

藝術認證 NO.19

非常報導

- 06 輕盈的年代已然來臨—“高雄獎”初審觀察報告 ◎陳水財
10 求藝於市—2008年高雄獎複審觀察和感想 ◎高干惠
16 《高雄獎》制度設計的根本問題—《2008高雄獎》初審觀察的一點感悟 ◎李思賢
22 醃製出的真我—「我就是我」柳依蘭個展 ◎黃志偉
26 「發現典藏系列：筆墨傳精神—水墨中的人物」展
什麼土地？什麼人？—淺談山水人物畫的見與不見 ◎李友煌
31 台灣美術經典一百—留刻台灣美術發展 ◎倪再沁
34 時尚它不深刻嗎？將時尚置放在Communal Art與社會脈絡下的思考—由「新寶島地攤隊 2」的《時尚聖誕》談起 ◎許淑真
38 發揚剝肉性格復興拼裝文化—「美術高雄2007：機械總動員」藝術家vs藝評家座談紀實（下） ◎記錄：吳慧芳、羅潔尹

議題特賣場 高藝術的常民元素

- 44 七彩電光琉璃花—台灣常民文化圖像轉譯 ◎黃文勇
50 為心靈擬造神祇—侯俊明的木刻版畫 ◎洪健元
52 生命的自省與回歸—鄭政煌 宗教與藝術的溶匯 ◎李幸潔
54 反「客」為主的價值與追尋—彭賢祥的鄉土情懷 ◎李幸潔
56 「剪」花非花「看」霧非霧—劉時棟的剪花世界 ◎李幸潔
58 承古風·創新意—李宜穆的偶雕世界 ◎高子衿
60 環保心·藝術情—陳三火的剪黏創作 ◎高子衿
62 無國度必快來—施工忠吳的國家信仰發展史 ◎高子衿
64 神遊於太古鴻蒙中—魏滔的古籍今畫 ◎高子衿

藝術介入南島

- 66 真摯率性的原民形象—林天瑞的原住民人物速寫 ◎吳慧芳

最新典藏選粹

- 68 終身致力研究蘆雁畫—張文德〈蘆荻秋影〉 ◎應廣勤

埤仔內的故事

- 70 內惟埤公園的故事 7—都市化 ◎張淵舜

高美鳥事

- 74 我不笨，我有話要說 ◎林宏龍

藝術的流浪

- 76 安居在一個不存在的地方 ◎張惠蘭

特別藝術

- 78 SUPER 鼠TART—超級鼠星星迎新春 ◎雨杉

人民美學檔案

- 80 粉紅樂陶陶—鳥松「燕陶坊」 ◎雨杉

兒童美學

- 82 關於想像力—以高雄兒童美術館「驚奇就是美-超現實的奇思幻境」展覽為例（下） ◎陳嬋娟

專題研究

- 86 卑屈表現主義從漫畫圖像談起（下） ◎李錦明
92 台灣當代女性藝術轉型之必要與困境（上） ◎許淑真

街頭談藝錄

- 96 城市曼陀羅—佛光緣美術館高雄館從社區出發 ◎吳慧芳

高美8x景

- 100 無牆美術館—無門之門 高美館入口意象—標誌石 ◎容麗娟

內惟埤藝術批評DIY量販店

- 102 弗瑞德·葛萊漢（Fred Graham）〈Te Toi o Nga Rangi〉 ◎李俊賢

前發行人的話

- 1 ◎李俊賢

組長的話

2

市民心聲

3

無國度必快來

施工忠吳的國家信仰發展史

文/高子衿（文字工作者）

對於施工忠吳來說，「讓國家概念存在於信仰的層次，也會比實質的國家形式更加地浪漫」。

作品中大量涉及台灣常民信仰文化，以及呼應政治情勢的施工忠吳，其實在學成教育階段都是在美國度過的，留美期間曾受過建築、物理、音樂的多重訓練背景，不愁生活的壓力，日子過的平穩而充滿理想，一直到了30歲時，他才回到台灣，那年，台灣因為天安門事件而使得整個島國充滿沸沸揚揚的騷動，許多民眾跑上街頭示威靜坐，聲援北京的學生，施工忠吳認為，「那種抗爭感覺好像是嘉年華會，沒有人會出事，有種令人感到快樂和希望！就這樣我開始從事藝術創作，之前我不是藝術家也不是藝術科系的人，但是，那種社會氣氛讓我變成

藝術家，是台灣的社會環境和集體記憶讓我產生共同存在感，突然間，我發現在美國十多年的生命竟然是一片空白」。也是因為如此的心境，他認為之後的「台灣福德寺」系列的創作者並不是他，這些作品會出現，是因為在這樣的時空環境和社會氣氛下，才因運而生，台灣才是真正的創作者，而不是他讓藝術品誕生。

「台灣歷史的發展過程是一部國家信仰的建醮發展

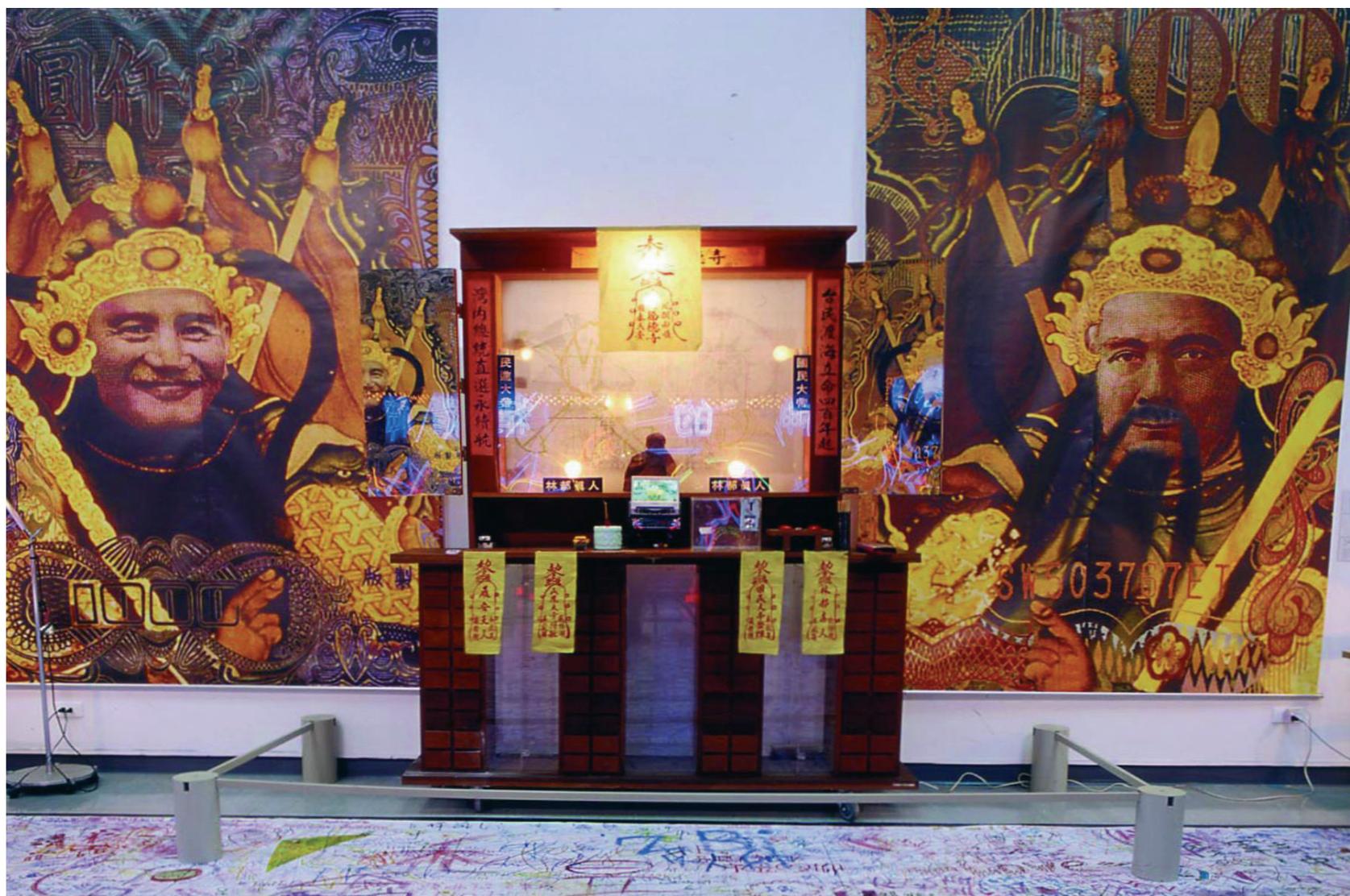


●施工忠吳〈福德寺二代〉，作者提供。

史」，信仰在台灣，一直以來都受到高度的政治操作，例如在日治時期，帝國主義份子將殖民地公民改造為對天皇與日本國家保有高度忠誠心的強制教化，又或是國民政府撥遷來台時，以黨領政、以黨領軍的精神，使得強人威權體制逐漸確立，故而施工忠吳試圖以自己的創作，去度量台灣人對於台灣的信仰程度（篤信、堅信還是迷信）。而因台灣每逢大選前夕，也常常是政治操作最厲害的時候，整個社會的理性都會跟著退化，常有狂熱的民眾「一手持經，一手持劍」，甚至對於那些與自己政治信仰不同的人當作異教徒的討伐，所以施工忠吳便在這些重要的分裂、躁鬱時刻，以裝置作品創造出一個舞台，透過事先的設計，讓社會群眾真實的參與成為舞台上的演出，進而忠實地捕捉當下社會的脈動。

1996年時，台灣舉行了歷史上的首次總統、副總統全民直選，施工忠吳也推出了他的第一代〈台灣福德寺〉，其形式是一座土地公廟，原先用來擺放神明塑像以供民眾膜拜的地方，並無實體的形象，而是用線條交錯勾勒出一張「超越創作者的第一人稱屬性，產生第三人稱的客觀性存在」的另類佛像畫，兩旁，則使用國父和蔣公的肖像當作門神，寺內也備有當時四組候選人的籤條，民眾可以依籤號取籤條看自己的運勢吉凶。而在2000年的二代「福德寺」中，他將總統大選的候選人變成圖騰神像，還加上押注遊戲機，成為一座精心設計的民意調查機器，當參拜者投入50元香油錢後，原先靜謐的精神性畫面驟然消失，五光十色的霓虹快速閃動起來，反映了全民為之亢奮的選舉狂熱，神的精神也墮落為狂亂的「神精的神」，藉由巨型霓虹遊戲機的誇張造型，施工忠吳欲凸顯「精神」和「神精」的差別僅在於一念之間，以及強調出金錢在選舉事件中所扮演的角色；至於此次的門神，則換成了改成了一雙小巧的木屐，除了具有「一步一腳印」的文化意涵，當人們穿著木屐，「喀、喀」、「喀、喀」，迴盪的聲音，也像是為台灣祈福的誦經聲。

前兩代福德寺的展覽，施工忠吳在沒特別表明創作意圖的情況下，像是販賣小吃的攤販一樣，直接就把作品放進夜市裡，僅在一旁觀察和記錄民眾最直接的反應。押注機的形式，除了帶來緩和緊張對峙的氣氛，更暗自諷刺台灣人的賭性（不僅是一般賭博，還包括對於股票市場或是政局的態度），而類似神案的裝置，則是試圖將總統大選的政治性議題轉換至信仰的範疇，希望在探究方式的更換下，更能看出台灣有關政治思想的迷障，特別是對於施工忠吳來說，「讓國家概念存在於信仰的層次，也會比實質的國家形式更加地浪漫」。



●施工忠吳「迷宮中的朝聖」一代福德寺，作者提供。



無國度必快來

施工忠吳的國家信仰發展史

文/高子衿（文字工作者）

對於施工忠吳來說，「讓國家概念存在於信仰的層次，也會比實質的國家形式更加地浪漫」。

作品中大量涉及台灣常民信仰文化，以及呼應政治情勢的施工忠吳，其實在學成教育階段都是在美國度過的，留美期間曾受過建築、物理、音樂的多重訓練背景，不愁生活的壓力，日子過的平穩而充滿理想，一直到了30歲時，他才回到台灣，那年，台灣因為天安門事件而使得整個島國充滿沸沸揚揚的騷動，許多民眾跑上街頭示威靜坐，聲援北京的學生，施工忠吳認為，「那種抗爭感覺好像是嘉年華會，沒有人會出事，有種令人感到快樂和希望！就這樣我開始從事藝術創作，之前我不是藝術家也不是藝術科系的人，但是，那種社會氣氛讓我變成

藝術家，是台灣的社會環境和集體記憶讓我產生共同存在感，突然間，我發現在美國十多年的生命竟然是一片空白」。也是因為如此的心境，他認為之後的「台灣福德寺」系列的創作者並不是他，這些作品會出現，是因為在這樣的時空環境和社會氣氛下，才因運而生，台灣才是真正的創作者，而不是他讓藝術品誕生。

「台灣歷史的發展過程是一部國家信仰的建醮發展



●施工忠吳〈福德寺二代〉，作者提供。

史」，信仰在台灣，一直以來都受到高度的政治操作，例如在日治時期，帝國主義份子將殖民地公民改造為對天皇與日本國家保有高度忠誠心的強制教化，又或是國民政府撥遷來台時，以黨領政、以黨領軍的精神，使得強人威權體制逐漸確立，故而施工忠吳試圖以自己的創作，去度量台灣人對於台灣的信仰程度（篤信、堅信還是迷信）。而因台灣每逢大選前夕，也常常是政治操作最厲害的時候，整個社會的理性都會跟著退化，常有狂熱的民眾「一手持經，一手持劍」，甚至對於那些與自己政治信仰不同的人當作異教徒的討伐，所以施工忠吳便在這些重要的分裂、躁鬱時刻，以裝置作品創造出一個舞台，透過事先的設計，讓社會群眾真實的參與成為舞台上的演出，進而忠實地捕捉當下社會的脈動。

1996年時，台灣舉行了歷史上的首次總統、副總統全民直選，施工忠吳也推出了他的第一代〈台灣福德寺〉，其形式是一座土地公廟，原先用來擺放神明塑像以供民眾膜拜的地方，並無實體的形象，而是用線條交錯勾勒出一張「超越創作者的第一人稱屬性，產生第三人稱的客觀性存在」的另類佛像畫，兩旁，則使用國父和蔣公的肖像當作門神，寺內也備有當時四組候選人的籤條，民眾可以依籤號取籤條看自己的運勢吉凶。而在2000年的二代「福德寺」中，他將總統大選的候選人變成圖騰神像，還加上押注遊戲機，成為一座精心設計的民意調查機器，當參拜者投入50元香油錢後，原先靜謐的精神性畫面驟然消失，五光十色的霓虹快速閃動起來，反映了全民為之亢奮的選舉狂熱，神的精神也墮落為狂亂的「神精的神」，藉由巨型霓虹遊戲機的誇張造型，施工忠吳欲凸顯「精神」和「神精」的差別僅在於一念之間，以及強調出金錢在選舉事件中所扮演的角色；至於此次的門神，則換成了改成了一雙小巧的木屐，除了具有「一步一腳印」的文化意涵，當人們穿著木屐，「喀、喀」、「喀、喀」，迴盪的聲音，也像是為台灣祈福的誦經聲。

前兩代福德寺的展覽，施工忠吳在沒特別表明創作意圖的情況下，像是販賣小吃的攤販一樣，直接就把作品放進夜市裡，僅在一旁觀察和記錄民眾最直接的反應。押注機的形式，除了帶來緩和緊張對峙的氣氛，更暗自諷刺台灣人的賭性（不僅是一般賭博，還包括對於股票市場或是政局的態度），而類似神案的裝置，則是試圖將總統大選的政治性議題轉換至信仰的範疇，希望在探究方式的更換下，更能看出台灣有關政治思想的迷障，特別是對於施工忠吳來說，「讓國家概念存在於信仰的層次，也會比實質的國家形式更加地浪漫」。



●施工忠吳「迷宮中的朝聖」—代福德寺，作者提供。



SUPER 鼠TART

超級鼠星星迎新春

文、圖/雨杉（藝術工作者）

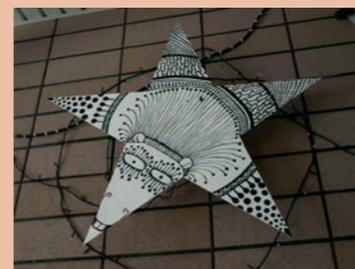
這裡的老鼠果然有活力、有創意、不同凡響，迥異於一般時下流行的「金鼠抱元寶」、「錢鼠送福來」等老掉牙的傳統形象，更多了些色彩、喜感、可愛的聯想。



● 林建佑、郭瑞祥、劉育明〈SUPER鼠TART〉局部



「鼠一鼠二…」、「鼠來寶」…，在媒體強力宣傳之下，人人都知道今年的農曆年輪到「鼠」當家做主了！兒童美術館以新奇、創意聞名，對「鼠」自然有不一樣的呈現觀點，等待大、小朋友在這每個角落發現精彩小創意。



從兒童美術館的大門進去，沿著西側走廊就會發現一些圖像、燈光動感十足，吸引著你我的目光；走廊底端佈置了一個黑色背景的舞台，上面七彩燈光絢麗閃爍著，周圍牆面還佈滿更小的紫白色燈泡烘托出歡樂氣息。拱窗型黑色舞台背景上方以紅、白兩色裝飾的標題「SUPER 鼠TART」，從牆壁延伸出的小平台上有一隻身穿淺藍色運動衣褲、戴著大墨鏡，不斷扭動身軀的白色老鼠，一派輕鬆自由的左搖右擺，吸引許多大小朋友駐足欣賞。

西側牆面上分佈了8個大小不一的星星圖像，由彎彎曲曲的電線串聯成一個群組，隨著電動馬達的帶動，繞著圈圈呈現俏皮的氛圍！逐一欣賞裡面的圖像，可以看見：套上黃褐色豹紋衣，閉眼休息的星鼠1號；黃色體色、穿著藍色連身衣褲、外穿紅內褲，胸口還有黃色“S”的超星鼠2號；純白底色的星星上有一隻黑色老鼠剪影，藍色微捲的尾巴不停旋轉著，這是神祕星鼠3號；第4號星沒有老鼠，寫上「吱」字使人只聞其聲、不見其影；第五顆星不知道是不是有人跑錯場子？出現了一隻咧嘴大笑的快樂貓咪；星鼠6號是一隻微笑粉紅鼠，穿上了鮮黃色蕾絲上衣、紅色條紋迷你裙、白色小襪子，連眼睛都是桃紅色愛心；白色星鼠7號，露出二齒、睜著圓眼凝視前方，還有誇張的眼妝、梳理了龐克頭，身上以黑線條、點點彩繪裝飾；第8顆星以紅、藍、黃、白顏色為主，畫上了卡通老鼠的臉譜。8顆星星結合7隻老鼠1隻貓，型態、色彩、性格皆不同，串聯成一條「鼠星星」，引導著觀眾隨著探索的目光，逐步走向走廊盡頭的舞台區欣賞歡樂小白鼠的獨舞。

「SUPER 鼠TART」，中西合併的創意口語化主題，讓人讀起來不禁會心一笑～可以是「超級明星(Super Star)」，也是「超鼠之星」～連結8顆星星上的老鼠選秀，每個老鼠圖像配合簡單且明亮的色彩結合在五個銳角的星形，「星星」的圖像含有「閃亮」與「期待」的意涵，不僅讓我們聚焦在這個彩光絢爛的角落，也烘托出年度最佳主角～鼠。「SUPER 鼠TART」更是「超級開始(Super Start)」，看看扭腰擺臀跳HIP-HOP的小白鼠，感覺這年一開始就充滿輕鬆、活潑、喜悅的好心情。

這裡的老鼠果然有活力、有創意、不同凡響，迥異於一般時下流行的「金鼠抱元寶」、「錢鼠送福來」等老掉牙的傳統形象，更多了些色彩、喜感、可愛的聯想，在兒童美術館，「老鼠」不再只是用來應景的圖像與吉祥象徵，更是登上舞台的主角、接受歡呼的明星！■

求藝於市

2008年高雄獎複審觀察和感想

文/高千惠 (2008高雄獎海外觀察員暨複審委員)

求藝於市，此市除了藝術市場，當也包括市曹、市井、市隱之市。

關於「國王的貞操帶」和「皇后的新衣」

2008年奧斯卡金像獎的最佳動畫片，頒給了2007年皮克斯公司的〈料理鼠王〉(Ratatouille)。故事是一隻熱愛美食且具料理才華，決定不安於鼠輩的小老鼠拉米，以實力成為高級法國餐廳大廚師的傳奇。電影結局，視美食為生命和志業的評論家科伯先生，最終犧牲他的專業名譽，而對小老鼠的廚藝作了一次公平的評價。劇中有二句話值得引用。一是過逝的大廚師古斯托所留下的名言：「不論出身，誰都可以成為廚師。」二是以刻薄聞名的科伯先生，他對老鼠廚師的一篇評語。

這位身著暗色挺拔西服，領口塞著保暖的小圍巾，住家長廊垂著醇酒色澤的猩紅絨布窗簾，背著身，坐在大廳遙遠盡頭敲著打字機的餐飲界美食家，站起來個子很高，卻縮著頸駝著背，慣常蹣跚著小指搖著筆桿，有著俯看庸生指點江山的孤傲。最終，這個人的孤傲總算是誠實的，他可以勇於面對自己的錯誤判斷。當他嚐到令他感動的鄉下菜，是來自一隻老鼠的廚藝，一夜長坐，終於放下身段和世俗附會之見，寫下如是評論：

從很多角度來看，評論很簡單。我們不冒什麼風險，卻高高在上地享用那些提供作品和獻身自我給我們的作者。我們喜歡負面批評，因為在書寫上和閱讀上都有趣。但是，有一個苦澀的真實是我們得面對的，那就是站在事物大面處著眼，那些所謂平凡的垃圾都可能比我們的評論點有意義。很多時，評論者要冒真正的風險，那就是發現和辯護與眾不同者。這個世界，傾向於不喜歡新才華、新創作。與眾不同，需要朋友。昨晚，我從一個不期待處，經驗了一頓非尋常的佳餚，料理和料理者均挑戰了我先前的品味。他們震撼我的價值核心。過去，我藐視古斯托廚師的名言：誰都能料理。我至今才明白，他不是指人人都可以變成偉大的藝術家，而是偉大的藝術家可以來自世界各地。很難想像，一個廚房內的最卑微者，會是料理高手。以評論者的身份，這是法國最好的廚師了，我迫不急待地想再登門造訪。

科伯先生寫完他對老鼠的藝評，也抵觸了評論界和衛生局。他最後放棄了美食評論家的身份，投資於無名鼠輩，贊助小老鼠拉米另起爐灶，成為一個純粹享受佳餚的食客。熱愛美味的小老鼠拉米當然並非



● 林陽翎〈愛的倒數計時〉

真的是「雖在江湖，江湖卻沒有我的傳說」之鼠輩，他在關鍵時刻選了最平凡、最有人情味的家鄉菜，適巧打動了科伯先生的懷舊情緒，那就是充滿人味的「媽媽的家常菜」。勵志的故事總是要這麼溫暖地陳述，藝術家真正的傳奇，不會在時潮中應景出現，而15分鐘功名也僅屬新聞絕非傳奇。所以，他必須是單純的心、加上才華、加上長期投入。而被「認知」的機緣，往往得靠另一個傳奇的發現過程。

當代藝壇，評論權威者在人生階段，是否也會有科伯先生的誠實心出現？或是，其美感經驗已經回不到單純的、個人的感動基點？對於「新」的擁抱，其實是「趕搭列車」的自動調整心理？這是個人問題，然而，有關大獎中的藝術評論者之經驗、品味、知識，卻表徵著一個精神性的指標，這也是評審群所要擔的一種無形風險。誠如，藝壇常聽到的名詞「國王的新衣」，往往指在不存在物中建立存在的加持。「皇后的貞操帶」尚未上場，但可以想像，那可以用來對稱地指稱，在存在物中建立不存在的加持。兩種均關於一種權威的建立，無也好，有也好，都具有一股指引群眾的力量。

如果當代藝評曾為「國王的新衣」所惑過，那麼評審的工作也可能有著「皇后的貞操帶」情結。閉眼想像，這一群皇后不也是緊扣住自己的品味理念，那麼不輕易鬆口，卻也那麼容易地鬆手。而倘若「國王的新衣」和「皇后的貞操帶」變成「國王的貞操帶」和「皇后的新衣」，也並非不可能。

「全球化」和「高鐵化」下的藝術座標問題

藝術評審工作和藝術批評之不同，乃是藝評允許主客觀文字纏繞並存，評審則靠即席的政治性口才，當個人品味無法說服他人品味，便要靠外在引例的舉証、比較、分析，並且能養成具有機制性的修辭，以取得認同。因此，評審既是屬於機制內的權威，也常常是

製造權威的機制體。在具裁判性的評審場合，品味不能來自直覺，而是需要立論包裝或用引例卸裝，而這種情況，便像一位美食評論家，不能只說味道很好很特別，他變成要先形容這餐廳的裝潢、地點、特色，然後比較同質性類別，在同質中挑出與眾不同，說服同儕相信一個遠景，而產生投資(投票)的意願。是故，評審工作是一種政治性的藝術，它是一個無明文卻有機制功能的組合，無論是「化無形為有形」，或是「化有形為無形」，都似一種臨時性的藝術磨合行為。而同時，它又要以藝術之名，成就一種機制權威的判斷。如果，藝術界曾有「國王的新衣」之說，評審界也可能有「皇后的貞操帶」問題，那個鎖鏈打造，若不是來自國王，便同能來自同樣的裁縫師。

參與2008年高雄美術館的高雄獎海外觀察員工作，是一個新經驗，既屬觀察和評審角色，便有既置



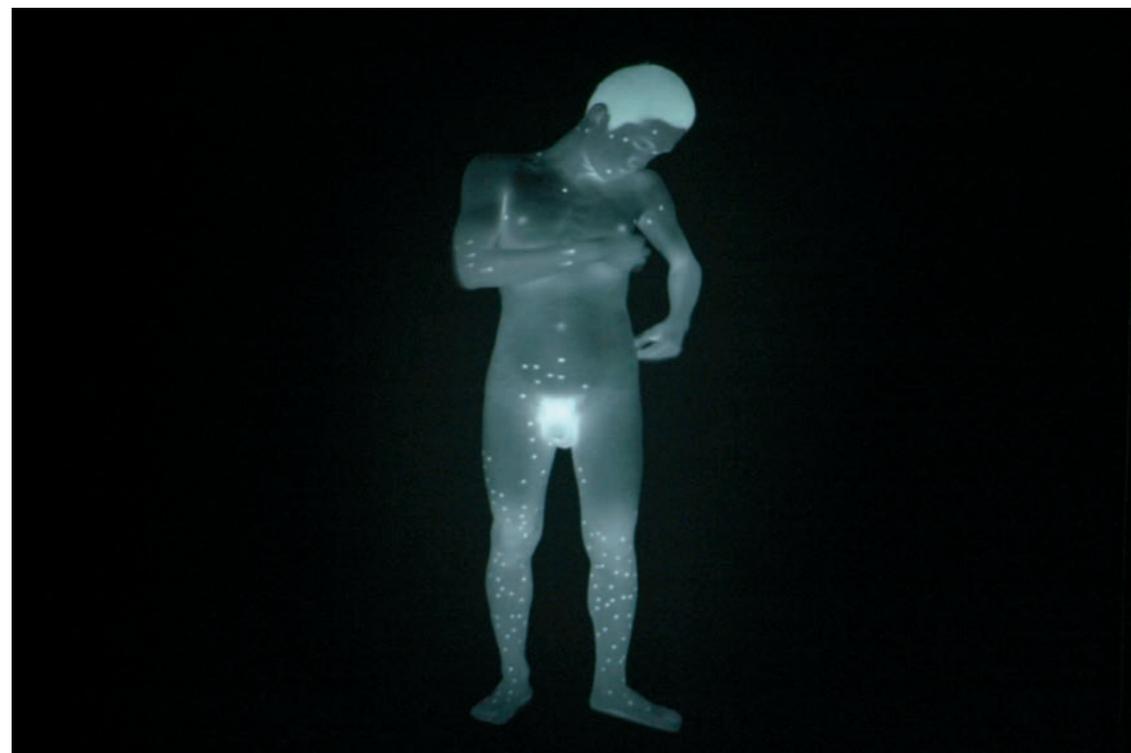
● 李文政〈渾然不知的生活系列之免洗生活-A4特寫〉

於其間，又置於度外的情境。印象中，美術館所舉辦的市府性獎類，應旨在發掘不分年齡的藝壇新人，它是一個前線性的藝術處女林開發，是挖掘和鼓勵藝術創作者的第一站。對於這樣一個市府性藝術獎，會回歸到一個藝術創作上的基本點：首先想尋找未世出的純創作者，次而想尋找未被世俗化、市場化的誠摯藝術家，繼而尋找對在地性和全球化具個人敏感度的表現者。藝術才賦者出現處有多種，從不世出、藏於自然處女林、暖房培植區、特別加工區到藝廊展示廚窗，都有可能讓人驚鴻一瞥，雖不至於一見鍾情，但能讓人流連佇足者，多少都有其魔魅處。而屬於以城市命名的美展獎項，它更被寄望能彰顯出城市特有地理、人文上的性格和精神，即便在今日「全球化」的城市同質性發展下，也會有地域上的異質特色。

在台灣地區，新生代藝術家的拔選契機並不少，藝術創作者成為「一家」的年齡也已趨年輕化。由於過去北部的國際性活動較多，台北獎一直是近十年來年輕藝術家躍為在地國際新星的櫥窗，藝術家往往在得獎之後的數年間，成為炙手的明日之星。民間單位的台新獎，其獎額高，亦給予中生代苦盡甘來的肯定和補償意義。反而，其他屬於傳統大型美展轉型的官展之獎，因為大型繁雜種類過多，慢慢失去一種後續力和吸引力。從傳統市府美展轉型中的高雄獎，便屬於正試圖從邊陲轉進主流的階段。閱讀近年

高雄獎的沿革和發展，可以看到它力求突圍求變，又想脫離官辦美展的前身，但又要努力兼顧官辦美展的類別維持。

事實上，高雄市的當代藝術活動並非不彰，除了曾以賞櫃節裝置、數次女性藝術大展和南島藝術文化而勝出，建立讀者有別於他地的藝術期待。美術館方面，還有「創作論壇」一項活動，給予藝壇漸進者和資深者展現論述和作品的機會。然而，高美館在地域性和國際化中，亦有不可抗拒的接軌需要。高雄獎的力求突破，可以在近年高雄獎運作中看到一些過渡性的操作手法。例如，2007年有資深藝術家拿出在其他美術館和藝術中心的作品作為附件作品，在專輯中，評審遂以「現象」為理由之一，希望刺激藝壇老成者參與，增加競爭力和參展水平。此效應在2008年的複審作品裡出現，卻又呼應出另一個抗拒的視野，少數已為基金支持、媒體推介或進入藝廊的作品，反倒複選過程鮮被討論。此反前朝的現象說明，高雄獎的定位雖不明，但輪替中的評審群會下意識地盤整，會滲入一些制衡性的「社會觀感」、「去權威加持」等因素。如果它在鼓勵、發掘新人方面不彰，或許也會再產生專業藝術家回鍋參展或謂加持的作法；如果它的參選藝術家南北流動性過度「高鐵化」，南北縮短距離，高雄獎和台北獎也可能變成彼此的南北分店。



● 林正偉〈惡仙童子_8〉

「求藝於勢」與「求藝於市」的風險釋放

2008年的高雄獎，呈現於「求藝於勢與求藝於市」的釋放。基本上，五位高雄獎作品反映台灣當南北藝壇「高鐵化」和「年輕化」的生態；二位觀察員獎作品則顯示出評委們在藝術潮勢之外，另類人文和人本上的制衡選擇。針對2008年高雄獎，館方曾對複選評審委員提出「論述建立」的期許，這原本屬於後設性的要求，因為，除非五位得獎者的作品屬同一品味和思潮，複選評審委員有意識或有共識地刻意建構，所謂「論述建立」的期待，也只能整理出潮勢現象。另一方面，暫時聚合的評審群，也無權利和義務去設制高雄獎的人文精神指標。然而臨時組合的評審團，終究還是無形地「磨合」出一個論述方向。

至2007年秋冬，華人藝壇有翻盤之勢，平面繪畫市場呈現熱潮。解嚴後，曾被稱為台灣超前衛和新表現的繪畫性作品，挾歷史之姿進入市場；而新世代卡漫平面作品，則挾時尚和文化創意產業之姿，亦成為藝壇熱潮中的新聖像。油畫和影像作品一時強過裝置和影錄作品。總體閱讀，2008年高雄獎的55位入圍者作品，正反映出了台灣藝壇平面繪畫復甦的潮向，多數作品除了具有寫實、象徵主義、新表現、媒材實驗、動漫形式等特質，在內容上和精神上，亦呈現台灣近年學院教育的主流趨勢和當下市場方位。在制定的評審規則下，複選工作乃是要在一天半時間，從55位入圍者當中，根據其個別一主二附的三件作品，依票數作勾選或淘汰，選出五位不排名次的得主。

最終，2008年高雄獎的五位得主，均是1980年代出生的學院創作者。世代人寫世代情，這五位得主，也反映了世代的人文精神。1980年代台灣創作者多傾於大眾文化影響下的卡漫世代，而目前台灣時尚藝潮中的主流，也正以泛稱的「新世代卡漫美學」領風騷，具表現特色為：形式扁平、享樂主義、非個人化、以夢幻粉味和慾望情緒為感官追求、以稚代智、具大眾化創意特質、較無社會責任包袱，冷感多於性感，且能以接納態度面對自我和群體被標籤化。這種一致性，驅導前輩評審世代也要學習認同，以免思想落伍，在其「青春爆破」中，評審的「逐新」也不無帶著「被動認同」的可能。

五位得獎的作品主題命名如一首青春之歌，不需評審再去作論述上的加工，或是曲扭其本意，它們已陳述了他們所品嚐的生活和生命，輕盈中也有其不可承受之重。其「詞組」可自由代換，但與其說是一種論述前提，不如說是來自集聚後的偶發印象。

啊—草莓族青春日誌

白千層

苦瓜臉

愛的倒數計時

一眨眼，你看到什麼之原來我們在一起這麼快樂

一眨眼，你看到什麼之需要多勇敢

一眨眼，你看到什麼之來吧！炸開吧！

有爆炸的風景

爆炸之後

渾然不知的生活

啊—免洗生活、免洗筷生活、滷味生活

以現場取代現象的觀察員獎

至於二位觀察員獎，可以說是另一區塊的彌補，這是2008年高雄獎特出之處，它預留了另類聲音的存在位置。二位觀察員獎者的出現，乃來自三位觀察員的投票和商榷決定。它可能是補遺珠之恨，可能是逆向反詰，可能是錦上添花，可能是要人跌破眼鏡。但總結其出爐結果，這兩位絕不是台灣主流型的代表，這一組作品是在複選過程中，一個由少數變多數，在決選中被摒除於前五名之外；一個是由多數變少數，在決選中被討論最多，也被走票最多，終究也在決選中被摒除於前五名之外。一位是具有學院寫實技巧，一位是具非學院民俗手法；一位畫外在生態，遠眺沉在地平線下的工廠建物；一位畫自我生命，印刻出平凡人間的女子世界。兩位是全部入圍作品中，極少數被稱許具有「誠懇」和「有人情味」的作品。兩件，均屬敗部復活和非當下主流品味。

2008年的觀察員獎，首先被非正式提出的是一件根據作者自述，劍裝以古希臘圖騰作詮釋的金工飾劍。應用工藝品能否具有當代性？德國的包浩斯運動已證明應用工藝是可以從地域性邁向國際風格，也可以是前衛性運動。技術生產之外，它一樣可以有論述和遠見。但由於評審者當中並無金工技術專家，也很難為一件希臘圖騰的飾劍作理念詮釋，是故無附議。水墨方面，編號3（吳秀倫）的〈往返之間〉亦曾被提出，但此屆作品，已有許多嚐試混淆媒材視效的表現，例如，把攝影弄得像油畫，把原子筆素描畫得像水墨，或把水墨畫弄得像炭筆素描或攝影，均顯示媒材實驗的普遍性。在題材上，有關工業景觀變遷之作，18號（蔡孟閻）的〈工廠系列〉亦因2票贊成而先前通過，已無理由再重複有關工業文明動靜的景觀題材。並非水墨是弱勢媒材才如此不彰，事實上，影錄作品的滑鐵盧是更加始料未及。本屆影錄作品入圍的比例雖高，但在複選過程，卻由看好而最終全軍覆沒。其中理由，包括三件作品當中，或有技術不

夠嚴謹、或有三件一組的類似性(在油畫類，三件一組卻又被視為完整性)、或有表現理念不清。儘管43號(林正偉)的〈惡仙童子〉以單件理由，在觀察員獎中曾被提議，但因有評委針對在地學生背景的認知作了比較，亦有效反對成功。此結果可以說，影錄作品雖是熱門的新媒材，但在觀念上和技術上的要求，卻將愈來愈嚴，觀念不能模糊，技術也不能過度依賴代工或他手。

觀察員獎無意磨合，但最終傾向於非時尚的藝術創作。〈工廠系列〉在高雄獎複審最先期時被忽略，評審之一點出「難得地誠懇作畫」而逐步挽回關注。它在最後決選沒有進入高雄獎，但在觀察員獎中，以「以誠摯態度目擊和呈現在地工業文明發展，在無人境中表露沉靜的人文關懷」而首獲兩票通過。關於19號(柳依蘭)作品的討論，館方應有錄音過程，因恐個人記憶失忽，在此僅陳述個人參與印象和心路歷程。

19號作品在高雄獎複審討論過程和最後觀察員獎定案因素，令人感嘆良多。此組作品，一路走來，最終在高雄獎最後一輪中被汰除，其中理由，包括男性評審對於畫面部份中的男性微笑斷首，感到不適

或難接受。將男性斷首盛於盤中，典出於西方「莎樂美和聖約翰」的故事，而在1996年台北雙年展的〈情慾與權力〉子題中，早有一件男性藝術家的約邀作品〈女人雕塑〉，亦以女性端出盤中男首為主題。不同的是，19號作品中的男首是滿足的微笑，透露出個人的性別觀點。19號作品的評議過程，暴露出評審界的「男性沙文主義」和「政治正確」兩種選件態度。台灣女性/藝術運動二十餘年，失敗大於成功，從中年男性論者可試圖進入年輕粉脂女娃之藝區，但對同世代中年婦女世界之陌生隔閡，可以看出台式沙文主義在台灣藝界的隱形力量。同樣，相對於台灣男性論者的強勢主導，也折射出女性論者的迴旋無力。

19號作品風格之凸兀，乃獨立於學院和潮流之外，它們質樸而帶拙氣，有膠彩濃繪的味道。如果說「不新不舊」不是優點，19號作品就顯得更「舊」了。然而「舊」不能說是不對或不好。那個女性世界雖有台灣前輩女藝術家陳進的閩閩畫影子，但非大家閩秀或小家璧玉情調，而是一種既邊陲又普羅的社會階級品味。它們有一種真實而俗拙的聲音，又有在地民間的風味。儘管作品也透露出作者近於高更象徵主義和墨西哥女畫家弗瑞達(Frida Kahlo)的民俗

手法，或遠追到一些具矯飾主義的色彩，但顯然地，只此一家別無分店。令人驚訝，這個年代，是什麼背景的畫壇新手，用如此近乎宗教性的態度和陳述方式來作畫，來參展？新世代的性別題材，在日本動漫風潮下，「蘿莉塔控」(Loretta Complex)主宰了華人新世代藝術市場，男人女人也都沈醉白雪公主式、小魔女式的小脂粉妝世界。而這個面無表情、有著南島女人面相骨架、活在漢妝烏木眠床間、男人孩子自我間，對親情、愛情和情慾的看法，有著保守、野放、奉獻、殉道等不合時宜看法的海島女子，則相對地又異類又平凡。她的畫面情境很白話，仿若是素人型畫家，但看得出有藝術史的閱讀背景。其三件作品要一併展出時，較能完整地展現其世界。但限於高雄獎徵件規則，除了高雄獎五位得獎者外，其餘者只能展主要一件作品。所以，雖一路支持，但在進入觀察員獎過程，因希望獲選的展出作品能在最清楚狀態下被解讀，個人遂以「選單件」為原則。

磨合不成，就在瀕臨結束之際，在局外觀看二天過程的館員，認為已定案，遂簡略報讀了入選作者們的簡易資料。在諸多參展作品於藝壇和學院有跡可尋下，19號作者竟以二項資料：國中畢業，55年

次而翻盤。我們，就這樣追回擲筆，一致通過。女性主義者如斯皮瓦克(Gayatri Spivak)、維斯威華倫(Kamal Visweswaran)等人，均曾批評男性學者無論在理論或實際面對上，往往沒處理好性別與庶民性(subalternity)的關係，遂提出庶民婦女的問題和言說，即便是微不足道的言說，也當聆聽。而在2008高雄獎複審和決選現場，評論的性別言說和觀點，不外為斯皮瓦克和維斯威華倫的論見，作了一個背書。

底定之後，應要求，館方寄來了19號的參考資料。她是柳依蘭，1966生於臺灣高雄市，左營國中畢業，1998年參與蔣勳高雄畫班。2005年曾在高雄市立文化中心展出「觸碰那個自己」，2008年又在高雄市立美術館展出「我就是我」。在台灣有美學講座美譽的蔣勳先生，曾為她寫過一篇序，文中提到「她的職業是在高雄的傳統市場販賣醃製的鹹菜，她必須是穿著橡膠雨鞋來做這樣勞動的工作。她在菜市場賣醃菜之餘才用大量時間畫畫。在現實上，她只是一個女兒、媳婦、太太、母親，是個平凡的「民間女子」。但她在自我尋找中，她在〈一個藝術家的愛·慾〉創作中，則具有省視自己的強烈意圖。」

在複選中，個人為柳依蘭作品的辯護是失敗、

無效的。如果能借蔣勳先生之口，才能有效地傳達一個訊息，轉述另一個藝術存在理由，那便是與卡通電影〈料理鼠王〉裡的大廚師古斯托之名言：「不論出身，誰都可以成為廚師。」一樣，蔣勳先生在陳述成人畫室成立的原因也是：「你們愛畫畫、渴望畫畫，就一定可以畫畫。」這句話，並非反學院系統或反時尚潮流，而是，開放一種可能，也回歸一種潛能。求藝於市，此市除了藝術市場，當也包括市曹、市井、市隱之市。■



● 柳依蘭〈一個藝術家的愛·慾〉

七彩電光琉璃花

台灣常民文化圖像轉譯

文/黃文勇（崑山科技大學視覺傳達設計系副教授）

常民文化是最貼近生活底層的一種生活型態，一般指的是實際社會中普羅大眾的文化，它相對於菁英美學和精緻文化，是易懂、易接近的；是通俗（庸俗）的、豪邁的。即在日常生活食、衣、住、行之中所展現出來的文化模式及內涵，與宗教信仰、慶典活動及生產工作三者整合為一體的生活實踐。

台灣美術發展脈動自90年代喚起一股追求台灣主體性及本土意識的思潮，凝聚一股後解嚴台灣文化主體性之探索熱潮，全面性的涵蓋了政治、經濟、社會、文化的主要議題。此時，台灣的藝術生態發展，也受到歐、美藝術思潮的影響，引進了西方的美學觀念與表現技法。相對的，有些台灣當代的藝術家，當他（她）們吸收西洋當代

藝術模式時，也很用心地參照台灣傳統（常民）文化的形式、內涵與精神，並且用很個人又很獨特的當代語言，作為其作品表現的內容主軸，藉以對常民文化作一深化的探討，或藉常民文化的表現來對社會進行理解或批判，傳述了對台灣傳統（常民）文化各種的可能性與多元性的解讀與詮釋。這種以反思、自覺的回溯，以及參照自身文化本質的養分作為創作方式，正凝聚形成了一股“無聲的革命”，沈靜卻有力的模塑著真正的台灣常民性格為主體的藝術風格與樣貌。

一、對傳統技法的溯源與擴張新詮釋

台灣是個民間信仰、宗教發達的國度，到處可見規模宏偉的「大廟」與「角頭廟」林立，這些規模宏大的廟宇表示地方經濟的雄厚以及眾多虔誠信徒的心意奉獻建設，往往使用昂貴的材料並禮聘優秀的匠師相互「對場」較勁，群策群力嘔心瀝血的精心傑作，特別重視細部及裝飾效果，展現出艷麗堆砌濃厚的多元風格，其中以雕刻（龍柱、花窗）、牆面彩繪、屋頂上的剪黏及交趾陶最具特色。這些展現了先民筆路藍縷開拓的精神，在經濟富裕之後將物質轉化成一種精神上信仰寄託的力量，藉著精雕細琢的表現形式表達苦盡甘來之後的成就感及精神慰藉，更蘊含了最為底層的生命力與自身文化的精髓，往往吸引後人瞻仰學習的養分與元素，廟宇建構了台灣常民文化最具特色的藝術場域。台灣藝術家創作的內涵，有很多源自於民間廟宇文化的傳統養分，更將這些傳統的圖像元素與表現技法（工法）加以更深入的研究與更新，轉化成自我創新的藝術風格，表達了既當代又在地的特殊風味。

1-1陳三火—以傳統剪黏工法新詮釋的風貌

陳三火十七歲開始跟著哥哥李世逸學剪黏，南征北討到各地的廟宇工作，奠定了扎實的剪黏根基，2003年兄哥的往生讓陳三火（當年52歲）深覺人生的無常，為了讓傳統的剪黏藝術繼續發揚留下傳承，同時；又意識到時代的變遷傳統的剪黏被多元生動的「楠燙模」技法取代，剪黏的傳統技法慢慢地被沒落。一次在豐原慈濟宮工作的機緣，從廟祝手中接獲一只丟棄的花瓶，靈機一動，心想，如果能將這些瓶罐將他廢物利用，回溯到最為原味的工法（最原始的剪黏其實是以破碗盤片黏貼而成，後來因量的需求性及簡便性才改以彩色玻璃片代替），這個念頭讓火師擺脫僵化的剪黏技術及創作模式，以陶磁花瓶、陶瓶片隨意賦形的拼湊，巧妙的化腐朽為神奇，形塑出一尊尊唯妙唯肖傳神的達摩、關公、舞獅…像。這些民間傳說故事中的主角，個個造型生動、衣飾飄



●陳三火《舞獅》，陶磁剪黏，56×36×51 cm，2007，作者提供。



●劉時棟，《蔓生》，複合媒材，192×390cm，2007-2008，作者提供。

逸、面貌傳神，火師巧手精塑細琢的功夫令人感受到繽紛豔麗的感官衝擊，更能從心裡體會寓意的巧思與趣味。脫離了匠師一昧追求的「能」、「逸」傳移模寫與經營位置的工匠技術，提昇到應物象形與氣韻生動「神」、「妙」的境地。令人領略到藝術創作的精神性不是再於技術層面，而是以成熟的技術根基用一種很拙趣的關係去呈現生動，用很巧妙的編排去傳達難以形容的神韻。以「拙」的力道轉化「生動」表現，用巧練的技法表現玩味拙趣。這些作品附有民間吉祥寓意的旨趣，並蘊含了火師貼近民間生活的寫照。作品開拓了剪黏的新視野，豎立獨特的剪黏表現風格。

1-2劉時棟—以剪紙表現民俗性的丰采精神

劉時棟從綜合媒材裝置的表現風格，落實到選擇最「簡單」與「單純」的材料——物質性的印刷品，做為創作的元素。將原本繁縟的裝置空間壓縮成多層意涵的平面思考，屏棄以往學院的辨證理論與思維，受到民俗藝術剪紙的拙趣與剪黏交織層疊結構美感的感動與吸引，研究了剪紙以及跟隨老師傳學了半年剪黏技術，從中發現其中的奧妙，並將將剪紙與剪黏的精神融合在一起，進入如同素人作畫般的勞動實踐，「黜聰明」回到剪剪、貼貼反覆簡單的行為模式，從中去感受「離形去知」的單純美感。

在劉時棟的創作脈絡裡，可以觀察到他善用一些剩餘價值再利用的創作模式，貼近了常民利用資源價值的思考，作品直接的反應他的生活樣貌，紀錄自己的生活方式。利用這些資本主義所消費剩餘價值的雜誌，將印刷品中的圖像（眼睛、嘴巴或臉）符徵轉化為符指的語彙，在不確定的探尋方向的指引之下，一刀、一剪將這些五彩繽紛的色彩、造型給以分類，並夾雜著感性、理性與隨機性的直覺思維，在物質與精神之間，進行一種相互轉換的實驗與遊戲狀態。

這些碎型的大拼貼作品，乍看混亂與重複，但卻又有一種牽引的能量與秩序感，有意綻放出朵朵心花。微觀猶如桿菌般的細微組織，結構嚴密；宏觀恰似混沌初開的宇宙視野，氣象萬千，鋪成燦亮耀眼的繽紛，像似滾動中的萬花筒。讓人不得不去思考這位「剪花王子」在勞動操作過程中，如何藉由「意」與「刀」單純的情境氛圍與內在思維的心境結為一體，達到物我合一的零點，並將每一個圖像的結構與形體加以重新肢解，有意識／無意識地將它重組，編織出一個無止境詩性浪漫的場域。作品當中自然流露層疊意象，而這些形體在語意上的情緒化又能夠個別地從整體中脫離穎而出，每個圖像又有它自己存在的位置並提供了作品整個結構的統一性。同時；又各自在表達被單獨化處理，個別地顯示出它所具有的某種意涵與特質，而又附屬於這個表達形式的整體之中。難得見到一位年輕世代的藝術家能將參悟民俗藝術中剪紙與剪黏的精髓，並加以應用、研究，開拓另一格局的藝術觀點與美感。

二、從民俗、宗教信仰圖像的拼裝轉譯到多元的造神運動

台灣過去三百年來，無可否認深受所謂大中華文化影響，也曾經為荷蘭、西班牙、日本等殖民文化的侵淫更是事實，形塑多樣的文化型態的混搭綜合體是個典型的殖民（移民）流動社會。一方面台灣從各民族的殖民到不同族群的遷徙、移民，演進呈現了各種族群各自發展並相互對照的現象。另一方面在近代西方思潮意識氾濫之下更交疊了東、西方不同文化承襲與社會異化的結果，在不同文化的起落與撞擊更為分歧發展，或許因時代的更迭及族群的融合，形構出一種去核心「拋離性」的思考模式與游離的社會性格，塑造出一種獨有“拼裝”的社會性格，也造就了另類文化藝術的異象。

路邊貨櫃切割而成的「檳榔攤」焊接成七彩霓虹燈的裝置藝術，裡面坐著穿的媲美巴黎紅磨坊小姐的「檳榔西施」，賣著南島文化的神聖祭品——檳榔。檳榔西施的文化或許不足以登大雅之堂，但不可否認的這種結合裝置藝術與行動藝術的思維，它是台灣社會人文美學的一部份，是台灣社會最底層最具生猛、活力的視覺（常民）文化表現。

台灣雖然是個已開發的文明國家，但社會結構卻一直呈現在流動的狀態，社會階層也一再調整，加上移民社會的普遍性促使人們到了一個新環境落腳，生活材料必須就地取材，很自然會帶著原生的文化與當地的文化相互撞擊與融合。再者；台灣是一個「包容性」、「適應性」、「消費性」極強的族群，能快速地將歐、美流行





● 侯俊明《侯氏八傳》局部，紙版油印，210×150cm×8件，2007，作者提供。

資訊加以消化改良並嫁接加以“拼裝”。這種“拼裝”也是社會階層不嚴謹的表現，到目前為止仍然是普遍的台灣文化的意象。

2-1 侯俊明—六腳侯氏的「神話」國度與「造神」運動

侯俊明是個製造問題（議題）的創作高手，尤其以「造神」獨霸台灣藝壇。早期發展《侯氏神話》、《極樂圖讖》、《搜神記》更刻畫、投射了人類各種慾望、罪惡與貪婪，藉由古代荒唐神怪的圖像造型轉譯、塑造為人格化的神。並妙用文字語彙的魅力以理解性的詞句加以詮釋，建構成另類獨特的六腳侯氏「神話」國度。在侯氏的作品除了圖像造型的強悍之外，最大的特色是令人迷戀又難以嚼嚙的「釋文」詞彙。這一些文字所傳達出來的是隱藏在個人也是社會底層不彰的壓抑（病態）真實。

近作《侯氏八傳》與《八仙過海》是侯俊明自傳體新作的書寫與表現，更是他一貫「造神」運動的顛峰之作。《侯氏八傳》以八個不同生命經歷與身份的化身形塑出八個自我生命階段、狀態的神像，結合常民文化樸拙



● 鄭政煌，左：〈四殿閻王〉、右：〈六殿閻王〉，壓克力顏料，366×155cm，1995，作者提供。

版印的工法與民間藝術的精緻窗花圖案相配，是侯氏少見的「光明」之作。《八仙過海》以民間喜慶掛於廳堂「八仙彩」的意象，隱涉侯俊明將自己神格化，展現成仙歷經艱難的經歷過程與及神通廣大的自信。綜觀侯俊明創作脈絡的思緒，不難看出是一連貫的「自傳體」式的敘述，不斷的以書寫、繪畫來陪伴自己、解剖自己、拯救自己，表現出他人人生各階段的所遭逢生命經驗的感受，「將藝術還原到開拓性的隱藏原生地以解放被束縛和壓抑的生命狀態」（侯宜人,1993），藉由「信仰」自身的力量達到自我療程的藝術治（自）療。

2-2 鄭政煌—以藝術信仰審判敗德的社會現象

處於世紀末的台灣，過度信仰資本主義的囂張，靡漫著一股頹廢與貪婪，任由沉藏於內心禁錮的慾望毫不保留的流露與擴張，人因慾望的擴張而失去心靈的那一份真誠、因迷惑更看不清表面事物所背後所隱藏的危機問題。所

有事件的質變必有其運作軌跡的「因」與「果」，只因人短利的迷惑而無法認清。當物質大量被消耗的時代，貪心、瞋恨、妒嫉、傲慢等多種劣根性的物性卻擴張而遮掩了人性中本然的光明，人在這種利益引誘之下不自覺地陷入迷惑，在現實的利益追求下更是快速動搖良心的本性，將生命投注於追求虛幻意識的現實利益之中，矇蔽了良心種下一些滅絕天理與幻滅心靈的孽行，在汲汲營營的短利追逐過程之中，獲得的少，失去的更多。

鄭政煌有感於此，對那些「隸屬於生命的莊嚴性卻因龐大的慾念而被層層捆綁，被貪求的禁咒所制約，動彈不得，豐沛渾厚的生命力被世俗的禁咒所凝結，失去原先應有的原始韌性與內在張力。」的芸芸眾生，透過宗教的儀式，創作出一系列「現世報」的警世之作《十殿閻王》，企圖從台灣這塊土地上找尋一種有別於以往的造形符號與圖碼，哺育成自己創作的元素。《十殿閻王》以台灣「政治亂象」、「環保議題」、「情色議題」、「女性主義」…等，存在台灣社會的現象議題，運用道教信仰「十殿閻王」的圖像元素與意涵，透過具體化的輪迴形象，以一種警惕的儀式表現出台灣社會病態的事實——背後被操縱的無力感與怪象。隱藏在這些儀式、圖像的背後，所彰顯的往往是被隱匿的公開秘密，透過這些莊嚴的儀式譴責，表達對因果輪迴法則與德性的表態，一則對台灣社會生態的觀察給於沉痛的控訴讓人警戒，二則將這一些喪天害理的眾生給於懺悔超度的現世報，期望對社會有一種正面的能量與教化。

三、對常民文化語彙的圖像轉譯與原鄉性格的認同

語言（方言）、文字的溝通最具生活化，其衍譯的意涵更具“拼裝”性格，中、西、日不同語言的拼裝性用詞，以及福佬話、客家語、原住民母語的混搭並用，成為當下時尚的溝通流行用語。這種“拼裝”性格展現出區域的人文色彩以及常民文化的真諦，相信必根植於存在背景的真實意義。對於“拼裝”文化的看待，相信不是對待，而是必須要置身其中的敏銳觀察才能領略其展現的風采。如此的狀態在藝術創作中也可察覺加以深刻化。

3-1 李俊賢—本土性方言語彙的圖像轉譯

「本土化」意味著對生長土地的認同，對所處的環境、歷史、人文、文化的觀察與思維。台灣自1987年國民政府解嚴後，喚起追求台灣主體性及本土意識，是近代台灣社會運動的主要標的，凝聚一股後解嚴台灣文化主體性之探索熱潮，全面性的涵蓋了政治、經濟、社會、文化、藝術的主要議題。然而；面對此一課題，或從社會現象著眼，或由歷史記憶下手，每一個人都有各自觀察的觀點與詮釋，而李俊賢則是以「土地意象」作為詮釋的起點。

李俊賢感受到土地的現實片段，也在台灣的歷史記憶中攫取關鍵的意象，並反思自身的生命經驗。從1991策劃「台灣土雞競選專案」、提出高雄強烈的「黑畫」在地藝術風格及在地精神，到持續十年（1990-2000）「台灣計劃」以地域環境中各種自然環境與人文現象作為探討標的，去關照體察現地環境的互動，2001年策展「土地辯證」、「後解嚴時代的美術高雄」，接任高美館館長推動、「台灣美術發展脈動」、「南島語系當代藝術發展計畫」…等，一路走來不難看出李俊賢對「土地」情感思維的脈絡，交織著對環境觀察的自身體驗、對社會現實的突破及挑戰與對本土文化傳承的社會使命感，是後解嚴世代在台灣美術發展脈絡當中對「本土意識」極力的推動者與實踐者。

李俊賢的「本土」其實結合了多元的面向，同時也兼容了某種“拼裝”的在地性，塑造出自己的語彙風格。在作品中將「文字」當成圖像的表現手法，文字對李俊賢來說不只是視覺性的符號，文字「音」、「意」的背後所隱藏指涉的意涵，才是傳達的重點及真正的精神所在。李俊賢實用一些地方俚語、俗諺和日常生活中



● 李俊賢，《金焦王和檳榔王》，綜合媒材，128×207cm，1996，作者提供。



常用的口頭禪，這一些文字乍看之下難以理解，必須透過台語發音或諧音才能解讀其中詼諧的語意與寫實性辯證關係。例如「靠腰」、「靠北」、「靠餐」、「幹林周罵」、「午告送」。這些文字的音、意被讀出來的音調及聲音的存在感，是正經充滿「台灣味」的，聽起來雖然不文雅，但直接展現出一股深厚的本土意識，具有一種強悍的草莽性格，即粗曠又通俗，貼近底層人民的聲音及生命力，反應一種常民生活壓抑與無奈的情緒，提供一個可讓人宣洩情緒的出口。

3-2陳義郎—文字象形的圖騰表現

陳義郎（阿龍）年少十九即離鄉背井來到木雕的原鄉——三義，務實的沉浸琢磨於傳統雕刻技藝，承襲早年來台的「唐山」師傅，以精工繁飾的雕鑿工法為基礎，法堅毅、純樸之情感學得一手紮實的木雕手藝。最初藉由「放射蟲」（地球最早的單細胞生物）的形體，進入阿龍作為木雕的創作元素，以紮實細密的傳統雕工融入個人對生命萬物的觀察與想像創造出《火蟲》的原型。

《火蟲》運用線條與圖案之間不確定地劃定形體的輪廓，介於形體與形體之間的悠遊，以一種流動的筆觸線性互相混合、交織成一股動感的率性，放任自由的線條猶如法書行草般的狂傲與絹秀，時而流暢優雅、閒逸韻致；時而驚顛不安，急速落筆順勢而行，寄情刻劃成連綿的線條，靈動自由地穿梭於形體之間，勁道十足，張力鮮明。攪動的複雜情感，大膽地純粹使用點鏤空的手法來製造虛實交錯的多重空間與結構，企圖跳脫藝術純粹的凝視與工藝的功能，釋放出最原始的圖像意涵與魅力。凌厲的線條架構出宛如雕像厚實般的擬人塑形，雖然造形充滿不確定性，但瀝瀝清晰，個自獨立。

另一系列以遠古甲骨文「象形」意象的造型出發，借「神秘能量的蟲魚鳥獸、植物莖脈的形體」融合民俗的語彙，與生活經驗對話，呈現出字型和文化脈絡思路的《文字獸》系列。《文字獸》藉由平面與深度的虛實二元化的結構，演化成詩意的立體造形，充分運用「字形」自身的本體元素演繹形成一個可讓人意會的主體，其對比的強烈及行氣在刀峰之間的運轉、雕鑿，都隨著背後蘊藏一股濃稠且深厚的日常生活符碼的意識，轉化成多視野的幽靜與冥思，圖像本體傳達出對文字意涵的詮釋，有著細膩傳神的韻味。《火蟲》靈動如翻滚沸騰的絞龍，燃燒般的火燄；《文字獸》靜逸如沈穩的智者，安靜的觀照，這種手法非常獨到，犀利且鮮明，創建一個能讓心靈悠遊的木雕世界。



●陳義郎《火蟲7號》，花樺，84×25×30cm，2001，作者提供。

3-3彭賢祥—客家文化的原鄉與認同

彭賢祥藉著回溯客家族群遷徙的記憶，找尋自我與客家族群定位與結合，思維客家族群如何在台灣的歷史、文化脈絡中穿梭的過程，在現今社會日漸被消蝕的命運「尋找這個『隱性族群』的真正面貌，傾聽這個『沉默族群』的隻字片語。」在「回溯本源」與「中西兼融」兩種不同的文化認同心態中擺盪著，迂迴矛盾的自我定位探索中與客家族群愛離難斷。「是回溯本源的孺慕，也是血緣的桎梏。」同時；在台灣解嚴後政治立場的衝擊，主體性模糊的情況下，彭賢祥面對「台灣客家族群當代處境的危機，並由此危機意識中引發個人文化身份意識的覺醒，進而尋求族群認同。」追求自我定位與文化認同的歷程，自認出身於台灣客家弱勢族群的年青創作者，對於「危機意識與客家文化身份意識的覺醒」，面對台灣與個人身份意識的認同。一般提到台灣本土意識，大多以「大福佬主義」為主體的共識，很少把其他族群、語言、文化平等地融合的對待，甚至不尊重，對許多客家人而言，這種尊嚴的被漠視，是台灣認同隱然的痛與心結。強烈的危機意識使得彭賢祥面對客家文化及身份意識的覺醒，並體悟自己對客家族群的陌生，積極的尋求族群認同的情感連繫。力圖從台灣歷史與文學當中，尋找客家族群的存在軌跡。

《原鄉》所描寫的就是客家族群從唐山渡海來台，尋找土地、建立家園的情解。「我將此一經過建立在尋山圍繞、古意盎然的地理場景上，在畫面左上方至中央有一之字形狀的金色種子群，是客家先民的隱喻，而正中央木條豎立的柵欄為其家園，家園近山而遠海是客家族群聚

落的實際考量。」《原鄉》這件作品裡有兩種意含，「『原』一則是作動詞，為『尋求、尋找』找尋家鄉的意思。另一則『原』作形容詞，為『初始的、原始的』，是指心中本原的故鄉。」這件作品場景建立在台灣，明顯指涉原鄉不在雲煙繚繞的唐山，而是以「山作圍牆」的台灣客家農村。彭賢祥建立起對這個族群的歷史知識概括性的瞭解，以及對移民遷徙歷史與現實危機的關心。在這種本土意識認同的洪流下，欣喜的回歸到人與土地情感關係的思考，試圖用圖像表現去彌補台灣族群融合對客家族群缺陷的事實。正視自身原鄉的自我身份認同，以關懷、參與的角度關心著文化及族群的存續問題。

四、結語

常民文化是作為一種建構視覺文化的根基，在建立一種觀看（凝視、欣賞和視覺的愉悅）與閱讀（解碼、辯證、轉譯等）的態度及方法。在於探討不同文化的層次及面向（如宗教信仰、族群身份、性別與欲望、流行與消費）的社會互動關係所引起的視覺圖像、符號及語言相互撞擊、發展的關係性。我們可以在一個小島同時看到不同時期與世界其他原住民部落同步的琉璃珠、編織藝術、木雕藝術，自覺地關心自身母體獨特的區域文化藝術特質；也可以看到客家族群對自身文化原鄉議題的探討，以及福佬人對宗教信仰多元並進的發展與包容，相互輝映的如此豐富與精采。

常民文化美術的發展演進，是一種個人及整體社會思維來呈現自我生命的感受，以感念生長的土地，奉祭他們自我認定的「神」，希望以一種更合乎自我表達的方式表現。如今：我們如何關照與對待此時此刻源於台灣常民文化本土性藝術發展的面向？用什麼樣的心境與觀點，開始真實、敘述台灣當代藝術的發展樣貌？是硬生生的殖入西方藝術現象直接轉移於台灣這塊土地，勉強認養西方一味的當代藝術思維的觀點，嫁接在台灣這塊土地根生的藝術現象？還是回溯藝術發展歷史的脈絡，找尋自己原初於自身多元文化養分的激盪與元素的運用，整理出自身人文（美術）演進的歷程來自我面對存在的事實。常民文化本土意識的重視是對自身底層文化的覺醒？還是面對全球化國際藝術生態衝擊的對抗？

難得這些在傳統文化遊走的藝師、藝術家能將常民（民俗）文化中的剪紙、剪黏、版印、彩繪、雕刻……等精髓的參悟，在台灣這個結構鬆散的社會勇於嘗試與創新，把當代社會的議題及元素，融合傳統藝術技法當中，並加以運用、研究開拓另一格局與視野的藝術觀點與美感，更淬煉出台灣另一新的藝術格局。這一些運用台灣常民文化的元素所演繹出來的藝術風貌，所呈現出來的藝術形式或風格，相信是絕對顯眼且亮麗的。

參考書目：

- 侯俊明，1994，《搜神記》，時報出版（非賣品），台北市
- 劉時棟，2007，《Play不累—劉時棟個展》，立亨文化事業，台北市
- 陳義郎，2006，《阿龍—陳義郎當代木雕創作》，苗栗縣文化局，苗栗縣
- 李俊賢，1998，《從周處到甲爸—李俊賢個展》，高雄市立美術館，高雄市

論文：

- 鄭政煌，2002，《省察潛藏在無常下的自我—鄭政煌創作論述》，國立台北藝術大學美術學系美術創作碩士論文，台北。
- 彭賢祥，1998，《族群記憶自我—彭賢祥創作論述》，國立臺南藝術學院造形藝術研究所藝術碩士創作碩士論文，台南。

網路文章：

- 紀向，《台灣常民的藝術，常民的裝置》，<http://www.hkartist.net/forums/lofiversion/index.php?t127.html>，2008.01.31瀏覽。

藝術家專訪錄音檔：

- 參照陳三火、李宜修、劉時棟、魏滔、侯俊明、鄭政煌、林正盛、張立暉、李俊賢、彭賢祥、陳義郎等藝術家田野調查專訪錄音檔



●彭賢祥《原鄉》，綜合媒材，243.5×181.5cm，1992，作者提供。

台灣美術經典一百

留刻台灣美術發展

文/倪再沁（東海大學創意設計暨藝術學院院長、「台灣美術經典一百」策展人）



● 李梅樹〈小憩之女〉，1935，李梅樹紀念館提供。

這是個混沌難明的時代，而台灣美術正以百家雜陳的面目印證了它所屬的年代。

最近幾年，超級大展頻頻來台，而且都以歷史回顧或經典名作為號召，「黃金印象」展的是19世紀後半的法國美術；「花樣年華」展的是17-19世紀法國繪畫三百年；「德藝百年」更指名是德國近代美術變遷的百年，「世紀風華」展的是19世紀後半到20世紀前半…。這些有史觀、有名畫的展覽挾媒體宣傳之勢席捲台灣，才使人們對西方美術有更多的嚮往和了解。除歐洲美術外，故宮和史博館也從古代中國尋寶，舉辦了「兵馬俑—秦文化特展」、「三星堆古文明展」、「漢代文物大展」，乃至元代的「草原文化大展」，可以說，中國美術史幾大範疇已大半抵台風光展出。

就在中西兩大文化圈的美術紛紛展出後，冷靜想想，台灣藝術呢？

除了關渡美術館辦了簡易的「千禧拍岸—台灣美術100年」之外，這些年來，比較慎重且具學術性的台灣美術史大展幾乎看不到。美術界常提到的陳澄波、陳植棋、李石樵、廖繼春、顏水龍，或是張大千、黃君璧、傅狷夫、余承堯，乃至劉錦堂、張秋海、黃榮燦等，他們的代表作大多已被北美館、國美館及史博館典藏，只有這些美術館辦特展時才會輪流現身，想要一次看夠或三大館共襄盛舉，是難上加難，以至於一個能代表台灣美術經典作品的展覽一直無法在台灣出現。而民間展覽經常有大師之名而無代表作，看到較次作品的觀眾會想，台灣美術好像不怎樣！其實不然，因為他們沒看到第一流的作品，基於以上諸多原因，舉辦一個網羅台灣美術巨匠代表作的展覽，實屬必要。

完整而有序地呈現台灣美術的經典作品，何難之有？其實不然！而且還困難重重。

首先是，本次展覽以一位藝術家展出一件作品為原則，展出作品數量大約九十件。再來是怎麼選擇，依歷史觀點、影響力、知名度還是作品水平？這並不容易區分，既然名之為經典，當然是以作品優劣為首要考量，但不免也夾雜了其他複雜的因素。總之，沒有絕對客觀的標準可供判斷，這只是策展人在多元觀點下的產物。

台灣不大，人並不多，歷史也不長，但台灣美術卻很可觀，優秀的美術家和名作多不勝數，因為預期的選件規模有所設定，所以不能漫無邊際，因此，仍有必要訂出選件的範圍，作品選擇標準大致如下：一、美術家出生於1945年以前（二次大戰前）；二、作品完成於1987年以前（解嚴前）；三、具有某種時代意

義（後現代之前）；四、曾經公評，參加重要展覽（作品曾經刊載）。本展定名為經典一百，意在卓越與圓滿而非作品件數，觀者當可由這些展品見證台灣美術曾經走過的一段輝煌時代。

訂出範圍後，先依作品媒材選件，開展最為蓬勃的是油畫與水墨，數量均在二十件以上，其次是版畫、雕塑、膠彩、攝影、陶藝及水彩，各約十件左右。至於書法、篆刻、工藝、編織等較邊緣的類別就只好割愛了，畢竟，此一展覽要呈現的是美術樣貌在時代變遷中的台灣意義，因而不得不有所側重。

擬定標準後是展開借展及論述，困難從此開始，經典作品原本就是三大美術館的鎮館之寶，原本就是展覽中的常客，要在同一時間聚齊並不容易，至於私人收藏的取得也頗費周章，最困難的是在日本及大陸的名作（黃榮燦及劉錦堂之作品）更是不容易取得。此所以這個展覽在徵集作品上異常辛苦。接下來是論述，作品可依類別選擇，但策展的立意是依時代來觀看，因此，此展遂分成四個部份來展現，分別是：一、中原傳統美學的遺緒與演變；二、日本印象寫實的開展與轉化；三、歐美現代美術的接引與再生；四、台灣本土美術的形塑與展現。



● 黃清埕〈頭像〉，1940，高雄市立美術館典藏。



● 陳其寬〈90度迴旋〉，1967，高雄市立美術館典藏。

以上四種分類，既考慮了媒材，也顧及到時間、風格及傳承，所以較能完整的詮釋台灣美術發展的歷史段落。

從明末鄭成功據台到清廷割讓台灣，其間二百餘年，是中國傳統美學在台灣「一脈相承」的時期。尤見之於水墨畫中，其根源是延自揚州八怪之一黃慎的「閩息」，作畫者多為宦遊名士，亦有「名士畫」之稱，展現傳統文人畫的接續與狂野俗趣的風格特質。日治時期有意識的以膠彩畫取代水墨畫，將之併入東洋畫中。戰後，隨著大陸移民的再度遷入，傳



● 阮義忠〈四季〉，1983，作者提供。

統水墨也隨著國畫大師再度興起，而後黃君璧與傅狷夫為水墨帶起了一股強調寫生、描繪寶島風光的台灣本土水墨風潮。60年代隨著抽象繪畫觸發的抽象水墨衝擊藝壇，在與中國繪畫美學「超乎象外」結合後，抽象水墨遂同時回歸傳統水墨又通往西方當代。抽象水墨鑼鼓漸歇之後，以溥心畬弟子江兆申為首，以穩斂的用筆、醇厚的墨色、清澄的畫質、高雅的意境、清新的面貌，又開創了鮮活的新文人畫風潮……

日治中期，日本治台實施的新式教育成效漸顯，新式知識份子的先進文化取代了舊式士大夫的傳統文化，成為社會發展的主要力量。新美術運動隨之興起，形塑了印象寫實的全盛期。其主要的影響背景是新興都會的崛起、殖民政策的轉向、新文化運動的支持與新式美術教育的奠基。在石川欽一郎的啟蒙下，復受到黃土水帝展入選的刺激，從台北國語學校（台北師範學校）孕養的新美術教育，更加強台灣子弟對東京美術學校的嚮往，進而邁向台展及帝展榮耀的吸引。此時的美術形式特質為唯美的世界、寫實的素描、印象的畫法（外光派）與折衷的性格。

日本在挪用西方美術規範時，其實並不了解其背後之文化脈絡，台灣一方面接受日本殖民政府直接的政治殖民，同時也間接受到西方的文化殖民。日據時期的台灣美術家，對於文化意識的覺醒，顯然困難重重。有形無形的殖民形式，讓此時的美術發展，不免映照著別人綜合折衷的文化臉孔。

戰後台灣的美術風格受到戒嚴與白色恐怖的時代壓抑，輔以美援與國際藝壇發展走向的影響下，從現代與內在真實、叛逆與自我放逐中開啓新頁。五〇、六〇年代的抽象狂潮，是政治社會變動中莫可奈何的「自我」認同，它們以無比的勇氣，勇敢的為那個尷尬時代發聲直言，在政治危機四伏的年代裡，依然懷抱無限熱情，自負、自傲的宣示著自我的存在，

而他們也確實為呆板死寂的美術界注入一股激情的活力。

六〇、七〇年代的另一股勢力為變調的超現實主義，似乎在闡述個人內心空虛卻又毫無所措的喃喃獨語，他們的精神游離在無病呻吟的自我表白情境中，面對文學上激烈又澎湃的吾鄉情懷，他們選擇「出走」，離開「他鄉」做個心靈游牧的吉普賽人。八〇年代之後，在社會穩定發展的基礎下，心靈不再焦躁、茫然，沉潛下來的創作者開始專注於表現單純自我意識的「獨白」，從自身的著力點出發，作深入的探掘與表現，這不再是時代之聲，轉而為「各家之言」。

台灣在歷經七〇年代的鄉土運動之後，雖然政治與文化的主體定位仍強調以中國正統的中華民國自居，然因對於鄉土情感的正視，使得原本早已僵化的主體認知逐漸鬆動，到了八〇年代，反對黨與知識份子的覺醒，認同台灣文化與國家主權的「台灣意識」才真正堂而皇之的彰顯出來。

「台灣意識」牽涉到身分認同的問題，也就是任何文化社群都必須面對的主體定位問題，「台灣本土美術」的彰顯便試圖建立屬於自己文化主體的認同。這當中包含了在主體意識形成中，對過往具台灣意識之藝術家與作品的追認，先驅者是劉錦堂，繼之者是席德進，其間還有左翼木刻版畫家，相較於劉錦堂時代較朦朧的象徵，匯聚本土潮流的80年代表現則是強烈而明晰的。其形式特質有：逝去的歲月（殘破的痕跡）、精細的描繪、唯美的感傷……這樣的台灣，其精神面向還不夠開闊。

過去，台灣美術的歷史太過於被動地為政治經濟情勢所支配，而使美術的歷史在不同的替換中，蹉跎太多歲月。台灣本土美術的發展，是否可以確實的建立起完整的自我面貌，似乎都還言之過早。唯有藉

著自身立場的宣示與剖白，適度的給予批判與監督，台灣本土美術才有可能有更為健全的發展。

藝術的世界無限寬廣，用自己的語言說自己的話（畫）原本應該不是難事，但對身受移民與殖民現時所影響的台灣美術而言，這卻是一條漫漫長路。台灣美術極其複雜的融古今中外於一爐，但其核心還是台灣，儘管有些風格源自歐美或來自中原，但卻都不斷的在變質中。這是個混沌難明的時代，而台灣美術正以百家雜陳的面目印證了它所屬的年代。

最後，此一展覽從計劃到展出耗時已三年多。這珍貴的台灣美術經典作品的匯集，想必是百年難得一見的盛會，值得台灣民眾細細品味。✎



● 羅清雲〈同林鳥〉，1990，高雄市立美術館典藏。