

藝評人 Q&A

1. 此次「臺北美術獎」評選著重最終展場呈現的結果與完成度。依你個人來看，在首獎及優選作品中，是否有因為呈現效果突出而大為加分的作品？若有，理由為何？

王柏偉

我覺得雖然在最終得獎作品呈現方式上，看得出來不同藝術家在展場呈現上的功力，但是我並不認為這其間的差異真的有影響到最終的評審結果。

王聖閔

林玉婷以糕點結合台灣建築形式的微縮物件創作，由於尺寸較小，觀者往往必須改變姿勢才能細觀作品。牆上的平面輸出雖能提供細節，卻也不可能取代實物呈現。另一明顯問題是這些微縮物件大小不一且件數甚多，呈現時若不注意規劃，容易顯得零散而缺乏焦點。展場最終使用的吊掛式平台頗具新意，且同時解決上述兩項問題；平台不僅接近一般觀者的視線高度，也在視覺上將這些微縮物件收攏在一起。同時，平台的懸空效果也不若傳統雕塑台座容易過於沈重嚴肅，因為台座與林玉婷偏輕盈的作品調性基本上是有衝突的。據評審團主席曲德義所述，該呈現方式來自先前藝術家在關渡美術館的展呈經驗。可以說，呈現效果確實為這件作品加分不少，也適當地掩蓋了作品較欠缺議題深度與發展性的缺點。

劉士楷

朱駿騰的作品因為呈現的長形空間還有燈光氛圍，讓一件原本簡單的作品充滿力量。丁建中的作品用三架投影機呈現出半環場的效果，整個靜謐深黑的室內看見光影奔繞，非常震撼，這兩件作品的佈展呈現有相當大的加分效果。

張晴文

林玉婷的〈蛋糕房子〉以懸吊平台的方式展現一座座蛋糕房屋，呼應了作品靈巧、輕盈的質地，另一方面，也能呈現住屋在現實和精神生活裡的重量感。張永達的〈訊號·流 2.0.2〉和朱駿騰的〈疲倦的沸騰〉，都是對於展場氛圍頗有掌握能力的例子。作品本身的呈現相當完整，也能夠和周邊其他作品做出明確區隔，吸引觀者的注意力。

陳寬育

許哲瑜〈完美嫌疑犯〉空間設計上影像對觀者身體的包圍感，強化了對內容的收受，而觀者必須不斷左右觀看，進入追逐影片情節與案情推理的訊息糾結忙亂狀態，也適切地呼應了各種社會新聞事件的目不暇給。

另朱駿騰〈疲倦的沸騰〉連續串接的轉接頭令人有種隨時會超荷、走火的焦躁和疑慮，加上專業的打燈和沸騰的電鍋讓空間充滿張力，並且精準地控制了藝術家欲傳達的情境。而入口處燒壞的轉接頭，在參觀作品前是楔子，步出空間時又是這所有一切的答案，是很有幽默感和完成作品整體敘事的聰明設置。

陳怡君

吳芊頤的〈5100 微型百貨〉應有進入優選的潛力，不管是創作理念或展場呈現皆十分完整，作品探索著網路消費習慣與影像之間的關係，命題緊扣著當代人的生活。

消費者怎麼在商品海中舀出一瓢目標物，除了透過關鍵字，圖片瀏覽模式也是個搜尋利器，我們翻捲著一面由影像組成的商品陳列架，以光電的速度判別形色的組合，解讀這密碼的效率極高。它可說是網路購物的一個關鍵入口，這樣的密碼被處理成電報般地打在展間正牆上。

人可辨識的影像容忍度在哪？她不是用數位運算的解析度來回答這問題，而是用純手工方式當場做起實驗，這實驗基地裸露在展間入口處，一張工作桌散置著便宜簡陋的材料，她用美工刀與膠帶複製起商品的圖標系統，勞作式的剪剪貼貼。一旁的筆電卻透過詭異的材料——光纖，將這些商品行銷出去。

進入展間內，所有的白牆全被各式各樣的商品影像佔據，你訝異自己可喚出明星花露水、計算機、綠油精、味素……，竟是三個顆粒去確認味素的存在，我們與味素的關係說穿了只有黃、白、紅，其他都是多餘的人工添加物。我不舒服地聽見她撇著嘴角說：「喚個名嘛，根本不需那麼多筆畫就會回頭。」刺耳的當下，確實也是「刪減筆畫的機制」悄悄運作在眼球，我們才有可能從品項的汪洋中，一次又一次成功地游出來。

吳芊頤提出證據加強語氣，網路完成的交易文件就展示在那。截至目前為止，她已經在展場架設出最縝密的網絡，來販售〈5100 微型百貨〉的作品訊息。但美中不足的也是在「商品交易」這環節，當買家從那張簡陋的王子麵圖示下標後，送達家裡的如果是她親手製作的圖示，那麼這筆訂單交易的就是一件畫作。但如果付出高價金額後，收到卻是一包內容物與市面完全無異的王子麵，那麼這將變成一個觀念的買賣。我個人認為，一包真實王子麵的力度將強過一幅畫，因為區別吳芊頤是位賣家還是藝術家的機制就在這裡。

「圖示」也唯有如此，才真正成為這循環中的「觸媒」；作品唯有如此，才能去檢驗這溝通者是否通電了。〈5100 微型百貨〉沒有確實達陣是因為她把「生活用品」與「藝術家作品」混在相同的兜售空間，其實這兩類所陳述的精神牽涉到兩種不同的概念，網絡因正負電極在此誤觸，電路的迴圈在最後關卡沒有成功串連，令人有些惋惜，儘管它暗藏在展場的夾層之中。

藝評人 Q&A

2. 反之，進入複審的 15 件作品裡，是否有受限於場地條件而未能清楚傳達作品理念，或者因為呈現方式選擇不佳而有所折扣的作品？若有，理由為何？

王柏偉

我覺得的確有些作品的呈現方式能夠再進一步考慮，像是鄭亭亭或是張永達（只是簡單列舉）。當然這已經牽涉到到底應該將「呈現方式」歸屬於「展場」還是併入「作品」來加以考量的問題。舉例來說，鄭亭亭的作品如果如同她創作論述中的操作手法，那或許能夠在展場呈現上一併呈現操作流程；或是像張永達，他的作品本身就已經是個裝置性很強的互動作品，但是因為這個作品在「觀眾 / 電流 / 燈泡光線」間架了一個界面，如果能進一步考慮電流與燈泡光線之間的互動如何在展場上展現，或許能夠讓觀眾不會只大幅聚焦在「觀眾 / 燈泡」兩者之間。

王聖閔

鄧兆旻的〈除非我們夠幸運〉在形式選擇上有一些誤判，是較為可惜的一件作品。這件作品的核心概念在於觀者與藝術家所設計之文字程式的機率性「相遇」（*encounter*），就概念本身而言有其純粹、簡潔之處，然而現階段以單一筆電呈現的方式，卻未能將之充分支撐起來。依藝術家所述，選擇單一筆電是為了強調此「相遇」的私密性，觀者必須向前靠近才能觀看到作品中的英文字跳動變化。然而，有許多更為有效的形式都可強化與作品接觸時的單一與個別，例如裝設一次僅能一人窺看的狹小觀景窗，或者安排具隱蔽性的獨立空間；筆電不但擔保不了私密性，反而弱化了原本文字程式在視覺上可提供的訊息強度。在原初設想的幾個呈現方案中，藝術家曾有意在「臺北獎」的整個地下展場四周，設置多個顯示程式畫面的小型螢幕，讓觀者能如同觀看火車時刻表一般不斷與其程式「相遇」，此方案可能都比目前選取的形式更能夠加深觀者對「相遇」的印象。

劉士楷

黃海欣的平面作品被呈現在一個長廊側邊，雖然是平面作品需要的空間條件不高，但是相對很多獨立空間之下仍顯弱勢。另外在廖祈羽背後的兩件作品，包括蔡坤霖與蒲帥成位置太隱蔽，若以展覽而言，相對來說是吃虧的。

張晴文

鄧兆旻的〈除非我們夠幸運〉僅以一台放在地上的筆電來呈現作品所欲傳達的偶然的 possibility，相對而言似乎在展場中顯得較為薄弱。

陳寬育

劉瀚之〈翻書機〉因動線不佳、空間狹小，加上首獎參觀人數眾多，造成有些堵塞。而鄧兆旻〈除非我們夠幸運〉設置在一個高度流動的開放空間，也許有意讓觀眾能隨意坐下，增加見證 COINCIDENCE 單字出現的機會。我很喜歡這件作品，但不會想在那裡坐下來就是了。

陳怡君

丁建中作品〈空屋 2〉在展場的投影，不該切割成三個分離的螢幕，作品獨有的魔咒在光環破碎後立即解除。「空屋」這場域因為有個具主體性的光環現身，讓整個空間輻射在某種能量下。以光體為中心的旋轉運動，身體被迫的凌空、懸浮。此時在眼前展開的影像應綿延成一個連續的橫軸，去強調出環形空間特有凝聚性或壯闊感，而不是三個望出去的窗框。

影像中出現完整具體邊界，會暗示觀者處於內或外的情境。〈空屋 2〉的影像魅力在那間歇跳接的效果，它呼應著光環沈浮擺盪的頻率，也暗示出感官震攝時的剝離經驗。這些細微的運動已逼著身體進場，輻射熱能都已染上皮膚，景框卻讓觀者退到一個外場的距離。

朱駿騰的〈疲倦的沸騰〉是件簡單卻精準的作品，現場裝置的效果也十分出色，只是冒煙的電鍋直接出現在入口處，可能會犧牲了觀者走進長廊的經歷。用轉接頭作為調整適應的符號，並用重複的數量累積出漫長的掙扎，是閱讀此作品的重要埋筆。電鍋與長串接頭處於因果的關係，敏感地照料到觀賞順序，疲倦將更加沸騰。

鄧兆旻的〈除非我們夠幸運〉則是件簡單且單調的作品，不管在內容詮釋或作品展示上。「巧合」被放在一個完全開放的場域中，若大展間只浮了兩片藍色坐墊與一台筆電，他用渺茫的機運等待觀者上鉤，完全自以為是的設定很難展開任何連結。越是簡潔的外在形式，越是需要一個飽和、高反差的內容，只有一組字母替換的程式設定太過扁平，這種簡陋的機械性把字詞所醞釀的酒意全蒸發了。「巧合」兩字應埋在一個複雜、不能透視地質下，而不是一組裸露的運轉齒輪。

如果〈除非我們夠幸運〉要凸顯的是一種悲觀主義，那麼也應該要有所指涉，完全開放性的作品特質有時只是思密不周的藉口。

藝評人 Q&A

3. 展場實際呈現及空間使用的應變能力，確實是年輕創作者所應具備的訓練之一。對此，美術館究竟應該扮演單純的評選角色，還是應當協助藝術家達到作品最佳的呈現狀態？

王柏偉

我個人覺得要看狀況，雖然我私心以為這應該是藝術家應該自我要求的部份，但是因為不同美術館的不同獎項，具有不同的策略性目的，所以我認為不應一概而論。但是因為這次我們談的是「臺北美術獎」，在台灣當代藝術圈極具象徵性意義，所以我覺得應該加重藝術家在空間規劃上所扮演的比重。

王聖閔

若以評選角度而言，僅就最終展場呈現結果作評判是較為單純的方式，問題在於此最終結果是不是藝術家創作意志與想像的完整延伸，抑或折衷甚至妥協？最終結果看得到作品在具現化之動態過程中的種種轉折嗎？現階段，可能僅有實際參與的評審與館方承辦人員，有辦法深入理解這個過程，曉得藝術家在面對他／她被擇定分配的展出場地時，如何處理空間限制、運用自身優勢。但這些思路上的轉折，不知情或初次接觸這些作品的一般觀眾卻是看不到的，他們甚至只能假定展場所見即是藝術家創作意志的完整展現。以鄧兆旻的作品為例，我們只看得到其略為欠缺考慮的最終呈現結果，卻看不到藝術家其實有其他版本的想像，又為何並未選擇這些方案。簡言之，既然「過程」是重要的，且館方及評審僅以最終結果作為評判依據，那麼決選展覽或許應適度呈現作品的具現化過程，例如原始展呈設計方案、先前在其他空間的展出版本，以及佈展過程中的幾次重大修改決定（如何決定、是否有館方專業意見的參與）。特別是當藝術家的展出計畫書與最終呈現結果出現極大落差，或者當參賽作品之間實力極為接近時，這些資訊都有助於說明評審對於藝術家能力及其作品好壞的評斷。扼要地說，現階段的決選展其實無異於單純的「入選、得獎作品展」，並不能充分揭示獎項本身期待年輕創作者應具備空間運用及作品實現能力的美意。

劉士楷

現場呈現是作品完整度的其中一樣很重要的因素，如果藝術家有很完整的想法，美術館應盡可能達成藝術家需求。反之，如果藝術家缺乏作品呈現的能力，美術館也無義務協助，因為這些都是創作的一部分。

張晴文

佈展上應由藝術家主導空間使用的方式，美術館應在公平的條件下個別給予必要的協助即可。

陳寬育

「臺北美術獎」除了是展覽的呈現，它更具有競賽性質，而一個能從競賽中脫穎而出的藝術家，對空間的處理能力不應該理解為「訓練」，而是處理作品空間應對的成熟度展現。而在單純的評選角色與協助藝術家達到作品最佳狀態兩者間，似乎不是非此即彼的關係，因為儘管美術館是評選角色，佈展技術支援上仍有義務協助藝術家作最佳呈現。我的看法是，既然是競賽，每位參賽者對空間的使用必有一定的限制，此時由藝術家提出對空間的詳細需求，而美術館盡可能配合，若有困難，也應該與藝術家協調出彼此都能同意的折衷呈現方式。

陳怡君

後半場的競賽，確實是在進入美術館後才起跑，終點在佈展完成之後。以參賽者的平均年齡為 30 歲來臆測，這些創作者最缺乏的經歷應該是對空間、資金、設備、人力的調度能力，美術館沒有適度提供這些資源，這些年輕學子沒有機會操練到這些習題，這種經驗又只能從實作中累積。

而佈展期間，因為溝通協商、施工品質、機械調度、進度落後等因素逼迫作品做了某些調整或修改，有時會影響各方對該作品的最後評價。所以館方應盡早告知所能提供的資源清單，讓藝術家自行評估、規劃有限資源的投資。進入施工階段，不管是木作、油漆、機械、燈光架設…，盡可能依照創作者意念來完工，我們才能在驗收成果時，檢驗作者對每個環節的思慮是否嚴謹。

創作者在工程進行時，應負起監督責任才可及早發現佈展的突發問題，不應太快妥協於各類難題。美術館承辦人也不可為了執行的便利，而要求作者犧牲掉一些原初設計。並且應在協調所有展出人的利益時，盡量將溝通過程透明化。

藝評人 Q&A

4. 請談談各位心目中的首獎，以及理由為何？

王柏偉

我心目中的首獎是朱駿騰的作品。他以觀念性的強度與作品的精簡度獲得我的認同。雖然劉瀚之的想像力也非常豐富，但是我認為他的得獎有一部份是因為機械裝置這個藝術類別的創作較少，值得鼓勵（或大家會覺得比較新穎）的緣故。

王聖閔

首獎上我個人較支持許哲瑜，原因在於其作品可清楚看到自過去〈大事件景觀〉系列以來的思考脈絡。不僅議題清晰有力，也看得出藝術家在單一題材上持續鑽研的成果。換言之，能想到吸引人的形式或題材固然值得嘉許，但長遠來看，如何持續耕耘、深化作品卻是藝術創作者更應具備的能力。畢竟，創作者或許會因為一個成功的作品系列而得獎，獲得關注和知名度，但唯有穩定而具厚度的創作才能真正讓他／她在競爭激烈的藝術圈裡長久存活。〈完美嫌疑犯〉在影像元素、表現手法上都具備充分的發展性和多樣性，顯示許哲瑜在這方面已展現相當的成熟度。

劉瀚之的作品固然也相當精彩，但我認為在呈現上有一些失誤：其創作貴在能透過對機械物件的組合、操作，誘發對日常行為的種種狂想。這些狂想所創造出的異質性差異，例如必然徒勞的勞動力耗損，不但幽默詼諧，也具相當的批判性。然而這些特質並非僅僅停留在作品的概念圖示層次，也在於實際使用、互動的層次。最終展出時，作品僅固定於牆上供人觀看（雖然提供了相關影像與操作圖解的輔助說明），多少減損了身體性實踐與勞力消耗在這系列創作中的重要性，使其實質意義趨於扁平化、抽象化，是較為可惜之處。

劉士楷

我心目中的首獎是許哲瑜，我覺得「臺北美術獎」這幾年有一個我比較無法理解的地方，就是在作品的「可閱讀性」這個部分。一件好的作品其實應該不太需要太多文字去輔助了解，但是這次入圍甚至得獎的好幾件作品，沒有文字輔助幾乎沒有可以閱讀的脈絡。許哲瑜的脈絡來自生活中的事件，對於在台灣環境生活中的人特別容易理解，裡面所呈現的元素、議題與手法都成熟而新穎，充滿黑色幽默，又帶有諷刺的詩意，是一件非常精采的作品。

張晴文

我心目中的首獎是劉瀚之的作品。在高度數位化的當代情境下，劉瀚之的作品以 20 世紀初最經典的機械觀（現在看來相當古早）復刻人類身體早已遺失、斷絕、廢棄的詩意。在每個多此一舉的行動裡，召喚現在聽來可笑或者不知何用的感性，那些以懶散或趣味之名成立的義肢或道具，搔到了時下笑中帶淚的癢處，就像過去的科幻片或者未來的懷舊那樣不合時宜，卻有一種明知不可為而為之的動人努力。這種錯亂的愉悅感看來現在還是滿有效的。

陳寬育

鄧兆旻〈除非我們夠幸運〉演算、偶然與無限，產生的就是一種令人頭皮發麻的恐怖。若是能設置在一個較為封閉式的空間，那種的滴答數位演算聲似乎會在心中變成巨大的隆隆聲、那幾乎就要接手書寫人類的歷史的 0 與 1 演算邏輯，或許將會撐爆人們內在的所有情感與記憶。這樣無法預知的巨大演算計畫以宛如抄經般的書寫筆鋒，冷靜節制，卻劃破三維時空。是我心目中的首獎。

陳怡君

首獎的人選上，我還是支持原得獎者劉瀚之。

環顧整個展場，劉瀚之的作品似乎存活在所有的價值系統外，偏執的步履讓他行走到離現實遙遠的地方，他幾乎只專注於處理自己的問題。我喜歡他用很大的力氣，吐出很小的一口氣，只為了在玻璃上畫出一道痕跡……。在這場競爭裡，他有點像個局外人……。濃濃的個人氣味留在那些莫名的機具上，這味道的成分有脾氣、有癖好、有肚子裡長出的硬塊、有皮膚上一塊不規則的結痂，有……，我想不到那麼私密性的形容。

機械崇高的地位被使用在如此無賴的地方，越認真、越掏空，很高興這樣的作品也能得到肯定，首獎不是頒給一個展示才能的科技，而是頒給一個活生生的「人」，藝術終於可以只因探索自己而合法存在。

藝評人 Q&A

5. 近年來，「臺北美術獎」參賽藝術家與評審團多來自學院體系，結構關係緊密。評選結果多少令人產生選樣片面且品味過於學院化的質疑。「臺北美術獎」是否適合定位為學院獎項，或者有其他可能性？

王柏偉

我個人覺得學院體系不是問題的所在，畢竟在這個高教普及化人人讀大學的年代，幾乎沒有哪個國家的藝術家訓練不是學院式的。我覺得問題在於「臺北美術獎」自己設定的目標是什麼。如果「臺北美術獎」想培養的是能到國外揚眉吐氣的年輕潛力藝術家，那麼這種評審團與參賽藝術家兩方在出身背景上的學院屬性就不難理解。

我想，將「臺北美術獎」定位為學院獎項不僅忽視了「學院」本身的多元性，也小看了「臺北美術獎」的企圖。所以，問題的癥結應該是在於藝術家或評審如何思考「多元的世界觀」之上。

王聖閔

若「臺北美術獎」明確定位為以學院觀點為主的獎項，以獎勵經由學院藝術深厚教育所訓練出來的年輕創作者也無可厚非。畢竟，目前台灣當代藝術圈的重要資源相當程度集中在學院裡，而一個以學院觀點為主的獎項若不能篩選出藝術教育下產生的年輕創作精英，便意味着這些集中的資源多少是浪費掉的。問題在於學院視野和品味是否過於偏狹，進而使之無法深耕出在地觀點，或者缺乏社會溝通能力。同時，得獎作品所揭示的價值和方向，是不是提供了台灣當代藝術創作前沿的重要剖面？

另一方面，倘若「臺北美術獎」就是學院獎項，那麼應當思考的是美術館還有沒有創造其他獎項的可能性，或者是否有其他重要藝術趨勢值得關注與獎勵？美術館長期以來相當倚重學院意見，但學院視野仍有其極限。美術館是否能在學院之外，培養出跨越其他文化領域的評審名單（例如文學、社會學、人類學等領域），形成與學院判然有別、但具溝通性、交流性的見解，或許是值得思考的方向。

劉士楷

「臺北美術獎」早就是學院獎項了，這也沒有需要被質疑的地方。與其再次定位「臺北美術獎」，不如思考台灣還需要甚麼樣的藝術獎項？

張晴文

我認為「臺北美術獎」不必特別自我定位為「學院獎項」。藝術生態是全面性的作用結果，獎項是其中一端，主辦單位的立場、評審結構、參展者的表現都是獎項風格形成的原因，但做為獎項，評選者相對地在位階上比參賽者握有較大的決定權。「臺北美術獎」希望成為一個什麼樣的獎項，端視主辦單位如何想像、辦理這個獎。假使為了回應選樣片面、過於學院化而將它明確定位為「學院獎項」，只是「學院化」得更名正言順一些，也意味著此後它與學院的關係只會更加緊密。假使這是「臺北美術獎」的願景，當然無妨，但如果主辦單位認為「臺北美術獎」還容許其他可能，就不需要這樣定位了。

目前看來，台灣的當代藝術環境裡的展演、獎項、補助等機制，確實和學院體系已有密切的關係，當「過於學院化」成為普遍的現實，反映的是學院做為台灣當代藝術主流的狀態。然而，「學院化」如果只被視為一個不證自明的負面形容詞，對於探討台灣當代藝術表現是沒有幫助的。

陳寬育

每年「臺北美術獎」的評審團組成成員，都代表某種品味和不同專業的閱讀進路與觀看視野；若觀察每年的送件者和評審，認為「臺北美術獎」不是學院獎項反而是種比較奇怪的說法。既然機制如此，「學院與否」這件事情我反而不是那麼關心。若僅就競賽本身來討論，我相信在評選的過程中評審團有許多相互說服的過程，而這些珍貴的討論過程若能記錄，絕對是很重要的累積。我想說的是，能選出好作品，並且激發各種可能性討論的機制，就是會個不錯的競賽機制。

陳怡君

從評選結果去質疑得獎者與評審團的裙帶關係，或質疑整個機制的公平性，我認為這樣的審查只起了安撫群眾的需求，這種指責只座落於「果」的位置，「因」則是長久巨大的結構。在「臺北美術獎」頒發的時間點之前，競爭早已用另外一個形式開跑，升學考試的路上早佈滿層層的嚴選把關。如果得獎者不是出現在藝術教育下的菁英，那凸顯的將是整個國家的藝術教育品質出了問題。

至於對學院品味的擔憂，較實際的干擾是出現在作品熟悉度，評審對某些作者的創作觀念與歷程是預覽的，熟悉度是非常有利的背書，它會在接觸作品時帶來許多額外的詮釋或補充，對於沒有這些加分條件的競爭者，它確實是不公的。要思索避嫌的地方是在師生的指導關係，倒不是評審來自那個院校。

在看不到漏網之魚的前提下，我們能作的監督是直接對入選的作品進行檢視。在本屆作品中，即有兩件作品引起我的提問，一件是鄧兆旻的〈除非我們夠幸運〉，另一件是陳亭君〈一個有藍色牆的廚房〉。前者已在問題 2 做了一些說明，後者〈一個有藍色牆的廚房〉在繪畫語言的表現性上，尋不到特殊或迷人的氣質，人在居住空間裡與物件依存的情感，應有十分細膩的糾結，只用反覆拼貼的物件來鋪陳是過於白話的體現。電鍋，被視為留學生活的代表物件，來到這裡沒有冒汗、沒有米香……，它在那空間所引來的凝視十分平淡。

藝評人 Q&A

6. 承接上個提問，儘管「臺北美術獎」已不限制媒材、類別。但近年是否有重要的藝術形式或趨勢，因為該獎之評選方式和競賽機制而未能被充分看見？

王柏偉

我覺得沒有。但是並非沒有忽略重要的趨勢，而是台灣在某些藝術類別上的確沒有多少人關心，所以不是「臺北美術獎」的問題。

王聖閔

近年關注社會運動相關議題，或與之進行整合、互助的藝術創作越來越受到重視，但目前「臺北美術獎」的競賽機制並無法獎勵到例如黃博志的〈公平交易冰棒〉、鄭安齊的〈台北當代藝術館暨週邊地區都市更新計畫案〉這類以社會介入為主的創作。此類創作固然也可「展出」，但其發生的第一現場卻往往不是在美術館，也不見得與之相容。例如先前 2010 年得獎者陳潔皓的作品〈樂生我家〉，原本就是一件含涉社會事件的作品，在美術館內設想如何「重建現場」本身便問題重重，其結果便是在美術館的制式白盒子空間中，硬是塞入一個與之相扞格的「類替代空間」氛圍，也出現上回評審梅丁衍所說的現象：「入圍者為了支撐偌大的空間而略顯的虛浮，換句話，藝術家於創作初衷並沒有意料將在如此龐雜的空間展出……。」換言之，具現化作品的想像力及展出規劃的執行力，固然是考核藝術家的有效判準，要求藝術家必須具備相當的展呈經驗，但美術館空間本身的條件卻也是種「排除」。

本屆雖然沒有類似文化行動主義的作品出現，但如果仔細思考歷屆「臺北美術獎」的得獎作品類型，主要仍以合於美術館空間的繪畫、錄像、裝置類作品為主，這其實就是獎項本身的界線，而前述著重運動和介入的優秀創作者可能也因為現行評選方式和競賽機制之故而不以「臺北美術獎」為志，這點值得再思考。

劉士楷

台灣藝術市場這幾年有不停成長的趨勢，很明顯得可以看見在藝術市場中的創作者年齡層也不斷下降，隱然漸漸與「臺北美術獎」的參與年齡層相結合。但是市場導向的作品和「臺北美術獎」的品味就不盡然相同。當然藝術市場也有自己的獎項與可能性，甚至文建會每年在台北國際藝術博覽會贊助的新人特區，都引發比「臺北美術獎」得主更大的關注，這是「臺北美術獎」應該思考的。

陳寬育

將各種作品表現手法與使用媒材並置來看，形式強弱立判的情況似乎無法避免，但這也不是「臺北美術獎」獨有的問題。有些計畫型、或未成型與所謂不成熟的作品難免因不易短時間內被深入閱讀，或是空間張力不足而未獲青睞，但我想在「臺北美術獎」的比賽場域，這種「被看見」的欲望，有時也需要在布展實務上展現小技巧。

陳怡君

在所有藝術種類中，我比較好奇的是鮮少看見動畫類作品入圍「臺北美術獎」。嚴格來說，動畫（computer animation）比錄像（video）作品需要更高的門檻，因為它必須把繪畫、雕塑、攝影…等能力，融入到軟體中來執行的時間藝術。在「臺北美術獎」的舞台上，錄像藝術已擁有相當寬闊的發表空間，動畫則一直沒有竄起。台灣接觸電腦動畫的人口不少，長久國外電影動畫的代工經驗，加上政府對此產業的支持鼓勵，已累積了相當成熟的技術。但是，在歷年來的徵件作品中，不曉得是因為作品的藝術性不高，或是為了區隔於影展中的動畫片獎項，還是評審團的背景對此類型創作較為陌生……，導致入選作品中較少看見這類型創作。總覺得「動畫」在一個代表台灣當代藝術發展的獎項中缺席，是一件百思不解的事……。其實，經由此藝術類型的獎項肯定，可刺激國內動畫創作者除了顧及娛樂性，能專研於創造性視覺語言的開發，來提升此領域的自信與國際競爭力。