



# 麻雀與鳳凰

## —從「高雄獎」輻射出的一點想像

文／李思賢

1990年，由好萊塢巨星李察吉爾（Richard Gere）與茱莉亞·羅勃茲（Julia Roberts）領銜主演的《麻雀變鳳凰》（*Pretty Woman*），講述一位風塵女子在一次被企業大亨「包養」中假戲真作、搖身變為名媛的故事；女主角茱莉亞·羅勃茲從此爆紅，從默默無聞的演員擠身好萊塢一線紅星的行列，並贏得「鳳凰女」的稱號，是銀幕外現實版的「麻雀變鳳凰」。《麻》片之所以風靡全世界，除兩大巨星生動自然的演出和溫情浪漫的愛情轉折之外，戲劇性故事張力恐



●1725年首次將沙龍展移至「方形大廳」（Salon carré）展出的場景，是「沙龍」之名沿用之始（圖片提供／李思賢）



●郎世寧（Giuseppe Castiglione）於1861年所繪的〈方形大廳一隅〉（*Vue du Salon Carré*）世界知名（圖片提供／李思賢）

怕還是扣人心弦的主因。麻雀要變鳳凰，靠的不但是機緣和運氣，更是小「麻雀」所蘊含的“pretty”實才與魅力。帶有競技性質的美展和獎項，就像麻雀變鳳凰的跳板一般；對得獎者個人而言，的確可以讓人一夕之間身價飆漲，而就美展本身來說，也可因某種特殊而驚世的創舉或精確而權威的風向，使該項美展成為眾所矚目甚而引領藝術風潮的先聲。

### 鯉躍龍門的天梯

和所有的美術展覽競賽無異，高美館的「高雄市美術展覽會」和「高雄獎」作為地方的美展有其必然的需求與宗旨。舉辦至今23屆，「高雄市美展」當算是南台灣最重要的美術展覽，尤其自1997年（第14屆）以打破媒材劃界的複評而增設「高雄獎」以來，得獎作品有了更準確的藝術維度，使得競逐「高雄獎」成為北美館的「台北獎」之外另一件普受青年藝術家關注的藝術賽事。年輕藝術家注意「高雄獎」，無非是想在競賽機制的突出表現中獲取魚躍龍門的機會，以此獨占鰲頭的想法古今中外皆然。

話說在十九世紀時的法國，對一位畫家來說，官方辦理的「沙龍」（le Salon）宛若登天的天梯般，只消畫作通過審查入選「沙龍」，非但身價扶搖直上成為明日之星，同時還可能因此獲得被國家購藏的機遇，沒有比這種出人頭地的方法還要來得迅速而有效了。相同地，台灣美術史中大名鼎鼎的「台展三少年」，也是在昭和2年（1927）時擊敗許多藝術前輩，入選第一回「台展」而聲名大噪，進而使林玉山、陳進、郭雪湖三人成為日治時期台灣人共同的光榮。由此可見，在美展中獲獎，看似小事一樁，實則有牽動個人命運乃至於國家、民族地位的能耐，不容小覷。因此不難想見，一位藝術家若能獲得國家級甚而是國際級的藝術桂冠，那不僅是項獎勵，更是向其個人藝術成就表達致敬之意。如此的光芒四射、耀祖光宗，對後生晚輩頗具激勵作用，動見觀瞻，影響甚鉅。

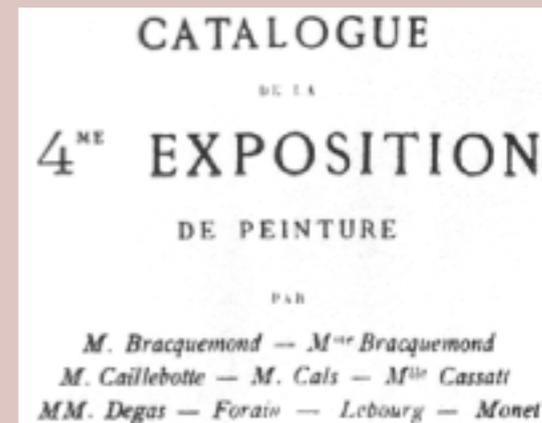
回頭審視「高雄獎」，或許我們可以提問：過去的獲獎人在贏得榮耀之後，小麻雀是不是真的從此飛上枝頭變鳳凰？此外，「高雄獎」是否業已穩佔台灣藝壇一席之地，並吹出一定準度的藝術風向？如上述二者，將是組成「高雄獎」能否提升為某個特定時空下足以牽動藝術脈搏之展的必然要件；換言之，獲獎人的後續表現以及「高雄獎」的權威加持，將是一窺「高雄獎」究竟之關鍵。前者建立在創作者個人的專業努力之上，是想當然的人生必然。但後者所關係



●分別以馬蒂斯（左）和畢卡索（右）作品為封面的第10、11屆「五月沙龍」展覽圖錄（1954、1955）（圖片提供／李思賢）

的，是「高雄獎」在台灣藝壇中所取得的相對位置、重要性、權威性和公信力。此二者有如鎖鍊般環環緊扣，相應相生。

綜觀過去幾屆「高雄獎」得獎藝術家的分佈組成可以發現，除有各式媒材的運用，亦有多樣的呈現形式和表現主題，儼然已具備當代藝展的標準性格。然而，儘管在過去數年之間，「高雄獎」的籌備已能由決選打破媒材、評審跨域聘請等規劃中，看出欲以突破傳統的積極作為，但從得獎者屬性在不同屆數間輪番交替的現象來看，此種妥協性格使得「高雄獎」



●1879年舉辦的第4屆「印象派展」圖錄封面（圖片提供／李思賢）

仍留在傳統美展的型態之中。舉例來說，比對2001到2004年之間的落差，獲頒「高雄獎」者，竟可由前兩年的油畫、版畫、攝影、金工、空間裝置和複媒陶藝，全數改換為石版畫、書法、水墨、漆藝與石雕登場（第21屆），不同媒材間「換人坐坐看」的補償心理在此昭然若揭。此番妥協性與自律性的出現，雖符合各類型態、各種媒材「輪流」得獎的「公平」原則，但從另一個角度解讀，卻也未嘗不是扼殺了整體藝術創作的公平性，不無有政治正確凌駕了專業評量的疑慮。以往的官式美展，莫不如此。

### 傳統機制的延續

基本說來，承載著「高雄獎」的「高市美展」一類的官辦美展，全都源自於法國的「沙龍」展，是官方制度下的藝術桂冠。「沙龍」於1667年在羅浮宮的「方形大廳」（le Salon Carré）舉行首展，原是為了展出皇家院士的作品，因此改換“salon”一字原有意涵並從此沿用作為「展覽」的代稱。然而，只要行之有年必生保守與積弊，「沙龍」亦復如此。過去，「沙龍」也因歷史陳因而歷經過多次重大事件，例如：1791年革命政府取消舊皇家學院的特權，而首次將參展權一視同仁地開放予所有藝術家，其後又因件數暴增而設「評審委員會」作為門檻，卻又出現評審獨大現象。再如：為撫平藝評、畫家和媒體不滿評選結果的怨怒而另設的「落選沙龍」（le Salon des Refusés），雖一度在1863年中斷辦理，但卻在1873年因無力抵擋來自多方的撻伐壓力而重啟，此一事件的漣漪蕩出了翌年「會外展」的籌辦，而那就是美術史中使「印象派」從此聲名大噪的展覽。印象派的「會外展」啓示了官方制度之外的可能，直接刺激了1884年「獨立沙龍」（le Salon des Artistes Indépendants）的產生。美展保守、評審權攬、新派藝術遭殃、另闢蹊徑抗衡...，一、兩百年前的法國「沙龍」，已顯現



●首設「綜合媒材」類便獲得首屆「高雄獎」的作品〈從綠色→灰色的軌道痕跡〉(黃金福, 1996), 已呈現飽足的藝術能量與開闊性

與今日相同的傳統與創新間的扞格。

從日系的「帝展」、「文展」、「二科展」到台灣的「台展」、「台陽展」、「省展」、「國展」...，多少都有因內、外在因素而激發的內化或質變。無可諱言地，這些台灣美展系統的前驅，讓「高市美展」有延續傳統的歷史宿因，但問題在於被承繼的傳統到廿一世紀的今天，是新時代精神注入後的掘土翻新？或仍是拷貝過去機制的舊瓶新酒？從「高雄獎」歷次得獎作品的質素來看，作為一時之選自是無庸置疑，然而卻未有奠立相對穩定的藝術權威，或和某種延續傳統、消極的展覽機制有關。這裡不妨以徵件簡章中的「宗旨」和「分類」為例，與一般觀點中較為保守的「省展」並置比對：

「為推行美術教育鼓勵本省美術之研究與創作，以提高美術水準起見，特訂定『臺灣省第四十屆全省美術展覽會實施要點』。」(第40屆「全省美展」「實施要點」第一條, 1986)

「為推行全民美育活動，鼓勵國內藝術創作者對美術之創作，提升美術水準，特辦理『2006高雄獎暨第二十三屆高雄市美術展覽會』。」(第23屆「高雄美展」暨「高雄獎」宗旨, 2006)

如此結果無須說明，看來也著實令人傻眼；前後相距20年，宗旨卻依然如此相似，不禁叫人懷疑這樣的「宗旨」對推動當代藝術創作的適切性。反觀堪稱執台灣當代美展牛耳的「台北美術獎」，從「呈現當代藝術新貌，獎掖作品深具個人獨特藝術風格與當代精神之藝術工作者。」(2005)作為設立宗旨看來，相對有較高內心對未來入圍作品的期待。在徵件分類問題上，「省展」分為國畫、膠彩畫、書法、油畫、水彩畫、版畫、美術設計(工藝)、雕塑、攝影、篆刻等十部；而「高市美展」雖在複評「高雄獎」時打破媒材劃分，以較優的作品出線「代表」該類角逐大獎，然徵件時仍以水墨膠彩、書法篆刻、油畫、水彩粉彩、版畫、雕塑、攝影、工藝、美術設計、複合媒材等十類收件，顯然高度延續了傳統分科的劃分法，這在當今打破創作媒介與形式藩籬、時興「跨領域」的今日，不無保守的意味。既保留傳統，又嘗試前衛，「高雄獎」似乎還在前進與否的思維上踟躕著。

多年前，藝評家黃海鳴曾在〈對藝術館推展現代藝術活動的觀察〉一文中評論北美館的「現代繪畫新展望」時認為：「有一些批評針對美術館欠缺主動性，無法對台灣美術發展做深刻的抽樣，亦即深刻的展現。競賽只是『被動地』等孤立、零散的作品送上門來，展覽欠缺理論的眼光，也沒有對台灣有所追蹤。」他同時表示：「當初新展望必定有許多理想，希望一舉刺激創新，並集中展現台灣最新的創作，但似乎沒有方法，以致淪為二年一度的大拜拜，這似乎是台灣所有比賽型大展最後的歸路...」(註1)而面對如此積弊，藝評家倪再沁亦曾說：「以往地方美展都以『國展』、『省展』的模式，以國畫、油畫、水彩、版畫、雕塑...等慣性分類來徵選作品，長久以來，使官方美展的風格也形成一種慣性模式，[...]這種類型化風格使地方美展成為『國展』、『省展』的二軍，既沒有突出的風格，也缺乏地方特色。」(註2)這也就是為何當年印象派畫家們獨立於「沙龍」之外，另以一種新模式、新思維辦展的主因。「高雄獎」高質量得獎作品的光芒，一定程度上便是抵銷在此種消極而保守的展覽氛圍中，而無力相加相乘地為「高雄獎」累積出可定於一尊的能量，最終使得飛上枝柯的鳳凰折翼，而靜默無語。

### 引動風向的鼻息

事實上，若以「地方美展」的姿態辦理，「高市美展」的妥協性格是可以理解的，然而這並不同就擁有「偏安」的永久豁免權；歷史經驗裡不乏許多成功打造金身的案例，其實都足供參考、以為借鏡。先說國外，由法國建築師Frantz Jourdain於1903年發



●「第22屆高市美展暨2005高雄獎」評審現場

起的「秋季沙龍」(le Salon d'Automne)，在甫成立的第三年(1905)，就出現了現代美術史中以馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)為首的五位新銳畫家，因展出色彩強烈明亮的畫作，被諷稱為「唐納太羅被關進野獸籠裡了」(Donatello dans la cage aux fauves.)而使得「野獸派」(le Fauvisme)之名不逕而走的故事；無獨有偶地，「秋季沙龍」亦在其後催生出「立體派」(le Cubisme)一詞。由此可見，儘管「秋季沙龍」在今日已顯現日暮西山的龍鍾老態，但它所曾帶動的繪畫新表現、開創的藝術新境界，均在美術史上寫下重要的一頁。再者，1943年5月，法國批評家卡斯通·迪葉爾(Gaston Diehl, 1912-1999)帶頭創立的「五月沙龍」(le Salon de Mai)，因參展畫家們的藝術滋養多來自於印象派、立體派、野獸派等現代繪畫體系，並以抒情抽象為表現，而奠定出新的時代風格。「五月沙龍」的代表性和開創性，成為前衛的象徵，甚至因此激發了台灣「五月畫會」的仿效定名和發展方向的確立，可見其影響之巨大。

再從「獎」的權威與風向來看，舉世聞名、由英國泰德現代美術館(Tate Modern Museum)主辦的「泰納獎」(Turner Prize)，不因它有高額獎金，更是由於該獎不時在世界藝壇率先指涉某項命題的準確判斷，而成為歐洲最具代表性的當代藝術大獎。「泰納獎」的權威性，更因此成了有心以給獎的權威提升自我文化地位的「古根漢基金會」的藍本，模仿設置了古根漢博物館大獎：「Hugo Boss獎」。此獎的設置呼應了前文所述之得獎者、獎項(甚至連主辦者)相

應相生關係的說法，它們都在權威性的制高點上相互加持著。(註3)

至於國內對美展的變革，首推北美館於1984年創立、是今天「台北雙年展」前身的「中華民國現代繪畫新展望展」；首屆大獎由藝術家莊普和陳幸婉獲得，而隨後參展與獲獎者，均成為今日台灣藝術界頗具代表性的要角，在風潮的引領上都有其重要性。此外，新型態的美展機制則以「台北縣美術展覽會」最受矚目。為使藝術創作空間更寬廣，主辦單位首先在1993年的第五屆北縣美展中，將原來的七大類媒材的傳統劃分法濃縮為「平面」和「立體」兩類，當年得獎和入選者中不乏如吳瑪俐、袁廣鳴、李明盛、侯俊明等近年曾任「國家代表隊」的藝術家；進而，在翌年的第六屆美展中，除合併平面和立體類成為「一般徵件組」之外，將該縣在「文藝季」行之有年的「環境與藝術」系列活動「擴編」，以現今盛行的策展方式另設「環境藝術組」，並推倪再沁擔任「策劃人」，這是國內史無前例的美展變革，極獲重視和好評。這兩個案例都在在顯示了傳統的堡壘並非無法撼動，事在人為而已。不過，從最新一屆的「高市美展」增加了「戶外」作品設置一事來看，試探性的第一步已悄悄邁出，至於後續的發展與效應如何，便仍有待觀察。

由以上案例不難看出，一個有引動藝術風向能耐的美展或獎項，本身就已具「鳳凰」之姿，而能從這成鳳成龍關口掙出的一小麻雀，未來的成就肯定也是值得期待的。其實，再多些想像的話，結合前述國內、外展(沙龍)與獎的經驗法則，「高雄獎(展)」或可借用威尼斯雙年展的模式，分為徵件展和主題展分進合擊。徵件展可直接以現行複評「高雄獎」的方式，打散各類媒材創作、混合評選；而主題展則邀請國內、外策展人，先透過文化辯論機制提供策展思考，再進行符合(或趨近)期待的主題策劃。相信在策展人敏銳的學術主持下，不消幾屆，便可為「高市美展」開創全然不同的面貌與視野，而這，也可與當屆徵件展出線的「高雄獎」得主，產生不同藝術樣態上的內在呼應。徵件展以鼓勵創作與拔擢青年菁英為旨，而主題展則擔負起高雄美展的文化塑形，兼顧獎掖、教育和文化累積，不可謂不是使「高雄獎」成為睥睨天下的鳳凰和獨占鰲頭的另類想像。若不，就當作是筆者天花亂墜的南柯一夢吧！

【註釋】：

註1：見《1994台北縣美術展覽會「一般徵件組」專刊》，頁9-10。

註2：〈讓藝術回到人間大地：訪台北縣美展「環境藝術」策劃人倪再沁〉，載《藝術家》雜誌228期。

註3：關於歐美當代藝術獎的介紹，可參閱「畫廊協會電子報」第05039期(2005.10)，「藝術界樂透—綜覽全球藝術大獎」專題：〈鏡頭下的歐美當代藝術獎〉一文。網址：[http://www.artsdealer.net/AGA/e\\_paper/20051011/20051011.htm](http://www.artsdealer.net/AGA/e_paper/20051011/20051011.htm)