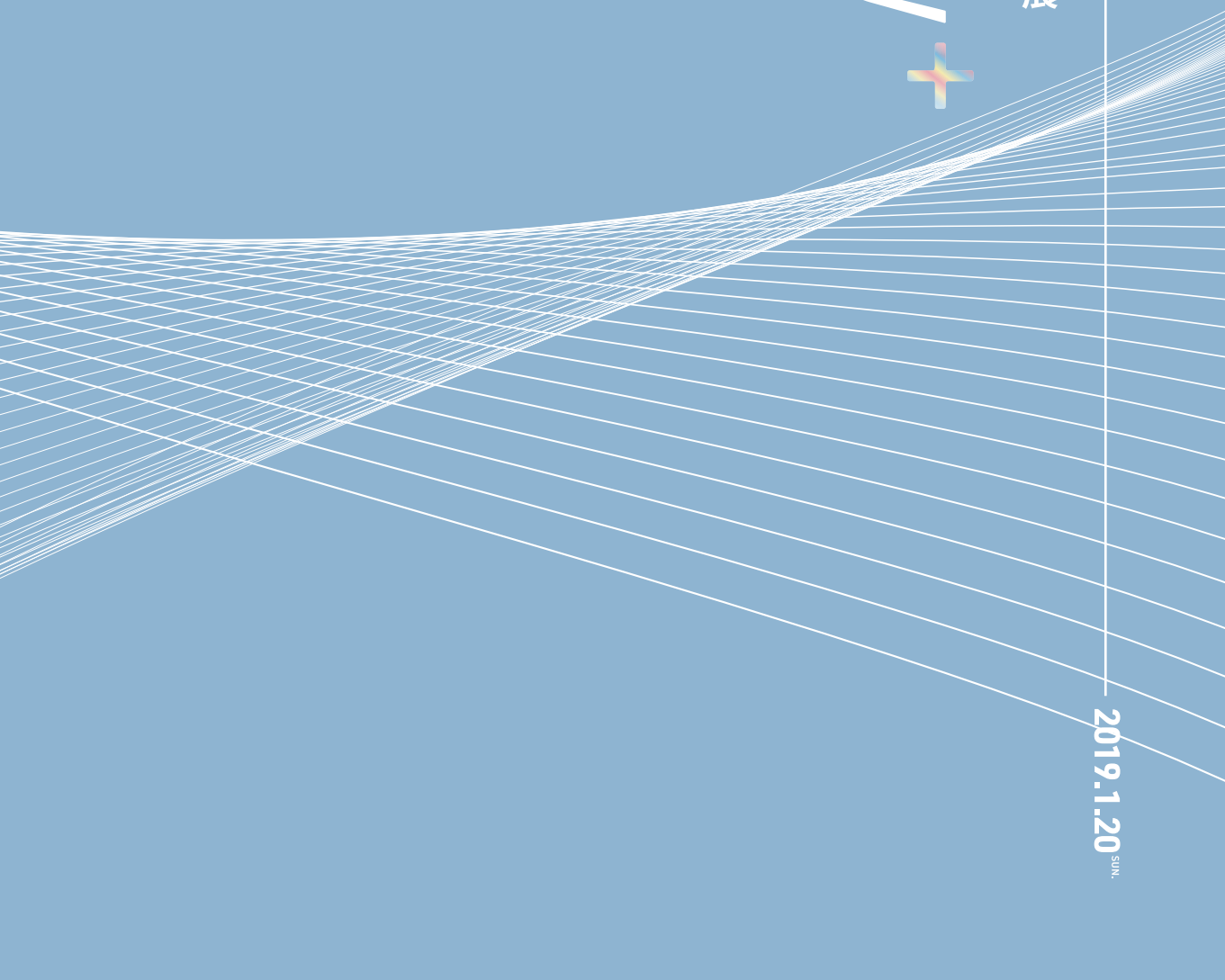


2018.11.21 WED.

第二屆大臺北當代藝術雙年展
The Second Greater Taipei Biennial of Contemporary Art

art in the daily +

2019.1.20 SUN.



第二屆大臺北當代藝術雙年展

The 2nd Greater Taipei Biennial of Contemporary Art

策展人暨 工作團隊

CURATOR AND EXHIBITION TEAM

總策展人 Chief Curator

陳志誠博士 Dr. Chih-Cheng CHEN

策展人暨參展藝術家 Curator-artist

張君懿 Chun-Yi CHANG
查理·卡克皮諾 Charles CARCOPINO
駱以軍 Yi-Chin LO
建築團隊 Architectural group

工作團隊 Exhibition Team

佈展統籌 Exhibition Coordinator **羅景中 Jing-Zhong LOU**

策展人 Curator / 藝術總監 Art Director **張君懿 Chun-Yi CHANG**

展務聯繫 Communication / 翻譯 Translation **林志忠 Chih-Chung LIN**

論壇規劃 Organiser of Forums **張韻婷 Yun-Ting CHANG**

行銷企畫 Marketing and Planning / 媒體連絡人 Public Relations **李佳儒 Chia-Ru LEE**

文宣企畫與編輯 Interpretive Planner and Editor **劉佳旻 Chiamin LIU**

視覺美術設計 Graphic Designer **賴柏燁 Boyea LAI**

網路技術支援 Consultant on Internet Technical Resource **三思資訊 Sense Info**

網路社群推廣 Social Media Promotion **BAR台藝術網絡平台 (Beaux-Arts Réseaux)**

攝影 Photographer **劉蕙繁 Wei-Tsan LIU**

作品導覽配音員 Audio Guide Narrator **葉珺玲 Martida YEH**

宣傳短片製作 Producer of Promotional Video **張君懿 Chun-Yi CHANG**

宣傳片動畫製作 Animation Producer of Promotional Video **林鼎傑 Din-Chieh LIN**

紀錄片拍攝 Documentary Filming **Lane 216, Eas**

展務執行 Exhibition Staff **柏雅婷 Ya-Ting PO、盧思諭 Sz-Yu LU**

預約導覽 Exhibition Guided Tour Arrangement **楊宜晨 Yi-Chen YANG**

目次

CONTENT

6-17 文論與訪談

Curatorial Discourse and Interview

策展文論——策展人張君誌
「超日常」的展覽實踐——訪談策展人張君誌
從「說故事的人」啟動的翻牆實驗——訪談小說家駱以軍

18-19 索引

Index

藝術家
展區

20-103 展區與作品

Exhibition Venue and Work

有章藝術博物館
九單藝術實踐空間
北區藝術聚落

104-129 串聯與論壇

Network and Forum

大台北串聯·超日常衛星站
「藝術超日常」論壇與工作坊

130-143 展覽專文

Exhibition Review Article

「超日常」：未定義的策展美學演進——嚴瀟瀟
超日常：日常的疊加技術——洪苟
一躍即是另一處幽冥次元——黃湯姆

策展文論

超日常⁺——

第二屆大臺北當代藝術雙年展



策展人

張君懿

那滿額皺紋、年老工人般的《多疑聖托馬斯》，魯莽地將食指探入耶穌的肋骨。如果我們朝著卡拉瓦喬所再現的這幕「日常」手勢望去，免不了看見維梅爾畫裡日光斜照下倒著牛奶的婦人、庫爾貝的掘石工人、米勒農田裡的拾穗婦人，乃至馬內所描繪的蘆筍，甚或回想起早在15世紀初便堅持以回到現實的方式刻畫日常一隅的范艾克；從自然主義、寫實主義、達達、新達達、普普藝術、集合藝術、新寫實主義、激流派、偶發藝術、貧窮藝術……至今，若藝術實踐進程早已讓藝術一步步從完美神聖的殿堂走入「日常」，那麼，走入「日常」後的當代藝術何去何從——「日常」是否一如往昔仍為驅動藝術實踐的創作資源之一？而若人們熟悉的「日常」總是有所遮蔽，讓人無法直視生活本身，從藝術折返日常是否能讓我們洞察生活？

第二屆大臺北當代藝術雙年展，以「超日常」為展題，集結來自法國、美國、奧地利、盧森堡、日本以及臺灣等地的藝術家；首先邀請臺灣小說家駱以軍，沿著「北區藝術聚落」與「九單藝術實踐空間」這一片巷弄蜿蜒的展場空間，書寫一部揉合日常生活殘影、以及曾經於此發生之作品片段的小說《翻牆者》，以此作為第一件介入雙年展的作品，揭開本屆雙年展的序幕。受邀參展的藝術家，繼而以此小說以及展場空間作為創作發想的參照，以接龍的方式分線發展，而作品在個別發展的同時，亦成為其他作品的參照對象，彼此漸次勾勒出隱形的聯動關係。由此，以展場空間為主軸書寫而成的小

「藝術使生活比藝術更有趣。」—— 羅伯·費理歐



說、以小說為創作發想參照的作品，在互為文本的過程中，漸次開啟一種介於作品、文本以及場所之間的多層次對話，交織出相互指涉的意義網絡，一如層層疊疊的複寫跡痕，積澱成如羊皮紙般的隱跡文本。

如此從日常衍異的「超日常」，不只停留在日常的再現或轉譯，也並非源於與日常之間的斷裂，而是藝術創作主體在不同的現實切面之間，經由對日常進行拆解與重構的各種藝術實踐而重返日常，並在重返之中揭示日常的原始獨特；透過與日常拉開距離，從此間的依附關係中尋獲參照點／可把握／可超越之處，以將日常化為可賴以創造的無窮資源；猶如於日常的內在輕劃出一道摺痕，讓日常的既有向度在微微轉向之際，指出陌生未知的他方，將日常帶向似近却遠之處，賦予它原本沒有的將來。藉此，我們希冀開啟藝術與日常的多重對話關係，並於展期間透過一系列的論壇與工作坊，逐步揭開「藝術工作者們的日常」，邀請觀者穿行在充滿皺褶的想像與思考空間，覺察一層又一層被挪用、變形或轉化的日常：越是超日常，越是回到日常。

Curatorial Discourse

Daily⁺——

The 2nd Greater Taipei Biennial of Contemporary Art



Text

Chun-Yi CHANG

As an old labourer full of wrinkles on his front, *Doubting Thomas* recklessly probes the index finger into the ribs of Jesus. Following the "daily" gesture represented by Michelangelo Caravaggio, we are bound to see Johannes Vermeer's woman pouring milk under the sunlight, Gustave Courbet's stone stackers, Jean-Francois Millet's cleaners, and even Edouard Manet's bunch of asparagus. We might even recall in early 15th century Jan van Eyck, who insists on portraying in the real world everyday life on the corner, Artistic practices have evolved under various trends, such as naturalism, realism, Dada, Neo-Dada, pop art, assemblage art, new realism, Fluxus, happening art, arte povera and so on. If the course of evolution has step by step turned from the sacred temple of perfectness into "the daily", then where would contemporary art in "the daily" go? Does "the daily" still belong to one of the creative resources stimulating artistic practices? If in "the daily" we are familiar with exists always some aporia which keeps us from gazing upon life itself, could a shuttle between art and daily life render us more insightful of life?

Baptised as *Daily+*, the 2nd Greater Taipei Biennial of Contemporary Art unites 35 artists from France, USA, Austria, Luxembourg, Japan and Taiwan. Engaged firstly in the biennial, the Taiwanese novelist Yi-Chin LO writes along the exhibition venues, Nine Single Rooms Art Space and Northern Campus, and transforms the spaces full of winding alleys as interwoven reminiscences into *Wall Climber*, which mixes residual images of daily life with segmented work on what had happened here. The novel is the first invited work that lifts the curtain of the biennial. Taking the novel and exhibition spaces as reference of inspiration, the invited artists develop as a card game their projects in multiple direction, and the developing

「Art is what makes life more interesting than art」—— Robert Filliou



projects later become as well a reference to each other, through which the invisible relationship of linkage is thus gradually drawn out. Therefore, the novel based on the exhibition sites and the artworks referring to the novel - both create intertextually between artwork, text and site a sort of multi-level dialogue from which is generated a significance network of inter-reference, similar to a parchment-like invisible text, full of layers of overlapping and accumulated traces.

Derived from the daily life, the *Daily+* is neither translation nor representation of the daily; it is not a clean break from the daily routine either. Rather, it signifies that in the different slices of reality stands a subject of art creation who, by means of various art practices, deconstructs and reconstructs the daily in order to return to it anew. Out of the very returning can a subject reveal the originality of the daily. In other words, keeping a distance from the daily life, a subject is thus able to discover in the relationship of dependency some points of reference, of substantiality and of transcendence, and to further transform the daily into infinitive resources for creation. As a folding mark cut slightly on the inner of the daily, the daily+ diverges the dimension of the daily to the unknown, to a place seemingly close yet out of reach, and endows the daily with a future never expected. Thus, we hope to unfold a multi-dialogue between art and daily life, and at the meantime, through a series of forums and workshops, to reveal progressively the "daily of artist", and finally to invite spectators to stroll in a wrinkled space of imagination and thought so as to observe each layer of daily life, diverted, metamorphosed, or transformed. The more the daily becomes the daily+, the more the daily+ becomes the daily.

「超日常」的展覽實踐 ——訪談策展人張君懿*



| 問 |

這次的大臺北當代藝術雙年展（以下簡稱雙年展），妳邀請駱以軍沿著展場空間書寫了小說《翻牆者》，以它作為第一件介入此次雙年展的作品，可否請妳談談這個邀約的原初發想？

張君懿（以下簡稱「張」）| 大臺北當代藝術雙年展的展區，除了有章藝術博物館這種白盒子空間之外，還有兩個比較特別的展區，分別是「北區藝術聚落」與「九單藝術實踐空間」。這兩個地方是六〇年代左右建造的平房式建築，過去是作為教師眷舍使用。

從二〇一六年第一屆大臺北當代藝術雙年展開始，臺藝大把這些校區周邊的老舊眷舍改建為展場，成為藝術家創作與展示的場所，至今已有將近五十件當代藝術作品曾經在這些屋舍發生。去年我策劃的展覽「空氣草——當代藝術中的展演力」裡頭，就有許多藝術家的作品就是從這些老舊屋舍的空間發展出來的。這個地方其實像許多老舊眷舍一樣，去向不明，未來可能會面對拆除的命運。這三年來，我意識到這些眷舍的整體面貌正逐漸改變，曾經在那裡的紅色木門和羊蹄甲樹林已經不在。

從場所記憶出發的策展發想

張| 策劃這次雙年展時，我開始思考，除了已經陸續做好的一些居民訪談以及影音記錄，究竟還可以為這片聚落做些什麼，來把這些房子的影像、歷史以及「居民曾經居住在此」這件事留存下來。另外，這次雙年展所邀請的參展藝術家，有很大一部分是國外藝術家，他們從來沒有來過臺灣，我們提供給藝術家的場地照片、平面圖雖然可勾勒出場所的初步輪廓，但這些資料對他們來

說也許還是太過陌生遙遠。在這種情況下，如何讓他們認識這塊土地的獨特紋理？是否可能提供他們一些可以激發創造力的空間意象，好讓他們對作品即將在此誕生的展場，有一些更靈活、更有想像力的認識，這些是我在展覽策劃初期不斷思考的事。

差不多這個時候，我腦中產生了找一位小說家介入展覽的想法，想找一位擅長描述空間的小說家，最好他可以從空間給定的現實出發，在描述出這個聚落特有的空間樣貌和居住記憶的同時，去創造一個揉合現實與虛構的文字世界，賦予北區藝術聚落和九單藝術實踐空間一個詩意而豐富的空間意象。

駱以軍是我第一位想到的臺灣當代小說家，他在過去的一篇名為〈時間之屋〉的小說裡，就曾描繪過那些陳舊的、經過時光洗禮、在記憶中泛黃的眷舍房子。所以在展覽策劃初期，就先邀請駱以軍沿著展覽場所「九單藝術實踐空間」以及「北區藝術聚落」這兩個展場書寫一篇小說。後來駱以軍書寫了《翻牆者》，小說中巧妙地揉合了那些老舊的平房空間以及曾經在這個地方發生的當代藝術作品。

因為我對這個地方的記憶絕大多數是來自於曾在此地發生過的展覽，所以當帶著駱以軍進行場勘時，除了建築本身的歷史背景以外，向他敘述最多的就是曾在這些地方發生過的當代藝術作品。後來駱以軍的書寫，便把當時提到的作品帶入小說裡。這本小說就這樣延續了第一屆雙年展「去相合」，以及我去年所策劃的「空氣草」展覽，而作為此次雙年展的第一件參展作品，扮演著啟動「超日常」的角色。

| 問 |

這本小說如何啟動了展覽呢？

張 | 《翻牆者》這本小說完成後，我們把它翻譯成英文、寄給這次所有的參展藝術家，希望在藝術家們在提呈作品計畫之前，除了場地圖文資料以及展場平面圖等以外，還有這麼一個關於展場空間的參照。我希望藝術家可以透過小說家所描繪的空間樣貌，來認識他們作品即將進駐的場所，或也可作為他們創作發想的參考文本之一，讓大家所面對的不只是展場空間的物理條件，同時也面對著小說所開展出來的展場空間意象、生活記憶以及曾經在同一個空間發生的藝術作品。

所以這本小說文本並不是作為某種先決條件去主導藝術家的創作，因為我們都知道藝術家各自有創作的脈絡和想法，而且藝術家應該是這個地球上最難控制的生物，不太可能向藝術家提出這樣的要求。我希望這部沿著展場書寫而成的小說，可以在作品與作品之間製造出某種隱形的聯動關係，漸次開展出一個介於展場空間、小說文本、藝術作品這三者之間的網絡。我好奇的是，在展覽的脈絡底下、在藝術家還不確定要如何介入之前，小說文本是否能夠作為可共通共享甚或可刺激創作的資源，而在作品想法生成的上游處發生作用？

動態的牌局機制

張 | 這也關係到我希望讓展覽怎麼發生、遊戲要怎麼玩的問題。這是我覺得策劃一個展覽有趣的地方，因為你可以去操作展覽生成的方式，可以去思考怎麼佈署作品、去架構一個展覽的敘事，把你對藝術的思考開展成公眾事務。

所以這次我根據展場的空間屬性劃分出幾個區塊，讓藝術家的作品提案依照不同的空間區域發展。雙年展的展場空間可以大致區分成三種類型，第一種是「有章藝術博物館」，它屬於美術館的白盒子空間，第二種是「北區藝術聚落」，這區是獨門獨棟的家屋空間，是由民宅改建的展場，它融合了居民日常的生活氛圍，觀眾在看作品的同時，有時會同時看到對面人家的日常生活樣態，例如煮飯、曬衣服。第三種則是介於這兩種空間特質的「九單藝術實踐空間」，它過去是教職員單身宿舍，後改建為展場空間，但是相對於北區藝術聚落，空間結構比較簡單方正。

當小說寄出之後，藝術家們各自展開創作上的發想，而我依照展場空間特質分區、分批，以接龍的方式邀請藝術家分線發展。這個分線發展的過程，有點近似於牌局。我盡可能讓所有藝術家都能知曉其他藝術家在這次的雙年展中可能丟出什麼樣的牌、提出什麼樣的作品，也許藝術家會視現下開出的牌面繼而改變自己的出牌、重新調整自己的作品計畫，也未嘗不可。總之，我希望藝術家在提呈作品計畫之前，可以對他所參與的展覽輪廓有一定的認識，而有意識地介入一個展覽。

| 問 |

這次展覽中，作品的位置可以看得出來是經過深思熟慮的安排，空間的布局對妳的策展想法來說似乎很重要。能不能請妳談談作品在展場中的位置是如何決定的？

張 | 展覽空間的安排和作品位置佈署這部分，是一直不斷在腦子裡持續進行沙盤推演的過程，這次的經驗尤其相當刺激，因為七成以上的藝術家都提出了新的作品計畫，而且大多是國外參展藝術家。他們一抵達臺灣之後，就馬上需要去搜索材料現地製作，進入非常緊湊的工作階段。

而整個展覽籌備執行的過程，讓我聯想到的是畫水彩畫的經驗，非常須要掌控好時間，在某些時刻需要沈著等待水分和顏料沈澱下來，在某些時刻則需要緩慢帶出、快速疊加，例如在紙面上的水分半濕半乾的關鍵時刻，當機立斷做出最準確的判斷（添加、去除、調整……）。就像創作想法的醞釀、能量的流轉以及作品的對話都需要時間，而當作品計畫出現在你面前時、當展覽未來可能的風景在你腦海中展現時，必須把握時間決定如何在現有的架構下去把它描繪出來、要描繪成什麼。

我希望可以讓觀者透過不同的感知方式，一步一步進入展覽本身，我希望展覽能體現出某種展覽思維，這個思維本身邀請觀者進入，閱讀它、感知它、用它來思考，甚或用它來表達。例如某些空間轉折處所放置的作品，有時是作品與作品之間的轉渡，扮演身體感知和空間維度轉換的關鍵性角色（如《場景調度》、《個人音樂電腦》、《後窗》、《消失的樹林》等），或者是語氣上的轉換，開展出自身敘述的向度（如《大觀別墅——極短篇》、《浮洲》等），而這些敘述又與小說文本或展場空間緊密聯繫（如《露西之夢》、《片刻》、《頌與離》、《不知》等作品）。但諸如語氣或敘述這些字眼，在這裡不是指每件的作品說了什麼，而是透過展覽

的佈署，包括作品與作品、作品與空間之間的關係或安置方式構成展覽本身的思維模式。

「超日常」不是與日常發生斷裂，而是探問人們是否能夠通過藝術折返日常。

張 | 這也說明了為什麼「超日常」不是一個邀請藝術家以作品來回應的展覽主題。事實上這個展題並非一開始就提出，而是等到藝術家各自提出他們的作品計畫之後，再根據他們的作品屬性反覆去思考，最後才擬訂的。在觀察藝術家的作品時，我反覆思索生活與藝術之間的關係，腦海裡經常浮現的一句話就是費里歐（Rober FILLIOU）所說的「藝術讓生活比藝術更有趣」(L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art)。我重新思考了「日常」，而在思考過程中最常浮現的意象就是一張被劃出一道摺線的白紙。這白紙如同日常，摺線出現的時候是維度轉換的時刻，是一個向度過渡到另一個向度的時刻，是可能性湧現的時刻。所以，這裡所謂的「超日常」不是透過與日常發生斷裂，也不只是超越日常，而是去探問人們能否通過藝術折返日常，在折返之中發現從來不曾如此思考或注意過的事物；換句話說，通過藝術是不是能夠讓我們更加洞悉日常，或至少用不同的眼光重新看待日復一日的生生活，這是這次展覽命名所拋出的問題。

在展覽初期我先把場所空間的選擇權讓給藝術家，先了解藝術家對哪一個場所比較有感、是否期待他的作品在哪個空間發生。在作品介入空間之前，展覽場所本身的空間特質是很重要的參照。剛提到的三種展場空間類型，它們分別具有的不同性格，它們就像是某種已經給定的現實，而我接下來要思考的就是展覽可以怎麼介入的問題，包括什麼屬性的作品可以放在什麼屬性的空間。而且如果藝術創作能量能夠生發流轉，那麼作品佈署難免會是一個不斷碰撞、重組的機動性過程。此外作品如何面世的問題，一直是我關注的重點，除了必須以宏觀的視角考量作品與展覽空間關係以外，也須以微觀的視角去審視每件作品尺寸、形式，聲音等等各種作品細節，因為每個細節都可能涉及觀眾的身體感知體驗，包括觀者如何以不同的感知敏銳度進入不同的作品，這些都包含在一件作品在這裡而不在那裡的考量因素裡。這個過程是動態的，就像剛剛提到的水彩畫比喻，展覽的生成過程難免會有些不確定的因素，甚至每個因素都可能造成一次「大風吹」，拆解原本作品在空間中的佈局之後再重新組構。

小說進入美術館脈絡：三種展呈形式

| 問 |

這本小說《翻牆者》除了在展覽中串起了一個隱形的聯動關係外，小說在展場中通過三種不同形式被呈現出來：太空艙般的「閱讀膠囊」、文字碑形式的「翻牆指南」以及白色臺座的「超日常衛星站」。這三種形式的發想為何？

張 | 作為一位藝術家與策展人，在一個以小說為起點的展覽裡，緊接而來需要面對的一個比較大的挑戰就是，那麼「這個以文字為載體的小說，如何在美術館的脈絡中呈現？」。一本小說該如何放到美術館的脈絡裡？對我來說，這本小說在這個展覽已經不只是一本書，而是一件作品，所以必須思考如何讓這本小說有別於書店或圖書館架上可販售或流通的書籍。

所以我提出了三種不同的閱讀和展呈形式，第一種名為「閱讀膠囊」，是位於展場參觀動線上的第一件作品。這是一個專門為《翻牆者》紙本書打造的閱讀空間，裡面放置了五百多本《翻牆者》紙本書，這些書被「封存」在展牆裡面，和空間一起建構起來。現場同時放置了三本可供閱讀的紙本書，以及略以軍親自朗讀的小說有聲書。這個空間設計的原初構想來自於小說，在閱讀這本小說的時候，某些有關空間描述的文字讓人印象特別深刻——比如文中曾提到一個「膠囊般的夢境」，引發我產生一個白色橢圓形膠囊造形的空間意象。我希望這個閱讀膠囊空間可以製造出一種內外的關係，從這個空間的外側來看，它像是從一個膠囊切半而成的剖面，當觀者進入膠囊空間內閱讀、聆聽小說文字時，就像被包覆在作品空間的內部，其他觀者可在空間的外部，也就是不可視的另一半膠囊的那一側，看到這個膠囊內正在閱讀小說文字的閱讀者。

同時我從小說中擷取了十二個描繪空間意象的句子，以文字碑文的形式，散佈在展場之中，讓這些文字重新回到展覽場所裡面，我名之為「翻牆指南」。我希望小說裡那些描寫場所空間意象文字再回到它原本誕生之處，串連出一個「展場—文本—作品」的折返。我剛剛提到，當時在帶略以軍場勘時，和他談到了關於場所的歷史背景以及曾在此發生的作品，而那些話語敘述後來巧妙地揉合在小說家的作品中，並且轉化成非常詩意的文字，但也許略以軍在書寫小說時，並沒有意識到那些字句究竟對應哪個空間或哪件作品，但我記得那是在何種話語情境下產生的文字。於是，當我閱讀略以軍的小說時，我重新在其中發現那些描述展場空間的文字，我

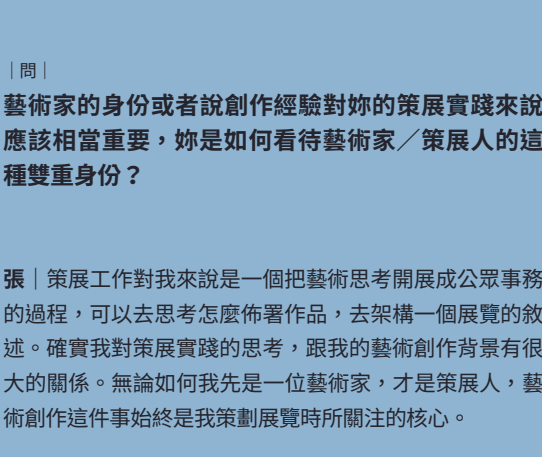
策展人／藝術家：張君懿

策展人／藝術家，近年創作關注如何在「遊戲／事件」之間重新複現永逝之物、在瞬息萬變之中襯托出持存的永恆。巴黎第一大學造形藝術創作博士、法國魯昂藝術學院碩士，曾獲德國「格爾達·漢高」與法國「遠見與創新」獎學金，於法國人文之家世界研究學院進行博士後研究，師從法國思想家朱利安（François Jullien）。

* 本篇訪談整理自「藝術超日常」論壇與工作坊系列活動之「我們都只是翻牆者」及「當代藝術策展的未來想像」座談。

這也是我在策展機制中試圖推進的部分，讓藝術家的參展和做作品這件事共同生成，甚至成為為藝術創作開啟另一個向度的契機，所以我也會透過把佈展時間拉長（因為佈展工作進行時往往是刺激作品想法的時刻），鼓勵藝術家而在適度的條件下做出原本計劃以外的作品。

策展人／藝術家的雙面性： 以藝術實踐出發思考展覽生成的可能性



問 |
藝術家的身份或者說創作經驗對妳的策展實踐來說應該相當重要，妳是如何看待藝術家／策展人的這種雙重身份？

張 | 策展工作對我來說是一個把藝術思考開展成公眾事務的過程，可以去思考怎麼佈署作品，去架構一個展覽的敘述。確實我對策展實踐的思考，跟我的藝術創作背景有很大的關係。無論如何我先是一位藝術家，才是策展人，藝術創作這件事始終是我策劃展覽時所關注的核心。

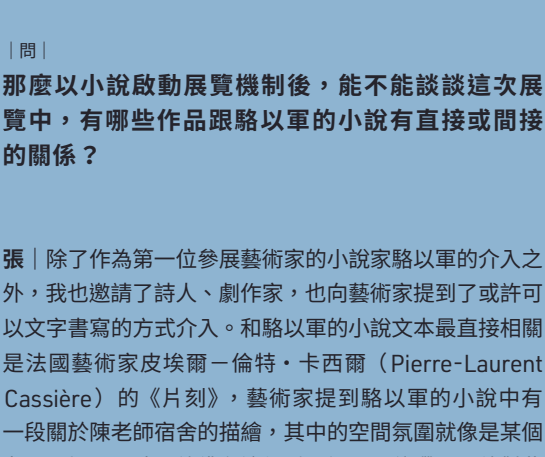
從一個作為「照料者」的策展人角色來說，很多時候我的策展方式是從我自身的經驗出發，去設想展覽可行的運作模式。例如，就我過去的參展經驗來說，往往開幕的時候才知道其他參展藝術家做什麼、展什麼作品，才知道原來所參加的展覽整體是什麼樣貌，經常是依照很有限的線索決定自己要提呈什麼作品展出，這讓我發現「做作品」和「展覽」之間常常是有斷裂的，它們是分開的兩件事。所以當我策劃展覽的時候，我常思考有沒有可能讓參展和做作品匯聚成同一件事，或甚至有沒有可能讓參與一個展覽成為開啟藝術創作其他可能性的契機。

也因為我以藝術創作的方式思考展覽生成的可能性，所以我覺得最享受的時刻就是和藝術家天馬行空地討論作品，有時候討論作品的目的不見得只是把展出作品確定下來，而只是透過對話讓能量相互流通，或者只是簡單的作品討論，就這樣各自陷入作品想像的世界也很美好。換句話說，我不排除展覽生成過程中的不確定性，因為那也是創作過程的一部分，而且很多創造力、有意思的想法，便是從不確定、渾沌的狀態中湧現出來的。所以我目前策展主要是朝創作型態發展，至少我期許我所策劃的展覽，不只是把好的作品聚集起來展出，也不希望展覽只是暫時把作品拘留在一個固定的場所，而是希望展覽能夠體現某種策展思維，或者反映出當下時代對藝術的某種關注和思考，而作為一個開啟更多可能性的平台。

（訪談文字整理：張韻婷、盧思諭）

從此次與雙年展同時進行的「美術館視覺辨識系統」出發，製造出十二組形式相應的文字碑，將它們分佈在展場的巷弄空間，讓文字重新回到它誕生的場所。

另外，去年策劃「空氣草」時，我透過一些行為和表演的作品形式，希望把更多校外的觀眾帶到有章藝術博物館裡看作品。而今年策劃「超日常」時，我知道它是架構在「大臺北當代藝術雙年展」底下，作為一個城市藝術活動的雙年展，我認為須要走出校園、把展覽擴延到校園之外，在大臺北地區展出。所以我從主展台「閱讀膠囊」延伸出「超日常衛星站」的想法。這個衛星站是從主展台的空間結構出發，結合展場中常見的「臺座」這種美術館作品承載物所衍化出來的設計。「臺座」上有一個展示紙本小說的微型櫥窗、駱以軍《翻牆者》小說的電子書版本、駱以軍親聲朗讀的《翻牆者》有聲書，以及雙年展期間與我們串連的大臺北地區十多家藝文機構同時期的展覽資訊，它就像是一個從「超日常」展覽派生出去的作品／展覽，會在雙年展展期間在城市的美術館、畫廊和書店巡迴展出。



問 |
那麼以小說啟動展覽機制後，能不能談談這次展覽中，有哪些作品跟駱以軍的小說有直接或間接的關係？

張 | 除了作為第一位參展藝術家的小說家駱以軍的介入之外，我也邀請了詩人、劇作家，也向藝術家提到了或許可以文字書寫的方式介入。和駱以軍的小說文本最直接相關是法國藝術家皮埃爾－倫特·卡西爾（Pierre-Laurent Cassière）的《片刻》，藝術家提到駱以軍的小說中有一段關於陳老師宿舍的描繪，其中的空間氛圍就像是某個老電影場景，時間彷彿在這個房間裡全面停滯了，他對此印象深刻。但是在這個作品中，他並非想要再現小說的場景，而是通過小說文字的刺激，連結他原本的創作脈絡，一些和聽覺、視覺以及身體感知相關的創作想法。他在一張樣式老舊的鐵桌上放置了一個電風扇，當觀眾一靠近房舍時，就會聽見電風扇運轉的聲音，它佔據了整個空間，當身體靠近電風扇時，也會明顯感受到強烈的風量，但時電風扇看起來卻完全是靜止的。

即便展場空間十分空曠，這件作品仍讓人感覺是如此地「在場」。藝術家改變了燈光閃爍的速度，讓實際上正在快速運轉的風扇葉片看起來是靜止的。讓光線出現的每一瞬間，人們所看到的葉片剛好落在同一個定點。藝術家表示這件作品對他而言十分特別，有別於他過去在一般美術館空間的作品展呈經驗，這件作品是他首次使用傢俱這種現成的物件。

從「說故事的人」啟動的 翻牆實驗 ——小說家駱以軍訪談



從空間翻進小說的《翻牆者》

| 問 |

這次展場中，從您所書寫的小說《翻牆者》為基礎衍生出了幾種不同的作品型態，您怎麼看這些轉化與小說本身的關係，以及與整個展覽的關係？

駱以軍（以下簡稱駱） | 這次的策展人張君懿除了是策展外，還把我的小說變成一個作品，我覺得很有意思。我們原本習慣的小說，本來應該是一種像是電波、或說是一個虛空中閃爍後就消失掉的，一個傳遞的東西。它是一個故事，應該是沒有形態的，它就是我現在講給你聽、或是說我現在讀。我們很少察覺這文字有它的物質性，特別是現在我們習慣在電腦上看臉書這點更——你看過就流過了。但是君懿卻用幾種不同形式，讓故事變成一個奇妙的型態，故事變成一個奇妙的停止，它形成了一個跟空間本身的搏鬥，這必須面臨到材料的問題，必須面臨到空間命名的問題。

她弄了一個太空艙，就是一個閱讀艙，一個像是夢境之艙（閱讀膠囊）。這個艙可能是我寫小說到現在唯一無二有的一個艙，在這個艙裡封印著我的小說《翻牆者》。另外她把裡頭的句子，修整過後放在這個廢墟裡，有點像是用路標或是門牌號碼這種形式把句子呈現出來。我剛剛看到了，覺得虛榮又感動。

接著她把《翻牆者》做成書本。在這個書本，憑良心講它是一個弔詭的東西，不太像我們已經出過二三十本的那種書。我跟我的同輩們其實都有是點苦命的創作著，一直在寫很嚴肅的長篇小說，後來也寫一些喇賽的書，書對我們來講其實就是生活所逼、交換版稅。可是突然之間君懿把這個故事做成一個非常漂亮的書，它本身就

像一個藝術品，我看了好虛榮。我在香港時，他們把書寄給我，美到我都想流眼淚。

然後，這麼美的書它是不販售的。他們告訴我它不會掉入我們以前那種出書的狀態，就是書就會很像一個婊子，不是賣就是贈送作為公關。她不要，她要讓這個書懸而未決地放在這邊。我覺得這個書形成這個故事的一個停頓跟擱淺，以及沈思，就是讓人想這個故事為什麼是存在於這個狀態裡。另外，她又把它做成是一個閱讀機器的計畫，加入有聲與電子書的概念，以衛星站的方式投放到十幾家不同的、臺灣特有的獨立書店、藝文機構等。

從一個故事炸開的藝術可能性

駱 | 因為我的身體狀況不好，同時我2018年的下半年也都在香港。其實本來應該是，我變成這個計畫的投射物，到這些不同的藝文機構去講這個廢墟的故事，不一定是講我的小說，因為它已經變成一個作品。我想除了附近居民或是這個學校的學生，很少人有耐煩從台北搭那麼遠的捷運過來，然後再坐車過來看，但其實看了後你會覺得這裡有多美。

因此我就這樣又回來作講故事者的這個角色，曾經在浮州這樣一個多美多美的聚落。我覺得這形成一個很奇妙的經驗：這個小說，它脫離了以前小說在台灣樣態，特別是我們九〇年代的這些作家——我們寫的小說其實就是介在出版社、文壇之間的倫理、人際關係之間，然後發表也很難，現在對年輕人來說更難了。所以寫小說這整件事在某種苟且或是想像力的貧乏狀態下就只能如此。可是我覺得這一次，至少就我這一部分，我參與進來，然後君懿把我的這一篇《翻牆者》變成好像是折疊物突然炸開來，好像河豚炸開來變成一個很奇怪型態，我是很感動的。

我其實對藝術還是比較外行，我剛剛看了其他法國藝術家的作品，獨立的這些作品，我非常感動，雖然自己還不太能想像這些作品跟我的小說間的連結。

說故事其實是一件很有意思的事，故事是一個很遠古的事情，它其實是從這個說故事的人、他的大腦活動或是他的口腔、聲帶，產生一個共振然後講出一個故事。有一個祕魯的小說家，寫過一個長篇小說叫做《說故事的人》，他住在高山部落中，這個人的職業不是巫師不是巫醫，而是在山裡面沒有文字的年代，擔任傳遞故事的人。基本上現代職業所謂的像我這樣職業的說故事的人，已經是經過西方整個的印刷術、包括中產階級興起，十九世紀開始，市民階層大部分就開始有買小說的習慣，所以我們開始不太用講的，而是用文字寫下，透過出版成本、出版還有通路這一些。

書寫挨擠在歷史中的殘餘

| 問 |

請您談談初次來到臺藝大的時候，對旁邊這塊聚落有何想像？又是在何種情況下書寫了《翻牆者》？

駱 | 我之前也沒有來過這裡，這裡對臺北市來講很遠，但我很建議朋友們跑一趟來看一下。如果就造物、景物來講，我覺得這是一個從裡面、外面、上面、下面，四面八方都非常強大的、令人感動的一個廢墟、迷宮。幾十年前有一批人活生生的生活在裡面，這些房子當時建構在這裡的時候，可能是眷村吧。後來眷村遷移走了，後來陸續住來的就是這裡的果販、菜販，這些在福利社賣菜的這些人，所以其實他們是在民國六七〇年代一路過來，都是這個社會一個比較底層、就是臺北盆地比較邊緣的人，他們真實生活在其中的生活場景，房子的空間窄小到超乎你想像，可是有些房子現在人去樓空了，你不知道他們到哪去了，這些生命史就消失掉了，只剩下這些很像海底的礁岩，就是挨擠在一起的這些建築物。

你走在這建築物內，這麼小的空間，那當時可能是一家子五口人生活在裡頭，那個廚房的廚具的瓦斯台小到超乎你想像，然後挨擠，穿進去。因為它剩下水泥牆的結構，那個廁所、浴室也是小到你會覺得不可能，那應該是七個小矮人，就是說只有小人族才能生活在這個空間裡優游自在。

然後它又很像一個峽谷，比如在二樓的空間，你會覺得在二樓以上的空間挨太近了，所以他們可以任意在平台穿梭。我想像當時是這樣，很像宮崎駿《天空之城》那

個動畫，在海盜、或是潛水艇的艙子裡面，很狹小的、可是裡頭有一個洞穴可以任意穿繞；但是卻又是經過了幾十年後的狀態，因為人都離開了，所以也被大自然的力量……被水災淹過了，然後崩塌了、塌毀了。這些牆磚可能都已經粉塵化了，牆磚上面的油漆表面或是石灰表面，其實都斑駁、呈現粉狀態了，然後在這個建物的建築體本身都長出樹了，蔓草叢生，斷瓦殘垣。它不是只是三棟五棟，而是在這整個迷宮裡穿繞的時候，會進入到一種心靈或感官的感受，走在裡頭你會產生非常大的虛無感跟敬畏感，你說不出是什麼。

當時他們就叫我寫一個小說。我在寫的時候，其實心裡就產生一個感覺是，這個九單聚落或是北區藝術聚落的廢墟，它不太可能是一個地球表面上生活的空間。所以我當時想像它其實是個小行星，一個漂流在太空的小行星；而這些廢墟的房子建築，是被流放、刑罰、被扔在小行星上面的生存者，人們後來都死亡了，所以在小行星上可能只剩下這樣貼著地面、歪七扭八，櫛次鱗比地挨擠在一起的建築圈。所以我後來寫出了《翻牆者》。

一次創作行動的侵入與翻越

駱 | 當然這個過程還包括了他們帶我看的之前藝術家的創作，也牽涉到這個藝術展和當地居民的一個張力，這個地方又牽涉到政府要他們遷走等等，很複雜的當地關係，可是這又是在這個地方有藝術家來做創作，包括我也是藝術家之一。當時我看到之前的藝術家有一件作品讓我非常感動，很有感覺。大概是去年的吧，有一個叫做《254日圓》的作品。那講的根本也不是當地居民，而是這個地方廢棄了，變得很像狗窩或是像一個蟻穴、洞穴，所以有沒地方去的流浪漢混在這裡面。然後這些流浪漢也消失了，可是很奇怪，他們留下一些大衣或是棉被，和一些塑膠袋、發票、字條，還有一些日幣，湊起來剛好是254日圓。結果藝術家做了一個推理劇，他們靠那些名片、剪報去找尋，不過這個線索這個後來還是消失了。

這簡直是看到曠野上、沙漠上的一個舊的存在也好，或是沈沒在海底的一艘沈船也好，或是一個外星上探測到的不可能的其他物種的生活殘骸、遺跡。這樣的感動和衝擊，就是看《天空之城》的那種感動——最後剩一隻機器人守護著那個已經長出各種樹的磚牆建築，但是事實上你一旦要發動，在這些建物裡面，一旦想要展開藝術的美的感受、或是在創造的時候，它就一定會牽涉到一個侵入。

我覺得之前的藝術家他們都有給我一個這樣的概念，你在侵入一個別人曾經生活在此的空間，或是你侵入到你

根本看不到的時間，創造本身或是遲來者對於人類的想像力，超過你自己生命的這些想像力……不就是這樣翻牆的嗎？

我覺得翻牆的同時，我們也是翻牆到別人的故事裡，可是這裡面曾經生活在其中的，我不知道他是誰，我可能只能給他取一個代號，他可能就是那個《254日圓》中的人，就這樣翻牆過去，遠遠逃離這個小框框。

（訪談文字整理：張韻婷、盧思諭）

駱以軍

臺灣小說家，曾獲第三屆紅樓夢獎世界華文長篇小說首獎、聯合報文學大獎、台灣文學獎長篇小說金典獎、時報文學獎短篇小說首獎、聯合文學小說新人獎推薦獎、台北文學獎等。著有多部長、短篇小說集，為臺灣創作質量最佳的當代小說家之一。

索引 | 參展藝術家

INDEX | ARTIST

駱以軍 & 張君懿

Yi-Chin LO & Chun-Yi CHANG _____ P 24

朱利安·佩維厄

Julien PRÉVIEUX _____ P 28

菲力絲·艾斯堤恩·多佛

Félicie d'ESTIENNE d'ORVES _____ P 32

伯恩德·歐普

Bernd OPPL _____ P 36

杜立安·高登

Dorian GAUDIN _____ P 40

查理·卡克皮諾

Charles CARCOPINO _____ P 44

傑夫·帝森

Jeff DESOM _____ P 50

奧利維耶·帕斯格

Olivier PASQUET _____ P 54

艾曼紐·雷內 & 班雅明·瓦倫薩

Emmanuelle LAINÉ & Benjamin VALENZA _____ P 58

克羅德·克勞斯基

Claude CLOSKY _____ P 62

劉和讓

Ho-Jang LIU _____ P 66

皮埃爾－倫特·卡西爾

Pierre-Laurent CASSIÈRE _____ P 70

尼可拉斯·圖爾特

Nicolas TOURTE _____ P 74

賴志盛

Chih-Sheng LAI _____ P 78

蔡宛璇

Wan-Shuen TSAI _____ P 82

史蒂芬·帝德

Stéphane THIDET _____ P 86

周曼農

Man-Nung CHOU _____ P 90

平川祐樹

Youki HIRAKAWA _____ P 94

島嶼時光

Island's Time Group _____ P 98

賀昌申

Kenneth HUO _____ P 102

展場位置圖

EXHIBITION VENUE MAP

有章藝術博物館

Our Museum

A

九單藝術實踐空間

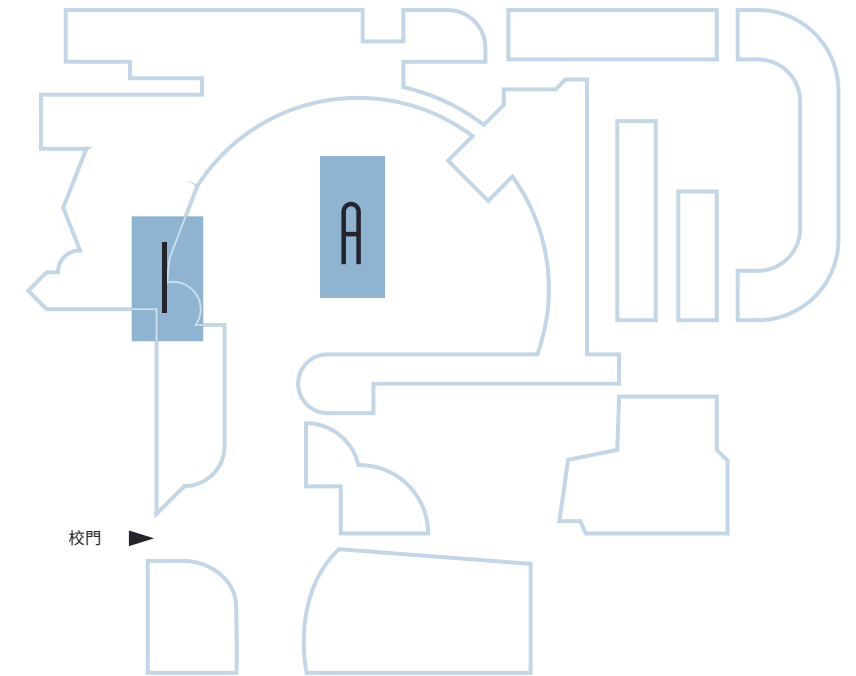
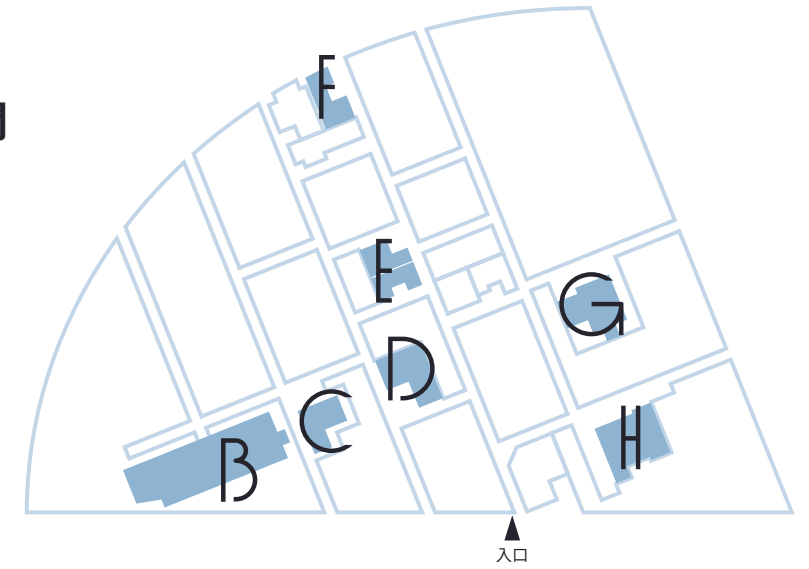
Nine Single Rooms Art Space

B

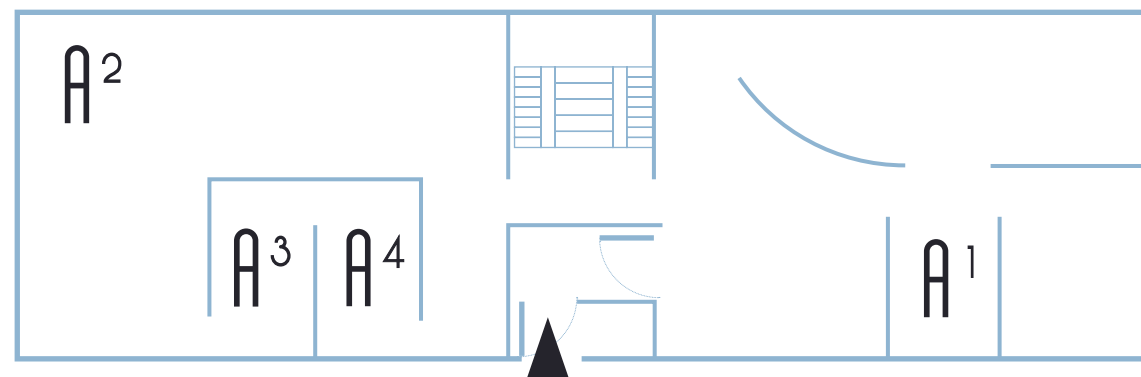
北區藝術聚落

Northern Campus

C-H

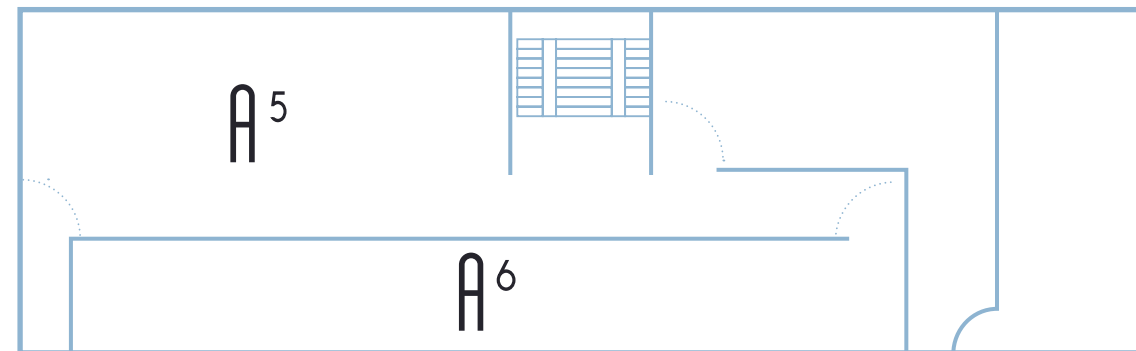


2F



- A¹ 駱以軍 & 張君誌 《翻牆者》
Yi-Chin LO & Chun-Yi CHANG *Wall Climber*
- A² 朱利安·佩維厄 《拉娜猩語》、《非動機信》、《接下來該怎做？》
Julien PRÉVIEUX *For Lana, Letters of Non-motivation, What Shall We Do Next? (Sequence #2)*
- A³ 菲力絲·艾斯堤恩·多佛 《光尺》
Félicie d'ESTIENNE d'ORVES *Light Standard*
- A⁴ 伯恩德·歐普 《場景調度》
Bernd OPPL *Mise-en-scène*

3F



- A⁵ 杜立安·高登 《沙丹與莎拉》、《露西之夢》
Dorian GAUDIN *Saâdane & Sarah, Lucie's Dream*
- A⁶ 查理·卡克皮諾 《個人電腦音樂》
Charles CARCOPINO *Personal Computer Music*

A1



駱以軍

Yi-Chin LO

一九六七年出生於臺灣臺北，現居台北。
Born in 1967 in Taipei, Taiwan; now lives in Taipei.

臺灣當代重要小說家，曾獲第三屆紅樓夢獎世界華文長篇小說首獎、聯合報文學大獎、臺灣文學獎長篇小說金典獎、時報文學獎短篇小說首獎、聯合文學小說新人獎推薦獎、臺北文學獎等。著有多部長、短篇小說集，為臺灣創作質量最佳的當代小說家之一。

LO is an important contemporary novelist in Taiwan and has been awarded numerous prizes, including Dream of the Red Chamber Award: World's Distinguished Novel in Chinese, Grand Award of United Daily News, Taiwan Literature Award, Literature Award of China Times, Short Story Award, Literature Award of United Daily News: Best Young Writer, and Taipei Literature Award and so on. Versatile author of several epic and short novels, he is viewed as one of the best contemporary writers in terms of quality and quantity.

張君懿

Chun-Yi CHANG

一九七五年出生於臺灣，現居台北。
Born in 1975 in Taiwan; now lives in Taipei.

藝術家／策展人，近年創作關注如何在「遊戲／事件」之間重新複現永逝之物、在瞬息萬變之中襯托出持存的永恆。巴黎第一大學造形藝術創作博士、法國魯昂藝術學院碩士，曾獲德國「格爾達·漢高」與法國「遠見與創新」獎學金，於法國人文之家世界研究學院進行博士後研究，師從法國思想家朱利安。

Artist/Curator. The recent creation focuses on how to represent the forever lost objects between "game/event" so as to bring out the persistent eternity in this ever changing world. Ph. D in Arts and Sciences of Art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne and master in plastic expression, École Regionale des Beaux-Arts de Rouen. Awarded scholarships from Gerda Henkel Stiftung (Germany) and la Fondation Prospective et Innovation (France), CHANG conducted a postdoctoral research at the School of World Studies (FMSH) under the tutelage of the French thinker François Jullien.

《翻牆者》Wall Climber

2018 | 紙本書、電子書、有聲書，混合媒材——木材、LED燈、壓克力、鍍鋅鋼板、電腦、觸控式螢幕、iPod touch、耳機，尺寸依場地而定 (paper book, e-book, audio-book, mixed media —wood, LED, acrylics, galvanized steel, computer, touch screen, iPod touch, earphone, dimension variable)

《翻牆者》為小說家駱以軍為2018年「大臺北當代藝術雙年展—超日常Daily⁺」所書寫之新作。此小說是以展區舊眷舍空間為軸，揉合老空間過去生活影像與曾在此空間發生的作品書寫而成，作為第一件介入此次雙年展的作品，成為受邀參展藝術家創作發想的參照文本。策展人／藝術家張君懿則將此沿著展場空間書寫的小說轉化為不同的閱讀與展呈形式，包括美術館展區中的紙本閱讀區「閱讀膠囊」、巡迴各串聯藝文單位中的微型展臺「超日常衛星站」（含電子書及有聲書）以及分布在展場中描繪展場空間意象的碑文「翻牆指南」，讓小說文本重新折返展覽場所。

Wall Climber is particularly written by the novelist Yi-Chin LO for the Daily⁺ - 2018 Greater Taipei Biennial of Contemporary Art. The novel focuses on the spaces of the exhibition sites composed of old houses, mixing with the writing on what had happened here. As the first invited work of the biennial, the novel serves as a reference of inspiration for the invited artists. Curateur-artist Chun-Yi CHANG attempts to transform the novel based on the exhibition sites into different forms of demonstration and reading, including "Reading Capsule" as paper book reading area in Our Museum, "Daily⁺ Satellite Station" (e-book and audiobook) as micro-casework on tour among the joint art organisms, and "Guide of Wall Climbing" as scattered inscriptions engraved with spatial significance describing the sites to which the text can be returned anew.







朱利安·佩維厄

Julien PRÉVIEUX

一九七四年出生於法國格勒諾布爾，現居法國巴黎。
Born in 1974 in Grenoble, France; now lives in Paris.

獲2014年杜象獎，曾參與第10屆伊斯坦堡國際雙年展以及2015年里昂雙年展等大型國際性展出；作品融合各種媒體和文化工業，以精確的機智和批評意識、質疑並反思當今世界的種種策略與現象。

Awarded with Prize of Marcel Duchamp in 2014, the artist was invited to the 10th Istanbul Biennial Istanbul and Lyon Biennial in 2015. His works touche various fields of medias and culture industry, through which the artist interrogates and reflects, with witty and critical consciousness, all sorts of strategies and phenomena in the world.

《拉娜猩語》*For Lana*

2014 | 木板網印 (silkscreen on wood) | 60×40 cm for each panel

透過專為非人類靈長目語言學習所創造的人工語言「耶基斯語」，黑猩猩拉娜可以與人類溝通索取食物。藝術家在掌握此語言的同時，構想出一系列超現實主義視覺詩。

By the artificial language Yerkish invented for great apes' language learning, the female ape Lana is able to communicate with people for food. The artist has acquired the Yerkish and created the installation for a series of visual surrealistic poems.

《非動機信》*Letters of Non-motivation*

2000-2007 | A4紙張上列印徵人啟事、藝術家的應徵信、徵人單位回覆 (A4 prints: job offer, Julien Prévieux's letter, response)

在此計畫期間，藝術家化身各種角色回應徵才廣告，透過書寫「不應徵工作」的「非動機信」，揭示企業招聘體系的荒謬性。

During the execution of project, the artist/author assumes different roles in response to classified ads. The artist writes letters of non-motivation for turning down the job in question, in order to reveal the inherent absurdity of the entire recruitment system.

《接下來該怎么做？》*What Shall We Do Next? (Sequence #2)*

2014 | 高畫質影像，有聲 (HD video, sound) | 16'47"

藝術家以智慧手機的「滑動解鎖」專利手勢為構想繪編成舞譜，由六位舞者表演這些抽象舞步，讓這些專利化手勢從實際功能中釋放出來。

The artist uses as dance scores all kinds of diagrams of patented gestures of smartphone such as "slide-to-open". Six dancers perform such choreographic abstraction so as to liberate the patented gestures from the practical functions.





A³



菲力絲·艾斯堤恩·多佛

Félicie d'ESTIENNE d'ORVES

一九七九年出生於希臘雅典，現居法國巴黎。
Born in 1979 in Athens, Greece; now lives in Paris, France.

作品結合光影投射、雕塑與新興科技，側重視覺感官的過程與情境。擅長以光影作畫，透過陰影或顏色漸層效果來達成視錯覺，也常運用現象學式的手法來強調時間感知的連續性。從2014年開始，她的重心轉向與天體物理學相關之空間，以及自然光週期的研究。

The work of Félicie d'ESTIENNE d'ORVES combines light, sculpture and new technologies. Her research focuses on vision, its processes and conditioning. Her immersive installations use a phenomenological approach to reality, they underscore the perception of time as a continuum. Since 2014, the artist's researches have focused on space in relation to astrophysics and on the study of the natural light cycles.

《光尺》Light Standard

2016 | 鋼、LED、電子裝置、程式 (acier, led, electronic, programmation) | 113 × 4 × 2.5 cm

此系列作品以宇宙時間與自然的相關性為參考系統，以一公尺為基準，光在尺上的軌跡將根據美國太空總署對星體預測的實際位置，顯示一年內的持續演變；可變的衡量幅度會隨著太陽系中每個星體與地球之間的即時距離而有所變化。其恆常的變動幅度擺脫了片段的時間衡量標度，讓瞬間的思緒轉成綿延的感知。

The *Light Standard* series reintroduces the idea of cosmic time linked to natural cycles as a reference system. The variable amplitude of each light standard follows in real-time the distance between us and each planet of the solar system. On the length of one meter, the light of this benchmark reproduces this duration which evolves over the year, while following the true position of the planets, as given by the NASA predictions. The constant oscillations of each light standard seem to free themselves from a fragmented metric time scale, changing instant thinking into long-term perception.



SOLEIL 8'11" - 8'27"

MARS 3'6" - 22'16"

A 4



伯恩德·歐普

Bernd OPPL

一九八〇年出生於奧地利因斯布魯克，現居維也納。
Born in 1980 in Innsbruck, Austria; now lives in Vienna.

作品強調空間的形式、表面與建築設計，試圖將之隱遁於無形，像是把居民們轉移他處。歐普擅長使用模型建構一個介於現實與想像間的空間，模擬日常的空間情境，藉由視角的轉換來擾亂人們的感官。

His works focus on the form, surface and architectural design of spaces that aim to retreat into invisibility, as they transport their inhabitants somewhere else. The dioramas he built create a space between reality and imagination and provoked a simulation of daily situation that confuses our perceptions by ever-changing perspective.

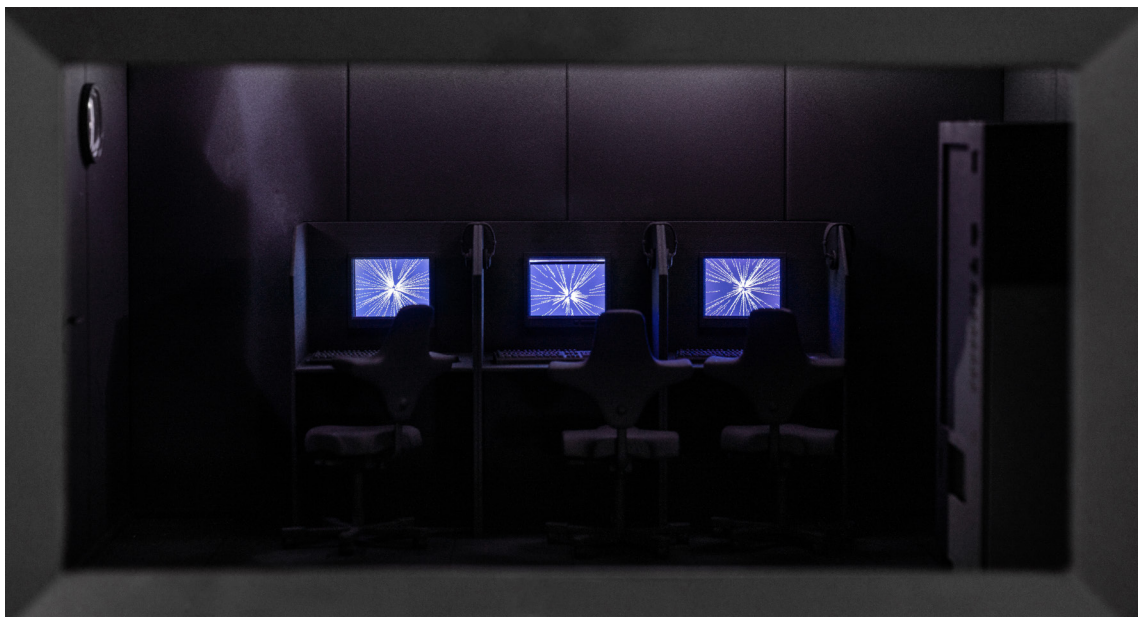
《場景調度》*Mise-en-scène*

2018 | 混合媒材，尺寸依場地而定 (mixed media, dimension variable)

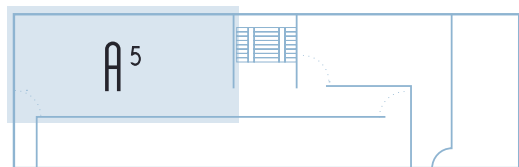
這一系列的黑房間實際上是藝術家針對完全空曠的空間所作的場景調度。它們是真實空間的縮小版本，黑白色調與光滑表面去除了場景中原有的雜亂細節，強調過渡空間中不確定性所主導的灰色地帶經驗。此次展出包含五件子作品：〈放映室〉、〈在宇宙微波背景的閃爍中〉、〈我在網路中漫遊〉、〈全都藏〉，以及〈黑鏡〉。

The black rooms are in fact mises-en-scène that the artist stages out of completely empty spaces: miniature versions of generic spaces. Often in monochrome, the smooth surfaces of these tiny models further strips away the messy details of these places and focuses on the moments of transition as a grey zone of experience in which uncertainty prevails. Five pieces are regrouped, including 'Screening Room', 'In the Shine of the Cosmic Microwave Background', 'I Look around the Internet', 'Keep It All Inside' and 'Black Mirror'.





A 5



杜立安·高登

Dorian GAUDIN

一九八六年出生於法國，現居美國紐約。

Born in 1986 in France; now lives in New York, USA.

藝術家的裝置經常包含精心設計卻沒有任何明確目的的機械動力裝置，啟動後會造成自主性的移動。這些自動、無法預期的藝術品讓觀者質疑物的本質，以及當人類面對機械裝置時，是主動的使用者，或只是被動的觀者。

His installations often include masterfully engineered machines that lack any explicit purpose, yet move spontaneously, animated from within. These autonomous and unpredictable works of art allow us to question the nature of objects and whether we can engage with machines as active users or are in fact passive viewers.

《沙丹與莎拉》*Saâdane & Sarah*

2012 | 立體聲彩色錄像 (color video, stereo sound) | 4'24"

畫面中一對夫妻的日常在傾斜的背景上展開，在各個角色正試圖找尋自己的平衡點時，各個物體亦不斷滑動——人物的每個隨機動作都顯得比動作本身更富戲劇性。

A couple's daily routine unfolds in a slanted scene. Objects continuously slide around as the characters try to balance themselves and find the center of gravity. As a result, each random action appears to be more dramatic than it is.

《露西之夢》*Lucie's Dream*

2018 | 鋁、動力機械裝置、馬達、床 (aluminum, mechanical parts, motor, bed) | 190 × 90 × 100 cm

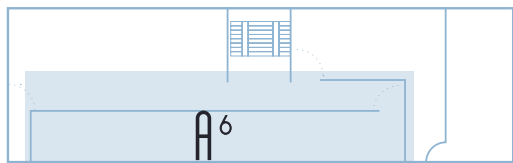
藝術家以一張加裝滾輪、切成兩半的老舊單人床連結機械裝置，使其得以張合移動，如走馬燈般，在展場中不斷移動繞圈，彷彿在找尋一個遙不可及的出口。

A single bed on wheels is cut into two pieces. The two parts are connected to each other with a mechanical device allowing them to move apart and back together. In doing so, the bed moves on and off in circles as if it was wandering around or looking for an exit.





A6



查理·卡克皮諾

Charles CARCOPINO

一九七五年出生於法國，現居法國巴黎。
Born in 1975 in France; now lives in Paris, France.

法國獨立策展人暨錄像藝術家，2000-15年起擔任法國影像創作中心克提爾藝術之家演藝廳負責人，設計多種影像、舞台與媒體互動裝置。目前為跨藝術新科技影像平台EXIT藝術節與VIA藝術節之國際展演活動策展人。

Independent curator and videographer, the artist was the founder and director of the Studio at the "Maison des Arts et de la Culture in Créteil" from 2000 to 2015. He creates visuals and interactive scenography installations and is also curator for the international Exit Festival held at the Maison des Arts de Créteil and the VIA festival.

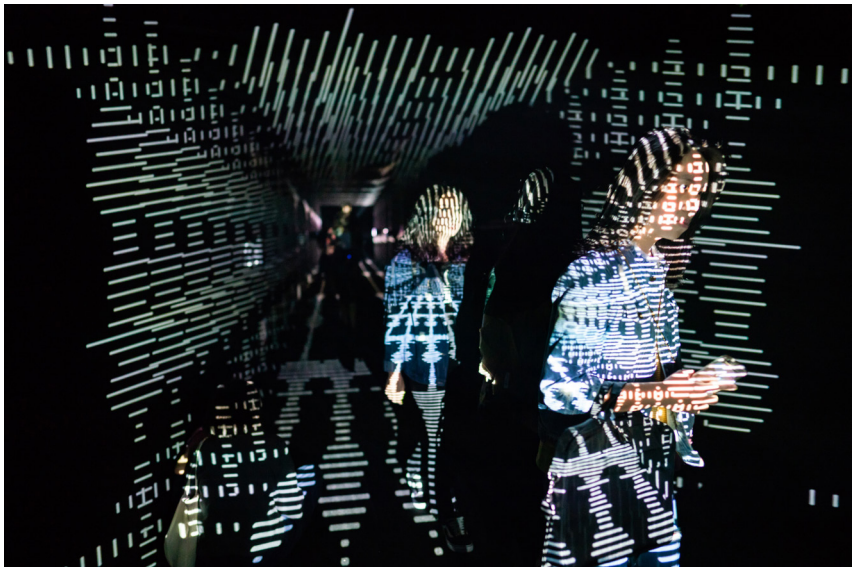
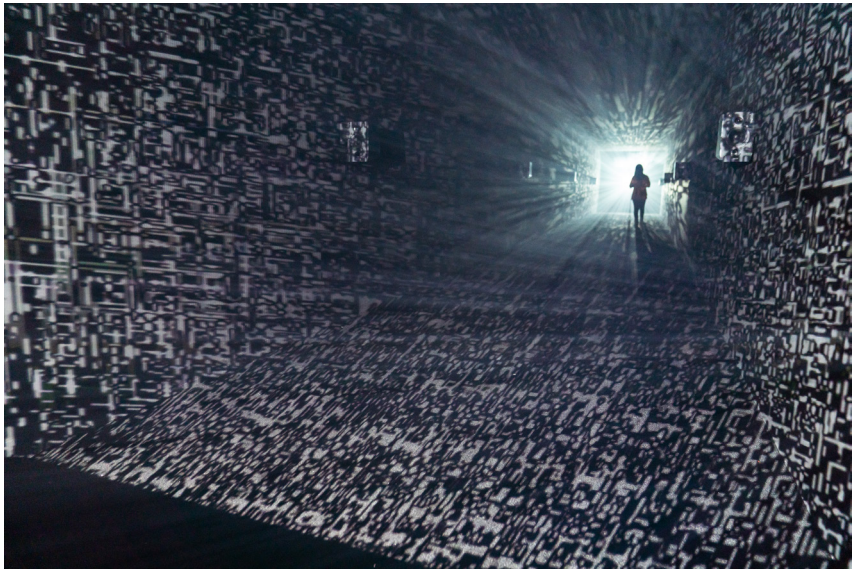
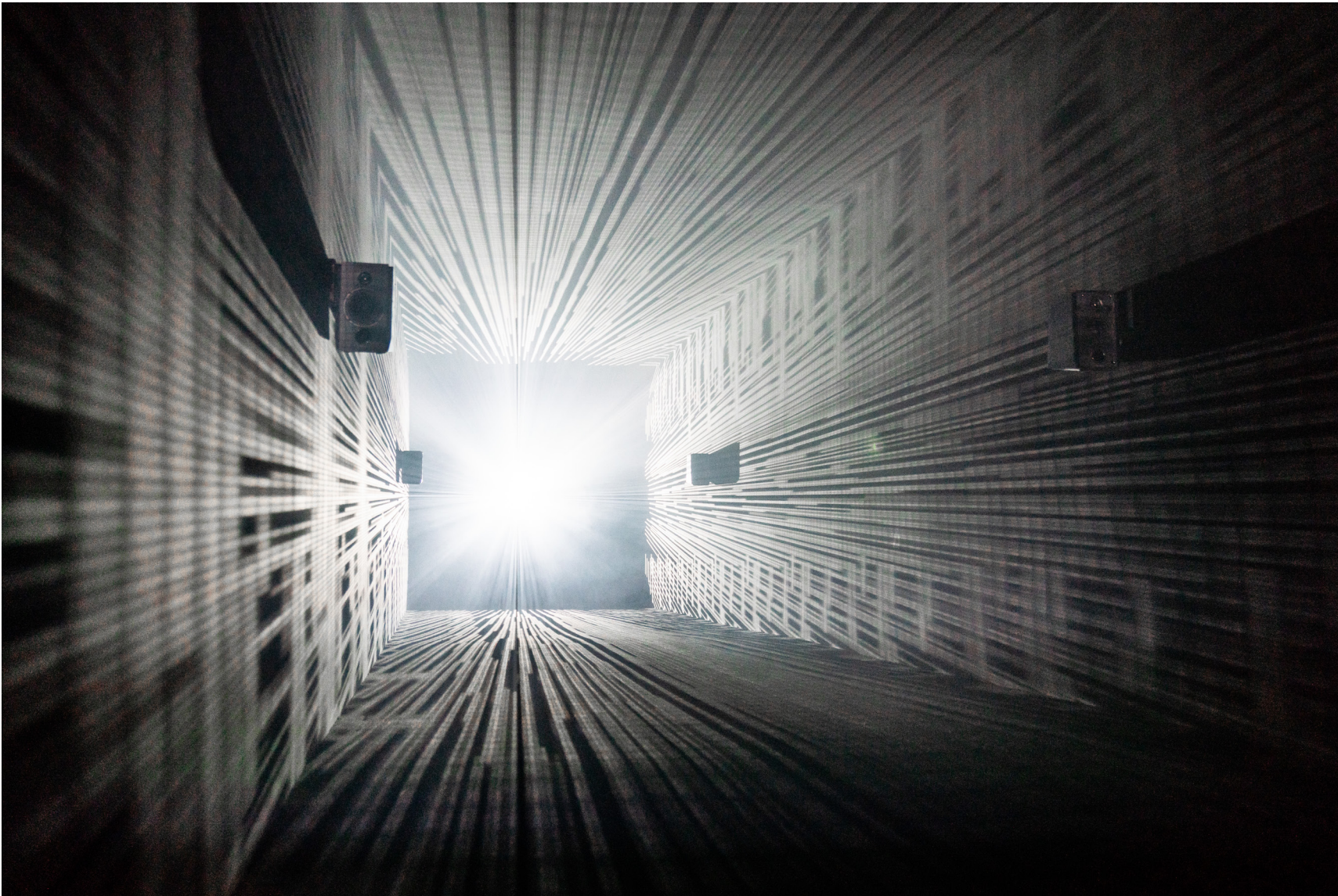
《個人電腦音樂》 *Personal Computer Music*

2008-2018 | 複合媒材 (mixed media) | 由查理·卡克皮諾與馮索-厄德·瓊弗共同製作 (Charles CARCOPINO and François-Eudes CHANFRAULT)

此作品使用作曲家馮索-厄德·瓊弗的個人電腦音樂，演繹作曲家生命最後片刻。以單音起始的樂音愈趨複雜同時，其波型在數位調音程式下簡化、扭曲，而後透過投射轉化為空間，創造極致的融浸經驗，讓觀者宛如走入音樂之中。

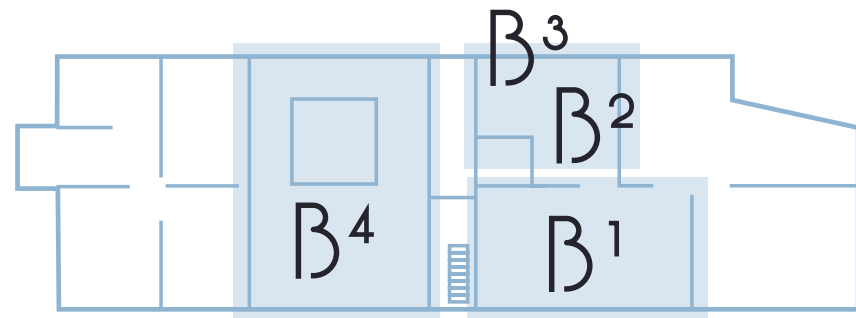
François-Eudes Chanfrault's *Personal Computer Music* is an extreme sensorial experience that stages the confrontation found in the last moments of life. The music starts with a single sound object and becomes gradually more complex and rich; the sound's waveform is here subjected to the reductions and distortions acquired by the application of an entire palette of digital processes so as to create the ultimate immersive experience, as the listener literally enters the music.





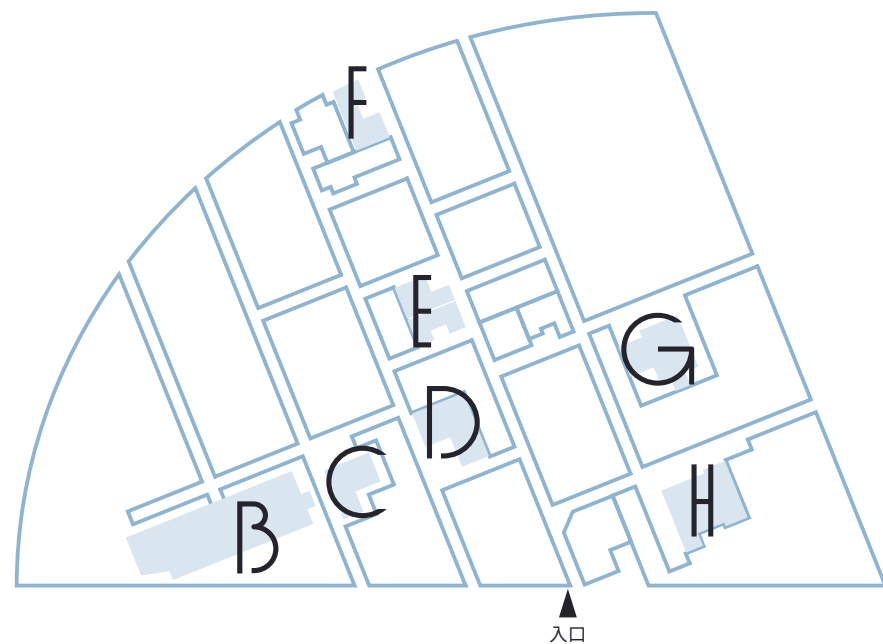
九單藝術實踐空間

Nine Single Rooms Art Space



北區藝術聚落

Northern Campus



B¹ 傑夫·帝森《後窗》
Jeff DESOM *Rear Window Loop*

B² 奧利維耶·帕斯格《比鄰星B》
Olivier PASQUET *Proxima B*

B³ 艾曼紐·雷內 & 班雅明·瓦倫薩《隨時準備體驗藝術家的習癖？》
Emmanuelle LAINÉ & Benjamin VALENZA *Ready to Try the Artists' Habits?*

B⁴ 克羅德·克勞斯基《通知》
Claude CLOSKY *Notification*

C 劉和讓《大觀別墅——極短篇》
Ho-Jang LIU *DaGuan Villa-Flash Fiction*

D¹ 皮埃爾-倫特·卡西爾《錯置》、《片刻》
Pierre-Laurent CASSIÈRE *Dislocation, Moment*

D² 尼可拉斯·圖爾特《不知》、《頌與離》、《潮浪》
Nicolas TOURTE *I Don't Know, Song and Detachment, Tidal Wave*

E 賴志盛《浮洲》、《在牆上種一棵樹》
Chih-Sheng LAI *Drifting Sandbar, A Tree Planted on the Wall*

F 蔡宛璇《植與蕪》
Wan-Shuen TSAI *Plant and Waste*

G 史蒂芬·帝德《無暗之界》
Stéphane THIDET *There is No Darkness*

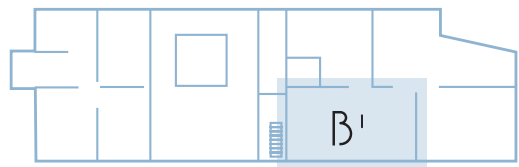
H¹ 周曼農《高熱103°》
Man-Nung CHOU *Fever 103°*

H² 平川祐樹《消失的樹林：魔鬼山》、《給房間的根》
Youki HIRAKAWA *Vanished Tree, A Root For a Room*

|¹ 島嶼時光《島嶼時光》
Island's Time Group *Island's Time Group*

|² 賀昌申《緊箍咒和泄洪渠：建構一個當代文明的緩衝區域——大臺北試驗》
Kenneth HUO *Tightening Spell and Flood Channels: Construction of a Buffer Zone for Contemporary Civilization – Greater Taipei Experiment*
*在有章二樓論壇空間

B1



傑夫·帝森

Jeff DESOM

一九八四年出生於盧森堡，現因工作而經常往返洛杉磯與盧森堡。
Born in 1984 in Luxembourg; now works between Luxembourg and L.A.

曾獲2012電子藝術大獎的帝森是一位多棲創作者：同時是作家、電影導演與視覺藝術家。作品結合了實境動作、拾得錄影和數位特效，並獲邀於世界各地的眾多藝術節中展出。

Awarded 2012 prix Ars Electronica, Jeff DESOM is a writer, film director and visual effects artist. Combining live-action, found footage and digital effects, his work has been selected and awarded at a number of festivals around the world.

《後窗》Rear Window Loop

2010 | 影像裝置，畫素2400 × 600 (video installation, 2400 × 600 px)

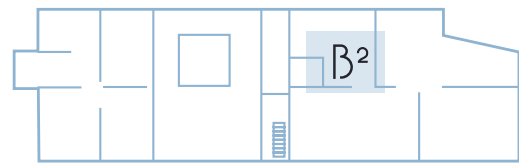
此作品使用後製與Photoshop軟體精心剪貼，將希區考克的經典電影《後窗》風景以原鏡頭攤開重建，重新創作20分鐘的全景動態影像；逼近原作之真實性的同時，亦重新創造推動著敘事的環境變化。

Meticulously assembled by Jeff DESOM, using just After-Effect and Photoshop, the video condenses Hitchcock's masterwork into twenty minutes, with the iconic window panorama being neatly tailored and augmented with various photographic effects so as to achieve verisimilitude with the original and to recreate the environmental changes that propel the narrative along.





B²



奧利維耶·帕斯格

Olivier PASQUET

一九七四年生於法國，現居德國柏林。
Born in 1974 in France; now lives in Berlin, Germany.

聲音與視覺藝術家，也是音樂製作人。除了音樂與裝置藝術，同時涉足表演藝術，如舞蹈、劇場與歌劇，與建築、建築設計與特殊場地有密切關係。熱愛藝術與科學的二元性，並致力於在其藝術研究中加入科學思考的元素。

Olivier PASQUET is a sound, visual artist and music producer. Besides music and installations, he is also involved in performance pieces such as dance, theatre, opera. All has consequently a strong relation with architecture, architectural design and specific sites. Beyond a close interest for duality between art and science, he endeavors links throughout scientific and artistic researches.

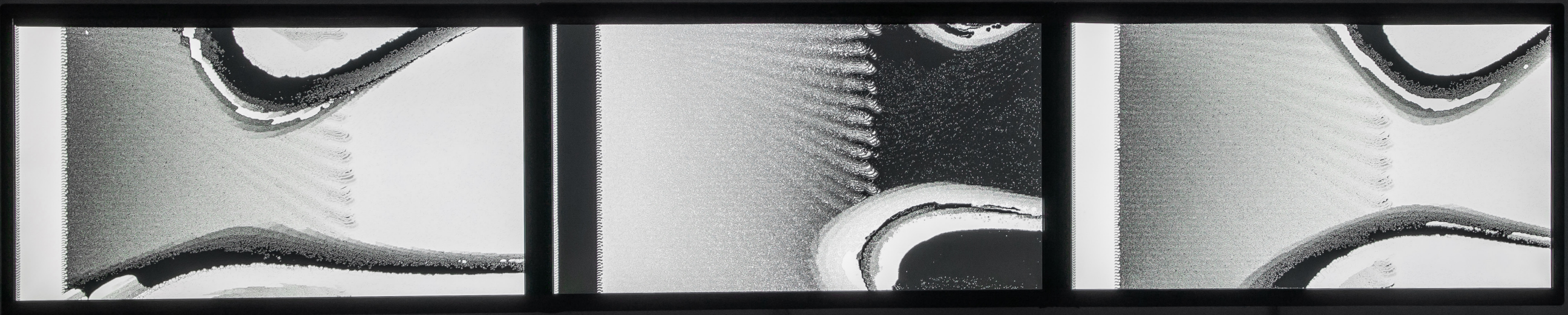
《比鄰星B》*Proxima B*

2016 | 錄像聲音裝置(video with sound) | 15 min. loop

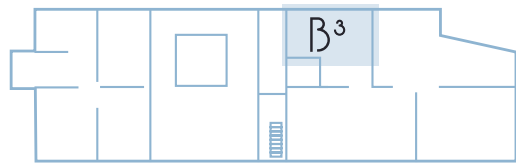
此作品是一部不斷自我生成的聲音錄像，以巨量的對比層相互作用為基礎所譜成的純粹視覺文本。它以聲音紋理與像素作為最小單位，透過原生運算系統彼此結合後會生成新的模式。重複播放的影像不是相同的迴圈，而是時時刻刻都在變化。

Proxima b is a generative endless audio video. The artist considers it as a purely visual score based on a huge amount contrapuntal layers interacting between one another. Sound grains and pixels are the smallest possible units and some genetic algorithmic system generates the music and visuals all together. The piece plays in iteration, but they are not loops and are never exactly the same version every time.





B³



艾曼紐·雷內

Emmanuelle LAINÉ

一九七三年出生法國巴黎，現居布魯塞爾和馬賽。

Born in 1973 in Paris, France; now lives in Brussels and Marseille.

班雅明·瓦倫薩

Benjamin VALENZA

一九八〇出生於法國馬賽，現居布魯塞爾和洛桑。

Born in 1980 in Marseille, France; now lives in Brussels and Lausanne.

雷內的作品經常吸收與融合周圍環境，「組裝」她在場館和其它地方找到的材料，利用日常物品的視覺語言，特別強調事物以意料之外的方式形成的時刻；瓦倫薩是位於洛桑的獨立藝術空間1m3的創辦人之一，也是Labor Zero Labor執行製作，同時也在波爾多高等藝術學院任教。

Often assimilated in the surroundings, Emmanuelle LAINÉ's work is based on the specificity of each exhibition context as well as visual language of daily object in attempt to emphasize the unexpected moment of the object formation. Benjamin VALENZA is one of the founding members of 1m3 situated in Lausanne as well as executive producer for Labor Zero Labor. He is also professor of sculpture at EBABX Bordeaux.

《隨時準備體驗藝術家的習癖？》Ready to Try the Artists' Habits?

2018 | 彩色影像、立體聲 (color video, sound stereo)

以多人受訪片段彙整、構成女主角一人多角的敘述綜合體，片中主導的女人是所有藝術機構的一則寓言：她是一個不斷變化、無法定義之虛構女性身體，也是個寓意不定的寓言。

A woman presents a narrative combined the individual accounts (fragments of interviews) by lip-synching with the original narrators in different vocal ranges. This commanding woman is an allegory of this art institution, even of all art institutions. She's a mutating fictional body, a female body becoming something that defies definition. An allegory, and an unstable one.

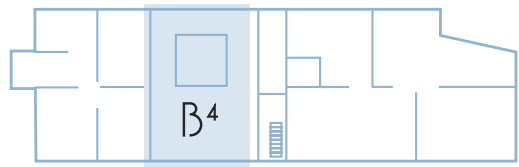


不管怎麼樣。

它帶我們進入一個我們若沒有了這層關係就到不了的地方
in any case, it takes us to a place where we would
not have gone without... without this relationship.



B4



克羅德·克勞斯基

Claude CLOSKY

一九六三年出生於法國巴黎，現居巴黎。
Born in 1963 in Paris, France; now lives in Paris.

2005法國杜象獎得主，是過去廿年來法國當代藝術家的指標人物之一。作品素材形式十分多元，涉及繪畫、雕塑、攝影、錄像、拼貼、寫作與有聲作品。其創作源於對媒體與人際溝通的細膩觀察，窮盡各種再現形式的極限。

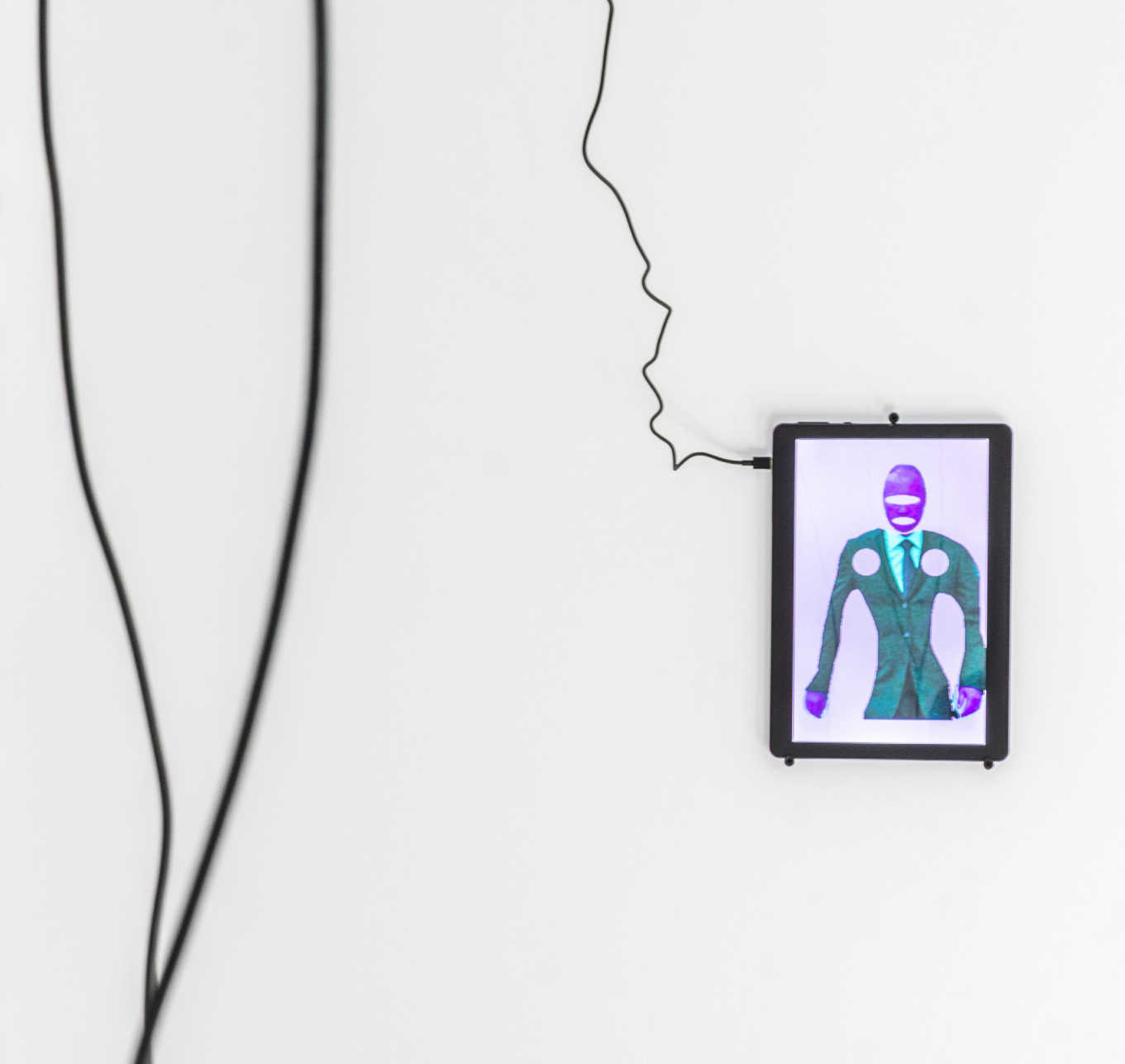
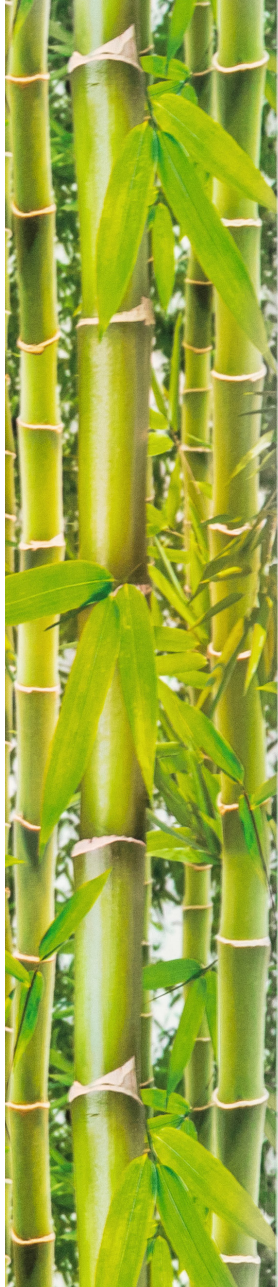
Laureate of the Prize of Marcel Duchamp in 2005, and one of the leading figures of contemporary art in France over the past twenty years. Based on a keen observation of the media and social communication, his works resort to different art forms, such as painting, internet, sculpture, photograph, video, collage and writing, in attempt to exhaust the major models of representation.

《通知》 Notification

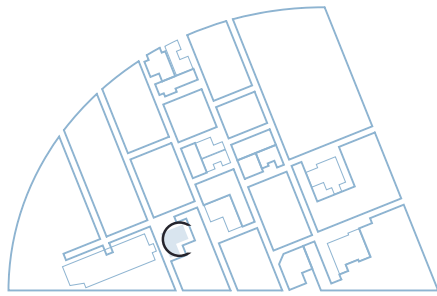
2018 | 錄像聲音裝置、電腦程式、7臺平板電腦、30條USB充電線（智慧型手機與平板），彩色壁紙（video and sound installation, processing program, 7 pads, 30 usb power cables for smartphones and pads, color wallpaper pasted on the room walls）| 280 × 1332 × 1122 cm

本作品是藝術家為本次雙年展打造的新作品，展場空間內由離線的7個平板電腦與許多交錯的充電線組成，部分充電線由天花板垂直而降供觀者充電。每台平板電腦皆安裝新設計的程式，可與觀者產生互動。

The artist's new work for the biennial. The messy exhibition site consists of seven tablets and a number of staggered charging cables inside a wallpaper decor, some of which are vertically dropped from the ceiling for the spectateurs to charge their smartphones. Each tablet is equipped with a newly designed program, a platform that will interact with the spectators.







劉和讓

Ho-Jang LIU

一九七二年生於台灣，現居住、工作於台北。

Born in 1972 in Taiwan, now lives and works in Taipei, Taiwan.

以「攝影和創作並非僅僅涉及影像自身或技術操作問題」為創作觀，其藝術實踐方式往往映照出對象物相屬之社會關係和政治性意義；一個物件、地方、社群的顯影是在勞動、時間總總因素的疊置下展現獨一無二的特殊和差異性。藉由挪動可見與不可見的關係，他為藝術的社會機能、感知介質鋪陳了新的想像。

His photographic works and projects concern more than image making or technology quality. His peculiar artistic practice often reflects the social context and politics behind the surface—may it be an object, a place, or a community, his works shed light on their individualities and differences. By appropriating the relation between the visible and the invisible, he provides an authentic narrative to the social functions and sensibility of art to transform the values of human network into forces that sustain art in its becoming.

《大觀別墅——極短篇》*DaGuan Villa - Flash Fiction*

2018 | 複合媒材 (mixed media)

這件作品創造了時間上的空間移轉，以藝術家私人的世界來回應龐大的公共世界，從物的記憶中，浮現時間裡在現實的相交方式。以「大觀別墅」為空間的裝置作品包含四件1993-1994年間的雕塑〈捲曲的雲〉、〈青銅器〉、〈純潔的象徵〉、〈墜落的雲〉，同時「極短篇」的文字則透過信件書寫，投遞給在現場的鄰居，彌補藝術身份在地方的缺席。

The work creates a spatial shift in time. From the interaction of realities reflecting in the memories of objects and in time, the artist responds with his own private micro-world to the public macro-world. The space installation *DaGuan Villa* contains four pieces of sculpture realised between 1993 et 1994, including 'Rolling Cloud', 'Bronze', 'Symbol of Purity' and 'Falling Cloud'. At the same time, *Flash Fiction* is a form of compensation for the artist's absence from the local, and will be transformed in letters to the neighbors on the site.



親愛的鄰居：
二十五年前，我曾經居住在37巷8弄3號，當時我是臺灣的學生。
今年底在台藝大主辦的一個展覽上，我回到過去的住所製作了這次的作品，自那
回來過，直到那天籌劃的朋友帶我到場地做了勘察，記憶因此浮動，於是作
思索著「藝術存在」的身份在你們日常生活中的不可見。
我的作品取名為「大觀別墅-極短篇」，「大觀別墅」所說的是空間在時間
名，如在這個地方生成的區隔，界定了階級上的象徵意義；「極短篇」則
我在過去的生活工作的樣貌到現在的一些片段，讓文字成為記憶的方式
預期對象，但都是還居住在這些鄰居們。展場上，我將藝術時期的作品
分就是我手抄信件的複寫紙，還有一處展覽期間的文字工作間，這
作品裝置。
請你們的閱讀，就給我們那段平行的時間。
20181101



D1



皮埃爾－倫特·卡西爾

Pierre-Laurent CASSIÈRE

一九八二年出生於法國克萊蒙費朗，現居馬賽與布魯塞爾。

Born in 1982 in Clermont-Ferrand, France; now lives in Marseille and Brussels.

受到聲音考古學、建築、音樂學與生理覺的影響，作品強調與運動有關之感知經驗。其聲音影像裝置經常處理感官的極限，以脆弱、不起眼，甚至非物質元素吸引人們對於當下事件的注意力，藉此探索隨機與不確定性內部之詩意與沈思潛力。

Various fields such as media archaeology, architecture, physics, musicology or physiology influence his work, which focuses primarily on perceptive experiences related to motion. His audio-visual systems often deal with the limits of the senses. The artist uses fragile and informal elements to create situations of attention to live events, which explore the poetical and contemplative potential of randomness and indeterminacy.

《錯置》*Dislocation*

2017 | 聲音裝置——電腦、程式、超聲波喇叭 (sound installation—computer, program, ultrasonic speakers)

《片刻》*Moment*

2018 | 動力裝置——風扇、燈光、重低音喇叭、電腦、電力裝置 (kinetic installation—fan, light, subwoofer, computer, electronics)

這兩件作品邀請觀者在空盪的屋子裡感受一個略微扭曲的現實。《錯置》指涉極簡主義中的雕塑姿態，而《片刻》中的場景則讓人聯想到平靜生活中流逝光陰的再現。透過感官經驗的解構重置，模糊了現實、記憶與想像的界限。

The two works exhibit dynamic phenomena playing with invisibility. When *Dislocation* refers to sculptural gestures of minimalism, the setup with the desk in *Moment* brings to mind a representation of passing time in still life. The introduction of doubts in the viewer's perception of simple everyday elements aims to blur the boundaries between physicality and memory, between reality and imagination.





D2



尼可拉斯·圖爾特

Nicolas TOURTE

一九七七年出生法國沙勒維爾-梅濟耶爾，現居法國里爾。
Born in 1977 in Charleville-Mézières, France; now lives in Lille.

作品結構豐富錯綜，如同催化劑般如夢似幻的氛圍，邀請觀者進入充滿詩意卻不與現實脫節的世界。視覺上的矛盾吸引觀者的目光，同時也質疑人類情境的脆弱。

The abundant structure of Nicolas TOURTE's work functions as a catalyst that invites the viewers to a poetic world, never completely detached from reality. The visual oxymorons of his work enchant us and make us capsize while questioning our fragile human condition.

《不知》 *I Don't Know*

2018 | 傢俱、塑膠篷布、噴漆 (furniture, plastic veil, aerosol paint)

以實物與投射結合，搭配無光澤的透明帆布投射出鮮麗場景，讓觀者游移在現實與虛幻之間。

With an airy, transparent matt plastic veil, the work combines real object and effect of projection and invites viewers to move between reality and fiction.

《頌與離》 *Song and Detachment*

2018 | 投影、聲音，尺寸依場地而定 (projection, sound, dimension variable)

將移動的光粒投射在建築物內部，並依照建築的邏輯在物體上彈跳。

The moving particles of light are projected inside the exhibition site and bouncing on the objects according to the logic of the structure.

《潮浪》 *Tidal Wave*

2018 | 木材，聲音，依場地而定 (wood, sound, dimension variable)

地面上彎曲的木板如同海浪，每個開口處都可聽見水聲。

The curved planks of the ground are similar to waves, and at each interstice and opening a sound referring to water can be heard.







賴志盛

Chih-Sheng LAI

一九七一年出生於台灣台北，目前生活與工作於台灣台北。
Born in 1971 in Taipei, Taiwan; now lives and works in Taipei.

早期作品多發表在臺北都會區外圍的廢墟，以狀似徒勞的工事召喚絕對性、轉換場所意義。承接觀念藝術的反身思考，晚近的創作不斷回應著當代藝術世界賴以運作的展示系統，透過自我指涉來探索一種極微的感性。

The artist presents his early work in disused structures around the periphery of Taipei, which often involved seemingly futile labor, combined with reference to the transformation of site or the reign of absolutism. Extending the tradition of self-reflexivity seen in conceptual art, his recent work responds to the contemporary art world's reliance on display systems of self-reference in an exploration of minute perceptions.

《浮洲》 *Drifting Sandbar*

2018 | 複合媒材，尺寸依場地而定 (mixed media, dimension variable)

在舊房舍樓板中，早已廢棄不用的、深藏的中空管道中穿附的管線末端附近挖鑿，並使用鋼索拉展至展場中，宛如將內裡看不見的管線延伸出來，並交織構築出一片近似地板卻略為懸起的平台。就如老房子在拉扯與晃動之間，造出了一片浮洲。

The artist drills near the ends of the hollow wiring ducts, deeply hidden and abandoned long ago in the floor slab, and leads them out with steel cables, as if the invisible cables in the house are stretched out. These interwoven cables will support a platform similar to the floor slightly suspended, just like an old house creating a drifting sandbar between pulling and shaking.

《在牆上種一棵樹》 *A Tree Planted on the Wall*

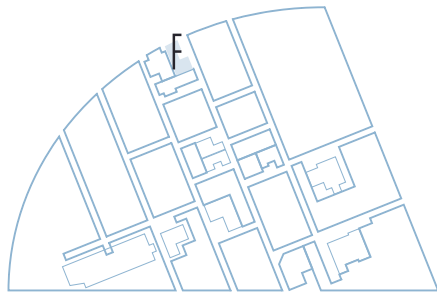
2018 | 裝置，尺寸依場地而定 (installation, dimension variable)

「我在牆上種了一棵樹。在這段時間的觀察中，我發現這裡的植物很懂得怎麼跟身邊的房子相處，而因為這些植物的關係，幾乎讓房子成了自然的一部分，所以我想種植一棵樹，在某個午後映照著光線的牆堵上。倘若某一天，它長太大了，大到足以把展牆撐壞掉，那到時候我們就有機會重新想想這個空間還能怎麼改。」

"I planted a tree on the wall. During the observation period, I found that the plants around here knew quite well how to get along with the houses. Thanks to them, the houses became almost part of nature. So, I want to plant a tree on the wall, under the sunshine in some afternoon. If, one day, it grows big enough to break the wall, then we will have the opportunity to reconsider how the space could be further configured."







蔡宛璇

Wan-Shuen TSAI

一九七八年出生於臺灣，現居台灣新北市。

Born in 1978 in Taiwan; now lives in New Taipei City, Taiwan.

創作媒介含括裝置、圖像、錄像以及詩文書寫。2004年起與聲音藝術工作者Yannick Dauby合作創作，並先後於歐陸及臺灣，陸續透過驻村、展覽、出版、錄像或小型演出等形式發表共同作品，同時也持續進行個人創作。

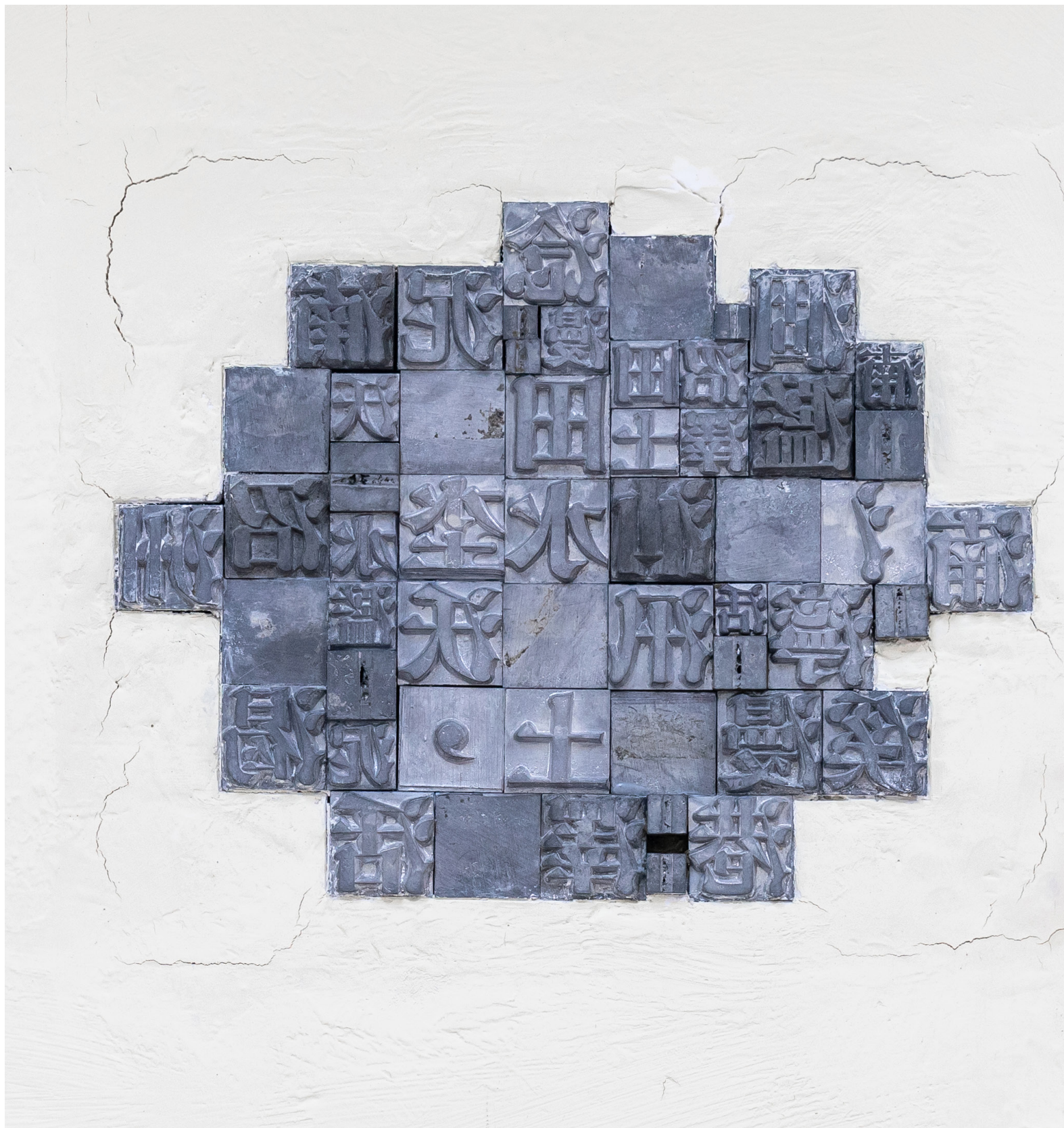
Her creation is shared among mixed-media, installation, drawing, video and poetry. In parallel of her personal projects, she has been collaborating with the sound artist Yannick Dauby, whose joint works are showcased in Europe and Taiwan, in form of residency, exhibition, publication, video or small performance.

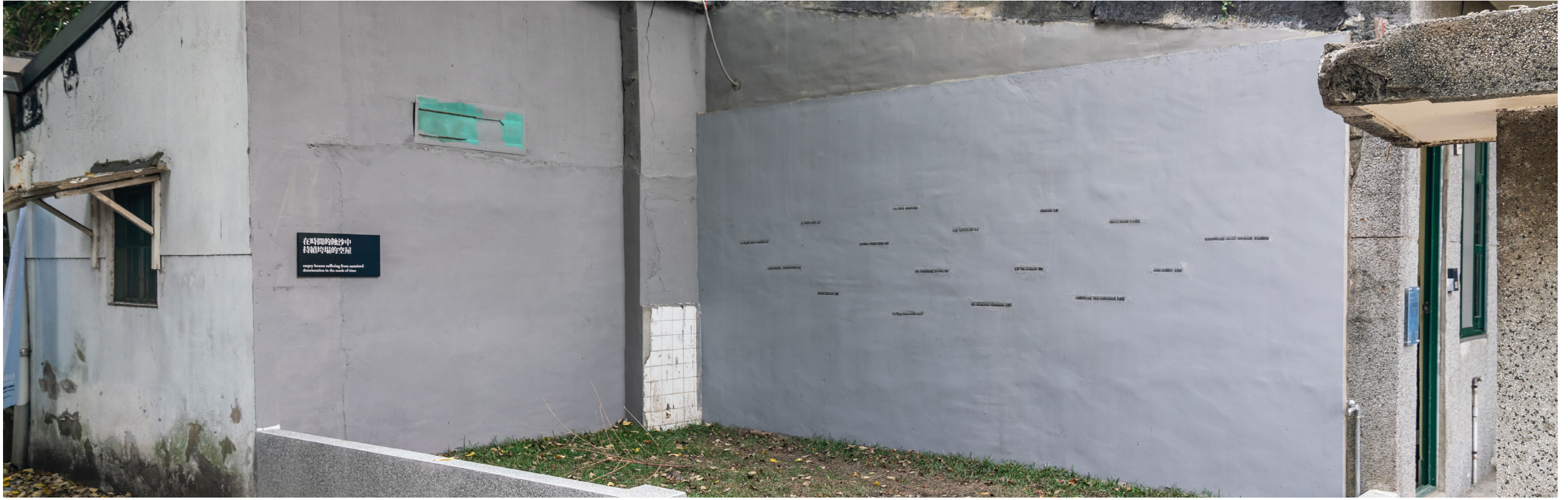
《植與蕪》Plant and Waste

2018 | 鉛字、物件、文字，尺寸依場地而定 (type, objects, texts, dimension variable)

透過鉛字的鉛合金所呈現的物質性，與鑄於鉛塊上漢字的特有表徵及意涵系統，構築出一種具體而微的空間感知。在這片收攏與散逸、遺置與治理氣味交錯的舊眷舍區域裡，細小的鉛字嵌合於建築體表面，來自不同詮釋維度的話語字詞，與場域內各種物質性存在，形成相互指涉、彼此借用的浮動意義網絡，或者時而逸出意義之外。

Through the materiality of type made of lead alloy and the unique sign system of Chinese characters forged on the lead block, the artist tries to construct a spatial perception in miniature. The site of old dormitories is interwoven of scents of gathering and distraction, discard and governance. The tiny lead type from discourses of different dimensions of interpretation is embedded on the surfaces of the building and further forms a floating network of significance with, or sometimes beyond, all sorts of the materials in the site.





G



史蒂芬·帝德

Stéphane THIDET

一九七四年生於法國巴黎，現居巴黎，於巴黎郊區的奧貝維拉工作。

Born in 1974 in Paris, France; now lives in Paris, works in Aubervilliers.

喜愛使用自然元素創作雕塑和裝置作品，並特別著力於藝術與空間的關係，試圖帶給觀者浸透著故事和詩意現實的另類藝術視覺。

The artist likes to use natural elements to create his sculptures and installations and focuses particularly on the relation of art and space so as to bring to the spectators an alternative artistic visual art where stories and poetic reality dwell.

《無暗之界》*There is No Darkness*

2018 | 複合媒材 (mixed media)

作品靈感來自舊作《孤》，是藝術家為本次雙年展現地製作之新作。房舍內的水池充滿浮萍，像是覆蓋著一層皮膚。燈泡半浸在水池中，在表面不斷迴旋，畫出一個又一個的漣漪。這是一個關於時間、關於光明、關於黑暗，關於永無止盡地描畫圓弧的作品。

Inspired by the past creation *Solitaire*, the new piece is an installation on site for the biennial. The floor of a room is full of water. The liquid is covered by duckweed, like a skin on the surface. A light bulb is partly submerged in the water, and the movement of it is drawing an infinite circle on the surface. The work is about time, about light, about darkness and about a never-ending drawing.





H1



周曼農

Man-Nung CHOU

一九七六年出生於臺灣，現居台北市。
Born in 1976 in Taiwan; now lives in Taipei City, Taiwan.

作家、編導、演員。編劇作品兩度赴外亞維儂藝術節演出並多次受邀赴歐。關注劇場、影像與科技藝術領域中身體、美學、政治的問題。近年並從事跨領域創作，與舞蹈、視覺藝術、科技藝術領域合作。

Author, playwright and director/actress. Her plays were performed in Festival d'Avignon OFF twice and has since been invited to perform in Europe for many times. Man-Nung CHOU concerns herself with the issues of body, aesthetic and politics in the fields of theatre, image and technological art. In recent years, she has worked in the field of interdisciplinary, with dance, visual arts and technological arts.

《高熱103°》 *Fever 103°*

2018 | 複合媒材，尺寸依場地而定 (mixed media, dimension variable)

《高熱103°》之作品名取自取自女詩人西維亞·普拉斯的詩名。原作為劇本，以透過非線性的語言與音樂化的獨白，探討創作、生命、愛和死亡本質。此次以視覺裝置的型態加以重新創作、展示，將劇本文字重新演繹成為空間裝置作品。

Taken from the poetic work of Sylvia PLATH, *Fever 103°* is a dramatic piece that, through nonlinear language and musical monologue, explores the essence of creation, life, love and death. The artist revisits the play and transforms the words into an installation of visual space.





H²



平川祐樹

Youki HIRAKAWA

一九八三年出生於日本名古屋，現居名古屋。
Born in 1983 in Nagoya, Japan; now lives in Nagoya

作為錄像藝術家，他的作品受到考古學、地質學與鍊金術的影響，呈現駐留在地方與事物中的時間。藝術家大部分的作品以早期動態影像與其機械設備的研究為基礎，創作方法類似媒體考古學。

As a video artist, his works present the time dwells in places and matter through the method inspired by Archaeology, Geology and Alchemy. Most of his works are also based on a research about early moving image medias and its mechanical apparatus, thus his artistic approach is similar to Media Archaeology.

《消失的樹林：魔鬼山》*Vanished Tree*

2015 | 雙頻影像裝置，無聲 (double-channel video installation, silent) | 10 min. loop

此作品包含兩個影像：簡單的樹幹切面，以及從此一切面遙望的天空；其間的空間意指曾經存在的樹木。這件作品被稱為「不存在的雕塑」，在追尋、重建過去軌跡，再現消失樹林的企圖中，呈現出人們心中的想像樹林。

Vanished Tree consists of two facing images: the ordinary tree stump and the sky seen from there. The space among trees and the sky seen from there, indicates that there used to be a tree. Tracing the past phenomena and reconstructing the things left over, he calls the work "sculpture of absence", which presents the imaginary tree existing in our mind.

《給房間的根》*A Root For a Room*

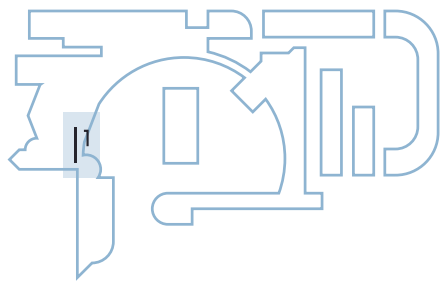
2014-2018 | 裝置，玻璃杯，水 (installation, glass cup, water)

一只倒置的玻璃杯裝滿在臺北收集的地下水，於空間中創造想像、無形的根。透過在展場空間中企圖尋根的過程，重新思索人類生活與水的關係。

An upside-down glass cup filled with the underground water collected in Taipei. It is a work to create an imaginal/invisible root for the space. In search of the exhibition space's roots, the artist tries to reconsider the relationship between human life and water.







島嶼時光

Island's Time Group

島嶼時光為一結合科技與藝術之跨域團體，由臺灣藝術大學、文化科技輔導推動團隊、工業技術研究院的服務系統科技中心，以及「上銀科技」成員所組成。成員包括陳志誠、薛文珍、劉晉立、藍羚涵、曾照薰、黃新財、林一泓、譚天、許瑋博、羅景中、朱雲嵩、張富傑、李俊逸×工研院服科中心。

An interdisciplinary group of art and technology, composed of the various organisations, including the National Taiwan University of Arts (NTUA), Culture & Technology Counseling Promotion Team, Service Systems Technology Center of the Industrial Technology Research Institute, and HIWIN Technologies Corp.. The participating members are as following: Dr. Chih-Chen CHEN, Wen-Jean HSUEH, Chin-Li LIU, Lin-Han LAN, Jao-Hsun TSENG, Hsin-Tsai HUANG, I Hung LIN, Tien TAN, Wei-Po HSU, Jing-Zhong LUO, Yun Song CHU, Fu-Chieh CHANG, Chun-I LEE × ITIRSSTC: Tsang-Gang LIN, Hsiang-Lan SHIH, Chun-Ting LEE.

《島嶼時光》 *Island's Time Group*

2018 | 多媒體展演 (multi-media performance)

本作為國立臺灣藝術大學跨系所共同製作、融合新媒體科技之舞劇。內容係以人初現於大地的自然能動開展，透過劇幕的聲影幻化與時空凝縮，展現文明作用於身軀以及行動能為之模態。而人在科技遞衍下所逐漸消卻的主體性，又將如何招喚與回歸那原初的樸素情狀？

Joint production by various departments of the NTUA that combines dance, drama, music and new media technology. It begins with the natural force coming along with the first appearance of the human being and demonstrates how civilisation works up human body and his action. With the evolution of technology, how could the dissipating human subjectivity call for and return to the original condition of innocence?





賀昌申

Kenneth HUO

一九六二年生於台灣台北，現居住、工作於美國舊金山。

Born in 1962 in Taipei, Taiwan, now lives and works in San Francisco, USA.

旅美三十載，有對生命熱忱及鋒利的筆，把建築空間的觀察，向外無限的延伸；遊牧在建築戲劇生命的場域中，視建築為寄放安居、寄放情緒與思索的地方，以醒覺看待建築的辯證性。

With 30 years of traveling in the USA, HUO has a passionate and sharp pen for life. His observation of architectural spaces reaches outward without limit. As a nomad in the field of architectural and dramatic life, Huo keeps a sensitive mind of architectural dialectic and treats architecture as a place where dwell peaceful living, emotion and thought.

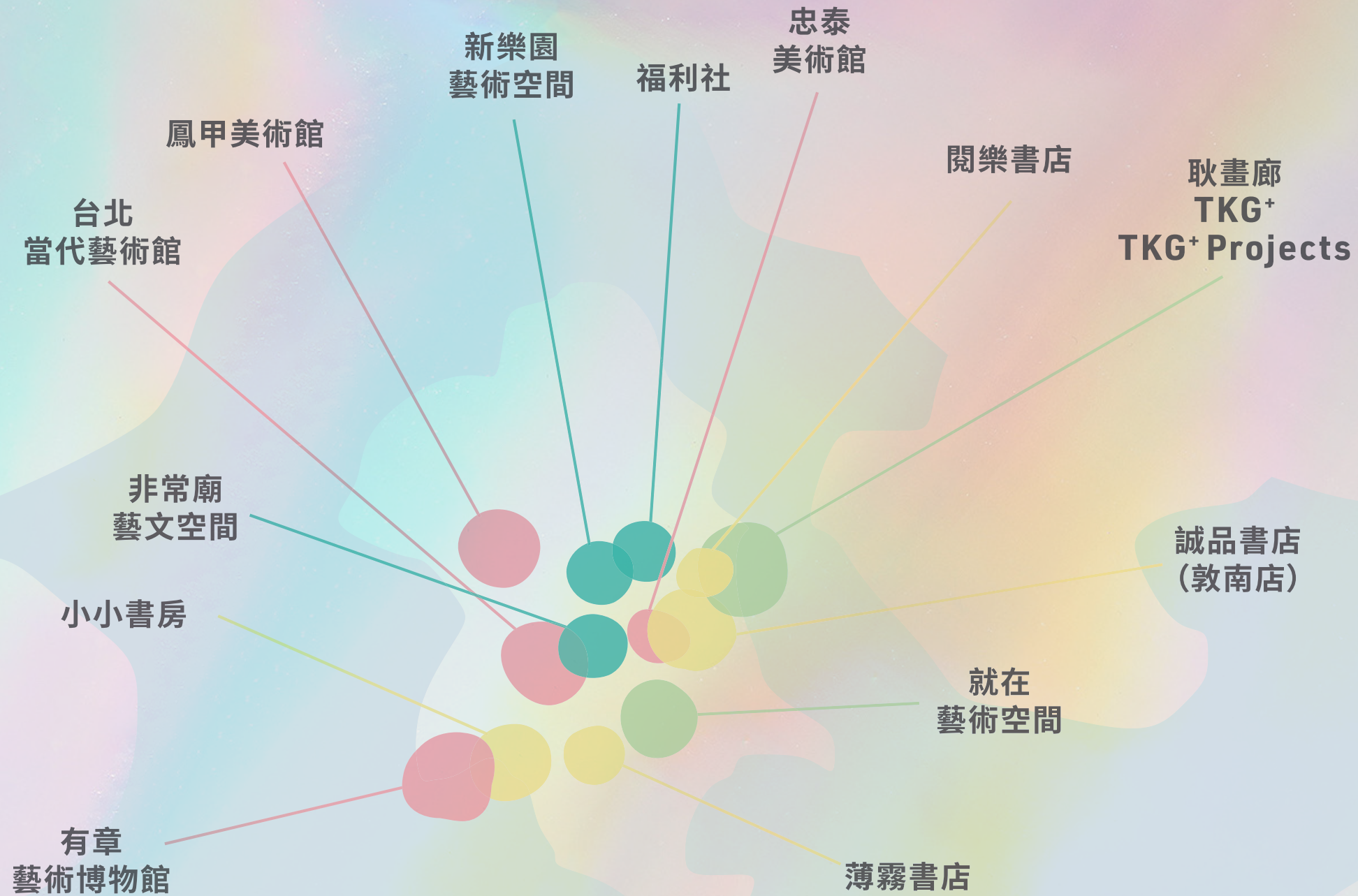
《緊箍咒和泄洪渠： 建構一個當代文明的緩衝區域——大臺北試驗》 *Tightening Spell and Flood Channels: Construction of a Buffer Zone for Contemporary Civilization — Greater Taipei Experiment*

建築師提出一個「管道美學」的可能來整合「有章藝術博物館」、「九單藝術實踐空間」、「北區藝術聚落」等展區及周邊開放空間等場域。用同圓形柱狀物，攀搭、架構、連結、穿越、引導、輸送，意念上的、實質上的、建築上的、空間上的、巨觀的、微觀的、代謝的，延伸連結這些狹窄的巷弄巷道，使這個雙年藝術展聚落成為疏通但也是生命綻放的節點。

"Pipe aesthetics or tubular symbolism" as a possibility to integrate the free and open spaces around the exhibition sites of Our Museum, Nine Single Rooms Art Space and Northern Campus. HUO uses tubular columns of various sizes to convey an architectural operation, circling around concepts such as linkage, traversal, guidance, transportation, conceptual, architectural, spatial, macro/microscopic, metabolic extension of these narrow lanes which will turn the artistic settlements into dredging outlets and nodes of life bloom.

串聯與論壇

「超日常 Daily+」跨出美術館與展場，將藝術能量伸展至大臺北地區；一方面透過串聯方式與其他藝文空間一同構成展期間的藝術盛宴，另一方面也以論壇與工作坊帶入市民與學生的參與。



Daily+ Satellite Station | 超日常衛星站



「超日常衛星站」為「第二屆大臺北當代藝術雙年展——超日常Daily+」的展出作品，同時，也是駱以軍為展覽書寫的小說《翻牆者》的多重閱讀載體，在雙年展展期間，將在城市宇宙中移動，限定巡迴11家藝文據點。

衛星站中，包含了《翻牆者》的三種版本：以充滿空間感編排的「電子書」、由作家駱以軍本人朗讀的「有聲書」，以及《翻牆者》實體書展示，帶領讀者在展覽場域間嬉遊，步入魔幻日常的時光迷宮。

Created in particular for *Daily+ – the 2nd Greater Taipei Biennial of Contemporary Art*, *Daily+ Satellite Station* serves as a multiple reading support of *Wall Climber*, novel based on the exhibition sites by Yi-Chin LO. During the biennial, it will be touring the universe of cities and be only experienced in 10 artistic bases.

Three versions of *Wall Climber* demonstrated in the satellite station: visually spatialized e-book edition, audiobook read by the writer himself, and physical book in paper, invite readers to game playing among the exhibition venues as well as a promenade into a time labyrinth of the magical daily.

超日常衛星站巡迴場次 Daily+ Satellite Station Reading Tour 2018/11/17(六)-2019/1/20(日)

駐點期間 stationary period	藝文據點 artistic base
11/17 - 12/05	誠品書店 (敦南店) eslite Bookstore (Dunnan Store) 就在藝術空間 PROJECT FULFILL ART SPACE 非常廟藝文空間 VT ArtSalon
12/06 - 12/26	耿畫廊 TINA KENG GALLERY、鳳甲美術館 Hong-Gah Museum 福利社 FreeS Art Space
12/27 - 01/20	閱樂書店 YUE YUE & Co.
12/27 - 01/13	台北當代藝術館 MOCA, Taipei
12/27 - 01/09	小小書房 Small Small Book shop
01/10 - 01/20	新樂園藝術空間 SLY art space
01/14 - 01/20	薄霧書店 Mist Bookstore



「藝術超日常」
論壇與工作坊

"Art in the *Daily*"
FORUM & WORKSHOP



【藝術家的日常】

作品與小說的互文性 一

2018/11/22(四) 13:00-15:00

與談者——

皮埃爾－勞倫特·卡西爾 Pierre-Laurent CASSIÈRE (參展藝術家)

伯恩德·歐普 Bernd OPPL (參展藝術家)

傑夫·帝森 Jeff DESOM (參展藝術家)

張君懿 (策展人／藝術家)

主持人——

張韻婷 (國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授)

「藝術家們總是對事物的過程興味盎然， 就像熱衷於拆解魔術背後的手法。」

「超日常」的首場論壇「作品與小說的互文性」，於開幕隔天正式登場，邀請來自法國、奧地利以及盧森堡的參展藝術家皮埃爾－勞倫特·卡西爾、伯恩德·歐普以及傑夫·帝森現身說法，分享展出作品與各自的創作脈絡。特別是這次以駱以軍小說《翻牆者》作為第一件作品啟動策展機制，座談中也邀請藝術家們進一步說明他們如何回應這個由小說文本所展開的創作思維。

策展人張君懿首先詢問三位藝術家對北區藝術聚落的特殊樣貌與其混合周圍居民生活領域的觀察，以及與這次參展作品之間的對話關係。

皮埃爾－勞倫特·卡西爾指出，這次的作品是針對小說的脈絡發想進而創作。小說《翻牆者》中出現許多如電影佈景般的道具，因此在創作時，採取了物件組裝的形式來與小說場景中的物件互動。他以小說《翻牆者》中「陳老師的房間」這一場景作為切入點，此一場景中出現的物件包括床、腳踏車，以及鐵桌鐵椅等，其中的電風扇和桌子，特別適合他自己過去的創作脈絡與使用手法。

對皮埃爾－勞倫特·卡西爾而言，他在作品中極力避免「再現」的呈現，而是傾向創造讓身體能直覺體驗的碰撞經驗，因此從小說中的片段開始想像後，便試著將這些充塞著細節的記憶呈現出來。他認為對於讀者而言，小說中層層堆疊的繁複記憶，構成了讀者腦海中的一幕幕靜止的畫面，然而實際上日常的時間仍繼續流逝，於是一動一靜的時間感對照便成為他這件作品的起點。裝置作品《片刻》中，他創造出有別於電影的平面畫面，讓置身其中的觀眾，能感覺到強烈吹送的風以及風聲，如同進入3D的立體維度世界，像是某幀畫面的瞬間被藝術家擷取並予之凍結。這件作品中的電風扇看似靜止、實際上卻不停轉動；這種看似停止的運轉狀態，某種程度上是電影技術的反向操作，顛倒運用了電影影格的動態效果。通常在一般的作品中，都會具備時間軸上的開始點與結束點，但在《片刻》裡的展出物件，卻維持著不斷進行的狀態，失去了時間性的感受。這件作品和過去的創作，其實具有相當類似的特質，其中的關鍵是「同步」，包括聲音跟影像的同步，或實體物

件跟畫面的同步。過去的作品《Distorsions》屬於動態的雕塑，為了強調身體上的經驗，聲音並未透過擴大器傳送。站在作品前方時，可以感受到一股強烈且令人震撼的震動。其中最原始的概念，來自早期電影配音時，利用一些物件製造諸如雷聲等的奇特聲效。

傑夫·帝森則認為，北側的展場空間豐富的生活紋理，正好呼應他的一件影像作品《後窗》，展出這件作品後，也感受到真實生活於此地的居民和自己的作品產生極為有趣的互動效果。他的創作背景比較接近於導演，而作品《後窗》的製作大約在2010年完成。當藝術家在思考何種裝置能達到迴圈式的影像播放時，無意間發現了希區考克執導的《後窗》這部電影，因而有了現在這部作品的產生。在原本希區考克的電影《後窗》中，我們不可能一次觀看到所有的畫面，尤其同時看見每一個窗口露出的景象，傑夫·帝森將電影中漸次出現的畫面共時地並置呈現，讓觀眾自由決定想看到的事物，而不侷限在原作中所呈現的單一敘事場景。在初步的創作計畫成型後，有一些軟體或全景相機的開發者漸漸對他產生好奇，於是開始跟藝術家接洽，從那之後，傑夫·帝森開始了與這些開發設計者的合作，改編與挪用其他的電影作品，成為傑夫·帝森常用的創作手法。

伯恩德·歐普則認為，本次在有章藝博館的參觀動線設計相當精彩，策展人也表示伯恩德·歐普的作品《場景調度》，對有章藝博館二樓與三樓之間的作品敘事起了相當關鍵的銜接作用。伯恩德·歐普認為自己的作品著重於視覺上的錯置，使觀者因欣賞而產生好奇。有別於電影院裡無法專心的嘈雜環境，小型的黑盒子形式吸引觀眾去傾聽各種細節，讓他們得以進一步理解自己是如何看作品的，在某種事實上，這也是回到一種觀看自己的經驗。由於伯恩德·歐普對建築有著濃厚的興趣，他透過大量照片的剪貼與合成，讓建築彷彿擁有了情緒。他有許多創作取材於電影，再使用不同材質的東西組裝模型，藉以變化跟解構事物原本的樣貌。由於藝術家拍攝時，在攝影鏡頭的正前方連結著微型攝影棚，上面裝置著可帶動攝影機轉動的馬達，接著，在影片拍攝進行的同時，讓攝影鏡頭帶著攝影棚一同旋轉，故而能製造出影片中似靜卻躁動的奇特效果。

除此之外，皮埃爾－勞倫特·卡西爾認為本次三位藝術家的作品，同樣具有「解構」的共通概念。對於錄像、電影等對象的解構，其實就是一種「了解」對象的方式，而藝術家總是對於作品如何誕生的過程興味盎然，好奇著作品如何被製作出來。若以魔術為例，一場魔術表演得以完成，背後總是有一項最重要的魔術技巧，正如創作者不斷進行著的思索與琢磨，誕生如幻像一般引人入勝的成果。在這樣的過程裡，藝術家最終能在作品完成時找出答案。

作品與小說的互文性 二

2018/11/22(四) 15:30-17:30

與談者——

查理·卡克皮諾 Charles CARCOPINO (參展藝術家)

杜立安·高登 Dorian GAUDIN (參展藝術家)

史蒂芬·帝德 Stéphane THIDET (參展藝術家)

尼可拉斯·圖爾特 Nicolas TOURTE (參展藝術家)

張君懿 (策展人/藝術家)

主持人——

張韻婷 (國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授)

「觀者各自形成的解釋可能性是開放的，藝術家則希望創造出一種提供觀眾穿越的身體經驗。」

第二場「作品與小說的互文性」論壇從作品的三個面向來談，一是作品發想與小說間的相互碰撞，二是創作理念，三則是自身的創作脈絡。

史蒂芬·帝德談到自己如何克服對場地的問題。在初期構思時，藝術家便朝向較為虛構性的操作方式，並檢視這個小說對自己的作品產生什麼作用。然而很快地，藝術家決定跳脫這個小說，跟文本保持一定距離，不希望作品只是作為小說影像上的呈現，而是重新回歸到原本創作的軸線上，回到自己作品的本質來思考。《無暗之界》呈現的是藝術家對事物的矛盾與對立性的興趣，主要是圖像、繪畫與空間結構的問題，以及原始與馴化、自然與人工之間不易定義的界線。

同樣進行錄像創作跟策展活動的藝術家查理·卡克皮諾，認為自己和策展人張君懿有許多相似之處，而這次張君懿提出的策展方式，讓他感覺十分新穎。他認為在這個以小說作為空間參照基礎的策展機制，加上現地製作的操作方式，都讓這檔展覽顯得相當特別。以他過去的工作狀態而言，大多是配合導演的需求進行舞台設計，相較之下，自己的作品較不被觀眾看到。在《個人電腦音樂》這件作品中，藝術家則是想呈現聲音的視覺化畫面，將聲音轉換成波形等圖像來呈現，也就是針對聲音的物質性，將不可見化為可見。回顧藝術史上，聲音的表現同樣被創作者所重視，譬如康丁斯基 (Wassily Kandinsky) 便以視覺性的效果來呈現聲音。這件展出作品從一個單音出發，透過各式各樣的數位聲音效果，展開其充滿人工性的一面，而其中的黑白影像，就如同映照整件裝置作品的燈光。

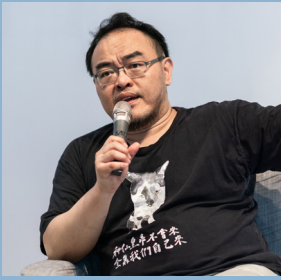
杜立安·高登在現地製作上，則儘可能使用當地的材料來進行創作。他在駱以軍的小說中找到與自身關注相近的主題，例如同理心以及對身份認同上的追尋。藝術家先將床切成兩半，取消了床原本具有的功能，並賦予它新的活動方法。當靜止的床開始在空間移動時，一方面像在尋找自己遺失的功能，另一方面也像是一場找尋新身份的過程。作品《露西之夢》隱含

著清醒夢的意思，兀自移動的床，因此處在一種恍惚的狀態，且因為有了動作，彷彿重新擁有了自主性。透過物件的觀點而非人的角度來看待世界，抹除了人類自認的階級性，開啟以物件為主導的思考方式。

尼可拉斯·圖爾特在接收到策展團隊的邀約信件後，就對這次的展覽產生濃厚的興趣。藝術家本身關注的是現實跟虛擬之間的關係，他認為當人類開始使用工具後，就開啟了所謂的虛擬。在跟策展人張君懿討論後，藝術家重新回到自己想要表現的方式，最後以《潮浪》、《不知》、《頌與離》三件作品來呈現自己的想法，藝術家對展場空間進行仔細觀察，以深入且精確的態度來掌握作品中的各種細節，存於其間的共通點即是科技上的意外性。而出現在作品《頌與離》中的粒子，散佈於牆面的空間中，對藝術家而言，宛如細胞的跳動與消逝，也像人們的聚集和消散。

現場觀眾也拋出對實際創作過程的好奇，例如史蒂芬·帝德在作品中表現的光明與黑暗的概念，是否和小說直接相關？以及對於查理·卡克皮諾作品中長型場域的選擇原因等。史蒂芬·帝德表示，明暗並非單純地二元對立，而是只要有光線的地方就會產生暗影，這種矛盾性即是他創作脈絡上很重要的元素。查理·卡克皮諾認為目前的作品形式，只是對空間上的介入，對觀者各自形成的解釋可能性是開放的，藝術家希望創造出一種提供觀眾穿越的身體經驗。杜立安·高登則以私人性的床，展示了一個隱含著過去的物件意義，同時也是一個充滿迴響的創作意象。





我們都只是翻牆者

2018/11/25(日) 12:00-14:00 有章藝術博物館2F

與談者——

駱以軍（小說家）、張君懿（策展人／藝術家）

主持人——

張韻婷（國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授）



2018/11/25(日) 15:00-17:00 誠品書店(敦南店) 2F藝術書區

與談者——

駱以軍（小說家）、張君懿（策展人／藝術家）、劉佳旻（獨立編輯）

主持人——

張韻婷（國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授）



2019/1/6(日) 19:30-21:30 小小書房

與談者——

駱以軍（小說家）、張君懿（策展人／藝術家）、劉佳旻（獨立編輯）

主持人——

張韻婷（國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授）



「即使連世界上最厲害的藝術家，也無法重現時光流逝的場景。」

「這是最奢侈的空間」，初次參與當代藝術展覽的駱以軍如是說。「即使連世界上最厲害的藝術家，也無法重現的時光流逝的場景。」駱以軍談起第一次跟隨策展人張君懿來訪板橋臺藝大時，即被北區藝術聚落裡數棟「天空之城」般的廢墟意象打動。艷夏時節裡，櫛比鱗次、相互挨擠的平房建物，引發小說家豐富的想像，更喚起駱以軍在永和眷村成長的記憶。作為小說家心中「遺落」的象徵，這些與一般白盒子空間殊異的展場，讓駱以軍不禁想起八〇年代大批外省人自臺灣遷往國外的年代，少時懵懂不解而轉眼間社區居民人去樓空的印象，以及流連於廢墟探險、藉著屋內遺留物件臆測的經驗，持續與眼前的北區藝術聚落空間交疊，激發小說家的書寫靈感。

駱以軍書寫之小說《翻牆者》是本屆雙年展第一件介入展覽的作品，而受邀參展的藝術家們以實際空間和此文本交互對照下，開展出此次雙年展的現地創作。其中宛如深海沈船、遙遠遺族般的屋陣風景，在光的撩亂與斷垣殘壁交織出的意象中，一種妖異豔麗的生命張力緩緩成型。《翻牆者》中細膩且魔幻的筆法，舒展出微血管脈狀般虛實雜揉的情節。

張君懿在籌備展覽之初，面對此地未定的命運以及獨特的展場空間，她開始思考一個藝術展覽在其中所扮演的角色為何、何種策展機制可觸動參展的藝術創作與展覽場所之間的關係等問題，一場文本與藝術的策展實踐於焉展開。藉著有別於文史資料的勘察考究，小說的意象打開了另一種維度的思想碰撞，進而產生出文本、作品與場所的交互對話。《翻牆者》在寫作完成後，即刻翻譯給各國藝術家閱讀，讓原本平面的展場圖照，在創作的想像領域中因故事而立體活化。

對於文字本身的處理，《翻牆者》編輯劉佳旻提出顛覆於一般小說閱讀的作法，她從「視覺」與「聽覺」的感受著手，讓書中文字彼此錯落斷分，字體大小在紙張上膨脹，有如傳入讀者耳中的音量。視覺設計者賴柏燁也以逼近頁面框架的段落編排，讓文字呼應「翻牆」的主軸，彷彿欲從紙頁的緣邊翻躍湧出。

除了以上視覺形式的巧思變化，張君懿更以藝術作品而非販售流通書籍的概念來處理這本實體小說，並以「閱讀膠囊」的空間設計，帶給讀者閱讀時的私密感受。在其他藝廊、美術館、獨立書店間巡迴的「超日常衛星展臺」，包含電子書與有聲書的視聽功能，讓小說與展覽在各個單位間串連發酵。當觀眾親自來到北區藝術聚落參觀時，也能在穿梭巷弄時，讀到散佈在展場的「翻牆手冊」，是來自於小說中所描寫的空間意象的文字碑。

小說作品曾被多次改編成戲劇的駱以軍表示，以往大多是擔任「被跨界」的角色，這次參與「第二屆大臺北當代藝術雙年展——超日常Daily+」，是首次將創作以主動的方式介入展覽。其他受邀藝術家的創作，也在不同程度上回望文本中的意象，甚或開拓出更幽微的日常面向，如臺灣藝術家賴志盛的《浮洲》，從屋子內裡延伸出來的鋼索，「如同內在傷害的自我展示」。法國藝術家皮埃爾-倫特·卡西爾的《片刻》，使物件詭奇地遊走於靜止與轉動間，彰顯時間從不停止流逝的殘酷現實，是駱以軍最喜愛的作品之一。藝術家史蒂芬·帝德的《無暗之界》，美若小說《金閣寺》，更如轉瞬即逝的流星光痕。

在論壇接近尾聲時，總習慣用玩笑話逗樂觀眾的駱以軍，一反常態以肯定的語氣指出：「《翻牆者》絕對是我今年寫過最好的小說。」、「如果將來人們想要研究我書寫中那些不停重複出現地挨擠晦澀幽暗的意象緣由，或許可以在這本小說中找到答案。」這位臺灣最具代表性的文學作家，以日常的景致為基底，如魔術般的撩人戲法，翻出現實的圍籬，以文字持續刺激觀者的想像維度。



重組居所的模態

2018/12/8(六) 13:00-15:00

與談者——

賴志盛 (參展藝術家)

張君懿 (策展人/藝術家)

主持人——

張韻婷 (國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授)



「在《浮洲》中，觀眾的踩踏與行走，就如同以自身存在對這間屋宅最脆弱的神經進行擠壓。」

本次座談中，藝術家賴志盛從北區藝術聚落的環境觀察，談到創造《浮洲》這件作品的歷程、自身創作脈絡的爬梳以及創作實踐的相關問題。在他的作品中，人與空間的關係往往經由感知狀態的調度，促使參與者產生一種與日常有著「些微差異」的經驗。《浮洲》是一個略微懸離地面的長型裝置，當觀眾步入展場，旋即進到藝術家在此地創造出的穿越空間的另一個中介，而支持這個橫互於場中央的，是從屋子內各種電線管道孔洞延伸的鋼索。觀眾的踩踏與行走，如同以自身存在對這間屋宅最脆弱的神經進行擠壓。

策展人張君懿則以繪畫經驗為例，將觀者進入《浮洲》時的抽象身體感受，轉化成一幅不斷更新流動的繪畫。策展人形容觀眾閱讀這件作品時的位移以及姿態，彷彿落在畫紙上的筆觸，垂擺於確定與不確定之間，隨著身體在空間中的移動，形成感知上的轉折與完成。

賴志盛認為，觀眾與空間互動時，迎接「感覺」的發生，往往是最重要的。藝術家以觀看海浪為例，強調景觀之所以能夠打動人，是由於一種大自然的整體性，這種動人的經驗毋須依靠智性的理解即可完成。對他而言，空間不僅僅發揮乘載物的功能而已，如何「讓出」部分空間以達到整體性，是思考觀眾與空間互動關係時的重點，而即便是留白的部分，也將成為作品整體的一部分。

藝術家亦回顧了過去的作品《原寸素描》，談到年輕時曾在多處廢墟創作的經驗，也論及進入中性空間屬性的畫廊，拉出了「人如何看待空間」的思考脈絡。另一件作品《邊境》，則使觀眾必須在離地約一尺的高度上，以身體沿著牆面繞行參觀，本質上即是藝術家對於空間的「素描」活動。藝術家表示，人與空間的關係，可能是自由的，也可能涵蓋相互抵抗的政治性。

對賴志盛而言，每次的創作都是一場與空間的深入交手，也是創造上的不斷啟動。在時間與精神上的大量耗費，成為藝術家自稱「不合時宜」的創作態度，卻也將作品導向一種「具創造性的感性」，而非戲劇性地落入多愁善感的窠臼。這種「狗狼時刻」般恰到好處的感性拿捏，成為論壇的討論焦點。



居住是一切的開始？

2018/12/15(六) 15:30-17:30

與談者——

REICHRICHTER (Marcus Vila Richter & Rebekka Reich, 藝術家)

主持人——

張韻婷 (國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授)



「一切皆起於生活、回歸生活；每次的移動，都會開啟『居住』的微小突破。」

「REICHRICHTER」是由兩位德國藝術家Marcus Vila Richter與Rebekka Reich組成的雙人組合，為此次雙年展的串連單位臺北當代藝術館的駐村藝術家，他們擅長運用田野調查、攝影、製圖及錄像等進行創作，並著眼於人類與居住環境的關係。在本場論壇中，兩位藝術家向大家分享了作品生成時的幾個重要哲學概念。如同本屆雙年展「超日常」策展理念提及之「透過與日常拉開距離，從此間的依附關係中尋獲參照點／可把握／可超越之處，以將日常化為可賴以創造的無窮資源」，距離的掌握與拿捏，是這對雙人組合面對生活空間時，最直接的創作挑戰。

我們對日常現實的習以為常，「正如鼻子在兩眼之間」，往往造成自身的視而不見。在他們的作品《Without Me》的發想概念中，重要的是人們與空間的距離。這件錄像裝置像是「房間中的房間」，透過窺視孔，將觀眾的雙眼直接拉進作品內部的播放影像，更以延遲播放的監視錄影，將觀眾的身影置入觀看的影像之中。影像的觀看在此形成了抽離的空間感受，如同藝術家試圖述說的，我們應時常自日常生活中抽離出來，而非讓影像的創生成為阻礙觀看現實的障礙。

另一件《The House and the World》則穿插了科隆、紐約、臺北三地不同的居民口述，描繪出三地各異的都市景貌。藉由展場特殊的動線設計，藝術家希望調整觀眾行進的速度，讓腳步的暫留成為一場與作品相遇的契機。對藝術家而言，「漫步」這個平凡不過的日常動作，是在快速流動的日常生活裡，使時間彷彿能夠「停止」的方法。他們在各處異地的移動中，不斷學習如何融入週遭陌生環境，經由反覆練習與加入自創的指令，「日常」變成一種可作為創作的資源，亦使得「居住」這個概念顯得真誠且踏實。

儘管日常所帶來的重複，使人聯想起無聊乏味的例行公事，他們卻在富有創意的指令操作下，例如：彼此維持不交談的默契、停留至少一小時的觀察活動，將生活中的「暫停」，扭轉成等待靈光乍現的時刻，也將規律性植入藝術家的例行創作活動。出於主體意識的自發練習，帶來每次重複之間的變化。對於REICHRICHTER而言，一切皆起於生活、回歸生活。每次的移動，無數次開啟「居住」的微小突破，使藝術家擁有了他人生活中視而不見的外部觀點，在反覆的日常練習裡，拉開了湧現各種可能性的創造性距離。



日常與藝術實踐

2018/12/16(日) 13:00-15:00

與談者——

謝佑承（藝術家）、鄭亭亭（藝術家）、周能安（藝術家）

主持人——

張韻婷（國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授）



「重點在於如何透過藝術，折返回日常，而非與日常生活形成斷裂。」

來自本次雙年展串連單位新樂園、福利社以及鳳甲美術館的周能安、謝佑承、鄭亭亭三位新生代藝術家，在「日常與藝術實踐」論壇中分享自身的創作觀。戲劇系出身、目前擔任新樂園藝術空間副總監的周能安，雜耍、占卜與茶道的訓練，組合成為他的獨特日常。其創作涵蓋了儀式性的行為表演、東方文化的身體，以及墨線繪畫等多重實驗。他從每日進行的占卜行為中，點出其中對過去、現在及未來交互對話的概念，如同他自我陳述的創作觀，是以新舊狀態的並陳對照與創造。他的創作從2013年在白紙上的毛筆線繪，進而從線條的曲折間，留意到自己所擁有的身體，並發展出具時間性與重複感的行為作品。

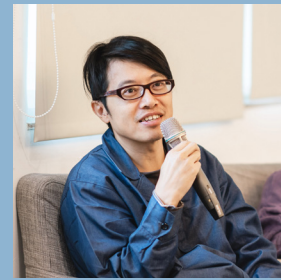


目前就讀國立臺北藝術大學新媒所、正於福利社舉辦個展的謝佑承，坦言一直對戲劇系有憧憬，也在作品中顯現了物件的劇場感。對於「什麼是準備好被觀賞的完成狀態」一直相當著迷，並從自己常接觸的佈展工作獲得靈感，運用螢光顏料呈現事物在抽離了敘事、卻又隱含著等待被敘事的過渡階段。《為準備所做的準備》、《空白屏幕》、《沒事》等作品，在形式上呈現物件平凡的一面，卻又掌握了內涵被扭曲的怪異狀態。



現正於鳳甲美術館「國際台灣錄像藝術展—離線瀏覽」展出的鄭亭亭認為，藝術家的作品通常很難與藝術家的日常生活做切割，從她自己在首爾駐村的作品《哭泣的蝦貝》中，顯現出自我的身份認同與生活經歷的影響，且誠實地以自身視角來討論議題。國家、種族、移民與文化，形成了鄭亭亭創作的探討主題，也緊密連結著藝術家的日常生活。

主持人張韻婷則點出日常元素在藝術史上的角色變化，一方面回應論壇主題，一方面也發現了三位講者在不同面向的創作所巧妙形成的有趣循環。重點在於如何透過藝術，折返回日常，而非與日常生活形成斷裂，即本次雙年展所意指的「越是超日常，越是回到日常」。



不在場的如臨時光

2019/1/12(六) 15:30-17:30

與談者——

劉和讓、蔡宛璇（參展藝術家）

主持人——

張韻婷（國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授）



「再書寫，即是用現在的藝術家身份與眼光，重新回顧過去的記憶。」

同為臺藝大校友的兩位參展藝術家劉和讓、蔡宛璇，在本次論壇中回望了自身的藝術養成背景，並以今日的展出作品呼應了遙遠的過去時光，從對話中挖掘記憶，分享在藝術創作裡持續不斷進行的自我對話。



劉和讓在參展作品《大觀別墅——極短篇》中，穿插佈置了過去藝專時期的雕塑作品，也提起當年在學院環境裡，找不到對話對象所帶來的失落感。藝術家進駐的展場，是他曾經居住過的地方，在經過整修而翻新的屋宅背後，屬於過去的印象仍和今日的自己夾纏不清，劉和讓以「虛榮排場」進行譬喻，讓今日現身於展場的舊作，彷彿也因這些整修工程，成為今日《大觀別墅》裡的全新物件，「虛榮排場」與藝術家在雕塑物件的清冷調性形成強烈對比。藝術家引用了日本思想家本居宣長的話語：「……對應有所感的事物，皆以有所感的心來感受，這種感動就是『知物哀』。」無論是那些佇立於此的細長展品，或者經過細細打磨卻不易被人察覺的二樓地板，都暗自湧現創作者最細微的感性變化。在主持人張韻婷的追問下，劉和讓也表示，「文字」以其單一形式所造成的內容最大化，有如「平面化」般的創作，是他在藝術創作中所嚮往達成的目標。

書寫已成為日常習慣的藝術家蔡宛璇，將文字視為一種好玩的創作材料，透過極具私人性的詩句書寫，也讓學生時代的自己得以被安放。從過去就讀於藝專，到負笈法國求學期間，藝術家的創作面向都比較聚焦在「建構自我」，然而二十多年過去了，現在回到臺藝大這個熟悉又陌生的環境，面對周邊環境在物理空間上的諸多改變，她逐漸將眼光轉向對這個環境本身的關注，去完成過去的自己尚未能達成的任務。浮洲這個地方擁有充分的水文關係，楠仔溝和人們的生活、經濟活動緊密相連，但處在都市邊陲的地理位置，讓當年離鄉讀書的藝術家，感受到強烈的後現代城市體驗。在這次的創作中，蔡宛璇試著將自我的主觀性推開一些，讓「尋找材料」取代「自我書寫」，將印刷鉛字這門古老技藝，運用於水與人的互動關係上。主持人張韻婷也指出，藝術家將即將消失的鉛字，嵌入即將要被拆掉的房子內，以低調卻暗藏暴力的手法帶給觀者震撼；作品與場所彼此間的存在，因而被更加緊密地牽引起來。

透過寫信給展場周邊鄰居來描寫當年學習狀況的藝術家劉和讓，所謂的再書寫，即是用現在的藝術家身份與眼光，重新回顧過去的記憶。藝術已然滲進人生，成為自己和平常生活狀態的關係。藝術家蔡宛璇在迎接這場展覽所拋出的文本挑戰時，因小說內容的時代背景，更加確定自己想回應的主題，是臺灣當年因快速工業化而造成自然河川急遽消失的年代。



【藝術教師的日常】

當代藝術跨領域課題

2018/12/6(四) 15:00-17:00

主講者——

陳志誠博士（國立臺灣藝術大學校長／藝術家）

「革命叛逆的精神成為了跨領域的造勢者，藉由對反與自由運用的方式造成了藝術實踐成為多領域的拼集。」

臺藝大校長陳志誠在本次論壇中，提出「跨領域」、「多領域」、「超領域」、「元領域」等幾個概念之間的差異，引領觀眾去思考對於當代藝術跨領域課題的脈絡。當不同領域的研究，宛如透視圖般不斷延伸，進而形成相互交會的機會點，即形成跨領域。多領域則是研究者依其研究性質，各自展開不同的研究途徑，而在某種主題的會集下形成多個領域的同時在場。以臺灣目前的藝術現況來說，許多藝術展演雖然含有跨領域的思考特質，卻還是可被歸類成多領域。

各種詞性有不同的屬性，在時代的演進下，概念在沿用時應當進行某種程度的校正。校長陳志誠說明，多元主義、多元敘事的領域發展，的確是應當追求的重點。不過，這些針對領域區別的思考，最後將回到藝術創作本身的反求諸己。若欲與當代藝術原來遵循的系統形成的正確的政治對話，在藝術研究上應向其他領域學習，避免模糊的地帶與無限增長的相異性。

回顧過去藝術史上的達達主義，革命叛逆的精神成為了跨領域的造勢者，藉由對反與自由運用的方式造成了多領域的拼集。到了超現實主義承繼了這樣的精神，在該時代裡逐漸形成建構作用。若從作品實踐的脈絡去質疑，臺灣當代藝術領域仍存有許多不清之處。

大臺北當代藝術雙年展「超日常Daily+」對整體時代性進行反思，提出一種新的藝術創作模式，並作為時代上的新表徵。以臺藝大建築物群紋理為創作基地，在豐富的人文符號表徵中，將建築上的文本化作可用的藝術創作資源，將策展作為參與時代性的討論。



經驗超日常

2018/12/20(四) 13:00-15:00

主講者——

黃小燕（國立臺灣藝術大學美術系系主任／藝術家）

張之愷（東方設計大學表演藝術學位學程副教授級專業技術人員）

「『共感』是面對不同藝術作品的進入方式，觀賞者與作品彼此間會產生能量的共振，讓進入作品的過程如同一種『解碼』。」

這場論壇邀請了兩位時常在不同角色間切換的與談者；黃小燕是藝術家，於臺藝大美術系身兼系主任與授課教師，整日奔波於不同的行政會議與課堂間，下班後則切換成三隻貓兒的室友、繪畫專長的藝術創作者。張之愷則是長年實踐著音樂、戲劇、美術、文學等多重領域的整合創作，他同時是一位身心靈療癒者、臨床催眠治療師、星際馬雅曆法研究者……等，多才多藝難以定位。

黃小燕用兩位藝術家的故事，Irina Ionesco和Sally mann，扣接著藝術創作者以日常為創作以及超越日常各種狀況。攝影師Sally mann身兼母職與藝術家，以最親密的距離拍攝下自己孩子的成長過程，卻也在孩童的個人隱私和藝術表現的平衡裡，留下令人困惑的爭議。Irina Ionesco不僅僅是拍攝女兒，還從窺視者的角度，引導孩子表演出對成熟女性的模仿造作，道德上的輿論和控訴從未少過。面對日常生活，藝術創作者對於自身人生角色的掙扎，始終是一個值得細思的問題；從日常出發的藝術創作，究竟應不應該無限上綱至超越社會認可的道德份際？

張之愷則從自己的劇場創作《零點場》，聊到多年來在各種藝術領域的學習與養成，並從觀看繪畫原作的共振感受，回到能量的觀點來解釋那些超越日常的體感經驗。他認為過去所有的學習，都是為了整合的那一天，因而始終抱持著等待事物發生的心情。他也發現，單一的藝術形式或既有的語言，可能已經無法呈現自己所要表達的事情。此外，他認為「共感」是面對不同藝術作品的進入方式，透過頻率的調整，觀賞者與作品彼此間會產生能量的共振，如此打開、進入的過程如同對於作品的「解碼」。

對於張之愷而言，無論是心理學家榮格提出的「集體潛意識」，或量子能量共振的說法，都代表著我們對某種尚待理解之物的解釋，其實並無所謂的標準答案。依他所見，身體是屬於三次元的存有，四次元代表著人類的心智範圍，五次元則是宇宙境界，若不同的次元間能產生連結感，即擁有所謂的「豐盛」，人與宇宙有了共為一體的存在感受。而藝術家的功能，在於傳達出一般人們無法表達、且超越日常的經驗感受，以創作顯化出更多的可能性，充分保持心靈上的自由。



哲學家眼中的文藝腔

2018/12/22(六) 13:00-15:00

主講者——

林斯諺（推理小說家／中國文化大學哲學系專任助理教授）

「若推理小說的『日常』就是『犯罪』—— 推理小說的『超日常』便是『無犯罪』。」

本次講座邀請同時身為推理小說家與哲學家雙重身分的林斯諺聚焦在「推理小說」這一特殊文類，分別以小說家、哲學家角度梳理這樣的類型文學中，文學、哲學、藝術的交雜實例。

林斯諺首先以推理小說家的角度分別提出「文學與藝術」、「文學與哲學」如何相遇。推理小說與藝術的交集可追溯至早期推理小說蘊含的隱喻式關係——「兇手是藝術家，偵探是藝術鑑賞家」。此句出自美國推理小說家范達因（S. S. Van Dine）的小說中，指出兇手犯案如藝術家創作一般，有著自己的筆觸、風格，而偵探即是來「欣賞」這個作品的人。由兇手製造謎團、由偵探解謎（如同觀眾解讀作品）的隱喻被後續許多推理小說援用，且這樣「謀殺的隱喻」在許多小說中已超越隱喻層次，實際上與小說的角色身分形成雙關，抑或小說創作者本身即擁有藝術家的雙重身分，如澳洲小說家奈歐·馬許（Ngaio Marsh）的作品即散發著一種無法割捨的藝術氣息。而當推理小說遇上「哲學」時，林斯諺提到，兩者的交會點在於皆強調「思辨」與「邏輯」。「哲學推理小說」指一種以文學為載體，在故事中傳達出哲學反思的作品。

《無名之女》為林斯諺2012年的推理小說作品，他以此為例說明若「文學」、「藝術」、「哲學」三者匯流成河時會激盪出何種火花。在此文學作為表達「形式」、藝術為「材料」、哲學則是小說要帶出的「主題」，此書藉由離奇再相遇的故事探討哲學上「人格同一性」的議題。

接著林斯諺切換身分，以哲學家之眼看待藝術與文學。哲學思考隱含一種「後設」思維，意即跳開既定框架「退一步」重新看待被視為理所當然的事物。「藝術哲學」即是一種看待藝術的後設思考——對於「藝術是什麼」提出討論，鬆動原本固化的認知框限；同理，「文學哲學」則是對文學提出後設思考，在文學哲學中「虛構性」的探討更是呼應著本次「超日常」展覽中以「小說」作為文本的開端。

回應本次「超日常」的策展主題，林斯諺將「謀殺」與「日常」兩個看似迥異的概念並置討論，令人感到沉重與驚異的「謀殺」與我們習以為常的「日常」能如何相遇？事實上在早期推理小說的發展就有日常元素，但以短篇居多，顯示一種推理小說書寫與閱讀之間的關係模式：人們無法以幾百頁篇幅的耐性去閱讀一個沒有凶殺案的情節，作者需要「回饋讀者所耗費的時間與精力」。「謀殺案」情節似乎成了推理小說中不可或缺的元素。在日本則有稱為「日常之謎」的推理小說，指一種有犯罪情節卻同時瀟灑著「日常氛圍」的推理小說。

然而何謂推理小說的「超日常」？如果推理小說中存在著「謀殺」情節之必要，以此推演推理小說的「日常」就是「犯罪」——「推理小說的超日常便是無犯罪」，林斯諺提出如此見解。不同於以「日常」作為氛圍的日常之謎小說，林斯諺觀察到另一處尚待墾拓的沃地——一本「沒有犯罪情節」也「沒有日常氛圍」的推理小說之可能性。若抽離了推理小說倚賴的「犯罪」之後，推理小說還能有其精彩可讀之處嗎？回扣本次演講內容，林斯諺在講座結尾拋出了如此具「後設性思維」的推理小說創作方向，值得深思。



現當代藝術中的日常

2019/1/3(四) 13:00-15:00

主講者——

陳貺怡（國立臺灣藝術大學美術系教授）

「藝術史、藝術理論隨著個人神話的出現而失去力量，藝術家的日常生活與自我敘事，甚至顛覆了真實與虛構的界線。」

「日常」作為藝術創作的主题，對人們而言不是件陌生的事，但要細說「藝術」與「日常」之間的難分難捨卻不容易。本次論壇講者陳貺怡從西方繪畫系統的意涵追索，到現當代藝術的「日常美學」抬升，為聽眾爬梳出一條清楚有力的脈絡。以早期的繪畫而言，「模仿」是藝術重要的功能，也是西方藝術系統裡反覆出現的「再現」主軸。如何將人類的行動透過繪畫再現，好凝結成為一永恆且高貴的形象，廣為世人流傳，是歷史畫中最重要的主旨，譬如，魯本斯（Sir Peter Paul Rubens）描繪亨利四世逝世成聖，必須透過虛構和誇飾的筆法，將凡人的生老病死，轉化成偉大而神聖的儀式。

到了十七世紀，荷蘭畫家筆下發生在市井小民屋中的日常瑣事，如寫信、倒牛奶、替家中寵物抓蟲子，都成了畫家凝視的對象。這些被轉化成畫布上的日常活動，雖然被世人視為平庸之事，卻也在一片祥和景象中閃耀著日常生活的美感。而風俗畫的出現，和過去歷史畫中為了逃避日常生活中的無聊而刻意戲劇化的表現，形成了「平凡」與「超卓」彼此之間的對峙。人們對日常主題的觀感逐漸產生改變了，理論家提倡著：人們不應該因輕視它而放棄存於日常生活中的意義，而是要由衷地感受並挖掘事物單純的存在。繼之印象派的出現，也對繪畫史造成極大的衝擊。儘管印象派被批評是從日常取材而進行的形式研究，但是印象派畫家繼承了荷蘭畫家們的路線，為後來上場的前衛主義開出先聲。到了前衛主義者如馬勒維奇（Kazimir Malevich），不足五十年間的演進時間，已經從根本上轉移了繪畫跟日常的關係——日常生活不再是再現描繪的對象，而成為辯證的現場。

前衛主義者嚴肅地思考藝術與生活之間的關係，也思考藝術是否能影響日常、進而改變生活。風格派（De Stijl）、構成派（Constructivism）、包浩斯（Bauhaus）等，都試圖提出各種方法來貫徹「藝術改變生活」的烏托邦理念。隨著歷史進程，「日常美學」主題在當代藝術家的努力下脫胎而出。哲學家杜威（John Dewey）認為，藝術作品不應該是外於生活的，而應該與人們經驗之內的生活本身重新產生連結，亦呼應了十七世紀荷蘭畫派的精神。

杜象（Marcel Duchamp）和約翰·凱吉（John Milton Cage）的信仰者，不斷從藝術實踐方面著手。杜象所宣稱的現成物，是透過藝術家的選擇，將日常生活裡面的尋常用品，升級成為藝術作品。約翰·凱吉認為，藝術的源頭在於人的感官察覺能力，一旦感官能力提升了，就能看見生活中無處不在的藝術。藝術本來就在那裡，端看人們能否使用它、感受它。安迪·沃荷（Andy Warho）挪用可口可樂的影像，從屬於每個人的日常經驗裡直

接取材，使得藝術前所未有地平民化了。普普藝術家們不再肩負超凡入聖的任務，而終其一生是平凡人的身份，以平凡事物製造出「日常美學」。對許多藝術家而言，生活裡頭什麼都有，如果有所謂的完全藝術的話，那即是生活。不假外求的態度，使得生活不需改變，但因人的內在敏銳性而成為藝術。

陳貺怡亦引用羅蘭·巴特（Roland Barthes）對今日神話的提問，舉出「神話與日常」的關係，導出日常的神話化現象，像是都市裡的商店街也能在想像下塑造成為某種現代神話。隨著歷史中大敘事的破滅，個人神話逐漸成形，原本不死、永恆的「神話」，被打入日常凡塵。同時，日常生活也可能被升級至神話層級，在媒體廣告和攝影技術的推波助瀾下，日常透過現代的圖像被重新書寫，成為人們心中的神話。藝術史、藝術理論隨著個人神話的出現而失去力量，藝術家的日常生活與自我敘事，甚至顛覆了真實與虛構的界線。在日常美學的思考下，我們擁有了比日常再多一些的「超日常」。經由陳貺怡完整而清晰歷史爬梳，開啟了我們對於日常多樣面貌的好奇，究竟這些是生活還是藝術、是日常或者是神話？

【策展人的日常】

當代藝術策展的未來想像

2019/1/6(日) 13:00-15:00

與談者——

許峰瑞（「2018臺灣國際錄像藝術展—離線瀏覽」策展人）

羅禾淋（「2018臺北數位藝術節—超機體」策展人）

張君懿（「2018大臺北當代藝術雙年展—超日常 *Daily+*」策展人）

主持人——

張韻婷（國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授）

「策展人應該對展覽的公共性 提出不同的觀看角度， 也應拉出和商業體制運作不同之處。 ——思考展覽究竟該做給誰看？」

三位風格相異的新生代策展人許峰瑞、羅禾淋、張君懿齊聚一堂，分享各自的策展案例與策展思維，進一步思索展覽策劃中所面臨到的機構體制、社會關係、歷史脈絡、場地空間等框架。羅禾淋以「超機體」為例，說明異於臺灣在地性路線的科技藝術策展思考。許峰瑞舉出「展·歐德·展」及「歲月違章」兩檔展覽，提出對既有體制和場所歷史的抵抗與平衡。張君懿將「超日常 *Daily+*」一展以特殊的策展機制，轉化出場所、文本和作品之間的聯動關係。

面對「2018臺北數位藝術節—超機體」在先天上的限制，包括主辦單位的方向、場地空間與媒材的限制，以及夾帶過去累積數屆的歷史包袱，羅禾淋嘗試去描繪人工智慧的未來預言，想像人們在將來如何跟人工智慧共生共存。他採用跨領域的角度去展呈作品，試圖在人類未來科技的軸線上提出思考，與此同時，也考量到藝術節的話題性、國際性，以及具有吸引媒體的新聞性。而2019年「大內藝術節」則具較大的自由度來策劃當代藝術作品，同時希望能促使當地社區的居民不再對藝廊參觀存有壓力，能以雙腳輕鬆走進畫廊體驗作品。

許峰瑞回應了張君懿的策展想法，並試著擴充葛羅伊斯（Boris Groy）「策展人是比較世俗化的藝術家」的概念，讓策展人的作用不僅是指認藝術作品，同時必須處理空間和社會脈絡的關係。許峰瑞關注的是展覽本身，而不只是藝術家與藝術作品。他認為，回到當前的社會而言，策展人應該對展覽的公共性提出不同的觀看角度，也應拉出和商業體制運作不同之處，思考展覽究竟該做給誰看？在寶藏巖策劃的「歲月違章」，讓策展人體會到框架的存在其實促使了更高的自由產生，也讓策展人在面對當地歷史時，反省藝術可能產生的傲慢，以及藝術家介入當地時，產生的居民干擾和期待落差。

張君懿從「超日常 *Daily+*」的展覽實踐層面開始，談及小說家駱以軍作為第一位參展藝術家的源由，以及對於北區藝術聚落從舊眷舍轉化成當代

藝術展場的想法。在雙年展的架構下，許多國外的參展藝術家可以透過小說這個參考文本，在提呈作品前從中得到創作發想的靈感。小說本身對現實的再創造，得以在物理上的場所開啟不一樣的視野，並成為一種共享資源，在創作者的思想源頭產生作用。展覽中分區、分線如接龍般的發展方式，亦刺激藝術家們的創作過程。最後，小說文本又以「閱讀膠囊」、「翻牆指南」文字碑等展呈形式，回歸到美術館的展示脈絡，展開有別於圖書館或書店系統的視覺形式。

三位策展人都對展覽策劃時的框架深有所感，各自延伸出相對應的策展方法。體制之所以會形成，往往是為了系統運作上的最佳化；然而，這是當下的我們所認為的最佳化，而非屬於未來的。對於框架的消融，考驗著現在的我們能否抓取僅剩的自由意志進行思考。當藝術作品進到空間時，策展人應該如何兼顧藝術性、又有想像性地進行策展實驗？這都是今日的策展人所必須面臨的諸多挑戰。





【斜槓世代的日常】

藝術書寫工作坊

2018/12/1 (六) 13:00-15:00

2018/12/16 (日) 15:30-17:30

2018/12/29 (六) 13:00-15:00

2019/1/6 (日) 15:30-17:30

2019/1/12 (六) 13:00-15:00

與談者——

王聖閔 (藝評人)

陳文瑤 (藝評人／法語譯者)

陳飛豪 (藝術家)

主持人——

張韻婷 (國立臺灣藝術大學美術系專案助理教授)

**「即使藝評家以主觀的方式進行寫作，
依舊能以自我投入與相對客觀的第三者視野，
創造出另一種『打開』作品的方式。」**

作為「藝術超日常」論壇系列中的「藝術書寫工作坊」課程，坊主們從各自的書寫路徑切入，簡述寫作的歷程，並試圖勾勒出心目中藝術書寫的樣貌。

陳飛豪的書寫，建立在多重身分的轉換之間，極具「斜槓世代」工作者的多工特色。從新聞系至藝術跨域研究所，混融多重領域的書寫經驗，形成陳飛豪個人獨特的創作歷程。對於臺灣的歷史文化與社會變遷的關注，反映在檔案文件的作品呈現形式上，文字與影像同時成為爬梳國家城市記憶與政權文化更迭的利器。

王聖閔則以多年的藝評觀察為基底，點出藝評角色的危機。大環境中資訊接收方式的改變，今日讀者宛如「獵食者」即捕即丟的閱讀習慣，以及展覽爆量的現下環境，使得藝術閱讀的耐心逐漸流失，也削減了大眾對長篇評論的需要。藝評者原本作為藝術品與觀眾之間的橋樑，卻由於當代作品的內容愈趨複雜，且傾向場域限定的表現特色，更難依靠文字再現藝術作品的形式，或進而促使藝評文章轉向對議題的討論。

在〈是什麼讓藝評寫作仍然是件值得投入的事？〉一文中，王聖閔說明了一個藝評寫作者所選擇的立場：「如果我們都願意承認，能被他人認真對待、閱讀與理解，是一件幸福的事。那麼『藝評所謂何事』就有一個初解：除了深刻的批判與洞見之外，評論還必須是以前述這種形式來給予他人幸福感的「一件事。」

陳文瑤分享在南藝大史評所就讀時的學習經驗，透過觀察、剖析傅柯《規訓與懲罰》等經典文本，挖掘書寫的策略與作家的思路。她以法國為例，說明藝評的產生背景，同時引出一個關鍵提問：不具備藝術創作者身分的人，如何書寫藝術？

言談至此，她引用波特萊爾的說法：即使藝評家以非常主觀的方式進行寫作，依舊以自我的投入，與相對客觀的第三者判斷能力，創造出另一種「打開」作品的方式。藝術的書寫必須是積極且全心全意的，以自身的完整性，合力建構出圓滿完整的藝術整體。

主持人張韻婷提及舉辦本次工作坊的初衷，是以「書寫」而非「評論」為題。無論個人提筆而寫的動機，是為了完成一則創作理念，抑或一篇對作品的深入評論，文字所帶來的溝通功能，終究回歸到「寫作者希望向閱讀對象表達什麼？」王聖閔也在學員提供的書寫作品裡，讀到了關於「自我表述」的迫切需要。文字作為轉譯中介，提供自我與外界的銜接，「溝通」與「表達」的意圖，即形成一切寫作的起始。工作坊接下來的課程為經典導讀、「超日常」展覽實地討論以及寫作大綱分享，最後一堂課則以學員們的藝評成果發表作為總結。

展覽專文

「超日常」：未定義的策展美學演進

嚴瀟瀟

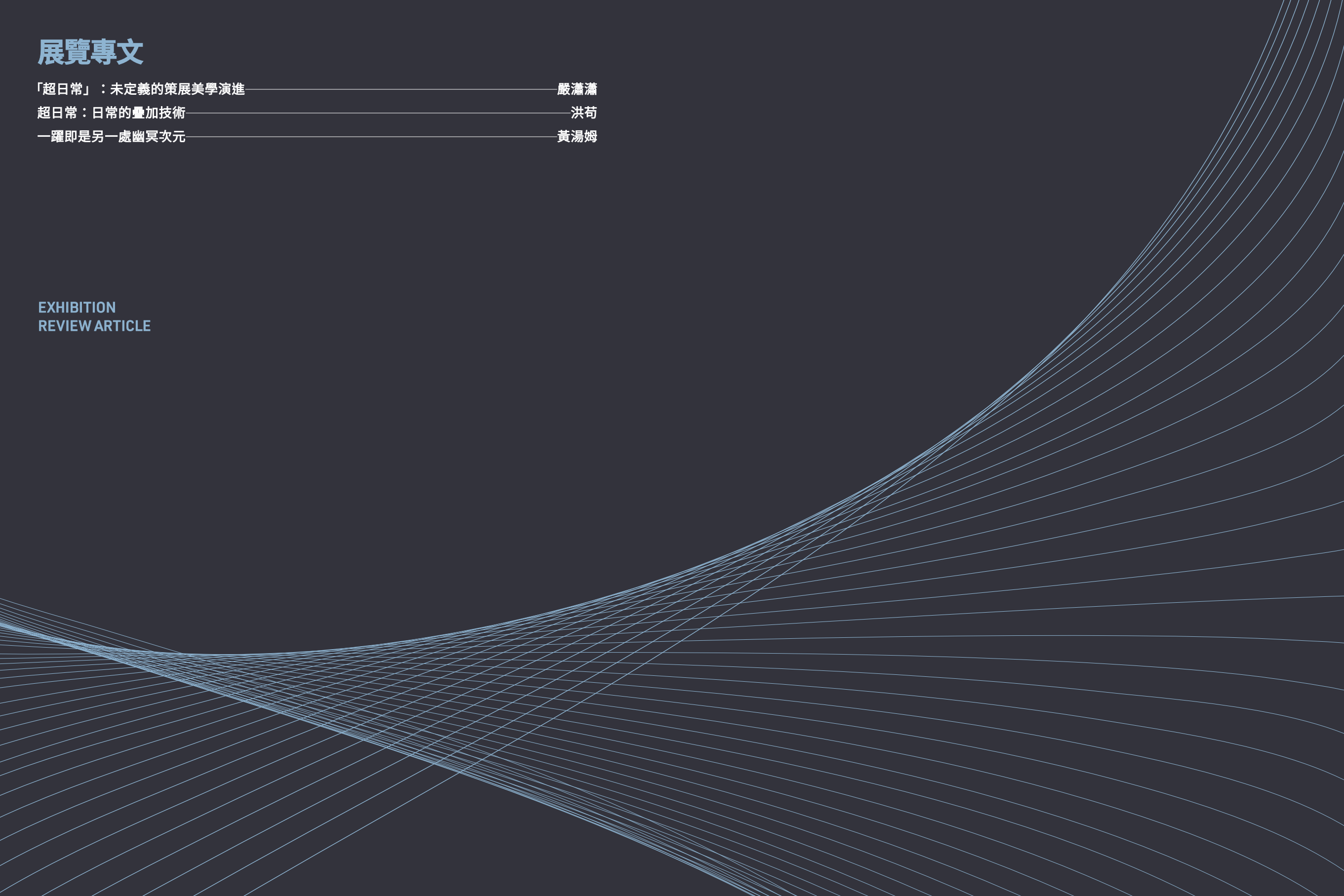
超日常：日常的疊加技術

洪苟

一躍即是另一處幽冥次元

黃湯姆

EXHIBITION
REVIEW ARTICLE



「超日常」： 未定義的策展美學演進

文 | 嚴瀟瀟

展覽專文

既被歸於雙年展框架下、又發生在一個雙年展林立的季節，題為「超日常」的第二屆「大台北當代藝術雙年展」似難避免落入某種既定的審美想像；然而，實地造訪國立台灣藝術大學有章藝術博物館及與之毗鄰的館外展區，可感受到一種延續自2017年「空氣草——當代藝術中的展演力」（簡稱「空氣草」）展的鮮明策展方法論與所呼喚的感知力，是如何在「超日常」的新展覽格局中得到深化與蔓延。

「共生協作」的遊戲規則

很難不將「空氣草」與「超日常」相提並論的原因，是它們在策展理念與機制上的一致性，策展人張君懿藉此連續的策展動作，實踐（或稱實驗）的是一種打破當代藝術策展人權力中心之窠臼的替代策略，在這種策略之下，策展人與藝術家、乃至展覽機構及其工作人員都被納入一個「共生協作」的遊戲規則中，並一同承擔其中的風險。這種無有定勢的展覽構成術在張君懿個人經驗中的萌生，要回溯至2003年她在「打開當代藝術工作站」所策劃的實驗性展覽「Work-Medium」，當時藝術家輪流進場、依據展場空間當下的狀況來進行現地創作的「接力」，最後終結於李如環逐一拆卸、清理之前所有藝術家作品的「歸零行動」。

這種具有時序性的「紙牌遊戲」擴展至十多年後的「空氣草」與「超日常」，同樣採取了將展呈內容的選擇權讓渡給藝術家的方式，張君懿轉而透過空間上的接續性來串聯不同藝術家的作品，並且以盡量貼近藝術家作為創作主體本身能動性作為隱性的工作線索，將展覽布局上的彈性，進一步接合有章藝術博物館作為機構的固有運作模式。其流程中跳脫窠臼的環節諸如：分批、分區邀請藝術家作出現地創作提案；藝術家可同步知曉同一區域其他藝術家的創作展呈樣態、選擇與之對話或者不對話；藝術家可中途更改提案、甚至在開幕前適度為空間增添作品；根據大致底定的展呈全貌來擬設展題……。如果說「空氣草」藉由提出鮮明的鳳梨科植物意象來凸

顯活躍而不應受產業化體制所規束的藝術創作主體，「超日常」則一方面藉由展題連結了作品之間、作品與細碎日常共振的頻率，同時在策展範式層面上對當代狀況作出了一種回應；另一方面，這種策展實踐明顯具有朝向創作迴游的特質，代表了一種視整個策展工作為具有能動性的主體、為一種自身即具備審美趣味的宏觀創製。對於觀者而言，觀看的趣味也不僅僅在於個別作品及空間展呈上傳遞出的美學品味，同時也在於觀察展覽如何在其內外部達到動態平衡。此次展覽中傑夫·帝森（Jeff Desom）的影像作品《後窗》（*Rear Window Loop*）藉助數位軟體、針對希區考克經典電影《後窗》中的鏡頭進行內部剪貼、重構全景敘事，這種時一空交迭部署運作的邏輯，或許恰好可以類比出「藝術家（帝森）—導演（希區考克）」與「『超日常』策展人—藝術家」這兩組在不同語域（register）上進行創作的角色。

展覽創製進程中的透明度與巨大彈性，也刺激了藝術家直面空間與其他創作者的能動性。展覽開幕前，平川祐樹決定為展場增添以台北地下水現地製作的《給房間的根》（*A Root For a Room*），加上一旁預先規劃好的影像裝置舊作《消失的樹》（*Vanished Tree*），建構起虛實共構的生態迴圈。杜立安·高登（Dorian Gaudin）則決定在其機械動力裝置作品《露西之夢》（*Lucie's Dream*）的同一空間內增加一件錄像作品《沙丹和莎拉》（*Saadane and Sarah*），後者以小螢幕形式展現發生在一個傾斜房間內的荒謬日常，以近距離、因而帶有私密性的身體與空間感的設置，連結起展覽動線上前一件作品——伯恩德·歐普（Bern Oppl）的微型空間建構系列「場景調度」（*Mise-en-scène*），以及《露西之夢》那遊走於空間中實際尺寸的單人床。在展覽機制遭遇僵化與限縮的當下，藝術創作內在的不確定性與開放性，在這種與行政體系不無碰撞的策進模式中，得到了一定程度的釋放。

文學的參與：有機鑲嵌與互文

作為對「空氣草」的一種演進，「超日常」的特別之處體現在將駱以軍的文學書寫納入展覽的策略上。在「跨領域」蔚然成風的當代藝術展演生態中，文學／文本時常以腳本、配文、對位等相對獨立、卻也相對受限的形態出現。「超日常」的策略，則是邀請駱以軍在過去曾是華僑中學教師眷舍、現為閒置棄屋的台藝大北區藝術聚落實地場勘後，寫就全新小說《翻牆者》；而這一文學作品也成為所有藝術家（尤其是難以預先來台場勘的海外藝術家）著手發想的重要參照，張君懿的這一舉措，同樣打破的是制式化策展機制，超越照片、平面圖等冷調參照系統，提供給藝術家更具溫度、更能激發自由想像的創造性文本。

駱以軍以其魔幻而細膩的文筆，契合這一迷宮般交錯著廢園棄屋與住家的舊眷舍區，甚至「空氣草」展覽時發生於此的若干作品（如何采柔與黃思農《254円》中那曾經的暫居者）也糅合其間，在本次雙年展參展藝術家們開啟創作想像之前，就已鋪設了互文性的豐饒土壤。對於此一構想的發起人張君懿而言，「跨域」與否遠非關注的重點，任何藝術得以成型為不同媒材形式的「上游」才是其探究之處，也即，一種富含「未然性」的共通之境，在這一層面上，尚未面對媒介之分的創作者之間最有可能生成思想、意象上的互相激發。

駱以軍小說中透出的幽暗氛圍與虛實交錯，確實在在滲入選擇北區藝術聚落作為落腳點的藝術家作品中。皮埃爾·勞倫特·卡西爾（Pierre-Laurent Cassière）的空間裝置《片刻》（*Moment*）與聲音裝置《錯置》（*Dislocation*）將小說文本片斷感官化，檯燈精心調控的閃光頻率更是令人驚豔地翻轉虛實，看似靜止的風扇葉片與風力帶來的強烈體感，製造出與駱以軍的書寫不相上下的現實夢境，可謂將人的感知經驗完全納入影像創製的「擴延電影」（expanded cinema）典範。尼可拉斯·圖爾特（Nicolas Tourte）的影像裝置《不知》（*I Don't Know*）則以覆於家具器物上的透明帆布作為投映介面，這一介面的不平滑特質直接扮演了模糊虛實界線的角色，加上影像內容本身與場所的統一，又與閒置屋空間特有的記憶想像產生絲絲縷縷的牽連。

然而，前述「未然之境」畢竟難以直接化現為視覺藝術所仰賴的實際產物，策展的實驗性終歸還是要面對機構展覽的公眾性（尤其對於隸屬台藝大的有章藝術博物館而言、還特別具有的教育意義）；並且出於對文學本身

作為書寫創作的肯定與再接納，駱以軍這部《翻牆者》也再度以不同形式「重回」最終的展覽現場，既成為名副其實的參展作品，也為上述互文策略提供了可循的線索。就此衍生出的作品形式之一是以具有藝術白盒子或科幻電影氛圍的中性空間打造的純白「閱讀膠囊」，靈感源自駱以軍小說中提及的「夢境膠囊」，在提供觀眾閱讀空間的同時，也以一整體裝置形態展現（上方露出純白書脊的長格是並非供人取閱而設置的書架）。形式之二，是張君懿從《翻牆者》中擇取並改寫若干隻言片語，以與美術館內視覺指引系統具有相同設計的文字碑形式，嵌於北區藝術聚落的不同建築外牆上。上述兩種形式皆可被視為基於《翻牆者》的視覺藝術創作，文本與視覺性在不同語域（register）中以平等姿態形塑出有機的互文結構。形式之三，則是被稱為「超日常衛星站」、同時呈現實體書、電子書、有聲書這三種回歸小說文本的閱讀介面，並且規劃於本屆大台北雙年展展期內「巡迴」設置於大台北地區12間藝文機構（包含美術館、畫廊等）與書店。

空間作為情感的身體

從居於整個展覽靈魂位置的《翻牆者》文本出發、蔓生出的上述三種作品形式，乃至整個展覽圍繞這一文學起手式所作出的企畫與展呈樣貌，可謂當下藝術展演中鮮見、且頗具創造性的「媒介突穿」式（姑且暫譯為medium-penetration）部署，有別於並陳式的跨域化約，並實質地連結起整個展覽所涉及的不同空間場域——分別位於台藝大校內外的有章藝術博物館和北區藝術聚落、九單藝術實踐空間，以及彰顯本屆大台北雙年展在雙年展框架下的城市串聯、空間分化考量的其他機構，甚至還有由張韻婷規劃的一系列論壇與工作坊所建構的延續性對話空間。

在北區藝術聚落，「超日常」刻意留有一年前「空氣草」中的若干創作痕跡，如當時的標誌性現地作品李蕢至《回收風景》，而此次蔡宛璇便在與之毗鄰、接近傾頹的房舍中，以同時代表書寫之內涵與載體的鉛字組合為主要視覺構成。二者具有截然不同的空間介入形態（龐大與細微、穿透與鑲嵌……），卻接力延續著這一將面臨拆遷的屋舍空間的最終記憶。這也側面呼應了張君懿面對北區藝術聚落空間的最初思路：這一區域自兩年前第一屆大台北雙年展開始正式成為展覽用地，其間交織著棄屋與尚有人居住的住所，新舊記憶並存，而未被列為古蹟的命運也逐漸將之推向消逝的終局，攝影、文史調查、居民訪談等都是盡可能留存其面貌的手段，而向駱以軍發出創作邀約更是維度轉換的重要一步，這

種充滿溫度、記憶厚度的動能自此貫穿整個展覽時延。學生時代曾居住於此的劉和讓，此番以當年創製的一組雕塑重返當年的居所，並以書信投遞給鄰居、等待回信的形式催生時空折疊（《大觀別墅——極短篇》）。賴志盛直接藉由無機介質（《浮洲》中的鋼索等）、有機身體（《在牆上種一棵樹》中的樹枝）介入舊屋舍內外部空間。而擅長以裝置、影像等形式直接連結實體空間與人之複雜情感的史蒂芬·帝德（Stéphane Thidet）這次也用上了他近年代表作中常出現的水元素，《無暗之界》（*There is No Darkness*）中輕輕劃過暗室內一方池水、擾動浮萍的一盞燈，周而復始的圓周運動同時在「動一靜」的光譜兩級引發共振，令人潸然。這些作品讓建築空間不再僅作為承載或容納作品的容器而存在，而是完全成為一具本身便具備情感張力的有機身體。位於有章藝術博物館館內、本次雙年展策展藝術家之一查理·卡克皮諾（Charles Carcopino）的一件沉浸式空間裝置《個人電腦音樂》（*Personal Computer Music*），藉由聲光表現來演繹作曲家馮索-厄德·瓊弗（François-Eudes Chanfrault）生命的最後時刻，也恰是將這種情感張力外化並放大、將美術館空間「身體化」的另一篇章。

結語：朝向一種未來的機構轉生術？

高千惠曾在「空氣草」中洞察到一種「重返了無目的性的藝術遊戲狀態」的藝術生產模式，以及一種「呼之欲出的美學」^[1]；而在這種美學尚未被足夠的論述所摹寫直至定型之前，類似的策展實踐方法論就在「雙年展」這一當代藝術系統中高度機制化的範式框架下得以運作。雖然「超日常」的展題本身難以顯露多少超脫「雙年展範式」的靈光，以及有章藝術博物館作為台藝大下設藝術機構、與公立美術館相比有其彈性空間，加上獨特的可支配空間資源，都是催生這一系列帶來清新氣息的策展實踐的土壤，我們還是可以在其中觀察到諸多具有普遍意義的策略方向，乃至在策展實驗如何借力機構的共性與獨特性、甚至在未來改變後者業已僵化的結構模式等問題上，開啟了新的想像。有趣的是，這次展覽中至少就有兩件可觀察到這一方向上的隱喻的作品：尼可拉斯·圖爾特以展呈的室內空間牆體結構、設備擺設而製作的「彈跳光粒」影像裝置《頌與離》（*Song and Detachment*），在（虛擬的）電腦程式與（實體的）牆體結構制約下佈局一種碰撞體系；艾曼紐·雷內（Emmanuelle Lainé）與班雅明·瓦倫薩（Benjamin Valenza）的影像作品《隨時準備體驗藝術家的習癖？》（*Ready to Try the Artists' Habits?*）中藉一虛構

女性角色隱喻當代藝術機構「不斷變化、無法定義」之身體，同樣也折射出了一種朝向多元可能的機構轉生術。

（原文刊載於「典藏藝術網」artouch.com）

[1] 參見高千惠〈低限的後自然美學之發聲——從遊戲的心靈，看空氣草的振動之力〉。

超日常： 日常的疊加技術

文 | 洪苟

展覽專文

非常感謝您，我們已經收到您回覆我們公司9月初招募之來函。不幸地，我們很抱歉無法給您正面答覆。然而，倘若您允許，我們會保留您的資料，如果未來有符合資格的職務空缺，我們一定會聯絡您。懇請您接受，女士，先生，我們致上的最真切敬意。^[1]

首先，得先討論的，是何謂日常？以及，日常是如何被感知的？第一個問題是日常的身份（identity）課題，而第二個問題則是日常的審美（感知）課題，但更關鍵的是，這兩個問題的關係是，唯有後者獲得釐清，前者才可能獲得確認；也就是唯有理解日常是如何被感知的，我們才有可能界定何謂日常。在此所欲陳述的，是所謂日常的樸素狀態，是日常尚不被感知的狀態，而「超日常」，不是超越這種日常的樸素狀態，而是如何去感知日常的眾多可能；或從日常的眾多可能感知中，讓日常獲得理解。因此，「超日常」不是「超越日常」，而是「超日常」就是「日常」，它是日常的被感知形式。

感知日常的有效方式，不是對日常進行再現。再現所提供的，頂多只是對日常的概念性詮釋，但概念是無法讓人對日常有何實際感知的，就像在沙漠中看到一口深井，但若匱乏取水的工具與方法，則看到井水是無任何意義的；所以真正的問題不僅是在於理解日常，而是感受日常的方法。感受日常的方法，不是抽離感受主體客觀化地看待日常，而是參與日常，是為日常進行疊加的動作。若樸素的日常是一片荒蕪的沙漠，那麼沙漠總是需要在人跡踩踏後，沙漠才開始獲得理解；這世界在我們都尚未降生前，就是沙漠，而我們每一個人親臨這世界，都是之於這世界的疊加，是這些疊加的總和，才有此刻我們所謂的日常。所以對日常的實際感知，是日常被疊加後的反應。如同紀錄片的拍攝，從未是任何事件的客觀紀錄，而是導演與其鏡頭疊加於事件後的結果。因此，疊加不是改變日常，而是讓日常獲得被真正感知的可能與代價。

得留意策展人張君懿為「超日常」所使用的英文名稱：*Daily*⁺。這明確地界定了此展無意於處理日常的再現課題，而是，作品如何作為一種日常的疊加。這是此展覽不同於臺灣當前展覽的政治正確之處，也就是說，此展覽既不是要作為當今日常內容的人類學式情蒐；也不企圖介入日常事件去進行任何社會改造；同時，更不是一個百無聊賴的參與式關係美學（relational aesthetics）活動；而是，它精確地指出藝術是種之於日常的疊加，日常唯有透過這種疊加才能現身。這一立場的差異，在當前廣泛地以「日常」做為主題的眾多展覽中，有其特殊之處，但這特殊性容易被忽略，於是乎，許多人仍戴着既定的慣性觀展濾鏡來觀看此展覽，因而也就失去了對其掌握的準確性，錯估了它的身份屬性與價值，因而無法覺知其所潛在的企圖。基於上述的澄清，我們才能真正理解策展人張君懿以下這段話：

「如此從日常衍異的超日常，不只停留在日常的再現或轉譯，也並非源於與日常之間的斷裂，而是藝術創作主體在不同的現實切面之間，經由對日常進行拆解與重構的各種藝術實踐而重返日常，並在重返之中揭示日常的原始獨特；透過與日常拉開距離，從此間的依附關係中尋獲參照點／可把握／可超越之處，以將日常化為可賴以創造的無窮資源；猶如於日常的內在輕劃出一道摺痕，讓日常的既有向度在微微轉向之際，指出陌生未知的他方，將日常帶向似近却遠之處，賦予它原本沒有的將來。」^[2]

為何作品必須是日常的疊加？那正因為我們所相信的總是我們已知的，因此若相信只是一種已知的自我反躬，那麼也意味著我們無法再相信什麼。日常讓人麻木無感，不是因為日常中沒有生產什麼新的內容物，而是日常僅在我們已知的內容範圍裡，重複一些我們已能掌握的生產物件。這就是資本活動的詭計：它在已知裡進行無意義的產品區隔，但這些被區隔的產品無益於讓我們對日常有所感知，而是要讓我們對日常更形麻木。因此，唯有真正的疊加，才有可能打破產品區隔式的生產模式，才有可能跳脫麻木，才有可能對日常有所感。於是，真正的問題不在於相信，而是關涉到如何去理解無

法相信的東西。這些無法相信的東西，必須是對日常的疊加，而非日常的再現，這就是藝術之所以為藝術的技術原則。由此，才有可能「將日常帶向似近却遠之處，賦予它原本沒有的將來。」

確認「超日常」是種之於日常的疊加技術，不僅能幫助我們理解日常被感知方式，同時更掌握了作品的判讀方法。在此不是要將作品進行分類，好似分清楚它們各自再現了日常的哪個部分；這種理解作品的方式，就是上述所謂的產品區隔，而我們已經知道，那毫無意義。因此，在此判讀的重點，是去指認作品到底疊加於日常的是什麼？以及它們如何疊加。以下，就以此展覽中的十件作品為例，來看看藝術家以那些技術，為日常進行疊加。

1. 「超日常」：作對的技術

若日常的樸素狀態，會因作品的疊加而被擾動；若作品關涉到如何去理解無法相信的東西，那麼藝術始終必須是與日常作對的姿態；藝術唯有跟日常作對，藝術在日常裡才有它實質的意義。

是的，藝術必須與日常作對，但我們總是如此地馴服於日常的慣習，哪怕我們明知那不可信，或我們相當了然那表面可見之下的不可見，但我們始終沒有勇氣與其作對，或也不知道作對的方法，甚或懷疑為何要作對？所以，馴服於日常的約定俗成，也就失去了對日常的必要表態。

此次參展藝術家，2014年杜象獎（Marcel Duchamp Prize）得主朱利安·佩維厄（Julien PRÉVIEUX）的作品《非動機信》（*Letters of Non-motivation*，2000-2007）演繹了一種作對的辦法。關於求職廣告，有應徵經驗者都知道它的正確閱讀方式，必須對某些內容「視而不見」；而徵才者在書寫時，也必須對某些內容「言不及義」。因此，求職廣告之於應徵者與徵才者兩端，是以某種心照不宣的默契，被閱讀與書寫，而當應徵者將其履歷送出時，是對這種日常默契的臣服。這是一種多無聊的日常機制，但絕對不是唯一無聊的日常機制。日常機制弔詭地須仰賴如此眾多的「熵」（entropy），廢能，才能讓其順暢運作。《非動機信》一作，即是對這些「熵」的指認，藝術家與這些日常機制作對，讓其運作失去原有的順暢；讓這些日常機制「無言以對」，但又必須有所回應；於是乎，接下來回應的每一字句，都像是對這些日常機制自身的撻伐。

朱利安·佩維厄不僅批判了這些無聊的日常機制，也讓這些機制不得不地批判自身；徵才者必須得慎重書寫他們的回應，但又窘迫地無足夠的字彙進行該有的回應，於是，每一句話都因此對自身叛變，對自身充滿惡意。

2. 「超日常」：去概念的技術

確實，日常語言的表面，多不可信。但這不可信不是為了隱瞞什麼，而是企圖讓日常在概念上展現平滑的樣貌。因此，日常表面事實上本是一種日常的概念化，人們概念化日常該有的樣貌，人們活在這種概念化的日常裡，因此失去了對真實該有的意識；這種概念化，是一種對現實的虛構。於是，何其弔詭地，當真實的日常現身，反倒顯得荒謬，人們總是懷疑真實，卻相信概念的虛構，因為概念總能填補真實的坑坑巴巴。但是，若「超日常」才是真的日常，那意味著「超日常」就是對日常的坑坑巴巴進行確認，它必須抵制日常的平滑假象，它必須是掉進靴子裡的小石子，讓走路因此而變得有些艱難，進而恢復了對走路的意識。

坑坑巴巴的日常，才是真實的日常。這就是艾曼紐·雷內（Emmanuelle LAINÉ）與班雅明·瓦倫薩（Benjamin VALENZA）的影像作品《隨時準備體驗藝術家的習癖？》（*Ready to Try the Artists' Habits?*，2018）所欲展現的。影片裡女主角是眾多藝術現場工作者對藝術工作之日常表意的集合體，每一藝術工作者對於藝術工作之日常的表意，正表露著藝術體制的坑坑巴巴，許多藝術的理想，只在概念上存在，基本上不具備任何實際化的可能。本展覽的網站中對此件作品有如此介紹：

「她是一個不斷變化、無法定義之虛構女性身體，也是個寓意不定的寓言。」^[3]

這身體是什麼？又寓言著什麼？她就是她的窘態，概念虛構的日常若實際現身，那怕是在藝術的領域裡，都是這種窘態。「超日常」在此，正是日常的窘態。

3. 「超日常」：凝滯的技術

關於文字表意，文字自身必須退卻，其所乘載的意義才能現身；若文字頑固地凝滯於其自身，則任何表意都無法表達。《哈姆雷特》（*Hamlet*）第二幕的第二場正

陳述了這一種凝滯於文字的困局。當御前大臣波洛紐斯（Polonius）問瘋狂的哈姆雷特在讀些什麼時，哈姆雷特裝瘋賣傻地回答說：

「字、字、字。」^[4]

沒錯，哈姆雷特確認了文字的實際狀態，但正巧就是這種對文字實際狀態的確認，阻礙了文字所能釋放的意義。蔡宛璇的作品，《植與蕪》（Plant and Waste, 2018）似乎正附議著哈姆雷特的閱讀手法。這件作品，是以實體的鉛字將蔡宛璇所書寫的詩句鑲嵌於展場的牆面上。以具備實存量體的鉛字，鑲嵌於牆上成為詩時，必然犯著讓它們無法在文字表意上退卻成詩意的代價。這是一種相互抵消的閱讀／欣賞形式：我們越是欣賞這些鉛字，我們就越無法讀詩；而當我們順暢地讀詩時，我們必須忽視鉛字的物質事實。

無疑地，蔡宛璇使用鉛字這一媒介，有其特殊性。作為活字印刷的鉛字，它本是一種印刷上的過渡狀態，它是為了印於頁面上幾無實際重量的字句而存在的，它不是為了自身而存在。然而，於當前，活字印刷早已被電腦模擬製版所取代；換言之，它在當今的工業需求中，已失去了它原有的日常價值。但有意思的是，正是這種日常價值的失格，讓它從印刷的過渡中解放出來，成為其自身。就文字的表意機制與鉛字的工業價值雙重層面而言，《植與蕪》在其看似簡單的形式裡，蘊藏著相當複雜的動勢：它抵制著文字成為過去，讓文字不斷地回到當下；它讓活字印刷那曾實際過但不再實際的日常，有了新的日常身份。

日常的樸素狀態，總是大步向前邁進，對過往毫無留戀。日常因此，是退去的時刻，是對現在的告別，但卻是一種無告別意識的告別。在蔡宛璇的《植與蕪》中我們看到，所謂「超日常」，在此是種抵制事物退卻成為過往，讓其凝滯於當下的技術。因此，《植與蕪》這一「詩集」的真正詩意，不是仰賴物質事實的退卻，而是以物質事實於當下的臨在，與欲拉向過往的力量僵持，進而凝滯地顯露。

4. 「超日常」：指認潛在的技術

無獨有偶，「超日常」作為退卻成為過往的凝滯方式在朱利安·佩維厄的另一件作品，《接下來該怎做？》（*What Shall We Do Next?*, 2014）中也曾看到。或許，我們應該如此細緻區分，過往，意味著兩種日常：一是實際化但不再實際的日常；另一則是未曾在日

常中實際化但曾是一種日常的可能性。蔡宛璇的《植與蕪》是前者；而朱利安·佩維厄的《接下來該怎做？》則是後者。

在《接下來該怎做？》中，提及了一些曾經被研發，但因某些因素而無法實際進入日常體系的電腦操作方式。朱利安·佩維厄在此似乎暗示了一個問題，那就是：若這些電腦操作方式有其實際化的可能，我們的日常會是什麼樣貌？可以確定的是，日常勢必會因此而有不同的樣貌；但同樣的，它也會同當前已被實際使用的滑鼠點擊與自然用戶界面（Natural user interface, NUI）等技術一般，以不同的方式宰制著我們。確實，日常意味著各種宰制的樣貌，因此所謂的「超日常」，或許不是一種脫離宰制的日常，而是以不同的日常之潛在的指認，理解我們當前的日常。

這是《接下來該怎做？》透過舞蹈所隱喻的事：我們當前的日常，這時間的尖點，原來曾有其它的可能，有了這些對其它潛藏可能性的指認，我們於是對當前的日常有了不同的理解。

5. 「超日常」：體驗無限的技術

時空的體驗，確實主宰了我們對日常的理解。因此，藝術品歸根究柢，總是一種時空的體驗形式。而時間，需在空間中獲得可感知的形式，或說需在空間中有其參照位置，時間才能被體驗。我們繁瑣的日常內容，不就是在眾多的空間轉換中不斷地逝去！

在中文裡「宇」表意著空間的上下四方，而「宙」則是古往今來的時間之意。人的生命，因對空間與時間的使用相對有限，所以日常便在這些有限的時空裡相對放大，但若我們將空間軸與時間軸盡其所能地拉扯，讓它們朝向無限，那麼我們的日常便即刻地被平整化。這如同在太空中俯視著地球，無論我們日常內容中地表是多麼地崎嶇，在太空中它卻是如此地接近真圓（proper circle）的型態；又或是為何「大江東去」總會「浪濤盡」所有的一切？因為無限的時間也總會讓渺小的有限日常消失於無形。這確實就是「天地不仁」。

菲力絲·艾斯堤恩·多佛（Félicie d'ESTIENNE d'ORVES）的作品《光尺》（*Light Standard*, 2016）即展現了日常因其朝向無限性而被平整化的狀態。在其一公尺的鋼尺上，是宇宙星體一年內與地球相對位置的變化，展現在我們眼前的方寸之間，是最為宏觀的日常，因此它們是「超日常」的日常。我們是平坦

地平線的一部分，我們是宇宙的須臾片刻；雖然，我們眼前的日常是如此地崎嶇躊躇。

6. 「超日常」：時空扭曲的技術

本次展覽的偕同策展人查理·卡克皮諾（Charles CARCOPINO）的《個人電腦音樂》（*Personal Computer Music*, 2018）這件作品，是以作曲家馮索－厄德·瓊弗（François-Eudes Chanfrault's）的同名音樂作品為基底所創作的時空體驗性作品。此音樂作品據說是以音樂家對其自身臨終時刻的想像譜曲而成，而查理·卡克皮諾將其空間化成一個甬道，並以類似心電圖的投影配合著音樂節奏展示。

身臨其境，同樣距離的甬道，當我們以來回不同的方向行走於其間，我們會感受到每次行走的空間好似並不等距的錯覺。同時，因為空間上不等距的錯覺，也讓我們錯失了對時間的準確意識；忽快忽慢，時空在裡頭是騷動的。這事實上是我們的移動方向與那些類似心電圖的連續律動線條的順向或逆向所致。這些線條的移動速度，很直觀地讓我們在空間參照上迷航了，再加上那音樂的節奏律動與我們身體移動的諧和差異，確實創造了一種相當扭曲的時空體驗，截然不同於甬道外的日常狀態。

時間的感知，需透過空間展現，但過於無疑的空間樣態，又讓我們失去了對時間的辨別意識，這是日常給我們的另一種麻痺機制。因此，從時空的無感中解放出來，顛頗地行動於時空之中，我們才能恢復對時空的感知。這是我們透過查理·卡克皮諾的《個人電腦音樂》所確認的日常詭計。

7. 「超日常」：觀看著觀看自身的技術

時間與空間的關係若改變，對日常的體驗也會跟著改變。這是傑夫·帝森（Jeff DESOM）的《後窗》（*Rear Window Loop*, 2010）所表現的核心課題。這件「攤開」希區·考克（Alfred Hitchcock）之經典電影《後窗》（*Rear Window*, 1954）的作品，事實上可說是電影這一藝術形式的後設性作品。希區·考克的古典蒙太奇手法，是導演以鏡頭走位的方式，帶領著觀眾以線性的邏輯體驗電影所要給我們的敘事樣貌。這既非全景，時間的展現形式也總是侷限，導演在此主宰著觀眾的感知內容。

這是一種仰賴時空宰制的技術，電影歸根究柢，皆是如此。而傑夫·帝森的《後窗》，透過對空間的攤展，與建立被攤展的空間中事物行進秩序的相互關係，重新賦予了觀眾對於影像理解的主宰權。同時，這一手法，也以特殊的方式回應了電影的基礎構成：那是一格又一格，對空間的修整所驅動的時間堆積。

原希區·考克的《後窗》，本就在描述著一種對日常的觀看技術，而傑夫·帝森的《後窗》，則同時是對日常的觀看技術以及對再製日常的日常（電影）的觀看技術。電影曾經是偷窺日常的「窗戶」之模擬，而這種對日常的偷窺也變成一種日常時，我們也需要有種更「後退」的視野，來窺見這一日常。「超日常」，是意識到任何窺見日常的方式都正疊加成一種新的日常之感知技術，一種對疊加的視野之視野，一種觀看著觀看自身的技術。

8. 「超日常」：失速的技術

日常的所有一切，疾駛著，但因彼此等速，於是我們對速度毫無感覺。我們要如何感知日常的速度？只要讓某個環節失速，或者，讓它像是失速，我們就可看到日常的速度。

皮埃爾－倫特·卡西爾（Pierre-Laurent CASSIÈRE）的作品《片刻》（*Moment*, 2018）大概就是做著這件事。這是一臺看似停止轉動，但風仍不斷鼓動的電扇。由於眼球所見（不動的扇葉）與皮膚所感（鼓動的風）失去了該有的連結；如同符徵（signifier）脫離了原有的符旨（signified），於是乎我們開始覺得可疑。但通常可疑的是風的源頭，而非不動的扇葉；因為我們是如此根深蒂固地相信「眼見為憑」；同時，它也再次論證，眼球是如此與概念強烈相關，所有透過眼睛的一切現象，都朝向概念的形構，而當一個概念形構完整時，它便屏蔽了各種其它感觀所獲得的訊息。這就是《片刻》一作對我們概念認知的挑戰，它為非視覺的感觀申覆，瓦解概念，還原身體。

《片刻》的詭計，不在它的機械運行方式，而是照耀顯現著它的光源。因為當光源的閃爍與風扇的轉動頻率呈現同步狀態時，扇葉不動的假象便出現。在此意義上，我們甚至可說這是件反動畫的作品。沒錯，動畫的使命就是要讓不動的東西動起來，這不是因為「動」是多麼有意思的事，而是「不動」的東西都太過於詭異。驅動事物「動」是一種讓事物趕上日常速度的執念；動畫於是總是在模仿日常的速度，而我們是多麼地懼怕失速！

9. 「超日常」：搭臺的技術

賴志盛的作品《浮洲》（*Drifting Sandbar*, 2018）一作，以展示空間中原始線路孔洞為支撐點，用鋼索懸吊起一面與展場地板同樣表面塗料的平臺。

對於日常的顯露，賴志盛的作品，常常出現兩種路數：首先，是就地取材，試著用一些場域原先所具有的元素，添加，或抹除什麼，進而激活這場域，讓場域某些曾被隱瞞的東西，變得可見。其次，讓觀眾進入，讓觀眾的身體與藝術家所創造的場域互動，讓觀眾在這場域中成為被觀看者，但也因觀眾的身體於這些場域中的活動，讓場域中另外一些被隱瞞得更深層的東西，也獲得可見性。換言之，就是透過場域制約身體，透過身體攤開場域。我總認為，賴志盛的創作與其說是要做些什麼給觀眾看（欣賞），倒不如說是做些什麼讓觀眾被看（欣賞）。他的作品總是在搭臺，進而讓某些日常在這些臺上被展示。

以《浮洲》一作為例，就再一次地演繹這兩種路數。第一步，是以建築原有的孔洞懸吊著平臺；第二步，是讓觀眾走在那平臺上。首先，這些孔洞的標定，事實上是對這棟建築原始狀態，也就是其曾作為居家建築的原始狀態的指認；而這原始狀態，因展覽的需求而被整修成一個標準展場時，被一定程度隱瞞了，而賴志盛，讓這個被隱瞞的身份一定程度地現形。其次，由於觀眾踏在那平臺上的每一步，都正拉扯著這棟建築的某一部分，於是觀眾的介入活化了此建築。這像是掛勾掛在建築的皮肉上，於是，這棟建築就在觀眾拉扯的痛感中，活了起來。這事實上是以前一種暴力的方式，驅動觀者的移情，讓無生命的建築被擬人化，進而破壞了因展覽而被重新裝修好的空間之平靜與死寂。

日常是個被展示的內容，而更有意思的是，對這內容的感知者（也就是觀眾）同時也是被感知的對象，觀眾是日常內容的一部分，他看著也被看。賴志盛的作品，常常同時在確認觀眾的這兩種身份。他創造了些他所說的些微感性差異，讓觀眾踏上感知與被感知的舞臺，如同一隻無知而粗心的動物，因某處所散發的微弱肉味，踏上了被捕捉的陷阱。不就是如此，所有被捕捉的獵物，都曾是想捕捉獵物的野獸。

10. 「超日常」：虛構的技術

最後，來討論駱以軍的《翻牆者》（*Wall Climber*, 2018）一作之於本展覽的意義。我刻意將此一作品留在最後討論，有其明確的目的。一方面，我覺得有必要將《翻牆者》作為此展覽的前導地位取消，才有可能清楚地說明此作品的自主性。此外，也唯有將其前導地位取消，才能真正理解它與其它作品的綜合性關係。此作是在此展覽的初始，策展人張君懿邀請駱以軍以臺灣藝術大學的北區藝術聚落空間為主題，所特別創作的作品。駱以軍如何書寫？他曾為這場域進行多少的田野？他與這場域曾有的日常，有多鄰近或多遙遠？從駱以軍所成書的內容而言，應該可以清楚地發現，這件作品與這場域曾有的樸素日常，在客觀事實上是遙遠的；但是，對這些樸素日常所曾潛在的感知內容上，這作品卻可能相當鄰近。

有必要釐清本文先前提的一個問題。在此曾論及概念化的日常往往是種虛構的日常，而這虛構的日常往往是平滑但失真的。不過，在此有必要說明的是，造成日常有了平滑假象者，是概念化，而非虛構。我之所以要累贅地解釋此事，是因為這關係在此將要提及，本文所要敘述的最後一種「超日常」技術，那就是小說。

我們有必要理解小說的英文詞彙 *fiction* 一字所代表的意涵，這一字除了是小說的集合名詞外，本也涵蓋了「虛構」這一義涵；也就是說，小說就其本體而言，就是一種虛構的技術。日本諾貝爾文學獎得主大江健三郎在他的自述作品《如何造就小說家如我》中曾指出：

「因此，我創作的作品中，特別是以和長子共生為主線的作品，自然是受了私小說的影響。但是，作為一個私小說家，那些應該排斥的理論意義上的虛構，卻被我充分加以利用。」^[5]

這段話，是大江健三郎對其創作方法與立場的表態。他清楚地聲明，雖他的創作常以他與長子大江光的日常事件作為題材，但他的作品不同於單純作為「我」之如實紀錄的私小說文類，其中的關鍵，是大江健三郎必然會動用到虛構的技術。換言之，大江健三郎與他長子的日常，只是小說敘述的起點，而非小說敘述的終點，這一起點必然因虛構的行使而航向與樸素日常截然不同的方向。問題是，虛構的條件或動力哪裡來？這一部分事實上也是來自於其它日常，另一部分則是小說的內部邏輯。大江健三郎這一段談話，不僅表明了他的小說不是私小說，同時也暗指著任何私小說也不可能沒有虛構；

因為看似原封不動的真實描述，也會因小說本身的形式身份，讓其截然不同於現實。所以，虛構不是想像之於現實遠近的問題，而是將客觀內容置於任何藝術形式中必然會發生的課題。駱以軍相當通曉這道理。早在2008年他的作品《西夏旅館》就曾放膽地以此方法創作。有什麼比一個歷史上曾存在而不復在的國度，更能讓小說以其虛構的手法對其動手動腳？

此次展覽策展人張君懿所給出的展覽設想中，駱以軍的《翻牆者》一作佔有相關特殊的地位。各參展藝術家在構思作品的初期，除了獲得展覽場域的相關資料外，還拿到了駱以軍的《翻牆者》小說（中英文版）作為參照。這一策展手法，無疑地有其創造性。此次展覽共有百分之七十的新作，就此高比例的新作展出而言，代表著應該不是策展人以某個主題統包了一些跟展覽原本不具備因果關係的作品。那麼，究竟《翻牆者》小說在其他藝術家構思作品的先期，扮演著怎樣的角色？《翻牆者》之於其它參展作品，是否具備前作品（*pre-work*）的身份？就大部分作品的內容看來，皆有其相當的自主性，很難看出此小說之於它們的必然關係。此外，就算此小說確實具備前導地位，但就展覽出現場的共時性狀態而言，觀眾應當以此小說作為展覽的「導言」來理解其它作品嗎？實際上是不需要也不可能。我想，問題的關鍵不在於駱以軍的小說是否真的是其它參展作品的前作品，而是當此小說在展覽中跟其它作品併置時，它之於展覽之裡與外的日常，產生了何種質變？事實上，就作品在實際展覽中的交互作用而言，應該不僅是《翻牆者》是其它作品的前作品，而是其它作品也可能同時具備之於《翻牆者》的前作品身份。任何展覽中，一件作品之於另一件作品的前與後，並非是創作時間上誰先誰後的問題，而是當以哪件作品為前提時，其它以此為前提的作品如何被理解。也就是說，任何作品，在一個策展的架構下，彼此總是作為彼此的潛在，彼此也激化了彼此的潛在。「超日常」這一狀態，不僅是各自作品疊加於日常而成，也是透過眾作品彼此間的相互交疊而有所可能。簡言之，「超日常」是靠著各別單一作品的縱向深度與眾作品交互而成的橫向廣度共謀震盪而成的日常。

以上，提出了《超日常》此一展覽的參展作品中我所捕捉到的十種之於日常的疊加技術。但是，必須說明的是，這不意味著對於日常的疊加，僅有這十種技術；同時，也不意味著這展覽裡只有這十件作品的疊加技術值得被討論；還有，任何作品都不見得僅有一種疊加技術，而是有涵蓋多種疊加計數的可能。因此，若有心力以疊加的技術概念去理解其它的作品，我相信每發現一個技術的疊加，都會不斷地改變此展覽的外部輪廓。而我之所以只寫十個而留下一些作品不談，一來是現實

上篇幅的問題，二來是我也不想因寫盡了所有的作品，而讓在此的書寫有一種分類學的假象。因為那「寫盡」的假象，會讓人對此展覽有一種封閉性的誤解，好似所謂「超日常」只有這幾種，其它沒了。在此，有必要再次確認 *Daily*⁺ 一詞所隱含的疊加意涵。日常，是靠著對日常的疊加而獲得對其自身的理解，所以「超日常」是理解日常的形式，每添加一種形式，都可能讓日常以截然不同的樣貌現形。

當代美學理論學者亞瑟·丹托（Arthur Danto, 1924-2013）曾提出風格矩陣（*style matrix*）^[6]的概念來解釋藝術風格的添加之於「藝術世界」（the *artworld*）的動態性變化。這可歸納出一個公式： $2^{n+1}-2^n$ 。這公式裡的 *n* 是指既定的風格數量，而 2 則是風格的正與反（如抽象與非抽象；表現與非表現；自動與非自動技法等），因此，每出現一種風格，不是只增加一種風格數量，而是激增了 $2^{n+1}-2^n$ 種。這是「藝術世界」的內部動態，這內部動態充分地說明藝術是以這種疊加的方式獲得對自身的理解。而若回到此展覽的命題「超日常」。

在此可以說，「超日常世界」，就是「藝術世界」，而無論是「超日常世界」或「藝術世界」，其之於樸素日常，總是一種觀看樸素日常自身的視野。由此，藝術之於日常，不是一種可有可無或行有餘力而做的事。與其將藝術解釋為日常的「剩餘」（*surplus*），本文更傾向視藝術為日常的「多餘」（*plus*）。藝術是一種之於日常的「多餘」技術，它確實是樸素日常原先所沒有或不需要的東西，但正因為這一種之於日常的「多餘」技術的存在，才能讓樸素日常獲得理解；並且這種理解，並非只是概念上的工作，而是日常的生存狀態透過身體的介入所獲得的感官上的新感知。這就是張君懿所說：「讓日常的既有向度在微微轉向之際，指出陌生未知的他方，將日常帶向似近却遠之處，賦予它原本沒有的將來。」

[1] 參見朱利安·佩維厄（Julien PRÉVIEUX）的作品《非動機信》（*Letters of Non-motivation*, 2000-2007）的其中一則回函。

[2] 參見《超日常》的策展理念。
<https://biennale.sense-info.co/tw/home#curatorial-discourse>

[3] 參見《超日常》的作品介紹。
<https://biennale.sense-info.co/tw/p/12/emmanuelle-laine-benjamin-valenza>

[4] 參見：Shakespeare, William, *Hamlet: Prince of Denmark*, Cambridge: Cambridge University, 1999, p.158-159 (Hamlet, Act 2, scene 2) 原文如下：Polonius: What do you read, my lord? Hamlet: Words, words, words.

[5] 參見：大江健三郎。《如何造就小說家如我》。臺北：麥田，2006。p.49

[6] 參見：Danto, Arthur C., *The Journal of Philosophy* Volume 61, The Artworld, American Philosophy Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964).

「超日常」—— 一躍即是另一處幽冥次元

文 | 黃湯姆

展覽專文

半空小框格、蜘蛛巢寨、火柴盒、摺疊太空艙……，小說《翻牆者》的章節名稱對應著大多數求學及賃居北城的我們（時下流行語作「北漂」）曾經生存、歡愛與離棄的居所，更確切地說，小說祈靈於一處時光中慢速崩傾剝離的老社區，這處社區半數仍持續定居者的日常，半數轉成藝術展出空間。小說家駱以軍以盛年的強大虛構術所召喚的，與其說是在國族敘事表層的流亡者、葛樂禮風災、婦聯新村乃至大觀事件，不如說是在那小框格中的逃離而逸失的青年我們，或更像是神話般的開南與海專大械鬥，或在尋常生活底下恆存的，愛與恐懼。

作為小說的《翻牆者》，是第二屆大臺北當代藝術雙年展「超日常」的一件展品，小說被擺置在張君懿的閱讀膠囊中，紙頁攤開為被凝視的客體、諸版次紙書鑲嵌於牆間，而小說斷句的字牌散在有章藝術博物館、九單藝術實踐空間、北區藝術聚落等三處不同性格的展區。文學作品與各媒材的當代藝術作品間，既如蜘蛛巢寨般蜿蜒連結，亦如小說本身層層套疊，但一躍即是另一處幽冥次元迢遙宇宙。

就從有章裡最近但卻最遠的作品講起。查理·卡克皮諾（Charles CARCOPINO）演譯作曲家馮索-厄德·瓊弗生命的最後片刻，穿過那視覺化的聲音甬道（那是將改建的有章二樓全部才得以呈現的甬道），像是穿過事件視界後，如電影《星際效應》裡被建構出的五次元空間，你經歷並瞬視時間裡的每一刻，興奮莫明，而隔鄰有菲力絲·艾斯堤恩·多佛以《光尺》記度的星體軌跡，又使觀看徹底脫離人類感知的尺度。

杜象獎得主朱利安·佩維厄的《拉娜狸語》容最後再提，《非動機信》以七年的時間實踐與見證，當代企業招聘體系的荒謬，與僱用勞動中我們，何能不被履歷表改寫的人生。這跟劉和讓在北區藝術聚落的作品發生了有趣的連結，藝術家展陳的，是他當年賃居於此的作品軌跡，二十五年後，他在同一處半空小框格內回望當年的那位藝專學徒，且以書信企圖與當時鄰人或此際過刻重新對話。

《翻牆者》中也有個被寫入的藝術生產實例，是去年「空氣草」展覽中何采柔與黃思農的作品《254 yen》，荒廢空間裡曾經的暫住者曲國芳（這位小說中另一位零餘者可能也是位藝專學生或當下的文青我們），成了這件精采作品中不可見的主人翁。而被緩緩朗讀的、蔡的故事，觀看過那兩齣紀錄片者，當知虛構文本下那段疼痛的愛與生命的頹敗。

不僅是正統的藝術空間如有章，「超日常」展覽中曾為居所而後閒置的九單與北區空間中，發生的藝術行為精準而純粹，如賴志盛的《浮洲》，陸地被懸置於水域間如同身體被懸置於房間，白色鋼索是歷史也是欲望。或尼可拉斯·圖爾特的《不知》，人物曾真實存在，傢俱器物取自臺灣日常，現實轉為虛擬之實境。這是「超日常」的第一層，第二層則如史蒂芬·帝德《無暗之界》中，燈泡恆繞水中浮萍，而暗中以外，社區的老者嚷嚷者時光中的某事。

或在青年劉和讓賃居的火柴盒外，汗衫壯年晾衣滴水，型體與光影交錯、覆寫。周曼農《高熱103°》中的非線性語言與音樂化的獨白，圖爾特的《潮浪》中木構剝離、在某處未知點斷裂的聲響，奧利維耶·帕斯格《比鄰星B》中的聲音錄像，這類聲景不斷與聚落日常疊覆，也與消失的曲國芳，與曾在的黃思農或圖爾特或劉和讓，與小說中翻牆逃逸的每個青年的靈魂疊覆。視界以外還有視界。

不只看著屋宇在時光裡崩毀，賴志盛在磚牆間種下一棵樹，再過二十五年，它會長成什麼樣子。皮埃爾-倫特·卡西爾的《片刻》為現場而做，平川祐樹亦因現場的觸發而汲臺北地下水創作《給房間的根》。策展人張君懿一一邀請法國、美國、奧地利、盧森堡、日本等地的藝術家加入這集體的交響，他們許多已是巴黎東京宮的重要面孔，但有作品第一次在臺灣展出，更有諸多為浮洲現地製作，甚至為一處半空小框格而作。而更早之前啟動的《翻牆者》寫作，則是所有展出藝術作品的互文本。

作為共同策展者人的駱以軍因九單藝術實踐空間、北區藝術聚落的觸發，寫下《翻牆者》；而社區的歷史、空間現場與小說文本，是二十多位海內外藝術創作者的共同前讀本，卡西爾的《片刻》即是小說中、也是現場中的場景。另一處更強大的文本與現實的互涉是傑夫·帝森的《後窗》，希區考克的逐格經典窗景被以原鏡頭攤開重建，創作為二十分鐘的全景動態影像。你看著每一窗戶裡日與夜、晴與雨的生活，走出「超日常」，我們又皆在日常之中，或意識到自己恆因在日常之中。

「每一次的朝外翻牆，都是一次的逃死求生啊。」「超日常」通過虛構之極的小說追求，反轉出藝術的實境暫存，命題即理論即內容，日常的我們逼臨藝術的顛慄與深淵般的純粹。

最觸動我的作品是平川祐樹的《消失的樹林》。但別忘了去年李黃至的《回收風景》（以滿仔溝的沙泥、樹枝、棄物來重現浮洲的七十多年前地貌）仍存，蔡宛璇在其旁疊覆鉛字與詩行，賴志盛種下的樹，是日居民明亮而珍貴的日常，攀滿老眷舍的爬藤，冒長於廢園間的樟樹與陰暗潮濕的姑婆芋，通過這崩解的舊日時光與水泥建築，乃至於我們才終於看見平川祐樹那簡單至極的樹幹切面，以及從此半空小框格仰望的天空。微細如年輪上行走過的蟻，恍惚如樹梢晃搖出的海浪聲。這終將毀棄的日常，既哀傷又幸福。而：

**Cheese Rain on Butter House
Outdoors Orangutan Go Hide Money In Fire
Lana Chase Turtle For Peanut
You Bite Machine
Machine Bite You**

**起司下在奶油屋上
外頭一隻人猿把錢藏在火裡
拉娜為了花生追烏龜
你咬機器
機器咬你**

這是佩維厄作品《拉娜狸語》的人類語言翻譯。相對於承載小說的紙頁，詩人（蔡宛璇另一身份）挑選的鉛字，展覽中的多國語言聲軌與視覺語言、雕塑語言、科技語言，展覽的一處是為非人類靈長目學習所創造的人工語言「耶基斯語」。遠遠逸出此刻的現實。拉娜為了花生追烏龜，你咬機器，機器咬你。

Publisher — **Chih-Cheng CHEN**
Project Manager and Consultant — **Jing-Zhong LUO**
Executive Editor — **Chun-Yi CHANG**
Planning Editor — **Chiamin LIU**
Graphic Designer — **Boyea LAI**
Translator — **Chih-Chung LIN**
Photographer — **Wei-Tsan LIU**
Editor Committee — **Yung-Ting CHANG, Chia-Ru LEE, Ya-Ting PO**
Assistant Editor — **Sz-Yu LU**

Published by Our Museum, National Taiwan University of Art
Address — 59, Sec. 1, Dagan R.d., Banqiao Dist., New Taipei City 22058, Taiwan
Tel — 886-2-22712181
Website — biennale.sense-info.co

First Printed in 2019

發行人 — 陳志誠
統籌顧問 — 羅景中
執行主編 — 張君懿
企劃編輯 — 劉佳晏
美術設計 — 賴柏燁
翻譯統籌 — 林志忠
攝影 — 劉遠燦
編輯委員 — 張韻婷、李佳儒、柏雅婷
編輯助理 — 盧思諭

出版單位 — 國立臺灣藝術大學 有章藝術博物館

地址 — 新北市板橋區大觀路一段59號

電話 — 02-22722181

網址 — biennale.sense-info.co

初版一刷2019

有章藝術博物館／九單藝術實踐空間／北區藝術聚落
Our Museum／Nine Single Rooms Art Space／Northern Campus

 國立臺灣藝術大學
National Taiwan University of Arts

OUR MUSEUM
有章藝術博物館

新北市板橋區大觀路一段59號 No. 59, Sec. 1, Daguan Rd., Banqiao Dist., New Taipei City
11am-5pm | 週一休館 Closed Mondays

biennale.sense-info.co www.facebook.com/AMNTUA/

