

# 探勘藝術新視野

文 / 許淑真

## 關於「潮間帶藝術偵測站-2005 年年度計畫」

當代藝術，尤其是以形式和觀念前衛的當代藝術，常被認為是與既有體制的支配系統(dominant system)相抗衡的藝術型態，其叛逆姿態也常常成為當代藝術的重要顏色，故以藝術家為中心的軸線思考，常是我們所熟悉的當代藝術創作模態。但是在強力全球資本主義化下的衝擊，人們所面臨的世界越來越不單一，撇開上個世紀仍舊存在的人文社會問題，新的地球科學、生態環保事件與思維，不斷發展的科學研究，逼迫人們不得不重視這些問題，而對於現世相當敏感的當代藝術家亦然。

### 藝術家將不是藝術世界裡的唯一英雄

如在 2002 年的第 11 屆德國文件展，奈及利亞籍的策展人威恩佐爾(Okwui Enwezor)就大力行銷一個跨國界、跨世代、跨種族、跨文化的後殖民圖像展覽，這次的展覽裡有為數眾多的社會、生態團體，更不乏建築師、設計師的參展，而他們原本就深究的領域，自然就成為藝術思維的思考範疇。而今年 2005 年 2 月中旬在英國倫敦所舉辦的創造性演化論(Creative Evolution)研討會，更邀請了生物學家、心理學家和資訊科學家，面對藝術、建築與哲學來探討一科學、文化、藝術之中的創造性是如何產生？是宗教文化的力量，還是自然科學演化的過程？

這種種剷除藝術家(或藝術)為唯一英雄化的當代展演，最可貴的是不同思維的介入藝術，讓藝術的思考範疇與表達形式更達到無邊無際的狀態，他們以溝通與謀合的合作概念，強制原有藝術生態的變革，努力的使自己成為藝術生態裡一合法勢力，這種風氣國際藝術展演仍頻，其影響力將不容小覷。

### 自然生態 VS. 藝術生態

將在高雄市立美術館今年 4 月中旬開展的「潮間帶藝術偵測站-2005 年年度計畫」，便是結合了台灣/ 英國當代藝術家，與生態學家、地質學家合作的展演活動，試圖在國內結合跨文化與跨學科的藝術事件，豐富國內較為單一藝術現象的實驗性展演。

潮間帶(Intertidal Zone)一詞在這次的展演中，著時扮演十分重要的角色，它原本在自然生態界指的就是那塊海洋與陸地、淡水與海水的交界場域，除此之外，這個區域更有趣的是每十二個小時會因漲潮而被海水覆蓋，然後也會因退潮而乾枯，這充滿了極大的變動性的區塊，卻也孕育了令人驚歎的繁茂生物種類。

「潮間帶藝術偵測站」就是要借喻生態界的自然現象，來刺激並孕育當代藝術創作更多的可能性與多樣性。除此之外，科學家與藝術家跨國攜手合作，也是這次展演的主要手段，而這個手段運用在人類生理、動物生態、地球科學的概念下，產生了藝術創作的傳達意念和媒體運用的變革。這個試圖連結弱聯繫的擴張力量，是著眼於當藝術家面

Ana Benlloch  
<MCCCKXVIII 計劃系列之一枕骨>  
錄像裝置 (Ana Benlloch 提供)



David Miller  
<愛昇神>  
錄像裝置 (David Miller 提供)



動與不同社會文化、動物保育與地質分析的面向時，所共同合作溝通的過程中，將眼光超越一己，落到其他領域身上，質地才有可能產生真正的轉變與擴張。

本展將實施三個實驗計畫：第一個實驗案「反演化偵測小組」，藝術家張新丕將以「如影隨形」的方式，與動物保育專家裴家騏作密切合作，他們選擇了「迷彩」與「白化」的課題，並研究動物不具功能性的行為，以文件、物件等影像模擬生態需求的設施，闡述帶有反建構論與反功能性的反演化觀。第二個實驗案「生態同性偵測小組」將探討生態保育的議題，如地質學家宋國城和藝術家郭揚芬的合作作品「傾聽大地的脈動」，利用了模擬飛行數位攝影影像，與網路遠端遙控斷層監測數據所構築之場域，呈現如蝴蝶效應般的連鎖反應，這除了讓觀眾體會到「活的地球」的實況外，也讓當代藝術中強調的互動與溝通，觸碰到另一個層次。第三個實驗案「歐陸板塊偵測小組」則集結了台灣與英國的藝術家，針對有關感覺系統、神經傳遞與腦部等研究，並結合了與文化地域之間關係的探索，彰顯生理與數位研究方法之間的呈現。他們的合作希冀有如台灣豐富的板塊碰撞活動，產生詭譎多變的地形樣貌變化，也讓現代科學觀念的介入與發展，開闢藝術思考與形構的介面。

而這個展演更重要的是試圖轉化藝術歷史發展中，以人為唯一依歸的權力問題，不管是以人為中心的「人類中心主義」(anthropocentrism)，或者是以人類同理心延伸到其他高等動物的「情感中心主義」(pathocentrism)，這種人類優先派的刻板概念，它雖然強化了自身的權力，卻也狹隘化了生物多樣性的發展，而忽略了應以感激(appreciate)來面對所有生命體的存在，因為這種感激是無關功利、無關價值的，也無關是否對人類或其他自然物的存在有利與否的價值判斷。而展演重申的連結的力量，也將取代二十世紀的抗爭的手段，溝通與謀合的合作概念，將是繁衍生物(藝術)豐富性的重要契點，也是本展發展過程中的重要精神。

李鳳如 <喂樹> 物件錄像裝置 (李鳳如提供)



林鴻文 <是因盲而聽是因影而視 \ 轉世中> 物件錄像裝置 (林鴻文提供)

洪素珍 <fly> 錄像裝置 (洪素珍提供)



## 《藝術季刊》演義及刊物圖存之淺見

文 / 李朝進

### 前言

三十三年前《藝術季刊》創辦，筆者也只「把香跟拜」，當時沒在意事端始末與緣由。船過了無痕，回憶也渾沌模糊。

從刊物本身及其闡發的義理，依據史實加入個人推理完成本文。敘述中難免有個人情緒，反而是另一種「真實」的揭示。

藝術媒體的探究，就「質性研究」觀點，「口述史法」是累積文本材料概念。筆者的回憶言說只當線索，「真相」有待釐清、驗證。

### 演義

《藝術季刊》創始於1972年九月，大約十六開，七萬個文字加上圖版，六十頁格局。第一期的「南部藝壇外記」中指出：「高雄市是文化沙漠嗎？」<sup>1</sup> 這個問題，提示著前輩們對藝術創造的貢獻，即高雄市的文化成就，也意味著每個時代對文化建設需求的迫切性。

季刊主導者是白浪萍。這是筆者的後設，因為刊物的經理部與編輯部設在高雄市八德二路白浪萍的辦公室。「白浪萍、朱沉冬、阜東等人難以兼顧《山水特刊》而將之併入、擴大為《藝術季刊》，增加李朝進、林榮德、陳主稅、莊詰、劉文山、黃明韶、蕭泰然、羅清雲等編輯」<sup>2</sup>。第二期增加江英三和陳庭詩。實際上，背後還有馬浩和劉富美，只是不具名。成員的年紀約在三十歲出頭至四十歲上下之間，皆當時的精英，從後來他們在各領域的創作成就即可得知。

「本刊是一個純藝術性之刊物，具有創造性的音樂、繪畫、詩的理論、批評與創作。本刊係一藝術熱愛者開墾的園地，暫時沒有稿費」<sup>3</sup>。觀察季刊文本，均具理論性和專業化內涵的探討論述，內容侷限於小眾領域的規劃，很難普遍被大眾接納與閱讀。尤其是沒有稿費，這種「我發願你去做」的事，擔心少有「吃飽換餓」的人參與。然而，作者群除刊物同仁外，仍然有曾培堯、陳錦芳、陳秀喜、李抱忱、羅門、張默、林煥章、朱陵、黃漢龍、陳寧貴……等名家熱情執筆共襄盛舉。可見奉獻心力倡導文化活動者不少。

### 流變

1974年，季刊不再發行（筆者手上的資料僅三冊，第三集是1973年八月出版），年底由蕭泰然、陳主稅、白浪萍、李朝進等人於華王大飯店萬壽廳舉行「寒月小集」發表會。小集前言中白浪萍指出：「寒月小集係由幾位喜愛藝術的知心好友，不拘韻緻各別及表現形式的差異，不拘其得失成敗，共同展示各自愛好，融合音樂與繪畫，由作曲者、演奏者、書法及繪畫的創作者合作了一個奇異的演出」。「集名寒月，意寓於其冷寂孤獨」<sup>4</sup>。這項演展由基督教青年會主辦、樂府樂器公司協辦。1975年再度舉辦時填加林榮德和阜東二人。主辦者是高雄國際同濟會。

活動藉助別人幫助，乃人際關係，也非長久之計。從白浪萍的字裡行間透露出「冷寂孤獨」的處境。滿腔熱情為藝術奉獻，但面對經營策略以及經費籌措更是個關鍵和現實。熱情只是一時間的情緒「念動」，刊物必須依賴人力與物力才能推展開來。歷史唯物主義者認為：「人們首先必須吃、喝、住、穿，然後才能從事政治、科學、藝術、宗教等等」<sup>5</sup>。社會群居結構本然「勞動」與「報酬」相對等的概念。聚結志同道合者創辦《藝術季刊》，人們觀賞刊物在「有如一潭死水」的「文化沙漠」裡連漪蕩漾，卻未察覺背後由誰來「買單」，資金來源每每是行為的變項與「動機」的轉折。

《藝術季刊》源自於《山水詩刊》的擴大改版，除了原有的詩之外，納入音樂、繪畫和書法之理論探討與創作。「寒月小集」乃《藝術季刊》後延的活動。從此，同仁分散，偶爾才有聚會。《藝術季刊》在這一脈絡中，僅僅「曇花一現」，但在內容表現上，呈顯極高的水平。

### 中介

沒有文字之前，人類依賴口語相傳，語言象徵互動，產生神話故事。後來文字的發明成為神話的載體，平面媒體藉助文字工具，又塑造了不少傳奇。記得「高雄畫廊博覽會事件」，筆者剛好係策劃人之一，人也恰巧在國外，回國後經過瞭解，媒體所載並非屬實，但「白紙黑字」拼貼了事件的「真實」，這種「非真實的真實」即媒體的創造物。維柯(Giambattista Vico, 1668-1744)認為：「人類最古老的歷史都是從神話故事開始的。原始人的心理簡單忠實，不可能偽造神話。總是信以為真」<sup>6</sup>。倘若某事件是「神話的」，人們一定認為是不實的故事。如果說原始思維是「簡單和忠實」，則現代人的思考多了一份「複雜和聰明」。

李維史陀(Claude Levi Strauss, 1908-)和佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)指出：「神話是一種集體的夢，它一定可以加以闡釋而揭露隱藏的意

義」<sup>7</sup>。波依斯（Joseph Beuys，1921-1986）曾經藉助「黑海墜機事件」之神話化的造神運動故事，闡釋和揭露油脂與毛氈隱藏的「物質經驗」的真實性。這些訊息除了他自己敘述外，並無其他人聽聞過<sup>8</sup>。記得有一次刊物停刊時，以「社會關心藝術的議題」引生媒體「熱心關注」，這種「剩餘價值再利用」的策略，驗證了媒體文宣的作用力。「掌握媒體即成功的要領」，刊物自身也是媒體，媒體停刊總是件無奈的事。從觀察知道，無論政治、商業、藝術、甚或個人，熱心於掌握媒體的遊戲已是遍在的現象。

實際上，媒體係一中介概念的工具性質，媒體本身並無意義存在，意義的存有是人類賦予它的。如果說媒體有意義是文字符碼之象徵的意義，也就是說無意義的背後有一個意義存在。但是，這個意義並不是表象所說的意義，而是背後隱藏的吊詭。媒體之意義真相，必須透過分析解讀，反而予人一種「疲勞」。筆者曾經信仰媒體而創辦藝術媒體，如今不再信仰媒體，媒體卻不因而不存在，只好讓自己不存在以對。

## 零和

筆者曾經主導《炎黃藝術》與《文化翰林》的創辦。當時出資者與編輯群共同以藝術為對象切入刊物的運作，出資者的用心在於永續經營，以及彰顯特定目的效益，這個特定目的即「以藝術包裝企業形象」換代收益。編輯群基於藝術觀點進行刊物的演出。刊物消融二者於互動中共謀發展。但是，事物的發展是一「動態」過程，流變歧出在所難免。效果律曾指出：「“滿意性”的概念比“動機”的概念更適合解釋行為的改變。如果一個行為結果不能令行為者滿意，則此行為不再發生」<sup>9</sup>。當投資者不能滿意於「目的性」效益時，「預算玩完了就得結束」。電源切斷時正是演出截止的時刻。挪用康德（Immanuel Kant，1724-1804）的話：「無目的的合目的性」，即使無目的性的遊戲乃一合目的性的遊戲。刊物的永續繫於某種目的性的滿足，透過協商、妥協、和解、微調，尋求一個「不即不離」，圓融「目的性」於無形，是一個必要的策略。

「每一生起的東西有一原因」，這是一個普遍的法則，它制約一切經驗底可能性。」<sup>10</sup>。每一事件的發生，因果相隨，有果必有因。因果線性，卻因故轉折。經驗告訴我們，事件的過程，歷經流質思維與時空相的差異性，呈顯不相同的存在方式，它揭示著人心向背，也左右著「離合關係」與生滅的必然性。某種觀念或意圖以及「目的性」支撐著行為的發生。所謂「為國為民」之形象乃包裝「目的性」慾望的形式。只因人欲不可遏，所以創造才繼續。這種「共生」關係概念的結構模式，是否對每一事件來說，皆無法跳脫？

納許（John F. Nash，1928-）曾經指出，「戰爭是絕對的“零和”，非輸即贏」<sup>11</sup>。但是，圖存的思維理應圓融、合力的「非零和」。媒體與讀者、真理與現象、理想與代價、理性知識與主體觀念、出資者與經營者……二者之間，並非決裂。

## 小結

媒體的更替頻乃係一常態，生滅本然相隨。《藝術季刊》之所以停刊，與其說有種種因素，毋寧是「熱情不再」就打烩。

<sup>1</sup> 見《藝術季刊》一期，頁8。

<sup>2</sup> 同1，頁44。

<sup>3</sup> 同1，頁3。

<sup>4</sup> 見《寒月小集》前言，頁2。

<sup>5</sup> 見顏海屏（1998）《馬克斯》香港，中華書局，頁129。

<sup>6</sup> 見李麗塵（2000）《西方美學史（？）》淑馨，頁239。

<sup>7</sup> 見黃道琳譯（1998）《李維史陀》，桂冠，頁68。

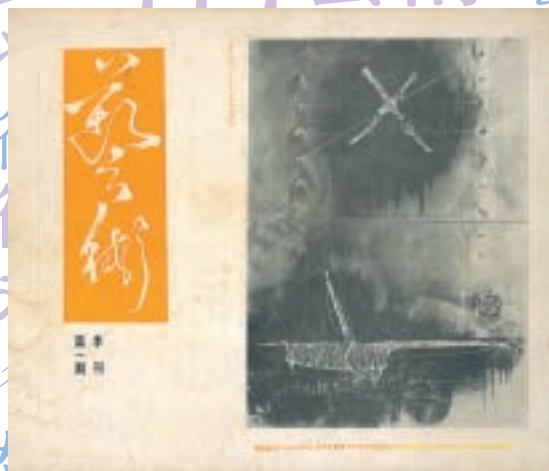
<sup>8</sup> 見曾禮叔（1999）《思考=塑造》，南天書局，頁80。

<sup>9</sup> 見戴明月（1989）。桂冠「當代思潮系列叢書」，心理學召集人「序言」。

<sup>10</sup> 見牟宗三（1998）《康德：純粹理性之批判》下冊，台灣學生書局，頁284。

<sup>11</sup> 見巫和懋、夏珍（2002）《賽局高手》，時報文化，頁48。

圖片提供：王廷俊



## 荒漠中的玫瑰——《藝術》季刊

首波高雄現代繪畫運動是由雜誌所掀起的。1972年9月，高雄美術天空靈光閃過，第一份藝術專業雜誌——《藝術季刊》——誕生。《藝術》由許多藝術家集資創刊，只發行三期，但在高雄美術發展史上，卻猶如挺立在荒漠中的玫瑰，顯得孤獨又耀眼。早期高雄美術的發展，以創作和展覽為主，除了報紙上的訊息和簡短報導之外，缺乏其他出版，論述幾乎付諸闕如。美術在這個缺乏論述的時代裏，不僅發展遲緩，所謂「藝術」也僅限於「畫法」的傳習，美術生態嚴重的缺了一塊。

六〇年代末，以「東方」「五月」為代表的台北現代繪畫運動已經接近尾聲，但，七〇年代的高雄仍然一片荒蕪。《藝術》集合了畫家、音樂家、詩人等，彼此唱和，搖旗吶喊，多少帶著現代繪畫運動時期的「台北經驗」。從成員來看，《藝術》除了凝聚當時高雄文化圈的在地力道外，也引入「外力」助陣，是高雄為現代美術搖旗吶喊的先鋒。

在那個荒蕪的時代中，《藝術》為高雄現代美術帶來了第一道曙光；它短暫的生命像是一粒落地的麥子，對現代藝術在高雄萌芽，功不可沒，此後，藝術家自己辦雜誌，成為匯聚高雄文化動能的主要模式。

# 「高雄腔調」的形成：高雄美術雜誌觀察報告

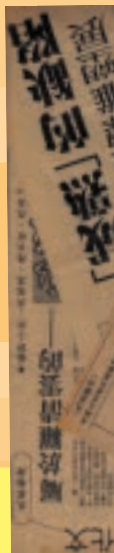
文 / 陳水財

## 在地發聲——《藝術界》

七〇年代，台灣社會面臨了空前的轉變，文化風向陷於一片「鄉土」的風潮中。這場風潮由文學揭開序幕，在媒體推波助瀾下，「鄉土」思維迅速席捲全台。美術上，以之呼應的「鄉土寫實」風格，成為唯一判準，瀰漫在學院與所有展覽中。當時以台北為中心的畫壇熱鬧非凡，《雄獅美術》（1970）《藝術家》（1976）相繼創刊，「鄉土」的象徵——洪通畫展——在《藝術家》及其他媒體的渲染下，沸沸騰騰。相對的，「邊陲」高雄在這個年代裡卻是實質的沉悶，許多藝術家都處在驚居的狀態中，美術仍是高雄的「極弱音」。在凝滯的空氣中，「坐南向北」，總讓人無限感慨。這種沉悶狀況，八〇年代起才有所改善，藝術家開始發揮動能。首先「南部藝術家聯盟」（1980）「愛藝術」（1983）先後成立，接著《藝術界》（1985）在洪根深林泉街住處創刊，為往後高雄畫壇掀起一片波濤。

煙囪、貨櫃、鐵鏽、港口、機械，加上耀眼的陽光，以及熾盛的熱情，交織成剛烈的高雄場景。《藝術界》在這樣的場景中誕生，以「揮舞著無邊熱情，唱自己的歌」作為創刊詞，一開始即以「高雄」作為思索起點。《藝術界》是熱情的匯聚，音量即使微弱，卻是道地的「在地發聲」，尤其對高雄美術環境投以最熱切的關注。對美術館籌設、高雄藝術季、兩千人美展、雕刻公園等地方美術議題，都以撰文或座談的方式，痛下針砭，表達高度關切。

在氣氛沉悶的時刻，《藝術界》沸騰的熱血與無所不在的「關懷」，成為高雄美術環境中刺耳的「雜音」。另一方面，畫家們藉以相濡以沫，建立起往後彼此攜手，在高雄開疆拓土的革命情感。《藝術界》屬「圈內」刊物，就社會面觀察，發行數量與發行對象均有侷限，散發熱情的意義遠大於理念傳播的功能。此時，整個高雄美術環境逐漸有了轉變：高美館正式進入籌備階段（1985），「高雄現代畫學會」成立（1987），《民眾日報》開闢「民眾藝評」（1987），《炎黃藝術》創刊（1989）。《藝術界》於1989年11月發行最後一期（20期）後畫下句點，功成身退。



### 眾聲喧嘩的年代——《炎黃藝術》《文化翰林》《南方藝術》

《炎黃藝術》的創刊，標誌著高雄美術新時代的來臨。

八〇年代末期，政治解嚴，社會力開始釋放，經濟景氣循環來到高點，房地產事業正值巔峰，藝術市場一片欣欣向榮景象。1989年在林明哲的號召與李朝進的策劃下，成立「炎黃藝術館」，並發行館刊——《炎黃藝術》。「炎黃」本身是一個異數，也是空前創舉；林明哲以個人高度的整合力，串聯了數十家建設公司一起出資經營，是一次社會力量的大結合。《炎黃藝術》從館刊到轉型成為一本正式上市的刊物，雄厚的財力是主要的後盾。

九〇年代的高雄，各類型的藝術空間相繼出現，各方力道競逐，美術環境驟變。藝術空間除了「炎黃」外，「積禪」「申門」「阿普」「翰林苑」「杜象」「積禪五十」「台灣櫥窗」「申門學苑」「三愛」「高雄帝門」「琢樸」「山美術館」等接踵成立；而「高美館」開館（1992）、八〇年代末出國藝術家此時陸續回國、新生代藝術家出道，高雄美術界一時喧騰。

這是個眾聲喧嘩的時刻，美術雜誌方面，除了《炎黃藝術》外，《文化翰林》《南方藝術》也適時介入，一起見證了九〇年代高雄美術的關鍵發展，也共同為高雄的美術天空劃下了幾道驚嘆號。

《文化翰林》（雙月刊）1992年創刊，由「翰林苑」畫廊發行，李朝進仍為主要策劃人。《文化翰林》採贈閱方式，共出刊七期。

《南方藝術》由一群藝術家集資創刊，李俊賢是主要的策劃者，成員主要來自「高雄現代畫學會」，也引進了其他社會資源。

《南方》的誕生堪稱是一項「高雄傳奇」。《炎黃藝術》和《文化翰林》都由財團斥資，《南方》則是藝術家力量的大會申，包括出錢與出力。「高雄現代畫學會」自創會以來，即活躍在高雄文化界，活力十足，介入地方文化事務的狀況幾乎已到「無役不與」的程度，甚至不惜給予嚴厲的批判。《南方》的發行雖不屬「現代畫會」的會務，但從參與的成員及雜誌的風格來看，「現代畫會」的色彩濃厚。藝術家們自己出錢、自己撰稿、自己編輯、自己拉訂戶，他們延續《藝術界》時代的熱情，卻更具有組織，也更具企圖。他們積極吸收廣告、開拓訂戶，想藉由商業運作融入社會網絡中，走出「圈內」雜誌的宿命。但藝術家的熱情終不敵現實的壓力，1997年發行第22期後，「金」疲力竭，宣告停刊。

「炎黃」於1996年改組，隸屬「山集團」，稍後《炎黃藝術》亦改名《山藝術》，1997年12月出版最後一期。《文化翰林》則早在1993年7月即已停止運作。隨著景氣低迷，民間活力消退，燦爛一時的高雄美術雜誌的時代，到此暫告一個段落。

### 高雄腔調與在地論述

由於媒體上的弱勢，過去高雄一直是一個「失聲」的都市，因此，美術雜誌對高雄人而言，一直是榮迴心中的夢想。

七〇年代初的《藝術》季刊，標榜「純藝術性之刊物」，帶點潔癖，「藝術」氣息濃厚，猶可嗅到「五月」「東方」時期的味道；八〇年代中的《藝術界》開始強調在地發聲，介入美術「俗務」，開高雄在地論述之端。倪再沁在《高雄現代美術誌》中認為：「《藝術界》發掘了好幾支筆」；循此而言，而同一時期的「民衆藝評」則發掘了好幾張「嘴」。在《民衆日報》副刊主任張詠雪的策劃下，「民衆藝評」初期以

《炎黃藝術》1989年9月創刊，發行人林明哲，社長李朝進（後由李雄慶接任），社務委員35人，大多是當時高雄建築界的人士，也包括其他社會菁英，總編輯為陳水財。編輯群包括：郭定宇、吳慧芳、吳忠美、吳禮禎、李宜樺、王邦珍、蘇淑貞等。社務委員：方吉雄、方健良、李彥賓、吳何堂、吳璋興、吳建國、林廷翠、林南進、林榮基、施竹華、周光甫、洪振輝、洪維鴻、余漢家、孫太山、翁述正、高天龍、張安全、張介豪、陳武聰、陳白安、陳俊銘、莊國備、黃原茂、黃萬億、黃希成、董明得、陽登茂、蔡永裕、蔡賢、鄭南彰、鄭福源、簡萬裕、蘇淑波、謝金樹

《文化翰林》（雙月刊）1992年6月創刊，由「翰林苑」發行，董事長張介豪，李朝進是主要策劃人，總編輯王廷俊。

《藝術界》1985年創刊，發行人洪根榮，社長陳水財，創刊成員尚包括：李俊賢、蘇志徽、宋青田、陳茂田、陳隆興、黃世強等。可以說，他們都是在七〇年代之後才陸續進入高雄畫壇的，其中洪根深、陳水財、李俊賢、陳隆興曾經是「南部藝術家聯盟」的會員，後來他們都是「高雄現代畫學會」的基本成員。

《藝術》1971年由一群藝術家集資創刊，詩人畫家宋況是靈魂人物，畫家李朝進扮演重要角色，此外，成員有畫家劉文三、陳冠詩、莊誌、魏清雲、黃明昭，音樂家陳主稅、蕭泰然、林榮德，詩人白浪萍、盧東、顏可等。

《南方藝術》1994.10創刊，由一群藝術家（李俊賢、蘇志徽、倪再沁、許自貴、宋青田、黃世強、曾振輝、林喜俊、郭小菁）集資發行，他們都是「高雄現代畫學會」的成員，陸續春贊坊場地及廣告，並擔任發行人。

「民衆藝評」由民衆日報副刊主任張詠雪策劃推動，1987年5月26日第一次推出，1988、1989年間出版密度最高。初期主要參與者為：倪再沁、陳水財、洪根深、何從等，蘇信義、李俊賢、蘇志徽、吳梅嵩、張新丕、王武森、黃岡、唐自常等高雄藝術家都曾是座上賓。



每週一次，定期刊出。透過報紙強大的傳播力量，高雄美術的在地論述，遂在「民眾藝評」中逐漸建立了「強悍」「直言」的高雄腔調。

《南方藝術》在九〇年代中期崛起，雄心萬丈，延續《藝術界》與「民眾藝評」的香火，以「高雄腔調」發聲，突顯高雄本色。《炎黃藝術》以立足高雄自豪，它的存在幾乎橫跨了整個九〇年代，堪稱是高雄最具續航力的美術雜誌了。1995年曾獲得文建會「雜誌金鼎獎」，是一朵綻放在高雄土地上的燦爛花朵，無疑，也是另一種質感的「高雄腔調」。

從《藝術季刊》《藝術界》到《炎黃》《文化翰林》《南方》，幾經轉折，高雄終於確立了自己的發言權，不再聽令台北的號音，可以大聲證明自己的存在。雜誌提供論述空間，驅迫許多高雄藝術家披掛上陣，以在地之眼看在地之物，以在地之筆寫在地之事。在地雜誌厚植了在地論述的能量，取得高雄對自己文化的詮釋權，為九〇年代高雄美術景緻的營造，煽風點火。

此外，《炎黃》還培養了一批雜誌策劃撰編與經營的能手，他們現在大多繼續從事相關工作，「炎黃經驗」仍受倚重，這是高雄美術文化中一股紮實而不可忽視的在地力量。

## 在地文化場域的建構

雜誌其實也建構了一個「場域」，創造了一個社會平台。在這個平台上，精英／大眾、學術／消費等交會撞擊，相互權衡。法國當代學者皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）認為，藝術場域是一個權力角逐的場域，「位階」與「卡位」形成複雜的客觀關係網路。雜誌也是一個微形社會，商業、創作、媒體、論述、廣告在此操演運作，各盡所能，各取所需。

當初《炎黃》經營的動機曾遭到質疑，認為是為所屬企業或個人粉粧。無可諱言，雜誌以文化身段面世，對企業或個人形象的塑造具正面意義；但重點不是誰因此獲益，而是企業或個人受益

是否危及他人利益？其效益是否合乎社會公義？整個社會是否因此蒙受利益？換個角度，《炎黃》在高雄搭建了一個遠離台北，可以自行運作的在地舞台，吸納美術能量，對九〇年代高雄的文化生態，有一定的催策作用。

《南方》在創刊詞中提到：「早期的藝術媒體，特別強調學術、專業，往往模糊成一片孤僻冷漠的性格，得到了『清名』，卻失去了群眾……」，即有走出「圈內」、找回群眾、確立商業化經營方向的必要。高雄美術雜誌由「同仁」性質走向商業化，並非理想的消失，也不是單純的生存考量，而應視為是一種場域疆界的擴張。

本來，社會就不像一個控管嚴格的科學實驗室，而是充滿了各種的可能與雜音的現實世界。從九〇年代的「高雄現象」來看，在這個由美術雜誌所建構起的高雄藝術場域中，各方力道匯聚。在此，企業家頂著贊助者的光環，藝術家尋覓伸展的舞台，畫商測探市場風向，策展人串聯論述，媒體追逐，大眾爭睹，學者觀察搜索……；這裡也糾葛著理想與現實、公益與私利、堅持與妥協、願景與野心、卓見與偏執、保守與激進……。這樣活生生的「真實」，這樣生機無窮的「場域」，正是《炎黃》所試圖描繪的文化願景。

九〇年代高雄美術的榮景與空前的活力，固然是大環境使然，但由美術雜誌所架構起的地文化場域，無疑是催策高雄藝術動能的重要關鍵。

## 結語：期待美術雜誌的春天

高雄美術雜誌的春天是否已經一去不回？這是近幾年來最令高雄美術界興嘆的話題。最近談到高雄，大家經常掛在嘴邊的是，「愛河變美了！」。這幾年，高雄仿如脫胎換骨；捷運已經啟動，大型文化節慶一場接一場，都市景觀大幅改善，謝市長正帶著傲人的「高雄經驗」北上組閣……高雄未來充滿了希望。相對於這些，美術界卻只有一個小小的心願：期待高雄的美術雜誌能夠真的冬盡春來。

# 〈高雄—檯花+〉後觀述記

文／郭懷

## （一）

觀閱「高雄—檯花+」並不從進入美術館開始，因為當代藝術正進行著一場沒有贏家的比賽，至少藝術論述——不管究竟那是什麼樣的公開的話語——經常這麼告訴我們。

波依斯唱導「人人都是藝術家」，這讓我們安心多了。藝術的民主化、庶民化顯然比藝術的經典化更適合這個的時代，然而我們沒有忘記，許許多多追隨與不追隨波依斯的藝術家都被淘汰出局了。不久後，當台灣的藝術名錄增加到超過一部藝術史的容量時，諸如藝術家出版社所擬出的一百多位前輩畫家、文建會欽定的美術大系成員，都無法不面臨縮編裁員。這提醒我們，美術館以至於任何文化機制都不是造就「人人藝術家」的場所，而是將藝術家排名列次，依照「優於、劣於、等於」的競賽法則，進行藝術及其歷史的初次篩選。

從我住處到美術館約略30分鐘的路程，騎機車的話，有機會看見台灣歷史在沿途所排列的軌跡。你會經過荒地、菜園、紅磚屋、透天厝、眷村，然後是最近新蓋的小別墅以及構成都市叢林的主要結構——摩天大樓。活生生的，這些建築都不是紀念碑，裡面都住著人，而我們大部份的人可能都認識

過她們——代表不同族群、年代、經濟況狀、教育背景的台灣女性——阿嬤、阿婆、藍領、白領、家庭主婦、年輕女性。

## （二）

早在〈高雄—檯花+〉之前，策展人陳豔淑已推出〈大被單〉。〈大被單〉的概念與意象均取自西方女性主義的經典象徵「大被單」——女性一家男人滾蛋——可視為首次凸顯高雄女性藝術的族群自主權；〈高雄—檯花〉跨年度展出時則規模擴大，也在論述上追溯高雄女性及其藝術（包括台灣）的歷史概況。誠如〈高雄—檯花〉座談會當天某位男性藝術家所說的，這是一次重要的展覽，將來高雄藝術歷史會記上一筆。然而，這句話包含太多的社會內涵，必須退後幾步才能看得清楚。

首先，受邀參展的女性共有38位（這位+1的男性且不提），38這個數字顯然取其象徵，實際高雄女性藝術家的數量當然不止於此。從統計學來說，女性藝術人口增加（也等同女性藝術的身份認同）必須被整個社會與文化系統檢證，至少必須放在高雄總人口總增加數、大專院校設置量、以及美術生態等相關課題來加以討論。

〈美術高雄2004：高雄—檯花+〉展覽主題板（攝影：羅潔尹）



高雄—檯花+  
SHRUB OF FLOWERS PLUS





李宜芝作品《遛狗II》  
(攝影：經典商業攝影)

在這樣的時代裡，尼采的質問顯得特別有意義：學者、商人、藝術家、工匠，可曾找到他們自己的思想家？有趣的是尼采這句格諺的句式，我們加以套用，句子分裂出更多的句子：高雄的工人、兒童、教師、地攤業者、企業家、……可曾找到他們自己的藝術家？把範圍縮小，這句式同樣適用於高雄女性藝術：高雄的阿嬤、阿婆、家庭主婦、賣紅茶的小妹、秘書、會計、教師、……可曾找到她們自己的藝術家？如果找得到的話，我們是否可以如同生物面像學者一樣，在她們的藝術品中分辨出彼此之間無可替代的特質？

(四)

一個經常騎著機車跟隨車群移動的人，會不會感受到台灣某個族群——她們大部份屬於這些機車族——不需要藝術？藝術現實上是由一批珍奧斯汀所稱「想像的人」創造出來的，藝術跟「想像的人」的生存問題有關，但跟一般民衆的生存無關，對這個問題的理論化探討仍然肇始於馬克斯。後馬克斯更有意義地把藝術架構到整個社會與文化機制上——尤其是已然被商業化、行銷化的社會與文化機制。這還可以用不同的意思表達，即所謂的藝術主體性並不獨立存在，而是溶解於市場、行銷、媒體、族群、性別、世代的關係網絡上。

對西方女性主義來說，或者對許多現代女性藝術家來說，傳統社會是一個男性不斷剝削女性的社會——東方西方皆然。西方女性運動達於高峰時，也是解構主義、多元主義最興盛的時刻，女性在社會中的位置徹底解構、重塑、安置。重要的是，在一個法律已然保障男女平權的時代裡，在女性運動已經取得榮耀的時刻裡，女性在藝術中的位置是什麼？

(五)

高雄美術館十週年慶時（2004年），曾盛大展出前輩畫家劉啓祥的作品。他的兩件巨型油畫，現在仍然掛在入口兩邊的牆上，一件畫海，一件畫山。如果你帶著相機到處走走，有機會拍回相類的作品。

劉啓祥對新興世代的藝術家不再具有吸引力，時代和藝術裡的變化，使得前輩畫家的基本態度——浪漫詩人眼中的熱切山水，印象派筆裡的自然光影——和我們顯得如此遙遠，如同幾個世紀前的陳年骨董一般。

劉啓祥的畫冊經常出現一張他晚年拉小提琴的照片，從馬克斯以降，包括現代女性藝術，必然會對這張照片有所批評——一幅普遍民衆掙扎求存時代中的上流階層生活寫照。這種議題性的研究對人類及其人性的歷史有用，尤其對藝術裡的道德正確性更有立即性的效用。

事實上，劉啓祥對新興世代不再具有吸引力另有原因，追索這個問題等同探問藝術之所以和科學、文學、言說、論述、新聞、八卦、時尚流行區別開來的東西。相同的，在我們對「高雄—鐵花+」予以女性主義化、傅柯化、薩依德化、道德化、政治化、國際化、在地化、歷史主義化的同時，是否也能找到和以上這些命名化區別開來的東西？

羅藍巴特說：真理很簡單，複雜的是對真理的解釋。藝術也一樣——藝術很簡單，複雜的是對藝術的解釋。藝術做為一件具體的事實，就是歷史上的偉大成就——近代來說就是畢卡索、馬蒂斯、梵

現在的高雄私人美術館已然退場，商業畫廊關了九成，簡言之，目前絕大多數的藝術活動概由官方提供資源與場地——美術館或者校園。這與近來政府、民間齊唱合鳴的多元文化互為微妙但矛盾的關連。

藝術表現的多樣性，是否即為社會與文化多元化的表徵？或者，另一個備選答案——資訊現象——應該列入考慮？

(三)

馬克斯區分上層建築跟下層建築——貴族與平民、菁英文化與大眾文化，在經歷一百多年後的今天，我們還學會了更多、更微觀的課題：種族的區隔對立、殖民主義的區隔對立、勞資的區隔對立、男性與女性的區隔對立、世代與世代的區隔對立，以及其他任何的區隔對立。美國社會學家貝爾把人類這種區隔對立的平衡關係，稱為各族群在談判桌上各自爭取自己的利益，這也就是民主的另一種意涵，但其重點並不放在個人，而是形成權力之處的——族群。

從每個人的住處到高雄美術館，都必然會遭遇各式各樣的族群。一個生物面向學者能察覺出不同社區的人的外表差異——種族、族群、職業、教育、社會化程度、文化傾向等——一種個別性生活所經歷形成的物質化形式。這種具有統計學價值的

知識與文藝復興時代藝術觀有直接但轉折性的繼承關連。文藝復興時代的人普遍認為「人是一件藝術品」，人在特定的歷史環境中自由地形塑自我、書寫自己，黑格爾把這個含意深化理解為人是一種可以自由創作自我的主體，就如同藝術家創作一件作品一樣，擁有從構思到刪減、增修而潤飾、定稿的美學自由。但是從某個角度來說，黑格爾既是康德之後的美學確立者，也是古典美學的真正終結者，因為黑格爾在純理論的體系中引入了另一個對立面，即是所謂的歷史。極端的歷史論者（歷史主義者），並不承認真理的存在，也不承認永恆的美學判斷，任何存在都是歷史性的，都架構於歷史時空諸條件。

黑格爾之後是馬克斯，馬克斯之後大略就是我們現在所能了解的現代社會——一個任何個別性的存在事實都可以被合理化、合法化的社會，而此歷史境況並不由「後現代境況」開啓，曾經流行於台灣四、五年級知識份子之中的沙特名言——凡存在皆合理——即已預言著一個中心瓦解的時代的來臨。

吳芳義作品《男子漢大丈夫》局部 (攝影：羅黎尹)



陳妍伊作品《無心花園》局部 (攝影：羅黎尹)



谷、塞尚、波依斯、克萊因…………。這些歷史上的偉大成就，固然有其特定階級利益相結合，甚至如新馬、新歷史主義所說的——充滿意識型態，然而就算是認識到這樣的事實也沒什麼了不起。因為藝術向來就是族群中的少數，38位參展的女性藝術家，多半擁有高學歷，也不乏留學歸國的專業人士。這樣的策展和藝術的成就無關，只和成就什麼樣的藝術有關。

文藝復興之後，對藝術的分析略有轉折，「人是一件藝術品」的通識概念衍生為「藝術人格」這個浪漫主義（包括泛美學主義）奉為最高標準的美學原則。

從歷史來看，藝術家所自由創造的自我仍然受到其身處時代的社會現實的制約，浪漫主義藝術自覺地將這份社會現實予以吸納，包括現實生活、日常語言、風俗民情、社會動態等等，這也是我們所知的最早鄉土運動的由來。

值得重視的是，泛浪漫主義在美學方法上並不訴諸理論，所謂的現實生活、日常語言、風俗民情、社會動態，指的不是理解中、言說化的社會現實，而是識覺感識中的社會現實。

這可以幫助我們釐清一個課題，藝術在其自身演變與鬥爭的歷史脈絡中，從來只是理念與感知雙軌併行——有的作品強於抽象理念，有的富於經驗關照。而顯然的，當代主流藝術——觀念藝術及其延伸，包括最近風行的策展——已然將理念（亞里斯多德所謂的思想內容）推達極至。這吹聚成了當代藝術一股弔詭而冰冷的氛圍：我們被一個佈滿純建構性藝術的時代所包圍。

我應該放慢腳步，如果我能學習步行，而不是騎機車，我會看到更準確精微的高雄女性，這份源自識覺感識中的社會現實，必須在前往美術館的途中向左轉向右拐，把一份過度知識的、資訊的、美術史的、雜誌的自我拋開，轉進荒地、菜園、紅磚屋、透天厝、眷村、小別墅、大樓諸領地，稍加停留。

蘇淑英作品《單人床》（攝影：經典商業攝影）



柳菴良作品《隱性循環》局部（攝影：羅淑尹）





人物

# 邊陲的報紙？邊陲的藝文新聞

文 / 李小芬

一群年輕的藝術工作者、一群年輕的報紙記者，在八〇年代中期至九〇年代曾經被黑畫大師洪根深喻為「邊陲」的高雄市的藝文新聞「炒」得很熱鬧，並且「逼」出不少「成果」，比方催生了美術館、促成愛河沿岸的美化等美好的事，這段日子過去了，現在的高雄，藝文資源豐富多了，市容美觀得多，處處可見文化產業的經營，無人再說高雄市是文化沙漠。

而長江後浪推前浪，當時的這一群記者，有的退休、有的轉業、有的更換採訪路線，仍在新聞線上的幾位記者也進入資深記者階段，正在為媒體的生存繼續努力，而這一群藝術工作者，因著他們的傑出，在社會上各有發揮的空間。

歷史不都是這樣的嗎？過去的就過去了？如果成就得還不錯，還要做些什麼呢？

當昨聽高雄市立美術館將要發行藝術雜誌，一時之間卻仍百感交集，為的是，心裡很明白目前高雄市的藝術傳播現況並不「理想」，不但沒有固定的藝術文化版面，每天供應比較深度的訊息給大眾，在各種媒體出現的藝文消息，大多是活動通告，或者是燦爛的開幕閉幕活動、或者長官扮演什麼新奇的角色讓人眼睛為之一亮，這些都是新聞學所說的，刻意為媒體的喜好製造的「假事件」，才能操控媒體來報導。

相較於八〇至九〇年代那一段時間，藝術界人士風起雲湧組織社團、談觀念、說想法、批判、建言、策畫藝術社會運動，身體力行與社會對話的消息，現在反而少了，能夠解釋，這是因為高雄市現在的藝文狀況不錯、資源也不錯，不需要了嗎？

一個人因此對高美館開始扮演媒體的角色，發行的這份刊物抱以期許，認為它可以彌補目前媒體偏向形式化的熱鬧，而忽略了藝術文化實質面、深度面、互動面、多元探討的部份。

不否認，長久以來，報紙對高雄市的藝術文化發展具有若干程度的貢獻，說起來很有意思，就像很多事件，少不得天時、地利加上人和條件；具體言之，八〇年代中期之後，社會的開放、時代的變遷、報禁開放導致的商業競爭、使藝術工作者的企圖心和理念，得以因一群積極的記者用心採訪寫作，大量在媒體曝光，那個時候，每個環節都好像配合得恰到好處，至二十一世紀新世紀，經濟的不景氣，不只是對藝術創作者有嚴重的影響，整個媒體產業也都忙於存活，再多的版面，都以商業利潤為第一考量，環境已然是時不我予！

目前擔任東海大學文學院院長的倪再沁在著作《高雄現代美術誌》書中，特別有一個部份談到高雄的報紙的貢獻，指出早期（六〇年代）台灣新聞報、中國晚報、台灣時報對藝術文化的消息開闢專門的版面，分別由林金開、李朝進、朱沈冬等幾位藝文工作者主持，使得高雄市的藝文傳播進入專業報導的階段，對民眾日報在八〇年代特別開闢藝術版面，參與高雄市的現代藝術的推動，以及監督藝術公共政策的成就，給予極高的肯定之意。

從媒體的觀點而言，戒嚴的威權時期（民國77年之前），在地報能夠推出藝文版，作深入的介紹，是一種眼光，也是一種經營的策略，想想大文豪蕭伯納還曾經在一八九六年寫信給英國備受尊重的報業前輩北岩爵士，建議他對才創刊的每日郵報作些改變「為什麼政治評論報導得比較多，戲劇和藝文評論也可以與政治評論等量齊觀啊！」（程

（供提刊季術美濤南）

## 家答客問

根據了解，文化中心的場地管理止違反善良習俗的活動進入，但是藝術層面，卻又經常被社會有一「的爭議；文化中心轄區的高雄市示，文化中心場地應由文化中心負責有色彩的爭議，文化中心，可以向方會派人前往取締。

便是以平常心待之，正巧到畫廊是有緣人。

藝術教育，設定了作法後，一切還是隨緣」。

果法規不成問題，吳素蓮的配合活動辦也無妨。

申請手續不

不過，裸奔還是會被警方取締。

人體畫的

在四科科長任內，通過上空表演的塞內加

路，是有藝術文化和民俗之比較的。

在國際上很少聽說在

藝術文化主管科長，第三所啟智學校籌備  
素蓮展示人體藝術，不能把藝術加上裸體  
在四科科長任內，通過上空表演的塞內加  
路，是有藝術文化和民俗之比較的。

（南濤

# 吳素蓮推美動推 蓮素吳

人物側寫



吳素蓮是位特立獨行的畫家，也是位畫的專畫人體畫的南瀾。自從教育改革的風氣作立即密切配合教育，並把美術課名為「美鼓動學生追尋自己的義務觀護人。她在國和其所國中校長相處的地步，民國七十七蘇南成繼千人美展後大，但被市議會否人，人體藝術大展。預知臨摹的時間，如？吳素蓮說「文化中心藝術教育，設定了作法後，一切還是隨緣」。

就新聞學的專業理論來分析，記者一旦不單純只是報導已經發生的事件，而進一步主動策畫議題去採訪報導，那已經是位「鼓吹者」的記者，許多文獻都記載，通常政治類的新聞路線比較多鼓吹類型的記者，而在那個年代，高雄市卻有好幾位藝文「鼓吹者」記者，顯得特殊，在《高雄現代美術誌》裡稱讚了好幾位記者，隔行如隔山，殊不知，在新聞行業裡，「鼓吹者角色的記者」若未能得到媒體組織和同仁的認同，在那個新聞工作的口號仍是「中立客觀」的年代，是很辛苦的，不比現在，中西方種種研究都否定了新聞工作中立客觀的說法，從記者選擇採訪的新聞、撰寫方法、到媒體組織的選用稿件和編輯方法，都是主觀的，因此，中立客觀只不過是一種形式化的呈現罷了。

至於何謂記者和藝術工作者的「競爭共生」關係？新聞學有此專有名詞，是基於記者為了要採訪到好的消息，被採訪者為了要在媒體曝光，雙方是一種如同寄居蟹式的互利的密切關係，隨著事件的發展，記者和被採訪者終得以各取所需，根據研究，也是在政治新聞或因重大事件發生的社會運動，會有「競爭共生」的採訪和被採訪的關係，當時因為採訪和被採訪的關係，還促成兩位記者與兩位藝術家的美滿良緣，林秀美和倪再沁，林美秀和李俊賢。

同樣的，在記者之間也有著競爭共生的微妙關係，彼此競爭新聞議題的建構和寫作表現，更特別是，這一群記者私下感情都很好，並不因為新聞競爭而發生不愉快，回想從前，個人即經常和各家對手報的記者同業在下班後電話長聊藝術新聞的發展，和個中內情，視為一種學習，在那個時候，藝術文化新聞能夠經常佔據新聞重要的版面，都和藝術家們和記者們的良性互動競爭共生大有關係，大家常思考與交換：人與藝術、藝術與環境、環境和公共政策、藝術和公共政策、公共政策和資源分配等種種現象面，成為很好的採訪報導的議題。

但總歸，媒體就是媒體，傳播訊息給閱聽眾是媒體很重要的一項職責，能令閱聽眾滿意的媒體才有生存的空間，高雄市民對報紙報導的藝文消息滿意嗎？由於媒體幾乎都不以藝術消息為市場主打，印象裡沒有媒體作過這樣的市場調查，個人基於興趣，對於八〇年代以來高雄市辦過的藝術活動，特別喜歡在採訪時深入群眾去了解他們為何參與，發現每個階段的群眾動機不一樣，而一定和時代的脈動有著緊密的關聯。

八〇年代，當時高雄市舉辦的萬人壁畫、千人美展、彩繪大地等不能算是藝術活動的活動，民眾卻很高興參與，而且各方踴躍贊助資源，這是因為社會才開放，群眾的心情也跟著開

主管理科長，第二所啓智學校籌備主任任內，通過上空表演的塞內加有藝術文化和民俗之比較。在畫室內裸體在畫布上滾翻創作，不過，裸奔還是會被警方取締。

（南瀾）



吳素蓮推美動推 蓮素吳

之行著，《新聞傳播史》，亞太圖書出版社，1995）在那個年代，中產階級興起，也正是西方藝術思潮有了很大的變動的時候，個人化的商業報紙才上市半個世紀，為了競爭，許多報紙走的就是八卦風格，也是有了商業報紙之後，人類的新聞傳播史才脫離了政黨新聞的取向，各家報業絞盡腦汁設計內容，這段西方國家的早期報業歷史，相較目前的台灣報業現況，是不是有幾分神似呢？

台灣社會解嚴之後，報紙不再是特許經營的產業，維持數十年只能發行三大張的篇幅不再能適應競爭的局面，雖說開放後仍限制在十二張以內，但幾大報在一段時間後幾乎都發行到十五張左右，為使張張都好看，急需設計多方位好看、有趣、刺激、知性、感性的內容爭取讀者，還不時要改版一下，讓報紙經常有鮮明亮眼的臉面和裡子，就像女人一樣，為悅己、悅人，經常要改變造型，目的在使讀者愛不釋手，成為忠實的讀者，這個時候，也只有在地報民眾日報是曾經有好幾年時間關有固定的藝文版面，台灣時報和台灣新聞報偶而會以生活副刊作藝術專題的報導，據了解，這兩份報紙內部也曾有人建議應開闢藝文專版，但在市場的考量，和唯恐不易保持多元的風格之下，並沒有執行。

民眾日報因為配有藝文組的編制，組長張詠雪的積極，使藝文傳播成為報社明確的政策，《高雄現代美術誌》一書吐露出當時的藝術工作者們對民眾日報藝文組的幾位記者有著高度好評，可惜，因為報業景氣的關係，及藝文專刊的報導引起藝術界不同的爭議，民眾日報在九三年割捨掉這項特色，被倪再沁比喻為「失掉了最後的根據地」。

至於北部的媒體，如中時、聯合、自由等報，雖有藝文專版，但是，台北消息居多，一方面，台北不僅是政治經濟的中心，也是藝術文化集中地，人脈充裕，要維持每天固定的大版面比較容易，二方面，藝文版通常截稿時間早，上機器印刷的時間也必須早，這是報業製作的流程排序問題，台北市的藝文組人力和編輯能夠充份配合，而台北之外的地方，記者通常一人身兼數個路線，少有單一只跑藝術新聞的，因此，很難和台北藝文版搭配。

有人說，台北的媒體也是重北輕南，前述可以作一些解釋，但也有人作過努力的，個人所服務過的中國時報，當時負責藝文版的李梅蘭、黃志全兩位，看到高雄的藝術文化活動開始蓬勃發展，消息又很有趣，就曾經請我一旦有消息，要在中午給藝文版發稿，才趕得及編排，那段時間，發行量頗大的中時，常有高雄的藝文消息，我可是疲於奔命。

至民國八十四年，中國時報在南部成立編輯部，為貼近在地，編輯部享有若干自主權，藝術文化的消息經常大篇幅的報導，嚴格的說，還是以新聞的經營為考量，並沒有固定的藝文版面，尤其是，報社後來經常舉辦藝術展覽活動，報紙版面自然作為行銷管道，當然也可能引起讀者兩極看法。

可以知道，當時高雄的報業對藝文消息的傳播，大部份不是來自報社明確堅定的政策，使得當時的一群各報藝文記者，他們對新聞工作的熱忱、跑起新聞不計時間和體力成本，他們的努力十分可貴，更重要的是，這群記者大概也都有著「參與社會運動」的特質，和當時「領導社會運動」的藝術工作者有著「競爭共生」的關係，這裡所謂的「社會運動」指的就是那個年代接二連三發生的反省和挑戰、與社會對話的藝術運動。

。情形畫體人畫裡室畫在

（記者李小芬高雄報導）高雄市顧市府教育局的「延緩」指示，將中心第一文物館她展出人體畫展的模特兒，由她和南瀾畫會的十多名吳素蓮說，這項活動她並未特別張畫廊賞畫的民眾便是有緣人。對吳素蓮開風氣之先的作風，高文基昨日下午「煞車」，羅局長沒教育活動，但希望有嚴肅週全的策點是否在文化中心文物館？是否有要思考的。羅局長說，五月份，南瀾畫會選把人體藝術現場臨摹活動延到那個吳素蓮畫展自二月七日起展出至即與文化中心商定現場臨摹活動，李文能昨天出國後，副處長劉火龍立即面見羅局長報告上情，在獲得中心和吳素蓮溝通。但是，吳素蓮表示，現場的示範就已經和文化中心談過了，臨時要了，所以她要照原計劃進行。吳素蓮說，她是鑑於國內的教育要把藝術、文化、政治結合在一起這次約果體藝術臨摹，她並不事

「空」是即色

# 裸體藝術

高市教育局

# 社會

# 現場入畫

上海	杭州	漢口	重慶	昆明	福州	廣州
多雲	多雲	多雲	多雲	多雲	多雲	多雲
25	3	-1	6	5	8	7
15	-3	-13	2	3	0	1
度	度	度	度	度	度	度

市城要主亞東

新加坡	雅加達	吉隆坡	曼谷	漢城	東京	大阪	馬尼拉	香港
多雲	多雲	多雲	多雲	多雲	多雲	多雲	多雲	多雲
25	3	-1	6	5	8	7	8	10
15	-3	-13	2	3	0	1	2	度
度	度	度	度	度	度	度	度	度

# 社會

# 裸體藝術

## 「空」是即色

### 高市教育局緊急煞車 畫家吳美蓮抗議事前未徵詢 但求隨緣 今天如期舉行

放，歡喜接納不同的活動；一九九七年，「黃金印象－奧塞美術館特展」在高雄展出，二個多月的時間，有五十萬人次參觀，比台北市展出的參觀人數還要多，個人身為主辦單位之一的中時的採訪記者，每天站在排隊等待參觀的人群當中，也不禁讚嘆媒體報導的內容若能夠令讀者滿意，宣傳的效果真的是十分驚人，這項展覽多虧高美館眾多工作人員出了很多行銷點子，「藝術大使」就是從這項展覽開始的，而媚珍大力幫忙，我們一塊兒邀約藝術界的各方俊彥撰寫印象派時期的種種藝術表現，和中產階級生活的關聯，果真寫到同樣也是中產階級興起的高雄人的心坎裡。

論古說今，總而言之，報業在台灣，雖說式微，但如果有翻新的經營策略，未來有一番新局面也很難說，然而，藝術傳播可以主動出擊，高美館正在扮演這個角色，也頗符合傳播的趨勢「人人可以當記者，人人可以當編輯」

地方媒體沒有專屬的藝文版面，藝文消息要被媒體「作大」，就得把握內容的爭議性、特殊性、或各方面的無與倫比性，這是民國八十六年二月十四日南瀾畫會在文化中心舉辦裸體藝術展及現場人體臨摹的活動，媒體認為有看頭而大篇幅報導（圖為中國時報的報導），這樣的製作方式和純藝術媒體是不同的。（圖片與文字：李小芬）

為加強台北之外各地方的藝文報導，文建會曾經很努力的加強訓練工作，在民國八十三年十二月為各地文化中心工作人員舉辦「文化報導與媒體互動」的研討會，筆者受邀主講，中國時報刊出這篇「在地記者怎麼說」，即說明，藝文報導在台灣仍屬媒體弱勢，而今有了置入性行銷，藝文傳播雖然可用錢來買發聲的管道，但是，卻形成宣傳意味濃厚的單向傳播。（圖片與文字：李小芬）

氣天天白日多

五期星 / 日四十月二年六十八國民華中

## 「空」是即色

# 裸體藝術 頭一遭現場入畫

### 高市教育局緊急煞車 畫家吳美蓮抗議事前未徵詢 但求隨緣 今天如期舉行

【本報高雄訊】高雄「黃金印象－奧塞美術館特展」在高雄展出，二個多月的時間，有五十萬人次參觀，比台北市展出的參觀人數還要多，個人身為主辦單位之一的中時的採訪記者，每天站在排隊等待參觀的人群當中，也不禁讚嘆媒體報導的內容若能夠令讀者滿意，宣傳的效果真的是十分驚人，這項展覽多虧高美館眾多工作人員出了很多行銷點子，「藝術大使」就是從這項展覽開始的，而媚珍大力幫忙，我們一塊兒邀約藝術界的各方俊彥撰寫印象派時期的種種藝術表現，和中產階級生活的關聯，果真寫到同樣也是中產階級興起的高雄人的心坎裡。

論古說今，總而言之，報業在台灣，雖說式微，但如果有翻新的經營策略，未來有一番新局面也很難說，然而，藝術傳播可以主動出擊，高美館正在扮演這個角色，也頗符合傳播的趨勢「人人可以當記者，人人可以當編輯」

地方媒體沒有專屬的藝文版面，藝文消息要被媒體「作大」，就得把握內容的爭議性、特殊性、或各方面的無與倫比性，這是民國八十六年二月十四日南瀾畫會在文化中心舉辦裸體藝術展及現場人體臨摹的活動，媒體認為有看頭而大篇幅報導（圖為中國時報的報導），這樣的製作方式和純藝術媒體是不同的。（圖片與文字：李小芬）

## 瞭解媒體特性 作好媒體溝通

### 聽聽「在地」的記者怎麼說?

【本報記者採訪】在台北之外各地方的藝文報導，文建會曾經很努力的加強訓練工作，在民國八十三年十二月為各地文化中心工作人員舉辦「文化報導與媒體互動」的研討會，筆者受邀主講，中國時報刊出這篇「在地記者怎麼說」，即說明，藝文報導在台灣仍屬媒體弱勢，而今有了置入性行銷，藝文傳播雖然可用錢來買發聲的管道，但是，卻形成宣傳意味濃厚的單向傳播。

（圖片與文字：李小芬）

北  
市  
：  
陰  
短  
暫  
雨  
17  
—  
14  
度  
屏  
東  
：  
多  
雲  
有  
霧  
23  
—  
16  
度  
廣  
州  
：  
雨  
天  
15  
—  
10  
度  
南  
京  
：  
陰  
天  
10  
—  
2  
度  
馬  
尼  
拉  
：  
多  
雲  
有  
霧  
28  
—  
25  
度  
大  
港  
：  
雨  
天  
21  
—  
18  
度  
新  
加  
坡  
：  
多  
雲  
有  
霧  
28  
—  
25  
度