

小房間裡的鬥爭

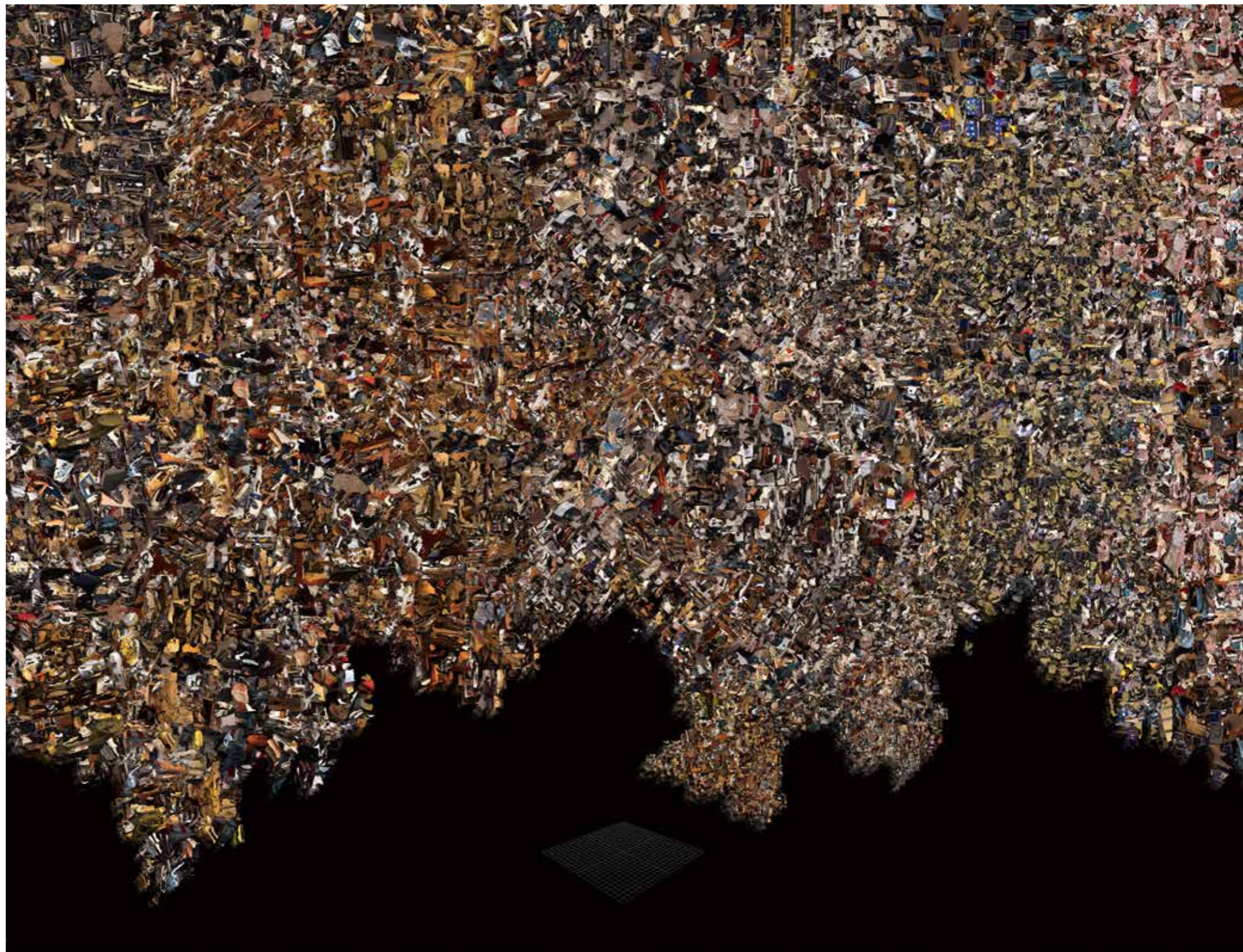
——2018高雄獎觀察

文 / 游威 (倫敦大學柏貝克學院人文學暨文化研究博士候選人、高雄獎海外觀察員)

高雄市立美術館在甫開館後的1995年，開始接手「高雄市美術展覽會」。當時，台灣少數的地方美展，包括台北縣（今新北市）、台南市與台北市美展等，已經開始進行版本不同但類似的體制實驗，策略大致圍繞在簡化類別、提高獎金、獨立大獎、多階段評審、朝向主題策展。這些實驗密集地出現在1993至1996年之間。高雄市美展很快接續這個腳步，在第13屆（1996）起首次採初、複審兩階段審查，並於初審時以五張幻燈片分類審查，至複審則以一件原作評選結果。隔年的第14屆則加入「綜合媒材類」擴充成十項比賽類別，並首度增設了不分類評選的「高雄獎」，將獎金提高為新台幣16萬元，入選者可選擇三件作品角逐。這個宣示性的變革，奠定了現在「高雄獎」的基礎。過去這二十多年來，各屆規則略有微調，但仍不脫此架構。

這是地方美展的現代化：從傳統以媒材類型（genre）為導向、師法早年「台展」與「省展」模式的沙龍競賽，轉變成一個當代藝術獎。背後的意志其實都很相似，都是為了改造體制，以更有效地捕捉當下藝術現況。

然而，這種現代化意志下的藝術徵件，地方美展體系的實踐畢竟還是慢了點。我們不該忘了類似的思維在1980年代北美館的「新展望」展（後來成為台北雙年展前身）、「前衛與實驗」空間（1991-1995），民間設立的「巴黎獎」或甚至是更早的「雄獅美術新人獎」之中已經出現；年代向後推進，則有「台灣前衛文件展」（2002-2006）與當前最受矚目的「台新藝術獎」（2002-）等。這些不同的體制實驗，是版本各異的現代化機器，也是晚近台灣藝術地景上曾經存在的烏托邦方案——凝視著「新」（newness），逼視著當下。



2018高雄獎得主：胡鈞荃《蜉蝣》影像輸出 200x0x150cm（高美館資料照片）

高雄獎的任務，看起來始終複雜一些。它除了成為一組能更有效率地捕捉「新」的機器，也思考「如何創造一個南部觀點？」對此，我們看到它最值得注意的設計，即「初選分類、複選不分類」。其最顯著的效果是，類型傳統與跨媒材的當代藝術，得以在評審場合中正面交鋒。這個經驗，與當前大多數「不分類別」的藝術徵件中傳統類型創作往往很快在第一輪海選中就被刷下的狀態很不一樣。如果每個藝術獎項總帶來不同想像，高雄獎給出的版本一直是折衷、多重、兼容並蓄，特別是傳統類型作品在評審過程中的能見度，相對高了一些。

這有助於我們重新思考：當前徵件展中的「不分類別」其實多少是一種偽裝成民主狀態的設計。它在看來最開放而中性的時刻，仍隱含著一種意識型態，鼓勵

著跨越、擴張、消弭界線—過去半個世紀以來定義當代藝術最重要的幾個意志。據此，高雄獎獨特的規則設計，讓人格外注意到這些欲望在體制中的折衝狀態。

兩個端點

與往年一樣，今年高雄獎的複審由評審會議與作品展示兩個空間交織組成。高美館使用了整個四樓的三間展覽室、一條走廊與一間觀景室，展示40位入圍藝術家的作品。但如今每位創作者在大小不盡相同但巧妙維持平衡的單位空間中，仍保有一定程度對於展示細節的調控，如打光、牆面、作品位置等。每組作品構成的小空間，有時像是微型展覽。但這類因應評審工作需要的展示，又不免是考量到公平性之下，終究顯得規整的空間。

將注意力放在這個僅為了評審工作方便而存在的展場設計，似乎是一件有些多餘的事。但正是此系統化的空間，讓我們格外意識到高雄獎如何踏在傳統上由媒材類型所定義的「美術」（fine art）的體制界線上。

我們首先遭遇到的，是形式的融合、空間的擴張。這在很多時候成了傳統類型藝術從「美術」剝離開來的策略。某些作品對光線（物理性）的使用是很顯眼的例子，如李品墨〔透明簡牘水墨〕將水墨從紙上作品變成燈箱、吳家昀的〔孤島〕則將照片背後加入燈光成為機械影像。畫紙與相片，從傳統上記錄光感的介面，變成了受光的客體，媒材在傳統類型學上的意義也因此改變。

很多作品樂於創造一種多重、散漫、情境化的觀看，像是此次獲首獎的楊順發〔台灣水沒〕系列的影像

裝置、蕭聖健的聲音機械雕塑，以及康雅筑（入選）〔絲三部曲〕等。聲音的設計在此值得注意，它們往往都是一種輔助視覺、如配樂般的情境化聲景。聲音與視覺展示之間很少相互辯證，而是相襯與烘托。

情境化的作品有時也是一個微縮的世界。一方面，造形即造景，如撒部·噶照的漂流木雕塑在抽象形體中穿插著小人偶；另一方面，可居可遊的空間在繪畫裡，變成了以微縮世界為舞台的連載敘事體，如蕭其珩由騎乘ubike發想出的三部曲，宋真則畫著宛若虛擬世界角色扮演遊戲的場景。我們不難發現，故事裡總有幾位風格化的主角，不管是耿傑生〔合群系列 2.0〕裡名為「大衛」與「喬治」的不倒翁，或鄭崇孝畫裡無所不在的「啞嘴男孩」。可以想像的是，這些討人喜歡的傢伙，不管是創作者的分身、鬼魂、或是代言人，都將在



想像的宇宙中繼續扮演要角。故事仍未說完，觀眾期待著下一集。

在眾多情境式、角色化創作的另一端，是少數訴諸靜觀與凝視的作品。劉呈祥如宇宙星雲的版畫、柯懷晴描繪工業地景的水墨畫，或是胡鈞荃從3D掃描數位影像殘片中堆起的團塊（特別是平面輸出的〔蜉蝣〕），都需索著一種異常縝密、近乎過度的觀看。

同樣在另一端，少數平面作品則以不同路徑從情境化的世界中逃離。如蔡宗佑魯莽快意的「壞畫」、蔡芝其如過曝相片的半透明肖像畫，與張善學筆下一座座被施以平光處理的「棉被山」，他們各自用不同的方式，在日常生活的題材中回應了繪畫行為與繪畫的平面性。柯良志的書法也有類似的思考，關於「要寫什麼？為何而寫？」而不只是「怎麼寫？」的問題；游雅蘭的版畫〔鍾女士〕暗藏了一個關於正／反的隱喻，直接回應了版畫或影像再現機制中，內容與介面之間的辯證關係。這幾件作品即便看來仍很抒情，都流露著一種從藝術生產、媒材本質的層面上進行程度不一的觀念化思索，從而回應了傳統藝術類型的潛能，展現了當代性。

最後，我格外意識到，展場中也幾乎不存在僅僅是作為實證的文件（documentation）。即便是類似紀實的或觀念主義的檔案展示，也大多被賦予了很多形式表現的、抒情散文式的處理。從楊順發對雲嘉南地區地層下陷場景的影像、李阿明對海上移工的調查攝影，到楊育傑〔思鄉系列〕的個人史檔案，都展現著這種充滿造型藝術沉味的類檔案手法。這是今年高雄獎一個有趣的癥候，也可能是台灣當代藝術的癥候。

捕捉未知

書寫徵件展，如果不是進行體制分析，大抵是一件令人氣餒的任務。在最保守的寫作策略中，我們把展覽視為一個整體，試圖擺平差異與同一，勉力梳理出幾項能貫穿展覽的視覺語言風格，並權充為當前藝術狀態的一份趨勢報告。對此，上述情境化、連載體、訴諸角色設定，顯眼地構成了本次高雄獎一個敘事性的端點；另一端則在抒情地挾帶結構主義，碰觸著語言、介面與載體，但終究並未推演到基進的層次，成為硬蕊的觀念藝術。



2018高雄獎入選：宋真〔壯遊記系列一〕 壓克力顏料 146x112x5cm 2016（高美館資料照片）



2018高雄獎入選：耿傑生〔合群系列2.0-你好我是〕 木雕/動力與聲音裝置 90x90x150cm、60x60x120cm 2017（高美館資料照片）

必須承認這樣的評論視野，只專注於每件作品所在的小格間之中。如果視野更往後拉，我們很難不注意到每件作品與徵件展框架之間各種微型的鬥爭。空間形式的擴張，讓它們或多或少都是低限藝術家賈德（Donald Judd）定義的特定物件（Specific Objects），必須被視為一個整體（the thing as a whole）而非一組編排（a composition of parts）。作為特定場域的佈置，這種擴張意志與評審空間的系統化配置不無衝突，這使評選現場的所有展示都難免有些力有未逮。但或許這正是評審們的任務，即從力有未逮的再現中，看出不同作品的美學潛力，思考它應該是什麼？可以是什麼？

我們很容易浪漫地設想藝術創作終究無法系統性地捕捉，以至於將評審行為弱化為一種扁平的證成（justification）—僅僅是在某價值向度上錨定每件作品，而忽略了它同時也總在想像未知。

在這點上，當代藝術評審與策展人分享了類似的職能。過去數十年來，策展人為當代藝術機制的最大貢獻，就在於這種對於這種潛能的捕捉、延展，想像著作品尚未實現的允諾，思考著「或許能共同推進一點什麼」。對此，我們並不驚訝台灣獨立策展人在上個世紀九〇年代出現之際，與徵件展評審的角色密切相關。特別是在當時強調現地製作的戶外環境藝術展風潮中，被冠以過渡性職稱「責任藝評」的策展人，面對的幾乎全是一個個書面計畫而非已完成的作品。高雄獎儘管並未像當時少數地方美展走向一條激進的實驗道路（擁抱單一評審制、邁向主題展），但評審過程中仍不時乍現著朝向未來潛能的討論。在整個藝術生產的過程中，對於未來的巨大凝視始終沒有消失。我認為這一直是徵件展體制中偶爾閃爍出的當代性。



其實有點感人

當我們的討論圍繞著展出空間，關注於作品在視覺形式上怎樣受困，又如何有限的展示條件下進行各種細微的反動，這種討論策略多少接近一種關於體制的形式分析，在那裡，抽象機制被空間化、被設想成像是個建築體般的框架，而各入選作品們則成為一個個元件般的物事，被分配、編排與定義。我以為這一連串的想法把我們緩慢地拖進了過去幾年來對於高雄獎的體制分析——關於各式各樣的體制設計，探討著分類、流程、展示、票選，像是在討論著一棟建築哪邊加蓋了一塊，或哪邊又打通了一面牆。

在評審過程中，和觀察員簡子傑聊到鄭崇孝的作品。在我不太精準的記憶中，他談到這位藝術家如何短短幾年發表了大量的作品，儘管在展場中繪畫風格秀異的作品不在少數，但他那種近乎連續直球般的生產力，放在當前不少越顯厭世的、世故的、自我懷疑的當代藝術中竟「有點感人」。

在作品閱讀經驗總是片段零碎的藝術競賽現場，聽到「有點感人」這句話有一種奢侈的感覺。這個我幾乎不曾在藝評書寫中用過的詞彙，本身就有些渲染力，但真正打動我的是，這樣的感想把我們拋出了習慣性操作的體制分析之外，指向了徵件展中最被遮蔽的事物——藝術的生產脈絡。展覽中，作品與獎項規則的關係被縝密地系統化，每位藝術家於展場中數量極有限的三件作品之中，並不太透露個人線索，我們難以想像他們的工作室狀態，以及過去兩、三年間在關心什麼。評論顯得詞窮，遁入形式分析。我們的注意力被作品視覺形式的擴張所吸引，徘徊在每件作

品異常細瑣的設計，關注藝術家意志與評選機制之間視覺化的對抗及妥協。終究這一切的評論在很多時候都顯得片段、無機、去脈絡。

相信他們每一位在過去這幾年間，或許都曾試著朝向某個未知的狀態緩慢推進，或是亂槍打鳥試著所有可能性。他們大概也曾一些時刻被困住，焦慮於評圖、駐村、雙年展、補助案，與第一次個展。很多人在作品中，埋了一些自己不說別人永遠不會知道的細節，或向某人致敬，或紀念著自己的悲劇。這些都「有點感人」，卻在徵件展機制中缺席，在體制分析中不可見。缺憾中我格外意識到作品背後必然有場景。

終究，如何實現脈絡化的作品閱讀、捕捉作品被遮蔽的潛力，形塑出了當代徵件展體制改革道路上最漫長的一場鬥爭。這是與作品形式擴張相映的評審視域的擴張。一如我們在高雄獎所看到的，不管是複選以三件作品參賽、觀察員制度的設立，或是評審石瑞仁所建議的——美術館應該與入圍者合作，以「合作一個展覽」的狀態來呈現，都是圍繞著這項任務的種種現代化提案，試圖強調一件作品背後總是與藝術家的創作脈絡彼此相繫，並關連到藝術生產的場景與一整個生態系。對於台灣晚近藝術地景中為了系統化地捕捉「新」而持續運轉的各式現代化機器，這種脈絡化的閱讀相信會是必要的補遺。▲