

藝術認證

NO. 37

目錄 Contents

編者的話

非常報導

靈魂深處的凝視—莫迪里亞尼的藝術世界 ◎高實珩 4

蘊藏於蒲添生雕塑創作裡的手作溫度 ◎林泱秀 10

【後民國】—沒人共和國【People's Republic of China】—Republic without People ◎吳達坤 15

從全球化經驗現實談「閃燃—發酵的皮層」之輕薄與沉重 ◎潘大謙 22

光陰之地：《故事·顯影—台灣當代攝影十人展》中的時間性 ◎陳慧盈 28

創作論壇：Earthline—土地·生命線—論壇你我他座談會 ◎文稿整理：林宜秋 34

議題特賣場—2011高雄獎

特色與衝突、特色即衝突—2011年高雄獎複審過程之心得與反思 ◎陳宏星 42

界線是另一種藝術創作介面的想像—「2011高雄獎」 ◎張金玉 46

2011 高雄獎觀察報告 ◎李錦明 52

2011高雄獎暨觀察員特別獎之作品評論 ◎陳水財、李玉玲、黃明川、陳宏星、李俊賢、謝素貞 56

另一個角度觀看2011高雄獎 ◎盧妙芳 62

閱讀藝術方案

自發性的非正式城市—有關「更新」與「應變」的城市閱讀方案 ◎高千惠 68

藝術哲學

以「意向性」為本質之藝術定義（下）—藝術之定義11：Jean-Marie Schaeffer ◎陳宏星 74

文物保存維護

分離術—台灣灰泥壁畫揭取技法初探 ◎吳慶泰 80

南島紀事

熾熱當空—樂格勒格捆綁檳榔樹葉 ◎王有邦 86

人物特寫

行走於真實大地之上—宜德思·盧信 ◎高子衿 88

特別藝術

情緒的圖樣—左營自助新村裡的巷弄塗鴉 ◎黃志偉 92

人民美學檔案

誰等公車掉了鞋？—花蓮醫院前創意候車亭賞析 ◎李幸潔 96

兒美館專櫃

不可讓渡的身體印記—談兒童美術館「觸覺探險地」 ◎洪金禪 98

高美鳥事

高美鬥魂！？ ◎林宏龍 104

徵稿啓事

高雄市立美術館《藝術認證》雙月刊徵稿 106



蒲添生故居雕塑工作室一隅。(圖片提供：蒲添生故居雕塑紀念館)

蘊藏於蒲添生雕塑創作裡的手作溫度

文／林泱秀（高雄市立美術館辦事員）

啊！我的第一個工作室！

我在勒布蘭街租到一間光線夠亮的廢馬廄，也有足夠的後退餘地來比較泥塑和模特兒，這一點我向來認為是最為緊要的。

當時我盡量工作！一心只想著工作。¹

--羅丹（Auguste Rodin, 1840～1917）

展覽名稱：向前輩藝術家致敬系列：還真於藝—蒲添生百年紀念展
展覽日期：2011年3月26日至2011年6月26日
展覽地點：高雄市立美術館201～203展覽室

對於藝術家而言，「工作室」是沉潛創作思維、孕育個人作品的重要私己空間，而對於欣賞作品的觀眾而言，即是得以窺見藝術家創作作品情狀的秘密園地。換言之，藝術家的工作室亦是讓觀眾充滿想像與期待的空間場域，想像著作品在創作過程中穿梭交替的每一個歷程環節，同時也期待著探尋、發現藝術家的創作秘訣。因此，我們試以透過蒲添生的雕塑作品及技術層面的探析，帶領觀眾走進蒲添生創作工作的情境，感受每件作品裡暖曖內含的生命光焰，以及創作者信手拈來的藝塑興味。

毅然決擇下的美麗轉折

人生的每個時分都像站在交岔路口，蘊藏著改變人生故事的無限可能。1931年，甫滿20歲的蒲添生為實現習畫的理想而決定獨自負笈日本。1932年的一個夏日午后，已是日本帝國美術學校²一年級生的蒲添生，因雕塑科教室一扇窗內人體之美的偶見，毅然於隔年轉入雕塑科學習，後又離校進入日本雕塑大師朝倉文夫工作室為其門下塾生，開啟其生命中雕塑藝術創作的重要發展。

1941年返台後，蒲添生開始接受私人委託塑像製作，1945年蒲添生因接受政府大型塑像委託案，舉家由嘉義赴台北定居，先於台北大正町三條通成立工作室，³1947年遷至台北市鄭州路。1963年遷移至台北市林森北路，於磚石構造之木造日式房舍的自宅後方二十餘坪的空地，親自設計監造增建以檜木挑高的工作室，室內上方有迴廊可俯視大型作品之製作，並兼具採光功能，展現雕塑家工作空間之格局與特色，可謂專為雕塑創作所配置的特殊空間。⁴住家兼工作室的門口懸掛親手提名刻記「蒲雕塑館」篆體四字，當時以製作紀念像為主；直至1980年起，在減少委託塑像工作之餘，工作室漸成為其個人雕塑創作的純粹藝術空間。

凝聚，手作的溫度

你看，從這個角度來看這件作品最好看，線條最美，雖然有點乾裂，還真捨不得敲掉，讓我們繼續做下去吧！⁵——蒲添生

蒲添生的雕塑作品是以黏土塑造後再翻鑄為主，因此，透過塑造技法原理與製作的簡介了解，希冀觀者對於蒲添生的雕塑藝術創作可擁有不同層面的理解與欣賞。塑造，與雕刻創作最大的不同在於先以黏土塑型，而後再製模，翻鑄成青銅、石膏等材質的作品。蒲添生在泥塑階段習慣使用鶯歌陶土，係由於黏土捏塑感流暢度高；為能使黏土於每次塑造時皆具可塑軟度，蒲添生將黏土儲藏於挑高工作室中兩側樓梯下方的土櫃，土櫃下方設排水孔，上覆蓋木板，使平日早晚澆水的黏土利於排出多餘的水分，



蒲添生所綁製的中型人體支架。(圖片提供：蒲添生故居雕塑紀念館)

不致過於泥濘且能維持適當溼度。每晚工作結束後，皆為每件尚未完成的作品澆灑水，早期僅能有濕布包覆以保持泥塑作品的溼度，直至1966年後才有塑膠袋套可便利使用。⁶

心棒支架的建構是塑造製作前的首要工作，是表現作品姿態、動勢的主架構，實可視為塑造作品的內在骨骼；因此，惟有確切穩定的骨骼架構，才能將人體作品的肌肉與骨骼動勢，塑造的自然實在。蒲添生曾經提及，進入朝倉文夫工作室的學習過程中「開始時是綁支架、打粗胚，如果不是跟在他身邊，根本就不知道這些秘訣」，⁷因此，透過蒲添生的支架建構、粗胚塑土方式，亦或能窺見日籍雕塑大師朝倉文夫所指導的「秘訣」之處。

在綁支架作心棒的方式上，蒲添生視作品之形式、大小而有所不同。蒲添生重視支架分段結構的正確性，透過朝倉文夫的教導，東方人體之美在於頭部為基準之七等身的比例表現。蒲添生經常強調，正確尺寸比例的支架完成，即是成功的一半。換言之，骨架即是塑造作品的主要部份，即使是隱藏於作品內部，但是它亦如同人的內在性格，是形塑外在形體的重要基本力量。胸像的心棒支架是以長方形木條釘製，纏繞麻繩以增加心棒表面粗糙度，塑作至半時可再次纏繩以穩固黏土；小型人體支架是以粗鐵



- ◀ 蒲添生〈妻子〉1941 青銅 24×11×10cm
作品為蒲添生新婚次年為妻子蒲陳紫薇所塑之像，簡練的手法表達了真摯情感的溫度。（圖片提供：蒲添生故居雕塑紀念館）
- ▶ 蒲添生〈春之光〉1958 青銅 51×48×175cm 高雄市立美術館典藏
蒲添生創作中期重要代表作，石膏作品入選第一屆日本美術展覽會；1991年翻鑄為青銅作品。

絲折出動態後再繞綁麻繩成形；等身人體支架則首重胸部木頭固定妥於「之」字形鐵桿上，使用木條釘出腰部以確定動勢，上肢採用數根鐵絲網上麻繩再行調整手部姿勢。而在大型塑像支架製作方面，因為作品本身體積較大且必須考量能承受大量泥塑土的重量，所以，蒲添生處理支架的方式會考量作品中心所需，使用鐵架或更寬粗木條架撐，以作為內部穩固的基本骨構。

粗胚塑土的進行，蒲添生使用黏土固定胸像支架底部，先塑頸部，其次為胸部與頭部，係因頸部上方連接頭部，下方銜接胸部，每一步驟的塑土皆為關聯整體的基礎。「人體結構上，腰部決定一切」為蒲添生重視強調的原則，所以全身人像即先泥塑骨盤定位，因為其係人體二分之一的部位，其次為胸、頸、頭等部位。他強調，整體的塑像是從中心往外發展，骨骼與肌肉是依附相生的。對於一位技巧熟稔的雕塑家而言，最為運用自如的塑造工具即是其雙手，因為指掌與粘土之間的揉搓、貼壓等運土方式，讓創作者得以對作品產生直接且真實的觸感，這亦是塑造創作迷人之處。蒲添生最常使用大拇指及食指⁸作泥塑的推疊與整飾，堅持用手、極少用工具的塑造方式，讓其作品饒富手指痕的紋理趣味。

蒲添生曾提及留日學習期間，在朝倉文夫工作室內有副人體骨骼模型，可觀察整體骨骼結構，亦能局部拆卸細觀，⁹增強其對人體結構的認識與了解。因此，透過解剖學研究得以熟稔人體骨骼肌肉之動勢與塊面關係，亦使

其塑造工夫更為紮實。

故居工作室有張可旋轉、升降高度且附有扶手與腳踏板的座椅，能讓模特兒坐姿高度，恰為蒲添生站立工作時¹⁰可水平目視且利於塑像的高度；或交談，或靜待，蒲添生喜愛透過自然情緒氛圍觀察塑造對象，捕捉剎那間最具個人特色的表情予以塑造。因此，在寫實之外，他更重視研究作品人物的性格特徵及神韻表現。所以，作品不僅追求相像，更要表達其內涵，即是蒲添生創作中最重要的特質。

綻現，淬鍊的光采

留日及返台初期，石膏為其翻製外模及作品的主要材料。製作石膏外模前，需先於塑像上劃分外模線，以利剝離模蓋。蒲添生以保持正面完整性為最大考量，以人像為例，於塑像頭後部和背部以分模線切劃出二個方型窗，便於從內挖除土模。沿著塑像分模線，蒲添生早期以小學生用墊板作為區隔片，後始有薄鋁片可使用。他以手指彈灑第一層石膏，並確認有無氣泡，待一定厚度才使用毛刷塗覆。硬化階段以鐵絲沿石膏外形纏繞，增強外模支撐力。在靜置一日後，完全固化才分離模蓋翻製作品。翻製作品前，使用海綿清洗石膏內面，並以肥皂水作為隔離劑，使作品易於拆模。以胸像為例，蒲添生會以雙肘倚靠膝蓋，均衡搖動外模，使石膏附著模壁逐漸硬化。靜置時會將石膏開口處朝外通風，以發散石膏因固化所產生的熱





蒲添生習慣站立工作，可旋轉升降的座椅讓模特兒適於塑像的高度。（圖片提供：蒲添生故居雕塑紀念館）



堅持用手、極少用工具是蒲添生塑造創作的方式原則。（圖片提供：蒲添生故居雕塑紀念館）

度。拆模則先選次要部份以鑿刀和木槌敲開，為謹慎處理細部，亦曾使用外科手術工具作輔助。¹¹

1945年起，蒲添生因受委託製作鑄造大型紀念銅像，設立台灣光復後第一家鑄銅工廠，並於1946年申請留用日本技師達三年時間在台協助，移轉日本翻銅技術。鑄造可分為土模鑄造、砂模鑄造、脫蠟鑄造等方式。¹²蒲添生採用日本傳統土模鑄造技術至1963年，為當時台灣雕塑鑄造唯一採用者，亦曾親自參與土模翻銅工作。¹³後來採用砂模鑄造，二者差異於土模內外模之模材是採用泥漿加紙漿，而砂模係以細砂為模材。其中，設置於今台北市中山堂前廣場，1949年完成的〈國父孫中山銅像〉即是採用土模翻銅技術的作品，過程中因需待泥漿沉澱後製作內、外模，雖較為費時，然其質地細膩僅次於蠟模。¹⁴以土模鑄造為例，需先製作外模，拆卸外模後取出作品，作為形成同作品厚度之內外模間的空隙層虛模，以容納金屬液體所用；並接續製作內模，及留可供銅水澆注之鑄口。於內外模合體、熱模後，將銅鎔融至千度高溫銅漿，由澆注口倒入，使熔融金屬液在鑄模內逐漸冷卻而凝固。待固化後，敲卸內外膜，取出鑄件修整模線，著色後即完成銅質作品。¹⁵

1975年起，其作品於石膏、鑄銅外，亦開始採用玻璃纖維強化塑膠材質(Fibreglass Reinforced Plastics, F.R.P)翻製技術。¹⁶係以樹脂加入硬化劑，凝結為堅實固體，並置入玻璃纖維補強所成之輕巧耐久材質作品。翻製後若需修整，蒲添生即以樹脂等原料調製成如黏土狀態，採泥塑方式進行修補，使作品臻至完善。

迴盪，永恆的餘韻

在蒲添生過世之後，其妻蒲陳紫薇常常獨自一人，在工作室中摸著蒲添生最後的遺作，蒲陳紫薇說，手印使他們心靈相通，她總是說：『這些作品保有蒲添生的手

痕。』¹⁷

透過蒲添生的雕塑作品與創作技事，深切感受到這位跨越兩個時代的台灣前輩藝術家用心投入雕塑創作的熱情與力量，在雕塑創作中，表露的不僅是雕塑技法的純熟與自信，亦展現著自己對自然物像的細微觀察與社會人文的體悟關注，以及創作思維的轉化探索。因此，在藉由蒲添生作品中悸動生命的美感經驗，於引領觀者以感官記憶開展藝術美學的視角之際，亦已體現蒲添生對藝術生命堅強意志的無限延伸與永恆留存。■

註釋：

- 1 熊秉明(1999)·《關於羅丹一日記擇抄》·台北市：雄獅圖書·頁144~145。
- 2 今為日本武藏野美術大學·資料來源：蕭瓊瑞(2009)·《神韻·自信·蒲添生》·行政院文化建設委員會·頁18。
- 3 同註2·頁42。
- 4 資料來源：臺北市政府文化局文化資產網站·取自http://www.culture.gov.tw/frontsite/ch_index.jsp (2011年2月8日)·臺北市政府文化局2010年10月29日登錄公告蒲添生故居為「歷史建築」。
- 5 應大偉(1995)·〈蒲添生把人體當作一朵花〉·《拾穗雜誌》·第73期(第535期)·頁41。
- 6 蒲浩明、蒲浩志(2010年12月31日)書面訪談紀錄。
- 7 鄭惠美(1993)·〈攀越生命的高峰—追求人體的真和美的雕塑家蒲添生〉·《現代美術雙月刊》·第50期·頁79。
- 8 蒲宜君(2005)·《蒲添生(運動系列)人體雕塑研究》·台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文·頁134·未出版。
- 9 蒲浩明、蒲浩志(2011年1月6日)書面訪談紀錄。
- 10 同註8·頁42·蒲添生受朝倉文夫教學影響·在工作室總是以站姿工作。
- 11 同註9。
- 12 蒲浩明(1997)·〈為什麼要脫蠟鑄造及其他〉·《現代美術》·第75期·頁26~32。
- 13 同註2·頁80·蒲浩明(2009)·〈翻製銅像的三種方法：土模、砂模與脫蠟鑄造〉。
- 14 同註8·頁58~59。
- 15 同註2·頁81。
- 16 同註9·1975年設置於二二八公園的孔子像·為其第一件採用玻璃纖維強化塑膠材質作品·亦是唯一以此材質翻製的戶外作品。
- 17 同註8·頁5。

不可讓渡的身體印記

—談兒童美術館「觸覺探險地」

文、圖／洪金禪（高雄市立美術館服務員）

展覽名稱：觸覺探險地
展覽日期：2011年1月25日至2012年4月8日
展覽地點：兒童美術館101展覽室

Exploring Textures: A Tactile Adventure



陳妍伊作品〈褪色的白〉局部（攝影：吳欣穎）

緣起—從Touch Gallery談起

2009年，高雄市立美術館（以下簡稱：高美館）和法國羅浮宮合作，推出「雕塑中的律動—羅浮宮Touch Gallery計畫」。本展是以視障觀眾的角度所策劃的教育展，意在藉由以石膏或樹脂材料複製的雕塑，讓視障者得以觸摸作品。畢竟，不該因身心障礙而遭剝奪親近藝術的權利。

當高雄兒童美術館（以下簡稱：兒童館）延續以往「藝術造形與原理」的展覽主軸，計劃以「肌理」（texture）為發想時，即打算追隨Touch Gallery的美意，策劃視障、肢障孩皆童可輕鬆從遊戲中體驗藝術的展覽。

不過，了解所需的設施後，不得不打退堂鼓。以視障者來說，展場基本的視障設施除需有導盲磚與扶手欄杆，燈光亦需特別注意，但讓兒童館取消最大原因在於場地。為使輪椅有迴旋、調頭的空間，作品間距要大於140公分。規劃中的展覽空間僅38坪，加上兒童館展品一向以現地創作為主，如此一來，作品容納有限。

雖放棄了最初的構思，閱讀資料的過程中，覺察人類確實長久以來太依賴視覺，致使五感發展不均衡；也理解看藝術品尤其雕塑時，心中隱藏的觸摸渴望，不僅觸覺是胎兒最早發展的感官之一，若不能觸摸，如何感受雕塑的肌理與呼吸，用看的可以嗎？羅丹說：「撫摸這座像

的時候，幾乎會覺得是溫暖的。」¹透過觸摸，領略雕像傳達的生命情感和材質肌理。為此，兒童館朝向以觸覺的（tactile）為展覽方向，設計「觸覺探險地」，以觸覺探索世界，滿足孩童的觸覺感官。

從視覺到觸覺—材質的驚奇

對成人而言，長期仰仗眼睛的結果導致其他感官萎縮，本該用手接觸的感動讓給了視覺。我們因而常常忽略觸覺在生活週遭的作用。殊不知，正確解讀環境中的觸覺訊息：痛、燙、辣、壓、溫度……甚至搔癢，有助我們在大腦尚未做出判斷前及時反應，避開危險。如踩到釘

子的剎那懂得縮腳；手碰到高溫瞬間知道收回。早產兒接受按摩刺激，可促進成長，提早離開保溫箱；貓失去了鬍鬚，猶如失掉觸覺雷達，空間感變差，走路東撞西跌…而觸覺對孩子也有一定影響。觸覺系統過度敏感，所有和觸覺有關的日常活動：洗臉、刷牙、洗澡、洗頭、剪頭髮…所有和觸覺有關的遊戲：玩沙、赤腳走草地、手指畫、捏泥巴…孩子通通不喜歡；因為太敏感了，常常反應過度，風一吹、衣服材質不合意，什麼都挑剔，出現防禦、情緒起伏過大現象。相反的，若觸覺反應能力不足，對鱗沒反應，吃東西沾了滿臉不以為意；反應遲鈍，感受不到別人的痛苦，很容易在遊戲時撞到別人而不自知。過與不及皆影響學習效果。

另外，也有孩子屬觸覺區辨能力不良型，他們雙手操作能力不靈巧，造成拿筆、使用工具困難，這類型的孩子沒辦法靠觸摸分辨物品形狀、尺寸和屬性，他們需視覺的幫忙才能傳遞正確訊息，例如眼睛沒有盯著鈕扣、看著鞋帶，無法完成動作。為此，特意設計「摸一摸，手的力量」、「猜一猜，大驚奇」單元。前者，孩童透過觸摸絲、尼龍布、皮革、鋁板、菜瓜布、鏡面、大理石、玻璃、泡棉…了解不同材質觸感、溫度，累積觸覺記憶；後者則透過類似恐怖箱的設計，請孩童伸手進暗箱，藉由觸摸物品的輕重、質地、形狀，猜出箱中物名稱。值得注意的是，並非每個箱子只裝單一物件，相似質感、相同形狀、重量相等的物品有時會混裝在同一箱中，藉此提高孩童專注與分辨能力。曾在展場看過一對父女，認真的在比賽誰猜得準，發現孩童的生活經驗有限，對質感的解讀比不上成人，往往需要多摸索幾次。有時看到沒耐心的孩子，直接將物品取出用「眼」看，甚至也有孩子不敢伸手進到箱中，此時，家長的適時介入，給予鼓勵、關心並陪伴在旁，將有助孩子接受觸覺的刺激活動。



小朋友與作品互動（攝影：吳欣穎）

從油畫到拼貼－肌理的變化之旅

Texture翻成中文是肌理也是質感，兩者相關，卻稍有不同。舉個例，我們會說：「這件衣服材質看起來很好，穿起來應該挺舒服的。」這是衣服的質感帶給我們的視覺所產生的心理感受。久而久之，有了各種不同材質觸摸經驗，腦中儲存大量觸覺資訊，僅憑「眼睛」就可判斷質感。也就是說，光「看」，就知道物品的質地是粗還是細，是澀還是滑，是天然還是人工。肌理，則是指物體表面的紋理。世界上物體皆有特定紋路，即使同一物體，切面不同，肌理也跟著變化。

肌理因而引發視覺和觸覺兩種感官。藝術家作畫時，為了豐富畫面的視、觸覺感受，往往加入一些材料製作肌理，如石灰粉、沙子、碎玻璃……看帕洛克（Pollock）原作，顏料堆疊、恣意筆觸、媒材多樣，豐厚肌理造成視覺驚豔，激起觀者澎湃情緒。傳統油畫最能表達物件的肌理、觸感和光澤。站在霍爾班（Holbein）的〈大使〉前，鬍鬚、絲綢、金屬鍊、天鵝絨衣、羽毛、大理石、書本、地毯……栩栩如生，藝術家的高超技巧，讓物件歷歷在目，當眼睛陷入畫幅許久，幾可亂真的質感，讓人往往不自覺伸手。傳統油畫家如實表達物品的模擬技巧，創造了視覺的真實幻覺。

二十世紀初，畢卡索（Picasso）和布拉克（Braque）將真實紙張大膽貼在畫布上，很快發展為拼貼（collage）技法，信封、報紙、車票、日曆、糖果紙……無可不貼。達達藝術家史維特斯（Schwitters）對媒材的瘋狂、恩斯特（Ernst）對技巧開發的著迷……真實與想像界限混淆了。集合藝術（Assemblage）將「非藝術物體與材料轉變為雕塑」²，為材料集大成表現。

藝術家如何運用媒材發展肌理？在「看一看，肌理會說話」展覽單元，以概括的方式處理繪畫創作材料，邀請黃志偉、周珠旺、劉時棟、王孟婷和王午五位藝術家，提供原作展出。黃志偉的〈紋脈〉畫得是放大後的鮭魚紋理，其鮮豔欲滴的紅色系，讓人感受新鮮的魚肉肌理；周珠旺的〈一個一鉗子〉，常使觀眾誤以為畫家將電工鉗釘在木板上，等近看，才訝異鉗子、木板、金屬畫框都是畫出來的，還有觀眾為了「紙膠帶是貼上去還是畫上去」問題起爭執；劉時棟以頭髮、棉線、樹葉、花瓣、蜻蜓翅膀、雜誌圖案…拼貼而成美麗的〈生活事物〉；王孟婷〈蘇小姐的怪毛衣〉插畫，將一團毛線當成主角的毛衣、布料變成咖啡館的屋簷圖案；張恩慈以彩色繡線完成〈冒險的童話世界〉；王午〈最親愛的兔子〉木刻版畫展示有別於油畫技法的肌理……不同的媒材、技巧，擴大孩童對材料應用的認識與想像。



展場空間與作品（攝影：吳欣穎）

材質的魔法天地－藝術家的狂想曲

本展既是觸覺展，為孩子量身訂做可觸碰的藝術品，有別於以往生活中的觸覺經驗為考量重點，如何選取媒材成為受邀藝術家的挑戰。

林建佑的〈啾啾嘴呼氣體〉以四千多顆的奶嘴為作品的主材質，既新鮮又有趣，在最大公約數裡，挑起觀眾的集體經驗，一舉擄獲大、小朋友的心，他們總是忍不住摸一下、捏一下；而中央一顆超大會呼吸的透明汽球，讓

孩子樂於爬進爬出、擁抱、吸吮，作品似乎在無形中喚醒人們嬰兒時期早已遺忘的身體記憶。陳妍伊以白色吸音棉和EVA地墊完成冰屋、白色水果網為北極熊毛髮組成〈褪色的白〉創造獨特感官經驗；吸音棉是隔音材料，能隔絕噪音，小屋裡靜悄悄，身體感官變得敏感；這件作品原談地球暖化，但材質的特殊讓人忘記嚴肅的議題，館方在作品旁擺設和環保、房子相關繪本，提供孩子閱讀、思索。當穿上衣物不久，觸覺神經末梢即不再發揮作用，

否則，衣物、手錶、項鍊壓在身上的重量將使我們整天心煩氣躁；康雅筑的〈奇幻房櫥〉，則欲回復衣服在身體的壓覺，製造有別於日常的穿衣體會；你能想像用塑膠繩、透明膠帶、橡膠和黃色警戒線編織的衣服穿在身上的感覺嗎？其中，丟棄的腳踏車廢輪胎所做的厚重背心，從未有過的質地感受，最受孩子歡迎。放在展場櫥窗外的〈蛋糕房子〉色香味俱全，孩子看得直流水，這是林玉婷以複合媒材做成的偽蛋糕；蛋糕的造形是台灣常見的透天厝、



小朋友與作品互動 (攝影: 吳欣穎)



展場空間與作品 (攝影: 吳欣穎)

商店和屋頂奇觀，台灣日常街道擁擠、吵雜，加上五花八門的招牌、灰濛的建築，鱗亂的景觀搖身為強調視覺美感的蛋糕，呈現強烈對比，既有視覺上的新意，亦有諷刺意味。陳奕彰的〈靜止〉，將傳統油畫題材靜物畫轉變成立體鐵雕，畫中物體不再毫無生命，它隨著時間慢慢留下氧化痕跡，媒材的變化引起孩童一探究竟的興趣。

重新拾回「觸」的感動

曾有參觀者對兒童的美術館鼓勵動手操作展示手法提出質疑，他認為，如果孩子習慣用手觸摸藝術品，會不會造成其他藝術展覽館的困擾？如果要讓孩子動動手，為什麼不改成探索館？藝術，不是本來就是用眼睛看的嗎？嚴格來說，視覺對孩童而言，所占的份量並不大，除非養成看電視習慣，否則，他們非得到處摸摸、碰碰，才有所感。到沙灘去，當成人沉浸眼前落日美景，孩子早就迫不及待脫掉鞋子赤腳踩在沙上奔跑了。博物館裡「請勿觸摸」的規定使孩子提不起勁。

熱愛遊戲是孩子的天性，從遊戲中學習雙手操作、解決問題，是學者不斷強調的「做中學」、「戲中學」的概念。「Hands on is Minds on」動手操作是玩，也是腦

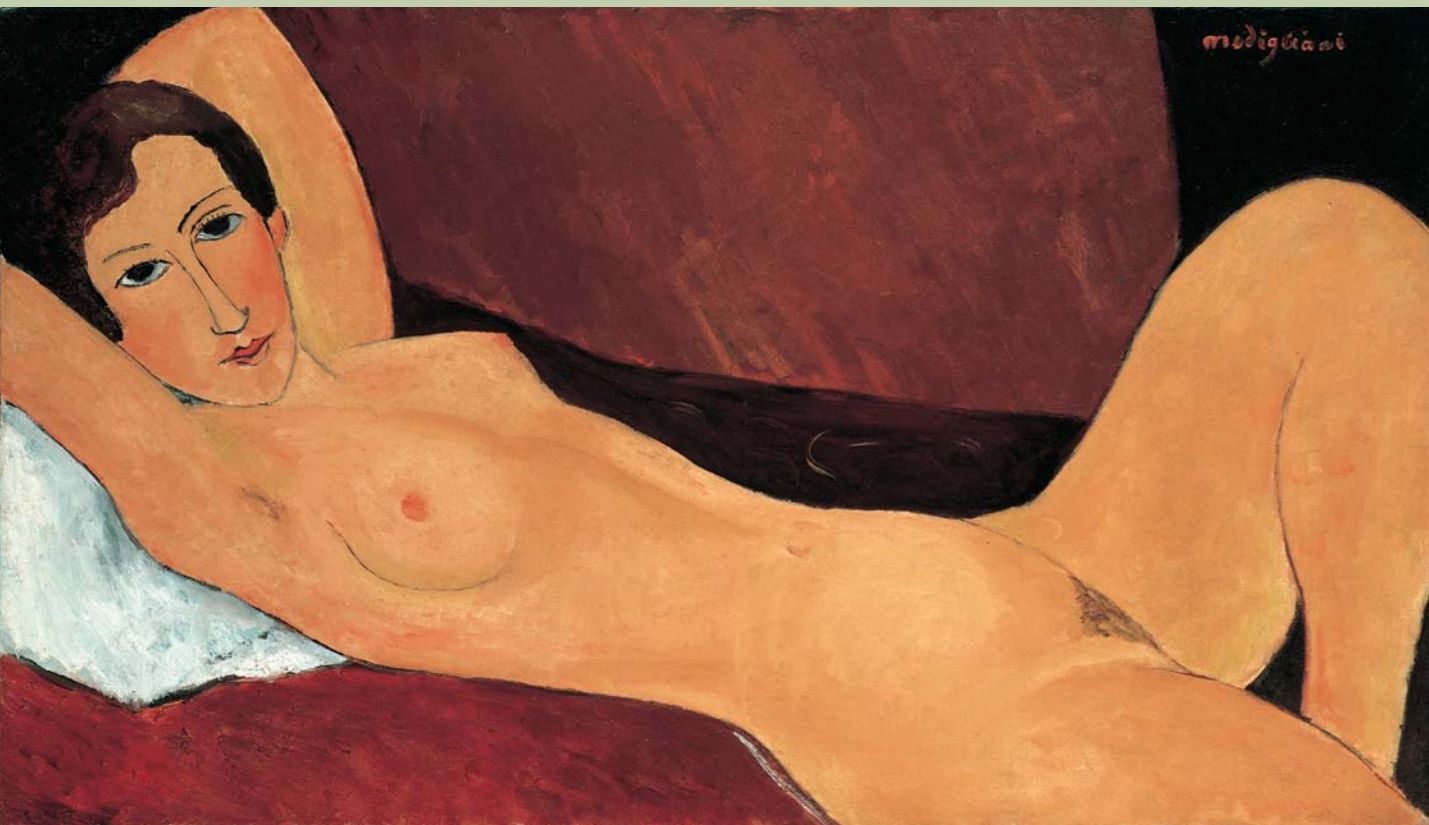
力的激發。從傳統繪畫到當代藝術，視覺藝術的形式、材料早已多元發展，參與者的經驗介入當代藝術創作已是常態。雖然，孩子可能不了解創作內涵，是不是藝術精神性就減弱了呢？其實不然，孩子以最直接的知覺感受作品，不落入文字桎梏，丟個非Yes 或No問題給孩子，問問他們的想法，孩子敏銳而真誠，也許，他們不懂什麼是藝術，卻感受到成人看不到的層面。而「觸覺探險地」鼓勵參觀者用手觸碰，提醒人們世上感覺何其豐富，視覺只是其中一種感官享受，況且，「看」和「摸」有其落差，開發孩童多感官體驗、給予足夠的各種感覺刺激、認識藝術創作的多樣性，以藝術觸發孩子的創意，擴展個人思考，不給「正確」答案，不正是藝術教育的目的之一？■

註釋：

- 1 羅丹口述·葛塞爾筆記·《羅丹藝術論》(1993再版)·頁:47·台北:雄獅。
- 2 Robert Atkins·黃麗綱譯·《藝術開講》(2000)·頁:52·台北:藝術家。

參考文獻：

- Diane Ackerman·莊安祺譯·《感官之旅》(1999)·台北:時報。
 黃謙堂等著·《感覺統合遊戲·在家輕鬆玩》(2010)·台北:新手父母。
 Eddie Wolfram著·傅嘉瑾譯·《拼貼藝術之歷史》(1992)·台北:遠流。



靈魂深處的凝視 莫迪里亞尼的藝術世界

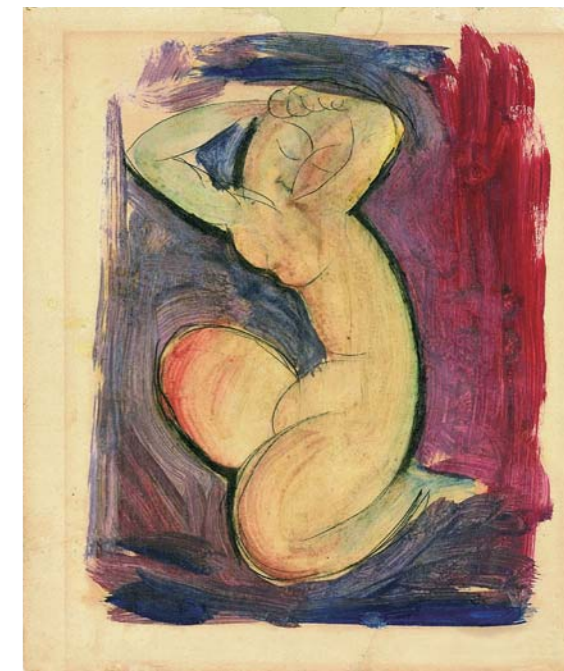
展覽名稱：藝漾眷戀：莫迪里亞尼與他的朋友
展覽日期：2011年4月10日至2011年7月31日
展覽地點：高雄市立美術館101~103展覽室

文／高實珩（臺南大學美術系副教授兼系主任） 圖／莫迪里亞尼法定文獻庫提供



高雄市立美術館與義大利莫迪里亞尼法定文獻庫（M.I.A.L.P.R.）合作舉辦「莫迪里亞尼特展」，展出這位二十世紀初特異獨行，以肖像和裸體繪畫著稱的藝術家，包括油畫、雕刻與素描等重要作品，同時期藝術家摯友們的作品也一併呈現。此次文獻庫所公開珍藏的史料及文獻，足以做為藝術家傳奇一生完美的註腳，有助於我們對二十世紀初歐洲現代藝術的萌發和轉折有更深度的理解。

莫迪里亞尼（Amedeo Clemente Modigliani, 1884~1920）出生於義大利利佛諾（Livorno）的猶太家庭，不久即遭逢父親經商失敗，家族企業破產。他青少年時展露出不凡的藝術天分和興趣，渴望成為藝術家。受到母親鼓勵，曾在故鄉和羅馬的畫室、佛羅倫斯美術學院、威尼斯藝術學院等地學習人體素描、繪畫，雕刻和建築。一九〇六年他二十二歲時移居巴黎，共參加三屆法國「獨立沙龍」展（1908、1910、1911年），在巴黎、倫敦舉行了二次個展（1917、1919年），以及生前最後一次參展「秋季沙龍」（1919年11月）。其三十五歲短暫的藝術生命裡，長期糾纏於貧困、疾病、酒精甚至大麻，但他對肖像、裸體繪畫的投入無怨無悔，藉著人物主題抒發他憂鬱靈魂深處的吶喊。



1|3|4
2|

- 1 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼〈瘦長的大裸女像賽琳·霍華〉1918 油彩、畫布 65×100 cm
- 2 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼（搬去巴黎之前，1905年）
- 3 1917珍妮·艾布戴尼於蒙帕納斯的畫室
- 4 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼〈女柱像，紅色〉紙、蛋彩 1913 34×25cm

巴黎畫派與莫迪里亞尼

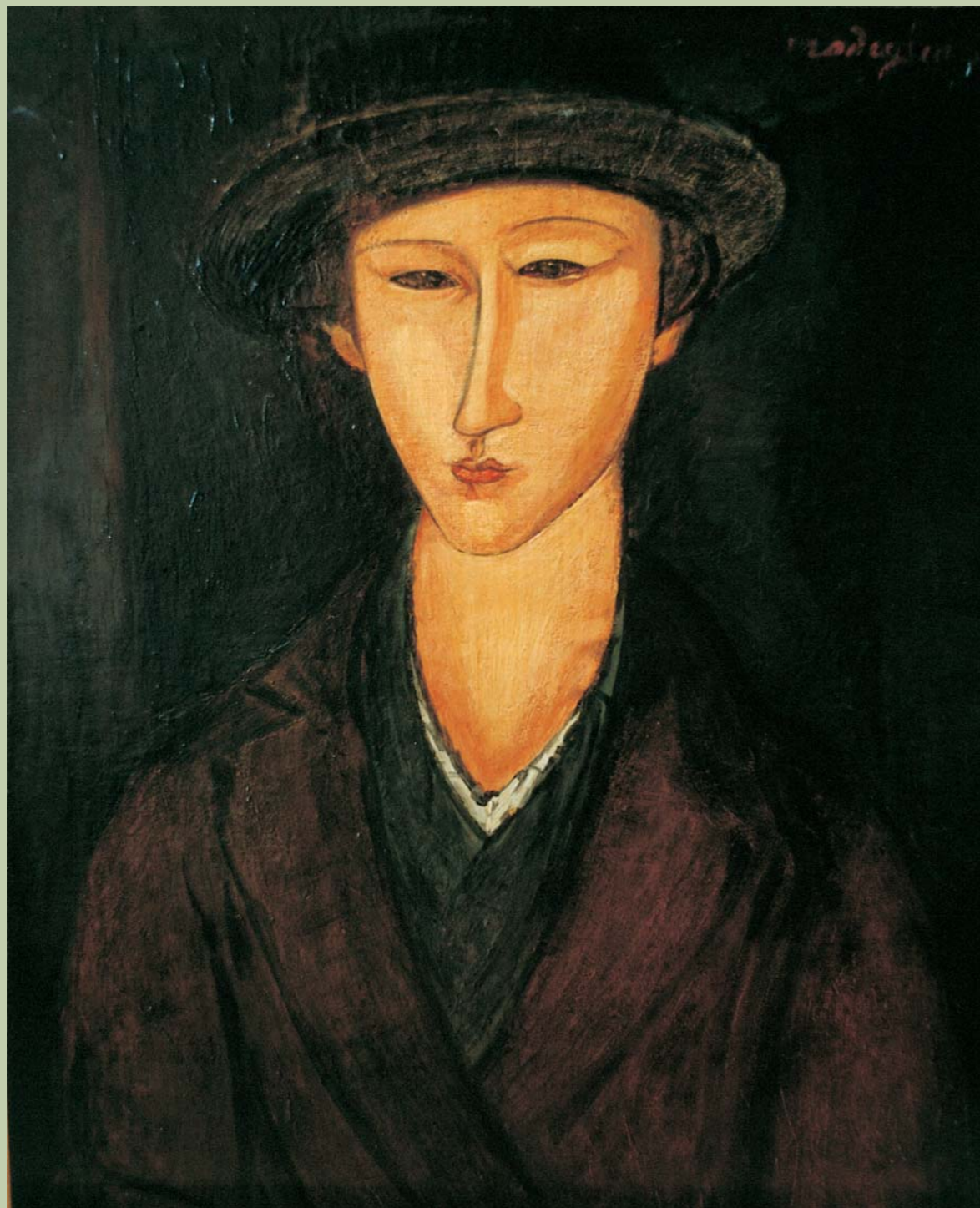
二十世紀初表現主義還影響著法國之際，以巴黎為核心的藝術運動如風起雲湧，包括：新藝術（Art Nouveau）、野獸派、立體主義、未來主義、抽象藝術，以及稍後的達達主義、超現實主義、包浩斯（Bauhaus）等。這些藝術思潮或藝術團體，在充滿冒險、新奇的階段，以各種藝術主張回應歐洲工商激化下危機四伏、動盪不安的社會狀態。一次大戰前的巴黎，形同藝術的國際首都，當時在此有兩處藝術家匯聚之地區：蒙馬特（Montmartre）和蒙巴納斯（Montparnasse）。

蒙馬特山丘的「洗衣舫」（Le Bateau-Lavoir）及馬奇區（Maquis）聚集了許多藝術家，並立即吸引了莫迪里亞尼的加入¹。他於此結識了立體派的畢卡索（P. Picasso，西班牙）、布拉克（G. Braque）、格里斯（J. Gris，西班牙）；野獸派的凡·東榮（K. Van Dongen，荷蘭）、德漢（A. Derain）、杜菲（R. Dufy）；和未來派的塞維里尼（G. Severini，義大利）等人。儘管他與這些藝術家們來往密切，但未曾直接參與他們的藝術運動。

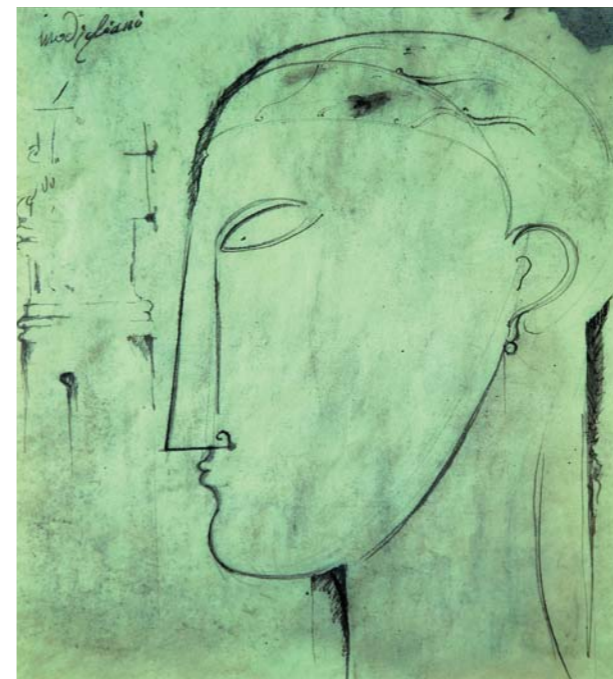
一九〇九年莫迪里亞尼回故鄉後重返巴黎，在巴黎左岸蒙巴納斯的佛吉爾舊城區（Cité Falguière）找到另一

座藝術天堂。此時期這一帶尚未高度開發，陸續移入的外國藝術家以猶太裔為主，由於他們逃離祖國來到巴黎，過著困頓、不穩定的生活，因此落腳於房租便宜的都會邊緣。例如：來自俄國的夏卡爾（Marc Chagall）；立陶宛的蘇丁（C. Soutine）；保加利亞的巴斯安（J. Pascin）；波蘭的奇斯林（M. Kisling）等，此外，還有詩人、作家阿波里奈（G. Apollinaire）和雅各（M. Jacob）。美術史上將一九一〇年前後移居於巴黎的莫迪里亞尼、蘇丁、夏卡爾，加上生長於蒙馬特區的尤特里羅（M. Utrillo，法國），稱做「巴黎畫派」（Ecole de Paris）²。他們作品風格相異，混融著各種文化和特殊藝術語言，顯然無法歸類於盛行的繪畫潮流，這也是罕見不以藝術運動或繪畫風格定名的畫派。

從巴黎畫派的特質來看，有三層意義：（1）年輕藝術家拋開祖國的政治、社會包袱，同時遠離了學院傳統，將巴黎視為精神的庇護所——絕對解放的國度；（2）作品皆具備現代藝術的表現特徵；（3）他們追尋某些詩意的幻覺，而創造出各自獨立的風格。上述是莫迪里亞尼和巴黎畫派畫家共通之處，實際上，也為現代前衛藝術潮流開拓了一條自由主義之路。



1 | 2 | 3
 1 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼 〈馬勒娜的肖像〉 1919 油彩、畫布 65×46cm
 2 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼 〈女像柱頭像〉 1909 紙、鉛筆 27.5×24.5cm
 3 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼 〈頭像〉 1911 銅



莫迪里亞尼主要的作品：雕刻、肖像畫與裸體繪畫，呈現了不同的藝術形式及特徵，分述如下。

原始形象的頭像雕刻

莫迪里亞尼從羅馬尼亞的好友朗庫西 (C. Brancusi) 的雕刻創作過程中得到極大的啟發，感受到直接在材料上雕琢出幾何形體所展現的力量，同時，也受到立體派畢卡索的影響，尤其關注非洲藝術、大西洋雕刻，和猶太希伯來哲學的符號，約於一九〇九至一四年間醉心於雕刻藝術。不同於雕塑的傳統概念，他選擇石塊，依石塊原型直接在石頭上採消去式雕琢法，過程中漸顯露出人物的造形。許多人像的臉形、鼻部與頸部特別拉長、五官粗略而簡化，甚至轉化為一些幾何形體，具有原始 (primitive) 的特徵，例如：〈女像柱頭像〉 (1911)、〈頭像〉 (1910~11) 等，進而影響繪畫中的人物造形。他的這些頭像作品與同時期的立體主義雕刻相較，後者是將對象物多角度分析且抽象化組合，而他是分析對象物特徵、簡化、符號化，進而凸顯其幾何的造形，故呈現本質上的不同。

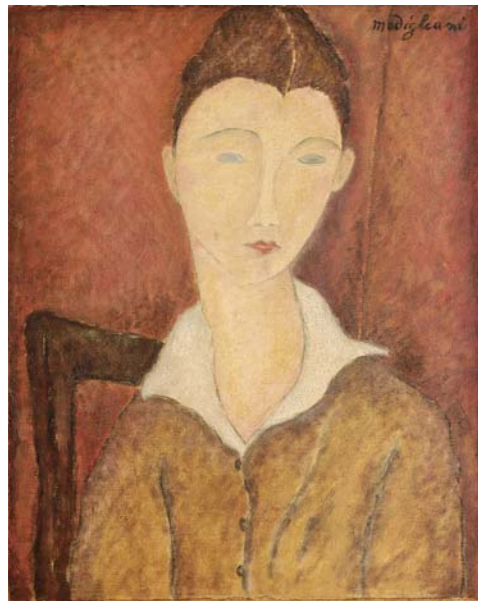
靈魂深處的肖像畫

二十世紀初藝術拋棄模仿論 (imitation)，朝向個體

與社會思潮互動的「表現」 (expression) 形勢前進。莫迪里亞尼晚期 (1915~20年) 瘋狂投入繪畫創作，肖像和裸體人物在線條與色彩的造形觀念上，也受到表現主義的影響，最終演化成一種個人獨特的語彙。早期許多人像素描作品，有一些精緻、頹廢的傾向，和在義大利所受的學院教育，以及自身內傾性格，孤傲、貴族般的氣質有關。在巴黎時期，尤其能感應到工業文明發展下人心靈的流離失所、不安，與根源於大戰前夕所透露出人文的鬱悶與焦躁。藝術家以些微抽象化的形體回應著時代的瘋癲，主角人物因而混合著一種內在的社會性格，這些細微變化透過畫中人物表情、動態一一呈現。

他透過三度立體空間思維，將非洲雕刻的原始造形和神秘感性注入作品，因而創造出一些同時兼具兩種特質的人物肖像畫：一是在完美外形下憂鬱的氣質；二是藉各種繪畫元素探索畫面中之「純粹性」。而畫作中的人物常蘊含著謎樣的神情，由纖細、柔韌線條所構築的形象，演化為一種特殊的書寫或裝飾圖案之痕跡。他經常使用的媒材包括鉛筆、墨水、炭筆、藍色鉛筆、水彩、紙板等，晚期則以油彩、畫布為主。

莫迪里亞尼的繪畫可說是從直覺進入到凝視，過程中猶如叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788~1860) 論及的：直覺擁有解放意志和以無功利狀態的凝視理念，直覺



1|2|3|4

- 1 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼〈圍著白頭巾的年輕女孩（席夢·提霍）〉1917 油彩、畫布 73×50 cm
- 2 莫依斯·奇斯林與阿瑪迪歐·莫迪里亞尼合繪〈奇斯林工作室中的莫迪里亞尼作品〉1918 油彩、畫布 66×63.5 cm
- 3 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼〈柔拉·達荷爾的肖像〉1916 紙上鉛筆與粉蠟筆 20×13.2 cm
- 4 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼〈畢翠斯·哈斯汀絲的肖像〉1915 紙板上的墨水與蛋彩 41×36 cm

就像「整個世界清澈的眼睛」(oeil limpide de l'univers) (Schopenhauer, 1960, p.240)。從這樣的觀點，也發現了他的直覺從經營線條開始，進而創造出獨特的肖像畫。例如在一幅未完成的〈亨利·羅蘭斯坐像〉(1915)裡，人物的基礎來自於粗率的線條，草圖般的線條任由直覺引導著，既構成人物輪廓，同時也是色彩與色彩間的橋樑。待作品逐步形成時，那些原本粗獷的線條亦會逐漸在繪畫過程中，演變為有表現力的線性。拉長的臉、鼻、頸，以及模糊或空洞的眼睛，如雕像般凝視的眼神，是這些人物畫最顯著的特徵。

裸體畫中的身體意象

一九一〇至二〇年代表現性的作品仍頗受注目，莫迪里亞尼畫面中的人體略微變形，以一種特殊的線性效果呈現，線條與線條之間的色彩接近於平塗，被稱為「純粹的形式」。裸女往往被他捨去微末的細節，畫面中盡可能呈現身體的主要部分——頭、頸和三分之二的身體，四肢則寧可簡化或裁切於畫面之外，形成基本的構圖要素。我

們發覺畫家表現這部分身體的理由，在於省略繁文縟節，能使身體的意象無限擴張，也在不經意和經意的線條、筆觸、色彩之間，經由重複、疊蓋等途徑，放任地賦予一種身體意象的張力。就繪畫而言，他這種純粹的形式與當時歐洲主流之結構性的繪畫有所不同，義大利的人物畫傾向於「形而上繪畫」(Peinture métaphysique)：法國立體主義的形式語言則使線條有絕對的優勢。

同時期德漢、奇斯林等的作品中，女性的裸體是經常被置於靜物背景中，或出現在一個門框裡，甚至於窗簾條紋或皺褶前，以物凸顯女性身體的存在感。(Hofstätter, 1972) 而莫迪里亞尼卻將變形的裸婦鋪陳於筆觸、色調之間，其身體與頭部總是略呈反向伸展，帶著憂鬱的氣質，尤其是那巨大無邊、沒有焦點的眼神，彷彿一方面望向觀者，一方面卻泛著虛無，如〈斜臥的裸女〉(1917~8)。作品整體常以中性色調——土黃、棕、橄欖綠、膚色等營造出身體的溫度和優雅的美感，唯一中斷和諧的朱紅色雙唇卻顯突兀。也有些畫中裸女閉上眼的神態，彷彿逃離現實，如〈坐著的裸婦〉(1916)。整體

而言，莫迪里亞尼筆下的人物存在於烏托邦的世界，沒有過多的激情與狂烈，猶如面對社會異狀發出靈魂深處的吶喊。

小結

藝術創作乃是藝術家的身體、情感、記憶、好奇、心緒情感、美學判斷等因素與環境衝撞下的綜合反應。莫迪里亞尼處在一種創作狀態中，是藉頹廢、放蕩，放縱自我而實踐創作，也同時造就了自己「存在的真理」。野性和縱慾的酒神精神是尼采(Friedrich Nietzsche 1844~1900)所主張，他認為藝術和美感是一種對本能心醉神迷的渴望，強調沒有上帝、沒有任何意識形態，來自慾望自身作為存在的意涵。(Nietzsche, 1977) 換言之，人的靈魂深處與夢想不斷交織著，藉著幻象滿足慾望自身。莫迪里亞尼的肖像、裸體畫、素描或雕刻，皆真誠面對自我的放逐，作品作為一種直覺，也是感覺化的投射，雖被拋棄於社會的個體價值系統之外，卻為「藝術作為資本主義社會體制的自我批判」，立下了不容忽視的標竿。■

註釋：

- 1 莫迪里亞尼初抵巴黎時設立工作室於蒙馬特馬奇區·此處被某些人稱為市郊的貧民區·是一處被樹叢所包圍·充斥著老舊房舍的邊緣地帶。參見：克里斯汀·帕利索(2010)·〈莫迪里亞尼——在義大利與法國之間〉一文。
- 2 也有藝術史家主張：廣義的「巴黎畫派」除上述四人外·還包括藍色時期的畢加索·馬諦斯·布拉克·魯奧·巴斯安等藝術家。(Argan, 1989, p.314)

參考書目：

- Hofstätter, Hans H. (1972). *Peinture, gravure et Dessin contemporains*. tra. de l'allemand par Pierre Wirth. Paris : Ed. Albin Michel.
- Negri, Renata (1965). *XXe siècle*. adaptation de S. Sivel et G. Michelson. Paris : Librairie Hachette.
- Argan, Giulio Carlo (1989). *L'Art Moderne—Du siècle des Lumières au monde contemporain*. Paris : Bordas.
- Nietzsche, Friedrich (1977). *Oeuvres philosophiques complètes*. volume I. *La naissance de la tragédie*. Fragments posthumes Automne 1869-Printemps 1872. traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris: Gallimard.
- Schopenhauer, Arthur (1960). *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par A. Burdeau, Paris: PUF.
- 王秀雄(1980)·《世界名畫全集—18》·台北：光復。
- 克里斯汀·帕利索(2010)·〈莫迪里亞尼——在義大利與法國之間〉·高雄：高雄市立美術館。



優選／曾建穎〈千手計畫—第一個一百〉2010 紙本膠彩、日本墨、金箔、銀箔、銅箔 22.5×15.5cm×100

另一個角度觀看2011高雄獎

文／盧妙芳（高雄市立美術館助理編輯）

面對當代藝術創作形式的多元與媒材的多樣化，高雄獎徵件展的辦理，難度愈來愈高。藝術創作是主觀的，沒有妥協的空間。

硬仗

接手承辦「2011高雄獎」，心裡已有準備，是一場硬仗！2010年8月展開籌備會議題擬訂，預計今年7月9日展覽結束，辦理退件、捐贈作品入庫正好7月中旬，足足11個月份徵件展的工作，就像跑“conveyor belt”（輸送帶）一刻不能停，直到產品完成才能下線。

整個工作依階段可區分五大項，辦理籌備會、徵件、召開初審、複審會議、展覽等。徵件前回顧過往辦理經驗，於籌備會時檢視修訂簡章，並諮詢法律顧問有關合理的權責與義務規範。聘請具廣闊視野、公平、公正客觀的初複審委員、國內外觀察員，是本徵件活動成功與否的關鍵要素。委員聘任需考量北中南東區域平衡，兼顧男性女性委員觀點，更重要的是在藝術專業的考量。為接納更多觀點可以介入公辦美展的運作，委員不得連任兩屆，避免偏頗，諸多考量，

無非期許高雄獎能在公開的平台上獎掖具潛力的藝術工作者，思慮周全需顧及諸多選項。五十位委員及國內外觀察員名單，就是在這樣的精神下產生出來。五天九場共1,590件作品的閱讀評選，考驗著委員的體力、耐力，他們通識解讀各類項作品，能言擅寫具十八般武藝！

用心

就如以往，在截止日前，徵件資料才如雪片般飛來，一個個麻布袋扛進，承辦人馬力加足，力求正確迅速整理出評選所需資料。為讓龐大的資料量，準確的被整理出來，今年特別規劃採線上及Word檔案報名，並將往年複審提供的創作理念提前到初審階段，有助於評委深入了解參賽作品。這樣的改變避免手寫資料被誤讀的情形，簡省了整理資料的時間，更重要的是初審時即可提供完整清晰的數位資料。

再考量「新媒體類」委員面對五十三位參賽者高達159件影音作品，單精簡版5分鐘的播放就需費時795分鐘，等於初審第一輪即需13.25個鐘頭，若僅播3分鐘也需8小時，委員極其辛苦，除了迫不得已的解放有5分鐘的休息外，連午餐也不得閒，眼睛盯著螢幕嘴裡吃著便當，真的是「呷飯配畫」！除了流動的畫面，承辦人特別準備靜態紙本資料，試圖減輕評審委員過度沉重的工作。

出運

初審九大類530人參賽（線上報名603），遴聘四十四位初審委員，分九場次舉行，陣仗之大，就像是打了九場五個晝夜的硬仗，一辦理完，呈現虛脫，同仁足感心，送上「妳出運啦！」當然，後續第二關，連著二天形同展覽的複審會，150件作品掛佈在B01、104、105等五個展區，作品效果的呈現、委員動線的規劃，以及二十位



1
2/3

- 1 優選／林世雍〈你今天在上食入什麼？〉2010 油彩 162×130 cm ×3
- 2 優選／林羿東〈DIZZY THEATER-nothing's happening〉2010 油印棉紙 (木刻版畫/版次AP) 250×184 cm
- 3 展場一景

裝置型式參賽者、協同工作人員，約60多人進出會場佈展之管控、使用電力之承載、大型機具的借用、疑難雜症的解決，以一對眾，考驗著承辦人臨場與規劃能力，務求一切在掌控中。面對當代藝術創作形式的多元與媒材的多樣化，高雄獎徵件展的辦理，難度愈來愈高。藝術創作為主觀的，沒有妥協的空間，對於不以販售為前提的學院派年輕創作者，更具有對作品表現的堅持！

觀察

高雄獎由高雄市美術展覽會轉型，從籌備會人聲鼎沸的高雄市畫會團體代表出席，到館方自主邀請專業人士的建言。從幻燈片、相片的送件評選方式到以數位圖像檔評審，一路走來歷經15年。在這裡，筆者有幸為工作人員，更能深入觀察，每一場的評選，委員不同的視點，精關的見解，參賽者當代藝術表現的樣貌都是第一手學習，增長藝術行政工作者的能量。傳統媒材類委員對媒材式微

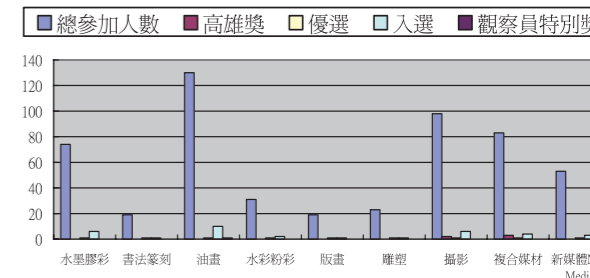


圖表一：2011高雄獎—參賽人數與得獎獎項人數統計表

類項	水墨膠彩	書法篆刻	油畫	水彩粉彩	版畫	雕塑	攝影	複合媒材	新媒體 New Media	合計
總參加人數	74	19	130	31	19	23	98	83	53	530
高雄獎	0	0	0	0	0	0	2	3	0	5
優選	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
入選	6	1	10	2	1	1	6	4	3	34
觀察員特別獎	0	0	1	0	0	0	0	0	1	2

的憂心與期許，當代媒材送件以倍數成長，也從送件數看出各類媒材的消長，似乎可嗅出參賽者對高雄獎走向的判讀（見圖表一）。

初審分類，一直是委員們爭論的議題，從先前的反對，認為是對某些媒材的保護以及是落伍的作法，今年卻大受評審的贊同，認為分類可保有部份媒材的特色與精

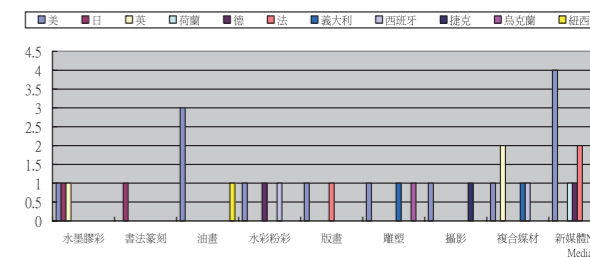


圖表二：2011高雄獎—國外學歷參賽者統計表

類項	水墨膠彩	書法篆刻	油畫	水彩粉彩	版畫	雕塑	攝影	複合媒材	新媒體 New Media	合計
美	1	0	3	1	1	1	1	1	4	13
日	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2
英	1	0	0	0	0	0	0	2	0	3
荷蘭	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
德	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2
法	0	0	0	0	1	0	0	0	2	3
義大利	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2
西班牙	0	0	0	1	0	0	0	1	0	2
捷克	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
烏克蘭	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
紐西蘭	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
合計	3	1	4	3	2	3	2	5	8	31

進。初審分類複審不分類有其使命與歷史淵源，站在美術館部門的角色，須兼顧歷史傳承使命與藝術教育任務，只認同當代性與前衛之媒材，讓某一類媒材被「保育」意義更顯重大。

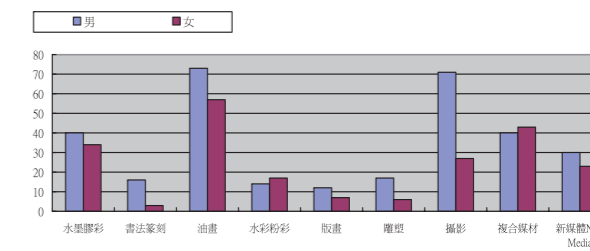
高雄獎的用心經營已被肯定，去年在市議會與市長的支持下獎金加碼至30萬元，吸引眾多藝術高手參賽角



圖表三：2011高雄獎—參賽者男女比率統計表

類項	水墨膠彩	書法篆刻	油畫	水彩粉彩	版畫	雕塑	攝影	複合媒材	新媒體 New Media	合計	百分比
男	40	16	73	14	12	17	71	40	30	313	59%
女	34	3	57	17	7	6	27	43	23	217	41%
合計	74	19	130	31	19	23	98	83	53	530	100%

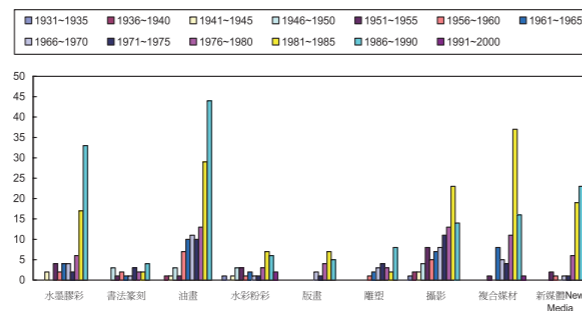
逐，除具知名度的藝術家外，國內著名藝術大學如北藝、台藝、南藝及北中南花東多所教育大學、藝術學院踴躍參與。更有多位遠自美、英、法、德、義大利、西班牙、捷克、烏克蘭、紐西蘭、荷蘭、日本等十一個國家，共三十一位接受藝術學院訓練之留學生送件，其中以美國居多高達13人，送件類別則以新媒體類New Media 4人為最，參與國別之多歷屆未見，也印證高雄獎在台灣藝術獎



■ 圖表四：2011高雄獎—參賽者年齡層統計表

年代人數	類項	水墨膠彩	書法篆刻	油畫	水彩粉彩	版畫	雕塑	攝影	複合媒材	新媒體New Media	合計
1931~1935		0	0	0	1	0	0	1	0	0	2
1936~1940		0	0	1	0	0	0	2	0	0	3
1941~1945		2	0	1	1	0	0	2	0	0	6
1946~1950		0	3	3	3	0	0	4	0	0	13
1951~1955		4	1	1	3	0	0	8	1	2	20
1956~1960		2	2	7	1	0	1	5	0	1	19
1961~1965		4	1	10	2	0	2	7	8	0	34
1966~1970		4	1	11	1	2	3	8	5	1	36
1971~1975		2	3	10	1	1	4	11	4	1	37
1976~1980		6	2	13	3	4	3	13	11	6	61
1981~1985		17	2	29	7	7	2	23	37	19	143
1986~1990		33	4	44	6	5	8	14	16	23	153
1991~2000		0	0	0	2	0	0	0	1	0	3
合計		74	19	130	31	19	23	98	83	53	530

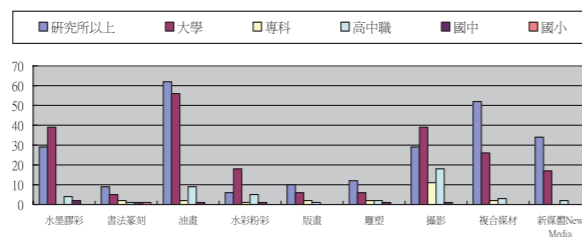
項的被重視程度(見圖表二)。在地的高雄與台北參與者各約佔四分之一強。參賽者男女生比為6:4(見圖表三)。最年輕19歲與最年長80歲送件者,皆出現在水彩粉彩類,版畫類則是年齡層集中於1966~1988,屬於較年輕的族群。大部份參賽者出生年落在西元1981~1990間,介於21~30歲人數約佔了五成五,正值海闊天空,想像力、創作力爆強的世代(見圖表四)。學歷更是歷年



■ 圖表五：2011高雄獎—參賽者教育程度統計表

人數	類項	水墨膠彩	書法篆刻	油畫	水彩粉彩	版畫	雕塑	攝影	複合媒材	新媒體New Media	合計
研究所以上		29	9	62	6	10	12	29	52	34	243
大學		39	5	56	18	6	6	39	26	17	212
專科		0	2	2	1	2	2	11	2	0	22
高中職		4	1	9	5	1	2	18	3	2	45
國中		2	1	1	1		1	1	0	0	7
國小		0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
合計		74	19	130	31	19	23	98	83	53	530

來最高,研究所以上佔總參賽人數的45.85%,尤其新媒體類64%為研究所學歷,複合媒材類也不遑多讓僅差1%(見圖表五)。此屆參賽者學習面向之廣,競爭之激烈,作品之精采,內容更是擺脫年輕世代卡漫現象,呈現出多元面貌。此外,得獎者除了創作技巧的純熟,多了社會關懷與人性探討,對大環境、社會事件、精神內在在多所著墨,評審委員更是指出作品質量俱精,水準歷屆之最!



感動與感謝

難能可貴,喜獲五位高雄獎得主的支持,爽快應允捐贈作品,除了依簡章規定的主作品歸美術館典藏外,額外將另二件參賽作品全數捐給高美館收藏,以完整呈現創作樣貌豐富典藏,依據評委的建議,承辦人再斗膽請求,何孟娟小姐更將未參賽的系列作品「童話—阿蘭」一併捐

出,這是高雄獎開辦以來前所未見,令人十分感動。高雄獎是國內少數保有依媒材分類卻仍受當代藝術創作者青睞的藝術競賽類獎項,一路走來,有若幹的聲音,也獲得許多的支持,如今我們保持著高雄獎的特色與價值,堅定地走自己的路。在此,非常感謝所有參賽者與評審委員對高美館的支持與肯定,有你們真好!▲



優選/吳權倫〈標本博物館「第三章」〉2010 影像輸出成型切割裱於壓克力或鋁版 260×440 cm



展場一景



展場一景