

## 看得見的高師大 - -

### 從「美術高雄」談藝術學院體制在高雄當代藝術的痕跡

王涵智

#### 一、前言

本文的探究延續筆者〈試析高美館「美術高雄」之意涵——以「2003 心墨無法」為例〉一文的研究基礎，佐以修習「學院藝術體制」專題之理論與方法，以國立高雄師範大學美術系（以下簡稱高師大美術系）為例證，從在地美術館之展覽中檢視藝術學院體制所留下的痕跡，以及其涉入之在地的當代藝術實踐。

首先，若將高師大創設美術系的背景和高美館相對照，兩者皆是針對平衡區域發展和建立在地藝術能量的時代產物，而高師大美術系則恰巧是高雄高等教育中唯一的純美術系所院校，這使得高師大也成為高雄當代藝術家的生產地與集散地，我們若以高美館的美術高雄系列專題展，則可發現高師大藝術家所扮演的關鍵角色。

正由於高師大美術系是目前高等教育在高雄唯一的純藝術系所，如此一來高雄藝壇與高師大美術系的脈絡關係也就格外清晰並且令人好奇。藝壇中，在地的當代藝術家常以學院為棲身之處，此為一普遍現象，而學院也往往就是孕育當代藝術之處，當學院教授成為策展人時我們則可以在藝術的產製與展示中找到合理的連結，以高美館的年度專題展「美術高雄」為例，其展覽方針以突顯高雄在地的藝術風貌為主，隱含了一種排他性，排除了非與高雄相關的藝術家或作品，而高師大又是高雄唯一的純藝術科系，也就成為高雄藝術家和高雄藝術理所當然的發生地。高師大是高雄藝術家的生產地，高美館是高雄藝術的展示場，在地的藝術家創作在地的藝術，這兩者可能構成藝術產銷上下游的微妙供需，當我們要檢視藝術學院的內容時，在地美術館的展覽似乎是具有參考價值的框架和平台，學院與展覽兩大體制之間的互動，則有待本研究進一步地深入探討。

為檢視高師大美術系的重要意義，可進行高雄藝壇中市佔率的評比，以在地美術館（高美館）所強調年度、在地性、專題研究性質的藝術展覽（美術高雄）為例，可以得出高師大藝術家們如何在此官方美術館所策劃之藝術活動嶄露頭角，尤其以 2002 和 2003 年學院教授擔任策展人特別明顯，以其中的關鍵人物為索引，我將試圖歸結出高師大美術系在高雄藝壇所扮演的角色與定位。進一步分

析藝術家間的師承關係，與其作品中所隱含藝術學院體制（高師大美術系）之藝術理念與教學方法的痕跡。

## 二、「美術高雄」

近年來，高美館企圖藉由「美術高雄」<sup>1</sup>的專題研究展梳理高雄的藝術發展，以豐富台灣整體的藝術內容，突顯屬於南台灣（高雄）的藝術特色，並逐漸建立高美館的自主性以及高雄的在地認同。

高美館於民國 77 年開始籌備，民國 83 年正式營運<sup>2</sup>，在高美館的館刊與藝術雜誌中，前高美館館長蕭宗煌<sup>3</sup>指出「美術高雄」系列是高美館地處南方，面對當代藝術課題下所思考的年度性重要的專題規劃，企圖建立南方觀點的藝術平台。<sup>4</sup>這在台北市立美術館、國立台灣美術館的競合關係中，使我們可以明瞭高美館的定位方向與發展願景。

顯而易見的是從「美術高雄 2001」開始，高美館便有意突顯「南部發聲的高雄觀點」，強調「議題解放」、「邊陲意識」、「本土關懷」，從具體的展覽中探索內在心境與文化特質，將議題鎖定在「解嚴」。<sup>5</sup>如展覽序文所言，高雄是美麗島事件的發生地，也是戒嚴時期異議（異藝）份子的聚集之處，如此呈現美術史的觀點，探討藝術家的創作風格和其所呈現的背景脈絡，高美館視為是有其應負之職責及必要性。如此便為「美術高雄」的意涵揭開了一個序幕，將此系列展覽看作高雄藝術生態活動的放大鏡，一方面作為檢視，一方面作為扮演了詮釋在地高雄的功能，以「美術高雄」形塑所謂屬於「高雄」的視覺文化樣貌。

<sup>1</sup> 前高雄市文化局長管碧玲甚至在《高雄現代美術誌》一書中序文提到，書寫高雄現代美術，包括「美術高雄」系列，皆可為今日高雄洗刷「文化沙漠」之惡名。

<sup>2</sup> 有關高美館的籌設規劃與歷史紀事，詳文請見高美館館刊或高美館網頁。相較於高美館於 1994 年開始正式營運，高師大美術系則於 1993 年成立。

<sup>3</sup> 民國八十一年一月三十日黃才郎調至高美館接任第二任籌備處主任（第一任為謝義勇），並擔任首任高美館館長（民國八十三年十月二十七日至民國九十年十一月一日），協助館舍建設及開館事宜，八十三年一月高美館主體建築完工，六月十二日正式開館營運。民國九十年十一月一日由蕭宗煌接任本館第二任館長。資料來源請見高美館網頁。

<sup>4</sup> 美術高雄最早出現於高美館開幕時所規劃的「美術高雄—開元篇」（1994 年）及「美術高雄—當代篇」（1995 年），間隔數年後，在 2001 年以專題研究策畫的方式進行，目前計有「美術高雄 2001—後解嚴時代的高雄藝術」、「美術高雄 2002——游牧·流變·擴張」、「美術高雄 2003—心墨無法」、「美術高雄 2004——高雄—櫻花+」、「美術高雄 2005——影像高雄：看不見的歷史」、「美術高雄 2006——衍續·重釋」，本文暫將 2001 以來高美館較為密集並以專題研究進行的展覽作為起點。請見蕭宗煌，〈建構南方觀點的藝術平台——高雄市立美術館〉《典藏今藝術》130 期（2003 年 7 月），p.126-127。

<sup>5</sup> 蕭宗煌，〈建構南方觀點的藝術平台——高雄市立美術館〉《典藏今藝術》130 期（2003 年 7 月），p.126-127。

延續到「美術高雄 2002——游牧·流變·擴張」中，則是企圖彰顯大高雄地區 1990 年代起的當代藝術創作，當中陸續出現使用的實物、影像、觀念和空間性創作為主的藝術家，展覽的目的除了彙整高雄的樣貌外，也在厚實美術高雄的資源及史料，更進一步描述與詮釋高雄當下的藝術形貌。<sup>6</sup> 換言之，如此每一年度以專題策畫所進行的「美術高雄」，已逐漸成為豐富一個高雄藝術發展資料庫的動作，高美館也藉此得以書寫屬於高雄的藝術史，而高雄人也得以從藝術展覽中，建立對於高雄的自我認同意識。<sup>7</sup>

從「美術高雄 2001」隱含政治意識的回顧與訴求，到「美術高雄 2002」著眼於當代藝術，「美術高雄 2003——心墨無法」則專注於現代水墨在高雄藝壇的發展。從展覽序文中得知高美館有著更強烈的使命感與責任感：

期望在邁入新世紀當下推出南方論述平台，主要為彰顯大高雄地區當代藝術之發展，藉由不同的議題與潮流作為切面，針對變異的、當下的高雄藝術現象進行計畫性的研究與論述，逐年彙整區域性多元的美學檔案，並建構一個從南方出發，對全台灣觀照的高雄觀點。……並選定「心墨無法」為題，探尋現代水墨創作在高雄地區的轉化與質變，並透過藝術家作品與研究論述，描繪與詮釋高雄地區豐富多元的藝術發展生態。

……參展作品主要著重理念及精神，同時廣納多元形式媒材，傾向富於時代性，具創新主題、觀念、形式、風格及技法的當代水墨藝術，從平面、立體造型、多媒體、裝置化藝術等各種呈現，精神層次的繪畫語言已超越媒材或技術性的表現。然而亦可從最基本的創作媒材與承載的基底材質，發現高雄當代的水墨藝術家勇於創新突破的強烈創作意識。<sup>8</sup>

綜觀高美館的展覽策略中，可檢視所規劃的展覽順應若干發展軸線，特別投入在地藝術發展，高美館以觀察和整理高雄之在地藝術發展為重點工作，從「美術高雄」發展為主題策展開始，則強調了有別於台北的主流論述，屬於高雄的在地觀點，以突顯區域特色。歷年的「美術高雄」無一不說明了展覽與高雄的地緣關係，也間接說明了高美館在「美術高雄」展覽中，企圖強化在地認同，建立高雄在藝術文化上的自主性，從南台灣（高雄）的部分藝術發展脈絡試圖觀照全體（台灣）的藝術史痕跡。<sup>9</sup> 換言之，「美術高雄 2001——後解嚴時代的高雄藝術」根源於高雄在解嚴上的特殊情結（美麗島事件），將解嚴前後的時空背景與藝術家創作相扣；「美術高雄 2002——游牧·流變·擴張」則是梳理 90 年代的高雄

<sup>6</sup> 請見《美術高雄 2002——游牧·流變·擴張》展覽序文，p.4。

<sup>7</sup> 王涵智，〈試析高美館「美術高雄」之意涵——以「2003 心墨無法」為例〉《論述與思想—2005 藝術學研討會論文集》，（高雄市：高師大美術系，2005）。

<sup>8</sup> 請見《美術高雄 2003——心墨無法》展覽序文，p.10。

<sup>9</sup> 王涵智，〈試析高美館「美術高雄」之意涵——以「2003 心墨無法」為例〉《論述與思想—2005 藝術學研討會論文集》，（高雄市：高師大美術系，2005）。

當代藝術發展與風貌；「美術高雄 2003——心墨無法」則是對於具有當代精神的水墨創作進行檢視；「美術高雄 2004——高雄一椏花+」則是主打女性藝術在高雄的發展歷程；「美術高雄 2005——影像高雄：看不見的歷史」則是從攝影與影像課題出發，整理並建構有關高雄的圖像記憶；「美術高雄 2006——高雄陶：衍續・重釋」則以陶藝為主題。以上皆在梳理屬於高雄的藝術故事，意圖強化在地認同，以「美術高雄」形塑高雄美術的主體性，隱含提出和以台北為中心所發展之藝術史有別的藝術（述）實踐。

### 三、「美術高雄」與高師大

我們以 2002、2003 年兩屆訴求「當代」的「美術高雄」——「游牧・流變・擴張」和「心墨無法」進行參展結構的分析，應該會讓美術高雄與高師大的關係更為清楚。前者，作為高雄當代藝術的檢視與縮影，其策展人為南部最具份量的美學、藝評、藝術理論家、策展人——陳瑞文。他曾任高師大美術系系主任，現為高師大藝術學院院長，也同時參與過世安美學論文、台北獎、高雄獎的評審工作，其專長就在於歐美當代思潮、前衛藝術理論和法蘭克福學派論述，他之所以被稱為南部藝術論述之聲，我們從 2002 年 CO2 前衛藝術文件展中看出端倪，他和在北部活躍的林志明、黃海鳴、石瑞仁、林曼麗等同為發起策展人，而該展作為全台灣年輕藝術家或說是前衛藝術的總體檢，其中卻只有他是南部任教與活動。「游牧・流變・擴張」聲稱是高雄當代藝術的檢視，我們可以從參展藝術家的身分中看出藝術展覽（美術高雄）與藝術學院體制（高師大）緊密的共構關係。首先當然是策展人在高師大美術系任教，再者，是參展的 17 位藝術家中，有 7 位就曾在高師大美術系任教或求學，包括洪上翔、高秀蓮、盧明德、陳明輝、梁任宏、王國益和許淑真（當時就讀高師大美術研究所），高達四成的比例，可見得高師大美術系對於高雄當代藝術的影響力。

「美術高雄 2002——游牧・流變・擴張」參展藝術家簡表

策展召集人—陳瑞文（現為高師大美術系教授，藝術學院院長）			
策展小組成員—王嘉驥、林志明、陳水財			
參展藝術家身分	人數	比例	備註
高師大藝術家 （曾任教或求學）	7	41.18 %	王國益、洪上翔、許淑真、高秀蓮、 梁任宏、陳明輝、盧明德
非高師大藝術家	10	58.82 %	柳菊良、陳逸堅、黃文勇、黃志偉、 張惠蘭、潘大謙、趙虹惠、賴新龍、 蕭聖健、龔義昭
總計	17	100 %	

再者，當我們進入「心墨無法」的探究之前，應先討論策展人洪根深之重要性。其代表著作包括《邊陲風雲—高雄市現代繪畫發展紀事（1970-1997）》和《臺灣美術地方發展史全集—高雄地區》，洪根深雖為一位藝術家但卻有如此重要的著作，我們可以從幾個層面理解，一方面可能透露了初期的高雄地區並沒有專業藝術史家的現實，另一方面，因為《邊陲風雲》由高雄市立文化中心出版，《臺灣美術地方發展史全集》則是文建會整理區域藝術發展史的計畫，洪根深的著書立述也間接說明了其在高雄藝壇的地位。此外，洪根深亦為高雄現代畫學會的創會理事長，該社群在高雄宣揚現代藝術，洪根深並且曾請命催生高雄市立美術館的興建，致力改善高雄的藝術環境，在地方藝壇的影響力可見一斑。而洪根深在整個台灣藝壇的地位，則可從一張他在 1995 年與劉國松、鄭善禧在巴黎的合照可以看出，三人參加在法國巴黎文化中心的「台灣當代水墨畫展」【圖 1】，該處為台灣對法國，特別是歐洲的文化櫥窗，三人恰好代表了台灣不同的水墨風格，劉國松是強烈的抽象風格，鄭善禧作品則是帶有鄉土或農村逸趣，洪根深複合媒材與技法的作品則是帶有都會反思與批判意味。

洪根深的另一個身分在於作為「黑派」的代表人物之一，而所謂的「黑派」是和「白派」相應對的概念，「白派」係指由張啓華、林天瑞、劉啓祥等人為主，以 1960-70 年代探索高雄亞熱帶風光，作品多似印象或接近野獸派的突顯高雄的明亮的色光，包括了當時「畫山運動」，而在此之後，當洪根深師大畢業後移居高雄時，高雄已因重工業發展成為塵都、黑鄉，因此在都會景緻有了很明顯的轉變，這連帶牽動了藝術家創作的心境與風格。<sup>10</sup> 而這兩者皆為高雄區域流派的代表，均展現了高雄藝術之特色，因此，「黑派」可謂高雄的藝術特產，足以提出並與台北藝壇產生殊異有所區隔，而洪根深便是此一畫派認同的象徵人物，有助建立藝術上屬於南方的風格與觀點。

對於所謂的南方觀點以及黑畫（派），現任的高美館館長，<sup>11</sup> 曾經亦為現代畫學會的中堅——李俊賢認為高雄的「黑畫」不僅是視覺上的「黑」，更是一種文化心理層面的「黑」，是高雄畫家在 1990 年代高雄時空的自覺與反省。具體而言，這是一種藝術中共有的「黑色」特質，呈現粗重、濃濁、混沌、黏熱的「黑色」品格，認為藝術創作與環境應有其必然的關係。並且從地理和社會環境探討

<sup>10</sup> 鄭水萍，〈高雄的藝術主張——高雄藝術生態的回顧〉《雄獅美術》296 期（1995 年 10 月）p.18-31。

<sup>11</sup> 李俊賢於民國九十三年九月二十九日受聘為高美館第三任館長，原為高苑技術學院建築系副教授，台灣師大美術系及紐約市立大學藝術研所碩士，除繪畫創作，在文字、漫畫、插畫、雕塑、電腦等，亦均有表現，李俊賢自師大畢業返回高雄，在藝壇相當活躍。先後參與「午馬畫會」、「南部藝術家聯盟」、「第三波(原當代)畫會」、「04」等藝術團體，並與畫友創辦「夔藝術」、「藝術界」、「南方藝術」雜誌。曾任高雄現代畫學會理事長、高雄藝術聯盟會長，「南方藝術」雜誌藝術總監。

與創作的關聯性，因有「黑」鄉而有「黑」畫家與「黑」作品。<sup>12</sup> 另外，並提出以城市屬性觀之，高雄擁有「工業城市」性格<sup>13</sup> 與泛材料處理導向的生活方式，更深一層的意義就是生命與材料的氣脈相連，產生直接而更強大的反應。如此說法，則似乎可間接解釋高雄藝術家在面對水墨的材質問題時所採取的處理方式，以及「心墨無法」中為何會呈現跨越媒材界限現象的條件因素。這樣的藝術表現應當是和學院中教學派典（paradigm）<sup>14</sup> 一併看待，雙重影響下，藝術家將國畫與西畫，平面與立體的界限消解，異質同構，形成複合類型創作。

前衛水墨現今已和學院藝術相結合，並且寄託學院藝術體系而依存。若將台北的台灣師範大學和台中的東海大學相較之下，高師大美術系所突出和西方藝術的接軌，並在表現上突破媒材與畫類的限制，形成複合型態的藝術創作。<sup>15</sup> 如果我們注意「心墨無法」參展藝術家的學經歷，則會發現共三十一位藝術家中，其中曾經或當時在高師大求學的就九位，而洪根深、盧福壽則在高師大任教，如此看來以高師大美術系所為中心的藝術家，就構成了「心墨無法」參展人數的三分之一。再觀察此一展覽如何訴求當代精神，倘若要訴求當代性、前衛性、展現水墨的新風貌與活力，則應以年輕藝術家為主，從參展藝術家年齡結構判斷，其中高師大藝術家便幾乎是展覽中年輕世代藝術家取樣的代稱，可以見得高師大美術系肩負了高雄當代藝術（水墨）發展的命脈。<sup>16</sup>

「美術高雄 2003——心墨無法」參展藝術家簡表

策展召集人—洪根深（高雄黑派代表藝術家，高師大美術系教授）				
策展小組成員—劉國松、黃冬富、倪再沁、袁金塔				
出生年代	全部參展人數	高師大美術系參展人數	比例	高師大藝術家附註
~1959	13	2	15.48 %	任教於高師大美術系的洪根深（1946~）、盧福壽（1955~）

<sup>12</sup> 李俊賢，〈高雄「黑畫」—談創作與地緣環境之時空關係〉，《台灣美術的南方觀點》，（台北：市立美術館，1996）。在此處的「黑」，應當擴張解釋為一種「批判」與「反思」的精神。

<sup>13</sup> 李俊賢此處指「工業城市」性格與「材料處理」導向乃相對於「商業城市」的「泛資訊化」導向，而泛資訊化的最終結果就是本性、本能的衰弱、扭曲。簡單來說，其實應為台北與高雄兩個城市不同屬性的對比。

<sup>14</sup> 有關「派典」(Paradigm)之敘述，請見劉豐榮，〈台灣美術教育專輯—學院藝術教育之派典分析〉《大趨勢》5期（2002年7月），p.10-13。

<sup>15</sup> 朱珮儀，〈1980年代至今台灣水墨中的「去典範」傾向初探〉《複語雜鳴的表象之下》台南藝術大學史評所，碩士論文，2004，p.65-69和p.71。

<sup>16</sup> 以台北與高雄兩地以美術系為名的院校系所為例，台北地區計有：國立台灣師範大學、國立台灣藝術大學、國立台北藝術大學、中國文化大學、華梵大學，然而高雄地區卻僅有：國立高雄師範大學。資料來源可見《大趨勢》5期（2002年7月），台灣美術教育專輯。或詳見教育部或各大專院校系所網站。

1960~ <sup>17</sup>	18	9	50 %	李慧娟 (1962~)、蔡文汀 (1968~)、鄭彥民 (1975~)、陳玫蓁 (1976~)、陳淑華 (1977~)、陳明惠 (1977~)、黃慧欣 (1978~)、黃芝勤 (1978~)、戴伶智 (1982~)
1970~	10	7	70 %	
1980~	1	1	100 %	
總計	31	11	35.48 %	

需要詳加說明的是為何 2001 年「後解嚴時代的高雄藝術」中高師大藝術家參展的比例並未如此明顯，原因可能有二，一方面是 1993 年才成立的高師大美術系並未經歷過 1987 年的解嚴，對後來就讀高師大的學生而言對於解嚴一事不過是兒時或年少時期的回憶，並沒有像當時中青輩與中壯輩的藝術家一樣感受如此深刻。另外一方面，則是展覽並未如 2002 年「游牧・流變・擴張」和 2003 年「心墨無法」一樣對於「當代」的訴求如此明顯強烈。而即便如此，在 2004 年強調女性藝術的「高雄一穠花」中高師大藝術家的參展比例，仍舊達到二成（8/38），<sup>18</sup> 因此，高師大藝術家參與「美術高雄」的程度不僅僅與策展人有關，其實也和議題的設定與訴求相關。

#### 四、「心墨無法」中的高師大

從美術教育的體制面來看高雄水墨藝術發展與特色，主要可以台灣師範大學與高雄師範大學為對照，高師大強調中西兼學，理論與創作並重跨學科整合，均因應社會環境的轉變，逐漸從傳統師資的養成轉向綜合發展，也均重視培養學生獨立思考創作的的能力。而解嚴後，高雄師大則更加強調其區域性的發展突顯南部的「自主性」。高雄師大課程規劃強調生活的、開放的、現代的特點，更加重視媒材的運用、造形的訓練以及學科間跨領域的相互結合運用，學生的自主性更為提升。並且因成立較晚，師資較為年輕，課程結構也較為現代化，朝向自由開放。師資與課程方面，因為專注媒材應用、圖像表現、美學、當代思潮之研究，使得高師大學生擅長造形、構成與媒材整合，呈現較強的「現代性」。<sup>19</sup>

<sup>17</sup> 意指從 1960 年以後出生，亦包括如下 1970 年和 1980 年兩時間點。

<sup>18</sup> 參展共 38 位藝術家，當中高師大藝術家參展的共計 8 位。包括了郭挹芬（跨領域研究所所長盧明德之妻，任教於高師大視傳所，亦為台灣早期媒體藝術引介者之一）、洪上翔（任教於高師大美術系所）、周文麗（曾任教於和春技術學院傳播藝術系和高師大美術系，現於英國深造）、許淑真（亦參與 2001 與 2002 的「美術高雄」，為高師大美術所第一屆研究生，現為女藝會理事長）、賴玥伶（高師大美術所創作組）、吳梓寧（高師美術系畢業，現於台南藝術大學造形藝術所深造）、李宜芝（高師美術系畢業）、黃婉婷（高師美術系畢業）。

<sup>19</sup> 袁金塔，〈「橘枳之間」——從美術教育觀察高雄水墨畫的發展及特色〉《美術高雄 2003—心墨

因此我們可以從「心墨無法」中的幾位藝術家作品中看出高師大的教學與創作風氣，而在談論高師大所造就的幾位年輕藝術家之前，則應先來談幾位高師大重要的教師，包括了洪根深、盧明德和高秀蓮。洪根深是「心墨無法」的策展人，除了前述的影響力之外，我們可以從作品當中來解析其藝術理念和風格。就以該展的《墨境》【圖 2】為例，洪根深的作品所涉入最主要的問題就是繪畫材質的界限，以此作品的材質就包括了墨汁、壓克力彩、石膏、紙、絹布、畫布等等，也就是打破我們傳統對於水墨畫單一材質的定義限制，作品從水墨出發，但也涉入現代繪畫的技法，比如基底材與肌理的使用與營造，實驗性的拓印、拼貼、畫面分割等等，這樣的透視、構圖與手操作就較偏向歐美脈絡下的繪畫技法，也讓我們聯想到美國的複合繪畫（Combine painting），當中最明顯的也就是使用複合的媒材，企圖突破繪畫原有的平面性。

談到複合媒材或複合媒體，一直都是高師大或是當代藝術的發展重點，我們從曾任美術系系主任、藝術學院院長，現任跨領域研究所所長的盧明德之教學和創作中可以驗證。雖然他並未參與「心墨無法」，但是他卻參與了「游牧·流變·擴張」，其留日所學也被視為是幾位將媒體藝術、科技藝術引進台灣的推手之一，他並且是台灣首位開設複合媒體課程者，從 1985 年留日歸國後在台灣師大、東海直到高師大，都開設、教授「複合媒體藝術」。<sup>20</sup>

此外有關複合媒材或綜合造形，另外還有高秀蓮必須被提及，她雖然沒有參與「心墨無法」，但我們亦能在「游牧·流變·擴張」中看到其作品【圖 3】，倘若果如策展論述所陳，則她也是高雄當代藝術縮影的代表之一。她在高師大美術系任教期間，最重要的授課莫過於「綜合造形」與「美術教材教法」，<sup>21</sup> 以及研究所的「造形藝術創作研究」。她在教學中強調觀念、精神、人文內涵與造形的結合，承接了二十世紀的前衛藝術以來，特別是 1960-90 年代西歐（她留法期間 1987-94 年）當代藝術的思潮與實踐，在此之所以會提及，是由於「心墨無法」展覽中的陳明惠、陳淑華、李慧娟之碩士論文與畢業製作皆由高秀蓮所指導，換言之這些從水墨出發的年輕藝術家，在創作中先將傳統水墨擴充成爲一種平面繪畫表現的層次，再拓展至結合觀念、物件、裝置、行爲與過程的概念與手法，從

---

無法》p.33-34。在該專文當中指出台灣師大和高雄師大在教學課程的實施上最明顯的不同，台灣師大在三、四年級開始分爲國畫、西畫、設計三組，屬於專業分科的思維。然而在高雄師大方面則沒有分組的機制，較能容許同學依照自己的性向選修不同領域之課程，自由度較高。在筆者 2005 年 3 月 25 日瀏覽高師大美術系所當時的網頁時，其中在沿革部分清楚指出「本系成立爲推動南部地區藝術文化教育，平衡我國南北文化差距」，另外在目標與特色的部份，則明確提出其「課程及設備規劃強調務實的、開放的、現代的特點」以及「配合資訊媒體時代思潮，善用尖端科技媒體，開發新藝術走向，培育具前衛精神之藝術創作人才」。

<sup>20</sup> 吳垠慧，《臺灣當代美術大系——科技與數位藝術》（臺北市：行政院文建會，2003），p. 27。

<sup>21</sup> 高師大美術系當時於大二與大三皆開設「綜合造形」課程，因此分爲一、二兩階段，大二學生必修第一階段，而第二階段則屬於大三學生的選修課程。「美術教材教法」則是美術系大四學生的必修課程，該課程旨在培訓中等教育之儲備人才結合其專業與教學，以期在未來職場（擔任教職時）得以有效發揮所學，在該課程中高秀蓮亦一再期許學生於教學中適時融入人文內涵。



原本二維的水墨繪畫豐富為三維、四維的向度，因而高秀蓮在教學中所始終強調的觀念性、原創性、精神性、裝置性也可以在這些年輕藝術家的作品中得到映證。

我們可以從這幾位關鍵教師的教學和創作中，看見對於高師大所培育之年輕藝術家的啟發和影響，驗證了高師大當初籌設美術系所一心培養具有「前衛精神」的創作人才，並提供「開放」、「現代」的課程，意在平衡長久以來南北藝文發展差距的宗旨，因而以「前衛」或「現代」作為一種經營策略，並以此塑造高師大美術系的品牌形象，聲明南北藝術脈絡與風貌上的細微差異，從產品（展覽作品）來呼應所訴求的品牌精神亦體現其教學上的重點。

以黃慧欣為例【圖 4】，她算是高師大美術直升班（系所皆就讀高師大）的例子之一，其作品中單位元與方格的排列組合特性，讓筆者回憶起高師大美術系教授盧福壽（亦於「心墨無法」中參展）在大一必修課程——素描（水墨）的課堂上進行對石頭摹寫的練習，老師要求學生找一顆石頭，以紙墨為媒材素描寫生，觀察肌理與造形，包括各種可能的視角，並嘗試用所熟悉的皴染技法描繪，由於筆者該件水墨習作已經亡佚，因此提供大學同窗張上祐的作品《無題》【圖 5】作為對照，雖然張上祐的作品其長寬的對比較為明顯，與黃慧欣的接近正方之尺幅不同，但是近似於黃慧欣作品中主要的單位元素——石頭，只是被加以擴充成複數單位，並營造出排列組合的視覺多樣性與趣味，其中似乎也融合了構成的因素。

在高師大美術系大一的素描課程當中確實有值得我們注意之處，首先在於大一共有四門素描課，雖然皆稱為「素描」，但是卻有不同的副標題，包括：「媒材應用」、「圖像表現」、「水墨技法」、「構成」。如此課程的宗旨與概念，一方面服膺了從佛羅倫斯素描學院以來將素描視為是學院最基礎學科的傳統，另一方面則顯現了高師大的現代特色，意在以素描作為基礎打破媒材領域的界限。「媒材應用」就偏向傳統的雕塑，或是接近當代複合媒體、綜合造形在三度空間中對於材質與手法的訓練。而「圖像表現」和「水墨技法」則是接近傳統西畫與國畫的分科思維，並且在圖像表現中融合了從平面繪畫所出發的各種創作方式，而非如傳統學院所框限的水彩、油畫，或是水墨過去在課程中便已被限定為花鳥、人物、山水...等等。而在「構成」方面則可以看出藝術教學所受到包浩斯理念的影響，將偏向視覺傳達設計的構成訓練納入素描的科目之中，課程像是設計學中的基本造型原理，從平面到立體，包括了點、線、面、體、單位元...等等的練習。這樣看來在「素描」的基本框作之內亦有不同專注，但卻已和傳統上從課程就預先劃分差異的命名與教學方式相較有所革新。

鄭彥民【圖 6-7】也是另一個大學與研究所皆就讀高師大的例子，從大學就已經專注水墨創作，在「心墨無法」展覽中，其作品摻入數位擬像的美學概念，

探究似水墨的非水墨之可能性，這樣的手法，我們也可以在其師盧明德於 1998 年的《圖紋辨讀》【圖 8】系列中看到端倪，在《圖紋辨讀》中他以木材貼片與在電腦中處理出波紋的木偶照片相互對照，木材貼片和數位處理的木偶照片皆有圖紋，卻全都是人工處理的形象。盧明德認為：「一切都是假的，電腦最大的特色就是能創造人所不能創造的一切虛假的形象，人反過來會相信這些形象，甚至完全不能分辨這些形象的真假。這個時代，去分辨真假還有什麼意義呢？」<sup>22</sup> 這樣的創作理念也反映在鄭彥民的作品上，其作品是看似水墨的非水墨（數位輸出），這已經顛覆了傳統水墨的定義，所持的是擬像的策略，他用透過數位修圖的指紋擬仿水墨畫中山石皴法線條和輪廓，營造出雲霧瀰漫於巔峰之間的視覺效果，讓水墨造境的精神以及視覺化再現的手法，創造出並非只有從水墨來實踐的可能性。換句話說，盧明德專注的工業化與資訊化圖紋的概念，在鄭彥民的作品中轉變成用身體圖紋（指紋）投射想像中的水墨圖紋（皴法），並透過與此數位圖紋相互辯證，試圖逆向操作以水墨為本在當代尋找出路，也將水墨融合數位科技與時代精神。

陳淑華在「心墨無法」展出的作品也讓水墨突破了貫有的平面性，創作中所秉持的雕塑之包覆性亦能在「游牧·流變·擴張」中其師高秀蓮的作品內略之一二【圖 3】，高秀蓮的作品素材部份取自留學巴黎期間和日常生活中的現成物（ready-made）或拾獲物（found objects），例如：桌腳、羽球拍、塑膠餐具、平底鍋...等等，而在作品表面使用線段包覆的手法轉化，並賦予精神性意涵。她所強調的空靈與靜謐（void）也可以在陳淑華的作品中嗅出，包括了其中一件作品便以《空》（void）為題，從作品《空》【圖 9】可以看出由墨線所構成簡約的人體身形輪廓，這樣的身體性亦流露於《片段個體》【圖 10-11】之中，此身體性所指涉的是藝術家在研究所求學階段懷孕的生命歷程。從木頭角材在畫面上所呈現出的刺點，可能是胎動，可能是痛楚，這讓畫面營造出特別的氛圍與觸感，也在探索身心與材質兩者的壓力與張力，這樣的呼吸感營造出不同於傳統平面水墨的氣息與韻味，而陰性書寫與隱性空間也貫穿於作品之中。這般的精神性、身體性與空間性，是構築在藝術必須源自藝術家生命與心性，而此亦是高秀蓮在創作與教學中不斷強調的重點。陳淑華善用了物質的特性（布與角材的力度），佐以墨色，強化了畫面的視覺效果，也是另一種對於支點（架）與表面（support and surface）的詮釋。<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 參閱網路資料《在地實驗新聞》對於盧明德於伊通公園展覽之評述。（20060622 瀏覽）

<http://news.etat.com/etatnews/980501.htm#2>

[http://www.etat.com/itpark/artists/ming\\_te/exhibition.htm](http://www.etat.com/itpark/artists/ming_te/exhibition.htm)

<sup>23</sup> 「Support—Surface」是法國主要活動於 1967-72 年間的藝術團體，因參展藝術家的展覽名稱而以此命名，在這裡並非說明陳淑華的作品直接與該藝術團體理念相連結，不過陳淑華的作品卻亦涉入了其團體企圖探究的支撐物、平面與表面的關係，而此一團體的藝術觀也曾在高秀蓮的課程中被引介作為教學範例之一。高秀蓮如何強調精神性與觀念，可以從其著作看出，包括《美術與觀念之教材教法》、《影子的雙刃性》，前者是部編版大學用書，以特定藝術概念為綱目，以學生作品為範例，作為中學或大學教師教學參考之用，後者是其創作與教學中所觸發的藝術哲學

陳明惠亦是和陳淑華相似的外考班（研究所才就讀高師大）例證，我們如果對照陳明惠大學與碩士班時期的作品，可以發現形式風格上的明顯轉變。畢業於台灣師範大學美術系，陳明惠在大學時代就已經在水墨創作嶄露頭角，包括2000、2001 連續兩年獲得台灣師大美術系系展國畫第一名與書法第二名，暫且不論此獲獎經歷是否意味其作品可以展現台灣師大美術系的藝術風格或教學內容，但是我們的確可以將其大學時代的代表作品，如《意識團塊》【圖 12】與「心墨無法」展出的作品相互對照。《意識團塊》在繪畫技法上已經相當純熟，但是在材質上仍舊堅守紙本規範，從構圖形式上已經從傳統進入現代水墨的風格，她以化石、骨骸作為畫面的主要元素，並專注量感的堆積，創造出畫面上的壓迫感以及枯寂意味。相較之下，在「心墨無法」的作品《靜靜的落塵三》【圖 13-14】、《釀墨》【圖 15】則運用了電視機、鐵皿，前者運用了電視畫面上的雜訊與經過機械式動作繪滿整個畫面的焦墨對照出既強烈又細微的落塵，用墨的堆積進行一種同語反複（tautology），這樣的水墨作品已經不再只是繪畫問題，而是涉入行為、過程、觀念、裝置...等等。雖然研究所時期作品亦從大學所建立的根基出發，不過如此檢視前後作品顯著的風貌差異，很難不被認為是創作者在進入另一「新」的學院體制下所受到教學與環境上的啟發，而陳明惠的碩論指導教授恰為高秀蓮，我們很難否認其創作中對於觀念性、裝置性、精神性的嘗試與探索，並非是經過潛移默化後的呈現。<sup>24</sup>

## 五、結語

當代藝術之中有所謂的「yBa」——年輕英國藝術家（young British Artists），他們幾乎皆自倫敦的 Goldsmith 學院畢業，並活動於倫敦東南區，他們習慣於自己策展與評論，這是當初在 Saatchi Gallery 展覽所被給予的稱號。<sup>25</sup> 同樣地，我們可以大膽反詰，是否有所謂的「yKa」存在？這群「yKa」（年輕高雄藝術家）其實可能就是高師大藝術家。該假設之所以有效，是由於高師大美術系是高雄地區唯一精緻藝術的生產地，要談高雄在地的年輕藝術家，很難不和此一藝術學院體制有所關聯，也許有人會反駁，是否也會有「yTa」（年輕台北藝術家或年輕台灣藝術家）？不過我們必須認清台北和高雄的藝術環境的現實條件確有不同，

與相關作品的集合，而她所探尋的「空」也可以從她後來離開教職，皈依佛法的生命歷程中得到映證。

<sup>24</sup> 陳明惠在研究所時期對於焦墨的探索，亦顯現在另一件作品《佔領》（2002）中，她嘗試以柏油作為媒材，將之前所領會的焦墨特質發揮到極致，使用柏油塗繪牆面、潑灑地面，這樣的空間性與過程性是傳統水墨所沒有。見同為洪根深策展的《回歸·抽離：抹黑南方邊陲》（高雄市：駁二藝術協會，2002）頁 46-47。或見陳明惠碩論《質能堆積的極致-陳明惠創作論述》（高雄市：國立高雄師範大學美術系碩士班，2002）頁 43-51。柏油濃稠、黏膩的特性亦讓陳明惠聯想深色經血，連結到母性特質，而對於身體性的探索則也是高秀蓮在教學中時常強調的部分。

<sup>25</sup> 陳永賢，〈從「泰納獎」(The Turner Prize) 二十年，探討英國當代藝術的發展與特色〉《藝術評論》15 期（2004），p.219-254。

台北有許多純藝術院校系所，至少包括了台灣師範大學、台灣藝術大學、台北藝術大學、文化大學，相對而言，高雄只有高師大此一據點，因此高師大在高雄藝壇所要肩負的責任與扮演的角色也就無從分擔，高雄的當代藝術家也常會以高師大作為活動中心，使得高師大如同高美館一樣成為高雄美術的生態體系。所謂的「yKa」當然還需要長時間的觀察和檢驗，包括指標性的高雄獎、美術高雄以及高雄藝壇（高美館、替代空間、畫廊）的種種藝術活動中高師大藝術家的參與程度，不過至少在「心墨無法」中這樣的現象是相當顯著的，這說明了藝術學院體制和地方藝術活動實為生命共同體，這在高雄就像是荒漠裡唯一的甘泉一樣。

從本文論述中應該可以清楚發現屬於「美術高雄」系列的「心墨無法」，其意旨自然是藉由梳理地方藝術形塑地方認同，而其中所訴求的當代精神，則必然與高師大美術系相連結，因為現今幾乎僅有學院足以教授和宣揚現代、前衛、當代藝術。因此，「心墨無法」展覽企圖梳理高雄現代與當代水墨的發展，其中最關鍵的人物莫過於代表黑畫的策展人——洪根深，以及在其教學之下的在地高雄年輕藝術家們（高師大藝術家），其作品最能符合體現在地性與時代精神的需求與企圖，並且提出新意—將非傳統水墨所屬的生命力（各種屬於當代藝術的可能性）注入了水墨的脈絡之中，讓水墨與當代互為體用，交相辯證，使得過去傳統的國畫如今加入了當代的可能性，探索新的進路。當中我們則可以看出學院藝術教師的創作與教學，對於年輕藝術家們的啟發與影響，包括了洪根深現代的、實驗的繪畫技法（拓印、拼貼、畫面分割、多媒材）、盧福壽的寫生練習、盧明德的複合媒體、高秀蓮的觀念性、精神性與裝置概念、陳瑞文前衛與當代的藝術思潮...都在這群高師大藝術家身上產生了潛移默化之效，也使其成為高雄藝術活動的中堅份子。這和 Carl Goldstein 談論教授現代主義的篇章中，以 Robert Rauschenberg、Kenneth Noland、Eva Hesse 等人證成了其師 Joseph Albers 扮演關鍵影響的例證相近，<sup>26</sup> 其中相當重要的就是延續自包浩斯走向現代的，並重視媒材、實驗性、觀念啟發，甚或跨領域的教學方式。因此，我們同樣也可以在強調「現代」與「開放」教學特色的高師大得到應證。

從個人來看，洪根深對於現今如此的高雄藝術環境有不可磨滅的貢獻，從「心墨無法」抽絲剝繭後包括幾個層面，一是其創作風格作為高雄特有的黑派代表，二是作為現代藝術的倡議者和水墨藝術的革新者，三是在高師大美術系教學的發酵，即所培養出的當代水墨藝術家們。而從體制來看，高師大美術系和高美館的成立背景、宗旨、時間點皆相近，都在於平衡南北藝術發展，提升文化水準，高師大更力於培養具有「前衛」精神的藝術創作人才，此訴求和台灣政治與社會之地方意識提升的背景不遠，也呼應先前高雄藝壇強調的邊陲特質，以及一種「現代意識」的自我覺醒，強調現代、在地、認同，這並非說明意識形態上南北的對

<sup>26</sup> Carl Goldstein, "Teaching Modernism" in *Teaching art academies and schools from Vasari to Albers*, (Cambridge; New York: Cambridge University Press 1996), Ch-13, p.272-293

立，而是地區與地區之間的差異與特色，這是高師大所處時空環境下所特有定位與職志，也是高雄重申自己與台北或其他城市有所不同而從中建立自主性的策略。

球隊之間的球風如何突顯差異，包括了球員、教練、訓練方式等種種因素，也因而有不同的戰術與陣勢，藝術學院之間若從體制面切入亦是如此，我們可以看到突出的藝術風格也是建立在關鍵的學院教授、傑出學生以及其教學方式之上，並且在藝術活動之中顯露痕跡，形成了自身特有的戰法、策略與風格。同理，高美館「美術高雄」的意圖與高師大藝術家創作中所顯露的藝術特質有所交會，也許並非偶然或者巧合，而是雙方心有靈犀的結果。從教師們的藝術觀與創作，到藝術學院體制下標榜的教學內容，再到所孕育出年輕學子的藝術實踐，和因其構成「美術高雄」專題的展覽特色，進而成爲區域美術館的在地性訴求。我們能夠觀察到「美術高雄」在「游牧・流變・擴張」和「心墨無法」此二部曲中，教師與學生、議題與媒材、教學與創作、籌劃與參展，種種問題層面從點到線，再到面與結構的脈絡性，藝術探究的進路因而也從藝術本身延展到學院與美術館的體制面範圍。

## 六、參考資料

Goldstein, Carl, *Teaching art academies and schools from Vasari to Albers*,  
(Cambridge; New York: Cambridge University Press 1996)

王涵智，〈試析高美館「美術高雄」之意涵——以「2003 心墨無法」為例〉《論述與思想——2005 藝術學研討會論文集》，(高雄市：高師大美術系，2005)。

林麗真編，《美術高雄 2003——心墨無法》，(高雄市：高雄市立美術館，2003)。

李俊賢，〈高雄「黑畫」——談創作與地緣環境之時空關係〉，《台灣美術的南方觀點》，(台北：市立美術館，1996)。

吳垠慧，《臺灣當代美術大系——科技與數位藝術》，(臺北市：行政院文化建設委員會出版，2003)

洪根深、朱能榮，《臺灣美術地方發展史全集——高雄地區》，(臺北市：日創社文化，2004)

洪根深，《藝術泥爪》，(高雄市：正修科技大學藝術中心，2004)。

洪根深，《回歸·抽離：抹黑南方邊陲》，(高雄：駁二藝術協會，2002)。

洪根深，《邊陲風雲——高雄市現代繪畫發展紀事(1970-1997)》，(高雄市：高雄文化，1999)。

倪再沁，《高雄現代美術誌》(高雄市：高雄市文化局，2004)。

高雄市立美術館，《高美館二〇〇四》，(高雄市：高雄市立美術館，2004)。

高雄市立美術館，《高美館二〇〇二》，(高雄市：高雄市立美術館，2002)。

高雄市立美術館，《高美館元年》，(高雄市：高雄市立美術館，1994)。

張淵舜等，《高美館二〇〇三》，(高雄市：高雄市立美術館，2003)。

陳瑞文等，《美術高雄 2002：游牧·流變·擴張》，(高雄市：高雄市立美術館，2003)。

蔡幸伶編，《美術高雄 2001：後解嚴時代的高雄藝術》(高雄市：高雄市立美術館，2002)。

陳艷淑、蘇盈龍，《美術高雄 2004：高雄一穠花+》(高雄市：高市美術館，2004)

鄭水萍，〈臺灣的南方意識初探〉《高雄歷史與文化論集，第三輯》。(高雄：財團法人陳中和翁慈善基金會，1996)。

鄭水萍，〈畫家洪根深與高雄黑派區域風格形成初探〉《高雄歷史與文化論集，第一輯》。(高雄：財團法人陳中和翁慈善基金會，1994)。

## 期刊

鄭水萍，〈高雄的藝術主張——高雄藝術生態的回顧〉《雄獅美術》296 期（1995,10）。

劉豐榮，〈學院藝術教育派典分析〉《大趨勢》5 期（2002,7）。

蕭宗煌，〈建構南方觀點的藝術平台——高雄市立美術館〉《典藏今藝術》130 期（2003,7）。

謝東山、朱珮儀〈前衛水墨——中國傳統繪畫的最後出路〉《典藏今藝術》117 期（2002,7）。

陳永賢，〈從「泰納獎」(The Turner Prize) 二十年，探討英國當代藝術的發展與特色〉《藝術評論》15 期（2004）。

## 學位論文

朱珮儀，《複語雜鳴的表象之下》，(台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2004)。

陳明惠，《質能堆積的極致——陳明惠創作論述》，(國立高雄師範大學美術學研究所碩士論文，2003)。

陳淑華，《墨磨墨——關於「成長痛」之藝術實踐省思》，(國立高雄師範大學美術學研究所碩士論文，2003)。