

## 「2020 台灣美術雙年展」策展論述

策展人 / 姚瑞中

自二零零五年策完「台灣行為藝術檔案展」、「好自在：行為錄像接力展」、「超時空連結—台灣當代藝術空間與藝術村網路」並出版《台灣行為藝術檔案一九七八至二零零四》後，因心力交瘁、經濟困頓、情感渾沌，加上年底與藝術界友人決定成立「非常廟藝文空間」，便下定決心不再策展、專心創作。然二零二零年元月六日深夜夢到彰化「聖瑤宮」，夢中影像色彩十分鮮豔清晰，距二零一六年三月初神明託夢拍攝「巨神連線」已久，也算廣結全臺大小宮廟善緣，卻從未聽聞該廟，甚感迷惑，遂上網查訪得知主祀天上聖母，但不知是吉祥或凶兆？隔天傍晚，接到國美館展覽組組長來電邀請策劃「台灣美術雙年展」，覺得挺奇妙，因為已十五年沒策展，很多年輕人甚至選課學生都不知我曾策過展吧！便約十四日在臺北幻影堂交換意見，當時因剛開始籌備空總「犬儒共和國」個展，加上近二年臺灣二大雙年展（「台北雙年展」、「亞洲藝術雙年展」）皆邀請藝術家擔任策展人，若接此重任是否恰當？承蒙館方誠懇造訪，為求慎重，允諾一週內請示媽祖後回覆。二十一日午送親人至桃園機場出國，乾脆驅車直奔彰化聖瑤宮拜問，在大村鄉一處河邊尋得該廟，便問廟公夢到貴宮媽祖該如何處理？一番囑咐祭祀後，躑躅三聖杯求得「甲午籤」，籤詩上寫道：「風恬浪靜可行船，恰是中秋月一輪；凡事不須多憂慮，福祿自有慶家門。」該籤典故為「盧龍王次子招親」，見籤不禁心頭一驚，因為「台灣美術雙年展」就在中秋前後，加上畜生道最高位階即為龍王，似乎提醒生物議題應該重新檢視並廣為反思。此時心內大致有譜，便驅車中投公路直奔國美館大門，傍晚時分去電展覽組長二次未果，心想無緣也罷！吃完水餃打算開車北上，豈料組長回電便駛回見面，表示剛求得一籤，展覽組同仁閱畢籤詩遂茅塞頓開，興致勃勃展開討論。

臺灣繼二十年前討論「全球化」議題之後，近年來談論「人類世」的雙年展躍為主流，主要針對人類對生態破壞、環境污染、氣候變遷等影響層面，例如「野根莖」（二零一八）、「後自然」（二零一八）等。而亞洲近年來討論神佛、鬼魂等六道輪迴或薩滿的大展也不少，例如「鬼魂、間諜與祖母」（二零一四，Ghost, Spies, And Grandmothers）、「鬼魂的迴返」（二零一四）、「近未來的交陪」（二零一七）、「烏鬼」（二零一九）、「妖氣都市」（二零一九）等。有鑑於此，希望藉由此「台灣美術雙年展」，聚焦於佛教「畜生道」的卵生、胎生、濕生、化生、有色、無色、有想、無想、非有色、非無色、非有想、非無想等十二類生命形態，對於人類長期掠奪動物棲地、濫殺並宰制動物、追求文明與經濟成長、不知節制的手段與心態，導致孕育人類文明

的地球生態慘遭破壞，邀請藝術家聚焦於生物題材的藝術創作進行思辨。其實全球相關議題已成果斐然，臺灣則尚待推廣，館方欣然接受提議並承諾彙整有關藝術家資料，大約七點離開臺中前往高雄田寮月世界勘景。九點抵達月世界時七彩燈光迷離，頗有超現實之感，因全區廣大偏僻且獨自取景，拍畢走回車旁突聽聞入口左方傳來殺豬淒厲嚎叫約五分鐘，納悶不安便走避月世界再拍錄像，突然全區熄燈頓時一片漆暗，摸黑緩步走向停車場，抬頭望著浩瀚繁星，感慨人生不過一瞬。好奇心使然，便開車尋找豬嚎來源，繞了三圈只見「日月禪寺」亮燈，四週杳無人煙，突然「禽獸不如」四字灌入腦海，忐忑不安猛唸心經壓驚，原本打算住香客房過夜，乾脆直接飆回臺北，途中大致將邀展名單想好，抵臺北是二十二日清晨，醒來已是下午，彙整名單發了封電郵給國美館，一念生起便開始貫徹終生吃素，不再殺生。次日醒來發現各大媒體已開始播報中國新冠肺炎肆虐消息，隨著春節返鄉人流疫情大規模爆發，世界衛生組織防疫措施荒腔走板，全球國境陸續封閉，口罩奇貨可居，專輯印刷前（二零二零九月十七日）確診人數已近三千萬，死亡人數高達九十三萬，就算是天災乃至天譴、更是政治角力、人謀不臧、禽獸不如的人禍啊！

該典故始於戰國時期，孟嘗君有一門客常發表獨特觀點。某天大家聽聞某人弑父，議論紛紛一致譴責此人禽獸不如！但此君表示應等同禽獸，因為一般動物皆知母親是誰，往往不知父親是哪位？所以咬死父親者多，殺害母親者極少，所以弑父應等同禽獸，弑母乃禽獸不如也！與其他物種相比，人類貪婪無盡、不懂適可而止，禽獸魚蟲只在生存基礎上掠食競爭，吃飽喝足、領地未被威脅通常不會攻擊或殘害他者，然而人類為了滿足無盡慾望，自古以來逼迫其它生靈塗炭。若將地球史比喻為一天二十四小時，以萬物之靈自居的「人類中心主義」只佔了最後四秒，然而這短短一瞬卻造成平均每日七十五個物種消失，不包括地球前五次生物大滅絕，從人類開始主宰地球之日算起，時至今日已有百分之八十三物種滅絕，大量開發與污染造成氣候劇烈變遷，若預言未來將臨的毀滅之日降臨，絕非撒旦作祟或末世審判，而是人類自食惡果使然。基於以上因緣，使用不雅成語作為雙年展主題，實是愛之深、責之切所採取的策略，折衷方式是在英文上下功夫，由館長建議「Subzoology」，該字直譯中文為「亞動物學」，也可以解讀為「地下動物學」，展場規劃基本上是一座不存在世界上這種動物園的「動物園」。本屆受邀藝術家皆未曾受邀參加過「台灣美術雙年展」、年輕藝術家比例佔九成、超過一半為新作（包括舊作根據特定場域重製）、不侷限於本國籍，試納入幾位與臺灣有淵源的外籍藝術家參與，突破以往規模，擴大領域與層面，邀請四十九位（組）藝術家進行反思，挪用佛教蘭札體咒牌作為主視覺設計，以佛經形式依序分、正宗分與流通分貫穿七個子題與行為藝術共八品如下文：

位於臺北衛星展區、率先開幕登場的三位（組）藝術家首先展開提問，以「生

物藝術」(Bio Art)為創作方向的顧廣毅作品〈變態的正常, 正常的變態〉, 與阿姆斯特丹自由大學動物生態學系助理教授 Joris M. Koene 博士合作, 透過科學家研究蝸牛雌雄同體成果為基礎, 將其四種性徵轉化為四組子題: 雌雄同體 (Hermaphrodite) 與人類 / 雙性人 (Intersex)、單一性別與人類 / 變裝皇后 (Drag queen)、戀矢 (Love dart) 與人類 / 虐戀文化 (BDSM) 以及自體繁殖與人類 / 複製人 (Human clone), 試圖讓觀者反思何謂「正常」與「變態」? 同樣以「生物藝術」創作的宮保睿也提出新作〈樹懶效應: No.2, 虛構與真實之間的對話〉, 透過熱帶雨林內與樹懶、飛蛾有特別共生行為的三趾樹懶毛髮裡的真菌類, 因可能抵禦特定疾病為發想, 經由生物科技將人類腋毛改造為「微雨林」, 進而藉由「生物腋毛人」培植抵禦威脅人類病毒的實驗場所。Meuko! Meuko! & NAXS Corp. 涅所開發則致力於魔幻樂風與科技薩滿, 以「虛擬實境」(Virtual Reality) 沉浸式敘事、線上多人遊戲概念、夢境書寫、音景採集、3D 掃描、電子噪音、數位雕塑, 試圖將無序的都會街景與訊息空間轉化為虛擬地景, 發展出新作〈鬼島: 獸觀〉。身處網路時代, 個人與集體之間的加速碰撞引發了現實生活的新冷戰, 如今更因疫情噴發而變本加厲。但臺灣真是鬼島嗎? 人類真有來生嗎? 六道存在輪迴嗎? 人類歷史與所有生命型態息息相關、哀榮與共, 人類乃至於所有生物之未來命運是否具有無可救藥的荒謬性呢?

後續開幕的主展場眾多作品試圖回答以上大哉問。整體動線以「太極」概念區分「室內」(陰) 與「室外」(陽) 二大塊。首先, 參觀來賓漫步戶外草地與丘陵構成的「燈箱展區」, 三位攝影家的九座十八幅作品圍繞幽曲林徑, 廖健行六幅臺灣元宵燈會以長時間拍攝上百幅高階影像檔案, 以電腦拼接成一大張細微質感的全景式人間劇場, 嘉年華式地迎接十二生肖陸續登場, 節慶背後除了傳承民俗文化之外, 政治角力、資源分配、周邊產業甚至與宮廟經濟、安太歲等環環相扣, 諷刺的是, 每年這十二種動物依舊照殺且不能不辦十二生肖節慶, 熱鬧燈節宛若贖罪法會也。楊順發以大型相機拍攝《台灣土狗》(Taiwan To Go), 成群結隊在被破壞的濕地或瀕臨沉沒的沙洲上流浪, 影射三層含義: 抽取地下水導致環境被海水淹沒的現實、殘破環境卻如同水墨畫般優美之反諷, 以及用臺語諧音「臺灣水沒」(臺灣美嗎?) 質問大眾這樣忽略生態環境值得嗎? 彭一航也藉由四乘五吋底片大相機, 入夜後以手電筒照射、長時間曝光秋茂園與某些公園內的水泥動物, 這些在白天看似造型古錐的動物, 有些褪色、剝落、失真, 經由《幽靈公園》系列的「直接攝影法」(不用電腦後製合成), 反而栩栩如生、宛若在夜幕降臨的國美館戶外人造叢林內還魂。太極陰陽小圈內的「眼孔」分別連結館內環形投影間與接近室內展場入口處草地開幕舞台, 由 Meuko! Meuko! & NAXS Corp. 涅所開發以新媒體「都市超渡法會」展開新世紀梵音儀式, 互為時光通道穿透陰陽二界。

進入室內挑高大廳即可見到陳聖文以密集勞力、針織繡縫的一隻十二米抹香鯨〈萬事生降於哀戚，但非死灰〉，表面工法細膩綿密，然而窺見剖半背後卻是由各式建材構築的廢棄物，不禁發人深省。後方一艘捕魚船意象空間，羅列了盧昱瑞長期田調與拍攝遠洋外籍漁工日常生活各式圖表照片，猶如老人與海中大魚搏鬥的故事般，他親登遠洋魷釣船貼身跟拍，體驗苦悶漫長水路與底層勞工心聲，他們逐魚而居，出海一年半載、離岸萬里，歲月沒有如冷凍櫃內的漁獲停止老化，臉上皺痕宛若水痕、一海哩刻劃一釐米歲月鑿印。鬼丘鬼鏟開幕當天以演講廳進行「演講式展演」(lecture performance)，探討鳥的團塊式飛行是如何快速傳遞訊息並產生集體決策，進而延伸至人類集體意識與社會如何運作暴力意識進行懲戒，採取小說與寓言式敘事、雙平行角色交換、燈光、聲音與攝影作品調度，建構觀者現場經驗，之後在大廳播放演出側錄影片。置物櫃旁電視牆則放映開幕當天藝術家在閒置的臺中市海洋生態館周邊與大安港媽祖文化園區旁的現場演出，包括瓦旦塢瑪的〈水世界〉、葉子啓的〈網〉、孫懿柔的〈植物的血是綠色的〉、林人中的〈老娘是狐仙〉等，透過快閃行為藝術表達他們對於生態環境的反思與悲歌。

一零二展覽室主要討論戰爭與病毒，由四位藝術家藉二戰軸心國戰場為背景展開互文，長期迷戀賽鴿歸巢本能的李立中，近來鎖定賽鴿前身之「軍鴿」研究，隨著殖民流動交織成一部東亞島鏈近代史，展出探討一九四四年十月間，美、日在臺灣上空爭奪制空權的新作〈臺灣空戰記事〉。這場空戰是太平洋戰爭最後一場大規模戰役，藉由軍鴿串起日方主力臺南海軍航空隊、飛虎將軍廟(衫浦茂峰)、飛雁新村(日軍傳原通訊所)、美軍 B29 轟炸機與日軍雷電戰機之間的悲壯故事，搭配史料、照片、影片、模型等，交織出這段血淚往事。歐靜雲則藉由觀賞一九三零年代臺日繪畫所感，細膩描繪充滿歡愉色彩、感官誘惑與暴力癡狂的寓言體裁，以眾多象徵符號交互指涉的龐大非敘事繪畫，思考戰爭、生命與死亡等永恆議題。來自馬來西亞的區秀詒則以二戰時期駐紮馬來半島傳奇日軍間諜谷豐為主角的電視劇「怪傑哈力貓」(馬來語「老虎」的諧音)為文本，延續舊作〈靜海武士的極盡旅程(三幕劇)之序：啟航之歌〉發展出新作〈靜海武士的極盡之旅(三幕劇)之 1.1：老虎洞〉(「老虎」為馬來西亞的指涉)，試圖揭開那平行於歷史之虎的幽靈面貌，靜海武士航行於那永遠無法抵達終點的「大東亞共榮圈」終極旅程。而彭奕軒的紫外線燈定時殺菌空間裝置〈UV Light: 不可見的有機物死亡、太陽曬過的味道〉區分本展間，影射三層意義：首先呼應戰爭入侵者殺戮保衛者之間的鬥爭，其次反映當下新冠病毒肆虐採取的消毒防疫措施，最後呼應展間外牆吳權倫作品中隱含的猶太集中營種族滅絕清理手段。在潔淨純白如真空無菌室內部牆面置放二臺〈連結：Link(鬼影投注於機器)〉作品，由藝術家透過手機遠端書寫，紫外線無人空間內的白板如鬼魅般自動留言，暗示了鬼魂的迴返。隔壁展間的魏澤新作〈來自黑色子宮的不死怪物〉採用電腦運算程式收集大量永生細胞資料成

為資料庫，並以此建構虛擬影像作為資訊載體，再透過影像互動獲得訊息反饋，反思人類並非活著然後死去，而是分分秒秒不斷死去，細胞本就是不斷消亡、再生之無盡鬥爭，停止再生便被細菌無情吞蝕而腐爛殆盡。陳懋璋則購買全球最大監控公司「海康威視」（Hikvision）的相關設備，於館內設立中樞監控系統控制室，透過網路擷取各類影像後製成黑白單頻道錄像，結合即時魅惑聲響演出十場新作〈瘟疫〉，以去功能性影像的再連結及再想像，呈現世紀末黑死病的毀滅意象與迷幻魔音，並反思因疫情變相延伸的全面社會控管機制，深具反省張力。來到吳權倫一系列臺灣狼犬陶瓷撲滿攝影作品前，因為收藏許多早期常見於臺灣人家中的狼犬撲滿而產生了對於德國狼犬的興趣。他到德國後，抽絲剝繭回溯該犬歷史，開始收藏與德國歷史有許多時間點重合的東德卡茲許特 Katzhütte（Hertwig & Co）（一八六四至一九九零年）陶瓷狗。以東德陶瓷狗為範本，參考訓犬設施重繪為變形素描。再將臺灣撲滿肖像照、東德陶瓷原件、素描混合成為裝置，試圖以陶瓷和狼犬系譜作為隱喻，訴說背後的意識形態角力。

許尹齡的畫作〈壓力插的花〉與一旁陶瓷狼犬呼應，透過章魚腳標本述說生物與人類終其一生追求的存在感皆從記憶而來。章魚感受到壓力時會開始啃食自己的觸手，對章魚來說不再抱持希望也是一種生存方式，就像人類不論是個人情感記憶還是社會集體歷史，都會因為存在感的需求產生不同程度之變異，其目的是為了不讓自己消失在某人或某個群體之中。二零一五年在瑞典 RUD AIR 駐村期間，更杜撰了一部「隱居森林的屠殺者」（The Beast of Bengtsfors），以回憶錄方式討論暴力與人性關聯，用森林演繹了一場人類暴力史。這種暴力在緊接而來張騰遠自二零一二年創造的鸚鵡人系列也能看到，不同的是，他所設定的世界毀滅是以「末日考古」為概念，假設地球已毀滅數千年，外星生物鸚鵡人來到地球透過考古研究，了解已被破壞殆盡的人類文明，以平面繪畫、動畫裝置及複合媒材創造一處看似可愛實則頹敗的冷酷異境。隔壁展間是孫培懋充滿超現實氣氛的繪畫，因本身色盲所見色光與常人迥異，塗繪景色雖似日常所見，卻也因此鬼魅幻化、耐人尋味，充斥於各地公園、宮廟、遊樂園、水族館、動物園內的「人工造景」，往往使得場景主角化、人物背景化，琳琅滿目的怪異景觀反映了臺灣歷經現代化發展後的特殊在地美學現象。同樣地，水墨畫在臺灣也歷經在地化洗禮，發展出許多變異語彙與美學概念，來自臺東太麻里、常住花蓮的潘信華熱愛自然，汲取「晚明變形主義」

（陳老蓮、吳彬、丁雲鵬等）精華的畫作，以地理堪輿圖佈局，採取紀念碑式構圖描寫宛若悉達多太子捻花微笑、賞蝶戲蝶、嬰戲遊園的場景，也挪用仇英〈漢宮春曉圖〉的太湖石與古代文人王維出世典範的〈輞川圖〉，上簪後的棉紙抗水性與重彩排斥的痕跡，使得畫面質感豐富、色彩典雅，如入國家公園般的世外桃源格外令人清新。而師承潘信華的顏好庭也以工筆膠彩畫細膩描寫現代與傳統雜糅的生活情境，參照波斯細密畫、傳統民間版畫與浮世繪手法混搭

成獨特粉嫩風格，畫面以電腦幾何切割視窗與多重視點部署場景，設色具「小清新」亮麗感，優雅而充滿裝飾表象卻隱含重重殺機與荒謬。師出同門的曾建穎則以善於使用多層次暈染法著稱，以往畫作人物或動植物皆帶有皺摺線條與暈染，風格綿密獨特。新作以「眾生相」概念發展了《社畜態》十八張系列，對網路 IG 上的寵物圖像進行「寫生」，反思螢光幕上影像的真實性往往超越真實本身而成為擬像的「擬仿物」。

進入美術街展間，全區被改造成一座繽紛的色彩迷宮，長達十六米二、高三米四的賴九岑畫作〈彩虹下的最後審判〉，是由六十八張畫面構成謎語般的史詩鉅作，其壓克力多層次平塗後打磨消光的特殊畫法質地醇厚、技法熟練，堪稱一絕，畫面中央以一個中文「阿」字懸置宗教字意，左右各為代表等待審判可上天堂或下地獄的形象與符號，但是良善或邪惡、可愛或恐怖，這種二元對立價值觀在此互為文本的曖昧圖像間觸礁，沒有絕對黑與白，如同沒有三稜鏡折射出七彩虹光，鏡片也不過是個不起眼的透明物質罷了！乍看耿皓剛半具象繪畫會發現在繽紛幾何塊面裡，巧妙安置了米奇、米妮、海綿寶寶和超人、蝙蝠俠等卡通圖案，這些陪伴作者成長的迪士尼擬人化動物，通常以簡單圓形、星形等幾何造型構成，誇大可愛特徵、強化正義使命、個性鮮明活潑、結局邪不勝正。作者以直線劃分、水平分割、斜角拉線、三角矩陣、菱形色塊，採用平塗、刮擦、拼貼、剝離或疊印等繪畫性手法，解構、重組，暗示扁平化世界有時甚至比真實世界還立體、比幻影還深刻。轉入整片由陳昱凱撿拾碎裂物所繪製組成的《白之前之後》展牆面前，隕石、流星、龍捲風、火山等自然現象導致物種巨變與滅絕，禽獸無能為力只能人間蒸發，人類文明加快毀滅速度，象徵了「人類世」色如聚沫、一切裂解、一切粉碎之宿命。如同電漿液態化螢光幕內各種被過度美化、如夢幻泡影般的世界，黃可維創造液態叢林內的飛禽看似寫實，實是平躺畫面以自動性流動顏料描繪螢光幕中的「靜物」後，乾燥內縮為具有厚度之平面團塊，嘗試以「影像化的繪畫性」討論何謂當代繪畫性？如同標本般借屍還魂，將自然動物與類靜物生命存在轉化為液態痕跡。莊培鑫的〈數位標本〉呼應了黃可維這種液態感，以 3D 列印、不鏽鋼鋼管懸吊數位輸出照片揉捏成皺摺皮膜配以樹脂土固定，夾雜現成物、有機玻璃、標本等物件，構成一個奠基於數位真空的超敘事引擎迴路，這些從網路下載乾淨潔癖且馴服的圖像素材不在乎臨場感或歷史感，雲端訊息捏塑條件來自黏著世俗的無盡慾望。相鄰的羅智信裝置作品〈像是顆濾心，物質穿越你便成為你的一部分〉，為結合前二次個展「不存在的蝸牛」（二零一九）與「像是一個夜店的小便斗」（二零一八）的綜合升級版本，營造一處由廉價塑膠地板與踏墊、裝滿啤酒花溶液的儲水桶、連接馬達水管水龍頭的浴缸、沒有蝸牛的蝸牛殼與鮮豔水果、置放玻璃容器濾紙與漏斗磨臼等興奮飲料物件、裝設日光燈的鏡子及其 UV 印刷的金屬框、甚至含有威而剛等物件，宛若裝潢的夜店、精品店、汽車旅館雜交出的空間，隱喻原始慾望流動如獸性爆發狀態，這些由「不良物質

主義」(ill-materialism)構成的場域，既是人間慾望容器，也來自人類最原始的恐懼—孤獨渴望與孤獨為伴。

走入一零七展覽室，吳其育的影像作品〈人族〉以世界最古老洞窟之一、蘇拉威西島上的「亮亮洞穴」(Leang-Leang cave)壁畫切入，猶如「柏拉圖洞穴」寓言般以影子為真實、認幻影為實存，人類以描繪萬物的洞窟壁畫為起源，歷經萬年來網際/電波/虛擬真實的時代，提問何為真實？「自然」還是認知中的自然本身嗎？存在自然中的萬物生命本質又是什麼？蕭聖健的電子馬達叢林《歸》則提供了類比時代的古典工業思考，以音箱概念構成機械動力裝置、類似懸吊蟲蛹，聲聲悅耳的蟲鳴鳥叫來自「拾得物」(found object)拼裝組成的音箱合鳴，層次豐富地重現兒時記憶中、被工業文明摧殘喘息的自然天籟。鄭先喻置於中庭天井竹林內的〈Afterlife Ver.2.0 - 生命的來來去去〉互動裝置，設定捕蚊燈每電斃一隻蚊蟲便可累積積分啟動古老電動機台，觀眾打輸便會失去積分終至歸零，影射生命有時往往只是無關痛癢的數字，汲汲營營的人類何嘗不是與這些被捕獲的蚊蟲一般，朝生暮死、魂飛魄散之際唯業力相伴隨呢？隱藏在旁邊二樓走道向一樓發音的陣列定向性聲音裝置，透過「惠更斯-菲涅耳原理」(Huygens - Fresnel principle)的反向即時演算，將音頻重新渲染於空間中的技術，是吳秉聖為觀眾精心設置的〈人位擬仿〉作品，喇叭會在觀眾面前約三十公分處，以人類觀看動物柵欄(統計平均四十五秒)的時間、間歇性放送提問聲響，透過四至十歲兒童談論動物的天真提問，重新檢視人類各懷鬼胎之處境。天井對面三百六十度環形投影間設定為太極「陰」面接通「陽」面的「蟲洞」，展出李亦凡的作品〈Important\_message.mp4〉，影片中作者本人頭像煞有其事的運用各種圖解，挪用改編自網路內容農場謠言，看似憨傻實則博學多聞地講解從一隻小蝸牛被雙盤吸蟲寄生後成為六個腦細胞變得更加精明，而演繹出虛虛實實的毒品產業「殭屍浴鹽」、殭屍相關產業、美國純潔協會貞操帶、空孕催乳劑春藥等整套陰謀論，探討被寄生與被控制者的精神狀態，也就是「思覺失調症」(Schizophrenia)，影片中指稱的「全球腦控」或民間泛稱的「中邪」，網路科技發達最後導入政治上全面控管洗腦而「被消失」，片終引用中國詩人海子跳海自殺前寫的「面朝大海春暖花開」(二零零一)，諷刺無所不在的監控並不會因為技術不純熟而缺席，有監控必有「反監控」，現下正以各式偽裝、假訊息、帶風向、煙霧彈等手法，為人類製造情報癱瘓乃至於進入精神意識混沌、「忘我神迷」的多重人格分裂狀態之中無法自拔。

二樓主要探討與生物有關的規模經濟產業。二零二展覽室首間為朱駿騰二零一八年遠赴雲南騰衝駐村所拍攝的〈天台〉，翡翠與賭石加工業造就當地富裕、導致都市更新猛烈，在六十四萬頃新開發建案中駐村期間被暴發戶驅力震撼，整區自然生態驟然改變，宛若巨大佈景的城鎮鮮少物種出沒，便聚焦於多數空

置樣品屋內打掃清潔的阿姨，她們唯一工作就是讓一切資產一塵不染，但不能坐臥或留下任何痕跡，透過三頻道非線性敘事，以來無影去無蹤的底層清潔婦串聯慾望驅力，影射人類與禽獸關係本就充滿階級鬥爭，現代生活也處處遺留無法抹滅的階級奴役痕跡。加拿大籍的張欣則以藥材 / 中醫 / 人體 / 自然 / 社會一連串互動為引子，引導出結合聲音與手繪作品〈Venom-Anti-Venom〉，該作發想來自泰國北部納迦神祇信仰，對其研究中國龍神話、中醫本草綱目與靈性間的關係頗有共鳴，納迦神認為自然界河流和生物內部河流本屬一體，無論是血液、膽汁、痰、膿液、汗液、脂肪、眼淚、唾液、尿液、粘液、精液等，宛若自然大地奔流動能，若無法達成循環與諧調終將崩潰，展場並置放內有二十三篇如詩般寓言的冊頁供人取閱，訴說當地人民與神明之間的相互依存關係。來自高雄、長居尼德蘭布雷達市的羅晟文，二零一七年前往北極圈駐村（78°17'N-80°02'N）前，開始搜集住家附近散落鵝絨三千根（八十克）並完成一件自製羽絨外套，穿著這件自製羽絨衣前往北極圈航行三週、登陸攀登冰川二十一次，期間使用熱感相機、溫度傳感器與心率傳感器記錄禦寒資料，最終編寫成可供大眾參考製作的免費手冊，構成這件以拾得物、不殺生、無產銷線、自給自足的作品〈羽絨〉，以實際拾荒行動反思臭氧層破洞、極地冰融等生態劇烈變遷狀態。與此呼應，鄭先喻以網路搜索圖像與「機器學習」

（Machine Learning）方式創作的新作〈We are just saying how you are ruling〉（我們正在談論你是如何統治），大量即時抓取「人類破壞生態」關鍵字圖像，以第一人稱、也就是電腦以「我」譴責人類因開發、浪費、貪婪而導致生態滅絕的圖像投影與字句，可怕的是，電腦經由「自主學習」並「增強更新」演算法與數據分析做出準確預測而逐漸成為「全知者」，多數人類乃至國家逐漸無法操控數據反而被數據操控。當然，許多動物的宿命與國家政治更是相互牽動，例如許家維曾受邀新加坡雙年展、首次於臺灣亮相的〈石頭與大象〉，引用一八四九年出版的文學經典《阿都拉傳》其中兩章節作為旁白，一章描述英國人如何破壞堅固的馬六甲要塞並將其歸還荷蘭東印度公司，展場中被爆破的石牆便是此文本虛擬出來的大圖輸出，而兩台八十吋平面電視直立斜擺牆面播映的影片，是根據此書另一章馬六甲行政首長法誇爾的秘書描繪馬六甲當地居民，以及威廉·法誇爾雇用巫師圍捕大象的情景為文本，他邀請馬來巫師以馬來文朗讀此兩段故事並拍攝為大象祈福的過程，暗喻當年荷蘭東印度公司藉由亞洲三十五個據點壟斷貿易成為凌駕各陸上帝國的海上霸權。另一件反思動物外交的作品〈黑與白：熊貓〉，是二零一八年三月與日本「漫才師」（日本一種傳統喜劇表演形式，類似雙簧或相聲）合作於臺北駐日經濟文化代表處臺灣文化中心的演出，以熊貓可愛形象用嘻笑辱罵言語描述熊貓外交的歷史與政治問題，結合影像、歷史材料與螢幕視窗觀看經驗相互補充，爬梳潛藏在歷史、國際、外交政治檯面下的暗黑樣貌。來自東歐斯洛伐克的圖顯程（Martin Tokár）與孫懿柔夫妻檔，合作拍攝一部紀錄片〈接獸〉，短片以電影手法呈現動物生命純淨的感應環境能力，藉由詩性與暗喻故事軸線呈現人類自我膨脹與卑微心



態交相辯證的過程，深具人文關懷。續往二樓走廊從一片宛若水族館湛藍透明玻璃下望，人造抹香鯨擱淺眼前，牆面掛了十五片由陳聖文撿拾人造垃圾刺繡的臺灣特有海洋生物，既纖細而殘酷，與大廳鯨魚輝映美麗悲歌。一旁放映間則輪播瓦旦塢瑪、葉子啓、孫懿柔、傅雅雯等過往相關行為與聲音藝術影片，透過蛋卵、犀牛、狂犬病、義肢等題材，探討人類身體與生物軀體的相互關係。

穿越大廳與精品店可至館內左邊外掛一處象徵「幽冥得渡」的一零一展覽室。進入高挑展間即見吳其育的〈一號與狗〉影片，主角是大名鼎鼎的「十八王公」，大殿旁有座三十米高的「黑龍義犬」雕像，入夜子時參拜陰廟求問明牌的人潮洶湧、肉粽人手一粒，附近則是世界最危險核電廠前三名之一的核一廠（另一座是核二廠），在此山腳斷層處串連了看不見的陰魂、核能與慾力。圍繞影片三方牆面是攝影家杜韻飛拍攝被捕流浪狗即將安樂死生前所攝照片《生殤相》系列，在被人類宣判死刑前，攝影家透過鏡頭捕捉了生為無主之犬即為罪犯之荒謬政策，以專業打光拍攝手法彰顯生命尊貴，保存死前最後一絲尊嚴，若說所有事物都將在照片中死去，倒不如說所有照片都是死亡之見證。因為疫情管制國境，旅居德國傅雅雯的作品〈活著〉將由知名舞者周書毅演繹，透過二十四條彈簧裝置連接人體脊椎，在有限舞台範圍內表演束縛、制約、反作用力等猶如野獸之野性被主人馴服的過程。進入仿造手術室的〈肉身計畫 謬思的外科手術 厚植〉空間內，外科手術器具與手術台一應俱全，張辰申身著醫護服為豬頭植入代表三千煩惱絲的人髮長達十二小時，再將此豬頭放入福馬林的玻璃櫃內浸泡，昏暗空間充滿詭異氛圍與氣味，豬隻在佛教「十二因緣法」（無明、行、識、名色、六入、觸、受、愛、取、有、生、老死）作為「無明」（愚痴）之象徵，存有顛倒執著安心而事事認假為真之特徵，作者透過為豬頭植髮行為影射人類本愚癡，應認清安心本虛幻、殺賊（安心）尋真心。作為臺灣重要前衛藝術團體「息壤」成員之一的林鉅，特為本展新繪三張《神聖考》系列，延續以往〈視肉〉（一九九五）、〈無忌宮之密義九境〉（一九九九）等神秘奧義風格，展出包括〈南無不如禽獸藥王菩薩烏含悟寒觀世音〉與〈南無金屎玉尿繡珍蕢觀自在菩薩〉，以傳統水墨畫法描繪非莊嚴相、是名莊嚴、即非莊嚴之菩薩肉身，示現菩薩以智慧故不住輪迴、因慈悲故不住涅槃，同體大悲之境界，三聯作宛若地藏王菩薩鎮守陰曹地府、幽冥得渡。紀凱淵的錄像裝置〈米糕龜〉則連結與外婆以及從小觀看糕餅師傅製龜的成長經驗，二零一七年的《乞龜系列》首部曲，以類紀錄片方法貼身捕捉每年元宵前夕與二位師傅製龜過程，藉由參與製作祭祀品的勞動手藝讓身體保有手感記憶，雙頻道錄像加上獨特配樂成為三條敘事，二片投影幕之間凹入空間並擺放一座從七歲記錄至今的乞龜影像檔案臺，透過影片與物件相互指涉與回望，似乎也影射了回歸孕育生命子宮的象徵意涵。而正對面林人中的〈狐仙逛美術館〉座落於如宮殿般穿孔結構木作內，眾妖姐妹佔據一日美術館的行動在此展開。開幕當

天邀請二十位臺中在地「LGBTQ」（女同性戀 Lesbian、男同性戀 Gay、雙性戀 Bisexual、跨性別者 Transgender、酷兒 Queer 的英文字首縮略）表演者與少許異性戀者，以狐仙扮相的「網美」介入美術館場景，展演唱歌、跳舞、做瑜伽、自拍、與藝術品合照、與民眾合照等各種荒誕、性感、妖異的日常生活，以忽男忽女、亦男亦女、亦人類亦動物顯像，臺灣在二零一九年成為亞洲首個同志婚姻合法化國家之際，〈狐仙紀念堂〉則虛構了一則狐仙簡史及狐仙轉世迄今的各種變身文本，追憶一群已逝的亞洲酷兒先驅。馬來西亞籍藝術家陳建泯曾留學臺灣四年，幼時赴檳城極樂寺出家的他對墓葬文化十分著迷，時常思考生死、無常、苦、空等人生意義，新作《像生秘境》以鋁箔拓印滿清五品以上、逝於馬來西亞高官墓碑前方之鎮墓獸與碑上動物浮雕，數十片輕盈鋁箔懸空漂浮共構出原本堅硬石墓，萬古流芳之名、永垂不朽之功，在蒼茫宇宙中不過是虛妄浮名、過往雲煙罷了！猶如鋁箔墓碑反射出彭奕軒亮著藍紫色燈光的七七四十九盞捕蚊燈〈毋留遺憾〉，人之生滅比之天上銀河沙數宛若子子蠅蚊、飛蛾撲火般短暫，人生但求止息痛苦、無所遺憾而已。最後來到家族從事「新興糊紙文化」的張徐展五頻道投影〈陰極射線管內的神秘儀式〉黑白動畫前，因從小面對家族傳統糊紙文化沒落而無奈抑鬱，便試圖以黏土動畫分格拍攝串接展開詭譎華麗敘事以圖振興，此作為其首件以蝙蝠作為主角的代表作，搭配外牆五十一張原始手稿，訴說人類文明由洞窟中展開，也可能終將被洞穴中的神秘病毒宿主終結。