

2009高雄獎

五向度與複思考

文／高千惠（資深藝評人、策展人、2009高雄獎複審評審委員兼觀察員）

一、評審不僅僅是「毛諸」

非體能和智能的競賽活動，如果沒有趨於明確的目標方針和遊戲規則，所有的評審者都可能因個人知識、品味和思維而扮演了毛延壽或諸葛亮。

評審究竟是以已好為好的毛延壽，還是以策略救存亡的諸葛亮？由於競賽和評審都不是常態性的文化活動，這些變造出的所謂潮勢或指標，其實都只具刺激作用，是階段性製造出的現象。事實上，主辦機制還是主導力和先前性之源頭。儘管當代藝術評審本身頗具荒謬性，但要合理化這個荒謬性的唯一方法，還是要透過機制訂出遊戲規則，以便在無準則中找立足點。

2009年高雄獎在複審之始，主事者即強調了「選人為主」，也就是若有考量，藝術家的個人潛力取決高於作品製作的結果。基本上，這是一個藝術本質認識的回歸要求。評審既不要演毛延壽也不要演諸葛亮，而是去體會作品背後的創作者，可能的藝術活力和潛力，包括先天和後天的部份。當然，這樣的複審方向，會使評審多少也「容格」起來，似乎要以精神分析的辨識，去了解作品的生產動機和創作潛能。在評審意志收斂下，2009年高雄獎至少在朝向包容性和多元化中，找尋了各媒材可能的表現途徑和當代性。

二、高雄獎要走自己的路

參與「高雄獎」複審活動兩次，觀察到評審們容易將「高雄獎」與「台北獎」作比較；而參展藝術家也在觀察「高雄獎」的方向，其送件內容和趨勢正表徵他們對於「高雄獎」的格局填充。

「高雄獎」比「台北獎」晚出，而北美館的「台北

獎」其實與館方的「台北雙年展」、「威尼斯台灣館」二大企劃能夠聯結互動，且具有無形的生產聯線效應。相形之下，「高雄獎」得獎者的發展也不易像「台北獎」一樣，猶如「台北雙年展」、「威尼斯台灣館」的子公司，易有國際發展機會。

反觀「高雄獎」的立意，與「台北獎」最大的不同是，前館長李俊賢所提出接近藝術創作本質的定調。李俊賢主張藝術應該有多元生產面向、兼顧弱勢媒材的生存、不附庸於當代趨勢；但在同時，不免又期待高雄獎能有年度論述出現。定調下要建立年度論述不容易。如果是預設性，它將自限；如果是後設性，它將變成與「台北獎」一樣，是時潮式的發展。在求變上，高雄獎或許可以嚐試採「主題論述式」，一方面主動設定年度論述方向，一方面讓各媒材在同一平台下各自表述。

另外，有別於「台北獎」的企劃，「高雄獎」是由教育推廣組擔綱，其企劃功能和展覽組有所不同。如果要有一個論述方向，它必然傾於美學的、藝術心理的、人文啓迪的，而不一定要以時潮性為主。換言之，「高雄獎」面對一個更艱辛的當代價值觀：它願不願意「安貧樂道」，扮演一個挖掘藝術創作能量的尋井者，而不一定要有「星光大道」的幻想排場？事實上，將2009的「高雄獎」和「台北獎」作一觀察比較，「高雄獎」在評審階段若仍屬地攤式，「台北獎」則已進入一個靠空間裝璜包裝出年代指標的情境。站在藝術廣度的立場，「台北獎」的瓶頸憂患，並不亞於「高雄獎」的容量憂患。

三、弱勢不是爭強的理由

高雄獎初審在意的「弱勢媒材」問題，在複審中其實是不存在。據2009年「高雄獎」的宗旨，它是：「為尊重台灣美術發展脈絡、鼓勵藝術之原創精神，以提昇國內藝術創作水準。」個人以為這是一個似冠冕堂皇卻可以當真的修辭性準則。「尊重」台灣美術發展脈絡一句，乃表示開放異己存在，也就是統統都有出線的可能；「鼓勵」藝術之「原創」精神一句，表示以具有原創能量、未來潛能的創作者為對象；「提昇」國內藝術創作「水準」，則意味它仍要求一種展現的水平，藝術作品從理念到展現，都應有其認真的態度。

根據這個宗旨的規則來看作品，任何形式、材質，如果運用得當，具有一種原創力(original)的表現能量，能夠呈現世代的生活、社會各關注面，都有被平等觀看的機會。對評審而言，這也是一個很大的知性和直覺挑戰。它產生一種比較性的閱讀，也促發一種剝洋葱式的解讀過程。評審須要練習放空自己，去體會一種「工作室」狀態下的作品素質。

在本屆中，手工質感和觀念之作並無保障上的衝突。本屆以「自我探索」或「生活」為主題的作品不少，呈現出新世代從外界集體認同回到個體探視。然而，在進入決選時，強勢議題也可能因此成為弱勢作品。幾件屬於非油畫、非複合媒材的作品，其實都曾進入二輪以上的複選階段，並受到相當的討論，而它們之所以成為遺珠，乃在於其他因素，而非媒材問題。

例如，15號（尤璋毅）的作品無論在技法上、內容上都有其成熟、大膽，甚至進入專業可能的表現，但或許因為直接呈現男性某種猥褻形象，多數男性評審反而傾於不支持。但幾位評審們期待，儘管未獲獎，15號藝術家技巧嫻熟，應是有潛力進入專業的畫家。40號（廖笠安）參加的是攝影類，其原初理念是屬於裝置性的互動作品，並在台北獎入圍，但藝術家既自行歸類於攝影，



●入選／尤璋毅 男人語彙—彩虹系列2 油彩 225 x 180cm 2008

並在理念上只簡述一種魚眼下的世界，評選者便只能從攝影的領域來閱看。在多出的臨時資訊提供下，評者反而更要思量其攝影是「記錄性攝影」、「文件式攝影」、還是「觀念性攝影」？甚至其技術性的難度與否，也被重新思考了。

相對地，34號（何書伶）的攝影是觀念性作品，它被放在「觀念」是否有所突破的方位來觀看、思考，其實真正的對手，不在於其他媒材，而是它自己和其他同類觀念性的攝影作品。不可避免，評審們因個人閱看經驗不同，當熟悉感出現，自然會去比較其間的異同和是否有新的突破特質。以影像檔案呈現觀念行為作品，已成為台灣當代藝壇流行模式。這類原來作為一種或一次性的非物質性觀念行為演出，在台灣當代藝壇，亦擁有某種「保障前衛」的意識。此情況下，它的閱讀也從實驗性的鼓勵提昇到更成熟的理念問題。例如，入圍後是否也會有據點再演出的可能？或是一次性的行為可轉成無數次的紀實？評審要評的是行為還是檔案？這些都是參賽者從非物質形式轉變到物質形式時必須思考之處。畢竟，不是化身為歷史影像文件，就表示有過歷史性的演出。

工藝方面，複選評審也曾注入關懷。其間，55號（蘇淑美）的陶作曾進入二輪討論，但同樣因曾數度參賽，在「自我重複」下，而失去被推介的機會。此處顯出，藝術家參與高雄獎是值得鼓勵，但無法期待在同一風格下，被不斷提出討論或再肯定。高雄獎的求新求進，則可從版畫媒材見突破。評審都努力去了解所謂弱勢媒材的形式、技法、內容、思想，26號（林羿束）作品也因此一直被關注，而其展現空間、方位都是極優勢的。然而，以「自我探索」為主題的作品不少，它與獲高雄獎的18號（張峻碩），在內容上具有同質性，都作了一系列頭像表現。在18號先入選之後，它的機會便被無形的一種評審意識削減。因此，26號的版畫作品，倒傾於是在「同質主題」下而被犧牲的例子。6號（曾建穎）的水墨因以膠彩呈現神話的、超現實的、象徵的南島人文而被青睞一時，甚至考慮作為觀察員獎提名，但在最後比較下，因語彙還不夠豐富、視象的年代感較弱而未中選。

上述過程和思考，說明「弱勢媒材」不能作為一種爭強的理由。各種媒材都有其弱勢的內外元素，除了理念、媒材和表現形式是否運用得較妥當，還有一些評審遊戲規則下的變數也存在。基本上，高雄獎沒有設定主題，在多元「展相」的思考下，評審組有時會不約而同地避免同質性選擇。這種情況下，15號和18號，其實都是在「總體選相」中被過濾了。於此反映，即使是為制衡、為好看、為除舊、為翻新而考量的評審結果，不免也具有潛在的策略性色彩。

高雄獎還有一些可精進的空間。例如，它須不須要更清楚地立下它的精神宗旨，它是要發掘有潛力、有新概念的年輕作品？還是作品具完整性、風格化、已具專業潛力的轉進者？或是反應時潮、具地域性的代表者？五位高雄獎者外，觀察員獎有何區別？是補遺珠之憾，還是站在高雄獎出爐後的對立面，作出補充的動作？這些確認，或許有助於評審在難以取捨之際，有一個更具說服力的根據。

四、2009年高雄獎的五種向度

2009年5位高雄獎得主和2位觀察員獎出爐結果，不僅均衡地來自美國和台灣不同的藝術系所，也意外地多屬於理制型的創作者。所謂理制型的創作者，是較重邏輯、知性、解析，能夠控制情緒，知道自己想要表現或陳述的情境和內容。在藝術史上，理制型的創作者可能在古典寫實、象徵主義、精密表現、機械推算等領域有所表現。這類型創作者，也有很好的定力，無論選用那種媒材或主題，大致可以推行出即興、重疊、並置、再現、挪用之外，更複雜的隱喻、組合或解構概念。

此外，較多的年輕創作者在自述中提到社會性、議題性的介入。事實上，從述及戰爭和政治議題的作品理念上閱讀，藝術家多從「表演狀態」、「遊戲」等虛擬角度出發，顯示出新世代一種新的歷史製造觀。透過圖像世界，他們可以製造出史詩或歷史見證般的大時代幻象，此種虛幻的歷史感，亦呈現出新世代的文化流轉狀態。還有一個共同點，得獎作品大都顯示出創作者對於藝術史的熟悉，也顯示出一種教學研究方案下的成果色彩。

影像本身即是主體

獲得一致肯定的是翁偉翔的影像時空探究。在三組作品中，翁偉翔綜合了視覺的物理性和錯覺性，呈現影像再現時的建築性、時間性的流轉美學。其影像不僅只是作為媒介使用的影像，藝術家同時也提出影像本身即是主體的概念。而此概念不光是抽象的哲學，創作者提供了三種再現的可能性，曲折出三種視覺的閱讀角度。儘管在評審現場，作品並沒有彰顯出創作者使用據點空間的能力，但作品本身已具有優質條件，佈展只是未來的經驗演練。

世界是又熱又扁平

陳敬元的作品，具有對時潮幻進的敏感度。其三件油畫作品：〈一切都是因為愛〉、〈我們終於有島嶼了〉、〈無論如何我都願意與你飛翔〉，

是企圖心極強的一組作品。第一，它們尺寸大到不能被忽略；第二，它們合於新世代的動漫式扁平手法，但內容繁複如同超現實主義下的科幻夢境；第三，它們以一種青春標題配合沉重的年代生態，有備而來地將戰爭、時勢、社政等議題都在「也可以如是說」的狀態下，作了大時代場景的史詩式寓言。創作者幾乎在第一時間點，就從「世界是平的」轉到「世界是又熱又平」的新視域。這種「理想的策略、完美的製造」令評審無從非議，甚至希望對方能留下一些可議或延展空間。另一方面，這似乎也是高雄獎的一個成果：它終於讓參賽者如此「全力以赴」。

手工質感的小宇宙

劉文瑄的古根漢門票雕塑，是件讓人驚鴻之外，會因瀏覽細觀而驚嘆的手工製品。創作者以一種近乎靜坐養息的耐力，用數萬張曾經打工賣票的美術館票根，廢物利用地作出曼陀羅般的圖像。圖像裡蘊藏著藝術家從工作場域、生活場域到創作場域的連結訊息。「古根漢票根」是創作者一個生命期的小物件，透過這些已具社會意涵的零散紙片，創作者從一個單調的打洞小動作，發展出另一個單調卻具意義的行為，並因此編串出其日常的圖騰形制。「古根漢票根」和「曼陀羅圖像」二者之間的意涵轉化，亦提供出從社會性到個人性的某種想像空間。整個製造過程，是勞動、是儀式、是秩序，是遊走於無意義和有意義之間的精神狀態。這組作品，呈現出用手工編造出的小宇宙，對台灣當代新世代藝術來說，也是目前較少見的藝術形神回歸。

直觀和原生的塗像

張峻碩的油畫作品「人」系列，簡單地只想描繪出「人」的圖像，但其所採用的藝術語彙，卻是介於塗鴉和藝術史之間的樣態。創作者顯然對抽象表現、具象藝術、後現代新表現的藝術語彙有其概念，在捕捉「人」或「自我」的不可名狀情境時，顯現出他風格尚未定型的待進能量。張峻碩如何拼組他的頭像、如何定調他的未



●入選／曾建穎 熱帶的憂鬱 紙本膠彩、銀箔 180 x 360cm 2008

來風格，都尚有討論和發展空間，其出線的重點是，在台灣新生代所處的學院影響中，這位創作者還具有一種直觀的、原始的、表現的創作力。透過純粹的線條、色彩，他實驗出一組組「人」的概念和形象，在「去血肉之後」仍想「畫出」人的溫度感。於「擬像再現」襲捲地方藝壇後，此繪畫性、原創性和表現性的再生，讓人也有所期待。

低科技的演出狀態

張立人的低科技演出狀態，恰恰想去除人的溫度感。其三組作品，其實是歸為兩系列，但均涉及了科技的媒介使用。藝術家是處於一種遊戲論的藝術創作狀態，他沒有去特別營造創作理念的邏輯發展，而是用可運用的科技媒介，「玩」出一種興味。〈古典小電影〉系列是有可能延展的方向，他從西方藝術史的少女圖像取材，卻賦與她們新的年代感。之為「小電影」，便帶有被窺看、且謔而不虐的內容和情節。〈武器秀〉系列，同樣以遊戲論出發，以高低不同的錄影媒介，演練出一種戰爭狀態的想像。因為去除人的因素，戰爭變成一種遊戲；事實上，去除人的因素，戰爭、抗爭、示威都不再具有意義。張立人的藝術/戰爭遊戲論，也因此透露出一種新世代看世界的虛無感。

五、2009年觀察員獎的複思考

觀察員特別獎是旨在鼓勵、或找尋實驗性精神、或另類加碼，有需高美館再確認。依本屆觀察員特別獎的出線意涵，個人視其爭議性為二個值得申論的藝術課題。這二組作品的美學和社會性，在挑戰評審觀畫角度外，可能開放出有意味的論壇，也足以刺激出一些有趣的思考。但願此觀察，可以產生拋磚引玉的效用。

作為仿紀實的隱喻圖像

李承道的三幅古典寫實油畫，〈爆激、掰

樂〉、〈白色不恐怖〉、〈台客麻將三缺一〉三幅圖在複選中，曾基於寫實再現的古意，或是基於更似當代中國藝術家的作品，而一度被擱淺討論。直到最後，觀察員之一才在五位高雄獎選後，以法國古典作品的研究角度，賦予它們論述的支點。這三件作品內容，很容易讓人聯想起暗藏玄機的老相片歷史圖像。例如，2005年中國當代油畫家劉溢的畫作〈2008-北京〉或〈搓麻將的女人〉等。它們曾因美女打麻將的人物和背景物件而提供觀者許多遐想線索，也廣被解讀成具有政治角力內涵的象徵寫實作。同屬於此類的謎圖，李承道除了在手法上更具古意，他亦在虛擬再現中營造出一種時空上的詭譎感。他同樣是藉由當代風俗畫的形式，製造了一些有待解碼的歷史現場圖像。藝術家一方面選用台灣當代熟悉的語言為標題，另一方面，畫面氛圍卻沒有南島年輕文化的常見訊息。例如，許久以來，大眾次文化已很少出現年輕人比腕力、打麻將的生活景觀，好像麻將不再



●優選暨觀察員特別獎／陳卉穎 窺·穎私 墨彩、蟬衣宣、壓克力 直徑89cm x 3 2008

是電玩世代的遊戲。但這些可能是世代文化的隔閡，藝術家或許也旨不在於再現，而是在於營造出一種類風俗畫的歷史意識。李承道在作品說明中作了詳述，他是挪用古典繪畫的情境，置入當代地方文化符碼，以呈現隱喻式的社政角力關係。換言之，它們不是生活紀實，而是作為隱喻的一種擬境寫實。究竟畫面中的人事物有何關聯或暗示？它們是風俗畫或一種待解的圖像？這是後現代的復古風格？還是仿擬的在地新藝術？李承道作品的美學可議空間，提供了一個值得再深入思索的論壇向度。

當筆墨變成蕾絲邊

陳卉穎的〈窺〉系列和15號的〈彩虹〉系列，不僅纖細與剛猛相對，水墨與油彩相對，從彼此在評審過程的起落中，也相對地呈現出一種普遍的性窺看心理。陳卉穎的〈窺〉系列，在複審第一輪中只有一票，創作者亦被述及是以取樣參賽。這系列雖然以水墨類參賽，但事實上已不再是傳統水墨世界。創作者採用水墨紙筆，

以膠墨勾線、暈染，但勾勒的不是山水花卉，而是精筆素描下的蕾絲內衣女體。在作品完整性上，畫家或許在裝裱上不夠精細，但能以被窺視的曲扭女體為主體，在蟬衣宣上繪身著薄蟬的蕾絲女，並用管窺或月門的概念製造出窺視的世界，則為水墨膠彩類提供了視點新意。另一個議題是，女性畫被窺看的女體，和男性畫具有陽具象徵的物件，對男女觀者有沒有不同的接受度？

〈窺〉系列是在〈彩虹〉系列出場後才進場，這涉及了評審規則和流程問題，而也因為〈窺〉的出線，〈彩虹〉才能有機會在此再度被討論。如果，兩系列並置或相對展出，在技法、形式之美學比較外，〈窺〉與〈彩虹〉何者較情色，較兒童不宜？同樣也是一個值得觀察和進一步思考的議題。■