

斷裂的地景、破壞的造型與記憶的義肢：從《成忘老太太》思考記憶消逝中的本體論重構

當代哲學與藝術實踐對於「記憶」的討論，長期以來盤踞在「檔案」與「重現」的軸線上。然而，當記憶的載體——人的大腦與其棲居的地景——同步發生不可逆的毀慮時，我們該如何定義存在？Catriona Mortimer-Sandilands 在其經典論述〈景觀、記憶與遺忘〉中，提出了一個極具環境倫理深度的觀點：記憶並非僅是神經元內部的電子訊號，它始終外化於土地的摺皺與身體的慣性之中。當我們討論一個失智者的「遺忘」時，我們往往忽略了地景作為「外部腦」的支撐作用。

與此同時，Catherine Malabou 的神經哲學為這一討論注入了極端而冷冽的動力。她在《意外的本體論》（*Ontologie de l'accident*）中徹底翻轉了科學與藝術界對「可塑性」（*Plasticity*）的定義。這種翻轉，與台灣藝術家湯皇珍長期發展的《成忘老太太》（*The Aged Always Forget*）計畫產生了深邃的共鳴。湯皇珍的作品不再是關於「失去」的哀悼，而是一場關於「變形」的實踐。本文試圖透過這三者的交匯，探討在記憶撤退後的荒原上，藝術如何透過「破壞性的造型性」，為餘生走出一條新的路徑。

地景作為記憶的參與者

Mortimer-Sandilands 透過對其患有阿茲海默症母親的觀察，重構了地景與身體的關係。在她的描述中，母親雖然失去了語言能力與線性時間感，但她的手依然知道如何修剪花園裡的玫瑰，她的腳依然能在熟悉的石徑上移動。這是一種「地方感」（*Sense of Place*）的殘留，它證明了記憶具備一種「外延性」（*Extensionality of Memory*）。

這種觀點挑戰了笛卡爾式的二元論，即認為心智（記憶）與物體（地景）是分離的。Mortimer-Sandilands 認為，地景本身就是記憶的參與者。當母親在花園行走時，花園的空間配置實際上充當了她受損大腦的「義肢」。只要地景保持穩定，母親的主體性便能在某種程度上藉由身體與環境的慣性互動而得以維持。然而，這種觀點隱含了一個脆弱的前提：地景必須是穩定的。一旦環境發生變遷，或是主體進入一個陌生的城市，譬如湯皇珍作品中的台北街頭，這種「外部腦」的支撐便會崩裂，主體將面臨徹底的異化。

破壞性可塑性——造型藝術的暴力轉向

在此，我們必須引入 Malabou 對「可塑性」的解構。Malabou 指出，在科學、醫學、教育與藝術中，「可塑性」一詞始終帶有強烈的正向色彩（The connotations of plasticity are always positive）。它被視為一種「自然雕琢」（natural sculpting），是主體接收形式與給予形式之間的動態平衡，最終形塑出一個「單一、可識別、可辨認的歷史」。

然而，Malabou 在《意外的本體論》中尖銳地指出，這種定義完全忽略了「負面的毀滅工作」（negative work of destruction）。腦傷、創傷與神經退化，不僅是連接的缺失，它們本身就是一種「造型的力量」。

「人們從未想過將『大腦可塑性』與破壞性的毀滅聯繫在一起……在神經科學中，神經連接的變形、大腦接觸的破裂，不被視為可塑性的實例。唯有當神經連接的體積或形式改變進而影響人格建構時，可塑性才會被提及。」（Malabou, 2009）

Malabou 以此挑戰了造型藝術（Arts plastiques）的傳統核心。如果藝術的本質是賦予形式（giving form），那麼當生命遭遇「意外」而斷裂時，那種「碎裂」本身是否也能被視為一種造型？¹她認為，破壞性可塑性塑造出的是一個

¹ In science, medicine, art, and education, the connotations of the term “plasticity” are always positive. Plasticity refers to an equilibrium between the receiving and giving of form. It is understood as a sort of natural sculpting that forms our identity, an identity modeled by experience and that makes us subjects of a history, a singular, recognizable, identifiable history, with all its events, gaps, and future. It would not occur to anyone to associate the expression “cerebral plasticity” with the negative work of destruction (the type of destruction wreaked by so many cerebral lesions and different traumas). In neurology, deformations of neuronal connections, breaches in cerebral contacts, are not considered instances of plasticity. Plasticity is only evoked when there is a change in the volume or form of neuronal connections that impacts the construction of personality. In Catherine Malabou, trans. Carolyn Shread, *Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Cambridge: Polity Press, 2012, p.3.

「新主體」，這個主體與過去的自己毫無連結，像是從生命內部的廢墟中長出的異物。這正是「成忘老太太」的本體論起點。

湯皇珍的視覺實踐——當「破壞」成為一種美學形式

湯皇珍的錄像美學，實踐了這種「破壞性的造型性」。在《成忘老太太》中，我們看見的不是流暢的旅行紀錄，而是視覺與聽覺的斷裂現場。

在作品中，湯皇珍運用大量的跳接（Jump-cut）與重疊曝光，讓老太太的身影在台北的西門町、舊城區與美術館之間閃爍。這種剪接方式不再是為了說一個完整的故事，而是為了呈現 Malabou 所言的「大腦接觸的破裂」（breaches in cerebral contacts）。觀眾看見老太太在繁華的街頭駐足，眼神清澈卻空洞。這種「空動」並非僅是缺失意識，反倒在錄像中成為一種強烈的「在場」。失去過去記憶的老太太，成為了一個與環境斷開連結的主體，正以一種極其陌生、近乎外星人的姿態，重新觀察這個世界。

另外，在這件作品中，音軌往往與畫面分離，而形成一種非同步的敘事。老太太口中吐出的破碎詞彙，往往與眼前的地景發生劇烈錯位。當她對著現代的玻璃帷幕大樓談論五十年前的木造房舍時，語言不再是溝通的工具，而是記憶的殘留物（debris）。這種語音的造型性，展現了 Mortimer-Sandilands 所說的地景記憶，如何被 Malabou 的「意外」所粉碎。詞彙與空間的連結被切斷了，留下的只有純粹的音響。

湯皇珍帶著老太太在城市中緩慢行走。在講求效率的資本主義地景中，這種低速、無目的、甚至帶有迷蹤感的行走，本身就是一種對地景的「重新造型」。老太太的手輕撫過粗糙的牆面、隨意指認的路標，這些細微的觸覺特寫，在 Malabou 的視野中，都是主體在「破壞性可塑性」中試圖與世界建立臨時連結的掙扎。

餘生的倫理——地景作為義肢

當內部的神經連接失效，地景在湯皇珍的作品中被轉化為一個巨大的、造型中的「外部硬碟」。老太太在城市中的迷失，實際上是她正在利用城市的物理空間來進行「記憶的演習」。

Mortimer-Sandilands 提出的環境倫理在此刻得到了轉化：我們不應試圖「治癒」失智者，或強迫他們回到那個「單一、可識別的歷史」中，而應陪伴他們在這種「新形式」中存活。湯皇珍的作品讓觀者參與了這種「陪伴」。透過鏡頭，我們與老太太共同經歷了那種指認錯誤的尷尬，以及在廢墟中發現美的奇蹟。這種倫理轉向，承認了主體在變形後的尊嚴。即便記憶已經毀壞，即便大腦地圖已經布滿裂痕，那具行走的身體依然在地景上刻寫著存在的強度。

回到「造型性」(Plasticity) 與「造型藝術」(Arts plastiques) 的關聯。湯皇珍的作品最終揭示了藝術在面對認知退化時的最高任務：賦予「遺忘」一種形式。

如果說傳統藝術是在賦予記憶形狀，譬如紀念碑、雕塑、肖像，那麼《成忘老太太》則是在賦予「消逝」形狀。這種造型性是誠實的，它不掩蓋斷裂，不修補廢墟。Malabou 的神經哲學在這裡與湯皇珍的視覺語言合流：我們必須學會欣賞那種「破壞後的美學」。在那種斷裂的跳接影像中，在那種與地景失去共鳴的行走中，我們看見了一種陌生而誠實的光芒。

在廢墟上重新繪圖

在湯皇珍的作品之中，記憶、地景與身體三者之間，並不存在穩定的共生關係，而是一場不斷在破壞與重組之間震盪的造型過程。

《成忘老太太》不只是一件藝術作品，它是一份關於「餘生」的地景宣言。它展示了生命的另一種可能性：即便大腦的突觸停止跳動，即便故鄉的地景面目全非，只要生命依然具備在廢墟中行走的能力，依然能以「破壞性可塑性」去賦予意外一種形式，便能在遺忘的洪流中，造型出屬於自己的、最後的樣態。

斷裂的匯流與潛能的停頓：葉竹盛遺稿展中的破壞性本體論與檔案解構

在過去對葉竹盛繪畫的觀察中，我曾將其創作核心描述為一種「匯流在此時此地的繪畫」¹。那是一種意志、物質與自然能量在畫布上的當下交會，繪畫對他而言，從非靜止的成品，而是一個不斷生成的、與物質遭遇的現場。在那樣的繪畫行為中，「土地的呼吸與意志的對話」交織成一種生機勃勃的流變，在葉竹盛的創作之中，繪畫不再是空間的佔領，而是能量的對接。然而，隨著藝術家的離世，這種動態的匯流遭遇了一場本體論意義上的「意外」。在 2025 年本事藝術的展覽「作品不是因完成，是工作短暫停頓或休息」中，我們面對的不再是那個持續操演自然能量的主體，而是被強行定格、斷裂的手稿與遺產。

這場意外，借用凱瑟琳·Catherine Malabou（Catherine Malabou）在《意外的本體論：論破壞性可塑性》（*Ontologie de l'accident: Essai sur la plasticité destructrice*）中的語彙，是一場「破壞性可塑性」（destructive plasticity）的演繹。傳統的美學或神經科學常將可塑性視為一種正向的、修復性的「造型」，但在 Catherine Malabou 筆下，毀滅性的力量同樣具備賦予形式的能力——它塑造出的，是一個徹底切斷過去生命史、毫無關聯的「新主體」。這場「本體論意外」（ontological accident）切斷了藝術家對作品的最終詮釋權，使原本「未竟」的繪畫，從創作者自覺的「停頓」，轉變為物理性的絕對中斷。

被截斷的匯流

在 Catherine Malabou 的哲學脈絡中，可塑性包含了「負面的毀滅工作」（negative work of destruction）。對葉竹盛而言，繪畫原是意志在物質場域中的博弈，但在他過世後，手稿上的物質性——那些乾涸的泥塊、破碎的種子殼、以及在紙張邊緣游移的炭筆線條——不再服務於整體的匯流。這場意外的中斷並非將作品帶向虛無，而是透過「破壞性可塑性」，為這些手稿賦予了一種新的、冷冽的造型。

這種「造型」不再是為了修補藝術家的生命史，而是讓手稿本身成為斷裂後的本體。手稿中那些突兀存在的筆觸與殘跡，不再是通往完成的踏腳石，而

¹ 許楚君，〈匯流在此時此地的繪畫〉，本事藝術「2012; 2021—葉竹盛」，2021 年：<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://solidart.tw/wp-content/uploads/2021/03/%E5%8C%AF%E6%B5%81%E5%9C%A8%E6%AD%A4%E6%99%82%E6%AD%A4%E5%9C%B0%E7%9A%84%E7%B9%AA%E7%95%AB%E7%BC%8C%E6%96%87%E7%BC%9A%E8%A8%B1%E6%A5%9A%E5%90%9B.pdf>

是「破壞」所形塑出的嶄新實體。這是一種「賦予死亡形狀」的能力，它要求我們正視作品中那股因中斷而生發出的、不依附於藝術家意志的原生力量。

第二章：非固持的重複操演——抗拒存檔的幽靈

郭昭蘭提出的「非固持性重複操演」（non-persistent repetitive performativity）²，精確地指涉了葉竹盛生前的創作倫理。他不斷重複相似的元素（如點狀的噴灑、螺旋狀的糾結），卻拒絕將其固化。這種「非固持性」與德希達（Jacques Derrida）在《存檔熱》（*Mal d'archive / Archive Fever*）中警示的檔案權力形成了有趣的辯證。

德希達認為，「存檔化」（archivization）本質上與「死亡趨力」（death drive / pulsion de mort）相連，它試圖凍結記憶並建立權力。但在展場中，我們看見葉竹盛的手稿並非死去的紀錄，而是那場「非固持性操演」留下的「幽靈痕跡」（trace / spectral trace）。因為他在生前就拒絕「完成」，這些手稿便呈現出一種極端的不穩定狀態，召喚著未來那種「尚未定型」的繪畫可能。

第三章：永久的潛能——微觀描述中的「能不」之力

阿甘本（Giorgio Agamben）對於「潛能」（potentiality / dynamis）的論述，為葉竹盛的「停頓」提供了最深刻的哲學出口。阿甘本主張，真正的創造力並不體現於「行動的實現」，而存在於一種「能不做」（power to not-do / la puissance de ne pas）的自由中——即一種保留自身而不進入最終形式的力量。葉竹盛所言的「工作短暫停頓」，在他過世後，意外地從一種創作策略轉化為一種「永久的潛能」。

觀察展覽中一件極小的速寫手稿，畫面中央僅見一個粗獷、被火燒過的圓形焦痕，周圍環繞著幾抹淡薄如煙、卻又顯得乾涸的土黃色顏料。若以傳統回顧展的視角，這或許僅被視為《土火系列》的習作或未竟之物；然而，在阿甘本的視角下，這幅畫因為作者的絕對不在場，而獲得了「能不被完成」的尊嚴。

這種「未竟感」並非功能上的缺失，而是繪畫動能被保存在一個「永久的此時此地」中。我曾形容葉竹盛的繪畫是「意志在物質場域中的博弈」，而在這片焦黑的孔洞邊緣，意志的博弈並未因死亡而輸掉，而是因為「停頓」而獲得了絕對的強度。焦痕本身不再指向毀滅，而是指向一種「即將發生卻被懸置」的創造火光。手稿中的空白處不再是意義的真空，而是潛能棲居的場所。

² 陳晞，〈郭昭蘭談「葉竹盛：作品不是完成，是工作短暫停頓或休息」〉，Artouch，2025 年 2 月 20 日，最後檢閱 2025 年 5 月 4 日：<https://artouch.com/art-views/content-170189.html>

它拒絕被納入一個已然封閉的藝術史敘事，而是誘發著觀者在此時此地的凝視中，與這些焦痕共同重啟那場未曾落幕的匯流。

物質作為遺忘的倫理

若依循 Catriona Mortimer-Sandilands 在〈景觀、記憶與遺忘〉中的論點，記憶的存續往往依賴於地景與身體動作的慣性銜接。對葉竹盛而言，生前的創作便是將這種慣性推向極致——透過繪畫將意志外延至土地。而當藝術家的意圖（intentionality）隨生命撤退後，他對土地、種子與宇宙能量的感知並未隨之灰飛煙滅，而是發生了關鍵的本體論位移：記憶從神經元中溢出，固著於這些物理殘片中，構成了一種「體外記憶」（exosomatic memory）。

這些展出的遺稿與物質樣本，因此不再是紙上的美學修飾，而是記憶本身以物質的形式「在此在場」。它們成為了一套「體外的記憶器官」（exosomatic memory organs），即便藝術家的生物大腦已停止運作，這些泥土、種子與炭跡依然在展場的微光中，持續對接自然能量。

葉竹盛的作品與土地之間，存在著緊密的連結。而在藝術家逝世之後，這份呼吸在手稿的邊緣發生了奇異的定格。尤其是他對「火」與「土」的重複操演，不再是為了再現某種生態意象，而是在操演一種「耗費的創造」（productive expenditure）。火所留下的黑、土所留下的褐，皆是物質在與意志遭遇後，殘留下來的「體外腦」。這種記憶具備一種地質學般的穩定性，它不要求觀者「記住」藝術家的生平，而是要求觀者去感受物質本身的冷漠與韌性。這便是一種「遺忘的倫理」：我們不應強求藝術家靈魂的復歸，而應承認這些手稿殘片已然成為地景的一部分。它們不再依賴主體的召喚，而是以一種非固持性的姿態，邀請我們在斷裂的遺忘中，重新繪測那場永無止盡的生態匯流。

餘生的創造——在暫停之處重新繪圖

這種基於斷裂的倫理提供了一種新的觀看可能：我們面對遺稿，不再是為了「記住」他，而是為了學習如何「與遺忘共處」。我們不再強求主體的連續性，而是尊重那些在地景中殘留的、非線性（non-linear）的存在。

這種繼承是斷裂的。我們繼承的不是藝術家的意志，而是那些具備造型強度的物質殘留。觀者在展場中的行走與觀看，不再是回顧一段歷史，而是在這些斷裂的「突觸」（synapses）之間，利用這些「物質的義肢」，進行一場不依循藍圖的、自由的再創造。

「暫停」，延展與持續造型

葉竹盛的遺稿展，最終將「造型性」（plasticity）從傳統的賦予形式，轉向了一種誠實的斷裂美學。它不再致力於創造和諧的完整，而是透過「短暫的休息」，一種持續處於未完成的狀態，展示了「停頓」本身的視覺重量。

當人們不再嘗試塑造一個完整的藝術家形象，而是擁抱那個因斷裂而顯得更具強度的物質碎片，藝術的造型性，或許才能真正地持續發揮潛質。在這些碎片的斷面中，我們看見了那種在毀滅之後依然閃耀的造型光芒。葉竹盛的「暫停」，並非工作的終結，而是將創作的權力移交給了此時此地的我們。在遺忘與斷裂的洪流中，這些手稿與遺產，正蓄勢待發地準備在每一位觀者的注視下，開啟下一場未知的匯流。

壞掉的記憶：許哲瑜的數位身體與虛構力量

在當代藝術面對歷史創傷與檔案記憶的實踐中，我們經常撞見一道難以跨越的高牆：如何再現那些已被暴力抹除、或因時間流逝而不可考的過去？文化理論家 Saidiya Hartman 在面對大西洋奴隸貿易的殘缺檔案時，曾發出著名的詰問：「我們能否在檔案的暴力之外，講述一個不可能的故事？」哈特曼提出的「批判性虛構」（Critical Fabulation），旨在透過想像力的介入，重組檔案的碎片，試圖為那些在正史中失語的幽靈賦予聲音。然而，當我們將視線轉向台灣藝術家許哲瑜的創作時，我們發現了一種截然不同、卻同樣回應著這道詰問的策略。

在《麥克風試音》、《副本人》或《空白照片》等作品中，許哲瑜同樣處理著死亡、自殺、恐怖攻擊或家族秘密等「不可能還原」的生命現場。但他並不試圖透過虛構來修復傷口或賦予溫情的慰藉，反而利用冷冽的 3D 掃描、數位建模與攝影測量法（Photogrammetry），建構出一具具殘缺的「影像身體」（Image-Body）。這些數位肉身往往帶有明顯的破綻：穿模的邊緣、破碎的網格、以及中空內部。

本文試圖將許哲瑜置於 Saidiya Hartman 的「批判性虛構」與 Gilles Deleuze 的「虛構的力量」（Les puissances du faux）雙重理論視域下。我們將看到，許哲瑜如何將 Hartman 的「重述不可能的故事」轉化為一種「展示重述的失敗」。他利用德勒茲式的「偽造者」敘事，將數位技術原本承諾的完美再現，翻轉為一場關於記憶失能的病理學解剖。他所生產的「壞掉的記憶」，並非技術上的失誤，而是一種倫理上的誠實——它證明了在數位時代，面對創傷，我們擁有的不是復活的肉身，而是僅剩表皮數位標本。

批判性虛構的數位轉向：作為創傷接口的破圖

哈特曼的批判性虛構，往往帶有一種修復性的衝動，試圖在檔案的沉默處發聲。然而，許哲瑜的虛構則是一種「負向」的實踐。他同樣重返檔案現場——無論是朋友自殺前的記憶空間，還是發生過恐怖攻擊的街景——但他利用數位技術建立的，是一個個顯而易見的「贗品」。

許哲瑜作品中最具辨識度的視覺語言，是那種帶有強烈人工感的 3D 掃描美學。在他掃描的對象身上，我們經常看見「破圖」（Glitch）的存在。在工業標準中，破圖是運算的錯誤、是數據的缺失。但在許哲瑜的虛構邏輯中，破圖被提升為一種本體論的特徵。這些建模失敗、貼圖錯誤、或是模型邊緣破碎的地方，正是記憶無法被數位訊號捕捉的盲點。

這呼應了德勒茲在《電影 II：時間-影像》中對「晶體影像」（Crystal-image）的描述：影像不再是對客觀現實的有機描述，而是真實與虛構相互反射的晶體。許哲瑜的 3D 模型就是這種晶體，但它是「壞掉」的。他刻意保留甚至放大了這些數位傷口，讓它們成為作品中的刺點。當虛擬攝影機穿過模型的表面，我們看到的不是血肉，而是黑色的虛空。這種「中空」的狀態，精準地回應了 Hartman 關於檔案暴力的論述：檔案（或數位模型）只是歷史的皮層，永遠無法觸及真實的生命內核。許哲瑜的批判性虛構在於，他拒絕用想像力填滿這個中空，而是強迫觀眾凝視這個空洞。他告訴我們：這就是記憶的樣子，它是殘缺的，且永遠無法被完整下載。

偽造者的自白：自我懷疑作為一種倫理

如果說視覺上的破圖是許哲瑜對檔案完整性的質疑，那麼他在敘事聲音上的操作，則是對「歷史真相」的徹底解構。德勒茲在論述「虛構的力量」時指出，現代電影中的敘事者不再是真理的見證者，而是成為了一名「偽造者」（Forger）。這位偽造者不斷地重述故事、修正記憶，甚至公然展示造假的過程。

許哲瑜的作品完美演繹了這種「偽造者的倫理」。他的旁白往往不是全知全能的解說者，而是一個不斷自我懷疑的聲音。在敘事過程中，他會突然打斷故事，質問拍攝的動機、質疑記憶的真實性，甚至揭露製作過程中的人為操弄。例如在《麥克風試音》中，他會說：「我請演員重做了一次這個動作」、「我不確定他當時是不是這樣想的」。

這種後設敘事的手法，正是許哲瑜版本的「批判性虛構」。不同於傳統紀錄片試圖建立權威，許哲瑜透過展示「我是如何建構（偽造）這個故事的」，來消解「還原現場」的可能性。他與 Hartman 的理論就在此處匯聚：Hartman 承認她在面對檔案時的無能為力，而許哲瑜則將這種無能為力演展演為一種藝術形式。他承認自己是一個操作者、一個編劇、一個偽造者。這種不斷的自我揭露與自我懷疑，使得敘事處於一種流動的、不穩定的狀態。它提醒觀眾：所有的檔案、所有的歷史敘事，都是被建構出來的「虛構」。而在面對他人的痛苦與死亡時，這種承認「我可能在造假」、「我無法抵達真相」的姿態，反而比那些宣稱客觀的紀錄，更具備倫理的重量。

影像身體的病理學：不可能還原的現場

許哲瑜經常處理的題材——死亡、暴力、家庭離散——本質上都是一種「失去」。傳統的檔案藝術試圖透過收集證據來抵抗這種失去，但許哲瑜的策略是「數位剝製」（Digital Taxidermy）。他將人體、空間與記憶轉化為數位模型，這個過程本身就是一種暴力的剝離。

在《副本人》中，他處理連體嬰分割的歷史；在《空白照片》中，他處理網路上的恐怖攻擊影像。他利用精密的數位建模來構建這些場景，但這些場景總是帶有一種詭異的「模型感」或「劇場感」。人物動作僵硬、表情單一，空間透視怪異。這種「顯而易見的失敗」，是許哲瑜對 Hartman 「講述一個不可能的故事」的獨特回應。

他並非要還原那個充滿血淚的原始現場，畢竟那是對受難者的二度消費，而是要構建一個「失敗的現場」。這是一種「法醫學式的虛構」（Forensic Fabulation），但其目的不在於破案，而在於證明「無法破案」。許哲瑜透過這種失敗的重建，提出了一種關於記憶的病理學：創傷記憶就像那些壞掉的模型，它是僵硬的、重複的、且充滿裂隙的。

這些 3D 掃描生成的「影像身體」，既不是生者，也不是死者，而是介於兩者之間的「數位殭屍」。它們是被剝去了時間與生命力的皮囊。許哲瑜讓我們看到，數位技術雖然能保存形象，卻無法保存靈魂。這種「影像身體」的物質性——那種冷冽、塑膠感、隨時可能崩解的特質——恰恰成為了當代記憶最準確的隱喻。

在虛構中哀悼

將許哲瑜的作品置於 Hartman 與 Deleuze 的理論交匯處，我們看到了一種極為當代且深刻的記憶政治。他繼承了 Hartman 對檔案暴力的批判，卻拒絕了修復性的誘惑；他運用了 Deleuze 的虛構力量，卻將其導向了對數位本體論的哀悼。

許哲瑜的「壞掉的記憶」，不是技術的極限，而是記憶的本質。他透過 3D 建模的「破圖」，指認了數位時代記憶的物質性——它是破碎的、中空的。他透過「自我懷疑」的旁白，實踐了德勒茲式的偽造者角色，瓦解了單一歷史的暴政。

許哲瑜的批判性虛構揭示了觀者對於影像的無能為力，以及這種無能為力之下另一種必要的誠實：面對那些「不可能的故事」，我們唯一能做的，或許不是試圖把它講圓滿，而是誠實地展示我們是如何失敗地試圖記住它。在他的作品中，虛構不是為了讓死者復活，而是為了保存「死亡」本身的樣貌。那些壞掉的影像身體，成為了數位廢墟中唯一的紀念碑，標示著我們與過去之間那道永遠無法癒合的傷痕。

不透明的歷史：侯怡婷作品中的檔案縫合與情感黏滯

在當代藝術處理歷史創傷的系譜中，檔案往往被視為通往真相的路徑，一種用以抵抗遺忘的記憶載體。然而，當我們置身於綠島這座承載著白色恐怖沉重記憶的島嶼，面對曾經作為國家監控機器的「新生訓導處」或「綠洲山莊」時，檔案的意義變得極為矛盾且危險。在這裡，檔案最初並非為了記憶，而是為了治理；攝影並非為了留影，而是為了建檔與監控。受難者的影像在被拍攝的那一刻，便已被迫置入了一種絕對的「透明性」（Transparency）之中——他們的身體、面容與思想，必須完全暴露在國家機器的視線之下，無所遁形。

2020 年綠島人權藝術季，藝術家侯怡婷受邀創作了《沾黏的影像》（Sticky Images）系列。面對這些充滿政治暴力與歷史重量的檔案照片，侯怡婷並未選擇一條通往清晰與還原的路徑，亦未試圖讓受難者的面容更加可辨以供世人悼念。相反地，她採取了一種近乎遮蔽與破壞的介入：運用高強度的手工刺繡，將色彩斑斕、質感厚重的繡線，強行覆蓋於黑白的歷史檔案之上。

這種覆蓋在綠島的場域中具有極強的政治指涉。本文主張，侯怡婷的刺繡不應僅被視為一種視覺上的裝飾或修辭，而是一場關於觀看倫理的激進實驗。藉由引入後殖民哲學家 Édouard Glissant 關於「不透明的權利」（Right to Opacity）之論述，並結合文化理論家 Sara Ahmed 的情感政治學，特別是「情感黏滯性」（Sticky Affects）的概念，我們得以重新閱讀《沾黏的影像》。侯怡婷透過針與線的穿刺與縫合，不僅阻斷了檔案原本順暢的流通，更為那些曾經被強制透視的受難者身體，縫合出一層遲來的防禦性皮膚，贖回了她們作為無法被完全化約之個體的尊嚴。

沾黏的病理學：創傷場域的情感路障

要深入解讀這組作品，「沾黏」（Adhesion）一詞的雙重語境至關重要。在醫學上，「沾黏」是指人體在手術或創傷後的修復癒合過程中，組織或器官間增生纖維性組織的現象。這些增生的組織雖然是癒合機制的一部分，卻如同體內的疤痕，可能導致兩端器官發生不正常的拉扯、疼痛，甚至引發併發症。

侯怡婷精準地挪用了這個病理學術語，將其轉化為對歷史記憶的深刻隱喻。她曾自述：「以此醫學用語比喻人的記憶影像，經常在復返時再次遭遇，有時記憶像是沾黏了海水的鹽分，使之變異產生影像與影像之間的沾黏，但也須透過此過程，深刻的記憶影像得以經過不斷的紐結與拉扯，逐漸邁向癒合之路。」

這段自述揭示了作品的核心張力：沾黏既是癒合的必經之路，也是持續疼痛的來源。在綠島這個被海水環繞的禁錮之地，歷史的傷痕並未隨著解嚴而自

動消失，反而像手術後的體內疤痕一樣，將過去（受難者的身體）與現在（藝術家與觀眾的凝視）緊緊沾黏在一起。

要理解《沾黏的影像》在綠島人權藝術季中的關鍵位置，我們首先必須審視影像如何作為一種情感流通的載體。Sara Ahmed 在《情感的文化政治》一書中精闢地指出，情感並非僅存於個人的內在心理狀態，而是透過符號、物件與影像在社會空間中的不斷「流通」（Circulation）來累積價值。一個物件流通得越快、越順暢，其所附帶的情感與意識形態力量便越強大。

在綠島這個特殊的歷史場域，隨著轉型正義的推動與「黑暗觀光」（Dark Tourism）的興起，受難者的檔案照片面臨著一種新的風險：它們被期待要順暢地流通於展示廳、紀念冊與觀光導覽之中，以喚起公眾的集體記憶與哀悼。然而，這種順暢的流通往往隱含著一種危險，即歷史的複雜性與受難者的個體性，極易在快速的消費與感傷中被滑順地帶過，使受難者再次淪為扁平化的悲情符號。

侯怡婷的介入，正是對這種滑順流通的激進阻斷。在《沾黏的影像》中，原本平滑的照片相紙表面，被密集的繡線所打破。當觀者的視線試圖依照慣性掃視這些歷史影像，試圖從中獲取某種關於白色恐怖的既定敘事時，目光卻被那些凸起的、異質的、具有物理厚度的繡線所「黏住」。這就是 Sara Ahmed 所言的「黏滯性」（Stickiness）。黏滯性是流通的暫停，是物體表面因為承載了過多的歷史、情感或物質堆疊，而變得不再光滑。

侯怡婷透過刺繡，在影像表面製造了無數個細微的「停頓點」。這些色彩鮮豔的幾何色塊或線條，構成了視覺上的路障。它們強迫觀者的目光停下來，不得不去處理這些異質的存在。這種物質性的干擾（Interference）使得檔案原本意圖傳遞的單一敘事，無論是當年國家眼中的「罪犯」，還是今日大眾眼中的「受害者」，都在此發生了阻礙。觀者無法再輕易地穿透影像去消費那個歷史場景，而是被滯留在影像的表層，被迫感知到這是一張被加工過、被遮蔽過的圖像。這種阻斷提醒我們：面對他人的苦難與歷史的創傷，我們不該追求一種輕易的「看見」或「理解」，而應該感受到視線的受阻與摩擦。這是一種對歷史創傷的敬重——承認有些痛苦是黏稠的、無法被一眼看穿的。

勞動的沾黏：在監禁的島嶼上重疊時間

如果說「黏滯性」是阻斷視線流通的機制，那麼在侯怡婷的作品中，這種黏滯性更深層的來源在於「勞動」。在綠島人權藝術季的脈絡下，侯怡婷作品中的勞動意涵經歷了轉化與擴充。刺繡是漫長的、重複的、身體性的手工藝時間，這與受難者在獄中漫長的、無盡的、被迫重複勞動的等待時間，形成了某種跨越時空的共振。

照片本質上是瞬間的截取，是監控視線的快門；而刺繡則是綿延的時間。當侯怡婷選擇在這些綠島的檔案照片上進行刺繡時，她實際上是將「當代藝術家的勞動時間」，強行沾黏在「受難者的被囚禁時間」之上。這是一種時間的疊加術。原本照片中那些穿著囚服或常服、面容肅穆或茫然的女性身體，往往被封存在那個恐怖的瞬間。然而，透過侯怡婷長時間的刺繡覆蓋，這些身體被賦予了新的重量與厚度。

繡線如同增生的組織，或是一種第二層皮膚，它們緊緊吸附在影像的輪廓上。這種物理上的厚度，讓時間變得「可觸」（tangible）。觀者在凝視作品時，無法忽略那密密麻麻的針腳背後，藝術家所投入的巨大身體勞動。這裡的「黏」是一種對遺忘的拒絕——遺忘往往是快速的，而刺繡是緩慢的。侯怡婷用這種緩慢的、近乎苦行的手工方式，去陪伴那個已經逝去的、孤獨的獄中時間。

進一步而言，這種勞動的沾黏產生了一種「觸覺視覺」（Haptic Visuality）。這不是傳統檔案研究中那種保持距離的、冷靜的觀看，而是一種近距離的、彷彿能感覺到針尖穿刺阻力的觀看。透過這種觸覺性的縫合，侯怡婷將自己（以及觀者）的身體感，與歷史中那些女性的身體感連結在一起。刺繡的動作——穿入、拉出、打結——在綠島這個充滿傷痕的場域中，隱喻著一種艱難的修復。但這種修復並不是為了掩蓋傷口（讓照片變回原樣），而是為了強調傷口的存在，並透過藝術家的勞動，讓那些曾經被國家權力視為數字與編號的生命，重新獲得了物質性的重量。

不透明的權利：倫理的遮蔽

侯怡婷作品中最具爭議性、也最具哲學深度的操作，莫過於她經常以繡線完全遮蔽照片中人物的面容或特徵。在轉型正義的政治美學中，讓受害者「露臉」、恢復其面容的可辨識性，通常被視為一種賦權（Empowerment）與正義的實踐，意在對抗國家機器當年的「被消失」。然而，侯怡婷反其道而行，她將面孔抹去，將具體的個人轉化為模糊的色塊。這看似是一種暴力的抹除，但若我們引入愛德華·葛里鉅桑的「不透明」哲學，便能理解這實則是一種極致的倫理守護。

Édouard Glissant 在《關係詩學》中提出了著名的「不透明的權利」。他批判西方中心主義與殖民思維模式，指出強勢文化對於「理解」

（Comprehension）的渴望，本質上是一種「抓取」（Grasp）與「併吞」。在白色恐怖的脈絡下，這種對透明性的渴望更為致命。全景敞視的監獄島邏輯，便是要求每個人必須是透明的、思想必須是可被檢查的。受難者沒有隱私，沒有保留秘密的權利，他們的檔案被建立，是為了讓權力者看透並控制他們。

在此脈絡下，侯怡婷的刺繡遮蔽，成為了一種遲來的防禦性屏障。她拒絕讓這些受難者再次完全暴露在視線之下——無論這視線來自當年的獄卒，還是來自今日的觀光客。透過遮蔽面容，侯怡婷切斷了觀者試圖將這些女性納入既定知識框架的企圖。她為這些歷史幽靈穿上了一層「不透明的皮膚」。這層皮膚保護了她們內在的差異性與複雜性，宣告了她們擁有「不被完全理解、不被完全透視」的權利。

這種不透明性並非意味著封閉或遺忘，而是一種更為平等的關係建立。正如 Édouard Glissant 所言，我們應該在承認彼此不透明的基礎上建立關係，而非強求透明的同一性。侯怡婷作品中的那些色塊與繡線，就像是歷史的馬賽克，它們提示了「人」的存在，卻拒絕提供關於這個人的特定情報。這種操作迫使觀者必須放棄那種居高臨下的全知視角，放棄對受難者悲情的窺探慾。我們面對這些作品時，感受到的是一種無法穿透的厚度，是一個個拒絕被化約的生命個體。

此外，這種遮蔽也轉化了檔案的性質。原本作為治理工具的檔案，因為面孔的消失而失去了其「索引性」（Indexicality）的功能。它不再能被用來指認特定的犯人，它變成了一個關於「狀態」的寓言。侯怡婷將具體的受難者檔案轉化為抽象的感官經驗，這使得作品從特定的綠島歷史中超脫出來，指向了更普遍的受壓迫身體經驗——關於被規訓、被觀看，以及如何在縫隙中尋找自我遮蔽與安身之所的經驗。

疼痛的停滯，與共存的未來

將侯怡婷的《沾黏的影像》置於醫學病理與社會情感的雙重視角下，我們看見了一種截然不同的檔案藝術實踐。她不追求歷史的還原，而是致力於探索「沾黏」所帶來的複雜關係。

藝術家透過醫學隱喻，將歷史記憶連結到手術後的疤痕組織，並且呈現出其癒合過程必然伴隨著的紐結、拉扯與變異。而癒合過程中的「沾黏性」，則使得刺繡成為一種情感路障，阻斷了單一敘事的滑順流通。

在這種縫合的勞動之中，這件作品提出了一個重要的問題：歷史傷疤究竟得以癒合，抑或是繼續以傷痕的方式存在？她的作品並未給出廉價的樂觀答案，而是展示了一種「共存政治」的可能性——我們必須學會與那些黏稠的、不透明的、偶爾疼痛的歷史記憶共生。正是在這不斷的拉扯與縫合之中，在繡線與影像的糾纏之間，才得以觸摸到歷史最真實的肌理。透過 Sara Ahmed 的「情感黏滯性」，得以理解她的刺繡如何作為一種路障，阻斷了國家監控敘事與當代消費視線的滑順流通，迫使觀者在影像面前停下腳步，感受歷史的摩擦力。而這種遮蔽更呼應了 Édouard Glissant 所指「不透明的權利」，作為一種倫

理行動，為那些曾經赤裸暴露在權力視線下的受難者，縫合出一層保護尊嚴的皮膚。

侯怡婷透過針與線的穿梭，縫合了過去與現在、監禁與自由、視覺與觸覺。她創造出的影像既是黏手的，也是不透明的。這種特質要求我們必須改變觀看綠島歷史的方式：我們不能再期待一眼看穿過去，不能再期待歷史像觀光導覽一樣流暢無阻。相反地，我們被要求停下來，滯留在這些粗糙的、隆起的、模糊的表面上。正是在這被迫停留的片刻，在充滿摩擦力的凝視中，歷史不再是遙遠的、被封存的檔案，而是轉化為一種與當下緊緊沾黏的痛覺與觸覺。侯怡婷的作品，最終縫合出的不僅是影像的圖層，更是我們與那些受難靈魂之間，一種更具倫理性的共存關係。

未來的過去的身體——林安琪（Ciwas Tahos）的故障美學與異質空間

林安琪（Ciwas Tahos，以下簡稱 Ciwas）的創作起點，始於一段長久的缺席與回歸。她在求學階段因家庭因素旅居加拿大，直至返台之時，才發現了家族噤聲已久的泰雅族母系根源。這段遲來的體認，使得她的創作並非朝向傳統戲譜的單向回溯，而是從自己的、原住民族的身體開展，在原住民、酷兒、女性的多重身份交織之下，摸索被殖民體制與強勢文化抹滅、壓抑的經驗。

值得注意的是，林安琪在她的創作實踐中打開的身體想像，並未指向本質論式的身份認同，也並非意圖修復一種本真的傳統。相反地，她不斷以各種實驗性的形式創造破口，打開另一種更為流動、非線性的身體經驗。

失敗的身體：從斷裂中生成的抵抗美學

在 Ciwas 前期的錄像行為作品中，「失敗」不僅是負面的匱乏，而是一種揭露殖民體制下文化斷裂的策略。借用「失敗美學」或酷兒理論家 Jack Halberstam 所提的「酷兒失敗藝術」（The Queer Art of Failure）視角來看，Ciwas 透過身體展演出的笨拙、無效與破碎，實則是對強調「成功、完整、線性進步」的殖民現代性與異性戀霸權邏輯，提出了最強烈的質疑。

2014 年的錄像行為作品《紋面》可視為此一路徑的初步嘗試。藝術家在自己的臉部黏貼透明膠帶，試圖以麥克筆繪製傳統泰雅族女性的紋面圖案。透明膠帶封住嘴巴，使她無法發聲，而麥克筆的滑動與不平整的膠帶，也使她無法成功地描畫出傳統女性紋面。錄像同時投放字幕，呈現其他人與泰雅族女性長者的訪談內容。畫面與字幕的錯置，以及藝術家「畫不好」、「說不出」的失敗嘗試，表現出她嘗試靠近傳統文化，卻總是感受到隔閡的矛盾感受。這種隔閡，除了來自她因自身的成長經驗對傳統文化感到陌生，也來自於長久以來整體社會對於原住民傳統文化的異化與壓抑。

這種對完整性與線性進步的拒絕，在 2019 年的延續之作《紋面 系列二》，以更為直接的方式透過身體，對強勢文化加以詰問與抵抗。在《紋面 系列二》中，Ciwas 將信紙排列呈現，並且以墨筆在信紙上畫線，隨即用腳踢散，接著在地上描繪泰雅族女性紋面圖案，再以臉承接未乾的墨漬，並且重新描繪先前畫過的線條，接著畫上她腿上的血管。作品之中的墨水不是書寫歷史的工具，而是在她以自己的身體反覆沾染的過程中，模糊了原初面貌。這種「失敗的書寫」成為一種反抗，她拒絕讓身體進入嚴整的歷史檔案中，而是以身體的混亂、破碎，干擾殖民者強加的秩序，她則拿起筆，重新描繪身體的輪廓，找回

詮釋自己的權力。

到了 2021 年的《生↔熟↔福》，將身體的失敗，更進一步轉向對分類系統的抵抗。作品靈感源自日治時期的戶口名簿，Ciwas 躺在白色展台上，如同博物館標本，被動力裝置上的巨大印章反覆烙印。「生、熟、福」這些清代至日治時期用以分類原住民「開化」程度的標籤，透過機械性的暴力重複施加於藝術家的肉身，直至皮膚佈滿紅色印記，她又將這些印記轉印到白紙上。Ciwas 透過表演中身體的紅腫、疼痛，以及相對被動的姿態，表現原住民身體在追求官方定義的身份認同之時，必然遭遇的創傷。而透過損壞的身體，她更揭示了這套由國家制定的認可系統，實則即是對主體的暴力抹除。

在這幾件作品當中，Ciwas 並未展現出特定的身體形象與自我認同，相反的，她呈現的是種種失敗的經驗、不完整的身體形象，以及因殖民體制干擾、打斷而無法被完整展現，乃至於被異化與物化的身體。

失敗的空間：現代性陰影中的身體

如果說前述的身體實踐是透過「失敗」來拒絕殖民者的身份規訓，那麼當 Ciwas 將身體置入空間時，她所對焦的，正是那些被台灣現代化進程所拋棄、被視為「失敗」的地理廢墟與社會陰影。在這裡，失敗美學從個人的肉身擴延至地緣政治的創傷地景。

在 2021 年的《太陽躺下了》(tgayaw wagi) 中，Ciwas 走入台北萬華華西街——這個在 80 年代台灣經濟奇蹟，也即一種關於國家的「成功」敘事背後，承接了無數因家庭債務、被迫從事性工作的原住民女性的場域。作品標題在泰雅語中意為「太陽落下」，隱喻著光明的消逝，也反應了處於新自由主義發展薄暮時分的台北市萬華區，以及在這道陰影之下鮮少被討論的華西街性工作者。相較於主流社會追求陽光普照的進步史觀，Ciwas 選擇讓身體棲居於「日落後」的幽暗時刻。

我們可將之視為一種「陰影的女性主義」(Shadow Feminisms, Halberstam, 2011)。她並不試圖以英雄式的姿態去拯救或導正這段歷史，因為這往往是另一種父權式的成功邏輯。相反地，她透過重返現場，讓自己的身體與那些被視為「落敗者」的幽靈共存。在這裡，身體的在場是對繁榮假象的刺穿，揭示了在資本主義與殖民結構運作良好的表象下，原住民女性身體是如何被作為燃料而耗盡。

同樣的邏輯延伸至處理離散經驗的《水池中的土地》(2021)。藝術家在石門水庫進行行為表演，她拿著塑膠水桶在水池中央的平台來回行走，再以墨水與毛筆在身體上描繪血管／水紋。石門水庫作為國家現代化基礎建設的象徵，代表了治水與供電的成功；然而對於泰雅族卡拉社而言，這卻是家園被淹沒、族群被迫流離失所的巨大失敗。

面對這片「人為的失所」，Ciwas 透過一位原住民阿嬤的視角，並非呈現一種奪回土地的悲壯抗爭，而是進行一種近乎無效的、微弱的儀式——與植物交換名字。這種在主流價值中看似無用、非生產性的行為，恰恰構成了對工具理性最大的抵抗。在水庫這個巨大的「現代性紀念碑」中，藝術家勾勒出一種跨越地域的禁錮想像，身體成為了連結水下屬於過去／被淹沒的土地，以及水上屬於現在／流離的狀態的媒介。她向我們展示：在被國家機器視為必要的犧牲，也被視為失敗之地，而身體如何在這塊失敗之地上，以一種詩意的、非功能性的方式，重新建立與土地的連結。

因此，Ciwas 在空間中的身體實踐，不在於佔領或征服，而在於見證失敗。她讓身體成為一道裂隙，讓那些被現代化進程掩蓋的、無法被歸檔的空間記憶，得以從中顯影。

故障 (Glitch)，作為逃逸路徑的異質空間

Ciwas 在較為近期的作品《她可能來自__社》、《Pswagi Temahanoi》，以及《黏著的手，縫合的身體》，構想了被歷史與當前現實雙重壓抑的異質空間。相對於前期對於殖民體制與強勢文化之下失敗身體的展示，以及對現代化空間暗影的探索，在這系列作品之中，她更激進的違逆霍布斯邦所言「被發明的傳統」(The invention of tradition)。她拒絕全盤接受由殖民治理術與父權結構所固化、規範的原住民傳統形象，而是回到更具流動性的口述傳說以及雲端空間，尋找在歷史敘事當中無處安放的座標。

作為這條創作進路的開端，2020 年的《她可能來自__社》，由泰雅族口述故事 *Temahahoi* (意指「在深林裡的某個地方」，又稱「女人社」)，發展出一個屬於酷兒族群的避難所。故事中提及的神話之地 *Temahahoi* 是僅有女性的空間，這群女人可以與土蜂溝通，並且與土地保持緊密的聯繫，維持著平衡自足的生態體系。Ciwas 由這個故事出發，在錄像中分裂出三個敘事軸線：除了這群居住在深林之中的女人，還有鎮西堡部落耆老們提及，日治時期日本人送給族

人黃銅鍋，造成部分族人不孕的記憶，以及藝術家對於自己的身體、性別，以及作為離散原住民對原鄉的嚮往與困惑。在這件雙螢幕錄像裝置中，藝術家一面緩慢地將加熱的蜂蜜澆淋在自己的身上，以此展現跨物種的感官連結。另一面則在她創造的雲端空間「<https://raxal-mu.glitch.me>」（「我的土地」、「當機的我」）之中漫遊，尋找不知在現實中是否存在的女人社。散逸的故事、不孕的族人、離散的藝術家自己，共同構成了一種斷裂的、沒有過去也沒有未來的、異性戀與現代性體制之下定義的失敗。因此藝術家直接命名為「Glitch」（故障、當機）的這個雲端空間，在此不僅是數位訊號的錯誤，更呼應了前述的失敗美學。它是系統運作的破口，也正是透過這個破口，讓無法被主流程式碼讀取的酷兒身體，找到棲身之所。

藝評與策展人呂偉倫敏銳的指出，ciwas 在這件作品中雖然溯及泰雅族口傳神話的源頭，卻擘畫出屬於自己的母土，而這塊母土更接近酷兒理論學者 José Esteban Muñoz 提出的「酷兒烏托邦記憶」（queer utopian memory）創建工程。¹

藝術家透過古老女人社神話打造出的虛擬母土，不僅是單向循著時間向過去追溯原初的泰雅族根源，而是迂迴地以未來式陳述這段過去，想像一種在線性時間之中被遺忘、卻始終潛在的社會型態。

延續著《她可能來自__社》的雲端漫遊，2022 年的作品《Pswagi Temahanoi》則讓這個酷兒烏托邦從虛擬空間轉向現實之中的踏查與集結。在泰雅語中，「Pswagi」由代表未來的「P」、工具格的「s」與太陽「wagi」組成，意指「以光為工具的未來」。Ciwas 將此語言學結構轉化為行動指令，透過田野踏查跟隨泰雅耆老，以光影的傳統知識尋找野生蜂蜜的路徑。這個過程並非為了獲取資源，而是將「尋蜜」轉化為尋找失落 Temahahoi 的路徑。

若說先前的身體是被動承受歷史的烙印，那麼在《Pswagi Temahanoi》中，身體開始主動發聲。作品中由藝術家自製的陶笛與樂譜，與其他女性參與者一同吹奏，成為召喚那個沒有具體座標社群的媒介。這種「現實中的踏查」實則無法在地圖上抵達終點，但正是透過這種看似失敗的尋找與發聲，藝術家在當下的時空中，成功撐開了一個與環境生態、酷兒身體共振的異質空間。

這股動能最終延續至 2025 年的新作《黏著的手，縫合的身體》。Ciwas 與日本藝術家松本奈奈子（Nanako Matsumoto）共同追尋日本與台灣深山之中關

¹ 呂偉倫，〈失落母土酷兒烏托邦：林安琪的__社與迭馬哈霍伊〉，Artouch，2022.10.3：
<https://artouch.com/art-views/content-82330.html>

於女性的傳說。Ciwas 延續 Temahahoi 的女人社傳說，並以造紙連結／縫合日本民間傳說中被遺棄鄉間的高齡女性「山姥」(Yamamba)。在此，因造紙而沾滿紙液的「黏著的手」呼應了 Temahahoi 傳說中蜂蜜粘膩的物質性，象徵著一種跨越物種與時空的、黏稠的情感連帶 (Sticky Affects)²；而『縫合』則展現了面對歷史斷裂的積極姿態。黏稠的質地一方面具象化了情感的黏滯性，而作為跨物種個體之間溝通的媒介；另一方面，黏滯性也如同殖民歷史與酷兒慾望，隨著重複的展演黏著在身體表層，而累積為一種無法輕易洗去的連結。這種負面的連結，在接上山姥傳說後，反倒形成了另一種個體能夠據以與他者再流通 (re-circulation) 的憑藉。

在情感的流通與阻滯之間，縫合未來

回望林安琪 (Ciwas Tahos) 的創作歷程，從《紋面》中無法描繪的失敗，到《生↔熟↔福》中被標籤暴力的反覆烙印，我們見證了一個原住民族身體如何被捲入 Sara Ahmed 所言的「情感流通」(Circulation of Affect) 之中。

在長久的殖民歷史裡，「生番」、「熟番」與「現代化」等符號，透過行政文書、教育體系與社會凝視的不斷重複與交換 (流通)，累積了巨大的情感價值，最終「黏著」(Stick) 在原住民族的身體上，成為難以剝離的創傷印記。早期的 Ciwas，其身體是這種負面流通的承載者，是被迫黏滯了歷史污名的客體。

然而，在 2025 年的新作《黏著的手，縫合的身體》中，我們看見了關鍵性的翻轉。Ciwas 不再試圖將這些黏在身上的歷史清洗乾淨 (這往往意味著遺忘)，而是策略性地挪用了這種「黏滯性」。她將 Temahahoi 傳說中的蜂蜜轉化為新的介質，利用其黏稠的特質，去阻斷原本順暢運作的殖民敘事流通，並開啟另一種屬於酷兒、神話與數位故障的情感交換。

那雙「黏著的手」，不再是無力抵抗標籤的手，而是充滿能動性的手。它主動地沾染、觸摸，並將那些被主流歷史甩出的異質碎片——離散的經驗、不孕的焦慮、酷兒的慾望——重新縫合在一起。

林安琪最終向我們展示，未來的身體不必是潔淨無瑕的，歷史的傷口也不

² Sara Ahmed 在 *The Cultural Politics of Emotion*(2004)，以「情感的沾黏性」(Sticky Affects / Stickiness) 作為核心概念。她主張情感不僅存在於個人內在的心理狀態，而是透過社會文化的運作與歷史的重複展演，在流動中逐漸累積、附著於特定的身體、物件或符號上。這種「沾黏」產生了連結與阻滯，使某些身體成為歷史創傷或集體記憶的載體。Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*(New edition, 2). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

必癒合如初。透過主動擁抱那份黏稠與破碎，她將曾經壓迫身體的歷史重力，轉化為縫合新生的接著劑。在這個由故障與神話織就的異質空間裡，一種未曾被定義的、流動的酷兒原住民社群，正沿著這些縫合線，頑強地生長出來。

為了生存的歷史書寫：酷兒身體與虛構檔案

在後殖民研究的宏觀視野中，檔案從未是一個中立客觀的記憶儲存所，而是一套精密且充滿排他性的權力技術裝置。長久以來，現代性殖民體制透過「文字中心主義」（Logocentrism）確立了其統治的知識合法性。在這種認識論的霸權下，只有被書寫下來的、被公文紀錄的、以及被人種誌分類學所定義的事物，才被賦予了「歷史」的地位；反之，那些流動的、口傳的、感官的，以及屬於被殖民者身體的經驗，則被系統性地排除在正史之外，淪為雜訊、空白或是待矯正的野蠻。對於女性、酷兒與原住民族而言，這種檔案的暴力尤為劇烈，她們的身體在官方紀錄中，往往被剝奪了主體性，僅僅作為勞動力、罪犯、傳染病源或被規訓的標本而存在。

面對這些充滿缺席與暴力的檔案，文化理論家 Saidiya Hartman 在《維納斯之二幕》（*Venus in Two Acts*）中所提出的核心詰問：「一個人如何重返受奴役的現場，而不複製暴力的語法？」她試圖在檔案的暴力與缺席之中，「講述一個不可能的故事」（tell an impossible story），並以此發展出「批判性虛構」的方法論。¹當檔案本身即是抹除與謀殺的現場，邊緣群體如何透過創作來尋求「存活」？本文試圖將巴西藝術家 Mayara Ferrão、台灣泰雅族藝術家林安琪（Ciwas Tahos），以及波多黎各藝術家 Beatriz Santiago Muñoz 的創作實踐並置對話。儘管她們身處不同的地緣脈絡，但三者皆拒絕依賴殖民者制定的文字檔案，轉而採取一種「具身性的批判虛構」（Embodied Critical Fabulation）策略。她們將「身體」視為最後的抵抗媒介，將「儀式」視為重寫歷史的技術，在檔案的廢墟上進行一場關於感知的去殖民工程。

數位降靈與肉身的歸來：Mayara Ferrão 的修復性虛構

在探討檔案中的身體缺席時，巴西藝術家 Mayara Ferrão 的作品《L' Album inoubliable》（去-遺忘的相簿）提供了一個極具張力的起點。面對巴西殖民歷史中，關於黑人、原住民以及酷兒女性親密關係的視覺空白，Ferrão 並未選擇在一片荒蕪的官方檔案中進行徒勞的考掘。因為那些由白人男性攝影師掌鏡的人種誌照片，本質上即是將有色人種身體「物化」的暴力視線，無法從中尋得酷兒主體的真實樣貌。因此，Ferrão 轉向了一種現代的「數位儀式」，她利用人工智慧演算法作為靈媒，透過反覆的指令輸入與參數調整，在數位的虛空中召喚出一系列歷史上「不可能存在」的身體影像。

¹ Saidiya Hartman, *Venus in Two Acts*, *Small Axe*, Number 26(Volume 12, number 2), June 2008, pp. 1-14. Published by Duke University.

在這些生成的影像中，身著殖民時期服飾的黑人與原住民女性，以親密、愛慾甚至神聖的姿態相互依偎或舉行婚禮。這不僅僅是圖像的生成，而是一場「肉身的歸來」。在傳統殖民檔案中，有色人種女性的身體是被切割與功能化的——她是哺乳的奶媽、是咖啡園的勞工、或是性慾投射的對象，唯獨不是一個擁有愛慾主體性的「人」。Ferrão 的虛構檔案透過 AI 的運算，重新賦予這些身體一種原本被剝奪的完整性。在這裡，AI 技術被轉化為一種修復性的儀式工具，藝術家透過生成這些影像，進行了一場關於「去-遺忘」的身體操演。這些照片雖然在事實層面上是虛構的，但它們所承載的情感真實卻是對抗文字中心主義最有力的武器。她創造了一種偽造的系譜，讓當代的酷兒身體得以在過去找到祖先，證明了既然正史不記載邊緣者的愛，藝術家便能用影像與身體憑空創造出來。

三、黏著的儀式與故障的母體：林安琪的感官逃逸

如果說 Ferrão 是透過數位影像修復身體的完整性，那麼台灣泰雅族藝術家林安琪（Ciwas Tahos）則走向了另一條路徑，她透過「身體的故障」與「感官儀式」，在漢人文字霸權與現代化治理的縫隙中，尋找泰雅酷兒的生存座標。在《她可能來自__社》與《Pswagi Temahanoi》等作品中，Ciwas 面對的是泰雅族口傳文化在現代檔案體系中的失語。殖民檔案以冰冷的戶口名簿與分類標籤（如生番、熟番）禁錮了原住民的身體，而 Ciwas 拒絕進入這套語言邏輯，轉而訴諸觸覺與儀式。

蜂蜜在她的作品中成為了關鍵的物質隱喻。作為 Temahahoi（女人社）傳說中女性與土蜂溝通的媒介，蜂蜜代表了一種非語言的、黏稠的、跨物種的連結。當藝術家將蜂蜜澆淋在身上，或是在錄像中展演這種黏著狀態時，她正在進行一場感官儀式。這種儀式性的行為，抵抗了檔案學對於「乾淨、分類、乾燥」的衛生要求。蜂蜜的黏滯性讓身體變得模糊、無法被輕易歸檔，這正是對殖民分類學的逃逸。此外，Ciwas 將「Glitch」（故障）提升為一種身體政治。在異性戀霸權與殖民現代性的程式碼中，酷兒原住民的身體往往被視為系統錯誤。Ciwas 不試圖修正這個錯誤，反而透過儀式性的展演，將「故障」轉化為通往神話時空的入口。這裡的「虛構」不再只是編造故事，而是身體的佔領。她以未來式的儀式行為，重啟了古老的口傳神話，證明了原住民的歷史不需要依賴殖民者的文字來證明，而是銘刻在與土地、蜜蜂互動的身體儀式之中。

四、後軍事地景中的感官附身：Beatriz Santiago Muñoz 的生態烏托邦

波多黎各藝術家 Beatriz Santiago Muñoz 的作品，進一步將身體與儀式的場域擴展至地景之中。在《Oenanthé》與《Oriana》中，她處理的是加勒比海地區被殖民與軍事化後的廢墟，例如曾被美軍作為試爆場的 Vieques 島。在官方檔

案中，這些地方被紀錄為軍事靶場或經濟廢墟，土地是被毒化的客體。然而，Muñoz 的鏡頭語言拒絕了這種客觀紀錄的視角，她採用了一種「感官民族誌」的方法，將攝影機視為身體的延伸，透過稜鏡、反射與非線性剪輯，重構了對空間的感知。

Muñoz 深受法國作家 Monique Wittig 的女性主義文本啟發，拍攝了一群女性在叢林中的活動。這些女性並非在表演某個既定的劇本，而是在進行一種集體的身體儀式。她們在廢墟中行走、休憩、觸摸植物、測量光線。這些看似無目的的動作，實則是一種重新與土地建立關係的儀式。Muñoz 的虛構策略在於「感官的附身」，她透過鏡頭讓觀眾的感官附身於這些女性與植物之上，體驗一種非線性的、迷幻的時間感。這種體驗打破了軍事檔案對土地的單一定義。在她的推測性檔案中，廢墟不再是死亡之地，而是充滿了潛在能量的場域。這裡的身體是與環境共生的，Muñoz 展示了一種酷兒生態學的儀式：女性身體與有毒植物、軍事廢墟之間的界線被打破。這種互涉關係本身就是一種對殖民現代性強調切割與榨取邏輯的抵抗，她透過影像虛構出了一個潛在的烏托邦社群，這個社群不依賴國家或法律的承認，而是依賴身體與土地之間重新建立的感官契約。

五、 結論：身體作為活的檔案

將 Mayara Ferrão、林安琪與 Beatriz Santiago Muñoz 並置討論，我們看見了一種超越地緣政治的共同策略：即以身體與儀式對抗文字中心主義的檔案霸權。面對殖民者制定的檔案系統——那個將她們視為缺席者、異常者或客體的系統——這三位藝術家拒絕了「修正」或「補充」的溫和路徑，而是選擇了更激進的「批判性虛構」。

Mayara Ferrão 透過 AI 的數位儀式，讓缺席的身體歸來，在虛構的相簿中重建了被抹除的親密系譜；林安琪透過故障與黏著的感官儀式，讓錯誤的身體發聲，在神話與雲端的交界處重啟了泰雅酷兒的母體；Beatriz Santiago Muñoz 透過地景中的展演儀式，讓共生的身體顯影，在後軍事廢墟中發掘了潛在的生態烏托邦。她們的實踐共同證明了，檔案不一定非得是紙張、文字或數據庫。在後殖民的廢墟之上，身體就是檔案，儀式就是書寫。透過這些推測性的實踐，她們創造出的不只是藝術作品，更是「活的檔案」。這些檔案不是為了被封存，而是為了被感知、被觸摸、被再次經歷。這三位藝術家的實踐提示了，檔案不應是埋葬過去的墳墓，而應是孕育未來的子宮。她們所建立的「推測性檔案」，模糊了真實與虛構、過去與未來的邊界。正如 Saidiya Hartman 所言，這是一種「為了生存而進行的歷史書寫」。

在這個由演算法、故障碼與折射光線所編織的系譜中，酷兒烏托邦不再是遙不可及的夢想，而是正在發生的現實。它存在於 Ferrão 那張不可能存在的黑白合照中，存在於 Civas 那個充滿雜訊的網頁裡，存在於 Muñoz 鏡頭下那株從廢墟中長出的有毒植物上。這些「虛構」的檔案，是她們留給未來的導航圖，指引著我們在歷史的廢墟中，找到彼此，並共同活下去。

重新進入失序的頻率——Himali Singh Soin 的水體、毒性山岩與生命階序

在喜馬拉雅山的 Nanda Devi 聖峰深處，埋藏著一段冷戰時期的核能幽靈。1965 年，美國中情局與印度情報局聯手設置了一個以鈾（Plutonium）為動力的監聽裝置，意圖攔截中國的核試驗訊號，卻因一場暴風雪而遺失，至今仍在那裡向外輻射著不可見的毒素。藝術家 Himali Singh Soin 的系列創作，尤其是《Static Range》，正是始於這個被「雜訊」（Static）所佔據的座標。如果說現代性與工具理性致力於將自然轉化為清晰、可控、無聲的資源背景，Himali 的作品則是對這種秩序的各種「干擾」。她像是一位接收宇宙雜訊的靈媒，帶領人們重新進入那個被人類中心主義視為錯誤、災難或無效的「失序頻率」。

在《The Particle and the Wave》與《We are Opposite Like That》中，她化身為冰川的外星來客，處理流動的水體與光的波粒二象性；而在《Static Range》中，她轉向那座帶有輻射的山體，處理固態物質的洩漏與滲透。本文試圖指出，這一從水體到山體的轉向，並非單純的地理跨越，而是一場關於後人類本體論的深刻展演。藉由引入 Astrida Neimanis 的「水體現象學」、Stacy Alaimo 的「跨身體性」（Trans-corporeality），以及 Mel Y. Chen 對於「生命階序」（Animacies）與毒性的討論，我們得以看見 Himali 如何透過非人的視角，瓦解了人與環境、生與死、潔淨與污染的邊界。在這個充滿輻射與融冰的失序世界裡，災難不再是終結，而是一種揭示——它揭示了我們始終與那些被視為無生命的物質，處於一種致命卻又親密的共生關係之中。

液態檔案：作為時間容器的妊娠水體

在《We are Opposite Like That》中，Himali 構築了一個來自未來的視角，回望維多利亞時代對於「冰河時期」的恐懼。對於當時的大英帝國而言，冰是文明的對立面，是停滯與死亡的白色恐怖；但對於 Himali 虛構的外星主體而言，冰卻是充滿活力的檔案。這裡呼應了 Astrida Neimanis 在《水體》（*Bodies of Water*）中的核心論點：「水不僅僅是資源，它是我們存在的條件，也是我們與世界連結的介質。」Neimanis 強調水的「妊娠性」（Gestationality），意即水具有孕育與攜帶的能力。在 Himali 的影像中，極地冰層封存了古代的空氣、塵埃，甚至是殖民歷史的幽靈氣息。在冰融化之際，不僅是物理型態的相變，更釋放了時間的檔案。

這種流動性進一步瓦解了「粒子與波」的二元對立。在《The Particle and

the Wave》中，Himali 借用了量子力學的隱喻，指出我們與環境的邊界如同光一般，既是確定的粒子，也是瀰漫的波。若將此觀點置於 Sara Ahmed 的現象學視角下，Himali 創造了一種「迷失方向」的美學。在白茫茫的極地景觀中，傳統的方向感失效了，人類不再是座標的中心，而是成為了流動景觀中的異鄉人。這種迷失並非負面，正如 Ahmed 所言，它迫使我們重新校準感官，去學習一種不以征服為目的的觀看方式。透過水體的流動與變異，Himali 邀請我們進入一種「酷兒生態」的時間觀：在這裡，時間不是線性的進步，而是循環、滲透與回流。

跨身體山岩：輻射、毒性與滲透的邊界

如果說前期的水體作品處理的是「融化」，那麼《Static Range》則將焦點轉向了更具侵略性的「洩漏」與「滲透」。當 Himali 將鏡頭轉向那座遺失了核能裝置的 Nanda Devi 山峰時，她引入了一種更為激進的物質觀，這正是 Stacy Alaimo 所提出的「跨身體性」(Trans-corporeality) 之絕佳註腳。Alaimo 主張，人類的身體從未獨立於環境之外，環境中的物質，尤其是毒素，會持續地「穿過」我們。¹那座看似靜止、固若金湯的山體 (Static Range)，實則因為內部的銻元素而變得具備高度的流動性與穿透力。輻射粒子隨著岩石風化、隨著雪水融化流入恆河，最終進入下游居民的血液、骨骼與細胞之中。

在 Himali 的作品中，山不再是風景，而是進入我們體內的「異物」。Himali 透過郵票、刺繡與信件等微小的媒介，描繪這種巨大的、不可見的暴力。這是一種「有毒的親密感」：我們與山的連結，不再只是靈性的崇拜或美學的欣賞，而是物理上的「共肉」(con-flesh)。山體就是我們的肉身。這種視角打破了自由人文主義主體 (Humanist Subject) 的幻象——即認為人是封閉的、自主的個體。在輻射的照耀下，皮膚不再是邊界，而是通透的膜，我們被迫承認自己與那座「受傷的巨人」共享著同一種病理學命運。

活躍的死物：生命階序的翻轉與有毒的能動性

進一步而言，Himali 在《Static Range》中賦予了山體與輻射一種詭異的主

¹ Stacy Alaimo, "Trans-Corporeal Feminism and the Ethical Space of Nature." In Material Feminism. Stacy Alaimo and Susan Hekman ed. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p. 237-264.

體性，這可以透過 Mel Y. Chen 在《Animacies》中提出的理論來深度解讀。Chen 挑戰了傳統的「生命階序」(Animacy Hierarchy)，即認為人類高於動物，動物高於植物，而石頭與金屬則是最低等的「無生命」(Inanimate) 物質。然而，在 Nanda Devi 的案例中，那個被視為死物的「鈾」，卻展現出了比人類更強大的能動性。它能發熱、能破壞基因、能改變地質結構，甚至能決定人類的生死。

Chen 提出的「毒性」(Toxicity) 概念在此至關重要。毒性不僅僅是生物學上的危害，它更是一種能夠擾亂既有秩序的「酷兒力量」。輻射作為一種毒素，它穿過中印邊境而無視國界、同時影響植物、雪豹與人類而無視物種區隔、也無視性別與階級。在 Himali 的作品中，這種毒性被轉化為一種失序的語言——收音機裡的雜訊 (Static)。這座山在「說話」，只是它是用致癌的頻率在說話。這種視角迫使我們重新思考「生命」的定義：當一塊石頭能夠持續發射能量並重寫我們的 DNA 時，我們還能傲慢地稱之為「死物」嗎？Himali 透過這種對無生命物質的賦權 (Enlivening)，展現了一種後人類的泛靈論——萬物皆有靈，而有些靈是致命的。

擁抱失序與脆弱：一種酷兒的生存技藝

面對水體的淹沒威脅與山體的輻射毒害，Himali Singh Soin 並未走向末日式的虛無，亦未訴諸科技樂觀主義的修復（例如試圖清理輻射）。相反地，她似乎在尋找一種與災難「共存」的倫理，這與 Sara Ahmed 在《過一種女性主義的生活》中所談論的「脆弱性」(Fragility) 與「滯澀」(Blockage) 遙相呼應。Ahmed 認為，「崩潰」(Snap) 或「破碎」往往被視為失敗，但那其實是為了生存而必須做出的斷裂，是對壓迫性秩序的拒絕。而這種拒絕，即是一種抗拒順服於人類中心主義的不馴態度，也是刻意透過脆弱與滯澀，維持一種不透明性，以此抗拒被同化的策略。

Himali 筆下的自然界——那融化的冰、那洩漏的山——正在經歷這種「崩潰」。這是一種生態上的抗議，拒絕繼續維持人類強加的穩定幻象。Himali 邀請我們進入這種失序的頻率，承認我們與冰、與山一樣易碎。在《Static Range》中，她並未試圖讓雜訊消失，而是將其轉化為一種通訊的可能。這是一種「受污染的生存」(Contaminated Survival)。正如 Mel Y. Chen 所提示的，擁抱毒性與殘疾，或許是酷兒主體在規範性時間之外存活的方式。

在雜訊中調頻、污染中共生

Himali Singh Soin 的藝術實踐是一場關於感官調頻的儀式。從《We are Opposite Like That》的水體流動，到《Static Range》的山體輻射，她構築了一個不再以人類為中心的宇宙模型。在這些作品之中，人體也作為一種水體，承載著災變；山岩則以輻射的形式穿透了我們的身體邊界，並且承受著無生命物質劇烈能動性對我們的搖撼。

這是一段重新進入失序頻率的過程。在這個頻率中，「失序」即是真實世界的本然面貌。Himali 的作品破除了純粹的人類中心，甚至物種想像：人的身體與環境之中早已充滿微塑膠、重金屬與歷史的輻射塵。然而，正是在這徹底的污染與糾纏之中，一種跳脫工具理性框架的酷兒生存想像得以誕生：當人類不再試圖征服山、管理水，而是學習如何作為一個易碎的、多孔的、且與萬物共振的接收器，在雜訊中聆聽地球深處的低語，那也是我們得以在其中生存的狀態。

持續低燒的共存：「Munus」計畫與集體藝術

在當前台灣的脈絡中，我們似乎陷入了一種集體的失語狀態。尤其面對白色恐怖，因於威權時期的禁忌，以及轉型正義時期的對立，使得這個議題經常誘發社會的分裂與衝突。人們在政治傾向、國族認同上的立場差異，使得他們幾乎無法在這個議題上彼此理解與順利溝通。而讓這段歷史成為一種社會禁忌的，不只是政策上的禁制，而是因為開啟這個話題，通常意味著接下來可能打開不愉快的爭論。而在此一情境之下，往往陷入一種雙重束縛（**Double bind**, **Gregory Bateson, 1956**）的兩難：一方面可能引起的衝突使人們不願談論這段歷史，另一方面，轉型正義的公共義務又使有良知的公民深陷罪惡感。而在這種難以解開的雙重矛盾之下，反倒讓人們更為退縮而使溝通陷入斷裂。

當常規的政治語言失效，或許可以回到最初的詞源，重新思考社群與公共性的本質。策展人吳虹霏在 2025 年陸續以兩檔展覽，提出「Munus」的概念。此一概念來自拉丁字根「munus」，在拉丁字典中原指「贈禮」，同時也是公眾服務（**office, fonction**），以及義務（**obligation, charge**）。而社群（**communitas**）中，則是由字根 **com**（共有）衍伸出共有狀態（**communis, état commun**），指一群共同承擔這份義務的人所組成的集體。此一詞組的反面，即是免疫（**immunitas**），原本免除義務（**dispense**）之意，也意指不願承擔義務、切斷連結以求自保的懶散之人（**qui se soustrait aux charges, paresseux**）。

comunis 在政治、社會甚至法律上的公共意涵，尤其是共同承擔對彼此義務的意涵，也同時意味著在分配義務之時，需要打破個體界線去接觸他人。而 **immunis** 原初「免除」的意思，也同時亦指不受社群約束、過度封閉邊界與自我保護的個體。被延伸到醫學上的 **immunité**，亦即病理上的免疫，就無可避免的需要討論為了維護個體與集體生命安全，如何抵禦外來的威脅，如何可能在保持穩定與安全的 **immunis** 狀態同時，維持著社群 **communis** 的存在。

此一「外來威脅」的想像，並不純粹是內外嚴格區分，一致對外的狀態。相反的，如同義大利哲學家 **Roberto Esposito** 所提出的免疫範式（**paradigme immunitaire**），共同體（社會／國家）為了保護自身生命安全，會引入某種否定性機制，來防禦外部威脅。否定性機制，在生物學上來說，就是將微量的病毒注入體內，讓身體產生抗體。而在政治上，國家為了防止內部混亂，也會使用法律、邊界控制，甚至暴力來限制人民的自由。另外延伸到社會狀態，為了維繫社會的安定，尤其在民主社會當中，無可避免的要面對內部的分裂與衝突。**Esposito** 的研究主要在提問，社會，尤其民主社會，如何在必要的否定機

制之下，避免過度強烈的免疫反應，帶來「自體免疫」(auto-immunity)的自我毀滅結果？

如果政治上的免疫操作，可能導致過激的自體免疫反應，那麼藝術是否能夠提供另種修復的途徑？藝術理論學者 Estelle Zhong Mengual 提出集體藝術 (l'art en commun) 的概念，提供了一個思考方向。她主張藝術不僅是在工作室內的孤獨生產，也應包含在公共空間長時間的共同協作。Zhong Mengual 指出集體藝術的政治參與及社群問題，重點在於如何在集體創作與分享之中，重塑一種集體行動，甚至重塑生活方式。也因此我們需要重估，集體藝術在政治參與，尤其在民主體制的危機當中，具備何種潛力，得以在不尋求單一共識的前提下，讓異質個體重新連結？

結痂與發酵



張恩滿，《Rawus Tjulijaviya 與表姐們》(2023)



張恩滿，「植物轉印術一九曲走讀計畫」（2025）



張恩滿，「植物轉印術一九曲走讀計畫」（2025）

張恩滿在展覽中的創作，回應了這個問題。她延續 2023 年為綠島人權藝術季創作的《Rawus Tjuljaviya 與表姐們》的脈絡，與生活在台東大鳥村 Tjuljaviya

家族的表姐們，一起坐在台灣常見的紅色塑膠桌椅前，一邊用羊角勾勾法編織排灣族傳統網袋（sikau），一邊談論她們對於政治與宗教的看法。這群表姐們出生於 1950-60 年代，成長於台灣戒嚴時期，也是一般稱為「白色恐怖」的時期，而深受彼時教育政策與政治宣傳的影響，他們相對認同國民黨政府、抗拒戒嚴末期興起的民主進步黨，或是虔誠信仰外來基督宗教，在國民黨的統治之下、遷移到他鄉安分求生。藝術家在與表姐們共同編織的過程中，聆聽她們的生活經驗，嘗試了解她們為何抱持這些政治或宗教立場。編織的行動並非為了尋求共識，而是持續的在共同勞動、共同分享的過程之中，維持彼此的關係連結。張恩滿與表姐們的共同編織，即是一種社會性的縫合工程，他們並不刻意抹去政治歧異，回復到全然健康的狀態，而是在重複勞動之中讓彼此的關西重新交織。即使這個連結並不平滑柔軟，而是帶著些許僵硬與拉扯，但仍然為傷口提供了結構性的支撐，讓原本分崩離析的個體在其中找彼此連結的機會。

在「Munus II」的展覽，張恩滿以相似的集體創作方法，將觸角延伸到基隆阿美族奇浩部落之中的都市原住民（意指因工作、學業而從部落搬遷到都市生活的原住民族）。這群原住民族在適應國家暴力與現代化生活的衝擊之際，仍然努力保存傳統知識與生活方式，包含在都市的新生活空間，繼續尋找可以製作酒麴的植物。張恩滿以「植物轉印術—九曲走讀計畫」，邀請策展人與其他友人，拜訪族人移居後重新選定的祖靈地，並且體驗以當地植物釀酒的過程。而展覽當中展出的，除了當時與表姐們對談的經驗，還有被放在編織提袋內，可製作酒麴的植物，以及參與者的走讀紀錄。這正呼應了 Esposito 提出的免疫典範：為了存活，生命體必須攝入部分「非我」的物質。釀酒即是一種「安全的發酵」，它容許異質微生物的進入，並在體內引發一場溫和的變化。這場風暴並未導致共同體的死亡，反而創造出一種新的、具備抵抗力與保存性的有機狀態。在這個臨時的釀酒社群中，個體透過共享這種經由時間轉化而成的「發酵物」，在微醺的狀態下鬆動了原本僵硬的防衛邊界，正如免疫系統在建立耐受性後，達成的某種動態平衡。

在張恩滿的這兩個藝術計畫裡，已然可以看到藝術實踐如何以另類的形式，建構起對社群的嶄新想像。首先，它並未指向一種特定、穩固的社群型態，無論是編織或是釀酒，都是隨機的、臨時的群體。其次，它並未刻意追求單一共識，而是讓彼此共處同一空間，並且嘗試在談話當中理解彼此，即使最終仍然無法理解對方，但並不評價對方的立場。張恩滿的創作，建立起相對有機的、柔性的關係連結，一方面並不抗拒社群之間共同的聯繫，也即接觸對方

而因差異受「感染」的風險，另一方面，這種臨時、隨機、不追求共識的型態，也使得共同體不需要為了維護內部的安全與穩定，導向關係破裂或拒絕溝通，而將免疫反應的破壞性降到最低。

異體移植



鄭亭亭，《所有的敘事都是回憶的重述》（2024-2025）



鄭亭亭，《所有的敘事都是回憶的重述》（2024-2025）

另一個例子，是鄭亭亭的《所有的敘事都是回憶的重述》（2024-2025）。這件作品延伸自她在 2024 年駐村瑞典期間創作的《彭明敏逃亡路線》。在這項計畫當中，鄭亭亭依循《彭明敏回憶錄》的路徑，走過他曾走過的地方。彭明敏在白色恐怖期間，因參與台獨運動被通緝，在友人的援助之下輾轉從台北逃往香港再到瑞典，轉戰居留後抵達美國。而在新作當中，鄭亭亭以這條路線為引線，由參與者朗讀文本，並且標示「事件發生」與「回憶發生」的時間點，在當中交錯穿插著藝術家本人瑣碎的私人回憶，也邀請觀眾留下自己的創傷經驗，並由他人代為朗讀。她在這件作品當中提問，不自由的創傷是否可以共量？而我們如何可能真正與他人的創傷經驗共鳴？

比起「創傷可否共量？」這件作品真正提出的問題或許是：如果創傷無法共量，我們是否還能共同談論創傷？鄭亭亭的作品，讓作品的共同參與者代為朗讀彭明敏、觀眾的創傷經驗，以「我的聲音說你的痛」，這本身就是一種可能帶來生理排斥的「異體移植」。一方面朗讀者未必真能理解當事者的經驗，另一方面，這些經驗的「創傷程度」未必可以等量齊觀。此外，正是在這種單向的、間接的、甚至有些封閉的朗讀，而非面對面談話，讓這些差異經驗在被並置之時，減弱了免疫反應過度強烈的攻擊性。然而，正是因為創傷本就無法真正被

理解，也無法共量，在「事件」與「回憶」、他人與私人經驗混雜穿插之中，這些聆聽與分享並不是為了塑造具有共識的集體記憶，更接近情動的關係連結。即使這種連結仍然帶著不舒適的風響，但「我分享」、「我聆聽」、「我與你共同存在」的行動與陪伴，比起還原或者評判歷史來得更為重要。

這種「共同生活」的想像，並不是要尋求一種新的固定模式，而是想像如何繼續另一種持續處於變動不居、不安的狀態。這可能也是台灣一直以來的社會狀態，然而 Munus 所提出的當代社群想像，以及前述的幾種藝術實踐，都提示了另一種過往或許未曾思考過的發展方向：所謂的「免疫」不僅是持續的增進社群抵抗威脅與危機的能力，也是在讓社群內部差異的個體，逐漸習慣、容忍內部免疫反應的不舒適感受，並將這種免疫反應的破壞性盡可能降低，但持續維持相對鬆散的社群狀態。這就像是持續的維持著輕微的低燒，並不追求全然的健康，而是練習與不可能真正排除的不安彼此共存，並且找到能夠溫柔相待的作法。

Bibliographie

Esposito, Roberto, *Immunitas: protection et négation de la vie*. Paris : SEUIL, 2021.

Zhong Mengual, Estelle, Morizot, Baptiste, *Esthétique de la rencontre, l'énigme de l'art contemporain*. Paris, Seuil, 2018.

Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934, p.1003

Imaginer l'art de réparation en commun : Le projet Munus et les pratiques de Chang En-man et Cheng Ting-ting face à la Terreur blanche (2025)

Dans le contexte actuel de Taïwan, nous semblons avoir sombré dans une forme d'aphasie collective. Face à la Terreur blanche qui a eu lieu entre 1949 et 1987 en particulier, les tabous hérités de la période autoritaire et les antagonismes liés à la justice transitionnelle ont transformé ce sujet en un vecteur de division et de conflit social. Les divergences d'opinions politiques et d'identités nationales rendent la compréhension mutuelle et la communication presque impossibles sur ces questions. Si cette histoire est devenue un tabou social, ce n'est pas seulement en raison des interdits politiques, mais parce qu'aborder ce sujet implique souvent d'ouvrir la voie à des polémiques douloureuses. Dans cette situation, nous nous trouvons piégés dans une « double contrainte » (*double bind*, Gregory Bateson, 1956) : d'un côté, la peur du conflit incite au silence ; de l'autre, l'obligation publique de justice transitionnelle plonge les citoyens consciencieux dans la culpabilité. Pris dans ce dilemme insoluble, le repli sur soi s'accroît, provoquant une rupture de la communication.

Lorsque le langage politique conventionnel échoue, il est peut-être temps de revenir à l'étymologie pour repenser l'essence de la communauté et de la chose publique. C'est dans cet esprit que Donna Haraway propose d'« imaginer le système immunitaire différent de la rhétorique de la guerre froide qui l'a toujours représenté comme un champ de bataille. Plutôt que dans les termes de l'invasion, pourquoi ne pas y penser dans les termes de spécificité partagées, au sein d'un soi semi-perméable, capable d'interagir avec les autres (humains et non-humains, intérieurs et extérieurs) ? »¹ Nous pouvons ainsi entrevoir ici une possibilité alternative : le système immunitaire partagé.

« Dans ce monde blessé, quel genre de pratiques de soin pourrions-nous co-crée ensemble ? » C'est en posant cette question qu'en 2025, la commissaire d'exposition Wu Hong-fei a introduit le concept de « Munus » à travers deux expositions successives. Ce concept puise sa racine dans le mot latin *munus*, qui signifie « don », mais aussi « service public » (office, fonction) et « obligation » (charge). Le terme *communitas* (communauté), dérivé de la racine *com-* (avec), désigne ainsi un état commun (*communis*) formé par un groupe de personnes partageant cette obligation. À l'opposé, *immunitas* (immunité) signifie être dispensé de cette charge ; à l'origine, l'adjectif *immunis* désignait celui qui est exempté d'impôts ou de devoirs, mais aussi

¹ D. J. Haraway, «How Like A Leaf», entretien avec T. Nicols Goodeve, New York, Routledge, 1999, p.70.

celui qui, par paresse, se soustrait aux charges communes et coupe les liens pour se protéger.

Si *communis* implique, dans un sens politique, social et juridique, de briser les frontières individuelles pour entrer en contact avec autrui en partageant des obligations, *immunis* désigne à l'inverse un individu non contraint par la communauté, enfermé dans ses frontières et l'auto-protection. L'extension de ce terme au domaine médical — l'immunité pathologique — nous oblige inévitablement à poser la question suivante : pour protéger la vie individuelle et collective contre les menaces extérieures, comment maintenir l'existence de la *communitas* tout en préservant un état *immunis* stable et sûr ?

Cette imagination de la « menace extérieure » ne relève pas d'une distinction stricte entre l'intérieur et l'extérieur. Au contraire, comme le suggère le philosophe italien Roberto Esposito avec un « paradigme immunitaire », la communauté (société/État) introduit un « mécanisme négatif » pour se défendre, afin de protéger sa propre vie. Biologiquement, cela équivaut à inoculer une faible dose de virus pour produire des anticorps. Politiquement, l'État utilise la loi, le contrôle des frontières, voire la violence pour limiter la liberté et prévenir le chaos interne. Dans les sociétés démocratiques en particulier, pour maintenir la stabilité, il faut inévitablement faire face aux divisions internes. La recherche d'Esposito pose une question centrale : comment une société démocratique peut-elle, sous ces mécanismes négatifs nécessaires, éviter qu'une réaction immunitaire excessive ne conduise à une « auto-immunité » destructrice ? Il suggère ainsi que, « L'équilibre du système immunitaire n'est pas le fruit de la mobilisation défensive contre l'autre du soi, mais la ligne de jonction, ou le point de convergence, entre deux séries divergentes. Celui-ci n'est pas gouverné par le primat du même sur le semblable et du semblable sur le différent, mais par le principe, continuellement mouvant, de leur relation. »²

Si l'opération immunitaire politique risque de provoquer une réaction auto-immune excessive, l'art peut-il offrir une voie de réparation alternative ? La théoricienne Estelle Zhong Mengual offre une piste de réflexion avec le concept d'« art en commun ». Elle soutient que l'art ne doit pas se limiter à une production solitaire en atelier, mais s'inscrire dans une collaboration prolongée au sein de l'espace public.

Zhong Mengual souligne que l'enjeu de ces pratiques est de répondre aux crises de la démocratie représentative en restaurant une capacité d'agir collective. Cependant,

² Roberto Esposito, *Immunitas: protection et négation de la vie*. Paris Seuil, 2021, p.226.

comme elle le précise dans son ouvrage, il ne s'agit pas simplement de travailler avec des « communautés établies », mais d'« inventer des formes de communauté nouvelles ». Elle qualifie ces collectifs de « communautés liminales » ou « temporaires » (Zhong Mengual, 2018), marquant ainsi leur distinction avec les structures sociales figées.

C'est précisément dans cet écart que réside le potentiel politique de *munus* : comment ces communautés éphémères et mouvantes permettent-elles de reconnecter des individus hétérogènes sans exiger de consensus unique ?

Cicatrisation et Fermentation

Les œuvres de Chang En-man présentées dans l'exposition répondent à cette problématique. Dans la continuité de son projet *Rawus Tjuljaviya and Her Cousins* (2023) pour le **Green Island Human Rights Art Festival**, elle s'assoit avec ses cousines du clan Tjuljaviya (village de Daren, Taitung) autour de tables en plastique rouge typiques de Taïwan. Tout en tissant des sacs traditionnels Paiwan (*sikau*) au crochet, elles discutent de politique et de religion. Ces cousines, nées dans les années 1950-60 et ayant grandi sous la loi martiale (Terreur blanche), restent influencées par l'éducation et la propagande de l'époque : elles s'identifient plutôt au gouvernement du Kuomintang (KMT), résistent au Parti démocrate progressiste (DPP), ou pratiquent avec ferveur le christianisme, cherchant une vie paisible loin de chez elles sous le régime du KMT. À travers le processus de tissage commun, l'artiste écoute leurs expériences de vie et tente de comprendre les origines de leurs positions. L'action de tisser ne vise pas le consensus, mais le maintien du lien relationnel à travers le travail et le partage. Ce tissage commun opère comme une « suture sociale » (*social suturing*) : il ne cherche pas à effacer les divergences politiques pour retrouver un état de santé parfaite, mais à entrelacer à nouveau les relations par la répétition du geste. Même si ce lien n'est pas lisse, mais rigide et tiraillé comme un tissu cicatriciel, il offre néanmoins un support structurel (*scaffold*) à la blessure, permettant aux individus fragmentés de trouver une opportunité de connexion.

Dans l'exposition *Munus II*, Chang En-man étend cette méthode de création collective aux autochtones urbains de la tribu Cihaw (Amis) à Keelung. Alors qu'ils s'adaptent aux chocs de la violence d'État et de la modernisation, ces autochtones s'efforcent de préserver leurs savoirs, notamment en cherchant dans les interstices urbains des plantes pour fabriquer le levain (les ferments pour l'alcool). Avec son projet « Nature Printing — Jiu-Qu Walking Project », Chang invite le public à visiter les terres ancestrales réinvesties et à expérimenter la fabrication d'alcool. Les objets exposés —

plantes à levain dans des sacs tissés, archives des marches — font écho au paradigme immunitaire d'Esposito : pour survivre, un organisme doit incorporer une part de « non-soi ». La vinification est ici une « fermentation sécurisée » (ou contrôlée) ; elle autorise l'entrée de micro-organismes hétérogènes et provoque une transformation douce à l'intérieur du corps. Cette tempête chimique ne tue pas la communauté, mais crée un nouvel état organique résistant. Dans cette communauté éphémère de la fermentation, le partage de cette substance transformée par le temps permet aux individus, dans un état de légère ivresse, d'assouplir leurs frontières défensives rigides, atteignant un équilibre dynamique semblable à la tolérance immunitaire.

Ces deux projets de Chang En-man illustrent comment la pratique artistique construit une nouvelle imagination de la communauté. Premièrement, elle ne vise pas une forme communautaire stable ; le tissage comme la fermentation créent des groupes aléatoires et temporaires. Deuxièmement, elle ne force pas le consensus, mais permet la coexistence dans un même espace, où l'on tente de comprendre l'autre sans nécessairement y parvenir, et surtout sans juger. L'œuvre établit une connexion organique et souple : elle ne refuse pas le risque d'être « contaminé » par la différence, mais grâce à cette forme temporaire et sans obligation de consensus, elle minimise la destructivité de la réaction immunitaire, évitant la rupture relationnelle au nom de la sécurité interne.

L'Allogreffe (Transplantation)

Un autre exemple est l'œuvre de Cheng Ting-ting, *All the narratives are the retold of recollections* (2024-2025). Issue de son projet *Peng Ming-min's Escape Route*, cette œuvre retrace le chemin de fuite de Peng Ming-min, dissident recherché durant la Terreur blanche. Cheng utilise cet itinéraire comme un fil conducteur où les participants lisent des textes, marquant les temporalités de l'« événement » et du « souvenir ». Elle y entremêle ses propres souvenirs privés et invite le public à laisser des témoignages de leurs propres traumatismes, qui sont ensuite lus par d'autres. L'artiste pose ici la question : le traumatisme de la non-liberté est-il commensurable ? Comment pouvons-nous réellement résonner avec l'expérience traumatique d'autrui ?

Au-delà de la commensurabilité, la véritable question est peut-être : si le traumatisme est incommensurable, pouvons-nous encore en parler ensemble ? En demandant aux participants de lire les expériences de Peng ou du public, Cheng opère une sorte d'« allogreffe » (transplantation d'organe étranger) : utiliser « ma voix pour dire ta douleur ». Cela comporte un risque de rejet physiologique, car le lecteur ne peut pas pleinement comprendre l'expérience de l'autre, et les degrés de traumatisme ne sont

pas équivalents. Cependant, c'est précisément cette lecture indirecte, unilatérale, médiée par le texte plutôt que par la confrontation directe, qui atténue l'agressivité de la réaction immunitaire face à la différence. Parce que le traumatisme ne peut être ni totalement compris ni mesuré, ces écoutes et partages, mêlant le public et le privé, ne visent pas à forger une mémoire collective consensuelle, mais à tisser un lien affectif. Même si ce lien porte encore les frissons de l'inconfort, l'acte de dire « je partage », « j'écoute », « je suis là avec toi » importe plus que le jugement historique ou la reconstitution des faits.

Cette imagination d'une « vie commune » ne cherche pas un nouveau modèle fixe, mais envisage comment perdurer dans un état de mouvement et d'inquiétude constants — ce qui reflète peut-être l'état social permanent de Taïwan. Le projet *Munus* et ces pratiques artistiques suggèrent une direction inédite : l'immunité ne consiste pas seulement à renforcer la résistance contre les menaces, mais à habituer les individus hétérogènes à tolérer l'inconfort de la réaction immunitaire interne. Il s'agit de minimiser la destructivité de cette réaction tout en maintenant une communauté relativement lâche. C'est comme maintenir une fièvre légère continue (*low-grade fever*) : ne pas poursuivre une santé totale et aseptisée, mais s'exercer à coexister avec une inquiétude impossible à éliminer, en trouvant des manières de se traiter mutuellement avec douceur.

Bibliographie

Esposito, Roberto. *Immunitas: protection et négation de la vie*. Paris : Seuil, 2021.

Zhong Mengual, Estelle ; Morizot, Baptiste. *L'art en commun- Réinventer les formes. Du collectif en contexte démocratique*. Paris : les presses du réel, 2019.

Gaffiot, Félix. *Dictionnaire latin français*. Paris : Hachette, 1934, p.1003.

Haraway, D. J. «How Like A Leaf», entretien avec T. Nicols Goodeve, New York, Routledge, 1999.

從身體的私密記憶，到土地的集體修復

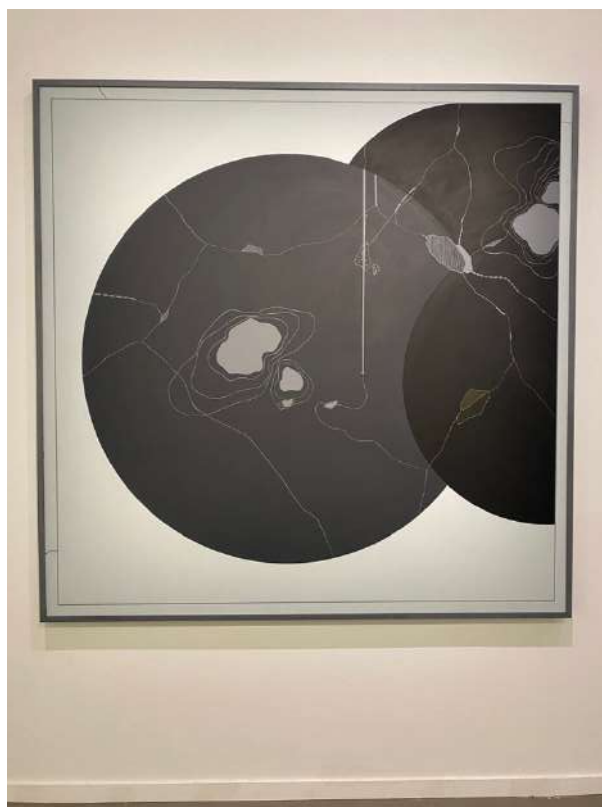
——Otobong Nkanga 的身體與疆域

「我認為地球就像我們的身體一樣，是一個生命體：水、空氣、樹木、石頭、植物，它們都像我們的身體一樣，是一個個生命體。」 Otobong Nkanga, 2022

Otobong Nkanga 出生於奈及利亞，並曾於巴黎、阿姆斯特丹等地求學，現今則定居於比利時安特衛普。她的創作以行為藝術為核心，衍生出繪畫、裝置、雕塑、攝影與錄像等不同形式。Nkanga 的創作經常著眼於建築與景觀的主題，以此作為她表演與敘事的起點，並且透過自己的聲音與身體作為載體，連結起生活記憶以及自然，以此呈現土地與人類如何具備自然的修復能力。她不僅在創作中展現記憶與土地的連結，更在其中提示了對於未來的想像。身體與土地在她的作品之中，並非對立的兩端，對於歷史記憶與認同的再現，也不止停留在控訴，而是經由二者的相互連結，指向可能的修復方案。

1. 灰域的地圖：從空白到傷痕的測繪

Nkanga 的創作龐雜而多樣，然而若要找到她創作的軸心，2016 年的作品《Grey Zone, Shaping Memory》，或許可以更清楚提示她作品之中，連結起記憶、修復與未來的核心主題。其中《Grey Zone》畫作上反覆出現的環形痕跡，在 Nkanga 的作品中成為一種固定的象徵與創作的核心命題，以此指涉集體記憶的斷裂，《Shaping Memory》則以藝術家從雜誌收集來的影像素材，拼貼出一幅陌生的景象，指向一種重構的行動。這幅景象中的元素召喚著藝術家兒時記憶，以及似曾相識的情感，與此同時又創造出截然不同的現實。Nkanga 一方面以地圖擘畫出集體記憶的空缺與傷痕，令一方面又藉由拼貼影像反映根植於土地的個人記憶，以及這些記憶的碎片拼接起來之後，所生成的未來想像。因此在她的作品中，土地雖承載脆弱與傷痕，但仍是可居住的領土，她則是試圖在這塊領土上探索修復與共存的可能性。



《Grey Zone, Shaping Memory》, Acrylique et peinture sur panneau, C-print sur papier photographique. Collection JMD, Hong Kong.



Shaping Memory, 2016, C-print sur papier photographique. Collection JMD, Hong Kong.

這種對土地創傷的測繪，在與《Grey Zone》同期的紡織裝置《The Weight of Scars》（2015）中，從抽象的繪畫轉為赤裸的現實紀錄。Nkanga 在織毯上吸附了十張圓形的攝影圖像，這些圓形的視覺形式呼應了《Grey Zone》中的空缺，但內容卻是納米比亞廢棄礦場的裂縫、被遺忘的混凝土與管道。這不僅是一幅風景畫，更是一份「工業活動的歷史地圖」，藝術家在此揭示了地質與人文後果之間的重量。



The Weight of Scars, 2015, Textile tissé(viscose, mohair, polyster, coton biologique, lin, acrylique), impressions jet d' encre pigmentaire sur 10 plaques Forex découpées au laser, aimants.

同樣的關注延續至雕塑《Post II, Namibia Landscape: Surface Minerals》（2019）。這件直立的雕塑如同一卷展開的捲軸，透過影像紀錄了納米比亞景觀的色彩變遷。觀眾的視線隨著翻看圖像的動作，經歷了從植物的翠綠、轉變為分解中的灰褐色，最終進入象徵遺棄（**abandon**）的荒蕪景象；然而在序列的循環中，又隱含著回歸自然的再生可能。

2. 肉身即土壤：歷史的銘刻與連結

土地在 Nkanga 的作品中不僅指宏觀的領土，「泥土」也同時指涉著具體的身體經驗，以及深膚色的自我認同。

早在 1997 年展開的系列作品《Keyhole》，Nkanga 即開始以陶土連結歷史記憶。她受到奧地利雕塑家 Susanne Wenger（1915-2009）的啟發，開始以陶板創作，並在這些陶板的孔洞內部刻上指涉奈及利亞社會與政治衝突的圖像。孔洞上重新描繪的集體記憶，讓《Grey Zone》中斷裂的記憶得以在「陶土」之上重

現。而 1999 年創作的《Fattening Room》，則是以泥土製成的雕塑、表演的系列攝影重複黏貼在鋁製複合材料上，以此表現在肉身經驗與土地連結之間，屬於奈及利亞人的記憶。作品名稱來自奈及利亞東南部艾菲克（Efik）與伊比比奧（Ibibio）族的「育肥室」習俗。這種習俗是在女子屆適婚年齡時，將她們隔離起來、餵食各種食物、授予各種禮儀與技能，以此準備進入婚姻。這件作品可視為 Nkanga 繁複創作路徑的起始點。她經由土地塑成的身體，連結起奈及利亞的傳統習俗，影像當中「新娘」的歐式裝束，又同時呼應著葡萄牙、西班牙的殖民文化。這幅形式乍看簡單的影像，揉合了奈及利亞的歷史與傳統文化、女性的身體經驗，以及根植於「土地」的認同，經由泥土、表演、服裝等元素，傳達強而有力的訊號。



Keyhole IV, 1997. Keyhole V, 1997. Keyhole IX, 1997. Keyhole X, 1997. Dessin sur céramique.

3. 穿刺與縫補：針的雙重性

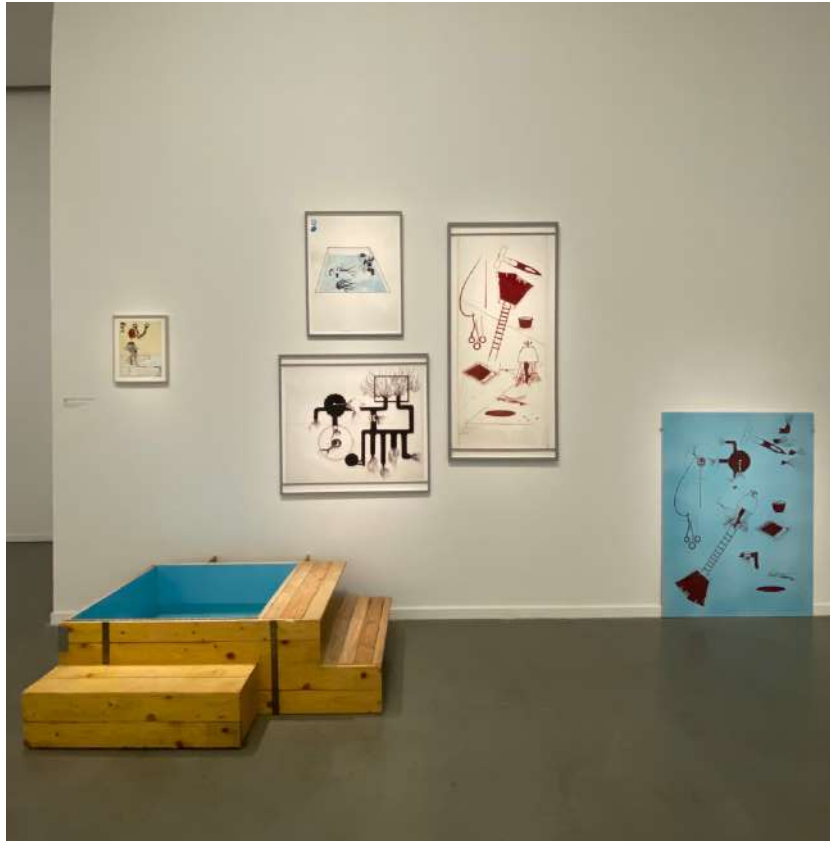


Fattening Room, 1999. C-print sur papier photographique monté sur Dibond

Nkanga 在中期開始導向以表演與行動，尋找修復的路徑。譬如《Pleasure Fragments》，就是她在 Project Row House 的表演中，穿上泥土製成的護脛、短裙、護胸，扮演名為 Jennifer McBright 的女性收藏家，以此反諷她經常因膚色、非裔身份，被排除、被唸錯姓名的窘境。到了《Awaiting Pleasures - The Workstation》，她則以各種工具、機械裝置、工程元素，組成一個長時段的儀式表演。其中，藝術家在作為裝置一部份的錄像《Surgical Hits - The Needle》中躺在海灘，閃躲著一根巨大的銀針。這根巨型銀針，在 Nkanga 之後的作品反覆出現，作為解構與修復的象徵：一方面它如同殖民者侵入了慾望與玩樂的空間而帶來痛感，另一方面又同時在來回穿刺的過程中，促使行動的發生，將破碎的經驗與記憶重新接合起來，而帶來修復的契機。

在 Nkanga 的許多作品中，雕塑與建築也扮演重要角色，以此隱喻人類的慾望與野心。譬如《Awaiting Pleasures But It Cut》(2002-2003)，製作了泳池、工作

站、身體照護站模型，並在布魯塞爾美術館（Palais des Beaux-Arts Brussels）首次展出時進行表演。而系列作品的繪畫，描繪了這些裝置當中的鐵鎚、繩索、階梯、針，以裝置之中的身體感官經驗，連結到被殖民者不斷被截斷、總是未曾到來的愉悅經驗。



Awaiting Pleasures But It Cut, 2002-2003, encre et aquarelle sur papier, encre sur papier calque, encre sur Rhodoïd, plaque de céramique, piscine, structure en bois, métal.

在《Contained Measures of Land – The Operation》這種被截斷的身體感受，更為具象的以雕塑之中銀針的形式被表現出來。藝術家以橘樹根製作雕塑的本體，並且以五根巨大的銀針，表現殖民者為治理殖民地，在土地上留下的測量標記。這些標記同時留下開口，而成為無法修復的傷痕，使得連結到土地的樹根不再完整。Nkanga 同時讓銀針刺穿／縫補的雙重意涵，在穿刺樹根的行動中成為一種縫合傷口的療癒儀式，支撐著原本可能分崩離析的樹根。在這樣的雙重語意之下，銀針同時象徵著權力、詛咒，但也同時具備照護的意涵。



Contained Measures of Land – The Operation, 2008, Racines d’ oranger, tillandsias, 5 aiguilles en acier inoxydable de différentes tailles. Collection Sabine Koklenberg.

「針」的意象，在 Nkanga 2021 年的四件織毯《Unearthed》之中，轉化為敘事與抗爭的工具，以此表現深受過度採礦的海域現狀。這系列作品由 Nkanga 與荷蘭 Tilburg Textiel Museum 的 TexieLab 合作，以繁複細緻的紋理表現海中的光線。《Abyss》描繪了深海的景象，《Sunlight》則表現陽光下的景觀，《Midnight》呈現淺海域的樣貌，《Twilight》則刻劃出海岸的風景。作品的主題

「unearthed」，已然指出，藝術家是要呈現這些看似美麗的風景之下不可見的部分。她將織毯中的連結到氣候變遷之下，對於海底脈礦的過度開採，並以畫面之中飄浮在水中、堆積在海岸或沉落海底的身體，喚起人們對礦業中喪生者的關注。



Unearthed – Sunlight, 2021, Textile tissé (Trevira, techno, Elirex, mohair, merinos, Superwash, linge, monofilament, Econyl, fulgaren, viscose) Fondation Beyeler, Riehen/Basel.

暴力與縫補的雙重性，不僅止於「針」作為工具的隱喻，更在表演作品《Solid Maneuvers》（2015）中，被轉化為一種「生產的儀式」。Nkanga 在佈滿金屬支架與礦物粉末的臺座上，演繹了一系列機械化、重複且嘈雜的動作。這些手勢借用自工業勞動與開採部門，藝術家一邊操作原材料，一邊發出呼喊與嘆息。透過身體的勞動，她具現了人類如何以暴力的生產手勢（production gestures）在景觀上留下不可磨滅的痕跡，並將集體記憶銘刻於身體之中。在這場被描述為「介於編舞與儀式之間」的表演中，Nkanga 一邊操作著原材料，一邊發出呼喊與嘆息，具現了身體努力、集體記憶與生產手勢暴力之間的張力。Nkanga 透過身體的操演，揭示了人類如何透過自身的運動塑造自然，並在景觀上留下不可磨滅的痕跡。這場充滿張力的「工業儀式」，為接下來尋求和解的「修復儀式」埋下了伏筆。

4. 儀式與韌性：未來的修復學

在揭露傷痕之後，Nkanga 近年的創作明確地轉向了「修復」與「韌性」。這種修復不再僅是物理上的縫合，更包含了聲音、氣味與生態的維度。



Remains of the Green Hill, 2015, video HD, couleur, sonore, 5' 48"

錄像《Remains of the Green Hill》（2015）拍攝於納米比亞的 Tsumeb 礦區，一個曾被稱為「綠色山丘」但如今被挖掘成荒涼隕石坑的地方。面對這片受傷的土地，面對納米比亞被挖空的 Tsumeb 礦坑，Nkanga 以「歌唱」作為一種「安撫的行動」（act of appeasement）。她對著坑洞發聲，向土地致歉並感謝其饋贈，試圖在耗盡的廢墟中恢復人與星球的平衡，而在近作之中，這種安撫的行動，擴大為塑造整體空間。

到了 2024 年的新作《Beacon - Resilience》，修復的意象更為具體。在《Beacon》中，儘管陶瓷柱體呈現出焦黑、龜裂的樣貌，如同被燒毀的森林，但容器中卻盛裝著乾燥的種子（牛至、百里香）。這些種子象徵著脆弱生態系統中潛藏的生命力與食物系統的韌性。而在地毯裝置中，她更結合了嗅覺（精油）與聲音，將展場轉化為一個「修復的空間」（spaces for repair）。

而在同年的創作《We Come from Fire and Return to Fire》，則以更激進且全面的方式表現修復的意象。這件作品延續其詩作《Soft rock, Soft bed》的主題。地毯圖案源自深紅銀礦的晶體結構，並編織入具備淨化能量的次石墨與電氣石。作品標題中的「火」體現在經過烈火燒製的樂燒陶瓷上。結合了藥用植物的氣味與藝術家的吟唱聲。

標題中的『火』具體體現在經歷過烈火與煙燻的樂燒陶（Raku ceramic），以及嵌入其中的次石墨與電氣石——這些在替代療法中象徵淨化與防禦的礦

物，彷彿正過濾著歷史的毒素。更重要的是，這件作品超越了視覺，構建了一個全感官的療癒系統：裝置中散發著藥用植物與黑棕櫚仁油的氣味，陶瓷球體中則流洩出藝術家吟唱與耳語的聲音。Nkanga 不只指認傷痕，更創造了一個結合觸覺、嗅覺與聽覺的『修復空間』，讓疲憊的身體得以在礦物與植物的擁抱中，重新獲得連結與力量。

Otobong Nkanga 的創作，始於對身體與土地傷痕的指認，終於對再生力量的信仰。正如《Grey Zone》所提示的，土地雖有裂痕，但她透過針的縫合、歌聲的安撫與種子的保存，證明了這片廢墟仍是可居住的領土。她在作品當中所呈現的，不只是一份過去的創傷報告，而是一份關於如何在受傷的地球上繼續生存的地質學指南。

延展的本體與共織的敘事：論黃迦作品中的人類學文法、斷裂敘事與主體造型

在當代藝評討論創傷敘事時，最常面臨的倫理與美學挑戰，莫過於如何趨近「他者的痛苦」而不落入單一認同的綁縛或病理化的標籤。過去許多以政治創傷為主題的「人權藝術」，多數遇到了再現歷史與引起共感的難題。這些計畫往往試圖找尋一個完整的主體敘事，但在面對不義歷史或集體創傷時，這種修復式的企圖卻常顯得疲勞且艱難。黃迦的藝術實踐提供了一個極具啟發性的路徑。她並非站在一個觀察者的權力高位去描述邊緣族群，而是透過與通靈體質者、自閉症孩童以及無序地景的共同工作，撤退了藝術家作為唯一作者的傳統地位。在她的作品中，創作被延伸為一種多方主體交織、斷裂與重組的共振場域。這種實踐精確地呼應了本計畫的核心命題：受傷且破碎的主體並非缺失，而是人存在最真實的樣貌。我們不應追求治癒創傷使之復舊如新，而是要在毀形與重構的過程中，看見主體如何透過「換肢」般的異質結合，開啟另一種談論存在的方式。

黃迦的創作歷程經歷了一次從紀實攝影邊界向人類學研究靠攏的深刻轉變。正如她在訪談中所自述，她對個人情緒或宏大哲學的興趣，遠不及向外觀察人類來得強烈。這種向外凝視的動力，使其作品展現出一種冷靜而深邃的特質。她不僅是在拍攝一個對象，更是在研究那個對象如何透過其特殊的審美文法，在破碎的處境中進行自我造型。這種轉向讓她的作品在跨文化的脈絡下依然能保有強大的視覺穿透力，因為她觸及了人的創造力這一普世核心，而非僅僅耽溺於地方性的符號堆砌。

《宇宙宮》：物質文法與靈性主體的體外記憶

在《宇宙宮》這件作品中，黃迦處理的是具備靈媒體質的許仔及其充滿物質堆疊的內在宇宙。許仔收集的種種物件，在視覺上呈現出一種混亂但充滿驚人動能的堆疊。而他的囤積與收集並非病理學意義上的徵候，而是一種主體在遭遇社會與現實意外擠壓後，為了生存而進行的自我賦形。他在既定的範圍之內進行激烈的自我形變，在意外之中想像之中單一的、完整的主體，並且在拼湊中產生新的身份。許仔所收集的廢棄零件與宗教殘片，對他而言並非垃圾，而是其感官在大腦之外的延展，構成了所謂的「體外記憶」。

黃迦在此並非扮演一個報導者的角色，而是如她所言，在研究許仔如何建立一套屬於他自己的審美文法。法國觀眾將其連結至義大利的「貧窮藝術」，正是因為黃迦成功地過濾了瑣碎的在地細節，將台灣的乩童文化轉譯為一種關於物質與精神如何相互對接的視覺研究。這種去中心化的作者觀念，讓許仔的物質文法接管了敘事的主導權。這些物件不只是物質性的隱喻，更是文本外部

的他者，由此擾亂了敘事的完整性並產生歧義。這種實踐避開了對靈媒的獵奇，轉而強調主體本就是與物質環境不斷交換、對接而生成的動態場域，正如計畫中所提到的「換肢」，許仔透過物質的異質結合，在殘損的現實中撐起一片具備尊嚴的存有空間。

《Silence is speaking》：斷裂文本身體中的無聲之言

轉向《Silence is speaking》，黃迦面對的是自閉症孩童那種無法被主流語言化約的溝通模式。在作品中，可以看見孩子那些佈滿家中空間、五彩繽紛且具備極強擴張性的塗鴉。這些塗鴉不僅佔領了牆面與地板，更打破了原有的家庭空間秩序。對於黃迦而言，這件作品涉及了素人繪畫與紀實攝影的碰撞：攝影講述別人的故事，而繪畫則講述他們自己的故事。這些線條是典型的「斷裂文本身體」，它們不具備常規的邏輯，卻擁有一種抗拒被符號化的真實力量。

黃迦透過與孩子的共同創作，從藝術家的主體意志撤離。因此她作品當中對於自閉症孩子的再現，不是獵奇或者消費他者的特殊性，而是在實踐一種換肢的美學，讓我們換上對方的感官眼鏡，看見世界另一種可能的真實樣貌。這些作品打破了敘事的規律，遠離了原先透過源遠流長的歷史再現來產生意義的性質，由此趨近它所無法掌握的經驗。這種「無聲之言」挑戰了以口語和邏輯為主導的敘事規範，而藝術家則是在作品中透過斷裂的策略抵抗既有的規範，並由此突破限制性的象徵意義。這種共織的敘事讓創作場域轉化為一種延展的記憶載體，使主體在不可能逃逸的痛苦處境之中，摸索出另一種與之共處的方法。

《臨水》：地景造型性與拼貼敘事的存有論

而在《臨水》系列中，黃迦將這種關於斷裂與造型的討論推向了地景層次。台灣濱海地帶因自然風化與人為無序開發而呈現出破碎不連貫的景致。這處現場正是 Catherine Malabou 意義下的「造型現場」，形式在此被毀壞，卻也在毀壞中生成了新的、具備意外韌性的本體。黃迦運用拼貼的動作將混亂無序的景觀強行嫁接，這種行為本身就是一種對抗遺忘的存有論實踐。拼貼後的景觀不再是一個完整的地理空間，而是一個由碎片組成的「幻肢」。這份無序精確地對應了本計畫中提到的地景策略：在殘損的地景中，創造出一個共同面對集體創傷與不安處境的空間。

黃迦透過細節的縮放與過濾，讓這些混亂的在地素材具備了跨越地域的視覺張力，讓我們看見主體如何在殘損中重生。這種敘事策略違背了視覺傳統中對於穩固、清晰主體的思考陷阱。拼貼在此不只是技法，更是對創傷經驗的一重基進討論。它拒絕尋找完整主體的敘事策略，而是將創傷視為一種主體存在

的存有論。在濱海地景的廢墟感與拼貼的生硬接縫中，觀者被迫面對那種不完整的型態，並在其中找到一種新的、在地化的創傷談論方式。

在毀形中重構主體的創造性姿態

綜觀黃迦的《宇宙宮》、《Silence is speaking》以及《臨水》，我們可以看見一個清晰的論述脈絡：主體從來不是獨立完整、穩固清晰的。她的創作實踐在本質上是一場關於人如何透過創造力，在受限的處境中進行自我造型的人類學實驗。她對向外觀察的堅持，讓她的作品避開了多數創作者易陷入的私密情緒泥淖，轉而具備了一種臨床式的倫理厚度。她觀察許仔如何建立物質的文法，觀察自閉兒如何定義感官的疆界，觀察台灣西部海岸地景如何被破壞又重組。在這些觀察中，藝術家個人的作者權被延展開來，與他者的生命經驗產生了深度的共織。

這種實踐不僅補足了歷史檔案未曾拓及的感官荒徑，更為台灣在地創傷論述提供了一條具備韌性的路徑。黃迦的作品展現出了另一種對於主體的想像，不完整與破碎的主體樣貌並非終點，而是造型的起點。當我們放棄對完整主體的虛假追求，轉而擁抱那些延展的本體與共織的敘事時，藝術才能真正觸及創傷的核心。這種換肢的過程最終在觀者的注視下完成，我們換上的不只是另一雙眼睛，更是另一套感官系統。在最混亂無序的拼貼中與最失語的空白裡，人的創造力依然如同一根強韌的義肢，撐起主體在災難後的生存尊嚴。這份關於「造型性」的洞察，讓黃迦的作品超越了地域限制，成為當代關於創傷、物質與主體形變討論中，最不容忽視的聲音之一。透過她的向外觀察，我們不僅看見了他者，也重新看見了那個始終在形變中、始終不完整的自己。

許：我想先聊聊你的作品，像是《**Silent Speaking**》或《宇宙宮》。這些作品最初的靈感是從台灣土地長出來的，但當你將它們放到法國的脈絡時，是否產生了什麼變化？

黃迦：我從一開始創作時，腦子裡就戴著一副「歐洲人會怎麼看」的眼鏡。因為我學攝影第一一年就被邀請去亞爾攝影節（**Les Rencontres d'Arles**）展覽，這讓我養成習慣，在創作時會自動調整細節的粗細。當細節太瑣碎時，歐洲觀眾可能看不下去，所以我會有一種自動過濾、放出細節的做法。

許：這跟做研究很像，要把台灣素材轉換到不同領域時，必須摒棄太細碎的部分。但你的作品中，比如說許大哥去收集的那些東西，還有你去呈現它的方式或是就是自閉症小朋友，他們畫的那個作品。觸動人心的往往正是細節，但你如何決定哪些要放大，哪些要省略？

黃迦：以《**Silent Speaking**》來說，這問題不大，因為它是關於「素人繪畫」與「紀實攝影」的碰撞，攝影講他們的故事，繪畫講他們自己的故事。我談的是「人的創造力」，這能跳脫地域問題。但到了《宇宙宮》就比較困難，因為涉及乩童、台灣傳統宗教，我在巴黎美院展覽時，大家常會將其視為一種「視覺研究」或「材質研究」，像是義大利的那個貧窮藝術。

許：在處理《宇宙宮》時，你如何分析許大哥（作品主角）的美感系統？

黃迦：《宇宙攻》其實是在研究許大哥的文法，對他來說，他有他自己一套美感系統，然後這套美感系統裡面有他怎麼組織物件的文法。我藉由他去處理不同的美感。比如說裡面其實有很多種不同的拼貼的方式，還有我們甚至也用影像來做拼貼，由他來當導演，不管是攝影拼貼，還是物體，就是裝置藝術的拼貼，還是路上的拼貼我在我都在 **decode** 他的文法，我跟他合作、我在瞭解他這個沒受過訓練的人，內建的那套文法是什麼。比如說在那個台北當代錄像台北當代藝術館的那件作品，一部片是他當導演，一部片是我當導演。這件作品在很多不同的地方展過，因應著不同的場地會展出完全不同的東西，可是都在做一樣的事，就是，比起前面那幾件，那麼直白的，在講生命的故事到許大哥這邊，其實是在講他和美感的關係。

許：所以你可能會屏除，比如說文化差異層面的內容，可是會著重在你所說的文法？

黃迦：我認為「練癆話（liān-siáu-uē）」這是很「台灣」的一種精神狀態。中國人不太會練癆話，我覺得台灣人為的這個氣場很特別，所以我想要用這個作品在捕捉這個東西。其實他的每一件作品都在練癆話。包含他做的那個竿子，上面套東西，或是那個亮片，或是他的路線都是如此。

許：這也是我自己在想的事情，就是我們要怎麼去找到這些材料，然後指出這是「台灣的」？當我們去指出這是台灣的時候，我們又會陷入一種危險，就是將這個文化本質話，好像台灣就一定是某種樣子。另外，其實你說的特質也可能沒有辦法真的被這些歐洲人接受到，尤其是他們可能會帶著西方的視角去看，然後感覺獵奇。你怎麼避免？

黃迦：有關於要怎麼避免本質化的指出「這個就是台灣」。我其實是我先被台灣所具有的，這個練癆話這件事勾到。因為被它引動了，我開始做《宇宙宮》，然後我就想要去探索許大哥的世界，因為他是他可以是那麼寧靜，然後那麼根深在他日常審美之中、跟自己玩的精神狀態。所以等於什麼事就是有關於這個，我認為是台灣特質的東西。而這只是一個最初勾動我的起點，接著我就放掉台灣。

我其實不知道什麼是獵奇，就是我覺得在我的概念裡沒有獵奇這件事存在，然後沒有沒有這個問題存在，不是我不認識這個字，而是在於我覺得，可能表面看起來，很有深度的藝術、很高級的藝術，跟看起來，表面上很獵奇的藝術，只要深入下去都是本質，所以重點是穿越表面，不在意被視為獵奇。其實

《Silence is Speaking》也可以很獵奇，我每件作品都可以很獵奇，因為他們都在講底層的事情。可是我就是沒有這個包袱。

許：我覺得這個包袱可能在當今藝術界，不管是西方還是哪裡都一樣，就是或是學院，似乎都會有這個包袱，擔心消費拍攝對象或是我們訪談的對象，然後你反而很敢不去管這件事情。

黃迦：有一個大重點是，我從一開始就很清楚我找他們創作的是為什麼。我從一開始就覺得他們是天才，然後每個都是畢卡索，但沒人知道沒有人認識他們，也不會有人多看一眼。我覺得他們需要被聽見，所以我想要當那座橋，然後我想要把「當橋」這件事當成藝術來做。因為我很清楚為什麼要這樣做，我也很清楚那個他們如何引導我開啟我的藝術創作。我每次跟她們創作，我都會在藝術上有所啟發，因為那個本質的震動是很強大的，以致於無暇去管所謂獵奇。那種獵奇的噪音，對比我所能學到的，顯得太微不足道了，

許：就是你先看到他們的核心，所以反而不會被其他的擔憂去干擾？

黃迦：因為就是「看見」這件事對我來說就是事實。為什麼我會相信這件事？對我來說，事實就是，因為我會實際為我的信仰行動。比如說我會去自閉症協會，當藝術老師好一陣子。核心原因，就是我相信他們每個人都是都是天才，他們只是需要鑰匙，這樣打開就會爆炸出來，所以就不是只是我這樣講很好聽的，相信是實際去操作，看看會發生什麼事情。

許：可能本質上的差異，就是你並不是要去那裡獲取你的創作材料，而是你就是要跟他們待在一起，然後去讓他們可以在藝術裡面表現，然後讓人看見他們的能力。

你剛剛有講到說，其實你一開始就有一個意識，受眾是歐洲人。你覺得，這兩個現場就是展覽的現場，還有你創作，就是田野的現場，連結是一直都在嗎？還是你覺得會有一些時候，比如說面對這些共同創作者的時候，你還是有這個意識嗎？

黃迦：我拍照的時候會被那個真空抽進去，進入到一個宇宙，所以完全會跳脫。但是那個真空的宇宙會讓我感覺，這件作品就是會去到最好的地方。所以其實也自動會覺得大概就是會在歐洲展出，就是不用特別去想，只是那個震動就是讓我有這種感覺。這樣拍照的時候的狀態就是，你會忘記可能的受眾或是成果，可是也許在前跟後，你會有意識，就是他會去哪裡會被誰看到。我只有在疫情期間有回過台灣兩三年做藝術，展覽，因為那個實在有點短，所以因為整個起步就在歐洲，然後疫情期間回台灣一陣子，又馬上回到歐洲，後來已經養成習慣了，想到展出就想到歐洲。其實光是這一點就跟很多在台灣養成的藝術家很不一樣，我一直在想的就是去跟台灣的觀眾對話，尤其是台灣的藝術圈的觀眾對話。

許：那你覺得就是當你要面向的是歐洲人的時候，比如說可能在面的展現上面，你會需要去展示也好，或者是表現上面，你會需要去顧慮到什麼？

黃迦：完全沒有顧慮，百分之百沒有顧慮要展現什麼，就把那個做的時候，就是那個原汁原味作品端出去，這樣子就沒有，沒有這個考慮就做出來了。

許：你那時候的設定是什麼，因為亞爾攝影節本身也有他比較特殊的地方，因為他是就是可能歐洲，甚至是世界上最大的攝影節之一，然後你，那時候有這個意識之後再去創作，他會改變一些什麼？

黃迦：改變很大，尤其是它會讓我每次拍都跟更高的興奮感。因為知道就是只要拍出好東西，到時候就可以帶過去、就會有非常多人看到，所以那個整個整個人的狀態是更高的，

許：但是在表現上是沒有影響的？

黃迦：就是會讓我的狀態更銳利，作品的精神是作品的靈魂會更明確、強烈，因為我自己是處在更集中的狀態，應該說就是會進入更深的心流吧。我那時候設定的亞爾攝影節，其實就是，紀實跟藝術混合的東西的作品，就是我同時看得到那個我被拍的那個人的獨特性，可是同時反過來也看得到觀看者的獨特性，這兩個特性都可以推高，

許：你剛剛有提到，攝影的紀實跟藝術兩個層面，又提到就是被拍攝者跟你的受眾這兩個層面，你覺得它是對應的嗎？還是是互相交織？他們兩者身上可能都有這些部分？或是他們都同時，可能想要在就是這些攝影裡面看到這些？

黃迦：關於紀實，我的認定就是描述事實，如實清晰、客觀的去看見事情的發生，然後一個是物體的獨特性，就是比如說孫家小朋友的自閉症，這個家庭的獨特性，我如實的呈現出來。可是反過來，另外一面是觀看者的獨特性，觀看者怎麼去看然後怎麼選擇用什麼方式去拍這樣子這兩個，所以我不會稱它為藝術，我還不確定它是否就叫做藝術，比較像是觀看的方式。

許：尤其亞爾攝影節的受眾，他們的期待，他們對於你要做的東西的預想或期待，可能一種是比較偏向紀實。法國的觀眾可能又更特別，他們有更深厚的影像研究的傳統

黃迦：但藝術是有兩面，我在拍照的時候也有兩個部分，一個是往外看，一個是往內看。所以不是「藝術」，就是我的、我內在的。亞爾是我的第一個大型展覽，所以我應該說是在一個真正好、又大的展覽，我就是期待往內看跟外看是一樣強的，只要我鬆懈了呢？就可以往外看很厲害，往內看隨便看，因為只要個很好的題材，就可以拍出東西，可是不一定要可以跟那個東西有連結。就是往內看的力道如果鬆懈了，你不一定裡面要那麼的清晰去找到一種觀看的方式。然後有關於這個觀看的方式，我其實我其實是覺得每次進入心流的時候都是那個被攝者，他作為我的老師。那個被攝者會教我怎麼往內看，所以這個是創作最幸福也最精彩的部分。那麼如何往內看呢？其實是沒有往外看之前，你根本就不知道你要怎麼往內看，因為無從想像起。真正的那個創造就是發生在往內看的那個當下。

許：因為有一些藝術家或是攝影家，他們也會提到，教他們觀看方式的可能比較多是，在攝影過程中拾獲的一些養分，你覺得有這個部分嗎？

黃迦：是非常大量的。我在剛開始學攝影的時候，我每天都會去龐畢度中心拿五十本攝影書，規定自己只要看到照片，就要知道他是誰、知道他的故事。基本上就是所有重要的名字都認識、知道他在哪個年代、做什麼創作、他們是怎麼互相影響，所以基礎是很深。

許：除了攝影，藝術史上還有哪些藝術家深刻影響你？我比較好奇，比如說 **Pina Bausch** 和 **Werner Herzog** 也常常會被提及，激發到很多藝術家，我想要知道你的觀點是什麼？

黃迦：**Bausch** 的作品我看過大概三四件，然後每次看完都會感動非常久，就是忘不掉。我覺得他對我來講，就是你不知道為什麼受到深深的感動。她的作品根本就沒有情節。照理說就是沒有劇情的東西，不會讓人這麼感動。她的舞蹈就是像是劇場一樣，不是串連起來的，舞蹈動作不是重點，而是人，是提問「為什麼要跳舞？」可是就是這麼這麼這麼原始的東西，為什麼會讓人這麼感動？這個這個提問引動了我的創作，因為通常我們會感動，可能是要那個劇情就是很悲傷、很感人，可是沒有劇情的東西為什麼會讓你有感？可能他觸碰到的是人共同的本質，或是共同的人性。我說不出來就無法解釋，可是那個無法解釋，就是會推動我想要去探索、想要一直做下去。我大概是十幾歲的時候開始看到她的作品。國中的時候有一度，因為她跟雲門舞集有很多合作，她也常來台灣，我那時候就是有看到錄影帶什麼的。至於 **Werner Herzog**，他曾經因為朋友得了癌症，就從德國走路走到巴黎，為了為他祈禱。他就是個瘋子，他曾經就是陸上行程，從亞馬遜開船，這個很瘋狂行為讓我很有共鳴。

其實我在做視覺藝術之前，我比較是在日常生活裡作些很瘋狂的事情。我整個國高中階段每天都在想，我還可以怎麼更瘋狂？因為我是來自體制外教育，沒有任何的包袱、沒有考試壓力，所以我就只在意，我要怎麼更瘋狂。譬如我曾經上課到一半不想讀了，我就要去徒步環島，直接回家。我一直在尋找瘋狂的邊界 **Herzog** 的每一部片都很瘋狂，和我很能呼應。所以會讓我覺得，看他的作品，就是告訴我，這個世界上有人是這樣，所以會讓我覺得很理直氣壯。

許：這個好像也跟你剛剛提到，那 **Bausch** 的觸動。這些東西其實是先於整個攝影的。就是說他們給你的影響可能不是不一定是視覺，傳統上的也不是方法論上的？

黃迦：有，是方法論上的核心方法，而不是技巧。所以這就是為什麼我會發展成共同創作，而沒有做純視覺照片照片創作。因為共同創作是空間跟時間藝術，是劇場，它是沒有觀眾的劇場。所以我跟這些共同創作的夥伴們，每次作品開始，我們都很像進入一趟旅程，在那裡面很多奇蹟會發生。

我們一開始，在創作開始之後，才會在每一件作品裡找到屬於他的文法。開始以後，這些文法自動逐漸的誕生。那個迎接文法的過程非常有趣。舉例來說

《Silence is Speaking》，他們怎麼參與，我要選怎麼樣的文件去給他們共創，這是第一。第二，看似隨機的採集來的東西，怎麼形成色調上、能量上的整體感，這也是文法。然後我們應該要怎麼做？我們怎麼做，創作才會成立？我可以跟他們玩、他們也可以拿底片、拿攝影機，或者他們可以寫字在照片上。

可是到底要對哪些事情說不、哪些事情說是？這就是文法。如果我什麼東西都來一點全部放進去的話，這作品就不成立了。到底要怎麼說不的這件事是他們教我的事，而且是我只有在我在心流的時候，我才有辦法被教導，不然我就不了解。

許：我想要再確認一下，你剛剛說的是，你會給他們一些素材、照片，那個照片的來源是什麼？

黃迦：小朋友的爸爸給我所有的照片，讓我選。所以也是跟他們生活有關，因為這件作品是在講家庭，就是他們對家庭的了解。

許：你剛剛有提到共同創作是沒有觀眾的劇場。我想知道這個沒有觀眾的時刻，是你跟他們待在一起的時刻，這個沒有觀眾的劇場，其實是在攝影成立之前裡面攝影成立之前的那個場域，你會先跟他建立起合作的關係嗎？

黃迦：那個合作關係不是只是辦公室合作，或「我要拍你」的主客體關係。是劇場，就是代表有有一種互相丟球的張力跟爆發力，就是來自於遊玩的爆發力，他已經先轉起來了，接著才會有攝影，所以考慮攝影這部分就是在後面的，就是我去找可以 editing 的部分。

許：所以這個這個講的是創作發展的當下，所以你說攝影的成立是從 editing 開始？

黃迦：從頭到尾都成立，只是說有剛剛講說考慮觀眾的這個部分，我是在開始 editing 的時候才考慮觀眾。應該說我是用不同的器官來考慮觀眾。比如說在第一階段，我們在劇場的狀態的時候，我其實是在我腦中植入一張晶片，告訴

我，現在要做的計畫，到時候拍一拍是要拿去法國展覽。我在實際的時候就是會比較，我不是用頭腦去思考的，一切都完全憑直覺。可是這個直覺又建立在大量的藝術史基礎上，所以好像也不是只是直覺，可是我不會用頭腦思考我要怎麼做。

我現在在讀人類學，才串起來一件事，就是其實《宇宙宮》已經不是紀實攝影，也不太是視覺藝術，已經是我個人的幻想世界。可是其實很難命名，也很難定位，不知道他是哪個派哪個系，可是當我昨天在讀《憂鬱的熱帶》的時候，我才意識到其實我是在做人類學，我用視覺在做人類學。我現在還沒有辦法講得很清楚，因為還不夠深入，但我在讀人類學的時候我終於才踩得到地，反而在做視覺藝術的時候，我找不到那個。所以我其實這才起來我原來這 7 年以來，我其實是在做人類學研究，只是我自己不知道，因為我根本就沒有讀人類學研究，但我沒有那麼大的感覺。

許：你覺得差別在哪裡？

黃迦：差別在於好比如說到《宇宙宮》這件作品，我們先講前面三部曲共同創作跟紀實攝影的這三部曲，那個時候我非常的扎根於整個攝影史，所以我的這三件作品，其實就是想要去尋找紀實攝影的邊界。不只是我去拍別人，也不是只是我，紀實跟報導在我腦中是不一樣的，報導可能就是去拍事情、跟著事情跑，然後事情怎麼樣，你把它全部拍下來。但是計時會有一個要求，就是看出去跟看進來是一樣的強大。到了我發展這三部曲的時候，除了看出去跟看進來有一樣的力度，還要再更上一層樓，我想要去打破這個形式的邊界，所以我才會把共同創作放進來，這樣子我在尋找紀實攝影的邊界。那個時候都還是扎根於紀實攝影，然後一直到了《宇宙宮》，就不再是紀實攝影，而是在研究他的文法，就是他的審美文法，我覺得這件事其實是人類學的研究。

許：是，這尤其是結構人類學就是要去找的。

黃迦：我對於我自己的內在沒興趣，我的興趣真的都在向外觀察人類。但多數藝術家在起步的時候，都是從個人開始，就是個人的故事，或是個人的情緒、個人的哲學，或者很宏大的哲學。但我還是對觀察人更感興趣。我覺得我會對觀察人這麼有興趣，是因為在我眼裡，很像是當我定下來，我好好的看著這些人，他們就會變身，成為不可思議的藝術品。我甚至不用創作，我只是看著他們，就覺得他們非常不可思議，然後，我覺得這個我的眼睛本身，他在就已經在做藝術創作，所以他因為他在做藝術創作，所以我才必須要做點什麼。

許：其實這就是人類學，是在做的事情，只是他們要去，因為要寫科學文章，就是論文。所以他還是要把它可能歸納成一些法則。其實更新的人類學研究，他們已經脫離，就是他們已經開始去批判以前的結構人類學，然後可是他們還是要去從裡面找出一些類似理論，或是有解釋力的學說。

我比較好奇的是，剛剛一直提到，你在分析他們的文法，那你會去把它歸納成自己的理論？比如說你不可能單純，真的只是用眼睛去，或是用你的鏡頭去採集嗎？就算是紀實攝影，也不是這樣。可是你要去怎麼從裡面，找到你的語言，去把這件事情講出來？用你的方式去把它表現出來？因為你知道他的文法，可是你要把這個文法表現出來，讓別人可以懂。人類學研究也是一樣，他並不是把一切記錄下來，而是要把它歸納出來。

黃迦：其實就是我剛剛說的向外看跟向內看，以及那個看的人，眼睛的獨特性跟他的整合力。我有一個一直都不變，已經延續七年的文法，就是就是兩條聲線交織對話。因為一支錄像他是導演，另一支我是導演，可是我們都在談他，然後我想要看這個碰撞以後，這個我們所謂的現實，它其實是複多的。有關於研究方法，其實我覺得我在過去七年一直都在發明研究方法，假如我在做人類學，我其實是一直在探索還有什麼可能的研究方法。我對於形式這件事還有什麼可能的處理方法這件事非常有興趣。比如說我說我們是沒有觀眾的劇團，怎麼建立這件事情？我們彼此怎麼建構這個場域？我跟許大哥還是維繫著友誼，我只要回台東就去找他，那個關係非常的平等。他那麼窮，可是每次都會請吃火鍋，然後我可以問他，上次去妓院是什麼時候？完全非常的跳脫，然後我可以跟他聊我的煩惱，那個關係是跳脫人類成規的。

許：即使是熟練的人類學家也不一定可以坐到這件事情，他們多半也是會跟他們的，就是我們會說他們報導者就是會保持一點距離，有時候是保護自己跟保護對方。

黃迦：我覺得需要去維持這個。因為我就沒有界定我為人類學家，可是我是到現在，我才發現原來我的興趣的是人類，而不是藝術。

結構肉身與機械骨骼：論江宜瑾雕塑中的義肢本體與混種造型

文／許楚君

在江宜瑾的雕塑實踐中，我們面對的並非人體受傷後的「殘缺」或試圖掩蓋缺失的「替代品」，而是一種全新的生物機械實體。若我們剝除關於創傷、療癒或身體政治的文學性隱喻，直接凝視這些物件的物理構造，會發現它們呈現了一種激進的身體配置：肉身（皮革）與器械（金屬、木頭）在此不再維持主體與客體的使用關係，而是互為結構、互為肌理的共生關係。江宜瑾的造型語言並非為了模仿人類失去的肢體，而是為了展示一種「義肢」本身即為主體的可能性。

江宜瑾作品中最具辨識度的造型特質，在於其對皮革的極致處理。在傳統雕塑或醫療護具中，皮革常被視為覆蓋物或緩衝層，但在江宜瑾的系統中，皮革被轉化為一種具有建築支撐力的「結構外殼」。這一點在作品《一隻手》中表現得尤為明顯。這件作品並非對人手的寫實模擬，而是一個由皮革縫製而成的中空囊狀物。原本應當充滿肌肉與骨骼的內部被抽空，取而代之的是皮革自身的挺度與縫線的拉力。顯眼的縫線並非為了喚起對手術疤痕的聯想，而是展示了一種物理上的「緊縮」與「張力」。這些縫線將平面的皮革強行拉扯、塑形為立體的管狀結構，賦予了軟材質一種工業組件般的硬度。在《一隻手》中，指尖與掌心的邊緣處理暗示了某種懸置的動作——它既像是一個等待填充的手套，又像是一個已經固化、不再需要血肉驅動的獨立存在。

這種對「負空間」與「表面張力」的探索，在作品《腳面》與《足弓》中進一步演化為對重力與支撐的結構性思考。《腳面》聚焦於足部隆起的弧度，藝術家利用皮革的延展性，精確地模塑出生物體的有機曲線。然而，這層「皮膚」並非附著於骨骼之上，而是透過與金屬構件的強制結合來維持型態。在《腳面》中，皮革表面的光澤與毛細孔細節賦予了外殼一種「類生物」的活性，但其截斷的邊緣與金屬底座的冷硬連接，又宣示了它作為人造物的屬性。這種二元並存的特質，使得《腳面》不再是身體的局部，而是一個獨立運作的受力結構。

而在作品《足弓》中，江宜瑾進一步揭示了「站立」的力學機制。足弓在解剖學上是人體承受重力的關鍵橋樑，而在這件作品中，這個生理結構被轉譯為一個純粹的物理拱形。皮革在此被繃緊至極限，模擬了足底筋膜的張力，而下方的金屬或木質支架則取代了骨骼的功能，成為對抗地心引力的核心。我們觀察到，皮革是如何被「嵌入」或「穿刺」進這些硬質框架中，這種造型關係打破了傳統雕塑中底座與主體的界線。在《足弓》裡，支架並非外在的輔助，

而是直接介入了肉身的構成——沒有機械支撐，這個皮革足弓便無法成形；沒有皮革的包覆與拉扯，機械結構便失去了張力平衡。

這種機械與肉身的共生關係，在量體更大的作品《一雙腿》中達到了結構上的複雜高峰。這件作品呈現了類似人類下肢的雙柱狀結構，但其造型語彙同時挪用了家具（如桌腳、椅腳）與義肢的特徵。《一雙腿》並非單純地模仿站立的姿勢，而是透過異質材料的組裝，展示了一種「混種」的直立狀態。皮革包覆的「腿部」與金屬關節、木質底座之間，形成了一種精密的力量抗衡。藝術家在此挪用了骨科矯正器與加壓帶的造型語彙，透過螺絲的旋緊與金屬環的扣壓，將物體固定在一種非自然的、卻極具張力的姿態中。

在《一雙腿》中，這種姿態並非關於痛苦，而是關於「形變」（deformation）如何成為一種穩定的狀態。金屬構件證明了這個新主體是透過「組裝」而來的，其穩定性建立在異質材料的強制結合之上。這件作品模糊了「物」與「人」的界線，挑戰了觀者的身體基模（body schema）：這是一個供人使用的輔具？還是一個具有主體性的生物機械？江宜瑾透過這種模稜兩可的造型，提出了一種「物化」的主體想像——主體可以像家具一樣被置放、被支撐，同時保有肉身的質感。

這種混種型態不同於科幻敘事中光滑、電氣化的賽博格（Cyborg），而是呈現了一種低科技（Low-tech）、手工感的物質真實。江宜瑾利用傳統工藝將生物特徵與工業特徵融合，這種融合方式更接近真實生活中的截肢者或義肢使用者：身體與器械的結合是物理性的、摩擦的、且充滿痕跡的。透過《足弓》、《一隻手》、《一雙腿》與《腳面》等作品，江宜瑾確立了一種新的存有論：主體性不再局限於自然的肉體，而是延伸至那些支撐我們、形塑我們的物質結構之中。

江宜瑾的雕塑實踐，透過對材質特性的精確掌握與結構力學的調度，直接構造出了一種「新修復主體」。這個主體以其物理存在證明了生命可以透過皮革的縫合與金屬的焊接，組裝出一種既非全人、亦非全物的新型態。這些作品展示了「斷裂」之後並非虛空，而是另一種結構秩序的建立。在這個秩序中，義肢與肉身平起平坐，共同支撐起一個關於「人造物」的堅實存在。

廢墟中的呼吸與抵抗：第 16 屆里昂雙年展「脆弱性宣言」的都市地層學

文／許楚君

在當代雙年展的語境中，「宣言」（Manifesto）一詞往往召喚出一種激進的、堅硬的、甚至是英雄式的現代主義咆哮，意圖透過震耳欲聾的聲響來重塑世界秩序。然而，由策展人 Sam Bardaouil 與 Till Fellrath 策劃的第 16 屆里昂雙年展，卻以《脆弱性宣言》（Manifesto of Fragility）為題，提出了一個本體論上的悖論：在一個被疫情、戰爭與生態危機反覆碾壓的時代，最激進的抵抗或許不再是堅不可摧的武裝，而是承認並擁抱「脆弱」。這並非展現軟弱，亦非對傷口的自戀式展示，而是試圖將「脆弱性」重新定義為一種具備生成性的力量（generative force）。正是因為脆弱，主體才具備了可塑性；正是因為會受傷，歷史才有了裂縫，讓被遺忘的聲音得以滲透。

本屆雙年展將整座里昂城轉化為一個巨大的病理學與考古學現場。從當代藝術美術館（macLYON）的白盒子檔案展示、已廢棄多年的集美自然史博物館（Musée Guimet）的知識廢墟，到巨大的工業遺址法戈工廠（Usines Fagor）的肉身場域，策展團隊透過三條交織的敘事線索——「路易絲·布呂內的多重生命」、「貝魯特與黃金六〇年代」以及「無盡承諾的世界」——在時間與空間的維度上進行了一場關於「抵抗」的辯證。這場展覽向我們提問：當現代性的承諾如同貝魯特的黃金年代般崩解，當工業文明如同法戈工廠般成為廢墟，我們該如何在這些斷裂的地層中，尋找呼吸與生存的韌性？

微觀史學的幽靈：路易絲·布呂內與被邊緣者的復權

為了回應這個宏大的命題，展覽並未選擇英雄式的歷史敘事，而是引入了一位遊走於虛構與史實邊緣的人物——路易絲·布呂內（Louise Brunet）。這位在歷史檔案中僅留下只字片語的 19 世紀里昂絲織女工，因參與抗爭而被捕，最終流亡至黎巴嫩。在 macLYON 的展廳中，策展人並未試圖為她建立一座固定的紀念碑，而是將她視為一個「微觀史學」（Microhistory）的容器，一個可以容納無數被大歷史邊緣化之主體的替身（avatar）。布呂內的身影被無限增殖，她不再僅僅是那個特定的法國女人，她是所有在權力結構中掙扎的身體。展覽透過大量的檔案並置與當代創作，重構了她的生命路徑，展示的並非線性的傳記，而是一種「星叢式」的生命政治圖景。

在討論布呂內的人獄經歷時，展覽引入了藝術家 Dr. Omer 的作品，透過對身體局部的特寫與帶有醫學解剖意味的繪畫，Omer 揭示了當代權力機制如何對「不順從的身體」進行規訓與分類。這些畫作中的身體往往是變形的、扭曲的，呼應了布呂內在監獄中的肉身經驗。然而，這種變形並非屈服，而是一種在受限空間中試圖撐開縫隙的張力，脆弱的肉身在此成為了抵抗規訓的最後

一道防線。緊接著，展覽巧妙地將不同種族、階級與性別的肖像畫混雜展示，暗示了「路易絲·布呂內」的多重面貌。她是參與 1834 年里昂絲織工人暴動的抗爭者，也是在貝魯特尋求庇護的難民。透過這種策展手法，脆弱性被具象化為一種「流動的能力」。在歷史的洪流中，正是因為身分是不固定的、易碎的，個體才能在不同的壓迫縫隙中進行偽裝、逃逸與重組。這種對微觀生命史的關注，讓展覽避免了宏大敘事的空洞，轉而觸摸到了每一個具體生命在面對時代巨輪時的顫抖與堅持。

斷裂的現代性：貝魯特檔案與廢墟中的色彩

如果說路易絲·布呂內代表了個體的微觀脆弱，那麼「貝魯特與黃金六〇年代」單元則揭示了城市與文明的宏觀脆弱。策展人透過挖掘 1950 至 1970 年代貝魯特的藝術檔案，重現了這座城市在陷入長期內戰前的短暫輝煌。這不僅是對逝去時光的懷舊，更是一種對「被中斷的現代性」之深刻反思。

在此單元中，已故黎巴嫩藝術家埃塞爾·阿德南（Etel Adnan）的作品佔據了關鍵位置。她的抽象風景畫以明亮、飽和的色塊構成，彷彿是對貝魯特陽光與山脈的永恆定格。然而，當這些充滿生命力的畫作被置於黎巴嫩內戰的歷史語境中時，其意義便發生了劇烈的轉換。這些色彩不再只是美的展示，而是一種「反抗遺忘」的行動。在戰爭摧毀城市的物理實體時，阿德南用脆弱的顏料保存了城市的靈魂。這種在毀滅前夕依然堅持創作的姿態，展現了藝術在面對暴力時既無力卻又最強大的韌性。

與之對話的則是保羅·吉拉戈西安（Paul Guiragossian）的畫作，他聚焦於群眾，筆下的人物往往呈現為細長、擁擠的垂直線條，模糊了個體的面目，形成一種流動的、集體的身體。這些畫作在貝魯特繁華時期預示了某種不安的擁擠，而在戰後則被解讀為流離失所的人群。脆弱性在此體現為「共同在場」

（being-together）的危險與必要。吉拉戈西安的筆觸既像是對繁榮的歌頌，也像是對即將到來的離散之預言。這個單元向我們展示，歷史並非線性的進步，而是一連串的斷裂。貝魯特的崩解提醒了歐洲中心主義者：現代性的承諾是極其脆弱的。然而，正是透過這些倖存的藝術檔案，我們得以在廢墟中重新拼湊出那段被中斷的歷史，並證明創造力本身就是一種對抗毀滅的檔案技術。

工業的肉身：法戈工廠中的空間政治與身體感

離開了檔案館的凝視，本屆雙年展最震撼的場域，無疑是位於里昂南部的法戈工廠（Usines Fagor）。這座曾經生產家電的巨大工廠，如今只剩下鏽蝕的鋼樑、剝落的牆面與無盡的塵埃。策展人將此處設定為「無盡承諾的世界」之展場，讓當代藝術作品直接介入這個象徵資本主義興衰的巨大廢墟。在法戈工

廠中，脆弱性被轉化為一種「空間的身體感」。藝術家們並未試圖掩蓋廢墟的荒涼，而是利用這種巨大的空曠感，探討身體在後工業時代的處境。

比利時藝術家漢斯·歐普·得貝克（Hans Op de Beeck）的巨型裝置《我們是最後留下的人》（We were the last to stay），無疑是全場的焦點。他將展場的一角轉化為一個被均質灰色覆蓋的露營地。旅行車、營火、樹木、甚至地上的草葉，全部被塗上了同一種死寂的灰色，彷彿時間在瞬間被凍結，又彷彿是被龐貝城的火山灰所掩埋。這件作品與法戈工廠的廢墟氣質形成了完美的互文，營造了一種「末日後的寧靜」。在這個灰色的營地中，沒有人物出現，只有人類活動留下的痕跡。這種極致的靜默與脆弱，迫使觀者反思消費文明的終結。它不是一種恐嚇，而是一種憂鬱的凝視：當承諾破產、當工業停擺，我們剩下的只有這些物質的殘骸。然而，正是在這種絕對的脆弱中，觀者感受到了一種奇異的平靜與詩意——那是廢墟特有的、不再需要偽裝強大的解脫感。

在另一個角落，佩德羅·哥美茲·伊涅（Pedro Gomez-Egaña）的裝置《處女座》（Virgo）則透過動態機械，演繹了家庭空間的崩解。一個看似溫馨的居家空間，其牆面與家具會隨著時間緩慢地拆解、移動、重組。居住在其中的表演者必須不斷地適應這個變動的環境，在牆壁消失時尋找遮蔽，在家具移位時調整姿態。這件作品精確地隱喻了當代生活的「流動性脆弱」。家不再是堅固的堡壘，而是一個隨時可能分崩離析的暫存狀態。表演者在廢墟般的工廠中演繹著這種徒勞的適應，展現了人類在面對環境變遷時那種既荒謬又堅韌的生存本能。

與此同時，克雷蒙·科及托爾（Clément Cogitore）的錄像作品則將視角投向了地理上的脆弱性。他講述了地中海一座因火山活動而反覆浮現又消失的島嶼 Ferdinandea。這座島嶼曾引發多國的主權爭奪，但最終又沉入海中。在法戈工廠的巨大黑暗中，這段關於土地、主權與消失的影像，成為了對人類權力慾望的巨大嘲諷。脆弱的地理現實輕易地粉碎了堅固的政治宣稱，提醒我們腳下的土地本身就是不穩定的。

自然的標本與未來的倫理：集美博物館的後人類共生

除了法戈工廠，策展人還大膽地重啟了關閉多年的集美自然史博物館（Musée Guimet）。這座建築本身就是一個關於知識分類學的廢墟。在充滿灰塵的展櫃與標本之間，藝術家烏戈·斯基亞維（Ugo Schiavi）的作品《Grafted》展現了一種後人類的生態想像。斯基亞維利用博物館原本殘存的骨骼標本，將其與工業廢棄物、塑膠管線以及植物進行「嫁接」（grafting）。這些混合了自然與人造、過去與未來的怪異生物，在博物館的空蕩大廳中蔓延。這不再是傳統自然史博物館中對物種的有序分類，而是一種「混種的繁衍」。這呼應了唐

娜·哈洛威（Donna Haraway）對於「克蘇魯紀」（Chthulucene）的思考：在人新世的廢墟中，純粹的自然已不存在，我們必須學會與麻煩共存。斯基亞維的作品揭示了脆弱性如何成為一種演化的契機——當舊有的分類系統崩解，生命將透過異質的結合，在廢墟中長出新的肢體。

第 16 屆里昂雙年展《脆弱性宣言》提出了一個極具倫理高度的命題：在崩解的世界中，我們該如何自處？策展人與藝術家們給出的答案並非重建堅固的壁壘，而是學習在廢墟中呼吸。從路易絲·布呂內那流動的微觀抵抗，到貝魯特藝術家在戰火中保存的色彩記憶；從法戈工廠中對工業殘骸的憂鬱凝視，到集美博物館裡的混種共生，展覽編織出了一張巨大的、雖有破洞卻依然強韌的網。這份宣言展現了脆弱性所具備另一種面貌，實則即是韌性。它是一種能夠與不確定性共存的能力，一種在斷裂中尋找連結的技術。城市與身體一樣，都會受傷、會結痂、會留下痕跡，而正是這些痕跡，構成了我們的歷史與存在。承認脆弱，就是拒絕讓權力的邏輯主宰一切，就是在廢墟的裂縫中，種下未來的種子。這是一份寫給未來的宣言，它輕聲細語，卻比任何英雄式的咆哮都更具穿透力，因為它觸及了生命最真實的本體論——我們皆是廢墟中的倖存者，並依靠著彼此的脆弱而活。

纖維的骨骸與沈默的軀體：論阿巴卡諾維奇的變形身體與物質詩學

文／許楚君

在二十世紀當代雕塑的版圖中，瑪格達蓮娜·阿巴卡諾維奇（Magdalena Abakanowicz）是一位難以被歸類的先行者。她徹底翻轉了纖維藝術（Fiber Art）僅作為裝飾性織品的傳統定義，將柔軟、有機且帶有觸感的纖維，轉化為具備紀念碑式體量與存在主義深度的視覺語言。對阿巴卡諾維奇而言，纖維除了是創作的材料，也是生命的基礎組件——是植物的脈絡、人類的組織，更是歷史與創傷癒合後留下的粗糙疤痕。

阿巴坎（Abakans）：作為空間與器官的編織

阿巴卡諾維奇早期最著名的突破，是將其姓氏轉化為作品名稱的《阿巴坎》（Abakans）系列。這些由劍麻、粗麻布、馬鬃等天然纖維編織而成的巨型立體構造，從展場天花板垂墜而下，徹底模糊了雕塑、編織與建築空間的界線。

這些作品不再是平面掛毯，而是具有內部空間的「三維環境」。觀者可以穿行於這些巨大的編織物之間，感受其粗糙、乾裂且帶有泥土氣息的物質性。這些紅、黑或棕色的巨大形體，如同從遠古森林中剝落的樹皮，又如巨獸脫落的皮殼，甚至像是被剖開的巨大子宮或器官。阿巴卡諾維奇藉此揭示了一種「物質的生命力」：生命並非僅存在於光滑的表象，而是在於那種不斷交織、斷裂、重組的物質循環之中。

無頭的軀幹：失語的集體與物質的重量

到了 1970 年代中期，阿巴卡諾維奇的作品從抽象的空間構造轉向了對「人體」的直接凝視。然而，她筆下的人體卻是極度異化的。在《背影》（Backs）與《胚胎》（Embryology）系列中，她利用石膏鑄模與粗麻布，製造出一批又一批無頭、無四肢、空心的軀幹。

這些軀幹呈現出一種高度一致的、低頭彎腰的受難姿態。當數十個、甚至上百個這樣的纖維人體在展場中排列時，產生了一種令人震撼的視覺重壓。這些作品深刻地反映了阿巴卡諾維奇在極權政治下生活的經驗——一個體在集體主義的洪流中被消磨、被物化，最終成為了一種無名且失語的群體。

在形式分析上，這些軀幹的表面佈滿了皺褶與裂縫。粗麻布的纖維與樹脂混合後，呈現出如同乾枯皮革或飽經風霜的肉身質感。這種物質處理方式，讓身體不再是古典藝術中完美的比例，而是一種充滿「毀形」與「意外」的造型。阿

巴卡諾維奇以此提出了一個基進的觀察：人的主體性往往在極端的壓力下崩解，最終回歸到最純粹的物質性存續。

變形的身體：在毀壞中尋找造型的韌性

阿巴卡諾維奇的作品中展現了一種獨特的「破壞式造型」。她不追求形體的完整，反而是在殘缺與斷裂中尋找力量。她的《無名》（Anonymous Heads）或《變形》（Metamorphosis）系列，進一步模糊了人體與自然景觀的界線。那些巨大的纖維頭部或變形的肢體，看起來既像是由岩石風化而成的天然產物，又像是人類文明崩塌後的遺跡。

這種變形的身體，實際上是一種對生命韌性的肯定。阿巴卡諾維奇曾說過，她對「人群」的恐懼與迷戀，源於看過軍隊如何將人轉化為無意識的齒輪。她的藝術實踐，便是要透過纖維這種柔軟卻極具韌性的材質，重新編織出人類的尊嚴。即便身體是殘缺的、失能的、無頭的，但只要纖維的質地還在，生命那種不斷與環境對接、換肢、造型的能力便不會消失。

纖維作為記憶的載體與未來的荒徑

瑪格達蓮娜·阿巴卡諾維奇的藝術，是對人類存有狀態的一場視覺考古。她從編織物出發，卻最終抵達了生命的本質。她讓我們看見，身體並非一成不變的穩定結構，而是一個不斷與物質、歷史、意外產生形變的過程。

透過那些巨大的編織器官與沈默的纖維背影，阿巴卡諾維奇建立了一套關於「破碎存有」的審美文法。她不迴避痛苦，也不美化創傷，而是誠實地展示了人類在物質面前的渺小與頑強。在當代藝術的語境中，阿巴卡諾維奇的變形身體依然具備強大的啟示意義：在那些斷裂的線條與空心的殼之中，我們找到的不是虛無，而是生命在被毀形之後，依然執拗地生長而出的、最為真實的姿態。

照護與囤積物的精神景觀：《間奏請稍候》與《大家都來看你了》，倪祥的生存造型

文／許楚君

在當代藝評討論創傷敘事時，最常面臨的倫理與美學挑戰，莫過於如何趨近「他者的痛苦」而不落入單一認同的綁縛或病理化的標籤。過去許多以政治創傷為主題的創作，多數遇到了再現歷史與引起共感的難題。這些計畫往往試圖找尋一個完整的主體敘事，但在面對集體創傷時，這種修復式的企圖卻常顯得疲勞且艱難。

然而，仍然有另一條路徑，能讓我們跳脫尋找「完整」主體的敘事策略，轉而將創傷視為一種主體存在的存有論。倪祥的實踐正是這一觀點的激進演繹。他並不試圖治癒創傷或使傷者「復舊如新」，而是在對照護勞動的凝視中，揭示主體如何以破碎、乃至不完整的型態存在著。在倪祥的作品中，照護被剝去了溫情與義務的道德修飾，露出了其作為一場長期、瑣碎且具備高度破壞性的「生命意外」之本質。

混亂的本體論：物質囤積作為「主體異化」的視覺形式

倪祥在作品《大家都來看你了》與《間奏請稍候》中，最直觀的形式特徵便是那種近乎窒息的「囤積式堆疊」。這種形式不應僅被視為雜亂無章的陳列，而是一種精確的、關於主體邊界在長期磨損中發生激烈形變的視覺化呈現。在高度壓力的照護處境中，主體——包括被照護者與照護者——與周邊的物件一同陷入了失序。

在形式上，倪祥大量使用了尿布山、過期的藥罐、廉價的輔具與各類生活殘渣。這些物件在展場中不僅是背景，更成為了佔據空間的主體。當觀者被迫在這些擁擠、甚至帶有氣味壓迫感的物件縫隙中穿梭時，身體感知直接對接了照護者那種「不可能逃逸」的處境。在此，人與物之間的界線變得模糊：病體被簡化為一套需要定時處理的「排泄與進食需求」；而照護者的身體則異化為「搬運、翻身與清理」的勞動零件。

若引入新物質主義者珍·班奈特（Jane Bennett）關於「物質生命力」（Vibrant Matter）的論述，我們會發現這些囤積物並非死沈的背景，而是具備動能的「行動者」。在《間奏請稍候》中，那些失序的物件不再只是被動地等待清理，它們透過佔領動線、改變室溫、甚至發散氣味，強行介入了照護者與被照護者的生活節律。

這種「物化」並非單向的降格，而是一場物的主體化過程。在失能的現場，人與物的邊界之所以模糊，是因為當人的主體性（如意識、行動力）消退時，物件接手了支撐生存的重任。班奈特強調的「聚落」（Assemblages），在倪祥的展場中得到了極致的體現：病體、尿布、餵食管與照護者的肢體，共同組成了一個生命維持系統。在這個系統裡，沒有誰是絕對的主導者，生命是在這種「人與非人的混雜」中才得以延續。倪祥的形式分析中，刻意保留了物件原本的低廉質感與使用痕跡，這正是在呈現一種「物的抵抗」——物質以其失序的姿態，抗拒被抽象的道德敘事美化。

生存的「換肢」策略：在失序中延續生命的韌性

倪祥的作品提出了一種對於主體的基進理解：這種物質與空間的失序，實則是一種具備高度韌性的生存策略。在《間奏請稍候》中，那種擁擠且充滿壓迫感的物件堆疊，反映了照護者在資源匱乏、社會救援體系不在場的現實中，如何發展出獨特的生存文法。

參照瓊·托龍托（Joan Tronto）的照護倫理學，我們可以發現照護本應是一套包含關注、接納、能力與回應的實踐循環。然而，當這套循環在個人能量極度匱乏的邊緣運作時，照護便演變為一種對主體的絕對剝蝕。倪祥讓我們看見，囤積不再是病態的病徵，而是主體在「斷裂敘事」中，為了盡可能讓病體舒適而發展出的物質支撐系統。

這些物件構成了我計畫中所述的「物質性隱喻」與「影像的義肢」。在不穩定且斷裂的生活中，照護者必須利用身邊所有可得的碎片，強行撐起一個隨時會崩解的現實。這種在創傷中與之「共存」的方法，體現了藝術家如何擺脫過往的對立框架。

在形式上，倪祥刻意強調了物件的「臨時感」與「廉價感」。這些物品並非為了永恆美學而存在，而是為了當下的「延續」。這是一種拒絕找尋「完整主體」、拒絕勉強維持「健康假象」的策略。最重要的不再是維持主體的尊嚴面貌，而是如何在物質的廢墟中，找到一種能讓生命得以多延續一刻、讓痛苦稍減的物理平衡。這種失序，實則是對生命最為誠實的守護。

斷裂的文本身體：趨近不可言說的照護真實

從《大家都來看你了》到《間奏請稍候》，倪祥的作品展現了強大的造型潛能，補足了文字檔案、口述歷史未曾拓及的荒徑。這種透過物質失序所傳達的感官經驗，正是一種「斷裂的文本身體」（textual body）。它打破了關於照護的規律敘事，不再試圖透過「再現歷史」來產生意義，而是直接將觀者拋入那個失序的、碎裂的生存現場。

倪祥利用視覺藝術善於處理感官經驗與物質性的特性，讓原本失語的照護者處境得以被看見。在那些交疊的廢棄物與輔具之間，主體不再尋求被「治癒」回歸舊有的完整，而是要在這份不完整的型態中，尋找另一種談論存在的方式。這種斷裂策略，讓觀者直接觸及照護中那種無法被符號化、無法被納入象徵規範的沉重感。正如本計畫所言，受傷的、破碎的主體，才是人存在的真實樣貌。

在失序中看見主體造型的未來

倪祥的作品呈現出另一種主體樣貌：破碎與殘損並非生命的終點，而是造型的起點。透過《間奏請稍候》與《大家都來看你了》，他賦予了「停頓」與「混亂」一種視覺上的本體地位。這種對於「主體異化」的凝視，讓我們意識到：在面對生命不可避免的衰頹與失能時，與物質一同失序並非墮落，而是在極限處境中，為了守護生命的存續，繼而不斷衍生的造型韌性。

倪祥拒絕了復舊如新的虛假期待，轉而擁抱那種因斷裂而顯得更具強度的破碎真實。在囤積物的精神景觀中，我們看見的不是絕望，而是在「不可能逃逸」的處境中，主體如何透過物質的拼貼與「換肢」，在失序的深淵邊緣，執拗地延續著生命的呼吸。這份實踐不僅開拓了台灣在地創傷論述的途徑，更讓我們看見了視覺藝術在處理最微觀、也最沈重的存有問題時，所能展現的基進力量。

當我們在展場中與這些破碎的、囤積的物質遭遇，我們並非在閱讀一段他者的歷史，而是在這份「造型性」的潛質中，看見了主體如何在破壞中產生新的身份。

在語言未竟之地—Clab 空總實驗場「如果我們的語言是……」

德希達與高達美在 1980 年代曾經展開關於語言的辯論。高達美認為，活生生的對話能促進理解；然而德希達則提醒我們，詮釋本身就意味著背離原意，語言的歧義使「真正的理解」終不可及。語言因此成為悖論：人們仰賴它溝通，但同時在語言交會之處觸碰到差異與斷裂。

正是在這些間隙裡，語言的失效悄然浮現。所謂失效，並不是指語言的消失，而是話語無法被完全的傳遞，創造出的真空地帶。這個空間並不安寧，反倒充斥著躁動之聲。在無法互相理解時，人們反而製造出更多詮釋與聲響，試圖逼近不可能的溝通。這種喧囂嘈雜，卻又無法彼此理解的情境，不只是哲學辯論，也映照當下現實。在政治立場高度極端化、社會共識分歧的今日，語言的失效與斷裂每日在眼前上演。

在這樣的背景下，空總 Clab 的展覽《如果我們的語言是...》（*Sounds of Babel*）帶著觀者來到這塊語言無法抵達的地帶。藝術家們回到《聖經》裡那座人們因為無法溝通而擱置的巴別塔。我們無法想像語言未分裂前的狀態，也無法猜想巴別塔的樣貌，藝術創作卻能將我們帶到語言的未竟之地。在這裡，藝術家敲擊出喧囂或沈靜的聲響——這些聲響多半外於語言，或者是反語言的。它們展現出語言的曖昧、因之而生的誤解，或者被壓抑、無法形諸語言的敘事。這檔展覽顯然並不是為了重建溝通，而是藉著藝術想像語言極限，並且讓人們聽見無法透過話語表述的聲響。

鄭恩瑛與 KIRARA 合作的《委託作曲》（*Music by Order*）裡，字幕播送 KIRARA 作為跨性別者的自白：「回想起來，我曾經得到這樣的結論：在追求一成不變的世界裡，最好還是追求個人幸福的生活。……所以我對『酷兒驕傲』感到不舒服的原因是，我是個蚱蜢般的酷兒，在這個朝鮮地獄自由地創作音樂。」十年以後，性別運動退潮，KIRARA 如同許多性少數，轉而追求個人的幸福生活。帶著輕微的犬儒與逃避心態，她如同蚱蜢一般遠離「宣傳者的語言」，在仍然存在的危機之間輕盈的縱跳，同時也對社會運動倡議者的犧牲心懷愧疚。

受懲罰的罪咎感，成為這件看來歡快的作品憂鬱的基底。在自我的鏡像無限反射的空間與讓人感到自由的音樂裡，我們得以接收到那之下隱密的訊號。那是對於當代性別運動，如幽靈一般，被壓抑在光亮之下、說不出口的不滿。消失的噪音也像是酷兒消失的身體——更精準的說，跨性別者的身體——在

「驕傲」的呼求之後，埋藏在性別運動的旗幟之下，變成了有些刺耳、帶著些許憤怒、跳躍在輕盈音場之間的噪音。而這些噪音，正是語言無法完全承載的殘響。

如果說鄭恩瑛與 KIRARA 的作品呈現的是語言無法表達的幽微情緒，那麼區秀詒則以歌謠與城市的聲響，斷裂零散的記憶。區秀詒《閃爍微光的烏鴉與其破碎夜行》（*Shattered Night March of the Shimmering Raven*）以烏鴉作為敘事的中心，透過父親的歌單，連結她 1980 至 1990 年代與家人居住於吉隆坡漢都亞路組屋（Flat Hang Tuah）的生活，以及馬來西亞從殖民走向獨立的集體記憶。烏鴉約在百年前由英國人引入，卻因過於常見而被誤認為原生。如同馬來西亞在不同時間點來此定居的住民，烏鴉也是這塊土地破碎歷史的一部分。

配合著父親的歌單，藝術家在投影標記地點，譬如自英國殖民時代已興建起、馬來西亞規模最大的富都監獄，又或者組屋對面的清真寺、消防局，混合歌謠與城市聲景，以此帶出她在此地成長的個人記憶。最後從「Merdeka」（獨立之意）體育館與廣場，帶出了 1957 年這個關鍵年份——「一個新興國家在上述兩個場域在 1957 年宣告成立」。個人記憶的景觀由此擴張到國家的集體記憶，歌謠與聲景也逐漸轉換到馬來亞游擊戰與獨立時的廣播報導。這些記憶沈積在都市地層及父親日常聆聽的歌謠裡，由藝術家挖掘出來，並再一次將這些散落成長經驗裡的線索，以破碎的手法重新拼組起來。觀者無法從中看見連貫的敘事，然而這也即是藝術家對於歷史的感知。藝術家以劇場裝置的形式，將聲音與裝置表演結合起來，將歷史推展到想像的界域。除了歌謠、相對應的位址、年份與事件，濃重的暗夜、紅色的月亮、遠方的霧氣、忽明忽滅的燈光，讓投影之中的文字陳述顯得難以辨識。這樣的情境就如同歷史記憶，往往散亂、模糊、陰暗，讓人感覺如夢中夜行。散亂模糊的聲響，實則也是無法以語言表現、在歷史敘事之外的體驗。

而相較於區秀詒仍在城市與家族之間拼組碎裂的線索，Minia Biabiany 則把斷裂帶向更根本的層面——以海洋承載被殖民歷史的殘響。Minia Biabiany《在夜裡的無盡凝視》（*The Length of My Gaze at Night*）透過水，而非土地，緩緩帶出故鄉瓜德羅普（Guadeloupe）曾經歷過的奴隸制度與殖民歷史。藝術家在錄像裡來來回回展示幾段破碎的影像：容器中晃動的昆蟲與植物、在海浪裡顛簸的女人，他們的處境彼此對應。錄像裡提到「海洋嚐起來像祖先」，海洋不僅承載著奴隸與殖民歷史的軌跡，也浸潤著祖先的經驗與記憶。這也顯示藝術家以水，而非陸地為中心的視野。在這樣的視野中，重要的不是生存競爭與剝

奪，相反地，是作為事物生成與存在的痕跡，以及具備包容性的孕育力（gestationality）。而透過這樣柔軟的視角，藝術家眼中的歷史，不在話語權的爭奪，而是世界形塑的過程，也因此她尋回斷裂歷史的作法，並非另外形塑完整的敘事，而是透過更加斷裂的方式，重新構組歷史的面貌。

這條「斷裂的歷史線」，透過粉筆畫被描繪出來，她對應傳統器皿 kwi 的製作過程，用粉筆描繪出一段一段線條，可以看見隨機延展的線條、海浪、船隻，依稀指向過往黑暗的歷史，但又以如此沈默、簡單而缺乏連貫性的方式被呈現出來。這條「歷史線」上沒有以語言羅織起的敘事，也沒有藉以突顯權力位置的陳述，顯然也無意爭競歷史真相的地位。

在錄像最後，只留下一段訊息：「我們沒有在水中生存下來。我們不需要。」為什麼不需要生存下來？因為除了讓歷史能夠不斷延續的手段、為了生存而進行的競爭，譬如語言，世界上仍然存在著不同的媒介。而水體，在藝術家的表現當中，也是另一種承載歷史的載體。

展覽以假設語態「如果」，回到仍未被分裂的話語所佔據的世界，想像語言的可能。我們聽到的並非語言失效後的沉默，而是語言之外的各種聲響：幽微的噪音、斷裂的聲景、以及如水般的柔軟凝視。這些聲響並非含混的多元主義，相反地，它們展現出語言斷裂之處，那無法以語音表現的躁動。面對當前眾聲喧嘩、卻又無法溝通的喧囂，答案或許並不在語言裡，而在語言未竟之處，種種斷裂而零散的聲響。

在語言未竟之地—Clab 空總實驗場「如果我們的語言是……」

德希達與高達美在 1980 年代曾經展開關於語言的辯論。高達美認為，活生生的對話能促進理解；然而德希達則提醒我們，詮釋本身就意味著背離原意，語言的歧義使「真正的理解」終不可及。語言因此成為悖論：人們仰賴它溝通，但同時在語言交會之處觸碰到差異與斷裂。

正是在這些間隙裡，語言的失效悄然浮現。所謂失效，並不是指語言的消失，而是話語無法被完全的傳遞，創造出的真空地帶。這個空間並不安寧，反倒充斥著躁動之聲。在無法互相理解時，人們反而製造出更多詮釋與聲響，試圖逼近不可能的溝通。這種喧囂嘈雜，卻又無法彼此理解的情境，不只是哲學辯論，也映照當下現實。在政治立場高度極端化、社會共識分歧的今日，語言的失效與斷裂每日在眼前上演。

在這樣的背景下，空總 Clab 的展覽《如果我們的語言是...》（*Sounds of Babel*）帶著觀者來到這塊語言無法抵達的地帶。藝術家們回到《聖經》裡那座人們因為無法溝通而擱置的巴別塔。我們無法想像語言未分裂前的狀態，也無法猜想巴別塔的樣貌，藝術創作卻能將我們帶到語言的未竟之地。在這裡，藝術家敲擊出喧囂或沈靜的聲響——這些聲響多半外於語言，或者是反語言的。它們展現出語言的曖昧、因之而生的誤解，或者被壓抑、無法形諸語言的敘事。這檔展覽顯然並不是為了重建溝通，而是藉著藝術想像語言極限，並且讓人們聽見無法透過話語表述的聲響。

鄭恩瑛與 KIRARA 合作的《委託作曲》（*Music by Order*）裡，字幕播送 KIRARA 作為跨性別者的自白：「回想起來，我曾經得到這樣的結論：在追求一成不變的世界裡，最好還是追求個人幸福的生活。……所以我對『酷兒驕傲』感到不舒服的原因是，我是個蚱蜢般的酷兒，在這個朝鮮地獄自由地創作音樂。」十年以後，性別運動退潮，KIRARA 如同許多性少數，轉而追求個人的幸福生活。帶著輕微的犬儒與逃避心態，她如同蚱蜢一般遠離「宣傳者的語言」，在仍然存在的危機之間輕盈的縱跳，同時也對社會運動倡議者的犧牲心懷愧疚。

受懲罰的罪咎感，成為這件看來歡快的作品憂鬱的基底。在自我的鏡像無限反射的空間與讓人感到自由的音樂裡，我們得以接收到那之下隱密的訊號。那是對於當代性別運動，如幽靈一般，被壓抑在光亮之下、說不出口的不滿。消失的噪音也像是酷兒消失的身體——更精準的說，跨性別者的身體——在

「驕傲」的呼求之後，埋藏在性別運動的旗幟之下，變成了有些刺耳、帶著些許憤怒、跳躍在輕盈音場之間的噪音。而這些噪音，正是語言無法完全承載的殘響。

如果說鄭恩瑛與 KIARARA 的作品呈現的是語言無法表達的幽微情緒，那麼區秀詒則以歌謠與城市的聲響，斷裂零散的記憶。區秀詒《閃爍微光的烏鴉與其破碎夜行》（Shattered Night March of the Shimmering Raven）以烏鴉作為敘事的中心，透過父親的歌單，連結她 1980 至 1990 年代與家人居住於吉隆坡漢都亞路組屋（Flat Hang Tuah）的生活，以及馬來西亞從殖民走向獨立的集體記憶。烏鴉約在百年前由英國人引入，卻因過於常見而被誤認為原生。如同馬來西亞在不同時間點來此定居的住民，烏鴉也是這塊土地破碎歷史的一部分。

配合著父親的歌單，藝術家在投影標記地點，譬如自英國殖民時代已興建起、馬來西亞規模最大的富都監獄，又或者組屋對面的清真寺、消防局，混合歌謠與城市聲景，以此帶出她在此地成長的個人記憶。最後從「Merdeka」（獨立之意）體育館與廣場，帶出了 1957 年這個關鍵年份——「一個新興國家在上述兩個場域在 1957 年宣告成立」。個人記憶的景觀由此擴張到國家的集體記憶，歌謠與聲景也逐漸轉換到馬來亞游擊戰與獨立時的廣播報導。這些記憶沈積在都市地層及父親日常聆聽的歌謠裡，由藝術家考掘出來，並再一次將這些散落成長經驗裡的線索，以破碎的手法重新拼組起來。觀者無法從中看見連貫的敘事，然而這也即是藝術家對於歷史的感知。藝術家以劇場裝置的形式，將聲音與裝置表演結合起來，將歷史推展到想像的界域。除了歌謠、相對應的位址、年份與事件，濃重的暗夜、紅色的月亮、遠方的霧氣、忽明忽滅的燈光，讓投影之中的文字陳述顯得難以辨識。這樣的情境就如同歷史記憶，往往散亂、模糊、陰暗，讓人感覺如夢中夜行。散亂模糊的聲響，實則也是無法以語言表現、在歷史敘事之外的體驗。

而相較於區秀詒仍在城市與家族之間拼組碎裂的線索，Minia Biabiany 則把斷裂帶向更根本的層面——以海洋承載被殖民歷史的殘響。Minia Biabiany《在夜裡的無盡凝視》（The Length of My Gaze at Night）透過水，而非土地，緩緩帶出故鄉瓜德羅普（Guadeloupe）曾經歷過的奴隸制度與殖民歷史。藝術家在錄像裡來來回回展示幾段破碎的影像：容器中晃動的昆蟲與植物、在海浪裡顛簸的女人，他們的處境彼此對應。錄像裡提到「海洋嚐起來像祖先」，海洋不僅承載著奴隸與殖民歷史的軌跡，也浸潤著祖先的經驗與記憶。這也顯示藝術家以水，而非陸地為中心的視野。在這樣的視野中，重要的不是生存競爭與剝

奪，相反地，是作為事物生成與存在的痕跡，以及具備包容性的孕育力（gestationality）。而透過這樣柔軟的視角，藝術家眼中的歷史，不在話語權的爭奪，而是世界形塑的過程，也因此她尋回斷裂歷史的作法，並非另外形塑完整的敘事，而是透過更加斷裂的方式，重新構組歷史的面貌。

這條「斷裂的歷史線」，透過粉筆畫被描繪出來，她對應傳統器皿 kwi 的製作過程，用粉筆描繪出一段一段線條，可以看見隨機延展的線條、海浪、船隻，依稀指向過往黑暗的歷史，但又以如此沈默、簡單而缺乏連貫性的方式被呈現出來。這條「歷史線」上沒有以語言羅織起的敘事，也沒有藉以突顯權力位置的陳述，顯然也無意爭競歷史真相的地位。

在錄像最後，只留下一段訊息：「我們沒有在水中生存下來。我們不需要。」為什麼不需要生存下來？因為除了讓歷史能夠不斷延續的手段、為了生存而進行的競爭，譬如語言，世界上仍然存在著不同的媒介。而水體，在藝術家的表現當中，也是另一種承載歷史的載體。

展覽以假設語態「如果」，回到仍未被分裂的話語所佔據的世界，想像語言的可能。我們聽到的並非語言失效後的沉默，而是語言之外的各種聲響：幽微的噪音、斷裂的聲景、以及如水般的柔軟凝視。這些聲響並非含混的多元主義，相反地，它們展現出語言斷裂之處，那無法以語音表現的躁動。面對當前眾聲喧嘩、卻又無法溝通的喧囂，答案或許並不在語言裡，而在語言未竟之處，種種斷裂而零散的聲響。

幻肢的存有與換肢的倫理：從破壞性造型到免疫社群的生存地圖

文／許楚君

在當代藝術與哲學的討論中，一個關於「主體」的根本性危機正逐漸顯影。無論是神經科學中的認知退化、政治歷史中的檔案暴力、數位時代的記憶失真，抑或是全球生態的毒性滲透，舊有的人文主義主體——那個理性的、完整的、獨立的「人」——已然在各種「意外」中崩解。面對這種崩解，傳統的修復邏輯往往試圖將主體「復舊如新」，意圖掩蓋傷口以重返一種想像中的完整。然而，本計畫《幻肢／換肢》提出另一種路徑：不將「殘缺」視為一種待解決的病理，而將其視為一種新的存有狀態。

透過梳理湯皇珍、葉竹盛、許哲瑜、侯怡婷、林安琪、Himali Singh Soin、倪祥、黃迦以及「Munus」策展計畫中的藝術實踐，一種共同的意志浮現：這些藝術家拒絕廉價的療癒，轉而擁抱凱瑟琳·瑪拉布（Catherine Malabou）所謂的「破壞性可塑性」（Destructive Plasticity）。他們以「義肢」（Prosthesis）作為方法——這裡的義肢並非對缺失的偽裝，而是一種積極的「換肢」策略。無論是地景、數位模型、刺繡、毒素還是異質社群，這些「義肢」支撐著破碎的主體，在斷裂的廢墟上，造型出一種關於生存（Survival）而非生活（Life）的全新倫理。

腦神經的荒原與物質的義肢：個體本體論的重構

一切始於個體內部的崩壞。當記憶的載體——大腦——發生不可逆的毀壞時，主體該棲居何處？湯皇珍的《成忘老太太》與葉竹盛的遺稿展，分別從「生者的失智」與「死者的停頓」，回應了瑪拉布所謂的「意外的本體論」。瑪拉布指出，腦傷與創傷不僅是連接的缺失，更是一種「造型的力量」，它塑造出一個與過去毫無連結的新主體。

在湯皇珍的作品中，當老太太內部的神經連結斷裂，外部的「地景」便被迫轉化為記憶的「義肢」。Catriona Mortimer-Sandilands 認為地景是記憶的參與者，花園的路徑可以充當受損大腦的外部迴路。然而，湯皇珍展演的是一種更為激進的「破壞性造型」：老太太在陌生的城市中行走，語言破碎、眼神空洞，這種與環境斷開連結的狀態，並非缺失，而是一種強烈的「在場」。她利用城市的物理空間進行「記憶的演習」，即便地圖已佈滿裂痕，那具行走的身體依然在廢墟上刻寫存在的強度。這並非關於失去，而是關於變形；老太太的身體在與地景的摩擦中，長出了新的感官觸角，用以導航那個名為遺忘的荒原。

若湯皇珍處理的是意識的流亡，葉竹盛的遺稿則展現了物質的殘存。藝術家的死亡是一場「本體論的意外」，切斷了對作品的詮釋權。然而，這種「停頓」反而賦予了手稿一種「能不被完成」的尊嚴。葉竹盛留下的炭跡、泥土與燒痕，轉化為一種「體外記憶器官」（exosomatic memory organs）。這些物質不再依附於創作者的意志，而是以一種非固持性的姿態，成為後人可以接上的「物質義肢」，邀請觀者在斷裂的突觸之間進行再創造。這些遺稿顯示，當生命體的主機停擺，其外接的物質硬碟依然持續運轉，並在地質學的時間尺度上，與觀者發生新的能量交換。

檔案的數位剝製與情感的黏滯：歷史敘事的換肢

當視角從個體轉向歷史與集體記憶，面對的是檔案的暴力與缺失。如何再現那些被抹除的過去？許哲瑜與侯怡婷分別以「數位剔透」與「物質遮蔽」兩種截然相反的策略，對檔案進行了「換肢」。

許哲瑜繼承了 Saidiya Hartman 對檔案暴力的批判，但他不試圖修復，而是進行「數位剝製」。在《麥克風試音》與《副本人》中，他利用 3D 掃描的「破圖」（Glitch）與「穿模」，構建出殘缺的「影像身體」。這些壞掉的模型是數位時代的真實寫照：記憶是中空的，且永遠無法被完整下載。許哲瑜透過展示「重述的失敗」，將「偽造」提升為一種倫理，展示了我們擁有的僅是數位廢墟中的標本。這具數位義肢是透明的、空心的，它不支撐起歷史的重量，反而透過自身的脆弱，指認了那道無法癒合的本體論傷口。

相對地，侯怡婷在面對綠島白色恐怖檔案時，則採取了「阻斷」的策略。她拒絕讓受難者的影像在消費視線中滑順流通，而是用高強度的刺繡勞動，在照片表面製造 Sara Ahmed 所謂的「情感黏滯性」（Sticky Affects）。這些繡線如同增生的疤痕組織，構成了視覺的路障，強迫觀者的目光停頓、摩擦。更重要的是，她透過遮蔽面容，為受難者縫合了一層「不透明的皮膚」（Right to Opacity），這是一種遲來的防禦性義肢，守護了她們不被完全透視與定義的尊嚴。如果許哲瑜的數位義肢是為了揭示中空，侯怡婷的物質義肢則是為了建立屏障，兩者皆拒絕了檔案原本承諾的「還原真相」，轉而強調在斷裂處生成的新的觀看倫理。

在黃迦的作品中，我們同樣看見了這種斷裂的敘事與主體的造型。她透過與自閉症孩童或通靈者的共同創作，讓那些無法被主流語言化約的「無聲之言」或「物質文法」接管了敘事。正如侯怡婷的刺繡阻斷了視線，黃迦的拼貼地景與斷裂文本，也阻斷了尋找完整主體的企圖，轉而在殘損中看見主體如何透過異質結合進行自我造型。

故障的肉身與毒性的共生：身分與環境的異質接合

在身分政治與生態危機的交界處，身體成為了最激進的實驗場。林安琪（Ciwas Tahos）、Himali Singh Soin 與倪祥，分別透過「故障」、「毒性」與「囤積」，重新定義了邊緣主體與環境的關係。

林安琪將原住民酷兒身體的「失敗」轉化為抵抗美學。她拒絕進入殖民者定義的成功敘事，而是將「Glitch」（故障）視為通往神話時空的入口。在《黏著的手，縫合的身體》中，她利用蜂蜜的黏稠質地與造紙的縫合動作，主動沾染歷史的碎片與傳說。這雙「黏著的手」是她為自己打造的感官義肢，用以阻斷殖民敘事的流通，並將離散的族群經驗重新縫合為一個異質的酷兒烏托邦。故障在此不再是系統錯誤，而是酷兒身體得以棲居的孔隙；黏著不再是污穢，而是跨越物種與時空的連結介質。

Himali Singh Soin 則將這種異質接合擴展至行星尺度。在《Static Range》中，她處理喜馬拉雅山的核輻射洩漏，展現了 Stacy Alaimo 的「跨身體性」（Trans-corporeality）：身體從未獨立於環境，山體的毒素穿透了我們的邊界。在這裡，毒性（Toxicity）並非單純的危害，而是一種具備能動性的「生命階序」（Animacy）翻轉。Himali 邀請觀者成為一個易碎的接收器，在雜訊（Static）中與災難共存。這種「受污染的生存」揭示了與環境早已是物理上的「共肉」關係，輻射塵與微塑膠就是現代身體不可分割的義肢，我們不再是獨立的個體，而是與毒性物質共生的混種地質身體。

倪祥的作品則在微觀的照護現場，演繹了這種「物質共生」的極致。在《間奏請稍候》與《大家都來看你了》中，他透過尿布、藥罐與雜物的囤積，建構了一種近乎窒息的「精神景觀」。若引入新物質主義的視角，這些囤積物並非死物，而是具備動能的「行動者」，它們與失能的病體、疲憊的照護者共同組成了一個「生命維持系統」。這是一種生存的「換肢」策略：當人的主體性消退，物件接手了支撐生存的重任。這種在廢墟中的囤積與拼貼，實則是為了盡可能讓生命延續而發展出的物質支撐，一種對生命最誠實的守護。

免疫的社群與低燒的共存：集體倫理的最終歸宿

當個體、歷史與環境都已發生了不可逆的變形，該如何「共同生活」？策展計畫「Munus」與第 16 屆里昂雙年展，透過羅伯托·埃斯波西托（Roberto Esposito）的「免疫典範」（Immunity Paradigm），為上述所有的「換肢」實踐提供了一個政治哲學的歸宿。

在當代社會（特別是台灣的轉型正義語境）陷入失語與雙重束縛的當下，一個追求純淨與共識的共同體已不可得，需要的或許是一個能夠容忍「異質入侵」的免疫共同體。Esposito 指出，為了存活，生命體必須攝入部分「非我」的物質，這是一種否定性的保護機制。

張恩滿的《植物轉印術》透過「釀酒」隱喻了這種機制：發酵是容許異質微生物進入體內，引發一場溫和的風暴。這個臨時的釀酒社群，在微醺中鬆動了僵硬的邊界，達成了一種動態平衡。鄭亭亭的《所有的敘事都是回憶的重述》則進行了一場關於創傷的「異體移植」：讓他人朗讀自己的痛。這種移植必然帶來排斥反應，但正是在這種不舒適中，確認了彼此的共存。這是一種「持續低燒」的狀態。不再追求全然的健康或無菌的社會，而是像免疫系統一樣，在輕微的發炎與排斥中，練習與無法排除的異己（無論是歷史創傷、政治異見，還是環境毒素）共存。

這種對於「脆弱性」與「共存」的思考，在第 16 屆里昂雙年展《脆弱性宣言》中得到了宏觀的迴響。展覽將「脆弱性」重新定義為一種具備生成性的力量，一種抵抗遺忘與單一敘事的政治力量。無論是路易絲·布呂內的微觀史學，還是法戈工廠的工業廢墟，都展示了在斷裂與崩解中，新的生命形式如何得以生長。這呼應了 Mayara Ferrão、林安琪與 Beatriz Santiago Muñoz 的實踐：在檔案的廢墟之上，身體就是檔案，儀式就是書寫；這些「推測性檔案」模糊了真實與虛構，成為「為了生存而進行的歷史書寫」。

為了生存的造型術

綜觀湯皇珍的荒原行走、葉竹盛的物質遺留、許哲瑜的數位廢墟、侯怡婷的刺繡路障、林安琪的黏著縫合、Himali 的毒性共振、倪祥的囤積景觀、黃迦的共織敘事，以及 Munus 與里昂雙年展的免疫社群，一張關於「後創傷時代」的生存地圖於焉展開。

主體在崩解之後並未走向虛無，而是進入了一個更為廣闊、混雜且具備韌性的存有領域。在此，「義肢」脫離了掩蓋缺失的偽裝功能，轉化為在廢墟中呼吸、在毒性中存活、在分裂中連結的主動性器官。《幻肢／換肢》計畫最終指向一種生存的造型術：作為廢墟中的倖存者，身上的傷痕、破圖與沾黏，即是賴以生存的構造。不需治癒幻肢的痛，而是運用這些換來的義肢，在持續的低燒中，溫柔而頑強地活下去。