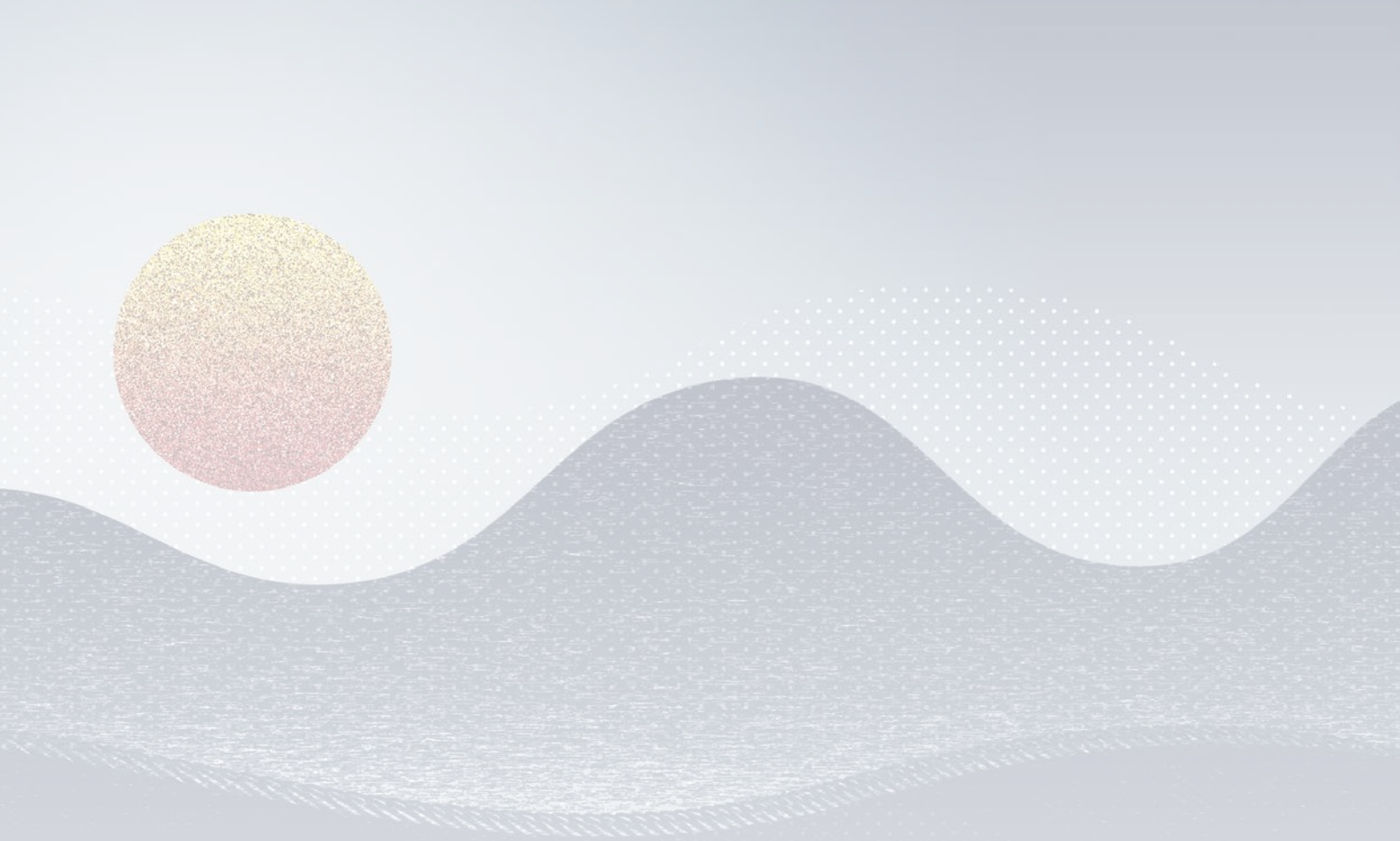
2018談藝錄

Talks on Art 2018



2018談藝錄
Talks on Art 2018

目錄

4 館長序

8 2050，未來簡史—藝術家座談會策展導言紀錄
21 2050，未來簡史—藝術家座談會第一場紀錄
28 2050，未來簡史—藝術家座談會第二場紀錄
34 2050，未來簡史—藝術家座談會第三場紀錄

42 中華民國第十八屆國際版畫雙年展—專題演講：
西野嘉章〈版畫再思考〉
64 中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會第一場紀錄
74 中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會第二場紀錄
83 中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會綜合座談紀錄

92 「野根莖—2018台灣美術雙年展」策展論壇第一場紀錄
104 「野根莖—2018台灣美術雙年展」策展論壇第二場紀錄
120 「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會第一場紀錄
152 「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會第二場紀錄
170 「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會第三場紀錄

193 附錄

館長序

國立臺灣美術館致力於促進臺灣美術多元發展，透過引介國內外藝術創作與思潮，持續不斷探問與思辨臺灣藝術與社會、文化、歷史及世界之關係，試圖爲藝術創作與藝術史書寫提供不同的可能性。同時，爲擴大展覽效益，增進民眾對展覽與作品的理解，並加深策展人與各國藝術家之間的交流，特別於「2050，未來簡史」、「中華民國第十八屆國際版畫雙年展」與「野根莖—2018台灣美術雙年展」開展之際，舉辦多場藝術家座談與策展論壇，邀請策展人、參展藝術家與專家學者參與，深入探討策展與藝術創作的理念與方法，擴大對藝術的認識、理解與想像。

「2050，未來簡史—藝術家座談會」由策展人皮耶．伊弗．戴薩伊夫（Pierre-Yves Desaive）分享策展理念，帶領觀眾思考展覽試圖提出的命題；並由來自德國、法國、俄國、比利時、阿根廷、日本與臺灣的參展藝術家分享作品對展覽命題的詮釋與回應。

「中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會」特別邀請東京大學總合研究博物館特任教授、JP Tower學術文化綜合博物館館長西野嘉章進行專題演講〈版印再思考〉，並請來自德國、孟加拉、哥倫比亞、波蘭、美國、中國、日本與臺灣的藝術家分享創作理念與歷程，共同探討版畫與當代藝術之間的關係。

「野根莖—2018台灣美術雙年展策展論壇」邀請策展人與專家學者，針對雙年展相關議題進行討論與對話；「野根莖—2018台灣美術雙年展藝術家座談會」由參展藝術家引領觀眾探訪作品背後的臺灣地景與歷史，透過藝術家的分享，更能深入理解作品所欲探討的問題。同時，參展藝術家與策展人的交流與討論，交織出作品與展覽理念之間綿密的對話關係。

透過策展論壇與藝術家座談會，不僅對展覽所欲傳達的理念可以有深入的瞭解，更凝聚與創造關於理解臺灣與世界當代藝術的新思維，我們也希冀透過將活動內容整理出版，延續相關的討論與思考，並成爲藝術發展與藝術史建構的重要養份。

國立臺灣美術館 館長　林志明

Director's Foreword

The National Taiwan Museum of Fine Arts is dedicated to the promotion of the diversified development of arts in Taiwan, and to providing various possibilities for the creation of art and the writing of art history by ushering in artistic creations and trends both nationally and abroad, and by continuing to interrogate and contemplate the relationships between Taiwanese art vis-à-vis society, culture, history, and the world. At the same time, in order to expand exhibition efficacy and to enhance public comprehension of exhibitions and artworks, as well as to further the depth of exchange between our curators and artists from all over the world, curators, exhibiting artists, experts and scholars have been invited to take part in a number of artists' forums and curatorial symposiums to open the exhibitions "2050, A Brief History of the Future", "International Biennial Print Exhibit: 2018 ROC", and "Wild Rhizome: 2018 Taiwan Biennial", in order to delve into and explore curatorial and artistic approaches and methods that will expand artistic knowledge, understanding, and imagination.

For the artist forum at the "2050, A Brief History of the Future" exhibition, curator Pierre-Yves Desaive shared his curatorial philosophy and guided the audience in contemplating the themes that the exhibition attempts to propose. Exhibiting artists from Germany, France, Russia, Belgium, Argentina, Japan, and Taiwan also shared the interpretations and responses of their work to the exhibition themes.

For "International Biennial Print Exhibit: 2018 ROC", University of Tokyo University Museum Project Professor and Director of JP Tower Museum Intermediatheque, Yoshiaki Nishino, was invited to give the keynote speech entitled "Print work Reconsidered". Artists from Germany, Bangladesh, Colombia, Poland, the United States, China, Japan, and Taiwan were invited to share their creative concepts and journeys, and to explore the relationships between print works and contemporary art.

Curators, experts, and scholars were invited to engage in discussions and dialogue on topics related to the Biennial at the "Wild Rhizome: 2018 Taiwan Biennial Curatorial Forum". Exhibiting artists guided the audience in an exploration of the Taiwanese history and landscape that underlie their works. The perspectives presented by the artists enable a deeper understanding of the issues they intend to address through their works. At the same time, the exchanges and discussions between the participating artists and curators weave together an intimate relationship of dialogue between the works and the exhibition concept.

Not only do the curatorial symposiums and artists forums provide an in-depth understanding of the concepts the exhibitions hope to convey, but they also aggregate and create innovative thoughts on contemporary art in Taiwan and abroad. Through the compilation and publication of the event content, we hope to continue relevant discussion and contemplation as well as to provide important nutrients for artistic development and the construction of art history.

Director of National Taiwan Museum of Fine Arts

2050，未來簡史—藝術家座談會紀錄

2050，未來簡史—藝術家座談會
策展導言

時　　間：2018年3月25日（星期日）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

主　講　人：皮耶．伊弗．戴薩伊夫Pierre-Yves Desaive（策展人）

主講人／皮耶．伊弗．戴薩伊夫 Pierre-Yves Desaive：

非常謝謝各位參加今天的座談會，今天我將說明展覽的概念以及選件的原因。之後可進行討論交流，讓我了解大家對展覽本身的想法。

這是展覽以Jacques Attali於2006年出版的著作《未來簡史》作爲基礎，Jacques Attali是法國的經濟學家與政治顧問，出版書籍超過60本，其中《未來簡史》是他最受歡迎的書。我在2014年認識Jacques Attali，當時談及要以此爲基礎策劃展覽，這並非想要說明他的書，而是希望能夠利用視覺藝術的表現方式，解釋書中的主要概念，幫助大家理解他在書中所欲探討的問題。

這場展覽最初是在布魯塞爾，後來到米蘭，內容大致相同，但因米蘭的場地較小，故有進行一些篩選。在臺中的展覽則完全不同，有些展品過去曾展過，但比例很小，故在臺中基本上可說是全新的展覽，我們挑選許多亞洲國家的藝術家作品，如中國、臺灣，我希望能夠利用展覽思考東西方之間的關係。Jacques Attali是經濟學者，著作多與經濟相關，他從經濟的角度看人類歷史，觀察不同國家的人如何透過經濟活動相遇與交流。

在展場最開始之處，有4件作品，兩兩成對地歡迎所有看展的人，我想要從一個象徵性的角度看東西方交流，其中有兩個雕塑作品我很喜歡，一個是羅伯特．莫里斯（Robert Morris）1961年的作品〈箱子與製造它的聲音〉（*Box with the Sound of its Own Making*），作品箱子內有一個播放器，羅伯特．莫里斯當時花費許多時間做這個箱子，並且錄製下製作的聲音，最後在箱子內播放，這件雕塑品的核心概念是表現出極簡主義的特質；另外一件是艾未未的〈茶磚〉，大家都知道這位藝術家，因爲他與政治方面有一些關聯。

「2050，未來簡史」梅丁衍展出作品〈天佑中華〉、楊茂林展出作品〈熱蘭遮紀事 L9301〉、艾未未展出作品〈茶磚〉。

我將艾未未的作品跟羅伯特・莫里斯的作品放在一起，因爲艾未未住在紐約已經多年，所以他當然了解觀念藝術的觀念，他在2006年製作這個作品的時候，我覺得他是向羅伯特・莫里斯與極簡主義致敬，這也是他自己所說的，他說他想要做一個方塊，希望能夠把他跟羅伯特・莫里斯的作品放在一起，所以對艾未未來說，這就是一個他對自己的宣告，他使用普洱茶表達他的想法，顯示製造普洱茶的地區如何保存普洱茶，所以這是一個極簡主義的作品，可是它的背景又跟中國文化有關，這兩個作品都是象徵性連結東西方的概念。

徐震的作品《永生》，徐震是目前在歐洲最著名的中國藝術家之一，當然艾未未也是。由於徐震可以創造非常大型的作品，因此在世界各地公私部門的收藏都非常熱門。當我看到徐震的作品，就像看到中國當代藝術濃縮在他身上。像這件〈永生—隋朝貼金彩繪石雕菩薩立像、來自維也納的維納斯〉是令人印象深刻的雕塑品，爲什麼我把它放在大家一開始會看到的地方，因爲它結合傳統中國跟傳統希臘，上面是隋朝的菩薩立像，下面是希臘維納斯的雕像，看起來像是東西方的混合體。我們只展出這1件作品，但它是屬於系列作，共約7件作品，當7件共同展出時，整體形成裝置藝術的特殊效果，觀眾同時看到，會像是工廠所產出，毫無價值；但單獨欣賞1件時，感覺又獨一無二。

根據展示作品的不同，傳達的訊息也不同，策劃展覽必須選擇藝術品的呈現方式以及如何與其他作品產生關聯的，因爲這會產生不同的訊息。身爲策展人，我盡量保持謙虛的態度，因爲我是藝術史學者而非藝術家，當我在策劃時，會盡量不要改變藝術家所欲傳達的訊息，換言之，我利用他的訊息，而非改變他的訊息，讓觀眾在看展時仍能感受到作品本身的訊息。觀眾可以先不透過導覽手冊與《未來簡史》而看展，之後再看導覽手冊，從我的引介看展，會有不同的想法。

第4件是我非常喜歡的作品，這是梅丁衍的〈天佑中華〉，當我看到時就知道會展出，明年9月在布魯塞爾會有一個臺灣藝術家展覽，我可以想到將這一幅畫放在歐洲布魯塞爾展出時，可能會有政治方面的意涵，因爲這是一幅具政治性的畫作。

雖然我不喜歡川普，但我記得他當選時說收到臺灣總統的賀電，這句話具有強烈政治意涵，並不容易處理。身爲藝術史學者，看到梅丁衍的作品時我會想到Jasper Johns，Jasper Johns是1950年代中期的藝術家，他也做過類似的作品，他將大大小小的美國國旗放到他的畫作中。梅丁衍的作法有些類似Jasper Johns，但他並非完全仿照Jasper Johns放3面美國國旗，而是中間放了中華民國國旗。觀眾可以選擇從藝術史或政治兩種不同角度觀看，若從臺灣人的角度可能有特定看法，但作爲西方人或策展人則是不同角度，這是我認爲很有趣的地方，因爲作品建立了東西方之間的連結。

Jacques Attali書中描述人類社會從文明開始的階段，歷經不同的「秩序」（order），他用「order」，比如「儀式性的秩序」，指人類社會最初是以宗教力量爲主；接著進入「帝國秩序」，是國家之間的戰爭；最後進入商業秩序，是現在以商業力量主導的人類社會。以Jacques Attali的觀念而言，從中古時代逐漸形成今天的社會風貌，在現今全球化世界中主導力量就是經濟，其主宰我們的世界，像看到國際性議題，多與經濟相關。

我想在展覽中討論書中的議題，也想談東西的交流。在《未來簡史》書中談到，全世界有一些核心城市，所謂核心城市指科技上的創新，讓這個國家得以用來拓展它的經濟實力。15世紀比利時的布魯日，他們發明新的商業用帆船，在17世紀時，威尼斯、阿姆斯特丹將這個造船工藝發明到極致。之後在義大利的熱內亞發明了會計制度，會計制度後來變成經濟貨幣制度的基礎。比利時的安特衛普發明的印刷術掀起巨大的革命，書中也談到波士頓發明內燃機，所以才會有個人汽車的產生，最後1990年代在洛杉磯發明微處理器，造成數位科技革命。剛剛所談到的城市，前面數個都與航海時代的海洋貿易有關，後至安特衛普印刷術的發明，所以會有書

寫的力量，再來是從電力到內燃機的發明，代表科技的崛起。Jacques Attali單獨談了上述核心城市，我在展覽中將其歸類爲3個篇章，3個篇章主要探討經濟的力量。

用歐洲的角度，東西方交流要從絲路談起，「絲路」一詞即十分具有詩意，它是從中國延續到歐洲進行絲綢貿易的路，在唐代達到鼎盛，從西方歷史的觀點來看，是西方歷史與中國古代歷史發展蓬勃的時期。中國政治、經濟力量在唐代達到顛峰，人民擁有自由與時尚的穿著，所以我蒐集來自布魯塞爾與唐代的器物。我在布魯塞爾找到這個戒指作品〈戒指—銀幣戒指〉（*Ring - Coin Ring*），與唐朝屬同樣時代，我之所以談這個作品，係因戒指與經濟相關，這是一枚羅馬錢幣製成的戒指，這種錢幣在第1世紀就出現，但這枚戒指在第6世紀，後變成珠寶首飾，改變原本的性質。另一個原因，則是因唐朝已發明紙錢，但在當時的歐洲仍在使用金屬錢幣，雖然屬於同樣的時期，但對經濟的看法與思維相當不同，這是第1篇章。

《未來簡史》書中試圖指出世界上的核心城市會轉換更迭，技術的創新是轉移的重要因素。從14世紀的布魯日開始，到威尼斯、熱內亞、阿姆斯特丹這幾個城市，透過航海時代擴張經濟勢力。他提到從布魯日開始形成商業秩序，之後經濟勢力從一個城市游移到另一個，原因或許因爲戰爭、經濟或氣候，如布魯日近海，泥沙淤積後港口縮減，導致經濟勢力衰退。布魯日當時發明一種技術性裝置，透過裝置可以讓航海技術更好，之後威尼斯發明一種當時最大的商用帆船，核心城市轉移爲威尼斯。

之後，熱內亞發明會計制度，阿姆斯特丹創造「福祿特帆船」（flûte），「福祿特帆船」（flûte）是當時最大且效率最高的船，此均與航海貿易有關，其所利用的技術也促成航海時代的霸權。這是15世紀的船，布魯日所造的船有點像是這樣，船尾很特殊，在這之前沒有這種船，它的三角帆、尾桿適合遠洋航行。Jacques Attali是用歐洲的觀點來看，但若與當時中國的造船工藝比較，會發現在當時的中國也有這樣的造船技術，這很有意思，所以我想要展現這一些作品。

展場沒有辦法放一艘船，我希望能以中古時代中國船的模型代替，呈現在當時中國製船技術非常先進。同時，展場放置一幅描述17世紀的船的畫作〈船舶在浪濤洶湧的海面上〉（*Ships at a choppy sea*），畫面中的船，是一種在荷蘭阿姆斯特丹製造的特殊型態的「福祿特帆船」（flûte），因爲有這樣的船，所以荷蘭變成重要經濟強國。

展示這種船是因其與臺灣有重要連結，由於「福祿特帆船」讓荷蘭人可以航行到很遠的地方，他們就到臺灣定居了38年，原本要將臺灣打造爲可連結至中國、東南亞的殖民根據地，但最後被「國姓爺」鄭成功驅逐。臺灣當代藝術家楊茂林的作品〈熱遮蘭紀事 L9301〉，畫面中有荷蘭的船長與鄭成功的肖像。這兩件作品，一個是17世紀的荷蘭帆船作品，另一件是臺灣當代藝術家的作品，我將這兩件作品放在一起，是想給大家視覺上的對比和聯想。

另外這是阿德里安・帕奇（Adrian Paci）的錄像作品〈圓柱〉（*The Colum*），Adrian Paci是歐洲的雕塑家，在這個展覽裡，他希望能夠做出船上的大理石圓柱，他希望柱子可以像是古代的柱子，當他要製作時，有人建議他到中國訂製，因爲中國有很好的大理石，勞工也較低廉，會比在歐洲製作便宜許多。這其實很諷刺，因爲現在有許多中國製造的貨品運到歐洲，當然係因價格廉價之故。有的時候我們會懷疑大量製造下的品質，故也鼓勵消費者購買歐洲製造的產品，這與政治有關，政府希望促進的是歐洲經濟，而不是中國經濟的成長，尤其在時裝業的趨勢更爲明顯。

然而，這個藝術家決定到中國請人幫忙製造這個作品，但不是在中國製造。大理石的材料來自中國，但讓工匠們登上一艘從中國開到歐洲的船，船的航行需要數週的時間，在這整段旅程中，工匠要在船上完成製造圓柱的工作，最後這個作品在巴黎展出。這是用一個非常詩意的作法思考經濟活動，因爲當這艘船前往歐洲的時候，船上發生很多事情，他們所僱用的工匠都沒有放假，這些人無時無刻都在製造圓柱，所以從經濟的角度來看，他們一直在工作。這艘船是一個移動的工廠，工廠只生產一樣東西，就是大理石圓柱。藝術家最初係因較爲便宜而預計在中國製造，但他最後使用的方式，卻比在歐洲製造花費更多，是本末倒置的作法，這顯示藝術如何改變我們對經濟活動或資本主義的看法，也是選擇展示這件作品的原因

班哲明・沃爾夫（Benjamin Wolff）的作品〈貨幣兌換員與他的妻子〉（*The Money Changer and His Wife*）是比利時皇家博物館的館藏，畫作是關於18世紀的貨幣兌換員與他的妻子，與熱內亞的會計活動有關。另外，英國藝術家蓋文・特爾克（Gavin Turk）的作品〈頭像！〉（*Heads*！），主題是英國1便士硬幣，這是全歐洲最小的幣值，雖然使用貨幣是經濟活動的一部份，但由於1便士幣值最小，我們卻不知道如何使用，但這位藝術家卻把英國硬幣變成大型伊莉莎白女皇雕像的青銅雕塑品，這是反諷一般大家覺得沒有用的東西，卻能變成厲害的藝術品。

中國藝術家徐渠的作品〈貨幣戰爭（烏克蘭）〉（*Currency War, Ukraine*）是一系列手繪畫作，這個藝術家將兩件一樣的作品放在一起，觀眾會發現它們有點不同，事實上它是用世界各地的鈔票來作畫，左邊是全新的鈔票，是剛印出來非常清楚漂亮的樣子，右邊是舊鈔，已經經過很多人的手，所以兩者外觀看起來完全不一樣，鈔票就像畫作一樣，是會慢慢變舊的。世界各地貨幣基本的概念是相同，它很難複製，但藝術家卻以畫作複製，這次展出〈貨幣戰爭（烏克蘭）〉，是希望以另一種角度看經濟與貨幣。

《未來簡史》書中談及安特衛普發明印刷術，我想著重於探討文字書寫的力量，而不只是呈現印刷品，因此，我選擇與文字或寫作有關的當代藝術品，聚焦於呈現「寫作」本身。比利時藝術家濤程（Phil Akashi）的作品〈火焰之戒－莫斯科（#2/5版）〉（*RINGS ON FIRE - MOSCOW*（*ED. #2/5*）），這位藝術家久居香港，但並不認得中文字，只是用印章創作，懂中文的人看到他的作品，可以了解印章中文字的意思，但對藝術家及不懂中文的人而言，文字不具意義，藝術家僅是從美學角度選擇這個印章。珍妮・霍爾澤（Jenny Holzer）的作品〈珍珠的眞理與生存〉（*Pearl's Truism & Survival*），珍妮是美國藝術家，在1960、1970年代常用公開告示牌或廣告牌創作，內容通常是表達其關於女性主義的主張，她到任何地區，均會以當地的文字創作，對我而言，我若不了解文字的意思，則完全無法理解她的創作意圖與理念，但當我看到這些標示時，即使不懂意思依舊覺得文字很美。

馮明秋的作品〈三萬沙字〉，我也完全不懂書法的文字意思，所以我並不能全然理解作品的意義，但因爲這與文字書寫相關，我仍然選擇將其展出。張夏翡的作品〈我超想念妳的，妳根本無法想像我有多想妳，妳永遠永遠永遠都是我最好的朋友，請別忘記啊<3 <3〉（*I miss you so much more than you could ever imagine and you will ALWAYS ALWAYS ALWAYS be my bestfriend, remember that <3 <3*），反映現代的書寫，由於我現今很少寫字，多以打字方式，因此對我而言書法的美十分具吸引力，我會買書寫文具給我女兒，讓她好好學寫字，我覺得她擁有我失去的一個部份，這件作品意指這樣的想法與狀況，我們總在打字、傳訊息，作品主題是關於友誼，藝術家將傳送的簡訊變成一個霓虹燈裝置藝術作品。

接著進入技術革命，包括倫敦、波士頓、紐約跟洛杉磯。崔旰嵐的作品〈烏邦努司 雌體 學名：Anmopista volaticus floris Uram〉（*Urbanus Female, Scientific name*: *Anmopista volaticus floris Uram*），據藝術家的描述，作品企圖創造一種新的植物，這個植物生長在充滿工業產品的都市

中，他想像在這樣的環境中出現一種新的生物。德國藝術家湯姆士．拜爾勒（Thomas Bayrle）的作品〈指揮家〉（*Conductor*），用雨刷進行創作，作品會發出法國藝術家Eric Satie所譜寫的曲子以及奧迪的引擎聲。

艾瑞克．凡．霍夫（Eric Van Hove）的作品〈賓士W123 280E直列六缸引擎汽缸蓋〉（*Inline-6 Mercedes-Benz W123 280E cylinder head*），作品背後有很美的故事，摩洛哥商人Laraki 想要在摩洛哥生產跑車，他希望可以藉此促進摩洛哥當地的經濟，他們想要向國人顯示摩洛哥有能力來製造保時捷或法拉利等級的超級跑車，這是一種國家的驕傲。 Laraki 後來完成了跑車，確實也是收藏家眼中很棒的產品，沙烏地阿拉伯或杜拜的有錢人會去購買這種非常貴的跑車，但是他沒有辦法在摩洛哥當地找到優質的引擎製造廠商，換言之即製造引擎的技術還不夠，所以最後他還是必須使用其他國家製造的賓士引擎。艾瑞克．凡．霍夫住在摩洛哥，聽聞此事後，他想要翻轉這個故事，他不以符合經濟的方式創作作品，找了摩洛哥工藝大師創作一個引擎，引擎是一個用骨頭、銅、再生鋁、樹脂、木頭做的雕塑品，當然不能放到車子裡運作，這位藝術家用一種非常詩意的方法翻轉了資本主義的邏輯，雖然他以資本主義的方式製作引擎，但是卻給了它藝術的轉折。

關於數位科技的崛起，我找了葉謹睿與他的作品〈我的個資 = 我的蒙德里安〉（*myData = myMondrian*）（2004），我們常聽到利用社群網站蒐集個資，以此影響選舉的結果，這將個人資料變成黃金，我個人不使用臉書或任何社群網站，因爲我認爲他們在做的事就是不斷地蒐集個資，而目的是爲了販賣廣告。有部電影講述臉書創辦人創業成功變成最年輕的億萬富翁的故事，但電影沒有解釋爲何臉書用戶會如此輕易給出個人資訊。這件作品對此進行討論與轉換，他將使用者的資料變成藝術作品，作品中有問卷，將答案都輸入後可以得到一張蒙德里安風格的畫作，每個人得到的畫作都不一樣。

上述的例子旨在希望大家了解，展覽一方面依照《未來簡史》書中的概念，另一方面我將它做了改變、顛覆，讓大家看到藝術可以協助我們反思這些問題。我在布魯塞爾教授一門藝術課程，課程中讓學生討論葉謹睿的作品，由於這些學生出生時即有網路，長期使用臉書，當我給他們看這件作品時，他們才終於了解一直生活在網路上，有時是會令人生厭，我希望透過作品讓他們有不同的思考。

《未來簡史》一書認爲核心城市的存在已到了末期，將來不會再有，不會是莫斯科、北京或布魯塞爾，現在所有創新都在矽谷產生，但是會散佈到世界各地，洛杉磯不會再是全球的經

濟中心，我們看到的是不一樣的未來，所以展覽用「2050年」做未來的代表。像常常聽到關於氣候變遷的一些數字，或者難民問題、海洋裡的塑膠垃圾、地緣政治等，很多時候都是用2050年作爲界線，這個2050年沒有很久但也不是那麼近，有點像是轉捩點，所以Attali刻意用2050做未來的代表。

書中提到未來將會有5波浪潮，第一個是美國帝國勢力的相對式微。從軍事、經濟而言，美國是世界上最強的國家，但已開始有所改變，其他國家開始挑戰他的地位，如中國，川普對這些事情展開經濟戰爭作爲回應，對中國、歐洲進行貿易戰，川普展開貿易戰是因爲他知道自己喪失權力，所以必須要有一些動作。我不是經濟學家，不能確定川普所作所爲的好壞，但未來我們將會看到事情的後果。Attali提到將來會有新的地緣政治風貌，我們會看到一些國家消失，一些新的國家勢力興起，像俄羅斯在幾年前侵略其他國家，但歐洲其他國家卻沒有對這件事情做出反應，所以俄羅斯的勢力變大。另外，在敘利亞現在是否還算是國家呢？它幾乎已經沒有辦法用國家的方式來統治，也不知道戰爭什麼時候會結束。因此，「超級帝國」的概念也是展覽的重點。

書中指出社會上不平等的情況會越來越嚴重，現在全世界有百分之一的人口擁有百分之九十的財富，他也描述在這個世界裡少數人掌握了科技，他們可以從一個地方很快遷移到另外一個地方，卻不會喪失原本的科技，就像智慧型手機不論到任何地方，我們都可以利用這個裝置做我們想做的事情，但是否世界上所有的人都有能力擁有這樣的條件呢？

書中也指出跟生態浩劫有關的一些大型挑戰，像氣候變遷、海洋裡的塑膠垃圾和核災，這些事情在將來都有可能更加惡化，動搖人類的社會，如果眞的有很糟糕的事情發生，有可能會產生的是超級衝突，不只是國家跟國家之間的衝突，而是擁有核子武器的國家之間的衝突，如北韓跟美國，這會影響到全世界，假設北韓眞的發射飛彈到日本，或透過日本到其他地方，就會產生戰爭，但是人類希望能夠避免戰爭，雖然能夠避免多久我們不太確定。

另外，反恐戰爭仍在持續當中，歐洲從2001年以來已經有超過2000人因爲恐怖攻擊而喪生，即使我們未將其定義爲戰爭，但超過2000人已經很多，我們也並不知道將來會變成如何。像沃爾夫岡・史帝勒（Wolfgang Staehle）在2001年的作品〈無題〉（*Untitled*），他用網路攝影機創作，當時網路攝影機並不常見，在2001年時他在紐約有一個展覽，有兩個網路攝影機在展場中拍攝曼哈頓的風景，剛好拍下了關於911事件前、事件當天、事件後一天的時間變化。這個作品他用的時間是紐約時間，照片上的時間碼很清楚，就是在911恐怖攻擊發生的時刻。在布魯

塞爾的展覽是在2015年的9月11日開展，也想要透過這個方式聲明，因爲許多歷史學家認爲21世紀是從911這個時候開始的，我們現在在這個世界所感受到的，還有新聞上的這些政治、經濟的變化，都是從911開始出現。

莎拉・拉赫巴爾（Sara Rahbar）的作品〈旗幟 #10〉（*Flag #10*）（2008），藝術家是伊朗裔，因爲伊朗革命，與家人移居愛爾蘭，後來又到美國，她做了一系列跟美國國旗有關的作品，將美國國旗和來自伊朗的東西混和，我把這件用了美國國旗的作品給美國人看，問他們會不會覺得很不高興或被汙辱，有人說的確如此，認爲像是挑戰美國國旗的象徵意涵，但是大部份的人說不會，他們覺得這看起來就像是不同文化的融合，這就是莎拉・拉赫巴爾的目的。

另外一件作品馬克・奈比爾（Mark Napie）〈網路旗幟：旗幟的十年〉（*NET.FLAG*），是在網路上製作，作品獲得古根漢美術館的收藏，是少數獲得美術館典藏的線上創作作品。這件作品，可以在網站上選擇世界上任何國家的國旗，大部份國家的國旗都有，接著選擇國旗裡的某個部份，比如美國國旗中的星星圖案，之後將它改變成另一個全新的網際網路世界的國旗。這件作品在2001年創作之時，網路仍是全新的領域，藝術家將此與國家概念融合。

千禧年後網路的興起改變人類世界，但到現在很不幸看到網路已經變成是大型賣場，也可能是戰場，比如現在每天都會聽到許多關於網路如何被用來影響美國或其他地方的選舉，我的意思不是說網路是很差的發明，它當然也是個很好的發明，但應該去思考原本創造的目的與樣貌，對比現今的樣貌會發現，網路對增進知識很有幫助，但卻並不像馬克・奈比爾所描述的那麼美好。

陳敬元的作品*NOWWORLD*，也是用國旗引申臺灣身份認同跟美國之間的關聯，他質疑國旗所代表的意義。另外，余政達的作品〈世界中的世界四：旗幟〉將很多國旗拼貼在一起，在此要談的是他的創作美學，而非國旗的象徵意義。將國旗拼貼結合後，會發現有的較紅，有的較藍，世界地圖也因此改變。我們所看到這個世界地圖，其實有一點扭曲，因爲是他投影出來的結果，而我們對於世界的看法其實也是一樣，從16世紀到現在，對世界的看法沒有太大的改變，所以像余政達創造了新的世界地圖，將原本分開的國家合在一起，顯示畫世界地圖的方法是具有政治意涵，並非中立。下個很美的作品是羅懿君的〈熱帶蒐藏〉，它詩意的轉換日本跟臺灣的經濟活動與歷史，做一個詩意的轉換。

「2050，未來簡史」郭奕臣展出作品 *What a Wonderful WARld*。

展覽談到關於新世紀的挑戰，並嘗試以較幽默的方式呈現。郭奕臣的作品*What a Wonderful WARld*，一方面處理非常具批判性的問題，如冰山融化、氣候變遷、福島核災等，可是他所運用的裝置，呈現的方法會讓大家覺得很好玩，也許這就是一個問題所在，我們並沒有意識到這些情況有多麼嚴重，例如現在海洋塑膠污染的情況非常嚴重，但大家仍在使用塑膠用品，我們可以決定不要使用塑膠用品，可是就要進行非常多的遊說，例如向石油公司遊說，那誰要去處理這個事情呢？像奧爾加・基索列娃（Olga Kisseleva）的作品是〈北極征服者〉（*Artic Conquistadors*）（2011），她用北極地圖呈現石油公司和很多其他公司都試圖佔據北極，但北極不屬於任何人的領土，大家都不應該去佔領，可是這些公司爲了經濟的利益就試圖佔領這些地方。我覺得有趣的是大家可以看到圖片上方有Club Med這個旅遊公司，他們想要開發郵輪行程，但北極因爲氣候變遷，可能沒有冰山了，他們將郵輪開到那邊，就像鐵達尼號已快毀滅卻在那裡享樂，這些例子在在顯示強權如何侵蝕這些地方。

剛剛提到關於海洋塑膠垃圾，藝術家馬爾騰・凡登・艾因德（Maarten Vanden Eynde）的作品〈塑膠珊瑚〉（*Plastic Reef*）即處理此問題，他眞的到海上收集這些垃圾，然後製造出塑膠珊瑚，遠遠看好像是眞的珊瑚礁，但近看就會發現上面都是塑膠垃圾。

石田徹也的作品*No4, Refuel Meal*，畫作中的人物看似機器人，是畫家意欲呈現未來人類已經變得像是機器一樣。楊泳梁的作品〈極夜之晝〉，乍看之下像中國傳統水墨畫，但它是一段影片，顯示人口過於稠密以至於整個城市到處都是人。安德烈斯·塞拉諾（Andres Serrano）在布魯塞爾拍攝難民照片〈奧馬爾·巴拉迪（布魯塞爾的暫居者）〉（*Omar Berradi*（*Denizens of Brussels*））。

〈一萬美分〉（*Ten Thousand Cents*）是美國藝術家的亞倫·科柏林（Aaron Koblin）與日本藝術家川島高合作的作品，作品探討美國「亞馬遜人端運算平台（Amazon Mechanical Turk）」群眾外包機制，你可以在網路上承包到很簡單的工作，報酬可能僅有1塊，但常不知道在進行的是甚麼事情，這兩位藝術家的作法是給1萬人1小塊圖，要求這1萬個人依圖複製，1萬人的圖畫組合起來會變成一幅100塊美金鈔票的圖像。

古斯塔沃·羅馬諾（Gustavo Romano）的〈時光鈔票計畫〉（*Time Notes Project*），討論的是時間的買賣，如同《未來簡史》書中所說，最後一切事物都可以買賣，包括時間。羅曼·歐帕卡（Roman Opalka）的〈1-0細節n°s 1556343-1574101〉（*1-0 Détail n°s 1556343-1574101*），從1965年起到2011年他過世，他持續不斷地畫數字叢林，一直畫到無窮大。河原溫的作品〈1976年12月2日〉（*2. DEZ. 1976*），他在黑色的畫布上記載當天的日期。我剛剛提到臉書是新的信仰，王建揚的〈新世代的信仰〉，作品中的教堂即是指臉書，它談到在網路發達的情況下，我們失去了所有的脈絡。

「2050，未來簡史」史泰拉克展出作品〈手臂上的耳朵〉、黃贊倫展出作品〈安妮〉。

澳洲藝術家史泰拉克（Stelarc）在2006年的作品〈手臂上的耳朵〉（*Ear on Arm*），他動手術在手上放入一個耳朵，耳朵中放了藍芽麥克風，所以他可以跟手上的耳朵說話，大家連上他的網站就可以聽到他跟耳朵說話的內容，他完全改變身體作爲溝通工具的方式，而這是有可能發生的。漢斯·歐普·德·貝克Hans Op de Beeck的雕塑作品〈安卡〉（*Anke*），看起來像是古老的雕塑品，但其實是半人半機器的作品，因爲手臂部份是機器。黃贊倫的作品〈安妮〉則是個全新的物種。

「超級衝突」可能來自政府造成的核戰，也可能是宗教導致的衝突，如羅伯特．隆格（Robert Longo）的〈海克力斯〉（*Hercules*）。〈陵墓I（仿巴基斯坦的國家陵墓）〉（*Mausoleum I*（*After National Mausoleum of Pakistan*））是件仿巴基斯坦國家陵墓的作品，全部用武器做成，作品指出基督信仰是建立在武器、軍火之上。

網路也是一個新的戰場，這個是藝術家伊娃&佛朗哥．馬特斯（Eva & Franco Mattes）2001年爲了威尼斯雙年展，發展出的關於電腦病毒的藝術作品〈雙年展.py〉（*Biennale.py*），是以藝術的方式表現病毒也有可能是藝術作品。格雷戈里．格林（Gregory Green）的作品〈未命名（路易威登化妝箱1041618—炸彈）〉（*Untitled*（*vanity case Vuitton 1041618-bomb*）），這件作品厲害之處在他在網路上找到製作炸彈的方法，只要簡單的步驟就可以做出毀滅性的武器，他所用的所有東西加入火藥就會眞的爆炸，包括LV的箱子，但因爲作品運來要送安檢，所以裡面是沒有火藥的。

HeHe雙人組的作品〈踩油門〉（*Step on Gas*），作品是汽車的後照鏡，我將它放在兩個展間的中間，大家可以從後照鏡看到過去發生過與未來可能發生的災難，往前會看到比較正面的意象。我不覺得藝術可以改變世界，這也不是藝術的目的，可是藝術可以作爲反省的起點，讓大家思考自己才是能做出改變的人，而非只有藝術家。

藝術家貢薩洛．馬本達（Gonçalo Mabunda）來自莫三比克，莫三比克是非洲最貧窮的國家之一，而且長期內戰，內戰結束後藝術家收集這些武器，製作這個王座，並取了很好的名字〈關於美好世界的想像〉（*Le rêve d'un monde meilleur*）。黃博志的作品〈公平交易冰棒〉，這不是此次展出的作品，藝術家試圖提問：人們難道要活在財團宰制的世界嗎？就像在歐洲大家試圖對抗這樣的制度，由於薪資太低，大家覺得被剝削，像新一代的奴隸一樣，所以大家試圖進行反抗，並提出新的經濟模式，黃博志的作品處理公平交易的議題，他和一般民眾合作，選擇以新的方式思考經濟。

歐洲現在面臨非常嚴重的移民問題，展場中也展出一段關於移民的影片：蔡佳葳的〈聽她唱歌—於英國尋求政治庇護婦女的歌唱集〉，藝術家找了來自各個國家的女性移民，錄製她們的歌唱，是個非常美的影像作品。

展覽想要傳達的想法是正面的，引用電動車發明家尼古拉・特斯拉（Nikola Tesla）說過的話：「讓未來闡述眞相」，或者世界經濟論壇提出的一個口號：「另一種世界的可能」。在整個報告中，我們從一個階段進入另一個階段，過程中好與壞的事均會發生，但我希望我們能用正面的角度觀看，而這也是展覽的目標，我不希望大家看完展覽覺得一切已然無可救藥，作品確實探討很嚴肅的問題，但我希望能混合不同的東西，這些東西讓我們思考未來是什麼，以及可以從過去學到些什麼，這是我試圖傳達的想法，希望大家喜歡這次的展覽，謝謝大家。

2050，未來簡史—藝術家座談會
第一場

時　　間：2018年3月25日（星期日）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

藝 術 家：陳敬元

沃爾夫岡．史帝勒（Wolfgang Staehle）

葉謹睿

梅丁衍

藝術家／陳敬元：

大家好，我是陳敬元，這次展出的作品是我大概在5年前2011年的時候所做的一系列手繪動畫，我特地使用動畫這個形式，是因爲一方面我從小看西方動畫圖像成長的，一方面它帶有一種詼諧諷刺的意味。這次展出的作品*NOWORLD*，我故意把NO跟NOW這兩個詞合在一起變成代表作品的詞，NO可以指的是現在的世界也可代表沒有世界。主要結構是旗子上面所有的符號跟象徵，讓它變星星或彩帶，做成動畫，在過程中，所有的符號跟象徵全部都被解構，當這些解構被混在一起的時候，變成像是一個很和諧或是很美好的世界的狀態，在這個過程中看到很多暴力的舉動，像災區或者是撕裂的這種動作，這就像我們在追求一個烏托邦的過程其實是很暴力跟諷刺的。

當時的想法很簡單，如果把國旗上面的星星太陽跟月亮都拼在一起應該蠻有趣的。其他同系列動畫的主題都是透過動畫表現我在這個國家體會到的荒謬或特殊的處境，例如臺灣在國際上所歷經的感受跟狀態，用荒謬的方式傳達感覺。

這件作品叫*THE END*是在2011年的時候所做的一個很短的小動畫。這件作品在講一個島嶼被攻擊，突然有一個女神從海底把島嶼抬到空中，解救了這個危機，但是就在這個時候已經結束，人卻還是懸在空中，接下來沒有人知道之後會發生什麼。

藝術家／沃爾夫岡・史帝勒（Wolfgang Staehle）：

謝謝策展人以及主辦單位讓我有機會跟大家介紹我創作的歷史與脈絡，讓大家更爲瞭解關於我在此次展出的作品。剛剛已經有提到過「THE THING」，它是一個1991年在紐約展開的計畫，這是一個社群網路的例子，但是它是用BBS的技術，還有點像是前向網路，就是由不同的電腦連結在一起互相交換資訊，中間可能會有一些間斷，有的時候是從歐洲的電腦和跟美國交換資訊，因爲那是在1990年代，所以會在晚上的時候才會進行這一種資訊的交換。

這張照片是在1992年紐約的TRIBECA洞穴，大家可以在右邊看到有一些數據機、伺服器，這是當時論壇的介面，基本上都只能輸入文字，有各種不同的輸入方式，要打0才會進到主頁，然後減號才會到前一頁，不同的輸入指令一切都是以文字爲基礎的，大家會去交換對於藝術或政治方面的想法，我們很自由的創造這樣的論壇，同時引起大家的興趣，後來有人說不想要用講的，由於我是視覺藝術家，所以我們就創造了一個區域讓大家可以上傳圖檔，所以他們就可以上傳他們創作作品的圖檔，像這一件作品就是DAVID HAILEY的作品，他用不同的質地、材質做創作，他也是電子商務的先驅者，買家付20塊美金就可以下載他的畫作印出來，好像賣的價錢是16塊，丹麥雜誌打電話到紐約表示想要買這件印製品，當時因爲網路的關係，所以這家丹麥雜誌在下載作品的時候就花了非常多的時間跟金錢。另外這是另一個藝術家的作品，是關於動畫美少女戰士。這也是另外一個日本藝術家的作品，在左邊可以看到這個檔案的名稱就可以選擇下載。這邊是通訊協定的部分，所以你必需要有一點電腦知識才可以參與這個論壇的這些活動，這個論壇並不是開放給一般大眾。

在1995年的時候我們搬到雀兒喜（CHELSEA）區的一個很漂亮的大樓，當時看到很漂亮的帝國大廈景色，我那時候在玩攝影機，就決定把攝影機對著窗外的帝國大廈，這個指涉當然非常清楚，大家都會覺得跟安迪沃荷有關，在這次展覽專輯裡有講到這個作品是對安迪沃荷帝國的致敬，但是對我來說，我的意圖不只是這樣，對於安迪沃荷來說帝國大廈是一個明星，他非常喜歡名人文化，但是對我來說我根本就不在乎名人文化，我覺得帝國大廈就是一個很洽當的建築現象之一而已。當然這有它的象徵意義跟符號，但是我想要談的是別的，因爲我常常在我的電腦上面看到它，也會看到大廈旁邊的雲或燈光等等，所以我對帝國大廈的興趣並不在於這個建築的標誌性符號的特質，而是這整個情境的平淡感，一種對時間的冥想，我感興趣的是什麼事情都沒有發生的時候會怎麼樣，有些人可能會覺得很無聊，但是我對無聊是免疫的，就像這件作品，

因爲當時間緩慢流逝，時間會變得很明顯的感覺，因爲時間不會再被事件所掩蓋，如果一直有事件發生，我們就不會意識到時間的流逝，反而沒有事件發生的時候才會意識到時間。

這是2001年錄下來的影像，它是水平的，不過我們有一次在舊金山的時候，有試著把它轉正，有個英國策展人他住紐約這一區，在我們展示這個這段影片之後，他來找我，他說在舊金山看過這個作品之後走在紐約路上，就覺得好像過去從來沒有好好這麼單純的看過帝國大廈，所以後來帝國大廈對他來說變成一個很明確的存在。我就是在講無聊這件事情，我引述美國無聊專家大衛・福斯特・華萊士（David Foster Wallace）的話：「無聊可能會讓你覺得很困難、很難過，它可以讓你崩潰，可是如果你可以忍受無聊的話，你會從另外一邊出來，像是從黑白電影走進彩色電影一樣。」這對我來說是非常詩意的描述，因爲他在講的就是存在本身的呈現，就像是美國人會用黑白電影跟彩色電影來做比喻的感受。

在1999年的時候，一位德國的策展人Peter Weibel邀請我去卡爾斯魯厄市的藝術與媒體中心（ZKM）中展示「THE THING」這個論壇，那個展覽是關於網路的情況（net condition）。但是當時我就拒絕。因爲我覺得「THE THING」它還是一個持續的團體動態，我不是它的作者，如果要瞭解這個東西就必須要參與其中，所以我不認爲我可以用任何方式在藝術展上代表或是呈現這個東西，而且還必須要獲得所有參與者的同意，由我來代表他們發言才行，所以替代方案是展示帝國這個作品。

一開始是在紐約郵政局長藝廊（Postmasters Gallery）展覽，之後邀請我在2001年9月參加一個展覽，在展覽當中我就選了三個場景，一個是德國的康寶修道院，一個是柏林的電視塔，另外一個是曼哈頓市中心的全景，我在這些地方放了攝影機做影像的展示。〈未命名〉（*Untitled*）是911早上的那一天所拍到的影像，我當時做展覽的時候，在牆上放了一段哲學家海德格在1935年的書裡面寫的一段話：「當世界最遙遠的角落已經被科技所征服，並受到經濟的剝削，當任何事件發生時都可以以你想要的速度傳達給世界其他地方，當時間不再是速度，算同時系以外的其他事物，而且時間的歷史從人民的生活中消失的時候，當拳擊手被認爲是一國的偉人的時候，當數百萬人參加的群眾大會被視爲勝利的時候，在這種動盪之中，我們依然會糾纏於一個問題是，這一切是爲了甚麼？往何處去？然後呢？」在右上角出現兩架飛機的時候是發生在早上10點多，我們設定的時間是標準時間，因而精準記錄下那場災難，所以看到天空落在我們頭上的現象，這就是亞諾瑪米・薩滿・達格維（Yanomami Shaman Davi Kopenawa）說的：「如果我們不跟這個環境和諧共處的話，這個天空就會落在我們頭上。」謝謝大家。

藝術家／葉謹睿：

謝謝，我今天演講的這個標題爲鏡子。因爲藝術就像是一面鏡子，可以反映我們許多心情及思考，開始先跟大家介紹我的作品〈我的個資 = 我的蒙德里安〉。我從2004年開始做這件作品，當時facebook剛崛起，還沒到現在這麼龐大的使用規模，當時在網路上有各種吸引大家按讚的方式例如拍照，所以我使用約會交友網站的介面，Mike幫我做了演算法，所以只要輸入使用者的資料，包括身材、婚姻狀況、種族等，完成之後出現蒙特里安的畫作，因爲我還加上時間作爲元素，所以同一個人在不同的時間所輸入的資料產生的畫作仍然是不一樣的，也就是透過這個電腦所演算的畫作不會是一樣的，另外在這個作品裡通常都有好幾個層次，像這件作品如果輸入一些數據上看來很棒的資料，最後就成爲是菁英階級。例如右邊欄位是我們如何看待其他人，像女性看身材，男性要看是否有錢，像這樣才會是別人喜歡的條件，所以這件作品是透過演算法完成。

另外一件作品〈讚我777〉也是同樣概念，現在大家討論社群媒體，即是注意力經濟（Attention economy），人的注意力都像貨幣一樣可以拿來做交易，例如facebook上很多照片都希望別人按讚，所以我想可以做另外一種方式，這個軟體是不管使用者做了什麼，只要透過動態偵測就會得到讚，如果讚數累積到某個數量，就會開始有人喝彩，所以這是我透過演算法所呈現的一個作品。

最後是我自己的廣告網頁，我覺得社群媒體上有很多時候是很空虛的，所以伍迪艾倫說：「快樂有的時候就像是一個鯊魚，其實它是不斷在尋找下一個目標。」這也像是我們今天所做的事，所以我又做出另外一件作品〈百分百的快樂〉，這件作品會透過辨識感應觀眾的動作，觀眾所要做的就是在作品前面跳躍來得到金幣，用Google Plus的符號做加總，這個規則很簡單的，觀眾必須要得到100個金幣，所以必須不斷地跳，如果跳躍超過100次畫面就會瓦解，代表百分之百的快樂，這個系統所要強調的是一種結合虛擬跟實體的世界，就像玩電玩遊戲一樣，如果失敗的話就要從頭再來。

再來另外一件作品是〈十全十美〉，這件作品談亞洲這幾年非常重視整型手術，藉此來改變人的外觀，所以我要談的同樣是我們對自己是否感到滿意和快樂，所以這件裝置作品稱作〈十全十美〉，我把一些被說有整型的名人的臉做出來再把它解構，若在他們的面前大聲呼喊，透過人臉辨識以及動態追蹤技術，人的五官就會開始出現變化，它是隨意更換的，但是最重要的是吶喊，接著會出現拼貼式的美女面具，這件作品是用科技作爲一種手段來呈現。

這件作品〈大美國之旅〉是概念攝影作品，現在數位攝影很普遍，這個數位影像結合很多程式碼將影像組合，我將每一張照片的原始檔案，以文字編輯軟體開啓之後，策略性地將程式原始碼中所找到的「@」符號，用自己英文名字：「CJ Yeh」來替代，等於是用人類的語言跟程式碼做結合，用我的名字放進去之後，這個程式碼就出現問題，這種對於數位檔案破壞性的創作手法，被稱之爲是「資訊扭曲」（databending）。這與利用影像編輯軟體 Photoshop 來做特殊效果相反，數位資訊扭曲過程所產生的視覺效果，其實是無法完全掌控的。我把製造的過程當作是藝術家的旅程，就像我在美國做藝術家的旅程一樣，有時候做出來的是我要的，有時候可能不見得是，在〈大美國之旅〉中我將自己放到這個數位攝影裡。我即將在臺灣中央大學藝術中心舉辦個展，希望大家有機會都可以來觀賞，謝謝。

藝術家／梅丁衍：

各位午安，我的藝術關懷著重於個人成長的歷史背景，因爲臺灣的歷史非常複雜，我一直在思考藝術跟社會、經濟、國家、跟我個人整體的心理狀況，都是一個非常混雜的狀態，所以要思考個人藝術要先瞭解我是誰以及我所面臨的處境爲何。

簡單回顧幾張作品，在臺灣每個男生到20歲都要當2年的兵，這件作品*destroyed*是我在當兵的時候我爲了配合軍隊裡的政治文宣，就把義大利的梅杜莎的歷史作品*The Raft of Medusa*的繪畫形式用比較簡化的方式呈現，我應該是被一種意識型態控管，因爲我根本不瞭解這件西方作品的背景，但我覺得畫中逃難的意象可以作爲滿足官方的反共意識、宣揚大陸同胞來中華民國投奔自由的宣傳畫，所以從這個立場來講，我把西方美術史用簡化的符號、形式、美感變成我的意識形態，並爲了政治服務。

相對的，跟我同年紀的中國大陸藝術家陳逸飛，也是在1976年爲中國政府做歷史畫，題材是中國共產黨佔領了南京打敗了國民黨，我們都曾經用寫實的訓練、用西方油畫的語言來傳達一種意識形態。但陳逸飛1990年到美國定居以後繪畫風格忽然轉變，這兩個之間的轉變對我來講，當然留下很多問號。

我在當兵以後臺灣社會發生美麗島事件，臺灣政治改革運動中間有很複雜的背景，在美麗島事件最後抗議者全部被軍警單位拘捕，其中包括呂秀蓮後來也當了中華民國副總統，臺灣政治輪替這個現象背後有很多的訊息是可以慢慢琢磨的。

在1980年我開了第一次個展，但從寫實的學院訓練後，我突然丟掉西方的那套美感，自己開始摸索，我把臺灣的流浪狗問題，以及藉著符號的隱喻來表達我對自己前途的茫然，並做了一個藝術展覽。

1983年我到了紐約念書時認識艾未未，我在臺灣做了一個作品是將眼鏡裡裝兩個十元硬幣並帶到美國去，碰到華人藝術家就請他們戴上這個眼鏡拍張照留念，艾未未那時候還戴了我的眼鏡，當時我們都是很窮苦還未出道的藝術家。1981年我還沒出國的時候，我第一次畫國旗Folded Flag，當時用國旗的影像是有受到美國普普藝術家Jasper Johns的影響，Jasper Johns對他的國旗沒有做太多的解釋，但對我來講當時已經意識到中華民國退出聯合國等問題，我也有故意挑釁觀眾的意味，或者面對政治處境的現狀，我們的心裡會產生怎麼樣複雜的反應。

到了紐約以後，我就把自己放在英語世界的異國情調處境裡，例如一開始我對英文有點不太清楚，就不小心看錯字，例如安全門exit看成exile，從那時候我就在玩雙關語，這個雙關語的用法是受到比利時藝術家瑪格麗特（René Magritte）和馬塞爾・杜象（Marcel Duchamp）等的影響很大。我在紐約開始用跳蚤市場的剩餘價值來創作，在這邊可以看出我的創作逐漸傾向一種虛無主義，這種虛無我認爲是當我離開了臺灣到美國以後，突然面對一個徬徨的狀態。

但是後來待了幾年後突然覺得，我在西方世界要做一個帶有沉重文化背景的藝術家，我不知道如何切入，後來我就決定我要從China Town開始找材料，這些材料都帶有一些暗示，比如左邊這件作品Cultural Revolution是一個烏龜殼，烏龜在中國被認爲是王八，是罵人的意思，我將其轉換成文化大革命的一種問題。我大量運用China Town的東方符號，但是帶著質疑辯證的方式來處理。

後來我在紐約開了個展，個展中這件作品〈這是台灣〉中我把瑪格麗特的〈圖像的反叛〉（*La trahison images*）中的This is not a pipe換成This Is A Taiwan，用這樣的雙關語來討論臺灣是甚麼？當時候我也開始思考關於少數民族，因爲畢竟當時那個年代，亞洲黃種人在美國的處境、文化的問題也很複雜，我用臺灣的產品黑人牙膏、黑人鞋油來做商品包裝，這個在美國的黑人中造成很大的反彈。最後在〈三民主義統一中國〉中，我直接用正式的影像把中華民國國父跟中華人民共和國國父結合來討論兩岸的問題。接下來*Made of China*是用彎形心理圖的手法，將毛澤東側面影像跟孫中山的側面影像做成兩個政治花瓶。

關於歷史檔案的部分，1989年天安門事件是一個很重要的事件。〈偉大的發明家〉這件作品很有趣的是在天安門事件的第二年美國國慶，我在China town的地攤看到老婦人在賣中國進口煙火居然是坦克造型，而且坦克上面寫made in China，在我所知道的歷史裡，中國人曾經很自豪是世界火藥的發明的民族，但是這個火藥的趣味轉變我覺得是很棒的象徵。〈印記〉是天安門事件坦克鎮壓的記憶，現在兩岸亞洲大家都不想碰，但我認爲那是個關鍵，包括中國的崛起，或在崛起的過程中用經濟來包裝這件事，我將它做成圖案，當作這是一個看不見的歷史的陰影。

接下來這些作品是我決定用政治、歷史來回顧創作，〈向托洛斯基致敬〉是我將俄國歷史人物托洛斯基（Leon Trotsky）的肖像，以一種肖似肯德基爺爺商標的方式呈現 。先前策展人討論絲路，事實上我用養蠶來表達關於絲路的問題，我讓蠶在中國的地圖上找絲路，並且做一些紀錄，以標本、裝置的概念來呈現〈思愁之路〉這件作品，這其中隱含基督教文明問題的東西文化底線。〈子不語〉是在談中華民國自認爲保有儒家孔子文化的承傳，中國在文化大革命時批孔揚秦，但是現在整個中國也開始重視孔子。作爲一個臺灣藝術家，我當然自然會用孔子的意象、思想來做爲對話的基礎。

*Kiss*系列作品是探討漢人跟臺灣原住民的通婚產生很複雜的問題。接下來在這些歷史照片檔案中可以看到國民黨跟共產黨曾經友好，在戰後美國加入，國父跟林肯曾經是友好的，在1976年退出聯合國以後問題來了，最後我們開始只能愛國旗，臺灣廣告都是國旗，最後我就拿國旗來創作〈哀敦砥悌〉，這個國旗的背後用意是外交，因爲我們的外交國只有25個，在展覽期間常常有斷交，最後我穿著萬國國旗表演斷交儀式。〈給我抱抱〉這件作品在很多地方展覽，談的是大家需要坐下來好好討論中華民國的國家處境，這項作品把政治問題當藝術問題來討論。〈戒急用忍〉是在談經濟問題。〈盪憲誌〉這是對二二八、美麗島事件一種雙關語的創作表達。*S.A.R.S*是2002年發生SARS事件，此事件在臺灣再次引發統獨的兩岸問題，我將它變成投藍球或紅球的投票選舉政見公投決定的方式來操作，用娛樂遊戲簡單二分法的方式嘲弄國家體制決策的荒謬及草率。謝謝大家。

2050，未來簡史—藝術家座談會
第二場

時　　間：2018年3月25日（星期日）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

藝 術 家：奧爾加・基索列娃（Olga Kisseleva）

爾騰・凡登・艾因德（Maarten Vanden Eynde）

王建揚

郭奕臣

藝術家／奧爾加・基索列娃（Olga Kisseleva）：

大家好，我任教於法國巴黎索邦第一大學，研究領域與科學、環境有關。我將著墨於說明如何創作這次的參展作品〈北極征服者〉（*Artic Conquistadors*），作品看似溫和，似有微妙的平衡，但實際上並不溫和與平衡，製作過程更爲複雜。

我來自俄羅斯，對列寧格勒這個地區非常關心，大家對這個地區的印象是被冰雪覆蓋之地，事實上在北極有許多活動進行，如氣候變遷的觀察。現在由於冰的溶化，從北歐到美國、俄羅斯到其他地方的航線都變短，故現在也是貨運繁忙的時候。

北極地區由於蘊藏許多的天然資源，如石油，這張圖代表大家都想要爭奪北極地底下的石油。這件作品與好幾個組織協會合作，如由俄羅斯人跟挪威人所組成的環保團體Barents Observer，他們的目標是以科學的角度觀察北極的變化；另外，我也跟ArcticToday、Eye on the Arctic合作，這2個機構的宗旨均是保護北極，法國巴黎第一大學也與這個計畫合作，主要從事數據的分析與視覺化，大部份的觀察工作是由居住在北極地區的人執行。通常我們到該處進行研究的時候，都會有俄國警察關切，希望驅逐我們。畫面中是我們的研究工作，光是要將建築案至於北極海洋上就極其不易，這是從北極向外運輸石油、天然氣的輸送管。

有許多國籍的人在此活動，同時也有如MED這樣的渡假公司，帶遊客到北極觀光，潛水或遊玩。這兩張照片相隔12年，許多冰雪都已經融化，冰川大幅縮小。

我們根據Barents長年觀察的數據繪製出一張圖，研究哪些公司到北極進行商業探勘，從圖上顯示很多公司到北極從事商業活動，從1970年代以來數目不斷增加，其中像是石油、天然氣、交通運輸、生產製造等各類型的公司，有些公司已經在此設置生產基地，他們佔領這個區域，變成自己的營運據點。

這些是我典型的作品，作品探討的是我向來關心的議題。如*sur mesure*這件作品，想討論人類沒有關心大自然的環境，當從前面看裝置作品，顏色會轉換，並反射到觀者的眼睛，這件作品試圖將觀者變成與環境一樣的顏色，好似我們與環境和諧一體；作品中有放入潛水艇發出來的聲音，代表人類消耗這麼多資源，只是爲了自己的舒適。

另一件作品*Post Oil Utopia*，將在里約熱內盧的明日博物館展出，這件作品描繪的是未來世界人類耗盡地球上石油的情況，這可能大約20年後就會發生。我現在發展的另一件新作*anthropOcean*則是思考現存的世界已有各式各樣的戰爭存在，包括北極圈。謝謝。

藝術家／爾騰．凡登．艾因德（Maarten Vanden Eynde）：

我想分享如何製作與爲何製作參展作品〈塑膠珊瑚〉（*Plastic Reef*）。我大概花5年發展這件作品，到訪五大洋各個塑膠垃圾累積之地，由於風、洋流、河流、出海與垃圾傾倒，使特定地方累積非常多的垃圾。最初是Charles Moore在1997年發現大量的海洋垃圾堆積，當時大家以爲只有此處的這些垃圾，經過數年發現全球海洋有5大垃圾堆積處，2個在太平洋，2個在大西洋，1個在印度洋。媒體稱之爲垃圾島，但其實較像是一個沿著海岸堆積非常多垃圾的地帶。

這張圖上的箭頭是洋流的循環，隨著洋流的循環，這些塑膠垃圾也會跟著循環，範圍幾乎與各個陸地一樣大，塑膠垃圾對於海洋生物的影響爲人所知，根據最近的研究，越來越多發現是關於塑膠垃圾對人類生命的影響，這個部份我最後會談。

我第一個到訪的是太平洋堆積垃圾的地方，位於夏威夷島上，這是我第一次發現全世界各地的海灘大概都是每天清理一至兩次，才能保持非常乾淨漂亮的狀態，像威基基海灘（Waikiki Beach）；可是如果到其他地方，例如自然保育區或軍事區，由於沒有定期清理，就會看到自然堆積的塑膠垃圾，這是非常驚人的景。這是夏威夷的另外一座島嶼Oahu，地形是火山熔岩流入海的路線，表面上好像看不到塑膠垃圾，但如果仔細走近就會看到小小的塑膠垃圾。

當大家越加瞭解問題涉及的範圍，計畫也隨之變得更加龐大。我想親眼看垃圾堆積的地點，因此申請獎助金，獲得一艘船沿著北大西洋環流區域航行。我們的團隊是Sea Dragon team，這艘船不大，出發的時候大家精神還很好，我們利用一種非常細的網取樣，計算水底有多少懸浮物或是漂浮的垃圾。塑膠汙染可能是非常小的微粒或碎片，當然也有大的瓶罐，現在我們必須發明新的字以描述塑膠碎片的移動，它們在水裡從大塊越變越小，雖然分解至小塊，但並不會消失。

我們盡量從這些地方蒐集垃圾，撈到許多小片的垃圾，有時難以從肉眼辨識，因爲非常小，可能在特定天氣才會從海面下浮出水面；這些小小白白的都是塑膠碎片，從陸地延伸到海洋數千公里，我們發現魚類會吃這些塑膠垃圾。

航行至中途，有海上龍捲風朝我們襲來，這是我一生中最恐怖的經驗，約有三天三夜時間海浪高至20公尺，我們卻沒辦法下船，無法逃脫這場海上風暴，最後我們很幸運地抵達「Azores, North Atlantic Gyre」這個地方。此處海灘上的垃圾來自世界各地，大家在海邊丟的垃圾被沖至此處，此處有較多大型垃圾，但若在海底則多爲小型垃圾。

照片上是比較小的塑膠垃圾，名爲「塑膠浮游生物」，這種小型塑膠垃圾已經進入食物鏈，魚會吃它們，這些地方的塑膠浮游生物數量已經超過眞正自然界的浮游生物，變成魚類的食物。我決定去其他地方蒐集這些塑膠垃圾，因爲我想要創造的這件作品，是希望能夠代表全世界的垃圾堆積。這張照片是復活節島，不管從哪個大陸出發，它都是最遙遠的島，島上海灘亦可見非常多世界各地的塑膠垃圾。這是海上的景象，這些塑膠垃圾尚未抵達海灘，已在海水中載浮載沉。

我蒐集沿路的塑膠垃圾，在開始溶解他們之前先拍攝一張照片，溶解後的塑膠好似珊瑚，因此可以說這件作品會成長，當我有越來越多的塑膠垃圾，就不斷黏上去，最後變成約有4.5乘以5.5公尺左右的大小，重量約有1噸，上面有許多細部的細節。

上個月有一則滿大的新聞事件，珊瑚礁的消失原本被認爲與塑膠垃圾無關，但最近研究人員發現珊瑚會消化這些極小的塑膠，但因爲沒有辦法眞正消化，故這是自殺的行爲，此促使珊瑚礁範圍越來越小。

右上的照片是海洋深處很小的蟲類，在它們體內也有塑膠碎片，更可怕的是最近科學家發現塑膠微粒亦存在我們的飲用水中，不論是水龍頭的水或商店的瓶裝水。很抱歉與大家講述一個悲傷的故事，謝謝各位的聆聽。

藝術家／王建揚：

大家好，我是王建揚，今天要談我的參展作品〈新世代的信仰〉。創作的源起是因爲這個世代經常使用Facebook、Instagram等社群軟體，我們習慣性地想在上面分享生活的照片；作品想討論新世代的信仰，我將裝置作品做得像哥德式教堂，裡面有花窗，一般教堂花窗上彩色玻璃的圖案都是聖人的故事，我將花窗上聖人的故事，換成以現在Instagram上所分享的照片，因爲我認爲現在年輕人關心的不是那些故事，而是現在誰在社群網站上最紅、最漂亮。

我在臉書上徵求6種類型的照片：「性感自拍」、「自拍AR」、「看展打卡」、「情侶寫眞」、「食物合影」和「寵物合影」，有趣的是，現在的人喜歡吃東西前先拍照，或喜歡跟寵物合影。這些花窗之所以設計成黑白，因現代的人盲目追求臉書上的「讚」或是「愛心」，或是爲了贏得別人的好感，做一些本來不會做的事，如拍攝性感照片或與寵物合照以博得點讚率，但他們是盲目地跟隨，並不知道自己在做什麼，所以我以黑白的方式處理。

在我的作品，有一個房子的走道是以8個顏色組成，它是臺灣早期電視在深夜時段都會出現的電視檢驗卡，我想用這鮮豔的8個顏色代表小時候的純眞年代。當時電視節目不多，也沒有網路，但人與人距離很近，不像現在所有事都要透過打字，或透過臉書打招呼，以前人與人見面會擁抱與親切的問候，現在距離反而越來越遠，是以我用這樣的方式呈現，塑造很鮮豔的空間，讓人想進去拍照、打卡，藉此增加觀者與作品的互動。

再者，由於作品一次僅能容納1至2個人，進去時外面很多排隊的人會看著你，有點像進入自己在臉書上的網路空間被人觀看。在裡面回頭看會看到「F」字母，F代表Facebook，同時也隱喻教堂的十字架信仰已變成「F」；進入空間後，會有「Messenger」軟體的鳥叫聲，提醒觀者進入虛擬的世界。

這是前年在高美館的作品〈漫畫系列：權力的遊戲〉，它用漫畫的概念呈現臺灣釘子戶的故事，包括政府迫害、拆遷違章建築等，我將拆遷後的瓦礫改成像是糖果的碎片，雖然看起來很甜美，但故事是關於弱勢族群。我以一種互動的方式邀請人進入這個空間拍照，成爲我的作品一部份。

〈漫游潛意識〉是2016年於北美館展覽「舞弄珍藏：召喚／重想／再述的實驗室」展出的作品，作品是向袁廣鳴老師的〈城市失格〉作品致敬，並試圖跟它進行對話。我將〈城市失

格〉中的西門町夜景用漫畫的概念畫在後面牆上，因爲老師作品中的西門町是沒有人的，但我攝影的時候會有模特兒，所以我將模特兒與整個空間塗染，讓它在空間裡隱藏，變成像是一個物體化的概念。展出時我再次重現場景，將西門町的建築物畫在背景，並且聯合我的攝影作品和整個裝置。

〈微笑馬戲團〉是2014年我在國美館展出的裝置作品，我創造一個可以讓人進入的奇幻世界，作品中有馬戲團的動物，馬戲團給人的印象是很歡樂的地方，有許多奇幻、驚奇的東西；但馬戲團給我的感覺是另外一面，是一個動物被嚴厲對待，有著很不人道的訓練方式的地方，因此作品看似歡樂，但我想訴說的是大家要好好對待動物，謝謝大家。

藝術家／郭奕臣：

大家好我是奕臣，這件作品*What a Wonderful WARld*是直接向Louis Armstrong 的歌《What A Wonderful World》致敬，這首歌表達人對世界有一種美好的感覺。這件作品靈感來自於2011年日本關東大地震，當時我看著即時新聞的畫面，海嘯襲擊陸地，車輛不斷地在逃竄，當時我在自己的房間吹著冷氣，處於一種非常舒適的狀態，我覺得自己好像身陷在其中卻又不在現場，讓我感到非常的無力且無助，此促使我重新思考這個美好的世界到底是怎樣的世界，所以我用war重新竄改「world」（世界）這個單字，將兩者結合成「WARld」。

這件作品講述家裡的每個場景和產品，都是爲了讓生活變得更美好，過得更舒適；每個物件都有小型的電視播放新聞畫面，看起來非常不眞實。透過這件作品思考經濟體系裡的能源從何而來，核能是源自原子彈發明，這項高科技是現今的經濟能源，爲了讓生活更舒適穩定，這些能源變成普及的民生用品。在作品中，我透過看起來非常生活化的家電用品創造一種日常的奇觀、奇景，例如：吹風機連結幾年前冰島火山噴發的畫面，當時歐洲機場全部關閉，電暖器連結到澳洲森林大火的新聞畫面，果汁機運轉形成漩渦連結到美國各大州龍捲風的災難畫面，放了嬰兒玩具跟日式建築模型的嬰兒浴缸連結的是海嘯衝擊，因爲海嘯造成陸地上的日式房子漂流到海上。

這件作品後來增加新的裝置：I robot掃地機器人，它對應幾個月前川普在twitter的發文，因爲去年是紐約有史以來最冷的冬天，他認爲需要全球暖化以使這個世界變得更溫暖，在全球暖化的議題上他也認爲浪費許多錢，因此，他上任後關於氣候變遷議題的預算被刪減，這讓我覺

得一個擁有龐大能力與資源的國家元首，卻對世界毫不關心。

對我們來說，這些事件都是已知的，但我主要想透過作品傳達訊息給下一代，例如每次在展示作品時，我都會觀察小朋友的反應，對小朋友而言，他們很想要玩這些看起來像玩具模型的場景，但大人會跟他們解釋模型所對應的新聞畫面，對我而言，這才是最重要的。也許藝術不能改變什麼，但可以強迫觀者思考每天的日常如何影響世界的運作方式，也許有一天我們的下一代可以透過這樣的思考方式，進而有機會去改變和扭轉成眞正的wonderful world，謝謝。

2050，未來簡史—藝術家座談會
第三場

時　　間：2018年3月25日（星期日）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

藝 術 家：羅懿君

黃博志

古斯塔沃．羅馬諾（Gustavo Romano）

川島高

藝術家／羅懿君：

大家好，我是羅懿君，在此介紹我的創作脈絡。一開始我是進行有關環境藝術的創作，使用的媒材大部份是自然的材料；我也參與社區營造，並且關心臺灣農業所面臨的危機，曾經帶小朋友進行種植的計畫，人與環境的連結與互動是我常在思考的問題。

我在荷蘭駐村時，發現荷蘭在歐洲算是小國，土地面積不大，但總面積還是比臺灣大一點。他們從17世紀開始擁有很厲害的造陸技術，所以荷蘭有很多人造陸地。當時我的計畫是在舊碼頭對岸的新生地蓋房子，房子是用回收材料製成，我搶在這片土地開始建造房子之前，先建造我的建築作品〈給新生土地的建築計畫〉。

之後我在日本駐村，開始以香蕉皮爲媒材的系列創作，當時我在日本超市看到來自臺灣和菲律賓的香蕉，菲律賓香蕉佔大多數，且價錢較爲便宜。香蕉在臺灣十分普遍，在1950年代到1970年代大量外銷日本，甚至有「香蕉王國」的稱號，後卻因當時的政治因素和黃葉病問題導致外銷產量下降，也被跨國水果公司衝擊。我當時依據一張1950年代臺中香蕉市場的照片，照片呈現當時工人以竹籃打包香蕉的榮景，我用風乾香蕉皮再現這個景象。

隨著深入研究香蕉議題，發現美洲的香蕉產業是一個更大、更血腥、更暴力的歷史，我們稱中南美洲許多國家爲香蕉共和國，這些國家的政府受到當時美國的干預，同時跨國水果公司爲了獲取更大的利益，新建各種設施，如鐵路，甚至用壓榨香蕉工人的方式獲取更高的利

潤，也因此發生香蕉大屠殺事件。我採用各種不同的歷史照片，重新拼貼成一幅畫〈香蕉共和國〉，這是我的手稿，是關於整個香蕉共和國的歷史，我把它重新用香蕉皮再製，右邊是當時香蕉工人搬運香蕉的狀況，以及被美國跨國水果公司所掌控的狀況。

這是我在波士頓遇到的勞工示威活動，我一樣是運用影像拼貼，將此新聞事件運用香蕉這個媒材重新再現。香蕉是一個外表看起來可口又可愛的水果，卻因爲商業利益，被大型跨國水果公司掌控交易命脈，甚至衝擊到許多在地農業；而香蕉的議題是我研究各種不同經濟作物的開始。

後來我發現這些香蕉們不斷地在世界各地旅行，雖然亞洲有生產香蕉，但我在日本看到的香蕉從南美洲來。香蕉之所以旅行這麼大段的路程，當然是經由跨國水果公司的運送，這種資本主義下的經濟模式，造成許多現今生活上的衝突、差異與流動，不僅香蕉在世界上流動，歐洲的難民也被迫流動，臺灣也有許多來自東南亞的移工。我開始思考這些改變與衝擊的起源，此可追溯至西班牙女王贊助哥倫布尋找未知的東方開始，促使東方與西方之間的交流。

很多時候，當我面對一些社會事件常會有無能爲力之感，這件作品〈航向未知的家—第二章—〈海之味〉〉，談的是2015年時有許多難民要進入歐洲，但被許多國家阻擋，當時我在日本一邊看著電視，一邊吃著壽司，當時有種巨大的反差感，當世界的另一端正發生嚴重的狀況，另一端卻平靜地吃著壽司。

延續著對人群移動與東西方物質交流的思考，這是一張由阿姆斯特丹發行的亞洲地圖，當時西班牙與荷蘭開始探索亞洲，也開始了東方海上的競爭，荷蘭東印度公司曾以臺灣作爲貿易基地，臺灣變成貨品交易的轉運站，西方人除白銀外，也將菸草帶至亞洲。亞洲各國之間也有貿易活動，如臺灣對日本、中國與印尼，屬於物質上的交易，包括煙草，臺灣從大航海時代開始，就有許多天然資源與物資不斷被不同殖民者輸出，我蒐集相關的不同風景，計劃做一系列屏風，因爲屏風對亞洲人而言是常見的傢具，主要功能是在空間當中作爲隔間或擺設。

接下來介紹製作屏風作品〈熱帶蒐藏〉的過程，在思考多種形式後，我認爲幾何形式較接近我的想法，因爲幾何英文是「geometric」，跟地理的英文「geography」相似。我搜尋許多臺灣天然資源被輸出時的歷史照片，重新拼貼成一張照片，例如花蓮、臺東有許多玉石都曾被輸出，這是以前原住民開鑿道路的照片，當我們挖掘這些資源時，同時也是對這個地景進行再次重塑。另外，從17世紀開始，鹿皮是臺灣重要的交易物件，我的創作以香蕉皮來呈現鹿皮，但此次沒有展出這個物件。謝謝大家。

藝術家／黃博志：

大家好，我是黃博志，我的作品《生產線》的標題：

> Whether you rob a bank or execute an art project, they're both like an action drama: you have a script, a stage, actors, and dialogue. When thelights come back on, we're all led forward by their glow.

不論是搶銀行或執行藝術計畫，我認爲都很像行動劇，有劇本、舞台、演員、對話，當燈亮起時我們會往燈的地方前進。我在做計畫時，最初的起點都來自我的書寫，而我的書寫通常都來自和家人的日常對話，從這些對話延伸出一些想像，在這些想像裡慢慢發展。我最有興趣的是關於人的故事，不管是我做關於農業、製造業，或現在所要談關於「生產線」的作品，我最有興趣的始終是平凡人的故事，以及他如何看待他身處的環境。

首先分享我的藝術計畫《生產線》，在計畫之始，我扮演的角色較像是寫作的人，當時我先撰有一本著作《藍色皮膚》，記錄我媽媽在成衣產業50年的工作情形與變化，變化可間接反映臺灣社會改革與經濟變遷的一些面向。以這本書爲基礎延伸出藝術計畫《生產線》，因爲書中提及成衣產業從臺灣外移至中國、東南亞的情況。對媽媽而言，在有限的資訊下她只能夠想像「深圳」，「深圳」變成她認爲產業外移的代名詞；當時我剛好在深圳、臺北有兩個展覽，因此我將兩個展覽連結成爲一個生產線，生產藍色襯衫。

透過我媽媽曾經是紡織工廠女工的個人生命史，再現一條中國跟深圳之間的產業移動線，我將這兩個城市服裝產業變成一個敘事，也藉此機會敘述這兩個端點下的人物故事。當時在深圳配合的裁縫工吳阿姨，她跟我媽媽有年紀的差異，但背景很相似，她在美術館幫我生產了500件藍色襯衫的半成品，在3個月展期結束之後，再將這些衣服送到臺北市立美術館的臺北雙年展，繼續由我媽媽將500件衣服半成品完成。

這次展出的作品《500顆檸檬樹》，我扮演在田裡種檸檬的農夫，在我撰寫的計畫書中，我是生產者、組織者與執行者，如同一個連結的媒介，希望挪用藝術的資源發展一個農業品牌。我在思考身爲一個藝術家可以做什麼事，例如看到我家庭的情況，我認爲或許藝術是一個可以修補某些東西的有效工具，我將藝術展覽轉化爲募資平台，運用平台連結我的家人、週邊的農夫以及可以運用的資源。我們想像一個農業品牌，但是透過藝術資源建立。

當時提出一個給美術館的提案，我希望能找到500個認購者，每個認購者購買1個綠色酒標，綠色酒標像是1個精神契約，兩年之後他可以得到1瓶檸檬酒。我們在幸運地找到500個認購者後就開始進行計畫，在3塊廢耕地種下500棵檸檬樹，兩年半後我們再次回到臺北市立美術館，邀請之前500位的認購者回到美術館領取契約的那瓶56度檸檬酒，展出現場有一些文字物件，呈現計畫兩年多的發展狀況，我喜歡透過文字的方式讓大家了解整個發展的過程。

這次在美術館的展出是跟「建築工社 」團隊合作，在種下500棵樹之後，我們開始想像下一步，想打造一個可以共同生活、共同創造的空間，後來遇到檸檬田附近的當地勞動合作社，他們主要目的是共同生活、共同學習、共同組織並建造自然建築，這次的提案邀請他們到美術館，並帶來1個木結構的小屋建築；我在屋中放置我撰寫的書，希望大家打開書後，看見我們對於共同生活的想像，以及我們如何共同組織想像中的生活，在展覽結束後，木結構建築像是會飛的鳥，飛回我的農舍重新組裝，再思考與想像下一步可能的作法。

藝術家／古斯塔沃．羅馬諾（Gustavo Romano）：

首先我要感謝展覽的主辦單位，很高興來此參與展覽，我演講的主題是這次參展作品〈時光鈔票計畫〉，這是個大型計畫，包含各式各樣的媒材，也在公共空間介入和行動。作品談的是一個新的貨幣制度，新貨幣不是美元或歐元，我是以時間爲單位，如1天或1個月；我同時在各個城市設置行動辦公室，各辦公室會邀請當地民眾合作，提供的服務可能有所不同。

在馬德里的行動辦公室是遺失時光退款辦公室，我們詢問路人哪些時光是遺失的，之後寫一張時光鈔票讓他退款，同時我們建置遺失時光的資料庫，民眾收到退款後會將其紀錄放入資料庫，這個資料庫可以在網路上搜尋，我們在每個時光鈔票蓋一個戳記，把它當作退款，交給我們的客戶。遺失時光的原因各有不同，有些常見，有些較爲特殊，如有位德國人自言遺失15年的時光，因爲他在等待正確的女人，這種理由可能全世界都有。

在孟買，我們提供買賣時光服務，若對方願意賣，我們給他一張鈔票，反之，我們也可以賣時間給對方。在柏林則是賣「二手時光」，我們在跳蚤市場租了一個區域，旁邊有攤販販賣二手貨，我們則是賣二手時光，將以往從他人買來的時間 ，我們再將其賣出，如若有老年人賣了柏林圍牆倒塌的那天，孟買的人則可以買60分鐘，希望對他的社會能有些改變。

這張地圖是時光銀行在各地行動辦公室的位置， 辦公室設在不同的城市，用不同的語言進行，如新加坡、布宜諾斯艾利斯、墨西哥市、華盛頓特區。我在華盛頓世界銀行設置辦公室，我跟他們簽了合約，內容是在此短期工作10天，我以世界銀行顧問的身份提供時光貸款給世界銀行的職員，我與職員對談與演講。我的辦公室在大廳，大廳牆面上有一句話「Our dream is a world free of poverty」，此處是華盛頓特區的重要場所，有許多重要人物都會到此。我也設置一個提款機，民眾若告訴機器生命中最重要的一天就可以提款；亦將時光鈔票在ebay平台賣出。在新加坡我則丟撒這些時光貨幣，這是弄丟或失去時間的概念。

貨幣制度受到大家信賴，這可能是一種錯誤的信任，我們高估或低估它的價值，一般貨幣是一張紙做出來的，但人類社會賦予它價值。另外，時間與金錢之間的差異也值得探討，大家說時間就是金錢，但其實二者有很大的差異，當你將時間給別人，須牢記時間是不能累積的。謝謝。

藝術家／川島高：

各位好，我是作品〈一萬美分〉（*Ten Thousand Cents*）的作者之一川島高，這件作品是跟我的好朋友亞倫．科柏林（Aaron Koblin）合作，開始說明之前，我想先解釋我們所使用的系統「亞馬遜人端運算平台（Amazon Mechanical Turk）」。Amazon是一個大型線上商店，最初是賣書， 2003、2004年時推出「人端運算平台（Mechanical Turk）」。在Amazon的網站上，書的封面與書名、作者之間的對應需要人工核實，這是機器難以做到的，Amazon將此項非常簡單的手動工作發展成「人端運算平台」的運作方式，即在網路上進行「群眾外包」，工作酬勞非常低，例如核對一個封面跟作者名稱，就給美金1分錢的酬勞，這項建置約在2007年開始開放給一般大眾，可以將要做的事情放在網路上進行外包，讓別人爲你工作。

首先，我們想探討使用這個系統賺錢的意義，我們將100美元鈔票影像分成1萬個小方塊，因爲希望仿製假鈔，故使用高解析度的圖，圖可以看到非常細緻的細節；但萬分之一的小方塊由於很小，並無法讓人因此辨識出整體。我們使用人端運算平台服務，要求1萬個人照著畫出小方塊的樣子，只要有人在網站上同意接此工作，我們就給他一個很簡單的繪圖軟體，讓他們重畫出一小塊圖樣，他們並不知道做的是什麼，只是照著畫，完成工作就可得到1美分的報酬。每一部份支付1美分，共1萬美分，即重新建立100元美金的價值。最後得到100元美鈔的圖像成品，大家可在網站上看到，也可以仔細觀察每個人在小方塊中畫的好壞與否。

其中很有趣的是，有些人完全沒有遵循繪畫的順序，這代表社會上有些人是十分具創意性，並不一定會照著命令行事；但也有一些人是會乖乖照著命令完成，完美重現圖像。在螢幕上很難看到細節，然而有些人非常仔細地想畫出所有的細節，也有些人根本是亂畫，有3個人畫了笑臉， 3個人畫愛心。有些人表示1分錢太少，但是因爲可以拒絕這個任務，故只要接受任務，我們依舊只給1美分，也因此這100美元成品上有空白之處，因爲那些人後來沒有完成畫圖的工作，無論如何，這個作品總共有1萬人參與。

我們也進行1萬個人同時畫100美元過程的縮時攝影，此外我們也蒐集一些數據，分析參與計畫的人所花費的時間，這個計畫沒有限制作畫時間，想畫多久都可以，亦可重畫。大部份參與者來自美國，平均工作時間約3分鐘；在荷蘭，約每人花1分鐘；在中國則平均花費近24分鐘，且他們會一次畫10塊，以取得1元美金的報酬；在埃及，約花30分鐘，他們大多會一次畫30塊，得到3元的報酬，換算後大約每小時賺30美分，聽起來很少，但對某些國家的人而言，是倚靠這個賺錢。這是一個很令人著迷的現象，若大家想看小方塊如何被畫出，可以至「tenthousandcents.com 」網站觀看。

感謝策展人、國美館館長與所有工作人員一起成就這場美妙的展覽，我很高興能參與其中。

中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會紀錄

2018臺湾国立美術館アーティスト・フォーラム基調講演要旨
「プリントワーク」再考

西野嘉章
東京大学総合研究博物館特任教授、JP Tower學術文化綜合博物館館長

東京大学総合研究博物館で『真贋のはざま――デュシャン（Duchamp）から遺伝子（DNA）まで』と題する展覧会を開催したのは2000年秋のことであった（図版1）。遺伝子レベルから文化芸術を経て都市スケールまで、巷間に複製、贋物、偽物が溢れかえろうとする時代、なにを以てオリジナルとしたらよいのか、いま一度考えてみたかったのである。この状況は20年近く経ったいまも、あまり変わらぬままある。というより、デジタル複製が当たり前のものとなった現在、オリジナルとそうでないもの（コピー、レプリカ、リプロダクションなど）の境界は、ますます曖昧なものになりつつある。

図版1

事例は枚挙にいとまない。たとえば、書籍である。ヴィクトリア朝時代の英国ではウィリアム・モリス（1834-1896）がケルムスコット・プレスを興し、揺籃本（インクナブル）への関心が高まった。1884年にロンドンで出版された『貧者の聖書』は、愛書家好みの揺籃本の模造である（図版2）。たしかに、模造ではあるが、「フェイク」と断じきれない部分もある。揺籃本に使われた古版木を使い、当時の製紙法そのままに漉かれた用紙へ旧来の方法そのままに印刷し、装釘まで時代様式に倣っているからである。なるほど、400年の時差はある。しかし、「モノ」としては古物となにも違わない。

図版2

絵の描かれた1枚の和紙を表層と下層の2枚に剥ぐ技術を「合い剥ぎ」という。このトリッキーな職人技から生み出された作品がある。2枚の水墨画をどのように位置づけたらよいの

か。上層の作品をオリジナルと見なすのは良いとしても、下層の「モノ」までオリジナルと言えるのか。

古典的な油彩画を、職人が版画におこした「プリント」は、絵画複製なのかオリジナル版画なのか。作品としては誰に帰属させたらよいのか、原作者なのか、版画家なのか（図版3）。原作者が大家であればその名前で通用するが、そうでない場合もある。明確な判断基準はないのである。

図版3

銅版画のように摩耗し易い原版で刷られたモノの場合に起こる問題であるが、原版で刷られた「プリント」と、潰された原版で後刷りされた「プリント」は、どこが違うのか。刷り数（エディシヨン）の管理がなされ、署名が施されるようになる以前には、画家の関与がどのようなものであったのか定かでない。だとすると、「プリント」の真正性はどこではかられるべきなのか。画家が自らの作品を版画化した場合、その「プリント」はオリジナルなのか複製なのか。国家の管理下で制作された偽切手は、あくまでも「フェイク」であって、ホンモノの切手としては通用しないのか。このように、なにを以てオリジナルと見なすべきなのか、「プリント」の場合、画定することは容易でない。

ましてや、デジタル画像の加工技術が目覚ましい発展を遂げた時代でもある。理論上まったく「同一」のクローン・イメージをいくらでも複製できる。デジタル技術は写真の出現とともに花開いた複製文化を、近代の遺産として過去に葬り去り、複製の技術的可能性に新たな位相をきり拓きつつある。

真贋問題について言うなら、オリジナルとコピーの二項対立は理念的なものに過ぎず、実態論としては大半の事物や事象が、両項の中間ゾーンすなわち「はざま」に位置するということに他ならない。上段に掲げたいくつかの事例からも明らかな通り、「プリント」、あるいは美術品であれ印刷物であれ、いずれにせよ各種の印影を包括する概念としての「プリントワーク（刷られたモノ）」は、独り造形性の問題のみならず、オリジナルとコピーのあわいに生じる複製性、転写性、真正性、等々の諸問題と密接に絡む。その錯綜したあり方に、「プリント」の魅力と役割と課題がかいま見える。今回の講演では、「プリント」を版画芸術のみに限定せず、印刷物やグラフィックなど、広義の意味での「プリントワーク（刷られたモノ）」として捉え、上記の諸問題をいまいちど検討してみたい。

思えば、「プリントワーク」は人類の誕生以前から存在していた。生き物の存在証明とも言える「フット・プリント（足跡）」が世界各地の地層で発見されているからである。呪術や祭祀など、なんらかの意図を以て残された「プリント」ということになると、近年スペインの洞窟で発見された壁画が面白い。ネアンデルタール人が6万5千年前に残した「プリント」だという。洞窟の壁に残された手指の跡は、今日の言葉で言えば「モノタイプ」、すなわち「プリント」の一種である。

1960年代の「ヌーヴォー・レアリスム（新現実主義）」の旗手イヴ・クライン（1928-1962）が、「アントロポメトリー（人体計測）」の名目の下、女性の身体を使って制作した「プリント」は、環境も、素材も、文脈も、先史人類のものと異なるが、しかし、やはり「モノタイプ」の範疇に属する。2004年の展覧会『プロパガンダ――新聞紙新聞誌新聞史』のさいに、私は総延長10キロメートル、重量1トンに及ぶ新聞用紙の端部に古新聞の紙面を刷り、タイトルピースとした（図版4）。シルクスクリーンで刷ったものであるが、これもやはり「モノタイプ」に違いない。「プリントワーク」は必ずしも複数生産を前提とするものでない、「プリントワーク」は支持体を選ばない、これらのことをまず確認しておく必要がある。

図版4

もっとも、美術の歴史を振り返ると、「プリント」はその成り立ちからしてマス制作を可能にする複製メディアとして重宝がられていたことがわかる。なにを以てオリジナルとすべきか、答えが曖昧になる所以である。木版画の版木のような、原版が「プリント」なのか、刷り上げられたモノが「プリント」なのか。もし、この後者であるとするなら、オリジナルの「プリント」がいくつも存在することになり、オリジナリティの概念はゆらぎ出す。現代では、複数存在する「オリジナル」作品を「マルチプル」などと呼び慣わしている。これは美術品の存在価値を高めてきた「天下一品」概念と対立するものであり、「プリント」が美術品として認知されるまでに長い時間を要した理由でもある。

15世紀の聖人殉教伝の刊本用に作られた木版図像は、汎用性のある「定型文」のようなものとして、様々な文脈で繰り返し転用されている。顔料で手彩色を施される場合もある

（図版5）。その場合、同時代の手彩色なのか、後代の彩色なのかで、マーケットでの評価が変わる。すなわち、「プリント」がそこで絵画と同様の扱いを受けているということに他ならない。

図版5

「プリント」は、複数生産が可能であるといえ、刷り数に限界があった。とくに16世紀に普及の始まる銅版画は、50枚も刷ると原版が摩耗してしまう。伝統的な木版画の方が、マス生産には向いていたのである（図版6）。銅版画には銅板に鋭利な刃物で直彫りするエングレーヴィングと、線刻部を腐食させて原版を作るエッチングがある。16世紀から18世紀にかけ、各種の技法の開発がなされるなかで、様々な作例が後代に伝えられることになった（図版7）。

図版6

図版7

銅版画は描写の精度において優れており、木版画を後景へ押しやることになるが、それでもなお、油彩画の代用品、複数生産可能な複製技術の産物という位格を超えるのに長い時間を要した。圧倒的多数の版画は、原版彫刻師、刷り師など、画家が、第三者の協力を仰ぎつつ制作された協同作業の成果物であった。画家が原画を描き、彫刻師が銅版や石版にそれをコピー（描きおこし）、刷り師がその原版からコピーを取る（刷る）。一般に原画を描いた画家が「プリント」の制作者と目されるが、制作の一連のプロセスのなかで、このような場合、なにをもって「作家性」（作家が作家である所以）と見なすべきなのか、答えるのは容易でない。

フランスのジャック・カロ（1592-1635）、オランダのレンブラント・ファン・レイン（1606-1669）（図版8）、スペインのフランシスコ・デ・ゴヤ（1746-1828）といった例外的な事例もあった。3人の画家は自らの手で原版を彫る作業を行っていたからである。「プリント」の隆盛を支えた職業版画家は、そうした例外的な事例を別

図版8

にすると、その多くが銅板を媒材として絵画複製を生産する専門技術者だったのである。葛飾北斎（1760-1849）の1832年の『凱風快晴』通称「赤富士」のことを考えて欲しい。いくつもの色彩のヴァリエーションが存在しており、それらを見ると、たしかに、構図を決めたのは北斎だったのかもしれないが、制作の「要」は刷り師だったのではないかとさえ思いたくなる。両者の関係は、音楽における作曲家と演奏家の関係にも喩えられる。

西洋の銅版画は、画家でありまた、真正の版画家でもあったゴヤの時代を最後に、銅版画技術の衰退、技法の多様化、職能（画家と版画工）の分業化へと向かった。近代産業社会の到来もその要因の一つであったが、それよりなにより、光学と化学を援用した記録手段すなわち、写真の発明が「プリントワーク」のあり方に大きな影響を与えることになったのである。

西洋で15世紀に始まり、長く複製メディアとしての特権的な地位に君臨し続けた「プリント」は、写真の台頭とともに、複製技術、記録メディアとしての地位を追われ、芸術的な創造にその活路を求めざるを得なくなる。18世紀末にボヘミア人アロイス・ゼーネフェルダー（1771-1834）が考案した石版画は、19世紀後半を「複製技術の時代」へと導く原動力となった。金属版より量産性の高い石版は、やがて多色刷りをも可能なものとし、有名無名の画像を都市社会のなかへ流布浸透させて行った。ラファエルロ（1483-1520）の名作『小椅子の聖母』の銅版複製画を撮ったの鶏卵紙「プリント」は、1850年代末に制作されたものであるが、誕生して間のない写真技術が名画複製の道具とされていたこと、しかも被写体が名画そのものでなく名画の複製版画であったことを物語っている（図版9）。ここには「複製の複製の複製の・・・・・・」というコピーの入れ子図式の始まりがすでにある。とはすなわち、オリジナルとコピーの二項対立が失効しているのである。

図版9

複製技術としての「写真＝プリント」の長所は、被写体を自由自在に枠取れること、拡大縮小を自由に行えることにある。大きな壁画の一部を画面上に切り取ってみせることで、全体の俯瞰的な視野からは捉えきれない細部に、また別な美の宿りのあることを実証できる。モノの大きさの限界や、空間的・時間的な隔ての障壁を超えることができる、それが写

真による複製の特徴なのである。たしかに、記録装置としての写真機の精度には驚くべきものがあった。しかし、限界がないわけでもなかった。大きな絵画を撮影し、切手サイズに縮小することができる反面、大画面の複製が得られない、カラー複製ができないという難点を初期の「写真＝プリント」はもっていたからである。

写真、石版画、鋼版画など、複製手段の多様化と、それらを用いた複製の精度の高度化は、美術家に対し個性のより強い発露を求めるようになった。19世紀末には「プリント」を自律的な芸術メディアとして活用しようとする美術家たちが登場してくる。「プリント」は、ドライポイントであれ、エッチングであれ、アプリオリに存在するものの複製物でなくなり、独自の自律的な世界をかたちづくるようになる。結果として、制作者のオリジナリティが改めて問われるようになった。

「プリント」の真正性が俎上に乗せられるようになる一方で、「芸術品の価値は天下一品であることにある」という社会通念に対する挑戦もなされている。公衆の手の届くところまで作品を普及させるのに、「プリント」は格好の手段となった。ピエール＝オーギュスト・ルノワール（1841-1919）は自らの油彩画の主題を、石版画、エッチング、ドライポイントなどで盛んに再制作してみせた（図版10）。しかも、巨匠の制作した原版は、没後人手に渡り、後刷りに供せられている。ばかりか、画家自身もまた、画商の求めに応じてであろうが、自らの作品を複製していたようである。このような事態に立ち至ると、「プリント」の真正性はいったいどこにあるのか、容易に画定し難くなる。

図版10

その種の問題は「プリント」が誕生して間もない時代からすでに存在していた。複製メディアとしてでなく、芸術作品としての「プリント」の創造を目指したアルブレヒト・デューラー（1471-1528）の場合がそうである。画家の代表作とされる線刻銅版画『メレンコリア・１』には上質の複製が存在する（図版11）。オリジナル原画とされるものが油彩画であれ銅版画であれ、「プリント」が複製メディアと見なされていたことを考えるなら、巨匠デューラーの銅版画の複製が存

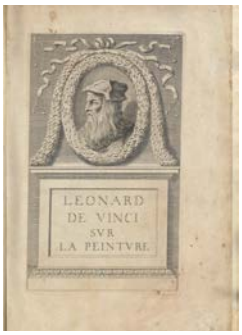
図版11

在することは驚くにあたらない。しかし、複製とはいえその画質が高くなると、贋作として流通する可能性も高くなる。そこで、複製の制作者は自作のどこかに自らの痕跡を残すことになる。

「プリント」も一個の自律的な芸術作品である。そのような意識をもつ美術家は、「プリント」の原版が自らの没後、乱用されることのないよう原版を潰（ライエ）すようになった（図版12）。美術作品の真正性を担保するための、そうした慣行は19世紀後半に始まったようである。

図版12

先ほどのルノワールの事例から、「プリント」という表現メディアならではの側面を見て取ることができる。すなわち、「プリント」の多くは左右反転像であったということである。レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）の肖像画を例として見てみよう。レオナルドの著作『絵画論』仏語版は1651年にパリで初版されている（図版13）。ニコラ・プッサン（1594-1665）による挿画を多く掲げた大冊で、有名な『モナ・リザ』の最初の複製銅版画を収載した書籍としても知られる。



図版13

扉絵には巨匠の横顔が掲げられている。もはやレオナルドの相貌を知る者がいなくなった時代である。巨匠の肖像は、100年程前、いまだ巨匠の実貌を知る人達が生きていた時代にジョルジョ・ヴァザーリ（1511-1574）が1568年にフィレンツェで出版した『画家・彫刻家・建築家列伝』第2版所収の木版挿画から転写されたものであった（図版14）。その著者ヴァザーリの肖像もまた、200年程あとの1762年出版『ラジオナメンティ（雑談）』第2版に転写されている。面白いことに、この18世紀のヴァザーリ像は、飾り額縁が『絵画論』のレオナルド像から借用されているのである。

図版14

レオナルドの肖像は転写されるたびに向きを変えている。日本最古の美術雑誌『臥遊席珍』に登場するレオナルド像も、元を辿るとフィレンツェのヴァザーリ本に行き着く（図版

15）。19世初頭に上海で印行された医学書『全体新論』に登場する「格闘する二男子」は、パリ刊行のレオナルド著作に由来する。16世紀にバーゼルで出版されたアンドレアス・ヴェサリウス（1514-1564）の『解剖学七書』の図像も、イギリスの解剖学書を通して明治初年の日本に届けられている。「伝言ゲーム」がそうであるように、図像もまた転写を繰り返すうち、かたちが少しずつ崩壊してくる。これこそ左右反転を内在する「プリント」の特性なのである。

図版15

「アメリカン・ポップ」の旗手の一人、ジャスパー・ジョーンズ（1930- ）は、その後期の作品で筆致ペインティングを試みている。まず油彩で描き、次にそれを多色石版化する。このプロセスを通じて、絵画表現におけるイメージ論を展開しているのである。こうした作品の場合には、左右反転も気にならない。しかし、代表作とされる「アメリカン・フラッグ」のような作品で同じことをしたらどうなのか。画家はウィットをきかせ、左右反転した国旗のプリントを、横画面から縦画面に変える。そうすることで「スターズ・アンド・ストライプ」の基本構造を保持してみせたのである。

「プリント」における左右反転の問題は漢字文化のあり方にも触れる。国指定の重要文化財とされている『日本書紀』には、手写本と整版本と、さらにそれらの混交したものが存在する。こうした古文書類の、とくにジャンクを、作品制作に生かしたのが村上善男（1933-2006）である。この美術家は使い古しの和紙をマーケットで買い集め、パネルに裏貼りして大画面の作品を制作している。アクリル系のメディウムを含浸させると和紙は半透明になる。そのため表面に裏返った文字が見えるようになりはするが、和紙が重ね貼りされているため、読めそうで読めない（図版16）。村上はプロセスをさらに一歩進め、それらの作品群を石版画やシルクスクリーンでも制作している。こうなると、文字は正しい位置にあるのか、裏返っているのか、読めるのか読めないのか、そうした問いのあいだを永遠にゆらぎ続けることになる。

図版16

狭義の意味での「プリント」だけでなく、より広い意味での「プリントワーク」ということで言えば、芸術文化の伝播・交流という面での役割にも瞠目すべきものがある。第一次

世界大戦勃発の前夜、欧州の主要都市で胎動を始めた前衛芸術運動は、大戦の終結とともに活動を活発化し始めた。ヨーロッパに興った前衛運動の波は、1920年代初め極東の日本にまで押し寄せた。運動や思想や造形の伝播が印刷物を介してなされたことは、当時の日本の前衛芸術文献を見れば一目瞭然である（図版17）。

図版17

日本で「イタリア未来派」の喧伝者を自認していた詩人神原泰（1899-1997）の著作の表紙を飾る、未来派領袖フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（1876-1944）の肖像は、ロシアにおける未来派運動の担い手であったニコライ・クルビン（1868-1917）が描いたものである。その肖像は、ロシア未来派の雑誌『青年同盟』（図版18）に石版画で印刷掲載され、片やチェコの前衛雑誌に転載され、片や神原泰の著書の表紙を飾ることになった。第一次大戦後のドイツからは美術文芸誌を通して、表現主義の造形や主題だけでなく、リノリウム板を使った「プリント」、いわゆる「リノカット」がもたらされた（図版19）。尾形亀之助（1900-1942）の自費出版詩集『色ガラスの街』の表紙には、ライプツィヒで発行されていた『新興芸術年報』収載のハインリッヒ・カンペンドンク（1889-1957）の「リノカット」が原寸大で転用されている。

図版18

図版19

ベルリンで画廊を経営していた音楽家ヘアヴァルト・ヴァルデン（1878-1941）が第一次世界大戦以前から通算22年間に亘って発行を続けた週刊・隔週刊個人誌『デア・シュトゥルム（嵐）』には、木版画、リノカット、石版画など、多くの版画が収載されている。機械複製の版画が少なくないとはいえ、オリジナル版画も、さらには手彩色を施したものもあった。ベルリンのヴァルデンだけでなく、第一次世界大戦後のヨーロッパには、ザグレブのリュボミール・ミツィッチ（1895-1971）の『ゼニート（至高天）』、ライデンのヨゼフ・ペータース（1895-1960）の『ヘット・オーヴァージヒト（彷徨）』、イタリア未来派の『フトゥリスモ（未来派）』、プラハ学生連盟の『トゥルン（棘）』など、多くの前衛誌が誕生し、それら定期刊行物の交換を通じて、今日言うところの「インターネット」に近いグローバル・ネットワークが形成されていたのである。

日本ではそのことの証左を、大正末期の文芸書に見て取ることができる（図版20）。関東大震災後の新興詩壇に衝撃をもたらした萩原恭次郎（1899-1938）の詩集『死刑宣告』再版本の外装は、1926年という時代にあっては珍しい構成主義風のものであったが、それをデザインした岡田龍夫（1904-?）は、どうやらチェコの若手前衛集団「デヴィエトシル」の年報を見知っていたようである。黒い円盤に共通性があるだけでなく、表裏が同一という特殊な造本構成まで同じだからである。岡田とともに前衛集団「マヴォ」を率いた村山知義（1901-1977）の1924年の第1著作『現在の芸術と未来の芸術』の表紙構成（図版21）は、「スプレマティズム（絶対主義）」を唱えたロシア人前衛芸術家カジミール・マレーヴィチ（1879-1935）の小冊子に由来するもので、ルーマニアの前衛誌『インテグラル（統合）』とも同根である。附言するなら、村山の第1著作はボヘミアの前衛出版物の表題を日本語へ置き換えたものであった。左右どちらも奥付には初版本とあるが、リノカット版の印影から見て、左側のものが初刷りであったと考えられる。

図版20

図版21

岡田や村山の参加した「マヴォ」は、出版物を介して海外と繋がりをもった数少ない前衛団体であり、通巻7号を数える雑誌は、前衛誌ならではの創意工夫に溢れている。コラージュ、リノカット、ドローイング、新聞紙など古紙のリサイクル利用、レディメイドのゴム印判による印字など、経済的に貧しい前衛集団の置かれていた環境からもたらされた結果が、むしろ独創性の発露に繋がったことがわかる。

「マヴォ」の例がそうであるように、無産者にとって「プリント」は、銃や大砲に匹敵する紙の武器でもあった。1920年のハンガリー革命政権は、石版刷りの大型ポスターを街中に貼り巡らし、大衆動員を呼びかけた（図版22）。縦4メートル、横2メートルの大きさになると、もちろん紙継ぎが必要になるが、当時その多色プリントのマス生産を実現し得たのは石版だけであった。1920年代から1930年代前半にかけて、各国の無産者の労働運動を結びつけたの

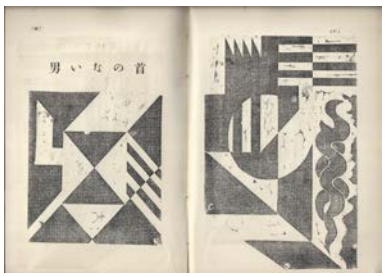
図版22

は、他でもない、石版画、木版画、リノカット版画、孔版画（ステンシル）など、どれにしても廉価な「プリントワーク」だったのである。

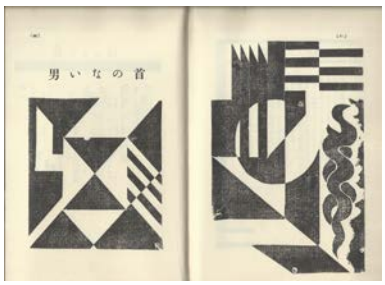
図版23

図版24

最後に、いま一度、「プリント」におけるオリジナリティの問題について考えてみたい。1925年発行の『死刑宣告』の初版と1年程後に出た再版本を見較べて欲しい。この詩集が日本近代文芸の金字塔とされる所以は、言葉と造形の関わりの妙にある。タイポグラフィーも秀逸であり、黒く見える造形要素は木版とリノカット版、さらには活版印刷プロセスで「役物（やくもの）」と呼ばれるパーツで構成されている。恭次郎の詩集の真価が「言葉と造形の関わり」に合ったのだとすると、初版（図版23）は良くて、再版（図版24）は減価されたものということになる。しかし、両者とも詩人の存命中に出されていることから、後代のものとは異なるものと見られる。



図版25



図版26

「プリント」として捉えるなら、初版と再版には違いがある。初刷り（図版25）は再版（図版26）に勝るというが、だとするなら後のものほど価値がないということになる。しかし、そう簡単に言い切れるのか。このことを美術品としての版画について考えると、答えは容易でない。「プリント」は画像であると同時に、紙などの支持体も概念に含んでおり、どのような歴史的・社会的文脈のなかで制作されたのか、それが価値決定の変数にもなっているからである。

美術品や印刷物など、「刷られたモノ」としての「プリントワーク」は、文化や思想や哲学や美学の担架体の役割を果たしてきた。異なる言語間を架橋しようとする試みを「翻訳」と呼ぶが、「プリント」にはその作業に携わった者の苦労の跡が刻まれている。イタリア未来派は、造形詩、あるいは視覚詩に、「自由語」の呼び名を与え、「言葉」と

「かたち」の共生態を生み出した。これら石版や活版で刷られた「詩」もまた、「プリントワーク」としてのオリジナリティ」をもっている。

「自由語」は日本にも届けられた。「日本未来派」を標榜した平戸廉吉（1894-1922）の「自由語」（図版27）、あるいはイタリア未来派の喧伝者を自称した神原泰の「翻訳物」は、初出雑誌、単著、叢書、全集など、出版されるたびにタイポグラフィーが少しずつ異なったものとなっている。意味を紡ぐ「ことば」なのか、タイポグラフィーに規定された「かたち」なのか、ここでも断じるのは容易でない。

図版27

これらは友人の作った詩を、私がタイポグラフィーに組み上げた詩集の頁である。活版、木活字、インテル、ブロック活字、リノリウム版、デジタル・プリンティング、リサイクル古紙など、今日の話に出てきた様々な技法が混用されている（図版28）。最後のものはいまだ実現していないが、将来の出版に向けて考えた装幀プランである。印刷も画像処理もデジタル化され、純一、平板、均様なマス生産が常態化し、「刷られたモノ」からノイズが駆逐されてしまったのが今日のあり方である。これらの仕事を通じて、私は「プリントワーク」をいまいちど人間の手に取り戻したいと考えている。

図版28

中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會 專題演講
西野嘉章〈版畫再思考〉

西野嘉章
東京大學總合研究博物館特任教授、JP Tower學術文化綜合博物館館長

東京大學總合研究博物館舉辦「眞僞之間—從杜象（Duchamp）到遺傳基因（DNA）」展是2000年秋天的事（圖1）。從遺傳基因到都市階級（scale），在這充滿複製、贋品、僞物的時代，該以何做爲原創、眞品，仿冒品又具有何種意義等正值得我們思考。此狀況歷經20年依舊沒變，甚至在充斥數位複製的現今，原創與非原創的分野，複製（copy）、複製品（replica）、模寫再製造（reproduction）的界線也逐漸模糊。

圖1

案例不勝枚舉，以書籍爲例，英國維多利亞朝時代有威廉・莫里斯（William Morris）的凱爾姆斯科特出版社（Kelmscott Press）出版搖籃本（Incunabula）引起大眾的關注。1984年於倫敦出版的《貧窮人聖經》是愛書人喜歡的搖籃本模造仿製品（圖2），這是利用搖籃本中使用的古版木，就當時的造紙法以古法印刷在浸濕的紙張，甚至連裝訂都仿效古式樣。其間雖有400年的時差，但就「物品」而言，與古物並無迴異之處。

圖2

此外有種精妙的製作技法，是將一張描繪過的日本紙上下撕開分爲表層與下層的製法，由此法製作出的這兩張水墨畫又該如何定位？上層表層作品若可以稱爲是原作，而下層的「物品」是否也可認定爲原作？

由職人將古典油彩畫製爲版畫的「印製物」（print），該屬於繪畫複製？或是原作？而此作品該歸屬於誰？是原作者？還是版畫家（圖3）？原作若是位大師，則其名號尚可直接適用，但有些無法歸類與此，因此終究未有明確的判斷標準。

圖3

由原版印刷的內容，與磨損後原版所印刷的內容，此二者有何不同？這是易磨損的銅版原版印刷的“印製物”常見的問題。在版數（edition）受到管理、作品適用作者簽名之前，到底也無法得知畫家參與到何種程度。那麼，「印製品」（print）的眞實性爲何？當畫家將自己的作品製作成版畫時，其「印製品」（print）應屬原作還是複製品？在國家管控下製造的僞造品郵票根本就是「贋品」，但那仍是可視爲一張郵票四處流通。因此，要如何判斷原作並不容易，尤其在“印製”的情況下要界定原作更爲困難。

更何況現代數位圖像處理技術日新月異，就理論而言，完全「相同」的複製圖像（clone image）可以無限複製產出。複製文化隨著照片問世且蓬勃發展，被數位技術作爲近代遺產埋葬於過去，並逐漸開創複製技術的可能性與新的面像。

關於眞僞問題，原創和抄襲的二分法（dichotomy）只不過是一種理念，以實際狀況而言，大多事物和現象都處於兩者之間，也正是所謂的「縫隙」（夾縫）。透過上述幾個例子便能清楚了解，無論「印刷」（print）或是美術品、印刷物，總之已概括了各種影印概念的「印製物、印刷品」（print work），不單就造型問題，並與原創和抄襲之間產生的複製性、轉寫性及眞實性等問題有著密切的關係。在這錯綜複雜的樣貌當中，可窺見這「印製品」的魅力、功能與課題。在本次演講中，不將「印製品」（print）限定爲版畫藝術，而是以印刷品、圖像等，以廣義的意涵訴說「印刷的物品」（print work）並重新研討上述諸問題。

其實「印製作品」（print work）從人類誕生前就存在。我們從世界各地的地層中發現「足跡」（foot print）也證實了生物的存在。基於某種意圖而留存下來的巫術與祭典的「印製物」（print）中，以近幾年發現於西班牙洞穴中的壁畫較有趣，據說那是尼安德塔人在六萬五千年前留存下來的「印製品」（print）。洞穴牆壁上殘留的指痕以現今語言稱爲「單刷版畫」（monotype）亦即「印製品」（print）的一種。

1960年代「新寫實主義」（Nouveau Réalisme）的先驅伊芙克萊因（Yves Klein,1928-1962）在「人體測量」（Anthropométrie）名目下以女性身體製作「印製物」（print），雖在環境、素材、脈絡上其做法都異於先史人類，但仍隸屬「單刷版畫」（monotype）的範疇。2004年「宣傳活動（propaganda）—新聞紙新聞誌新聞史」展覽之際，我在總長10公里重1公噸的報章用紙兩端印上往昔新聞內容，作爲此展覽的主題作品（圖4），這雖屬網版印刷（silkscreen）但絕對是「單刷版畫」（monotype）。「印製作品」（printwork）未必要以多數生產爲前提，「印製作品」（printwork）不會被支撐體所選擇，這都是必須預先確認的內容。

圖4

回顧美術歷史從「印製品」（print）形成至今，在大量製作時一直被認爲是複製媒材的珍寶。至於何謂原創（original），其答案卻是模糊不清的，以木版畫的版木爲例，到底原版才是「print印製品」或還是印刷出來的物品才稱爲「印製品」（print）。若答案是後者，則會存在許多原創（original）「印製品」（print），並使原創（original）的概念開始動搖。慣稱爲複製品（multiple）現在多數存在的原創（original）作品，與提高美術存在價值的「天下一品」概念形成對立，這也是爲什麼「印製品」通常須花長時間方能獲得認可成爲美術品的原因。

製作於15世紀的《聖人殉教傳》（hagiography）木版畫，如普遍的「樣板」在各種脈絡之中被反覆使用，有時顏料手工著色也會受到青睞（圖5），但該時代的手工著色抑或是後世再手工著色，其在市場上的評價會有所不同。這意味著「印製品」（print）也受到繪畫般的待遇。

圖5

「印製品」（print）雖可複數生產但印刷版數受限，尤其是普及於16世紀的銅版畫約印製50件就會磨損原版，反而是傳統的木板畫較適合用於大量生產（mass pruduction）（圖6）。銅版畫分爲銅板上利用銳利刃具直接雕刻的鐫版術（Engraving），以及腐蝕刻線部位的蝕刻術（Etching）。而16世紀至18世紀間陸續開發了各種技法，致使各式各樣作品與範例得以流傳至後代（圖7）。

圖6

圖7

銅版畫擅長精細描繪導致木版畫退居於次，但要取代油彩畫且超越多數生產的複製技術產物位階，尚須很長的時間。大多數版畫是由原版雕版師、印版師等第三人的合作配合下，方能製作出畫家的作品，是一種協同作業的成果。畫家繪製原畫，雕版師將其描繪複製（起筆框線）至銅版或石版，印版師從原版印刷（刷版）。通常繪製原畫的畫家被定義爲「印製品」（print）的作者，但在這一連串的製作過程中該如何認定「作家性」的定義（作家之所以是作家）實非容易之事。

但其中也有例外，如法國的卡洛（Jacques Callot, 1592-1635）、荷蘭的林布蘭特（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669）（圖8）、西班牙的哥雅（Francisco José de Goya y Luciente, 1746-1828），因爲這3位畫家都是親手作業雕刻原版。除了這些例外的案例以外，支撐「印製品」（print）興盛的職業版畫家大多是以銅版作爲媒材生產繪畫複製的專業技術者。1832年葛飾北齋（1760-1849）的『凱風快晴』（通稱「赤富士」）就是很好的案例，的確決定構圖的或許是葛飾北齋，但本畫存在著多種色彩的變化（variation），令人忍不住要認爲製作的「關鍵」在於印版師，而此二者的關係也猶如音樂中作曲家與演奏家的關係。

圖8

在畫家也是眞正的版畫家哥雅的時代之後，西洋的銅版畫面臨技術衰退、技法多樣化、職能（畫家與版畫工）分工等狀況。現代產業社會的興盛也是原因之一，但相較於此光學與化學等支援用記錄方法，、如照片的發明對「印製作品」（print work）的存在產生極大影響。

始於15世紀在西方世界長期作爲複製媒材具特權地位持續君臨天下的「印製品」（print），隨著照片的興起其複製技術、記錄媒材的地位漸受威脅，唯有在藝術創作方覓得活路。18世紀末波希米亞人塞納菲爾德（Johann Alois Senefelder, 1771-1834）所研究的石版畫，在19世紀後半成爲牽引「複製技術時代」的原動力。相較於金屬版，石版相對的量產性高，在多色印刷問世後一些名著或無名畫像受到推廣並滲透到都市社會。拉斐爾（Raffaello Sanzio, 1483-1520）名作『椅上聖母子』（Madonna della Seggiola, 1953-1954）的銅版複製畫以蛋清印相法（蛋清照片albumen print）「印製品」（print）製作於1850年代末期，此作法出現後，照片技

術就成爲名畫複製的道具，且被複製的並非名畫本身，而是名畫的複製版畫（圖9）。在此「複製的複製的複製的……」這種複製（copy）套盒式模式已經存在，換言之原創（original）與複製（copy）的二分法儼然已經失效。

圖9

複製技術「照片等於print」的優勢是可恣意將拍照對象捕捉於方框內，且可自行放大縮小。在畫面上擷取大型壁畫的局部，可捕捉到俯瞰全圖時無法解晰的細部之美，更可超越物品大小的極限、空間、時間的障壁阻隔，這都是透過照片複製的特色。的確記錄裝置用的照相機其精密度令人訝異，但並非沒有極限。雖可拍攝大型繪畫或是縮小到郵票般大小，但無法複製大畫面與無法複製色彩等難題，在初期的「照片等於print」業已存在。

照片、石版畫、鋼版畫等複製方法的多樣化與高度精準化，使藝術家更可展現其個性。19世紀末期出現將「print印製品」視爲自律性藝術媒材的美術家。「印製品」（print）不論是直刻版畫（Drypoint print）或是蝕刻版畫，雖都是超越性的存在，但並非複製品，而是獨創其自律的世界。就結果而言，製作者的原創性（originality）重新受到審視。

「印製品」（print）的眞實性被廣爲討論之外，也挑戰「藝術品的價值在於天下一品」這種社會通念。要將作品普及到眾所可及之處時「print印製品」是個極佳手法，皮耶Pierre等於奧古斯特．雷諾瓦（Auguste Renoir, 1841-1919）以自己的油彩畫爲主題，讓石版畫、蝕刻版畫、直刻版畫等再度興盛與製作（圖10）。而且大師製作的原版是在歿後交出，供他人（以初印版）重印。不單如此，畫家本身似乎也應畫商要求複製自己的作品。此狀況下「印製品」（print）的眞實性到底爲何已實難界定。

圖10

此類問題在「印製品」（print）問世沒多久時就已存在，非以複製媒材而是以藝術作品「印製品」（print）的創作爲目標的杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）便是如此。畫家代表作的線刻銅版畫《憂鬱》（Melencolia I）中就存在著優質的複製（圖11）。原創（original）原畫不論是油彩畫或是銅版畫，若「印製品」（print）被視爲複製媒材，則

圖11

大師杜勒的銅版畫存在著複製品就不值得驚訝了。但雖是複製品若畫質很高，則被當作贋品流通的可能性更高。因此，複製品的製作者會在自己作品某處留下自我的痕跡。

「印製品」（print）也是一種自律性的藝術作品。抱持此意識的藝術家爲使自己歿後「print印製品」的原版不遭到亂用而自行毀損原版（圖12）以擔保藝術作品的眞實性，此慣例始於19世紀後半。

圖12

從上述雷諾瓦的事例中可窺知「印製品」（print）這種表現媒材特殊的樣貌，亦即大多數「印製品」（print）是左右相反的圖像。以李奧納多・達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的肖像畫爲例，李奧納多・達文西的著作《繪畫論》（Trattato della pittura）法語版在1651年於巴黎發行初版（圖13），其中刊載許多尼古拉・普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）的插畫大作，因收載著名的〈蒙娜麗莎〉最初複製銅版畫而聲名大噪的書籍。

圖13

扉頁圖中刊載著大師的側臉，那時代知道達文西相貌的人早已不多了。在100年前左右，當時還有人知道大師的相貌，而大師的肖像是由喬爾喬・瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）在1568年於佛羅倫斯出版的《藝苑名人傳》（Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects）第2版收載的木版插畫轉寫而來的（圖14）。其著者瓦薩里的肖像也是在200年後於1762年出版的《雜談》（Ragionamenti）第2版中被轉寫，有趣的是這18世紀的瓦薩里肖像的裝飾畫框是借用『繪畫論』中的李奧納多達文西像。

圖14

達文西肖像每轉寫一次就換一個方向，日本最古老的美術雜誌《臥遊席珍》中出現的達文西肖像，若溯其根源，便是佛羅倫斯的瓦薩里版本（圖15）。19世初期在上海印製發行的醫學書《全體新論》中出現的《格鬥二男子》是源自巴黎發行的達文西著作。16世紀於巴塞爾出版的維薩留斯（Andreas Vesalius, 1514-1564）的『解剖學七書』圖像，也是透過英國的解剖學書於明治初期傳到日本。正如「傳話遊戲」般，圖像也在反覆轉寫中逐漸變形。而左右相反也正是「印製品」（print）本質的特性。

圖15

「美國普普藝術」（American Pop）的先驅之一賈斯培・瓊斯（Jasper Johns, 1930- ）在後期作品中嚐試繪畫筆觸，首先以油彩描繪，接下來將其多色石版化，並透過此流程展開在繪畫表現上的印象（image）論，此類作品雖不在意作品是否左右反置，但是若代表作「國旗」（Flag,1954-55）出現此現象不知會有何結果。畫家運用智慧將左右相反的國旗「印製品」（print），從橫向改成縱向。如此一來就可以保持星星與條紋（the Stars and Stripes）的基本結構。

在「印製品」（print）中左右相反的問題也觸及漢字文化的本質。國家指定重要文化財《日本書紀》有手寫本、整版本與二者混合版，村上善男（1933-2006）就將古文書類或是廢物（Junk）運用在作品製作，這位美術家在市場收購用過的舊日本紙（和紙）貼在面板背面製成大幅作品。浸泡壓克力溶劑（Acrylic Medium）後和紙會呈現半透明狀，因此從表面可以看到貼在背面呈相反字型的文字，但因和紙重複多層黏貼，所以字型會呈現若有似無隱約可見的狀態（圖16）。村上更進一步演化此流程，以石版畫與絹印製作這些作品群。如此一來文字是否於位置正確，或呈現反置狀態，是否讀得出字型等這些問題之間永遠呈現搖擺不定的答案。

圖16

不僅是狹義的「印製品」（print），若以廣義的「印製作品」（print work）來看，在藝術文化傳播交流的功能著實令人瞠目結舌。爆發第一次世界大戰前夕，於歐洲主要都市醞釀的前衛藝術運動，在大戰結束的同時，活動開始白熱化。透過當時的日本前衛藝術文獻便可了解，興起於歐洲的前衛運動風潮的運動、思想、造形是藉由印刷品的傳播，於1920年代初期傳到東方的日本（圖17）。

圖17

在日本以「義大利未來派」盛傳者自居的詩人神原泰（1899-1997）著作封面綴飾著未來派領袖菲利波・托馬索・馬里內蒂（Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944）的肖像，這是蘇俄未來派運動的先驅尼可萊・庫魯賓（Nikolai Lvanovich Kulbin, 1868-1917）所描繪的。其肖像是以石版畫印刷刊載於蘇俄未來派雜誌《青年同盟》（圖18）中，

圖18

一面是轉載捷克的前衛雜誌，另一面則成爲神原泰著作的書本封面。第一次大戰後德國透過美術文藝雜誌帶來了不只是表現主義的造形與主題，還使用油氈版的「印製品」（print）也就是「橡膠版畫」（Linocut）（圖19）。尾形龜之助（1900-1942）自費出版詩集《彩色玻璃之街》的封面也轉用在萊比錫發行《新興藝術年報》收載的坎本唐克（Heinrich Campendonk,1889-1957）「橡膠版畫」原尺寸大小。

圖19

在柏林經營畫廊的音樂家赫沃斯・瓦爾登（Herwarth Walden, 1878-1941）從第一次世界大戰以前發行長達22年的週刊・雙週刊個人誌Der Sturm中收錄包含木版畫、橡膠版畫、石版畫等許多版畫。機械複製的版畫雖少但有原創（original）版畫甚至有手工著色的版畫。不單是柏林的瓦爾登，第一次世界大戰後歐洲誕生許多前衛雜誌如：札格瑞布（Zagreb）的柳博米爾（Ljubomir Micić, 1895-1971）的《澤尼特》（Zenit）、萊登（Leiden）的約瑟夫皮特斯（Jozef Peeters, 1895-1960）的《概述》（Het Overzicht）、義大利未來派的《未來派》（Futurismo）、布拉格學生連盟的《棘》（Thurn）等，透過與這些定期刊物的交流，宛如現今的「網際網路」，儼然形成一個國際網絡。

圖20

日本大正末期的文藝書籍中可窺見這些佐證（圖20）。關東大震災後帶給新興詩壇衝擊的萩原恭次郎（1899-1938）詩集《死刑宣告》，其再版外裝是1926年代罕見的結構主義風，而該設計者岡田龍夫（1904-？）似乎是看了捷克青年前衛團體「Devetsil」年報獲得靈感。其共通點不單在於黑色圓盤，表裏一致的特殊製書結構也相同。與岡田一同率領前衛團體「Mavo」的村山知義（1901-1977）於1924年的第1本著作《現在的藝術與未來的藝術》封面結構（圖21）是源自提倡「絕對主義」（Suprematism）的俄羅斯人前衛藝術家卡濟米爾馬列維奇Kazimir Malevich（1879-1935）的小冊子，羅馬尼亞的前衛雜誌《統合》（Integral）也屬同一根源。附帶說明一下，村山的第1本著作是將波希米亞的前衛出版物標題改成日文。左右邊的版權頁都顯示爲初版，但是由橡膠版的印影可看出應該左側才是初版。

圖21

岡田與村山參加的「Mavo」是透過出版品連結海外的少數前衛團體，該雜誌總卷數發行7期，其中充滿了前衛雜誌獨有的創意巧思，如拼貼畫、橡膠版畫、繪畫（drawing）、報紙等古廢紙的循環再利用、現成的（ready made）的橡膠印章製成的印刷字體等，前衛團體所處的經濟貧困環境，反而引發出作品的獨創性。

正如「Mavo」的案例，對於無產階級而言「印製品」（print）是足以對抗槍砲的紙本武器。1920年匈牙利革命政權運用石版印製大型海報在街上大肆張貼呼籲全體動員（圖22）。長4公尺寬2公尺的巨幅當然需要多張紙相繼貼合，而當時可將多色印刷大量生產的也只有石版。自1920年代到1930年代前半，能集結各國無產階級的勞動運動別無他法，就是仰賴石版畫、木版畫、橡膠版畫、孔版畫（Stencil）等，而其中每個製法都是廉價的「print work印製作品」。

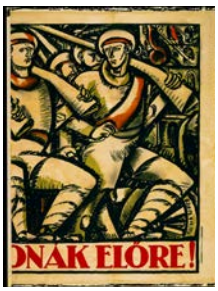


圖22

圖23

最後再次重新思考「印製品」（print）的原創性（originality）問題。比較1925年發行的《死刑宣告》初版與1年後發行的再版。這本詩集之所以被視爲日本近代文藝金字塔，是因爲語彙與造形間微妙的關聯。秀麗的文字設計（typography）與略黑的造形要素是木版與橡膠版，再施以活版印刷流程中被稱爲「標點符號」（punctuation mark）的組件所構成。恭次郎詩集的眞正價值符合「語彙與造形的關聯」，其初版（圖23）回響很好而再版（圖24）就顯得稍微遜色。但是此二者都是詩人在世時出版的，與後代作品還是有不同之處。

圖24

就「印製品」（print）而言，初版與再版就有所不同。若說首刷（圖25）勝於再版（圖26）則再版後是否就幾乎喪

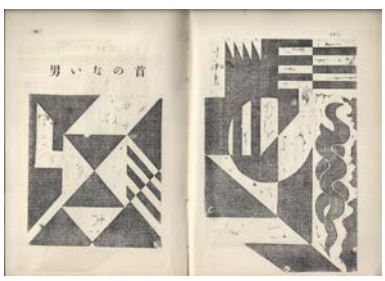


圖25

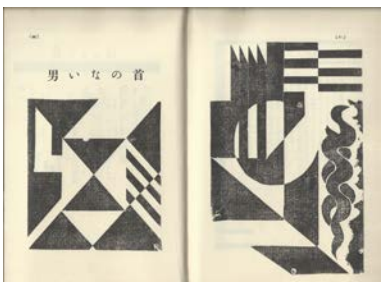


圖26

失價值？但眞的可以如此簡單斷言嗎?若以美術品觀點來看版畫則其答案呼之欲出。因爲「印製品」（print）是畫像，但除此之外也包含了紙張等支撐體的概念，製於何種歷史社會的脈絡下，是決定其價值的變數。

美術品與印刷物等作爲「被印製的物品」的「印製作品」（print work）肩負著文化、思想、哲學、美學的功能。「翻譯」搭起不同語言間的橋樑，而「印製品」（print）則在其作業過程中刻劃了參與者的辛勞。義大利未來派賦予造形詩或視覺詩「自由語」（Words in Freedom）的稱號，創造出「語言」與「形式」的共生。這些以石版或活版印製的「詩」也具有作爲「印製作品」（print work）的「原創性」（originality）。

而「自由語」也傳到日本。無論是標榜「日本未來派」的平戶廉吉（1894-1922）的「自由語」（圖27）或是自稱義大利未來派盛傳者神原泰的「翻譯作品」，每當出版雜誌、單行本、叢書、全集時，每個出版品的文字設計（typography）都略有不同。這是編織意涵的「語彙」亦或是文字設計中規定的「形式」在此也難以斷言。

圖27

這是友人的詩，我將其製成活版印刷的詩集頁面。其中有今日演講中出現的許多混用技法，包含了活版印刷、木版印刷、隔行印刷、鉛塊活字、橡膠版、數位印刷、古廢紙循環再利用等技法（圖28）。最後的技法雖尚未實現，但將是今後出版時會考量的裝幀設計技法。印刷、畫像處理開始數位化，單一無變化的均樣式大量生產已屬常態，從「被印製的物品」中排除雜訊已是當代印製物的現況。而透過今日所提的作法與作爲，期望人們能重新拾回眞正的「印製作品」（print work）。

圖28

中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會
第一場

時　　間：2018年7月1日（星期日）
地　　點：國立臺灣美術館演講廳
主 持 人：梅丁衍（國立臺灣藝術大學美術系教授）
藝 術 家：蒂娜・沃爾法特（Tina Wohlfarth）
　　羅平和
　　羅斯福・班傑明・德羅薩里奧（Roosevelt Benjamin D'Rozario）
　　奧蘭朵・馬丁尼茲・維斯加（Orlando Martinez Vesga）
　　帕威・塔扎（Paweł Tajer）

主持人／梅丁衍：

中華民國國際版畫雙年展至今已經辦理18屆，是全世界少數還在持續運作的版畫雙年展，奠基於這樣的歷史，我提出三個命題，作爲今天討論的主軸。第一，版畫與當代藝術之間的問題，版畫是一種專業性與技術性的藝術表現，而當代藝術著重觀念、理論，二者之間的斷裂應該如何銜接，是過去較少討論的問題。

第二，關於版畫的定義。此延續自第一個問題，臺灣的版畫教育以傳統凹凸平孔技法爲主，後來因爲科技、電腦等新科技的出現，使得版畫的表現形式越來越多元，版畫與非版畫之間的界線應當如何劃分，這在臺灣的版畫界具爭議性。所以我希望各位得獎者在談論得獎心得時，可以提及各國的版畫跟當代藝術之間是否有這樣的掙扎。

第三，關於國際交流。「何謂國際」在當代美學理論是重要關鍵，身處亞洲的臺灣、中華人民共和國或日本，早期「國際」的概念是源自西方，因爲西方對於版畫的啓蒙較早，透過版畫教育將這些觀念逐漸傳至亞洲，亞洲經過自我消化後逐漸發展出自己的語言，中華民國國際版畫雙年展經過36年，須探討其意義與未來性。

接著請得獎者發表創作心得，首先金牌獎得主是德國的蒂娜・沃爾法特（Tina Wohlfarth），第2位銀牌獎得主是中華民國的羅平和，第3位銅牌獎是孟加拉的羅斯福・班傑明・德羅薩里奧

（Roosevelt Benjamin D'Rozario），第4位評審特別獎是哥倫比亞的奧蘭朵・馬丁尼茲・維斯加（Orlando Martinez Vesga）以及波蘭的帕威・塔扎（Paweł Tajer），另1位佳作得獎者是中華民國的黃郁雯。接下來時間讓給各位得獎者陸續上台表達，謝謝大家。

藝術家／蒂娜・沃爾法特（Tina Wohlfarth）：

各位午安，我是來自德國勒斯登的蒂娜・沃爾法特，非常高興能夠受邀參加今天的講座，我就讀德勒斯登美術學院並從事版畫創作。對於今天所要解釋的作品，我並沒有特別依照年代先後次序安排，這樣比較容易解釋我在版畫創作上所採用的兩種不同的技法。我20年前開始做蝕刻，這是我創作的基石，這個技法來自一個實驗性質濃厚的工作室，迄今仍然影響我的創作手法。

〈奧菲莉亞IV/2〉（Ophelia IV/2），這是這次參賽的作品，以美柔汀技法結合紙雕於銅版蝕刻紙張，我最喜歡這個作品的地方是，觀者首先會被織品的美學特質所吸引，之後才看到其中的細節，作品的深層含意也逐漸明朗，一開始先看到裙子和馬甲，靠近看發現其中有許多人性的層面，譬如痛苦的、哭泣的表情、陰暗的小丑和死亡的意象。不只有美學層面，也包含再次觀看背後令人不安的片段，以及我們如何探詢背後的意涵。作品中帶點透明的感覺，感覺皮膚很薄透，像X光片一樣。在進一步介紹美柔汀作品之前，我想先呈現其他兼具具象與非具象造型的版畫。

Corona II這件作品和〈奧菲莉亞 IV/2〉截然不同，此是將兩個不同的造型並置，一方面發揮我的想法，一方面也讓我釐清思緒，抽離美柔汀的專注創作；這種印刷方式的特別之處在於我幾乎是在印刷機上完成實際的創作，但同時我也在思考是否要加入手繪或塗蠟。

在2012年時，我有機會到美國克利夫蘭參加藝術家交換計畫，在克利夫蘭的幾週時間，首次創作美柔汀版畫，並深受這個技法吸引，它使我具象的創作風格創造許多新的可能性。上述作品較爲具象，但我的美柔汀版畫卻非常具概念性。因爲模特兒通常無法久坐等我完成作品，所以我都用拍照的方式，由照片中的影像決定版畫的構圖與最後的成果。*Kleines Kopfzeitalter*這個標題意指年齡，這個標題是雙關語，意指年齡，作品呈現的是頭像的年紀。這是一系列明信片大小的版畫，運用各種不同的版畫技巧、手繪與添加蠟等技法。我把美柔汀技法的每一個階段均視爲一種有紀律的工作型態：先完成概念性的建構，接下來的銅版製作和繪圖就會很清楚。

此外，我必須結合自由繪圖造型或墨水畫的形式，創作才不會被卡住，或一直質疑版畫的形式與意涵。關於*BAS II*這件作品，我是具象派的藝術家，特定或無名的人、臉、手、肖像，都是我作品關注的中心，我捕捉現代與日常的情景，有時甚至包含疏離或令人痛苦的畫面。我不想在我的作品當中加入背景故事，而是透過獨立的頭像或人像本身去陳述自身的故事，一切都由主角自身出發，不透過背景繪圖來襯托。

在*ROB I*，我嘗試在紙上壓花和剪紙，藉此創造新的美學和空間感，在沒有顏色的情況下透過光影創造顏色，並將作品靠牆放置在框架內，創造新的圖像畫面。*PLAYGROUND*中，我將印版切割成不同的造型，並掛在牆上，用距離呈現物品的感覺，同樣用投射的陰影創造第二意象。

最後談《奧菲莉亞》系列。奧菲莉亞是莎士比亞筆下的人物，這個角色一直很吸引我，但我一直找不到以她爲主題的呈現方式，我並不想用文學插圖的方式。至2015年我才終於開始創作〈奧菲莉亞〉系列，嘗試用當代的表達方式呈現這個雋永的角色，這個女性角色可以由任何人扮演，因爲這樣的主題在任何時代都適用，不管時代和社會怎麼變，人性永遠都不會變，所以我將主角放在非特定的時空內，只用水暗示他所處的情境。〈奧菲莉亞 I〉（*Ophelia I*）和〈奧菲莉亞 III〉（*Ophelia III*）有許多各別的印版，後續作品在技術上都比較簡約；我自己很喜歡〈奧菲莉亞 II〉（*Ophelia II*），畫中主角幾乎整個沉浸在水裡，水面上的動態幾乎占滿整個畫面。〈奧菲莉亞IV〉聚焦所有先前作品的特色，看不出主角位於何處，卻充滿內在的動機與深度，達到一種最簡約的呈現。謝謝。

藝術家／羅平和：

大家好，我想從三個面向跟大家分享，第一是創作的對象爲何，第二是創作動機，第三個是如何創作。首先說明我創作的對象，我的參賽作品〈達悟的夢魘－9〉，主題是蘭嶼（紅頭嶼），蘭嶼位於我的家鄉臺東外海東南方，距離富岡漁港有90公里（航程2.5小時），島上居民大約是5000人，居民組成是臺灣原住民當中人口最少的達悟族，平日以捕魚和簡單的農牧爲主。

1975年行政院核定在蘭嶼龍頭岩附近興建核廢料儲存場，1978年開始動工，1982年完工並啓用，到1996年儲存接近全滿，共接收將近10萬桶核廢料，這和當初政府以魚罐頭工廠爲名進行興建有天壤之別。之後，達悟族人漸漸覺醒並開始抗議，從1988年第一場反核運動「反核廢

驅逐惡靈」拉開序幕，至今已經有30個年頭，臺電答應在2002年將核廢料全數遷出蘭嶼，但至今核廢料仍然存放在蘭嶼並未遷出。

第二是創作動機，透過這件作品的呈現，我希望以個人棉薄之力，呼籲政府盡快執行遷出核廢料的承諾，還給達悟族人身心靈純淨的生活環境，也遠離環境汙染的噩夢；同時希望社會大眾以同理心關懷這塊島上的少數族群，與其一起面對環境污染的嚴重性。作爲一位藝術工作者，我每年都到蘭嶼去寫生畫畫，蘭嶼就像它的名字一樣，是個美麗的香格里拉，但是我也感受到達悟族人面對核廢料的壓力和生活恐懼。

最後跟大家分享我是如何創作的，我採用凸、凹、平、孔版4個基礎技法製作較爲單純的木口木版畫，製作過程不用化學藥劑，亦無需版畫機，簡單的工具和一張桌子就可以操作，它的線條表現可以像髮絲一樣細膩精緻。這張作品我選用高山肖楠木和高山楓木爲版材，用12塊作品併貼集合，畫面反覆重組成較大的面積，將木口木版畫在先天版材的限制，給予延伸和擴大，嘗試併貼成大型木口版畫作品。木口木版畫在版材需要較大的木口面積，此難度非常高，以黃楊木爲例，手掌大的面積約需100年，所以在版材上得斟酌取捨。

在畫面中，以達悟族特有的傳統工藝「拼板舟」拉開序幕，表現它已經沉入海底無法捕魚，周邊海底的生物漸漸走向滅亡；船身的上方，畫著一位長老，長老頭戴傳統驅除惡靈用的藤帽，表情帶著驚恐，被核廢污染的陰霾層層包圍，噩夢連連。作品的上方，左右各有對稱蹲姿的長者，沉思蘭嶼該往何處去；中間的部份，採用重複方式形成二方連續或四方連續，產生如萬花筒般的圖像效果，並以16世紀德國藝術家杜勒的耶穌受難圖像中奉獻犧牲的畫面，來撫慰達悟族人生活環境受創的心靈；下方一排特別採用盲胞點字的方式，來凸顯當時政府決策的盲目現象，並以紅色表達警示的意涵，紅色點字的意思爲作品的名稱：「達悟的夢魘－9」。以上就是我對作品的詮釋和說明，謝謝大家。

藝術家／羅斯福．班傑明．德羅薩里奧（Roosevelt Benjamin D'Rozario）：

大家午安，很榮幸參與國際版畫雙年展，來此跟其他國家的版畫家見面交流。我來自孟加拉的達卡，在達卡大學的美術系學習版畫製作，美術系於1948年成立，培育非常多的藝術家。

照片中的池塘，是我在校園裡面最喜歡的地方，我常與朋友在此聊天，觀察池塘的水面與魚，這地方激發我許多的想法與創意，自然世界中的許多事物能爲我帶來啓發。我每天都會作畫，這是很重要的基礎。我之前的作品都是以風景爲主，使用複合媒材的方式來製作，後來我的主題轉向具象，表現人物的心理與社會的情況，像是一種身體進出的感覺；我創造出一種邊緣的效果，看起來像沒有畫完，讓影像看起來像是會從表面浮現出來，這是來自自然的感受，也是我每天在日常生活中的感受。

這一系列作品的名字爲〈良心〉（*Conscience*），使用木刻的凹版和凸版印製，表現我心理上一種受限的狀態，關於好或壞、對或錯這兩方面的感受。我的目的是希望能激發大家對於內心的感受與想法。我使用的方法是以畫作作爲基礎，以此爲底層，使用較爲明亮的原色系進行層疊，透過顏色的調節，產生一層薄薄的、軟而透明的質地效果，達到如同發光一般，以增加景深。另外，我在閒暇之餘會做一些素描，以下是我的素描的作品，謝謝各位。

藝術家／奧蘭朵．馬丁尼茲．維斯加（Orlando Martinez Vesga）：

各位午安，我的參展作品，源自於對一個地點會發生的事情所產生的好奇心而來。在游泳池周邊各式各樣不同的行爲引起我的注意，因爲在泳池邊有人在玩遊戲，有人在聊天、說笑或者聚會，甚至有人感覺情緒很緊張。在公共的游泳池，會有很多不同的人群共用這個空間，可能是家人、朋友或一些獨來獨往的人，大家可能各自看著對方，或單純放鬆心情，其中我最有興趣的是那些獨來獨往的人，他們某些可能被認爲是私事的行爲，我認爲也可能是一種能被廣爲接受的公眾事件。

我的創作，有時需要多年時間才有辦法將一個想法完整呈現，這幅版畫的故事可以從2012年說起，當時我被朋友的家庭相簿中的一張照片迷住，照片地點在哥倫比亞考卡省的皮恩達莫小鎮，照片裡面出現好多人，有的人在游泳，有的人在旁邊走動；有些人看起來像是一家人，因爲他們有互動，有些人只是隨意看著別人，或者看著遠方。拍攝者的位置，跟泳池似乎有一點距離，而且泳池邊的人好像並不知道他們被拍攝了這張照片。照片背景不是非常的明確，看起來像是一個小山丘被刻意的切割成背景來取景，所以第一眼看到時讓我覺得很像是一個舞台的照片，或許是照片年代久遠的關係，畫質較不好，看起來有點像是假的。每一個人位置都好像是被安排好，如同處在一個設定的場景中，每個人都有扮演的角色。

更特別的是，那年我正巧在柏林的畫廊裡看到一幅老盧卡斯．克拉納赫（Lucas Cranach the Elder）的作品〈青春之泉〉（*The Fountain of Youth*），從那時刻起，我就很確定想要以這個泳池作爲前景，創作出一個正面構圖的作品，因爲這個地點非常適合將很多個懸而未決的情境層層堆疊起來並結合在作品裡。在老盧卡斯．克拉納赫的作品當中有一些動態的活動，例如畫面左邊年長者由拖車載到青春之泉的旁邊，再進到泉中，接著從右邊出去，到畫面右邊的人都已經返老還童，變的很年輕，最後他們走到帳篷當中，但是有一些人已經等不及與其他人有親密互動。

我的泳池並沒有這種線性的故事，出現的人物跟動作之間各有不同的關係，畫面是由一堆在惡性循環下可能會同時發生的情境來發展，每一個個體或者團體都有自己的空間，當中沒有特定發生的事情，某些人的尺寸看起來好像比較大，比較明顯，但相對來說，他們能夠做的動作其實很受限。畫裡面有某些規則，但這些規則並沒有特殊意涵，比如有的人有性別，且都是男性，關於這一點是因我感興趣的是中立性，讓圖中只出現一個性別，呈現缺少另一種性別的張力表現。

圖中的人物沒有按照某個方向行進，也沒有遮掩或躲藏，人們在池中魯莽冒失的亂跳水，打破水面的平靜，觀眾在看到這張圖的時候可能會有一個感覺，他正在目睹了一個很特殊的時刻：整個空間秩序被完全攪亂之前的片刻。這個凍結的瞬間，我們可以看到有些時間性的動作，比如有人在走路，有一些人在解小便，有些人在吐口水，有些人在玩著跟一些平衡感有關係的遊戲。

我的版畫創作會用疊加圖層畫的方式，比如從一個空間合成的概念開始發展，因爲我會思考其中參與的人可能會發生的事，我將我喜歡的創作元素當成是拼圖一樣，這些拼圖的組合是有腳本的，以這件作品而言，作品有一重要參考依據：伊力．卡山（Elia Kazan）的電影《登龍一夢》（A face in the crowd，1957），這個故事講述一個流浪漢，因爲突然變得很有名，導致許多不堪負荷的失控狀況，在我看來這是在隱喻荒謬、無法理解的事情，超出理論跟邏輯的一個情境；此外，在電影當中這個主角藉著高漲的名聲在廣播節目中舉辦挑戰，號召所有聽眾到附近一個私人泳池洗澡，這個狀況讓電影中的地主全部都嚇到不知所措，只能眼見一大群不知名人士入侵家中跳到泳池中泡水；這也跟我這件作品有一些關聯。

在版畫創作的過程中，我找到作爲藝術家的樂趣，因爲我可以將有興趣的主題融進我的畫面空間，比如我喜歡把將我曾經生活過的哥倫比亞的城鎮風景融入作品，這幅作品的背景就是考卡省托托羅城附近的山景，它鄰近我前面提到的那張照片背景的山丘。背景的辨識度對我而言相當重要，我喜歡把風景作爲線索，利用這個線索將作品跟地點相扣合，讓觀眾立刻就辨認出它的區域；就跟畫面中人物、水痕、地板的執行創作方式一樣，我在加入背景的時候經過了許多的研究，才將這個部份融入到這個作品中。

第二項是人體繪圖訓練，很多年前我就認定需要持續畫人體動作，以作爲繪畫技巧的練習，這項練習有助於我的創作發展。能夠探索人體可以擺出的姿勢，分析人體的構造跟極限，成爲我工作上持續創新的動力，也讓我能夠準確進行觀察，能夠仔細的看過再下筆去畫。

第三項是我習慣在作品當中營造某種程度的無政府狀態，我偏好把生活的常態跟荒謬的狀態同時放進作品，讓觀眾看到時會回想到他曾經經歷過的某些事，但同時又可以發現某些預料之外的情境，這些情境像是我們在預期未來可能會發生的一些奇妙事情。

關於版畫的價值，存有許多不同的意義，當中我最關注的是精準度，我會藉著持續的作畫，將作品從原始的想法漸漸做出更貼近它精準的樣貌。以這個作品而言，我做了許多畫面組成片段的研究。另外有兩個泳池的版本，第一個版本是我起初想法的速寫，並試圖建構雙重空間，在雙重空間中同時存在理性，以及某種惡作劇的狀態。第二個版本出現了人物，它的構圖已經更爲精確、具體，已經可以預想人物可能會出現在哪些場景中；在這個版本背景簡化，也沒有看到劇場式的場景，前景維持渾沌狀態。

這次雙年展的作品〈「秘密勞動」系列之一（第三階段）〉（*From the Series 'Secret Labors' (Stage III)*）是第三個版本，它回歸到我最初的風景場景，除了游泳池之外，也可以看到泳池邊緣有一些行爲正在發生，透過背景的配置形成一個關注的焦點，空間中出現一些人物，讓背後的風景添加連續性，並且讓作品的空間呈現出存有讓不同事情發生的可能。

我希望能透過精細的做工，讓版畫木刻的特質呈現於其中，使其具清新流暢的外觀；同時，畫面內涵相當重要，我不希望僅是繪製大自然的表面，而希望能讓人體會畫面中的歷程，當觀眾觀看作品時，圖像會自己浮現在觀眾面前。

藝術家／帕威．塔扎（Paweł Tajer）：

大家午安，很榮幸這一次能夠獲獎，我想利用這個機會跟各位分享我的想法及其他的作品。對我而言，繪畫的過程是將想法實體化，隨著過程發展，我會對紙張進行裁切或折疊以改變其大小，甚至貼上另一張紙將畫面延伸。在此我要與大家分享這次參展作品的發想過程與之後的延續。

投影片上的是我早期作品之一，主要採蝕刻技法，這是我最早開始製作設計相關主題的版畫。我想尋找聖經中的角色與當代人的連結，畫作中的人物是聖經的角色亞伯拉罕，我嘗試透過藝術學院裡模型的方式去尋找他眞實的面貌。下一件*LOT*也是聖經中的故事，我以繪畫跟木刻呈現，繪畫是我最熟悉且感興趣的創作語彙；同時，我會嘗試使用不同的紙張，透過這種不同的方式探索之前不曾見過的東西。

我個人感興趣的一部份是繪畫，這是我個人最熟悉的一種創作語彙，很多時候我也會使用不完美的紙張，我也很喜歡透過這種不同的方式去探索之前不曾見過的東西。

接下來的作品是〈該隱與亞伯〉（*Kain and Abel*），這是比較小張的版畫，作品的故事是關於欲望及兄弟之間的親情。接下來是比較大張的蝕刻作品*Samuel Summoning*，大概是120公分乘以100公分的大小，描述一個令人驚恐的景象，講述先知撒慕爾被召喚的故事，我很喜歡這則故事，因爲這是聖經裡面唯一跟巫術有關的片段，在中間的角色是巫婆，她讓自己進入到恍惚的境界來召喚亡靈。*Ezekiel and dry bones*是我目前最大幅蝕刻的畫作，它是105公分乘以197公分，也是一個非常強而有力的畫面，呈現先知看到死者復活的景象，以西結與乾掉的骨頭爲主題，有點像血肉之軀復活的感覺。

*Daughter of Jephthah*是我的木刻作品，跟我這次參展作品的主題相同，但是有不同的延伸。它共有6個版，我展示4個，作品的故事是〈士師記〉中耶弗向神發誓若他能夠逃過戰敗的命運，就會奉獻第一個來迎接他的人給神，後來他確實獲得勝利，可是第一個來迎接他的是自己的女兒，所以他一方面要慶祝自己的勝利，但是一方面他又感到非常的痛苦，因爲他會失去他自己的親生女兒。

*Susanna and the Elders*這張作品是銅版蝕刻，我想在版畫上增加更多的表達方式，所以我做了這種比較直覺性主題的銅版，我特別感興趣的是皺眉臉孔這的主題。*Judgment of Solomon*系列

的作品，我採用套色印刷術，描繪主題是所羅門的審判，試圖捕捉故事中非常強烈的情緒，所以畫面中的3個人形成三角形，包括假的媽媽、慈愛的媽媽以及有智慧的國王，我故意不將小孩呈現出來，因爲想聚焦於捕捉這3個人的情緒。Abandonment是我即將發表的作品，它是關於失樂園的主題，我想要表達的是風景的強烈表現，所以描繪了一張風景的概念圖像，謝謝各位的聆聽。

藝術家／黃郁雯：

首先謝謝大家的蒞臨，很榮幸跟大家分享我的創作，謝謝國美館致力推廣、支持版畫創作，讓我們可以在版畫這個領域有持續努力的動力，並藉由這個比賽可以與國際上的藝術家交流，與世界創作趨勢接軌。這次我的作品題目是〈腳刑．擴鞋器〉，主要探討自古以來對女性美的標準與女性身體意識的關係。我這次的作品可以分兩個部份來探討，第一是身體意象的認知，每一個人的身體意象被認爲是親身經歷、個性、各種社會文化、力量所衍伸的概念，通常會透過他人或一些文化的典範來產生對自己外表的感覺，塑造自己的身體形象，所以研究發現，性別化會使女性對於身體形象的焦慮增加，且比男性更爲焦慮，會花較多的時間在這樣的議題上。

第二是從時代美的現象去討論，童話故事裡灰姑娘穿上玻璃鞋，很多女孩子就是爲了成爲灰姑娘願意做很多的犧牲。如於產生宋代的纏足，古代的纏足顯現在重男輕女的社會價值中，如何將女兒嫁到好人家是父母最在意的課題，纏足風氣興盛的時候，家家戶戶的母親會在小孩子4、5歲，骨骼還未發育完全的時候，把他的拇指跟其它4個腳趾頭纏繞在一起，用很長的裹腳布把腳包裹定型，加以放一些中藥讓他的骨骼軟化，再把他浸泡在藥水裡面，目的只是爲了讓女孩子走起來比較阿娜多姿或嬌弱嬌媚。這樣畸形腳被一些有癖好之徒稱作三寸金蓮或者是蓮足，甚至寫了很多關於品蓮的論述，於是當時的女孩子爲了追求小腳的形象吃盡了苦頭。除了忍受身體的痛苦之外，這個包裹的小腳更讓他不良於行，只能默默的在家裡相夫教子，失去了與外界接觸的機會，大大辜負了美好的人生。

現代的女性雖然已經擺脫纏足的陋習，但是時尚俐落的高跟鞋，對於健康確實也是造成不少的傷害。爲了愛美，女性常常願意做一些舒適度的犧牲與讓步，也只願意表現出潮流所認定的美的姿態與形象，於是華麗的外表下，也許身體正在承受著不舒服的痛苦與煎熬。新鞋買來

的時候，店家爲了讓皮革變得比較柔軟，會拿擴鞋器將楦頭撐大變寬，過一陣子之後這雙鞋會穿起來比較舒適，但是這只是一時的，如果沒有常常穿這雙鞋子，腳還是會承受像擴鞋器一樣的痛苦。對於拿自己的血肉之軀來適應美麗的鞋，我將這個現象比擬爲人肉擴鞋器，並以此創作了這樣的圖像。我也是一個愛漂亮的人，雖然我的身高已經高於一般女生，但是基於比例原則，我依舊無法割捨穿高跟鞋的喜好，於是想藉著這個議題去抒發自己的矛盾跟想法。

我的創作是以壓克力爲主版，再運用樹脂版紙版。目前看到的是我之前關於腳這個研究議題所做的一些作品，這個主版的腳也是用壓克力做的，後面是蓮足的形象，古代宮廷中的嬪妃流行纏小腳，是因爲跳舞時搖曳生姿的形象特別受到帝王寵愛，於是後宮佳麗爭相模仿這樣子的行爲，形成當時社會裹足、纏足的風氣。後面的蓮花旁有一些圖象，是用絹印呈現古代纏小腳的女性的圖像，以此呈現關於這段歷史的紀錄。

關於現代高跟鞋的創作，投影片中這件版畫作品入圍2002高雄獎，它突顯現代女性爲了穿高跟鞋，在脫下華麗外表後，諸多不舒服的感受，女性也許爲了某些場合必須穿某些漂亮鞋子，但大家都恨不得趕快把自己的腳放鬆，釋放不舒服的感覺。以下是一些我創作過程的照片，以及我在刻好的壓克力版上墨的創作過程影片，謝謝大家。

中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會
第二場

時　　間：2018年7月1日（星期日）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

主 持 人：呂燕卿（國立清華大學藝術與設計學系兼任教授）

藝 術 家：沈金源

沃其克．泰博庫布列其維奇（Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz）

吳健

伊凡．桑莫（Evan Summer）

玉分昭光

徐明豐

主持人／呂燕卿：

非常榮幸能夠擔任「中華民國第十八屆國際版畫雙年展」藝術家座談會第二場次主持人，感激國立臺灣美術館給予我們這個機會介紹國際性的創作，並分享他們的榮耀；另外，也感謝今天所有與會的觀眾跟藝術家。

首先介紹第1位藝術家沈金源教授，他來自於中華民國臺灣，1976年國立臺灣師範大學65級美術學系畢業，1994年到1996年、2013年到2015年擔任中華民國版畫學會理事長，2009年至今是國立臺灣師範大學藝術學院美術學系客座教授，他也是我們心目中的版畫長官。

第2位藝術家是來自於波蘭的沃其克．泰博庫布列其維奇（Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz），1974年生於波蘭華沙，今年44歲，1996年到2001年於華沙美術學院修讀繪畫並且取得碩士學位，2000年到2001年在該學院的平面藝術學系擔任講師，2010年取得博士學位， 2016年起擔任美國印第安納大學客座教授，非常了不起。

第3位藝術家吳健是中國美術學院版畫學系碩士生，非常有潛能，他既有文化底韻又有當代的想法，我們寄予厚望。

第4位是來自美國的伊凡・桑莫（Evan Summer），他在1984 年擔任賓州庫茨敦大學美術教授至今，負責版畫課程，他有化學系的背景，以及繪畫跟版畫雙學位學歷，是耶魯大學版畫的藝術碩士學位，受到科學訓練的影響，他的版畫常使用非常罕見的媒材，並且用數學的視角來描繪標本。桑莫教授經常參加世界性的各種競賽，參展超過300個聯展與個展，他的作品獲大都會藝術博物館、國家美術館、布魯克林博物館、費城藝術博物館的收藏；除此以外，他本身在庫茨敦大學裡是最有聲望的三大獎得主，2008年爲查布利斯學術獎，2011年爲威森伯格教學獎，2012年爲謝里登獎。

第5位是來自日本的玉分昭光，1975年生於日本岐阜市，2000年畢業於日本富士大學教育碩士，主修藝術創作，今年43歲，他在泰國曼谷藝術大學擔任特約講師，2001年於富士縣立身障學校任藝術教師，2004年泰國藝術部擔任視覺藝術跟版畫創作研究員，目前任職於巴西聖保羅的日本語文跟文化學校，2010年於日本石川金澤手工藝及文化中心擔任版畫製作特約教授。

第6位是來自中華民國的徐明豐教授，他是國立臺灣藝術大學版畫藝術研究所碩士，2012年到2014年擔任國立東華大學藝術與設計學系、中國科技大學視覺藝術傳達學系兼任講師，近10年來他的創作不斷，廣受臺灣藝術收藏家青睞。

現在請沈教授開始分享。

藝術家／沈金源：

非常謝謝能夠在此向大家請教及交流，接下來針對這次參展作品進行觀念上的說明，原則上我的創作取材自生活，或常常會在我的潛意識中創作，所以不一定有特定的形象。這次參展作品的主題，是表現小時候住在臺灣鄉村的情況，我住在國外將近20年，常會想到小時候在臺灣中部打赤腳走在田園的情況，當時連鞋子都沒有，用的是美軍軍用防毒面具的草綠色帆布書包，當時臺灣經濟還待開發，生活蠻困苦的，夏天下大雨，也許就戴個斗笠，打個赤腳走泥巴路就去學校。

我創作時沒有特定的形象，在潛意識裡將這些畫布或畫紙進行拼貼，我會很瀟灑、不受約束地直接用手做每個塗層，等每個塗層的基底乾須要花費好幾天的時間，才能接著做第二層塗層。重複大概無數次的塗層塗抹，等到完全乾，再用法國海特工作室的技法，用大的滾筒一次次上色，這次的作品比較大，是2個全開的紙張，在印、接顏色方較爲困難，花費的時間、體力讓我無法再繼續做第2張。

我認爲臺灣是一個富足的島嶼，所以用綠色、金黃色來象徵豐收的顏色，再加上如藍寶石、紅寶石、琥珀、珊瑚的珠寶顏色代表臺灣的富足、進步及發展，雖然呈現的顏色不是完全按照自己的想法，但這件作品已經努力呈現出它的效果。非常感謝這次有這個機會讓我們在這邊交換意見，謝謝大家。

藝術家／沃其克．泰博庫布列其維奇（Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz）：

各位好，首先我想要引用波蘭藝術家Roman Artymowski的說法：我認爲生命中最重要的時刻發生在我的旅途當中，當時風景的變化，不同的顏色，崇高的紋理，以及不斷變化的情緒，這些東西伴隨著無所不在的光照進我的身體，在我的身體裡面存在好多年，沉默的見證了我未來在繪畫世界中的冒險經歷。

這是藝術的旅程，所謂「藝術的旅程」絕對不是個新的概念，多年來非常多的藝術家曾踏上世界不同的旅途，我亦然，我認爲旅行是創作過程裡不可或缺的要素。這是德國著名的藝術家Caspar David Friedrich的作品*Wanderer above the Sea of Fog*，它呈現藝術旅程的概念。

旅行是非常棒的經驗，對我來說不只是靈感的來源，同時也是我藝術創作的中心。在2015年10月，我到克羅埃西亞的 Split小鎮，在1936年的秋天，我的祖母也曾踏上這個旅程，她當時到前塔斯拉夫，在她臨終之前總說那是她最美妙的旅程之一。在她過世8年後，我非常的幸運來到Split，當時第7屆Split國際版畫雙年展開幕，在那次的比賽中我得到大獎，在這張照片中可看到我的祖母在80年前寄回波蘭的1張明信片，我很幸運可以找到同個角度，同個景象，又再次照了照片。時空隔了80年，我們要如何找到這些影像，其實我在過往的工作過程中深入這些地點，得到一些不同的感受，接觸不同深度的文化，很多時候我很難去找出哪個是最成功的，但在日本的旅程帶給我很大的創作動力與啓發，特別是禪意的造景、花園等等。

在這些旅途裡，我可以看到各種不同物質的呈現，比如每日使用物件，以及一些自然造景、建築物、文物，讓我感覺到某種異質性或文化的排他性等。當我回到華沙之後，從一個遠距離的角度來思考這些東西，很多時候是從記憶深處偶然浮現景象，並伴隨強烈的感受，所以我想在回家之後再將之重現，不論是後院、每天經過的小巷、停車場，甚至很多垃圾堆、廢墟跟歷史文物等都引起我的興趣，我用軟體處理這些照片，保留一種繪圖的線性。

這件作品是在日本一座具有禪意的公園，創作過程需要花費很多人力進行處理，我將不同的元素印在版畫上，讓畫面有不同物件的影像，如許多沒有意義的隨手畫或數字等，主要是日常生活中所使用的東西，以及生活中的一些謎團。這是另外一件作品，添加了更多的元素，此件系列作品在3年前克羅埃西的Splitgraphic International Graphic Art Biennial上得到大獎。

Voyager系列主要透過數位版畫的方式創作，這次的旅程，我與太太以近2個月的時間在印度北部旅遊，當地有很多伊斯蘭教建築，跟原本印度教廟宇形成強烈對比；同時，極度富有跟極度貧窮的社會階級也形成對照。我曾在華沙路上看到一個被丟棄的冰箱，當下產生一種想法：它不單單只是一個垃圾，我將其拍攝下來，後來用許多時間進行照片的處理，我找出了冰箱的角度、形狀，認爲會是很棒的元素。在北印度的旅途中，我們曾到訪18世紀的古蹟簡塔曼塔天文台（Jantar Mantar Observatory），我在簡塔曼塔天文台的時候拍到了另外1張照片，是個反射天體的形狀，我突然覺得它跟被丟棄的冰箱二者之間非常的合適，能夠完整的融合。

*Voyager I*是一個外太空探測器，這個探險器是人類史上最早做宇宙探測的太空船，而且它可以持續跟地球保持溝通跟聯絡，直到燃料燒盡後，就變成外太空的垃圾，因此他名爲Voyager，這個名字跟對冰箱的另一種詮釋，造就了這一系列的作品。

這是在2016年時的新系列*Irreversible*，意思是不可逆的過程。這個作品概念源自我到泰國參觀拉嘉布拉那寺（Wat Ratburana），這裡是一個廢墟，有很多損壞的佛像，有些佛像缺少某個肢體，或甚至沒有頭，佛像或大或小，排列的位置讓人感覺是被人們所遺棄，而非讓其獲得新生，似乎我們均已無法做出改變。謝謝。

藝術家／吳健：

大家下午好，非常感謝聆聽我的創作分享。〈書非書之金字塔〉這件作品主要是用象徵的手法，借助傳統的文明符號表達象徵性的觀念，它的意義是文字圖象化的一種延續。首先第一部份談創作背景，我以往的一些作品都是以文字、符號或傳統的音樂樂譜作爲創作題材。作品名稱中「書非書」的「書」，是指傳統中國書法運用非書法的圖象表達思想性，這件作品使用書法中的「金」字、傳統的九疊篆、象形文字以及如埃及金字塔這種古老的文明符號，作爲突破時空之限制以構成畫面；畫面最右邊是我自己刻的象形文字。

第二部份談草圖設計，我每張作品都有設計草圖，作爲第一個稿和第二個稿的鉛筆稿，在過程中間反覆省思，將草圖貼到牆上反覆地看，每天觀看多次，審視是否能夠表達我所傳達的涵意。第二幅圖的右邊加入一個面的空間性，並以水墨的方法製作效果，我將創作要用的元素寫在旁邊，比方某些地方用灰色的線條，這種線條具有一定涵意，因爲傳統木刻講究刀感、刀味，我現在用反方向去剔除這種刀法，讓畫面沒有刀感，所有使用的刀具都是我自己做的。在金字塔形狀的後邊加了一個方框，一開始在鉛筆稿的時候是沒有加方框的，當時我考慮到到達一個頂點的時候，畫面走向要有一個突破口，類似一個通道或大門，要通往另一個地方或空間，所以我就在背景後邊又加了一個類似於門或通道的方形區域。

接下來是工具的選擇，我創造每張作品時都會爲它製作一套工具，這是類似於銅版的線刀，但是我在車床上把它的齒距加寬，有利於在五合版上刻印，因爲銅版的刀齒距比較窄，所以在木版上是沒有辦法刻的，線條會不清晰，會帶來印刷一定的難度，所以我就在車床上把齒距加寬，再將其利用於五合版上。接下來這個刀齒距更寬，會讓成品的線條更白，我也剔除了傳統的圓刀、三角刀、平刀的這種刀痕，讓刀法走向單一。這件也是特殊的刀具，手柄和刀頭是可以拿下來，刀的寬度很寬，利於做大面積的灰色，齒距也具有變化，以不同齒距去表現不同的灰。這個刀和前面的刀有區別性，前面的刀只能往前推，這個刀具則只能往後拉，所以有兩個方向性。

在設計之初，畫面上的紅色不是以傳統木板印上，而是用篆刻的方式，用印章押上，最右邊是我會作品刻了一個特別大的九疊篆的金字。最初紅色區域是亂的，沒有階梯；最後讓紅色形成一個階梯狀，透過階梯、門或通道到達鼎點，用象徵的手法通往另一個空間或時空。以上爲我這次獲獎作品的創作歷程，感謝各位的聆聽。

藝術家／伊凡．桑莫（Evan Summer）：

很高興能夠來到這裡聆聽大家的分享與看展，並感謝主辦單位規劃雙年展與座談會。首先自我介紹，我住在美國賓州的庫茨敦，在庫茨敦大學任教。這次展覽建議大家親眼觀看我的作品，會比透螢幕觀看的感受不同。這張照片是我家，我家位於一個小而具歷史的城鎮，保留非常多亞米西族（Amish）的文化，這個族群在300、400年前就已經來到美國，我所居住的地方完整保存了它們的文化。這裡的一大優點是我可以住在郊區的環境裡，又可以接觸到大都會的資訊與文化，這裡距離紐約、華盛頓都不會太遠。

我想要跟大家分享這次參展作品〈景觀LVII〉（Landscape LVII），作品以透視圖的方式爲基礎，並運用蝕刻的方法。作品高約91公分，我用非常多細節創造出一個幾何圖形的繪畫，素描大約也與我的作品差不多大小，我用鉛筆、粉蠟筆繪圖，這個版本身是用蝕刻、併貼版，用不同層的蝕刻以及用碳粉的方式去創造它的層次，這是我常用的技巧。這是我在工作室在版上上墨的照片，以及上墨過後的樣子，接著印製，這段影片就是實際上印版的過程，過程中需要有人幫忙拿著紙一起做印製，影片中出現就是這次展出的作品，謝謝各位。

藝術家／玉分昭光：

大家好，我是來自日本的玉分昭光，請大家多多指教，今天能夠得到這個獎是我長年以來的夢想，很高興夢想能夠成眞。我是一位版畫家，最近也有很多美術館委託我在美術館發表作品。今天我想跟大家分享這次得獎作品*He Lives*的創作動機，作品的主角是患有肌肉萎縮症因此必須坐在輪椅上的少年，他很喜歡跟動物交流，透過他的故事，我將自己許多的經驗融入其中，在作品裡呈現出來。

在2008年時，我在巴西教授日文，對象是在100年前從日本移民到巴西的日本人後裔，我教他們日文跟日本文化，在100年前許多外國人都移民到巴西，包括中國、韓國、德國、義大利、非洲，巴西一直是一個移民國家，我在巴西這塊土地上親自體驗豐富的大自然風景，沙丘中的湖泊，還有伊瓜蘇瀑布，360度環繞的牧草地帶，是格局非常大的風景。

這張照片中的人是我的夫人，當時尚在交住，我們在360度的沙丘中照相，在沙丘中有一個祖母綠色的湖泊，湖泊形成於巴西的雨季結束之時，由於沙丘積水而形成，據說這個湖泊只會出現3個月。我在作品中用游泳池表現雲朵、湖水與晴空的意象，之所以加入晴空的意象，是希望讓大家有更多想像的空間，同時大家也可以想像小孩子在其中遊玩的景象。

巴西宏偉的景色一直留存在我的心中，在巴西的日子於我的世界觀有非常大的影響，我利用這位少年的服裝來重現巴西的景色。在作品中，少年的左腳踩到糞便，這是源自我在巴西實際的經驗，我想大家或多或少也有過類似的經驗，這樣的感觸也是確認我們還活著的一個方法。在這位少年的輪椅上，我畫了一個小小的城鎮，這是在我以前所描繪的巴西城鎮，我引用了這個畫作，將眼見的風景設計成作品當中的一個要素，這是我的創作的一個很重要的理念。

泰國是我成爲藝術家的重要關鍵，當時我在研究所唸書的時候，剛好有泰國留學生邀請我到泰國，後來我就在泰國曼谷的藝術大學教書。當時我有機會認識許多的學生跟小朋友，在這所大學中有曾在國際版畫展中獲獎的巴爾老師，他也在此任教；我在這裡研究版畫，同時也知道了臺灣國際版畫雙年展。泰國的花卉對我來說也非常重要，特別是照片中的花，泰國人稱之爲Sara，在釋迦摩尼佛誕生與死亡之際身邊都有Sara，這帶給我非常大的感動，因爲我終於有機會從大自然當中體會到佛教的存在，或許在日本也有類似的場所，但是因爲我從小就生長在日本，並沒有特別去注意到這些事情，有了在泰國的體驗，當我回到日本之後就更爲注意日本的大自然。

這是12年前我第1次入選的作品，當時我的母親生病，之後就有了這幅創作。母親當時因爲開刀，頭部被繃帶纏著，我原本在泰國，但爲了照顧母親立刻回到日本，協助她進行復健，母親的疾病是蜘蛛膜下腔出血，這是一種非常容易殘留後遺症的疾病，我媽媽也有很大的後遺症，並留下了一些障礙。母親經過幾次大手術之後，雖然幸運地存活下來，但是她身上的障礙卻比想像中嚴重，以至於她後來必須在療養設施中渡過他的餘生，她坐在輪椅上的姿態對我來說是非常重要的啓發，輪椅對我來說是非常重要的一個要素，是因爲我的母親生病之後必須坐在輪椅上，她在生病11年後才過世。有了障礙之後，整個人的生活方式都會改變，但我媽媽非常堅強，一直努力到最後。

這張照片是我現在任教的肢障學校，學校的小孩都有嚴重的身體障礙，幾乎所有的小孩子都必須坐在輪椅上，有些人是在媽媽的體內就已經有先天性的疾病，或者是出生時因爲難產而造成後遺症，還有一些小孩是因爲交通意外或生病等造成身體障礙。其中，肌肉萎縮症的患者是一種在年輕的時候就會死亡的疾病，照片中的這位小孩子是天生脊椎病的患者，可是他非常開朗，讓周邊的人都感覺到很幸福。

在我的作品當中的少年得到肌肉萎縮症，所以他從很小的時候，肌肉開始慢慢萎縮，最後整個身體沒辦法動，必須臥床並面對死亡。我們一般正常人很少有機會可以看到坐在輪椅上的小孩子，因爲他們必須接受特別的照護，特別的教育，對於這些沒有辦法說話，或者沒有辦法自由活動自己身體的小孩子，在他周邊的人必須要用非常深厚的愛心來照顧他們，同時對他們也要有眞正的理解才行。

這張照片是我的小孩，對我而言是非常重要的存在，因爲平常我看到很多生病的小孩，所以非常重視這樣的小生命；同時，透過小孩子的成長發展，我也更能夠理解這些有障礙的小孩

的發展階段，很多有障礙的人，他們的成長過程是停止的。每個人生而不同，在出生之時可能在性格上就已有一定程度的固定，但令人意外的是，每個小孩也有共同的部份。這件作品左邊是過去的自己、想像中的自己、夢想中的自己，充分地在品味自己感覺的樣子；在右側則是跟進行中的疾病共存的樣子，這個少年事實上有可能是未來的你，有可能是未來的我。

接下來說明我所使用的版畫技法，首先我用Aquatint這樣的手法，這次作品的Aquatint分成13個階段，首先有5秒、10秒、20秒、45秒，分別計算Aquatint的階段之後，再決定作品的調性，最後是用20分鐘的Aquatint 收尾。紙的部份我用了兩種紙張，在背景咖啡色的部份，是用咖啡將紙張染過一次；另外一個則是白紙，我使用方格紙。在完成時，我用dry point的直刻方式描繪它的線條，同時使用砂紙。在創作的時後，我會先覆蓋人物跟植物，再從上面直接塗腐蝕液，大約經過3分鐘左右就可以完成這樣的Spit Bite，最後我把藍色跟黑色的墨水混合，用這樣的顏色表示墨汁的顏色，因爲小時候爲了要成爲書法家，我努力練習13年的書法，所以墨汁對我來說，是代表我的原點的顏色。我喜歡咖啡色、白紙和墨汁的顏色；另外我的作品的特徵是一版一色。

我希望能夠更努力地學習，所謂的學習，並不只是學習技巧，而是希望能夠經由跟各式各樣的人交流，學習自己所不知道的事情，今天在這裡跟大家見面將來也會在我的作品中呈現，所以我也非常重視日記。另外，我非常喜歡教育，希望能用宏偉的世界觀跟小孩分享，小孩也會學習到非常溫柔的包容力；我也希望能夠持續製作版畫作品，讓小孩看到我的努力，並讓大家都能藉此感受到我們確實生存在這個世界上。以上就是我的作品的說明，非常謝謝大家的聆聽。

藝術家／徐明豐：

各位藝術先進、好朋友，大家好，很榮幸能夠參與這次的國際版畫展，並分享我個人的創作經歷。我先談我的成長背景，接著談作品的內容，最後是技術的分享。

小時候我生長在臺東的深山，喜歡到對面的山頂遙望小村莊，深山貧窮生活讓我一直嚮往都會，後來也有機會在都市裡生活發展。但人是很矛盾的，現在會開始思考是否有機會返回鄉村生活，相對的，我的生活背景也不想這麼複雜，可是偏偏生活也很複雜，這些複雜就會反映在作品中。

我的作品〈城市．景觀〉用了很多密密麻麻的線條，以及一些點跟面的組合。我現在生活的情境是只要在隔壁或路上拆了一間樓房，就代表是建造高樓大廈的開始，故我的周邊會逐漸有許多大樓，中間的色塊、房子，代表我希望能夠過更單純的生活，不要太忙碌，這是我個人的心境。

接著，分享我使用的技術，我有一個版畫工作室，另有一個絹印版畫的工作室，我平常在這裡製作木刻版畫以及複合媒材。我作品的版通常會用墨水、毛筆刷刷大構圖，用意是不要太多瑣碎的、細節的線條，我要的是大筆畫的，所以我會用大筆刷子去刷筆觸，再用電動雕刻刀雕刻大面積的部份，電動雕刻刀鑿的時候會有一種衝動感，我會隨著那個聲音來製作我的作品，接著我會捨棄雕刻刀，改用美工刀來進行割線與滾墨上色。

我最近在發展新的系列，創作書寫性的線條然後再印製，因爲我有絹印的版畫工作室，所以我同時也可以做絹印，也可以做木刻版畫，這是因爲我在42歲讀大學，46歲讀研究所，46歲以前我的專業是絹印，讀研究所以後我必須要區隔原來絹印的專長，我希望透過版畫去表現個人的創作。我近年的系列作品，主要都是都會，都是看不到天空，這是我現在的心境，故希望在作品能呈現這種感覺。這系列作品有幾張是圓的構圖，這些圓的構圖的主題是都會，但是我心中所想的是鄉下，是三合院的房子，三合院在作品中的是看不到的，但在顏色上是使用三合院的色彩，但主題仍是在談都會，以上是我現在在發展的作品，是關於線條的一些空間的延伸，謝謝。

中華民國第18屆國際版畫雙年展—藝術家座談會 綜合座談

時　　間：2018年7月1日（星期日）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

主 持 人：蕭宗煌（國立臺灣美術館館長，現爲文化部政務次長）

藝 術 家：蒂娜・沃爾法特（Tina Wohlfarth）

羅平和

羅斯福・班傑明・德羅薩里奧（Roosevelt Benjamin D'Rozario）

奧蘭朵・馬丁尼茲・維斯加（Orlando Martinez Vesga）

帕威・塔扎（Paweł Tajer）

沈金源

沃其克・泰博庫布列其維奇（Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz）

吳健

伊凡・桑莫（Evan Summer）

玉分昭光

徐明豐

主持人／蕭宗煌：

首先感謝各位得獎藝術家的分享，也感謝台下的各位朋友堅持到最後。下午發表的藝術家大部分談論關於自己的創作，比較少談及各個國家的版畫發展，或是對版畫藝術的看法，也較少談到版畫作爲一個傳統又與時俱進的媒材，其中的當代性問題。接下來請藝術家談談對於國立臺灣美術館的建議，或對中華民國臺灣國際版畫雙年展的期許。

藝術家／蒂娜．沃爾法特（Tina Wohlfarth）：

謝謝，首先再重申我眞的很高興在這些優秀的版畫藝術家當中能夠獲選，讓大家也可以在展覽中看到我們的作品，謝謝評審團，也要謝謝美術館工作人員的努力，我也很高興與榮幸美術館願意典藏我的作品。

藝術家／羅斯福．班傑明．德羅薩里奧Roosevelt Benjamin D'Rozario：

很高興我得了第3名，並且能來到現場，由於我需要手語的輔助，在大家的幫助之下，我能在此瞭解大家的分享並進行交流，非常感謝館方的準備，也謝謝大家爲我提供的協助，對我而言都非常的重要。這是我第一次離開孟加拉到臺灣參加這種國際論壇，參加展覽又有機會上台分享得獎心得，是前所未有的體驗，也希望未來有機會可以多去更多的國家。謝謝大家給我這樣的機會，如果你們要來孟加拉也可以來找我，我會盡可能地幫助大家，謝謝。

藝術家／羅平和：

各位朋友大家好，首先要感謝國立臺灣美術館這次團隊的全力協助，這麼大型的活動所要投入的人力財力非常大；也感謝評審老師的肯定跟鼓勵，我得知得獎的時候像做夢一樣，因爲我參與雙年展已經很多次，這一次能夠得到銀牌的殊榮，我個人覺得非常榮幸。有關本次作品的題材，是我從在師大唸書的時代持續至今關注的議題，很高興蘭嶼已經沒有再被放置核能廢料，但遺憾的是核能廢料還沒有遷出，最後還是希望我們能夠早日看到遷出的曙光，謝謝大家。

藝術家／沈金源：

首先謝謝館長與美術館全體工作人員，還要謝謝評審委員的辛勞。這個展覽的舉辦在世界上是數一數二的，國外很多藝術家每兩年就關注這個展覽，因爲團隊的努力，所以展覽變得非常具有前衛性。我們很幸運能夠得獎，這是運氣，昨天看了展覽入圍的作品，都非常棒，讓我覺得要更努力，因爲展覽參賽者高手如雲。

這個展的知名度吸引許多世界上一流的版畫家到臺灣，讓國內參加的藝術家有機會與他們交流，提升臺灣版畫的水準，進一步將臺灣藝術家推廣到國際，因爲版畫是最容易交流的藝術，運輸成本最低，廣告效果最好，從外交層面來講，國家花這個錢比去買飛彈還好，所以我覺得國家應該要更重視文化，繼續投注更多的經費。希望以後國內的藝術家，尤其更多年輕的藝術家參與，能夠入圍都需要一點運氣，像入選的作品程度都很好，大家一起加油，謝謝館長、評審。

藝術家／帕威．塔扎（Paweł Tajer）：

謝謝主辦單位付出這麼多的努力舉辦這麼重要的活動，我非常高興、榮幸能夠在這麼多優秀的作品以及藝術家當中獲選，能夠接觸到世界各地這麼多偉大的文化，很多作品都讓我感受到各國以及臺灣的文化，這鼓勵我在未來繼續探索臺灣這個美麗的地方，這次的經驗對我來說非常有價值，謝謝各位。

藝術家／黃郁雯：

大家好，很榮幸可以在台上跟大家分享創作的經驗，也藉由這個座談會聽到許多藝術家的分享，讓我收穫非常多，我深深的感受到每個藝術家的成就都是不斷努力的累積，這也是我要跟各位學習的地方，站在自己的作品前面，我腦中浮現的是要多努力，兩年後才能夠再站在這裡，是大家給我學習的方向跟努力的動力，謝謝大家。

藝術家／玉分昭光：

非常感謝主辦單位讓我有非常寶貴的經驗，其實在結果發表的時候我哭了，因爲這是我第7次的挑戰，我非常的高興，唯一一點遺憾的是我沒有辦法親自跟我的母親報告這個成就。臺灣的國際版畫雙年展在二、三十年來已經越來越有知名度，很多版畫家以這個展覽爲目標在努力，如在日本這個版畫展即非常著名。此外，在版畫界我能夠做的是把版畫教育給小朋友，我會努力讓更多的小朋友願意投入版畫界中。

藝術家／吳健：

首先感謝國立臺灣美術館，感謝館長，評審團和全體工作人員，大家都很辛苦。這是我第3次參展，有幸的能在這次的展覽中獲得優選獎，第1次參加是在第11屆之時，當時我二年級，展覽還包括素描，現在則是只有版畫；第17屆時我也有送件，很遺憾沒有入選。這個展覽在大陸非常有名，大陸現在知名的版畫家都在這個展覽上獲獎，像蘇新平先生等，很多大陸的版畫家很希望能參加這個展覽，但由於報名方面受到一些限制，所以我希望下一屆能通過郵件方式讓更多的版畫家報名參加。

今天上午我仔細看了整個展覽的作品，有不同國家、地區，以及不同語境下的版畫創作，除了傳統的四大版種以外，還有許多如拼貼版數碼版，我在思考未來能否另外開闢一個單元，作爲版畫展覽的外延，展出與版畫相關的裝置藝術、版畫的原版，以及版畫相關的媒體藝術，以作爲一個獨立的單元，讓整體展覽更多元，更具有世界的前衛性與學術性，對於未來的年輕版畫家創作，亦更有一定的鼓勵，或更激發他們的激情，希望下屆我能帶來更多的大陸版畫家參展，非常感謝大家。

藝術家／徐明豐：

謝謝蕭館長與國際版畫雙年展的工作團隊的用心跟辛勞，也感謝評審委員給予的獎勵，我從第2屆入選國際版畫雙年展到現在也已經有三、四十年的時間，國際版畫雙年展越辦越好，也很榮幸能夠跟這次入選的國際得獎者進行交流跟學習，謝謝。

藝術家／伊凡・桑莫Evan Summer：

我要謝謝蕭館長以及美術館所有工作人員的支援，以及政府的支持，這十分重要，這是一個規劃良好的展覽，作品也都非常好，很可惜我的國家沒有這樣子的展覽。

作爲一個藝術家，來到這裡是讓我獲得能量的經驗，看到這麼多有才華的藝術家，讓我重獲教學熱情與對創作的刺激，也希望未來有更多的機會讓我回到臺灣，像這樣的展覽可以打破很多政治藩籬，在這裡我們都交到許多朋友，謝謝各位。

藝術家／沃其克・泰博庫布列其維奇（Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz）：

謝謝主辦單位讓我得到這個獎，謝謝大家肯定我的作品，我非常的高興與感恩。這是我第3次參加這個比賽，送件之時是我生命中較爲困難的時期，提交作品時的目標是一定要得獎，我需要一個獎項來證明些什麼，但在此就不跟大家講細節，而我眞的得獎了，我相信這是一個很好的證明：當你眞心需要某一個東西，宇宙就會給你。

在今天的開幕跟頒獎典禮之後，我覺得有一點感傷，就像是你達成某種成就之後，能否再次獲得同樣的成就，尤其是獲得國際版畫雙年展的獎項。或與我仍有機會贏得其他比賽，但無論是否在能在獲得國際版畫雙年展的獎項，我仍會有其他機緣來此，不管是作爲一個遊客或者是任何其他理由。我也要恭喜其他得獎的藝術家，我想我可以稱你們爲朋友，謝謝你們。

藝術家／奧蘭朵・馬丁尼茲・維斯加Orlando Martinez Vesga：

首先我想感謝主辦單位，把世界各國藝術家匯集在此交流，並與在座各位分享我們的作品，這次是我第2次到臺灣受獎，我感到非常榮幸，因爲在這兩次受獎之間，我的藝術生涯有相當大的成長，所以我眞心感謝主辦單位頒給我這個獎項，讓我的作品有機會被世界看見。

除此之外，我也想特別指出報名表有西班牙文版本。在拉丁美洲，有許多從事版畫創作的藝術家都有相當傑出的作品，當他們知道這個競賽有他們熟悉的報名語言版本，相信會使他們更有意願參加展覽，相信在未來各位可以看到更多拉丁美洲的作品。

要舉辦這個盛大的活動相當不容易，主辦單位的安排相當的適當，讓每一位講者都有時間說話，非常得開心可以在此與大家分享這個時刻，最後我要再次感謝與恭喜主辦單位辦理競賽、座談會都相當成功，再次謝謝你們。

主持人／蕭宗煌：

各位對美術館的感謝給我們很大的鼓勵，這也是國際版畫雙年展可以持續辦理18屆、歷經35年的原因，因爲有這麼多的國際藝術家對於這個展覽的關注，所以我們不得不繼續努力辦下去。

學員：

有兩個問題想要請教蒂娜・沃爾法特與伊凡・桑莫，你們是在什麼樣的時刻決定以版畫作爲藝術創作? 有那些版畫藝術家是你們很喜歡的？

藝術家／伊凡・桑莫（Evan Summer）：

我決定從事版畫創作是慢慢演變的過程，我大學就讀化學系，但到大四的時候，突然覺得應該投身到藝術界，因爲我很喜歡畫畫，即便我是化學系的學生，我還是保持畫畫的習慣。我也常跟大學教授討論關於版畫的想法，當我開始去接受相關的藝術訓練時，馬上就選擇做版畫，那時我有一個很好的機會可以跟Harvey Breverman教授學習，因此就很順其自然地一路走下去。

關於第二個問題，歷史上的藝術家Philippe Mercier對我有很大的影響，當我看到他的蝕刻作品時，我不單單只看偉大的作品，他的主題引起我的共鳴，而且他有很大的產量，讓我瞭解作爲一個版畫師，工作要非常的努力，我相信在台上大家都同意我這句話。

藝術家／蒂娜・沃爾法特Tina Wohlfarth：

20年前我開始從事版畫創作，在讀藝術之前，我是受小學美術教師的訓練，當時我遇到了我的導師Eva Bruszis，在這之前我對版畫完全不瞭解，後來我進入他的工作坊，當時我還在思考

版畫是否算是藝術。他一直透過版畫來影響學生，在這個工作坊我也跟他學習一些方法，他就好像是我在版畫裡的母親。當中我也嘗試過其他的媒材，但最終都會回歸到版畫創作，就這樣一路走了20年。Eva Bruszis是我的藝術導師，也是我的偶像，我跟他之間的關係很親密，並學習他很多想法，他總是有辦法能夠做出新的創造，是一個非常創新的人，在我版畫創作上有很大的影響及啓發。

鐘有輝：

我想希望各位藝術家在回國以後持續跟我們連繫，如果有機會也把臺灣的藝術家帶到你們的國度，臺灣師大國際版畫中心隨時有窗口可以回應。希望你們有更多的機會來臺灣。謝謝。

主持人／蕭宗煌：

我們很高興提供這樣的平台讓全球各地的版畫家有同台競技或互相交流的機會，辦這個活動最重要的目的是推動版畫整體的發展，我們也希望在座的藝術家透過這次來台的機會，成爲彼此的夥伴並持續聯繫，在版畫世界形成互相勉勵的小團體，也希望以後有機會看到大家再次來臺灣。非常感謝各位藝術家的參與，歡迎各位後年再次送件參加雙年展，並期待大家可以再次得獎。謝謝各位。

野根莖—2018台灣美術雙年展策展論壇紀錄

「野根莖—2018台灣美術雙年展」策展論壇
第一場

時　　間：2018年9月29日（星期六）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

主 持 人：陳昭榮（國立臺灣美術館　副館長）

與 談 人：龔卓軍（本屆策展人／國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班副教授兼所長）

陳宣誠（本屆協同策展人／中原大學建築系專任助理教授）

廖仁義（國立臺北藝術大學博物館研究所　副教授兼所長）

蔡昭儀（國立臺灣美術館　研究組組長）

主　　題：一、本次雙年展策展理念與方法。

二、探討雙年展機制與展演機構之間的關係。

開幕式

主持人／陳昭榮：

台灣美術雙年展策展人龔卓軍老師，第一場座談與談人廖仁義老師、陳宣誠老師、展覽組蔡昭儀組長（註：現任研究組組長），藝術界的先進們，大家早安！

國美館亦有亞洲雙年展，相對之下，台雙展之定位係聚焦於臺灣，這次是第6屆，從2008年起迄今共10年，第1屆以「家」爲主題，第2、3、4屆是國美館獨立策展的「台灣報到」，第5屆是「一座島嶼的可能性」，均聚焦於臺灣，這次策展主題「野根莖」，亦是以臺灣爲主軸，但是每次策展的視角均不相同，方式亦有所轉變。

這次展覽由龔卓軍老師、國美館的周郁齡共同策展，王品驊跟陳宣誠老師協同策展。展覽的實驗性跟田野性質非常高，在佈展完成前，業已有許多東西慢慢在發酵，許多愛好藝術的朋友可能已開始注意到佈展的作品，故就引起之好奇與表現之張力，我認爲是相當可觀。

日前記者會時，龔老師曾向媒體朋友說明策展過程，其在田野上用功甚深，令我深受感動，台雙展「野根莖」所表達的藝術能量，我相信一定令大家驚豔。

本日座談會，第一場次的主題，探討本次雙年展的策展理念與方法，以及雙年展機制與展演機構之間的關係，由龔卓軍老師、陳宣誠老師、廖仁義老師、蔡昭儀組長擔任與談人；第二場次的主題，係對臺灣當代藝術發展的重構與反思，以及探討1960年代《劇場》雜誌的重要性，由國立成功大學歷史系教授蕭瓊瑞老師擔任主持人，周郁齡、王品驊老師、孫松榮老師擔任與談人。

透過大家的討論，一定能爲台雙展激出更多藝術的火花，十分期待！謝謝大家！

第一場次

主持人／陳昭榮：

第一場次的主題，如適才所報告，是雙年展策展的理念跟方法。本次「野根莖」尚有5個子題，龔老師在策展論述有仔細且深入的描述，架構亦十分完整，故先請策展人龔老師說明其策展理念。

與談人／龔卓軍：

謝謝館長，謝謝大家一早來參加論壇。

昨晚我特地拜訪臺中107畫廊、黑白切的主人邱勤榮大哥，這次雖沒有邀請他與蔡志賢參展，但想邀請他參加開幕式。與他聊天時越感覺到他是個怪人，其自己不事生產的方式，都非常吸引我，故臺中給我最深的印象，是從國美館對面忠信市場Z書房與黑白切所產生的在地藝術力量開始。

策展過程中，由於對臺中的印象如此，且業已認識邱大哥，故我一直在思考若從美術館的「對面」與「外面」觀看，臺灣當代藝術的樣貌究竟爲何？且在我自己的「對面」與「外面」的當代藝術究竟是什麼？此爲一開始思考的出發點，最初是有些無意識的。

各位若有拿到《藝術觀點》雜誌第75期，可見從去年準備展覽、規劃藝術家、訪問的過程，參展藝術家如拉黑子、張立人、王惟正，及2002年從意識部落發展出來的藝術群東海岸佑等，原先多不認識，故就策展方法而言，這部份或許有點延續之前在蕭壠策劃的「近未來的交陪」，即重新認識何爲「另外一種當代藝術」，重新挖掘潛藏於美術館對面與外面的角落中非常怪異但非常有生命力的藝術家或藝術群。

故開始時我花了許多力氣在東海岸，因爲在臺灣當代藝術的討論中，相當忽略與東海岸、原住民較深入的對話，甚至是某種平等性的來往，這牽涉到生態上的差異，若以臺北作爲當代藝術的中心，則對當代藝術的思考永遠屬於城市，而非鄉下的、小鎮的當代藝術，所有資源也因爲這種討論，不斷往城市中心集中。

如張立人的作品是1980、1990年代的臺灣街道模型，是一個沒沒無聞的小鎮——學甲。我曾前往3、4次，即便張立人有給我地址，但開車仍會錯過，無法找到他居住的地方與倉庫。整組模型的完成耗費3到5年的時間，是否有一種當代藝術，其創作過程與群體合作的方式不容易在美術館被呈現？這非單純物件的問題，而是實踐的方法、相互集結的狀態與過程，均有非常特殊的力量。此是我在方法上思考的第一個問題，即我的對面、外面究竟爲何。

第二個思考的是，除了空間，另有時間性向度的問題。在臺灣當代藝術的發展過程中，是否有被我們所遺忘的事件？如我們擬在107展間的10月劇展計畫，1987年10月25日、26日，當時

颱風剛過境，風雨仍大，有4個小劇場在三芝飛碟屋與廢船場進行演出，這次展覽計畫重新思考當時爲何要進行此事？爲何選擇這個地點？當時國家戲劇院甫成立，故王墨林等人試圖從在野的角度發出一些聲音。我原先並不清楚1987年發生過這個事件，事件中的4個劇場亦涉及臺灣小劇場發展的重要系譜，各位可以去參觀展覽與12月的演出。

知道意識部落的人不多，在2002年時有3個月的時間，一群人集結在金樽海邊，用漂流木搭建共同場域與個別藝術創作，這個事件是否被我們所遺忘或忽略？在展覽中，可見許多時間向度的事件，包括周郁齡等下所談的1960年代《劇場》，也是許多細節被遺忘，而我們如何重新將之打開？此爲時間的向度。

第三部份，生態的向度。從當代藝術的角度，某些範疇似乎常被分開，如當代藝術、原住民藝術、生態藝術等，但拉黑子這次的作品，既是原住民，又是花蓮一百七十幾公里海岸的生態，海洋廢料如塑膠等不斷地出現在海灘跟海岸邊，如何從當代藝術的角度去面對族群的歷史、場域的歷史與整個地球環境，這些範疇整合在拉黑子身上。這樣的生態有更複雜的背景，在之前4次撒古流講座有提及，簡言之，如拉黑子這樣的藝術家，均經歷族群的破毀、自我認同的否定、自我身份的掩藏，生活於都市一段時間後，再回到原鄉，但1990年代回到原鄉，並不知曉要做甚麼，沒有生存起點，這其中有一種悲壯——此爲林徐達所言，他們憑藉何種力量在沒有當代藝術的大港口、東岸，重新長出當代藝術？這是第三個策展方法試圖提問的，探討其到鄉下去，到海邊去，重新長出當代藝術，花10年、20年時間，影響非常多人。邀請撒古流跟拉黑子這樣的朋友參與雙年展，旨在強調當代藝術不是只有臺北有發言權，若別的地方亦有發言權，其立基何在？我們可以如何重寫臺灣當代藝術的風貌？

第一段發言，先將三個策展方法思考的向度提出，給大家參考，謝謝！

主持人／陳昭榮：

謝謝龔老師。要做主題的探討，需先由策展人鋪陳策展理念。

龔老師提及其策展的三個方法，空間上從在地力量，利用交陪理論——交陪理論龔老師近期在雜誌上業已有相當多的闡述，使這次台雙展有許多不同以往的衛星展覽，如國美館對面忠信市場的黑白切，是爲衛星展覽的場地之一；在時間向度上，找回許多過去忽視的事件；生態亦是重點。

接著，請協同策展人陳宣誠老師，由於你是協同策展，能否分享這次幫助龔老師策劃的心得或感想？

與談人／陳宣誠

謝謝館長。

對我而言，由於是建築背景出身，若自我定位爲建築創作者，或許比「策展人」更自在。我想回應的是，適才龔老師提及在美術館外面，此對我事滿有啓發，前年參加台北雙年展，由於是在美術館外面，策展人不太管我，我亦不受美術館時間與場地的限制，可以不斷工作；「外面」給予的條件不僅如此，在數次與龔老師的合作，使我不斷思考藝術能有何種發展起點？

去年我前往巴勒斯坦美術館展覽，此是巴勒斯坦首個成立的美術館的第一檔展覽。巴勒斯坦跟以色列之間有非常多的問題，當代藝術在其中意味爲何？策展人將展覽分爲5個展間，有裡面，有外面，且其充分利用外面，在城市各個角落以展覽介入。他的介紹，從政治，到經濟、物質條件的問題，一個問題一個展間，最後才是藝術家的呈現，據其所言，將藝術放在最後一個展間，是由於他認爲藝術是要幫每個巴勒斯坦人做兩件事：其一，連結全世界的巴勒斯坦人，使其知曉有這樣的養份與文化；其二，透過藝術，讓所有人對未來有信任與想像。

當代藝術或藝術對我而言，更重要的是，如何形成新的連結關係？如何讓一些問題重新被看見？故美術館「外面」不僅是「外面」的問題，而是從「外面」思考美術館扮演的角色？或是當代藝術的發聲、發表與呈現，到底可以扮演何種新的角色？這是我思考的第一個問題。

其二，則與我的工作相關，臺灣整體社會經濟或創作的條件、資源不斷改變，我常與一些策展人、藝術家到偏遠地方從事藝術創作，首先遇到的問題是：如何將一些原本看不見的事連結在一起？我一直反思在工作上、創作上的方法，試圖更能透過某種方法讓原本看不見的資源能重新被理解與看見。

兩種方法我認爲非常有用，其一，行動力，當代藝術對我而言最可貴之處在於具有不問金錢或資本價值的行動力，即你不會先問製作這個東西需要多少錢，或有多少資源才投入製作，而是想做就去做了，特別是臺灣偏鄉地區，人與人的關係是，不在乎給予多少金錢，而是彼此有需要與動力即開始做，開始投入其中後，越來越多資源會被看見，會慢慢集合在一起。

當我到馬來西亞或不同國家展出時，均思考是否有種行動力是不問東西的價值爲何，不想太多就去做一些事，透過「做」開始將事情連結在一起；以及如何使事情的連結可以互相分享或被記錄？這是創作方法上第二種思考。

第三，當這些資源透過行動力被挖掘出來後，是否有一種方式可以將資源及與行動力有關的東西繪製出來？此近似於「群體」的概念，我們需要一種新的觀看方式將東西呈現，故近年來我持續整理地圖，此並非僅是標示某些地點，而是試圖呈現地方非常多的層次，故我認爲藝術家到一地做事時，首先要問的是：透過我們的行動與介入，能打開多少對地方的了解與理解。

在「打開」之際，我近年的工作方法是嘗試以可以互相交集、編織的地圖關係觀看地方，使其形成有層次化、開放性的平台，讓不同領域的人一起加入討論。這個部份的工作對我而言，並非是馬上要解決的問題，或馬上在地方產生成果，而是思考當重新進入一個地方，有什麼新的問題是可以重新面對的。

先簡單說到這裡，謝謝。

主持人／陳昭榮：

適才提及在館外東海岸佑的作品，該作品讓我感覺在9月22日台雙展開展之前彷彿業已開展，行動力也是藝術的一個創作過程，其運用在地元素與資源，引起路過民眾的注意，甚至產生互動，此如龔老師提到的交陪理論，形成藝術的轉換。

再來，有請廖老師，針對這次雙年展的策展，龔老師、陳老師有概要說明，能否請您就您的觀察回應？

與談人／廖仁義：

館長、兩位策展人、組長，各位小姐、先生，早安。

今天要特別讚美國美館跟策展人，尤其是爲龔卓軍老師感到光榮，龔老師是臺大低我8屆的學弟，感到光榮是因在過去十幾年，看著他的努力與改變，一步一腳印地深入扎根，而能夠製作出這樣的展覽，尤其是展覽背後所建構看待臺灣當代藝術的視野，是我對展覽最高興的部份。

之所以稱讚，絕非因其當了策展人，而是看到一個努力的過程，當然應給予稱讚。在今日，許多人都想成爲策展人，但許多是好高騖遠的，並沒有下工夫，尤其是研究調查；除了這次「野根莖」，之前在臺南的「交陪展」，均可見一種特別的工作態度，即過去理論背景的人從事研究，易僅在觀念層次上組合，但在龔老師過去數年的工作態度中，可見經驗研究的過程，我們亦可稱之爲「田野」。

在藝術史與藝術研究中，長期偏重於當代思潮、哲學性或文化研究等層次的探討，有時會較忽略基礎的、物質的、經驗的層面，藝術家與自己生活環境，及生活環境之中的自然與人群的關係，這在藝術研究中屬於基礎層面，我亦認爲此是材料學階段的工作，如藝術史研究的過程中，最早由考古學家在業已被遺忘的土地上，挖掘曾經活躍過但被埋在地底下的東西，考古學家就是從事田野，當然龔老師並非在考古，若是考古，我寧可說較像是傅柯式的考古挖掘。這是我在開始之時要表達的讚美，這個讚美同時呼應其提及的方法。

就我近幾次參觀龔老師的展覽，聽其適才的說明，及剛才所見的一些作品，在場各位應與我有同感，即好像參與了一個畫面，跟隨他到臺東拜訪藝術家，進行深入且有情感的接觸過程。此除了呈現一個具體的畫面，更重要的是讓我們看到一個名爲「現場」的東西。當我們進到展覽機構，不得已一定需脫離脈絡，這種去脈絡性無可苛責，進入美術館的空間，有專業傳達與溝通上的必要性，總不能大家都到臺東、南部，但經由他們的描寫、說明，當我們觀看作品時，不會僅停留在去脈絡的狀態，而是已得到現場性，若以他們的話，此強調了「藝術意志學」的工作方式，我認爲十分好。這也似文化地理學的思考，即當思考文化時，其非無根的，不是如空中樓閣般與下面土地無關；若無，則可能是空洞、不牢靠的。這是我在參觀其展覽與聽其說明時，特別要提出的。

再者，從「野」的概念切入探討。當我拿到主題時，想說卓軍還是一個德勒茲迷，這確實是德勒茲的概念，但在操作這個概念表達策展理念時，他並沒有被綁死，非僅在詮釋德勒茲，而是從其概念發展出如「野家屋」的概念，此使我們看見藝術家的原生性，這應亦是他們試圖找尋的要點，亦即，他並非依據過去界定當代藝術的框架去評論、挑選，而是看到創作者創作的時空背景中的原創性，如今日探討當代藝術，怎麼會想到吳耀忠、張照堂與王墨林？但在原生性的時空上則是當代的，其實，無論在外國或台灣的藝術歷史中，那些具原創性的藝術家，均是野地開出來的花朵。

我認爲，這樣的思考可以讓我們在參與雙年展或面對藝術作品時，更懂得珍惜那些在身邊但不見得被關注，可能沒有被主流評價體系給予熱烈掌聲的藝術家，但其實在你腳邊、生活中均有機會可以看到。當然，這次參展的藝術家多已有很高的評價，只是不見得在這個場域理解，如林柏樑，我想均是一樣的。

我以這幾點表達我的讚美與詮釋，謝謝大家。

主持人／陳昭榮：

廖老師提到這次龔老師策展的態度，我深有同感，有龔老師相當負責任、執著與堅持的方式，才能順利完成展覽。

再者，在方法論上，其田野調查非常扎實。各位先進手上有《藝術觀點》，其中有田野調查的紀錄，從田野調查到美術館展覽的轉換過程，有相當清楚的脈絡，也由此可見這是非常扎實的展覽，相當令人敬佩。

再來，有請昭儀組長，她有多年策劃台雙展的經驗，能否請你就此議題分享看法。

與談人／蔡昭儀：

很高興有此機會，代表美術館體制內的人發言。從2008年第1屆台雙展開始，到今年2018年，剛好10年，任何展覽10年都代表重要的里程碑。

適才龔老師的自我分析，提出這次策展有三個重要向度，而我以美術館展覽執行的角度，提出我所觀察到的四個重要向度，此讓今年台雙展與以往形成非常大的區別。

第一，時間的向度。適才龔老師有提及，我簡單概要，這個展覽立足於現代，回望過去，探討未來；在時間的軸線上，拉開廣闊的向度，故這次台雙展，與事件型、聚焦於現代的當代藝術雙年展型態，形成很大的區別。

第二，空間的向度。我所觀察到的，與龔老師所提的有些許不同，據龔老師自述，其完全從立足並生活於臺灣這塊土地的人對土地的觀察、情感與創造性出發；但我所觀察到的空間向

度，是從在地到全球，從在地出發的角度進行探討。另一點不同在於，以往國美館的台灣美術雙年展，策展人大部份是藝術體系、美術史系統，故易是從藝術而論藝術的角度策劃展覽，但今年龔老師除了從哲學、美學、藝術性的角度之外，很明顯地擴張到社會學、民族學、文化地誌的角度，以至於他將空間的尺度整個拉開，故不僅屬於實體的地理空間，而是整體有向度的空間角度。

第三，展覽執行的層面。在展覽的空間構成，要感謝龔老師和陳宣誠老師，使作品之間有很綿密的對話關係，即前後作品之間的對話性和空間質理上的連接性，都產生很綿密且富哲學性的對話關係，這可能是因龔老師長期精研、浸潤於德勒茲對身體性的探討，經過沉澱，最後在展場執行上有非常驚喜的呈現。因此，我認爲從學術過渡到展覽執行上面，或許尚不能說是完整，未來仍有很多的可能性，但今年台雙展示非常成功的範例，且龔老師與陳宣誠老師之間的對話與合作，中間可能有許多摩擦與彌合，形成很有建設性的工作觀念，這部份請龔老師和陳宣誠老師等下多分享。

第四，尚未發生而即將要發生。今年台雙展在龔老師的整體擘劃下，後續仍有許多事件要發生，這個事件性會牽涉到藝術社團組織、藝術事件的生成與跨領域的嘗試。第四個維度，很好地整合前三個維度，故今年的台灣美術雙年展深具立體性，與以往十分不同。

今天有許多觀眾來自學校，是尚在讀書的年輕人，正準備往學術界或策展界發展，若有機會，誠摯邀請各位多瞭解我們的雙年展，大家會發現今年的台灣美術雙年展，特別具有研究的質感、深度與廣度。國美館會持續辦理台灣美術雙年展，而今年的雙年展，打開了一個未來可以發展的新方向、新方式和新維度，這是我們非常感謝龔卓軍老師和陳宣誠老師之處。

主持人／陳昭榮：

剛才展覽組蔡昭儀組長講得非常完整，由於她是館方的人，代表館方的立場，我就可將下面的話節省下來。

再來，進入第二個主題：「探討雙年展機制與展演機構之間的關係」，仍先請龔老師給我們一個指導，麻煩龔老師。

與談人／龔卓軍：

謝謝館長。進入第二個題目之前，我先回應適才廖仁義老師、昭儀組長與宣誠的評論。

首先，我認爲臺灣1980年代是非常精彩的時段，對我而言，廖仁義老師在當時是叱吒風雲的人物，在報社撰寫許多文章、翻譯、參與民主政治的黨外運動，代表知識界的更新，或可說是野性的力量，在他們這一代看到臺灣整體的蛻變。很多時候是我非常羨慕的，我一直思考自己除了翻譯還能做什麼？後來在學校製作刊物，這部份不能說是傳承，而是呼應，即我們這一代如何呼應廖老師那一代的付出，這是第一部份。故其適才提及，似乎跟著我前往東部，但對我而言，我是跟隨著許多已經去過的人，我若是終身住在東海岸的天主教教士、基督徒牧師或深入部落的醫生，會如何觀看與思考？雖然我是第一次接觸，但常有這樣一種心情。

第二部份，與下一場主持的蕭老師關係甚深，我讀過他所撰寫的〈「閩習」與「台風」〉，探討閩習風格的書法與繪畫所透露出的野性，其中讓我印象深刻的是一個畫面。文中寫到林覺由於受到委託，需從嘉義到臺南畫畫，換言之即接案子，他通過的無人路徑，秋天長滿芒草，跨過這些地方完成創作，這樣的環境是否影響到其書法或繪畫？蕭老師巧妙地將電影、小說般的鏡頭寫到美術史中。這個環境背景，要如何與策展機制對話？這是我們這次致力從事的，就此部份我僅講兩個：吉丁蟲與300公尺以上的臺灣。

吉丁蟲的研究者王惟正、鳥正並非藝術家，他是另一位藝術家所介紹，本擬讓其與另一位藝術家合作，但臺灣當代藝術的藝術家都非常忙，無法回到野地；而這位從事昆蟲蒐集的並非藝術家，但我們將其擺在展場一進場之處。當我們參訪王惟正的工作室，他將抽屜拉出來，全是自製的標本，由此我才開始閱讀臺灣昆蟲史，一讀才突然看到完全另一個臺灣。

研究者朱耀沂從日本留學回來，撰有《臺灣昆蟲學史話》，其中有非常豐富的故事，印象最深刻的是討論臺灣爲何名爲「蝴蝶王國」。日本的國土是臺灣的10倍，日本的蝴蝶僅有320種，臺灣土地是日本的十分之一，蝴蝶有411種，依比例換算，臺灣的生物多樣性密度是日本的20倍，難怪鹿野忠雄會想長居山中變成原住民，只有我們自己才會忽略這種東西，若是外國人會如何觀看密度如此高的生物多樣性？日本的蟬有三十多種，臺灣知了有六十多種，生物多樣性的密度高，垂直性與水平性交錯，因此，我們想展示一個300公尺以上的臺灣，不再僅停留在平原或城市來認知臺灣。

300公尺以上的臺灣，我們邀請林彥伶與建築家陳宣誠，其採集植物的纖維，透過非常科學、精密的計算，將其製成懸吊式的模型，並以鉛錘標定重要的點，各位一進門即可見此件懸吊的作品。你可看到不一樣的臺灣，但奇怪的是，這些地方可於一個半小時之內到達，其實，我們是否不認識自己？從吉丁蟲到300公尺以上的臺灣，我思考的是：是否有臺灣以外，或臺灣對面的臺灣。

就策展機制而言，我常認爲當代藝術很排斥小朋友與老人，以玄虛、極簡的策展風格使其無感，我無法理解這種美學源自何處，且跳脫學術的身份來講，我非常討厭這種東西，定要非常乾淨、極簡、玄虛，才是當代藝術，我認爲這是在必要性上的考量，但在感性上，小朋友如何會發生興趣？如何對展覽所欲傳達的理念、問題有感覺？這是策展機制上的問題。

至於館內的狀況，當然發生許多摩擦與衝突，我在美術館外面的位置，角色是於必要時一定要挑戰現有的組織跟機制，要求內外可以對話跟融合。故在過程中，我跟周郁齡的合作，很多部份她讓我非常放心，但有些部份我則希望能透過她挑戰館內的機制，使我們之間的對話可以更順暢，這應該使她壓力應該很大，但這或許可給美術館新的力量。

最後組長提及我對我不認識的部份，我會儘量再持續深入，故我與姚瑞中老師——他在臺師大，而我在南藝大，我們共同規劃當代藝術與高山的課，探討從石川欽一郎畫臺灣的高山到今日的當代藝術，並安排一連串的登山課程，希冀在研究基礎之上，進行新事件的發生。

先回應到此，謝謝。

主持人／陳昭榮：

由於時間關係，大概僅能請廖老師分享，廖老師長期對臺灣藝術發展有深刻的觀察，能否麻煩廖老師簡短地就議題二與大家分享？

與談人／廖仁義：

謝謝陳老師，因爲我占用了你的時間。國美館請我就第二個主題表達意見，探討策展的機制跟展演機構之間的關係，我只講兩個要點。

第一，我向來認爲理性是要爲感性服務，從理論而言國家的機構性有不好之處，但國家的機構性仍應爲藝術服務，在此前提上，我針對策展進一步探究：策展與國家，或國家機構性是否有關？能有何種關係？

首先，策展是一種藝術事務，藝術事務的落實需要場地、人力、金錢，這些都是國家機構可以提供並且應該提供的，且國家機構性的資源並非國家自己所具有，而是來自人民，來自人民則意味著包含藝術家，故藝術家享有國家機構性所獲得的資源亦屬應當；一個策展亦不可能在缺乏這些條件下發生，今天若有一個展覽強調「野生」，卻在國美館舉行，亦無不可，名正言順並無任何唐突。

但我第二點所欲指出的是，藝術卻不應在受限於這些條件下誕生，即機構性不必然亦不必要影響或支配藝術家的原創性。藝術家進行創作時，其並非爲展覽機構或國家的機構性創作，更非爲策展人創作；這次參展的藝術家，無一人是在創作時即打算日後進到國美館的雙年展，一定是龔老師慧眼識英雄發現後，將之集結，龔老師、陳館長、蔡組長扮演中介者團體的成員，運用國家資源讓野生的藝術創造力被看見，且持續被鼓勵，如在臺東東海岸，或蘇育賢在臺南某高速公路下的橋墩進行無人看見的藝術創作生活。對於國家的機構性與策展，及與藝術家創造之間的關係，我持此看法，故就此而言，這次台雙展在此關係上十分具合理性。

主持人／陳昭榮：

謝謝廖老師，雖然簡短，但是掌握了精要。由於時間關係，在此結束，謝謝各位先進的聆聽，謝謝大家。

「野根莖—2018台灣美術雙年展」策展論壇
第二場

時　　間：2018年9月29日（星期六）

地　　點：國立臺灣美術館演講廳

主　持　人：蕭瓊瑞（國立成功大學歷史系教授）

與　談　人：周郁齡（本屆策展人／國立臺灣美術館助理研究員）

王品驊（本屆協同策展人／國立彰化師範大學助理教授）

孫松榮（國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所教授兼所長）

主　　題：一、臺灣當代藝術發展的重構與反思。

二、六〇年代《劇場》雜誌的重要性。

主持人／蕭瓊瑞：

館長、策展人、各位前輩、各位年輕朋友們，大家早安。臺灣藝術教育的第一課：學會20秒的鼓掌！謝謝大家。

論壇最令人討厭的就是非常枯燥，生命若是因爲枯燥而存在就無需藝術。我剛從以色列回來，以色列的國父說：「給我一首歌、一面旗，我就給你一個國家！」一個亡國兩千多年的國家，今年是復國70週年，從毫無土地開始，一塊塊透過購回、打仗，並侵占一些週圍的，以使自己更安全，創造了人類文明的奇蹟。

臺灣連一面旗都畫不出，就想建立一個國家，恐怕言之過早。無法使用青天白日旗，竟設計了一面讓人看了毫無感動的奧運旗，看起來彷若小學生的運動會會旗；民進黨成立，畫了一個很大的臺灣，但澎湖七十多個島嶼一個皆無，連澎湖人無法收買，遑論拿到山東、紐約，讓其他的同胞認同。

藝術看似十分高遠，實則非常生活，而這個展最大的意義就在「回到生活」。從早期的創作者，繼之美術史家的整理，至今日哲學家重新檢視、思考與詮釋之後，回到創作者重新創造，歷史學家重新書寫歷史的循環之中，臺灣整體的藝術層次與主體意識也逐漸被提升。

非常高興大會、策展人給予我機會，證明我尚未被淘汰，雖然不再有機會擔任與談人，至少仍可當主持人。

本場次有兩個主題，我將一與二調換，先由策展人周郁齡小姐爲我們介紹《劇場》及1960年代的情況；接者，由孫松榮老師探討《劇場》在美術史上產生的意義；之後，由王品驊老師介紹爲何在「野根莖」展覽中談《劇場》，及哪些作品與《劇場》產生對話。最後，由每位與談人針對各自的主題提出看法，並希望留點時間讓現場觀眾發問。

藝術的欣賞是由於有藝術的主體性，一朵花是否漂亮？昆蟲是否可怕？端視欣賞主體本身的思惟。現在以20秒掌聲歡迎策展人周郁齡小姐。

與談人／周郁齡：

大家好。之所以在展覽中提到《劇場》，乃因展覽有一部份在討論藝術社群如何組織、聚合的狀況，我們將之推到1960年代的《劇場》雜誌，如莊靈、陳映眞、邱剛健、黃華成、劉大任、陳耀圻等，大多是二、三十歲的年紀，當時是戒嚴、冷戰時期，生活中不大能碰觸政治與現實，而美國文化在臺風行，這對其而言是一個出口。這群人很喜歡電影、戲劇，常會私下聚會，找8釐米、16釐米的電影欣賞，或討論「劇場」相關事情。

當時邱剛健從夏威夷帶回來一批書，對她們而言十分有吸引力，是想像島嶼之外的一個出口，以突破封閉、壓抑的社會環境，他們開始進行翻譯，自己花錢印製《劇場》雜誌。印象中印了1000本，銷售量很好，均在同人之間流傳，甚至一些香港影迷看到雜誌亦覺得非常驚豔，開始跟臺灣訂閱，這也影響了香港實驗電影的發展。因此，在展覽中談及《劇場》雜誌，是因主要是從藝術家自己籌組的社群開始。

「野根莖」的「野」、「野性」，在文化層面而言，是指陳不被任何類型所捆綁的一種藝術狀態，故當時《劇場》雜誌嘗試實驗電影、劇場，及私底下的討論會、讀書會等，是很特殊的藝術籌組方式。《劇場》雜誌對之後的一些文化人有深刻的影響，如王墨林在早年接觸到《劇場》雜誌的內容，立志當導演，亦撰寫劇本，之後雖從事劇場或小劇場的工作，但我認爲導演夢仍在他心中，因爲1980年代試片式時代他撰寫許多影評，與一群朋友一起探討影像的可能性。

主持人／蕭瓊瑞：

我想請教，《劇場》是哪年創刊？多久發行一期？

與談人／周郁齡：

1965到1966年，大約兩年的時間。

主持人／蕭瓊瑞：

總共發行多少期？

與談人／周郁齡：

9期。

主持人／蕭瓊瑞：

是雙月刊，還是不定期？

與談人／周郁齡：

好像不到雙月刊。

主持人／蕭瓊瑞：

我們大致理解到是1965、1966年，因爲我們學歷史的，特別想要瞭解。我想它是在1月1日發行？

《劇場》雜誌的出現，一如適才策展人所提，開始有集體的、跨域的特色。在此之前，1962年達到高峰的臺灣現代繪畫運動，以抽象爲主，尤其是以水墨爲媒材的抽象水墨，業已開始讓人感覺有脫離現實、虛化的可能。

現代藝術的導師——李仲生老師，在1960年代初期，就撰有一篇重要的文章〈當代藝術的現實回歸〉，現實回歸非指回到具像畫，而是現實關懷。關於這點，有請孫松榮所長，他是臺灣少數在巴黎得到電影學博士的學者，請孫博士詮釋《劇場》雜誌在美術史上的意義。

與談人／孫松榮：

謝謝蕭老師與幾位老師，以及龔老師、宣誠、品驊辛苦地策展。

蕭老師的題目擬欲探討《劇場》在美術史上的意義，我認爲其影響力恐怕更大。在2010年，我跟龔卓軍老師、蔣伯欣老師開始編輯《藝術觀點》，選擇以《劇場》作爲創刊題目，將《劇場》視爲我們需重新反思的議題，原先其實瞭解不多，亦不知其影響力到底多大，但經過那一陣子的努力，我認爲影響更多是在觀念上或思想上的拓展，回到五、六十年前，一群年輕人想透過西化或西方思潮方式重新思考何爲影像、何爲藝術。故我認爲這次的展覽與五、

六十年前所做的事，需要思考的是，亦是我想提出的是：爲何會以《劇場》作爲回歸或複訪的起點？

之所以如此說，乃因於1960年代之時，所有知識份子與年輕人思考的是西方現代主義的問題；1970年代發生鄉土文學論戰，所謂「本土」與「西方」、「我」與「現實」、「私我」與「大環境」，這些問題到了今天「野根莖」是否已然獲得解決？如將此問題放在適才龔老師談論的原住民議題，這種「本土」的問題是否獲得解決？抑或更複雜？換言之，本土問題其實涉及原住民與漢人等的關係，故我認爲「野」的問題是需要思考的。

第二個問題，在展覽中放入《劇場》，若回應到方才關於本土與西方現代主義問題的話，比較關鍵之處在陳界仁於過去數年談到的一個重要問題，他重新思考陳映眞給的題目：陳映眞對現代主義的批判，將西方現代主義視爲是中產階級式的，或抽離現實，即今所言「不接地氣」，但以陳界仁的觀點，他認爲對於西方主義的追求，係源自個我空缺的需要，所有現實主義的發想，未必來自於群眾再現，而是來自於「我」，亦即「我」開始感到匱乏，進而欲看各種東西，因此，我認爲現代主義跟現實主義的接合點與重疊之處在於「我」的問題。

當然這次並無選陳界仁的作品，我所欲指出的是，在其作品中，很多是將「我」作爲勞工放到集體中，將「我」作爲一個個體的某種空虛跟需要，重新放入現實主義的思考中，而這是當時陳映眞立刻將現實主義與現代主義個人性問題切開的部份。因此，適才龔老師跟宣誠談及多位藝術家，如原住民藝術家，其亦是將「我」的問題從城市再回到山地，重新把「我」放在一個問題意識上展開，因此，我認爲「我」的問題在野史或某種野外的問題變成一個重要的提問。

最後，我認爲《劇場》更大的影響在我手上這本，今年紀錄片雙年展將《劇場》與陳耀圻、張照堂老師、韓湘寧老師1960年代實驗電影作爲這次主題；換言之，過去討論「紀錄性」與「紀實性」時，傾向於將紀錄的影像視爲政治的、客觀的跟非常現實主義的題材，如剛才所言的陳映眞的問題。然而，這次影展將紀錄片問題放入1960年代時——或許當代所有紀錄性與實驗性的問題均需回到1960年代這群藝術家身上重新思考，我認爲他們是第一批臺灣跨域或跨界的藝術家，重新生產一些新的作品，這些作品是當代藝術、實驗電影或紀錄片的某種源頭，但這個源頭非常複雜，故這次以「野」詮釋滿好的，因爲滲透了現代主義，及本土、中國或臺灣等複雜的問題，故我認爲「野」未必是未完整、無根、多根或無主幹的問題，反而是在源頭

上找不到一個原初，所有東西都可能混雜在一起。這幾個方向，或許可以是我們對《劇場》作爲臺灣思想史、雜誌史與影像史重新提問的開始。

主持人／蕭瓊瑞：

孫老師提出《劇場》跨域、跨界的特點，並提到具體的幾位成員，如：陳映眞、張照堂、莊靈，及當時推動現代戲劇，如《等待果陀》，亦提到對陳界仁的影響。

而這些如何映現到這次展覽？展覽中有哪些具體作品，讓我們重新將《劇場》雜誌變成論壇的主題？以美術而言，當時黃華城爲《劇場》雜誌設計的封面，將「劇場」二字拆解，將中國的漢字拆解變成美術設計的封面，這比徐冰整整早了30年；而他組成的大臺北畫派，總共的會員也只有一人，即他自己，十分有趣。

現在請王品驊老師介紹展覽中具體作品與《劇場》的對話，使我們有所瞭解，在參觀時感受會更深刻，謝謝。

與談人／王品驊：

方才關於《劇場》的介紹，打開了我們對於《劇場》藝術的想像，「野根莖」的策展論述提出關鍵的一句話：「當代藝術是否有根源？它的根源在哪裡？」這句話的背後意欲提問的是：我們跟臺灣歷史的關係是什麼？臺灣的當代藝術，是否是從我們與臺灣歷史的關係中發展出來的？《劇場》藝術之重要性即在此。

簡言之，《劇場》藝術在當年代表的精神，是一群帶著實驗與探索的年輕人，想要瞭解何謂我們的現代藝術，但在尚未解嚴的臺灣社會，臺灣現代藝術的「臺灣」是被放在括弧中，當時這些年輕的先輩們在探索這個問題時，甚至尚未意識到現代藝術認識之問題會牽涉到十分複雜的歷史課題。故回溯《劇場》藝術，不僅是回到1960年代李仲生在美術教育領域中所帶出的現代藝術教學與創作之可能性；同時，《劇場》藝術的年輕人們，透過能夠得到的各種國外雜誌，試圖翻譯來自島嶼之外的訊息，在如此求知若渴的實驗跟實踐行動中，只要看《先知》和《等待果陀》演出時的參與者，即可知其跟今日的我們關係爲何。

《先知》的劇本由黃華成撰寫，導演是陳耀圻，演員是莊靈老師；《等待果陀》劇本由邱剛健與劉大任翻譯，邱剛健同時是導演，演員是黃華成。「野根莖」邀請的陳耀圻導演，其拍攝的《上山》，亦是於1967年的時空狀態中，從《劇場》雜誌對現代主義的探索中所延伸出來的拍攝，其中有著一種是否當時的年輕人若想瞭解自己的未來，只能到化外之地，到不被管轄的山上、野外探求可能性？

莊靈老師在展覽中展示當年這群年輕人進行摸索的照片與兩次演出的珍貴劇照；年輕藝術家蘇匯宇以無頭的影像，對應《劇場》參與者張照堂老師於1960年代的影像，呈現當時年輕人的虛無與自我追尋；蘇育賢以作品〈石膏鑼〉跟〈先知〉，對應當年《劇場》雜誌的兩次演出。對於年輕世代的當代藝術創作者而言，非常渴望理解自身的歷史，透過對《劇場》雜誌的回返，讓我們有機會對這段歷史重新認知，重新建構當代與歷史的關聯性。

主持人／蕭瓊瑞：

剛才提及數位藝術家的作品，能否大致介紹其於展場的位置？如蘇育賢等。

與談人／王品驊：

蘇育賢、蘇匯宇與陳耀圻等幾位的作品都在2樓的「野影像」單元。

主持人／蕭瓊瑞：

我們一進入展場，大多往右走，其實有許多作品在2樓。

非常謝謝3位與談人介紹《劇場》雜誌的內容、重要性，及其與這次展覽的對應。但我們談這些問題，最重要的是重新思考如何重構臺灣當代藝術的發展。眾所皆知，文化部提出「重構臺灣藝術史」計畫，爲何需要「重構」？此似意指本來的建構有所疏漏、不足、錯誤或誤導，故今日需要重構。「重構臺灣藝術史」，不僅是美術史，亦包括所有的建築史、音樂史、攝影史……等，非常高興這次展覽也呼應這個大的主題，以前流行的說法是探討「邊界」、「範疇」，今天的說法則是直接從「野根莖」出發。

「野根莖」，除了主幹之外，許多鬚根從旁邊竄生而出，更具生命的力量。臺灣當代藝術史究竟應該如何重構？展覽的切入點在上一場次的策展論述中已有提及，現在我們希望能以更具體且實際的作爲、對應，呈現對這個主題的思考。先請策展人周小姐發言。

與談人／周郁齡：

方才孫老師提到TIDF對1960年代的回顧，此是由國家電影中心組織的紀錄片影展，在這次與龔老師合作的過程，由於龔老師帶了一個很棒的團隊進入美術館，而我作爲的中介角色，亦經常在思考關於國家機構與外面團隊既內且外的關係，即介於內外所產生的張力，如美術館作爲國家機構，工作方法有一定的流程，而外部藝術團體動員的力量則很十分迅速，故之間的協調過程會產生一些滿有趣的張力，這是我在這次策展中所學習到的。

但也由於我是處在一個內部跟外部的中介角色，促使我認眞思考國家的機構性角色爲何。國家電影中心努力地將1960年代實驗電影的影片，與一些即將佚失或沒沒無聞的影片找出，並進行修復、典藏，我認爲藉由國家驅動的藝術言論，對國家機構而言非常重要。

這次我們試圖回應1960年代實驗電影史與前衛歷史，進行某種程度上的突破，因爲藝術的典範必須持續翻新與突破，或重新進行討論，因此，這次策展試圖將當代藝術的作品與1960年代的作品並置，如莊靈與蘇育賢的作品。這牽涉到另一個層面，影展有一定的時間性，如一個週末影展就結束，每部影片都有一定的敘事；美術館播放電影的不同之處在於，美術館是展示的機構，可將不同元素、物件並置，變成類似蒙太奇的方法，使物件之間有不同的對話、重疊與辨證的關係。

蒙太奇的手法在張紋瑄的作品中可見，她虛構一位1960年代的女知青回顧百歲阿嬤拾獲典藏品並剪輯日記的過程，這種剪輯、拼貼的方式在展覽中有所呈現，故這次展覽其實並非從1960、1970、1980到1990年代串聯歷史敘事的展覽，反而是十分當代的手法，以拼貼或蒙太奇的方法策展。

主持人／蕭瓊瑞：

這次雙年展中，將臺灣當代藝術生態重新洗牌，有許多藝術家在以往幾屆從未出現過。除此之外，我想請教的是，以往雙年展很強調國際性，在這次策展中，強調重新回到自身的歷史，而對於「國際性」是如何處理或面對？是否存在？能否請策展人稍作陳述。

與談人／周郁齡：

台灣美術雙年展基本上均是聚焦於臺灣的藝術發展，過去數次的策展方法是蒐集過去兩年在臺灣發生的展覽，再從中挑選藝術家；而這次野根莖中，龔老師帶入許多如東海岸原住民藝術等不同社群。

關於國際的部份，如龔老師在論述中反覆提及意欲打開「臺灣」定義之可能，如1960年代現代主義是國際思潮的影響，讓這些在冷戰時期感到鬱悶的年輕人可藉由翻譯，思考世界上正在發生的事。

再者，我們邀請英籍的藝術家跟導演喬治．克拉克，他探索智利超現實主義導演拉烏．盧伊茲於1996年來臺灣金寶山拍攝的一部影片，影片未完成，喬治．克拉克爲了這部未完成的影片來臺多次，訪談當時參與的演員，試圖回溯那部未完成影片的樣貌。

所謂「國際性」其實有很多，且影片有長腳，會自己流動，在流動的過程中就會產生跨國的現象。

主持人／蕭瓊瑞：

在《劇場》這段歷史，可以看到他們如何思考自我的存在與許多極其個人的東西；但不可否認的是，他們還是借用西方傳來入的存在主義思潮等新劇場、新電影的概念。《劇場》很快結束，不久之後，《人間》雜誌出現，同時鄉土主義逐漸萌芽，表面看來鄉土十分狹隘，畫農村才能稱爲鄉土，但事實上，引介的力量也是來自美國藝術家魏斯。在本土與國際之間，有一個錯綜複雜、難以分開，彼此之間相互拉扯的有趣關係。方才我的提問，是試圖讓大家在觀看展覽時有更開闊的面向。

接著請王老師針對臺灣當代藝術發展的重構與反思，自我檢視在此議題上，這次展覽所提出的貢獻。

與談人／王品驊：

感謝蕭老師打開這個問題。臺灣歷史的複雜性，在於其歷史內部包含著與世界史的關係，在解嚴30年後，我們才有機會重新從今日的視點來看，臺灣就是個移民社會。在移民社會中，不同的歷史移民帶著不同的地緣文化脈絡與文化基因來到這塊土地，複雜地衍生於今日的當代之中；我們如何以解構的方式，重新理解這些脈絡與淵源在當下此刻產生的作用？故我認爲臺灣歷史內部包含著一種世界史的可能性。從這個角度，可從兩個面向觀看這個展覽。

其一，方才策展人論及透過當代藝術的策展手法，在展覽現場可藉由創作的開放性與多元性，採取一種連結，故可任意地連結與蒙太奇，不斷組織出新的脈絡性與話語性。在此之中，「野根莖」策展作爲一種地下莖不斷地蔓生跟形成新網絡的可能性，是透過策展手法跟當代藝術的特徵而實踐出來的。

其二，這是以策展研究作爲基礎的展覽。在我們關心歷史，關心當代性與臺灣性的藝術課題中，策展研究爲何非常重要？在我們近一年多的訪談中，看到許多當代藝術家以自己的方式，透過創作，重新展開一種野史的可能性。若無透過此種對斷片檔案與創作的重新連結，背後潛在的臺灣歷史脈絡是無法顯現的，因此，從策展研究必須作爲此種歷史展的策展方法，已透過一種原本當代藝術非既定規範的歷史範疇去進行搜尋，重新地去連結。

此處回應了策展論述的提問，即「當代藝術是否有根源」，若其根源並非一直在臺灣社會現實中爭論的族群或國家，而是以文化脈絡不斷源遠流長，持續產生影響的一種表面上看似的「非根源性」，但這些都在我們生活中起作用之時，應如何再建構它？若從策展研究的角度，可以看到臺灣複雜歷史直至今日，都呈現一種「非根源性」與「非歷史」的狀態。

在展覽中，隱而不顯的是，從1960年代《劇場》雜誌關於現代藝術的爭論切入，可說是臺灣戰後從現代到當代發展很重要的一個起點，其中涉及許多在視覺藝術領域歷史性的筆戰，這些筆戰均不斷爭論何謂現代藝術。但在現代藝術之前，若回溯那些筆戰，我們可發現1961年當

徐復觀跟劉國松在爭論現代藝術是否是共產主義之際，涉及到的是一種「臺灣放在括弧中」的（臺灣）現代藝術，與中國現代藝術、西方現代藝術的論爭，直到解嚴30年的今天才能以新的歷史解讀重新回看。

主持人／蕭瓊瑞：

最後要請孫松榮老師。他非常特別，是蔡明亮電影的專家。臺灣何其有幸，在這樣的時代，有來自不同地區的人在此共同建構一個值得未來歷史爲我們寫下一筆的文明成就。我相信這樣的趨勢，會越來越發展。

孫老師本身具有跨國性，甚至跨界的視野，請他爲論壇總結，謝謝。

與談人／孫松榮：

謝謝蕭老師。這個題目非常大，可以變成一場十分聚焦的演講。我其實想向4位策展人提問，假若我們將《劇場》的問題喻爲漂流木，即回應蕭老師所言的國際脈動，當地震來時，漂流木可從東岸飄到西岸，故對我而言，《劇場》的矛盾與弔詭在於：在許多思想史與雜誌史的回歸中，其是正典的、典範的，但今日回到展覽變成某種野史之時，其典範性的去除或野性在何處？

回到方才數位與談人所提及的，參展藝術家中，如蘇育賢、蘇匯宇，或也曾用邱剛健作品進行創作的吳梓安，我認爲這代表著新一代藝術家擬欲從前代創作中進行某種完而未了之事，此吸引我之處在於：如何從《劇場》身上發掘一些看似敢做而未做，或潛藏在思想脈動中的狀態。由於1950、1960年代是文化冷戰與白色恐怖的年代，這些思想、作品或影像，只是隱喻式或潛藏的，在相隔半世紀後，年輕藝術家重新進行提煉，我認爲《劇場》作爲某種野史，給的是一種「尚未」的狀態。

我所講的「尚未」，有多層意義，一是「還沒」、「即將」，一是「不可能」，以蘇匯宇爲例，他將邱剛健於1960年代到《唐朝綺麗男》的作品，連結當代處理跨性別者的問題，其中有非常多關於性的跨域之展現，他在此討論邱剛健在1980年代擬欲探討的一個問題，而在現今討論婚姻平權時變得非常具體。邱剛健在臺灣影像史研究中，位居非常邊緣的年代，雖然《劇場》或其作爲劇作家之身份非常重要，但所有影像研究都會有典範的歷史，《劇場》所代表的

實驗電影，或邱剛健於1980年代拍攝的一系列作品，在臺灣電影研究中基本上沾不上邊，換言之，他其實非常不重要。

不重要的原因在於，如我適才所言，臺灣的電影劇情片與紀錄片研究，均會注重某種政治正確性，而政治正確性之外的作品很難被書寫到歷史之中，故成爲野史的一部份，或某種野外電影史的一部份。而重新複訪這些作品，是因其已潛藏某種政治影像的元素，而到了這個世代，必須政治地拍攝電影，換言之，當代的藝術家必須以用新的美學、議題，重構半世紀之前業已潛藏的，各種複雜的、尚未被提煉的「尚未」狀態，這對策展人與作爲研究者的我們，是十分重要的問題，亦即：這些問題如何被方法化？此意指，我們到底需要《劇場》的什麼？

主持人／蕭瓊瑞：

這是非常好的發言，因爲孫老師提出的是一種詢問，詢問策展或展出的呈現，提供我們一個思考的角度。以個人而言，我曾撰寫《五月與東方》，五月與東方在當時到底是一種野根莖？或主流？在歷史上，野根莖後來變成主流的例子有許多，如：巴洛克、印象主義、野獸主義，其最初均爲負面名稱，但在當中卻有所突破，而成主流。因此我們期待今日之「野根莖」，也能成爲明日某種主流式的思考。

在結束之前，讓一、兩位朋友發言。先進行提問，再一起回答。可以指定回答詢問的對象。

學員：

謝謝各位，我是朝陽大學，陳志和。

適才孫所長提及現代主義是中產階級的，而展覽題目是「野根莖」，應是非主流的，中產階級和非主流之間，應如何釐清？換言之，中產階級與「野根莖」的關係爲何。

另外，「重構」聽似從民間非主流角度重新建構當代，呈現土地與人民的生命力，因此我想這部份談到許多現代主義。現代主義從文學到美術，從1953年業已有美術展覽，而《劇場》雜誌是在1966年發行，中間隔了許久，能否就其背景與原因稍加解釋？

主持人／蕭瓊瑞：

很好的問題，等一下再回答，開放第二個提問。

策展人／龔卓軍：

首先，想請教「國際性」問題，其中有無屬於臺北的國際性，與中南部、東部的國際性？亦即，孫老師以《劇場》雜誌的影像實驗當作「漂流木」，這是純粹的比喻，但對中、南、東部的許多創作者而言，漂流木是實際的材質，這次展覽，我們並未放入楊茂林、陳界仁、吳天章，而是放入李俊陽、李俊賢、拉黑子，其均屬1990年代，其實是在平行的狀態中，我認爲這其中有對國際性不同的想像。

這亦是要與周郁齡討論，將1960年代放入，其中確實有扞格之處，與整個展覽之間有強烈的張力；換言之，都市小布爾喬亞的品味，如何與中、南、東部對世界史完全不同想像的美學放在一起？中間的關聯爲何？當然，《上山》、《上次高》這些作品均與山有關聯，這些關聯是否剛好形成一種對比？

主持人／蕭瓊瑞：

你希望誰回答？

策展人／龔卓軍：

周郁齡與孫松榮老師，若主持人想回答亦可。

與談人／周郁齡：

地域性的問題，如蘇育賢長期在臺南海馬迴主持一個空間，爲何劇作《先知》如此吸引他？因爲某種程度上可投射其個人的經驗，我認爲許多時候藝術家的情感投射或內心精神投射應置於首位，亦即我們回視藝術家從1960年代的文化中，所欲探討或投射的爲何。

關於中產階級的問題，階級之區分應屬後設，在這次策展中，我並未處理階級劃分的問題，因展覽有其限制，展出的可能是物件或影像，但其後續產生的言論必須後來再進行討論、釐清或辨證，故其可能延伸許多議題，可在後續再討論。而就布爾喬亞之問題，我目前就先擱置。

與談人／孫松榮：

謝謝龔老師跟這位老師的提問，均是非常難的題目。

先回應龔老師，若要賦予《劇場》與龔老師提到1990年代的幾位藝術家某種連結，「山」確實是重要的連結，如陳耀圻拍木瓜溪的荒野或五指山，在1950、1960年代，山與荒野代表的是某種政治的脫逃，政治犯可能會逃至山上躲藏，《悲情城市》中政治犯均是在山上被抓，故「山」在陳映眞或吳耀忠的畫裡中，我認爲有一個重要的隱喻。不同的是，日本或德國1930年代的山岳電影，山一定是一種崇高的表現，具征服性。龔老師談到與姚瑞中的合作，或許山在某程度上與《劇場》有所連結，但這個連結仍需再思考。

另一個問題提到非主流，「非主流」較是我們慣性的談法，我偏向使用「另種的」、「另類的」，或「尚未出現的歷史系譜」，非主流與主流永遠是相對的問題，其中都會折射我們各自的位置，若今日有野史，或某種正史以外的東西，一定是其尚未出現，如野草剛萌生，尚未可知其樣貌，我認爲這個東西較迷人；一旦如蕭老師所言變成主流，成爲眾人均需學習之物，其實業已變得無趣，故在學院的工作者或策展人，持續進行的是重新方法化的過程，亦即《劇場》有其典範性，但在某種程度上，有東西尚未生成，這是迷人的部份。

時間關係僅能簡短回應，謝謝。

主持人／蕭瓊瑞：

在「野根莖」的隔壁，有個非常不野根莖的花博展覽，剛好我是策展人，國美館將臺灣美術重要的兩個面向同時展現，相當有趣，希望能吸引更多朋友的參觀，以及引發更多的討論。

再次感謝3位與談人，請給予熱烈的掌聲。謝謝！

「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會紀錄

「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會
第一場

時　　間：2018年9月30日（星期日）
地　　點：國立臺灣美術館演講廳
主 持 人：龔卓軍
藝 術 家：王惟正
　　林純用
　　高俊宏
　　張恩滿
　　陳政道（森人—太魯閣藝駐計劃）
　　蔡宛璇（澎葉生+蔡宛璇）
　　陳宣誠（陳宣誠+林彥伶）

主任秘書／汪佳政：

策展人、各位藝術家、觀眾，大家好，由於陳副館長另有要事，要我特別來此向各位致意。

今年的台雙展，非常感謝策展團隊付出許多心力，製作這次藝術計畫的呈現，尤其龔老師在財力、心力投入非常多，使展覽能夠完美呈現。昨天亦有晚宴、活動，整體串聯起來，氣氛非常輕鬆愉悅，符合策展理論，再次感謝策展團隊與藝術家的參與，及所有觀眾的參加。

特別介紹第一場次的主持人龔卓軍老師，龔老師是臺南藝術大學藝術創作理論研究所的所長，甫獲今年台新獎的肯定，其長期以哲學視野進行藝術策展與評論，是目前藝評界非常知名的專業人士。國美館很榮幸邀請到龔老師與館內策展人共同策劃第6屆台雙展，昨天蔡昭儀組長亦特別提到，龔老師付出非常多的心力，十分感謝。

今天的主角是策展人跟藝術家，透過策展人策展理論與藝術家創作計畫之間的對話，使台雙展完美地呈現；也希望今日完整、深入的對談，讓觀眾更能理解整體策展脈絡與藝術呈現的內容。

在此感謝各位的參與，也希望台雙展能夠順利、成功。謝謝。

主持人／龔卓軍：

大家早。較理想的形式是藝術家直接在作品前講解，訊息量會較夠，但由於人太多，如此的話，反而使後面的朋友無法聽清細節，故採現在呈現的形式。

本場次有7組藝術家，第一輪讓藝術家先談自己的作品與創作過程，以及與展覽之間的關係。按名字順序，先由藝術家自己介紹，若有需要再補充，以較自由的方式進行，最後再留時間開放提問。

第1位藝術家，王惟正。王惟正的作品在進玻璃門之處，有一些天牛、大紅緣黑星吉丁。這些照片，都是由1600張以上的照片重新組合，故顏色、肌理、細節才會如此飽滿，當代藝術界中，我們較有印象的是袁廣鳴拍攝西門町，同樣的思考現在放在昆蟲上。另外，有兩盒實際的標本，標本非常好看，其中大紅緣黑星吉丁是他今年才發現的，與一位日本學者共同發表，故標本標示「Ong」，Ong桑就是王惟正，他的外號是「鳥正」，有請他進行發表。

藝術家／王惟正：

大家好，我是王惟正，大家都叫我「鳥正」。我從事動畫工作，其實並非藝術家，有幸應國美館策展人龔老師、郁齡姐的邀約，在此與大家分享我的作品《sp.島民》的概念與發展過程。

第一張照片，應可發現其非蟑螂，我常將昆蟲的照片放到臉書上，朋友都笑言是蟑螂，因爲大家多認爲2隻觸角、6隻腳者即是蟑螂，我的作品將這些「蟑螂」放大200倍，不知大家是否覺得可怕？

首先簡述參加展覽的脈絡。去年我參加「阿吉」陳怡潔的團隊，在總統府策劃光雕展覽，完成後參加慶功宴時認識龔老師與岑岑（羅文岑）。當時，阿吉詢問我是否又去抓蟲，

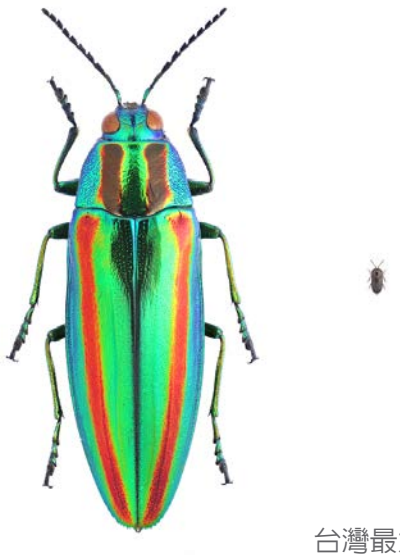
採集的過程（圖片提供 / 王惟正）

由此開啓蟲的話題，我們聊到光雕展以原住民圖騰、臺灣鐵路發展爲主題，由於我拍攝昆蟲，因此提出：我們是否有更原始、更自然的元素代表臺灣？原住民生活於山上的場域，活在充滿動、植物的山林，他們的創作靈感間接或直接地受到這些元素影響，在臺灣山林之中，那些動物、植物就是一種更原始的符碼。

我將昆蟲照片給龔老師看，不知是否是這個原因，龔老師對我說：「你就是我要找的人」，並邀請我參加雙年展，當時我不知何爲雙年展，心想龔老師應僅是開玩笑，沒想到今年年初，龔老師帶一群人到我家找我聊昆蟲。

接者，我要分享38993種中的選擇。臺灣面積36,000平方公尺，據生物多樣性資訊網的資料，已登錄的臺灣動物有38993種，昆蟲占23008種，有趣的是，當臺灣公部門或企業想要表達臺灣意象，選擇吉祥物時，解答通常很簡單，即臺灣黑熊，下一個應該變成石虎。姑且不論與Kumamon美醜之比較，在38993種選擇中——且這數字一定遠被低估，爲何只會選出臺灣黑熊？

再者，分享我如何創作巨幅的昆蟲沙龍照。策展的主題，以藝術家拉黑子的提問開頭：「我們不知道山的後面有什麼」，對此我非常地心有戚戚焉，採集昆蟲時，需拿1根10公尺的長竿撈，撈下的常是我所不知之物；換言之，我並不知道10米之上的樹冠層藏有何種怪物。通常我先辨認樹種，接著嘗試，常撈下許多奇怪的生物，均非常小。這些採集需要許多經驗，依據不同的季節、海拔、天氣、樹種，最重要的是運氣，才能發現非常特殊的物種。



台灣最大與最小的吉丁蟲（圖片提供 / 王惟正）

這張照片是今天6月拍攝，是當天的戰利品，我並不是全抓，而是僅採集較有疑問或稀少的物種，其中大部份是吉丁蟲，因我個人最喜歡吉丁蟲。下面一排，是我之後想研究的長腳象鼻蟲，花紋亦十分有趣，但我主要仍專攻臺灣的吉丁蟲。

我曾看過一個日本的影片，內容是日本的醫學考試，其中一關是製作昆蟲標本，影片中的昆蟲是彩豔吉丁蟲，我認爲此非常之容易。我製作的昆蟲，大約是5公釐、1公分以下的等級，而我所製作的浮腳標本，需以直徑僅0.1公釐的微針，在顯微鏡下調整姿勢，待其乾燥，才能進入下個階段，此是我認爲最具藝術性的階段：只要手抖，四肢即會斷掉，稀有物種會因此毀壞，故顯微鏡下的手術非常具挑戰性。

標本拔針後，需進行「Focus Stacking」技術，將不同深度對焦清楚的照片合成一張。由於我的作品太大幅，爲了符合如此大型的輸出，且是300 dpi，我需將身體拆成一塊塊拍攝成對焦完成的照片，最後再進行拼接，平均1600張左右才能合成一張。

平常拍攝以白色爲背景，係因我想出科學性的圖鑑；龔老師邀請我參展，我想以一個自己從未做過，大家亦無看過的方式拍攝昆蟲，由於我本身從事後期的工作，常需處理調光等，如電影《John Wick》，我以類似手法拍攝昆蟲。

《sp.島民》的「sp.」，是常用的昆蟲拉丁名，在尚未確知其種類時，通常會加「sp.」，同時亦有special之意，故《sp.島民》，意指島上特別的、未知的物種。臺灣昆蟲非常多樣，我想將多樣性呈現在展覽中，故每個大項選了一種，使造型、出現環境與顏色基底均不甚相同。

這是大紅緣黑星吉丁蟲的產地，可見其中間、右邊數根似乎將死的臺灣杉，這篇山林放眼望去是竹林、茶園，棲地僅剩幾根臺灣杉在此，這幾根由於吉丁蟲的蛀蝕，亦瀕臨死亡，故這個棲地已快結束，我們有幸在其結束之前看到大紅緣黑星吉丁蟲。這個棲地消失後，能否在其他相似之處發現大紅緣黑星吉丁蟲？

新種大紅緣黑星吉丁蟲的產地目前已因人為開發而逐漸消失（圖片提供 / 王惟正）

此爲嘉義梅山附近，據我觀察無此蟲，這片山林若非茶園，即是竹林、檳榔園，對此我業已感到些許麻痺，在我的經驗與思考中，這種狀態與亞泥的開礦場並無差別，其生物多樣性均非常低，幾乎僅有特定依存的物種才會存在。難以想像這篇山林過去都是臺灣杉，而這是臺灣中低海拔普遍的開發狀態。

山的後面，我們不知道生長了什麼；樹冠層，我們不知道藏了哪些怪物；過了10、20年，我們不知道又會失去什麼，或永遠都不會知道失去了什麼。謝謝大家。

主持人／龔卓軍：

謝謝王惟正的發表，今天是首次較完整地聽他發表，且他還公布大紅緣黑星吉丁棲地的照片，這很少見，因他非常低調，並提醒我不可太過張揚，因一旦公布就會有人前往，會發生許多不可預料之事，如棲地的生態與物種的狀態，而我認爲這是非常美的。如其適才所提，除科學以外，有一個環節特別具藝術性，這是之前關於臺灣色彩與紋樣的討論所延伸，呈現效果非常強烈，出乎我意料。

另外，有一隱藏的問題，在此僅先提出而不討論，即原住民圖騰的符號性使用、臺灣各種火車頭型號，到尋找更原始、更自然的色彩學，似乎均在國慶日、國慶慶典的框架下思考，我認爲在一個藝術展中，能否將國家的框架放入括弧之中？或更批判性的思考，色彩對於我們意味爲何？王惟正是我看過有點接近瘋狂狀態的昆蟲迷，適才他未提到，其實標本有不同作法，他所製作的是浮腳標本，腳是浮起來的，細節之後再討論。

第2位藝術家林純用，之前我們在南藝大曾一起參加與組織版畫的工作坊，我看到他製作很大的鯨魚版畫，並跟我講述鯨魚的故事，於是我邀請他到展覽，讓我們歡迎林純用的報告。

藝術家／林純用：

主持人、各位朋友，大家早上好。當龔老師找我時，很慶幸自己能被選入，這個作品其實是集體創作，而非我一人完成。

這張圖是我在2014、2015年的作品，我將消波塊組成臺灣地形圖，背板是鐵皮屋最愛用的波浪板與LED燈，之所以製作這個作品，是認爲臺灣人喜歡速成，爲解決問題卻又製造更多問題，如住家不夠就蓋鐵皮屋，海岸地層下陷就用「肉粽」丟到海裡保護國土，看板不夠亮就裝LED，此皆是速成的思考方式。

2015年10月15日有1則新聞，1隻抹香鯨大寶被人發現在東石外海，救難人員趕緊將其拖至外海才搶救成功，但2、3天後，10月18日時死於嘉義跟臺南交界的八掌溪，後從布袋運至成大鯨豚研究中心進行解剖。經過兩天的解剖，中心主任王建平教授表示，鯨魚尾端有瘀血以致無法游泳，死因尚難確定，但鯨魚的胃部被漁網與塑膠袋塞滿，體積多達約怪手的1個車斗，這種情況導致牠無法進食；換言之，海洋污染的問題間接害死牠。這是我們人類造成的結果，故昨天當巴奈在唱《毀滅》時，我起雞皮疙瘩，剛好我的作品又在旁邊，我覺得這眞的是我們所造成的。

後來剛好有個機緣詢問王建平老師關於大寶的情況，他們將其埋在土裡，讓土壤中的蛆與微生物將肉吃光，在地上擺的是尚未組裝的大寶骨骸。鯨豚研究中心除了搶救鯨豚，另有一重要工作是對屍體進行解剖，並製成標本。大寶全長近15米，我的作品略小，是12米20，尚不到一比一。抹香鯨是地球上大腦最大的物種，這是其頭蓋骨、上顎。

在大寶擱淺的事件發生之後，剛好北門社區大學與我討論，想就其淨灘10年的活動進行相關藝術行動，北門社大長期在七股進行海廢監測與護沙行動，自2008年起持續進行每月一次的海廢監測，透過行爲檢討，反思人類的消費行爲跟生活態度。這張照片中間是我，那年颱風吹垮海上的養蚵浮棚，蚵架的保麗龍飄到臺南的海岸，我拍攝成照片。

2015年11月8日時我與北門社大、慈濟志工到七股淨灘，塑料類的廢棄物有1678件，玻璃製品有130多件，玻璃製品有部份在我們展覽現場。這是當天撿拾的玻璃，撿的時間很短，不到一小時，因太熱小朋友受不了，另有在海岸的漁業廢棄物、寶特瓶、鞋子，據我觀察遊憩類廢棄物是西子灣較多。由於抹香鯨大寶的新聞剛發酵，我想乾脆將撿來的垃圾在現地排成15米的抹香鯨。

我與北門社大合作，一起利用撿來的海廢製作數件作品，〈保麗龍〉是其中之一，我在上面刻字：「我是龍，名保麗，壽與天齊」，造型是側面的骷髏頭；同樣利用海廢，製作〈明日餐桌〉，我的作品都很直接，訴求是：今日讓海洋生物吃人類製造的垃圾，未來這些東西均會回到我們自身；剩下一部份，則將其包成肉粽角（消波塊），因臺灣人極愛肉粽，天天往海中丟此物。

計畫的執行是由許多人共同努力，作品發表在「海島．海民——打狗魚刺客海島系列——臺南故事」，這張照片是當時展覽的場景，策展人正在進行導覽。這張是我在美濃，美濃愛鄉協進會提供我空間，讓鯨魚（作品）可完整地鋪開，以進行木刻工作。這張是在臺南展覽的現場情況，執行過程中，除了北門社大，亦有台江國家公園六孔管理處的協助。

前幾天我去旗津海邊，再度看到這些垃圾，我經常帶社大的朋友到海邊撿垃圾，有許多垃圾由於碎掉，與沙子混雜一處，無法撿拾，我以紗網將沙篩掉，將能撿拾的撿起，但怎麼都撿不乾淨，因更細的東西根本無法撿，這些看得到的尚可，那些看不到的、不見的到了何處？是否都進入我們的肚子？這是我的提問。

故昨日龔老師說「當你的美術史不是你的美術史」，我很有感觸，只有認識到這個，臺灣才有可能將杜象的小便斗稍微拿開，臺灣的藝術環境目前尚未超越到杜象的小便斗，故也才得以進行臺灣當代藝術的書寫。策展人說在我的作品感受到一種力量，不完全是因作品尺幅之大小，我認爲原因可能在，其一，這是集體創作，非我一人之力量；其二，我的作品通常奠基於田調與社群介入；其三，我的創作通常滿單純與直接。

「我們是被選擇來做這件作品，並不是自己去創作」，這是峨冷（安聖惠）所跟我說，「我們是被選擇的人」，因事件發生後，觸動我內心想言說之事，有一股傻勁促使我想盡辦法在時間內完成，且在臺南海岸環境藝術行動時，恰逢我太太在坐月子，不知是何種力量促使我跑來跑去，一邊完成作品。

北川富朗說，沒有土地就沒有藝術，我想補充的是：若沒有土地正義，就沒有土地美學。以上，謝謝。

主持人／龔卓軍：

謝謝純用的報告。

適才報告的兩位有一個共同的部份，即這次展覽意欲討論的「原民性」問題，究竟何爲「原住民」？在展覽前，拉黑子曾憂心忡忡地向我提問，詢問我是否是要製作原住民的當代藝術，我說並非如此，因爲這個分類本身就是個問題，在當代藝術的分類中，通常不會將原住民藝術放在與之平等的位置，必定是往下或完全分開，而我們想談的是「原民性」。

原民性，如鳥正所提，若昆蟲的色彩是一種色彩學、圖騰的話，是否比原住民的圖騰更原始？這個樹冠層上活生生的圖騰，是否比業已成爲國家化文化表徵的原住民圖騰，更是整體環境的原住民？當然，更遑論林純用的抹香鯨大寶案例所告訴我們的：以「人」作主體性的思考，是否過度地深植於我們的腦中？我們所有的歷史都是人的歷史，但昆蟲、動物、植物、整體生態的歷史呢？彷若在談論歷史時，無須將這些部份放在重點考量；然而，我們又不願僅是環境藝術，故我用「原民性」來談。對於原民性的思考，對於以人文主義爲中心的藝術史思考之批判，是前面兩位藝術家很重要的表現。

接著，請第4位藝術家張恩滿，這次是她在高雄都市中的原住民部落「拉瓦克」所做的計畫，與其對自身存在的思考有密切關係，我認爲每位藝術家自身的經歷與作品的對話都很重要。接者，歡迎張恩滿的報告。

藝術家／張恩滿：

大家好，我是張恩滿。有很多的感謝，但因時間關係需先省略。

這次的創作計畫，與高雄唯一的都市原住民部落合作，作品名稱是〈近海之處——拉瓦克三部曲〉，「拉瓦克」是排灣族語「Ljavek」，離海邊、水邊很近之意。

拉瓦克三部曲，投影裝置，2018（圖片提供 / 張恩滿）

拉瓦克俯瞰全貌拚圖（張恩滿攝於2017年6月）

中華五路上，夾在夢時代與Costco的一排矮房子，是現在的拉瓦克部落，後面的空地，據說是台塑王永慶的起家厝，他是接受冷戰時期美元資金援助的大資本家，預計在此蓋他們的公園，導致部落居民被迫遷移，因這塊地離高雄特貿園區很近，地方政府欠錢就要開發賣掉這些地。

這個地方，以前是十字渠，中華五路這條馬路以前是運河，連接到海洋，在日據時代有運木料的工作。在早期，東南亞移工尚未進入之前，臺灣現代建設的許多廉價勞動力，均是從原鄉一車一車往城市運送，通常到城市後就回不去了。因應此處以前的運木工業，民國四十幾年後陸續有人居住，一般而言，臺灣都市原住民部落大多是阿美族，因阿美族有群聚的習慣，這個部落較特別，以屏東排灣族居多。我以短短10分鐘簡介與其合作的契機。

2015年的作品〈快樂山〉，是我首次接觸都市原住民部落，其實是在都市的邊緣——瑞芳水湳洞附近。早期原住民勞工會群聚，阿美族人找到與家鄉相似之處，在前面的海與後面的山均可拿取東西，整個自然環境是他們的冰箱，他們一個「招」一個，群聚起來，但經人檢舉，被國家提告侵佔國土，於是進入居住的抗爭。

以前會認爲若要追尋原住民文化，要瞭解原住民，一定要去花蓮、臺東，此或許係因從小教育的養成，不太清楚我們島上有如此多的多元文化。認識到都市原住民後，發現其會使用廢板材建構自己的家屋，於是我使用快樂山部落的廢板材建構《快樂山》展場的裝置，這些廢板材對我而言有特殊的美感，其展現的是一種生命力。當時與木雕大師李金川一同展出，館方很擔心廢板材潮濕、腐爛，上面有蟲在爬，會危及國寶級大師的木雕作品，但這次我有進步，在國美館的有做過除蟲的工作，大家可放心。

回到拉瓦克部落，我與拉瓦克部落的結緣，源自2017年於高雄「南方—聽與問的藝術」的展覽，當時是邀〈快樂山〉作品參展，由於作品具議題性，我無法說服自己將這樣的作品放置在展場的白盒子中階級性的觀看，其實《快樂山》的影片可在網路上搜尋到，因爲網路同樣是傳遞訊息的平臺，不必然定要放置於美術館。

到高雄展出時，我思考能否與當地進行對話，於是找到高雄唯一的都市原住民部落拉瓦克，他們也面臨迫遷的問題，於是我邀請他們在《快樂山》作品進行現地製作。

開始探訪是於2017年4、5月間，但每次去時房子都會少掉一點，當地居民會給我看早期的老照片，並與現在作比對。較早期時，會有日式的木造房子，後來大火燒毀，漸進式的使用現代建材，例如鐵皮與板模，我又再度在當地看到充滿生命力的廢板材拼貼。

其中有間搭建的小屋子很有趣，本以爲是狗屋，原來是一個流浪漢的住所，他們覺得他很可憐，於是幫其建造一間房子，上面寫有：「這是吳宅，我人不在，請打電話給我」，城市的邊緣人尚覺得別人很可憐，由此可知這些人個性眞的很善良。

某次探訪開車離開之際，有個畫面令我十分震驚，部落旁邊是Costco，有許多購物的人，很熱鬧，但在另外一邊的樹下有一位婆婆，我們稱爲「vuvu」——老人家之意，他在勾「sikau」——排灣族的傳統網袋，我會想像都市是否有原住民部落一事，故看到這個畫面很令我感動。

這次與我合作參展的藝術家楊文山大哥，在《快樂山》於高美館的這些裝置木條，是碼頭船運用以載貨櫃之用，他與另一位陳大哥撿這些木條幫我製作展場的假房子，有點仿造他們早期的木造房子。他們帶著小孫女一起來展場佈展，小女孩問：「爺爺，在這蓋房子是要住在美術館嗎？」十分天眞。請楊文山撿拉瓦克的椅子給觀眾使用，但楊文山大哥有其堅持，他仍用廢棄的木板條製作一個很新的板凳。

拉瓦克在2018年4月2日遭到市府工務局強制拆除，他們面對迫遷問題業已逾20年，我身爲一個藝術家，能否藉此機會做些什麼？引起更多的討論？其實滿多人在關心拉瓦克部落，網路上可以搜尋到許多資料。我看到資歷照片時發現，那時在高美館展場詢問爺爺是否要住在美術館的小女孩，她眼睜睜看著自己的家被拆掉。

楊文山大哥是自學的素人雕刻家，他有勇士家族的身份背景，他試圖以其手藝保衛自己的家園，發起了「勇士守護家園」行動，以木板條與雕刻品去裝飾家園，大家認爲那裡很破敗、髒亂、有礙觀瞻，他就以自己的想法與手工藝守護家園。這件事觸動我對創作本質的思考，不僅是因其環境條件較差而要談這個東西，而是我認爲他在此展現很大的力量。

他居住的環境不好，木雕均被老鼠啃蝕，當在思考如何進行第一步接觸時，我想到以刺繡縫補他被老鼠啃蝕的木雕，老鷹失去了它的嘴，柱子岌岌可危，這些均有出現在「野根莖」展場。更進一步，開始對他的木雕產生好奇，因這些人從小離開家鄉，對原鄉不太熟悉，且可能會被大家對原民文化之想像影響，他亦會刻自己所想像的原住民東西。我曾問他是否有跟祖靈接觸過，他說自己刻有一個祖靈的木雕，原型來自其原鄉佳平部落的圖騰柱。

泰武的1個永久屋有販售他的木雕，據聞1年僅賣1件，但他仍孜孜不倦，我每次前往，他都在刻新的木雕，促使我開始了解這些不斷累積的木雕形成的過程。較早期時有模仿的對象，可能是禮品店購買的雕刻，其中亦有種樸趣；當技巧逐漸純熟，會發現同一種形象會出現很多次，他經常會刻勇士揹山豬，可感覺山豬沉沉的壓在肩膀上面，我曾詢問他：「你沒有在原鄉，如何會有這些經驗？感覺滿眞實的」，他說自己並無打獵、跟獵的資格，但有一回獵物太多，需要幫忙搬下來，不然會發臭，故有山豬沉在身上的身體感，我認爲他有將記憶中文化的味道傳達出來。

最後廣告一下，這件作品最重要的部分是在拉瓦克的延伸展場，即延續其「勇士守護家園計畫」，這個展場會24小時開放，當時強拆的警察曾恐嚇說怪手很快就會回來，而這些作品將全部被摧毀。如果這邊有100位或1000位觀眾中，有1位願意到高雄看看這個展場，我想計畫也就成功了。謝謝大家。

拉瓦克延伸展場與過程（張恩滿攝於2018年6-7月）

主持人／龔卓軍：

謝謝恩滿的報告。

之前我跟高俊宏進行廢墟炭筆計畫時，很巧合的是，只要是他畫過的地方，不久便被拆除，如金龍牙刷，與樹林的客運轉運站，在蔡明亮《郊遊》中出現14分鐘的壁畫，之後也被拆除。恩滿所提的延伸展場，亦可能面臨同樣的命運，但高俊宏畫的地方是無人居住，恩滿的卻是有人居住，即都市原住民。

各位若認爲一個美術館可以有老鼠跑來跑去，一定要到拉瓦克，因我去時看到架上的木雕旁便有老鼠跑過，許多木雕被老鼠咬掉一塊，張恩滿才製作計畫將其補上，並做一個延伸的展場。

展覽討論原民性究竟爲何，當已經不是原鄉的、血緣的問題，「原民性」是更加複雜的處境；另一個重要的命題是「未完成的美術館」的概念，今天是到國美館看展覽，但如我昨日所提，幾乎每位藝術家均與某一個美術館有關，王惟正是樹冠層上的美術館，林純用是海邊由於誤食廢料而擱淺的抹香鯨美術館，張恩滿是暫時性的都市原住民美術館，在現實中，國美館無法將現場之萬一呈現，因爲眞正的現場在那，所以我們試圖將未完成的美術館，甚至一定程度「反美術館」概念放進展覽中。

接者，有請高俊宏。

藝術家／高俊宏：

各位好。不好意思，剛剛遲到，因爲昨晚處理一批日文翻譯到很晚，這批日文翻譯是「臺灣總督府檔案專題」翻譯稿，由中研院翻譯日本總督府時期的檔案，十分厚。

今天的主題是「南尖」，事件發生在南尖一個無名的山頭，整個臺灣，除了很專業的藍天登山隊以外，大概很少人知道在北臺灣有這座無名的山，而我所拿到的臺灣總督府檔案，大部份均在描述發生於南尖一個被消滅的社「大豹社」之事，該處現名爲「鹿窟尖」。

我唸一段臺灣總督府關於南尖的記載，這是總督府警察方面的檔案：明治39年9月5日，大豹社方面的隘勇線推進，配屬於桃園的前進隊，爲第一部隊長警部石川和彥所率領，9月7日以

降，到10月19日，換言之，1906年9月份，發生相當嚴重的衝突，自9月7日起，在外插角（即我發現「忠魂碑」之處），遭到蕃人最激烈的抵抗，死傷陸續傳出，作業地交通陷入不可能的境況。

另外有一個相當有趣的檔案，在總督府的公文中，要頒發獎狀給一位名爲「阿部」的日本巡查，公文中寫：阿部在烏才頭執勤擔任炮手（烏才頭是我所做的南尖山中的一部份），7月22日占領白石鞍山後，奉命搬運山炮，但是因爲人夫（即漢人）恐懼不敢搬，所以他親自扛著炮身攀爬白石鞍山。

這是北臺灣1903年至1907年間發生，相當特別、激烈與重大但卻很少人知道的事件。我們常講1920年代的「賽德克．巴萊」事件，但第一波山地樟腦的戰爭，其實就在臺北省都城旁，與一群名爲「Topa」的人有關。

這個計畫圖，各位應均看過，每次來國美館都感到不好意思，因將我的圖放至那麼大。許多網美在圖前拍照，拍照的位置就在「餘族」二字之前，因人的高度約在這，這使我產生強烈的錯置感。我在追蹤的這群「餘族」，在桃園一帶，包含角板山、Sqiy跟Cyasi部落，這些人由於大豹社事件被迫遷移到桃園山上。

整體而言，我在國美館所展示的，僅是大豹計畫最初步的階段，但也投入2年左右的時間進行調查，所針對的是大豹社事件的隘勇線，今天擬花多些時間講此圖，因這是目前計畫大致上的輪廓。

「隘勇線前進」是一個專有名詞，出現相當多，如《臺灣日日新報》、總督府的公文，特別是「前進」二字。在清帝國時期，漢蕃交界已有隘勇線，或稱爲「土牛」、「土溝」，但當時漢蕃交界不太變動，是兩者之間的界線；然而，於1903年，日本帝國首先將隘勇線制度納入警察體系，換言之是納入國家化體系，開始出現「前進」二字，「前進」是相當策略性要消滅原住民，而第一個針對的是北臺灣的Atayal，因泰雅族的擁槍率最高，戰鬥力相當強，第一次的推進耗費相當多時間，即在我所研究的Topa——大豹社。

我幾乎將北臺灣與大豹社事件相關的隘勇線全部走完，且隊伍像是人文科學的調查，一個點一個點註記、挖掘，這些空間均與黑暗歷史相關，故建立空間旨在建立與餘族對話的可能性，因這些餘族經歷大豹社事件，並沒有東西留下，唯有透過帝國的黑暗遺址，從傷痕歷史的

角度切入，與這些人慢慢溯及其過去，如出版計畫、現正拍攝的影片、Topa口述計畫，與拍攝肖像，這些均是後續與餘族的對話。

這張圖若不解釋，應該很少人看得懂，因即便我畫過但現今重看也有點看不懂。這一條河流名爲「大豹溪」，泰雅族社與社的區別，是以一個流域作爲一個社的範圍，布農族應也如此。在臺北三峽是一個流域，是最往北遷的一支泰雅族，名爲「大豹社」，因其最往北遷，只好來到最危險之處「三峽」，危險之處在於離清帝國的臺北城最近，故來此兩百年後就被驅趕，被驅趕是一連串國家化帝國戰爭所導致的。

我適才所唸，都是發生於這個流域中的細節，由日本總督府所記載。其中一位警察拿到臺灣殖民史上兩個最高位階的獎章之一，另一個是霧社事件的警察所拿到，由此可見Topa事件相當激烈。

我們現在重新標示其舊地名，此亦相當有趣。不知各位是否去過臺北大板根溫泉森林度假村？這是大豹社被炮擊的總本社，適才所說運送山炮之事全發生在此，本來是頭目的舊家。我的藝術計畫，其實與一群人有關，這群人居住於三峽大豹社，經歷日本總督府的殖民，與白色恐怖的壓抑有關。

這張圖中的廟，位於大豹溪流域，據我們訪查，這種漢人模式的陰廟建於民國前1年，即1910年，距今108年，這個不起眼的小廟，經多方詢問確認是收納大豹社祖先屍骨，骨頭在大豹社事件結束後兩、三年間蒐集而來。當時拍攝超「ㄘㄨㄚˋ」，農曆7月時開這個洞，我們大概是第一組用燈照下去的人，當鏡頭往下拍，墓忽然有點崩裂，這是相當恐怖的經驗。

這個計畫我想是與這個骨頭、這群人衍生出有形或無形的對話有關。時間關係，簡單介紹至此，謝謝。

主持人／龔卓軍：

高俊宏的部份，若要講的話，兩天兩夜都講不完。跟他上山的經驗滿累的，剛才第一張大圖左下角有座山名爲「枕頭山」，我每次與高俊宏出去，走到一半都很想回自家的枕頭山。

各位可見，臺上的藝術家都較不像藝術家，講的計畫不像藝術計畫，比較像是嚮導。若要知道帝國黑暗遺址的嚮導，就找高俊宏；要知道都市原住民社區的狀況，找張恩滿；要去

太魯閣，找陳政道；要找鯨魚如何爆炸，找林純用；要找昆蟲的話，找王惟正；要找聲音特殊質地，找蔡宛璇跟澎葉生；要找自己身體跟空間互動不同質地的可能性，就找陳宣誠，待會再留點時間給各位對話。

接者，請森人計劃的策展人、嚮導陳政道介紹他的計畫，歡迎。

藝術家／陳政道：

非常謝謝台灣美術雙年展、國美館以及龔老師的邀請，很榮幸在此分享森人的製作。開始之前，先分享一段影片。

（—播放影片—）

由於不知如何介紹這個計畫，故打算以前半段的時間撥放影片，至於影片爲何，最後再與大家分曉。

〈太魯閣藝駐計畫〉（圖片提供 / 陳政道）

首先，先簡介「森人—太魯閣藝駐計劃」。我的創作需要帶著裝置去爬山，2015年時，我到太魯閣國家公園大同大禮部落進行創作，這是目前臺灣最後1個沒有電的部落，在國家公園成立之前，部落約有五、六十人，中華民國政府劃定國家公園後，用軟性政策，使居民遷居至山下，部落現在有八成的男性都在亞泥工作，我認爲那邊的生活環境非常複雜。

當時我帶著裝置去爬山，1位阿姨認爲我的裝置很漂亮，希望能留給他們在當地展覽，我答應她。回臺北後，收到部落阿姨從花蓮寄來一對玫瑰石，我覺得這是一種交流，因此我決定中止爬山的創作計畫，而以另一種形式讓它繼續發展，故形成「森人—太魯閣藝駐計劃」。

阿姨認爲裝置漂亮，想將其留在國家公園中的部落山屋，展示給其他登山客，但我周圍所有的朋友都不覺得裝置漂亮，甚至有點怪，因此，我在思考，若有一種美，一種知識系統是我所不知的，是我們都市人或一般人可能不知道的，在這種遙遠地方的人對於「美」的想像到底爲何？因此，我希望透過某種藝術生產方式去找尋那種美或知識系統，以這個計畫爲例，可能是駐村、策展，此即「太魯閣藝駐計劃」。

今年參展作品，是邀請藝術家駐村，有兩場發表，第一場在臺北立方計劃空間，另一場在花蓮山上。適才的錄像，是在臺北發表前一週，我將藝術家與部落阿姨聚集在山上，回到太魯閣國家公園中，讓藝術家們與阿姨分享即將要發表的創作，期待拍到阿姨們給的回饋意見；但有趣的是，影片拍攝5分鐘後就完全「走鐘」，開始超展開的對話，歡迎大家到時去看，影片約1小時，可能需要一些耐心。

在影片中，去年駐村的藝術家，不知爲何變成志工，自動幫阿姨們修房子，影片是我在1位阿姨的手機看到的，是完全沒修過的原始檔案，從鏡頭可見語言不通的外國藝術家與阿姨們的互動，藝術家們在做的事情是颱風過後，由於有些阿姨的地被沖掉，他們就偷跑至國家公園挖石頭，打包給部落阿姨，讓其進行修復，是很有意思的影片。

謝謝！

部落好友阿香及阿雪姐妹收到森人藝術家秦政德贈送的見面禮

（圖片提供 / 陳政道）

主持人／龔卓軍：

謝謝政道的分享，他的影片相當程度讓我們休息5分鐘，因爲看到別人勞動，自己就會特別放鬆。須注意的是，目前臺上藝術家的作品都在1樓，只有陳政道在2樓的一個角落，這應該是主辦單位有一些特別的用心，但我就是主辦單位，可是不太知道這個用心爲何，大家要去發現這個用心。

接者，請宛璇發表她的聲音計畫。當我們討論原民性，聲音計畫也是非常重要的一部份，宛璇跟Yannick長年在各種自然、人文環境中進行聲音的採集跟調查，這是非常重要且奇特的計畫，接著歡迎宛璇。

藝術家／蔡宛璇：

這次展出的作品在一樓，有一個滿大的投影與電視螢幕。計畫要回溯到2009年到2010年，我與Yannick一起進行「藝術進入社區」的計畫，我們自認不太會與人互動，因此想試試看。由於我是澎湖人，來自所謂的「偏鄉」，特別好奇社區營造在偏鄉的作用，認爲與其閱讀那麼多，不如親身實踐，故決定進行這個計畫。

計畫進行的場域是新竹縣的兩個社群，巧合的是其分別位於「鵝公髻山」的兩邊，一邊是淺山地區的北埔客家聚落，另一邊是低到中海拔區域的泰雅聚落，名爲「桃山村」。在爲期兩次，總共一年多的過程中，我們與兩個聚落有滿多互動，但當進入社區後，很快地出現對自我與自己藝術實踐的質疑：「我們在做誰的藝術？」我們來到既非我的族群，亦非我的世代的社群環境裡，我是閩南人，Yannick是法國人，而對話的對象例如在客家族群部份主要是偏高齡層的住民，關於能一起做的工作到底爲何，對我們而言是困難的問題。但我們很快理解到，要開始的唯一方式是進行互相瞭解，因此，透過設計與操作，之後的工作圍繞在相互瞭解一事。計畫到2010年有初步的成果，這在展區的文件區及後來的出版品中可略見端倪。

整個計畫一大部份是透過聲音的採集進行，另有一些空間踏查與較視覺的部份，客家聚落北埔南坑村，有消失中的北管子弟班；桃山聚落，則是與桃山國小合作進行，主要對象是學校，

主軸是聆聽與音樂。透過認識孩子、整合資訊、設計教案，串聯聚落不同年齡層的人。其實學校除了有傳統木琴打擊樂訓練外，更有原住民學校跟國家教育體系很愛推行的合唱團_成績不俗且曾出過古典樂手與合唱團合作的專輯，獲得該年金曲獎。媒體大眾愛將原民孩子的音樂表現簡化爲「天籟」兩字，但我們對於原住民歌聲與西方音樂美學下的合唱團形式之結合，滿有感觸外也持有疑慮。

桃山國小木琴隊－日常練習（2010）
（題片提供 / 蔡宛璇）

一進到原住民社區，我們才眞的意識到，無論是生活感、對時間的認知、原住民在面對不同現實層次的複雜性、與其生活作息如何被後來的信仰系統所規訓，對我們而言都是很大的衝擊，在瞭解的過程中，亦留下許多疑問，「藝術進入社區」對我們來說，最重要的並非是做出藝術品，而是彼此之間作用了什麼？有什麼東西可以成爲在藝術家離開之後，社群還能夠獨立繼續滾動的動能？我們認爲那是最重要的。

合作計畫告一段落後，我們離開了，但陸續有些互動及觀察他們後面的發展，至2015年底，雪梨雙年展邀請我們，希望在雪梨透過田野工作進行創作計畫，但我們向展方表示，想繼續關注曾對我們個人生命帶來很多影響的社區，擬藉此反芻之前「藝術進入社區」的經驗。

就此，我們製作3部短片，這次展出在地理位置上有直接相關的兩個，影片以訪談爲主，加上傳統音樂形式，亦即聲音的邏輯是先行，再進行影像剪輯。

南外北管子弟班重啓團練（2009）
（題片提供 / 蔡宛璇）

〈樂返姜屋大院〉其實是個策演行動，在我們進行「藝術進入社區」的那年，聚落的北管子弟班已停頓幾年，在我們彼此互動刺激下，重新復甦一些。這個子弟班的前身，來自半山腰以家族力量拓墾的姜屋大院中，其發展連繫著這一帶山林開發史、客家族群在北埔的遷移史，以及這區域的北管與八音流傳。2010年姜屋大院早已是廢墟，但當時我們有個一個憧憬，希冀有天能看到這些年事已高的老樂師們重回姜屋大院的前庭進行演出。

這在當時其實是不可行的，因其是廢墟，社群與我們的理解有所不同；直到2015年之際，這個社群透過數年的社區工作，克服許多困難，以集體工作的方式重新修復姜屋大院，使之變成他們之後可繼續社群工作與帶領環境體驗的落腳處。透過雪梨雙年展的邀請，我們認爲機會來了，於是向社區提議演出行動。社區非常支持，覺得深具意義，我們得以進行計畫。影片拍攝地點，即在姜屋大院的屋頂業已修復的修復過程現場，子弟班回到大院前庭，其中包括僅存1位的第一代老樂師，進行一場以老屋爲背景，幾乎沒有觀眾的演出_因爲其他在場者都是相當程度的參與者。影片內容呈現的是當天演出的主要片段，與關於社群脈絡的描述。

對我來說，這也是追尋自己身世的一種歷程：透過更深入理解他人歷史的同時，我慢慢地知道自己的位置_我是從海邊來的孩子，當時覺得我眞正開始理解臺灣的山林、山林的背後與山中族群在歷史過程中的互動，而透過這些瞭解，才使我更確切於自己從何而來。

我跟自己孩子講臺語，即我自己的母語，這是在「藝術進入社區」的經驗之後。我反芻自己的世代——影片主要受訪對象就是我們的同代人。我想要理解在不同位置、不同族群的同世代的人，遇到的挑戰和致力的方向爲何？在我的生命經驗中，可能產生的傳承爲何？這個傳承，我想透過影片裡面兩個中生代去探究：一位是客家的陳紹忠，他說：「因爲種種過程，我們對於這片土地，又重新有感覺了」，他所言的「重新有感覺」，讓我非常有感觸；另一位是〈來自Skaru'的吟唱〉中的Laling Yumin，他自言是在做轉化的工作，他所做的不僅是連結，而是如何將消失中的文化事物，透過我們這個世代的種種行動或作用，進行反芻、轉化，再傳遞出去。他們講過的話，也提醒著我，對應到自己無論是在藝術實踐或生命經驗層次上。

子弟班返回姜家大院演出後合影（2015秋）（題片提供 / 蔡宛璇）

主持人／龔卓軍：

謝謝宛璇的報告，她提及的泰雅族，與高俊宏的部份是有間接關聯，即這些部落本身的命運跟歷史。陳政道一定程度反省國家公園的政策跟原民的關係，就我們所知，如泰國、緬甸，很多時候亦是透過國家公園的設置，改變原民原先的生活文化，如燒根、移墾等，以柔性的手段，使你無法按原本的生活方式生活，文化就會漸漸弱化、消滅。

在〈樂返姜屋大院〉的介紹，宛璇提到「重新有感覺」，這個「重新」，是展覽很重要的起點，包括展覽論述引述拉黑子：山的後面，我們不知道有什麼東西，海的底層、土地的底層，我們也不知道埋了什麼東西。協同策展人王品驊過去評論時常使用一個詞「失語」，失語的一代、失語的當代藝術，今天我們觀看這些藝術計畫，或美術館外的美術館，或社區營造外面，還可以如何營造社區？

攝影師陳傳興常拍子弟戲，看到照片是會有兩種感覺，第一是認爲不可能了，當我們看到照片，照片中客家子弟戲、北管的場景不會再出現，但一個重新構造音樂的音樂計畫，以當代藝術的角度而言，如果進行某種嚮導，並非爲美術館的觀眾嚮導，而是回到社區爲自己做嚮導，及爲社區民眾曾經擁有的音樂文化得到重新凝聚的感覺。將宛璇跟澎葉生的計畫放在「野山海」第一個點，因其同時處理原住民泰雅族Skaru古老的吟唱，與對客家子弟戲的紀錄，邀請各位好好去聆聽。

接著，請最後一組陳宣誠報告，陳宣誠是這次的協同策展人，參與許多整體場域的設計與計畫，非常期待他今天的報告。

藝術家／陳宣誠：

謝謝龔老師，今天代表另一位藝術家彥伶來與各位報告。

我是建築背景出身，2015年與我的團隊進行「城市浮洲計畫」，開始整理臺灣所有的構成關係、地景關係，希望透過移動的建築，將關係跟關係之間重新修補跟連結；在2016年時，作品很榮幸地入圍臺灣的新銳建築獎，也在那年拿到特別獎，晚宴時，評審主席對我說：「你的計畫非常好，但下次參賽要得到首獎的話，需再建築一點」，這句話影響我非常多，這促使我反思建築

的起點，究竟何爲「再建築一點」？意指必須更商業化、資本化，或更厲害？若如此，我則意欲更邊緣，故我是從滿邊緣的狀態，開始重新思考土地中有什麼事可重新被連結、修補。

這是去年在麻豆的團隊，包含植物學家、史學家，我們將麻豆走了數次，這幾個點是當時的採集點，這是初步的紀錄，每個顏色代表不同領域的人針對業已消逝的鐵道與地景環境的脈絡關係進行的研究。

進行發掘時發覺許多有趣的事，如有一位合作對象是植物學家，是國立自然科學博物館的正研究員，他說其實植物學家不會到臺灣的平原採集，因爲沒什麼東西，多半會到高山採集植物。臺灣的高山與平原似乎有非常大的差距，不是這就是那，很怪異的狀態。

植物學家加入後，由於他不是藝術家，不清楚自己到底要做什麼，他已採集三百多個植物標本，將麻豆植物全數採集，他認爲這是非常特別的回憶，因他認爲一個地方若無植物史，是否從現在開始從頭做起？故我們開始進行這項研究工作。

在我們的知識系統中，許多東西均有斷層，若不屬於這裡，就屬於那裡，究竟有無一種可能或方式打破藩籬？源自這個田野調查計畫，促成我與林彥伶老師去年在麻豆製作這件作品，將麻豆的地景進行處理，將重點吊拉起來，以構成這樣的地景。

地景的部份，並非具體要對應何者，當時彥伶老師與在地的工作坊製作非常多蔗渣的手抄紙，透過懸吊的方式，呈現地景的紋理跟脈絡。在展覽布置的現場，我們邀請所有人站在外圍的座椅，或站在一個高點觀看這個地方，並與其互動，躲到下面觀看時，光線透過纖維，可以閱讀到整個起伏的關係。策展人港千尋來參觀時，提出我們將土地提起的黑線，彷若許多人的記憶線，透過記憶將重力呈現。

作品受台雙展邀請後，我與彥伶老師有更大的合作。這是我們位於入口的作品，當思考這次的懸吊物時，爲呼應展覽「野山海」的主題，我們希望透過一個觀看方式，觀看一個300公尺以上的臺灣。觀看臺灣的地景，不僅有山，亦有海的問題，我們能否從山上往平原看，或由海往平原、高山看，而非永遠從平原往高山、往海看。

這也涉及我本身在建築教育工作中常與學生討論的，在建築學的討論中，均集中於可被系統化、可被輕易處理、可被快速知識化的部份，在整體建築學的訓練，大多在平原發生與工

作，很少人像藝術家到山上、海中，到原本不知道的地方尋找不知道的事物，我們多僅就熟知的部份進行談論。

在2樓可見一個臺灣地圖，我們畫出整個臺灣地形圖，也與這次的視覺藝術岑岑合作，標示一些位置，故可見臺灣整體：這是海岸山脈、宜蘭平原、臺北盆地。臺灣的西海岸大多在地圖上消失，因畫出整個地形圖後，再以300公尺爲切線，切出之後的，多是我們較不熟悉的、不常去的、無法被定義或系統化的，而這是否是藝術計畫或建築學更需要思考與處理的問題？

在展覽現場，作品中有往上將山峰拉出來的關係，與往下拉的重錘的關係，故在地圖上的呈現，拉上去的是高山，透過高度的計算，將山勢的關係拉出來，拉下來的紅點均是地圖上消逝的地方，是平原與較空的部份，希望透過這種呈現，能以另一種角度閱讀我們所認識的臺灣，從被切除的、看不見的地方重新回看高山與平原。

在此基礎上與藝術家林彥伶合作，我們在現場懸吊一些300公尺以上會出現的植物的纖維，有木瓜、甘蔗、小花蔓澤蘭與許多雜草纖維，據彥伶老師說，製作期約20天，每天均進行。

我們除了在上半層呈現山的紋理跟質感，亦可透過與作品的互動觀看整個山系的關係，並近距離看到纖維呈現的纖維感。我一直認爲，臺灣土地的質感，很大部份是由纖維構成，故我們做這樣的呈現。作品下方特別製作這個，似是擱淺，有人認爲像灘地，或像船，並向我詢問能否借船進行舞蹈表演，我特別希望這能像我們在海邊看到，一根一根的，東西流過時會被攔截之處，形成一個灘地、一個棲地，透過纖維可以看到質感的部份呈現。

作品是大廳進來的第一個部份，希望可以表達「野根莖」展覽理念：不僅是一般觀點與方式，而是以另一種高度、角度、地理學的觀念與地域關係，重新看待我們到底有何種新基礎，使事情可有新的發展與延伸之可能。

另一方面，棲地非常歡迎各式各樣的人到上面，作品中間是最低點，往兩邊是一些爬升，當在爬升時，透過身體感的改變，或坐或躺，當改變身體視角之際，從臺灣內部抬頭往天看，重新閱讀其輪廓，閱讀高高低低的關係，閱讀纖維所帶來不同的光影變化。希望這裡形成一個場域，使大家停下腳步，在進館之前或出館之後，能思考我們的位置究竟在哪裡。謝謝。

主持人／龔卓軍：

謝謝宣誠精彩的報告。

展覽在當下有幾個問題，首先，在島內有許多關於「臺灣」概念的爭論，並有島外來自國際的壓力，當代藝術界能否提出我們自己所想像或參照的，完全不同的臺灣概念？

適才所見這些嚮導、藝術家計畫或不同美術館，都是對臺灣不同的思考，臺灣300公尺以上高地所襯出的山脈，本來即是由歐亞板塊跟菲律賓板塊擠壓而出，北邊有海溝，最早有人類活動的地域在拉黑子所參照的八仙洞——東部海邊所留下的遺址，這均促使我們思考一個不同概念的臺灣。對於建築，亦可以非平原的、非量產的、非大規模集合住宅的邏輯，重新思考空間場域與建築的邏輯，是否有屬於海灘或高山的建築學？在撒古流講座的最後一場有討論到此問題，非常複雜，牽涉到對整體環境的想像。

臺灣物種，如王惟正所提，昆蟲有23008種，動物有38993種，如此豐富的昆蟲多樣性，但在過去臺灣當代藝術界與美術館體制，很少將此轉換爲思考的創作素材。適才探討的原民性、美術館外的美術館、國家公園所造成問題、社區營造所忽略眞正社區可能組織的脈絡，及帝國黑暗史等我們不願碰觸的部份，這都是另一個臺灣。

接下來的時間，開放現場提問。

學員：

先呼應龔所長所言，龔所長提到臺上的藝術家如同嚮導，我認爲藝術本身就是一種嚮導，藝術家看到藝術本質所傳達出的美，帶領著我們，嚮導我們發現一般人看不到的美麗。

今天看到林純用老師對海洋垃圾的反思，我想請問，若有一天當海洋垃圾沒有之時，您的創作來源會變成什麼樣貌？

張恩滿老師，您對都市原住民廢板材方面美麗的眼光，使我覺得美術館的定位不見得僅在館內，在館外亦可看到更多美術的呈現，如同歐洲美術館很多是行動的美術館，呈現在一般生活中。

最後詢問王惟正老師，一般而言，我們對於大型生物的色彩印象較深刻，對於比較小的生物，其色彩呈現可能與大型生物不同，您將昆蟲呈現的顏色，與我們一般認知的有滿大不同，請問您的創作靈感來源爲何？謝謝。

主持人／龔卓軍：

我們先蒐集問題，也請臺上藝術家準備回答未來的生涯的規劃？是否有其他的問題？

學員：

想請王惟正先生簡單介紹何爲「浮腳標本」？另外，在捕抓「島民」之後的後續，是養殖、放生或製作成標本？謝謝

主持人／龔卓軍：

很好，這是關於蟲的未來。接下來有請這位。

學員：

想請問策展人，你如何集合不同族群的人聚集在一起創造？

外面那位木頭雕刻藝術家，以企業贊助的角度而言，他的才華要如何深入並再研發屬於原鄉的文化？

主持人／龔卓軍：

謝謝。聽到企業贊助，突然感到機會似乎來了，我要好好回答這個問題。先繼續蒐集一下問題，請喬治．克拉克。

藝術家／喬治．克拉克（George Clark）：

首先，謝謝大家今天早上的分享。

雖然臺上幾位藝術家討論的主題多與空間有關，但時間性也很重要，如昆蟲，許多昆蟲在有人類之前業已在這塊土地上；另外，有些藝術專案是長期跟族群合作。故我好奇的是，除了空間，能否請各位分享作品的時間性？

主持人／龔卓軍：

會占用一下大家吃中飯的時間，我們多吃一點精神食糧，再去吃中飯。開放最後一個問題。

學員：

由我並非藝術專業，問題可能較淺。

當討論當代藝術，若非如今天張恩滿老師現場講解，我覺得我上週來參觀時，很難感受到欲將美術館帶到外面的主旨；但如張立人老師的作品，又會覺得轉一個視角，藏起一些東西，則可看得更清楚。當代藝術，因感覺其或許是一個行爲，如持續進行的計畫，故關於藝術的部份，一般人應該如何看待？能否請策展人說明。

主持人／龔卓軍：

謝謝。雖然剛才問特定的藝術家，但還是讓每位藝術家有1分鐘時間分享。首先請被問到的王惟正。

藝術家／王惟正：

首先，顏色的問題，這些蟲原本的顏色可能並無如此鮮豔，但爲什麼我要用這種手法表達？剛才按鈴之際，剛好播放到基努李維那張，我突然空掉沒有講解，原先岑岑叫我製作成白色，如主視覺那種，我原先拍攝的照片亦多爲此種，即是顏色最純粹的原始影像，但我想做點不一樣的。

作品的場域我都使用黑色，黑色中顯示一種微微的光，並以玻璃紙稍微打雙色的光，這呼應我簡報中最後的部份，並不能說我很絕望，而是有點麻痺，臺灣環境一直在變黑暗，去年在此抓蟲，今年那棵樹就不見，這種事每年均發生。

我希望各位看展覽時發現，在黑暗的環境中，這些蟲的能量很強，在黑暗的角落發亮。相對於明星物種，牠們是弱勢，明星物種亦會保護一些弱勢物種，藉由其受到注意，保護了棲地環境，此對所有物種的保留均有好處，但我想將牠們放到一樣高的位置，爲其畫個妝，雖然本身就很美。

「浮腳標本」部份，一般作科學研究，並不在意做標本一事，他們較專注於對形態的描述，標本則是有做即可，故到臺中科博館看館藏標本，是體會不出美的感覺。我有與日本人合作在科學期刊發表，同時又有美術的背景，故想藉此優勢，將昆蟲之美呈現。若從網路搜尋，多非我這種「浮腳標本」的作法，浮腳標本若從側面看，可發現腳全部浮在同一水平高度，非常難製作，尤其體積如此小，在顯微鏡下的浮腳標本，我認爲已是一種藝術。

另一個提問關於昆蟲捕捉之後的情況，因爲科學研究對採集標本，必須得讓其死亡，我會帶一罐毒品，因那種蟲完全無法養，無法在家中提供同樣的環境，適才所見的一日戰績，是業已毒暈。我並非商業採集，採集的均是主要研究的項目，除了寵物的蟲，我不建議飼養，因根本養不活，而我僅採集需要研究的。

主持人／龔卓軍：

謝謝惟正。

每一次的展覽，我都想找一些不被認爲是藝術家的人，看其是否有可能變成藝術家，或本來有部份是藝術家，只是不被當代藝術界看到。臺上從王惟正過來的6位，當代藝術界均有所知曉，但王惟正是沒有人看過，如同吉丁蟲一樣，第一次被看到，大家應該感到幸運，因他之後可能就消失了，但希望當代藝術界能有廣大的眼光容納非藝術學院、不屬於任何體系培養出的野生藝術家。

接著把時間交給林純用。

藝術家／林純用：

我有時會想像一個畫面，若在場所有人都變成其他生物，不論是鯨魚或吉丁蟲，然後投票表決，估計人類會被趕出地球，適才有人提問，假如海岸沒有人工垃圾了，我的創作會如何改變？

首先，若此事發生，我會很開心，亦是全世界之福；同時要問的是，藝術家是否應該跟著議題走？換言之，對某個議題有興趣，創作時是跟著議題走，或有自己創作本質或藝術本質的東西？事實上這些對我而言並不重要，因我不太在意個人的部份，我曾畫過電影看板，看板的訓練是訴求要很明確、直接，訴求的方法、表現的形式要強烈讓人家感受到，故我利用自己較擅長的方法，直接、不迴避地告訴你，使你清楚明白我所欲表達的，此是我的做法。至於若海岸垃圾消失，我認爲還是有不同的創作可以繼續。

主持人／龔卓軍：

謝謝純用，接著有請高俊宏。

高俊宏沒有直接被提問，但喬治．克拉克的問題是普遍性的問題，故可回答關於時間性的部份。

藝術家／高俊宏：

王惟正是一個昆蟲研究者，跨入當代藝術的場域，我則完全相反，1990年代我是科班出身，但這兩年我慢慢轉向非藝術家的工作，工作量非常大，現在普遍簡稱爲田野，我從田野的時間性來探討。

事實上，藝術已經被括號，而我們在尋找的，是一種非西方系統下的藝術被看見的方式。我這兩年是很巨大的轉變，包含學泰雅語，適才宣誠談及，山的系統並非空的，而是相當複雜，相當多生活的紋理，原住民如何命名山，其世界觀爲何，均是在創造一種我作爲一個現代人或平原人完全不同的時間感；亦即，我可耗在山上數天，所謂「不事生產」的時間對我而言很珍貴，我亦認爲這是自己最大的資產，在這種可以被消耗的狀態之下，我居然可花如此多時

間，渡過十分無聊的山中生活，自己一人在山上露營，是非常恐怖且荒謬的，會自問：「我是沒事做嗎？爲什麼進行這個調查，要在這個營地、那個營地過那麼多的夜晚？」只有山羌在旁邊，或遠處的獵人槍聲。這其實是重新反思作爲一個當代「專業」的創作者越走越變成回應西方脈絡下要的東西，但這並非是我想要的，謝謝。

主持人／龔卓軍：

謝謝高俊宏，關於帝國黑暗史，其實另有一建議，帝國黑暗史中包含帝國黑暗昆蟲史，即從樹木得到一個標本，發展出一件撲朔迷離的懸案，若大家看過臺灣昆蟲學史，會發現鹿野忠雄亦捲入其中，鹿野忠雄並非是英雄的形象，他另有隱藏於帝國黑暗史的別種形象，這是另一種時間性。

接著，請恩滿回應。

藝術家／張恩滿：

剛才那位先生說他沒辦法感受到延伸展場之事，謝謝你，問得很好，一句就擊中了我的弱點，其實我對整個作品、現場的聲光效果、展覽、合作對象均非常滿意，而延伸展場的部份，雖然在動線安排上有延伸展場資訊的露出，但我不知是否要處理，是要運用媒體宣傳或動用宣傳？展場中的資訊與主張很多，要如何才能引起觀眾注意延伸展場的訊息？

回過頭想，仍回到合作的過程中，這多少像是社會介入的藝術計畫，我覺得宛璇提及一點很好，在社區營造之後，離開了，然後呢？可以繼續的動能爲何？經你提醒，我發覺我所做的是爲其製作1個提案，我在其中並不十分重要，可能是一個作用者，之後如何擴延是我十分期待的，謝謝。

主持人／龔卓軍：

接著請政道。

藝術家／陳政道：

我回答時間性的問題。我大學就讀植物系，接觸的自然知識是從西方脈絡下理解；畢業後，參加自然的NGO，則較屬社會的；之後進入藝術學院，從哲學或藝術的角度思考自然，是我目前進行「森人—太魯閣藝駐計劃」的角度。

關於展場部份，我亦可回應。這次僅以1支影片參展，用意是因「森人—太魯閣藝駐計劃」的主展場在山上，在原住民的傳統領域，今年是計畫的第3年，每年對我而言均有很大的反省，我認爲這有點像是在原住民傳統領域中occupy的1個art event，謝謝。

主持人／龔卓軍：

在原住民傳統領域作占領行動是很有趣的命題，在其中包含許多層面：國家、國家公園政策、原住民歷史、原住民傳統領地，及藝術家當下行動的可能性。

接著請宛璇。

藝術家／蔡宛璇：

我使用臺語表達。兩件作品均有音樂、訪談，訪談有客語，亦有泰雅語，無論是講話或音樂，均有時間性，如大家在此聽我們講話，會用掉一些你們的生命，透過付出我們一點生命，去交換對方生命的一種紋理。

雖然兩個計畫都有很長的時間、過程，與稍微複雜的作法，但在展覽現場的作品，是一個節點，從這個點開始，透過你的耳朵去聽；透過付出你的時間，交換無論是泰雅的吟唱或客家北管的樂聲；透過你的感官去理解，我感覺這是這件作品成立的開始，甚至因周邊的訪談，對臺灣山林的變化或紋理開始好奇，則已是一個很好的開始。

主持人／龔卓軍：

所謂的藝術生命，其實每個人皆有，不僅是藝術家有藝術生命，每個人的生命中均有藝術生命，但要從何開始？答案是時間的付出。藝術生命即是生命中有一個時間，將之保留給

藝術，你爲更複雜的感性，如留一點生命時間給子弟戲的北管聲音，讓你的感性隨之深入，其中並有其歷史、族群與社區問題。

我想宛璇要表達的，是每個人都有這樣的藝術生命，每個社區亦有他的藝術生命，只是社區湮滅之後，藝術生命也隨之湮滅，故社區重造時，通常被忽略掉的是，社區其實有一塊小小的、不起眼的，可能原本僅是一起練子弟戲的時間，這就是社區的藝術生命，藝術家對此較敏銳，可讓這個動能重新啓動社區本身的重造與凝聚。

接著，有請宣誠。

藝術家／陳宣誠：

我認爲有一件值得探討的事，我們尚未談到，希望日後有機會談。我們討論許多東西，多是地表上的或海洋下的，但「地表下」仍有許多事情可被討論，故針對時間性的問題，我很想處理的是關於如何看待土地多層次的問題。

我認爲政府不應只製作出地圖，而是應有一個系統，讓大家可以進入，你可以知道何爲昆蟲，或地表上、地表下各式各樣的事情，我非常想做的事是，將多層次的地圖關係或地層學製作出來，以一種方式讓你能進入。

在地景中，東西的時間性均不甚相同，如人的時間、地球變化的時間、生物的時間，我認爲所謂「時間性」，在於當你進入之際開始產生一些連結所形成的狀態，其會開始將空間跟空間、人跟人、地表上的跟地表下的連結在一起，時間的張力跟力量會從中產生，謝謝。

主持人／龔卓軍：

謝謝宣誠，我最後回應兩個問題。

首先關於贊助，這是我最關心的，因這次與國美館合作，或之前「南方以南」與臺東縣政府合作等，都遇到一個非常大的問題，即國家機構。

國家機構要補助或支持一個團隊進行藝術計畫，會遇到非常多關於審計法、組織內部、錢的流動、名目與計畫報帳項目是否符合的邏輯，這種邏輯使國家機構要進行藝術計畫、補助原

住民藝術家或策展時，法令與動作經常是無法連在一起，動能經常斷掉，當剛開始做這一步，接著會因某個法規，故下一步不能做，但事情應該是連在一起的。

如在星光草皮製作的「搭麓岸」，就合理狀況而言，要有完整的燈光，藝術家亦提出此要求，但國美館的困難在於原先計畫並無提及燈光，事後提出的話，線要怎麼走、工程款哪裡來、名目爲何、如何報帳，全都成爲問題，最後只能在離電源最近之處設置1個安全燈，現在5、6點之後只打1個燈，晚上整體氛圍無法呈現

民間贊助、企業贊助是最重要的角色，如在英國有「ArtAngel」計畫，它將經費給策展人，策展人再跟藝術家談，用3、5年時間做非常漂亮的計畫，我看過多個十分厲害的「ArtAngel」計畫，其中一項是「Battle of Orgreave」，是將英國1984年礦工暴動事件重演與重拍的計畫，他跟導演合作，計畫進行3年，「ArtAngel」將接受到的補助挹注這個藝術計畫，一次50萬英鎊，相當於2000萬臺幣，資金來源不予匱乏，策展人可充分發揮，計劃的時間長度夠，深度夠，可不斷地自由運用資金，當然在內部需向贊助者明確說明計畫，並有管理的會計。也唯有這種方法可以超越臺灣目前卡住所有藝術創意的審計法，誇張地說，整個國家的文化與藝術都死在審計法中。

在歐洲、美國、日本，民間企業都是相當大的贊助力量，日本愛知三年展策展人港千尋曾說其一次的展覽資金，相當於2、3億臺幣，即國美館雙年展的20、30倍，其經費來自TOYOTA。名古屋TOYOTA總廠有4、5萬巴西移工形成的社區，對TOYOTA而言，工廠管理無法達到族群和諧與社區重造的作用，市政府亦無法，只有透過藝術季進行，因此他們與市政府、策展人合作。

就港千尋所言，資金運用非常自由，有部份資金保留給策展人，無需事先提計畫。今天國美館使用的經費哪筆是沒有經過事先計劃？若無，只得靠館內的人辛苦地從其他項目挪移，他們也不敢講，因爲計畫原先不包含那些錢，因此我認爲這樣的審計制度完全不適合藝術生態的發展，我們不可能要求高俊宏在計畫中將3年後的成果寫出才進行資助，他一定會跟我翻臉，這是我們今日所面臨的問題；且將來在報帳時，要按照原先計畫的項目報帳，但創作過程有各種變化，怎麼可能按原先計畫項目報帳？這不都是在騙人？藝術不可能這樣做。

若企業要贊助，我有滿多不錯的策展人可以推薦，我自己亦很願意做，最大的好處是創造好的制度，民間營運可以超過國家機制，這絕對需要亦有必要。台新獎亦不過是企業贊助的獎，但它能做出當代藝術評論，頒出大獎，建立影響藝術生態環境的力量，這均是民間的力量，此更刺激國家機構要有的想像。這是我的一點牢騷，但我們眞的很缺乏企業贊助的文化。

第二部份，雙年展之所以安排很多對談、導覽，甚至之後森人計劃要進行爬山，這如同認識人一樣，並無今日看到你的臉就已經認識，而一定是從不同的角度反覆數次，我們一般對1960年代以降美國強調直接感官性的美學典範太執迷，即第一眼就要了解這件藝術作品。就當代藝術而言，並非你的直觀就代表藝術作品意欲傳達的感性，特別如張恩滿的部份，很建議各位前去參觀有老鼠的美術館——拉瓦克部落，感覺會完全不同。

適才有一位朋友講得很好，藝術家之所以是嚮導，在於他給你路線。如給你高俊宏的路線圖，我看了之後覺得人生很黑暗，因爲我僅走一次就難以忍受，但你至少1、2次進行深入的認識，才是感性的基礎。故就當代藝術而言，我希望展覽更活潑，不論是小孩、老人均可感受，意即需要開創更多感性的管道，讓藝術本身所欲傳達的感性力量，能以各種方式到達觀眾，且是不同年齡層、經驗背景的人身上。

時間多點的人，有更多時間與空間參與更深的藝術生命；時間少點的人，我們僅提供較現場的部份讓大家感受，但對我而言，並非是一次性就能達到效果，可能需要第2、3次。如適才所言，聽完藝術家們的分享，再到其作品前，會產生不同的感覺，若再到高雄拉瓦克部落，部落位於獅甲捷運站旁，非常荒涼，沒有人理會他們，對面是昂貴的國宅，裡面是荒廢的臺塑南亞基地，所有人都在等他們自生自滅。我們社會基本的現實時間是如此，但只有藝術生命、藝術時間中的人，才會如王惟正這般提問：面對昆蟲已無人關心，生態即將消滅，自己還能做什麼？我認爲這是藝術帶給大家感性的動能。

今天早上的座談告一段落，謝謝大家踴躍參與。

「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會
第二場

時　　間：2018年9月30日（星期日）
地　　點：國立臺灣美術館演講廳
主 持 人：王品驊（本屆協同策展人／國立彰化師範大學助理教授）
藝 術 家：拉黑子・達立夫
　　張紋瑄
　　吳其錚
　　李俊陽
　　姚立群（身體氣象館）

主持人／王品驊：

今天與大家面對面，一起討論與藝術相關之事。

上午座談會可發現時間很緊湊，雖然每位藝術家有10分鐘的報告時間，但眞的談不完，故這場的發表方式盡量將時間留給藝術家，讓藝術家能較充分地談論其創作，我會在談論作品之前，稍微提示作品在展場中的位置，讓觀眾回想在展場中與作品相遇的感受。由於上一場次延後較長的時間，有些藝術家仍在用餐，我先介紹在場的3位。

張紋瑄，作品在「野影像」的2樓空間，較特別的是這場次的藝術家多在1樓，僅有紋瑄作品在2樓「野影像」。她的創作〈史清正的私人空間〉十分有趣，從一位虛構的祖母出發，在展場中，觀眾可見一個如私人空間般的裝置，空間中充滿許多有趣的細節，等下可在紋瑄創作論述中了解其整體構想。

吳其錚，作品在美術街中段，近日開幕過程中，有非常多觀眾駐足討論他的陶作。在面對美術街的陶偶部份，多與風獅爺創作有關；內部的展場，與李俊陽老師在同一個空間，則是其不同時期的創作。從我的角度，整個創作歷程其實有種爲臺灣尋找地方野史的味道——特別是臺南，期待吳老師的報告。

李俊陽老師，作品亦在美術街的中段，是牆面上的繪畫與偶，環繞著吳老師的作品，在環繞一圈後，進到一個暗的小房間，可見一系列的螢光繪畫；再轉到另一個小空間，是呈現物件雕塑形式的偶。李老師的創作，與臺灣民間的許多面向有關，如廟宇、民俗活動、傳統雕刻等；繪畫的部份，即我適才描述較暗的房間中，作品讓我想到另一位前輩藝術家洪通，不知道藝術家本人是否贊同此說。在老師的作品中，存在著臺灣民間美術跟當代藝術之間豐富、頻繁且活潑的對話關係，同樣期待老師等下分享的創作歷程。

剛回到座位上的是拉黑子．達立夫老師。拉黑子老師的作品在館內入口處，《海 美／沒館》，意指「海洋美術館」和「海洋沒人管」的1件作品，及在上午議程中不斷被提及「山的後面，到底有什麼我們不知道？」的命題。

首先請拉黑子老師介紹其創作。

藝術家／拉黑子．達立夫：

大家好。這次參與「野根莖」台灣美術雙年展，對我而言十分重要，我於2010年參與過國美館的雙年展，這次也十分難得，與策展人龔卓軍在東海岸相遇，他提出他的一些想法，我也快速地解釋自己過去十數年來的創作。

我最初從事創作，是從海洋、部落，到漂流木，經過十幾年的創作，有一些新的認識。我的展覽過去多在高美館，著重於南島的問題，在過程中，發現許多關於海洋的問題——我的部落跟海洋有直接關聯性，故近十幾年開始透過撿拾的形式，發掘新的創作概念。我花許多時間在整個臺灣，甚至到東南亞、菲律賓、印尼、日本、中國的所有海域，不斷撿拾這些被遺棄、被遺忘、被丟棄的物件，對我而言，我所居住的環境讓我看見了這些非常不堪的樣貌。

過去我透過漂流木反映自己的人生，或族人在這個島嶼及太平洋海域漂流的過程，從中逐漸發現有太多太多人類遺留的物件，最初我認爲它是垃圾，但每個被廢棄的物件，都與人有很大的關係。在過程中，常反思自己到底是否要正面地面對、接觸它，並產生對話？如在撿拾漂流木的過程，我非常用心，甚至可從木頭身上看到自己的過去或文化。

思考許久後，我從竹子或拖鞋開始不斷地撿，當時仍會撿自己喜歡的，但逐漸發現這些被丟棄的廢棄物，各式各樣都有，我開始從物件中閱讀到底是怎麼回事。在人的製造、消費、購買、

使用，最終被丟棄的過程中，留下非常多的記憶，反映出在臺灣整體社會的樣貌，特別是臺灣原住民或偏鄉的。在拖鞋中，可發現記憶與過往事情都印記其上，相信許多人出生學走路之時，父母會選擇好看、實用的拖鞋，不管到哪，拖鞋都陪伴著你，所有記憶均在拖鞋上，眞正踩在土地上的，並不是自己的腳印，而是拖鞋，但不知從何時開始，拖鞋不再那麼地重要。這樣的形式或作法反映到我自身，我對於自己的母體文化與原本的生長環境，是否眞正瞭解？

垃圾是髒的表現，大家不願意面對，我對此逐漸反省，並將之轉化、內化，變成個人的創作。許多不論是部落的、偏遠的、族群的或地方的東西或問題，都在「垃圾」上留下明確的符號；也表現人類對環境，甚至對自己母體文化是以如此的方式對待。

因此，我不斷地撿，撿的過程中可發現很多很多事，如人的本質到底爲何？原本非常在意、喜歡這些物件，但很快速地遺忘，而我們對環境，或對不同的族群、文化，是否也以同樣的方式對待？我撿到數千隻不成雙、不堪的，甚至剩下十分之一的拖鞋，反映到人身上，若人剩下十分之一結果會如何？若回到環境問題，現在所留下的物件，最後會剩什麼？

10年來，我自己曾數百次想放棄，自問何以要以這種方式對待自己的創作？但在進行的過程中，逐漸發現我所看到的畫面及心中意欲表達的爲何，故我並未放棄；換言之，透過一直不斷地撿，撿到最後逐漸發現自己。許多事我不能視而不見，我知道以這種方式創作非常不討喜，物件髒、亂、不乾淨，然而外面的人如何看待原住民？其實有一半的面向像物件一樣不討喜，但我就是如此，本質是好的、乾淨的，如同拖鞋，當人到戶外接觸到最骯髒的事物，絕非自身踏到，而是拖鞋，故在這樣的創作形式中，亦逐漸思考自己的創作需何去何從。

撿拾許多拖鞋後，我嘗試將拖鞋製作成如同漁獲的樣子，我曾遠洋過，以前的海域非常乾淨，一撈上來全都是魚，但現在絕大部份是海廢，這對我而言，壓力非常大，海洋不斷地改變，臺灣四面環海，卻對海洋的認知如此薄弱，而我身爲阿美族，族人百分之七十靠海維生，故以這樣的力量與想法，一路一直走下去。

撿拾數千隻後，我開始思考新的方式，但因爲拖鞋撿不完，且太多塑膠物，故又開始不斷地撿。這是我家前方一個非常好的庭院，但每年都如此髒亂，我撿不完、看不完、數不完，不知自家前方美麗的太平洋是何時開始變得如此五顏六色？我開始不對它有非常強烈的排他性，而是試著接納、感受，如同對一個文化與族群的態度。

撿拾的過程非常複雜且深具壓力，但我漸學會消化，因爲透過廢棄物，內化了自己，從不堪樣貌中，發現自己最痛苦的一面，而只有在這樣的畫面中，可將自己內在世界網開一面，看到太平洋最清澈的畫面；只有透過這樣的自省，才能夠讓更多人瞭解臺灣不同的樣貌、文化，且同樣以尊重的方式。如同我們現在面臨的問題，我相信臺灣多元的族群如同海廢，需要給予尊重，尤其在未來的日子，許多事都需尊重看待才有機會，謝謝大家。

主持人／王品驊：

拉黑子老師的簡報，眞的是語重心長，透過海廢可以看到今天的每個人都在忍受環境，而這個處境是怎麼發生的？在老師的作品中，其實更正面地提出這個問題，很可惜時間不夠，所以老師沒有直接講到這次現場作品的裝置。

藝術家／拉黑子．達立夫：

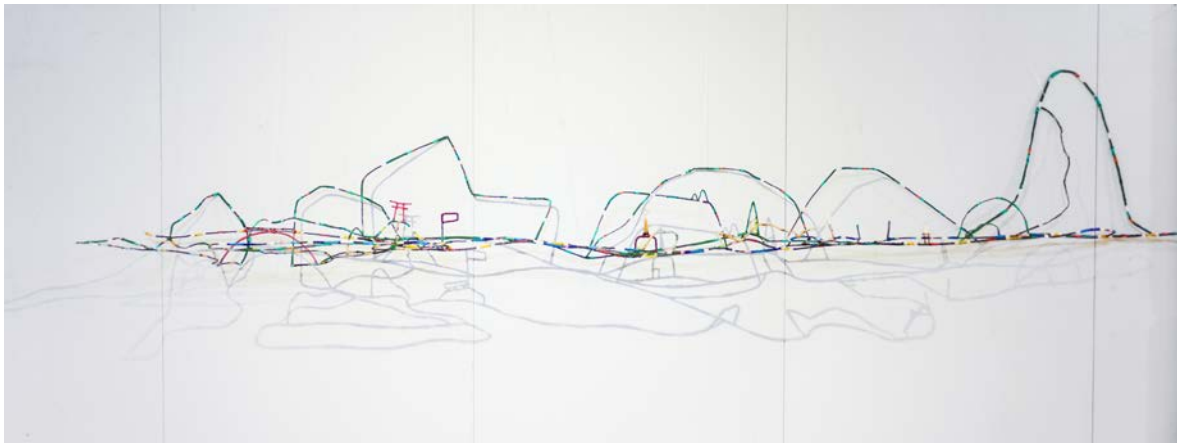
經歷10年的撿拾過程，我逐漸想做我個人或海洋的美術館，亦即「海洋沒人管」，很難得策展人龔卓軍來到東海岸，我們以輕鬆的方式對談我自己的創作與他提出的主題「野根莖」，我非常感動且希望能透過台雙「野根莖」的議題，提出所謂的「海洋美術館」。

計畫分三個版本，第一，從岩洞開始，大廳入口處的作品《海 美／沒 館》，旨在講述人類最初居住的環境其實就在岩洞，許多文化、儀式，從組織變成部落，甚至往深山生活，

〈海 美／沒 館〉，2018（圖片提供 / 拉黑子．達立夫）

都需從沿岸的岩洞開始，因此，許多過去的語言、祭典等文化都印記在岩洞中，亦遺留許多過去人類的陶、石頭跟貝類，這些東西留在岩洞中，對環境完全沒有造成任何影響，但我們現在短短10年、20年，甚至100年所產生的生活用品——我所謂「美麗的物件」，造成海洋所有腹地、潮間帶嚴重的汙染。這個對比，旨在反映過去人類，包括我的祖先，在太平洋沿岸是多麼尊重，並有所謂的禁忌，但這都被遺忘，我以我的想法在沿岸撿拾如此多的海廢，然而眞的無人注意，甚至沒有人管，故我以《海 美／沒 館》的方式呈現。

旁邊另一件作品是部落的地圖，我一直認爲我們的部落像是懸在空中，或是漂浮的部落，每年颱風很多，但我們並未因颱風感到恐懼，而是順著環境不斷的漂流，甚至於浮在空中。現在當颱風來臨時，人類都會非常恐懼，進而組建非常大的擋土牆、消波塊擋住，這種隔離的方式，阻絕了我們與海洋的關係，因此，這次《海 美／沒 館》的作品想強調的是：過去這麼多人類在沿岸試著尊重海洋，讓海洋有機會喘息，包括我的祖先，是因爲在過去有「禁忌」，如我們每年舉辦「海祭」，但現在並無如此，幾乎所有的海洋業已無機會喘息。



〈海 美／沒 館－台11線：Cepo' 地圖〉，2018（圖片提供 / 拉黑子．達立夫）

這面牆都是海邊的塑膠，敘述我現在所面對的太平洋的畫面，在岩洞上我放置數個鋼筋的野百合，因現在沿岸、礁岩幾乎均是這些塑膠，岩洞外有許多廢棄的玩具，都很可愛，原本都是以金錢買的，但大家不會珍惜，將之廢棄於海邊，故我特別以這種方式製作《海 美／沒 館》，海洋沒人管的作品，謝謝。

主持人／王品驊：

謝謝。拉黑子老師的作品中，有整個東海岸的地形縮影，亦在其上註記原住民文字。

與談人／拉黑子．達立夫：

各位若有機會細看，不只是看五顏六色的外表，最重要的在內部，內部有許多我以羅馬拼音的傳統語言敘述族群與文化的誕生，以文字的方式呈現，我的想法是近百年、近千年的族群在此孕育了非常美麗的文化，然而由於近、現代知識入侵，使其逐漸模糊、消失。

對我而言，這個東西是一種危機，如我撿拾海廢的思考，這些文化某天會被新的文明掩蓋，在海邊的許多塑膠亦逐漸改變沿岸生物的各方面，因此我將所有的海洋名稱、魚種、貝類、藻類均寫在《海 美／沒 館》作品內部空間，若各位細看，裡面非常有意思。

在近百年中，橋改變了部落與部落的連結，過去無橋，不過部落有其主體性，橋貫通之後便改變其樣貌，有教會及其他不同時代的事物進駐，改變臺11線各個部落的樣貌。謝謝。

主持人／王品驊：

作品內部，有老師從出土文物呈現出消失中的原民文化曾經有的居所，及原本與大自然和諧共存的關係。謝謝。

接著，請張紋瑄介紹作品《史清正的私人空間》。

藝術家／張紋瑄：

各位好，非常感謝策展團隊與館方的參展邀請，與在作品上的大力協助。今天我想要分享的，不是針對這次的作品本身，而是針對這樣的創作，我最近好不容易想清楚一點點的事。

問題來自於常見有人描述我的作品時，多會用「這件作品是關於歷史的」，我在當下都會有非常怪異的感覺，對我而言，我處理的是關於「歷史書寫」，其實當時想法亦未十分清楚，因此爲了爬梳關於歷史與歷史書寫間的差異，就需回到史學史的範疇，有趣的是，當我們想像

歷史時，均將之視爲邊界非常清晰的範疇，但人在時代中書寫歷史，明顯與當時科技、允許流通的程度有非常大的關係。

如在16世紀之前，當時歷史書寫的重點完全不在解釋事件，而是讚美自己已知的社會與世界；16世紀之後，大航海時代開始，在此之後，各大洲開始有機會進行流通，故在16到18世紀之間，開始出現「世界史（World History）」的雛形。19世紀是歐洲霸權的時代，霸權不僅是佔領其他國家，更可怕的是其對歷史想像的時間觀與空間觀，這部份如同病菌，讓全世界開始接受這種方式，並認爲是正確的，若不達到這種程度就被認定是幼兒期。

直至1945年之後，才有機會以其他角度重新檢視歐洲霸權，因在戰前大多是民族國家，尤其是剛從殖民地解放的新興獨立國家，對其而言，最重要的不是探討如何書寫歷史，而是如何快速成立一個讓國家邊界非常明確的民族史；故在此狀態下，1945年戰後才開始有機會從性別研究、底層研究、後殖民等其他方式，檢討過去的中心主義如何影響我們對歷史的書寫與看法。

對我自己的創作而言，最近歷史學界熱烈討論的全球史「Global History」提供了方法上的提示。全球史有三個面向，前兩種相對單純，我較強調的是第三種面向。

第一種，認爲所有的歷史都是全球史，不論發生於何種時間、地點，均是全球史，甚至包含非常小的微觀史，如從非洲部落的某個人身上，試圖解釋全球之間的聯繫對部落發生的影響，甚至對歐洲人發生的影響；另一種可能，較是眞正的「Big History」，這個大歷史不僅是相對於個人史、國別史的歷史，而是回推至史前尚未有恐龍、人的歷史時代。

第二種，探討交流與聯繫的歷史，強調的書寫方式是點與點之間的連結，強調纏結（entanglement）的關係。第二種與第一種非常相似，範圍均非常寬，相較之下，第三種的範疇較爲嚴格，其是以「整合」概念爲基礎的歷史，指不論研究對象爲何，需將之放回全球脈絡中，以這種方式理解當時整體時空範疇如何影響該特定對象。

之所以要有這種看似複雜的歷史學演變，原因在有三個「敵人」需要面對，第一是「西方例外論」，我認爲西方例外論是這個展覽之製作非常重要的原因之一，在這種框架的假設中，西方的「好」超出我們其他人的框架，其代表的現代化進程變成評判其他人的標準。「文化帝國主義」與西方例外論有一相似之處，其同樣將「現代性」視爲從西方、歐洲來的，但不同之處在於：文化帝國主義較來自底層研究與馬克思主義的系統，故其不將現代化視爲解放，而是某種bullshit。

「獨立諸起源」這點則是最有趣的，這三者明顯在對抗某種中心主義，「獨立諸起源」認爲西方擁有的並不特別，因我們亦有，其想像某種平行出發、具通同性的狀態，但第三種反而是中心論最危險亦最細緻的陷阱，在此歐洲霸權不僅於表象本身，我們對歷史的認識，亦完全被歐洲霸權的中心思路所影響，如南韓，在我高中時，南韓喜宣稱粽子、屈原屬其所有，或中國崛起時，其想像另一種所有文明均自中國發起，這是歐洲歷史認識論的另一種變形，同樣是中心主義，並無改變任何事。

上面這些說法，均來自德國學者Sebastian Conrad的著作*What is Global History*？，中文譯本譯爲《全球史的再思考》，書於2016年出版，非常新，在此大篇幅敘述似與我作品無直接相關的論述，原因在書籍出版後，全球史有兩個近年歷史學的關鍵字，一是強調長時延，一是強調空間轉向，當二者連結之後，我發現以藝術創作者的角度處理歷史時，反而更能接近，主要在於空間轉向後，不像以往歷史是趨向某種認識論，而是趨向某種動機，強調洞見與強調全人類的某種通同，即試圖找出所有被除數的最大公因數。

回到我的創作，作品的空間是有點複雜的遊戲，在展場中可以看到一本名爲《の日記》的小說，此是由三個屬於不同時代的作者所建構出的。

第一個作者是一個歐巴桑，這位歐巴桑不識字，她運用典藏品圖錄的圖片作拼貼，但她其實不知那些藝術家是誰，這些拼貼如各位在照片上所見，均指向其個人史，有趣的是，1920、1930年代是臺灣政治團體有各種可能性的時代，但這位歐巴桑其實並不具有政治熱忱。

第二個作者是她孫女，相較之下，識字的孫女是具有非常強的政治動能，但她在1970、1980年代時，並不能做什麼事，故在此狀態下，她思考能以何種方式讓自己找到接觸歷史的定位，她的方式是詮釋她的祖母，將祖母從一般的歐巴桑詮釋爲一位深具政治動能性的行動主義者（activist），這使她似乎能透過改變祖母的成份或結構，找到自己的立足點。

之所以如此做，亦回到適才談到全球史（Global History）的狀態，對於身爲創作者的我而言，我能提供什麼與歷史學者不同的事？對我而言，最直接的是關於動機，因爲當歷史事實非常不可考，一切都有各種可能性之時，這個狀態其實是最眞實的，即書寫歷史的人基於何種需要書寫該歷史內容。

最後分享的是，今年5月我到巴西訪問的一些從事書寫與出版的創作者，其中一位受訪者在學校教授藝術史，亦撰寫評論，他說他在意的藝術，是基於自身文化的藝術，他在意的藝術家，是同時也能作爲知識份子的藝術家，以這句話與在場藝術家們共勉。謝謝大家。

主持人／王品驊：

謝謝紋瑄。

在她的創作立牌中，有一句話令人動容：從虛構一個祖母的存在，使自己的存在顯現。我認爲，年輕世代創作者試圖與歷史進行對話，試圖還原歷史某種眞實之可能性時，已開始反思關於歷史書寫之建構，以拆解性、解構的手法與方式進行創作。

非常有趣的是，適才所見的展場影像，是張照堂的無頭影像，是1960年代年輕虛無一代典型的影像代表；除此之外，展場的檔案中，包括黃進河，或臺灣史、美術史的片段，這其中是否包含某種典故？在歷史書寫中，其實想碰觸臺灣美術史的某種建構性？

藝術家／張紋瑄：

進行創作時，我假設第一作者與第二作者均完全不懂藝術與藝術史，故當然不知道圖像內容及作者爲何。我曾經在查林壽鎰或某位藝術家的資料時，將名字放到北美館資料庫搜尋，結果會出現藝術家的說明，即出生時間、擅長媒材等；但當我放到Google時，跳出的是二二八人權紀念館展覽的藝術家介紹，在此，出現兩個林壽鎰。非常有趣的是，當我們在碰觸歷史，所呈現出的領域分割，會如何阻擋我們以「全人」的方式認識單一位創作者或個人？故最後，我試著忽略使用上的藝術家究竟是誰，因其實所有第二作者、在世者解讀作品的方式，均非靠直接的圖像分析或藝術史進行聯繫，而是因爲她需要將她的祖母詮釋爲政治狂熱分子，故她故意去找尋必須連結上左派、臺灣反抗史的部份進行解釋。

主持人／王品驊：

好的，謝謝。接著請吳其錚老師介紹作品。

藝術家／吳其錚：

策展人邀我參展，但我也不知與展覽有何特殊關聯，龔老師說反正要「野」即可，由於我的作品是陶瓷，很佔空間，放家中堆成一大堆，展覽時就挑一些出去，其中有些長草、長蟲，感覺滿「野」；且正好正在搬家，需要一些空間整理，故乾脆全部搬運過來，展覽裝置大致是如此而來。

這是我在學校畢業展倉庫作品的樣子，我的作品較無限定於特定主題，均隨意地發想。照片並不完整，當時將畢業作品拍成影片，有放置到YouTube，以我的名字搜尋可以看到。

之所以會找我的原因，與展覽有關係的部份，我想是從南部學校畢業後，回到安平的外公老家，由於房子不用錢，我住在該處約十多年，並想辦法用創作生活，並認識一些朋友，辦了一些活動，值得一提的是我們辦了音樂祭，不跟官方申請任何補助，我在其中進行一些我所能做之事。

logo是我設計的，這是在地的一種現象，每逢春夏之際會有南風，經過這裡的地形時，會有持續不斷的低頻，在地討海人稱此現象爲「南吼」。在地的朋友，寫歌的謝銘祐倡議舉辦音樂季，因鄰居有幾位均從事創作，有警察、賣魚的，也有插畫家，而我是做陶的。謝銘祐當時發行第一張專輯，我幫他畫封面，音樂祭也就此開辦。

音樂祭最初在廟外面唱給老人家聽，下面都是自己人，自己印東西賣並順便募款。本沒什麼人參與，但因謝銘祐忽然得金曲獎，在臺上宣傳這個活動，一下人與錢就變多。活動最後是要辦大型音樂會，至少需要幾十萬，錢本來緩慢累積，後來迅速地足夠，開始有朋友自動製作商品給我們賣，或賣了將錢捐給我們，最後成功舉辦了一天的演唱會，這是吉貝耍的小朋友在表演平埔族的故事。

我亦撿拾海廢，製作成風獅爺，由於幾乎沒錢，故以蚵仔殼、海邊撿的東西佈置，最後約有2000人參加，辦了4年。這是我去年或前年在海邊撿的保麗龍，當時恰好遭逢登革熱，故製作成一個神，有祈福之意味。「跋桮」（擲筊）詢問登革熱是否消失，大家會齊聲附和：「有喔！」並有人踢成「象桮」（聖杯）。這是參與民眾自己租戲服管理秩序，並非由我們規定。

由於我僅會做陶，不會唱歌亦不會製作專輯，剛好安平傳統習俗會在屋脊上放風獅爺，於是我們製作自己想像中的風獅爺，於朋友店無營業的時間舉辦展覽，店位於菜市場，認爲賣了

可以籌錢，這是很天眞的想法，怎麼可能在菜市場賣風獅爺的陶，且製作者除了我是做陶的，其他並無一人是美術相關背景，即適才所說是警察、唱歌的、賣魚的。結果第一年就賣了十幾萬，讓我十分驚訝，我自己的展覽在當時仍未賣過如此好，他們製作的全數售罄。

這是第4年，我們租借安平老宅辦展覽，以安平聚落房子的樣式做展臺與廟，製作成社區的樣子，這均是共同製作，我負責陶瓷的部份。第1年是爲籌措經費，後經費較足夠，就以安裝爲主，只要有安平老屋願意讓我們安裝風獅爺，我們便免費安裝，裝的並非舊式的風獅爺，因我們認爲要有新的想法，才較有意思與特色，而非複製過往的東西。

風獅爺有一定的脈絡， YouTube有一些介紹。風獅爺後來成爲我創作主題的一部份，目前「安」上屋頂的有四十多隻，這位是我親戚，已九十多歲，房子也讓我「安」一隻；後來邀請有興趣的民眾參與，不限於臺南，大多是無創作或繪畫經驗的，都做得非常好。

製作風獅爺的人，多是工匠，沒有美術背景，是做屋頂或是砌水泥牆的師傅，或民眾自行製作，故到金門可見許多造型奇特的獅子，都是由素人製作。

時間到了，先報告至此。

主持人／王品驊：

謝謝其錚老師。從我對他的瞭解，其錚老師非常靦腆，在談論作品時很大部份都沒說。其錚老師的計畫，以風獅爺爲例，他爲了瞭解爲何臺南有風獅爺的民間信仰與傳統，進行許多研究，瞭解當地海邊漁民希冀可以保護漁民出海平安的民間傳說。在採集過程中，蒐集許多當地民間傳說與地方人民的記憶，在過程中瞭解到，風獅爺完全是閩南地區漁民文化虛構的生物，因獅子在亞洲不存在，完全透過其似乎是吉祥獸的想像虛構而成，成爲傳統中鎭宅、保平安的吉祥獸。

在這個切入點上，藝術家發揮自身的創造性，思考讓風獅爺在今日的時空中重新誕生，在屋宇上扮演與人民生活緊密相關的參與性，我從評論的角度來看，他回應「野」的方式，具有很強的原生性，若從「陶」的屬性思考，其與農業生活、人類文明起源緊密相關，藉由農業生活型態的發展，使得陶在人類文化中，不分地域，均有非常重要的代表性，而這樣的生活物件，也在跨文化的需求中，成爲一種文化容器。

老師的創作歷程，曾參與偶動畫的劇場。他原是學院背景，但卻嘗試著在學院所反對的創作方向中，試圖尋找其他可能性，他當時思考能否使笨重的陶在劇場動起來，這樣的想法，使陶在他創造性的轉變中，成爲帶來生命動態感的媒介。

在他的創作中，讓我感受到原生性的張力，這與他很在乎地方的、他人的歷史有關，藉由他人的生命，重新讓他的陶獲得非常具有土地感的生命力量，我想這是非常動人的，謝謝。接下來請李俊陽老師。

藝術家／李俊陽：

大家好，我叫李俊陽，自己另外取名爲「妙工俊陽」。

這次我想直接講自己的故事，我在臺東出生，爸爸在臺東畫戲臺，畫戲臺即以前的電影廣告，電影廣告要畫圖，還要「練痟話」四處講古，他留給我的基因，可能就是「王祿仔仙」，或是什麼都搞的人。

我爸在我約7歲時過世，後來搬到花蓮光復，是原住民的部落，我有一部份跟別人不同，因爲當其他孩子在玩時，我可能頭低低在畫圖，我都會將圖送人，有無敵鐵金剛、科學小飛俠，照著卡通畫給朋友，因爲畫得很好，所以朋友很多。

我國中畢業後未繼續讀書，因家中沒錢，在物質層面上童年過得不好，但慶幸的是，可以在光復糖廠附近的部落生活，有天眞可愛的原住民同學。國中畢業後，不清楚自己要做什麼，僅知不想再依賴家庭，故成爲摩托車師傅，在修理摩托車時，老闆發現我一直在畫摩托車，建議我媽媽幫我選與美術相關的行業，於是媽媽帶我到花蓮南京街學畫看板，該處是溝仔中，有次我與拉黑子聊天，他說他在溝仔尾，我想起以前師傅在溝仔尾畫看版，上面畫一個女人，寫著「妓女戶」，過去看板很眞實，且我們認爲很正常。

我算是「吊末班車」的學徒，學徒的工作是送老闆小孩上學、送便當，還要做工，我在花蓮畫看板約一年半，學畫看板時，黑松或綠洲在雜貨店的看板均由我們所畫，慈濟醫院的建築看板由我師傅們畫，讓我認爲我們要會的東西很多。

由於我哥哥到臺中學畫電影看板，我亦來臺中，在樂舞臺、日新、豪華、森玉、東海戲院等，當我開始畫電影看板後，回想以前父親亦在畫看板與做廣告。我至今仍在思考，我對畫看板，對戲劇與人有興趣——因以前畫明星與各種腳色，因使開始對人有研究，之後我亦學星座、算命，奠定自己是一個「王祿仔仙」的角色。

後來沒繼續從事畫看板，係因被電腦輸出取代，不論寫作、畫圖，在二十多年前，臺灣街道所見的文案廣告，視覺上與現在有很大區別，現在已無手寫、手工產物，均變成電腦輸出。

以前我們是綜藝團，我後來就讀夜校的美工科，學插畫、各種技法，聽藝專老師討論何爲藝術，當時這些美術館剛開幕，我就去看展覽與相關書籍，並開始反思：「要畫圖，是否即是模仿他們的圖？」從事創作的原因在於，我很在意創作的動機，由此開始跳脫模仿，因爲工作，不得已需要模仿，但創作時，過去的技法與思考會將自己綁手綁腳，如到畫室學畫圖，老師會教授許多技法與材料使用方法，最後會發現自己沒有獨立思考的能力時則會被綁手綁腳。

我在金門當兵，約有一年半時間，在金門報社畫插畫，接觸到一些比較學院的朋友，認識以前沒遇過的思考方式，十分有趣，影響我當完兵後到臺北的決定，並再接觸到劇場，劇場像過去畫電影看板，當爲舞台劇製作各方面的設計，我開始閱讀探討這究竟爲何。

我會各種技能，均是源自有「好奇心」，若看不懂就去學學看，學布袋戲時無法跟別人學到，因布袋戲的師傅以前會「囥步」，不讓你看，故需自己研究，當時還好我有畫圖與民間材料的經驗，我會自己研究有的沒的。

這次之所以不放PowerPoint，係因我創作多年，每次都不一樣，基本上是不認眞爲藝術事業打拼的人，一般而言，會有一條路，一條線，然而我有非常多種，如老師說我的作品像洪通，但我畫看板很強，寫實亦很厲害，不輸學院的學生。對我而言，這些均是經過理解、實驗，包括經過身體所產生的，創作有物質、精神、靈魂三個層面，我在刻布袋戲、畫螢光時有其精準度，後來趨向較心理的東西，故撰寫打油詩，「妙工」就是要一直「工下去」，若不透過工作與好奇心觸摸這些材質，我無法再有新的東西，因此，我認爲創作者的「嗨點」很重要。

這次「野根莖」找我，我是從「近未來的交陪」展轉來，「野」或許在談論自由意識，而非被框架住的東西。我恰好與許多在座講者相反，我不談環保，不談爲土地發聲，因我認爲自己無此能力，我僅能慢慢做，有多少算多少，故不談此事，若大家有興趣到展場看本人製作的作品，細細品味，並感到創作者怪怪的，這樣就好了，謝謝。

主持人／王品驊：

謝謝俊陽老師。非常難以形容，俊陽老師的多才多藝創造出一種非常奇妙的創作狀態，我們總能在他的作品中感受非常多，但能說得出的語言卻非常有限。他選擇以說故事的方式，某種程度是適合的，因爲他會不斷再發展出更新與更有趣的藝術可能性。

先請身體氣象館發表，最後留時間讓觀眾們直接向藝術家們提問。最後這件作品，與王墨林老師於1987年10月甫戒嚴之際，在三芝海邊一個造船屋廢墟發動的行動劇場有關，這開啓臺灣小劇場非常重要的源頭。在展場中，在美術街中段，107室的《拾月》空間，是一個能夠延續王墨林老師在1991年以身體氣象館作爲他創作行動的觀念性提案，他的身體行動延伸爲今日在南海路牯嶺街小劇場的身體氣象館，這些年透過行爲藝術節不斷投入跟發動，帶動了臺灣行爲藝術小劇場領域的行動脈絡。

現場的作品是由身體氣象館的負責人姚立群老師協助整個空間場景的製作，我們就請姚老師來爲我們講述一下歷史，謝謝。

藝術家／姚立群：

1987年《拾月》的活動，分別以兩天的現場呈現作爲活動的本體。當我們越追溯當時的現場狀況，越能發現其混雜、形式上的多元，以及認識到目前我們以許多新名詞取代的某種表演狀態，在當時是一種無以名狀的發動——一方面，顯得當時的行動更純粹；另一方面，我認爲有必要再回頭認識整體之脈絡，而非追隨一些新迸發的名詞並在不斷延伸更多「意義」下，忽略了源頭或與自己眞實的關係在哪。

由於時間關係，我僅以這張海報進行簡單的敘述，但先簡略敘述創作組建參展作品的過程。

在多次討論後，約於4月進入製作／創作工期，但接下來又進入膠著狀態。膠著，來自於要進入展場組建作品的藝術家均非當時行動的當事者，換言之，我們都拿著不在場證明準備要回溯這個行動的歷程。其中包含影像創作者區秀詒，藝術評論上非常傑出的郭亮廷與周伶芝（以及稍後加入的elf-19），空間組建的陳宣誠老師，以及原先即擬以現場演出爲呈現的黎煥雄導演。但當進入討論後，很多事情變成非常多層次變得非常多；這些層次亦無法在一個時間點上

完全訴說殆盡。目前在107室所見的展品，是仍在發展中的，最後的時間點需待12月22日，黎煥雄的現場演出後，才有可能將這次擬欲呈現的，掌握到起碼的完整度。

也因爲如此，在面對檔案與創作二者的距離，產生許多焦慮與危機感。焦慮，當然源自創作者本身必須處理一定的對話與跨越；在檔案部份，反而推促了像我這身兼主持者的人，對檔案有進程上的思惟與壓力。這是我們在整個過程中持續、重複的心理狀態。

在作品中，另有一個困難的問題意識，即關於我們如何認識1980年代的社會現實。除了掌握事件本身的眞實性，當時的社會現實到底爲何？因是很龐大的問題，需透過許多介面，如媒體資料，當事者、乃至當時許多人的狀態與論述，彼此交叉對照，才能了解當時行動的「公共性」。

如大家所知，《拾月》發生於兩個廢墟之中，一是無法入住的建築案，飛碟屋；另一是因產業沒落下的遊艇造船廠。現場原本就是「謎」一樣的狀況。這在當時是需要開發的地方，但我們今日去了一看，可能就覺得是一片荒漠，但同時又看到許多新生事物誕生，如加油站、小型農地。

投影畫面中的這張海報是手工製作的，可能是唯一一張，是王俊傑製作手繪、影印、剪貼製成。中間圓，下面方，佈局十分有意思。底下介紹藝術行動的訊息。中間圓的部份，可以看到有一個名字「老嘉華」，（她後來變成知名影評人），提出的作品是「M和W住在10月32號」。上面還記有三芝、錫板與沙崙——錫板是活動主要發生的場地，以及整個地理關係位置。還有《丁卯記事本末》，是當時代表環墟劇場的李永喆導演提出的作品，同樣，上面會有其駐點，並標了旗子，旁註「後現代集中營」。老嘉華是屬於筆記劇場（劇團），但很多人在當時均有一、兩個交錯且不同的劇場名號，或再重組，以很像樂團的狀態生存；這是1980年代的狀態。

另外就是黎煥雄提出的《在廢墟十月看海的獨白》。大家可以看到旁邊有一些路徑圖。圓的四個角落大致長這樣。這張海報其實很實用，但只有一張，應該沒有眞正被大量發行。它提供一些資訊，包括如何坐車、關於下雨的方案等等——演出確實遇到風雨，但仍照常演出。

除了海報以外，還有節目折頁。折頁整體落版狀態很手工，但是印刷成品，上面有完整的工作人員。另外附有策劃的王墨林所提出的前言；老嘉華的創作紀錄，與其所提出的「導演的話」。

在12月22日，黎煥雄導演會呈現現場作品，在此先作宣傳。屆時也許仍會補充將其他資料，再分享給大家。希望各位在22日當天能到場，謝謝。

主持人／王品驊：

1987年的《拾月》是一個非常重要的藝術事件，亦是一個歷史事件，其與今日當代藝術很強的連結在於適才姚老師提及的，事件地點本身是一「謎樣」的狀態，作爲資本消費的造船廠與飛碟屋之開發，最後卻成爲廢墟，這對於30年來經濟快速發展的臺灣，是非常早的徵兆，面對這樣一個重要的歷史節點，今天能透過當代藝術的創作重新進行連結，是非常可貴的再開展，而當年多元性、多音或多層次的社會性跟藝術性議題，至今仍豐富著整個劇場與視覺藝術發展，以行動作爲一種創作可能的開展性。

時間不多，開放觀眾提問。

學員：

我想請教拉黑子老師，您用鞋子、拖鞋創作，我認爲是非常好的靈感，穿鞋子就彷彿在拒絕土地給我們的美好，您以當代藝術的創作形式提醒我們對過去美好時代的反思。

進館看到第一件作品就是您的《海 美／沒 館》，我很好奇，海洋是流動的觀念，爲何您會選擇一個矗立的、靜止的觀念？是何種發想，讓您將海廢以靜止與矗立的概念呈現？

第二，您10年撿拾海廢的過程中，有無撿到特別珍貴的東西？不論是有形或無形的。謝謝。

藝術家／拉黑子．達立夫：

關於《海 美／沒 館》，我構思非常久，因爲在撿拾幾千隻拖鞋時，一直覺得仍找不到自己，撿到第100隻時，我是不是環保人士？撿到1000隻時，我是不是神經病？因爲這既不能回收，亦不能賣錢，但我仍繼續撿；撿到2000隻時，發現找到了自己；撿到6000隻時，我豁然開朗。

在過程中，看似在撿垃圾，但其實是非常療癒的，因爲在其中發現很多有趣的事，由於我身份是原住民，過去經歷許多事情，感觸非常深，透過撿拾的過程，我重新回到自己的環境中進行瞭解，找到過去美好的事情，將過去傷痛撫平，「撿拾」一事非常原始，是所有人類必備的動作，這是我找到最珍貴的地方。

曾經不想再撿，因爲撿太多，但撿到某一個程度時，發現自己不是爲了要撿，而是在其中發現很多非常有趣且對我非常有意義之事。有時生命到一個階段，會重新檢視自己，因爲學會檢視自己，才能知道未來怎麼走，我認爲最珍貴的部份在此。

而這次作品爲何許多立起來的部份？海洋是流動的，但所有生命，所有一切有時會停止，因生命需要轉換，生命必須停止，因此我以矗立的方式，敘述一切終將停止，有許多因爲停止而孕育的文化、現象，無論是人或無生命的，都會停在一個區域，而留下的會是什麼？有時是沒有生命，有時是逐漸改變，因爲在潮間帶中。

撿拾過程中，我發現三個非常重要的空間，一是「白天與黑夜之間的空間」，是不同生命來去自如的空間；二是「海水與陸地之間的空間」，因爲它有一個界線，界線中是緩衝的空間，海水與陸地之間互相侵蝕，但孕育不同的生命在其中；三是「淡水跟海水之間的空間」，界線中保留原始的禁忌。在過程中，會發現許多生命是無法體會的，故撿拾也好，或我所呈現的作品，均需透過一種很花時間，毫無目的且非常自在的形式，不斷揣測自己，顛覆自己，與自己對話並找回自己。拼湊這些破碎的東西，實則是拼湊心中過往的傷痕，慢慢將其撫平，構成我現今許多的作品，因此當看到許多事情時，其實有何者未曾見過？如拖鞋或漂流的物件，經歷了多少事？大致如此，謝謝。

主持人／王品驊：

謝謝。

主辦單位說時間到了，我眞是個不稱職的主持人，但仍想幫觀眾爭取一個發問的時間。

學員：

非常感謝，今天的演講者都很好，主持人也很好，很會「挲圓捏扁」，講者說60分，主持人能將其說到100分，這是我有史以來聽到最圓滿的一場，早上也很好，他們若90分，你們則100分。因爲都很樸實、實在，尤其畫看板的臺東人。我在國美館聽演講多年，今天這場最好。

主持人／王品驊：

謝謝，非常溫暖的回饋。

簡言之，我在這場中亦有一個感觸，即如拉黑子老師所提，創作帶有一種療癒性，在「野根莖」這樣一個野性的策展中，有機會讓我們看到創傷，而創傷的打開是療癒的開始，我想這是非常好的，有未來性的可能。謝謝。

「野根莖—2018台灣美術雙年展」藝術家座談會
第三場

時　　間：2018年9月30日（星期日）
地　　點：國立臺灣美術館演講廳
主 持 人：周郁齡
藝 術 家：吳梓安
　　林玉婷
　　郭俞平
　　陳云
　　喬治・克拉克

主持人／周郁齡：

這場次是今天藝術家座談的最後一場，感謝大家仍有耐心在此，今天天氣很好，外面好像更吸引人，但藝術家座談會亦非常精采，感謝大家參與。

不知大家逛過展場與否，展覽1樓與2樓的性格滿不相同，若這是「野根莖」的話，1樓的性格較像有經過陽光照耀的土壤，如熱帶叢林植物茂盛般，非常熱鬧的情況，包括美術街的部份，那條街陽光普照，林玉婷作品的看板剛好放在街上，他的作品是我們在路上可見的街頭看板之複製，還有張立人的模型，有整套空間的既視感在其中。

爲了讓大家的空間既視感更強烈，我們先從1樓的藝術家開始呈現。1樓藝術作品，第一個是郭俞平的作品，在美術街下來左側一個半光暗的空間，有點半開放，地上有許多地毯，地毯上有枯枝，枯枝她有做過一些處理，用蠟去滴，讓枯枝像有肉的質感，她經由一個空間的佈局，呈現藝術家的心理狀態。第二個是林玉婷的《未來預想》，是對於理想建築圖的再製，投射臺灣目前對於理想家屋的樣貌。

先讓郭俞平講解她的藝術作品，她可能會從歷年的創作經歷，講到今天在國美館呈現的這件作品。

藝術家／郭俞平：

大家好，我是郭俞平。由於我上台恐懼症有點嚴重，怕自己會有荒腔走板的演出，故準備一份講稿，按著講稿唸，若有點枯燥的話，請大家多多包涵。

今天的主題是從我歷年作品談到何以在國美館會以如此呈現作品的脈絡，講題是「意象，形式，重回地窖的備忘錄」。

我就像許多年輕的藝術家一樣，受到啓蒙後，將描寫自身所處的時代奉爲創作的使命。雖然每個人的特質不同，找到的路也不太一樣，然而同樣的，我們都會受到那些影響著個人與集體的時代動力，也都在自身的內在韻律和世界景觀中尋求某種和諧。但我也發現，在創作和生活間，那些被視爲生命的眞實事物並驅策著我以創作來尋找答案的事物，其實與作品所欲達到的自主的形式之間，存在著一個很大的斷裂，而我只能持續努力，並想像著它可以被跨越。

藝術家的勞動狀態與一般人最不一樣之處，在於他花了非常多的時間在與自己工作。我習慣將創作視爲對知識的探求，「重要的是過程而非結果」，此話說得並沒有錯，只是從何者才是「重要」的立基點出發，一開始就錯了，因爲眞正的作品並不存在於一個確定的形式，而是存在於一連串試圖逼近它的努力。

對很多藝術家而言，或對所有人而言，選擇一種作品的形式和選擇一個通用地存活於這個世界的形式，與探求自身或宇宙的起源是相連的。這是爲何我在此不僅是報告自己的作品，而是試圖講述我現在正在面對且尚未解決的問題，也希望自己能在講座中重新發現一些新的事物。

這是我5年前的一部錄像作品，我在我的家屋模型中央開一個大洞，對我而言，每件作品都是由自發性衍生的意象和理性的意圖所建立於腦中的計畫，共同結合而成。這個洞出自於理性建構的部份，源於法國哲學家巴謝拉的《空間詩學》的啓發，家屋是個人精神象徵的連結，書中所描述家屋的地窖意象深深地吸引著我，巴謝拉的地窖意象連結到深層的夢境、祖先、歷史，甚至遠古的回聲。

作品〈延遲與凹洞〉錄像截圖
（圖片提供 / 郭俞平）

一位詩人曾經這樣說到：「這個房子就是我，而我就是這棟房子。」家屋猶如一個人的精神原形，因此我想藉由挖出這個洞，看看我的家屋地底下有什麼，看看自己的根是什麼。錄像中呈現的結果是我預設好的，亦即地底下何者皆無，只有一片荒蕪，以及一座象徵現代化的水管遺跡。這張照片是錄像結尾時的截圖。

另一方面，「洞」的意象一開始即牢牢釘住了我，「洞」這個字眼本身即非常具有詩意，因爲當發出「洞」的聲音時，便有著一股朦朧不明、遼闊、深層的感覺被喚起，且不斷持續地下墜。那種感覺，起初是在王家衛電影《春光乍洩》片頭的一幕向我顯現，那是一個瀑布——阿根廷的伊瓜蘇瀑布，是電影中兩個戀人所居住的公寓裡，一個旋轉燈上面印著的瀑布照片，而鏡頭中的照片逐漸地消融在眞實的伊瓜蘇瀑布之中，豐沛暴流的水柱持續地下墜，纏捲住戀人們激情轟烈的愛欲，生命的無常，以及宇宙的無限，然後持續地下墜。下墜速度帶來的是一種純粹的生命感，且對我來說，確確實實地給予出一種無限的想像，使觀看它的人幾乎提升並強化了自身的靈魂。

在我後來的作品，亦均保持這樣的雙重特性，即在做作品前，先擬定一個非常明確的計畫，但同時也在尋找一個可以喚起很清楚、犀利、令人印象深刻的視覺意象。

這是我另外一件錄像作品的截圖，對我而言，尋找意象一開始最吸引我的，是紫色的灰燼，即一切均被毀滅，只剩下一片低低的、紫色的灰燼的荒蕪意象，以及一條直直通往未知但一路上盡是毀滅場景的公路，這件作品叫做〈中山高〉。

我後來另有製作一件意象較明確的作品，是聲音裝置，我跟臺灣省政府借了許多1960、1970年代存放公文的檔案櫃，並找一位演員，演繹1970年代小說家七等生著名作品《我愛黑眼珠》中的一段主角獨白，小說描述一場洪水，我希望那場洪水從鐵櫃中滿溢而出。

請容我再多談「意象」，對我而言，每個人都在尋找某些與其內在圖形的對等物，那是一種心智的律動，如有些人會被下墜的意象吸引，有些人則會被上升的意象吸引，故藝術家並非在無邊無際的意象中作選擇，而是尋找與他心靈意象契合的其他意象。

而我時常也感覺到一件作品內在的法則，是製作的人和觀賞的人，其眾人的感知力、天賦，潛在的文化資源創造衝動，以及靈魂內在的需求，也像我一樣，是認識世界與自己等這些意念所共築出來的原力場，並在特定的時間中發生共鳴而成立。

相對於人類世界構築出的各種權力價值的層級、秩序，在我的信念中，我認爲所有的物質基本上都是平等的，就像任何一張照片裡的影像都是一樣的，可是若這張照片出現的是我們的家人或愛人，則會變得不一樣，亦即一旦這些物質受到個人深刻情感的擾動，就會變成完全不同的東西。而當一位創作者嘗試透過作品達到某些對他而言符合心靈意象的觀念，他會花很多時間一再嘗試，最後找到一個滿意的方式，因此，每件作品所傳達的意象都有個別的心智和意念的痕跡，然而這些意象呈現在他人眼前時，又再度回到平等的狀態，變成一種訊息。

如同我一開始所展示的「洞」，它的具體意象，是從洞本身所傳達出來的下墜與沉重感中吸取力量，成爲一個訊息，等待著每個不同看到它的人進行解讀，而我也是其中之一。在往後的時光，我亦不斷重回那個洞當前，探問其中究竟有何物，以及洞本身到底意味著什麼。我追蹤心靈的思路，品味生活的困境，在失眠的時刻捕捉那快如閃電的瞬間意念，我所看的書，以及我所踏足的地方，其所見、所聞、所感知的，無一不是在加倍和擴大洞的空間，探尋深淵的深處。

後來的一些作品，較像是在嘗試。這件作品，我以自己的血抄寫19世紀翻譯到中國的政治經濟學教科書，我在作品中建構一個非常完整的概念性結構的終點，做完作品後，覺得自己沒有辦法再進行這樣的創作，因爲如果一切都是計畫好的，這件作品做完的時候，並沒有辦法爲自己帶來任何新的東西，所以我後來做了更多別的嘗試，開始試著練習描述或接觸不同的媒材、材質和說故事的方式。

時間到了，但還沒有說到參展作品，也許等下會有機會，謝謝大家。

主持人／周郁齡：

我想將大部份的時間讓藝術家分享自己的作品，所以不進行太長的串場。

理論家理查德・沃爾海姆（Richard Wollheim）說過，藝術家會經由物質傳達內心世界或想法，作爲觀者是否有機會與藝術家進行溝通？若仔細地觀看其物質性，某種程度上可對上他的眼睛，即藝術家在創作時傾注的心力，觀者從他呈現的物質，挖掘其內心的力量，因此我覺得俞平很擅長物質的創造。如同適才妙工俊陽提到一句話，令我十分感動，即物質、精神、靈魂，只有物質可以達到一種精神狀態或內心的內在性，俞平的作品有許多家屋的空間，某種程度上是她內心狀態的轉換，大家可以仔細地看她的作品，沉浸其中，某些聲音設計非常精緻。

俞平，你有什麼想法要補充？

藝術家／郭俞平：

由於一開始就設定自己是演員，上來將劇本演完，剛才沒有全部唸完，在3到5分鐘應可全部唸完，我就繼續唸。

然而無論任何的意象都要訴諸於形式之後，才能談論它的效果，作品必須考慮許多關於韻律的問題，亦即當耐心地籌劃與當下瞬間的直覺共同鋪陳成形之際，作品才會有獨一的性質呈現。一旦決定採用了一種意象，又需要耐心地等待，因爲時間的流逝，讓感覺和思考穩定下來，那些不符合你內在特質的方式，最後都會隨風而去。

如同我的講題「重返地窖的備忘錄」，因爲我的內心一直有很模糊的驅動力，很想重回那個洞，以及那個地窖中去說更多的東西，但是我的材料，與所累積足夠讓自己進行敘事的東西仍不夠，故我不斷試驗一些新的做法，包括我適才所放的照片，是我嘗試以我的家人可以喚起的一些形象創作，因我弟是中華民國國軍，爺爺曾當過臺籍日本兵，故我將這兩個形象創作出來，試圖賦予他們更多的敘事；同時，我也在練習完全不去思考與計畫，放任內心的意象，以手畫出那些乍現於腦海的東西。

現在介紹我一路走來，何以會有這件參展作品的原因。如同所有人試圖將所有重要之事都放在時間的框架裡考慮，何時開始？何時結束？每樣東西，每種現象無可避免地被計量，一旦脫離這一致的時間步伐，將招來無意義的恐慌，這是否是一種以現代人爲基礎的煩愁，就像是一場永遠不醒的夢？

我的作品〈睡著，夢著，在昏熱的沃土〉，是一個結合物件與聲音的裝置作品，起先是最中間的地毯，我在2016年開始拆它，理解它的編織方式後，從背面一點一點解開作爲經緯的麻線，只留下彩色的棉線，並蒐集地毯正面因爲網線鬆開而脫落的羊毛，將其分色。羊毛刷開後，用針慢慢地將其從棉絮戳刺成造型毛球，毛球都是實心的，裡面沒有填充物，它們本來是地毯的一個部份，只是被轉換成別的型態。

〈睡著，夢著，在昏熱的沃土〉（圖片提供 / 郭俞平）

這些看來極爲折磨自己且神經質的行爲，都以將來可以被轉換成價值爲目標而勉強維繫運作，然而可能工作一整天，只拆約5平方公分的面積，易感到喪氣，被拋向無意義的虛空之中。久而久之，身體發展出能夠整合所有運作中的部位而達到最有效率的方式，我攻於心計地連續幾個鐘頭維持同一個姿勢，一動也不動，只有雙手的肌肉劇烈地運動著，那時我好像既不生長也不會變老，各種情緒與記憶的殘片，有時像細微的雪花般一閃即逝，有時則像大雨般傾注而下，直到產生一種苦澀的信念，以爲好像可以一直拆下去，不知到底是以爲自己遺忘了時間，亦或控制了時間。

作品除了現場裝置以外，還有聲音，我請聲音藝術家Yannick——同時亦是這次的參展藝術家，幫我錄製拆地毯與戳刺羊毛工作時所發出的各種聲音，並找演員以一天作爲出發概念，錄下他在這一天的各種狀態、情緒，甚至請他再想像若是他在戳刺地毯，會有何種聲音，作品其實有點像是日記，我試圖以這個日記處理最細微的知識問題，但同時它亦是與世界建立關係的方法，亦即對應這個世界的反射動作。

我先前的作品，一直試圖在作品構築出非常明確的世界觀，但是在台雙展的這件作品，彷彿要在這團熱氣飄忽不定、雲霧般的宇宙中，試圖圍起一個傾向於能夠形成一體且有秩序的區域。其實我一開始的作品提案，想提一個重回地窖的計畫，但很顯然的，我還在路上。

這是我一路上所留下來的痕跡，今天謹以一個備忘錄方式向各位報告到這裡，謝謝。

主持人／周郁齡：

若將此當作藝術的第一支導覽，第二站則到了林玉婷的作品上，有請玉婷。

藝術家／林玉婷：

大家好，我是林玉婷。

大家到演講廳的半路上，應可見一大型看板，那是我的作品，剛才李俊陽老師提及看板，本次參展畫看板的人就是我。

我的作品名稱是〈未來預想〉，提出作品的原因，需先回到我個人在創作中的關注。我的作品中一直關心臺灣的常民住宅空間，就是每一個人的家，如普通的公寓、透天等，尤其是興建於1970到80年代由建商統一興建，數量龐大量形制類似的房子，就是台語中講的「販厝」，建商蓋的拿來賣的房子，而我在這些販厝當中出生、成長，這也是大部份臺灣人出生成長的空間。

如同藝術家郭俞平提及，家屋空間像是自己一般，我也認爲房子就是我，因此我尋找臺南市眞實的一條小路，這條小路非常普通，全臺灣各地都可以看到，我將在這條小路上的3棟民宅與一間路旁小廟，把它畫下。

這是那條小路的樣子，前方3棟房子，最後是1棟廟宇。作品在展場的排列位置，方位與順序就是沿路的樣子，這是一條眞實存在的路，也是眞實存在的房子，就是一條存在於我們生活週遭的無名小路。

雖然選擇以手繪建築看板的方式，但我並沒有看過這種手繪建築看板，或許在座長輩年輕時曾看過，這是約民國70年間的臺灣預售代銷制度下，因爲建商房子還沒蓋好前已經開始銷售，因此手繪建築看板成爲當時預售屋銷售現場一定具備的巨大宣傳廣告。看板是由由建商委託廣告社請畫師繪製所欲販售的住宅商品透視圖，豎立在房子尚未蓋好的工地現場，樣品屋或銷售中心的旁邊，目的在告訴大家這是即將落成的未來理想家園，從看板中的建築圖、建案名稱、標語文案，甚至是邊框花邊，都可以投射出當時的人對「家」的各種想像。但在1990年代後由於大圖輸出興起，手繪建築看板完全被取代，成爲一種消失的時代風格，因此我是在一套總源書局出版的「房地產廣告全集」叢書中發現了這些過去看板照片資料，當我第一次看到這些資料，有種翻到媽媽結婚照片的感覺，因爲對小孩來說媽媽永遠很老，但是在結婚照中的媽媽年輕又美麗，就像這些普通房子我有記憶以來它們就很舊，從來沒有新過，但它們在看板中又新又漂亮。

我以看板畫法畫這些房子現在的樣子，模仿圖面的配置，甚至以尋找到的某個曾經存在的建案名稱，搭配現在的場景，但同時也將房子落成多年後的居住痕跡也畫入其中，陽台鐵窗、頂樓加蓋、門口盆栽。這是我想以繪畫回應我一直思考的問題：我們在過去有一個對未來的想像，而現在已到當時我們所想像的「未來」，但這個「現在」是我們所想像的那個「未來」嗎？

在處理畫面的過程中，我發現這個似乎已完全消失的畫法其實還在路上，就是一般的民間廟宇彩繪中會有訂做手繪廟宇完成圖的需求。因此心中一直非常好奇，於是在2017年「無名小路，落成誌喜」個展時，展覽尾端我畫了一個與前面風格不太相同的作品，不是民宅也不是參考建案的建築圖，而是蒐集臺南市所有的廟宇看板，模仿廟宇看板風格畫了一間小路上的小廟。這間廟廟非常小，增建及前庭不算的話大概只有1坪，這樣的小廟通常不會請人來畫預想圖，而且它早已建成，但我以預想的方式畫下了它現在的樣子。

2017年展覽結束後，我利用繪畫嘗試用畫面回答自己的疑問，但當畫面問題解決之後，我更好奇畫面之外畫圖的人是誰，畫法爲何，在猶豫非常久之後打了看板上的電話，找到還在畫廟宇看板的蕭文龍先生。找到他之後，委託他回到該條小路上，提出「請你以你理想的畫法畫這座廟的現在」。

之前我自己曾經畫過這座小廟，但是我現在找到眞正畫廟的人，但我完全不知會畫出什麼樣的現在，因此感到超級害怕，委託文龍先生的過程花了很多時間說服他，因爲他無法理解我到底想幹麻，因此一直被我盧到答應後又覺得不妥拒絕，所以說服過程中我也很害怕接到他打來的電話，因爲他不只一次的打來說：玉婷我覺得不行，畫這個沒有意思。最後總算以我就是他的業主，這座小廟就是我的廟，以廟方的身份委託他連工帶料含安裝進行製作，所以外面的作品是文龍先生來國美館安裝的。

但是作畫過程中，文龍先生非常樂意與我分享他的創作，他是從手繪建築看板一路走過來的人，16歲時開始擔任手繪看板的學徒；25到30歲的壯年時期，恰好是臺灣經濟最好的時期，他在南部很大的廣告公司擔任主要師傅，畫了非常多的看板；但40歲之後，看板產業突然被取代因此完全地失業，失業之後，他發現民間廟宇仍有畫建築圖在廟興建之前，興建之際向信眾募款的需求，因此成立了「文龍彩繪坊」，這十幾年來全台灣畫了近千座廟宇建築圖。

這是九二一時傾倒的南投集集鎮武昌宮，他們委託文龍先生畫新建廟的看板，從照片中可見到對未來的想像以及毀壞的現貌同時出現。同時文龍先生也將他在各地設置的廟宇圖資訊記錄下來在一本小手冊上，有看板的設置縣市、委託廟方，我用google地圖搜尋了小冊子裡記錄下來的廟方位置，也發現可以在google地圖上對照到許多看板的內與外，還有各種廟宇現狀、工程進度以及畫面的狀態的比較差異。比較我和文龍先生處理作品的差異，我在畫面內試圖以視覺方法處理自己的提問；而文龍先生用他一輩子一直在臺灣各地製作出作品。

在我蒐集到看板資料中我非常喜歡其中一個畫師的風格，覺得畫的特別的好，從2014年開始進行這一系列作品時時就一直在模仿這幾張看板的畫法，我跟文龍先生分享，他看了之後說：「這張是我畫的。」當下我全身起雞皮疙瘩，覺得自己似乎一直在跟著一個人，最後找到了他，但仔細一想，其實並不讓人驚訝，因爲他就是畫得最好的人，當然會一直畫下去，不會放棄。我想回應早上林純用老師所言，他遇到鯨魚大寶，因此創作出許多作品，他認爲藝術家像是被選中的人，我認爲無論是大寶或文龍先生，應該是他們以自己的一輩子做了許多準備，並在某處等待，我們很慶幸被他們等到。雖然大寶死掉有點可憐，但文龍先生仍在我們身邊持續創作，希望大家開車經過省道時都可注意一下，應該可在路邊看到，謝謝。

主持人／周郁齡：

謝謝林玉婷的發表。

透露一個小訊息，郭維國於1980年代末，1990年代初，從事建築公司手繪看板的工作，因他畫工很好，故藉由畫建築圖賺許多錢，但他一群朋友，如吳天章、陸先銘，質問他要繼續賺錢抑或當藝術家，最後他將建築圖手繪公司收掉，繼續創作，故他的創作有許多部份像建築圖一般，有光澤、工整的繪畫方式。

玉婷，你的蛋糕系列非常知名，但繪畫系列我看得不是很多，請形容你的繪畫與這些看板的影響，與你的追尋？

藝術家／林玉婷：

沒有圖像輔助說明，或會有點難以想像我之前的蛋糕系列作品，基本上就是將臺灣常民建築作成像一顆一顆的蛋糕，將台灣鐵窗或重複性相同的房子變成蛋糕上的裝飾。那是我於2005年開始發表的作品，作品主要關注這些常民住宅當下的樣貌，但在這次的繪畫作品中，我從房子當下的樣貌往回推，進一步好奇房子尚未變成今天的樣子，或剛出現時的樣子是如何，所以才會找到手繪建築看板。因此就創作主題上並沒有改變，雖然許多人認爲形式差異很大，但我認爲自己是在同一地點將時間往前推，就像剛才所舉的例子，媽媽是同一個，蛋糕房子系列作品是做媽媽現在的樣子，但建築看板系列好奇的是媽媽結婚那天發生了什麼事。

主持人／周郁齡：

剛剛忘記提醒大家，郭俞平跟林玉婷均是「野家屋」的藝術家。

接者有請陳云，她亦是「野家屋」類別下的藝術家，作品在2樓。2樓的空間性格與1樓迥異，2樓均是較暗的空間，1樓由於有許多陽光，故像是植物竄升生長的樣貌，2樓則較冷靜、沉靜，因其有部份歷史的指涉。

陳云在其空間搭建一個木屋，花7天時間在裡面寫她立即反射心理的話語，應該並無事先編排，我經常去看他寫字，樣子近似於在冥想，因其非常專注於寫自己的字，完全不理會有誰經過，故在某種程度上，她的家屋空間在其創作過程中，折射了自身專注的心理狀態。

接著有請陳云，謝謝。

藝術家／陳云：

大家好，我是陳云，這次挑了不同時期的作品。

〈好久不見〉系列作品是我第一件作品。小時候因爲一些原因，較常自己一個人住，我爸爸蒐集許多老東西在家中，每段時期蒐集的東西不同，故我從小即習慣在家中看到各種不同物品，以前在家無事時，亦喜畫畫或做些有的沒的，但當時未將其視作一回事，做完就丟，回想起來有點可惜。

當初創作這件作品，有點誤打誤撞，大約在2013年，因爲一些感情的原因，對方家長認爲我都沒有做正事，不唸大學，亦不工作，僅一直在打工，當時爲了讓他們覺得我有在做事，就想參加一個比賽，但做作品的過程中分手了，剛好就當作一種發洩。

創作這件作品的時期心情很差，故記錄一些往年的生活經驗或印象深刻之事，當時所有媒材均取自家中，如這些紙或物件。作品上我區分姓名、年齡、職業、死亡理由與寄宿的物品。姓名的話，因我姓陳，當時製作約50件，均以「陳」爲姓；年齡的話，是印象深刻事情的年紀，如大班，並將印象深刻之事記錄下來。

寫有死亡理由與寄宿物品的原因在於，當時我一個人住，有天夢到有人詢問我能否在家中借住一晚，我回道：「你隨便找個家裡面的東西住。」在他道謝後我便醒來，因此在兒時我常覺得家中有許多人住。我將兒時記憶作爲作品的一部份，如我印象深刻的事是，6歲時爸爸騎腳踏車載我上學，由於我很愛玩，將腳直接夾到輪胎，當時超痛，於是就將此事記錄下來，寫這個靈魂寄宿在家中物品之中。

製作完文字與圖像後，想找一個物件代表自己，由於沒錢，僅能在家中一直尋找材料，最後找到金童玉女，但全是紙製而非塑膠製，我爸爸告訴我這是金童玉女，我認爲很能代表我自己，剛好在買後面那個媒材時，我詢問金紙店老闆是否販售金童玉女，老闆說有，拿現代版的給我看，是塑膠做的。很多人避免談到死亡，但對我而言，使用金童玉女是代表活在世上的人服務往生的親朋好友，希望藉由它代表受傷的我或發生印象深刻事情的我講述這些故事，故從那時起我開始運用這個物件。

做完這件作品時，想找容器將其裝起，可是因認爲每件作品與媒材都需能代表我，故當時尋找許久，最後是逛IKEA時發現溫室的房子，認爲它剛好是房屋的形狀，而溫室代表有被過度保護的感覺，我認爲很能代表那次的作品，我希望可以保護這些印象深刻的事情，由它們代替我承受，這是我的第一件作品。

陳云作品展出現場照
（圖片提供 / 陳云）

接著是平面作品，當時約做20件，後面的文字都是這個框背面的說明書，以各國文字語言教你如何組合框，這能代表我在說明、介紹我這個人，故運用不同媒材將記得的事寫下。

由於每段時間遇到印象深刻的事均不相同，我希望均可找到符合我當時心情的材料表達，如這段時期製作鐵件，是以自己懂的說話方式記錄生活中遇到的事。

這段時期是絹印系列作品，當時我常待在家享周遭發生的事情，這系列絹印製作3個平面作品，分別講述我3個不同的朋友，以我自己的方式與我認爲他們代表的印象，將其記錄下來。

這是2014年的創作，當時藉助糊紙厝師傅的手藝糊金童玉女的骨架，做完之後我再將上面交代全部拆掉，因對其而言做完馬上要燒掉，其實滿不穩，我將膠帶全數更換成我當時很愛蒐集的紙膠帶，並在每根竹子寫上當時的所有心情。

這是某年在關渡的展覽，每次展覽作品呈現方式會不同，我會依據場地空間與當下心情，製作成我認爲最好的狀態。

這是其他展場的作品，右邊這張是今年在高雄弔詭畫廊的展覽，這系列鐵件是新作品與絹印，對方原先希望展這數件，因當時被安排在1樓，覺得後面牆壁很空，故決定在牆上寫下當時的心情，寫的時後並不將之視爲作品，僅是背景而已，旨在襯托白色的鐵件，但最後身旁的人都說這不是背景，而是作品！

介紹大致至此，謝謝。

主持人／周郁齡：

3位藝術家都是年輕世代的藝術家，均利用家屋的空間呈現自己精神狀態的折射。

我好奇的是，這種往內挖掘的，或往夢境的，或如你所說記錄夢到或聽到之事，關於這部份，你是否試圖嘗試將其傳達出來或溝通到某種程度？抑或僅維持在自己家屋的範圍即可？

藝術家／陳云：

每次做作品時，都是將其當作一種發洩而已，完成後心裡比較舒服一點，我平常很多話都不知道該如何說，故覺得能藉由作品發洩內心想法滿療癒的，雖然寫完或發洩之後，仍會記得一些事情，但藉由完成作品，如同某種儀式般，覺得有將這件事放在心上，之後若作品壞掉或其他，則是隨我心情。

主持人／周郁齡：

謝謝。

接下來到另一個展區，「野星叢」。關於「野星叢」的策劃，根莖與星宿的關係，不知各位是否能夠聯想？稍早宛璇提到「節點」，如番薯慢慢從莖生長，進行連結，連結成很大的範圍，星叢亦然，星叢是許多顆星在天際之中，當你大範圍地觀看，不知其可串聯成何種樣貌，但藉由每個星子的串聯，可能形成不一樣的藍圖，若我們將展出物件當作節點，各物件之間的連結與聯繫，可能會產生不同的敘事方式。

「野星叢」確實有兩件關於星宿的作品，第一是吳梓安的〈觀星〉、〈太空與雜念〉等，另外，陳瀅如的作品亦與星宿有關。

先請吳梓安介紹他的作品。

藝術家／吳梓安：

大家好，我是吳梓安，很高興可以來此發表作品。我想先說的是，我的學科背景是電影，不是美術，故我比較習慣說自己是做實驗電影的，作爲藝術家的身份，或對於藝術場域的概念，對我而言是相對晚期。在這個背景之下，特別是這次的參展作品，在形式與脈絡上對我是有點穿越的過程。

再者，這次參展作品，是我前年於紐西蘭駐村時的作品，當時爲適應生活環境之故，放棄原本的計畫，改爲創作〈觀星〉這個作品。作品在2樓展間最裡面，當初在紐西蘭駐村時，駐村地要求一些條件，即進行到第2個月時需開展，我之前的創作經驗是比較隨興進行，那次由於有

〈太空與雜念〉（圖片提供 / 吳梓安）

展覽的要求，又因需適應駐村地的關係，計畫不一定能依照原本預計的人力、物力，特別是我處理的媒材是膠卷，以往可能會以別的方式，或等駐村結束後再完成，但那次不知爲何非常執著，一定要洗出底片，故拋棄原本的創作計畫，改爲很簡單的〈觀星〉作品。

當時想法很單純，因晚上無太多事情可做，我每晚都在看星星，我其他作品較不會有如此單純的拍攝主題，多會拼接許多不同的文字、聲音與影像，對我而言這都是不同的資源。拍影片的人有點像採集業，從外在世界取得素材後再製作成某個東西，某種程度上，不論是虛構或現實，都是一個採集的過程，都是某種紀錄。以往多將得到的東西變成另一種樣貌，但〈觀星〉反而是很單純地記錄每天看星星一事。當時在紐西蘭展出時，還有一組用手機拍攝的照片。

另有一點，作品時間很短，僅近5分鐘，但它是每一格每一格拍攝，以電影而言，1秒24格，當然有一些數位後製的技法，但基本概念是一格一格拍。當時底片感光度約兩百，現今大家習慣數位的話，或許很習慣夜景拍攝用感光度一千的底片，或使用很大的光圈，但由於設備與器材的關係，我僅是使用16釐米相機，這是原因之一。

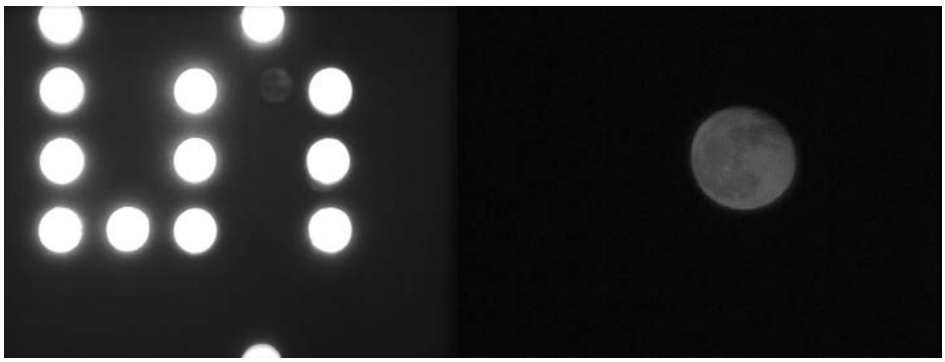
我選擇以長曝光的方式控制時間，在兩個月每天拍攝與觀看星星的過程中，我抓到節奏感，即我在拍攝的過程中，將時間與光縮限進每一格膠卷，對我而言，這亦是記錄時間的過程。

當晚上到戶外看東西，或進入電影院時，陡然進入一個暗的空間，眼睛需要一段時間適應，才能看到黑暗中較亮的東西，對我而言，這與電影本身是呼應的，因電影看到時均非當下立即的，我們看到星星亦非當下立即的，如大家所知，當我們看到星星時他可能業已不存在，

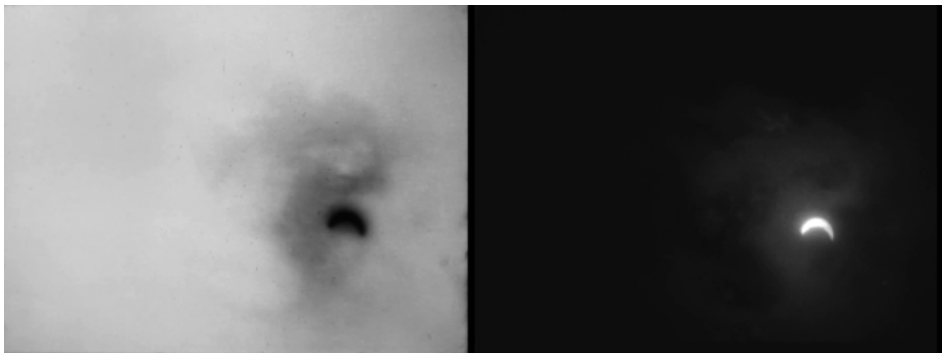
它只是光的移動跨越如此長的距離，故我們看到的星星是幾百年前的光，電影亦然，這是作品最初的想法。

由於每天觀看星星的時間很長，有點像冥想的過程，過程中會想到許多事，包含平常看的書，如當時閱讀一些科幻小說，會擷取符合這個主題的東西，或摘錄讓自己有感覺的句子，採用摘錄而不自己寫的方式，是因自己寫的話，會將自己放入腳色；我反而較喜以拼貼，處理別人寫過的東西。其中一個故事是科幻小說《神的九十億個名字》，故事結尾是世界要結束時，天上星星一個接著一個熄滅。大概是如這樣的小的、一點點的材料，仍是以我以往習慣使用的拼貼方式進行這個單純主題的速寫或寫生。

下一個作品是紐西蘭駐村結束後，我著迷於每天看一個東西，並以手慢慢地一個一個拍攝的過程。以手控制，不可能如機器一般完美地平均分配時間，但反而因此產生奇特的節奏感，這個節奏感滿私人的，畢竟每1格每1格均由自己控制、操作，自然產生一個節奏，在〈月句〉中，我想以這個節奏創作某些東西。作品拍攝約一個月，當時居住地前後各有窗戶，剛好可以看到月亮，月亮每天各約1小時從我家窗戶經過，故我從盈拍到虧，再拍到盈，若遇到壞天氣，我仍盡量記錄下來，同樣用stargazing的方式拍攝，再透過之後的剪接處理。



〈月句〉
（圖片提供 / 吳梓安）



〈日蝕〉
（圖片提供 / 吳梓安）

這張圖是作品在臺北國際藝術村展的呈現，當時我已決定要將數位化底片跟眞的底片對比，故同一捲底片拍攝出來後，先掃描過，再手洗，拿洗過的底片進行手剪，剪出來後變成右邊的影像，這個影像在當初的展覽中，是直接以底片播放，當然包括複製；另一個影像，則是用已掃描過的數位檔案剪接。數位剪接與類比剪接十分不同，因碰觸的物質狀況不同，剪接軟體的界面與用手剪一個實際存在的東西，即便均事先規劃好，但手感仍十分不同，且我非常不善於規劃，故乾脆將這個差異呈現出來，當然我有試圖讓其得到一個稍微對位的關係，但我認爲我在作品中較感興趣的是關於由於物質性之差異而得到不同的結果，將二者並置，右邊的影像是手剪的，左邊是數位轉的。

〈月句〉作品製作約1個月，某天由於有日蝕，令我想到既然業已做了星星與月亮，那也作太陽，故我拍攝一個下午的日蝕。日蝕過程非常快，約1個多小時，因日蝕就是太陽變黑色，這在底片的形式上可以找到另外一個對應，即同時以正片與負片拍攝，約拍了兩捲，我剪出很短的東西，也以數位與類比交錯的方式進行循環播放的呈現，故一邊是負片，一邊是正片，正、負片的交錯，作爲光的介質，對我而言，可以思考負片影像與光的影像爲何。

最後一個作品，是樓上所見的80張幻燈片，當初製作幻燈片係因自己蒐集滿多檔案影像，包括幻燈片或電影膠捲。當時要進行展覽時，想到以此作爲自己想法的註解，畢竟星星、月亮、太陽之主題都滿單一，但其實當我在思考這些東西時，思緒是非常跳躍，故在幻燈片中，包含許多當我在思考星星、月亮、太陽時，所想到的諸如《華嚴經》對宇宙的想像，或太空時代一些較科幻的想像，和我的一些拍攝，以拼貼的方式剪在一起。對我而言，電影剪輯是一種拼貼，這次變成在同一個平面上拼貼，滿接近我一直以來在做的事。

以上是這次3件參展作品的介紹，謝謝。

主持人／周郁齡：

「野根莖」展的呈現，在我的規劃中，是容許其有某種意外性或很強烈的異質性，如吳梓安是實驗電影的導演、創作者，作品入圍金穗獎。金穗獎的〈觀星〉有對白，是影像加上吳梓安的對白，具有敘事性，這個故事性是進入藝術家自己想要傳達的狀態，但當它成藝術家時，要處理的不僅是電影在暗黑空間中於牆壁或螢幕上播放，而必須考慮其空間性。

由於空間性之考慮，如梓安所言，會有拼貼狀況的產生，如3個螢幕同時放映的狀態下，一次可見3個空間與影像相互對話的關係，這就是一個拼貼的空間，這就是展覽較幽微的異質性，即將線性敘事的實驗電影，變成空間佈局展示的狀態，其中有滿奇異的狀態產生。

下一位更奇異，台灣美術雙年展爲何會有外國人——英籍導演喬治．克拉克？邀請的原因，係因其創作主題與臺灣有關，他追溯一個未完成的電影，是智利知名導演拉烏．盧伊茲於1996年來臺灣金寶山拍攝的一部電影，當時請戴立忍等幾位明星參與拍攝，但後來資金不夠，電影未完成，而這種「未完成」的狀態非常吸引他，驅使他追尋這個未完成電影的旅程。

其與根莖、植物生長方式有關的地方則在於：喬治．克拉克去年曾於臺南蕭壠駐村時有一個個展，名爲「栽種者的藝術」，德勒茲形容導演Hugo Santiago運鏡方式彷彿種植物一般，在淺土之上種一棵，下個鏡頭跳到另一個土地上，種下另外一顆種子，他將拍電影似在淺土上移動的方式當作在種植物；因此，我認爲這種種植與植物生長的方式，某種程度亦是一種「野根莖」的聯想，雖然可能是較內化的狀態。

現在有請喬治．克拉克解說他的作品《雙影》。

藝術家／喬治．克拉克（George Clark）：

謝謝策展人的介紹，也謝謝雙年展的邀請，很榮幸與高興可以來此與大家分享我的計畫。今天要談的，不是我的作品本身，而是另一位藝術家的作品，透過這個介紹，大家可較瞭解我在雙年展所呈現的作品。

在我的作品與這位藝術家的作品之間，有一個空隙；我感興趣的是，這個空隙會產生什麼不同的可能性？在不同的人群、地理、文化、歷史中，是否有可能將其再次填滿，而有不同的形而上的內涵？

拉烏．盧伊茲導演是智利人，1941年7月25日出生，2011年已在法國巴黎去世。在此又是另一種時間上的間距，在歷史上，我們以這種時間間距形容人的一生，即其從出生到死亡的時段。

我的作品是「Double Ghost」，擬探討我與其作品之間的間距，及其已過世的這種情況的間距。此處的「ghost」，並非是中國通常認爲很可怕的鬼，而是一種幾乎看不見的影子，在此我引述盧伊茲本人對鬼的定義：「幾乎不可視的鬼魂才是鬼魂」。

其實這位導演作品超過一百多部，他並不知名，也像是他自己所言，是種不被人所見的鬼魂，他在智利、法國、葡萄牙、義大利、德國各地均有拍電影，因此他的足跡遍及全球。1970年代中期，當時智利有軍事政變，由於政治迫害之故，故其與許多藝術家流亡至法國巴黎，這一個影像是影子看不到、流離失所的感覺，即反映他流亡的生活狀態。他在法國巴黎製作的第一部電影是《失竊畫作的假設》，這幅畫作其實並不存在，但又失竊了，故一直在回應是否存在與是否可見的議題。

之前在臺南蕭壠駐村時試圖拍攝一部影片，但因遭遇許多問題，差點覺得自己作品無法完成，這使我想起2004年在鹿特丹影展遇到這位盧伊茲導演時，特別詢問一則關於他的謠言：其是否有一部未完成的電影《影子喜劇》。當時一直以爲僅是謠言，等我來到臺灣，擔心自己片子拍不完，故開始想研究這個謠言或未拍完的電影，因爲我自己亦想避免這種命運。

由於我從英國來，想在作品中回應我在臺灣這段經驗，並融合不同地域，這有點回應到盧伊茲的作法，叫做「組合的藝術」（the art of combination）。我想到可進行一個計畫，即在智利與臺灣拍片並將其重疊，二者相隔遙遠且差異甚大，並且因爲隔了一個太平洋，不會使人認爲二者是鄰邦。

除了在臺尋找其蹤跡之外，我亦想到智利尋找他的蹤跡。在智利我找到原本的劇本及其日記，約1年前，我朋友在香港的電影雜誌中找到《影子喜劇》相關的介紹，我才首次發覺這是有公開的活動，同時也使我瞭解這並非謠言，而是眞實發生的事，即其眞的有來臺灣，有到金寶山拍片，且金寶山其實幕後有出資，因此我也有到訪金寶山，當我朋友翻譯給我聽時，說金寶山就是金山，我還不相信其存在，當我到達那裡時感到十分驚訝，墓園十分美麗，就如金寶山自己所宣稱的，是全世界最美麗的墓園。

我用1天的時間在當地勘景，思考影片應如何拍攝，同時也觀察週圍的情況與周邊的歷史，發現1位有趣的雕塑家，名爲「蕭長正」，在電影拍攝時期，雕塑家亦在。

這張照片中的女士，名爲「陳潔瑤」（Laha Mebow），是1位原住民的導演、電影工作者，1995年她還是學生時，與當時的製作團隊一起工作，我對她進行訪談，她與我分享一些花絮、故事，這是她參加的第一個電影製作，但她亦不知電影的後續情況，這20年來，我似是首個詢問電影相關事情的人。從她提供的照片，我找到更多參與電影的人，故才有更多的訪談，我亦找到原本的卡司與製作團隊，只有3位來自法國，一是攝影師，一是拉烏導演，另外是他老

婆；另外，卡司也滿有趣，演員收的錢非常少，且因這位雕塑家有參與，故可在影片中看到許多使用其雕塑作爲場景的情況，也因雕塑家的參與，許多藝術家或學者亦參與其中。

這張照片有許多演員，如適才所見的戴立忍，他們所拿的是傳眞機的感光紙，是因拉烏會在晚上寫好劇本，請人翻譯，隔天再傳眞給戴立忍。前陣子有位久居巴黎的香港製片人找到最原始的劇本，並傳給我，是由知名作家陳傳興所寫，從照片可見一些臺灣學者亦來到製片現場。

我發現這個流言其實是眞實的，眞的有這部電影，但我們卻無法看到。我本擬將其重拍、翻拍，但這種作法似乎有點多餘，我開始思考是否有其他的方式進行，因而開始拍其他墓園，因我認爲這個故事或電影可以在其他地方發生，墓園可能是很好的場景，因爲或許有許多所謂的鬼魂，並可透過電影喚起其生命。

去年冬天我想將重心移到智利，這是我首次到智利，原有準備很鬆散的行程表，找尋可能作爲電影場景拍攝的地點，地點的擇選係根據導演的傳記與作品等；另外，我嘗試畫出他在智利活動的地圖。

他的作品受許多民俗、神話傳說影響，他出生於智利最南部的港灣城市，父親是船長，他兩歲時搬到另外一個小島，島上有濃厚的地方神話色彩。智利雖原本是西班牙的殖民地，但在島嶼上仍有類似巫婆、巫師的組織，並具行政功能。我認爲這個地點或許是一個很好的開始，當時我在當地採取一些行動，思考可以如何拍攝影片，在之前我曾看到盧伊茲講過一段話，他認爲若他在此地拍片的話，祖先靈魂會很高興，但最好的作法是等他死後再下去陪他們。

他的忌日是我的生日，又是在墓園拍攝這部電影，電影中的角色大多是死人的角色，故我認爲無須觸自己霉頭，於是向其借了一個儀式：在墓園打破7面鏡子來劃清陰陽兩界的界線。故我在7個不同場景各打破一面鏡子，第一個地點是島上的瀑布，是基督徒受洗之所在。鏡子對我而言的重要性在其呈現的是一個不存在的存在；隔著太平洋兩岸，從智利反射臺灣或其他藝術家的作品。我後來找到很適合的場景，位於智利首都聖地亞哥市，盧伊茲在此翻拍過但丁的《神曲》。

我會在另外兩天回來與大家討論另一部電影，是與展覽相關的另一部影片。當時接受邀請來臺之前，我在法國巴黎與盧伊茲的遺孀與他1位詩人鄰居Waldo Rojas一起用餐，當天之所以邀請詩人，係希望他能唸拉烏的日記，但我沒想到那天是拉烏的生日。

我在那找到一幅畫，似是他在巴黎拍攝首部電影《失竊畫作的假設》中的畫作；另外，我曾在拉烏智利家中找到一幅山水畫，我才瞭解到他非常熱愛中國山水畫與哲學。更有趣的是，雖電影說的是不存在的畫作，但幫他製作這幅畫的人，是居住於法國的華人畫家李加兆，在拉烏1995年來臺拍戲時，畫家亦同時在臺舉辦個展。我拜訪這位畫家，請他幫我再畫一幅畫，這次亦有在雙年展中展出。

另外想分享的日期是8月19日，約1個多月前，我邀請兩位放映師到金寶山播放這部電影，這有點像臺灣早期廟會播放電影的傳統，不單要娛樂活著的人，亦要娛樂離開我們的人。當時整週天氣都很糟，雨下滿大，而我們仍要舉辦這個戶外播放。我們特地舉辦祭拜儀式，希望能有好天氣，我甚至將自己電影奉獻出去，運氣滿好的是當天眞的沒下雨，當我們離開臺北時尚有雨，但金寶山時已無雨，且地滿乾燥的，即便當時是農曆鬼月，但我們仍有活著的觀眾。謝謝。

主持人／周郁齡：

我們經歷了一段很長的旅程，還滿像偵探小說，即從A點到B點，B點到C點，旅程的過程滿複雜。這件作品某程度可以回應龔老師策劃的錄像雙年展，探討鬼魂的迴返，藝術家藉由作品召喚、尋求未完成的作品，跟與鬼魂的關聯，這其中有許多巧合。

開放兩個問題給現場觀眾，不知大家有什麼想法或問題？

學員：

我想回應郭俞平老師「洞」的系列作品，問題主要針對郭俞平老師、吳梓安老師與喬治老師，我從3位創作歸納出一個脈絡，人來自洞窟，最終亦要回到洞窟；我們從黑暗而來，仍需回到黑暗。

郭俞平老師似乎對凝視黑暗頗有想法，我想請問您在洞窟凝視黑暗的過程中，對黑暗有什麼特別的想法嗎？

梓安老師，我發覺他是從黑暗中凝視宇宙，凝視光線。在創作的過程中，光是流動性的，稍縱即逝，您如何拿捏意象跟現象之間的差異？如何精準掌握這個差異？

喬治老師，似乎是從黑暗往外看，凝視拉烏未完成的膠捲——黑暗的部份，據此看到光明——已成爲錄像的部份，借助他的話，「不存在的黑暗才是黑暗」。想請問喬治老師，您在創作時，是遵循拉烏創作的理念，或延續他的創作過程中有自己的發想？

謝謝。

藝術家／郭俞平：

可以再請這位先生更明確說明對我的提問嗎？

學員：

從光明面看光明很容易，但很少人會從光明面看到黑暗，洞窟是一個黑暗的空間，大部份人是看不到的，因爲從光進到黑暗中，就像從室外進到電影院，一時之間是看不到的，大部份的人不可能一直凝視黑暗，因爲看不到就離開了，可是我相信您一定是在電影院看到電影結束的人，故在凝視黑暗的過程中，相信您一定有特別的發想，能否與我們分享？

藝術家／郭俞平：

對我而言，洞的意象不斷在轉換，一方面，有點像沾黏在我個人身上的一個特質，但這個意象在我成長過程中，亦不斷變化成不同的樣貌，有時是一個胎記，有時是可以探尋無限的根源，我可從中尋找我所未知之事，甚至它本身就是一個驅動力；同時，我亦認爲，如看到梓安的月亮，當你看到月亮的光明面，其背後其實是黑暗的，亦即光明與黑暗一直是同時存在。

藝術家／吳梓安：

您好，我不確定是否完全瞭解你的問題，但我想到基督教常說：世界現在是一片黑暗，有個聲音說要有光，才有光，有光以後才有影像。影像要靠光才能存在，對我而言，關心的還是電影機械或機制系統是如何出現，以及對自身的影響。

但你提及的意象跟現象十分有趣，雖然電影必須有光才得以產生，底片需要光才會曝光，有光才會有影像，但洗底片時是在黑暗中進行，製造底片要在黑暗中製造，電影必須在黑暗中才得以放映，故這兩者之間的關係滿矛盾的。從另一個層次而言，若光被照到的東西是「現實」，電影是現實的複製品，故電影某程度上是現實的否定。

大概只能講到這，雖然應該有很多可以分享的，謝謝。

藝術家／喬治．克拉克（George Clark）：

我自己很喜歡「放映」一事，因其不僅需在黑暗中工作，再者，每一幀底片中間有間隔，這是我最喜歡之處，故每部電影就是一些片段，無法同時兩手捧著一整部電影。

知道拉烏的電影眞實存在之時，我開始思考如何對應其作品來工作，我偏好有別人與我對應，但也非簡單地追隨他的步伐而已，而是盡可能在異中求同。

主持人／周郁齡：

開放最後一個問題。

學員：

在我們的觀念中有陰陽，鬼魂是屬於黑暗的，想問克拉克先生是否認爲鬼魂在白天也存在？謝謝。

與談人／喬治．克拉克：

我相信有鬼，但是不知道其到底是什麼，我試著找尋鬼魂，方式是透過了解大家對鬼魂的看法，如同這個計畫，臺灣與智利有許多關於鬼魂或神話相關的傳統，而我要找出兩者的中間點，近似於英國在地理位置上處於臺灣與智利中間的感覺。

可能由於花太多時間在墓園，我眞正擔心的是自己變成鬼，故我需先了解鬼爲何物，如此方可知自己不是鬼，仍然活著。

主持人／周郁齡：

這一階段的座談結束，若大家有任何問題，可私下與幾位藝術家繼續交流，謝謝大家的參與。

附錄

2050，未來簡史—藝術家座談會

「2050，未來簡史」展爲國立臺灣美術館首次和比利時皇家美術館合作的國際交流展覽，由策展人皮耶・伊弗・戴薩伊夫（Pierre-Yves DESAIVE）策畫，展覽的名稱及概念啓發自法國政治經濟學家雅克・阿塔利（Jacques Attali）2006年出版的著作《未來簡史》，在《未來簡史》一書中，阿塔利以已知的歷史和科學觀點爲基礎，推測未來人類史的發展，講述未來50年內的國際情勢以及日常生活將發生的變化。

由此作爲出發點，本次在臺灣的展出，除了探討人類文明朝向未來世界所經歷的各種物質性和精神性的變化，包括從古到今人類的經濟活動、種種技術科技的演進，和文明發展與未來世界之間的關係。同時，針對台灣的地理和文化位置的特殊性，策展結構也加入臺灣藝術家的創作，從唐代的經濟及東西文明交流與發展、大航海時代的地緣政治與帝國權力、冷戰後的亞洲經濟和政治變遷、乃至當今全球化時代的市場經濟與科技發展，來勾勒台灣與未來簡史展覽主軸之間的關係和對話。

爲深入探討人類政治權力變遷與經濟交流活動、科技物質之發展與未來世界間的關係，規劃辦理「2050未來簡史」藝術家座談會。邀請本展策展人及國內外參展藝術家就本次展出作品對照自身創作經驗，詮釋策展議題與分享藝術創作理念。

「2050，未來簡史—藝術家座談會」議程

2018年3月25日（週日）/ 國立臺灣美術館演講廳

09:00~09:40	報到
09:40~10:00	開幕式 主辦單位致詞：國立臺灣美術館 蕭宗煌館長、 比利時皇家美術館行政運營長Colette Janssen女士
策展導言	
10:00~11:00	主講人：皮耶．伊弗．戴薩伊夫 Pierre-Yves Desaive
11:00~11:10	休息
藝術家座談	
11:10~11:55	場次一 1. 沃爾夫岡．史帝勒（德國）Wolfgang Staehle 2. 陳敬元（臺灣） 3. 葉謹睿（臺灣） 4. 梅丁衍（臺灣）
11:55~13:30	午休
13:30~14:30	場次二 1. 奧爾加．基索列娃（俄國／法國）Olga Kisseleva 2. 馬爾騰．凡登．艾因德（比利時）Maarten Vanden Eynde 3. 王建揚（臺灣） 4. 郭奕臣（臺灣）
14:30~14:40	休息
14:40~15:40	場次三 1. 羅懿君（臺灣） 2. 黃博志（臺灣） 3. 古斯塔沃．羅馬諾（阿根廷）Gustavo Romano 4. 亞倫．科柏林 & 川島高（美國&日本）Aaron Koblin & Takashi Kawa shima
15:40~	閉幕 全體參與貴賓、藝術家合影

中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會

「中華民國國際版畫雙年展」開辦於1983年，2004年（第11屆）起由本館接辦，本展長期致力推廣版畫藝術，持續鼓勵版畫創作並提昇創作水準，係國內外版畫家交流切磋之重要平台，呈現臺灣與國際現代版畫的發展現況，歷年來吸引無數優秀版畫家共襄盛舉，藉由各國優秀作品彰顯各地文化特色，開展國人視野。今年（第18屆）展覽作品來自多國參與，同時規劃「中華民國第十八屆國際版畫雙年展藝術家座談會」，以增進版畫愛好人士交流與學習之機會。

本座談會邀請國際版畫相關領域專家學者以及來自德國、孟加拉、哥倫比亞、波蘭、中國、美國、日本、臺灣的本屆國際版畫雙年展獲獎藝術家與會，分享其版畫創作心得和理念，以及探討國際版畫發展潮流等相關議題。

中華民國第十八屆國際版畫雙年展—藝術家座談會議程

2018年7月1日（週日）/ 國立臺灣美術館演講廳

09:30-10:00	報到
10:00-10:10	開幕式 開幕致詞：國立臺灣美術館 蕭宗煌館長
專題演講	
10:10-11:30	主持人：鐘有輝（國立臺灣師範大學國際版畫中心總監） 主講人：西野嘉章（東京大學總合研究博物館特任教授、JP Tower學術文化綜合博物館館長） 講　題：版印再思考
11:30-13:10	午休
藝術家座談（一）	
13:10-14:40	主持人：梅丁衍（國立臺灣藝術大學美術系教授） 藝術家：蒂娜・沃爾法特（德國）Tina Wohlfarth、羅平和（臺灣）、羅斯福・班傑明・德羅薩里奧（孟加拉）Roosevelt Benjamin、奧蘭朵・馬丁尼茲・維斯加（哥倫比亞）Orlando Martinez Vesga、帕威・塔扎（波蘭）Paweł Jajer、黃郁雯（臺灣）
14:40-14:50	休息
藝術家座談（二）	
14:50-16:20	主持人：呂燕卿（國立清華大學藝術與設計學系兼任教授） 藝術家：沈金源（臺灣）、沃其克・泰博庫布列其維奇（波蘭）Wojciech Ty lbor-Kubrakiew、吳健（中國）、伊凡・桑莫（美國）Evan Summer、玉分昭光（日本）、徐明豐（臺灣）
16:20-16:40	茶敘
綜合座談	
16:40-17:20	主持人：蕭宗煌館長 與談人：全體藝術家
17:20-	閉幕式 全體參與貴賓、藝術家合影

野根莖－2018台灣美術雙年展策展論壇

國立臺灣美術館於2008年開辦「台灣美術雙年展」，藉由梳理臺灣當代藝術之發展，構築藝術生成與創作的主體性。自2016年開始，透過客座策展人與館內策展人共同策劃，以概念的方式操作，爲當代藝術發展與論述提供多面向的思考角度。

本屆台灣美術雙年展以「野根莖」爲主題，延伸出的「野山海」、「野史野影」、「野身體」、「野星叢」、「野家屋」五個子題，企圖透過對臺灣當代藝術源頭與發展的重新探問，及對山林地景的田野踏查，建構自我生發的藝術脈絡；並首次以多角合作的模式進行，由四位 策展人分別就視覺展演、文字出版與空間結構設計進行規劃，呈現截然不同的當代藝術地誌想像。

爲擴大展覽擴散效應，深入探討策展理念與手法，並反思當代藝術發展與臺灣藝術史之建構，特規畫本次論壇，期能透過藝術家、策展人、學者與民眾間的對話，進一步思考雙年展的意義與價值。

論壇內容首先聚焦在本屆雙年展的策展理念與方法取徑，由策展人及學者就「野根莖」的基本命題、藝術家作品選件，以及展示手法等進行討論；並針對方法論層面，即「對歷史檔案與田野踏查的考察、詮釋與再創造，創造藝術生成的獨特脈絡」之詮釋視角與途徑，探討其能否創造臺灣當代藝術創作與論述新的可能性。

再者，雙年展機制與展演機構之間的關係也是近年來學界及藝術界不斷反思之論題，雙年展作爲異質元素聚集的平台，有其多音、多義及創造差異路徑的特性，特別是本次雙年展以蘊含反抗性與在野性質的「野」作爲核心理念，其如何與國家權力機構的美術館相互抗頡與共生，爲本次論壇意欲探究的面向。

最後，針對小劇場、實驗電影與現代主義精神內涵進行重構與反思。本次台雙展覽以60年代《劇場》雜誌的創辦爲節點，探討圍繞其開展出的劇場與影片實驗等當代藝術創作，本論壇欲針對此議題做更進一步的討論，探討《劇場》雜誌所構成的社群與形成的精神理念，在臺灣當代藝術發展史上的重要性與啓示。

「野根莖－2018台灣美術雙年展策展論壇」議程

2018年9月29日（週六）/ 國立臺灣美術館演講廳

09:30 - 09:50	報　到	
09:50 - 10:00	開幕式	
時間	與談人	主題
主持人：陳昭榮（國立臺灣美術館　館長）		
10:10 - 10:50	**龔卓軍** 本屆策展人／ 國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所 博士班副教授兼所長 **陳宣誠** 本屆協同策展人／ 中原大學建築系專任助理教授 **廖仁義** 國立臺北藝術大學博物館研究所副教授兼所長 **蔡昭儀** 國立臺灣美術館研究發展組組長	一、本次雙年展策展理念與方法。 二、探討雙年展機制與展演機構之間的關係。
10:50 - 11:00	休息	
主持人：蕭瓊瑞（國立成功大學歷史系教授）		
11:00 - 11:50	**周郁齡** 本屆策展人／ 國立臺灣美術館助理研究員 **王品驊** 本屆協同策展人／ 國立彰化師範大學助理教授 **孫松榮** 國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學 研究所教授兼所長	一、臺灣當代藝術發展的重構與反思。 二、60年代《劇場》雜誌的重要性。
	會議結束	

野根莖－2018台灣美術雙年展藝術家座談會

國立臺灣美術館於2008年開辦「台灣美術雙年展」，藉由梳理臺灣當代藝術之發展，構築藝術生成與創作的主體性。自2016年開始，透過客座策展人與館內策展人共同策劃，以概念的方式操作，爲當代藝術發展與論述提供多面向的思考角度。

本屆台灣美術雙年展以「野根莖」爲主題，延伸出的「野山海」、「野史野影」、「野身體」、「野星叢」、「野家屋」五個子題，企圖透過對臺灣當代藝術源頭與發展的重新探問，及對山林地景的田野踏查，建構自我生發的藝術脈絡，並呈現截然不同的當代藝術地誌想像。

爲擴大展覽擴散效應，並加深策展概念與藝術家創作的連結，特規劃本次藝術家座談會。座談會邀請參展藝術家分享其創作歷程與創發理念，並邀請策展人與參展藝術家進行對談，期能開創我們對臺灣當代藝術的多樣想像。

「野根莖－2018台灣美術雙年展藝術家座談會」議程

2018年9月30日（週日）/ 國立臺灣美術館演講廳

09:30 - 09:50	報　到	
09:50 - 10:00	開幕式	
時間	主持人	座談藝術家
場次一		
10:10 - 11:45	**龔卓軍** 本屆策展人／ 國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所 博士班副教授兼所長	王惟正、林純用、高俊宏、張恩滿、森人－太魯閣藝駐計劃、澎葉生+蔡宛璇、陳宣誠+林彥伶。
11:45 - 12:05	綜合座談 (一)	
12:05 - 13:20	午休	
場次二		
13:20 - 14:30	**王品驊** 本屆協同策展人／ 國立彰化師範大學美術學系助理教授	拉黑子・達立夫、張紋瑄、吳其錚、李俊陽、身體氣象館。
14:30 - 14:50	綜合座談 (二)	
14:50 - 15:05	茶敘	
場次三		
15:05 - 16:25	**周郁齡** 本屆策展人／ 國立臺灣美術館助理研究員	吳梓安、林玉婷、郭俞平、陳云、喬治・克拉克。
16:25 - 16:45	綜合座談 (三)	
會議結束		

2018談藝錄
Talks on Art 2018

指導單位 / 文化部
主辦單位 / 國立臺灣美術館
發 行 人 / 林志明
總 策 劃 / 梁晉誌
總 編 輯 / 蔡昭儀
執行編輯 / 陳雅琳
助理編輯 / 林羿君
英文翻譯 / 羅雅萱
英文審稿 / 王怡文
日文翻譯 / 鄭宛綾
出版單位 / 國立臺灣美術館
地　　址 / 臺中市五權西路一段二號
電　　話 / 04-2372-3552
傳　　真 / 04-2372-1195
網　　址 / www.ntmofa.gov.tw
承印單位 / 宏國群業股份有限公司
出版日期 / 2019年12月
統一編號 / 4710802678
ISBN / 9789865320263（PDF）

Supervisor / Ministry of Culture
Organizer / National Taiwan Museum of Fine Arts
Publisher / Lin Chi-Ming
Commissioner / Liang Chin-Chih
Chief Editor / Tsai Chao-Yi
Executive Editor / Chen Ya-Lin
Editor Assistant / Lin Yin-Chin
English Translator / Lo Ya-Hsuan
English Copyeditor / Yvonne Kennedy
Japanese Translator / Cheng Wan-Ling
Publisher / National Taiwan Museum of Fine Arts
Address / 2, Sec. 1, Wu-Chuan W. Road, 403, Taichung, Taiwan, R.O.C
TEL / +886 - 4 - 2372-3552
FAX / +886 - 4 - 2372-1195
Museum Website / www.ntmofa.gov.tw
Printer / EPOD Digital Content Co., Ltd.
Publishing Date / December, 2019
GPN / 4710802678
ISBN / 9789865320263（PDF）

版權所有・翻印必究
非賣品

©2019 National Taiwan Museum of Fine Arts
All Rights Reserved. This catalogue, or part there of, may not be reproduced in any manner without the prior written permission of the publisher.

Not For Sell

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts