

# No Footsteps Return

## 无人归来

2025年7月11日-8月9日

Itziar Barrio  
Enrique Garcia  
Kosuke Kawahara 河原康佑  
Phoebus Osborne  
Tiina Pyykkinen  
Frank Wang Yefeng 王业丰  
Connor Sen Warnick  
Echo Youyi Yan 阎悠逸

陈驰 (Chiarina Chen)策展

在中文语境中，“horror — 恐怖”，往往被理解为一种类型化的情绪体验。它经常出现在电影、小说或游戏之中，伴随着惊吓、血腥、灵异，构成一种瞬时、剧烈的感官刺激。我们似乎早已习惯将“恐怖”与鬼怪、异物联系在一起，作为某种外在的惊吓或叙事的高潮。而今天的我们，对这种惊吓式的恐惧也早已见怪不怪。大量信息流、突发新闻、社交平台的算法轰炸……各种惊悚戏码几乎每天都在轮番上演，我们的感官也无时不刻被拉扯着。但这一切都交替地太快、被消费地过于频繁。在逐渐脱敏的认知里，恐怖的感受不过是遥远的人造景观。

然而，是否还有一种恐怖的体察，不来自爆裂的场面，而是一种缓慢、几乎无法察觉的感知变异？它不通过制造惊吓，而是通过熟悉事物的微妙位移、日常结构的松动，让我们迟疑、停顿、甚至深思。此次展览无人归来 *No Footsteps Return*，就希望调到这个慢版上，探索一种我称之为“慢蚀恐怖”(slow horror)的美学。

在这里，没有剧烈地爆发跟设定好的惊悚高潮。展览中的作品以各自不同的角度在时间、材质与知觉的褶皱中展开。它们并不制造突兀的冲击，而是在知觉边缘游荡，邀请观看的人进入一种感官松动、秩序滑移的状态。每一件作品都是一个微观生态：形体在压力中扭曲，身体在解离，意识在轻微波动中模糊。它们勾勒出的恐怖情状，不来自远方和外部，而是从日常的物质肌理中缓慢互渗。此时此地，无处不在。

展览的出发点，正是希望探寻这种被遮蔽的慢性：它如何潜藏在世界的细微转折之中？如何潜入身体、记忆与自我构成的裂隙？我们要如何与悬而未决的事物共处？如何与那些持续演变的存在一同生活？“慢蚀恐怖”是否可以成为一种新的美学形式，引导我们去召唤边缘的微物之神，去看见几乎不可见却持续作用的变化？又是否，它可以成为在充斥着奇观与表演的世界里，让我们得以存续的感知方法？

如此一来，当你听不到回来的脚步声，下一秒迎来的不是尖叫，而是某种安静的察觉：我们自始至终都在形变之中，自始至终都是自身的他者。

在 Tiina Pyykkinen 的作品中，我们的知觉开始动摇。《漂浮之屋》(Floating House)与《甜梦》(Sweet Dreams)系列里，反光的镜面被多重颜料覆盖，让人无法捕捉任何统一的成像，也无法看清自己的样貌。颜料作用于钢板，随着光线角度的变幻相互渗透，把人拉进碎裂的倒影中。画面像是始终抓不住的念头和记忆，既熟悉又陌生。在这种感知的滑动中，不安随之升起。她的钢面风平浪静，却可以轻易被一束目光搅动。视觉不再是确定的，变得断裂而幽森。就像我们平日里回忆起某些时刻，细节朦胧，却能感到某种情绪的残影。“我是谁”的认识变得模糊不清，仿佛一切都在褪色，而我们总是后知后觉。

类似的“自我”错位也出现在 Frank Wang Yefeng 的《宇宙树》(Cosmic Tree)中。一段在中国西部无人区沙漠中的徒步,意外变成一次濒死的迷航。在这件作品里,沙漠不再是被浪漫化的广阔与崇高之物,而是一种贴身的现实。那颗漂浮的“世界之树”拒绝扎根,也拒绝被归类。它没有明确的表征,更像一个不断漂移的持存地带。王业丰并没有切沙漠的远景,没有长镜头,而是走进它、穿越它,在游牧的平原里与它一起变形。在那里,方向不复存在,身份也逐渐松脱。正如Pyykkinen 的镜面让人无法定位自己,王业丰的作品则一点一点侵蚀掉我们对现实的把握感。这里没有所谓的答案或终点,而是对崩解的见证,一种“慢蚀”的恐态:我们被裹挟其中,滑向一个不确定、无法命名的边界。

在 Connor Sen Warnick 的作品《昏厥》(Fainting)中,一段他个人的昏厥经历则变成了“成为他者”(becoming-other)的微观缩影。身体的短暂失控,变成通往幽暗意识的甬道。它呈现的恐怖并不来自外界,而是内里;来自我们自身的身体和意识,来自与体内陌异之物的对视。影片由模拟录像Hi8 格式拍摄。这种介质天然带着物理层面的脆弱。它不只记录画面,更以自己的方式介入。影像被拖曳、撕裂,颗粒、噪点和时间的延迟共同构成作品独特的感官语言。作品中,几乎看不到任何固定的构图或清晰结构,而是一种在黑暗中催眠般的沉陷感。意识切断,图像闪烁,屏幕长出触角,身体从日常中脱离出来,变成失灵又失序的器皿。

如果说Warnick的作品是一组内在的螺旋轨迹,那么 Enrique Garcia 的创作则转向殖民创伤所遗留的碎片。在他的《Zócalo》里,大地本身成为了见证者。作品中,树根攫住了赫尔南·科尔特斯的老宅;天主教的城市规划叠压于原本属于原住民的土地之上。收集来的旧管道、耳环、磨损的金属、小巧而无名的日常残件,浸泡在日复一日的的生活与腐蚀中。通过摄影与拼贴法(bricolage),他把历史暴力与政治抹除缝合在一起。作品中的时间是沉积而断层的,人有如被某种“缺席”的力量拖住。目之所及皆是沉默的见证。它们也是敞开的伤口,既未愈合,也不再流血,但仍执意存在着,迫使人去感受,即便故事早已被遗忘。

延续解离的轨迹, Itziar Barrio 与 Phoebus Osborne 将慢蚀恐怖拉近身体与“异类”。Itziar Barrio 的系列机械雕塑《脏脚》(Dirty Feet)、《呼吸微弱》(Was on Low)与《遗物》(Artifact)聚焦于畸体与边缘视角下的突变。作品看起来不是那么“智能”。它们并非高科技的产物,而是带着日常痕迹的“残障”身体。由艺术家本人穿过的衣物(氨纶纤维)、混凝土、导管、胰岛素泵与传感器数据(取自艺术家合作者Laura Forlano)构成,Barrio的雕塑可以被看作是身体残屑堆砌而成的小型“怪兽”。它们在展厅里迟缓地膨胀和收缩,像在呼吸一般,迫使我们目光投向那些发生在身边的,难以察觉的变化。与科幻电影中那些为了营造视觉效果而塑造的流畅、性感、功能强大的赛博格形象不同,Barrio 拒绝将技术景观,更倾向于以“残障技术”(CripTech)美学为出发点。她故意让作品看起来沉重、迟钝、可读性差,不为服务也不为展示。这些机械雕塑不屑传统“美”的认知,更不屑追求“完美”,让我们不得不随它也停下一拍,重新审视身体与科技、感知与障碍、存在与依赖之间的关系。

这种残缺的质感,也延续到了 Phoebus Osborne 的《乌苏拉》(Ursula)中。作品源于一次失败的电镀实验。过程中水槽不断被污染,却意外变成爬满结晶铜的破败神龛。艺术家将其命名为乌苏拉,迪士尼动画片《小美人鱼》中的反派章鱼海妖。乌苏拉是混杂的物种,一个不合时宜的存在,“怪物”的化身。和 Barrio 的雕塑一样,她拒绝奇观。她的“怪”并不来自外表,而是一种拒绝被整合、拒绝被净化的状态。电镀过程中析出的硫酸铜晶体附着在表面,就像刚从灾难中幸存的乌苏拉,她紧紧抓住这具身体,拒绝剥落。装置中,一段经过处理的《野马之梦》(Le Songe des Chevaux Sauvages)音频渗入空间。把原本的暴力画面转化为一种悲悯的纪念,向那些持续存活下来、不被看见的生命致意。在这些“怪物”之中,有太多不能被归类的身体、身份与材质。如同电镀这项工艺本身,乌苏拉也代表一种材料的诱惑:它吸引人靠近,唤起欲望,却又在触碰的同时侵蚀你的边界。即使展厅里的电镀槽已失去功能,她铜化的外壳仍然留有余温,那是乌苏拉的触角曾经游走的痕迹。而身体、身份也将在这里持续流变,在感知边界上一次次越轨破界。

如果说 Barrio 与 Osborne 的作品体现的是一种微观层面的怪物性,那么 Echo Yan 和 Kosuke Kawahara 则把我们带回更内在、私密的空间。一间房子,一个身体的内部,亦或一个家。为本次展览特别创作的《屏》(Screen),是 Echo Yan 对日常居所的一次凝视。人和物究还有没有边界?在本该最有安全感的家中

会酝酿怎样的情欲跟暴力？作品由松木、树脂、桌布碎片与各种家庭残余物构成，一共四块屏风。它们并不作为隔断，而是一个吸纳的容器。每一块屏风上，肢体都与材料交缠、错位：四肢变成椅脚，家具长出皮肤，工具开始呼吸。家庭空间吞噬着人形，直到你分不清哪一部分是物，哪一部分是人。她的材料弯曲而柔软地黏附着，构建出一种日常吞咽的惊悚。这里的变形不张扬，也不爆裂，反而充满了克制与情欲，被包裹着，甚至被爱着，像一场没有发声的蜕变，把挣扎、暧昧与权力折叠进每一寸褶皱中。

延续 Echo Yan 所构建的收容结构，Kosuke Kawahara 的绘画雕塑则将“畸变”作为生成的原点。他的作品取材于日常生活、深海物种以及破碎的器官，早已成为“怪物化”(becoming monster)的温床。Kawahara 会通过即兴的方式让这些形体自然生长，并随着时间的渐增感受它们的走向。《睡眠瘫痪》(Sleep Paralysis)中，一块瓷砖长出腿来，像处于蜕变阶段的动物。身体与地表界限模糊，周遭的一切都在分泌跟互渗中。而在《水下》(Underwater)中，我们几乎无法区分画布和皮肤。画面中心的孔屏，如同发育饱满的器官，准备随时把人的意识吸食。作品徘徊于侵蚀与再生之间，最终呈现却又异常沉静。你无法确定正在发生什么，但你能感觉到一切已经开始。

贯穿整个展览的，是一种甘与不安共处的意愿。这些作品也许能让我们意识到，慢蚀恐怖并不是一场突如其来的事件，而是一种缓慢流动的节奏。它潜入锈迹、沉默、故障，也渗入呼吸与缺席。在这里，怪物不再是异类，而是一种状态，是边界上的徘徊者。正如 Rosi Braidotti 所言，“怪物性”(monstrosity)本身亦是新兴主体不断延展、闪现的“生成地带”(zone of becoming)。

今天许多新物质主义者常常强调“生成”的喜悦，强调打破边界的自由，而这个展仍希望提醒我们的是，那些理想乐观背后永远伴随着另一面：一种失重、模糊，一种当旧有的自我跟世界同时滑落时的晦暗。我们似乎不必过于浪漫化“异变”，以至于忘却了每一次的崩解，每一次我们转化时所承受的，难以名状的情感重量。

文/ 陈驰 (Chiarina Chen)

陈驰，现居纽约的独立策展人。以策展为媒介，近来项目交叉于批判后人类主义、物质见证 (material witness)，和犯罪美学。策划系列包括：“茫茫黑夜漫游”(纽约 The Chain 剧院)；“探究诗学”(MIT 麻省理工大学 ACT 空间)；“女巫之舞”(赛博格基金会与纽约康奈利大剧院)；纽约城市游牧展演系列“收集抑郁”；“这是亲密吗？”(维也纳应用艺术大学与 Krinzinger Projekte 空间)。早年在纽约 FLAG 艺术基金会期间，参与策划艺术家 Cecily Brown, Charles Ray, Jeff Koons 展览。现任美国媒体摄影学会 (ASMP) 纽约分会的年度评审及策展人，纽约后人类研究小组创始成员。在罗马举办的第25届世界哲学大会 (World Congress of Philosophy) 任艺术哲学板块主题讲者。先后于麻省理工大学，哥伦比亚大学等院校及地下室，湖边组织研讨活动。她于荷兰乌得勒支大学进修后人类哲学，跟随罗西·布拉伊多蒂老师深入此坑。硕士毕业于纽约苏富比艺术学院，本科毕业于雪城大学犯罪心理学和艺术史系。因档案bug，大学期间参加过FBI校招考试，被发现不是公民后止步第一轮。虽然遗憾，这却是她开始搞策展的起点。