

## 在離地與貼地之間：歷年綠島人權藝術季回顧（2019 - 2025）

綠島人權藝術季自 2019 年開始在這座島上逐年或隔年舉辦，由國家人權館邀請策展人與藝術家駐地創作，開展了關於台灣白色恐怖歷史敘事的新路徑。過往的綠島人權藝術季，以政治受難者與家屬群體為主體，作為逐年舉辦的紀念活動。有別於此，2019 年以後的綠島藝術季轉而以當代藝術創作作為主體，在當代藝術世界中開啟了關於白色恐怖與人權藝術的深入討論。

此一藝術實踐的發生，奠基於體制與歷史背景的雙重開放：一方面是 2018 年，景美與綠島人權園區正式成立博物館，另一方面則是在轉型正義政策之下，2017 年底國家發展委員會檔案管理局正式對公眾開放「政治檔案應用專區」。在這樣的條件下，既有的歷史研究與轉型正義運動成為作品發展的基礎，使得藝術創作與社會運動及歷史研究緊密連結。

然而，這也意味著，綠島人權藝術季不僅必須面對博物館體制與當代藝術體制的美學和倫理規範，更無可避免地需要在綠島這個真實的地方，處理權力結構與對等關係的問題。當藝術季的實踐在特定脈絡之中執行，綠島作為曾經的政治關押地，同時也是本地居民的生活之所，因此，本島的敘事權力、受難者群體與本地居民之間的複雜權力關係，成為綠島人權藝術季不可忽視的一部分。

因此，這系列文章的核心關切點，除了檢視藝術季對人權及白恐歷史的闡述，更重要的是檢視藝術季在白恐歷史與人權主題、綠島本地的社會關係，以及藝術體制之間拉扯的狀態。

綠島作為真實的「地方」，也是多數策展人與藝術家感到陌生的離島。在創作與展出過程中，藝術季與綠島當地建立起什麼樣的關係？

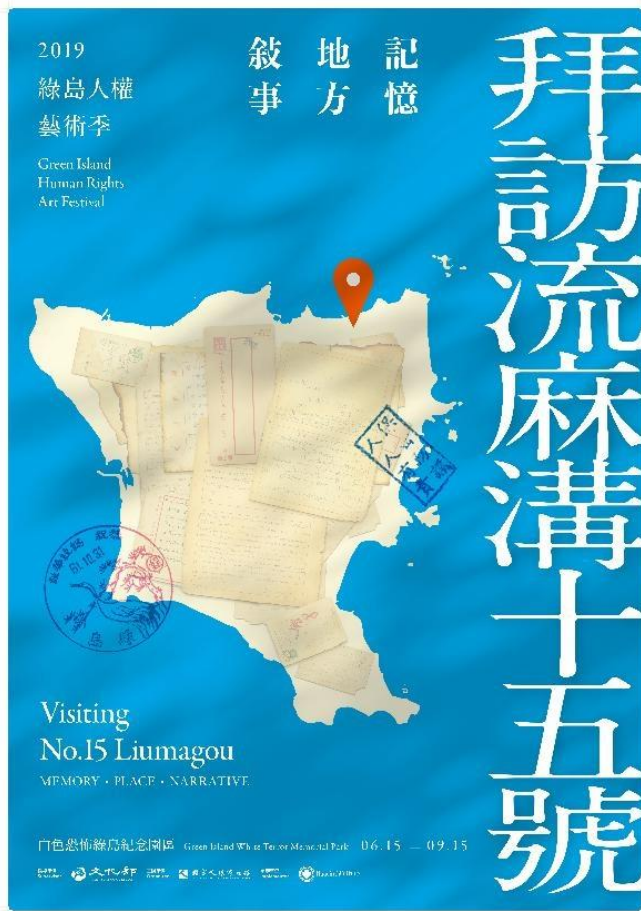
綜觀歷屆藝術季的發展脈絡，我們觀察到藝術家和策展人開始出現明確的「地景轉向」。他們將焦點轉向綠島的地景，尤其關注綠島作為離島特殊的地理特性與地方文化，這使得藝術家在駐地考察之時，無法忽略環境的影響。另外，隨著藝術季一次次的登上綠島，藝術季開始與綠島當地形成更加緊密的關係，綠島地方及綠島人的主體性，也逐步被彰顯出來。綠島這座離島，因此與人權及白色恐怖歷史，甚至與當代藝術的自主性，形成了強烈的張力，而參與其中的策展者與藝術家，也就必須在三重張力之間，經歷著反覆的推拉。也因此，作為從本島來的藝術展覽，可以看見每一屆的人權藝術季都反覆在更深入與綠島建立關係的「貼地」，以及向其他地域、其他主題擴張的「離地」之間不

斷位移。

當我們檢視歷屆藝術季主題，可以發現它們都體現了對於地方、地景的關注。2019年「拜訪流麻溝 15 號」錨定了具體的歷史坐標。2020年「如果，在邊緣，畫一個座標」標定綠島「邊緣」的地理位置。2021年「假如綠島是一面鏡子」則以綠島作為主軸反映人權的各種主題。2023年「傾聽裂隙裡的回聲」開始編織藝術家與地方之間的社群關係，將群眾視為積極的參與者。2025年「一四九海涅的時間：對抗遺忘」則著重於綠島距離本島 149 海涅外，與本島截然不同、隔絕於外的時空感覺。這些主題的設定，同時也反映著藝術家在承載著歷史的本島與綠島之間，仍然持續地嘗試著標定自身的位置。

藉由梳理五屆綠島人權藝術季的發展脈絡，這系列文章嘗試追溯藝術季自引入當代藝術策展與創作以來，截至目前的發展軌跡。尤其關注在離開白盒子之後，藝術季來到綠島這座陌生的島嶼，面對著眼前地景及它承載的歷史所帶來的衝擊，又同時必須維持藝術自主性，在離地與貼地之間，如何尋找自己的位置。

一、歷史的拉力與倫理的開展：2020年「如果，在邊緣，畫一個座標」



2019 年綠島人權藝術季「拜訪流麻溝十五號」展覽主視覺（圖片來源：  
國家人權博物館官方網站）

作為綠島人權藝術季當代藝術登島的開端，2019 年的展覽由策展人羅秀芝策劃，將焦點標定在一個極具歷史創傷意義的地址：「流麻溝 15 號」。此處曾是綠島政治犯在關押期間的共同戶籍，但今日在郵政系統或地圖上都已然找不到這個地點。策展人將這個如今已然不存在的地址，定位為起點。此處是政治受難者群體在國家體制下被賦予的立足點，而從此處出發，藝術家們又更進一步對於綠島當地進行探索。

本屆展覽的核心是關注記憶所依附的「地方」。根據策展人發展的「策展地誌學」理論，「地方」不僅作為物質性的場域，也是一種抽象的概念，它承載人的情感投射，並且被視為抵抗政治的基礎，得以透過結合地方特質與復甦集體記憶來激活環境和社會。同時，「地方」也包含建立烏托邦或異托邦，以此對抗現實世界的渴望。

此次展覽的理念，可追溯至策展人羅秀芝在 2015 年左右發展出的概念「策展地誌學」（curating topography）。在〈地方：流變的藝術場域〉這篇論文<sup>1</sup>，

<sup>1</sup> 羅秀芝，〈地方：流變的藝術場域〉，《現代美術學報》32 期「東南亞與台灣：視覺藝術的現代性與後殖民表現」，台北：台北市立美術館，2016 年 11 月。

羅秀芝思考在「沒有美術館也沒有畫廊的地方」，藝術家的實踐方式應如何跳脫以「凝視」（gaze）為核心的「再現」邏輯。她提出，展覽應以「地方」作為觀看與理解世界的方式，並強調應關注地理與文化的個別特殊「情境知識」（situated knowledge），而非追求普世性的知識。

策展人將藝術創作與綠島當地的交集點，設定在記憶編寫、地方型塑與敘事織造。藉由藝術敘事之中個體的差異性，以及記憶、道德、倫理、權利等文化概念，嘗試打造新的社群論述與地方想像。她主張參與者（策展人、觀眾、藝術家）應作為記憶的編寫者、地方型塑者與敘事者，藉此肯認了「參與」比起純粹的「凝視」更為重要。

在實際展覽的呈現與空間配置中，已初步展現策展人對展示空間與地方社群的關注：

首先，是連結在地社群與監禁空間的特性。譬如蔡宛璇／澎科萌的《說話與歌唱的練習》邀請綠島國小與公館國小的孩子，講述他們在綠島上的生活，以及對自由的思索。作品運用了憲兵連官兵宿舍、八卦樓的空間特性，讓觀者具體關注到綠島監獄的空間，例如建築本身的封閉性與八卦樓中心的回聲。



蔡海如，〈清〉計畫，2019年（圖片來源：藝術家提供）

其次，是重塑創傷的集體記憶場域。蔡海如的〈清〉計畫在獨居房前建造了鐵製「清」字裝置。她邀請曾關押在綠島的政治受難者前輩，在地景作品前寫下傷痛與遺憾，放入裝置上裂開的「傷口」，讓紙條隨著外在變化逐漸腐爛

或消失。這件作品結合了空間特性，並藉由藝術創作，連結起綠島當地居民與政治受難者兩大社群。而借著此一「淨化」儀式，這件作品讓曾經歷更強烈創傷經驗的獨居房區，成為受難者們共同記憶與哀悼的場域。

接著，微觀生命與精神空間的建構。安魂工作隊的〈三間房間〉在八卦樓牢房中，展示了不同族群政治受難者的個人記憶。透過展示回憶錄、書信、劇本、歌謠等微觀的文獻與官方判決書相對照，呈現受難者的微觀生命與精神世界。藝術家有意識地運用了牢房封閉的空間特性，使其從國家體制監禁與控制的空間，轉變為個人在監禁情境中，試圖透過書寫與創造建造的獨立精神空間。從受難者立場詮釋的空間，在這件作品中被定位在牢房之中的具體位置，卻產生了異質的詮釋，而由此擾動本由國家分配的共同體倫理秩序。

最後，是關注本地環境與聲景。澎葉生的〈世界的流言〉將焦點轉移到島嶼上的聲音。作品採集島上的聲音片段，刻意遠離重大的歷史事件，而是以各種不同的聲音勾勒出綠島本地的聲景。這是本次展覽中，少數對於綠島本地環境投以關注的作品。

上述作品呈現出 2019 年綠島人權藝術季的基本基調：對個人記憶的關注，而其中涵蓋本地居民與政治受難者；強烈意識到原為舊監獄的人權園區空間屬性，譬如牢房的封閉性與回聲；以及刻意脫離宏大歷史敘述，轉而關注綠島本地的自然與生活環境。更重要的是，這次藝術季開始有意識地連結地方居民與政治受難者社群。

值得注意的是，參展作品間接地以不同的方式回應了「策展地誌學」的概念。羅秀芝的「策展地誌學」，著重於討論藝術家的創作實踐，如何經由「認知圖繪起點」探索地方感，並經由藝術再現，發展出兩種由藝術實踐再現的風景：「存有的風景」(being landscapes) 與「流變的風景」(becoming landscapes)。前者是藝術家為地方進行的倫理描述，以歷史、傳統文化與既有脈絡為基礎，讓風景被「重新看見」；後者則是在「藝術自主性」的前提下，重新想像人與世界的各種關係，在存有的風景之上，注入新的觀點，而呈現不斷生成的狀態。而羅秀芝主張，這兩者應是互為因果且共同建構的。

其中，譬如蔡海如對於受難者傷痛的關注、安魂工作者對於微觀生命經驗的呈現，都是藉由創作復甦集體記憶。而澎葉生的聲景脫離了歷史宏大敘事，蔡宛璇與澎科萌對於綠島本地人生活的探索，則賦予綠島本地除白色恐怖之外想像的可能性。上述都同時結合了「存有的風景」與「流變的風景」特性，除了從白色恐怖歷史的起點對於綠島進行探索與描繪，也創造了羅秀芝在文中所援引洪席耶的「美學異托邦」(Aesthetic Heterotopia)。藝術家在創作之中，讓綠島監獄、綠島本地成為任何人都能參與其中、賦予詮釋、加以「佔據」的位置，繼而對於「位置、身份、能力分配」進行重構與擾動。

總結而言，在 2019 年的展覽中，策展人與藝術家們正在逐步建構綠島的「地誌」雛形。他們透過初步接觸在地居民，探索綠島監獄的空間特性，以及作為離島的生活樣貌。透過使用不同的語言，陳述甚至拓展個別的經驗，以此突破以白色恐怖為主的宏觀敘事。雖然這次藝術季仍停留在對綠島的初步了解，但已擘劃出一種綠島人權藝術季未來可能的實踐輪廓，即將地方作為流變的藝術場域。

## 二、地方、歷史與藝術的張力：2020 年「如果，在邊緣，畫一個座標」

2020 年的綠島人權藝術季，展現了比前屆更為鮮明的策展理念。不僅展陳圍繞著白色恐怖歷史與人權的作品，而是更清晰的開拓出美學之外，政治與倫理的向度。除了前一節的〈地方：流變的藝術場域〉，我們還可以對照策展人羅秀芝在 2020 年發表於《藝術觀點》的〈記憶、倫理、政治與美學—從「人權藝術季」的策展經驗談起〉，以及由此延伸，2022 年發表於《策展學》的〈策展三軸線：倫理、政治、美學〉<sup>2</sup>，可以作為補充參照，這將有助於更深入理解她長久發展的「策展地誌學」，以及在 2019 及 2020 年兩屆綠島人權藝術季之中的策展方向。

羅秀芝在這篇文章提及策展實踐之中的倫理、政治與美學三個軸線，並且提出「藝術地誌」即是根基於這三個軸線的實踐。

其中，倫理性所指的是與他者共生的關係性與生態性轉向，將不同的他者納入其中，突破二元對立觀點。其次是藝術的政治性，羅秀芝認為藝術除了具備巴塔耶（George Bataille）所言對現實的干擾潛力，也具備鄂蘭（Hannah Arendt）所言的言說與行動能力，而藝術家藉由其行動與實踐，能夠開拓出公共空間，並且藉由「擴大的心智」所想像與感受的最邊緣之所，擺脫私人利益的考量，而將焦點放在公共性，更準確的定位自我與真實處境的關係。最後，美學則是體現在政治實踐與敘事的相互生成，實踐產生故事，敘事則補充並塑造含義。而綜合來看，美學實踐的潛能正在於創造一個空間、一個地方，並且讓這個地方具備新生性與複數性，如同鄂蘭對於「文化」語源，古羅馬文 *colere* 的追溯，即是陶養、寓居、照料與維繫，以此締造一個宜居的所在。

---

<sup>2</sup> 羅秀芝，〈策展三軸線：倫理、政治、美學〉，《策展學 Curatography》：<https://curatography.org/zh/6-3-zh/>。最後檢閱：2023 年 11 月 4 日。

此屆藝術季更明確地在策展實踐當中，營造言說與行動的公共空間，並且將綠島這個地方，作為真實的地理位置、歷史記憶的場域，甚至是作為監獄的「異托邦」屬性，轉化為更具有開放性與地方感的「流變的藝術場域」，以此重塑它的意義。具體而言，這個突破展現在以下作品的表現中。

首先，藝術家與政治受難者有更密切的互動，依據與受難者的訪談、或者參照政治檔案、受難者遺書或口述史發展出作品，因此許多作品中的敘事來源於個人生命史。而藝術家對於受難者生命經驗的再現方式，多半有意識的對於國家暴力作為大他者帶來的個人創傷，進行批判與抵抗。

譬如王鼎曄〈親愛的，親吻我，然後，再會〉用台語拼音，以霓虹燈排列出輕柔抒情的語句，與八卦樓肅殺監獄空間周遭的政治標語對比，揮別國家、社會、法律等巨大他者的箝制。另外，洪偉伶、辛佩宜〈K的房間—關於世界的創造與毀滅〉則是以政治受難者柯旗化的生命歷程為基礎。他在綠島獄中完成參考書《新英文法》，藝術家則以文法書的例句，排列、編寫出台灣 1960、70 年代青年向外探索又受到禁錮的「美國夢」，以及柯旗化身在牢獄中，卻必須向孩子謊稱自己「在美國工作」的經驗。這些作品都對於國家體制更直接的發出質疑，尤其對應著壓迫性的監獄空間，具備情感、想像力的個人，如何以不同的表達方式，做出最大程度地抵抗。

其次，是拓展出差異視角，包含從宏觀的國家制度、政治受難者個人、未曾直接經歷政治暴力的群眾視角，都並陳在作品之中，從更深入的層次連結起白色恐怖與社會集體之間的關係。除了直接受到白色恐怖所壓迫、傷害的受難者，政治暴力可能由上而下經由國家制度直接產生壓迫，也可能在無意識之中影響著人們的生活。在他者的倫理向度上，也有許多作品對於白色恐怖，提出政治受難者之外的觀點。

譬如林宏璋〈生命字典：黑無常、白無常、青衣人〉，接續著前一年著眼於綠島當地居民的生活，這件作品則將眼光放到未曾有牢獄經驗、卻在精神上深受白色恐怖影響的多數人。錄像中藝術家的父親幻覺見到調查局人員與黑白無常一起對他審問，而呈現出心靈集體受到恐怖監禁的社會氛圍。傅聖雅的〈南國之霓〉則再製左派報紙《人民導報》版畫，對照台灣、香港、新疆、藏族、肺炎疫情影像，呈現在左派理想錯位之下，今日與過去因政治暴力而顛沛流離的人們。張恩滿的〈眺島〉則呈現出多半並不存在於白恐敘事視閥的原住民族觀點，呈現綠島、蘭嶼與大島（台灣本島），在被禁錮的情境之中，共同乘載著歷史的重量。對於「他者」的關注，使得作品得以納入不同的歷史觀點，作品

也開始有了「生態」的意識，描繪出白色恐怖時期的綠島與台灣本島，呈現出怎樣的生存環境與精神狀態。

最後，在這次展覽的部分作品中，已能夠看到藝術家們藉由觀眾的參與和共同創作，初步的建立起公共空間，讓不同的言說與行動在其中發生。這體現了作品已將群眾視為積極的參與者，而非被動的凝視者。

陳宣誠〈存在的座標〉可以作為這檔展覽核心的體現。這件建築裝置是由柱狀的金屬圓棒組成，藝術家在這些金屬柱上以紅色綿線編織出綠島的輪廓，對照著政治受難者陳孟和從本島拍下綠島的照片。作為一個座標，這座裝置標示著倫理的起點，然而與此同時，藝術家也在這些金屬柱之間留下空隙，因此編織的圖樣，會隨著光線與觀者所站立的位置而變化，觀者不斷地移動，可能看見島嶼全然不同的輪廓，也藉此讓自己的身體參與在敘事之中，開啟後續的行動，譬如對歷史的重新認識、詮釋、討論。這件作品如同展覽主題標示了一個作為落地基點的「座標」，卻又在這個空間中藉由裂隙分裂出具有差異的、不確定的位置，在空間中的具體位置與共同體的倫理秩序關係中產生擾動此外，也強化了觀者參與的主動性，藉此在實體空間中建立了一個交流場域，讓不同形式的互動、差異的觀點自然產生。

這種公共空間的營造，讓這座作為「邊緣」的離島，也成為言說與行動的地方。譬如阿許米娜·蘭吉特（Ashmina Ranjit）的〈2004 偶發：事件發生現場〉（2004）探討的雖非白色恐怖，但藝術家藉由街頭演出、廣播播放的哭泣與吶喊，邀請包含反對黨、學生黨聯盟在內的觀眾，成為參與其中的觀演者（spect-actors），不僅是被動觀看，而是主動參與其中，以各自的差異視角認識、詮釋作品發生當下的尼泊爾內戰，作為營造公共空間的一種型態。另外，安魂工作室在本屆再度以兩間牢房展出〈版畫室與標本室：的確是存在於二十世紀〉，其中「版畫室」藉由版畫工作坊邀請參與者共同編寫白色恐怖的集體敘事，觀者在藝術家的領導下主動提出對於白色恐怖歷史的認識與觀點。這樣的實踐，呼應了洪席耶「被解放的觀眾」的觀點，讓觀眾成為集體實踐之中活躍的參與者，而使展覽成為特殊的交流場域。

總結以上，2020 年的綠島人權藝術季，藝術家開始對於白色恐怖歷史進行更深入的探究，也更敢於提出自己的批判。而在這個相對深入的基礎上，又拓展出關照他者的倫理向度，並且初步描繪出綠島、白色恐怖歷史，作為一個生態的立體輪廓。同時，藝術家也藉著創作開拓出公共空間，邀請當代觀者主動參與在行動與敘事。整體而言，這屆藝術季更加具體的將綠島這個「地方」轉

化為「流變的藝術場域」，透過情境知識的挖掘，拓展倫理向度與美學想像，並嘗試在實踐中建構網絡狀的「交流領域」。這使得藝術不僅成為了歷史的載體，更成為了重新定位自我與世界關係、抵抗壓迫的積極起點。

第二屆藝術季之中的許多作品，都更深入結合政治檔案、較為密切的與部分政治受難者交流。這也意味著他們更加的將重心放在白色恐怖歷史，「交流領域」相對限縮在白色恐怖相關群體，沒有把太多的目光放在綠島這座島嶼，也因此仍未在當地形成完整立體的交流網絡。相較於第一屆許多作品嘗試與當地國小、耆老與生態環境建立連結，第二屆雖有部分作品嘗試呼應監獄空間，或如張恩滿稍稍觸及本島、綠島與蘭嶼之間的相互凝望，卻仍未深入觸及綠島本地的經驗與觀點，或者展覽本身內含的本島與離島關係張力，而是轉向對於歷史的探勘。而正是在這種視線的轉向之中，可以看見，從本島來的藝術季，在面對陌生的綠島、嘗試著陸同時，仍然必須面對另一頭歷史的拉力。在這一屆，藝術家更專注於歷史，而使得展覽主題高度集中於白色恐怖時空之下的經驗，以及對於國家暴力的批判與反省。

### 三、落地或者離地：2021年「假如綠島是一面鏡子」

第三屆綠島人權藝術季，主要以「鏡子」作為綠島的隱喻，並且監禁與離散作為主軸。其中，策展人刻意以「綠島是一面鏡子」的假設句，來提出一種可能的觀點，亦即綠島及其歷史不再是藝術觀看的對象，而是藉此反照當代的鏡面。另外，「監禁」的概念被除了指政治受難者監禁綠島的經驗，以及不在場的「獄外之囚」，亦即受難者的女性家屬，也擴大到當代社會的「無形牢獄」，譬如綠島深受觀光產業與土地開發衝擊的現狀。「離散」則包含東南亞移工、新移民在全球化人口移動之下的處境，以及來自日本、香港與印尼的創作者觀點。

另外，這次展出增加了「藝術現場」駐點的子題，邀請林彥翔、劉紀彤與周心瑀三位出生於解嚴後的藝術家，在綠島進行更長時間的駐點。「監禁與離散」的雙重主軸，以及「駐點」的附屬子題，同時呈現出這屆藝術季對於綠島這塊進駐場域有了更明確又更矛盾的意識：它更加關注綠島本地情境，甚至更具企圖心地讓藝術家長期駐地蹲點，但同時也開始將視線投向外部。

那麼，藝術家們深入當地、又朝向外部的基點是什麼？在這兩重矛盾的拉力之中，藝術家們究竟是站在什麼樣的位置？

藝術評論者童詠瑋在〈假如綠島是一面鏡子：「2021 綠島人權藝術季」舉鏡自照的生命層疊與歷史書寫 B 面〉<sup>3</sup>提及這屆藝術季較之於前屆呈現出「典範轉移」的趨向，不再僅是聚焦於特定白恐政治受難者，而開始擴大人權的不同面向，並且對於白色恐怖歷史開始提出不同世代的集體觀點。甚至，藝術創作者「從歷史的接收者，轉換成感性的賦予者」。他認為相較於關注他者的凝視，藝術家們開始舉起綠島這面鏡子自照，改變了主客關係，從視覺驅力中形塑自我形象。

與此同時，在〈她／他是本島來的駐村藝術家：「2021 綠島人權藝術季」的「藝術現場」辯證〉這篇評論，童詠瑋也指出登島進駐之中隱含著逃離的拉力。一方面藝術家要透過創作重新認識綠島與白恐歷史，另一方面，在進入綠島之後，他們也需要有意識的拒絕再次陷入既定的敘事框架。在這個前提下，「島嶼生活」、「白色恐怖歷史」、「藝術介入」的三重他者身份，以及重新透過個人視角另闢取徑的要求，加上彼時屢屢因颱風與肺炎疫情封島的情境，對於藝術家構成了不小的挑戰。<sup>4</sup>

童詠瑋提出的兩個觀點，十分精確的反映這屆藝術季的重要分析面向。尤其，藝術家們「進駐」的意識被彰顯出來而衍伸出「逃離」的拉力，也使得這屆藝術季，踏上了藝術家作為他者的代言風險。然而我認為，這樣的風險反而為藝術季開啟了轉機。正是因為此次藝術家們更加大膽地承認並表現自身的位置及觀點，才因此拉出他所說的三重張力。而在這樣的姿態之下，相較於過去兩屆，第三屆更直接觸及藝術季作為外來者的矛盾。

這樣的轉變可以從兩方面來談。首先，藝術自主性以及藝術家主體更鮮明的被彰顯出來，創作者更有意識的反思自身的位置，不再僅是透過創作反映白恐與綠島的形象，而是以綠島為鏡，映照藝術家的觀點，以及他們身處其中的當代社會。其次，作為無論是綠島或白恐歷史的外來者，「落地」以及「離地」的兩重拉力，與藝術家個人的觀點形成了高度的張力，而使他們必須不斷摸索自身的位置。

---

<sup>3</sup> 童詠瑋，〈假如綠島是一面鏡子：「2021 綠島人權藝術季」舉鏡自照的生命層疊與歷史書寫 B 面〉，典藏 Artouch，2021 年 9 月 15 日：<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-48655.html>。最後檢索時間：2023 年 12 月 4 日。

<sup>4</sup> 童詠瑋，〈她／他是本島來的駐村藝術家：「2021 綠島人權藝術季」的「藝術現場」辯證〉，典藏 Artouch，2021 年 7 月 16 日：<https://artouch.com/art-views/content-44373.html>。最後檢索時間：2023 年 12 月 4 日。

在此次藝術季，首先可以看見藝術家在本島與綠島之間不斷往返互望，其次則是能看見藝術家落地探勘綠島本地的嘗試，最後則是從綠島向外映照的離地觀點。以下將從這三點分別分析展出作品。

### **(1) 往返：本島與綠島互望的視線**

在此次展出的許多作品中，都可以看到藝術家在綠島與台灣本島之間不斷移動、來回凝望。藝術家的移動，不僅是因離島的地理位置而必須不停往返，也意味著他們更明確的意識到，自己由來自本島的角度觀看綠島，又在抵達綠島後，由綠島觀看台灣本島。

本次參展藝術家中，黃立慧是唯一從政治受難者後代的觀點出發的藝術家，因此她呈現的，是連結著家族記憶的回望視線。〈月桃 B 面〉這件作品，以藝術家的母親月桃為敘事主軸，呈現因舅舅泰欽、父親英武在綠島受監禁，而讓綠島連結起一家人的經驗。與母親同名的植物月桃長滿在綠洲山莊外，綠島本地居民也經常在日常間使用。藝術家刻意從台灣本島運來許多月桃，帶出母親往返本島與綠島探監，以及家人在多年以後重新回到綠島的經歷，並在這過程中拾起散落在這座離島的家族記憶。這件作品呈現「落地」的趨向，是從本島重新來到記憶的原址，也因此描繪的雖是綠島，卻也如作品裡的月桃，實則來自本島，承載著來自藝術家家族的敘事。藝術家在作品中雖並不是主要角色，但無論是與母親的對談，又或者由母親在綠幕中演出的錄像，都呈現出她望向母親，以及在綠島與本島記憶間往返的視角。

另一件表現出本島與綠島往返視線的，則是劉紀彤〈最低的地方〉。藝術家在這件作品中設置了兩個已然或即將消失的錨點，首先是政治受難者與綠島當地蔡家生活、勞動的低地流麻溝，另外是楊達在台中晚年建造的故居東海花園。這兩個空間同時承載著政治受難者與綠島當地人的生活記憶，而藝術家在這些敘事中，突顯了自身作為他者，「拜訪」東海花園與流麻溝兩地的視角。無論是位於綠洲山莊照相部遺址的裝置《園丁日記》，又或者她依據蔡居福、田春玉兩位綠島本地居民的生活，創作的三篇非虛構寫作，除了呈現政治受難者經歷與綠島本地變遷，還可以明確看見藝術家往返於兩端之間、不斷移動的身體經驗，以及她嘗試了解陌生歷史與陌生地方的過程中，對自身視野局限的意識。

### **(2) 落地：對綠島本地的探勘與挖掘**

除了往返於本島與綠島之間，藝術家也在創作中嘗試貼近綠島。然而這種

「落地」卻並非在作品中如實描繪綠島本地，而是更有意識地突破綠島既有的認知框架，嘗試挖掘綠島的不同面向。所謂的「不同面向」，實則同時疊合了藝術家自己、歷史文獻，以及綠島當地人的觀點，透過敘事與感知的媒介轉化，藝術家們嘗試呈現的是多數人感到陌生的綠島。而作品中綠島帶來的陌生感，也意味著藝術家的「落地」，實則也並不避諱地呈現外來者的視角。

周心瑀〈綠島聲線計畫〉以聲音日誌的形式記錄綠島當地聲景。不同於澎葉生在 2019 年展出的〈世界的流言〉呈現綠島當地聲景，周心瑀則更有意識地將這些聲音紀錄定義為自己駐村一個月的日記，並且將自己定位為外來的聆聽與承接角色<sup>5</sup>。除了採集聲音，她更進一步將檔案中的照片與文字轉譯成聲音，譬如政治犯敲擊咭咕石、手銬腳鐐拖行的聲音、監獄鐵門被拉開的聲響。這些聲音當然不是對歷史真實的再現，而是藝術家試圖趨近歷史的猜想。

吳克威、蔡郁柔〈聖地：火燒島旅遊指南〉將文獻檔案、口述歷史的內容轉化為攝影與敘事，並且邀請本地創作者陳閔琦描繪綠島過去的樣貌。藝術家以「旅遊指南」的形式標定記憶的位址，又以攝影、文字與繪畫重塑對於綠島本地以及歷史的感知。對於感知的重新塑造，使得綠島呈現出陌生的感覺。值得注意的是，這件被放在新生訓導處入口守衛室的作品，並不是向觀眾展示出綠島的「另一面」，而是充滿對於記憶的不確定性與主觀視角。藝術家乍看是在為觀者指路，實則是與本地人一起探勘與摸索綠島。

### （3）離地：綠島及白恐的散射與擴張

在過去兩屆，實則已然可以零星看到來自其他國家的藝術家，或者原住民族藝術家的作品，由此將「人權」的主題從白色恐怖向外擴大。然而第三屆更有意識地突顯「離散」主題，使得這些作品不僅作為跨文化的參照案例，更將焦點再一次地從綠島與白色恐怖的主題帶離。這些作品的「離題」不僅是讓這檔展覽得以逃脫既定的討論框架，而獲得新的觀點，更重要的是，這些比起本島藝術家，對綠島或者對白色恐怖更「陌生」的「外來者」，可以對於策展論述中所謂「藝術現場」提出不同角度的認知，更加沒有負擔、理直氣壯地「不在綠島」、「不在白色恐怖」，將過去被錨定在白恐歷史的「人權藝術」帶離現場。

何以離開現場是重要的？

記憶學者麥可·羅斯柏格（Michael Rothberg）的《多向度記憶：在去殖民

---

<sup>5</sup> 同註 2。

時代銘記大屠殺》(Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization) 提出的「多向度」概念，即是透過跨文化與跨學科的比較方法，將納粹屠殺記憶置於去殖民化的脈絡，提出此一暴行如何促成其他受害歷史。他同時將視野同時投向其他地區的受害歷史，並且提出，歐洲以外地區的去殖民化與民主運動，看似與大屠殺無關的事件，但也可能間接激發人們對大屠殺的記憶。<sup>6</sup>換言之，並置多向度的記憶不僅是為了橫向比較不同的極端暴力，也是藉此看見記憶在公共場域中如何互動與交互影響。

因此，第三屆藝術季當中藝術家們的「不在現場」，乍看之下是提出平行於白色恐怖與綠島的比較經驗，實則也是更清晰的勾畫 1950 到 1990 年代，威權體制如何以差異的方式影響著不同地區與族群，更重要的是，當這些相異的記憶匯聚在綠島的展場，又可以如何比較與對話。

第二屆藝術季中張恩滿的作品〈眺島〉已然約略觸及島嶼之間差異的歷史經驗，而林安琪 (Ciwias) 在此次展出的〈水池中的土地〉則將焦點放在 1950 年代泰雅族卡拉人因石門水庫興建，被迫遷徙與離散的歷史。這部雙頻道錄像分為無聲與有聲兩個部分。在無聲錄像中，藝術家行走在水面中央的浮台上，四肢描繪著河流般的血管；有聲錄像則呈現泰雅族卡拉社阿嬤講述族人搬遷後，因工業污染深受烏腳病所苦的經歷，同時穿插女性族人進行族人與植物交換名字的儀式，藉此召喚土地。

這段歷史既不直接涉及白恐也無關綠島，卻呈現出白色恐怖時期卡拉社族人所遭遇的壓迫，而得以更清晰的讓我們看見除了曾受關押的政治受難者，同一時空下，同樣因威權體制而受害的創傷記憶。

與此同時，印尼藝術家 EX 哈索諾 (胡丰文) 〈歷史的朝聖〉、〈重寫之墓〉以及香港藝術家李俊峰 〈界線／南北〉更直接跳脫了台灣的本地脈絡，將眼光放到 1950 年代印尼華裔社群對過往華人屠殺史的追溯，以及 1980 年代香港面臨回歸，曾由英國官員提議、將香港一分为二的「香港牆」。這兩件作品當然也展現了白色恐怖時期發生在其他地區的歷史，同時連結到「華裔」與「港人」認同與政治處境。其中更值得注意的是，藝術家所採取的不同策略。前者以踏查、拓碑將視覺化物件重現於展場，後者則呈現一段想像中的烏有史，與台灣藝術家的策略相互對照，而讓綠島人權園區這座現場，得以暫時脫離白恐歷

---

<sup>6</sup> Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. California: Stanford University Press, 2009.

史，設想其他可能的記憶策略。

綜合來說，第三屆綠島人權藝術季開始嘗試「落地」之餘，也開展出「離地」的渴望。離地的驅動力，首先來自對於不斷以單一視角重複白恐歷史的不滿足，其次則可能來自對藝術自主的渴望。也因此「歷史」、「地方」、「藝術」，這三重因素在這次的藝術季產生了拉力，乍看之下對藝術家帶來更多挑戰，而使藝術季呈現更加分散而不穩定的樣貌，卻也藉此將過去仍未能顯現的不安張力置於台前，並且開始初步展現藝術季的發展方向與輪廓。

#### 四、綠島的現身：2023 年「傾聽裂隙裡的回聲」

經歷了 2021 年「假如綠島是一面鏡子」中，藝術家在本島與離島、藝術自主性與歷史重負之間強烈的拉扯與張力，2023 年的綠島人權藝術季「傾聽裂隙裡的回聲」展現了一種截然不同的柔軟姿態。如果說 2021 年的核心在於鏡像反射與主體建構，那麼 2023 年則轉向了接收與共振。總策展人蔡明君提出的主題，試圖在「穿梭歷史的縫隙」、「今日與回望」及「過去的島嶼，當代的困境」三個子題中，尋找一種更為具備社會修復功能的對話可能。

對應著 2019 與 2020 年策展人羅秀芝對於現當代視覺藝術之中凝視關係的省思，以及倫理與政治的轉向，到了 2023 年從「看」到「聽」的轉變，不僅是感官隱喻的更替，更是倫理位置的移動。視覺往往隱含著「凝視」的權力結構與距離，而「傾聽」則要求主體放低姿態，進入一種等待與接收的狀態。「裂隙」一詞精準地捕捉了綠島的現狀——它既是地質板塊的裂隙，也是白色恐怖歷史敘事中的斷裂處，更是當代觀光發展與傷痛記憶之間難以彌合的縫隙。策展團隊意圖捕捉的，正是那些在宏大歷史敘事與喧囂觀光聲響中，被掩蓋、被遺漏的微弱回聲。

##### （1）織造關係：策展作為社會工程

有別於過往藝術季往往側重於最終的作品呈現，2023 年的策展策略則展現「社會工程」的編織。這種策略意識到，在一個承載著高度政治創傷與複雜在地關係的場域中，這檔展覽更明確意識到，藝術不能僅是空降的裝飾，而必須成為一種連結的介質。

本屆藝術季最顯著的特徵，在於建立了龐大且紮實的支持系統。策展團隊引入了學術顧問制度，舉辦共學講座、工作坊，並組織藝術家進行深度的踏

查，拜訪政治受難者前輩與後代。這些機制並非僅是創作的前置作業，它們本身即是藝術季的核心實踐。透過學術顧問的介入，藝術家得以在歷史知識的挖掘上獲得支撐，避免了對受難者記憶的掠奪式挪用，同時也拉近了藝術創作者與政治受難者社群之間的信任關係。

這種「共學」的過程，使得藝術創作不再僅是藝術家個人的單打獨鬥，而是奠基於對歷史與地方更深厚的理解與陪伴之上。這種「社會工程」式的策展方向，有效地鬆開了第三屆中人權、綠島與藝術三者間緊繃的張力。它不再強求藝術家在短時間內給出批判性的答案，而是強調長時間的「關係建立」。透過這種緩慢的編織，藝術季成功地將「綠島在地居民」與「白色恐怖受難者社群」這兩個長久以來在島上平行存在、甚至彼此疏離的群體，納入同一個交流網絡之中。這是一種將策展視為關係的實踐，展覽不再只是物件的展示，而是社會關係修復與重組的場域。

## （2）扎根的深度：「回訪」與地景的再書寫

在「貼地」的實踐上，本屆展現了比以往更為紮實的在地連結。這不僅體現在新進藝術家的田野調查，更體現在對過往參展藝術家的持續邀請。延續前屆的探勘，藝術家如劉紀彤、吳克威與蔡郁柔等人，在 2023 年將他們的創作推進得更深。這種「回訪」的機制至關重要，它打破了雙年展或藝術季常見的「一次性消費」弊病，允許藝術家與地方建立長期的累席關係。

吳克威與蔡郁柔的《火燒島旅遊指南》便是一個極佳的案例。延續 2021 年對綠島旅遊指南的改寫，他們在 2023 年更深入地挖掘那些在主流觀光地圖與官方人權敘事中雙重缺席的在地聚落。透過對文獻的考證與耆老的訪談，他們試圖在地圖上標示出如「大白沙」、「楠仔澳」等在地地名的生活記憶。這不僅是對地理座標的校正，更是一種政治性的「地景再書寫」。在官方的「監獄島」敘事與商業觀光島敘事夾擊下，綠島常民的生活空間往往被擠壓至邊緣。藝術家的創作透過指認這些被隱蔽的地點，將綠島還原為一個充滿常民生活痕跡、具有自身厚度的複雜場域。這呼應了本屆關注「被忽略的綠島當地文化與地理環境」的核心關切，展現了藝術季在處理轉型正義議題時，開始將視角從單一的受難者敘事，擴大到對土地與共生關係的關照。

劉紀彤的作品則進一步處理了歷史的地層，並且透過藝術介入，讓檔案重新流動。她將政治受難者陳孟和當年拍攝的照片與現代的綠島地景重疊，這種疊合並非為了製造懷舊感傷，而是為了突顯變遷。透過明信片的形式，她邀請

當代觀眾以「後來的人」之姿，進入這個歷史場景。這不再只是單向的凝視歷史，而是一種將觀者納入敘事循環的邀請。這些作品顯示出，藝術家們已從初次登島的陌生與焦慮中沉澱下來，開始能更精準地標定出綠島在歷史與當代交疊下的座標，從而實現了真正意義上的「貼地」。

### （3）離地的擴張：自然的力量與環境的能動性

而在「離地」與向外連結的視野上，2023年藝術季並未縮限於島內，而是將觸角延伸至更廣闊的國際與環境議題，並更有意識地貼近綠島的自然環境。這種「離地」並非逃避，而是為了將綠島置於全球化與生態危機的更大座標系中進行參照。

本屆藝術季大幅增加了戶外裝置作品的比例，也讓藝術直接與綠島嚴酷的自然環境對話。其中，菲律賓藝術家利羅伊·紐（Leeroy New）的作品《描籠涯船／描籠涯（船／村莊）》最具代表性。他利用竹子與在地回收的廢棄物，編織成巨大的船型結構。「描籠涯」（Balangay）在菲律賓語中既指「船」也指「村莊」，象徵著南島語族透過海洋連結的共同命運，以及在殖民歷史中遷徙與流散的記憶。這件作品將綠島的人權議題從白色恐怖的政治框架中拉出，連結起更廣闊的海洋史與殖民史視角，實現了「從座標基點向外連結得更深更廣」的企圖。然而，這件作品的命運本身，卻意外地成為本屆藝術季最深刻的註腳。在展覽期間，強烈颱風瑪娃侵襲綠島，導致《描籠涯船》等戶外作品受到嚴重摧毀。這場自然的介入，雖然破壞了作品的物質完整性，卻也真實揭示綠島作為一座真實島嶼的不可控性。

在過去的展覽中，我們習慣將「白色恐怖」視為這座島嶼上最巨大的暴力來源。然而，颱風的摧毀成為一種提醒，在人為的政治暴力之外，還存在著更為根本的、非人（non-human）的環境力量。這場意外迫使策展人、藝術家與觀眾重新思考「紀念」的脆弱性。在綠島這樣極端的自然環境中，任何試圖永久留存的紀念碑都可能瞬間瓦解。這反而強化了本屆主題「裂隙」的意涵——人權的價值、歷史的記憶，乃至藝術的實踐，都需要在與自然力量的持續協商與對抗中，不斷地修補與維繫。作品的毀壞與殘存，成為了一種動態的、關於「生存與抵抗」的真實展演，讓綠島的自然環境從背景躍升為具有能動性的行動者。

總結來說，2023年的「傾聽裂隙裡的回聲」，標誌著綠島人權藝術季在發展歷程中的一個重要成熟點。它不再急於透過震撼的視覺奇觀來博取關注，也

不再如 2021 年那般在身分與立場的焦慮中掙扎。相反地，它選擇了一條更為迂迴、卻更為深遠的社會網絡建置之路。

透過「社會工程」般的網絡編織，第四屆的綠島人權藝術季，將前幾屆由「外來者」視角帶來的張力，轉化為一種在地生根的動力。相對鬆散的策展主題，反而為異質社群的交會提供了彈性空間。在這裡，學術研究與藝術創作相互支撐，在地知識與歷史記憶相互對話，本島觀點與離島經驗相互參照。

雖然颱風的破壞暴露了藝術介入的脆弱，但也正是這種脆弱性，讓參與者深刻體認到綠島真實的生存處境。藝術季不再是強加於島嶼之上的外來物，而是開始像島上的植物一樣，學會在裂隙中扎根，在風暴中尋找生存的姿態。它擴大了藝術季的關係網絡，讓綠島的主體性在歷史的重量、自然的嚴酷與當代的困境交織中，得以更立體、更具人性地現身。這為藝術季打開了另一條可能的路徑：在對抗遺忘的道路上，建立人與人、人與土地之間緊密的連結網絡，或許比單純的藝術生產更為關鍵。

## 五、差異的創傷歷史：2025 年「一四九海湮的時間：對抗遺忘」

如果說 2023 年的策展是一次更柔軟而深入的社會工程，試圖在綠島的裂隙中修補在地社群與歷史記憶的斷裂；那麼 2025 年第五屆綠島人權藝術季「一四九海湮的時間：對抗遺忘」，則是一次充滿野心的遠航。

這屆藝術季由擅長處理「全球南方」與非西方觀點的策展人高森信男（Nobuo Takamori）擔任總策展人，選擇從藝術本位的立場出發，將目光投向外部，試圖脫離前幾屆在「本島／綠島」、「受難者／居民」二元關係中的反覆糾纏。主題中的「一四九海湮」，指涉的不僅是從基隆港押送政治犯至綠島的物理距離，更是一道將受難者與外界隔絕的時間鴻溝。策展團隊試圖以此為半徑，畫出一個巨大的同心圓，將綠島置於全球人權與政治暴力的座標系中進行參照。

### 離地與擴張：國際視野下的政治暴力

本屆最顯著的特徵，在於更有意識地突顯「政治暴力」與「島嶼」主題的可類比性，這使得綠島人權藝術季展現出前所未有的「離地」傾向——它不再僅僅關於綠島，而是關於全球流動的創傷經驗。

在「政治暴力」的對照上，印尼藝術家 Angga Cipta 的作品〈天震〉（Tremor）極具象徵意義。他在綠洲山莊的會客室外懸掛巨幅海報，將印尼左

翼作家普拉姆迪亞（Pramoedya Ananta Toer）與台灣白色恐怖受難者畫家歐陽文並置。這兩位同樣身陷囹圄、卻堅持創作的靈魂，透過話筒中播放的受媒採訪錄音，在綠島的時空中產生了跨越國界的共振。這種並置打破了單一的國族受難敘事，將台灣的白色恐怖連結至冷戰結構下東南亞的集體命運。

同樣的歷史對照也出現在越南藝術家裴公慶（Bui Cong Khanh，大綱誤植為麥公慶）的作品〈皮囊之夢〉中。作品回溯了二戰初期越南勞工被迫徵招至法國種植稻米、戰後回國又被視為法國政府爪牙的荒謬歷史，呈現了殖民體制下個體如皮囊般被隨意拋擲的命運。王虹凱的聲音作品〈Hazzeh〉則回應巴勒斯坦作家尚·惹內（Jean Genet）《愛的囚徒》中描繪的聲景，將中東的地緣政治衝突引入綠島的聽覺場域。而陶亞倫的〈盲流計畫〉則結合 VR 技術與遠端即時機器，讓烏克蘭流亡青年 Max 以虛擬分身回到家鄉與家人重聚，將當下進行中的戰爭離散經驗，直接疊合在綠島的歷史場域之上。

### 島嶼的互文：全球監禁地景的對照

除了政治暴力的普世性，「島嶼」作為監禁與隔絕的載體，也在本屆被賦予了更廣闊的互文性。藝術家們透過作品，將綠島與世界上其他承載著類似傷痕的島嶼連結起來，形成一部「島嶼辭典」。

克羅埃西亞藝術家 Andreja Kulunčić 的計畫型創作〈就在你應該幫助黨的時候，你卻背叛了它〉（You Betrayed the Party Just When You Should Have Helped It），關注前南斯拉夫時期的「戈利島」（Goli Otok，意為裸島）女性集中營。她選在綠島的獨居房展出，邀請舞者、樂手與歌手回到當年女性囚犯勞動的地點，以肢體、人聲與打擊節奏，重構那段被壓抑的女性受難身體經驗。這種跨越地理的「島嶼－監獄」對照，同樣出現在劉芸怡的〈島嶼辭典：為缺席的記憶描繪重新抵達的可能路徑〉中，她將越南崑島（Con Dao）與綠島並置，對照兩座島嶼在戰爭與政治創傷下的異同。

香港藝術家李可穎的〈大風吹〉（Musical Chairs）則巧妙地利用「同名」的巧合，交織起香港青洲（Green Island）與台灣綠島。透過這兩座曾作為拘留與隔離之用的島嶼，作品呼應了因政治壓力而被迫離開、離散的人群，指涉了從過去延伸至當下的離散（Diaspora）處境。

### 雙年展化的張力：在國際化與在地性之間

面對上述豐富且具深度的國際選件，可以觀察到第五屆藝術季從前四屆已

然清晰浮現的張力轉移了注意力：它更為自信地踩穩「當代藝術」的主體位置，朝向全球化之下的雙年展體制邁進。

這種比較的視野無疑為人權藝術季擴大了視閥，使其脫離了前三屆在議題上的反覆與窄化，也暫時離開了第四屆所建立那種緊密但沈重的社會連結。然而，這種轉向也伴隨著風險。當綠島被打造為人權藝術的「國際基地」，當它成為全球苦難地圖上的一個「節點」時，它獨特的風土、氣候與在地社群的聲音，是否會被宏大的國際議題所稀釋？

這種「離地向外」的策略，似乎有意在凸顯島嶼特性的同時，抹平了綠島的「特異性」(Singularity)。在 VR 虛擬分身、跨國檔案對照與當代藝術的精緻語彙中，綠島可能變得更像是一座通用的「概念島嶼」，而非那座充滿咾咕石、熱浪與具體生活細節的真實島嶼。這正是藝術季走向全球化雙年展體制時，必須面對的另一個反面。

### 著地與回返：陳武鎮的靈魂錨點

或許是意識到了這種過度「離地」的風險，本屆藝術季在展覽結構中埋下了一個極具重量的著地點——那便是受難者前輩畫家陳武鎮的個展呈現。

在眾多探討遠方戰爭、虛擬科技與抽象概念的作品中，陳武鎮的《虛擬巨惡》與《判決書》系列顯得格外與眾不同且必要。《判決書》系列將冰冷的判決文字轉化為數位繪圖的圖像拼貼，重組了權力的荒謬邏輯；而《虛擬巨惡》雖採用相對傳統的繪畫形式，卻在畫布上凝聚了強烈的張力。

陳武鎮的存在，不再僅是被動的「受訪者」或「被再現的對象」，而是作為一位具有主體性的「藝術家」與國際創作者並列。他的作品在獨立的展間中帶來了直接的衝擊，讓觀眾在環遊了印尼、越南、烏克蘭與克羅埃西亞的苦難後，被猛烈地拉回綠島的地面。這讓人直接看見受難者經歷創傷的心靈地景，為這個因議題範圍較廣而顯得分散的展覽，提供了一個穩固的靈魂錨點。

總結來說，2025 年的綠島人權藝術季在「離地」與「貼地」的辯證中，選擇了向外擴張，試圖以「一四九海涅」的時空距離對抗遺忘。它證明了綠島不只是一座島，更是人類對抗遺忘的共同戰場；但陳武鎮的作品也提醒著我們，這場戰爭的起點，始終在腳下這塊土地。

# 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會

NCAF



文心藝術基金會  
Winsing Arts Foundation