

消費、科技、肉

Consumer, Technology, Flesh

陳維峰 Chen, Wei-feng / 台南藝術大學藝術創作理論研究所博士生



圖3
廖絜安 粉紅游泳圈
2003 194×130 cm
壓克力·畫布

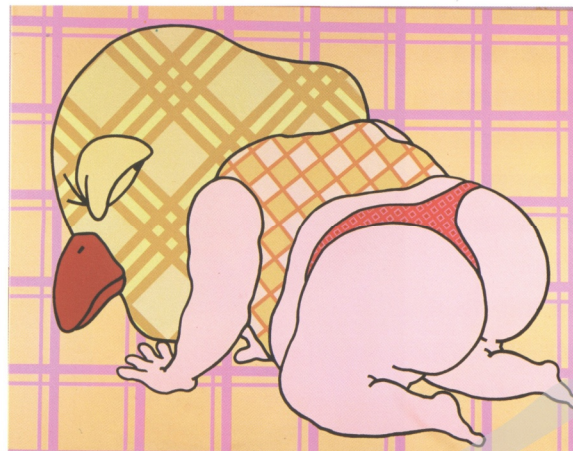


圖1 廖絜安 自畫像2 2003 112×145cm 壓克力·畫布 (本文附圖皆由廖絜安提供)



圖2 廖絜安 自畫像1 2003 145×112 cm 壓克力·畫布

摘要

動物，一個人類古老的幻想主題，卻難以透徹我們把自己領會為「假扮動物」抑是「動物本性」的界限。一個這樣推出的不可能設想，能否毫不保留吾人在普遍歷史所承擔的責任。基於一種弔詭邏輯的需要，通過調動廖絜安與賀斯特（Damien Hirst）之間架起的橋樑，開始令這個分離能以身體臨場，無論如何是一個更高的閉合。消費主義和征服主義在同一種理智的聯盟產生了一種令人驚愕的一致性。因此，對二元論的解決是應當有一種不在感覺之外，但在自我之外的意義，即以形象（figure）的形式激化於所有意識當中。精神的劃分為生命劃出一道道牆，彷彿整排簾幕綿延不絕，慢慢地也不再清楚牆的後頭是什麼。反復其間的生活，以致斷裂組織成純粹的幾何，或許困難的是在「人類」這個體系之下找回什麼。

關鍵詞：廖絜安、形象（figure）、消費、科技、肉的憐憫（pity for flesh）、賀斯特（Damien Hirst）

另外一個人跟我分享了所有的喜好，

不過他是以一種愛慕虛榮的誇耀方式，

把它們當成演員表演時所具備的特性般耍弄。

如果就憑這幾句話，斷定我們之間的關係是敵對的，

那又太言過其實了。（波赫士，2001:1）

看似黯淡遲暮，卻往往閃動著疑惑。鬆垮垮的身體，畫定了飛不起來的「鴨人」。有時趴著，有時站著，也有時向後傾落，或其他姿態；不論是略帶狐疑，還是稍露惆悵，惟不變的是孤零零的身影。盤據住整個畫面的焦點，宛若獨幕劇的唯一演員。（圖1）

畫風是抽象的。沒有陰影，也沒有量感的描繪；同時簡化的，只有賦予眼臉或是肢體因某種情境或運動而生的「姿態」。(圖2)這些「姿態」在幾何圖紋背景與形象的勾連之中表達出微量的情感。減少稜角的輪廓、緊鄰接連的包裝紙或衣飾圖紋顯得非常有感染力。垂直或水平為中軸的構圖，以及稍暗底色上的明亮彩體，強烈的傳達出日常生活的經驗：一種華麗卻總是單調而乏味的身體。(圖3)若說這就是德勒茲(Deleuze)意謂的「形象」(figure)，一種對於肉的憐憫(pity)，於是近乎培根(Francis Bacon)的事實使得孤立出的形象接近於一個影像(image)，一個圖像(icon)。(Deleuze, 2003: xxix; 5-6)然而在接近的探索中，形象的場地(places)並非是培根筆下劃定的圓，透過消費圖紋，廖培安將形象與背景連貫地裝配在一起，使得形象運動達成一種黏膩的滑動空間。

在明度與彩度相近的毗鄰之間，形象與背景橫貫著錯速與無重力的強度。大量通俗紋樣的排列組合，規則不一地包含著幾何、方格、三角、圓點、條紋等等，在一種光滑平塗近乎層層堆疊貼附的手法中，以一種定制、週期構成的重疊交覆，一種霓虹(燈)效



圖5
廖培安
鴨人——失重1 2003
164×130cm
壓克力、畫布



圖4
廖培安
鴨人——驚恐 2003
164×130 cm
壓克力、畫布

果，某種輻射卻又極其慢速排散的衝擊或波動簇擁著感覺。(圖4)在主題的維護下，眼睛猶有餘力脫離交感的震誘，從而迴盪於想像的滑動。儘管觀者難以說出它們的綜合效果，但是形象就在這些濃烈的紋樣之間，在這些交相接疊的物質性裡頭，持續地流轉出某種徹底的單調或無聊。於此，古典的肖像傳統遭受「現代性」的質問，改換以側眼和鄙夷曖昧的目光顯露消費生活的自我形象。

這般自畫像彷彿身體特異的畫家宣告知覺的發問，它標示著現代社會某種可能遺留創傷的破碎與想像。因著這樣的改變，身體感也隨之變化，致使常常陷入恍惚，時間不再是等速流逝，下一秒總能無重力地一路錯置失速。(圖5)

從發問身體特異的《自畫像》，到以若干動作撫慰觸摸的《鴨人——緊抱》等等，畫家接近於製造一波尋找自我形象的歷程。作為整全的面孔猶仍無法正確歸位，身體已然是瓦解碎片的另一次重組。回想以前，當身體還是「完整」時，要找它們根本無須思考。但是，此刻的「我」，似乎是既熟悉卻又陌生，存待探索的同時，也需要長時間苦苦的學習。

在當代藝術的路徑中，人與物質的關係已經脫離笛卡兒的意識思辯，趨向恢復身體作為存有基源的生命實踐。往往看似微不足道並且匪夷所思的習慣與愛好，卻也經常煞有其事的作為差異化的自我標記。值此身體及其差異而來的破碎感，在科層體制細密分化的資本社會當中，莫不形成一種亂度(entropy)的反饋或擾動。雜沓拼貼的趣味與迥異風格的混雜交疊，不同於追求涇渭分明的雅俗社會或文化關係，孕育出另類混同的現代風情。

伴隨全球化的腳步，跨國企業夾帶巨額資本與優勢媒體，在現代泰勒式生產與消費再一次蠱弄同一化品味之際，這樣的形象不斷的震盪有關身體差異的實踐想像。經由現象學，我們想像的可能性在於：

每當我們再現任何一種對象時——讓我們暫且假定它只是一個想像世界，而且我們正注意地朝向此想像世界——想像活動意識的本質應該是，被想像的不只是這個世界，而且同時還有『給與』此世界的知覺。……只有當我們「在想像中進行反思時」，我們才注視它，注視這個「想像中的知覺」(即記憶的中性變樣)。(Husserl, 1982:111)

卻也因著「被想像的不只是這個世界，而且同時還有『給與』此世界的知覺」。在這般與世界對話的歷程中，所有運動與思維不得不捲入一場滿是生活場景而關於自由的歷險。這般的「想像中的知覺或記憶的中性變樣」似乎發生如下的變化：

移動我的手指，我有了動覺，這些動覺是透過在我手指表面不斷改變和延伸的感覺而形成的，但是，在這感覺叢結的內部同時具有一種內涵，它在內在的數位空間中擁有了它的區位化作用。(Husserl, 1989:36)

於此，藝術意義下的形象，也就具備了悖反其作為知識對象的客體，反轉成為一種知識主體的自治，一場從日常生活世界輻射而生的越位。這般藝術的雙重樣貌，正如阿多諾在《美學理論》(Aesthetic Theory)所言：

藝術作品據雙層的反思意義，一為作品本身自治之絕對存在，另一為作品與社會之雙向關係。藝術的雙重性是滿溢和結晶多面的，加上自治外觀本身流露的矛盾、曖昧和不安於位等張力，兩者共同達到現實化之文化意義。(轉引自陳瑞文，2002:146-147)

從這個觀點看來，作品正體現了在無數碎裂破片飛散之前卻又急速遭受凝固的命運試鍊。有一種過於華麗淫猥而又喧囂的孤獨籠罩著。畫家似乎並不在數弄概念，而是在觀看縈繞而生的事物如何實踐自己的命運。追問這樣的差異，一場身處消費年代的創作，在愉悅戲局的濃妝盛宴中對自我的暴露，是近乎描繪一份感覺邏輯與美學進食的營養學。它呈顯滑動於意識與無意識之間的知覺提問，是嘗試揭示我們在日常生活無聊表面的美學結構與展佈，而最終也涉及漫游嬉戲以接連社會質地的交往體驗。

畫家筆下這部純粹表面的魅惑之書，宛如一紙日常瑣事的清單，林林總總，平庸的、甚至通俗的描繪方法。某種意義而言，甚至可以說畫家有著一個研究計劃，呈現著資本主義商品美學化、美學商品化的形式纏繞著創作。就像是自我意想展示的博物館，或更甚是商品拜物教的禮堂，想像與現實等等不同的領域在此匯雜接壤、重疊並相互試探。鋪陳於消費與生命之中的敘事，看似雅致有序，但卻一一浮出詭異又近乎不堪的圖象。這不是一個具象世界，毋寧更像是藝術家「自身諸多歷史、隱喻、隨想、夢境乃至於命運」流動變幻的光暈，一個諸多碎片般、童稚化的細小實體所堆疊而成的想像廢墟。

這些極為相近的角色，以「鴨人」的圖像來構成，既屬於人，也屬於動物。風格上，變異的形象，一貫製作的美感特質，屬於觀念層次的呈現，是畫家假借虛構（fiction）來營造自我，彷彿「因為迷途者自認為是第三者的等同物。」（克里斯蒂瓦，2001:13）我和世界、裡面和外面是曖昧不清，又時有對立與挫折，如何讓我們擲入一個人與動物、消費與身體的中間地帶，一個介乎諸多經驗的可能概念？

介乎人與動物之間的概念平面，在〈為何凝視動物〉一文中，英國藝術評論家與小說家柏格（John Berger）提到動物與文明的關係引發最初的問題與可能的解答：繪畫和比喻（或語言）的起源。他指出：「繪畫史上的最初題材便是動物。動物的血也極可能是最原始的顏料。在這之前，我們可以有某種程度的理由假設：動物提供了最初的暗喻法。」（Berger, 1980:5）基本上，這些發展是政治與經濟的，人類與動物這兩種生命相似／相異的平行性成為一條追逐與獵捕的雙向道。在技術生產與消費以後，看待人類的方式已然延續了對於動物的效率計算：

事實上……對待動物的方法通常預示了對待人類的方法。對動物工作能力所採取的機械式觀點後來被應用在工人身上。泰勒（F. W. Taylor）所發展的時間／動作研究以及工業「科學化」管理的「泰勒主義」，主張工作必須簡化到「愚蠢」與「遲鈍」的地步，把「工人的心智當作像牛一般的狀態」。晚近，所有現代社會的技術幾乎全部都以動物實驗來設定的。（1980:5）

在資本主義或消費文化之中，對於動物邊緣化（或人類）的處境，柏格提出一個近乎德國哲學家阿多諾（Theodor Adorno）的話難：「人的觀念是通過與動物的區別而表達出來的。」（阿道爾諾，2003:279）從這個區別來說，「動物」是計算概念下的一種產物，它一方面被納入歐洲人類學中心的體制與心理變革；另一方面也因這些變革而強化了其本身的發展。面對計算技術，一旦從這魔幻般的玻璃望出去，主體修辭（rhetoric）將與自然修辭並存，一同成為即將消失的指標，很快就會被技術掃除。假使一切景觀仍在技術情境中繼續搬演，不能抑止的「死亡」和更大數量的「屍骸」也將形成週而復始的單調。

柏格起用動物人類學（Anthropology of Animals）的觀點寫出生命在技術製程的遭遇。這是從食物、工作、交通、衣著到心理意識和視覺欲望的權力系譜學（Genealogy of Power）。當然，這場論辯代表著權力理

論的探索，不過使這樣的論斷得以成為新的批評，基本的理由乃在於人類在動物（或延伸到他者）眼神中所感受到的熟悉感：

動物在看人時，眼神是既專注又警戒的。同樣的，動物在看其他種類的動物時，當然也有此種眼神。

所以，並非在看人才時才有這種眼神。但是唯有在人類才能在動物眼神中體會到這種熟悉感，其他的動物會被這樣的的眼神所震攝，而人類則是在觀看動物時，體認到了自身的存在。（Berger, 1980:5）

四目相接是深淵交合的結點，轉瞬之間的認同使得語言（language）無足輕重，身體的內核被某種力量抓住了。至此，認識方能擺脫語言或判斷的作祟，轉而圍繞在凝視之中。換句話說，動物的界限流變自語言的界限；它圖謀視覺圖像的迴旋，也圖謀知覺屏幕的晃顫。對「人類」與「動物」的解讀，處於一種辯證關係當中，它們既相互對立、相互矛盾，然而又相互需要，相互賦予活力。無論相當於什麼，都不可能歸結為一種或另一種解讀，而只能在兩者之間的論爭或對話中形成。

在終結二十世紀的最後二十幾年裡，「促進人們了解與尊重人與動物的互動關係」的這項宣稱已然成為有關技術論爭的一項重要工作。這樣的呼籲迴盪在多種領域中——包括哲學、倫理學、醫學、政治等等，也許在教育學亦然。現代化對待生命的方式已經越來越不得人心，這種改變涉及本體論與倫理學的雙重涵義；這也是制定法律的基礎，權力觀念在很大程度上影響了這些成果。這些觀念我們經由法國哲學家德希達（Jacques Derrida）對於笛卡爾（René Descartes）、康德（Immanuel Kant）、海德格爾（Martin Heidegger）、列維納斯（Emmanuel Levinas）和拉康（Jacques Lacan）的批判性閱讀獲得相當程度的瞭解。這個辨認基本上是政治性的，或者如同德希達所說的具備戰略意義，以致於語言之於「人類」與「動物」的問題在德希達的質問之下逐漸受到改變。

從「人的終結」到「邊界的通道」，再轉向「自傳動物」（L'Animal autobiographique），德希達致力於議論對「動物」全然陌生的赤裸性（Nudity）：「動物」是赤裸著，但是卻沒有在赤裸中生存。在源自差異的精微層次上，從身體中心往外拉的力量，朝向分裂、區辨與個別化的作用，乃成為人類所專有的。最引人注目的情景是向著一隻貓的眼睛所看見自身赤裸的德希達問道：這個麻煩的時刻（j'ai du mal），一個難以克服的困窘，我是（\跟隨）誰？在這個人與「動物」交接的目光中（德希達稱為：動物場景），一種視覺的普遍性，也是一種身體的差異性。「一隻動物如何當面（en face）看著你？」，德希達如是問。（Derrida, 2005:113-128）

吸引德希達的不是小說或電影裡說人話的貓，不是那種發生在「伊底帕斯化」、「國家化」人類身上的絕對回應與反應。德希達澄清：「我們在此所擁有的是一種存在，這種存在拒絕被概念化。」（德里達，2006:120）實際上，這種值得去思考的「鄰人的絕對他異性」屬於身體，是關於留寫在科學、理論或哲學中的印記。因此，德希達論稱：「自從一段時間以來，自從很久以前，也是自從一切時間之始，以及持續在未來（à venir）的時間裡，我們將處在向著麻煩之中的動物作出承諾從而歸還（rendre）的道路之中。」（2006:113）

如同德希達引用尼采（Friedrich Nietzsche）的話：人類是有希望的動物，一種能承諾的動物；德希達進而這樣地說：人類的本性就是要被提昇、培養、教化和訓練，以便成為做出承諾的動物。「在最初的位置

上，赤裸著。」德希達以某種雙關語的形式宣告「人類」與「動物」之間的主題：「回到那個時候，回到早些時候，回到在那個時候之前」。簡單的說，這個主題就是：發生（或結構與發生）。進而對於「發生」的回應，德希達提醒在場的人無需去猜想任何關於它的種種，「因為它不可猜度，倒不如感受我（指德希達）無限的感激。」在德希達對於「人類」與「動物」關係的分析上，「發生／感激」這組概念跨越了語言與權力的傳統觀念，乃至於揭示出「人類」在能給予承諾的選擇上，成為一種寫自傳（不管是理智的還是情感的）的動物——用專名和轉喻來再度命名。（2006:110-113）

並非排除法律或法規的修訂，在區分人類與動物的問題上，德希達強調「給予或承認動物的權利，實際上就是通過欺騙和隱晦的方法認可某些人對人類本質的歪曲解釋，而這種解釋正是虐待動物的根源。」（德里達、盧迪內斯庫，2002:83）「非同類生物之間的區別是不容否認的，……但人與動物之間不應只是看到界線，而更應該看到兩者之間相互依存的關係。」（2002:84）在這個脈絡下，「動物」無須被視為具有語言表達能力的公民和權利主體（也不是責任主體），而是如同邊沁（Bentham）所說的無可否認的承認：「問題並不在於它們是否能說話，而在於它們是否在受苦。」儘管，他也認為「無法完全消除暴力，不管是發生在人與「動物」之間的，還是人與人之間的。」德希達似乎暗示著這並不涉及一種權力的例外狀態，反而是「應該盡量縮小法律的懲罰功能，而提高法律的分析、教育與防範功能」（2002:96）——包括改變消費習慣與概念，以避免對生命為所欲為。

如何避免對「動物」為所欲為？或者更積極地說，如何轉向動物的動物、如何認識不可認識的動物、如何回到在發生動物的結構之前的那個時刻？在歷史與語言之中，書寫動物就是等於讓動物發言、動物作為說話的主體與動物自述。在書寫動物時，如同德希達批評傅柯的考古學方法（Archaeology），打從一開始就必須面對歷史與語言的界限，避免將動物重新置換成另一個「我思」（Cogito）的對象。否則一旦將傅柯的瘋狂改寫為動物，德希達的指責也就轉變為：動物們的不幸，其沉默永無止盡的厄運便在於它們最佳發言人正是以最佳方式出賣牠們的人；因為當人們想去表達動物的沉默時，他已站到敵對面去了，他已站在秩序那邊了，即便他可以在秩序中以質疑秩序的來源反抗著秩序。（Derrida, 1978:31-63）

德希達直指：「大體上說，寫出一部反理性的歷史，考古學是不可能的。」這裡的重點是，面對「動物」的探索，採取考古學將遭遇理性批判的掩飾，實際上是缺乏基本對立。德希達繼續這樣說道：「也許首先應當質疑的是『歷史』或『原初』（arche）的意謂本身。而一種對它們質疑而又超越那些源頭、歷史和理性價值的書寫是不可能採取一種考古學的形而上學封閉框架而框住它的。」德希達明瞭傅柯在考古學所押上的賭注以及表達這種說的困難。說出困難未必代表已克服了它。德希達肯定傅柯對於被迫害者沉默經驗的表達，但只是一種「通過感動（pathos）間接而隱喻地得到表達的。」（1978:35-38）然而，彷彿是傅柯的沉默考古學作為某種試錯，反而使得德希達明白地看到另一方案的可能，一項截然不同於考古學的方案。德希達的方案在於返回「理性與瘋狂撕裂之前的某個時刻」，那一刻是這樣說道：

理性與瘋狂撕裂之前的某個時刻，指的是允許人們後來稱作理性與瘋狂，即非理性在它內部對話的那個邁各斯……因此，這也意味著接近理性與瘋狂間對話的那個斷裂點，那個使兩種自言自語分裂的原點，即傅柯重詞稱呼的（大寫）決斷（Decision）。……在此它應當理解為某種命令，某種決心，某

種意旨的原初動作，……。為了強調它是一種自我分裂，一種內在於普遍意義的裂縫和劇痛，一種內化的普遍邁各斯，一種同感（*sentire*）行為的分裂，這些我比較喜歡把它稱作是一種兩相解離（*dissension*）。（斜體是原文標示）（1978:38-39）

基於一種弔詭的邏輯需要，很難不援引英國藝術家賀斯特（Damien Hirst）在1996年的作品《接受萬物之必然所得到的安慰》（Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything）為緊接的討論記下標點。

1990年代，這位極具爭議性的藝術家將鯊魚及遭切割的牛、羊肉塊宛如鮮活如常地展示於灌滿防腐甲醛（formaldehyde，又稱為福馬林）的玻璃櫃內。展示櫥櫃固然具有保存上的需要，然而這些曾經與我們一樣活蹦亂跳的生物，在玻璃的隔離之下，似乎也隔離了我們和它們在身體上的熟悉感。這些隔離與保存的物件或物質，已然脫離器物與「物」性。這份熟悉感的聯結在這個系列較早的一件作品的名稱上——1991年《生者心中不可能達至的死亡形式》（The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living）——透露出幾許詭秘。人，這個居於控制地位的生者，一種精神上的巨大生者，若想阻斷來自和「動物」的同感，不論它發生在知識方面的關係控制，亦或是在技術方面的形象控制，必須施以一種能從視覺進入達到身體觸感斷裂的「同感解離」。在《接受萬物之必然所得到的安慰》當中對於身體的解離，如同德國思想家班雅明（Walter Benjamin）在描述「手套」（Gloves）時所道破的那條命令：

在對動物感到厭惡的時候，佔統治地位的感覺乃害怕在觸摸時被它們認出來。人的內心深處感到恐懼的東西是那種模糊的意識，在那種意識裡，唯恐還有某種東西活著，而對於引起噁心的動物來說，那種東西似乎並不那麼陌生，所以可能會被那種動物認出來。——任何噁心的感覺最初都是出於對接觸的厭惡。甚至抑制也只能通過跳躍的和過分的手勢表示不予理會以超越那種感覺：那種噁心的感覺會猛烈地纏住那種手勢，津津有味地吃掉它，與此同時，那最靈敏的表皮接觸部位依然是禁區。只有這樣才能滿足道德需求的悖謬，道德的需求要求人在克服噁心感覺的同時，形成最敏銳的噁心感。人不能否認自己與造物之間有獸性的親緣關係，對造物的呼喚，他的噁心回答說：他必須成為它們的主人。（Benjamin, 1997:50-51）

從象徵、祭祀、禁忌到動物園、遊樂場、國家公園、電視電影，從真實動物到想像動物，所有的現象都使得動物人類化。動物在作為人類的食物、文化象徵、禁忌與同伴等關係中，包括人類與動物、自然與文化、屍體與肉類等等，新的研究重點在於這些範疇和社會實踐的關係，以及它們如何在建構與部署的過程中改變、如何經歷時間而變化，還有它們和權力、不平等及價值形成之間的關係。

現代藝術創作在於改變僵化的意識模式，拋開對象自身的既定內涵，改以表現性論述去界定對象。英國藝術史學者米西（Pam Meecham）和謝爾頓（Julie Sheldon）在探討現代主義定位以及藝術實踐與理論如何融合的專書《現代藝術：批判的導論》（*Modern Art: A Critical Introduction*）裡，一開始即是以比較兩位藝術家——溫曼（Adolph A. Weinman）與賀斯特——的作品來勾勒藝術理論與藝術實踐之間的關聯性：

兩者皆在田野裡，以牛為主題：溫曼用陶土捏塑牛的形體，也許後續再加以青銅鑄造，作品充分展現必要的手工技巧，並企圖與實物達到百分之百的相像；距溫曼約九十年後的賀斯特似乎涉及一組相近

的關懷重點，賀斯特於1996年的作品〈接受萬物之必然所得到的安慰〉，便是以動物屍體為主題。然而，此作品需具備製作標本與設計水族箱的技術，和溫曼創作的手法比較起來顯得相當不同。……更進一步觀察賀斯特的作品，它並非隨意而是隱含某種規律的形式：十二個玻璃缸內共含有兩頭牛的形象（若分別為A與B），每頭牛又肢解為六個部分，並將A牛與B牛的肢解部分交錯並置，作品名稱更強調賀斯特在哲學思考上（相對於動物學）的反弱。（米茜、謝爾頓，2003:1-2）

米茜和謝爾頓提到賀斯特的作品在哲學層面的高度反弱，而非將表現的焦點放在如同動物學對於生物種的區分與環境倫理的投注上。學者們在討論賀斯特的另一件作品——1991年的《無生命的形式》（Forms Without Life）——時，點明了賀斯特作品涉及如何顯現人類收藏、分類、監控與編排系統的暴力與失敗。（2003:301-302）但是，賀斯特的「動物」——或者有人想直呼為「動物物件」——以何種標準把藝術與非藝術區分開來？

賀斯特的「動物」表面上似乎是在概括和完善「物件」，其實與交換無關。它的意義看起來不只在於充當一種象徵，象徵「動物」一詞賦予所有交換物的那種象徵價值，無論這裡是語言交換、經濟交換、還是奢侈品的交換。賀斯特的「動物」比文化遺產中任一技術都更能翻轉「科技」（technology）這個詞的魔力，更能證明一種相對於生命史的自由。儘管作品中無論是動物學，還是技術學等其他領域的共識，仍然還保留某種可疑的藝術性，但這些質感處在正常值周圍，它們的離散其實已能說出资本體制的不公平。也就是說，這裡是一個令人不滿意的假設，必須揭穿它的門檻。當你說出這些話時，你就不再是「人類」了。因為「人類」承認自己的邊界，並停駐在這條邊界上。

人類得以結合的那個同一性，與其說是一種生物屬性，不如說是技術的合目的性。此番詮釋的潛能潛伏於人類學與藝術在水平面向的整合。對於「人類」與「動物」之間的辯證，從柏格、德希達、再到班雅明，在身體感方面是一致的。在這個意指行動的指導之下，在主體與自我技術的批判詮釋學之中，「動物」便作為世界的一面鏡子，或是一則反映人類的赤裸。那麼同樣的問題是，書寫——或說創作——若是以「動物」凝視的名義發出話語，討論也將跟隨創作實踐裡某種異質的記憶術與獨特的死亡學；同時，從「人類」與「動物」的關係中探查作品簽署的印記。

生命的經濟與精神在機能劃分下，生活本身緩緩地劃出一道牆，彷彿整排簾幕綿延不絕。我們慢慢地也清楚牆壁的後面究竟是什麼，意識中只見它反倒與連串物質遠離，從而斷裂組織成純粹的幾何，形同另一座系統，一條線、一種邊界。反復其間的生活，熟悉的景色與林林總總的事物逐年廣闊，生命必須認識到自身在面對技術之下的景況，或許困難的是在「人類」這個體系之下找回什麼。

德希達在《論文字學》（*Of Grammatology*）中說道：「未來只有在絕對危險這一形式下才能預感到。那是與構成的正常性（normalité）絕對斷絕關係之物，因此，只能作為怪物（monstruosité）才能告知自己、顯示自己。」（轉引自高橋哲哉，2001:192）「動物」作為一面鏡子，一面他者之鏡，也是一面怪物之鏡，從而映照出生命的赤裸，以贏得我們與他者之間相互應有的相待之道。正是在人與「動物」之間，完成藝術的傳達，一種自我指認的信息，它讓我們領悟到某種東西，一種「本質上的同一性」的指認。「本質上的同一性」使憐憫進入藝術和自我，從而令自我成為動物的動物。一如廖培安、賀斯特作品中的「動物」，在人類生活

中雜落地插入魅影動物或動物魅影，這一道道表徵懸浮了文明，以致能揭露介於兩者之間的模糊，從而揭開了後人類學的地帶。探索本質尚未明確的「動物」形象，乃是一場鄰近於文明，而且被混融在同一平面上所創造的力量與流變。正是在兩者之間，藝術或認識被帶往一種越界、變形、連貫（consistency）的墜落運動中。或許這接近於德勒茲在培根作品裡所看到的「肉的憐憫」（pity for flesh）：痛苦的人是動物，痛苦的動物是人，所有痛苦的人都是肉。（Deleuze, 2004:22）肉的身體既非是人也非動物，它不是兩者的形式組合，而是純粹「兩者之間」（entre-deux）的形象；認同的法則迸生於兩者之間，這是不可區分的區域、無法區分的區域，但不是由其一（作為起源）到另一（作為目的），不是隱喻、象徵、指意以及命名，而是畫出不斷曲扭、滑動、褶皺與逃逸的抽象之線，其介於兩者且將這兩者席捲而去的「和」（and）的法則。（Deleuze, 2002:25）藝術為此展開特寫「肉的憐憫」從而揭露細節感官與科技距離：

這裡不再有人，也不再有動物，因為無論是在激流的匯合處，在可逆的強度的統一體中……在一個形成了雙向生成的循環狀態中，還是在一個必然是多樣的或集體的裝配核心，任何一方都在對另外一方進行著「去領土化」……變形是流變動物——人和人流變——動物的循環的一部份……是由兩種去領土化形成的一種結合……任何一方都內在於另一方。（Deleuze, 1986: 22-25）

參考書目

- Benjamin W. (1997). *One-Way Street and Other Writings*. (E. Jephcott, & K. Shorter, Trans.). London.
Berger, J. (1980). *About Looking*. New York: Pantheon Books.
Deleuze, G. (2004). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. (D. W. Smith, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Deleuze, G., & Guattari F. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. (D. Polan, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Deleuze, G., & Guattari F. (2002). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
Husserl, E. (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Book 1: General Introduction to a Pure Phenomenology*. (F. Kerstern, Trans.). The Hague: Nijhoff.
Husserl, E. (1989). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Book 2: Studies in the Phenomenology of Constitution*. (R. Rojewicz, & A. Schuwer, Trans.). London: Kluwer Academic Publishers.
克里斯蒂瓦 (Julia Kristeva) 著，張新木譯，《恐怖的權力》，北京，三聯書店，2001年。
米茜、謝爾頓 (Pam Meecham & Julie Sheldon) 著，王秀滿譯，《現代藝術：批判的導論》，台北縣，韋伯文化國際，2003年。
Meecham, P., & Sheldon, J. (2000). *Modern Art: A Critical Introduction*. London: Routledge.
波赫士 (Jorge Luis Borges) 著，王永年等譯，《博爾赫斯散文》，杭州，浙江文藝出版社，2001年。
阿道爾諾 (Theodor W. Adorno) 著，梁啟東、曹衛東譯，《啟蒙辨證法》，上海，上海人民出版社，2003年。Adorno, T. W. (1990). *Negative Dialectics*. (E. B. Ashton Trans.). New York: Continuum.
高橋哲哉著，王欣譯，《德希達：解構》，石家莊，河北教育出版社，2001年。
德里達 (Derrida, J.) 著，夏可君譯，《解構與思想的未來》，長春，吉林人民出版社，2006年。Derrida, J. (2005). In P. Atterton & M. Calarco (Ed.), "The Animal That Therefore I Am", *Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought*, New York: Continuum.
德里達、盧迪內斯庫 (Derrida, J. & Roudinesco, E.) 著，蘇旭譯，《明天會怎樣——德里達與盧迪內斯庫對話錄》，北京，中信出版社，2002年。Derrida, J. & Roudinesco, E. (2004). *For What Tomorrow...: A Dialogue*. (J. Fort, Trans.). California: Stanford University Press.
陳瑞文，《美學革命與當代徵候評述》，台北，台北市立美術館，2002年。

