

叶子菁在Slade的毕业展遭遇了“事故”：在展厅必经之路上横置的水槽装置，或基于安全通行的考虑，被要求严格禁止观众跨越。这一行动上的指引原本是她对展览动线的精心设计，也是意义生产中重要的一环。作品《A Drawn Line》的核心是一段泳道线，它曾经被艺术家所租用的船舶带往英法的海上国界。泳道浮漂如同一抹白色的笔触划破海面，顺着那条无形的国界描出其轮廓，与不远处静卧的白色崖壁平行而立，边界的流动与凝固在这一幕同时入画。这一的景象被制成明信片，从法国寄回到英国，通过合法合规的国际物流完成了对自身描述的“跨越”。展厅里，泳道线缓缓漂浮在收集而来的海水中，再现着那场行动。即便是边境的指代物，也无法被跨越，这是一个巧合还是一个双关？

与明信片一道越境的，还有一小瓶唾液。过撤除身份标识，这瓶“匿名”体液游离于识别与控制的范围之外，暴露出边境在面对“无名者”时既无法识别、也无法有效纳管的功能障碍。唾液的入境无疑是象征性的，也是极度克制和多义的——既不呼唤共情，也不提供途径和背景，只是作为一个沉默的证物，安静的置于展墙之上。在这里，唾液不再作为肉身的代谢物指向某个可识别的主体，而成为一种脱离原体、游离于制度边界之外的索引：它是所有被边境机制管控和规训的人的指代，当然也包括看似拥有合法移动权利的你我。

泳道线作为现成物，在动态层面同样预设和暗示了有身体的存在。线的两侧，因线的存在而被认定为合法与非法、此岸与彼岸。泳道线的使用不仅是对边境的符号性的指认，更是一种背反性的描述：唯有“越境”这个行为本身可能存在，才使这条界线成立。泳道线所暗示的是那些永远无法“现身”的身体——他们被阻拦所导致的、“绕”边界而无法“跨”边界的运动轨迹。正如艺术家在盛有海水的油桶上的写下的那句标语：“Sovereignty begins where movement stops 主权从运动停止的地方开始”。

海域主权如何被形塑或被稀释，我们不妨从理论切入，并置两条关于边界的解释路径。南非学者Isabel Hofmeyr所构建的Hydrocolonialism（水殖民主义）概念中，强调帝国是如何通过海洋物流网络建构其殖民化的统治机制。航道、海关与港口制造出“技术性截断”，对流动进行监视和控制¹。而在同为岛国的日本，绪方宏海等学者所进行的岛屿研究则有着某种相反或相对的海域观。在“孤岛不孤独”这一概念中，海上边界在日常渡航和渔权协商中被不断再绘，近代对“国境线”概念的引入反而遮蔽了曾经层次丰富的“海上连结网络”²。这两种态度在这件装置中都存在着：泳池分道线在海上临时固化出一条“线”，观众在展场内被迫跨越或绕行，显形出主权对流动的拦截；而同时，唾液、被装进油桶的海水和渔民用卫星海图上的沉船标记，则将“边界”从抽象的法理拉回到真实的生活尺度之中。一个或许主观的视角：若将艺术家的教育背景纳入考量，这种“兼顾”或许是东亚和欧陆的皆有的生活经验所带来的必然。这种视角某种程度上也可以解释她对难民问题相对克制的表态：叶子菁选择将对主权边界的跨越这一行动进行物质实体的陈列，而非直接嵌入对时政的立场反应之中。她没有将苦难景观化，而是将制度本身景观化。在展览中，水槽还连接着一只共振扬声器，它将泳道线拖拽经过水下时的声音，以不锈钢震动的方式扩散至整个空间。这一系列空间装置

¹ Hofmeyr, Isabel. Docksides Reading: Hydrocolonialism and the Custom House. Duke University Press, 2021.

² 緒方宏海ほか編『島嶼の〈つながり〉から問う——グローバル・ヒストリーと境界研究』人文書院、2020年。

所表述的不是一次替代性的发声，更是对边界暴力的直接控诉，而是一种避免预设框架的“技术性延迟”——创作不必诉诸于作者的政治表态，而是应该让材料和对象自己“说话”。

对于身份的自省在叶子菁研究生初期的一件创作中更为显著。在2024年的作品《Breeding migration-made in...》中，她将自己的签证页转印到了在日本常见的本土食材鲑鱼上。这一创作源于艺术家对一个科学假说的回应：如果7-10的时间可以使人体的所有细胞完成再生更新³，那么作为在日的十年的她，已经自发的完成了生物学意义上的本土化改造。但相对应的，叶子菁在政治身份上始终是一个外国人，需要频繁的更新签证去自证其在地的合法性。这件作品将边界推进到代谢深处：当由异地食材喂养的细胞构成了“日本制造”的肉身，行政程序却依旧把人审查为由国籍烙印的异体。养殖鲑鱼的原产地标识正是签证类别与在留资格的镜像：两者都以可追溯性与合规性作为自由流动的前提。在这件作品的陈列上，签证印花的鲑鱼干被置在飞机座椅背后的折叠小桌子上，这一设置指向了一个悖论：交通工具的便捷反而促发了对行动自由的控制，它承诺流动，同时通过签证将人的肉身重新归档和调遣。在另一件作品将签证更为轻巧的使用。子菁制作了自己签证页图样的毛毯，将这份通行的许可转化为贴身的织物。这条毯子像一道柔软的制度外壳，被携带、被覆盖，也被驯服地贴近身体。

在对《A Drawn Line》和《Breeding migration-made in...》这两件作品的交叉阅读中，可以看到“唾液”与“食物”这一内一外的两个元素构成了彼此呼应的隐线：一个指向被取样和“规训”的身体，另一个指向被喂养和代谢的身体。越境，不仅发生在地图上，也在口腔中日复一日地持续发生。因此，食物在叶子菁的创作中并非题材性的介入，而是一种贯穿始终的感知路径和创作材料。一件研究生中期的材料实验小品充分的体现了这种思考：一对由鱿鱼干塑成的清酒瓶。清酒瓶的形制在近代外销瓷⁴中频繁出现，成为一种可被识别的文化器具。海产品的材质使其失去了原有的盛装功能，转而以脆弱、易腐的状态，直白的回应外销瓷在全球贸易中被消费为“异域风情”的符号与装饰性存在。

在叶子菁的毕业展上，可食性材料并未缺席，反而以一种更轻巧却也更激烈的方式出现。作品《Tastes Like Paper》将英国政府2025年发布的移民白皮书全文印在可食用纸上，并邀请不同国籍与背景的观众们将其咀嚼吞下，或投掷进现场的“边境线水槽”中。政策变成食品，口腔成为议会：吸收即同化，吐回即拒绝⁵——吞下或吐出就是议案的快速投票。可食用纸的短暂与易碎，与白皮书中“恢复对移民系统控制”的语言暴力形成鲜明对比——动动嘴就可以将制度碾碎。咀嚼作为“权力压制”的动作，使得行政语言不再只指遵从，而成为经由身体裁定的对象。艺术家再次唤起口腔作为边界存在的身体部位：它既是营养的入口，也是语言的发生地；既是身份被命名的起点，也是决定拒绝与接受的器官。从更长的线性的关于食品创作路径来看，她的表达也颇有深意。从签证印花鲑鱼，到鱿鱼干制作的“花瓶”，再到糯米纸制成的移民文件，最终形成了一条身体上的代谢闭环：权力话语从表面的规训逐步进攻，最终借由政策的苦果被个体的吞咽。

³ 该假说并非严格科学共识，作品仅将其作为设想使用。

⁴ “外销瓷”（Export Porcelain）指16世纪至19世纪间中国、日本等地专为海外市场制作的瓷器，尤以景德镇与有田窑为代表。这类瓷器在造型、纹饰、功能上常依据西方订单进行定制，体现了本地工艺与异地需求之间的跨文化调适机制。参见：Mimi Yiengpruksawan, "Porcelain and Empire: Material Circulations in the Early Modern World," *Journal of Material Culture*, 2017.

⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.

至此，叶子菁在毕业展中搭建起一个交错运行的政治实践剧场，当代国家的主权逻辑⁶被转化为观看者必须面对的物态现实。《A Drawn Line》通过一段曾被拖行至英法边界的泳道线，以及装载“边界幻影”海水，在展厅中再现出一条可被感知、不可被忽略的界线，将边界的技术化形态以具象方式还原为体验装置。与之相对，《Tastes Like Paper》则将边界的语言秩序还原至咀嚼这一最基本的生理行为之中，让口腔作为最后的阵地，重新接管了关于“边境管控”的国家话语。两件作品一内一外——一件在空间中一件在身体里——共同将“边界”从抽象的法理和严苛的体制，拉回至可以凭观看者的主体意志抉择的行动现场。

那场“不得跨越”的展厅“事故”最终也成为了展览的一部分，构成一场绝妙的偶发。未发生的越境行为，被以安全为名预防性禁止（preemptive prohibition）。展厅的地面提前替代了海关的角色，将一条原本象征流动的边界重新钉固为封闭的“墙”。正是在这个意义上，那条无法被迈出的界线完成了它的转化：它不再指向任何一条国界，而是实实在在的落在我们的脚边。如何去做或许也是明确的：在边界和立场的两侧观察、徘徊、思考，然后在没有被监督的瞬间，进行欢快的一越吧。

⁶ 柄谷行人：《世界史的结构》，何志森译，南京：江苏人民出版社，2021年，第134页。柄谷在论述“交换样式D”时指出，国家形态始终与资本、暴力之间存在三重张力，其中“边界”既是对流动的截断，也构成国家自身持续存在的前提。