

# 6

## 座微型博物館介紹

### Introducing Six Mini-Museums

文 | 林怡秀 Lin Yi-Hsiu



韻律博物館

The Museum of Rhythm



【前】紀念博物館

The Museum of Ante-Memorials



歷史與怪獸博物館

The Museum of the Monster That Is History



葫蘆博物館

The Museum of Gourd



基底無意識博物館

The Museum of the Infrastructural Unconscious



跨越博物館

The Museum of Crossings



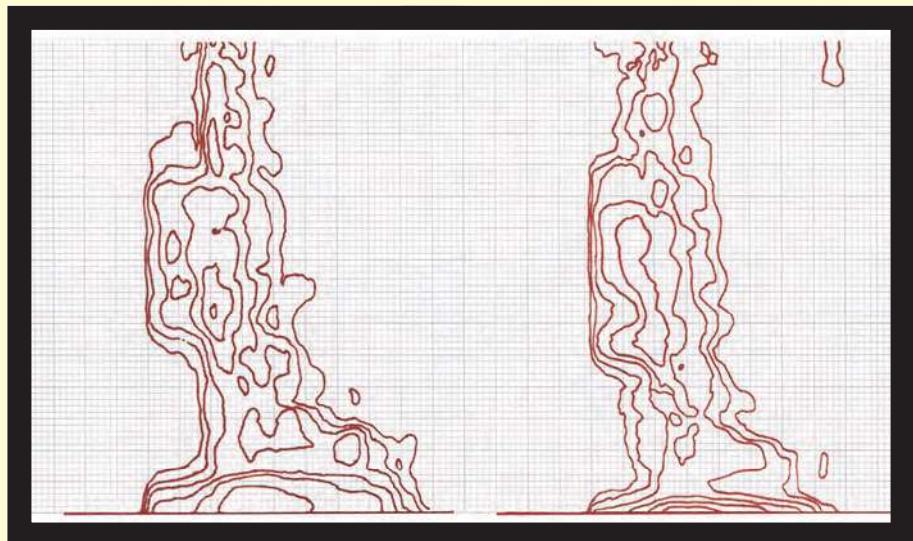
## 韻律博物館

The Museum of Rhythm

是否沒有替代記憶與遺忘的選擇：過去回返的時候及過去抹消自身的時候？或許如此選擇的會是歷史的韻律。

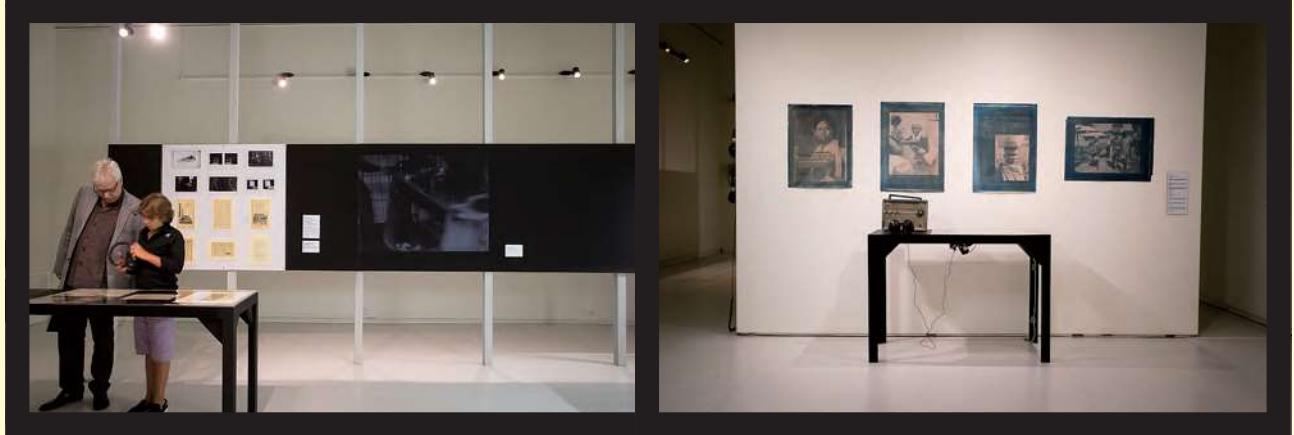
——昂希·列斐伏爾（Henri Lefebvre）<sup>1</sup>

「韻律」（Rhythm）一詞源自希臘字 *rhythmos*，意指「任何定期且經常性的運動」，可適用於各種帶有週期性的時間結構，或具有交替、反覆週期的現象，本次的微型博物館之一便以韻律為題，由印度獨立藝評家娜塔莎·金瓦拉（Natasha Ginwala）擔任策展人。金瓦拉長期關注於歷史與藝術，參與過許多跨學科及殖民研究，在韻律博物館的策展論述中，金瓦拉寫道「我們所接受的情境式過去的官方說法，皆是以特定音調、節奏與頻率被譜出。當歷史以線性排序組織時，聽起



來就會像不舒服的嗡嗡聲。如同調音又被敲響時，放出的是一陣敲擊聲，在人耳聽起來卻像是平穩的嗡嗡聲」。他認為在我們目前的整個現代性結構中，所涉及的是以普世性為名，實則為抹平所有痕跡的進行方式，即便是現代的怪獸性，其面貌亦無法再被看透，像是同時敲響一群同調音又般迴盪著虛假的聲響，我們再也無法區辨其中的複雜性，「許多面具交雜在一起時，臉孔便看不見了」。歷史在當前全球化的破壞力中，已經不再存在著所謂的基準，「只有認同帶著曾記下的節奏，持續徘徊著。在如震波般的當代性中，時間的想像潛能將不再存於僵化的編年史的次要解析，而存於重新思考其感官複合物的整體——也就是歷史的韻律」。

金瓦拉提出「韻律」的想法，認為歷史中的韻律本身所維持的特殊性，得以對抗目前被均質及組織化的敘事方式，韻律成為可以穿梭在時間之中的方法，使對於時間的認知得以不再僵固於鐘點的流逝，或是沒入衰老的痕跡，而是以一種感官的方式進行思考，以延遲、重複、覆蓋的方式呈現，同時也試著讓歷史由內向外發聲。韻律博物館邀集超過 15 位藝術家作品，試圖呈現歷史中的韻律軌跡，展出作品素材包括早期的節拍器、狗哨、戈壁沙漠的白線衛星影像、巴黎街上的呼喊、游泳類別的發明、法蘭克·吉爾伯瑞（Frank B. Gilbreth）的運動研究、肯·亞克伯斯（Ken Jacobs）取材勞萊與哈台（Laurel and Hardy）經典喜劇所創作的錄像作品、十九世紀殖民印度染料工廠的照片、錢娜·赫維茲（Channa Horwitz）的〈聲音運動學〉（Sonakinatography）……等，與其他「試圖在美學提案、物質歷史與科學



紀錄之間，建造虛構的橋樑與製造必要的摩擦」。在現地製作的部份，藝術家法蘭西斯柯·卡馬丘（Francisco Camacho）的作品〈360度式〉，則是自創了一項360度旋轉前進的游泳技法，這是類似於美國陸軍部隊的水中有氧運動，由身體各部位輪流作出動作的混合技法，藉以打破身體的訓練慣例，透過新的韻律性完成游泳行動。

身體紀錄的歷史脫離了官方紀錄的歷史，表現在各種感知、情緒或是感受的結構中，從主觀行動及個人情感，定義自身感受的想像、表達能力，甚至語言中的姿態與感動。「韻律博物館」嘗試以節奏、音律、或身體的律動等不同方式進行探索，雙年展策展人安森·法蘭克（Anselm Franke）認為「韻律博物館」中作品關注的，是人們為進入現代化而必須進行的標準化與同步性，「在此，身體就是歷史發生的現場，歷史中的『場景』之所以是一種證據，是因為它們被寫入且植入身體之中。身體便是歷史的產出品、發生地與表現的舞台，簡而言之，身體是歷史的媒介，也是歷史的所在」。

---

註

1 Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*, Continuum, 2004.

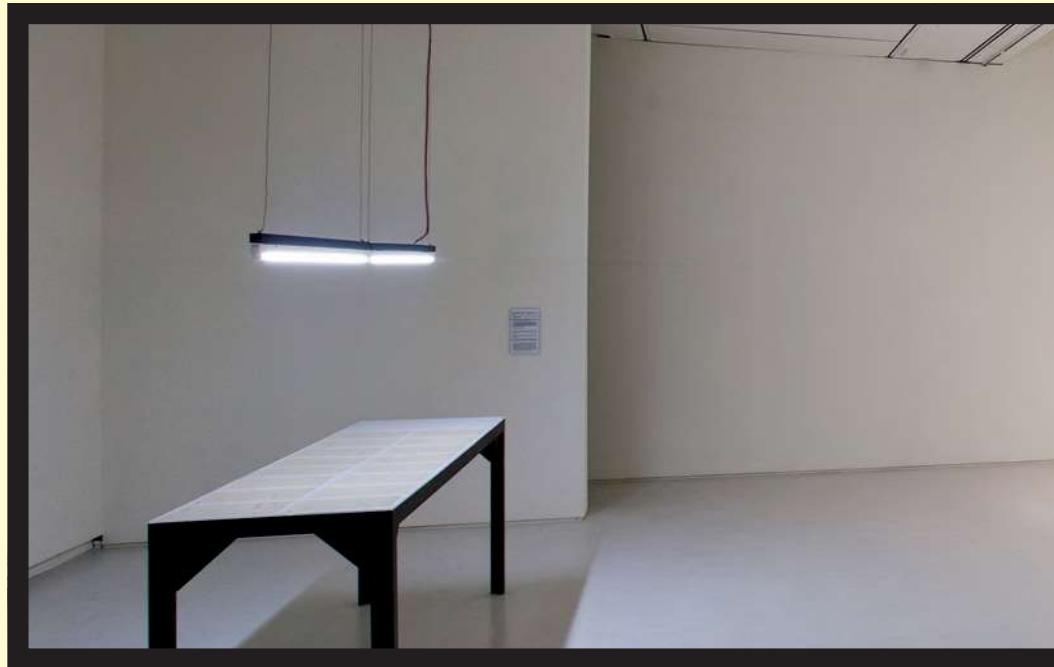


# 【前】紀念博物館

The Museum of Ante-Memorials



「紀念館」（Memorial）的建立通常是為了記憶某個人或事件，形式包括雕塑、雕像、地區或藝術品等，其中最常見的類型為紀念碑，這些紀念館都是在災難發生之後成立，用以紀念受災的死者，並提醒我們要竭力避免相同的災難再次發生。微型博物館中的「【前】紀念博物館」（The Museum of Ante-Memorials），由美國藝術家艾瑞克·波特萊爾（Eric Baudelaire）策展，他以「前紀念」（Ante-Memorials）的時間概念進行這類想像的翻轉，他認為不斷增加的戰爭紀念館，似乎也同時象徵著紀念館所希望的預防功能並不如預期，但「倘若這兩者間的因果關係是顛倒過來的，又會是如何？紀念館是否可以於事實發生之前，在事件將發生之地，或以避免事件發生為目的，便先行建好？」



波特萊爾以「在事件發生之前就開始紀念」的想法，透過虛構故事去防止實際事件的發生，觀眾在展場入口會先看到由英國導演彼得·華金斯（Peter Watkins）拍攝的影片〈戰爭遊戲〉（The War Games），這部由英國國家廣播公司（BBC）製作的影片，描述一段 1960 年代發生在英國的核子攻擊事件。影片以極為真實的新聞報導、紀錄片方式呈現，描述英格蘭肯特郡遭受蘇聯核武攻擊後的後果，畫面中不斷呈現出受難的民眾、萬人焦塚、士兵訪談等內容，影片栩栩如真的拍攝方式令人觸目驚心，虛構的影像提示著觀者必須防範這樣的恐怖成為現實。另一組是羅伯特·費里歐（Robert Filliou）的拼貼作品〈COMMEMOR〉（交換戰爭紀念碑聯合委員會），此作品成為一種提案：「那些在今日正盤算要開戰的國家，可以考慮在開打之前，先來交換戰爭紀念館。」藝術家以實際存在於荷蘭、德國、比利時等地的戰爭紀念碑重新拼貼交換，轉化了紀念碑原有的紀念意義，不需要經過戰爭，即可以預先收集和交流的方式建成「【前】紀念博物館」。

另一件模擬真實的影片，為杰伊曼塔斯·納可維希斯（Deimantas Narkevičius）的〈未爆彈效應〉（The Dud Effect），模擬 1970 年代 R-14 核彈從立陶宛蘇聯基地的發射情形，可以說是呈現了〈戰爭遊戲〉的另一面，策展人於論述中寫道：「這究竟是後啟示錄時代？或是時間的戰利品，是蘇聯帝國之終結的確定證據？如果



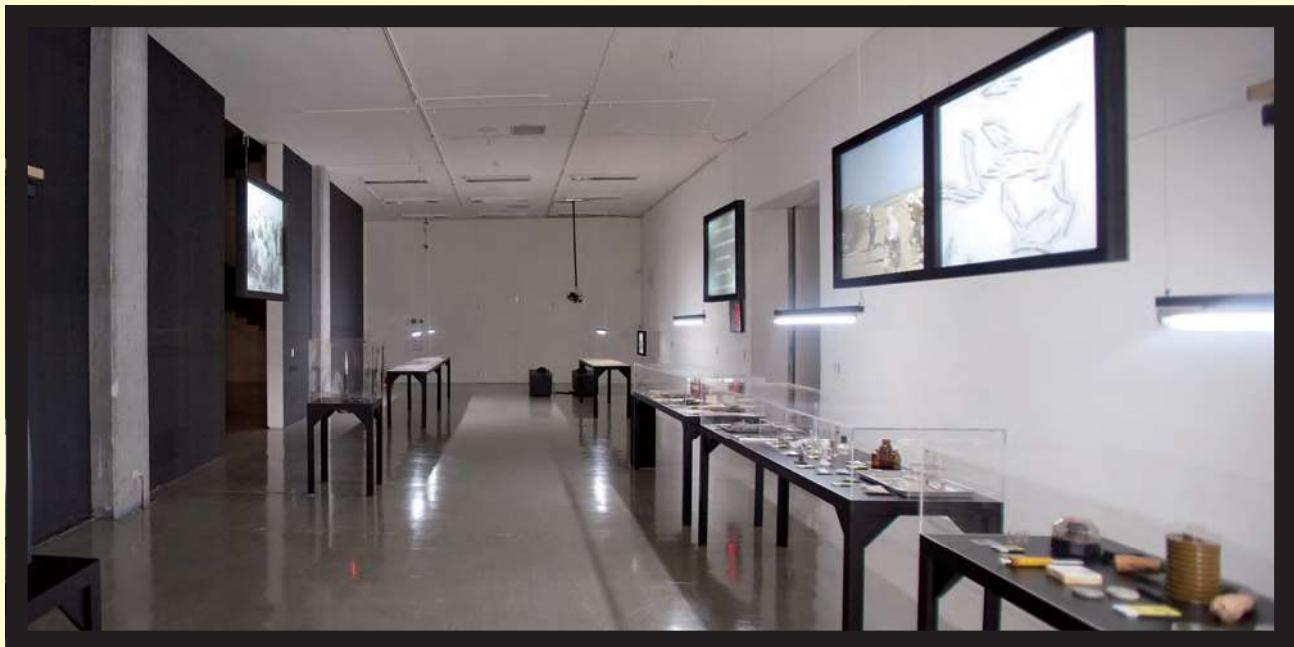
是第二項假設，看著這些不曾發生的過去的畫面，為何我們沒有感到安慰？」而相對於這些虛構的場景，另一組文件則呈現出實際的事實，一份寫給美國戰爭部長的備忘錄，描述當時美國科學家委員會建議將核彈投向無人小島，作為對日本的警告：「如果美國可以對世界說，『看看我們曾擁有這些武器，但我們避而不用。我們願意聲明，在未來亦放棄使用，並與其他國家共同合作，充分監視核武的使用。』」這份建議後來被忽略，而另一份資料則顯示日本小倉市才是 1945 年第二顆核彈的預定目標，資料影片呈現一部偵察機拍攝 B-29 轟炸機在小倉市上空出任務的過程，當時出現在空中的雲層使轟炸機無法確認目標，才轉往長崎，影片見證了一座城市與死亡的錯身而過。

雙年展策展人法蘭克談到「透過這個博物館，我們可以用另一種方式去衡量雙年展主題：想像的死而復生。有時候虛構的故事消失，但實際的現實卻就此發生。」【前】紀念博物館將真實的歷史事件與藝術家的虛構想像結合，思考兩者在歷史時間中曾經交疊過的場景，描繪出在事情尚未發生之前便已成為紀念碑的歷史，也藉此開啟了未來可能發生、過去原本會發生的觀看窗口，做為我們對歷史和當下現實的重新反省。



# 歷史與怪獸博物館

The Museum of the Monster That Is History



「怪獸性在現代確實有著百般的面貌與形式，而其最為不堪的一面並非作為現代虛構之物，而是以理性之名施行的真實暴力行為」，位於一樓展場內的「歷史與怪獸博物館」，展覽名稱來自王德威的著作《歷史與怪獸》，由洪子健與安森·法蘭克（Anselm Franke）共同策畫。從兩位策展人在展覽論述的第一句所點出的怪獸樣貌，已明確指出現代怪獸的多重身分。這座微型博物館將討論聚焦於各國政府立基於法律之上、屬於現代組織之下的暴力。這些恐怖的行動被包覆在理性與秩序，或美其名為國家政策的外殼裡，這些怪獸除了借助於現代科技，使自身更加強大、更具毀滅性，它們所構成的合情合理與常態性偽裝，更是現代怪獸極惡的化身，歷史與怪獸博物館便是集結了這些以國家為名的怪獸痕跡。

進入歷史與怪獸博物館，觀眾首先看到的是剪輯了世界各國元首道歉的影片畫面，以此做為此微型博物館的開端。在展場第一部份陳列了與現代性相關的文學作品與許多文件，這批文件顯示出在現代社會中，人類為了文明的發展所付出的犧牲。身兼文化理論者及藝術家身分的巴文德·貝弗爾（Bavand Behpoor）與平面設計



師瑞札·亞伯丁尼（Reza Abedini）共同創作了裝置作品「烈士博物館」（Martyrs Museum），這類檢視在現代國家中，烈士為國捐軀的博物館在世界各地均可見：以各類物件搭配烈士在戰爭中的個人故事。兩位創作者重建的其中一部份是位在伊朗的社拉子烈士博物館，其展品的呈現方式與西方既定印象中的博物館有著極大的差異。在「烈士博物館」另一側，則是洪子健的〈迷你叛國者之屋〉，他將各國的國家叛徒集結起來，以 12 吋高的人體模型陳列展出，這樣的尺寸將這群人物轉化成一個個可供欣賞、細細推敲叛徒行為的觀看規格。

走入歷史與怪獸博物館的最後一區「台灣大規模殺傷性武器」，如實驗室般陳列了一樁充滿爭議的史實。「國際社會間已逐步擬定禁用這類武器的政策，或至少控制住它的擴散，只是，台灣並非這個國際社群的正式成員。再者，由於當初台灣的形成乃是一種在緊急狀態下產生的非常政體，這類武器正是為這類政體與這類緊急狀態量身訂做的抗禦配備」，二戰的結束除了意味著亞洲國家的誕生，也包含了在這種緊急政體下所支援的武器計畫，洪子健在這組作品中匯集了吳俊輝



與朴慶根的創作，展示類這大規模毀滅性武器在台灣脈絡中的罕見紀錄，其中包含了美軍於北韓使用生化武器的影片、二戰時日本做為生化武器用途的馬鼻疽細菌實驗〈G 報告〉，內容描述了醫學、科學、理性如何被應用、服務於恐怖行動。

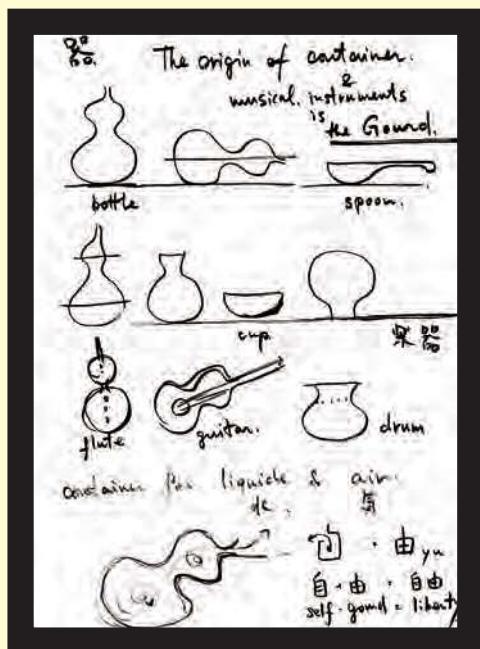
而在「恐怖行動之理性」的策展聚集中，也包含了學者李洁對中國飢荒的關注，另一組作品則是獻給因發表兩份關於 19、20 世紀交界之際，施行於剛果及亞馬遜的全面性殖民恐怖行動「報告」，而遭英國政府以叛徒的罪名判處死刑的羅傑·凱斯門（Roger Casement）。洪子健表示，這座微型博物館要呈現的是政府實施的暴行，以及由金融價值計算出的死亡經濟，因此在展場中除了毀滅性武器之外，還可以看到有如銀行匯率對換表的電子看板，裡頭所呈現的價格，是每一位平民遭到殺害時，各國所需付出的代價。「我們設想所有人的生命都是無價的，但我們也很明白，經濟現實——以賠償金為例而言——所陳述的又是另一種真相」。

# 葫蘆博物館

The Museum of Gourd



當我們在談論歷史時，很難忽略與世界起源有關的論述，包括各個民族傳統中開天闢地的神話，或是可創造出新世界的大破壞，因此，日本策展人港千尋（Chihiro Minato）在本屆台北雙年展中，提出了以「葫蘆」作為觀看或建構歷史的可能模型。葫蘆，是人類最早開始栽種的作物之一，日本、祕魯等地早在七千年前就有種植葫蘆的紀錄，於非洲、歐亞、太平洋諸島與美洲亦可見其蹤跡。除了可以作為承裝液體的容器、削製成各種工具外，也經常因其形狀而被製作為樂器的共鳴器，在生活上被當成重要工具的葫蘆，在許多民族的創世紀神話中也經常成為其中的要角。在中國遠古神話中，原為兄妹的伏羲與女媧便是乘坐在巨大葫蘆之中，才得以逃過大洪水侵襲而成為人類之祖，而在各地的原住民神話裡，也有不少是祖先誕生自葫蘆的傳說，葫蘆本身所具有的上千顆種子，也被視為豐饒的生命意象。



在這些傳統象徵意義之下，策展人港千尋更強調葫蘆開孔後用以控制流動的空氣與水，對他而言，得以承裝水的葫蘆比陶器時代發生得更早，也是旅者有能力遷徙他方的工具，某種程度上也代表了「自由」與「流動性」，有別於當下人手一瓶的塑膠工具，港千尋在微型博物館中，試圖提出一種更趨向自然的想像方式。

在古代日本傳說中，地震是因為地底巨鯢的移動所造成，1855年11月，安政大地震襲擊了江戶地區（現東京），葫蘆一直被視為是具有神力、保護國家土地、可以鎮壓妖怪的法器，在當時的浮世繪中經常可見惠比壽神手持葫蘆鎮壓巨鯢的畫面，這類木刻版畫也普及該時代的江戶尋常人家，他們希望能藉此避免災害發生。在日本歷經311地震後，引發了日人對核能的重新思考，本身同時也是影像人類學者的港千尋談到，核能一切都必須發生在密閉的核子反應爐中，當這個密閉容器一旦被打開，就是巨大災難的開始。葫蘆博物館展示了震後的福島民報，自地震之後的報紙開始，呈現一連串相關文件，其中一張是一位日本地理學家所畫的插圖：一尾鯢魚精伏趴在核電廠上，此畫曾於震災同年5月的日本政府聽證會中發放，而在福島核災的文件之後，是一系列與怪獸巨鯢、葫蘆相關的古老圖繪。

反思當下的「核子時代」（Atomic Age），相對於葫蘆承載自然、流動性能源，



核電廠反應爐這種由人類所創造出的違反自然法則的容器，在產出巨大能量之虞也帶來不可逆的傷害，尤其在福島核災之後，這個問題更顯現出根本性的矛盾：怪獸到底是自然抑或人造物？港千尋由此概念，帶出「葫蘆博物館」的草圖，想像建立出一個可以容納思維流動性與自由的博物館。此微型博物館透過神話、文學、繪畫與攝影等，藉由葫蘆的歷史進行觀點轉換。台灣藝術家張婷雅以具有空氣流動感的水印木刻版畫作品，呈現葫蘆內外的神祕空間感；葫蘆雕刻藝術家龔一舫除了自己的作品外，也提供大量相關收藏；竹藝師徐啓盛帶來大型裝置；日本藝術家原田大三郎（Daizaburo Harada）以葫蘆的實際形象製作電腦動畫，從水滴的運動開始進行造型上的轉變，從水到葫蘆再發展至一座具有高度含納性的博物館建築模型；高橋士郎（Shiro Takahashi）則以充氣技術（BABOT）設計出高約2.8公尺的〈大葫蘆〉空氣雕塑，象徵時代的流動性與自由；配合此次微型博物館發行的《葫蘆雜誌》是一本包含藝術、設計、建築等多樣化議題的互動刊物。不同於美術館內凸顯現代怪獸的各組創作，葫蘆博物館在反怪獸性的策展前提下，策展人港千尋希望藉此創造出一個由自然觀點出發，且充滿自由思維的「葫蘆時代」（Gourd Age）。

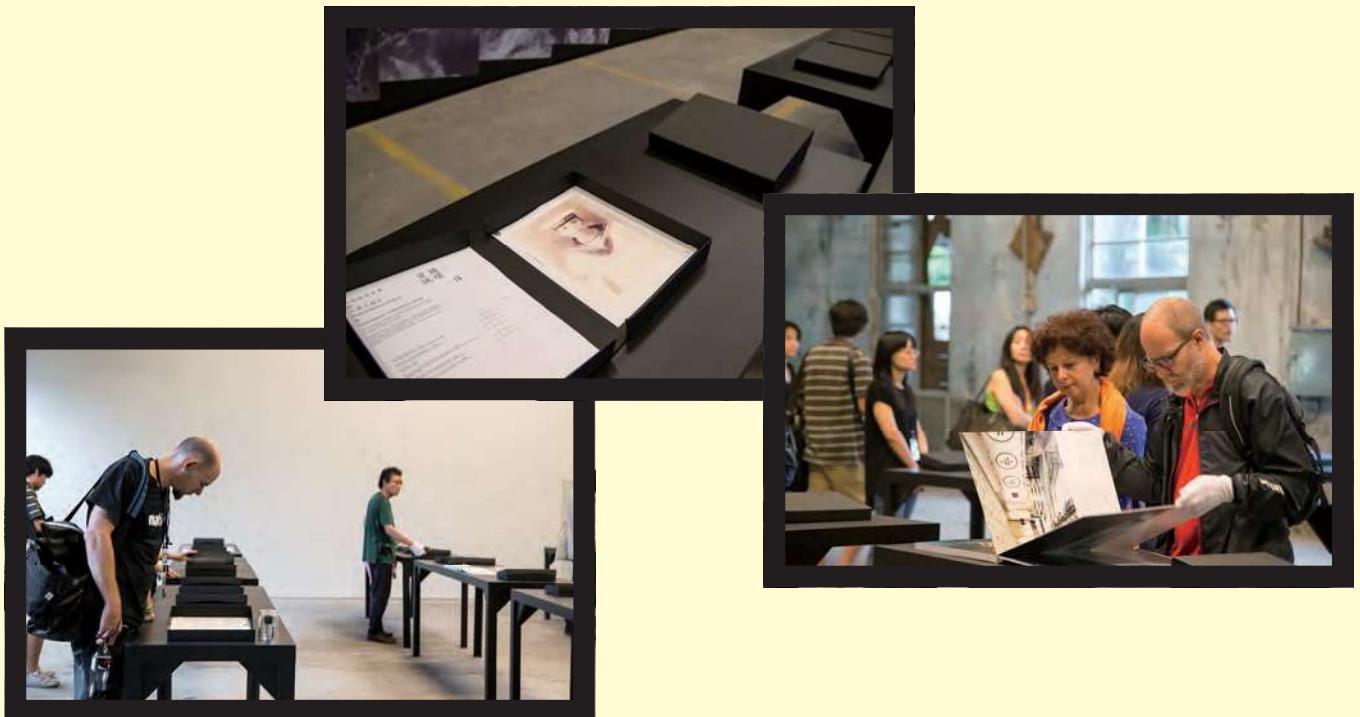


## 基底無意識博物館

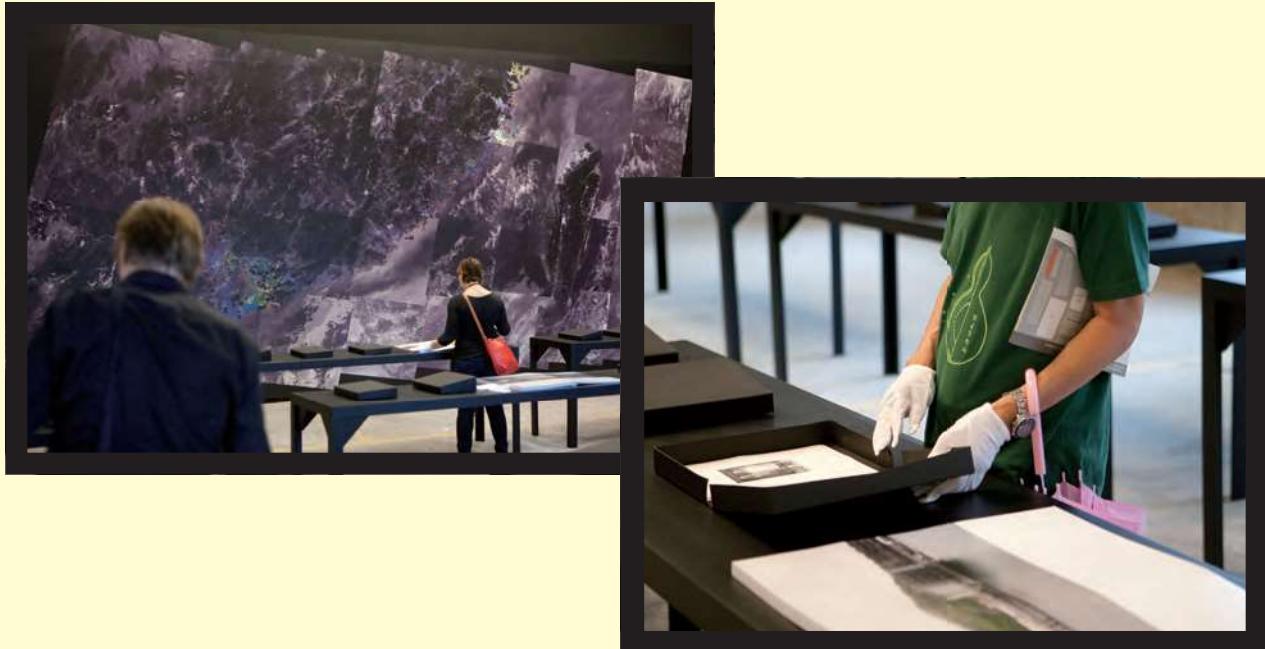
The Museum of  
the Infrastructural Unconscious



位於紙場 1918 的基底無意識博物館（The Museum of the Infrastructural Unconscious），是由分析當代領土與空間體系、結構改造等過程的獨立組織領土仲介所（Territorial Agency）約翰·帕爾曼西諾（John Palmesino）與安－蘇菲·塔絲克（Ann-Sofi Rönnskog），加上安森·法蘭克以及陳奕任和大衛·赫爾史卓姆（David Hellström）共同策畫。法蘭克在這個微型博物館中所希望呈現的，是我們如何重新思考所謂的「集體身體」，也就是在整個社會架構底下，人們如何藉由基礎建設去形塑這個社會，而這個社會又是如何形塑我們？他表示：「我們希望觀眾去想像，其實基礎建設就像是我們集體身體中的血管和經絡，我們每天都要仰賴這樣的建設，但是集體的身體卻又比想像中更為脆弱」。在基底無意識博物館中，幾位策展人所要探討的部份便是人類在無意識過程中，經由政治、基礎建設所構築的空間環境。



帕爾曼在策展論述中提到「基底無意識博物館穿插在當代政治體制和至高權威的形式、其具體運作空間形式之間持續變化的關係裡。透過衡量、勘測、量化、評量、聯繫來對統治、指揮、影響、結構變化的型態提出質疑。在轉化建制和轉化空間這兩條軌道的交會處，基底無意識博物館揣摩出兩個資料庫以及它們在勘測、紀錄和想像變化，以及歷史之間的關聯方面所形成的概念。」展場中呈現了兩種不同種類的運動與浪潮，放置在長桌上的文件，記載了國家與社會這樣的組織和機制如何控制集體身體，這些文件皆來自台灣相關單位的檔案資料館或資料庫，展覽中包含了各種的文史資料，從殖民時代台灣第一座城市如何進行規劃，到通膨嚴重時政府如何發行公債的過程，一直到最後對於科技發展如何永續經營的可能策略等，都記錄在這些文史資料之中。從中除了展現 21 世紀基層結構所呼應現代化長期以來的控制管理，一切的運作旨在管理貨物、物質、能源、人口、資訊、金融的流通。在這樣的資料交織裡，觀眾也可以看到組織和國家，在面對不確定的國際情勢時所提出的改變，他們如何以國家力量去維持安定，而在視覺化的資料呈現底下，同時也勾勒出台灣在政治與文化上的複雜定位。

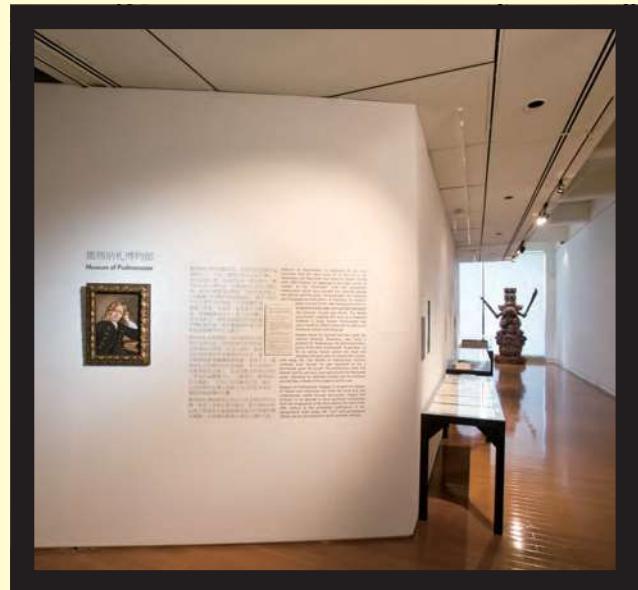


除了文件外，桌上的五本白色攝影書是由柏林藝術家亞明·林克（Armin Linke）提供，記錄了過去 30 年來地表的變化。在基底無意識博物館中，第二個證實變動時刻的作品，是垂直貼於牆上的一張經過長時間記錄的地表變化。美國太空總署的衛星每天掃描地球資料後，所投射回來的影像，陸地衛星（Landsat）資料檔案庫的橫截面圖，顯示人類的集體空間轉變，透過不同波長可以觀察到各種物質的變化，如堅硬的地面、森林、河川等等，這同時也是集體身體中被人類改變最多的部份。這份素材中記載了台灣解嚴以來 30 年間的重要時刻：一個是 1987 年台灣解嚴（紅色）、1991 年台灣加入 WTO（綠色）、2012 年簽署 EACF（藍色），透過從海拔 +/- 705 公里處掃視整個地表所得，從不同顏色、資料的分析中，可以看到當時與現在的發展對比。在基底博物館中，這些數據構成人類活動的基礎與深層結構，標示出關於控制、管理與限制間的多重鏈結，以及當代政治的形式與現代化空間由此產生的諸多變異。



# 跨越博物館

The Museum of  
Crossings



位於美術館二樓的跨越博物館，由安森·法蘭克與林宏璋共同策展，希望藉此討論有關不同邊界的跨越。在博物館第一部份中，藝術家弗蘭妮·侯柏格（Virlani Hallberg）的錄像作品〈倒退三角廣場〉（Receding Triangular Square），是一部跨學科的影像合作，其中包含藝術家、製片、藝術歷史學家、文化理論學者……，他們利用影像討論心理創傷的解決過程。歐美的實踐方法長期佔據了精神和心理治療的主導地位，這部影片卻以另一角度探討此類的邊界，影片中包括現代與傳統、一般世界與冥界的跨越，藝術家以傳統靈療對應西方心理學治療。

在〈倒退三角廣場〉的另一側，呈現著植物與動物、主體與背景之間的跨越，展板上來自故宮的卷軸，呈現了早期在外交上的紀錄與歷史，畫面中呈現了不同種族與文化的交流過程。對應著卷軸的長桌上擺放著各式文件，桌上的枯葉蝶標本展現了昆蟲自身的擬態現象，如此對生態的觀察方式，同時也可以涵蓋人類政治上的某種可見符號，以及殖民統治後的樣態模擬，甚至是全球隨處可見的種族主義。原本應屬「自然」的界線開始被人造化，法蘭克表示：「這個微型博物館所要討論的，是與一般觀念相反的『跨越』，跨越疆界、綜合各種生物於一身的怪獸並不是我們真正要面對的怪獸，真正的怪獸其實是潛伏在長期被人們定義為『正常、一般』的不自然邊界之中」。

在展覽論述中，策展人寫道：「跨越博物館是獻給邊界的跨越，第一層的聯想指



向跨越實質的邊界，『邊界』是投射和鏡像效應的區域，由既定的、刻板形象或框架來控制。只要陷入某一種體制、或是偽裝良好、表現出與合法「類型」雷同的行為時，邊界就能被『跨越』」，這樣的偽裝過程，可以在銜接於三幅《西遊記》插畫後的第二部份看到。「撒瑪納扎博物館」是以喬治·撒瑪納扎（George Psalmanazar）的案例為發展，這位 17 世紀的歐洲人在當時聲稱自己是福爾摩沙王子，他以一連串虛構的台灣故事、生活方式、風俗民情打入倫敦上流社會，這位假台灣人的著作《福爾摩沙的歷史與地理描述》（An Historical and Geographical Description of Formosa, 1704），描寫著一片充滿異國情調的土地，使當時缺乏正確地理認知的歐洲人信以為真。「撒瑪納扎博物館」以撒瑪納扎所虛構的場景，呈現出一個存在於早期歐洲幻想中的福爾摩沙。

跨越博物館所處理的不僅是可見的領域範圍或地理邊界，更包含所有有關認同的邊界，「邊界是『模擬地帶』，身分、偏差、相似性和相異性在此受到控制或協商，最重要的是，邊界也是『感染地帶』，是遠近、真假、虛實的異它性不可逆的接觸」。因此，邊界的曖昧性也構成了對控制與想像的幻覺地帶，甚至成為種族歧視與仇外的場域、集體恐懼的投射出口及責難。在跨越博物館中，邊界被視為是身分與異它性的交換區域，想像與虛擬在此具備最大的力量，若回到此次雙年展的展題「現代怪獸」，其「怪獸」本身的形像與意象其實也代表了一種邊界的跨越，怪獸幾乎都是混合性的生物，結合了許多動物的特徵在同一個生物體上，這樣的組合可能是人和獸，也可能是人與機器，這也是為什麼怪獸向來都具有禁忌性的色彩以及為人所恐懼的外型，這是因為牠跨越了我們原本所設立的某種疆界。

本文作者現為《典藏今藝術》特約採訪編輯。