



藍天之下 BETWEEN EARTH AND THE SKY

藝術家

Baboo

FAMEME

吳書原、耿寧

李貞葳

李明學

阮慶岳

許悔之

張嘉穎

張致中

陳亮璇 + 致穎

發條鼻子

滯留島舞蹈劇場

策展

蕭淑文 耿一偉

我們時代的
精神狀況

THE SPIRITUAL STATE
OF OUR TIMES

08/01/2020 — 10/18/2020

GALLERIES 1A, 1B

目 次

館長序

03 關於這個展覽

館長 / 林平

專文

04 藍天之下：我們時代的精神狀況

策展人 / 蕭淑文

12 如何在藍天之下打出一個洞

策展人 / 耿一偉

藝術家 & 作品

15 FAMEME

19 阮慶岳

22 許悔之

25 張嘉穎

28 陳亮璇 + 致穎

31 李貞蕙

34 李明學

37 Baboo

40 發條鼻子

43 滯留島舞蹈劇場

46 張致中

49 太研設計 吳書原 + 耿寧

關於這個展覽

林平

臺北市立美術館館長

布希歐 (Nicolas Bourriaud) 在《關係美學》裡評點九〇年代展覽，如此說：「我們應該了解當今社會場域正在發生的變化，並掌握已發生的變化和仍在發生的變化。如果我們不是與藝術家處在相同的境遇之下，如何能理解 1990 年代展覽中所表現的藝術行為的類型及其背後思路？」在這層脈絡底下，藝術家試圖把展覽場所視為一個微型的社會場域，他們關注現代文明社會中人類處境及環境，或是去反思生活中的現實狀態，或是對社會議題或公共議題表現出高度興趣。布希歐更指出藝術產生一個特定的社會場所，或者說是創造一個社會境遇，最終這種樣態的藝術是如何能夠推動解放自由的現代性方案？

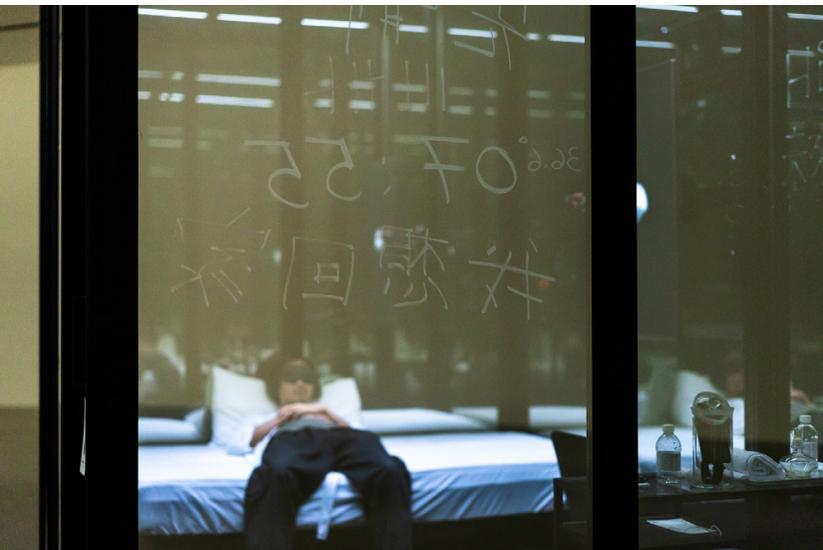
這正是臺北市立美術館從 2015 年在我上任之初，便開始有計畫地推展「活展覽」的初衷：當代藝術旨在藝術脈絡下建立一種新秩序，同時它也不斷地致力於打破秩序以及不斷地重組藝術可能性。活展覽就是建立在這個核心中以臨場性作品為基礎，除了它們打破靜態作品展示的線性時間結構，這類作品更打開了一個人與人彼此之間臨近的關係，就是布希歐所說的「藝術產生一個特定的

社會場所」。在這裡，創造出一個開闊而有彈性的場所；同時，人們可以即時討論他們眼前所看到的，或者說那樣的自由就是整個意義所在。

從《愛麗絲的兔子洞》(2015)、《社交場》(2017) 到《藍天之下：我們時代的精神狀況》(2020)，這一系列展覽，在在指涉藝術作品沒有特定不可的樣子，就是當代藝術朝著自由的實現的發展。並思考著藉由多元的藝術世界才是藝術的真實實踐，才能為未來的新文化、新政治帶來持續的發展。本次適逢全球籠罩在新冠病毒的陰影下，藉此為主題的藝術，我們能夠看到通過活展覽的形式，藝術如何能夠與這個世界彼此對話呢？

藍天之下：我們時代的精神狀況

文 / 蕭淑文



攝影 / 簡子鑫

前言—活展覽

當代經驗中，在參與者（觀眾）是作品的客體也是材料的脈絡底下，活展覽與其說是一種藝術新品味，倒不如說它們是尚未被精確描述的許多事物。這其中包含一種自由聯想，是關於當代藝術獨一無二的變體本質的探討。活展覽具體實現作品形式的關鍵，就是撬開當代藝術變異的體質，持續衝撞一個正規展覽體系，檢視、翻轉、試圖挑釁藝術的種種可能。羅伯特·勞森伯格 (Robert Rauschenberg) 曾經說道：「打破界限。如果不存在，就創造它。」^{註1}

這類作品過程中而不是結果具一種延時性 (duration)，或者在不斷循環的架構下，毋寧是打破了靜態作品的線性時間結構。且以時間為基礎的展演作品，不論是表演者、參與者（可能是觀眾）及觀眾的當下反應、回饋和詮釋，奠基於一個真實的臨在感和直接性的觀展經驗。如此身歷其境的藝術經驗，意指產生個人或集體感受與經驗的可能性，打開了一個開闊而有彈性的空間。那一刻開始，觀眾表現他們的自由意志去看、去想眼前的東西。或者說，那樣的自由就是整個意義所在。

在這個基礎之下，《藍天之下：我們時代的精神狀況》不是回顧1960和1970年代的行動藝術、身體藝術。那時候的藝術家志不在創造一個具「公共性」與「公眾性」的參與式平台，大多是用他們自己的身體對抗社會、政治的主流價值。這個展覽旨在創造一個參與式的公共領域，藉以投射當代社會境況甚至是大膽顛析、預設個人、社群、環境與世界的關係網絡。

通過「活展覽」的結構和基本原理，本次展覽希冀從人、環境、生態、疾病種種徵兆描繪我們時代的精神狀況，其中更隱含著如我們現今生活的世界的縮影。12組創作者或團隊將其作品連結到當下時刻和日常生活裡的「奇觀」之間。展覽跨越藝術、文學和

1 羅伯特·勞森伯格 (Robert Rauschenberg 1954–1964)，他極具代表性的一系列混合媒材作品利用 拼貼手法將藝術創作材料與日常物件並置，就如同他所說的，報紙上的文字、照片細節、棒球縫線及燈泡鎊絲，一如筆觸或是瑣瑣的滴畫，對於繪畫來說一樣重要。這一系列「集合藝術」(assemblages) 是一種混雜了繪畫、拼貼和雕塑的新形式創作，藉由不同的材料和媒介的表現擴大藝術表達的複雜性。這句話的原文是“Break the boundaries. If it doesn't exist, invent it.”

科學，建構出一種現實情境，是所有關於生命、思想與環境永續的問題、是關於我們想像的「真實世界」、是關於科技文明的普世真義。

就在這個高度活性介面 (liveness) 下，藝術家創作了和自己的生命關聯或沒有關聯的作品，從一個瞬間到另一個瞬間，把實際上僅僅是可能的東西、或純粹是現實的東西，強調根據安排且是經由偶然 / 非偶然的、有意義 / 反意義的事件而構成。在此脈絡下，「臨場性」、「互動性」作為視覺功能的強化和延伸成了作品的基本元素，藉此對眼下這個城市或這個世界，直接或委婉地提供某種觀點或者說是陳述出來一種「立場」。

而關於展覽的進路是每個作品計畫以「對話」作為基底，藝術家、策展人相互詰問，目的就是要挑起論辯，盡其可能地不設框架、沒有預定目標，傳達每個作品計畫都是一個複數組合的含義，這裡面有對話、協作、過程。最後結果，一方面它們是「展示品」；另一方面，它們開始承擔起相互參照的任務：作品作為媒介的訊息和觀眾直接互動，在於通過「觀眾」這第二層媒介，塑造了訊息傳遞的轉折路徑，讓觀看者、參與者縱身投入感知的過程，把媒介（作品）推向新的視角。整個歷程就像是他們對作品發出戰帖，而一切事物在其發展過程中表現出來的形式，與其最終呈現的形式產生的逆轉性，看到一種「激活性」都是顯而易見的。

於此，活展覽是具臨場感、交流感、表演性或者說是直接性，完全扎根在展演者和觀看者的「共在」，在某種意義來說恰恰是海德格對作為共有世界之中的存在頗析。人與人在同一個網絡相

遭遇，構成此在和它的世界、它的在此 (being-there) 或此在 (there-being) 的關係，而這是一種綜合關係。^{註2} 對《藍天之下：我們時代的精神狀況》而言，想要探索的表演性比較沒有關係。不過，作品的共同點是建立在以臨場性作品 (live work) 為基礎這個核心中，藝術家創造某個具體的東西，更多是關於作品與參與的觀眾組成的觀點和方法。

展覽打造出的世界景觀的想像體

阿帕度萊 (Arjun Addadurai) 批判馬歇爾·麥克魯漢 (Marshall McLuhan) 以新媒體這個媒介去理解世界成為「全球村」的論說。他援引傳播學者約書亞·梅洛維茨 (Joshua Meyrowitz) 指出新媒體創造的社群是無需任何所在的 (no sense of place)。更提到塊莖理論：我們居住在宛如根莖狀的世界，失根、異化、個人和集體在心理上相互疏離，是精神分裂的。另一方面則是電子媒體將使我們產生幻想或噩夢。^{註3} 阿帕度萊審視當今全球化時代，如何藉由人的遷移與電子媒介建構一個想像的世界景觀。現今人與物全球流動的世界，及科技景觀的全球配置下，提供了超現實 (hyperreal) 的全球文化路徑。阿帕度萊舉高檔椰子油為例，從生產、製造、包裝到消費端，出自不同國度的原產地、進口地，商品如此混種起來，更加速文化跨界。

2 《存在與時間》(Being and Time)，海德格 (Heidegger, 1889-1976)，第二十五至三十二節。

3 阿君·阿帕度萊，《消失的現代性：全球化的文化向度》，群學出版有限公司，鄭義愷譯，2009，頁 41。

對應人們一起共同生活在世界的泡泡裡，這類共同體的產生，使得失根、異化、疏離一切都有脈絡可尋也打造出全球村落的強勢敘事裡的各種想像風景。在全球村的泡泡裡，資訊科技的進展神速，不再受限於邊界，進一步折射了想像世界的基本結構，餘下的問題只是我們都活在這個「建構」出來的混種世界裡。在這裡，生產和散佈資訊的電子媒介功能，提供一個共同基礎，讓我們的意識形態不停流動、裂散，在泡泡裡相互依存。

韓炳哲認為遍地雜交、人口遷徙過度、消費過度、交流過度、信息過剩和生產過剩等現象充分說明了過量的擴張性，因此信息不再傳遞信息、生產不再有產出、交流不再具有交際性。他更以身體系統比擬大規模的擴張性引發循環系統的堵塞和脂肪的囤積。^{註4}簡言之，過度的擴張性正一步步地把全球村導向毀滅之途。

數位網絡時代的泡泡

對余政達而言，作品代表著一個當下社會的命題。在電子環境的土壤下，他通過「FAMEME」這個數位身分，打造了宣稱兼具保健和預防疾病療效的「MST」快樂丸實體店。仿效電視購物台的行銷廣告手法，來自本尊及使用後者分享食用後的影片，在現場不斷地回放。而其中APP遊戲軟體的設置，把人的心理層次簡化為「數據」呈現出來。作者的目的是要觀看者意識到新媒體在生活各個層面加諸在他們身上的種種效應。這樣的作品新媒體作為媒介塑造一個虛構的未來商品，徹底地展現媒介的訊息如何讓個人心理和社會心理帶來變化。藝術家用技術的影響改變人的感官和感知模式，將媒介的魔力或潛在的力量發揮到淋漓盡致。

在此基礎上，〈榴槤製藥廠〉體現電子媒介對個人和社會的威力，就是在于它如何成為「形塑」社會的一股隱蔽力量。這股力量似乎是所向披靡，甚至使人無法抗拒它而只能選擇同步前進。麥克盧漢指出當我們擁抱新媒介和新技術使自己放大和延伸，在人的世界引入事物的尺度變化、速度變化和模式變化。現今的社會裡，生活不再一如既往，面對新局我們奮不顧身。^{註5}

關於人類世界尺度產生劇烈變化，麥克盧漢將它歸因於失去文化根基及信息氾濫，使得我們在新鮮的電子世界中呈現麻木狀態。^{註6}阮慶岳的〈山徑躊躇—我的小說拯救計畫〉以文字為基礎，揭露當代精神狀態的內在問題。「文字」是沉重的、輕盈的、智識的、感性的，它們不管在激發人類情感上或想法上，給予的是一種超越視覺層次上的報酬。文字在文明進程裡無可取代。但在高速運算處理器取代印刷的時代，瞬息萬里的訊息傳輸速度，讓當代人在視覺世界和聽覺世界裡與文字決然分割而成了祭品。

〈字，療。〉是「字」與「心」的書寫行動演出。文字是表意的、指涉的，文字是意義增長的過程，突變和新生。文字的發達賦予文化一種內涵豐富的完形。當今爆發性的數據與資訊被積極肯定

4 韓炳哲 (Byung-Chul Han)，〈擴張性暴力〉，《暴力拓樸學》，中信出版集團，北京，安尼、馬琰合譯，頁 131-132。

5 《理解媒介：人類的延伸》(Understanding Media: The Extensions of Man) 是馬歇爾·麥克盧漢 (Marshall McLuhan) 1964 年出版的一本書，他認為媒介主要通過媒介的特徵而不是內容來影響社會。這本書被認為是媒體理論的開創性研究，作者也被譽為 20 世紀的先知。

6 同註 5，〈媒介及訊息〉，譯林出版社，何道寬譯，南京市，中國，2017，頁 26-27。

成我們和世界交往的模式，文字就顯得多餘累贅。許悔之提醒著文字如何讓人們沉思冥想，擁有更美好世界，或許是一場徒勞無功的行動，但也驗證韓裔德國哲學家和文化理論家韓炳哲所說：「由於缺少從容寧靜，我們的文明走向一個新的野蠻狀態。……」^{註7}

上個世紀末，布希亞宣稱我們將活在超真實的世界裡。在我們眼前就是一個微型衛星的機器操縱裝置如活體般被推進到真實世界的生活軌道中，只要有個螢幕和網路，一個操作就可以讓我們在那兒展開生產、消費、聯結、接觸、反饋以及溝通。我們的時間、我們的身體，甚至是我們的歡樂都被微型化。^{註8} 在赫胥黎 (Aldous Leonard Huxley) 的科幻小說《美麗新世界》(Brave New World) 裡，只要服了科技這帖「索麻」人人都很快樂。小說家藉由科技發展構思未來世界的樣態，即預言著過去一切的文明價值在現代科技的安置下輕易地被丟棄，我們又得付出何種代價！^{註9}

集體催眠

在《倦怠社會》一書中，韓炳哲 (Byung-Chul Han) 指出在現代的生活中人類社會越來越走向專注技能的多工作業發展，這樣純粹的喧囂忙碌，只是不斷複製、加速現有的事物，創造不出什麼新鮮事。^{註10} 最終，人們日漸關心的是如何存活下來，使人類社會越來越像蠻荒之地。在此結構下，張嘉穎創造一個新世界的「HAHA」教派，用繪畫、圖像建造一個聖殿，讓過動活躍的我們，提升深層的專注，覺知到這個過度視覺化的空間，從而內化成為「我」的意識。

〈手勢 II〉以九〇年代港台的殭屍類型電影裡強化手勢及畫符等驅邪儀式，對當前新冠病毒疫情提出解決之道。這類電影內容是一種典型的黑色喜劇敘事風格，沒有突兀的結局，法師趕走殭屍完成艱鉅的工作。陳亮璇和致穎藉由殭屍電影對當代社會和人類本質提供他們的「觀點」。這件影像裝置表達出人類藉由畫符驅邪儀式及九字護身法等玄密的民間信仰來大膽對抗病毒的侵襲。而通過具儀式性和象徵性的表演，符號（手勢）和空間充滿極具張力的語意和氛圍，在持續進行擴張、解放、反干預、去疆界和去儀式化等當代狂歡活動裡，彰顯一種排斥性的系統而獨樹一格。

李貞蕓的〈14 種承擔的練習〉，用自己身體體驗它被拋入不同極限狀態的身體現象。這個隱喻式的身體詮釋，幾個連續動作重複操作，重複使用身體與循環的時間感，對比強調效率化與機械化的工業社會，提供了有趣的參照與對話。這件作品，本質上處理的仍是身體如何作為藝術發生的場域，並回應著上個世紀觀念藝術、行為藝術等簡約的美學表現。同時，用身體建立話語權，逼使我們省思身體所具有的反芻意識最終都與它們在世界中存有的方式環環相扣。因此身體裡面擁有的世界本性，就是一個社會性的世界。

7 韓炳哲 (Byung-Chul Han), 《倦怠社會》，大塊文化，莊雅慈、管中琪合譯，2019，頁 44。

8 尚布希亞 (Jean Baudrillard), 《傳播的超越》(The Ecstasy of Communication), 這篇專文收錄於賀爾福斯特 (Hal Foster) 主編的《反美學》一書 (台北: 土緒, 民 87), 頁 193-200。

9 《美麗新世界》(Brave New World) 是赫胥黎 (Aldous Leonard Huxley, 1894-1963) 的反烏托邦小說。這本書描述公元 2540 年的世界—不是感性，不是才智，更不是道德的，而是一個由科技宰制結合政治的集權世界。

10 同註 7，頁 39-44。

〈後一調味群島風情〉以鹽、胡椒、丁香、肉豆蔻與肉桂等香料設置一個沙灘櫥窗，搭配四處散落的各國瓶裝飲用水與巨大沙灘球，營造出虛擬的度假情境。李明學用「香料」沙灘召喚出15-16世紀西方世界爭奪香料的殖民歷史鬼魂。過去人們因香料所引起的貿易與政治角力，也呼應著當今為石油、金融、抑或是疾病所發動的戰爭。此外，落地窗式的玻璃包覆著沙灘場景指涉一切「透明」的當代社會狀態。每件事、每個人，都成為透明的。同時也暗示著秩序、民主、自由的對立面即是失序、集權、監控。這件裝置呈現著某種末世的隱喻，有如廣告般的櫥窗展示裡，未來與過去似乎與「現在」似曾相識。「文明」在全球化的語境裡顯得格外地嘲諷。

當我們同在一起

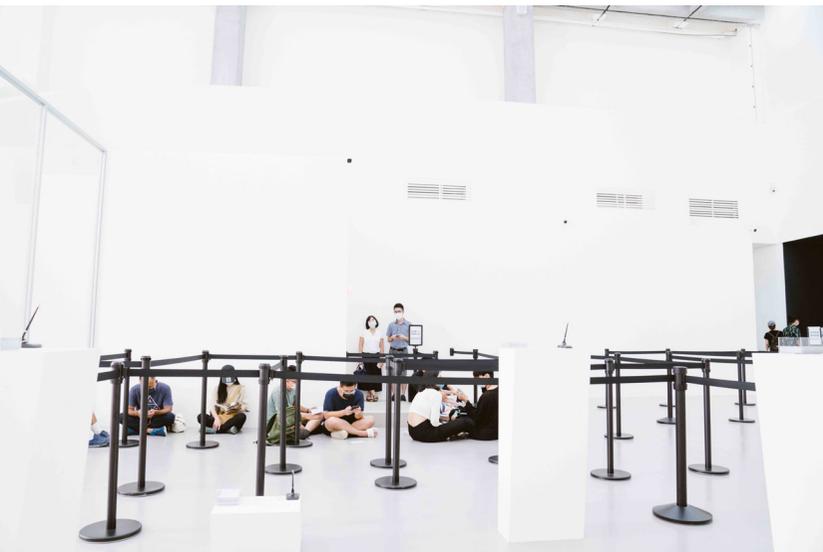
〈新!王冠度假村〉指涉「防疫旅館」的空間設計概念，建構一個集飯店、遊輪、方艙、避難所、療養院等多重空間意象的複合式度假村。這件作品所設置的微型社會場域，和當下疫情世界是息息相關的。觀眾必須上網預訂入住時間。他們參與的架構是固定的，五個房間一次只允許一個人入住，二個半小時的體驗不被允許中途離席。Baboo 在美術館裡建構宛如真實的社會情境，其中的角色就是不明就裡參與演出的觀眾——他們在房間裡遵循或者是拒絕耳機裡傳來的指令行動，其中有一小段安排演員與參演者在線上即時互動。

在這裡，所有的畫面被房間設置的即時攝影機（live cam）播放出來，觀看者也不明就裡成了窺視者。這個作品有兩個層次：參與者的被動意識、觀看者的主動意識。不論是那一個層次，強調自動的參與及主動的觀看的背後，都可能有隱形操控的恐懼。因此我們可以說，在多重相互矛盾的意象，被置入於二者自主與不自主的行動之中，以此重新思考人與人、人與世界共生共存的新關係、新秩序。未來，是人類全面進化？或是曾經是什麼的世界？人類總體活動就是種啟示。

十八世紀，英國哲學家邊沁提出環形監獄的設計。^{註11} 在《規訓與懲罰：監獄的誕生》中，傅柯討論十八世紀以來的監獄制度的形成過程。書中談到邊沁的全景式建築原理：監控者在中心瞭望塔，能觀看到四周每個囚室的一切，但不會被觀看到；而被囚禁者有意識自己被隔絕、被監控。環形監獄讓權力自動發揮作用，是一種非常經濟的權力形式，它可被視為一種規訓，是為了實現普遍化監視機制而設計的。^{註12} 受新冠病毒襲擾的現世，隔離、監控成了全世界對抗病毒的共同規訓。在數位科技的輔助之下帶來了新形式的環形監獄。此刻我們正經歷比環形監獄更細緻、更抽象、更隱蔽的數位監控。在表面意象的背後，一個病毒災難卻創造一種超常且無所不在的新規訓。

11 邊沁（Jeremy Bentham 1748-1832）1785年提出圓形監獄設計：是一個環形建築，中心是瞭望塔。瞭望塔的環形窗戶，可以觀看到四周小囚室的囚犯。

12 傅柯（Michel Foucault 1926-1984），《規訓與懲罰：監獄的誕生》，桂冠，劉北成等譯，1992。



攝影 / 秦大悲

「排隊」、「等待」、「獨處」是構成〈howwwwwwwww 🍆〉的三個訊息。觀眾自主採取行動，成為第一線的參與者，或是第二線的觀看者，之間的區別只是「參與」行動將是這件作品的媒介物以及它的主要內容。現場用一道道圍欄建構起的路徑，參與者必須依序進場，且彼此之間保持著安全距離。而在進入每次只許一人進入的狹小房間前，只能等待。在小房間裡，發條鼻子成員偶而從螢幕視頻中出現和參與者進行即興互動。我們可以看到這裡影射了社交距離、自主審查、隔離等與當下社會現實的批判性關係。整個設計，參與者是否依循指示填寫個人評量表、問卷、做些什麼，並沒有設定套路，也有可能以無效來完結。作品藉由一系列即興事件之間缺乏關聯來操作，一切的徒勞無功凸顯出這件即興創作試圖陳述此時此刻新冠病毒世界中人的處境。值此之際，對於審查制度滲透到我們生活的每個層面，保持了一種批判的姿態。

滯留島舞蹈劇場以身體作為訊息媒介，用舞蹈演出一段關於人與人之間最基本的溝通、鏈結與信任。在美術館的機制中，舞者執行「肉體 / 身體」作為運動下的物質，在展覽期間成了一種活的藝術。〈我在這裡〉是一個行為表演創造了與觀眾互動的偶發事件。它或是一支舞作，生動地表現了對於自身慾望永無止境的歡愉、痛苦。隱藏在身體底下的是藝術家在環境裡所表現的心理基調，並以此作為喚醒自我意識的手段。這個自我意識可被視為是當下環境各種元素在觀者接收後轉化的另外一種感知，既屬於個體又屬於群眾。其中更重要的是編舞家、舞者想要激起觀看者在現實世界裡實現他們行動的慾望。

《海錯圖》是清朝康熙年間一部描繪海洋多樣生物的圖錄。對張致中而言，〈海錯〉刻意地創造一種虛實交雜的史觀，用歷史回觀我們眼前的海洋生態。過程中，觀看者必須追蹤藝術家留下的各種圖錄、文字等不完整的資訊，重新整合起來他們對於大型船體所使用的防污漆 (anti-fouling paint) 所造成的海洋生態污染的蛛絲馬跡。這個作品設計一個益智遊戲，想要挑起觀眾的直接反應，目的是要他們意識到「還原真相」的社會使命。然而以揭露海洋生態真相為動機的作品充滿政治批判性：，作品反映在信息大量流通的社會中被視而不見的海洋生態。從廣播、紙媒、電視等傳統媒介，到沒有時間性、地域性的網際網路這個新媒介的誕生，信息是我們社會自我的延伸，是傳遞我們所相信、所理解的。正是肇因於此，只能說明活在過量的信息媒介裡，其「內容」如何支配人的認知，且深刻影響他們的行為模式，其結果是整個海洋生態境況更證實了這個解讀。

終點

傅柯指出，相對於真實世界的不完善，鏡子裡的世界就是烏托邦，而帶我們前往烏托邦的鏡子則是異托邦。^{註13}〈異托邦—花園〉刻意營造一個人造園林，此處即是一個更完美且貌似真實存在的「異托邦」。在這個如鏡像般的世界裡，處處留著人類活動的軌跡，微妙地表達出人與人、人與其世界的關係，更是人生活於其世界的理解。亦即人在其中有一個位置的世界，這樣一個世界描述著天地萬物，人只是構成這個複合體的一個元素。這件作品邀請人們體驗既是日常世界，也是藝術作品。吳書原與耿寧二位景觀設計師強烈暗示著體現藝術和生活的結合。而這個雙重體驗更使得造訪者必須藉由觀看、停留、親身經驗去感知現實世界的微妙事物。在此處，強調的是「感知」而不只是身體的參與。就像是十八世紀英國歌頌懷舊事物的風景畫，「如畫美景」讓我們邂逅大自然中不同事物並置的美感經驗。^{註14}或許也象徵著通往桃花源的路徑。

結語 — 「神是否存在？」

作為結語，我們可以把「神是否存在？」的詰問再覆述一遍。《2001：太空漫遊》導演庫柏力克曾在一次訪談中說：「神的概念在這部電影中是非常中心的問題，但這個神不同於傳統的定義，而是科學定義上的神。」科學與技術對人類已經達到一種牢不可破的優勢控制，就像庫柏力克科幻電影所提出的：科學反映了人對於神的概念。我們時代的精神狀況便是著眼於科技所帶來的文明社會，人類取代了神成為萬能造物者。

2020年，新冠病毒成為全球人類齊心對抗的敵人。在這裡，一個是病毒課題：誰製造了病毒？這個「誰」可被轉譯為傳染源或者說是傳染環境；另一個是，尋常生命遭受病毒威脅為了救自己人類該要做些什麼？我們看到了世界各國致力於研發疫苗。同時，藉由封鎖國界來遏止新冠病毒傳播。全球化加速今日世界裡不同族群之間的互動，不再是常態。此刻的情境勾勒出來的是一個現世全球化的神話崩解！這個課題指出總體的現實被嵌入具體的生活世界裡，不論是「地方性」、「全球化」的各種語境已出現了關鍵性轉變：意味著人類意識到世界地景的改變，他們必須面對的殘酷現實為何。更具體的說法是，對於真實生活世界他們需再次尋找新的對應方式且刻不容緩。

十九世紀的鐵路與汽船，旅行只是一小撮人獨享的權利，而物資運輸也受制於冗長的航程。然而，從二十世紀以降，人類在工業及資本主義取得驚人成就，馬達驅動的運輸與航空促成了人類跨國界移動及全球聯通的網絡。今日旅行與交通剛好解釋了為什麼來自不同文化說著不同語言的「他們」和「我們」會一起在這裡；為什麼優衣庫 (Uniqlo) 這個日本平價服飾企業會在亞洲、歐洲、北美洲、大洋洲的城市都開設不只一家的實體零售店。到了

13 「異托邦」是法國學者米榭·傅柯所提出的社會空間理論。異托邦是一個真實存在的空間，這個空間就像一面稜鏡，折射出人們放進去的東西，可作為與現實世界相互參照的基石。

14 十八世紀英國描述自然景觀的風景畫盛極一時，這樣的畫風來自於前一個世紀文藝復興的風景畫風潮，著重於自然風景中的古典人文內涵呈現，帶有一種濃濃理想烏托邦情懷。

二十一世紀，網路科技使得像亞馬遜公司、阿里巴巴集團等跨國電子商務，建構起「他們」和「我們」的共同經驗有著既相互競爭卻美好的夥伴情誼。

換個方式來說，「全球化」就是在不同國度間的及其各種協商之間所承擔的「共活」結構，恰恰創造出人類「並肩共存」的神話！到頭來，在經濟全球化的環境下暴露出政治性存在於一個很深的層次之中。比如說全球的氣候變化及流行病，經常通過全球性會議協商之後，「正當性」種種的「共識」，而只是這個共識正是藉由強權國家之間的「密談」去達成。

我們必須說政治角力背後所隱含的經濟全球化這個基本佈局一目了然地呈現出來。人類正在玩一場危險的遊戲。一場新冠病毒不但癱瘓了全球供需兩端，交通與運輸更在一夕之間瓦解，世界彷彿按下了休止符！經濟環境全球化的鏈結失去安全航道之後，正如我們所能預期到的，連肉眼都無法看見的細菌、病毒佔據了人類活動的空間所造成的失衡狀態，人被逼著去反思以科學、技術與政治理性行為去創造現代文明的合理性。

我們的時代確實是一個極端的年代。因為我們處在美好世界和存在著自然災害、流行病、人口遷移（難民）、極權政治、恐怖主義與戰爭的世界另一端，並使我們陷入不能想像的未知的恐怖。人類集體建構起的全球村落，在他們的「想像裡」，是更真實或更不真實？神是否存在只是一個隱喻或是人類無法面對自己所創造出來的新局的一個詰問？

在藍天之下，自然、宇宙、天象透露許多意涵。儘管我們看到智能世界的無所不在、無所不能。此刻，我們正在目睹人類所創生的科技結構所奠下的基石顯得搖搖欲墜，熱浪、乾旱、洪水、傳染病、氣候變遷前所未見的景象，使得人和眾多物種都受到後續效應的攻擊。2019 年底爆發的新冠病毒宛若顯影劑般，顯現了全球化的地球環境本身變得具威脅性。如今人類發現自己被新冠病毒逼得走投無路，而不得不重新檢視他們在這個世界上的存在條件。這個弔詭的情境所勾勒出來的是一個有待評估的生存環境，象徵著他們與他們自己創造出來的新局談判的新參數。

星座專家說 2020 年土星回歸它守護的魔羯座，且合相象徵著摧毀、重生、慾望、死亡、極端、無意識的這顆冥王凶星。班雅明曾說：「我的星宿是土星，一顆演化最緩慢的星球，常常因繞路而遲到。」桑塔格寫《土星座下》便如此描繪班雅明：「憂鬱，淡漠，專注，延遲的土星特質，標誌著班雅明口中卡夫卡式的藝術家與烈士，苦苦追求失敗的美感與純粹。這是一種適合知識分子的特質。」本次展覽，在美學意圖上，我們邀請藝術家在土冥兩顆行星的氛圍之下，在充滿毀滅、重生的世界變局中，用獨一無二的藝術體驗，啟動人類意識對藝術及對我們時代的反思。確切地說，就是通過藝術讓我們看見前所未見的東西來檢視當代知識分子對世界保有一種根深蒂固自省力的觀點。

如何在藍天之下打出一個洞

文 / 耿一偉



攝影 / 簡子鑫

一個展覽必須成為一個事件 (event)，這就是《藍天之下：我們時代的精神狀況》的目標，也是一個活展覽應有的特色。從策展內容來說，這次策展在邀約藝術家的過程中，詢問如何回應新冠病毒對這個世界所造成的影響，這個主題本身就是一個事件。以事件哲學聞名的當代法國哲學大師巴迪歐 (Alain Badiou) 認為，藝術是一個創造性事件，可以在知識上打出一個洞，讓我們看到原來沒有看到的真相。

一位我認識的北藝大畢業生在臉書上分享了他看展的心得，他很激動地寫道：「去北美館很多次，也看過各種不同大大小小的展，很不幸的最後都像是看著高牆般的無感，自認不是藝術家無法讀懂其中論述與美。我一直在想，這些論述其實都很棒，但為什麼我永遠都只能像是站在紅龍外瞎子摸象？為什麼藝術品，需要靠論述靠影像才能補足其中含意？為什麼藝術總是會讓大眾有偏見？有沒有人可以做到他的創作想法直接植入在觀者的心中，不需要轉碼？有。那就是「新！王冠度假村 (Corona Villa)」入住登記—《藍天之下：我們時代的精神狀況》。」

這個展覽一開始的構想，是以臨場性作品 (live work) 做為基底，但是形式化的特徵不足以保證事件的發生，而是策展機制本身必須造成創造事件的條件，建立一個可以在預期軌道期待之外發生的意外。我與蕭淑文的雙策展機制，以嚴肅的角度來說，具有策展宣言提到的：「策展人相互詰問，目的就是要挑起論辯，盡其可能地不設框架、沒有預定目標，傳達每個作品計畫都是一個複數組合的含義，這裡面有對話、協作、過程。」若從比較輕盈的角度，我在雜誌《今藝術 & 投資》的 2020 年八月號專欄文〈策展作為一種雙打〉點出：「展覽的策展過程，就是策展人與創作者之間對打。但這不是一場戰爭，而是藝術的球賽，遊戲性的創造過程，比輸贏還重要，意外所造成的決定性瞬間，比對錯還精彩。《藍天之下：我們時代的精神狀況》裡的很多作品都有觀眾參與的機制，以及演出會隨著當下發展的動態空間。如果順利的話，這個展覽應該形成另一個隱喻，協助觀眾看到原來沒看到的世界狀態。」

這十二組藝術家的作品落實在北美館的空間時，過程也包含了折衝與現實技術考量，但當李明學〈後一調味群島風情〉造成不可折返路徑的限制後（怕胡椒散落滿地），讓整個展場浮現了一種敘事的詮釋可能性，即為何結尾落在自然（吳書原、耿寧的〈異托邦—花園〉）上頭？

這是記者問我的問題：「為何結尾要落在自然？」在被詢問的那一刻，我意識到這個展覽的意義還在成長，自然的面向透過「藍天之下」這個標題而被強化，同時我也意識到病毒也是一種自然，或者可能跟花園景觀一樣，是一種人造的自然。



攝影 / 簡子鑫

循著自然如何被加工，自然如何被資本主義納入人類世的範疇，一樣在這個展覽中反響著。像張致中的〈海錯〉，以偽檔案的歷史考古，帶領觀眾思考海洋生態如何被造船工業的防污漆所汙染，挖掘出一個未曾被訴說卻應該被知道的故事。這種自然被加工的人造過渡（或許新冠病毒也是？），FAMEME 的〈榴槤製藥廠〉是以基因工程萃取榴槤製成具有疾病療效「MST」藥丸的實體店面，這種將自然掠奪並透過科技改造成商品的手法，透過 FAMEME 在視覺上誇張的行銷修辭，很明顯讓觀眾感受到藝術家所要傳達的反諷效果。

在開幕記者會上，我提到希望每一位觀眾都能建立自己對展覽的論述詮釋，這並非假話。一個活展覽除了作品需要透過觀眾參與而達成（比如這次發條鼻子的〈howwwwwww 🧐〉，是藉由觀眾排隊的過程去展現意義），如果最終沒有把詮釋權也下放給觀眾，這個展覽就沒有完成對話的最後一環（從策展人與策展人、策展人與藝術家、到藝術品與觀眾之間的對話），這個展覽就不算是真的活在（live）當下。

《藍天之下：我們時代的精神狀況》像是一本圖文書，即使頁數順序是固定的，每一頁都有自己獨立的生命，有自己的故事。一進場的張嘉穎（HA.HA），就有這種效果。這是唯一沒有觀眾互動參與的需求展間，卻有一種詭異的童趣感。這個作品的存在，打破了想要用行為藝術或臨場藝術來完全解釋這個展覽的可能性。這不是一個研究型的展覽，策展人沒有想要展現知識的權威，透過分類或系統化的方式，去創造一個可以被語言捕捉的世界。藍天之大，很多事只能透過身體來體驗。

維根斯坦說：「What can be shown, cannot be said.」觀眾來看這個展，他們在這個空間有所體驗，甚至連嗅覺的感官都被開發（李明學〈後一調味群島風情〉）。李貞葳的錄像〈14種承擔的練習〉中，沒有任何語言，觀眾必須有耐性在閉密的白盒子中觀察體會，這是一件跟身體有關的練習。身體作為一個在自然與精神之間的中介，在《藍天之下：我們時代的精神狀況》中，有透過看與被看的方式被體驗。Baboo〈新！王冠度假村〉，也有透過創作者身體當下藝術行動的痕跡，還有許悔之〈字，療。〉，以及赤裸身體與觀眾共在的朗讀現場（阮慶岳〈山徑躊躇—我的小說拯救計畫〉），甚至從殭屍影片的虛構身體出發重新觀照日常身體（陳亮璇、致穎〈手勢 II〉），都有身體參與的事件性。

身體作為一個關鍵字，在一個臨場藝術作為參數的展覽來說，算是很切題的選擇。只是在《藍天之下：我們時代的精神狀況》，這個身體不會像行為藝術一樣，只有藝術家的身體，而是觀眾的身體，甚至整個社會的身體（病毒對身體的影響）都要被討論。這也是為何，在展覽的視覺設計上，是一位舞者的身體貫穿的展覽主題文字。

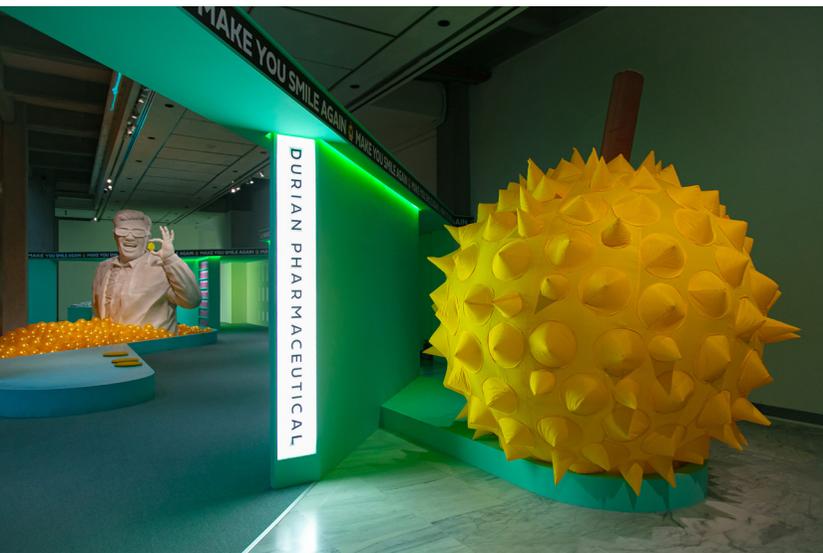
觀眾必須在八月底的那一週來到北美館一樓，才有機會看到滯留島舞蹈劇場的〈我在這裡〉。他們在六天當中，每天都以不同的主題發展新作，而每一場演出的靈感又跟展覽中的其他作品有關。對我來說，這已經是把策展概念運用到舞蹈創作當中，把不同的演出置入某個框架裡，結果是這些作品之間的並列，會產生出更大的意義。

身體必須在場，生命 (live) 必須延續，能連繫昨天與今天的，是一位有自己想法的觀眾—他知道，我在這裡，我就是一切事件的來源，可以在藍天之下打出一個洞。

FAMEME

〈榴槤製藥廠〉

裝置、現場表演
 複合媒材、互動裝置
 尺寸依展場空間而定
 2020



攝影 / 李立丞

FAMEME 是藝術家虛構的亞洲網紅。他繼承了 1936 年由祖父創立的 brand「榴槤大王 Durian King」，藉由對創新的潮流時尚與音樂的喜愛，開始將品牌翻新，將水果之王「榴槤」行銷到全世界。2019 年首站踏上美國，在紐約時報廣場上最大的艾迪遜螢幕刊登廣告，於蘇活區開設全球第一間眾多網紅爭相打卡的「榴槤美術館 (Museum of Durian)」；2020 年攻佔韓國，與京畿道美術館 (GMoMa) 合作，開設了親子皆愛的「榴槤健身房 (Durian Exercise Room)」。

2020 年，FAMEME 跨足生技產業創立「榴槤製藥廠 Durian Pharmaceutical Co., Ltd.」，致力於萃取榴槤營養素「MISOHTHORNII」且申請專利，將在 2023 年推出客製化的當代仙丹「MST」。同時，在臺北市立美術館設立一個展示「MST」的概念店。這顆藥丸從個人保健到疾病預防，作為啟動 (activate) 大腦杏仁核 (Amygdala) 的催化劑，加強大腦邊緣系統 (Limbic System) 反應，刺激腦內的多巴胺 (dopamine)，得到猶如愛情般的衝動；加乘運動所產生的熱能，提升更多的內啡肽 (endorphin) 運作；並振奮正向能量產生帶有掌控感的血清素 (serotonin)，暢通心理感到幸福的思路。「MST」是對於身、心、靈的萬靈藥，猶如 FAMEME 的笑容般：Make You Smile Again!



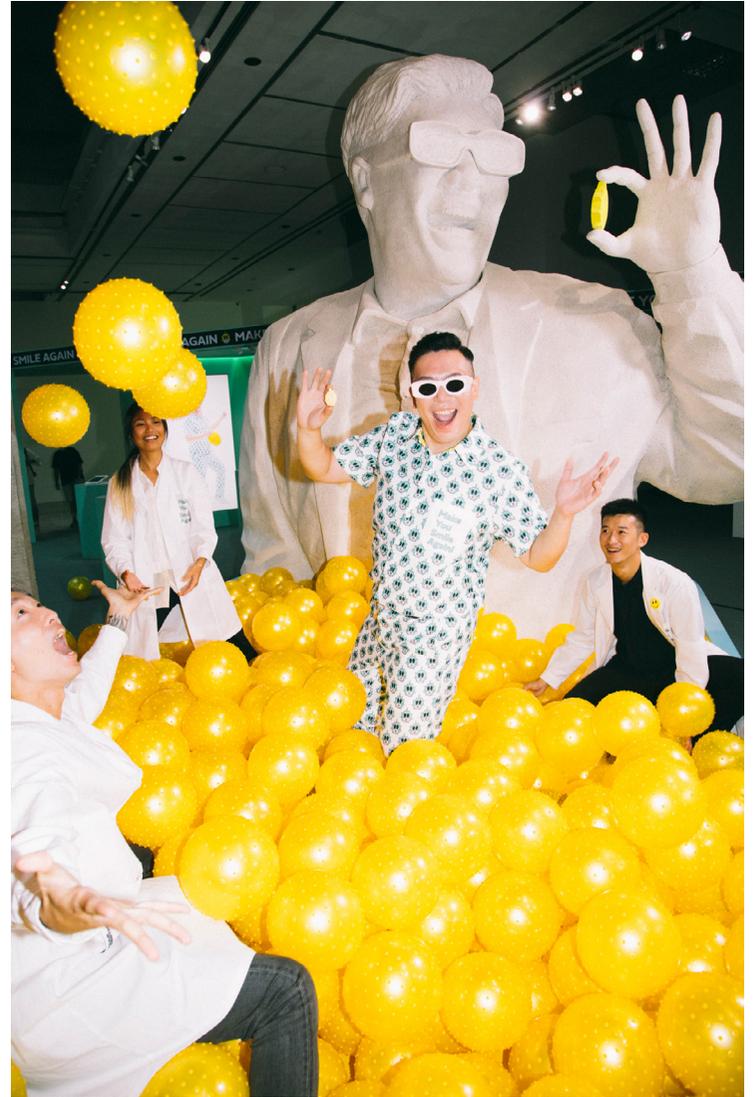
攝影 / 李立丞



攝影 / 李立丞



攝影 / 簡子鑫



攝影 / MW Studio



攝影 / MW Studio



攝影 / 汪紹網

製作人：余政達

空間設計：李立丞

視覺設計：彭冠傑

互動設計：鄭先喻、吳宜曄

動態攝影：Liam Morgan

製片：丁肇輝

靜態攝影：Hedy Chang

3D 掃描：固態記憶

雕塑製作：羅明乾

影片拍攝

製片：丁肇輝

攝影指導：Liam Morgan

製片助理：蔡孟言

跟焦師：靳家豪

攝影助理：簡靖宗

燈光師：魏琥弦

燈光助理：羅煒、許洛璋

梳化：洪丌涵

影片後製

剪接：余政達、Liam Morgan

3D 動畫：Computerface

配樂：邱俊霖

調光：程勇

錄音室音：聲境錄音室 Buzzing Studio

表演製作

劇本：陳弘洋、余政達

表演助理：彭珮瑄

演員：李南煖、鮑奕安、邱柏翔、李至元、趙欣怡、鄔曉萱、曾智偉



攝影 / 簡子鑫



〈榴槤製藥廠〉影像連結

阮慶岳 〈山徑躊躇—我的小說拯救計畫〉

裝置、影片、文字、行動

複合媒材

尺寸依展場空間而定

2020

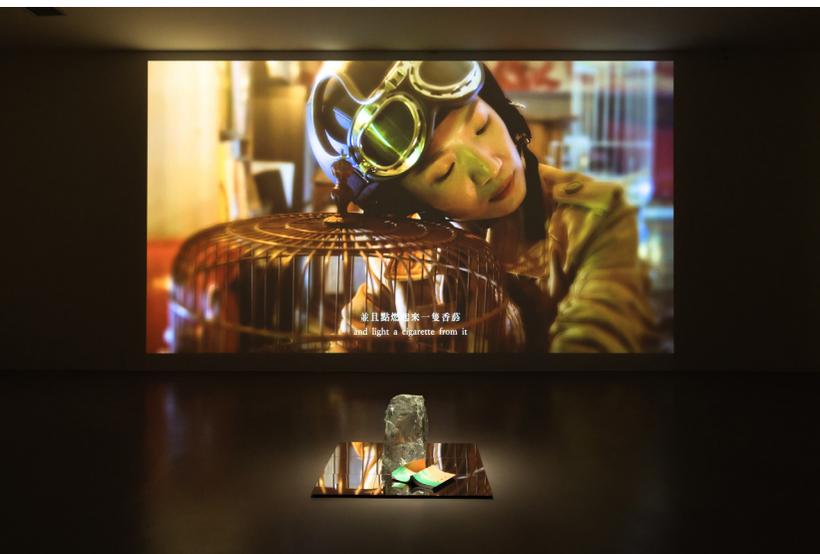
〈山徑躊躇—我的小說拯救計畫〉用小說、影像、裝置揭露當代精神狀態的內在問題。「文字」是沉重的、輕盈的、智識的、感性的，它們不管在激發人類情感上或想法上，給予的是一種超越視覺層次上的報酬。但當我們嗑了科技這帖興奮劑，無止盡地浸淫在影像世界裡，文字漸漸讓人感到沉重、感到難以承載，因為它們存在日常生活中，有一種奇特的抽象和距離。阮慶岳藉由小說創作行動，用文字建構一個純淨的世界。



攝影 / 簡子鑫



攝影 / 簡子鑫





攝影 / 簡子鑫



攝影 / 簡子鑫

文本：阮慶岳
影片拍攝：廖建華
現場執行：黃昶智
行動演出：阮慶岳

許悔之 〈字，療。〉

裝置、現場表演
複合媒材
尺寸依現場空間
2020



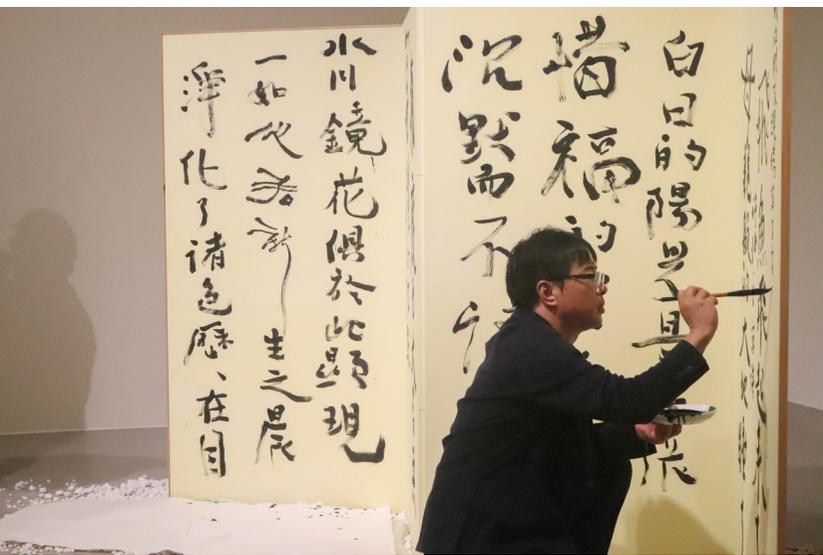
攝影 / 簡子鑫

許悔之的〈字，療。〉是「字」與「心」探源學傾向的一次書寫行動演出。文字是表意的、指涉的，文字是意義增長的過程，也有它的生老病死，突變和新生。字，構成了詞；為了在宇宙中命名辨識、表達感情和認知，詞，逐漸加長成為句子。字越多，表達的情感越豐富；但我們往往寫字寫到忘了文字的「本來面目」。

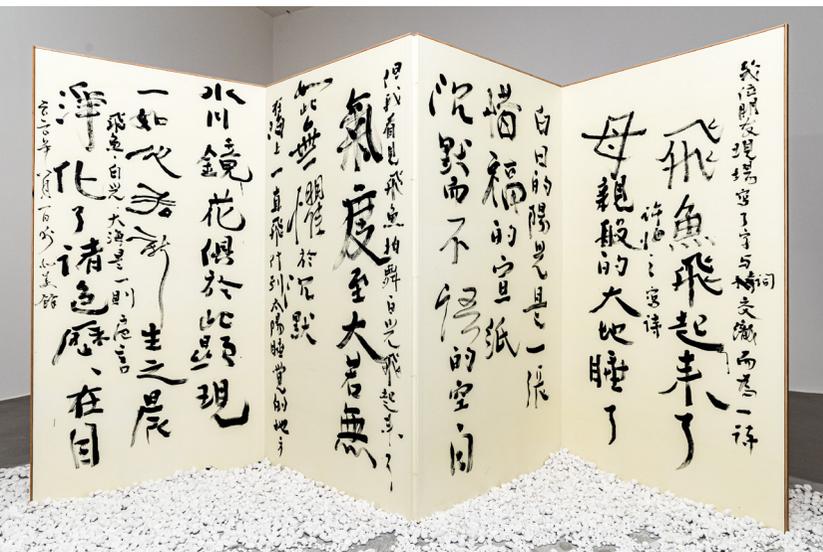
展出以「題壁」為概念，製作了兩組屏風，一組是半抽象「茲心非心」的手墨和「慈悲的名字」一詩結合。另外一組於開展日，由觀眾提供若干字詞，許悔之當場依這些字詞為本，把它寫成一首四屏的詩，當做「心的字母」來衍生出心的安慰的力量。

同時，許悔之和兩位藝術家古耀華先生、張維元先生，現場在冊頁上接續創作——在在指涉人與人，在心的理解、互通，可以「抵抗」疫病的監管而不必保持「社交距離」！

攝影 / 楊智凱



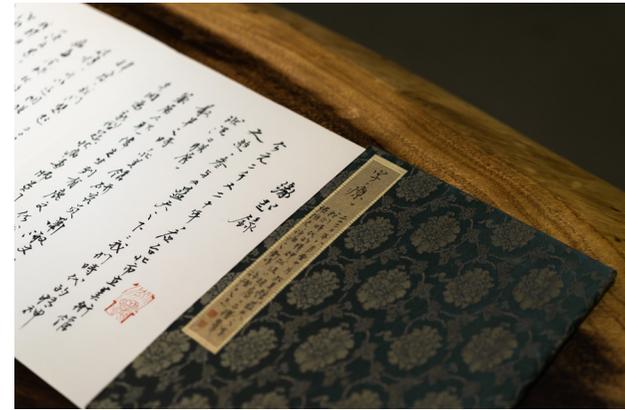
攝影 / 簡子鑫



攝影 / 陳見州



攝影 / 陳見州



攝影 / 簡子鑫



攝影 / 楊智凱

空間設計：廖音喬

屏風製作：吳挺璋、沈季萱、青雨山房

冊頁製作：李秀香

現場演出：許悔之、古耀華、張維元

張嘉穎

〈HA.HA〉

空間裝置

複合媒材、平面繪畫、雕塑

尺寸依展場空間而定

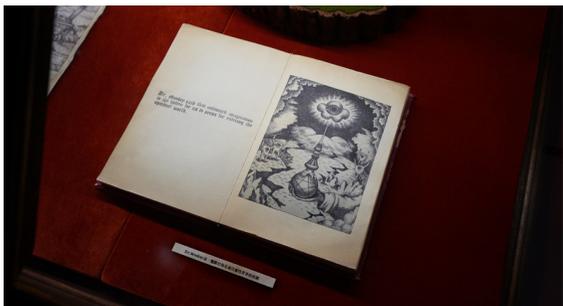
2020



攝影 / 鄭乃方

一個價值體系、思考哲學、權力結構、文化演進，往往發生在動盪崩解的時刻。當秩序瓦解，總會有另一個平衡方式取而代之，而崛起的往往是資源者、權力者、武力支配者，似乎是人類循環的宿命。我們渴望救贖，而救贖像是一種心靈解藥，但也是一種麻醉藥，更是權力者的春藥。至今全球已有三千多個宗教派別，各自皆聲稱自己的信仰才是唯一真理，裡面則充斥著荒誕怪異的神學與權力的障眼。這一切是如此荒謬，但這卻是其信仰者的救贖真理，而這樣的荒誕遍佈在我們渴求的救贖中。

在張嘉穎的創作脈絡中，一直有這樣的荒誕信仰與神秘主義，充斥沒有開頭與結束的寓言，混雜的經典與突變，半人半獸自我矛盾的怪異物種，看似美好卻潛藏殘酷的糖衣外表，不斷崩解又重組的拼貼世界，所有的故事像是多重漣漪無限撞擊擴張，但最終又衍生成另一種平衡，如莫比烏斯環般的無盡循環。



攝影 / 鄭乃方



陳亮璇 & 致穎 〈手勢 II〉

裝置、影像、現場表演

複合媒材

尺寸依展場空間而定

2020



攝影 / 王世邦

過去半年歷經新冠病毒疫情，除了口罩，手部動作成為重要的第一道防線。為了避免感染病毒，政府宣導要大家常常搓揉洗手、隨時使用酒精液體擦拭消毒、甚至戴上橡膠手套等等。一連串近期增加的日常手勢，成為全民每日身體力行的行動。這些手勢畫出一道疆界，展示個體如何劃分何處是內在 / 安全，與外部 / 危險的範圍。但手部動作作為結界不只是在此時保護我們，也是人類一直以來的既有文化。〈手勢 II〉從通俗文化下手，以 90 年代盛行熱賣的港臺殭屍片作為研究起點，思考此類電影裏強化的特定符號如手勢 / 畫符如何隱喻及反應當時的大眾焦慮、恐懼而轉化為喜劇。殭屍電影塞滿了視覺素材，影像再被內化吸收回大眾的思考之中，而其有別於同類型西方殭屍電影直接對抗身體的處理方式，以手勢與道具防身的特殊距離感，也是在面對潛在危險時不同的地方性文化。行至今日，大眾共同面對的危機一再更迭，但手勢符號依舊回應著當代現實焦慮。

〈手勢 II：手勢〉

單頻道短片《手勢 II：手勢》記錄了因疫情而起的九種手部動作，成為當代的護身九字訣。

〈手勢 II：漫談〉

雙頻道影像《手勢 II：漫談》訪問了精通道法的大法師林清隆道長，與善於繪製符籙的三龍法師，透過他們各自專業的觀點，帶領我們解析大眾文化、通俗影像中的元素，來理解道術與當代人類生活的關聯性。影片中林清隆道長為我們進行了一場對抗病毒危機的祈福科儀，希望透過影像，達到除瘟祛邪、安撫人心的作用。在各種新危機的侵襲下，人類的身體與心靈震盪持續發生，政經環境也更加浮動。各法師作為御心術 / 御靈術的達人，或許能從古老玄秘傳統中磕出新時代的影像敘事，迴盪在展間。

〈手勢 II：書寫〉

裝置作品《手勢 II：書寫》由三座書寫機器組成，在現場不停地為來訪觀眾書寫符籙「去除瘟疫」、「清淨除煞」與「護身平安」。此三張符籙為三龍法師為作品特別製作，針對當代的危機與焦慮，各展示出不同的作用：“去除瘟疫”展現出抵禦病毒，去除疾病的符籙；“清淨除煞”則演繹了能夠潔淨、或是防止機械故障的符籙；而“護身平安”則示範了能夠使身體健康，減少身體病痛的符籙。

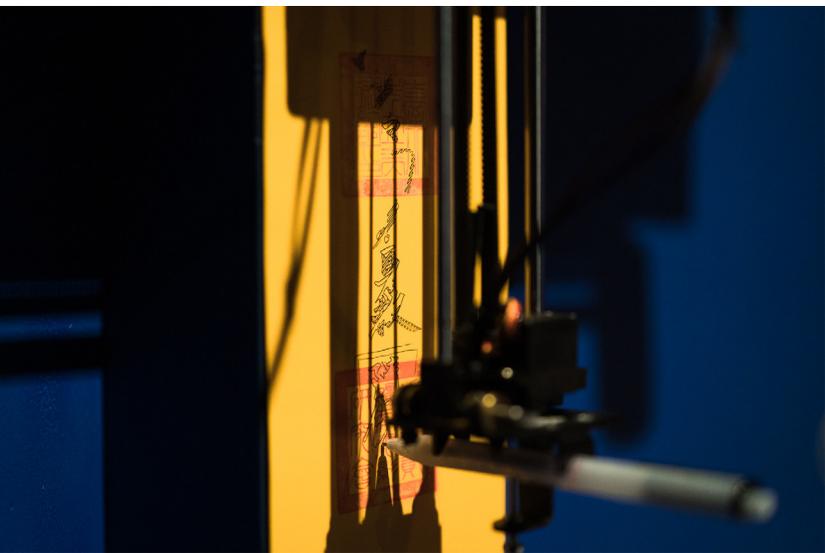
〈手勢 II：儀式〉

本計劃將在展覽期間進行四場探索儀式、身體性的現場表演，關注“如何抵抗新的恐懼”以及“如何劃定保護的疆界”等，連結當下因疫情所產生的各種社會焦慮，並嘗試在數位網絡時代重新思考儀式的意涵。延伸自對影視作品中的道術考察，《儀式》將與戲曲表演專家王盈凱共同設計一套面對危機的儀式，重新詮釋“對抗”與“保護”的象徵意涵。



[▶ 〈手勢 II：儀式〉影像連結](#)

攝影 / 簡子鑫



攝影 / 王世邦



攝影 / 簡子鑫

李貞蕓

〈14 種承擔的練習〉

4 頻道舞蹈影像裝置

Full HD、彩色、有聲、循環播放

尺寸依展場空間而定

2020



攝影 / 簡子鑫

體驗肉身的能耐，抵抗動力的拉扯，舞者將各種肢體的使用拋到不同情境裡去探索。當動作隨著時間不斷的累積，壓力與消耗下的形體變化過程，讓動與靜之間形成了瞬間的出口。

當創作者實驗著身體的耐久性，同感於我們對自身無底線的索求。這樣的狀態，是身體走向現代文化的節奏和速度。機械化與量化成為社會物質生產的基本要素，是生產者也是被消費者的我們，在非線性的時間意識裡穿梭著，身心力行地追逐時間，也被時間追逐。置身於其中，更需解讀追逐與被追逐交錯之間。

在這段工作過程中，創作者看著身體與意志的夥伴關係緊緊相連，總帶著生命不斷的調整與延續，更在限制裡鑽出各種自由。由此反觀其所承擔的亦是生命的重量，如此脆弱，也如此強韌，堅如磐石卻也搖搖欲墜。

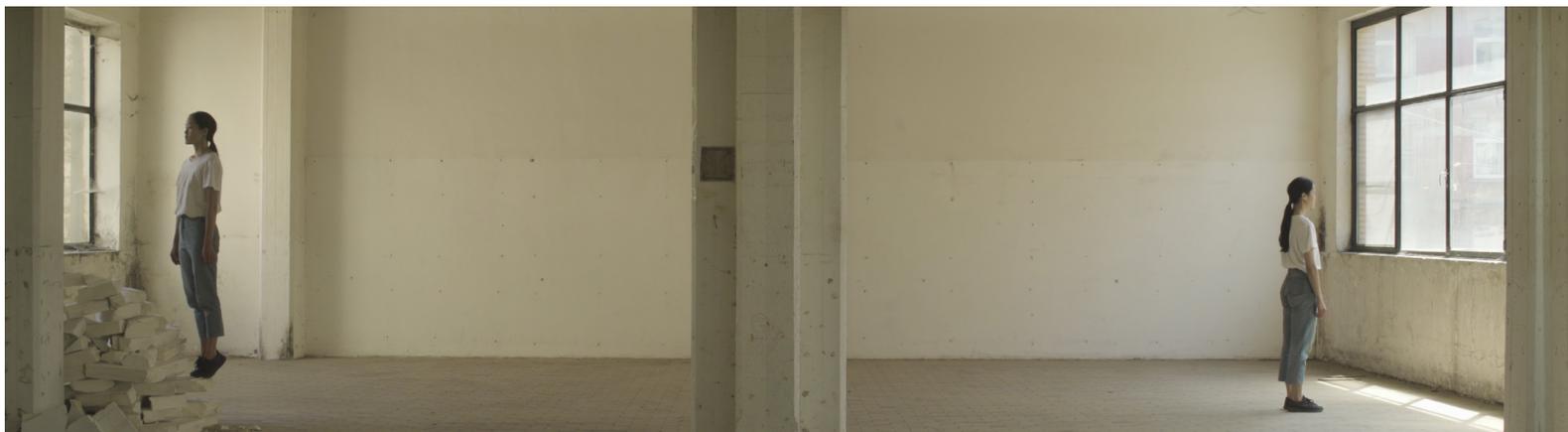
攝影 / 簡子鑫



靜態截圖



攝影 / 簡子鑫



靜態截圖



靜態截圖



攝影 / 簡子鑫

編創、演出：李貞蕙
影像、編輯：Maël G. Lagadec
聲音設計：Jeanne Debarsy
藝術顧問：王鼎暉

李明學

〈後—調味群島風情〉

裝置

胡椒、肉桂、肉豆蔻、丁香、沙灘球、沙灘椅、沙灘傘、仿真樹、風水球、瓶裝水、窗簾、壁紙、鏡子

尺寸依展場空間而定

2020



攝影 / 簡子鑫

自十五世紀歐洲對東方香料的嚮往，地理的發現開啟了貿易路線，這看似美好嚮往的背後，伴隨著因地理上無知，交雜著想像所編出來的哥倫布神話。香料所引起的貿易與政治角力，有如過去人們「因鹽而起」的干戈，也呼應著當今為石油、金融、抑或是疾病所發動的戰爭。政治上皇族與貿易商的勾心鬥角，演變為現在政客與資本家的共謀結構，然而，不變的是貿易所伴隨著的疾病四散。

此作品以鹽、胡椒、丁香、肉豆蔻與肉桂等香料所設置的人造沙灘感櫥窗，搭配四處散落的各國瓶裝飲用水與巨大沙灘球，營造出虛擬的度假情境。藉由身體感與視覺想像的錯置化，召喚歷史與身體感受，意圖討論全球化貿易中，歷史意象與時代演進的想像交織，反思著欲望的弔詭。〈後—調味群島風情〉整個櫥窗呈現著某種末世的暗喻，如廣告般的櫥窗展示裡，未來與過去似乎與「現在」似曾相識。

攝影 / 簡子鑫



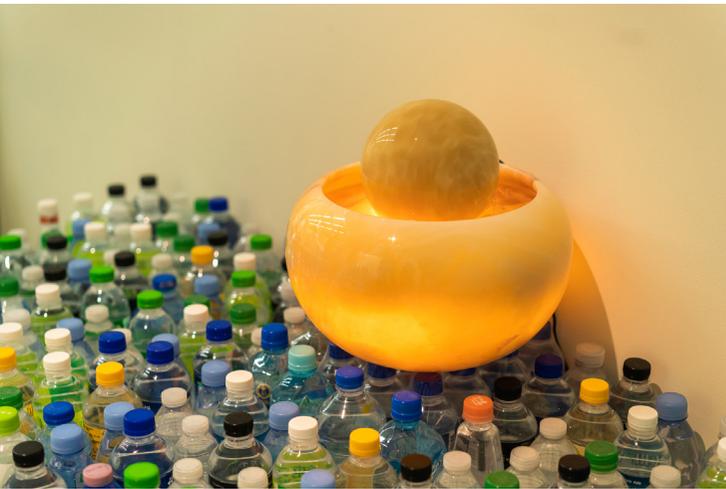
攝影 / 李明學



攝影 / 郭越豪



攝影 / 簡子鑫



攝影 / 簡子鑫

Baboo

〈新！王冠度假村〉

裝置、網路直播、互動式演出

複合媒材

尺寸依現場空間

2020



攝影 / 余鄧

這是一個未來隔離設施的想像與提案。當疫病成為常態，國家的邊境被嚴格控管，入住旅館防疫成為一種自我隔離、保護的手段，也是一種從日常勞動中暫時解脫、逃逸的路徑。

作品將「防疫旅館」的空間放到美術館，建構一個集飯店、遊輪、方艙、避難所、療養院等多重空間意象的複合式度假村。在這個度假村中，自由與禁錮、旅行度假與集中管理、移動軌跡與監看機制，多重相互矛盾的意象，被置入於觀者自主與不自主的行動之中，以此重新思考人與人、與物、與世界共生共存的新關係、新秩序。

每個房間將有一名藝術家，通過遠端視訊的方式，進行客房服務，內容包含「虛擬情人」、「點歌伴唱」、「合作寫生」、「接觸治療」、「代客購物」等，從藝術家的專長轉化而來的服務項目。隔離者與身處戶外空間的藝術家，將藉由聽覺、觸覺、嗅覺甚至味覺等物質感受，串連起場域、主題，建構出「不在場」卻「在場」的感官體驗，同時呼應其藝術治療的行為。

攝影 / 簡子鑫



攝影 / Kris Kang



攝影 / Manbo Key



攝影 /Kris Kang



攝影 /Kris Kang

概念導演：Baboo
 空間設計：張暉明
 影像設計：孫瑞鴻
 互動設計：洪唯堯
 文本編寫：胡錦筵
 聲音設計：柯智豪
 識別設計：聶永真
 現場執行：劉彥成
 連線藝術家：Betty Apple、林素蓮、蘇品文、張堅豪、洪佩瑜、蕭東意、熊元培、曾智偉
 聲音演員：Fa、王詩淳、王宏元、李明哲、劉廷芳、楊宜霖
 影像技術：黃彥勳
 影像製作：黃詠心、楊和穎
 影像編程：蔡東翰
 導演助理：丁常恩
 行政製作：趙夏嫻、王廣耘
 演出執行：莎妹工作室
 特別感謝：曖曖。內含光氣味實驗室

[▶ 〈新！王冠度假村〉影像連結](#)

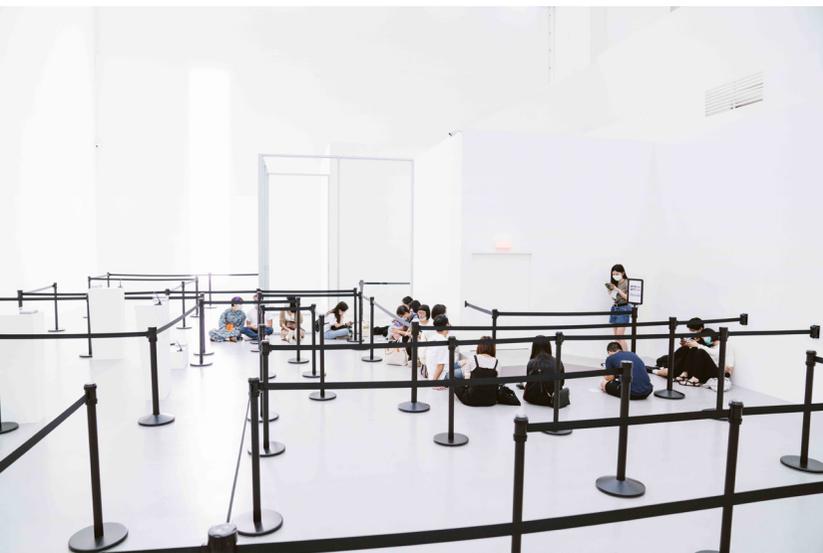
發條鼻子

〈howwwwwwwww 🙋〉

影像、網路直播、裝置、複合媒材

尺寸依展場空間而定

2020



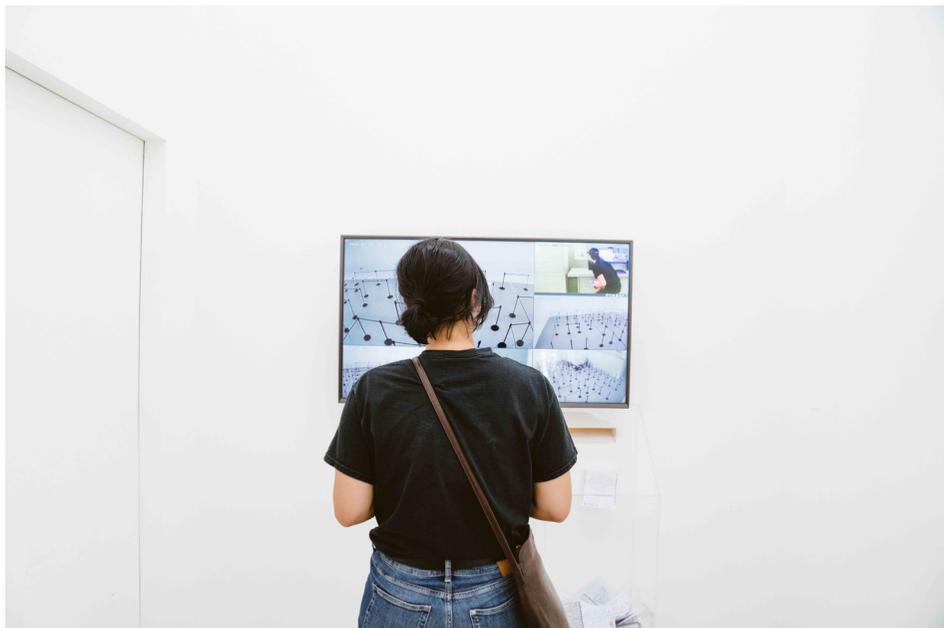
攝影 / 秦大悲

在這趟穿越疫情的旅途中，我們發現，這一切其實沒有盡頭，如同置身一行又一行的陣列，只能隨著眾人的節奏前進、一步步深陷其中。如果說排隊原為取得服務的一種過程—要出國入境、用餐入席、購買付款—而今更像是消耗能量、平衡恐懼的行為：必須做些什麼，聊勝於無。這一切的行列無法真的通往「結局」，不真能達成目的，也並非必然可以得到預想的結果。

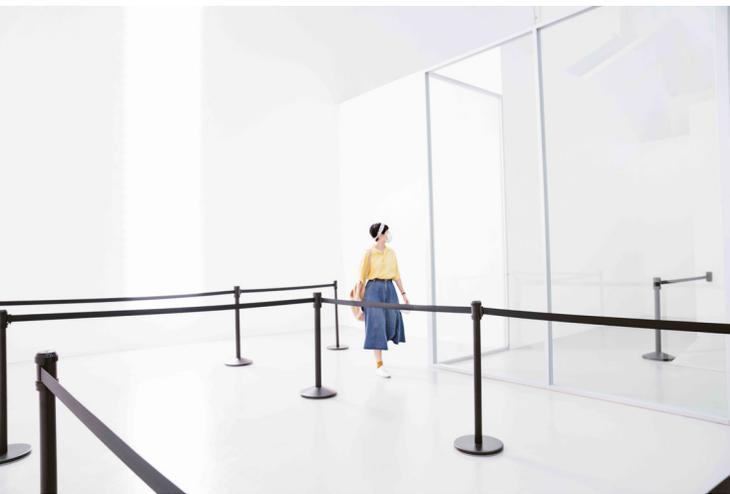
排隊行動是此作品的第一景觀現場，路線通往每次只能容納一人的審核空間。在這空間裡，參與者需要實行任務作為個人評量，或與少數聚集線上的人們共處一室，反覆確認生活裡的各種細項，完成量表。參與者自己成了表演者、觀看者，同時也正被觀看著；在此間完成自我呈現與印象管理，透過調查、通過調查，以期步向下一個何方。

在具體與抽象的能動性悖論裡，「如何」，成為一種失效的行動；然而，在任何目標的「有效」之前，是否所有的「企圖」(Attempt)已然作用在尚未可前往的未來之中。





攝影 / 秦大悲



攝影 / 秦大悲

概念、製作、執行、設計、技術、演出：
蔡侗玲、廖音喬、黃昶智、陳冠霖、陳茂康、許哲彬、洪伊俊

滯留島舞蹈劇場 〈我在這裡〉

現場表演

舞蹈、音樂、現場 DJ

2020



攝影 / 簡子鑫

新冠狀肺炎的爆發，讓全世界陷入一種恐慌。人與人之間的距離與關係，全球性傳染病面對前所未有的挑戰與負面影響，包括創傷後的壓力症狀、精神錯亂和憤怒在這樣壓迫之下的環境，如何用舞蹈連結人與人之間相處最基本的溝通、鏈結與信任感？

舞蹈動畫《身體會說話》(Body Talk)裡提到：「看他人跳舞的同時，我們內心也跟著跳舞。」舞蹈不像語言一般直接開門見山，舞蹈給予觀眾的是一種感受、認知或想像，是當下環境各種元素在觀者接收後轉化的另外一種感知，既屬於個體（內在）又屬於群眾（空間內的聚眾）。本作將以超連結（Hyperlink）做隱喻，觀眾給予的訊息（動作）是一個超連結開關，舞者是一個載體接受資訊，演出將由編舞家在每日依照演出空間的不同，給予設定細節與互動可能性。

六天的展演，編舞家每天將在不同的場域以舞蹈跟觀眾、展覽作品及空間做連結，是舞蹈與作品之間的對話、是觀眾與舞者之間的對話，而觀眾也將成為作品呈現的內容。

攝影 / 陳啟瑞



攝影 / 陳啟瑞



攝影 / 簡子鑫



攝影 / 陳啟瑞



攝影 / 陳啟瑞



攝影 / 陳啟瑞

概念、編導：張忠安

DJ：陳宏誌

舞蹈、集體創作：方士允、翁靜吟、葉懿嬋、阮怡蓁、黃盈嘉、林加涵

團務經理：蕭淑琳

藝術行政：陳必寧

攝影：陳啟瑞

演出紀錄：林鼎泰

張致中 〈海錯〉

裝置

複合媒材、平面繪畫、影像、聲音、印刷品

尺寸依展場空間而定

2020



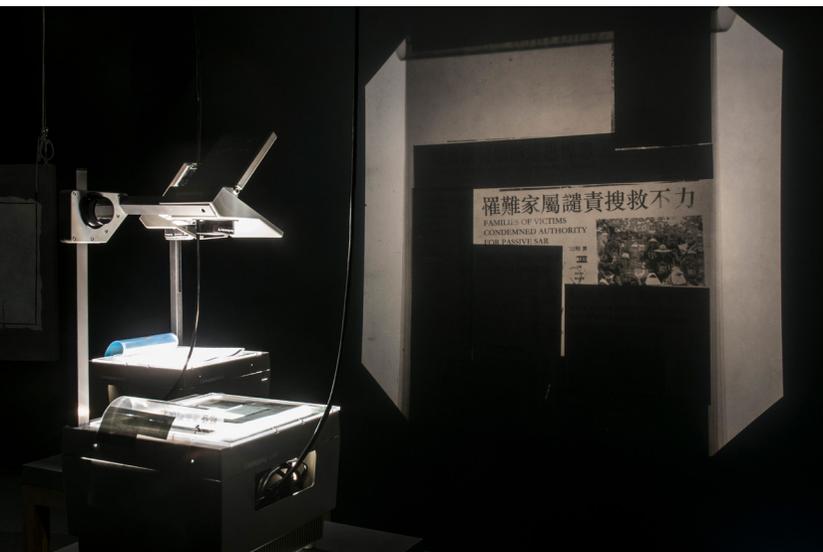
攝影 / 張致中

「名為《海錯》的長幅史詩畫作於近期曝光，鉅細彌遺描述了岸上的人類與水下的生物為了在船舶遠颺與海洋版圖而掀起的一場史無前例的戰役，然而，這場波濤洶湧的衝突關鍵卻因為文本破損而難以得知……」

在這個虛實曖昧的架空史觀中，故事終局的留白，作為一種對觀眾的邀請。透過空間中各種蛛絲馬跡與資訊片段的探索、挖掘與拼湊，觀者得以逐步重建出對於殘片內容的揣測，進而找到說服自己的解答，意識到包覆在船體外側的船用防污漆（anti-fouling paint）似乎正是箇中關鍵。然而，觀眾需在行動開展前決定認同的價值，這個選擇將會引導出截然不同的思考路徑，進而可能推導迥異、甚至衝突的立場。此時，溝通與對話成為試圖洞悉全局的唯一手段。

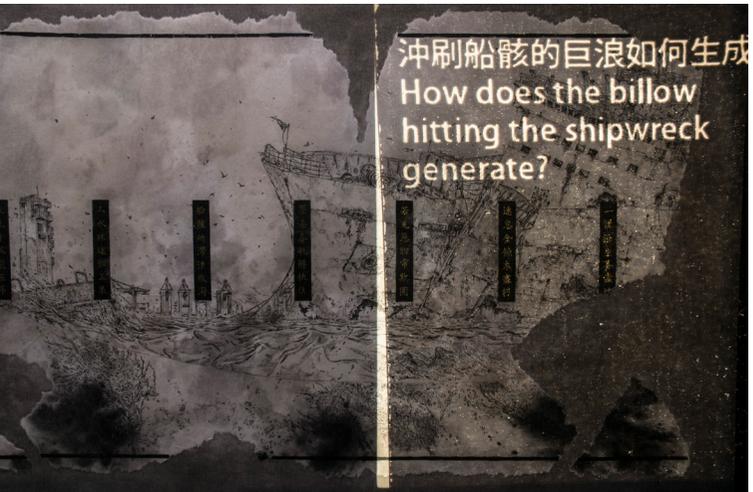
本作品企圖反映，二十世紀中葉至今普遍使用於造船工業的隱性海洋污染，在看似資訊與網路暢通的當代被長期隱去、忽視的現狀；以及點出「污損－反污損」的化學工業邏輯下，人與自然之間難以迴避的張力與零和關係。

特別感謝：國立台灣大學海洋研究所楊穎堅教授、林卉婷教授、LAMY Taiwan





攝影 / 張致中



攝影 / 張致中

太研設計吳書原、耿寧 〈異托邦—花園〉

裝置

植物

尺寸依現場空間

2020



攝影 / 耿寧

「園林」就像是世界的擬像。除了花園，還有什麼地方讓人觀看到生與死、稍縱即逝及永垂不朽。它是一門與時間相傍的生活藝術，在這裡可以看見一種希望、美感、力量及脆弱，植物生長不歇，生死循環不已。

傅柯 (Michel Foucault) 認為，相對於真實世界的不完善，鏡子裡的世界就是烏托邦，而帶我們前往烏托邦的鏡子則是異托邦。從「園林」出發，植物可能轉換成不同的方式或不變地存在於土地上，但人類跟隨著時間推演、時代交替，可能會因為病毒、戰亂而消失。但自然卻恆久不變，〈異托邦—花園〉刻意營造一個人造園林（野外、場所 / 生活空間 / 過道 / 流動 / 半流動 / 停留），此處就像是一個更完美且似真實存在的「異托邦」。在這個如鏡像般的世界裡，處處留著人類活動的軌跡，微妙地表達出人與人、人與其世界的關係，更是人生活於其世界的理解。



攝影 / 簡子鑫



攝影 / 簡子鑫



攝影 / 耿寧



攝影 / 耿寧



攝影 / 耿寧



攝影 / 耿寧

本電子檔為《藍天之下：我們時代的精神狀況》之展覽紀錄。

本展覽於 2020 年 8 月 1 日至 10 月 18 日於臺北市立美術館一樓 1A、1B 展覽室展出。

館 長 林平

策 展 蕭淑文、耿一偉

展覽製作：蕭淑文、江奕穎

展場製作：簡伯勳

行銷推廣：高子衿、周晏如

展場維護：鄭瑞瑜

技術團隊：郭一萱、黃湧恩、張暉明

燈 光：李宜庭

紀錄編輯：陳茂康

譯 者：韓伯龍

美術設計：劉銘維（展覽文宣）、反覆分心 Placebo Studio（展覽紀錄）

出版年月：2020 年 12 月初版

書名：藍天之下

ISBN：978-986-546-414-1 (PDF)

發行所：臺北市立美術館

104 臺北市中山北路 3 段 181 號

電話：886-2-2595-7656

傳真：886-2-2594-4104

www.tfam.museum

©2020 臺北市立美術館

本電子檔案之內容包括但不限於內容、文字、圖片或未來各種形式之利用及衍生著作屬下記版權所有。

非經明示之授權獲同意，均不得以合理之使用為由做全部或一部之改作或引用之方式，做任何嵌入與重製。

作品版權所有 藝術家

文章版權所有 作者

圖片版權所有 藝術家與攝影師