

附表八、實際展出作品明細表

編號	作者姓名	作品名稱	製作年份	尺寸	材質	裝裱或展出方式	定價	是否為第一次公開展出	是否售出
01	阿爾溫 希達亞 (印尼)	我生活中的村莊	2019	尺寸依展出場地而定	蠟染	空間裝置		是	否
02	區秀詒 × 陳侑汝	當我們都不在了，記憶如何存在而不過渡於寂靜之中	2017	尺寸依展出場地而定	複合媒材裝置	空間裝置		否	否
03	林羿綺	信使：返向漂流與南洋彼岸	2019	4K 雙頻道彩色有聲錄像，15 分鐘	錄像	投影裝置		否	否
04	劉玕	失明的造物者	2019	32 分鐘，尺寸依場地而定	錄像	雙頻道錄像裝置		是	否
05	呂易倫	連結與旁觀	2019	尺寸依場地而定	噴墨輸出於 PVC 相紙、照片掃描後輸出	攝影輸出		是	否
06	羅懿君	鹿革	2016	220x260 公分	風乾的香蕉皮、生漆	空間裝置		否	否
07	羅懿君	台灣雲豹 (謎之音)	2019	160x220 公分	甘蔗渣、菸葉	空間裝置		是	否
08	羅懿君	圓帽與頭巾	2018	尺寸依場地而定	風乾的香蕉皮、竹條、香蕉絲纖維、生漆	空間裝置		否	否
09	馬寔路	平戶·大員·巴達維亞	2018	10 分 47 秒	五頻道錄像	錄像裝置		否	否
10	馬寔路	J.F.F.	2019	5 分	雙頻道同步錄像	錄像裝置		是	否
11	馬哈拉妮·馬羌那嘎拉	瓦納坦任編年史的故事#2	2018	炭筆繪於木板，160x160x15 公分	複合媒材裝置	空間裝置			否

12	馬哈拉 妮·馬羌 那嘎拉	社會的號角#3	2019	135×145 ×10 公分	炭筆與壓 克力顏料 繪於木板 上	牆上裝置		是	否
13	馬哈拉 妮·馬羌 那嘎拉	社會的號角#4	2019	135×145 ×10 公分	炭筆與壓 克力顏料 繪於木板 上	牆上裝置		是	否
14	梅西·西 妥魯斯	爪哇小姐	2013	尺寸依展 出場地而 定	攝影組件	攝影輸出		否	否
15	梅西·西 妥魯斯	相遇，形象	2019	尺寸依場 地而定	影像（含 框）組件	攝影輸出		是	否
16	吳其育	第一個沉浸式影像	2019	50×50 公 分	數位微噴	輸出		是	否
17	吳其育	第一個沉浸式影像組 件	2019	50×100 公分	數位微噴	輸出		是	否
18	吳其育	趨同演化的眼	2019	50×50 公 分×2 件	燈箱	空間裝置		是	否
19	吳其育	人族	2019	15 分鐘	單頻道錄 像，四聲 道	錄像裝置		是	否
20	吳其育	折射	2015	9 分 50 秒	單頻道錄 像	錄像		否	否
21	張徐展	動物故事 AT58	2019	尺寸依場 地而定	單頻道錄 像、場景 裝置	錄像與空 間裝置		是	否
22	張徐展	Si So Mi	2017	4 分鐘	單頻道動 畫錄像	錄像		否	否

●如本表不敷使用，請自行影印

展覽作品

阿爾溫·希達亞 Arwin HIDAYAT (印尼)

印尼藝術家，生長並居住在日惹，以顏料和蠟染為兩種主要作畫的工具，擅長將當代與傳統圖案結合在作品中。那些源自鄉村和個人家庭生活的主題，在他的創作中進一步發展成的各種奇幻角色與空間。他的許多作品內容自個人經歷和思想的啟發，在他的創作中，觀眾得以窺見現代印尼的生活和個人慾望的投射。



我生活中的村莊

2019，蠟染，尺寸依場地而定

對希達亞個人而言，蠟染的意義不僅僅是使用在襯衫，披肩，魔術等物品上，而是與其他類型的創作一樣，可以做到更多複雜的表達。希達亞的作品呈現了很多關於他在鄉村，家庭中的生活、日常事物，或



其他更為個人的狀態。在鄉村的生活帶給他很大的影響，在此，他感到自己是一個需要與大家一起工作的社會人。「相互合作」是鄉村生活的標誌。這部分也為他的作品提供了許多養分，他在鄉村發現了許多人物角色的原型，並在作品裡試圖改變這些形象。

區秀詒 × 陳侑汝（馬來西亞 × 台灣）

區秀詒

出生、成長於馬來西亞吉隆坡，現工作、生活於台北。區秀詒的創作主要以錄像、觀念、裝置等混合形式，探討擴延影像與影像製造，以及和歷史、政治、權力之間的關係。她近期關注如何把歷史從冷戰結構的影響解放出來，重新想像尤其是馬來西亞與東南亞區域的歷史問題意識。

陳侑汝

國立台北藝術大學劇場藝術創作研究所導演組畢業。陳侑汝的個人創作常與當地環境結合，利用聲音、影像、裝置與現場表演做為創作手法。她曾參與多個駐村計畫與展覽，同時也擔任舞台劇導演。



當我們都不在了，記憶如何存在而不過渡於寂靜之中

2017，複合媒材裝置，尺寸依場地而定

《當我們都不在了，記憶如何存在而不過渡於寂靜之中》藉由一個物件到另一個物件建構起一張「記憶地圖」。這些物件暗示著人類活動的總和，他們透過聲音和視覺的轉譯，變成一種連結個人記憶、歷史記憶、地理記憶以及地方記憶的陳述；以及作者訴諸感官使用自己身體表現在田野採集過程中的「聲譜」測繪，藉此呈現出一種聽覺考現圖志。同時，身體的、社會的和歷史的軌跡透過物件「演出」而被顯影。



劉玓 (台灣)

從2014年開始，劉玓逐漸發展出一系列紀錄式田野的工作模式。從人類的視點、空間屬性的變化與物在體系中流動的身份，做為勾勒人類演進的過程。從隱匿在社會結構下的族群做為研究主題。劉玓的作品參考了多種影像語彙的原形，從文字出版、紀實影像、仿電影與類紀錄片的形式，大量田調與文獻資料的搜集，也促使她重新編排這些語言的可能，從空間、歷史、影像、敘事各種零碎的片段，做一相互緊密連結、補敘的整合工程。



失明的造物者

2019，雙頻道錄像裝置，32分鐘，尺寸依場地而定

格奧爾格·艾伯赫·郎弗安斯

(Georg Eberhard Rumphius, 1627–1702) 是17世紀一位受僱於荷屬東印度公司的生物學家，1654年至印尼安汶島設計並建造堡壘，就此長住於印尼49年直到離世。郎弗安斯特別狂熱於植物與貝類研究，其重要著作《安波那博物誌》(Herbarium Amboinense) 裡發表了高達1,200個植物物種，其中的930品種，奠定了印



尼馬魯古群島地區的生物學基礎。他留下的大量研究資料也間接促成卡爾·林奈 (Carl von Linné) 在1753年建置的「二名法」，甚至有支持者認為是林奈竊取了他的研究。這個大命名的時代成了物種資料化的開端，也演變成現在我們認識動植物的科學基礎，事實上，郎弗安斯在進行研究的初期就已經雙眼失明，但他仍持續的以想像力定義後來我們認知的世界。

羅認君 (台灣)

羅認君的創作以現地製作、雕塑及裝置為主，自2012年開始她陸續赴美國、日本、荷蘭、印度等地旅行駐村，異地的文化生活機驗，促使藝術家更加關注全球化下的環境、社會與經濟現狀。2013於日本駐村期間，她開始發展以日曬香蕉皮為媒材的創作，藉此重探台日貿易史及全球化對在地經濟的衝擊。



鹿革

2016，風乾的香蕉皮、生漆，190x220cm

自17世紀開始，鹿皮就是台灣重要的交易物品，而香蕉則是台灣在1950–1970年代時的重要交易作物，兩者對台灣早期的發展歷史皆具有重要意義。在這件作品中，羅懿君讓上述兩件關乎台灣經濟的物品跨時空產生對話，同時，香蕉也是羅懿君所熟悉的作物之一，她將兩者的概念結合，把經過處理、曬乾後的香蕉皮，重新縫製成一張鹿皮的造型，將兩個物件所乘載的時間與歷史意義相互重疊在同一件裝置之上。

台灣雲豹（謎之音）

2019，甘蔗渣、菸葉，160x220公分

《台灣雲豹（謎之音）》透過現有的文獻資料，整理亞種雲豹的特徵、傳播路徑和時代脈絡，重新探討台灣雲豹（*Neofelis nebulosa brachyura*）傳說的可能與謬誤。並以甘蔗渣和菸葉為媒材，製作出一張具有台灣雲豹紋路的獸皮。探索台灣雲豹的形象如何從新石器時代的「人獸形玉玦」，到魯凱族與排灣族的部落傳說，並透過自然科學的命名分類和博覽會的展示機制而成為珍奇物種的過程。



圓帽與頭巾

2018，風乾的香蕉皮、竹條、香蕉絲纖維、生漆，尺寸依場地而定

在2018年旅遊印尼的途中，羅懿君參觀了日惹皇宮與博物館，當時她對印尼的傳統服飾感到興趣。尤其是男性頭上戴的圓帽（kuluk）、女性頭上穿戴著頭巾（hijab），這些原本在印尼文化中已逐漸式微的伊斯蘭文化標誌，在1990年代隨著蘇哈托（Suharto）政權的瓦解，與日後經濟消費市場的蓬勃後，印尼穆斯林社會又再度重新連結了文化與宗教、生活與規訓，使穿戴圓帽和頭巾成為正式場合中的打扮。然而，這樣的打扮究竟是傳統文化的束縛還是新時代的自由選擇？



自2018年開始，羅懿君在台北以隨機偶遇的方式，記錄了30位在台灣工作的外籍移工在台灣工作的故事，並以香蕉皮為媒材製作他們的肖像，其中有幾位身著Hijab的女士提供自身看待穆斯林文化的不同角度，而她們在異鄉所遭遇到的文化、信仰和飲食習慣的衝突，正不斷地發生在快速流動的全球化社會。

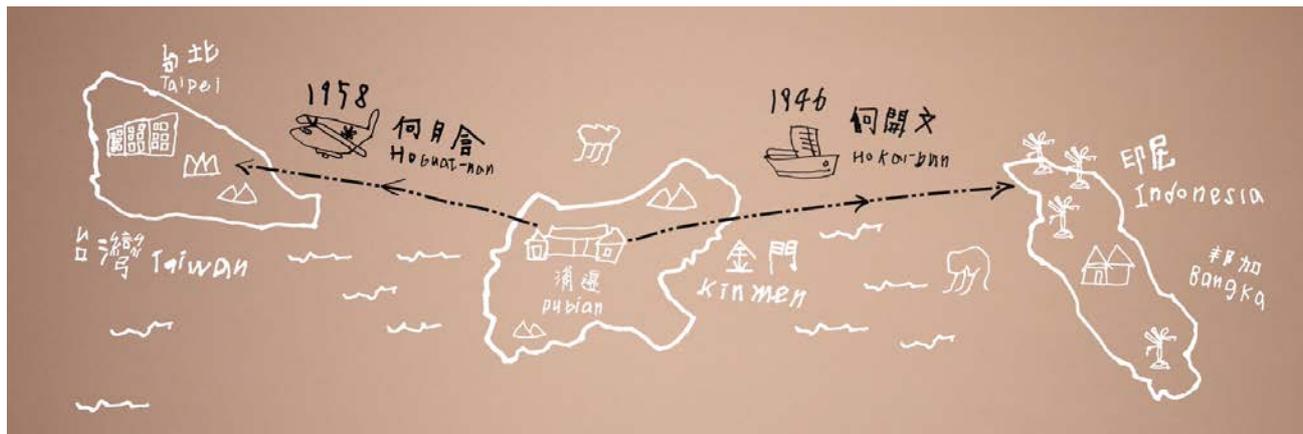
林 羿綺（台灣）
林羿綺的主要創作涉及錄像、實驗電影和新媒體表演。將影像視為一種降靈媒介，重新編導與建構出超越真實的情境樣態，以此召喚邊緣野史，進行對國族、歷史、與家族記憶的復魅與再生產。另一方面則探尋類比與數位影像間的邊界，更嘗試將身體介入影像，發展出穿越新舊媒體的跨界展演。



信使：返向漂流與南洋彼岸

2019，4K雙頻道彩色有聲錄像，15分鐘

林羿綺以信使的身份，帶著家中保存多年、來自南洋印尼的家書，照著信封上模糊的地址與潦草字跡，直接飛往印尼北邊的邦加島探訪並且拍攝紀錄。在早年，金門人大量離鄉前往南洋尋求工作機會，而這離去卻從此生根異鄉，只憑著一封封代寫的家書寄給記憶裡逐漸模糊的原鄉與親人們。藉由再訪的過程，重新踏上這條跨島遷移的移民路徑，透過實地拍攝紀錄、信件文本、家族口述記憶、與多種語言混雜溝通的經驗，構築出屬於金門出洋客的生命故事。



呂 易倫 (台灣)
呂易倫的創作以攝影為主軸，試圖對影像進行辯證、反思後再進行生產。利用攝影的質性切入具社會性的地誌空間並召喚出可能被抹除或弱於發聲的景觀與其議題；嘗試析出關於社會學、人類學式中正 / 反、可視 / 不可視的種種樣態。近年則嘗試在影像之外的微細感知中思考，以文字、語句、聲響甚至是抽象思維的加入，讓本來以能客觀保留對象物影像的這項技術重新被思考。



連結與旁觀

2019，噴墨輸出於PVC相紙、照片掃描後輸出，尺寸依場地而定

這是一件關於「觀察」關係的影像實踐，從家族情懷與環境連繫，或是身份認同乃至於一段移民 / 殖民史。呂易倫紀錄了「探親者」抵達一個屬於遠親生活的異國時的種種過程，這些經驗時而貼合某種同質性文化，卻又因為地理位置造成某種體感差異。當然，游離、擺盪在這兩樣因素之間，也驅使著「觀看獵奇」成為拍攝的諸多動機之一。在作品呈現上，呂易倫將紀實屬性的照片重新編輯排列，試圖向觀者還原有如情緒起伏般的拍攝現場，也讓照片中的時間基礎重新斷裂、並且加入了探親者的家族照片，產生新的時空感受經驗。



馬

馬寔路mamoru (日本)

馬寔路於2001年畢業於紐約市立大學，獲藝術創作學士學位 (B.F.A.)，2016年於荷蘭海牙皇家藝術與音樂學院獲藝術研究碩士。馬寔路透過聆聽與細膩地爬梳史地資料，將特定地點之聲音景觀轉譯為文字；展呈過去、現在、未來或虛構之聲音景觀。近期作品《一段特別關於日本和荷蘭以及其他歷史可能性的長途聆聽之旅》將17世紀荷蘭人所虛構的日本史與當今21世紀之日本史實嫁接在一起，產製出可能發生的歷史篇章。該作品由講課表演與錄像組成。



平戶．大員．巴達維亞

2018，五頻道錄像裝置，10分47秒

這件作品名稱代表了荷蘭東印度公司曾經建立的三個貿易點。這些曾經繁榮的貿易路線，也是受日本迫害之天主教徒被永久驅逐出家園時的逃亡路徑，其中有些天主教徒的父親為歐洲人，母親為日本人。

源起於1630年代一封從巴達維亞（今雅加達）經過大員（今台南）走私到平戶的一封信。影片女主角的裝扮參照17世紀荷蘭的日本地理書籍，而服飾由日本時裝設計師取用了亞洲各地織品設計而成。此件作品為一系列作品《一段特別關於日本和荷蘭以及其他歷史可能性的長途聆聽之旅》（2014-）其中的篇章。



J.F.F.

2019，雙頻道錄像，6分23秒

這件作品深入探討畫家安德烈斯·貝克曼的作品《巴達維亞城》（1661）。貝克曼是17世紀極少數實際到訪亞洲再返回荷蘭的軍人及畫家。作品中匿名的旁白引領觀眾注意力至畫面中數個角色，同時也介紹了仿製畫，一段邊緣化的歷史因而展開序幕。作為《一段特別關於日本和荷蘭以及其他歷史事件的長途聆聽之旅》（2014-）系列作品中的一部分，這段長途旅程始於一本1669年在阿姆斯特丹出版的地理書籍，書中的集體敘事和想像插畫詳盡地向西方社會介紹日本文化與歷史。馬寔路試圖梳理這些想像圖像的來源以及其相關歷史，進而將17世紀荷蘭對日本的想像與現今世界嫁接，重新構思一個當代的可能。



馬

哈拉妮·馬羌那嘎拉Maharani MANCANAGARA (印尼)

馬哈拉妮·馬羌那嘎拉，印尼藝術家，工作及生活於萬隆印尼。她的作品根據她的個人和家庭經歷探索印尼的歷史、古早時代直至現今。思想是在我們關於當前事件的自然意識中產生，而歷史則由媒體衍生出來，通過過去歷史事件記錄來連接不同時期。在強制的因果關係的幫助下，歷史的連貫性是基於寫作者的紀錄。這是驅使馬哈拉妮講述有紀錄的主流歷史之外的故事的動力，將這些故事轉化為紀念碑重建。在過去的五年中，馬哈拉妮練就了一種習性，設計能中斷已知的歷史敘事線並影響過去發生的事件的片段。



瓦納坦任編年史的故事#2

2018，炭筆繪於木板，160x160x15公分

印尼的學生必須接受在學校教授的歷史課程，包括1965年一場全國性的悲劇（1965-1966），在最終導致了大屠殺的930事件，造成數千人被留在布魯島集中營（1969年至1979年）。這些事件不斷發生，並構成國家悲劇的時間序列。

1965年發生的事件使人們對G30S的責任方蔑視和憤怒，以及媒體火上加油，在新秩序的統治結束後，言論自由顯示出許多曾經隱藏在這個時代的空白，這些內容中斷了現有的事實，結束了在學校中被教授的那些內容。透過馬羌那嘎拉祖父的日記，她試圖追蹤那些引導她研

究泗水科布蘭（Koblen）監獄的記錄，這個監獄位在泗水和周邊地區，是被捕的囚犯的第一站（也是過境點），他們隨後被移轉到努薩安邦島、布魯島。

關於這本故事書，馬羌那嘎拉用插圖來描繪布魯島遺址的調查結果，這是許多政治罪犯稱之為家的地方。「瓦納坦任的故事」開啟了馬羌那嘎拉目前的探索，她並非直接把歷史檔案裡既有的形象做成插畫，而是受到兒童故事的啟發，將角色模擬為動物形象使之得以生活和生存。她希望不僅是系統性地展現一個故事，還會用很多工具來傳達這些信息。

社會的號角 #3

2019，炭筆與壓克力顏料繪於木板上，
135×145×10公分

社會的號角 #4

2019，炭筆與壓克力顏料繪於木板上，
135×145×10公分

在1965年至1979年（最後一次遣送回國）流亡期間發生了許多事情，許多關於眾多不同的背景政治犯與他們如何生存的故事。事實上，也還有很多關於被逮捕的過程，以及在返回家園後受到心理創傷的故事。

許多記者被捕但沒有明確的理由，在流亡的期間他們被禁止寫作、打字、素描、閱讀新聞、甚至談論在國際間發生的事情。紙，筆和打字機為他們的手的延伸，表達他們的想法，對他們來說都是最重要的工具。

基於這點，馬羌那嘎拉試圖解構和重新安排來自泗水的政治犯記者的故事，訴說他們如何能面臨挑戰和考驗，在科布蘭監獄（Koblen Prison），努薩安邦島和布魯島生存下來，以及這些記者如何因為流亡而被困且難以踏出通往外界的大門。



梅 西·西妥魯斯Meicy SITORUS（印尼）

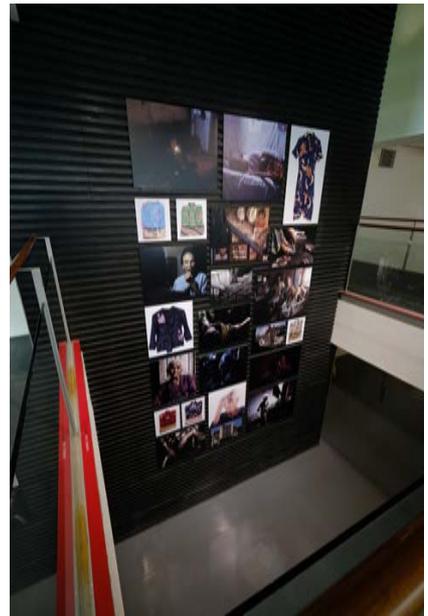
梅西·西妥魯斯，1984年出生於印尼巴里巴伴，萬隆理工大學藝術與設計學院工業設計系畢。主要興趣在於攝影，曾多次參與舉辦攝影工作坊與展覽，其攝影作品著重於中長期關注追蹤私人事件，並多與記憶、時間與歷史等面向有緊密的關聯。攝影不

僅僅是工作上或記錄用的媒介，而是她與周遭人事物建立溝通、產生連結的一種方式，同時也是因設計背景訓練影響而發展出的、創作過程所需之研究及簡要製圖的輔助工具。
梅西·西妥魯斯現為自由業攝影師與平面設計師。除攝影創作外，西妥魯斯另於2013年與艾露姆·特蕾娜寧蒂雅·達尤布塔創立雙人團體「葛桑先生的鄰居」，並時常於印尼各地演出。

爪哇小姐

2013，攝影組件，尺寸依場地而定

日本殖民時期時（1943-1945）有20至40萬名年紀介於13-25歲的亞洲女性被迫成為軍隊的性奴隸。有些受到免費的教育機會或穩定的工作吸引而加入，其他女性則是遭到脅迫。這個計畫闡述了「慰安婦 / 倖存者」背後的真相。慰安婦一詞通常用來指稱妓女，但事實上她們都是戰爭時期一場精心策劃的兇殘性奴役犯罪之指證。《爪哇小姐》是「Mataoli」紀實攝影系列的一部分，該計畫與一位獨立研究學者合作，著重研究爪哇從軍慰安婦歷史，並見證了殖民時期過後72年來這些生存者的故事。



相遇，形象



2019，影像（含框）組件，尺寸依場地而定

此作品深受台灣知名作家陳千武小說《獵女犯》之影響，小說情節以陳千武作為日本軍隊「台灣特別志願兵」參與太平洋戰爭的自身經驗為出發點開展。

在書中陳千武提及首次抵達印尼時所感受到的特異與美麗，如畫般的地景、沿著海岸生長的椰子樹、豔陽下可供乘涼的榕樹蔭、美麗的女性，彷彿戰爭未曾發生。

本作品試圖借用陳千武的觀點，以建立呼應、疊加於藝術家個人旅途的一段敘事。陳千武所描述的感受、生活經驗恰與藝術家在台灣所感相互映照，一切台灣的事物皆帶給她既熟悉又陌生的感覺。

這也致使她去追尋攝影、帝國主義以及殖民者掠奪、製圖、收藏之間的關聯性。從發明以來攝影便被用於測量、分類與管制，詳盡的標籤分類系統因應殖民者的需求而生，以幫助殖民者認識並進而控管殖民的對象，攝影因而成為殖民主義最廣為人知的工具。視覺語言如何建構影像、如何呈現權力關係呢？其與物化、描述詮釋、再現、此過程推至最極端的分類體系、以及施加於生命本身的權力息息相關。

陳千武選擇以寫作作為一種記錄與溝通的工具，正如攝影於西妥魯斯而言，是為一個無可完全信賴的見證。她蒐集她個人經驗的種種「證據」，呈現此一調查的結果，真實與虛構之間混沌交融。

吳

其育（台灣）

吳其育作品的基本關懷，在於找尋如何在被技術-資本主義摧毀的廢墟中重建人、事物、動物與世界連結的方式。其創作主要以動態影像為主，透過口述歷史與傳說的紀錄進行文本的再製，在逝去的記憶中尋找當代敘事的語言型態，同時也進行裝置、影像裝置與表演等不同類型的合作計畫。

洞穴壁畫

2019，大圖輸出，230*250公分

第一個沉浸式影像

2019，藝術微噴，90×90公分

趨同演化的眼

2019，燈箱，50×50公分×2件

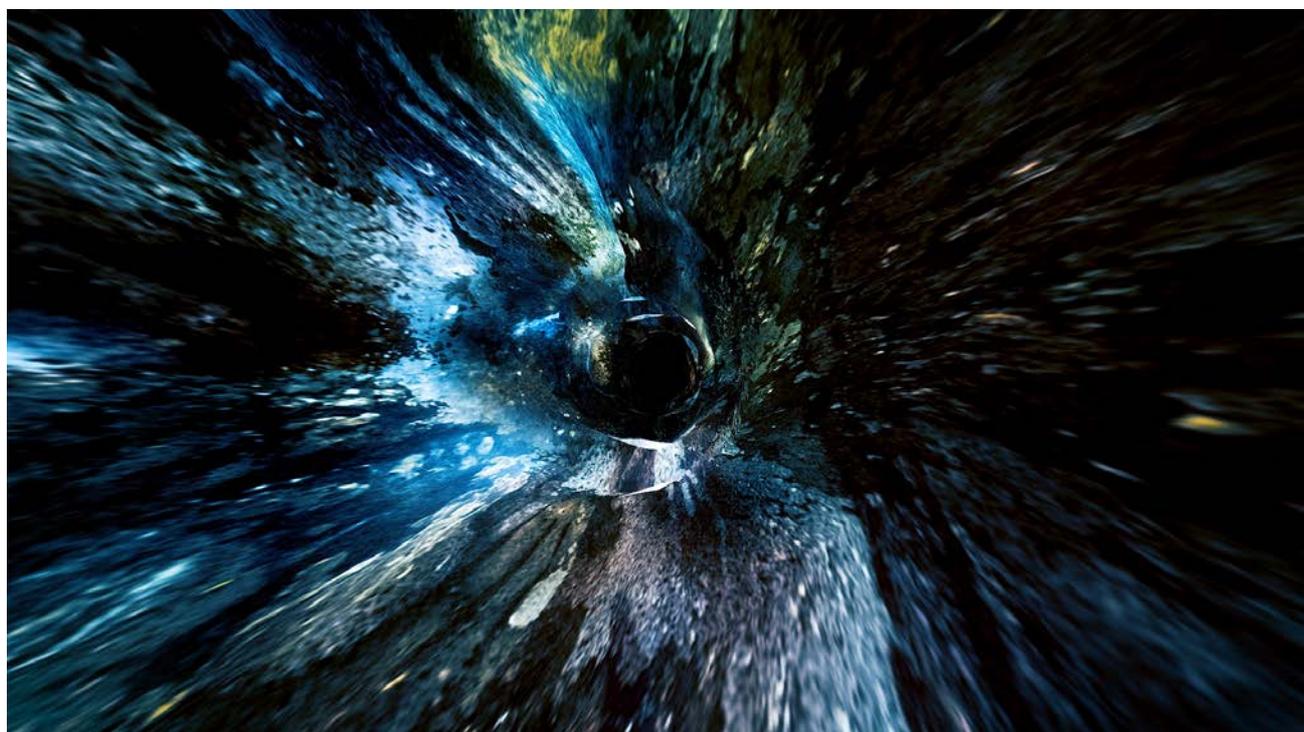


人族

2019，單頻道錄像，四聲道，15分鐘

以亞洲不同地區正被開發或尚未被發掘的化石與遺跡作為發想藍本。洞穴壁畫的創造作為智能生物發覺沉浸式體驗影像的黎明，不同的物種可以在處於相似的環境下趨同演化出相近的機能，而不同的人類族群也可以在相似的空間下發展出一致的認知能力。

作為世界上最古老的洞穴壁畫之一的亮亮洞穴（leang-leang cave）壁畫，見證了意識的多核心起源，同時也述說著人族族群的相同與逐漸相同的關係。洞穴中被畫在不同方位的手掌印與鹿豬，猶如人類族群在意識的黎明創造出的VR體驗，不論是新興的宗教儀式、史前最夯的實境體驗或是當期展出的藝術鉅作，意識的發生並不如同更新軟體一樣，下載並重新開機



即可以得到最新的版本，演化是一條持續且從不間斷的時間軸，不論是遠古時代的人族族群，或是活在大數據時代的網路、演算法和它的使用者們，過渡的轉變從來沒有停止，物種演變及其失落連結（Missing link）並沒有遺失，只是現今物種身處在的時間切面無法理解史前的觀看方式，並超越當下維度地發掘在演化過程中失落的景象。

折射

2015，單頻道錄像，9分46秒

《折射》一作循著採集蘭嶼島嶼光線傳說的線索，發覺了蘭嶼達悟族的創世神話兩次大洪水的虛構地質學（包括：聖經中的創世紀，以及比聖經年代更久遠的大洪水），進行一種影像的虛擬考古。如果寰宇主義以及全球化觀光熱潮創造了極光神話：在長期陰天的國度宣傳只有萬里無雲時可以見到的極光光芒，目的是為了創造一個消費主義的共同記憶；《折射》則是透過追尋著蘭嶼島嶼光的傳說以達到相反的目的，去理解島嶼中

（台灣與蘭嶼、島嶼和島嶼間）不可見卻一直存在的「折射」——形象與主體化中一再鏡射、殊異化與同化的過程。



張

徐展（台灣）

張徐展以動畫做為藝術創作的實踐，並以此做為擴展觀影經驗與影像形式的各種可能。擅長揉合影像裝置、擴延電影、實驗電影、多頻道空間錄像裝置與物件等，作品常見奇異、怪誕的影像擴展，創作主題皆圍繞於「個人之於社會經驗的謬察、家族紙紮記憶與技藝，呈現在文化流動中的狀態思考」；以結合各式隨手可及的當代生活經驗，假以一種荒謬、怪誕的影像包覆，討論關於存在的腐朽，以及那從未結束的狂歡與寂寞。

動物故事AT58

2019，單頻道錄像、場景裝置，尺寸依場地而定



民間故事類型索引「阿爾奈-湯普森分類法」簡稱「AT分類法」是一套童話故事的分類法則，將相似情節卻不同異文整理成一套可相互組裝的故事索引。這套分類法先是由芬蘭民俗學者阿爾奈在「歷史－地理法」(historic-geographic method) 基礎上發展而來，後又被美國民俗學者湯普森加以改進，故以兩人之名命名，其中AT1~299為世界各地國集而來的動物故事。《動物故事AT58》源自於印尼日惹駐村的研究計畫。「鼠鹿」為印尼常見的民間故事主角，並以著名的「鼠鹿過河」故事為基底，連結華人民間故事索引「聰明的狐狸或其他動物」，靈感運用台灣藝陣文化裡頭的表演扮裝，在裝置裡糊製一隻半狐狸半鼠鹿的角色，以兩隻動物皮的混和形象，一同出演共有的相似情節「AT58」，連結過往作品《Si So Mi》裡對世界文化在不同地域間流動的意義轉變與台灣文化普世性的探索。

Si So Mi

2017，單頻道動畫錄像，4分鐘

《Si So Mi》中張徐展編織了一支舞蹈，並翻唱一首德國詩歌〈Ach wie ist's möglich dann〉，影像於這首歌的時間軸線裡映照著自我的鏡子、生日用的派對道具、亡靈的同歸所、叢林演奏的喪葬儀隊，以及一本瀰漫著存在主義邏輯的荒謬日記。作品內容關於那些被晾在城市



裡乾扁、卑微的動物，述說他們對自己生命的描述，同時思考著死亡與存在。這裡指的死亡不只是描述靈魂肉體的生命，而是如同那首意義被轉譯的歌曲，同時指的是文化意義的質變與物質本體功能性的喪失，這亦是張徐展認為的死亡的消逝，透過觀點的挪移，這種消逝的同時也在質變的過程中，變換成另一種身份的存在，找到另一種新的面對的態度。

相關評論與報導專文列表

- 1 吳介祥〈陰性記憶和虛構的必要性_情書和扇子〉，台新獎第18屆提名觀察人文章
- 2 鄭文琦〈人族、群島、虛擬的未來與過去〉，台新獎第18屆提名觀察人文章
- 3 鄭文琦〈旁觀他人之戰爭－在「情書·手繭·後戰爭」外的二三事〉，典藏ARTOUCH網站
- 4 賴英泰〈情書·手繭·後戰爭－時間與空間、個人與大時代之間的糾葛〉，數位荒原網站
- 5 林侑澂〈從東亞各國反觀台灣的文史脈絡《情書·手繭·後戰爭》發表於關渡美術館〉，非池中藝術網
- 6 侯伯彥〈《信使－返向漂流與南洋彼岸》：家族記憶的越渡與顯影〉，台新文化藝術基金會網站。
- 7 賴英泰〈時間與空間的追索：情書·手繭·後戰爭〉，典藏ARTOUCH網站。
- 8 嚴瀟瀟〈尋找歧路的旅程「情書·手繭·後戰爭」展，及關於台灣當代藝術「南向」的一點思考〉，《投資&今藝術》。