

# 2017 臺北美術獎的非評審感言

## An Outsider's Point of View: Comments on the 2017 Taipei Art Awards

文 |  
陳貺怡  
Chen Kuang-yi  
國立臺灣藝術大學美術系所副教授

因為從來無緣擔任臺北美術獎的評審而受邀撰寫這篇文章，似乎可以用一種局外人的角度來輕鬆的寫。猶記得 1983 年筆者剛考進師大美術系不久，夢幻的臺北市立美術館就開館了，「臺北獎」當時應該只是臺北市美展而不具有太大的重要性，攪動藝壇的是氣勢萬鈞的「新展望展」。缺席臺灣藝壇十餘年後回來，「新展望展」已經功成身退，取而代之的是「臺北雙年展」與重要性與日俱增的「臺北美術獎」。作為臺灣第一所「現代」美術館又位於首善之都，雖然只是一個市級單位，卻奇妙的承擔著呈現與鼓吹臺灣當代藝術的重責大任，雖不宜抹煞其餘館所或機制的功勞，但北美館的確在歷史的進程中扮演著一個無法取代的角



色，而圈內人對臺北獎的期待，當然也就希望他成為針對當代藝術的指標性獎項。然而，在北美館 2010 年所出版的《臺北美術獎回顧》專輯裡，卻見館長序言中出現如此的自我批判：「惟近十年辦理下來，此獎項有逐漸形成以在學學生為參賽大宗的走向，另獲獎藝術家集中某些學院及重複性極高之評審組成亦多次為外界質疑詬病。」<sup>1</sup> 此一回顧顯現出館方欲正視問題，並積極尋求讓北美獎更完善的作法。時隔 7 年，打開臺北美術獎網路專區的首頁，仍可見對於「參賽者的年齡、作品的媒材與尺寸完全沒有設限」的強調，以及對於「初試啼聲的創作新手」，以及「經驗豐富的藝術工作者」一視同仁的呼籲。

然而，儘管在眾多「較成熟的參賽者」環繞之下，本屆臺北美術獎首獎仍由年紀最小，僅 23 歲正在就學中的王煜松獲得。而平均年齡 31 歲的 13 位入圍者中北藝大碩班在學或畢業的學生竟高達 8 位，南藝大 2 位，至於唯二的臺藝大畢業生，正如學生中流傳的說法，一定要「留過洋」才能入選。首獎得主雖目前就讀南藝大研究所，但之前也是北藝大的畢業生，而優選獎的 5 位得主，竟然也全數都是北藝大的畢業或在學學生。至於評審團的組成，除了仍然不乏「重複多次」的委員之外，其餘人選也未能跳脫典型的臺北美術獎評審團組成模式。可見 7 年前被「質疑詬病」的惱人之處，今年仍然前所未有的惱人。

先撇開這些惱人的問題不談，今年的展覽場地由於北美館內部修繕的原因，所以移師至臺北當代藝術館。兩間館所的空間條件非常不同，一是建築師針對特定功能設計的美術館空間，一為由學校改建的替代空間，後者原本的建築框架給予藝術家們極大的挑戰，而空間的分配對於主辦單位應該也是一個頭痛的問題。不論是透過什麼樣的歷程，藝術家最後被分配到的空間不一定利於原先作品計畫的展示，例如楊季涓由抵石子平臺擬仿出的「公共空間」，在狹小的舊教室裡中變成一個量體巨大的雕塑，彷彿被塞在盒子裡的巨人，其公共空間的氛圍也因為矛盾的室內感而蕩然無存，只有一種四處碰壁的尷尬，但這個計畫如果在一個開放的空間中應該會有很不一樣的效果。而且楊季涓的作品基本上只是《短篇集》系列的一個片段，實在很難只從單件作品去進行評價。反之，獲得首獎的《花蓮白燈塔》其實不久前才在臺藝大的有章藝術博物館展過，當時由於展場條件的問題，並沒有太出色的表現；但是作者在當代館的處理卻是簡潔有力的，並且毫無疑問地得力於建築物本身的那扇門以及門外那座突出的平臺。由於現地製作 (in situ) 的盛行，使我們誤以為藝術家的創作一律需要將現場空間考慮進去，然而現地製作是在已知前提下對空間有意識的介入，而非在未知情況下的臨場即興與機智表現。開幕當天評審團代表林志明透露：「評審團非常著重在展覽現場處理的細節，特別是藝術家作品的現場裝置處理、空間的擺放、燈光裝置等。」這樣的針對是理所當然的，但也有其因立足點上的不平衡，以至於難以判斷的地方。例如對於室內設計背景出身的姚仲涵，空間、聲光、觀眾原本就是他的創作素材，而不是一種博物館學定義上的展示技術。反之，對於孫培懋的繪畫，繪畫場域本身所構成的自足空間並不一定需要與現實空間產生任何關聯，他需要的只是越中性越好的白盒子以及四面展牆。這也

王煜松，2017，《花蓮白燈塔》，複合媒材，尺寸依場地而定

上圖——  
吳其育，2017，《高速落海》，  
錄像裝置，15分

下圖——  
李承亮，2017，《路上的萬年  
站》，複合媒材空間裝置，尺  
寸依場地而定

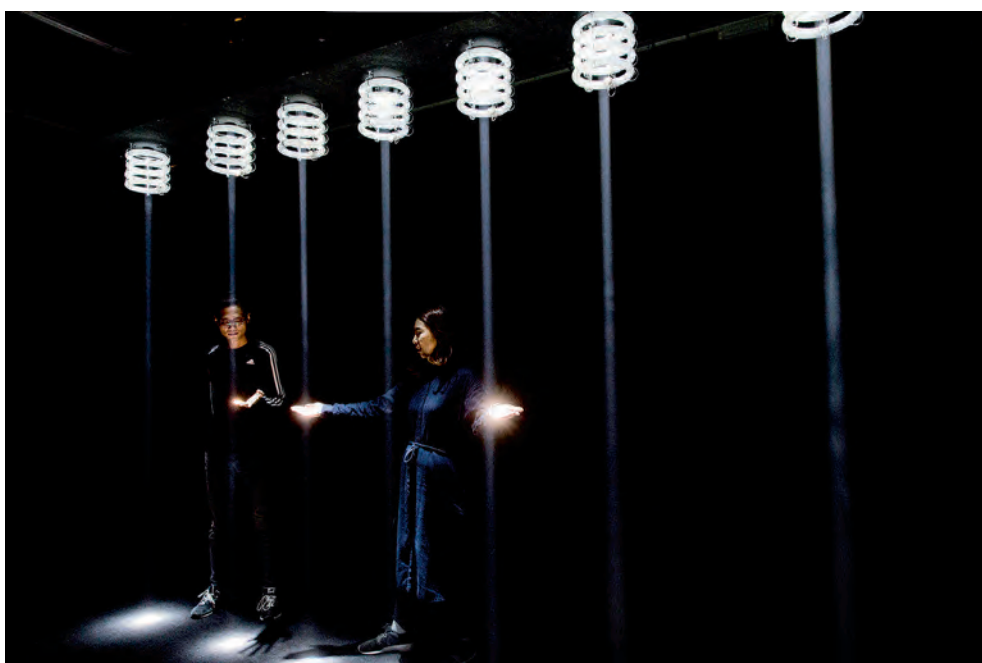


是我對於他展場中的幾尊並未出現於計畫書中的小雕塑的不解之處：這些雕塑的出現究竟是因為在各種華麗空間裝置技巧的環伺下，卻只能將作品掛在牆上而產生的怯懦感使然，還是回應原本就設定好的繪畫 / 雕塑、二度 / 三度、幻像空間 / 現實空間的深度議題，然而這樣的議題並未出現於計畫書中？而黃逸民又是另外一個極端的例子，他視覺上過度華麗的虛實空間與光影安排，完全輾過了剪黏技術與廟宇題材那深厚溫潤、耐人尋味的文化底蘊。吳其育的兩個重疊的投影銀幕在我觀看時的狀態是無法有效的設定觀眾的位置，以至於觀眾的影子會被投射在影像上，如此明顯的裝置缺失似乎意外的並沒有影響到評審團對於作品的評價。至於李承亮精心打造的移動小屋明明就充滿了舒適的奇趣，隨便擱在

哪裡都足以令人流連忘返，我認為他最合適的裝置地點是戶外。

今年的入圍者多半都是 1980 年代出生，已活躍於藝術圈的，對於主題與媒材擁有一定掌握力的年輕藝術家。在勢均力敵的情況下，什麼樣的作品可以得獎，什麼樣的作品可以僅入圍而不得獎？首先，似乎因為臺北美術獎是一個地方性的獎項，雖在簡章中只模糊的標示著「鼓勵富有時代精神的創作」，但對很多參賽者（還是評審？）而言，此「時代」似乎就是「臺灣」的代名詞：黃逸民的臺灣廟宇、陳亮璇的臺灣生活、邱杰森的《臺灣、法國製造》、王煜崧的臺灣文學與臺灣記憶、洪瑄的臺式水墨、孫培懋的臺式公園、吳其育的臺海危機，幾乎完全就是「臺灣控」的大集合。似乎只要跟臺灣的歷史文化風土民情政治情勢沾上邊，而且最好能兼具「踏察」精神的作品，入圍或得獎的可能性就大增。而得獎的 6 件作品中，除了姚仲涵之外，全都充分展現了臺灣意識，所以臺灣意識，或是更國族主義的臺灣認同是否即是臺北獎所謂的時代精神？

首獎得主王煜松因為年紀最輕資歷最淺而以黑馬之姿竄出，他以瘦弱的身軀扛著等身的沉重鋼板，潛入波濤洶湧的花蓮海域，以苦行僧的精神去尋找並「寫生」高中課本上楊牧筆下的白燈塔，令人不知為何聯想到解嚴前的陳界仁和李銘盛等臺灣本土行為藝術家，因此難以不感到動容。然而他創作的出發點其實是個人生命史的歷程，而其複雜的行為、錄像、文件與現成物的裝置，其實是探討繪畫的本質、行為與過程，乃是繪畫本體論 (ontology) 式的探討，只是他懂得將作者與作品混淆，以至於增加了本體論研究的強度與向度。然而無獨有偶，五位優選獎得主中，洪瑄及孫培懋也都或多或少，不約而同地從生活經驗出發，從而進行繪畫的本體論探討，其創作歷程類似於王煜松。而陳亮璇則進行藝術家自身，姚仲涵進行材料的本體論研究。



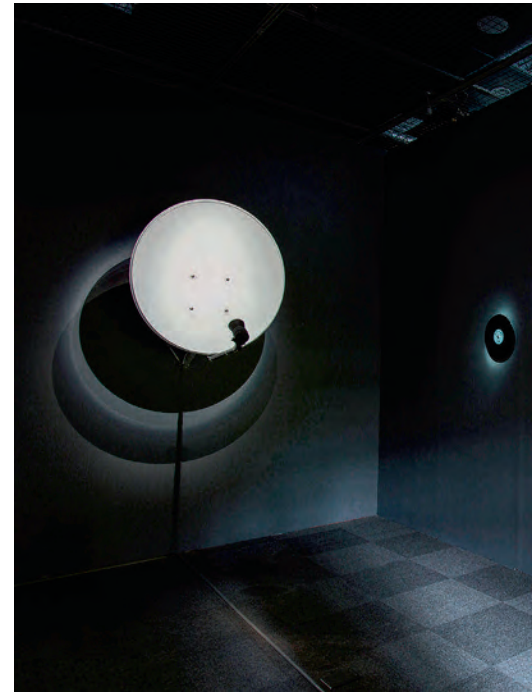
姚仲涵，2017，《動次動次 + 光電獸 #2- 天花板》，日光燈、LED、喇叭、電腦、電子裝置、霧機、鐵件結構，尺寸依場地而定



左圖——  
吳思崴，2016，《澳大利亞》，  
複合媒材，尺寸依場地而定

中圖——  
邱杰森，2017，《長安西路39  
號》，複合媒材、裝置、雕  
塑、聲音，尺寸依場地而定

右圖——  
蒲帥成，2017，《視覺獻祭》，  
網路、APP、機械動力裝置、  
多頻道錄像，尺寸依場地而定



反之，像吳思崴這種處理澳洲經驗，透過大量資訊放送，以便對「自然」進行知識論 (epistemology) 研究的作品，似乎是不討喜的典型。然而 13 件作品中卻是這一件令我格外感到妙趣橫生：2013-14 年的澳洲經驗使「自然」不再只是一個抽象的字眼，而蠻荒、遼闊、綿延、崇高也不再只是抽象的概念。回到臺灣的吳思崴，沉澱了足足 2、3 年才開始著手創作，然而他創作的方式並非試圖描述、呈現或再現自己的經驗，而是大量的搜尋相關知識、網路影像，甚至展開與動物學家的合作，在展場裡將破碎的資訊大量放送，以知識論的方式重構主題。當然，此種創作方式普遍的缺點是從資訊的接收、組合、重構到理解需時費日，並且要求觀眾達到一定的智性方能參與，通常不利於參加在短促的時間中即需產生判斷結果的競賽。邱杰森則是所有「臺灣控」中唯一對國族認同的問題進行認知差異研究的藝術家，他喜歡將兩個認知系統放在一起，從做為「地圖」的符徵與其符旨之間的差異研究起，到視覺符號轉化為聽覺符號之後的無法辨識，再以古董指南針與 NAZA 馬達之並置說明在宇宙的浩瀚中自我定位的不可能。類似的知識論作法，指出了臺灣問題在國際視野以及宇宙向度中的荒謬與無解，反將了國族主義者一軍，但也可能因此而不受評審青睞。最後，蒲帥成的作品，那令人戰慄的 Frankenstein 的悲劇的幽靈，那人機合體的賽博格，那複雜迷亂不知所云的古老獻祭，雖然使科技因為無用而誤入歧途，卻也賦予它以詩意的反思與詭譎的魅力。這些未得獎的作品若就北美獎的另一個設定「獨特性」而言，似乎不但不亞於其餘得獎作品，甚至還略勝一籌。反之，得獎的孫培懋作品中的「獨特色感」，究竟是來自創作手法的獨特，還是來自於藝術家體質的獨特？正如觀賞一齣身障者的劇場表演，總有無以名狀的感動，卻同時也有一種無法定義的困窘？



容我們再回到那些惱人的問題，所以臺北獎是否是偏頗、不公平、受到操弄的、專為特定學院以及特定類型的藝術作品而存在的獎項？臺北獎是否能達到其為自己設立的目標：「鼓勵富有獨特性與時代精神之藝術創作」，從而貢獻於臺灣，或最起碼是首都的文化發展，並且滿足藝術圈或社會大眾的期待？而得到臺北獎的藝術家是否從此在職業生涯上會產生什麼樣的變化，他們會不會因此被寫進臺灣藝術史裡呢？

其實我們必須承認任何的獎項都是體制政治的，雖然牽涉到藝術作品的評價，但從藝術社會史的角度而言，其評價的效度隨著範型 (paradigme) 的轉移而有所差異。獎項誕生於藝術時代的學院體制中，並在學院主義、現代主義與當代藝術三種範型中分別扮演不同的角色。當文藝復興的人文主義拋棄了中世紀的行會，並創立了菁英掛帥的學院制度之後，崇古讓我們相信藝術作品有優劣之分，並且訂定了古典主義作為評價藝術作品的標準，最早的獎項也應運而生。1663年路易十四責成學院創建了第一個獎項「羅馬獎」(Prix de Rome)，分成繪畫、雕塑、建築、版畫與音樂等數個領域，拔擢最優秀的藝術家至羅馬的法蘭西學院留學三年親炙大師真跡，更因為比賽方式的艱困，使得獎幾乎等於藝術家平步青雲的保證。比賽附屬於學院教育，評審的標準其實等同於教條的宣示：André Felibien 在 1667 年提出門類階級以評價創作題材的優劣，歷史畫優於肖像、風景與靜物，所以參加羅馬獎一定要畫歷史畫；1708 年 Roger de Piles 則創了第一張評分表，從構圖、素描、色彩及表現 4 個項目，每個項目 0 至 20 分，給藝術大師們打分數。結果拉斐爾 (Raffaello Sanzio) 與魯本斯 (Peter Paul Rubens) 以 65 分並列第一，樸桑 (Nicolas Poussin) 意外的以 53 分掉到第 8 名。<sup>2</sup> 這個大爆冷門的評價結果被認為與當時的藝術市場有關，但不論 Roger de Piles 的用意是

否在促銷魯本斯，如此評價藝術作品的方式基本上是認為藝術作品可以被分解成數個元素並加以判斷，卻忽略了部分的總和不一定等於全體。然而，不論學院主義的教條如何引人非議，這兩個世紀的得獎者完全橫跨藝術舞臺並且共同書寫了十七、十八世紀的藝術史。

然而三十年風水輪流轉，在繼之而起的現代主義前衛與創新的主張，以及與體制對抗的革命精神之下，羅馬獎開始失去了他的光環。在法國大革命之後，歷經一番體制的變革，這個獎項最後由巴黎美術學院來主辦，但也開始成為學院派內部的遊戲，雖然得獎者仍倍受尊榮，但得獎似乎反成了進不了現代藝術史的保證，最終 1968 年的學運乾脆把這個始終與學院脫不了勾的獎項取消。一年一度的官方沙龍與其獎項則早在 1878 年就遭遇關閉的命運，前衛藝術家們轉戰各個獨立沙龍，而且喜歡標榜無評審、無獎項，雖然即便如此開放的精神卻仍無力處理杜象的小便斗。

至於重新與體制和解的當代藝術，則挾其體制的強大與市場的龐大，獎項百出，並且通常有龐大的資金挹注：歷史最悠久也最富盛名的國際大獎是威尼斯雙年展於 1938 年創立的大獎 (Grand Prix)，戰後第一屆大獎頒給實至名歸的老布拉克 (Georges Braque)。但到了 1964 年，80 歲的法國藝術家 Roger Bissiere 居然敗給了年僅 39 歲的美國藝術家 Robert Rauschenberg，因而群情大譁，許多人相信這是世紀大藝商 Leo Castelli 操弄的結果。該獎項在 1968 年因為政治界與學術界的抗議與杯葛而遭到停辦的命運，直到 1986 才重新開辦，改名為獎項繁多的金獅獎：有頒給藝術家的整體表現的、頒給國家館的、頒給年輕藝術家的、頒給特展藝術家的等等，而近年來得獎的藝術家由於全球化的現象，越來越予人不知何方神聖的感覺。至於為了拯救英國人對當代藝術漠不關心的態度，以及鼓勵 50 歲以下的英國當代藝術家創作，由倫敦泰德畫廊於 1984 年開辦的透納獎，則是成功的捧紅了整個 YBAs，只是無獨有偶，他們又全都是沙奇 (Saatchi) 畫廊旗下的藝術家。這個獎金高達 4 萬英鎊的獎項從創立之初話題性就高於其學術權威性，某些藝術家也因為在得獎後突然成為媒體高度關注的對象而感到不適。法國人 2000 年時在收藏家協會 ADIAF 的主催下，也不甘示弱的開辦了一個杜象獎 (Prix Marcel Duchamp) 來獎勵卓越的法國當代藝術家，並提高他們的國際聲望。該獎項由龐畢度中心協辦，由每年更換的國際評審團選出得獎者，在法國當代藝術商展 FIAC 中頒發獎金 35000 歐元。得獎者可以獲得於龐畢度中心現代美術館展出的機會，並獲得上限 3 萬歐元的展覽製作費。至於最負盛名的企業贊助獎項則是開辦於 1996 年的 Hugo Boss 獎，每兩年頒發一次，由藝評家、學者、及美術館館長花費長達數個月推薦出 6 至 7 位藝術家或群體參與評選，得獎者獲得高達 10 萬美金的獎金，並獲得紐約古根翰美術館展覽的機會，這個獎項目前被視為極重要的當代藝術獎項。這些重量級獎項的重量級得獎者不僅聲望大增，行情看漲，而且在強大的機制力下根本是已經進入藝術史了，因為他們都是當代藝術世界資源大量挹注下的高規格產物。

不過鼓勵學生創作的大小獎項也不可勝數，由區域性的美術館主辦，由各級單位委託學校辦理的也不少，大多頒發給 35 歲以下的年輕人，獎金在歐盟國家也通常不會超過 5000 歐元。這些視覺與造形藝術的獎項通常不分類，但也有針對特殊的類項例如攝影或版畫給獎。如果委託學院辦理而評審老師就是學院教授的話，就會牽涉到學院政治，袒護自己學生的情況似乎也無可厚非，大家都知道得獎的學生不一定是最好的學生。不過由於這些獎項支持的功能大過專業認可的功能，繁多且規模不大，對於心理健康的學生而言，得與不得似乎也不至於有什麼太大的影響，甚至也不見得樂意參賽。就教育的立場來講，老師們也不見得會鼓勵學生參賽，畢竟與其讓學生疲於奔命的參賽，或針對評審的品味創作容易得獎的作品，還不如引導他們專心於研究主題、並系統性的建立創作思維與創作方法。

臺北美術獎從 2001 年開始實施不分類的「跨媒材界域」競賽，將評選標準從藝術家對媒材的知識、技術與掌握，轉而放在「獨特理念」、「創新風格」與「時代精神」上。這種賽制雖然跟上了國際潮流，但有其本體論與價值論上的矛盾導致的評價的不可能。首先，就實際的參賽作品來看，此一跨域並未跨出視覺與造形藝術之域。其次，跨域的概念緣起於十九世紀中葉華格納 (Richard Wagner) 的時代以及若干浪漫主義者所鼓吹的「完全藝術作品」(Gesamtkunstwerk)，此概念若欲成立，需要滿足兩個條件：其一是所有的藝術形式都是同一個衝動 (pulsion) 的變體，雖因所使用的技術不同而有表面上的差異，但彼此之間有一個超越領域的更深的關連，此乃本體論的前提。其二，跨領域的作品高於單一領域的作品，此乃價值論 (axiology) 的假定。基本上就是一廂情願地把藝術當作是自主與穩定的，可以被系統性地串連起來，並且宣稱為了達到真正的藝術，必須超越個別領域的劃分。<sup>3</sup> 此種華而不實的說法一出現就立即遭到抨擊，奇怪的是連主張「絕對精神」(Esprit absolu) 的黑格爾 (Hegel) 也反對，歌德 (Goethe) 更是直言不諱：「藝術家應該盡全力反對這個真的很幼稚、野蠻、沒品味的傾向，他應該將每個藝術作品以神奇而且不可穿透的圈圈孤立於別的作品之外，以維持每個作品的特性與品質。這就是古人所為，而這也正是他們何以成為，並且始終是偉大藝術家的理由。」<sup>4</sup>

我當然不是說藝術家不應該跨領域，但我們必須知道的是藝術一旦跨領域之後彼此之間將無法一究高下，因為跨領域的前提是他們展現了同一個衝動，或是藝術史學家李格爾 (Alois Riegl) 所謂的「藝術意志」(Kunstwollen)，既然沒有任何藝術作品能逃脫時代的藝術意志，就沒有任何一個作品比其他的作品「更能」展現時代精神。此外，即便是透過專業人士耗時費日的觀察與推薦，此一時代精神也無法在我們評價的當下被看出來，時代精神只有在與其他的時代相較之下才能被辨明，他需要的是歷史的眼光而不是評審的眼光。我們比較容易評價的頂多是藝術的專業智能 (savoir faire)，即個別藝術類科的專業知識、技術與能力，但甚至也很困難，學院主義為人詬病之處即在於如此的評價標準勢必成為僵化的教條。同類別的藝術之間的專業能力評價已經如此困難，不同類別的技術雜陳，



其困窘就不言而喻，至於一向被視為主觀的「美感判斷」就更不用提了。

此外，公開徵件的評選方式件數通常很多，近年來拜科技發達所賜，初審只需看扁平的影像與抽象的計畫書。部分藝術家雖然創作力驚人卻有明顯的論述障礙，不知評委們究竟能從計畫書中體會多少，而通常行程滿檔忙碌不堪的他們究竟又有多少時間能努力的去體會？決賽的現場則通常會有一些奇妙的氛圍，例如某位評審特別的雄辯滔滔、某位評審特別德高望重、某位評審有獨特的品味與堅持、某位評審在藝壇舉足輕重，在決選委員們「充分討論」時通常足以左右其他審委的判斷力。綜上所述，當代藝術獎項的評審，似乎既非關藝術哲學的思考，也非關藝術史的編寫，事實上能涉及的可能只有藝術行政的操作。

正如所有的獎項，臺北美術獎是偏頗與不公平的，但作為體制政治的一個環節，它本來就應該如此。臺北美術獎只不過是反映了臺北市文化局的政策，轄下臺北市立美術館對此獎項運作方式的設定，以及評審團的品味而已。我認為臺北美術獎的困境不在於他的不公平，而是在於它定位的尷尬不明：由於臺灣當代藝術圈的狹小，當代藝術教育與市場的方興未艾，外交的節節失利與文化政策的搖擺不定，造成臺北獎在名望與規模上能獲得的資源挹注遠遠不及各國家級或世界級獎項，但卻又由於身為臺灣第一座也是最重要的現代美術館，因此背負著沉重的使命與高度的期待，而無法甘於做為區域性或學院性的獎項。臺北美術獎這種不上不下的窘境才是真正的困境，出問題的並不是單一環節，而是整個臺灣藝術體制的運作方式不足以鼓勵當代藝術的發展，需要產官學相關部會與單位去共同釐清，而不是讓北美館獨自被「詬病」，辛苦的同儕們獨自背負罵名。

今年得獎名單公布之後，我收到一封學生傳來的簡訊：「老師對不起，讓你失望了」，閱訊莞爾，何來的失望呢？大衛 (Jacques Louis David) 在第三次參加羅馬獎卻仍然敗北時，因為感到絕望而打算絕食自盡，幸好他的老師好說歹說的把他救回來，才終於在第四次參賽時獲得羅馬獎。如果當年他沒得獎，還會有這位新古典主義的巨擘嗎？肯定是沒有。反之馬奈 (Edouard Manet) 和竇加 (Edgar Degas) 都曾經嘗試過羅馬獎，卻連邊都沾不上，如果他們當時得了獎，還會有這兩位現代藝術的開山祖師嗎？也肯定是沒有。不論如何，臺北美術獎在年輕藝術家的心目中仍是臺灣當代藝術最主要的認可機制，也是最重要的晉身之階，失望在所難免，但是得獎不得獎究竟意味著什麼，恐怕只有歷史保有結論的權利。

- 1 陳淑鈴主編，《臺北美術獎回顧 2001-2009》，臺北：臺北市立美術館，2010，頁 4。
- 2 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Firmin Didot, 1791.
- 3 參見 Glenn W. Most, « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale », dans *L'oeuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/musee du Louvre, 2003, p. 13.
- 4 Johann Wolfgang von Goethe, *Ecrits sur l'art*, choisis et traduit par J.-M. Schaeffer, Paris, Klincksiek, 1963, p. 114.