

《光》展在南方： 高美館館長李玉玲與蔣伯欣老師對談

訪談 | 謝宇婷 紀錄 | 田佳穎、李芝穎 整理 | 藍鈺禕¹

1. 可否談談文協作為一個全島性的本土文化啟蒙團體，當時南方的藝文界以及一般大眾是如何參與其中，又對當時的社會帶來哪些層面的影響？

蔣：蔣渭水在創立文協時的著作《臨床講義》中，把台灣比喻為一個罹患知識營養不良症的病人。為了治療此症，他提出十項文化啟蒙手段，其中一項為過去較少提及的「文化劇與活動寫真」（活動寫真即今日所說的「電影」）。由此可知，他在文化協會成立之始，已提出以藝文途徑來推動文化運動。1923年起，文化協會開始有越來越多文化劇或活動寫真等實踐。如美台團的活動寫真放映隊，巡迴全台各地播放電影，台南的辯士²如林秋梧、盧丙丁都是其中要角。

在文協之前，南部就有自己啟蒙運動的脈絡，南部藝文界以台南為中心，例如長老教會發行過教會報紙，皆使用羅馬拼音。文協中來自台南的會員，如蔡培火、韓石泉、黃金火等人，都在教會系統下。他們支持文化運動、組織文化劇團，或推廣羅馬拼音及白話文等來啟蒙民衆，後來這些文化劇團也投入社會改革，支援從高雄發起的全島大罷工，台灣民衆黨也在高雄設立支部，便是其中一例。

另外一個跟高雄有關的脈絡，就是社會運動。因為文化協會是 20 年代後期台灣所有社會運動組織的母體，受文協影響、孕育甚至分裂出工人團體、

農民團體等組織，因此 1926 年左右，高雄鳳山先成立當地的農民組合³，而後擴展成了一個全島性、最大的社會運動團體——「臺灣農民組合」，極盛時有兩萬多人參加，深具影響力。後來左傾的無產青年奪取了文化協會的領導權，導致 1927 年的文協分裂，中間派與地主資本家出走，成立台灣史上的第一個政黨「台灣民衆黨」。

編：回應當時的文化與社會運動，社會大眾、特別是南部的社會氛圍是什麼樣的狀態？

蔣：大部分人其實不識字，文盲佔社會七成以上，這也是當時文化啟蒙運動一直強調文體改革的原因。文協發起全台各地的讀報社，就是唸報紙給文盲、農民聽，讓比較底層的民衆有機會受到啟迪，南部各地從北港到潮州，都設有讀報社。如果談藝術的話，其實仍有階級的落差，一般民衆連「藝術是什麼？」「美術是什麼？」具體來說他們都還不清楚。

因此，藝術家開始探討藝術與人生、藝術與社會的關係。顏水龍在霧峰一新會演講的題目就是「藝術與人生」；1925 年陳澄波從東京回到嘉義，參與留學生的文化講演團時，演講題目也是「藝術與社會」。這還涉及對美術運動的看法，在 Historical Avant-Garde 歷史前衛運動當中，最重要的就是去談「如何打破藝術跟生活之間的界限？」，但在三〇年代之後，殖民政府的管制更加緊縮，「藝術與社會」這個課題就慢慢地被遺忘，直到戰後像李石樵、李梅樹才又開始再回到社會的現實主義創作。台灣的南部仍有部分藝術家在實踐這個路線，雖然說表面上看起來是在為文協宣傳，而實際上他們提出的命題，對我們今天來講還是有相當的意義。

若單純只看 1921 年到 1931 年之間的臺灣美術，這個展覽就會變得非常的稀薄，參與文協的藝術家相當有限，大部分都是在早期的學生階段所參與，能夠談的

就只有像陳植棋這種早慧型的天才畫家。因此我們後來才把「文協」的概念從「歷史」的範疇擴大，再者，「南方」也不只放在「空間」的範疇，而是去談它的「精神面」。例如，談文協的是一種革新、前衛的自由精神，談南方是談它的抵抗性、追求平等的理想，相對於北方的資源壟斷，南方其實是一個相對於底層或抵抗性的角度來看。



劉啟祥，《紅衣》，1933，油彩、畫布，91 x 73 cm，家屬收藏

2. 想請問《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》移展高雄的規劃與緣由，以及籌備過程中的發現與挑戰？

館：2020年北師美術館《不朽的青春》（以下簡稱《不朽》）展出時，我就對顏娟英老師的團隊透過長期深度田野調查及研究，再一次打開、挖掘、進而織補、擴延台灣美術史現有框架所策劃的展覽，深感興趣；而這部分也是現階段高美館在台灣美術史研究上相對較難著力的部分。因此，當時就很想「借力」該展延伸高美館跟台灣前輩藝術家之間的脈絡，於是向林曼麗老師表達《不朽》延展高雄的邀請。但因時間、疫情及國際借件等因素，最終無法如願。在《不朽》展覽即將結束之際，我們也接到史哲副市長的關心，不少南部藝術愛好者也表達了對該展的興趣，希望高美館能爭取巡迴。儘管《不朽》無法延展，但當時林老師已暗示會再有續曲，於是當下我也半開玩笑地跟林老師「約定」續曲一定要來高雄。去年某次跟伯欣閒聊，得知他正與林老師著手籌劃以「文協百年」為題的美術展，當時的直覺——這就是「續曲」了！因此立刻致電林老師，希望作為《不朽》續曲的文協百年規劃能來高雄巡展。尤其當確認繼黃土水「少女」頭像更大的「發現」將是台灣美術史上的夢幻之作〈甘露水〉時，更是再三請託林老師務必將高美館放在心上。

之後得知文化部李永得部長確認〈甘露水〉將歸還國家由文化部典藏時，也提出希望《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》展（以下簡稱《光》）能在台北展後巡迴的構想。很高興、也很感謝部長第一時間選擇了高美館，並在去年藉由《光》開幕致詞時，由部長親口允諾北師展後《光》將來到高美館！

雖說《光》是《不朽》的續曲，但《光》的關照層面、研究企圖都遠超越《不朽》。跟《不朽》最大不同之處是，《光》不僅止於對美術的關注，而是試圖

光

臺灣文化的
啟蒙與自覺

臺灣文化協會一〇〇年

高雄市立美術館
KAOHSIUNG MUSEUM
OF FINE ARTS

2022 5.21-9.18

THE ENLIGHTENMENT
AND SELF-AWAKENING OF
TAIWANESE CULTURE

LUMIÈRE

重建百年前文化協會成立時，通過文化的自覺思考台灣人前途的視野，因而將研究範圍擴延到歷史、文學、戲劇、攝影、社會運動等。開幕時我聽到部長說出《光》將在北師展後巡展高雄時，腦中浮現的清晰畫面就是：這將是一場「南方的文藝復興」，是「光-ing/光『照向』(shed light in)南方的進行式」！

治展的過程中，數件作品基於種種理由無法續於高雄展出，雖然很遺憾其中有多件相對「文協」運動關鍵性的作品，但思考突破這既定現實的同時，也讓我們能鬆動、甚至流動出更多的可能性。加上，從一開始我就期待《光》不會只是展品/物件的巡迴移展而已，而是希望能適當加入南部/甚至是高美館典藏作品。因此我們委請蔣伯欣老師繼續擔任高雄展企畫構成，偕同高美館團隊共同進行展覽內容的調整與補充。由於高美館從2017年就開始重新爬梳「南部關懷」的創館使命，進而轉向對「南方」文化意涵的探討，這也呼應剛才伯欣提到的抵抗精神，又或者是一種反殖的態度。也因此我們將危機轉為改變的驅動力，高雄展籌備過程成為這一場南方文藝復興的探路之旅。

《光》在北師美術館的展出，比較是一個深入研究成果的完整發表，並聚焦、定格在歷經半世紀後再度被公開的〈甘露水〉上。在高雄，我比較希望呈現的是一種「進行式-ing」的動能，「光」在這裡是以「動詞」的方式呈現，貼近英文語境的“shed light in”，強調把光線「引入」的動作，我認為也更貼近「南方」長期邊陲的境況。也因此定位本展為延續高美館推動「大南方同心圓新策略」的一環。因而規劃將展覽期間本展延伸為一個 inviting，一個邀請繼續「發現」、「探究」被歷史遺漏的過程。當展覽確定可以巡迴至高雄的第一時間，我們舉辦了兩場春茶會，邀請南部的藝術家及藝術工作者一起來參與，其中目的除了是讓大家意識到這個重要的展覽會來高雄之外，更重要的是宣示對大家的邀請，邀請大家一同探尋、編織，梳理、共同書寫出屬於南部的展覽。



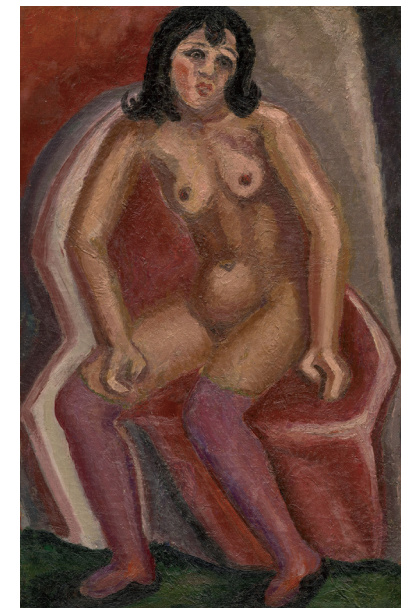
編：謝謝館長。我覺得剛剛館長形容真的是非常詩意，非常美。shed light 的“ing”指涉一種動態的追尋，因為光線也是會偏移，會照到不同地區，那也會折射出不同的視角。

3.《光》展移展高雄，除了既有的展覽架構，是否會因應高美館的典藏以及近年來發展的「大南方多元史觀」增加或調整哪些部分的展品及文獻？

館：在這樣的架構概念下，我們企圖尋找新素材，也很謝謝伯欣老師承擔起這樣的重責，結合館內典藏、及策展團隊加入持續史料考掘的行列。新增作品中，包括高美館典藏的黃清埕 (1912-1943) 〈頭像〉 (ca. 1940)，是第一件被列為重要古物的現代藝術，也是高美館鎮館之寶之一，久違地將在《光》中呈現在大家眼前。為此，在「自覺的現代性」這個展覽子題中，蔣老師延伸引介 1930 年代末期至 1940 年代初期 MOUVE 美術團體的創立背景及其前衛理念，也因此，我們再向國美館提借了一件黃清埕小型銅雕〈裸女〉，也在拜訪過呂雲麟紀念美術館後，向其借展參與 MOUVE 美術團體的三位前輩藝術家張萬傳 (1909-2003)、陳德旺 (1910-1984)、洪瑞麟 (1912-1996) 當時期畫作。

另外，洪瑞麟的作品本來在北師展出時，代表勞動群像的〈煤礦坑〉是歸類在「自覺的現代性」中。但因為這件作品無法延展，於是我們重新尋查其他可能替代的作品，因而在呂雲麟紀念館找到〈靜修女中附近〉這件藝術家少見的風景。幾經討論後，決定納入高雄《光》展，但改收入在「風景的創造」這個子題。靜修女中是 1921 年文協創立大會的地點，我們相信藝術家應該不只是單純風景的描繪，就像同樣也無法來高雄展出的郭柏川《台南祀典武廟》(1929 年繪製時，

2022 年高美館春茶會上，
李玉玲館長向南部藝文人士分享《光》移展規劃。
(圖片提供：高雄市立美術館)



廟前是新文協的支部，廟內則作為臺灣民衆黨的支部），畫面背後或許還有更深的意義。像這樣同一位藝術家因為展出作品的更換，因而呈現在不同的子題脈絡之下，這樣的流動性我也覺得非常有意思，同時也讓觀眾看到他們比較不熟悉的洪瑞麟。

另外，《光》在高美館新增的作品還有陳澄波的代表性風景畫作〈西湖春色(二)〉與一件裸女畫作〈紅襪裸女〉，後者的借展得自於拜訪陳澄波文化基金會時陳立栢董事長的建議。此外，還有李石樵的戰後鉅作〈建設〉、林玉山〈木棉花〉、南部重要前輩藝術家劉啓祥〈紅衣〉等，皆各有故事。

值得一提還有，在《光》四大子題之外，北師美術館地下室還有一項特別的展出：「影像的運動、運動的影像」，這部分也是當時我在看展時特別感興趣的，因而特別加入展部策展人方彥翔負責擴大本區份量，加入更多 1920 - 40 年代鄧南光、張才等人的攝影作品，同時加重有台南柳營劉家脈絡的劉訥鷗在新營時期拍攝的影片。

陳澄波，〈紅襪裸女〉，約 1931，油彩、畫布，
80 x 52.5 cm，私人收藏，圖像提供：財團法人陳澄波文化基金會

4. 北師美術館與高美館有相當不同的空間特色，試問「光」展在高美館的展出，將會如何安排空間動線，以打造獨特的敘事架構與觀展體驗？

館：最大的挑戰有好幾項，第一個當然就是把北師原本二、三樓到地下室垂直的空間，轉換成水平的空間；兩個美術館的場地從規模到空間配置都很不一樣，但討論最多的還是〈甘露水〉的呈現。

我想〈甘露水〉在北師美術館透過林老師的精心規劃、昂首於溢滿自然天光的挑高空間的形象，已經深植許多人的印象之中。另一方面，北師的展陳規劃誠如林老師提出的是以同心圓的方式、讓幾位畢業於北師、文協年代的前輩藝術家環繞、注目著〈甘露水〉，似乎暗示某種共時性。但在高美館囿於空間尺幅及光線的控制，無法讓〈甘露水〉裸裎在大廳的自然光中。因而，我們轉以回溯文協時代的台灣藝術家追尋文化自覺的過程，在此如伯欣所言〈甘露水〉成爲問題意識，透過這件作品引導出「台灣文化的啓蒙與自覺」的探問。

蔣：當初選擇以「文協創立與〈甘露水〉」作爲這個展覽的主軸，是作爲展覽的問題意識，而不是一個崇拜的象徵。這件作品在展區規劃中，被列在「生命的恆流」之下，是爲了呼應大正時期的生命主義。談當時日本流行的「文化主義」，如何從內面性的

自我發掘精神性，「人之所以成爲人」的條件到底是什麼？如何創造文化主體的自覺？當時的知識青年都在思考相關問題。

5. 「光」展在高美館展出的獨特意義為何？該展將會如何進一步推進「南方的文藝復興」？

館：2017年高美館在改制行政法人的契機下，我們開始對高美館長期以來聚焦南部藝術家作品典藏所蓄積的充沛能量進行梳理，進而提出「大南方 / South Plus」的新座標，跳脫過往「南部」的地理限制，銜接後殖民觀點下的「全球南方」論述，以強調差異觀點的多元視角、開放的態度爲高美館典藏翻轉出更多的對話可能性。歷經近3年時間的耕耘努力得以在2019年年底完成3樓空間重塑，定位爲「大南方多元史觀特藏室」，推出首展「南方作爲相遇之所」，強調也正式高雄作爲移民城市的開放、包容性格。而去年在疫情突然升級危機中，高美館按部就班推出《泛·南·島藝術祭》，以海洋的流動性隱喻文化的交融、對話，呼應高美館的「大南方」新定位。

2021年臺灣文化協會創立一百週年之際，百年台灣遇見高雄滿百，高美館也完成1樓國際大師特展空間的改造，我們將以此國際級美術館的空間及規格來迎接《光》的作品。《光》能到高美館展出，不僅與高美館正形塑中的大南方新文化自覺緊密結合，展覽中的重要作品更將是南台灣藝術社群及民衆所期待的藝術饗宴。也因此延長「大南方多元史觀特展室」的展覽，藉以輝映《光》探索的臺灣文化啓蒙在南台灣的樣貌，希望也可成爲觀衆看《光》之後的「延伸閱讀」空間。

藉由《光》來到高雄所欲推進的「南方文藝復興」，並非是爲了重啓百年前爲救臺灣於文化凋敝的文藝啓蒙運動，而是爲了傳承自覺精神，是誠如前面所述的大南方新文化自覺，以新視野的座標導航，迎接新時代的挑戰與更大的可能性。



大南方多元史觀特藏室首部曲「南方作為相遇之所」。
(圖片提供：高雄市立美術館)

注釋

- 1 訪談時間 | 2022年4月7日下午2點-3點
- 2 當時解說無聲電影的人
- 3 「組合」的意思就是社會運動團體