

一場有關城市的早熟性展示： 「城市魅感」（Urban Synesthesia）展

文 | 楊成瀚 圖 | 築空間

從嚴格的意義而言，「共感」（Synesthesia）指這種狀態，一種感官或認知的過程跨入另一種感官或認知的過程。

——韓森（Ron Hanson），〈歧出的感知：城市魅感〉

台北築空間於2012年12月22日~2013年2月28日展出王俊琪策畫的「城市·魅感」展，共展出丁昶文、劉和讓、港千尋（Chihiro Minato）和荻原留美子（Rumiko Hagiwara）等六位亞洲當代藝術家作品。與「字形→顏色」聯覺（Grapheme→color synesthesia）、「空間序列」（Spatial sequence synesthesia）聯覺、「聲音→顏色」聯覺、「數字形式」聯覺和「詞彙→味覺」聯覺（Lexical→gustatory synesthesia）診斷中對聯覺「過程」的描述相反，徘徊流連於展場，我們首先感受到的乃是某種對聯覺「特質」和「誘因」的賦歸，某種後311、後災難、後冷戰，甚或是「後事件」所遺現的那若無其事或怡然自得的荒蕪、錯置，但又美麗而幽默的孤寂感。換言之，我們在其中所感受到的乃是某種由光暈般魅惑的現代城市景觀（章森），由城市中的那禁閉森嚴的棲居者（崔元準），由城市中還可能潛藏的那原始以物易物的臨時社群（劉和讓），由歡鬧喧囂活動著的「城市」所帶來的後果和殘餘物（丁昶文），由城市文明及其熱力供給者或犧牲者的那荒寂的情感狀態（港千尋），以及由城市和城市空間——而非城市中的指示牌、欄杆或被切割出的兩張長椅和門簷等物件——的沉浸和包覆感（荻原留美子）所挑起的聯覺（synesthestia）。

而就此，我們也可將丁昶文與劉和讓、港千尋與荻原留美子，以及崔元準與章森放一組，瞥見這「城市魅感」或「城市聯覺」的三種影像，及其所帶出的三種聯覺模態。

「序列影像」的後事件性聯覺

首先，丁昶文與劉和讓的作品共同給出的乃是某種「序列影像」的實踐模式。在丁昶文的作品中，我們首先所發現

的乃是一個幾近考古學式的「檔案化」程序。就此，丁昶文對發現牛骨的山脊、散落一地的廢棄物，和牛骨懸浮出土的靈光影像所進行的展示性配置在形成某種主觀「程序」（procedure）的同時，也形成了某種客觀的「序列」（sequence），而使影像在時序上潛藏的某種先後因果關係，以及最後作為「封閉場域」（blind field）或「關係場域」（relational space）的〈音像佐證裝置〉得以成形。換言之，如果正如丁昶文在訪談中所說，最後的〈音像佐證裝置〉所具有的是某種「超越記憶庫」（註1）的潛力，在最後的「音像佐證裝置」中旋轉播放的黑膠唱片、顯微鏡和出土的牛骨所具有的乃是某種「超越單純記憶物」的潛力，那麼使這個潛力得以可能的條件即在於其透過隱含的「序列性連接」而使作為「記憶迴圈的可能性條件」物件的「不透明性」（opacity）或「本質」（essentia）得以缺席。

換句話說，如同其在訪談中直指的「歷史記憶與訊息儲存之間的生成關係」（註2），使丁昶文的這件作為「超越記憶庫的封閉場域」的「佐證考古學」計畫，得以可能的關鍵即在於裝置物件存有所給出的歷史性實存（historical existence; existentia）。從這個角度來說，藉由整個出土程序的歷史性直接給出的佐證裝置，也在以展示的動作彰顯其影像性和藝術性，也在從層層堆疊腐朽的廢棄物中抽出牛骨的同時，給出了「環境／處境」與「物件」間的某種張力或辯證關係，並成就了某種由顯微鏡下黑膠唱片的黑與作品的「視覺」、娓娓播放的音樂與山上（想像）的風聲的「聽覺」、直視輸出的影像所感受到的那抑或清新，抑或霉爛腐臭的「嗅覺」，甚或牛骨、唱片、顯微鏡冷冰冰、硬邦邦的「觸覺」相互扣連而成的某種感官上的「聯覺」，即某種「操作程序上的類比關係」，某種丁昶文自己所說的得以「引發關照當下生存處境的聯覺意識」（註3）——某種後事件性的社會性實踐。

而雖然同樣作為某種因果性的「序列影像」，劉和讓的〈易物計畫〉卻以另一種方式彰顯了某種後事件性。相對於丁昶文以檔案佐證裝置所成就的後事件聯覺，劉和讓的〈易物計畫〉對後事件聯覺所進行的操作就顯得更為直接。換言之，相對於丁昶文以顯微鏡觀察黑膠唱片的方式對質性（包含了黑膠唱片在顯微鏡下的「黑」作為螢幕潮汐波紋影像的「灰白」與牛骨置身的廢物堆的「污黑」的「質性強化」，以及「螢幕、長桌和牛骨」作為「黑膠唱片中的奧秘」的「物質性再現」這兩個層次）所進行的強化，劉和讓透過特寫食物及燈箱設置，給出的無疑是某種量上的放大。

就此，雖說〈易物計畫〉旨在「模糊商品與藝術品的分野」並「檢視和回溯商業行為的初始與藝術行為的異同」（註4），但事實上，商品與藝術品間的分野不但沒有模糊（而是同一個物件在不同場域和不同的人眼裡所具有的不同使用價值），小吃販和勞動力之間的關係不但不對等（註5）而是「服務提供與接受者在數量呈現上的差異」、「動作形式上的類比性」和「勞資間的不對等關係」，且絕非「因為作品而有了食物」（註6）以致於「因為食物而有了party，因為party而有了互動」；而是就這個計畫而言，「因為有小吃販而有食物，因為有小吃販與在地社群間的關係而有了作品、party，以及藉著這個作品和party而來的互動」。因此，在這個計畫中，（食物的）交換既非如柄谷行人所說，組織了（食物影像／燈箱的）生產（註7），也非如西田幾多郎在〈人類〉（Human Being）一文中所說，以「資產」（property; eigentum）、「潛勢」（potentia）或「挪占」（appropriation）方式，作為（食物影像／燈箱的）生產（註8）而出現，反倒是以對（食物影像／燈箱的）生產條件進行允諾，和對「產值增長」這件事進行酬謝的姿態而現身。

換言之，與商家主動找設計師的慣常形態不同，藝術家在



上至下 / 丁昶文〈佐證人計劃—左鎮〉 多媒材裝置（喇叭、擴大機、唱盤機、唱片、數位投影機、投影紙、監視器攝影器、顯微鏡、特製黑框架、化石、白色木板） 尺寸依空間而定

港千尋〈神決定審判日〉 數位輸出 46×59.4cm

崔元準〈京釜（Gyeongbu）地理攝影系列之一〉 能達（Lambda）輸出系統 54×79cm

此乃是同時以主動願意受雇的勞工（即商品燈箱的象徵性設計師）、在地社群代表、小吃販與在地社群互動的促進者與資方酬謝性回報的要求者身分，帶著「你的東西不直接給在地社群大方共享沒關係，但以報酬我的名義，給大家共享總可以了吧？」、「你不和在地社群互動沒關係，我讓你因為想讓自己（的生意）好而和在地社群互動」，以及「我之所以幫你做燈箱促銷是因為你是在地社群的一員，所以不用報答我，報答在地社群吧！」的心態，而促進作為「後事件性軀體」的在地成員間的聯覺和互動。因此，從這個角度來看，真正的平等和對等其實並非存在小吃販和民眾，或小吃販和身兼設計師的藝術家，而是存在於小吃販和可能同樣作為小吃販的在地社群之間。這彰顯的不是別的，正是創作概念或論述與計畫的真實面間的某種「視差」（parallax）。

「間距影像」的播散性聯覺

正是在此，我們也得以瞥見港千尋和荻原留美子這兩位日本藝術家的作品給出的影像和文字、文字和翻譯、畫面和標題，甚或是可翻譯和無法翻譯間的視差或「挑釁」（註9），及其「間距影像」和那「亦毒亦藥」（pharmakon）的播散（disseminative）性聯覺。就如同〈神決定審判日〉的兩行字所散發出的莊嚴肅穆，但又充滿著巨大宿命感的氛圍，在港千尋和荻原留美子瀟灑詩意、寂寥、幽默、驚異、危險，甚或空無反差到駭人或荒謬的作品中，我們所感受到的乃是由文字和標題的物質性開始和結束的美麗寂靜「鏡中世界」。就此，文字或標題在這些作品中形成的乃是某種雙重的記號：翠綠可供休憩的園區搭配上可怕的「放射線量」偵測器、「遺影寫真」、「觀光寫真」、「集合寫真」、「舞台寫真」等熱鬧的標語，配上空無一人關門歇業的照相館、「一張椅子」（a chair）的標題搭配上「兩張不完整的椅子」或「兩張椅子間的空隙」的畫面；一方面，這些作品中的文字和標題乃是對某

個地方、場所或物件的現況、邏輯、應發揮的功能，或本體論位階所進行的某種無力，或將永遠自我閹割（「毒」的隱喻）的被動性（passive）宣告，另一方面，這一個個人無力或終將自行去勢的宣告或告示，在我們隨著這一張張照片，想像地遍歷了其中一個個地方或場景而回到其上同時，卻又奇幻而又令人欣慰地彰顯了某種準宗教般神聖、積極（active）的撫慰和療癒之力（「藥」的力量），而這種力量不是別的，正是港千尋在訪談時悲憫地說的「或許能從無助之中幫助我們」的「某種東西」，這無法翻譯或無法再現本身（註10）。就此，港千尋作品中作為「刺點」（punctum）的「神決定審判日」黑色告示牌，終將被某種「臨走前的目光」，或達米許（Hubert Damisch）所說的「網絡」（reticulum）所捕獲，形成作為「突然出現」（註11）之物的攝影或照片本身。

「界域影像」的他異性聯覺

最後，相對於使這樣的間距影像的播散性聯覺或「還原」得以可能的「自我感知」（auto-affection），崔元準和章森的作品所呈顯出的乃是某種「界域影像」，及其得以在城市中和城市上製造出「原來還有這樣一個空間或世界」的「他異感知」（hetero-affection）或他異性聯覺。物換星移，身首不一：呼應章森在訪談所說的「城市就像一個巨型的器官」（註12）和班雅明所謂「比較重要的是探詢者頗精確地標示出自己是在哪裡獲得這些記憶」（註13）說法，這種他異感知或他異性聯覺無疑是一個異鄉人在回到一個他好似再熟悉不過，但其實早已物換星移的地方或空間時所感受，或說所給出的某種極為超現實或「非家般陌異」（unheimlich）的體驗和再現。而這不是別的，正是與城市有關，專屬於城市，並作為「正常認知過程的早熟性展示」（premature display of a normal cognitive process）的魅感或聯覺（註14），及其在這次的展覽中給出的三種影像性思維和聯覺模態。

- 註1：請參閱《城市魅感導覽手冊》。
- 註2：同上。
- 註3：同上。
- 註4：請參閱「大同新世界」網頁之「現況與作品」和「理念與過程」區塊：<http://moxie-tw.com.tw/taipeiart/d-203.htm>。
- 註5：請參閱築空間臉書之作品介紹：<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=575498132478430&set=a.240002766027970.75195.239991122695801&type=1&theater>。
- 註6：同註4。
- 註7：柄谷行人，林暉鈞譯，《世界史的構造》台北：心靈工坊，2013，頁41。
- 註8：就此，請參閱日本哲學家西田幾多郎近日所編譯出的重要論文集《生產的本體論》（*Ontology of Production*），和譯者William Haver對此所撰寫的精彩導言。不可諱言的是，除了康德、黑格爾和馬克思本身的著作，西田幾多郎在這篇（和其餘）文章中對馬克思歷史唯物論進行的重新詮釋也是柄谷行人的《邁向世界共和國》、《超越的批判——康德與馬克思》、《世界史的結構》，和得以對抗「資本—國族—國家」這牢不可破的三位一體「Association」或「NAM」運動（New Associationist Movement）的另一個極為關鍵和迫切的參照和對話座標。對此，請見 William Haver, "Introduction", Nishida Kitaro, "Human Being", in Nishida Kitaro, *Ontology of Production: Three Essays*, trans. William Haver, Durham: Duke University press, 2012, pp. 1-33, 144-185.
- 註9：「挑釁」是荻原留美子在訪談中的對應說法。對此，請參閱《城市魅感導覽手冊》。
- 註10：請參閱《城市魅感導覽手冊》。
- 註11：于貝爾·達彌施，董強譯，《落差：經受攝影的考驗》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），頁30。
- 註12：同註10。
- 註13：引自 Ron Hanson，〈歧出的感知：城市媚感〉一文。對此，請參閱《城市魅感導覽手冊》。
- 註14：Richard E. Cytowic, "Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology- A Review of Current Knowledge", *PSYCHE*, 2(10), July 1995. (<http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>.)



荻原留美子〈椅子〉 數位輸出 59×89cm