

非常報導

- 04 被遺忘的觸動 記沉默中的尊嚴——莊索創作回顧展 ◎黃志偉
- 08 從《打開-當代：築·體·場·境》側看一場人與空間的拉鋸戰 ◎羅潔尹
- 12 沙中的世界——漫談沙坑整理·玩沙及活動 ◎洪金輝
- 16 「面觀虛與實」座談會紀實 ◎整理：吳慧芳
- 24 創造三贏的局面——屏東半島藝術季 ◎李俊賢
- 28 「面子」加「裏子」——卡在節慶化與藝術為名之間的高雄國際貨櫃藝術節 ◎魏瑛慧
- 32 從節慶式的藝術活動看藝術——兼談高雄國際銅雕藝術節 ◎關丹
- 36 對土地與人文的想像——2006澎湖地景藝術節 ◎顧瓊瑤

南島文化當代初探

- 40 演進的藝術——跨越太平洋 ◎ Dr. Susan Cochrane
- 43 南島啊！南島【2】——高美館策辦南島當代藝術的理由 ◎李俊賢

內惟埤願景

- 46 內惟埤願景系列【1】——《高美館》生態·藝術廊道計劃 ◎李俊賢

特別藝術

- 50 歡樂與趣味——兒童美術館的遮雨蓬 ◎李幸潔

人民美學檔案

- 52 繁華城市裡裡的幽靜角落——鄔珍那斯特餐廳 ◎雨杉

濕鹹打狗棒

- 54 《島嶼之歌》所吟唱的曲調——對「畫海」的外在現象觀察與內在精神釐析 ◎李思賢

人物特寫

- 58 無聲而洪量——達鳳 ◎黃游瑩

經典歷程

- 62 人在世間愛相依——任兆明〈人間世〉 ◎林麗真

最新典藏選粹

- 66 望向寂靜與豐饒——黃銘昌〈南島之風〉 ◎陳秀敏

兒童美學

- 68 心新思惟——孩子感覺的世界跟他看見的天空一樣大小 ◎方逸琦

專題研究

- 72 林天瑞的另一扇窗——繪畫之外的藝術媒材表現（下篇）——木質鑲嵌作品與馬賽克壁畫 ◎楊盛發

街頭談藝錄

- 76 永遠需要「薛西弗斯」精神！——「踐民地下式」實驗空間的藝術實踐 ◎吳慧芳

高美8x景

- 80 色彩的魔術師——高美館的台灣樂樹林 ◎容麗娟

內惟埤藝術批評DIY量販店

- 82 內惟埤藝術批評DIY量販店 ◎李俊賢

《島嶼之歌》所吟唱的曲調

對「畫海」的外在現象觀察與內在精神釐析

文、圖／李思賢（藝評人、獨立策展人）

無論是古典或現代，繪畫除了在表達個人情感、製造視覺美感、舉列議題辯證等「主旨」外，它還暗藏了畫家通過藝術呈現時的時代調性，以及選擇創作主題初衷的心理。就「海」此一主題來說，作為四面環海的島國，「海」成為台灣畫家筆下的常見主題，似乎有如家常便飯般再自然不過，而以「海洋首都」自居的高雄，對此議題同樣有著捨我其誰的確切獨佔。然而，對一位台灣畫家或港都畫家而言，「畫海」是否因此必然等同自我身份的表徵或認證？從高美館2006年中策劃的以「海」為題的《島嶼之歌—有關海的24種表現》展來看，答案儘管莫衷一是，但其選題（畫海）的內在傾向卻頗為一致。本文將以《島嶼之歌》作為輻射以上相關問題的鏡面，在「畫海」的舉動和「被畫的海」的作品等畫家與海的主、客體之間，探詢二者間所隱藏的多層次創作心理狀態。

柔情·激情

以「海」為主題的《島嶼之歌》，在包含了水墨、水彩、油畫和雕塑等媒材的諸多表現手法

之下，多樣的海的樣貌讓筆者聯想到2000年末於法國巴黎國家藝廊「大皇宮」(le Galerie du Grand Palais)所展出的《地中海—從庫爾貝到馬諦斯》(Méditerranée: De Courbet à Matisse, 1850-1925)。這個同樣是與「海」相關的展覽，但和《島嶼之歌》相較，此展卻有著更多圍繞著「地中海」的除景致之外的人文與歷史的陳述。也就是說，在《島嶼之歌》的展品中，大多仍是將「海」視為是單純的風景來處理，而此種共同的繪畫內在傾向之中的最大相異點，在於不同媒材體系面對觀察客體時的主觀技法表現。有趣的是，如此作品風貌的材質與趣，除了是台灣容匯多元文化的最佳體現外，同時顯現了單一西畫系統下的《地中海》展的望塵莫及。

單就水墨與油畫二種繪畫媒材的技法趣味來歸納，在《島嶼之歌》裡，它們使「海」分別呈現出「激情奔放」與「柔情內斂」兩種迥然的風情。就前者言，毛筆的飛白皴擦、墨色的撞水衝墨，以及宣紙的暈渲墨染，這些水墨材質的特殊趣味，與洶湧波濤在峭岩陡壁上所拍打出飛浪花，以及滾滾前浪滑

順地鋪渲在細滑沙灘的視覺意象極為吻合，一如林章湖(1955-)的〈北海驚濤〉、黃才松(1951-)的〈風沙起兮〉，均為此類典型。峭壁、浪花、岩上涓流、灘頭枯木，無一不是傳統山水的現代延伸，以「干濤拍岸」行世的水墨大家傅狷夫(1910-)的風格便幻化於此。華麗的筆墨效果、戲劇性的現代呈現，加上無可取代的材質趣味，使得水墨彷彿有了更多畫海的正當性，擲地而有聲。

相對於水墨的視覺驚奇，油畫筆調下的「海」則有較多黃花閨女的娟秀韻味。或許是媒材的特性，和帶有自然暈染的水墨宣紙相比，堆疊式的油畫畫起浪花來便略顯滯拙；而相反地，在材質的屬性與效能上，油畫與水彩對大面積平塗的作用肯定要比水墨來得有效許多。因此我們不難發現，油畫的「海」非但未在海浪的激烈視覺上著眼，對海的述說也富含更多色相結構與大氣氛圍的掌握，以及人文風土的內在情感投射。從台灣前輩畫家李梅樹(1902-1983)與劉啓祥(1910-1998)以「海」為題的作品中，靜謐的汪洋隱身在多節理疊嶂的岩石或漁村之後，以一種較高的視野遠眺大海，讓人不禁要溺入自我過去的時空記憶中，那種望海時陷落無端遐想的糾結思緒裡……

此外，帶有高度美感表現的水彩畫作，同樣顯現出閨靜的溫柔。如席德進(1923-1981)的〈風景〉和陳明善(1933-)的〈北海一角〉，都是在蜿蜒的磯岬包夾下的海面上，或是對水色天光的美景讚頌、或是在灑落午後的光照間，訴說個人的想望；那不僅是海的表現，也是個人性情與性格的投射。總歸

來說，以西畫手法處理的「海」，與一般人們的視覺經驗有著高度的重合，視野上也相對顯得遼闊許多。而無論是壯烈的激情或壯闊的柔情，除了藝術媒材的特性使然外，總都隱含了畫家內心對這個關照物（海）的認定；然而不可否認的，水墨的奔浪與油彩的濺蕩，其創作心理都是站在將「海」視為是單純的「景」的角度出發。換言之，畫家總是站在岸邊，依著自己的個性歸趨將海畫成什麼模樣而已，實際上對客體「海」的理解是隔了層紗的。

遠觀·近玩

「蓮之出淤泥而不染，濯清漣而不妖……可遠觀而不可褻玩焉。」這段出自宋代理學大家周敦頤(1017-73)《愛蓮說》的經典名句，說的是蓮花的芬香高貴、清新脫俗，觀賞它只得保持距離，以免無意的輕佻之舉而玷污了它。而「海」呢？看海時我們所站立的位置往往也都是「保持距離」，理由當然不會是因為海像蓮花一般高貴所以不讓人們靠近，立即的原因在於近觀會有人身安全的顧慮外，距離的過近亦顯得暴烈些許，而唯有遠眺才得以一覽大海的全貌，感受上也相形舒爽和浪漫。是此，觀海便都是遠遠的看，畫家作畫自然便都以廣闊的海作為主要的表現形式。而如此遠觀所得的「全貌」，真否就是海的全貌，並真實呈現海的內在？

如前所述，遠觀的效果其實多是單純的「景」的趣味，無論是靜默汪洋或干濤拍岸，都是美感因子作祟的結果，同時也多少帶有檢閱技巧的意味。此外，仔細審度下我們將不難發現，在前節所述及的幾位台灣畫家的創作中，由於他們詮釋「海」的某種「大而化之」的獨斷裁量，因此作品呈現出的內在「風土」傾向上，個人性情便遠高於地域性格。就像李梅樹的〈淡水港〉般，儘管是彩霞滿天、港灣遼闊，情



●黃才松的〈風沙起兮〉頗富不可取代的水墨材質趣味。(作者自藏)



●林章湖〈北海驚濤〉中的波濤、峭壁和浪花，均是傳統山水的現代延伸。(私人收藏)

境上盡是濃稠的鄉愁和時代的悲淒。這種構圖法則、立足觀點和風土闡述，與《地中海》展裡塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)的〈艾斯達克的馬賽灣景致〉(L'Estaque, vue du golfe de Marseille, 1878)頗為類似。然二者間的最大不同，在於這幅名作兼備了個性化和地域風情。普羅旺斯(la Provence)特有的豔陽光照灑落大地，反差強烈的灰綠屋樹包圍著湛藍的海灣，在性格強烈的塞尚式筆調下顯得極為靈動，洋溢著熱情奔放的地中海風情。

遠觀的籠統意象，倘若編織上某些人為的想像，以敘事性的鋪陳構築創作本體時，往往能夠成為一種或感動或撼動人心的浪漫故事情節。黃才松的〈月光下的故事〉描繪的便是海邊木麻黃樹林與灌木叢，遭受到狂風或潮汐肆虐過後的雜踏景象，在幽微的月色籠罩下，顯得淒美而無奈；這會兒，海邊似乎多了些許表情。震旦方向的對角線構圖，以及來自畫面右上方灑入的月光，將觀者的目光引向遠方，予人一種絕處逢生的希望之感。相似的作法，也在羅清雲(1934-95)的〈風雨同舟〉中出現；這幅由雄中典藏的畫作，闡述的內容雖是舟上七人風雨生信心的故事，但為延續生命而掙扎之舉，讓人不得不聯想到浪漫主義(le romantisme)畫家傑利柯(Théodore Géricault, 1791-1824)的鉅作〈梅杜莎之筏〉(Le Radeau de la Méduse, 1819)。這幅畫是傑利柯藉著1816年一場海難事件的描述，針貶政府時弊的「畫諫」之作，帶有濃厚的歷史畫(la peinture d'histoire)意味。畫中怒海餘生下殘存的船員，對著遠處海平面那端的船隻呼吶吶的戲劇張力，和〈風雨同舟〉裡眾人為求一線生機而向著遠處燈塔拚命划去、奮力邁向光明的表達方式，有著異曲同工的趣味。

羅清雲此番對「海」的看待，建立觀點的基礎便全然在相異於遠觀朦朧浪漫的另一種「近玩」之上，那是對「海」另一真實層面的體驗，也是藉物喻事的精神述說。但過與不及或許都非中道所應為：為提出海洋吞噬人類的疾呼，出身高雄的「黑手畫家」李桐嘉(1950-)以船難為題材創作了一系列的作品，雖具對海親身經歷的忠實，無奈卻在情節的構築過程中構過了頭。以〈災難〉一畫為例，畫面三艘漁船悲慘地同時遭大海吞沒，那混亂而緊張的戲劇性場景，使人感受到如「鐵達尼號」(The Titanic)



●陳明善的〈北海一角〉在海面上灑落午後的光照，訴說個人的想望。(國立台灣美術館典藏)

欲將沉沒於海中的強烈恐懼；但可惜的是，清晰的船名(幸福號、順利號)以及畫面右下方近處幾近滅頂的船客手上的「珠寶盒」，此般誇張、刻意而造作的安排，雖讓敘事張力增高，卻降低了藝術性。

獨立·附屬

綜觀來看，畫家與海的關係其實並不親密、不全面，非但少有建立在如深邃探幽的海中潛泳，或陽光歡愉的海上衝浪的直接接觸大海，就是近處觀浪，也在畫家與海之間的內在狀態上拉出一段不小的距離。如此，「海」便將是永遠被觀看的；在《島嶼之歌》中，雖說以「海」為主旨，但嚴格說來，多數被畫的「海」不過是單純作為支撐畫家作畫的體裁罷了，毫無獨立地位。擅以照相寫實風格細密描繪台灣鄉土景觀的黃銘昌(1952-)，他的〈南島之風〉或可稱之為是一幅兼備了台灣風土和個人風格的佳作，然若換個角度講，此畫中被「置放」在遠處的海的地位，等同於畫面近景的芭蕉、檳榔和芒草，它們共同撐起一片台灣特有的山川景物，是台灣風土的附屬，「海」本身並無獨立性，甚至無實際作用。因之，〈南島之風〉裡有無海的存在其實並不破壞到整件畫作的完整，也不妨礙作者所欲以訴說的台灣情境。

另者，部分海口藝術家由於生活環境的薰染，在「畫海」與否的選擇上，顯現了較多自在的狀態。他們捨棄了直接對「海」的描繪，而將「海」或海週邊的相關人文狀況進行演繹，因此，漁港、漁人、漁村、漁事等極為草率的粗活兒和人民都幻化為他們筆下的精靈，為我們特定族群的生活作出傳神而真摯的記載。陳瑞福(1935-)的〈結網〉、陳輝東(1938-)的〈興達港的漁夫〉都屬此類；我們似乎可在這些



●陳瑞福的〈結網〉展現一股勤奮和任份於工作的民間活力。(國立台灣美術館典藏)

忙於漁事的叔嬸們身上，在嗅聞到飄散在空氣中魚腥味的同時，感受到一股勤奮和任份於工作的民間活力。無獨有偶地，《地中海》展中的多位畫家，如象徵主義的(le symbolisme)夏凡內(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-98)、野獸派(le Fauvisme)畫家德瀚(André Derain, 1880-1954)以及「那比派」(Les Nabis)大師波納爾(Pierre Bonnard, 1867-1947)等，也都真誠地對我們娓娓訴說著這些生活中微不足道的平凡事物。

高雄海口畫家陳瑞福長年以海、港、船等題材入畫，展開他長年的畫歷來看，「畫海」似乎已是他的一種認證自我身份的方式。「海」之於陳瑞福一類畫家，等同是他對土地認同的渠道。文化學者邱貴芬(1957-)曾在一次談論地域、土地與認同等相關議題時，引用後現代學者瑪西(Doreen Massey)談「空間政治」的理論說

道：「我們應該摒棄傳統視地方(place)為一個地理固定點，具有單一、特定身份認同的地理區域。一個地方並沒有固定的歷史意義，反而是一塊上面生活著利益衝突的不同社群的土地。『土地』想像因而不必然表示歌詠一個『零污染』的風光景象，不必然表示懷舊。『土地』想像可以是以介入的姿態，探討在這塊土地上曾經發生或正在發生的社群關係，想像不同勢力如何爭奪詮釋、界定這個地理領域主要指涉意義的活動。」(邱貴芬1997)。這種說法其實反映的是當今後殖民論述的觀點，「『零污染』的風光景象」意味著單一化、純度化的清楚的身份指涉。何以為「海」？何以為「漁」？或許，這裡提供了我們一點介乎畫家主體與海之客體間交互辯證的內在思考。

除了海港、漁事之外，陳瑞福以十件小屏幅油畫所併裱組成的〈海的風情〉亦極具象徵意義。看以是在畫海的不同時間的各種面貌，實際上這等同是作者的自畫像(autoportrait)：一位「海口畫家」的自畫像。對於觀者來說，我們或許難以體會畫家為何一再在「海」這件事情上打轉的心理，但卻必需明白，「海」作為他們個人生命支撐的重要。最後，英年早逝的前輩畫家陳澄波(1895-1947)所繪製的〈岩〉，畫幅頗小，但卻氣象萬千；或許它未有更具體的波濤拍岸的視覺吻合度，但卻飽含了更多的內在的情緒與情感，似乎是感傷，卻也似乎呈現了一種生命的韌性。如此說來，畫海，可以是在畫台灣，更可以是在畫自己。



●陳澄波的〈岩〉雖未有具體的波濤拍岸，但卻蘊含更多內在情緒與情感。(家族收藏)

對土地與人文的想像

——2006澎湖地景藝術節

文/蕭瓊瑞（國立成功大學歷史系副教授） 圖/澎湖縣政府文化局提供

澎湖國際地景藝術節，開始於2001年，首屆的辦理，基於承辦人員經驗的不足，乃採外包的方式，交由民間的策展公司統籌。

由「環境」出發的藝術策劃，在台灣已非鮮例，比如1991年的「貢寮雕塑實驗創作之旅」、1995年的「風起雲湧——淡水河環境藝術」等，然而直接以「地景」為訴求的藝術策劃，澎湖國際地景藝術節，仍屬首例。同時，也由於澎湖特殊的地形景觀，讓每一個初聞其名的人，都充滿期待與想像。

關於「地景」，即所謂的「Earth Art」或「Land Art」，在西方興起的源由、概念，許多書籍、網站，都可以找到相關的介紹，對西方世界知名的地景藝術家克里斯多(Christo)許多知名的作品，包括2005年初春在紐約中央公園的「門」，以數千座的門框，懸掛橘紅的布幔，在人行步道上，布幔飛揚，為枯樹成林、寒冬剛盡的中央公園，帶來初春的喜悅，更令人心動、驚艷。



●安東尼·倫斯曼〈鬼帆〉



●李俊明〈潮來·潮往〉

然而回到澎湖地景藝術節，想像和實際之間，顯然就會產生相當的落差。比較而言，首屆的國際澎湖地景藝術節，應是最接近一般專業人士概念中的「地景藝術」。策展單位選擇澎湖二崁的大草原，邀請國內知名的當代藝術工作者，搭配幾位國外邀請來的藝術家，在這個廣闊的草原上，進行各種可能形式的創作。這些藝術家中，有的是本地出身的藝術家，有的不是，創作思維切入的面向，和傳達出來的情感，也就有所不同。

且不論作品內涵和形式的評價，首屆澎湖地景藝術節的結果是：沒有多少縣民或觀眾，能真正親臨現場去觀賞這些作品，即使親臨現場，也很難對這些散佈廣闊的作品，一一搜尋、觀賞。這種結果，本來就在策展單位的預估之中，因此也就有所謂「文件展」的搭配展出。

不過，就一個地方政府而言，任何活動必須面對民意的檢視，一個縣民無法或困難參與的活動方式，顯然就無法獲得經費的持續支援。

也就是基於這樣的考量，第二屆起的舉辦，就重新考量民眾參與的需求，而將地點移回較為市區的各個綠地空間，這種作法，也自然引發到底是「地景」藝術，或「環境」藝術，乃至「裝置」藝術的質疑。

其實論及澎湖的地景，任誰也會想起澎湖天成的海邊玄武岩，首展地景藝術節用來作為封面的，就是澎湖先民，數百年來，在海邊搭築而成的美麗的七美雙心石滬。然而，做為一個要讓民眾參與的地方藝術節，如果將活動舉辦在海邊，將作品安置在岩岸，民眾參觀時的安危，將如何取得管控與保障？

因此，所謂的地景藝術，其西方源起的背景和性質，移植到另一種時空條件中，要依其所謂「真正的」、「原始的」意念來實踐，是既不可能，也不必要。

澎湖地景藝術，自2001年首辦，迄今也進入第六年的第五屆，原因是2003年，曾因Sars疫情，停辦一年。

這些年來，澎湖縣政府文化局逐漸在實踐的過程中，尋找到一些必須修正，也可以有所累積延續的實貴經驗。

除了作為官辦性質，有諸多必須考量的安全因素，經費的局限，也是一個難以克服的問題。在這幾年舉辦的地方藝術節中，澎湖地景藝術節所花費的經費，始終是最少的一個縣市。



●曾俊豪〈天堂〉

然而，六屆辦理下來，文化局本身已經累積出一批足以自我操作策展的團隊，但是更重要的是，也吸引了一批投件參與的藝術家，以2006年的收件件數而言，超過六十件，分別來自台灣、日本、美國、法國、義大利等地的藝術家。

而這些藝術家的作品，也為澎湖的「地景藝術」累積出多元、豐富的創發思考，也是一種從土地和人文出發的想像與形塑。

早先的幾屆，藝術家的作品大多集中在澎湖冬天特別的「風」或夏天的「熱」的表現上，當然也有一些從「島」或「海」的命運和生活記憶切入的，但這兩年的作品，則開始拓展到一些比較抽象的歷史人文的理解與思考，也嘗試去擷取一些視覺上突出的生態或生物意象。

以2006年的入選作品為例：來自美國的安東尼·倫斯曼(Anthony Luensman)的〈鬼帆〉，是作者在未曾到過澎湖的情形下，透過網路資訊的搜尋，瞭解到澎湖海域，尤其是黑水溝附近，是全世界海難事件最多的地區之一。因此，他以透明的珠子，串成一些船帆的形狀，這些珠子在風和陽光的吹動、照射下，晃動、閃耀，就像那暴風雨中的「雨滴」，也如游移未定、聚散無常的鬼魅，藉此來歌讚人與自然抗爭的偉大精神，也紀念因此受難的航海英雄。只是經費的限制，使安東尼的作品，形制上小了一些，視覺的震撼也就有所不足。

年輕的科技藝術家楊春森，他的作品是今年相當別緻的一件，但也被許多粗心的觀眾忽略。熟悉燈光與電子科技的楊春森，利用一座座的空傘架，結合透明的釣線，結構出一些類如海底生物的形體，懸掛在樹上，取名為〈漂〉的這件作品，會在夜晚發出亮光，對澎湖生態中的生命，有所反思、悼念。楊春森類似的手法與作品，也曾在畫廊的室內空間中展示過，但放到澎湖這樣一個大環境中，顯然產生了更深刻的意念與更大的感動力。

已經多次參加且多次入選的曾俊豪，今年提出以玻璃材質塑造的〈天堂〉乙作。他試圖結合天堂鳥的造型與海中水草盪漾的意象，呈現出生物與海洋的關係，也會在夜間發亮的這件作品，佈置在一個斜坡的草地之上，有強烈的視覺美感效果。

和曾俊豪作品緊緊相連的，是吳芳義的〈雲上原——64種情慾的體現〉。他運用塑膠媒材編織的方式，將64顆透明的正圓半球體，以幾何的方式排列成正方形的點狀分佈，球

體表面各繫以藍白或紅綠色系的塑膠綁繩，有如一種神秘的方陣，引發人對自我和大地間的一種想像。吳芳義的創作意念或許還有引自印度佛教《愛經》中的一些神秘教義，但就作品而言，重點還在形式展現的儀式暗示。

簡俊成也已經是二度入選澎湖地景藝術節，今年他提的一件較具雕塑意味的作品〈相關〉，是藉由兩個人形，共捧一盆植物；以麻繩纖維塑成的人形，彎腰相對，傳達了澎湖居民一種敬天畏地、虔誠踏實的精神。

身為澎湖半子的李俊明，也是二度入選，作品〈潮來·潮往〉，以觀光客最喜歡又最容易隨手丟棄的飲料杯子與吸管，排列成一種高高低低的形式，杯子的半截沈入地底，隱喻觀光人潮的來來、往往，大地任由人們的吸吮，又始終無聲的包容。

日籍藝術家鈴木貴彥的〈透明旗計劃〉，也有社會針砭的意涵，他採取台灣社會最喜歡到處懸掛的羅馬旗，然後以透明的塑膠布為主，去除了內容與喧鬧。

完全在地的高仲郁，本身不是專業藝術家，但作品也是二度入選。今年他提供的〈好運到〉，是將草地當成球檯，以澎湖特殊的硿咕石排成又像石滬、又像撞球檯的角落袋口，幾顆巨大的色球擺在草地上，邀請觀眾去推撞，期待一個漂亮的「Chance」，讓澎湖好運到而得分。從澎湖在地人出發的觀點，的確有所不同。

舉辦了五屆的澎湖地景藝術節，也累積藝術家對澎湖地景、人文的不同思考，我們期待這個具有地方特色、又有人文深度的藝術活動，能堅持下去，克服萬難，持續辦理，未來應能成為地方文化活動中，最具人文思維累積的成功案例。

●吳芳義〈雲上原——64種情慾的體現〉



從節慶式的藝術活動看藝術

兼談2006高雄國際鋼雕藝術節

文/簡丹（橘園國際藝術策展/橘粒國際創意設計 總經理）

高雄市有兩個雙年展性質的藝文節慶，一為貨櫃藝術節，一為鋼雕藝術節，在台灣的藝文圈是受到重視和矚目的，兩個節慶的主題都與高雄的地方產業和城市性格息息相關，如是規劃，除了展現高雄這個城市的個性之外，運用產業特質推展藝術活動，相當貼切，同時是十分有利於城市行銷的一種手法。

高雄國際鋼雕藝術節，今年進入第三屆，2002年的主題是「鋼雕城市·雕塑希望」，場地設在文化中心戶外四周；2004年的主題是「飄·焊」，場地設在靠近港邊的駁二特區；2006年的主題是「金屬風」，場地設在新光碼頭（有高雄市國家門戶之稱）。每一屆的鋼雕藝術節都有新的創意和新的主題，邀請藝術家參加創作營的規劃與操作，一直是鋼雕藝術節的特色，其用心在於希望透過創作鋼雕的過程，讓民眾認識鋼鐵不一樣的一面、認識藝術家的創作過程，同時拉近民眾與鋼鐵和藝術之間的距離。

2002年鋼雕藝術節在高雄展開時，很受到藝術圈的關心，因為大家好奇，到底鋼鐵這樣的材質，在藝術家的手中會完成怎樣的的作品；同時如何加入在地的能量和鋼鐵城市的歷史記憶，成就一樁地方產業加上藝術的文化饗宴？然而，在當時鋼雕藝術節確實引起了很大的迴響，也造就了幾位以鋼鐵為創作媒材的藝術家，其中以黑手出身的劉丁讚得到相當多的鼓勵。

2004年鋼雕藝術節由地方性的藝術節慶成為國際性的展演活動，邀請了來自美國、德國、拉脫維亞、日本和台灣等共九位藝術家參與；由於2002年的成功，2004年有了更好的支援去支撐成一個大型藝術活動的架構，鋼雕藝術節除了邀請九位藝術家現場創作之外，還邀請了日本



●2006高雄國際鋼雕藝術節，日本藝術家松本薰的機動作品〈風的徵候 (A Premonition of Wind)〉。(橘園國際藝術策展公司提供)



●2006高雄國際鋼雕藝術節，德國藝術家伯恩瓦德·法蘭克 (Bernward Frank) 的風動作品 (Wind Zug)。(橘園國際藝術策展公司提供)

籍的藝術大師伊藤隆道進行一場專題演講、一件作品在現場展出，之外高雄市立美術館也在駁二特區的戶外空間，進行一場戶外鋼雕藝術展，當然還有更多的活動在同一個現場進行，吸引相當多的觀看人潮；但熱鬧之後，藝術總顯得有些寂寞。當時的我和團隊成員，常常在人群散了之後，留連在駁二碼頭，沒有人、只有藝術的駁二，美極了，遺憾的是，美的作品如果沒有有心人的觀看和欣賞，或許更是遺憾吧。

2006年的高雄國際鋼雕藝術節，主題是以機動藝術為活動主軸，現場除了有藝術家現場創作之外，更不同於以往的是今年由橘園策展提出以「金屬風」為主題的策畫展，邀請了德國籍的柏恩瓦德·法蘭克 (Bernward Frank)、日本籍的松本薰、竹下香織、台灣的藝術家有：林鴻文、梁任宏、劉丁讚、張耿豪、張耿華、戴翰泓等，共計展出十件戶外的機動作品，其中包含風動與機動兩種藝術形式的表現，而類似的由嚴謹的當代藝術家所提出的藝術型態展演，在台灣誠屬第一次呈現。

關於鋼雕的藝術性格，必須由「金屬質感」是現代文明最鮮明的視覺風格、是現代文化展演活動的濫觴談起。1851年，伴隨著水晶宮其鋼骨玻璃帷幕所營造的空間，第一屆萬

國博覽會於倫敦正式呈現於世人眼前，揭開了現代國際展覽的序幕。隨著鋼骨玻璃帷幕大樓在全球的竄升、興建，隨著現代交通工具的發展，鋼鐵工業支撐起一個截然不同於過往的現代風貌。鋼鐵其冷硬的厚重質感、銳利光澤的視覺刺激從私有建築、公共空間甚或藝術作品中滲透進入當代人的生活場域中，重金屬在無形間拓展了藝術及美學的新風格領域。

將2006高雄國際鋼雕藝術節的展覽主題鎖定為「金屬風The Metallicity Style」，其概念發想主要來自於鋼鐵工業所帶來的視覺刺激以及藝術風格，藉由風動雕塑作品將重工業所帶來的視覺風潮，轉化為視覺藝術及社會文化的隱喻，此外「金屬風」亦隱含著高雄在海風及鋼鐵重工業的吹拂及推動下的城市發展記憶。

綜觀一般性由縣市政府主辦的藝文活動，通常著重民眾互動的環節，期待可以討民眾歡心，可以因而提高公民美學的部分，但事實又往往事與願違，因為藝術畢竟還是和民眾的生活與思維有著一段的距離，美學教育的進行是需要時間累積的；但在進行相關大型的藝文活動時，它又確實提供了藝術家創作的機會、喜愛藝文的人口一個欣賞和接觸藝術的機會，更重要的是它也若有似無的成就一個城市在觀看藝文的方式和一個市民在藝文涵養上的吸收度和承載量。

選擇機動藝術做為2006鋼雕藝術節的展覽主軸，是高雄市文化局在不斷挑戰、要求改變和突破現狀的自我期許，期待讓民眾在一個美好的環境中，欣賞會動的藝術品，同時在夜間配合燈光的设计，創造出一個美麗的欣賞環境和休閒空間，相信會讓民眾感到驚艷。如果幸運，吸引民眾對藝術家的好奇、對作品的好感，達到對鋼雕藝術節舉辦的好感，然後……，那一切就都值得了。

(本文作者為2004、2006兩屆高雄國際鋼雕藝術節之計畫主持人)



●2002年高雄國際鋼雕藝術節時高傑興創作之〈飛奔〉現移撥高雄市立美術館。(攝影：林佳禾)



●2006高雄國際鋼雕藝術節，梁任宏的風動作品〈捕風捉影〉。(攝影：林佳禾)

從《打開-當代：築·體·場·境》側看一 人與空間的拉鋸戰

文/羅潔尹(高雄市立美術館助理研究員)

前言

電影《戰慄空間》(Panic Room)中飾演單親媽媽的Judy Foster，離婚後倚仗有錢的前夫，帶著女兒住進了曼哈頓區一間兩百坪大、有著繁複通道與房間的三層豪宅中。而這間豪宅裡有一間經過特殊設計，架設著滿牆監視器，並以厚重的銅牆鐵壁去作完美防護的夾層避難所。有一天三名歹徒闖入了家中，母女便躲進了這間誰也進不去的避難室。但很不巧地，歹徒必須進入這間避難室才能取得他們要的東西，因此雙方變成了想出卻出不去、想進卻進不去的彼此。狹隘的空間中，女主角靠著房內的監視器猜測屋內歹徒的一舉一動，與對方僵持了一晚以後，利用自己的機智與勇氣最終才帶著家人脫困。

在這部電影中，最讓人感到恐懼的不是那些窮兇惡極的歹徒，而是讓兩個無助的人(很通俗地，又是女性)置身於一間偌大的陌生建築中，裡面有著太多空洞的房間與動線迂迴不斷的樓梯，讓人落入迷宮般的無定向慌張與刺激中。透過陰暗荒冷的神秘空間，主角快步踩踏在木地板上的侷促回音，牆上看似可以掌握狀況卻又無法預知情形的監視系統，帶著觀眾與主角們共同面對了空間予人無法掌控的惶惑與不安。導演成功地詮釋了人在陌生空間中所經歷的「恐懼」、「忍受」與「克服」等過程，女主角透過了「不舒服」，去感受她對環境的知覺與自身存在的方位；而觀眾在這場混亂旁觀中，卻不得不跟隨著人性複雜的思考與猜測，亦步亦趨地進入片中的密室，與主角們同困在這團城般的劇情。

像《戰慄空間》這般讓人忘情投入並充份體會到空間感的過程，或許是高美館這次展出的「創作論壇」《打開-當代：築·體·場·境》策展者與創作者們想達到卻無法達到的境界。以裝置作品或互動影像來詮釋「人」跟「空間」的微妙感應，原本就不是一件易事。被以「藝術品」規劃出來的媒介自有其先天上的不足，畢竟同處於一個空間中的各式裝置媒材，相互干擾且對觀者作出過多面向的提醒與邀請，讓人無法集中注意力於單一的思考脈絡上。於是，觀眾雖然進入了每件作品中，卻很難清楚意識到自己與空間之間的關係。

正如展出者擬透過作品向觀眾們提問，人的一生中有的機會與各種不同的環境空間進行互動，在場展出中，筆者目睹了一群創作者與展出空間的拉鋸戰。

一場創作者與展示空間拉鋸的「活體」實驗

對有著逐水草而居適意性格的年輕創作者來說，美術館的空間，除了24小時的恆溫空調外，勢必沒有民間替代空間(或說可供作實驗性展覽的空間)來的舒適。創作者在替代空間中可以享受「隨心所欲」的自由，加上許



●楊舜如的框架，在複雜的空間背景中，更顯虛無。(攝影/經典攝影工作坊)

多空間具有直接與原始的硬體特質(未經過度粉刷的懷舊或質樸感)，往往是啟發創作靈感的最佳媒介。美術館則不然，創作者必須學著與館體空間相處(多半必須妥協)，學著在館方嚴格的安全規定下，為作品找到安身立命之處。對展出的創作者與美術館員來說，每場展覽最實際策展理念的實踐，多半在「佈展」過程中已進行一場殘酷的「活體」實驗。

或許是美術館「乾淨」(白牆、褐木地板、整齊光潔的投射燈)與「充滿禁忌」(不能釘孔、很難懸吊、無法「保持」髒亂、嚴禁黏膠等)的空間，讓這次在《築·體·場·境》中展出的一群「打開-當代藝術工作站」成員們，將在台北曾經展出過，且頗受好評、意念完整的作品，置入美術館的展場時，逐漸減損能量，變成屈就於新空間的「寄居物」。楊舜如嵌入空間中的「景框」裝置，受限於場地而無法有更完美的場域重現；處於展場中央的「畸零地」，以一只高大的綠色框架框住了陳小雜外擴的傢俱群。擠迫且曖昧的空間中，讓已暗示「讓實體穿透」的框架越顯虛無。而規劃中原擬固定於展場某角落的朱賢旭錄影裝置，在百般思考後，創作者轉往走道尋找一處看似過渡但卻讓人難以錯過的安身之處；場內則留下了木工為他準備用來架構空間的木料，沉默但仍不甘願地盤據在原地。

陳小雜的空間裝置，一批散置於展場中的物件，黑色、白色、紅色或原色的桌椅、書櫃、衣物籃等，串連於其間的黑色火車軌道，在在都突顯了這位女性創作者想要主宰並征服空間的欲望，但與人共享的展場讓她的欲望無法盡情伸展。每位觀眾進了這個場域後，都要被迫以貼身距離近觀「整體」中的每樣零碎物件，缺乏足夠的後退空間讓人的思考變得片段。而被以隔間牆隔離的黃純真與蔡影澂，則提出了這次展覽中較讓人覺得「始終如一」的作品(與原始提案中的呈現狀況相符)；但或許也是緣自於她們所使用



●黃純真裝置中物件的骨架，讓光影穿透了所有的東西並進行一場對話。(攝影/經典攝影工作坊)



●黃榮智的空間裝置，需要經過說明才能理解它的深度。(攝影/經典攝影工作坊)

的影像媒材，原本就具有自由與彈性的架設模式，因此較能獲得預期中的觀視效果。在黃純真的空間裝置中，多組監視器、投影機進行交叉攝映，強烈的投射燈光穿透格狀的木條裝潢與傢俱骨架，劇場般的光影互動，頗引起觀者對空間配置的好奇。

在「創作論壇」多年的實作操演過程中，並非所有的策展者均能成功掌握全部參展者的創作習性。以本展為例，原本在替代空間中如魚得水的創作者們，在美術館空間的前置規劃充滿了變動與不定性，部份類似「習作」般完成度的作品，的確讓人有點傻眼。以黃榮智參展的空間裝置作品為例，原本提案時看似完整度頗高的作品，在作者現地勘察後，卻化身成一堵將館外花園與室內空間半隔絕的白木板牆。牆上水泥塗敷成的小房子與迷你透明壓克力三層梯，就像白牆右下角莫名其妙塞入牆內的鐵製面盆般，有著抽象且模糊的存在理由，如以造形藝術來看這件作品，勢必要費更多的口舌(解說)來挽救它莫名其妙的「純粹」。

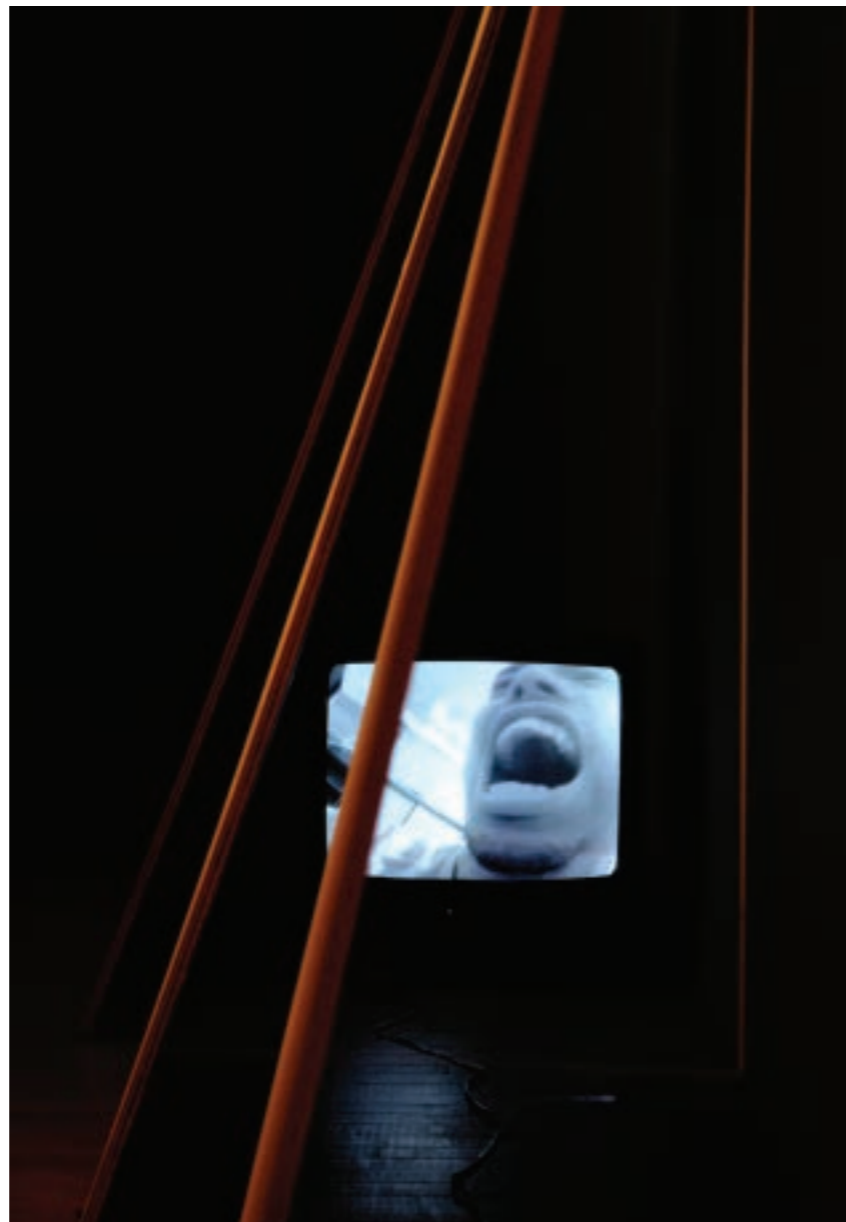
11月5日下午的一場《論壇你我他》座談會中，中山大學哲學研究所龔卓軍教授解析了黃榮智的這件作品，倒是用哲學賦予了這件作品超越現實皮相外的豐富詩意。他概略解析黃榮智或許是在模仿美術館展場的空間邏輯，有如一些在展場中時而引人注意的白牆後方，卻是什麼都沒有的怪異。而詭異地插入(或說突出)在白牆下方的面盆，有如文學中的「破格」句法，打破了我們原本習以為常視為「理所當然」的空間陳述，那只再世俗不過的「面盆」強烈符號，更是有意無意地強化了「破格」的故意。

事實上，不管是參展者或藝評家，營構這樣的詩意美學或是敘事性的創意手法時，僅在具有共通語言的「同儕」間，才能獲得充份且讓人滿意的「回應」；出了自己人的圈圍，溝通的對象便加入其他「非我族類」的公眾。公開展覽是一個溝通的管道，

但需要高超的「轉譯」技巧，以及更多「利他」的無私考量，而這些需要創作者費些心思去克服。無論是應用「空間詩學」這類哲學敘述手法去詮釋作品，或是以作品印證抽象的詩意空間，創作者都必須將思維理論以「深入淺出」的方式，放到「現實」中通過大眾DIY的檢驗，而非像古代哲學家般，以肥皂箱立於街口，耗日費時地述說他們大腦中深奧的理念。

過度賣弄論述，模糊了策展最初的概念

不想偽裝，筆者對這次《築·體·場·境》展覽所提出的策展理念的確有些難以消化，但又不想像「國王新衣」中的老百姓般，對那些複雜但並未清楚達到詮釋目的的文字，裝出洞燭機先之狀。或許是過於關注將「專業」理論套用於此展，又或許被閱讀過的龐雜理論所箝塑，策展者的「策展理念」在多次修



正後，反而愈形艱澀難懂。而難懂的原因可能是「過度引證名人論述，但缺乏有效的連結」，而讓文字敘述與作品內容脫鉤，最後終不免模糊了展覽主題所要呈現給觀眾的單純概念：「人」與「空間」相互的對應與探索。

或許我們會問，當一個人已經修行到幾近「得道」的境界時，幹嘛要再問他「為何不幫老婆洗碗？」這類世俗的問題呢？無庸置疑地，學術象牙塔中的理論，應該在「創作論壇」的空間中求得一席之地；而這也是「創作論壇」徵件制度極力想要推動的目標—培養更多的策展人力，以深化展覽的美學內容並提昇論述水準。正因為「創作論壇」是高美館專門開放給實驗性展覽的空間，所以當然不宜有太多嚴苛的標準，用來挫折一群藝術圈未來的潛力新秀。但凡親身參與過評審會的人，多少能體會到策展者被要求在美學理論的引用上，必須深化到讓博學多聞的評審們滿意的標準。而那樣的高標，卻可能在美術館展覽的實際操演中，必須面臨「降格」的再詮釋，以符合館內除了「菁英份子」外一般大眾的理解程度，並顧慮到美術館這樣的公共財，人人均有自由參觀的營運理念。

或許在理想中，「創作論壇」所要努力推廣的對象，本來就不是設定在一般人，而是學術界的「菁英」。但事實上，至今高美館並未獲得太多「菁英」對這個系列的展覽給與相對的熱烈呼應；或者應該說，這項展覽經常在《論壇你我他》座談會後，就較難再引起持續性的討論。策展理論該深該淺，對許多策展者無異是以子之矛攻子之盾的難境，容易讓年輕缺乏實戰經驗的策展者就此亂了陣腳。在過往的「創作論壇」徵件、審查過程中，難免會看到評審們對一些高談闊論、擅於空中畫餅的策展者抱著高度期待；但展覽執行時出現的落差，卻經常會回過頭去磨難一群急欲大展長才的初生之犢。

這次《築·體·場·境》中的策展者與他的年輕團隊們，試圖將當代藝術論述以展示手法去進行實踐。他們捍衛的是學術圈的理論傳承，咀嚼著前人智慧的觀點，並試圖從這些觀點中反芻出新的語彙。透過大量文字與語言架構出繁複的創意敘述，誠意十足也值得期待，但在將理論化成三度空間的展示實體時，他們所遇到的嚴苛考驗卻是不容易被現場觀眾所忽視。哲學思考深化了他們的創意，但不應該只集中在作品本身，因為他們以物件營造出的空間場域，真正要發揮互動效能的時刻，在於觀看的人與作品間有所感

●朱賢旭在走道上，另外找到一處私密的空間。(攝影/經典攝影工作坊)

應；就像「論壇」之所以「論壇」，在於有人參與討論與回應，否則就是單向傳輸，淪為自說自話。

結語

此次《築·體·場·境》開展前，參展者頻頻變更作品的呈現模式，讓原始配置與設計圖切割出來的模組材料派不上用場，而一再修正的展覽內容與作品題目，也突顯出這次參展者對作品的「實驗」本質尚在延續。這樣的實驗展對美術館的公務資源來說，難免會造成一些浪費，也讓整體策展計劃大打折扣。現場的木作裝潢與主題牆僅能架構基礎舞台，一些「舊作新演繹」的展品，必須重新度量展出模式，想辦法增加量體或擴散「盤據」空間方能得到滿意的呈現，但也可能因而導致結構鬆散的風險；這個問題曾發生，也曾存在於歷年來「創作論壇」的某些展覽中。我們應該思考，或許這個部份也是展覽以「論壇」呈現時，除了美學論述外更應該形塑的辯證場域，以為將來的展出者尋求更好的解決之道。

就像實驗性展品想存活於美術館空間中一樣，參與的創作者、美術館員或觀眾，都必須經歷一次次的彼此試探與刺激；或許曾經頑強抵抗，但最後總會調適並找到妥協的方法。說到底，展覽最大的功能在於傳遞訊息並造成影響，雖然《築·體·場·境》的作品並未成熟到我們可以成功地與之互動，但展覽本身卻無疑已引發了筆者的一些新思維。

當觀者順著美術館體逐層而上，在一間間主題不同但媒介類同的展室穿梭，乍然看到一些彷彿「失準」的作品或「讓人無法視為理所當然」的場景，也許會造成短暫的干擾，並打破我們一直以來嚴肅看待「美術館展品」的思考邏輯。這種「破格」的感覺，雖然不舒服，但倒也還是一次新鮮的經驗；不妨像高美館李俊賢館長一樣，將之視為藝術圈「用力過度」後的一種「放鬆態度」吧。(2006.11.07)



●展場中舉辦的《論壇你我他》，侷促的空間讓與會者透過「不舒服」的感覺去省覺了自身的存在。(攝影：陳俊儒)