

脆弱與柔韌的紀念之網 ——第 60 屆國家館金獅獎澳洲館「親朋好友」

2024 年威尼斯雙年展的國家館金獅獎，授予了「沉靜又富有力量」的澳洲館。這檔展覽以簡潔的方式，塑造了另一種以親族的角度出發、相對而言更加脆弱的紀念碑，很適合作為參照，幫助我們重新思考紀念碑的形式與意義。

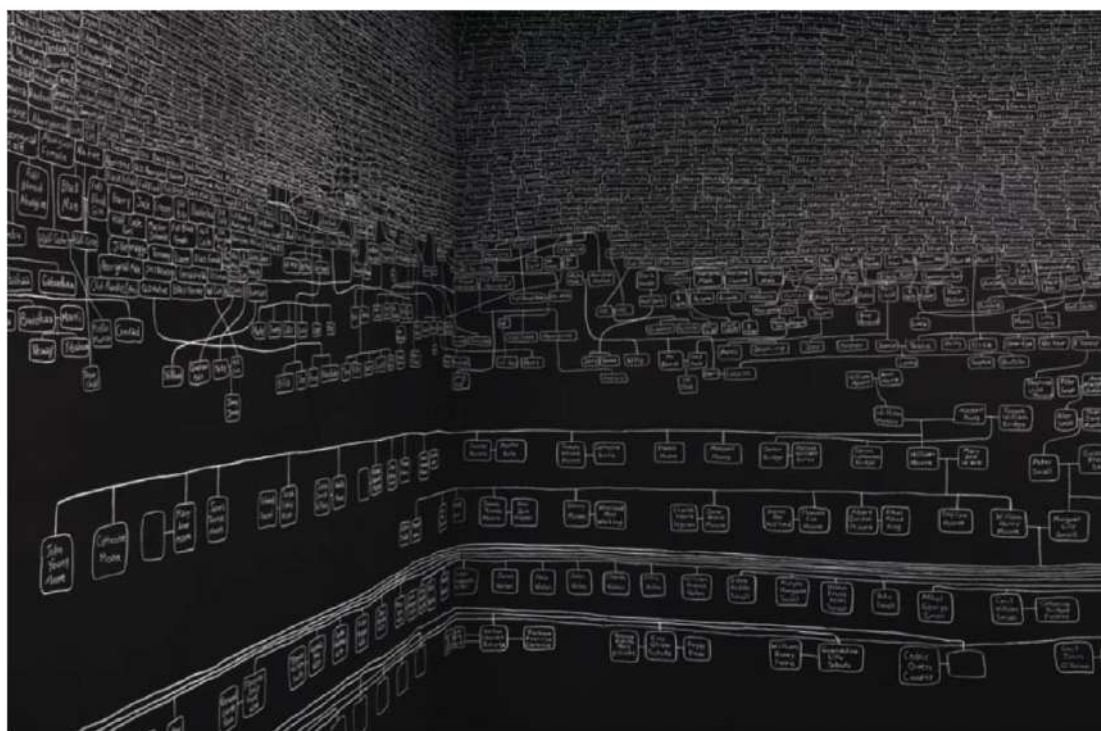
藝術家阿契·摩爾（Archie Moore）延續著過往的創作路徑，從自己的家族出發，追溯他與卡米拉羅伊（Kamilaroi）與比干布（Bigambul）族的聯繫，用一個月的時間在 2024 年的澳洲國家館展牆上，用粉筆一一在黑色的展牆上，以呼應著原住民族語言復興倡議的卡米拉羅伊與比干布文字，親手寫上溯及 6500 年前的家族系譜。這張龐大的網絡，讓觀者意識到澳洲原住民族在這塊土地上生活的歷史。澳洲並非如政府總是自我宣稱的，是「年輕」的國家，而能夠溯及到 6500 年前之遠，澳洲原住民族（the First Nation people）則是地球上持續存在、最古老的文化之一。



阿爾奇·摩爾 親朋好友 2024 墨水聚酯纖維、水、複合板、油漆、鋁、鋼、礦物顏料和黏土蠟筆、乙酸甲酯 499.8×1588×1498cm 於澳洲館「親朋好友」展場一景artwork courtesy of the artist and the commercial. Archie Moore / kith and kin 2024 / Australia Pavilion at Venice Biennale 2024 / Photographer: Andrea Rossetti / ©the artist / Image courtesy of the artist and The Commercial

脆弱的紀念碑

展牆上的粉筆呼應著藝術家的學校回憶。在藝術家的經驗中，學校的教育並不包含澳洲原住民族的歷史，多數時候，課堂上談論的總是殖民者的故事。同時，對於他的母親、祖母，以及多數的族人來說，他踏入的大學校園，更是他們幾乎不可能涉足的地方。



阿爾奇·摩爾〈親朋好友〉局部 artwork courtesy of the artist and the commercial.
Archie Moore / kith and kin 2024 / Australia Pavilion at Venice Biennale 2024 /
Photographer: Andrea Rossetti / ©the artist / Image courtesy of the artist and The Commercial

摩爾刻意選擇粉筆作為書寫工具，除了指向澳洲原住民在教育上所受到的不平等待遇，粉筆隨時將被抹除的特性，也讓這面費力構築的家族樹變得脆弱。藝術家也在其中刻意留下了空洞，用以表現檔案中未公開或未曾被紀錄的部分，譬如在拘留所死亡的原住民，這些顯然在歷史敘事中並不光明的面向，也同時表現了這些看似堅實可信的檔案，實則充滿了漏洞，又輕易能被塗改抹除。



在環繞著龐大族譜的展場中央，是由500多份原住民在受拘禁期間死亡的驗屍報告堆疊起的紀念碑。阿爾奇·摩爾隱去死者的姓名，未公開的報告則以白紙取代。artwork courtesy of the artist and the commercial. Archie Moore / kith and kin 2024 / Australia Pavilion at Venice Biennale 2024 / Photographer: Andrea Rossetti / ©the artist / Image courtesy of the artist and The Commercial

在環繞著龐大族譜的展場中央，是由五百多份原住民在受拘禁期間死亡的驗屍報告堆疊起的紀念碑。藝術家隱去死者的姓名，未公開的報告則以白紙取代。它們漂浮黑色水池上方，一方面讓人聯想起紀念碑經常以水池表現當代人对歷史的沉思與反省，另一方面，也讓這些不義歷史的證據，彷彿隨時會被池水浸濕、毀去，又或者被訪客往來所掀起的微風吹落。

當觀眾走進展場，被這一座脆弱的紀念碑所包圍，也不禁屏氣凝神，以免破壞了牆上的筆跡，或者水池上的紙張。不同於多數紀念碑，總是要我們留存記憶、不要忘卻歷史傷痕，在這裡，摩爾建造的卻是一座脆弱的紀念碑。

紀念與抵抗的柔韌之網

何以摩爾要建造這樣一座輕易就被破壞的紀念碑？我們應該如何看待它？

回到展覽名稱 *Kith and kin*，來自在今日已然少見的老式英語。它原來指一個人的家鄉與親人，後來也指與自己有關係的親戚朋友。在澳洲原住民的觀念中，親朋好友所指的不只是人，也包含周遭的動植物與生態環境。摩爾特地透過這個陳舊的用語，循著家人之間流傳的故事，以及他所能觸及的報導、官方檔案、調查報告，編織出一張驚人的網絡，也基於澳洲原住民的親屬觀念，連

結起他們所生活的環境。



這所有看似脆弱的紀念強而有力地編織出一張細密又破碎的網絡，使得踏足其間的人都必須閱讀所有的線索。 artwork courtesy of the artist and the commercial. Archie Moore / kith and kin 2024 / Australia Pavilion at Venice Biennale 2024 / Photographer: Andrea Rossetti / ©the artist / Image courtesy of the artist and The Commercial

這張網絡雖然會被輕易抹消，卻同時以它的脆弱性，支撐著展場中央的死亡調查報告，使得這整座脆弱的紀念碑不僅是哀悼的對象，而是成了更為柔韌、甚至具備抵抗意義的紀念行動。這張網絡一方面提示著，殖民體制如何系統性地迫害原住民族，另一方面，也表現出死亡報告裡的名單並不是孤獨地受苦，這整張網絡，以及網絡所指涉的環境，都包圍著、承載著並且陪伴著他們。

即便藝術家參考了西方民族誌的家族系譜紀錄方式，這份系譜卻並未依循樹狀的線性發展。原住民族的家族型態與時間觀念，使得這張網絡更加不規則。在澳洲原住民族的家族概念中，同時可以有複數的父親、母親、姐妹兄弟，過去、現在與未來之人，也可能同時存在。這些名字隱藏了許多無法以西方的語言與記名系統解讀的細節，譬如藝術家的某支家族姓氏，在檔案中長久被以德文或荷文的拼音紀錄。在殖民時期，族譜中出現的混亂與缺漏，則反映了族人在殖民體制之下，經歷殖民者入侵、屠殺，乃至傳入疾病而流離失所，從而破壞了家族連結。摩爾盡可能讓這張族譜完整詳實，但其中的漏洞，卻更加成為對於殖民暴力強而有力的見證。與此同時，不斷地向前溯源，族譜中龐

大的關係網絡，既連結著水池中央在國家暴力中犧牲的死者，也隱約地連結著走進展場的觀者。摩爾在他的自述中說到，他希望人們能夠意識到，我們都是彼此聯繫著的「親朋好友」。

全小寫之可能

摩爾同時出版了一本專著，其中收錄了他以第二人稱講述的兒時記憶，以及邦加隆（bundjalung）小說家梅麗莎·盧卡申科（Melissa Lucashenko）一篇以「寫作作為主權行動」（writing as a sovereignty act）為題的文章。

整本書的所有字母都是小寫，這呼應著盧卡申科在文章中質疑並且反寫的主權概念。

在英語裡，只有重要的、尊貴的、神聖的概念，才使用大寫字母。sovereignty 這個詞的拉丁語源，原來指的就是凌駕於某人某物之上，這種至高無上權力遙遙指向倫敦、指向澳幣上的英國女王。然而對於盧卡申科而言，這種在血緣上認定自己凌駕於他者之上的想法，是她所無法理解的。澳洲原住民族將主權分配到個體與不同族群之間，主權所指的，實則是決定自身事務的權力。這僅是自決的概念，而非凌駕於白人之上的概念。

那麼，原住民族如何聲張這種權利？盧卡申科提到一則她在莉茲·柯納（Liz Cornor）的小說裡讀到的故事。19世紀時，兩個努加族（Noogah）男孩被傳教士帶到歐洲，他們在巴黎看到兩個法國公民在街上決鬥，因此詢問傳教士為何不阻止紛爭。傳教士解釋：「因為這不是我的國家，我也不認識他們。」兩個男孩則說：「這並不重要，你也不屬於我的國家、不認識當地的原住民，但你卻總是介入我們的紛爭。」盧卡申科認為，無論白人是否停止他們對原住民族的無知詮釋，原住民族都應該提起筆，寫下自己的生活，重新記起自己的美麗、幽默、力量，以及所有自己的土地。這種主權的尊嚴，不需凌駕於任何之上，而來自於原住民族自主拾起的尊嚴。它可以用全小寫來書寫，可以陳說個人的微小經驗，仍然使人信服。

在澳洲館，由原住民族藝術家們主動發起的主權行動，是一種小寫的行動。這所有看似脆弱的紀念，強而有力地編織出一張細密又破碎的網絡，使得踏足其間的人，都必需閱讀所有的線索。這裡沒有大寫的概念，也沒有被特別標記起來的關鍵字，觀者只能肅穆地來回走動，小心翼翼地連接起不易理解的線索。正是在這樣安靜的閱讀之中，不屬於「我們」的國家、「我們」不認識的人，所構成的紀念之網，也將我們牽連起來，使得我們不再能以主權的藉口，心安理得的置身事外。

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

（沒有）明日的藝術——威尼斯雙年展平行展「來自烏克蘭：敢於做夢」

在氣候、戰爭等多重危機交錯的情境之下，我們是否能夠想像明天？是否仍有勇氣做夢？

品楚克藝術中心（PinchukArtCentre），這個來自烏克蘭基輔的藝術機構，身處在世界最危險的戰地之一，在第六十屆威尼斯雙年展的舞台提出的這些問題看似輕盈，實則也是在滿懷沉重憂慮的當前局勢之下，十分果敢地遞出「敢於做夢」的回應。展覽中提出的許多問題，以及藝術家的創作策略，都足以提供啟發，幫助我們思考在危殆狀態之下，藝術家如何藉由創作談論戰爭、政治暴力，以及人們的生存狀態，並且重新審視，藝術可以如何發展出一種抵抗的策略。舉例而言，展覽之中多位藝術家對於地景與聲景的著墨，或者是在作品中表現對於未來的想像，都展現出當前藝術創作所發展出的嶄新路徑。

展覽之中，多數藝術家來自烏克蘭，同時也有來自波蘭、比利時、美國、古巴、奈及利亞、印度的藝術家，從各自關注的問題提出呼應展覽主題的作品。與其說這是一檔關於烏俄戰爭的展覽，毋寧說這檔展覽將烏克蘭戰爭轉化成足以啟發全人類的起點，讓人們思考，置身在危機重重的此刻，面對著環境與戰爭的種種災難，還能如何想像明日？

品楚克藝術中心是由商人與慈善家維克多·品楚克（Victor Pinchuk）於2006年創立，在2022年烏俄戰爭爆發後持續推廣烏克蘭藝術。品楚克在開幕致詞中提到，之所以會提出這檔展覽，是因為「我不希望廿年、卅年後，才需要回憶起曾生活在這個國家的美麗、自由的人民，才有偉大的藝術家被偉大的烏克蘭悲劇所啟發，我們現在就需要藝術家來啟發決策者」。

藝術也可以是對於暴力與毀壞的抵抗。但如何抵抗？一如烏克蘭在戰爭中的表現，這檔展覽中藝術家們也表現出清晰而明確的態度，而並未受到長久糾纏著當代藝術的美學與政治之爭所束縛。對於他們而言，身處在隨時可能失去明天的危機之前，所謂的「敢」並不只在挺身迎擊，而在於坦然接受死亡、傷害、俘虜必然發生。因此，對這群藝術家而言，可以想像的不是未來將會如何發展，而是怎麼在將臨的危機中生存下去。

這當然並不意味著展覽中的作品將成為政治宣傳，相反地，藝術家們反倒是藉著城市與自然的地景、聲音，以及承受著自然災害與戰爭傷害的人群，向觀眾展示：創傷具體存在著，被傷害的人也真實存在，而承載著創傷的自然環境與個人，既脆弱也柔韌，在遭受危害與風險的同時，仍然用自己的方式持續地生存乃至新生。

地景、聲景與歷史的猜想

展覽中，許多藝術家以地景及聲景做為創作素材，並且由此發展出他們對於歷史的詮釋乃至想像。在這些作品中，地景與聲景不只是歷史的見證者與承載者，更開展出歷史之外的敘事，而不固著於特定的歷史陳述。不受歷史綑綁的想像，使得地景與聲景不再是順服於歷史陳述的物證，具有自身獨立的反抗性，它反而證明了做為自然的一部分，個人記憶與歷史如何受到環境影響。

尼可雷·卡拉賓諾維奇（Nikolay Karabinovych）〈更遙遠的地方〉回溯他自身的希臘與猶太家族血統，研究兩個民族如何在歷史中交織。他拍攝烏克蘭奧德薩（Odesa oblast）地區奎亞尼克（Kuialyk）河口的景象。河口附近的洞穴曾是居民的防空洞，藝術家的家族就曾經生活於此。在巴士離開後，展場另一角裝置的音樂盒響起一首曲子，這首曲子的來源不明，但在希臘和猶太文化中都存在相似的旋律。希臘的版本中表達了對美麗女孩的愛慕，猶太版本則講述被派往戰場的年輕人的故事。藝術家將奧德薩地區多元文化的交會與這首曲子疊合，並且猜想，不同的族群可能在黑海岸邊相遇。



尼可雷·卡拉賓諾維奇 更遙遠的地方 2020 錄像、特製音樂盒、文字
18'53" 比利時MHKA藏 Produced with the support of PinchukArtCentre

安娜·茲維亞琴采娃（Anna Zvyagintseva）的〈種一根棍子〉來自同為藝術家的祖父羅斯濟斯拉·茲維亞琴澤夫（Rostyslav Zvyagintsev）的回憶。安娜的祖父時常砍下樹枝，用來在地上畫出草圖，這些樹枝也被孩子拿來做為遊戲材料，或拿來用於篝火與柵欄，安娜便以此串聯對於家人的記憶。藝術家在祖父

的工作室找到一張紙條，上面寫著「就像一棵沒有葉子的樹，我的靈魂佇立在田野之上」。在這詩句中，家族故事並非自然的主宰，反而是人們棲居其間的自然環境，長久以來微弱地以隱而不見的方式，串聯起家族成員、與土地、與過去之間的關係。



安娜·茲維亞琴采娃 種一根棍子 2019-2022 柳條、8×10立原相機拍攝
照片、捨得筆記 Courtesy of the Artist

丹尼爾·雷夫科夫斯基（Daniil Revkovskiy）與安德里·拉赫欽斯基（Andriy Rachinskiy）的〈敲打、鎚擊、爭吵與淙淙流水〉，更激進地揣想「沒有人類的歷史」。影像中的兩個人透過怪異的聲音和手勢交流，他們在烏克蘭克里維里礦場（Kryvyi Rih）到處遊蕩，在儲放放射性、有毒採礦廢料的尾礦庫，這個象徵著人類滅絕的末世景觀之中，兩者的敲打聲與爭執更顯得荒誕不經，且對於眼前的問題毫無助益，礦場所在的廣大地景則沉默地存在著。



「來自烏克蘭：敢於做夢」展場一景。前：阿羅拉&卡爾札迪亞（Allora & Calzadilla） 嫁接 2024 回收聚氯乙烯、顏料Courtesy of the Artists and kurimanzutto, Mexico City / New York. Co-produced with the support of PinchukArtCentre；後：丹尼爾·雷夫科夫斯基、安德里·拉赫欽斯基 敲打、鎚擊、爭吵與淙淙流水 2020 錄像 9'27"Courtesy of the Artists. Produced with the support of PinchukArtCentre

重生的夢境與逃逸之地

展覽中也有許多作品表現在瀕臨滅絕的威脅之下，人們如何持續尋找生存策略。這些生存策略未必是起而反抗，而是在被迫離散之後，藉由艱困與緩慢的重生，乃至於躲藏與逃逸，讓隨時可能被破壞的物種與記憶得以留存在暴力所無法觸及的處所。



法特馬·布卡克 大馬士革玫瑰 2016- 來自大馬士革的大馬士革玫瑰插枝嫁接到該國的玫瑰植栽 尺寸依場地而定 Courtesy of the Artist. Co-produced with the support of PinchukArtCentre and Simodi Gallery

庫德-土耳其藝術家法特馬·布卡克（Fatma Bucak）的裝置作品〈大馬士革玫瑰〉，將來自敘利亞的大馬士革玫瑰幼苗，經由黎巴嫩與沙烏地阿拉伯運送到威尼斯。這種古老的品種曾經是大馬士革城市的象徵，今日則因敘利亞的戰爭而瀕臨滅絕，但當地人仍堅持種植這種玫瑰。這道漫長路徑的運輸條件惡劣，因此嫩枝時常在途中受損或死亡，而倖存的玫瑰則被種植在新的環境中，可能在展場綻放，並且持續留在展覽所在的國家。大馬士革玫瑰做為象徵，表現生命的脆弱與韌性，在災難之中即便機會薄弱，仍然留存著在異地存活的可能。

面對威脅著自身存在的傷害，除了找尋生存之道，人們又如何處理內在的恐懼與無助？



施帕·古普塔 聆聽空氣 2023 移動式麥克風、揚聲器、燈光、印刷文字、金屬支架Courtesy of Galleria Continua

印度藝術家施帕·古普塔（Shilpa Gupta）的裝置〈聆聽空氣〉以另一種藏匿的方式，保護抗爭之聲，對於戰爭與壓迫做出抵抗。〈聆聽空氣〉將來自世界各地的抗爭歌曲編織起來，在昏暗的房間中，懸掛在天花板上內嵌揚聲器的麥克風輕微地擺動，播放著譬如義大利的著名民歌〈Bella Ciao〉，這首歌原本是農婦反抗惡劣工作條件所唱的歌曲，在第二次世界大戰期間則成為游擊隊之間傳唱的歌曲，在2020年新德里農民靜坐示威中則引起共鳴。走到另一頭，美國歌曲〈我們必勝〉表現出南卡羅來納州民權運動期間菸草農場工人的抗爭歷史；巴基斯坦的〈Hum Dekhenge〉這件裝置展現歌曲在時間和空間上的流播，這些來自不同群體的歌謠成為解放與集結的象徵，而在昏暗的房間裡，緩慢移動的麥克風輕輕播送這些歌曲，彷彿是來自遠方的模糊聲音。同時，我們還只能透過不斷移動的光源才能勉強閱讀歌詞，然而這些抵抗之聲仍然長久地留存在空氣中，等待來人的傾聽。



「來自烏克蘭：敢於做夢」展場一景。後：歐雷格·和洛（Oleg Holosiy） 逃離暴風 1989 油彩畫布 基輔品楚克藝術中心藏；前：亞倫馬·馬拉叔克與羅曼·奇眉（Yarema Malashchuk and Roman Khimei） 你不該看到這個 2024 6頻道錄像裝置、LED螢幕 7'30"循環播放Courtesy of the Artists. Produced with the support of PinchukArtCentre



亞倫馬·馬拉叔克與羅曼·奇眉 附加場景 2024 錄像 16'41" Courtesy of the Artists. Produced with the support of PinchukArtCentre



「來自烏克蘭：敢於做夢」展場一景。右：雷西亞·柯孟柯（Lesia Khomenko） 終結之後 2015-2024 水彩紙本、絲光玻璃、畫框 Courtesy of the Artist Produced with the support of PinchukArtCentre；左：大衛·克拉爾布鳥籠 2023 錄像 96'00" Courtesy of the Artist and galleries Pedro Cera, Sean Kelly, Greta Meert, Esther Schipper, Rüdiger Schöttle

倘使在危機的威脅之下，感受到延續未來的可能已然變得稀薄，又如何懷抱希望，繼續生存下去，甚至，又如何對於壓迫與困境做出抵抗？烏克蘭的戰爭、他們瀕臨滅絕的處境，當然並不只是遠方的他人之事，藝術家們以他們的創作，喚起了關於生存與抵抗的意識：正是因為隨時可能沒有明天，才能敢於不計代價地做夢，而不會因為失去任何事物而感到可惜。而與壓迫相抗，不僅是在意識型態上爭勝，而是重新回返到圍繞著人們的環境，去看見組成了記憶的聲音、地景，並且由此更加堅定地對於加諸在人們身上的意識型態提出質疑。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國藝會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

「修復」，歷史與當下的悖論—柏林藝術雙年展 Still Present!

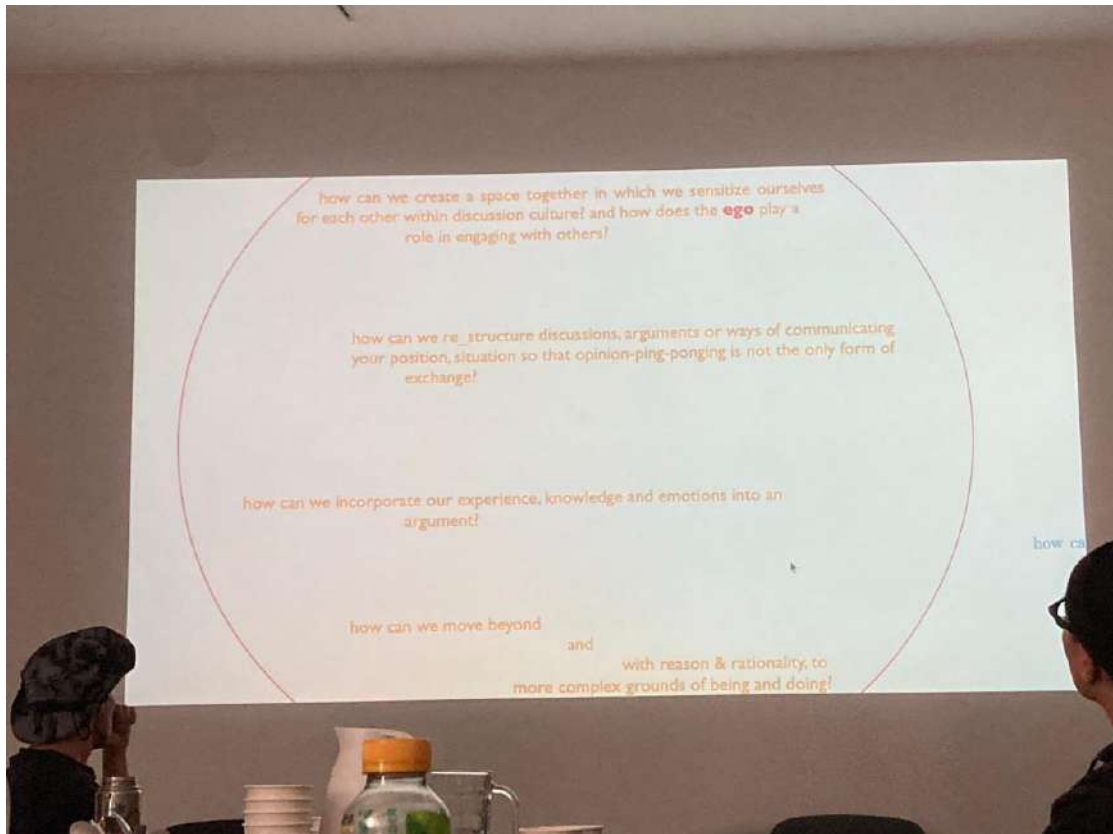
直面創傷的藝術，不僅關乎人們如何面對過去，更多時候涉及藝術發生當下的倫理問題。藝術如何面對創傷？它對於創傷的再現，會帶來正義與修復，又或者僅是教條，甚至是對於壓迫的再製？2022 年第十二屆柏林藝術雙年展「仍然存在！（Still Present!）」的展出作品，以及展覽期間引起的爭議，相當適合作為思考這個問題的案例。

本文不僅回顧該屆柏林雙年展的相關現象，更以此探問更普遍的問題：當代藝術如何處理暴力與創傷？它如何可能透過不同形式觸及觀者，同時避免將受難者的經驗轉化為觀眾的感官消費，或者使之受到機構與策展話語的工具化？

這檔雙年展著眼於「西方現代性在歷史中累積的所有創傷」，頗具野心地對戰爭、移民、種族主義、文物返還等當前的議題熱點提出批判，卻招致不少負面聲浪，並且捲入爭議。正因為它對於當代社會過度宏大的批判意圖，這檔展覽無可避免的陷入在道德與藝術價值上自我網綁的情境。



2022 柏林雙年展，工作坊「漏網之魚」(Slipping through the Cracks)，2022 年 9 月 6 日。(攝影：許楚君)



2022 柏林雙年展，工作坊「自我與時代：文化與身體、場所與時代」(The Self and the Other — Culture on Bodies, Places, and Times)，2022 年 9 月 7 日。(攝影：許楚君)

展覽期間，我曾參與幾次由策展團隊與柏林藝術大學共同舉辦的工作坊。我在討論之中觀察到，這檔展覽意圖對當代藝術提出反思與批評，並且站在更後設的立場解構機構、論述等藝術機制。然而，作為典型的西歐雙年展，卻仍然難以真正擺脫自身體質上的限制。於是所有對於雙年展的反省，又往往再一次掉入資金、行政問題的無力泥淖：因為柏林市政府贊助而帶來的官僚麻煩、傳統策展的團隊層級，使得柏林雙年展無法突破框架、大展身手。而展覽當中，本該更著重反省的受眾反應問題，在以藝術大學學生、藝術工作者為主的參與者討論中，卻並未有太多討論。

我認為藝術機制的限制，顯然並不是這次柏林雙年展招致批評的主要理由。它招致爭議的核心原因，實則是在於展覽主軸與部分作品，並未真正關心展覽受眾的反應，也並未從感知層面帶給觀眾新的經驗，使得展出作品不僅無法喚起共鳴、甚至引發反感。許多評論者諸如 Rahel Aima 已經提出，這檔展覽讓人不禁發出疑問：「這些作品究竟是為誰而做、是給誰看的？」這個敏感的問題，從策展概念、作品展出形式，到對於受眾反應的處理方式，與工作坊的討論中一樣，被系統性地迴避了。

基於西方現代性持續影響當代的策展命題，主策展人 Kader Attia 選擇讓藝術直面並介入現實世界，因此展覽中幾乎難以看見經過藝術手法消化轉換的作品。多數作品是以更直接的手段，回應現實中的爭議，諸如殖民主義、奴隸制度、帝國主義、非西方女性權益等等。Kader Attia 在策展論述中提到，當前巨量的展覽已然反應全球資本主義物質過剩的問題，而他在這次展出所提出的核心動機是，藝術可以將人們從被演算法控制的監控中收回注意力，以「重獲當下」。那麼，何以藝術能讓人得以「重獲當下」？他主張藝術提供了「綿延的當下，更重要的是，它是自由的。（Art offers a present that is protracted and, above all, free.）」

此一策展聲明，實則延續了 Kader Attia 作為藝術家長久以來處理的主題。他的作品主要處理西方現代性帶來的殖民遺緒、歷史創傷，並且提出以「修復」（la réparation）作為方法。在 Kader Attia 的創作脈絡中，「修復」首先是對於物品與身體創傷的修復，接著則是對個人與社會創傷的修復。他將這種修復視為文化抵抗模式，藉此批判殖民主義與帝國主義。

在第十三屆卡塞爾爾文件展參展的「修復：從西方文化到非西方文化」（The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures），他已然以直接的形式呈現殖民創傷，大量展示第一次世界大戰倖存者損傷的面容，以及非洲前殖民地，經過不同臨時修復的雕塑、工具等。

Attia 的修復理論，很自然的讓人聯想起近十年來的政治、法律與社會層面，在賠償與制度去殖民與性別問題上，已然蔚為主流的修復式正義。它訴求讓曾遭受殖民制度與性別不平等所壓抑的族群，重新找回發聲權，重述歷史，又或者返還殖民時期掠奪的文物、復原被破壞的歷史建築。而 Attia 所提出的修復策略，則更為直接地指向對於文物、身體傷痕的修復，並且以展示修補後的裂口，來表現傷痕無法真正地復原的事實，並且揭露帝國主義與殖民主義暴力的存在。這種策略同時具備象徵意義與政治訴求，也反映二者時而緊張的關係，更重要的是，作為藝術家，Attia 將修復的意象轉化為視覺語言，而進一步連結到藝術再現的問題。

在由他所主導的此次柏林雙年展，他將修復論述連接到「重獲當下」的策展理念，主張藉由藝術，讓人從對於歷史與未來的憂慮之中，回到眼前的現實；同時，藉著關注當前全球的諸多問題，看見西方現代性對人們持續帶來的影響。然而，對於當下的關注，卻更加顯現出修復論述的矛盾。首先，簡單直接的修復策略，是否能真正對應策展理念之中聲稱，藝術所能提供的「綿延時空」、「自由」，是否真的能在展出的作品之中實現，或者反倒將思考引入另一種封閉的結論之中？另外，多數參展作品創作意圖與手段之間的斷裂，是否能讓人重獲對於當下的注意力，更使人存疑。

我認為應該回頭思考 Kader Attia 這套修復論述，所反映藝術之中美學、政治與倫理之間的關聯與矛盾。尤其是，藝術作為經驗，是以何種姿態面對創傷？修復論述是否反而取消了藝術更為值得關注的感知面向，而直接跳躍到美學之中的倫理與政治問題，甚至，它是否仍然只是對於倡議的附和與重複？

確實，以上問題的根源，都來自於這個相當顯而易見，但在多數工作坊與座談之中，以藝術工作者為主的參與者們都避而不談的問題。受眾的立場似乎並不在他們的視野裡。策展方嘗試將展覽推向更激進的批判立場，卻反而掀起當代藝術消費議題、以此為自己搭建說教舞台的疑慮。除去策展人與藝術家們的修辭，應該再重新審視展覽對於「重獲當下」實質的效果：誰能讓人重獲當下？這是什麼樣的當下？又是誰的當下？

基於以上的疑慮，我認為展覽中的幾個面向特別值得關注。首先是，展覽中作品對於創傷的直接呈現帶來的效果，究竟是對於創傷的修復，或者反而將對受害者觸發二次傷害？當藝術上升到道德層面，是否僅會塑造另一種權威？其次，展覽中大量展陳對事件的調查研究資料，是否能如其所聲稱，邀請觀者反思議題，並引發關心與共鳴，又或者反而造成觀眾的麻木與疏離？

最後，檢視展覽中的部分作品，仍然可以看見藝術家如何試圖透過影像與敘事的細節，向觀眾呈現陌生的感知，以此挑戰已知。而這樣的作品仍然出現在本屆柏林雙年展中，足以引導我們思考，更為簡單、更回歸創作基本的形式，是否反倒能觸動觀眾，而使他們在感性上接近暴力與創傷？

修復，或者二次傷害？

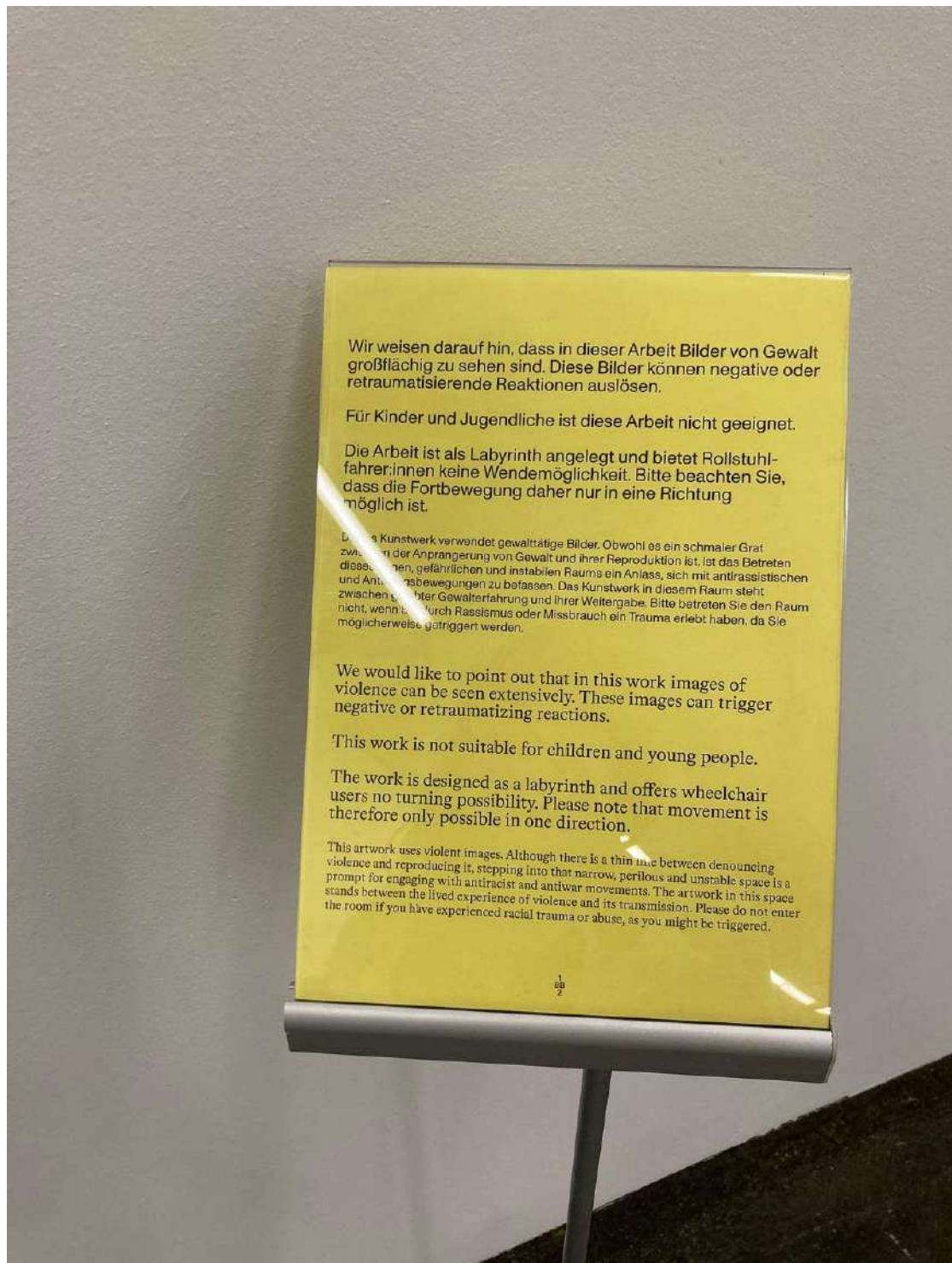
在此次展覽當中最具爭議的是 Jean-Jacques Lebel 創作的《可溶毒物：美國佔領巴格達（Poison soluble. Scènes de l' occupation américaine à Bagdad）》（2013）。藝術家以數十張海報圍起一座迷宮，海報上展示美國士兵在伊拉克阿布格萊布（Abu Ghraib）監獄惡名昭彰的虐囚照片。走進迷宮之後，觀者被圍困在封閉的空間之中，並且大量暴露在被放大的影像之下。殘忍的畫面直接的觸發感官上的不適，進而帶來道德上的不安。由於照片被放大並且逼近觀者，走在迷宮之時，反而無法仔細觀看照片。另外，展場中很難找到關於事件詳細的背景說明，視覺上的直接衝擊，取代了對於事件的深入了解，因此裝置所帶來的立即性感官震撼，在缺乏脈絡的引導之下，很難推進到更有建設性與持續性的判斷與行動。



Jean-Jacques Lebel, 《可溶毒物：美國佔領巴格達 (Poison soluble. Scènes de l'occupation américaine à Bagdad)》, 2013, 現地裝置。(攝影：許楚君)

這件作品在展出期間引起巨大爭議，以至於讓部分策展團隊成員與藝術家宣示退出展覽。其中伊拉克策展人 Rijn Sahakian 發表了公開信，抗議此作帶來的不適與心理傷害。信上有十數位出生於伊拉克的參展藝術家聯合署名，認為這是「對於我們作為伊拉克人的作品與身份的工具化利用」，要求策展團隊撤下此作。

Kader Attia 與策展團隊並未撤下作品，他們在回應聲明中提到：「我們明白，《可溶的毒藥：美國在巴格達的佔領場景》會喚起人們的痛苦和創傷，然而，我們認為，不能對近期發生的帝國主義罪行視而不見——這是一起在軍事佔領下犯下的罪行，卻被迅速掩蓋，意圖讓人迅速遺忘。因為帝國主義正是以此來掩蓋其罪行。」而針對作品對伊拉克人帶來的創傷，他們則回應：「修復和傷害是密不可分的：展示自己的傷口是揭露——並修復——人類對他人犯下的罪行的過程的一部分。」最終策展方僅因應 Sajjad Abbas 與 Raed Mutar 兩位藝術家的要求，將他們的作品從雙年展撤除；另外，又在《可溶毒物》入口張貼警告，請「曾遭受種族創傷或虐待」的觀眾不要入內參觀。



展覽現場設立警告，提醒觀眾作品帶有可能引起不適、二度創傷的暴力影像
(攝影：許楚君)

藝評 Siddhartha Mitter 認為這件作品反映了「歐洲男性主導的反種族主義與反殖民主義藝術模式，儘管誕生於政治鬥爭之中，卻迷失方向，最終淪為剝削。」

(an object lesson in how a certain European and masculine mode of antiracist and anticolonial art, though forged in real political battles, lost its way and lapsed into

exploitation.）」而張貼警告的處理方式，則「帶有家父長作風且具有排斥性（paternalistic and exclusionary）」。[\[1\]](#)

這裡 Mitter 提出關於這件作品的兩個問題：首先，這件作品以影像揭發帝國主義罪行，然而展示影像的方式，實質上已淪為對於苦難的消費與剝削。其次，作品、乃至於後續張貼的告示，隱然帶著居高臨下的說教意味，並且威權式的排除了對之感到不適的意見。這兩點都指向了這屆柏林雙年展引發不滿的關鍵，在於它站在批判的道德高位，卻導向了一種封閉的教條，對觀者單向輸出藝術家眼中的真相與觀點，而不願意開啟真正的討論，也無法包容不同的聲音，最終保留了 Lebel 的作品，卻讓意見不同的策展成員與藝術家被迫退出展覽。

我認為這件作品的問題，並不僅在於威權性與排除性，畢竟這在許多精英化、仕紳化的當代藝術場域並不罕見。在這件爭議事件之中，更值得注意的是藝術面對創傷的姿態。尤其在策展團隊的回應主張裡，「展示傷口」也是「揭露與修復」過程的一部份，而藝術家與策展成員退出、公告當中排除「可能被引起不適者」，更反映出這件作品面對創傷的態度顯然不夠謹慎。相關受害者帶來的心理不適，就在這樣的主張之下被壓抑和否定了。這讓人不禁懷疑，Kader Attia 的修復策略，其中經常運用的直接視覺展示，真正的重點似乎並不是修復，而是展示與揭露。此外，在這件作品之中，創傷並不是存在於個體之間、需要被小心處理的真實心理反應，而是藝術家們在全球當代藝術的競技場上藉以贏得關注的素材。

在這個基礎上，回到許多評論者提出的疑問：「這是為誰而做的？」顯然不是為了創傷受難者，也不是為了與創傷事件相關或無關的觀眾。在藝術之中揭露暴力與創傷的存在，確實喚起對於暴力的關注，但缺乏充足的背景，並且壓抑受害者的聲音並將之工具化，卻反而帶來第二度的傷害。

調查美學的道德作用

展覽之中的另一種極端形式，則是由藝術家扮演調查者的角色，並且展示大量的調查研究資料。

與 Lebel 對暴行煽動性的直接呈現截然相反，調查研究型的作品，譬如法醫建築（Forensic Architecture）《雲的研究》（Cloud Studies, 2021）與《巴賓亞爾空襲》（Airstrike on Babyn Yar, 2022）、Susan Schuppli《美墨邊境的冰櫃拘留所》（Icebox Detention Along the U.S.-Mexico Border, 2021 - 22）、Lawrence Abu Hamdan《空調》（Air Conditioning, 2022）、法國國家科學中心（CNRS）研究員 David Chavalarias《有毒數據》（Toxic Data）擷取展示在牆上的資訊圖《轉變的

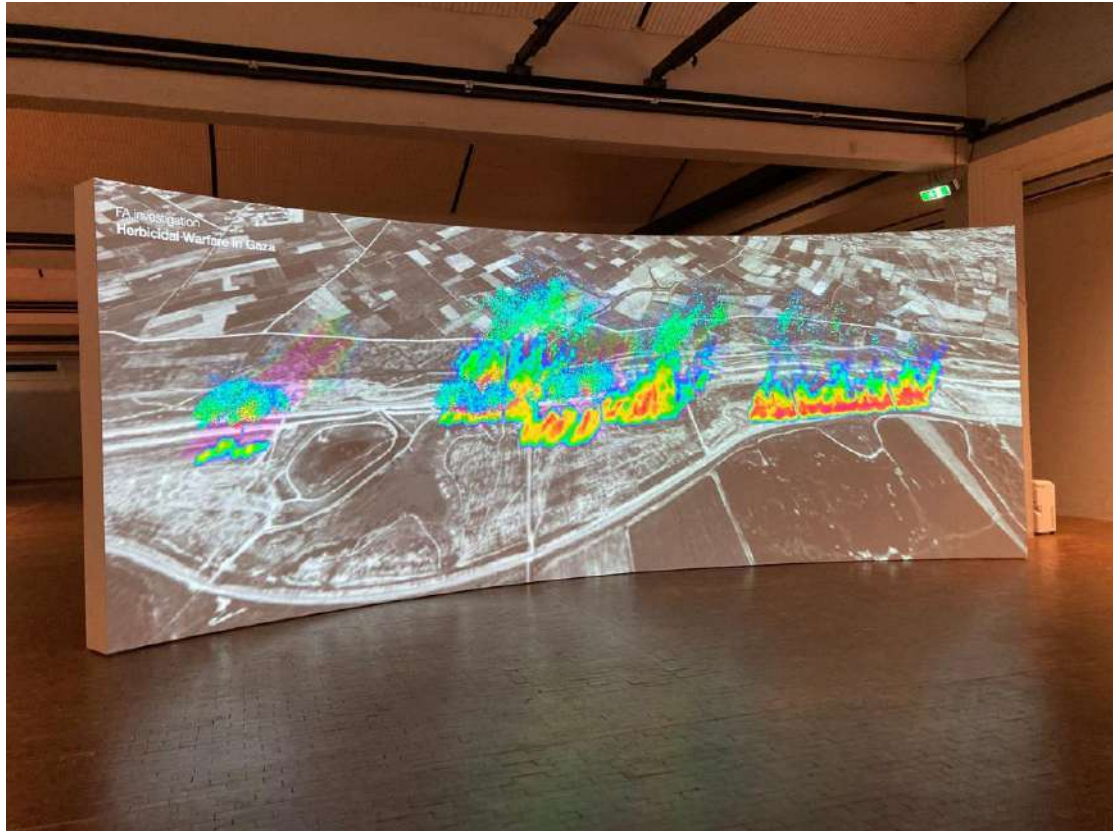
載體》（Shifting Collectives, 2022）、視覺研究學者 Ariella Aïsha Azoulay 《強暴的自然史》（The Natural History of Rape, 2017/22）。

[1] Siddhartha Mitter, “Berlin Biennale Wrestles With Big Issues (and Itself)”, The New York Times. 22 July, 2022: <https://www.nytimes.com/2022/07/22/arts/design/berlin-biennale-review.html>.

藝評人 Ben Davis 將此類近幾年藝術機構中作為主流的作法命名為「調查式美學」（investigative aesthetic）[2]。他認為這種以調查者姿態深入事件的作法，正是為了抵制如 Lebel 作品的煽動表現。Ben Davis 提出，這種形式的作品起源於 2017 年第十四屆卡塞爾文件展法醫建築的錄像《77 平方米 9 分 26 秒》（77sqm_9:26min），圍繞著 2006 年新納粹份子謀殺移民 Halit Yozgat 的案件，以動畫重現案發驗場，並揭露了一位臥底特工說謊的證據，作品也作為抗議行動的一部份。這件作品在當時被視為對於藝術表達方式的突破，並且拓展了藝術作品的定義。

然而，Ben Davis 認為，相較於《77 平方米 9 分 26 秒》「反法醫」的具體行動，參與柏林雙年展的《巴賓亞爾空襲》等作的調查內容，實則早已在媒體、人權非營利組織大量曝光，並無調查的迫切性與必要性，很可能只是為了呼應柏林雙年展，拼湊出對於烏克蘭戰爭的回應。另外，Davis 認為，這類作品相較之下不夠清晰的展示方式，很可能只是沈溺於一種「半公開的快感」，由此在媒體註腳中找到自己的影子，並且「讓人感受到自己站在道德正確一端的滿足」。Ben Davis 銳利的指出，調查型作品的邏輯結果並非喚起觀眾共鳴，而是讓他們更加漠不關心。

[2] Ben Davis, “The Investigative Mode of the Berlin Biennale Raises an Uncomfortable Question: Who Is All This Research Really for?”, Artnet, 11 July 2022: <https://news.artnet.com/art-world/berlin-biennale-2022-review-2144516>.



法醫研究，《雲的研究》（Cloud Studies），2021（攝影：許楚君）

即便是此次展覽中獲得好評的作品，法醫研究的《雲的研究》（Cloud Studies, 2021），Davis 也認為，它雖然以清晰易懂的方式，但實質上卻僅是在印證觀者自身事先的判斷。這件作品透過影像呈現以色列在加薩非法使用白磷、阿根廷水力壓裂作業現場甲烷氣體燃燒、倫敦格倫費爾大廈火災災難吸入濃煙的死亡事件，並且以電腦模型分析不同爆炸，以此連結到 19 世紀業餘氣象學家繪製的雲圖、或風景畫家關於大氣的研究，然而，這可能僅是以圖像再度回歸不成熟的實證主義。

Davis 認為，如今應該質疑這種調查性美學的成效，是否真能觸及更廣大的受眾，或者撫慰日益受到孤立的進步群體？

這些以「調查性美學」主導的作品，對於數據、證據的視覺化呈現，試圖以更嚴謹的方式觸及當代社會問題，與前文 Lebel 的作品形成強烈的對比。然而兩者都表現出我在此次展覽中看到最大的問題，亦即當代藝術對於視覺形式顯然已經陷入了過度的信仰，並且太過輕易的將之與道德連結起來，而在面對創傷時，形成了一種太過粗糙的判斷。無論是如 Lebel 以張力強烈的影像為觀者帶來感官衝擊與心理不適，以此揭發並指控大國罪行，又或者調查型藝術以證據揭露事件，都是在道德層面與社會層面上與觀眾維持著距離，而無法真正有效的觸及觀眾，反而讓他們與作品所要呈現的社會問題更加疏離。

我認為要理解這類型當代藝術帶來的疏離感，實則需要再回到文章開頭我所提出的根本問題：對於創傷，藝術應該站在什麼位置？如果藝術扮演的角色，是如策展概念所言，喚起觀眾對於創傷的共感，什麼樣的介入或再現形式，可以真正做到這件事？而在上述兩種招致大量批評的作品中，我們已可看見，透過藝術揭發罪惡與真相，帶來的反倒是觀者心理上的反感與疏離，它的手段顯然違背了它的目的。

對於這些作品的創作動機與觀者反應的落差，我們仍可進一步再回到美學上更加基礎的問題：指控與揭露真相，是藝術的任務嗎？一如 Davis 所言，當媒體與人權非營利組織，已然大量公開相關資訊，藝術要做的是疊床架屋，扮演另一個吹哨的角色嗎？而由此，更可以回頭重新審視策展人 Kader Attia 的修復美學。藝術作品直接呈現暴力、傷口與損壞，確實能帶來衝擊，並且使人意識到創傷與罪惡的存在，然而人們的美學經驗，很可能就止步於道德判斷。人們在這些作品之前感覺到自己站在「正確」的一邊而感到滿足，這種道德快感，很可能讓藝術創作成為對於苦難的消費與剝削，又或者僅是以視覺形式，再一次印證觀者早已建立的觀點。

具體的圖像與敘事：挑戰觀眾的已知

在此次展覽中，仍然有幾件作品雖然仍涉及地緣政治、環境、移民等主題，卻以相對簡單的形式，透過更為具體的圖像與敘事細節，呈現出藝術家所要探討的特定情境。這更證明了並不是不能在創作中談論包含創傷與暴力的當代議題，而是可以運用其他更適宜的作法來切入。

越南裔美國藝術家阮譚美（Tammy Nguyen）的系列畫作《苦行十四站》，描繪《聖經》中耶穌苦行的過程，乍看是關於基督宗教的故事，實質所表現的是越南難民流離於西方的生活。這系列畫作的靈感，來自印尼廖內群島加朗島上，一個越南難民營中的天主教公園中，遍佈各處的金色雕像。天主教雖是殖民時期的遺留，卻為越南難民提供了救贖。藝術家刻意將《聖經》故事，以原始而野性的熱帶風景與昆蟲描繪出來，原本應作為背景的大量的植物，被藝術家以鮮明熱烈的色彩描繪出來，反而成為了前景，更似乎吞沒了基督的輪廓，而使得基督的受難被模糊化。觀者必須在畫面當中游移視線、不斷在叢林之間尋找與基督受難相關的線索。這樣的安排，一方面倒置了畫面中的主體關係，使得主角從基督轉移到叢林，也把重點從基督宗教轉移到殖民地；另一方面，觀者不斷尋求基督的不安視線，也呼應著越南難民依靠著基督宗教尋找歸屬的處境。

藝術家探討的仍然是隨著西方殖民傳播的基督宗教，以及越南難民離散西方，又依靠著殖民遺留而找到精神依託的歷史路徑。然而，在這系列作品中，他並

未透過直接的視覺衝擊、或者科學事實，來表現難民的離散處境，而是透過畫作的視覺經營，讓觀者透過感知，進入他所要表現的情境之中，並且倒轉了以西方為中心的殖民敘事，挑戰觀眾已有的認知。



西蒙幫助耶穌扛著十字架 (Simon helps Jesus carry the cross)，2022，，水彩、
乙烯基顏料、粉彩、金屬箔紙本，裱於泡沫板上，木框裝裱，167.6 × 139.7 公
分（攝影：許楚君）

另一件透過影像與材質呈現敏銳感知的作品，則是印度藝術家 Khandakar Ohida 的《夢見你的博物館》（Dream Your Museum）。她在這件作品探討仍存在於印度社會的殖民框架，譬如階級特權、資本運作機制等等，與展覽的核心主題相去不遠。然而藝術家並未從大處著眼，而是從她的叔叔 Khandakar Selim 的囤積症著手，在錄像前方放置了一座裝置，用來展示叔叔四十七年來在家中大量積攢的物品。藝術家以這些物品，打造一座家族記憶的博物館，但卻並未刻意以博物館學的展示方式組織排列這些物品。這些零散的事物跨越了不同的語境，毫無邏輯的被堆放在地毯上，以及南亞家庭常用於收納的金屬行李箱內。當觀眾行走在地毯周圍，將能從這些物件之中，偶然的看見一些與錄像相連結的破碎線索，而稍稍窺見後殖民時代印度的社會狀況。然而，這些線索並不能幫助觀眾拼湊出完整的政治現實，反而透過微觀世界，連結到了錄像當中，藉由兩位人物的對話所勾勒出的夢境。

細碎物件以及個人的想像與夢境，在這件作品當中扮演了重要的角色。它讓觀眾從僵硬而單一的說教中脫離，而是透過更為個人化、更為微觀的敘事，從不同的角度窺見殖民時期的政治與社會框架，如何持續的在難以察覺的細微之處，影響著人們的生活。



Khandakar Ohida 夢見你的博物館（Dream Your Museum） 2022 錄像、金屬行李箱、坐毯、現成物，16'，尺寸依展場而定（攝影：許楚君）

另一件法國藝術家 Mathieu Pernot 錄像與攝影作品《戈爾根一家》（Les Gorgan, 1995 - 2015），也從個人的近身敘事，細膩表現歐洲社會中備受歧視的羅姆人家庭的生活狀況。藝術家從 1990 年代認識戈爾根一家人，自此定期拜訪他們，大量的拍攝照片與影片，幾乎記錄下了他們家族所有的重要時刻。戈爾根一家從好幾個世代以來定居在南法亞爾（Arles）外圍，但他們仍然難以真正融入法國社會，也難以享有「正常公民」的權利。無論是生活與工作，都處於居無定所、脆弱貧困的狀態，並且不時要遭受警察與刑罰系統的威脅。Mathieu Pernot 透過鏡頭見證了戈爾根長子羅基的失蹤與離世、他的弟弟喬納森入獄，以及安娜和多斯頓的出生。而藝術家不僅是紀錄這家人的生活圖景，也與他們一起慶祝生日、哀悼死者，與他們共享著所有的喜怒哀樂。



Mathieu Pernot，狄哈夫—河岸（Dikhav-Les Bords du fleuve），HD 彩色錄像，64'06"（攝影：許楚君）

論者如 Kim West 以社會參與式紀實攝影、或者參與式民族誌攝影與紀錄片定義 Mathieu Pernot 的創作，認為他與戈爾根一家共同建構起共同歷史，並且將影像融入家庭關係的美感結構之中。而我認為這樣的紀錄手法更具有討論價值之處在於，藝術家並非帶著獵奇與消費的意圖，為戈爾根家族留下影像，也並非透過他們的遭遇來講述羅姆人的社會處境。相反地，他將家族中每一個個體的經

歷，呈現在攝影與紀錄片之中，讓觀者看見他們作為真實的個人，在這樣的情境當中如何生活。



Mathieu Pernot，戈爾根一家（Les Gorgan），1995–2015，彩色輸出裝框，尺寸依展場而定（攝影：許楚君）



Mathieu Pernot，戈爾根一家（Les Gorgan），1995–2015，彩色輸出裝框，尺寸依展場而定（攝影：許楚君）

那麼，藝術創作究竟能以什麼樣的方式觸及暴力與創傷，而非僅是滿足觀眾與藝術家自身的道德與認知快感？

從以上的討論可以看見，前述兩類作品真正的問題，並非在藝術中談論當代議題，而是他們探討議題的方式，實則僅僅是利用影像印證特定的道德判斷，並且重複既有的認知。相反地，最後一類作品雖然在政治姿態上顯得不那麼激進，創作手法也相對素樸，卻反而善用影像與敘事的細節，讓我們看見暴力與創傷存在的真實樣貌，卻並不導向封閉的道德判斷，反倒可能以感知打開觀眾的共感。

若再一次去探問這些作品「為何、為誰而做」，也許還必須承認一件事實：肩負起道德責任的當代藝術，不僅無法實現它的承諾，還可能讓道德與藝術，同時變成了機構與策展話語的工具。而這檔展覽引起的爭端，與其中足以打動人心的作品，也許再一次提醒了我們，是時候重新審視藝術在當代議題面前所扮演的角色。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



NCAF

國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

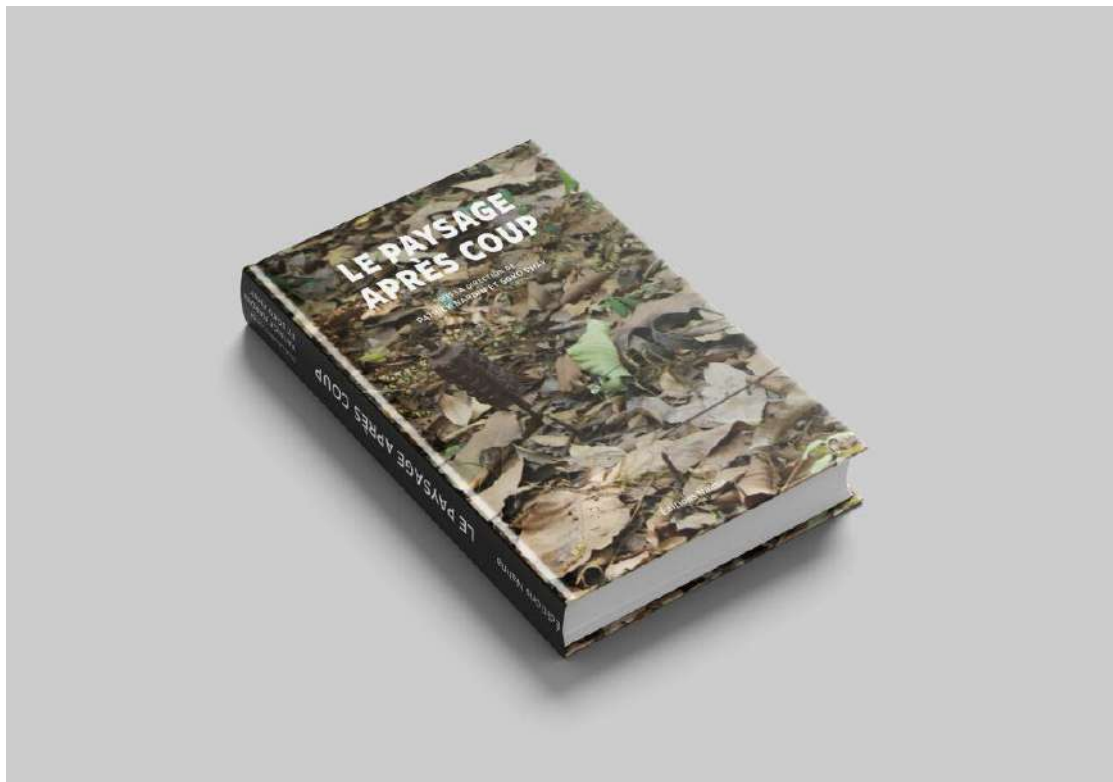
《後遺風景》（Le paysage après coup）書評

書籍資訊：

書名：Le paysage après coup（暫譯為《後遺風景》）

編者：Patrick Nardin, Soko Phay

出版：Les presses du réel / Naima, 2022



本書評旨在探討由 Patrick Nardin 與 Soko Phay 編輯之文集《後遺風景》（筆者暫譯）。該書作為「研究-創作」（recherche-création）的成果集結，透過藝術實踐與理論反思，重新定義了景觀在災難後的角色。本文將分析該書如何挪用精神分析中的「事後性」（Nachträglichkeit）概念，並結合學者 Pierre Wat 的藝術史觀點，論證景觀並非被動的背景，而是創傷記憶的主動見證者。書中透過法國與柬埔寨的跨國研究，展示了當代藝術如何揭露被自然覆蓋或人為抹除的暴力痕跡。

「事後性」的系譜與地景的轉向

在當代藝術與記憶研究的場域中，如何再現那些無法被再現的創傷，始終是一個核心難題。由 Patrick Nardin 與 Soko Phay 編輯的文集《事後景觀》（*Le*

paysage après coup)，試圖透過「景觀」(paysage)這一傳統美學範疇，來回應戰爭與種族滅絕後的記憶政治。

書名中的「後遺」(après-coup)一詞，並非僅指涉時間序列上的「之後」，而是具有深厚的理論系譜。它直接挪用了西格蒙德·佛洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析概念 *Nachträglichkeit*，字面意義即指延遲作用／事後性。在佛洛伊德與拉岡(Jacques Lacan)的詮釋中，創傷事件的意義往往無法在發生的當下被主體所捕捉，唯有在時間的延遲之後，透過記憶的重構與回溯，其真實的衝擊才得以浮現。

本書進一步將此心理學概念轉譯至藝術史領域，呼應了學者 皮耶·瓦特(Pierre Wat)在其著作《遠遊：介於自然與歷史之間的地景》(*Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*)提出的觀點。Wat 透過分析英國藝術家透納(J.M.W. Turner, 1775-1851)的風景畫指出，當畫家描繪滑鐵盧戰場時，他並非繪製戰爭當下的「歷史畫」(History Painting)，而是描繪硝煙散去、自然重新佔據廢墟後的景象。這種「後遺景觀」不再是對事件的直接再現，而是對事件留下的空缺與痕跡的見證。本書以此為基礎，探討當代藝術家如何面對如柬埔寨大屠殺等極端暴力後的現場——在那裡，風景不再是無辜的自然，而是記憶沈積的地層。

不可見的歷史：被覆蓋與抹除的痕跡

本書的核心論點之一，在於揭示景觀如何以一種悖論的方式使歷史「可見」。與矗立在廣場上的紀念碑不同，景觀具有一種「反紀念碑性」(Anti-monumentality)。紀念碑試圖固化記憶，而自然景觀則是不斷生長、變化的有機體。

書中多位作者指出，在經歷過大規模暴力的土地上，自然往往扮演了遺忘的共犯。植物的生長、雨季的沖刷，迅速覆蓋了屍骨與彈坑。如紅色高棉時期的殺戮戰場，如今已經是蔥鬱的森林。另外，政治權利也透過重塑地景來抹除罪行，譬如填平溝壑、改變地貌。這種「自然的暴力」與政治權力刻意抹除罪證的「人為暴力」相互交織，使得地景呈現出一種令人不安的平靜。

因此，藝術家面對的挑戰在於：如何描繪「缺失」(absence)？當暴力在視覺上已被抹除，景觀之所以能見證歷史，不在於它保留了具體的廢墟，而在於它隱藏了什麼。藝術家的任務轉變為一種地質學式的探勘，透過影像技術與感性介入，讓那些被茂密植被或現代建設所掩蓋的歷史層理，在影像中重新顯影。

審美的不安——無法純然凝視的風景

當觀者置身於這些「事後地景」之中，傳統的審美經驗發生了劇烈的斷裂。這正是書中反覆探討的現象學體驗：一種無法純然凝視的美。

面對柬埔寨靜謐的稻田或法國鄉間的森林，當觀者知曉腳下曾是屠殺現場時，原本賞心悅目的風景瞬間轉化為佛洛伊德筆下的「詭異」（*Unheimlich / The Uncanny*）。人們無法純然欣賞自然之美，而是在美感體驗中混雜了罪惡感與恐懼感。熟悉的自然變得陌生且具威脅性，過去的幽靈在當下的地景中崇動。這種審美上的不安（*aesthetic unease*）並非作品的副作用，而是當代藝術介入創傷記憶的核心策略。藝術不再提供撫慰或昇華，而是激發這種對立的張力，強迫觀者在欣賞風景的同時，感受到道德上的刺痛與歷史的重量。

無辜景觀的終結與記憶的糾纏

基於上述論點，本書提出了一個具有本體論高度的命題：「不可能有完全無辜的景觀」（*Il n'y a pas de paysage innocent*）。在人類世（*Anthropocene*）與戰爭史的雙重疊加下，所有的土地都潛在地是歷史的載體。

當代觀者不再是置身事外的旁觀者。當我們凝視這些景觀時，我們必然被捲入其記憶的地層（*Strata of Memory*）之中。過去並未真正過去，它像地質板塊一樣持續擠壓、糾纏著現在。這種觀點拒絕了時間的線性前進，強調歷史的共時性。透過藝術的中介，景觀要求觀者承擔起記憶的責任，意識到我們腳下的土地與過去的暴力仍有著活躍且未解的連結。

實踐與檔案——法國與柬埔寨的對話

《後遺風景》不僅是理論的思辨，更是「研究—創作」（*recherche-création*）的具體成果。該書源於巴黎第八大學（*Université Paris 8*）主導的跨國計畫，串聯了兩次關鍵的國際研討會：2017年在法國梅斯（*Metz*）*Frac Lorraine* 舉辦的「*Le paysage après coup*」，以及2019年在柬埔寨金邊舉行的「*Landscapes Afterwar(d)s*」（兩者皆可譯為「後遺風景」）。

書中詳細收錄了藝術家如何將理論轉化為實踐。這本書也介紹了兩位編者2018年在梅茲異動藝術中心（*Faux Mouvement, Metz*）、2019年在金邊柬埔寨皇家美術學院（*Université royale des beaux arts, Phnom Penh*）策劃的同名展覽。這檔展覽呈現赤柬過後柬埔寨藝術場景的動態，參與其中的藝術家包含赤柬倖存者與赤柬後出生的世代。他們共同向被抹消的歷史提問，並且在作品中為他們看延續著的災難，心中不安的奇異感。例如芮達·習倫（*Rida Srun*）的《奧林匹克體育館》（*Olympic Stadium, 2017*）在攝影中呈現金邊在摧毀與重建之間劇烈右無序的變化。這座體育館由建築師 *Vann Molyvann* 在市中心建成，過不久又被籠罩在四周大樓的陰影之下，而陷入了黑暗。另外，索凡潘納·蒂

(Sovanpahnha Ty) 的《過去的陰影》(L'ombre au passé, 2018) 則拍下金邊的歷史遺址，並印在透明紙張上，並且刻意的沖洗、摩擦、黏貼這些紙張，而使上面的影像變得模糊不清，最後浮貼在牆上，並以強光照射，而使這些影像呈現出如同幻影般的效果。派翠克·納爾丁 (Patrick Nardin) 的《畫下柬埔寨 2062》(Le Cambodge peint, 2062) 則以紙上電影的形式，將藝術家在柬埔寨街頭速寫在廢紙上的場景做成動畫，讓日常場景中人物的動態，以及檔案材質本身的脆弱形成對比。

此外，本書特別強調了代際傳承。書中記錄了在金邊舉辦的「工作坊—實驗室」(ateliers-laboratoires)，展示了年輕一代柬埔寨藝術家如何透過田野調查與創作，重新面對父執輩沈默的創傷。攝影師 Arno Gisinger 等人的介入，則將攝影轉化為一種考古學工具，在當代地景中尋找過去的幽靈，使這本書成為連結歐洲（一戰、二戰記憶、納粹屠殺）與亞洲（紅色高棉大屠殺）歷史暴力經驗的對話平台。

學術反響與當代定位

作為一本結合藝術實踐與學術論述的著作，《後遺風景》在出版後獲得了學術界的高度關注。Tania Vladova 在期刊《藝術批評》(Critique d'art, 2023) 的評論中指出，該書的貢獻在於成功地將「生態危機」、「政治暴力」與「歷史記憶」結合。在人類世的語境下，該書提出的「危機後景觀」概念，超越了傳統的創傷研究，引導我們思考在生態與人文雙重災難後，如何重新棲居於受創的地球。

此外，該書亦被《過去的未來》(Passés Futurs, 2024) 等期刊引用於「暴力地景：見證、痕跡、檔案」(Paysage de violences : témoin, trace, archive) 專題中，顯示其理論框架具有廣泛的適用性。它不僅適用於柬埔寨的案例，更成為探討殖民暴力、種族滅絕與自然環境關係的重要文本參考。誠如景觀期刊《布洛瓦學院筆記》(Les Cahiers de l'École de Blois, 2023) 所述，本書確立了自然絕非中立的立場，將景觀視為一種對抗性的政治場域。

總結而言，《後遺風景》超越了傳統的風景美學與創傷研究，提供了一種新的方法論：透過「閱讀」地景的表面與深層，我們得以在暴力被抹除之後，重新賦予受難者歷史的可見性。這不只是對過去的追悼，更是對當下政治與倫理的深刻提問。

參考文獻：

- Phay, Soko, NARDIN, Patrick, Ed., Le paysage après coup. Paris : Naima, 2022.
Wat, Pierre, Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire. Paris, Hazan, 2017.

Luba Jurgenson (dir.), « La mémoire se fond-elle dans le paysage ? », *Mémoires en jeu*, n°7, 2018.

Olivier Gaudi, « no . 22 édito : Lignes front », Les cahiers de l' École de Blois : Revue annuelle de l' École de la nature et du paysage : <https://www.cahiers-ecole-de-blois.fr/numero-22-edito/>

Vladova, Tania. « Le Paysage après coup », *Critique d'art*, 61, Automne/hiver 2023.

Jurgenson, Luba(dir.). « Paysage de violences: témoin, trace, archive », *Passé futurs* 16 , 2024.

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation