

想像

DEATH

的

AND LIFE

OF

死而復生

FICTION

現代怪獸／想像的死而復生
2012 台北雙年展

展場平面圖	08
-------	----

前言 劉維公	17
-----------	----

序言 黃海鳴	19
-----------	----

導論 安森・法蘭克	21
--------------	----

01 漢娜・赫紀希	26
-----------	----

02 安東・維鐸克勒 胡昉	30
------------------	----

03 白雙全	32
--------	----

04 威廉・歐瑞貝克	34
------------	----

05 周育正	36
--------	----

06 西蒙・藤原	38
----------	----

07 葉凡・吉亞尼謙	40
------------	----

安琪拉・瑞奇・魯奇	
-----------	--

08 瑪瑞安・賈菲利	42
------------	----

09 約翰・亞康法	44
-----------	----

10	拉喀瑪・卡隆	46
11	喬文・曼席特	48
12	哈倫・法洛基	50
13	高重黎	52
14	費南多・布萊斯	54
15	劉鼎	56
16	約阿希姆・科斯特	58
17	喬姆派特・庫斯維達納托	60
18	歷史與怪獸博物館	62
19	愛莉莎・史翠娜	68
20	亞當・艾弗凱涅	70
21	安琪拉・梅利托波羅斯	72
	毛利茲奧・拉札雷托	
22	安德烈亞斯・希克曼	74
23	蘿絲瑪莉・托克爾	76
24	阿希什・阿維庫塔克	78
25	跨越博物館	80
26	傅丹	84
27	許家維	86
28	陳澄如	88
29	帕恰亞・菲因彤	90

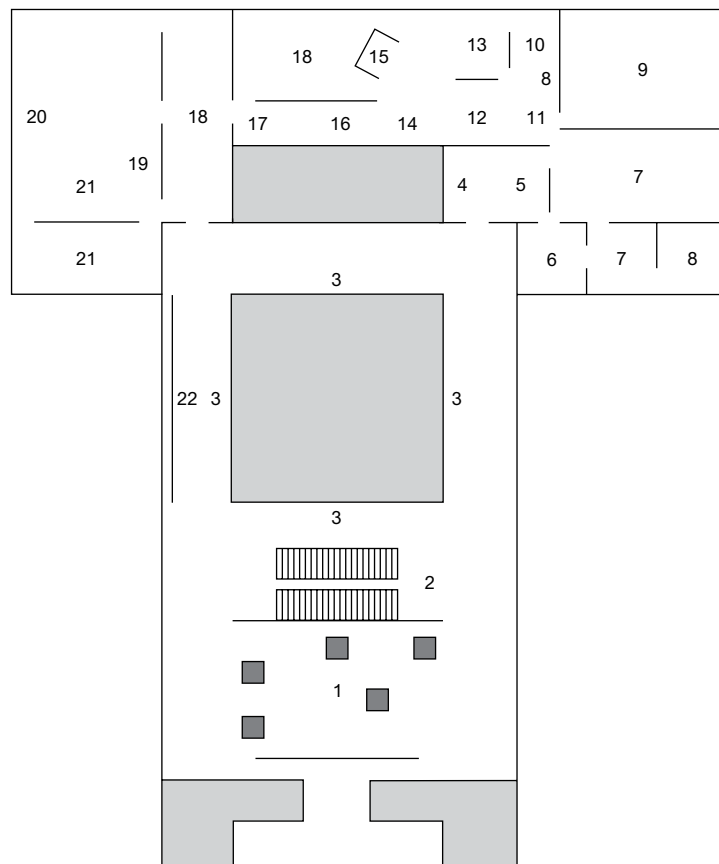
30	葉偉立	92
31	彼得・弗利德爾	94
32	羅伊・羅森	96
33	吉米・杜倫	98
34	安德蕾雅・蓋爾	100
35	耳石小組	102
36	奧馬・菲斯特	104
37	路易斯・雅克伯	106
38	韻律博物館	108
39	瑪莉夏・雷凡朵夫斯卡	112
	尼爾・康敏斯	
40	艾瑞克・波特萊爾	114
41	饒加恩	116
42	波瑞斯・安德萊卡	118
43	弗蘭妮・侯柏格	120
44	葫蘆博物館	122
45	傑森・鐸吉	126
46	孫遜	128
47	張照堂	130
48	鄧兆旻	132
49	〔前〕紀念博物館	134

50	陳界仁	138
51	基底無意識博物館	140
52	葉偉立	144
53	傑括瓦・尼坦隆	146
54	瑪莉亞・泰瑞莎・阿梅斯	148

	兩年計畫	150
	展演活動	152
	感謝誌	154

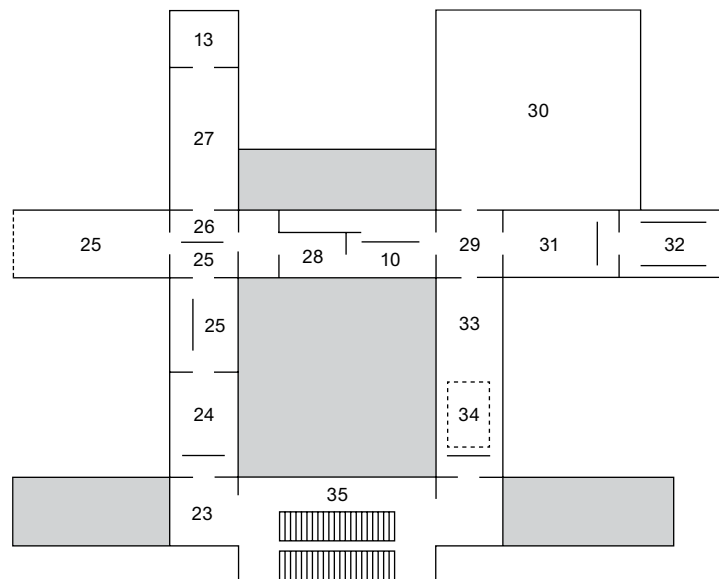
1樓 平面圖

- 01 漢娜·赫紀希 Hannah Hurtzig
- 02 安東·維鐸克勒 Anton Vidokle
胡昉 Hu Fang
- 03 白雙全 Pak Sheung Chuen
- 04 威廉·歐瑞貝克 Willem Oorebeek
- 05 周育正 Yu-Cheng Chou
- 06 西蒙·藤原 Simon Fujiwara
- 07 葉凡·吉亞尼謙 Yervant Gianikian
安琪拉·瑞奇·魯奇 Angela Ricci Lucchi
- 08 瑪瑞安·賈菲利 Maryam Jafri
- 09 約翰·亞康法 John Akomfrah
- 10 拉喀瑪·卡隆 Rajkamal Kahlon
- 11 喬文·曼席特 Joven Mansit
- 12 哈倫·法洛基 Harun Farocki
- 13 高重黎 Kao Chung-Li
- 14 費南多·布萊斯 Fernando Bryce
- 15 劉鼎 Liu Ding
- 16 約阿希姆·科斯特 Joachim Koester
- 17 喬姆派特·庫斯維達納托 Jompet Kuswidananto
- 18 歷史與怪獸博物館
The Museum of Monster That Is History
- 19 愛莉莎·史翠娜 Elisa Strinna
- 20 亞當·艾弗凱涅 Adam Avikainen
- 21 安琪拉·梅利托波羅斯 Angela Melitopoulos
毛利茲奧·拉札雷托 Maurizio Lazzarato
- 22 安德烈亞斯·希克曼 Andreas Siekmann



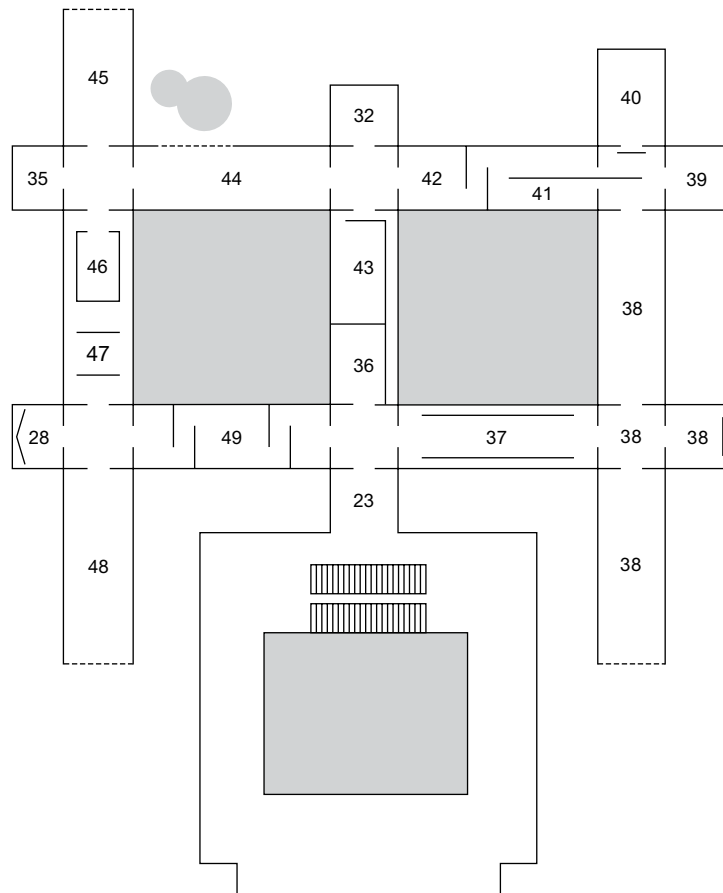
2樓 平面圖

- 23 蘿絲瑪莉·托克爾 Rosemarie Trockel
- 24 阿希什·阿維庫塔克 Ashish Avikunthak
- 25 跨越博物館
The Museum of Crossings
- 26 傅丹 Danh Vo
- 27 許家維 Hsu Chia-Wei
- 28 陳滢如 Yin-Ju Chen
- 29 帕恰亞·菲因彤 Pratchaya Phinthong
- 30 葉偉立 Wei-Li Yeh
- 31 彼得·弗利德爾 Peter Friedl
- 32 羅伊·羅森 Roe Rosen
- 33 吉米·杜倫 Jimmie Durham
- 34 安德蕾雅·蓋爾 Andrea Geyer
- 35 耳石小組 The Otolith Group



3樓 平面圖

- 36 奧馬·菲斯特 Omer Fast
 37 路易斯·雅克伯 Luis Jacob
 38 韻律博物館
 The Museum of Rhythm
 39 瑪莉夏·雷凡朵夫斯卡 Marysia Lewandowska
 尼爾·康敏斯 Neil Cummings
 40 艾瑞克·波特萊爾 Eric Baudelaire
 41 饒加恩 Chia-En Jao
 42 波瑞斯·安德萊卡 Boris Ondreička
 43 弗蘭妮·候柏格 Virlani Hallberg
 44 葫蘆博物館
 The Museum of Gourd
 45 傑森·鐸吉 Jason Dodge
 46 孫遜 Sun Xun
 47 張照堂 Chang Chao-Tang
 48 鄧兆旻 Teng Chao-Ming
 49 【前】紀念博物館
 The Museum of Ante-Memorials

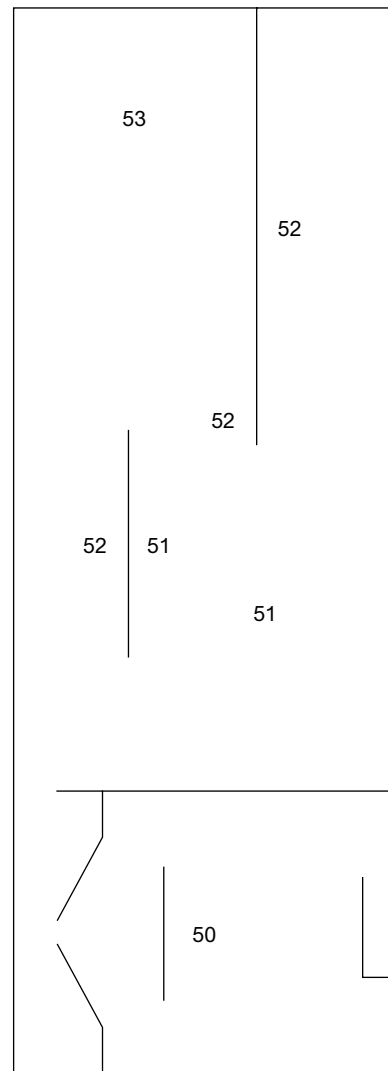


紙場1918

- 50 陳界仁 Chen Chieh-Jen
 51 基底無意識博物館
 The Museum of the Infrastructural Unconscious
 52 葉偉立 Wei-Li Yeh
 53 傑括瓦·尼坦隆 Jakrawal Nithamrong

表演

- 54 瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯 Maria Thereza Alves



前言

「台北雙年展」是臺北市政府所支持的兩年一度重點國際文化交流項目之一，自1998年舉辦第一屆以來，逐年累積與擴散，使這項展覽已成為台北市民甚至全台灣重要的文化累積與資產，不論在國際與本地，其舉辦都已形成特定的意義。每兩年，我們都對雙年展充滿期待與想像，迎接它的開展。

及臺北市政府的持續政策支持深表感謝，歷經幾任市府團隊的持續政策支持與信任，本項雙年展才有繼續舉辦的可能。此項持續的政策支持也展現了文化治國與接軌世界的視野。最後，謹祝展覽成功！

劉維公
臺北市府文化局 局長

這些年來許多雙年展的新作都在台灣現地製作，展覽主題內容也都緊扣國際與在地的社經脈動，使展覽充分實現國際化、在地化與貼近社會現實的特質，兩年一度的展演不但給本地帶來重要的指標性當代藝術發展趨勢，也充分提供觀眾多元的藝術觀賞經驗；同時，此展也成為本地與國際文化交流的重要對話平台。此平台經過逐年的累積將提供未來歷史書寫的重要參考。

此項展演近二十年的舉辦不但持續成為台灣指標性的當代藝術論壇，對台灣當代藝術生產與發展也產生極大的影響。透過每屆台北雙年展的展演與討論都提供文化界創意人士當下最佳的創意原型與參照，對於刺激文化產業的發展，具有正面影響。本屆，也是第八屆的「台北國際雙年展」在今年的9月28日——也就是「教師節」開幕，此項巧合也似乎間接回應與預示了本屆台北雙年展的特質——透過大量的故事、文件、書寫、影片與其他媒材所交織而成的雙年展，特別需要觀眾的積極參與回應。

對策展團隊，特別是策展人安森·法蘭克 (Anselm Franke) 與八十多位藝術家們對本展的付出，我藉此表達最誠摯的謝意；也非常感謝長期支持本展的所有機構與合作單位；另外，也對中央部會——文化部（前文建會）以

序言

「2012台北雙年展」籌備與開展的同時，世界正在大幅變動，並歷經史無前例，大量的天災人禍——由於地球暖化導致極端氣候與極地冰山迅速溶解、歐元區與全球經濟危機和失業率持續攀升、地震海嘯與颱風洪水此起彼落，沒有水災的地區便可能正遭逢烈日當頭野火蔓延燒不盡。地球與居住其上的人類正處於某種以中國俗語「水深火熱」描述的狀況。

在此同時，近年雖已經歷了世界藝壇多重廣泛的討論，並預言全球雙年展將式微，但是全球的雙年展卻彷彿九命怪貓般，仍是此起彼落，絲毫不減其數量，更多的二線城市摩拳擦掌躍躍欲試。「雙年展」持續成為提升城市的重要「代言」藝術展演，許多參與其中的人對「雙年展」也都有各異的想像與期待。「雙年展研究」近年更成為一種顯學，全球的雙年展現象與文化對全球當代藝術的發展產生極大的影響。究竟，雙年展還能帶給我們什麼？近年一系列的台北雙年展正透過這項展演本身試著回應此關鍵性問題。

本屆台北雙年展由來自柏林的安森·法蘭克策劃，邀請四十七組藝術家與團隊，另規劃提出「微型博物館」架構，邀請數位策展人及藝術家，總計約八十多位藝術家共同參與，約三分之一作品是特別為本屆雙年展所構思的新作，規模為歷屆之最，並以美術館一至三樓的展區，連結士林紙廠（即「紙場1918」展區）呈現。本項展演企圖透過在亞洲的觀點，反映現代性歷史的諸多問題與過程，以當代藝術開放的態度，探尋真正的全球性的歷史經驗，甚至何為真正的普遍的歷史經驗。

所有大型展演都是集體能量與智慧的產物，雙年展不但需要眾志成城也需經過層層互相協商合作才可能實現，籌展的過程得到來自四方八面人士的意見提供與協助，使得展覽得以順利呈現。藉此首先感謝所有參展的藝術家們——此屆藝術家參展人數與展出面積均為歷屆之冠，本屆也是繼1996年之後，再次以三層樓呈現的台北雙年展。也藉此對所有支持本展的機構團體致上最誠摯的謝忱，包括常年支持本雙年展的德國的ifa、阿姆斯特丹的蒙德里安基金會、斯德哥爾摩的IASPIS，以及台北歌德學院與英國文化協會等機構的共襄盛舉。另外，也感謝臺北市政府與文化部的長期支持，讓「台北雙年展」能夠在亞洲與全球當代藝壇獨樹一幟。

最後，感謝安森·法蘭克為本展所提供的，具層次、過程與意義繁複的策展與規劃，希望透過此展演提供本地的觀眾與藝術工作者當下獨特的展演體驗。如果我們還須提出另外一個第一：安森·法蘭克在籌展期間對在地文化積累所顯現的高度興趣與高密度時間和精力的投入使展演呈現出另一種層次。而這樣的投入也需要觀眾相對的回饋與投入，此項展演的有效性也才能成立。

黃海鳴
臺北市立美術館 館長

想像的死而復生 或現代檮杌

中國古代的怪獸「檮杌」向來被描繪成兇猛的怪獸。由於牠具有能同時看見未來和過去的能力，而總是為所欲為。王德威在其著作《歷史與怪獸》中述說：從中國歷史的某個時刻起，作家和史學家開始將檮杌這隻凶獸等同於歷史本身，因為牠可以阻撓並妨害人類的意向，檮杌於是代表了人類無法駕馭的歷史，並占據了各種歷史基本原理的盲點。但王德威主張，實際上很適合透過檮杌來解讀現代中國歷史。於是，我們可以將中國在二十世紀的經驗形容為一隻暴怒的檮杌——這番經驗不僅包含前所未聞的邪惡和磨難，更涉及被摧毀的人類意向；這番經驗蘊生的並非理性和自由，卻是一波波的壓迫和無盡的殘暴、非理性的恐怖，仰仗著人道、理性的名義，或者以某種在面對種種威脅時，必須確立或捍衛的社會秩序之名。2012台北雙年展即選擇以王德威的主張為出發點，同時，更將檮杌延伸到文學和歷史學的領域之外，並且也在中國經驗的範圍之外測試這番主張。展覽探索檮杌是否可以所有的現代性的某種共通經驗，並將怪獸當成某種形象，我們透過它而觸及當代藝術家在創作中對現代歷史的處理。

我們在這項展覽中所想像的現代檮杌不只盤踞在預定的歷史之路上，也處於辯證的極致——對立的事物在這個點上交會、生發、合併。牠就像所有的怪獸一樣，是個辯證的形象，像一面鏡子，映現出實際關係的癱狀。正如牠在古代守衛著帝國邊界或皇族的陵墓，如今牠棲於政治和社會控制的邊界上、在企盼的憧憬中、在

分界線上，以及架構起吾人社會生活和知識秩序的那些區分。位於分界線中間地帶的檮杌持續提醒我們：被區隔的兩邊實際上彼此構成了對方；所有的關係——即使是最不對等的——都起源自這樣的交互狀態的極致之處。正是基於檮杌的怪獸性之形式，這怪獸提醒我們自己和所排除的他者之間的共通點為何。

如果現代檮杌代表了特定的現代性經驗，則這番經驗將是關於結構的暴力和某種困局，在此，受害者和加害者、奴隸和主人、邊緣和主流緊緊相繫。檮杌也代表這樣的經驗：受制於匿名的、無以名狀的體制，這番經驗也關乎以理性之名的恐怖，存在於規訓的或「教育的」暴力中（這將給他們一點教訓……）。但檮杌所代表的最重要意義是關於權力的凶暴現代故事，而這隻怪獸恰是這個故事的凶惡性格、狡黠和愚昧的具體縮影，因為，牠正是權力的動能（和所謂的語用學）以及對人類和自然的駕馭——凡此種種都惡名昭彰地阻撓並妨礙了進步、解放和自由這些現代計畫。

本屆雙年展以想像的死而復生為主題。現代性從極大的規模上讓想像／虛構大鳴大放，其形式包括殖民的投射、基於商品而運作的經濟，還有欲望。現代性已經將想像隔離在機構和學門內（像是「藝術」），反觀在真正的真實世界裡，現代性卻已經向虛構發動了聖戰，針對信仰、迷信及所有可能不見容於理性和現實原則的事物，企圖以現代性標榜的知識、鐵證如山的事實來永遠地取代這一切。

從歷史的角度觀之，這番投入本

身即為強大、龐然怪物似的虛構。當想像是以事實之名被殲滅，它將愈長愈大；以同樣方式創造的新怪獸性出現時，這番虛構往往是最先被犧牲的攻擊者，而這番新怪獸性的力量源自於這個事實：它再也知道自身乃是虛構的。

然而，我們所謂的想像／虛構不僅顯現在那些以想像杜撰的怪物上，也在我們所說的故事以及特定的畫面，我們以這些畫面與周遭環境互動，並賦予這個環境意義，而這個環境只有一小部分是傳統意義上的「虛構」——亦即假的或編造的。精確而言，虛構或想像的事物棲於某個現實的中心。必須透過作為形象的虛構，我們才能認知和認識事物。我們在世界上的所思和所做的一切都取決於虛構，而最重要的是，它決定了我們對可能的事物的視野。

虛構是將各種東西密合在一起的黏膠、蘊生畫面和想像事物的子宮，它也是形成吾人關係的媒介。因此，沒有外在於或異於虛構的東西，只存在著種種不同的特性、相異的語法。這些特性的差異正是我們所稱謂的文化。當文化消弭，這個黏劑將再也無法將真實世界和真實關係鞏固在一起。同樣地，這項展覽企圖運用類似的手法，將怪獸從極限或邊界再帶回到中心，回到牠的「家」，進入正規的核心，並將這些怪獸變成正常的，將牠們帶近我們身邊，藉以讓我們更清楚意識到這項事實：是我們自己在製造和複製區隔，而這隻怪獸正是由此誕生，因此，我們也可以不再於邊界上淪為構机的獵物，若不如此，則情況將繼續沿襲製造怪物的機制：我們將自身的惡習以客體化成為某種癱瘓，並將之加諸於他者。

這項展覽中，可以同時看到想像／虛構的死而復生，和持續變換身

分的構机。有時，牠顯現在殖民和政治恐怖的經驗中，其形式是強有力的虛構投射背後若隱若現的純粹死亡。虛構將在繼而導致的文化覆滅中死去，但會繼續以片段的形式存在下去，這些片段活化著斷裂的連結，它們也如幽靈般存在於創傷的意象或紀念的儀式中。於是，虛構之生命並不同於掙扎著的幻想，而虛構之死也並不同於最終企及了確定的真實或真理。但虛構之死確實也能標示某種實現，或一個敘事、畫面或意識形態的完結；虛構的生命也能代表作為某種假面的虛構，使我們抽離出實際的關係和現狀。虛構的生命可以是指涉夢和烏托邦的投射或中介他者性的方式，但這個生命也可以是在虛構中的，這裡的虛構意味著虛妄或瘋狂。另一方面，虛構之死可以單純指涉一個夢的結束，或者，以稍微複雜的方式指涉憂鬱症者所經歷的那種停滯：沒有對話，沒有轉化力，沒有他者性。正是透過對虛構的這番思考，我們意識到極限和界線，以及吾人的體制是如何地和它們息息相關：它們並非「單純地存在那裡」，而是存在於我們的社會體制、對世界的認知和美學了解的內部，像是對話的隔膜。這個意義上的虛構告訴我們邊界是如何地被捍衛，以及如何打開或甚至消解它們；台北雙年展提出同時運用怪獸性的美學和虛構的體系，這兩者對於旨在製造和拆解文化界線的寫實主義來說都相當關鍵。

今日，現代性的問題並不主要是文化的問題，而主要是系統的、機制的和抽象的；現代性其匿名的權力遠遠凌駕在經驗、價值觀、道德、文化和主體性之上。現代性的系統性面向執拗地蔑視文化和人的關係——這也是現代性的強勢之處及其匿名的怪獸性。這個現代性關乎科技，但

這是指廣義的科技：它廣納使事件變得固定、可預測的那些固著、刻記、精算和自動化的過程，所為的只是累積出更大的潛力，使其他的實體被移置、動員和流通。在現代性的情狀下，文化一方面只是區隔邏輯下無法預期的產物，於是也是區隔所導致的毀滅；另一方面，文化也來自某種辯證所觸動的種種力量的交互作用，這番辯證涉及將控制和混雜的糾結客體化。而當這種全面性的現代性在「發展」的最前線推動其機器時，它對人類、產品或東西是一視同仁的。至於到底是要做被固著的一邊，或是被動員的一邊，則視人類的考量而定。

在持續進行的一波波內在和外在的殖民化之中，這種系統性而抽象的現代性的幅員早已擴及全球。官方意識形態以愈加類似可笑的構机的方式運作：它們依照權力系統的需要，合併和推翻對峙的立場，一如當今的金融危機以及中華人民共和國政體的狀態所顯現的。這個全球化也代表了在這個系統性的現代性母體之外，再也沒有（空間、文化、批判上的）外在；這個母體廣納它在「收編式的排除」這個當代僵局中所否定的事物。這意味著不可能有純然的反抗、否認，因為這些立場都已經被系統所預設。但即使現代構机製造並將牠的對立面緊緊掌握，並由此來分配種種主體的立場，這項事實並不代表構机對權力辯證具有免疫力：牠實際上被迫隨著反抗形式的變遷而持續轉化。但此番反抗總是受到作為它的泉源的文化所左右：它真正需要的是共有、共通的視野，足以讓人們為了同一個緣由而團結在一起。

在我們身處的這個歷史時刻，從「現代性」框架下對世界的所有主流理解都面臨危機。這個危機關係到敘事、說理、意識形態——它們不再提

出足以動員人們的共通視野，畢竟，當我們懷有這種冀望時，無不同時恐懼現代構机的負面力量將如脫韁野馬般傾瀉而出，抑或，以資本主義炫目模仿物形式現身的現代構机已經徹底令人喪失這種冀望。

現代性的幽靈精神過去一直是強有力而蔓延擴散的：牠透過種種化身而一度動員了人類，並使各個社會以及整個世界產生不可逆的轉變。這在過去是斷裂和分歧的精神，在壓迫的強權之下企盼的精神後來也最先摧毀了他者的記憶。但共有的解放企盼之精神已經在一連串似乎永無止盡的幻滅和凶惡的揭示中被消滅。而今，這種精神的殘影投射在吾人對現在的視野中，並促使人們全面性的順服、適應和調整。現代構机遂如此地矗立在我們面前，耀武揚威，令我們瞠目結舌；牠有資格作為也許是僅存的、尚未死滅的現代性的世界性虛構。牠已經變成某種我們既不全然認同、也無法拋諸在後的現代性的表徵。

今日，我們凝視現代構机的形象時所學到的教訓似乎指示我們以不計代價的方式削減所有否定的力量和負面性：牠教我們的是對既存事物予以（系統性的）掌管和管理——這至少比又一波的文化毀滅來得好。但這叫人付出的代價則是失去共通的視野，並由此而失去對異質事物的了解，以及對吾人基本的自主，從否定中生出的建設性力量的認識。因此，愈來愈少有足以讓我們從質的角度想像並斡旋吾人彼此關係的敘事，也愈來愈少有畫面足以透過和歷史經驗的交會來改變現狀。這個敘事想像的欠缺促使我們和現代性這個怪獸對話，對話的形式是某種重新敘述：重新描述現代基於區隔而建立的關係。因此，這將把我們導入歷史敘事

的空間中——我們棲居其中，但再也不知道該如何在其中移動。為此，必須徹底將所有的觀念置於歷史脈絡下加以檢視，並接受相對論的挑戰，並將現代性其系統性的正規及其自述和敘事異化成為奇特的事物。這項任務在於填補現代性的文化和系統性面向之間的鴻溝，學習不再以體制之名發聲，並還它以我們人類的面目。就像一面映現癰兆的鏡子，現代構机的形象所為的就是這個去怪獸化的目的。

安森·法蘭克

漢娜·赫紀希 Hannah Hurtzig

等候大廳·現代性場景, 2012

〈等候大廳·現代性場景〉這個對談活動將在2012台北雙年展的開幕之夜舉行，地點在臺北市立美術館的寬闊入口大廳，並將在活動之後，繼續以裝置作品和檔案庫的形式在此呈現。活動將邀請約十七個人——包括藝術家、理論家、行動分子，請他們在活動地點所設立的封閉小辦公間裡進行對話。將有五組對話同時進行，觀眾透過耳機選取想聽的對話，也可以登記成為某場對話的參與者。這件裝置作品將包括後台以及等候大廳，其構想所依照的形式是卡夫卡式的對官僚、審查、等候者及要他等候的人之間的規範的描繪。「現代性場景」創造出一個空間給未明確界定的現代性及其諸多的「原始場景」。每場對話將進行三十分鐘，並圍繞著某個畫面或由這個特定的畫面的描述而展開。

現代性是什麼？這個聲名狼藉的詞的諸多特性之一就是：在各種民族和不同的學門之間，對現代性的意義和定義、確切的起源和肇始的時間相當分歧。它是一個年代、一種境況、一種心理狀態、一個概念、一種方法或是一項技術？科學、藝術、現代民族國家都涉及現代性；存在著科技現代性、社會現代性、殖民的現代性、資本主義的現代性、被殖民者的現代性，以及當代資本主義城市和世界的超現代性。然而，如果存在著多種現代性，它們的共同點為何？存在著諸多關於現代的神話，包括單一現代性的神話——只具有單一的「發展」歷程、單一的進步典範；這種神話的重

點在於徹底和傳統決裂，切斷舊的、非現代的或腐化的過去。在關於現代性的各種想像中，這曾經是主導的畫面，而今卻已經被大大地搖撼，並且變得不確定。畢竟，當過往的事物「捲土重來」，現存的事物都不免被觸及和影響。

所有類似的情形都同樣質疑著現代性之所以「現代」的要素，而這些因素始終未被明確界定，或者是無法確定。但另一方面，歷史上也充滿了「原始場景」以及起源神話。這件裝置作品的出發點來自現代中國文學的一個原始場景：1906年，還在日本留學、攻讀西醫的魯迅看到一場幻燈秀，影像呈現一群中國人漠然地圍觀在日俄戰爭中潛入日軍擔任間諜的一名同僚被斬首的過程。面對這個斬首的場面、尤其是圍觀的中國群眾自然而本能地看得津津有味，魯迅瞠目結舌，並且了解到，在拯救中國人的身體之前，他必須先拯救他們的靈魂。他於是放棄了醫學研究，轉而從事文學。他的短篇故事、詩以及文章被視為現代中國文學開端的表徵。不論這個事件是否真的曾經發生，或者只是魯迅本身事後編造的神話，「在現代中國[文學]歷史的[文本]開端之處，虛構與[私人或官方]歷史、文本或事實，早已打成一片，難分難解」。(王德威)

「原始場景」的性質為何？所有代表現代起源的場景都顯現出「分隔」的面向：不論是頭身分離，或者與傳統或過去徹底決裂。「場景」或「布景」也會產生關係的圖譜，一整個體系牽連到有意識的表演者、被動的觀者和結構的或系統的匿名運作，所有這些共同創造出一個特殊的時刻，

並將現代性的矛盾演示出來。「現代性」的各種定義都涉及這樣的「原始場景」、斷裂和起源神話的事件，而人們正是基於這些來衡量可以將什麼歸為「現代」。

漢娜·赫紀希的「行動學院」公共空間裝置處理的是知識和非知識的概念，以及這個概念如何被運用並轉移到溝通行為中。她的「行動學院」計畫探討對話、一對一對話以及種種新、舊模式的修辭法和手勢。每項計畫首先是一個現場活動之後將變成裝置作品和檔案庫。而每項計畫都是針對特定主題／題材，並以百科全書式的手法探討。

漢娜·赫紀希，出生於德國，現居住及工作於柏林

講者及講題：

〈伊朗：穆紮法爾丁·沙國王的車子〉
巴文德·貝弗爾是一名藝術理論家、藝術家和藝評人，現居住於德黑蘭與慕尼黑。他發表的關於伊朗烈士博物館(Martyr Museums)之部分作品於台北雙年展展出。

〈人民的第四台〉
鄭陸霖是一位社會學家(社會經濟學以及發展社會學與組織社會學)，目前是中央研究院社會學研究所副研究員。

〈「謠言」電影〉
陳界仁為台灣藝術家，他著名的錄像與影片作品是協作過程的結果，探討暴力和帝國主義的後遺症對現世的影響。

〈霧社事件與莫那魯道〉
邱若龍是一位漫畫家，著有《漫畫·巴萊》，其作品靈感主要來自台灣原住民的歷史和文化，現居住於台北。

〈消失的語言：賽德克德固達雅〉
達吉斯·巴萬(郭明正)是來自賽德克族德固達雅群落的語言老師，現居住於南投縣仁愛鄉。

〈傾斜的影像〉
安森·法蘭克是評論家和策展人，現居住於柏林，為2012台北雙年展的策展人。他特別關注文化的闖限面向以及擬態政治。

約翰·亞康法是一位電影導演，現居住於倫敦，其作品關注殖民主義、離散和文化抵抗等議題。

〈臥與酒的權力：獨立音樂及其反對〉
何東洪所研究與寫作的領域涉及流行音樂、青年文化、文化政治、行動研究，現居住於台北。

〈現行都市更新對台灣的衝擊及其引發的抵抗成果〉
黃慧瑜為藝術系學生，社會運動者，現為台灣都市更新受害者聯盟成員，現居住於台北。

〈牆上的洞：為什麼要畫單色的畫？〉
路易斯·雅克伯身兼藝術家、策展人和作家，現居住於多倫多。他透過多元創作來關心社會互動和美學經驗主體的議題。

〈明治天皇的首幀寫真，1888年〉
港千尋身兼藝術家、作者、評論家等多重身分，同時擔任多摩美術大學資訊設計系教授，並為該大學於2006年成立的美術人類學研究中心創辦人之一。

〈國際的建築〉

約翰·帕爾曼西諾是一名建築師和都市研究者，現居住於倫敦。他和安-蘇菲·瑤絲克格共同主持獨立組織「領土仲介所」，專門處理空間與政治關係的研究。

〈渴望成為像祖先一樣，值得被子孫尊敬的祖先〉

巴奈·庫穗是一位歌手、作曲家和民俗文化的指標性人物，收集和保存原住民的歌唱傳統，現居住於台東。

〈客廳即工廠〉

鄧兆旻是一位視覺藝術家，現工作及居住於紐約和台北。他近期的研究興趣包括神經科學與自我認知的新發展。

〈台灣殯葬服務的專業演變〉

曾煥棠為國立臺北護理健康大學生死教育與輔導研究所教授。

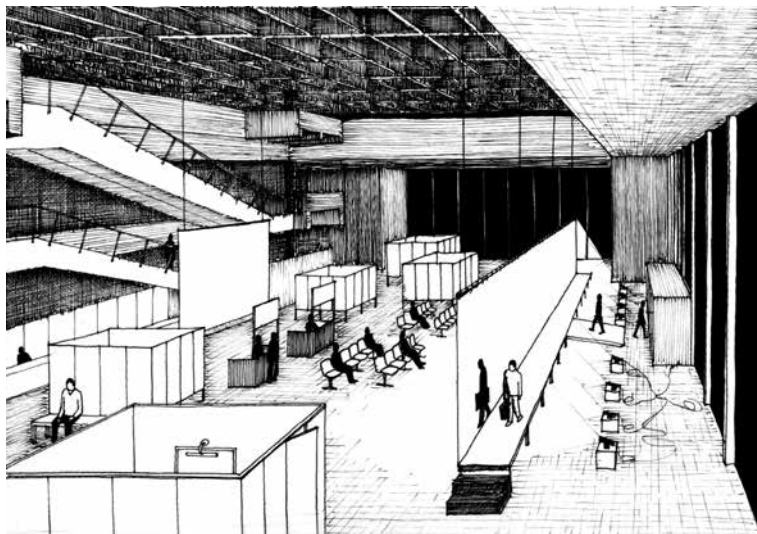
〈貢寮的反核之聲〉

崔榛欣是反核社會運動者，以及台灣綠色公民行動聯盟祕書長，現居住於台北。

〈現代助產師，賽伯格新生兒〉

吳嘉苓是國立臺灣大學社會學系的副教授，其研究領域包括醫療社會學、性別研究、科技與社會研究。

作品由2012台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」，臺北市立美術館，以及柏林行動學院共同合作
www.mobileacademy-berlin.com/www.blackmarket-archive.de



漢娜·赫紀希，〈等候大廳·現代性場景〉，2012，裝置、行為表演。

繪圖：弗羅利安·史堤曼 (Florian Stirnemann)；Hannah Hurtzig/Mobile Academy Berlin 提供

安東·維鐸克勒

Anton Vidokle

胡昉

Hu Fang

兩個太陽，2012

〈兩個太陽〉為藝術家安東·維鐸克勒與作家胡昉共同合作的新片，取景於台灣鄉間某棟位於森林和高速公路之間廢棄的水泥屋。觀者可以看到屋舍緩慢地被鏡子包覆。在此過程中，屋舍逐漸消失於視點之外，而成為鏡像，或者更確切地說，成為周圍環境的影像。影片呈現給觀者一個可從多方解讀的寓言圖像，但卻指向某個消失點，此點於消逝的瞬間同時讓自身顯現於衰頹的廢墟間，社會意義的侵蝕和期望曾經在此屋舍中具現，或者如作品名稱所指稱的，於鏡像和映射的動作中顯現。

中文原聲字稿是以胡昉所撰寫的〈肖像合〉為基礎文本，十六個人物角色在觀者的想像前浮現，其中多數人的職業，及所處的日常生活場景清晰可辨，其餘角色僅只以詩意的輪廓或是投影式格言表現。肖像這一個藝術類別的實踐要點在於創造出影像，是人物與自我的鏡像模仿，在此所稱的「自我」是世上任一圖像的最初原點與消逝點，因為世界必須先在我們的感知中映射才能顯現。影片中的圖像與聲音自此建構了「肖像」與「鏡面建築」、「風景」與「人／自我」之間的辯證關係，時而精神分裂，時而轉換人物和場地、被動與主動，最終沿此分隔彼此消融。

最後，作品的英文字幕構成了總括性的第三道敘事軸線，並由藝術家

安東·維鐸克勒以第一人稱的角度陳述，將作品銘刻於建築現代主義脈絡中。內容述說著藝術家造訪由設計師格瑞特·威爾德（Gerit Rietveld）為其居住於荷蘭烏特勒支市的情人所建造的現代主義建築典範「施羅德宅」（Schröder-House）。這座「第一個」現代主義的建築內沒有設置任何鏡子，因為就建築師的觀點而言，鏡子創造出建築師無法控制的空間，在每一間屋舍中，「自身」與其鏡像相遇之處對計畫而言即是一個盲點，一個人類無法控制的空間。

安東·維鐸克勒，1965年出生於俄羅斯，現居住及工作於紐約
胡昉，1970年出生於中國，現居住及工作於廣州



安東·維鐸克勒、胡昉，〈兩個太陽〉，2012，高畫質錄像、彩色、有聲。
攝影：Marcello Bozzini

台北手記：

2011.11.19-2011.11.28

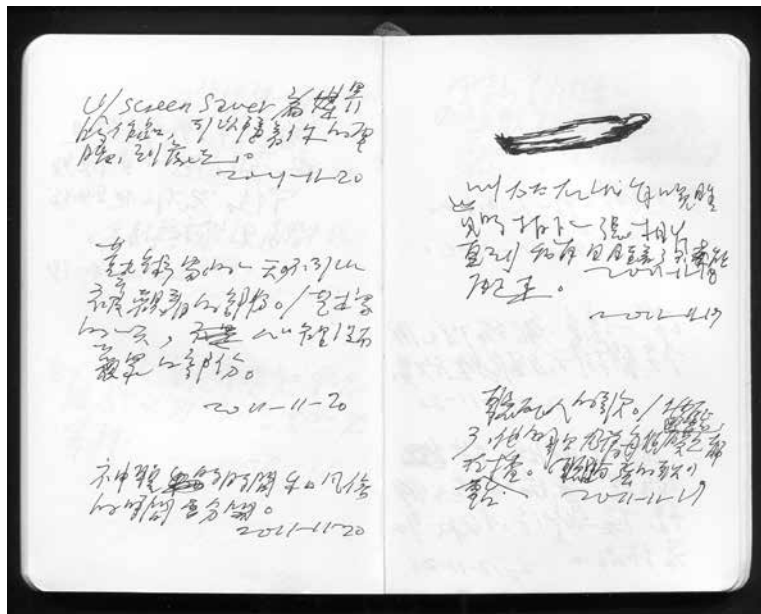
白雙全以帶著戲謔的創作，巧妙地改變了日常生活經驗，他一方面探索介於我們所身處世界中規律和穩定的事物之間的精神與社會「空間」，另一方面檢視著巧合、機遇、多變和想像，藉此揭示在日常生活中的藝術時刻，並帶出了現實與想像交織的本質。他偏好運用自己和書寫作為媒材，將創作視為是行動，或是對事件常規的巧妙介入和操作。在多數情況下，這些表演行動都沒有觀眾，它們是旅程和自我實驗，探討著這個不斷在改變的環境。

在早期作品〈等一個朋友（沒有約定）〉中，他前往香港機場的入境等候區，一直待到有任何一個他認識的人走出來。另一件大型的常設裝置作品則位於紐約公共圖書館：藝術家在圖書館架上每兩本書就抽出一本，並在書中的第二十二頁摺了個小角。還有一件作品則是一趟五天的馬來西亞之旅，在整段旅途中他都閉著眼睛，並用這個狀態拍照，直到回家之後才觀賞，以此認識馬來西亞。另一件類似的作品是2007年〈東京異類旅行計畫二：谷之旅〉是另一件類似的作品，藝術家從東京的南方走向北方，但只走他的地圖中，折線上指出的路徑。在2010年台北雙年展的〈回家〉作品中，白雙全在北美館的大廳尋找願意讓他跟著回家的人。

他在本屆雙年展展出的作品〈台北手記：2011.11.19-2011.11.28〉是屬於〈L〉的一部分，內容是在筆記本上有系統地寫下各種想法與觀察：收

集各種「藝術姿態」、每日誕生的藝術「虛構」（想像）。這次展出的手記來自於他2011年於台北的一次旅行。這些思緒將以文字呈現，裱貼在北美館面向中庭的窗戶上。

白雙全，1977年出生於中國，現居住及工作於香港



白雙全，〈台北手記：2011.11.19-2011.11.28〉，手寫筆記

威廉·歐瑞貝克 Willem Oorebeek

瑪麗·凱利「昏黑」, 2009
降神會「昏黑」(倫敦沙發),
2012
更多的《她》, 2012
海洋=陸地, 2012

以揉捏後再展開一幅台灣歷史地圖的方式, 強調了資訊的概要性, 還有地圖中含納資訊與否的武斷性及政治性考量。地圖呈現出輕微斷裂的方式呼應了標準的再現性, 而這個標準的可信度卻通常不會引發異議。

威廉·歐瑞貝克, 1953年出生於荷蘭, 現居住及工作於布魯塞爾

威廉·歐瑞貝克以十二年的時間持續生產「昏黑」(black-outs, 其意譯為「昏厥」); 他拿現有的流行圖像, 先將之放大, 再用黑墨水將之覆蓋, 徒留被強調後的可視輪廓。他在本屆台北雙年展中展出四件創作, 其中一件作品〈瑪麗·凱利「昏黑」〉呈現藝術家瑪麗·凱利一場名為「產後紀錄文件」展覽的宣傳海報的昏黑版, 這張海報於1998年時張貼在奧地利吉尼拉利基金會裡, 海報中呈現的是凱利用編年史般的手法, 收集兒子在不同成長過程中的影像。歐瑞貝克買下這張海報, 將它製作成昏黑版, 並挪用這些影像。

〈降神會「昏黑」(倫敦沙發)〉則是一張佛洛伊德在倫敦公寓裡沙發海報的昏黑版。精神分析創立者佛洛伊德深刻地影響了歐洲思想與歷史分析的發展。此作以奇特的位置裱在一面背板上, 暗示著框內有東西缺席。依大眾媒體的視覺組織法則看來, 這個留白處即為標題、文字欄或圖說存在的空間。

〈更多的《她》〉則再製了兩本由中華人民共和國出版的《她》(Elle)雜誌。這兩本雜誌是曾經去中國旅行的妻子帶給他的, 但是他自己從未涉足亞洲, 他所感興趣的是《她》雜誌的標準化封面設計。

在〈海洋=陸地〉中的表現手法與歐瑞貝克創作昏黑畫的意圖相仿。他



威廉·歐瑞貝克, 〈更多的《她》〉, 2012, 平版印刷、紙, 裝裱於鋁板上,
115 x 92公分

周育正

Yu-Cheng Chou

震旦，漢代／2012
被遺忘的高而潘先生，2012
楊柏林先生與他的青銅雕塑，
2012

「事物」從其脈絡與再造和維繫它們的實踐中獲得身分與意義，並透過可辨識的符號而有了具體的樣態——就像身處社會化的世界一樣，透過語言、姿態與風格，我們透露出自己隸屬的特定社會環境的身分。一旦這些符號與姿態和其脈絡切割，就會失去它們固定的意義與身分。

透過「去」與「再」脈絡化的手法，周育正玩弄出處與產品、意義與物質性之間的關係。他使用設計的策略與「把戲」來達到巧妙的意義挪移，因此產生出驚嘆、訝異的瞬間，引動我們對於定義所見、所知框架的省思點。

他於本屆雙年展中展出的三件作品，就包括了這樣的挪移與介入。第一件名為〈震旦〉的作品是與一間設址於台灣的公司合作，該公司擁有世界知名的中國古物收藏。在雙年展中展出其藏品中的一組物品——但其呈現方式完全不同於一般「古物」展示的樣貌。捨棄以「過去的瑰寶」為定位的展示手法，周育正選擇用「奇觀化」的手法呈現——將古物放在後現代風格的玻璃櫥窗中，打著移動的燈光。價值如何透過脈絡與靈光被生產，而對於過去的褒貶評價又如何在此產生？這些提問的力度因櫥窗中的內容物而被進一步強化，在考古學上被歸為陪葬品的各類人像（如僕役），其實際功能是在冥界侍奉亡靈。

周育正的另一件作品亦凸顯及顛覆畫廊與博物館機構的角色及其空間的「文法」。他將日常物件，如飲料瓶，放在北美館一樓展間內才加裝不久的空調金屬管上，彷彿是建築工人所留下一般。第三件作品則安排置放於其他樓層的展間裡，他從臺北市立美術館的典藏中借出藝術家楊柏林的兩座極為相似的雕塑作品，將之設置在館內兩處在建築設計上風格雷同的地點。

周育正，1976年生於台灣，現居住及工作於台北



周育正，〈震旦〉，漢代／2012，陶俑裝置。圖片：震旦藝術博物館；震旦藝術博物館提供

西蒙·藤原 Simon Fujiwara

亂倫博物館，2009–2010

西蒙·藤原虛構了一座博物館，專門收藏、保存人類歷史上關於亂倫的紀錄與文獻。這座博物館的建築設計造型結合了藤原的建築師父親未完成的實驗作品，以及一些知名的博物館建築地標，形成一個公開的私人故事，穿插在藤原諧擬的學術演說中，沖淡其宏大敘事的口吻。

亂倫博物館據稱是位於坦尚尼亞的奧杜威峽谷，後者在科學界被稱為「文明的搖籃」。正如人類的演變是以考古遺址裡的發現來詮釋的，在亂倫博物館裡，有關亂倫的歷史與發展，也以源自想像中亂倫盛行——或是無可避免——的時期之物件拼湊而成。亂倫通常是多數博物館刻意忽略的主題，在此藝術家則視其為人類演化過程中的自然現象。〈亂倫博物館〉這件裝置，內容包括了：兩個展示物件的玻璃櫃、一幅大型壁畫、一部藝術家介紹博物館的影片、一本博物館導覽手冊。藤原在作品中擔任亂倫博物館的建築設計師。

博物館由三個主要部分構成，分別是上層展覽館、圖像展覽館，以及地下咖啡廳。位於地下室的咖啡廳，作為家人聚會活動的飲食場所，是博物館建築不可分割的一角。在咖啡廳的牆上，裝飾了一幅藤原父親創作的情畫，內容描繪家人共進晚餐的情景。藤原則將焦點放在畫中的父子關係上。這幅壁畫也是此次展出作品。藤原將自己帶入亂倫的畫面，讓我們清楚看到真實與虛構之間的相互交涉，也加強了他在作品中替自己創造的角色所具有的藝術家特質。

西蒙·藤原，1982年出生於英國，現居住及工作於柏林



西蒙·藤原，〈亂倫博物館〉，2009–2010，複合媒材裝置、表演藝術、導覽手冊。Collection Filiep and Mimi Libeert, Belgium提供

葉凡·吉亞尼謙
Yervant Gianikian
安琪拉·瑞奇·魯奇
Angela Ricci Lucchi

有關二十世紀的三聯畫，

2002-2008

暴力，2012

喔！男人，2003

受傷的身體，2004

「對我們來說，過去並不存在，鄉愁也不存在，只有當下存在。」葉凡·吉亞尼謙與安琪拉·瑞奇·魯奇是前衛電影的先鋒，他們從舊影片（found footage）與現成電影素材（cinematic ready-made）出發，並利用文獻資料中曾經遺失而重新救回的影像，尤其著重於記錄二十世紀戰爭與殖民主義的主題。他們從1970年代早期就一起合作，其影片創作在本質上極具政治性，靜靜的思考暴力與恐懼如何形塑當下與我們想像的方式，同時反意識形態，尋求歷史普世性。他們以收藏家與學者般的態度擁有影像，卻也同時被影像附身，他們重新拍攝所有在作品當中用到的東西，把影像浸在色彩裡，並將之加以操控編整，讓過去與當下交折堆疊。

〈有關二十世紀的三聯畫〉是一件五頻道影像裝置，且由三個部分組成：〈受傷的身體〉、〈給戰敗者〉，以及〈恐怖主義〉。這三個部分共同展現出戰爭的可怕與後果。單頻道投影〈受傷的身體〉檢視戰爭對於人類身體的直接影響。影片展示了腦部手術的特寫，而藝術家同時放大了像是緊張失調等較不為人所知的戰爭心理影響。雙頻道投影〈給戰敗者〉並置

了兩個相反的影像。在左邊的銀幕，女子在超現代的廚房內烹煮著鴨子，可被視為是美國戰後消費主義的典型意象。右邊的銀幕則展示了人們因戰爭導致饑荒而民不聊生的片段。具有爭議性的作品名稱揭示出造成這個差異的原因：「歷史的贏家」與遭受致命打擊的戰敗國在此並置。第三個部分〈恐怖主義〉也由兩面投影構成，呈現戰爭期間人們因在經濟蕭條與文化破壞的惡性循環中。影像記錄著多年饑荒與流離失所的影響，人們終究成為自己的鬼魂。與這些影像並置的是各種宗教主題的意象，隱射制度化的信仰之於真正的暴力是如何扮演著煽動與彌補的雙重角色。

葉凡·吉亞尼謙、安琪拉·瑞奇·魯奇，1942年生於義大利，現居住及工作於米蘭



葉凡·吉亞尼謙、安琪拉·瑞奇·魯奇，〈有關二十世紀的三聯畫〉，2002-2008，五頻道錄像裝置、彩色、有聲，片長4分50秒

瑪瑞安·賈菲利

Maryam Jafri

亞法隆島，2011
獨立紀念日1936–1967，
2009年迄今

〈亞法隆島〉(Avalon) 由一位企業家的訪談揭開序幕，地點是在亞洲某個無法查證的國家。受訪者創立的公司祕密地將情趣裝束產品外銷至西方。我們獲知他會進入這個產業並不是因為個人興趣，而是經濟考量，因為他發覺歐洲與美國的市場供需尚未被滿足，所以開始迎合西方世界的需求。

在影片中，幾位不同的人物談到他們如何在私人與公開生活當中，隱藏自己部分的身分，還有他們扮演什麼角色來滿足自己的心理需要，或是如何被社會接受。作品內容包括了一些訪談，受訪者包括一名專門製作皮質情趣衣物的設計師，以及因工作或私人需求而會使用這些衣物的人士。權力的關係、中央與邊緣，在影片中不停地轉移，而後越來越清楚的是，能夠滿足他人需求的人，手上才真正掌有權力。當鏡頭帶我們看到兩名在角色扮演的遊戲中，喬裝成對立身分的個人故事，此種顛倒的權力動態與地緣政治關係產生了呼應。

〈獨立紀念日1936–1967〉則展示了一系列照片，記錄許多非洲與亞洲國家的第一個獨立紀念日。這些影像都有著熟悉、相似的情境，包括某位領袖接管了國家、某位領袖交出了國家、和獨立宣言的簽署等。賈菲利突顯出這些事件如出一轍的形式組成，以及這些影像象徵著令人欽羨的西方民族國家樣板，終究外銷到這些過去曾是殖民地國家的方式。這些照

片以故事圖格方式排列在牆上，在這種形式的模型中，一個新的民族國家於焉形成。賈菲利感興趣的是這個介於中間的交雜時刻，一方領土從殖民地轉變成民族國家這二十四小時的過渡狀態。

瑪瑞安·賈菲利，1972年出生於巴勒斯坦，現居住及工作於紐約和哥本哈根



瑪瑞安·賈菲利，〈亞法隆島〉，2011，高畫質錄像、彩色、有聲，片長11分44秒

約翰·亞康法

John Akomfrah

未完的對話，2012

電影導演約翰·亞康法所拍攝的諸多影片皆著墨在殖民主義、流離失所的族群，以及反抗運動等經驗，並獲得無數的獎項。亞康法是黑色音頻電影團體 (Black Audio Film Collective) 的創始人之一，該團體活躍於1982至1998年間，他們讓英國的大眾輿論首次注意到種族主義以及黑人的身分認同問題。

亞康法將其新作〈未完的對話〉獻給專精於文化認同及差異領域的理論家史都華·霍爾 (Stuart Hall)。霍爾對亞康法及其參與的團體組織活動有極大的影響力。霍爾於1950年代從牙買加（當時仍是英國殖民地）抵達倫敦，畢業於牛津大學。後來與知識分子E.P.·湯普森 (E.P. Thompson) 和雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) 同成為新左派中非常重要的發聲者。

〈未完的對話〉運用三銀幕播放的「敘述結構」，來呈現這位由歐洲與加勒比海兩地所造就，並被譽為全球最傑出思想家之一的多元樣貌人生。他所感興趣與關懷的面向包含馬克思主義、裁減核武、文化、種族、電視廣播、文化政治，以及流離族群的認同。〈未完的對話〉聚焦於霍爾生平中的「形成時期」，即1950與1960年代，並提到具有關鍵意義的事件，如1956年蘇聯入侵匈牙利，引起全歐洲大規模的共產黨員退黨風潮，以及在埃及總統納塞爾承認中華人民共和國，並將世界經濟命脈之一的蘇伊士運河國有化後，英國、法國及以色列聯軍侵略埃及造成蘇伊士運河危機。

這種帝國主義的侵略在英國引發了大舉的抗議活動，這兩起事件終究讓大家重新思考之前的左翼正統派。

亞康法形容此作品為一次「幽靈詩學」(spectropoetics) 的實踐：再訪縈繞生活的魂魄，檢視那些被鬼魂纏身者最終會產生的想像於根本層面的變化。因此，這件作品游移在霍爾的聲音、想法、回憶、創見與見解之間，將他的傳記沉浸在歷史事件之中。對霍爾來說，身分從來都不是一個成品或既定的事實，相反地，它是出現在主體與歷史之間不斷變化的關係裡，猶如霍爾所說的「未完的對話」。

約翰·亞康法，1957年出生於迦納，現居住及工作於倫敦



約翰·亞康法，〈未完的對話〉，2012，三頻道高畫質錄像，彩色、有聲，片長46分鐘

拉喀瑪·卡隆

Rajkamal Kahlon

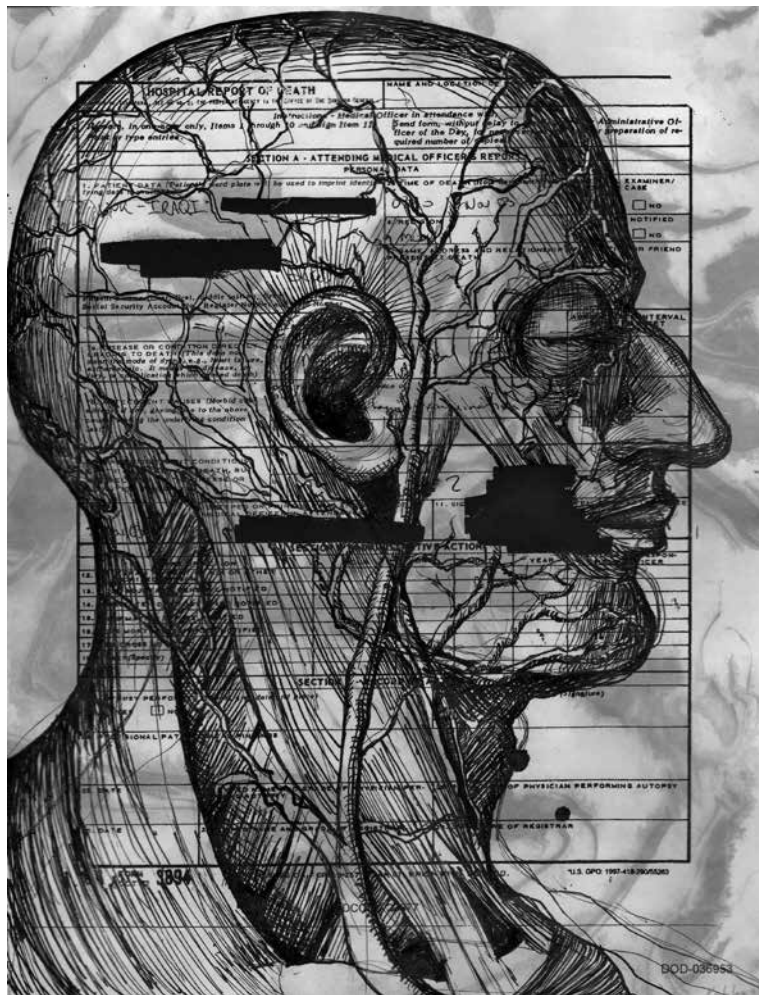
你親吻屍體了嗎？，2009年迄今
現代怪獸的故事，2012

拉喀瑪·卡隆的繪畫、拼貼與裝置在本質上如外科手術一般，劃開了殖民歷史的身體性存在。〈你親吻屍體了嗎？〉系列繪畫中，首先察覺到的是以墨水在紙張上繪出的歐洲解剖圖。這些是富教育意涵的繪圖，但它們也同時讓我們想起中古世紀時，由懲罰與折磨所帶來的狂喜經驗。初次觀看，紙上這豔紅與粉紅圖案傳達出的無邪之美，消弭了那些與暴力和身體解離的種種關聯。仿大理石紋的描繪技法源自伊拉克與土耳其，但在此作中被藝術家用來指涉有血有肉的身體內部。再加以細觀時，我們便發覺這些圖畫下面壓有文字與文件。這些文件是位於伊拉克與阿富汗的美國軍事基地與監獄中所釋出的解剖報告與死亡證明，在2004年的自由資訊法案下，極具爭議性地被公開在美國公民自由聯盟的網站上。透過對於死在美國監禁期間一些有老有少、身分不詳的伊拉克與阿富汗男性囚犯的描述，這些文件凸顯出虐待與權力的關聯。報告中使用理性的科學語言來將男性身體的內外細節分門別類，同時企圖辨認死因：從自然、到無法判斷、到自殺。作品名稱〈你親吻屍體了嗎？〉援引於哈洛·品特（Harold Pinter）的詩作〈死亡〉（Death）——品特在他2005年諾貝爾獎的授獎致詞上親自朗讀此詩。這是針對美國的外交政策所提出的深度批評，還有真理、語言與權力的本質。

另一件卡隆展出的新作是一幅富有雕塑語彙的大型壁畫。樹木，作為

自然與生命循環的象徵，在此作中結出的果實是肢解的人類手指。手指是指向的工具，而卡隆塑造的樹木則可被解讀為妄想、夢境般的景象，透過被肢解身體的手勢「意義」對此時此刻發出聲明。

拉喀瑪·卡隆，1974年出生於美國，現居住及工作於柏林



拉喀瑪·卡隆，〈你親吻屍體了嗎？〉，2009（局部），墨水繪於五行山美軍驗屍報告文件系列，28.3 × 36.6公分

喬文·曼席特

Joven Mansit

小報新聞，2012

黑暗，2012

三位異教徒，2010

彈藥庫爆炸撼動南馬尼拉，2011

畫家喬文·曼席特的作品是以菲律賓歷史為基礎。他利用舊照片與文件再創作的偽真實繪畫，來達到轉化「歷史性文件」的目的。這種從過去事件索引式關係中釋放出來的文件，成為一種破壞當下的虛構景象，攜帶潛伏的記憶銘刻在流行小說裡，此乃一種現存神話的殘破表述。換言之，曼席特模糊了表述與幻夢，或甚至是與歷史妄想之間的界線。但他不僅是一絲不苟地重新繪出歷史性的影像，並從而將其小說化及神話化。更重要的是他是一位影像、畫像、符號與標誌的拼貼者暨操弄者。他利用構圖，把影像描繪的東西轉化為菲律賓歷史的配景圖，呈現一種歷史荒謬劇的表現方式。就是在這種超現實與荒謬的範疇裡，那些影像開啟了多重聯想，然而它們引領我們前往之處，卻有離開的機會。更確切地說，曼席特的畫作將我們導進一個象徵符號被肢解的領域，立即捕捉住當代神話與歷史經驗。

喬文·曼席特展出的作品包括一件以菲律賓英文報紙《太平洋日報》(Daily Pacifican)的頁面作為背景的一系列油畫，這些來自1940年代的報紙上的標題讓我們置身於二次世界大戰。他在報紙上繪製一些人像，他們的頭上罩著菲律賓特有的籃子，即所謂的「編籃」(bayong)。這種影像本身勉強稱的上是個「畫像」，能夠立刻讓人辨識出那是個叛徒的影像，亦即馬卡皮利(Makapili)或菲律

賓愛國者聯盟(Alliance of Philippine Patriots)。馬卡皮利是二次大戰期間，為提供日本帝國軍事協助而在菲律賓組成的激進團體。馬卡皮利最讓人記憶深刻的是幫助日本人指認叛亂分子——為了隱藏身分，他們會在過程中用編籃遮著頭。頭與臉也是曼席特在其他作品裡更動與操弄的關鍵性基本主題。它可以是一種有名字的和沒有名字的影像，也可以是一種與含糊不清又困擾的本體玩一玩的影像。

喬文·曼席特，1984年出生於菲律賓，現居住及工作於馬尼拉



喬文·曼席特，〈黑暗〉，2011，油彩、1940年代報紙，47.5 × 29.5公分。
Miguel S. Tomacruz Collection 提供

哈倫·法洛基

Harun Farocki

類比，2011–2012

享譽國際的影像創作者和藝術家哈倫·法洛基以檢視影像的政治學而著稱。他的作品一貫地引發我們去關注影像、科技和再現系統如何界定並控制社會的和政治的空間、意識、主體性，以及感覺的結構和意識形態。

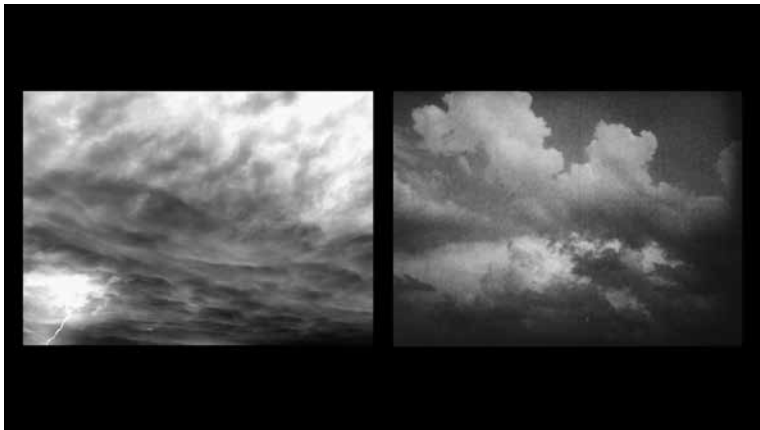
法洛基在雙年展展出的這件新作中檢視電玩遊戲的視覺史，並將電腦動畫的歷史和藝術史的元素並置在一起。僅在短短的三十年間，電腦生成的影像和動畫已經從單純的象徵形式進步到幾近徹底擬真的影像，而且，這些影像和動畫似乎大有超越電影和攝影影像之勢，這不僅在對「靜態」真實的呈現上，而也愈加出現在對活生生的動作面向的呈現上，像是一般的姿態或複雜的動作中所鮮活展現的。電腦造就的超真實感(hyper-realism)在援用社會現實和自然的實況的動感之際，是否也試圖超越現實本身？

今日，模仿(mimesis)愈來愈仰賴生成演算法，而由此產生的科技則能更有效地精算、預測和控制精密的程序——這足以製造的東西包括戰爭，以至於大眾娛樂領域的動態世界的情感經驗。法洛基對當今影像科技革新的極限所做的探查奠基於這番假設：我們愈加頻繁地經驗著由科技製造的各種影像世界，這些世界裡的影像已經變成他所謂的「理想典型」(ideal-typical)。在數位超真實感的新模仿模式中，真實再也不是總帶有缺陷的影像，但影像卻經常成為某種總是有缺陷的真實的估量判準。利用理想的典型影像，再現試圖凌駕於

真正體驗的真實之上，並建構、監督和控馭這番真實。如今，甚至連幻想和虛構都往往帶有某種預測的性質，像是某種或然率的腳本。這是否使得實際經驗過的真實僅作為理想典型的衍生版本，作為缺陷或不完美的東西，或者就如同在軍事或監視的科技成為某種潛在的威脅？這些理想的典型是否業已變成我們的新規範體系，涵蓋一切的偶像，足以預設和預測一切活生生的實際動作？

〈類比〉這件作品質疑所有線性、演化式進展的藝術史和再現史所奠基的「進步」之概念，而這番進展總是從有缺陷的模仿進步到更精確、細緻和完美的形式。〈類比〉彷彿是在質疑可能存在的其他故事、進化或反進化——在此，改由類比其數位動畫影像的表面及其深層的生成演算法來發聲。

哈倫·法洛基，1944年出生於德國占領下的捷克斯洛伐克，現居住及工作於柏林



哈倫·法洛基，〈類比〉，2012，雙頻道高畫質錄像、彩色、有聲，片長17分鐘

高重黎

Kao Chung-Li

人肉的滋味，2010–2012

逆旅的三段航程，1987–2012

高重黎的作品檢視歷史和個人生平的關係，以及時間、影像和媒體的關係。他不僅是攝影師，也收集歷史照片，同時是影片和動畫創作者、媒體的考掘者。藝術家表示：「拍攝時是對現實的中止，放映時是對幻覺的終止。」對他而言，幻燈片秀特別能保有存在於影像、時間和靜止之間的張力——它位於幻想和現實之外的界域，同時納入了攝影作為過去事件印記的性質，以及電影式時間和敘事勾起的期望(expectancy)。

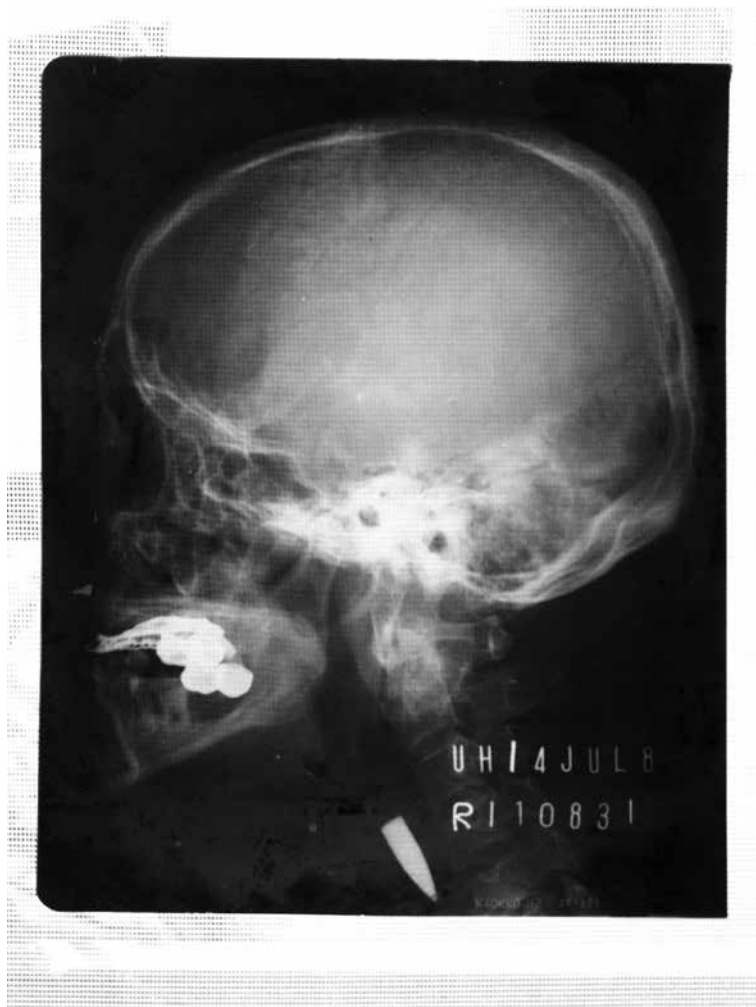
在此次展出的幻燈片秀與錄像兩件作品中，主角都是高重黎的父親，他今年九十三歲。幻燈片秀中敘述的故事也為期九十年之久。作品的一個關鍵動因是遺留在他父親體內的一顆子彈，從中國內戰時期就一直留在他父親的後腦勺——在1948至1949年的徐蚌會戰期間，由解放軍射進他的腦中。這是一場共產黨戰勝國民黨的決定性戰役，而這顆子彈持續地作為這段史實的具體見證。

高重黎的父親出生於五四運動那年，他的生平遂代表了二十世紀的中國歷史進程，其背景為國際間全面性的殖民史、去殖民的戰爭，以及自詡為「全球化」的時代裡針對新殖民主義的抗爭。相對於伴隨著進步和現代化的政治宣傳式承諾所必然產生的霸權版本的「普同歷史」，作品敘說著一則與之逆反的故事。在此，歷史經驗的普同性——亦即超乎特定脈絡的概括式真確性——乃等同於絕大部分人類在殖民和帝國主義統治下所蒙受

的持續暴力。藝術家在談論此作品時如此表示：「歷史如語言不只是吱吱、呱呱的聲音，而很多歷史都有著如方言的時刻，即它的區域性。但是，有些歷史是不容許有區域性的。」他進而提及：「我覺得可以把我父親那個時代比喻為一種語言，我們應學會那種語言，至少要聽得懂。」

新的錄像作品〈逆旅的三段航程〉所完成的傳記，則藉由動畫場景交織出父親的回憶、童年記憶，以及高重黎的成長過程。

高重黎，1958年出生於台灣，現居住及工作於台北



高重黎，〈人肉的滋味〉，2010–2012，幻燈簡報電影系列之一，片長15分鐘

費南多·布萊斯

Fernando Bryce

亞細亞，2006

費南多·布萊斯複製了他在二十世紀出版品資料庫裡找到的既有文件與影像。他著重地緣政治權力變遷的相關文件，如二次大戰、歐洲殖民、泛美主義。藝術家稱自己所使用的技法為「摹擬分析」(mimetic analysis)。他以自己的美學風格複製既存的文件與影像，其簡單的繪畫特質類似二十世紀中期的卡通，他也將文字代換成自己以手寫體風格撰寫的評注。

布萊斯於本屆雙年展展出的〈亞細亞〉是以在美國出版的《亞細亞》雜誌的一系列封面所製。《亞細亞》雜誌後來改名為《亞洲與美洲》。這本在北美地區流通的雜誌在1920與1930年代非常風行，為中亞與東亞情勢的重要資訊來源。如同他在其他幾件作品中所做的，他將這一系列封面照時間順序排列，顯示出其中的思想沿革，以及依當時流行的政治現象為基礎，反映於再現這個命題上的演變。《亞細亞》雜誌的系列清楚地表達出1920與1930年代中，西方世界對東方國度的觀感。其中可看到當地脈絡是怎麼被刻板印象與溫和專制主義所再現，而當二戰開打後，亞洲力量成為一股威脅時，原本對該地區的認知也因而被妖魔化。

藝術家藉由手作風格進行複製，讓作品的影像與文字看起來似乎像反諷的再現，但我們接著便會發覺他什麼都沒多加；內容本就在那裡，而陳述擴散在公眾之間，整合了大眾的意見。再者，透過把文件放在製造文化資本的藝術脈絡下，注意力便移到生產其他再現形式的另一個維度。在這

件作品中，這些文件被逆時的見證者重新搬上舞台，牽引出許多頑強的帝國再現意象。

費南多·布萊斯，1965年出生於祕魯，現居住及工作於柏林



費南多·布萊斯，〈亞細亞〉，2006，墨水、紙，五十張系列素描作品，每張30 × 21公分。Diana and Moisés Berezdivin收藏

劉鼎

Liu Ding

揮之不去，2012

劉鼎自2009年起便從線上拍賣網站、跳蚤市場，以及友人處陸續蒐集「日常」藝術品，種類包括剪紙、刺繡、素描、水彩、油畫、版畫、乃至雕塑等等，其主題、風格與類型多半辨識度高且平易通俗。這些藝術品並不具有「特殊」的地位、意義或價值，通常只是一些禮物、紀念品、住家或飯店大廳的裝飾品、藝術家在練習過程中的習作，甚或業餘創作者的作品。它們是歷史的一部分，代表了我們在藝術與美學賞析經驗上的某種階段，卻未能在藝術史上正名。即便如此，它們仍傳釋映照出創作者的情感欲求與意識狀態，以及它們所屬時代的社會脈絡。

劉鼎表示，他期望成為這些作品的「經紀人」，為其尋求公諸於世的机会，使其成為文化意識的一部分，安排它們「上台」的機會，深入探究它們如何形塑我們的藝術認知。每一件他所取得的收藏品項都會以明亮色系的全新外框重新裝裱，藝術家並會在外框上簽名。

在本屆雙年展開幕當天，劉鼎選取了一系列的藏品，在裝置現場實地裝裱，並以隔間與舞台的形式呈現這些作品。劉鼎與同樣來自北京的藝術家好友李然在每項作品裝置的同時，對其進行一場對談與綿密的探討。裝置的過程將透過一部設置於隔間外的錄影機同步拍攝記錄，鏡頭則鎖定藝術家的正面。開幕次日，在所有藏品已上架陳列的隔間中，劉鼎和李然，以及台灣學者及藝術史學工作者鄭美玲以這批藏品作為討論的主體，

企圖牽引出一條與今日的我們有直接關聯的可能，而這場討論亦以錄影紀錄之，在這些表演結束後，一刀未剪的兩部錄影紀實影片將透過裝設在隔間外的兩座電視螢幕播映，伴隨隔間內部的藏品一併展至展期結束之日。

劉鼎，1976年出生於中國，現居住及工作於北京



劉鼎，《揮之不去》，2012，行為表演、複合媒材裝置。
麥勒畫廊（北京-盧森）提供

約阿希姆·科斯特

Joachim Koester

加爾各答作為英國在近東擴展的根據地，2005–2007

英國評論家湯瑪斯·德·昆西(Thomas De Quincey)在其1822年發表的著作《英國鴉片客告白》(*Confessions of an English Opium Eater*)中寫道，「他們沒有死，而是在睡覺。」在所謂的毒品文學領域裡，德·昆西是一位重要的作家。他在書裡引薦鴉片為進入「心靈祕密的銘刻」的門徑，並教導如何利用這種毒品來強化美學方面的愉悅，喚回被遺忘的記憶，這種冒險更令人恐懼。為了深入調查毒品的歷史，約阿希姆·科斯特著手研究英屬東印度公司與中國之間的鴉片貿易。

加爾各答在這段歷史裡扮演重要角色，鴉片在此拍賣販售，再運到中國。單這一項貿易就占了英屬印度在1830年全國總產量的六分之一。這個貿易也導致1841年與1856年的兩次鴉片戰爭。第一次鴉片戰爭於1842年8月簽署南京條約後終了，此乃中國歷史上最屈辱的挫敗之一，卻鞏固了英國在中國的鴉片貿易，造成數以百萬計的中國鴉片成癮者淪入赤貧狀態而被迫移民，帶著他們的鴉片癮頭到歐洲與美國當廉價勞工。

科斯特的研究成果是一篇文章與照片，〈加爾各答作為英國在近東擴展的根據地〉。科斯特在當地公立博物館的檔案中尋緝鴉片史的蛛絲馬跡，卻發現在官方史料中並未將任何與毒品相關的紀錄編列入庫。左邊的影像翻拍自藝術家購於加爾各答的書籍中，一幅把一隻大象吊起來放到船上的圖像，而右邊的影像是藝術家所拍攝的昔日薄陀羅盧迦宮殿

(Bhadralok)，但現已成為廢墟。「薄陀羅盧迦」意指在殖民時期興起的親英派仕紳階層，在前述的書中提及，「薄陀羅盧迦」會在一種室內遊戲中以鴉片餵食他們飼養的狗。

約阿希姆·科斯特，1962年出生於丹麥，現居住及工作於哥本哈根



約阿希姆·科斯特，〈南京飯店，在加爾各答尋緝鴉片〉（局部），2005–2008，三幅黑白銀鹽相紙沖印。Jan Mot，Brussels 提供

喬姆派特·庫斯維達納托

Jompet Kuswidananto

你可記得爪哇戰役？之二，2008

〈你可記得爪哇戰役？之二〉是喬姆派特·庫斯維達納托龐大的研究計畫的一部分，這項計畫仔細審視錯綜複雜的印尼文化史。爪哇之戰發生在1825至1830年間，導火線是狄波尼哥羅（Diponegoro）王子反抗荷蘭殖民統治者的築路計畫，這條路預計將橫越王子雙親陵墓的所在地。

對庫斯維達納托而言，印尼社會持續地處於變動之中，這個社會的演變發生在不同層次的生活傳統裡，在殖民、後殖民和新殖民狀態那令人迷惑的空隙中，在區隔「傳統」和「現代」之間分界愈加模糊的意識形態距離裡。一如那些建造在陵墓上的道路，這持續變易的現實將永遠帶有殖民光景的印記。於是，「爪哇戰役」永無休止之日，而且在不斷改變面貌的狀態中持續下去。庫斯維達納托所關注的是在這個「被過往事件籠罩」的衝突地帶中，存在並持續更新的影像和故事。他特別著墨在這些事件如何對身體造成影響，以及身體和那些歷史的扞格。

〈你可記得爪哇戰役？之二〉重拾印尼殖民史中的這種扞格。十九世紀中期，當荷蘭開始在爪哇的北邊沿岸地區建造糖廠，開墾工人和蔗農之間開始出現某種特定的儀式行為。他們創造了名為「Cembengan」的儀式，和將甘蔗加工製造成砂糖的初步程序同時進行。儀式發生在碾碎甘蔗的巨型機器之間，參與者藉著舞蹈的形式召喚祖先的靈魂。在殖民者工廠的脈絡中，這番儀式將殖民主義的經驗以及工廠的工作視為一種新的宇宙

聯結。這也表現出人類和機器之間的肢體模仿關係，一種將魔法和機械區分開來的「現代」正統認知。或許這個舞蹈並不是「魔法」，但藉由它將能觸及並解除現代工廠體制、資本主義的剝削以及殖民符咒的魔力。

喬姆派特·庫斯維達納托，1976年出生於印尼，現居住及工作於雅加達



喬姆派特·庫斯維達納托，〈你可記得爪哇戰役？之二〉，2008，錄像、黑白、有聲，片長7分鐘

歷史與怪獸博物館

策展人：洪子健、安森·法蘭克

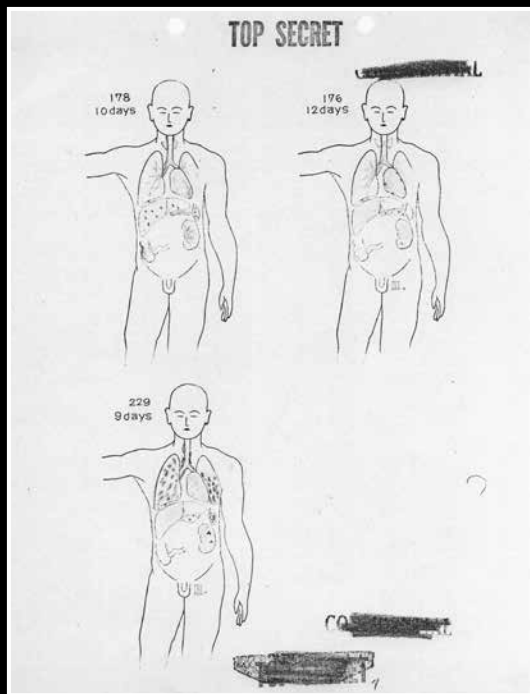
藝術家：瑞札·亞伯丁尼（Reza Abedini）、巴文德·貝弗爾（Bavand Behpoor）、洪子健（James T. Hong）、李洁、朴慶根（Kelvin Kyung Kun Park）、埃爾·魏茲曼（Eyal Weizman）、保羅·塔巴瑞斯（Paulo Tavares）、史提芬·克萊默（Steffen Krämer）、吳俊輝、吳耀中、侯俊明，以及其它匿名提供者

怪獸性在現代確實有著百般的面貌與形式，而其最為不堪的一面並非作為現代虛構之物，而是以理性之名施行的真實暴力行為。歷史與怪獸博物館將探討重點放在現代各國政府與秩序法則所立基於上的暴力，檢視先行於任何社會「現代」組織的暴力（從組織的界域向裡看，或向外看，這暴力都未曾消失），以及護衛它們的組織，凸顯以理性與秩序之名行使的怪獸性，或以兩害相較取其輕之名，去為更高尚的善念服務。靠著國家政體在背後撐腰的各式恐怖行動如洪水猛獸一般，其中的原因除了其借助現代科技之力造成大規模破壞，更嚴重的是，它們的「常態性」才是極惡之化身。縱使國家級恐怖行動或許被認為是人類的悲劇，在特定的政體之特定局勢下，或以普救論科學（universalist science）之名，這類的恐怖主義仍被視為是必須且合情合理的行為，而被接納與認可。的確，激進的破壞與持續的轉變可謂現代史的特殊屬性，從官方支援的、體制內的恐怖行動中可見的無理性——如在殖民壓制、種族滅絕、帝國戰爭、文化破壞、紀律措施的現象中所經歷的——我們必須找出恐怖行動實際的、極為一貫的延續性。一旦轉往現代史中的這種延續性，便可發現「現代理性」本身的法則促成了一種特定的全面性恐怖經濟之必要，正因如此，官方恐怖行動並

非一種特例，反倒是現代性的歷史製造法則。現代理性的這一面為我們呈現出與進步的承諾反其道而行的徵狀：藏在文明、秩序、理性的背後，存在著一種野蠻行徑，而現代性正是這種行徑的永久性產物。

歷史與怪獸博物館集結了多樣的內容。〈台灣大規模殺傷性武器〉表明以大規模殺傷性武器（簡稱WMD）作為它醜惡的歷史題材。國際社會間已逐步擬定禁用這類武器的政策，或至少控制住它的擴散，只是，台灣並非這個國際社群的正式成員。再者，由於當初台灣的形成乃是一種在緊急狀態下產生的非常政體，這類武器正是為這類政體與這類緊急狀態量身訂做的抗禦配備。這件作品中，洪子健匯集了吳俊輝與朴慶根的創作，展示與這類武器在台灣境內與外圍環境的脈絡中，一些罕見的文件紀錄與充滿爭議的史實。

第二次世界大戰的終結意謂著現代亞洲國家的誕生，以及由這些國家的政體所支援的大規模殺傷性武器計畫的開展，日本的二戰研究單位，如在中國的731部隊，與在台灣31部隊，以及為後續發生的冷戰所做的種種準備，皆為這類計畫的啟動者。其例之一為〈G報告〉，內容概述二戰中日本在中國戰俘身上所做的馬鼻疽細菌實驗，這是一種用來作為武器使用的馬瘟。這份報告是由日本生物戰



1



2



3



4

爭科學家於1949年為美國政府所準備的，內容詳實無誤的呈現出醫藥、科學及理性的應用如何為恐怖行動之有效生產來服務。

為了搭配這些物件，歷史與怪獸博物館將一系列的展示聚焦在「恐怖行動之理性」的特殊歷史面向：其一為學者李洁之作，其關注的是在中國發生的大飢荒；其二是關於以斬首作為圖像與政治的主題，這是在中國歷史與廣義的現代性中猶然可見的現象；另一件則是獻給愛爾蘭人羅傑·凱斯門（Roger Casement），他效力於英國政府，曾發表兩份關於十九、二十世紀交界之際，施行於剛果及亞馬遜的全面性殖民恐怖行動的「報告」。在第一次世界大戰時，英國政府以叛徒的罪名將凱斯門判處死刑。

身兼文化理論者及藝術家身分的巴文德·貝弗爾與平面設計師瑞札·亞伯丁尼共同創作了一件關於「烈士博物館」的裝置作品，這種形式的博物館遍布於世界各地，明顯驗證現代國家中為國捐軀的基本原理，即個人與其肉體的犧牲。部分由他們重新建造的博物館正是位於伊朗的社拉子烈士博物館，這座別具一格的博物館所紀念的對象是外籍人士，但卻鮮少有外籍賓客的來訪。它在許多方面都依存於缺席的宇宙哲學，這與西方對博物館的概念背道而馳。貝弗爾與亞伯丁尼所「演繹」的烈士博物館展出各式各樣的「典型」物件，並伴隨著烈士們的故事，而這些故事本身即展示了體制論據與個人歷史之間的差距。

博物館的另一區則專為叛徒所設置：那些背叛了各自所屬之國或社群的道德與倫常，那些「跨越」敵方界限的人。在大眾的想像裡，他們既不是邪惡的化身，亦非卓越非凡之人。這裡所展出的叛徒純粹只被當作一個「人物」來看，別無他意，在呈現上則是一組集結了有名及無名的十二吋

高的人像，這個尺寸似乎是最適合推敲，甚至欣賞叛徒們種種背信作為的規格。

如此說來，這座博物館所呈現的，是藉由檢視生命的「價格標示」與金融價值來鑽研出「死亡的經濟」，如同一個國家的貨幣與其國力及影響力息息相關，人民的價值又何嘗不是遵循這項計算法則。我們設想所有人的生命都是無價的，但我們也很明白，經濟現實——以賠償金為例而言——所陳述的又是另一種真相。

時間並不會治癒所有的傷痛，也不會平撫或解決所有的紛爭，因此，最後兩件展品提供了準備和解的企圖，為歷史開啟新的一頁。隨著政府的輪替更換，科技的日新月異，與犯罪者身分的調整演進，象徵性救贖與科學研究試圖去紀錄、去揭示、去見證，如同一首寬恕的序曲。在〈原諒〉一作中，洪子健梳理二十與二十一世紀初期的資料，編匯出來自不同情勢的政治家與犯罪者的「官方致歉」。保羅·塔巴瑞斯、埃爾·魏茲曼與史提芬·克拉默共同拍攝的〈種族滅絕的礦物地質學〉，記錄了在瓜地馬拉一處萬人塚所執行的高科技法醫鑑識調查，企圖重新建構那段未被書寫的、殘碎片段的國家認可暴力之史實。（洪子健、安森·法蘭克）

- 1 洪子健,〈報告〉,2012,文件,每件17.9×21.5公分
- 2 埃爾·魏茲曼、保羅·塔巴瑞斯、史提芬·克萊默,〈種族滅絕的礦物地質學〉,2012,錄像、彩色、聲音
- 3 李洁,〈大躍進和飢荒〉,2012,攝影
- 4 〈八二三砲戰〉,1958/2012,錄像、彩色、無聲。吳俊輝收藏
- 5 朴慶根,〈一個和平城市的邀請〉,2005,高畫質錄像、彩色、聲音



愛莉莎·史翠娜

Elisa Strinna

地震交響樂——台灣篇，
2008/2012

「文化」是什麼？一般的理論將文化界定為人類和自然的區分，而西式科學往往將這兩者視為互相對立的。根據一般的思考模式，文化是某種業已凌駕在自然「之上」的，於是，自然的過程既作為文化過程的基底，也可能侵害這些過程，而且文化必須支配和掌控自然，這個自然也包括「人類的天性」。其他典型的「科學」概念抑或主張自然及其定律決定了我們的一切，而「文化」只是幻象；抑或主張完全相反的觀點：一切——包括吾人對自然的觀念——都是文化的「建構」。在那些一般性意識形態的立足點和邊界之外，工業文化、科學和科技的大幅進展也使我们愈來愈難說明「吾人」的文化始於何處、「大自然」又終止於何處。

愛莉莎·史翠娜透過雕塑、裝置和錄像作品來檢視並實際加以測試這樣的區隔，以及這些區隔如何建構了吾人的感知和知識領域。然而，她憑藉的並非理論的思考，而是細細探究各種不同的自然物質。就在史翠娜研究這些自然物質的固有訊息之際，從中蘊生出了各式各樣的故事，它們顯露出大自然內存的「文化」面向，並挑戰關於文化和自然過程的一切狹隘的概念。而最終留下來的是各種規模、時代和語言的差異，需要透過不同的轉譯形式來理解。

〈地震交響樂——台灣篇〉是聲音裝置和雕塑作品。它將地震的震波圖轉化成一首以管風琴彈奏的交響樂。管風琴將地震震動的類比紀錄讀成

像是一首樂譜。在此被「演奏」出來的地震正是於1999年發生在台灣，也是過去二十年來最劇烈的一次地震。〈地震交響樂——台灣篇〉也構成象徵性的反轉：管風琴這項樂器一般最常用在基督教教堂，它的聲音源自天堂，象徵宇宙的和諧。但在這件作品中，動起來並向我們傾訴的是土地、是「自然」、是我們足下的大地；它所訴說的並非關於和諧，而是關於我們的脆弱，於是，我們自詡的駕馭幻想也就此斷然中止。

愛莉莎·史翠娜，1982年出生於義大利，現居住及工作於威尼斯



愛莉莎·史翠娜，〈地震交響樂——台灣篇〉，2008/2009，聲音裝置：
木、塑料、鐵、紙，210 × 60 × 70公分，5分鐘

亞當·艾弗凱涅

Adam Avikainen

姜冰川，2012±5,000,000,000

亞當·艾弗凱涅的作品，多數是以不同素材結合他的手稿而成的裝置作品，就像是在特色觀察及科學發現、計算與投射敘述間呈現出的敘事體，通常透過物體或事物來表達。因此，艾弗凱涅將我們同時丟進基於理性預測和想像建構的情境裡。他的作品有一共通性，就是重新丈量人類感官及自我感知，和微觀及宏觀的自然宇宙及地質的連結，讓我們的身與心處於被自然全方位持續包圍的位置。艾弗凱涅的故事情節通常在我們所知的「人性」（即超越或掌控自然的東西）不再存在時展開。它們把對決定你我命運的多樣化其它因素的體悟提高，從像我們體內的細菌，這種無法計數的有機體，到地質和星球的大範圍變遷，我們在其「身體」中居住，就像細菌住在你我的肚子裡。艾弗凱涅的作品讓我們再度熟悉自身及環境的生命多樣性，帶領我們靠近並進入在火山、礦物、植物和心靈真實與生活面向上，那熟悉陌生感的虛構感官接觸。

〈姜冰川〉是一個龐大的類神話非生物，從未來的地質年代來到我們這裡。艾弗凱涅將它塑造成，從與太陽相關的所有生命象徵中，衍生出的變種生命；我們和地球上所有生命不僅全仰賴太陽而生生不息，根據現今科學預測，當所有海洋在十億年內蒸發後，太陽這個大火球在五十億年內則會將地球完全摧毀，而在這期間，還會有約二十次毀滅性的大洪水發生。也就是說，我們人類只剩不到五千萬年去徹底改變生理結構，以抵抗

極熱。姜冰川是由人類身體、其他元素和靈性生活轉變而成的物體名稱：一個由不受規範主宰的細胞所組成的集合體，以「與太陽共舞」的「凍結熱浪」共生關係生活、成長。

亞當·艾弗凱涅，1978年出生於美國，現居住及工作於明尼蘇達州



亞當·艾弗凱涅，〈姜冰川〉，2012±5,000,000,000，
在姜冰川皮膚形態裡凍結的熱浪、青少年的獨白

安琪拉·梅利托波羅斯 Angela Melitopoulos 毛利茲歐·拉札雷托 Maurizio Lazzarato

裝配，2011–2012

微粒的一生，2011–2012

兩幅地圖，2012

〈裝配〉與〈微粒的一生〉這項由兩個部分組成的視覺研究計畫，起源於兩位藝術家與法國精神治療師、政治運動人士兼哲學家菲利克斯·瓜達里（Felix Guattari）於1992年所進行的訪談。他是自1968年以降對新左派（the New Left）具有重大影響的人物，同時也因與哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）共同研究。他的研究直接與西方現代觀點下的父系與殖民主義的主體性形成對立。在他於法國成立的波德（La Borde）診所中，瓜達里和他的同儕協助推廣一股全球性抗拒主流精神治療學的運動，認為主流治療是一種強制執行規範及隔離主體性的專制機構。在波德診所，他們與病人、藝術家、理論家及科學家一同合作，實行一種激進的「實驗式手法」。

透過檔案資料，以及瓜達里的同儕與朋友的附加訪談，〈裝配〉一路跟著瓜達里從波德診所到了巴西，再到日本，瓜達里為了尋找在西方實體論中分隔自然與萬物、文化及符號、個體及集合以外的論點，而經常造訪巴西與日本，瓜達里認為，這類的分離是當代危機的根本原因。在這些旅程中，瓜達里才開始漸漸發展出對「泛靈論」（animism）的興趣，並且深入研究所謂泛靈論者的文化與實踐，此種學說主張主體性並不只存在於人

類身上，而是以各種不同的形式漫布在環境之中。他將這種形式稱為「裝配」（assemblages）。

此計畫的第二部分〈微粒的一生〉是以瓜達里在沖繩的經驗為起點的一段旅程，並深入沖繩的帝國史——帝國主義的影響在當地已化成司空見慣的日常經驗，尤其是透過二戰後美軍大量出現。此作進入與當代日本現況的對話，以及在2011年地震及核災後的餘波中，主體性、泛靈論者的精神和現代科技之間的關係。在另一件裝置作品〈兩幅地圖〉中，攝影師兼人類學家的港千尋則探討福島災後的地景及媒體樣貌的改變。

安琪拉·梅利托波羅斯，1961年出生於德國，現居住及工作於柏林
毛利茲歐·拉札雷托，1955年出生於義大利，現居住及工作於巴黎



安琪拉·梅利托波羅斯、毛利茲歐·拉札雷托，〈裝配〉，2011–2012，三頻道錄像裝置，彩色、有聲，片長69分鐘。「泛靈論」（Animism）柏林世界文化館展覽現場 2012年3月16日至5月6日。

攝影：Arwed Messmer · Haus der Kulturen der Welt

安德烈亞斯·希克曼

Andreas Siekmann

涓滴——公共空間私有化的時代
2007/2012

安德烈亞斯·希克曼的作品圍繞在經濟、資本和政治這些始終抽象的領域之呈現和視覺化。要使政治和經濟變成可見的，其方法與條件將是如何？希克曼的作品本質在於分析資本主義的轉化和突變、新自由主義在全世界的運作，以及它對社會、民主、都會空間和環境造成的衝擊。他細心地研究在所謂的全球化及社會結構持續被侵害的局勢之下勞工處境的重組，並質疑資本主義剝削的現況、新自由主義的宣傳，及其今日在政治領域產生的各種偽裝形式。

希克曼的計畫是長期的調查，具體成果的展示形式包括圖表的呈現、繪圖、雕塑和裝置、影片和建築模型。他的雕塑和裝置作品向來聚焦在都會空間私有化和商業化，更廣義的「事件化城市」（“event”-city）和城市行銷。他為本屆雙年展所進行的調查是針對藝術作品、以「創意」作為行銷文案、都會的形象造勢，和所謂的活化政策之間的緊密關聯。該作品的背景是愈趨全球化的金融業措施——其目的在於造成各地市政府成為債務赤字的依賴者，由此而持續地逐漸瓦解政治和對公眾的控制。

希克曼的圖像呈現形式是用視覺說故事，以符號表示繁複的程序。他的視覺語言涵蓋各式的歷史參照，例如包括奧圖·紐拉斯（Otto Neurath）在1930年代的圖像式教學法。希克曼於是將之前人們把存在於社會政治脈絡中特定的技術和藝術創作方法，植入現世環境中的企圖而加以轉化。作

品同時觸及資本歷史的連續性和不連續性。

他的圖表呈現、地圖或曲線圖讓我們能仔細觀察製作程序和資本轉移之錯綜複雜的程序，同時顯示出統計數據，並發展出某種教學式，處理「資料」的比較手法。透過這些方式，我們可以不斷在特定和普遍、具體和抽象的事物間，以及在「純粹的圖解」和它勾劃或主宰的現狀及生活之間來回切換。

安德烈亞斯·希克曼，1961年出生於德國，現居住及工作於柏林



Consulting and accounting firms

蘿絲瑪莉·托克爾
Rosemarie Trockel

複製我，2012
語言交換，2012
敘事劇場，2012
盡可能的，2012
榜樣式領導，2012
較少野性的，2012
版權是一種神話，2012
抽象，2012
成名十五分鐘，2012
真實色彩，2012
日常陷阱，2012

羅絲瑪莉·托克爾在1980年代開始成名，當時她的創作是以女性主義作為出發，關注的是女性在藝術世界裡的地位。主要的創作是編織畫，大多是將機械生產的羊毛素材整片地固定在畫布框上，編織品上常常還出現一些可以辨認出來的標誌，像是錘子、鐮刀、或是《花花公子》雜誌的識別標誌等。這類作品是對女性創作常有的輕視之質疑。她當時選擇用工業與機械的質式製作，則是試圖討論作者身分以及作品真實性的議題。

約在同一時期她的另一個象徵性的創作系列為〈電爐盤〉。在此系列中她將電爐盤像掛油畫一樣安裝在牆壁上。為了凸顯婦女所該扮演的傳統角色，她以形式主義的方式擺放電爐盤，對完全由男性策略者所掌控的極簡主義藝術作出顛覆性的暗示。

然而，我們若把托克爾定義為女性主義藝術家，便過於狹隘，因為她矛頭指向的是更廣的權威體系，包括了操縱再現真實的系統以及規範預設立場的任何系統。她攻擊關於性文化與藝術製作的既成理論，她在作品中嵌入變換身分與性別角色的符

號，以及解構社會現象之諷刺性模仿，這正也呼應了她持續對人類學與社會學所做的研究。

素描與拼貼在她的創作生涯中一直都扮演著重要的角色，她將這些素材加以剪貼後，用來表現她所關注的主題。這些影像的組合或崩解就像是一些被打碎的想法，創造了一種對現實的既定概念和潛意識的交雜認知。這些展現各式圖像與主題的拼貼作品導引出一個超越的價值層面，但由於藝術家本人對其鮮少提供解釋，留給觀者自己去質疑他／她對材質、藝術品與展覽的期待，以及藝術家所處理的題材。

蘿絲瑪莉·托克爾，1952年出生於德國，現居住及工作於科隆



蘿絲瑪莉·托克爾，〈版權是一種神話〉，2012，數位輸出，90 × 70公分

阿希什·阿維庫塔克

Ashish Avikunthak

給象頭神的獻祭，2010

〈給象頭神的獻祭〉的第一幕：一個年輕人在象頭神下水祭典的最後一天，將象頭神像浸入水中。在祭典期間，前十天是祭拜象頭神，第十一天神像會被迎出遊街，最後到河邊或海邊將神像浸入水中，象徵替神明送行，前往祂在吉羅娑山的居所。祂離開這個世界時，也會將全人類的災厄一起帶走。此場景於1997年拍攝，影片中的年輕男子是藝術家葛瑞許·達西瓦(Girish Dahiwalé)。而此景像原是阿希什·阿維庫塔克及另外三位藝術家所要執行的一項集體影片宣言的一部分，但這個計畫卻從來不曾完成。藝術家葛瑞許·達西瓦於1998年自殺身亡。

本片成為阿維庫塔克死去朋友的安魂曲，這個安排好的過渡儀式(rite of passage)成為死去的藝術家進入神聖世界的儀典。本片呈現如夢境般的連續場景，將正與邪、故事與真實混雜。Vakratunda字面上的意思是「扭轉的象鼻」，是象頭神的八種化身之一，能夠戰勝人類的弱點與妖魔。Swaha(薩婆訶)是與獻祭有關的神名；當獻祭完成後，接著吟誦薩婆訶，其本義是「自語」或「由我說」。因此本片片名意指這位年輕人之死是一場獻祭，一如象頭神的離開，將年輕人從敗壞的信仰中解脫。片中不斷重複「剃度」的主題，即削去部分毛髮的儀式。這項儀式在印度的傳統裡是由長子在失去親人後執行，而且通常在有人往生後只會進行一次，但在此作中則出現了三次，而且是由阿希什·阿維庫塔克自己執行。這部花

了藝術家十二年才完成的作品呈現他自己的悼念之情，也成為一份宣泄的紀錄。

阿希什·阿庫塔克，1972年出生於印度，現居住及工作於加爾各答



阿希什·阿維庫塔克，〈給象頭神的獻祭〉，2010，高畫質錄像、彩色、有聲，片長21分鐘

跨越博物館

策展人：安森·法蘭克、 林宏璋

第一部分：弗蘭妮·侯柏格（**Virlani Hallberg**）、林燕等人

第二部分：林宏璋、服裝設計：蔡志賢

〈跨越博物館〉獻給邊界的跨越，第一層的聯想指向跨越實質的邊界，像是遊客、企業家（的資金和貨品）、移民、走私販、特務及間諜所跨越的國界。也許，間諜是這博物館最好的範例：意即，「邊界」是投射和鏡像效應的區域，由既定的刻板形象，或框架來控制。只要陷入某種體制或是偽裝良好、表現出與合法「類型」雷同的行為時，邊界就能被「跨越」。這不只是領域的邊界，所有認同的邊界亦然：邊界是「模擬地帶」，身分、偏差、相似性和相異性在此受到控制或協商，最重要的是，邊界也是「感染地帶」，是遠近、真假、虛實的異它性不可逆的接觸。正因如此，它們已成為控制、衛生以及幻覺的地帶，是種族歧視與仇外的場域，以及集體恐懼的投射出口及責難。〈跨越博物館〉所關注的是不同「形態學」的跨越，將邊界視為身分及異它性不斷交換的模擬區，在這裡頭想像及虛擬具有無上的力量。在這裡，「怪獸」是由模擬及形態的力量所化身而成的形象，等待著那些嘗試跨越常規及世界次序邊界的人。

人類和非人類間的邊界是如何被控制及維持的？為何這些怪獸通常是人類和動物，或人類和機器混種的邊緣角色？我們如何想像動物與人類，或機器與人類之間的通道與跨越的流變？換句話說，在破壞的行為及暴力，象徵秩序和世界再現如何改變？

又或者，我們如何想像任何活的有機體與其環境和「背景」的模擬關係？

〈跨越博物館〉有兩個部分，第一個部分呈現出一連串「關係圖表」或「邊界圖誌」，這些是為了表現出其建構的原則，以不同分類整理出來的小故事和地圖。從比基尼環礁核子測試在宇宙論上造成的衝擊，到昆蟲在視覺上將己身「擬」作環境的擬態現象，再到心理學區分正常及病態的觀察；同時也涵蓋性別政治上的「符號」，以及殖民模擬和全球各地處處可見的種族主義。原本看似「自然」的分界線早已被取代，替換為「被動」與「主動」的介質之間，在「圖像」（主動）和「背景」（被動）間，獨特相互依存關係中不穩定的游移分界。

博物館的第二部分聚焦在喬治·撒瑪納扎（George Psalmanazar）的具體案例。這位在十八世紀初期，在倫敦學界社交圈聲名大噪的虛假台灣人，他的著作《福爾摩沙的歷史與地理描述》（*An Historical and Geographical Description of Formosa*, 1704），描寫一塊充滿裸身野蠻人、漂浮村落、崇拜惡魔、食人、活人獻祭的奇幻異域，滿足投射異它性的好奇欲望。即使是金髮碧眼的白人，撒瑪納扎還是讓人相信他是福爾摩沙人，一部分原因是因為他吃生肉、睜眼睡覺的「超」異國情調的文化表演，另一部分則是因為當時缺乏有關台灣的正確知識以及種族差異的認知。〈撒瑪納扎





2



3

博物館〉呈現一個幻見的福爾摩沙，將撒瑪納扎從啟蒙運動初期的倫敦召喚至當代台灣。以不同博物館的展示技術以及其背景的抽換與疏離，將原本被撒瑪納扎扭曲的台灣畫面重組，意欲捕捉在台灣圖像中稍縱即逝的魅影，以區分正常及變態、原始及現代、權力及賦權、此與彼之間等等關連，在真實與幻見台灣的交會處上所浮現的認知圖誌。（安森·法蘭克、林宏璋）

- 1 〈撒瑪納扎博物館〉，撒瑪納扎繪製的福爾摩沙地圖
- 2 〈撒瑪納扎博物館〉，崇拜惡魔
- 3 弗蘭妮·侯柏格，〈倒退三角廣場〉，2012，高畫質錄像、彩色、聲音

傳丹 Danh Vo

1861年2月2日，2009

傳丹的作品與他的家族歷史密不可分，且持續反應出其背後逐漸被移民及流亡所定義的當代世界。1980年，傳丹與家人乘著自己打造的小船逃出越南，被丹麥籍的油輪救起，爾後成為丹麥公民。他的藝術手法著重在對私人身分的登錄及歷史經驗之符號和意義的置換。其作品似乎表明了，在塑造今日世界的殖民及帝國式大量轉移的餘波下，最重要的不在於「意義」本身，而是它如何被應用、具體化及制定的方式，意即在「塑造」的命題中，存在複合身分的妥協。

在傳丹的諸多研究中的其中一則，是他跟隨法國「巴黎外方傳教會」在十九世紀派至東南亞的傳教士們的事蹟，特別是那些為了讓人們改信基督教而殉道的傳教士們。

〈1861年2月2日〉是一封由法國傳教士戴奧法·威納爾（Théophane Vénard）寫給他父親的訣別信的手抄摹本。威納爾於1852年離開法國前往遠東地區後，先在香港傳教十五個月，隨後被調往越南。他在1860年於越南被捕時曾有放棄原有信仰以求自保的機會，但因拒絕從命而遭判斬首。這封信是他在1861年2月2日受刑幾天前所寫的。

每當這封信被售出或因展覽需要副本時，傳丹的父親便會重新謄寫一份摹本，這個行為將會持續進行到再無收到任何展覽邀約，或是他的父親過世為止。傳丹的父親本身是天主教徒，他的書寫技巧歸因於法國的殖民統治使越南成為用羅馬拼音系統的國家。雖然這樣的技巧能在越南找到不

錯的工作，但對傳丹的父親來說卻一點都不受用，因為他從抵達丹麥以來，一直未能學好丹麥文。

傳丹，1975年出生於越南，現居住及工作於柏林

F.M. F

20 janvier 1861.

Très cher, très honoré et bien-aimé Père,

Puisque ma sentence se fait encore attendre, je veux vous adresser un nouvel adieu, qui sera probablement le dernier. Les jours de ma prison s'écoulent paisiblement. Tous ceux qui m'entourent m'honorent, un bon nombre m'aiment. Depuis le grand mandarin jusqu'au dernier soldat, tous regrettent que la loi du royaume me condamne à la mort. Je n'ai point eu à endurer de tortures, comme beaucoup de mes frères. Un léger coup de sabre séparera ma tête, comme une fleur printanière que le Maître du jardin cueille pour son plaisir. Nous sommes tous des fleurs plantées sur cette terre que Dieu cueille en son temps, un peu plus tôt, un peu plus tard. Autre est la rose empourprée, autre le lys virginal, autre l'humble violette. Trêchons tous de plaire, selon le parfum ou l'éclat qui nous sont donnés, au souverain Seigneur et Maître.

Je vous souhaite, cher Père, une longue, paisible et vertueuse vieillesse. Portez doucement la croix de cette vie, à la suite de Jésus, jusqu'au calvaire d'un heureux trépas. Père et fils se reverront au paradis. Moi, petit éphémère, je m'en vais le premier. Adieu.

Votre très dévoué et respectueux fils.

T. Théophane Vénard

m. s.

傳丹，〈1861年2月2日〉，2009，聖戴奧法·威納爾斬首前寫給父親的最後一封信，此為傳丹（Phung Vo，傳丹的父親）謄寫的手抄摹本。墨水、紙，29.6 × 21公分

許家維

Hsu Chia-Wei

鐵甲元帥，2012

許家維的錄像裝置新作所表陳的主軸環繞在一座小島，該島位於台灣海峽上的馬祖外海。此作涉及這島嶼的歷史。在清朝，這座島上有間小廟。當蔣中正撤退到台灣後，小廟被拆解遷移至鄰近一座更大的島嶼，其原址上則建造了一座碉堡。現在，雕堡荒廢頹圯，島嶼的所有權也再度被轉讓到原本的廟方手上。這座島嶼受當地一位青蛙神明「鐵甲元帥」管轄。祂原本駐紮在中國武夷山上的廟中。當文化大革命毀了那座廟後，祂就被流放到了馬祖。

在許家維的作品中，這座島嶼被當作是舞台。藝術家運用電影製作的「綠幕」技術（一種拍攝期間使用的替代背景，而在後製過程中以其他背景合成取代），將虛擬的小廟重新放回島上，卻隨著攝影機緩緩地拉遠而揭露這蒙太奇的手法，讓設置在島上的老人唱著流傳於福建南方的民俗歌謠。據說，這是鐵甲元帥在閒暇之餘最喜歡聽的曲目，只是現在已經被眾人遺忘了，而這老人是碩果僅存的傳述者。

在錄像一旁，許家維組起了小廟的實物大模型，跟他在錄像中所使用的很像。小廟是用電影道具組裝，在虛構當中呈現出原本廟宇可能的樣貌。旁邊牆上則貼了一封許家維寫的信，陳述了他作為當代藝術的歷史代言人的願景，請鐵甲元帥應准他的行為，並貼出神祇回應的文件。

許家維，1983年出生於台灣，現居住及工作於台北



許家維，〈鐵甲元帥〉，2012，高畫質錄像、廟宇場景裝置、攝影，影片片長約10分鐘、裝置240 × 240 × 280公分、攝影120 × 120公分

陳澄如 Yin-Ju Chen

共登世界大同之境，2012

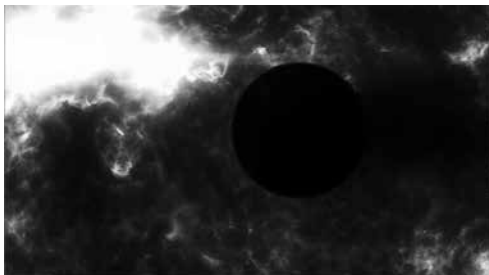
透納檔案，2011（與洪子健共同合作）

本屆台北雙年展呈現陳澄如的兩件作品：與洪子健共同創作的〈透納檔案〉，以及三頻道投影錄像新作〈共登世界大同之境〉。〈透納檔案〉的靈感來自威廉·路德·皮爾斯（William Luther Pierce）的小說名著《透納日記》（*The Turner Diaries*）。這部小說被譽為「種族歧視的必讀經典」：小說一開始是種族衝突，並以白人優越主義的勝利作結。這部小說之所以出名，是由於它成為許多種族仇恨犯罪和右翼恐怖攻擊行動的靈感來源。〈透納檔案〉這件裝置作品中的主角名為「透納」，觀者參觀作品時，即是走進他的私人「戰爭房」或規劃室。在此，觀者看到透納推翻美國政府的個人計畫，以及美國近期通過的反移民法令與三K黨歷史的參考資料。「戰爭房」中有兩件錄像作品，一個呈現種族隔離式建築與美國和墨西哥邊境的畫面，另一個則呈現有關多元種族美國的種種畫面，而這正是透納所要宣戰的對象。

陳澄如的錄像裝置新作〈共登世界大同之境〉則試圖喚起在面對歷史循環和無法逃脫的事物之際，人們的幽閉和絕望感。這件作品提及的特定時刻是太空探險的1960年代，並同時涉及當時存在的帝國主義形式、意識形態的和極權統治的權力。作品的靈感來自漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）對太空探險的分析，阿倫特認為太空探險是「世界異化」的一個形式，以及蔣中正的星座分析中關於他

的領袖特質和獨裁性格的預言。為什麼許多朝著更美好的未來邁進的現代化努力，以及突破權力枷鎖的所有企圖，都在最後淪為它們所製造的神話的犧牲者？在此，我們在此踏上了「科學」和「集體夢境的畫面」之間、介於一個時代之知識和幻想之間的不穩定地帶。〈共登世界大同之境〉從視覺上思索權力、總體和極權主義的現代形式、大規模動員、效忠、氛圍式的和超自然的事物，在呈現上則運用了將外太空拍攝的畫面和戰爭、屈服於強權及效忠的畫面兩相並置的手法。

陳澄如，1977年出生於台灣，現居住及工作於台北



陳澄如，〈共登世界大同之境〉，2012，三頻道高畫質錄像裝置、彩色、立體聲，片長17分鐘

陳澄如、洪子健，〈透納檔案〉，2011，多媒體裝置

帕恰亞·菲因彤 Pratchaya Phinthong

其中之一 (01), 2012

帕恰亞·菲因彤的作品處理的是全球經濟價值交換與其具體顯現的事例。他最近的一項藝術行動是加入在瑞典摘採漿果的泰國工人的行列，當時他正受邀參與一項在法國的駐村計畫。他請身在法國的策展人每天在展覽當中加入和他當日摘採的漿果重量相等的無用廢料。在另外一件作品中，他則展出了一疊辛巴威紙鈔。自從辛巴威幣的通貨膨脹激升，而在國際貨幣交易市場上被禁用後，透過當地網絡將辛巴威幣兌換成歐元的現象便緩慢成長，而展場中的這疊紙鈔也隨之越疊越高。

〈其中之一 (01)〉一作的地理焦點鎖定在中華人民共和國。在古代中國，張衡發明了候風地動儀，讓人們可以精確地偵測到地震的發生與震源的方位。在封閉容器的外殼上有著八隻龍的裝飾，每隻神獸都面向羅盤上的主要方向，牠們口中各銜著一顆銅珠。當地層移動時，朝著震源方向的神龍就會吐出嘴裡的珠子，落入龍下方安置的張嘴蟾蜍。地動儀的運作原理從未被揭露，成為科學家心中的謎團，而後製作的複製品也未能達到一樣的精確度。

帕恰亞·菲因彤將地動儀與當下的某一特定經濟現狀作聯結。全球共有十七種礦物被用來製作像平板電視、智慧型手機與油電混合車這類的高科技產品。自從美國本土最後一座稀土礦場關閉後，中華人民共和國現在幾乎已獨占這些礦物的銷售，控制了百分之九十七的全球市場。近來，中國則宣布將減少百分之七十的出口。

展覽中展出的球是屬於八顆圓球的其中一顆，這八顆圓球全在中國製造，而且每一顆都是由一種地礦鑄造而成。

帕恰亞·菲因彤，1974年出生於泰國，現居住及工作於曼谷



帕恰亞·菲因彤，〈其中之一 (01)〉，2012，裝置，一個直徑10公分用稀土礦（金屬鎢）製作的球、彩色輸出紙，42 × 29.7公分。gb agency, Paris提供

葉偉立

Wei-Li Yeh

共同合作：陳淇榜、吳語心、劉季易、施佩君、顏綱、蔡濟民、邱俊達、周安曼、李蝶衣、馮志銘、王相評、陳谷明、蔡濟安

古董級垃圾研發公司 在二零六，2010年迄今

每件物品皆有其名稱、位置、價值與利益或象徵意義。大部分的社會心力都是花在保持「物品」和它們的分類（尤其是考量安全或是文化價值之需）。但在這項法則之前、之下與之後，總有著許多不確定性與混亂雜生。由藝術家葉偉立於2010年發起的〈古董級垃圾研發公司 在二零六〉，正是獻給這樣的不確定性與事物的越界運動。

這項以過程為導向的計畫從2010年開始，由十四位藝術家共同參與一件具體的空間改造計畫，至今已在各種不同的臨時性合作實踐，其中涉及了生產、反思與媒體等多樣形式。這個計畫繪製出了藝術、古物或垃圾等不同類別之間的過程與運動。這些類別間的危險平衡發揮了地圖般的作用，標誌出社會秩序的「轉變」，諸如都市更新中的貶值或毀滅、商品資本主義的價值生產、或藝術「價值」那魔術般的產生過程。

這三種類別都各自勾勒出某種超越實用性的物件種類。「垃圾」意味著物件再也沒有價值。垃圾堆裡的物件確確實實地「崩解」了，變得「不純粹」、「毫無差異」，也就是沒有清楚的界線——這讓垃圾跟嫌惡之物幾乎成了同義詞。在這個混雜的界域中，葉偉立找到了這個計畫可用的素材：從空間改造計畫中搶救出的物件，以及從路邊的非法垃圾棄置地、附近工

地、海邊或河床撿來的物件等。這些被丟棄的廢物可以被「昇華」嗎？並透過分析、評價與美學判斷讓它們升等至「古物」或是「藝術」的地位嗎？它也可以同時挑戰垃圾與藝術之間的階級關係，比如說，藝術和承擔分類評價功能的博物館、市場、或個人作者之間的關聯？或者是藝術與日常集體實踐、生活與在地性的斷裂？

葉偉立，1971年出生於台灣，現居住及工作於台北



葉偉立，〈古董級垃圾研發公司 在苗栗〉，2012，從舞台右中至左中方，木質燈箱、雷射半透片輸出，100 × 120 × 15公分

彼得·弗利德爾

Peter Friedl

畢爾包之歌，2010

彼得·弗利德爾的作品採用了「觀念行為」(Conceptual Acts)和「模式」的特質，其用意乃在美學及政治交集處揭露再現的命題，其作品以此再現的敘事模式崩解了歷史敘述的「官方」觀點。弗利德爾強調在塑造再現和歷史之間的關係時，所生成的鴻溝和不足。

在〈畢爾包之歌〉一作中，弗利德爾運用「以真人作畫」(Tableaux Vivants)的形式來創造一個複雜的寓言。真人作畫的原意是把名畫中的日常即景通俗化的一種創作技法，使無緣接觸名畫真跡的民眾也能獲得賞析的機會。〈畢爾包之歌〉利用以真人作畫的形式展現不同時期的歷史畫作，而這些畫作的共通之處在於它們都和巴斯克自治區(Basque Country)有關。經多年抗爭追求獨立而著名的巴斯克自治區隸屬於西班牙，該自治區的複雜歷史圍繞著歐洲自身的對內殖民：從所謂的「少數民族問題」，到歷史上第一次以平民為目標的空襲轟炸。畢卡索的名作〈格爾尼卡〉(Guernica)便是在描繪這起事件，亦是刻劃現代暴行和現代主義藝術的曠世之作。

除了第一幕描繪讓-奧古斯特·多米尼克·安格爾(Jean-Auguste-Dominique Ingres)的繪畫作品〈亨利四世接見西班牙大使〉(Henry IV Receiving the Ambassador of Spain)之外，在〈畢爾包之歌〉裡提及的其他多數畫家和他們呈現的主題則較罕為人知，暗示了真正的危機是在某種景框內創造一種反圖像式的記憶

(counter-iconographic memory)，而左右這種景框的，則是用以定義巴斯克追求獨立的鬥爭中所用的「恐怖主義」圖像。在這多層次結構的寓言中，也存在著真實的人物：像是皮垂特克斯(Pirritx)和波羅特克斯(Porrotx)這對小丑，他們以巴斯克語(Euskara)來娛樂和教育孩子們。而音樂作為在舞台上唯一有「臨場感」的安排，則是來自寇特·威爾(Kurt Weill)和貝爾托·布萊希特(Bertolt Brecht)創作的同名樂曲〈畢爾包之歌〉(Der Bilbao-Song)的器樂演奏版本。這首歌和巴斯克國的首都畢爾包沒有絲毫關係，反而是把場景設定在芝加哥的黑幫背景。和布萊希特的世界沒有什麼不同，這裡的危機是表明了一段由邊緣(或庶民)人物所居住、填充的歷史，而這些人所揭露的是歷史學的超現實結構和虛構特質。

彼得·弗利德爾，1960年出生於奧地利，現居住及工作於柏林



彼得·弗利德爾，〈畢爾包之歌〉，2010，高畫質錄像、彩色、有聲，片長5分53秒。Meyer Kainer Gallery, Vienna提供

羅伊·羅森 Roe Rosen

麥克辛姆·科瑪-麥錫金，弗拉基米爾之夜，2011-2012
出離，2010

羅伊·羅森是位畫家、導演與作家，作品質問權力的結構、創傷與邪惡。他的創作以慣常的怪誕、死亡與淫穢的手法來喚起寫實的感覺，去面對結構性暴力肆虐的世界，其中受害者成為加害者，而恐懼卻披著律法與規範的假名。

在〈弗拉基米爾之夜〉作品中，以小孩的樣貌出現的主角弗拉基米爾（即俄國總統普丁，雖然此處並未明說）正在他的夏日別墅裡度假。在睡著前，他的想像力使他在臥房櫃子上的裝飾品中看見許多臉孔。活靈活現的物件湧了出來，要和弗拉基米爾玩抱抱，但這愉快的氣氛很快就轉為一起暴力事件——弗拉基米爾一步步的地被這些物件強暴、折磨，並置於死地。

這些繪畫及詩賦的作者為俄國藝術家艾非姆·波普拉夫斯基 (Efim Poplavsky, 1978-2011) ——又名為麥克辛姆·科瑪-麥錫金——是羅森所創造的諸多虛構人物之一。據說他受俄國作家丹尼爾·卡姆斯 (Daniil Kharms) 所影響，其作品充滿既好笑又恐怖的荒謬感，體現以藝術為途徑所表現出的抗禦性自主，以及對恐懼的真實感。據稱，波普拉夫斯基在去年自殺身亡，根據羅森的記述，他是一位從俄國移民到以色列的猶太人，患有嚴重的妄想症，相信普丁要置他於死地。〈弗拉基米爾之夜〉這組作品因此是一部援引俄國童書美學所描繪出的私人復仇記。

羅森在本展中另一件展出作品〈出離〉是一部將紀錄片與驅魔恐怖片兩種類型合而為一的影片，隱射到歐洲基督教的驅魔儀式傳統，將惡魔從被附身的人身上驅離。在〈出離〉中，兩位來自以色列BDSM（皮繩愉虐）圈的成員同意進行角色扮演，來驅離前以色列外交部長阿維格多·利柏曼 (Avigdor Lieberman) 的極右派惡靈。此段口白用的都是利柏曼曾經說過的話。〈出離〉談論的是統馭、服從與打破權力結構的框限，同時也是邊緣認知障礙的精準解析。更重要的是向他人投射自身恐懼，以顯示出仇外與種族主義的結構核心。

羅伊·羅森，1963年出生於以色列，現居住及工作於特拉維夫-雅法

22

НАШ ТРУД ПРИНЕС ПЛОД, РАСПЕВАЮТ ДОБРЫЕ ПОВИТУХИ,
В ТО ВРЕМЯ, КАК ВОЛОДИНА ДУША, ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ КОМАРМЫШ,



НАКОНЕЦ ВЫЛЕТАЕТ НА СВОБОДУ ИЗ СВОЕГО БРЕННОГО КОКОНА.

羅伊·羅森，麥克辛姆·科瑪-麥錫金〈弗拉基米爾之夜〉（局部），2011-2012，三十六幅裱框紙上粉彩系列作品，每幅55 × 33.5公分

吉米·杜倫 Jimmie Durham

礦石博物館，2012

敲碎，2004

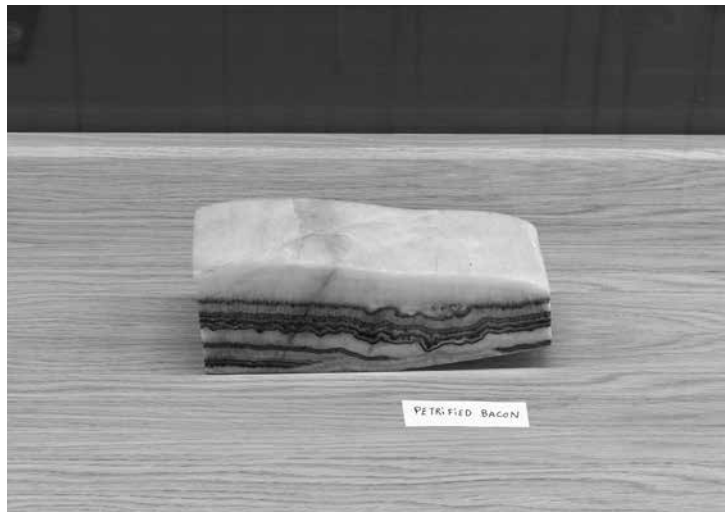
身為雕塑家及詩人，吉米·杜倫的作品是針對西方殖民式理性以及普世性愚昧的一面「卸除武裝之鏡」(disarming mirror)，亦是一則尖銳且戲謔的批判。「卸除武裝之鏡」：杜倫以美國原住民藝術家及社運人士的身分，企圖反轉用以投射並歸類「土著的」、「原始的」這些概念的刻板罪狀。他採取用以分類、歷史化、博物館化(musealize)「他者」文化如出一轍的手法，揭去自稱為「現代」的知識體系之無知及愚昧的面具，以及該體系聲稱的高等理性，並且將它們運用在西方現代科學的傳統之中，這樣的倒置生產了導引出反霸權敘述的洞見，相對於像是強調進步和進化的主流觀點，反而讓我們理悟到真實毀滅的歷史，那是一篇關於凋零與退化的故事，背景則是從征服美洲至今從未間斷的現代性種族滅絕。

在〈礦石博物館〉一作中，杜倫扮演一位展示和礦石相關的西方觀念及實踐的分類科學家。在這傳統之中，礦石被視為一種「物件」，是「純然的、無生命的物質」，是具物理性的「自然」之物，與「主體」和「文化」形成對立的關係。礦石也代表永恆，西方文化將其對互古、再現和權力這些現象的幻想刻進這個材質中。只是，這些現象對杜倫來說，並沒有成為「理性」的源頭，反而滋長了狂熱的、恣意的「信仰」，以及西方現代性中處處可見的大規模欺瞞。因此，在〈礦石博物館〉中包括了希特勒的一份格言及素描：希特勒認為，礦石是唯一可以

「抵抗所有現象之流變」的物體。然而杜倫對礦石的感受則截然不同，他視礦石為一種媒介，這種媒介不僅寄居了不同的時間，同時也是一幅刻劃互古以來地理變動的圖像。

錄像作品〈敲碎〉同樣以礦石為題材。影片中，坐在桌子後方提供服務的杜倫用石頭將遞給他的各類物件——摧毀、分解、拆毀、丟棄：透過掉落於「事物秩序」之外的物件，杜倫的作品企圖告訴我們「秩序」對自身了解的匱乏。

吉米·杜倫，1940年出生於美國，
現居住及工作於柏林和羅馬



吉米·杜倫，〈礦石博物館〉（局部），2012，複合媒材裝置。

攝影：Arwed Messmer

吉米·杜倫，〈敲碎〉，2004，錄像、彩色、有聲，片長92分鐘

安德蕾雅·蓋爾

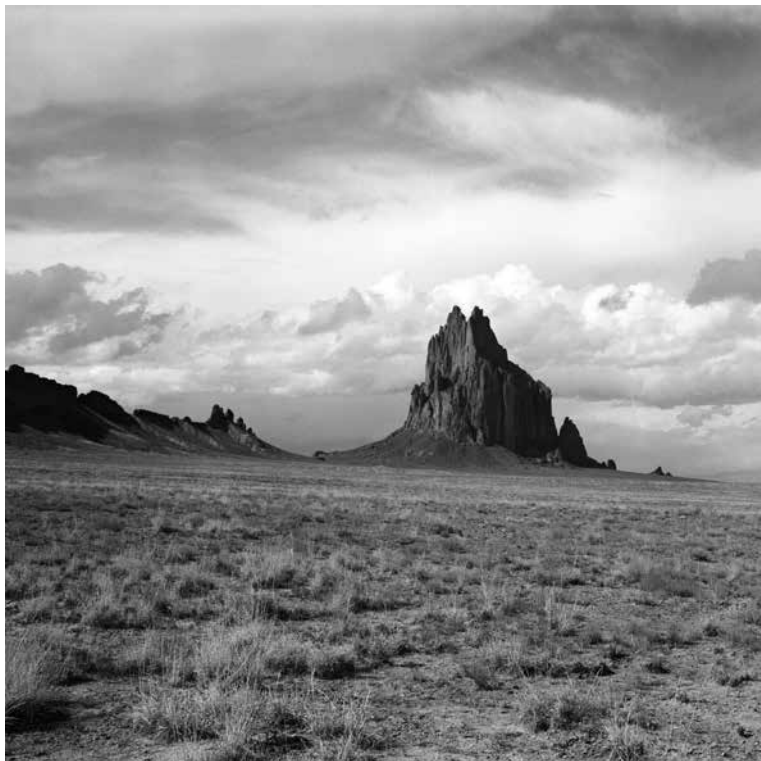
Andrea Geyer

盤旋升降的土地 第二章，2008

在〈盤旋升降的土地〉系列作品中，安德蕾雅·蓋爾以北美洲的西南部為例（今日美國的亞利桑那、新墨西哥、猶他以及科羅拉多州），摸索著攝影在北美大陸的殖民及持續剝削上所扮演的角色。他不為過往所牽絆，溯古至今，仔細檢視著紀錄、文件、故事、圖畫、照片所堆砌出的北美歷史，以及此地人類的樣貌。以美國西南方納瓦霍族（Navajo Nation）以及周圍的普布羅族（Pueblos）的背景為例，整個作品非線性地自我成形，串起這些族群及土地與其他民族交會時的不同歷史面向，像是第一批歐洲開拓者及後來的歐裔美國人，進而傳出西部式的「景色」。蓋爾所欲表達的是形象化的概念，即自古至今不論在表現鏡頭後或鏡頭前的意義，都是最熟練且具意識形態的手段。

〈盤旋升降的土地 第二章〉以投影播放加上旁白的方式講述，以此形式扮演起一百五十年來懷抱對北美洲此一區域極為迷戀的「學者」或「研究者」。每年夏天，數以百計的人類學家、民族學家、藝術家和攝影家都會前往西南部從事對土地和當地文化的調查。仔細檢視這些調查後可見，在歷史及身分的著述中，研究對象的故事並非講述的主題，真正站在舞台中心的是這些研究者或民族學家，就像小說裡的主角一樣。在蓋爾的裝置中，口白裡的講者嚴格地質問自己對此土地的渴求動機是什麼，又是什麼讓人們覺得自己擁有其正當性。

安德蕾雅·蓋爾，1971年出生於德國，現居住及工作於紐約



安德蕾雅·蓋爾，〈盤旋升降的土地 第二章〉，2008，課堂場景裝置、彩色及黑白幻燈片投影八十張、有聲、註解小冊，片長50分鐘。
Galerie Thomas Zander, Cologne提供

耳石小組 The Otolith Group

詛咒, 2011

子體效應 (1952-1962), 2011

耳石小組的成員為安潔莉卡·薩格 (Anjalika Sagar) 以及寇德伍·艾森 (Kodwo Eshun), 這個名稱是源自內耳器官構造, 我們憑藉它來保持平衡感並具有重力感和方向感。耳石小組的創作採用各種不同的媒材, 其中一大部分密切涉及對殖民主義、當代資本主義, 以及由者兩者延伸出的社會想像的批判歷史研究。

若要重新以批判的方式思考日常生活的世界, 則必須能夠反轉和逆轉我們慣有的感知和觀點。耳石小組的錄像作品〈詛咒〉提出的就是這種逆轉的表現。如果, 實際控制並掌握「黑色鏡面」——亦即觸控式數位螢幕——的權力不在我們手上? 今天, 這些螢幕已經等同於訊息傳達式的資本主義世界, 使我們受制於它們的魔咒。如果說, 這些螢幕裡的組成物才是真正「掌握」我們的一方, 將我們變成滿足它們的欲望和需求的載體, 入侵我們的神經系統、感受反應和情緒? LCD螢幕的製成原料——液晶——確實是一種特殊的材質, 它介於無機體和有機體、生命和無生命之間。〈詛咒〉的開頭呈現實驗室顯微鏡下所見的液晶——作為有知覺的單體——作用的過程; 作品帶領觀眾進入透過液晶之眼所見的夢工廠資本主義的內在界域。影片遂成為某種「太空漫遊」、一場史詩式的緩慢羈旅, 直入數位科技及其機件組合的畫素世界的核心。兩位藝術家將這部影片描述成反制當代無所不在的「資本主義魔法」形式的咒語。

〈子體效應 (1952-1962)〉是一連串的檔案照畫面, 這些資料來自印度女性國聯 (National Federation of Indian Women) 的前任會長亞娜蘇雅·吉恩·婢德 (Anasuya Gyan Chand)。從這些照片中, 我們看到印度女政治家和代表團在世界各地參訪, 所及之處包括蘇聯、日本和毛澤東統治下的中國大陸。這些畫面來自一個提倡社會國際主義和團結的世界, 而今它們已經大抵衰亡。今天重看這些畫面, 所引發的質疑不僅關於政治, 也關於歷史上的經濟發展, 以及集體政治期待的眼界的今昔轉變。

耳石小組, 2002年於倫敦組成的團體



耳石小組, 〈詛咒〉, 2011, 高畫質錄像、彩色、有聲, 片長36分53秒。

LUX·London提供

耳石小組, 〈子體效應 (1952-1962)〉, 2011, 銀鹽相紙沖印

奧馬·菲斯特

Omer Fast

五千英尺最佳，2011

奧馬·菲斯特的作品策略性地在紀錄與虛構之間交替，最終動搖了我們對於現實與媒體的理解。他近期的作品都在處理美國在伊拉克與阿富汗的戰爭，以及媒體的角色，科技與主體性。影片〈五千英尺最佳〉有兩條故事線同時進行：其一是一場訪談的片段，2010年底，他訪問了一位美軍無人轟炸機的退役駕駛，談論到他那五年的任務與戰爭帶給他的創傷後壓力症候群。在訪談中，說話者的身分被隱藏。另一場則是一場虛構的訪談，描繪一位露了面的訪談者在拉斯維加斯的酒店裡訪問一位退役的無人轟炸機駕駛，這位駕駛的現職是賭場的守衛。

在第一場訪談中，退役駕駛用冷靜誠懇的語氣談論著自己的工作：擊中目標，以及如超時工作導致疲累的人為因素。在訪談的特定時刻，氣氛變得較為溫和，駕駛在此時分享了他第一次殺人的感受。

第二場訪談的氛圍則截然不同。受訪的退役駕駛略顯焦躁，並用倉促、冷漠的語氣應答。訪談中的某一節段被重複地播放，只融入了些很難注意到的細微更動，彷彿在倒敘一般。在講述了前兩個涉及規避正題與虛構的故事後，受訪者用了更多細節來描述接下來的故事，內容是關於在一次轟炸行動中喪生的某家庭。這段場景跟第一位真實的退役駕駛描述的那場阿富汗轟炸行動有諸多契合，唯一不同的是，這些人不是在阿富汗被轟炸的，而是在美國被中國占領軍所攻擊。

奧馬·菲斯特，1972年出生於以色列，現居住及工作於柏林



奧馬·菲斯特，〈五千英尺最佳〉，2011，高畫質錄像、彩色、有聲，片長30分鐘。圖片由 gb agency，Paris提供

路易斯·雅克伯

Luis Jacob

〈相本 II〉, 2003–2004

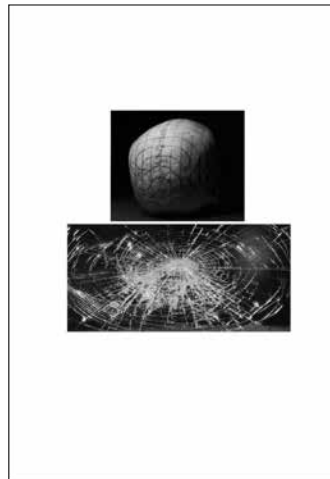
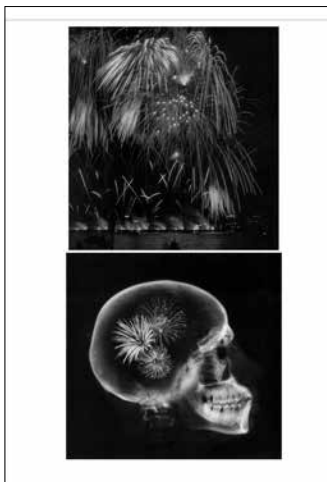
路易斯·雅克伯的創作致力於由內部開啟「封閉」的情境，讓空間、關係、創作類型、身分認同、刻板印象等活化起來，使其顯露出潛力與可能性。他從結構與歷史兩個層面來思考兩件事——其一是以「開啟」作為一個事件，這個事件讓日常確定的事物、社會結構、本體論基礎都瓦解了；另一是在我們集體想像範圍中，有關事件落幕的歷史過程：即對於特定順序的確認、身分認同的形成以及權力與威信的鞏固。

雅克伯的藝術創作，違反了他自己的哲學訓練背景，「無文本理論」是其作品的特色。與理論一樣，這個「無文本理論」也是從具體、單一、特別的「一般型態」，一種「正式規範」，亦即一種邏輯或理性的結構中淬煉出來。但其藝術創作也如詩作，或所有具有詩的特質的藝術形式一般，以單一性與特別性當作事件本身，將抽象結構由內部崩解，強調沒有身分與異質性才是所有事件與境況發生的空間，也強調世上沒有任何事物能夠完全依照同一標準化約或納入結構之中：總是存在著無法化約的部分，如一個缺口，一個潛在的對抗空間，而且這個對抗空間必須從現實中情緒與感受的存在關係中重新找到。

雅克伯的〈相本〉系列裡，從平面媒體收集與設計及居住、建築與網路等主題有關的影像，而包括九十個部分的〈相本 II〉，則是身體與社會互動有關的主題。這些影像經分類護貝後做成系列拼貼，經由以內容或形式為本的相似之處，形成一種豐富的抽象

敘述，清楚地表現出觀者的聯想與投射。〈相本〉將我們帶入「影像空間」的旅程，充滿重複、節奏、斷裂、語意的轉換、薄弱的組合，在其中任何確定的意義都無法演繹。雅克伯刻意將意義空間（以及「超越的」語言與理性），以迫切的空間、姿勢與身體情緒的知識，保留在有意識而不穩定的動作層面做為對抗，由此我們得以體驗到形式不是穩定不變的東西，而是對話的活動，我們也從中被形塑。

路易斯·雅克伯，1971年出生於祕魯，現居住及工作於多倫多



路易斯·雅克伯，〈相本 II〉（編號8、9、10板），2003–2004，影像拼貼於塑料板上，八十幅，每幅45.7 × 30.5公分

韻律博物館

策展人：娜塔莎·金瓦拉

藝術家：艾瑞克·貝特倫（Erick Beltrán）、法蘭西斯柯·卡馬丘（Francisco Camacho）、漢娜·達波文（Hanne Darboven）、璜·道尼（Juan Downey）、西蒙娜·佛堤（Simone Forti）、法蘭克·吉爾柏瑞（Frank B. Gilbreth）、勞倫斯·阿布·漢丹（Lawrence Abu Hamdan）、錢娜·赫維茲（Channa Horwitz）、肯·亞克伯斯（Ken Jacobs）、卡塔琪娜·蔻布羅（Katarzyna Kobro）、交工樂隊、林壽宇、尚·潘勒維（Jean Painlevé）、傑哈德·盧姆（Gerhard Rühm）、多默·沙維切—吉肯（Tomo Savic-Gecan）、雅沙司·薛帝（Yashas Shetty）等人

是否沒有替代記憶與遺忘的選擇：過去回返的時候及過去消抹自身的時候？或許如此選擇的會是歷史的韻律——列斐伏爾（Henri Lefebvre）¹

我們所接收的情境往事的官方說法，皆是以特定音調、節奏與頻率被譜出。當歷史以線性排序組織時，聽起來就會像不舒服的嗡嗡聲。如同調音又被敲響時，放出的是一陣敲擊聲，在人耳聽起來卻像是平穩的嗡嗡聲，現代性結構所涉及的是與號稱普世性並行的系統弭平印跡。甚至是現代猛獸性的向量也被打造的無法滲透——如同許多面具交雜在一起時，臉孔便看不見了。如此實證思考下的時間性迴響著虛假的音符，而我們也就成為其上的影舞者。去闡述這個由平行碰撞造成的可能世界（possible worlds），是需要引入罪愆（transgression）的全新架構，這些罪愆所具有的震裂效應好比一支振動的音叉穿透水面。

在全球性的政治、文化與文明的崩壞下，我們現在所面對的全然事實是，歷史可存在的穩定基準已不復見。只有認同帶著曾記下的節奏，持續徘徊著。在如震波般的當代性中，

時間的想像潛能將不再存於僵化的編年史的次要解析，而存於重新思考其感官複合物的整體——也就是歷史的韻律。

韻律的領域在歷史上總維持著本體上的不定性，讓反時間的形式能夠對抗敘事組織化的手法。韻律讓時間被分類，但其內在的能力擴展穿梭於「時間」中，以延遲、重複、覆蓋的方式出現。因此，以韻律作為比喻性的需求，驅策我們要活在歷史當中，而非單純地成為歷史所騰寫的主題——就像一個巴赫汀式（Bakhtinian）²的吞噬「世界」，是為了要逼迫許多歷史從內部發聲，就像「自我世界」的詭異複調。

存在於所謂的原始社會中的「原罪」之複雜傳承意味著現代意識的顛覆轉折，並持續被塑造成與文明進程徹底對立。要從當下之內在繪製出不符合主流思維的社會性特徵，我們可以借用介於不相稱世界的事物之間韻律的部署，與原生的同理心。我們也於此探討介於殖民化與應有的像差狀態之文化的無聲門檻。

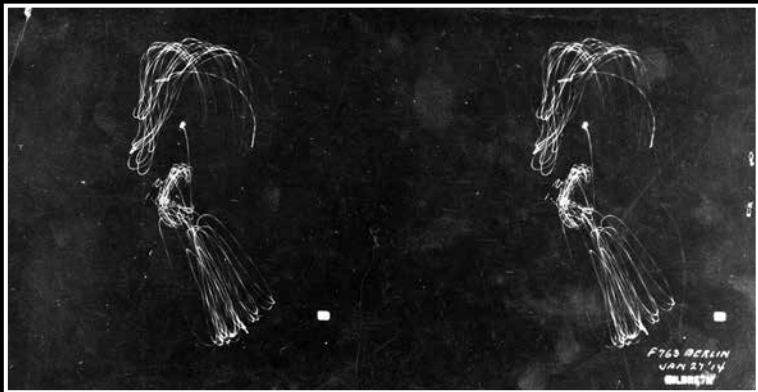
〈韻律博物館〉示意了這樣的軌跡歷程，包括了早期的節拍器、狗哨、「戈壁沙漠的白線」衛星影像、巴黎



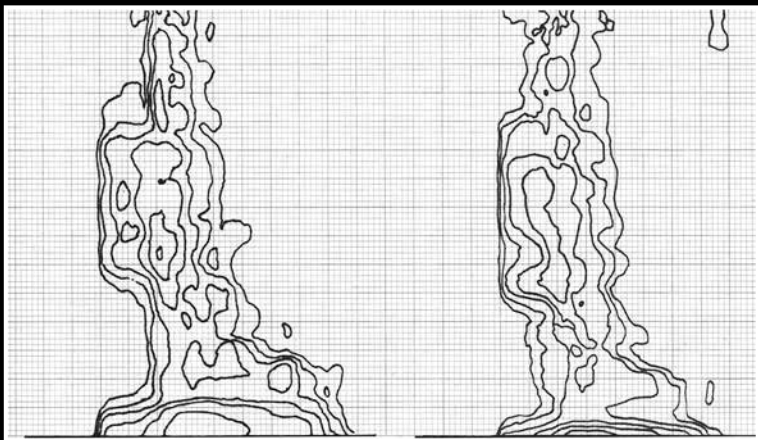
1



2



3



4

街上的呼喊、游泳類別的發明、法蘭克·吉爾柏瑞的動作研究、原住民歌曲傳統到收音機雜音、西蒙娜·佛堤的舞出新聞、勞萊與哈台 (Laurel and Hardy) 經典喜劇當中的「神經」抽動、神智學者 (Theosophist) 的靈光圖¹、漢納·達波文 (Hanne Darboven) 深層自我時間的加密過程、調查聆聽政治學的聲音資料庫、十九世紀殖民印度染料工廠的照片、錢娜·赫維茲的〈聲音運動學〉 (Sonakinetography) 等等，試圖在美學提案、物質歷史與科學紀錄之間，建造虛構的橋樑與製造必要的摩擦。

作為極具潛力的研究領域，韻律分析 (rhythmanalysis) 可在哲學、文學與社會科學等領域中看到，但在歷史時間的調查研究當中仍處邊緣。在此，韻律學研究行動在博物館的情境內被實踐，嘗試重新閱讀時間性不穩定的面向——它的磨損、間隙、意外的連貫與逆反。當歷史博物館是作為累積物品的場域，〈韻律博物館〉的構想則是想成為傳遞的建築物，在此，觀者是發光體，而博物館成為情感之膜。(娜塔莎·金瓦拉)

1. Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*, Continuum, 2004.
2. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 2009.
3. 這裡指涉肯·亞克伯斯的〈緊張魔燈〉 (Nervous Magic Lantern)。

- 1 肯·亞克伯斯，〈真實存在的滑稽演員勞萊與哈台：再見莫利〉，2005，錄像，黑白，彩色，有聲，片長90分鐘
- 2 雅沙司·薛蒂，〈來自烏托邦的註記〉，2011年迄今。圖片版權：Rita Willeart
- 3 法蘭克·吉爾柏瑞，運動研究照片 (1913–1917)，「德國擊劍冠軍，光照在劍柄和長劍上」，取自image verso網站，柏林，1914年1月27日。Kheel Center, Cornell University提供
- 4 勞倫斯·阿布·漢丹，2010年迄今，「聲紋」顯示出兩種不同說「你」的聲音的頻率與幅度。The Aural Contract Audio Archive提供。

瑪莉夏·雷凡朵夫斯卡
Marysia Lewandowska
尼爾·康敏斯
Neil Cummings

美術館的未來：分布式，
2008

美術館曾經像座陵墓般：在這裡，物件、文物以及藝術作品會被分門別類，並加以保存以避免它們隨著時間腐朽。這個負責保存的任務讓美術館成為「生命」的反證；生命是種永恆的變化過程，而美術館則被認為是個置身在時間洪流之外的時空。

與這個觀念對照的是1958年成立의斯德哥爾摩現代美術館 (Moderna Museet, Stockholm)，該館是一座「具現代性象徵」的美術館，追求積極的介入社會未來的展望，而不僅僅只是保存如同木乃伊般的過去。就是在如同斯德哥爾摩現代美術館這樣的機構之中，呼籲透明化及開放參與的呼聲才得以誕生，這類的呼籲已在美術館界的公共討論中獲得關鍵性的強度。美術館是一個可供公開參與及交流的平台——這些訴求如今已經被廣泛接受。這個努力所造成的結果已經讓視覺藝術為物件或文物的主流認知退散，讓對藝術的認知朝向藝術即社會進程 (social process) 的方向邁進。

在科幻風格的錄像作品〈美術館的未來〉一作中，瑪莉夏·雷凡朵夫斯卡和尼爾·康敏斯推測著以下情境：如果未來的機構將這些訴求完全內化及專業化，將會造成什麼樣的景況？他們以斯德哥爾摩現代美術館的未來館長和一位研究員之間的對話作

為隱射，背景設定在2058年。這段對話講述著各種美術館在「過去」不得不接受的適應方法，舉例來說，當藝術品作為「商品」的市場崩解了之後；作品並設想美術館的可見未來，此時的美術館已成為一個國際化及充滿動能的結構體。該結構體可以在永不停歇的回饋過程中，不斷更新自體評估及適應能力，並以全新的型態投入市場經濟，進一步與之結盟。在這裡所預設的未來中，作為社會實踐的當代藝術將會扮演著被普遍認可的角色。但我們不禁臆想，由於這段對話呈現出明顯的「專業化」特質，是否在充滿能量的準企業機構滲透了生活的每個面向的時代，這個角色包含了更多針對創意資源的支持，甚至最終拿下管理的地位。在烏托邦式的投射以及批判之間的矛盾，將會成為這個屬於社會的美術館之未來願景的特質。

瑪莉夏·雷凡朵夫斯卡，1955年出生於波蘭，現居住及工作於倫敦
尼爾·康敏斯，1947年出生於英國，現居住及工作於倫敦



瑪莉夏·雷凡朵夫斯卡、尼爾·康敏斯，〈美術館的未來：分布式〉，2008，高畫質錄像，彩色，有聲，片長32分鐘。Moderna Museet Collection提供

艾瑞克·波特萊爾

Eric Baudelaire

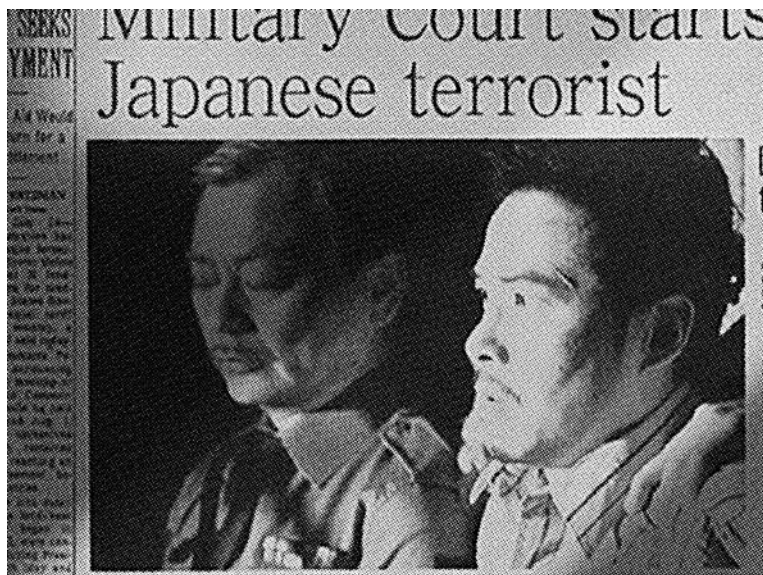
重信命、重信房子、足立正生的
長征記，和那影像全無的二十七
年，2011

質詢，而是化整為一幅對過往的拼貼
記憶。（尚-皮耶·雷姆 Jean-Pierre
Rehm）

重信命（May Shigenobu）與重信房子（Fusako Shigenobu）是何許人也？曾藏匿於貝魯特近三十年的重信房子是極左翼日本「赤軍派」首腦，曾經涉及多起恐怖攻擊事件。女兒重信命出生於黎巴嫩，直到母親於2000年於日本被捕，才首次接觸到日本，當時她已二十七歲。而足立正生（Masao Adachi）呢？他是一位編劇家、激進派電影工作者，投身於武裝抗爭與巴勒斯坦活動，他也曾潛藏於黎巴嫩數十年，最終被遣送回他的祖國。在從事電影工作期間，足立正生是「風景論」（fukeiron）的倡導者之一，透過風景的拍攝，他企圖揭露支撐並滲透在政治體制中的迫害結構。那麼，長征記呢？這個名稱源自色諾芬（Xenophon），用以指稱一場遙遙漫行的歸鄉之路。

這段錯綜複雜、陰沉暗黑、懸疑緊張的故事，是艾瑞克·波特萊爾選擇用紀錄片形式呈現在觀者眼前的題材，藝術家波特萊爾為人所熟知的，是他以攝影作為詰問刻意安排之現實的處理手法。這件以超八釐米規格拍攝的風景論作品，將日本與貝魯特的當代景觀與檔案影片、電影片段、影片節選等素材交雜混疊，成為襯托重信命與足立正生的口白與回憶的背景。兩位主角訴說著過去的日子，說著身為一個小女孩卻要四處藏匿的童年回憶，還有逃亡、政治、電影等話題，他們之間交疊的命運令人驚嘆。所有點點滴滴的陳述倒不是像一場

艾瑞克·波特萊爾，1973年生於
美國，現居住及工作於巴黎



艾瑞克·波特萊爾，〈重信命、重信房子、足立正生的長征，和那影像全無的二十七年〉，2011，超八影片轉高畫質錄像，彩色，有聲；九張絹印海報；印刷小冊，片長66分鐘，海報每張120 × 80公分

饒加恩

Chia-En Jao

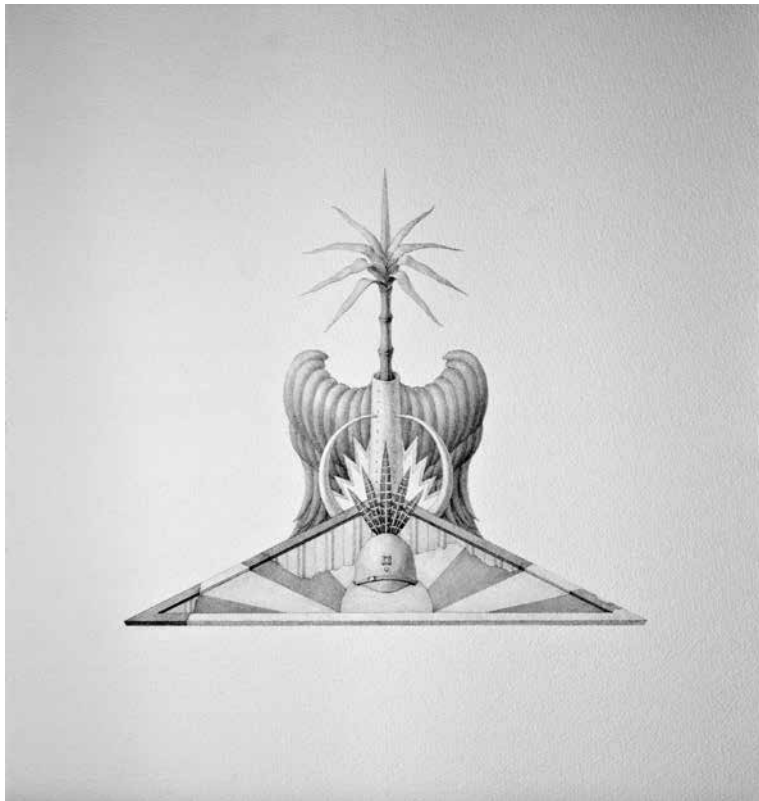
紋徽，2012

「象徵符號」(symbol) 這個字源於希臘文「symbolon」，原指「把東西丟或綁在一起」。根據這個意思，則我們是否可能視歷史為象徵符號性的(symbolic)：作為種種事件及不同影響的綜合體與激烈融合，一起形成了對現在和過去的某個畫面及想像？從「綁在一起」的這個意義而言，象徵性的事物意味著權力、統治、和以單一的法則駕馭不同的人及元素，而這正是以我們所知道的「紋徽」上的符號為最顯著的象徵。

饒加恩的〈紋徽〉同時是關於象徵符號的制定與台灣歷史的編造。他以通常用來構成徽章標誌的符號式語彙設計了三十組紋徽，每組紋徽都由多項不同元素組合而成，這些元素成為台灣歷史與文化記憶中的事件、素材或結構的表徵。

在這幅紋徽中的日出意象代表日本皇室「統一」亞洲的夢想。從十七世紀開始統治台灣的清朝在十九世紀時瓦解，日本自此占領台灣。紋徽上的太陽自南太平洋諸島上方升起，而台灣玉山的(破損)形狀亦清晰可見；中間的三角形是用鋁鋅烤漆板這種台灣蓋工廠時常用的建材；紅色太陽之上是一頂美軍鋼盔，代表美國在日本戰敗後，在國民黨的護航下霸占台灣；鋼盔上方是台灣帝雉的羽毛，背景結合莫名的煉獄景象以及黑鷹翅膀，是典型的美帝象徵；畫面正中央是矗立的大砲，砲管裡長出甘蔗——這個最先引起各方帝國一波波占領台灣風潮的經濟作物，從過去至今一直影響著台灣的歷史。

饒加恩，1976年出生於台灣，現居住及工作於台北



饒加恩，〈紋徽〉，2012，三十幅紙本鉛筆系列素描，每幅40×40公分

波瑞斯·安德萊卡

Boris Ondreička

黑色的鳥和烏鶇，2012

波瑞斯·安德萊卡是音樂家、作家、也是藝術家。他的創作處理的主要題材是語言，其言說的形式將詩賦以表演的方式呈現；而書寫的形式則特別聚焦在字型以及圖形、版面的設計。安德萊卡的作品從未有最終的形式，也沒有具象的物件，而是以特定場域與脈絡條件而組合與再結合的種種「素材」為基礎，構成一種無止境的發展過程。

除了使用多半是他自己寫的文本，他的作品還囊括了廣泛而且千變萬化的圖像集，它們的來源各異，產生的時代也不同。他的作品是在文字與圖像之間的空間裡短暫的將自己顯現出來。這是一個想像的空間，也可以說是構詞學的圖像象徵空間，在其中形式與影像，以及影像與意義之間的差異變的脆弱、不穩定。透過語義的位移與錯置之策略利用，意即詩的觀念性表現，這些差異可被模糊也可被增強。意義與合理性的矛盾被音樂與節奏所環繞，而透過音樂的活化、語言以及影像釋放出一種身臨其境、聯想、甚至是幻覺的品質，這就是安德萊卡作品之核心。語言——包括了口述的文稿或是書寫的文字——與影像，無論是具體的或抽象的，兩者都變成了接收安德萊卡所稱的「頻率」感應器，這種頻率是觀者在自身聯想的節奏中與情感的反應裡所能體會到的東西，但同時這也是「記錄」歷史的一種方法，這個歷史與線性的時間不甚相同，但卻與一般的歷史一樣真實。因此，安德萊卡一直將雙螺旋結構或是脫氧核糖核酸（DNA）作為他

創作的主题，也許它是用來崩解邏輯辯證，將相反的事物交疊在一起之最佳影像，並且也是實用於科學定律與判定的影像，如同產生所有「形式」的符碼或程式。

安德萊卡這次在雙年展的表演及裝置作品〈黑色的鳥與烏鶇〉更進一步的探討所有形式與意義的「黑暗」面——未知的東西、幻覺、非理性或是強迫性的領域——以及形式的純粹「迫切性」，那是當形式和心理過程或社會關係的差異消失的那一刻，以及當「閱讀」與「陷入其中」合而為一之時。

波瑞斯·安德萊卡，1969年出生於斯洛伐克，現居住及工作於伯拉第斯拉瓦

the majority of minority,
the minority of majority,

rity-ty-ty,
rity-ty-ty.

弗蘭妮·侯柏格

Virlani Hallberg

○, 2012

倒退三角廣場, 2012

〈○〉這件三頻道的錄像裝置重新審視古典歐洲文學類別中的「中產階級肖像」，堅持其鬼魅般的實現是親密與歷史關係的圖解。作品於瑞典取景，內容描繪的是一段三角關係：一對年輕富有的新婚夫妻和他們的非白人女僕，每天在豪宅裡朝夕相處。此處所呈現的如詩如畫的美景與特有的社會秩序所付出的代價是經常爆發的心理與行為暴力，而片中所見的例行公事亦讓人意識到，這些都只是由心照不宣的協定所構成的制式「劇本」，在這劇本中的角色正相互物化彼此，於是使彼此陷入心理狀態的雙重約束裡。在這份關係圖中，家裡的女僕同時扮演著暴力的受體，以及白人女性將欲望投射的標的面。〈○〉所關注的是在結構暴力的規制下，親密與欲望的發生之處，以及在被害者與加害者的關係之間所產生的依附與矛盾。

新作〈倒退三角廣場〉與精神分析師兼文化理論者里昂·唐 (Leon Tan) 共同創作，內容探詢在心裡的絕望以及在心理疾病中，所感受到的分離與疏離的形式，也透過殖民屈從下的長期文化解構，探詢歷史範疇中的分離與疏離的形式。本作將台灣原住民文化中的傳統療癒法以及道教儀式與西方精神病學並置。儀式與精神病治療是「去除分離」、「修補曾被破壞的時間網絡」的不同方式 (克里斯·馬克 (Chris Marker) 的電影〈沒有太陽〉 (Sans Soleil))。本作探討跨越界線到「另一邊」的各種方式——即重新連結的那一邊，在此

破碎的關係與分離皆能復原。這個「另一邊」是精神的那一邊，是無法言說之經驗的那一邊，或是先人與「祖靈」的那一邊，但我們與這一邊的連結不再被視為理所當然。質疑、被製或重製是必要的。本作品反映的就是這個使之生成 (making) 與取消生成 (unmaking) 的過程。

弗蘭妮·侯柏格，1981年出生於印尼，現居住及工作於柏林和斯德哥爾摩



弗蘭妮·侯柏格，〈○〉，2012，三頻道高畫質錄像裝置、彩色、有聲，片長30分鐘

葫蘆博物館

策展人：港千尋

藝術家：張婷雅、原田大三郎（Daizaburo Harada）、徐啓盛、龔一舫、高橋士郎（Shiro Takahashi）、陳思婷

葫蘆自古在世界各地就被當作容器使用，它是最古老的作物之一，數萬年來生長於非洲、歐亞大陸、太平洋中南諸島以及美洲。葫蘆容易種植及採收，有時用來作為盤子或湯匙，或用來當作盛裝酒水的器皿。在中國及日本地區，葫蘆裡的種子有著豐饒的意味，因為其生命週期代表著富裕及流動性；在中國創世紀的神話故事中，一對男女以葫蘆為船，因而躲過了大洪水的侵襲；在台灣東部的村落裡，當地的巫師（Sharmans）曾用葫蘆做為占卜的工具；在中文象形文字中，葫蘆最早的形是相當於今日的「自由」，因為沒有流動性，就沒有了自由，而沒有葫蘆，就沒有流動性。

除了作為容器外，葫蘆的另一個同樣古老的功用是當作樂器，它的形狀是天然的共鳴器，世界各地的樂器裡都能發現葫蘆的蹤跡。不管是當作發出聲音的笛子或各種形式的鼓，葫蘆這渾然天成的共鳴體自歷史之初以來，陶冶著我們的耳朵。人類的歷史進程是以「工具」來做區分的，例如石器。我認為，所謂的「石器時代」在現代有限的歷史觀點裡是狹隘的，因為我們其實無法確定石頭是否在該時代中具「代表性」，那個時代中，一定也還有其他的工具，甚至更重要的物質。

因此，與其稱之為「石器時代」，我更想稱它為「葫蘆時代」。跨越陸地和水體的遷徙若沒有裝水的容器是無法達成的，在我的想像裡，史前時代人類的遷徙，造就了葫蘆家族令

人驚豔的多樣性，若真是如此，葫蘆稱得上是在歷史無蹤跡可循，卻在這星球上存在許久的東西之一，葫蘆和人類造就了彼此，我們是不折不扣的葫蘆之子。

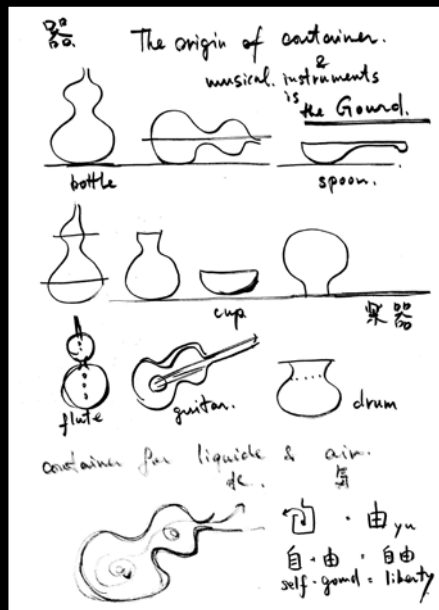
日本經歷大地震後，在「核子時代」裡，容器也是值得思考的問題之一。福島核災所顯現出的不只是人類控制核能的能力，更是透露出了核能的矛盾：反應爐中會產生出巨大的能量，卻必須密閉；能量必須釋放，卻不能有流動性，因為當中會帶有放射性。

所以，一切都已隨風而去——我認為，大範圍的全球性汙染顯示出其中的矛盾，葫蘆或許是在超級高科技災害後的低科技文化模範。我們開始著眼於風力或水力等替代能源，那些不需密閉卻持續動作的資源，隨著潮來潮去。若生命的現象就是潮流的本體，那麼葫蘆就是流動性最古老的原型。例如夏威夷葫蘆代表大海上不同的風象，同時也作為夏威夷舞蹈用的樂器。

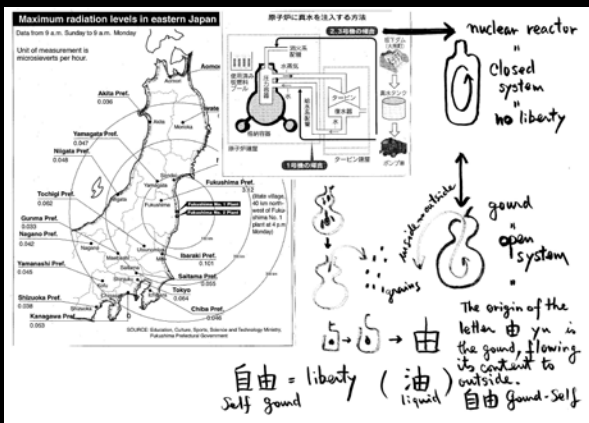
我們想成立一間容納（思維的）流動性及自由的博物館，〈葫蘆博物館〉是一間活的博物館，收集、保存並交換著容器的概念，以及我們身處社會的內容及精神。某些城市具有結合歷史背景的心理地理學形式，台北就是其中之一。該市西北方的士林區有座過去稱為「葫蘆島」（今社子島）的島嶼，現今的街名仍保留這項地理特性，臺北市立美術館就座落在這座古老的葫蘆島之口。



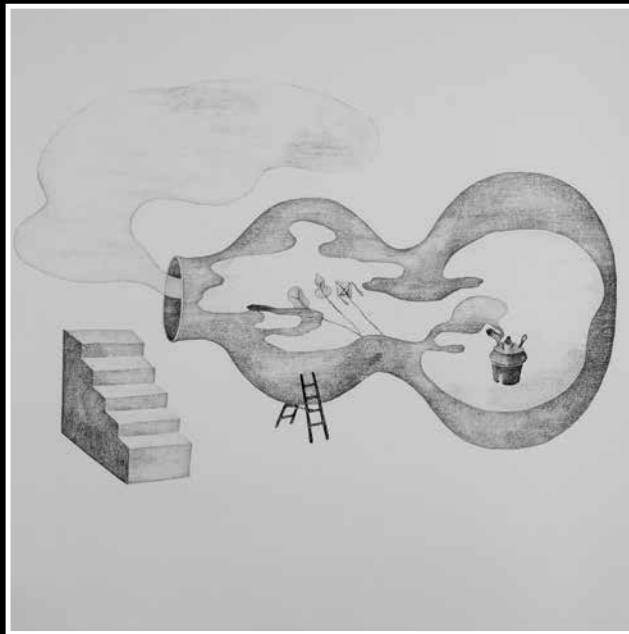
1



2



3



4

〈葫蘆博物館〉包含幾個不同的部分。本屆雙年展中將展出「第一屆葫蘆收藏」，透過神話、文學、圖畫和攝影等，一窺葫蘆的世界史。台灣藝術家張婷雅將以其裡外透視的觀點 (inside-outside vision)，畫出這段歷史；高橋士郎則以充氣技術 (BABOT) 做出〈大葫蘆〉，象徵這個時代的流動性及自由；日本首屈一指的電腦繪圖師原田大三郎將描繪出具有容器—容量建築的形式。

由〈葫蘆博物館〉發行的《葫蘆雜誌》(Gourd Magazine) 是一本包含藝術、設計、建築等多樣化議題的線上雜誌。在葫蘆論壇中，造訪者能觀看有關葫蘆的記憶的影音資料，內容將邀請許多不同講者分享他們的葫蘆故事，留存於博物館的資料庫。

最後，葫蘆商店展示著許多不同種類的創作，以原創性商品表現出流動的概念。

1 龔一舫，中型葫蘆

2.3 港千尋，葫蘆素描

4 張婷雅，〈熬煉〉(葫境 NO.5)，2012，水印木刻，90 × 90 公分

傑森·鐸吉

Jason Dodge

鳥類學家都睡著了, 2012
小孩都睡著了, 2011
中音長笛裝滿有毒的刺茄, 2009
任何人, 2010

傑森·鐸吉的作品對於屬於想像領域的活動而言,發揮了「重要證人」的功效,並以「缺席」的形式呈現在空間之中。各種稀疏的物件被操作為詩句,塑造了一個必須要被敘述填滿的景象(screen)。作品名稱讓人在作品安置於展場之前就得以了解狀況,並且賦予作品蘊含現成物的特質,同時清楚地知道這些為目的的原始意義。這種觀看方式穿越了地理和現世時空,藉此來涵括其他的空間、時間,抑或其他屬於視覺之外的感受。

〈鳥類學家都睡著了〉一作呈現一批被人睡過的枕頭;每個枕頭都曾被一位不同的鳥類學家睡過。在該作品的旁邊裝置了以同樣邏輯所創作的作品:〈小孩都睡著了〉。在此所提及的「鳥類學家」是透過他們異於常人的熱情來界定,而「小孩」則是以其身為「非成人」的地位被擺置,兩者皆歸因於這些身分讓他們懷有夢想。這兩組作品都嘗試去創造一種感受:彷彿鳥類學家和小孩還在原來的位置睡覺,但是他們的肉身在此時卻消失了。這兩件作品並置在〈任何人〉這組作品旁,藉此探討一種定義完善的私密狀態。前述兩組作品的枕頭們由藝術家(知道是誰睡過「它們」的人)運來台北,而〈任何人〉則是由台北某間飯店提供的一批被睡過好幾次的床單,持續在展覽期間讓觀者躺睡,並固定每周送洗、置換。

在〈中音長笛裝滿有毒的刺茄〉一作中,關於界線的辯證被安置在物件自身的狀態之中。中音長笛被以強制的方式而無法發聲,營造出現下的真空感。它的狀態從一個可用的物件,轉變為擁有自身生命的物件,並且對於任何想要演奏它的人形成一種美麗的威脅。

傑森·鐸吉, 1969年出生於美國,
現居住及工作於柏林



傑森·鐸吉, 〈小孩都睡著了〉, 2011, 只有小孩睡過的枕頭; 〈任何人〉, 2010, 透過亞麻布供應服務每週更換十張

孫遜 Sun Xun

一場革命中還未來得及定義的行為，2011

〈一場革命中還未來得及定義的行為〉是一部木刻動畫，動畫中的人物歷經了夢魘般的旅程，他處於清醒與作夢、白晝與黑夜、過去與現在之間的世界，在此所有我們知道的明確界線都變的模糊起來了，像是存在裡與外、人與獸之間。在這件作品之中，時間是被創傷的幻覺倒敘所支配，鬼魅的音樂凸顯了夢魘般的氛圍，喚起這種氛圍的不是暴力的情節，而是令人窒息的日常之單調行為。這部電影中有兩個經典畫面，其一是主角從齒縫中拉出一隻昆蟲並生吞下肚，其二是主角自瀆的情節。後者是整部電影最高潮的部分，不過呈現出來的是反高潮的東西、沒有方向與得不到滿足的性衝動。前面的那個場景讓人聯想到被當作一種態度與精神狀態的「人吃人」之隱喻，《阿Q正傳》的作者魯迅，極批判的用此詞來形容中國意識的頹敗，這位中國作家也是位傑出的中國木刻文人，實非偶然。

這件作品是孫遜的第一部木雕刻畫影片，完全是靠木刻製作而成。木刻這項傳統的技藝在中國已經有兩千多年的歷史，於1960與1970年代文化大革命期間曾再度復興。孫遜說的是否就是文化大革命以及它所遺留下來之錯亂不安的社會？比較可能的是，他所指的並非是二十世紀中國經歷的眾多革命中特定的一個，而是持續的革命暴力所留下難以抹滅的影響，以及「官方」對革命原因與宣傳的承諾之報導中，所具有的超現實般的黑暗面，在這裡，革命變成一種被允許的

恐怖行為。作品描繪一個處在混亂顛倒的世界的體驗，其中非理性的理性已變成了定律。

孫遜，1980年出生於中國，現居住及工作於北京



孫遜，〈一場革命中還未來得及定義的行為〉，2011，動畫、黑白、有聲，片長12分22秒

張照堂 Chang Chao-Tang

Time of No Shadows ,
1959–2004

身兼攝影家、作家、電影工作者和大學教師等身分的張照堂，自1950年代末起便是台灣社會最主要的紀錄者之一。不按歷史時序排列的〈Time of No Shadows〉系列，標題暗示了某個無法憶起的過去與無以想像的未來，而這批作品的開頭是一張他較不為人知的影像，出自其「無頭系列」創作。攝於1962年的無頭自拍照〈板橋·台灣 1962〉是「無頭系列」的代表作，在照片裡，張照堂的身形被投射在牆上，頭部恰被牆的上緣截去，而以無頭的影子模樣呈現。這件作品暗示了失控狀態、去文化的歷史經驗、集權統治下的荒謬感，以及缺乏主體的歷史過程。〈Time of No Shadows〉涵括了藝術家1959至2004年的作品，整個系列的開展，猶如觀眾與畫面之間的持續翻轉，二者彷彿不斷地竭盡所能去企及某種消失的、隱逸的，或暗藏的元素，卻因此暴露出視覺符號及其指涉事物間不斷擴大的鴻溝。這些照片因此顯現了「現實」的某種斷裂、乃或深邃無底。透過探索此一深邃，這些照片開展出了另一種寫實主義——它觸及的是在社會規範邊緣的經驗範疇，敞開了某種之前隱而不顯的意義；要召喚出這番意義，僅能透過姿態所隱含、暗示的內容，這些內容在影像裡顯現出來，進而揭露了某種集體表達的，關乎身體的沈澱記憶。在這系列的照片裡可見等待的人體、渴望的凝視，或是動作的抓拍，他們周遭往往並置著真實或假造的動物形體。正是透過這些動物（尤其是

猿猴），「現實」其淺薄而不安定的表面被打破，被壓抑或無記憶的歷史遂連同過盛的符號和意義傾瀉而出，而這一切卻總在下幅影像裡被遮蔽或隱藏起來。經常出現的算命師畫面，和他們繪製的面相或手相（他們藉此「讀出」未來與命運），貼切地顯示了這種介於可見與不可見之間的關係。與其說這些影像因記錄了過往，而成為歷史的印記——倒不如說，它們體現的是某種關乎歷史經驗的寫景術。

張照堂，1943年出生於台灣，現居住及工作於台北



張照堂，〈板橋·台灣 1962〉，攝影
張照堂，〈九江 江西·中國 1989〉，攝影

鄧兆旻

Teng Chao-Ming

一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性，2012

這件作品的主題架構在對後世影響深遠的已故台灣導演楊德昌所執導的電影〈牯嶺街少年殺人事件〉（1991）。本片與侯孝賢的〈悲情城市〉（1989）皆已成為記述台灣白色恐怖時期（1949–1987）的代表性電影。本片的故事背景設在1959到1961年間的台北市，內容則改編自一則真實故事：一位十五歲的女學生被她的同齡男友所殺害，這樁案件是1949年後台灣首宗少年殺人案。楊德昌以此片試圖再現一段刻意被忽略與遺忘的台灣歷史。他同時認為那件實際發生的謀殺案是社會結構與政治環境下無可避免的產物，而使用此事件做為敘事工具，來釐清存在於當時台灣社會的邏輯。

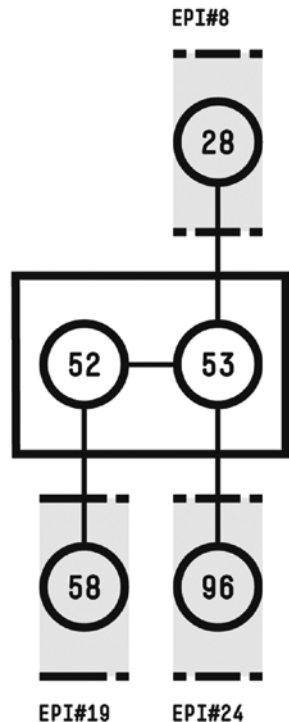
鄧兆旻的這件作品中的主要元素取材於影片中最後一個場景，以此建構出一件與真實尺寸相符的雕塑裝置。這個場景是受害過程的總結：一個被謀殺的女孩，與一個被塑造成大環境下的犧牲品的殺人犯。這場戲呈現了戲劇與逆常的辯證邏輯，所謂的進退兩難：在執行謀殺的行為中，主角嘗試重新從剝削他的環境中奪回主導權，但是這解脫的舉動終究帶來相反的結果，讓他最終落入了陷阱，成為結構中的獵物。

將這個「場景」以紀念碑的方式呈現的同時，也喚起了記憶政治的問題。在記憶邏輯與歷史敘事中、在不可避免的事實發生後仍為其背書的舉動中，是否存在相同的陷阱或是困境？在雕塑週圍的地板上，我們可以

讀到遇害女孩的遺言：「我就跟這個世界一樣，這個世界是不會變的！」

作品的另一部分包括了一系列的文件，以分析的角度解構電影的劇本，嘗試在結構上去了解「必然」與「同情」是如何被建構起來，引領故事向著最終高潮的謀殺段落前去；此外，同時也省思歷史過程中無主體結構與人類動力之間的關係。

鄧兆旻，1977年出生於台灣，現居住及工作於紐約和台北



鄧兆旻，〈一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性〉，2012，玻璃纖維雕塑、數位輸出文件、新聞剪報

【前】紀念博物館

策展人：艾瑞克·波特萊爾

藝術家：羅伯特·費里歐（Robert Filliou）、杰伊曼塔斯·納可維希斯（Deimantas Narkevicius）、彼得·華金斯（Peter Watkins）

紀念館通常在災難發生後成立，紀念受災的死者，也提醒我們應盡全力避免同樣災難再次發生。但無止盡增生的戰爭紀念館，意味著上述第二個預防性的功能並不如預期生效。倘若這兩者間的因果關係是顛倒過來的，會是如何呢？紀念館是否可以於事實發生之前，在事件將發生之地，或以避免事件發生為目的，便先行建好？

〈【前】紀念博物館〉匯集了數件拓展我們對紀念館之理解的影片佳作和紀錄文件，一起來探索這個問題。作品深究紀念館與過去和未來、以及實現性和可能性的關係。它把虛構之物（想像的場景和構建出的事實）與實際發生的歷史事件結合起來，藉以深入瞭解它們所描述的場景在何處開始重疊。此博物館呈現出在事實發生之前便已成為紀錄文件的虛構史實，記錄一個可能性的檔案，以及打開了虛構空間的文件。也就是說，本展中的〈【前】紀念博物館〉上演的是好幾個不同的情境：真正已發生的，未來有可能發生的，以及過去原本可能發生的。

本博物館以彼得·華金斯的影片〈戰爭遊戲〉（The War Games）作為入館後的第一件作品，此作由英國國家廣播公司製作、審查，所描述的是1960年代發生在英國的核子攻擊。影片以真實新聞播報或紀錄片手法呈現，描繪英格蘭肯特郡遭受蘇聯核武攻擊之後的毀滅後果。旁白列舉出的統計資料顯得殘暴異常，畫面不斷播出受苦的兒童、萬人塚和燒焦的屍

體，在影片問世了五十年後的今天，其怵目驚心的真實感仍然令人愕然。「虛構」在此「擬仿」現實，以求防範這個現實變成真正的現實。

在華金斯的影片之後，觀者接著來到一系列由羅伯特·費里歐在1970製作的拼貼，作品〈Commemor〉（交換戰爭紀念碑聯合委員會）。作品本身為一個提案：「那些在今日正盤算要開戰的國家，可以考慮在開打之前，先來交換戰爭紀念館。」費里歐，這位福魯克斯薩斯（Fluxus，亦稱激浪派）的藝術家，以實際建於荷蘭、德國、比利時等地的戰爭紀念館的照片作為視覺表現的素材，藝術家以豪邁、未經修飾的刀法剪下這些影像再加以拚貼，將現存的戰爭紀念碑變成〈【前】紀念博物館〉。

廣島的和平紀念館是一座實際存在的紀念館，館內充滿史上第一次核爆的史料、文物和個人描述，以及「曼哈頓計畫」的科學觀點。〈【前】紀念博物館〉展示來自廣島的兩份歷史文件，讓人看見過去原本可能發生的令人難安的景象，與華金斯和費里歐的手法形成反照。

第一份是寫給美國戰爭部長的備忘錄，陳述著曼哈頓計畫的科學家委員會之建議，將核彈丟在無人居住的小島，作為對日本的警告，以免去對平民投彈可能造成的廣泛恐懼，以及無可避免的國際武器競爭。核彈發明家對想投彈的政客提出這樣的建議：「如果美國可以對世界說，『看看我們曾擁有這些武器，但我們避而不



1



2

用。我們願意聲明，在未來亦放棄使用，並與其他國家共同合作，充分監視核武的使用。』」法蘭克委員會先見之明的建議被忽視了，但代表了指向另一段原本可能發生的歷史的一扇窗戶。

第二份資料則喚起對日本小倉市之命運的記憶，該市是1945年8月9日第二顆核彈的預定目標。此資料影片呈現一部偵察機拍攝B-29轟炸機「伯克之車」在小倉市上空出任務的過程。突然出現的雲層讓轟炸機無法辨認目標，它繞行三圈，企圖在雲層中尋找破洞，最後決定轉向替代目標：長崎。銀色飛機在壯麗的藍天巡邏的影像，讓人想到現實的可怕，與一幕沒有發生的畫面，命運詭異的安排，讓一個城市與死劫擦身而過，另一個卻遭逢毀滅，全都因為幾片白雲的捉弄。

最後一件作品是杰伊曼塔斯·納可維希斯的影片〈未爆彈效應〉(The Dud Effect)，此作呈現虛構的1965年肯特郡事件的另一面：內容模擬了1970年代R-14核彈從立陶宛蘇聯基地發射的情形。從敘事角度來看，〈未爆彈效應〉是〈戰爭的遊戲〉的逆轉（描述重點在於發射而不是其影響），從手法而言亦然：所有的安排都是為了呈現出行動本身之尋常、官僚、條理分明的樣子。事件後果則透漏於四周大自然的影像、強風的聲音、和一系列拍攝蘇聯時期核子裝置嚴重崩壞狀態的長鏡頭畫面。這究竟是後啟示錄時代？或是時間的戰利品，是蘇聯帝國之終結的確定證據？如果是第二項假設，看著這些不曾發生的過去的畫面，為何我們沒有感到安慰？在廣島紀念館的過去原本可能發生，華金斯的未來有可能發生，以及費里歐的條件簡單式，我們目睹納可維希斯的「過去不曾發生」。這幾件作品的結合，加上涉及其「紀念性」價值的其他常數，時間和真相，或說，時間

如何讓真相的概念陷入危機，是真正需要討論的命題。（艾瑞克·波特萊爾、安森·法蘭克）

- 1 彼得·沃金斯，〈戰爭遊戲〉，1965，十六釐米膠卷轉錄影帶，黑白，有聲，片長四十六分鐘
- 2 羅伯特·費里歐，〈交換戰爭紀念碑聯合委員會〉，1970/2003，十二幅黑白照片裝表在板上，每幅 70 × 100 公分。Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf提供

陳界仁 Chen Chieh-Jen

幸福大廈 I, 2012

陳界仁在作品中營造出一幕幕的場景，在其中，「虛構的敘事形式」取代了（從而也讓我們聯想到）被主流範型有系統地排除在外的「再現」——這是就再現一詞的政治意含而論。藝術家在作品中安排的場景，是拍攝於真實的歷史性現場，或是他所指涉的事件或狀態的實際場域，而場景本身亦涉及了故事主角們為影片搭景過程中付出的集體努力。

〈幸福大廈 I〉的題材關注1980年代在台灣出生的一代。這一個世代與日俱增地面臨著缺乏基本保障的生活，無時無刻不生活於焦慮之中。這種情況的造成需追溯到台灣政府從1984年起所推行的新自由主義經濟政策。相關的法案衝擊到無數的家庭並且危害了工作權與居住權，以及要在社會生活裡取得安全保障與服務的基本生存權，也就是直接對年輕一代的未來下了「判決」。

〈幸福大廈 I〉裡的人物，是根據一群身分背景不同但目前都沒有固定工作的年輕人，對其個人生命史所寫的片段感想而發展出來的。他們的文本變成了陳界仁所寫的虛構故事之基礎。此作品是以一棟出租公寓為場景，在公寓即將被拆除改建前，居住其中的房客：失業者、已無任何家人的年輕女子、父親因長期失業而自殺的女同志、父母離異後便離家的女性聲音藝術家等人，陸續準備搬離這棟公寓；而公寓外則聚集了另外一群人，有因長期抗議「派遣法」以至疲憊不堪的單身女性、在電腦回收場工作的年輕女工、長期參與「靜默站立行

動」的殘障小劇場演員、還有不滿學校教育失望而於輟學後從事「樂生療養院史」資料整理的女生，以及正準備前來協助獨居老人搬家，卻只見到被遺留下的行李，而等不到老人的年輕社會運動者。〈幸福大廈 I〉反映的是被原子化後的個體處境，在新經濟政策的支配下，他們的命運被社會「私有化」了。

陳界仁，1960年出生於台灣，現居住及工作於台北



陳界仁，〈幸福大廈 I〉，2012，三頻道錄像裝置，高畫質影片轉藍光光碟、彩色及黑白、有聲，片長82分鐘。攝影：陳又維

基底無意識博物館

策展人：約翰·帕爾曼西諾、
安-蘇菲·塔絲克
(領土仲介所)、安森·法蘭克
以及陳奕任、大衛·赫爾史卓姆

攝影書：亞明·林克
合作：阮慶岳等人

〈基底無意識博物館〉穿插在當代政治體制和至高權威的形式、其具體運作空間形式之間持續變化的關係裡。它透過衡量、勘測、量化、評量、聯繫來對統治、指揮、影響、結構變化的型態提出質疑。在轉化建制和轉化空間這兩條軌道的交會處，〈基底無意識博物館〉揣摩出兩個資料庫以及它們在勘測、記錄和想像變化，以及歷史之間的關聯方面所形成的概念。

一方面，論述和實踐充斥著分門別類的和專門的知識，並造成許多技術上的知能變得片段和分立。知能的分門別類以及對所影響的區塊的劃分直接表現在空間的劃分和分隔上，這使得人們以各種決定論的作法來作出改變，這是目前最常被採用的方式。現代性所向披靡，似乎與界入範圍的擴張，以及構思與效應的幅度和限度息息相關。

另一方面，就劃界和管理程序的執行上，各處都發生歸屬不清和組織混亂的情形。不同於將轉變過程等同於組織程序和規則的主流作法，一連串的裂隙、片段、斷層線正在重新形塑當代的居住空間。這些空間並非棄置的、不整齊或剩餘的，卻似乎標示出在發展之際會有的分歧和截短的途徑。好些表面上彼此無關的事件、

計畫和行動都開始質問該如何擺脫預設的導向規劃，讓政治、空間、科技、影像和文本的連結不再是依循既有知識的路線。

第一批記錄的活動和素材來自台灣的相關國立單位檔案資料館或資料庫，它們勾勒出台灣複雜的政治和文化定位。人們從現代性之殖民主義的和帝國主義的形式出發，所想像的二十一世紀的新基層結構呼應了現代化長期以來的控制、管理和工程技術，這一切的運作旨在管理貨物、物質、能源、人口、資訊、金融的流通。這些技術本身則反過來使得穿過並構成當代空間的各種途徑更快速地被區隔與劃分。現在，則似乎逐漸形成持續變得片段和分隔的複雜混合體，趨向於如分子般四散的獨立實踐和當今公共生活的反政治轉向。當一個空間裡的道德主體的建構和它們共同生活的空間的建構之間有著錯縱複雜的關係，我們該如何思考這個空間？

第二批素材在美術館裡的安排陳列是基於長時間的分析而做的。陸地衛星 (Landsat) 資料檔案庫的大型橫截面圖顯示出人類共同生活的具體空間的轉變。這個不斷更新的資料庫素材是在台灣解嚴以來的近三十年間，透過從海拔+/-705公里的地方掃





視整個地表所得。這裡將針對變動中的該地區地表構成成分做出圖示和分析。陸地衛星多端點感應器偵測介於0.45至0.52微米頻率的電磁波，偵測到的電磁反射描繪出地殼表面上的轉變，它們構成人類活動的基底和深層結構。這些圖示標示出控制、調節、納入和框限轉變的聯結的複雜程序，以及當代政治體制的形式與當代空間之間產生的諸多系列的異質轉變。（領土仲介所／約翰·帕爾曼西諾、安-蘇菲·塔絲克）

葉偉立 Wei-Li Yeh

勾踐進城，2005–2012

葉偉立不同時期的作品都在檢視廣義的當代資本主義社會邊緣的狀態，而「場所」在這場詰問中占據了重要地位。無論是城市的邊緣、棄置的場域或廢墟，這些場所處於轉變、即將讓位給新事物的誕生，又或僅是對葉偉立個人具有特殊意義。正是在廢棄狀態的危機與混亂中、在介於垃圾與文物間的物件中，以及尤其在那些「被丟棄」的物品當中，他找到了能夠編織出繁複敘事的素材，而具現在他的攝影作品中。

此系列中的物件是2005年在高雄的前海軍營區衛武營中被發現的，此營區不久前被規劃作為新市立歌劇院的建地，因此在藝術家造訪沒多久之後就被拆毀。物件是一幅描繪越王勾踐的畫作，勾踐既是古代的歷史人物，也是民間傳說的主角，更在後代晉升至仙界。兩千三百年以前，勾踐是越國的君王，曾落入敵方吳國的陣營，當了三年的戰俘服侍敵人，這是他最廣為人知的故事。在敵營中，他日日逼迫自己在晚間吞下苦澀的鹿膽膽汁，來提醒自己過去的挫敗與羞愧的回憶，直到有一日他抓住報仇的機會，重新奪回他在戰國之間的地位，而這些國家後來成為今日的中國。越王勾踐嘗試奪回國家的故事常被國民黨與其自身的命運和宿命相比擬，該黨在1940年代後期撤退來台後，仍然懷抱重掌中國大陸主權的想望。以勾踐為主題的繪畫到今日仍然可見於許多軍事設施，而葉偉立高雄拾獲的正是這樣的殘跡。

在2005年找到這幅畫後，葉偉立便把它帶回台北的家中，並且拍下它行經不同環境的樣貌，在他刻意安排的平凡無奇的場景中，這幅畫僅作為背景中的一角。這趟旅程已歷時八年，而且仍持續進行中，畫作表面在這過程中自然地分解，但也同時被重新組裝，像是要在消失之前搶救這幅畫作，讓它能夠永久地被記錄。藝術家以不同層面的歸鄉之情建構這段旅程，它並非征服與復仇，而是城市中記憶的離散，亦是在都市生活及其奮鬥的脈絡下的一種游牧式體驗。

葉偉立，1971年出生於台灣，現居住及工作於台北



葉偉立，〈勾踐進城〉，2008，系列七之四／小倩，台灣，台北，燈箱、雷射半透片輸出，100 × 120 × 15公分

傑括瓦·尼坦隆

Jakrawal Nilthamrong

零重力，2012

傑括瓦·尼坦隆的影片可說是進入邊界的敘事與視覺探險，那是真實、虛構及想像的邊界，是介於生活與死亡、幻夢與醒覺的邊界，介於形塑與穿越我們的經驗與現實之不同界域的可視世界、不可視之力量，以及精神性的邊界。〈零重力〉是尼坦隆第二部以不可視之力量處理「重力」的影片，並如同「業力」(karma)一般，僅將結果呈現給觀者。其早期作品〈人與重力〉呈現一個人推著一部承載重物的機車，企圖越過山區這番與重力之間的掙扎，但在〈零重力〉中的「重力」則指涉暴力事件的後果。

作品〈零重力〉所表述的是關於泰國與緬甸、虛構與真實、過去與此刻的種種邊界。拍攝地點是離曼谷不遠處的拉查布里(Ratchaburi)，此作與片中人物一同踏上進入該地歷史的旅程。2000年，在拉查布里醫院發生了一起國家級的攻擊事件，當時該醫院被鄰國緬甸以誠為名的「上帝之軍」克倫族武裝游擊隊所占領，並挾持院方人員作為人質，而此次行動是由一對十二歲的雙生子領軍。十名占領的克倫族游擊隊最後在泰國武力干預介入時被殺，某些成員顯然是在投降後被當場處決。這起事件讓我們意識到緬甸的政治處境，與南方克倫族投入的戰爭，同時被冠上引爆泰國南部暴動之導因的罪名。

從喚起該事件之記憶的醫院場景為出發，影片接著帶領我們進入一場邊界之旅：從車禍與社會服務在泰國，這是一種搶奪往生者大體的激烈競爭到叢林中的神祕偶遇，被觀者穿

越了記憶的主角，在此遇見了聲名狼藉的「上帝之軍」首領，那對克倫族的雙生子，以及其他種種情境。

傑括瓦·尼坦隆，1977年出生於泰國，現居住及工作於曼谷



傑括瓦·尼坦隆，〈零重力〉，2012，高畫質錄像、彩色、有聲，片長28分鐘

瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯

Maria Thereza Alves

拆美麗灣，2012

旨在確保台灣未來生存的聲明，
2012

瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯的錄像與裝置作品關注的是殖民關係的延續與實現，探討再現以及在記憶、褫奪既有分配、土地權力方面的政治性。她的作品批判了穩定的身分，同時也是演化過程的任何版本，以及所有在殖民現代性的歷史過程中被視為理所當然或無法避免之物的反制模型。她曾參與世界各地原住民對抗驅逐與文化破壞的行動，因此使她選擇聚焦在所謂的「在地」知識與歷史的反敘事。

針對本屆雙年展，阿梅斯籌劃了兩項表演行動。第一件作品將現下原住民抵抗大型企業對海岸開發案的活動，帶入台北雙年展的開幕系列活動，她請本展策展人在雙年展的正式場合中，穿上反對台東杉原海岸上美麗灣開發案的T恤衫。多年來，台灣本地的社會運動者與環境團體致力於反對這些土地的「發展」與私有化。這棟嶄新的遊客渡假村將蓋在阿美族的傳統漁場上，此處也是珊瑚礁的群聚區。這項開發計劃現在因為法院質疑其建造許可與環境影響評估的正當性而暫時擱置。

阿梅斯第二場藝術介入事件則是在展覽期間由一位表演者，定期於台北市某些公眾場所敲鑼進行演出。敲鑼是一種舊式的公告發布行為，至今早已沒落，其公告的內容將會傳達台灣原住民在當下的急切需求，包括美麗灣事件、達悟族將核廢料趕出蘭嶼的抗爭、太魯閣居民與亞洲水泥公司的對抗等。

瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯，1961
年出生於巴西，現居住及工作於
柏林



瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯，〈旨在確保台灣未來生存的聲明〉，2012，
於臺北市立美術館、公共空間，以及公司總部進行的行為表演。
Galerie Michel Rein 提供

兩年計畫

〈兩年計畫〉開始於2010台北雙年展策展團隊的一項試驗計畫，在2010年3月間邀請了一群藝術家針對現今全球雙年展體制的現象提出因應方案，其中一項共識就是在目前一次性的展演性質，有著各式各樣的時間性斷裂，包含創作計畫的構想、佈展及創作的壓縮與緊繃。因此，三位策展人和十位藝術家組成了〈兩年計畫〉團隊，以2010台北雙年展體制為起始點，衍生為一個大膽的「異識性」的獨立展演計畫，在為期兩年的的線性展演時間中，實驗著藝術經驗的教育轉向以及國際／在地文化場域的定位移置。

參與計畫的藝術家各自從不同角度切入作品內容，有些則緊扣著2010台北雙年展中的發表概念，例如：拉拉·阿爾瑪雀紀 (Lara Almarcegui)、克里斯坦·揚可夫斯基 (Christian Jankowski)、白雙全、饒加恩、石晉華；有些則從創作的狀態提出新思維，例如：奧莉薇雅·普蘭德 (Olivia Plender) 的隱形劇場、馬立歐·葛西亞·托勒思 (Mario Garcia Torres) 的反轉標準作業程序，以及麥可·波特諾伊 (Michael Portnoy) 的出版計畫和克里斯·伊文斯 (Chris Evans) 的拆除工程提案。

〈兩年計畫〉歷經了兩年實驗性的研究和創作過程，在一個誠實與透明的自我反觀的策展實踐中，經由無數反覆的對話與協商，並在一開始沒有文化機構及補助的支援下，面對經費籌措及人力上十分艱困的窘境；然而在台北歌德學院 (德國文化中心) 的支持下，〈兩年計畫〉於2011年11月舉行了「期中發表座談會」，此次座談會不只提供〈兩年計畫〉一個重要的發聲平台，並讓發展中的藝術計畫與

在地觀眾和專業人士有了更進一步的對談及討論，也對後續的創作扮演十分重要的轉捩點。

隨著計畫進入尾聲，〈兩年計畫〉與2012台北雙年展的合作，為這個當初以雙年展為討論起始的計畫有了意外卻更完整的故事鋪陳。此項計畫從草起、過程中的掙扎到最後的總結，是場藝術實驗及自我挑戰的旅程。它彌補了時間不足的斷裂，卻也相對產生了當初未預期的種種問題和發展。在2012台北雙年展結束時，〈兩年計畫〉也將正式劃下句點，我們邀請大家於2013年1月參與其「計畫終曲」，一同分享十位藝術家的最後成果發表。

<http://2yearproject.blogspot.com>

特別計畫

360度式

執行藝術家：法蘭西斯·卡馬丘

練習課程：2012/09/21—2012/09/27

工作坊：2012/10/1—2012/10/5

第一梯次：14:00—14:50

第二梯次：15:00—15:50

地點：士林運動中心

住址：111台北市士林區士商路1號

電話：02-2880-6066

報名：士林運動中心服務台

陳界仁〈幸福大廈 I〉

作品中由工作人員、演員共同搭建的

場景，同時開放參觀

開放日期：2012/9/29—2012/12/30

開放時間：週二—週日 13:00—18:00

（週一休息）

場景地址：新北市樹林區三俊街115號

（一品建材廠區內）

兩年計畫

2013年1月舉行2010台北雙年展的

〈兩年計畫〉「計畫終曲」討論會，

分享十位藝術家的最後成果。詳情

請洽：<http://2yearproject.blogspot.com>

創意入侵：札克·季思的跨領域冒險

講者：札克·季思 (Zak Kyes)

日期：2012/9/22

時間：14:30—17:30

地點：臺北市立美術館視聽室

表演與活動

2012年9月28日

漢娜·赫紀希

等候大廳·現代性場景

裝置、行為表演

時間：20:00—22:00

地點：臺北市立美術館大廳

瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯

旨在確保台灣未來生存的聲明

於臺北市立美術館、公共空間，以及

公司總部進行行為表演

表演者／助理導演：簡朝崙

時間時間：35分鐘

場次請上網查詢：

www.taiebiennial.org

瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯

拆美麗灣

表演者：安森·法蘭克

時間：預展與開幕期間

地點：臺北市立美術館

波瑞斯·安德萊卡

黑色的鳥和烏鴉 (II)

時間：21:00—22:20

地點：臺北市立美術館三樓展覽場

劉鼎

揮之不去

行為表演、複合媒材裝置

表演者：劉鼎與李然

時間：19:45—21:00

地點：臺北市立美術館一樓展覽場

2012年9月29日

展覽的政治：神祕學、影像與空間

主講：安森·法蘭克、約翰·帕爾曼西

諾·艾瑞克·波特萊爾

時間：14:30—17:30

地點：臺北市立美術館視聽室

劉鼎

揮之不去

活動主持：劉鼎、李然與鄭美玲

時間：12:30—14:30

地點：臺北市立美術館一樓展覽場

紙場茶會

白雙全的表演與吳俊輝影片放映

時間：19:00—20:30

地點：紙場1918

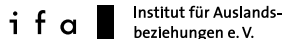
策劃主辦



指導



國際合作



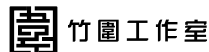
英國文化協會



特別計劃贊助



協助



我們要對下列的個人與機構團體表達誠摯的謝意，因為他們的慷慨支持與合作，得使本展順利完成。

機構團體

Aanant & Zoo; Art Book Cologne; Aurora Group; Boston Public Library; Christine König Galerie, Vienna; David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library; David Rumsey Map Collection; Estate of Hanne Darboven; Faculty of Mass Communication and Journalism, Thammasat University; gb agency, Paris; GMVZ; Jan Mot, Brussels; Konrad Fischer Galerie; La Synagogue de Delme; Library of Congress, USA; Madukismo Sugarcane Factory (Yogyakarta); Mondriaan Foundation; Monitor Gallery; Muzeum Sztuki (ód); National Archives, USA; Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid; Numthong Gallery; Paul Sacher Foundation, Basel; Peters Edition Limited, London; Quality Information Publishers; Scala, Florence; Schott Music, Mainz; Teater Garasi (Yogyakarta); The BOX Gallery; The Freesound Project; The Juan Downey Estate; The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; The Seismological Center; The Theosophical Society; Trees Music & Art; Trouble Magazine; Wellcome Library

π格動畫工作室、人間診所、大英圖書館、中央研究所歷史語言研究所、中

央氣象局、中華民國外交部、太極園善堂、巴黎電影文件中心、北投文物館、北竿鄉芹壁境天后宮鐵甲元帥、臺北國際藝術村、台北歌德學院、台南榮譽國民之家、臺灣大學心理學系暨研究所、竹園工作室、行政院原子能委員會、佛羅里達大學基爾中心、杜克大學、林業試驗所植物園組植物標本館、法國國家視覺藝術中心、芝加哥大學圖書館、南投竹藝博物館、美國國家航空暨太空總署、美國國家檔案和記錄管理局、英國科學與社會圖片庫、香格納畫廊、紐約現代美術館、財團法人國家電影資料館／台灣電影數位典藏中心、財團法人彭明敏文教基金會、國立故宮博物院、康乃爾大學、荷蘭皇家國際藝術村、荷蘭媒體藝術學院、麥勒畫廊、圓山商旅會館、新竹物流股份有限公司、葫蘆雕刻藝術館、臺北市文獻委員會、廣島和平紀念館、歐洲太空總署、噶瑪蘭部落、龍發堂、舊香居

以及

Justice Abusa; Putri Adju (Ark Gallery, Jakarta); Lee Ambrozio; Dorothy Amenuke; Angela Anderson; Mike Andrews; Wolfgang Becker; Markus Bernhard (Goethe-Institut Taipei); Nathalie Boutin; Frauke Breede (Galerie Thomas Zander, Cologne); Stefan Britton; Annett Busch; Joel Ruiz Butuyan; Christian Casse; Francois Casse; Lee Chatametikool; Mortimer Chatterjee (Chatterjee and Lal, Mumbai); Jean-Marie Courant; Matthew Cunningham; Guillaume Désanges and Trouble; Marck

Dickenson (Neue Alte Brücke, Berlin); Pauline Doutreluingne; Marilys B. Downey; Bassam El Baroni; Chiara Figone (Archive Books, Berlin); Gridthiya Gaweewong; Ginger Glacier' s eggs; Lina Gopaul; Solène Guillier; Alexander Hahn (Aanant & Zoo, Berlin); Heide Häusler (Sprüth Magers, Cologne); Nanna Heidenreich; Lorenz Helbling (ShanghART Gallery, Shanghai); Margareta Helleberg (Moderna Museet, Stockholm); Eva Höfler (Christine König Galerie, Vienna); Lori G. Juvida; Max Kahlen; Kammarheit; Irfan Khatri; Christine König (Christine König Galerie, Vienna); Tara Lal (Chatterjee and Lal, Mumbai); Jamaludin Latief; David Lawson; Miriam Lazoff; Lee Peng-Hsiang; Filiep and Mimi Libeert; Patrizia Libralato (Birch Libralato, Toronto); Aimee Lin; Andrea Lissoni; Carol Yinghua Lu; Evonne Mackenzie (British Council, London); Giovanni Majer; Inge Marayama (Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf); Charles Mazé; Mister Michael; Mister NY; Jan Mot; Marc Mozga; Chris Mullen (Wellcome Library, London); Sonja Oehler; Louie Ojeda; Hila Peleg; Capucine Perrot; Raquel Pinto; Ella Raidel; Jan Ralske; Laurie Robins; Jeffrey Rosen (Misako & Rosen Gallery, Tokyo); Arin Rungjang; Gerald Salgado; Ewa Sapka-Pawliczak; Rizky Sasono; Radovan Scasascia; Benedicte Sehested;

Ana Sokoloff; Stefanie Schulte Strathaus; Monika Szewczyk; Nina Tabassomi; Yudi Ahmad Tajudin; Alexander D. Tan; Suehli Tan; Barbara Thumm (Galerie Barbara Thumm); Miguel Tomacruz; Bahrul Ulu; Julie Ulvestad; Rene Vienet; Heidi Voet; Kai Vollmer; Camille Weiner; Malwina Woest (Eidotech); Nicole Wolf; Yang Yi-Ju; Pauline Yao; Jim Zhu; Tirdad Zolghadr; Theus Zwakhals (Netherlands Media Arts Institute)

于善祿、小倉子、巴奈·庫穗、王耿瑜、王健雄、王嘉驥、王德威、北竿鄉芹壁境天后宮鐵甲元帥、安德明、朱柏穎、佐藤、吳宣萱、吳淑倫、呂岱如、李定一、李玠樺、李然、村山祥子、汪紹綱、那布、阮慶岳、周正道、周瑞發、奇邁、林天惠、林光榮、林金花、林振雲、林珮鈺、施佩君、洪侃（葫蘆雕刻藝術館）、范曉嵐、徐文瑞、翁佳音、張正仁、張恩滿、旋元佑、郭昭蘭、程昕東（程昕東國際當代藝術空間）、陳芳明、陳怡靜、陳建帆（林業試驗所植物園組植物標本館）、陳思婷、陳淇榜、陳嵩嵐、陳璽安、彭予薰、馮稚銘、黃天臺、黃光國、黃炎炎、黃燕燕、黃曉薇（台灣中央氣象局地震測報中心）、楊承鎬、楊凱諺、楊渡、廖憶玲、趙夏嫻、潘阿玉、潘烏吉、潘清水、蔡春鴻、蔡鎮宇、鄧達鑫、鄭永昌、鄭美玲、鄭慧華、蕭玲、蕭麗虹、鍾永豐（交工樂隊）、簡秀枝、魏延年、魏松（台北歌德學院）、魏惠敏、羅明珠（英國文化協會，台北）、蘇崑龍、蘇聖傑、釋開豐、龔一舫、龔卓軍

2012台北雙年展

現代怪獸／想像的死而復生

2012年9月29日至2013年1月13日

臺北市立美術館館長 黃海鳴

館務發展小組

劉明興 廖春鈴 劉建國 張麗莉

張芳薇 林玉明 于平中 林秋鳳

白鈺珍

展覽

策展人

安森·法蘭克 (Anselm Franke)

助理策展人

海蒂·芭蕾特 (Heidi Ballet)

王俊琪

雙年展暨國際計劃辦公室主任

張芳薇

展覽執行

蕭琳秦 雷逸婷 蘇子修 方美晶

游舒婷 江奕穎

展覽助理

王浚人 許昕 嚴玲娟

展務協力

劉宥宜 黃惠婷 全瑋菁 李佳霖

李芝瑩 張琬怡 洪培馨 念靜愷

林怡蕙 朱祐辰 陳飛豪 洪思吟

葉杏柔

展場布置

馮健華 支涵郁

展場設計

安森·法蘭克

Zak Group與CoDKT合作

公關小組

盧立偉 楊舜雯 昌佳璟

展場技術顧問與執行

陳宏圖 王永廷 曾正富 林奕成

展場電力／燈光

曾昶為 蔡鳳煌 劉崇德 張裕政

總務

林玉明 廖芸娜 饒德順 張銘育

會計

于平中 李亦昀

政風

白鈺珍

資訊

林熾 廖健男

攝影

陳志和 陳泳任

展覽記錄

風景映畫創作社

教育推廣

督導

劉建國

演講會／賞析會／座談會

王素峰

導覽團隊

蕭淑惠 盧瑞斑 莊麗雅 施淑宜

林宣君

特別教育計畫

陳瓊瑜 林宣君 林佳慧

導覽手冊與線上雜誌

發行人

黃海鳴 臺北市立美術館

主編

安森·法蘭克

布萊恩·關·伍德 (Brian Kuan

Wood) (雜誌)

執行編輯

陳盈瑛

美術設計

Zak Group 胡若涵 (協助)

美術執行

胡若涵 (中文)

英文審稿

麥克·安德魯斯 (Michael

Andrews)

中文審稿

沈怡寧

英翻中譯者

林心如 沈怡寧 張至維 嚴玲娟

崔延蕙 陳婉伶 劉子倩 高森信男

于昌民 章敏 林欣怡 李佳純

中翻英譯者

韓伯龍 涂景文 魏珠麗

印刷

佳信印刷有限公司

撰文者

安森·法蘭克 海蒂·芭蕾特

微型博物館策展人 藝術家

著作權人 臺北市立美術館
發行處 臺北市立美術館
台灣台北市中山北路三段一八一號
Tel. 886-2-2595-7656
Fax 886-2-2594-4104
<http://www.tfam.museum>
出版日期：101年9月
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
版權所有 翻印必究

2012台北雙年展

JOHN AKOMFRAH
MARIA THEREZA ALVES
ADAM AVIKAINEN
ASHISH AVIKUNTHAK
ERIC BAUDELAIRE
FERNANDO BRYCE
CHANG CHAO-TANG 張照堂
CHEN CHIEH-JEN 陳界仁
YIN-JU CHEN 陳滢如
YU-CHENG CHOU 周育正
JASON DODGE
JIMMIE DURHAM
HARUN FAROCKI
OMER FAST
PETER FRIEDL
SIMON FUJIWARA
ANDREA GEYER
YERVANT GIANIKIAN
& ANGELA RICCI LUCCHI
VIRLANI HALLBERG
HSU CHIA-WEI 許家維
HANNAH HURTZIG
LUIS JACOB
MARYAM JAFRI
CHIA-EN JAO 饒加恩
RAJKAMAL KAHLO
KAO CHUNG-LI 高重黎
JOACHIM KOESTER
JOMPET KUSWIDANANTO
MARYSIA LEWANDOWSKA
& NEIL CUMMINGS
LIU DING 劉鼎
JOVEN MANSIT
ANGELA MELITOPOULOS
& MAURIZIO LAZZARATO
JAKRAWAL NILTHAMRONG
BORIS ONDREIČKA
WILLEM OOREBEEK
THE OTOLITH GROUP
PAK SHEUNG CHUEN 白雙全

PRATCHAYA PHINTHONG
ROEE ROSEN
ANDREAS SIEKMANN
ELISA STRINNA
SUN XUN 孫遜
TENG CHAO-MING 鄧兆旻
ROSEMARIE TROCKEL
ANTON VIDOKLE
& HU FANG 胡昉
DANH VO
WEI-LI YEH 葉偉立

THE MUSEUM OF
ANTE-MEMORIALS
THE MUSEUM OF CROSSINGS
THE MUSEUM OF GOURD
THE MUSEUM OF THE
INFRASTRUCTURAL
UNCONSCIOUS
THE MUSEUM OF THE
MONSTER THAT IS HISTORY
THE MUSEUM OF RHYTHM

策展人 ANSELM FRANKE