

SEP 13

2 0 1 4

JAN 04

2 0 1 5

THE
GRE
AT



遽
互

加
速
度

可
見

CURATOR

NICOLAS BOURRIAUD

策展人 尼可拉·布西歐

ACCE
LERA
TION

TAIPEI
BIENNIAL
2014台北雙年展

頌揚一種在人類、動物、植物與物之間共同生活狀態

劇烈 加速度

尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）

「人類世（Anthropocene）」是 1980 年代始創的地質學名詞，指的是人類對地球環境造成的影響，諸如全球氣候暖化、森林遭到濫伐、土壤汙染等，影響所及，遭到更改的是地球本身的結構。如今人類對地球的衝擊比任何地質或自然力量更為強而有力，而科學家就稱這種變化的尺度及速度為「劇烈加速度（The Great Acceleration）」。「2014 台北雙年展」策展人尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）便是藉由本展來進一步闡明「人類世」概念。

不過「人類世」概念也指出了一個弔詭的地方：當集體衝擊越強大、越真實，人類卻對週遭現實顯得失能。個人的這種無力感便會與已獲證實的效應及整個人類物種齊頭並進，甚至連人類物種所生成的科技——結構都顯得不受控制。因此，我們正在見證著「人的尺度」（human scale）的崩壞。

自 1990 年代以來，藝術一直戮力於社會範疇，突顯人與人之間的關係面，無論是個人或社會、友好或敵對皆然，藝術都成為主要的參考領域。誠如思辨唯實論在藝術領域迅速取得成功的跡象顯示，美學氛圍似乎有所改變，蓋因思辨唯實論把構成世界的所有物均置於同一平面，在這種所謂的「扁平本體論（flat ontology）」中，唯有藝術能享有特殊地位，因為藝術只存在於「相遇（encounter）」的維度之中。

至於在人類和非人類之間的層層糾葛方面，藝術也扮演著宿主的角色，表現出一種「共活性（coactivity）」：複合能量同時起著作用，有機增長與機器同時併行。這也意謂著在生命性或無生命性不同體制間的關係，依然十分活躍，但這些不同體制彼此間卻呈現某種緊張狀態。

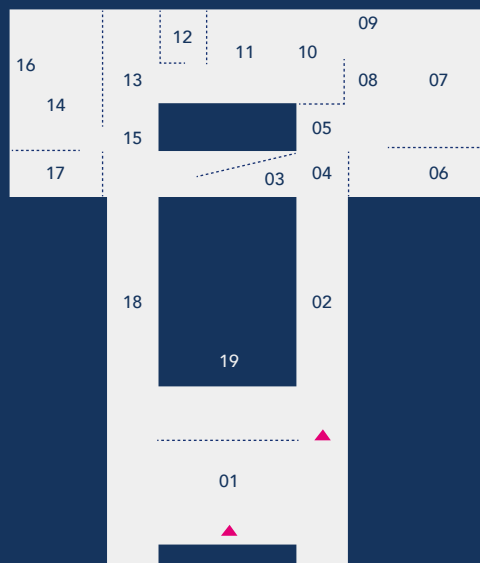
題為《劇烈加速度》的「2014 台北雙年展」不啻為對這種「共活性」的禮讚，是為一種在不同國度及各種協商之間的平行對應假設。本展檢視當代藝術如何表現介於人類、動物、植物、機器、產物和物之間的新契約。

本次展覽將會圍繞在共同生活這個主題上發展——意即人類意識與動物群集、資料處理、植物快速成長和物質緩慢運動之間共同生活。所以我們可在展覽中看到「先祖性」（ancestrality，人類知覺之前的世界）與其礦物景觀，同時還會看到植物移枝以及人類、機器與野獸之間的交合。至於本展的核心重點，則是這個現實：人類只是在寬廣網絡中諸多元素中的一個元素，所以我們才需要重新思考我們的關係世界，如此方能考量新的合作夥伴。

無論就「人的尺度」或物的世界，《劇烈加速度》都提出大膽推測與挑戰，並對人類進程賦予某種開放式的意義及觀點，釋放出涉及政治、宗教、經濟、倫理與哲學上的參考訊息。

OPAVIVARÁ!

巴西



OPAVIVARÁ! 是一個來自於巴西里約熱內盧的藝術團體，他們以行動介入城市的公共空間、畫廊及文化機構，藉此建構集體經驗的相關設置，提出不同的都市空間使用建議。

OPAVIVARÁ! 為「2014 台北雙年展」所構思的〈福爾摩莎慢活茶〉(Formosa Decelerator)，也免不了受到當地傳統、儀典和喝茶儀式影響。這件作品包括 16 張吊床，吊床以八角形木結構支撐，中央還附帶一張小桌子，桌上置有各式草藥，可以泡來飲用。〈福爾摩莎慢活茶〉這個彼此有關聯的裝置，混合了巴西兩種典型的原民傳統：通行的薩滿教草藥療法，還有原民愛睡的吊床，最初殖民該地的葡萄牙人都覺得吊床造成當地住民懶惰，因為原民浪費太多時間在吊床上。

現場提供觀眾各種不同草藥的選擇。OPAVIVARÁ! 的創意在於：邀請大家以類似一種「安逸聖殿」的地方為中心，來進行「不活動」，這是一種非生產、非活性的崇敬禮拜，對我們當前所面臨的劇烈加速度、流於表面、動盪無常的這個時期，反其道而行。〈福爾摩莎慢活茶〉的目的在於喚起集體氛圍，這種氛圍立基於共享，立基於因公眾互動所產生的關係。它是一種工具，將共同生活的挑戰轉變成活力四射又令人歡動的娛樂消遣，是聚會，也是創意十足的閒散懶惰。

〈自助薩滿〉
2012



黃博志

台灣，1980 年出生

黃博志多元化的藝術實踐中主要探討農業、經濟、民生消費與生產等議題。同時，他也關注地區性歷史，著手進行社會生態演變的書寫與調查。他多重社會身份的位移成為近期創作計劃的重要關鍵——從計劃發起的執行者、勞動力的生產者到記錄的文字工作者。

〈生產線——中國製造 & 台灣製造〉（Production Line - Made in China & Made in Taiwan）之基礎來自黃博志所著的散文〈藍色皮膚：老媽的故事〉（Blue Skin: Mama's Story），內容關於黃博志母親的職業流變，從農到工再回到農的歷程，包含了台灣農業、經濟體制改革和社會變遷，其中，也見證了成衣產業的外移熱潮。

〈生產線——中國製造 & 台灣製造〉沿著「台灣—深圳—台灣」這條成衣產業外移、回流的路徑做為藝術生產的想像，串聯深圳、台北兩地的兩個展覽，將展覽（深圳雕塑雙年展）與展覽（台北雙年展）之間視為一（異）種暫時性的生產線，生產由藝術家與生產者所共同設計的藍色丹寧襯衫。這條生產線上的歷史、文化、經濟、生產、消費關係將是〈生產線——中國製造 & 台灣製造〉所關注的。

〈生產線——中國製造 & 台灣製造〉
複合媒材
尺寸視空間而定
2014



黎安美

越南 / 美國，1960 年出生

在本屆的雙年展，黎安美（An-My Lê）展出最近剛完成的七件具史詩風格的攝影作品〈岸上事件〉（Events Ashore, 2005-2014）。藝術家巧妙規避了美軍軍事公共關係行政官僚迷宮，終於有機會得以造訪美國海軍軍艦，這些軍艦將開往伊拉克部署、到非洲和亞洲進行人道救援任務、軍事訓練及到南北極進行科學探察等。大範圍地緣政治力量與衝突形塑出這些景色，身為越南政治難民的黎安美，透過〈岸上事件〉這件作品表達出她的觀點與個人經歷。

為了呼應台北雙年展「人類世」的展覽主題，以及策展人尼可拉·布西歐認為當代藝術目前有可能正處於十字路口的論述，黎安美的創作觀點傾向於把焦點放在尺度、勢力、文化表達與地理現實之間彼此競爭的複雜關係之上。

〈最後著陸、美國海岸警衛隊巡邏艇上的野生動物學家；「希利號」破冰船，白令海〉
數位影像
101.5 × 143.5 公分
2009
Courtesy of the artist and Murray Guy,
New York



瑪莉·穆爾

荷蘭，1980年出生

瑪莉·穆爾（Marlie Mul）的雕塑經常模擬與人類活動相關的日常室外物品，例如：把通風口當成煙灰缸，雪堆與煙屁股並置，要不就是把亂糟糟的垃圾跟帶著砂礫、雨水積成的水窪混在一起。用煙屁股和廢棄物來描繪人類行為的痕跡，穆爾作品中呈現出的這些情境，讓我們聯想起虛擬群體或人群的無形存在。

穆爾藉「2014 台北雙年展」展出七件水窪的雕塑新作。以砂和樹脂所製成，它們平滑的表面會反射光線，小石子和從垃圾中隨機取得的小東西也陷在表面上。這些看起來跟真的一樣的物件呈現在觀者面前，帶著一種平淡無奇、熟悉的感覺；它們是可以辨識的、而且放諸四海皆準，暗指都會或市郊的意象。穆爾讓它們帶著戲劇性與某種氛圍，它們也藉美術館空間玩著透視與建築的遊戲。

〈水窪（草）〉
砂、石、樹脂、草、塑膠
100 x 100 x 2 公分
2014

Courtesy of the artist and Croy Nielsen, Berlin



04

吳山專 / 英格·斯瓦拉·托斯朵蒂爾

中國 / 冰島

吳山專 1960 年生於中國，1986 年畢業於浙江美術學院師範系，1995 年畢業於漢堡藝術學院自由藝術系。1985 創立紅色幽默，1990 年創立國際紅色幽默。

英格·斯瓦拉·托斯朵蒂爾（Inga Svala Þórsdóttir）1966 年生於冰島，1991 年畢業於冰島藝術學院繪畫系，1995 年畢業於漢堡藝術學院自由藝術系。1993 創立雷神女兒粉化服務，1999 年創立 BORG 藝術機構。

「我們必須考慮到物的權利」，兩位藝術家堅持這點。「物之所以為物，這不是個身份問題，而是一種心靈態度——當你環顧四周，就會有東西變得更加清晰。你因而會看到許多東西的遍生群組，它們之間共同點比你所能以為得還要多。一旦你是全部東西裡面的其中一個，你就成了額外的，你就會因而發現東西的權利。一旦有了額外的地位，東西的（諸）權利也就出現了。」

吳山專與英格自 1991 年合作至今。

〈物權宣言〉
A-4 x 31
1994



斯特林·魯比

美國，1972 年出生

06

斯特林·魯比（Sterling Ruby）擅長處理有關社會暴力與壓力、自傳和藝術史等議題，在他所有的作品中，魯比擺盪於流動和靜止、極簡主義和表現主義、質樸和污損之間。

2014 台北雙年展將展出魯比於過去十年間所創作的 35 幅拼貼畫。從洞穴到宇宙、從嘻哈到恐懼、從監獄體系到公共雕塑、到藝術，以及從工藝品到存在主義，這位藝術家一直對某些形式與主題十分迷戀，觀者可藉由這些作品進入魯比的世界。〈監獄〉（Prison，2004）是魯比早期以監獄為創作主題的例子。此外，本展也會展出一些他以華麗的指甲油創作的作品，比方說：〈刮痕／香奈兒，美麗虛幻的外表〉（Scratch/Chanel La Vernis，2008）。至於帶著超自然暗示意味的〈頭跋涉〉（Head Trekkers）系列，魯比把頭骨當成星球圖案的手法也繼續出現在他的最新系列〈DRFTRS〉（2013 年）之中。出現在〈DRFTRS〉裡面的影像如：引擎、頭骨、洞穴、埋屍處、枕頭工藝品、電影怪物，還有以〈螺旋滑梯〉（Helter Skelter）為標題的頁面，全都看似漂浮在塗料裡。魯比利用暴力和不舒服的意象導向創造出的這些作品，通常都具有令人意想不到的美感，益發耐人尋味。

〈 DRFTRS (4121) 〉
拼貼及油彩繪於紙上
61 x 45.7 公分
2012



梁慧圭

韓國，1971 年出生

07

梁慧圭（Haegue Yang）利用諸如工業製品、歷史敘事和人物來營造複雜抽象的空間，她通常都會以極複雜的裝置和雕塑來加以呈現。

〈戰士信徒愛人〉（Warrior Believer Lover）首度於 2011 年在布雷根茨美術館的「到達」（Arrivals）她的個展中展出，當時一起展出的作品有〈原始女人〉（Female Natives）和〈巫醫男子〉（Medicine Men），是 12 個擬人造型的燈光雕塑裝置。她在衣架造型的金屬架上懸掛物件，這種用工業生產的現成物創造出宛如外星人式的組裝雕塑，暗示著自然與超自然概念和日常生活融為一體。〈原始女人〉身上色彩鮮豔的人造植物，以及與其對應的男性〈巫醫男子〉的各式假髮，讓我們聯想起縱橫交錯的貿易路線與商品的全球遷移史。

〈 巫醫男子 —— 多毛的瘋狂接頭 〉
衣架、腳輪、燈泡、電線、假髮、繩子、
金屬鏈
180 x 100 x 110 公分
2010
Courtesy of Zabudowicz Collection
Photo: Nick Ash

〈電子傳輸場〉（Field of Teleportation）是一件梁慧圭跟柏林設計師曼努埃爾·雷德爾（Manuel Raeder）共同合作的作品：壁紙是空間裡的主角，畫面中懸浮其中的平面物件，造成一種零重力景觀的裝置效果，也就成了這個小宇宙的背景。俄羅斯前衛作曲家史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）的作品《春之祭》（The Rite of Spring，1913 年），以其原始節奏、多調性和多旋律著稱於世，再加上尼金斯基（Nijinsky）的「幾乎獸性」（almost bestial）的芭蕾舞特點，樂曲每天都會隨著伊斯蘭祈禱時間在空間中迴響三次。這種多面向的組合挑戰著野蠻與文明、異國情調與世俗平凡、心靈與異教等概念，梁慧圭將這些以金屬物件製成、被人格化了的擬人雕塑並置呈現出這種概念。



卡蜜兒·安侯

法國，1978 年出生

08

卡蜜兒·安侯（Camille Henrot）最為人所知的是她的錄像和動畫片，這些作品結合了素描藝術、音樂和不時會製造刮痕或重製電影畫面，她的創作模糊了傳統藝術史的階級分類。

她用「神人同形」的同性論（anthropomorphism）構思出按摩雕塑。羅蘭·巴特（Roland Barthes）在「共同生活」（Vivre ensemble）中提出一種想法：人類文明的形象被具體地賦予在長方形的幾何形狀。於是安侯就做了一些長方形土塊，請筋絡治療師、指壓按摩或腳底按摩業者來按摩它們。一開始，安侯就提供了一些症狀作為出發點，每一塊長方土塊除了以其治療師來命名外，也符合這些症狀。

她的創作納入造型與疼痛治療，令人聯想起「描繪再覆蓋的交疊之處」。按摩師以傳統手法來按摩這件雕塑品，她的創作就造成某種親密性，令人想起藝術家這個角色和傳統巫師（shaman）所扮演的角色之間的聯結；巫師也無法為人治病，但至少可以驅離疼痛。

〈 筋膜溫熱療法（米娜·赫巴茲） 〉
銅
71 x 37 x 7 公分
2011
Copyright Camille Henrot-ADAGP,
Paris 2014
Courtesy the artist & kamel mennour,
Paris
Edition 2/8+4AP



工藤哲巳

日本，1935 年－1990 年

09

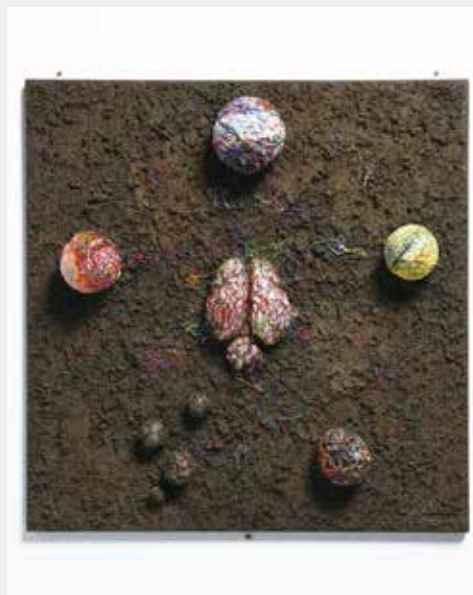
出生於大阪的工藤哲巳（Tetsumi Kudo），是日本 1950 年代以及法國 1960、1970 年代，最為創新的藝術家之一。他主要從事雕塑創作並與激進表演有關，他的作品探索重點為：處於日益遭到污染與消費導向的世界，人類可有生存的可能性——這正是今日藝術文化及政治辯論的關鍵重點所在。

在一些諸如以籠子為主要的作品中，工藤展示出一幅社會肖像畫，一個正在腐爛敗壞、轉化、生長狀態下的社會——通常都題為「你的肖像」（Your Portrait）。工藤經常都採用鮮豔的人工化色彩，創造出包括鳥籠、魚缸、花園、溫室等處的微型世界，以及一套「廣島化石」的圖畫，這些圖呈現出變形（metamorphosis）的那一片刻，彷彿

〈 記憶的獨立 〉
木材、人造粘土、棉花、塑膠、聚酯、
樹脂、線和顏料
60.7 x 59.3 x 9.6 公分
1980
Collection of The National Museum of Art, Osaka
Photo: Kazuo Fukunaga

時間凝結，於是污染與人類在此刻交會，轉化成為新的生態景觀。1971-1972 年時，工藤藉由他的著作宣告「污染+種植=新生態」（pollution + cultivation = new ecology），並經常將這句聲明當成他的作品標題使用。

本次遴選展出的工藤作品，可供我們去探尋這位藝術家在美學上的發展軌跡，以及他針對污染、科技與西方人文主義等方面的哲學省思。



吳權倫

台灣，1985 年出生

10

吳權倫的過往創作使用多樣媒材，包含電腦影像、攝影、雕刻、平面繪畫等。其創作常帶有一種模型化的形式思維，並多半圍繞著「當下的自然如何被察覺與界定」這一命題，其中涉及古典與數位時代間的辯證。

此稱的「礦」其實是一類在海邊遭受人為焚燒及自然風化而生成的物件。他們有著近似天然產物的外表，實際卻是不容／溶於自然的石化材料。「礦」隱喻了對這些物件再資源化的想像。借由立體掃描，將物件轉為不具厚度卻有量感與質地的 3D 檔案，再透過軟體的重組與調變成為一件「影像物」。這些「礦」佐證了當下的世界作為一個循環的整體，「人造」或「天然」的古典分類已不再適當。「人造後自然化」與「天然後人造化」或將成為更具積極意義的辨別準則。

而此計畫藉由實體展示的「礦」與脫胎於前者的影像的交互參照，延伸了「從資源到產品再到廢棄」的軸線，透過物質與數位的交換脫離了分類，使得不被考量的（廢）物之魂透過科技得以轉生。

〈沿岸採礦〉
石化材質物件、砂土、數位輸出
尺寸依空間而定
2014



馬修·羅查·彼塔

巴西，1980 年出生

11

馬修·羅查·彼塔（Matheus Rocha Pitta）喜歡自比為考古學家，透過攝影、錄像與雕塑作品，藝術家呈現未被完全掩埋、過去不可見但實則活躍存在於心中的影像。

「Brasil」一詞的原意為「餘燼之地」。彼塔想讓頗具戲劇性的家譜重新顯現出來，於是去了巴西利亞（建築大師尼邁耶（Niemeyer）打造出來的巴西二十世紀的神話首都），他將一些被棄置的東西擺在當地頗知名的紅色土壤上，然後拍攝下來。他把它們放在夏日大中午正烈的陽光下曝曬，肉與地面的界限逐漸模糊，轉而成為一種紅色物質，既傷痕累累又呈晶體狀，既隸屬於地質學又滿是創傷。

彼塔為「2014 台北雙年展」所量身打造的〈突擊〉（Assault）系列，則是以水泥板來研究各種手勢的性質。彼塔使用的混凝土技術相當獨特（來自於巴西廉價的蓋墳墓技術），〈突擊〉似乎將微妙的辯證時刻凍結住了，將廣告影像轉換成一種相當神秘、卻依然不失政治意味的殘片。

〈餘燼之地〉
Ilfochrome 印刷
50 x 50 公分 / 每件
2013
Courtesy of the artist and Sprovieri,
London



納撒尼爾·梅勒

英國，1974 年出生

12

納撒尼爾·梅勒（Nathaniel Mellors）以「特製的雕塑、迷幻的戲劇效果和荒誕嘲諷的影片」來包裝他的裝置作品。梅勒發展出一種以電影拍攝為基礎的藝術創作；他寫劇本、執導和剪接並與演員密切合作。他的工作室出品一些兼具幽默、無厘頭、詩意又荒謬的作品，同時也探討所有權、歷史、權力與道德等議題。

納撒尼爾·梅勒新的錄像作品〈尼安德塔人容器〉（Neanderthal Container, 2014），再現了他在〈世故的尼安德塔人訪談〉（The Sophisticated Neanderthal Interview, 2012-13）一片中的角色，該片描述一個尼安德塔人的替身像自由落體般持續往下墜落。和〈尼安德塔人容器〉這件錄像作品一同展出的是一組大尺寸的攝影輸出，畫面上描繪著「尼安德塔金星」（Neanderthal Venus）小雕像；展覽中，還有兩顆會移動、會說話的尼安德塔人的頭像雕塑；其中一顆是尼安德塔人這個角色的「原味」版；另一顆頭像則是類似「史前一未來」原型，一種混合了穴壁和未來人臉的混種，原本是依照尼安德塔人自己的形象所構思出來的，結果反而變成另一種東西。

〈尼安德塔人容器〉

靜態影像

HD，有聲，彩色，20 分鐘

2014

Courtesy of the artist, Matt's Gallery,
London, Monitor, Rome & Stigter van
Doesburg, Amsterdam



吉爾·巴比耶

法國，1965 年出生

13

吉爾·巴比耶（Gilles Barbier）出生於南太平洋的瓦努阿圖，20 歲時到了法國。從那時起，他就開始建立自己的創作主幹，他將其定義為既非批評、亦非「世界圖像」（painting of the world），但也不是問題意識，而是虛構想像。概率論和不確定性的科學理論對巴比耶具重大影響。

巴比耶在「2014 台北雙年展」中展示兩件作品：

巴比耶從 2002 年起便開始從事黑色繪畫系列創作，我們可以把它們視為日記或筆記。這個系列用黑色顏料在白紙上作畫，它們都是關於臆測、問題、和假設的轉譯，也是先於作品或與作品同時進行的研究總和。其中有一個系列還專門以粘合劑和抗粘劑為主。巴比耶創造出他自己的語彙，並置入隱喻，比方說「滑動」會讓我們想到快，聯想到從一個想法跳到另一個。我們為了要滑動，就需要「潤濕劑」或「抗粘劑」。

另外兩幅圖，〈布萊恩的大腦〉¹（Brian's Brain）

和〈康威的生命〉²（Conway's Life）則參考了細胞自動機（cellular automats）；他從細胞網的結構中意識到從混亂中創造秩序的道理，這對他自己的論點具有重大意義。

自 2013 年起，巴比耶一直都以超寫實手法創作系列雕塑新作。〈靜止的身體和靜止的回憶〉（Still Bodies and Still Memories）這件作品和自然並置於一體之面貌，物件與人類都遭到苔衣、藤蔓、真菌以及其他攀緣植物的嫁接，再度突顯其自身介入這個世界的節奏。巴比耶這些「浪漫」的雕塑有多種詮釋方式，其中一個是：遭到人類馴化和奴役了好幾百年的無政府狀態（大自然）與智慧、秩序與文化（書／身體）之間取得了和解。本屆雙年展，他同時展出了〈靜止的男人〉（Still Man）和〈靜止的女人〉（Still Woman）二件作品。

1 原為加拿大電腦科學家布萊恩·席維爾曼（Brian Silverman）發明的細胞自動機。

2 原出處為康威生命遊戲（Conway's Game of Life），又稱康威生命棋，是英國數學家約翰·何頓·康威（John Horton Conway）在 1970 年發明的細胞自動機。

〈靜止的女人〉

複合媒材

164 x 225 x 160 公分

2013

Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris



彼得·布根豪特

比利時，1963 年出生

彼得·布根豪特（Peter Buggenhout）追求混種形式的雕塑手法，回歸於強大的宇宙，得以創造出物件本身所具有的積極力量。布根豪特利用工業廢料及隨手取得的材料，做出大尺度的雕塑裝置作品，乍看之下，它們似乎是遭到棄置的結構體或災難現場的殘餘物。

布根豪特為本屆雙年展量身打造了兩件大尺度作品〈盲人帶領盲人第 63 號和第 64 號〉（The Blind Leading the Blind #63 & 64），以及一件舊作〈盲人帶領盲人第 35 號〉（The Blind Leading the Blind #35）。布根豪特總以相同的標題來稱他所創作的「覆滿灰塵的作品」（dust works），此作品名稱取自十六世紀荷蘭畫家老彼得·布魯哲爾的同名畫作，該畫描述一群盲人彼此帶領著彼此，通過村莊；布魯哲爾所描繪的場景，乍看之下似乎會覺得一團亂（畫中充滿了正在摸索、不知如何去何從的人物），但經過仔細端詳後，就會發現這幅畫自有其內在邏輯與合理

〈盲人帶領盲人第 66 號〉
複合媒材（聚氨酯、滅火泡沫、
聚酯、聚苯乙烯、鐵、木頭、塑
膠、鋁版、紙板、灰塵包覆）
709 x 488 x 414 公分
2014
Exhibition: Caterpillar Logic II,
Gladstone Gallery, NY, 2014



14

交代，畫中人物安排經過深思熟慮，其實他們正從一個城鎮旅行到另一個城鎮。這種複雜體系的概念，誠如布根豪特的作品，唯有就近檢視，方能一窺作品的中心意旨。

布根豪特對這種具形式邏輯的灰塵極感興趣，因為他認為灰塵是一種本身並不帶任何意義的物質，但它卻具有改變東西形式與意義的能力，因為它是從人、從物、從地方中所取得的殘餘碎屑。正如他所說的，「我賴以創作的材料都是些『賤斥』（abject）的玩意兒。法國哲學家喬治·巴代伊（Georges Bataille）口中所言的『賤斥』是指從自己原始狀態中抽離了的一種物質，因為抽離，所以失去了形式與意義……這種不確定性則將作品及物質的象徵性徹底掃除……我相信，作品中所有這些不同的面向與層次，都對不同詮釋全然開放，但我從不提供線索。每個人看到什麼就是什麼。」

羅傑·海恩斯

英國，1975 年出生

15

羅傑·海恩斯（Roger Hiorns）結合不尋常的物材來創造出引人矚目的雕塑和裝置作品。〈劫持〉（Seizure）便是他探索化學過程的壯觀成果：倫敦南部某廢棄公寓瀰漫著硫酸銅溶液，隨著時間過去成了結晶，公寓所有表面都遭到覆蓋。「2014 台北雙年展」展出的〈無題〉（Untitled, 2008）則是將客機引擎霧化；霧化是一種過程，金屬與其他材料被解離為小液滴，然後再固化成細微顆粒。〈無題〉中的塵土是海恩斯先將客機引擎熔化，透過噴嘴或用水、高速氣流使液體分散成微小液滴，被霧化的眾多分散液滴可以捕集氣體中的顆粒物質，讓小液滴變成顆粒。海恩斯使用化學手段晶體化或霧化形體，讓作品產生一種謎樣形象的異質素，從而造成了物質的解體。

〈無題〉
霧化客機引擎
尺寸依空間而定
2008
Courtesy: Corvi-Mora, London,
Luhring Augustine, New York, Annet
Gelink, Amsterdam



彼得·斯坦弗里

瑞士，1937 年出生

16

彼得·斯坦弗里（Peter Stämpfli）以照片或影像為出發點，開始畫一些「比實物還大」的作品，藉以傳達一些「普通到不會引起大家注意的表情和物件」。他從 1965 年起就開始創作汽車零件的寫真作品。他將畫布切割成輪胎、輪子、方向盤等形狀，依展出空間而異，以不同方式加以陳列。

斯坦弗里的作品中隨處可見他對「車」這個主題有多迷戀。「車」——這個自 1960 年代起便是令他興致盎然的夢幻對象——自 1969 年以來，便以一種激進的形式出現在他的作品中。從那時起，他就把全副注意力都放在車這個主題上，或者更精確地說，車的其中一個面向——車輪胎留下的圖案和軌跡。斯坦弗里在他的近期作品中，如此近距離地檢視車，近到連參考背景都消失不見，物件被分解成為抽象的幾何形狀。

〈噴氣〉
油彩、畫布
268 x 236 公分
1970
Courtesy of Adagp, Peter Stämpfli



哈洛·安卡

比利時，1980 年出生

17

哈洛·安卡（Harold Ancart）為「2014 台北雙年展」提出了一件由下列三元素所組成的裝置作品：〈彩虹〉（Bow）、〈方舟〉（Ark）和〈桶〉（Buk）。〈彩虹〉是一大面呈現樂園景象的輸出壁紙，此天堂般風景卻有慘遭祝融襲擊過後的蒼黃；裡面的圖像都是藝術家用「休閒」及「旅行」兩個關鍵字從數位圖庫蒐尋得來，這件數位影像作品只是作者片刻的慾望被實現，他用移轉的手法來表達或滿足自己的夢境，而樂園正是暗示著烏托邦的情境！同時，也大力鼓吹著只有尋夢，人才能感覺活著的想法。

〈方舟〉是一件由 52 個紙箱所構成的大型雕塑。紙箱層層堆疊成仿擬諾亞方舟造型的長形物件。紙箱裡面的內容物是動物圖錄，紙箱外還貼上品名、尺寸、數量等，似乎暗示著動物們在箱子裡面找到了棲身之處，方能從大洪水時代安然來到新紀元。這本動物圖錄是一本名為《動物零距

離》（Zvirata Zblizka）的複製版，原書 1958 年在捷克（當時的捷克斯洛伐克）印製，黑白圖錄記載著參養在布拉格動物園裡的動物像是猩猩、羊駝、獅子、猴子、鸚鵡、蛇、紅鶴等，由於年代久遠，現今已沒有版權問題。

〈桶〉是一個塑膠桶，裡面有一支智慧型手機，正不停播放著貓王艾維斯·普里斯萊（Elvis Presley）的經典歌曲。這件雕塑為未來流浪漢的虛構生活風格做出預測：流浪漢的夾克因具電暖系統，讓他們不再飽受風寒，生活終將得到改善。他們還可以歡樂的在〈桶〉邊聚會，而不是窩在金屬製垃圾桶旁點火取暖。

這個由三件作品組合而成的裝置利用數位化的自然景觀、猜不着的內容物及失效的工業製品來玩弄視覺上的混淆及知覺上的干擾，就是以一種偽裝的混種外貌去操演詭辯觀念。

〈彩虹〉
數位影像
尺寸依空間而定
2014
Courtesy of the artist and CLEARING New York/Brussels



彭泓智

台灣，1969 年出生

18

彭泓智專精在多種媒材的使用，如裝置，錄像，繪畫及雕塑。他創作的主题同他的媒材呈現多重的面貌，他將藝術，宗教及人性混合在一起來討論當代文化現象及其在歷史的反射。

因近期的渡輪翻船事件，洪水問題等生態議題，〈大洪水——諾亞方舟計劃〉（The Deluge – Noah's Ark）這件作品表現人類在面對如此浩劫的無能為力。人類世的劇烈加速度造成了氣候異常，環境污染及生態危機。所有用來控制這個議題的措施都起不了作用了。人類再也沒有辦法回到過去尚未受到侵害的原始風貌，而成為自作孽的受害者。這件作品隱喻了自然和快速發展的工業文明間的巨大矛盾。

〈大洪水——諾亞方舟計劃〉
3D 列印
客製化
2014



瑪莉亞·洛博達

德國，1979 年出生

19

瑪莉亞·洛博達（Maria Loboda）把世界看成是一組有待解碼的符號，從而探索如何將知識轉變成物件。

〈未完成便遭放棄的任務〉（Tasks Abandoned before Completion）將展間改造成一間辦公室：一個象徵權力的處所。這個辦公室外觀保持簡單，這種風格就是所謂的「可轉換辦公室」（convertible office），在私人住處相當常見。〈未完成便遭放棄的任務〉被匆匆拋下，施作痕跡依然清晰可見。這是個安靜的地方，以〈一個說話算話的男人〉（A Man of His Word）照片作為裝飾，照片上是一位衣冠楚楚的紳士銀行家，戴著手套的雙手置於擺出手印的位置。手印在印度教和佛教中是象徵儀典的手勢，或象徵「璽印」（seals），是一種代表靈魂原型的示意符號。

此外，某些架子和抽屜還裝飾著硫磺、木炭和硝石三種無機物，類似簡單的辦公室裝修元素。硫磺、木炭和硝石是製造火藥的主要成分，對改變

〈手印〉
輸出
2014
Installation view Kunstverein Brauns
Courtesy the artist and Schleicher/Lange, Berlin,
Andrew Kreps, New York, Maisterravalbuena,
Madrid
Photo: Fred Dott

戰爭史責無旁貸。洛博達將它們呈現成好像房間的裝飾品，殊不知如果以不同方式來處理和變換，它們極可能會致命。房間寂靜無聲，遭放棄的任務卻可以被激活，轉為劇烈反應。這三種無機物也代表物質的原始狀態，這些元素先於人類歷史、先於文化，它們是自然發生的，但透過科學和知識，卻可以抵達生存與衝擊的另一種狀態。

〈斷裂的石柱〉（The Interrupted Pillar）把一片大理石板截成二半：上半段擺設在辦公室展間裡，下半截放在一樓的中庭，但中間的半截不見了。中庭的大理石板每天都會被淋上一層薄薄的鹽酸，由於碳酸鈣會在鹽酸中溶解，致使大理石的表面在展覽期間漸漸腐蝕，變成二氧化碳。戶外的作品藉由這種活躍的化學反應與在室內的作品成為一種反差，那件大理石板呈現出一種靜止狀態，安靜地等待將至的轉變。



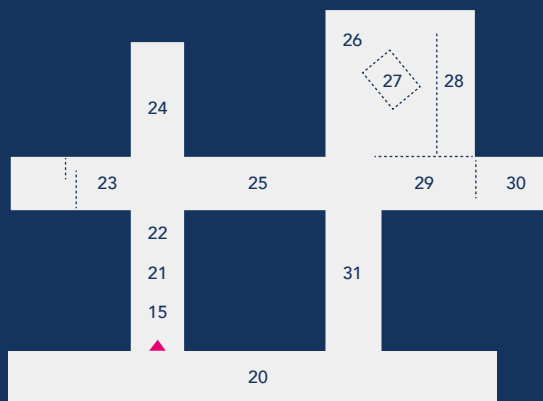
王郁嬪

台灣 / 英國，1978 年出生

20

王郁嬪主要以鉛筆和水彩創造精細又複雜的繪畫圖像，並由此再發展出藝術家創作書、錄像、行為、拼貼與裝置等的藝術表現。她對於受建築和科幻小說所啟發的異想圖像尤感興趣。繪畫裡呈現的無定形體和纖細線條，令人聯想起異質空間和超現實景觀，但仔細觀看，便可辨認出其實她微妙地引用了現實生活中的機器、海洋生物、花卉和船隻。

王郁嬪在「2014 台北雙年展」展出新作〈最後的開始〉（This is the end...），反映出她對可能發生的全球瓦解感到焦慮——當世間萬事萬物都走向終點，而唯有我們倖免於難之時，世界會變成什麼樣子呢？我們又將如何生活於其間？藝術家的大型繪畫裝置陳設在美術館不同樓層的空間中，這些作品營造出一種未來科技與技術脈絡，一種場景調度，在這個舞台上人類與非人類交互連結，我們則以嶄新的方式與大自然共處、共存。



〈最後的開始〉
鉛筆繪於紙上
150 x 358 公分
2014



胡曉媛

中國，1977 年出生

胡曉媛的創作主要著重探索物件與平日生活經驗的本質，藉由髮絲、陳舊織布、廢棄木材及生絲綢等天然素材之特性形塑其創作語彙，極簡卻富詩意的作品風格體現於多元的創作形式，涵蓋裝置、繪畫與錄像。自 2008 年開始，胡曉媛以觀察、研究的視角，致力於木系列作品，企圖尋找與較早期作品有所區隔的創作能量，並重新界定物件本身與形式的關係。

木系列其中的兩件平面作品〈木／罅〉（Wood Rift）及〈木 No.7〉（Wood No. 7）將在「2014 台北雙年展」展出。胡曉媛試圖探討物體本身有限且標準化形式下的無限性，這兩件木系列作品提供觀者以新視角定義平面繪畫、立體雕塑及媒材本身的潛質；而在作品〈蟲寫〉（Bug's Handwriting）與〈蟲跡〉（Bug's Traces）中，胡曉媛亦嘗試突破傳統水墨畫的框架，運用昆蟲沾墨後恣意移動的痕跡，抒寫當代中式的抽象意境。〈蟲寫〉以黑桃木製作的展櫃呈現藝術家與庭院中蟲子互動下的詩性趣味，〈蟲跡〉更透過特製的影像木質裝置記錄這幅抽象水墨畫的創作過程。

〈蟲寫〉
以木、墨、宣紙、石頭裝置
160 x 75.5 x 90 公分；
紙：148 x 69 公分
2014
Courtesy of the artist and Beijing
Commune



21

亨利·奧森

丹麥，1967 年出生

縱觀亨利·奧森（Henrik Olesen）的創作生涯，他因為同性戀身份而以特別敏銳微妙的洞察力來進行創作。奧森透過他的作品質疑各種權力關係，也質疑人類的共同歷史是如何書寫出來的。檢視同性戀如何被呈現，是他尤其關注的重點。他的藝術挑戰著所有享有霸權的生物分類，也挑戰著有史以來便在異性戀書寫歷史裡深植人心的名家敘事。

奧森藉由〈A.T.〉來傳達肖像畫和傳記的概念。這 20 張照片拼貼組成解構事實的素材，諸如照片、信件，還有圖畫等，均來自於英國數學家艾倫·圖靈（Alan Turing, 1912-1954）的真實生活。圖靈是二進制代碼（binary code；此發明與現代電腦的發明進程相似）創始人和社會公僕，他曾經因為同性戀傾向而被施以雌激素治療（化學閹割）。奧森利用拆解（dis-assembled）及重組（re-assembled）圖靈的傳記做為架構，用以建造一個被具體化了的、後現代的身體——或男或女或其他者。

〈A.T.〉
共 20 件，電腦拼貼於紙板上，
加框
每件 48.3 x 33 公分
2012
Courtesy of Galerie Buchholz,
Berlin/Cologne



22

薛沙·達伍

英國，1974年出生

23

薛沙·達伍（Shezad Dawood）的作品反映出他的英國和巴基斯坦根源。他的許多想法都挪用自歐美現代美學，從而造成達伍對身份的檢視更具批判性。

「2014 台北雙年展」達伍選了三個作品計劃含一件新的雕塑作品〈為什麼要依靠空間和時間〉（Why Depend on Space and Time）、一件錄像作品〈邁向可能的電影〉（Towards the Possible Film），以及四幅織品繪畫來展出。他藉由新雕塑作品〈為什麼要依靠空間和時間〉，向羅伯特·安東·威爾遜（Robert Anton Wilson, 1932-2007）致敬，威爾遜是一位美國作家、飽學之士，在不同時期也曾身為小說家、散文家、哲學家、腦航員、未來主義者、自由意志主義支持者，他同時也形容自己是不可知論的神秘主義信仰者。達伍將〈為什麼要依靠空間和時間〉這件雕塑作品構思成一幅量子肖像，以紀念威爾遜在量子物理學理論上的貢獻。〈邁向可能的電影〉這部影片的拍攝地點是在摩洛哥西迪伊夫尼（Sidi Ifni），該地火星式的景觀有著西班牙佔領時期的遺風，及當代政治紛擾的景象；這部影片透過科幻小說體裁來探討本土人類學概念。

〈邁向可能的電影〉
超 16 釐米轉 HD 畫質，彩色，有聲，
20 分鐘
2014
Commissioned by Film and Video
Umbrella and Delfina Foundation



瓊·喬納思

美國，1936年出生

24

從 1960 年代中期，瓊·喬納思（Joan Jonas）便開始參與紐約前衛藝術場景，當時的時代氛圍創造出了下列各號人物，諸如：前衛作曲家約翰·凱奇（John Cage）、激浪派群體（Fluxus group）、後現代編舞家西蒙·福蒂（Simone Forti）、公共藝術大師克拉斯·歐登伯格（Claes Oldenburg），以及編舞家暨舞者伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer），帶領她探索表演形式的藝術。瓊·喬納思將藝術視為過程的觀點，徹底轉變了藝術作品的地位。

〈復活二號〉（Reanimation II）是喬納思在「2014 台北雙年展」展出的一件錄像裝置作品。其實這件作品是她另一個創作計劃〈復活〉（Reanimation）的變異，她從 2010 年就開始發想，並首度於 2012 年「第十三屆卡塞爾文件展」

發表。〈復活〉這件作品是以冰島作家哈爾多爾·拉克斯內斯（Halldór Laxness）於 1960 年代發表的小說《在冰川下》（Under the Glacier）為基礎。喬納思表示，這部小說「重點擺在某條特定的冰川上，可說是在向大自然的精神面向致敬，但由於當前冰川正在融化，〈復活〉便是對冰川融化這種情況的省思」。

至於「2014 台北雙年展」的〈復活二號〉系列作品的裝置，喬納思仿日本障子（shoji）紙糊門框的作法呈現數面的「虛擬牆面」，她表示就跟在「第十三屆卡塞爾文件展」所展出的版本一樣，「讓觀眾可以進入這個空間，而不是被擋在外面」，經由這種方式，觀眾便可跟錄像及聲音展開一次私密、直接接觸的邂逅。

〈復活二號〉
錄像裝置，彩色
2010-2013
Photo: Hans Cogne



周慶輝

台灣，1965 年出生

周慶輝從 1988 年起開始對攝影產生興趣，很快地便成為專業媒體攝影師。

動物園象徵現代生活的便利與神奇（集合了各地的珍禽異獸），同時也帶有一絲諾亞方舟式的末世救贖意味（保護逐漸絕育的動物們）。各種歡騰、喜悅、壓抑、悲哀的符號同時在動物園的空間中遊走，使它在周慶輝眼裡，成為一個帶有強烈衝突感的失樂園。透過動物園的圍籠來引喻現代人生活的牢籠，以一種極度荒謬、錯置、詭譎的時空安排，為觀者創造一種異樣視覺的體驗。如果社會裡有一些無形的框架正引導著我們每一步的生活，周慶輝希望找到一個方式，將那樣的框架具體化，讓觀者有機會重新檢視自己所處的時空，意識身陷的社會制約，進而擁有反思及掙脫的可能。

〈人的莊園〉
噴墨印刷
148 x 194.25 公分
2014



25

大衛·杜爾

法國，1983 年出生

大衛·杜爾（David Douard）的創作結合了電影、配樂，並將日常用品加以扭曲及動力化，以創造出可以同時體現數碼、虛擬、機械和物質等經驗的種種環境，其中也包括令人不安的萬物有靈論。

〈保持平靜，繼續前進〉（Keep Soothe and Carry On）這件是杜爾創作於 2014 年的裝置作品，他從英文經典口號「保持冷靜，繼續前進」（Keep Calm and Carry On）中得到的靈感，於是這個標題就成了他創作的出發點。杜爾以商業標語形式來表現這件裝置作品，因為這正是今日各式各樣的衍生性物品同時上市（杯子、T 恤、海報等）的實際情形，所以杜爾才會保留了代表註冊商標的符號®，作為這件裝置中強而有力的意象。

杜爾決定把這個廣告當成一帖社會鎮定劑，至於裝置的其他部分則作為表現脫序社會的種種元素，「保持冷靜，繼續前進」這個標語就是衝著這個脫序社會而來的。種種元素共存於這件裝置作品，醞釀出對話、抵抗與開放。由於置於展間中央的那些東西再度自我封閉，悄悄進行抗爭，所以這些牆儼然已經失勢，起不了作用。就在這兒，感染從語言蔓延到物件，它足以抵禦那句簡簡單單的「保持冷靜，繼續前進」。

巴黎東京宮個展
裝置一隅
2014
Courtesy of the artist and Galerie
Chantal Crousel, Paris



26

泰菴·馬達尼

伊朗 / 美國，1981 年出生

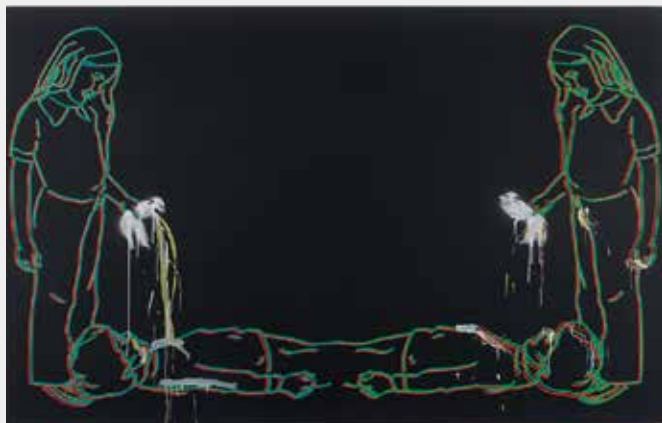
27

以大膽獨特的色彩描繪出富表現性的恣意筆觸，這就是泰菴·馬達尼（Tala Madani）的創作特點。豐富的敘事和沉重的諷刺，馬達尼的畫作刻意地呈現出一種黑色漫畫場景。馬達尼的繪畫作品擅長描繪中東男子在執行故事性儀式時的詭異行徑，這些具有個人特色的畫作，受到了極大矚目。馬達尼的藝術顛覆了繪畫中以女性為描繪對象的傳統，而以幽默、笑聲作為能量。

馬達尼在「2014 台北雙年展」將展出三件動畫作品和兩幅畫作。在〈3-D 榨汁〉（3-D Squeeze）這幅畫中，綠色和紅色的線條令觀者產生有如 3-D 圖像般的錯覺。兩個巨大的小孩，擠壓榨取小黑白人身上的液體，幾乎融化了他們。兩個孩子不想變得一模一樣，於是就利用這兩個小男人的乳白黃褐色分泌物來幫自己描繪出新特色。

同樣地，〈走錯房子了〉（Wrong House）動畫則玩著緊繃的張力遊戲，在一些 3D 人形和一個扁平的黑白男人之間劍拔弩張。扁平人死勒著訪客不放，直到他們的血讓他有了顏色為止。唯有如此，他才能離開他的國度。

〈3-D 榨汁〉
油彩麻布
193 x 304 x 3.2 公分
2014



約納·弗里曼 / 賈斯汀·洛威

美國；弗里曼，1975 年出生；洛威，1976 年出生

28

弗里曼和洛威（Jonah Freeman & Justin Lowe）的影片作品〈浮動鏈〉（The Floating Chain），將在「2014 台北雙年展」舉行首映，並同時展出裝置版本的〈浮動鏈（假牆）〉（Floating Chain (Fake Wall)）。

〈浮動鏈〉是一部靜物影片，以魯布·戈德堡機械（Rube Goldberg machine）那種過度複雜的符號形式呈現。這種風格受到像玉米片早餐之類的商業廣告片平庸的超現實手法所啟發。而這個「拍攝實景」就是無場所性或沒有時間性的「場景」位置。利用聲波曲性的流動敘述去鏈結類型學，將一系列的道具、圖片、模型和環境做出連接。這是一部人種誌科幻電影，片中的物件就是明星。

至於〈浮動鏈（假牆）〉這件裝置作品則是由三種顯著不同的環境組合而成，經由一系列的入口和孔洞，可將這三種環境連接起來。我們得先通過一間辦公室，才到得了第一個環境的入口，而這間辦公室完全就是北美館行政部門辦公室的翻

版。於是我們就這麼晃到這棟建築物的非展覽區，也就是說一個可能的禁區或禁止入內的區域。從這邊通過一個入口（一個供辦公人員出入的地方），就會來到另一個區域（另一種環境），很顯然這個區域就在這堵「正常」展出的臨時牆的後面。這邊光線好暗，似乎遭北美館棄置不用。這個房間的主要元素是一個大型的北美館模型，藝術家先經由記憶做出模型，然後再擴充到超級巨大規模——彷彿北美館儼然已經擴張成為一座大型城市。

觀眾正是從這個區域（第二個環境）才瞥見了第三個，也就是最後一個環境：八爪章魚水療館（The Octopus Spa）。裡面是一些雜亂無章的瞎湊合，有植物、植栽容器、噴泉、軟墊躺椅和個人化的電子設備。由藥物與技術合併成為水療／健康渡假村儼然是一個最新趨勢。這是一種介於遊戲中心、美甲沙龍和機場水療中心之間的混種。



〈浮動鏈（假牆）〉
複合媒材裝置
尺寸依空間而定
2014
Courtesy of the artist and Marlborough
Chelsea, NYC

尼可拉·尤利布魯

阿根廷，1937 出生

尼可拉·尤利布魯（Nicolás Uriburu）是阿根廷當代藝術家、地景建築師和生態學家。他的大地藝術作品，關注於提高環保意識，例如重視水污染等事件。

〈綠色宣言〉（Green Manifesto Portfolio，巴黎，1973）：在尤利布魯作品創作過程中，他將「綠色力量」概念以各種方式表達出來：地景藝術、人體藝術、社會藝術，這種想法取代了以物件表述的方式，或者更確切地說，「綠色力量」決定了尤利布魯的策略裝置，它代表一種溝通「體系」。尤利布魯的〈綠色宣言〉曾經榮獲 1975 年東京平面藝術雙年展大獎。

〈反抗（拳）〉（The Rebellion (Fist)，巴黎，1973）：是尤利布魯四連作畫作系列之一，可被視為「綠色力量」的象徵性備忘錄。這些畫作是他的「自然與文明對抗」系列中的一部分，這幾幅畫很清楚地顯示出，尤利布魯的美學研究其實是在為生態政治學服務。

〈綠色宣言〉
六幅絲網印刷
75 x 55 公分
1973

Courtesy of NICOLAS G. URIBURU
FOUNDATION

〈案例二號和三號〉（Cases II and III，布宜諾斯艾利斯，1997）：同一個名為「污染企業贊助商」（Polluting companies sponsor）系列中的兩件作品。這系列的數位彩色照片旨在譴責九家公司的污染行為，它們將有毒廢水傾倒進里亞丘埃洛河（Riachuelo）——或「馬坦薩河」（Matanza），污染了有五百萬人居住的地區。

〈受害者與加害者〉（Victim and Victimizer，布宜諾斯艾利斯，1996-2000）：尤利布魯藉由這一系列來拯救物的記憶，它們渴望重新變回樹，一件件的家具想再度變成森林中的一棵樹。

自從他於 1968 年威尼斯雙年展期間進行「色染威尼斯大運河」（Coloration of the Gran Canal of Venice）的表演行動開始，尤利布魯大規模介入大自然的計劃，就一直試圖提高大家對河流及海洋受到污染的重視。



29

島袋道浩

日本，1969 年出生

島袋道浩（Shimabuku）強烈迷戀著有關自然世界的一切，以及人類文化在自然世界中數不清的身影，他鼓勵我們打破感知習慣，享受經驗，彷彿這些經驗是首度發生在我們身上那般。島袋道浩的許多作品，都以嬉戲好玩的觀察或看似簡單的想法為出發點。

島袋道浩藉由〈我的烏龜導師〉（My Teacher Tortoise）來反思「停留」（stopping），乃至於「回歸」（returning）的想法。他認為毋需老想著要發掘新東西。有時候「停留」其實很好，即便「回歸」到某個點也挺不賴的。但是，處身於當今世界的你我，「停留」和「回歸」並沒那麼容易。我們一定要勇敢而且明智，才能「停留」和「回歸」。烏龜導師就告訴我們一些有關這方面的事兒。

〈手機和石器〉（Mobile Phone and Stone Tool）：手機是人類最新的設備之一，石器則是最古老的。其實，它們在某些方面還挺像的。首先，尺寸相似。我們拿在手中的時候，兩者感覺起來很像。石頭工具就像手機一樣也有「記憶」。我們可以想像拿著石器「打電話」或者「拍照」。

〈我的烏龜導師〉
蘇卡達象龜、圈、保溫燈、卡典標語及海報
尺寸依空間而定
2011-2014
Courtesy of the artist & Air de Paris & Paris Wilkinson, London
Photo: Peter White



30

蘇拉西·庫索旺

泰國，1965 年出生

蘇拉西·庫索旺（Surasi Kusolwong）這件表演裝置作品的重點在於消費主義，並涉及全球經濟和物質價值，他利用完全不同於傳統藝術的方式來呈現，使得人的行為會受到某特殊情境或時刻的脈絡刺激而起作用。

在這件大型裝置作品〈黃金幽靈〉（Golden Ghost）中，庫索旺邀請觀眾，從一大堆工業廢棄人造纖維線紗的地景中去獵尋由他本人親自設計與製作的藝術作品——12 條貨真價實的金項鍊，它們象徵著一種黃金幽靈。夠幸運的觀眾，就會找到藏在亂線堆裡的黃金寶物，並將其帶回家。他曾經說過：「這件作品讓藝術作品的『遺失』或『消失』這個詞有了新的概念和意涵。正是因為金項鍊在觀眾『手上』所造成的『缺席』，整件作品才完整。」庫索旺利用他這件參與式和

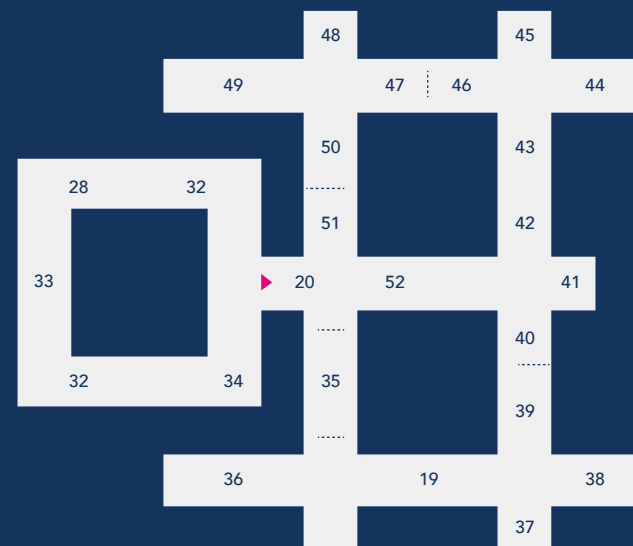
互動性的作品，以現代敘事的手法整合了傳統金匠工藝、歷史的社會政治學與當前經濟環境和生態等課題。他將展覽空間轉變成一個體驗、撤銷與反思人類文明等相關議題的處所。

與〈黃金幽靈〉這件大型裝置作品同時展出的則是庫索旺另一件相對彙集了多種元素的作品：他從金瓜石黃金瀑布借來一顆石頭放在藍色墊子上陳列，再以青銅混金翻模製成石頭的分身，展出期間，他會把這個複製品放在他最初發現這塊石頭的黃金瀑布。庫索旺將社會地理學與黃金相聯結，作為同心圓的中心。透過他的黃金和石頭，庫索旺對價值和歷史提出質疑，從而顛覆了價值體系以及藝術作品和藝術市場的等級制度。

〈Nini 石〉
石頭 3091 公克
2014
攝影輸出，32.5 x 42.5 公分
Courtesy of the artist



31



3F

羅伯特·卡伯

巴西，1963 年出生

32

羅伯特·卡伯（Roberto Cabot）是畫家、雕塑家也是音樂家。他利用多種媒材來創作，如攝影、素描、繪畫、網路裝置和投影等等。他從 1986 年開始將網際網路與藝術相結合，從此網際網路一直都出現在他作品裡。2008 年，他創作了一件裝置，在不同的熱帶區周遭架設了好幾個網路攝影機，同時顯示多個實況影像。他利用這個裝置，完成了「阿列夫」（the aleph）系列。誠如阿根廷作家波赫士（Jorge Luis Borges）在小說《阿列夫》（aleph）原文中所指出的，「阿列夫」是宇宙中的一個點，在這個點上「宇宙間所有時間與空間都可以同時看得到」。「阿列夫」系列正是研究這種現象，並試著將「阿列夫」效應予以再現。

「我們正在經歷即將到來的世界新願景，物與人之間的關係正在快速改變。」如今正值二十一世紀初期，線性單向的選擇已不復存在。每個動作都必須迅速達成協議，這意味著「正規移入」依然存在，但願景與選擇權也會於同時發生。在這個人類面臨改變、人類與地球關係也正在改變的時代，有數百年歷史的繪畫，遂成為探索人類正在發生什麼事的理想媒材。

〈群島〉
油彩、畫布
310 x 580 公分
2014



尼爾·貝盧法

阿爾及利亞 / 法國，1985 年出生

33

尼爾·貝盧法（Neil Beloufa）的雕塑、物件組合、錄像和裝置作品都利用位移、凝結或虛構的影像來加以表現。這些作品存在於一個與我們平行且充滿歡愉的世界。在那裡，表面上的偶發事件才是主題，而這些主題就像兩艘潛艇或兩顆衛星那般有可能相遇。貝盧法的移動影像作品在於檢視社會中的互動與對話，影片的場景經常都顯得平凡無奇或曖昧不明，其片中角色依照腳本演出造成了他們之間微妙的關係和私密的舉止。他安排了某些情境，讓業餘演員和專業演員在這些情境之下探索著各種謎樣的主題，從外星人到民族主義、恐怖主義和未來包羅萬象。

〈人的激情、生活風格、美酒、玻璃高塔，全部都被水包圍〉（People's Passion, Lifestyle, Beautiful Wine, Gigantic Glass Towers, All Surrounded by Water, 2011），就表面看來，這是貝盧法跟某社區居民所做的一系列訪談，很明顯的，這些居民來自北美某座城市新蓋的住宅區。這件錄像作品被投射到移動的銀幕上，移動著的銀幕同時也干擾了影像的多維視角。這件錄像作品旨在探索地方與人們對二十一世紀憧憬之間的關係，它們模糊了真實生活、想像與被賦予神話性（品牌語言與生活風格模式）之間的界限。移動中的銀幕與錄像畫面同步，同時也會隨著太陽移動（跟錄像裡面一樣），倘若這些畫面只是反射或僅是錄像的一部分，觀眾就會對影像的性質產生疑問。這件裝置作品看起來就像是一幅碩大的全像素攝影，或像一個 iPad，上面有畫面在移動，四周還有框框。

〈頂尖事物及決心、人的激情、變遷及生活〉
含泡棉、壓克力、金屬的裝置
尺寸依空間而定
2014



朱駿騰

台灣，1982 年出生

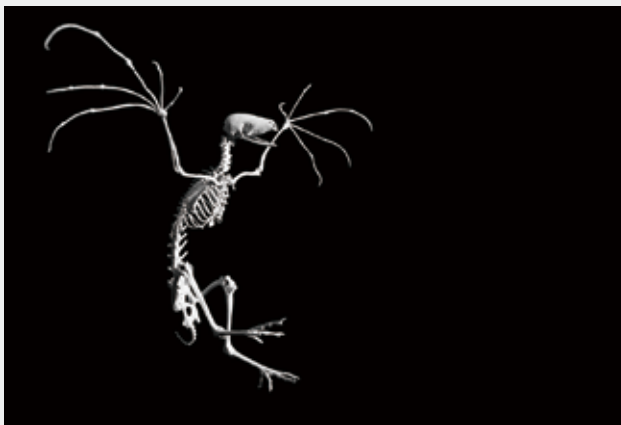
在留學期間，朱駿騰關注於東西方對彼此世界的詮釋與想像，此亦回應他對於身處環境的價值認同與質疑。

世界不斷變動的同時，我們當如何以變／不變處之？從《伊索寓言》（Aesop's Fables）兩篇關於蝙蝠的故事展開，揭示了蝙蝠長期因應自身的構造與型態，在不同的社會、時代、文化詮釋下迥異的處境。

……蝙蝠宣稱他絕對是鳥類。但是，當情勢翻轉過來，蝙蝠立即選擇和走獸們站在一起。……戰爭結束後，大家發現蝙蝠這種欺騙的行為是無法寬恕的，決定共同將蝙蝠趕走。

《伊索寓言》〈蝙蝠·鳥·走獸〉

〈伊索的蝙蝠編號四——穿山甲、兔子、雞〉
骨頭、複合媒材
2014
Sponsored by Tree Valley foundation,
Archaeo Cultures Co., Ltd and S.P.C.
Inc. Taipei



34

……蝙蝠告訴黃鼠狼，自己不是隻小鳥而是一隻老鼠，黃鼠狼因而釋放了牠。……牠向另一隻黃鼠狼保證自己並不是老鼠，而是一隻鳥，因此再度逃掉。

《伊索寓言》〈蝙蝠與黃鼠狼〉

朱駿騰的作品〈伊索的蝙蝠〉（Aesop's Fables）以充盈各種演化特徵的蝙蝠作為起點，蒐集各類生物不同部位的骨骼，組合成副副不同大小的蝙蝠骨架——和諧的視感結構，卻是生物演化中滿斥渾沌的創造——這些「伊索的蝙蝠」將以何種姿態，飛翔於天空之中？又，身而為人，我們該以何種姿容，在變盪的社會中展演個人的生存狀態？

查爾斯·艾弗里

英國，1973 年出生

查爾斯·艾弗里（Charles Avery）自 2004 年以來便長期致力於書寫一座虛構的島嶼。他透過素描、雕塑與文字，描繪出這座虛構島嶼境內的拓撲學、宇宙觀與這方虛擬國境的居民。我們可將此計劃視為一種針對哲學、藝術創造等做為核心主題的冥想，以及一種對殖民和世界所有權的省思。

艾弗里在「2014 台北雙年展」中設置一座裝飾性的青銅池塘。這個池塘是從〈藝花園〉（Jadindagadendar）運來的；「藝花園」是這座虛構島嶼首都「擬聲市」的市立花園，而「擬聲市」不僅是該島首都，也是港口和通往這座島嶼的樞紐。在「藝花園」這座笛卡爾式的花園裡，每一物種都體現著一種數學思維、本質或現象。這幾座植物園並不是由活的植物標本組合而成，而是人工樹林與花朵，島民認為它們是在反駁大

〈無題（雙曲線）〉
卡片、紙、青銅、壓克力、膠彩、水彩
70 x 46 x 46 公分
2011
Courtesy of the artist and GRIMM Gallery,
Amsterdam

35

自然。池塘裡面〈第九〉這條神聖的鰻魚（作為食物的鰻魚是支撐島民經濟的堡壘）正在澎湃激昂，而鰻魚——最原始、最具線性、最有方向的生物——就代表意志。

島上理性的公民寧願爭辯怪獸「本體」存不存在或牠有多奇特，而不願討論城裡的酒吧及沙龍有多舒適。這種永無止境爭論被稱為「永恆的辯證」（Eternal Dialectic）：百花齊放的哲學討論，已經變成由不同信條與派系之爭所組成的複雜體系，每顆頭顱上冒出來的獨特頭飾就代表著他們各擁其主。

在這裡，艾弗里提出了「場所」和「物」的意義。既有的東西象徵我們存在的內涵，但同時也包括了更多無形的現象，實則構成既有世界的具體事物彼此之間都有著複雜且矛盾的關係。



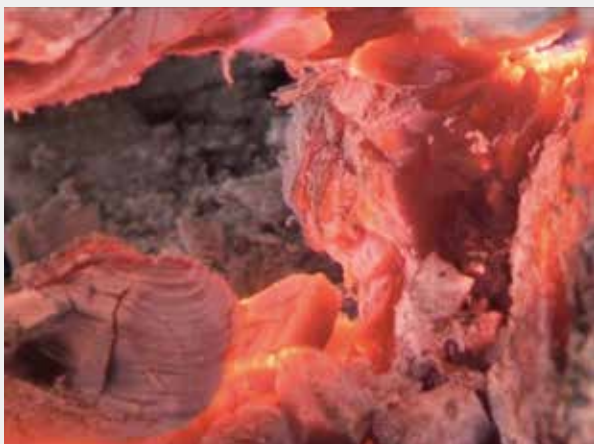
羅荷·普羅沃絲特

法國 / 英國，1978 年出生

羅荷·普羅沃絲特（Laure Prouvost）將傳統敘事非有不可的鋪陳帶入影片中，還同時搭配詼諧魅惑文字與影像來引誘和娛樂觀者。然而，脫離語境的評註和視覺效果卻暗中搞鬼，破壞了片中隱含的故事情節，使得觀者的觀影經驗帶有超現實感。

〈它、熱、擊〉（It, Heat, Hit）這件影像作品透過快速移動的一組鏡頭來架構和推進一個她想暗示的故事，而這組鏡頭則是由文字注解和她拍攝的日常生活插曲、照片所組成的。這部影片令觀者的感官不勝負荷，直敘、螢幕插卡文字、快速剪輯、環場音效，外加敘事中斷——在以惡作劇卻不失幽默的方式呈現。諸如青蛙在水中悠游或街道雪景畫面，隨之而來的卻是愛情的陳述和暗喻的暴力。這些畫面卻又遭到一些既怪異又不連接的影像，諸如花的特寫鏡頭、身體部位或食物，不停地轉切。

〈它、熱、擊〉
錄像和複合媒材裝置，彩色，有聲
錄像：7 分 20 秒；裝置尺寸依空間而定
2010-2014
Courtesy of the artist and MOT
International London and Brussels



36

普羅沃絲特的裝置以「物件」為基礎，但她不把物當成道具，卻視其為錄像作品的分鏡圖。普羅沃絲特所謂的「故事情節」是物的索引，是來自於她電影環境裡的遺物，它們掙脫自己的框架，成為「另類的 3D 電影」。

普羅沃絲特畫的黑底白字牌子，玩著她的母語法語和英語敘述之間的錯譯。諸如「你還沒看到這個牌子之前這個牌子就已經看過你」的擬人化描述，或者諸如「理想情況是這邊會成為一條慢慢在房間中間悠遊的鯨魚，牠的尾巴輕輕撥開空氣」的出色祈願，我們就可以看出普羅沃絲特在她影片中是如何運用文字的。

普羅沃絲特將電影變成現實，然後再變回電影。一件作品迷失在另一件作品之中，因為影像被轉化成聲音片段、表演、錄像、繪畫和裝置，找出各種途徑，再以這些不同的方式去體驗同一個故事。

羅智信

台灣，1984 年出生

羅智信將日常物從它們一般的背景中抽離，納入他的創作中，重現另一種現實，做出一些幽默、可愛、感傷的作品。他致力於鼓勵大家問一個問題，「這是現實嗎？」羅智信將感覺投射進他的作品中並創造出它們的新版本，從而在日常生活和「神奇時刻」之間生成了極強的聯繫。羅智信藝術實踐和實驗的重點在於：日常物怎麼會突然變成雕塑呢？

在這個計畫裡，羅智信以物件做為主要實驗的對象，在物件與物件之間，將各種的轉化形式、擬人與擬物的象徵手法注入其中。

〈飼養箱（旺來）〉（Terrarium (Ong Lai)）這件作品以編織成為鳳梨造型的開運竹（*Dracaena braunii*）為主要元素。開運竹本身其實與竹子並

〈飼養箱（鳥巢）〉
複合媒材
尺寸依空間而定
2014



37

無任何關係，開運竹本身已為竹子形象的挪用（東方文化中正面的形象物），其意義的轉化，從龍血樹至竹的形象、開運竹至鳳梨，最後再從鳳梨到鳥籠，這其中，在外觀與意義上，有著好幾層次的轉化與挪用。

〈飼養箱（鳥巢）〉（Terrarium (Bird's Nests)）作品包含三個樹枝裝置，分別安裝於牆面上，每個樹枝裝置上皆有一個以椰子殼作成的鳥巢；椰子殼中白色的果肉將被替換成以白色大理石雕刻而成的雕塑。而〈飼養箱（苔球）〉（Terrarium (Moss Balls)）這件作品以籃框、籃板、籃網與籃球所組成，並置於牆面。籃網中裝著正常的籃球與以籃球製成的苔球，苔球表面覆蓋著乾水苔（通常都作為培養植物的介質），青苔則生長於其上。

張恩滿

台灣，1967 年出生

38

張恩滿的藝術實踐重點在於挑戰形成現實的可能性。創作過程包括選擇特定站點，對她自己的身份認同進行回顧，以及探索這個世界是如何透過藝術來識別我們。她試圖突顯微不足道的事件，在時間／空間座標將自己定位，以及透過模糊回憶來開啓學識基礎。

「除罪化」(decriminalization) 意指將一個原本是犯罪的活動或行為規定為非犯罪。將一個原本不是犯罪的行為而重新分類成犯罪，則稱為「入罪化」(criminalization)。在文明社會裡，原住民傳統的狩獵文化何以成為異文化法制下審視的對象？昔日部落驕傲的獵人，卻在這個國家律法下成為了罪犯，多元文化的尊重卻成了經政體系難以面對的課題。張恩滿針對單一案例進行創作，藉由打造獵槍呈現出現行法令的矛盾。

〈台灣原住民獵槍除罪化〉

錄像、獵槍、獸骨、文件

31 分 40 秒，裝置尺寸依空間而定
2014

獵槍製作：高獻庭、拉夫拉斯·馬帝靈



艾莉莎·巴倫波茵

美國，1982 年出生

39

艾莉莎·巴倫波茵 (Alisa Bareboym) 創造出一些合成物，藉以探索物質本性與其衍生之批判面向，因為這些面向都是攸關本體以及介於生產機器、消費、人類有限的生物特性之間正在消失的界域。

巴倫波茵為「2014 台北雙年展」構思出了幾件有如軋壓機輸送帶「系統」般的作品，她將箇中毫無關聯的工業零件重新裝配，以便在一套調整過的新參數中運行。至於「系統」這個虛構、合併的名稱，則是指涉不透明的全球性企業，這些公司混淆了我們在日常生活中對消費後果的理解。巴倫波茵以陶瓷、潤膚凝膠、乙烯基、印花真絲、管子、蹦極帶並搭配其他適合的材料，造成不同物材間的相互作用。

因此，具多孔性的陶瓷，其素坯燒到某個溫度，功能就會跟皮膚極為類似。而當多孔的陶瓷表面與潤膚凝膠相互起作用時，它便會吸入凝膠內所含的礦物油。這些作品本身就創造出了一種過程，它們不但追蹤了物質腐蝕及滲透潛力的進展，更從而體現了「劇烈加速度」這個主題。

〈全球系統〉

鋼材、凝膠、聚酯薄膜、乙烯基、

管子、磁鐵、五金

50 x 40 x 16 公分

2013



鄭曦然

美國，1984 年出生

40

鄭曦然的模擬動畫〈跟鈾一樣單調〉（Droning Like an Ur）是三個在同一虛擬場域玩的原型遊戲。三個遊戲各自的玩家可以混合和變身——不僅形狀和行為，就連狀態也是，可以變成主角、替身、道具。攝影鏡頭好像自然紀錄片拍攝者般在虛擬遊戲中游移，不確定鏡頭裡面會拍到什麼有趣的東西，必須緊盯著隨時會出現的突發狀況。鏡頭須學會專注於小破壞上，當左右所有狀態的路徑出現，狀態也就跟著重組。「誰」變成「什麼」，人物變成地面，噪音變成資訊。唯一穩定不變的是變化本身。

在這個大數據（big data）的紀元，遊戲是什麼？人工模型玩的複雜遊戲，是我們的心智模型——受到反射、情緒、慣性、記憶及自古以來的意見制約——所無法單獨掌握的。鄭曦然的遊戲將原本令人敬畏的世界顯得滑稽可笑，這些遊戲摧毀根深蒂固的因果鏈結，利用令人厭惡的經典動畫短片〈十的次方〉（Powers of Ten）的鏡頭推進，隨意重組我們對於片段及整體的認知。我們可以藉由非人類範疇的特異錯綜性自行激發進化，讓它們變得可以思考？甚至可以感覺嗎？或多或少變得像人類這樣嗎？用遊戲讓意識產生變異——這就是鄭曦然目前的創作前提。

〈跟鈾一樣單調〉
擬真，彩色，有聲，無限長
2014



奧·培爾森

瑞典，1964 年－2006 年

41

奧·培爾森（Ola Pehrson）出生於斯德哥爾摩，逝世於瑞典于斯達爾。他以錄像和新技术進行創作，他既利用電腦的功能，也將電腦作為一種象徵元素。培爾森的作品反思媒體與通訊、技術，也針對既形成的人類行為模式與生活的大尺度體系進行反思。他喜歡玩隱喻的遊戲，為了突顯電腦與運算技術能形塑我們之所以成為個人、成為統御我們社會的強大力量與結構，他令這個媒體能被具體的「看到或聽到」。培爾森最知名的裝置作品是 1999 年的〈絲蘭投資貿易工廠〉（Yucca Invest Trading Plant）。

每個工廠本身就具備一種完美的經濟體系，將浪費減至最低，儘量利用自己的資源，這絕對是許多公司所不足為外人道的地方。培爾森選了絲蘭棕櫚樹來代表年輕都會生意人的典型工廠。這個「工廠」曝露於密集市場教育之下已經六個月了，在此期間，培爾森都餵養它轉化成電流的股價編碼（stock market rates），結合調節飲食的相關指數（姑不論水分和陽光供給量充足或貧瘠）。這件作品試圖模擬市場習性，這就好比那些經驗豐富的股票經紀人在進行交易時急遽上升的腎上腺素。

〈絲蘭投資貿易工廠〉
電腦、絲蘭植物、寫字台、電極、
電燈泡
110 x 150 x 75 公分
1999
Collection of Moderna Museet,
Stockholm



阿布·巴卡·曼薩雷

獅子山共和國 / 荷蘭，1970 年出生

42

阿布·巴卡·曼薩雷 (Abu-Bakarr Mansaray) 十幾歲就輟學，離開學校後他便自學應用科學與工程學，同時也致力於研究中非受到廣泛採用的技術：用金屬線和鐵來生產裝飾品和玩具。這兩大要素深深影響了曼薩雷的作品。

曼薩雷以他的科學背景為基礎來進行創作，尤其聚焦於一些不尋常卻不失精緻的圖畫和機器。他以鉛筆、原子筆或蠟筆繪出來的圖畫，看起來很像是藍圖設計稿，但事實上，這可算是他作品的特點，從他在「2014 台北雙年展」展出的作品中，便可看出這點十分明顯。毫無疑問，獅子山共和國內部的戰亂，在形塑曼薩雷具創造性的想像力與未來主義式的觀點上，扮演著極為吃重的角色。即使他的作品在某種程度上見證著戰爭的恐怖，但曼薩雷嘗試去表達出創作的力道，這一點依然十分明顯。

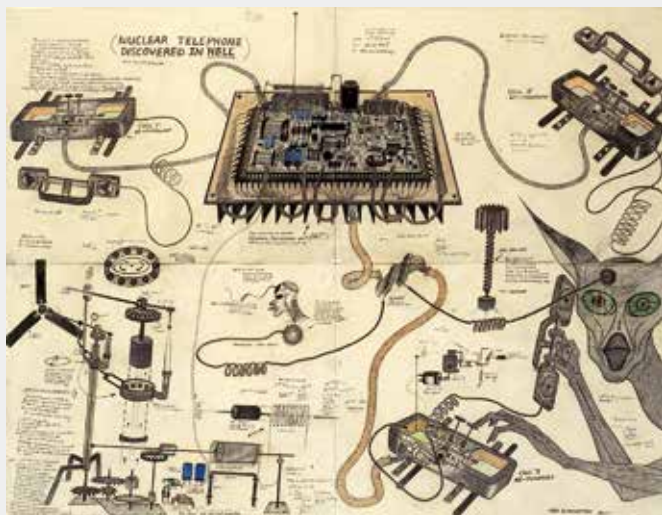
〈地獄裡發現的核能電話〉

石墨及色鉛筆繪於紙上

100 x 130 公分

2003

CAAC - The Pigozzi Collection, Geneva



鐵木耳·斯琴

德國，1984 年出生

43

鐵木耳·斯琴 (Timur Si-Qin) 的創作強調合成性質，他專注於全球化的物質性和網絡化社會，經常融合虛擬與真實，亟欲突顯其異質性，以及經過人類大範圍調節過後的生態分佈空間。

「KNMER406」是一塊 170 萬年前生活在圖爾卡納湖東岸的原始人類化石。〈最早的機械葬禮〉 (Premier Machinic Funerary) 則是一場負熵儀式 (negentropic rite)，標示著「KNMER406」這個遙遠祖先的轉變，它從有機體中重生，變成石頭，變成數位數據，透過地質、文化、商業和科技所造成的自身突變的偶然性，去反芻祖先的生活，鐵木耳·斯琴藉由內容的多義性及曖昧性來傳遞或說是干擾訊息，造出一種商業文化的荒謬性。

〈最早的機械葬禮：第一部分〉

裝置，複合媒材

尺寸依空間而定

2014

Courtesy of artist and Société Berlin



派崔克·范·凱肯柏

比利時，1960 年出生

雖然我們可以形容派崔克·范·凱肯柏（Patrick Van Caeckenbergh）的創作屬於一種個人收藏和故事分類、深具魔力且充滿物，而每個人都會受到這個世界吸引。范·凱肯柏是夢想家、哲學家、思想家，也是說故事的人，他透過有趣的視覺效果來表達自己的創意與聯想。他喜歡跨越不同學科的邊界，並且希望能跳脫片面的、有限的、機械與技術做法的文化行為。因此，范·凱肯柏把類似大自然節奏般的巧合與晦澀的概念納入創作。他所有繪畫、雕塑和裝置作品中的細節全都意義深遠。他就是那種低調地從小處著手，隨著時間過去，卻發展出紀念碑式與多重層次的藝術作品。

范·凱肯柏為「2014 台北雙年展」帶來了他不同時期的作品，一同放置在如解剖室般的展間。長久以來，人體——尤其是消化系統——在他作品中發揮了關鍵作用，不啻為他對社會、消費、宗教及其他種種的反思。

〈人體解剖〉
拼貼、紙、夾板
150 x 150 x 5 公分
1993
Collection of Marc Embo



44

瑞秋·羅絲

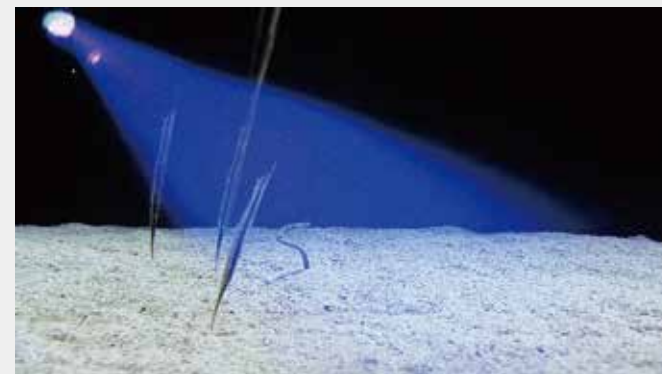
美國，1986 年出生

瑞秋·羅絲（Rachel Rose）針對生與死之間的界限來進行創作。她的錄像和裝置主題範圍甚廣，從動物園和機器人感知實驗室，到建築大師菲利普·強生（Philip Johnson）的玻璃屋、美國獨立戰爭和十九世紀公園設計，無所不包。她將這些場景錨定在死亡觀點的範圍之內，涵括從人類面對災難有多脆弱到歷史對人類有限壽命造成的衝擊。

瑞秋·羅絲在「2014 台北雙年展」中展出一件錄像作品〈坐著、吃著、睡著〉（Sitting Feeding Sleeping, 2013）。這件錄像作品研究「如死性」（deathfulness）這種感覺。她展開好幾趟研究之旅，藉以就近觀察近乎人類或近乎死亡的實體，例如：受先進人工智能控制的機器人、被低溫冷凍的屍體和動物園裡的動物。經過深思熟慮之後，瑞秋·羅絲拍出一部針對活體與物質的影像散文作品，搭配她自己自動調音的旁白，她提出一個核心問題：「你為什麼坐著、吃著、睡著？」最終得出一個結論，或許我們之所以活著，就是「為了我們所製造的變異」。

裝置就像剪輯一樣，可以讓這些看似不同的場景的共同處變得極其明瞭。壓克力玻璃、混凝土、地毯，還有彷彿客廳裡的投影機光線，動物園、機器人感知實驗室、低溫設施和剪輯本身。

〈坐著、吃著、睡著〉
錄像，彩色，有聲，9分49秒
2013



45

帕梅拉·羅森克朗茨

瑞士，1979 年出生

帕梅拉·羅森克朗茨（Pamela Rosenkranz）的作品重點在於：她屬於一個以網際網路為基礎的世代，她把這種「塊莖想法」（rhizomatic thinking），推進到因人類步伐而造成「當機」的故事陷阱之中。她創作時賴以參考的範圍甚廣，從經濟、政治、歷史、哲學、科技、流行文化皆涵括在內，她利用當代各式各樣的光滑發亮外表，將複雜的問題轉譯成可以理解的成套符號。羅森克朗茨還在高科技材料上畫膚色指畫、跨國企業的色調搭配、不含酒精的飲料和礦泉水瓶等諸多元素都被納入她的作品系統中。

〈娃哈哈房間〉（Wahaha Room）是以散落於空間四處的「娃哈哈」礦泉水瓶（Wahaha Water）所組成的一件裝置作品。瓶中裝滿了膚色顏料與矽膠（一種用於電影工業的材料）混合的黏稠物，水的純度從而遭到破壞。投影機分別從兩側

〈娃哈哈房間〉
聚酯、矽樹脂、顏料、投影機
尺寸依空間而定
2014
Courtesy of the artist and Miguel
Abreu Gallery



46

投射出藍光和紅光，營造出一種反烏托邦、人工化又一般的氛圍。紅色和藍色，這兩個互補的顏色，用投影機發出冷光基底，讓人聯想到日出和日落，並進一步轉化成我們身體的裡層和外層。

「娃哈哈」代表孩子的笑聲。孩子的形象宣揚著純潔、天真、健康，然而在〈娃哈哈房間〉裡，孩子卻遭遇了「人類世」的現實。主體與客體融合成在一起，成為一種合成肉體，至於裝有膚色系交液體的瓶子，彷彿將塑化劑飲料給具體化了——也就是說軟化了塑膠製品的本質，使它們更靈活耐用，讓它們更長壽。諷刺的是，就內分泌系統方面，卻得對導致女性人類及雌性動物的早經現象負起責任。例如，蝸牛受到它的影響，繁衍速度比正常快兩倍。純潔、青春、健康反而成了污染的一部分。

林國威

台灣，1982 年出生

林國威於「2014 台北雙年展」中展出兩件作品，針對摩擦、消耗以及材料的擴天性等方面進行反思。

使用化妝品的目的，就在於以視覺引起某種想法及感知，林國威在〈化妝度量〉（Cosmetic）這件作品中，檢視了這個化妝品所使用的視覺思維母體——他將「度量」（metric）嵌入「化妝品」（cosmetic）這個詞彙。「化妝品」這個字詞源於希臘文 kosmētikos，kosmētikos 則又與「安排」（kosmein）有關，至於 kosmos 的意思則是「秩序」。

〈化妝度量〉這件作品是由八張平面作品所組成，作品像畫一樣掛在牆上。不同的化妝品就是這件作品的顏料，呈現出一系列抽象的意象，這塊「經過重新安排」的色卡，將我們的視覺轉移

〈不可避免的摩擦〉
軸承、馬達、微電腦控制器、噴
砂不銹鋼板 120 x 90 公分，6 顆
噴砂不銹鋼球 Ø 48 公分，合板
木箱 120 x 90 x 60 公分
2014



47

到顏色的交互空間與它的物質性上。林國威企圖召喚在化妝品底層之下的思維過程，探索這種因人類相遇而造成的交換中所感知到的和所想像到的，質疑這種環環相扣的投射，也質疑人類的感知能力。

〈不可避免的摩擦〉（Inevitable frictions）則由六個噴砂不銹鋼地球儀所組成。兩個不銹鋼地球儀受到電子馬達機件驅動，不停旋轉，相互激烈碰撞。林國威對於如何經由對稱與非對稱的並置來體驗這個世界感到興趣，他使用噴砂的方式模糊地球儀中的的邊界，並降低其物質性。這種亂數的旋轉系統，不僅反映出時間和混亂的概念，同時也是權力關係的參照值——一個地球儀如何形塑另一個？我們對一個雖古老卻依然司空見慣的儀器會有什麼樣的觀感，林國威嚴謹的檢視這點，從而指出了消耗的矛盾狀態。

吳建瑩

台灣，1983 年出生

48

本屆台北雙年展吳建瑩試圖在異國生活的現實脈絡中去汲取養分，並羅織、提呈一個三角（多角）關係。該計劃的發想始於藝術家與切斯諾（Chesneau）一家人在法國夏杜（Chatou）的相遇。對他而言，藝術計劃的重點在於「計劃」：一項共同的工作。這次雙年展的作品計劃允許他們在彼此各異的生活中樹立起共同的目標，並能更加積極地相處、交換意見。雙年展作品，在某些意義上，也就是這段共同生活的展現，唯一不同的是藝術家換人做了。該計劃展出范天牧（Léopold Chesneau，12 歲）自二歲半以來約 200 幅的繪畫作品，媽媽（范瓊熹）十年來的觀察筆記也將成冊出版。最後，吳建瑩拍攝了一部關於范天牧的紀錄片，並採訪了他的家人、朋友、鄰居與小學美術老師。簡言之，這是一項圍繞范天牧的繪畫創作所開展的（藝術）計劃。

〈 范天牧的塗鴉作品 —— 控制小孩的長舌妖怪 〉
彩色筆、紙張
范天牧七歲作品
15 x 21.1 公分



蜜卡·羅登伯格

阿根廷，1976 年出生

49

蜜卡·羅登伯格（Mika Rottenberg）將因果現象作為電影和雕塑語言，針對諸如勞工和全球化、經濟和產值等提出評論。

在羅登伯格最新作品〈缸球靈洞〉（Bowls Balls Souls Holes）中，她擴大了物件生產、單位和價值的探索，研究不太容易溯源的因果現象，如：量子糾纏現象、磁場、全球氣候暖化和運氣的產生。她引導我們透過精心構造的真實及抽象環境，創造出超越獨立存在的物件和電影這種媒材的物理經驗。所有活動都發生在哈林區某賓果遊戲廳，其中一組連續的數字打開機械式大門，從而轉換到現實。影片中的因果關係服膺著奇怪的律法，介入這事件玄學鏈中的種種隱形力量，將各個角色聯結起來。這些行動轉動星體，影響全球溫度，及改變了建築體。

〈 缸球靈洞 〉
錄像，雕塑裝置
錄像長 28 分鐘，有聲
尺寸依空間而定
2014
Courtesy of the artist and Andrea
Rosen Gallery Inc., New York



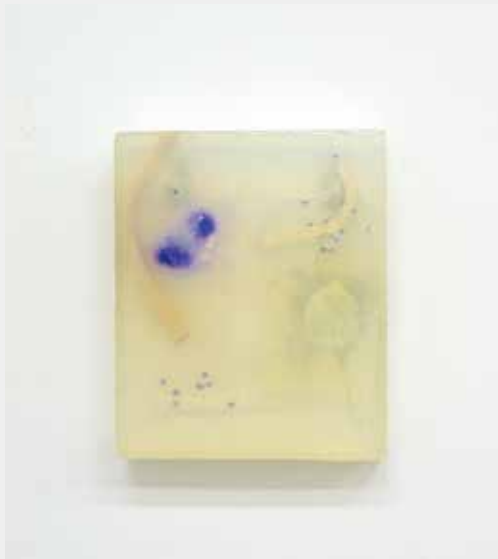
安妮卡·伊

美國，1971 年出生

安妮卡·伊 (Anicka Yi) 利用容易腐爛和不持久的媒材來進行創作，藉以研究物質與物質主義、消費和消費主義之間的關係。藝術在先決上是一種視覺呈現，那麼氣味對於藝術的視覺呈現會有什麼反應？她的創作就在於探索藝術的感官經驗。

安妮卡·伊藉由她的感官裝置作品，在「2014 台北雙年展」中探索系統中失序現象的「熵」狀態，在「細菌生態系統」(bacterial ecosystem) 中的緊繃與平衡。事實上，「細菌生態系統」就是那些受到感知的獨特本質的複雜母體。任何時刻及每一時刻，「細菌生態系統」都帶著一連串感官序列作用後所留下的印記。安妮卡·伊還加入了一些會轉變成能量的媒材，像是甘油皂、

〈網路暴力 I〉
甘油皂、環氧樹脂、乾燥劑、塑膠管、壓克力漆、魚線、矽酸鈉、Prada 保濕劑
22.86 x 17.78 x 3.81 公分
2013



50

麵團、在透明的 PVC 材質的充氣屋裡放映著原生生物的錄像，她試圖透過結合有機與合成等不同形式的共居，縝密地量繪出各個主體性的共生形貌。安妮卡·伊藉由她的裝置作品，對可消化性、解構的想法，以及對巨大的人類基礎設施和「熵」之間的空間提出質疑。

最終，人類消失了，藤蔓佔據了建築體，細菌四處蔓延，人類基礎設施的點點滴滴即將崩壞。這種漸次趨於混亂，超越了人類所奠基的，和超越了人類所定下秩序的狀態，也就是所謂的「熵」。在「熵」的失序狀態下，自發性的化學反應進入了較無秩序的狀態和結構，至於那些得有能量才會產生的化學反應，它們需要的則是經過加強的正規形狀或強制性的設計。

喬瑟芬·梅克塞柏

德國，1964 年出生

51

喬瑟芬·梅克塞柏 (Josephine Meckseper) 是一位以紐約為創作基地的藝術家，她的作品混合了現代主義的美學語言與商業展示和廣告的形式化語言。

梅克塞柏在「2014 台北雙年展」中展出兩件她於 2013 年創作的裝置作品〈城市氣候〉(Urban Climate) 和〈亮灣汽車／免費〉(Bright Bay Cars/Gratis)。〈城市氣候〉利用商店陳列牆板、五金機具、日光燈，還有一塊印了一棵樹的帆布，德國某次抗議都市發展行動中，抗議者曾拿這塊帆布作為遮蔽之用。至於〈亮灣汽車／免費〉則是一個玻璃櫃，裡面置有一個混凝土澆鑄的裸體軀幹、一尊布朗庫西式的波浪狀雕塑，以及一幅抽象畫，畫的背面則是一件鋁製的汽車廣告。這幾樣東西放置在黑色不鏽鋼和玻璃製、高 254 公分的櫥窗中。這個櫥窗反映出：早期現代主義和政治及美學的種種前衛發展形式，當時它們如何對抗古典主義和資本主義。

〈城市氣候〉
五金配件、日光燈、壓克力彩於畫布及畫布噴墨輸出、置於黑色壓克力鋁邊中密度凹槽板上
243.8 x 243.8 x 31.8 公分
2013
Courtesy of Andrea Rosen Gallery Inc., New York



胡迪尼森·朱尼爾

巴西，1957年－2013年

胡迪尼森·朱尼爾（Hudnilson Jr.）從1970年代後期開始創作，直到2013年於聖保羅去世為止，這位多媒體藝術家依然是巴西塗鴉的代表人物，也是少數幾個在巴西真正得到認可的同性戀藝術家之一。

從1982年起，朱尼爾開始進行〈練習看到我自己〉（Exercício de Me Ver）系列，他用影印機來再現他自己的身體部位。朱尼爾透過納西賽斯的自戀觀點，趴在影印機上，將身體的各部分記錄下來，這些身體作品都會在本屆雙年展展出。他把希臘神話世界當成作品的主要脈絡，從而踏上探尋之路，在別的投射中找到他自己的影子，他以自己在「一個練習或閱讀／視力」中的形象作為創作元素。他做出極具撩人的姿勢，將自己的

〈無題〉
影印
25 x 22 公分
1980's

Courtesy of the artist/Galeria
Jaqueline Martins



上半身、腿、手臂及性器官予以肢解，然後再把它們拼湊在一塊兒，或者分開成為單獨的部件，用來做拼貼、物件、塗鴉或影印作品之用。

這些看板有很大一部分是朱尼爾身體的放大影印圖，是直接以影印機印出來的，比方說〈張力區 III-D〉（Area of Tension III-D）和五件拼貼作品〈無題〉（Untitled, HJ0146 [6], [8], [11], [12], [22]）。朱尼爾將這些放大影印圖並列，再做出如廣告看板大小的馬賽克拼貼。看板上多半都顯現出男體的微小細節，不斷放大後，大到影印機印出了它自己的圖形符號和網狀圖案，最終呈現出來一些既有機又抽象的外觀。

52

2014 台北雙年展

《劇烈加速度》

2014年9月13日至2015年1月4日

臺北市立美術館館長 黃海鳴

展覽團隊

策展人

尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）

展覽組組長

蕭淑文

策展人助理

張琬菱

展覽執行

蘇嘉瑩 蕭琳葵 蘇子修 葉人瑜 洪思吟

空間執行

支涵郁

展務協力

吳昭瑩 邱麗卿 李瑋芬 高如萱 黃惠婷
楊詩涵 李佳穎 李佳霖 張琬怡 蔡雅祺
林宗興 簡伯勳 陳宏圖 鄭瑞瑜 王麗莉
施綉香

視覺設計

胡若涵

技術協力

陳淇榜 周時雍 王永廷

燈光

蔡鳳煌 簡偉洲 廖啓勝

公關

林忠憲 呂學卿 柯盈安

導覽手冊

發行人

臺北市立美術館館長 黃海鳴

督導

蕭淑文

編輯

熊思婷

美術設計

胡若涵

英文審稿

韓伯龍（Brent Heinrich）

英、法翻中譯者

繆詠華

中翻英譯者

魏安德（Andrew Shane Wilson）

印刷

佳信印刷有限公司

指導單位



台北市文化局
Department of Cultural Affairs
Taipei City Government

贊助單位



瑞士文化基金會



指定投影機



指定飯店



台北華國大飯店

2014 台北雙年展

《劇烈加速度》

2014 年 9 月 13 日至 2015 年 1 月 4 日

9 月 12 日盛大開幕

哈洛·安卡(比利時)、查爾斯·艾弗里(英國)、吉爾·巴比耶(法國)、艾莉莎·巴倫波茵(美國)、尼爾·貝盧法(阿爾及利亞/法國)、彼得·布根豪特(比利時)、羅伯特·卡伯(巴西)、張恩滿(台灣)、鄭曦然(美國)、周慶輝(台灣)、朱駿騰(台灣)、薛沙·達伍(英國)、大衛·杜爾(法國)、卡蜜兒·安侯(法國)、羅傑·海恩斯(英國)、胡曉媛(中國)、黃博志(台灣)、瓊·喬納思(美國)、胡迪尼森·朱尼爾(巴西)、工藤哲巳(日本)、蘇拉西·庫索旺(泰國)、黎安美(越南/美國)、林國威(台灣)、瑪莉亞·洛博達(德國)、約納·弗里曼和賈斯汀·洛威(美國)、羅智信(台灣)、秦蕊·馬達尼(伊朗/美國)、阿卜·巴卡·曼薩雷(獅子山共和國/荷蘭)、喬瑟芬·梅克塞柏(德國)、納撒尼爾·梅勒(英國)、瑪莉·穆爾(荷蘭)、亨利·奧森(丹麥)、OPAVIVARÁ!(巴西)、奧·培爾森(瑞典)、彭泓智(台灣)、羅荷·普羅沃絲特(法國/英國)、馬修·羅查·彼塔(巴西)、瑞秋·羅絲(美國)、帕梅拉·羅森克朗茨(瑞士)、蜜卡·羅登伯格(阿根廷)、斯特林·魯比(美國)、鐵木耳·斯琴(德國)、島袋道浩(日本)、彼得·斯坦弗里(瑞士)、吳山專和英格·斯瓦拉·托斯朵蒂爾(中國/冰島)、尼可拉·尤利布魯(阿根廷)、派崔克·范·凱肯柏(比利時)、吳建瑩(台灣)、吳權倫(台灣)、王郁嬪(台灣/英國)、梁慧圭(韓國)、安妮卡·伊(美國)。

10461 臺北市中山區中山北路 3 段 181 號

Hours: Tue-Sun 09:30-17:30

Sat 09:30-20:30 (Closed on Mondays)

Tel +886 2 2595 7656

Fax +886 2 2594 4104

www.tfam.museum

info@taipeibiennial.org



www.taipeibiennial.org

