

Creative Assemblages - Boundary Narratives: Rahic Talif's “The Space of Fifty Steps” and Sakuliu Pavavalung's “A Memory of Light”

Ching-Yeh Hsu

University of Taipei, Taipei 100, Taiwan

Abstract

Boundary Narratives is the title of a 2015 joint exhibition of Rahic Talif's *The Space of Fifty Steps* and Sakuliu Pavavalung's *A Memory of Light*. The two artists, who are as close as brothers, had considered this collaboration for more than twenty years. One is Amis; the other is Paiwan. *Boundary Narratives* showed the individual creativity of both artists, while also demonstrating that they shared the same idea of “boundary” as infiltrative. In Rahic's Amis tribe, it is an artistic and cultural imagination for the idea of “in-between” that represents the undetectable interval between day and night, like ritual imagination of “liminality.” For Sakuliu, it was disturbing but humorous that “the age of fire” transformed into “the age of electricity”- changing the life of his Paiwan tribe into the modern world. The joint exhibition *Boundary Narratives* could also be seen to echo the idea of assemblage introduced by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their book *A Thousand Plateaus*. The bodies that make up an assemblage do not remain static but rather go through the processes of deterritorialization and reterritorialization. On one hand, territorialization or reterritorialization resulted in a new stability in the relations among a body, an act and passion. On the other hand, deterritorialization can be seen in sociocultural practices which transform the spiritual body and acts. Thus, the assemblage is productive and creative.

Keywords: Assemblages, Boundary Narratives, Rahic Talif, Sakuliu Pavavalung

創造的聯結—「邊界敘譜」：拉黑子（Rahic Talif） 『五十步空間』與撒古流（Sakuliu Pavavalung） 『光的記憶』

許 瀨 月

臺灣 臺北市 100 臺北市立大學

摘 要

「邊界敘譜」是 2015 年拉黑子·達立夫的『五十步空間』與撒古流·巴瓦瓦隆的『光的記憶』之雙個展。這次的雙個展，醞釀的時間超過二十年。它不只代表展覽的聯結，由海邊的阿美族與山上的排灣族的文化聯結，而且是創造性的聯結，特別是強調邊界的滲透性論述。拉黑子的部落傳統，有白天與黑夜之間的「中介空間」的文化想像，像是儀式的「闕域」。而撒古流提出「火的時代」如何轉渡到「電的時代」，其中包括面對被外力干擾與幽默以對的部落智慧。正如哲學家德勒茲與精神分析家瓜塔里在《千高原》所提出來，聯結的意義含有靈性的身體與行動熱情以及其轉形變貌，一方面是疆界化與重納疆界的再生穩定性，另一方面是解脫疆界的社會文化實踐。

關鍵詞：創造的聯結、邊界敘譜、拉黑子·達立夫、撒古流·巴瓦瓦隆

通訊作者：許瀨月

通訊地址：10048 臺北市中正區愛國西路 1 號 臺北市立大學視覺藝術學系

電子郵件：cyhsu@uTaipei.edu.tw

DOI:10.6701/TEEJ.201809_65(3).0004

壹、聯結的符號思考

聯結的概念由德勒茲與瓜塔里所發展，演繹自法文（配置）的英文翻譯，或是配置過程，組織中，配合一起。根據他們的想法，有縱軸與橫軸的聯結。水平軸線牽涉身體、行動與熱情的「機械聯結」，以及「集體聯結發聲」其行動與聲明與其精神形式的轉形變貌。縱軸線則是疆界化或重納疆界的穩定，以及解脫疆界的實踐。（Livesey, 2010, p.19）

在工具和神話之間，儀器和概念之間，社會關係的歷史系統和可能身體（包括知識客體）的歷史解剖之間，邊界是深具滲透性的。（Haraway, 2010, xi）

2015年高雄市立美術館所舉辦的「邊界敘譜」是拉黑子·達立夫(Rahic Talif)的『五十步空間』與撒古流·巴瓦瓦隆(Sakuliu Pavavalung)的『光的記憶』之雙個展。這兩位藝術家他們以「邊界敘譜」為名，這邊界不是被劃定的穩固，卻是指涉滲透性的實踐，像是斜槓符號的轉動力。這個合作的展覽深具意義，不僅是身體知識的，也是生命政治的一個展覽。他們從身體知識的延伸，從語言發想。語言的力量更為直覺的來自日常的思考行為模式，而非文字的觀看。他們的生命政治觀，一方面是以家為起始，然後是部落，然後才是世界；另一方面，他們的背後還有祖先的祖靈信仰。這樣的思考架構關係，有些不同於古典的哲學美學家康德(Immanuel Kant)思考自我與世界以及上帝的關係。由於Kant以自我、世界與上帝的架構關係，探討本質，探討內蘊性。爾後哲學家德勒茲(Gilles Deleuze)繼承此一架構，加以演繹，並且發展出更具有現代性的思維。他與精神分析家瓜塔里(Felix Guattari)的哲學探討《千高原》中，提出聯結中創造性的重要。（Deleuze and Guattari, 1996, p.4）聯結的領域包括哲學、人類學、民族誌、精神分裂分析、馬克思主義、甚至動物行為學等。回過頭來看，若是Rahic與Sakuliu探討屬於本質的內蘊性，則是透過更為直覺的方式。這也可以類比Deleuze書寫的《柏格森主義》，以「直覺作為方法」的創造。（Deleuze, 2011, p.13）這種聯結現象，正如Deleuze在探討藝術思想時，他總是在談一個與另一個概念的關係，而不是單獨的一個概念。因為單一，就容易變得絕對。

就如他在形塑自我時，架構出自我與世界以及上帝的關聯。而他與 Kant 的差異是，他傾向於「人並非萬物的尺度」。這個意思是指文藝復興以來的「人是萬物的尺度」被重新檢討。他也某種程度地批判上帝的善惡二元論。反思人類歷史發展，也反抗單一與絕對的上帝信仰，把上帝信仰視為可以由人再去創造的。於是，他思考非西方傳統的多神論觀念，甚至「萬物皆有靈」的信仰。若是對照「萬物皆有靈」信仰，排灣族 Sakuliu 在指出「火的時代」，火就俱有重要的神聖意涵。而阿美族的「生火」也具有重要意義，以烟為重要的傳遞介質到祖靈那裏去。所以「生火」所代表的，不只是功能性的，而且是俱有靈性的。



圖 1 「光的記憶」(撒古流與他的抽煙斗耆老雕塑)(許靜月攝影)(2016)

貳、以『五十步空間』為名

Rahic 以『五十步空間』為名，是以身體行走，發現在臺灣東海岸的潮間帶，生物的棲息覓食區域日漸縮減，若以測量的概念來說，寬度幾乎只剩下五十步的空間。他以身體測量的工具即是身體感受、理解與思考的機制，以及海岸歷史的知識。而這個海岸也是阿美族與其他族群千年以來的生存空間。而海洋更是產生神話靈感的重要來源，港口部落（Makota'ay）的祖先神話，就是一對兄妹在海洋漂流，日子長久後，結為夫妻，後來成為阿美族的祖先。對於這個民族來說，夢與神話的重要性即如身體感，它們更勝於歷史文獻記載或契約。亦即是，夢與神話的重要性超越了文字化的歷史，而成為身體與生命動能。藝術家 Rahic 講述了他的『五十步空間』系列作品，他提到其中的玻璃是在海邊撿拾的碎玻璃，「玻璃」這個東西，就跟「影子」共用一個發音。（高雄市立美術館，2016，頁 97）。我請阿美族的流行音樂家阿努·卡力亭·沙力朋安（Anu Kaliting Sadipongan）為我拚這個字的發音。這個拼音在花蓮港口部落的阿美族語中代表「影子」。同時，它也代表「靈魂」。讓我想起多年前另一位藝術家魯碧·司瓦那（Rupi Swana）與我分享阿美族語的鏡子，並告訴我鏡子與靈魂的拼音接近，只多了一個音：Adingo（影子、靈魂、玻璃）-Adadingo（鏡子）。這讓我看到珍貴的文明與文化的發展過程中，意義的變化以及藝術家他們如何珍惜瀕臨滅絕的傳統文化。根據符號學家卡勒（Jonathan Culler）對索敘爾（Ferdinand de Saussure）語言學的研究，他說「語言史中概念轉移、概念範圍變化的例子俯拾即是。比如，英語的“cattle”（牛），曾經一度是泛指財產，然後逐漸限於有四個蹄子的財產（一個新的範疇），最後，發展到特指家養的牛。」（卡勒，1992，頁 13）「代表的概念不斷改變自己的範圍，逐漸改變著自己的語義狀態，在各個時期以不同的方式表達世界。……語言不是各類事物的命名集，所以語言所指也不是預先存在的概念，而是暫時的、可以變化的概念，它隨語言不同時期發展而變化。」（卡勒，1992，頁 14）這些都說明 Saussure 認為語言是「任意性的」。然而，Saussure 指的是書寫的文字，指向觀看。而部落族語的語言拼音，指向標記，甚至一個人掌握語言的能力，即是掌握語言的權力。而藝術家 Rahic 也注意到他的族語與其他原住民一樣，都是瀕臨滅絕

的語言，要如何透過藝術創作的解脫疆界的方式，來努力的了解過去，與當下奮力地實踐與創造未來地重納疆界。從 **Rahic** 跟部落耆老的一段對話，讓我們進一步理解其中的文化願景與想像。他寫道：

拉黑子對部落的老人家說：「ina 我很怕你們的過去都被遺忘了！」

Ina 說：「對啊！當我們看到五顏六色的色彩的時候，我總是把那些淡淡的東西都拿去丟掉。」

拉黑子問：「為什麼？」。

ina：「因為現在那些總是很美的東西。」

拉黑子：「那你現在覺得那些五顏六色的，真的都是很漂亮嗎？」

ina：「不是了，因為我發現，這些都是假像，都是影子，可是真正那些過去，那些我要找回來的都找不回來了，因為我丟掉了。」

拉黑子：「因為很多人去丟，所以我現在一直不斷地在撿，也許我找不到你原來的樣貌，可是我一直在撿，不斷地在撿，也許可以從那些破碎裡面找到蛛絲馬跡，找到你們原來那純粹的心靈，也許已經拚不出那完整的，可是我可以感到那個過去，也試著拼出我們的現在。」（高雄市立美術館，2016，頁 94）

Rahic 撿拾碎玻璃，與其說像是考古學家，是為了重拾過往祖先遺跡，對於歷史與文化的追尋，不如說他是依循著祖先的腳踪，一場逐夢與神話之旅。同時，上面這段話，也讓我們看到海洋民族的包容性，在外來物質文明進入時，予以接納。可是當原先文化被沖刷之後，透過反省，再去撿拾找回來。『五十步空間』展覽裝置作品中，其中一件標題為「影子」的作品，即是被海浪沖蝕的碎玻璃，被 **Rahic** 撿回來所堆疊而成的。在此談 **adingo**（影子、靈魂、玻璃），總是與 **adadingo**（鏡子）相連。**Rahic** 的藝術，靈感來自於母語語言。阿美族沒有文字，**Rahic** 卻能巧妙地使用語言的特性。語言也傳遞歷阿美族與物質文化相遇的轉變。在幾千年的原住民生活中，並不存在玻璃與鏡子。玻璃與鏡子是這幾百年外來的物質文明。當他們轉注與假借新的物質文明為語言時，是不是有一個假設？接納以物為導向的文明時，為了要敘述玻璃能夠折射特質，還有它

的穿透性以及繽紛的色彩，所以才把靈魂與玻璃的折射性、穿透性與華麗的感受等同起來？因此，靈魂不只有了重量，而且有了形象。在他的創作中「拉黑子於是把影子指向文化。」（高雄市立美術館，2016，頁 94）換句話說，正如藝術中的夢與神話，在 Rahic 的重新定義文化之下，文化遂指涉變動性的影子，同時，是有內蘊性的靈魂。

影子又是靈魂，因此海洋的阿美族也賦予了藝術風格與概念靈性的連結。這個從零度開始，以至於包容萬物的智慧，是多麼不可思議的想像力。那麼、玻璃、影子跟靈魂連結的是萬物皆有靈的思想嗎？鏡子來自影子與靈魂，所以照見自我與他人。這在最初，又是如何想像它們的關係，以至於藉著光來照射的鏡子與光的背面的影子都能與靈魂產生奇妙的聯想。鏡子的形成概念，也像是歷史的返影，是符號象徵。而玻璃不只成為影子與靈魂的載體，adingo 更是代表生成變化的過程。

Rahic 的『五十步空間』，在海邊隨機撿拾被海浪沖刷過後，晶瑩剔透的玻璃，創造身體撿拾的儀式空間。更重要的，這儀式空間猶如在傳統中部落儀式，介於白天與黑夜之間，天將明卻未明之時的過渡份際，這種白天黑夜之間的具滲透性的概念，又猶如 Rahic 引用的潮間帶的居中關係，卻又僅存極短距離空間的指涉。另一方面，在部落傳統儀式的過程中，人類學有一個名詞「閹域」（liminality），即是在其中的意識與無意識邊界的轉換空間，無法清楚界定。這些邊界的、具有滲透性的空間，可以參照 Deleuze 與 Guattari 的創造性聯結來理解，增生哲學內蘊性的豐富意涵。

在高雄市立美術館『五十步空間』的展覽開幕儀式，由流行音樂家 Anu 領唱古調。古調（歌曲）的虛詞，像是古詩吟詠時的虛詞「之乎者也」一樣，雖然這些詞彙，表面並沒有特別字面上的意義，但卻代表文化的身段與內涵。所以吟唱古調的虛詞，一方面，是鋪陳情緒。另一方面，是含蓄的，代表文化的層次豐富性。（高雄市立美術館，2016，頁 94）古調雖有許多虛詞，卻對應展覽場，紮紮實實的卡樺古樑柱。早年在 Rahic 剛從臺北回到部落，帶領的部落的青年，進行文化遺產的田野調查下，彙編成書《夢的延續》。紀錄早期建築，特別是早期留下來的，沒有釘釘子的，只有卡樺的古樑柱的工法。（拉黑子工作室，2008，頁 20）這些工法都是非物質文化遺產。藝評家王嘉驥曾經如此評

論，他寫道：「有別於部落已有悠久之歷史的圖騰符號及其樣板格式，拉黑子更自由地探尋部落的神話、傳說、歷史、宗教、語言，以及物質文化，作為個人創作的靈感，從而演繹出一套象徵主義的視覺語言。」（高雄市立美術館，2016，頁 13）雖然這未必是象徵主義的視覺語言，但 Rahic 的確是透過夢與神話的追尋，演繹的文化表徵。而在他的系列作品中，採用文件式的思維符號，為了表達出當代的生命政治觀點。



圖 2 「五十步空間」展場

參、邊界的滲透性

2005 年筆者到花蓮大港口，進行田野調查。有一次機會得知從屏東北大武山來的排灣族 Sakuliu 與花蓮大港口阿美族的 Rahic 「生火」聊天，通宵聊到天亮。「生火」的煙，代表他們的對話可以通到祖先與神靈。Sakuliu 對於祖先火的文明與現代的電燈進入到部落，有很深的感受。想必在部落的人使用電燈與電視以後，他們越來越少有機會藉著火、藉著煙，與人與神靈相通。他們從很久以前，二人準備要聯合作雙個展，有很深的默契。這項願望，一直要到 2015 年兩人終於在高雄市立美術館聯展—「邊界敘譜」：Rahic 『五十步空間』與 Sakuliu 『光的記憶』。人類學家蔣斌表示，Sakuliu 用當代藝術創作，演繹出部

落從『用火的時代』到『用電的時代』之『時間邊界』。(高雄市立美術館，2016，頁 20) Sakuliu 對於「邊界」的多層次的深刻反思，不僅是時間的，也是族群的以及人文地理空間的邊界，無疑是名至實歸的當代藝術家。對照海邊的民族，作為山的民族，對事物往往比較堅持。他講了一個笑話來解釋物質文明的電力時代，進入到部落時的事情。故事是這樣的，話說電力來到部落，部落的耆老對於會發亮的燈泡表示好奇，於是拿著裝菸絲的菸斗準備用發亮的燈泡一去點燃它。這個笑話在幽默中，帶著不同文明交會時的干擾與尷尬。

Sakuliu 記錄下排灣族的象徵符號，彌足珍貴。Sakuliu 記錄著部落祖先智慧，圖與文為象徵。語言是主體的重要表徵，也是身體知識的延伸。在此次展覽目錄中，Sakuliu 紀錄與整理部落傳統的重要圖像，代表早期農耕文化與狩獵文化，以及祖靈信仰的歷史文化軌跡。值得注意的是，其中有許多流傳下來的「排列的祖靈」與不同姿勢的「交歡」圖像與語彙，不僅是部落生命延續的印記，更是生命政治的展現。(高雄市立美術館，2016，頁 70-87)

肆、解殖民主義

從前在 Rahic 的港口部落，有位充滿智慧的老頭目 Lekal Makor，年紀活到九十五歲，將近一個世紀之久。他總會提醒年輕人，這個世界不是只有原住民，還有平地人與外國人，要族人時時警醒。細數在臺灣的這個島嶼之上，港口部落的阿美族在百年以前，先是受到清朝將領吳光亮帶領清兵的屠殺。然後近代受到日本殖民主義的入侵，之後，才來了國民政府。老頭目 Lekal 會帶領年輕人去踏查古道，循著當年清兵佔領部落，屠殺原住民時，港口部落族人的逃逸路線。他提醒大家不要忘記這一連串的殖民歷史。後來，1980 年代末與 1990 年代整個世代的原住民漸漸覺醒，有識之士提出營救雛妓與「為求生存、還我土地」等社會運動，喚醒許多人對於身體自主與土地倫理的思考。在藝術的領域中，泰雅族的尤瑪·達陸 (Yuma Taru)、排灣族的 Sakuliu 與阿美族的 Rahic 都是在藝術領域或社會公共領域思考如何解脫殖民的領袖菁英。他們紛紛透過藝術與工藝的承傳，進行社會實踐，在族群認同與自我認同上，深耕部落文化。Yuma 成立「野桐工坊」，剛開始時，來到工坊的織女是為了一份薪水，得以養

家活口。慢慢地，Yuma 將責任悄悄的放在她們身上。漸漸地，她們感覺到傳統織布工藝之美與族群文化的延續，休戚與共。傳統的織布工藝成了文化認同與身分認同的觸媒。Sakuliu 則是一位社會文化工程師，他也做過許多工作，包括水電工。他承傳蓋房子的技術，蓋傳統的石板屋，他於是帶領族人用換工的互相幫助，完成蓋房子的工作。2009 年八月八號莫拉克颱風對於屏東與高雄造成巨大災害，土石流與洪水強烈地侵蝕土地，許多人的房屋與祖墳都被沖走。Sakuliu 在颱風風災過後，更是組織族人，犧牲奉獻，成為重建社群的力量。臺灣島嶼是整體的，莫拉克颱風掃過，無一倖免，山上沖刷下來的漂流木把臺東與花蓮附近的漁港擠得水洩不通，以至於船隻被漂流木團團圍住無法外出的驚駭景象。Rahic 則是感同身受地去探望受災嚴重的那瑪夏災區，看看能為災民做些甚麼。在藝術創作時，除了對於傳統文化的保存，更主動關懷環境周遭的人與事，尋求文化再生的力量。

原住民族對於土地倫理與生態環境的想法，始終與全球資本主義不同，這也是殖民主義與後殖民主義以及解殖民主義的糾葛問題。簡單的說，全球資本主義把政治經濟的生態，視為生態的考慮關鍵。所以全球資本主義往往為了經濟利益，犧牲掉自然生態與罔顧土地倫理。而原住民族的傳統文化，卻是對於生態平衡極度的重視。原民的土地倫理與生態環境觀念，一直是與自然和諧共存。

另一方面，不論是 Rahic 與 Sakuliu 都會關注基督教與天主教信仰進入部落，對於傳統祖靈信仰的衝擊。由於海邊的民族，像是阿美族樂天爽朗，對於外來文化，始終保持接納的態度。然而 Rahic 認為在阿美族的豐年祭或海祭，甚至結婚儀式，都與基督教或天主教的儀式信仰不同，所以他擔憂這樣會有排擠作用。而 Sakuliu 是山上的民族，他擅長借力使力，最後影響基督教或天主教的教會，採用傳統石板屋的建築符號來蓋教堂。

伍、日常性與藝術

海邊的阿美族生活與海洋有著密切的關係，港口部落族人會說大海是他們的「冰箱」。族人到海裡捕魚蝦海鮮或撈海螺海菜，就是去冰箱拿東西，所以小心地取用，並不多拿，只拿夠用的。然而近年來，海洋受到各種汙染，塑膠廢物尤其嚴重。Rahic 關心海洋周圍的潮間帶也日漸縮小，他以「五十步空間」來形容日漸狹窄的潮間帶距離。這雖然是形容空間的距離，某種程度，也在暗示人文空間需要再創造。Rahic 提到，他的父親多年前就曾經感嘆，潮間帶被沖刷得只剩下五十步空間的距離。因此，他以臺灣東海岸的一百五十七公里海岸線作為創作場域，在這五十步的潮間帶空間，進行觀察、採集與紀錄，像一種科學式的踏查。然而當他發現這其中有許多塑膠類垃圾，他便開始撿拾。一路撿拾中，單隻的塑膠拖鞋特別多。根據他的描述，這些拖鞋的主人已經不知去向。這可能是兒童、也可能是成年人或老人的。Rahic 共撿拾上萬單隻拖鞋。1990年代 Rahic 剛從臺北回到部落，為了瞭解自己的傳統文化，每天無所事事般地撿拾破碎遺落的陶片。阿美族傳統文化裡，只有懷孕生產過的婦女才能製陶，依著她們懷孕的肚子樣式而製作陶器的形狀，如孕育生命。於是 Rahic 從古聚落撿拾陶片到海灘撿拾拖鞋，使得撿拾的行動已經成為他個人藝術創作的重要儀式。

Sakuliu 在高雄市立美術館展出時，蓋起了石板屋，這是有別於一般的石板屋，也許是為了展示的緣故，這間石板屋的屋脊挑得特別的高。屋裡面燈光昏暗，有生火的爐灶，因為美術館不能生火，所以以電子的設施，作為替代。這也許就是「電的時代」的折衷作法。牆面有一長排的陶壺排列，陶壺上有一對百步蛇的圖案，清晰可見。有別於臺灣平地人的文化，百步蛇不是被當成可怕的毒蛇，而是排灣族的神祉。宗教、歷史、神話與傳說以及象徵性的圖文，對於 Sakuliu 此展覽來說，這些邊界早已經在他多年的社會文化實踐中解脫疆界，並且又融會貫通地使文化重納疆界地穩定再生。

Sakuliu 製作了一部動畫，名為『森林路上，兔子』是有關於「光的記憶」的『用火的時代』與『用電的時代』。我們可以解讀為他個人曾擔任水電工的工作，替族人帶來文明的燈火。這是有些自傳式的敘事。但也可以解讀為一段

原住民族的集體記憶。主人翁騎著摩托車，帶著水電工作的材料，在山路沒有路燈，只有摩托車的車燈與響亮的引擎聲「啵、啵、啵」在山坡路上前進。摩托車在山路上，緩緩而行。並且好幾次沒有熄掉引擎的停下來。其中有一次，是碰到兔子。路邊的野兔因為這臺文明的機器而逃走。野兔在其間的角色，是不是象徵原生的生物？甚至是不是代表精神的祖靈？在那個火的年代轉向電的年代，不論生靈或是祖靈，都可能想避開物質文明的衝擊或攪擾，可是卻是很難做到。Sakuliu 以鉛筆畫的黑白變化下，簡樸筆觸與構圖，是否也像記憶中的色彩？火的年代之黑與白的質樸無華。從『火的時代』到『電的時代』之『時間邊界』，在 Sakuliu 的作品中，恐怕是互相滲透的。『用火的時代』代表排灣族高度文化象徵的非物質文化力量。而『用電的時代』代表著物質文明的進入山裡的部落。然而，在這部動畫裡，藝術家以族群的祖靈信仰為內涵，巧妙地聯結兩者。兩者是可以聯結並存的。這樣的聯結，是如同 Deleuze 與 Guattari 所謂的生產性的與創造性的聯結。

陸、小結

藝術家 Rahic 與 Sakuliu 的雙個展，至目前為止，是少見的原住民藝術家在公立的美術館展覽，卻是有極為重要的象徵意義。而兩位藝術家都思考著，不要稱呼他們為「臺灣藝術家」或「原住民藝術家」，而直接稱呼他們為「藝術家」。兩位藝術家的關懷，從家開始，然後部落，然後世界。但他們在其中也保有自我。而祖靈信仰則是他們在自我與世界之外，有著更高的位階。邊界變成藝術家面對自我與世界之間，深具滲透性的疆界思考。「邊界敘譜」的藝術是創造性的連結，既是解脫疆界的自由，又是重納疆界的穩定再生；是喚起人們尊重土地倫理與生態意識，也是反省殖民主義與後殖民主義的解脫殖民主義；是身體神話與行動熱情的轉形變貌，也是社會文化具體的實踐。他們對於土地倫理與生態環境的價值判斷，特別彰顯他們作為藝術家，對於社會文化實踐的意義。

參考書目

- Deleuze, G (2011). Tomlison, H. and Barbara H.(Trans). *Bergsonism*. New York: Zone Book.
- Gilles Deleuze and Guattari, F. (1996). Massumi, B. (Trans). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Livesey, G. (2010). Assemblage. In Parr A. (Ed.). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- 卡勒，喬納森 (Jonathan Culler) (1992)。《索敘爾》。臺北：桂冠。
- 哈洛威，唐娜 (Donna J. Haraway) (2010)。《猿猴、賽伯格和女人：重新發明自然》。臺北：群學。
- 拉黑子工作室 (2008)。《夢的延續：2003-2007 港口阿美古房舍的創新與傳承》。花蓮：拉黑子工作室。
- 高雄市立美術館 (2016)。《「邊界敘譜」：拉黑子『五十步空間』》。高雄：高雄市立美術館。
- 高雄市立美術館 (2016)。《「邊界敘譜」：撒古流『光的記憶』》。高雄：高雄市立美術館。