

# 一項展覽三個想法

## 高雄獎記述

文/張艾茹（曾任高雄市立美術館展覽組組長，現任國立臺灣歷史博物館籌備處副研究員）

1996年的下半年，高雄市美術展覽會的徵件簡章一再地被攤在美術館館員的工作桌上，承辦人員目不轉睛盯著文件，口中不時念念有詞，逐字逐句反覆誦讀著條文，很多時刻只有靜默。終於，有人擱下手上的鉛筆，笑著說：「我從小寫作文都沒這麼認真推敲過用詞！」一場相互揶揄打趣過後，又回到眼神發直念念有詞的場景中。這樣的討論持續了整個冬天，文件數度送至館長室，又回到討論桌。工作人員很清楚，市美展是美術館業務中屬於「簡單」卻「不可怠慢」的事項，最重要的，當時高雄市美術展覽會已進入第十四個年度，不能再迴避無論是社會環境或藝術思潮，俱已發生極大的轉變和進展，美展既有的觀念、體制與形式，早已無法遂行它原初的立意與宗旨，而高美館自1995年接續辦理第12屆展覽會起，一直考量的就是這個課題。無庸置疑的，美展的體質必須儘速跟上時代，問題是怎麼做？

### 為什麼「高雄獎」

「美展的體質必須跟上時代」不是一句批評，而是一種體認。

最初，設置市美展的宗旨是：「為推行美術教育，鼓勵市民對美術的認識與研究創作，以提高本市美術水準，特辦理高雄市美術展覽會。」也就是說，我們可以合理地這樣推演當時的「實況」：即使到了二十世紀的八〇年代，市民的藝術知識與審美素養，距離應有的平常水平還差一段，美術創作的風氣及觀念也還很保守，當事者認為問題的所在和解決的辦法就在教育，而舉辦美術展覽會正是推動美術教育的有效方法。

然而，就在八〇年代起與整個九〇年代，電腦科技的進步、資訊的網路化與數位技術的全面普及，已對人類的智識、技能與生活等層面，產生巨大的質變。其中，與影像處理有關的觀念、手法與科技，以跨躍式的速度日日精進，從日常事務、商業產品的製銷到我們所關切的藝術，所使用的媒材及表現手法，已將傳統的思維與操作模式遠遠地拋棄在後。時至今日，藝術創作在這二十五年，不僅僅只是受到影響，其依存程度，實則更甚於任何時代。各種運用電腦與數位科技的創作形式，不能再等閒待之或視之為實驗性階段的產物。這些新生的藝術語言，含括廣泛的錄像、電影及其它繽紛的手法，決不是教育或任何單一方法，就能鼓動藝術風潮或提昇審美素養的。這一點，正好突顯我們執行美展的思維與機制顯得單薄了些。

▼ 2002年高雄獎作品，詹獻坤《生死經》，1999，油彩、畫布，55X900cm

其次，市美展對參展者採用美術創作類型的劃分法；亦即以水墨膠彩、書法篆刻、油畫、水彩粉彩、版畫、攝影、雕塑、工藝與美術設計來徵件，同樣地顯得勉強與窘迫。姑不論其適切性，就本質而言，在藝術的範疇中，這樣的分類只是針對作品形式做方便規劃，對藝術本身或藝術家並無任何投注或意義。

「高雄獎」的提出，在根本立意上，就是要把重心或焦點，真正關注在創作者及藝術創作本身。我們所在意的，是這個有潛力成為一名真正優秀創作的人，和他所提出的、所表現的觀念、理論和技法，和他極有可能增進人類智慧的能量。

那麼，高雄獎的得主們是有能量的優秀創作者嗎？

### 生命情境的映照與存在的困惑

羅平和在1997年的徵件中，以三幅連作來呈現一個恆久的主題：「現代文明所造成的衝擊」。他得到了高雄獎，而我們看到了他的「企圖」。

羅平和用四個手法來掌握這龐大且普遍性的議題：大尺度的畫幅和連作的形式；以整個蘭嶼達悟民族作為主體，而不是單一或特定的人；具強烈象徵意義的主題；渾厚結實猶如木刻般的人體及其戲劇性姿勢。最後再以沉穩的色調、注意細節的筆觸和單純的分割手法，來統合所有的元素和畫面，整體上，他希望呈現出像「格爾尼卡」般的力道與史詩效果。

一個畫家，如大溪地的高更，在豐富的人生際遇與藝事創作之餘，終要用畫筆來提問《我們來自何方？我們是什麼？我們往何處去？》。他以大洋洲島民豐美柔軟的肉體，探尋生命的底蘊，以天問般的姿態或神情，象徵命運、來世與世間種種的徒然。蘭嶼的困境則讓你在文明種種繁華目眩的表演裡，驚見原來幕後有最嚴肅或難堪的課題，無從抵賴，難以直視，只有迴避。在這一點上，羅平和洞悉文明的光與影，

詹獻坤則在2002年的得獎作品「生死經」中，觀照生命為一種現象，兩個端點之間具有無盡的訊息需要探詢。

詹獻坤將生命的歷程壓縮在55公分寬900公分長的畫面上去鋪陳。這個狹長的世界，是一個轉動的宇



▲ 2001年高雄獎作品，蕭雯心《困惑》，壓克力、紙，107×78cm



▲ 1997年高雄獎作品，羅平和《海水哪地變呷這呢黑？》，1995，油彩、畫布，260×194cm

宙空間，具足了混沌、星體、黑洞、隕石般的符號，以及散發著暈圈的氣體或光束。在這個大千宇宙裡，繪畫的基本元素如色彩、筆觸、空間和構圖者，不過是玄想禪思的僕役，其意義在協助釋出能量已矣。

我們對生命整體情境的關注，往往出於對自我存在的種種疑惑，在內在精神的困頓與外在環境的惡水中，挫折地來回游移。藝術創作作為一種媒介來自療或自傷，或者作為一種批判來抗議與發怒，都較其它形式要來得恆常持久些。

2001年高雄獎得主陳建榮、蕭雯心，以純繪畫性的元素與表現法，傳達外在環境的變化，對人們內在精神與情感所造成的建構與解構。



▲ 2005年高雄獎作品，黨若洪《Cookey與瓶花》  
油彩、木板，244×122cm

陳建榮在他的畫布上冷靜地操作著線條，讓它在空間中交錯、結合又消失，看似明確忽而曖昧，建構出人類行為的張力、衝突與荒謬。就在你感覺他的冷冽，甚至有些無措時，冷不防，又擲來塗刷、抹染和滴流的色彩，是作者本人面對面送給你的批判與咒罵。

蕭雯心則反過來像個表演總監，她讓作品像在舞台上的獨角戲名伶，筆觸的來去像種種注入主角生活的際遇，色彩的運轉像情感的進與出、現與隱。靈活且充份地以畫面的構成，來掌握住自己的內心特質。若排除這些個人的、內在的、情感的象徵，繪畫本身亦已具充足的和諧感與表情。而其基調可說與2005年的黨若洪相近。

黨若洪專注又深切的看著自己，他用看似溫柔卻極熱切的情感觀照著自己，從而去思索與其他人事物的關係。他那遺失又復得的狗，歸到底仍然是他的自我，以及他與外在世界往返之間的真實影射。

黨若洪的作品幅面都相當大，圖面上是自己的臉孔、奔跑回首的狗和帶著香氣的大花朵。狗與花朵在飛揚與舞動中帶著喜悅，更帶著多愁善感的憂傷，奇特的是，這一切對自我的專注，藉助成熟的藝術技巧，倒讓他的繪畫更具純粹性。

## 當代藝術現象的觀察

當代藝術在九〇年代以後，有幾個令人印象深刻的現象和發展趨勢，其中最有趣的是，藝術創作在形式上已突破傳統媒介的限制，甚至結合不同的形式如舞蹈、音樂、戲劇等表演在美術創作中，我們既有的觀念，已不足或不需要去判別藝術的類型了。重要的不是創作的媒材或形式，而是創作所提出的觀念和它到底做了什麼。

其次，當代藝術挑戰社會禁忌議題的程度更甚往昔，表現手法更加直接和無所顧忌，衛道人士的反擊，也就前所未有的強烈。布魯克林美術館的特展「煽情」，結果鬧到市政府要刪它的預算就是一例。

第三，藝術創作者以自己的身體和隱私，作為主題及內容的現象更趨普遍。往昔不為外人道的私密，現在被赤裸又理直氣壯地橫陳在眼前。如果達達主義挑戰了數千年來你對藝術的認知，那麼，當代藝術又把你對藝術的審美趣味，甚至無關的道德感，一起逼到牆邊。

第四，新的創作媒材如電腦和數位軟體，快速而大量的進入藝術創作的領域。這些帶著新形式新語彙的作品，在具有資金與設備優勢的商業領域，如電影及流行時尚中，更是如魚得水發揮得淋漓盡致。

紐約蘇活區裡，取代舊有畫廊的時裝店內，往往有令人讚嘆驚奇的裝置與數位影像作品。新藝術語彙擁抱現實，向生活貼近，從而使純藝術創作與商業設計，不再那樣壁壘分明，甚而，在某個高點上，融為一體。

1983至2005年市美展二十二年，參選與參展作品風格，讓創作的保守氛圍顯影無遺。大多作品仍環繞著主題表述，既未深入藝術本身，也極少探索新的可能性與觀念。創作者的心思，全投注在圖像的經營，以致圖像反而成為橫阻觀眾深入體會作品的障礙，更何況藝術技法仍有待努力呢！我們殷切地期待，有新意有實力的創作者大步前來。

再者，美術館在新時代更要扣緊藝術發展的脈動，要有人員投入研究，並在徵選作品的機制和作法上用上誠心，站上主動出招的投手板。在設定徵件的條件時，開闊且大氣些，用世界公民的角度思考，勿須在地域及作品形式上，做鑼碎卻無關緊要的計較。在既有範疇中考慮增加建築、行為或表演藝術，及其新語彙如錄像、電影與數位動畫的可能性。此外，也不妨考慮在整體藝術領域上擴大，加入藝術評論來增加面向。

美術館對創作者要有持續性的關注與觀察，確切掌握藝術家的創作狀況與軌跡，在有清晰認識的基礎上，收藏創作者具有潛力的作品。

在這裡就借用高更的話來說吧：「高市美展，你是什麼？你往何處去？」



▲ 2001年高雄獎作品，陳建榮《傳動—交遞的視界》，壓克力顏料、綜合媒材、畫布，120×240cm