

# 求藝於市

## 2008年高雄獎複審觀察和感想

文/高千惠（2008高雄獎海外觀察員暨複審委員）

求藝於市，此市除了藝術市場，當也包括市曹、市井、市隱之市。

### 關於「國王的貞操帶」和「皇后的新衣」

2008年奧斯卡金像獎的最佳動畫片，頒給了2007年皮克斯公司的〈料理鼠王〉(Ratatouille)。故事是一隻熱愛美食且具料理才華，決定不安於鼠輩的小老鼠拉米，以實力成為高級法國餐廳大廚師的傳奇。電影結局，視美食為生命和志業的評論家科伯先生，最終犧牲他的專業名譽，而對小老鼠的廚藝作了一次公平的評價。劇中有二句話值得引用。一是過逝的大廚師古斯托所留下的名言：「不論出身，誰都可以成為廚師。」二是以刻薄聞名的科伯先生，他對老鼠廚師的一篇評語。

這位身著暗色挺拔西服，領口塞著保暖的小圍巾，住家長廊垂著醇酒色澤的猩紅絨布窗簾，背著身，坐在大廳遙遠盡頭敲著打字機的餐飲界美食家，站起來個子很高，卻縮著頸駝著背，慣常蹣跚著小指搖著筆桿，有著俯看庸生指點江山的孤傲。最終，這個人的孤傲總算是誠實的，他可以勇於面對自己的錯誤判斷。當他嚐到令他感動的鄉下菜，是來自一隻老鼠的廚藝，一夜長坐，終於放下身段和世俗附會之見，寫下如是評論：

從很多角度來看，評論很簡單。我們不冒什麼風險，卻高高在上地享用那些提供作品和獻身自我給我們的作者。我們喜歡負面批評，因為在書寫上和閱讀上都有趣。但是，有一個苦澀的真實是我們得面對的，那就是站在事物大面處著眼，那些所謂平凡的垃圾都可能比我們的評論點有意義。很多時，評論者要冒真正的風險，那就是發現和辯護與眾不同者。這個世界，傾向於不喜歡新才華、新創作。與眾不同，需要朋友。昨晚，我從一個不期待處，經驗了一頓非尋常的佳餚，料理和料理者均挑戰了我先前的品味。他們震撼我的價值核心。過去，我藐視古斯托廚師的名言：誰都能料理。我至今才明白，他不是指人人都可以變成偉大的藝術家，而是偉大的藝術家可以來自世界各地。很難想像，一個廚房內的最卑微者，會是料理高手。以評論者的身份，這是法國最好的廚師了，我迫不急待地想再登門造訪。

科伯先生寫完他對老鼠的藝評，也抵觸了評論界和衛生局。他最後放棄了美食評論家的身份，投資於無名鼠輩，贊助小老鼠拉米另起爐灶，成為一個純粹享受佳餚的食客。熱愛美味的小老鼠拉米當然並非



● 林陽翹〈愛的倒數計時〉

真的是「雖在江湖，江湖卻沒有我的傳說」之鼠輩，他在關鍵時刻選了最平凡、最有人情味的家鄉菜，適巧打動了科伯先生的懷舊情緒，那就是充滿人味的「媽媽的家常菜」。勵志的故事總是要這麼溫暖地陳述，藝術家真正的傳奇，不會在時潮中應景出現，而15分鐘功名也僅屬新聞絕非傳奇。所以，他必須是單純的心、加上才華、加上長期投入。而被「認知」的機緣，往往得靠另一個傳奇的發現過程。

當代藝壇，評論權威者在人生階段，是否也會有科伯先生的誠實心出現？或是，其美感經驗已經回不到單純的、個人的感動基點？對於「新」的擁抱，其實是「趕搭列車」的自動調整心理？這是個人問題，然而，有關大獎中的藝術評論者之經驗、品味、知識，卻表徵著一個精神性的指標，這也是評審群所要擔的一種無形風險。誠如，藝壇常聽到的名詞「國王的新衣」，往往指在不存在物中建立存在的加持。「皇后的貞操帶」尚未上場，但可以想像，那可以用來對稱地指稱，在存在物中建立不存在的加持。兩種均關於一種權威的建立，無也好，有也好，都具有一股指引群眾的力量。

如果當代藝評曾為「國王的新衣」所惑過，那麼評審的工作也可能有著「皇后的貞操帶」情結。閉眼想像，這一群皇后不也是緊扣住自己的品味理念，那麼不輕易鬆口，卻也那麼容易地鬆手。而倘若「國王的新衣」和「皇后的貞操帶」變成「國王的貞操帶」和「皇后的新衣」，也並非不可能。

### 「全球化」和「高鐵化」下的藝術座標問題

藝術評審工作和藝術批評之不同，乃是藝評允許主客觀文字纏繞並存，評審則靠即席的政治性口才，當個人品味無法說服他人品味，便要靠外在引例的舉証、比較、分析，並且能養成具有機制性的修辭，以取得認同。因此，評審既是屬於機制內的權威，也常常是

製造權威的機制體。在具裁判性的評審場合，品味不能來自直覺，而是需要立論包裝或用引例卸裝，而這種情況，便像一位美食評論家，不能只說味道很好很特別，他變成要先形容這餐廳的裝潢、地點、特色，然後比較同質性類別，在同質中挑出與眾不同，說服同儕相信一個遠景，而產生投資(投票)的意願。是故，評審工作是一種政治性的藝術，它是一個無明文卻有機制功能的組合，無論是「化無形為有形」，或是「化有形為無形」，都似一種臨時性的藝術磨合行為。而同時，它又要以藝術之名，成就一種機制權威的判斷。如果，藝術界曾有「國王的新衣」之說，評審界也可能有「皇后的貞操帶」問題，那個鎖鏈打造，若不是來自國王，便同能來自同樣的裁縫師。

參與2008年高雄美術館的高雄獎海外觀察員工作，是一個新經驗，既屬觀察和評審角色，便有既置



● 李文政〈渾然不知的生活系列之免洗生活-A4特寫〉

於其間，又置於度外的情境。印象中，美術館所舉辦的市府性獎類，應旨在發掘不分年齡的藝壇新人，它是一個前線性的藝術處女林開發，是挖掘和鼓勵藝術創作者的第一站。對於這樣一個市府性藝術獎，會回歸到一個藝術創作上的基本點：首先想尋找未世出的純創作者，次而想尋找未被世俗化、市場化的誠摯藝術家，繼而尋找對在地性和全球化具個人敏感度的表現者。藝術才賦者出現處有多種，從不世出、藏於自然處女林、暖房培植區、特別加工區到藝廊展示廚窗，都有可能讓人驚鴻一瞥，雖不至於一見鍾情，但能讓人流連佇足者，多少都有其魔魅處。而屬於以城市命名的美展獎項，它更被寄望能彰顯出城市特有地理、人文上的性格和精神，即便在今日「全球化」的城市同質性發展下，也會有地域上的異質特色。

在台灣地區，新生代藝術家的拔選契機並不少，藝術創作者成為「一家」的年齡也已趨年輕化。由於過去北部的國際性活動較多，台北獎一直是近十年來年輕藝術家躍為在地國際新星的櫥窗，藝術家往往在得獎之後的數年間，成為炙手的明日之星。民間單位的台新獎，其獎額高，亦給予中生代苦盡甘來的肯定和補償意義。反而，其他屬於傳統大型美展轉型的官展之獎，因為大型繁雜種類過多，慢慢失去一種後續力和吸引力。從傳統市府美展轉型中的高雄獎，便屬於正試圖從邊陲轉進主流的階段。閱讀近年

高雄獎的沿革和發展，可以看到它力求突圍求變，又想脫離官辦美展的前身，但又要努力兼顧官辦美展的類別維持。

事實上，高雄市的當代藝術活動並非不彰，除了曾以賞櫃節裝置、數次女性藝術大展和南島藝術文化而勝出，建立讀者有別於他地的藝術期待。美術館方面，還有「創作論壇」一項活動，給予藝壇漸進者和資深者展現論述和作品的機會。然而，高美館在地域性和國際化中，亦有不可抗拒的接軌需要。高雄獎的力求突破，可以在近年高雄獎運作中看到一些過渡性的操作手法。例如，2007年有資深藝術家拿出在其他美術館和藝術中心的作品作為附件作品，在專輯中，評審遂以「現象」為理由之一，希望刺激藝壇老成者參與，增加競爭力和參展水平。此效應在2008年的複審作品裡出現，卻又呼應出另一個抗拒的視野，少數已為基金支持、媒體推介或進入藝廊的作品，反倒是在複選過程鮮被討論。此反前朝的現象說明，高雄獎的定位雖不明，但輪替中的評審群會下意識地盤整，會滲入一些制衡性的「社會觀感」、「去權威加持」等因素。如果它在鼓勵、發掘新人方面不彰，或許也會再產生專業藝術家回鍋參展或謂加持的作法；如果它的參選藝術家南北流動性過度「高鐵化」，南北縮短距離，高雄獎和台北獎也可能會變成彼此的南北分店。

### 「求藝於勢」與「求藝於市」的風險釋放

2008年的高雄獎，呈現於「求藝於勢與求藝於市」的釋放。基本上，五位高雄獎作品反映台灣當南北藝壇「高鐵化」和「年輕化」的生態；二位觀察員獎作品則顯示出評委們在藝術潮勢之外，另類人文和人本上的制衡選擇。針對2008年高雄獎，館方曾對複選評審委員提出「論述建立」的期許，這原本屬於後設性的要求，因為，除非五位得獎者的作品屬同一品味和思潮，複選評審委員有意識或有共識地刻意建構，所謂「論述建立」的期待，也只能整理出潮勢現象。另一方面，暫時聚合的評審群，也無權利和義務去設制高雄獎的人文精神指標。然而臨時組合的評審團，終究還是無形地「磨合」出一個論述方向。

至2007年秋冬，華人藝壇有翻盤之勢，平面繪畫市場呈現熱潮。解嚴後，曾被稱為台灣超前衛和新表現的繪畫性作品，挾歷史之姿進入市場；而新世代卡漫平面作品，則挾時尚和文化創意產業之姿，亦成為藝壇熱潮中的新聖像。油畫和影像作品一時強過裝置和影錄作品。總體閱讀，2008年高雄獎的55位入圍者作品，正反映出了台灣藝壇平面繪畫復甦的潮向，多數作品除了具有寫實、象徵主義、新表現、媒材實驗、動漫形式等特質，在內容上和精神上，亦呈現台灣近年學院教育的主流趨勢和當下市場方位。在制定的評審規則下，複選工作乃是要在一天半時間，從55位入圍者當中，根據其個別一主二附的三件作品，依票數作勾選或淘汰，選出五位不排名次的得主。

最終，2008年高雄獎的五位得主，均是1980年代出生的學院創作者。世代人寫世代情，這五位得主，也反映了世代的人文精神。1980年代台灣創作者多傾於大眾文化影響下的卡漫世代，而目前台灣時尚藝潮中的主流，也正以泛稱的「新世代卡漫美學」領風騷，具表現特色為：形式扁平、享樂主義、非個人化、以夢幻粉味和慾望情緒為感官追求、以稚代智、具大眾化創意特質、較無社會責任包袱，冷感多於性感，且能以接納態度面對自我和群體被標籤化。這種一致性，驅導前輩評審世代也要學習認同，以免思想落伍，在其「青春爆破」中，評審的「逐新」也不無帶著「被動認同」的可能。

五位得獎的作品主題命名如一首青春之歌，不需評審再去作論述上的加工，或是曲扭其本意，它們已陳述了他們所品嚐的生活和生命，輕盈中也有其不可承受之重。其「詞組」可自由代換，但與其說是一種論述前提，不如說是來自集聚後的偶發印象。

啊——草莓族青春日誌

白千層

苦瓜臉

愛的倒數計時

一眨眼，你看到什麼之原來我們在一起這麼快樂

一眨眼，你看到什麼之需要多勇敢

一眨眼，你看到什麼之來吧！炸開吧！

有爆炸的風景

爆炸之後

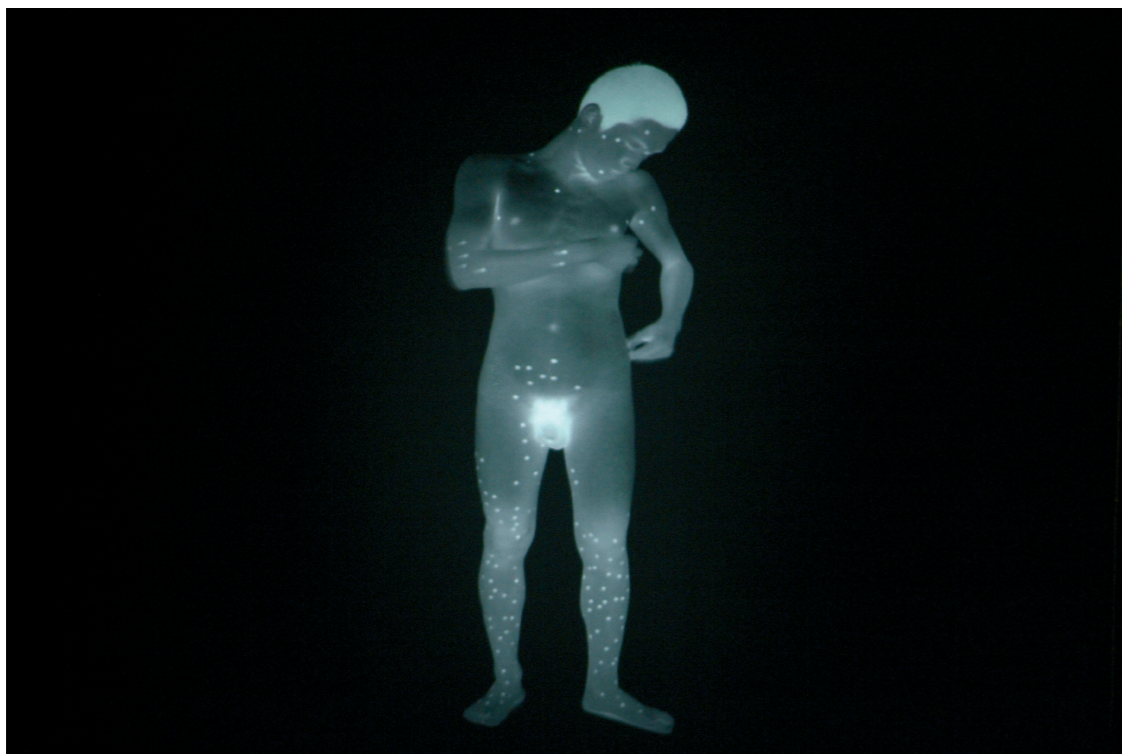
渾然不知的生活

啊——免洗生活、免洗筷生活、滷味生活

### 以現場取代現象的觀察員獎

至於二位觀察員獎，可以說是另一區塊的彌補，這是2008年高雄獎特出之處，它預留了另類聲音的存在位置。二位觀察員獎者的出現，乃來自三位觀察員的投票和商榷決定。它可能是補遺珠之恨，可能是逆向反詰，可能是錦上添花，可能是要人跌破眼鏡。但總結其出爐結果，這兩位絕不是台灣主流型的代表，這一組作品是在複選過程中，一個由少數變多數，在決選中被摒除於前五名之外；一個是由多數變少數，在決選中被討論最多，也被走票最多，終究也在決選中被摒除於前五名之外。一位是具有學院寫實技巧，一位是具非學院民俗手法；一位畫外在生態，遠眺沉在地平線下的工廠建物；一位畫自我生命，印刻出平凡人間的女子世界。兩位是全部入圍作品中，極少數被稱許具有「誠懇」和「有人情味」的作品。兩件，均屬敗部復活和非當下主流品味。

2008年的觀察員獎，首先被非正式提出的是一件根據作者自述，劍裝以古希臘圖騰作詮釋的金工飾劍。應用工藝品能否具有當代性？德國的包浩斯運動已證明應用工藝是可以從地域性邁向國際風格，也可以是前衛性運動。技術生產之外，它一樣可以有論述和遠見。但由於評審者當中並無金工技術專家，也很難為一件希臘圖騰的飾劍作理念詮釋，是故無附議。水墨方面，編號3（吳秀倫）的〈往返之間〉亦曾被提出，但此屆作品，已有許多嚐試混淆媒材視效的表現，例如，把攝影弄得像油畫，把原子筆素描畫得像水墨，或把水墨畫弄得像炭筆素描或攝影，均顯示媒材實驗的普遍性。在題材上，有關工業景觀變遷之作，18號（蔡孟閻）的〈工廠系列〉亦因2票贊成而先前通過，已無理由再重複有關工業文明動靜的景觀題材。並非水墨是弱勢媒材才如此不彰，事實上，影錄作品的滑鐵盧是更加始料未及。本屆影錄作品入圍的比例雖高，但在複選過程，卻由看好而最終全軍覆沒。其中理由，包括三件作品當中，或有技術不



● 林正偉〈惡仙童子\_8〉

夠嚴謹、或有三件一組的類似性(在油畫類，三件一組卻又被視為完整性)、或有表現理念不清。儘管43號(林正偉)的〈惡仙童子〉以單件理由，在觀察員獎中曾被提議，但因有評委針對在地學生背景的認知作了比較，亦有效反對成功。此結果可以說，影錄作品雖是熱門的新媒材，但在觀念上和技術上的要求，卻將愈來愈嚴，觀念不能模糊，技術也不能過度依賴代工或他手。

觀察員獎無意磨合，但最終傾向於非時尚的藝術創作。〈工廠系列〉在高雄獎複審最先期時被忽略，評審之一點出「難得地誠懇作畫」而逐步挽回關注。它在最後決選沒有進入高雄獎，但在觀察員獎中，以「以誠摯態度目擊和呈現在地工業文明發展，在無人境中表露沉靜的人文關懷」而首獲兩票通過。關於19號(柳依蘭)作品的討論，館方應有錄音過程，因恐個人記憶失忽，在此僅陳述個人參與印象和心路歷程。

19號作品在高雄獎複審討論過程和最後觀察員獎定案因素，令人感嘆良多。此組作品，一路走來，最終在高雄獎最後一輪中被汰除，其中理由，包括男性評審對於畫面部份中的男性微笑斷首，感到不適

或難接受。將男性斷首盛於盤中，典出於西方「莎樂美和聖約翰」的故事，而在1996年台北雙年展的〈情慾與權力〉子題中，早有一件男性藝術家的約邀作品〈女人雕塑〉，亦以女性端出盤中男首為主題。不同的是，19號作品中的男首是滿足的微笑，透露出個人的性別觀點。19號作品的評議過程，暴露出評審界的「男性沙文主義」和「政治正確」兩種選件態度。台灣女性/藝術運動二十餘年，失敗大於成功，從中年男性論者可試圖進入年輕粉脂女娃之藝區，但對同世代中年婦女世界之陌生隔閡，可以看出台式沙文主義在台灣藝界的隱形力量。同樣，相對於台灣男性論者的強勢主導，也折射出女性論者的迴旋無力。

19號作品風格之凸兀，乃獨立於學院和潮流之外，它們質樸而帶拙氣，有膠彩濃繪的味道。如果說「不新不舊」不是優點，19號作品就顯得更「舊」了。然而「舊」不能說是不對或不好。那個女性世界雖有台灣前輩女藝術家陳進的閩閩畫影子，但非大家閩秀或小家璧玉情調，而是一種既邊陲又普羅的社會階級品味。它們有一種真實而俗拙的聲音，又有在地民間的風味。儘管作品也透露出作者近於高更象徵主義和墨西哥女畫家弗瑞達(Frida Kahlo)的民俗

手法，或遠追到一些具矯飾主義的色彩，但顯然地，只此一家別無分店。令人驚訝，這個年代，是什麼背景的畫壇新手，用如此近乎宗教性的態度和陳述方式來作畫，來參展？新世代的性別題材，在日本動漫風潮下，「蘿莉塔控」(Loretta Complex)主宰了華人新世代藝術市場，男人女人也都沈醉白雪公主式、小魔女式的小脂粉妝世界。而這個面無表情、有著南島女人面相骨架、活在漢妝烏木眠床間、男人孩子自我間，對親情、愛情和情慾的看法，有著保守、野放、奉獻、殉道等不合時宜看法的海島女子，則相對地又異類又平凡。她的畫面情境很白話，仿若是素人型畫家，但看得出有藝術史的閱讀背景。其三件作品要一併展出時，較能完整地展現其世界。但限於高雄獎徵件規則，除了高雄獎五位得獎者外，其餘者只能展主要一件作品。所以，雖一路支持，但在進入觀察員獎過程，因希望獲選的展出作品能在最清楚狀態下被解讀，個人遂以「選單件」為原則。

磨合不成，就在瀕臨結束之際，在局外觀看二天過程的館員，認為已定案，遂簡略報讀了入選作者們的簡易資料。在諸多參展作品於藝壇和學院有跡可尋下，19號作者竟以二項資料：國中畢業，55年

次而翻盤。我們，就這樣追回擲筆，一致通過。女性主義者如斯皮瓦克(Gayatri Spivak)、維斯威華倫(Kamal Visweswaran)等人，均曾批評男性學者無論在理論或實際面對上，往往沒處理好性別與庶民性(subalternity)的關係，遂提出庶民婦女的問題和言說，即便是微不足道的言說，也當聆聽。而在2008高雄獎複審和決選現場，評論的性別言說和觀點，不外為斯皮瓦克和維斯威華倫的論見，作了一個背書。

底定之後，應要求，館方寄來了19號的參考資料。她是柳依蘭，1966生於臺灣高雄市，左營國中畢業，1998年參與蔣勳高雄畫班。2005年曾在高雄市立文化中心展出「觸碰那個自己」，2008年又在高雄市立美術館展出「我就是我」。在台灣有美學講座美譽的蔣勳先生，曾為她寫過一篇序，文中提到「她的職業是在高雄的傳統市場販賣醃製的鹹菜，她必須是穿著橡膠雨鞋來做這樣勞動的工作。她在菜市場賣醃菜之餘才用大量時間畫畫。在現實上，她只是一個女兒、媳婦、太太、母親，是個平凡的「民間女子」。但她在自我尋找中，她在〈一個藝術家的愛·慾〉創作中，則具有省視自己的強烈意圖。」

在複選中，個人為柳依蘭作品的辯護是失敗、

無效的。如果能借蔣勳先生之口，才能有效地傳達一個訊息，轉述另一個藝術存在理由，那便是與卡通電影〈料理鼠王〉裡的大廚師古斯托之名言：「不論出身，誰都可以成為廚師。」一樣，蔣勳先生在陳述成人畫室成立的原因也是：「你們愛畫畫、渴望畫畫，就一定可以畫畫。」這句話，並非反學院系統或反時尚潮流，而是，開放一種可能，也回歸一種潛能。求藝於市，此市除了藝術市場，當也包括市曹、市井、市隱之市。■



● 柳依蘭 〈一個藝術家的愛·慾〉