

藝術認證

NO. 56

目錄 Contents

編者的話

下一個20 未來的高美館

- 超越美術館的超越 迎向未來的未來—謝佩霓談高美館20周年館慶專文 ◎口述整理／洪威詰 4
變動中的美術館 不變的使命 ◎連俐俐 14
戰鬥 重組 再戰鬥：高美教育推廣20年 ◎張淵舜 20

超越性別的女藝新勢力

- 女人 家—亞洲女性的視觸空間 ◎簡正怡 30
台灣女性藝術發展與創作面貌觀察 ◎張金玉 36
漫與顛—台灣女性藝術家的行動策略與游移缺席 ◎曾鈺涓 42
女性藝術：女性生命圖像與社會議題 ◎陳明惠 50
臺灣女性主義的身體經驗與議題懸置 ◎潘禧 56
台東美術散步—賴純純、逗小花、碧魯·司瓦那、峨冷·魯魯安之肆人現象 ◎陳欣慧 64
從《皮相獵影》探大眾影像對於女性藝術家形象的塑造 ◎王咏琳 70

人物特寫

- 每個時代都會有其困難 但也都有特定的機會—李賢文的《雄獅》經驗與創作生涯 ◎陳寬育 78

典藏選粹

- 走出「羈絆」 進入「使命」—談謝鴻均的女性藝術 ◎商戎函 82

南島紀事

- 豐收的人—習比·哲默樂賽 ◎王有邦 86

藝評講堂

- 羅斯金與工藝革命時代(1) ◎高千惠 90

藝術哲學

- 「類型」與「形態」：音樂作品的形上之爭 ◎陳宏星 96

美術館教育

- 在校園裡與藝術相遇 ◎林宜秋 102

展覽迴響

- 再次觀看高雄獎—大雅小品 以及其它 ◎蔡佩桂 108

新詩寫藝

- 題趙無極少作 ◎余光中 114
探 ◎汪啟疆 116
題鄭世璠〈三等車內〉畫作 ◎林鳳珠 118
沙漏的船 ◎張德本 120

台灣女性藝術發展與創作面貌觀察

文／張金玉（崑山科技大學視覺傳達設計系助理教授）

探索台灣的女性藝術發展，以時間面向來觀察，諸多研究者皆以第一位女畫家陳進¹的背景年代，也就是1895年日治時期開始（賴明珠，1998；陸蓉之，2002），超過一百年的台灣女性藝術發展，跨越過數個政治治理的變遷，以及西方女性主義的潮流影響，形成本土女性藝術發展的樣貌。一百多年來的女性藝術在台灣的發展，因著政治、社會的變遷，女性藝術發展的時空背景，賴瑛瑛(1998)指稱台灣女性藝術發展的三個階段，第一

階段為古典傳統的日治時期(1895-1945)，第二階段為東西美學辯證的戰後重整期(1945~1980)，第三階段是國際多元、文化自主的八〇、九〇年代(1980~1998)。陸蓉之(2002)則將之區分為日治時期的殖民文化影響下的閩秀藝術家、戰後移台的中國閩秀藝術家、戰後第一代現代藝術運動的女性藝術家、1980年代女性藝術的成長期、1990年代女性意識崛起和女性化的美學品味階段。從兩者的分期來看，不難看出台灣女性藝術發展中文化背景脈絡的



1|2

1 李錦繡 任遨遊 壓克力、墨條、畫布 200x260cm 1993 臺北市立美術館典藏

2 袁旂 我70歲了 重彩、絹本 190x90cm 2011

變遷，早期(1895-1980)受限於國家主義的影響，中期(1990-2002)²則在解嚴後與全球化的發展下，西方現代主義精神、女性主義的衝擊與啟發，創作型態漸形多樣，而此階段就女性藝術發展而言，重要的是女性自覺意識成為女性藝術家主體創作內容。2002年後的台灣女性藝術發展，在文化後殖民與透過網際與媒體資訊全球化全面性進行中的當代，女性藝術面貌逐漸呈現更為多元，而創作型態逐漸轉變另種輕盈樣貌呈現，所謂輕盈樣貌，實是相對於前期著重女性與權力的重策略型態而提出的形容。從時間面向理解，自然難以逃脫政治與文化框架下的區辨，在這一百多年的時空中，若以女性在藝術創作狀態的性別處境來鋪陳，更可以看出一個女性意識覺醒³的脈絡。基本上1895-2002年早、中期是一個女性藝術從壓迫到解放的過程。經過1990年代女性藝術集結式議題串連，以及訴諸發聲權力取得的策略創作與行動，女性藝術的能見性大為提升。2002年以降性別意識解放之後的女性藝術則走向多元、自由化的面貌，年輕一代藝術創作者在性別處境上的考慮似乎已經不再那麼明顯，台灣女性藝術發展顯見集體的性別意識從自覺、批判到轉化的歷程，只是自覺與批判歷程集中壓縮在1980-2000這短短20年間，而轉化階段則持續到今日仍處於困惑發展的階段（許如婷，2008）。本文分別從時間、性別意識面向上發展台灣女性藝術面貌的說明，旨在鋪陳一個時間與性別意識脈絡，主因背景脈絡易於瞭解，在這個瞭解的基礎上，將女性藝術創作的元素與創作特質進行分析，以此呈現筆者對於台灣女性藝術創作面貌的觀察。

我在故我創作，「在」是一種在場經驗，具有近身性，對於女性藝術創作者而言，確實的在場是創作能動性的來源，因此創作表達才有了內容上的



意義。在場的經驗構成所謂藝術表現的題材。對於女性藝術創作者而言，在場經驗先於創作表達，更先於題材。因之，那些不在場的表達，之於女性創作者顯然不構成藝術的真誠性。這些在場的經驗因緣於時間與性別意識的文化性，提供了絕然不同藝術形態的展現，形成女性藝術展演的形態。

日常生活到場的形態移轉

日常生活是真實在場的確據，藉由女性在社會性角色的體驗，日常生活成為女性藝術形態生產的第一現場。從傳統古典的前期繪畫中，陳進的閩秀仕女與其生活風情的描繪，呈現居家日常生活到場的觀察模寫。同樣的在場觀察模寫，創作於1990年代的中生代藝術家李錦繡作品「任遨遊」則以居家生活空間中之器物：電風扇、掛衣架、腳踏車...



1|2 1 陳豔淑 玫瑰花屋 複合媒材 120×75×75cm 2008 藝術家自藏 2 嚴明惠 愛人的耳朵 油彩、畫布 105×131cm 1992 國立臺灣美術館典藏

等。借第一人視點，呈現在居家生活中，「心」片刻成永恆的在場風情。女性藝術創作者的日常生活現場，常與家居生活扣連，從生活風情，到藉居家生活傳遞「心」的在場風情，在此看出文化流變中創作者角色處境的覺察，日常生活的切身性形成女性藝術創作的一種面向。

生命經驗在場的形態移轉

相較於日常生活性，生命經驗的切身性與創作者更為緊密。女性藝術創作者表現生命經驗存在必然性，因為這種在場的鮮活性往往是生命銘刻的關鍵。「家」對於女性創作者而言，充滿著生命的重量，袁旃與賴純純、陳豔淑的「家」呈現幾種女性生命經驗的深刻銘記，袁旃

的「家」是一個紀念碑式的家，在這個家的意象中，有兩性，有新生；賴純純的「家」是身體空間的延伸，圍繞在以創作者為核心的流動中延展，在這裡沒有性別，只有身體和空間。而陳豔淑的「家」則是具有主體感重量之輕盈，對她而言，「家」是女性精神的絕對。而女性生命經驗中「愛」又是另一個重要議題，嚴明惠「愛人的耳朵」以象徵的語法，藉由花與感官呈現情感經驗上的自覺。另位新生代藝術家陳云作品「我們永遠都會陪在你身邊」將生命經驗知覺化，以手捏紙構黏成紙人，手寫描述事件，以此紀念生命中頹逝的知覺。生命經驗的在場是最為真實的印記，在自我表達的需求上，也最能觸發同體感，這是女性藝術創作呈顯真誠性的作用。



1 | 2

- 1 陳云 好久不見之系列一 複合媒材 2012 高雄市立美術館典藏
- 2 王德瑜 No.72-3 布料、鼓風機 250×300×300cm 2013 藝術家自藏 特別感謝真善美畫廊

知覺性的觸發與形態移轉：

另一種在場是身體經驗的觸發，身體所裝載的各項知覺引動，意識或無意識性地藉知覺創造真實的內在場景，在這個場景中，具現所有的生命可能。這些知覺大部份以觸覺作為啟動，並在行動的持續當中成為形態，而作品成為形態殘留的確據。古典的女性知覺表現大都以女紅相關觸感作為符號進行創作表達，例如編結（織）、拼布、縫製…等，黃文英、尤瑪·達陸有意識性的以編織及編結表現生命經驗，在作品中呈現編織、編結過程中的細密情感，並形成作品所載入的密碼。王德瑜的觸覺密碼則放在充氣式的薄膜互動中，大型的充氣體，由外到內充滿著誘人的ㄅㄨㄅㄨㄅㄨ觸覺性，而內部的體驗則充滿著療癒性的氛圍，從觸覺到身體感充溢在當下的放鬆知覺。相較於中生代藝術家，新生代藝術家林介文則以大編結手法，連結生命經驗中與友人的互動，一件件友人所交換的衣物藉由編結而成的躺椅，似乎招喚著屬於他們的溫度。手作或身體感所引動的歷程性專注，藉感知使知覺有了存在性，專注與存在性是創作者確認主體的關鍵，從傳統古典的女紅，到表現自我與人的連結，女性創作者在手作、手感的表現中，最能自我安

頓，也藉這樣的觸覺性療癒他人。

邊緣意識的覺察與形態

邊緣相對核心，邊緣意識指稱介面之間，在黑與白之間、在正與反之間、在生和死之間、在真實與夢境之間，或稱 in between，女性的意識面細膩、綿密與複雜，類如生態系，一環扣著另一

環，並不指稱任一環為本位。邊緣為充滿生機之境，如潮間帶、日月交換之際。抽象性的藝術創作相映的邊緣會是甚麼樣的意含，當筆墨彩畫畫入空間切出形態之時，實現虛則顯，而虛實之間充滿著無形之力場，相互牽引相互支撐，形成抽象之力。陳幸婉、薛保瑕將抽象精神導入材質性之張力，延伸抽象的空間感，在抽象與實體物象之間創造傳統抽象的批判性。另種邊緣和身體經驗有關，許淑真指稱身體是內在延伸的邊界⁴，在過去就是世界，在這個邊緣屬性的身體交會著內在和外在外在的交互影響，因此導引出豐富的內容。順著自身的身體，經過創作與更大的身體連結，那個更大的身體是具有公共性的同體感，是原民聚落文化的邊緣性理解，是新移民媳婦處境的深層同理。從視覺性的力之邊緣表現，到身體邊緣介面的同體感延伸，女性藝術創作者從角色處境的邊緣到創造邊緣力量的爆發，促使藝術美學存在更開放性的想像。

反思性的修練與形態移轉

反思與批判是一對連體詞，批判若缺乏反思則不具啟蒙性，易流於盲動。而藝術所形成的批判性，出於反思的基礎，借用藝術的想像，成為震撼人心的力量，其批判的力道有如軟刀，看似不具威脅，卻常具劃入人心之效。女性藝術創作者在這部

份的表現自成一格，有別於男性藝術家的嚴肅與銳利，女性創作者常見貼近生活感的調性出發。吳瑪俐的「小甜心」、何孟娟的「梅蘭竹菊」、杜珮詩「邁向幸福的11步驟」，充滿著上述生活感的語調運用。作品內涵雖然指向意識型態、資本消費宰制等龐大意識脈絡的批判，但卻以生活感且具逗趣的手法，試圖呈現背後巨構式的批判性論述。女性藝術表現反思及批判性題材向來不多，這樣的手法在九〇年代為表諸女性權力取得，大都落於被壓迫者的訴求，藉身體、情欲進行性別處境的批判，但這樣的批判在相對性的脈絡中，仍無法跳脫男性表事觀點。作為女性，涉入公共議題的批判，其起始動機常出於同體感，從自身經驗的延伸，到共生同理進而積極行動（顧燕翎，1997），與男性基於意識、權力與策略行動是不同的。女性藝術在這部份的表達存在特色，其可發展之空間很大，在新世代的女性藝術家作品中，應可提供新美學的探討。

在場的近身性，從日常生活、生命經驗、知覺覺察、處境同體感、反思基礎的批判，女性藝術家的創作顯見近身性的特質，近身具有共感性，能引動作品的傳達性，在理解中創造力量。近身之事相對於巨構或典範，顯得微小與無足輕重，但微敘事的發展卻也能形成大論述，因為在近身之處存在著人類共有的情感、知覺性與公共性。

台灣女性藝術發展至今雖有百餘年，但具有女性意識基礎上的女性藝術發展，還只是近三十年的事，除了訴求性別差異戰況激烈的前十五年，女性意識（或主義）在藝術創作還有極為明顯的表現，2000年以後關於女性意識自覺的女性藝術討論逐漸消褪，女性藝術家們也不再談關於女性身分在藝術創作中的形態，因為過度標榜會有弱化或邊緣化自身

創作的危機（許如婷，2008）。新世代的女性藝術家對於創作狀態中的性別更是不太考慮（謝鴻均，2003），甚至女性藝術的美學的建構，過去在本質面向上有許多討論，例如陰性美學、心靈性等，但也因前項因素，亦逐漸隱沒在時間之流中。但不討論並不表示女性藝術的創作特質不重要，能夠理解自身意識之處境，就有能力看出邊緣，並在邊緣中創造活潑生機。性別因此可以是操作此項活潑生機的槓桿，本文在台灣女性藝術發展基礎上，統觀女性藝術創作面貌，以在場的近身性整理女性藝術創作元素及其特質，期望能以另種觀點豐富化女性藝術美學的內涵。✎

參考資料：

- 1 許如婷（2008），台灣當代女性主義視覺藝術的再現與傳播方式，世新大學傳播研究所博士論文。
- 2 陸蓉之（2002），台灣（當代）女性藝術史，台北：藝術家
- 3 賴明珠（1998），於林珮淳編，女藝論，pp41-72，台北：女書文化
- 4 賴瑛瑛（1998），於林珮淳編，女藝論，pp73-86，台北：女書文化
- 5 顧燕翎（1996），於顧燕翎編，女性主義及其流派，pp261-282，台北：文秀
- 6 謝鴻均（2003），台灣當代美術大系：陰性·酷語，台北：藝術家

注釋：

- 1 公共電視，2000年製播「世紀女性。台灣第一」，將陳進列為台灣第一位女性畫家。
- 2 此期界定至2002，乃依據所參考文獻：陸蓉之〈台灣（當代）女性藝術史〉一書之出版年。
- 3 意識覺醒（conscientisation）一詞，參考弗雷勒（Paulo Freire）受壓迫者教育學中對於意識覺醒的說法。
- 4 引自許淑真紀念展展覽導言，高美館，103.03.15-103.06.08。



再次觀看高雄獎

大雅小品 以及其它

文／蔡佩桂，高雄獎觀察員（國立高雄師範大學跨領域藝術研究所助理教授）

第二年擔任高雄獎的觀察員了，我有新鮮事可說嗎？¹ 這個問題至少有二個面向：去年的高雄獎與今年的是否發生差別，以及二次的觀察經驗是否讓我能更深入地看到什麼？

高雄獎經過五年來的調整，已經進入制度明確、細節完備的成熟狀態。在今年的籌備會、初審的九個類項評審會，以及複審會等共計十餘場會議中，館方總是開宗明義、不厭其煩地說明初審的分類已不再是討論的議題，而是一種經過驗證的信念與身分識別。既然以初審分類為最大特色的制度之討論已經飽和，作為觀察員（這個角色本身也是高雄獎之重要特色），我的工作如同一位駐地記者，要盡可能詳實、客觀地記錄，或是如多位評審都曾半玩笑說的，是「監

視」——是為了避免評審之間黑箱作業，而做為一個移動人形告示牌，讓上面的無字天書「錄影中，請微笑。」隨時提醒著大家？

我無意提出觀察筆記的詳實流水帳，而想在此列舉幾項對比性的現象，希望從中拼貼出2014高雄獎的點滴面貌。首先，一個感受的對比：在今年初審會中，攝影類的評審多認為該類整體水準值得稱許，新媒體類項也有評審認為今年的水準比去年好，而複合媒材類的評審卻大多感到失落，其中某位評審甚至喟嘆今年的作品失去了高雄獎的野性火花，出現不少模仿犯，整體表現上以「平穩」還不足形容，而是「平庸」。再者，一個評審過程中在空間上的吊詭：雕塑類在二維狀態中評選三維的作品，於是優勝作品虜獲的是



1|2

1 范思琪 安靜地，流動著 紙、原子筆 80x80cmx2pcs 2013

2 許聖泓 相紙輸出、文件、畫布、壓克力顏料 700x300x385cm(展示空間) 2012~2013

評審對其「觀念」之欣賞，以及想看看原作到底是如何的好奇。三者，油畫類與書法篆刻類形成了一個時間上的對比：在油畫類中，由於二位評審當天因病、因事接續告缺，其他三位評審既然超過原評審團半數，符合會議進行規定，於是面對了159位參賽者，一個下午觀看了477件作品與其創作自述；在書法篆刻類，同樣由三位評審進行，但等待他們審閱的是5位參賽者、15件作品，在顯得寬裕的上午時光裡，原本就弱勢的類項遭遇著「空前危機」，所幸結果如其中一位評審指出的，並不弱於以往。² 此外，有一個同、異的對比。素描Drawing類與水墨膠彩類的評審結果皆出現高度的共識：素描Drawing類的入選作品都呈現手感線條長時間堆疊的畫性趣味，而水墨膠彩類入選作品則都書畫出抒情、典雅的人文墨韻。有趣的是，二個類項也都在評審尾聲出現了一些警醒：素描類有評審發現帶有功力的表現性素描恐怕不具得獎相，而水墨膠彩類也覺察具破壞性、

勁爆性的年輕語彙並不見容在此類項。最後，版畫類的三件入選作品則共同提出一個尺寸的對比，那就是大尺幅作品上的外顯型勞力與小尺幅作品中的濃縮型勞力之間的眼識問題。最後，在評審方法上的態度對比。關於評審間的意見交流，初審評審較可能主張為了公平起見，評審不應替作品說話，即評審過程不應經過任何關於作品的討論，而是讓投票票數直接決定結果。相反的，複審時往往有大量相互說服的拉鋸過程，彷彿為最高頭銜與最大額獎金之頒予進行把關的是五道「心的關卡」。

這些是今年的新鮮事嗎？我想，它們是今年發生的事，卻不是在比賽情境中，特別新鮮的事。就像比賽中總會有不少再接再厲者，二次三番地在相同或不同類別中，送交著類似的視覺符碼，彷彿是藉著比賽來書寫其延續性的創作脈絡。於是，觀察幾屆評審會，我們也就「認識了」再試身手的參賽者，形成了「封閉性評審」實為不可能的一種例

1/2
3

1 邱國峻 幻境神遊 攝影、絹布輸出、刺繡：版數6 115x75cm, 110x75cm 2013
2-3 羅天好 谷歌情境劇截圖 單頻道錄像2分50秒 2013

證。³當然，我們樂見參賽者藉著比賽自我督促與磨練，翻看高雄獎歷史也不乏在二、三次參賽之後，終於獲得最大獎的勵志故事。但是，在我連續二年觀察高雄獎的經驗中，所閱讀到的重複出現之語彙，卻以一種不釋懷的方式，釋放了去年我在某些作品上感受到的遺珠之憾，沒有帶來釋懷的輕鬆——與觀看那些重複時冒現的酸楚相比，為遺珠抱憾至少帶有積極的期待。

在作品上總而言之，今年是高雄獎的休養生息的一年，處處是大雅化的小品。在高雄獎的陣容中，有怡然、寧靜、內斂的鉛筆筆畫修行，其中絲毫不見石晉華式走鉛筆的自虐力道與強制監控下的激情。高雄獎中也有「才華令人激賞」、「令人想起Lucid Freud」的人體畫，其表現主義式揮灑原來是一個安全感的機制結構。⁴高雄獎中還有電腦刺繡的攝影，讓信仰場景變成民俗圖騰，在平面與立體現成物之間，展示著不同的漸

變階段，在理性的佈局中疏冷了信仰的熱切。我們也看到高雄獎中有帶著「都會性」成熟的觀念主義化柴山風景，作品中呈現許多空白，來運作繪畫、攝影、文字之間的「互文性」，並要求著更多空曠來賦予詩意。⁵此外，谷歌情境劇展演網路速成知識的荒謬性，其中二部歷史事件動畫嘲諷了虛擬真實的建構方式，充滿了實為可口小品、不傷大雅的無厘頭「無端事件」。⁶

以上，片段觀察拼湊我的2014高雄獎印象。以下，我想藉著觀察高雄獎，觀察我們對藝術競賽的可能觀察。

所謂藝術競賽，不外是在一個機構與機制之中，集結著一群期望得獎、尋找舞台的藝術家。對於得獎者來說，好處除了名與利之外，更能自我實現、確認自己在藝術圈的歸屬等。對於給獎的機構來說，意義除了在於獎掖後進、收藏新秀，也在於體制的自我確立與身分塑造。在這個





1 | 2

1 吳政璋 台灣「美景」—海岸系列 錄像, 7分55秒 2011~2013
 2 顏鵬峻 吳 數位輸出相紙 60x40cmx9pcs 2013

藝術競賽的過程中，還有一些角色如評論者、觀察者、檢舉者等伴隨著出現。由於各方人馬各有目的，藝術競賽突顯出藝術創作的純粹，而顯得現實而弔詭。畢竟即使我們都知道從來沒有純粹藝術的存在，純粹或脫利益性還是我們對藝術無法摒除的期待。一個有趣的例子是作品的尺幅與誠摯性之間的關係。「作品很好，可惜太小」是評審會中經常聽到的惋惜。小作品經常被視為小趣味或是張力不足，但其創作的誠摯很少被質疑。相反的，龐大而氣勢奪人之作，卻容易讓人警覺其做大的野心，似乎得獎的企圖心昭然在作品表面上，影響了作品的質地。這個小故事重演在今年高雄獎複審之時。

觀察一個藝術競賽，若我們憑著「後殖民」的文化素養，可能會立刻警覺到：「獎」是一種規訓、治理的技術，它以歷屆得獎作品的風格來引領或制約參賽者的品味，如台北美術獎近年來似乎邀請著某種學院氣質的計劃型創作或跨領域實踐。這個觀點雖然有理，卻不是特別細緻的洞察，較難描

述一個沒有或不形成自己獨特品味的比賽，如何規訓著未來的參與者。高雄獎就是這樣的例子，因為我們確實較難預測什麼樣的作品將在這裡脫穎而出。那麼，若說所有比賽都難以避免施展其馴化力量，是什麼可能規訓著有志於高雄獎的創作者？

首先，除了偶發參與者可能一時興起，來碰碰運氣之外，高雄獎作為一個年度盛事規律地舉辦著，確實可能對青年藝術家之培育、養成起著一種生涯時鐘的規劃作用，但這當然不是高雄獎特有的效應，而是競賽本質（框架化）之一種外顯。在時間、空間或其他面向上，競賽往往以長時間來框架出創作生成的形貌。若要找出高雄獎的獨特框架，作為特色的初審分類、複審不分類便是一種了。初審分類讓該媒材類項的專家先確定入選作品的品質，不分類的複審再檢視其原創性與議題性。比起不分類的競賽，高雄獎可能要求著參與者提早世故，因為對於參加哪一個類項的判斷與決定，不只表示創作者對自己作品的認定，也已是對評審過程的一種沙盤推演。



此外，高雄獎要求參賽者提供三件未曾在公辦美展獲獎之作品（一件主要、二件參考），此規定也在某種程度上將作品規格化、物件化、分殊化。當然，這其中還是存在著詮釋的空間。例如，今年在新媒體類曾產生作品同一性的爭議，詰問著什麼是同一件作品？何時又可說是另一件？這個問題在具複製性作品之上，似乎是界線分明。根據徵件簡章附則，「具複製性之創作(如版畫、雕塑、攝影等)視為同一件作品，不因修改而為不同作品。」原本入選的某位參賽者在參選過程中另外獲獎，也因此不得不自行退場。離開了複製性，問題變得較複雜而具彈性。例如，在〈谷歌情境劇〉系列作品的高度流暢中，參考作品二〈示意圖〉過去曾作為另二件作品之成分示意圖的身分成功減弱，從局部提昇為一件完整作品，獨立展演著關鍵字搜尋結果之客觀排列圖錄。⁷

最後，我想反省的是，高雄獎作為受矚目的獎項（總獎金250萬，為所有公辦美展最高），投件數量龐大讓人既喜且憂，因為委員們難免短

時間內消化大量作品的評審經濟學。掌握精要，援引過去閱讀作品的經驗進行圖象辨認，再藉著想像填補閱讀時因節約能量所產生的空白，這樣的過程並不只發生在閱讀作品書面資料的初審之時。作為觀察員，從初審看到複審，在一次又一次的閱讀之後，仍發現許多疏漏，我特別驚恐於這樣的人的侷限。■

注釋：

- 1 去年尚在英國完成博士學位的我，擔任了海外觀察員，今年則任國內觀察員。非常感謝高美館給我一個獨特的機會進行連續二年的高雄獎觀察工作，特此銘謝。
- 2 館長謝佩霓女士語。
- 3 「封閉性評審」為初審委員陳宏星語，指高雄獎只觀看參賽的三件作品，不論其它背景。另外，以歷屆評審委員入選中難免的重複性來看，有不少人能連續觀看數屆評審會。
- 4 這二個形容語句為分別為複審委員潘小雪與廖新田所言。
- 5 「互文性」、「都會性」分別為複審委員廖新田與連俐俐所言；關於此作要求更大的空間間隔，則為初審委員吳瑪俐在決選時所提出。
- 6 「無端事件」為評審委員陳蕪所策劃的展覽名稱，這裡提及的創作者為其中參展人，展期2013.8.24-9.29，在海馬迴光畫廊展出。
- 7 關於參考作品二〈示意圖〉過去曾為另二件作品之成分示意圖的事實，為評審委員陳蕪在初審初選中提出。

臺灣女性主義的身體經驗與議題懸置

文／潘禎（佛光大學文化資產與創意學系副教授）

「臺灣女性畫家」與「臺灣女性主義畫家」，乍看之下似有相同，其實最大的不同在於「女性主義」的內容上，而非身為女性畫家的女性身分。臺灣美術史上最早從事藝術創作的畫家有陳進，戰後女性畫家逐漸增加，諸如孫多慈、吳詠香、李芳枝、鄭瓊娟、卓有瑞、吳瑪俐等人。女性主義意識的萌芽大多從1980年代晚期逐漸受到重視，1990年代中葉起茁壯成長，千禧年後，澎湃洶湧。她們透過自身的身體感覺、經驗表現或者操作身體議題，擴大女性的定義，受到社會強烈關注。因此，1990年代中葉開始出現的女性主義往往透過女性的身體經驗，表現出自身的存有概念。因為「女性」對於她們而言，是一個自身存有的起點，而非一種觀念或者語彙。女性主義那種單向凸顯自身受到壓抑情形，從畫廊、美術館的展演空間或許達到一定程度的凸顯。性別議題在臺灣這個具有男性威權的家長社會，在戰後快速地消解其權威，今日，對於性別過度強調反而成為一種弱勢或者貶抑的象徵。最近性別議題轉為「多元成家」的社會運動，女性主義議題看似被加以超克，

實際上是暫且「放入括弧」（bracketing），存而不論，留待時間軸心與社會議題的開展才能重新審視與定義。

生活經驗的身體

殖民地時期的臺灣女性畫家，在女性議題上最為突出的當屬於陳進。相對於當時女性畫家，



1|2

1 陳進 香蘭 動物膠、彩料、絹布 89×81cm 1968 高雄市立美術館典藏

2 吳詠香 山水 水墨 絹本 26.8×45.5cm 1955 高雄市立美術館典藏

諸如林阿琴、黃早早、張李德和等畫家在繪畫題材上局限於花鳥的傳統美感，陳進除了一些靜物或者風景作品之外，以女性影像為表現對象，將其女性角色、工作、生活場景一覽無遺地表現出來。如果女性主義是一種女性角色的自覺而非性別的解放，陳進的女性作品則是自己生活經驗的描寫。對於生活於當代女性意識時代下的畫家而言，陳進繪畫往往提出自己對於女性角色的正面詮釋以及肯定。這種肯定，並不須指控男性威權或者家長制度，或者對於自身在現實生活中所扮演角色的疑慮。在陳進的繪畫中，女性經歷青春、結婚、生子、針黹、育子、衰老等等活生生的女性經驗，扮演一場性別的生命史，平淡無奇卻靜謐溫馨。她的藝術表現手法古典而流麗，描寫的對象往往生活在靜謐的生命喜悅當中。「女性」在陳進眼中無須所謂積極地參與社會，批判既有的社會價值觀，而是努力地自我進行生命實踐。因此，陳進作為女性畫家表現自身的生命經驗，〈香蘭〉（1968）描繪一位身穿金黃色旗袍的女性神情端莊地坐在厚實的黑色鏤鈿靠椅上，

一旁則擺設茂密盛開的蘭花。我們絲毫看不出被壓抑的女性或者其身分的卑微，而是一位具有高貴氣質與洋溢著生命自信的女性昂然端坐在我們的眼前。

當代女性主義者以被隱藏在男性陰影底下或者男性英雄史詩的背後為抗爭起點，控訴女性遭受的異性壓抑與屈從的價值觀。然而，陳進的藝術表現則如實表現自己的生命經驗。陳進作品雖然表現出女性在近代社會中的上層社會女性的優雅與價值，却開啟了臺灣女性畫家創作的先河。¹

美的自覺的身體遮隱

女性主義的藝術家大多以是身為女性的身分進行自我書寫。就強調女性角色或者社會價值的批判主義而言，女性主義必然對於一個生活於現實生活中的個體，特別是以一個身為「單數」的個體，試圖表現「複數」的女性生活感受、社會位階、生命價值觀。只是，女性主義從女性藝術家的角色滑向女性主義的過程中，其價值觀往往被傳統的美感所覆蓋。五月與東方的女性藝術



李芳枝
人定神遊
油畫
油彩、畫布
60 × 60cm
1966
高雄市立美術館典藏

家，諸如李芳枝的〈人定神遊〉（1966）與抽象表現主義或者法國的存在主義的思想浪潮息息相關，藝術表現在於追求深沈內在的自我，表現形式依附於存在的審美自覺。這種審美自覺的追求最能對照出當代過度強調女性藝術的形式主義特色。

陳幸婉（1951-2004）是一傑出的女性藝術家，然而並非當代主張女權的「女性主義者」。她從李仲生的抽象繪畫道路出發，1980年代以後，長期定居於巴黎。那時候的巴黎，女性主義早已被超越的概念，過度強調女性的角色反而是一種鄙視或者觀念的混淆。藝術被回歸到藝術根源性的純粹表現以及作為表現內涵。藝術不再需要聲嘶力竭地控訴被壓迫的感受，或者如同耶穌一樣，以一人的肉體承受所有人類的苦難。我們在陳幸婉作品中解讀到根源生命的內在張力，那種並非是女性纖細

美感的柔性書寫，而是強而有力的張力與自我性別的對比。對於陳幸婉而言，藝術表現不在於性別標示，或者是一種封閉性的自我性別的眷念、回顧以及無奈的自哀自憐，或者是一種對於來自異性的鄙視或者社會壓抑。我們在陳幸婉作品中看到女性生命的無窮能量。

因此，我們在陳幸婉作品中看不到女性明顯的身體語彙，然而看到「存活的意義的結點」²。當代女性主義者大體集中於身體的表現。身為女性的陳幸婉的作品上面，我們則看到女性自身的美感自覺。她所表現的身體往往是個人的，同時也是複數的。活生生活的身體經驗被轉化為生命能量，作為一個藝術創作者，身體是被隱喻在物象當中或者作品構成的筆觸、線條、構成當中。戰後的許多女性畫家對於身為女性的元素，並非一種眷戀，而是透過深沈的審美自覺，跨越性別

陳幸婉
紅色風景
綜合媒材
宣紙、棉布、畫布、油彩、壓克力、墨汁
245 × 215cm
1993
高雄市立美術館典藏



的直覺與超越身體的執著。

女性主義者的身體跨越

臺灣女性主義的創作者大多以自己身體來表現自身對於心理、文化、家庭以及現實生活的觀念。她們大多採用最為原始的肉體性，藉此開展出抽象性的理念。1990年代中葉開始的女性主義運動，身體成為最直接的表現工具，然而，臺灣前輩女性畫家採用自身生活經驗或者以視覺性來呈現自己的身體經驗。同時，不似臺灣戰後五月畫會、東方繪畫時期的女性藝術家將自身隱遁於美感之內，1990年代晚中葉逐漸興起的女性主義者，採取直接影像、隱喻、反諷等手法對抗抽象性理念，似乎形式美感已經不再那麼重要。

目前臺灣女性主義藝術家大多活躍於2000年之後，但是值得注意的是，1980年代晚期開始，

臺灣女性主義藝術家們已然採取前衛裝置藝術的手法來表現女性觀點，但是其關心則是抽象與綜合性理念，其手法含蓄，表現更為細膩，緊密地與西方理念結合。³吳瑪俐作品中積極地表現女性意識出現於1990年代初期，當時臺灣正處於舊體制轉移到新體制的階段，然而，身為女性主義者，她將其觀點隱遁於社會變動的影像底下，以展現出身為女性對於激烈變動中的關注。即使如此，學者依然對此表現依然強烈批判，譬如其〈愛到最高點〉（1990）被視為「正如同中國大陸所重複出現的毛話語或是小紅書，過於靠近批判式宣言，而陷入了其所批判對象的邏輯，被侷限於簡單的意念陳述。」⁴這些符號或者流行口號，固然能使觀者莞爾一笑，容易於觀賞時與時事產生呼應關係，卻也使得自身陷入形式性的宣示效果，使得作品如同語彙一般流於口號。此後，吳



侯淑姿 窺(banana)(1-5) 攝影 銀鹽相紙 35 × 35cm × 5 1996 高雄市立美術館典藏

瑪俐以女性藝術家身分積極介入社會，探索課題更加深入，介入到「人、歷史與土地」三者關係，議題更為深入，〈愛墓誌銘〉（1997）試圖以女性經驗剖析女人與歷史的關係，〈新莊女人的故事〉（1997）則為回溯女性勞動者，說明女性的勞動與城鄉關係。〈寶島賓館〉（1997）雖是探到娼妓存廢的問題，實際上則是指經濟發展、殖民文化中的女性角色的變遷。顯然，吳瑪俐的女性主義觀點受到德國藝術家波依斯影響，不斷深化人與社會的相互關係。她身為女性藝術家並未從龐大男性創作者的藝術行列中缺席，採取大視野積極回應社會議題。

2000年以後的女性藝術家的發展歷程，大體以1990年代中期開始的身體窺視為起點，諸如侯淑姿的〈窺I-V〉（1995）可以說最早以女性身體的變易，宣示角色差異，試圖由此消除男性觀賞者對於女性的既有觀點。蔡海如宣示的〈身分/姓名〉（1995）則採取拼貼手法，改變女性的臉龐，模糊女性的性別界限。

2000年以後活躍於畫壇的女性藝術家們，身為女性主義者以自己身體作為演繹手段，李詩儀、許惠晴、郭慧禪、林欣怡、蘇佩文、宇中怡、何孟娟等人最為明顯。她們暴露、扭曲、戲謔女性身體、角色、價值觀以及傳統美感。

這些女性藝術家們大多屬於年輕世代，相較

於前一代的女性主義者們，她們的手段無疑地更為直接，共通點都是訴諸具體影像，手法活潑而多元，以自身的身體直接介入藝術，所謂身體經驗並非必須深刻或者別具意義，而是直接以身體的媒材性跨越當下被限定女性價值觀。從古典古代開始的藝術家喜歡以自畫像呈現出自己的性格、身分以及自身所處的時代關係。這些女性藝術家們自信地面對觀賞者，以身為藝術家為榮，採取自己身體作為操作起點，直接訴諸強烈的視覺效果，控訴自己身上若有若無的束縛。所謂束縛不一定是自己切身經驗，而是瞬間的感受或者訴諸觀賞時的效果。女性主義者有時出於即興，有時則是自我與意識底層的對話，獲得技術的解放與自我意識的深刻理解。⁵這些自我理解，或如梅洛龐蒂所說的「觸摸」（toucher），使得自我得以形成，自己獲得完整的存在。李詩儀〈下面濕濕的女性主義教母〉（2001）、〈純情女叫濕〉（2001）或者〈濕濕小可愛的一天〉（2001）結合漫畫、塗鴉的手法，以俗豔裝扮顛覆男性對女性的窺視與想像。這些作品反轉了傳統價值，揭露了隱藏於傳統禮教底下的壓抑。然而，這種女性肆無忌憚的主動反擊，藉由自我戲謔、醜化，使得男性尊嚴、品味被加以切斷，解放自我的觀念。她們對於將語彙加以置換，以身體來感受語彙的存有性。⁶這種語彙的存在性成為

一種令人感受到性衝動的同時，卻在眺望其影像後，一切的內心湧動如同被澆了一盆冷水一般，女性的傳統價值因此消失。

林欣怡則是藉由暴食的飲食過剩，使得平時喜悅的飲食行為，變成一種被迫卻又無法停止的動作。在強調節食以保持身體苗條來取悅男性的美感價值體系中，林欣怡藉由暴食切斷美感價值與對象制約。相對於此，許惠晴的〈去你的，來我的！〉（2001）藉由不斷地催吐、嘔吐，諷刺減肥對於身體的壓抑與迷思。他以「去你的」控訴社會對女性的制約，藉由「來我的！我要重新檢討社會對女性的美學觀出了什麼問題。」⁷扮裝同時也進入了女性主義者的反諷手法中，何孟娟的白雪公主系列最為明顯。她透過白雪公主的她者，完成了女性自我的夢想，使得自我獲得解放於幼年那既真實的夢想卻又於現在的虛幻存有當中。在美術表現手法上，何孟娟的手法更具有美感經驗的延續而非斷裂。辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）的扮裝在於角色的轉譯中達到社會影像的喚起，使得觀賞者的感受連接社會性。何孟娟的扮裝則是使扮裝者本身與被扮裝人物之間的性格、角色等差距得以減少，獲得自我生命的滿足與喜悅，穿越了身體的時代、角色之隔閡。何孟娟近期作品〈童話：阿梅〉（2010）採取仰角視點，拍攝坐於透明玻璃板上的女性軀體，服飾華麗，身軀動人。窺視、自我角色完成的引逗與

視覺穿透後的身體美感，作者自有自在地穿梭於自我設定的古今角色之間，只是背景那看似熟悉卻又現實的臺灣建築，拉回我們對於畫中女性些許想像，陷入某種現實生活卻又穿越角色的矛盾當中。

小結

臺灣的女性主義主要透過女性藝術家的藝術創作，隨著時代，呼應著時代意識，關心課題自然不同。早期的女性藝術家們，譬如陳進的作品看似保守，如同波那爾的「親密主義」一般，表現自己周遭的事物。她以自身的生命經驗包裹身體感，包括青春、結婚或者戀愛的渴望之投射、生子、為人母親，身體經驗經歷漫長的歲月風霜，依然保有女性的堅忍特質，充滿著含蓄美感。置身於前衛創作的陳幸婉或者五月、東方畫會世代等人的作品，透過作品表現的強烈張力，超越女性界限，她們的身體經驗無寧說是隱遁於身體美感當中。值得注意的是，最符合當代所謂女性主義觀念的藝術表現出自於1990年代初期，吳瑪俐最是典型代表，接著一批新世代的女性藝術家們以各種手法顛覆，特別是直接以自我身體介入，透過身體經驗，顛覆傳統父權社會中的女性審美觀點與價值觀，其核心為一種「美」與「自然身體」之間的辯證。新世代女性主義者們透過自己的身體操作，控制其操作行為，撕裂了

何孟娟
 童話-阿梅
 攝影
 影像輸出於鋁塑版
 115×90cm
 2010
 高雄市立美術館典藏

女性身體在漫長歲月中的美感圖式。這種身體經驗並非是自身的日常性，而是「人為」的「偶發性」，身體成為道具，藉由自我戲謔、醜化、惡整、迫害使得女性身體陷入孤立於線性發展的嚴重危機當中，成為孤絕的邊緣。女性藝術家在自我所設定的價值觀中甦醒，獲得解放。在消費主義的大洪流底下，她們的控訴看似微弱或者是在畫廊、美術館的有限空間中的一種行為，卻紀錄下女性身體經驗的不可能的超日常事件。

吳瑪俐關懷人與土地、歷史的時代史詩，紀錄了被男性所隱蔽的女性生命實態，構成一部部個體卻又折射出全體的壯烈、陰暗、無奈的時代史詩。新世代的女性主義以一己身體對抗漫長價值觀，以個人經驗反擊龐大社會的微弱感，然而卻留下難以抹滅的生命冒險。她們觸摸到自我身體的深層經驗，在反覆的操作中完成自我的存在。走過這樣轟轟烈烈的女性身體實驗後，女性議題似乎已經沈寂下來。或許，目前留下的性別課題並非是女性主義者那種片面被壓抑的感受，而是2012年「多元成家立法草案」所引起的波瀾。女性不再因為男性的窺視與性別差異而受到異性價值觀的壓制，她們自有另一種反傳統的當代選擇。矛盾地是在臺灣的女性主義者的女性創作者們，作為性別的身體成為最基本媒材，跨越身體依然是基本命題。女性主義今天還是女性創作者的重大議題之一，然而似乎作為「性別」的反省與衝撞，在今日性別趨向模糊或者既有觀念逐漸解體的女性議題發展進程中，或許應採取胡塞爾所說的「懸置」（epoché）措施，讓議題姑且中止！

註釋：

- 1 關於1930-1983年之間的臺灣女性畫家的論述，請參閱雷逸婷〈臺灣現當代女性藝術五部曲，1930-1983〉，收錄於《臺灣現當代女性藝術五部曲，1930-1983》（臺北：台北市立美術館，2013）。
- 2 「一篇小說、一首詩歌、一幅繪畫、一首音樂都是不可分割的個體，除了在那裡具有無法區別表現與被表現的存在、直接的接觸之外，也無法離開無法獲得其意義般的存在、現存所存在的時間的、空間的位置；那是放射其意味般的存在。我們的身體之所以得以比較為藝術作品，正是那樣的意味。我們的身體是存活的意義的結點，並非幾種共變項的法則。」M. Merleau Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1999, 177.
- 3 參閱陸蓉之〈台灣當代女性藝術家創作風格分析〉，2007年12月26日。瀏覽於2014年4月19日：http://www.hellotw.com/zt1/ztfl/jlzt/twhlzbj/twzjjd/200712/t20071226_317753.htm。
- 4 劉紀蕙 (2007) 〈藝術—政治—主體：誰的聲音？——論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《台灣美術期刊》第70期（2007年10月），頁4-21。瀏覽日期2014年4月19日：<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/subject2007-1.htm>。
- 5 「觸摸與自我觸摸（自我自摸＝持續觸摸＝被觸摸）。這兩種觸摸在身上並不一致。觸摸，嚴格地說，絕非被觸摸。即使如此，那些所一致的並非意味著在「精神上」或者「意識」層次。那是相互生成，所以身體以外的某種東西是必要的。總之，那種相互生成是在觸摸中生成的。」M. Merleau Ponty, *le visible et l' invisible*, Paris, Gallimard, 1999, p.302.
- 6 「因此，我們對於椅子的概念有幾層。其最上層的表面是「椅子」這種言語層次。其下一層是椅子的一些表象，總知是我們想起椅子的意識對象。」尼崎彬《言葉と身体》（東京、勁草書房，1990），151頁。臺灣女性主義藝術家們所採用的表現手法與題目不少採用語彙的自由聯想，引發觀賞者對於性的衝動。
- 7 謝鴻鈞《臺灣當代女性大系：陰性酷語》（臺北：行政院文化建設委員會，2004），頁63。



超越美術館的超越 迎向未來的未來

謝佩霓談高美館20周年館慶專文

口述整理／洪威誌

我在接高雄市立美術館的館長時，這個館將要滿15周年。就在5年半前，我受市長之邀，決定來試一試，為高美館作一些翻轉，起碼讓它的價值被充分彰顯，獲得市民、藝術文化領域的專業人士、甚至國際的認同。

當時，我對台灣的三大美術館整體作了一些觀察。1983年台灣有了第一個美術館，就是台北市

立美術館，在去年滿30周年，接著是國立美術館在去年滿25周年，他們都有非常好的開始，充沛的人力、物力、財力甚至是位階上帶著龐大的藝術文化製作資源，過去30年來，同樣的規劃、領導、管理者、甚至高階的從業人員百分之九十沒有變過的狀況下，我單純問幾個問題，為什麼大家不覺得有美術館真好？為什麼我們不覺得把資源投資美術館是

1|2

- 1 圓形廣場與迴廊 (攝影：林宏龍)
- 2 1994年6月12日開館人潮



絕對正確、有利的事？為什麼我們會把美術館當作雞肋？尤其五年多前發生「北美館事件」後，已經沒有人相信公部門經營的美術館了，那我們可以怎麼樣去證明30年來對美術館的投資是正確的，重拾人們對它的信心，認同有美術館真好，而且是最少的投資，卻是cp值最高的機構。

因為北美館與國美館大概都是在15-25年的轉

型過程不順暢，照理美術館經過15年的歷練，內部工作人員的生命經驗、專業、生活還是人脈資源應該是最飽滿的時候，社會對美術館的認同已經到了一個程度，不需要從零開始，然而它的新鮮感、人員的衝勁、續航力就沒有辦法維繫，也沒有辦法順利將社會所有的資源再串聯、再升級，將國內外專業領域的公信力轉成美術館的無形資產。

21世紀的美術館，跟20世紀絕對不一樣，因此我們要去想清楚歷史任務。高美館的轉型期其實是很關鍵的，因此高美館滿15年後的轉型需要一次到位，是最辛苦的，我沒有第二次機會，它不只是對高雄而言在一個超級轉型期上非常關鍵，在一片低迷聲中，高美館還必須要超越自己，我們在替一個美術館作管理規劃或是調整時，一定會想超越美術館的事情，美術館之於高雄、或之於其他文教機構會怎樣、美術館之於南台灣是怎樣、美術館之於全台灣、之於亞洲、之於華人世界、之於全世界，它是個擁有各種層次的集合圖。我們會想超越美術館的事情，因為藝術本來就是談超越，我們要超越一個館去想它之於什麼，尋找自己的定位。

定位當代 發現南方的文脈

雖然高美館有很多劣勢，比如它是面積最大、展覽館舍次大，卻是編制人員、預算最少的館，連捷運站都沒有通過，但也有很多優勢沒有發現，或是做得還不夠，但只要稍微加碼，就可以立於不敗之地。

我堅信美術館就是史觀進駐的空間，包括高雄美術發展，到地方史，或藝術之於高雄、台灣史、





1|2|3

- 1 布爾代勒雕塑展, 1994
- 2 美術高雄開元篇, 1994
- 3 國之重寶展, 1994

來與世界串連，比如說原住民的編織是很重要的傳統，我不要只談編織，我要談纖維藝術，這樣才可以跟全世界互通，太平洋上的一些島國，在雙方坐下來討論時，第一件事就是交換織品，因為那是基於土地倫理，我的祖先跟你的祖靈問好，所以透過纖維藝術的寬廣度，就可以從原住民文化一直延伸到當代藝術。

因此，「當代性」對高美館作為一個21世紀美術館要提出的主張，就是「大南方」主張，必然是跨領域、跨時空的。南方的概念跟北方不一樣，北方追求標準化，它所謂的準確就是「排他性」以達到標準化，否則

世界史，是要去書寫的。由於我們比其他兩個館都晚5年、10年開館，很多工作他們都已經處理了，比如在典藏上，從日據時代一直到戰後，收得最整齊，甚至當代收藏得最整齊是北美館，國美館收省府時代、清末民初的官辦美展。

然而，目前三大美術館，它一定有什麼隱微的部分還沒有被發展完，或是也有很多台灣美術的部份連大家都沒有想到的，比如說女性藝術、南島藝術，南島要更聚焦就只做當代藝術，透過當代藝術

就會不安，就越要凌駕別人，可是南方卻擁有更多包容與開放的能力。

我要強調，其實南方的城市它有一種母性的特質，包括我們的移民文化裡面具有母性社會的特質，可是我們之前在第一階段操作南島時，一直在談的卻是抗爭性，但南島的力量不在於抗爭，它是開闊的，地球表面最大的區域就是南島，這些星羅棋佈的所有存在，構成全世界僅存唯一、歷史最悠久、亦從來沒有消滅過的島嶼



文化。它的存在就是一種力量，而且是很巨大的溫柔力量，也非常強勢，但絕大多數強悍的生存力，不在於它的直接衝撞，也不是去佔領別人，也不是去宰掉別人，南島的精彩就在這裡。

對高美館來說，我們就是處理當代藝術，我們有文化混血的結果，是追得起當代的，它還是不斷的自我更新，不斷的有移民進來，不斷的混成，除了台北之外，最多的國際人士定居的地方是高雄，有人之所以畏懼當代藝術完全是一場誤解，因為所有的經典，所有歷史上的流派、運動都曾經是當代藝術，那是我們透過過去的過去的累積鑽研和面對，在當下的產出，作為未來的未來的祖產耶，我們在運用過去的祖產，變成現在的養份還有基礎，甚至用動力的來源，去創造未來可以繼承的祖產。

研究和典藏是美術館的命脈和核心，問題是你不能散點的作研究，那是亂槍打鳥，那不能形成力量，像高雄美術大事紀，本來是一個很好的方式，到最後就是散掉了，今天變成不能公開閱覽查詢、繼續累積的可能，那我們用wikia的概念，製成「高雄近代美術發展紀事年表」，全部一萬五千多條目上線，現在大概有一萬九千多條，這是全台灣第一個修出來的美術史，等於正史，他一直不斷的擴展，而且具有全民參與的公共性，若以高雄美術大事紀作一個架構，它每一條線、每一個點、每個條目，都可以變成一個展覽、一個活動、一個研究案、一個發表、一本出版品，它完全是open edit，這些縱向的、橫向的研究，到最後如何變成我們高美館的資產，那一定是展覽或是教育推廣活動。

從展覽發現台灣

這個館已經六、七年沒有特展了，因為大家覺得這裡沒有市場，沒有人口，我們沒有任何一個部分可以說服人家為什麼要下高雄。特展有很神奇的力量，它是瞬間對內提升士氣，讓焦點集中，而且它可以在很短的時間檢驗我們的凝聚力、共事的能力、對外的溝通能力，展現魄力、企圖心。

我們今天作任何特展，一定自行策展，即使是國外進口的經典展覽，一定要讓我們用台灣的文化脈絡、高美館相關的關聯，還有整個團隊去做詮釋，我們同步一定會去並置一個或是兩個展覽，譬如說，我們今天跟瑞士銀行合作普普藝術的展覽，我一定會給你看這二三十年來台灣普普的重點作品。然後我們做張宏圖的展覽，他雖然是大陸藝術家，可是他是美國籍，他發展的政治普普，又跟我們的普普有何不同？我們透過對展覽一再的編織，讓觀眾擴大視野，但是我們要講的話一樣，就是台灣、台灣、台灣！南台灣的特質、台灣美術的特質，高美館在串連這一切，產生不一樣的觀賞角度，讓觀眾可以一直相互對照。

「影像」作品是高美館的強項，13屆的高雄獎得主，就有11屆是用攝影或影像，很驚人，但高美館自己並不知道、高雄人沒有意識到這個，所以我們怎麼樣去建立這個部份與影像的歷史脈絡。透過影像對高雄的關切，我自己的研究會覺得是1870年，約翰湯姆生(John Thomson)從打狗山岸拍下福爾摩沙的第一批影像，是台灣人的第一批影像紀錄，但我不可能一開始就從1870年做，我先做一個完整的攝影史，從1839年的第一張照片到2009年，

那時是作「手的表情」，才慢慢去發展，才可能陸續作柯錫杰、謝春德，它是一步步走，到現在的曼雷(Man Ray)，他們都有關聯的。

另外，像我們今年和瑞士銀行合作的普普藝術展，他們花了50年才建立的典藏，開始時就是普普的年代，剛好我們五年前做過安迪沃荷(Andy Warhol)，我們透過很多的溝通，讓最多典藏的藝術銀行同意策展，我就提議台灣普普的回顧，透過這個機會來彰顯。這個剛好整合了三個美術館經典的普普藝術作品，不只是藝術界很懷念，一般人根本從來沒有機會看，因為那時候還沒有高美館，外國人更是欣喜若狂，因為他們根本不可能想像一次把你二三十年的精彩看到。

從藝術家看到城市

同樣的，從我們過去到現在展的安迪沃荷、亞伯斯(Josef Albers)、莫迪里亞尼(Amedeo Modigliani)、法蘭西斯培根(Francis Bacon)、曼雷等，跟高雄的狀況都有關聯，他們都是少數民族、是移

民，在工業化城市，都是屬於不只自己獨立，也跟團隊合作的藝術家，他們都是全方位，投入參與，並不是只有單線的發展，到最後，不管這些藝術家是否出身寒微，他們的影響到現在都不斷在擴大。

除此之外，我更希望透過安迪沃荷去談他的故鄉匹茲堡，如何從鋼鐵工業、製造業、傳統產業，在六七十年當中改變成為藝文之都；我選莫迪里亞尼，不是因為他奇貨可居而已，是因為他的家鄉佛羅倫斯外港利佛諾(Livorno)，這個城市是地中海沿岸最開放自由的城市，它現在的產業是石化工業、遊艇業、造船業，跟高雄多像。我完全是特別挑的，培根是都柏林人，該城市以社會底層、藍領階級為主，但是後來藝術文化興起，最後整個大英國協最重要的兩個藝術家，一個是盧西安佛洛伊德(Lucian Michael Freud)，另一個就是法蘭西斯培根。再來看亞伯斯，他怎麼樣把自己包浩斯的老師一個個帶到美國黑山學院，改變現代的建築史、設計史、工業設計，這些都是高雄要的。

所以我們就問高雄，要談自由港問題，我們

1|2

- 1 鉅塑臨風—高雄國際雕塑節, 1998
- 2 奇幻野獸國—嘿嘿，這隻變色龍笑得好詭異！, 2010





1|2|3

- 1 弱勢族群—手語導覽
- 2 兒美館開館, 2005
- 3 《芭小姐的異想家居》展, 2009 (攝影: 林宏龍)

很清楚民眾、官員還是民意代表最關切的部份，我們就透過藝術家去談那個城市，為什麼我今年10月要做英國最偉大的當代建築師諾蘭佛斯特(Norman Forster)的展覽，因為倫敦是透過空間改造的創意城市第一把交椅。創意城市從1999年到現在，當時的首相布萊爾將永遠會被記得，雖然英國也常常換首相，除了柴契爾之外我們還記得誰？未來一定是布萊爾啊！因為他說：「偉大的城市要偉大的建築，偉大的城市必須是創意的城市，讓創意人可以留住的城市就是偉大的城市。」這樣就夠了。

我要一再的訴說，透過文化藝術的超越，它是來自其他地方的位移都沒有關係，因為只有藝術家成功，人家才會談安迪沃荷是匹茲堡人，會去談培根是都柏林人，會說莫迪里亞尼是利佛諾人。到最後，你要決定你這個城市的偉大，你要去成就移民，高雄的新移民就是優勢，我們要正

確的政策，讓美術館或藝術的群聚起來。

一個會打動人心的館

我們過去一直強調公民的參政權、經濟權，文化權卻不被伸張。文化權是無形的，是最大的力量，包括讓人家對美術館不會心生畏懼，讓人覺得他隨時可以參與。因此我們首先將自己定位為服務業，是公眾第一線服務機關，服務的對象不分族群。我沒有什麼企圖心，我希望它是能打動人心的館，打動人心就是一個力量。2009年夏天開始，全區都可以讓導盲犬進入；對視障朋友來說，只要允許，透過溝通，每個展覽都有部分作品可以被觸摸；我們從2009年「手的表情」那個展覽開始，我們每個月至少有一場手語導覽，後來那個手語老師也變成我們志工，現在我們有帶20幾個志工，他們可以做特定項目的手語導覽。

在美術館週邊，只要我們辦特展，凹子底的載客率就會提高。從2009年5月第一次做產業聚落調查研究，附近的商家是30多家，現在是100多家，業種也同步成長四五倍以上，這些商家現在有將近四分之一願意讓導盲犬進出，即便全高雄沒幾隻，這是態度的問題。我們為外籍配偶的新移民家庭準備了推廣活動，每個月一定有一個導覽，因為這是文化平權。

我們堅持兒童美術館的展覽要用真跡，要手感，要觸發五感，我喊話說，只要把小孩帶來就好了，我會幫你全部照顧到好；兒美館的美術教育活動，必須要到小朋友把所有東西收拾完、小椅子擺好，活動才結束，要有生活教育在裡頭。

過去這五年，我們也跟著藝術家一起成長，大家會說高雄獎現在產出的藝術家非常不一樣，沒有辦法預期，那是我們從制度、評審等等不斷



► 《新式幸福風：當代義大利式生活》，2011

改革的結果，讓我們找出了藝術表現、人格特質都非常好的藝術家，也因為我們持續不斷推廣，他們在市場上的反應也很好，市場是最現實的，不管是在台北還是高雄的畫廊博覽會，幾乎都是高雄獎出來的藝術家。

此外，很多策展人第一次在公部門的展出，也是在我們這裡做的，是因為我們有開放空間，有累積了20年的行政經歷，加上我們對自己的空間比較了解，我們有inhouse的團隊可以整合，我們就是要幫人家嘛！重點是，我們只要把制度健全，把環境弄好，自然開出它的花。

肯定過去 成為超越未來的力量

對高美館來說，凡是開始的，就要讓它價值維繫，尤其是有形的價值，我覺得這很重要，沒有那些一步一步的過去，是不可能沒有未來，因此我很感謝高美館歷任館長的貢獻，像第一任的黃才郎館長，他非常努力，絕大多數的館員都是他找進來的，我們同仁的態度是最好的，永遠是高美館最大的優勢。蕭宗煌館長的貢獻在典章制度的平衡，他很有遠見，包括對高雄獎的態度，版印年畫的堅持，最大的貢獻是創立了全台灣唯一的兒美館，可惜待的時間太短，他在行政上的智慧和嫺熟的程度，而且沒有姿態，讓很多更激烈、或更不利的事情，在他的行政專才與人格特質下就消解了。

李俊賢館長創下了很多指標，第一，他是真正在高雄出生的館長，同時，他也是道地的創作者，他最重要的貢獻，是首先開啟了南島藝術這

個嘗試。第二個指標是館刊「藝術認證」，如果沒有這樣子開始，今天沒有延續的可能。因為有很多事情需要磨合，因為他的堅持，今天我們才可能讓館刊更發光發熱。我們要讓前人的貢獻被肯定，只有我們走下去，越走越寬廣、越好、越順，才是肯定前面的人。

當我今天心裡要檢查，五年來的累積，心裡想的是30年的時候，這個館應該有什麼樣的可能？50年這個館有什麼可能？它在下個世紀末有什麼可能？這個就是藝術事業或是美術館最不一樣的

地方，它當然要去面對過去的過去，可是它的希望，它付出的，主要為了走得到未來的未來。高美館的好，要發揚光大，它的委屈要變成正向力量，它作的不盡然理想的，要超越，所以這一切才會變成一個超越到未來的力量，如果一直用過去當藉口，或是一直緬懷過去，永遠面對不了未來。

今天高美館的效益不是只有在館內，畢竟一樣的38個編制的人員、一億多的經費，館舍還更老化，可是從服務不到30萬人變成100多萬人，這還不包括草地音樂會與貨櫃藝術節，這個館的價值在那裡已經不言可喻。大家很清楚高美館這五年不一樣了，對他的期待不一樣，下一步的挑戰，是人家



檢驗的標準也會更高。我們很開心，這五年來我們一直通過檢驗，大家對我們的期待更深，依賴也會更深，所以如果不能繼續自我超越、自我調整，也很快無法繼續維持自己的動力。

我由衷的感謝，我的同仁在這五年的改變，讓我們變為一體，只有團隊才會擁有大於個人的力量，因為這就像騎協力車，一開始我只能要求每一個人都要踩，因為這樣子最少我們是六十幾人一起踩，第二個我們才會要求步伐要一致，步伐一致後，我們才可以談變速、要快要慢，最後才會談方向，才可以調整方向，最後要談的就是續航力，如果這些都做到的時候，即使少了一兩

個人，它還是會走得很順，所以誰再來帶頭騎，都已經不重要，高美館一定會運作得很好。

所有的現實都是被實踐的理想，可是它一旦被實踐，那個實踐過程當中，多少會有一些折衷，所以現實永遠會令人不滿，因此我們才要去創造另外一個理想，就像那個繪畫中的消逝點，讓你繼續的去追求，可是當你到的時候，消逝點永遠在更前方。高美館15周年、20周年，都是其中一個消逝點，可是我們很清楚這個消逝點會越拉越長，我們的深度要越深、我們的視野要越寬，才可以涵納更多，我衷心的希望，20周年不是最高點。■