

非物質 - 一個關於「物質-書寫」的展覽

撰文 莊馨怡、古陵久古

《非物質》一展的研究開端，始於一位男子低沈的嗓音。在一份裝著新聞稿的公文袋中，我們找到了一卷錄音帶，內容是龐畢度工業設計中心（Centre de Creation Industrielle，簡稱CCI）邀請法國男演員麥可·朗斯代爾（Michael Lonsdale）所錄下的一段展覽介紹。這段介紹有一個不尋常的開頭，朗斯代爾用他磁性的音頻說出了第一個句子：「有些事物留下，有些事物改變。」（*Quelque chose demeure, quelque chose change.*）隨後，交代了展覽執行地點（龐畢度六樓特展廳）和展期（從1985年的5月28日到7月15日），以及CCI想要展示「變動本身」的意圖。引起我們關注的是，藏在錄音機後的聲音主人所採取的說話立場，始終是以「我們」（*nous*）¹來作為主詞：「看看我們和前一代人的生活有多大的差異就可以想見，改變一如往常地來自於外在的環境（工作條件、生活處境或獲取情報的方法等）。」此外，整段錄音使用了多達五次以上「邀請我們想像」的說法，讓聽眾在還沒進入展場前，就被邀請一同來構思展場的佈置（迷宮式半開放空間）、動線的安排（漩渦般的路徑）、觀展方式的部署（每位聽眾戴耳機入場）、環境的氛圍（大腦即銀幕的未來感）、展覽畫冊的規劃（包含思考展覽過程中的筆記、作品介紹、邀請文字作家一同參與的寫作計畫等）、相關活動的準備（展覽延伸的音樂會、研討會）……等，目的是為了刻意繞過了「文宣的感覺」，讓聽眾回到「說話者」的話語態勢，進而自為地導入本展想要傳達的哲思：「因為這一切只發生在我們的腦袋中，在感受和觀看的方式中、在理解和提問的方法裡、在夢中、在語言中，以及在身體的私密性裡。」

¹ 在此關於「我們」所做的思考，可以參考李歐塔在展覽過後所著作的〈非人：漫談時間〉（1988）。

一、非-思維

我們可以從策展人法國哲學家李歐塔 (Jean-François Lyotard) 和其團隊的往返信件中，觀察出展覽名稱的演變 (如圖一)：從「創造與新物質 (Création et matériau nouveau)」²、¹「物質的所有狀態 (La matière dans tous ses états)」²、²「非實體的物質 (matériau immatériel)」²，一直到最後正式的展名「非物質 (Les Immatériaux)」²。這一連串在展覽名稱上所發展出的反覆思量，間接地凸顯出「非物質」這個想法的自身矛盾之處，也能感受到策展團隊試圖在視覺藝術的展演中，找尋一種「不是物質的物質」所作出的努力。倘若我們去參考李歐塔於展覽前後所出版的著作 (圖中時間軸上方那排)³，來揣摩「非物質」這個概念是如何生成的，將會隱約地領略到，「不是物質的物質」之所以會使人苦惱，是因為人們早已習慣在「是物質的物質」上思考與闡釋。我們不僅沒有意識到，後者毫不費力地成為了「物質」這個概念的「已思」，也很難發現前者所表現出的潛在力道 - 「去思維」的可能

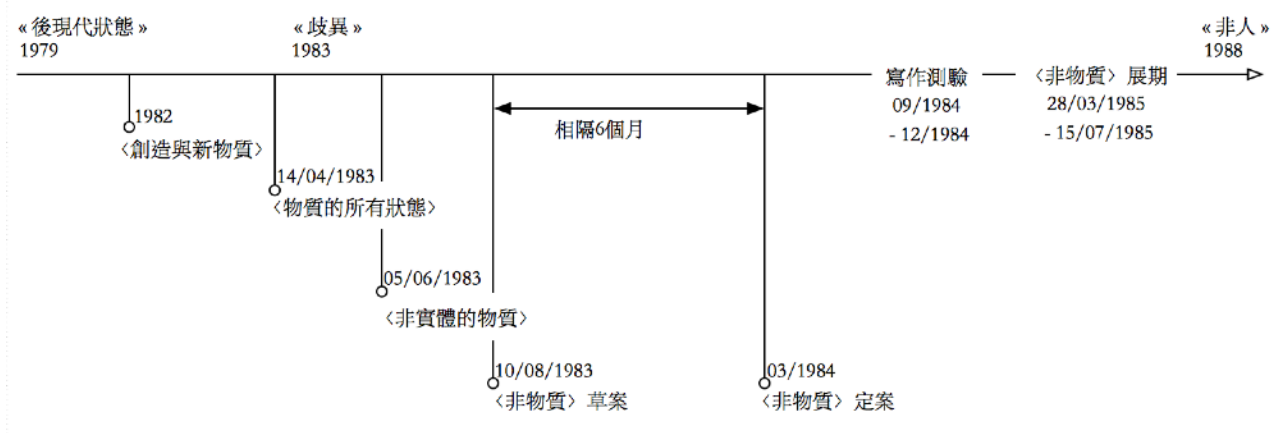
² 在此將可供參考的法文文件名稱條例如下：

- 1.1982年名為〈Réflexion autour d'un projet de manifestation pluridisciplinaire - Création et matériau nouveau〉的信件；
- 2.1983年四月十四日名為〈La matière dans tous ses états〉的信件；
- 3.1983年六月五日署名Philippe的信件；
- 4.1983年八月十日名為〈Les Immatériaux〉的信件；
- 5.1984年三月名為〈Après six mois de travail〉的口頭報告之錄音謄寫。

³ 展覽前後李歐塔的相關著作整理如下：

- 《後現代狀況—知識報告書》(La condition post-moderne : Rapport sur le savoir, 1979)
- 《繪畫的部份》(La partie de peinture, 1980, 與馬謝洛尼合著)
- 《阿伯特·艾默的近代中由色彩建構的時間》(La constitution du temps par la couleur dans les oeuvres récentes d'Albert Ayme, 1980)
- 《歧異》(La différend, 1983)
- 《經驗透過繪畫的殺害》(L'assassinat de l'expérience par la peinture, 1984)
- 《知識分子的墳墓及其他論文》(Tombeau de l'intellectuel et autres papiers, 1984)
- 《向兒童們解釋的後現代》(Le postmoderne expliqué aux enfants, 1986)
- 《熱情:對於歷史的康德主義批判》(L'enthousiasme: La critique Kantienne de l'histoire, 1986)
- 《海德格與『猶太人』》(Heidegger et les «juifs», 1988)
- 《判斷的功能》(La faculté de juger, 1985, 與德里達等人合著)
- 《非人》(L'inhumain, 1988)

性。「不是物質的物質」所觸及到的是一個不被視為問題的提問：人的意識活動究竟能在「物質」這個概念上，付出何等的「容忍」（也就是忍耐著讓自己不去思考物質）⁴。



圖一、展覽名稱的流變

在已思 (Le déjà pensée) 和未思 (Le non-pensée) 之間，李歐塔的哲學觀點大多源自於思維本身的歧論 (différend, 又譯衍異)：「未思使人苦惱，是因為人們在已思中很舒適。⁵」因此，與其說「不是物質的物質」是思維的「矛盾」，還不如說它道出了思維本身自帶的歧異、未思 (non-pensée) 與無法量度 (non mesure)。他在《非人》中提到思維上產生的分歧、間隙 (khôra) 和抵抗 (résistance)，皆是來自於這個「去思維」（容忍）的過程，也就是，透過「意念的退出」，使思維過程本身衍生出一個「既往」（anamnèse）的效果。不同於遙遠的「模糊回憶」（réminiscence），「既往」這個有意識的回想動作，卻無意識地在記憶裡留下一道空白。一場思維本身的歧異就這樣展開了，「召喚既往的人」等待著那些「未登錄 (non-inscrit)」、「未決 (indéterminé)」的留白狀態，來為「記得的人」製造點理解 (intelligible) 上的困擾。在「既往」狀態下，思維者不去鑒別、選擇或「領導」思維，而是讓它「懸浮」（suspendu）於我們慣常的思考之上。關於「思維」，李歐塔認真地問到：「在太陽系毀滅後，人的意識也跟著消失了，在這種情況下，思維又要如何成

⁴ 「這種「意念的退出」都與鑒別式、選擇式和征服式行動完全相反，其構成不能沒有「容忍」。[...] 構成這種空白為的是使精神「去思維」。」Jean François Lyotard (2011), 《非人：漫談時間》，羅國祥譯，北京：商務印書館，頁19。

⁵ 同前註，頁21。

為可能？」如此看來，他在本展中對「非物質」所做的提議，並不在於給「不是物質的物質」施加任何可供思考的規則，而只是讓「是物質的物質」這個頑固的概念，能藉此自我消解（讓人們能夠回到第一自然⁶）。在這種後太陽思維（La pensée post-solaire）的考量下，「非物質」這個概念，簡單來說就是脫離「物質」概念的情況下，仍然可以被藝術家用來抵抗思維的一種物質樣態。

在展覽結束後不久即出版的《向兒童們解釋的後現代》（Le postmoderne expliqué aux enfants）一書中，可以看到李歐塔在「後現代」概念的創造上，有著類似的操作：後現代的前綴詞「post-」，並不意指某種向「後」的運動，而是一種「溯」（ana-）的過程，為的是去迫近那「最初的遺忘」（oubli initial）⁷。而「ana-」也是「分析」（analyse）、「既往」（anamnèse）、「類比」（analogie）、「失真」（anamorphose）等字群的字首，源自於希臘文ána，意指「追溯」（remontée）而非「回返」（come back）。李歐塔解釋到：「後現代所說的「後」，是要永遠保持對現有事物和現有秩序的超越態度；換句話說，永遠「後」的後現代主義，就是永遠在一切現有事物之「前」。⁸」從這裡我們了解到哲學家在選擇「前綴」上考慮，「後現代」的「後-」和「非物質」的「非-」，兩者都具有「既往」的意義。因此，他在《論後現代的正確用法》（Du bon usage du Postmoderne）一書中提到：「當我談到後現代一詞時，我所要邀請讀者作的事情就是，無論如何，不能忘記「遺忘」了（avant tout à ne pas oublier l'「oubli」）的事物。⁹」在李歐塔的後現代語境中，「物質」這個概念的「既往」，即是它對於自身之「最初的遺忘」，我們應回過頭來去追問：究竟是什麼在我們思考「物質」時就已被遺忘的？《非物質》作為物質「最初的遺忘」，其不可思

⁶ 用來對比人類小時候通過語言來適應生活，而漸漸發展出的「第二自然」。同前註，頁3。

⁷ Tu comprends qu'ainsi compris, le « post- » de « postmodernité » ne signifie pas un mouvement de come back, de flash back, de feed back, (c'est-à-dire de répétition) mais un procès en « ana- », d'analyse, d'anamnèse, d'analogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ». Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris : Editions Galilée, 1988, p.113.

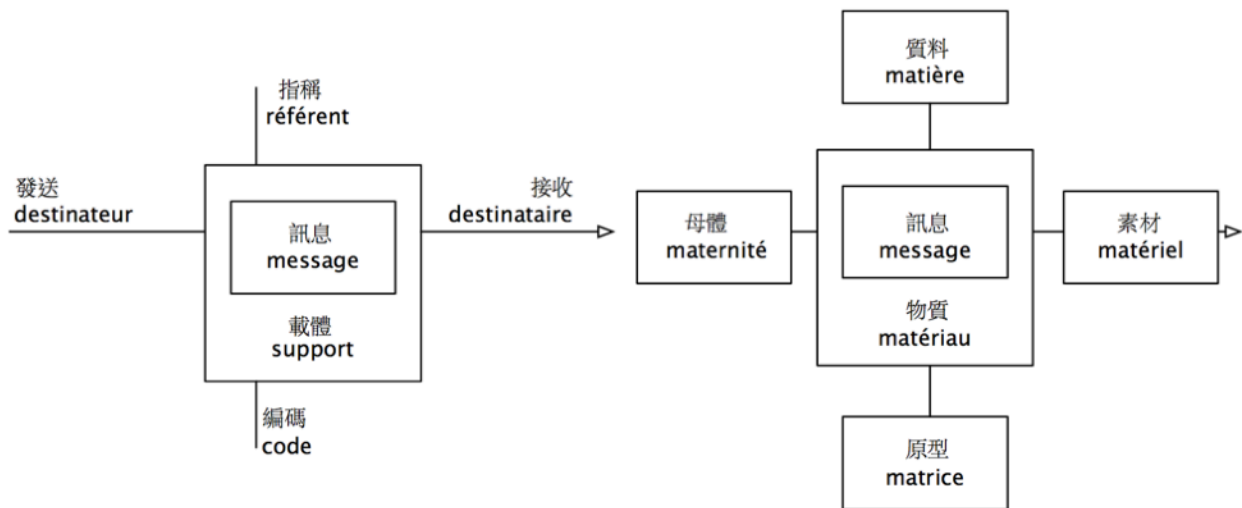
⁸ 同前註，頁26。

⁹ Jean François Lyotard, *Du bon usage du postmoderne*, *Magazine Littéraire*, 240, 96-7. Paris : Magazine-Expansion, 1987, p.97.

之處，正說明了它就是一道在物質概念產生前的思想留白，也是那始終被人們忘卻的「那被遺忘了的事物」（oublier l'oubli）。

二、非-載體

在導覽手冊中，李歐塔沿用了美籍俄國語言學家羅曼·雅各布森（Roman Jakobson）的溝通模式（modèle communicationnel）之圖表（圖二左半邊），但在展覽畫冊與導覽手冊中，都沒有詳述其引用的初衷，筆者在此先做簡要的概述。在日常、實用和直觀的語用層次上，雅各布森主張語言功能和其結構是一種相互的關係。基於這樣的觀點，語言的結構是為了達成「溝通」這項功能，而被建構出來的。在一個完整的溝通過程中，不單單是指發送者將訊息傳送給接收者而已，這其中的訊息，必須先根據特定的編碼（符號的結構）和指稱（涉）的情境（符號的功能）來「訊息化」，然後透過可以傳送訊息的物理設備或工具（載體），來完成發送者與接收者之間的互動和解釋，才能產生意義並了解其意涵。



圖二、雅各布森的溝通模式與物質本體論

從語言學的訊息溝通理論來發想，李歐塔發展出一套關於物質的本體論（圖二右半邊），並轉譯出了五個「以Mât為字首的語法系統」（cinq déclinaisons de la racine mat，圖三）。這裡所使用的Mât並非出自希臘文或拉丁文，而是梵文，可寫成मাত্রा（mātrā - 量度）

和मातृका (mātrkā - 母體) 兩種符號樣貌。策展人藉此來呈現了物質的概念是如何在「溝通」中被創造 (maternité)、符應 (matière)、編譯 (matrice)、定義 (matériel) 和作為載體 (matériau)。他是如此定義著這個本體論：

物質 (Matériau)

是訊息的載體，能夠讓我們了解「作品是以何種方式來和觀者溝通的？」；

原型 (Matrice)

是訊息的編碼，能夠讓我們了解「作品在什麼前提下來達成和觀者的溝通？」

素材 (Matériel)

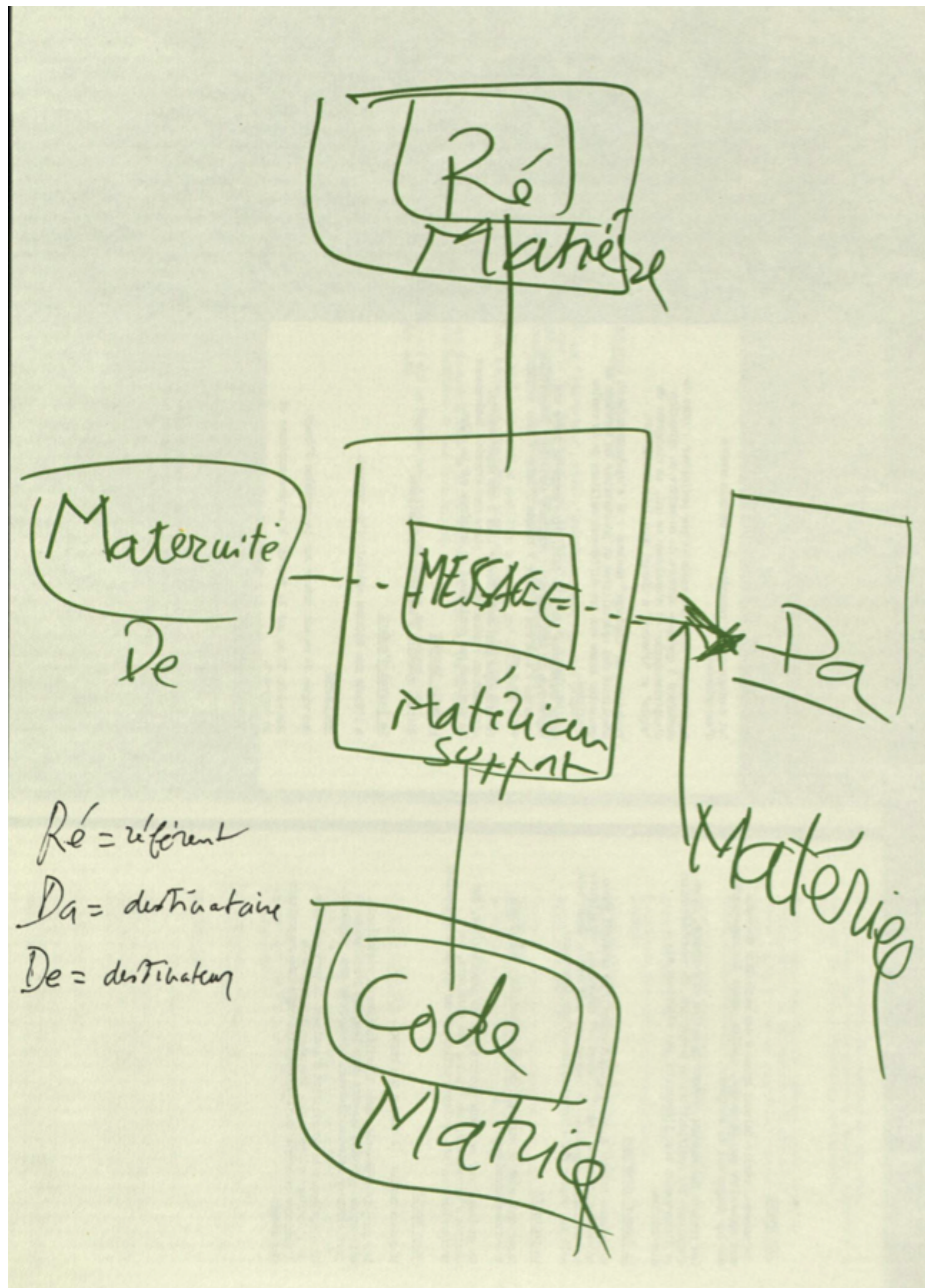
是訊息的接收者，能夠讓我們了解「作品和觀者溝通的目的為何？」；

質料 (Matière)

是訊息的指稱對象，能夠讓我們了解「作品要和觀者說什麼？」；

母體 (Maternité)

是訊息的發送者，能夠讓我們了解「作品是以什麼名義來和觀者溝通的？」。



圖三、五個「以Mat為字首的語法系統」

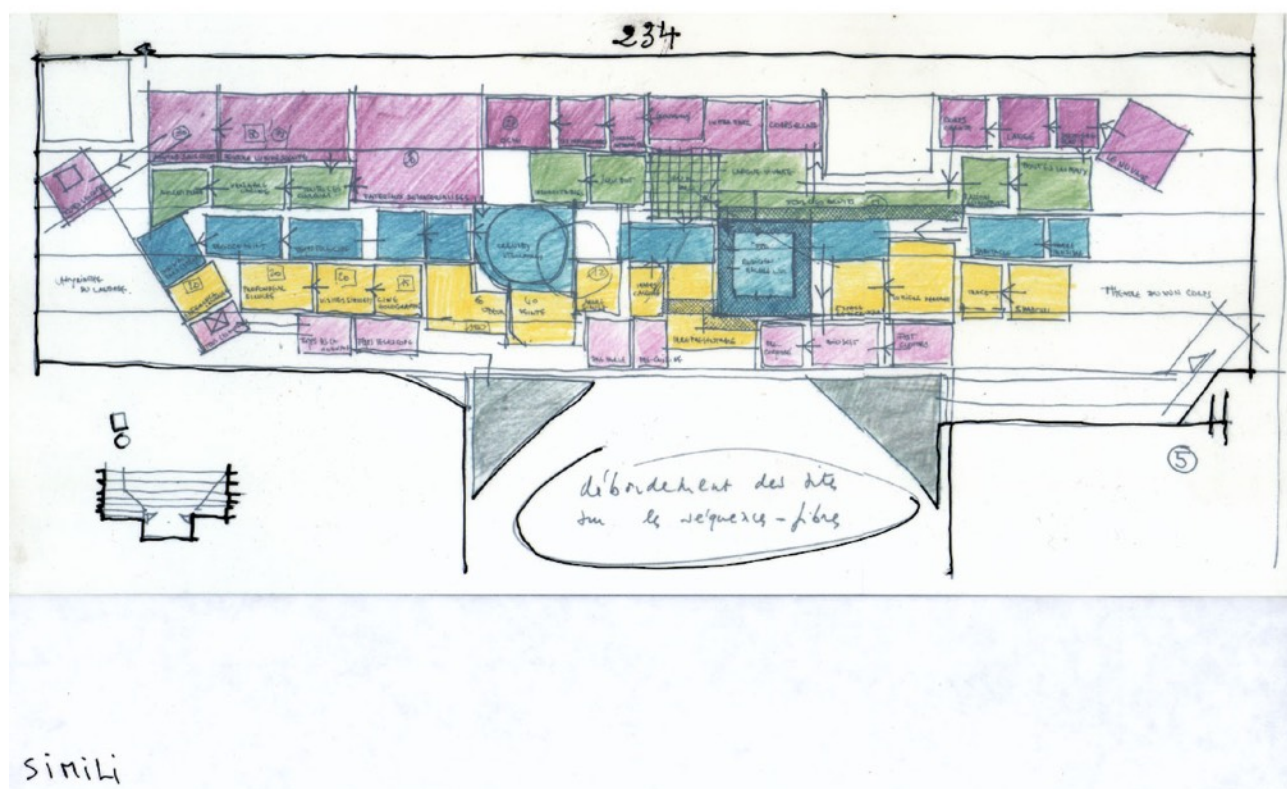
此展以「我們是被訊息所圍繞著」 (Nous sommes entourés de message) 為前提，並不是本體論般地重新定義「何謂物質？」，而是從技術與書寫的角度，再次量度我們和物質的關係 (notre rapport au « matériau »)。因此，物質被視為是某種編碼的載體 (support d'inscription d'un code)，也就是一承載著各式語言/語彙的媒介空間。從這個角度來看，藝術作品的物質面向並不再服務於「再現的對象」，而是能反映出構成作品的「編碼/系統」。不同的編碼系統影響著創作過程中的「可溝通性」，也間接地決定了作品傳遞訊息的方式。一檔展覽中，作者和觀者溝通的成功與否，取決於「給看的方法」，不單單是去構思「如何

將訊息符碼化？」的問題，還必須要考量「知識共享 (partage d'un savoir) 的客觀條件為何？」。物質作為訊息的載體，同時也意味者「可溝通性被建構的方法」將不再是秘密。當作品成功地透過物質，將作者的訊息傳遞給觀者時，卻也弔詭地宣示了「知識之共享 (謀) 結構」的合法性。反思著作者和觀者之間「達成共識」所隱藏的詭計，李歐塔提出「不對等的分享」 (partager de manière inégale)，來為「作為訊息載體的物質」提供一條新的思維路徑。對他而言，藝術作品既不是「可溝通性」的證成，也不能是排除其他異質性的一種自我參照 (sui-référentielle) 系統，因為，這只會不斷地強顯出「物質=載體」的思考模式，就好比是在慣用語中反覆尋找「物質」的獨特用法，但藝術家所操弄的終究是同一套溝通模式。在本展中，存在著一種不需要「載體」的物質性，被稱之為「非物質」，因為它不屬於這個因應語言結構而產生的物質本體論。指的就是能讓這個訊息溝通系統出錯 (troubles) 的感知性 (sensibilité) 和共有的不對等性 (inégalité partagée)。李歐塔在此並非要建立一個現代主義般的物質知識系統 (以訊息溝通為基礎的物質本體論)，而是在考察一種新的 (後現代的) 物質知識型 (épistémè)，以非物質，來作為物質知識系統成立前的感性條件。

讓我們再回到這個因溝通模式而生的物質本體論上，它也間接地反映了法國當代思潮在「空間轉向」上的範式革新。在以溝通為基礎的理論框架下，物質不再是傳統幾何空間中獨立存在的實體 (entité indépendante)，而是在相互作用之訊息網絡中被註記著特定編碼的載體 (support d'un code)；也不再是被思維的客體，而是被拿來譯碼的方法 (moyen)。二十世紀結構主義之語言學分析為「物質」提供了一個動態的「空間轉向」。然而，在展覽畫冊中，李歐塔進一步地反思這個「被訊息化的物質」：「訊息並不是 (偶然地) 遇見它的載體，而是 (刻意地) 去發明它。」 (Le message ne rencontre pas son support, il l'invente) 換言之，物質是因欲傳達的訊息而被創造出來的載體。藝術家 (作者) 想要傳遞出去的想法，需在物質這個載體上被「訊息化」，以登錄在藝術創作 (作品) 的語法系統中，好讓觀者能夠順利接收到。理所當然又似是而非，這個由作者和作品所編織出的「大敘事」，讓藝術實踐漸漸地成為一道自我合法化的程序。「可溝通性」因而成為作品的合目的性，在適當的時機點符應著「合時宜」的社會契約關係。這位隱藏在作品背後的後設 (méta-) 敘述者，說

著現代性的語言，將物質的定義侷限在人的存在中。因此，我們可以在李歐塔的《非人》一書中讀到：「人的本意就是人的定義的缺席，就是其虛無。」這裡並不是說另外有一個真正獨立於人之外的物質存有，而是點出創作者總是能勇敢地面對看不見的「後景（arrière horizons）」-「非人」之處，來讓作品成為一個不可界定的局部真理（暫時性的遊戲規則 - 如「非物質」），和一個能接納多樣性的「小敘事」。

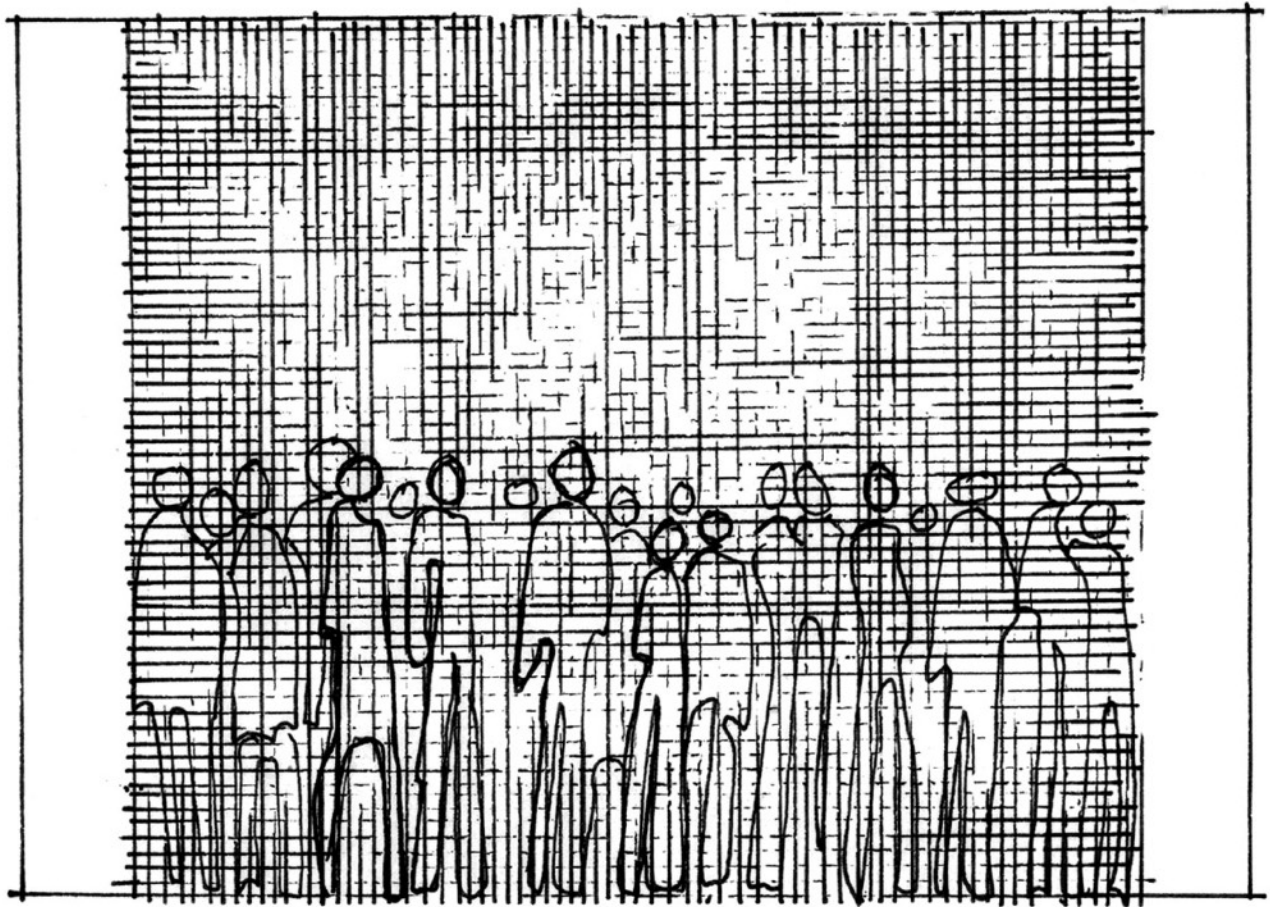
三、非-在場



圖四、場地圖（Philippe Délis設計稿）

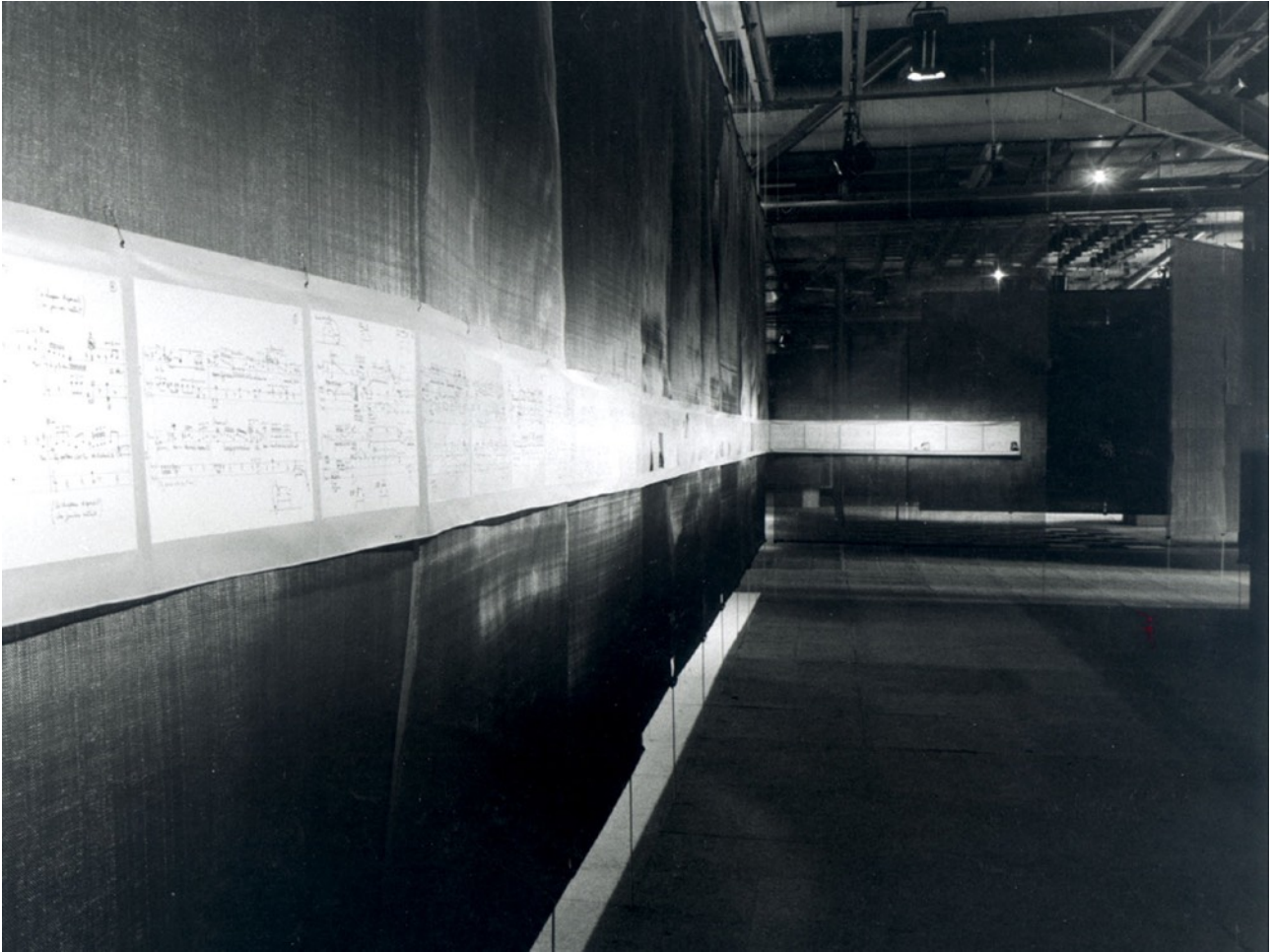
策展團隊將展場劃分為67個區域（圖四），不同於以往白盒子的展呈方式，而是以下面三個方向來進行規劃：（一）以「滲透」取代「區隔」 - 展場設計師（Philippe Délis）在

2005的一場研討會上，回憶起當時李歐塔對於展場空間的規劃，主要是依照三個原則：模糊（fou）、薄霧（brouillard）、濾網（filtre）。



圖五、金屬網面設計圖（Philippe Délis設計稿）

有鑑於此，設計師以懸空的金屬網面（從麵粉工廠所使用的金屬網袋改造成每一面寬一米二的半透明平面，圖五、六）製造出離地的展牆，取代了龐畢度藝術中心厚重的隔板。因此，每一件在網面上的平面作品，都是以「吊掛」的方式懸置在展場空間中。半透明網面讓觀者身體移動的軌跡，被若隱若現地疊合在另一位觀者的身體剪影上，如同雙重皮膚（double peau），這也是設計師在策展想法上的第一個具體回應。



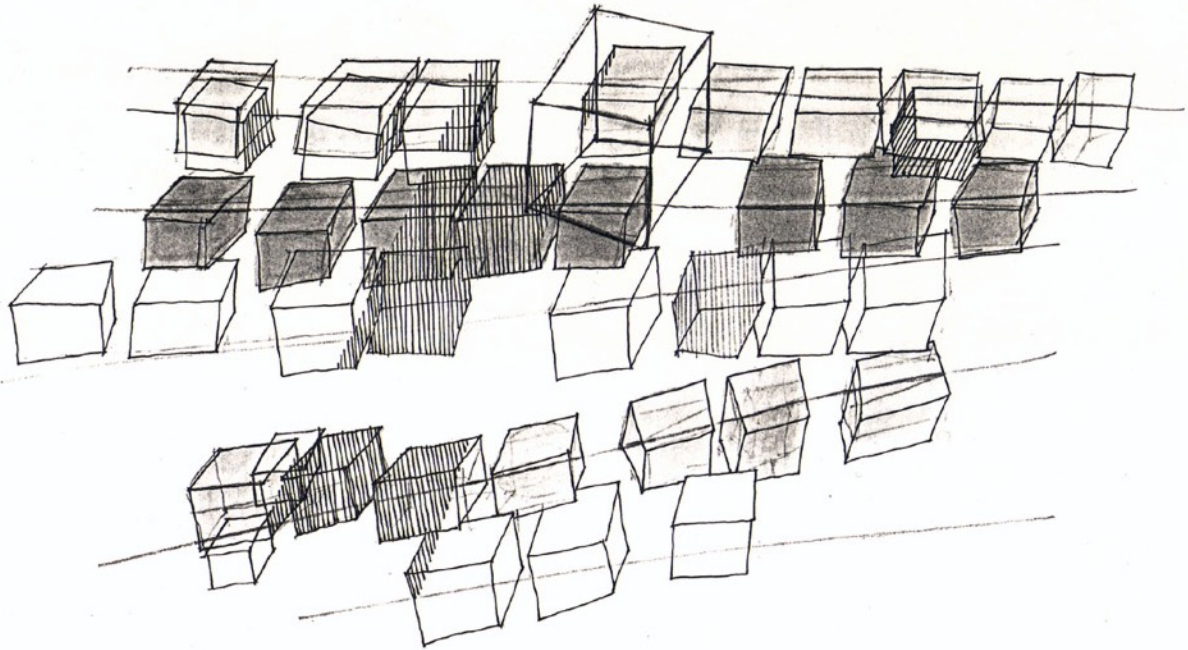
圖六、懸空的金屬網面

(二) 以「境遇」取代「空間」 - 在作品標示的規劃上，設計師關注到文本和空間互為書寫的狀態，他取消了圍繞在作品周圍的「說明文字」與策展概念的解釋，將每一件作品的文字描述錄製成語音導覽，讓每一位進場的觀者「戴上耳機」（圖七），並依照自己的看展節奏來聆聽。每一副耳機都有紅外線互動功能（這在當時仍然是很少見的做法），會自動感應觀者所在的區域，來播放該場所的作品敘述內容。這在觀展方式上所做的「部署」，是一種藉由文本來創造空間的方法，一來是為了要抹去展場內過多的「書寫痕跡」，二來也使整個展場空間能夠一直處在「幾近無聲」的寧靜狀態（l'exposition est silencieuse）。它更創造出一種「境遇（posture）」的感受，正因為，觀者通過感應系統所「觸發」的語音文本，會弔詭地反映出自己的在場（présence du visiteur）。



圖七、戴耳機看展實況

(三) 以「微調」取代「構作」 - 在展覽初步成型階段，李歐塔對展場設計師曾有過這樣一個「沒有效率的」要求：「暫時不要畫空間的草圖」（因此只有場地概念圖，圖八）。對哲學家而言，場地圖的「構作」相當程度地限制了設計師對於場域固有的感知，為此設計師所採取的態度是：「展現，就是使之顯現。」（*Manifestation, c'est rendre manifeste*）除了入口、出口之外，整個展場規劃就像是個巨型迷宮，行進路線與區域劃分的不明確、複數的觀展路徑、昏暗的光線氛圍、意義不明的關鍵字……等。正如同展覽概念所展現出的不確定性，展場的空間部署也是一直都處在「微調（*bricolage*）的顯現/不顯現」狀態中。



圖八、場地概念圖 (Philippe Délis設計稿)

這裡想要加以延伸的問題意識是：究竟要如何去呈現這非思維、非載體的非物質？李歐塔和貝爾納·布里斯戴納 (Bernard Blistène) 的訪談中有總結性地談到本展的規劃：「首先，我們想要展出那些能引发不確定感的事物；接下來，我們有兩條原則：不使用模型和底座；另外，我們想為展覽提供一個便攜式的收音機導覽系統。¹⁰」可以看出李歐塔有意將空間分配的考慮，轉換到一種不合時宜的展場設計上。而「非-在場」的另一條線索，則是在本展覽的紀錄片《奧克塔夫在非物質的國度裡》(Octave au pays des Immatériaux)¹¹中，策展人蒂耶里·查普 (Tierry Chaput) 和李歐塔開門見山地說出此展的核心問題，即是關於「在場」(présence) 的相關探討上。影片中的李歐塔隨即舉了兩個生活上的例子：某個人正和自己

¹⁰ Bernard Blistène, "Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard", *Flash Art* 121 (Mar 1985), pp 32-39; excerpt repr., *Art Agenda*, 27 May 2014.

¹¹ 此為龐畢度藝術中心於1985年，委託導演Paule Zajdermann以及Daniel Soutif所拍攝的展覽紀錄片，片長為35分鐘。

講電話，但此人並不在場；電視裡的影像，那正在看的內容，也從未在場過。這兩個「非-在場」恰恰好提醒了我們，仍然有個什麼「正在現場」，並蘊藏著某個訊息無法傳遞的強度。在此，策展人以一種非實體化的方式，來回應作品展示時伴隨而來的「在場形而上學」，讓「非-在場」直接在（非訊息的）強度、感受上發揮作用，並有效地避免物質性的（再）本體化。正是因為「作品不是去再現什麼，而去呈現構成它的方法」，「非-在場」直接地表達出李歐塔對於本展的想法：「我不斷告訴自己，整個展覽可以被看作是一個符號，指向一個缺席的"所指"（signified）。¹²」「那正在缺席的」本身不能被展示出來，它是一種本身不在場，但恰恰因其缺席才得以被察覺的東西。李歐塔認為符號（*signe*）並不只是單義或多義的遞迴（*récurif*），也是一種張力關係，能夠讓我們在表達一個意義的同時又否定它。由此可見，他嘗試通過「非物質」這個概念，來提供一種新的符號溝通模式，正是因為每個對「在場」的意識都需要一個「非-在場」的強度。因此，在觀者及創作者的意識中，「非-在場」變成是「在場」的延異（*différance*）¹³，前者為後者保留了一道「空隙」（*espacement*）、一步「退讓/回撤」（*retrait*），來延緩任意訊息（思想、感受等）的傳遞，也讓擁有物質樣態的現場作品不再僅是任何訊息的「載體」。

小結、非-媒介

在此，暫且以一個提問為本篇雜亂的思緒做一概括地梳理：「我們」和「物質」的關係為何？在《非物質》這個展覽裡，我們可以看到，物質性並不是藝術家藉以表達「自我感受」（*ipséité*）或作為生產作品意義的手段（*moyen*）。因為，創作者始終處於一種和物質的「直接（*immediat*）」關係上。這個面對物質所顯現出的直接性，對哲學家柏格森（*Henri Bergson*）¹⁴和尚-路克·南希（*Jean-Luc Nancy*）而言，就是沒有中介化的過程。在創作狀態中，任何的中介都可能會在還原物質的同時，消解了在之中正在發生的強度，正如

¹² 同註10。

¹³ 請參考Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris : Éd. du Seuil, 1979, p.26.

¹⁴ 請參照Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, David Lapoujade (dir.), Paris : Les Éditions de Minuit, 2015.

同舞蹈家瑪蒂德·莫尼葉 (Mathilde Monnier) 所提示的：「直接會令一切變得脆弱，但直接又是必要的¹⁵」。對李歐塔而言，「我們」和「物質」的直接關係，屬於「非中介性」(immediation) 的範疇，是一種尚未定型、尚未給出的「意義」，且無法將任何迫近它的努力，視為是「翻譯」或是「詮釋」。換言之，這個非-間接 (im-mediat) 的過程，是在所有媒介 (médiu) 都被撤銷的狀況下，才能產生意義。如同「非物質」所給出的非思維、非載體、非在場的可能性，物質性並不是一種「中介」(médiation)，亦非任何用來產生意義的手段 (moyen)，它僅僅是「間距」、「過道」(passage)，或是一種「非-媒介」。「在…之間」(milieu) 從來就不是「中間值」(moyenne)¹⁶，「間距」是一種正在失去功能的媒介（「非-媒介」，這部分可以參考鮑里斯·葛羅伊斯所提出的「亞媒介」¹⁷），卻能道出媒介的真相。藝術家其實是在間距裡工作，藉此來重新質問自己和媒介的關係，這正是李歐塔在本展中一再強調的書寫過程 (processus d'écriture)。「在…之間」的作品，並不僅僅傳遞著作者給出的訊息 (message)，也表明了作者正身處於何種間距之間、正通往著哪一條過道上，如同一則又一則「默然所發出的消息」。

¹⁵ Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier (2015), 《疊韻：讓邊界消失，一場哲學家與舞蹈家的思辨之旅》，郭亮廷譯，台北：漫遊者文化，頁41。

¹⁶ C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne Rhizome. 請參照 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux* (1980), Paris : Les Éditions de Minuit, 2009, p.37.

¹⁷ 請參照 Boris Groys (2014), 《揣測與媒介：媒介體現象學》，張藝、劉振英譯，南京：南京大學出版社。

此展的備展過程還包含了一項集體文字創作計畫，在實體作品展出之前（展期 28/03/1985 - 15/07/1985），策展人與龐畢度的策展團隊邀請了26位作者¹⁸，一同參與名為“寫作測驗”（épreuves d'écriture）的計畫。這項於1984年9月到12月之間執行的共同創作，以策展人提供的關鍵字作為書寫計畫起點，再由受邀的作者們一同思索、討論與實踐。也因此，展覽的官方出版品主要分成兩部分（圖九）：

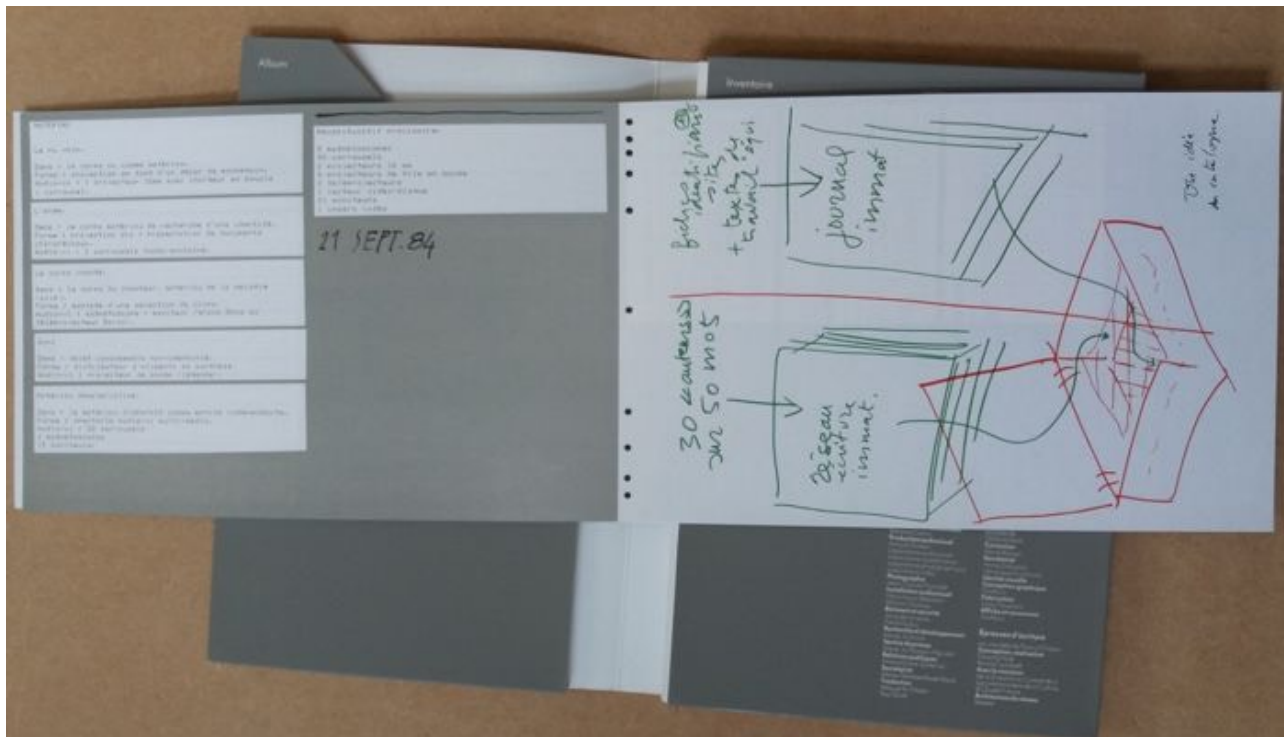


圖九、展覽出版品

¹⁸ 26位作者名單和其代碼整理如下：

ASTI. ASTIER Hubert / BALE. BALESTRINI Nanni / BORI. BORILLO Mario / BUCI. BUCI-GLUCKSMANN Christine / BURE. BUREN Daniel / BUTO. BUTOR Michel / CARO. CARO Paul / CASS. CASSÉ Michel / CHAR. CHARLES Daniel / CHAT. CHATELET François / CURV. CURVAL Philippe / DERR. DERRIDA Jacques / GUIL. GUILLAUME Marc / LACO. LACOUÉ-LABARTHE Philippe / LATO. LATOUR Bruno / MAJO. MAJOR René / PASS. PASSERON Jean-Claude / RECA. RECANATI François / RIVI. RIVIERE Jean-Loup / ROCH. ROCHE Maurice / ROSE. ROSENSTIEHL Pierre / ROUB. ROUBAUD Jacques / SPER. SPERBER Dan / STEN. STENGERS Isabelle / TIBO. TIBON-CORNILLOT Michel / VUAR. VUARNET Jean-Noël

一部分是展覽邀請的藝術家及其參展作品之介紹，如同概念索引一般的編排方式，搭配上自由拆裝的裝訂方式（如同杜象畫冊的編輯方法，圖十），呈現出散亂、多種可能、過程中的閱讀況味；

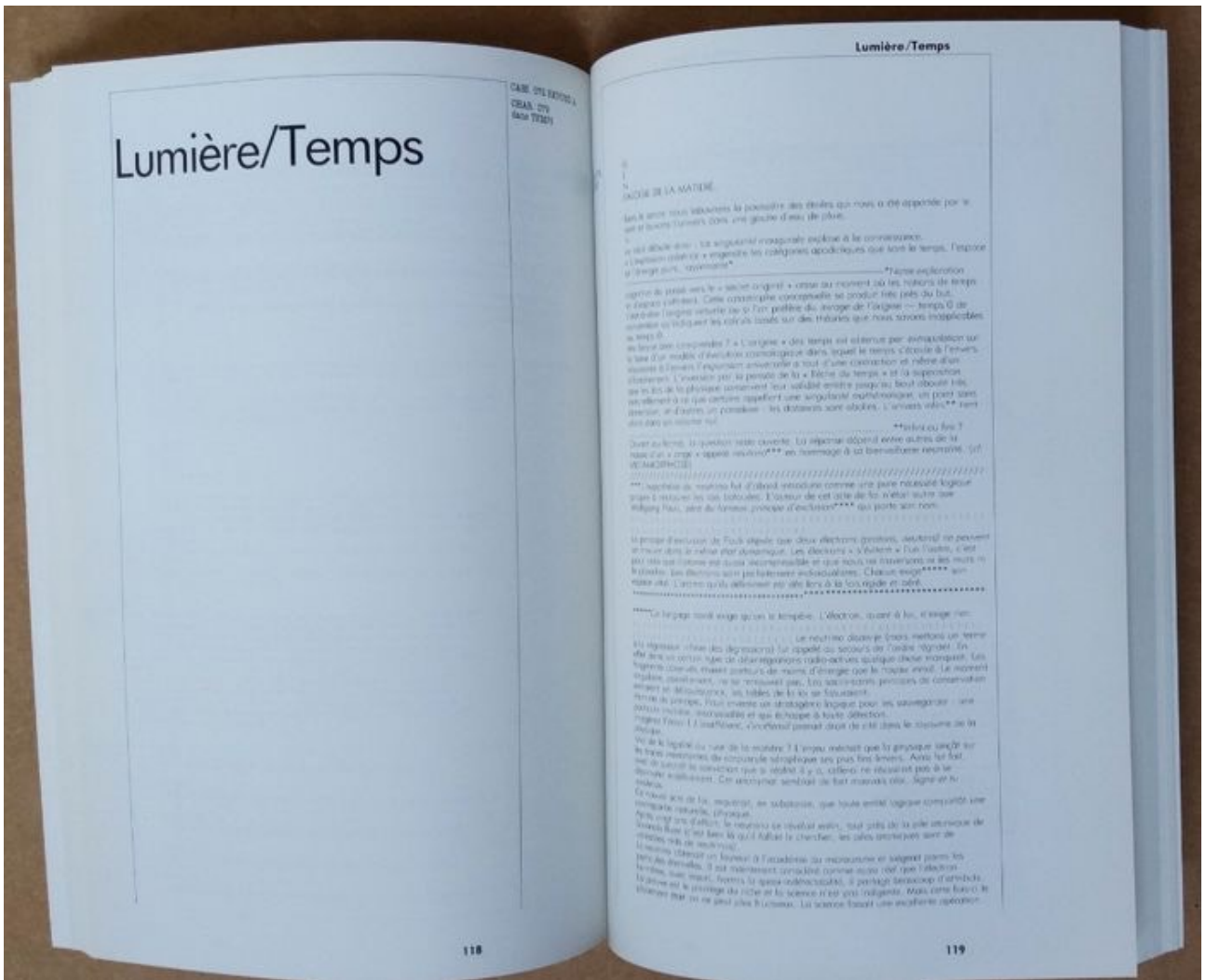


圖十、畫冊內容

另一部分即是這個名為“寫作測驗”的文字集結（圖十一）。我們可以從一份由李歐塔和蒂耶里·查普所撰寫文件中，了解到本次書寫計劃的目的，並不是要編撰成一本字典或藝術理論文集，而是為了集體反抗「作為意義給定者的語言」（contre ce dépôt de significations établies qu' est la langue）¹⁹。本計劃的初衷不在於邀請作家們為展覽現身說法，而是作家本身對於策展概念的一種預期、觸摸、探索，與語言上的回撤，因為，「我們所回撤的，總是充滿著訊息」（Nos retraites se peuplent de messages）²⁰。

¹⁹ Jean François Lyotard ed., *Les Immatériaux. Volume 1 : Epreuves d'écriture*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

²⁰ 同前註。



圖十一、「寫作測驗」的文字集結內容

“寫作測驗”的想法，參考自班雅明（Walter Benjamin）對於波特萊爾現代性的思維「片段」（fragment），不同之處在於，面對數位虛擬的鍵盤語境下，策展人希望透過50個關於《非物質》的關鍵字，邀請所有作者一同使用Minitel（僅法國流通的微型網路系統）作為寫作介面，一窺後現代集體在線寫作的秘密。“寫作測驗”所打造的是一座「眾多歧異的實驗室」（laboratoire des différends），為此，策展團隊訂定了七項邀請作者們一同配合的遊戲規則：

1. 您將會收到50個關於《非物質》的關鍵字。
2. 請您從中選擇15到20個，並給予它們您的定義（不超過10行）。
3. 您和其他不同作者所給的定義，將會即時地被終端機記錄起來。

4.您可以使用由策展團隊提供的個人電腦，在本計畫執行的期間，任意編輯這些寄存在終端機上的資料。

5.您和其他不同作者的電腦將會隨時保持連線的狀態。

6.在上述的微型網路系統中：

a.您有權在任何理由（反駁、補足、調整……）的情況下，瀏覽您所撰寫的定義。

b.在告知其他不同作者後，您有權在任何理由的情況下，瀏覽他們的定義。

7.我們希望您能留下「本計劃為您帶來的寫作經驗為何」之相關的自評與建議。

除了這份“寫作測驗”的官方說明外，還有一份給每一位參與者的使用手冊，標題耐人尋味地被命名為「書寫於書寫之上」（Écriture sur Écriture，圖十二）。策展人在此文本中使用更為幽默、親切的口吻（例如當機時不要太緊張，去喝杯咖啡等待一下），「提醒」每一位作者應該如何正確使用Minitel的書寫介面。

LES IMMATERIAUX ECRITURE SUR ECRITURE

COMMENT CA MARCHE ?

Le document que vous avez sous les yeux est un manuel auteur.

Ne vous attendez pas à ce que tout soit simple : la vie n'est pas toujours rose.

Restez calme. Si tout va mal éteignez votre ordinateur, et allez prendre un café (à moins que cela ne vous énerve trop; auquel cas thé, jus d'orange ou citron pressé feront l'affaire).

ATTENTION ! L'administration est là, qui veille: Ne pas oublier avant le début de l'opération d'avertir votre agence Télécom (N° tél. 14) que vous allez transmettre pendant quelque temps des données numériques sur votre ligne téléphonique à destination du Centre de Création Industrielle (Centre Georges Pompidou) à Paris. Et cela bien sûr pendant la durée de l'expérience "Ecriture sur Ecriture"

PRELIMINAIRE:

Dans toute la suite du texte le signe "↵" signifie retour chariot: il se réfère à la grosse touche sur laquelle se trouve ce signe : "↵", touche qui sert à valider un choix que vous souhaitez prendre en compte.

Vous n'avez pas fini de l'utiliser.....

圖十二、「書寫於書寫之上」使用手冊

在“寫作測驗”中，物質從通信模型的角度被加以構想與解離，在這些關鍵字中，哲學家德希達 (Jacques Derrida) 特別選擇了「去物質化 (dématérialisation)」²¹這個字來書寫。

²¹ 參見Marta Hernandez, « Les Immatériaux », Appareil [En ligne], 10 | 2012. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/93>

在他的完成的短文中，引用了柏拉圖用來化解二元論的「虛位」（khôra）這樣一個概念²²，藉以說明「去物質化」與「非物質」之間的潛在關聯。其目的是為了在物質化的思考模式中留出一道間隙（espacement），讓物質的相關定義，能夠回到最初的間離、缺省狀態（default）。「去物質化」不僅僅是把作者想要傳達的訊息（作品），用「物質以外的載體」（如文字、影像）來呈現，也暗指了訊息本身是「無法透過任何載體」來傳遞的事實（這點和前述「非-載體」的探討不謀而合）。德希達透過「去物質化」想要描述的是一種思維運動，也就是物質從有參照體系的客體（objet），到沒有參照（sans référence）的非物質（immaterialization）。這種「無從參照」的特性，正是物質對自身的回撤（retrait）、思維本身的既往，也是創作者始終無法還原的「在場」²³。

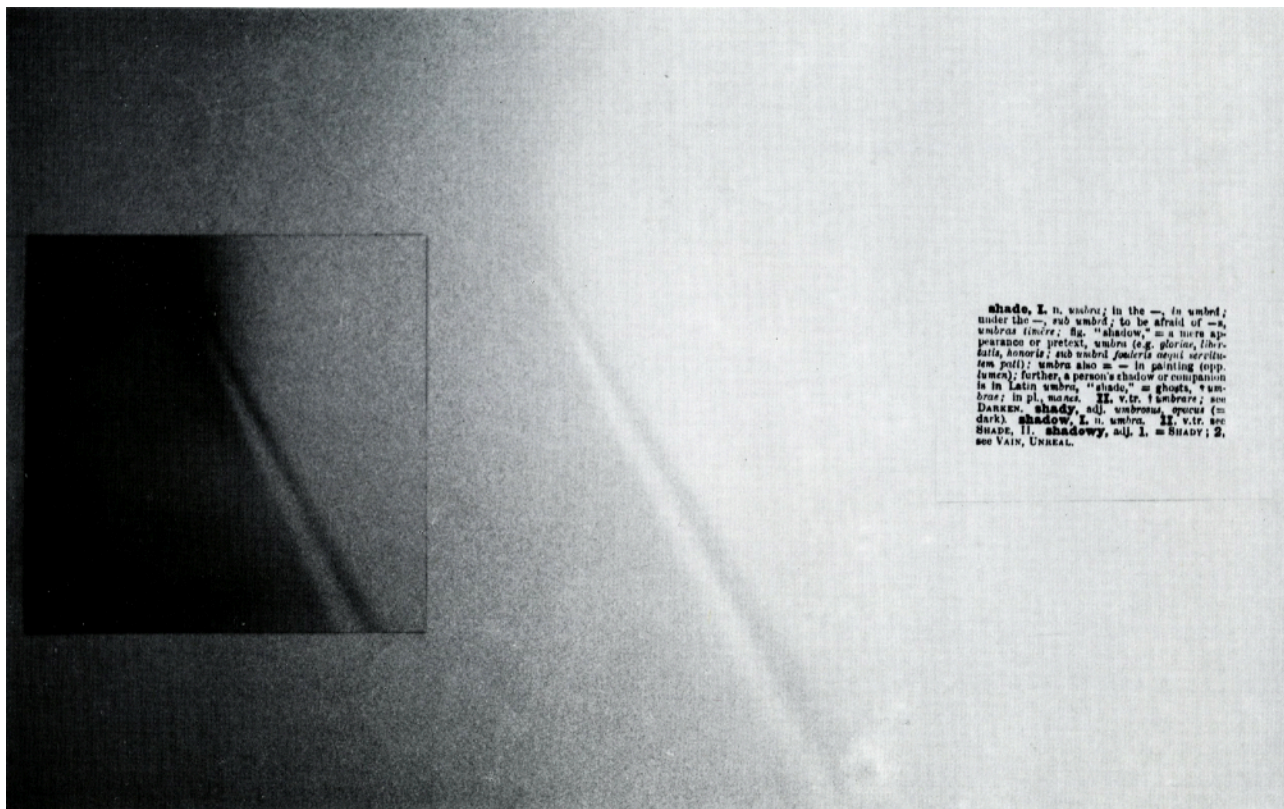
德希達對於「去物質化」所做的定義，不難讓人聯想到藝評家露西·利帕德（Lucy R. Lippard）在觀念藝術上所展開的相關討論²⁴。這或許是為什麼，策展人會在《非物質》的現場，展出觀念藝術家約瑟夫·科蘇斯（Joseph Kosuth）的《一道和三道影子》（One and three shadows, 1965）這件作品（圖十三）。科蘇斯用他慣用的形式部署，展出了一道展場中自然的影子、一張展區現場的攝影照片和一張放大後的影像輸出，內容是作者在字典中查閱到的一段影子釋義。在如此互為參照的系統中，這件作品既是「去物質」，也是「非物質」。正如李歐塔所發展出的在場境遇觀點，不需透過物質概念（如真實的影子）或處在物質概念之外（如影子的文字定義、影子的再現影像），能在藝術家和觀者之間傳遞的訊息本身，就是一種非物質（影子的「在場」）。《一道和三道影子》凸顯出「在場」與「缺席」之間的

²² 德希達在討論盲者的藝術時，也曾使用過「虛位」這個概念：「這線痕既非感性知覺（經過了記憶想像力處理），也非理性形式（不是固定同一不變的形式），而是第三類的柏拉圖所言的khôra（虛位），是在線條之間，是看視的之間，是間離，是對象的銷蝕，是線痕的盲目，在柏拉圖式的洞穴中，但並非被捆綁的那個感性的低級存在者，而是盲目的人深挖自身的黑暗，閉上眼睛，在這裡，就在這裡，凝視著那黑暗，不可能走出。這是在所有的盲點之前，在看視之前的那個標記，那個書寫，那道抹痕。」夏可君（2015, 11），〈把我們變成盲者的藝術：德希達論自畫像〉，《詩書畫》，第十七期，頁碼 104-112，山東：《詩書畫》雜誌社。

²³ 「自為參照」和「在場」的相關探討，可參閱高宣揚（2018），《當代法國哲學導論》，台北：五南圖書，頁730。

²⁴ 請參閱Lucy R. Lippard, *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Berkeley (Calif.) ; Los Angeles (Calif.) ; London : University of California Press, 1997.

關係，正是德希達想要透過「去物質化」這個概念，來闡述的「延異」²⁵。藝術家讓在場的影子去「顯現」自身，是不需要任何載體或參照的，因為「顯現」的動作本身是沒有載體的，也無從參照。然而，正是這個「自為參照」與「無參照」並存的特性，讓現場觀眾自己的影子本身，也成為了一種「非物質」。



圖十三、約瑟夫·科蘇斯 (Joseph Kosuth)

《一道和三道影子》 (One and three shadows, 1965)

《非物質》一展從一開始就不斷地在「在場」和「不在場」之間擺盪，就如同在螢幕上看到，放在透明的玻璃（物質的狀態）上的薄蠟（物質的狀態），會給人一種害怕的感受。在螢幕前的我們都知道，儘管玻璃和薄蠟都不在場，而害怕卻仍然固執地在場。當年的參展藝術家吉恩-路易·布瓦西爾 (Jean-Louis Boissier)，在2015年一場名為《非物質，三十年後》 (Les immatériaux, trente ans après) 的座談中強調著：「不要去創作非物質的藝術，也不要

²⁵ 請參照高宣揚 (2018)，《當代法國哲學導論》，頁729。

讓非物質進入藝術之中，而是直接用藝術家的方式來實踐非物質。²⁶」在非-思維、非-載體、非-在場、非-媒介的創作狀態中，物質正在顯現的「感受」，就是一種實實在在地「非物質」。作為一種自為的「歧異」（différend），藝術家的「非物質」持續抵抗著「實體論」和「形式質料說」，因為實體與形式，也僅是那作為存在之同一性，所滯留下來的東西。

兩位筆者在撰寫本文時，始終記得《塩田千春：顫動的靈魂》展覽中的一段描述²⁷：

九歲時，我家隔壁發生了一場火災。

翌日，一台鋼琴孤零零的出現在屋外，全身燒到焦黑，看起來卻美麗更勝以往。

一種無可言喻的靜默壟罩著我，在接下來的幾天裡，只要一聞到窗外飄來的燒焦味，我就會感到自己的聲音變得模糊沉鬱。

有些事物深深沉入我的心底，有些則無論多麼努力嘗試，也難以物質或語言的形式捕捉其樣貌。

但它們卻是沒有形體的存在，一如靈魂。

越想著它們，它們的聲音就越從心底消失，其存在也越發清晰而確實。

「自己的聲音變得模糊沉鬱」顯現出一種物質性，儘管它「難以物質或語言的形式捕捉其樣貌」，卻說明了其作為「非物質」的（留）在（現）場。這個「顫動靈魂的在場」，為當下感知留出了一道間隙（espacement）、一個回撤（retrait），也間接地讓無從參照的感受得以顯現。

²⁶ 法文原文：Ne pas faire un art des immatériaux, ni mettre les immatériaux dans l'art, mais pratiquer les immatériaux en artiste. 此次座談會的相關資訊請參照龐畢度官網：<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cbybgEd>

²⁷ 請參照《塩田千春：顫動的靈魂》展覽手冊。