

**編者的話** 1

**組長的話** 6

**市民心聲** 7

**非常報導**

如何繼往？怎樣開來？—從「Le Folauga—繼往開來：紐西蘭當代太平洋藝術」展觀察當代太平洋藝術在紐西蘭的發展背景

◎黃培宜 10

與死亡協商 從他界回返—羅清雲的藝術烏托邦 ◎李友煌 14

誰來美術館？—2008年高雄市立美術館參觀者調查研究

◎曾媚珍 18

**議題特賣場—視覺藝術論壇（南區）**

成名趁早與中年危機—南台灣視覺藝術創作者幾個面向的觀察

◎張惠蘭 26

空氣、土壤與水的改善—2008視覺藝術全國論壇（南區）「藝術創作」組之紀錄與建言 ◎陳宏星 30

時機？契機？轉機？—南台灣藝術市場的優化與拓展 ◎鄭明全

34

鑽木取火抑或等待火種—2008視覺藝術論壇藝術產業類觀察報告

◎吳慧芳 38

城市拓殖—公共藝術與公共工程再思 ◎陳明輝 42

制度與操作的反省—2008全國視覺藝術論壇（南區）公共藝術觀察

◎黃志偉 46

生命情境—談美感教育與生活美學 ◎顏雪花 50

「不富而好美」如何可能？—恐窮狀態下的生活美學 ◎李友煌 54

「加、減」談公共藝術 ◎林勝賢 58

**南島文化當代初探**

根源—南島當代藝術家Jean-Jacque Poiwi ◎黃志偉 62

**最新典藏選粹**

在畫中想望與追求—柳依蘭〈一個藝術家的愛·慾〉 ◎陳秀薇 66

**埤仔內的故事**

內惟埤公園的故事①—濕地 ◎張淵舜 68

**高美鳥事**

神奇的雀榕—高美館園區鳥兒的食物天堂 ◎林宏龍 72

**高美8X景**

緩坡上的風景—高美館迴廊外風情 ◎容麗娟 74

**國際體驗**

移民—全球化時代裡的策展體驗

Jam: Cultural Congestions in Contemporary Asian Art ◎陳誼芳 76

**人民美學檔案**

炫麗的時尚新地標 大立精品館 ◎雨杉 80

**藝術哲學**

以藝術之名 藝術的定義①: Morris Weitz ◎陳宏星 82

**評論家之內心深處**

評論文字對我的多重越界關係 ◎林平 86

**美術館教育**

深廣·行遠 高美館第一線教育人員—導覽志工的培育訓練 ◎林宜秋 90

**專題研究**

能量·動員 南部展之策動與分工 ◎連子儀 94

# 城市拓殖

## 公共藝術與公共工程再思

文/陳明輝（國立高雄師範大學美術系美研所 副教授，2008視覺藝術全國論壇【南區】公共藝術組 發表人）

城市中的公共空間扮演著獨特的角色，彷彿心肺經脈，藉著相遇、碰撞、呼吸、繁殖…連接出動能，成就行動的力量。當今全球各重要都市無不將公共空間發展視為城市發展策略的重點議題，全球一改過去單以經濟展現、工業實力為主軸的發展思維，轉而積極投入藝術、人文元素，將公共空間發展轉化到藝術的公共空間，藉由空間與藝術的媒合，創造積極、有活力的藝術化公共空間。藝術介入公共空間，也介入市民的心靈，城市空間的人文美學意象被深化的同時，城市的自明性連帶也提升。空間因藝術而引導城市、建築、街道與公園共同形塑出整體城市意象與在地化發展。

過去，藝術家創作通常以純粹、單一的個人模式進行敘事；但論及公共藝術的建構，除要求藝術家原創本真性的藝術價值外，還指涉著區域歷史、社群文化、環境生態與空間營造等生猛的公眾議題。故此，藝術家與工程、執行單位互相倚賴的合作機制，也將直接影響公共藝術議題發揮的力道與後續共鳴。本文企圖在制度與操作上的探討，透過公共藝術與公共工程的合作機制再思，讓藝術家、建築師、設計師三方面都能在第一時間取得對空間、基地、景觀的建議權。藉由三方面共同密切的討論與合作，為空間環境量身訂做一個藝術的公共空間，進而強化藝術能量的創造表現與社群互語效益。



● 藝術家、建築師與公部門一起研討出的公共藝術景觀設計—高雄自來水公園。（攝影：鮑忠輝，高雄市政府新聞處提供）

### 靈光流轉下的公共與藝術

後現代主義思潮的前衛藝術家，承襲米開朗基羅、羅丹、布朗庫西、亨利摩爾帶有強烈整體造形性格的「雕塑」，漸由純粹的形式、造形和結構，發展為對空間與場所的關注。而後，雕塑開始自基座被抽離，從大地吸取陽光、空氣、水作為養分，「水平性」替代「垂直性」，緊緊拉繫「藝術/空間」、「藝術/民衆」的關係。這使得藝術空間的再現不再單純觀、唯一解，而趨向多向性之綜合表現，因此環保、生態、兩性、種族、社區、全球化、在地化等意識形態交錯紛陳。這不但一舉打破了藝術和非藝術的界限，解放了作品創作的審美桎梏。在網路科技與新興傳媒的推波助瀾下，「全球化」浪潮席捲地球村，經濟帶動文化的質變；藝術工作者帶領藝術品脫離菁英、離開美術館，以全新態度看待這移動中的世界，走向多向性繁複景緻。



● 高雄自來水公園中陳水財作品〈水管喇叭〉（攝影：林佳禾）

今日公共藝術代表當代藝術思潮的表現，包括地景藝術、環境藝術、觀念藝術等國際上的藝術新發展。且當代的公共藝術必須考量當地歷史、地方文化、人為特色，塑造自明性(Identity)與地方感(Sense of place)<sup>1</sup>。因此，公共藝術從過去只是裝飾性功能到現在提高自明性文化象徵為目的，與過去大眾對公共藝術的想像不大相同，並從「藝術性」表現逐漸轉向「公共性」的議題上。

### 有了百分之一以後

公共藝術涉及的是空間運用的概念，公共空間與公共藝術的關係存在著把空間再領域化為公共的特質，而以藝術詮釋公共空間有許多必須面對的問題。如「創作者的專業態度」、「執行單位的觀念與制度」以及與「民衆參與的公共性」三方面的健全與否，將決定我們是否能擁有理想的公共藝術。

在實際的設置案中，許多個案在質與量上皆差強人意。有些執行案例，從評選到執行，藝術家與評審團都沒有取得價值共識；有些案例意欲在環境中呈現特定的風格取向，但作品設置後缺少持續地關注與維持，文化傳播界在倡導公共藝術時，觀念分歧且模糊不清，導致作品良莠不齊的情形層出不窮。不論公共藝術究竟是「工程」還是「藝術」，現實是，目前公共藝術案執行案例中，承辦單位絕大部分以公共工程角度來審議，如此易流於抹煞公共藝術的實質精神。

### 執行現況與問題

公共藝術的設置不只適用於建築物，非建築物之工程與藝術結合也是公共藝術的課題範圍。透過座談研討會或是實際案例不難看出國內在建築規劃、空間設計、公共藝術、社區民衆參與的執行現況上皆有其困難與問題。如大型公共工程百分之一公共藝術預算之多寡，如何認定？由誰認定？社區民衆參與問題在於民衆參與度之不足，使用單位是否編列後續維護管理經費？建築師與策劃人的中介角色，及公有建築物與公共工程之差異的問題。由於公共藝術設置辦法第十一條明文規定，公共藝術法不足部分，得依政府採購法第二十二條採限制性招標方式辦理。導致大部分藝術工作者難以適應與認同，擔心藝術工作者被視為廠商或藝術創作被視為商品，而其制式僵化的招標作業，惟恐扼殺藝術的創意和品質，相對的影響公共藝術之發展。

就其法規面而言，採購法與公共藝術設置辦法並無抵觸，但由於承辦單位並不熟悉公共藝術設置辦法，且藝術家不習慣政府採購作業流程，心理上排斥文書作業與議價程序，因此，法令與實務的不一致，在執行過程中極易產生不順暢。<sup>2</sup>公共藝術設置辦法新法雖已頒布半年多的時間，但是根據中華民國公共藝術教育發展協會97年度的調查與統計，公共藝術業務對於各縣市審議機關而言，仍有高達八成三的審議機關認為有業務執行上的困難。

文化藝術獎助條例實施以來，台灣公共藝術大都在公共建築或工程完成之後才開始植入公共藝術作品，此種做法與思維把公共工程與人文議題視為獨立的課題，易流於各自為政之執行問題。由於建築師、工程師並未有公共藝術的訓練，因此公共藝術與公共工程結合，在一般建築與營造、工程人員的工作上顯得陌生。雖然興辦

機關於工程開始初期即應召集藝術、工程相關人員成立公共藝術執行小組，但真正與工程開始結合多是在設置階段，公共藝術執行工作進入時間太晚、民衆參與工程交疊的時間非常短，甚至各自進行，互不相干。

為此，筆者認為公共工程結合公共藝術最好是從工程生命週期之最上位計劃即開始推動，在可行研究階段提出願景，並於規劃階段提出實踐對策，最後在設計階段具體落實。最理想情況是，工程顧問團隊應包含藝術創作者，在規劃設計階段一併提出公共藝術的設置計畫，並編列適當的人事費用，讓顧問公司聘請策展人加入計畫中的藝術創作團隊，使工程與藝術儘早結合。建築師與相關藝術家能儘早參與討論整個空間的規劃，設計者也可藉此瞭解每一位藝術家的屬性與表現形式，適切地加以調整其參與的空間。公共工程建設不應再以「可用」、「堪用」為滿足，應以「人本」需求為導向，應重視使用者的真正需求，且強化具有人文精神之工程建設。<sup>3</sup> 故此，公共工程與公共藝術之互動，必須由各自進行，互不相干的分裂現象轉化為緊密結合、相輔相成、且互相合作的關係。將公共藝術、社區參與、人文粹練、文化創意等適度的引入公共工程以滿足並落實人本的需求。

藝術家越早參與建築規劃越好，才能和建築師作「創意過程的對話」。

若等建築物完成後再公開徵選作品，是屬於公共藝術執行的下策。

—慕尼黑建築師布塞 (Hans Busso von Busse)

包浩斯藝術與設計學院院長華特葛羅庇屋斯 (Walter Gropius) 於1919年創校之初開宗明義地說：「造型藝術亦為建築的一部分，建築依賴造型藝術甚深。」

公共藝術學者艾文 (R Irwin) 將公共藝術的公共性分成四個等級，並認為其中「因基地存在的公共藝術」(site-conditioned public Art) 是藝術家最理想的公共藝術創作方式。但在文建會公共藝術設置辦法的框架下，工程部門需要釋出更多的溝通與合作機會才得以達成。理想的模式應該是從徵求設計圖開始，建築師、設計師和藝術家就已經合作為基地的未來共同討論有關空間、景觀、造形、照明、植栽甚至一棵樹的樹相及地表處理等設計創作手法。因此藝術家與建築師、設計師同樣在第一時間取得對空間、基地、景觀的建議權，為空間、環境量身訂做一件藝術品，而不致於淪為「因基地支配的公共藝術」(site-dominant public Art)。

台灣高雄自來水公園原為閒置於光華路與五福路口的土地，長約100公尺，寬約98公尺，基地內有建於1960年的大水塔。2003年高雄市政府工務局將之開發成緊鄰社區的主題公園，自來水公園藉著引進公共藝術裝置，提供了在地藝術家參與城市景觀營造的舞台。園內共有七座公共藝術，處處可見以「水」、「流動」為主題的環境



● 座落於愛河同盟路段光之塔旁之陳明輝作品〈生命的躍動〉(攝影：林佳禾)

規劃。自來水公園閒置空間再利用的關鍵在於將主導空間意象的主權交付予藝術家，一方面跳脫條例的束縛，一方面讓藝術家與建築、工程單位同時進場，保證了藝術本真性的揮灑自如。明亮活潑、開放式的設計使得參觀人潮絡繹不絕，其成功的空間營造，也為高雄市政府贏得內政部營建署「2004台灣優良公園綠地案例傑出獎」。

公共藝術將藝術家、建築師、使用者與空間規劃統合在同一個改造空間之中，從設計到施做，都是講究團隊工作。Catherine Grout曾說：「世界並非總是公共的，只有當它(時間/空間)被共同享有的時候才是」。<sup>4</sup> 不論是都市計畫規劃單位、建築師或藝術家，都必須及早展開溝通及協調，方能營造出具有整體性且高品質的藝術環境空間。



● 座落於愛河同盟路段光之塔旁之陳明輝作品〈生命的躍動〉(攝影：林佳禾)

## 結論

全球人口的激增創造了更多人為建設的需要，以圖創造更便捷的社會，所以「工程」躍上檯面在城市發展中扮演要角。而當代公共藝術介入空間、滲入人群，成為人與人在空間、理念上相遇的媒介，藉由公共藝術產生的互動構建社群溝通平台。就實務來說，相較於建築、公共空間，公共藝術設置領域在過程中是相對容易被忽視的。但無論如何，要讓藝術家在過程中有扎實的著力點，需要擬定更合理有效的審議機制，使得藝術家對基地與場域的背景得以進行充分瞭解，並從計畫起始就展現科際整合的專業效益，讓執行成效與藝術震撼在建案結束後仍能生發源源不絕的人文創意活力。

工程講究的是系統、技術效率、期程等規格化標準，和藝術的無限制、柔性、抽象性質大不相同。但這兩者不一定要涇渭分明，因為公共藝術結合建築、環境空間、表演、設計、工業、藝術等專業領域整合，每個過程需要環環相扣，不應被拆解開來單獨看待，須從連續性的角度來看整個規劃與執行。甚至也可以將百分之一的經費跳脫施工概念，轉而用在設計構思或創意的徵求，專業有了授權，制度充分鬆綁，將更能鼓勵有創意但沒有施工經驗的人才投入。<sup>5</sup> 當藝術與工程的規劃被同時尊重，資源也就能更順暢地被利用，創造積極有活力的公共空間藝術化。這將帶來國家整體藝文水平提昇的長期內在價值，以及經濟改革發展效益及國家競爭力提升的外在價值。藉著工程與藝術的媒合，「公共空間的藝術」轉化到「藝術的公共空間」，引動台灣的生民活力和產業振興。■

## 參考文獻：

1. 文建會，〈2003醫療機構與公共藝術-公共藝術實務講習實錄講習實錄〉，台北市：文建會，九十二年。
2. 倪再沁，〈台灣公共藝術的探索〉，台北市：藝術家，民國86年。
3. 郭文昌，〈公共藝術管理及其美學之研究〉，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，民國90年。
4. 郭文昌，〈公共藝術的美學思維-公共藝術的轉角思維〉，高雄：春暉，民國93年。
5. 陳郁秀等，〈當代藝術風文建會文化環境年專輯3〉，台北市：文建會，民國92年。
6. 陳惠婷，〈公共藝術在台灣〉，台北市：藝術家，民國86年。
7. 劉千美，〈差異與實踐〉，台北縣：立緒，民國90年。
8. 蕭新煌、劉維公，〈迎接美感社會的來臨：現代社會生活與美感〉，台北市：國立台灣藝術教育館，民國90年。
9. Bruno S. Frey著，蔡宜真等譯，〈當藝術遇上經濟〉，台北市：典藏，民國92年。
10. Catherine Grout，姚孟吟譯，〈藝術介入空間〉，台北：遠流，民國91年。
11. David Throsby著，張維倫等譯，〈文化經濟學〉，台北市：典藏，民國92年。
12. Philip Smith，林宗德，〈文化理論的面貌〉，台北縣：韋伯文化，民國93年。
13. 李思賢，〈藝術之光 光之高雄-話從替藝術史增色到為高雄點妝的光〉，《藝術認證》，第十期，06.10，頁65。
14. 張行道，「工程技術顧問業結合公共藝術社區參與及文化創意具體方案之研究」，行政院公共工程委員會專案研究計劃，民國94年。
15. 陳碧琳 著，九〇年代台灣公共藝術之研究，南華大學：美學與藝術管理研究所碩士論文，民國九十一年。

## 註釋：

- 1 陳碧琳 著，九〇年代台灣公共藝術之研究，南華大學：美學與藝術管理研究所碩士論文，民國九十一年。
- 2 郭文昌 著，公共藝術設置政策的批評，《公共藝術的美學思維-公共藝術的轉角思維》，高雄：春暉，民國九十三年，頁123-141。
- 3 2004年11月10日行政院第2914次會議「工程顧問服務業發展綱領及行動方案」。
- 4 Catherine Grout著，姚孟吟譯，《藝術介入空間：都會裡的藝術創作》，台北市：遠流，民國 九十一年，頁26。
- 5 林正仁，〈遊園〉，《2003醫療機構與公共藝術-公共藝術實務講習實錄講習實錄》，台北市：文建會，九十二年，頁190。

# 鑽木取火 抑或等待火種

## 2008視覺藝術論壇藝術產業類觀察報告

文／吳慧芳（藝術工作者，2008視覺藝術全國論壇【南區】藝術產業組 觀察員）

高雄藝術產業面臨的困境包括資源分配不均、媒體發聲弱勢等問題，20年前和20年後並沒有太大不同；高雄藝術產業的人士，勇敢的說出「南部藝術產業界的需求」，期待猶如火種般的政策制定，得以借力使力共創優質的產業發展環境；一方面仍努力靠自己的力量-鑽木取火，以求生存。

### 另一段北高之間遙遠的距離

「2008台北國際藝術博覽會」總交易額新台幣7.5億元，創下藝博十五年來最好成績，入場人數高達七萬兩千多人。這則新聞在甫出爐的「2008台灣十大視覺藝術新聞」票選活動中名列第一；同樣的事件，也成為2008視覺藝術全國論壇南區藝術產業類報告的破題，但報告人卻多加註了一句：「參展的111家畫廊中只有一家是高雄的畫廊」這後一句著實讓在座藝術界人士冷得發抖。（作者按：事實上是二家（五千年藝術空間和琢璞畫廊）但追究一家或二家，已經沒有太大意義！）

藝術家、畫廊和收藏家是視覺藝術產業鼎立的三足，分別扮演生產者、中介者、消費者的角色，其中畫廊的存在，是藝術產業發展重要的環節。關於畫廊的發展，同為直轄市的北高兩市，其間的差距一直是存在著的，八0年代台北已進入蓬勃的畫廊時代，而高雄才略具畫廊經營的雛形；九0年代畫廊產業的興盛蓬勃是台灣普遍的現象，高雄當然也不例外；九0年代中期以後，整體經濟大環境的不景氣，藝術市場全面受影響，但是台北畫廊還是維持一定的數量，而高雄卻跟著景氣走，景氣好的時候，畫廊一家接著一家開，景氣衰退，畫廊結束營業的骨牌效應卻相對明顯。

2000年以來，兩岸藝術活動活躍、市場也漸趨升溫，近兩年藝術市場交易熱度更迅速攀升，華人藝術品在國內外拍賣會迭創新高，到08年中的台北藝博可說秀到最高點，然而這一股藝術市場交易熱潮硬是吹不到高雄；08年下半年以後藝術市場卻戲劇化急凍，加上全球性的景氣寒冬，高雄藝術產業的冷灶想要回溫，似乎就更形遙遠了。



●2001年高雄畫廊業者以團體戰推出「民間版」的賞禮藝術節，和官方大型活動相呼應。圖為當時配合展出的福華沙龍展場。（圖／吳慧芳提供）

### 圓桌會議的產業期許

2008年下旬文建會在全台分區辦理全國視覺藝術論壇，匯集各地區藝文界的看法和建言，以作為下一波政策指標方向。產業就是市場，講到市場不外乎資金、人才、空間等三個要項，如何才能務實而有效地提升高雄藝術產業？在南區藝術產業類的分組座談中，與會人員針對市場必備的三個要項做出下列幾點結論：

一、提出藝術產業助產條例：建議至少提供50億供藝術家或藝文業者申請無息融資，同時由文化機關作連帶保證；此外享有3-5年的免稅優惠。

二、公有閒置空間的釋放：釋出至少500公頃的閒置公有地做為藝文用途，同時降低租用門檻，並補貼水電等空間設施的基本支出。

三、建立藝術產業平台：由中央出資經營藝文軟體的建置，建立網路行銷平台。

四、鼓勵藝術消費：以類似國民旅遊卡的形式，鼓勵民衆進行藝文消費，如購買藝術品等藝術消費，可採低利貸款或無息分期等。

其次，包括希望擴大產業訊息傳遞的面向，沒有行銷，畫廊的能量就無法釋放，民衆也無從接收產業訊息；藉由政策的力量提高台灣藝術家在國際的能見度；辦理南部藝術博覽會以反映現階段經營者的需求；也有業者提出加強同業之間的合縱連橫等。出席會議的文建會主管單位針對藝術產業組的建議，對於人才資料庫的建立及藝文資訊平台的建立，表示已在整合當中，至於融資、優惠促參以及文藝免稅額等，因涉及行政立法及其他財經主事單位，未能有具體的回應。

公部門是否還能提供民間畫廊其他有效振興產業的實質協助或是公私合作呢？畫廊的敏感度一直是走在美術館之前的，把藝術家推上國際舞台的，更常是畫廊而非美術館，同時無可否認，藝術博覽會是藝術市場的重要指標，而參與國際性藝術博覽會正是打開國內畫廊國際視野、增加能見度的方式之一；以新加坡和韓國為例，都



●豆皮推薦展—蔡孟閻個展（圖／豆皮提供）



●野狗性格強烈的白屋畫廊外觀。（攝影／吳慧芳）

是以政府的力量來挹注產業的發展。所以鼓勵及補助畫廊參加國際性的博覽會應該是立即可行的，如果能以區域平衡為考量，分別推薦北中南東各區優秀的畫廊參與國際性博覽會，不僅得以建立各地區畫廊的品牌，另一方面也是建立藝術家品牌和國際能見度的良方。

### 單打獨鬥與合縱連橫

回顧九〇年代以來，高雄畫廊業者之間以及業者與地方政府之間的合作，不在少數，例如同業之間的南部畫廊聯誼會，高美館辦理多年的「畫廊散步」等，後來都因為畫廊空間數量實在太少而中斷。2002年在高雄市工商展覽中心舉行的高雄藝術博覽會，是中華民國畫廊協會成立十年來首度到高雄舉辦畫廊博覽會，即由高雄市政府文化局全額補助高雄畫廊業者場租費、降低外縣市畫廊參展的場租費，同時委託新濱碼頭藝術總監鄭明全策劃「高雄神話・打狗傳奇」當代藝術展，突顯高雄意象，並且由高美館在幕後擔任協調折衝的角色。當時規劃了三大主題區，包括以「高雄意象」為主題的高雄館、台灣當代藝術區，以及畫廊展覽區，畫廊協會共有16家畫廊參展。在全台灣畫廊景氣持續低迷的當時，公部門的協助的確適時凝聚了高雄畫廊業者經營的意念。公部門對畫廊產業的協助方面，還包括行政院南部服務中心也在2003年作過一次南部畫廊博覽會。其實畫廊業者期待公部門的協助，並不是期待將市場炒熱，而是希望藉公部門的力量來協助藝術空間的發展。

不過以往高雄業者之間的合縱連橫策略，著重在同區域業者間的結盟，現在的策略則因南部地區畫廊業者的稀落，勢必跨區域來尋求合作對象。例如現階段高雄最活躍的商業畫廊當屬新思惟人文空間，藝術總監鄭明全就提出他將跨區域尋求同業間的合縱連橫，以打開南部藝術市場的侷限。

把本地畫廊推上國際舞台，不一定要等待中央的政策，其實地方政府也有能力可以伸出援手，以高雄市政府2002年積極促成畫廊博覽會在高雄舉行為例，也是開地方政府補助民間畫廊業者之先例。如果現階段高市府有文化遠見，再度率先補助或協助高雄畫廊進軍國際藝博，不僅有一個示範的起頭作用，也能提振在寒冬求生存的畫廊業者的士氣，且高雄業者經營的藝術家大多以南部藝術家為主，市府此舉亦能提高在地藝術家的國際能見度，達到建立品牌的效應。



●駁二展出的金屬工藝展，成功地聚集人氣和買氣。(攝影／吳慧芳)



●新思惟畫廊推出「芝麻開門」小額畫作聯展，刺激藝術消費者的入門。圖為石晉華的參展作品〈參萬元整〉。(圖／新思惟提供)

### 畫廊是不會消滅的

目前高雄的商業畫廊的確屈指可數，但在緩慢的產業脈流中仍然暗伏著幾股潛流。去年(2008)7月熟諳畫廊運作的老將鄭明全接手新思惟人文空間，從早期的串門、新生態到新濱碼頭，無論複合式商業畫廊或替代空間，鄭明全都打過數場美好的戰役，這次重掌商業空間，深獲藝文界人士的寄盼；還有業界的新面孔「自然之島」人文空間，學行銷出身的負責人林佳蓉，以餐飲和藝文複合式型態的經營哲學，自成一格。另外，在文創設計產業面，是高雄市政府近年來著意的面向，加上南部地區大專院校視覺傳達設計類科系很多，青年學子的參與是龐大的族群，例如今年初在駁二藝術特區展出的金屬工藝經濟美學展即叫好叫座，此展以精緻且生活化的金工設計和靈活的行銷手法，自開幕以來已吸引超過20萬人次的參觀人潮，且買氣不墜。

其實高雄的畫廊型態，還有另一種類似野狗的特質——自由奔跑，具有生猛活力以及在荒地求生的本能，最典型的是八〇年代末的阿普畫廊；現在則有新濱碼頭藝術空間、豆皮文藝咖啡館和橋頭糖廠的白屋畫廊等，以及「糧食庫房」、「燕陶坊」以及青年藝術家林慶芳位於新崛江商圈的工作室兼新秀展覽空間等等。新濱碼頭最近經過改組，改由五年級的黃文勇接執行長，象徵著一個世代的交棒，未來新濱的走向和發展備受觀察；「豆皮」自成立以來，始終都是在藝術市場景氣低點，它也如故地走自己的路，倒是最近推出的推薦展系列，其中不乏頗被看好的年輕藝術家，包括曾獲高雄獎推薦獎的蔡孟閻及獲高雄獎的林慶芳等人，較不似以往那麼實驗性格強烈；去年底由橋頭文史協會蔣耀賢及藝文人士等集資承租橋頭糖廠招待所用地所成立的「白屋畫廊」，成員組成和經營模式都類似阿普和串門的結合體，股東們雖然都有投資「有去無回」的心理準備，但很明確的將以商業畫廊的運作模式來經營白屋。

2005年行政院南部聯合服務中心曾舉辦「2005南方藝象系列—南方視覺藝術產業關懷座談會」，與會人士即懇切地指出，九〇年代中期以後高雄藝術市場趨於泡沫化，除了大環境的經濟因素外，關鍵的主因是高雄缺乏深厚的文化空氣；藝術市場只是視覺藝術產業的外在徵候，深厚的文化空氣，才是產業的活力源頭。唯有積極維繫文化空氣的熱度，才是活絡產業的先決契機。畫廊是藝術產業溫度的指標，只要空氣回溫，畫廊自然出現。

高雄藝術產業面臨的困境包括資源分配的不均、媒體發聲的弱勢等問題，20年前和20年後並沒有太大不同；如何提升高雄藝術產業的產值？建立在地名牌、強化業者之間的合縱連橫、藉由官民合作的力量共創產值等，亦屬老生常談，沒有更高明的策略；分組座談所提的結論更可能只是一場「講乎自己爽」的發言。然而關心高雄藝術產業的人士，需要的不再是教條式的教戰守策，而是勇敢的說出「南部藝術產業界的需求」，期待猶如火種般的政策制定，得以借力使力共創優質的產業發展環境；一方面則仍然「頭犁犁」靠自己的力量—鑽木取火，以求生存。寒冬中，人的思慮難免呈現渾沌，且容許藝術產業界的和自我催眠：「藝術產業是未來新貴！」然後相互取暖直到春天來臨。■



# 與死亡協商 從他界回返

## 羅清雲的藝術烏托邦

文/李友煌（文字工作者）

羅清雲在創作中重塑、建構的印度生命群像，已成為他一己的精神理想國、藝術烏托邦，那是眾生的居所、諸神的國度，已非印度、亦非台灣，既是印度、也是台灣……

### 楔子、在途中

眾生皆是未來佛菩薩，如果人世的苦難從不可能有一刻消失的時候，而未來不可知且不可恃，那麼現世就是最近最真的天國，眾生便成諸神，而所有苦難也就有了美好的理由與平靜的歸宿……

羅清雲在死亡陰影籠罩下，嘔心瀝血的瘋狂創作之舉，在留給人們龐大的藝術資產與美的饗宴的同時，也帶給人們無限的驚愕、欽佩與不解，這不解主要來自他的創作題材是以異域而非家國為依歸，因而引發論者不同的揣測與推論，試圖為他的藝術創作之

途找到一條返鄉的路，總結他的藝術成就於既有的框架中。然而，羅清雲的心靈壯遊並未完全歸返，因為熾熱的旅人總是在途中(on the road)，即使身體已經返家、消亡。

### 與死亡協商：疾病的隱喻·死亡的陰影

疾病是生命的暗面，一較幽暗的公民身分。每個來到這世界的人都握有雙重公民身分……遲早我們都會成為疾病王國的公民。……我的觀點是疾病不是隱喻，考量疾病的最誠實方式是避開

隱喻性思考。然而要在未受隱喻污染的疾病王國定居是件幾乎不可能的事。<sup>1</sup>

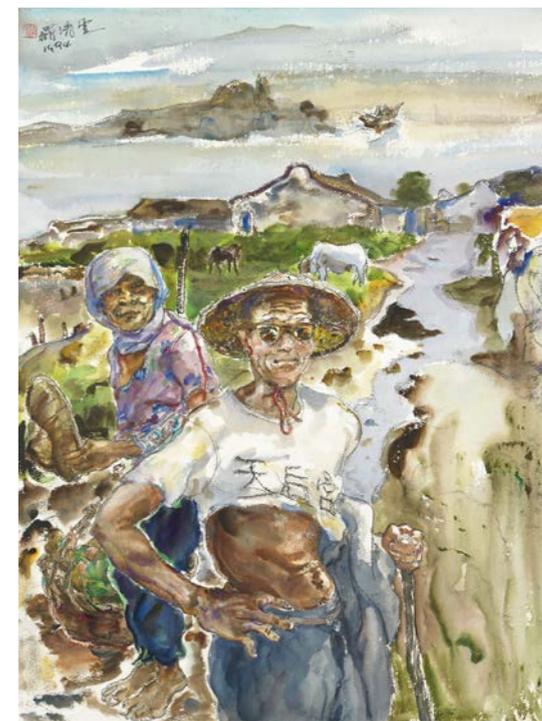
「癌」這個名字令人感到恐懼。只要癌被視為邪惡、難於征服的侵略者，而不只是病，多數罹癌者就會因獲悉罹癌而心憂氣沮。解決之道不是不告訴癌症病人事實，而是矯正對癌的看法，解除附在癌身上的迷思。<sup>2</sup>

2004年12月28日，蘇珊·桑塔格因急性骨髓性白血病逝世。三十多年來，她與不同形式的癌症鬥爭，包括乳癌和子宮癌。<sup>3</sup>在現代藝術的領域，桑塔格極力「反對闡釋」(Against Interpretation)，在與死亡協商的過程，她致力於剝除「疾病的隱喻」，包括肺結核、癌、AIDS。即使時隔2、30年<sup>4</sup>，癌（惡性腫瘤）在台灣社會仍是令人聞之色變的國人十大死因之首，癌之邪惡、癌與死亡的等號、癌的可怕與不治，恐怕仍是多數人對癌的直接反應，並持續透過各種媒體散播、複製、強化這種迷思與偏見。

在這樣的社會集體氛圍下，心知罹癌的羅清雲是如何與癌對抗、與死亡協商的？1984年夏天（虛擲一段誤診時光後），羅清雲經診斷確定罹患鼻咽癌，而這年稍早（寒假）他才剛從尼泊爾、印度首次旅行歸來，甫投身個人創作生涯的轉捩點與「大發生期」。

確定罹癌，對於當時的藝術家和羅家人而言，定是晴天霹靂。其中的煎熬與怖懼，絕非局外人事後可以體會萬一。1988年台北榮總第二次術後，羅清雲於日記中寫道：

當退下紗布照到鏡子時，我無語問蒼天。「無鼻無嘴」這句台語我應了。我看了又氣又憐，老天懲罰？有何意義，雖不是大善人，為人還是蠻有原則的向善人家，有人說，這是前世結下來的債，真是氣煞人。旁觀者みっちやん看得較清楚，深怕我出院後，若是回到高雄一定吃不消別人的冷眼，(p119)一度建議，將畫室轉售，出家到碧潭畔的一家寺院（高雄宏法寺的分院）暫避。我心裡想，躲不是辦法，要面對現實，我的年紀已經不小，五十來歲，夠本了。早年惡劣的環境本就多病，多位同輩的精英早已不幸，我能幸運偷生如今，已屬萬幸。我要回高雄看看，反正此生的意義與價值，全賴藝術的作為，也許老天的好意，教我少活動，少講話，死心地全力作畫，該給我的都會給我，已被剝奪的與我何干。回到高雄，其實我很在意別人盯我行注目禮，好在台灣地區是全世界最合適我生存的地方，正因空氣污染，街上帶口罩的人士到處都是，已不是新鮮事。<sup>5</sup>



● 羅清雲〈快樂的農夫〉紙本、水彩 79x54.5cm 1994 家屬典藏

癌症的隱喻往往與善惡相連，罹癌是老天爺給的懲罰，原因是作惡、欠債（上輩子的），就好像中古時代的瘟疫、黑死病被視為天譴般，降禍予道德敗壞的城。病不單純是病，還是審判；癌不僅是不治之症，更是不體面的病，而癌症病人也連帶被汙名化。以病之名，癌彷彿傳染病般，人人避之惟恐不及，何況術後帶著殘毀的臉。惟在如此的社會癌反應下，羅清雲自怨自艾的時間很短，以口罩為面具，他堅持返回高雄，這是他創作的地方，他要持續畫下去，因為他認定「此生的意義與價值，全賴藝術的作為」；反向思考的結果，罹癌成了「老天的好意，教我少活動，少講話，死心地全力作畫」。

藝術家當然不是向疾病屈服，他持續尋求治療、承受痛苦與折磨，但他勇於面對自己罹癌的事實與可能的後果——死亡。雖然，在日記中，羅清雲從未正面提及「死亡」，但藝術家與死亡的協商已經展開。對於一位視覺藝術工作者而言，眼睛最重要，其他部位的器官都無關緊要，所以畫家才會在剪除上口罩蓋及牙齒手術後說「已被剝奪的與我何干」，才會在視力惡化（癌細胞轉移至眼球後神經）時說「我懇求上蒼保佑我眼睛平安無事，以完成我的心願。」<sup>6</sup>而藝術家的心願當然是創作，特別是第三次印度之旅歸來後再度滿漲急切的創作欲望，其創作題旨「雖畫非為本土，然而這批可愛的人類依然維持其祖先的原



● 羅清雲〈巴斯巴提那斯〉油彩、畫布 333x248.5cm 1992 家屬典藏



貌，肅立在地球上綿延下來，可敬！我們能為她們畫一份心意，也是應該的。現代文明的蠶食，這一些土著將會失真原貌，代之而起的是一批現代化土著，商品代替了自然，原始美盡失。目前想表現山地同胞的原始風貌，已經難於尋找。」<sup>7</sup>

事實上，藝術家面對的是雙重的時間壓力，除了日記中明言的現代文明對原始民族風貌的鯨吞蠶食，還有籠罩於個人生命中越來越巨大厚重的死亡陰影，羅清雲知道自己跟時間賽跑，他希望上帝多給他一點時間和必要的健康器官。

### 旅行：去到他界，再從他界回返

不只是部分，而是所有的敘事體寫作，以及或所有的寫作，其深層動機都是來自對「人必有死」這一點的畏懼和驚迷——想要冒險前往地府一遊，並將某樣事物或某個人帶回人世。<sup>8</sup>

瑪格麗特·愛特伍的說法不只適用寫作，也可以用來解釋各種創作欲望，包括視覺藝術。人皆有死，特別是面對遼闊壯麗的天地，永恆的時空，人的渺小孤絕感格外濃烈，格外蠢升想留下點什麼的欲望，即使是隻字片語、雪泥鴻爪。創作的深層動機，來自死亡的威脅。可以想見，受癌細胞如影隨行的包圍侵蝕的羅清雲，死亡的威脅格外迫近，創作的欲望與能量自然加倍噴發了。

創作，是自他界汲取力量和資源，這他界擴大而

言之，是自體以外，嚴格來說是作者熟悉世界以外的陌生天地。而死亡大概是生者最遙不可及的距離，充滿神秘與不可言說，故冥界地府總成為創作的想像之地，黑暗空無裡有太多的擁擠。而過往的一切、死者群居之地亦可做如是觀，我們從歷史學習，那是死者發言的聖殿，還有汗牛充棟的文物，或慷慨陳言或喃喃低語，而他們都因為重覆我們現在的舉措——學習、創作、死亡，而與過往銜接，而接續成為我們的一部分。

「所有的作家都必須從現在去到很久很久以前，必須從這裡去到那裡，必須向下走到故事保存的地方，必須小心不被過去俘虜而動彈不得。」<sup>9</sup>對筆者而言，這篇文章的產出，不正是與死者協商的结果嗎？藉由藝術家身後留下的大量創作與日記，與之交談、密談，企圖將他帶回人世；而對羅清雲而言，他的「他界」是異境、他鄉，他的「過往」是封存於現代的古老民族的古老時光，死亡的喪鐘已然敲響，在停響前，他必須加緊搬運，有多少搬多少、有多久搬多久。

藉畫筆、顏料，羅清雲渴望說出，不僅只是山山水水、城市聚落等遠觀的風景，更是更貼近的圖像，那是人們的生活——故事，也是羅清雲心靈深處渴求的生活原型、他的故事、他的烏托邦。藝術家以色彩和線條說故事，而繪畫中的「敘事體」，則非人物畫莫屬了。這也是論者觀察到羅清雲創作主題改變的主要原因（蕭瓊瑞曾言：「面對這個全世界最稠密的國度（指印度），『人物』首次凌駕畫家長期描繪的『風景』，成為創作的主题」<sup>10</sup>）。

遮蓋、失落（在現代文明的破壞或日開發下），原初美好的地景不見，所以藝術家迫切於揭露、保留；地景如此，人文現象亦同，這世界處於快速的變遷中，舊有的、傳統的、古老的、原始的一切，不分黑白，都被現代文明同化了，世界越來越相似，藝術家能以畫筆和權力對抗嗎？風景畫、人物畫能發

揮什麼作用？

戒嚴時代，連在自己的土地上，台灣人的移動也受到限制，景色優美的地方，不是被獨裁者畫為行館，就是處處山禁、海禁，因此格外引發畫家對家鄉內「他界」的渴望，一如禁書效應。開放觀光後，一窩蜂的海外觀光行旅展開，對藝術工作者而言，炫麗紛呈的陌生國度充滿吸引力，大量異國風光的繪畫、攝影畫面被捕捉帶回國內，浮光掠影、獵奇采風在所難免，初期確也對封閉已久的台灣人心靈造成震撼，但這樣的感動隨著同質作品的日多而遞減、麻痺。

旅行、寫生，亦是羅清雲最重要的藝術創作模式，他慣於從大地汲取創作的能量，紀錄大地的表情，並表現對台灣土地的深厚情感；海外之旅是此一創作模式的延伸與提升，始自1980年的歐洲13國之旅，但此行若與日後造成藝術家心緒波濤洶湧的尼泊爾、印度之旅相較，只能用小波短浪來形容。<sup>11</sup>

緊接著是1981年的東南亞四國（菲律賓、新加坡、泰國、香港）之旅。觀察其兩度海外之旅返國後的畫作表現，顯然在羅清雲心目中，一般人印象中的「文明國度」比不上「落後國家」，特別是在表現繪畫敘事能力的人物畫方面更是如此，而此一現象在1984、1989、1993的尼泊爾、印度之旅<sup>12</sup>愈發強烈。可見羅清雲已超脫一般畫家耽溺異國風光的審美品味，由遠而近，進一步貼近當地生活群像；並鍾情於保有民族特色的人物刻畫。羅清雲情歸印度也許只是個開頭，如天假其年，讓他有機會完成他夢想中的非洲、巴布新幾內亞之旅<sup>13</sup>，他筆下恐將表現更原始的土著文化之美。

旅行是在空間移動的過程中獲得心靈的撞擊，而撞擊的力道來自異己（異文化），旅行不同於觀光之處在於非逸樂性與深度感受，其異於流浪之處在於它的目的性及必定歸返而非始終遊蕩。旅行對異己的體驗超越紀實與報導——

旅行文學是建構出作者的「自我主體」與「他者」間的對話交鋒，自我主體離家在外，產生對烏托邦的欲求，使自我主體持續藉由外在世界的刺激而生內省思考，重構內在結構的自我主體。<sup>14</sup>

寫作如此，繪畫亦然。因此我們可以說，羅清雲在創作中重塑、建構的印度生命群像，已成為他一己的精神理想國、藝術烏托邦，那是眾生的居所、諸神的國度，已非印度、亦非台灣，既是印度、也是台灣；因為對羅清雲而言，這場「致命的約會」<sup>15</sup>，是以他的心靈為相遇激盪的場域，以油彩噴發於畫布

上的。撞擊之後，印度進入藝術家、改變了藝術家，而印度也成為羅清雲的印度。因此，當我們重新觀看這許多藝術家進入世界帶回來的「故事」時，我們必須清楚的知道，故事的主角具有雙重性，而作者隱藏其中。

### 結論：世人將藉由我的痕跡知道我

「去到他界，再從他界返回」<sup>16</sup>，羅清雲的繪畫敘事體「…在此時此地帶著權威發言，而權威來自於去過（實際上或比喻上）彼時彼地…」<sup>17</sup>，且藝術家確實帶回並創造了一些不同凡響的故事——對我們而言是無價的藝術寶藏。在台灣的旅行美術史上，羅清雲已立下一面重要的里程碑，印度因他而開口，交互彰顯出獨特而強烈的意義與價值。

最後容我改寫詩人奧維德（Ovid）的話做為此文結尾：

然而，命運將留給我痕跡，  
世人將藉由我的痕跡知道我。<sup>18</sup> ■

註釋：

- 1 詳見蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著、刁筱華譯，《疾病的隱喻》（台北：大田出版，2000），頁9。
- 2 同上，頁11。
- 3 資料引自維基百科，<http://tw.search.yahoo.com/search?ei=utf-&fr=s1v3&p=%E7%B6%AD%E5%9F%BA%E7%99%BE%E7%A7%91>
- 4 大田出版《疾病的隱喻》一書集結桑塔格1978年的《疾病的隱喻》及1989年的《愛滋及其隱喻》二書。
- 5 羅清雲日記，頁21，由羅潔尹提供。
- 6 羅清雲日記，頁29，由羅潔尹提供。
- 7 羅清雲日記，頁28，由羅潔尹提供。
- 8 瑪格麗特·愛特伍（Margaret Atwood）著，嚴韻譯，《與死者協商》（台北：麥田出版，2004），頁206。
- 9 同上，頁228。
- 10 蕭瓊瑞，〈在異鄉遇見故鄉——羅清雲的「印度系列」〉。
- 11 羅清雲日記中僅寫下簡短的結語：「這一趟旅遊，雖然走馬看花，心得卻是豐收。是日後作畫借鏡和信念。」見羅清雲日記，頁16。
- 12 1984年為尼泊爾、印度之旅，1989年為尼泊爾之旅，1993年為印度之旅。
- 13 「有時候也夢想到非洲、巴布新幾內亞去看看…」見羅清雲日記，頁28。
- 14 引自張淑玲，〈台灣旅遊文學著述（期刊論文、會議資料部分）之評介〉<http://www.lib.thu.edu.tw/~lidato/63-200612/PG07.htm>
- 15 同上。
- 16 引自瑪格麗特·愛特伍（Margaret Atwood）著，嚴韻譯，《與死者協商》（台北：麥田出版，2004），頁229。
- 17 同上。
- 18 原詩為「然而，命運將留給我聲音，／世人將藉由我的聲音知道我」，引自瑪格麗特·愛特伍著，嚴韻譯，《與死者協商》（台北：麥田出版，2004），頁230。



● 羅清雲〈牡丹嫁女〉油彩、畫布 133x162cm 1993 高雄市立美術館典藏

# 成名趁早與中年危機

## 南台灣視覺藝術創作者幾個面向的觀察

文、圖片提供/張惠蘭（東海大學美術系 助理教授，2008視覺藝術全國論壇【南區】藝術創作組 發言人）

現階段正值政府大力推動文化創意產業的同時，個人認為，創意與人才才是視覺藝術領域各項週邊文化創意產業及帶動推廣活動的核心與主力。

累積過去長期在南台灣創作、教學及觀察，不論是擔任橋仔頭糖廠藝術村藝術總監或是高苑科技大學藝文中心主任的機會，期間經歷了台灣泡沫式的藝術村發展以及地方文化館的推動，政府文化政策本身最大的問題是各種立意良善的計畫過於短暫以致未能持續給予創作者不同機會與能量的累積。

現階段南台灣視覺藝術創作者所面臨的幾個現實面問題，就我個人看來，雖說大部分與台灣其他區域面臨共同問題，不過就文化資源的供給、藝術網脈的連結、相關平台建立以及藝術行銷的管道上仍與北部有一些差異。



●橋仔頭糖廠 雕塑雙年展 盧明德作品《此時此刻》。(攝影吳欣穎)

### 成名要趁早

有志於成為專業藝術創作者的人，不論國內外一般而言所採取的正規路線是進入相關藝術科系，加上現階段國內各項獎助的機制重心是在於年輕藝術工作者，若想成為專業的主流藝術創作者的話，如同過去處於「省展」時代，晉升管道是獲得省展獎項的加持與永久免審查的榮譽；而當下最佳捷徑也是從學生時代便獲得台北或高雄美展大獎的榮譽，獲首獎者不僅可獲得策展人與各方的注意也同時建立了知名度，雖然還在校園中就讀，便已開始有各種展演邀約或是畫廊代理；同時文建會與各基金會有許多對年輕藝術家的補助計畫，或是提供國際上藝術村的進駐管道……也就是說若成名無法趁早，也錯過了藝術學校與公部門的認證，想要成為專業創作者，便需要獨自走不同於主流的崎嶇道路。



●橋仔頭糖廠藝術村第七期立陶宛藝術家Sigitas Staniunas進駐邀請台灣音樂工作者跨界發表作品。

在南台灣創作者更需要具有強大而孤獨的能力才能獨立於主流網絡之外完成自我，因為儘管高雄市身為直轄市，但發生在高雄的展覽很容易就被歸類成為地方展，若是發生在台北，自然的新聞上就被當作是全國版，加上南部策展專業人才的欠缺與藝術評論的匱乏，這也使得南台灣的藝術家，在被關注的能見度上除了要趁年輕遊走四方，也同時需要耐得住寂寞。

### 中年危機

不論成名與否的創作者，身份職業欄內不會有屬於藝術家的欄位，社會上的公、私立機構也缺乏機制協助藝術家的「退休」，或是再進修的扶助計畫；相對於年輕藝術工作者，許多計畫或是補助上對於中年的藝術工作者缺乏相對的關注，這種對待藝術家的情況好比國內許多工程發包，只有營建問題以及兩年的保固，卻沒有維護管理的計畫或營運的經費，自然衍生了許多所費不貲的蚊子館；同樣的藝術家喪失了年輕時的獎助機會，中年後也任其自生自滅。在法國，視覺藝術工作者可以加入「藝術家之家 La Maison des Artists」，此組織協助視覺藝術家維護其社會權益與福利，藝術家以藝術家身分繳稅，同時也可以享有藝術家的退休金，過去台灣民間藝術組織如視覺藝術聯盟等協會，試圖改善藝術家權益，但實際上尚未能如願。

因此當專業藝術家邁入中年時未能或是不想進入校園教書，如何安身立命、促進台灣中生代的藝術持續發展？國內許多優秀的中生代藝術家長期處於經濟疲憊與創作同時並存的狀態，需要有持續的能量注入；只是在此，我們卻也不能不忽略年齡限制的做法之下，背後所隱含的另一種訊息：因為即使年輕藝術家可爭取各種獎助，但卻看不到步入中年之後的未來時，難免不得不產生焦慮感，徘徊於現實生活與專心創作之間。

### 藝術創作者展演、創作的空間以及行銷網絡的不足

藝術村與另類藝術空間，若營運的穩定性不錯與國際合作交流的特色通常對推動當地文化與藝術多元的發展具有相當重要的影響力，如大巴黎市當代典藏中心（FRAC IIs-de-France）的實驗空間可以透過這樣的機制，不定期的連結展出正好旅居在巴黎國際藝術村（Cité Internationale des Arts）中的藝術家；另一著名進駐計畫是由東京宮（Palais de Tokyo）的創意實驗室計畫（Le Pavillon），曾經來橋仔頭糖廠藝術村進駐的法籍藝術家 N.Juillard 便曾進駐該地，也因該地的聲望而讓進駐在東京宮的藝術家有了更多的機會。

而國內隨著九二一地震的影響而改變「九九峰藝術村」的執行計畫，國內一度衍生出



● 橋仔頭糖廠藝術村2006年進駐藝術家蘇淑美將駐村期間製作的作品展於高苑藝文中心。

許多曇花一現的藝術村計畫，尤其是亞洲地區現階段非常需要藝術村形態的創意環境的推動，提供給藝術工作者一個兼富空間與時間的界面，與藝術及非藝術的各個領域進行文化相關的各種實驗以及行銷的管道。

隨著南臺灣營運期程最久之之一的橋仔頭糖廠藝術村藝術家進駐計畫的結束，橋仔頭糖廠藝術村過去幾年來提供藝術家進駐並且產生多樣國際合作的交流，同時也與不同社區及校園互動：如高苑科技大學藝文中心的畫廊空間便透過與藝術村連結的機制，不定期的展出正好進駐橋仔頭糖廠藝術村中的國內外藝術家，對藝術介入校園帶來許多能量；現階段除了高雄市立美術館與高苑、正修的校園藝術中心外，南台灣極缺乏創作、展演的空間及創作與交流的專業平台，持續為創意工作者提供研究、文化交流以及行銷等相關服務，在橋頭之後，提供創作者進駐創作與發表空間的南投中興新村藝術村也已在2008年底悄然結束。

### 他山之石

2008年12月筆者擔任共同計畫主持人，協助文建會相關成員赴法實地參訪文化設施，不同於國內藝術村的激增到日益減少，法國仍舊穩定增加多元類型藝術進駐空間，其中兩個空間的藝術家進駐計畫，空間規劃上重視創作者的創作需求，將原創放在文化產業之前，視創作與探索的過程即是一種藝術作品：

#### ● 普雷羅卡「黑暗亭台」(Le Pavillon Noir de Preljocaj)



● 法國普雷羅卡普雷羅卡「黑暗亭台」(Le Pavillon Noir de Preljocaj) 提供當代舞蹈專業進駐現地創作暨展演用途。

位於法國南部的普羅旺斯-艾克斯(Aix-en-Provence)，兼具舞蹈進駐創作暨表演廳的功能。黑暗亭台提供當代舞蹈專業進駐現地創作暨展演用途，也是法國唯一最專業提供舞蹈工作者現地創作製作舞碼發表之處，力求呈現藝術創作的過程與演出的實際狀況貼切，空間基本上就規劃了排練室與表演廳一樣的尺寸，空間極簡、廊道有機的穿過排練場銜接不同的空間，不浪費空間也節省許多資源，謙虛而實用的考量體貼藝術家的需求，在此完成的作品由黑暗亭台典藏舞碼，有非常專業的公共關係小組建立黑暗亭台本身的國際網脈，並透過此專業平台積極協助舞團國內外巡迴發表奠立基礎。

#### ● 104創意藝術中心(Cent quatre)

不同於黑暗亭台的新建，至今被列為歷史建築、至1997年前身為巴黎市立殯儀館的104(Cent quatre)，歷經兩年整修工程，在2008年秋季開放的104位於巴黎第十九區的歐貝維利耶街(rue d'Aubervilliers)，興建完成於1873年；改裝後的一百零四是個具有中央挑高大廳，由左右兩側分別對等的建築體，其中從東到西的主要長廊可達225平方公尺，從上到下分成三層樓的空間所組成。

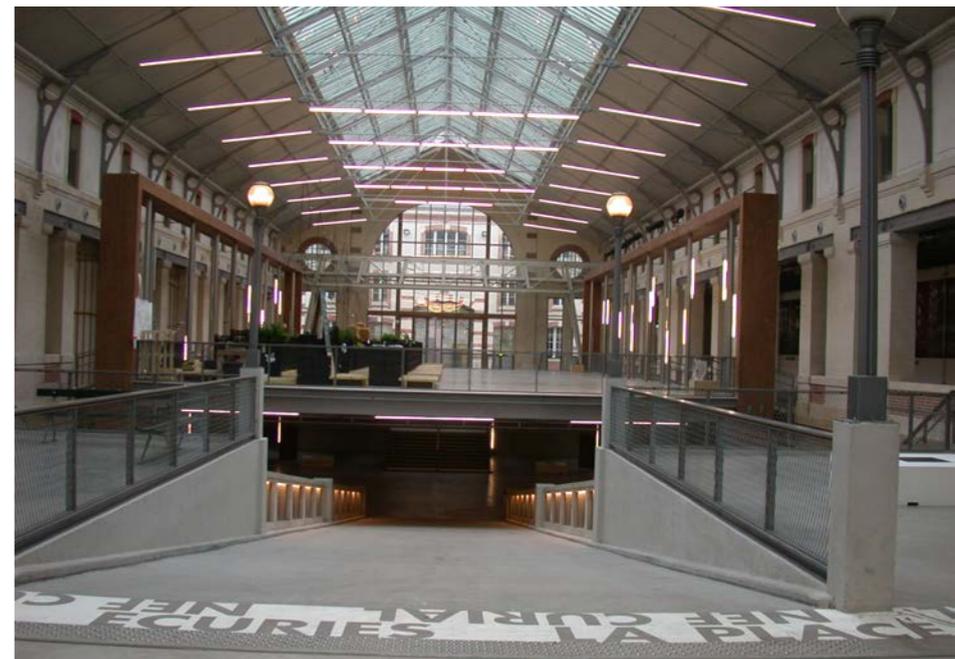
駐村期限介於1個月到最長1年，一個月1500歐元的補助金；該計畫的特色在於該中心的推動主力與資金來源雖是主要由巴黎市政府來負擔佔百分之八十，然其以文化互助公法人機構(établissement public de coopération culturelle - EPCC)的模式，代表其中一部份的運作經費是需由該中心自營的商業活動所補足。

自許做為創作與民衆之間開放的平台，從文學到戲劇、音樂到舞蹈、電影到錄像、造形藝術到時尚，104 Cent quatre除了開放給不同領域的創作者申請駐村之外，該中心預計每年接受近35件的創作計畫，並推出四場大型藝術節慶活動，以及駐村藝術家工作室開放日，讓民衆得以進一步參與創作的過程。集合了當代跨領域進駐創作與展示的空間，占地總面積35,000平方米，服務台、餐廳、咖啡廳與書局...等多元化的服務與商業中心；特殊節慶與商業活動區；兩間分別可容納200與400人次的多功能表演廳；共擁有16個駐村藝術家工作室；18個辦公室、創作工坊供業餘藝術家使用的藝術陶冶區、儲藏室、162個車位，整區最多共可容納5,000人次，這一大膽的藝術進駐計畫有助於將藝術生活分散到巴黎所有街區，一如前身是屠宰場的La villete文化創意園區(Des abattoirs au premier parc culturel urbain)，在1974年最後一隻牛死亡之後歷經多年規劃到營運吸引許多親子共享的成功案例；特別是104試圖透過進駐計畫轉化充滿移民與失業人口的此區，實質上的空間及軟體的規劃104視為此區群眾與藝術交會的十字路口，並提供在地的居民工作與社會福利團體進駐的機會。

### 從雙年展看國際性大展與在地藝術發展的關連

2008年隨著台北市立美術館的台北雙年展的開幕，同時間，上海雙年展、廣州三年展、新加坡雙年展、光州雙年展、橫濱三年展以及國美館的台灣雙年展也逐一登場。這些國際大展瞬間聚焦了全球的藝術家以及藝術愛好者的目光。然而，這些聚集了大量政府單位資源的藝術大展是要達到什麼目的？塑造城市文化形象？刺激在地觀光？提升在地藝術的曝光度？還是針對市民進行藝術教化？同時與在地藝術者的關係為何？

有時在地藝術者因基於政治正確的考量，而被邀請參與國內大型國際性展演，但事實是「保障名額」畢竟是階段性的策略而非目的，如何建立「雙年展」與在地經常性藝術發展的關連，以及這二者之間的關係如何真正地有利各位藝術工作者以及整個藝術生態，除了期待政府部門文化政策的擬定能具創意思維外，更重要的真正理解藝術創作的本質，提供藝術相關事務研究、顧問、諮詢的管道，特別是加強與藝術創作息息相關的藝術評論家與策展人等相關人才的培育。現階段正值政府大力推動文化創意產業的同時，個人認為，創意與人才才是視覺藝術領域各項週邊文化創意產業及帶動推廣活動的核心與主力。■



● 2008年10月正式對外敞開大門的104藝術村Le CENT QUATRE原為法國巴黎市立殯儀館。

## 肉惟埤公園的故事 11 濕地

文/張淵舜（高雄市立美術館教育推廣組 組長） 攝影/林宏龍

濕地可能是一個少人關切的課題，但是透露著人與自然的關係，從互相競爭、到共容共存，我們有幸於內惟埤，有機會可以思考人與自然的相處之道。

從一開始在撰寫「埤仔內的故事」時，首先躍入腦海的課題就是「埤仔」本身的故事，也就是這一塊由自然轉為人工，濕地的故事。一方面因為它最與主題關連，另外也因為它於園區中最为明顯（佔地約3公頃），又位於中心。然它所涉及的問題卻最為龐雜與多元，牽引出的是人類環境與城市變遷的歷程，以及台灣濕地所面臨的一系列課題，也因此醞釀一段時間。

### 濕地是人類文明孕育的所在

在談埤仔內的濕地之前，先來瞭解一下世界各國的情形。

綜觀世界重要的文明，大都源於河川與其所氾濫的濕地平原，如歷史上所熟知位於北非滋養古埃及文明的尼羅河濕地平原、西亞的美索不達米亞濕地平

原、中國的黃河流域周邊的濕地平原，以及印度的印度河與恆河濕地平原等等。這些文明依靠著河川一次次的氾濫，肥沃周邊的土壤，逐漸形成人類的聚落，歷經千百年來發展出偉大的文明，也孕育出世界重要的城市。

因此，我們會發現世界上許多城市大都是傍水而生，經由河間濕地淤積，河口平原的發展，奠定聚落的集中，城市的雛形經由時間的累進逐漸成熟起來，回溯各個城市名稱的原始意涵，即可得到進一步的映證：如德國「柏林」、俄羅斯「莫斯科」，地名原意皆為沼澤地。法國「巴黎」，地名原意為低濕地。義大利「羅馬」，地名原意為河川流經之地。泰國「曼谷」，地名原意為雞蛋樹生長茂盛的水鄉。西班牙「馬德里」，地名原意為豐沛的湧水。「台北」地名為「艋舺」是原住民稱獨木舟或獨木舟聚集的地方。<sup>1</sup>

### 龍吐水之域

在台灣，北部最有名的濕地應屬早期的台北湖，幾百年前北部凱達格蘭族稱台北為大加蚋，又作大佳蚋、大佳蟻，大加臘等。據傳為平埔族語Ketagalan（凱達格蘭）省音而得；又傳Tagal原指沼澤。<sup>2</sup>可能是用來形容早期的台北盆地周邊的濕地，即是「埤埔」。「埤」是一個有趣的字，顯然是由「水」與「土」組成的字，算是一個六書中的「會意」字，將兩個獨體字組合而成，併合起來表達這個字的意思，也就是土上有水之地，以現代的文字來說就是所謂的濕地。台語的「埤」，在發音上可能是傳神的形容東西進入濕地陷下之音。

高雄也有許多地名是與低地或濕地有著特殊的關係，像凹仔底、楠仔坑、內惟埤。凹仔底公園早期是一片人煙罕至的水田區域，如今成為「農十六」重劃

區，每逢雨後草地上，便是汪洋一片，需一至二週的時間方能使水再度滲入地表之下，因此每每吸引許多蜻蜓誤以為是水窪而來此產卵。

內惟埤則是早期曹公圳流經的埤塘之一，更是高雄重要的灌溉埤塘，所在「里」的名稱為「龍水」，反映出在地先民對這個塊土地的瞭解與美麗的想像，是龍吐水之域。至今已轉成人工湖，每逢雨季或颱風大雨過後，鄰近馬卡道路靠近原有雕塑公園的園區周邊，仍然會泊泊的吐出水來，痕跡明顯可見。

### 從人定勝天到還地於自然

儘管世界上的每一個城市都有其天然與人文環境，改變的速度也不一，然而城市在變遷中似乎多少隱含著濕地消失的因素。隨著人口的聚集，墾殖過程中與自然爭地，與水爭地。人類的足跡蔓延，世界各



## 埤仔內的故事 Story of Neiweipi

國都市化的結果，河川與濕地的逐步消失，代之而來的卻是不透水的鋪面擴增。

人類在演化的過程中，絞盡腦汁，與自然搏鬥，抱持人定勝天的精神，與自然爭地，攫取大自然的資源。原本是土、是水之域的綠地、濕地，被人類改造為建地，取而代之的是鋼筋水泥、柏油等，無法呼吸透氣的地表。造成日益嚴重水土失衡的現象，每當空氣中的雨水落下，本有透水河川與地表森林、丘陵平原綠地的吸附，可以讓水分在流經大海的過程中，慢慢回歸地表，土壤可涵養水分，大量的水由高處自低處流動時，經由層層表土、植物的吸收，可讓水量減少下來。因此以往即使下大雨，仍較少有嚴重的災患（除非颱風），並非早先的排水設施比現在完善，而是地面仍保留有許多自然水土循環的機制。

我們來看一下周遭的例子，高雄縣的鳥松在原小貝湖所在的長庚醫院院區，填土造陸，將原有的濕地填平，使得原本滯洪的水域消失，如遇大雨大量的水只好往低處人家去，逢雨就淹，也就不見怪了。最有名的台北縣汐止，位於基隆河中游河岸，舊名「水返腳」，從地名就可知是河川潮汐所止之處，人們築屋

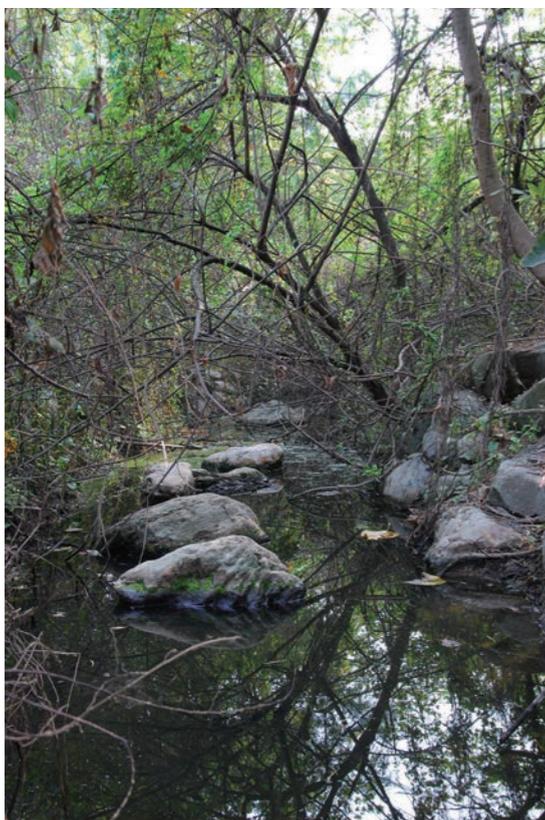
於水域之上，儘管堤防常常修築，仍無法解決水患問題，這些都是人定勝天的思維與案例。

相反的，高雄這樣一個一百五十多萬人居住的大城市，應該算是台灣大城市中最早考量濕地問題的一個。政府單位在民間團體與學校專業單位的協助下，建構城市的濕地系統，重新向自然學習，理解自然，探討與自然相處的法則，發展「濕地生態廊道」概念，這幾年下來也收到一定的成效。

譬如說高雄市明誠路近高速公路本和里社區原是一處低地，以往也是逢雨就淹的地區，如今重新改造為滯洪池公園。最近在施工的凹子底重劃區的新建公園，儘管尚未完工，從地貌上也可見保留了一處滯洪的水域。另外，中央公園的濕地保留、內惟埤濕地公園、高速公路下羨仔林濕地公園（興建中）、洲仔濕地公園、半屏湖濕地、援中港濕地公園等等。這些是在大多的城市中，少數還地於自然的例子。

濕地可能是一個少人關切的課題，但是透露著人與自然的關係，從互相競爭、到共存，我們有幸於內惟埤，有機會可以思考人與自然的相處之道。▲  
註釋：

- 1 計畫主持人方偉達。2006。《聽，濕地在唱歌：城市的生態復育手冊》。發行單位：高雄市政府工務局，總代理：新自然主義股份有限公司。頁42-45。
- 2 依據維基百科：「大加蚋」又作大佳蚋、大佳蠟，大加臘等，用字未規範。為早期臺北市地名，今已罕用。據傳為平埔族語Ketagalan（凱達格蘭）省音而得；又傳Tagal原指沼澤。



● 園區中的水渠



● 水渠一景