

展覽迴響

- 直擊異托邦：「當代藝術中的推理事件」展覽觀想 ◎蔡幸芝 —————4
 作為文化行動的「策展－事件」：高雄獎夢幻隊與四道戰帖 ◎簡子傑 —————12

當代有藝思

- 後人類紀藝術「靈光」之消失？（上） ◎陳宏星 —————20

議題特賣場：Bring Art to Life

- 紙上藝廊－「黑・土地・沁入內裡」 ◎李思賢策展 —————28
 黑・土地・沁入內裡－倪再沁高雄時期水墨中的土地情懷 ◎李思賢 —————52
 那些年・那些事：憶倪再沁在高雄 ◎李俊賢口述、審校 / 林佳禾文字整理 —————58

美術館議題

- 為善之外：藝術品捐贈是怎麼一回事 ◎陳秀薇 —————64

典藏選粹

- 她的生命與藝術：探詢「高雄女兒」許淑真要「告」訴我們的「密」秘 ◎張純櫻 —72
 穿梭於過去與未來之間的創造姿態：解讀席時斌的〔時間 / 鑰匙〕 ◎劉碧旭 ———76

目擊現場

- 「高雄獎」的高度、厚度與廣度 ◎陳明惠 —————80
 如果不再辦（高雄）獎……從藝術的創造性到藝術機制的創造性 ◎秦雅君 ———86

埤仔內的故事

- 抓寶趣！內惟埤文化園區的夏夜精靈 ◎許坤金 —————92

文物保存維護

- 陶瓷藝術品的損害與照護 ◎賴文進 —————100

Views on the Museum Exhibition

- Witnessing Heterotopia: Thoughts on Viewing *Mystery Cases in Contemporary Art* TSAI Hsing-Chih —————4
 Curation-Event as Cultural Activism: *Dream Team of Kaohsiung Awards and Its Four Challenges* JIAN Tzu-Chieh —12

Contemporary Art in Context

- The disappearance of "aura" in art of the post-human era? CHEN Hung-Hsing —————20

Features: Bring Art to Life

- Images Gallery** Blackness · Earth · Full Internalization Curated by LI Szu-Hsien —————28
 Blackness · Earth · Full Internalization—Sentiments for the Land in Ni Tsai-Chin's Ink Painting from His Kaohsiung Period LI Szu-Hsien —————52
 Those Years, Those Things: Remembering Ni Tsai-Chin's Days in Kaohsiung Narrated by Jiunshyan LEE —58

Issues in Art Museums

- More than Donation: What You Should Know Before Donating Artworks to Museums CHEN Hsiu-wei —————64

Selection from the Museum Collection

- Her Life and Art: Exploring *Give a Tip* by Hsu Su-chen, "the Daughter of Kaohsiung" JANG Chun-Ying —————72
 Creativity that Travels Between the Past and the Future: Reading *Time/Key* by Hsi Shih-Pin LIU Pi-Hsu ———76

Event Report

- The Depth and Diversity of 2017 Kaohsiung Awards Jing TURNER —————80
 If (Kaohsiung) Awards Were No More...From Artistic Creativeness to the Creativeness of Art as Institution CHIN Ya-chun —————86

Story of Neiweipi

- Go Pokémon Hunting! The Summer Spirits in Neiweipi Cultural Park HSU Kun-Chin —————92

Conservation & Preservation

- Damage and Conservation of Ceramic Art LAI Wen-Chin —————100

「高雄獎」的高度、厚度與廣度

文 / 陳明惠 (2017高雄獎國內觀察員 / 國立成功大學創意產業設計研究所專任助理教授)



2017高雄獎 張淳皓 《靈魂容器一家》 油彩畫布 80x80cmx2pcs 2016 (藝術家提供)



2015年英國最具盛名的藝術大獎泰納獎 (Turner Prize) 首次頒給非「藝術家」的團隊：Assemble。Assemble是由18位年輕建築師所組成的團隊，他們獲獎作品是位於利物浦的Granby Four街道，幫當地社區居民改建房屋並整理、設計花園的計畫，這樣獲得泰納大獎的「藝術作品」，當時被許多藝術家視為是一種藝術已死的現象。¹ 2016年

泰納獎由年僅31歲的海倫·馬丁 (Helen Marten) 的一系列複合媒材裝置作品獲獎，這一系列看似現成物但實質是藝術家親自手工製作的物件所組成，來呈現當今生活的無力感與失落。2016年奧地利林茲電子藝術節 (Ars Electronica) 的互動藝術類之「Golden Nica獎」由柏林藝術家克里斯多夫·華茄特 (Christoph Wachter) 和馬錫亞斯·嘉德 (

Mathias Jud) 所一起創作的〔你聽得到我嗎？〕 (Can you hear me?) 裝置作品，以戲謔的方式製作一個監聽政府機構的電子裝置，以諷刺人民生活在被政府監聽、監控的社會現象。

無論是由建築師團隊所進行的社區改造計畫，或是複合媒材裝置及電子互動裝置，當代藝術對於藝術的定義總是充滿變動性的，而那件作品獲得藝

術大獎，也往往取決於審查委員們對於藝術的定義與觀點。今年「高雄獎」徵件共收到611位參賽者投件，包含1833件作品，徵件共包含8類別：水墨膠彩、書法篆刻、油畫壓克力、素描Drawing版畫、雕塑、攝影、複合媒材、新媒體New Media。每位參賽者上傳3件作品，每件作品提供1-3張圖檔，而作品具聲光影音效果者，另外提供影片檔。因此，初審審查委員須在6天半時間審閱所有參賽作品及影音資料，整個過程是很繁重、冗長，而能在這6天半的時間討論全數參賽作品資料，及部分類別作品在美術館展場實際佈置後進行初審的決選，也考驗主辦單位 (高美館) 的行政組織能力。而1天半審查「高雄獎」得獎名單的複審會議，則是全數初審入圍入選以上作品，以作品實體在館方空間，決選審查委員進行不斷辯證、討論後進行。從「高雄獎」的一開始籌備到展覽結束，需耗時約一整年時間，我以觀察員的身分有幸參與整個初審、複審審查過程，也在不同審查委員對於藝術思維的激辯中獲益不少。

整個審查的過程是很嚴謹的，從每位委員先圈選各自欣賞的藝術家，再多次交叉比對，及多次針對個別藝術家作品評析，往往委員們討論越激烈，作品的藝術本質更可能被彰顯而出。「高雄獎」的設立與對於作品類別的執著，產生與臺灣其他藝術大獎非常不一樣的當代藝術競賽風格。「高雄獎」於1997年設立徵件類別，過去多年來一直存在著是否存留的議論，而高美館過去多年對於初審分類、複審不分類的堅持，為「高雄獎」建立非常獨特的風格，因為藉著初審分類的設立，讓年輕藝術創作者不致於一窩蜂從事相對「流行」的藝術創作形式，如在作品形式上較佔優勢複合媒材、多媒體等，而直接鼓勵年輕藝術工作者投注在其專長的創作形式，較不隨波逐流。

臺灣於1987年解嚴之後，西方藝術思維大量被引介來台，也造就裝置藝術、複合媒體藝術、新

媒體藝術逐漸變成台灣當代藝術創作較強勢的創作形式，而「繪畫已死」的說法便成為瀰漫當時臺灣藝壇的一種氛圍，臺灣重要藝術家團隊「悍圖社」也是在這樣的背景，以捍衛繪畫為主要宗旨而於1998年被設立起來。繪畫、書法、素描、版畫等平面創作形式，是直到2000年之後全球及臺灣藝術市場開始飛漲，這些較傳統的創作形式又逐漸受到年輕藝術家青睞。

筆者過去因長年居住在英國之故，得以觀察到英國當代藝術生態。在英國的當代藝術界，其實較不具有哪種創作形式較占優勢的現象。英國每年或每兩年舉辦的重要藝術比賽包含：RWS 當代水彩比賽（RWS Contemporary Watercolour Competition）、BP肖像獎（BP Portrait Award）、皇家藝術學院夏季展（Royal Academy of Arts - Summer Exhibition）、Jerwood素描獎

（Jerwood Drawing Prize）、John Moores繪畫獎（John Moores Painting Prize）、Hepworth雕塑獎（Hepworth Prize for Sculpture）、流明數位藝術獎（The Lumen Prize）、泰納獎（Turner Prize）。英國的藝術比賽除了泰納獎外，其餘藝術競賽獎大多直接限定創作媒材，當然主辦單位對於這些媒材的定義是很開放的，例如對於「素描」的定義其實已經跨越不同媒材的使用。臺灣的藝術比賽近年來逐

漸形塑出一種不限制創作類別、媒材的風氣，包含桃源美展與臺南新藝等，但基於如此，還保存分類的「高雄獎」更顯其重要與珍貴。尤其去年「高雄獎」暨「何創時書法篆刻類特別獎」雙料得主柏巧玲的作品極令人驚豔，似乎只能在尚具初審分類的「高雄獎」中，較能使這樣傳統創作媒材有脫穎而出的機會。

雖然「高雄獎」的分類特質使較傳統的媒材有更大的機會獲當代藝術大獎，但在每類組初審時，部分審查委員多少還是保留一種對於特定類別本位主義的審查標準，但這其實反映當代藝術在跨類別競賽時確實不易，因為部分創作類別的評審委員在許多程度上還存著對其「工具」本身的執著，尤其是創作工具本身文化符號較強的類別，如：書法篆刻、水墨膠彩。而其他類別雖然創作工具的文化符號與象徵性較低，但因為徵件已經有明確分類，在審查的過程中往往會看到幾位藝術家投件作品，令人有投錯類別的質疑，如：連續影像作品投攝影類、複合媒材作品投新媒體等。整體而言，今年「高雄獎」徵件作品大致品質很高，足以看出臺灣年輕世代的旺盛藝術創作力。雖然攝影與雕塑類依舊有太過工藝、沙龍且缺乏藝術性的作品投件，但整體的品質是優的。

因為初審以數位影像檔的方式審查，在審查過程中難免有部分作品會令人懷疑，是否作品尚未完成但為了投件所製作的影像檔，這個現象在素描版畫類常有審查委員提出質疑，便也接著委員們之間熱烈討論作品的真實性。另外攝影類的整體投件風格的社會關懷觀點很高，議題含括都市變更（臺南中國城）、年輕人生存的隱憂與焦慮、轉型正義的看法，而時下流行的「小確幸」，或是對於生活瑣事的喃喃自語風格全軍覆沒，顯示當下的年輕創作者擅長以攝影的紀實性與社會性來關懷人道議題。在素描、版畫類，整體作品的完整度很高，導致實驗性不夠，但以我自己本身過去的創作經驗，藝術家在投件參賽時，很自然地會挑選自己覺得完整度最高的作品參賽，這屬徵件比賽的自然現象，然而這也導致藝術競賽時很難看到實驗性高創作。但相對於攝影類，本屆「高雄獎」的油畫、壓克力類徵件作品關於藝術家自己內心、個人經驗的作品



2017高雄獎 鍾佩蓉 [致軟攻擊] 黃素描紙、水槍、紙凹版 版數1/1 55x39cmx5pcs 2015-2016 (攝影：經典攝影)



何創時書法篆刻類特別獎 鄭宇宏 《山不在高水不在深》 宣紙、墨、金墨、膠 270x90cm 2016 (攝影：經典攝影)

破，國際化的結果使年輕藝術家多了許多養分，但如何在這麼多龐雜的資訊裡找出自己的藝術之路，這絕對需要藝術家極大的努力才能達成。期待未來「高雄獎」更多元、更具深度、開創性的作品呈現。✎

¹ Charlotte Higgins (2015), 'Turner prize winners Assemble: "Art? We're more interested in plumbing"', *the guardian* <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists>, accessed 19 February 2017.

偏高，但在初審的第二階段以原作審查時，儘管有些作品的風格偏「小確幸」，但作品整體本身的張力、藝術家獨創的技法、畫面的安排是很令人驚豔的，而這也是今年「高雄獎」得主就有兩位來自此類別。

本屆「高雄獎」的新媒體類投件是相對較弱的，作品形式上多帶有臺灣中生代藝術家的影響，相對於其他類別，新媒體類的創新是偏低的。儘管學術上對於「新媒體」的「新」的定義一直存有批評，但在此類別，我較期待看到在作品技術上具前瞻性、新穎感的創作，但這次的徵件作品並沒有令人眼睛一亮的作品，這可能是因為臺灣藝術家大多還是本科系學院訓練出身，對於偏科技技術性的創作形式沒有足夠的能力處理，而新媒體類令人期待的科技感，在本屆「高雄獎」投件中是缺席的。新

媒體藝術自1960年代開始崛起，當時藝術家與科學家之間的合作熱絡，包含著名的Experiments in Art and Technology (E.A.T.) 團隊，媒體藝術之父白南準也是那段時期崛起於國際藝壇，現在的年輕新媒體藝術家缺乏當年這群先驅者的實驗性與多樣性。

任何藝術比賽都無法完全客觀地審查，因為藝術是主觀的，它缺乏科學學門中實驗數據裡的絕對性。藝術創作類別眾多，而每個類別的審查評判標準不一，但本屆「高雄獎」的評審委員們對於藝術的認知一致性很高，而這便是委員們可以在共8天時間審查高達1833件作品，再抽絲剝繭且嚴謹地挑選出最後5位「高雄獎」得主、每類別優選藝術家，及「何創時書法篆刻類特別獎」。國際化且資訊全球化流通無阻的年代對藝術家是個極大的考驗，因為藝術創作講求議題、技法、形式創新與突



張嘉倫 (紀念) 多媒體影片 版數：1/1 2015-2016 (攝影：林宏龍)

黑·土地·沁入內裡

倪再沁高雄時期水墨中的土地情懷

楔子

兩年前病故的台灣當代藝術大家倪再沁（1955-2015），是畫家、藝術家、大學教授，也是策展人、藝評家、美術史家，曾擔任過美術館長，也是社運工作者，身份多重，活動能量旺盛而驚人。這樣一位叱吒風雲的藝術界悍將，同時也猶如一位慈善家：伴隨著生命過程中難以計數的不時「出手相救」藝友或學生所收來的藏品，包括了許多台灣當代著名藝術家年輕時期的作品。如此量多質精的收藏，竟在1998年一次慨捐靜宜大學，成就了靜宜大學藝術中心的成立。為此，校方也於千禧年為倪再沁的這一大批捐贈品，假台中縣立港區藝術中心籌辦了一檔規模盛大、填滿了該中心最大展覽室的《捨得：倪再沁捐贈展》。

2015年，倪再沁因多年的肝癌宿疾而仙去，家屬將他身後所遺留的大批畫作，依作品屬性、藝術呈現以及倪再沁由台北而高雄而台中的落腳歷程，仿照倪再沁無私的壯舉，挑選了百餘件並歸作三份，分別捐贈了國立臺灣美術館、臺北市立美術館和高雄市立美術館。其中，與倪再沁「高雄時期」相關的畫作，幾乎

悉數捐贈給了高美館。而本次在《藝術認證》上的「紙上策展」，便是從館內典藏的所有倪再沁畫作中（包含家屬贈予的77件在內）梳理出一個值得探討的脈絡：高雄的水墨「黑畫」。

高雄的黑

倪再沁的「高雄時期」無疑就是他的發跡時期，無論是藝術創作、美術批評抑或是社造運動，倪再沁的起點都是高雄。1984年，倪再沁辭去了北美館的工作，應大學同學塗正明之邀南下高雄，開啓了倪再沁輝煌十年的高雄美術運動時期（1984-1994）。當時的倪再沁身材高壯、黝黑，穿著一身的T恤、背心、涼鞋，揹著一個舊背包，怎麼看也不像是「台北來的」。正是這樣的形象，憨厚耿直、擊劍任俠，倪再沁憑著滿腔的赤誠，

一股腦兒地投入了高雄藝術圈，注定了他與高雄的不解之緣。

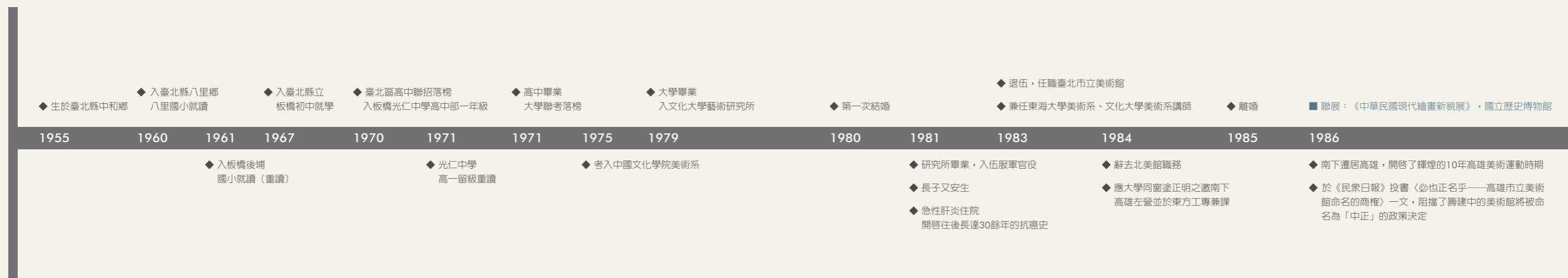
當時的倪再沁很「黑」，當時的高雄也很「黑」，此「黑」自然非彼「黑」。1980年代的高雄，仍然是站在全台灣視野觀看時，那個空氣很髒、水不能喝、愛河很臭的重工業城、文化沙漠。高雄南（林園）北（楠梓）的石化煉油廠、貨櫃聯結車穿流轟隆作響的前鎮和小港、高雄港、煉鋼廠、造船廠……，整個城市的意象就是粗獷、生猛、黑，於是乎，「黑手」、「勞工」便成了早年塑造高雄文化形象的主軸。¹倪再沁的滿腔的熱血，正好嵌上了90年代初以「高雄市現代畫學會」為主要戰鬥群的「高雄美術」的狂飆起飛期：拋頭顱、灑熱血地投身「文化愛河促進會」、「柴山自然公園促進會」、「地下街」回填、仁愛

公園重建和成功阻擋愛河邊河西高架快速道路興建案等環境改造的社會運動，倪再沁就是用這樣的姿態在高雄開啓他不凡的一生。

高雄「黑畫」很有名，以「黑」為基調的畫，高雄在地藝術大老洪根深才是根源。長期耕耘、論述高雄美術的高美館前館長李俊賢曾闡言道，高雄的這種「黑」「非僅指色彩、視覺上的黑，而更是泛指一種感覺、心理上的『黑』。[……]是高雄畫家的直覺、理念，是他們在九〇年代高雄時空中的一種自覺與反省。」他認為，「黑」是一種呈現粗重、濃濁、混沌、黏熱的品格，是關心時代、土地進而在藝術裡所呈現的共有的特質，以此來強調藝術創作與環境的必然關係。²洪根深的畫很黑，倪再沁美濃時期的畫也很黑（〔山林

倪再沁年表 Calendar

李思賢 / 製表



小徑〕、〔山居圖〕），也許是來自高雄的因素，也可能是水墨媒材特性的關係，然無論如何，「黑」自此已然成為倪再沁往後創作的重要基調，也在如此的黝黑裡，投注了他的藝術理想與土地關懷。

性格的黑

因為藝術書寫猶如殺伐征戰的悍將，不留餘地的直言陳諫、不假詞色的冷眼橫批，讓倪再沁在藝術界的整體形象也同樣變得很「黑」。雖然曾被譽為「高雄三支筆」之一，倪再沁卻也因為這種「黑」無意間得罪了不少人，最明顯的例子，就是甫接國立藝術學院（今國立台北藝術大學）美術系專任聘約，且在行政程序皆已完備的狀況下，突然無預警遭撤的黑幕事件（1992）。這裡的「黑」，是一種約定俗

成的負面形容；倪再沁形象的「黑」顯然是外界的抹黑，體現的卻恰恰是倪再沁不流俗、不鄉愿、宛若清流的「白」，在他那粗獷的外表下，包覆著的是極為細膩的心思和敏銳的洞察力。

如果說藝評家倪再沁是一位在驚濤駭浪中討生活的漁民，那麼畫家倪再沁便就是一名老實種田的農夫。與他的藝評文字性格大異其趣，無論什麼題材，倪再沁的水墨畫就是一派密密麻麻蒼鬱的黑：田黑、樹黑、狗也黑。「黑」的視覺表象之下，其實是經過對水墨大家江兆申和余承堯風格的研究、理解、仿擬進而轉化出來的。江兆申是倪再沁之師，而余承堯則是倪再沁極為推崇的一位水墨畫家。畫家吳繼濤說：

余承堯的畫裡面，具有一種對於從大陸來的中國人住在臺

灣這個環境，事實上卻不斷回想自己年輕時候曾經到過的地方；所以我認為余承堯畫的山水裡面充滿的不是山水，而是回憶，是一種想家的眷戀，就是鄉愁。而這些過程，最終都變成倪老師體內靈魂的一部分。³

倪再沁的鄉愁在他早期在高雄的水墨創作中就已經有很明顯的表達，筆者嘗言：「那種黑中帶黑、暗黑中又有黝黑的深邃，使得倪氏黑畫有一種既厚重又深刻的空間感和人文氣息。年輕時東奔西走、南來北往地兼課和寫稿的苦澀，狂飆剝悍、激越豪情地藝評與社運的梟勇，都隱隱地融在高雄時期的『黑畫』之中。」⁴ 這樣懷抱著理想但卻又人微言輕、感覺時不我與的憤青倪再沁，全然地揉入他的水墨畫作中。是以，我們可以看到時而向左、時而向右四處忙碌

奔走，卻又胡搞4P的狗兒（〔倪式寓言：哪一隻最爽（二）〕、〔奔跑的狗〕），也可以看到在站在山邊高處遠眺市區的塵囂、感受靜謐田野的質樸與美好的自然景致（〔苗栗山下〕、〔田野上的植物〕）；是揶揄社會污濁、政治污穢也好，是選擇放隱山林、遁世蟄居也罷，都是倪再沁性格的化身，也是他水墨之所以「黑」的內容所在。

台灣的黑

高雄用「黑」作為城市意象／美學的代詞其來有自，正好搭上了90年代解嚴後台灣社會全面開化的時代順風車；台灣長期重北輕南的政治現狀，透過文化、藝術的論述將高雄美術定了調。倪再沁的遷居高雄，不僅為高雄市現代畫學會添了一員猛將，也為他自己覺得了大展長才的舞

台。除了前述與在地相關的社造運動之外，倪再沁在創作上也透過「畫學會」的機制與活動辦理，參與了立足高雄放眼台灣、頗具宏圖的「台灣計劃」。而這創作地點南轅北輻地分佈在全台各地的系列作品，是此波倪氏家屬捐贈高美館的作品中的一大亮點，共計四十餘件的《台灣計劃》系列是捐贈三家美術館中絕無僅有的。

「台灣計劃」是1992年起，由高雄藝術家陳水財、倪再沁和李俊賢等三人（後加入蘇志韞）所擊畫的長達十年、一起針對台灣21縣市蹲點勘查、材料蒐集和寫生所完成的創作與展覽的大計劃。時任高雄市現代畫學會理事長的李俊賢在「台灣計劃」的「構想與實施企劃案」的「展出宗旨」中宣稱，「台灣計劃」展「是一項回應台灣邁向21世紀之

過程系列展覽活動」，其目的是希望透過藝術家對台灣各地的觀察和創作，藉由「各種自然人文現象的整合，對台灣20世紀末的歷史，留下以視覺藝術為主體的註解」。⁵李俊賢在該活動企劃的「效益評估」的第二點寫道：

在藝術層面上：「台灣計劃」是首次以各縣市之「本土」為主體，由藝術家對其自然人文現象進行統合整理，並將「時間」歷程列入其創作考慮的藝術行為。這種將創作之出發，落實至「本土」、「鄉土」，並包容「自然」、「人文」、「空間」、「時間」因素的創作行為，對於台灣視覺藝術領域之開拓，亦未嘗不具有刺激思考的作用。⁶

我們在倪再沁這批以基隆、嘉義、屏東、宜蘭、雲林、彰化為命名的〔台灣計劃〕系列作品

■ 聯展：《中華民國美術發展》，臺灣省立美術館
 ■ 《倪再沁水墨個展》，高雄市社教館
 ■ 聯展：《中華民國現代藝術集》，高雄市中正立文化中心
 ■ 《倪再沁水墨個展》，炎黃藝術館
 ■ 聯展：《臺灣美術三百年》，臺灣省立美術館

■ 《倪再沁水墨個展》，國家畫廊

■ 《倪再沁水墨個展》，經典欣賞交流協會

■ 《倪再沁水墨個展》，皇冠藝文中心

1987

◆ 應洪根深之邀共同籌組「高雄現代畫學會」；高雄現代畫學會成立後，積極參與會務

◆ 高雄「無願讀書會」、「芥子讀書會」、「西窗讀書會」教授藝術課程

1988

◆ 兼任國立中山大學共同科講師

◆ 報紙投書，參與抗爭高美館籌備處「高雄雕塑公園」事件

◆ 與林秀美女士結婚

1989

● 出版：《東西方藝術欣賞（下冊）》（與蔣勳、黃海雲共同編著），國立空中大學

1990

◆ 長女易安生

1991

● 出版：《宋代山水畫南渡之研究》，文史哲出版社

● 出版：《李唐及其山水畫之研究》，文史哲出版社

● 相繼於《雄獅美術》242期（4月號）、244期（6月號）和249期（11月號）發表〈西方美術·台灣製造—台灣現代藝術的批判〉、〈中國水墨·台灣趣味—台灣水墨發展之批判〉以及〈台灣美術中的台灣意識〉三篇長文，引發長達約年半的「台灣美術主體性」論戰

● 參與《海峽兩岸文化藝術交流學術研討會》，發表論文〈海峽兩岸水墨之雙負交流〉，臺大思亮館

1992

◆ 共同創辦「柴山自然公園促進會」

◆ 獲聘國立藝術學院美術系專任教職，嗣後該聘用案遭校方干預，結果翻案不獲聘任

1993

● 出版：《臺灣當代美術初探》，皇冠文學出版公司

● 參與《民進黨首屆文化會議》，發表論文〈戰後臺灣美術的斷代〉，國立中央圖書館



《高雄市現代畫學會 會訊》第4期，1992.7.1

中可以讀到，除了基隆漁港、屏東鵝鑾鼻燈塔、墾丁船帆石、宜蘭龜山島、雲林麥寮六輕廠和彰化八卦山大佛等具打卡地標性格的圖像外，畫面中心也都畫上了大大的圓形時鐘和指針造型，代表了前文中「時間」因素的被考量，一一用虛的時間對應實的空間，以空間的位移排比時間的流逝，在自然與人文的交疊下凝煉具南方觀點的藝術主體性。在此系列創作中，倪再沁並未完全套用他個人的「黑畫」風格，而是用一種即興的直觀揮灑、半自動的流淌與塗鴉，中和、也破解他自己的創作慣性，進而與創作當地達到人文對話的目的。不拘泥、不俗套，這是一個藝術家對自我的要求，也是倪再沁用「黑」面對台灣本土的新的詮釋和自身的關照。

結語

倪再沁是一個典型的理想主義者，他這種理想主義卻也往往是以一種頭也不回、義無反顧、提槍快跑前進的單兵作戰姿態進行。生前，倪再沁很少為他自己和家人們考慮，你可以說他自私，但他的自私卻是化成對台灣這片土地「愛到深處無怨尤」的無私付出，如此情操，不能不謂之偉大。倪再沁畢生風格強烈，批判、諷刺、仗義執言；他那活在自我的完全理想之中，堅持信念、冷眼橫批，崇尚自由而不為俗事而折腰、集矛盾於一身的性格⁷，簡直就是當世的唐吉珂德。儘管光芒萬丈，但周遭的人們並不完全瞭解他的內心所想，不與之深入交往不能懂他念茲在茲，倪再沁將孤獨藏於心底，深邃而不可知；就如他的黑畫一般，沉謐且內斂、蒼莽但真心。

李俊賢說：「高雄現代畫家的這種『黑色』現象，是一種自然發生演化的結果，亦就是所謂：『土地裡長出來的風格』。」⁸黑之又黑、沁入內裡，倪再沁的水墨畫雖「不具傳統韻味，反而更有一種接近民間畫師的素樸與土氣。正是這種與人群切身、與土地接近的親切感，使得倪再沁的水墨畫讓人感覺毫無壓力，而浮湧一股與日常生活緊密相連的平凡與感動」。⁹這種「土地裡長出來的風格」恰恰契合了倪再沁早期水墨「黑畫」的內質，也同時是他一生為台灣美術犧牲奉獻的具體註腳。我們今日感懷著倪再沁為我們所做的一切，感念著他無私地留下這許多已然犁好了的田，就待來日秉持著他重人文、愛土地的精神繼續播種，讓倪再沁透亮的「黑」更具歷史厚度和永恆

價值。莫忘回首來時的初心、不辱復初。¹⁰ ■

¹ 此一黑手、勞工的意象與形象，嗣後幻化為以「黑手」為主軸的藍領藝術。關鍵點就是2003年在藝術家李俊賢領銜下所拉出的《黑手打狗：南國勞工的工作·生活·藝術》展，以及新浜碼頭藝術總監鄭全全以《黑手打狗·勞工陣線》一舉打入《高雄國際貨櫃藝術節》參展。

² 關於高雄「黑畫」的論述，參閱李俊賢文：〈高雄「黑畫」——談創作與地緣環境之時空關係〉，錄《台灣美術的南方觀點》頁36，台北市：北美館，1996.6。

³ 參見吳繼濤〈「潤與變」——論倪再沁水墨藝術的風格與特質〉演講記實，收錄《「倪再沁藝術美學學術論壇」文集暨研討彙編》頁47；台中市：東海大學，2016.7。

⁴ 錄自筆者策展論述：〈溯古開今的倪氏寓言——倪再沁藝術美學綜論〉，見《倪氏寓言：倪再沁紀念回顧展》專輯，頁11，台中市：國立台灣美術館，2016.03。

⁵ 李俊賢：〈台灣計劃——構想與實施企劃案〉，見《高雄市現代畫學會 會訊》第4期，1992.7.1。

⁶ 同前註。

⁷ 李思賢：〈溯古開今的倪氏寓言——倪再沁藝術美學綜論〉，同註4，頁16。

⁸ 同註2。

⁹ 同註7，頁10。

¹⁰ 倪再沁，字復初。

◆ 獲「臺灣省政府臺灣新聞報最佳評論獎」

◆ 共同發起「文化愛河促進會」（首任會長：倪晨），創辦《文化愛河》會訊

◆ 積極參與高雄愛河周邊整治的抗爭行動，提出包括復建仁愛公園、河西路廢道、禁建西線快速道路、愛河上游改觀水河岸等四項重大訴求，對今日愛河文化景觀影響甚鉅

■ 策展《臺北縣第六屆美展「環境藝術」》兼「環境藝術組」徵件責任評審（題目：環境省思）

■ 《倪再沁水墨個展》，申門藝術空間

◆ 獲得首屆「帝門藝術教育基金會藝評獎」

◆ 任「文化愛河促進會」第二任會長，任內成功阻攔市府「高雄西線快速道路沿愛河興建案」，達成與公部門的抗爭目標。促進會正式登記為「社團法人文化愛河協會」

◆ 擔任靜宜大學中文系專任副教授

■ 《環境藝術展》，申門藝術空間

■ 《環境藝術展》，高雄市仁愛公園

■ 聯展：《1995台北縣美展：淡水河上的風起雲湧——台北風箏會》，淡水河（參展作品：〔河之斷想〕）

◆ 獲「巫永福文學獎」文化評論獎

■ 聯展：《1996臺北現代美術雙年展——臺灣藝術主體性》，臺北市立美術館

◆ 獲法國文化部藝術交流部門AFFA邀請訪問巴黎

◆ 《茲土有情：李梅樹和他的藝術》受行政院研考會評定為年度優良獎勵著作

◆ 獲帝門藝術教育基金會第二屆「帝門藝評獎」

◆ 以「博士候選人」同等學歷，註冊巴黎第四大學藝術史與考古研究所

◆ 7月轉任東海大學美術系專任教授，8月底旋即借調，接任第二屆臺灣省立美術館館長

◆ 以省美術館館長身份，同步接任「財團法人臺灣省美術基金會」執行長及「財團法人席德進基金會」董事長

◆ 宣布關閉省美館，開始長達五年的美術館整建工程

◆ 前往中國大陸，費盡千辛萬苦和風險，帶回劉錦堂的〔香圓〕、張秋海的〔婦人像〕、朱鳴岡的〔臺灣生活組畫〕和荒煙的〔一個人倒下去，千萬人站起來〕等名作，捐給美術館典藏，為臺灣美術史填補許多空白，特別是左翼木刻

◆ 獲頒首屆「郭柏川藝術獎」

◆ 獲文建會第一屆「文馨獎」特別獎「金獎」

■ 策展：蔡國強《不破不立——引爆臺灣省立美術館》

■ 策展：《夜盜圖：行動暨裝置藝術展——臺灣省立美術館十週年館慶》

◆ 政府精省，「省美館」改隸中央並更名為「國立臺灣美術館」，成為首任國美術館館長

◆ 獲美國國務院邀請擔任訪問學者，走訪美國各大博物館、美術館

◆ 與中國時報、鴻禧美術館共同發起特展暨義賣活動，以體制外募款成功將林玉山早期膠彩名作《蓮池》永留臺灣，成為省美館典藏

◆ 獲文建會第二屆「文馨獎」「銅獎」

◆ 《臺灣評論美術全集：席德進冊》獲「聯合報讀書人年度好書獎」

◆ 積勞成疾，惡性肝腫瘤復發，來往門診於臺北、高雄各大醫院

1994

● 出版：《回塑者——倪再沁環境藝術集》，申門藝術

● 參與《臺灣藝術與環境互動關係研討會》，發表論文〈在政治漩渦中的臺灣美術〉，臺北市立美術館

1995

● 出版：《臺灣美術的人文觀察》，雄獅圖書公司

● 出版：《打鼓論藝》評論文集，申門藝術

● 出版：《藝術家——臺灣美術：細說從頭二十年》，藝術家出版社

● 出版：《藝術「蓋」論》，皇冠文學出版公司

● 出版：《臺灣美術的人文觀察》，雄獅圖書公司

1996

● 出版：《茲土有情：李梅樹和他的藝術》，臺灣省立美術館

1997

● 出版：《臺灣公共藝術的探索》，藝術家出版社

1998

● 策辦第一屆「全球華人美術策展人會議」，邀請了栗憲廷、費大為、高名潞、石瑞仁、黃海鳴、胡永芬、李俊賢、高干惠等知名策展人至省美館與會

● 參與《廿一世紀視覺藝術新展望國際學術研討會》，發表〈臺北造形藝術的新展望——試擬臺北造形藝術政策白皮書〉論文，國立臺灣師範大學

1999

● 出版：《臺灣美術評論全集——席德進卷》（與廖瑾瑛合著），藝術家出版社

作為文化行動的「策展—事件」

高雄獎夢幻隊與四道戰帖

文 / 簡子傑 (高雄師範大學美術系助理教授)

在與蔡佩桂談到近期她在高雄市立美術館的策展《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》時，她先回溯了2014年在高師大策劃的《藝術家養成之道》，我才瞭解，原來這兩個看似沒什麼關聯的展覽，擁有十分相近的問題意識——如果說《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》藉著反思高雄獎，直指獎項機制與當代藝術世界間緊密又尷尬的關係，三年前的《藝術家養成之道》則透過「校友展」的展覽形式——該展集結了一群高師大美術系出身、在圈內位階不一的藝術家們——回應了某種我更願意稱之為當代藝術的「生態面」議題。這兩個策展計畫雖然各有不同的關注對象（高雄獎與高師大），卻都緊鄰著現今早已高度體制化的當代藝術環境，時值全國各地展覽爆量的今日，蔡佩桂的策展實踐卻是為數不多，但切切實實地聚焦於地方與藝術生產的策展—事件。

策展—事件

當然，我之所以將之稱為「策展—事件」，倒不光是因為策展人採取了一種更像「辦活動」的關係美學姿態來籌劃《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》，但極為明顯的，這個展覽的意義生產與展出作品間存在著某種間距，以致我們無法只是單純地從策展主題乃至作品的閱讀便獲得掌握全貌的感覺。如同許多關係美學式的創作計畫，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》給人一種意義發散的模糊感，但在這個「策展—事件」中，發散並不單純地是由於廣納他人的參與所導致，在整個展覽的佈局中，就如同《藝術家養成之道》的策展模式，我們可以清楚地看到策展人試圖賦予其對象（如果展覽總是有個對象）某種多重層次的理解進路，其中，四個擂臺的策展設定本身就像某種分鏡腳本，將展覽從靜態的作品呈現轉變為連續又斷裂的事件化過程。當然，由參展藝術家提出的四道戰帖，也分別針對了一個以「高雄獎」為核心、同時向外或向內展開的論述取向，依照我個人的理解，這些論述取向可以約略區分為：社群、客體關係、作品，以及藝術之外的日常。

另一方面，我想特別指出，這種佈局方式，雖是參照著「高雄獎」，卻不像一些回顧性質的策劃展先是站在肯定這個體制對象的觀點上，¹對於獎項本身的價值，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的態



藝術家K被廢棄的手稿
vs.周珠旺刻劃細膩的石頭
(攝影：林宏龍)



周珠旺《石敢當—定》162x97cm (100m) 油彩畫布 2015-16



盧昱瑞2010高雄獎得獎作品〈關於一種揮手告別的姿態—航行三年〉 高雄市立美術館典藏

度甚至讓人感到有些搖擺，它試圖觸及的議題不時超出了獎項本身所關心的範圍（例如：創新），這種假託著體制對象卻又遠遠超出其範圍與規範的策展姿態，甚至有些接近所謂「文化行動」的操作模式，總之，觀看這個展覽，我有時會懷疑它是世故而精心構造出的一場戲局，但作為戲局的事件卻也總是迎向偶然，因而在體制之中創造出某種暫時的化外之地，這個化外之地卻讓我感到分外的清新。

在精心構造的層面上，參與的藝術家先是被策展人賦予了某種對抗性，藉著將展區劃分成四個擂臺，蔡佩桂分別邀請了以歷屆高雄獎得主所組成的「夢幻隊」與所謂「踢館藝術家」進行對戰，其

中，由踢館藝術家負責提出「擂臺」命題，這些邀集而來的命題使得展覽看起來發散而有事件感。

客體關係

其中，「擂臺2：如果一輩子做藝術，那你要做什麼？」便是由匿名的藝術家K所提出，他的對手是在藝術市場成績不俗的夢幻隊周珠旺，藝術家K提供的作品是在他以《廢墟晶體影像計畫：十個場景》入圍第12屆台新藝術獎前的系列手稿。值得注意的，這些更多地以「文件」作為展呈形式的早期創作曾為K公開地否定，²也與他近期憑藉著繁複田野調查與文獻考據的創作計畫有著不小的差異；



盧昱瑞參加《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的現場攝影裝置（攝影：林宏龍）

相較於周珠旺，雖然其畫風也曾有過相當大的轉變，但展出的〔石頭〕系列在藝壇確實具有相當高的辨識度。當兩位藝術家作品被並置在一起，一邊是當年那些本身即以質疑「作品化」為特點的匿名創作（但十年後轉向社會與歷史的藝術家卻也否定了這些創作計畫的價值），另一邊卻是單一形式並已為藝術家建立品牌形象的平面作品（並已成功地進入當代藝術市場的資本交換系統中）。看起來，「如果一輩子做藝術，那你要做什麼？」這個問題倒不是那麼難以回答，畢竟兩位藝術家迎向社會的姿態有著顯著的差異。

當然，我一點都不會覺得周珠旺刻劃細膩的石頭就比藝術家K這些被廢棄的手稿甚或他在廢墟中費勁卻旋即被破壞的繪畫來得不純粹一些，但因為大學時相同的師承，藝術家K的舊作倒是喚起了不少昔日單純卻也美好的回憶。我已經記不太清那時藝術理念的確切所指，卻在熟悉的文件狀態中讀到一具感性的身體，這是一具言說著卻也失去對象的身體。然而，當周珠旺那些如其所示的石頭彷彿偶然並且保持著緘默，卻也劃開了隱藏在K那叨叨絮絮之書寫與圖表中一道難以言詮的傷口：石頭不會說話，難道身體就曾說話過了？當我們以生命為尺

幅來衡量「一輩子做藝術」這件事，幾乎不太會有好的藝術或壞的藝術的評價問題，有的只是一些力圖言說卻難以窮盡的客體關係，或者說，一些像是精神分析才好描述的生存困境。

作品

無論如何，如果說「擂臺2」的提問指向了不同創作路線間的對比，這種看似不同路線間的選擇似乎也暗示著當代藝術的場景早已成為一個規則老早預先設定好的戲局，就如同「擂臺3」由夢幻隊張立人與廖昭豪迎戰周育正的「需要改變嗎？」。表面上看來，藝術家得獎後改變風格可能會有風險，但在空曠的「東亞照明」展場中，讓廖昭豪的仿真軟料〔鐵皮〕與張立人具關係美學構造的〔Irdina〕得以並置的關鍵倒不光是創作風格或議題的是否改變，我們頂多在周育正與張立人的不同交換模式中得以比較一點創作方法，卻還是這個空曠的展場讓不同藝術家間的姿態得以顯現，但這些姿態不見得有交集，卻更像年幼孩子在遊戲場中進行的平行遊戲，但孩子或藝術家仍甘之如飴，組構出這座舞台共通性的既是不同創作路線的對比，同時也是遊戲者明知如此的主觀態度，但我們也很清



何孟娟2011高雄獎得獎作品（順時針排列）〈童話－阿梅〉、〈童話－阿竹〉、〈童話－阿菊〉、〈童話－阿蘭〉 高雄市立美術館典藏

楚，對差異的經營早就是現當代藝術諸多遊戲規則之一，這種差異觀一方面抹平了歷史曾鑿刻出的深淺不一痕跡，另一方面，卻也凸顯了讓這三位藝術家在此並置幾近偶然的原因，這種偶然既需要策展機制提供條件，也憑藉著高雄獎所引入的當代藝術體制。

然而，當我們思索偶然，卻也是因為在我們的藝術思考中仍為作品本身保留了某種自主性想像，我們以為作品應該享有不該被外部干擾的命運，但是在當代藝術中，當一切可辨認的語言與符號都已經出現在與其所指間彷彿臨時拼接的連結中，我們便會嗅聞到濃濃的「策略性」。我們認知到這是一



何孟娟參加《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的新作，延續扮裝的手法討論人生百態。（攝影：林宏龍）

場以體制作為背景的遊戲，作品是遊戲的道具而非目的，我們也失去了停留在創作媒介上頭去進行感受的能力。

社群

然而，當我們失去了那作為連結現在、過往與未來的歷史性中介，體制卻也剛好填補了這個空缺，於是嘲諷體制便成為那些還願意去思索「這究竟出了什麼問題？」的年輕藝術家的慣常姿態，甚至也因為這種緊鄰著體制卻不認同的姿態造就出某種社群意識——「播臺1：都給你說就好了」這個由倪祥、蘇育賢（但是他得過高雄獎）與簡志峰，一同挑戰夢幻隊陳敬元與吳其育的展區，便藉著引入非受邀藝術家群體，挑戰了美術館之於特定品味的收納與排除規則，「都給你說好了」以共同創作的姿態，非常有說服力地展現了一局遊戲該要有的混亂。

「播臺1：都給你說就好了」不由得讓我想起之前王咏琳的策展《我們都是時代的炮灰》，當王咏琳語帶嘲諷地指陳，所有這些第三世界最有才華的年輕人在帕德嫩神廟前吶喊變劫（因為無法字正腔圓地說西方認可的語言），簡志峰的〔Untitled (… aus Deutschland)〕則搬來了明顯是贗品的柯林

斯柱，要我們透過望遠鏡窺看遠方一段幾乎難以閱讀的網頁投影，這是一段德國藝術獎項的相關網頁，但獲得這個獎項的梦想不是因為太遠了所以看不清楚，就是因為不穩定的網路連結而中斷，頓挫或許只是少數人的記憶，卻是形塑出他們這個世代最為關鍵的論述轉折點。

日常

但這種只有這個世代才能辨識的「頓挫」或也形成了這個展覽最動人的「播臺4：藝術家群像：能說能做、敢做敢說」，這是一個最能讓人看到策展人與其團隊用心的播臺，一方面，這裡展出了夢幻隊許哲瑜、何孟娟、黃鈿翔與盧昱瑞風格上最廣為人知的作品，卻也同時並置了藝術家在藝術工作之外的其他謀生途徑，這彷彿揭露出在藝術家明星光環下的後台姿態，也出現在踢館藝術家——一個名為「高雄獎相：青年藝術家看高雄獎」的研究團隊——在相同展間所展出的32部紀錄片，這些影片是該研究團隊費盡心力在全台走透透，訪談歷屆高雄獎得獎者的工作成果。毫無疑問地，這些影像所講述的絕非什麼錦上添花的藝術家榮光，而是就如同那些後台，藝術家的業外謀生雖是日常，卻也是藝術專業鎂光燈下一般大眾難以窺見的頓挫真實，



黃鈺翔 〈血尿液人〉 綜合媒材 2010 高雄市立美術館典藏



黃鈺翔參加《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的新作現場照 (攝影：林宏龍)

雖是頓挫卻也極為動人，時時刻刻都可能瓦解這些藝術家的創作生命，當然，這個研究團隊就是蔡佩桂的策展團隊。

這是一個十分有趣的展覽

不知是何緣故，我想到亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto) 在其《在藝術終結之後》的一個章節名稱：「美術館與求知若渴的普羅大眾」³，在這個章節中，丹托敘述了那些堅守特定品味的美術館與一般大眾間存在著難以彌補的距離，並表示他對當時所謂「社區藝術」的認同，當然，「社區藝術」更接近我們今天所謂的文化行動，也更接近「高雄獎夢幻隊與四道戰帖」事件化的策展姿態。

然而，相較於丹托書寫的90年代，現今的美術館早已無法閉鎖於頌揚特定品味的框架中，這些往往標榜向公眾開放的機構本身就肩負著更為直接與強烈的政治任務，這個任務注定了美術館需要迎合大眾的口味（我們只能在少數民間美術館還可以看到自詡為特定品味傳道者的自我定位），從這個角度來說，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》雖然聚焦在看似遠離大眾的藝術生態議題，但就「文化行動」般的策展姿態而言，卻也創造出另一種同溫層外的關係想像，在這個想像中，策展人與藝術家擁有多

重的角色狀態，既是提供作品參展的藝術家，卻也是介入美術館體制的行動者，並且也以一種略顯迂迴的方式，暗示著美術館必須更加看重自身在藝術生產環節中的關鍵性。

最後補充一點，作為文化行動，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》這個在正規美術館空間卻操弄擂臺的不正規作為，無論對專業者或大眾來說，都會是一個十分有趣的展覽，有不有趣很重要，因為這樣才能重新勾起我們對於談論這些問題的興趣。▲

¹ 相較於去年八月北美館以「台北雙年展」為對象、自主策劃的《朗誦 / 文件：台北雙年展1996-2014》，該展展期長達半年，策展理念或許具有一種回溯的脈絡化特質，卻欠缺了事件性的論述特徵。

² 基於多年同窗情誼，我很快就能辨認K的真實身份，但出於尊重，我依照行文需求提供部分的相關出處，其實「如果一輩子做藝術，那你要做什麼？」這個提問出自K兩年前出版的《陀螺：創作與讓生》的前言〈創作的持續，是對困境的延遲表態〉，在出現這個提問後，他回憶了2004年出版的《Bubble Love：高俊宏1995-2004藝術記錄》，認為當年的他「完全耽溺於學院式的幻象裡，好像堅持藝術的理念便能超越人世間的困頓」，見《陀螺：創作與讓生》，新北市：遠足文化，2015，頁22。

³ 見亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭慧雯譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》(After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History)，台北市：麥田，2004，第十章。