

碎片 港

2021 ———> 2022

南方藝評帶動計畫

2021

碎片港

南方藝評帶動計畫

2022

目次

關於碎片港	004
引言 文 蔣伯欣	005
觀察員簡介	006
2021-2022 碎片港計畫觀察報告 文 邱俊達	012

2022

[全球南方]

碎片港：流動聚合的在地實踐 文 蔣伯欣	019
從巴塞爾到高雄——關於南方的幾則變奏 文 吳尚育	023
邊界思考：從藝術家的駐地與移動，談臺東美術（史）的建置工作 文 郭璧慈	027
液態的思維——展覽性論述中的海洋與南方意識 文 陳熾晴	031

[新常態、機制]

一則報告：後疫情南臺灣藝文生態觀察 文 方彥翔	036
後疫情時代藝術報告書 文 張敏琪	043
當藝術進入教育：關於文化部文化體驗教育計畫的一些參與式觀察 文 蔡佩桂	047

[海洋]

「土地的精神」——論陳聖頌繪畫中的繪畫 文 黃志偉	049
海境之南的碎語——灣岸藝術的近海十問（上） 文 邱俊達	054
2022 年臺東藝術事件觀察：以女藝會與金樽海灘駐地生活為例 文 陳沛好	058
追憶似海年華——望安田野鏡中徑 文 劉邦隱	061

[田野小隊計畫]

澎湖田野小隊 文 蔣伯欣、陳熾晴 圖 吳語玟、張致中	068
屏東東港田野小隊 文 黃志偉、邱俊達、張碩尹 圖 吳語玟	076
臺東都蘭田野小隊 文 黃志偉、邱俊達 圖 吳語玟	082

[微藝評]

繪畫的零度：蔡獻友「物裡學」個展的藝術還原 文 吳尚青	088
真實的回返：紀實攝影與當代影像之間的沈昭良 文 楊懸	090
相遇讓復返成為未來——「12% 的天空」作為藝術連線的積極意義 文 陳熾晴	092

土站起來的秘密在水裡在手裡在火裡在夢裡——吳其錚《土偶》的能量煉金術 文 邱俊達	094
召喚混音的號角聲——南方女神逆襲的起手式 文 邱俊達	096
當碎片成為事件——「未抵達的模糊——眼蟲計畫」的修補美學 文 邱俊達	098
當代藝術與當地的互動——「以北海道藝術家之眼」為例 文 蔡宗祐	100
過度認真但還保有天真——關於《像素延伸——陳姿尹個展》 文 蔡宗祐	103
錄像作品拍出了什麼？ 文 蔡宗祐	106
被觀看的年老 文 張敏琪	108
神聖靈光，當代蛻變 文 張敏琪	109

[觀察員會議及論壇側記]

碎片港 Shatter Port 2022 第一次線上觀察會議 文 張碩尹	111
碎片港 Shatter Port 2022 第二次線上觀察會議 文 張碩尹	116
碎片港 Shatter Port 2022 第三次線上觀察會議暨成員實體交流 文 張碩尹	119
碎片港 Shatter Port 2022 第四次線上觀察會議 文 張碩尹	122
「2023 碎片港論壇——全球南方、新常態、海洋、機制、邊緣」論壇側記 文 張碩尹	126

2021

[碎片港在地論述文選]

試論美學特異性的失去，嗯這是不那麼在地的在地論述 文 簡子傑	131
十字路口——對 2021 臺南新藝獎的一種觀察 文 李書旆	134

[微藝評文選]

記 2021 年臺南藝博會 文 李書旆	139
沒有細節的刷痕 楊寓寧的繪畫 文 蔡宗祐	141

[會議及論壇側記]

2021 碎片港會議紀實 文 張碩尹	144
論壇「論述之後——在地書寫與平台實踐」活動側記 文 吳尚育	147
碎片港——南方藝術生態觀察論壇紀實 文 黃微芬	152

2020-2023 焦點觀察

160

關於碎片港

「碎片港—南方藝術生態觀察計畫」（簡稱「碎片港」）是由臺南的臺灣藝術田野工作站（Taiwan Visual Art Archive, TVAA）於 2021 年發起，以藝術評論為核心，「建構對話平台」與「發展串連合作模式」為方法，實踐此種平台模式之於當前藝文生態可扮演的服務與未來生態建構的角色。歷經一年耕耘、疫情影響、調整與檢討後，第二年將加入「關鍵觀察」與「智庫」概念，藉此得已更清晰且深入描繪南方藝文生態之發展，及至驅動與落實專業服務之能耐。

本計畫的發起，係鑑於當前藝評生產平台大多集中於臺北，論述觀點亦多屬臺北中心視角，長期下來，不僅導致論述觀點的均質化，亦抹消了地方藝文生態所具有的差異性與獨特性。因此，本計畫意圖通過世界主義（cosmopolitanism）的藝術評論書寫理念，打破地緣政治的框架，翻轉「中心—邊緣」的二元論刻板操作，建構「藝評書寫—論述實踐—機構串連」全生態系式的專業書寫平台。

2021 年，計畫起始階段通過 10+2 模式——10 位跨世代觀察員+2 個南部民間藝術機構¹——邀集夥伴並運用 TVAA 長年合作經營的藝評網站「觀察者藝文田野檔案庫」（2011-），一同展開跨區域的藝文生態觀察、撰評與公開對話，為當代藝術重要的展演事件進行紀錄、建立檔案、捕捉藝術實踐在不同社會背景和地方紋理中所產生的複雜性和影響力，籌建注重多元、實驗與陪伴的專業藝文服務平台。

歷經一年的操作、實驗以及對「南方藝評」之定位、核心價值以及實踐模式的展開，本年度擬在此基礎上持續進行調整與推進，發展為 16+2 模式，包含 16 位觀察員+2 個持續合作之民間機構²，以此聚焦觀察主題，累積在地論述與檔案，扮演專業服務平台角色，進而尋得世界主義下在地藝術生態系在全球城市文化語境中的座標。

[1] 2 個合作之民間機構為臺南絕對空間以及高雄新浜碼頭藝術空間；2021 年 10 位觀察員為許遠達、李書旆、蔣伯欣、簡子傑、蔡佩桂、邱俊達、蔡宗祐、王瑀、施友傑、陳沛妤。

[2] 2022 年 16 位觀察員為 13 位核心觀察員蔣伯欣、邱俊達、蔡佩桂、黃志偉、李書旆、張敏琪、劉邦隱、方彥翔、吳尚育、郭壁慈、陳熾晴、陳沛妤、蔡宗祐；3 位一般觀察員簡子傑、許遠達、施友傑。

引言

文 | 蔣伯欣 | 臺灣藝術田野工作站發起人、碎片港計劃發起人

「碎片港」是新冠疫情期間在臺灣藝壇聚合成的事件性群體，並不標榜為藝術運動，不刻意組織為團體，也不成立實體的空間，甚至避免形成固定方式的運作機制，盡可能以隨機流動的集合方式，自然形成積累性的論述平台。

近兩年，在全球地緣政治的劇烈變動下，臺灣藝術界因疫情的隔離，將全球性內卷化為在地性的重新組裝，建制化的藝文生態在疫情衝擊下經歷了劇烈的變動，碎片港計劃則是希望盡可能以非建制的自由方式，將近年藝術生態面臨的瓶頸、挑戰與危機，透過在地觀察與田野踏察，提出幾種批判性的思考路徑。

疫情作為某種隱喻，強制中止、懸置了慣常的知識生產模式，逼使我們在封城、隔離的恐懼中改變。QR Code 和實名制的足跡疫調，再次肯認了社群媒體匿名的合法性，在演算法的治理下，感性經驗被控管審查，大數據生產窺視的慾望消費，刺激流量獲益，智慧型手機也加速影像訊息的交換，增強了記憶的外部化。點擊率和流量計算成生命樣態的新的「真實」，人也被設定或生產為新型態的「人設」或「元人」（meta human），加速生命政治進入例外狀態，經歷新的主體化，生產新的地方性。

「後疫情時代」藝術知識更形碎片化，英雄、盟邦、律法、正義、道德等意識形態的碎片四散，大量的策展、創作走向線上，評論也彷彿成為數據串流沖積而成的某處港灣。碎片港便是在數據串流下偶然沖積而成的自由港，形成一處不被演算法治理、不受匿名串流操控的心智所在，這本集子便是在無特定目標、不追求潮流的原則下集結而成的庇護所，感謝所有成員和協助的夥伴，期待在未來的書寫行動中，一起繼續前行。

觀察員 簡介



蔣伯欣 Chiang Po Shin

臺灣藝術田野工作站發起人
Founder and director of
Taiwan Visual Art Archive

發起人 | 2021 | 2022

臺灣藝術田野工作站發起人。近兩年編著：《另一個故事：臺東美術再探》、《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗1992-1997》、《地域性的子午線：菲律賓與臺灣的藝術史書寫與當代文化策展》等。策展：「所在：境與物的前衛藝術 1980-2021」等。



邱俊達 Chiu Chun ta (Yves)

Assistant Professor of Department of
Education and Futures Design, Tamkang University
淡江大學教育與未來設計學系專任助理教授

發起人 | 2021 | 2022

國立臺南藝術大學藝術創作理論博士。長期關注當代策展、地方設計美學、研究基礎創作相關課題，近年重要經歷有2019麻豆糖業大地藝術祭、移動聚落—2021雲嘉嘉營視覺藝術連線、12%的天空—2021雲嘉嘉營視覺藝術連線、供時代—2022社大公共性博覽會。



蔡佩桂 Tsai Pei Kuei

國立高雄師範大學跨領域藝術研究所專任副教授
Associate Professor of Graduate Institute of Transdisciplinary Art,
National Kaohsiung Normal University

2021 | 2022

國立高雄師範大學跨領域藝術研究所副教授兼所長、Courtauld Institute of Art, University of London藝術史博士。將藝術視為思維與實踐的精練之道，也是一種人與人、人與物的連結技術，而書寫、策展、教育等皆為方法。最近書寫如論文〈文創時代的藝術生產：陳界仁、曹斐與安迪·沃荷〉、專書《藝術的故事：從獎出發所看到的臺灣當代藝術，以及周珠旺、倪祥的故事》，策展如「大譜普市：一座偉大城市的技術指南」、「高雄獎夢幻隙與四道戰帖」，教育如「中等教育的100堂夢幻美好藝術課」計畫、「大文創家桌遊」等，關注著藝術的社會效力與廣義生態。

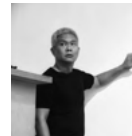


黃志偉 Huang Chih Wei

崑山科技大學視覺傳達系副教授兼系主任暨所長
Associate Professor & Chair of Kun Shan University
Department of Visual Communication Design

2022

朋友們都叫阿偉或叫偉哥，現為崑山科技大學視傳系專任副教授，也是東港七角頭驛班，從事藝術創作、藝評和策展，出生屏東東港，高中留學臺北，大一點後留學比利時約8年，返國後回鄉居住，被久違的魚腥味故鄉味所吸引，開啟10多年的畫魚肉的繪畫創作，畫了一堆肉花花後，近年的創作轉身跳躍到東港地方的民俗信仰文化—迎王祭典裡，試圖從回返民間、常民藝術與祭儀中，探索生命生活底層最真實的記憶情感、地方知識與現當代藝術表現的關係與可能性，現階段還在這路上努力學習探索中……



簡子傑 Jian Tzu Chieh

國立高雄師範大學美術學系專任副教授
Associate Professor of Department of Fine Arts,
National Kaohsiung Normal University

2021

生於臺北，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士。曾任《典藏—今藝術》資深主筆。並於北部兩所藝術大學兼課多年，現為國立高雄師範大學美術學系專任助理教授。



許遠達 Hsu Yuan Ta

國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究所專任助理教授
Assistant Professor of Master Program in Art History,
Criticism and Cultural Relics, Tainan National University of the Art

2021

1973年生於臺灣宜蘭，目前生活工作於臺灣臺南，現為國立臺南藝術大學藝術史學系助理教授兼臺灣藝術史暨檔案研究中心主任。

研究領域著重於臺灣當代藝術評論、臺灣美術史、臺灣雕塑、攝影評論研究及臺南地方美術史研究，曾策劃「關境—烏山頭藝術部落田調」（2004）、「甜吻吻—蕭壠國際當代藝術節」（2016）、「起駕回鑾—主體現形」（2016）、「自成徑—臺灣境派藝術」系列一至三（2018-2019）、「TAKAO·臺客·南方 HUE：李俊賢」（2021）、「所在：境與物的前衛藝術 1980-2021」（2021）與「定神：蒲添生臺灣頭人巨帙」（2023）等關於臺灣藝術史相關展覽。

李書蒞 Li Shu Pei

2021

國立高雄師範大學美術學系兼任講師
Lecturer of Department of Fine Arts,
National Kaohsiung Normal University

臺南人。國立高雄師範大學美術學系碩士、臺灣師範大學美術學系博班研究。臺南應用科技大學美術學系、國立高雄師範大學美術學系兼任講師。專長為藝術心理學、臺灣美術史、西方現當代藝術史、群性藝術學。目前致力於當代藝術觀察及知識的在地化活動。

張敏琪 Chang Min Chi

2021

獨立研究者
Independent Researcher



巴黎高等社會科學研究院美學博士。學術專長為視覺文化研究、藝術史與美學理論。目前個人研究關注於藝術與社會運動、藝術與語言、攝影美學研究。學術作品散見於《藝術評論》、《現代美術學報》、《清華藝術學報》等。

劉邦隱 Liu Pang Yin

2022

國立高雄師範大學跨領域藝術研究所研究生、資深工業設計師
Graduate student of Graduate Institute of Transdisciplinary Art,
National Kaohsiung Normal University, Senior Industrial Designer



資深跨域從業者，歷來於設計、教學、策展和地方創生翻滾。目前專注於環境藝術與相關議題研究，為高師大跨領域藝術研究所研究生，期待在學術研究與社會實踐之間找到更多交集與結合。

方彥翔 Fang Yen Hsiang

2022

策展人、藝評與藝術作者
Curator, Art Critic and Writer



1981年生於臺灣臺北。從事當代藝術策展、評論、書寫與創作等工作，關注於當代策展與書寫工作作為當代社會創造性媒介的可能性。

吳尚育 Wu Shang Yu

2022

臺灣藝術田野工作站研究員
Researcher of Taiwan Visual Art Archive



畢業於國立臺南藝術大學藝術史評與古物碩士班，主要關注全球南方理論、現當代美術館批判實踐。近年執行臺東美術研究，擔任《另一個故事：臺東美術再探》執行編輯。

郭璧慈 Kuo Pi Tzu

2022

臺東美術館專業助理
Contract Staff of
Taitung County Government



國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論碩士，目前任職於臺東美術館，負責典藏及研究等業務。

陳嬾晴 Chen Yen Ching

2022

新北市美術館籌備處專案人員
Project Staff, New Taipei City
Art Museum Planning Office



國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論碩士畢業，曾任高雄市立美術館典藏部專案研究助理、《藝術觀點ACT》編輯，參與策展高美館「寓懷的行板：劉生容研究展」、「民・間」、「感知棲所——關鍵典藏2019-2020」。

陳沛妤 Chen Pei Yu

2021 | 2022

影像與當代藝術評論人
Film and Contemporary
Art Critic



現為獨立藝文工作者，觸及藝評、攝影、藝術行政、展覽助理等相關執掌，興趣廣泛海納科技藝術、影像藝術、電影理論、萬物有靈的史料、動植物與人的關係、跨國文化交流、南太平洋航海探險、印尼電影與當代藝術等。2012年、2013年臺北數位藝術節數位評論獎得主，獲2020年第三屆「現象書寫—視覺藝評」專案補助。畢業於臺南藝術大學動畫與影像美學研究所（影像美學組）。



蔡宗祐 Cai Zong You

2021 | 2022

臺灣師範大學美術系繪畫組博士
Ph. D of Department of Fine Art,
National Taiwan Normal University

臺灣嘉義人。畢業於臺灣師範大學美術系創作理論博士班、臺南藝術大學造形藝術研究所，現居住於臺南，以繪畫作為主要的創作形式。沒有受過書寫系統訓練，純粹是從閱讀中與書本對話及創作者對藝術對作品的問題提問的累積，而後因為想為自己的觀點發聲，對某些藝術現況不滿，開始嘗試寫作，目前偶爾在臉書發表文章評論。

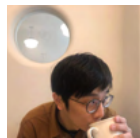


王瑀 Wang Yu

2021

自由文字工作者
Freelance Writer

彰化人，長期生活於臺灣南部，認為自己的正職是貓咪監護人，目前罐頭的經費來源為生產藝文相關報導、評論等文字。曾獲鴻梅新人獎（藝術評論組），擔任過2020 C-LAB「CREATORS計畫」年度觀察員。



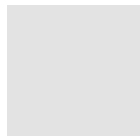
施友傑 Shih Yu Chien

2021

國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班研究生
Graduate Student of Master Program in Art History,
Criticism and Cultural Relics, Tainan National University of the Art

目前居住與生活在臺南，曾任《藝術家》雜誌南部特約記者，長期參與臺南地區的藝文活動與發展。專長為藝術史研究、評論書寫，並經常關注臺灣當代策展等議題。

計畫團隊

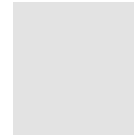


鄭雯仙 Cheng Wen Hsien

2021

佐佐目藝文工作室負責人
Principal of Ocular Studio

國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士。自2011年11月起成立佐佐目藝文工作室至今，深耕臺南在地當代藝術發展脈絡的梳理於網站平台發聲，並投入田野調查，以成果文件展示以及獨立出版專書等方式，著力以檔案資料庫概念建構臺灣藝術發展研究史料資源共享平台。2020年4月籌組研究團隊，成立「臺灣藝術田野工作站」。

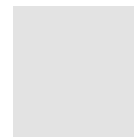


黃微芬 Huang Wei Fen

2021

國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班研究生
Graduate Student of Master Program in Art History,
Criticism and Cultural Relics, Tainan National University of The Art

曾任媒體記者。近年參與執行的研究計畫及展覽包括「技術與藝術的生活實作計畫」（佐佐目藝文工作室，2020）、北師美術館「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」展覽（2021）、「臺灣畫廊展覽史委託研究案（第一、二期）」（2021、2022）。長期關注地方文化保存及藝術發展，現正執行「技術與藝術的生活實作計畫」、「臺南文化中心四十年調查研究案」。

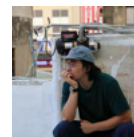


黃韶安 Huang Shaoan

2021

碎片港觀察員
Observer of Shatter Port

生於臺中。日本京都藝術大學（原京都造形藝術大學）當代藝術及國際策展研究所畢業。對臺灣現當代藝術發展在東亞及東南亞區域間對話關係感興趣，曾任上海當代藝術館策展助理，上海藝倉美術館展覽暨教育組經理。

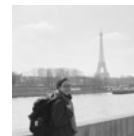


張碩尹 Chang Shuo Yin

2022

國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班研究生
Graduate Student of Master Program in Art History,
Criticism and Cultural Relics, Tainan National University of the Art

目前生活於臺南，近年持續為網路平臺撰寫展覽專文及報導，近期擔任包含「狀態：迷迷」（2022）、「境南119」（2021）、「The Wind of Change, Sounds of Taiwan Clay 國際陶瓷交流巡迴展」（2021）等展覽策展團隊。



吳語玟 Wu Yu Wen

2022

臺灣藝術田野工作站行政專員
Administrative Specialist of
Taiwan Visual Art Archive

畢業於臺南應用科技大學七技美術系。曾擔任「南方作為衝撞之所」高雄市立美術館專題委託研究案助理（2021），也曾任「新北市展覽史專書內容編撰暨檔案資料蒐集及建置委託專業服務案」專案助理、新北市美術館《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗》（2022）執行編輯。

2021-2022 碎片港計畫觀察報告

文 | 邱俊達 | 淡江大學教育與未來設計學系助理教授、碎片港計畫發起人

「碎片港—南方藝術生態觀察計畫」是由臺南的臺灣藝術田野工作站(TVAA)於2021年發起，以藝術評論為核心，「建構對話平台」與「發展串連合作模式」為方法，期建構「藝評書寫—論述實踐—機構串連」全生態系式的專業書寫暨實踐平台。

計畫的發起，鑑於當前藝評生產平台大多集中於臺北且多屬臺北中心視角，導致論述觀點均質化，抹消了地方藝文生態的差異性與獨特性。因此，計畫意圖通過世界主義(cosmopolitanism)的書寫理念，打破地緣政治的框架，翻轉「中心—邊緣」的對立，以真實回應當前與未來藝術生態之發展。本文先就南部藝文生態近十餘年來變化進行簡要梳理，再闡述計畫推動兩年之情狀以及未來將持續改善與發展之方向。

南部藝文生態的兩階段轉變

臺灣南部藝術生態近十年的轉變，大抵可以兩個階段闡述。第一階段是在2010年前後，在新一批藝術替代空間/機構的興設下，如臺南的海馬迴光畫館(2009-)、草埕文化藝術工作室(2011-)、駒空間(2012-2018)、絕對空間(2013-)、臺南藝術公社(2015-)等，在高雄則伴隨駁二藝文特區的發展而進駐的未藝術(2008-)、火腿藝廊(2004-2017)、伊日藝術(2014-)等，加上中青世代策展人、藝術家在南部積極奔走，不僅為地方注入大量活力，年輕、重視「團戰」的經營者，亦發展出高行動力的串連、支援的互助網絡，構成南部藝術生態有別於九〇年代尋求藝術展演的集結，而是活用社群媒體開展即時行動的游擊社群。

隨著整體藝文環境、政策走向(重建臺灣美術史(2017-)、新南向政策(2016-))、機制(獎項、藝博會)的變化，官方機構或是轉型(高雄市立美術館、屏東美術館)，或是開館(臺南美術館(2019-)、嘉義美術館(2021-))，積極投入地方美術史、關鍵典藏以及在地論述的建構工程，如高美館的「大南方計畫」(2019)、屏東美術館「未來潮」(2020)等；相較之下，民間機構則在年輕世代的進入(臺南節點(2019-)、颯鼠(2019-)；高雄河南八號(2019-2021)、萬事屋(2019-2022)、噪山(2021-)以及主理人的交替中，愈趨走向複合多元的經營形態，如通過國際駐村、藝術評論培力、大學合作等來開展國際視野與地方關懷。此外，像新濱碼頭「Free Open Day」快閃展演、「颯鼠」性格化的潮店模式、海馬迴藝工隊與松果體操隊的計畫，都以靈活的經營策略回應藝術生態的轉變。

在此進程中，社群網絡再次開始鬆動和重組，並反映著年輕世代的價值觀、藝術實踐觀念以及合作思維的改變；另一方面，藝術評論的角色持續被重新定義，從過往運用理論資源闡述藝術作品之表現與美學內涵的評論者、詮釋者，逐漸轉變為著重現象觀察、藝術交往、脈絡分析與多元方法的文化研究者，乃至在文字之外，通過策展和其他面向開展積極實踐的行動者。「碎片港」作為回應上述變化而生的計畫，希冀以藝術評論為本，以建構對話平台為旨趣，通過觀察、書寫、對話、論述來串連臺北之外的藝術空間和藝文工作者，一同展開在地藝術生態的觀察書寫，形繪臺灣當代藝術的多元面貌。

碎片港的啟動與運作

本計畫參考如台新獎觀察以及坊間主流藝術刊物所反映的觀察機制、評論方法以及論述價值後，以兩年期進行規劃，以利階段式推進與滾動式修正。第一年(2021)以建立核心聯盟夥伴、凝聚共識與願景、實驗平台運作效益為主；第二年運用第一年之累積，通過「關鍵觀察」來深化視野，並發展多媒介(專刊、社群媒體、影音媒體等)呈現與推廣，以實現專業服務平台之效用。

機構聯盟與觀察員邀約

計畫之初，團隊通過「10+2」模式——10位跨世代(20~40餘歲)觀察員+2個南部民間藝術機構——邀集夥伴，並運用TVAA長年合作經營的藝評網站「觀察者藝文田野檔案庫」(2011-)，一同投身於南方藝術生態的觀察。第一年觀察員為許遠達、李書旆、蔣伯欣、簡子傑、蔡佩桂、邱俊達、彼勇·依斯瑪哈單、蔡宗祐、王瑀、施友傑、陳沛妤；第二年開始擴增為「16+2」模式(16位觀察員+2個民間合作機構)，新邀7位觀察員黃志偉、張敏琪、郭璧慈、方彥翔、陳熾晴、劉邦隱、吳尚育，並區分為核心觀察員以及一般觀察員，前者深入參與計畫會議、論壇和書寫；後者則以自由觀察撰稿為主，動態性地捕捉藝術表現在不同社會背景和地方紋理中所產生的複雜性和影響力，為當代藝術重要的展演事件進行紀錄、建立檔案，呈現在地論述的多種面向以及內涵。

合作之民間機構為臺南絕對空間以及高雄新濱碼頭藝術空間，提供計畫在軟體(觀察員推薦)與硬體(活動空間、經費等)的部分支持，以填補運作資源上的不足。此合作模式作為原型，亦期待未來能與更多關注生態觀察與在地論述之公部門和民間機構合作，建構計畫之智庫角色以及多元管道的近用服務。兩年間參與之觀察員，共有27位，來自臺東、屏東、高雄、臺南、臺中與臺北，兩年間在「在地論述」、「微藝評」、「會議紀實」、「論壇側記」、「年度觀察報告」等共產出近50篇。

觀察、稿費與發表機制

計畫初始設定之觀察場域係以臺南和高雄為主，外延至嘉義和屏東。不過，在實際進行時，不免感受到自我受限，因而擴大為「臺北之外」的藝術生態觀察。觀察員每兩個月進行一次觀察員會議，分享、交流各自觀察的「關鍵字」以及展演活動，相關討論內容則整理為「會議紀實」文章。書寫設定上，分為「在地論述」（2000字）、「微藝評」（500字）、「深度訪談」（2000字）等，以及為回應藝評書寫嚴峻的現實問題——稿費過低，以3元／字提供相對平衡的稿酬。以及，為促進觀察員多樣化的交流形式，後來再增加「田野小隊計畫」，赴澎湖、屏東與臺東等地踏查、跨領域對話以及創意田野筆記書寫。此外，每年的碎片港論壇作為年度觀察與在地論述書寫之重點發表活動，亦整理為「論壇側記」文章。這些文章在計畫運作期間陸續刊載於「觀察者」網站，並通過兩年一期編輯專刊，以紙本以及網站雙平台呈現。

2021年：疫情下的自由觀察

計畫啟動時，新冠疫情的爆發約已一年，看似獲得控制，沒想到四月再度爆發「Alpha 變種病毒株」大範圍感染，許多展演活動被迫終止或取消，計畫遂調整為自由度較高的進行方式，觀察員依自身興趣進行，並在每月的觀察員會議中交流，最後以論壇分享「在地論述」書寫。

第一年論壇共舉辦兩次，第一次是2021年一月的「論述之後——在地論述與平台實踐」，旨在討論碎片港不只是單純的「藝術評論書寫」計畫，而更重視「在地論述」的工作以及「平台實踐」的角色。2021年十一月舉辦第二次「碎片港論壇：南方藝術生態觀察論壇」，以「流動的在地」、「風景與地方性」、「機構與機制變遷」三大主題進行觀察報告。

「流動的在地」有年輕藝評人施友傑因身兼藝術行政之職，便以此視角描繪南部藝術空間的在地意識與實踐的嶄新集結，特別是地方介入論述下，如何真誠「面對地方」的提醒；邱俊達試圖通過策展、評論以及所參與新濱碼頭事務的推動，來試論一種灣岸藝術與邊界美學的思考和實踐框架；「風景與地方性」有許遠達以「再寫生」為題，通過藝術史的視角探討風景繪畫與寫生的關係，以及藝術家李俊賢的實踐；「機構與機制變遷」有簡子傑從自己作為外來者、赴高師大美術系任教的身分，轉寫他對新濱碼頭藝術空間在年輕一代接手經營後的情況；蔡佩桂對高雄中生代藝術團體魚刺客在「建軍跨域基地藝術村」之進駐與發展出的特殊性進行探討，並對因空間拆除而需遷移之事件進行整體藝文生態的反思；另一位同兼藝評與藝術行政工作的年輕藝

評人王瑀，則以空間經營與執行者的位置與簡子傑的觀察做出對話式的回應。

此外，反映觀察員自身關注的主題，蔣伯欣以一種哲學思考提出「元人」（mate-person）的概念，回應當代科技發展以及新常態下藝術生態與生命政治的複雜交織；陳沛好以當代工藝為主題，結合自身擔任助理的經驗，探討工具與當代藝術的未來連結。鑑於展演減少或不易觀察的狀態，蔡宗祐數篇微藝評稍稍補足了這方面的欠缺。他從藝術家的位置出發，從中點出創作技術、美學概念以及地方文化的多種辯證。

2022年：開放聚焦的觀察機制

歷經一年多的草創期，以及疫情造成的混亂與重整，在第二年計畫中，團隊試圖以開放聚焦的運作機制來調整第一年多樣但發散而不易對話的問題。這包含設定「關鍵觀察」的四個主題，並以召集人制來邀集觀察員和凝聚小組以及書寫方向，乃至以田野小隊發展共同田野的經驗、對話以及創造性的書寫實踐等。此外，悉心整理的會議側記以及論壇側記，結合觀察員文章的閱讀下更能突顯各人的長期關懷。

四個關鍵觀察

本年度共有16位核心觀察員，參與四個關鍵觀察主題：「全球南方」、「新常態」、「機制」以及「海洋」，而因觀察員在過程中方向的調整，最終論壇以「3個關鍵觀察＋1個外掛主題」整合來呈現，以下個別說明主要內容。

全球南方

召集人蔣伯欣以「碎片港：流動聚合的在地實踐」來闡述全球南方觀念所關注的「在地」發展與「美學政治化」、「政治美學化」的關係，並通過藝術史的視角來爬梳「南方意識」，結合「光——臺灣文化的啟蒙與自覺」以及「狂八〇」等展覽所帶出的「跨地域主義」之在地實踐的某種多邊方案。吳尚育以「卡塞爾到林邊：幾則南方的變奏」將他參訪「documenta 15」獲得的啟發，特別是一種「不為目的的相處過程（nongkrong）」的美學，結合屏東東港和林邊的田野踏查以及「盪——吳瑪俐個展」的觀察，闡述幾則南方的變奏。陳熾晴以「液態的維度——展覽性論述中的海洋與南方意識」探討液態現代性與海洋和南方意識的關係，特別是在不同的展覽實踐所形塑知識模型的路徑。郭璧慈「邊界思考：藝術家的移動與駐地，和地方美術的建置工作」從自身任職於臺東美術館之角度出發，闡述臺東之地理和歷史特質，以及在當代的地景藝術策展中如何透過移動、重組和再敘述進行解殖，進而產生平衡內在南方的力量。

新常態與機制

召集人方彥翔以「一則報告：後疫情南臺灣藝文生態觀察」討論臺灣疫情影響下南部臺灣藝文生態的過渡狀態，以不同案例觀視藝術家／團體／單位如何將自身實踐回應此「新常態」，並在更深層面和更廣義的藝文生態交織，想像與探討朝向一種以南方角度的生態學思維如何可能。張敏琪以「後疫情時代藝術報告書」分析 Covid-19 所催生了的疫情下的藝術展演，特別以社群平台 IG 與網頁上運作「新冠美術館」為例，呈現疫情相關的種種創作，並反思處在某種平行時空的臺灣的現象。在機制部分，蔡佩桂以「當藝術進入教育：關於文化部文化體驗教育計畫的一些參與式觀察」分析其近兩年擔任「文化部文化體驗教育計畫」南部地區召集人與推動過程中，看見部會之間的串連與合作的困難、矛盾，以此反思立意良善的「美感教育」與「共創」積極落實的可能性。

海洋

召集人黃志偉以創作者的位置探討蕭勤獎藝術家陳聖頌的創作美學，他在「土地的精神：論陳聖頌繪畫中的繪畫」分析陳氏自 2004 年革除現當代潮流意識迷思，重新回到繪畫、重新回望土地，並以雲嘉南沿海地區風景光色所表現與探索的繪畫性問題。邱俊達延續灣岸藝術與邊界美學的討論，並以「海境之南的碎語——灣岸藝術的近海十問（上）」質問海洋文化、海洋意識與禁海令和近海渴望的關係，並試圖懸置未成熟的灣岸藝術論題，回返到基進的近海十問，以此思索在地論述的建構課題。陳沛妤駐地臺東金樽數月，以此深入參與展覽活動和進行影像紀錄，她從這一位書寫女性創作者所展現的一種海洋包容性的特質。劉邦隱因計畫與團隊赴澎湖望安島針對藝術進駐之可行性進行田調，在「追憶似海年華——望安島田野調查報告」中他紀錄了對田調工作的種種反思性思考，以及對藝術進駐作為連結人與環境、創造共同生活經驗、促進社區互動的期許

觀察plus—邊緣性

今年論壇除了觀察員發表，亦加入十八位修習蔡佩桂所開設「批判性影像閱讀」課程之研究生參與發表，共同針對「邊緣的肖像·肖像的邊緣」進行主題探索與作品分析。「相對於主流的、一般的那些人物如何被生產為影像，而這些影像如何描繪對象的意義而擴張肖像的邊界？」（主題介紹），研究生分別以何孟娟《魏斯貝斯公寓》、Rineke Dijkstra 海邊系列和李毓琪《幼小者》、張乾琦龍發堂主題《鍊》、何經泰《都市底層》、「2022 看見跨性別攝影展」、楊登棋的《婚紗照》、姚紅《間隔一隻斑馬的時差》、張夏翥《下好離手》、網紅藝術家 John Yuyi、張辰申肉身計畫《輪迴》、滯留島舞蹈劇場、汪曉青《母親如同創造者》、法國藝術家 JR 的塗鴉、許家

維《神靈的書寫》、Thomas Struth《New Pictures from Paradise》系列、陳擎耀的創作等，來探討影像生產、性別、媒體與身體之主題，展現出年輕藝文工作者豐富、多元且獨特的論述觀點。

此外，這一年度不再受疫情影響，微藝評除了蔡宗祐的持續書寫，吳尚青、楊懸、邱俊達、陳熾晴亦投入這方面的生產；新增的田野小隊計畫，更豐富了實踐上的豐富性、實驗性和平台性。

小結

碎片港運作兩年下來，著實展現出對南方藝術生態觀察的多樣性，也在相對自由的機制中，觀察員為自己的長期關懷乃至行動方針進行書寫，不為當前潮流、獎項提名和雜誌主題而寫。一個在地論述的產生，仰賴深入的在地思考、理論轉譯以及長時間的研究工作，對一些觀察員而言，兩年時間的觀察書寫僅是起頭，需要另一個兩年甚至更久的時間來持續在主題上深耕。

此外，微藝評與田野小隊的工作模式，回應的當前與未來藝評的某種樣態：對資訊的掌握、發布與回應的即時性，以及從文本與作品形式的美學分析轉向跨領域踏查交流和對話的學習。以本次田野小隊為例，蔣伯欣召集的澎湖踏查，集合藝術史、藝術家以及地方青年共同進行，形成彼此的相互刺激；黃志偉召集的屏東和臺東踏查，更將藝術家的生命故事、信仰、風土的影響以及實踐計畫帶向大家面前，使得所謂的藝術生態不僅是一種觀看和言說，更是身體的介入與感知的銘刻。此外，團隊在「焦點觀察年表」的編輯中，除了針對觀察員在會議以及書寫中論及的展演活動和事件，也呈現相關的藝術實踐如策展與論壇的策劃，突顯當前與未來藝術評論的多元角色。

「碎片港」以藝術評論為核心，「建構對話平台」與「發展串連合作模式」為方法，期建構「藝評書寫—論述實踐—機構串連」全生態系式的專業書寫暨實踐平台。這一使命絕非僅僅兩年可達成。因此，團隊需要通過更加積極的串連與觀察行動，來展現平台之特色與能量，邀請更多夥伴加入。在今年論壇中，18 位研究生的參與以及對這一計畫表達興趣的回饋，都讓團隊深刻感受到當代藝術評論必須「平台化」以觸及、影響、連結更多面向，進而跳脫出單獨思辨的文字與思想工作，真正成為事件的觀察者、回應者、對話者乃至行動者。這不僅是藝術評論的未來，更是藝術未來行動的一環，持續與永續地流動聚合的在地實踐。

碎片港：流動聚合的在地實踐

文 | 蔣伯欣 | 臺灣藝術田野工作站發起人、碎片港計劃發起人

#地方性

#流動

#美學政治

#跨地域主義

從本土到全球，疫情下的臺灣當代藝術經歷地緣政治、展演媒介等結構性的改變，當代策展呈現朝向「在地」發展的幾種現象；其一，以南方意識重估本地前衛的美學與政治；其二，美術館回溯解嚴後本土化的邊緣抵抗，探討地方性的在場與缺席；其三，從「此時此地」到「跨地域主義」：當代性成為時空調度的多邊方案。「碎片港論壇」匯集上述議題的展覽與檔案，將反轉前衛對未來烏托邦的許諾，直面現時的廢墟與碎片，提出在地實踐的可能趨向。

以南方意識重估本地前衛的美學與政治

對體制的思考，2022年「狂八〇：跨領域靈光」展的提出，引起藝術界廣泛熱烈的論議。但就公立美術館力圖回溯當代藝術發展而言，可看到策展人對於建構臺灣前衛藝術運動史觀的可貴企圖，尤其在近年藝術生態的建制化與商業化愈發明顯之時，更凸顯此展的特殊性。展覽內容中，美術館與前衛運動的關係再次被提出，也剛好與當下的生態現象頗有呼應之處。

前衛運動史觀的重探，可謂近兩年美術館的重點趨向。「狂八〇」展的前期研究計畫來自文化部提出「重建臺灣藝術史」計劃，同樣的政策脈絡下，另有國美館在2021年有「所在：境與物的前衛藝術」展，北師美術館則有「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」（以下簡稱「光展」），皆有重探歷史前衛與新前衛史觀的企圖。

雖然光展因《甘露水》的出土在媒體宣傳上相當成功，卻因此過度聚焦於神話性與傳奇性，忽略了原初此展的想定：即以《甘露水》作為問題意識，從參與臺灣民族運動早期座談的黃土水出發，考察前輩藝術家如何思考美術與社會、從而產生前衛的概念。「光展」的策展是希望透過檔案與作品的並置展示，還原1920-30年代臺灣前衛運動的美學政治語境。然而媒體所見的報導，卻是將《甘露水》單獨抽離出來，從而將一整個時代的抵抗語境，打造成某種「政治美學化」的靈光，未見評論提及「光展」策展特別提出的抵抗主體，較為可惜。

美術館回溯解嚴後本土化的邊緣抵抗

抵抗性的缺席，在「光展」巡迴到高雄市立美術館時，較能完整呈現原初的設定。策展論述引用葛蘭西在〈南方問題〉及相關論述提出，相對於北方的帝國主義與資本主義，南方須以意識形態的陣地戰，進行領導權的鬥爭，追求主體的解放。於是，高美館的策展重新梳理、全面展開抵抗語境，盡可能降低神聖化的視覺語彙，並擴大前衛設計與攝影等實踐。

與西方前衛運動不同，美術館對於臺灣前衛運動而言，屬於批判性的建構（催生並監督）而非直接搗毀的對象。這兩年，可從國美館「島嶼溯源」展（「臺灣計劃」的回顧、高美館的「南方作為衝撞之所」到屏東美術館「南方女神的逆襲」等展覽清楚看到：解嚴初期的藝術家曾經從邊緣出發，以地方美術館或縣市文化中心為基地，展開探索在地性的行動。1990年代的美術館，曾被許諾為某種進步的烏托邦，藝術家企圖以「現代」或「本土」為名，用美學的感性力量，來解構保守的藝術威權。

相對於此，21世紀以來的藝術機制，愈發建制化的情況下，愈朝政治導向的操作，創造人流與金流（帶動地方消費），開發打卡熱點的奇觀社會。近年來，各縣市如雨後春筍般爭相舉辦的地方藝術季，雖然大多標舉「全民」美學，形式也不再是傳統媒材，然而裝置、地景、新媒體、互動性的沈浸式策劃，卻經常充斥著地方符碼的媚俗再現。

從「此時此地」到「跨地域主義」的異質事件

在今日全球性當代藝術的語境下，「地方性」有如歡樂遊戲的符碼，尋求更多關係性的連結，也快速被編入「本土」敘事中。尤其在全球疫情下，更依賴社群網路、線上集結的新常態，「複製一貼上」加劇了「語境化」與「再語境化」的更迭，政治機制則更快速運用藝術，在各地複製貼上政治美學化的活動。於是，我們可以看到全國各地興起大量重複的地方藝術季，一次性（甚至一晚）的耗盡數百萬（甚至千萬）預算，展出模式卻是高度的同質化。

當疫情封鎖國家邊境、暫時中止國際交流，以地方繁榮進步為名的藝術活動，似有加劇的趨勢。疫情期間，國家框架（無論是「國際」或「全國」）皆間接強化了「此時此地」的合法性，其間隱含的二分邏輯，也導致地方性與當代性被同一化。在逐漸解封的新常態下，我們反而看到非中心主流的地帶，特別是東部或南部，逐漸開始了某些帶有南方精神的思考與實踐行動。他們在風暴之後的廢墟重組碎片，從漂流木、沈船、遺址、紀念碑、廢棄物等，重置時間與空間等資源，重新調度歷史與傳

說，抵抗主流意識形態下逐漸固化封閉的本土或地方性，轉而尋求作品的來世，朝向開放的在地性；如同我所倡議的跨地方主義，以當代性的調度，流變生成的新的時間性。

小結

另一方面，疫情下發展的新媒介與線上連結，超越了時空的限制，也促使作品呈現更多非歷史的流動聚合，試圖展開某種新的行動。有如宜蘭羅東文化工場沈昭良「續行：沈昭良攝影展」、花蓮的島人藝術空間由呂璋倫策劃的「未來遺物計劃：黃林育麟、林安琪」展、美好藝術「老栗練字」展、臺東的月光小棧「時間的海岸：郭娟秋展」等等，仍有許多不被主流媒體關注、卻在地方上深具反思潛力的異質事件正在開展。在疫情下的生命擱淺時，或許中止與懸置之後，才是藝術的重新開始。



2023年4月30日，「2023 碎片港論壇——全球南方、新常態、海洋、機制、邊緣」論壇大合照。攝影 | 楊佳璇

從卡塞爾到高雄——關於南方的幾則變奏

文 | 吳尚育 | 臺灣藝術田野工作站研究員

#南方

#身體感

#照顧

第十五屆卡塞爾文件展充滿南方氣味，不僅是本次文件展策展人首次由亞洲人及首次由團隊擔任、受邀團隊多來自亞、非、拉、阿拉伯國家，而是策展方法論上所帶來的陌生感，特別是藝術與生活的模糊化。整場文件展，如同一場不間斷的演唱會——儘管不乏陰影與衝突，體現著南方口傳文化的身體感與精神。這樣的南方感受，延續到筆者參觀2023年高雄市立美術館「盪——吳瑪悒個展」的經驗。本文將從卡塞爾出發，一路向南，探索另一種南方的延續與變奏。



本次文件展場地之一 WH22，有著露天啤酒花園及越南團體 Nhà Sàn Collective 的移民花園計畫。攝影 | 吳尚育

南方作為一種空間創造

本屆文件展策展人由印尼團體 ruangrupa 擔任，以「穀倉」(lumbung) 為題，邀請參與者共享在地 know how —— 匯聚 53 組全球以協作為理念的團體，行成一個巨型知識共享協作平台。本屆文件展不以藝術物件為導向，而以協作、交流為主。這樣的精神反映在本屆展覽的口號「Make friends, not art」及對 nonkrong (印尼語中，無所事事的相聚) 的強調。對照當代世界的生產取向，以空間及機制的創造，促成交流及無目的性下無法預期的事物。

受邀團體的實踐，更進一步模糊藝術與生活的界線，對許多團體來說藝術更僅是實踐的一種「手段」。面對許多團體所在地藝術基礎設施的缺乏(如美術館、藝術市場)，又面臨迫切的社會問題(貧窮、人權、環境等)，對他們而言更重要的是以藝術作為媒介，對當地處境帶來直接影響，而非強調自身實踐的「藝術性」或於藝術史中的定位。¹

相較於當代藝術中，對當代問題的提出，卻無法帶來實質改變，又或是以全球南方

理論視野，指出全球系統中的霸權與受壓迫方的不對等關係，本屆文件展參展團體的實踐，許多時候乍似 DIY，以單一個案呈現，看似微不足道。然而，經本次文件展將全球相關實踐匯集起來的空間創造，卻更彰顯其力道，特別是面對後疫情時代，對當下處境進行直接回應及相互照顧 (care) 的迫切性，這也回應了 ruangrupa 的團體命名，即印尼語中的「藝術空間」或「空間形式」。²

生命經驗的轉換

各參展團體於各自情境 (context) 的實踐為不斷變化的過程，猶如南方的口傳文化，在每一次的轉述中，都將產生變化。本屆文件展可見許多將南方生命經驗轉化至展場的巧思，呼應 ruangrupa 希望受邀者不要為此次展覽做新作品，而是持續做正在做的事，並此經驗轉譯 (translate) 至卡塞爾的精神。³

若南方的實踐根植於生活，關乎於活生生的生命經驗，或許便無法以單純的文件展示去喚起。如同本次參展團體或 ruangrupa 的實踐與生活的緊密關係，在展示的轉化中，多將作品與生活空間結合，將展區打造為客廳、聚會所、宿舍、學校、托嬰中心、圖書館、滑板區、印刷廠、餐廳、工作室、移動桑拿或電影院等。這些空間更非被觀看的空間，而是具備實際功能，使各團體欲傳達的在地 know how 能經由這些空間裝置被啟動，使生命經驗在展場中持續活絡。

相關案例，則如印尼以紅磚、錄像節、音樂節帶動地方創生的加帝旺宜藝術工廠 (Jatiwangi Art Factory)，便將製陶工作室帶入展場、在展場設置可用於音樂表演的舞台、裝置於當地舉辦的陶瓷音樂節 (Ceramic Music Festival) 所使用的陶製敲擊



Lair 樂團在第十五屆卡塞爾文件展加帝旺宜藝術工廠展區的演唱現場，Hübner-Areal，卡塞爾，2022年6月13日。攝影 | Frank Sperling | 圖版提供 | documenta fifteen

樂器，觀眾可邊觀賞眼前的音樂節影像，邊親身把玩該樂器；又或是 2019 年於廣州創立，以共享工作室為精神的「菠蘿核」，將展場一處改造為廣式風格自助餐餐廳，提供中餐之餘，邀請參展人帶來各自的家鄉料理，⁴ 呼應共同烹飪於「菠蘿核」實踐中的重要性。另一方面，則在餐廳中裝置集體創作、呼應其生命經驗與頓挫的屏風、影集、繪畫。

本次展出中，亦包含較常見的文件展示形式，如曹明浩、陳建軍的「水系計畫」(2015-)，該計畫透過對四川岷江上下游的考察，探索水文變遷涉及的政策治理、地方智慧、生態、物種、物質間的相互關係，並以工作坊、社區互動、環境行動等，促進地方居民、科學家、藝術工作者間的跨學科對話。⁵ 該計畫在展出空間中，分散地放置記錄「水系計畫」過程的錄像、攝影、地圖、唐卡。影像直白地展現其田調過程。此處可去探問的是，此計畫涉及的生命經驗、人與非人的複雜互動，是否能藉由文件展示被有效地喚醒？當實踐強調的是與社會互動，而非藝術造型的價值時，展示手法是否能協助傳達實踐背後的生命經驗？在本次文件展中，眾多對在地經驗的出色現場裝置轉譯下，答案是肯定的。

盪到高雄

本次卡塞爾文件展的經驗亦能延續到 2023 年高雄市立美術館的「盪——吳瑪俐個展」，吳瑪俐的創作呼應波依斯的「社會雕塑」理念，早期以犀利的創作批判國族、父權、媒體、消費主義，2000 年起則以社區參與藝術，處理女性、環境、地方紋理等議題，常以日常生活中的縫紉、飲食作為媒介。此類型創作呼應本次文件展展出的多數作品，不強調藝術本身的造型性，而是將藝術作為工具所產生的效果。

作為吳瑪俐逾 40 年以上的創作生涯回顧，原以為將展出大量各階段創作、藝術計畫文獻、檔案。然而，本次卻選擇展出少量作品，強調每件作品於空間中打開的身體感官，以此連結與其作品緊密相連的生命經驗。開場即以 1993 年的二輪傳動裝置《超級瑪莉》在高美館挑高的大廳中移動，帶出強烈的空間感官對比；重新製作的《告訴我你的夢想是什麼》(2002)，則在使觀眾沉浸在一艘木船與無數紙船間，觀眾並能在紙上寫下夢想，將其折成紙船加入現場的裝置；入口處盪漾而開的「盪」，則造成遠觀看得清楚，近觀則看不清細節的對比感。此一開場即輕巧地同時展現吳瑪俐作品的批判性、身體感官及民眾參與面向。

首個展間偌大的空間僅展出數個巨型乘載土壤咖啡色木盒組成的《重建一立方公分土地需要 100 年》，一樓的展間無法看清同作品名的文字內容，貌似數個塊狀抽象雕塑，其美學令人想到 Richard Serra 的雕塑。至二樓看清書寫字體時，則帶來與一樓間的智識與身體感受的對比。本作品於展覽結束時，將邀請觀眾將土壤及高美館周邊的植物種子，帶回家栽種，具互動形式及生態意識。此作及其展示，展現形式美學與生命經驗共存的可能。

其他案例則如將 1993 第五屆北縣美展立體類得獎作品《盪》的放大，並在不遠處裝

置可對望此作及乘坐的巨型鞦韆。《盪》由在鞦韆上放置陶瓷餐具組成，帶來只要一推動就將全部粉碎的岌岌可危感。坐在鞦韆上晃動，觀看這件作品便帶來強烈的感受，與此同時「盪」的動作又可以是如液態般的餘波盪漾或是積極為社會變革展開的震盪。

吳瑪俐的代表性計畫《樹梅坑溪環境藝術行動》(2011-2012)，本次展出相當俐落，僅以錄像、水文地圖、樹梅坑溪空拍影像，於高美館向上延伸的長廊展開。去除當前常見的喋喋不休的研究型藝術的文件展示，長廊的空間移動感、灑入的自然光線、少量的作品，帶來細細進入該計畫的契機；以食物探索地方記憶的旗津計畫，則以辦桌用的鮮明紅桌、田野錄像、書寫互動、海的影像、上上下下的投影，帶來飲食文化與海洋文化的感官。

吳瑪俐的環境關懷、對水系的探索及其相關的公民參與策劃，可與曹明浩、陳建軍呼應，然而在「盪」一展中，卻超越此類型創作中常見的文件展示形式，進而在作品的造型性、身體感官、民眾參與間達到相互的張力，呼應本屆文件展對生命經驗轉譯的投入，吳瑪俐的社會參與實踐也與本屆文件展中藝術作為生活實踐的調性共鳴。

從卡塞爾到高雄，如果南方是不斷流動、無法被輕易固定的生命經驗，如何透過呈現或空間創造，使南方持續活絡，則成為追尋南方力量的路徑所在。



高美館「盪——吳瑪俐個展」旗津計畫《什麼叫味道——食物與遷徙的故事》、《帝國的滋味》及《盪》系列展出現場。攝影 | 吳尚育

邊界思考：從藝術家的駐地與移動，談臺東美術（史）的建置工作

文 | 郭璧慈 | 臺東美術館專業助理

#解殖

#移動

#駐地

內在南方

「後山」臺東，對臺灣西北部而言，經濟和人口發展不甚發達。地理的阻隔使臺東成為許多例外，不僅城市景觀例外於其他縣市，沒有密集的高樓與車流，自然地景也例外於廣闊的平原，是狹長的縱谷與綿延的海岸線；社會文化亦例外於分秒必爭的工商業經爭，是生活步調緩慢，以農漁業生產為主的經濟型態。臺東的美術圈，更不同於其他縣市的美術生態，接受專業美術學校教育的學生較少，在各鄉鎮從事創作的個人藝術家或群體也少人倚靠專業畫廊維生。

臺東不僅例外，也很遙遠，抵達東部所需耗費的時間很長，對原住民文化的認識不深或刻板印象，也產生認知感受上的距離。

許多的例外與距離，使「後山」成為日本殖民時期以來，國家治理上的邊陲。而邊陲之外還有邊陲。後山的東南方綠島，被用來關押行為與思想不正確的犯人。殖民者和威權統治者，利用將他人的生命流放，達到對人身體和心靈予上的懲治。

如果說「後山」是臺灣西北部望向東南的視角，也可能已經成為臺東看待自我的眼光。尤其從殖民時期一路到戰後全國現代化建設茁壯、經濟飛躍的時代，「後山」無論是人口或社會發展顯然都是異時的 (heterochronic)。這樣的認識論模型，長期以來構成僵固的知識體系，形成具壓迫性的知識結構。彷彿後山永遠是桃花源，美術發展在底層，地方否定著自身知識的重要性，而有「內在南方」的傾向。

解殖的路徑：邊界思考

作為在地方上傳遞藝術知識的機構，臺東美術館近年思考地方美術（史）應如何調整上述的負面認知，反轉觀察視角。例如在不否定既有臺灣美術史敘事軸線的情形下，透過藝術相關的實踐，例如邀請客座策展人、藝術家展覽，由學者專家爬梳歷史、建立論述等，嘗試與歷史殖民性脫鉤 (delink)，重新描繪 (delineate) 未知，探詢有無可能建構有別於單一敘事軸線之外的其他敘事，開展一直以來被忽略、隱匿

[1] 如受邀團體如 1996 年於英國創立的 Project Art Works，以藝術作為促進心智障礙者表達及被看見的媒介、2010 年於丹麥創立的 Trampoline House，在難民收容所中，以藝術活動帶動難民身心表達及建立自信。

[2] “documenta fifteen,” *documenta fifteen*, <https://documenta-fifteen.de/en/about/> (檢索於 2023 年 4 月 25 日)

[3] Petra Schmidt ed., *English Handbook: documenta fifteen*, Berlin: Hatje Cantz, 2022, 30-33.

[4] Petra Schmidt ed., *English Handbook: documenta fifteen*, Berlin: Hatje Cantz, 2022, 75.

[5] 〈水系计划〉，《ECOARTASIA》，https://ecoartasia.net/CNC/CNC_chi.html (檢索於 2023 年 4 月 25 日)

的知識面向。

關於被殖民者如何擺脫權力壓迫的陰影，美國後殖民理論家米尼奧羅（Walter D. Mignolo）提出的「邊界思考」（border thinking）帶來一些啟示。米尼奧羅認為：「檢討殖民史和殖民者的認識論，必須從被壓抑的底層知識出發，尋求新的發言位置」、「那些不被重視的底層知識，所謂的黑暗面，正是解殖。解殖，意指與西方殖民者的信仰與分類（等級）制度構成的知識脫勾（delink）。「邊界思考」是知識論反動的一條路徑，「面對現行體制和話語，去瞭解這些體制和話語建置過程不平等的權力，造成的不平等位置，去分析任何知識體系內的劃分線」。¹

「邊界思考」是一項長遠的工作，尤其被外部和自我界定為「後山」的臺東而言更是如此。幸運的是，近年受到美術館邀請前往東部的藝術家、策展人或學者，用他／她們敏銳且感性的視角，使臺東擁有類似「邊界思考」的實踐，再探且書寫臺東美術的另一個故事。²

回溯這條「邊界思考」路徑的起始，2018年「南方以南——南迴藝術計畫」或許是一個重要的起點。策展人林怡華（Eva）訂定的「南方以南」英文命題「The Hidden South」，點出「島嶼之南，猶有另一南方」的解殖觀點。這個計劃涵蓋的範圍——臺九線公路南迴段是「後山」的最末端，也是臺東駛向南方，與其他縣市的聯通的道路，並且擁有豐富的南島文化。過去南迴公路狹窄，坡度與彎度皆大而蜿蜒難行，走一趟南迴，身心經常得經歷嘔吐和疲憊。

政府成功拓寬公路改善交通後，南迴公路成為全臺最美公路之一，開始有大量遊客湧往「後山」尋找觀光景點。在此情形下，臺東美術館辦理「南方以南——南迴藝術計畫」，希望以藝術的方式帶動更多人認識南迴。

Eva認為，當代藝術的經驗模式常倚靠大量的文字解說，難以幫助我們理解傳統透過口傳而非文字著述的原住民文化。³因此她策劃的「南方以南」希望透過「理解」來填補距離造成的知識鴻溝（用Eva的話來表達，是『連結細縫 bridging the gap』）。

「南方以南」無論從構思到展出，從創作者到觀者，都期望來到「後山」參與的人，用身體去觀察、聽說和領略，從感知的層面「讓大家與自己個人內部那個被遺忘卻仍存在的『南方』相遇」，然後成為下一個口傳者。⁴

駐地與移動帶來的「精神南向」

「南方以南」的策展實踐不若一般標榜城市光鮮亮麗面的藝術季，著重的是身體在

南迴四鄉移動的感知力。參與的人進駐到南迴一到二個月，用身體去和環境交往，學習土地的歷史和記憶。這個計畫不期望創作者抵達地方後馬上以製作藝術品為目標，而是儘可能地「浸入」南迴，在原民生活的地方生活。儘管整起計畫最後仍以作品展出的方式被大家看見，不過被看見的不再是藝術進入地方帶來了什麼樣的擾動成果，而是地方對自我的認識，以及外部人對地方的理解。

每當我們焦慮「後山」與當代藝術的距離有多遠，「南方以南」啟示了另一種「精神南向」的可能性，而不再自囿於內在的南方。⁵換言之，南迴的南島文化，由被等待認識的知識客體轉換為知識主體，而來到南方的外部人，亦可能從原先的知識主體換位為知識客體。當主客體在邊界上無所區別，新的認識論便可能生成。

類似的邊界思考和實踐，也體現在「南方以南」參與者之一陳豪毅的身上。陳豪毅是臺東南王部落人，雙親分別是阿美族及卑南族（在臺東有非常多像這樣族群融合的下一代），問他屬於哪一族，恐怕是一個難以回答的問題。但接觸原住民，我們卻經常習慣性地這樣探問，好立即將對方劃入既有的族群分類。

陳豪毅從國立臺北藝術大學美術史研究所畢業，學習過策展理論和藝術批評，但他回到臺東實踐的卻是與學院訓練截然不同的創作方式。他在成功鎮進行的「Malacecay 阿美傳統家屋構築」計畫，不做任何艱澀的文字論述，而是直白地蓋了一棟「家屋」。他認為整個蓋屋子的過程都不在「藝術」的範疇，但這棟「家屋」也不是一般用來居住的房子，蓋屋的行動過程毋寧說是讓他「學習如何去學習」：學習上山下海身體勞作，一點一滴去構築建造一棟房子需要的知識和技能，最終明白如何「成為一個人」。⁶

透過「南方以南」的駐地與陳豪毅的移動案例，我們看到策展人與創作者生產出對後山、原民的理解與對身分的再認可。這樣的結果，類似於「邊界思考」揭示的位置的轉換，並且有可能反過來詰問：究竟是什麼造成「後山」位處南方？那些南方中未被揭露的黑暗面又從何而來？

2021年，臺東美術館邀請高俊宏個展「一帆風順」，他用兩條路線「古道」和「水路」講述有關移民、離散和殖民的歷史。這兩條路線，呼應了臺東美術館展示廳的浪漫命名「山歌廳」、「海舞廳」，只不過展覽的內容並不浪漫，而是有關「後山」的幽暗歷史。高俊宏將「古道」和「水路」所要表達的作品，放置在相反的兩個展廳：有關臺灣和緬甸金三角之間的海上運毒之路，和國共內戰時期的滇緬孤軍，以及高家人與當代觀光景點網美拍照的毒癮現象，呈現在「山歌廳」；「海舞廳」則陳設了代替漢人奔跑於浸水營古道傳遞信息的番人形象，還有象徵當時運送物資的車輪、牛骨

等遺物。⁷而串聯兩個山海兩廳之間的走廊，高俊宏用當代匿名藥癮者的口述記錄影片，道出戒毒的辛苦歷程。

「一帆風順」展覽中的作品，看似零散且敘事不連貫，但誠如藝評人所觀察：「金三角、古道與山林這些空間『有意識的碎化與重構』，也就碎裂了線性的連續時間，連帶出更複雜的『連結的現實』。各種在展覽中被視覺化、語言化、文字化，甚至是藏在後面的沉默等等所大量進行的『離散的敘述』，比如毒癮者的移動、因戰爭而生於他鄉的華人等等，好像在告訴我們，這些不是什麼例外經驗，都已經植沒於當代人的存在經驗的基底。」⁸那些泛黃的高家戶籍謄本、化為骨骸的番人、腐朽後的牛頭骨和散落的植物葉片，在在指出殖民信仰的進步，實則是退化，「後山」因而經歷著漫長地流放：古道上失去了原民文化、土地記憶亦逝去。⁹

結語

隸屬於縣府文化處，由視覺藝術科執掌業務的臺東美術館，在沒有館長和編組的情況下，仍努力推動美術館四大功能的各項工作。在調研美術史、口訪影音記錄資深藝術家，以及評析典藏品與地方美術論述書寫的過程，面臨著地方美術發展如何放進臺灣美術史框架，怎樣承接或開展臺美史脈絡，以及既有的知識體系是否還有效對地方知識進行分類、界定與斷代等問題？

透過這些與臺東美術館共同努力的藝術家、策展人與研究團隊，臺東美術（史）的建置正以「邊界思考」的意識或「精神南向」的解殖力，逐步地將後山一直以來傾向的「內在南方」，平衡回來。

[1] 王嘉蘭等譯，瓦爾特·米尼奧（Walter D. Mignolo），《解殖：全球殖民性與世界失序》，新竹市：國立陽明交通大學出版社，2021。

[2] 2022年，臺東美術館與佐佐目藝文工作室、臺灣田野藝術工作站合作，出版之專書：蔣伯欣主編，《另一個故事：臺東美術再探》，臺東市：臺東縣政府。

[3] 楊天帥，〈我們如何面對「不可理喻」的人？〉，《南方以南：展覽群記》，臺北市：dmp editions，頁8-26。

[4] 港千尋，〈與夢中的風景邂逅〉，《南方以南：展覽群記》，臺北市：dmp editions，頁74。

[5] 同上註。

[6] 蔣伯欣主編，《另一個故事：臺東美術再探》，臺東市：臺東縣政府，頁261。

[7] 同上，頁236；龔卓軍，〈開放世界·當代築造：論陳豪毅蓋的那幢沒有創作論述的家屋〉，2021年9月，典藏 Artouch：<https://artouch.com/art-views/review/content-48356.html>（檢索於2023年4月28日）

[8] 《一帆風順——高俊宏個展》，展覽小冊。

[9] 吳思鋒，〈更長的流放「一帆風順——高俊宏個展」〉，典藏 Artouch：<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-56548.html>（檢索於2023年4月28日）

液態的思維—— 展覽性論述中的海洋與南方意識

文 | 陳熾晴 | 新北市美術館籌備處專案人員

#液態性 (Liquidity)

#海洋性

#南方性

流體（液態）不會長時間維持一個形狀，而是時時處在準備要（而且很容易）改變形狀的狀態下：對流體而言，要緊的是時間的流動，重要性甚於它們偶然佔據的空間。¹

齊格蒙·包曼（Zygmunt Bauman）在《液態現代性》中提出：液態具備輕盈的、有移動力的且反覆多變的特質，因此，如果將固態作為大陸中心思維的隱喻，那麼液態則可能牽引出流動、形變、移動、輕盈、滲透等思考。本文將以液態（Liquid）思維作為主題研究範疇，試圖從高雄市立美術館（以下簡稱「高美館」）近幾年由館內策展團隊策劃的展覽實踐²中，探問它們以「展覽性論述」³形塑知識模型的路徑，帶出與海洋、南方相關的詮釋向度，轉動對地方性的多維想像。

沿著河流走，思索它未來的流向⁴

2018年，高美館在經歷空間大規模改造後舉辦首展「靜河流深」，回應美術館作為空間體驗的場域、轉變與城市的關係，成為第二波美術館運動中如何重新定位自身的起手式。

高美館所在位置曾是高雄重要的灌溉蓄水埤塘、與愛河連通，由此延伸出策展理念：「河流在此作為一種隱喻，進而從時間與空間維度串聯城市的文化脈絡及土地紋理，在時間性的縱向連結上，以歷史延續記憶的長度與深度，連結城市的過去、現在與未來；在空間性的橫向連結上，也如河流的意象，從本館延伸至其他文化與歷史場域」，這些展出場域皆位處愛河流域範圍，包含中都唐榮磚窯廠中回應場域特質的創作、高雄市立歷史博物館中回應歷史議題的裝置作品、高雄市電影館的影展、高雄市立圖書館的書展、旗津灶咖中以飲食交流地方知識的聚會。同時，「展覽主題刻意不受限於特定的社會議題或概念先行，……參與展出的藝術家儘管個別關照的創作主題互有殊異，但共通的是作品皆具備詩意的想像質地，……更期望藉此展開城市『安靜』與『深刻』特質的對話」，如 Joseph Kosuth《世界地圖（臺灣）》

以製圖學重探海洋與城市間變動的邊界、蔡佳葳與慈仁建塘 (Tsering Tashi Gyalthang) 合作《高雄港漁工之歌》，以移工串連臺灣與東南亞、非州的共同處境，由此牽動著地理、他者等南方意識的再議，並通過「河流—河域—港口」串聯場域，在流動、聚合中縫合陸地到海洋間的連結。

內在與跨越⁵

2019 年高美館成立「大南方多元史觀典藏特藏室」，結合典藏和南方相關

議題，爬梳多元的在地藝史，試圖構造高雄的文化特色。首部曲展覽「南方作為相遇之所」，站在和「全球南方」論述對話的前提上，通過「結盟、跨越、去疆域的樂觀烏托邦主義，南方的再提出一方面是地緣政治既定框架的跳脫，同時，對『南方性』多樣面貌的捕捉，亦成為自我再認識的歷程」，展出 1930-1960 年代間的典藏與相關檔案 (archive)，並以 1950 年代以來南部地區盛行的畫會交陪、現代藝術與歐洲前衛藝術的在地化過程，探究現代藝術在南方的會面。此外，該展委託「你哥影視社」創作《タッタカ的回憶》，邀請「南部美術協會」成員再訪日治時期石川欽一郎隨軍警入山寫生的路線進行寫生，由此既擾動不同歷史時期中關於帝國、自主交陪、重閱歷史的風景論的遞延，亦複雜化在地藝術史與當代生活的連結。



「靜河流深」展出 Joseph Kosuth《世界地圖 (臺灣)》。攝影 | 邱俊達



「南方作為相遇之所」展出你哥影視社《タッタカ的回憶》。攝影 | 陳熾晴



「南方作為衝撞之所」展場中「工業城中藝術黑化／黑畫」一景。攝影 | 陳熾晴

2023 年開展的第二部曲「南方作為衝撞之所」，以 1970 至 90 年代間「大高雄藝術」為研究對象，並「回溯戒嚴／解嚴 前後南臺灣藝術發展脈絡上出現過的關鍵人物、事件與作品，過濾出與大高雄具相關性者作為展覽主軸」，涵蓋的時代議題包含：存在主義、在地／本土、跨域、工業藝術／黑畫、白色恐怖、社會底層之現實性、藝術評論、海外留學、新地誌書寫等，在此，與其說該展關注的是高雄地區的時代性，不如說是以時代議題展呈藝術家衝撞體制的複數特質。

上述兩展皆以「多元史觀」為策展前提、「高雄地區」為擴延研究主題的基礎，並可見與亞洲藝術史連結的嘗試，其創造性如克萊兒·畢莎普 (Claire Bishop) 提出「辯證式當代性」⁶，具有非現世主義、多重時間性的特質，透過典藏提出對過去與未來有意義的主張，以此重探當下的世界觀，典藏常設展因而成為重新生產在地知識的場域，建立超越地方藝術史的概念。

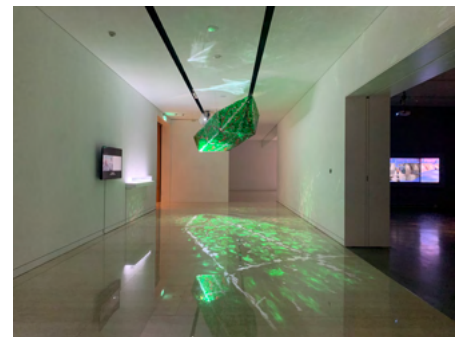
摘去血緣濾鏡來看待原住民藝術⁷

這股看似隱而未顯的力量，卻跨越了整個行星，牽動了覆蓋地球的龐大水體，和星球外部的神秘宇宙有著千絲萬縷的聯繫。當南島語族搭乘舷外支架獨木舟，航向更廣大的世界時，跟隨洋流的移動便成為南島文化的特質之一。

「泛·南·島藝術祭」立基於上述想像，以展名表述三個態度：「泛 Pan — 廣泛與跨越邊界的視野；南方 Austro — 多元與非中心收束的觀點；島嶼 Nesian — 海洋性多邊連結」，以三個子題鋪陳策展概念：「從已知到未知」（面向海洋與未知的境地）、「暗黑島嶼」（帝國與殖民主義下的衝突）、「生生流轉」（反省修復傷痕後如何自處、重啟對話）。不過，展場中並未依子題順序安排作品，而是讓來自臺灣、澳洲、紐西蘭等地的創作者自由地安置，強化原民議題間的滲透性，即「在全球文化語境中，透過當代藝術提供超越血緣、語言、族群等跨疆界的『議題共同區』」。



「泛·南·島藝術祭」展出 John Pulc《致所有初來乍到之人》、張致中《海不平面》。攝影 | 陳熾晴



「泛·南·島藝術祭」展出張恩滿《蝸牛樂園三部曲—啟航或終章》。攝影 | 陳熾晴

該展明確推進以下兩個論述層次：解開血緣桎梏，將原民藝術範疇納入南方座標，同時借助海洋的流動性，讓三個子題成為島國創作者的對話場域，透過作品牽引出不同地域與時代中關於文化、族群、宗教、歷史、生態等觀念，將每位當代藝術家視為面對原住民議題時有關殖民境況的微觀世界。

後記

這些展覽作為論述現場，既是用來歷史化「液態思維」的當代工具，也在不同程度中投入臺灣和區域性的議題，以高美館近幾年的展覽實踐為例，帶出由高雄內部提供觀看高雄、南部、亞洲的視角，以及由臺灣內部提供觀看島國的視角，當南方與海洋意識持續變動，這些論述滲入亞洲藝術、太平洋藝術等領域，為探索液態思維與其區域性概念提供更多的未來性。

- [1] 齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman)，陳雅馨譯，《液態現代性》，臺北市：商周出版，2018，頁 34-35。
- [2] 本文選擇「靜河流深」（2018）、「南方作為相遇之所」（2019）、「泛·南·島藝術祭」（2021）、「南方作為衝撞之所」（2023）四檔展覽作為觀察對象，原因在於高美館自 2017 年改制行政法人化，提出「大南方 South+」的核心敘事，並由館內策展團隊策劃相關展覽，由此可見這些展覽如何不同程度地涉及海洋、南方相關詮釋，為液態思維的論述提供想像基礎。
- [3] 「展覽性論述」關照的範疇並非藝術作品的展陳或作品本身，而是聚焦於以展覽為目的所生產的書寫文本——包含為建構展覽的策展文本，以及其他與展覽策展目標相關的書寫，此處觀點參自：辛友仁 (Seng Yu Jin)，《東南亞：策展空間》，臺中市：國立臺灣美術館，2021，頁 47。
- [4] 本子題關於展覽觀點請參見：《靜河流深》手冊，高雄市：高雄市立美術館，2018。
- [5] 本子題關於展覽觀點請參見：〈南方作為相遇之所〉，高雄市立美術館，<https://www.kmfa.gov.tw/onlinegallery/WebExhibition/ConstructingHistoricalPluralismFromTheKMFAcollecti.htm>（檢索於 2023 年 5 月 14 日）；《南方作為衝撞之所》手冊，高雄市：高雄市立美術館，2023。
- [6] 克萊兒·畢莎普 (Claire Bishop) 著，王聖智譯，《激進美術館學：當代美術館的當代性》，臺北市：一行出版，2019，頁 29-31。
- [7] 本子題關於展覽觀點請參見：《2021 泛·南·島藝術祭》導覽手冊，高雄市：高雄市立美術館，2021。

新常態 & 機制

一則報告：後疫情南臺灣藝文生態觀察

文 | 方彥翔 | 策展人、藝評與藝術作者

#新常態

#新機構批評

南方生態學

提問：去中心還是碎片化？

自新冠疫情爆發流行至後疫情期間，我們所在的地方不可避免在全球的政、經、生活的劇烈衝擊下，經歷了體質上的巨大轉變——特別是南部臺灣藝文生態。然而，這樣體質的改變，在生活經驗與本地的藝術文化參與經驗上，卻似乎還沒有一個深刻的著力點，以連結這些鄰近在即的生活／生命問題與人類世的屬於全球的普世性問題。就如同在本土防疫相對成功下臺灣社會沒有經過「lockdown」（封鎖、封城），但其精神狀態卻鎖在內部需求與關注之中。

本文是從筆者在高雄生活、工作的觀察報告；高雄與南部臺灣在前疫情至後疫情時期，整體環境從文化建設到個體空間的歷經改變，整體文化發展面貌之巨大變化，事實上需要一系列的機制上的問題提問；一面對於重新將生態、體制與更全面性的反思放置進入議程之可能性，一面同時是將筆者自身碎散的疑問，做一個思索上統整和感受上的梳理，對於新的尚還找不到言語表述的境況，嘗試進行提問的模塑。

一些問題首先浮上來：「南方」藝術的策略是什麼，什麼在進行中？還有什麼有別於地域性自我重複、自我加值、什麼樣的視野與途徑可以鋪展？

「暴露」如何成為創造與反思？

在甫落幕的東京宮 (Palais de Tokyo) 展覽《暴露》(EXPOSED) 中——這個透過 20 世紀愛滋病流行疫情作為例則，去觀視流行病背後關於種族、階級、性別、身體、歧視等議題，重新去面對、思考暴露於流行病蔓延下的藝術實踐，以映射於當今剛經歷過新冠全球疫情之社會狀態與個體存在。

展覽其中一個子題為「在機構中的創造與反思」(Making and Rethinking in an institution)，透過藝術家菲利克斯·岡薩雷斯—托雷斯 (Félix González-Torres, 1957-1996) 非物質性作品《無題 (Julie Ault 肖像)》限地再現重構、Jesse Darling (1981 -) 以機構批判的方法重構菲利克斯作品的耗材、廢棄物、Benoit Piéron (1983 -) 置入病院 (醫療機構) 空間進美術館，以及 Zoe Leonard (1961 -) 重現 1992 年卡塞爾文



東京宮《暴露》展覽現場照。攝影 | 胡晴舫

獻展 (documenta IX) 中將人體陰部攝影並置在其他展出作品旁側的計畫。如展覽論述所提到：「機構作為一個已被名詞、被規範、種種沈重處方和過去的記憶壓得喘不過氣來的容器，讓人忍不住想把它翻過來 藝術家在與機構的緊張關係中工作，尋求打開這之間間隙，揭示和喚醒慾望，並為它們的流動創造新的空間。」

如此討論疫情／後疫情相關主題，無論是最直接相關的展示新冠本身之研究／資訊／文獻、對話於疫情中劇變生活之取材創作、省視疫情之社會影響等展演，在歐美藝術場域中因攸關對緊急情況、社會衝擊、大事件的迫切反應而相關案例不勝枚舉。對比於此，在臺灣的後疫情藝術生態及狀態中，鮮見直接對於新冠疫情本身回應之系統性探討之展呈與特定計畫項目。

而在前揭展覽案例中令筆者所關注思考的，是其揭示了兩個探討方向的必要：其一，如何以正面角度看待探討新冠疫情、疾病、脆弱性、緊急事態等，一定程度作為機構 (追求永續健全的單位) 力求排除之事物，透過一定方法的檢視、引導進入經驗當中 (或面對可能是發生中的經驗)，是具備有自我診療甚而重新激活藝術機構、文化建置其內部和外部運作彈性與商議空間的可能性。以上述為例，事實上，

為愛滋病患者維權工作中所對抗的偏見、恐懼、對開放資訊、知識平等、情慾流動的正視，剛好一一在剝除制式機構的種種束縛與沉痾。同理我們可以運用在新冠疫情與機構之間。

第二，對全球新冠疫情與過渡到疫後新狀態之反應，未在臺灣的藝文環境中激起論議之聲，顯然很大程度上不是關於資源是否充足、研究完備與否、或隨疫情漸退而相關議題討論降溫，而更是一種集體式迴避，迅速進入記憶的冷宮，這點十分吻合我們的歷史經驗，亦攸關於我們文化經驗所能夠暴露於外在衝擊下的耐受性與強度——或者某種力量消化了這樣的衝擊。而此歷經全人類社會重創中「病識感」的缺席，則恰恰作為一個檢視的時刻，對於今日臺灣藝術生態與文化環境中機構與建制尚缺乏而迫切需要的。

從機構質變至藝術生態質變

觀看臺灣官方藝文體制進入所謂第二波美術館風潮，將得到一個巧合的時間軸；從疫情前後南部臺灣藝術機構的幾個節點，可以列舉出從南美館之創立標舉第一個行政法人館所於 2019 年 1 月正式開館（而新冠疫情推估於該年底出現），嘉美館在全



《耳集 Cochlea-gigs no.54》演出前排練。攝影 | 胡晴舫

球疫情流行時期 2020 年末開館，高美館則是從疫情前 2019 年高雄獎獎項變革，包含設立計畫型暨跨領域藝術與其持續發展、2021 年改制「市民畫廊」為「KS 高雄實驗場」、「大南方」論述鋪陳與相關展覽推出，內惟藝術中心則是在 2022 年 10 月開館試營運，屏菸 1936 文化基地於全球疫情晚期的 2022 年 2 月揭幕，後續延展的規劃還包括屏東原民館、屏東縣立美術館、屏東縣典藏庫房。時間上跨越了自新冠疫情前而延伸至疫後。

這裡筆者以 1990 末至 2000 年興起的新機構主義 (new institutionalism) 的模型做為參照，其所標舉的民主化與開放精神的方向，轉變美術館博物館機構從作為展示主導之空間，轉向而更側重社會功能與教育功能的面相，更具備社會參與意義與扮演社會重構的角色；將傳統美術館／博物館機構改造進化，以積極生產者取代傳統功能，以機構作為社會實踐。當然，當時之機構主義因其條件與社會脈絡的變化而消退。

然而，即使與前述之條件與體質、社會背景有差距，這些過往新機構主義的實踐導向、節目設定，在這波體制與機構更新形塑與架構的過成中，漸漸融入機構建置成為標準配備。以南部臺灣少數中大型規模之機構而言，這些機構都逐步（或局部）運用內部機制的建立與調整，將美術館機構轉變為更為動態的教育與推廣單位，試圖和地方、社區、社群建立雖不到緊密但保持對話的狀態。試圖轉變其作為公部門「官方」機構的角色而趨向「公眾」角色，以較為內在批判調節的角度，扮演社會重構的角色。

而因著新冠疫情之衝擊，中央與官方將政策定調為振興與產業復甦提振立即效果的前提下，資源挹注板塊的移動。另外矛盾的是，臺灣在新冠疫情中防疫表現而產生的特殊情狀，由於臺灣在全球疫情中（即便經歷了無可避免的幾波本土流行）並沒有經歷歐美國家那種強烈起伏的衝擊，社會與產業經濟沒有反彈潮。反而是由於邊境限制而轉移來的國內觀光的需求，大型藝術節慶在各縣市區域蓬勃。

很明顯地我們在體制改造的推進中看到明顯的質變，文化館所營運偏向以「觀眾」(audiership) 導向的市民文化體驗展演場。藝術家面對的是全然不同的產業圖景和生態質變。以振興為名為號召的策略，雖然達到藝術扶植、產業振興的效果，然而亦形成新的淘選機制，甚至慢慢成為一種常態，成為文化治理機器的一部分。在這種情形下，機制批判與自我批判如何能成立（在一種亟待餵養的情形下），是否對官方特別是節慶資源過度依賴？自我的修復與重生在這樣的情況下如何進行？

藝術工作者如何進行生態內部的重建？

以疫情復甦為名的國家振興機制除了經濟力量的強力注入，並很大程度上主導了社群動員的動力，回過頭來展現另一種屬於當代城市的集體儀式性，特別是在疫情期間與之後，透過不斷地對市民之集體動員來鎮壓病毒的（非）暴力。然而這樣的動員，是用一種非常屬於媒體的儀式性，取代交陪社群的節慶性，亦帶來了取代病症的疲憊感——特別是對生產者的副作用——進入集體超渡和集體操累。

如果說借用「交陪境」這樣的概念來描繪 2008 至 2018 這 10 年間的臺南當代藝術境況，可以適切地描述出當時臺南藝術社群與單位的豐富性、連結性與活性，那麼今日則是呈現出不同碎片，以不同的局部在生態內部重建與重整。疫情衝擊、轉變與集體嘉年華後，需要的是新的精神動能。而這個動能出現的挑戰是：在疫情的衝擊之下，原來相對資源貧弱的南部城市，不得不選擇（其實有其他途徑）迅速的途徑。因此，問題是：反嘉年華有沒有可能？

我們可以看到疫情中、後，南部臺灣一些藝術群體／單位的恢復動態：絕對空間持續進行計畫推動和推動單一藝術家個展，海馬迴光畫館經過世代交棒。正白藝術空間以一種延續黑白切的空間、無贊助的體質，比較像是生物學上的蛻變，同樣處在世代交替中將新經驗與新問題提出（2022 年 3 月開始了第一個系列計畫）；由實驗音樂聲響社群的耳蝸，經過疫情期間的暫停後於 2023 年 3 月重新啟動；噪山 2021 年 4 月有了第一檔展覽，然後 5 月疫情後進入空間整建，至 2021 年 12 月又以創辦人黃至理的展覽再度開始，隨後即進入不定期常態性展演，近期《平滑漸層帶》（2023）為系列透過藝術家配對的方式進行對話的帶狀展覽。另一較鮮為人知的微型空間「小水坑」在因疫情延後而終於在 2022 年 2 月開幕，則是亦形成小的藝術社群。

這些有機的脈動中，筆者想特別指出的案例是么八二空間 2023 年一系列以藝術團體／單位為主角的展覽，第一檔是藝術家群體「沒有共識而有共鳴」、第二檔與臺南的節點空間合作，讓人聯想到 2010 年代臺南藝術空間相互串的圖景。但該系列計畫與其說是在重新建立社群網絡，更應該被視為是重新羅織集體經驗。或許可以說，陳正杰似乎目睹到當今藝術場域以及南部藝文環境索缺乏一種集體性的資產。如果沒有形成集體性的資產，有形的，或者無形的、抽象的，那麼就會對公部門單一資源更加依賴，而這種集體性資產無法用資源的注入替代。那麼提問是：集體性資產可以是什麼？可能是什麼？我們的集體回憶可能是藝術語言、話語、經驗、建檔工程，但一定不會是用一個電影語法：「那些年一起看了奈良美智特展」——藝

術家奈良美智並沒有原罪，但是這樣的文化經驗生產究竟是療癒機器還是消費式的遺忘機器，這部分需要被辨識指出。

南方觀點的生態如何孳生？

我們總是期待有一種南方的方案是代表著邊緣、未知、另類解方，期待有一種以南方角度的生態學思維如何可能，喚起更多生態想像的可能，進入這區域的藝文／生態的編織工程。一方面是對當代機制批判的生態轉向下，重新理解現存生態系統結構、生產狀態，一個生態中那裡有什麼？有哪些行動者？未來藝術生態發展的可能性是什麼？另一方面如果需要某種形變與轉向，那麼有可能的方向是什麼？什麼樣的條件和什麼模型可以形成？

以偏重於在地藝術脈絡與人文歷史的南部各館所，雖然沒有強搭「非人」、「萬物」轉向，然而亦試圖將個貼近在地思維形狀的生態觀點納入展覽中測思，高美館終於將在臺灣官方對疫情完全解封後（預計今年 8 月期間）透過與加拿大國家藝廊合作引入巡迴展「Anthropocene」（暫直譯人類世），可以看作是人類世學術浪潮的最後一個落腳。

如果借用阿爾及利亞哲學家穆罕默德·塔勒布（Mohammed Taleb）的南方觀點生態學角度，也就是，當我們不再把「生態」只視為資源總和，第一世界那種已經可以將資源或環境看成是一種資源，而可以進入資源再生的系統和角度來看待。

如果我們對生態的理解，跳脫塔勒布所批判的西方生態學式——被他稱為將環境簡化為一組物質資源，透過環境管理、綠色增長等工具與技術，透過技術官僚、技術科學與經濟學等專家體系進行，這掩蓋了生態危機的歷史深度、壓制了異議；而是一

種再放置在宇宙觀、歷史、勞動生產等條件語境下的。那麼我們面對的南方狀態，反而成為我們反思一個更完整關係、結構、圖景的參照點。更深層一點的意涵即是，看到資源的角度也必須（被）改變。

我們可以追溯從蔡佩桂《大譜普市——一座偉大城市的技術指南》（2019）見到其如何對開發派敘事批判，同時融入某種對文化力對大地修復、集體創



《沿海六個夢》走讀路線經過南星計畫區。攝影 | 胡晴舫

傷治癒到再連結的活性的一種樂觀敘事；而如果再觀看同樣帶領目光至大林蒲、臨海工業區的 2022 年底《沿海六個夢》（測不準工作室 X 洄遊式創作集），重新帶著我們觀看「犧牲體系」的景觀面貌，對生存處境、都市困境、生活痛楚的召喚。事實上，上述的南方經驗是具備讓我們從完整生存整體、生態整體出發，來發展出某種將共生與生態塑造繪在我們行動圖景中的實踐關係。

Lockdown（封鎖）不是物理的囚禁，而是沒有外部

在布魯諾·拉圖爾的生前著作《封城之後》（*After Lockdown: A Metamorphosis*）中，作者用卡夫卡《變形記》中變態為蟲類的狀態作為一種比喻去描繪疫情期間隔離的狀態，事實上在自然／人為一體的所有技術環境建置下，沒有真正的封鎖、囚禁，只有完全在人為技術化世界內部。

在這篇報告中並無法做出總結，後疫情的轉折正實質在發生中，發生在後疫情文化建制的榮景下（一再破人次官方紀錄的參觀人次），透過文創產業，在文化治理的力量、資源投注的主導下，筆者我認為一種新的精神構造正在形塑當中，正在脫離著上述《大譜普市》到《沿海六個夢》的精神敘事，而朝向一個「偉大城市」文明敘事神話的重構——被都市發展的經濟需求綁在一起。這當然是一種從上至下的城市精神營造工程，這樣的工程事實上是跟隨著整個文化治理的大型主體性敘事發展多年，如同《沿海六個夢》所帶我們去看到的一個巨大魅影。

本文開頭所提出的問題筆者尚無法進行回答，而另外一波正在發生的課題即將襲來，新的、全面性的觀看／景觀技術與經驗已經逐步滲透融入日常生活與思維模式之中，AI 讓人類從這一個物種進入變態之中。在這個進入技術物佈建與生命全面連結的年代，「南方」還在戮力一再連結到大地、海洋、夢與未知國度。南方的藝術尚待經歷、發展、轉變其接收、活動等各部位器官的自我變形過程，南方的藝術需要更多展現它的脆弱，而不是優勢。

[參考文獻]

Lucie Kolb, Gabriel Flückiger. (2014): « New Institutionalism Revisited ». OnCurating, p.21.

Online: <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.ZGOy5OxBw-Q>

Wang Yuchan. (2022): « New Institutionalism in Contemporary Curatorial Practice: Disappearing Term, Fragmented Legacy ». *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Vol. 673, 2022 3rd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2022).

Mohammed Taleb. (2014). *L'écologie vue du Sud*. Paris : Éditions Sang de la Terre.

Bruno Latour (Auteur), Julie Rose (Traduction). (2021): *After Lockdown: A Metamorphosis*. Cambridge: Polity Press.

後疫情時代藝術報告書

文 | 張敏琪 | 巴黎高等社會科學研究院博士、獨立研究者

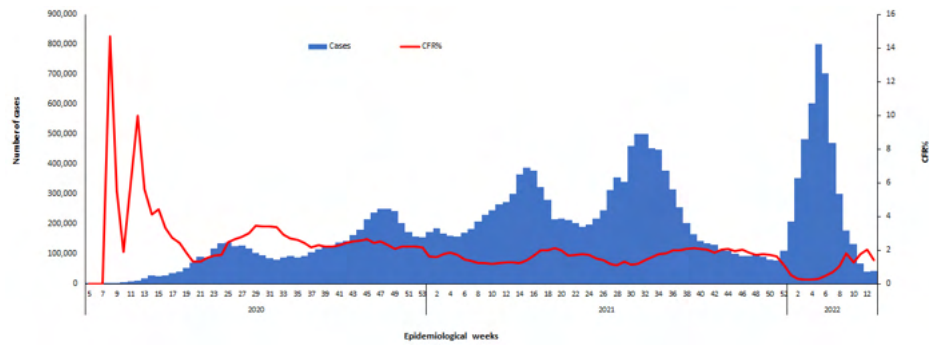
#疫情藝術

#疫情藝術

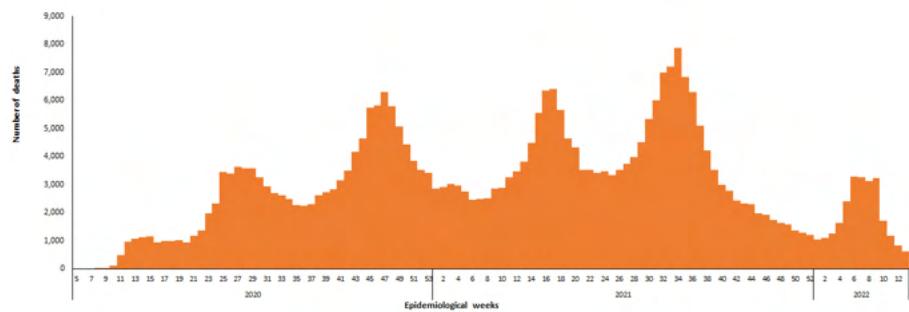
#後疫情時代

疫情藝術的發展與趨勢

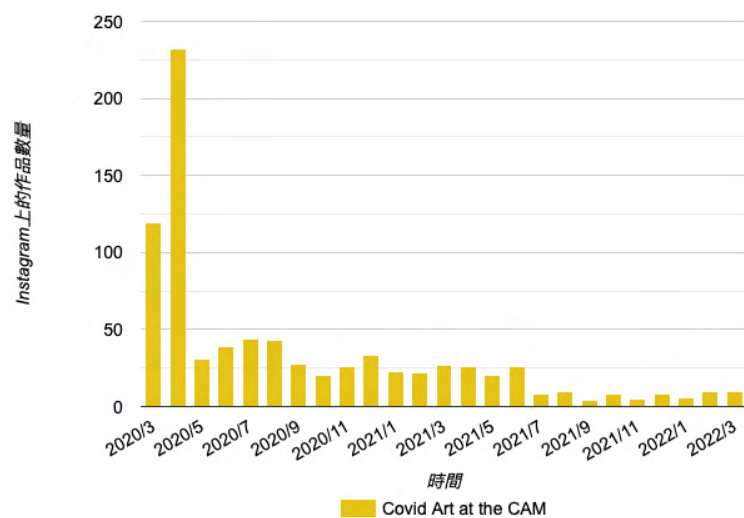
自 2019 年底 Covid-19 疫情爆發以來，我們在身體與精神上都認知到了未知疫情的威脅與不可抗拒性。這經驗改變了我們既有的生活與思維，也為我們開啟了一個如常之外的人生複本。在這段期間裡，藝術家們對這劇烈的社會改變有著相當積極的反應。不只是因為他們的社交與展演被迫轉向或取消，同時也是因為這個事件深刻地改變了整個世界的樣貌，並成為當代文化現象的重要構成部分，因而催逼著藝術家們不得不對此有所回應。尤其是在過去封城的期間，有大量疫情相關的藝術作品產出，在疫情漸緩後，也陸續展開許多相關主題的展覽，這些藝術成果都可謂是疫情事件的重要紀錄。其中，在疫情期間最具有指標性的收藏與展示單位，便是新冠美術館（The Covid Art Museum, CAM）¹。新冠美術館以 Instagram 作為主要的發表平台，創建者曾如此表明其成立宗旨：「這些日子以來，Covid-19 已經危及了整個系統，其導致了數百萬人被隔離，這段暫停與反思的時間，使得人們釋放了他們內在的創造力。我們見證一場新藝術運動的誕生、隔離時代的藝術、新冠藝術。」在該平台上，他們接受在封城期間內藝術家所創作的各種疫情藝術投稿，並在 2020 年 3 月 20 日創建了第一則貼文。然而，就像他們所預設的，這個虛擬美術館乃是為疫情而生，這也意味著它將隨著疫情終止（即便是象徵性的）而畫下句點。於是，該計劃的最後一則貼文，在疫情展開後的第二年（2022/03/27）發佈，這也等同於正式告別了隔離之年。即便這個美術館已不再更新資訊，但我們仍能從過往的紀錄中，看到疫情藝術與當下疫情狀態之間的關係。事實上，我們若參照 WHO 所發布的確診與死亡數據來看 [圖 1]、[圖 2]，疫情並沒有真的終結，只是「被常態化」了。但是以新冠美術館上的數據看來 [圖 3]，作品的發表數量幾乎是隨著封控的強度成正比。即便我們加入了創作與發表時間上的誤差，仍無法否認疫情藝術的熱度的確有逐漸降低的趨勢。這也間接地表明，疫情雖曾是一個現象級的議題，但隨著共存與常態化的發展趨勢，人們終將視其為一個過渡性的課題，它所獲得的關注也將成為選擇性的。



[圖 1] WHO 公布的世界確診數與致死率統計表



[圖 2] WHO 公布的世界死亡數



[圖 3] 2020-2022 年間 CAM 在 Instagram 上所集結之新冠藝術作品數量表

後疫情時代的藝術徵候

在疫情被定調常態化之後，我們可以觀察到藝術作品的表現方式也開始趨向理性。回顧疫情初期，藝術家們紛紛以相當即時且快速的效率來回應這個議題，因此我們會看到較為直觀、感性或記錄性的呈現方式，包括直接挪用疾病或醫療的符號（像是口罩、防護衣、疫苗、病毒形象等）、反映隔離的現象（如空曠的公共場所、封閉的個人空間與安全距離等）、展現死亡的恐懼與抗疫的過程等。我們幾乎能夠單單藉由視覺符號的運用，就解讀出作品的所有資訊。甚至在初期的疫情展覽中，一些非疫情相關的作品，也能因其表現或概念與主題有所呼應而被直接納入。這個現象，一方面顯示當時市場上急需有熱度話題的疫情展覽，另一方面則是彰顯了疫情藝術具有其重要的公共價值與時代意義。因為藝術能喚起人們在恐懼之外的真實存在狀態，使之能夠面對現實、接納變數，也才有機會能夠超越這個不可控的「例外狀態」。然而，到了後疫情時代，藝術家們在經歷過較長的沈澱時間之後，開始展現出不一樣的視覺語言。以病毒形象的再現為例，當時科學家透過生物視覺化 (biovisualization) 來向我們展示病毒的具體模樣時，人們並不會因為「看見了」不可見的存在而增加其接受現實的能力，相反地，圖像中巨大、鮮豔又讓人不安的冠狀特徵始終都是我們揮之不去的陰影。所以，在大多數的疫情藝術中，病毒的形象代表著邪惡、不可碰觸的他者。不過，美國生物學家兼藝術家的大衛·古德賽 (David Goodsell) 卻給出了另一種觀看與想像。他賦予病毒斑斕的色彩，猶如春天庭園中綻放的花朵，雖然美麗卻不失科學上的精準 [圖 4]。他之所以這麼做，是因為他認為人之所以恐懼，並不全然來自於環境的危險，而是由於未知或無知。唯有真實地面對威脅，才能生出與之對抗的力量。所以，他不只用這些插圖來討論病毒，甚至還為兒童出版了相關的著色本，讓人們能夠藉此擺脫恐懼的轄制，以更健康的心態來接受現實。



[圖 4] 大衛·古德賽的新冠病毒插畫

臺灣特殊的疫情藝術現象

面對全球性的疫情，人們不只形成了災難共同體，更是在藝術上展現了趨同的關懷與立場。不過，在世界疫情藝術的發展中，臺灣的表現仍是相對特殊的。首先，因為我們比別人更晚正式面對疫情，所以相對來說，身心上的衝擊與影響是比較小的。這樣的情緒與感受，會直接反映在藝術家們對疫情與藝術的看法之上，也會產



[圖5] 華建強，《這不是藍色的世界》系列，嘉義美術館，2022

生不同的心態與觀察。其次，臺灣的歷史文化與環境造就了獨特的民族性格，這也使得臺灣藝術家更傾向於小敘事 (petit récits) 或本地化敘事而非沈重的大敘事，因而形成了一種更為輕盈與私密的書寫角度。所以，從疫情初期的《新冠寄語：瘟疫現象創作論壇》(2020)、《在瘟疫的天空下：病毒的隱喻及其他》(2020) 到《不安的堡壘：疫情後的我們》(2021)、《New Normal 疫情新日常》(2021) 等，我們都在疫情催生 (而非議題相關而被納入) 的作品中，看到一種較為旁觀與冷靜，甚至略帶黑色幽默的藝術觀點。這種現象，大多是在疫情藝術發展了一段時間後，才會逐漸產生的。因為面對疫情就猶如面對悲傷，多數人的情緒都會需要轉化與沈澱的歷程，從敏感抗拒到逐漸冷靜接受，都是需要時間去慢慢推進的。然而，臺灣卻因特殊的防疫歷程而略去了生命強烈掙扎所帶來的衝突感，甚至那種蔓延在整個社會中的恐懼不安也延遲出現了，這便使得疫情在臺灣的存在顯得更加魔幻。因此，在清零階段時，許多人會以「平行世界」一詞來描述臺灣在世界疫情發展上的特殊性。而華建強的《這不是藍色的世界》(2022) [圖5] 系列，便恰恰為我們展示了這種分離與不定 (précaire) 的狀態。最後，疫情的痕跡雖然悄然入侵並改變了我們原來的生活，甚至像是開啟了另一個截然不同的平行時空，但我們 (臺灣) 其實是處在分岔歷史中的另一個分岔之中，這便使得臺灣的疫情藝術有著與他人相似卻又不同的表現樣貌。不過，我們最終仍會在後疫情時代的新常態生活裡與世界重新會合，而過去各自經歷的奇幻的旅程，也將會永遠留存在藝術中被記憶與封存。

[參考文獻]

WHO 的 Covid-19 疫情更新數據

<http://www.emro.who.int/pandemic-epidemic-diseases/covid-19/covid-19-situation-updates-for-week-13-27-march-to-2-april-2022.html>

The Covid Art Museum

<https://www.instagram.com/covidartmuseum/>

- [1] 新冠美術館是由三位在巴塞隆納從事廣告工作的西班牙藝術總監 (Emma Calvo、Iren Llorca、José Guerrero) 所共同發起，而後加入了德籍的 Dilay Yaman 負責文案，並於 2020 年 3 月起開始在 Instagram 上運營。而後在 2021 年 8 月時，設計師 Zhenya Rynzhuk 將該平臺內容整併到網頁中，以期能夠完善美術館的功能。不過在 2022 年 3 月後，Instagram 的美術館帳號中止更新，而網頁與網域也轉向複合他用。

當藝術進入教育：關於文化部文化體驗教育計畫的一些參與式觀察

文 | 蔡佩桂 | 國立高雄師範大學跨領域藝術研究所專任副教授

#共創

#文化體驗

#體制

[編輯說明] 因作者個人因素，本文僅刊登摘要

摘要

這十餘年來，有一股「藝術進入教育」的潮流，其背景之一是民國 103 年上路的十二年國教，教育部將這一年訂為「美感教育年」。這裡討論研究者深度參與過的「文化部文化體驗教育計畫」，提問當藝術交會教育，是各取所需？還是以小搏大？其共創的潛力何在？

「土地的精神」—— 論陳聖頌繪畫中的繪畫

文 | 黃志偉 | 崑山科技大學視覺傳達設計系專任副教授

#沼澤期

#表面

#破綻

#繪畫性

一、局部

松節油分解了褐色的油彩刷染於布面上，幾片稀薄透晰的表面膜層，彼此疊交罩上了隨性滴流的油漬，又經擦洗層的推波化開，被分解的油彩質料自為融聚、流動、擴散而分佈，或濃重或暈染成細微漸變的色層，隨乾溼之間時間的延遲，再施抹上新一層薄塗油色，在特定區域重複疊加直近乎不透明，這油與彩的溶解、稀釋和運動，交疊出層次繁多而細膩且難以辨識的清晰塗痕形跡，透顯著引人入畫的隱隱幽光。此為藝術家



[圖 1]《灘之一》(80×100cm)，2004。圖片提供 | 陳聖頌

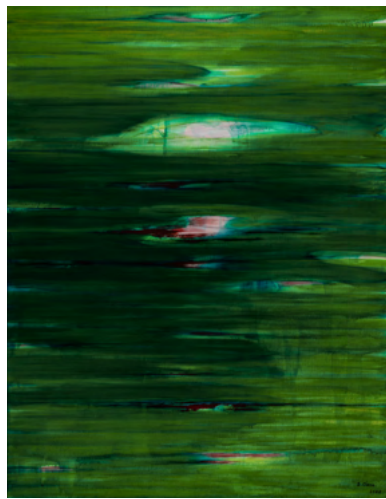
陳聖頌於 2004 年的繪畫系列作品之《灘之一》[圖 1] 左下角落的局部，那薄層疊染的紋理、光澤和質感，直接觸動且引領著我的目光，將凝視聚焦在這一隱沉又精彩的繪畫性場域裡。

以畫作的「局部」來進入觀看，主要有三個視角：1. 繪畫行動的過程，每下一筆，筆與筆之間的塗、抹、刷、染、洗、刮、壓、擦…的動作。2. 繪畫狀態，見到創作者——畫家在畫布前的當下，非此曾在而是「此在——在場」，即是畫家在現場的狀態。3. 繪畫語言的摸索與創造的意圖。從繪畫的行動、狀態和語言看到不經意走筆所產生某種形狀樣態，它會帶出意外或機運下的某種陌生與未知之形，畫家與此一陌生形態相遇，認識認知彼此、凝視彼此，在對話、對峙又對質的當下判斷後，去擷取捕捉某一陌生之形作為出發，再往下一步、下一筆的對質的循環前去，不以求再現某物、某景為目的，而是以繪畫行動所產生的形態往下個無目的性的目的去探索。

綜觀陳聖頌的作品，以暈染形跡、滴痕與水平區域分別為畫面基底鋪面的第一層和第二層，甚至透過刷洗所衍生的第一與第二層之間間層，再加上逐步疊厚的單一色調層。接著是透過幾個層次難以名之的複數「形」狀上，施予異質色料與配色，並就形與形之間的動態走勢關係去安排明暗秩序，產生出與第一或第二層之間視觸覺差異的凝結層，也將畫的整體主配關係精神氛圍給繪出。那些形如暈染形跡、傾斜面、團塊形象或碎狀平行四邊形以及不同層次質地感的凝結層，讓陳聖頌繪畫中的「繪畫」存在著強烈的活力與開展變動的可能。所謂繪畫中的「繪畫」，所指的是繪畫透過筆刷或其他方式塗抹於表面——支撐物（畫布、木板或牆面等）上的各類材料性物質質地表面，所給予我們最直接的視觸感官感覺，意即繪畫中的繪畫性（Malerisch）表現。繪畫性是一種特有的油彩處理方式，是繪畫的視覺經驗、繪畫的線條、筆觸、顏料質地效果、團塊成形狀態，是結合著實踐當下與畫布中線條、色彩、形狀、物質等的靜默的對話，這樣的狀態讓繪畫的繪畫性思考更讓畫家沉醉著迷，同時這一特殊的油彩處理方式，亦有著反再現、反已知和陳腔濫調的解放意涵。

二、繪畫的表面——構成結構

我們觀察陳聖頌這近 20 年來的作品，這「水平」乃為其作品的基礎結構，再從中開展出各種構圖的畫面空間。以他 2004 到 2007 這段初探期來看，前兩年水平線仍不明顯，其畫面為大筆刷過的幾道微略傾斜恆互畫幅的模糊筆觸，用以帶出畫面的遠近空間。2006 年作品《綠之一》[圖 2] 則開始隱約顯現出水平線條，直到 2007 年的作品便全部以水平線為畫面的基調構成，但那些水平線仍顯隱晦模糊，這時期他將畫面切分成看似等分不一卻暗藏均分的橫條色面區域來拉出近、中和遠景空間。2008、2009 年起水平線條逐漸明顯清晰甚至於銳利強烈，但那橫條色面也從高寬



[圖 2] 《綠之一》(180×140cm)，2006。
圖片提供 | 陳聖頌



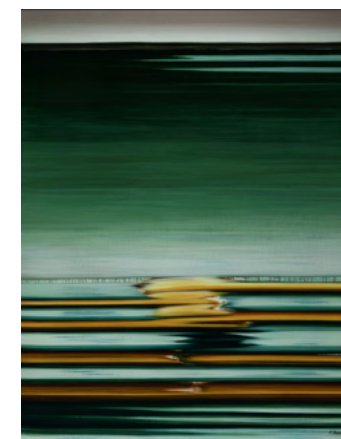
[圖 3] 《天之涯》(80×100cm)，2010。
圖片提供 | 陳聖頌

轉變為窄長橫條，畫面有秩序的等分切分成十幾道窄長色層空間，呈現一種繁複虛實鬆緊有秩的構成 [圖 3]。

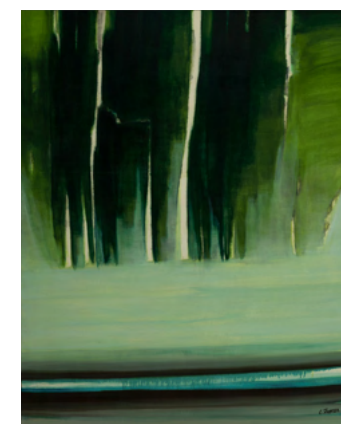
再者，在平行水平線構成後，也逐漸出現得自於筆刷抹畫面的過程的斜長線條進入畫面。此後斜線、密實平行線與高寬平行色面這三種線條在不同畫面需求中相互搭配，組構出屬於陳聖頌獨特的繪畫視野的結構 [圖 4]。2021 年幾道垂直線劃開了陳聖頌的水平世界，垂直線突破了原有的布局，是陳聖頌想辦法要破掉自己，開展新局的新手法，也是在畫面上自我對弈的大轉變。垂直與水平的構成都是在處理空間，一種壓縮閱讀的空間感，一種無透視的閱讀感 [圖 5]。

三、繪畫的表面——凝結層質

油彩質地的提煉，是畫家要將油彩顏料經過自己的某種操作手法，使得油彩的質地脫質成為畫家自己專屬的、特有的油彩凝結層質地。陳聖頌透過其特有的操作材料之技術方法，所提煉出的表面—凝結層質有：留白刷洗的破綻、暈染跡痕、滴流油漬、薄塗層疊和通透的油彩分子化塗抹等形象質感，同時也因色彩彩度與明度混色或並置配搭之間的調控關係，讓那些凝結層質產生出光澤調性的細膩變化。從稀薄暈染到層層積累的飽和，營造視觸質地不一的各種感官感覺，一改過去在畫抽象表現時的狂暴厚塗與講求肌理等強烈的主觀表現與詮釋，用軟性羊毛筆刷來畫，羊毛刷只能以稀釋薄塗的方式來畫層層去堆疊，同時也牽扯到時間的堆疊與累積，讓畫面自行變化發酵來與自己對話——也是客觀上去跟土地對話——畫面的質地就在這樣的稀薄塗抹中，一步步趨近自己要的飽和度才會停筆，而所謂的自己要的飽和度即是畫面要能呼應出陳聖頌心中的土地精神，飽和度、畫家、土地精神之間的相等判斷瞬間，這裡潛藏著某種弔詭與外人難以探知的神秘，不過我們或許可以從畫中已經停止的凝結層質表面，去感覺這股神秘與弔詭難以言喻的當下狀態。



[圖 4] 《浦》(180×140cm)，2013。
圖片提供 | 陳聖頌



[圖 5] 《淬》(162×130cm)，2021。
圖片提供 | 陳聖頌

四、繪畫的表面——色彩部署

基本上陳聖頌以單色調為畫面基底，再疊加入另一或兩組色系，在不均等或更大差異的比例下相互搭襯，在稀薄層疊中堆出厚實濃稠的密實色面，節奏鬆緊錯落有序的對比著薄塗透晰的單色調性，在沉斂的灰階中去暈染、鋪陳出土地的顏色，去刷疊、凝結出土地的精神，那些土地的褐、赭、土黃、深綠、深藍、灰白…層疊交錯編織從中去捕捉土地、空氣和溫濕熱度交會在某一時間下的光色，是昏黃逆光裡的晦暗、是晨曦清淡的霧氣、是豔陽炙熱的黏膩…還有那午後窒悶模糊流閃而過的魚塭粼粼波光，等等無數掠過畫家眼簾的時光景色碎片，這是陳聖頌與土地溝通後的色彩的還原，那是樸素的臺灣的顏色，土地與人都是一樣很樸實樸素的色彩，畫家自己在心裡必須接觸到這個色彩的訊息。整體而言，陳聖頌的色彩部署有著嚴謹的壓抑與在某種純粹度的緊密控制上。在作畫的當下才能捕捉、凝結出專屬於陳聖頌繪畫中的土地的顏色與精神。

五、繪畫的裏面——內容空間

是「構成結構」、「凝結層質」和「色彩部署」這三種繪畫的元素組構了繪畫的表面，而有關繪畫的裡面—內容空間，實質上也是繪畫的表面，我們即是從這一表面平面上去看到、感知到畫家所欲表現的內容，通常畫家會以其技術方法畫出某景、某物和帶給觀者有透視空間感的錯覺，讓觀者得以辨識所繪之人、事、物等等。因此，臺灣西南平原的土地、河流、水道、魚塭、鹽田、稻田、產業道路和濱海風景等等皆是他的創作對象，直覺上大家可以認識到他畫的是地景、風景或山水畫，但他並非以再現景物的方式去表現，雖然在某些作品畫面上仍存在著景物空間的暗示，可這些景物空間不是一般所認知的現實透視空間的再現，而是刷擦筆觸與筆觸、形色與形色和跡痕造形之間的走勢與氣場的繪畫平面空間，這些形狀色彩乃以自己的方式存在而展露光澤，陳聖頌僅是藉由帶給他感動的景物氛圍，去創生新圖像、去探尋繪畫性新的感動模式。

六、繪畫搏鬥場

談論了陳聖頌繪畫的表面和裡面之後，有個很重要卻極其隱匿的狀態是觀者不可見之處，就是存在在繪畫的表裡「之間」的創作狀態，就是在這個「之間」的狀態裡，畫家與畫面進行了一場場的搏鬥，那是畫家在每個當下的自我與畫面的對話和對奕。從空白畫布開始就面對一片陌生與未知，要如何下第一筆還是不管先亂畫再說，是第一個碰到的問題。倘若你是胸有成竹已經知道要畫什麼時，那麼畫布就不

是空白的了，因為在作畫之前你的腦海裡或多或少便已存在著已知影／圖像，也因此面對的不再是陌生而是有著已知目標，那麼就不會碰到這種問題。然而這種狀態還是多少會出現，也就是過多的已知揹負在腦海裡時，面對空白畫布仍會有對未知的徬徨，但這徬徨是好的是必須的，也因此才有了跟畫面搏鬥的機會。

第二階段會有更多的問題拋出，即是畫家與畫面對弈的進階關係，那是筆觸與筆觸之間所留下的線條、色彩、造形和油彩質地的痕跡，這些痕跡便會形成丟回到畫家眼前的某種形象，也就是說每下一筆與下一筆之間的空隙，這個空隙也包含著時間的停頓、延遲和累積，去看見不確定性和可能性，這都是畫家與畫面的繪畫狀態思考運動，是心智上的理性與非理性之間征戰的運動，是繪畫手法、筆調、姿勢與動作的運動。在梅洛龐蒂在《眼與心》(L'œil et l'esprit) 一書中指出：「當其視覺變成手勢的瞬間，是當塞尚說他『以繪畫的狀態思考』(pense en peinture) 的時刻。」¹ 陳聖頌即是以這般繪畫性的繪畫思考去跟畫面搏鬥，帶給觀者的視知覺一種甚至是多重性的深層視覺感動。

七、在沙堆中尋找

繪畫搏鬥場中的繪畫的創作狀態，存在著複數的當下的自我——創作者，面對諸多迎面而來的陌生和未知，對陳聖頌而言那是在一堆沙子中尋找，找出一顆珍珠——作品。所謂的繪畫性的探索就是這種感覺和狀態，畫面的衝突與形象必要的存在、自己要如何掌握、能不能掌握等問題，都是在繪畫的狀態中要去摸索和解決的。陳聖頌說：「那垂直和水平的交錯是不是一張畫，我不知道！但我把它呈現，要求到我認為可以使之成立的呈現，我只是把畫盡力開拓到更廣大更高的層次…」² 這一新的畫面的出現，相對的也看到陳聖頌極為清楚的意識，即是認知到自己的作品長久以來已經出現辨識度高且風格化的事實，就現實來說有其個人獨特而鮮明的風格可能是件好事，但對畫家而言那些水平線的表現已經太精準、太熟悉了，這已經被自己的過去已知給定型住，已經在自我重複了！倘若一直一再的重複，再畫只是沒意義的形式表象而已，因此他不斷地保持這樣的高度警覺心，以繪畫性的繪畫探索去提醒自己，透過更長、更緩慢時間的堆疊、累積和閱讀，去儲備某種更深沉的能量與氣力，才能繼續往下走、畫進去浸入畫中…。

[1] 摘錄自梅洛龐蒂著，龔卓軍譯《眼與心，(L'œil et l'esprit)》，臺北市：典藏藝術家庭，2007，頁 114。

[2] 摘錄整理自 2023 年 1 月 6 日筆者於高雄橋頭陳聖頌工作室與陳聖頌訪談。

海境之南的碎語—— 灣岸藝術的近海十問（上）

文 | 邱俊達 | 淡江大學校育與未來設計學系助理教授

#邊界

#海洋

#現代性

人的聲音會聽膩，但海的聲音不會。——拉黑子·達立夫

1. 灣岸藝術關注移動與邊界的動態生成關係。
2. 灣岸藝術關注邊界上多樣物種之生態與競合下的能量牽引與生產。
3. 灣岸藝術不是一種歷史論述，而是行動的未來方案。

——灣岸藝術未來學策展論述

隨海漂流、寄予心意、遐想和希望的瓶中信故事為人熟知，但有多少人真的清楚知道，這個被拋入海中的玻璃瓶究竟將隨著潮流漂向何處？人們動輒以海洋文化闡述島民生活，卻對這片日常風景中的洋流、季風、航行、生態和政治問題所知甚少。或許，我們對海洋的濃烈情感，恰恰與這份陌生有關。我們住在一個海比我們所想的還要遠的海島。

這一與海的疏離，與戒嚴時期的「海禁」措施有關。2020年5月，行政院方核定「向海致敬」政策，啟動「知海、淨海、近海」三大目標，包含禁止靠近的海岸線，從2019年356.2公里減少到187.9公里，並開放112處釣點（剩9.4%海岸線禁釣），以及陸續開放臺江國家公園等地，並逐步完成海洋三法——海洋保育法、海域管理法、海洋產業發展條例——的審議。（侯俐安，2022）原來「家離海邊這麼近」這一平凡的地理距離的描述，實則是管制與治理的海禁邊界。

這種與海洋的斷裂感、曖昧感、既近又遠的陌異感，是許多臺灣人的生活經驗，而這絕非僅是居住地點、生活習慣或產業身分的差異導致，毋寧是海禁措施導致海的對象化、扁平化與娛樂化。這樣的海，即便躍升至「南島文化」的宏大敘事，仍無法掩飾其碎片風景的事實。不連貫的海岸線是各種外力截斷的痕跡，灣岸藝術與邊界美學則關注諸種修補的實踐，如林欣怡《三島》（2015）對東亞三島歷史的徵候性解讀；陳界仁《路徑圖》（The Route, 2006）以虛構接軌全球左派勞工運動，彰顯精神勝利與內在矛盾的張力等，既修補了碎片化的風景，也將喃喃碎語通過影像烙印在觀者的腦海之中。

去年八月，筆者擔任「灣岸藝術未來學」總策展人，與黃志偉、洪鈞元、徐婉禎、曾國榮+邱駿朋組成策展團隊，將近年關注的邊界美學結合南方議題以及替代空間的轉型想像，以五個邊界——「海：沿海—草圖測繪」、「潮：錄像魂·播客潮」、「港：土直·圖譜——『打鼓』浪拍衝岸的當代視野」、「岸：鹽層索引」、「簇：流動社群」來進行探究與呈現。此外，展覽結合「新浜 Vol.9」《灣岸藝術位來學》的編輯，特邀林育世、黃志偉、宋世祥、陳熾晴、周伶芝、Peter Richards 等人撰文，以回看和遠眺兩種視角反思愈趨僵化的「邊陲—中心」論述，進而從當代流動性的生命情狀以及「邊界」作為相遇之所、辯證之地、創生之源，開展「灣岸藝術即從邊界開始的文化生產與美學實踐」所蘊含的積極論題與未來想像。

在實際操演這一以研究與原型製作為主的策展後，筆者深刻感覺到前述與海、與島的斷裂經驗竟存在於每一個世代，也因此，惟有深刻處理這種普遍豐富又極度貧乏的經驗，方能將碎片化的風景重新拼貼起特屬於臺灣島嶼的真實。因海禁而延遲的現代性（lated modernity），將會是探討臺灣主體性以及身分認同時需加以把握的歧異創生的奇點。因此，本文試圖先懸置未臻成熟的灣岸藝術與邊界美學的論述，回返到基進的近海十問，以此思索在地論述的建構課題。

一問、最大的問題是我欠缺了什麼

對海洋與海島該具備什麼樣的認識，才稱得上一個島民？海從哪裡來？什麼樣的生活樣態映照著海洋文化？一些科學家認為，海的出現是在遠古時代大量帶水的「隕冰」落到地球上，這些隕冰在1,000米至3,000米的高空凝結成雲，降下了長時大雨而形成今日的海，而海洋文化，自然與人類的出現有關。臺灣四面環海，東為太平洋，西為臺灣海峽，南為南海，北迴歸線通過花蓮及嘉義，屬於日照充足、生長季節長的熱帶與亞熱帶氣候。位於歐亞陸塊和太平洋交接地帶，形成臺灣東部海域的複雜海底地形，以及季風氣候盛行的湧浪攪拌，帶來具有豐富浮游生物、魚群的黑潮海流以及生物多樣性的海域。

我們與海的邊界，除了清晰可見的海岸線，更多是肉眼不易辨識的領海基線。依據民國87年公布施行的「中華民國領海及鄰接區法」規定「中華民國領海為自基線起至其外側十二浬間之海域。」範圍包括臺灣本島及其附屬島嶼（含釣魚臺列嶼）、東沙群島、中沙群島、及南沙群島。（海洋委員會，2020）對這一邊界的真實感受，往往與政治經濟議題有關：保釣運動、海盜與軍事侵犯或偷渡意外，亦構成漁民與平地人有所不同的海洋現代性，從而開啟另種思考身分認同與臺灣主體性的觀點。

經由這些認識，是否能夠補足人們所欠缺的關於海的什麼？如果不夠，去航行、去認識海洋生物、學習星象氣候洋流的辨讀、進行水下考古或搬去海口港邊居住，行嗎？我想是可以的，就如同許多海洋狂熱份子想設法讓自己成為槳，向海裡划去。改變視野或環境，絕對可以影響我們的精神 (mind) 及至本質性的靈魂 (soul)，這也是陳愷煌《週；海徑一月亮是太陽》(1998)、黃建宏和「打開—當代藝術工作站」策劃的「後地方」(2009) 的事件效用。這是一個被海浸潤的過程，不知不覺氣息都跟著潮濕了起來。

而我以為，重點不在於那個浸潤的長度與深度，而是要知道自己所欠缺與所渴望的是什麼。如同村上春樹在《國境之南·太陽之西》中描繪的那個看似已擁有完整人生的男人，在與女性舊識再次相遇後獲得了未曾有過的滿足感，讓他再也沒辦法回到過去的世界去了。(村上春樹，1993) 他跨越了邊界，到了國境之南，而我們以五六千年前人類遷徙的想像，橫渡了海境之南，只不過這個南島語族起源論的身分認同的滿足，不經意地遺忘了我們原來都是太陽之西的大陸居民。不論移動與遷徙使我們的祖先獲得或失去了什麼，邊界總是在不斷的變動中浮現。

二問、水和沉思是一體的

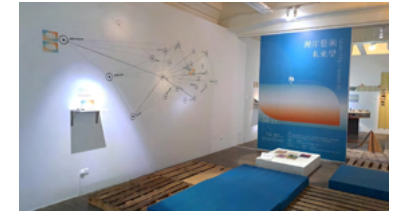
文學家吳明益在一趟 2018 年航行黑潮的旅程書寫中，提到梅爾維爾 (Herman Melville) 說過「水和沉思是一體的」。當天他停駐在澎湖的赤貝，看見夕陽沉落時「陽光把水鍍金，把海民曬黑，給深海的海藻能量，也接引水份與逝者。」(吳明益，2018) 這位光的崇拜者強調，海水因光線而有了深度、精神與變化，以此造就出多變與善變的海。

對水的沉思，泰勒思——這位據稱是人類歷史上的首位哲學家——主張「水是萬物的本原 (arche)」。另一位古希臘哲學家赫拉克利特的名言「濯足清流，抽足再入，已非前水」更道出萬事萬物不斷生成流變 (becoming) 的本質。即便我們不是哲學家，也多少有過在面對海洋、凝視河川時偶然迸發的詩與思。不過，純粹沉思的真理已不合時宜，藝術家彭葉生 (回看工作室) 長年進行水下珊瑚錄音的計畫，將沉思帶到另一個層次：傾聽不可聽的呢喃碎語，比起約翰·凱吉的靜默無聲，顯得更有生命間聯繫交流的實感。誠如人類學家宋世祥所闡述：作為「實驗室」(lab) 的「灣岸」，具有引導更多關於共存之想像與實踐的可能性。

三問、我有理由相信，它們理應會一起演化

海洋從未向人設限——張卉君

吳明益《家離水邊那麼近》(2007) 作為一種生態書寫實踐，係通過文學來闡述「自身認識世界的途徑與觀念的改變」(吳明益，2007)，這包含人類與諸種非生物的關係、人文的誕生、歷史的出現、生境的演替……他筆下的潮濕，源自於他的書寫對象如何「漂浮在水上、沉沒到水底、隨著水所流逝，以及化為雨水重新滲透進入土地的種種。」(吳明益，2007)



灣岸藝術未來學展場一景。攝影 | 邱俊達

這個書寫有屬於紀錄的，也有屬於詮釋與創作的，後者更關乎另一種度量或測繪技術的操演，藉此對於物理的邊界以及生存和相互作用的種種關係進行閱讀與辨識。黃志偉在「草圖—沿海測繪」的論述中所指出，這是一個「去尋找散落在各灣岸土地上流動創生的人、事、物，去採集海和岸之間交會的轉換思想、情感、價值和樣貌」(黃志偉，2022) 的行動。因此，測繪所面對的不是既有事物，毋寧是變動中、多元且異質串街的「不定形」(informal)。海的界線不是既定的，而是在測繪中被暫時性的標示與組裝，以形塑一共同演化的潮間帶場域 (intertidal zone)。

這一演化的美學邊界，嶄露於灣岸、地方創生的行動，如屏東林邊的「大小港邊熱帶漁林」和臺南「禹禹工作室」長期的地方實踐；或如藝術家王怡婷的「海線計畫」對臺灣各個海岸線進行測繪與影像紀錄，將具體的海岸線轉化為表徵節奏韻律的折疊的风景，以及對所有「海色」——無數的藍、綠、黑、灰的調色——的品嚐。作品所演奏出的旋律，或是欠缺的揭露，或是沉思的引導，或是喧鬧的平靜，恰恰呼應了拉黑子所說的「人的聲音會聽膩，但海的聲音不會。」我想，聆聽海境之南的碎語，是「近海」探問的起點，是海的復權的第一步，也是蘊生灣岸藝術與邊界美學的基進實踐。

[參考資料]

村上春樹著，賴明珠譯，《國境之南·太陽之西》，臺北市：時報出版，1993。

吳明益，《家離水邊那麼近》，臺北市：二魚文化，2007。

邱俊達主編，「灣岸藝術未來學」，《新浜熱》Vol.9，臺南市：天晴文化，2022。

侯俐安，〈政院「向海致敬」2年海岸線釣點大解禁〉，《聯合報》，來源網址：<https://udn.com/news/story/6656/6359319>。(檢索於 2023 年 3 月 4 日)

海洋委員會，〈中華民國第一批領海基線〉，2020。來源網址：<https://www.oac.gov.tw/ch/home.jsp?id=243&parentpath=0.4.242>。(檢索於 2023 年 3 月 4 日)

吳明益，《作家吳明益繞島航行 隨身閱讀的海洋書單》，2018。來源網址：<https://www.parenting.com.tw/article/5077167>。(檢索於 2023 年 3 月 4 日)

2022 年臺東藝術事件觀察： 以女藝會與金樽海灘駐地生活為例

文 | 陳沛妤 | 影像與當代藝術評論人

#海洋

#女性

#移民

近年，臺灣的藝術逐漸吹起以「大地藝術」、「原住民議題」、「花東自然生活」等題材，邀請來自花東的藝術家至全臺各地進行相關藝術創作，試圖將東海岸大地藝術的熱潮延燒到各縣市。2022 年恰好在大地藝術的熱門景點臺東，不約而同發生兩件事：其一，2002 年於金樽海灘發生的意識部落藝術事件，相關成員決定回到當年的居住現場，給彼此一段 20 週年的紀念行動。其二，臺灣女性藝術協會於 2000 年成立之初，曾在高雄市立美術館舉辦「心靈再現——臺灣女性當代藝術展」，20 餘年之後的 2022 年，不僅再度集結歷年來優秀的女性藝術家共同展出，更首度將展覽地點移師臺東，特別力邀臺東在地女性藝術家以及原住民女性藝術家共同展出。

團體作為一個共享單位

2002 年金樽海灘的意識部落，一群人居住約三個月後，以漂流木等大型物件製作雕塑，並舉辦行為表演等活動，作為當年的一場暫別與逗點。20 年後，筆者有幸參與位於金樽海灘的駐地生活，與藝術家們前後共同居住三個多月。經過初期的一陣熱潮，來往的人們暫居、拜訪與不斷調整後，最終留下的幾位長期居民中，大多以女性為主，男性則普遍只停留在白天前來整理自己的位置，或是來陪伴另一半幾天就離開。幾番觀察之後得到對此地居住的默契頻率，並逐漸熟悉大家的討論模式，採取共識決的意見導向，發言的人多半以女性為主。筆者所在時接觸到的共同鄰居，以女性為主的有：饒愛琴、林瑞玉、王郁雯、魯碧·司瓦那、哈拿·葛琉、逗小花、小竹、黃滯瑩。

由於彼此是長時間共同居住在此，筆者與黃滯瑩算是研究與評論人的身分與藝術家們一起近距離生活，除了各自睡在帳篷的時間之外，基本上從起床的盥洗時光、三餐共食與深夜活動都緊密相處。然而，大家並非只為了體驗露營生活而來，而是在以身體勞動來重整土地、整理家屋之虞，仍心念討論藝術的靈感與領悟，並更開闊的調整自身對於自然的敏感度，如晨起的陽光、動物的複訪（主要是猴子）、24 小

時不間斷的海浪聲、滿月時的月光、植物生長樣態、採集與種植、水源地的整理、漂流木與柴火的應用、為了食物而進行適當狩獵行為（如抓溪蝦、螃蟹、小型動物）等，這些看似不過日常生活基本所需，在貧脊的海岸邊顯得珍貴與困難。應用身體勞動與互助合作的過程中，自然界的經驗成為創作靈感來源，再度暫離後，有些藝術家留下作品在自己的居所內，作為曾經存在的居住痕跡；有些藝術家則以自己的方式將作品帶到「岸上」，成為未來展覽的靈感種子。

以女性的視野融合身體力量

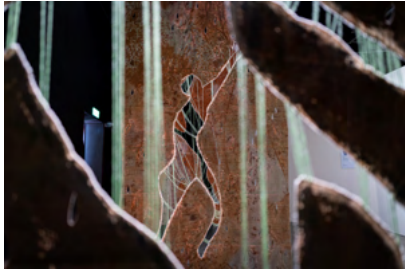
這股關於海灘的女性能量餘波，無論是 20 年前或後，有部分藝術家藉著作品延燒至「《愛與希望》2022 世界女藝匯流藝術祭」。都蘭在地藝術家哈拿·葛琉，結合海洋民族婦女的潮間帶採集活動、苧麻線染色到集體鉤織創作，編織出許多日常生活中可食用的物件，如海兔、海參、海珊瑚、夜光螺和附在岩礁的諸多壁螺，製作出《嗨海「海女」



[圖1]《嗨海「海女」生活》— 哈拿·葛琉。
圖片提供 | 哈拿·葛琉

生活》(2022) [圖 1]。以系列作品形式將阿美族日常文化融合生態環境永續的命題，在海女以身體力行為主並代代相傳的採集生活中，食物獵取不只是生命的延續，更是具有互助、分享的生活方式，此精神也同樣發揮在她本次居住於金樽海灘時。而長濱出生的阿美族藝術家魯碧·司瓦那的「《花露初》絮」(2022) 來自族語裡的心「Falucu」，時常用以作為座右銘提醒自己時刻要守候內在靈魂的「隨心之流，心之所是」。自 2002 年的「意識部落」開始，她喜愛居住在純天然的山林或海洋之間，感受來自各種能量的靈光，亦成為創作中常見的元素。本次作品在視覺上呈現純淨的白，一旁的兩個球型像似浪花朵朵，又像海洋仙女的白紗嫁衣，從光影折射出的影子又像自然界中的植物與生物。像似她藉著本次回到金樽海灘時，持續的初心進而更成熟純淨，她也將部分作品安置在本次金樽海灘的居所。

而作為移居臺東的藝術家，饒愛琴以龍潭家鄉紅土及身為女人的形體，製作出一幅幅剪影般美麗的聯畫《雨淚》(2010) [圖 2]，並替作品多年來交織的心境譜了一首詩，浪漫的談論海洋、情感與眼淚。縱使這是一件 10 多年前的舊作，卻是她正在醞釀以金樽及週遭土壤為最新創作靈感的序曲，也是她極力想透過作品呈現女性與



[圖 2]《雨淚》—饒愛琴。圖片提供 | 饒愛琴

環境、勞動的關係。另一位移民至都蘭多年的藝術家逗小花，創辦女妖藝廊時，便以「女妖」發展系列作品，本次展出《女妖森林》(2020) [圖 3]，強調不論性別，每個人的心中都有一個內在女妖，並非刻板印象中的女性妖精，而是心中關於陰性情感的變體，無論男女都擁有，妖則表示內在保有對日常事物轉化與想像的能力，猶如藝術家的天馬行空。如同她因為各種

原因移居至此，時而陽性時而陰性的生活交織，卻依然充滿創作能量，2022 年是她首度參與金樽海灘的居住生活，也讓她對「女妖」一詞有了更不同的領悟。

如家人般共同生活、如日常般思考創作

無論是巧合或刻意安排，這些女性藝術家以自身力量與藝術養成，共同在海邊生活、討論與思考創作，卻非傳統的駐村發表概念，而是將這些來自山海的自然感受內化成日常生活，等待天時地利人和而發表。在特殊機緣下，身為女性的筆者在各種工作機會中，與這群藝術家多年來陸續進行幾次合作，也從中汲取各種能量，進而讓自己也產出與她們相關的攝影作品《迷途與島——金樽之夢》，看待自然的方式不知不覺潛移默化。身為兼具觀察者與創作者的自己，期待未來能更深入理解她們的創作精隨，作為生長在臺灣女性的另一份陰性書寫。



[圖 3]《女妖森林》—逗小花。圖片提供 | 逗小花

追憶似海年華——望安田野鏡中徑¹

文 | 劉邦隱 | 國立高雄師範大學跨領域藝術研究所、資深工業設計師

#藝術轉動社區

#田野調查

#望安島

#駐村

#世代差異

#組織



花宅聚落。攝影 | 劉邦隱

前言

本文是田野調查經驗後的反思與梳理，提出藝術進駐離島、跨世代團隊建構、田野工作方式…等討論。

國立臺南生活美學館的藝術轉動社區計畫，新增「澎湖縣望安鄉中社村花宅聚落」進駐點，本次田調目標是為將來駐村藝術家進行基礎資料盤點，以利駐村各項工作展開。由高師大跨領域藝術研究所同學共五人，組成田野調查團隊進行為期十數天的調查工作。

本次資料盤點範圍涵蓋整個望安本島，面向包括「建設、旅宿、景觀、聚落、生

態」，有別於網路搜尋可得之浮面、零散訊息，為將來進駐藝術家提供完整、正確、有系統的各项資源彙整，使進駐者能順利掌握地方脈絡展開行動。

一直以來無論是社區營造還是地方創生，都能見到藝術社會實踐的身影。回顧藝術家在這些過程中被賦予的角色，經常肩負景觀塑造的工具性格，往往忽略藝術帶來差異觀點、開創想像、促進理解的力量與價值。(吳瑪俐，2020) 因此盤點工作建立於不再將藝術賦予景觀塑造任務，而是社會實踐潛能，連結人與環境、促進互動創造共同生活經驗，扮演具有改變力量的角色，讓社區獲得生機活力。

望安島與花宅聚落介紹

望安鄉位於澎湖群島南方，由眾多有人及無人島嶼、礁、礮組成，設籍人口約4500人(澎湖縣望安鄉公所，2022)，其中望安本島舊稱「八罩島」，當地居民表示實際居住人口較設籍為少，且常因季節變動。未來藝術家進駐地點，位於望安島「中社村花宅聚落」內一棟古宅—花宅58號。

舊稱花宅的聚落已有三百年歷史。據望安鄉志記載，「花宅」之名是因村落中央有一小丘，被四周五座大小高低山丘所環繞，整體態勢有如花瓣花蕊關係，因此得名



藝術進駐地點花宅58號與旁邊待修古厝。攝影 | 劉邦隱

「花宅」。花宅聚落被世界建築文物保護基金會列入2004年世界文物守護²(World Monuments Watch)名單，再於2006年獲澎湖縣政府文化資產保存審查通過公告為「望安花宅聚落」，2008年12月經過文建會(文化部前身)登錄為全國首處「重要聚落」³，2010年起中央與縣政府開始著手修復活化。

聚落房屋以硧硧石⁴、玄武岩構成。一棟房子往往需要花費數年時間撿拾硧硧石塊慢慢建成。因長期人口外移，居住空間需求降低，眾多古厝未被剷除改建而得以留存。聚落裡隨處可見早年海陸文明交融的特殊景致，如魚灶、水井、灰窯、菜宅⁵、宮廟、畜舍、棧間與堆肥坑等。目前在文資法保護下，花宅聚落內不能任意興修，新建房屋亦須合於古厝式樣。



成員於潮間帶捕撈之黑海膽。攝影 | 劉邦隱



成員於潮間帶石縫中尋找海膽蹤跡。攝影 | 劉邦隱

寓調於樂——不同世代進入田野的方法差異

本次調查分成兩次進入，3/26 - 3/28 由召集人(筆者)進行初勘，4/19 - 5/1 團隊正式進駐調查。行前設定了兩項工作預期成果：

- 一、為將來進駐藝術家提供基礎資源盤點。
- 二、提供創意旅遊體驗的指引素材與地圖。

以此兩項預期成果為目標，成員依各自興趣專長分工，進入田野尋找調查地點與對象。但行前多次課堂會議中成員們表示，因從未到過望安，如此不熟悉的情況下面對眾多資料，感覺難以進行事前文獻探討工作。即使經過我先行初勘並向大家簡報，仍難消解成員對望安的陌生感，因此成員們幾乎都是到了望安現場才展開田調工作。對於時間如此有限且看似缺乏文獻探討基礎，團隊能否達到預期目標，身為召集人的我實感焦慮。過去我所參與及耳聞的人類學田調團隊，應該是在有組織與



阮厝網坡工作室的成員與活動紀錄牆。攝影 | 劉邦隱

紀律的方式下運作⁶，但望安島田調實際開展的方式，超乎我的意料之外的是：成員們從玩樂各自展開田調之旅！

以「生態」這個項目來說，相較於我在潮間帶觀察記錄居民採摘海菜，成員楊翊同學，則是尋找合適銀合歡樹枝，設法與事先準備的鐵叉組合，夜晚退潮後用來在潮間帶一掘掘的水窪裡尋找「獵物」，其他

同學則在後面幾天跟進。所謂的獵物，可食者如海膽、螃蟹、螺、貝…等，不可食用如黑色海蔘、寄居蟹等各種潮間帶生物。

藉由度假般的玩樂興致，田野工作從旁觀「調查」轉進為親身體驗，沉浸入島民的「里海」生活當中。花宅 58 號也因此成為替進駐藝術家預演的望安生活實驗場。

田調遭遇引領生成探索路徑

回憶在山區或部落所進行的田調，總是有特定行走路徑形成引導。有所不同的是進入望安這個充滿海島氛圍的現場後，我感覺到團隊研究能量第一時間被擴散稀釋，訂立的計畫欠缺著力點。在一連串似乎缺乏脈絡的田調行動後，反而開始有了方向聚焦。

比如團隊透過居民介紹認識了「阮厝網坡工作室」。⁷此工作室由衛生所護理師發起，整合島上各方資源舉辦老人團康活動，並推動銀髮共餐與技能學習，不同社區長者都會前來參加，相當靈活多元。望安島獨居或雙老情形普遍，「阮厝網坡工作室」超越現有部門業務侷限，集結成員能動性提出解決方案，可望成為將來藝術家的合作對象，共同應對島上長者生活與人口結構變化的問題。

在參與「阮厝網坡工作室」的活動時，認識了一位曾經因喪女而極度悲傷的長者，在工作室積極促成下，重拾「黑糖糕」製作，進而與旅遊平台合作推廣，讓大眾看見望安黑糖糕文化。團隊成員採訪長者後得知，她在九歲時就從臺南飄洋過海被送到望安當童養媳，令人鼻酸的經歷提示了望安早年經濟發達，及先住民與臺灣移民的關係，成為另一道田調線索。

雖然這位長者製作的並非目前公認最「道地」的望安黑糖糕，但這段田調經歷讓我

體認到黑糖糕已不僅是觀光消費品，而是牽動地方歷史、文化、人物故事以及社區凝聚力的資產。如果只以「道地」與否記錄在案，簡化歸檔將忽略背後豐富人文內涵。

藝術轉動社區計畫主持人吳瑪俐曾在專文點出：藝術轉動社區需要社區、創意實踐者以及中介者（組織）的共作。然而這三者有時不知彼此在哪，共作歷程也可能因為理解的落差而難以持續，任何一方單靠自己則會有動力不足或在後續發展上產生困境。（吳瑪俐，2020）因此與「阮厝網坡工作室」的接觸，對於田調工作以及未來藝術進駐都深具意義。

視角的改變

比較進入田野前根據文獻資料制定的計畫，與實際進入後的遭遇，原先規畫偏於均質空泛，俯瞰視角所見僅為外皮輪廓。然而如成員育寧、冠鈞、煒倫親身參加了廣場太極拳後，認識到了長者，進而學習黑糖糕製作，最後再將成品分送給受訪對象。可以看到成員們循著田野遭遇不斷催生的路徑行動，也引領我的視角漸從浮空轉為平視，並因此深入觀察運行在地的各方力量，了解更加隱微的問題和需求。

此次與相差 20 歲的世代共同田調後，大致歸納出幾個能讓跨世代田野組織運作更為流暢有效的工作特性：

- 一、不依靠傳統上的管理，以目標導向來維持工作品質或進度，而是採取更開放的方式，讓成員自己尋找感興趣的對象，自主投入深入探訪，關係建立與情感經營。
- 二、順應工作方式的多樣性，儘管打亂原有計畫，然而隨機且靈活的行動，更容易進入田野，獲得訪談對象接納。

三、聊天即開會，瞎扯就是今日田調成果的交流與彙整，生活與工作互相融入，在田野現場呈現出非關學術的面貌，無障礙融入在地。

也許這是一種跨領域研究者的田調風格，極有適應力與滲透力。然而，也不能完全忽視其缺點。我觀察成員在與長者或



成員參加東安村的廣場太極拳。攝影 | 劉邦隱

受訪者交流時，有時會無法理解對方含蓄言辭背後的意思，或受訪者對於某些議題的戒心。

結論：被觀察的田調團隊

團隊在望安進行調查同時也正在被居民所觀察著。其中一位修復魚灶的老師傅，在訪談後有這樣的表達：相當歡迎許多看見望安的研究者，可惜的是眾多團隊離開後，好像都沒能給望安留下成果，無論是調查記錄、報告，最後都隨著研究團隊離開。

雖然團隊進出皆有各自經費與人力侷限，箇中辛苦想必也未能盡訴於島民。但透過老師傅的表達，可以感覺到對於研究者能留下實質成果的期望。因此在這段奇特跨世代田調經驗後，我仍持續思考的，是除了訪談費用和圖文資料外，是否還應將這些從在地蒐集來的知識加以系統化，找到合宜形式與載體留存於地方，供在地有志之士更進一步討論，更避免將來長者、老師傅們凋零、離去後，在地可能面臨的傳承危機！（完）

[參考資料]

林會承，《望安鄉志》，澎湖縣：望安鄉公所，2014。

吳瑪俐，〈孵育藝術的生態系〉，國立臺南生活美學館藝術轉動社區計畫專文，2020。

《望安鄉人口結構及人口成長概況分析報告》，No.111-1，澎湖縣：望安鄉公所，2022。

[1] 主標題取自「追憶似水年華」但改成「似海」，意在傳達望安島這片土地上，歷史和當代交織成生動畫布。過往並未如流水消逝，而是像潮水擁抱海岸，時而汹涌，時而溫柔。在島上可見新舊建築共存，時光流轉與變遷歷歷，現代生活設施與古老智慧、遺跡交織如同白日夢境，展現出專屬於望安的獨特魅力。

副標題取自佛學經典「徑中徑又徑」，為清末張師誠居士（？—1892）選輯各種經論和祖師大德關於淨土法門的切要論述，但是改成「鏡中徑」是指透過田野遭遇引發反身思考並生成意外的田調路徑。

[2] WMF 網站：<https://www.wmf.org/project/jungshe-village>。

[3] 國家文化資產網：<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/advanceSearch/groupsOfBuildings/20100414000001>。

[4] 在地人亦有稱「砧砧石」。可參考余樹楨（2011）。「砧砧石」還是「咕砧石」？。從科技大觀園，<https://scitechvista.nat.gov.tw/Article/c000003/detail?ID=a8470ad5-c94e-49a9-96c2-fda4d512624b>（檢索於2023年4月9日）

[5] 菜宅為以砧砧石壘砌成擋風牆，並搭配水井成為耕地，許多菜宅仍持續耕作使用中。

[6] 關於森林、原民、地質等田野現場經常在山區，而登山行程必須有一定的計畫與紀律才能確保團隊安全。

[7] 望安舊稱網垵 (Bāng-uann)。

進擊的田野小隊 澎湖篇

文 | 蔣伯欣 |
臺灣藝術田野工作站發起人

澎湖具有特殊的天然景觀，孕育豐富的人文資產，也曾一度舉辦國內最早的地景藝術節，碎片港組成田野小隊，由在地藝術家洪根深引路，長期往返於高雄、澎湖田調的青年藝術家張致中、返鄉文資青年吳鷗翔帶領，共同探勘了諸多沈船遺址、砲臺、燈塔、宮廟、外國人墓園，以及廢棄的戲院、工廠、石滬等，探尋藝術在特有的風土條件下，各種時空調度可能產生的碰撞與交會。



圖片設計：吳語玫

想像一座澎湖美術館

文 | 陳熾晴 新北市美術館籌備處 專案人員

關鍵字

田調事件

澎湖冬日的風，吹動身體，影響行走的路徑、跳島的航徑，這使人感覺置身大海，而非封閉的陸地。當太陽把光線投射在海面上，海浪持續捲進，反射出光澤，比天空更明亮，如果將天空和海洋互換位置，就會是常見的陸上景觀。

PENGHU.INFO

在地社群·返鄉青年

許多返鄉青年在虎井嶼、馬公等地致力澎湖文史保存，如：澎湖知識服務平台、湖西鄉「離島出走」空間等。

信仰



白沙保安宮廟裡供奉康府王爺，為大陸移民信仰，此處另有一大特色為通樑的大榕樹。

產業



大光工業社成立於1936年，戰後為貝釦製造廠與花生油工廠，現已閒置。

跳島·跨越·迴游

移動與棲居

常民生活

藝術介入



藝術家洪根深於居住鼎灣村社區繪製壁畫。



廢棄的東昇戲院中的當代藝術展。

航線與路徑



漁翁島燈塔位於西嶼鄉外垵村，為往來臺厦船舶航道的標識點，歷經多次修建，其外圍近海處有一不知名的洋人古墓，立於1890年，反映了洋人協助興建燈塔的事蹟。



位於風櫃尾蛇頭山的海域下，1908年曾發生日本松島艦沈船事件。距離不遠處，設有裝置藝術。

軍事



位於西嶼鄉的西臺古堡，乘載了清代以降作為海防重地的歷史記憶。

海下遺址與考古

地景、氣候



二坎古厝與硧砧石建成的牆面。



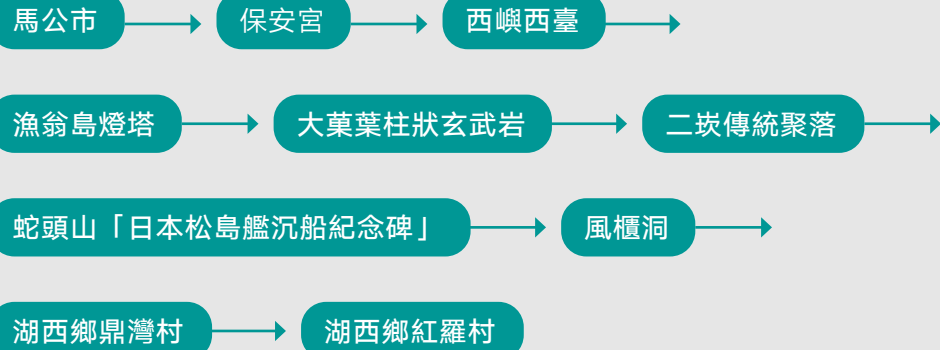
大菓葉柱狀玄武岩與一旁耐風耐旱耐鹽、適應澎湖氣候的仙人掌。



冬季蒼茫景象與強風。

田野筆記

日期 2022.10.20-10.21
 天氣 晴朗、寒冷
 主持人 蔣伯欣、洪根深、吳鷗翔
 成員 蔣伯欣、吳尚育、陳熾晴、張致中



文 | 陳熾晴 | 新北市美術館籌備處專案人員

在田調的這兩日，因為澎湖冬季接近颱風等級的強風，船班取消，無法依原訂計畫前往離島，而有更多時間佇留本島。過程中我們一邊被強風敦促前行，一邊採取抵禦的姿態，逆風而行，當風強烈地迎向、附著於身體，似乎氣候對行程的干擾不再重要，而是印下了地方與身體的記憶。

第一天，在藝術家洪根深的引領下，從馬公市出發，前往西嶼鄉、白沙鄉、鼎灣村，我們走在保安宮與三百餘年的通樑大榕樹之間，穿梭於西嶼西臺的砲台基地、高牆和甬道，在聳立的漁翁島燈塔旁找到了隱匿在圍牆外的墓碑，在鼎灣社區中看見了洪根深繪製的壁畫。第二天，在「澎湖知識服務平台」創辦人吳鷗翔的帶領下，前往紅羅村，途經返鄉青年籌組的「離島出走」空間、東昇戲院、大光工業社等地。乘著臺灣第二波美術館運動的浪潮，本筆記嘗試從田調過程所採集：關於風、海洋、航行、物種、產業、文史、青年返鄉等能動性中，想像未來澎湖有一座美術館的可能輪廓。

[參考資料]「澎湖知識服務平台」

圖、文 | 張致中 | 藝術家

群島是否可以被視為一種碎形 (fractal) 的體現？在層遞的延展中約化成陌生的遠方，卻又在細碎之間自體相似——在地貌裡堆疊景觀有之、在生命中留下姿態有之、在記憶裡勾勒輪廓有之。

在微調那個觀看的尺度之間，一切本來清晰可辨的都成為銳利的模糊。



進擊的田野小隊 屏東東港篇

文 | 黃志偉 | 崑山科技大學視覺傳達系副教授兼系主任暨所長

田野小隊到東港的踏查行動，由在地藝術家黃志偉帶領參觀，首先前往東港信仰中心東隆宮參觀並認識迎王慶典活動的內涵，隨後前往進駐於大鵬灣周邊的崎峰村落——「大小港邊熱帶雨林」地方創生團隊拜訪交流。針對此一創生團隊的工作項目與方法經驗進行初步的認識與了解，例如：農漁村落社區居民的交陪方法？如何引領當地船長漁農夫轉換身分，成為農漁教育講師或在地產業轉型的推手，鏈結當地學校與社區，形成某種教育觀光型態的產業創生。隨著參觀藝術家黃志偉於東港豐漁橋邊的老老家，從老一輩畫家廖繼春的繪畫視角的位置，描述黃志偉家族的東西美術養成與藝壇關係交陪史。並進一步踏查由在地藝術家鄭勝元、莊家勝和黃志偉等三人，即將要興建築夢的東港美術園區基地，為這一港口藝術文化的未來埋下一顆讓人期待的藝種。



圖片設計：吳語玫

進擊的田野小隊 —— 屏東東港篇

文 | 邱俊達 淡江大學教育與未來設計學系助理教授

日期：2023.02.26

路徑：東隆宮 → 大小港邊熱帶漁林 → 漁農海鮮餐廳 → 夢想之地（東港美術園區基地探勘）→ 黃志偉老家

天氣：晴朗

主持人：黃志偉

成員：蔣伯欣、邱俊達、吳尚育、陳熾晴、張碩尹、吳語玟 plus 張新丕、曾琬婷、莊家勝

上午十點東隆宮集合後，志偉簡單介紹一下廟邊的環境如造王船的空間、鄰近老家的位置、以及家族與台灣美術圈的互動往來，像是廖繼春的拜訪，以及謝德慶哥哥和爸爸和他父親是換帖的這類趣事，以及這些互動如何影響到他的藝術實踐。去年他發現「大小港邊熱帶漁林」團隊進駐後，不僅邀請其參與「灣岸藝術未來學」一展，這次也安排小隊前往參訪。

「大小港邊」與地方產業合作，規劃魚線椅製作、石斑魚繪本、牡蠣下午茶、蓮霧烤雞等精緻餐飲體驗。不以藝術為目的，卻更彰顯藝術於地方再造中所展現的力量。（吳尚育）

① 這趟踏查，與其說是觀看東港當前藝術生態的樣貌，不如說是對其歷經一段時間的醞釀以及未來轉變預祝。地方美術的故事與特色信仰文化如何與創生、與另類的藝術空間計畫結合，開展出更多南部/南方藝術的可能性，將會是計畫持續關注的重點。

③ 午餐志偉帶大家到在地人去、沒有時間限制的「漁農海產小吃」，他父親更帶黑鮪魚過來讓大家品嚐。

外酥內軟的魚卵、鮮脆的鳳螺以及入口即化的生魚片等等，一整桌滿滿的新鮮海產，大大的滿足！（吳語玟）

⑤ 志偉再帶大家去到他老家，三連棟的建築包含過去的菸酒公賣局，後面的房舍祭拜先人，也是逢年過節大家回鄉吃年夜飯的空間。

② 「大小港邊」營運長呂佩芸分享其創立過程，係因緣際會下做到東港的案子，而喜歡上這裡的生活感與環境，便開始成立空間與扎根，重視「深度體驗」與「知識學習」的遊程品牌的開發。

大鵬灣的藝術未來，在地的當代藝術家黃志偉、莊家勝等人，正自力打造一片結合工作室、音樂表演場地的南方烏托邦，將在屏東大鵬灣畔提供一創作樂園的願景。

④ 志偉與另兩位在地藝術家鄭勝元和莊家勝正合作的一個夢想之地的建造計畫，聽到時蠻驚訝的，著實感覺到一種地方藝文的能量正在發酵著。



田野筆記

日期 2023.02.26
 天氣 晴朗
 主持人 黃志偉
 成員 蔣伯欣、邱俊達、吳尚育、陳熾晴、張碩尹、
 吳語玟 plus 張新丕、曾琬婷、莊家勝

東隆宮

大小港邊熱帶漁林

漁農海鮮餐廳

夢想之地(東港美術園區基地探勘)

黃志偉老家

文 | 邱俊達 | 淡江大學教育與未來設計學系助理教授

說到屏東東港，一般人最熟知的莫過於王爺信仰以及三年一度的燒王船祭典。東港出生的藝術家黃志偉有一種強烈的草根氣質，顯然與地方文化信仰有關。每每聽他分享自身的創作實踐時，多少都會談到這類家族、地方與臺灣美術以及信仰職務（轎班）的背景。也因此，每逢王船祭時，總有藝術圈的朋友特別去參加祭典、探班甚至在志偉的熱心協助下得以體驗轎班的信仰勞動。這次志偉擔任碎片港計畫中「海洋」子題的召集人，除了對當前藝術生態的觀察、書寫與論述，亦熱心協助今年「田野小隊」於東港的踏查規劃。

文 | 張碩尹 | 國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究碩士班研究生

屏東東港被稱為海洋節慶代表性的城市也不為過，以東港東隆宮為基地、七大角頭為骨幹的迎王平安祭，以及充滿生猛氣味同時令人口腔濕潤垂涎的黑鮪魚文化觀光季兩大節慶交織。本次的田野訪查帶路者黃志偉不僅出生於東港，他亦是碎片港計畫中「海洋」子題的召集人，訪查行程自東港核心地標東隆宮出發，踏訪致力於發揚地方特色的「大小港邊」組織，以及與東港地方元素連結深刻的黃志偉老家，深刻理解東港在地產業多元的觸角和背後長時間發展的歷史淵源。另外，黃志偉更分享他在地方建構藝術文化平臺的藍圖，使本次的田野訪查不僅在地方知識上收穫豐滿，還對於東港地方的藝術環境發展增添一分期待之心。

進擊的田野小隊 臺東都蘭篇

文 | 黃志偉 | 崑山科技大學視覺傳達系副教授兼系主任暨所長

本踏查行動的主要目的為：拜訪駐地都蘭的藝術家拉黑子·達立夫工作室，以及參觀吳其錚個展——「土偶 to mi tingan sota 站立的土」。於觀展前，先由拉黑子老師介紹在都蘭月光小棧駐村的藝術家吳其錚，在都蘭駐村與當地阿美族祖靈相遇與交流的過程，當地的「土」與「為何是你（吳其錚）」之間的承諾關係，為駐地創作窯燒工作注入了作品的靈魂…讓「土」站起來！



圖片設計：吳語玟

進擊的田野小隊 —— 臺東都蘭篇

文 | 邱俊達 淡江大學教育與未來設計學系助理教授

日期：2023.03.23-03.24

路徑：臺東火車站 → 太麻里文創咖啡 → 特選海產店 → 都蘭民宿 → 月光小棧 →
都蘭·錦鸞越南美食 → 拉黑子工作室 → 金樽咖啡 → 郡界遊憩區

天氣：晴朗

主持人：黃志偉

成員：黃文勇、張新丕、曾婉婷、莊家勝夫婦、邱俊達等

臺東，是今年碎片港新納入的主要觀察觀察場域之一。臺東的重要性，一方面與原住民當代藝術有關，另一方面，則與逐年舉辦的藝術盛事「南迴藝術計畫」有關。本次加入志偉以參訪藝術家吳其錚駐村個展「土偶」為主的愜意行程，一度有想「排滿行程」，如參訪東臺灣研究社以及臺東大學老師的想法，但到了臺東之後，就變得隨性起來了。

1 以藝術之名來到臺東已是數年前。其中一次也是志偉安排，以「新浜碼頭」的成員為主，住宿好的窩，晚上隨性歡愉的party活動，讓我體會到原住民和「白浪」在對世界、生活和藝術認知的根本差異。每次過來，留下的都是一種既親近又遙遠的莫名的距離感。

2 3月23日，與志偉等人會合後，到海產店與拉黑子夫婦一同晚餐，有種東港行的既視感。回住宿處繼續攤時，眾人開始聊到原住民當代藝術以及學院的現況。拉黑子談到這幾年在臺南藝術大學擔任客座教授，不斷提到原住民要往外走，要與西部的人、更多不一樣的人互動，才會有新的可能性。我很喜歡這個開放與追求多元融合的思維。

3 3月24日，我們先到月光小棧參觀「土偶」一展。藝術家吳其錚和謝育寬在專覽中說到三年來駐村的各種事件，如何促成這個展覽的發生，我紀錄在一篇散文式的評論中 [1]。

這裡有一種很獨特的時間感，一切都不急不徐，就在這種很慢的步調中，事物的開始變得靠近了。我覺得自己應該要錄下那些當下可以理解，卻又不那麼清楚的對話，不過，選擇讓自己沉浸其中，也是一種有必要且重要的田野訓練吧。

[1] 文章名稱《土站起來的秘密在水裡在手裡在火裡在夢裡——吳其錚《土偶》的能量煉金術》，收錄於《碎片港—南方藝術生態觀察計畫2021-2022》。

繪畫的零度： 蔡獻友「物裡學」個展的藝術還原

文 | 吳尚青 | 碎片港觀察員

談到當代繪畫時，我們總是不免感嘆，繪畫還有什麼可能性？裝置、觀念、行為、新媒體都在顯示，繪畫在當下的內涵，需要被重新認識，而蔡獻友的作品，為我們展現了繪畫如何在當代探索的一條路徑。

2022年12月起在屏東南州的水林藝術空間，蔡獻友展出了近期作品。水林藝術空間是屏東戰後藝術家蔡水林的故居兼工作室，蔡水林在此培養出謝德慶、卓有瑞等著名藝術家，舉辦南洲美展，他本人也從油畫跨越到水泥、紙漿等媒材實驗，蔡水林的子女也繼承遺志，繼續在地方上耕耘，邀請對材質實驗等感興趣的藝術家展出。



「物理學——蔡獻友個展」。圖片提供 | 水林藝術空間

蔡獻友畢業於國立藝專，成名甚早，1980年代便曾以「墨結晶」系列，獲得雄獅美術新人獎。早期作品中，墨不只是水墨的媒材，而是以現代藝術的批判性，還原「墨」作為物質的實驗性。儘管當時的評審仍將之列為革新水墨的路徑之一，但蔡獻友顯然對現代藝術的想法，早已懷有破格的企圖。

蔡獻友受到2017、2019年兩度赴西藏的神秘經驗的啟發。在青康藏高原上，體驗到高山湖泊水面的風光，啟發他對於繪畫平面性的思考。如同馬列維奇的第一張單色畫《黑色方塊》，完成不久後就產生龜裂，顏料底層之下有如幽靈一般露出輪廓，他說這是「一片只能感覺到沙漠的沙漠」。

回到自然，是現代藝術長久以來的命題，蔡獻友前一階段的創作，便以植物作為主題。這看似違反現代藝術從具象到抽象的簡化法則，其實應該說，是以抽象／具象的來回辯證，反思藝術線性的演化歷史，進而從繪畫的框架中解放出來。

概略來說，繪畫分為「圖形」（正空間）和「基底」（負空間），這種「圖形 vs. 基底」的二元配置，長久以來讓人們過度

關注圖形的再現內容，忽略了對於基底的感知經驗。而蔡獻友的繪畫，從感知與認知的交互作用出發，打破「圖形 vs. 基底」的二元配置，促成觀眾同時關注正空間和負空間，領會顏料或物質在某種空間的流動和質性，正是在這基礎上，打破再現的幻覺空間，而這個空缺（或「虛空」）上，也讓表層的存在，被賦予了重要的價值。

從神經科學的角度來看，觀賞繪畫是一段感知與認知的相互關聯過程。觀看作品時，也是用身體「感知」的視覺作用，也是大腦皮質運動與感知藝術之間的精神狀態。這種無意識、前意識的具身化過程，使得非具象的基底，有如探知存在的基礎，產生了深刻的精神或心理意味。從蔡獻友的繪畫中，可以看到塗繪行為的潛能或潛勢（potential）。無論是色彩、肌理、疊層、添物等，都是在喚起一種既是暗示性的空缺，也在探問存在的基礎或生命的本源，作為藝術家從

繪畫回歸創作的初心與原點，即蔡獻友所說的「回到野地」。

因此，對於蔡獻友來說，繪畫與媒材的還原，不再是80年代臺灣美術界附加在媒材之上的民族或符號論述，而是從當代觀點，勇於探討物質性、非物質性，甚至以「去物質化」的觀念與行為，質問未來的繪畫如何可能。這種回歸物的原始狀態、回歸根源的渴望，不同於現代主義的還原論（reduction），而是從與物相遇、與自然相遇，甚至「與存在相遇」，漸漸逼近繪畫的零度，深入藝術家生命的內在性。

透過回到起點，蔡獻友從自然、原始、野性的物質觀出發，從物的裡層與皺摺，開展出他個人繪畫創作的當代性，我們也可從這些材質本身就蘊含的地方性，超越克服原本附加在媒材上的地方論；與地方相遇，這也是接下來蔡獻友創作更讓人期待的發展。



「物理學——蔡獻友個展」。圖片提供 | 水林藝術空間

真實的回返： 紀實攝影與當代影像之間的沈昭良

文 | 楊懸 | 碎片港觀察員

以「續行」為名，攝影家沈昭良在宜蘭羅東文化工場舉辦了個展。展場在踏進入口處後分為左右兩間，分別是「映像·南方澳」、「STAGE」兩個系列作品。乍看之下，此展「映像·南方澳」、「STAGE」等兩個系列是因應展場結構而配置的，不過在「續行」的概念下，卻潛藏著不同的內涵。「續行」也是「潛行」。

沈昭良是從自由時報記者身份，跨入紀實攝影的創作者。他從築地市場、南方澳系列出發，陸續拍攝了「玉蘭」等深入庶民生活場景的創作，繼承了戰後紀實攝影的傳統。他在記者期間所累積豐富的田野方法與社會經驗，常能取得被攝者的信任，近距離拍攝到富含生命狀態的人文場景。此種被紀實攝影奉為圭臬的迫近的真实，也是90年代此階段攝影的基礎，也就是某種即身（embodiment）的真實感。

沈昭良跨入當代影像最著名的「STAGE系列」後，從黑白攝影的紀實傳統，大膽地加入色彩、取景、場面調度，以記者最擅長的田野踏查，深入中南部盛行

的舞臺車產業。沈昭良的拍攝，通常選擇在傍晚車輛抵達現場後，在舞臺展開、但正式表演之前的無人片刻時按下快門，此時也正值白天夜晚的交替時刻，捕捉有與無之間的存在。

舞臺車是可移動的，鏡頭似乎也在各種移動的地方性中，捕捉那些熟悉的「本土」意象。不過在此次「續行」展出時，沈昭良有意藉由交錯的編排，打破某種時序；藉由過去的重組，獲得某種詩意的可能性。原本在紀實攝影人文傳統下的南方澳系列，混入續行的舞臺車之後，有如時間的行走，獲得「在地」的新內涵。

這樣的思考轉折，可回到沈昭良踏入當代攝影的起點來看。九二一大地震時，沈昭良背著相機到災區幫災民拍攝肖像，當地殼的劇烈變動，直接影響到人的生活時，使藝術家反思土地在紀實攝影中，並非僅僅作為鄉土情懷的背景。「本土」的懸置，反而打開沈昭良對「在地」各種層次的當代影像行動，這也是今日重看「續行」的積極意義。



「映像·南方澳」、「STAGE」展覽現場。攝影 | 楊懸

相遇讓復返成為未來——「12%的天空」 作為藝術連線的積極意義

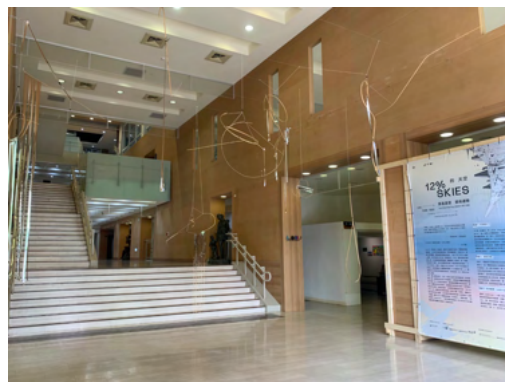
文 | 陳熾晴 | 新北市美術館籌備處專案人員

由臺南市、嘉義縣市、雲林縣四個縣市共同舉辦「雲嘉營視覺藝術連線」，2021年以建立展演共同主題為目標，首次引入策展機制，由邱俊達策劃的「移動聚落」，以移動的世界觀重新理解嘉南平原上聚落的地方性，2022年邱俊達、葉育君策劃「12%的天空」則以特殊的飛行視野重新閱讀嘉南平原。

隨著近年來臺灣各地舉辦藝術節慶似有過熱的趨勢，如強調地形與東北季風特色的屏東「落山風藝術季」、關注流域治理議題的臺南 Mattauw 大地藝術季「曾文溪的一千個名字」、展望島嶼十年未來的「馬祖國際藝術島」、以南方概念串聯臺東南迴一帶的「南方以南」。這些實

踐可見藝術介入地方的思考，不再只是將作品置放於地方，而更關照地方知識如何透過連結藝術空間、駐村、現地創作、工作坊、田野踏查等多元方法，形成認識、參與地方的新形式。

「12%的天空」的獨特之處在於橫跨四個行政區，以串連場域、打造新聯盟模式為目標，由此發展出四項重點計畫：空間（B群）、飛行（齊柏林）、徵件、路徑（盜火劇團）。策展人試圖從天空上的飛行、天空下的身體的視角，藉三個子題：賦予特殊視野觀看文史風景的「平洋飛行」、關注產業與勞動的「節氣光譜」、強調參與、共創的「肉身盤擱（puánn-nuá）」，閱讀佔臺灣總面積 12%



展覽現場對話。攝影 | 邱俊達



盜火劇團《迴·聲 24 公里》（開幕特別版）於田邊碾米工廠。攝影 | 陳熾晴

的雲嘉南平原，呈現另類移動姿態下的故事。在此，當代藝術作為重新詮釋、想像、再生產地方性的實驗場域，如 B 群以有機增長的建築結構蔓延於四個場館空間；林正偉+程仁珮以彩帶裝置反射光線形成色彩光譜，探討稻穀文化中的生態角力；李朝倉在雲林經營十餘年的現地藝術——藝術兵營，結合創作與工作坊連結人與地方的關係。

就筆者實際參與的經驗，「路徑計畫」是相當創新的展演方法，2021 年的版本連結了新營—斗六的南北向鐵路，讓觀眾在火車上聆聽「回看工作室」的聲音計畫——不同世代中蘊含土地情感的詩作——這段儀式性的移動之旅，啟動對

嘉南平原風景的重新感知；2022 年的版本則連結了嘉義市—嘉義縣的東西向公路，讓觀眾跟著「盜火劇團」的表演計畫——移動至具地方意義的場域，聆聽言說、觀看身體語言，或許是因為佇留地點多、演員與觀眾互動少、或是引導閱讀場域的欠缺而形成參與上的疏離感，是較為可惜之處。整體而言，「12%的天空」作為藝術連線的積極意義在於發展串連場域的模式，為建立整合性平臺提供了實驗性的想像，當這些想像相遇後，下一步將持續復返於地方的複雜網絡，包含地理、風景、產業、文化、族群、當代藝術、地方組織、地方創生等課題，轉動更具創造性的未來展演平台的可能。



盜火劇團《迴·聲 24 公里》（開幕特別版）於北門火車站候車室。攝影 | 陳熾晴

土站起來的秘密在水裡在手裡在火裡 在夢裡——吳其錚《土偶》的能量煉金術

文 | 邱俊達 | 淡江大學教育與未來設計學系助理教授

陶藝創作，或可說是一種「讓土站起來」的煉金術。

陶藝創作，一般可概分為實用性與藝術性兩類，前者諸如器皿、工具、樂器乃至空間設計，展現為工藝美學；後者著重造形，對應著媒材實驗與形式美學的觀念。相較其他媒材，陶土因其捏塑、燒製過程的變化，更受到如土（質）、水（量）、火（溫度）、（重）力等影響，在各種元素的介入與融混之中煉就其獨一無二的存在，或者說「生命」。¹聽吳其錚介紹他於都蘭月光小棧駐村三年（2019-2022）的創作歷程，不得不驚訝

於這些作品的生成是一套結合著科學、歷史、祖靈與夢的敘事。也因此，裡頭藏有著許多讓土站起來的秘密。

秘密大多是沒有答案的，而這類「不知道為什麼[割草機]就壞了，只好改變方式做」而得到的意外收穫，或者「不知道為什麼在路上就遇到了「拉黑子」然後說了什麼話」，這類事件一再將觀者的注意力與鑑賞力拽開熟悉的美學分析系統，然後依循他如何來到都蘭、在臺東大學駐村所認識的學生、與拉黑子·達立夫的互動等，彷彿宿命般地促成／完成這檔由「踢到夢的人」所必須

「負責」的展覽。我聽著聽著，突然發現這些土偶跟自己變得好近，而所身處的這片陌生的臺東的土地，也不知為何變得熟悉了。

如果說，這種被牽引而得以「靠近」，就是吳其錚近年來藝術創作強調的「土不只是材料」的「野土野燒」的美學，那我想會是一種將能量聚合在一起的勞動與佈置吧。時間的能量、土地的能量、自然的能量、形而下與形而上的能量，在多種多樣的關係事件中聚合、轉化為巨大的窯以及從月光小棧到駐村房間旁一整片山林的土偶作品的佈置。

有一個可以公開的秘密，就是都蘭這片土地上燒陶時的「反常」。依據藝術家長年陶藝創作的經驗，一次因朋友來訪而隨意燒製、理應「失敗」的陶，卻反

常地成功了。這接二連三的發生，包括他與學生一起製作的一個巨大的窯。我問他：你現在知道為什麼沒有失敗嗎？「我也不知道。」這個土地上的阿美族人一直使用這種土在製陶，這一強調對現地取材與製作的精神，不僅有違現代陶藝創作的方法，更煉出來風格相左且獨特的作品。似乎有什麼力量在引導著藝術家，使得熟悉的技法變得神秘，常態的邏輯成為意外。我想，吳其錚的陶偶天生也裝載著一種「引路」的能量，才會與這個地方那麼搭吧。他的作品自然而然地將觀者引導某個更靠近土地的位置，像跟著水流走、像循著風的吹拂，然後在路上看見屬於自己的風景。

[1] 這一「生命實用性」的美學觀點，可見龔卓軍於〈風土相揉·火土共變的劇場：論吳其錚「島過來」中的當代陶〉（2021）中就藝術家創作與劇場性美學的細膩討論。



展覽現場對話。攝影 | 邱俊達



《土偶》於山上的展出。攝影 | 邱俊達



藝術家與學生合力燒製的大窯，有部分因地震垮掉了。攝影 | 邱俊達

召喚混音的號角聲—— 南方女神逆襲的起手式

文 | 邱俊達 | 淡江大學教育與未來設計學系助理教授

2022年歲末，由鄭勝華策展的「南方女神的逆襲」（下文簡稱「逆襲」）正式於屏東美術館開展，該展以典藏品為主體，通過與臺東美術館、高雄市立美術館的串連，集結出56名藝術家作品，並以別具創意的主題命名以及策展手法操演了當代典藏展所應具備的實驗性、多樣性以及策展力。



王有邦「Kucapungane (古茶布安) 影像與文件」展區一景。
攝影 | 邱俊達



張新丕「斜陽」展區一景。攝影 | 邱俊達

隨著重建臺灣美術史的多元史觀轉向，地方美術史業以從美術史為典範的考古學與風格研究，轉變為跨領域、跨方法論的拓樸實踐，後者更仰賴策展專業者的跨域連結與組織能力，以引入檔案學、人類學、社會學、生態學、文化研究等視角，來重新梳理、觀看與詮釋典藏品，建構出多種脈絡的複音交疊。這類實驗，有如高美館「South Plus：大南方多元史觀特藏室」首部曲「南方作為相遇之所」，通過「全球南方」來建構另種論述，並邀請「你哥影視社」創作「塔塔加的回憶」以及創意的展示設計來帶出多種時間性並置的閱讀；第二部曲「南方作為衝撞之所」以年輕活潑的論述語彙闡述這段戒嚴到解嚴這段高壓轉為釋放，充滿反思、辯證、追求身分認同與衝撞抵抗的年代；無讀有偶，北美館的「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」從冷戰與地緣政治的視角結合典藏呈現，而近期的「狂八〇：跨領域靈光出現的時代」雖遭受過於臺北中心的批評，然但其方法論與展示素材的多元性仍具特色；臺南美術館「典藏聚焦：洪通、張炳堂、許淵富、蔡草如」亦運用微個展形式呈現，突顯其典藏策展之策略。綜上所述，今日典藏展

不再僅是單純／單一史觀與精緻藏品的呈現，毋寧是展現館方研究方法與風格展示的轉譯實踐。

「逆襲」展作為典藏策展的創造性，可見於三館合作的策略模式，以及「4+2子題」的策展方法。依據策展人的說明，主題的命名係與美術館（museum）字源所指「祭祀希臘神話中謬斯女神（muses）的廟，後延伸為學者聚會、作哲學思考之場所。美術館應可視為當代人們精神生活的謬思女神，提供人們得以跳脫沉重現實，激發生命靈感、提升精神能量與反思文化、深入歷史與自我沉澱的場所。」（鄭勝華，2022）逆襲主張一種對典藏品重新觀看的「突襲的美學」，並以此發展出四個子題「南方形」、「原民現身」、「現代變異」、「當代複語」，闡述「南方在地域、氣候與城市性格上的特質」，並加入藝術家張新丕「斜陽」與王有邦以「Kucapungane（古茶布安）影像與文件」二個微個展，展現藝術家長期的田野與創作積累，更從中回應四個子題，建構出一種「公轉—自轉」的南方星叢。



黃志偉，藝術種植術，2007。攝影 | 邱俊達

「逆襲」以其實驗性與創造性呈現出當代典藏策展在地方美術館特色與多元史觀詮釋上的重要性，如梁任宏的《三張椅子》（1999）與觀念藝術、楊順發的《家園游移狀態》系列（2005—2006）與陳界仁、黃志偉《藝術種植術》（2007）與地景藝術等，不僅呈現藝術家在不同階段的實驗狀態，亦帶出典藏品在當代詮釋的空間。筆者以「起手式」為題，欲闡述的是對這一創舉的一點點的「不滿足」，特別是「逆襲」這一充滿顛覆意味、戰略佈局和想像空間的語彙，在整體的閱讀過後，不免有點雷聲大雨點小、或者說「突襲」強度的欠缺；再者，四個子題儘管清楚且精確，但過於學院化的語感顯然與主題的謬思有著調性上的衝突，大概是觀展經驗上較為可惜之處。「逆襲」為近年來的南方熱題吹響了充滿獨特想像的號角聲，而它所激起的共鳴，有待更具創意與聯盟意念的館際合作模式，來奏響出真正逆襲式的混音演出。



梁任宏，《三張椅子》，1999。攝影 | 邱俊達

當碎片成為事件—— 「未抵達的模糊——眼蟲計畫」的修補美學

文 | 邱俊達 | 淡江大學教育與未來設計學系助理教授

藝術如何作為一種跟社會溝通的媒介／方法？近二三十年來，公共藝術、新類型公共藝術、社會參與式藝術已做出了諸種嘗試，通過社群、場域乃至機制的運作來展現藝術實踐在面向社會議題的能耐。然而，藝術創作的主體性、倫理性與美學之間的拉扯張力，始終是這類藝術實踐不易化解的內在矛盾。

由黃志偉策劃的「未抵達的模糊——眼蟲計畫」（以下簡稱「模糊」），是兩位創作與生活風格迥異的呂沐苙與焦聖偉長年合作的藝術實驗計畫。展覽包含兩位藝術家自身長期的藝術實踐，以及他們自 2011 年開始合作《眼蟲計畫》後，從中反覆探索著創作者的主體性、技法與美學品味在繪畫創作過程中諸種變異，

並逐步發展出一種獨特的修補美學，帶來對前述命題的嶄新思考。「眼蟲」的創作過程有如德勒茲（G. Deleuze）所謂「欲望機器」（desire machine）的生產運轉，每一個對話、交鋒、覆蓋、增添、融合的過程都是對彼此關係與欲望的重新組裝，在平面畫布的內部與外部不斷轉動，牽引出新的欲望流動的路徑與能量。也因此，《眼蟲》帶來的觀看經驗遠超出其表面上圖像——戰爭、生態、飛碟以及種種政治、宗教圖像的媚俗挪用——的意義，反而每個圖像自身與周遭場域或隱或顯且不斷生成的痕跡，再再引導出策展人所謂的「未抵達的模糊」的流變樣態。

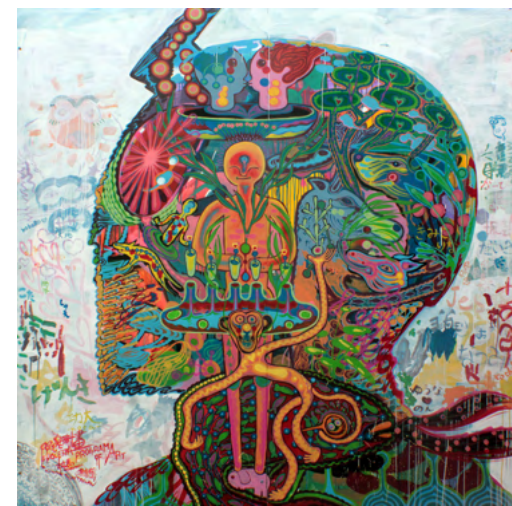
這種欲望生產的創作模式，很快不再侷



呂沐苙、焦聖偉，《亞空間》，2022。攝影 | 邱俊達

限於兩位藝術家，而開始通過實體場域的創造，將更多人捲入其中，如 2013 年因日本福島核災而赴現場創作的《隨心風景 39 - 40》，不僅形構出畫面更多樣的變化，眾聲喧嘩的音量與身形也更清楚的浮現。創作的欲望生產從一種內部封閉的循環，開始流動這些因歷經災難、傷害、堅強、希望而充滿內在感緒的人們，並轉化出共同面對與邁向未來的欲望。藝術家將創作的欲望化作為一種捲動的力量，將實體的人、事、物與非實體的情感和關係通過重新組裝以進行某種修補、療癒、轉化與釋放，參與者參與的不是一場創作活動，而是面向自己與面向他者而展開的持續性的相互修補。這種修補的美學，亦呈現在藝術家合力運用數百樣物件搭建了一個仿如諾亞方舟的裝置《亞空間》，以一種物質文化博物館的型態呈現出一種文化人類學的關懷。人類學家李維史陀曾以「bricolage」這樣的一種「修補術」的概念，闡述一種人們如何運用這個手邊各式各樣的物件，東拼西湊地組成一些新的東西，來解決某一些問題或需求。《亞空間》一方面體現著這種「修補術」的創作方法，但他並非是為了了一個特定的、實用的功能或目的，而更回到創作過程中的遊戲性，以及創造出一個讓物件自己發聲、一同對話的廣場。或者如社會學家 Richard Sennett 的《匠人》所討論的一種工匠的技藝並非如柏拉圖所貶低的一種「複製的技術」，而是通過與真實物件的對話與

建立關係，來創造新生命、意義與價值。這次的「模糊」令筆者想到王品驊所策劃的「當空間成為事件——1980 年代現代性部署」（2012），呈現出八〇年代許多藝術家使用大量工業物件如塑膠布、工業風管等作為創作媒材與表現語彙，乃至對展演空間進行重新定義。這些現成物不僅反映著時代，更是向「現代性」（modernity）提問的碎片、痕跡與星叢。不同的是，「模糊」所對話的並非是西方現代主義美學的在地轉化，而是各種碎片所映照出的多元的宇宙觀——如呂沐苙長年以生命實踐的「蓋亞計畫」。因此，這些物件／碎片不是單純的、消耗性的工業產品，而是承載著各種哲學思考、及手（Zuhandenheit）關係以及遊戲造形的事件，新的生命、價值與文化的造形運動在修補的進程中不斷展開，隱隱化做持續捲動周遭的修補美學。



呂沐苙、焦聖偉，《隨心風景 39-40》，2013。攝影 | 邱俊達

當代藝術與當地的互動—— 「以北海道藝術家之眼」為例

文 | 蔡宗祐 | 臺灣師範大學美術系繪畫組博士

這三年因疫情改變的生活無所不在，尤其是在移動這部分，除了政策的嚴格規範，每個人也因為疫情而減少與他人的交流。

絕對空間這檔「以北海道藝術家之眼」的展覽，本次展覽四位藝術家帶來不同風格且回應臺南文化的四組作品，分別是久住繪里香、藤澤禮央、川上理惠及葛西由香。本文並非著重在此次展出的作品評論，而是從此檔展覽背後透露出的「要與當地交流互動」的目標做出思考。此檔展覽原定是策展人與四位藝

術家一同到臺南駐村一個月，在臺南生活、創作，然後再以展覽完成。但是因為疫情關係，不同國家的疫情程度及邊境檢疫規定的不同（臺灣當時採入境須隔離七天，住在防疫旅館，確診人數也一日幾萬人的蔓延）。最後選擇沒有親自前來，採用「線上駐村」的應變措施。

所謂「線上駐村」就是透過視訊互相交流，北海道藝術家提出對臺南哪些有興趣的部分，再由絕對空間的人員依照提出的部分去踏查蒐集，過程中全程以視訊方式互動，也就是臺南的人員帶著北海道的創作者進行原本駐村要做的工作。

我曾參與兩場開展前的線上討論會以及開幕當天的視訊連線座談。感覺到策展人與藝術家似乎很在意「與臺南互動」這個動作。即使因為無法親自前來，還是努力透過各種方式，蒐集許多「臺南當地」的相關資料來進行創作。也就是北海道藝術家創作關於臺南的作品，希望讓臺南當地觀眾看到「這是臺南的東西」、或者「北海道藝術家來做臺南的東西會有什麼不同」。藝術本來就會反應環境，當代藝術似乎更加強調這方面的呈現。然而這種情況並非當代藝術才



葛西由香作品《霓虹燈閃爍得像孔雀開屏》。圖片提供 | 絕對空間

有，例如十七世紀以獵物為題材的靜物畫，或者印象主義的外出寫生，都可以算是反映當時環境，尤其是印象主義，寫生的範圍更加廣泛，觀看其作品也彷彿是一場旅行。

不過，我想的是，這些特地「與臺南互動」的作品，究竟是互動到什麼呢？線上駐村雖不失為一個靈活的反應技術，但多少還是會有不同。那麼原本究竟有什麼期待嗎？如果沒有疫情因素，北海道藝術家與策展人來臺南生活一個月，會有什麼不同嗎？「也許作品的取材會更深入、更準確或者更有感覺」。沒錯！一定會是這樣，但是這樣的成果展現，對於臺南來說，互動的方式與線上駐村的視訊，有多少的不同嗎？

去年年底在臺南六甲的一條道路旁，立著猶如候選人或建設公司廣告大的大型

帆布，但內圖是一個看似女子其實是位長相清秀的男生，照片中看似長髮女子皮膚白皙的男生，橫躺在沙發上，身上僅穿著內褲，內衣半掛在身上，還露出一點。這樣的設立當然會引起轟動，也吸引不少新聞報導。例如聯合新聞網就用「臺南純樸農村路旁張掛大幅露點裸女圖引熱議內情超乎想像」這樣的標題。記者也是非常敏感的用「純樸農村」、「大幅露點裸女圖」製造差異的衝突來吸引觀眾點閱。根據報導這件作品在戶外設置時，有事先徵求地主同意，也跟當地里長打過招呼。當然沒多久就接到檢舉電話，引來路人圍觀及媒體報導。當地居民在得知是藝術大學男學生的作品後，反而表現出包容，主動幫忙解釋，甚至在期末作品評圖時，現場燃放鞭炮祝賀。雖然這件作品的出發點是因為上



葛西由香作品《停在交通號誌上的小鳥們》。圖片提供 | 絕對空間

傳上半身裸照被臉書審查刪除，而延伸出在現實世界製作的作品。作品的製作完全就是創作者自己對於審查的某種抵抗回應，只有在擺放作品時作了徵詢地主及告知里長，結果就是引起了當地甚至外地的小轟動。

我要說的是，作品一旦展出，本來就會與外面互動，與現實世界互動，也與藝術世界互動。互動就是一種參與，即使只是看，也會留下什麼。如果沒有留下什麼，可能不是單方面的問題。然而當代藝術在某部分上、某一群人（尤其是某些比賽評審、計畫審核評審，並非指從事參與式創作的創作者），特別在意參與式、強調要與當地互動、以當地某些文化作為創作，尤其是駐村式的創作計畫或藝術季，在一個月或幾周下來的成果，所造成的反應或與當地互動，美其名的得到「參與本身就是一種藝術」，但是到最後還是自己人同溫層的互動。而強調互動參與的作品，辛苦要回應現實的結果不多，回應藝術的挑戰更少。現今當代藝術很強調與環境產生連結。不過，在特意強調思考與環境連結下，很多（非全部）反而失去了與藝術產生連結；而不在意（並非反對）是否與環境連結的，有些（也非全部）反而與藝術產生連結。所謂的互動，也就是雙方在某方面有交流。沒有足夠的外在環境堆疊，很多互動只淪為計劃的「成果報告」，或者是申請補助、駐村的標語而已。

最後，回到「以北海道藝術家之眼」這檔

展覽，在現今資訊流通快速的世界中，究竟有沒有因為居住環境而造成創作成果上的必然差距呢？以其中一位參展者葛西由香的日本膠彩畫。她因為這次計畫請臺南民眾拍一些生活周遭物件，作為她的創作題材，在展場中可以看到檳榔攤的霓虹燈，電線杆上的鴿子等等這些不同於日本的臺南當地題材。不過，我看到的，還是不同臺灣水墨書畫科系出身、對於畫面採用減法的取捨，畫面營造出的寧靜與細緻，不管她是否是為了與臺南互動而描繪的臺南景色，或者是另外幾件她的生活小物繪畫，都能與我產生互動。所以，不小心，我也就收藏其中一件作品了。



葛西由香作品《黎明》。圖片提供 | 絕對空間

過度認真但還保有天真—— 關於「像素延伸——陳姿尹個展」

文 | 蔡宗祐 | 臺灣師範大學美術系繪畫組博士

這是一個關於地球跟月亮的故事。很久很久以前，在遙遠的一個宇宙裡有一個星球，它的名字是「地球」。你知道地球曾經消失過嗎？如果交給 AI 的話。

藝術家陳姿尹 2022 年八月在臺南絕對空間舉辦「像素延伸——陳姿尹個展」。一進展場看到的是懸掛著一大張臺北巷弄夜景，但夜景中間的圓形月亮是挖空了的照片，以及照片後面吊著以為是一

張黑色的圓形紙板，然後知道那是塗了會吸光的黑色球體。塗了會吸光的顏料的球體讓人感覺不到亮暗面的視覺立體感，感覺是有跳了一下。照片裝置中使用「透」、「窺」的觀看手法及實物的空間裝置，讓觀眾站在作品前配合觀看角度可以看到夜景照片中月亮的陰晴圓缺變化。再往裡走是以 Youtuber 為形式的影片教學，解說如何將照片上的雜訊，



陳姿尹作品《如何使用 AI 提升照片品質 | Noise Reduction、Super Resolution 教學》。攝影 | 王仲平

連同地球一起優化抹平處理。此段空間布置成 Youtuber 的錄影工作場景，擺設的檯燈也回隨著影片播放的情況，自動亮起或熄滅。最後是展場後面天井靠牆擺放一座 9 米高、間隔越來越大、人體無法攀爬的特製鋁梯。不過，當這樣的文字描述，雖然貼著作品，也正開始把觀眾一步步帶往無趣、卡住、碰壁的閱讀感受中。這通常是評論的一種情況，雖然書寫者想揭露作品幾經轉折的思路或意義，但讀者映入眼簾的不是作品，而是一堆說的跟真的一樣的高深、不生活化、不可口的閱讀。所以我就此打住回到觀看感覺與藝術問題。

那麼月球與 AI 又跟藝術有什麼關係呢？我不禁思考了一下。也許是跟藝術家有關吧！有一種說法是藝術家做的東西自然都跟藝術有關吧。是這樣嗎？藝術家也未免太偉大了吧！

對於一個藝術家來說：基本上，做的東西都可以算是作品沒錯，但也是需要透

過展覽發表才能成立。不過，藝術家並沒有很偉大，除了少數成功人士，大部分藝術家做的這些事基本上在社會上都歸類為無用、無意義的事情。雖然我認為藝術家做的每件作品都是藝術，不過，不只是一般大眾看了沒感覺、覺得不痛不癢，在藝術世界，也通常不太有人會理我們。

真的嗎？

是啊！今天，雖然藝術家一樣是辛苦的，但藝術家的門檻是很低的，誰都可以是藝術家，每個人的作品都可以宣稱是藝術作品。就像每個人都可以哼哼唱唱，每個人都可以自稱為歌手。你可以去參加比賽出道，那個門檻很高，你也可以自己買設備、甚至用手機錄影直播，只要有人喜歡，你也是網紅歌手。當然，如果沒人喜歡、沒人點閱，你也可以說自己是歌手，只是，是個無人問津的歌手而已。所以，在今天，你自己覺得想做，然後去做了，你就是歌手、



陳姿尹作品《移除月球》。
攝影 | 王仲平

就是藝術家了，有人欣賞當然很好，沒人欣賞也阻止不了你，內心喜歡就去做了。所以重點在於，為什麼藝術家會「想」去做呢？這個企圖通常是最重要的，也就是不得不做的創作初衷。也就是通常我們在現實世界或藝術世界看到了什麼吸引著我們去創作，或者是在現實世界或藝術世界感受到缺少了什麼而想要發聲，促使著我們想要去用作品表達，也就是創作者藉著作品回應藝術世界，而創作過程的藝術議題及創作手法，當然也回應著藝術世界。回到陳姿尹的這個展覽，她以科學議題（不是科技藝術）這個跟當今藝術關心環境、關心人有點距離的題材下手，除了是創作者個人的喜好議題外，沒說出來的是，她沒有跟隨潮流的涉入熱點議題的迎合，仍然保有對藝術個人的堅持。在展場上大費周章地製作、輸出及互動燈光，甚至把展場的直角牆壁利用木作改成圓弧形，消除了兩面牆壁交接造成的陰影，成為一個平滑的視覺空間，只是想提出自己對於「科技會誤判」的想法，也算是對這個想法過度認真。然而這種過度的認真，會驅使大費周章的製作，這恰好就是藝術家個人的感性表現。對於一個藝術家來說，科技藝術設備材料昂貴，佈展辛苦又不易被收藏，科技藝術創作者的創作過程確實比傳統媒材更加辛苦。然而，我們是在討論「科技藝術」，不是「科技技術」，不是有科技就有藝術，一般人看科技藝術，只看得到

科技，很少看到藝術不藝術。所以，有時候科技藝術不吸引我們的地方，很多時候是覺得作品只是程式軟體特效的套用，是被特殊技術綁架，根本沒有創作者的位置出現，效果也比電影、遊戲無趣，根本無法打中觀眾。回到陳姿尹的「像素延伸」雖然看來輕輕巧巧，從個人感覺出發，但很明顯是創作意識在前、技術在後地去支撐的作品。她輕巧的運用各種技術，隱藏了開展前的大費周章，她的展場乾乾淨淨，但不冷酷無味，因為總能在某個地方看到屬於藝術家留下來的趣味。

寫到這裡，看到這幾年藝術季的發展。小英政府提供不少年輕藝術家表現機會，許多國家大型場合都可以看到「圈內朋友」參與其中，雖然這對藝術界來說「也算」好事。但是，確實感覺到有些作品一開始就是以「服務」的姿態出發，服務於大歷史、服務於國族認同、服務於對土地之美的鄉土文化紀錄。這路線不僅容易獲獎、拿到補助，連評論也是政治正確地給予肯定，儼然成為另一種年輕人的成功方程式；或者看到出席開幕的政府官員開心合照、發新聞稿。我想，這些作品雖然也許也有揭露了什麼，但應該還是揭露得很安全吧！突然覺得，「像素延伸」這種花了大把心力製作、發表，向世界輕輕地說出：「AI 也是會犯錯喔！」的創作，雖然聲音不大，卻顯得稀少珍貴。

錄像作品拍出了什麼？

文 | 蔡宗祐 | 臺灣師範大學美術系繪畫組博士

最近在展場中，好像單純以錄像呈現的作品變少了。應該是創作者除了在作品外，也非常注重在展場中呈現的樣貌。記得比較早時，錄像作品的展場都要用布幕遮光，隔成一個黑漆漆的空間，觀眾就是坐在凳子上安靜地度過幾分鐘到幾十分鐘地將作品看完。全黑的展場似乎無法再滿足藝術的推陳出新，不同的媒體螢幕並置，錄像裝置、木作、文件、展示檯、展示桌等，這些東西與錄像作品一起呈現出創作者所關心的議題。

在進入錄像作品之前，我們先將場域拉

出來看。2000年以後臺灣的藝術潮流幾經轉折的轉變。從動漫藝術、無厘頭小感覺、全球化、關係美學、國族歷史、人類世、大南方，這樣簡單的分類不得不說是有點簡單與主觀，主要是從發生在臺灣的雙年展或大型策展帶動的藝術強勢話語權。

我們看錄像作品，不是在看拍下了什麼，而是看拍出了什麼。然而，創作者在創作的時候不只是要去抓住外在給出的感受，也在跟自己腦袋中的資料——那些充滿在腦袋中跟鏡頭中的制式化、公式化、策略化的資料搏鬥。觀眾在看



轉轉。攝影 | 蔡宗祐

作品的時候，也不只是進入作品給出的敘述，也還在跟自己腦中的資料檢核比較。觀眾究竟是要去重溫那些已經被告知、已習慣、無負擔的看展氛圍，去看看「已知」，或者是去看到「事件」。評論必然是靠著作品，但究竟仍是與報導不同。不是完全依附在作品表面，而是與作品保持一段距離，思考從作品出發，又揭露出作品後面的不可見。「當代藝術就是對於現實世界的提問」，雖然這句話不知道是出自哪裡（也許是從哲學是對世界的提問引用過來），但好像我們很常聽到，不管是在座談、作品討論或是文章。既然當代藝術是一種提問，那麼創作者或觀看者，是否在創作、在展場時也是以提問的姿態來檢驗呢？所以，當觀眾被告知作品涉及的議題之後，是否有嚴格檢驗創作者究竟是以怎樣的提問出發呢？是對現實世界或藝術政治的提問批判，或是淪為本土意識下「愛臺灣」的口號。說到這裡，以本土題材為出發的作品變多了，這裡頭有創作者自我認同的提升，當然也有議題正確的依附。形成的原因是諸多方向的匯合，也很難用一刀切開分兩邊的絕對判斷。然而，這類議題的作品除了將土地拍得「波瀾壯闊」、「寧靜高遠」，這類在環境面前或在地質時間之下，人顯得渺小短暫，只能在心裡說：「好美喔」，或者是在展場「遙想當年」的懷舊，這樣「洗藝術」意思到了就好的打卡狀態。雖然本土關懷一直是這幾年臺灣的

熱點題材，但我認為以土地文化為題材的創作比政治議題困難多了。除了身分是否合適，一不小心就容易犯了不尊重、歧視、偏見的錯誤而遭受批評，本來應該是對世界展現出批評姿態的創作者，反而成為社會輿論的批評對象。呈現土地之美、土地之感性的作法就顯得安全多了。當創作的出發點是這樣，剩下檢驗作品的內部世界便更為嚴苛，我認為不少這類題材的錄像創作者忘了必須要對「影像」有所挑戰，不以走出舒適圈（不是拍攝環境的舒適，是影像作品歷史堆疊出來的既定安全區域，有些在野外拍攝的作品，環境是不舒適的，但題材或企圖、甚至手法在藝術環境卻是舒適的）為企圖，而是追求呈現出臺灣之美、臺灣之殤的道德意識影像，讓觀眾感覺到「碰觸到臺灣」的某一部分了，就不好再檢視下去了，結果是只能按讚、不能批評，如果不看，就是不愛臺灣。我們只能在展場的幾分鐘反省自己是否不關懷這片土地，感嘆著「人是地球上最應該消失的生物」。

錄像作品究竟拍出了什麼？不知道我們在展場看作品時，還會在我們腦中提問一下嗎？

被觀看的年老

文 | 張敏琪 | 巴黎高等社會科學研究院博士、獨立研究者

臺南美術館與成功大學老年學研究所共同策劃的「時間眾像：給每個人歲月景觀」，是為即將邁向超高齡社會（2025）的臺灣，提供直面社會結構問題的一種藝術觀點。展覽以生理、記憶與感知等觀點切入，呈現了臺灣、日本與美國各地藝術與高齡相交的多種可能性，包括創作、展演與社區營造計劃等。有別於傳統印象認為，年老象徵著肉體與創造力的衰退，此展覽試圖為我們展示另一種更具活力與多元的「高齡樣貌」，並扣緊時間的議題來建構出不同生命階段的景觀。

的確，年老並不同於中止，只是藝術實踐的方式開始轉變。美國學者薩伊德

（E. W. Said）便稱其為「晚期風格」（Late Style）——一種走向穩定保守或激進突破兩種極端的階段性現象。而法國學者薛佛（J.-M. Schaeffer）也為我們補充了不同文化對於藝術家衰老的看法：年老在東方，往往意味著朝向真正的藝術巔峰。但很可惜的是，這些觀察並沒有在此展覽中獲得印證，取而代之的，是另一種「被觀看的年老」。嚴格來說，展覽中的創作者大多為中生代以降，即使是在湯皇珍的行動計畫中，也是從更年輕者的照護經驗中出發。也就是說，大家所呈現的是「創作中的年老」，而非「年老中的創作」。這樣的觀點是否能滿足年長者的失落？抑或是成為另一種關於年老的樂觀想像？



「時間眾像：給每個人歲月景觀」展覽現場。攝影 | 張敏琪

神聖靈光，當代蛻變

文 | 張敏琪 | 巴黎高等社會科學研究院博士、獨立研究者

自初代教會發展至今，基督教的神聖圖像一直是其傳遞教義的重要媒介，因而也形成了一個相當清晰且完整的象徵系統。然而在當代，基督教符號的使用逐漸趨向兩種發展模式：一是保留在宗教領域中的聖像，其形式幾乎停留在古典時代而未更新；另一則是被挪用成為挑戰傳統的標靶，藉此展現藝術的叛逆與前衛。但若聖像在當代該有一個屬於這時代的面貌，那麼它該會是什麼模樣？同時身兼牧師與攝影師身份的馮君藍，便以作品給了我們一個答案。

「光被微塵」是馮君藍近年來較能完整呈現創作脈絡的個展，展覽中有《微塵聖像》、《道在萬物》、《草芥》／《草書》、

《肢體》、《成了一臺戲》等系列共 46 幅作品，並以人物、靜物、風景等方式來呈現基督教中獨特的人觀與世界觀。他擅長以編導式攝影置入大量隱喻與宗教符號，因而使影像兼具傳統繪畫性美感與當代人文氣息。因此，即使不具有宗教意涵，這些攝影影像也夠「美」到足以吸引目光。而他賦與神聖題材當代性的關鍵，在於隱喻式的呈現與選用攝影為表現媒材。不過，馮君藍為了持守藝術宣教的初衷，仍以大量講述來試圖彌補觀者在觀看背景上的不足。此舉也顯示出，今日基督教藝術不只面臨當代化的挑戰，也有著跨文化傳遞時仍須仰賴語言的困境。



「光被微塵」展覽會場。攝影 | 李繼芳

碎片港 Shatter Port | 2022 第一次線上觀察會議

時間	2022年7月3日，10:00-12:00
主持人	邱俊達
觀察員	蔣伯欣、黃志偉、蔡佩桂、方彥翔、黃逸民、李書旆、張敏琪、郭璧慈、吳尚育、陳熾晴、蔡宗祐、劉邦隱、王瑀、施友傑
會議側記	張碩尹

今年的「碎片港」將延續去年的策略，雖因應疫情配套，無法採取實體會議，仍通過線上會議將所有成員聚集。



2022年7月3日，2022 碎片港第一次線上觀察會議。

邱俊達（會議主持人）「碎片港」以人為主體，思考邀稿及書寫的形式，希望打造長期發展的南方藝文平台，會議著重彼此間的討論，藉此串連每位成員的概念、想法。「碎片港」將有別於以北部為中心的平台，會議的當下也恰逢台新藝術獎頒獎結束，儘管這個世代越來越視覺化，卻也體現了論述越來越下降的趨勢。本期將以四個主題切入，反思以臺北中心的視角，以此發展地方藝文生態的差異性及獨特性，建構對話平台。今年將針對會議部分做更多書寫及討論，並持續與新濱碼頭藝術空間及絕對空間串連。

今年將新增出版專書的目標，國藝會補助審查委員對本計畫有許多認同及期待，稿費部分將盡可能給到一個字三塊，出版方式希望可以別以往，以電子書、專書為主；本次出版計畫將收錄第一期碎片港成員的書寫，作者可再對文章進行更新。將以第一期作者們較自由的書寫，與本期較明確的四個主題彼此搭配。

自由發言（以全球南方、新常態、海洋和機制順序發言）

吳尚育 我近期關注香港 M+ 視覺文化博物館，透過該館的案例，反思能如何細膩地去定義一個館舍是否具在地性，是否有不直接表現香港卻又能表現香港的模式。

張敏琪 去年年底從巴黎高等社會科學研究院畢業，我主要做攝影現象學研究，接觸蠻多不同議題，回到臺灣之後想挑戰書寫一些沒有嘗試過的東西，因為我身處位置的關係，在雲林、嘉義這一帶有蠻多觀察機會，所以也許可以從這個地方做切入。

郭璧慈 我自國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班畢業，碩士論文研究對象是當代臺灣水墨畫家于彭，目前服務於臺東美術館，負責典藏及研究業務。近年在臺東這塊土地上，「南方以南——南迴藝術計劃」受到藝文界的關注，後續臺東縣政府再推出「南迴藝術季」，提出「大美術館」的施政重點等，這些都可以作為觀察的主題，特別是戶外與自然地景融合的裝置類作品。另外，臺東美術館的展覽逐漸朝向主題性方向規劃，每年除了邀請客座策展人策畫主題展，藝術家個展也和臺東本地的文化脈絡有關。同時也希望深化「南島國際美術獎」的辦理內容，像是今年與國立臺東大學合作「群島之舷——南島族群美學視域」研討會，關注原民美術史或工藝史書寫的問題與展覽史的研究方法等。最後回歸到我個人的書寫方向上，原則上會著重在海洋或全球南方。

方彥翔 我自身的書寫將以新常態為主，經過疫情的波折，無論在社會、政治，還是經濟層面上都有很大的震動；但是隨著時間的進展，彼此之間的交流也逐漸重新啟動，重新啟動後便代表著新的能量注入。我在高雄市立美術館展覽部任職，對於機構及市場層面都有關注，撇開大框架觀察，我認為不妨也可以進入細微的地方去觀察，關注不同的藝術團體在這一時代下的表現。

陳嫻晴 我自國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班畢業，目前在高雄市立美術館典藏部任職，和南部、南島議題相關的創作者有比較多交流。在

做典藏研究的過程中，我認為透過觀察藝術生態，設定出有論述潛力的空間、展覽、事件、創作者，蒐集相關口述歷史、藝術檔案等，可以為書寫地方論述提供基礎、甚至找到新的詮釋可能，發展出不同於北部的在地脈絡。例如劉秋兒在九〇年代的高雄鹽埕開設「豆皮藝術空間」，曾提出「勞動藝術」概念並策劃相關展覽與活動，湯皇珍也曾在此策劃「尋找城市 - 港口」展覽，其中身體與日常、城市、海洋、港口、抵抗意識之間的關係，如何透過藝術空間展覽歷史的重新審視，建構出這個時期南方行為藝術的某種面貌，值得再做探討。我個人感興趣的書寫方向會是「全球南方」和「海洋」兩個主題。

蔣伯欣 碎片港計畫在第一年的成果有達陣，有賴俊達的大力協助才能成型，藝評人的交流與議題仍舊需要更多的交流討論，但主要還是將火力集中在幾個訂定的議題上，目標是最終的出版品，而預算規模的限制還需要再做討論，究竟要如何將所有的書寫都收錄在出版中，並聚焦在讓所有的參與者去發展自己的主題。

全球南方的主題，碎片港成立之初就有構想，這之中的中心邊緣中介的重組，地方美術館、地方藝術季的質變，都可以在高雄市立美術館、嘉義市立美術館中看見對這些議題有所規劃，對於南方的概念有一個新的認同。再回頭去看今年卡塞爾文件展的臺灣藝術家也是在談此議題，文件展中也在討論這個主題。

我想談談近期在絕對空間展出的黃志偉「精·彩」一展，我看到了張新丕、新臺灣壁畫隊、海洋等新的視覺觀點，對於南方的視覺風土、繪畫性，我認為仍有很多可發展的潛力，就像在高雄市立美術館的「眼蟲計畫」一展也同樣蘊含這些能量；臺東美術館近期的女性藝術家學會聯展，也集結到二十年前在高雄市立美術館的女性藝術家聯展，相似的概念在臺東做處理。另外像國立臺灣史前文化博物館重新整修，納入了更多的原住民藝術，這樣的框架之下，除了南方以南之外，有更多元的參與，已經慢慢形成一個多核心的發展，南方的差異、層次性都在此進程中逐步成長。

專書的部分，希望收錄近一兩年的當代藝術大事，例如金樽意識部落二十年的大展；全球南方也希望發展其他議題，或屏東的菸廠。新常態在疫情之後新的發展也很令人期待。這些主題就像是碎片港意識形態、主體的碎片，全球化進入下一個狀態的發展，雖然表面上看似分崩離析，但是卻有新的狀態產生，並以此作為重組的能量。

黃志偉 我在早期海洋的這部分是跟著李俊賢老師、魚刺客聯盟、新臺灣壁畫隊等人、組織一同發展，早期還沒集結之前就已提出海洋相關的書寫，李俊賢老師對於海洋書寫本身相當重視，他也希望能有更多寫手進入這一主題進行書寫。回到海洋，王嘉驥提出一個觀念我覺得蠻貼切的，他說這一代的教育是「禁海」，所以對於海洋仍舊是陌生的，大部分人口中所提的海洋應該指的只是海邊，對於真正的海洋仍舊有距離，可以說是親海性沒有那麼大。

針對於出版，我在想是否可以尋找企業來去支持這一計畫，讓出版不被經費限制。

邱俊達 今年的計畫我希望能夠將微評論的書寫數量提高，以此方式做到即時的回饋；如灣岸藝術未來學或是國藝會未來藝術專案，都可以做長期發展策劃，而碎片港中的主題全球南方、海洋都是以此目標前進。

方彥翔 舉例來說，移工也是我近期觀察的對象，我會思考如何連結到生活，這也同樣會反映在藝術家的創作表現及觀察上，我個人也希望可以從機構面梳理出框架的問題，並以此書寫來開啟討論。

蔡佩桂 機制層面，我會思考藝術評論在南方可以做什麼，這有兩個取徑可以考慮：第一個是獎項，我自己曾做高雄獎和臺北獎的比較研究，對於這個研究主題曾寫過一書，自己少量的出版，但這裡仍舊有很多可以進展。我研究的方法是取樣高雄獎得主跟臺北獎得主做比較研究，探討獎項對生態造成什麼樣的影響，其中有敏感、多樣的不同議題。高雄獎近期已經改制變成五大類，影響如何尚待觀察。通過獎項的研究可以繼續進行臺灣藝術家發展的觀察，譬如究竟是不是不需要透過參加比賽也能夠在藝壇得到發展呢？第二個取徑則是教育，這包含學院、南部的藝術機構等，通過這些機構去觀看藝術市場中群眾發展的可能性，以此養成藝術人口，簡而言之，到底有無所謂的藝術觀眾，都是需要經過教育及經營的。

談到這次的台新藝術獎中，很少南方的藝術家、團隊入圍之現象，許多入圍者的基地都在北部或是國際，此現象其實反應了生態與整個制度層面，如觀察員、提名人的位置與觀點可能造成相當的影響，也因此更加凸顯了「碎片港」計畫的重要性，不僅可以作為南方的發聲管道，更可以促進藝術機構的轉型。

王瑀 可以跟佩桂的機制做呼應及討論。

李書旆 最近去澎湖一趟，發現當地變得現代化、觀光的狀態。近期關注及書寫當代工藝相關主題，臺南新藝獎、臺南藝博會的特殊性也值得注意，當代藝術生產機制的工藝性及當代性仍有很多可以探討，國外有「工藝即藝術」的思潮，但在臺灣比較沒有這樣的觀念，南投工藝所在這些觀念上有所轉移，開始對當代工藝的議題投注更多。當代工藝涉及到手工性、身體性，它是一個南方性的問題。

施友傑 我目前會整理南部藝文空間的狀態，以及機制面的問題。主要還是針對在美術館怎麼看待機制的問題及外部空間對於此議題的認知落差，這些都會是我想要發展的部分。

蔣伯欣 機制研究很有啟發性，可以針對台新獎的南方類別個案來看生態變化，我個人在 2009 年到 2013 年擔任過複審、決審的評審，實際在執行上面臨許多南北的平衡問題，若沒有在地的觀察者，要如何回應多核心地方發展狀態，希望可以對於台新獎二十週年的研究做討論。

黃逸民 我認為南部的發展是一個惡性循環，如果想要爭取話語權，較激烈的衝撞是必須的，若我們仍舊採取一個較輕微、第三者的角度，很難被看見。或許在觀察以外，可以提供更多書寫跟行動的建議，將力度拉高，效果才能夠顯現。

碎片港 Shatter Port | 2022 第二次線上觀察會議

時間 2022年10月1日，20:00-22:30
 主持人 邱俊達
 觀察員 蔣伯欣、黃志偉、李書旆、張敏琪、郭璧慈、吳尚育、陳熾晴、
 劉邦隱、王瑀
 會議側記 張碩尹

此次會議由每一位觀察者分享及簡單介紹近幾個月各自欣賞或參與的展覽和計畫，以所見聞提出個人觀點，討論當代策展形式、藝術空間相互合作之方式，以及跨領域合作的可能性。最後提出共同田野的概念，自由組成田野小隊，進行田野調查，以供書寫、平台建立、跨域合作等更多能量。



2022年10月1日，2022 碎片港第二次線上觀察會議。

邱俊達（會議主持人） 先跟大家分享一下，張敏琪老師已書寫一篇三千字的文章，關於鍾舜文在雲林西螺想想文教協會的展覽。然後，先請吳尚育分享參觀德國文件展的心得，他也書寫一篇關於文件展的文章，已經上架於觀察者的平台。

張敏琪 鍾舜文是我的大學同學，她比較關懷鄉土這一塊（尤其是美濃），她是鍾理和的孫女、鍾鐵雄的女兒。這些作品曾在其他展覽展出過，之前都是在城市的畫

廊展出，此次在鄉下展現出不一樣的風貌，作品主要是以膠彩為主，主題則是側重在描繪美濃的生活。

吳尚育 卡塞爾文件展的文章中提到，此次文件展是由印尼策展團隊ruangrupa策劃，重要的是藝術串連教育。我去文件展之前先做了一些功課，介紹展場的视频清晰講述藝術團體的理念，但細節有點粗糙，因此沒有很高的期待，但當進到展覽現場卻很驚艷。文件展很有效的把微小的實踐結合在一起，創造出相對於南北、東西方之間的批判不一樣的風貌，開啟一種對藝術還可以是什麼的想像。這是國際大展中比較少見的顛覆性的觀點。

邱俊達 這次文件展其實是一個反美學的問題，有更多在機制上的實驗。在策展上，會讓我思考後續卡塞爾將如何發展，是否有可能延續今年的方式，還是會回歸到過去歐美大型雙年展的模式？思考如何在機制下，不只是以交作業的方式執行？此外，碎片港、工作站跟新濱碼頭的聯盟方法亦可參考一些文件展的策展概念，用田野檔案、書寫的方式發展策展，可以以此方向發展一個大型策展計畫，如何以機構跟地方發展的主題與印尼做串連，發展一些主題性的對話或是長期田調，可以由單一機構執行或是碎片港的形式。

黃志偉 關於合作形式的討論，先前有和俊達討論過高雄三年展的概念，過去在高雄大多談黑、生猛，縣市合併後，城市的文化治理主要圍繞在高雄市，周邊地帶鮮少談到，所以我想用不一樣的觀點切入，目前的「灣岸藝術未來學」可能尚不成熟，但是我認為可以先執行，再修正。

李書旆 補充一下，目前臺灣藝術田野工作站有林書楷的展覽，歡迎大家來參觀。本次展覽是書楷《陽台城市文明》的延伸，這次加入他去印尼田野採訪的內容及心得，也延續臺南生活經驗的發展，再加入一些書寫及照片的元素。期待後續能夠再與書楷合作，繼續發展大航海時代下的系列創作。

王瑀 新濱碼頭的活動、空間的對談，把對象鎖在固定的三個空間。「萬事屋」今年結束，「重返空間」今年才開始，之後會將這個過程整理成文章發表。

黃志偉 我最近協助高雄市美術館執行內惟藝術中心的案子，以讓在地串連為核

心，除了找藝術家進駐展出外，也會結合在地居民一同進行創作，最後會在藝術中心裡面進行展出，也將給參與者立可拍相機做紀錄。這是第一階段的計畫，第二階段則是紀錄片的拍攝。

劉邦隱 針對內惟市場，因為蔡佩桂老師沒有出席，所以由我來協助宣傳。主要分為高俊宏老師與佩桂老師兩個部分，一個是旗津公有市場二樓空間，一個是岡山樂群基地。公有市場曾執行過聯合攤商的計畫，因此他們提供二樓閒置空間給跨域所的學生駐村使用。另一個樂群村則是眷村老屋，大部分的眷舍會交由觀光局處理，將轉向為一個觀光化的方式，（我們）已與協會談定，目前可以使用一個空間，現在由俊宏老師跟劉秋兒進駐，將關注過去岡山的轟炸、戰爭。現在的六一航空場，場內的老員工學習當時的戰歌，預計在岡山的資源回收廠與學生一同發表。

蔣伯欣 臺灣藝術田野工作站在臺南藝術史的角色不是扮演某種生產自我主體的功能，而是向外探討地方性，重要的是跟其他單位合作，因此，時常會針對文資有更多地方性的討論。例如在澎湖，前年洪根深老師在故鄉成立美術館，對於水墨和批判性地域主義美學很有發展空間，而他正在醞釀澎湖的跳島計畫，也許可在碎片港裡執行。另外，我發現最近有許多藝術家在發展水下考古這一類型的創作，例如涂維政以鯨魚化石為主題創作，參與馬祖藝術島的陳宣誠也是以此概念執行，許家維也以沈船為主題做創作。這些在澎湖本地已經針對水下文資去做研究，後續不妨作為碎片港田野發展的路線之一。

陳熾晴 針對臺南市美術館的地獄展，展示上確實有不盡人意的地方，但以議題來說，以非歐洲中心主義的史觀來觀看，是蠻值得肯定的。此主題主要關注臺灣跟當地民俗信仰的討論，但較少看到跟世界之間的連結。我覺得此展覽較有意義的地方，是與博物館合作，再加入臺灣藝術家。這個做法高美館也曾在特展中嘗試執行。

邱俊達 今年碎片港的模式和去年不太一樣，希望可以回到根本性的問題。我們提出共同田野的概念，自由規劃、自由參與，以三人左右為一組。請大家還是要書寫在地論述的專文、訪談等方式都可以。微藝評以單篇五百到八百字書寫，將不進行審稿，校稿後即放上平台提供閱覽。

碎片港 Shatter Port | 2022 第三次觀察會議 暨成員實體交流

時間 2022年12月18日，10:00-12:00
主持人 邱俊達
觀察員 蔣伯欣、蔡佩桂、張敏琪、郭璧慈、劉邦隱、吳尚育、陳熾晴
會議側記 張碩尹

「碎片港」於2021年創立，與臺南「絕對空間」、高雄「新浜碼頭藝術空間」共同合作，旨在搭建南方藝文平臺，於知識及時空碎片化的當前，透過深度地方觀察的匯聚，以「自由港」為意象，生產超越主流藝術定義及論述邊界的另類知識。



2022年12月18日，2022碎片港第三次觀察會議，於臺灣藝術田野工作站。
攝影 | 吳尚育

邱俊達（會議主持人）（回顧2022年藝術事件，提出「藝術季」及「未來性」兩大關鍵詞，思考近年風行於全臺各地大地藝術季的策展機制及專案計畫如「Act for the Future 藝術未來行動專案」等所生產的公共性，更延伸的關鍵字也有「擾動」、「勞動」以及思考如何將有限的資源最大化。）

蔣伯欣（提出在大環境快速生產及消費的機制中，以世代對照回應地方主體，同時在不同的美術館舍中也通過展覽策劃帶出許多可被參照的觀點，進一步思考美術館發展地方文化教育的責任，地方美術館日益興起也可以擴展出更多元的方向，讓藝術教育有更廣闊的發展路徑。）

蔡佩桂 近期關注的關鍵詞是「藝術主體性」，以兩個關鍵字去設想，第一個是「藝術季」，透過延伸藝術季與地方社群間的互動議題，互為主體的狀態呈現，藝術季是地方限定，雖然有機會產生漣漪效應，但影響擴及範圍仍舊有限；另一個關鍵字則是「藝術教育」，以教育部及文化部合作執行的文化教育計畫為思考發起點，此計畫執行範圍遍佈全臺灣，地點以全臺的生活美學館為基地，文化體驗計畫是讓藝術家進入到學校授課，以體驗課程結合正規課程相互影響，教育現場與社會交往的區塊更大，此型態的藝術主題性反而更需要重新思考。

張敏琪 首先針對教育作出回應，我認為此議題涉及課綱，容易以其他媒介導入教學。接續回應「未來性」，指出相較於臺灣近期對未來議題的熱烈討論，法國龐畢度中心的「杜象獎」（Prix Marcel Duchamp）作品，反而多以當代的眼光回望過往。

郭璧慈 （主要分享自己服務於臺東美術館的專案執行經驗，以及臺東美術館整體對於藝術政策與環境的執行方向，與先前幾位成員所提出的觀點相互呼應，並且以實際案例做出連結，給予在場成員更具現化的想像。）

劉邦隱 （談及文化體驗教育計畫、對於藝術教育體驗的實行方式，並分享自身參與萬物議會中所獲得的經驗分享，近一步延伸到審議式民主的藝術表現，自身也嘗試解決觀眾參與的問題，以及自己在雲端論壇發表的經驗，最後也提出文學集合考證，集合出時空印象的觀點。而對於前述提到的「自我的異國情調化」，提供了八零年代藝術史發展脈絡，一個在藝術中談藝術的觀點。）

吳尚育 （以近期執行的臺東美術館典藏研究案為發起點，透過執行此案深入地方美術史的發展之中，反而開拓出別於主流美術史的視野，不使用二元的中心、邊陲論點，反以地方為出發，思考臺東如何以獨特的面貌來呈現自身，是一種「自我的異國情調化」；簡報部分則分享臺灣藝術田野工作站執行臺東美術研究成果《另一個故事：臺東美術再探》。）

陳嫻晴 （分享與碎片港夥伴一同前往澎湖，由藝術家洪根深、張致中、澎湖返鄉青年吳鷗翔帶路的田野小隊經驗，簡報中帶出澎湖豐富的海洋、軍事、文史、強風等紋理以及背後值得發展的研究資源。）

值得注意的是，本次邀請臺南大學研究所學生擔任的觀察員指出，當今南部的年輕世代已不再直接將自身定位為「南部人」，而是在臺灣島嶼上流動的人，因而當今對「南方性」或「地方性」的討論，則需更細緻的處理。

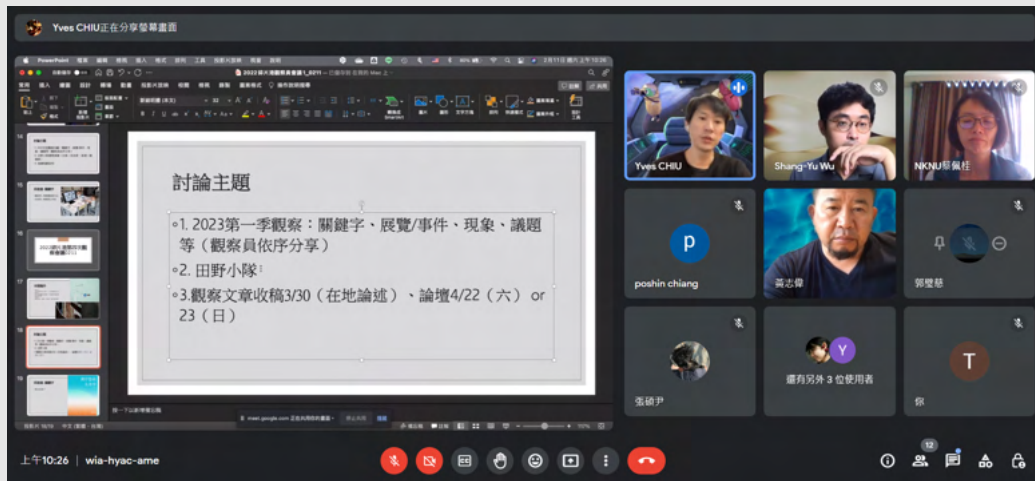
蔡明岳 （關心本次提出的計畫的過往以及未來的發展，此外關注生活是否有新的社群以及元素加入，在機構層面也亦然。最後在「共學」的基礎概念下成立的組織，是否能有效形成共有資源，最終達到一個超脫補助機制的方向發展。）

本次會議充分展現「碎片港」促成深度地方觀察交流平台的精神，除了定期成員會議以外，2024年「碎片港」更將以論壇舉辦及年鑑出版為目標。

碎片港 Shatter Port | 2022 第四次線上觀察會議

時間 2023年2月11日，10:00-12:00
 主持人 邱俊達
 觀察員 蔣伯欣、蔡佩桂、張敏琪、郭璧慈、劉邦隱、吳尚育、陳熾晴
 會議側記 張碩尹

本次會議著重於各觀察員關注之在地論述方向，觀察員首先以藝術獎項的內容及發展作為討論主軸，除了提出在藝術創作類的獎項不斷增加，但在藝術評論類型仍舊較少，相較於國外的發展而言，關注度相對較低，而後會議主軸則由各觀察員簡單分享自身在地論述的觀察方向及書寫近況。



2023年5月5日，2022 碎片港第四次線上觀察會議。

邱俊達（會議主持人）目前「田野小隊」的計畫已有澎湖、屏東東港和淡水的踏查。東港部分志偉會說明，而淡水則預計於三月底、四月上旬間進行，會參訪淡水一帶的在地藝術家。

今天準備分享在論壇發表的論述的關鍵字有灣岸藝術以及南方未來，我會延續灣岸藝術的概念進行，或許會多納入關於機制面的討論。

「南方未來」這個關鍵字則是呼應蔣老師先前提及由鄭勝華老師策劃的「南方女神的逆襲」展覽而來。看過展覽後，覺得展出的內容與我的想像不大一樣，較多談論階段性發展的語彙，較缺乏有創造性的觀點，覺得展示主題的特色沒有被凸顯，作品跟典藏關係的論述也較弱，但畢竟我比較不是藝術史專業，因此也想聽聽大家的觀點。

黃志偉 我先說明一下東港田野小隊參訪的相關事項：2月26日將會前往「大小港邊」以及東隆宮等地，此外我預計在東港規劃一個展覽、聚會的空間，邀請大家去當地看看。

另，藝術家吳其錚在都蘭將有個展開幕，他使用當地的土壤燒製、創作，展出時間到四月，提議田野小隊可以安排兩天一夜的行程去參訪，藝術家本人將可以進行導覽及分享他的駐村心得。

我個人的在地論述，則會以藝術家陳聖頌的創作作為分享主軸。

蔣伯欣 若過去臺東，可以針對藝術家個人工作室進行觀察，近期有江賢二的藝術園區開幕，其他的場域較分散在各自駐點的空間。臺東美術館和文化處也同步執行幾個地方文物館進駐的計畫，例如成功、蘭嶼等地點，讓藝術家進駐在地館舍及周遭環境進行創作，這個計畫委託在地資深的文史研究團體「東臺灣研究會」執行，此組織自1995年成立，由在地人類學家創始，目前已經傳承至第二代，組織內不僅有人類學者，也新加入部分當代藝術、藝術史的研究者，倘若有意到東部踏查，我認為不妨可以跟這個組織做一些交流。

有關藝術評論機制，這邊分享一下我的個人經驗，九零年代的帝門藝評獎，早先是主動篩選的機制，由評審與觀察員搜集所有的藝術評論文章，再選出得獎者，此種方式並沒有維持很長的時間，雖然嚴謹，由於過程曠日費時，所以後來改為徵文的方式，類似現今的鴻梅藝評新人獎，但也僅維持兩屆，無法維持的原因不僅是資源有限，獎金也無法有效地吸引人投稿，因此徵文獎的權威感，遠不比當時的主動篩選盛況。回到近期的世安美學獎、鴻梅獎來看，我認為都是有意要創建出可供人積極參與的平台，但頒獎的舞台仍須具備一定的規模才得以吸引人參與。

藝評的獎助不一定要徵文比賽，不妨可以透過計畫型獎助，以一種陪伴、協助的方

式育成年輕的藝評人，今年臺灣藝術田野工作站開始執行的計畫是育成當代藝術研究者，協助他們進一步使用更多藝術檔案做研究，所以我認為藝評養成機制發展仍有很多可能性。另外，也可以參考 AAA（亞洲藝術文獻庫），由美國 Robert Ho Foundation 獎助的徵集研究計畫，全球對亞洲當代藝術有興趣的研究者皆可投件，此計畫的獎助金額也是相當豐厚，得獎者可以到香港研究、受獎以及發表，這是一個舞台打造可參考的對象。

屏東美術館由鄭勝華老師策劃的展覽「南方女神的逆襲」也是我目前想要發展論述的方向，關於展示的方式，與大地藝術季展呈方式很不一樣，兩者的基礎在構造上是不同的，目前地方美術館仍有很多侷限。「南方女神的逆襲」展出除了四個子題外，也額外拉出小個展，由張新丕及王友邦做為主軸藝術家，展現地方風土與都會型的不同，以及策展人對於地方的想像。

另外，楊佳璇於嘉義市立美術館策劃的「位移的凝視」一展，運用現代美術跨度到當代的展示方式，以一種翻轉過往師承關係的不同觀點，都是美術史研究展的新角度。

蔡佩桂 我認為若碎片港的核心是生產在地論述，並期望這一個組織能有生產的常態，一個可能的做法是：既然成員中有不少老師，如果可以通過與課程整合，整體推動上或許會比較穩健。以我上學期開立的「創意藝術評論」課程為例，學生的書寫多以高雄為主軸，若以南方為例，也曾經以蘇育賢作為書寫對象集結成專欄，又或是談論地方音樂，如島國空氣等。參與課程的同學產出的書寫量足以構成一個小專欄，類似此種方式會讓碎片港整體產出更具效率，或是在論壇中額外加開小論壇來做分享。

此外，有關在地論述，我目前有兩個部分尚在選擇中，第一個是談高雄在地空間經營，第二個是從藝壇生態的角度談論藝術家的生涯，尚在取捨中。

吳尚育 我的文章主要將從 2022 年卡塞爾文件展，談我在其中所觀察到的南方精神，從印尼團體 ruangrupa 到參展對象，對於藝術實踐與生活模糊不清的狀態，以這樣的南方對應到後殖民南方的論述，探索之間的區別和潛力。此外，本次文件展的反猶爭議，也許會在後續的論壇中補充。本次文件展讓我看見，南方既蘊含潛力，也潛藏天真與危險。

郭璧慈 我想從近年南部藝術空間和臺東美術館舉辦的幾個藝術家個展，討論在地論述的書寫方向：駐地作為一種方法。首先是「一帆風順——高俊宏個展」（2021/11/6-2022/1/2，臺東美術館），第二是「似即若離——紀凱淵個展」（2022/6/8-7/17，絕對空間），第三是「她是從本島來的駐村藝術家——劉紀彤個展」（2022/11/19-2023/1/15，海馬迴光畫廊）。我關注到這幾位藝術家都透過移動到某地佇留一段時間，進行田野取材和調查研究的方式，去探討關於一個地方的集體記憶或個體的生命經驗。藝術家的駐地，不僅是返回出生地，或對一個陌生地域的拜訪，也是跨時空的隔代對話。經過藝術性的影像和文字，編排或補白了關於地方的歷史。

張敏琪 我的關鍵字是「新常態」、「重啟」，因應臺灣進入後疫情時代，開啟一個新常態的生活，產生本質不一樣的生活樣貌，發展出兩個方向，第一是「思考未來」，第二是「回顧過去」，思考未來對應到文學來世的概念，關注與未來性相關的展覽，例如嘉義市立美術館的展覽「2222」，重啟則是對過往的挖掘，如「南方女神的逆襲」通過重新觀看歷史來了解當下，雖然兩大路徑都是遠離當下，並且朝不同方向發展，但最終將錨定不穩定狀態的座標。

另一個關鍵字是「隱喻」，實際案例為攝影師馮君藍在彰化生活美學館的展覽，並且進一步連結到鄭勝華老師策的「模仿說」侯忠穎個展，兩者同樣運用宗教圖像作為語言，所以「隱喻」能作為宗教藝術、題材當代化、成為當代藝術重要的路徑。

因此，微藝評的部分會針對「2222」與馮君藍的展覽為主題。

陳熾晴 我主要以高雄市立美術館的展覽《南方作為衝撞之所》為微藝評的材料及對象，觀察運用館內典藏品能夠形塑出什麼樣的地方知識，和談及七零至九零年代之間很多海外藝術家留學歸臺，開展出含有翻譯、知識交會的流動現象，在地論述也會朝南方、海洋及移動的概念來書寫。

邱俊達 謝謝大家的分享。四月碎片港論壇的主題，應會直接以各專題的關鍵字南方、海洋、新常態、機制這樣來擬定，祝大家書寫順利，也期待接續田野小隊的行動！

「2023 碎片港論壇——全球南方、新常態、海洋、機制、邊緣」論壇側記

日期 2022年4月30日 (Sun.) , 13:00-17:30
 地點 絕對空間 (臺南市中西區民生路一段205巷11號2樓)
 主辦 臺灣藝術田野工作站
 協辦 絕對空間、新浜碼頭藝術空間
 講者 蔣伯欣、吳尚育、陳熾晴、郭璧慈、方彥翔、張敏琪、蔡佩桂、黃志偉、邱俊達、陳沛妤、劉邦隱、劉冠顯、林心衡、潘洛均、鍾雨倫、陳昀湘、白任翔、許家峰、游恩恩
 記錄與文字整理 張碩尹

「碎片港論壇—全球南方、新常態、海洋、機制、邊緣」於 2023 年 4 月 30 日在臺南地區重要的藝文展演空間「絕對空間」舉辦，本次論壇延續過往以藝術評論作為核心目標，並且期許運用「建構對話平台」及「發展串連合作模式」的方法學，持續將能量投注於臺灣藝文環境之中。

本次的論壇參與者不僅包括原屬碎片港組織之成員，還集結臺灣各地致力投身藝文工作的各領域人士，通過五個子題的分類開展出各自獨到的觀察視角，從全球南方、新常態、海洋、機制到邊緣，除最後「邊緣」之子題是由國立高雄師範大學跨領域藝術研究所副教授蔡佩桂帶領之學生外，其他子題皆交由計畫觀察員進行發表，可見計畫本身之多元性外更甚是呼應整體藝術生態發展的強烈氣息。

論壇以「全球南方」之子題揭開序幕，首先由碎片港計畫的共同發起人蔣伯欣以〈碎片港：流動聚合的在地實踐〉(關鍵字：地方性、流動、美學政治、跨地域主義)為發表題目，蔣伯欣關注到疫情下臺灣當代藝術多面向的結構性變化，進而在當代策展呈現出趨向「在地」發展的現象，梳理出三大項目作為討論主體，蔣伯欣提出的第一項是以南方意識重估本地前衛運動的美學與政治，第二項則關注到美術館嘗試回溯到解嚴後本土化中，對於地方性的探討在場與否，最後則提出當代性成為調度時空的多樣性方法，期許透過碎片港論壇的平台建立，開拓出在地實踐的發展趨向。

臺灣藝術田野工作站研究員吳尚育作為「全球南方」子題的第二位發表者，他以〈從卡塞爾到東港：幾則南方的變奏〉(關鍵字：南方、身體感、照顧)為題，其發表延續過往關注的卡塞爾文件展脈絡，特別是在印尼策展團體「ruangrupa」主導策畫下生產出強調去神聖化、身體經驗的藝術氛圍；通過卡塞爾文件展的實際案例與臺灣 2023 年高美館的「盪——吳瑪惻個展」及林邊的地方創生團體「大小港邊」做出結構式的連結，並期許能夠在觀察的步伐中踩踏出獨有的全球南方路徑。

第三位「全球南方」子題的發表人為新北市美術館籌備處專案人員陳熾晴，發表題目為〈液態的維度——展覽性論述中的海洋與南方意識〉(關鍵字：液態性、海洋性、南方性)，發表中主要以高雄市立美術館的展覽作為材料，通過不同展覽的實踐，拓展出如液態流動一般的南方詮釋，亦或是一種對地方性的多維度想像。

作為「全球南方」的最後一位發表人，來自臺東美術館典藏及研究的專案助理郭璧慈以〈邊界思考：藝術家的移動與駐地，和地方美術的建置工作〉(關鍵字：解殖、移動、駐地)為題，她破題指出近年興起的地方美術史建構實踐，同時舉出自身處的東部藝術是如何透過策展與創作實踐，導引出另一種像是解殖的觀念，重塑出地方自身具備主體的知識論和南方藝術能量。

「新常態」與「機制」兩大子題作為第二場次則由獨立策展人方彥翔以〈一則報告：後疫情南臺灣藝文生態觀察〉(關鍵字：新機構批評、新常態、南方生態學)打頭陣，他嘗試梳理出新冠疫情始末之歷程中臺灣南部藝文生態的觀察，提出諸多不同的案例回應出如何回應「新常態」，更甚至是在更深層面的提出一種南方角度下的生態學思考。

第二位「新常態」與「機制」子題的發表人為獨立研究者張敏琪，其發表題目為〈後疫情時代藝術報告書〉(關鍵字：疫情藝術、Covid-19、後疫情時代)，發表主軸以疫情對全球造成改變以致催生出許多獨特的疫情藝術，並且能夠在遠端作業科技快速發展的環境下以全新的風貌展出，例如數位化的新冠美術館；同時也回應到臺灣也存在不少獨特的藝術表現。

國立高雄師範大學跨領域研究所副教授蔡佩桂老師則是「新常態」與「機制」子題的壓軸發表者，其題目以〈當代藝術進入教育：關於文化部文化體驗教育計畫的一些參與式觀察〉(關鍵字：共創、文化體驗、體制)嘗試與「藝術進入教育」的政策進行對話，蔡佩桂以自身實際深度參與「文化不文化體驗教育計畫」的經驗為例，對於藝術與教育之間的交會是以什麼樣的形式展現？其是否具備共同創造更佳未來的潛力？

論壇的第三場次以「海洋」作為子題，由崑山科技大學視覺傳達系系主任黃志偉發表〈「土地的精神」——論陳聖頌繪畫中的繪畫〉（關鍵字：沼澤期、表面、破綻、繪畫性），黃志偉以出生於雲林北港的畫家陳聖頌為主題，關注到創作者革除當代潮流的意識與迷思，重新以單純的心境回到繪畫創作、回到土地，除了描繪家鄉的風景、地景外，還特別點出創作者長時間在自我與繪畫中搏鬥的狀態，並以同屬創作者的視角攜手剖析畫家創作下的繪畫性。

「海洋」子題的第二位發表者為淡江大學教育與未來設計學系助理教授邱俊達，其發表題目為〈海境之南的碎語——灣岸藝術的近海十問（上）〉（關鍵字：邊界、海洋現代性），發表的命題始於對海洋與海島該具備什麼樣的認識，才稱得上一個島民此問開始，與海之間的邊界形塑出背後衍生的如政治、經濟等議題，而海洋的現代性也是在這樣的背景之下被建構，邱俊達通過海／島之間斷裂的經驗出發，重新思考在地論述的課題。

〈海洋的包容性〉（關鍵字：海洋、女性、移民）是「海洋」主題第三位發表者獨立藝評人陳沛好的發表題目，她通過講述自身 2022 年參與臺東金樽海灘的駐地生活、展覽經驗，並且梳理出自身身份在其中的轉變，更深度的去彙整出自身進入其中是因為什麼樣的元素而產生共鳴，是如何的相似又如何更進一步的融入其中。

國立高雄師範大學跨領域藝術研究所的碩士生劉邦隱是「海洋」主題的最末位發表者，其發表以〈追憶似海年華——望安島田野調查報告〉（關鍵字：藝術轉動社區、田野調查、望安島、駐村、地方發展）為題，劉邦隱除了講述其執行的藝術進駐計劃是替未來進駐藝術家提供更完備的資源與知識為出發點，更提出在田野調查的過程中開展出超乎原先規劃下的方法學，更期許藉由此前的前置調查讓藝術進駐不會僅止於地方的景觀化，而是能夠加深人與環境之間的連結。

末場的發表以「邊緣」作為子題，此一場次是以國立高雄師範大學跨領域藝術研究所和美術系研究所之研究生進行發表，發表主題分別涵蓋影像閱讀、性別議題探討、媒體與身體之間的連結，通過精彩的發表及實體作品的展演開拓出多元角度的藝術觀看視角。



4月30日，「2023 碎片港論壇——全球南方、新常態、海洋、機制、邊緣」論壇實況。攝影 | 楊佳璇



4月30日，「2023 碎片港論壇——全球南方、新常態、海洋、機制、邊緣」論壇實況。攝影 | 蔣伯欣

試論美學特異性的失去， 嗯這是不那麼在地的在地論述

文 | 簡子傑 | 國立高雄師範大學美術系副教授

大概在今年年中，三級警戒導致一切都變成遠距時，那時應在新浜碼頭藝術空間擔任經理的邱駿朋邀約，寫了一篇後來並未發表的文章〈從邊陲走進外圍——致「新浜碼頭藝術空間」的新血〉，文章內容就如題目，大概是要談透過新浜所見的一些在南部從事各種藝術活動的年輕世代（其中當然有一部份出自高師大美術系背景），以及從某種比較像是老師的位置表達某種觀察兼期許。但撇開在高雄教書的這個背景因素，要說什麼根基於南部的在地論述，我可能會先退後幾步，神色不安地表明眾所周知的那種我並不那麼在地的理由來予以婉拒。

但藉著參與「碎片港」這個主要以「南方」為觀察標的的系列性論壇，「在地」還是成為我思索的標的之一。事實上，前述邱駿朋的邀稿之所以會以年輕世代為寫作對象，也和我參與「碎片港」的經驗有關，這是因為「碎片港」成員雖一大部分跟我處於相近世代，卻也邀集了一些年輕世代。這群主要以「藝術行政」身份參與的年輕人，在幾次論壇中，都分享了他們目前的工作概況，像是前述的邱駿朋或同樣在新浜工作的王瑀，今年一月於「臺灣藝術田野工作站」的論壇聚會中，便讓我印象深刻地表現出某種我在它們年紀時絕對離得很遠的「專業」姿態，而且，這種「專業」並不只限於技術意義而已，而是還包括了一種出於在地的懇切關懷——我事後回想，當初答應邱駿朋的邀稿，並寫下那篇副標為「致『新浜碼頭藝術空間』的新血」的文章，大概就是出自參與「碎片港」的這些令我記憶猶新的感受。

基於上述，當邱俊達囑咐我要寫「在地論述」時，我第一個想到的便是這些出現在南部的新生代藝術行政或策展人，事實上，不僅是新浜有了新血，包括臺南絕對空間的施友傑、朋友們親暱地稱「小海馬」的海馬迴光畫館的經營者黃婷玉與吳宗龍等人，也從過去只是活動的參與者逐步蛻變為實際的經營者，這種換血現象也成為我在想像何謂「在地論述」時必須面對的座標，事實上，相較於總是湧現年輕人的藝術家階層，近幾年雖也偶見各種「藝術行政」培力工作坊或相關斜槓議題的出現，但若論及臺灣藝術社群的世代流動現象，南部的「藝術行政」較之於資源更豐沛的北部一直不太容易看到新面孔，於是，這群尤其是在高雄與臺南耕耘的年輕人的出現也就別具意義。

僅以新浜為例，我認為這種意義可以透過兩個不同面向來觀察，一方面是較為公共

性的面向，諸如在這群年輕人參與下所表現出的某種機構風格，再者，則是私人的部分，針對後者，其實與我們的學院師生關係有著更大的關聯。

總之，就前者而言，例如在新浜 2021 年年度營運計畫中，便可以很明顯地發現，機構合作的層次變得更多也更廣，除了如過去與臺北的替代空間新樂園、高雄的「哲學星期五」，乃至中山大學的多年合作外，還出現了一項「當代藝術／環境，文字書寫」計畫，「碎片港」便以「臺灣田野藝術工作站」之名出現其中，另外我們也能發現新浜與很近的「駁二藝術特區」開始有了某些水平方向的外擴可能；而今年三檔主題策展也有部分展覽內容涉及社群連結，諸如邱俊達的「再社區一過渡·聚合·創生」便透過中山大學社發中心的既有網絡，聚焦於新浜所在地方的生活紋理與公共性議題，而「徵 LOW 一空間改造計畫」則轉而關注年輕藝術家的生存議題，某種意義上，還將年輕藝術家較傾向自身的創作思考導向至機構自身，所謂的空間改造也因此寓意著某種對於藝術空間未來的可能期待，實則，不僅多年來我們在已經看得很習慣的新浜已經難以想像它可以有什麼其他樣，也很少在這裡看到這麼多年輕人的聚集。

另一方面，就私人部分來說，早先在給邱駿朋寫的文章中，我用了「外圍」這個字眼，其意之一，在於描述某種從涵蓋範圍更大、更抽象的概念領域轉向日常的私人領域趨勢容我長篇引述這篇未發表文章——所謂「外圍」還包括這群年輕人他們的聚會情境：

聚會的情境設定就很不同，不同於前輩們激昂地把酒論藝、在荒原般的文化領域中開疆闢土的雄心；現在的新浜連同一群年輕人轉往一盞咖啡或空腹虫大酒家等文青氣質多一些的店家進行聚會，言談中除了關乎未來出路等慣例般的青年焦慮，或也摻雜了撰寫計畫書或結案報告時屬於行政事務的煩躁之情，而他們抒發情緒的方式大概不會是面向畫布來展現其表現主義式的奔放，話語裡的關鍵字也少了主體性、南島、邊陲乃至打狗這些曾經在九零年代讓高雄藝術圈唸上兩句時必然伴隨的雄渾腔調，小的概念看似取代了大的概念，行動瀰漫於處理行政的日常事務中，然而，與其讓情感膠著於形像渾沌的集體性格，外圍感卻讓這群年輕人更願意繼續在地而非北漂發展，鄭明全在他積累著新浜碼頭第一個十年歷史的碩論中曾提及的「『不斷被替代』作為一種美學徵候」，讀來依舊讓人十分動容，但今日或許已經失去了美學特異性，無論是替代、流動或外圍，其實已經是結構在日常生活中無處不在的感覺模式。

但回頭看這段年初的文章，我也開始思索我這種語焉不詳的「美學特異性」究竟是什麼？前輩激昂的辯證依然必須是我們或更年輕世代往前邁進的公共性基石，只

是，如果說將「不斷被替代」轉換為某種美學徵候的觀點，有點像是將現實納入藝術的計算中的一種思考方式一例如「在地」一詞最語意閃爍之處，我們會發現，有時正是因為在地是阻礙了藝術事業發展的現實，若為了克服這個現實，便將在地賦予某種美學價值，但這種觀點的置換不僅完全沒有改變在地與現實的關係，更有著遮蔽了透過外顯的公共性判準來修正現實的疑慮，而這種美學化的在地更是將決定權保留在主體的意識狀態中，因而將私人化了各種得以從外部進行檢視的症狀。

這種寧願將現實保留原樣的傾向也出現在近期的「碎片港」論壇中，論壇中，王瑀曾提及在一次與北部來訪的年輕策展人對話時，對於這些遠道而來的訪客預設了南部的策展是所謂「在地策展」的觀點感到詫異，對她來說，「策展不會是為了在地，而是在地與策展這些都是諸多活動中的一環」，當然我們可以將這種回應視為「藝術行政」忙於核銷與應付各種偶然時會立即浮現的一視同仁態度，某方面來說，我想臺灣疫情稍緩後爆量的藝術展演無疑也加深了這種感受，但我們其實也可以這麼看，相較於領航者望向遠方的理念以及熱衷於主觀意義的藝術家，藝術行政所承擔的往往是他人的意義，而為了拉近理念與現實之間的距離，這些建造在藝術行政無止盡勞動中的「在地」，往往本身就貼近於地板並緊靠他人的生存，況且這些藝術行政專業者因為都很年輕，更注定了他們在階層化的組織系統中處於被支配者的位置，在這些不利條件下，他們不僅難以將在地看成是某種目的性，遑論將在地與現實的持續鬥爭予以美學化。

或也因此，在現在的年輕世代中，他們已經很難將資源的匱缺視為生產性的美學價值所在，他們面對的是一個更為嚴酷的由各種瑣碎構成的現實，這個現實摻雜著公共性與私人，並將兩者堆疊為他們所居處的生活世界，這不太需要他人置喙「喔喔你們是在地」。

不過，儘管我上述觀點其實還是回答不了什麼是我的在地論述，但這種失去了美學特異性的在地，這種尤其表現在南部年輕的藝術行政專業者身上的感性可能還是為在地留下了某種更像是側寫的記錄吧，這還讓我想起今年蘇育賢在絕對空間的一場講題包括「南方」的講座自述中，曾尖銳地描述自己可能只是在「南方」的「旁邊」：「南方是什麼我真的不知道，也沒特別放心上，所以也沒辦法說自己身上有沒有某種或多或少的南方的什麼。當然我也不確定自己是否身處南方（應該不是），搞不好其實離南方好遠的？還是說剛好就在南方旁邊？相處起來沒毛病所以也沒察覺？真的，我沒特別思考過南方這件事」。

「旁邊」似乎呼應了那失去了美學特異性的「外圍」，但我確實試著思考過南方與在地了，我想我並沒有離在地太遠，但我的論述畢竟從未被放在在地的中心。

十字路口—— 對 2021 臺南新藝獎的一種觀察

文 | 李書旆 | 碎片港觀察員



「索卡畫廊」內部一景。柱子後為新藝獎得主廖昭豪的《懸臂式擋土牆》，與葉怡利的《漫步 mini 01》，並置共存。攝影 | 李書旆

一、消費型藝術來臨

今年臺南新藝獎是第九屆，自 2013 年起，臺南市政府文化局和中華民國畫廊協會共同舉辦臺南藝博會，並以「發現下一個藝術新星」和「藝企媒合」為宗旨，設置臺南新藝獎。大概從 2009 年起，臺灣開始出現藝博會風潮。先是臺北當代 (2009)，然後是臺南 (2012) 和高雄藝博 (2013)。這類藝博會主推年輕藝術家和入門級藝術品，並在飯店裡舉辦，不但體現出整體趨勢的改變，臺灣跟上國際藝博會流行的腳步；地方政府也開始思考，如何透過藝博會建立城市特色，結合文化觀光與行銷，帶動更多的人潮。如此一來，消費型藝術品再不是臺灣藝術界房間裡的大象，與藝博會的興辦同時舉辦新藝獎，是合理的思考方向和選擇，標誌著消費型當代藝術在臺南的正式來臨。

二、新藝獎的方法學

與臺南藝博會共生的新藝獎，一開始設計的操作方式，是由文化局委託學者專家及畫廊代表，在公開徵件的作品中挑選 20 名值得關注的藝術家，再從中選擇 6 位給

獎，並媒合參加臺南藝博會。此外安排這 20 位藝術新星在臺南藝文或商業空間展出，將 4 天藝博會延長為 30 天的城市活動。或許安排 20 位藝術新星在 20 個空間展覽，協調工作較複雜，故自第二屆 (2014) 起，開始邀請策展人統籌展覽。這些策展人有：賴依欣 (第二屆)、楊佳璇 (第三屆)、陳寬育 (第四屆)、林煌迪 (第五屆)、陳明惠 (第六、七屆)、張惠蘭 (第八屆)、吳介祥 (第九屆) 等。不僅如此，自第三屆起，策展人也被邀請參與評審，這樣較能掌握藝術家的作品性質，提早進行策劃工作。

有了策展人的統籌，新藝獎在論述與宣傳上較能聚焦，且按策展人的需要引入國內外藝術家，展覽層次也越豐富。但問題是新藝獎的「20×20」模式 (20 位藝術新星，20 個展覽空間)，似無法突顯出 6 位新藝獎得主的重要性。也因此從第五屆 (2017) 開始，新藝獎的操作方式改變為「10x10x10」模式 (10 位新藝獎得主，10 間專業畫廊，搭配 10 位國內外資深藝術家)，在策展人的主導下，臺南新藝獎從原來的競賽與媒合優先，轉向論述與策展優先。這打破新藝獎以消費型藝術和藝博會為主的理念，使學術型藝術和專業策展崛起，同時建構臺南新藝獎獨特的「大帶小」(資深和新星雙個展) 模式。

一般來說，在建構消費模態的過程中，學術與市場須保持平衡。故自第七屆 (2019) 起，新藝獎終於磨合出兼顧兩者的「二階段評選模式」：首先，學者專家、策展人和畫廊代表參與第一階段評選，選出 10 位新藝獎得主，再由專業畫廊進行第二階段評選，選出 3 位具市場性的新星在藝博會展出。如此一來，政府具有競賽的公信力、專家維持學術的權威性、畫廊平衡市場的商業性。所以臺南新藝獎的操作方



「醉美」頂樓空間一景。新藝獎得主李欣芃的《奇蹟—經濟、物理與生物指標》，結合行為表演、空間裝置。使用魚類活體滿足個人創作是否妥當，有待三思。攝影 | 李書旆

法，是理解臺南藝術發展、學術與市場、當代藝術與競賽展覽的一把鑰匙。

但歸根結底，新藝獎的操作方法可能只適合臺南。因為若沒有臺南 10 間在地畫廊 (如：加力、索卡、德鴻、絕對空間、大新、水色、醉美、木木、甘樂阿舍、藝非凡等) 的全力支持，每年提供檔期供策展人發揮，臺南新藝獎、藝博會及展覽，便不可能存在。

三、象形不會意

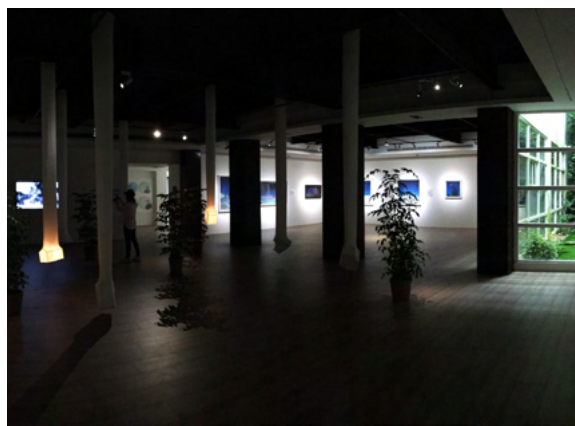
今年（2021）臺南新藝獎延續著「10x10x10」及「大帶小」模式，並邀請專業策展人進行評選與策展。但就個人而言，印象較深者有如下幾事：

首先，要事先規劃行程與交通。臺南新藝獎的主題展覽，主要散佈在 10 個畫廊。這些畫廊有的不開六、日，有的不開一、二，且大部分都只營業到 6 點。若不參加市政府規劃的團體導覽活動，欲在短時間內看完，最好先弄清楚每間畫廊的營業時間，才不至於撲空。另外這些畫廊，基本隱藏在這座古城的巷弄裡，它們大多不能依賴大眾交通工具到達，事先安排騎單車或電動車前往最好。

再者，畫廊本身就是最好的作品。如：「加力」是老屋改建，巨大木門很有特色；「索卡」在安平，沙發像在邀請人隨時坐坐；「德鴻」門口的尤伯連納油畫肖像是其招牌，最近改成「變圖」會眨眼睛；「絕對」躲在馬路後的巷子裡，安靜地展出前衛作品；「大新」的天井和三樓收藏間非常別緻，可媲美專業美術館；「水色」在運河邊，鐵梯和窗景都十分迷人；「醉美」是兩間透天打通，開放頂樓後的挑高空間讓人驚豔；「木木」是豪宅區裡的三角窗，有著臺南人的含蓄氣質；「甘樂阿舍」的地下室別有洞天，畫廊主人的作品值得參觀；「藝非凡」是新畫廊，有著華麗的旋轉梯。穿遊這些畫廊本身就是奇妙的經驗，它們不是臺南特色畫廊與空間的全部，但值得進行一場午後的都市冒險。

第三，廖昭豪和葉怡利的組合十分有趣。每年新藝獎都是資深和新星藝術家的搭配，但這屆「索卡」的展覽，廖昭豪利用紙漿模擬塑造臺灣海岸邊常見的物件，十分低限；葉怡利則透過陶瓷創作生物活動、山石造景和錄像物件，非常活潑。仔細看，一件葉怡利的

《漫步 mini 01》安置在廖昭豪的《懸臂式擋土牆》上。這種幽默感和成熟度，跨出純粹展示作品的界線，也體現出策展人論述的有效性。它們皆從擬像產生造形的「象形」出發，並呈現出低限和活潑的兩相對反，在一來一往間對兩位藝術家做了深描，使觀眾「會意」或「不會意」。適合同時收藏反覆品味。



「大新美術館」內部一景。新藝獎得主葉仁焜的膠彩（後）、蔡芷芬的裝置（左）與自然天井（右），有機組成人與環境的故事。攝影 | 李書旆

四、應培養在地策展人

臺南新藝獎今年參選作品突破 400 件，較過去平均增加一倍，可見日受國內青年藝術家重視。但新藝獎轉向論述與策展優先，也有逐漸美術館化、遠離家庭活動、難發展消費型藝術的隱憂。原因無他，觀察歷年臺南新藝獎的評審委員，約是學者 2 人、藝術家 1 人、策展人 1 人、畫廊協會代表 1 人，畫廊 1 人等的模式。表面公平，實則不然。

這些學者、藝術家或策展人都來自藝術學院，且常擔任各地美術館的工作和評審，角色重疊、同質性太高，不論如何投票，學院永遠大過畫廊，理論始終贏過市場。雖然第一階段評選，可與畫廊協調出若干消費型藝術，進行藝企媒合；或將部分學術型藝術，視為商品或可消費品。但在整個評選媒合的過程和策略上，以學院老師的品味為主，其實是朝向市場的縮小，而非擴大；是仕紳化（gentrification），而非生活化（everyday aesthetics）；是使畫廊配合學院作美術館工作，而非畫廊藉學院自主提升並健全市場，進而搭配藝博會或城市旅遊活動。

從這點我們便可預期，參加臺南新藝獎的活動者，不論競賽或展覽，都會逐漸以藝術學院學生為主，並排除真正具消費潛力的市民大眾。因為對市民來說，看展只是休閒活動的一種選項，在專業畫廊裡看展有其嚴肅性，既不能嬉笑打卡，又沒有餐飲服務。除非對藝術家舉辦的手做活動有興趣，否則攜家帶眷跑遍 10 處展覽，是很辛苦的事。更不消說，對學術型藝術，主辦方要想辦法導覽，使老嫗能解；對消費型藝術，不是服務買家，而是包裝成學術精品，藉獎項背書。

臺南新藝獎正站在十字路口上。或許新藝獎一開始就不會以消費娛樂為主要目的；又或許新藝獎還有許多可能性，不至成為學者專家自我感覺良好的活動場域，或固化成千面一律的官辦美展。在個人看來，臺南新藝獎要玩出獨特性，和藝博會搭配增加市民關注度，成為真正接地氣的城市活動，就該應積極培養在地策展人，而非迷信外來的學術權威。因為只有在地才真正理解臺南的需要，與藝術家和畫廊緊密合作，使競賽或策展兼具學術和市場。

總之，新藝獎只是學院的展演舞台，抑或存在普羅的社會可能，仍然值得期待。



「木木畫廊」內部一景。新藝獎得主李迪權的香港反送中木刻版畫，與洪東祿的抽象繪畫搭配，不易理解。攝影 | 李書旆

| 記 2021 年臺南藝博會

文 | 李書旆 | 碎片港觀察員

臺南三月份的藝術大事，「臺南藝博會」應該算一個。自 2012 年起，畫廊協會開始在臺南舉辦飯店型藝術博覽會，至今應該是第九屆。臺灣最早的飯店型博覽會是 2009 年的「臺北當代藝博」(Young Art Taipei, YAT)。當時邀請畫廊在臺北喜來登飯店展覽銷售，並打出「開房間，看藝術」的口號，吸引很多人關注。某種角度來說，飯店型博覽會由於空間小，一般是以新秀藝術家且價格容易入手的作品為主；但也因為是在飯店房間裡展覽，如何讓人印象深刻，就是一門大學問。

今年的臺南藝博會不像以往在大億麗緻飯店，而是改在後火車站的香格里拉，

原因是去年新冠肺炎肆虐全球，大億麗緻停止營業之故。一如往常，藝博會每次展 3 天 (3 月 12 日至 3 月 14 日)，再加一個晚上的 VIP 之夜，同時舉辦「臺南新藝獎」，透過主題策展與相關講座，讓活動能聚焦、增加能見度並產生綜效。

就個人而言，2021 年的臺南藝博，印象較深的有三件事：第一，具象雕塑、精緻圖像或普普相關者仍是主流。如：某藝術家將不知是否獲得授權的國外動漫角色畫在美金上，取了一個不知如何發音的英文名字，並刻意不以真面目示人，然後透過在藝術博覽會裡銷售塗鴉藝術，來表達他所謂的社會反思與政治



林書楷的《倒數生活軌跡》。
攝影 | 李書旆

權力鬥爭。第二，科技藝術的未來危機。如：某畫廊出售跟行舟有關的錄像作品，作品尺寸依牆面而定，展出時有數位電視也有投影，那麼若購買後該如何展示較好？經詢問答案是「隨便」。又如：某畫廊展出某藝術家10年前的錄像作品，結果數位相框明顯出現老化現象，液晶上的蜘蛛斑明顯的無法忽視，難道藝術家要保固一輩子嗎？經詢問答案是「喜歡可以帶」。第三，類書法與水墨的作品頗有市場。如：某藝術家寫的類書法，形式是舊的、但內容是新的。這次又是全壘打，全部都是紅點，去晚了買不到。又如：某藝術家利用水墨，呈現空靈陽台或機外窗景，十分當代。

至於利用各種媒材仿山仿水，或加上幽默荒誕的小人，族繁不及備載，也常令人驚豔。

或許臺南藝博與其他藝博最大不同，是在地畫廊或空間的支持，可以同時舉辦衛星展或新藝獎。這次在藝博舉辦的同一時間，便有在地「么八二空間」(182artspace)在佳佳西市場同步舉辦「彈跳藝術展」(Bouncing art show)，展示林書楷等藝術家的作品，也非常有趣。期待明年的臺南藝博，能多出現幾個秀異的臺南藝術家，真正做出特色來，吸引在地群眾瘋狂購買，也刺激北部藏家包車下來，邊買邊玩。



科技藝術的未來危機。攝影 | 李書旆

| 沒有細節的刷痕 楊寓寧的繪畫

文 | 蔡宗祐 | 臺灣師範大學美術系繪畫組博士

編號001沒有細節的刷痕

不知道是否喜歡在雨中行走，也許是要依靠心情來決定。究竟雨中漫步？雨中踱步？雨中遊蕩？雨中迷失？不管如何，雨中的景物是還在等待清洗乾淨的模糊狀態，看得到形體，卻還看不到細節，有時候像隔層紗的女孩，也有時候像已經現身的鬼魅，他不只是在要看到沒看到之間，也在感受及未感受到之間。

我想，應該比較接近散步或漫步吧！為什麼會有肯定的答案浮出？是因為筆觸的痕跡，筆刷走過宣紙的痕跡。我是這麼判斷，像是偵探辦案的職業病不自覺地上身，也像是獵人看著地上動物的腳印做出判斷。從地面留下的腳印可以判斷山豬的體型大小、運動能力。以前我也喜歡從運動員走路的样子判斷他究竟

是田徑選手還是籃球選手。所以，根據刷痕的舒緩痕跡，這樣的給出判斷。

編號002與血緣的錯位

我第一次遇到水墨畫，是什麼時候呢？是在怎樣的情況下呢？也許這篇評論，或者我不知道能否稱為評論或是看展心得，沒想到竟然可以從現今藝術界最流行的考古學式風格切入。面對作品的各種發現就像是挖掘出土的各種文物，先不帶判斷的加以分門別類，打上編號，貼著標籤。

我試著回想，打開自己的記憶資料庫，不從作品自身的藝術史。應該是還沒唸書時家裡的門窗貼的門神及福祿壽、客廳的佛祖漆。再來是電視上古裝劇裡面，然後是廟宇，有些餐廳店家掛的山水、瀑布、梅蘭竹菊，然後是高中開始的水墨課使用的各種皴法及芥子園畫譜。我開始從樹、石、山、水、瀑布、遠山、點景，然後到街景、人體、工筆，體會線條輕重轉折及濃淡乾濕膠的墨分五色，最後意識到水墨畫繁複的規矩，因為覺得無聊而對水墨再也不感興趣。當初喜歡就是因為它一支筆、一個梅花盤、倒點墨汁，加點水就可以搞定。相對於其他媒材：油畫需要準備的顏料畫筆調色盤及畫布，雕刻需要的器



楊寓寧的繪畫。圖片提供 | 木木藝術

具材料，就連攝影設計也需要買上昂貴的器材電腦。水墨畫的材料特性理應有信手捻來的輕鬆跟即時感。既然有著輕鬆感跟即時感的材料特性，畫面的呈現卻在長久的文化反映上呈現著厚重的文化思維。在作品前人變小了，如同點景人物只是畫面的一小部分；又或者回應當代必須是潮男潮女、又或者是網路世界或如此緊密著貼和著現實世界，又或者被必須回應時代氛圍被按在了地上，說是在教你認識土地。

然而在水墨畫前是會感受到時間的，除了水墨畫本身的歷史時間，題材所蘊含的時間外，也感受到創作者層層堆染、皴法所花費的時間。所以通常水墨畫在



楊寓寧的繪畫。圖片提供 | 木木藝術

材料上雖不像油畫顏料有著厚重感，但還是能透露出薄卻不輕薄的氣息。所以有時候難免會不小心犯了想給太多的問題。因為不想給得太簡單，但難就難在給的簡單。楊寓寧的畫法則像是單色刷過，走過就不再回頭。筆刷寬寬緩緩，沒有什麼包袱，自成一格地繞著形象。

編號003 滲出的空間

回到展場，好像可以聞到一些潮濕的味道，觸發的不是嗅覺，而是視覺感受，眼前的景物不是融化、而是滲出。是一種不確定或未完成的，總是包含著想像或某部分的缺席。然而，滲出雖然讓形體或場景模糊了，失去準確或細節，但滲出也是讓形體比預期走得更多，多走幾步，不多不少，不在原地，也沒跑太遠。雖然看得少，但想得更多。

走了好一陣子，就在黑與白還有灰的空間裡，也像是在霧茫茫的山嵐雲層，但沒有被一絲濕氣停留。拉回了還站在畫作前面的我回到了現實，因為視覺是聞不到濕氣的，不過感覺好像可以，那種滲出、霧霧、濕濕的感覺停在鼻子上。如果說作品指向未來，應該也可以指向另一個平行時空吧！

那個時空，好像比較空曠安靜，有著靜物、植物、盆栽、雕像、也會有鱷魚在花園裡爬行，還有一大片的空白。如果真有那個時空，那邊應該也正在下著毛毛雨吧！

2021 碎片港會議紀實

文 | 張碩尹 | 國立臺南藝術大學藝術史評與古物研究碩士班研究生

觀察員 蔣伯欣、蔡佩桂、簡子傑、許遠達、李書旆、蔡宗祐、王瑀、
陳沛妤、施友傑、黃微芬、鄭雯仙、黃韶安、吳欣怡
合作單位代表 黃逸民 | 絕對空間、邱駿朋 | 新濱碼頭

會議重點將以各觀察員提出之關鍵字搭配舉出實際案例作為整理重點。

碎片港第一次會議

會議主持人邱俊達提出兩個關鍵字分別為「介入」及「索引」，並且以屏東「落山風藝術季」及「歐布澤宇宙」兩者作為實際案例對照，延伸出藝術家除了運用場域的特質外，有什麼樣的方法更深層的介入並開發在地議題及美術館典藏展的再思考。觀察員蔣伯欣主要以各館典藏展示之展覽作為主軸進行討論，除同樣提及「歐布澤宇宙」外也納入嘉美館之書法展及高美館的「南方作為相遇之所」等展作為實際案例。觀察員李書旆則提出「生態」作為關鍵字開啟討論，並舉出「臺北雙年展」、「臺灣雙年展」兩檔展覽作為實際案例，延伸思考展覽命題中針對生態、生物、物種和環境之間的關係。觀察員蔡佩桂提出關鍵字「政治」（藝術的政治力），以駁二的「若水，如火，有聲」一展作為主要討論案例，展延出政治的可能效力之討論。觀察員王瑀提出「檔案」、「典藏」作為主軸關鍵字，並且舉出如藝術家李立中、藝術空間佐佐目藝文工作室兩者作為實際案例呼應。觀察員陳沛妤提出「靈魂性」、「動物」作為關鍵字，並以新竹動物園改建時所策辦的動物主題展及臺灣雙年展作為實例。觀察員簡子傑則以實際案例如臺北國際藝術村的「繞道而行」一展和黃奕捷《紙建築》相關計畫作為切入，透過以上例子的操演內容對應到社會現場。觀察員蔡宗祐將作品敘述觀察作為起點，舉出如臺北雙年展、臺灣雙年展等實例進行論述，並且提出當代作品中運用敘述為方法進行創作。觀察員施友傑提出的關鍵字為「典藏品復刻」，並以南美館的展覽作為實際案例，其自身觀察書寫對象以南美館為主，拋出典藏品復刻展出在機構中如何賦予作品新的刻度。觀察員許遠達以國家展覽機構作

為主要觀察對象，針對館內展覽機制與展覽策劃問題作出評析。觀察員邱駿朋主要針對高雄藝文空間作為主要觀察對象，主要實際案例為新濱碼頭及白色記憶空間。觀察員鄭雯仙提出影像作品是近期展覽主流，卻很難以完全消化。

碎片港第二次會議

會議主持人邱俊達提出兩組關鍵字，分別為「現場」及「共融藝術」（青年共創相關），對應到日本「Responding」計畫及 2021 新營藝術季銀齡特展——新摩登年代 La Nouvelle Vague，關注的面向涵納「媒介」與「現場」之間的關係，開展出疫情時代下的藝術展演如何參照。觀察員蔡佩桂提出之關鍵字為「生存」，並以嘉美館之展覽「補風景的人——方慶綿的影像與復返」一展作為案例，實則在討論疫情對於藝術展演的衝擊。觀察員邱駿朋則針對自身生活近況做出分享，也同樣針對疫情生態下的藝術發展做出反思。觀察員蔡宗祐提出關鍵字「敘述語法」，相對抽象的關鍵字中舉出了諸多於臺南藝文空間的展覽及臺南新藝獎。觀察員蔣伯欣的觀察除了在藝術獎項（如高雄獎、全國美展及桃創獎）上有所著墨外，也提出一種由藝術家發展出的身體性和動員集結的交陪方式。觀察員施友傑同樣關注臺南新藝獎和嘉美館的展覽，後續延伸出針對臺南藝文空間之間的連結關係薄弱的問題討論。觀察員王瑀舉出「島過來：吳其錚個展」及「實話中的神話」兩檔以陶瓷作為主要媒材的展覽，中心命題也皆能夠回應到臺南地方及創作樣態。觀察員簡子傑以自身的經驗做出分享，除了提出擔任獎項評審的經驗外，點出藝術生態發展的過程中已然有許多展覽之外的可能性正在發酵。

碎片港第三次會議

本次會議以各觀察員對展覽的觀察及關鍵字作為主要核心議程，會議主持人邱俊達首先破題點出「南方藝評群」的碎片港核心概念，觀察員蔣伯欣則提出「文化協會一百週年」作為關鍵字，除了舉出如國美館、臺灣文學館及北師美術館等機構內的展覽外，也對於疫情下的藝術生態發展提出封鎖狀態下的更多可能性。觀察員許遠達提出關鍵字「境」與「物」，其嘗試運用自身策展的實際經歷回應關鍵字，並且額外提出青年策展培力的相關議題。主持人邱俊達延續策展培力議題作出回應，觀察員王瑀接續此關鍵字提出「策展人駐村」，並以臺南替代性藝文空間「節點」所執行的計畫作為案例，主持人邱俊達提出關鍵字「培力平台」作為回應，並且舉出 2008 年鳳甲美術館的案例，點出策展培力可以是以階段性發展的方式執行，這也是疫情線上化之下的一種轉變。

觀察員蔡佩桂則以回應先前疫情下展覽的應對，提出「發生」及「被看見」兩組關鍵字，關鍵字的發生是源於自身觀展經驗，舉出如蔡坤霖於麻豆總爺藝文中心展出的「糖混水」和陳侑汝與區秀詒的線上展「如果家庭旅行」，點出疫情無法開放下的展覽應對方式，除了運用主動邀請的方式外，線上不外乎是一種應變。後續其他觀察員如李書旆、王瑀、施友傑、陳沛妤及主持人邱俊達也分別提出對應到線上形式的關鍵字，如李書旆提出「線上展覽」及「數位觀眾」，並且舉出各界人士如何針對疫情衝擊下做出應變，王瑀則接續提出如「距離」、「數位典藏」和「展演形式」等關鍵字，並以沈克諭於《臺灣數位藝術網》發表之文章〈疫情下的網路與參與〉作為延伸討論，施友傑也提出如「交流」、「線上展覽」等關鍵字，以臺泰交流展作為案例發覺到內部也大量使用線上形式交流。陳沛妤延伸提出「臺灣南方」、「南方以南」、「印尼」及「東南亞」等關鍵字，她以線上展覽的觀察舉出《南巫》導演張吉安結合當代藝術與表演藝術形式的作品為例，也提出會針對臺灣南方作為後續觀察重點。邱俊達於會議的最後提出「雲端陪伴」及「未來學」作為關鍵字，並分享自身與數位轉型產業接觸的經驗，同時分享自身參與的書寫及活動以何種方式應對及未來發展。

碎片港第四次會議

會議由觀察員提出近期觀察及關鍵字，首先，由觀察員蔣伯欣以關鍵字「所在」延伸對於地方性的觀察，回應疫情大環境之下，地方生產的可能性，同時舉出如陳界仁發起的《大眾葬》和徐文瑞的《本草城市》作為案例分享。主持人邱俊達提出「在地論述」作為關鍵字，同樣也以《本草城市》作為案例，但不同的是以北投展為例，以在地論述的角度來看，所謂的地方性也因為地方館舍的增加開展出新的角度去處理地方問題。觀察員簡子傑則提出「地方策展」作為關鍵字，並以「這反風景」一展作為實際案例，此外，蘇育賢的《登玉山途中》作為典型的當代藝術作品，不僅回應且復返地方現場，卻又夾帶許多本身是當代的一些設定，展現出不一樣的美學與地方特性。觀察員李書旆最後點出「地方感的形成」作為關鍵字，他指出地方感的形成要透過學習，在經驗的過程中也要伴隨知識性的啟發，另外也因為有更多的節慶活動帶入更多的觀眾去介入藝術，在這樣得狀態下仍舊會出現如社會性控制等面向的問題值得深思。

論壇「論述之後—在地書寫與平台實踐」活動側記

文 | 吳尚育 | 臺灣藝術田野工作站研究員

[文章轉載] 吳尚育，〈在南方，乘著生命與碎片啟航：「論述之後—在地書寫與平臺實踐」論壇側記〉，《典藏今藝術 & 投資》，2021年2月，頁100-103。

臺灣的當代藝術圈，近年吹起了一股「南方熱」。在這一波以「南方」為名的展演中，逐漸展現對南方作為「地理」概念的鬆動，轉向南方作為「方法」的可能，從中關注主流藝術論述外仍待開發的場域，由此邁向多元史觀的可能。在當下對南方與藝術的熱度中，評論能扮演什麼積極的角色，進而去深化「南方」概念下所能展開的種種潛力？對於南方的相關實踐，在評論上是否亦能有不同的方法論？甚至能在交流平台的創造與規劃下，使複數的南方（Souths）視野得以異聲共鳴？

回應上述反思，「臺灣藝術檔案田野工作站」（Taiwan Visual Art Archive, TVAA）（以下全文簡稱TVAA），則於2021年1月7日在該工作站於臺南的工作室舉辦「論述之後—在地書寫與平台實踐」論壇。本活動出自該工作站的「觀察者報告：南方藝評帶動計畫」，以該工作站及其藝評網站作為專業服務平台（碎片港 Shatter Port — 南方藝術生態觀察計畫，簡稱 Shatter Port[S/P]），旨在提供一個整合臺北以外、臺中以南的藝評交流平台，以學者、跨世代藝評人、策展人、藝文空間、藝文工作者為交流對象。

本次論壇分為臺南、高雄兩地藝術生態與評論發展觀察。發表成員皆為「觀察者報告：南方藝評帶動計畫」的觀察員與參與者。發表人員組成多元、兼具不同世代的交錯，在發表次序與內容上，亦呼應著本次論壇的命題「論述之後」，不以宣言式地去定義「何為南方」，而是從每位講者的位置及實踐所得的觀察，隱約透露各種「南方」的可能，彼此間以如碎片般共鳴，呼應本計畫「碎片港」的意象。為保留當

日論壇這種彈性的結構，本文的報導將依當日發表的順序進行書寫，並於文末提出幾個所交叉出的關鍵字進行思考。

臺南藝術生態與評論發展觀察

首位發表人為絕對空間總監黃逸民，帶來絕對空間的介紹，提出對藝文空間與在地性的反思，如是否作為位於臺南的藝術空間，就只能以推廣臺南在地藝術家為主？亦或可向臺南藝文社群引介其他縣市與國家的藝術家？此外，該空間亦希望藉由不同方式打破地域性疆界的限制，如以展覽影像於線上發表的方式，將臺南的藝術展演向外傳播；或反向思考，不以臺南藝術家向外走，而以「來溫家——藝術家工作室國際對話系列」計畫，邀請國際藝術家、策展人到臺南藝術家工作室進行深度交流。他同時思考該如何將藝術家留在臺南。

TVAA 的研究員李書旆，則分享該工作站的「技術與藝術的生活實作計畫」，該計畫以臺南在地工藝作為考察對象。他提及當代多將工藝視為傳統領域，然而在民間匠師的概念中，自身的創作早有別於前輩的不同變革（如匠師陳三火以剪黏表現打籃球的題材）、甚至有從工藝的實用性過渡到審美物件的狀態（如周美智的陶藝）、又或於國外留學的教師帶來對工藝的不同概念，都讓工藝與當代藝術有更多的對話空間，因此工藝本身即有著豐富的內在脈絡及當代性，對其進行深度研究、工藝史及匠師生命史的建置，都成為更加認識在地創造性活動的關鍵。

作為藝術接案者的陳沛好，則回顧自身的書寫歷程，於臺南藝術大學動畫與影像美學研究所的論文研究，即跨越電影／當代藝術／科技藝術／錄像／表演等範疇，打破傳統對固定範疇的想像，亦反思自身於臺南讀書卻「坐南朝北」研究北部藝術的狀態。之後則增加了藝術創作、藝術評論、藝術行政等多重身份，認為多重身份更能幫助自身的書寫。傾向以「在場」、「參與」展覽、對藝術家的了解，進行更直觀的書寫。認為對自身生命的關注，終將成為啟動書寫的原初。

TVAA 的研究員黃韶安，則介紹「臺灣藝術檔案田野工作站」的發展與工作項目，指出該工作站關注民間的現當代藝術作品及檔案（如書信、日記、口述記錄等），以徵集、調查文獻檔案，並與作品串聯進行獨立研究。她同時以「異化與新生」為主題，介紹自身所進行的研究，以二戰後作為非中心藝文場域的京都作為觀察對象，提出在遠離中心（東京）而滯後的藝術市場發展及競爭意識之下，所能產生的另類路徑，如戰後以京都大學為首的社會運動、八零年代的京都藝術大學與關西 New Wave、九零年代的行為藝術及夜店（club）文化等。

作為藝術家及國中教師的蔡宗祐，畢業於臺灣師範大學美術系繪畫組班博士班、以繪畫作為創作媒材的他，認為能由創作者的眼光切入，提供審視當今被視為傳統媒材的繪畫的不同觀點。在地域性方面，他則認為不必強調南北、南島等概念，觀點才至關重要。

本場次最後一位發表人為絕對空間的藝術行政施友傑，以爬梳展覽史的方式，反思藝術生態／生產、臺灣藝術主體性、策展機制的關係，他認為當今應打破國際／本土的劃分，以南方觀點進行探索，此觀點並非地理上的概念，而是在南方所能展開的議題間來回探索（如東南亞、原住民、新住民、在地藝術家與藝文環境、民俗等）。他同時反思該空間的「絕對放送」藝術評論徵文，僅徵求對該空間展覽進行評論，其中可能的限制性。

高雄藝術生態與評論發展觀察

本場次同樣以藝術空間工作者作為開場，首位講者為新浜碼頭藝術空間經理邱駿朋，以新浜碼頭的發展作為思考對象，提到該空間成立於 1997 年，早期以藝術家俱樂部的方式經營（與高雄市現代畫學會關係緊密），2009 年後，轉向公共財的方式經營，使成員開始思考空間營運、演練與公共事務的運作。2017 年逢該空間二十週年，亦開始思考空間於在地更積極的角色，進而開始舉辦藝文人才培力、與在地社群互動的「公民客廳」等計畫。他同時思考於在地方空間發展的過程中，如何持續保持「創造性」團體的狀態，空間是否會成為另一個中心品牌、空間需要不要有根等問題。

彼勇·依斯瑪哈單（Biung Ismahasan）為來自高雄那瑪夏的布農族策展人，他反思如何界定原住民藝術、是否有原住民血緣論外的界定方法、誰才能為原住民發聲，並思考在臺灣的語境下，原住民藝術資源、論述、知識體系的分配關係。他以「回到土地」（maluskun mas dalah）作為方法，強調貼近在地文化實踐所能展開的視野。此外，他認為在原住民藝術中，中心／邊陲的問題並不存在，因為原住民藝術本身就具備國際性，強調原住民藝術應勇於拋棄包袱，尋找更多與其他族群及世界原住民藝術對話的可能。

藝評人簡子傑，則分享他頭幾次參與魚刺客評圖的經驗與衝擊，他發現他在北部習慣的論述模式（如藝術形式、表現策略、藝術脈絡等），無法在魚刺客成員間的討論發揮作用。他觀察到他們的論述與實踐更為直觀且來自活生生的生命經驗，如在林純用描繪檳榔樹的風景畫中，檳榔樹並非符號，而是如藝術家所解釋，反映著

屏東人口外移的現象——檳榔栽種所需人力少，為遺留在當地的老人家最容易照顧的作物。他亦提到處理臺南「中國城」此一題材的南部藝術家，對待該議題也有著深刻的生命記憶連結，有別於近年來流行於北部，以後設角度處理廢墟或田調的作品。他比較展覽「南方作為相遇之所」及「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」，認為儘管在方法論上兩者有對話的空間，但在前者他更能看見「作品」，後者他看到的較是「文件」（藝術作品於冷戰結構中的鑲嵌）。他在南部看見一種讓他羨慕的直接性。

任教於高雄師範大學跨領域藝術研究所的蔡佩桂則以自身的書寫、教學、策展等經驗，提出幾個非典型實踐的可能。在《典藏今藝術》開設「簡子傑 X 蔡佩桂專欄」後，她開始有了更多的書寫機會及邀約，如擔任台新藝術獎提名觀察人，然而剛開始交件時，因缺乏「標準」格式的概念與經驗，反而更自由地以詩作為藝術評論繳交。也在沒寫過多少篇藝評之下，便在該所開了「創意藝術評論」課程，並以「我什麼都可以當藝術來寫」作為理念，鼓勵學員自由地書寫，並發表於平台「藝若是」(Those As Art) 之上。她認為在沒有任何設定之下，反而能從生活性的視野，展現藝術書寫的生猛。最後，她提及與旗津國中合作的 USR-HUB 計畫，藉由該校舍整建的機會，提出透過藝術連結社區的種種實驗，如搭冰屋做微氣候實驗、結合家將與 Cosplay 文化、向學生介紹劉秋兒等。她認為所謂的「南方」精神，就是在沒有明確的方法下，也無所畏懼，把握各種機會，藉著「做」中學，產生生猛的力道。

本論壇最後一位講者王瑀，現就讀高雄師範大學美術系碩士班美術理論組，一路歷經「河南 8 號」的共同經營、新浜碼頭藝術行政、創作等。因經營高雄在地空間的經驗，開始思考在高雄不同空間的意義、對資源的想像、社區連結等，也意識到高雄空間之間彼此斷裂的問題，因此希望藉由書寫去創造空間之間的延續。她體認到人的關係會改變、空間會結束，但卻能藉由書寫給予紀錄。

論述之後：生命經驗、生命驅動、在地與平台

藉由上述對臺南及高雄藝術生態與評論發展的觀察，可發現當中的講題相當多元、且不具備直接連結，唯一的共通點為皆從在南部所進行的實踐出發。在此，則呼應著本次論壇的題目「論述之後」：一、在擁有較多藝文資源及被評論機會的臺北之外；二、本次論壇中，有多數講者並不認為自己是藝評，只是由生命本能驅動使然，而提筆書寫，本座談亦對這類型的書寫給予肯定；三、本次論壇並不以一個大理論框架為前提，而是從各自不同的位置出發的實踐，顯露各種主流之外的視野。

因而，便有別於 1990 年代高雄論述系統中的二元對立（「本地／外來」、「都會／非都會」、「主流／非主流」），或西方／在地／鄉土等論述模式，反而從每個在地的實踐中，展現每種「地方性」的細微特質及潛力，再藉由平台（如碎片港計畫）的建置，使得如同碎片般的各個實踐，能在此相遇，彼此連結和對話。在地方性的思考上，亦顯現出希望尋找地方語彙，但卻又不希望被該地方性限制的思考；在地方藝術空間的經營上，亦能看見更與地方社群互動的企圖；在議題方面，則有位於非中心的藝術實踐、工藝、檔案、繪畫於當代的再探、原住民藝術、民俗、東南亞、地方實踐等值得持續探索。相較於由理論出發、或「專業」的藝評書寫，本論壇所匯聚的由生命所驅動的書寫，展現著豐沛的生命力，只要以「生命」直面「在地」，皆有可能產生具潛力的視野。

碎片港——南方藝術生態觀察論壇側記

日期 2021年11月20日 (Sat.)，13:30-17:30
 地點 新浜碼頭藝術空間 (高雄市鹽埕區大勇路64號2F)
 主辦 臺灣藝術田野工作站、新浜碼頭藝術空間、絕對空間
 講者 簡子傑、黃逸民、邱俊達、蔡佩桂、蔣伯欣、
 李書旆、蔡宗祐、王瑀、許遠達、施友傑、邱駿朋
 記錄與文字整理 黃微芬

論壇簡介

「碎片港——南方藝術生態觀察計畫」由臺灣藝術田野工作站 (Taiwan Visual Art Archive, TVAA) 協同臺南絕對空間、高雄新浜碼頭藝術空間於 2021 年發動，鑑於當前藝評生產平台以及論述觀點多為北部中心，因而邀集多位臺北之外的藝術院校學者、年輕藝評人、策展人等，一同通過對臺北之外藝術生態的觀察、書寫來構思「在地論述」與「平台實踐」的方法與內涵。

本次論壇為計畫觀察員之年度觀察分享，涵蓋疫後新常態、風景與地方性、流動的在地、機構與機制變遷等主題，希冀通過現場講述與對話交流來建構更為動態性、生產性與行動性的論述實踐。

邱俊達：今天的論壇，希望通過各位觀察員今年度的觀察重點的分享，來凝聚所謂「在的論述」的思考。

蔣伯欣談「碎片港」——關鍵字：知識生產、碎片化

從第一次論壇的時候，就很多人在問，什麼是「碎片港」？首先當然是因為新冠疫情的蔓延，加速了知識生產的碎片化，在創作跟展演都走上線上之後，評論好像也是被數位串流沖積而成；我們也知道，網路上所謂的治理，就是演算法的操作，藝術是要強調的人的感性經驗，成了被控管的對象，而且大數據的生產，也在刺激我們窺視的慾望，我們也在消息這樣子的慾望來創造流量，手機也加速了我們影像訊息的交換，變成點機率和貼文流量。

人文在這個新的資本主義的新技術之下，我們都變成了一種新型態的「元人」，就像臉書改成 meta，我們的生命開始外部化；在這種狀態下，疫情的發生在我看來比較像是一種隱喻，終止了我們習以為常的知識生產模式，促使我們在封城和隔離狀態的恐懼中改變，QRcode、實名制、疫調……，我們現正經歷一種新的主體化的階段，包括書寫、論述、發言、展演活動都受到這個時空特殊的限制，使得我們的匯聚，有點像是在數據串流之下，偶然沖積而成的自由港。

臺灣藝術田野工作站能跟新浜碼頭做一種港灣的匯集跟結合，不受演算法治理、不受匿名串流操控，當生命擱淺時，也許這樣子的終止跟懸滯，才是藝術它可以重新開始的可能性。

邱俊達談「灣岸藝術與邊界美學」——關鍵字：邊界、路徑

首先，我想通過陳界仁的《路徑圖》一作，來展開灣岸藝術與邊界美學對於邊界與路徑的關注。《路徑圖》的脈絡，與 1997 年一艘馬來西亞的貨櫃船，因利物浦碼頭工人的罷工，無法卸貨，開始在全球流浪，從英國、美國、加拿大、日本，最後被臺灣的高雄接納，但這個接納卻是把它拆除掉。陳界仁點出了，臺灣沒有參與全球的連線罷工，究竟反映出什麼樣精神狀態，以及必須透過重新虛構臺灣的參與，方能重新梳理一些可能的歷史脈絡以及精神狀態的問題。

我對南方的思考，其實就是邊界的問題；我會一直想到馬奎斯《百年孤寂》裡的邦迪亞家族離開了原鄉，一直朝著有海的方向前進的故事，上校經過非常漫長的旅程，海好像就在前方，可是卻一直到不了，我很喜歡這樣子的意象，就是移動、路徑，跟不斷去接近邊界的狀態，那到底是一個什麼樣的可能性？或許，這可能就是跟高雄的距離。

我對海，就是一個既熟悉又陌生的對象，如何維持這樣的距離，去觀看這個海跟島嶼，是我在思考的在地論述的重點；我自己這幾年的觀察脈絡就是偏向藝術祭的操作，到底非都會型的藝術祭的操作狀態，它如何去重新處理關於邊界的問題、移動的交通路線、海岸線，或者是因著地理而形成的落山風的界線；這樣子的界線，它有什麼樣的可能性，去發展不一樣的藝術的生產和美術，正是我在思考的問題。

簡子傑——關鍵字：世代交替

「碎片港」讓我看到南部的藝術生態已經有了一些不一樣的變化，雖然還是會陸陸續續出現新生代的藝術家，但新的藝術行政、包括藝評跟策展也都冒了出來，例如

臺南的「海馬迴」，已有「小海馬」開始主導，或是在新浜的駿朋、王瑀，高師跨藝所的賴曉瑩等，南部的藝術社群其實一直較少生產出專業領域在藝術創作以外的新世代，這點很值得關注。

至於從文獻回顧來看，90年代到2000年初，當時關注南部的藝術社群，基於與北部的比較，會強調它的「邊陲」，並試圖將這種資源分配上的不均詮釋為某種美學特質，「邊陲」就有這種意涵，一方面是美學性的，另一方面還隱含著某種意識形態立場，至於俊達提到的「邊界」感覺上日常得多，但或許是因為年輕世代傾向將政治性視為隱含在日常生活中的東西，這或許也是年輕世代的駿朋跟王瑀不太傾向用邊陲這種概念去討論事情的原因之一，他們看到的南部其實更難被美學化成某種對象。

邱駿朋談「異質社群的串連與地方實踐」——異質社群的串連與地方實踐回應：灣岸、未來學

進入空間運行期間不妨發現，這幾年更加明確地將組織、機構一詞放入由民間社群組成的場域內，因此在因人而聚、發酵的場域，我們試圖想像的美好烏托邦進而產生變動，置入最低限制外的不同機制或者更加社會的現實度，即使這項機制遠在臺北而言也已履行多年，然而回到南部卻可發現完整功能性的公協會是不具存在，身處具有相當條件的人民團體內相對有足夠的機制、社員、歷史脈絡可以做到公共問題，不過或許是多年以藝術團體的思考脈絡下運行空間以及南部藝術家性格走向，不妨發現更多以美學的純粹性出發，即使談論公共也差邊的思想概論出發，現況的拼裝內容我們如何由併行到逐漸專精機構內的的分類研究，視為這段期間服務於新浜碼頭所體悟出地感想。

因此我們將以2021年空間營運期間所工作的內容，試圖找出些端倪。以及拋問，二線城市的我們，大多可以看著北方的方法再設法調整切合自身的可能，地方卻又游牧的我們需要什麼。

王瑀——關鍵字：培力機制、微型機構

我2019年來到了「新浜」工作時，曾在北部朋友邀約下，合作關於年輕藝術家實質需求的討論計畫，當時討論會分為試水溫的北藝場、以及正式的北場與南場，在北場的討論會大概因缺少一些對於資源分配有實際運作經驗或想像的人，結果討論最後很可惜地類似抱怨大會。因此在後續的南場活動前，我實際訪談了幾個臺南、高雄的藝術空間與藝文工作者，詢問他們自身相關的經驗，以及對於藝文環境的觀察和

認為年輕世代藝文工作者的需求為何。在整個系列活動結束後，我發覺我們常會落於資源僅是錢的貧困想像，同時扮演著期待他人給予資源的一方，卻不曾想到自己其實可以成為聚集資源、給予別人資源的一方。

這兩年累積了一些與朋友一同觀看展覽、討論創作、經營空間、練習佈展……等的共學經驗後，以及在今年重新回到「新浜」做行政後，從朋友們以及駿朋身上看到各種想像資源、分配資源的可能性，駿朋嘗試在進行一些計畫時，以一種較為「健康」的方式「挖坑給別人跳」建立合作關係，例如：在進行展覽計畫時，尋找技術不是那麼純熟但有可能性的藝術家擔任拍攝影片的技术人員，由我們給他薪資共同成長。希望這樣的策略，使得已經要邁入25週年的替代空間，不僅止為一個被動的展出空間，而是能成為類似微型機構的平台角色，在各種計畫中讓想進入藝文環境的人，在有收入的前提下有些練習技術、交流互動的機會，期待可以長成某種具流動性的培力機制，甚至對南部未來的藝術環境有著正面的帶動。

蔡珮桂談「高雄跨藝之生；從建軍跨域基地藝術村的分層共生談起」——關鍵字：分層共生/跨領域、生活、生存、衍生（甚至占領）

建軍跨域基地藝術村的特殊性在於，它是少數的劇場跟視覺藝術混合在一起藝術空間，兼有一些文創的小型的產品進駐，但它其實是藝術家長期生存的工作室，所謂長期的意思是，它跟一般藝術村短期駐點的狀態不一樣，它不是二個月、三個月的進駐，而是有點像租賃關係，藝術家承租之後，只要他沒有想要離開，就可以在那邊待二年、三年，甚至五、六年以上，所以它的本質是生活。

為何我會覺得這是一個分層共生的案例？「分層」我覺得是一種跨領域的可能性，有點像是大海，隨著海洋不同的深度，棲息著不同的物種，每個物種都有它自己的獨特性，有點像是平行時空，可是邊界並不明顯，他們也會有交疊的地方；或另一種想像是，有點像陳界仁的《幸福大廈》裡，房間住的生活者，每個人都有他自己的精彩之處，存在每個房間當中；建軍跨域基地就有點像這樣子的結構，但很重要的一件事情就是「生活」，你會看到非常瑣碎的生活性跟所謂的「藝術」並行在一起，導致這個藝術看起來，並不是當代藝術核心的藝術圈所期待的樣子，所以當我們在講這件事情的時候，其實我們是在講連結，也就是在這樣的分層共生本身，就是藝術的連結。

蔣伯欣——關鍵字：新世代

「新浜」這麼長的時間，見證高雄藝術生產好幾個不同的階段，剛剛王瑀的分享，

我非常高興的是，看到不一樣的思維，那個思維不一定是在地方主體性的生產，它有結合了其他的社會的力量，這些社會的力量到底對於藝術空間，有沒有什麼不同的生產方式？有沒有因為這樣，年輕的藝評寫手找出了自己特殊的關懷、特殊的書寫的面向？在你們寫《新浜碼頭》雜誌的時候，是不是已經有一個新世代的美學出現？還有新世代對在地性的觀察，有沒有一種特殊的路徑？我們能不能提供資源讓他們可以朝這個方向再去往前推進？就是說有一種新世代的可能性，這是我比較好奇的地方。

黃志偉——關鍵字：生猛、世代

我來接「新浜碼頭藝術學會」第二屆理事長，因為本來就跟李俊賢他們混在一起，所以就會承接洪根深、李俊賢他們當初成立這個協會的概念。過去他們都是談「黑」或者「生猛」，我在《新浜熱》復刊號就講，一直在談高雄的在地，談了那麼久，好像是一種地方保護主義，不然就是講「文化沙漠」，或是「生猛」，我感覺是詞窮了，沒有別的話可以說了，大部分畫會的人不是人情交陪，就是跟官方要資源，所以我對「新浜」的確有期待；初期《新浜熱》就是我一個人校長兼敲鐘，帶著我系上的同學幫忙弄，就這樣子而已，現在《新浜熱》復刊，我比較期待的是，跟新的年輕的藝評，希望他們能夠帶出一條新的論述的路線，「生猛」的世代應該要結束了，我們不能再吸前輩乾扁的奶水，而且整個過去的工業城市已經改變了，現在已是新灣區，我蠻想找機會去聽現在年輕人有什麼困境跟需求，是我們可以幫忙的，以他們的思維提供協助，而不是我們的思維。

黃逸民談「國際交流與駐地計畫-臺泰交流」——關鍵字：線上、媒體、同溫層重組

今年因為疫情，所有的活動都要線上化，我們就把絕對空間的二樓改造成一個小型的攝影棚，讓臺泰交流所有的對話在這裡產生；展覽方面，我們在還沒解封之前就做了實體的展覽，另外也有做線上的展覽，所以在疫情期間，我自己感受到的未來可能發生的狀態，就是藝術接觸介面的媒體化。

媒體化的現象，可能以前我們沒有去思考，或者是抗拒，會覺得藝術就是要現場去接觸、互動等等，但我覺得這是一個趨勢；在這個被強迫要用媒體來進行的過程當中，一方面觀眾也逐漸適應，或者說大家也發現，這其實是可行的，這「可行」會不會變成是不可逆的狀態？而順著此一面向發展？雖然現在已經解封了，但我覺得這個潮流是無法被忽略的。

在這種情況下，假設媒體成為藝術接觸最重要的一個介面，會不會有一種狀況，就是人的現實關注層面會越來越窄、越來越精，但國際連結會越來越暢？

過去臺南、高雄、臺北的區域關係未來會真的不見，各自可以通過網路媒體到世界各地去，我覺得這個趨勢是有可能的；再來是「同溫層重組」，在媒體時代，活動爆炸，所謂的「藝術同溫層」它會被分散，原來同溫層會被打散成一小顆、一小顆，再各自去發展出新的同溫層，會重組，所以我們定義的藝術，它會各自發展出不同的面向跟能量，所有的空間也必須要重新為自己定位，找到集體生存的方法，這是在這波疫情底下，我所想到的。

許遠達——關鍵字：再寫生、深描

我2017年在李俊賢的「海波浪」展覽就談到「寫生」這個議題，後來又策劃了在高雄的研究展，就覺得是不是可以對「寫生」這個老掉牙的藝術表現形式，能夠進行再觀看？以時下流行的說法就是「復返」，到底以前我們是怎麼看待我們自己的地景？或以前的景觀扮演了什麼被影響的價值？

李俊賢早年曾參與一個畫會的寫生，當時愛河明明臭不可聞，但他卻看到有的畫家筆下的愛河，美得像塞納河畔的風景，他對此印象深刻，我們的寫生到底怎麼了？為什麼你看出去的影像，不是你看出去的影像？為什麼我們的美學把「寫生」變成是很low的東西？所以李俊賢開始嘗試在照片上面畫東西，它有很寫實的地景及繪畫性的趣味，我覺得這個可以作為「再寫生」觀看的一種方向；高千惠老師在嘉美館館刊的「這反風景」展覽專題中提到了「深描」，也就是對於一瞬間的地景，你如何對它進行深刻、有點像慢動作的描述，這或許也可以作為「再寫生」的一個出發點；假設我們在接下來的寫生，是對地景進行一種比較深描式的寫生的話，或許寫生也可以作為一種表現方式，為地方提出某種個人或群體觀察式的論述。

蔡宗祐談「關於寫生跟我的繪畫」

寫生到底是藉觀察去描繪世界，還是藉世界去驗證自己的繪畫觀念？藝術圈的人談到「寫生」都會說，這到底是創作者在現場畫，還是看著照片畫？對寫生的擁護者來說，因為照相機的使用才造成寫生的沒落，所以在追求快速便利的情況下，對景物按下快門，比不上現場停留三到五分鐘，甚至一二個小時來得深刻。我覺得是差不多，現在藝術界的討論也有這樣子的思考，難道蹲點蹲久了，就有深度的思考嗎？我一直這樣懷疑。

我畫風景畫，雖然是在工作室完成，不是在現場，但是那些風景，大部分我都自己去看過，是有感覺的，如果你對那個風景沒有感覺，就只是描繪而已，我是有意識到我不該描繪，所以都會先研究一下才畫；很多人到現場，是帶著大師的範本去，意識到這些大師的範本，你要畫一張風景畫非常得困難，因此，當你面對景物、面對滿滿的繪畫知識，你要破除這些觀點會覺得難以下筆時，我認為，寫生才是開始，繪畫也才開始。

施友傑談「南部藝術空間在地意識與實踐的重新集結」——

關鍵字：美術館、在地、培力

近年來地方美術館的興起與設立，能夠達成盤點地方資源、建構在地美術史、推展地方藝文活動等方式，來凝聚地方認同，更期許可以帶動地方相關產業的發展。原先設有美術館的這種縣市，如彰化、宜蘭和臺東，也開始重整相關資源；這樣子的現象，亦被稱為第二波的美術館熱潮，凸顯了在某些觀念的轉向，即是當全球藝術的觀點不再是明顯主流觀點的時候，有一個單一或少數的區域、原先較為邊緣的觀點逐漸開始被重視，地方美術館也可以開始從地方美術史的書寫，來建構並回應大敘述的轉向，形構新的地方美術史。

以臺南市美術館為例，觀察它這一、二年的展覽可以發現，在地藝術家的社群，已經開始受到南美館的召集而動員，逐漸成為南美館要去實踐的一種藝術的可能，這也促使臺南的藝文空間要去重新思考，南美館成立之後作為替代空間的轉變，重新思考其定位跟功能；我的觀察心得是，不論是藝術空間的經營者或是參與者，都應該要不斷思考自身實踐方式的必要性跟重要性，以及要如何更努力地回應地方。

陳沛好談「從參與中部當代工藝展的藝術行政，思考藝術評論的靈感來源」

以《轉身之藝：從駐村看當代工藝》為例，這是工藝中心首次比較明確的以當代工藝為命名的展覽，有兩位國外藝術家到現場創作，我當時擔任的角色，是藝術行政結合駐村助理（駐村特派員）來陪辦駐村藝術家走訪各個工藝工作室還有材料廠，收集材料。

在這過程中，我並不只是一個行政或是助理的身份，我也有跟國際藝術家參與討論，提供一些中部的歷史脈絡和藝術交流平台資訊，跟藝術家相互討論與分享，一起研究。

以藝術評論在執行藝術行政的身分時，跟藝術家的互動還是要回到這是你應該要做

的事，不能再把自己當作評論的角度一直問藝術家創作概念是什麼？或創作手法什麼？而是在旁邊陪伴跟觀察、聊天，一起生活，跟藝術家共同成長，從中去獲得自己想要研究的跟書寫材料的一些養份；透過跟藝術家學習一起創作的過程，對我的藝術書寫也有非常不一樣的幫助。

2020-2023 焦點觀察

碎片港年表是由「**焦點觀察**」與「**觀察員實踐**」所整理而成。「**焦點觀察**」為觀察員於兩期計畫時程中所關注之藝文展演事件，「**觀察員實踐**」為觀察員自身的策展、創作、論壇等藝術實踐。團隊希冀通過這兩個範疇的彙整，搭配事件的「**關鍵字**」，來呈現本計畫不同於紀錄型編年史之處，即觀察員在類型、議題以及實踐上的長期關懷，以及所匯聚出的「**南方觀察**」性格。

2020

2020/1/7-2020/2/17

嘴巴與牙齒：
群體中的共同與差異

📍 文心牙醫診所

牙齒 藝術 牙科

2020/6/6-2022/7/2

邊界都蘭—
想像與實踐

📍 臺東美術館

邊界 移民 移民

2020/6/13

旗津的滋味—
旗津本事 2020

📍 旗津灶咖一技工宿舍 |
旗津社會開創基地

食物 社群 旗津

2020/09/26

「如果我們和魚一起發
聲」工作坊

📍 高師大活動中心

本土 魚 旗津
聲音

2020

2020

2020/10/6-2021/1/10

之反風景

📍 嘉義市立美術館

開館展 風景

2020/10/8

旗津燒！旗津國中校園
空間改造工作坊

📍 旗津國中

旗津 車輪餅
故事

2020/10/16-2021/5/23

賴志盛：繞梁

📍 金馬賓館

場域 材料 空白

2020/10/29

「魚音樂盒」
工作坊

📍 旗津國中

旗津 文創 魚

2020

2020

2020/10/29

楊俊：藝術家，合作
者，他們的展覽與三個
場域

📍 關渡美術館

機制 身份解構

2020/12/17-2020/12/30

自我手相觀測—提案一
場未來展覽 @旗津國中
未來博物館

📍 旗津國中 🧑 蔡佩桂

地方意識 新類型
博物館

2020/12/17-2020/12/30

未來校園實驗室：旗津
國中校園空間改造行動

📍 旗津國中 🧑 蔡佩桂

校園 理想 空間
改造

2020/12/17-2020/12/30

探索扮裝：家將與
Cosplay 的對話

📍 旗津國中 🧑 蔡佩桂

校園 扮裝

2020/12/19-2021/4/2

再現傳奇：
洪通百歲紀念展

📍 臺南市美術館

洪通 樸素藝術
民間

2020

2021

2021

110、111 年度
文化體驗教育計畫南區
研發中心主持

📍 南部七縣市 🧑 蔡佩桂

文化體驗 教育
校園 藝術 文資

2021/2/6 -2021/ 3/6
介自然——家族系譜 盧
明德、郭挹芬、盧之筠
聯展

📍 甘樂阿舍美術館

自然 家族 擬態
裝置 複合媒材

2021/3/12-2021/6/20
挑釁世界：對中心主義
的反抗

📍 關渡美術館

Provoke 中平卓馬
森山大道

2021/4/20-2021/8/1
舉起鏡子迎上他的凝
視——臺灣攝影首篇
(1869-1949)

📍 國家攝影文化中心

開館展 凝視
殖民性

2021/5/6
「來講古呷車輪餅！」旗
津的滋味——消失的味
道系列活動

📍 旗津灶咖 - 技工宿舍 |
旗津社會開創基地

車輪餅 故事
社群

2021/5/7-2021/6/27
2022/3/26-2022/5/7
以畫·對話——PUYUMA的
神靈與神話~陳冠年油畫
創作個展

📍 凱達格蘭文化館、
臺東月光小棧

卑南文化 巫覡

2021

2021

2021/5/8 -2021/9/12
TAKAO·台客·南方
HUE：李俊賢

📍 高雄市立美術館

台客 南方 海洋

2021/5/13
「對自然的感恩——狗
母魚鬆」手作工作坊

📍 旗津灶咖-技工宿舍 |
旗津社會開創基地

狗母魚 消失
地方

2021/7/17-2021/8/29
mapalak tnbarah 路
折枝——Pulima 藝術
節 同盟關係成果展

📍 臺灣當代文化實驗場

東冬·侯溫 部落回返

2021/7/17-2021/11/14
泛·南·島藝術祭

📍 高雄市立美術館

島嶼 海洋
現代性

2021/8/14-2021/ 10/17
所在——境與物的前衛
藝術 1980-2021

📍 國立臺灣美術館

場所 裝置
林壽宇

2021/9/10-2021/12/12
席德進：歷史就是我們
自己

📍 池上穀倉藝術館

酷兒 池上

2021

2021

2021/9/11-2021/12/5
由林成森

📍 嘉義市立美術館

林業 阿里山

2021/10/1
高師大藝術研討會——
「藝術之動」：論藝術所
實踐的各種動態

📍 線上研討會 🧑 蔡佩桂

感知 運動
藝術實踐

2021/10/15-2021/11/14
移動聚落—— 2021 雲
嘉嘉營視覺藝術連線

📍 新營文化中心第一、第二
畫廊及意象廳、嘉義市文化
藝廊、嘉義縣梅嶺美術館、
雲林縣政府文化觀光處展覽
館 🧑 邱俊達

地方性 聯盟

2021/10/15-2022/2/27
我們與未來的距離：臺灣
原住民當代藝術展

📍 臺灣原住民族文化園區、屏東
美術館、三地門鄉文化館、屏
東科技大學藝文中心、藝術家
工作室

家屋 場域

2021/10/30-2022/3/06
未至之城——
2021 亞洲藝術雙年展

📍 國立臺灣美術館

亞洲未來主義
太空競賽 科幻酷兒

2021/11/5-2022/2/6
民主藝術：文化造型
運動 n.0 在當代

📍 關渡美術館

何佳興 文化造型

2021

2021

2021/11/6-2022/1/2

一帆風順——
高俊宏個展

📍 臺東美術

移民 家 記憶

2021/11/20-2022/5/29

預演未來

📍 金馬賓館

疫情 科幻

2021/10/1

旗津之動：高師大學習
與服務跨域實驗展

📍 旗津國中 🧑 蔡佩桂

休閒 運動

藝術實踐

2021/12/11-2022/4/10

逐鹿之海——
物流、人流、海流

📍 國立臺灣美術館

海洋史觀
全球政經網絡 移民

2021/12/24-2022/4/3

傳奇：
席德進作品私藏展

📍 池上穀倉藝術館

酷兒 池上

2021/12/25-2022/3/27
感知棲所——關鍵典藏
2019-2020

📍 高雄市立美術館 🧑 陳熾晴

風景 移動 南方

2021

2022

2021/12/29-2022/1/23

製圖學的限制
How to Dramatize
Our Everyday Life?

📍 萬事屋

地圖 跨藝所

2022

意識部落 20 週年

📍 金樽海灘

意識部落

2022/1/15-2022/3/3

另一座板塊

📍 臺東美術館

臺東性 離散

解殖

2022/1/22-2022/2/27

「港邊 A 口味——
黃志偉個展

📍 屏東美術館 🧑 黃志偉

精彩 贊境

民間藝術

現當代 繪畫性

2022/1/25-2022/5/22

遺址前彎身·當代後凝
視：在南科遺址上現考
現學📍 臺灣史前文化博物館南科
考古館

考現學 遺址

2022/2/12-2022/4/10

馬祖國際藝術島

📍 馬祖列島

跳島 風土交會

2022

2022

2022/2/25-2022/5/22

李傑：保持荒涼的表情

📍 關渡美術館

香港 後運動

2022/2/26-2022/3/27

補色：李杰恩個展

📍 節點

香港 運動

2022/3/19-2022/6/26

人·間——
陳澄波與畫都

📍 嘉義市立美術館

畫都 人際網絡

2022/03/26-06/26、2022/9/13-
10/9、2022/10/29-2023/1/29島嶼溯遊——『台灣計劃』
三十年回顧展📍 國立臺灣美術館、彰化縣立美術館、
高雄市立美術館

陳水財 倪再沁 李俊賢

蘇志徹

2022/3/31-
2022/10/30鯤島新地圖——
「熱蘭遮城 400
年」前導展

📍 臺南市美術館

貿易 海洋

2022/4/2-2022/9/11

蔡草如：神話、戲臺與
逆光赤城

📍 臺南市美術館

蔡草如 畫師

民間

2022

2022

2022/4/23-2022/5/29

精·彩——黃志偉個展

📍 絕對空間 🧑 黃志偉

精彩 贊境

民間藝術

現當代 繪畫性

2022/4/23-2022/7/24

賦：袁旂個展

📍 國立臺灣美術館

袁旂

Catherine David

當代水墨

2022/5/2-2022/9/18

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

文協

檔案

2022/5/7-2022/11/6

寄情與召喚：池上藝術
村駐村藝術家聯展

📍 池上穀倉藝術館

跨領域

心靈

2022/5/19

水到旗成——尋找水津
靈密探行動

📍 海空間 - 旗津市場基地 🧑 蔡佩桂

水

旗津

偵探

2022/5/28 -2022/9/28

所見——
鍾舜文膠彩創作展

📍 饗饗文化藝術基金會

鄉土

所見

棲居

2022

2022

2022/6/4-2022/8/28

「未抵達的模糊——眼
蟲計畫」2022 創作論壇

📍 高雄市立美術館 🧑 黃志偉

模糊

繪畫行動

創作主體

2022/6/8-2022/7/17

似即若離——紀凱淵個
展

📍 絕對空間

影像

記憶

超連結

2022/6/11-2022/8/27

群體深鑿——集體創作
作為形式

📍 立方 7F

社會運動

集體創作

亞洲性

2022/6/18-2022/9/25

第十五屆卡塞爾文件展
「穀倉」

📍 德國卡塞爾

基礎設施

口語文化

Nongkrong

2022/6/21-2022/9

東海岸大地藝術節

📍 花蓮、臺東

月光·海音樂會

藝串行動

2022/6/25-2022/9/21

愛與希望：我們/
Women 的歷史之前與之
後 (女藝會聯展)📍 臺東生活美學館、國立臺灣史
前文化博物館、臺東美術館

女性

藝術考古

2022

2022

2022/6/25-2022/10/16

亞洲的地獄與幽魂特展

📍 臺南市美術館 2 館

鬼怪

眾神

地域

2022/6/26

遊林驚夢：巧遇 Hagay
(兒路創作藝術工寮)

📍 銅門部落大祭場

東冬·侯溫

鄭淑麗

Hagay

2022/6/29

「過海的馬克特——
旗津市場服裝秀」

📍 山空間 - 樂群村基地

市場

旗津

走秀

人物

2022/7-2022/8

聲態·生態 新浪潮

📍 高雄市立文化中心戶外草
坪 🧑 邱俊達

海洋

參與

2022/7/2-2022/8/31

2022 Makotaay 生態藝
術村展開幕

📍 Makotaay 生態藝術村

再生

永續

實驗

2022/7/9-2022/8/7

「植織履」—— 2022
曾琬婷個展

📍 新浜碼頭 🧑 黃志偉

植織履

濱海植物

2022

2022

<p>2022/7/9- 2022/9/2</p> <p>燕子洞： 廖烜榛、黃奕捷個展</p> <p>📍 海馬迴光畫館</p> <p>綠島 陳豪毅 歐陽文</p>	<p>2022/7/16 -2022/10/23</p> <p>2222</p> <p>📍 嘉義市立美術館</p> <p>未來</p>	<p>2022/7/22-7/31</p> <p>口湖濱海藝術季</p> <p>📍 雲林縣口湖鄉下崙沁窟丫腳社區</p> <p>青年返鄉 藝術節慶</p>	<p>2022/7/23-2022/8/28</p> <p>像素延伸—— 陳姿尹個展</p> <p>📍 絕對空間</p> <p>AI 科技</p>	<p>2022/8/4-2022/8/28</p> <p>我是你的擋風玻璃： 黃諺哲、屈薇薇</p> <p>📍 Error22 (鼯鼠)</p> <p>奇花</p>	<p>2022/8/15-2022/9/30</p> <p>交會地方／藝駐共創： 退潮之禮</p> <p>📍 成功鎮原住民文物館</p> <p>在地記憶 藝術進駐</p>
--	--	--	--	---	--

2022

2022

<p>2022/8/17-2022/9/18</p> <p>外光之外—— 日治時期臺南嘉義春萌 畫會檔案研究展</p> <p>📍 臺灣藝術田野工作站</p> <p>現代生活 春萌畫會 地域</p>	<p>2022/8/21-2022/11/30</p> <p>南迴藝術季</p> <p>📍 臺東</p> <p>臺東藍 戶外裝置藝術</p>	<p>2022/8/27- 2022/10/30</p> <p>灣岸藝術的未來學</p> <p>📍 新浜碼頭</p> <p>邱俊達、黃志偉等人</p> <p>邊界 未來學</p>	<p>2022/8/27- 2022/10/30</p> <p>灣岸藝術的未來學—— 子題：沿海測繪</p> <p>📍 新浜碼頭 黃志偉</p> <p>沿海 草圖</p>	<p>2022/9/8-2023/1/29</p> <p>生存／抵抗：臺灣—— 加拿大原住民藝術展</p> <p>📍 臺南市美術館</p> <p>原民</p>	<p>2022/9/17-2022/10/3</p> <p>珍奇珍奇珍奇秀山園</p> <p>📍 噪山</p> <p>標本 記憶 旅館</p>
---	---	--	--	--	--

2022

2022

<p>2022/9/18-2022/11/20</p> <p>城事交感——林書楷 × 臺灣藝術田野工作站</p> <p>📍 臺灣藝術田野工作站</p> <p>臺南建城 400 年 共感 地方學</p>	<p>2022/9/24- 2022/11/27</p> <p>江賢二個展</p> <p>📍 臺東美術館</p> <p>複合媒材 精神性 海</p>	<p>2022/9/24-2022/12/31</p> <p>供時代—— 2022 社區大學 公共性博覽會</p> <p>📍 大東文化藝術中心、旗山生活文化園區、太平國小、基隆社大月眉學園、黃蠟石文化館 邱俊達等人</p> <p>公共性 地方性 未來學習</p>	<p>2022/9/30-10/23</p> <p>部署壽山——西子灣 隧道與全民防衛展</p> <p>📍 西灣隧道</p> <p>防空洞 打狗</p>	<p>2022/10/8 -2022/12/4</p> <p>「夢河」—— 陳昇 × 黃志偉 × 蕭言中 三人展</p> <p>📍 高雄市立美術館 黃志偉</p> <p>夢河 恍神</p>	<p>2022/10/13</p> <p>「解惟·解圍」 內惟藝術中心開幕展</p> <p>📍 高雄市立美術館</p> <p>解開圍籬 迎向內惟</p>
---	---	--	---	---	---

2022

<p>2022/10/15</p> <p>彩虹橋下的織者</p> <p>📍 花蓮萬榮鄉萬榮村新社區 預定地</p> <p>原住民 性別 地域</p>	<p>2022/10/15-2022/11/13</p> <p>2022 聲音藝術節</p> <p>📍 臺東美術館</p> <p>消失的聲音 耳朵帶路</p>	<p>2022/10/15- 2023/1/29</p> <p>2022Mattaaw 大地藝術季</p> <p>📍 總爺藝文中心、171 市道沿 線區域</p> <p>曾文溪 土地關懷</p>	<p>2022/10/22-2023/1/15</p> <p>海洋與詮釋者</p> <p>📍 鳳甲美術館、本事藝術</p> <p>非亞關係</p>	<p>2022/10/30-2022/11/27</p> <p>「12%的天空」2021 雲嘉嘉南藝術連線</p> <p>📍 臺南新營文化中心、嘉義 市文化藝廊、嘉義縣梅嶺美 術館、雲林縣文化觀光處展 覽館 🧑 邱俊達、葉育君</p> <p>地方性 聯盟</p>	<p>2022/11/4-2023/1/29</p> <p>米呼米尚：海瑞駐地創 研計劃康雅竺特展</p> <p>📍 臺東史前文化博物館</p> <p>生活技藝 土地自然 考現學</p>
---	--	--	--	--	--

2022

<p>2022/11/5-2022/11/6</p> <p>水國大浦萬物議會</p> <p>📍 嘉義大浦歐都納山野度假村 🧑 劉邦隱</p> <p>曾文溪萬物議會 萬物議會</p>	<p>2022/11/5-2023/2/5</p> <p>位移的凝視</p> <p>📍 嘉義市立美術館</p> <p>臺灣美術現代性 超現實 身體</p>	<p>2022/11/5-2023/3/5</p> <p>問世間， 情不為何物—— 2022 台灣美術雙年展</p> <p>📍 國立臺灣美術館</p> <p>宇宙 有情</p>	<p>2022/11/10-2022/11/13</p> <p>「浪 The Waves」聯覺 共振計畫 纖維聲景雙 人展</p> <p>📍 海空間—旗津市場基地</p> <p>旗津 海 纖維</p>	<p>2022/11/19- 2022/12/25</p> <p>以北海道藝術家 之眼</p> <p>📍 絕對空間</p> <p>線上駐村</p>	<p>2022/11/11</p> <p>群島之舷——南島族群美學視 域：2022 生活美學與美術產 業國際學術研討會</p> <p>📍 臺東藝文中心演講廳及會議室 🧑 郭璧慈</p> <p>原住民 海洋 南島</p>
---	--	---	---	--	--

2022

<p>2022/11/17-2022/11/30</p> <p>「小石造山」王筠婷個展</p> <p>📍 山空間 - 樂群村基地</p> <p>流浪狗 動員</p>	<p>2022/11/19</p> <p>衣的樣子：二手衣共創 工作坊</p> <p>📍 旗津社會開創基地 多功能 教室</p> <p>舊衣 共創 地方 社群</p>	<p>2022/11/19 -2023/1/15</p> <p>她是從本島來的藝術 家——劉紀彤個展</p> <p>📍 總海馬迴光畫廊</p> <p>家 記憶 離散</p>	<p>2022/11/20</p> <p>海嗨過日子： 旗津生活節</p> <p>📍 旗津沙灘</p> <p>地方 藝術節</p>	<p>2022/11/20-2022/12/18</p> <p>半暝仔的賢者時間—— 銀得賢個展</p> <p>📍 阿榮不菸酒 藝文空間</p> <p>同志 公園 交友軟體</p>	<p>2022/11/23-2022/11/24</p> <p>黃明川導演「獨立製片 三十年」講座暨工作坊</p> <p>📍 海空間 - 旗津市場基地</p> <p>黃明川 獨立製片</p>
---	--	---	--	---	--

2022

2022

2022/11/27-2023/1/14

「時間的海岸 2004-2022」

郭娟秋東海岸展

📍 臺東月光小棧

山形海線 萬物

2022/11/29-2023/3/12

南方女神的逆襲

📍 屏東美術館

影像 南方

現代變異

2022/12/3-12/4 ,
2022/12/10-12/11尋找神秘海空間：旗津
公有市場解謎遊戲

📍 海空間—旗津市場基地

旗津公有市場

實境遊戲

2022/12/9-2023/2/28

敘事竹塹，攝影史詩

📍 新竹市美術館

此曾在 竹塹埔

2022/12/16-2023/3/12

玩不膩——法蘭西斯·
艾利斯個展

📍 關渡美術館

孩童 遊戲

2022/12/17-2023/1/29

2022 南島國際美術獎

📍 臺東美術館

地方 南島

2022

2023

2022/12/21-2023/2/8

未來遺物計畫：
黃林育麟、林安琪聯展

📍 花蓮島人藝術空間

反殖主義 酷兒

2022/12/23-2023/2/28

老栗練字：
栗憲庭書法展

📍 花蓮美好花生

中國現代藝術運動

漢字

2022/12/29-2023/3/19

續行——沈昭良攝影展

📍 羅東文化工場 2F 天空藝廊

舞台車 集體記憶

2023/1/3-2023/1/27

Leave ——
朱育生個展

📍 噪山

標本 外來種

寵物 記憶

2023/1/5

高師大跨藝所×浸劇場「親
愛的我把藝評變好聞了」📍 飛馬文化聚場 Flying Horse —
浸劇場 蔡佩桂

書寫形式 藝評 多元

2023/1/6-2023/2/25

「抽象·圖像·隱喻」
陳榮發個展

📍 甘樂阿舍美術館

南台灣新風格畫會

抽象

2023

2023

2023/1/7

「南方女神的逆襲」展覽
座談會「地方美術進行
式」

📍 屏東美術館

地方美術 南方

能動性

2023/1/7

什麼叫味道——食物與
遷徙的故事

📍 海空間—旗津市場基地

城市劇場 食物

遷徙

2023/1/10 – 2023/1/12

阿公治水

📍 山空間—樂群村基地

岡山 阿公店溪

淹水 纖維

2023/1/13- 2023/2/5

家鄉 Way

📍 臺南市文化中心

飲食 記憶

2023/1/15

拿條魚 chill 瓜：
旗津辦桌音樂節📍 旗津灶咖 - 技工宿舍 |
旗津社會開創基地

旗津 藝術節

音樂祭 市集

2023/1/30-2023/2/5

生生不息·ENDLESSLY
(標本師陳觀羽、影像工作
者林煒倫、藝術家胡蕭芑)📍 臻味茶苑大稻埕店 /
茶石齋手作茶則

標本 影像 工作坊

2023

<p>2023/2/4-2023/3/18</p> <p>「土偶 to mi tingan sota 站立的土」吳其錚個展</p> <p>臺東月光小棧女妖藝廊暨咖啡屋</p> <p>都蘭土 駐村</p>	<p>2023/2/9 -2023/3/12</p> <p>光被微塵——馮君藍攝影展</p> <p>彰化生活美學館</p> <p>神聖性 圖說聖經</p>	<p>2023/2/10-6/25</p> <p>2023 很可以——青年視覺藝術培力計畫「吹海螺」</p> <p>國立臺南生活美學館</p> <p>常民</p>		<p>2023/2/17-2023/3/12</p> <p>好聚。好散——許家峰的劇場視界系列一</p> <p>阿榮不菸酒藝文空間</p> <p>盲 影像 聚散</p>	<p>2023/2/18-2023/5/28</p> <p>時間眾像：給每個人的歲月景觀</p> <p>臺南市美術館 2 館</p> <p>年老 創造力 時間</p>	<p>2023/2/23-2023/9/10</p> <p>跨入風景——劃地起造的自然</p> <p>臺南市美術館 2 館</p> <p>造自然 人造風景 都市</p>
---	---	---	--	--	---	--

2023

<p>2023/2/25-2023/3/26</p> <p>在漸近線上</p> <p>海馬迴光畫館</p> <p>機制</p>	<p>2023/2/25-6/11</p> <p>拋爾控固力：島嶼現代性之夢</p> <p>臺南市美術館</p> <p>現代性 後工業</p>	<p>2023/2/25 - 2024/9/8</p> <p>多元史觀特藏室二部曲：南方作為衝撞之所</p> <p>高雄市立美術館</p> <p>本土 衝撞</p>		<p>2023/3/1-2023/8/1</p> <p>112 年望安島藝術進駐基礎資料盤點計畫</p> <p>澎湖縣望安鄉本島 劉邦隱</p> <p>駐村 藝術轉動社區 田野調查</p>	<p>2023/3/11-2023/7/2</p> <p>盪——吳瑪惻個展</p> <p>高雄市立美術館</p> <p>社會參與 身體感 後博物館時代</p>	<p>2023/3/18-2023/3-30</p> <p>「你有沒有看過這台紅色縫紉機」邱柔瑄個展</p> <p>三餘書店</p> <p>縫紉 產業 地方</p>
---	---	--	--	--	---	--

2023

<p>2023/3/24-2023/4/16</p> <p>2023 漁光島藝術節：藝術在一座小島、重繪地海之島</p> <p>漁光島</p> <p>藝術節慶</p>	<p>2023/3/25-2023/4/10</p> <p>「好像可以再待一下」傅有薇個展</p> <p>阿榮不菸酒藝文空間</p> <p>遷移 成長</p>	<p>2023/3/31-2023/7/2</p> <p>饒愛琴伊命雙個展：饒愛琴——斜對角的發酵 & 伊命·瑪法琉——生命只在此山中</p> <p>關渡美術館</p> <p>環境 帳篷</p>		<p>2023/4/29-2023/8/6</p> <p>寓懷的行板：劉生容研究展</p> <p>高雄市立美術館</p> <p>南方 移動</p>	<p>2023/4/29-2023/8/6</p> <p>民·間</p> <p>高雄市立美術館</p> <p>南方 民俗 常民</p>	<p>2023/6/13</p> <p>2023 南島美術論壇</p> <p>臺東美術館 郭璧慈</p> <p>地方 能動性</p>
---	---	---	--	---	---	--

- 發行人 蔣伯欣
- 主編 邱俊達
- 執行編輯 吳語玫
- 美術設計 唐大為、吳語玫
- 特別感謝 蔣伯欣、邱俊達、蔡佩桂、黃志偉、簡子傑、許遠達、李書旆、張敏琪、劉邦隱、方彥翔、吳尚育、郭璧慈、陳熾晴、陳沛妤、蔡宗祐、王瑀、施友傑、鄭雯仙、黃微芬、張碩尹、黃韶安、張致中
- 出版單位 臺灣藝術田野工作站 Taiwan Visual Art Archive, TVAA
- 地址 臺南市南區三和街 14 號
tvaa.taiwan@gmail.com
- 贊助單位 財團法人國家文化藝術基金會
- 執行單位 臺灣藝術田野工作站 Taiwan Visual Art Archive
- 協辦單位 新浜碼頭藝術空間 SinPinkPier、絕對空間 Absolute Space for the Arts
- 承印單位 天晴文化事業
- 定價 600 元
- 出版日期 2023 年 6 月
- 版次 初版
- ISBN 978-986-06023-2-6 (平裝)

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

碎片港：南方藝評帶動計畫 2021-2022 / 邱俊達主編
—初版—臺南市：臺灣藝術田野工作站，2023.06
面；公分
ISBN 978-986-06023-2-6 (平裝)

1. CST: 藝術 2.CST: 藝術評論 3. CST: 文集

907

112008857

