



彭泰仁 《於是，是一種我們》 油畫 162×260cm 2013 高雄市立美術館典藏（2014高雄獎）

藝術的真理與真相

高雄獎研究取徑初探

文 / 蔡佩桂（國立高雄師範大學跨領域藝術研究所助理教授）

前身為高雄市美展的藝術競賽「高雄獎」，乃塑造台灣當代藝術形貌的南部重要機制之一。1995年由高雄市立美術館（高美館）正式開始承辦高雄市美展；1997年高美館將獎項改為不分類的「高雄獎」，審查方式採初審分類、複審不分類，開啓了「高雄獎」的歷史書寫。2016年「高雄獎」邁入第二十年，在這個歷史性時刻，高美館進行「高雄獎」研究，乃其重要歷史任務。很榮幸受託進行此任務，這篇文章乃此研究取徑初探。

談論藝術性的獎，不能不面對其令人既拒又迎的雙面性。在James F. English（2005）的經典研究*The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*中，我們閱讀到一方面，早從西元前六世紀的希臘戲劇與藝術比賽以來，藝術獎項便存在人類世界中，是人類文化中慣有、熟悉的組成；另一方面，藝術獎項也威脅著我們對藝術擁有自由、自主的期待，揭露出藝術與金錢、政治、社會與時代之間的複雜關係。¹面對藝術，我們比較不會想起物競天擇、弱肉強食乃是生態演化、平衡之道，競賽原是生物生存、繁衍途徑，人類的藝術行為自不例外。我們對藝術獎的複雜、矛盾情愫，肇因於我們對藝術是自主、自由創造的浪漫遐想。

高雄獎亦如此有其雙面性。閱讀一下2016高雄獎的文宣，留意加上粗體處，便可見此弔詭：²

經過20年的耕耘，「高雄獎」已成為藝術新銳被發掘的平台，經由「高雄獎」的認證，使得獎新人容易被看見，近年來更是各大藝術博覽會爭相邀請的對象，海內外藝術界人士矚目的焦點。因此每年超過600人，近2000件作品同台競爭，經過初、複審委員審慎評選，每年約產出40位參展者，競爭激烈。

高雄獎的辦理旨在鼓勵藝術創作及提升創作品質，得獎亦是踏進國際藝術舞台的門檻，高美館歡迎您盡情發揮。

在高雄市政府的大力支持下，高雄獎獎金金額高達40萬元。徵件類項依媒材屬性區分為8大類，分別是水墨與膠彩、書法與篆刻、油畫與壓克力、素描Drawing與版畫、雕塑、攝影、複合媒材以及新媒體New Media。獎項設立有最高榮譽—高雄獎5名、優選獎8名、觀察員獎、入



賴易志
〔母體系列（消溶中的母體）〕
攝影
66×100cm×1, 100×66cm×3
2005 高雄市立美術館典藏
(2006高雄獎)

選若干名，自去年起，在財團法人何創時書法藝術文教基金會贊助下，增設「何創時書法篆刻類特別獎」乙名，獎金10萬元，鼓勵書法篆刻創作藝術，期許廣納更多優秀書藝創作者送件參賽，與高美館共同推動當代多元之書藝風貌。

這裡有許多邀請性、鼓勵性、說服性的言語，充滿曖昧與暗示：「各大藝術博覽會爭相邀請」可能指向藝術的市場化；「海內外藝術界人士矚目的焦點」可能是種虛榮與浮華；「踏進國際藝術舞台」可能等於追名逐利；「獎金金額高達40萬元」即是以金錢鼓勵創作，可能利誘、收購、收編了藝術；「每年超過600人，近2000件作品同台競爭」可能形同踩著眾人的步伐、碌碌於芸芸眾生之中……這些利多不但促發令人焦慮的負面翻譯，也不能保證「提升創作品質」，更可能讓藝術家為了追逐於斯而採取策略性創作，無法真正「盡情發揮」。

此外，若以Excel列出高雄獎的歷屆評審，人

名的重複性將立刻現形成符號，明喻著權力、資源有限分配的系譜。這不是秘辛，而是公開的線索，指向幾個重要藝術學院、排外的藝術圈，完全不令人訝異。

再者，藝術競賽的評比範圍根本難以真正限定，因為它不可能純然是幾千、幾百件藝術作品的品質高下之分，畢竟藝術品早已不可能以單純的物件性臺座與框裱來確保自己的身分，其內部與外部已難以清楚界分。光是評審委員是否在其他場合看過某一作品，即能影響它的可見、可聽形式所能給出的感受與意義，進而影響評審過程，更別提能更強勢主導的評審品味、藝術家人脈等。

這些是藝術獎的必要、難免之惡，絕非高雄獎獨有。

譬如，臺北市立美術館（北美館）主辦的臺北美術獎當然有著類似的藝術獎之惡，且可能程度更甚。藝術家陳萬仁便曾坦言，臺北美術獎對年輕藝術家的重要性，「其實就是特定的晉升

管道，第一關，臺北美術獎、接著『台北雙年展』、台新獎、終身成就……威尼斯雙年展台灣館」，且更無奈的是，「這其實就是藝術界的現實，因為我們得了獎就會得到很多的關注，很多例子都是這樣，你不可能逃避這樣既定的邏輯。」³在這目前似不可逃避的台灣藝術家晉升管道中，高雄獎可能只位在更初階的「試水溫」位置，只是開啓藝術獎之大惡的小惡。⁴

如上對藝術獎進行生態分析當然很是重要，藉此我們揭露藝術的真相，看清資本與文化資本的同構，理解藝術生產的環節、體制與權力的結構，描繪出藝術圈中黨派、羽翼集結的型態。

但在藝術獎中，我們總還是期待不只看到藝術的真相，而是更能發現藝術的真理。如Boris Groys (2016) 所言，若藝術與真理無干，便只是一種品味，如同設計一樣。⁵我們總還是期待參賽的藝術仍然還是藝術，若它們與真理無干，我們便只能面對不待點破的終極、永恆真相：出線的藝術家設計了作品，靈敏地站在潮流前端，以當

代形式討論曖曖內含政治正確的發燒議題，讓作品在競賽遊戲規則中展露適切品味……我們於是將處在這樣一種看透的貧瘠之中。

然而，在藝術生態池中打滾的參賽作品，能乘載什麼真理？或者該問，藝術作品參賽後，還有資格與能力傳達藝術真理嗎？

我相信藝術獎的人本研究可以回答這個問題。以高雄獎為例，若將高雄獎項的歷屆得主設定為主要研究對象，關懷這些人與這些人的存在，書寫高雄獎的藝術家傳記，可以接近高雄獎參賽藝術的真理。但這不是回到單純的作者論，模仿文藝復興時代的Vasari，書寫一本《傑出高雄獎藝術家生平》（Vasari的書名 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* 直譯中文即《最傑出的畫家、雕刻家與建築師生平》，可見其評比本質），而是要尋找一種「從下而上」的觀看，觀察青年藝術家眼中的高雄獎與其對生涯之影響與應變。

在2010年北美館討論臺北美術獎專書《臺北



周珠旺 《石頭系列：足跡》 油畫 116.7×74.7cm 2002 高雄市立美術館典藏 (2003高雄獎)

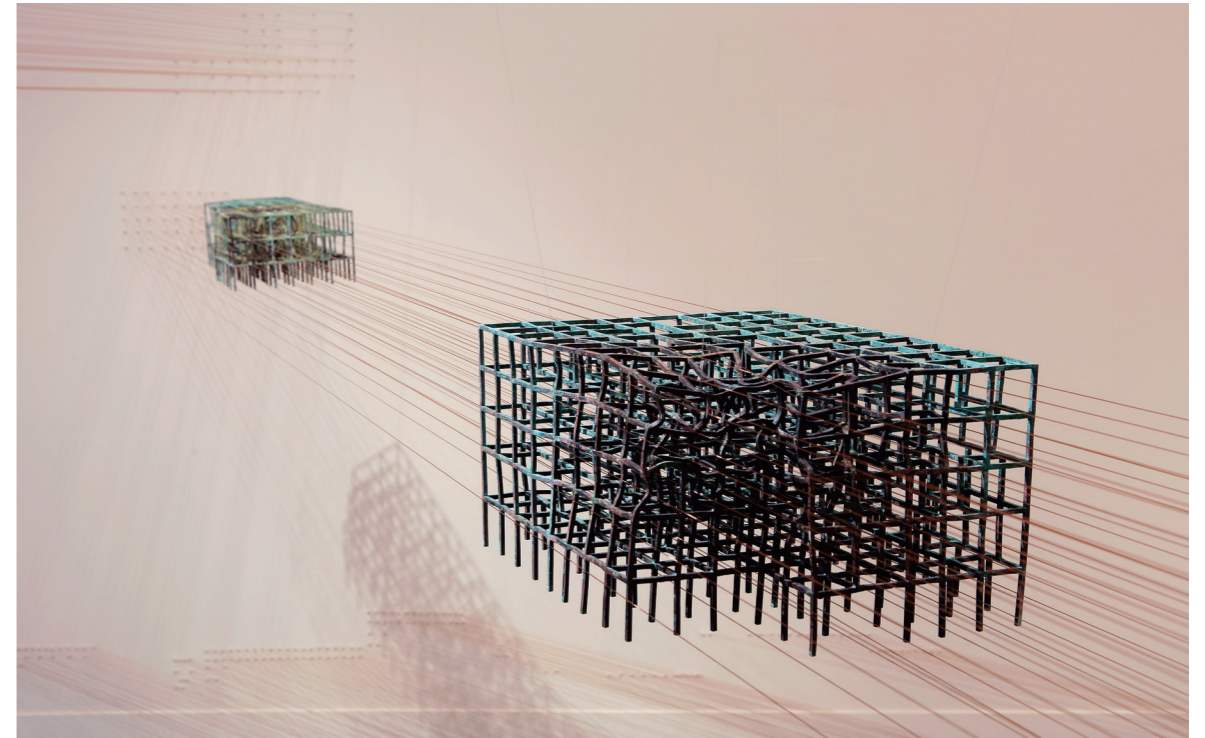
《美術獎回顧2001-2009》中，高干惠曾提出「臺北美術獎」對台灣青年藝術家出路影響之研究，她的觀察相當細緻、深刻。她認為「在未來被檢視的對象，未必是歷屆得主，反而可能是歷屆評審」，⁶畢竟歷經十年的臺北獎「『獎』的力」根本上來自評審機制所建立「知識可以代表品味和美學的優勢權」之系統上：

歷屆評審是臺北獎所產生的「『新藝術發生』之『知識營造者』」。透過「評審結構」決定「得獎或入選結構」，「得獎或入選結構」決定「藝術年度宣言」，「藝術年度宣言」造成「趨勢印象」。⁷

但這大致屬於一種「從上而下」之決定論，因此高干惠會發現參賽的創作者「面對了一個冷暖自知的問題：究竟歷史登錄和市場機會，是否真的讓自己成為一個所謂的好藝術家？」，⁸畢竟「任何文藝獎項，都沒有長期培育得獎人的實質義務」。⁹但事實上，以高雄獎而言，獲得「最高榮譽」高雄獎的作品即至少一件進入高美館典藏，除了作品本身獲得恆溫恆濕的永久專業照顧之外，館方策展也經常考慮高雄獎得主，這些可說是某種程度的長期培育、某種長久關係。這讓高雄獎成為人本研究的良好場域，可充分探究參賽創作者「冷暖自知」問題。

進行藝術獎的人本研究，不是為了描述高雄獎項的歷屆得主如何被官方/館方挑出的「知識營造者」篩選為「新藝術」發展的集合體，而是要從

他們身上找出藝術家「上有政策、下有對策」的創作彈性，探問在競賽的徵件規則、南北藝術獎的生態形塑下，藝術家如何回應，並設法維持藝術創作的自主與自由。進行藝術獎的人本研究，也為了呼應高雄獎「選人為主」之精神，¹⁰尋找Ernst Gombrich在《藝術的故事》中所說「沒有藝術，只有藝術家」的當代或現下意義。¹¹



張慶儀 《契形》 黃銅、釣魚線 20×20×17cm、40×27×11cm 2015 (2016高雄獎)

十九世紀中德國作曲家華格納 (Richard Wagner) 曾在劇場當中尋找、實踐「總體藝術」的理想，將舞蹈、音樂、詩結合，意圖產生觸動人類整個感官系統的綜合藝術經驗。時至今日「總體藝術」的意義應擴延到作品的感官經驗層面之外，成為藝術家的整個層次組成，所造成的藝術品總體場域。Groys 曾指出「當代藝術家實際的作品其實是他或她的履歷」，由於網路的普及，我們已經處在全面的藝術生產的狀態。¹²事實上，不管線上或離線，當代藝術的生產都已經是一種總體經營的狀態，藝術家必須塑造形象、營造人脈、與粉絲交流、刺激與控管作品傳布……等，經營著種種關係。這些過去由經紀人或策展人從事的工作，現在藝術家多少都須自己處理，如此的「關係美學」已存在生活之中，組成藝術家的整個層次，是我們現在該書寫的《藝術的故事》，情節可能包括什麼樣的藝術家讓高雄獎之桂冠啟動了其成為藝術新星的過程，或有助其攀登事業另一高峰；什麼樣的藝術家有過不

只一次，甚至數次的高雄獎參賽經歷，最終登上高雄獎的寶座；什麼樣的藝術家雖未獲最大獎，但頗受到矚目；什麼樣的藝術家在得獎前已頗有知名度或已在藝術學院任教，還願意「冒險」來參賽；什麼樣的藝術家雖非美術科相關科系出身，卻仍然能在比賽中出線；什麼樣的藝術家在獲高雄獎後，經歷上未再增加重要比賽大獎項目；什麼樣的藝術家先拿到高雄獎，進而轉戰台北獎；什麼樣的藝術家先拿到台北獎，進而轉戰高雄獎等。

這樣的高雄獎之「藝術的故事」，還能讓我們再次觀看高雄獎對於初審以媒材分類之「堅持」。關於高雄獎這個最大特色，多年來不乏反、正二種意見的辯論：例如，2006年高美館開始在《高雄獎》展覽專輯匯集評審心得與觀察文章，陳瑞文便於〈關於2006高雄獎的幾個現象與期待〉一文中，點出「藝術類型分類評審在學理上的荒謬性」，並直指這種獨特的評選方式，主因乃是在地藝術家的堅持，以及台北、高雄藝壇



范思琪 〈安靜地，流動著〉 80×80cm×2 素描 2013 高雄市立美術館典藏（2014高雄獎）

之活潑性與水平差異；¹³ 隔年李俊賢以〈歷史之內·潮流之上：高雄獎的深層結構〉（2007）一文，表達認同高雄獎之「分類初審、不分類複審」。他認為此種評審設計乃是「尊重台灣美術史」之發展現實，反映了台灣不同媒材創作的多元藝術生態，而評審應該來自各類媒材代表，以其對不同媒材之了解，來提出自己的觀點。¹⁴

這裡只是從《高雄獎》歷年展覽專輯所集結的眾家說法中，從前頭舉出二例。對這個高雄獎不曾改變的初衷，討論其實已達某種飽和狀態。

¹⁵ 我們如何能有新的觀看之道？

高千惠在〈疏離與連結—非異國情調的當代環台風景線〉（2015）文中表示，「高雄獎的多元性、傳統媒材保存、書畫雕塑等類別的存在，使其當代性中維持了技藝的必要性」，雖然對她

而言，在最後的決選，已「不再是媒材技藝的問題，而是思想與傳達的比較」。¹⁶ 但是，回到藝術的起源，藝術不是今日較狹義的美術，而是最好的技藝、技術，即「好之精進」，慣用語 'state of the art' 便是在這層意義上。¹⁷ 此外，在語源上，藝術也是連結之術。¹⁸ 高雄獎的初審以媒材分類，等於強調著以技術、技藝來把關，應該從這二個層次來理解。對高雄獎進行人本研究，可以發現藝術家其人與其藝之間的複雜連結關係，即使是在最後的決選，都仍同時是媒材技藝的問題，以及思想與傳達的問題。

對美術館而言，從這樣的人本研究中究竟能得到什麼？我會說，是一個反身思考的契機，讓美術館反思其「世俗性」、重思其生產藝術、製造藝術經驗、推高藝術家價值之種種技術。Groys

曾直言，美術館藉著保存、修復與展覽之術，來生產美感對象物，但這些也正是它最徹底世俗之處。¹⁹ 年復一年地，高美館收藏高雄獎作品，保存、修復與展覽之，如此生產這些出於世俗之美，有個機會再想一想，應該是件清爽、美好之事。■

¹ English, James F. (2005) *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), 14.

² 2016高雄獎的文宣，見高美館官網，[http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=\\$1001&IDK=2&EXEC=D&DATA=5203](http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=$1001&IDK=2&EXEC=D&DATA=5203) [Apr. 10, 2016]

³ 2010年由臺北市立美術館出版了討論臺北美術獎的專書《臺北美術獎回顧2001-2009》，附錄中收錄了討論臺北美術獎的五場座談，此為在第一場中陳萬仁語。陳淑鈴主編，《臺北美術獎回顧= Taipei arts award a retrospective. 2001-2009》（臺北市：北市美術館，2010），p. 270

⁴ 臺北教育大學研究生楊雅筑（2014）碩士論文〈臺灣藝術場域中的權力部署—以「臺北美術獎」為例〉中，進行了關於「臺北獎的主體論述」之討論，比較了「台北獎」與「高雄獎」制度的改革歷程，客觀條件上的差異、注目度、評審結構等，發現高雄獎的注目度相對較低，審美判準上與台北獎有部分差異，因此使藝大體系之外的得獎者機率較高，評審爭議性未及台北獎嚴重，正負評價較為多元。但是在獎項的功能上，則被部分創作者視為「試水溫」性質，作為台北獎之前的「暖身賽」。楊雅筑，〈臺灣藝術場域中的權力部署—以「臺北美術獎」為例〉（碩士論文，臺北教育大學，2014），pp. 60-61。

⁵ Boris Groys, 'The Truth of Art', *e-flux journal* 71 (Mar. 2016), <http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art/> [Apr. 10, 2016]

⁶ 高千惠，〈「獎」的力與量—公辦民選下的台灣青年藝術之出路：2001-2010〉，《臺北美術獎回顧= Taipei arts award a retrospective. 2001-2009》（臺北市：北市美術館，2010），p. 41。

⁷ *Ibid.*, p. 39。

⁸ *Ibid.*, p. 38。我的粗體。

⁹ *Ibid.*, p. 39。

¹⁰ 高千惠在〈求藝於市—2008年高雄獎複審觀察和感想〉、〈五向度與複思考〉（2009）二文中，討論了高雄獎主事者所強調的「選人為主」特質。見高千惠，〈求藝於市—2008年高雄獎複審觀察和感想〉，《2008高雄獎》（高雄：高市美術館，2008），以及〈五向度與複思考〉，《2009高雄獎》（高雄：高市美術館，2009）。

¹¹ Gombrich以'There really is no such thing as Art. There are only artists.' 開啓了他的《藝術的故事》。見Ernst Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon Press, 1989), 3.

¹² Groys, *op. cit.*

¹³ 陳瑞文，〈關於2006高雄獎的幾個現象與期待〉，《2006高雄獎暨第二十三屆高雄市美術展覽會》（高雄：高市美術館，2006），p. 13。

¹⁴ 李俊賢，〈歷史之內·潮流之上：高雄獎的深層結構〉，《2007高雄獎暨第二十四屆高雄市美術展覽會》（高雄：高市美術館，2007），頁42-43。

¹⁵ 關於這個討論飽和，至少對高美館而言是如此。2014年我擔任高雄獎觀察員時，館方不斷強調初審分類已不再是議題。蔡佩桂〈再次觀看高雄獎：大雅小品，以及其它〉，《2014高雄獎》，高雄：高雄市立美術館，2014年三月，p. 10；同時收錄在《藝術認證》，NO.56（2014年六月），高雄：高雄市立美術館，p. 108。

¹⁶ 高千惠，〈疏離與連結—非異國情調的當代環台風景線〉，《2015高雄獎》（高雄：高市美術館，2015），p. 9。

¹⁷ 對於'state of the art'，American Heritage® Dictionary of the English Language定義為 'The highest level of development, as of a device, technique, or scientific field, achieved at a particular time.'，Random House Kernerman Webster's College Dictionary，則定義為 'the latest and most sophisticated or advanced stage of a technology, art, or science'，皆可見技術的「好之精進」之義。收錄於TheFreeDictionary，"state of the art." TheFreeDictionary. <http://www.thefreedictionary.com/state+of+the+art> [Apr. 10, 2016].

¹⁸ 從藝術的語源上看，其拉丁語源 'artus' 即 'joint' 連結之義。出處：Online Etymology Dictionary, "art." Online Etymology Dictionary. <http://www.etymonline.com/index.php?term=art> [Apr. 10, 2016].

¹⁹ Groys, *op. cit.*