逝成為一個亮區。其空白既諷刺思維的空無，並作為對人類感性能力(五官的位置)的懸置與質問。

面對全球環境危機，巨型工程的未來走向值得我們深思。正如 Foster 所言，「危機不僅僅是一種狀態，更是一種結構性的條件」。氣候變遷已不再是遙遠的威脅，而是當下的緊急狀態。在這種「例外狀態」下，技術解決方案的極限變得越發明顯。從菲律賓依富高梯田的保育困境，到全球各地的防洪工程，我們看到的是技術與自然之間永恆的張力。從《氛塵》來看，浮塵與核能試驗之於地理的關係，誠若布拉頓（Benjamin Bratton）所說的：「理解『堆疊』最好的方式是將它視為一種平臺。並不是所有平臺都是堆疊，但所有堆疊都是平臺。」《氛塵》顯現了核能武器測試研究站的相空間（phase space）。而那些灰塵則是無用的剩餘。甚至因為藝術手法從掩藏的堆疊平台中曝現。

如果我們注意 Brunn 對巨型工程話語體系的分析揭示了一個關鍵問題：這些項目如何被整合進國家建設的敘事中。新的首都城市、邊緣城市的規劃、虛擬空間的建構，無不體現著國家權力對空間的重新定義。這讓我們想起 Foster 對當代藝術機構的批評：當體制本身成為規範的來源，批判的空間在哪裡？在這裡，我們看到堆疊平台就是批判的空間，既是抽象也是實體。

在社會工程的層面，巨型工程往往以「進步」的名義重組社會關係。校園、醫院、宗教場所的重新配置不僅改變了物理空間，更重塑了社會階層。這種重組既可能強化既有的權力結構，也可能——如 Foster 所說的——「在既定秩序中啟動新的可能」。在吳政璋的風景影像充斥大量現代工業化的人造產物或是巨型建物，也顯示了出地理上文明改造的諷刺。在新自由主義的語境下，巨型工程越來越多地服務於資本的邏輯。從旅遊開發到能源項目，市場價值往往凌駕於社會需求之上。這讓我們想起 Foster 對藝術市場化的批評：當一切都被還原為交換價值，真正的創新還有可能嗎？或是，只留於吳政璋強光鏡頭下的空白？

20 世紀 50 年代和 60 年代的核子試驗年，州際公路系統的建設，大規模生產的郊區和美國的商場和沃爾瑪化，網際網路、地理資訊系統（GIS）和谷歌地球之前的電腦世界，以及政治美國的社會工程所帶來的社會正義問題。這些都可說是大地形構的人造後果。如今在全球氣候變遷的背景下，巨型工程的定位需要根本性的轉變。從早期的水稻種植到現代的氣候工程，人類改造環境的歷史告訴我們：任何技術干預都需要考慮其長期的生態後果。當稻田的甲烷排放成為全球暖化的推手，當海平面上升威脅著沿海地區，我們不得不重新思考「進步」的含義。或是布拉頓提醒我們親科學、親技術的宏觀左派的歷史下，這改造有另種可能。而大地形構作為藝術觀點，則直接提醒我們布拉頓的：「堆疊」更是感官秩序在平台重構下行動者能動性的展現。藝術家不一定直接對治理性的安排進行改造，但感官在當代藝術中亦有其堆疊與平台依循的關係。正如 Foster 所說，「批判永遠不夠，我們必須介入現實，轉變它，將它帶向別處。」在巨型工程的語境下，這種轉變意味著我們需要重新想像人與自然的關係，重新定義進步的方向。而在這之前，我們看到林彥君與吳政璋如何情動地(affective)打開那些決斷前的瞬間，這不僅是技術的挑戰，更是政治的、倫理的，以及最終是人類生存的美學挑戰。

<https://reurl.cc/86YkX4>

工程化地球與北美館建築監控

2018 年由吳瑪悌與范切斯科·馬納克達（Francesco Manacorda）共同策畫的台北雙年展中，一朵由科技編織的「雲」懸浮於北美館二樓的空間中，以其流動的姿態重新定義了建築與環境的關係。這件由 MAS 微建築工作室創作的作品，超越了傳統建築的靜態本質，成為一座動態的環境詩學裝置。

這朵人造的雲在雙年展中成為建築與自然對話的中介者。其白色曲線鋼架與風帆型態的膜構造不僅呈現了風的律動，更通過複雜的互動系統，將無形的環境數據轉化為可感知的視覺經驗。當城市的溫度升高時，作品會釋放由美術館雨水收集系統製成的水霧，在降溫的實用功能之外，也創造出一種詩意的氣候劇場。

特別引人注目的是作品在夜間的展演。通過對空氣品質數據的即時反饋，《北美雲》轉化為一個環境警示器：從代表空氣清新的綠色到暗示污染嚴重的棕色，這種色彩的轉換不僅是數據的視覺化，更是一種無聲的環境批判。它提醒我們，在追求發展的過程中，我們失去了什麼，又該如何找回與自然的和諧。

作品通過屋頂氣象站收集的各項環境數據——從光線、風向到污染物指標，都被整合進這個即時反應的系統中。這種數據的收集和展示，既是對當下環境狀態的記錄，也為未來的建築改造提供了思考的方向。《北美雲》不僅是一件藝術品，更是一個預示未來建築可能性的實驗：建築不應只是遮風避雨的容器，而應該成為與環境對話、回應氣候變遷的有機體。

這屆「後自然：美術館作為一個生態系統」的概念之下，美術館不再僅是靜態的藝術展示空間，而轉型為一個動態的、開放的生態系統。特別是在「後自然」、「後人類」和「後殖民」等概念興起的當代，美術館的角色更加多元且複雜。MAS 微建築工作室在北美館內構成了異質共構的動態平臺，並在其日後增建館舍的計畫中，點燃了另一種命運想望。

在新自由主義全球化的高峰時期，2008 年的工程地球會議曾經呈現出一種特殊的歷史弔詭：正當資本主義的結構性危機開始顯露之際，工程界仍在追尋一種技術烏托邦的可能性。這種近乎狂熱的技術決定論，暴露了晚期資本主義對科技救贖的執迷想像。會議的核心論述圍繞著一個根本矛盾：如何用造成環境危機的同一套技術思維來解決危機本身？這讓人想起班雅明對「進步」概念的批判：災難不在於即將到來，而在於一切照舊。與會者熱衷於討論「基礎設施韌性」和「可持續發展」這些時髦術語時，他們似乎迴避了一個更為根本的問題：是否正是這種不斷擴張的工程邏輯本身加速了生態危機的到來？

當我們回看吳瑪悌的藝術實踐，並探究其展覽中「後自然」的轉向，尤其是在對環境議題的關注上。自 2006 年以來，他的創作逐漸將焦點從傳統藝術形式轉向了與日常生活和社群互動的藝術行動。他多次強調，環境問題背後往往隱藏著權力結構與資源分配的不公，這也在他的策展中有所呈現。他的作品不僅探討生態危機，還關注土地正義、身分政治等議題，試圖透過藝術實踐激發公眾對於這些問題的關心。例如，吳瑪悌策劃的「北回歸線環境藝術行動」及「樹梅坑溪環境藝術行動」等，將社群參與作為核心，通過藝術展演來促使人們重新審視周遭環境的變遷。他也在 2018 年策劃的台北雙年展《後自然：美術館作為一個生態系統》中，提出美術館應該成為一個開放的生態平台，將社會和環境問題融入藝術展示中，促使藝術超越傳統的展示空間，成為社會介入和對話的場域。我想特別

提出，我們得注意環境監控在吳瑪俐展覽中權力民主化的特色，這與他的實踐相一致。

對比「極端氣候事件」被簡化為純粹的技術挑戰，而其背後的政治經濟根源卻鮮少被觸及。工程師去政治化的傾向，常是新自由主義意識形態的典型表現。當工程師們討論海平面上升時，他們往往更關注如何加固海堤，而非質疑導致冰川融化的生產模式。這種技術還原論的思維方式，某種程度上反映了專業知識對更廣泛社會批判的規避。不過在《後自然：美術館作為一個生態系統》我們在策展策略可以發現，吳瑪俐的後自然轉向，不僅是對當前環境危機的藝術回應，更是對於藝術如何成為社會變革力量的深刻探索。她的作品和策展，強調藝術的社會性與公共性，呼籲人們關注與環境、社會結構息息相關的問題。黑潮海洋文教基金會、台灣千里步道協會、基隆河守護聯盟及原轉小教室，顯示了吳瑪俐甚於重視行動者的角色，以及治理性民主化的成分。

若以 Latour 的行動者網絡理論概念介入吳瑪俐的後自然。在強調自然與人類社會之間的關係不再是對立或割裂的，而是一個互動、共生、共構的過程。在後自然的框架下，《後自然：美術館作為一個生態系統》展現人類活動對自然的影響不僅是對自然的外在操作，而是與自然環境深度交織的結果。Latour 的理論進一步強調，這些行動者之間的聯繫和相互作用構成了一個不斷變化的網絡，任何單一行動者的行為都會影響到其他行動者的狀態與行動。例如，環境污染、氣候變遷等問題，並非僅由人類或某一單一因素引起，而是人類與自然力量共同交織的結果。在後自然的背景下，人類社會和自然環境的邊界變得模糊，兩者之間的互動和共生關係愈加明顯。因此，後自然的世界是一個充滿了互動、影響與變化的動態網絡，這正是 Latour 的行動者網絡理論所試圖描繪的現實圖景。

不同於 2008 年的工程地球會議對「創新」的癡迷。2018 年由吳瑪俐與馬納克達共同策畫的台北雙年展提醒藝術不該單純宰制於資本主義邏輯，將創新等同於市場價值的創造。這讓我們想起阿多諾對啟蒙辯證法的批判：技術理性在解放人類的同時，也成為了新的統治工具。當會議呼籲「加強跨學科合作」時，這種合作的框架依然被限定在技術專家的範疇內，而未能真正納入社會運動和在地知識的聲音。而吳瑪俐引介進在地的環境團體，試圖以草根的在地知識，重新協商。世界是由多元行動者所構成的網絡，這些行動者並非僅限於人類個體，還包括非人類的物體、技術、自然力量以及各種抽象概念。後自然作為美術館的生態系成為了一個活躍的、參與其中的行動者。《北美雲》在雙年展中的中介位置就顯得在策展策略中極為重要。在 Latour 的觀點中，這樣的理解挑戰了傳統的自然 — 人類二分法，強調人類與非人類行動者之間並非簡單的對立關係，而是深刻的互動與共構。同時《北美雲》也暗示著技術中介成為民主平台的可能。當學人馬庫色對單向度社會的描述揭示了技術理性如何成為一種意識形態，並消解了真正的批

判可能性時，《北美雲》的存在恰恰展現了藝術對技術理性的反思與超越。這件作品不僅是對建築與環境關係的重新定義，更凸顯了 Latour 行動者網絡理論中強調的人類與非人類行動者之間的互動共構關係。

吳瑪悌與馬納克達的策展實踐突破了傳統展覽形式的侷限，將美術館轉化為一個充滿生命力的生態系統。《北美雲》等作品對環境數據的即時回應上，不僅反映在展覽對在地環境團體的引入與對話中，也更細緻地呈現溝通時間性的交疊與監控接力的必要性。通過整合草根組織的在地知識與經驗，展覽成功地將環境議題從純粹的技術層面提升到社會、政治與文化的層面。

《後自然：美術館作為一個生態系統》的重要性不僅在於其對環境議題的關注，更在於它提供了一種新的思考框架。《北美雲》的創作超越了純粹的技術展示，它呈現了一種嶄新的生態思維。尤其在我們從大地形構作為藝術觀點切入，堆疊結構間的理性溝通與民主化，需要不斷地中介組織與技術介入。這種轉變標誌著藝術實踐在後自然時代的新可能：藝術不再只是審美對象，而是成為了連結不同行動者、促進環境對話的重要平台。在吳瑪悌的策展與《北美雲》之間我們看見後自然如何建立的可能。

<https://reurl.cc/vpGMpe>

重構地理想像：數位時代的地 圖政治學 —— 基於「超編碼」 展覽的再思

後數位時代的藝術論述中，地圖製作與空間再現的問題始終處於核心地位。隨著 GPS 定位系統、衛星影像以及虛擬實境等技術的普及，不僅徹底改變了我們理解與描繪世界的方式，更挑戰了傳統地圖學中根深蒂固的權力結構與認知框架。這種數位糾纏(digital entanglement)不能簡單地被理解為連接或斷開，而是創造出全新的關係模式。

展覽「超編碼」為這個問題提供了一個富有啟發性的切入點。展覽標題中的「超編碼」概念源自德勒茲與瓜達里的《千高原》，暗示了一種突破既有編碼系統的可能性。在德勒茲的理論框架中，編碼不僅是一種表徵系統，更是一種權力運作的機制。因此，「超編碼」的實踐本質上就是一種政治行動，試圖打破既有的權力結構與認知框架。這個理論視角為我們理解當代藝術家如何介入地理資訊的生產與傳播提供了重要的參照。同時我們不應將數位科技簡單地視為連接或斷開我們與空間關係的工具，而應該理解它如何創造出新的關係網絡。這種數位糾纏不僅涉及人類與非人類行動者(human and non-human actors)之間的複雜互動，更重新定義了空間生產的政治經濟學。

法國藝術家 **Armelle Caron** 的作品就是一個典型的例子。他對「北方向上」這一看似中性的繪圖慣例提出根本性的質疑，揭示了西方中心主義如何通過地圖製作的標準化過程來鞏固其文化霸權。這種批判性的姿態呼應了 **Bruno Latour** 在《我們從未現代過》中的核心論點：所謂的科學客觀性往往隱藏著特定的權力關係與意識形態預設。在 **Google Maps** 等數位平台日益主導我們的空間想像的今天，這種批判顯得尤為重要。這些平台雖然聲稱提供了更「客觀」的地理資訊，實則是通過演算法和介面設計來複製並強化特定的世界觀。而其背後的編碼史以及地圖量測歷史並非簡單中立。

從人類學的視角來看，這種單一化的空間表徵方式更是問題重重。正如 **Philippe Descola** 的研究所展示的，人類與空間的關係本來就是多元且複雜的。原住民族的空間概念往往與西方的笛卡爾座標系統存在根本性的差異，體現了完全不同的本體論預設。在這個脈絡下，台灣藝術家莊立豪對星形符號的探討就顯得別具意義。他的作品不僅揭示了符號系統如何形塑我們的空間認知，更暗示了另類製圖學(alternative cartography)的可能性。

特別值得注意的是 **Margot Guillemot** 的《途徑》系列作品。他敏銳地捕捉到 **Google** 街景如何創造出一種全新的空間經驗：碎片化的視角、非線性的移動軌跡，以及虛擬與實體空間的持續交織。這種數位中介的空間經驗讓我們想起 **Donna Haraway** 的賽伯格理論：技術不僅改變了我們看世界的方式，更從根本上重塑了我們作為主體的存在方式。在虛擬與實體空間的交織中，產生了新的認知模式與身份認同。而在兩者間的空間堆疊，則呈現諸多可能，與藝術實踐的詰抗。

展覽中的互動裝置進一步推進了這種思考。宇騫數位科技的巨型沙盒邀請觀眾直接參與地形的塑造過程，而投影系統即時呈現的視覺效果，則創造出一種介於實體與虛擬之間的混合實境。另外這也是所謂的「數位遭遇」(digital encounters) 概念，如 **McLean** 所說的「超越真實」(more-than-real)的體驗。**Jessica McLean** 在

《Changing Digital Geographies》(2020)中提出的「超越真實」(more-than-real)概念，為我們理解數位時代的空間經驗開啟了新的視角。她認為數位遭遇並非對真實經驗的替代或簡化，而是創造出一種全新的實在性形式。這種經驗突破了虛擬與真實的二元對立，在其中，不同的時空維度得以交織共存，創造出傳統物理空間無法實現的感知可能。McLean 特別強調，這種「超越真實」的體驗使我們能夠同時感知多重尺度的環境變化，從微觀到宏觀，從局部到全球，進而形成新的環境意識。這不是一種去身體化的經驗，反而通過數位中介創造出新的身體感知模式。這個概念對理解數位環境治理和生態監測特別重要，它提醒我們：數位技術不只是改變了我們觀看世界的方式，更根本地重塑了我們的存在形態和認知模式。在討論當代藝術如何回應數位時代的空間政治時，這種對「超越真實」的理解提供了重要的理論支撐。透過即時反饋的投影系統，觀眾能夠直接參與空間的生產過程。同樣地，蔡國傑的《空總大亨》通過遊戲化的方式，讓參與者直接介入空間的生產過程。這些作品呼應了 Henri Lefebvre 的空間生產理論：空間不是靜態的容器，而是動態的社會實踐產物。在數位技術的介入下，這種空間生產的過程變得更加複雜且多層次。

從技術層面來看，展覽中展出的國家太空中心衛星模型具有特殊的象徵意義。它提醒我們，當代地理資訊的生產越來越依賴複雜的技術系統。這些系統構成了 Latour 所說的行動者網絡，其中包含了人類與非人類行動者(衛星、感測器、演算法等)的複雜互動。這種行動網絡涉及到各種不同技術系統的中介，也重新定義了知識生產的政治經濟學。數位科技創造出新的環境治理形式，但同時也帶來新的問題。這些科技不只是中性的觀測工具，更涉及了「生物政治」(biopolitics)的層次：它們決定了什麼樣的環境變化會被偵測、紀錄和回應。

在這種複雜的技術-社會網絡中，藝術實踐的角色變得尤為重要。如 Eduardo Viveiros de Castro 所強調的，每種世界觀都蘊含著特定的政治立場。當 Google Maps 等商業平台日益壟斷我們的空間想像，藝術家的批判性介入就顯得格外關鍵。「超編碼」展覽的重要性正在於此：它不僅展示了數位技術如何改變地理資訊的生產與傳播，更揭示了這一過程中的政治維度。

特別值得關注的是展覽如何通過多樣化的媒材與形式來探討數位地理資訊的本質。從雕塑到裝置，從繪畫到錄像，從研究文件到表演，每種形式都提供了獨特的切入點。這種媒材的多樣性本身就是對數位平台單一化表現形式的一種反抗。正如 Rosalind Krauss 在討論後媒體狀況時指出的，當代藝術的特徵之一就是對媒材本身的持續反思與批判。在這個脈絡下，「超限游擊」團體的演出與座談別具意義。他們的實踐將地理資訊從靜態的表徵轉化為動態的表演事件，挑戰了傳統地圖學中主客體分離的認識論預設。這種表演性的介入呼應了 Judith Butler 關於展演性(performativity)的論述：身份與空間都是通過不斷重複的表演行為來建構

的。在數位時代，這種表演性更增添了技術中介的維度。

陳建泯的《家園》與梁廷毓的邊界系列作品，共同觸及了數位時代中常被技術遮蔽的空間記憶與文化地理。正如論文中強調「**situated knowledge**」（在地知識）的重要性，這些作品展現了無法被數位地圖完整收編的空間經驗。陳建泯以鋁箔拓印墓碑，不只是記錄了物質性的痕跡，更呼應了論文中所說的「**material encounters**」（物質遭遇）。這種實體的空間記憶與數位時代強調的即時性、流動性形成了鮮明對比。當 Google 地圖試圖以衛星影像全面展現地表時，那些族裔遷徙的歷史痕跡往往被均質化的視角所淡化。而梁廷毓則以「零體觀測」的方式，探索了 McLean 所說的「超越真實」（**more-than-real**）經驗。他將泰雅與客家族群的邊界、人鬼邊界，以及國家機器劃分的地理界線重疊處理，創造出一種超越單一視角的空間經驗。這種多重疊合的空間觀，挑戰了數位地圖習慣的單一化表徵方式，揭示了論文中所說的「**alternative digital practices**」（另類數位實踐）的可能。在這兩件作品中，我們看到藝術家如何在數位霸權的縫隙中，重新挖掘那些被技術理性遮蔽的文化地理，展現出更豐富的空間政治想像。

展覽也觸及了更廣泛的環境人文學議題。疫情為我們提供了「重新考慮社會如何生存」的機會。在氣候危機日益嚴重的今天，我們如何通過數位技術來重新理解人類與環境的關係？這個問題在展覽中得到了多層次的探討。衛星影像不僅提供了全新的環境監測可能，也創造出新的環境想像與美學經驗。然而，這種技術中介的環境認知也帶來了新的問題。正如 Paul Virilio 在討論「速度政治學」時所警告的，技術中介可能導致真實經驗的消失。當我們越來越依賴數位介面來理解環境，我們與環境的直接感知經驗是否正在流失？展覽中的互動裝置似乎試圖回應這個問題，通過創造混合實境的體驗來重建人與環境的感知連結。尤其是在「數位物質性」（**digital materiality**）脈絡下，展覽中的各種裝置不只是視覺呈現，更揭示了數位科技的物質基礎。從電路板到螢幕，從感測器到投影機，這些設備都提醒我們：所謂的虛擬空間其實深深植根於物質世界。

從更深層的角度來看，「超編碼」展覽觸及了當代藝術最核心的問題之一：在數位技術全面滲透的時代，藝術還能扮演什麼樣的批判角色？這個問題在地理資訊的領域特別尖銳。當 Google Earth 等平台已經能夠提供如此「完整」的世界圖像，藝術還能如何介入空間的再現與生產？展覽似乎提供了幾個可能的答案。首先是通過藝術實踐來揭示數位地理資訊系統的意識形態預設，如 Armelle Caron 的作品所做的。其次是發展另類的空間表徵方式，如莊立豪對符號系統的探討。第三是創造新的空間體驗形式，如各種互動裝置所嘗試的。這些策略共同指向一種更具批判性的空間實踐可能。

正如 Chantal Mouffe 所主張的，藝術的政治性不在於傳達特定的政治訊息，而在

於創造對抗性的空間，挑戰主導性的共識。在這個意義上，「超編碼」展覽的成就在於它成功創造了一個質疑與重構主流地理想像的平台。通過匯集來自不同文化背景的藝術家，展覽呈現了多元的空間觀念與實踐，為發展更具包容性的地理資訊系統提供了重要的參照。在數位技術持續重塑我們的空間經驗的今天，我們比任何時候都更需要這種批判性的藝術實踐。它不僅幫助我們理解技術變革的政治維度，也為發展更民主、更多元的空間生產方式提供了可能。正如展覽標題所暗示的，「超編碼」不僅是一種美學策略，更是一種政治願景：在數位霸權的夾縫中開創新的存在可能。

<https://reurl.cc/G5g15v>

從黃金穗的日常性到陳滢如的薩滿實踐：睡眠體的反抗與轉化

在當代藝術的脈絡中，藝術家陳滢如的《致幻記》系列展現了一種獨特的存在探索。本文試圖通過日本哲學家黃金穗關於日常性的思考，特別是他對「夜」與「睡眠體」的深入分析，來理解陳滢如作品中展現的意識轉換與身體實踐。

黃金穗在其著作〈日常性について〉中指出：「可被稱為日常自我的基體，是以我的身體為中心的我的所有物的小系統」。這個基礎性觀點為我們理解陳滢如的創作提供了重要視角。在《致幻記》系列中，藝術家正是通過對這個以身體為中心的系統進行轉化，來探索更深層的存在維度。

關於夜的本質，黃金穗提出：「在真正的夜中，日常世界必須以其物質結構的原貌被安置，這是一個完全無意識的、非動作的、非行為的世界。在這個狀態中，日常自我處於休息狀態，日常世界必須保持靜止。無生物對夜沒有意義，但對於生物來說，特別是人類，擁有夜的環境至關重要，人類在其中休息，在其中放置細節。」這種對夜的理解與陳滢如的《致幻記 III》產生深刻共鳴。她的作品不僅試圖重現這種純粹的物質狀態，更創造了一個讓觀眾能夠進入這種狀態的空間環

境。

特別值得注意的是黃金穗對睡眠過程臨界點的分析。他指出：「睡眠過程的界限正被確定的這個開始點，是日常世界中的現實行為形成在夜中的職場世界停止時結束，從這個職場世界的隱蔽開始恢復生命的定容形式，直到人倫世界中臨時的身體行為的成果被結合，現在以這些積累沉澱下來的定點。而且，職場世界的活動已經停止，自由的身體行為的世界，污濁的世界也幾乎停止了。」這個臨界狀態在陳滢如的作品中得到了具體體現。她通過聲音裝置（特別是「雙耳錯聽頻拍」的技術）引導觀眾進入這種介於清醒與沉睡之間的閾限空間。

在夜的空間中，黃金穗描述了一種特殊的知覺狀態：「我的視野是我的媒體所調節的形象，光的透視是媒體彩繪的光線，投射到整體上的月光、星光、黃昏光造成的明暗交錯。然而，我是被分解的，我的聽覺形象包圍著我的媒體，突破禁制法則的物的音律必須在闇的空間中被定位。」這種感知的分解與重組在陳滢如的作品中得到了豐富的展現，特別是在她描述薩滿儀式時提到的「把空間打開」的經驗。

這種轉化在陳滢如的作品中具體表現為幾個層面：首先是空間的轉化，通過聲音和光線的精心設計，展場被轉化為一個能夠引發意識轉換的環境；其次是身體感知的轉化，觀眾被引導進入一種非日常的感知狀態；最後是意識本身的轉化，通過各種符號和意象（如「斷裂的蛇」、「長出花瓣的心臟」等），展現了意識在這種狀態下的流動性和可塑性。

承接上文對黃金穗理論框架的討論，我們可以進一步深入分析陳滢如作品中的具體實踐及其意義。黃金穗特別強調，在夜的狀態中存在著轉化的可能性。他指出：「即使在遵循夜的原形時，自己對於生命的定容形式的恢復的原形也可以放棄，對自己的成果進行某種修正或影響的自由也是存在的。」這個觀點為我們理解陳滢如的薩滿實踐提供了重要視角。

在《致幻記》系列中，陳滢如通過多種方式實現這種轉化的可能性。她的創作起始於對死藤水的研究，這種探索本身就體現了黃金穗所說的「日常自我的基體」如何能夠通過特定的實踐被轉化。藝術家描述服用死藤水時的體驗：「即便致幻濃度很高的草藥下肚，我仍然有能力控制自己的思維、行動，直到內在視覺無限擴張。」這種經驗正好對應了黃金穗描述的意識轉換過程：「意識作用的對象可以在全態性中被掌握，是因為可以借用原形來解釋世界的物質現狀的空間並列。」

特別值得注意的是薩滿歌聲在陳滢如作品中的角色。黃金穗提到：「夜是一種基礎空間，在其中，意識的分散化和重組成為可能。」薩滿老師林麗純的歌聲正是

在這個基礎空間中發揮作用。正如陳滢如所說：「薩滿唱歌不是表演，是辦事。」這種實踐完全符合黃金穗所描述的「相互媒介的遊戲」（相互媒介の遊戲）的概念。

在展覽空間的設計上，陳滢如也呼應了黃金穗對夜的空間性的理解。黃金穗指出：「在夜中的意識的斷片是斷片地飛躍，然後被結合，某種著想就此托付，但若想消解，其他著想就會取代。」《致幻記 III：2 - 19 - 20》中的空間設計正是這種意識狀態的具體化。通過「雙耳錯聽頻拍」的聲音裝置，藝術家創造了一個能夠引導觀眾進入特殊意識狀態的環境。

更深層的是，陳滢如的作品展現了黃金穗所說的「夜的辯證」。黃金穗認為：「日常的世界通過生命的休息而得到解放，反而能夠使自身安靜下來並得以保有。」這在陳滢如的植物齋戒實踐中得到了具體體現。她描述：「讓植物靈進入我的身體，並在夢裡教導我」，這種實踐正是在日常生活的中斷中開啟新的存在可能性。

陳滢如的創作實踐最終指向了一種新的存在理解。這呼應了黃金穗的觀點：「在夜中，真實保留下來的只有這個身體，只有這個東西才能延伸我的支配。」通過薩滿實踐，陳滢如不僅展示了如何在現代語境中重新開啟這種純粹存在的維度，更展現了藝術如何能夠在保持其神聖性的同時，與當代社會結構展開對話。

我們曾在滢如的訪談看到：「我看到的事物可能比親身旅行更為豐富。縱然我在創作中運用過那麼多的 NASA 虛擬行星圖，但在家中冥想靜坐，或跨意識進到薩滿意識時，我進入的空間、看見的事物是更不可思議的。我的意識去旅行了。」這種實踐的意義在於，它不僅是個人經驗的呈現，更是對當代藝術可能性的拓展。當我們回看黃金穗的日常性理論與薩滿實踐結合，陳滢如的作品展示了如何在保持物質基礎的同時，開啟新的存在維度。這種嘗試不僅豐富了我們對意識轉換的理解，透過了解內心，嘗試實現真正的救贖與重生。

<https://reurl.cc/A6X5MY>

路徑空間中的身份回溯：「更名者遊途」展覽評論

在探討「更名者遊途」展覽之前，我們必須理解當代藝術介入空間所面臨的特殊

脈絡。正如大地形構所揭示的，人類改造地表的歷史本質上是一部充滿矛盾的辯證史。這種辯證不僅體現在實體環境的改造上，更深刻地影響著我們對空間的認知與詮釋。在這樣的背景下，黃金穗的路徑概念為我們提供了一個獨特的視角，來理解空間、身份與歷史記憶之間的複雜關係。

黃金穗受京都學派影響，將「路」理解為一種基礎的存在形式。在他的理論中，純粹日常自我的範疇和純粹日常世界的範疇都建立在一個「絕對不動」的基底之上。這個基底包含了住宅世界與身體的小體系，以及交通機關體系與職場設施。這種理解與大地形構所討論的技術介入形成了有趣的對話：當代技術不僅改造著物理空間，也重塑著我們的存在方式。

在黃金穗的理論中，交通世界被描述為一種幾何的圖形，是連接定點和其他定點的交通路之擴展。這種理解與當代空間治理的邏輯形成了鮮明的對比。如同布拉頓（Benjamin Bratton）所描述的「堆疊」概念，現代空間已經成為一個多層次、相互依存的複雜系統。「更名者遊途」展覽正是在這樣的理論框架下，試圖重新梳理嘉義的空間記憶。

展覽以張文環的「滾地郎」為靈感，探討命名權力與身份認同的關係。這呼應了大地形構中所討論的國家機器如何將空間納入其統治敘事的問題。從嘉義公會堂到中正公園的轉變，從琳瑯山閣到合作金庫的重構，每一次空間更名都反映了特定時期的政治意圖與社會變遷。

黃金穗特別強調了媒介作用在空間經驗中的重要性。身體通過不同的姿態（pose）與空間產生連結，形成具體或抽象的同一性。這種理解為我們分析展覽中的「黑雕塑」提供了理論基礎。這些裝置不僅是物理空間中的標記，更是連接不同時空的媒介，創造出一種特殊的空間感知方式。

在黃金穗的理論中，日常世界呈現出時間與空間的複雜辯證關係。當日常自我的空間被時間化，或日常世界的時間被空間化時，產生了特殊的存在經驗。這種理解為我們分析展覽中的聲音裝置提供了新的視角。〈普羅電波〉作為一個穿越時空的聲音裝置，正體現了這種時空辯證的可能性。

展覽不僅是對空間歷史的回顧，更是對當代空間政治的深刻反思。通過黃金穗的理論框架，我們得以理解這種藝術介入如何在技術理性主導的當代社會中，重新喚起空間的人文維度。這種嘗試特別重要，因為它提醒我們：在大地形構的時代，我們更需要保持對空間感知的敏銳度，以及對歷史記憶的珍視。

延續黃金穗的路徑哲學，「更名者遊途」展覽將嘉義市區轉化為一個複雜的空間

網絡。這種轉化不僅體現在物理空間的連結上，更重要的是在文化記憶的重構中。如同大地形構所揭示的技術介入邏輯，展覽通過藝術手段重新定義了城市空間的意義系統。

位於嘉義市立美術館的〈普羅電波〉裝置，完美呼應了黃金穗對媒介作用的思考。這座仿製的百年播音塔不僅是一個物理性的標記，更是一個連結不同時空的媒介裝置。通過聲音的傳播，它將 1930 年代的文化思潮與當代空間經驗連結在一起。這種設置呼應了黃金穗所說的「交通世界是定點和定點的媒介，並且自己也被媒介」的概念。

在中正公園（原嘉義公會堂）的〈社會雜感〉，藝術家透過 12 組立牌黑板的設置，重現了文協時期的公共討論場域。這種空間實踐直接對應了黃金穗對「非連續的開放社會」的討論。藉由參與式的創作形式，作品不僅喚回了場所的公共性質，更重要的是重新定義了空間的社會功能。這種做法與大地形構中討論的空間重組有著異曲同工之妙，但方向卻是相反的：不是為了控制，而是為了解放。

從米街到美街，再到成仁街的演變，完整展現了空間命名背後的權力運作。這種演變與黃金穗所討論的「交通世界的幾何構造」形成了有趣的對話。每一次更名都不僅是簡單的名稱變更，而是涉及了深層的社會重組與文化重構。〈肖像會〉的設置通過老街燈的形式，將這種演變具象化，並通過文史肖像塗鴉展現了空間記憶的多重性。

展覽特別注重身體與空間的互動關係。這呼應了黃金穗對身體姿態（pose）在空間經驗中的重要性的強調。無論是在具體同一體（如快步行走）還是抽象同一體（如安靜觀展）的狀態下，身體都在持續與空間進行對話。這種理解為當代空間藝術提供了新的可能性。

展覽中的聲音裝置與視覺元素，展現了技術介入如何重塑我們的空間感知。這與大地形構中討論的技術理性形成了辯證關係。展覽並非簡單否定技術的作用，而是試圖通過技術手段重新激活空間的人文維度。這種做法特別呼應了布拉頓的「堆疊」概念，展現了藝術如何在多重媒介層次中創造新的可能性。

展覽通過不同場域的串連，建構出一個複雜的空間敘事網絡。這種敘事既包含了歷史的縱向維度，也包含了空間的橫向連結。每個展區都不是孤立的存在，而是通過路徑概念被整合進一個更大的敘事系統中。這種做法既回應了黃金穗對交通世界的理解，也展現了當代藝術對空間議題的深刻思考。

展覽在處理空間議題時，特別強調了記憶的多重性與敘事的開放性。這種做法不

僅避免了單一的歷史解釋，更為當代空間實踐提供了新的可能性。通過藝術介入，展覽重新定義了公共空間的意義，並為未來的空間實踐提供了重要的參考。這種嘗試特別重要，因為它提醒我們：在技術主導的當代社會中，我們更需要保持對空間感知的敏銳度，以及對歷史記憶的珍視。

在全球化與數位化的雙重影響下，我們對空間的理解正經歷根本性的轉變。黃金穗的路徑哲學在這個脈絡下展現出新的啟發性。當他談論「交通世界並不是單純的平面，而是幾何的圖形」時，這種理解與當代空間的多重性形成了深刻的共鳴。「更名者遊途」展覽不僅是對歷史空間的重訪，更是對當代空間實踐的重要探索。

在大地形構所揭示的技術介入邏輯下，空間已不再是單純的物理存在，而是成為了多重權力關係的載體。展覽通過藝術介入，展現了另一種可能性：如何在不否定技術理性的前提下，重新喚起空間的人文維度。這種嘗試特別重要，因為它提供了一種在技術主導時代保持人文關懷的可能路徑。

展覽中的藝術介入手法，特別是聲音裝置與黑雕塑的運用，展現了一種特殊的辯證關係。這種關係不是簡單的技術否定，而是如布拉頓所說的「堆疊」概念的藝術實踐。藝術家通過技術手段創造了新的感知可能，同時又不讓技術本身成為目的。這種做法特別呼應了黃金穗對媒介作用的思考：技術既是連接的手段，也是被連接的對象。

當代空間實踐中，技術介入常常導致空間的同質化與標準化。然而，「更名者遊途」展覽展現了另一種可能：通過藝術介入重新激活空間的特殊性與地方性。這種做法特別重要，因為它提供了一種在全球化語境下保持地方特色的可能方式。

展覽以「更名者」為核心概念，深入探討了身份認同的複雜性。這種探討不僅限於歷史層面，更涉及當代社會中的身份建構問題。在數位時代，我們的身份認同越來越多地受到虛擬空間的影響。展覽通過實體空間的藝術介入，提醒我們身份認同的實體基礎，這與黃金穗強調的「絕對不動的基底」形成了有趣的對話。

展覽為未來的空間敘事提供了重要啟示。首先，它展示了如何在保持批判性的同時不陷入簡單的二元對立。其次，它提供了一種整合不同時空維度的可能方式。這種整合不是簡單的並置，而是通過藝術手段創造出新的意義系統。

在大地形構所描繪的技術主導時代，我們更需要這種能夠連接過去與未來、本土與全球的空間敘事。展覽通過藝術介入，展現了一種可能的路徑：如何在全球化與本土化之間找到平衡，如何在技術進步與人文關懷之間保持對話。

「更名者遊途」展覽的重要性不僅在於它對歷史空間的重新詮釋，更在於它為未來的空間實踐提供了重要的思考方向。在黃金穗的路徑哲學啟發下，展覽展現了一種新的可能性：如何在當代技術社會中重新定義空間的意義，如何在全球化語境下保持地方特色，如何在數位時代保持對實體空間的關注。

這種思考特別重要，因為它提醒我們：在面對技術變革與全球化衝擊時，我們需要保持對本土經驗的敏感，需要維持對人文價值的堅持。展覽通過藝術手段，展現了一種可能的未來路徑：不是簡單地排斥或擁抱技術，而是尋找一種能夠整合技術與人文、全球與地方的新方式。

在這個意義上，「更名者遊途」不僅是一個藝術展覽，更是一個面向未來的空間實驗。它提醒我們：在技術主導的時代，藝術的角色不是簡單的裝飾或批判，而是要提供新的可能性，開創新的路徑。這種開創既需要對歷史的深刻理解，也需要對未來的想像力。而這正是展覽最重要的啟示：在認識過去的基礎上，為未來開創新的可能。

<https://reurl.cc/vpGMQL>

觀測的遊牧：從太空犬萊卡到 後人類的感知政治

邊界物件：從萊卡到大地形構的遊牧思考

在立方藝術空間 7 樓的展場角落，兩隻藍白相間的陶瓷狗以其特殊的物質性打開了一個關於科技、生命與大地形構的複雜討論。這個造型可愛的物件呈現出一種特殊的存在方式：它的體積不大，藍白相間的釉面在展場的光線下產生細微的變化，而其姿態——微微昂首、尾巴略為翹起——似乎在重現某個充滿希望的時刻。然而，這個看似溫馨的裝置讓人想起太空競賽了一段被掩蓋的歷史：萊卡（Laika），在 1957 年 11 月 3 日被送上太空的蘇聯流浪狗，作為第一個進入地球軌道的生命體，其遭遇標誌著後人類時代的開端。在林怡君的展覽中，兩隻瓷狗，指的是 1960 年成功往返太空的狗，「小松鼠」與「小箭頭」。

直到 2002 年，人們才得知萊卡在發射後數小時內就因過熱而死亡，而非如官方宣稱的和平安詳離世。正如 Rosi Braidotti 所言，這樣的歷史時刻不應被簡化為科技進步的里程碑，而應被理解為一個揭示技術-生命關係的關鍵轉折。萊卡的故事作為一個「邊界物件」(boundary object)，不僅連結了不同的知識體系（太空科技、生命倫理、政治宣傳），更揭示了大地形構中的權力運作機制。蘇聯太空計劃作為一種極端的環境改造，既體現了人類征服自然的野心，也暴露了技術理性的暴力本質。而在展覽中林怡君鎖定了「天文台」的觀測現象，不過在這裡，我們先稍微轉移焦點，把重點放在觀察遙望的邊界物件。

在 Braidotti 的後人類框架下，這種暴力不應被理解為單純的人類對非人類生命的支配，而是整個技術-生命網絡中產生的系統性張力。萊卡的犧牲不僅僅是個別生命的消逝，更是冷戰科技競賽中一個象徵性的時刻：它揭示了技術進步如何以生命為代價，同時也展現了政治宣傳如何掩蓋這種代價，無論成功與否。那個被官方粉飾的「和平安詳離世」的謊言，持續了整整 45 年，直到 2002 年俄羅斯太空計劃的科學家才揭露真相。

林怡君的《膨圈：日光，觀察者，一場討論》展覽，正是從這樣的後人類視角出發，探討科學觀測如何作為一種技術配置 (technological assemblage) 重塑了生命與非生命之間的關係。展覽的靈感來自藝術家在 2019 年洛杉磯驻村期間與威爾斯山天文台的邂逅。這座建於 19 世紀末的天文台，其興衰史某種程度上映照了人類對自然空間的持續改造。

從 1889 年開始的記錄就展現了這種張力：當時的觀測員在寫給皮克林的信中描述著與遊客的衝突——「今早當我們還在沈睡時，有一群人來到建築物外——試圖撬開門窗——爬上圓頂敲打鐵皮。」這種早期的衝突預示了科學觀測設施如何在人類活動中不斷面臨挑戰。從最初的天文觀測設施建設，到後來因都市發展帶來的光害而被迫除役，整個過程展現了科技如何參與重構地理空間和感知結構。而這也恰好是邊界物件之於參與者、干預者的關係。

這座百年前誕生的設施原本是科學研究重鎮，但在二次戰後，因為人口帶來的各種活動與日常光害而逐漸遠離學術地位，最終在 1980 年代左右除役。這個轉變過程本身就是一個「邊界事件」(threshold event)，展現了科學設施如何在城市發展中被迫改變其功能和定位。又或者說，科學空間之於日常空間的特殊隔離性質。藝術家在給觀眾的信中提到：「從學術性的採集宇宙中的星光，到因日常的各種光線產生而停止活動，成為我從檔案室中逐漸誕生的契機。」更是這現象的明證。

二、感知的重構：技術介入與空間政治

在展覽空間中，光線的流動創造了一種遊牧式的感知經驗。展場的主要構成是兩張互為對角的檔案桌，它們的背景分別為藍色布料和銀色光澤的隔熱材質。這種材質的選擇本身就具有深層的意涵：藍色布料柔軟而富有彈性，暗示著生命的特質；而銀色的隔熱材質則直接指向太空科技，其反光的特性不斷打擾著觀眾的視線，製造出一種不穩定的觀看體驗。

這兩張檔案桌的內容同樣富有張力：一張收集了藝術家蒐集的有關天文台與民眾之間的書信或其他文獻，另一張則是長期與觀測站合作的業餘者 Dan Kohnen 以其個人喜好組織的檔案。這種並置打破了知識生產的等級制度，呼應了 Braidotti 所說的「遊牧主體性」(nomadic subjectivity) — 一種拒絕固定身份、不斷流動的存在方式。

特別值得注意的是這些文獻的性質。1915~1935 年間的民眾來信展現出驚人的多樣性：「有些人向天文台詢問著討論著關於科學與天文的事情，有些人向天文台分享自身的研究，而有些人則將科學與宗教、政治、種族、法律連結，視學術的科學研究為一種闡釋自身信仰的途徑。」這種多元的詮釋方式，正是 Braidotti 所強調的差異性思維的體現。同時也暗示我們邊界物件及天文台知識的相對純粹。

牆上的橢圓形亮區是藝術家從台北街頭捕捉的街燈影像，其明滅之間的規律黑點被過度放大而難以辨識。這個影像配著藝術家在行進的車上錄製的男女談話錄音，創造出一種特殊的感知場域。這種視覺的錯位，在 Braidotti 的框架下可以被理解為「差異政治」(politics of difference) 的空間化 — 它展現了標準化觀測系統如何遮蔽了其他可能的感知方式。無論這裡的日常是屬於美國的，或是有別天文觀察的他方。

展場中還設置了三張常見於診所類空間的相連式等候椅，你可以在此休息。然而，這種休息並非真正的休息：檔案桌裡的瑣碎反光或散射物件、還有角落地面散置的小夜燈無時無刻挑逗著觀眾的眼睛，讓人始終無法聚焦於某個定點。這種視覺的不穩定性，正是後人類狀態下感知體驗的寫照。

更耐人尋味的是，當觀眾一進入展場時差點踩到地面的袋子，這個看似意外的設置其實經過精心安排：藏在袋子裡的黑色投影，正是 1930 年代以洛杉磯為據點的華納卡通主角。這些角色通過牆角的後視鏡讓人看見循環復現的記憶場景，提

醒我們技術影像在形塑集體記憶中的關鍵角色。

在這個充滿張力的空間中，觀眾被迫意識到自己作為感知主體的位置。這種空間體驗讓我們聯想到 Braidotti 所說的「後人類狀態」(posthuman condition)：在技術與生命的交織中，傳統的人類主體已經無法維持其優越地位。展場中的每一個元素——從反光的表面到不穩定的影像，從檔案的並置到光線的流動——都在挑戰著我們習以為常的感知方式。

「膨圈」中的空間設計，某種程度上重現了這種本體論的不確定性。就像布拉頓 (Benjamin Bratton) 所說的 terraforming 概念，人類正在重塑地球表面，這種重塑往往以其他物種的棲息地為代價。但在展覽空間中，這種重塑被賦予了新的可能：通過打亂常規的感知秩序，它暗示了另一種與環境和技術相處的方式。

三、後人類倫理：從觀測到共生

威爾斯山天文台的轉型歷程本身就是一個關於後人類倫理的寓言。從 1889 - 90 年那個特別嚴酷的冬季開始，天文台就面臨著多重挑戰：頻繁的雨雪毀壞了精緻的儀器，與地主的土地糾紛日益加劇，觀察員更是處於一種近乎「與世隔絕」的狀態。這種早期的困境預示了科學觀測在人類世中的根本矛盾：它試圖通過技術手段接近真理，卻不得不與各種社會、自然力量不斷協商。

在 Braidotti 的生態哲學框架下，天文台的除役不應被視為單純的失敗，而是一個展現技術-生命網絡複雜性的案例。從觀測星空到被光害淹沒，這個過程揭示了一個關鍵的後人類命題：任何形式的觀測都必須考慮到其與整體生態系統的關係。正如展覽中的光線裝置所展示的，人造光源不僅改變了我們觀測宇宙的能力，也重塑了地球上所有生命的生存環境。

展場中散落的陶瓷狗在這個脈絡下獲得了新的詮釋維度。這些藍白相間的造型物不再只是對一段悲劇歷史的紀念，而是對未來可能性的探問。當我們知道萊卡在太空艙中遭受的痛苦——溫度迅速上升、心跳加速、最終因過熱而死亡——這些陶瓷狗就不僅僅是可愛的裝飾，而是對技術暴力的具象化提醒。它們提出了一個根本性的問題：在技術持續改造地球表面的時代，我們如何發展出一種新的生態倫理？

這種倫理必須如 Braidotti 所言，建立在對差異性的肯定和對生命力的尊重之上。展覽中的檔案實踐提供了一個思考的方向：那些 1915 - 1935 年間民眾寫給天文台的信件，展現了科學知識如何在日常生活中被不同的主體詮釋和轉化。從純粹

的天文探討到宗教思考，從政治論述到種族反思，這些信件展示了知識生產的多元可能性。

正如展覽標題中的「膨圈」所暗示，觀測行為本身就是一種不斷擴張的圈占過程。然而，在後人類的視角下，這種擴張不應導向支配和控制，而應指向共生和互惠。展覽中的光線變化提供了這種可能性的隱喻：每一次的反射和折射都產生新的視覺效果，就像生命在技術介入下可能產生的創造性變異。地面散置的小夜燈與牆上的街燈投影形成對話，暗示了人造光源如何既是干擾也是創造的媒介。

最終，《膨圈》展覽超越了純粹的視覺實驗，成為一個思考後人類倫理的重要平台。通過重新審視威爾斯山天文台的歷史，以及萊卡的故事，林怡君的作品提醒我們：在技術加速發展的時代，我們需要發展出一種新的感知政治——一種能夠同時關注技術創新和生命尊嚴的實踐方式。這不是要回到某個想像中的自然狀態，而是在承認技術-生命糾纏的基礎上，探索一種新的共存可能。

展場中的每一個元素——從檔案桌的並置到光線的流動，從陶瓷狗的分布到投影的循環——都在試圖建構這種新的倫理關係。它提醒我們：在人類世中，科學觀測不能僅僅追求精確和效率，還必須考慮到其對所有生命形式的影響。也許，正如 Braidotti 所說，我們需要發展出一種「肯定性差異」(affirmative difference) 的實踐——在承認差異的同時，尋找共同生存的可能性。

這種探索，不僅是面對當前生態危機的必要回應，更是重新思考人類與非人類生命關係的契機。通過藝術實踐，林怡君為我們打開了一個思考的空間，邀請我們重新想像科技、生命與環境之間的關係。在這個意義上，《膨圈》不僅是一個關於觀測的展覽，更是一個關於共生可能的提案。

<https://reurl.cc/zpOV5N>

另一種的水郡年記——談蔡坤霖的「海味醃漬」與「糖混水」

從黃金町的起點談起

河岸一開始都不是條鮮明的線，而是交融的處所，是並存著「在與不在」的場域。水平面成為了空氣相與液相的邊界，在其他向度水體與陸地相隔的邊界上交融。泥土與植被緩緩潛進水域，伴隨著氣候與天氣變化，河流展示了它不確定、不穩定、流動的特質。從隱喻上來說，對水的想像也常常是當代難民的形象，無論是地中海偷渡的船隻或是東南亞、東亞無可預期的偷渡搶灘。河與海作為邊界在人文想像中，是涵納包容與拒絕的雙面情人。水體帶有著不可預測的力量，不符合國家機器計算好的時間性，在這方面台灣相當理解颱風來襲的風險。另外一個面相，水體與陸地在語言中的矛盾性質，其透明性有時又是一種對國家運作的對比。大東京地區上大岡川與京急線在日本橫濱黃金町相切的這個區域，過去從戰後黑市交易營生而出的生活型態跟混雜的商業區跟風化區，河岸的多重包容與複雜問題自然也屬於這隱喻的範圍。這十年間，黃金町隨著藝術社群的營造，重新定位此區域為「藝術與小區共生」的創意城市單元。隨著人們重新試圖活化陸地區域外，藝術家蔡坤霖在 2018 年在此區開展的聲音田野計畫可說是首先點明了黃金町的另一種水文想像。

2018 年「回看計畫— 黃金町」中，蔡坤霖與山田哲平、科學家林子皓合作，以水下聲學的方式量測了大岡川的水體聲響。這些不可見的水底聲音在當年曾以社會參與的方式帶領了群眾理解大岡川的河段與周邊的歷史空間的關係，並透過解說各種不同頻率波段所可能包含的物理、生物等聲響提供了理解黃金町的另一種可能。某種程度上來說，這是藝術家蔡坤霖，這幾年在音響裝置、公共藝術與環境版畫外，相當重要的創作轉向。原本過去聲音採集的環境聲響從陸上邁向了水體空間，也探索進了水的生態圈、打開了陌生的想像場域。這個參與活動之外，在同一年《Flying Supermarket — 2018 黃金町藝術市集》的展覽中，《掛鐘的刻痕》以蔡坤霖擅長的 PVC 管材，在黃金町的展場中直接架起了可以聆聽大岡川的空間聲音裝置（昔日內海形如掛鐘），水體之聲成為屋舍內在的循環，提醒人們生活空間中大岡川的存在。建築物有了水體聲響的脈搏，進而讓不可見的環境議題也有了形體。

水體與當代藝術

當代若要討論水體相關的藝術主題，我們就不能談「環境問題」成為我們日常生活一部分的必然——全球社會，自然破壞和環境污染的影響不是生活在彼端的人的局部問題，而是有機地聯繫在一起，讓整個地球帶來問題，工業廢水、工業廢棄物對水及其周邊土壤的污染常常是首要被意識到的現象，其中還包含了全球暖化、海平面上升的問題。蔡坤霖在駁二駐村《海味醃漬》得力於港埠文化的碰擊，讓水體更複雜的社會層面浮現在他的藝術系譜裡頭。《海味醃漬》的展覽中，大量的裝置以水管、馬達、海岸礁石組合而成，並在水管內部藏著蔡坤霖在高雄港

採集的水體聲響。這些由藝術家出海收集高雄港周圍的聲響聲音落在 0~4000(4K)赫茲之間，是生存在這一片水域微生物存在的痕跡。把耳朵靠近裝置，觀眾將能夠在《海味醃漬》的各種港都工業的撿拾物組成的物件，從相紙、對港埠的情感，直接連接到生態的聲響，資本世、人類世的議題。高雄港不常被發現的生態體系，在這些裝置中現身。《海味醃漬》提醒著我們高雄港本身在機器引擎之外，港埠本身的生態也發出自己的生命之聲。

別值得注意的是，《海味醃漬》中的聲音裝置並非簡單的科技展示。那些被採集的聲響，在藝術家的處理下，成為了一種「生態證據」(ecological evidence)。它們既是科學數據，也是美學經驗；既是環境記錄，也是政治宣言。這種雙重性正是後人類藝術實踐的特點：它拒絕將科技與美學、自然與文化進行簡單的二元區分。當我們將耳朵貼近裝置，聽到的是一個被技術中介重新組織的聲音場域。這些聲音不再只是抽象的水下錄音，而是攜帶著特定的地理政治含義：它們來自高雄港這個充滿歷史張力的空間，承載著工業發展與生態保育的矛盾。每一個聲音都是一個「邊界事件」(threshold event)，標誌著人類活動與自然生態的交會點。

全球環境變化與人類生存危機的緊急狀態下，環境美學尤其在人類世的時代顯得明顯。環境美學在這個議題下首先就得面對科學認識論不同的問題——換句話說，也就是這種對於同樣現象，藝術家如何不同於科學家透過文化系統，如民間傳說、自然神話，或是重新反思「自然」的藝術觀看來建立一套新的審美學興趣。在這方面 80 年代台灣環境運動與認同政治產生的美學實踐過去可說可以吳瑪俐為代表，但在新興議題與思潮的刺激下，在海洋科學中，已經有越來越多聲學研究來理解水體裡的生物形式。當各種不同微弱的聲響透過儀器被知悉其在水域裡的存在，這些聲響、迴波混雜著水域的環境、生物的構通類型以及存在實體——對科學家來說是生態系的資訊，對藝術家來說則是自然中人類不熟悉的感官形式。《海味醃漬》讓高雄港的形象蔓延到水域下的尺度，也藝術家的個人史內發展出獨特與環境感知的手法以及轉向。《海味醃漬》讓蔡坤霖成為銜接這個議題相當重要的藝術家。

邁向聲響的世界維度

從《海味醃漬》的轉向開始，藝術家蔡坤霖的作品有了更寬宏的聽覺領域。在緊接下來今年藝術家在總爺糖廠的駐村，水下聲音的採集前往了烏山頭水庫，成為了這一百年這個水庫罕見的水域聲響作品。再加上遇見百年大旱，在活動說明中，我們不僅知道日殖時期的基礎建設，如何因為雨量減少、水庫失能情況下被暴露了出來，構成了災難地景的議題；另外一方面，雖然在視覺上、日常感覺的矛盾，水庫的縮小似乎讓蔡坤霖收集到聲音並非水庫常態，但什麼是「旱季的水體感覺」或是旱季的聲響空間，正接近了當代環境美學最複雜的層次。水體不總是持久盈

滿，我們面對溫室的海平面上升，也面對了旱季造成水庫蓄水不足的問題。水體的雙面性再次浮現。

對環境美學欣賞與科學認識論不同，藝術家不需要如科學家一般需要有目的，將聲響解析成為科學材料，但同時也必須要將這種人類難以理解、仍不具有意義形式的材料轉換。對觀眾來說，這種欣賞模式需要很多中介與補充。以其自身的方式去欣賞自然很可能需要根據各種文化和歷史傳統來體驗自然。在《糖混水》中，蔡坤霖收集到聲響材料成為了糖廠粗糖製作的終點站。水體聲響成為了一切文明、製糖工業的上游。觀眾坐在複雜聲響的正下方，彷彿水體由上而下一瀉而下，地方知識的敘述，糖廠的殖民背景與歷經兩次殖民政權的水庫建設因為聲響再次前景化（Foregrounding）。所謂的前景化，意義是我們通常會在專注於物體的某個部分的同時識別該物體。當一個部分被聚焦時，它被稱為「前景化」。在《糖混水》這些水體聲響不只是「作為自然」被接受，而是透過了蔡坤霖的藝術手法指出了認知主義無法承諾的部份，並透過改變了觀眾的身體感達到了水體本身關於土地的存在、穩定性、實質和本體安全以及政府無法掌控氣候變遷、不可控的未知因素，水體及其矛盾的地方，並同時對於這兩者的察覺。

當我們將耳朵貼近裝置，聽到的是一個被技術中介重新組織的聲音場域。這些聲音不再只是抽象的水下錄音，而是攜帶著特定的地理政治含義：它們來自高雄港這個充滿歷史張力的空間，承載著工業發展與生態保育的矛盾。每一個聲音都是一個「邊界事件」（threshold event），標誌著人類活動與自然生態的交會點。

目前蔡坤霖作品正面臨著「聲響的世界化」的問題。這裡的世界化並不是說全球化的議題，而是各種生物生存於世界的現象。水體的這些聲響不僅可能是人類的聲響，更有可能是無生物的、微生物、植物、動物生存的聲音，只是更多程度上被人類文化篩選、過濾。目前事實上正是藝術家最為煎熬的過程，因為不同於黃金町的時期，蔡坤霖正面臨著如何更積極地發明，或是開拓出新的藝術手法讓這些聲響更具備新的意義維度。在科學上，有越來越多科學家認為，這些聲響對其他生物類形式帶有意義的，例如利用聲音的物理形式理解細菌對於藥物的反應，或是形成觀察微生物的生命史過程。這些相當低頻的聲響在人們不斷建設海上風場，也開始形成了新的聲音生態的問題，一如蔡坤霖在烏山頭水庫開始碰觸到「水庫」這個水源控制、電力產生的工業物，帶來的美學問題。

美國環境哲學家李奧波德（Aldo Leopold）曾在《沙郡年記》：「對老鼠來說，雪意味著免於匱乏和恐懼。」同樣的事物，人與非人將有不同的意義。不同動物根據它們在生態系統中的作用對同一事件做出不同反應。老鼠是獵物，所以積雪可以防止捕食者，相反地解凍很危險。這與鷹的視角形成對比，對鷹來說，雪融過後是一個更容易找到獵物（如老鼠）的機會。在這個事實上不統一的聲響世界中，

蔡坤霖是台灣當代藝術家目前最接近於重新定位人類與水域關係塑造的藝術家，作為水體聲響的拓荒者而存在著。

人必須為自己「創造」聲響的必要性

感官民族誌的發起人之一 Stefan Helmreich 在其民族誌《陌生的海洋》提過物種知識體系之於海洋認知的差異：「主要物種類別的關注是由古代波利尼西亞人引入或在夏威夷人民的歷史中發展起來的。這些植物和動物是夏威夷原住民的自然遺產，未經同意和承認長期關係，其他人不應自由使用。」而這種知識是受到環境保護，透過水域、地理隔離所形成的感官到知識的成形。蔡坤霖這兩年大步跨進了這個領域。不同於科學家，若這些聲響具備在地殖民史、開發史的背景，由聲響與氣候文化在《糖混水》的階段已指出了藝術家如何步向媒介與災難的雙重問題。如果說李奧波德《沙郡年記》描述了豐富的生態細節與環境哲學，蔡坤霖接下來將有不少新的冒險與挑戰，在將來持續書寫自己的「水郡年記」打開台灣水體的複雜層次。

<https://reurl.cc/geNdYb>

物質的對話與抗爭：論張碩尹 《溪山清遠》中的環境政治與 共同創作

在《藝術與物件》中，Graham Harman 提出知識的判斷與物件有著根本的差異。他認為：「知識是其一種被他所排斥的文字主義（『任何事物的文字意義 — 永遠都是某人或某物的意義，因此消滅了其自主性』）。更甚者，知識本質上是種幻覺 — 任何事物都蘊含了對我們來說重要的特質外，亦有著我們無法理解的特質（錘子的存在並不僅僅是為了釘釘子）。」這段論述提醒我們，物件永遠超出我們對它的認知範疇。藝術則可能透過隱喻性的轉換，讓我們間接地感知這些特質。Harman 進一步指出：「從物件導向觀點來看，美學可以消極地定義為反文字主義，積極地定義為物件與其本身特質之間的張力，這些特質既屬於它又不屬於它。」

這個理論框架特別適合用來討論張碩尹的《溪山清遠》的作品。首先，空氣污染作為一個「真實物件」，它既存在於我們的感知中（例如可見的霾害），同時又逃逸於我們的完整理解之外。藝術家與台大環衛所合作，在台北市不同地點採集空氣污染物，將懸浮微粒製成墨汁。這個轉化過程呼應了 Harman 所說的藝術如何通過間接方式揭示物件的本質，尤其透過實驗室收集的過程，提供另一種中介的污染物轉換。空氣污染不再只是環境數據或健康威脅，而是轉化為可見的、可觸摸的物質證據，展現了其在社會、政治與生態網絡中的複雜關係。

若將這個作品與羅懿君的創作實踐相比較，我們可以發現兩位藝術家都深刻理解了原料的政治性。如同羅懿君運用香蕉皮、菸葉等經濟作物的殘餘物進行創作，展現了原料背後的殖民歷史與勞動政治，張碩尹對空氣污染物的處理同樣揭示了環境政治中的權力關係。Harman 強調，任何試圖精確分類的企圖都意味著建立等級制度，因此也暗示了建立者的權力位置。他說：「藝術與哲學的命運比通常認為的更緊密相連，因為兩者都無法直接接觸其物件，因此都不能成為對它們精確知識的來源。」

在這個理論視角下，張碩尹的創作策略顯得特別深刻。他不僅將空氣污染轉化為可見的形式，更讓它以多重身份存在：既是數據，也是墨汁的組成；既是健康威脅，也是創作媒材。當污染物被製成墨汁時，它既保留了其物質性，又產生了新的美學維度。這讓我們想起 Harman 強調的，物件永遠比其品質更為豐富——空氣污染不只是懸浮微粒的總和，它還包含了物質背後複雜的社會、政治與生態關係網絡。

藝術家借用南宋畫家夏圭的《溪山清遠》為題，將傳統山水畫中的「氤氳繚繞」與當代空氣污染並置。這種並置不僅產生了形式上的對比，更形成了一種「反諷」效果，讓我們重新思考人類活動對自然環境的影響。當代的「霾害」取代了古典山水中的「煙雲」，不僅暗示了現代化進程中人與自然關係的斷裂，更揭示了環境污染如何改變了我們感知世界的方式。

身體作為感知場域與原料的再生產

在張碩尹的《溪山清遠》中，氣喘病患的身體成為了一個特殊的感知場域。這讓我們想起羅懿君在《海之味》中，如何讓移工的勞動身體成為藝術生產的主體。兩位藝術家都關注到了資本主義社會中被邊緣化的群體，但其處理方式有著微妙的差異。在羅懿君的作品中，香蕉皮作為殖民地經濟作物的殘餘，被轉化為藝術媒材，暗示了勞動力被消耗後的廢棄狀態。而在張碩尹的作品中，空氣污染物作

為工業發展的副產品，通過與病患的共同創作，形成了一種特殊的物質反撲。

工作坊進行的六週期間，每位參與的氣喘病患都在藝術治療師的引導下，使用由空污製成的墨汁進行創作。這個過程呈現了 Harman 所說的物質的「替代關係」(vicarious causation)。當病患使用造成他們身體傷害的物質進行創作時，原本具有傷害性的空氣污染被轉化為表達的媒介，形成了一種弔詭的物質對話。誠如羅懿君在其香蕉皮作品中提醒我們關注經濟作物生產中被隱藏的勞動關係，張碩尹的作品同樣揭示了環境污染中被忽視的受害者群體。

這種創作過程中的身體經驗特別值得關注。氣喘病患的呼吸困境既是個人的，也是集體的。他們的身體直接承受著工業發展帶來的環境代價，而這種身體經驗往往難以在主流論述中被充分表達。透過藝術創作，這些難以言說的身體經驗得到了表達的可能。Jason W. Moore 在《廉價的代價》中提到，資本主義不僅是經濟體系，更是人類與生命網絡中其他成員組成複雜聯繫的組織原則。空氣污染作為一種「廉價自然」，其代價往往由社會中最脆弱的群體承擔。

在創作過程中，病患的身體同時扮演了感知主體與創作主體的雙重角色。這種雙重性呼應了 Harman 強調的物件永遠處於「撤退」(withdrawal)的狀態——我們永遠無法完整地理解每個病患的獨特經驗，但正是透過藝術這個中介，使得這些經驗能夠以某種形式被記錄和展示。每一幅作品都是一個獨特的身體見證，記錄了特定時空中的環境傷害。

同時，這種集體創作的形式也挑戰了傳統的藝術生產模式。張碩尹的作品同樣挑戰了藝術創作中的權力結構。藝術家不再是唯一的創作主體，而是轉變為一個促成者，讓受害者群體能夠直接參與藝術生產的過程。這種創作方式不僅民主化了藝術生產，更讓作品本身成為一種社會行動的載體。

更值得注意的是，這種創作過程中的物質轉化。空氣中的懸浮微粒如何透過科學方法被收集、轉化為墨汁，進而通過病患的身體動作被轉化為畫面上的痕跡，形成了一個完整的物質循環，凝結在藝術作品上。Harman 常說，物件之間的關係永遠是間接的、需要中介的。在這個過程中，原本無形的空氣污染通過多重轉化，最終成為了可見的藝術表現。此外，作品中的時間性也值得關注。六週的工作坊不僅是一個創作過程，更是一個持續的身體見證。每一次的創作都是對當下空氣品質的一次記錄，也是對病體狀態的一次描述。這種持續性的記錄方式，讓作品超越了單一時刻的表達，成為了一個病態動態的環境圖示。

在物質處理上，例如相對羅懿君通常將經濟作物的殘餘物轉化為具有文化意涵的

形式，如將香蕉皮製成類似皮革的質地，強調物質可能性的重新發現。相較之下，張碩尹選擇讓空氣污染物保持其流動、飄渺的特質，但通過水墨這個傳統媒介，賦予它新的文化意涵。這種差異反映了兩位藝術家對物質性的不同理解：一個強調物質的實體轉化，另一個則著重於物質的象徵轉化。

當純淨的山水畫逐漸被病患的作品取代時，空間本身就成為了一個見證環境變遷的場域。在《溪山清遠》中，展覽空間不再只是中性的白盒子，而是成為了一個具有時間性的環境檔案庫。每一幅新作品的加入都重新配置了空間中的物件關係網絡，形成了一個動態的、持續變化的整體。更重要的是，這個空間成為了一個集體見證的場所。病患的作品不僅是個人經驗的表達，更是群體記憶的積累。這種集體性的展示方式，呼應了同樣是原料論觀點下，羅懿君如何在《海之味》中通過移工的故事建構集體敘事。兩位藝術家都試圖通過藝術創作，為邊緣群體建立發聲的平台。不同的是，張碩尹更進一步讓展覽空間本身成為了一個持續進行的社會行動場域。

作品最終呈現的是一個複雜的物質-社會網絡：空氣污染物、墨汁、畫作、病患的身體經驗，以及觀眾的感知，都在這個空間中交織。這種複雜性永遠超出其關係總和的體現。展覽不僅是對環境議題的回應，更是對當代藝術如何處理物質性與社會性議題的重要探索。

透過這樣的展示策略，《溪山清遠》不僅是一件環境污染的物質見證，更像是一則深沉而有力的訴說，一場穿透時間與空間的對話。展覽空間化為一個多重聲音交織的場域，讓物質與身體彼此呼應，凝聚成一曲當代藝術面對環境議題的行動詩篇。它不是冷冰冰的控訴，而是一種以美學為媒介的深刻共鳴，讓觀看者在不知不覺間進入另一種對環境、對社會的思索維度。藝術在此不再僅僅是表達，更是介入、是行動；不僅呈現了當代藝術的可能性，也為環境藝術鋪展了一條新的方向。

或許，我們無法立即看見它對現實的影響，但這種在美學與社會實踐之間游移的探索，正提醒著我們：藝術可以是一縷微光，穿透濃霧，啟示一種關於未來的想像。而在這個過程中，《溪山清遠》留下一個深刻的啟示——那關於藝術與社會、環境與人心之間的微妙平衡，如何被織進我們的時代敘事中，繼續延展、發聲。

<https://reurl.cc/kM9683>

電纜作為帝國的神經：評致穎 《鬼魂與深藍海》中的基礎建 設政治

物件的幽靈性與歷史積累

當我們站在展場中，凝視那些被裝設在牆上的海底電纜切面時，一種奇異的經驚讓人無聲無息地演生。這些看似冷寂的技術物件，在沉默中呈現出令人心想不尤的「鬼臉」。當然如果你具備電機常識，這則是電纜的剖面圖。如果以葛瑞姆·哈曼(Graham Harman)的物件導向本體論角度觀照，這種未等意的擺脫化呈現，似乎正在暗示：基礎建設物件擁有某種「幽靈性」，作為實體存在，它們總是指向一個隱藏不見的維度。

基礎建設的幽靈性，首先體現在其歷史積累中。展場中那件通過掃描與 3D 列印技術重現的日殖時期電報海纜模型《電纜》，不僅是一個歷史物件的複製品，也是見證殖民統治技術演進的物質證據。這種技術物件的歷史連續性提醒我們，今日繁複於全球的海底電纜網路，並非無中出生有，而是承接了殖民帝國時期建立的通訊路徑。然而，正如哈曼所強調的，物件永遠不能被簡化為其歷史成因或當下功能。

致穎的作品獨特之處，在於它曝露了物件的多重性。通過將不同時期的通訊基礎建設作平行並置，從 19 世紀的電報電纜到當代的光纖網路，作品體現了技術物件如何在不同歷史階段，承載着權力關係的轉變。這種並置，不僅是時間性的對比，也顯示了基礎建設如何作為一種持續運作的殖民性結構。

尤其值得注意的是，展覽通過地圖並置的手法，顯示了當代海底電纜分佈與智慧城市規劃之間的關聯。這種空間性的重疊讓人看見一個震撼人心的連續性：如果說 19 世紀的電纜網路是服務於歐洲帝國的擴展，那麼今日的海底電纜系統，則成了數位帝國主義的物質基礎，帶有中華帝國的想望。每一條海底電纜，都不僅僅是傳輸資訊的管道，也是一個複雜政治經濟網路的典範化象。

從物件導向本體論的角度看，這些基礎建設呈現了某種「過度決定」

（*overdetermination*）的特質。它們既不能被化繁為純粹的技術功能，也不能被簡化為單純的政治象徵。相反，這些物件同時作用於多個層面：它們是資訊流通的物質載體，是權力運作的技術中介，是資本積累的基礎設施，也是地緣政治較量的戰略資源。

帝國神經系統的移轉：從法國殖民到中國數位帝國

模里西斯，這座浮於印度洋之中的小島，宛如一場關於帝國轉型的寓言：從 19 世紀法國殖民帝國的勞動力調度中心，蛻變為 21 世紀中國數位帝國的戰略節點。在致穎的作品中，這段歷史變遷不僅被記錄，更被物質化為一場對基礎建設的追問。它不單是政治權力的遞嬗，更是一場深刻的物質重構，一種「神經系統」的置換。

法國殖民時期，模里西斯是「苦力系統」的實驗場。那座港口，那些鐵路，鋪陳出一幅以勞動力調度為核心的物質網絡：一種同時囚禁與流動的系統。這些基礎建設，不僅是帝國經濟需求的延伸，更透過技術—從檔案編目到攝影記錄—對勞動人口施以無孔不入的控制。如今，模里西斯的命運再次轉向。在中國「一帶一路」政策的脈絡下，這座島嶼已成為智慧城市實驗的關鍵據點。這並非僅僅是政權的替換，而是控制機制更精緻化的浮現。

致穎的作品《智慧城》捕捉了這段轉變的張力。那座佈滿紀念幣圖像的圓形平台，如同一面反射歷史的鏡子，折射出新帝國的面貌：不再是法國殖民時代依賴軍事與行政的直接控制，而是藉由基礎建設的佈局，建構出一種隱秘卻無所不在的滲透網絡。當海底電纜與智慧城市系統交織成一張無形的網，新的數位帝國便得以掌控城市的每一次呼吸、每一場脈動。

從葛瑞姆·哈曼的物件導向本體論視角出發，這場帝國性的轉變更彰顯於基礎建設物件性質的演變。若說法國殖民時期的基礎建設服務於人口與物資的空間調度，那麼今日的數位基礎建設則構築了一種「神經系統式」的控制架構。這套系統不僅傳遞數據，更以一種前所未有的方式建構出新的社會關係：依賴感測器、監控設備與高速傳輸網絡的無縫銜接，讓遠在他處的控制中心即時掌握並影響在地動態。

這種轉變的視覺語言也在致穎的作品中得以呈現。《攝像機》對早期殖民攝影術的相機進行再現，並與當代智慧城市中無所不在的數位監控設備形成對比。從捕捉個體影像的工具，到針對整體生活形態的全面數據化記錄，視覺技術的演進不僅是技術手段的改變，更是權力邏輯的深層變化。儘管控制手段愈發細膩，其本

質卻始終如一：透過技術塑造與掌控社會關係。

當代的海底電纜網絡，成為這一轉變的具象符號。它已不再是連接殖民地與宗主國的線性通訊管道，而是一張覆蓋全球的數據流通網絡。模里西斯在這場重構中被重新定義，不再僅僅是勞動力的供應地，而是「亞非數位絲路」的戰略節點。這種基礎建設的重新佈局，揭示了當代帝國如何通過物質基礎的改造，實現更深層次的全球支配。

技術物件的視覺再現與數位殖民性

《鬼魂與深藍海》最引人深思的面向，在於其對基礎建設的視覺再現策略。致穎透過多重的視覺語言——從檔案式的物件照片到多頻道影像裝置——建構出一種複雜的技術批判。特別是作品《鏈結》中對《駭客任務》視覺元素的挪用，不僅展現了對好萊塢科技想像的反思，更揭示了當代數位基礎建設如何構成一種新型態的「母體」系統。

從哈曼的物件導向本體論來看，這種視覺策略特別值得關注。哈曼認為藝術的功能不在於直接再現物件，而在於通過間接方式讓我們看到物件更豐富的存在維度。致穎的作品正是通過視覺再現的複雜性，展現了基礎建設物件如何超越其表面的技術功能。

作品中的六角形投影銀幕與地面的八卦圖形設計，建立起一種特殊的空間體驗。這種空間設計不僅呼應了《駭客任務》的科幻美學，更重要的是它創造了一種讓觀眾體驗「系統內部」的華性感。觀眾置身其中，彷彿進入了一個由數位基礎建設所構築的控制空間。這種空間體驗讓我們想起哈曼所說的「物件關係」：我們永遠無法完全置身於系統之外，而是總是已經被捲入物件之間的關係網絡。

特別值得注意的是作品如何通過視覺並置展現基礎建設的殖民性。展場中的監視器影像與歷史檔案照片的對比，揭示了殖民控制如何從直接的身體管理轉變為數位化的監控。這種轉變不僅是技術形式的演進，更展現了權力運作方式的根本變化。如果說早期的殖民攝影術服務於對殖民主體的分類與編目，那麼今日的數位監控系統則建立起一種更為全面但更不可見的控制網絡。

致穎對《駭客任務》元素的挪用也具有深刻的批判意義。電影中的「母體」作為一個控制人類意識的系統，與當代數位基礎建設網絡具有驚人的相似性。透過海底電纜與智慧城市系統的結合，中國建立起一個能夠收集、傳輸與分析海量數據的網絡。這個網絡不僅是技術基礎設施，更是一種新型態的殖民控制機制。

作品中穿著黑色西裝、戴著墨鏡的表演者，既呼應了科幻的視覺符號，又通過其演唱內容對這種系統進行反諷。這種表演策略展現了藝術家如何通過流行文化的視覺語言，來討論嚴肅的政治議題。這種處理方式特別呼應了哈曼關於藝術應該如何處理物件的觀點：不是直接描述或批判，而是通過間接的美學策略來揭示物件的複雜性。

基礎建設的物質性與新帝國主義的挑戰

致穎的《鬼魂與深藍海》為我們提供了一個重要的視角，讓我們得以理解當代基礎建設如何作為新型態帝國主義的物質基礎。作品通過對模里西斯這個特定場域的深入探討，揭示了從法國殖民統治到中國數位帝國，中介殖民離散的權力轉移，不僅體現在政治形態的改變上，更深刻地體現在基礎建設系統的重構之中。

從物件導向本體論的角度來看，這個展覽的重要性在於它展現了基礎建設的多重性質。海底電纜、監控系統等技術物件不能被簡單地理解為中性的基礎設施，它們同時是權力運作的媒介、資本積累的工具，以及帝國擴張的物質基礎。這種理解對於我們思考當代的技術政治特別重要，因為它提醒我們，任何聲稱技術中立性的論述都可能掩蓋了更深層的權力關係。那些看似冰冷的技術物件——從海底電纜到監控攝影機——都帶有某種不安的特質，它們既是實體的存在，又總是指向某種不可見的控制機制。這種特質在當代數位帝國主義的語境下顯得特別重要，因為今日的控制往往是通過看似無害的技術基礎設施來實現的。

這個展覽提醒我們，面對當代基礎建設政治的挑戰，我們需要發展出更為細緻的批判工具。這不僅需要理解技術系統的物質性，更需要認識到這些系統如何與更大的政治經濟結構相互交織。在這個意義上，《鬼魂與深藍海》不僅是一次藝術實踐，更是一次重要的政治干預。尤其是今日帝國手段除了控制資訊體系，也包含在歐亞地區猖獗地切斷海底電纜作為威嚇的帝國手段。在一個基礎建設日益成為權力運作核心機制的時代，我們比以往任何時候都更需要這樣的批判性思考。致穎的作品提醒我們，任何關於技術未來的討論，都必須同時考慮其中蘊含的政治維度。

<https://reurl.cc/6jX8br>

植物知識的在地化實踐：從歲時記到當代藝術的系譜

在探討台灣知識系統的建構過程中，歲時記扮演了一個特殊而關鍵的角色。這種記錄季節、植物、民俗的文本形式，不僅是單純的知識彙編，更是一種深具在地特色的百科全書實踐。許煜在《論中國的技術問題》中提出的「宇宙技術」(cosmotechnics)概念，為我們理解這種知識形式提供了重要啟發。他認為，不同文明對技術的理解與運用，不僅涉及功能和美學層面，更與其本體論和宇宙觀密切相關。從這個角度看，殖民時期的台灣歲時記既是知識的載體，也是文化實踐的場域。季語的編纂不同於西方百科全書追求普遍性和系統性的傾向，而是透過對自然節氣、物產變化的細緻觀察，建立起一套在地化的知識體系。

歲時記這種知識形式特別強調人與自然的互動關係，以及知識如何與日常生活實踐相結合。在日治時期，像小林李坪的《台灣歲時記》這樣的作品，就試圖通過對本土植物和季節的獨特理解，建立一套屬於台灣的季節感和知識系統。這種嘗試不僅是知識的紀錄，更是一種文化認同和在地經驗的表達。在台灣以季語為關鍵詞，發生了一連串節氣、氣候與風土特色的討論，乃至殖民問題，學人沈美雪著墨許多。在這裡我們將此植物殖民體系的系統在地化，作為台灣藝術的某種系譜動力來看待，例如黃靈芝編纂的《台灣俳句歲時記》。

台北 MoCA 展覽圖片

這種特質在當代藝術實踐中得到了新的詮釋和發展。2013 年陳建北的「你甘知影阮的名」展覽，透過對台灣本土植物的命名和敘事，重新喚起了人們對在地知識系統的關注。展覽不僅展示植物的物理特性，更重要的是呈現出植物名稱背後的文化脈絡和歷史記憶。這種做法呼應了許煜所說的知識不能脫離其文化語境的觀點。在展覽中，陳建北針對林試所台北植物園以 70 種台灣原生花草打造的野草花園，則體現了另一種知識建構的方式。這個計畫不僅是對本土植物的保育，更是對在地知識系統的重新詮釋。通過將野草從「雜草」轉化為展示對象，這個計畫挑戰了既有的知識分類方式，展現出知識建構過程中的權力關係和文化政治。這種在地化之於科學系統，在黃靈芝的歲時記系統之於日本帝國亦是可見。

當然植物作為一種知識載體，在台灣的文化脈絡中具有特殊的意義。從早期的本草學到當代的生態藝術，植物不僅是研究對象，更是連結在地知識與文化實踐的重要媒介。如果我們留意日治時期哲學家和田智郎的《風土》風土概念中植被的中介角色。那這種連結在「泛南島藝術祭」的〈水系植物生態復甦計畫〉中得到了充分的體現，就並不令人意外。這個計畫不僅關注植物的生態價值，更著重於如何透過藝術實踐重新建構人與在地自然的關係。

高美館計畫網頁照片

水系植物生態復甦計畫特別值得關注。這個計畫不僅關注植物的生態功能，更注重其文化意義的重建。通過藝術介入的方式，計畫試圖重新建立人與植物之間的連結，創造出一種新的理解和詮釋方式。這種做法呼應了許煜所說的：技術不僅是工具，更是體現文化價值和宇宙觀的媒介。同我們提到風土的關係，這些實踐都指向一個重要的命題：知識的建構必須考慮到文化的特殊性。正如許煜所強調的，不同文明對技術的理解與運用都與其本體論和宇宙觀密切相關。在台灣語境中，這意味著我們需要建立一種能夠同時回應在地需求和全球視野的知識系統。

這種認識對於建構台灣的知識系統具有重要意義，例如在「泛南島藝術祭」的角色。它提醒我們，知識的建構不能脫離其文化脈絡，也不能忽視在地經驗的重要性。在全球化的時代，如何在保持文化特殊性的同時與國際對話，將是我們需要持續思考的課題。

在這個系譜下，浪漫台三線菲律賓藝術家 Kawayan de Guia 「口吐俳句」的實踐顯得特別具有啟發性。這種表現形式借鑑了日本俳句的形式，但內容卻深深植根於台灣的文化土壤。就如同許煜所說，技術的轉譯必須考慮到不同文化的宇宙觀，「口吐俳句」提供台灣季語更新的另一種姿態。它不是簡單地移植日本的詩歌形式，而是創造出一種能夠表達台灣植物經驗的新式姿態。

在台灣實踐「口吐俳句」這種藝術形式時，我們面臨著一個有趣的文化翻譯課題。日本傳統的詩歌的「詠む」與「吐く」的區別，在這裡進行了文化翻轉，關乎深層的文化理解。「詠む」代表著一種優雅的、內斂的表達方式，這與日本傳統俳句的美學觀念相呼應。然而，「吐く」則展現出一種更為直接、甚至帶有某種抵抗性的表達方式也同時連結了台灣在地的檳榔文化。這種差異不僅是表達方式的不同，更反映了不同文化對於表達本身的理解。在台灣語境中，「口吐俳句」似乎更傾向於後者，展現出一種介於抒情與抵抗之間的特殊張力。

在浪漫台三線藝術季中 **Kawayan de Guia** 在新竹縣關西宋宅以《口吐俳句》為名，公開展出將近 1500 幅創作。同時在展場中設計了觀眾參與的部分：展間擺放一些紙張和捲好的檳榔，邀請觀眾嚼檳榔並以檳榔汁創作。以俳句之名，這裡深化了「詠む」與「吐く」的差異。

在探討了歲時記、植物知識系統以及「口吐俳句」等具體實踐後，我們需要進一步思考台灣知識系統的未來發展方向。每個文明都需要發展出符合自身文化脈絡的知識體系，包括植物象徵體系的在地變動。這個認識對於台灣特別重要，因為台灣的知識建構必須同時應對本土需求和全球挑戰。台灣的知識系統不應該簡單地模仿西方或其他文明的模式，而是需要發展出能夠反映本土經驗和需求的特色。例如，泛南島藝術祭的水系植物生態復甦計畫展現了一種結合生態知識和藝術實踐的可能性。這種結合不是簡單的拼貼，而是深層的文化創造。

知識的在地化過程必須考慮到歷史的延續性。從歲時記到當代藝術實踐，台灣的知識系統一直在進行著動態的調整和創新。這種創新不是對傳統的否定，而是在理解傳統的基礎上尋找新的可能性與韌性適應。陳建北的「你甘知影阮的名」展覽正是這種努力的體現，它試圖通過植物命名重新建立與在地知識的連結。

同時我們需要重視知識建構過程中的權力關係。如同許煜所指出的，技術和知識的轉移總是涉及到複雜的文化政治。在台灣的話境中，這意味著我們需要特別關注邊緣群體的聲音和經驗。「口吐俳句」的實踐就展現了一種從邊緣發聲的可能性，同時向南延伸一種泛檳榔的文化版圖。

從百科全書的視野，當許煜《中國的技術問題》與薛鳳（Dagmar Schäfer）《工開萬物》在思考知識體系，類似的例子在台灣則是《台灣俳句歲時記》。《歲時記》因其俳句文學形式規定需要寫到每個季節的風物、食物、植物等意象構成了詩歌參考手冊的象徵系統。以此切入，歲時記本身就是一套風土系統、百科全書，構成台灣因為氣候不同的植物系譜。我們在《台灣歲時記》、陳建北的「你甘知影阮的名」展覽、「泛南島藝術祭」的〈水系植物生態復甦計畫〉與 **Kawayan de Guia** 的《口吐俳句》看到多重的實踐，並隱含著《台灣歲時記》未來實踐的可能。

<https://reurl.cc/EgYAmR>

重訪知識的邊界：評劉玗「珍奇櫃」展覽

知識的地理學：在感知邊界上的展演

在當代藝術的實踐中，劉玗的「珍奇櫃」展覽呈現了一個獨特的知識考古學視角。展覽以十七世紀德國博物學家朗飛厄斯（Georg Eberhard Rumphius）的研究為起點，探討了科學知識生產的複雜性，以及殖民時期知識體系的形成過程。通過展示《安汶珍奇櫃》（The Ambonese Curiosity Cabinet）等歷史文獻，以及藝術家本人的「繪製練習」系列，展覽構建了一個深具反思性的知識空間。

展覽的核心價值在於其對知識生產過程的批判性思考。藝術家通過展示一系列涉及抄襲、挪用與誤讀的歷史文獻，揭示了科學知識建構過程中的權力關係。特別值得注意的是林奈（Carl Linnaeus）對朗飛厄斯研究的挪用，以及瓦倫泰恩（François Valentyn）的抄襲行為，這些案例不僅反映了殖民時期知識生產的複雜性，更凸顯了知識體系形成過程中的權力運作。

藝術家的「繪製練習」系列特別引人注目。這二十多幅作品並非單純的科學插圖臨摹，而是基於《安汶珍奇櫃》中文字描述的視覺重建。這種創作方法本身就是對科學表述與藝術想像之間關係的深刻探討。通過這些練習，藝術家質疑了科學描述的客觀性假設，同時也展現了藝術創作在知識生產過程中的重要作用。

展覽的空間布置也具有深層的象徵意義。一邊是歷史文獻，另一邊是藝術家的當代詮釋，這種對比性的陳列方式創造了一種辯證的觀看經驗。觀眾在這個空間中，不僅能夠了解科學史的發展軌跡，更能體會到知識建構過程中的主觀性與想像力的作用。

在科學與詩學之間：知識生產的多重維度

展覽的第二個層面涉及科學敘事與藝術想像之間的複雜關係。朗飛厄斯的研究方法，展現了一種獨特的知識生產模式。這種敘事方式不僅包含了嚴謹的科學觀察，還融入了個人經驗和情感元素，創造出一種既客觀又充滿人文關懷的知識表達形

式。「蘇珊娜鷺草」(*Pecteilis susannae*)的命名故事就是一個典型例子。這個案例展現了科學命名過程中的人文維度,以及個人經驗如何融入科學知識的建構過程。朗飛厄斯將這種蘭花與其不幸遇難的妻子連結在一起的做法,事實上是一種文本在科學成立前的敘事狀態。

阿岡本曾提醒我們詩段(*Stanza*)即是知識的儲藏之地。他在《*Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*》中對 *stanza* 的詮釋,不僅僅停留在其作為詩歌中「詩段」的字面意義,而是延伸至其義大利文原意中的「房間」或「居所」的空間隱喻。詩段代表了一個特殊的容器空間(*receptacle space*),是語言與慾望相遇的場域,同時也是存在與缺席之間的中介地帶。詩段不僅指涉物理空間,更是一個能夠容納和保存文化意義的概念空間。這使得詩段成為了理解符號運作和意義生產的重要理論工具,尤其在探討現代性問題時。這種對詩段的理解,最終指向了一種更為深刻的文化批判,如同文學學者 **Daniel Brown**,在談到維多利亞時期詩跟百科全書知識以及學人 **Lisa H. Sideris** 在提到自然史知識與傳統詩歌的關係。在劉玗回訪這段科學史軼事的時候,我們得留意這種詩歌狀態如何再次影響我們對科學形成的認識以及劉玗在面對這種文化認識狀態下的改變。

劉玗的展覽通過呈現一系列關於知識傳承的故事,如朗飛厄斯的女兒追蹤班達島老師的採藥過程,展現了知識生產的社會性面向。這些故事不僅體現了科學知識與民間智慧的相互滲透,也反映了殖民地知識生產過程中的文化交融現象。劉玗通過重新審視這些歷史案例,提出了一個關於知識本質的根本問題:在科學分類系統確立之前,人類是如何理解和描述世界的?這個問題直指現代知識體系的基礎,同時也挑戰了我們對科學客觀性的既定認知。同時,這種文本敘事的模式又如何滲透進藝術家日後的創作手法呢?

超越視覺：知識邊界的重構

展覽的第三個層面探討了感知與知識生產之間的關係。朗飛厄斯在失明後仍然繼續其研究工作的經歷,為我們提供了一個重要的思考起點。這個經歷挑戰了視覺中心主義在科學研究中的主導地位,同時也展現了其他感知方式在知識生產中的可能性。德國文類學家 **Werner Michler** 以文類演化的觀點,著眼於科學體系跟文類學彼此的互動。**Michler** 透過界、門、綱、目、科、屬、種的《屬的文化》觀察自然科學從浪漫主義到當代,科學方法對於文本的影響,提出了難題(*aporia*) 在後期浪漫主義出現的問題。難題作為一個源自古希臘的哲學概念,指向那些邏輯上的困境或悖論。**Werner Michler** 在其文類研究中,將這個概念轉化為理解文類發展的重要工具。他認為文類的發展本質上就包含著一種根本的 *aporia*: 即文類既需要確定的界限來維持其身份認同,又必須保持某種開放性以容納創新的可

能。這種看似矛盾的情況，在 **Michler** 看來並非缺陷，而是文類發展的內在動力。正是這種無法完全解決的張力，促使了文類的不斷演化和創新。而在劉玗這個展覽中，我們可看到藝術家如何透過難題(*aporia*)發展。

藝術家劉玗通過其「繪製練習」系列，進一步歸返了這個議題。這些作品不僅是對歷史文獻的視覺重建，更是對知識生產過程中感知角色的深入思考。當藝術家試圖將文字描述轉化為視覺圖像時，他實際上正在重現一個知識轉譯的過程，這個過程本身就充滿了不確定性和創造性。同時誠如我提到，當時詩歌概念的構造也滲透進這種非視覺過程。**Michler** 也提及在科學革命前，個人觀察和主觀描述被視為合法的知識來源，例如 **John Ray**，早期博物學家同時具備多重身份（神學家、語言學家、博物學家）不是偶然的，這種多重身份反映了當時知識生產的整體性特徵，不同領域的知識被視為相互關聯的整體。

透過前林奈時期的回顧，我們看到科學時代之後的認知方式與原始文化體系的認知方式之間，在之前存在著某種感性的連結。通過重新審視朗飛厄斯的研究方法，展覽為我們展示了一種另類的知識生產模式的可能性。在這種模式中，科學的客觀性與主觀經驗不再是對立的，而是相互補充的關係。這種思考方式對於當代知識生產的反思具有重要的啟發意義，並同時在劉玗的創造性下，展現當時知識組織的特殊方式，觀察、記錄和分類都具有多重維度。

例如，朗飛厄斯記錄在《安汶植物誌》中的他女兒追蹤班達島老師採藥的故事，不僅展現了科學知識與民間智慧的相互滲透，更反映了殖民地知識生產過程中的文化交融現象。這位來自班達島的老師為學生提供據說能增進智力與學習能力的草藥，而朗飛厄斯對這種「老婦人口耳相傳」的草藥知識採取了一種開放且謹慎的態度，認為這些口耳相傳的當地植物知識「很可能掌握到了某種真象」。這種對待地方知識的態度，展現了一種難得的文化包容性。在十七世紀的殖民背景下，大多數歐洲學者往往帶著優越感看待當地知識體系，而朗飛厄斯卻能夠保持開放和謙遜的態度，這種研究方法本身就具有重要的方法論意義。誠如總的來說，**Michler** 認為前現代的科學記述，挑戰了將科學史簡單理解為從「混沌」到「專業化」的線性進步觀。他認為早期的這種知識生產模式，恰恰展現了一種更為複雜和豐富的認知可能性。劉玗的「繪製練習」則在當代重演了這種語文之於觀察對象的複雜關係。

展覽中展示的文獻資料，包括林奈的《植物種志》和瓦倫泰恩的《新舊東印度誌》等，都以不同方式展現了這種知識生產的複雜性。這些文獻不僅記錄了科學發現，更記錄了知識在不同文化之間流動、轉化的過程。特別是那些涉及抄襲和挪用的案例，反而更清晰地展現了知識生產過程中的文化張力和權力關係。

通過這個展覽，劉玗不僅重建了一段被遺忘的科學史，更為我們提供了重新思考知識本質的機會。在當代這個強調效率和標準化的時代，作為一個「失明的觀察者」，Rumphius的經歷提醒我們：知識生產從來不是單一感官或單一文化的專利。在知識的邊界處，往往蘊含著最豐富的可能性。這正是為什麼他的研究，即使在三個世紀之後的今天，仍然具有強大的啟發力。

<https://reurl.cc/r3ke0O>

知識的性別政治：從《Ladies》 看植物分類的文化敘事

知識的性別政治：從《Ladies》看植物分類的文化敘事

在當代藝術對知識系統的反思中，劉玗與吳思嶽的《Ladies》展覽提供了一個獨特的視角。這件在國立臺灣美術館 U-108 SPACE 展出的作品，不僅是一次技術性的展示，更是對十八世紀博物學知識建構的深度解構。通過重新詮釋伊拉斯謨斯·達爾文的《植物之愛》（*The loves of the plants*, 1789）中，描述含羞草、疆南星、菟絲子三種植物的英雄式對句體。藝術家揭示了科學分類系統中隱含的性別政治與文化想像。Werner Michler 在《屬的文化》（*Kulturen der Gattung*）就提過林奈的植物性別分類系統如何引發爭議，以及布豐如何通過強調個體性來反對這種抽象的分類方法。更重要的是，在科學文化下的文類被視為一種社會定義的方式，不僅僅是描述性的類別，更涉及社會階層和權力關係。某些文類被賦予了明確的性別特質，例如書信體被視為「女性化」的體裁，而悲劇則與陽剛特質相關。這種分類同時反映在自然與藝術的關係中，特別是在浪漫主義時期，「有機藝術作品」的概念將藝術結構與自然形式的發展聯繫在一起。《Ladies》展覽的錄像主軸與雕塑，也呈現了書信體的性別印痕。

如同在許煜關於「宇宙技術」的討論中，他特別強調每個文明都會發展出符合其文化脈絡的知識體系。從這個角度看，十八世紀林奈的植物分類系統與達爾文的詩意詮釋，實際上反映了歐洲啟蒙時期特定的文化視野。在這個系統中，植物的性徵被用來建立分類的基礎，這種做法本身就蘊含了深刻的文化預設。關於性別和分類的科學觀念並非獨立存在，而是與文學和社會關切密切相關，它們相互影

響，共同塑造了人們理解世界和自身位置的方式。因此，文類不僅僅是一種文學手段，更是一種理解和參與社會、自然和科學秩序的方式。在《Ladies》處理科學與詩的關係上，我們可以看到藝術家的作品體系。

《Ladies》的三個章節——含羞草、疆南星、菟絲子，分別展現了不同層次的知識轉譯。藝術家沒有簡單地重複達爾文的擬人化描述，而是通過當代影像技術和空間裝置，創造出一種新的知識體驗方式。這種做法呼應了許煜所說的：技術不僅是工具，更是體現文化價值和宇宙觀的媒介。而對於詩來說，達爾文用這種古典詩體來描寫植物的「愛情」，將科學觀察轉化為充滿浪漫色彩的敘事，這種做法在當時是相當創新的(今日則是性別問題)。他通過這種詩體將林奈的植物分類系統轉化為一系列富有戲劇性的愛情故事，使得專業的植物學知識變得更容易為一般讀者接受。

在第一個章節中，含羞草的敏感特質被轉化為一種感知經驗。藝術家通過沉浸式影像和聲音裝置，創造出一個讓觀眾能夠體驗植物感知方式的環境。這種做法超越了傳統的科學展示方式，為我們提供了一種另類的知識獲取途徑。特別是在鏡頭的穿梭與 ASMR 式的聲音設計中，我們看到了一種試圖突破人類中心主義的嘗試。英雄式對句體的押韻形式也透過當代聲音被轉變，在展覽中形成意欲反對形上基礎的文本註腳。

展覽的技術應用也值得關注。U-108 SPACE 的沉浸式環境不只是展示的載體，更成為了一種知識生產的場域。藝術家通過影像投影、聲音設計和實體裝置的結合，創造出一種多感官的知識體驗。這種做法某種程度上回應了 Rumphius 在失明後發展出的多重感知方式，提醒我們知識的獲取不應局限於單一感官。

值得注意的是，《Ladies》並非簡單地否定科學分類的價值，而是試圖展現知識建構過程中的文化維度。藝術家們經常通過模仿或挪用科學的展示方式（如博物館展示、科學分類法），來揭示知識體系中隱含的性別、種族或階級預設。這種創作策略不僅挑戰了傳統的分類思維，也提供了重新思考知識生產方式的可能性。藝術家通過這些實踐，實際上在建構一種新的認識論，這種認識論強調知識的多元性、流動性和交織性，而不是追求單一的、固定的分類系統。

神話與科學的交織：從性別流動到知識體系的重構

在展覽的第二章節中，藝術家通過疆南星的意象，為我們展開了一個更為複雜的

文化敘事。達爾文援引希臘神話中海力克斯與翁法勒的故事，不僅是一種文學性的比喻，更揭示了十八世紀科學知識建構中的深層矛盾。藝術家通過 3D 掃描與列印技術，將這種文化敘事轉化為具體的視覺體驗，創造出一種新的知識詮釋方式。

在展覽中，藝術家對性別流動性的處理特別值得關注。達爾文在《植物之愛》中大量運用女性形象來描述植物的做法，在當時引發了諸多爭議。面對這段充滿性別刻板印象的科學史，劉玓和吳思嶽並未採取直接的批判立場，而是選擇透過藝術創作來展現性別認知的複雜性和流動性。最具代表性的是展場中等身大小的海力克斯雕塑：身著女裝與高跟鞋，手持象徵權力的權杖，這個形象不僅呼應了疆南星雌雄同體的生物特徵，更挑戰了傳統科學分類系統中的性別預設。

藝術家進一步通過多重媒材的運用強化了這種性別流動的主題。在聲音設計上，不同性別音樂家的對話式演出創造出一種性別認同的交織空間；在視覺呈現上，透過結合神話人物的陽剛特質與當代坎普美學的展演性，巧妙地瓦解了固有的性別框架。這種處理方式不僅揭示了科學分類系統中文化想像的作用，更展現了當代藝術對性別多樣性的關注和表達。通過這些藝術策略，創作者成功地將歷史中的性別刻板印象轉化為對當代性別流動性的深刻思考。

這種處理方式提醒我們：科學分類系統從來不是價值中立的。正如許煜在討論「宇宙技術」時所強調的，每種知識體系都深深植根於特定的文化脈絡。林奈的植物分類系統之所以在當時引發爭議，正是因為它挑戰了既有的文化認知框架。而達爾文通過詩歌將這個系統重新詮釋，某種程度上也是一種文化翻譯的嘗試。

在這個意義上，《Ladies》不僅是一次藝術實驗，更是一次知識考古學的實踐。藝術家通過重新審視十八世紀的科學文本，揭示了知識建構過程中的文化政治。展覽空間成為了一個特殊的知識場域，在這裡，科學、藝術與神話相互交織，創造出新的理解可能。

音樂的運用在這個章節中顯得特別重要。藝術家邀請了饒舌音樂創作歌手陳嫻靜與傷心欲絕樂團鼓手陳冠甫合作，通過不同調性的音樂語言，創造出一種性別身份轉換的聽覺體驗。這種聲音設計不僅豐富了作品的感知維度，更為我們提供了一種理解性別流動性的新方式。在饒舌詩學中，押韻不同於英雄對句體，從簡單的對句押韻轉換成複雜多變的多重押韻（internal rhyme、multi-syllabic rhyme），更貼切了劉玓與吳思嶽順著詩歌文本所採取的當代改造，以饒舌的靈活性和複雜性則體現了對就有性別權力的挑戰和顛覆。

更重要的是，展覽揭示了科學知識與文化想像之間的複雜關係。當林奈以植物的

性徵作為分類依據時，他實際上也在進行一種文化翻譯。達爾文通過詩歌將這種分類系統重新詮釋，為科學知識注入了新的文化意涵。而在《Ladies》中，藝術家更進一步將這種文化翻譯推向當代語境，為我們提供了理解科學史的新視角。

寄生與敘事：重探知識生產的邊界

在展覽的第三章節中，藝術家透過菟絲子的意象，為我們打開了一個更為複雜的敘事空間。達爾文引用希臘神話中勞孔的故事，將這種寄生植物的生存方式與神話敘事結合，創造出一種獨特的知識詮釋方式。藝術家通過 3D 動畫與空間裝置，將這種文化想像轉化為具體的視覺體驗，邀請觀眾進入一個充滿張力的知識場域。

展場中，八方而來的海水投影與不斷纏繞的蛇形意象，不僅呼應了菟絲子的生長特性，更創造出一種特殊的知識體驗。藝術家透過精心設計的旁白，讓一個女性聲音娓娓道來這個關於死亡與寄生的故事。這種處理方式提醒我們：知識的建構永遠不是單純的資訊累積，而是涉及深刻的文化詮釋與想像。

展場中的 3D 繩狀雕塑以其特殊的物質性呈現了知識轉譯的複雜過程。這件作品不僅凝固了海蛇絞殺的瞬間，更成為一種特殊的知識載體，體現了藝術家對 ekphrasis（臨摹或藝術性再現）的深刻理解。當這種代表動態生命的形態被轉換為靜態的藝術裝置時，原本蘊含其中的自然史觀察就被重新審視和詮釋。藝術家通過改變觀者的感知方式，從單一的視覺觀察轉向多感官的空間體驗，創造出新的認知可能性。這種媒材轉換本身就是一種政治行動，挑戰了傳統知識生產的權力結構。

正如菟絲子需要依附他物生存，知識的生產也永遠處於一種動態的、未完成的狀態。《Ladies》的最後一個章節特別展現了這種未竟性，藝術家並未試圖給出終極答案，而是通過多媒體手段打開了一個持續對話的空間。這種開放性提醒我們：知識的建構永遠不應該是一個封閉的系統。透過藝術的介入，我們能夠發現知識生產的新維度，創造出更加豐富和包容的理解方式。這種實踐不僅體現了當代藝術對古典文本的創造性詮釋，也為當代美術館的功能轉型提供了重要的啟發。

當我們比較饒舌音樂和傳統詩歌在神經美學上的效應時，可以發現兩種文類雖然都依賴韻律結構來產生美學體驗，但其作用機制有著顯著差異：饒舌的複雜多重押韻和強烈節奏會直接激活大腦的預測系統並引發明顯的身體反應，通過神經元的同步化（neural entrainment）產生強烈的沉浸感和情感共鳴；而傳統詩歌的格律結構則創造出一種更為內在化的韻律體驗，它不是通過直接的身體反應，而是透過在大腦中形成「想像的韻律」（imagined rhythm）來實現其美學效果，這種

效果雖然在即時性上不及饒舌的刺激強烈，但能夠形成更為持久的審美記憶。這兩者，顯然也是《Ladies》反映在實踐上的不同取向：饒舌強調即時的身體參與和社會介入，而傳統詩歌則著重於形成持久的文化記憶和深層的美學體驗。這樣兩種音樂性幫助我們理解不同性別展演在風格上政治性的差異。

展覽不僅是對歷史文本的重新詮釋，更是對當代知識生產方式的深刻反思。它展示了藝術如何參與知識的建構，如何在科學文本時代的複雜性以及歸返其性別對話的可能。這種實踐為美術館作為知識機構的未來發展提供了重要的參考。

<https://reurl.cc/V0n9nY>

基礎建設的演算邏輯與權力轉移：論劉窗《鋰礦湖與複音孤島》

在全球資本主義的加速發展中，基礎建設已不再僅是支撐社會運作的物質系統，它展現了更為複雜的面向：既是具體的物件，也是物件之間的關係網絡；既涉及技術功能，也蘊含著深層的政治美學。從南美洲的鋰礦開採到東亞的科技製造，基礎建設在全球範圍內編織出一張複雜的權力網絡，其網絡性、自然壟斷及公共性的特質，持續重塑著地緣政治與社會生態的關係。在數位時代，基礎建設更加依賴技術支持，從智慧城市到物聯網的發展，不僅提高了效率，也強化了監控與治理的可能性。劉窗的《鋰礦湖與複音孤島》(2023)正是在這樣的歷史脈絡下，通過藝術創作介入當代基礎建設的討論，揭示其中蘊含的政治經濟與生態問題，為我們理解當代基礎建設如何形塑權力關係和社會變遷提供了重要視角。

從白銀到鋰礦：基礎建設中的歷史辯證

基礎建設，正如 Larkin:「是能夠促進空間交換的物質形式」，劉窗的作品敏銳地捕捉到基礎建設發展中的歷史延續性。作品並置了兩個關鍵的歷史時刻：16世紀的白銀開採與當代的鋰礦開發。這種並置不是簡單的歷史類比，而是揭示了基礎建設如何持續作為資本積累與權力擴張的工具。

在全球能源轉型的背景下，鋰礦作為新能源產業的關鍵原料，其開採和運輸網絡展現了驚人的歷史延續性：從波托西銀礦到烏尤尼鹽湖，採掘式資本主義的邏輯依然主導著基礎建設的發展方向。這呼應了 Larkin 的觀察：「基礎建設之所以有趣，在於它們揭示了支撐技術項目的政治理性，並產生了一種『治理性的裝置』」。礦產的採集，意味著技術對象的轉移。在這裡是從白銀到鋰礦。

這種延續性同時也反映在空間政治的層面。基礎建設不僅連結著不同的地理空間，更重要的是，它通過物質和技術的配置，重新定義了空間關係。如 Larkin 所述：「作為物質形式，它們塑造了網絡的本質、其運動的速度和方向、其時間性以及其易損性」。例如，中國的「一帶一路」倡議就是通過基礎建設來重構全球地緣政治格局的嘗試。在這個過程中，基礎建設既是物質性的連結，也是權力投射的工具。劉窗的作品正是通過對這種空間政治的敏感，揭示了基礎建設背後的權力運作邏輯。

Larkin 提醒我們，基礎建設「從其中產生並儲存著慾望和幻想的形式」，在《鋰礦湖與複音孤島》中，劉窗通過聲音的運用開啟了理解基礎建設的新維度。作品借鑒音樂人類學家約瑟夫·喬丹尼亞的研究，挑戰了從單音到複音的線性進步論述。這種對進步敘事的質疑，不僅關乎音樂史的重寫，更指向了對現代性本身的反思。在當代基礎建設的發展中，我們同樣可以看到這種線性進步觀的問題性：技術的進步往往伴隨著生態系統的破壞，效率的提升常常以社群文化的消失為代價。

作品中的複音性體現在多個層面。首先是聲音本身的處理：田野錄音、合成音景與歷史聲音檔案的交織，創造出一種多重時空的聽覺體驗。這種聲音策略不僅是形式上的實驗，更反映了基礎建設發展中被壓抑的多重聲音。從南美原住民的抗爭到東亞工人的勞動聲響，這些常常被主流發展論述忽視的聲音，在作品中獲得了新的表達空間。

演算邏輯與生態政治

作品特別關注了基礎建設中的演算邏輯。通過引用劉慈欣《三體》中的智子概念，作品探討了技術系統如何重塑我們對世界的理解。在當代基礎建設中，演算邏輯已經深深滲透到各個環節：從供應鏈管理到能源分配，從交通調度到環境監測，無處不在的演算系統正在重新定義基礎建設的運作方式。然而，正如作品所暗示的，這種演算邏輯本身可能成為一種新的殖民工具。

在全球能源轉型的背景下，鋰礦作為新能源產業的關鍵原料，其開採和運輸網絡

展現了驚人的歷史延續性：從波托西銀礦到烏尤尼鹽湖，採掘式資本主義的邏輯依然主導著基礎建設的發展方向。這呼應了 Larkin 的觀察：「基礎建設之所以有趣，在於它們揭示了支撐技術項目的政治理性，並產生了一種『治理性的裝置』」。正如 Geraghty 在《複音機器》（*The Polyphonic Machine*）中分析時指出：「文學有時能夠揭示歷史書籍中被隱藏或未被書寫的內容，甚至預示未來的趨勢，就像卡夫卡的作品預示了極權主義的出現」。這種洞察同樣適用於劉窗對基礎建設歷史延續性與演算邏輯的藝術表達。

這種延續性同時也反映在空間政治的層面。基礎建設不僅連結著不同的地理空間，更重要的是，它通過物質和技術的配置，重新定義了空間關係。如 Larkin 所述：「作為物質形式，它們塑造了網絡的本質、其運動的速度和方向、其時間性以及其易損性」。過去在劉窗《比特幣礦和少數民族田野錄音》及表現過水力發電與中國東南地區比特幣的相依關係。例如，中國的「一帶一路」倡議就是通過基礎建設來重構全球地緣政治格局的嘗試。在這個過程中，基礎建設既是物質性的連結，也是權力投射的工具。

《鋰礦湖與複音孤島》中，劉窗通過聲音的運用開啟了理解基礎建設的新維度。正如 Geraghty 在討論阿根廷文學時利用複音機器的想像，提出「構建一種文學機器，這種機器致力於資本主義和政治暴力的內在毀滅」。劉窗的作品借鑒音樂人類學家約瑟夫·喬丹尼亞的研究，挑戰了從單音到複音的線性進步論述。這種對進步敘事的質疑，不僅關乎音樂史的重寫，更指向了對現代性本身的反思。也如同 Niall H.D. Geraghty 在複音機器中的類在意圖。

在當代基礎建設的發展中，演算邏輯已經深深滲透到各個環節：從供應鏈管理到能源分配，從交通調度到環境監測，無處不在的演算系統正在重新定義基礎建設的運作方式。然而，正如作品所暗示的，這種演算邏輯本身可能成為一種新的殖民工具。這一點尤其體現在生態政治層面：鋰礦開採對生態系統造成的破壞，不僅體現在物質環境的改變上，更涉及到整個生態網絡的重組。在烏尤尼鹽湖，鋰礦開採消耗了大量水資源，影響了當地的生態平衡。這種影響不僅限於自然環境，更延伸到社會文化層面：當地社群的生活方式、知識系統和文化實踐都面臨著轉型的壓力。

在作品中，聲音不僅是敘事的媒介，更成為一種反抗的策略。如同 Geraghty 指出文學「能夠揭示那些在歷史書寫中被隱藏或未被書寫的內容」，這種觀點與劉窗通過聲音重新發掘複音傳統的嘗試不謀而合，提示了另一種與環境和社群互動的可能性。這種可能性不是建立在征服和控制的邏輯上，而是強調共生與對話。這一點在當代基礎建設的討論中特別重要，因為我們正面臨著如何在技術進步與生態保護之間尋找平衡的挑戰。

基礎建設的矛盾與暴力

在評估劉窗《鋸礦湖與複音孤島》的貢獻時，我們必須回到基礎建設研究中的一個核心觀點：基礎建設不僅是使其他物質能夠運動的物質，更是一種內含暴力的存在。正如基礎建設研究者指出的，基礎建設的運作必然產生「溢出效應」(overflows)，這種溢出表現為對某些群體的排除、斷裂和責任的迴避。從這個角度來看，作品對鋸礦開採的關注準確地捕捉到了這種結構性暴力，特別是通過並置歷史上的白銀開採與當代的鋸礦產業，揭示了基礎建設如何持續作為剝削的工具。

然而，作品在處理「基礎建設暴力」(infrastructural violence)時還可以更進一步。當代基礎建設研究強調，我們不應將傷害視為基礎建設建造和運作過程中的偶然產物，而應將其理解為基礎建設運作的內在邏輯。在這個意義上，作品對複音性的強調雖然開啟了另類的想像空間，但對基礎建設本身的死亡政治(necropolitics)著墨不足。特別是在討論演算系統時，作品傾向於將其視為外來的干預力量，而未能充分展現演算邏輯如何作為當代基礎建設暴力的內在機制。

基礎建設的樂觀主義批判

作品中最值得注意的是其對「殘缺」的處理。通過保留空間模型的不完整性，作品某種程度上挑戰了基礎建設中常見的「殘酷樂觀主義」(cruel optimism)。這種樂觀主義表現為對更大、更快速連結的渴望，對市場機會擴張的期待，以及對進步與經濟增長的持續承諾。然而，正如基礎建設研究者指出的，這種樂觀主義往往與官僚邏輯和資本主義強加的脆弱性和依賴性糾纏在一起。

在這個層面上，作品對複音傳統的回溯提供了一個重要的切入點。然而，這種回溯本身可能陷入另一種浪漫化的陷阱。這浪漫化的陷阱，在台灣原住民音樂被奧運竊用已是一種歷史事實。不過當我們思考基礎建設的替代可能時，關鍵不在於簡單地回到某個想像中的前現代狀態，而在於理解基礎建設如何作為一種「生產性的生產力」(produced production force)參與到更大的社會生態轉型中。

反思與未竟之處

從基礎建設研究的角度來看，《鋸礦湖與複音孤島》開啟了幾個重要的理論視角。正如 Larkin 指出基礎建設具有「雙重性」的特質，它們既是技術系統也是美學形式，藝術創作恰恰能夠通過揭示這種雙重性來挑戰單一的技術決定論。這提醒我們，未來的藝術實踐不應僅關注基礎建設的物質層面，更要探索其如何作為一種

感知結構塑造我們的經驗。而 Geraghty 在分析阿根廷文學時強調，文學創作能夠預示社會變遷的趨勢，並為抵抗提供新的想像。這種觀點提醒我們，藝術實踐在面對基礎建設議題時，不應停留在表象的批判，而是要通過創造性的形式實驗，為另類的發展道路提供可能性。同時，這兩篇評論也提醒我們，在探討基礎建設的民主化時，需要避免將參與簡單理想化，而是要具體分析不同參與模式的政治效果。這些思考不僅關乎藝術實踐，更涉及到我們如何重新想像基礎建設與社會的關係。

<https://reurl.cc/mRzgZ1>

從 Vehlken 的動物技術論探索 數位群體的金融生態——評王 連晟個展「混沌邊界」的《均 等計畫》

「混沌邊界——王連晟個展」於臺北市立美術館展出，展期自 2022 年 1 月 15 日至 4 月 17 日，這是 2018 年「臺北美術獎」首獎得主王連晟的全新創作。展覽延續了藝術家一貫關注資料與運算所構築的網路系統，探討在人工智能發展下所形成的複雜且龐然集合體的感知問題。這裡我們將以《均等計畫》為評論對象。這個作品呈現了證券交易所的縮影，觀眾可以下載程式對個股現象進行預測，並通過機器學習和使用者反饋，探索人性與人工智慧介入資本市場的未來可能。王連晟作為一位具有資訊工程背景的新媒體藝術家，其創作方法習慣先建構一個由數學或演算法組成的迴圈系統，以此作為起始點，從中觀察這個系統生成視覺的可能性。這種創作方法使他能夠深入探討當代數位生態系統中的複雜關係，並通過藝術手段將這些抽象的系統關係具象化。

臺灣證券市場的電腦化進程可追溯至 1980 年代。最初採用人工專櫃撮合方式進行交易，到 1988 年底，臺灣證券交易所開始採用電腦輔助撮合交易系統。這個

轉變標誌著市場邁向現代化的重要里程碑。到了 1993 年 8 月 2 日，市場更進一步發展，上市股票全面納入電腦全自動交易系統，大幅提升了市場交易效率。這個發展脈絡與《均等計畫》中探討的預測可能性密切相關。作品暗示了一個重要命題：在高度電腦化的交易環境中，市場行為是否變得更可預測？這個問題不僅涉及技術層面，更觸及了市場本質的探討。王連晟通過讓觀眾參與預測系統，展現了市場行為雖然建立在數位化的基礎上，但其複雜性和不可預測性仍然存在，這種複雜性正是來自於人性與演算法的交互作用。

Sebastian Vehlken 在《Zootechnologies: A Media History of Swarm Research》中對「自組織」和「突現性」的論述，為理解《均等計畫》提供了重要的理論框架。Vehlken 將「自組織」定義為一種分散式的組織結構，能夠讓群體對不斷變化的環境影響做出適應性、靈活性和高效率的集體反應。這種結構的特點在於沒有中央控制機制，而是通過局部互動產生全局性的動態效應。至於「突現性」，Vehlken 強調這個概念遠超過集體層面上的簡單重複，而是指那些無法追溯或推導自個體特徵的集體過程。在《均等計畫》中，這兩個概念得到了完美的體現。首先，作品中的預測系統沒有中央控制機制，而是依賴每個使用者的個別決策和反饋。這些決策通過系統的演算法相互影響，形成了一個自組織的市場生態。其次，系統中產生的市場模式展現出突現性的特徵——這些模式無法從單個使用者的行為中預測或推導，而是源於群體互動產生的新興特性。這種設計不僅呼應了 Vehlken 的理論，更揭示了金融市場作為一個複雜系統的本質特徵。

Vehlken 提出「電腦科學的生物化」和「群體生物學的電腦化」這一對互補概念，揭示了生物群體行為研究與電腦科學之間的遞迴關係。在這種關係中，生物觀察啟發了計算模型的發展，而計算模型又反過來影響了我們對生物行為的理解。這種遞迴關係在當代藝術實踐中常見的表現形式包括：數據視覺化、互動裝置、生成式藝術等。藝術家通常會採用傳感器收集數據，通過演算法處理這些數據，然後將結果轉化為可感知的形式，如聲音、影像或動態裝置。這種藝術手法不僅展示了數據，更重要的是揭示了系統中的遞迴關係——觀眾的行為影響系統，系統的反應又影響觀眾的下一步行動，形成一個持續的回饋循環。

在混沌理論的視角下，股市自然可以被理解為一個典型的非線性動態系統。這種系統的特點是：雖然每個時刻的狀態都是由確定的規則決定，但系統的長期行為卻表現出不可預測性。這正是王連晟在《均等計畫》中試圖論述的核心問題。當我們將 Vehlken 的動物技術理論應用於理解這件作品時，可以發現藝術家巧妙地設計了一個能夠同時體現生物群體行為特徵和電腦運算邏輯的系統。在這個系統中，每個參與者既是觀察者也是被觀察者，他們的預測行為既受到其他參與者的影響，同時也在影響整個系統的演化。

這種系統設計反映了當代金融市場的本質特徵：市場不僅是一個價格發現的機制，更是一個複雜的社會技術系統。在這個系統中，人類的決策行為、機器的演算法處理、以及兩者之間的互動共同形塑了市場的動態。王連晟通過《均等計畫》揭示了這種複雜性，同時也提出了一個更根本的問題：在人工智慧日益普及的今天，我們是否能夠真正理解和預測這種人機混合系統的行為？

從媒體考古學的角度來看，《均等計畫》不僅是一件藝術作品，更是一個揭示當代金融市場本質的媒體裝置。它展示了資訊技術如何改變了我們理解和參與市場的方式，同時也暗示了技術進步可能帶來的限制和風險。正如 Vehlken 所強調的，技術不僅是觀察和記錄的工具，更是形塑認知和行為的關鍵因素。在這個意義上，《均等計畫》不僅是對市場機制的藝術反思，更是對當代社會中人機關係的深刻探討。在台灣這幾年 NFT 熱的藝術表象上，我們得留意數據自組織跟突現的設計表現。

更深入地看，Vehlken 在《Zootechnologies》中對「平滑空間」提出了精確的定義。他指出，在「平滑空間」中，點位從屬於軌跡，這與「條紋空間」(striated space) 形成對比——在條紋空間中，軌跡往往從屬於點位，就像網格一樣。這種理論框架特別適理解群體行為：就像海洋中的魚群，其運動模式無法用固定的坐標或網格來準確描述，而必須關注其整體的運動軌跡和模式。

在《均等計畫》中，這種「平滑空間」的概念得到了巧妙的轉化。作品沒有試圖將市場行為簡化為一系列可定位的數據點（如傳統股市分析中的支撐點、壓力位等），而是創造了一個展現市場流動性和整體模式的系統。正如 Vehlken 指出的，群體是「無表面的身體」(bodies without surfaces)，其邊界是模糊的、相互重疊的。這正好說明了為什麼傳統的市場分析方法——試圖將「平滑空間」條紋化 (striation) 的努力——往往會失效，因為它們試圖用固定的測量框架來捕捉本質上抗拒被固定的現象。

這種對「平滑空間」的理解，與前面討論的噪音概念緊密相連。在平滑空間中，所謂的「噪音」不再是需要被過濾的干擾，而是空間本質的一部分。就像魚群的運動需要不斷適應水流的變化，市場的運作也需要不斷回應各種看似雜亂的資訊和變化。我們試圖通過將這些理論更細緻化《均等計畫》的討論，以及幫藝術家的混沌論進行補充，幫助我們理解金融市場的真實本質：它是一個充滿動態性、無法被完全定位和預測的平滑空間。

更重要的是，Vehlken 對「噪音」的理解提供了一個革命性的視角。在《Zootechnologies》中，他強調噪音在群體形成中扮演著生產性的角色。群體始於「嗡嗡聲、呼嘯聲、眾多的喧囂」，這些看似雜亂的聲響實際上是群體形成的重要元素，某方面正好呼應了「混沌邊界」的另一個作品《工蜂》形象。這種對噪音的重新理解，與傳統數據分析試圖消除噪音的做法形成鮮明對比。在金融市場中，「噪音」可能表現為突發的經濟事件或投資者情緒的突然轉變。傳統的市場分析往往試圖過濾這些「噪音」，以尋求更「純淨」的數據。但從 Vehlken 的理論來看，這些波動和不確定性不應被視為需要消除的干擾，而是系統運作的本質部分。

《均等計畫》巧妙地體現了這種對噪音的新理解。在這個系統中，市場的波動和不可預測性不再被視為缺陷，而是被理解為市場作為一個複雜適應系統的本質特徵。藝術家通過將這些「噪音」整合入系統的運作中，揭示了金融市場的真實面貌：它不是一個可以被完全預測和控制的機械系統，而是一個充滿生命力的、不斷自我調適的有機體。這種理解與當代金融市場的實際運作極為吻合——市場的波動不僅反映了資訊的流動，也體現了參與者之間複雜的互動關係。Vehlken 強調，群體存在於「必要的時間維度」中，這意味著群體不是靜態的物體，而是持續運動和變化的過程。

這種循環性的互動模式透過《均等計畫》成為了當代模控學的顯現。「混沌邊界」展覽藉由群聚行為展現了人類社會、科技系統與控制機制之間的複雜互動關係。展場中的多重系統——從無人機群、動態影像到人工智能交易——皆呈現出資訊時代中回饋循環的特徵。這些作品不僅展示了控制與被控制的辯證關係，更顯現高度互連的世界中，控制機制如何影響並塑造人類的未來。即藝術家試圖以混沌理論比喻複雜系統中資訊流動、反饋機制與控制結構的深層思考。

<https://reurl.cc/Y4mxQl>

吳其育《封閉世界的設定集》： 系統思維的侷限與突破

吳其育的《封閉世界的設定集》選擇 Paul N. Edwards 的理論作為基礎。Edwards

將「封閉世界」定義為一種政治和意識形態的建構，熱力學中的「封閉系統」概念是該書分析封閉世界時的核心要素。封閉世界的特點在於運用工程和數學技術將世界模型化為封閉系統，這種做法將複雜的現實簡化為受規則支配的有界模型，以便進行分析和控制，這與熱力學中處理封閉系統的方式類似，後者關注的是與環境隔離的系統，從而能夠精確分析系統內部的能量流動與轉換。不過封閉世界是一個「獨立性不可能」的地方，因為它「沒有外部」。在熱力學第二定律中，熵值在封閉系統中增加、在開放系統中能被減少(負熵)。在物理學中，封閉系統僅是為了便於計算和分析而設定的理論框架，是一種方法論上的權宜之計，而非對現實世界的本體論描述。這揭示了無論是在熱力學的物理現實中，還是在 Edwards 所分析的社會政治系統中，都存在著難以說明系統外部情況的問題。Edwards 談控制系統的渴望、過分關注內部動態而忽視外部因素，以及人為模型的建構，如何成為形成封閉世界的核心要素。

展覽中年表中大量科幻小說的引用，並非單純的文學史梳理，而是在回應 Edwards 所說的「論述」(discourse) 概念。Edwards 強調「論述」是一種解釋和表達現實的背景假設與共識。當時冷戰時期話語的特徵，具有以下幾個關鍵特徵：這種話語體系主要體現在幾個層面：透過高科技軍事力量追求全球監控和控制；以「遏制」作為核心隱喻，將世界描繪為一個被美國力量封鎖的空間；建立「自由世界」與共產主義陣營的二元對立；呈現善與惡之間的末日鬥爭意識形態；強調以技術理性解決複雜問題，特別是依賴電腦系統實現全面監督。這種封閉世界話語創造了一個自我指涉的空間，一切都圍繞核心衝突展開，並通過系統分析、模擬和模型等方式進行。該書認為，這不僅是軍事和政治衝突，更是一場由特定話語模式塑造的文化和意識形態衝突。

年表呈現，不僅是單純的時間紀錄，更體現了複雜的歷史敘事策略。在解析展覽年表時，從圖表符號學性模態(diagrammatic semiotic mode)可以透過幾個關鍵面向進行深入理解：首先是關注年表的物質性，也就是它是以什麼形式呈現（如印刷或數位媒體），因為不同的媒介會帶來不同的表現可能。其次是分析其表達資源的運用，包括線條如何表示時間流動、點位如何標示事件、文字標籤的編排方式、空間配置的時間關係，以及顏色和圖像元素的使用。更進一步，我們要觀察這些元素在範式和組合兩個維度上的安排：一方面是不同類型線條的選擇及其意義，另一方面是這些元素如何組合產生意義。最重要的是，年表的解讀必須放在其語意脈絡中，考慮其目的和目標觀眾，才能完整理解年表在展覽敘事中所扮演的角色。因此《封閉世界的設定集》的年表呈現了「封閉世界」的視覺解讀。當年表將《神經漫遊者》、《三體》等作品並置時，尤其推至後冷戰時期的對抗，留下了雙極到多極世界體系的質問。

圖表乃至年表如何作為藝術對象，誠若符號學家 Jacques Bertin 在其重要著作《圖像符號學》、Edward Tufte 的《定性資料的視覺化》、Louis Hjelmslev 以交換語看待指標符號、A.J. Greimas 以圖文互動建立語意關係以及 Jacques Fontanille 將圖表視為互動物件。在這裡我們碰觸到不同於〈做土水：台灣當代藝術技術時間的建構〉另一種藝術年表呈現。

圖表符號學，著重圖像性（Iconicity）、指示性（Indexicality）、具象化（Figurativeness）、感知顯著性（Perceptual Salience）、認知運算（Cognitive Operations）來討論意涵的差別。例如吳其育這個展覽並不以箭頭來表達時間的前進，而是採用種系發生的關係來連接事件與書籍間的連帶關係。缺乏箭頭的年表可能更強調事件的獨立性和時間順序，依賴空間位置或其他視覺符號來表達關係，同時鼓勵觀眾進行更主動的詮釋，淡化因果關係或方向性的設計。

資訊圖表的符號學分析涉及設計與文本的敘事與論述關係，以及數據分佈在圖表中的操縱角色。圖表中的具象層次對圖像的語調與情感表達具有影響。例如展覽現場，例如《表格（封閉世界與開放世界）》書物的實體；例如錄象的銃眼(尖石 Tapung 古堡)攝影輸出位於 1940 年代前後的現場。A-E 的深色時間條文與錄像作品互文，成為錄像作品的文字註解。

符號學家 Jacques Fontanille 提出的分層模型（layered model），不僅在吳其育的文件間呈現剛提到的互文方式，另外，圖表解讀使用了正交方式，表格（封閉世界與開放世界）以黑白對立方式，處於另一面牆，並與水平桌面呈現的流程圖相對(是否與其後來的桌遊計畫有其後續討論的必要，可再評估)。通過不同停留的時間性來調節觀眾的認知體驗的節奏。圖示符號學分析下的巨型年表，呈現了科幻書物如何處於七百年來的全球流行病史、台灣及中國近代史的外交糾紛、族群衝突、戰爭、經貿治理、科技發展以及非書寫口語，原住民受到殖民的張力。

在錄像作品中銃眼不簡單是殖民統治的象徵，而成為觀看之眼，鎖定系統的直擊物件。如此轉換賴於年表的詮釋，通過互文的方式讓我們感覺到封閉系統之於原民地理現場的實存。這種處理手法某種程度上暗示封閉系統思維的存在，並以更為複雜的關係網絡與氣候背後的政治目的結合。科幻小說經常借鑑現實世界的歷史事跡及文物史料。在《封閉世界的設定集》中揭示了科幻敘事結構中慣用的殖民者視角。其隨機播放一方面強調系統聯想的可能，一方面又與 A-E 時代定錨相關。(A-E 的另一個意義層次則是與吳其育的作品史互文)

年表就是一種特殊的圖，也屬於藝術物件的對象。根據 Bordron，它可以被認為是一種書寫圖像：由於構圖和規則的規則，這種圖像應該被「閱讀」而不是「看到」。但資訊圖表的任意性是一個相當普遍和擴散的特徵：來源資訊或資料是任

意選擇的，圖形結構的種類和特定的視覺解決方案，演示的佈局，是無限可能性的進一步步驟。換句話說，年表其語義映射，不光是設計行為，在《封閉世界的設定集》可見其時間性與任意性的期待。

沿著水平的時間軸，各種由科技小說書物散發而出的事件，如叢集般延伸，就像一把雜草。資訊圖表不只是無用數據的壯觀化，年表更不是。皮爾士認為，從知識的角度來看，重點必須放在形式而不是物體上，因為我們所談論的東西只有在有話要說的那一刻才是可知的。那「封閉世界」呢？那「封閉世界之於書物」呢？哲學家 Nelson Goodman 曾說：「與科學一樣，藝術必須被視為廣義上理解進步的發現、創造和擴展知識的模式，而藝術哲學則應被視為形而上學和知識論不可分割的一部分。」藝術年表構成了潛藏的藝術史問題。若我們反向藝術史學家 Roberto Longhi 的問題，將圖碼、標籤轉換成對等圖象的時候，「標誌性證據」的不透明成為了待解的問題。當世界圖象的「道歉」總是之於封閉世界成為「從滅絕中拯救出來的奇點的生存」，並成為錄像作品的內部流動，透過那銃眼接續《白浪的定居殖民博物館》。

<https://reurl.cc/DKYOLE>

行走作為方法——朝向多元環境媒介

日本哲學和辻哲郎的植被與風土論關係，出現於《風土》一書，他提出：「存在有其歷史性，也有其環境性，環境體現歷史；離開了這點，存在只是一種抽象。歷史是一種媒介的歷史，而環境是一種歷史性的環境。將兩者分開就會使它們成為抽象的對象。和辻的環境概念是原初的，先於這種抽象。」這段話點出了和辻對於風土與植被的整體性思考。他進一步以日本的青翠山林為例，指出植被不僅是氣候的具體顯現，更是人類生活與文化意義的重要承載者。對和辻而言，植被使得較為靜態的景觀概念得以動態化，從而形成真正的環境。這種觀點在他描述日本的竹林積雪景觀，以及水稻、麥子等農作物的季節性變化時表露無遺。事實上，和辻的風土論並非簡單的氣候決定論，而是通過植被這一中介，揭示了人類、氣候與環境之間複雜的辯證關係。在他的理論架構中，植被既是氣候與地理條件的體現，也是人類生活的物質基礎，更重要的是，它是歷史積澱與文化意義的承載者。

植被，是地球表面某一地區所覆蓋全體植物的總稱，或可說是植物覆蓋地表的情形。在植物哲學，重新將植物置於中心，承認它們固有的價值和活動。從這類學問的角度來看，植物是環境的積極參與者，並不是被動地接受環境條件。植物透過與水和陽光的互動來「感知」並「記憶」其環境，它們還通過探索周圍的資源和繁殖呈現特別的認知狀態，不斷重塑自身的存在。植物亦有其能動性。

哲學家 **Quentin Hiernaux** 分析過植被在和辻哲郎的《風土》中扮演著根本性的中介角色，但這個角色經常被忽視。他說明植被作為現象，不僅是構成風土體系的重要因素，更深刻地體現在三個層次上：其一是生物學的基礎，包含自養性、食物鏈、大氣的生產與維持；其二是生態層面的作用；其三是地質與氣候層面的影響。**Hiernaux** 引用了具體數據，指出植物佔地球生物量的 99–99.5%，以此強調植被在質與量上都是生命，特別是人類生活與其環境關係中的根本要素。他認為這正是和辻描述日本風土時，大量運用植被來闡述季節變遷、人類生活方式（特別是農業活動）以及文化認同（尤其是景觀美學）的原因。然而，正如 **Hiernaux** 所觀察到的：「植被這個角色經常被忽視，儘管它具有根本性的面向，這解釋了為什麼和辻在描述中大量出現植被，卻沒有明確主題化其重要性。」

如同植被在和辻哲郎的風土論中扮演著連結氣候、地理與人類生活的中介角色，「行走」也可以被理解為一種能動的中介實踐。當我們行走時，並不只是在地表上的單純移動，而是透過身體的律動與環境展開多重層次的交互作用：在生物學層面，行走是人類作為生物體與重力、地形、氣候等自然條件的直接互動；在生態層面，行走使我們進入到由植被、地質、氣候所構成的整體生態系統中，成為這個系統的一部分；在知覺層面，行走創造了一種特殊的時空經驗，讓我們能夠身體力行地感知季節更迭、晝夜變化、氣候流轉。更重要的是，行走作為一種文化實踐，不僅涉及個人的身體經驗，也包含了集體的歷史記憶與文化意義的積澱。因此，行走既是一種身體技藝，也是一種認知方法，更是一種存有狀態——它讓我們得以在實際的踐行中，理解和體現人類與環境之間那種無法被簡化為主客二分的複雜關係。

在再拒劇團《日常練習：消失的動作》與《逝言書》中，行走成為一種複雜的中介實踐，兩者卻有著不同的操作方式與美學意圖。在《日常練習：消失的動作》中，觀眾依照地圖在西門町區域中移動，不僅串連起旅館、咖啡館、木瓜牛奶店、獅子林等實體場所，更重要的是，透過耳機中的類比錄音與真實街道聲響的交錯，行走者的身體同時承載了多重的時空經驗——從現實的城市地景到虛構的故事敘事、從當下的感知體驗到歷史的記憶痕跡。而《逝言書》則是在自來水園區

這個曾是白色恐怖時期刑場、如今成為休閒場所的空間中漫步，行走者透過耳機聆聽著受難者的遺言與家書，身體則同時感受著當下陽光、微風與遊人歡笑。

這兩個作品最大的差異在於：《日常練習：消失的動作》試圖透過行走來重構一個關於城市記憶與社會邊緣的想像地景，行走成為連結可見與不可見之城市層次的中介；而《逝言書》則是讓行走成為連結歷史創傷與當下生活的中介，透過在充滿休閒氛圍的場域中漫步，讓「記憶」與「遺忘」、「死亡」與「生命」得以並存。前者是一種空間性的探索，後者則是一種時間性的省思。但兩者都讓行走不再只是單純的移動，而是成為了一種複雜的感知實踐，透過身體的移動來打開不同的時空維度。

另一方面，台灣哲學家龔卓軍在〈無遮蔽的氣象造形：論當代臺灣雕塑中的地族轉向〉一文中，藉由人類學家 Tim Ingold 的《環境的感知：論生活、棲居與技能》中關於原民漁獵民族誌的研究，以及哲學家梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)晚期環境「呼吸」的存有學概念為基礎，討論了各種材質的造形在不同氣象條件中的變化與作用；同時也透過拉圖(Bruno Latour)在《著陸何處？》(Down to Earth)一書中所談論的「人族」與「地族」的差異思考，探討當代「人類世」風景中的氣候政治性，從而提出當代臺灣雕塑中出現了一種「地族轉向」的趨勢，龔建立了邁向了氣象造形與生態雕塑的無遮蔽美學。在這樣的基礎上，地族的藝術，我們也能試著作為一種行動者的現象學觀察。

若從龔卓軍的「地族」概念來看，行走作為一種與土地、氣象和地理的關係實踐，不僅是一種單純的空間移動，而是將人的身體置入一個由自然環境（如光線、風、雨水）、社會歷史（如記憶、傷痛、邊緣）以及人為設置（如建築、街道、聲音）所構成的複雜網絡中。《遙感城市》雖然表面上是一場由科技主導的城市漫遊，但若從「地族」的角度來看，它實際上呈現了一種更複雜的人與地理關係：觀眾戴著耳機，在機器人「芝芬」的聲音引導下，從聯成公園到醫院急診室、捷運站、國父紀念館等場域移動，這種行走實踐不僅串連了都市中的各種制度性空間，更重要的是揭示了「人族」（都市制度、科技控制）與「地族」（城市日常、群眾生活）之間的張力。當觀眾被要求觀察花草樹木、老人、病患、趕路人群，或被迫做出倒退走、舉手抗議等非日常姿態時，身體便成為了連結「制度化空間」與「生活場域」的關鍵中介。這種行走不再只是班雅明所說的「漫遊者」式觀看，而是一種更深刻的環境感知實踐——透過無遮蔽的城市空間（街道、廣場）與氣象環境（都市光影、聲響），體驗現代性疏離與在地生活的共存狀態。這種實踐揭示了當代都市中「地族」與「人族」難以區分的複雜性，以及科技中介如何重塑了人與土地、歷史與地理之間的關係。

另外在龔卓軍「萬物議會」的行動本身就是一種地族實踐與風土踐行。參與者沿著蜿蜒山道下切溪谷，在昏黃時刻的山區雲霧與轟隆雷雨中集結，這個移動過程本身已經是一種身體與環境的複雜互動。他們的行走不僅是空間位移，更是一種將身體置入複雜生態網絡的實踐：透過實際踐行，參與者將自身嵌入溪流、山林、岩石、生物的共同存在系統中，打破了傳統的人與自然二元對立。這種行走實踐呈現出「環境即歷史」的辯證關係，以及龔卓軍「地族」概念中人與環境的動態連結。當活動指定的議員們在福山壩旁集結、對話，他們的身體不僅感知當下的地理環境，更同時觸及這片土地的歷史記憶、生態脈絡與文化意義。透過跨物種的對話與移動，他們重新建構了一種更為開放、多元的環境感知方式，使行走成為一種存在論的實踐，一種理解人類與大地關係的感知方法。

行走是一種深具象徵意義和審美價值的行為，遠遠不只是身體的移動，而是一種與自然互動並賦予其意義的藝術形式。曾經 Francesco Careri 在《Walkscapes》中提出，行走是人類改造自然景觀的最早象徵性行為，甚至早於建立石柱等行為。他認為，行走的過程滿足了人類早期生存所需的探索與獲取信息的需求，而當這些基本需求被滿足後，行走進一步成為一種象徵性的活動，幫助人類建立「居住於世界之中」的意識。學者 John Dixon Hunt 則認為，「行走中發生的事情」至關重要，因為它不僅喚起了行走者的情感，也激發了思想。」行走過程中的運動能促使人重新認識自身與自然的關係。與坐在靜止位置觀賞景觀不同，行走是一種動態的參與，是一種對空間的創造性探索。景觀史學者 John Dixon Hunt 認為行走者的移動不僅改變了他們感知景觀的方式，也使景觀因為行走者的情感和精神投入而獲得個人化的意義。

行走，舉足、踏步於腳掌與大地相觸的瞬間，行走是一種將空間與時間、感官與情感交織在一起的行為形式。賴於植物哲學重思《風土》中的植被能動性，得以讓我們重思行走。行走曾是人類在學步時耗費極大努力習得的技能，最後成為無意識和自然的行動。被視為理所當然的行走並非單純地「經過」一個景觀，而是可以通過運動與想像力，塑造並創造一個具有個人意義的空間。《日常練習：消失的動作》中，行走成為一種穿越城市記憶與社會邊緣的中介，透過耳機中虛實交錯的聲音，觀眾的身體在移動中串聯起多層次的都市敘事。《逝言書》讓行走承載歷史與現實的雙重重量，漫步於曾是刑場的場域中，耳中聆聽遺言，促成記憶與遺忘、死亡與生命的共存。《遙感城市》則通過科技引導，讓腳步在機械與自然、控制與自由的界線間不斷試探，展現現代城市的複雜性。《萬物議會》參與者在蜿蜒山路中穿越自然，感受氣象與生態脈動，並終於擬物討論。種種與自然的動態互動，使行走成為一種審美與精神的練習，也賦予了自然以全新的象徵價值和藝術內涵。

<https://reurl.cc/d1OYly>