

# Syndicate 關係考

古董級、在二零六與價值性：  
葉偉立的〈古董級垃圾研發公司〉

文 | 邱俊達 Chiu Chun-Ta



〈古董級垃圾研發公司 在二零六〉展場裝置，2012

## The Inspection of Relationship to the Syndicate

Antiquity-Like, In 206 and Value - Wei-Li Yeh's  
*Antiquity-Like Rubbish Research & Development Syndicate in 206*



現在，我來說一個故事

2010 年，夏天，毗鄰桃園縣大園鄉內海村的海岸邊有四、五個人，他們多在午後出現，頻率不高，但對熟悉這海岸的人來說，不論四季晴雨多半空曠寂寥的海邊，這群人總帶來一種新鮮感。多半時候，是一位皮膚略顯黝黑的壯年男子，和幾位約莫二十多歲的年輕人一起，一面在夏日午後海風的吹拂下移動，一面盯著尚未漲潮石頭岸上、撿拾看似與垃圾無異的東西。偶爾，他們聚集起來，分享著各自的戰利品，然後天馬行空的對著物件發愣、玩弄、開玩笑（一隻企鵝小塑膠玩偶反覆被擠壓、替落單的鞋子組裝上不同的「腳」、堆疊工廠（不知是否合法）排放的塑膠廢料……）。這些乍看莫名，卻又引人遐想物件，一個個被撿拾起來，堆放在大園一處民宅，然後經過他們初步的挑選後，移置到桃園埔心日新街上的平鎮戲院——那位壯年男子葉偉立當時的工作室。

有一次，因為工作室裡頭陳列著這些稀奇古怪的物件，根據這一印象，葉偉立被當成是開設古董店的人。但這不過是垃圾吧？或者是「古董級」垃圾？不論如何，這些物件們開始遇見不同的人、進入不同的空間，或者被凝視、撫摸、觀看，或被重新歸類、組裝、改造、雜合與展示，已經不知道多久了，它們再被重新體驗著。

古董級垃圾研發公司正式成立。



▲〈古董級垃圾研發公司在二零六〉展場裝置，2012

### 他走進古董新垃園

場景轉到〈古董級垃圾研發公司 在二零六〉。一個參觀2012年台北雙年展的人，遊走在各個展間與作品之中。此刻，他眼前所見的，是一串懸掛著的木片，上頭斗大字體寫著「古董級垃圾研發公司」（活像原住民風味燒烤餐廳的門面）。他環視著雜然紛呈的物件，決定再往裡頭踏進一步，然後他即刻被這些既熟悉卻又儼然陌生的破舊物件包圍。有些或是被抽入真空般的展示櫃中展示，或是靜默的堆疊、躺置在數口大型木箱裡頭，更多的是毫無阻隔、活生生的擺在你眼前唾手可及之處，而它像是在密謀什麼伺機而動，但必須表現為一個冷靜如死亡般毫無威脅感的物（因而總給人一種如同在緩慢爬行著的身體那樣的不穩定感）。他在展覽室游移、端視

這些物件，深刻地感覺到彷彿走進了一處時空錯亂的物體系世界，每一個物總令他覺的深處潛藏著什麼似的，想一刀刨剖開來好一探究竟。然後，這股感受將持續引導他在各個物件、文件、裝置面前駐留，直到走出206展覽室、走出美術館。

### 古董級在二零六——一個事件

他們琢磨古董、藝術及垃圾三者之間的各種關係，同時關注彼此之間的轉變過程。……這個計劃不僅思考出特別的當地性，也交織了集體歷史記憶、美學文化論述，以及當代城市的轉化經驗。

——古董級垃圾研發公司，2010

〈古董級垃圾研發公司在二零六〉本身就是一個事件。直白：出現在北美館跟 guideline 上的〈古董級垃圾研發公司在二零六〉，是本次葉偉立和他工作團隊共同執行的一件作品，但這還不足以說明：「古董級垃圾研發公司」與「在二零六」構成了什麼樣的事件？

古董級垃圾研發公司（Antiquity-Like Rubbish Research & Development Syndicate）正如其英文中的 Syndicate 所指示的，並非朝向企業化的專業分工、階層化、系統化管理體系的設置，而是注重如何形成一種「聯合」（association）作為工作方法的觀念。在策略上，聯合的成員具有為特定目的而集結起來的共同背景；在運作上，聯合的方法則像是搭建一個平台，讓成員得以在其上靈活地發揮各自的實踐方式與風格。古董級首先便是透過這一觀念，「在」各處進行物件與空間的改造實踐，藉由成員創意發想的施工，開發出各種有趣的小玩意，共同打造空間整體獨特的氛圍，在整個過程導向的創作模式中，提供了三個層次的感受與思考：1.「物件－人」的經驗與關係，如生活經驗、私密情感、文化社會系統等，在這個基礎上，延展為 2.「物－物」位階與價值轉換機制；3. 在集體性的空間實踐中，延展為「空間－人－物件」的經驗，以及「人－人」之間的關係性在這一平台上的發生、構造，也就是「聯合」的觀念。

讓故事接續下去。2010 年古董級垃圾研發公司成立後，11 月於日新街工作室首次開放，展示其集體創作的成果。當時員工人數 15 名，由背景與創作媒材各異的年輕藝術家、學生、鄰近居民等組成。以各式各樣撿拾、

搶救而來的垃圾、廢料作為靈感來源、素材，成員們進行著研發、改造的工作，將自身的創意發想集結為共同性的空間實踐。2011 年 11 至 12 月，「古董級」移至苗栗縣銅鑼鄉火車站旁的一處私人倉庫發生，在有限的時間內更直接地面對了地域－文化－空間的改造實驗，以及在地居民的連結，也集結了第二批古董級垃圾成員。除了自身攜運的物件、大量廉價購買的樹皮廢片與圓木柱，並運用了許多該地域周遭撿拾的廢棄物與倉庫主人的收藏物進行古董級垃圾研發工作：倉庫內，搭建了一個長達六、七公尺、像是時尚走秀用的木造伸展台，其中一端爬滿了文字創作，另一端則擺放著五顏六色的小廢木塊，是許多參與者即地即興的畫作。周遭，一個展示櫥窗中堆滿了木椅、浮球燈，而無以名狀的廢棄物件充盈在整個空間中，創造出對當地來說不可思議的一種怪奇博物館。〈古董級垃圾研發公司在二零六〉可以說是在這個脈絡中積累的經驗、方法、物件，所執行最大規模的一次進駐行動。

所謂最大規模，不僅僅是空間量體或物件數量的問題，毋寧說是貫穿著空間屬性、層次變化以及工作方法的問題。這次古董級成員的組成，可分為創作部：陳淇榜、劉季易、施佩君、顏綱、蔡濟民、馮志銘、蔡濟安、王相評、陳谷明、曹淳、鄧文祺、張宇泓共 12 人，以及研究部：吳語心、周安曼、李蝶衣、邱俊達 4 人，嘗試將藝術實踐與專業領域研究融混為古董級新的生長養份。在空間實踐的部份，便是「在 206」的特殊性，首先便是經常作為北美館「典藏常設展」的「206 展覽室」遇見古董級之後的變化。這個變化，創造出一種由協調

與衝突共構的危險平衡：一方面，典藏展的展示空間既有的屬性——表面上作為歷史、重要物件的展示機能，恰恰與古董級進行的「古董級垃圾」不謀而合，另一方面，衝突（同時也是樂趣所在）的便是這種彷如「典藏品」的物件，幾乎全是從所謂毫無價值可言的「垃圾」而來，佔據著這一空間，隱約凸顯著它的權力機制。這種矛盾感：是垃圾、古董還是藝術品，因 206 室的屬性被強化了，也直指著古董級始終在處理、探討的，關於這三者間「價值轉換」的問題。

#### 垃圾經濟學批判

它（平鎮戲院）才是真正的古董級垃圾<sup>1</sup>。——葉偉立

當有人宣稱：我們身處於垃圾的世界中，並不會讓人感到言過其實，因為那正是我們生存處境的基本狀態。2012 年《經濟學人》六月號的報導指出，「目前世界每年產生的城市生活垃圾約 13 億噸，相當於每位城市居民平均每天產生 1.2 公斤的都市固體廢物（MSW），而且其中近一半的垃圾量，是來自 OECD 國家組織。<sup>2</sup>」該報導引述世界銀行的一份報告，還預測「到了 2025 年，全球垃圾量會上升到 22 億噸，每人每天約產生 1.4 公斤垃圾。」然而，「垃圾」指的到底是什麼？

一般來說，垃圾之為垃圾，多肇因於其實用性、功能性喪失，而失去其「價值」。事實上，這種對價值的思考，總隱含著資本主義與政治經濟學的發展中，對「交換價值（商品）= 使用價值 + 勞動價值（剩餘價值）」的觀念。垃圾所對應的便是使用價值的消失。不過，在

消費主義主導的現代生活模式中，維基百科對垃圾的說明可能更為貼切：「指不需要或無用的固體、流體物質<sup>3</sup>」。弔詭的是，當「需要」作為確立價值之基礎的同時，卻也創造出抽象化的交換價值等同價值形態可相互轉換的幻覺。馬克思便在《資本論》中進行關於抽象「價值形態」的討論，而貨幣便是這一抽象化的表現。然而，正如「需要 / 不需要」一詞中隱含強烈的主觀性，使得這件事本身沒有一定的標準可言，它僅是一個事件，曝露出資本主義對「價值」執念的事件。也因此，我們身邊所有的一切都可能成為垃圾：不論是昂貴的珠寶首飾等物品，或是破爛的抱枕玩偶、路邊石頭、故障的機器、爺爺的老照片，乃至剛興建居住的摩天大樓，這並非因為損壞、故障、失去功能等緣由，而更多是時尚潮流、全球消費主義的操作、社會秩序（如都市更新、文化政策）的轉變所導致的「不需要」。

恰恰是在這一邏輯底下，消費社會的意識型態成為被批判的對象，因為它的宰制性力量便是在操作「創造需要」這件事上顯現。日本哲學家柄谷行人說道：「我們無法從人們的慾望中尋找資本主義的原動力。情況恰恰相反，資本的本能在於『權力』（position）的獲得，為此要喚起甚至創造出人的欲望。」<sup>4</sup> 這種洞察不免悲觀，但卻也可能從根柢上的反思——創造需要與差異的交換模式，使得提出另類反抗「資本—消費主義」邏輯的交換策略成為可能。

同樣對於「需要」的問題，法國哲學家布希亞（J. Baudrillard）便從「人與物的真實體驗與關係」，提出了對於日常生活中「物體系」的思考：



▲ 〈古董級垃圾研發公司在苗栗 #1〉，2011 年 12 月。台灣，苗栗縣銅鑼鄉（攝影：葉偉立）



◀ 尚未開匣展置的「鞋子系列」（攝影：葉偉立）

物如何回應功能性需求以外的其他需求的問題，……分析和（物的）功能相牽絆又相抵觸的究竟是何種心智結構，……回答我們對於物的日常生活經驗究竟是建立在何種的文化的、次文化（infracultural）或超文化（transcultural）的系統之上。<sup>5</sup>

「物體系」是一項對於「物的結構語意系統」（*système parlé*）的分析，結合了對馬克思政治經濟學的批判、結構主義符號學以及精神分析，針對充盈著人造物的消費社會中，如何透過建立一種物的分類學，以進行關於物的經驗的描述，進而反省、批判趨於科技層次主導之功能性物件／商品的表象，以及追求這一表象的意志中，所掩蓋的一種服膺生產的矛盾。從現代社會中對應著物的符號、功能系統演變的考察，布希亞區分為四類：1. 功能性體系（客觀論述）；2. 非功能性體系（主觀論述）；3. 後設及功能失調體系（新奇的小發明和機器人）；以及4. 物品及消費的社會－意識形態體系。這四個分類看似獨立，實質上環環相扣，以不同程度、趨向、主導的意識型態，交疊在每一個物身上，架構起「物體系」，也架構「人－物」共構而成的社會結構。古董級可以說是一個微型的物體系世界——朝生暮死的物的「殘骸」體系，以及殘骸轉變而成無意義的新奇小發明（gadgets）與小玩意兒（gizmos）：偌大桌面上放著一個由風扇吹動飄揚，遠處看起來像是不斷振動、發亮的東西，或是陽台上兼備單槓體能鍛鍊機能的巨型吊衣架，還有水泥

球、鞋子系列等，這些都讓自動化主義的神話添上一筆荒謬。用物體系來描繪「古董級」的場景，強調的正是這樣一種之於「物」的關係——經驗的重新感受、分類思維的反省，特別是這些逃離功能性與技術結構的物、走向第二度——文化體系的意義構成——時，如何又被收編資本－消費體系？又提出／創造一種另類消費系統與實驗的平台？

對古董級來說，這些層面的問題，指向了價值形態轉換的依據、機制：在一個實用與功利主義的社會中，藝術的經濟價值如何產生？在現當代藝術的發展中，藝術與垃圾的實際差別如何辨別、判斷？藝術如何透過主張垃圾的什麼（如貧窮藝術）改變它自身以及其運作的場域？更具體的說，當一個毫無價值的垃圾，有可能變成一件古董或藝術品時，它在價值上的飛躍與認同會有多驚人？這是為何？又如何可能？

#### 所有垃圾都將會成為古董

大抵而言，「古董」、「藝術品」往往和「垃圾」一樣，失去了功能性，但差別在於「價值鑑定」的過程，也就是諸如「權威、專家或研究機構的判斷」，從科學儀器測量、文物史學專家的考據與背書，來認定、保障並賦予其是古董或藝術品的地位，以及伴隨而來價值的飛躍。近年來，各種「古董真偽鑑定」的綜藝節目，在幾

家歡樂幾家愁的娛樂效果中，也展示了這一價值鑑定的過程，以及一般大眾對一個「垃圾／物件」價值昇華的想像。

於是乎，一旦「垃圾」能通過這一鑑定程序，便成為既是藝術品又是古董的「古董級垃圾」。在杜象（M. Duchamp）宣稱「一切經由人手製作之物皆是藝術」，把一座小便斗送進美術館展覽時，展現了前衛主義透過「陌生化」（strangeness）的美學手法，模糊藝術與日常生活邊界後，波伊斯（Joseph Beuys）進一步宣稱「人人都是藝術家」。看上去，藝術／藝術家的認定失去了標準，但也因此開啟了丹托（Arthur Danto）等人對於藝術機制的探問：在什麼條件下可以成為藝術？同樣地，當古董級垃圾研發公司宣稱「古董級垃圾」經由藝術家之手創造，因而是藝術品的同時，一位路過的藝術家在展場中掉了一個垃圾，看上去也可以是藝術品。也就是說，對於宣稱我們可能沒什麼好反駁的，但它是否具有價值（經濟、文化、藝術、符號等價值），「機制＝鑑定程序」扮演著比過往更具宰制性的角色。

稍微瞭解藝術拍賣市場的人便知道，一個作品的價值，可能因著諸如歷史性、文化性、稀少性、完整性、媒材價值、手藝、收藏歷史（品牌）等有所差異。在經濟學教授唐·湯普森（Don Thompson）對討論藝術商業機制的著作《身價四億的鯊魚》中指出，「收藏歷史」

（provenance）往往佔據著價格的主導因素，它等於一種品牌，不僅代表著與特定族群相同的品味，也解決了收藏家對當代藝術的不安全感。例如，在藝術市場中，凡是經手過知名收藏家沙奇（Charles Saatchi）的作品，幾乎沒有一件不增值的；也包括權威機構如大英博物館、MoMA、羅浮宮等等，收藏史越豐富，價格上漲越高，這幾乎已是市場的鐵律，也作為許多投資者的參考條件。這點對古董一樣適用。

那麼，垃圾成為一件古董的機制為何呢？答案很簡單：只要時間夠久，它就一定會變成古董。古董成為古董，首先在於它的「跨時間性」也就是「歷史性」，而它的增值邏輯相似於藝術品。每一件古董級垃圾自身的歷史性不一，也許有些已經堪稱古董，有些則在數十年後可以稱作古董。從這一脈絡來看，古董級整體的施作過程等於是集體創造某種鑑定機制：藝術家施作、研究團隊專業分析、鑑定、美術館展覽到投資方案，除了將署名（作者論）、機制（權威）結合為「古董級垃圾＝古董＋藝術品」的宣稱，也進一步透過販售者、行銷者、競爭者的扮演，撓搔著藝術市場、拍賣、金融投資等場域的癢處。

比如，一份關於「古董級垃圾」產品的行銷投資方案中，提出了一種「類期貨」（future-stock-like）的投資模式，嘗試挪用、改造既有的、大眾熟悉的金融投資觀念，在

- ▼ 1. 〈勾踐進城〉，2008  
 2. 2012 台北雙年展，士林紙場展覽現場  
 3. 顏綱在葉偉立的楊梅工作室（攝影：葉偉立）  
 4. 「七片窗戶 Windows 7」施作現場，左起鄭文祺、Leo（攝影：葉偉立）



觀念上行銷古董級垃圾的同時，也對於抽象性的金融、信用體制與炒作現象進行反思。類期貨，採用期貨作為一項跨越時間、發生於未來的交易邏輯——至少 50 年後才履行交割古董級垃圾的義務——對反著股票、期貨市場中投機、套利、短期槓桿操作引起的經濟、社會動盪問題；採用 15% 保證金制度降低投資門檻，對反著藝術 / 古董拍賣市場作為高門檻的小眾遊戲。最終，它賦予投資交易這件人文價值：一件「古董級垃圾」以一個投資產品與獲利的形象現身，但最終它不僅僅如此，因為「古董級垃圾」還具備「物」所代表的經驗、情感、故事，而「當你投資的產品未來將具有文化性與藝術性時，你終將瞭解到，你同時也在進行一件『文化保存』的工作。這是一件超越市場邏輯、超越資本主義、消費主義、金融信貸遊戲的工作，……『古董級垃圾研發公司』進一步扮演著為自身檔案化的媒介。」<sup>6</sup>

#### 批評的位置，研究的開始

藝術就好像一棵樹…你就要一直培養它、照顧它。它長出來有一天慢慢變得很大的時候，有一個人就會放把椅子在下面，人家就會聚集在那邊。<sup>7</sup>

——葉偉立

最後，我想站在評論的角度，談談整個「古董級」的工作方法。

2011 年，我曾在一篇文章中援引柄谷行人的概念，將葉

偉立稱作「單獨者」，藉由他的實踐特質與工作方法，反省藝術行動主義與社會運動之間形成隔閡、衝突的灰色地帶，並回應藝術實踐介入社會場域時的方法上的可能性。「『單獨者』，並非指隻身一人或孤寂、疏離、『原子化』的個人，它在日語中指的是『具備獨立思考能力，又能與他人合作的人』…單獨者與其它個體的連結，同樣反對主導性的暴力，而是在康德倫理學的基礎上，將他人當作目的、自由的個體，而非僅視為手段、工具。」<sup>8</sup> 柄谷指出，康德倫理學的重點，也就是關於道德本質的思考，並非是從善惡的角度，而是「自由」的問題。「自由，指的是自發性的意思…當作目的來對待，就是將對方當作自由的(自發性的)存在。」<sup>9</sup> 然而在資本主義經濟底下，人們為了求生存，不得已之下，往往只把對方當作手段。也因此，康德主張避開商人資本的中介，提倡生產者的 Association。這是從「倫理—經濟」重新思考「人—商品—社會」關係性的重大轉變。也只有在這一理念之中，「每一個單獨者，皆透過他的行動，來朝向自身的主體化努力著，也藉由實踐場域的開啟，帶入、連結其他的單獨者。」<sup>10</sup>

Association 以個別、異質的單獨者為基礎，作為一個彼此相互串連、協作的平台而存在。柄谷行人於 2000 年推行的 NAM (new association movement)，策略上即是一個搭建一個平台，將「單獨者」聯合、組織起來，對於 90 年代起急速走向新自由主義、在 2000 年小泉純一郎出任首相時幾乎可以說完成的日本，提出一種不依賴國家和資本、另類的商品交換模式來對抗。然而，

聯合的重點不僅是對抗的問題，那只是讓聯合者知道他們之所不欲；重點在於如何生產出之所欲的可能性，在聯合的平台上進行實驗，並持續不斷地回到關係性問題來反省。「古董級」syndicate 的重心亦在構造一個平台，讓藝術在上面「發生」。這一過程中，人與人之間關係的建立，始終是最複雜，也最有趣的。

這次古董級的成員，研究部加上創作部共 17 人，其中有些是葉偉立自寶藏巖駐村便認識的夥伴，也有認識不到幾個月的新朋友，有藝術工作者、葉偉立的學生、親戚，也有因工作關係而認識的朋友，組成上，不論年紀、專業領域、生活模式或是價值觀的差異，不在話下。此外，還有一些熱情的協助者跟舊成員，以間接、其他的方式參與，比如〈古董勝投王〉中魄力十足的投資顧問的王董騏；一件由台灣 70、80 年代隨處可見的窗框玻璃搭起，內部掛滿浮球燈的〈燈柱〉，以及〈鞋子系列〉中，掛在牆面上、牽著許多燈泡的大鞋子繪畫，便是挪用陳谷明跟陳泰樺的作品進行改造，也對應著這一平台作為「聯合」、「集結」的觀念，而非單純的「動員」。從異質性的角度來說，成員彼此間的熟識感也是。不過，對葉偉立來說，這些異質性始終是一種期待，不會是真正的問題。然而，對於「聯合」的工作方法來看，即便是以共同目標作為暫時性、策略性的組成，但運作上仍涉及到「組織實踐」的方法，特別在異質性的成員尚未在工作過程中建立起信任感與開放性——而這相當仰賴一種長時間共同參與、對話、依循、領導、與妥協中達成。

這次，古董級帶入的研究部，在整個實踐過程乃至展覽，究竟期待能「以研究部之名」創造出什麼？面對這群擅於處理物件、空間、打造視覺強度與身體感受的創作者，乃至研究者自身專業屬性的差異，研究部能在何種層面上進行連結、以什麼樣的位置加入藝術實踐的過程，為古董級帶來新的面貌，抑或為它的面貌難辨梳理造形？讓對話在平台上發生，讓藝術實踐與知識產造同時在過程中相互影響但非牽制，在彼此解疆域化與再疆域化的途徑中擴展出新的平台，這些觀念無疑是帶入研究部的特殊性。然而，就結果來說是有限的，如同一陣需仰賴傾聽的樂音，被周遭的狂歡喧鬧所掩蓋，它「成為」而不是「創造」展覽的一部分。研究部的野心——物質文化、實踐場域、機制批判、美學典範等探究——並沒有真正實現。

但這樂音總會留抵心頭。NAM 於 2001 年解散，主要是因為政治上 911 事件後日本選擇參戰的衝擊，還有內部成員理念上的分裂——有單純覺得 NAM 是一個熱鬧的聚會，不想要過度參與示威的人，也有主張激進的行動者——造成對立。<sup>11</sup> 不過，柄谷並不感到特別挫折，因為，以康德倫理學作為「統整的理念」的許多 NAM 成員，仍在各地繼續努力著，持續打造一種「Association 的 Association」。古董級實踐過程，透過物與勞動為空間創造關係，也將人的關係置入空間之中，讓勞動價值從「剩餘價值」昇華為「關係性價值」，讓 Syndicate 變成複數，那是這顆樹的養份，不論土地之上樹幹、枝葉、果實在這個季節豐碩亦或貧瘠，土地之下的根總是紮的更緊。

本文作者為「古董級垃圾研發公司」研究團隊成員，現為國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生。

#### 註

1. 平鎮戲院是埔心一間建於 1951 年的老戲院，荒廢後，於 2008 年葉偉立租借成為「日新街工作室」，後因都市更新與快速道路建造等原因，停止租借，於今年七月正式拆除。
2. 參考資料來源：[http://www.gvm.com.tw/blog\\_content\\_45.html](http://www.gvm.com.tw/blog_content_45.html)
3. 參考資料來源：<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9E%83%E5%9C%BE>，相較之下，英語中的垃圾稱法可多了：waste、rubbish、trash、refuse、garbage、junk、litter 等等，除了「不需要」，有些字彙如 waste 還強調了「浪費」的意含。德文中的 abfall、日文的 廉物（はいぶつ）這些對垃圾的指稱，也同樣指出「垃圾=某物『不需要』」的意思。法文的 déchet 還帶有一種「使用後仍損失的產品」的意含。
4. 柄谷行人著，趙京華譯，《跨越性批判—康德與馬克思》，頁 6。
5. 尚·布希亞著，林志明譯，《物體系》，上海：上海人民出版社，頁 4。
6. 參考〈古董級垃圾投資評估報告書〉。
7. 張正霖、盧崇真，〈理解「葉偉立」——他的創作、意識、經歷和生命〉，《藝術的社會參與專題研究計畫》，頁 133。
8. 邱俊達，〈單獨者的行動—從葉偉立的《勘誤》談起〉，《藝術觀點 ACT》No. 48，頁 50。
9. 柄谷行人、小嵐九八郎著，林暉鈞譯，《柄谷行人談政治》，臺北：心靈工坊，2011，頁 89。
10. 同註 8。
11. 同上，頁 99-112。