

藝術認證

NO.8

發行人的話

李俊賢

議題特賣場

生態藝術

非常報導

- 04 島嶼之歌—有關海的24種表現
◎林麗真
- 06 歹嘴斗的美術館驕客—「科技藝術」
與它們所踩跨到的曖昧邊際 ◎羅潔尹
- 12 美術高雄2005—「影像高雄：
看不見的歷史」座談會（續）
◎整理：李盈儀、蘇鈴瑛、林佳禾
- 18 用心—記參訪東京地區美術館「常
設展」所見 ◎林佳禾

- 28 從生態藝術看藝術裡的典範轉移
◎吳瑪俐
- 32 台灣田野工廠的生態藝術運動
◎盧建銘
- 36 看·這個把青蛙叫做老闆的地方！
兼談桃米社區的環境美學 ◎顏新珠

南島文化當代初探

- 40 南太平洋島國當代藝術的領航者—
棲包屋文化中心與太平洋島國博物館協會
◎曾媚珍
- 46 南島啊！南島—
高美館策辦南島語族當代藝術系列之目的
◎李俊賢

人民美學檔案

50 移動的公共藝術－高雄嘟嘟火車 ◎雨杉

市民生活美學

52 舒暢的通路－同盟路愛河沿岸綠洲 ◎陳詒芳

濕鹹打狗棒

54 主流？伏流？政治不正確！！
—談主流的其他，也隨想高美館書法系列展 ◎李思賢

人物特寫

58 朝向警覺之生存姿態－季·拉黑子 ◎黃靜瑩

經典歷程

62 由內而外的力量和生生不息的感受－何恆雄《孕育系列A》 ◎蔡幸娟

最新典藏選粹

66 陳景容〈林園憶舊〉 ◎陳秀淑

兒童美學

68 圖畫書裡的風景－漫談「魔幻彩筆」展（中） ◎洪金曜

街頭談藝錄

74 甜蜜、共生－橋仔頭糖廠文化園區
迸發新的文化能量 ◎吳慧芳

高美8x景

78 熱情的英雄樹－
高美館木棉花道 ◎容麗娟

內惟埤藝術批評DIY量販店

80 內惟埤藝術批評DIY量販店－
隆重開幕試賣
◎李俊賢

從生態藝術看藝術裡的典範轉移

文/吳瑪俐

藝術的自我封閉常常讓想理解它的人，覺得好像被拒於外。而面對現實世界裡的許多災難，藝術又不能帶來解決之道。藝術家們常常抱怨不被理解。我們熟悉的藝術典範常像個孤獨行者，或憤世嫉俗的族類。難道藝術就永遠只能如此與人、與世界遙相互望與嘆息？高美館正在舉行的〈綠色奇蹟！藝術與生態環境的對話〉展覽，提出了一種「生態藝術」類型，它不再高高在上，而是涉入俗世，以藝術幫助思索、解決人所面對的環境問題。顯然的，這種新藝術的典範理念，是不同於過往所謂「為藝術而藝術」的。Suzi Gablik在《藝術的魅力重生》書中(1998，遠流)，用「典範的轉移」來解釋這種新類型的創作，探討它所給予我們的啟發。這篇文章基本上是以Gablik在書裡所討論課題為基礎寫就的。

何謂典範

要討論「典範的轉移」，就要先說一下，什麼是典範。我用兩個主流藝術世界公認的典範例子來討論。一個是波依斯(Joseph Beuys)在1982年德國文件展開始進行的〈七千棵橡樹〉，另一個是去年相當轟動的克里斯多與珍·克羅(Christo and Jean-Claude)在美國中央公園的〈門〉作品。

波依斯的〈七千棵橡樹〉作品在1982年文件展展開：一堆樹苗和用來作為座標的石塊堆在美術館門口，等待被大家認養，然後種在文件展所在的卡塞爾(Kassel)城裡。1987年文件展再度開幕時，波依斯已過世，但〈七千棵橡樹〉種下了最後一棵，象徵計劃階段性完成。然而，樹是有生命的。當年不太起眼的小樹苗，現在已長成大樹，改變了都市的視覺景觀與微氣候，並因而也改變了居住在這個城市，或在這個城市裡活動的人的身心感受。(我們可以想像，如果高雄多了七千棵樹，會帶來什麼樣的改變!!)

克里斯多與珍·克羅在美國紐約中央公園的〈門〉，則在2005年2月12到27日，共十六天展現。他用七千五百個鋼質門框，每個十六英尺高，立於二十三英里的公園步道上，並且披上橘色的尼龍布簾。一個個門框隨著步道地勢上下起伏，儼然如一條人工的橘色河流，穿梭在公園裡；而布簾則隨風飄逸，隨日照展現不同的風情。克里斯多與珍·克羅的作品強調獨一無二的視覺奇觀，它只短暫存在，為眾人所共享，作品一旦拆除後，就只剩影像文件，留在眾人記憶中。

這兩件發生在公共領域的作品都被歸為所謂的地景藝術創作。而兩組藝術家之所以被視為典範，都在於他們開啓了我們對於所謂作品新的想像可能。前者提出了「社會雕塑」的概念，以藝術來雕塑社會，因此我們看到這件作品的形式既讓觀眾參與，而且不斷的改變；它散佈在城市四周，經過長長的過程完成，並且在過程中，帶起大眾對於環境生態議題的關注與行動。後者則提出「暫時性雕塑」概念，強調一種空前絕後的視覺奇觀體驗，短暫性、地點的特殊性、巨大、高難度、所費不貲等，都成為其焦點話題。



●克里斯多與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景(攝影：曾芳玲)



●克里斯與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景 (攝影：曾芳玲)



●克里斯與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景 (攝影：曾芳玲)

典範及其影響

波依斯、克里斯多與珍·克羅是兩種極為不同的典範，對後來產生不同的影響。波依斯的作品既是改變都市景觀及氣候的，也帶起公眾對於環境永續經營採取具體作為，他的作品一如社會運動的操作。就創作形式而言，藝術家在這裡是個構思者、平臺的創造者，讓公眾參與創造，並且形塑新的環境與社會。而克里斯多和珍·克羅則提供大眾短暫的視覺豔享，因此觀眾成為奇觀的消費者，而且過程中，由於需藉議題炒作來賣作品草圖及模型，以募集足夠資金，因此作品很精練的被轉化為藝術與城市的行銷。每次克氏夫婦的作品展現，都可能帶動旅遊風潮，吸引大眾移駕到作品所在地。他們強調，他們的創作為公眾同享，誰也不擁有，帶著社會主義的論調；同時又說，他們不接受委託製作，以維持創作的自主性，則又延續現代藝術裡「為藝術而藝術」的疏離精神，但整個藝術的完成卻又是極度仰賴/強化資本主義的市場運作。因此，這兩種不同的典範，一個啟發後人積極介入社會，為公眾利益，以藝術改變環境與人；一個則為創作自主、奇觀營造，對大尺度的地景藝術以及城市行銷開啓更大、更自由的想像空間。

如果我們反省百年來西方現代藝術發展的歷史，從強調疏離的現代主義典範—梵谷，到批判、反省的前衛—杜象、謝德慶，藝術家都以抱著距離的孤獨英雄、笑傲江湖姿態，反省人生，探討藝術與生活的問題，到了後現代典範—沃霍爾，則改以擁抱俗世尋求與社會結合，拉近與民眾的品味距離，但卻失去了生命的終極關懷，只為消費世界創造新的符號。這些典範當然對於藝術表現形式的推進有所助益，也彰顯了人與世界的異化關係。然而，藝術又如何幫助我們從這個生命困境走出，找到統整的關聯？上述兩個典範，由於作品都出現在公共空間，且吸引大眾參與，某種程度來說，是對此問題提出回應，但卻是不同面向的。

新的課題與實踐—生態與療育

當藝術進入公共領域(包含可見與不可見的空間)後，有關藝術與公眾關係的討論，以及藝術的社會責任等，都受到更多的檢視。Alan Sonfist在《地景藝術》(1996, 遠流)一書裡，對於地景藝術家對大地的剝削提出許多反省。到底我們在大地上的創作只是帶來消耗和消費，還是對大地有所助益？也就是說，地景藝術涉及了人與環境/大地的倫理關係。這也是為什麼，當克氏夫婦作品吸引世界各地許多人前往觀賞，並發出讚嘆之聲時，有些常在中央公園散步的人，會抗議公園的寧靜被破壞。以前克氏被批評，作品助長了對地球資源的浪費，因此現在，他們提作品計劃的同時，必須說明，拆卸之後材料將如何回收再利用。反觀波依斯的作品，在全球氣候暖化的今天，不斷的被拿來一再討論藝術可以有的積極貢獻。藝術家的無限創意，是否也可以用在對生態環境的改善上，而不是只有消耗資源？這成為許多地景創作者思考的課題，而轉向了具生態觀的創作模式。其中一個頗受國際矚目的例子是美籍華人藝術家—沒有濤(Mei Chin)。



●克里斯與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景 (攝影：曾芳玲)

沒有濤作品向來關心政治社會議題，由於對物質轉變現象感興趣，他注意到有一種特殊植物專門吸收重金屬，於是想把它拿來作為雕塑的材料。他找到了美國政府部門，一位專門研究這種「超級吸收器」(hyperaccumulators)的專家—錢尼(Rufus L. Chaney)。錢尼當時已經放棄這方面的研究了，因為找不到經費支持。沒有濤於是與他合作，向藝術基金會申請贊助，展開一個叫做〈再生田野〉(Revival Field)的計畫。

1989年，沒有濤和錢尼在明尼蘇達州聖保羅市一塊受污染的土地上，種植甜玉米與白玉草等植物。而重金屬像鋅、鎘都會被植物的葉和根吸收，隨著植物生長，毒物就被儲存進植物裡。三年後，植物成熟收割，乾燥處理後燒掉，錢尼再做分析，證明這個綠色有機的污染物處理法，確實去除了土壤裡的重金屬。

沒有濤把減法美學(高雄市現代畫學會也曾推過類似概念!!)帶進這個讓大地重生的藝術計劃裡。他說，他以植物取代傳統的雕刻刀；以遭污染的土壤，取代雕塑家酷愛的大理石、木塊。〈再生田野〉後來受到德國專家注意，也邀請他們到斯圖加克(Stuttgart)進行一個更大面積的十年再生計畫。這個計畫後來還得到美國「創意資本」的獎助(Creative Capital Grant)。

和波依斯的作品相較，沒有濤的地景創作更不視覺性了。它讓人聯想起德·馬利亞(Walter de Maria)1977年在第六屆文件展所做的，敲進地下一公里的鋼管作品，由於鋼管直徑只有五公分，因此在地面上可見的部份只剩一個小小的介面，不易被發現。如果德·馬利亞突顯了可見與不可見的藝術形式遊戲，沒有濤強調的則是更粹煉的化有為無，以及人與大地的倫理關係。

沒有濤所做，讓大地重生的事，還有許多國外藝術家用不同的方式在進行。例如布魯克娜(Jackie Brookner)許多作品都以生態池的概念發展，她藉植栽，讓水得以淨化，藝術因此兼具造景和實際的淨水功能。而在生態藝術方面最有名的典範—哈里生夫婦(Helen and Newton Harrison)，三十多年來一直在生態藝術領域裡耕耘，可說是這個類型的先驅。他們從藝術家變成了環境專家，關注的議題包含水資源、都市更新、農業及森林等問題。而他們的工作方式像個研究者，透過與不同專家合作，進行田野調查，分析環境問題所在，並以地圖及模型呈現的方式，讓展覽空間變成公眾論壇，並進而影響公共政策。尤其，環境問題常常不是單一一個城市、區域的問題，而是跨國界，甚至整個地球村彼此息息相關的。因此，從了解問題，提出具體可行做法，到展開國際遊說，哈里生夫婦每個計劃耗費數年時間，而真正能具體實現的案例微乎其微。

哈里生夫婦的創作模式無異於科學家，但善於運用視覺呈現，以及透過藝術引發公眾的問題意識與認同。他們的努力一方面讓人思索，藝術可不可以讓世界變得更美好，而不只是一個等待被觀視的物件?也讓人反省，當前衛藝術由於以製造聳動、挑釁而趨於媚俗，因此被宣告死亡時，像哈里生夫婦這樣經過多年研究環境而完成的遊說圖表、詩文，反而才延續了前衛的精神。哈里生夫婦啟發了後來更多藝術家，包括此次高美館生態創作工作坊邀請來的講者—匹茲堡藝術家蕊蕊(Reiko Goto Collins)等，也投入因工業污染及產業沒落而展開的社區更新再造工作裡。



●高雄濕地聯盟「水雉返鄉」計劃，進行洲仔濕地營造(圖：高雄濕地聯盟提供)



●「洲仔濕地」之營造如火如荼展開（圖：高雄濕地聯盟提供）

透過藝術改變世界— 在台灣的實踐

也許有人會說，這些生態藝術家在做的事，不就類似國內許多環保團體在做的嗎？是的，沒錯。但我們向來只從形式創新在討論藝術，或認為藝術不應該具有功能性，而從不把他們的創作當藝術看。然而，讓人頗為意外的，因為石化業而環境受嚴重破壞及污染的高雄，許多環保團體的主事者或創會成員，都來自藝術界。這說明，有反省力、有創造力的藝術家不可能自外於自己所生活的世界，我們需要的只是不同於過去的藝術的理解，讓這些努力也被藝術界認知到。

像在展覽中我們看到高雄濕地聯盟的「水雉返鄉」計劃，以及他們最近完成的洲仔濕地營造，都是以生態復育為主題的地景藝術創作，只是這些人不以藝術家自我標榜，或宣稱這是藝術創作，因而沒有受到藝術界的關注。

「我們企圖將荒野地景重新引入城市中，並且以「水雉返鄉」為主題，找回曾經存在的凌波仙子。以人工濕地的營造，進行生態復育與淨化水質的功能，重新喚回人們對於土地的記憶，在生態體系與城市之間扮演中介的角色，這也是一種地景還原過程的時間藝術品。」（引自濕盟展覽文字）像這樣充滿創意，兼具改善環境，而且為大眾共享的地景作品，沒有在台灣的藝術界裡被討論，顯現的是我們藝術品味的偏頗。

美國著名藝評家一利帕說：「『生態』在希臘文中代表『家』。現在很難找到像『家』的地方，因為世界上許多人都沒有『在家』的感覺。我們能夠採用以互動性、過程性為主的藝術，將人們帶領回家嗎？（Lucy Lippard：四下看看，《量繪形貌》 p. 140）

如果過去我們認知的藝術是不介入真實世界，必須與世界保持批判的距離的，那麼新的典範告訴我們，在人們以消費態度過度剝削世界，造成環境日益惡化時，藝術家們如何不僅是站在高點批判他人，也要能自我反省，並藉其創意帶來改變，把人「帶回家」。這將會是新的世紀，我們更需要的典範類型。



●「洲仔濕地」一片生意盎然的的地景藝術（圖：高雄濕地聯盟提供）



●水雉不僅返鄉繁衍下一代，「洲仔濕地」亦逐漸展現多元自然生態（圖：高雄濕地聯盟提供）



●「洲仔濕地」之營造如火如荼展開（圖：高雄濕地聯盟提供）

看，這個把青蛙叫做老闆的地方！

兼談桃米社區的環境美學

文／顏新珠 圖／新故鄉文教基金會提供

藝術與公眾生活的綿密連結，創發了社區的新美學觀，也拓展我們對藝術的狹窄認知。



如果將桃米的轉化視為一件公共藝術的創作歷程，那麼地震六年多來，一個以公眾為主體的社群藝術計畫，正在這十八平方公里的作品上恣意揮灑，創造新的可能……

桃米社區位於埔里鎮，人口約一千兩百多人，原是一處人口結構老化、產業經濟衰退，缺乏生機的老舊社區。一九九九年九二一地震，桃米里三百六十九戶住家，有一百六十八戶全倒、六十戶半倒，居民的生命、生活及自然生態遭受嚴重創傷。

這場地震是危機，但也為桃米帶來新的轉機。

六年多來我們在政府、學界、社會與社區居民的合作下，見證這個立足於社區特色，原本極度缺乏自信的社區，展現在地的光華。

震前桃米一向賴以維生的麻竹筍產業，早已呈現一片低迷，二、三十年來一公斤的價格始終維持在三塊半左右，艱辛的挖筍、挑筍工作，早已嚇跑不少年輕子弟。然而因為經濟衰退而低度開發，加上複雜而多樣性的森林、河川、溼地及農業生態系，桃米區內蘊藏著豐富的生態資源，根據特有生物研究保育中心的調查，台灣二十九種蛙類，桃米就擁有二十三種；台灣一百四十三種蜻蛉類，在桃米就發現四十九種。豐碩的生態資源，如蒙塵的珍珠，如何拂去塵埃讓居民見識她的灼灼光華？



●竹製大青蛙突顯生態村意象，亦為社區公共藝術的試探。

震後在不斷溝通、凝聚共識的過程中，「桃米生態村」的重建願景日漸型塑，但居民如果不了解自己的生態資產，又如何談到生態保育或朝生態村邁進？桃米擁有如此豐碩的資源，能不能經由教育的介面轉化活用？引領居民認識生態的奧妙，改寫對家鄉的認知？

震後我們循著教育學習·觀念改變·行動實踐的原則，與居民一起圓夢，但早期綿密的教育學習課程，常遭「整天看青蛙就有飯吃？」的譏諷，「窮鄉僻壤的桃米，真的會有人來住民宿？從事生態旅遊嗎？」是共同的疑問。

歷經近年的生態教育，原本擔任水電工的邱富添通過第一期青蛙解說員的認證，「我是有證書沒錯，但是你叫我帶誰？帶鬼嘛！」

在「新故鄉」和特生中心的規劃下，桃米社區以「桃米生態村」的新樣貌，開啓了試營運階段。

「當我收到第一筆解說費時，我才意會到原來老師在講的知識經濟是真的！」地震後投入社區工作，已削瘦八公斤的邱富添敘述。

一手構思、集結村人共同打造的民宿，宛如邱富添築夢策展的「集體創作」。村內的雕刻家親手雕琢的青蛙作品，駐足庭園；泥水匠以破碎陶甕鑲嵌的「澎風青蛙」屹立牆面，畫家彩筆下的「青蛙挑米」詮釋桃米坑老地名的典故；工班成員以漂流木搭建的涼亭，是沐浴自然沉浸山風的舞台；櫥窗內展示著從不懂什麼是文化產品的媽媽們，一針一線精心縫製的青蛙、蜻蜓拼布……這處瀰漫生態印象的民宿，是私有財也是公共空間，是社區聊天、學習、培養感情的所在，更是主人築夢生活與人邂逅分享的場域。

結合在地特色的環境美學，正親切、自然地接近群眾，在生活中，在角落裡發酵……



●桃米社區媽媽的手工作



●桃米社區媽媽的手工作



●桃米里居民研議如何將一個震災後沒落的農村轉型成「桃米生態村」

在桃米褪變之路，「桃米生態工法營造小組」在空間的營造，扮演舉足輕重的腳色，這個小組是地震後集結村中建築、板模、園藝人才所組成的，在公部門經費支持下，以雇工購料的方式，進行社區內一系列環境保育、空間改造的工作。

一反過去村人對工程建設的期待，這群人不是去蓋房子、鋪柏油路，而是在做生態池、開步道。剛開始社區的老一輩認為，這些工程是小孩子的把戲，成不了氣候，在他們的觀念是最好用水泥、用塑膠跟不銹鋼，才不容易壞。

二〇〇一年桃芝颱風過境，沖毀了茅埔坑溪部分河段，但也造就了桃米第一條生態河道。施作前，成員們跑到深山去找野溪，汲取靈感，從中獲得的領悟；闖別課堂三、四十年的他們，重拾書本端坐在簡陋的組合屋教室，生硬地唸著什麼是生態工法、原生植物的功能、溼地的重要性……

白天，張著彩翼的蜻蛉在空中翩翩飛舞，收工時，群蛙此起彼落鳴唱，在地的特性與感應，激發小組成員在溪畔兩側溼地做點什麼的構想。幾根麻竹構成的巨大的骨架，吸引村人的眼光與品頭論足，「發哥，你又在變什麼花樣？」「過兩天你就看得出來囉！」

從期待到驚訝——「哇塞！好大的竹青蛙！」「發哥，你頭上是有生珠哇！」這件竹編貢德氏赤蛙出自這些莊稼漢的手裡，帶著好玩的心情與探索，從社區的特色去取材，從生命的互動去汲取養分，粗曠中帶著野趣，在心中的也無須擔著「算不算是一件藝術」的負擔？

配合空間的營造，小組成員們也陸續創發竹蜻蜓、蜻蜓流籠、青蛙轎、嚇一跳橋、同心橋……每每成了大家注目的焦點，這一群作伙打拼的在地弟兄，以熱情跟創意貼近土地，嘗試著為家鄉營造一個生態夢，在眾人的質疑與觀望當中，他們不斷摸索前進，從而走出了自己不一樣的路來。

五年多來，在居民以行動參與下，他們種樹、植草、築亭，原本及腰的小樹苗，爾今已成蔭成林，白天，輕盈的蜻蛉翩然起舞；夜晚，愛熱鬧的蛙類聲聲唱和，物種多樣性的水塘，日夜交錯著絕美的視聽饗宴，也讓社區民衆看到自己家鄉最迷人的一面。

一個個生態水池，是一處處的寶藏，吸引的不只是翱翔的蜻蛉、鳴唱的青蛙，更凝聚許許多多社區人的辨證、反省與思考，在與物種共生共榮中，找到產業轉型的方向，並豐富生活的本質。

公共空間的變貌，也攪動家戶環境的改造。透過個人的自發或發揮社區的互助，彼此激盪，逐步增添桃米的魅力。

坐落在桃米草湳尾山間的紅瓦厝民宿，一年四季均可傾聽群蛙鳴唱。而主人「官爸」——官家億從參與「桃米生態工法營造小組」的過程，受到新的洗禮，從質疑到投入雙手打造自家充滿鄉野特色的景觀，在生澀中慢慢長出自我的風格。

野狼125機車的燈罩，在官爸的巧思下成了莫氏樹蛙的雙眼，漂流木則成了蜻蜓的胸腹，放荒好幾年原本打算養金魚的小水池，改造成了生機盎然的生態池；坐在涼亭裡接待訪客、聊天泡茶、聽蛙鳴，成了官爸的生活重心。

「噢！是青蛙博士呢！」造訪紅瓦厝的客人，往往被入口處的一幅看板所吸引。

為了感謝彭國棟副主任對桃米生態教育的啓迪，官爸把他的感激透過桃米藝術家王石的筆，創發了青蛙博



●透過「小小兒童家園探索隊」活動，讓桃米的學童更瞭解自己家鄉豐碩的自然生態。



●桃米的長輩走進公共參與，用彩筆畫出自己的生命。

士在教三隻小青蛙的意境畫，官爸指著畫面上說，「青蛙，現此時是阮的頭家！」

為了激發桃米里長輩在藝術創作上的興趣與才能，我們開辦了「桃米長青繪畫班」，繪畫班原本邀請阿公阿嬤一起參加，但鄉下地方的阿公們，總覺得拿筆畫畫是女人家做的事，怕人見笑，後來全跑光光，最後由幾位固定的阿嬤自成一箇小天地，徜徉在創作世界裡。

她們的年紀幾乎都超過七、八十歲，有些人拿了一輩子鋤頭從沒碰過畫筆，要跨出第一步著實不容易。

「阮沒讀冊，未曉畫啦！」「畫的太醜，見笑啦！」

「免驚啦，大膽撇落去就好！」阿嬤猶豫再三，最後是老師拉著她的手劃下第一筆，開始生平第一張創作。

在持續幾個月的大膽塗鴉後，阿嬤們一改膽怯，慢慢走出自我的風格與自信，並透過畫筆交換彼此的故事。

養女出身的鐘錦英阿嬤說話嗓門很大，還帶點剝悍氣息，七十九歲的她因為腳不方便，每次都是阿公接送。阿公難以理解她對畫圖的喜愛，有次忍不住唸著：「畫那個又沒路用，你那麼愛去幹什麼！」。阿嬤聽了回他：「那你們查甫人喝酒有什麼路用？你們還那麼愛喝！」說得阿公啞口無言，從此不敢批評。

其實阿公唸歸唸，看到阿嬤學得那麼歡喜，每次還是乖乖地接送，「伊畫什麼我也看不懂，不過我不會約束她啦，活到這麼老，她高興就好！」

錦英阿嬤的畫作相當具有個人風格。一生生苦奮鬥的她透過彩筆，讓人生中最好的時光，最重要的人物重現：自小疼她卻去世多年的姊姊，他們在地震中毀去的屋子……一點一滴，透過畫筆，錦英阿嬤試著在繪畫的世界裡，找回人生中有過的美好。

今年八十六歲的選格阿嬤，從簡單的花朵、過去生活史、農村經驗為題材；從鉛筆，蠟筆，彩筆到拼貼，阿嬤每一階段都認真學習，慢慢補綴童稚及年少時的缺憾；生性開朗幽默的巫桂鶯阿嬤，用色俐落大方；作品充滿童趣自稱青眠牛的黃邀阿嬤，以慣拿鋤頭的手危顫顫地寫下了「黃腰」二字在畫作時，她的臉綻放著光芒……

走過五味雜陳一生的阿嬤們，畫作彰顯生命的刻度，從畏懼到自在，也讓我看到只要給予機會、只要予以鼓勵，任何人都能激發內在的能量，而激發的過程，就是種美的體驗。「每個人都可以是藝術家」的文化自信也就油然而生，文化厚度也會日益積疊。

藝術與公眾生活的綿密連結，創發了社區的新美學觀，也拓展我們對藝術的狹窄認知。從鄙棄到自豪，桃米社區近年來的轉化，透過居民的自主與實踐，一股異於專業藝術工作者的在地美學，正在醞釀滋長……



●「桃米自主營造團隊」努力打造屬於自己的生態池教育園區



●透過生態藝術創作，改造家園空間。

歹嘴斗的美術館驕客

「科技藝術」與它們所踩跨到的曖昧邊際

文/羅潔尹

前言

電視台的「金色摩天輪」在電視上播放著，男女演員們互相冷言冷語、暴力嗆聲或是嘶聲叫囂著，跟「台灣阿誠」、「台灣龍捲風」中極相似的劇情進行著重覆不斷、沒完沒了的恩怨情仇。螢光幕前被劇情唬弄到目瞪口呆的觀眾們，在短時間內不斷心緒起伏、隨之怒罵或悲泣。然而，劇中詭譎多變又相互矛盾的情節與正邪角色不斷以驚人的頻率對換著，在觀眾的記憶中逐漸產生了無比的錯亂，但這些終將隨著每個片段的結束，歸於空白，直至下一齣戲中再度重組。就像王俊傑在「科光幻影·音戲遊藝」展覽中的作品【微生物學協會：狀態計畫II】所要指涉的觀眾處境「…它藉由極短意象片段的插入與消失，以凝結觀者在營造的虛擬空間中的快速情緒起伏，徘徊在記憶、現實與空白之間。」（註1）開句玩笑話，筆者認為「金色摩天輪」比王俊傑的作品，更能成功地幫助觀眾達到那般「徘徊不已」的境界。

以「互動」為名，當代藝術常強勢地要引導觀眾的情緒到達某種境界；至於它的「藝術」本質似乎不在其要。於是，當我們在看完科技藝術展覽時（包含以媒體、網路或動態影像等呈現的展品），心中往往不約而同地響起「這算是『藝術』嗎？」的聲音。又可說，它引起我們再次自問「『藝術』究竟是什麼？」這個陳舊卻無解的話題。在台灣，這些陳舊話



●「科光幻影」在國立台灣美術館展出時的主題板，有著強烈的VI視覺意象。(攝影：陳婷婷)

題卻不斷被翻炒著，因為科技藝術這幾年方興未艾，在藝術創作領域中有著令人訝異的進展；這讓尚在思考如何進行藝術推廣的台灣藝術圈，又陷回「到底什麼是藝術？」的流沙中。

要成功培養藝術圈的人才成為科技人才，或是培養科技人才具有藝術眼光，都需要長期投注資金、人力與時間。近年來，國內、外一些策展人或策展團隊是科技藝術的無形推手，結構合適的作品成為一檔展覽，為展品尋找贊助來源，為展覽尋找適合的展場，為創作者尋找夢寐以求的技術支援團隊；在他們的多方引線與媒合後，具有優渥預算條件的三家公立美



●王俊傑的〈微生物學協會：狀態計畫II〉中，以無厘頭的影像片段帶動觀眾的想像力與情緒。(攝影：陳婷婷)



●黃心健的〈過客〉透過人與電腦的摹仿互動，立體感的畫面與震撼音效讓觀眾卯起來玩。(攝影：羅潔尹)

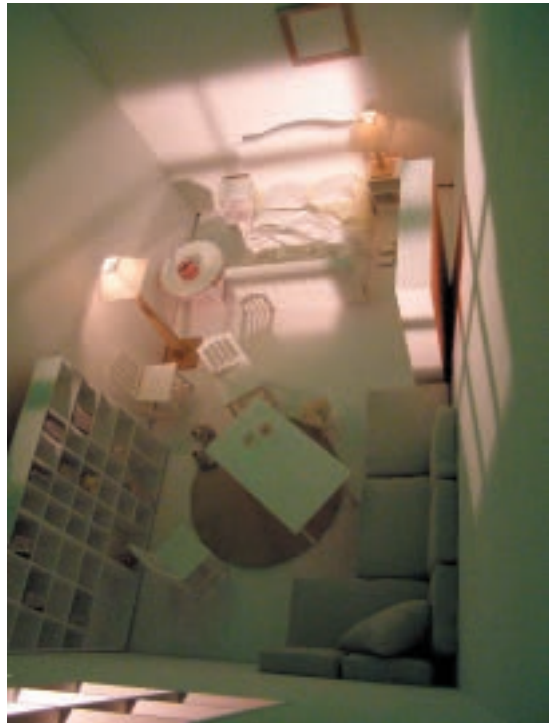
術館，成了國內科技藝術發展者的最佳合作對象。此次，國家文化藝術基金會「科技藝術創作發表獎助專案」的規劃者便找上了國美館與高美館協辦展覽。

這個專案強調了作品在媒材運用之突破、創新與實驗性為其所擬定的補助方向，在今(95)年3月剛從國立臺灣美術館結束巡迴，來到高雄市立美術館展出的「科光幻影·音戲遊藝」，便是此專案第一屆六位獲獎助之創作的發表。作品中包括資深藝術家吳天章的【當代異術·數位魔法】、林書民的【催眠】及前述王俊傑的【微生物學協會：狀態計畫II】，以及年輕藝術家蔡安智【台灣音計劃】、黃心健【記憶的標本】及呂凱慈的【虛擬舞台之互動式藝術表演——掌中戲】。這些展品應用了數位合成影像、光、影互動、數位電影、電子原音、網路、數位雕塑與版畫、虛擬實境等技術，透過影音呈現，與觀眾進行遊戲、視覺或思考等互動。

「科技」與「藝術」怎可如此easy？

為了規劃場地，筆者特別與同事北上台中國立美術館看展覽，以了解作品所需的場地尺寸與展出狀況。在那裡，我們可以很容易評估出作品實際的軟、硬體需求，但我們對展覽主題試圖將科技藝術以「遊戲方式」發展成可親近、可互動，可自由想像與參與的呈現形式，感到一種舊調重彈的尷尬。我們可以理解，在這個資訊發達的世界中，一些看似新奇但又「熟稔」的作品結構模式，或許來自我們記憶中曾經看過或想過，甚或經歷過的片段，所以我們無從說明它們究竟是哪兒「面熟」，但又有種不太相信它們是「原創」的詭異心情。這只能怪現代資訊太發達，而我們的人腦可以釐清的思維脈絡又太有限，所以我們難免陷入了一場混亂。

參觀「科光幻影·音戲遊藝」展時，筆者心中再次有了一些感觸。穿梭在展場中的十一件作品間，憑藉著「互動」之名，筆者與大批學子搶著站一站王俊



●林書民的〈催眠〉中有著微妙光影變化的客廳，引領觀眾逐漸進入催眠狀態。(攝影：羅潔尹)

傑的三塊感應光板，然後呆看著螢幕上汨汨流出的鮮血。轉到另一組螢光幕前想玩呂凱慈的掌中戲偶，但那裡光線太暗，簡介的字印得太小，所以也只是無聊地操弄兩下就走開了。之後再鑽進林書民迷宮似的綠色房間，躺在墊子上仰看天花板上倒置的傢俱，試著讓自己被天花板上的晨昏變化與牆上那幾條魚「催眠」。最後，來到蔡安智的【台灣音計劃】中，每一組與「回憶」緊密串連著的人聲與大自然聲音，不花點時間細讀她的文字與背景，可能每位戴上耳機的局外人都會感到一種疏離與漠不關心。展場中，強烈的光影變幻與大批等著要玩的不耐煩人群，都讓筆者沒時間思考「我這是在幹啥？」這個問題。



●有著內斂個性的蔡安智在〈台灣音計劃〉中，將個人旅行體驗與觀眾分享：畫面中的影像是連結線索，但卻不易區分，形成了一個曖昧的展示氛圍。(攝影：林宏龍)



●屏東教育大學的學生操作著呂凱慈的〈掌中戲〉，一邊思考著玩偶與自身影像間的互動關係。(攝影：羅潔尹)

藝評人康居易為文詮釋了呂凱慈【掌中戲】中營構的理想「虛實空間」：「在戲偶與參與者持續互動的過程中，螢幕裡產生疊複的多重影像。藝術家企圖透過這與虛擬層層交疊的互動投射影像，營造出一個虛實交錯的新空間，在此空間國度裡，戲偶同時扮演主體與客體的雙重身份。」(註2)但在現場的實際景況，筆者所感受到的是黑暗空間中螢光幕裡多重影像的零亂投射，加上有自己影像重疊出現的「劇碼」，讓人有點不知所謂。藝評家所指涉的「虛實空間」理論在那裡不易被「冷靜」洞察，筆者跟許多現場觀眾一樣，隨手拿起布偶「寥寥」地玩弄幾下，甚難進入那該咱們花腦筋深思的境界。讓人不免抱怨，這樣的互動過程與我們的感應深度，似乎還不如網路遊戲世界提供我們的花俏滿足感與情緒延伸。

如果科技藝術展覽純粹是一場短暫的遊戲或是一場博覽會，我們或許可以很容易地在其中獲得滿足；但如果要將之嚴肅地以「藝術」來審視，則必需又要再來一次長篇大論，將它們屬於「藝術」的部份抽絲剝繭地解釋出來。面對作品中稱之為「互動」的部份，筆者不是不自責於自己感覺的麻木。可能真的在閱讀簡介時不夠認真，或是對作者的創作語彙不夠熟悉，又或是跟其他人一樣，以為這些作品很容易「懂」；所以跟大家一起在「亂玩一通」之餘，除了弄壞設備外，什麼也得不到。簡介裡那些經過再三評估、仔細琢磨所寫出來的文案，讓人必須花些時間去思考它們邏輯的合理性，因為「科技」與「藝術」怎可如此表相？如此easy呢？加上這些展品如不透過專人解釋，很難讓觀眾以「自助」的過程去「精確」理解作者所要傳達的創作理念，這些都難免造成了作品「『單向』互動」的虛設狀態，讓展場成了標準「互動神話」的烏托邦。

「削足適履」的展場裝潢惡夢

科技藝術的創作者，大多需要特殊硬體設施、軟體程式、不同領域的專業人士協助某部份更專業的技術提供等，這些都讓創作者(往往是團隊工作中因概念發起或主要策劃的掛名者)需要比一般藝術家更多的奧援，而他們最主要的創作載體是投影機及可投影用的布幕及牆面。如果要這些科技藝術的創作者，提供DVD、投影機或大型平面電視等設備去參與每場展覽，動輒數個月或將近一年的展期，上述設備勢必會變成一種「耗材」，而這些「耗材」往往也是創作者希望展出單位(大部份是美術館這樣的公家單位)能自願提供的部份。尤其是作品中如果有強調讓民眾直接「手動」的道具，除了「耗材」外，又多了一些「消耗品」，這些都是讓每檔展覽在展出後，仍無法結算展出成本的主要變數。

為了這場巡迴展覽，除了高雄市立美術館投注了一筆可觀的經費外，國藝會也所費不貲地與其它贊助單位，投注了大量的人力與物力在其中。這樣的展品，普遍都需要應用到電腦、感應器、DVD播放器或微型攝影機，甚至高流明度的投影機及大尺寸的電漿電視等昂貴設備，數量往往從數台到數十台都有可能，這些都需要美術館透過自備、採購或租用等方式去取得。但相對地，美術館這樣的單位，為了要因應「過去」與「現在」可能產生的各類展品，從未預設過立場，將自己「養成」一間可以因應各類科技藝術展出的硬體，也無法從有限的政府預算分配中，編列無法掌控的設備經費，讓自己擁有「隨時叫貨隨時



●技術人員站上高頂，幫林書民的〈催眠〉傢俱作最後的細部修整。(攝影：羅潔尹)

有」的服務熱忱。

要減低公家對這類的展覽的成本支出，目前亟需要的就是像飛利浦(Philips)或愛普生(Epson)這樣的企業提供設備贊助(含借用)，或是與各大專院校及科技公司合作軟體與技術開發。也正因為如此，國藝會採「藝企合作」模式，取得民間資源的協助如科技業先趨財團法人邱再興文教基金會、宏碁基金會及光寶基金會之力建立基金，並支應相對基金，全力支持此補助計劃。但這類的補助有時為了因應展出效果，難免只能將單一的「作品計劃」視為主要審視對象。也許長期下來對創作者在發展這類作品的規劃能力上有所幫助，但部份創作者原本並非長期在此領域發展的族群，作品實在也稱不上「當代」科技，有些人甚至經常改變他們的創作媒材或風格，這些除了模糊「科技藝術」的定義外，也讓人擔心這類的獎助計畫，是否真能帶動科技藝術長期平穩與應有的發展方向。

但更常見的問題是，這樣的展品往往也需要大量木作(當然要配合大量油漆)，去改變美術館過於「挑高」或「寬闊」，但對投影作品來說「非常不理想」的展出環境；更可惡的是，那裡還流行大量的天窗採光，讓人對「暗室」需求有一種緣木求魚的氣結。而展出結束後，大量拆除下來待棄的木作裝潢加上只為了營造某次燈光效果，未來不再亮相的大量燈具，都帶給了「科技藝術」嚴重的負面形象。這些現象，在美術館這種很難具備各式影像作品「恰巧」可以用的場域中，每年都會來上個一、兩次，而這樣不斷換裝的展場，到處充斥了刺鼻的油漆溶劑揮發氣味與夾板中逸出的甲醛或其它化學物毒氣，隨著空調散進美術館空間中。

葉謹睿在「藝術語言@數位時代」乙書中，提到根莖網創辦人馬克·崔波(Mark Tribe)「看衰」美術館與新媒體藝術的共生關係，「...現在許多網路藝術已經邁入美術館與其他藝術機構。那是好的，因為美術館有許多資源，能夠讓新媒體藝術更多元化。可是我個人認為那是在浪費時間，因為舊藝術體系無法做



●技術人員正在整合與記錄展場中所有的設備位置。(攝影：羅潔尹)



●佈滿密密麻麻電線的裝潢牆內，寫於門後的警示標語與操作程序，是美術館在技術人員離館後唯一賴以「開機」的線索。(攝影：羅潔尹)



●藝術家呂凱慈與技術人員，正在討論《掌中戲》中電腦互動裝置的問題。(攝影：羅潔尹)

到網路所能做的。...」(註3)的確，對許多科技藝術展覽來說，美術館的空間並非良好的載體，而它原有規劃的倉儲與展示空間與管理模式都是為了所有類型的「舊」藝術。但大多在這邊展出的人們，只在乎展覽所帶來的資歷與光環，卻不顧現實上一些為難人的困境。這讓我們不免企求起，是否在南部可以有一間像德國「新媒體藝術中心」(ZKM)或奧地利林茲(Linz)的科技媒體藝術中心，設備有專屬於科技作品的展出與研究空間，否則像美術館這樣「削足適履」的展場裝潢惡夢，要到何時才會停止呢？

科技藝術所投下的「震撼彈」

普及化的主題陳述、淺顯易懂的互動模式，許多現代藝術作品強調「大眾語言」，但也相對地消滅了藝術作品的「獨特性」與藝術家在社會上原本享有的一些特權(如創作經歷所累積的輩份或可坐地起價的作品價格)。為了加值或保值，艱澀難懂的技术語言、深不可測的學理引用與新奇的展示工具，是目前科技藝術家可以對觀眾故弄玄虛的籌碼，畢竟，隔行如隔山，科技的確不是那麼容易理解，尤其是一些較冷僻的設備與程式應用。

「許多藝術創作者都不否認，科技的確為當代藝術創作模式投下震撼彈，讓許多藝術家放棄傳統創作媒材與工具。如資深藝術家吳天章的參展作品【當



●吳天章的〈夢魂術〉，利用電腦合成營造詭譎的畫面，講述一場不可思議的道法。(攝影：羅潔尹)



●黃心健的〈月天譚〉數位立體版畫，利用實驗室的顯微切片原理，在透明玻璃層中疊出一個虛擬的空間。(攝影：林宏龍)

代異術·數位魔法】，拜電腦科技之賜，將引人入勝的神話劇碼整合成一齣齣駭人的動態影像場景。在這裡，讓人不禁感嘆起一些其他的超寫實藝術家們，以熟練的油畫技法細膩且精確地描繪此類場景，耗時又費力，有時看起來甚至像是「修行」。如今藝術家借由電腦技術，在畫面的複雜度與高難度描繪上，都可以較繪畫更輕易地獲得解決，想像空間也因此更無限擴張。而這樣的創作過程，是否已在悄悄改變人類感官智能的開發模式，與大眾對「藝術」創作行為的認知？科技到底要影響藝術到什麼程度才算合理？不知陷入科技洪流的艺术家們心中是否有數？」

現代展覽中，我們看到科技應用所整合出具備聲光互動效果的展覽，讓許多傳統媒材的作品成為美術館展示效果中的弱勢，也讓觀眾不再滿足於他們所看到的一般平面與立面作品，而總想著這些展覽該有點「起伏」或其它「刺激」什麼的…。拜科技之賜，傳統藝術作品的唯一性也逐漸消失；黃心健的〈過客〉可以在北美館的「台北獎」與「科光幻影」展覽中同時展出，可複製性讓新鮮創意無所不在，成了如網路遊戲軟體一般可以到處傳播的流行物件。而藉由技術團隊完成作品，藝術家不必舞刀動筆，一個idea可以在群策群力下擴張、完美、甚至達到更高境界，宣示了過往那種一個人在夜闌人靜中苦熬的時代已過。



●佈展期間，蔡安碧花了數天將她的〈台灣音計劃〉錄音目錄，以手寫方式像苦行僧般抄寫於牆上。(攝影：羅潔尹)

小結

冷眼看著這些藝術潮流的前推與後卻，美術館站在它社會教育角色的立場上，展出科技展覽的主要目的，著重在將新興技術與藝術作「有意義」的整合並推薦給觀眾，而非僅為了譁眾取寵。雖說科技藝術是時勢所趨、不得不為的展覽模式，但我們總想讓觀眾能在玩得盡興時，也能想得更深入，思考這二者的整合後帶給他們什麼樣的精神「意義」？而非讓展品虛張聲勢，借「科技」與「藝術」之名，遊走在兩個領域的邊陲上，但最後僅達到「驚世駭俗」或純「娛樂效果」的目的。

但讓人矛盾的是，正如北美館已有相當多年科技展覽技術指導經驗的何仲昌先生所述，技術團隊的主要工作是為了「滿足」藝術家，而這樣「滿足」的目的只有一個——讓科技藝術的呈現越來越進步，讓作品越來越完美。這樣的理想與胸襟不也是美術館該擁有的嗎？動念至此，讓人不忍再與藝術家計較誰該付出什麼，誰該付出多少。我們欣賞科技帶給藝術更高境界的表現(感謝電影中的現代蜘蛛人，帶給我們在高樓與車流間飛速穿梭的極度快感)，只是當科技藝術越走越精，越走越冷僻，或是總在強化一種漫無目的的刺激感，最後只徒留一群在作品面前「目瞪口呆」，但思考又再度呈現「空白」的觀眾時，美術館與企業界這樣對科技藝術推波助瀾，到底值不值得呢？Techno art, don't go too far. (2006.04.01)

【註釋】

- 註1. 沈怡寧，科光幻影·音戲遊藝第一屆國家文化藝術基金會「科技藝術創作發表獎助專案」，財團法人國家文化藝術基金會，民國95年，頁56
- 註2. 沈怡寧，科光幻影·音戲遊藝第一屆國家文化藝術基金會「科技藝術創作發表獎助專案」，財團法人國家文化藝術基金會，民國95年，頁46
- 註3. 葉謹睿，藝術語言@數位時代，典藏藝術家庭，台北市，2003，頁25

主流？伏流？ 政治不正確！！

談主流的其他，也隨想高 美館書法系列展

文／李思賢

格子爬著爬著，這個既不濕又不鹹的《打狗棒》專欄不知不覺地已爬到第五篇來了，或許前幾期用功太深，內力尚未恢復；又或許，是因為某種近期參與其他藝術活動的刺激，有了心境上的移轉，和某些不吐不快的發想，故臨時起意地抽換了原先的撰文規劃，這次想換個心情、換個筆調來寫寫。事情要從最近的兩場座談和論壇說起……

主流？主流！

分別於四月初和四月底，筆者參與了〈第四屆台新藝術獎視覺藝術組委員報告〉座談會和華梵大學〈2006當代書藝新展望〉研討會的論文發表。在前者座談會中，筆者雖身為該獎項視覺藝術組的「提名委員」，但卻與一般民衆無異地對「台新獎」如何選出每季入圍等內部相關過程呈現懵懂狀態，因此選擇站在該獎對面以一種質疑的角度提出某些疑義。會中，筆者提及綜合過去四屆得獎者和入圍者的屬性經驗顯示，「如果是講政治正確的話，近幾屆的台新獎完全不會失誤，我們可以看到關於跨領域的、公眾性的、民衆參與的展覽，在最後名單中被一網打盡，主流性



●湯皇珍《我去旅行V／一張風景明信片—湯皇珍個展》「伊通」開幕現場。（伊通公園提供）



●高美館的「書法之美」專題陳列室是另一塊高美館的招牌。

格很強。這並不是說這樣就不好，而是一——台新獎要告訴大眾的是什麼？」【註1】此話一出，便在觀眾提問時間遭受到本屆入圍者同時亦在後來獲得「台新獎」的藝術家湯皇珍的質疑，她以一個「長期孤獨的創作者」的角度否定筆者「主流性格」的說法。

「主流」存在嗎？又何謂「主流」？這個看似簡單到可以二分解決，卻又漏洞百出的劃分方式，在任何領域都作出不均分的區塊切割。「主流」所顯示的，代表了現下世界的翹翹板傾向，指涉的是最受官方、媒體、市場和學界等圈域所共同構築出的那個「共掛機制」近乎一面倒的青睞方向，並以此帶動出一股流行的趨勢和風潮，這個傾向儘管籠統卻十分明確。在藝術界相信沒有人會懷疑，當今世界藝術的主流是「當代藝術」；然而奇怪且諷刺的是，這個最討那「共掛機制」所喜的「當代藝術」卻並非「大眾」，無論創作、欣賞或研究都不是，而這個僅是一小撮人所形成的氛圍竟成為書寫歷史的主體，豈不怪哉？

而何謂「當代藝術」？或說「當代藝術」的內容為何？若以湯皇珍所入圍和得獎的作品《我去旅行V／一張風景明信片》來說，其內容包含的幾個部分：號召參與民衆、以文字逆轉圖像、帶領徵選民衆出遊



●湯皇珍入圍和掄元第四屆「台新獎」的作品《我去旅行V／一張風景明信片》。（伊通公園提供）



的行為、攝影與錄像、在「伊通」的現場裝置、作品內在的蘊含等，檢視這些圍繞在創作周邊的元素，無一不是當代藝術範疇的慣常語彙，從藝評者或史論者的角度看，《我去旅行V/一張風景明信片》是典型當代藝術「主流」的創作。筆者就此以為，即便湯皇珍因長時間感受無人理睬、經費短絀的創作孤寂感和對大環境不佳的無力感，她的作品的「主流性格」仍是明確而堅強的。

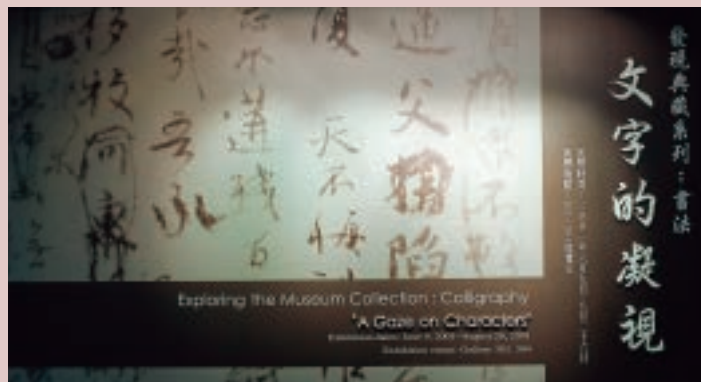
或許藝術家自身具備高度對原有社會機制的反省力，讓她雖身處「主流」但卻本能地對抗主流，這種批判屬性不也就是當代藝術的根本性格嗎？就如「台新獎」決賽團對該展所做出的評語，肯定她的創作是「再現了一種『社會雕塑』的概念，…這種創作與展出模式，對台灣當代藝術的主流論述，提出了有力的反省態度」一般【註2】，足窺湯皇珍對「主流」一詞質疑的脈絡。

主流，伏流！

簡述之，德國觀念藝術家波依斯(Joseph Beuys, 1921-1986)所提出的「社會雕塑」(Soziale Plastik)概念，旨在打破藝術和非藝術之間的界限，強調藝術和政治、社會等生活環境的關係，認定人的包括思想行為的一切都是「雕塑」，並提出「人人都是藝術家」的名言。如是逾越了既定藝術範疇和審美型態的觀念，凌駕並回應和顛覆了達達主義(Dadaism)大師杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)的「現成物」(Ready-made)觀念。照波依斯的說法來看，這個世上的一切都可算是「社會雕塑」，而且人人都在進行著「社會雕塑」；因此「台新獎」決賽團的《我去旅行V》契合「社會雕塑」的指陳，實際上不過是在一個無可劃界的籠統概念上似是而非的說法罷了。

站到湯皇珍立場的一邊，我們其實不難理解她為何不認為自己擁有「主流性格」的背景和理由，問題

出在這個所謂「主流」是否位高權重。擁兵自重、佔地為王的「主流」，是前述「共掛機制」結構中的資源分配者，本身具有強大磁力吸引同樣身具「磁性」的行內人，「西瓜效應」由此應運而生。而另一種「主流」則是建立在其自身的特性和內在從屬性上，像必須「不時奮起」的孤鳥，時時以專業自許、自勉；之所以成為「主流」，多半因為他們的內涵或內容受到肯定而被「收編」進來，雖「貴為」主流，但



●《發現典藏系列：書法「文字的凝視」》(2001, 盛巽)

那不過是專業屬性的問題，實際的生活面上仍舊是過得苦哈哈。

依稀記得讀過某篇報章，內容約略提到人生在世是受人「敬畏」還是受人「敬重」的問題。「敬畏」者因位高權重，讓人害怕而敢怒不敢言；「敬重」者因堅持理想，令人尊敬而心嚮往之。此二者就像「主流」的兩種狀態、兩種身份，而後者雖言「主流」倒不如稱之為「伏流」來得更為貼切些。「伏流」(sinking creek)是一地理學名詞，意指在石灰岩分布地區，地面上的河流突然在中途滲流入岩洞中，河水潛入地下形成「地下河」。知名的美國印第安那州南部的「落失河」(Lost River)，它的中游在地下潛行卅餘公里，雖「落失」但卻從未「消失」，仍為主

要幹流。湯皇珍之類的主流創作型態，若不認可「主流」，或可認同「伏流」所延繹出來的名詞想像罷。

「伏流」的蟄伏狀態倒也有些「非主流」的意味，差別只不過在於是否受到風潮的感染而受媒體關注而已。筆者同月所參與的華梵大學〈當代書藝新展望〉研討會，從整體藝術界的大環境來看，那才真正叫做「非主流」！會內多場論文發表中，不斷提及「困境」、「出路」、「實驗」，那是相應於藝術主流的吞噬下「搶救」意味濃厚的疾呼。湯皇珍若看到那樣的場面，心裡必然會多感些許慶幸和安慰吧。至於是否相對於「主流」的存在、在「主流」之外的其他都可泛稱為「非主流」？莫衷一是的答案中唯一可以篤定的是，儘管非居「主流」之位，卻不等同「非主流」就此人間蒸發的必然。

伏流？非主流！

在這種科技年代，談「書法」似乎頗有跟不上時代的落伍之感，但當走入近乎滿座的〈當代書藝新展望〉研討會中你才會驚覺，原來還有那麼多人熱情關心傳統藝術的現代開展，從當代主流藝術的角度看，這簡直是無異於逆風飛行、白耗氣力之事。然而事實上在踏入隔行如隔山的藝術領域時，我們前面談的諸「流」一會兒功夫便可能完全不合用，其定義也如滑冰般在忽恍間全移了位。在自成體系的書法範疇裡，他們有著自身的傳統和倫理，當然也有其「共構機制」底下專屬的「主流」；但令人無奈的現實是，當一旦升高到「藝術」全域的視點俯瞰全局時，這個書法主流立即會變為藝術的「非主流」，再紮實的功力也難換一次媒體的關愛眼神。形勢比人強，當代藝術、科技媒體對藝術板塊的擠壓與推移，讓書法界產生空前的危急存亡感。



●《發現典藏系列：意在筆先—書法的審美趣味》（2003，春夏之交）



●《傳統與實驗：創時書藝雙年展》已走出一種形象品牌。（攝影：林麗真）

書法不重要嗎？故旅法哲人熊秉明(1922-2002)曾說書法是「中國文化核心的核心」，如今卻淪落到「台灣藝術邊陲的邊陲」的窘境。與水墨、西畫、雕塑、裝置錄像甚或近年紅火的數位藝術、建築藝術或時尚相較，台灣三大公立美術館中除高美館多有規劃外，書法的相關展覽比例實在貧窮得很。高美館的逆勢而為在這主流淹沒的時機點上看是極具意義的；從在開館之初便設置的「書法之美」專題陳列室細數起，包括《台灣書法三百年》以及《筆墨風華》、《心手遺情》、《妙筆傳承》、《韻外之致》、《文字的凝視》、《意在筆先》等以館藏為規劃的「發現典藏系列」，加上與「何創時書法藝術基金會」合作，近年已步上軌道、頗受書壇注目的《傳統與實驗：創時書藝雙年展》…，高美館如此規劃顯然是「政治不正確」的，但卻不無某種樸質而爛漫的「藝術正確」理想。

高美館的「政治不正確」除中國傳統書法的展覽設計之外，《希伯來文字之美》、《古老文字的當代表現—于克文字創作展》等異文化的文字、書寫類型創作亦如點景般穿插期間。不過坦白說，實在不得不懷疑這種具高度文化力度的深奧作品，能得多少國內

古老文字的當代表現

昆特·于克文字創作展

Old Words · New Expressions:

Günther Uecker



● 跨年展出的《古老文字的當代表現—于克文字創作展》，顯現出一種文化包容的力度。（攝影：曾芳玲）

觀眾的垂青？這位擅長文字藝術 (Words of art) 的德國的藝術家昆特·于克 (Günther Uecker, 1930-)，他所選取的書寫對象來源和其情感折射與抒發方式，均非國人所熟悉，作品的呈現雖如心靈出口，但達到這出口之前卻有著重重阻隔，令人窒礙難行。高美館將此類型創作引入，雖易產生閱讀困頓，但拉抬以文化視點進行無論是實質的或心靈的東西方交流都是有意義的。

將藝術上升至「文化域」增添了藝術的廣度【註3】，讓筆者聯想到巴黎的法國國家圖書館 (BNF, La Bibliothèque nationale de France) 的大批書寫館藏。該館除一般圖書館功能外，定期舉辦以館藏品為主的書寫文件展，內容包羅萬象，有古今名人的手書 (le manuscrit)、私密信札 (le journal intime)、手稿、草圖... 不一而足；或是一系列介紹世界各種書

寫工具、材料的特展，不同書寫工具在不同材質上便顯現不同民族特性，其中當然包含了中國的毛筆和宣紙。僅是小小的「書寫」一事，便能大書特書，藉此達到傳遞認識異文化的知識養成，頗具文化人類學式的普世情懷。如此「書寫」，主流嗎？政治正確嗎？相信都不是。但精緻的發展文化、展現百分百的自我特性，便因此引來世界各地每年上百萬觀光客的參觀，這便是專業的美麗與魅力。

藝術實在真誠，無須炒作、亦無須爭奪，只消忠誠扮演自我，便將得實質回饋。湯皇珍的低調、靦腆，相信是她成功的主因，管它是主流或伏流；高美館推陳書法展覽，儘管「政治不正確」，但卻可為廣大民眾保留更均衡的藝術（教育）環境。文化的傳承和藝術的教養需要一股傻勁兒地去推、去學，和「字如其人」的人格展現一樣，相信都是同一回事兒。

【註釋】

註1：相關內容參見游歲：〈2005台新藝術獎年度觀察報告座談會〉，載《典藏·今藝術》164期，頁143-144，2006.5。

註2：揭前註，頁131吳垠慧報導文；同見「台新藝術獎」官方網站「News藝文」項：〈「第四屆台新藝術獎」百萬大獎得主〉，網址：<http://www.taishinartsaward.org.tw/>。

註3：「文化域」一詞係出自大陸知名藝評家王南溟所撰〈文化場：批評視角的轉換〉一文（載《中國書法》1991.4月號，頁27-28，北京：中國書法家協會）；文中王南溟期許書法批評能走出狹隘的領域侷限，分別在廣度、深度和長度上拓展為「文化域」、「文化層」和「文化史」。