

展覽的政治：神祕學、影像與空間

2012 台北雙年展國際演講會

The Politics of an Exhibition: Mythology, Images, Space

Taipei Biennial 2012 International Lectures

主講 | 艾瑞克·波特萊爾（2012 臺北雙年展參展藝術家、【前】紀念博物館策展人）

約翰·帕爾曼西諾（基底無意識博物館策展人）

安森·法蘭克（2012 臺北雙年展策展人／德國當代藝術策展人）

翻譯 | 韓世芳

艾瑞克·波特萊爾 (Eric Baudelaire)

今天，我要為大家介紹「【前】紀念博物館」，我平常的身份是藝術家，這是我首次策展，而我本身也沒有寫日記的習慣，若我身為一位策展人、而且會寫日記，日記的內容就會像這樣：

4月13日，京都

週日電影俱樂部的夜晚。這是一群朋友之間喝點小酒、互相交流的電影分享會。這一週，在未事先透露片單的情況下，我選映彼得·華金斯 (Peter Watkins) 的戰爭遊戲 (The War Game)。模仿 BBC 新聞播報的黑白電影畫面，搭上平板冷直的旁白陳述，該電影以這樣的手法，描繪 1965 年英國肯特郡遭受核武攻擊後慘絕人寰的景況。

放映室裡的氣氛十分緊繃，電影旁白細數令人難以承受的統計資料，加上諸多殘酷的鏡頭：受苦的孩童、數之不盡的墳塚和焦黑的血肉，讓原先八成期待是一部更具娛樂性週日電影的觀眾打了個冷顫。放映結束後，朋友們強烈感受到不舒服，幾乎像是具體的生理病痛。「這太赤裸、太血腥了，毫不含蓄、沒有半點仁慈。」在被 BBC 禁播四十年之後，華金斯出人意表的大膽作品仍然保持了它強大的衝擊力，大大扁平化了朋友評論電影時的面向——我們發現自己甚少就「電影」的角度進行

討論，更多時候談的是它在視覺和認知上，對我們的心智帶來了多大的衝擊，就跟朝肚子上直接揍一拳差不多。

電影放映期間，我為某個特定的理由不安了許久：某位賓客邀請了一位日籍朋友前來，而我無法確知，真正來自被原子弹轟炸的文化背景要如何消化這樣針對原子弹攻擊進行的生猛描述。然而隨後的討論徹底推翻了我的預期。法國朋友才是臉色最慘白的一群，那名日本朋友則顯得鎮定多了。

8月21日，廣島

返回京都的途中，我剛好有個機會順道走訪廣島和平紀念資料館。那是兩棟裝滿了關於歷史上首度原子弹轟炸事件的文件、受難者遺物和人物檔案的建築物。館內的陳列品依時序呈現，其中包含了曼哈頓計畫的科學論述，以及陳放在其中一個展示廳裡，按原比例製作的原子弹複製品：「小男孩」（這是被投放在廣島那顆原子弹惹人憐愛的名字）。

這座紀念館的意圖錯綜複雜：它既要傳達原子弹轟炸帶來的恐怖，又要繞過「1945年8月6日那天，艾諾拉·蓋伊轟炸機的任務，無疑是顯著的政治表態」這樣的說法，同時還能避開「原子弹空投無可避免」這樣（傾美的）歷史陳述帶來的陷阱。廣島和平紀念資料館將其展示策略立基在一種不見秩序、型態

各異的堆疊之上：以原子能研究為題的科學圖示資料、一串串用來標明受摧毀規模的數字展現核爆威力的模型和樣品，以及倖存者的檔案。我猜想，這些展示素材的呈現規則要是太過直白有序，可能會在倫理道德和史學分析上激起嚴重的問題，而展館採用堆疊、重複與激發思考的陳列策略，無形間似乎避免了這樣的爭議。於是，觀者本身成為訊息的編輯者。資料館為觀者留下了許多自行詮釋的空間，或產生某些意料之外的並陳效果。

重複的技法也產生了效用。在最先進入的其中一個展廳裡，陳列著兩組廣島市中心的模型，一個是轟炸之前的，一個是轟炸之後的。在另一個相鄰的展廳中，會看見另一組「轟炸後」的市容模型，做得和前一組幾乎沒什麼兩樣，核爆中心點的上方，也飄著一樣的紅球。「重複」將對同一客體再度進行詮釋的任務交給每一個觀者，是一個在電影上更常見的手法，而今被運用在博物館裡，彷彿這是一種編輯效果——像一段循環重複播放的電影場景。

接下來是遺物的展示廳。燒黑的破衣褲、受輻射傷害而變形的身體照片、一片木板牆，牆上的污痕是某個受難者因高溫瞬間蒸發而留下的痕跡。一連串的原始資料、科學資訊與經過脈絡分析的種種數據，壓倒我們對視覺呈現的承受量，而每件遺物的模樣，就像每個參觀者對大災難想像的畫面的委婉呈現。這次參觀廣島和平紀念資料館，心裡最受撼動的，在於看到了它如何運作並展現，隨之產生的感受，就跟看完華金斯的〈戰爭遊戲〉感覺差不多。或許我應該這麼說：華金斯 1965 年的偽紀錄片要表現的，其實與 1955 年開幕的廣島和平紀念資料館奠底在同樣基本原則。其一，是對形式的相同選擇：原爆造成的恐怖，規模之大，正當化了（甚至主動要求了）對事件訊息的大量和殘酷的披露，以及赤裸原始的視覺呈現。其二，是同樣的主張：大聲且清楚地宣告「廣島事件不能再發生第二次」。4 月那次的電影分享會，加上今天這趟資料館之行，這兩個經驗在我腦海中逐漸交融，兩者都在扮演提供資訊的角色同時，結合了行動主義者的目標。但只有一點不同：在廣島是真實事件的重述，而在華金斯的電影裡，它是虛構的故事情節。廣島和平紀念資料館為過去的事情進行紀念，華金斯的電影毋寧是以防患未然的精神製作出的「前一紀念」（ante-memorial），期許未來人們不會真的創造出這樣的事實。

穿梭在廣島和平紀念資料館的海量史料之間，參觀者在個人的內在裡自行耙梳，留下一道縈繞不去的鬼影。對於我來說，最難忘的是其中兩份文件。其中一份由曼哈頓計畫裡的科學家所簽署，呈交給美國戰爭部長的建議書，內文建議將原子彈投放在日本人口較少的區域，諸如沙漠之類的地區，作為對日本的警告。若此舉不能使日本投降，還可以重新再選下一個投放地點。該建議書的論點與其說是人道，其實是更功利導向的，重點在於申明，策略性地選擇轟炸地點，可以避免在戰後占領時期，大規模屠殺平民百姓對美國的世界地位，帶來的負面影響，也能避免引發事後必然會產生的世界核武軍備競賽。然而這份「警告」並沒有被採用。

另一份難忘的資料是一段影片，記載了小倉市的命運，該地原本是八月九日第二顆原子彈的預定轟炸地點。一架偵查機拍下 B-29 轟炸機載著原子彈在小倉上空徘徊三圈，意外地因為雲層太厚而無法準確鎖定轟炸位置。最後，轟炸機將目標轉往另一個攻擊地點：長崎。

這兩份資料不禁讓我們想像一些令人不安的故事情節。第一份文件裡，我們留意到那傾向「警告」的論點，這為我們開了一扇小門，門後通往一則很有可能成真而令人痛苦的故事，故事中，文明理性的討論最終挽救了成千上百萬人的性命。第二份資料為我們打開另一扇故事之窗，看見一個城市奇異的命運：幾片厚雲使得它毋須淪為人間地獄。在信頭印著官方單位抬頭，直陳事實、遣詞精準的軍方公報裡，與一段展示著一架銀色飛機逡巡在美麗天空的十六釐米短片裡，可怕的現實接鄰並陳歷史的另一種可能性，我們看見一段被逃過的歷史，對照一段本來可能發生的歷史。一個用條件完成式的文法書寫而成的虛構世界：「本來會是這樣」的過去。華金斯的電影則是對照句的鏡像：藉著挪用 BBC 拍攝紀錄片的手法，驚人地記錄成一句未來完成式：「未來會是這樣」。

10 月 13 日那一週，巴黎

關於策劃【前】紀念博物館的一些概念筆記：

二十世紀也許可以稱圖像的世紀，然而標誌出這歷史最黑暗的一刻的，卻是一道視覺紀錄付之闕如的鴻溝。廣島和平紀念資

料館的照片不多，因為沒有任何一張圖片「夠格」代表廣島。館內雖有標誌性的蕈狀雲圖片，但那更像是一種象徵性的圖示，而非攝影紀錄。沒有遍地墳塚或屍橫遍野的圖像，只有一些廢墟的照片——空寂的建築物成為碎屍的視覺替代品。在展現人類痕跡方面，紀念館造了一座西洋鏡，鏡裡猩紅色的燈光下，兩個臉上、手上焦痕遍布的兒童人體模型，蹣跚地走在廢墟之間。為什麼要在人體模型身上添加這些戲劇化的血污呢？也許是作為填補影像空缺的替代品——失落的影像也許是在美軍占領期間消失的，也或許根本沒有存在過，因為從來沒有人拍攝過，也可能因原子彈讓受難者屍骨無存幾乎沒有留下多少可拍攝的遺骸，我們可能沒有呈現原爆事件的照片、或是真的沒有。而且就算有，它們會是「夠格」的嗎？

有關廣島這個「超出人類想像範圍的事件能否被（影像）表述」的問題，讓人不禁聯想到奧斯威辛集中營因為扣除了納粹有系統地製作出來的自我宣傳紀錄之外，我們看不到任何毒氣室內的影像紀錄，除了四張由特別支隊成員所拍攝的知名照片。這批照片該不該被公諸於世的問題引起了極大的爭議，喬治·迪迪·胡柏曼（George Didi-Huberman）以此為題寫成了一本好書《不顧一切的影像》（*Images in Spite of All*）。毒氣室裡對於攝影的嚴格禁令（禁止的對象包含納粹親衛隊）阻止不了某個無名的囚犯神奇地拍下四張集中營的模糊照片。集中營裡主要行刑機制的運作，留下了唯一所知的影像紀錄。關於這場有系統地將歐洲猶太人口消滅的行動，這幾張照片所具備的象徵性價值，正好落在影像是否有能力再現猶太大屠殺「無法表述」的特質這項爭議點上。個別的圖片絕對是不夠的，因為比起大屠殺的超大範圍，它所能呈現的訊息少得可憐。它們必然是不正確的，因為不夠精準，充其量只是事件的碎片，只剩下一些因為奧斯威辛集中營「超乎想像」的程度，而被矮化成無足輕重的真實性，並無法再現事件的全貌。在這樣的前提下，如果世上不存在任何一張單一的、完整的、足以「表達一切」的猶太大屠殺照片，那是不是所有的照片也都不需存在？克勞德·朗茲曼（Claude Lanzmann）甚至進一步說：「假如真有納粹親衛隊拍攝記錄，他們如何在奧斯威辛的毒氣室屠殺三千名男女、兒童的影片，要是讓我找到了，我不會讓影片被播出，我還會毀了那部影片。說不上為什麼，但是理由很明顯。」

朗茲曼相信，沒有任何影像具備足以述說大屠殺故事的能力，

反之，高達（Jean-Luc Godard）在他的電影〈無以名狀〉（*Histoire(s) du cinema*）裡利用蒙太奇處理了許多現成的影像，以此宣示，自從 1945 年起，一切的影像只為自己說話。他甚至寫下這樣的字句：「就算受到了無可挽回的創傷，一小方三十五釐米的底片，仍能夠為一切真實保持其信譽」，從而授與了影像一種救贖的力量。這兩派說法已經發展成了一場爭辯，而影像崇拜與反影像崇拜之間的對立最令我感興趣的一點在於，它為藝術家打開了一條通路，讓他們可就「影像的貧弱」此一命題來場正面交戰——朗茲曼那一派裡，他們揚棄影像，以此獻身文字與證言，而高達那一派則與影像連結、對質，不斷地依據歷史重新去創造它們。然而，第三條路線應該加進這場論戰華金斯的路線：讓我們正視影像不完整的天性，開始創造影像吧！讓我們創造影像界的生產過剩、人海戰術和濫用上癮吧。讓我們使用偽紀錄片的形式，將影像的地位提昇至「類史料」的高度吧。

關鍵在於我們如何為華金斯優秀的事實攝影派（factographic）作品定位。他的電影工作（我幾乎想要將它稱作「任務」，因為華金斯的工作原則蘊藏著某種強烈的堅定）伴隨著兩項目標：將受到優勢階級修正主義威脅的歷史段落重新視覺化，以便奪回歷史的主權（例如：〈可洛登戰役〉、〈巴黎公社〉），此外，出於政治上的迫切警覺而去創作一部醒世劇本（例如：〈戰爭遊戲〉、〈懲戒公園〉）。這兩項目標都共同具備一種防患未然的決心。重大的歷史事件經由相同的途徑被拍攝下來：電影這種既是作者也是題材的媒介裡的全體人員。對過去的重溯（在〈可洛登戰役〉和〈巴黎公社〉的例子中）讓我們有機會發展出批判的觀點，去檢視大眾媒體如何書寫著歷史，也凸顯由數世紀以來的事件作為基礎的當代政治議題所具備的特性。但這項任務在他的虛構電影作品中顯得更急迫：幾乎將世界化為末日戰場的古巴飛彈危機之後，才短短三年，華金斯就拍了〈戰爭遊戲〉，如今關塔那摩灣週復一週拷打與水刑的時代，當初〈懲戒公園〉裡看來過分的場景，已不再是如想像的故事情節。

莫里斯·布朗修（Maurice Blanchot）認為，「我們有一個底線，當你在超過這道底線的範圍之外行使藝術，無論是什麼形式，都會成為對人類悲劇的一種侮辱」。華金斯則用一個相反的角度處理這項問題：假如我們不行使藝術並藉此將底線推得

更遠，那才是對人類悲劇的侮辱。種族滅絕之可怕是「無法言喻的」，這樣的說法難道不會導致吉奧喬·阿岡本（Giorgio Agamben）所形容的「對神祕性的崇拜」，從而產生一種傾向保持沉默的風險？沈默是華金斯所不能允許的，所以他致力將證言和文字資料編撰成影像資料：透過那些經由閱讀文字和史料而升起的心理畫面，他編織出影像。影像是有效的，華金斯對它們的表述能力抱持如此的信念，只要不淪為瑣碎平凡的陳腔爛調。他採取了兩種作法：堆疊（重複、過剩和闡明）和接鄰並陳（他將場景拉回英國肯特郡，而非遙遠的、異國的日本）。藉由翻新奧森·威爾斯廣播劇〈世界大戰〉驚動社會的策略，華金斯的政治用意在於，活生生地將這道主題拉進我們的客廳裡，就像瑪莎·蘿斯勒（Martha Rosler）在其後不久的作品裡所主張的，「讓戰爭在家園裡開打」。

由記錄所帶來的關於建構、曲解和去脈絡化的問題，終將導向兩個非問不可的核心問題：是什麼造就了影像？而影像又造就了什麼？對華金斯而言，影像扮演著一種預警的角色（是一種正面的預警），所以他發展出紀錄片的虛構領域，並從中挖掘出防患未然的資源。用這個角度來看，他的影像類似廣島和平紀念資料館裡的資料所引發的想像畫面：當時那些資料讓我看見了，在避開原子弹轟造成大規模傷亡的情況下結束戰爭的可能性，或是讓我也能夠想像出，放過小倉卻毀了長崎的痛苦機遇之歌的情景。或許這也解釋了為什麼在電影俱樂部上，那位日籍賓客顯得更加平心靜氣。象徵性地，她已經去過悲慘可能性的經驗之地，因為更加熟悉該情境，所以能夠站在一個更好的位置，去理解華金斯的用意，一個預先對迫在眉睫但可以避免的人類慘劇的前紀念。

擁有記錄性質的虛構故事，以及為虛構故事開啟空間的史實記錄交錯安排，在展覽中替它們創造一個對話空間是我策劃【前】紀念博物館的野心。

喬治·迪迪·胡柏曼在表達不顧一切的影像的重要性時強調：「在每一件證物、每一次的追憶裡，語言和影像絕對是綁在一起的這兩者交互填補彼此的空白，從未停止過。在無法以筆墨形容之處，通常，影像就出現了；而當畫面無法被想像的時候，文字便會現身。」同樣的道理，史料和虛構也會在對方無能之處互相補償，而【前】紀念博物館的用意就在於，對這些將史

料與虛構焊接在一起的藝術作品進行檢視。既然【前】紀念博物館的核心概念繞著華金斯與廣島和平紀念資料館這兩造間的相互辯證（「本來會這樣」與「未來會這樣」的證言式作品）打轉，那麼，有一個作品便不能不被納入：〈COMMEMOR〉（互換亡靈紀念碑聯合委員會）。1970年，羅伯特·費里歐精心編撰了這一樣份建議書，以一種充滿力量的輕盈姿態使自己在此情境內顯得責無旁貸；他主張，荷蘭、德國和比利時之間應直接交換假造的戰士陣亡紀念碑，以替代真正的戰爭。COMMEMOR可說是對華金斯電影主張的具體回應。

10月18日，布魯塞爾

出門散步，最後走到了Jan Mot美術館，那天是杰伊曼塔斯·納可維希斯展覽的開幕式，裡頭正播放著他所製作的影片〈未爆效應〉。實在是太湊巧了。因為我正在為自己策劃的【前】紀念博物館進行最後的挑選工作，而這部影片部分的靈感正是來自於華金斯的〈戰爭遊戲〉，或者可以說是與〈戰爭遊戲〉的對話。我在銀幕前逗留許久，納可維希斯向觀眾展示了1965年肯特郡虛構故事的另一面向：1970年代，蘇聯從位於立陶宛的一個基地，發射了R-14飛彈。

就敘事手法和表現風格的來看，未爆彈效應就像戰爭遊戲的相反版本。就敘事面，它描繪了飛彈的發射，而非事後的影響；就風格面，它每一處的表現都努力讓這整件事顯得平常、官僚、井然有序。鏡頭不帶感情，只有對固定行政程序的客觀勾勒。納可維希斯未處理發射飛彈的決策，因此並未引發鮮明的道德問題，而飛彈發射造成的衝擊，納克維瑟斯只讓觀眾在遙遠的銀幕之外自憑能力進行想像。影片大多數的內容是一位不知名的軍官，用電話向另一位不知名的接聽者下達技術指令。它的紀錄片特徵（按照軍中真正的行事程序拍攝，並由真正的前蘇聯紅軍軍官演出），更勝過劇情片的特徵（沒有紅色的發射按鈕，沒有電子視訊會議，只有電話上的聲音，和一個面無表情的男人）。

有了廣島和平紀念資料館的「本來會這樣」、華金斯的「未來會這樣」、費里胡的簡單條件式（simple conditional），現在，我們必須再加上納可維希斯的「並未如此」（was not）。這些作品結合起來，以及其他連結「紀念性」價值的常數最終所

呈現的核心議題，是關於時間與真實的議題，或者是關於時間如何使人們看待真實的概念陷入危機的議題。

上述種種不同的敘事方式，恰可以作為「未來偶然」（future contingents）命題的例證。這個弔詭的哲學命題，自古以來不斷地被探索，吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）對此做出總結：「明天可能會發生海上戰爭，假如這句話是真的，我們要如何避免接下來勢必會產生的其中任一後果：其一，從可能性中產生了不可能（假如戰爭真的發生，「戰爭可能不會發生」這句話就不可能成立），或者，過去不必然是真實的（因為戰爭不會已經發生）。萊布尼茲（Leibniz）為這道難題提出一個解決之道，與我們的議題非常切合：海上戰爭（就像原子彈砲轟）可以發生，也可以不發生，只是這兩種可能性不在同一個世界，而是分別發生在不同的、彼此沒有「共容的可能性」的兩個世界。藉由發明「不可共容的可能性」（incompossibility）這個概念，他在為真相危機帶來喘息空間的同時，解決了這則悖論，因為從可能性產生的，是不可共容的可能性（而非不可能性）。「過去可能是真的，但不必然為真」德勒茲接著提到了波赫士（Borges）對萊布尼茲的回應（就好像我提出了華金斯與納克維瑟斯的作品）：「線性作為時間的一種特性，如同時間的迷宮，也會產生並持續不斷地分歧，穿過非共容可能的現在，回到不必然為真的過去。」

【前】紀念博物館的作品和文件正是在這樣的共時性裡進行對話。就某種意義來說，這場展覽的概念圍繞德勒茲的觀點：「造假的力量」，它剝奪並替補了真實所扮演的角色——藝術的、創作的或敘事的力量，擺脫了真實的地位，搖身一變成為偽造者。而藝術家成了造假的人，不單只是以藝術的主觀性為名，還來自一種唯有在填補故事與歷史之間的空缺時，才能夠被滿足的真實需要。

約翰·帕爾曼西諾（John Palmesino）

自由的海域

今天，我要談到的第一個有關「斷裂」的元素，其實是個試圖連結、挺身伸手接觸其他人的時刻。距今 404 年前的 1608 年，

也就是年輕律師 Hugo Grotius 受雇於荷蘭東印度公司，控告西班牙帝國的時刻。荷蘭東印度公司要求這位律師主張他們合法擁有一艘走私船上的財物，當時西班牙帝國攔下一艘載有許多黃金、礦石、珍貴寶石的亞洲船，財寶數量足以支付西班牙帝國三年的開銷，但發生船難後，荷蘭人發現了這艘船，並將船上的財寶帶回荷蘭。這可說是國際法上的第一個案例。當時，律師 Hugo Grotius 主張地球上每個人都有權利旅行、到其他地方去探訪別人，這是自然的法則。沒有任何人可以阻擋旅行移動的空間，海洋擁有這樣的自由空間，所以才會產生殖民主義、讓其他人能到世界的各個角落去探訪的活動。為了主張航海的自由，這名律師提出一個弔詭的概念：為了確保航海自由，必須明顯與其他要被保護的空間區隔，他發明了「海上領土」這個概念，「海」變成領土的一部份，接著就產生了一個完整的、絕對的、不能被干預的掌控領土的權力，也就是國家主權的概念。

接下來要繼續談到的，是發生於 1941 年一個寒冷的早晨，當時美洲東北部的海上有兩艘戰艦在這裡會合，其中一艘載著英國首相邱吉爾，另外一艘是美國總統羅斯福的海上辦公室，兩位領導人討論著如何聯合打擊歐洲和亞洲日益猖獗的法西斯和納粹政權（當時珍珠港在幾周後才受到攻擊、英國的軍隊已經參戰攻打日本，並在歐洲打擊包括納粹、法西斯政體在內的軸心國）。在海上，兩方領導人認為如果國家之間能夠聯合起來，就可以防止恐怖主義蔓延，於是，他們簽署了聯合國公約。我們再回過頭來看 Hugo Grotius，他認為要在海上自由貿易，就必須要讓海的領域自由，同時要制定疆界的概念、設立國家的分界點。而羅斯福總統跟邱吉爾首相的想法，是要用國際聯合的力量攻打單一國家。Hugo Grotius 擴大了主權的概念，但剛才所說的英美兩國領導人簽署的聯合國公約，反而限制了這個概念，因為國家主權的行使只能透過軍隊的絕對武力、以聯合的方式來限制國家的主權反而造成了新的戰爭：什麼都沒有發生的戰爭，也就是冷戰。這是思考世界新定位的可能性。

基底無意識

基底無意識博物館要探討兩種變動的、彼此相反的分歧力量，一方面我們見到機構制度，合法的空間與架構，限制、組織、分離、控制、調整、人民的遷徙、貨物、想法、金錢、食物和

材料等。這樣的空間不斷地重新組織我們的政治、司法、智識、法律、文化上的共識。在此我們所思考的第二個部份是，在表層底下、地底礦物的變化。我們調查了環境當中有哪些原物料，我們與原物料彼此產生什麼影響？我們在此很快來瀏覽一下微型博物館所蒐集到的一些歷史檔案，首先第一份文件是從中華民國的國家檔案資料庫取得，描述一個國家主體想在南海占領其中的一座小島其困難的程度。我們看到的是許多歷史上的地圖、各種圖表、甚至蓋有印信的文件。這裡用了各種資料，想辦法設定出法律上的基礎，來規定形塑一個新國家。要在這個島上生活，必須要有各項的基礎建設，還要有許多協定、指導方針、法令來規範空間。從天氣分析到軍隊組織等相關的主題，制訂了電磁頻譜控制通信。他們試圖在島上塑造新的國家主體，也做了地質的研究，為了規範建造新的魚塘獲取新的食物來源。政府也做了一些其他的努力促進經濟，比如建造新的鋼鐵廠，或加入 WTO，也會制訂規範，像是商業區該設立在哪裡、土地該如何使用才能讓居民都接受等。

我們在基底無意識博物館會看到的第一組文件，主要就是呈現許多基礎建設協定、指導綱領及官僚程序，試圖形塑出這個群體。此群體在演進歷程中經歷了幾個不同階段，從有歷史記載之前，到被西方殖民、變成中國的領土、受到日本人入侵、然後又變回中國的領土，接下來成為中華民國。我們在基底無意識博物館想要調查的是，從一個階段到另一個階段，有什麼剩餘下來的東西？這其實是一些無意識的規則與觀感，用以區隔人和環境。藝術家 Nabil Ahmed 的作品形式是兩瓶飲用水，左邊那瓶，砷的含量是每公升 50 毫克，右邊那瓶則因為新技術發明，所以可以更精確測量至每公升 10 毫克的含量，因此我們就可以避免喝下有毒的水。這種用衡量與環境互動在台灣是有其淵源的，過去水裡面含有砷，人們緩慢地把這些砷食入體內，而發生過烏腳病的歷史。我們看到用基礎建設及科技的方法去調節、調查，所造成不同的生活環境，甚至連人的死因都變得不同。

另外一組作品，是 Armin Linke 的攝影檔案，調查地球表面在過去三十年來的變化，包括日本核電廠的紀錄，以及中國南部都會化的情形。這個背景在於今天世界之間互相的連動性越來越高，地球表面的調整和國家政治同步，以及在這個主體內外所運作的各種組織。這個檔案是不斷變動、更新的，許多的材

料不斷被搬遷、累積、重新組合。而形成地球的材料其實也形塑了我們的現況，另外一方面，我們也建立制度做許多的區分、控制、遏阻、調節、約束、固定差異，這是能量、工程建設、測量、新舊科技、土地、水、天空、和基礎建設的關係錯亂。攝影師走遍北韓、日本、南美洲、南極洲，他的作品呈現混合，不再有所區分，我們越來越與協定融合在一起，有調節循環、資訊循環、能源循環、水循環、物質和食物的循環。

人類世紀

各位在基底無意識博物館展場會發現 75 個黑盒子，其中一個裡面的文件是中華民國在聯合國尋求代表權的可能，文件提出了台灣受武力入侵的抱怨與巴勒斯坦的問題，接下來是質疑中國在聯合國的代表資格，最後是聯合國的決議案，界定中華人民共和國合法進入聯合國，而蔣介石代表的政權立即退出聯合國。這個文件的一個段落，就是我剛剛所說到的決議，還有一段跟聯合國的原子能總署有關的文字。另一份是中華人民共和國向聯合國提交的一份規範經濟海域文件，一連串座標標出中國的大陸棚，與利用各種數據衡量的經濟海域，連台灣海峽裡面的小島，也都與這個海域有關，這也就是說測量出來的空間會持續變動、修正、轉變。第二個大型檔案，是持續更新的陸地衛星計畫 (landsat)，感應器每天偵測海拔 705 公里反射而得。這是對地球的觀察和測量中最大型的計畫，我們調查其中三個部份，也是在台灣歷史中很重要的三個時間：1987 年戒嚴法解除、1997 年台灣進入世界貿易組織、2009 年兩岸開啟合作的新頁。我們把這三個時期的衛星圖交疊在一起，可以看出水文地理的變化，顏色在此成為變化的印記，不再只是顏色。從影片中可以看到過去三十年的擴張，台灣東部河流的樣貌也有了改變（從自然景觀變成基礎建設），也可看到交通運輸的部份。這些檔案上的資料點隨著時間變化，在地球表面產生痕跡。我們對地球所做的變化是前所未見的，一旦越多物料由人類移動、運輸、重新組織，而超過史上所記錄的自然的力量，地球也進入了新的時代，這樣直接使地層產生變化可稱為「人類世」(anthropocene)。「轉變」已不再清楚地介入這個世界，透過這幾種相關元素，我們希望能夠重新排列組合，呈現基底無意識，在這個博物館裡面，基礎建設被用來做調節、包裝，也表示我們對自己的環境並非無意識，我們希望用這樣的方式，探索這個已經沒有任何事物是彼此無關的世界。

蘇族鬼舞

在此我先為各位介紹一段非常早期的無聲影片：〈蘇族鬼舞〉（Sioux Ghost Dance），我想以此來談現代的怪獸性。鬼舞（Ghost Dance）於 19 世紀後半葉盛行於美國印第安人之間，雖然是看似宗教上的儀式，但更帶有著政治上的承諾。為什麼蘇族鬼舞對現代怪獸這個問題很重要？是因為北美印第安人的復興，意指試圖處理自地理大發現或殖民征服美洲原住民開始的「現代種族屠殺的延續」。這份文獻的重要性在於，即使至今在世界其他地區常提到後殖民時代或後現代，但以美洲的立場來看，後殖民時代從未來臨，他們的殖民仍然持續。今天我們談及「種族屠殺的延續」的意義，就是指整個民族或文化的滅絕，我認為現代最大的怪獸就是這類不人道的種族屠殺。

鬼舞興起與印第安文化復興的概念有關，而影片中的演出，其實是 1890 年代在美國和歐洲盛行的表演，即以劇場形式呈現美國西部拓荒，譬如牛仔、殺害原住民等場景，鬼舞通常就是節目的一環，也代表殖民者戰勝印第安復興的政治意涵。至於舞蹈本身的目的，則在於冥想失蹤者或死者，意在重新創造這些印第安人的靈魂延續，帶有喚醒祖靈的力量、重建歷史上的延續、透過儀式喚起身體的記憶。舞蹈不僅是穿上道具的表演，而是重建因為暴力而被中斷的延續性，就是復興計畫的目的：重生。這段影片是在著名的傷膝河大屠殺（Wounded Knee Massacre）三、四年後拍攝的，此役基本上結束了印第安戰爭，也完全埋葬了印第安復興的夢想。這也再次證明這份影像是勝利的文獻，鬼舞的意義被改變了，紀錄片中的舞蹈不僅埋葬了夢想也埋葬了歷史。之所以談到這一點，是因為我認為我們永遠要提醒自己：在尋找怪獸時永遠要先辨識出「現代性的核心」在哪裡？要找到自然化的秩序、奠基在辯證上的盲點，也就是非人性創造人性，或是宣稱人性的神話。我想以這段影片開場談兩個重點，其一探索兩種模式來看檣杌（檣杌是怪獸性的絕佳代表，代表捉摸不定的意象），其二則是要問什麼是王德威所說的現代怪獸？我們也希望自影片當中找出邊界以及蠻荒的界線。

「怪獸性」其實也就是隨處可見製造邊界的技術，任何文化、社會、集體社區都有怪獸，當我們想在社會裡劃出界線就產生了怪獸：在「我們」之外的「那些」都是怪獸。每個文化其實都有這樣的界線。我們可以把這界線想像成光箔（會發光的鋁箔），一旦我們去彎折它時就會透過映射的扭曲畫面看到怪獸，怪獸本來就是想像中的生物，是許多元素組合而成，我們看到的只是其陰影而已。而在畫下怪獸的界線後，我們會發現威脅或邪惡也有其界線，它們與美好是同時並存在社會的光箔上。光箔所展現的邊界確實存在，但一般我們不會看到這樣的界線。傅柯認為在畫定邊界的同時，邊界就已經被遺忘。以負面之物作為基礎，便可在其上建立正面秩序，在展現怪獸性時便忘記邊界的存在，這是怪獸的重要原理。在雙年展的視覺設計中，「M」的第一層解讀就是怪獸性，第二層則是神話（mythology）。神話與神話中的怪獸促成邊界產生，正向和負向因素也被產生、創造出來，神話指引文化與行為，比如對待負面事物的方式、如何處理怪獸性等。「負面」在此的意思是文化在被摧毀之後，如何重新蒐集、建立連結，重新為歷史導引新的方向。如同前述，神話也是調解這個延續的力量，界線在所有文化中都會產生，去定義什麼在界線之外，一般來說，否定被視為帶有威脅的事物，但也表示了「不同意」的可能性，不同意這種製造圓圈的方式。怪獸性在此也可連結到被政治化之物，這些事物很多時候也帶有怪獸性的形象，無論是自願或是被妖魔化，都是在政治上常會見到的情況。

「M」的另一種解讀是鏡像（mirror image），怪獸其實就是一種辯證上的鏡像，必須用負面去呈現正面、用不正常呈現正常。任何可稱為虛構之物都是被創造出來的影像，簡單來說，怪獸從來不是真實的，但我們體驗到的怪獸性卻是貨真價實的。如同王德威所描述，檣杌是帝國邊界或帝王陵寢的守衛，這裡的邊界包含很多不同意義，可以是領土上的邊界，或者現代與過去之間的邊界，也可以是生與死之間的邊界。我們所看到的是怪獸的鏡像，牠被我們放逐到邊境之外，但牠在被我們排除之後又用被排除的角度回頭看我們。根據王德威的說法，怪獸保護我們的邊界不受邪惡入侵，因為只有邪惡才能戰勝邪惡。而在這種情況下，怪獸形象便從守衛獸轉化為邪惡的。在

所有的文化裡都有這種邊界的概念，會創造出自己的怪獸，但是如何把怪獸驅逐出境的方法就有所不同，這可說是文化層次的政治議題。這裡讓我聯想到犧牲獻祭，在正面、正常的秩序之內釋放負面的力量，這在世界各地都有，但因政治問題而有很大不同，我們必須要先界定其共通性才能進行區別，不至於落入陷阱。如同前面提到的現代的種族屠殺，鬼舞紀錄片除了我們所見之外還含有殖民者勝利的隱喻。

第四種 M 的解讀是現代性（modernity），這裡也讓人聯想到現代的母體（matrix），也是現代性的來源，讓我們感到某件事物被鎖在其中。因為想像的挪移一直與真正的隸屬相關，譬如將鬼舞當成奇觀來呈現，轉成被消費的影像，而真正的隸屬則是實際的權力關係，在此以白人殖民者的角度來隔離，而印第安人就成為五百年來持續種族屠殺的對象。櫓机是一種可以同時看到過去和未來的怪獸，牠也會在正反兩極的分界之處做出破壞。值得思考的是，現代如何在想像的挪移和真正的隸屬中，建構主體和客體的區別。這其中最終極的排除就是種族屠殺，正反兩極的最高點便是現代性的定義，現代性透過這樣的定義與神話自身，創造相反的形象，如同我們說傳統跟現代是相反的，但其實傳統是被現代創造出來的。我們形同被鎖在這樣的辯證裡面，這是一旦進入就沒有辦法走出去的「母體」，我們只能在框框裡尋找不同的姿勢移動。這次雙年展的策略還有關於美學上的選擇、使用的語言以及想要探討的問題，其中特別值得關注的是否定、負面的問題。這部分有兩個層次，第一就是我們有否定和拒絕的能力，不屈服於某種秩序、政權、被侷限；第二個部份是很具體的否定、負面的歷史，這可說是第一層的反面。一般可能不會這樣想，但在母體裡這兩者的距離非常接近，否定的歷史在現代被釋放，成就了前所未見的規模並描繪了現代，成為大規模暴力的歷史。在這當中我們必須要找到延續的方式與共通的參照到底是什麼？另一方面，我們如何宣稱已經征服了否定的歷史？這兩種思考的結合並不尋常，但我覺得同時思考這兩個層次很重要，在本屆很多作品裡也包含了這兩點。

接下來再談到 M 的最後一個意義，也是對這個展覽來說相對困難的「去怪獸化」（de-monstering）。這個部分我們需要對歷史的想像、找到櫓机的傾斜點。若怪獸已經被我們驅逐出

境，我們要用什麼方法把牠再帶回來？回到產生怪獸的根源，因為經過了傾斜、顛覆，怪獸已經變形了、邊界已經被摺疊了，虛構跟事實之間的關係也經過了變形和扭曲。但所有的邊界其實都是虛構、不存在的，它們存在的理由只是為了建立關係，這是一個弔詭，我們應該要重新檢視現代邊界形成的方式、威權體制等等。去怪獸化就是譴責、去除這些邊界。在去除邊界時，我們必須重新談判其關聯才能夠真正去除這個邊界，邊界等於是一種分野，可是在這樣的分野之下沒有任何東西可以存在。展覽的目的是希望能夠把已經驅逐出境的重新帶回來，在現代邊界已經被扭曲的情況下，我們只有重新檢視、回顧歷史，才能談判建立關連性。不能只是被動地接受一切既成事實，我們應該思考人類的代理性，以及歷史是如何被製造出來被利用成為強大的政治工具，這是我這次展覽想提出的問題。