

桃園市立美術館研究計畫案

桃園地區中青世代藝術家發展圖景調查研究案

期末研究成果報告書

標案案號：111tm51

計劃主持：魏竹君

國立臺北藝術大學美術系系兼任助理教授

中 華 民 國 112 年 11 月 7 日

桃園地區中青世代藝術家發展圖景調查

摘要

現階段的台灣藝術史研究的兩個主要取向，其一為以「台灣」為一個文化整體來建構「國族藝術史」，其二為以宏觀視野的「全球藝術史」架構來脈絡化台灣的藝術發展在世界的位置。然而，這兩個取向遮蔽了「地域性藝術史」的重要性，「地域性藝術史」書寫強調藝術家所處之地域性地理、人文、社會環境與社交網絡等脈絡，對於形塑其藝術歷程之重要意涵，採此觀點出發，方能理解藝術生產在全球文化視野下的在地立場。有鑑於此，〈桃園地區中青世代藝術家發展圖景調查〉研究計畫以發展「地域性藝術史」的基礎工程為使命，以第一手的田野調查、深度訪談與藝術家工作室參訪為主要研究方法，進行十五位與桃園有「地緣關係」，或以具備創造「桃園觀點」和「全球性視野」潛力之藝術家個案研究。本研究將討論三個總和討論的課題：1) 地域性的主體的建構；2) 在地與全球的辯證；3) 多元的主體意識。在個案研究的基礎上，本計畫並將延伸討論桃園藝術在台灣藝術與全球藝術上的意義，藉以提出桃園藝術發展的在地、多元、全球性願景。本研究計畫將採納與延續前兩期之成果與建議，並與其做出區別，突破藝術家「地緣關係」的限制，探究如何藉由當代藝術的創造性分法論來建構未來的、可流動的、具多元包容性的「桃園藝術主體性」與「桃園觀點」，將藝術「主體性」缺乏之評估，視為桃園地區藝術發展的可塑性、創造性與變動性優勢。

關鍵詞：桃園藝術、地域性藝術史、桃園觀點、全球性視野

目 錄

第一章、研究專案簡介

第一節、研究目標 6

第二節、研究團隊 9

第三節、整體研究架構 11

第四節、本研究設計及研究方法所產生之主要限制 12

第二章、戰後初期至今臺灣暨桃園本地藝術發展文獻綜覽與回顧

第一節、桃園與區域研究 14

第二節、臺灣藝術史研究與寫作的發展 16

第三節、桃園地區藝術發展 21

第三章、全球化及跨文化視野下的桃園地區藝術發展

第一節、藝術家個案研究 33

1. 劉子平（1984 - ）— 島嶼歷史圖像的當代性 38

2. 簡佑任（1987 - ）— 傳統繪畫技藝的社會性轉化 43

3. 陳楷仁（1982 - ）— 社會身體論的自嘲與反抗 51

4. 江凱群（1983 - ）— 跨文化與時空連結做為當代藝術主體性的特質 56

5. 曾麗娟（1981 - ）— 女性多重角色縫隙間生長的藝術 59

6. 劉鳳鶯（1984 - ）— 自我療癒的纖維藝術 64

7. 米路·哈勇（1979 - ）— 描繪泰雅文化的當代樣貌 67

8. 莫比斯圓環創作公社

藝術總監：黃子翎（1973 - ）— 喚起在地的文化記憶 70

9. 姜憲明（1972 - ）—創意即造型的理性邏輯 72
10. 陳麗杏（1972 - ）—灌溉天分的養分來自於與土地的連結 75
11. 區秀詒（1978 - ）—影像的政治 78
12. 康雅筑（1980 - ）—編織社群與文化記憶 80
13. 林祐聖（1979 - ）—開啟跨文化對話的游擊戰 86
14. 張恩滿（1967 - ）—原民性與當代性的辯證 89
15. 李奎壁（1991 - ）—
太陽花學運世代的的反思：藝術與社會間的裂隙 91

第二節、綜合討論 93

第四章、議題梳理與續研究建議

第一節、整體議題的梳理 96

第二節、地域性藝術史與地方美術館 99

第三節、問題與發現：本研究主題未來待開拓及延伸之方向 100

參考文獻 103

臺灣美術／臺灣藝術

美術館、博物館、藝術／文化行政

桃園地區藝術

地方學、區域研究

桃園地區的藝術獎、展覽與藝術／文化節

全球化與藝術

第一章、研究專案簡介

第一節、研究目標

「在地文化」的再發現、創造與興起可以說是伴隨全球化的狂潮而來的，它為世界各地的人們在日益去疆域化的當代生活經驗中，提供一種定錨於地域性的認同感，也因此「在地文化」的意義不僅在於為地方在全球化中與國際接軌，爭取一席之地，更重要的是其成為面對強勢主流文化所導致的文化均質化病兆所可能產生的抗拒性。台灣作為一個邊陲國家，藝術史研究與策展專業方興未艾，向來側重於以「台灣」為一個文化整體作為論述的定位，而缺乏更細緻的地域性研究。

在台灣美術史上，較為人知曉的桃園藝術家包括，1889 年出生於桃園大嵙崁街（大溪），專精於植物花鳥題材的東洋畫畫家呂鐵州（1899 - 1942）；日治時期 1918 年出生於桃園埔子，後來在呂鐵州於大稻埕設立的「南溟繪畫研究所」學習東洋畫的許深州（1918 - 2005）；1926 年生於桃園中壢，以立體派風格的人物、動物、風景油畫著稱的賴傳鑑（1926 - 2016）；戰後也包含 1956 年創立「五月畫會」，雖然不是出生在桃園，但曾在中原理工學院（中原大學）任教十一年之久（1960 - 1971），並在退休後於 2003 年選擇定居桃園的現代水墨大師劉國松（1932 - ）；在當代藝術中，最具代表性的便是出生於桃園的陳界仁（1960 - ）、於中壢中原大學商設系任教的瓦歷斯·拉拜（吳鼎武）（1960 - ），以及設立工作室於龜山的涂維政（1969 - ），這三位藝術家都分別在國際藝壇上展現了亮眼的成績。

列舉在地緣上與桃園相關的藝術家，便可見桃園潛藏的藝術能量之豐，然而桃園作為一個藝文之都的地域性格尚須積極開發，方能擺脫其作為大台北藝術圈邊緣區域，或僅僅是藝術家出生地的印象。因此，桃園對於藝術家創作與生命經驗關聯十分值得藝術史研究者挖掘探究，訴說屬於桃園的藝術故事，提升根植於的地方的地方認同。舉例來說，劉國松曾說：「台灣現代水墨發展的原鄉就是桃園」¹，因為在他藝術生涯中，最富豐沛的生命力與創新衝勁的三十到四十歲，便是在中壢中原大學的宿舍裏不斷地進行繪畫實驗，

¹ 劉國松，〈自序〉，收入莊秀美總編輯，《桃園藝術亮點：水墨 現代水墨的傳教士：劉國松》，桃園市：桃市文化局，2015，頁 6。

以及在中原建築系所提供的學術環境與同儕中，對媒材特性進行反覆地辯論下，思索著如何以中西合璧的方式走出現代水墨之路，因而從中逐步建立起個人的繪畫風格，成就了台灣現代水墨的革新。如今，眾所周知台灣現代水墨畫與五〇、六〇年代的畫會時代抽象運動是戰後台灣美術史上最為重要一章，卻鮮有人再深入探索與追蹤在這一篇章中，劉國松的桃園經驗為何？他的藝術志業對桃園藝術的影響是什麼？台灣水墨或者其他平面媒材如膠彩、水彩、油彩在桃園地域性的發展為何？是否有值得發掘的線索、網絡與關聯？這種種以地域作為問題意識核心的研究提問便是地域性藝術史書寫的主要內涵。

再者，〈凌遲考〉（2002）是陳界仁的第一部錄像裝置作品，在 2002 年的台北雙年展展出後，隨即獲得許多在海外展出的邀請，作品從對一張不知名的法國士兵於 1905 年清末時期所拍攝，清朝官吏執行凌遲刑罰的照片反思「暴力」的在殖民主義、資本主義、帝國主義與新自由主義進程下的現代系譜，在〈凌遲考〉中陳界仁納入了五個代暴力場景來連結「凌遲」做為封建時代暴力象徵，其中一個場景即為位於桃園八德區的聯福製衣廠女工宿舍，陳界仁所欲召喚的是始於 1996 年的「全國關廠工人抗爭連線」運動，聯福製衣廠被遣散的女工就是當時因工廠惡性倒閉的受害者。2003 年，陳界仁又以這群女工為主角，創作了〈加工廠〉欲喚起社會對她們的抗爭故事的關注；2005 年，陳界仁再以八德地區為拍攝地點創作了〈八德〉，記錄訴說了在 1980 年代末至 1990 年代，台灣因為全球化經濟結構的改變，許多資本外移尋找地租與勞力更為廉價的生產地點，使得原本代工廠林立，勞力密集的八德區頓時衰落的現象。目前的研究較側重於陳界仁的作品如何在全球化的大視野下被詮釋，但卻較為忽略了藝術家以桃園的歷史的創作脈絡，以及在地化的閱讀經驗，上述作品以桃園相關的事件與歷史為創作素材，去瞭解它們的展演如何深化在地居民對於桃園經濟結構與人文記憶的思考，以及在地藝術閱聽大眾對此類作品的反饋，在當代藝術如何介入社會的討論上，與闡釋其全球性意涵是一體的兩面，不應偏廢。

上述兩個例子說明了「桃園地區中青世代藝術家發展圖像調查」研究案所設定的兩個主要的研究目標：一、提出並說明地域性藝術史（localized art history）的內涵與重要性，二、嘗試回答 Why Taoyuan art? 亦即，桃園藝術在台灣藝術與全球藝術中的定位。本研究計畫團隊認為這兩個研究目標，將對平衡前述台灣的藝術史書寫偏重以國族為敘事主軸的問題，以及藝術史全球視野中缺乏細緻的地域性研究，做出實質的貢獻。

近五年來地方性美術館的相繼興建與開幕，「二次美術館時代」已經如火如荼地揭開序幕，如何在兼具地方特色與國際視野的經營目標下建立館藏、策劃展覽、乃至促進文化生產與研究，成為地方美術館必須思考的首要課題。因而對於地域性美術發展脈絡的梳理，以及藝術家工作室的田野調查必須成為一項持續進行的基礎工程，在掌握藝術生產地景後，方能對地方藝術的發展做出具有前瞻性的全盤規劃。桃園市立美術館自 2018 年正式成立開始，即被期許成為新的文化地標，以「一機關多場館」的模式階段性的發展，繼 2018 年桃園市兒童美術館開始營運後，橫山書法館也在 2022 年開館，為桃園地區的文化注入了新興的活力與氣象，也使得桃園的藝術景貌與特色成為探問的焦點：「代表性桃園藝術家有哪幾位？」、「桃園藝術歷史發展脈絡為何？」、「藝術家如何擷取桃園地域性的歷史、人物、記憶成為藝術創作的靈感？」、「何謂『桃園觀點』？」、「如何建構桃園藝術的『主體意識』？」、「桃美館如何打造地方美術館的『全球性視野』？」，這些都是本計畫所欲嘗試回答的基本問題意識。

本計畫將試圖定位出代表性與潛在的「中青世代桃園藝術家」，以田野調查的方式深入了解他們藝術專業的養成與經歷、選擇以桃園作為創作基地的原因、其創作如何與地方連結、以及對地方文化與台灣藝術的想法，除了以藝術家為主軸書寫其生命史、提出對其作品的詮釋、理解，也會試圖將藝術家與其作品放入地域性藝術史的脈絡中，藉以勾勒出桃園地區藝術生產的歷史、地圖、樣貌、特質與願景，進而評估桃園在藝術發展上的優勢，並針對可能遭遇的問題提出建議。

本計畫提出的「地域性藝術史」與較為廣泛提及的「地方美術史」的差異在於，前者不僅止於地方藝術發展脈絡的梳理，其書寫強調參照全球化的脈絡，主旨在於如何在全球化的情境下建構地域性的主體意識，闡釋藝術如何處理世界關注的跨文化議題，並立基於在地的觀點與差異性發聲進而與世界對話。鑑於第一期研究報告指出桃園藝術的主體性尚未建立，以及第二期研究報告對於「全球化」議題強調，本期研究計畫將延續前兩期的成果與建議，並與其做出區別。首先，跳脫思考「桃園藝術」建立在藝術家必須已經具備與桃園的「地緣關係」之思維限制，再者，以思考如何發展桃園藝術「地域性的全球視野」來做為核心的研究提問，而不限於既有現況的梳理分析。從「藝術的創造性」提出一個可能性的假設：藝術不僅是主體性的表現，在全球化的脈絡下，當代藝術在方法論的創新與觀看政治上的辯證也具備「主體性生產」的可能性，因此，本計畫將從近年來當代藝

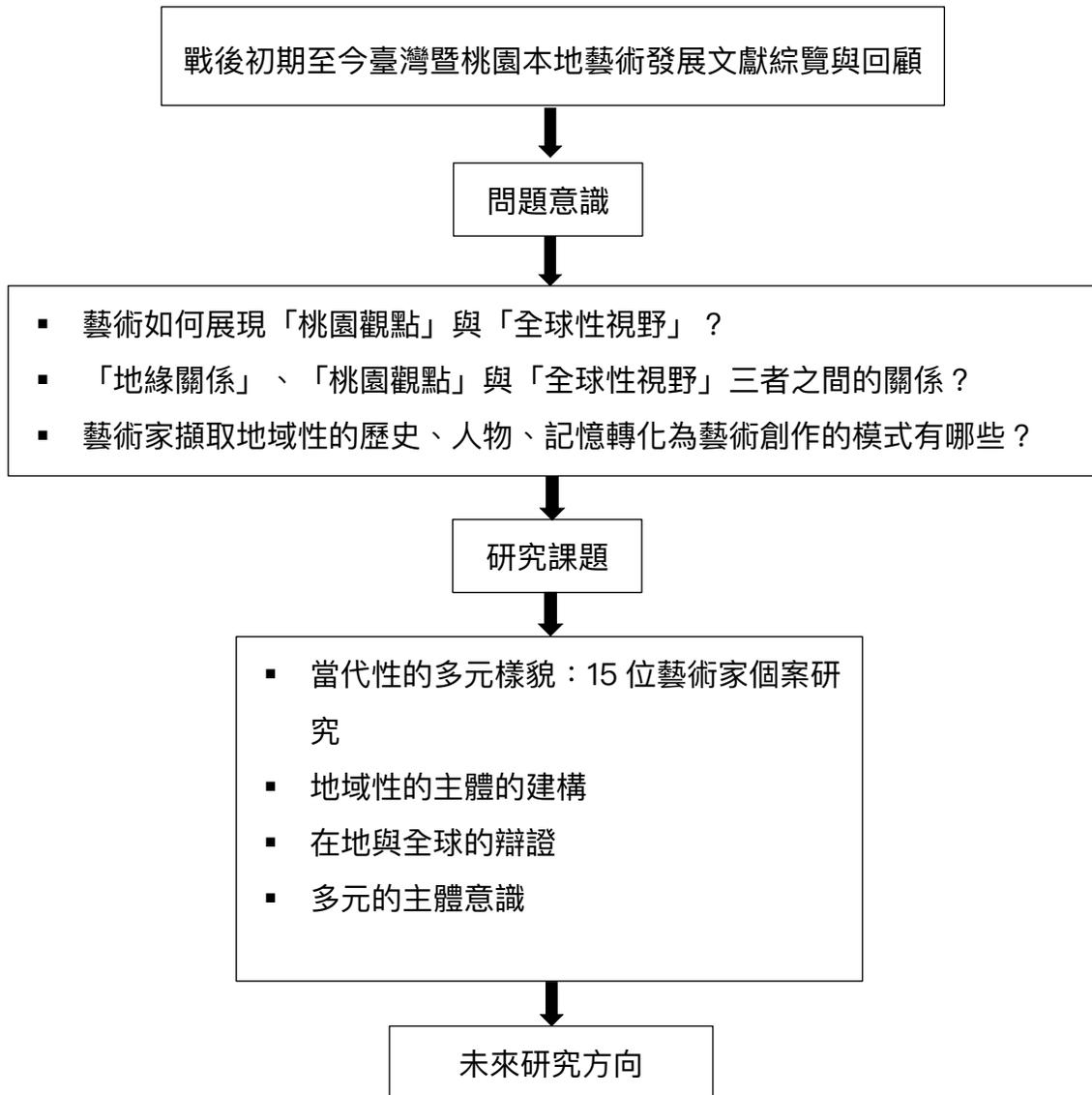
術中所發展出的田野技藝、行為展演、社區參與共作、歷史敘事、翻轉觀看者政治等創作模式，來探討如何透過藝術的創造性來建構未來的、可流動的、具多元包容性的「桃園藝術主體性」與「桃園觀點」，將藝術「主體性」缺乏之評估，視為桃園地區藝術發展的可塑性與變動性優勢，希冀此研究計畫在桃園地區藝術的發展與桃美館的定位上提出具未來性的建議與願景。

第二節、研究團隊

本計畫研究團隊主要由三位成員組成，計畫主持人魏竹君為藝術史專長，研究領域包含台灣藝術史、當代藝術、全球化議題與身份認同。聘任蕭珮瑩與羅美淳兩名中央大學藝研所研究生為兼任研究助理，兩位均參與過第二期研究案，研究興趣均包含臺灣當代藝術。

第三節、整體研究架構

圖一：研究概念架構



第四節、本研究設計及研究方法所產生之主要限制

研究期限與追蹤計畫

在執行本研究計畫的過程中，我們發現在八個月的研究期限內，雖然可以完成十五位藝術家訪談，但如果能加期限延長應可以做更深入的分析與探討。除了訪談前的準備與研究，以及協調藝術家可以接受訪談的時間與地點比預期所需要的時間長之外，筆者認為如果僅一次的訪談，通常藝術家在議題的論述上，如果在訪談過程中出現新的值得再詢問或是討論的問題，本研究因為期限的限制，再安排第二次訪談，或是後續的線上會議或以電子郵件往來討論比較困難。建議之後可以針對本研究的個別藝術家，有追蹤研究的計畫。

作品分析的限制

本計畫以訪談為主，從訪談中獲得藝術家觀點與自述等一手資料的非常珍貴。但作品的分析是藝術史研究重要的一環，再者以訪談為主的研究，在前置的訪問準備上，最理想的狀況也是可以親眼見過藝術家的作品，然而不一定在訪問期間，藝術家的作品都有展出，因此筆者在邀約訪談時，均詢問是否有參訪工作室的可能性。藝術家許可的情況下，包括簡佑任、陳楷仁、曾麗娟、米路·哈勇、姜憲明與陳麗杏等六位藝術家，訪問的地點都是在他們的工作室。另外，劉子平的訪問地點在其當時任教的平鎮高中版畫教室，他表示學校的曬版機等器材是他創作的的主要器具，因此也可以算是參訪他的工作室。只有接近半數的藝術家，我們可以看到他們創作作品的場域，在時間的許可下，可以看到幾件作品，但大多是正在製作或尚未完成的，其他被典藏或收藏的作品，有些可以依靠網路搜尋照片與資料，但若沒有展出就無法進行作品第一手的分析。

訪問地點不在藝術家工作室的，如果研究期間有展出，筆者也盡可能的安排參訪或是在展場進行訪談，如林祐聖的訪問地點在其寶藏巖的個展展場。康雅筑在她廣慈社宅的展場進行訪談，筆者也到臺東的史前博物館參觀她的《mihumisang 米呼米尚》裝置／錄像作品。江凱群的訪談在尊彩藝術中心進行，尊彩的工作人員也從庫房調出數件馬賽克作品供我們近距離觀看。區秀詒的訪談雖然在小樹屋租借的會議空間進行，但研究團隊也參觀了她在就在藝術空間的個展《行星旅人，與其破碎的歌》，以及在鳳甲美術館《海洋與詮釋者》裡展出的《海盜、顫抖的船與他們的 1001 夜之一：石頭與划行》錄像作品，同一

個展覽，也展出了張恩滿的《蝸牛樂園三部曲—啟程與終章》錄像作品，也因筆者之前有特別關注康雅筑、區秀詒與張恩滿，因而對他們的創作相對熟悉，但在研究期間與作品的直接的接觸對理解藝術家的創作理念與風格有直接的助益。

比較遺憾的是沒有看到劉鳳翎和李奎壁的作品，另外雖然莫比斯圓環創作公社的訪談，是在他們位於板橋 435 藝文特區的排練場進行，但他們的創作方式在於社區田野調查，以及他們的作品是有場地與時間限制的劇場表演，所以筆者僅能靠研究助理羅美淳參與《龍潭市場，停!看!聽!》表演的第一手經驗敘述，來增加對作品的理解。無法直接觀看與體驗藝術的作品來進行第一手的分析是本計畫主要的限制之一。

第二章、戰後初期至今臺灣暨桃園本地藝術發展文獻與回顧

為符合本計畫之發展「地域性藝術史」概念之目標，本研究之文獻回顧將聚焦於三部分：一、桃園與區域研究，二、臺灣藝術史研究與寫作的發展，三、桃園地區藝術發展。目的在於理解桃園地區美術研究的現況，並提出可能突破現況的書寫方向。因經費與人力的限制，本計劃文獻回顧只選擇研究團隊評估與計畫相關之出版文獻和書籍，不企圖包含所有關於桃園與台灣藝術的資料，將不包含報章雜誌報導以及展覽圖錄，此兩類資料數量龐大，需另以獨立計畫處理之。

第一節、桃園與區域研究

歷史的書寫是建構地方意識與認同最有效的方式之一，回顧臺灣暨桃園地區藝術研究之興起，首先必須理解戰後區域研究在臺灣開展的脈絡，不僅僅因為區域研究較方興未艾的地方美術史早了將近半個世紀，也因為區域研究反映了更具一般性與廣泛性的地方意識之形塑，在 1970 年代，臺灣歷史學界有意識地主張區域研究，根源於當時的臺灣史研究是在「中國地方史」的概念架構下進行的，以臺灣為主體之研究取向的種子仍處於蟄伏狀態。² 值得一提的是，吳文星指出如就截至 1980 年代中期的研究主題來推論，「區域」的定義乃是以同一自然水文地區為劃分，並非以行政區為研究範圍。³ 以行政區劃為區域研究學的建立與發展之推動力量，是 1981 年行政院文化建設委員會的成立，各縣市政府紛紛設立文化中心，再加上 1983 年推動「社區總體營造」結合大學、社區大學、地方文物館、地方文史工作室或團體的資源，積極從事地方文史踏查、口述歷史的採集，進而纂修地方志、舉辦地方文史研習營與發行期刊等工作，包括「臺北學」、「宜蘭學」、「新竹學」等幾個主要的地方學因而逐漸成型。而 1990 年代進入後解嚴時期後，最主要的脈絡是民主化與本土化運動進入高峰期，以及迎面而來的多元文化主義與全球化浪潮，國族認同從中國中心主義轉向臺灣本土意識，臺灣史研究始蔚為風尚，在臺灣區域研究的定義和意涵也開始產生質變，跨出中國史中心的框架，轉而開始與東南亞做連結。

² 林玉如，〈歷史學與區域研究：以東臺灣地區的研究為例〉，《東台灣研究》，no. 7：103 - 134，2002。

³ 吳文星，〈臺灣學的區域研究〉，《台灣學通訊》，no. 98：10 - 12，2017。

綜觀上述 1970 年代至 1980 年代的萌芽期與 1990 年代至 2000 年茁壯期兩波的區域研究，可以歸納出兩個主要的特質，第一個是學科與科技整合的特性，結合人類學田野調查、歷史學文獻詮釋與口述歷史採集，以及考古、地質、語言、政治、社會、乃至經濟學的研究方法與理論；其二，區域史研究的觀點通常以釐清通則為目的，而非地方的獨特性，藉以瞭解整體臺灣社會變遷的全貌與因果關係。從上述兩個特性來評估本研究計畫所欲建立的「戰後初期至今桃園地區藝術發展研究」文獻資料庫時，初步可以發現截至 2000 年之前，首先「藝術史」在區域研究的學科整合中是缺席的，其最主要的原因在於，相較於其他的學科，1990 年代藝術史作為一個獨立的學科在臺灣仍處於摸索期；而另一方面，相較於其他地區「桃園學」在質與量上的累積都較為緩慢，細究其原因，臺灣史學者陳家豪在其 2011 年所發表的〈建構中的「桃園學」研究〉一文中指出「最主要是跟桃園較晚發展而被忽略有關；另外，桃園地區一直沒有如『北埔姜家古文書』或『十三行遺址』等令人眼睛為之一亮的文獻或遺址出土，也降低研究上的吸引力。」⁴ 另外，2016 年桃園市政府文化局出版的《桃園文獻》創刊號中，陳世榮在題為〈桃園區域史方法論與研究觀點之分析〉一文中，提到桃園地區的歷史學研究成果，主要是以開發史為研究主體，而且散見於以大區域或全臺灣的範疇中，他寫道：「在臺北、新竹兩大區域研究架構的夾擊下，桃園地區也往往成臺北盆地、竹塹地區的邊緣地帶，缺乏細緻地討論。」⁵。

從上述文獻類型來看，地方政府推動是區域研究的最主力，大多是由上而下的歷史書寫，因此我們可以察覺從這樣的觀點來看，桃園的歷史書寫與其被設治為一個完整地方行政區域的歷史有關。明鄭時期，全台設一府二縣，劃北部為天興縣，桃園隸屬於該縣。清朝領台初期，曾先後分屬於諸羅縣（1683-1723）和彰化縣（1724-1731）。雍正九年歸屬淡水廳（1732-1874），迨至光緒元年，全台設二府六縣時，桃園部分隸屬淡水縣，部分屬新竹縣。日治初期屬台北縣，1901 年分設桃仔園廳（1905 年改稱桃園廳）。1920 年改州制，桃園隸屬新竹州。戰後初期，1946 年設置新竹縣政府，當時桃園地區亦屬新竹縣之轄區。1950 年（民國 39 年），實施地方自治，各縣市行政區域調整，設置桃園縣。2014 年（民國 103 年）桃園升格直轄市為桃園市政府。從上述地方行政簡史來看，桃園

⁴ 陳家豪，〈建構中的「桃園學」研究〉，《台灣學通訊》，no. 58：15，2011。

⁵ 陳世榮，〈桃園區域史方法論與研究觀點之分析〉，《桃園文獻》，no. 1：12，2016。

地區的獨立性確實較晚，但這也透露出在研究桃園地區的藝文發展，必須同時關注桃園與台北和新竹，甚至其他區域之間的連結。

綜上所述，區域研究提供我們桃園地方意識建構的歷程，然而以發展史為書寫主題也顯露了區域研究的限制，其一為傾向以政權區分歷史的進程，因此通常以清代為起始，反映出漢人中心主義；其二，發展史不等同於文化史，未必能反映出桃園地區的文化活動的全貌。桃園地區的特色之一即為多元族群，漢人中心主義的歷史書寫遮蔽了其他族群的生活軌跡，因此亟需更細緻的口述歷史以及田野踏查研究，方能思考桃園如何作為一個地理區域如何發展出多元族群的地域性認同。發展史與行政區域的制定與劃分有密切的關係，通常也關係著執政者對於地方的建設優先順序，在台灣鄉誌、縣誌、地方學的書寫反映的是由上而下的觀點，相對於經濟、交通、行政等面向，藝術與文化在發展史上的研究較少，也更需要由下而上的研究路徑。

第二節、臺灣藝術史研究與寫作的發展

聚焦於臺灣藝術史研究的進程，以臺灣藝術為主題的文獻，最早可見王白淵在 1955 年 3 月發表於《臺灣文物》的〈臺灣美術運動史〉，介紹日治時期至戰後初期的臺灣藝術團體及展覽。旅居紐約的藝術家謝里法以王白淵的文章為基礎，於 1976 年 6 月至 1977 年 12 月間於《藝術家》雜誌連載發表〈日據時代臺灣美術運動史〉。1987 年藝術史學者顏娟英向國家科學發展委員會申請臺灣美術史研究計畫，1989 年將研究的成果以題為〈臺灣早期西洋美術的發展〉分成三部分，發表於《藝術家》雜誌當年五月至七月出刊的三期中。⁶ 回顧臺灣藝術史的戰後書寫，陳曼華指出相較於王白淵與謝里法以民族運動的觀點理解臺灣美術的發展，顏娟英的研究取向可謂樹立了「邁向專業化的藝術史書寫」的範例，開啟了臺灣美術學術研究的價值。⁷ 雖然，王白淵的文章論及戰後美術的發展，例如「臺灣全省美術展覽會」、「青雲美術展覽會」、「全省教員學生美術展覽會」以及戰後新成立的美術團體等，學界對於上述三項文獻的評價多著重於其梳理日治時期的美術在臺灣整體發展脈絡，因此奠定了至今日治時期做為臺灣美術史研究中最受重視的主題。

⁶ 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展（一）（二）（三）〉，《藝術家》，第 1168 - 1170 期，頁 142 - 163、140 - 161、178 - 191，1989 年 5 - 7 月。

⁷ 陳曼華，〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉，《國史研究通訊》，no. 12：111，2017。

大略來說，這時期（1955 至 1990 年代）書寫的方式是綜合展覽制度史、作品的風格流變的分析、傳記式藝術家生平為主要的研究與書寫取向，雖然簡短的提及藝術家的出生地，例如謝里法在約莫五十多位的日治時期藝術家中，出生地被標示為桃園的僅僅兩位：呂鐵州（1899 - 1942）和許深州（1918 - 2005）。

在 1980 年代初期，文建會在成立之初，便開始籌辦地方美展，並開始關注地方美術史的彙整。截至目前，本計畫蒐集到在 1990 年代開始，桃園縣立文化中心與桃園縣文化局開始委託學者進行一系列桃園地區的美術史與藝文資源調查（包含民俗音樂、民間信仰、原住民文化），美術史領域的代表性學者為賴明珠，賴明珠受委託的著作包含 1996 年出版的《日治時期桃園地區的美術發展》、1998 年出版的《日治時期台灣東洋畫壇的麒麟兒：大溪畫家呂鐵州》，與 2003 年出版的《桃園縣藝文資源調查：桃園地區美術家許深州先生研究調查》。⁸

2001 年由謝里法提案與召集，啟動了由文建會主導的「臺灣美術地方發展史撰述計畫」，研究成果於 2003 年至 2004 年間，由國美館委託民間出版機構日創社出版名為《台灣美術地方發展史全集》叢書，共十五個分區十九冊，開啟了地方史觀的藝術史研究的先河，關於這套書以及其中桃園地區分冊，將於下一節做進一步的分析與評估。

以臺灣藝術戰後藝術發展為主題最早期的出版品之一是 1987 年畫家兼藝評家林惺嶽所著之《臺灣美術風雲四十年》，這本書是自立晚報出版的「台灣經驗四十年叢書」的其中一本，是在解嚴前後本土化運動逐漸邁向高峰的脈絡下生產的，林惺嶽指出臺灣「先後受到一序列不同種族與政權的統治」，因而造成了「文化的斷層現象，……以致難以從生活的土地上建立自己的信心，塑造出文化運動的主體意識。」⁹ 林惺嶽的觀點成為往後十年臺灣藝術圈漸趨主流的本土化論述之根基，最後衝撞出 1990 年代臺灣藝術界最重要的事件：「臺灣藝術主體性論戰」。1991 年 4 月，身兼藝評身分的藝術家倪再沁

⁸ 賴明珠，《日治時期桃園地區的美術發展》，桃園市：桃園縣文化中心，1996。賴明珠，《日治時期台灣東洋畫壇的麒麟兒：大溪畫家呂鐵州》，桃園市：桃園縣文化中心，1998。賴明珠，《桃園縣藝文資源調查：桃園地區美術家許深州先生研究調查》，桃園市：桃園縣政府文化局，2003。

⁹ 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，臺北市：自立，1987，頁 15 - 17。

(1955 - 2015)¹⁰ 在《雄獅美術》發表了長文〈西方美術·臺灣製造——臺灣現、當代美術的批判〉，對臺灣藝術界投下了一枚爆破彈，開啟了臺灣藝術界辯論臺灣意識的戰場。在接下來的一年十個月裡共有二十五篇文章發表回應〈西方美術·臺灣製造〉的命題，交互詰問，論述本土／西化、現代／傳統、國際化／在地化，以及主體性等議題。¹¹ 倪文的主旨在於批判臺灣藝術長期以來仰賴和模仿西方典範，因而缺乏本土文化內涵的現象。從 1895 年開始梳理臺灣現代美術的發展，倪再沁沉痛地寫下：「整個二十世紀的臺灣美術運動，都是殖民美術下的產物，無論披上中國、臺灣或本土的外衣，都還是西方文化向臺灣借屍還魂。」¹² 在他的觀點下，臺灣藝術的樣貌是自我迷失與自信匱乏，他在文末的結語中警示了文化自覺的重要性：「一味地模仿、附庸西方美術，缺乏對自身文化思索的結果，臺灣現代美術永遠只是次等文化。」¹³ 倪文一竿子打翻一條船的概括式論點，雖然簡化了各個世代的臺灣藝術家在面對所處不同歷史情境中所展現的能動性，卻具有指標意義，在 90 年代的開端映照出臺灣解嚴後在文化上尋求新的主體意識的渴望。

「臺灣藝術主體性」是 1996 年臺北雙年展的主題，它可以說是總結 1990 年代「臺灣藝術主體性論戰」的一檔展覽，參展的數位藝術家後來都成為形塑台灣當代藝術最重要力量，其中包含吳天章、李明則、楊成愿、陳界仁與楊茂林。下一屆的 1998 年，北美館便把臺北雙年展這個制度平臺推向國際舞臺，邀請國外藝術家與策展人參與。姑且不論「臺灣藝術主體性」的內涵為何，從展覽作為文化行銷的角度來說，北美館標示的「本土意識」可以說是在打造一個以臺灣為名得以被全球認可的品牌，因此，在討論臺灣當代藝

¹⁰倪再沁身兼藝術家、藝評和教師。他的藝術作品含括油畫、水墨、雕塑與觀念藝術。1997 年擔任臺灣省立美術館館長，並推動其改制為國立臺灣美術館，除了積極進行臺灣美術史的典藏工作，也致力於史料的梳理和立論。

¹¹倪再沁，〈西方美術·臺灣製造——臺灣現、當代美術的批判〉，《雄獅美術》，242 期，1991 年 4 月，頁 114 - 133。倪文引發的關於「臺灣美術」的論戰，由 1991 年 4 月持續至 1993 年 2 月共有 25 篇相關的文章發表，後集結成《臺灣美術中的臺灣意識——前 90 年代「臺灣美術」論戰選集》一書。葉玉靜編，《臺灣美術中的臺灣意識——前 90 年代「臺灣美術」論戰選集》，臺北市：雄獅美術，1994。

¹²倪再沁，〈西方美術·臺灣製造——臺灣現、當代美術的批判〉，收入於葉玉靜編，《臺灣美術中的臺灣意識——前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》，臺北市：雄獅美術，1994，頁 42。

¹³同上，頁 86。

術裡的本土意識與主體性建構時，不該忽略在全球化的脈絡下，如何定位「臺灣在世界的位置」的驅動力。

除了主體性的討論外，1990年代另一項重要的出版是1991年蕭瓊瑞所著之《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展》。¹⁴此書的重要性在於文獻史料的挖掘、整理與詮釋，並在這些基礎上試圖重現與分析1950年代至1960年代現代繪畫團體的興衰。不過，在觀點上蕭瓊瑞視戰後臺灣抽象繪畫的發展為「中國美術現代化運動」的一部分，其所指涉的「現代化」是參照西方藝術潮流的風格與進程。另外，相較於前述林惺嶽與倪再沁的「大敘事」的書寫企圖，蕭瓊瑞的取向是微觀式的單一主題／藝術運動案例探究。1990年代後期之後，台灣藝術研究方法與主題開始蓬勃發展，採借文化研究、比較文學、女性主義、社會學、心理學、人類學等領域的理論與概念。賴瑛瑛2003年出版的《台灣前衛：六〇年代複合藝術》雖然也採取微觀式的單一主題書寫方式，但不同的是他的主要目的是提供一個理解時代風格和創作趨勢的架構與概念，將1960年代錯綜複雜、多元、跨領域的藝術創作理出一個主要的時代精神，而非以編年式的方式呈現文獻與史料。反映出1990年代後期以來藝術史書寫蓬勃發展後，在2000年代初期走向更深刻的學科專業化道路。在同時期，藝術家出版社也相繼出版了《臺灣美術評論全集》、《台灣現代美術大系》、《台灣當代美術大系》等叢書，依文字詮釋、媒材、藝術家個案分類整理出戰後臺灣美術百科式參考書籍。

大敘事的書寫模式，因為提供一般大眾讀者容易進入的宏觀視野與線性時序，所以仍然有出版的需求與優勢，而經過1990年代與2000年代的藝術研究專業化洗禮，早期民族主義的意識形態已逐漸從大敘事的書寫文字中退場與隱匿。蕭瓊瑞於2013年所著的《戰後台灣美術史》，便首次提供了一個易於掌握的發展脈絡，它的章節依時序排列如下：「1945 - 1949 社會寫實風格的乍興」、「1949 - 1957 戒嚴體制與新藝術運動」、「1957 - 1965 畫會時代的現代藝術風潮」、「1965 - 1970 前衛探索的現實回歸」、「1970 - 1983 鄉土運動與現代生活化」、「1983 - 1987 低限風潮與美術館時代的來臨」、「1987 - 1995 解嚴開放下的多元關懷」、「1995 - 2004 雙年展熱潮下的裝置、行

¹⁴ 蕭瓊瑞，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展》，臺北市：東大，1991。

動與數位」、「2004-2012 帝國邊緣下的自我建構」、「時潮之外：海外藝術成就的拍岸與回流」。¹⁵

由顏娟英與蔡家丘策劃，2022 年出版的《臺灣美術兩百年（上）：摩登時代》和《臺灣美術兩百年（下）：島嶼呼喚》，嘗試打破大敘事的書寫模式，以主題來書寫藝術以及區分章節，並搭配各別作品的圖說，與戰後相關的主題包括：「傳統的新生」、「新時代男與女」、「山與海的呼喚」、「冷戰下的藝術弈局」、「鄉土的回歸」、「風景與社會」、「主體性的開展」、「創造新家園」。¹⁶

邱函妮在〈美術史、展示與認同——在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉一文中對於「臺灣美術史」的形成有詳細的爬梳，十分值得參考。邱氏一文最深具啟發性的是提出「臺灣美術史」的寫作不必需與「認同」相關，而且必須跳脫「國家美術史」的神話的提醒，這也是從其他觀點（例如桃園地域性的藝術發展觀點）來理解藝術的流變與樣貌的重要性。¹⁷

另外在制度面上，臺北市立美術館於 1983 年 12 月開幕，臺灣進入所謂的「美術館時代」，1994 年高雄市立美術館開始營運，與臺北市立美術館和國立臺灣美術館三大美術館確立了中南鼎立的版圖下，同時藝術相關研究所與學院設立，共同推動了臺灣美術史研究。相較於 1990 年代的時空脈絡，近五年來地方美術館的相繼興建與開幕，宣示了「第二次美術館時代」的來臨，各個地方美術館積極地推動地方美術史與區域性藝術的研究，由於地方美術館的設立與權責歸屬於地方政府，意味著這新興的地方美術史的書寫將更趨向於去中心化的研究取向。「地方美術史」可以說是今年（2022 年）臺灣藝術研究與策展界最重要的關鍵字之一，前後各有至少四場相關的研討會與系列講座包括國立臺灣師範大學臺灣藝術史研究中心所舉辦的《地方美術史建構之系列講座》、國立成功大學臺灣藝術史料研究中心與臺灣藝術田野工作站合辦的「復返之道：從書寫到策展—地方美術史論壇」、新北市美術館籌備處為甫出版的《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-

¹⁵ 蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，臺北市：藝術家，2013。

¹⁶ 顏娟英、蔡家丘、黃琪惠、楊淳嫻、魏竹君等著，《臺灣美術兩百年（上）：摩登時代》和《臺灣美術兩百年（下）：島嶼呼喚》，臺北市：春山出版社，2022。

¹⁷ 邱函妮，〈美術史、展示與認同——在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉，《藝術學研究》，第 29：71-118，2021。

1997》一書所延伸舉辦的《混雜的氣味—再探九零前衛藝術國際論壇》、台灣藝術史研究研究學會年底將舉辦的《在地與多元的文化辯證學術研討會》。桃園市立美術館扮演了關鍵性的角色，自 2020 年開始連續三年（包括本計畫）委託學者執行對於桃園地區當代藝術的調查，並舉辦年度《桃藝論》藝術專題研究發表會。

第三節、桃園地區藝術發展

目前關於桃園地區戰後藝術發展的出版文獻不多，占最大宗的類型為桃園文化局所編之藝術獎、藝術文化節的展覽圖錄和成果專刊，以及 2010 年代出版的藝術叢書，包括《桃園藝術亮點叢書》、《桃園之美：藝術家叢書》、《2022 桃園藝術亮點叢書》，針對個別藝術家與媒材做出一般性概要的介紹。值得一提的是，雖然這幾個系列的藝術叢書中，當代藝術的比重少，而且列入的當代藝術家都屬頗具成就之中生代，例如陳界仁、瓦歷斯·拉拜（吳鼎武）、姜憲明，但因為與傳統媒材與工藝創作類型（例如篆刻、書藝、水墨、膠彩、木藝、水彩、陶藝）、戰前出生的前輩藝術家與 1940 年代出生的戰後第一代藝術家（例如賴傳鑑、曾現澄、劉國松、戴武光、謝孝德、黃哲夫）並列於文化局出版的叢書裡，似乎打破了存在於「當代」與「傳統」藝術與藝術家世代之間的藩籬，打開了對話的可能性。

在第一節的桃園與區域研究的回顧中，筆者提到從發展史的角度不一定能反映出桃園地區的文化活動，但似乎直至 1990 年代初期，發展史視桃園為「邊陲」的觀點仍影響文化史的書寫。1990 年 12 月至 1992 年二月，文訊雜誌社舉辦「各縣市藝文環境調查」，在除台北縣市、高雄市以外的所有縣市，總計二〇二位從事藝文工作的人參加一系列的座談會與採訪，1994 年集結出版成《藝文與環境：臺灣各縣市藝文環境調查實錄》一書，參與調查的文訊編輯封德屏為每個縣市採訪做了簡要的結語，她對於桃園藝文的評價如下：

桃園因距離臺北太近，很難形成地方的特色。境內的兩所大學與地方亦有脫節的現象，中國時報記者黃興隆建議由文化中心扮演統合的角色，充分結合這些學院的藝文社團及地方團體，定能帶動地方的藝文發展。此外，桃園縣內有八千多家工廠，若能得到這些企業的贊助，不但豐富藝文活動，還能提昇民眾的精神生活。

傅林統先生提到落實藝文的實際作法。大溪鎮關帝廟的主任委員，利用廟會舉行藝文展演，其中包括書畫、文物展，及詩歌吟唱、鄉土音樂、鄉土戲劇等表演；另外，八德鄉長正致力於鄉誌的編輯，造訪老前輩，將他們的經驗化為文字以供流傳。邱晞傑也將採訪縣內作家的心得提出報告。¹⁸

書中收錄了〈「桃園藝文環境的發展座談會」〉的紀錄，與會的人士中，賴傳鑑以畫家的身份出席，是唯一的藝術界的代表，他對於開創藝文環境提出了兩點具體的建議：

「一、文化中心除了保存地方的藝文作品，更應該展示出來……讓民眾對本地的藝文人士及作品有所認識。……二、各縣市的文化中心，除了與文建會保持直的聯繫外，也應加強橫的聯繫。」¹⁹

1988年「第六屆桃園縣美術家聯展」的圖錄中，賴傳鑑於1988年發表了題為〈桃園縣美術發展史〉一文，將桃園美術的歷史以政權的轉移為區分做出初步的疏理，可以說是早期對於桃園藝文發展比較完整的描寫，具參考價值。在文章的一開頭賴傳鑑便援引上述發展史的觀點，指出「在台灣開拓史上，桃園地區係開發較晚，屬於近代新興地區。因此傳統美術的發展也乏善可陳。」²⁰根據他的研究，在明清時代，雖未能發現設籍於桃園的著名畫家，但在晚清，書法名家卻不乏其人，包括清進士陳登元、舉人李騰芳、余春錦、廩生呂鷹揚、廖希珍等人，但除廟宇匾額和石柱題字外，遺墨難於保存。在日治時代，1907年水彩畫家石川欽一郎來台任教，奠定台灣水彩畫基礎。1932年石川返日後，以石川學生為主的「台灣水彩畫會」的會員，以其別號成立了「一廬會」，每年繼續舉行畫展，其中設籍桃園的會員有傅煥生、簡綽然、簡明春、邱創乾、呂春成等人。

1927年台灣總督府舉辦第一屆「台灣美術展覽會」（簡稱為「台展」），其中大溪人呂鐵州以〈百雀圖〉投件落選。因受落選打擊，前往日本入名畫家福田平八郎與小林觀爾門下習畫，在台展第三回以〈梅〉獲得東洋畫部特選，又相繼在第五屆與第六屆分別

¹⁸ 文訊雜誌社主編，《藝文與環境：臺灣各縣市藝文環境調查實錄》，臺北市：文訊，1994，頁17-18。

¹⁹ 文訊雜誌社主編，《藝文與環境：臺灣各縣市藝文環境調查實錄》，臺北市：文訊，1994，頁465-466。

²⁰ 賴傳鑑，〈桃園縣美術發展史〉，收入於孫承淦編《六屆桃園縣美術家聯展》，桃園縣：桃園縣立文化中心，1988，頁3。

以〈後庭〉和〈軍雞與蓖麻〉榮獲特選肯定。呂鐵州於 1932 加入梅檀社，1940 年臺陽美術協會增設國畫部，邀其入會。賴傳鑑給予呂鐵州的評價為「作品不脫離寫實，色彩典雅，極富鄉土氣息，為本省難得的優異畫家……。呂氏門生如許深州（桃園人）、許朝英、游木鄂、呂孟津等，在光復後有成就者不乏其人」²¹

賴傳鑑也指出，因「台展」與 1938 年後改稱的「台灣總督府美術展」（簡稱「府展」），台灣美術活動逐漸蓬勃，桃園地區所屬之新竹州內，石川欽一郎的台北師範畢業生，在任教之餘也積極參與台展、府展、台陽展或新竹州展等展覽會。在地方上也組織美術研究會，例如在桃園街的美育研究會，邀請新竹師範有川武雄教授，以及附小教師福山進擔任指導，每月舉行一次寫生會，其成員包含簡綽然、簡衍慶、黃岳陽、簡明春、游佐三郎、呂春成、邱創乾、溫長順等，大部分為國小老師。

延續美術展覽會在推動美術活動的重要性，賴傳鑑指出，「台灣省美術展覽會」（簡稱「省展」）、「台陽展」與 1952 年創辦的「台灣全省教員美術展覽會」，形成戰後初期台灣美術界最重視的三大展覽會，從這些展覽會崛起備受矚目的桃園籍藝術家有：許深州、賴傳鑑、溫長順、徐藍松、曾現澄等人。戰後後期比較重要的轉變，根據賴傳鑑的觀察是「自民國六十年以後，全國性、全省性的美術團體逐年增加，使畫壇新人輩出。而地方性的小型美術團體也陸續成立，使本縣的美術活動也逐漸顯出蓬勃的形象。」²² 他所列舉的團體包括：桃園美術家聯誼會（成立於 1983 年）、中國美術協會桃園支會（成立於 1986 年）、三藝之友（成立於 1986 年）。另外，1980 年開始文建會策劃地方美展，加強推動基層文化活動，普及社會美術教育。在結論的部分，賴傳鑑寫道：「文建會策劃地方美展，已閱五載，今提議各縣市整理『地方美術發展史』，立意甚佳，由地方美術史而彙整完成的全省之美術發展史，乃文建會建立台灣美術發展史料的重要工作步驟，意義重大。」²³

歸納賴傳鑑 1988 年一文我們可以得出下列幾點：一、從戰前的藝術發展，可以看出桃園地區具有清朝開始的書藝傳統，以及由日治時期東洋畫家呂鐵州以及其學生所開展的東洋畫風氣，影響了桃園戰後膠彩畫的發展；二、不論是戰前或戰後，官辦美展對於推

²¹ 同上。

²² 同上，頁 5。

²³ 同上，頁 7。

動桃園地區的美術發展有一定的助力，成為藝術家努力的目標；三、由於石川欽一郎在台北師範學校培養出來的學生，在地方任教是推廣地方美術教育的重要力量；1980年代開始，文建會開始舉辦地方美展與提議彙整地方美術史。

1995年代桃園縣立文化中心委託藝術史學者賴明珠進行「日治時期桃園地區美術發展」研究計畫，研究成果於次年出版。²⁴雖然戰前的藝術發展不包含在本計畫研究的範圍裡，但此研究報告書囊括文獻、照片與訪談等資料，並將日治時期桃園美術家到美術訓練與作品類型與風格作出有系統的整理，對於本計畫所提出的地域性藝術史書寫十分具參考價值，尤其她說明，1970年代末與1980年代初期開始，台灣本土藝術逐漸抬頭，以及1980年代在體制上，台北市立美術館與各地文化中心、台灣省立美術館、高雄市立美術館相繼成立，地緣性美術研究也日趨熱門。

賴明珠區分出參與中央畫壇官展的藝術家「超越地域性的知名藝術家」，與只限於參與地緣性現代美術活動的「地緣性藝術家」做出區分，指出後者為尚未廣受學術界重視。她認為「地緣性的美術家的創作活動、內容題材和鄉土色彩的表現又與此區域特殊的地理及人文歷史環境相契合，因而發展出獨特的美術文化特色，它與相鄰的台北都會區或經濟發展繁榮、文藝活動昌盛的嘉義地區有所不同」。²⁵賴明珠關注了在賴傳鑑1988年的文章中沒有包括的「州郡行政區的美術活動」，她指出早在「台展」舉辦之前，各地的教育會即有舉辦過大型學校美術展覽會，或圖畫講習會的經驗。新竹州圖畫講習會」的緣起，是大正五年（1916年）暑假，新竹教育視學千山久七聘請石川欽一郎到新竹指導學校教員圖繪技法來開始的，訓練的對象涵蓋了新竹州行政區域（包含桃園郡、中壢郡）內各公、小學校的台、日籍老師，桃園縣籍畫家簡明春及邱創乾都曾參加過。另外，也有桃園郡全郡小公學校師生的圖畫展覽會、學校職員兒童圖畫展覽會等的紀錄。1928年舉辦第一屆「新竹州學校美術展」，一直持續到1942年共舉辦了十四次。

賴明珠分析，「州級學校美展與郡級圖畫教育成果展帶動的示範系統畢業的台籍業餘西畫家的創作風氣，因此滯留在城鄉區發展的西洋畫家多以州郡美展為主要的伸展空間；而東洋畫的發展，因他不屬於學校圖畫教育系統的範圍，因而城鄉出身的東洋畫家，

²⁴ 賴明珠，《日治時期桃園地區美術發展》，桃園縣：桃園縣立文化中心，1996。

²⁵ 同上，頁11。

往往需要寓居於台北都會區才能夠保有生存發展的空間。」²⁶ 因此，這項研究計畫推論出地緣型畫家（傅煥生、邱創乾、吳松妹、簡綽然）與中央官展型畫家（呂鐵州、許深州）在作品風格呈現上出現差異，前者承襲師範學校的圖畫教育，受石川欽一郎的影響，以寫生、寫實的精神為主，而創作的主题則以家鄉的風景與人為大宗，其中邱創乾是唯一曾深入原住民部落，並描畫原住民生活習俗的桃園籍畫家。而東洋畫家在技法風格上則以日本學院派、日本官展派畫家為楷模，題材則以較不具地域性色彩的花卉、植物、鳥類為主，展現的是亞熱帶台灣共通的風土個性。其中呂春成為東洋畫家的例外，曾以描繪桃園的農家景致為題材的《桃園郊外》入選第八回「台展」，他的畫作強調線條、結構隨意、清淡雅緻的用色，賴明珠稱營造出一種非「台展型」、具個人特色的風格。

2003年出版的《桃園藝文資源調查—桃園地區美術家許深州先生研究調查》，是賴明珠受桃園縣政府文化局委託的研究報告。此研究報告以許深州的藝術生涯為研究對象，探究桃園地區膠彩藝術的發展，賴明珠認為許深州是「驗證近百年來台灣「東洋畫」／「國畫第二部」／「膠彩畫」三個階段歷史演變的典範畫家」。²⁷ 相較於同樣興起於日治時期的「西洋畫」，「東洋畫」／「國畫第二部」／「膠彩畫」受到更多的「政治意識型態」的干涉，因此也造就了許深州面對「變局」時，所展現的自我革新的可能性。在戰後初期的1940年代末與1950年代中期，許深州一來為了反映時代，二來為了突破戰前的花鳥畫範疇，開始創作描繪戰後社會眾生的人物畫作，包含流亡來台的中國婦女與台灣本地婦女，作品風格敦厚而深具人文關懷。1950年代在水墨技法的嘗試，亦是回應當時傳統中國繪畫「正統」聲浪的要求，1960年代到1990年代晚期，他開始融入西方繪畫語彙。其中，從1950年代一直持續到1990年代的台灣山嶽系列作品，可以看出許深州各個創作階段的風格變化，充分顯現其作品的開創性。

此外，2000年桃園縣立文化中心舉辦《從傳統到現代的蛻變—呂鐵州紀念展》，雖不是學術研究調查的計畫，但此展覽所出版之圖錄，收入其不少作品圖片，以及賴明珠在田調中所搜集之珍貴畫稿的彩圖與照片，亦深具參考價值。²⁸

²⁶ 同上，頁41。

²⁷ 賴明珠，《桃園縣藝文資源調查—桃園地區美術家許深州先生研究調查》，桃園縣：桃園縣政府文化局，2003，頁4。

²⁸ 賴明珠。《從傳統到現代的蛻變—呂鐵州紀念展》。桃園縣：桃園縣立文化中心 2000。

截至目前，本計畫蒐集到最重要的文獻為賴明珠所著《台灣美術地方發展史全集：桃園地區一回首桃源三百年》，本書是現存文獻中研究者欲掌握桃園藝術發展的歷史脈絡與藝術家資料最佳的資料，詳盡地介紹了桃園地區三百年來的藝術發展。本書亦嘗試突破「漢人中心主義」的書寫觀點，賴明珠開宗明義便指出：

遠自明鄭、清朝統治台灣開始，外來政權所書寫的府志、縣誌。向來都以統治者的觀點，依墾拓的早晚、實施儒學教化的先後，來論述土地、人民、政治、經濟、與文化藝術的開展與成果。換言之，如果依傳統漢人史觀來討論桃園地區美術的發展，那麼此區域傳統漢人書畫藝術的推展，必然是晚至清道光、咸豐年間，閩、粵人在本區墾闢出綠疇良畝，並且興辦儒學教育之後的事。然而透過全球性多元文化主義的反思，傳統統治階層的藝術史觀在現今社會文化體系中，似乎無法全面地詮釋區域性整體的文化藝術層面。因為俗民工藝、原住民藝術，這些原本屬於統治階層宰制的藝術創作「客體」（object），在二十一世紀後現代、後殖民時期的美術史學論述中，顯然已被逆轉為書寫、記載的「主體」（subject）。²⁹

為翻轉原住民弱勢的狀況，以及強調桃園多元族群的特質，賴明珠將原住民藝術獨立為一章置於首篇，之後才「依歷史縱軸的衍變，分別討論清領時期傳統漢人藝術、日治時期『新美術』、戰後多元化現代美術四個章節，依序論述桃園地區三百年來美術面貌的遞變。」³⁰此寫作策略，有其突破性的重要意涵，作者認為談論桃園藝術應該從原住民藝術開始，將其納入歷史書寫中，頗具啟發性，因此筆者認為在我們討論桃園當代藝術的發展時，應承接關注多元族群的藝術表現的方向，並試圖去理解桃園地區當代藝術的發展，以及原住民文化之間的關係。

在此書中，關於戰後桃園藝術的討論是在此書四章中的最後一章中，題為「多元化的現代美術」，而書寫的方式是線性時序的敘事。此章中討論的桃園藝術家依序分類列舉如下，作者給予每位藝術家之短語評價十分有助於讀者迅速掌握其風格，故亦抄錄：

²⁹ 賴明珠，《台灣美術地方發展史全集：桃園地區一回首桃源三百年》，臺北市：日創社，2004。頁19。

³⁰ 同上。

1. 「省展」中崛起的「新美術家」：
 - 見證時代社會的圖像記憶—許深州（東洋畫／膠彩）
 - 幽玄的墨彩意境—溫長順（膠彩；墨彩）
 - 學院寫實與野獸派的結合—徐藍松（油畫）
 - 色彩詩人—賴傳鑑（油畫）

2. 「戰後學院派藝術家」：
 - 新美術到先帶藝術的擺度者—曾現澄（油畫）
 - 心象的捕捉與社會人文的反思—鍾桂英（油畫）
 - 多重視覺文化的演繹—吳長鵬（水墨）
 - 新寫實主義風潮的引領者—謝孝德（油畫）
 - 化朽木為永恆生命—許合義（木雕）
 - 戰後台灣雕塑界的閃亮之星—何恆雄（雕塑）
 - 以緩慢之姿煨燒生命經驗—楊識宏（油彩、壓克力、版畫）

3. 地方性藝術團體：
 - 桃園縣攝影學會
 - 桃園縣攝影園地的開拓者—林壽鎰
 - 社會邊謙中的影像紀錄者—吳永順

 - 長虹繪畫
 - 吳長鵬、牙燦堂、陳恭集

 - 春雨文化團隊
 - 在地文化企業的領導者—蕭芙蓉
 - 春雨畫廊
 - 帶動桃園縣的鄉土熱潮
 - 外縣市移居與縣籍藝術家

武陵十友畫會

水墨書法藝術

代表成員：宋金印、陳公度、王獻亞、溫長順、陳宗鎮、史新年、彭玉琴

1945 年來台與台灣在地藝術家

迎曦畫會

書法藝術

黃群英、黃農

4. 1980 年代之後以媒材區分

膠彩

寫實的變調曲—趙世傳、甘錦城、張瑞蓉

從自動性技法走向抽象風格—邱蕙玉

水墨、彩墨

以「人體風景」折射社會脈動—蔡水景、張峰銘

從反璞歸真中領悟生活藝術—呂淑芬、張志聲、王孝堂

「新文人畫」的寫意風格—姜義才

書法

古典和莫傳情達意—吳英國

化書法篆刻為新藝術表現元素—呂國祈

油畫、水彩

現實的再現與反思—翁清土、賴添明、古重仁

形塑台灣新古典寫實的典範—傅彥熹、陳俊華

神秘超現實意境的詮釋—林吉峰、卓明富、劉家鈞、陳朝永、曾玉珊、溫

喬文、高啟源

分割、解構、與重組—李奕家、白景文

版畫

流金歲月的緬懷—楊震夷、楊國斌

生命歷練的感傷—李明陽

心路歷程的追憶—王瑞蓉、劉俊蘭

攝影

跨越時空的永恆影像—吳金淼、吳金榮

歲月、人文、風土的紀錄者—梁國龍

雕塑、陶藝

從形、質寫實到意象構成—簡志達

慾望的容器—余成忠

濁世中的鏗鏘清音—韓旭東

感性與理性的奏鳴曲—姜憲明、陳麗杏

生命的靜觀與冥思—吳金象

裝置藝術

形式轉換的試驗—賴添明、吳志芬

身體能量的釋放者—呂本銳（呂沐苕）

公共藝術

從公共雕塑到裝置性公共藝術—何恆雄

以石雕結合建築與環境—姜憲明、陳麗杏

咖啡飄香的藝術之家—「21 Studio」陳俊卿、劉俊蘭

值得一提的是本章的第四節提到 1990 年代開始設置的高中美術班，是推動地方美育的重要機制，賴明珠指出，由於桃園尚未有美術科系專門學校，「桃園的國小、國中、及高中，向來都是縣籍業餘美術家發展藝術的棲身之所。」³¹ 包括擔任過桃園高中美術教師的許深州、楊梅中學及富岡國中美術教師的曾現澄、中壢新明國中美術教師的賴傳鑑、戴武光、溫長順、沈秀成、陳宗鎮、翁清土、洪正雄等人。賴明珠認為這些默默耕耘的美術教育家，是壟斷桃園美術環境的推手。在本計畫的訪談中，多數的藝術家都是在高中時期進入美術班就讀後開始專業的美術訓練。另外，本書也初步將戰後多元的藝術樣貌以媒材做出分類，列舉主要的藝術家以及他們的創作風格，包括膠彩、水墨和彩墨、書法、油畫、水彩、版畫、攝影、雕塑、陶藝、裝置藝術與公共藝術。

《台灣美術地方發展史全集：桃園地區一回首桃源三百年》的參考價值高，唯出版年份距今已十八年，其觀點反映出其寫作年代，亦即前述關於區域研究學科的尋找通則的特性，作者對於桃園地區藝術的總結與臺灣藝術整體的發展貼合，雖然在〈前言〉有假設性的提出「桃園的美術發展，或許和其他區域會有雷同的發展經驗與文化軌跡，但也可能具有它獨特的區域人文色彩與特質。」³² 但針對桃園的獨特性似乎沒有深入的著墨，但研究資料豐富詳實，足以呈現桃園地區藝術發展的多元樣貌。此書出版於 2004 年，因此也可以看出 1990 年代本土化與主體性論述的影響，將日治時期視為臺灣藝術的萌芽期，戰後「中國中心主義」視為藝術的黑暗期，以 1990 年代之後藝術家追尋「在地色彩」、「文化主體」作為臺灣藝術的總結。

較近期的一篇文獻為策展人高森信男 2014 年發表於《藝術家》雜誌，題為〈邊緣都會的現實與夢想—桃園的地方社區藝術發展〉，高森從 2014 年「桃園地景藝術節」結束後隔日的火災意外來檢討桃園地方縉紳化的問題。他認為桃園的藝術發展，無法採取台北的模式，也無法參照「土溝農村美術館」的策略。桃園有著大批的勞動階級，居住者多半為外來人口，他認為相較於「桃園地景藝術節」，陳界仁 2003 年的作品〈加工廠〉與 2005 年的〈八德〉最能捕捉桃園的真實面貌。他指出如桃園般位於核心都市外圍的「衛星」地帶，所採行的藝術發展政策常常抹除在地居民的生活狀態，因此在桃園轉型為直轄

³¹ 同上，頁 149。

³² 同上，頁 20。

市的過程中，如果能關注在地擁有的特殊加工業背景和多元文化結構，應能翻轉這種地方縉紳化的「抹除」模式。³³

鄒淑慧於 2020 年受桃美館委託執行的「桃園當代藝術生態研究計畫」³⁴，訪問 22 位藝術家³⁵、普查桃園地區的藝文空間與高中美術班、以及製作了桃園藝術大事紀的年表。研究訪問的內容呈現桃園地區當代藝術的樣貌的特色為多元與跨界，然而研究也發現多數藝術家表達對「桃園主體性」缺乏之擔憂。鄒淑慧的研究團隊也對桃園的藝術發展提出如下的未來研究方向建議：一、青年作品典藏研究，二、在地論述研究，三、桃園藝術當代性研究，四、多元策展方向研究，五、補助機制研究。

延續鄒淑慧第一期的研究，謝佳娟與王聖閔於 2021 年共同主持桃美館委託計畫案：「國際當代藝術多元展演與行銷趨勢下的城市美術館發展研究案」。³⁶ 此第二期研究計畫不僅訪談 15 位藝術家、6 組當代藝術社群，以及 8 所地方性藝文空間，以分析桃園藝術網絡、藝術的「桃園性」特質、展覽活動的軌跡與影響。³⁷ 從上述訪談中推展出「藝術家作為製圖學者」（Artists as Cartographers）的論述，以及「美術館生態系」的概念。另外，第二期計畫還增加了「城市美術館如何被看見」的子計劃，由高千惠擔任子計畫主

³³ 高森信男，〈邊緣都會的現實與夢想—桃園的地方社區藝術發展〉，《藝術家》no. 475，2014：260 - 263。

³⁴ 鄒淑慧，《「桃園當代藝術生態研究計畫」期末報告書》，桃園美術館當代藝術委託研究案第一期，尚未出版，2021 年 1 月 13 日。

³⁵ 第一期訪問之 22 位藝術家如下：瓦歷斯·拉拜（吳鼎武）、邱杰森、施承澤、涂維政、徐薇蕙、陳怡潔、郭嘉羚、黃品彤、黃沛溙、黃博志、黃蘭雅、彭弘智、彭奕軒、馮勝宣、湯羽彤、鈴木貴彥、劉致宏、劉家瑋、蔡奕勳、歐陽文慧、鄭詩雋、羅禾淋。

³⁶ 謝佳娟、王聖閔、高千惠、李寅彰著。《「國際當代藝術多元展演與行銷趨勢下的城市美術館發展研究案」期末報告書》，桃園美術館當代藝術委託研究案第二期，尚未出版。2022 年 4 月 12 日。

³⁷ 15 位藝術家包含梁廷毓、郭俞平、吳燦政、陳宣誠、余白、龔寶稜、鄭文豪、林彥翔、湯雅雯、王珂瑤、徐宏愷、陳敬寶、嚴珮珊、傅寧、蔡奕勳。

6 組當代藝術社群為菱潭街興創基地、桃園藝文陣線、慢島劇團、陳家聲工作室劇團、一加侖藝術團體（接手養雞場藝術發展協會的經營團隊）、桃托邦藝文聯盟。

8 所藝文性空間包括：桃園展演中心與中壢藝術館、桃園區公民會館、只是光影獨立咖啡廳、眾藝術 Zone Art、藍瓦空間、襲園美術館、台灣創價學會桃園藝文中心、中央大學藝文中心。

持人，對國內外當代城市美術館進行分析，檢視其營運、媒體行銷、觀眾反饋等面向，為城市美術館在衡量「在地—國際」的考量下，發展「多元展演與行銷」做出評估。

回顧了相關的區域研究與藝術史文獻，我們了解了現有研究必須要突破的限制，欲更深刻地理解本計畫著重之多數出生於 1980 年代以後中青世代藝術家（創作大多在 2000 年代後期和 2010 年之後），我們需要更合適的論述架構，身處於 2022 年地方主義抬頭的今日，思考進而發展桃園可能的獨特性而非歸納區域研究的通則，並突破主導台灣美術近三十年的大敘事模式，建構新的理解概念與書寫方式，應可對桃園藝術的現況與未來帶來更新穎和具啟發性的理解。賴明珠書中所論及的最年輕藝術家，符合本計畫「介於 30 至 50 歲」間的中青世代包括姜憲明、陳麗杏、吳金象、曾玉珊、陳俊華等人，本計畫已規劃訪問姜憲明和陳麗杏，希冀可以接續賴明珠的研究，盡力補足十八年的空缺。

第三章、全球化及跨文化視野下的桃園地區藝術發展：

桃園地區當代藝術的多元樣貌

第一節、藝術家個案研究

本研究案將以藝術家為主軸，選取 15 位尚未包含於桃園美術館前期之研究案之桃園藝術家，以本研究第一手之訪談內容為基礎，研析其作品，並提出詮釋的意涵。藝術家選取的主要依需求書明訂之「介於 30 至 50 歲，且與桃園具有直接地緣關係，或曾以桃園為主題長期進行創作、踏查，抑或於本地任教、多次參與重要展覽或節慶活動且對於桃園人文藝術發展產生重要影響之桃園地區中青世代藝術家」，初步選定名單請見（表一）。除了滿足上述條件外，為兼顧研究案對於評估桃園地區藝術發展的多元、在地與全球等特色要素，另增加下列三項藝術家選取原則：

1. 性別平衡：男女比例 7：7，並加入一組團體。
2. 多元性：媒材、個人背景、創作模式與關懷議題盡可能多樣，不重複，因此包含平面圖像、動態錄像、多媒材裝置、參與式、社區合作、織品、身體舞蹈、表演藝術等，議題的部分包含歷史文化敘事、身份認同、社群認同、人與環境、全球化、殖民主義、勞動力與商品、資本主義、政治與權力、性別經驗、個人情感、跨文化移動等。
3. 在地與全球並重：除了生長、設籍、與工作等「桃園地緣關係」，以及以桃園議題創作「桃園觀點」兩類別外，再增加了具有擴展桃園美術「全球性視野」的藝術家。這三項的定義，將在期中與期末報告中作出更詳盡地闡釋。必須特別指出，這三類，並非相互排斥，有幾位藝術家具備數項特質。其中「地緣關係」8 位藝術家；「桃園觀點」5 位；「全球性視野」5 位。

另外特別說明「全球性視野」的原則，是採納前兩期研究案的建議，在藝術家的選取上跳脫已經具備桃園地緣關係，或曾以桃園議題為主題創作之藝術家，而著眼於有潛力在將來的作品中，建構出桃園在地的「全球性視野」之藝術家，據初步的觀察與推論，此類藝術家多擅長以田野、檔案、研究、合作參與等創新的模式創作，作品深具社會與歷史意涵，

所創造的觀者經驗具反思主體性的可能，因此值得探索這種工作方法與主體性建構的關係，是否有助於桃美館建構兼具在地與全球性格的美術館特色。

（表二）名單中除張恩滿外皆落於上述年齡層（即出生年介於 1972 至 1992 年間），但因張恩滿具參與 2022 年德國文件展之國際經驗，亦為第二期研究案期末報告書推薦之未來研究人選之一，加上其排灣族與客家跨族群身份認同，在擴展桃園美術的多元文化與全球視野將極具貢獻之潛力，故將其列入。另外提供太魯閣族藝術家東冬·侯溫（1985 - ）做為可能替代張恩滿之人選，原因在於東冬·侯溫的國際展演經驗、部落與文化復振實踐，以及在性別與原住民文化反思的開創性上，可以提供桃美館於發展兼具在地與全球觀點定位上提供借鏡，另外，東冬·侯溫也曾於 2019 年和 2020 年參與桃園於住民文化會館的展覽，對於桃園地區的藝術發展應可提供直接的經驗、觀察與想法。

雖然「莫比斯圓環創作公社」不是個人藝術家，但是由個人藝術家組成的藝術表演團體。會選擇「莫比斯」而略過其他個人藝術家的原因，首先，我們希望除了在一般熟悉的個人藝術家的創作模式之外，呈現更多元的創作模式。再者，藝術家的「作者意識」authorship 或是單一作者論，從 1960 年代以來極簡主義、觀念藝術、Fluxus 等藝術類型與運動已被挑戰外，隨之而來的是對觀者的性質、角色與能動性，亦即 spectatorship 的關注與討論，「莫比斯」主要的創作理念為「藝術平權」、「素人共創」、「跨領域」，筆者認為可以將擴大藝術的疆界，甚至改變藝術的定義，朝向更為包容的方向延伸。另外，「莫比斯」在桃園龍潭曾執行過幾個計畫和工作坊，其創作的方式結合田野調查與社群參與，也將藝術的場域延伸到社區，筆者認為在深入了解他們的創作觀點，對發展具地方特色的藝術計畫將有助益。雖然莫比斯圓環創作公社並非唯一在桃園進行社區擾動的藝術團體，但是基於以下原因在於其環境劇場的創作方式，強調重新喚醒龍潭地區在地人的社群記憶與地方感，這為本計畫欲理解桃園地區當代藝術發展如何回應全球化過程提供一個有力的例證，在全球化文化霸權同質性的威脅下，莫比斯圓環創作公社創造一種異質共生的在地認同。

表二：研究之藝術家簡介

	藝術家	簡介	地緣關係／桃園觀點／全球性視野
1	劉子平 (1984 -)	油畫、版畫創作為主。以寫實風格描繪生物與自然圖像，並運用刻意的色彩選擇顯露出台灣這塊土地的歷史與權力更迭，進而反思人類活動與自然之間的關係。	出生於桃園；任教於桃園市立平鎮高級中學；入圍 2023 桃源國際藝術獎。在繪畫上可望提出「當代性」與「歷史性」的觀點。
2	簡佑任 (1987 -)	早期以膠彩畫為主要創作媒材，以人文的視角理解風景的現代意義，作品揉合台灣地景與花鳥動物，反思人的存在與自然之間的關係。近年來將創作擴展至裝置，探討台灣現代化過程中主體相對於土地環境的疏離與異化。	任教於桃園市立陽明高中美術班；入圍 2021 桃源國際藝術獎。突破平面媒材的創作模式，在創新視覺語言深具「當代性」。
3	陳楷仁 (1982 -)	創作語彙幽默中帶諷刺與無奈，以皮層與倒插人意象表達個人與社會之間的微妙關係。	出生、創作於桃園。 (https://chenkaiaren.com)
4	江凱群 (1983 -)	使用多元媒材探究物的產生的社會關係，關注當代生活中的跨地域性，以及網路虛擬經驗。	工作室在龍潭 (https://www.chiangkaichun.com/3287932097contact.html)
5	曾麗娟 (1981 -)	以布料與縫紉製作的軟雕塑著名，創作反應其作為母親的經驗與台灣日常生活的元素，作品色彩鮮豔，風格抽象卻極具童趣。	出生於桃園大溪；入圍 2023 桃源國際藝術獎。
6	劉鳳鶯 (1984 -)	將文字繡縫於日常生活中的布製品、紙等載體，呈現生活中千絲百縷的情感羈絆。	出生於桃園。賦予媒材當代性的意義。

7	米路·哈勇 (1979 -)	以繪畫為主要創作模式，除油畫外，也創作室內外壁畫、公共藝術、織品與文創產品等。作品融合泰雅文化元素，以繽紛的色彩展現大自然與原民文化的生命力。	桃園復興鄉爺亨部落泰雅族藝術家。深耕桃園在地的原住民視覺藝術。 http://miruhayung.com
8	莫比斯圓環 創作公社/ 藝術總監： 黃子翎 (1973 -)	創立於 2005 年。以共感劇場、參與式等創作實驗為主要模式，深入在地環境、節慶儀式，探索日常生活與劇場的創作性關係，邀請在地社區觀眾合作搭建「創作公社」，以其達到藝術如莫比斯環般「歸零、翻轉、永續」的目標。	曾參與桃園藝術綠洲計畫、鐵玫瑰藝術節。近期執行數項以桃園在地社群為標的參與式藝術計畫，具發展「桃園觀點」，以及開發「桃園藝術觀眾」之潛力。 https://www.mobiusstriptheatre.com
9 10	姜憲明 (1972 -) + 陳麗杏 (1972 -)	以石雕為主要創作形式。作品形式呈現有機的生命感。	工作室在桃園新屋
11	區秀詒 (1978 -)	出生於馬來西亞吉隆坡，現在生活與工作於台北。關注歷史書寫、政治與權力之間的關係，作品形式以錄像、觀念、裝置等混合形式為主。	為第二期推薦未來研究之藝術家。具開發「桃園觀點」與跨文化「全球視野」潛力之藝術家。
12	康雅筑 (1980 -)	以編織和自然材質為主要媒材，傳達人與自然護衣的觀念與信念。作品探討身份認同、自然、與人類社會之間的關係。	曾參與 2020 與 2013 桃園地景藝術節；具開發「桃園觀點」之潛力。也曾多次在國外駐村與展出，有擴展桃園藝術「全球視野」之潛力。

13	林祐聖 (1981 -)	以行動、設計、攝影等多種不同媒材，透過重新組合促使觀者接觸、談論並回應藝術家設計的藝術行動。於 2010 年成立「兩天工作室」，利用工作之餘的假日兩天進行各式創作的藝術團體，以視覺、行動、參與式的方式與社會對話。	生活工作於台北和桃園。目前在馬其頓駐村，以斯卡托德合作社成員之一參與 2022 Documenta 德國文件展。入圍 2023 桃源國際藝術獎。具有擴展桃園藝術「全球視野」之潛力。 https://www.2daysstudio.net
14	張恩滿 (1967 -)	對於自身的身份認同的追尋，促使其創作以回訪原住民部落的路徑，探究社會的文化地景與殖民主義的全球化產生歷程產生興趣，進而爬梳台灣與世界的關係。	為第二期推薦未來研究之藝術家。具包括 2022 Documenta 德國文件展之國際參展經驗，有擴展桃園藝術「全球視野」之潛力。
15	李奎璧 (1991 -)	作品關注於跨國移動與勞動經驗，透過改造勞動過程中所產生的物件與介入勞動的過程，轉變商品原所屬的內涵，提出她對於今日物質世界的批判觀點。	入圍 2023 桃源國際藝術獎。曾於印度與柬埔寨駐村，作品具「跨文化觀點」，有擴展桃園藝術「全球視野」之潛力。 http://www.likueipi.com

1. 劉子平—島嶼歷史圖像的當代性

1-1 打破「他者/自我」與「外來/本土」的二元對立

劉子平的創作從自己成長於桃園的台灣本土孩子的自我認同，來思考關於台灣圖像的建構與台灣歷史密不可分的過程。其所關注的是「消融」³⁸區分台灣圖像的「外來」與「本土」觀點的二元對立，透過創作的過程他想要表達的是「他者」與「自我」之間並不存在一條明顯的界線，因此對於「外來」或是所謂的「殖民」觀點，他採取的並非批判或全面否認，而是藉由回溯這些「外來」的圖像做為探索當代台灣認同與這塊土地過往歷史的關係。

因此劉子平透過直接走入台灣山林進行自然環境的踏查，以及圖像檔案文獻研究的探究，例如典藏於臺灣大學植物標本館之臺北帝大日治時期以降，在臺灣所採集的植物標本、十九世紀蘇格蘭攝影師約翰·湯姆生（John Thomson, 1837-1921）與日本博物人類學家森丑之助（Mori Ushinosuke, 1877-1926）等人在台灣拍攝之原住民、地景、人文風俗等影像，這種種圖像文本都不僅是臺灣與世界史上十九世紀、二十世紀初，殖民、帝國主義與博物學發展時期等主要潮流所連接的圖像文本，也成為理解當代台灣現況和建構台灣人歷史記憶的途徑。

劉子平創作中的主要特色，就是將這些臺灣過往的圖像重新以創作的的方法「詮釋」它們，他的創作策略不僅是單純的「挪用」，而是當代／本土與歷史／外來視野的疊合。例如他的《島嶼植物誌》系列（2021）擷取各種收藏於日治時期的台灣植物標本作為圖像外緣輪廓，再在圖像內畫出與此植物相關歷史。其中這系列中的〈構樹〉（圖 3-1-1 & 3-1-2）中的圖像就包含近年來植物分類學家鍾國芳在構樹（俗稱為「鹿仔樹」）的研究上，替南島語族語起源的「出台灣說」提出可能的佐證，即從構樹 DNA 的研究上，發現南太平洋的南島語族社會，構樹都是以根部萌櫟（無性繁殖）的方式人工種植，而僅臺灣的構樹是雌雄異株，經由開花授粉結果後種子的傳播進行天然的有性生殖。³⁹ 而在文化人類

³⁸ 「消融」是藝術家劉子平在本計畫訪談中所使用的詞，訪談完整脈絡請見訪談逐字稿。

³⁹ 台灣是南島語族分佈的最北界，種種考古人類學、人類遺傳學、語言學等研究，顯示了南島語族源自於台灣的論證，即所謂的「出台灣說」。鍾國芳的構樹基因研究，也支持了「出台灣」說。Chi-Shan Chang, Hsiao-Lei Liu, Ximena Moncada, Andrea Seelenfreund, Daniela

學、博物學與物質文化的研究上，構樹所製成樹皮布在南島語族文化中十分重要，樹皮布不僅具實用性，從上面的圖騰也可推斷其具有的象徵意涵。因此在族群向外遷徙時，必然會將這種重要的植物帶著走，從上述的基因研究差異顯示，當初南島語族先民帶著構樹旅行時，只帶了雌性植株，而有著雌雄異株的臺灣，是南島語族之起源地的可能性極高。因此我們可以看到劉子平在〈構樹〉這件作品中，植物輪廓中細節的圖像就包含了樹皮布，以及海洋與木造單帆船與竹筏等意象，除了暗喻了「出台灣說」中的南島語族越洋遷徙與構樹之間的關係，也連結了阿美族曾經擁有的傳統航海技術。



Seelenfreund, Kuo-Fang Chung*, 2015, “A holistic picture of Austronesian migrations revealed by phylogeography of Pacific paper mulberry”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 112(44), 13537-13542.

圖 3-1-1 左：劉子平，〈島嶼植物誌—構樹、樹皮布、南島語族語出台灣說〉，2021。
 右：森本 採集，構樹，1941，國立臺灣大三植物標本館藏。（翻拍自藝術家製作自藏之
 《島嶼植物誌》資料夾）

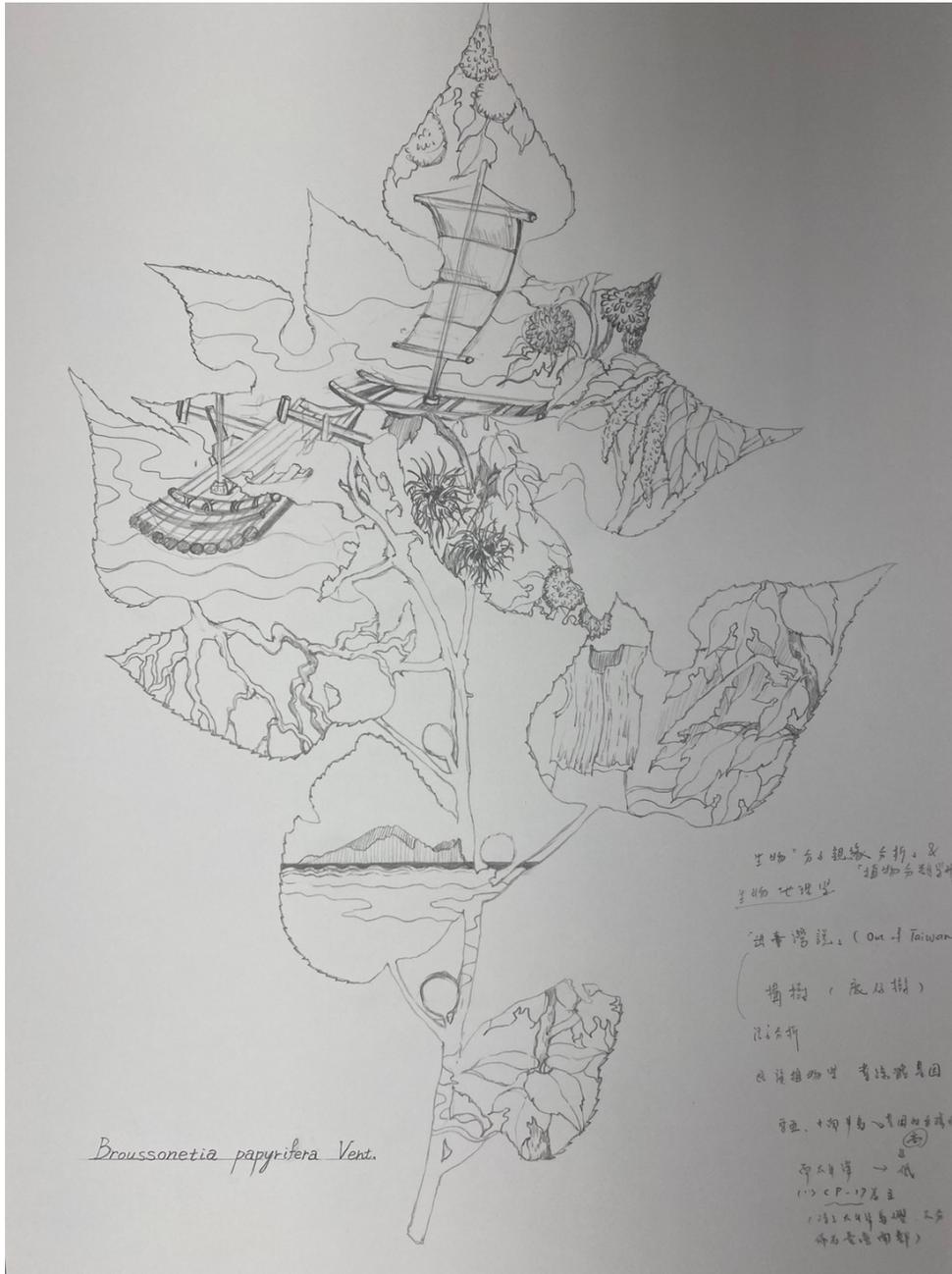


圖 3-1-2 劉子平，〈島嶼植物誌—構樹、樹皮布〉，鉛筆稿，2021。（藝術家自藏，訪談
 翻拍）

1-2 當代與歷史

從當代的視角來理解構樹對台灣的意義，劉子平的〈構樹〉無獨有偶的與此計畫中訪談的另一位藝術家張恩滿的《蝸牛》系列作品中，構樹所扮演的「解殖」或是「包容」（臺灣原生植物構樹的樹葉可以去除外來種非洲大蝸牛的黏液）象徵意義形成有趣的對話，將在下一節「整體議題的梳理中」再進行討論。

除了構樹外，《島嶼植物誌》系列作品中包含的植物尚有烏來杜鵑、紅茄苳、細蕊紅樹、龍潭荳菜、樟樹、台灣百合、紅檜、華南芋麻、可可椰子、山芋、芒果等。其中值得一提的是與桃園最有關係的〈龍潭荳菜〉，龍潭荳菜是桃園龍潭區埤塘生態的原生種，但因為都市開發，而逐漸滅絕，劉子平在訪談中特別強調自己是土生土長的桃園人，在創作研究過程中發現龍潭荳菜滅絕的過程，對照成長過程中逐漸消失的埤塘景象特別有感，而烏來杜鵑、紅茄苳、細蕊紅樹等植物在臺灣其他地區也面臨相同的命運，因此龍潭荳菜等植物輪廓內的圖像是都市裡高樓大廈、工廠煙囪或挖土機和鷹架等。《島嶼植物誌》同時討論了影像、媒材與檔案在圖像生產上的歷史意涵，用植物來述說台灣的故事。政府在2010年初期開始推動桃園地區的埤塘生態復育計畫，〈龍潭荳菜〉因此十分具有開啟桃園在地文化歷史脈絡的潛力，《島嶼植物誌》整個系列，也可以將桃園放在臺灣整體的脈絡下與其他地區的植相與人文地景變遷，提供給觀者對照與呼應的視覺閱讀經驗。

1-3 媒材的歷史脈絡

而在〈構樹〉左下方的植物學名，也指涉了臺灣圖像的生產，與植物標本採集所代表的博物館學與植物分類學的發展之間的關係。再者《島嶼植物誌》系列的媒材選擇也非偶然，在氰版藍曬技術的應用與其所呈現的鈷藍色美學上，最具代表性的人物便是十九英國植物學家安娜·阿特金斯（Anna Atkins, 1799-1871）將此技術應用在植物標本的複製上，氰版藍印被視為古典的攝影印相技術。因此，氰版藍印這個媒材的選擇，除了隱含臺灣圖像生產與西方以理性為基礎的科學發展之關聯外，也象徵了圖像與真實之交互關係，以及歷史圖像可以不斷的被複製和重製的意涵，另外，藍色也象徵了臺灣四面環海的島嶼文化。

劉子平在《福爾摩沙人一島民肖像計畫》（2021）系列中更進一步的中使用湯姆生與森丑之助的攝影影像產生了跨作品系列的對話，舉例來說，這系列中的〈荷蘭人、芒果

與平埔族母子〉（圖 3-1-3），藍曬肖像的輪廓使用的是湯姆森 1871 年拍攝的〈*A Baksa woman and child, Formosa*〉，輪廓內的圖像是由荷蘭人引進台灣的芒果樹，底色使用來色的對比色—黃色，使得肖像的輪廓更為凸顯。《福爾摩沙人一島民肖像計畫》系列的英文名稱為《Formosan—silhouette project》，其中 silhouette 剪影，十八世紀和十九世紀，剪影在西方是很盛行的一種肖像形式，劉子平剪影這種形式以置換了「外來者」所拍攝的福爾摩沙人的照片，而這系列所有作品的外框是統一選用瑞典大眾傢俱和居家用品品牌 IKEA，規格化大量生產、仿古典的坭圓形白色相框，在形式上連結了歷史與當代。



圖 3-1-3 左：劉子平，〈荷蘭人、芒果與平埔族母子〉，《福爾摩沙人一島民肖像計畫》no.1，2021。右：John Thomson, *A Baksa woman and child, Formosa*, 1871。（翻拍自藝術家製作自藏之《福爾摩沙人一島民肖像計畫》資料夾）

1-4 本土即國際：對於在地藝術家如何與世界連結與對桃美館的建議

劉子平認為只要由本身的文化脈絡出發就可以與世界做連結，因為臺灣一直都是世界史的一分子，所以並不需要刻意的去跟隨國際上的藝術潮流，而應該去探索自己這塊土地的歷史與文化。而對於桃美館的建議，他認為若可以設立國際駐村的機制，可以促進台灣與國外藝術家的交流與對話，劉子平有提到自己旅英國時的異文化的衝擊和啟發很大，所以以文化的交流和創作上，期盼未來桃美館能創造更多的國內外藝術家之間交流的機會和建立在地藝術家社群的網絡資源。

2. 簡佑任一傳統繪畫技藝的社會性轉化

2-1 反思異化—從觀照自我的內部到外部社會環境

簡佑任在高中之後進入桃園市立陽明高中美術班，正式開始其學院的美術訓練，於2009年畢業臺灣師範大學美術系就讀，持續在師大美術系深造，2013年獲得美術研究所水墨創作組碩士，2022年取得美術水墨畫創作理論組的博士，其專業與論述訓練具深厚的學院基礎。在2010年代前期，其碩士階段的主要媒材為膠彩，其中一個創作重點在於透過他本身對於登山的喜好，透過具有超現實風格的、身處於自然環境中的裸身自畫像以及其與動植物之間在構圖上呈現的關係，來捕捉其內在世界，例如與〈松蘿湖上空驚動了孤鳥〉（2011）（圖 3-2-1）與〈晨曦〉（2012）（圖 3-2-2）。在此階段可以看出簡佑任希望藉由轉化「風景」與「花鳥」等傳統水墨和膠彩畫的元素來探索自我內心的狀態，在華麗色彩與細緻的筆觸等古典技法下，其構圖透露著危機、生存與死亡等不安的氛圍。從其2013年的碩士論文《全景凝視下的赤裸山行者—簡佑任創作研究論述》中的討論，可以得知其作品中欲表達的自我內心的狀態，是當代人的在自然與社會等面向所面臨的「異化」（alienation）處境與主體的破碎。⁴⁰

⁴⁰ 「異化」一詞出自於簡佑任的碩士論文《全景凝視下的赤裸山行者—簡佑任創作研究論述》，國立臺灣師範大學藝術學院美術學系碩士論文，2013。簡佑任雖無明確的定義「異化」一詞，在其論述中指涉的意涵為，在現代化的過程中人的主體建構中所產生的分裂感。



圖 3-2-1 簡佑任，〈松蘿湖上空驚動了孤鳥〉，膠彩，140x400cm，2011。



圖 3-2-2 簡佑任，〈晨曦〉，膠彩，186x470cm，2012。

這種內部個人性的反思，在簡佑任修習博士的階段，產生了明顯的變化，轉而聚焦在外在結構或體制對人的壓迫與箝制，在此階段簡佑任的創作媒材也開始擴展，不再只限於傳統的膠彩，主要的三個作品系列為《殼》（2016）、《台灣山海屏風》（水泥屏風）（2019）與《舉牌工人肖像計劃》（2021），前兩者屬於當代藝術中的觀念、裝置藝術形式，後者更加入了表演、事件、錄像與參與式藝術的元素。

〈台灣山海屏風—木靈〉獲得 2020 年高雄獎，而《舉牌工人肖像計劃》（2021）入選 2021 年桃源國際藝術獎。而其實在較這兩個更早的《殼》就可以看出簡佑任在創作上的轉變與延續，首先「異化」仍是他關注的核心問題，《殼》的主題是藝術家觀察到自己小時候的住家環境逐漸被拆除，取而代之的是新的住宅大樓建案，他使用童年時期的黑白照片、舊時農村的黑白照片、被拆除的舊磚塊、舊的木窗框以及建案廣告等現成物組成一

個裝置作品（圖 3-2-3 & 3-2-4），雖然是從簡佑任從小成長並居住在桃園，所觀察到的城鄉發展的轉變，但其所使用的現成物並非完全都是個人的物件和影像，現成物的選擇與處理的原則與意圖，不再是探究在我內在的狀態，而是去喚醒一個集體的社會記憶與經驗。



圖 3-2-3 簡佑任，《殼》，裝置，新樂園藝術空間個展站展場照，2016。



圖 3-2-4 簡佑任，《殼》，裝置，新樂園藝術空間個展站展場照細節，2016。

《臺灣山海屏風》（圖 3-2-5）水泥畫系列重新詮釋日本畫家鄉原古統（1887-1965）分別於四次臺展（1930 年、1931 年、1934 年及 1935 年）推出的描繪台灣自然景觀的同名巨幅山水屏風。然而，簡佑任改以水泥為媒材模擬鄉原古統原作的水墨形式與風格，在將水墨的形式以水泥媒材轉譯的過程中，耗費的時間非常久，先在木板上試驗各種質感，以及用顏料去做灰階變化比例上的拿捏。（圖 3-2-6 & 圖 3-2-7）



圖 3-2-5 簡佑任，《臺灣山海屏風几一木靈》，裝置，2020。



圖 3-2-6



圖 3-2-7

簡佑任除了巧妙地運用水泥去模擬水墨畫的皴法技巧外，選擇水泥這個屬於現代建材的媒材去詮釋自然的山水，也是極具反思意涵的，如《殼》所揭示的桃園地景的變遷，自然逐漸被人造的建築所取代，水泥正是建造都市叢林的過程中最重要的物質，另一個面向在於傳統的水墨與膠彩的是來自於物礦石、水、動物膠等自然媒材，使用水泥代換之，也是從藝術創作的媒材去呈現這種當代人的異化處境。

2-2 傳統的當代性

《舉牌工人肖像計劃》（圖 3-2-7）延續了這個異化的核心，但關懷對象轉向於在社會中，因為都市住宅的需求而出賣自己的時間與勞力，將自己的身體物化成於房地產建築案招牌廣告的舉牌工人，他們屬於最底層、最邊緣化的勞動方式之一，他們的工作是吸引我們的目光，但卻是以隱藏自己的身體來達成的，因此簡佑任運用了其學院訓練的繪畫技巧，在街頭幫舉牌工人畫肖像，使他們被看見，並使用攝影與錄像的紀錄方式，搭配其他裝置，讓簡佑任的行動可以再現在藝術展覽的場域（圖 3-2-8）。傳統繪畫的「再現」功能，在《舉牌工人肖像計劃》轉化成具有社會性的行動。

從膠彩畫到《舉牌工人肖像計劃》似乎是很大的轉變，然而筆者認為簡佑任與當代藝術裡的反藝術的「去技藝」潮流不同，他走的路徑是從一個將學院訓練的傳統繪畫技藝轉化，開創這個技藝的當代的社會性。從上述簡佑任的創作脈絡上來看，可以看見其中的連續性，筆者認為對於「異化」與「框架」的持續反思，就是他能突破傳統媒材的局限，但又能同時自由地運用其學院的訓練去創新的關鍵，也是他從內部走向外部，促使其創作走出傳統繪畫技藝的框架限制，進而轉化學院派的繪畫技藝走向社會性議題的探討。



圖 3-2-7 簡佑任，《舉牌工人肖像計劃》，2021。



圖 3-2-8 簡佑任，《舉牌工人肖像計劃》，展場照，2021。

2-3 對於藝術獎項的想法與未來作品的計畫

簡佑任認為藝術獎項可以是推動創作的動力，也是作品能被看見的機會，其中也逐漸獲得與美術機構合作、磋商的經驗，藉由外部的動力，來自我突破，釐清自己創作的路

線，獲得高雄獎與桃美館桃源國際藝術獎入圍後，在能見度上有提升，也獲得更多的展覽機會，。而在桃園地區的藝術家網絡，他提到以陽明高中美術班校友為中心形成的網絡，例如劉子平和蔡奕勳，會定期在蔡奕勳「的只是光影獨立咖啡廳」聚會討論，之前新樂園藝術空間在桃園時也會舉辦展覽。

談到未來作品的計畫，簡佑任透露目前正在實驗使用廢棄的水泥袋創作的可能性（圖 3-2-8），廢棄水泥袋這個媒材是他在住家附近的建築工地發現與撿拾而來的。筆者認為從簡佑任的媒材選擇上可以看到與《殼》（2016）、《臺灣山海屏風》（水泥屏風）（2019）與《舉牌工人肖像計劃》（2021）等過去作品的連結，比較明顯的當然是水泥屏風，但是如同上述討論到水泥屏風更深層的意涵在於簡佑任對於當代社會城市發展、居住需求等所帶來的城鄉變化，這是除了與他在大學時期開始喜愛登山，關懷自然環境有關係，也與他生長在桃園所看見桃園的市街重劃，以及拆遷傳統建物，興建現代高樓有關，而水泥袋正也是正在發生在他生活周圍的建設下的廢棄材料，雖然他以水泥袋創作的構想尚在發想試驗的階段，但是我們還是可以看到他作品的發展脈絡，以及他做為一個桃園藝術家對於桃園環境的觀察如何反應在創作上的例證。



圖 3-2-8

3. 陳楷仁—社會身體論的自嘲與反抗

3-1 倒插人：從對身體肌肉筋脈的探究到社會身體論

陳楷仁 2012 年畢業於國立臺北教育大學藝術與造型設計研究所，在大學階段影響他最深的是以觀念繪畫著稱連德誠老師，筆者認為這對於他後來繪畫的發展的走向是有深層影響，尤其在概念的隱喻與幽默感，雖然陳楷仁沒有採取連德誠在圖文之間雙關的趣味性，但是他後來發展的「倒插人」與皮層繪畫系列，運用一些當代流行文化的視覺元素，表現一種會心一笑的悶感，這個在連德誠的創作可以察覺共通之處，但表現的手法與取材上，陳楷仁比較偏向插畫與卡漫公仔的風格，也可見其與老師的世代差異。

在陳楷仁大學時期，（2000 年左右）錄像與跨領域藝術開始蓬勃發展，選擇繪畫創作的相對減少許多，但他認為繪畫還有許多的可能性，當時對他影響比較大的是著名的愛爾蘭籍英國畫家法蘭西斯·培根（Francis Bacon, 1909-1992），培根以扭曲、變形的人體、頭像、恐怖與死亡氛圍的主教肖像以及動物屍體為繪畫主題的去探索個人的內在世界，慾望與死亡，以及社會對於家庭與宗教的權威的批判等等，這種種從身體出發去反思社會體制的概念，筆者認為可以從陳楷仁創作發展中看出，雖然他成熟時期的畫風與培根的風格看似迥異，，色彩明亮且造型可愛親人，但這樣的反差更加深了其中的諷刺意涵。

從追溯陳楷仁早期的畫作，可即以看到培根的影子。例如一開始摸索時期的《失憶》系列中扭曲的人體，抽象又具象的描繪內臟肌肉的紋理（圖 3-3-1 & 圖 3-3-2），希望透過對身體形貌、結構的探索，以及人對身體的訓練，例如《寂寞拉筋系列》，在這個階段陳楷仁經由繪畫這個媒介，從身體的精細描繪，以及肢體的扭曲等狀態去理解其與心智之間的關係，但此時期可以說是關注在個體的身體觀。



圖 3-3-1 陳楷仁訪談中側拍藝術家電腦檔案中的早期的畫作之一。

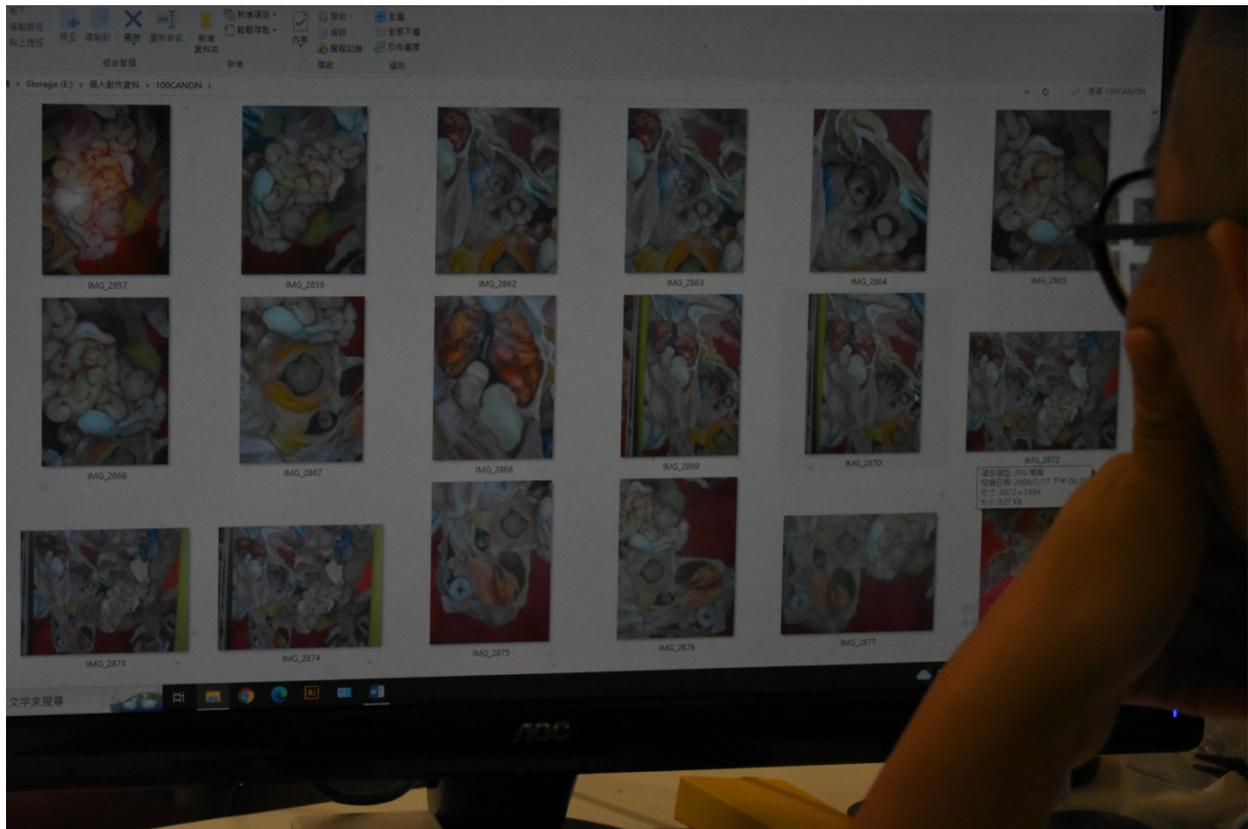


圖 3-3-2 陳楷仁訪談中側拍藝術家電腦檔案中的早期的畫作之一。

在陳楷仁不停的嘗試與思考之下，逐漸發展出現在極具個人風格的繪畫特色：可愛、色彩繽紛明亮，藉由帶有社會性反諷幽默的圖像，呈現當代人生活被社會制約的無奈，或是個體相對於集體微不足道的反抗，雖然畫風改變，但是「身體」或是「皮肉」和「毛髮」等還是其繪畫的主要意象，筆者認為或可稱之為「社會身體論」。陳楷仁最具代表性創作語彙就是「倒插入」，例如《我們的雙腳站在這裡》（2020）（圖 3-3-3）與圖 3-3-4 的雕塑，翻轉「站」成為向下沈淪的「倒插」窘態。另外，早期對於人體肌理的興趣，發展出「生活在表層」的概念，皮膚雖然是外顯的狀態，但實際上控制表皮層的是下面的肌肉組織、腺體、神經等等。陳楷仁的繪畫常常以肉塊的剖面去揭露人生活在表層，看似自由卻受到下層結構的桎梏，因此如表層的毛髮一般，「倒插入」呈現的是無法自拔的困境。

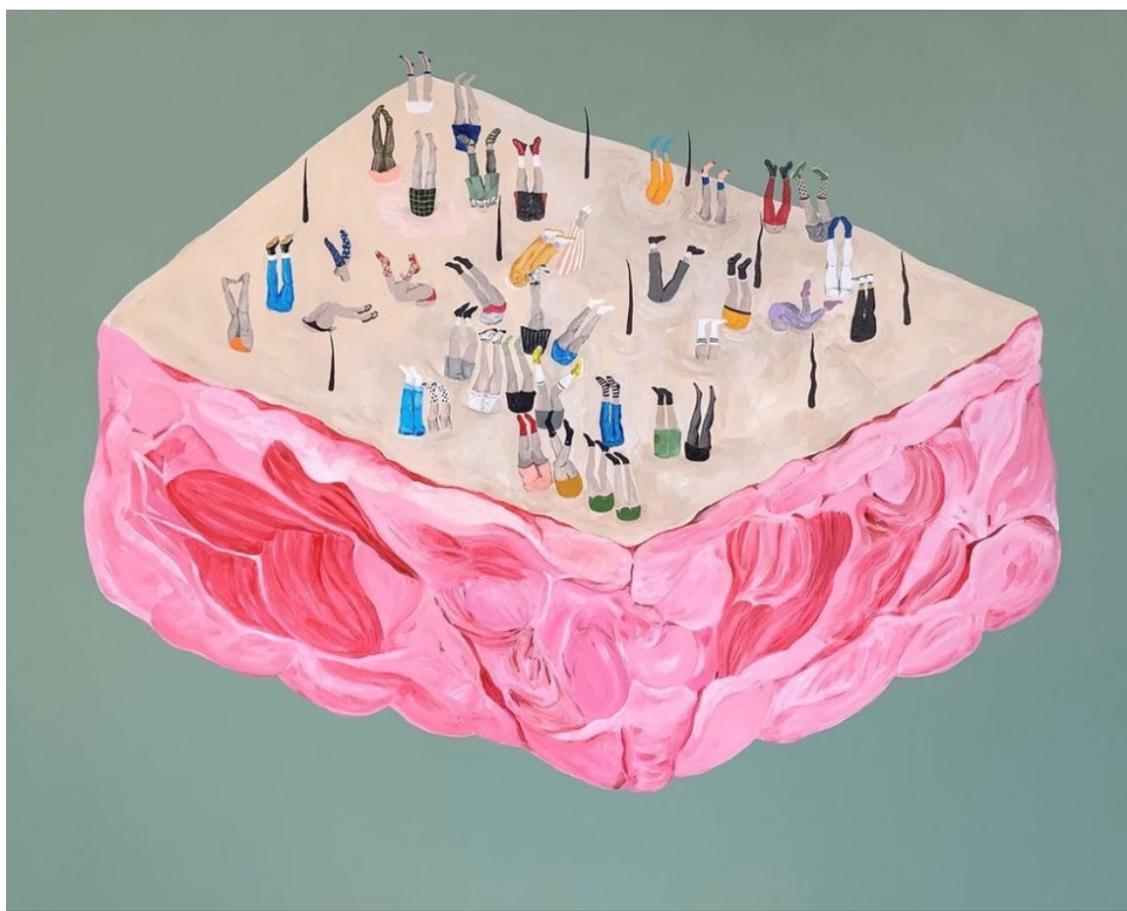


圖 3-3-3 陳楷仁，《我們的雙腳站在這裡》，壓克力顏料、畫布，116x91cm，2020。



圖 3-3-4

3-2 個體與集體

陳楷仁的作品中另一個主要的概念是社會的集體性，這是從陳楷仁在學校工作中，帶領學生去上游泳課時所領悟到的，當教練一個口令，集體的學生就一個動作的畫面，讓他體悟到集體社會生活的中，個體致力於符合著社會的指令的無奈與盲目，游泳池的景象讓他覺得如同社會的縮影，既寫實又荒謬，泳池畔靈光一現的時刻給予陳楷仁的啟發，也是為何他繪畫中在皮層上的人物時常著泳裝和帶著泳鏡的原由。因此在他的畫作中雖然在衣著上雖盡力地呈現出不同的個體差別，但所有的人似乎身不由己，都在做同樣的事，但陳楷仁在畫面常常安排一個不合群者，也許是頭轉的方向與其他人不同，藉以暗示反抗集體性可能性。陳楷仁的作品不論是畫作或是如公仔的雕塑，人物都是迷你尺寸，畫作通常是採用俯視的視角，而雕塑則是如同掌中玩物一般，這對觀者來說所產生的是一種「上帝的視角」的觀看經驗，看著社會中集體性行為的無奈與荒謬，以這樣的視角達到自嘲，甚至進而產生反思的可能。

在近期的創作中，陳楷仁發展出將迷你人的形體逐漸與表層的皮膚結構融為一體的樣貌，例如坐在皮膚裡成為皮膚的一部分，以及頭髮的部分變成毛髮，這個轉變的含義在於，皮膚如果是框架個人的社會結構，相較於「倒插入」還保有可辨識的人形，但圖 3-3-5 中個人已經轉化成皮膚的結構，呈現的是更悲觀的個體性與群體性辯證。



圖 3-3-5

3-3 對於桃美館的想法

陳楷仁對於桃美館寄予厚望，他強調自己是土身土長的桃園人，小時候桃園沒有藝術文化的專門場館，而現在他在公立國小任職，但是學生去過美術館的比例非常少，他認為有一個桃園在地的美術館可以改變這樣的狀態，他也觀察到近年來教育局推動了很多藝術的深耕計畫，桃美館也有展覽與美術獎項的設置，他認為桃源國際藝術獎非常具前瞻性與指標性，桃美館具備與北美館與高美館並駕齊驅的潛力。

4. 江凱群—跨文化與時空連結做為當代藝術主體性的特質

4-1 生活經驗的轉化

對生活的思考是江凱群創作的核心。江凱群父親的家族是從桃園移居花蓮的客家人，媽媽是桃園人，在成長的過程中父母因為工作所以住在桃園，花蓮是祖父祖母家，所以他桃園和花蓮都時常往返居住和生活，都可以算是他的家鄉，因此對於「移動」和多重的「斜槓」認同感，以及不同地域文化的相通與連結有較敏銳的感觸與思考。在幼年時即發現自己對於手作的興趣，這種以「動手做」創造美感經驗的滿足感，在其幼年生活的體驗是來自於與生活息息相關的烹飪，因此這是他對「藝術」最初的體認，就是來自於生活。在大學時期進入北藝大美術系，才開啟學院式的專業訓練與各式媒材的嘗試，但此時期對於藝術領域以外的其他可能性也抱持高度的興趣，因此到政大的傳播學院與企管系聽課，同時精進創作與知識的探究。

4-2 碎化的史觀與當代主體：磚石媒材

北藝大畢業後，江凱群於 2007 年到法國巴黎國立高等藝術學院進修，雖然因為當時在法國繪畫在學院內已式微，江凱群希望能將過去在北藝大主修的繪畫訓練做一個連結，開始嘗試做動畫，因此對於影像與敘事開始感到興趣，開啟跨越媒材的創作方式。而當時他在巴黎的街頭看到街頭藝術家 Invader 的作品，Invader 以小型的馬賽克拼貼圖案入侵城市空間裡不經意的角落，使用的媒材是裝潢建材瓷磚，因此 Invader 的作品與巴黎人的都會日常生活緊密結合，引起了江凱群的興趣。剛好他在法國的學校裡有學習製作馬賽克的教室，江凱群注意到 Invader 的馬賽克與歐洲傳統的馬賽克藝術之間的差異，因此開始思考媒材的歷史性，以及這個媒材的文化精神如何在當代轉化在其他媒材上。

江凱群從跨越歷史與文化的角度去思考媒材與藝術形式，他發現自己在法國專注學習的兩個媒材，其實有兩個主要的連結，其一是數位動畫是由小的像素組成的，而馬賽克也是由不同顏色的小磚塊拼貼出大的圖像。其二是在過往馬賽克藝術常常用在宗教壁畫上，而當代文化中，街頭的大型數位螢幕牆，創造的也是一種創造公共、集體視覺經驗的藝術形式。

從媒材的共通性出發後，江凱群也開始連結馬賽克與兒時居住在花蓮的記憶。他的阿公阿婆住在盛產豐田玉與其他石材的花蓮壽豐，阿公和鄰居都會去撿並收集當地有花紋的玉石和蛇紋岩，放在院子裡觀賞，在花蓮路邊也可以看到很多用蛇紋岩鋪成圖案，臺灣美術史上顏水龍（1903-1997）1986年在花蓮的慈濟醫院大廳創作了一幅大型的馬賽克壁畫〈佛陀問病圖〉，另外陳景容（1934-）在花蓮門諾醫院一樓大廳牆面也有一幅馬賽克鑲嵌壁畫〈天使報喜，耶穌誕生，耶穌避難〉（1997），江凱群說石材的使用就是花蓮生活的日常，因為連結了自己法國求學所學習到的西方藝術與花蓮兒時的生活，也藉由馬賽克的創作有一個可以理解自己做為一個台灣藝術家在台灣藝術史上的位置。

總而言之，是江凱群的創作可以視為當代自我主體的一種多元性探索，上述元素種種如果沒有自我這個主體，似乎是不相關的，自我的主體便是建立在這種種「碎化的史觀」上⁴¹；而從另一面來思考，當代的主體也是從這樣不同的跨文化以及移動的經驗所來的，也可以說相較於傳統的主體建構於相對單一與固定的家鄉土地與文化經驗，當代的主體性相對而言是破碎。因此江凱群以馬賽克為主要的創作媒材的這個選擇呼應的是其對藝術理解的核心。這也是之所以江凱群雖然以馬賽克為創作形式，但他的媒材選擇與Invader不同，他使用的石磚都是來自色彩不同的自然礦石（圖 3-4-1），這點與他在花蓮的玉石經驗有關，而他的馬賽克畫創作的主題多來自於生活中的景象。

⁴¹ 「碎化的史觀」一詞取自 2022 年江凱群在北美館的個展名。



圖 3-4-1 江凱群馬賽克所使用的石材，訪談時拍攝。

4-3 集體記憶與跨文化連結

但江凱群的創作十分的多元，不僅止於馬賽克繪畫，例如〈豐田玉庭園〉（2019），他與化學家以及台灣豐田玉協會合作，用化學的方式生產人造閃玉（豐田玉），探討的議題是閃玉的經濟價值，在 1960 年代到 1980 年代間花蓮的閃玉曾被大量的開採，價值連城，不僅是昂貴的建材，也是可以作為觀賞的工藝品，廣受日本與歐美人士的喜愛，在花蓮市區隨處可見台灣玉的藝品店，在花蓮玉礦的聚落，極盛時期更是有「家家做玉」的集體記憶。但在 1975 年代之後，因為進口閃玉價格便宜，本地生產的閃玉開採成本高，玉石產業逐漸蕭條沒落，這對於江凱群來說是花蓮人的集體記憶。因此，他透

過生產人工的「假」閃玉去討論閃玉價值，如果可以用壓低經濟成本的方式生產色澤與花紋都與自然閃玉相似的「假」閃玉，不僅可以開啟花蓮人討論集體記憶的話題，也可以從台灣的經濟發展史去思考花蓮的位置。江凱群在訪談中提到一個有趣的軼事，就是在做〈豐田玉庭園〉的過程中，因為閃玉所代表的經濟價值，藝術家的阿公很嚴肅的質問他，是不是要做閃玉的投機生意，阿公的反應其實正代表了閃玉在花蓮人記憶中的歷史記憶與象徵意涵。

另兩個作品案例是關於跨文化相似性的思考，2017 江凱群曾申請「繞境：大溪普濟堂與法國巨人嘉年華」國藝會計畫，以影像保留了活動的文化觀察。在訪談中他談到這項計畫的緣由是在他留學法國的期間，看到源起於十四世紀的巨人（巨偶）遊行慶典，他發現與他童年時期在桃園看到的神將遶境有許多共同點，都是當地的重要的集體社會活動與宗教儀式，因此希望藉由研究去更深入的發掘可能的跨文化連結。

5. 曾麗娟—女性多重角色縫隙間生長的藝術

5-1 日常生活裡的藝術

曾麗娟近年來以手縫的軟雕塑聞名（圖 3-5-1），但入圍 2023 年桃源國際藝術獎的作品〈青春日記〉（圖 3-5-2）是曾麗娟九年間以照片紀錄每日幫家人所做三餐的一個藝術計畫，上述的兩種作品看似迥異，但其共同點在於它們都是曾麗娟做為一個藝術家、母親、教育者等多重身份的當代女性的生活中所長出來的藝術形式。軟雕塑的開始源自於曾麗娟幫高敏的女兒手作布製玩具開始，布料一開始也來自於她擔任國小美術老師時的剩餘布料，因為這種創作形式，也可以融入她作為一位母親，藝術創作的時間必須以家務和育兒等考量做彈性的規劃，手縫不僅攜帶方便，也可以在零碎的空檔時間隨時隨地進行創作，比起畫作所需的油彩與工具，對幼兒來說也相對安全，而在育兒的過程中，時常說故事給孩子聽的她，也在這些童話或民間故事中得到創作的靈感與題材，因此漸漸的發展出具有故事性與想像性的軟雕塑作品。而〈青春日記〉則是家庭主婦日常最平凡的勞動的一種紀錄和成就感，家庭主婦的勞動時常被視為平凡，甚至是理所當然的，但在曾麗娟的〈青春日記〉中女性在家庭場域的隱形勞動具象化和數量化，自己烹煮的餐食生活照也可視為女

性自我肯認的一種表現形式。將平凡瑣碎的日常轉化為藝術，它是日常生活中創造力的實踐，這正是曾麗娟藝術的不平凡之處。軟雕塑與〈青春日記〉呈現的是一位母親與藝術家的雙重身分，是曾麗娟作為一個當代女性多元角色的藝術實踐。



圖 3-5-1 曾麗娟工作室裡製作中的軟雕塑，訪談時拍攝。



圖 3-5-2 曾麗娟，〈青春日記〉，2023 年桃源國際藝術獎入圍展展場照。

5-2 藝術家地域性的認同：傳統與當代

在曾麗娟的訪談中，她提到自己雖然出生和成長於桃園大溪，但是大學之後到現在工作和生活的重心都在新竹，而提到「桃園藝術家」一詞，她聯想到的是大溪傳統的木雕藝術，而自己的藝術創作屬於當代藝術的範疇，因此一開始會質疑自己是否可以稱為「桃園藝術家」。但是她談到其實人的視覺經驗養成與所生長的环境息息相關，在大溪兒時最深刻的記憶就是廟會活動中，衣著華麗氣派的神將，對幼時的她來說，是最早的視覺藝術啟蒙。她以在她工作室中幾件未完成的軟雕塑為例說明，如圖 3-5-3 中這件靠牆面的作品，在配色上使用的金色布料，就是來自於幼時廟會活動時的色彩記憶。再者，如圖 3-5-4 中這件穿在人偶上的作品，曾麗娟說造型就是來自神將，她說開始創作這件作品的時候，自己處於一個很需要力量的狀態，所以希望可以如小時候看到的神將依樣威武強壯。筆者認為曾麗娟這段談話十分的重要，在研究計劃進行中，筆者發覺桃園藝文的一個特色

就是傳統與當代之間的交互關係，如曾麗娟一般成長於桃園的當代藝術家，其創作雖然不是桃園傳統的工藝，但地域性所有文化的的面相，都會間接的形塑他們的創作，而他們的作品也具有喚醒桃園當地觀眾的共同視覺與文化記憶的潛力。



圖 3-5-3 訪談紀錄照，曾麗娟工作室，桃園大溪。



圖 3-5-4 訪談紀錄照，曾麗娟工作室，桃園大溪。

5-3 對桃美館的期盼：走出場館的藝術活動

曾麗娟對於桃美館的建議主要有兩項，第一是在宣傳上，她認為雖然在美術館在社群媒體的經營與宣傳是現在的趨勢，但是也可以多加利用在地原本就有的社群網絡，例如可以結合各區的里長來做桃美館活動與展覽的宣傳管道，訊息不僅能更廣泛的觸及本來沒有參訪美術館習慣的這類在地的族群，以在地居民本來就習慣的訊息傳遞方式，也許比網路訊息更有效，讓桃美館更親近在地的各個族群。第二個建議是讓藝術活動與資源走出場館，可以以巡迴展，或是藝術展覽車的方式，主動地將藝術帶到桃園的各個地方或是學校。

6. 劉鳳鶯—自我療癒的纖維藝術

6-1 修補親情創傷

劉鳳鶯的美術專業訓練從就讀平鎮高中美術班開始，後來進入新竹教育大學藝術與設計學系拿到學士與碩士，再取得公費生資格取得臺中教育大學碩士，目前就讀於臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班。進入纖維藝術的動機在於希望能拋開學院的藝術技術訓練，開啟比較直接本能式的創作方式，因此拿起家裡的被單、枕套、衣服等布料，撕碎後再打結重組，因為材料是取自居家的環境，而當時劉鳳鶯的家庭處於創傷與破碎的狀態，所以對劉鳳鶯而言撕碎重組的過程也象徵離開的家人再聚在一起的意涵。2011年開始以刺繡文字在如夾鏈袋、透明塑料袋、餐巾紙、家人的舊衣服、口罩等各種日常生活中載體上，刺繡的文字來自於與自己疏離在獄中服刑後來罹癌的父親寫給她的信件、自己的日記與閱讀的筆記等等，劉鳳鶯透過這種勞動力需求很高的創作方式療癒自己與親人之間的創傷。

6-2 共鳴的可能路徑：閱讀劉鳳鶯以藝術家個人經驗為基礎的作品

劉鳳鶯的創作雖然是以個人經驗出發，對創作者本身也具有療癒的作用，作品中細膩糾結的情感，在形式上透過糾結的線材和具個人情感的衣物與用品呈現出來。然而她的創作所引發的問題在於如此個人性的藝術作品，如果沒有與藝術家相同的生命經驗，觀眾如何更深入閱讀和思考此類的作品。劉鳳鶯在訪談中提到透過這種勞役的過程，其實如卡繆從薛西弗斯被天神懲罰得到的啟示，即使是無法改變的命運，但薛西弗斯很認真的對待自己必須做的任務，在每一次的下山都是有意識的迎接重複的勞動，也因此也可以說透過勞動他主宰了自己命運，石頭是他可以操控的物件，也許從劉鳳鶯作品中所透露出的細膩甚至可以說偏執的勞動感，觀眾可以獲得面對生命中的無可奈何的困境時，如何積極的掌握自由意志的一種啟發。再者，筆者認為劉鳳鶯的作品也可以是對文字和語言做為人與人之間主要溝通媒介有效性之詰問，以刺繡複製文本，因為線材上的糾結，使得作品中的文字介於可讀與不可讀之間，劉鳳鶯與父親一開始以寫信的方式溝通，是因為多年來家庭的

創傷使得她與父親之間無法用口說語言來溝通，筆者認為在作品中形式所牽動的情感，與無法完整閱讀的字句間所造成的意義的斷裂，可以開啟了觀者對於人際溝通的反思。

6-3 藝術家的書 Artist' s Book

劉鳳鶯出版的《白色墨水》（圖 3-6-1 & 3-6-2）一書，獲得 2023 年文化部主辦的出版設計大獎「金蝶獎」。限量出版的《白色墨水》收錄了劉鳳鶯目前所有作品的圖版，除此之外還有藝術家創作自述，以及藝術史學者／評論家，也是劉鳳鶯目前南藝大的指導教授高千惠的對於中西文化中的編織論述、故事、神話的梳理，並嘗試援引法國現代主義文學家 Helen Cixous 的陰性書寫觀點來理解劉鳳鶯的作品，並認為她的作品不僅是個人歷史的補遺，也是具集體性的自由意志啟示。而這個出版品在設計上不管是紙張選擇、排版，以及紋路與纖維的觸感設想上都出自藝術家之手，甚至每一本都親自製作手縫書的布封面，可以說是一件獨立的作品。在訪談中我們也問題劉鳳鶯對於此書的定位是「作品集」或是「藝術家的書」（artist' s book），她回答是後者，她認為出版「藝術家的書」可以突破展覽有限場域與展期的限制，也可以創造有別於一般的觀展經驗，可以是更個人的，筆者認為這種個人閱讀藝術的經驗，與其創作的理念十分貼合，而「藝術家的書」的概念討論、製作出版、展覽、典藏等面向將會是一個值得開展與推廣的領域。

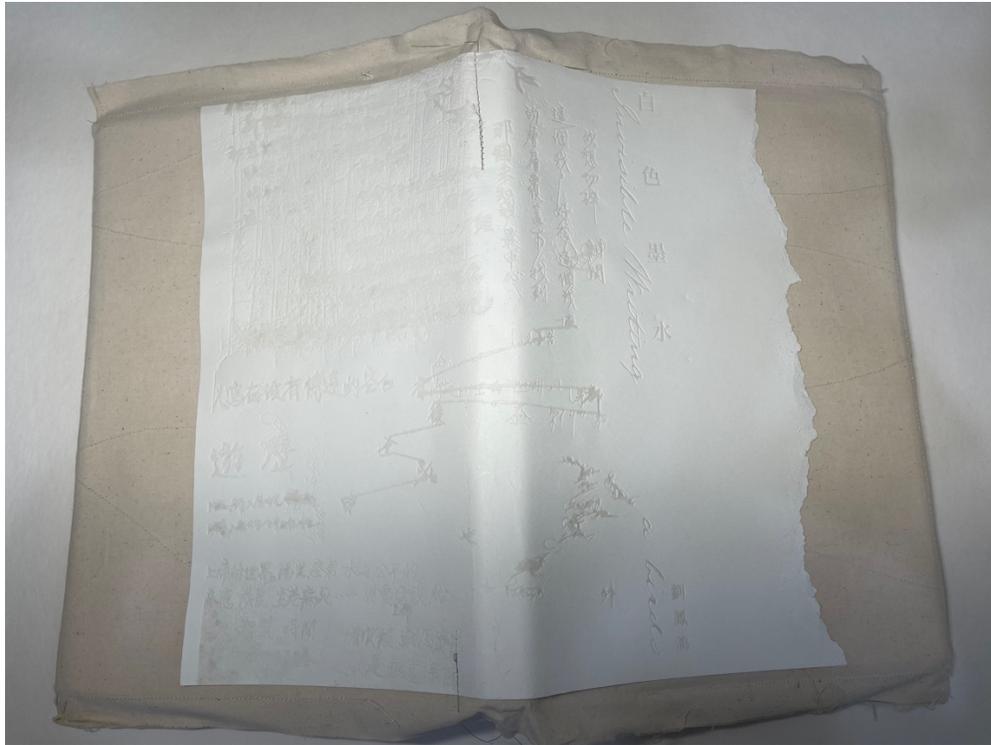


圖 3-6-1 劉鳳鵠，《白色墨水》，封面，2022。

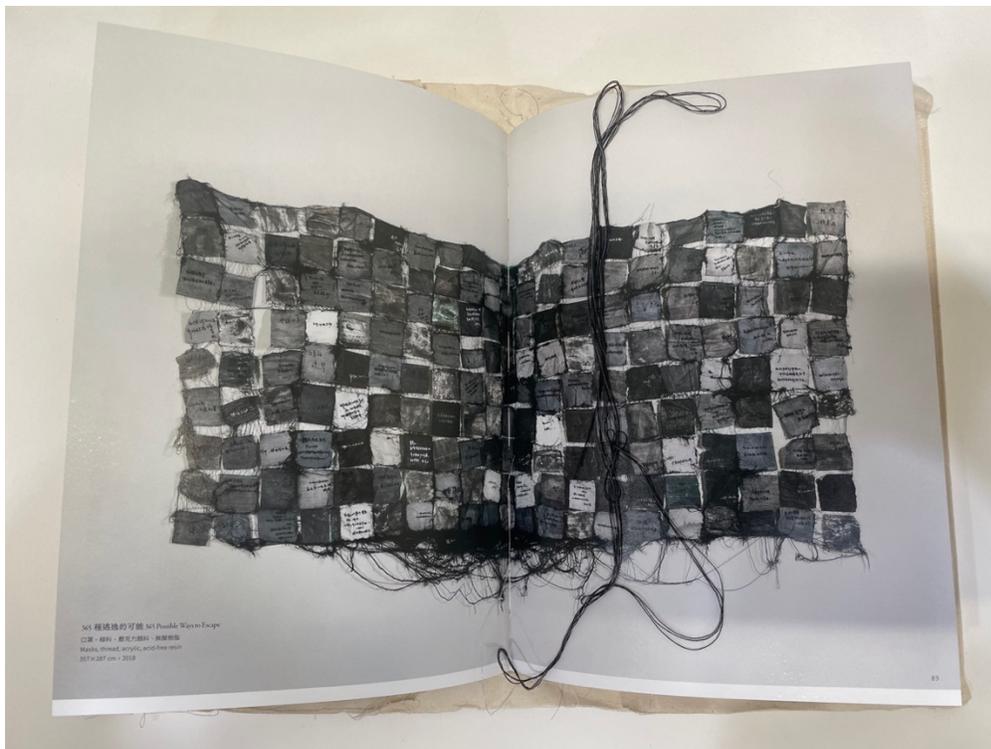


圖 3-6-2 劉鳳鵠，《白色墨水》，內頁，2022。

7. 米路·哈勇—描繪泰雅文化的當代樣貌

7-1 桃園原當代住民藝術家的養成的困境

米路·哈勇以繪畫為主要的創作模式，繪畫的主體取材自泰雅族的文化、處境與當代生活，依作品表現的意涵不同，以不同程度的抽象與具象手法呈現。因為米路·哈勇專科時就讀永平工商的廣告設計，因此他的畫作風格具圖像設計的風格，在台灣原住民當代藝術家中辨識性很高。在訪談中，從米路·哈勇訴說他的成長背景，和如何踏上藝術創作專職之路，可以理解到桃園原住民當代藝術家養成與創作的困境，其中包括教育、文化與經濟資源弱勢，以及傳統文化與生活型態的逐漸流失等問題。米路·哈勇在訪談中也吐露，作為一名專職原住民藝術家的困境，沒有私人與政府的贊助，只能靠其他的工作來維持生計。因此他承攬許多復興鄉以及其他地區的公共壁畫。他的妻子因為在飲食上有研究和興趣，也從沒有店面的接案工作，轉型成經營有店面的特色料理餐廳「米媽創意廚房」（圖 3-7-1），米路·哈勇也在自己的工作之餘在店內幫忙，而他們的家庭餐廳不僅止於開創另一個經濟的來源，也成為米路·哈勇接待藝文界朋友或是贊助者的場域。

圖 3-7-1 米路·哈勇訪談現場，在藝術家身後的一幅當地車廠公司老闆委託的作品，在畫作的右方呈現的是城市，左方式部落，可以看到右方泰雅族人物與穿著襯衫打領帶的漢人之間的友情，畫面中央上方是代表泰雅族文化的元素，下方式委託贊助者的汽車產業標誌。此畫作在意涵上十分直白易懂，但如果藝術即文化的產物，是否我們也可以說米路·哈勇的畫作也顯示了當代泰雅文化的樣貌。但是另一面的問題是，當代藝術的界線是否在主流潮流裡，是如何定位米路·哈勇的作品？



圖 3-7-1 米路·哈勇訪談現場紀錄。



圖 3-7-1 米媽創意廚房

7-2 原住民藝術？當代藝術？

依據內政部民國 111 年底的統計，桃園原住民人口約 8 萬人，占全市的 13.7 %，是全國原住民人口僅次於花蓮的地區，而且有持續上升的趨勢。⁴² 但在當代藝術的創作上桃園原住民卻沒有成比例的代表性，這是一個值得更深入探討的問題。

本研究計畫一開始選擇訪談藝術家時，希望能呈現桃園多元族群的藝術創作，因此設定至少納入一名桃園的原住民藝術家。但當筆者連絡桃園市政府原住民行政局的原民福利

⁴² 中華國內政部，《112 年第四週內政統計通報》
(https://www.moi.gov.tw/News_Content.aspx?n=2905&s=275835，查閱日期 2023.6.25)。

科李慧慧（Aho Batu）科長時，邀請她推薦桃園原住民當代藝術家訪談的人選時，她提到了在原住民社群中，藝術家、工藝家、文化產業商家常常是重疊，專職的當代藝術家不容易界定，因此李科長列出了下列的名單供我參考：

1. 米路·哈勇（畫家）／王琪工藝師，這二位是兄弟
2. 胡素花（泰雅織布工藝專家／莎呦企業社）
3. 陳武勇（木之筆藝工坊）
4. 梁秀娟（泰雅伊娜原住民工作坊）
5. 石仰恩（母繫設繪藝文工作室）
6. 江和陵（瑪樂法琉璃工作坊）

從名單中可以得知，只有米路·哈勇符合目前台灣當代藝術圈對於當代藝術的普遍性認知，然而以平面設計風格的繪畫為主的米路·哈勇又與台灣當代藝術圈熟知，偏向觀念性、裝置藝術、地景藝術、表演錄像等形式的原住民當代藝術（例如本計畫訪談的另一位不具桃園地緣性的原住民藝術家張恩滿的作品）有所差別，而在部落中，米路·哈勇藝術家的身份也受到部分族人從傳統原住民文化價值質疑，米路·哈勇與桃園原住民的藝術生產是否應該、以及如何被納入目前當代藝術的論述之中，也是本計畫認為值得再探究討論的議題。

8. 莫比斯圓環創作公社／藝術總監：黃子翎（1973 - ）—喚起在地的文化記憶

8-1 列入訪談名單的考量：走入社群、桃園經驗、外來觀點

首先，參考過去兩期的藝術家訪談名單，多以個人藝術家為主，筆者認為可以納入一個集體創作的藝術團體，來擴展桃園藝術可能的多元樣貌。第二，近十年來當代藝術持續朝向跨域創作的方向邁進，以實驗與參與式劇場為主要創作形式的莫比斯圓環創作公社可以介入和突破美術館原本的主要展示視覺藝術的白盒子邏輯，尤其是莫比斯專注於展演場館外，走入社群場域的創作，可以把不受到藝術場館的限制，讓更多人接觸到藝術。第三、莫比斯的創作理念中包含了「藝術平權」，他們執行過聽人與聽障共融的劇場形式的

創作計畫，可以藉由他們對「藝術平權」的思考，開啟桃園藝術更具包容性的可能。第四、莫比斯在桃園已做過數個計畫，包括 2022 年的《龍潭市場.微聲漫遊》與 2021《龍潭市場，停!看!聽!》等，雖然莫比斯不是桃園本地的藝術團體，對於桃園已有相當的認識，可以提供值得參考的非在地視野的觀察。

8-2 藝術平權、素人共創與跨域

從 2019 年開始，行政院核定「地方創生國家戰略計畫」，地方創生便開始蔚為風尚，藉由發展地方特色的產業與基礎建設，能吸引人口回流，指標的成功例子是臺東池上。地方美術館的設立如果能結合地方創生的理念，可以在政府推動地方創生時的文化復振面向作出貢獻。莫比斯的三個創作理念核心為「藝術平權」、「素人共創」、「跨領域」，在與莫比斯總監黃子翎的訪談過程中，我們發現《龍潭市場，停!看!聽!》在傳承與創造地方文化精神上可以提供許多經驗。值得一提的是，雖然最後的展演成果有一定的重要性，但是從黃總監口述與龍潭市場協作商家的協作過程與反饋中，我們發現莫比斯深度田野的創作方式，讓創作計畫與地方協作的過程，視為挖掘與喚起在地文化記憶的一個過程。

《龍潭市場，停!看!聽!》的形式是「遊走式環境劇場」，演出並不是在舞台或專門的展演場域，而是帶領觀眾直接走入地方的生活空間—龍潭市場的店家：元春蔘藥房、冠德香舖、隆興商店和寶龍鐘錶眼鏡行。龍興雜貨店第四代的經營者徐銘宏，是一位插畫家，原本不想接家族的店，但他告訴黃總監：「我的生命靈數告訴我，我就是以家為重的一個人」，所以後來決定回來承擔家業。徐銘宏一開始對於莫比斯的計畫保持觀望的態度，但是總監黃子翎花了很長的時間取得他的信任，從專業的劇場上設計出貼合他記憶中祖父與父親經營雜貨店的記憶的表演形式，看完舞者的彩排後，深受感動在臉書上寫下：「透過舞蹈的轉譯過程，他看到了串連到了時間軸，是他爸爸他阿婆的，他可以在這個時間軸裡看到雜貨店共同點的精神……」，因此配合莫比斯的演出計畫。另一個例子是在寶龍鐘錶眼鏡行，黃總監在與修理鐘錶的阿公對談的過程中，不僅去發掘出阿公對於「時間」的概念與年輕的世代的差異，也發掘阿公專注拆修手錶過程中的美感，將這些都融入在最後的表演呈現出來，這不僅是對傳統的職人精神的重現與重視，更用戲劇把文化帶入不同世代觀念的交流。

9. 姜憲明（1972 - ）— 創意即造型的理性邏輯

9-1 活出來的藝術史：桃園地區藝術家的典型範例

姜憲明可以說是桃園成長的典型的藝術家之一，他的專業藝術養成的過程幾乎見證了桃園和台灣從 1980 年代中期開始個層級的美術教育，他的觀點在雕塑這個媒材上的轉變與發展提供了寶貴的第一手經驗。姜憲明出生於美術家庭，父親是臺北師專畢業的美術老師，在桃園地區從事美術教育四十年，受到父親的影響，包括他在內的三個手足從小就都從繪畫開始接觸美術，後來也都往美術專業的領域發展，姐姐新竹師專美勞系畢業，哥哥是師大美術系，姜憲明則進入國立藝專。

不過回顧姜憲明的專業美術訓練，必須從他 1986 年進入富岡國中就開始，這時期的啟蒙老師是桃園著名的曾現澄，在水彩與寫生的技法上的教學讓姜憲明每每在美術比賽獲得佳績，帶給他成就感。進入陽明高中後，雖然當時桃園尚未設立高中階段的美術班，但是在楊梅國中三年的美術老師也是桃園知名的畫家戴武光，學校把對畫畫有興趣的學生及成一班，三分之一的時間運用在美術教學上，更奠定了姜憲明美術訓練穩固的基礎。進入國立藝專之後，接受同為桃園新屋人，在藝專任教的雕塑家何恆雄的建議，選擇了雕塑科。

畢業服完兵役後，剛好 1996 年南藝大成立造型藝術研究所，1998 年姜憲明便考入南藝大繼續深造，他認為就讀南藝大時期是他創作生涯中的轉捩點，海外歸國的老師像是屠國威與蕭勤等人帶給他新的養分，來自於不同領域學生，包括建築、音像紀錄、藝術史等專業領域給於他很大的刺激。在雕塑上也突破過往在藝專所受到的人體造型訓練框架，轉而從生活中找尋造型創意的靈感，例如風、水、樹葉等。

然而，姜憲明認為沒有經過藝專的訓練，對於雕塑發展的基礎與脈絡就無法掌握，筆者從訪談中歸納出，從藝專到南藝的對於姜憲明的啟示，並不僅僅是雕塑造型上的解放，還有立體造型如何從人體到抽象造型的藝術史脈絡，這不僅是知識學科上的，更重要的是在他的創造上提供一個造型變化上合理的基礎，對他來說造型並非無中生有而是有他所謂的「脈絡」，是有跡可循的。

9-2 符號 vs. 脈絡

在現存姜憲明訪談與文獻中，一般認為他的雕塑作品的主要特色是「理性」，本研究案希望更具體的理解其作品中的理性的意涵，在與藝術家的訪談中，筆者發現「理性」的關鍵概念是藝術家所提到的「創意的脈絡」，也可以說「脈絡」是創意發展的過程，它隱含的是一種造型演變的邏輯。藝術家舉的例子是 Constantin Brancusi（1876-1975），從創作寫實女性的頭開始，在十幾件作品逐漸的循序漸進、由繁到簡發展成一個圓滑的蛋型雕塑。在訪談一開始，當我們請他講述他的藝術訓練過程時，他也提到美術的教育就是在訓練發展脈絡的能力，造型的創意並非一蹴可幾，他提到中學時的繪畫、書法，和藝專時期的人像雕塑訓練，都是理解造型發展邏輯的根基。從反面來理解「脈絡」，藝術家提到「符號」這個詞，沒有「脈絡」的「符號」即創意的喪失。他指出兩種狀況，第一是如果一位藝術家以某一種創新的造型成名，我們通常可以回溯去看到這個造型發展的脈絡，然而當這個作品的造型風格被一直生產，而沒有再創新，造型變成一種符號，藝術家等同於他創造的符號時，創意變消失了。第二個狀況是從他人的作品中擷取了某個造型，這個造型沒有來自創作者本身發展造型的邏輯和脈絡，就只是一個空的符號。從這個角度來理解，對姜憲明來說脈絡是創意能持續發展的關鍵，這個脈絡也給予造型一個合理的邏輯。

他也強調也因為他跟陳麗杏在立體造型上能有邏輯，才能從以前雕塑家的身份發展到現在公共藝術家的身份，因為公共藝術是必須走下雕塑的台座，與環境結合，它的結構、安全性和耐候性都是在發展造型時必要的考量，當尺寸放大時，並不是所以放在台座上的雕塑都適合發展成為公共藝術作品，要能夠在公共藝術上做出創意，就必須考量所有的造型邏輯。

9-3 對桃園藝術發展的期望：成立藝術家聚落

對於桃園地區的藝術發展，姜憲明建議藝術家的聚落。他在藝專畢業之後就開始籌備設立自己的工作室，目前他與陳麗杏的工作室（圖 3-9-1）是完全靠他們自己的力量建立起來的，土地是姜憲明自己家原本所有的，雕塑的生產又需要大型器具，也需要助手，這些條件使得能夠從事大型雕塑創作的門檻變得很高。如果藉由公家的力量讓藝術

家可以有創作的工作室，而且是一個聚落，彼此之間可以互相交流，會是一個有助於桃園地區的藝術發展。



圖 3-9-1 姜憲明與陳麗杏雕塑工作室，桃園新屋。

10. 陳麗杏（1972 - ）－灌溉天分的養分來自於與土地的連結

10-1 自然、有機、感性

陳麗杏是夫妻，也是工作上的夥伴，但她的成長背景跟性格與姜憲明很不一樣，作品的風格也各有特色。陳麗杏出身高雄大樹區的果農家庭，家裡種植荔枝、鳳梨和龍眼等水果，小時候就喜歡畫畫，在國小低年級就因為畫畫得獎受到肯定，因為家裡種植果樹的關係，跟土地很親近，所以從自然裡所擷取美感經驗就是來自她的生活經驗，雖然有美術的天份，但是學科比較弱，高中階段唸的是海青工商美工科，開始接觸不同的創作媒材，後來雖然重考過一次，三專考上國立藝專，成為姜憲明的同學。

由於成長的經驗不同，與姜憲明相較，陳麗杏自呈自己的創作方式比較靠直覺，比較柔性和感性，不局限於幾何造型的發展，而更來自於自然界的靈感。對於雕塑的石材和造型之間的關係，陳麗杏說通常還是先有造型，但是每一個石材的顏色與結晶不同，常常也會啟發創作上的靈感。在雕塑的執行上，陳麗杏也比較沒有框架，她提到通常姜老師比

較務實，姜憲明舉例說明，通常如果比較會去算計成本的雕刻家，會去衡量造型跟材質以及加工材質的成本，他指出陳麗杏的石雕就是挖比多，有時去做出透光的效果，除了技術和工都要求比較高外，這樣做也做出了與笨重石材呈現反差的輕盈透明感，就是比較不會去講求效率。

10-2 小模型 vs. 公共藝術

在姜憲明與陳麗杏的工作室的會議室有一整面的展示牆，擺放著最能展現他們兩位原創造型的小模型（圖 3-10-1），這些小模型功能在於具體化藝術家的造型發想，之後可以再放大尺寸做成雕塑或是公共藝術。姜憲明與陳麗杏都認為小模型所具有的價值與作品不同，它們是藝術家概念的呈現，因此對於了解藝術家的生涯發展來說，極具學術研究的價值，可以幫助大眾了解雕塑的製作過程，藝術家工作的方式，造型的發展與執行等等面相。陳麗杏說明這些造型都是平常就一直要發展的，即使是公共藝術必須考慮環境的因素，也必須是在了解環境之後，在這些平常就發展的造型中，去選擇和發展適合的，如果從公共藝術被委託製作時才開始思考造型，要能發展出一個兼顧所有面向成熟的作品時間是絕對不夠的。



圖 3-10-1 姜憲明與陳麗杏雕塑工作室會議室展示小模型的牆面，桃園新屋。

另外，陳麗杏有特別提她是把公共藝術當作一種創作，並不是設計，她特別擔憂的是被抄襲，因為所有的造型都是她的心血結晶，所以她提到跟姜憲明不一樣，隨著時間她的作品反而有從簡到繁的趨勢，如圖 3-10-2 這件小模型，因為每一次都要在超越前一次的技巧和造型，有時必須不顧成本，就是為了防範創意被抄襲，因為抄襲者不僅在技術面做不到原創藝術家的細緻，也絕對不會做沒有效率和經濟考量上沒有收益的事。



圖 3-10-2 陳麗杏，小模型。

11. 區秀詒（1978 - ）—影像的政治

11-1 跨文化的影像洗禮：吉隆坡／啟蒙 --> 臺灣／奠基 --> 舊金山／解放 --> 臺北／聚焦

區秀詒的作品以錄像為主，她不僅活躍於臺灣的藝術圈，在國際參展的經驗也很豐富。她的主要的作品包括討論馬來西亞做為一個多元族群認同的國家的《棉佳蘭計畫》、討論東南亞電影文化的《克里斯計畫》、探索 1940 年代日籍情報員谷豐之謎的《靜海武士的極盡旅程（三幕劇）》以及近期有關十九世紀英國海盜 Abdulla al-Hadj 傳奇的《海

盜、顫抖的船與他們的 1001 夜》等等。區秀詒是馬來西亞的華僑，現在居住與工作在台北。

本研究計畫訪談聚焦在區秀詒如何開始對動態影像所隱含的政治意涵產生興趣，她的生命歷程與專業訓練如何帶領她走向對於動態影像與身份認同之間的關係的研究與生產，而對於她的創作而言，台灣扮演什麼樣的角色，以及如何從她的作品中去理解我們自己和台灣。

區秀詒出生於吉隆坡，小時候就迷上電影，後來因緣際會來到台灣文化大學攻讀戲劇和電影，台灣的這段時間從文化大學系上的影片圖書館、電影資料館以及在金馬影展打工的機會看了很多藝術片與美國的實驗電影。文化大學畢業後在準備赴美攻讀電影碩士的空檔，也曾以接專案的方式幫公共電視的兒童節目「水果冰淇淋」寫戲劇的腳本。這段第一次到台灣的時期，是奠定區秀詒電影基礎知識的階段。之後她進入美國舊金山藝術學院進修，更加打開了他在文化上和電影上的視野，對於影像的政治性與歷史等開始產生興趣，而且也開拓了電影在敘事之外的思考，在形式上，以及把放映視為一種「表演」的概念上都能有更廣闊的發展空間，因此在舊金山這段時期對區秀詒來說是對於之前在台灣所學關於電影的一切基礎的解放。經過上述的跨文化影像研究的洗禮後，區秀詒選擇回到台灣工作，再一次回到台灣時，又剛好碰到 2013 年馬來西亞大選，族群議題因社群媒體的興起而在網路上討論與動員白熱化，在台灣的區秀詒，身處異地，更加深了她對自己「做為一個國籍上是馬來西亞人」的身份認同如何建構而成的思考，而她的脈絡就是循著影像傳播的脈絡，因此才展開了她的較為成熟的作品《棉佳蘭計畫》（2013-2015）與《克里斯計畫》（2015-2016）。

《棉佳蘭計畫》是由三個短片組成的作品，核心的命題是探究一個虛構想象的烏托邦——「棉佳蘭」（Mengkerang）。區秀詒藉由訪談馬來西亞不同族群對於「棉佳蘭」的想像，挖掘電影影像中的民間傳說片段，以及紀錄大量拍攝馬來西亞的外來人口肖像照片的「百代照相館」，來思考馬來西亞的政治、歷史與國族的虛實相互參照中所揭示的意涵。而《克里斯計畫》的靈感來自於創辦國泰電影公司的馬來西亞華裔商業鉅子陸運濤的傳奇，區秀詒視陸運濤所建立的電影帝國為探究臺灣與馬來西亞連結的一條可能的路徑。因此《棉佳蘭計畫》與《克里斯計畫》都可以被看作是區秀詒探問其自身來自於多元文化的馬來西亞之身份認同，以及這個身份與台灣以及東南亞、東亞歷史發展的關係。

11-2 解構身份認同的視覺文化：打開影像的空隙、啟動質疑影像的意識

區秀詒作品很大的一個特色是讓原本的檔案、歷史影像素材破碎化、神話化或甚至科幻化，製造出虛構與真實交互的感覺，使得觀者可以去意識到影像是一個建構，然而他的影片有趣的地方在於乍看之下，影像是連貫的，是有某種敘事性，甚至是非常引人入勝的，但是如果仔細去思考，卻會發覺影像是取自很多不同的來源，文字與影像之間的關係也十分曖昧，甚至矛盾，藉此打開影像敘事的空隙，啟動觀者反思影像生產背後的意識形態。區秀詒的作品將臺灣包含在一個超越國界的亞洲視覺文化圈，筆者認為不論是從一個亞洲近現代史與電影發展與傳播史的角度，區秀詒的作品都提供許多臺灣觀者反思自己本身文化認同的路徑。

12. 康雅筑（1980 - ）—編織社群與文化記憶

12-1 桃園經驗：從表層意象到呈現地景與產業的變遷

康雅筑的創作以纖維、編織為主，值得注意的是她的創作方式是介入一個社群的文化，借由作品去帶動社群文化的理解、人際的交流或創意的啟發等等。這與康雅筑對於纖維這個媒材的理解有很大的關係，她認為織物與纖維存在於每個文化的，是跟每個人生活息息相關的，因此纖維和織物是一個可以促成跨文化交流與對話的媒介。秉持這樣的理念，康雅筑走訪世界各地踏查各種文化的纖維文化，並將她收集到的資料整理出版了三冊《織物地圖》。她將自己在纖維文化上的理解主導了她的創作方式，她的創作計畫通常採取社群協作、共作或是田野研究的方式進行，她的創作方式讓她的作品帶有社會實踐、社群共創等性質，在近年來藝術走向地方和社區的趨勢下，康雅筑的創作方式受到青睞，屢屢受到台灣各地文化場館機構的邀請駐村、展覽和參與藝術節慶。

在桃園地區她曾參與過 2013 年與 2020 年的「桃園地景藝術節」，在訪談中她表示，每屆的策展理念都會有所不同，2013 年的理念是邀請當代藝術家與一位桃園在地的工藝師合作，當時與康雅筑藝術家媒合的是桃園草編藝術家王昱翔，由康雅筑設計作品的造型，王昱翔執行編織，康雅筑於藝術節期間帶領與作品相關的工作坊。康雅筑選擇以當

時稻田休耕時期的隨處可見的稻草為編織的媒材，在新屋地區製作了名為〈面面俱稻〉的大型雕塑作品。但其中的插曲是康雅筑一開始設定的造型是一個米粒，也經過雙方溝通理念，但是王昱翔做出來的草編骨架造型是一個小鴨頭，呼應的是該屆邀請來台展出的荷蘭藝術家霍夫曼（Florentijn Hofman, 1977-）最受矚目的作品〈黃色小鴨〉，康雅筑雖然有點訝異，但也接受這是合作過程的演變。在工作坊時帶領學校的老師做草鞋，然後請老師讓孩子發揮各自的創意做草鞋面具，在把孩子的作品掛在康雅筑和王昱翔的雕塑上，完成一個集合眾人創意的作品。

在 2020 年，康雅筑對指定創作的桃園中壢區事先做了一些研究，因為地區發展的關係，把原來的河流上方蓋起做成道路，雖然因為灌溉需求，雖然還有一些通往農田的河道還是可以看得見，這樣的一個把水路地下化變成的道路剛好經過大崙國校的校門口，對於年幼的學童來說，也許並不知道自己生長的地方有過這樣的地景的變化，有一條「看不見的河」，因此康雅筑以此概念發想設計了一名為〈滴入看不見的河〉的作品，在媒材上的也特別在研究中發現，中壢有許多逐漸在脈絡中的紡織產廠，她自己本身就是纖維藝術家，所以便收集紡織廠回收的布料，把他們裁成條狀，帶領當地的國中國小學生一起做一個水滴造型的雕塑，結合自己事先做好如同河流般的織毯雕塑，裝置於大崙國小的校門口。

我們可以發現，雖然都有結合地方與共創的元素，康雅筑的桃園經驗從 2013 〈面面俱稻〉的比較表面式的稻米意象創作，到挖掘地區發展的地景改變與產業的變遷，更為深入地讓地方的參與者從藝術的創作中去理解自己生長的土地。

12-2 降低藝術共作所需的技藝門檻；溝通做為藝術創作的技藝

在上述的兩個桃園地景藝術節的作品案例中，康雅筑都納入了素人共作的工作坊，這一點與莫比斯圓環的理念有相通之處。值得注意的是，康雅筑會將工作坊設計成，易於在生活中取得素材，在技術上也容易上手的共作課程，降低了素人發揮創意的記憶需求門檻。而另一面，雖然康雅筑是定位在纖維藝術家，但因為她創作的模式是與社群互動，在研究社群的特質、文化與歷史上，以及調度資源、場地、宣傳與參與者上都非常需要社群熱心人士或區域公職人員的協助，而工作坊面對的群眾在年齡與背景上有常常差異極大，

所以康雅筑提到了自己必須有具備很好的人際溝通能力，也必須去接納可能在預期外的變化，並及時地做出回應。

例如圖 3-12-1、3-12-2 與 3-12-3 是康雅筑臺北信義區廣慈社宅《遺忘的線》計畫的展覽現場，這個展覽的場地就在廣慈社宅裏面，這個計畫從一開始徵求社區居民家裡可能用剩下或是編織到一半的毛線，然後從居民對編織的記憶出發，結合裝置去探討這個區域的人文與自然環境的變化，其中就包括數場的共作工作坊，其中一個項目就是邀請大家一起完成圖中的大型編織毯（圖 3-12-4），但康雅筑也提到她會鼓勵工作坊學員發揮自己的創意，也不會去限制他們的創作，但她自己對於共作的成果是會有一個預想，這個預想會是跟作品的概念有所連結的，例如《遺忘的線》的共作編織毯，她的設定就是一個城市的地景，有建築樓房也有河流，到最後的階段身為一個藝術家必須在共作的成果上去做收尾，把共作作品的意義連結到自己作品的概念上（圖 3-12-5）。



圖 3-12-1 康雅筑，《遺忘的線》，2023



圖 3-12-2 康雅筑，《遺忘的線》，2023



圖 3-12-3 康雅筑，《遺忘的線》，2023



圖 3-12-4 康雅筑，《遺忘的線》，2023



圖 3-12-4 康雅筑，《遺忘的線》，共作編織毯最後的成果，2023

12-3 在桃園可能藝術創作計畫構想

康雅筑提到如果要為桃園做一個作品，她已經有非常具體的概念，她希望針對桃園後火車站，各式各樣的東南亞異國料理餐廳為對象，去踏查裡面的佈置與陳設所需的各式各樣布料與織品，這些餐廳反映的是集中於桃園地區的東南亞移工人口，她希望經由這樣的一個創作去理解在台灣的東南亞各族群織品的特色，把它們用藝術創作的方式，也讓台灣人能透過織品去理解與我們生活在同一塊土地上的新住民。

13. 林祐聖（1981 - ）—開啟跨文化對話的游擊戰

13-1 2022 年的 documenta 跨文化壯遊

2022 年對林祐聖來說是關鍵的一年，因為參與台灣的一個名為斯卡托德合作社的藝術勞動合作社⁴³，斯卡托德合作社是 2022 年德國卡賽爾文件（documenta 15）印尼策展團隊 ruangrupa 組織的共學系統 Gudskul 的一員，因此就受邀一起參與六月的卡賽爾文件。林祐聖藉此機會從四月開始在世界幾個不同國家壯遊、駐村（圖 3-13-1），他在第一站阿姆斯特丹做了〈Mobile Temple〉（圖 3-13-2）這件行為藝術，他騎著一輛安裝了梅花鹿神的腳踏車漫遊阿姆斯特丹，隨機詢問遇到的荷蘭人要不要許願，請他們對梅花鹿神行禮，並將願望寫在金紙上（圖 3-13-3），然後給參與者一個籤。藉由這個藝術儀式，開啟一對跨文化的對話，告訴參與者他這個行動發想是因為十七世紀荷蘭人到了台灣，為了出口利皮雇用漢人獵殺梅花鹿，逐漸導致梅花鹿數量銳減，最後滅絕的這段歷史。但林祐聖認為從另一個觀點來思考荷蘭人的殖民與資本主義對台灣的影響，梅花鹿的犧牲，讓台灣被寫入世界史中，所以應該給梅花鹿建廟供奉祂，他在過程中發現其實很多荷蘭人並不知道台灣與荷蘭之間的歷史關聯性，希望用比較幽默，不是批判究責的方式與荷蘭人談論這段歷史，促進雙邊的對話。

⁴³ 請見斯卡托德合作社官網 <https://www.scutoid.art/about> .

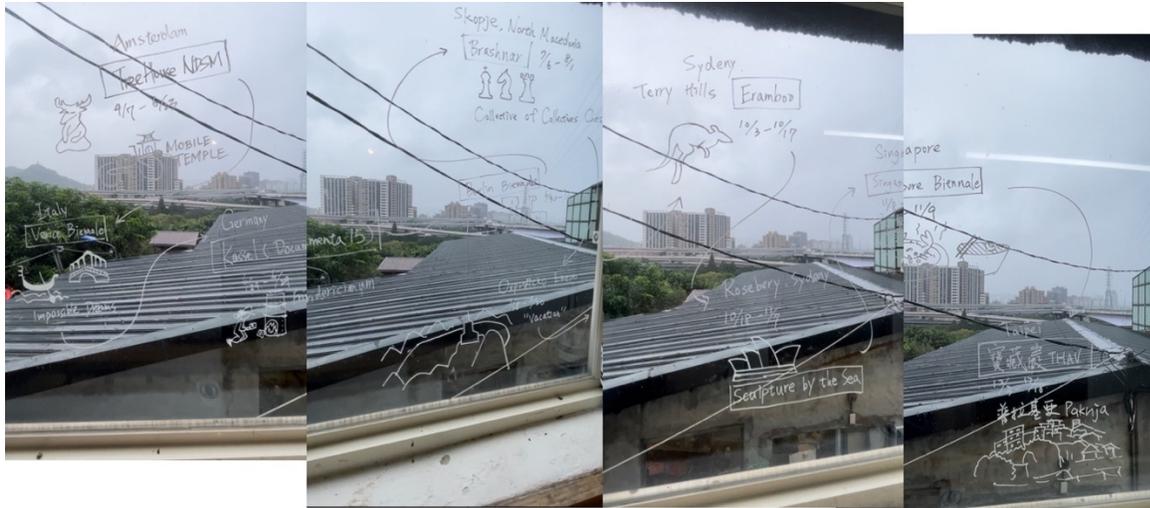


圖 3-13-1 「Ракија 普拉基亞」— 林祐聖個展，展期／2022.12.03 (六) - 2022.12.18 (日)，寶藏巖國際藝術村，轉角 2 號。展場照窗戶示意林祐聖 2022 年跨國創創和參展移動軌跡，2022 年 12 月 11 日訪談時拍攝的展場照窗戶示意圖影片截圖拼貼。



圖 3-13-2 林祐聖，〈Mobile Temple〉，2022，「Ракија 普拉基亞」— 林祐聖個展，展期／2022.12.03 (六) - 2022.12.18 (日)，寶藏巖國際藝術村，轉角 2 號。展場照，2022 年 12 月 11 日訪談時拍攝。

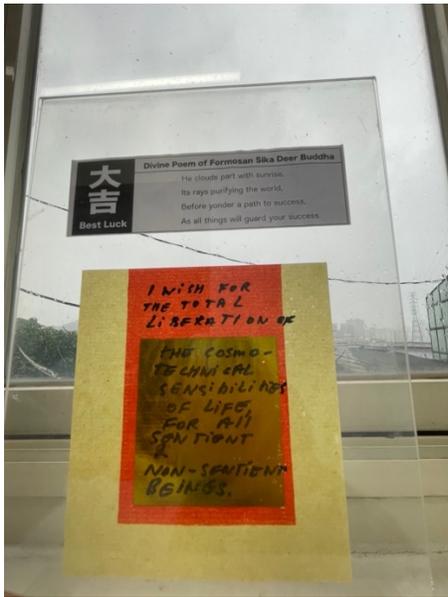


圖 3-13-3 林祐聖，〈Mobile Temple〉，2022，「Ракија 普拉基亞」— 林祐聖個展，展期／2022.12.03 (六) - 2022.12.18 (日)，寶藏巖國際藝術村，轉角 2 號。展場照，2022 年 12 月 11 日訪談時拍攝。

在卡塞爾文件展時，林祐聖也是處理不同文化對同一件事物的差異理解。他原本的計畫是想將在〈Mobile Temple〉這件作品中，參與者寫著下願望的金紙以文件的方式展示。林祐聖家裡是製作金紙的，對他來說金紙是一個非常熟悉的東西，在臺灣的文化中燒金紙是給予祖先、神明和亡魂錢財的儀式，因為不是給在世的人使用的，因此隱含與死亡連結的不吉祥意涵，因為除非你過世了，活著的人是用不到金紙的。然而，對非漢人文化的人來說，金紙並不具這種宗教意涵，他在荷蘭常常得到的回饋是金紙很漂亮，甚至有不少人跟他索取想帶回家收藏，這對台灣人來講是不太能接受的文化禁忌。他後來發現納粹曾經在卡塞爾的廣場焚書，而金紙本原本就是必須以焚燒的方式讓祭拜的對象接收，因此便決定在廣場燒這些金紙，搭配〈Mobile Temple〉的腳踏車和紀錄片。

訪談中，林祐聖提到自己的創作態度，都是游擊戰的方式，筆者認為這個鬆散的規劃與執行彈性，是在允許隨機發生的狀況介入作品，成為一個與人協調溝通的機制，可以說是一種「刻意的不計畫」。舉例來說，雖然不論在荷蘭或是德國，藝術家對於〈Mobile Temple〉執行方式的意涵有其解釋，但其實林祐聖認為重要的，是發生在藝術家與在荷蘭

的異文化參與者，或是在德國的其他國家藝術家之間的接觸與互動。他詳細的描述在卡塞爾的廣場要執行作品計畫時，遇到沒有投影機無法蓄電，需要電源的困難，以及需要找一個燒金紙的爐，是同樣在廣場執行作品的日本藝術家提供協助才得以完成，認為這樣的經驗是寶貴的，也很符合 ruangrupa 這次的「穀倉」策展理念，與視展覽的機制為有限的時空中，展示獨立的作品，或執行構想好的行為藝術迥異的概念，他們把展覽的機制轉化為，藝術家在共同生活的時空中，隨機地去回應當下發生的事件、創作、溝通與合作等。

13-2 全球化下的社會雕塑

林祐聖在其 2022 年寶藏巖國際藝術村的個展「Ра к и ја 普拉基亞」中展示〈Mobile Temple〉這件作品時，在梅花鹿腳踏車移動廟的展間牆上，掛了他執行作品時所穿著的連身工作服，筆者認為其展示的方式是在致敬 Joseph Beuys 1970 年的〈Felt Suit〉，在訪談時也獲得藝術家確認他正是有此意，因此筆者認為林祐聖也秉持 Beuys 「社會雕塑」的概念，希冀藉由藝術來改變社會，但不同的是林祐聖所處的時代不是二戰後的德國，以及資本主義與共產主義對峙的冷戰世界秩序，而是全球化更全面主宰生活各個面向的當代世界。我們可以視林祐聖一直持續執行的《便利商店戒斷協會》為全球化下的社會雕塑，如何理解我們當下的處境與未來都需要與世界相互連結和對話，而不是只從單一或是強勢意識形態或經濟力所操控的資訊與方式來理解世界、台灣和生活的處境，打開或是還原文化、消費、資訊的多樣性，便是對抗控制與保有自由意志的路徑，

14. 張恩滿（1967 - ）—原民性與當代性的辯證

14-1 認同的斷裂與回溯：自我身份探索、原住民社會議題、原住民的當代樣貌

張恩滿成為一名所謂的原住民藝術家，可以說是一個「回溯」與「再發現」自己的身份認同的過程，而非在她開始藝術創作時就設定好的角色，因為她雖然知道自己有原住民的血統，但在幼年與成年之後，她原住民瞭解得很有限，因之也談不上認同。她的母親是排灣族，父親是 1949 年隨國民黨來的中國湖南人，但因為幼時父母離異，張恩滿隨父

親到台北生活與就學，與一般的台北孩子無異，並不熟悉部落與排灣族文化。是到了四十歲之後，才開始有意識地回到台東去重新認識母親的排灣族文化。

依照作品的類型，她的作品可以大致分為「自我身份的探索」、「原住民社會議題」、「原住民的當代樣貌」三個方向。首先，啟動這個「回溯」的契機之一，是 2009 年，張恩滿就讀臺灣藝術大學美術系大學一年級時，創作的〈蝸牛樂園〉，從此開啟至今尚未終止，也是她的作品中最具代表性的《蝸牛》系列。《蝸牛》系列是的靈感是來自於，張恩滿在台北生活當時，媽媽從台東寄來的，已經處理好，還附上佐料的冷凍蝸牛，這是她當時與母親的文化唯一的連結，因此也是開始探索自己原住民身分的起始。

接者，把原住民主題擴大到非本身族群的社會議題的是〈台灣原住民獵槍除罪化〉（2014）這件作品，它是一件穿插虛構神話與紀錄布農族「內本鹿回家行動」的狩獵生活儀式時，遭到警察非法搜索，掀翻貨車後車廂裡的獵具的錄像作品。探討的是現行法令對原住民傳承傳統狩獵文化的歧視與誤解。

張恩滿的作品另一個面相是，原住民文化的當代樣貌，是當時住在基隆，在 2015 年接觸到都市原住民，顛覆了很多自己過去對於原住民只生活在花東地區的觀念，因此以瑞芳快樂山都市原住民聚落，所做的錄像作品〈快樂山〉，後來也做了基隆的「都市原住民社區雜貨店」的訪查計畫〈patiyamay—都市原住民社區雜貨店地圖繪製計畫〉（2017），以及，以及 2018 年以高雄的都原拉瓦克路洛為主題的〈近海之處—拉瓦克三部曲〉。

14-2 蝸牛與構樹：外來種的解殖與轉化

本身的背景與經歷，使得張恩滿對於原住民的當代處境，與文化的變遷有特別切身與不同的思考，正是因為她自己的身份認同反映了這種斷裂與變遷的認同本質，因此她對於「外來」與「本土」的理解不是二元對立的，對於被殖民的過往，相對於「反殖民」，她認同「解殖」的取向。雖然在文化傳遞與接觸的過程中，存在著其權力運作的結構，但是處於被殖民或是弱勢的文化，也具有轉化「入侵者」的能力。

最能體現張恩滿對於自己排灣族身份的思考與態度的作品，就是她以非洲大蝸牛為主題的《蝸牛》系列作品。現在台灣隨處可見的非洲大蝸牛，因為台灣不是其原生環境，因此缺乏維持生態平衡的天敵，普遍被視為對本土生態有害的「外來種」。非洲大蝸牛是

在 1933 年由日本官員下條久馬一經由新加坡引入臺灣，因此牠帶有的是台灣被殖民的歷史。張恩滿以蝸牛為隱喻來討論「解殖」與「轉化」，雖然被視破壞生態的「外來種」，排灣族發展出撿拾蝸牛為食材的飲食文化，原住民在地的生活方式將「外來種」轉化為方便取得的蛋白質來源。而因為處理蝸牛的經驗，而增長對外來種的知識，要先飼養蝸牛一週的「解毒」過程，即為了要確保蝸牛乾淨對人體無害，在一週的飼養期中，給予乾淨的食物與水，確保蝸牛在野生時攝取環境中的污染物質，能在被人食用前經由新陳代謝排除。另一個知識，是發現使用本地的原生植物—構樹的葉子可以輕易去除蝸牛惱人的黏液，因此也象徵了本土環境與文化，對於外來文化的包容與轉化。

臺灣的原住民族對本土環境的認知，提供了在強勢文化全球化浪潮下的抵抗性的知識系統與生存模式。另一方面，因為原住民處於經濟、政治與文化的弱勢，對於環境的快速變遷帶來的衝擊較為脆弱與反應敏感，因此對原住民所面臨的議題的關注，是理解當代人類處境與問題的最有效的途徑，這正是張恩滿的作品中對於原民性與當代性的辯證，給予我們的啟示。

15. 李奎壁（1991 - ）—太陽花學運世代的反思：藝術與社會間的裂隙

15-1 跨領域研究型藝術計畫

李奎壁是本研究計畫訪談藝術家中年紀最輕的一位，1991 年生的她，屬於政治覺醒的太陽花學運世代。她對社會現象觀察具有洞悉表象地下的運作邏輯的能力，她的創作型態是目前當代藝術中最主要的潮流之一：「跨領域研究型藝術計畫」。這種類型的藝術最顯著的特色是需要進行田野調查、史料的挖掘和歷史脈絡的梳理。但不同於學術研究的是，她認為藝術容許無用的空間比較大，也就是說藝術創作較為自由，容許虛構、臆測與想像力的空間較大，或甚至藉由上述策略去引發觀者主動去探索、討論和想像遺漏於史料檔案和中心地區以外的歷史與故事。

「跨領域研究型藝術計畫」的呈現形式與執行的方式，並沒有一定的方式或是風格，最常使用的是錄像、文件展示和結合裝置的方式，也通常會輔以文本脈絡的說明等等，或是在視覺呈現之外，再結合跨領域講座、工作坊和出版等等，去將作品關注的議題

再更深入和廣泛地在各個可觸及的面做整合的討論。「跨領域研究型藝術計畫」也因此帶動了藝術家勞動力、角色與技藝需求的轉變、藝術生產的方式、藝文場館策展、典藏與展示的創新、協作者與觀眾定義，與藝術的定義與社會意涵的質變等等。

15-2 批判社會表象背後的經濟網絡與權力結構

然而，太陽花學運被泛綠政黨體制收編的結局，以及臺灣在後太陽花時期政治社會上無顯著的結構性改變，也讓李奎壁對於社會運動能帶來的改變抱持懷疑的態度。訪談中她提到太陽花學運帶給她最深刻的啟示是，對於藝術介入社會感到悲觀，在社會實踐的過程中，藝術能否做出實質的貢獻這個課題上，她的觀察是藝術創作者並沒有理解社會運動背後複雜的邏輯與權力運作關係，而創作淪為生產無法或阻礙開啟討論或深究議題的符號生產，因而變成政黨宣傳的工具。李奎壁很清楚的意識到研究型藝術創作的局限與困境。首先，在臺灣的教育體制，藝術家的教育系統對於跨領域研究與對話的訓練並不足夠，在教育與藝術家養成的過程中，藝術與社會之間因而產生最根本的斷裂。

然而理解藝術在社會實踐上的局限，並沒有使得李奎壁對藝術失去信心，反而更有助於釐清藝術家的社會責任。她認為藝術家在社會實踐上可以提出洞見，以及對未來的想像，接下來讓其他學科專業的人，再慢慢地去做更厚實的研究，找尋可行的方案和路線，她認為一個社會如果沒有對未來沒也想像，就可能不自覺得複製壓迫系統，成為共犯結構的一員。

經過對太陽花學運的反思，李奎壁因此對於自己雖然選擇當前在潮流上的藝術創作形式，但也認知到她在近年來獲得獎助的原因，很大一部分是因為贊助與公家補助機制偏好此類型的創作，自己對獎項的光環保持比較理性與自覺的態度，去查覺到藝術體制背後的運作邏輯的排擠作用，即便自己可能受益於體制的偏見，藝術家對於社會的批判不能被權力益收編而體制化。2014 年李奎壁開始數次前往東南亞，例如印度、柬埔寨等地旅行尋找創作的題材，在訪談中，她認為了解社會現象和問題關鍵，必須去挖掘背後的經濟利益的路徑與交換。從 2019 年開始的《鑽石島》系列、《TransBorder》計畫（2021）和《舒適小鎮》（2022）都在不同面向上討論跨境移動與政治經濟網絡之間的關係。《鑽石島》的主題是以一塊夾於湄公河與白色河間，面積約一百公頃的小島，在 1970 年代之前主要是用來隔離癲瘋病人的地區，2006 年由華人富商方僑生的加華集團與金邊市政府簽

下開發合約，將此區域吸納入資本主義地產投資的網絡下，不斷炒作的房價，雖然讓「鑽石島」變得煥然一新，也帶來的大量的經濟移民，但也與柬埔寨當地的人與文化產生了斷裂，李奎壁藉由田調、訪談、史料整理等方式來探究這個議題，並以委託製作、動靜態影像生產與複合裝置的形式，來呈現「鑽石島」所揭露全球化過程中對於在地文化與歷史記憶的衝擊。在《TransBorder》中，李奎壁根據在臺灣、柬埔寨與印度的無國籍者的親身故事虛構了一家提供人們穿越不同國家服務的「TransBorder」公司，以此創作影像、裝置與錄像的系列作品。《舒適小鎮》則是取名自 1970 年代在今印度與西藏邊境的北安查爾邦（Uttarakhand），受到台灣政府經濟支持，並由為台灣工作的當地情報人員設計、建造的一個隱密小鎮 Clement Town（中譯為「舒適小鎮」），台灣政府後來也接運當地的孩童來台就學，李奎壁從關於這段歷史的檔案中，孩童來台就學前在印度相館拍攝的照片，以及抵達基隆港所拍攝的合照為基礎，委託演員表演，並以錄像的方式想像與重現這段被眾人遺忘的歷史。

第二節、綜合討論

藝術家的作品如何進行對話，在相同的主題上提供藝術受眾不同的思考方向與觀點，因此本節以上述的藝術家個案為基礎，進一步的歸納出下列四個桃園當代藝術所關懷與發展的主題方向：（一）纖維藝術的多元面貌與女性的主體意識、（二）社群共創與在地文化歷史讀重建、（三）反思權力的地理路徑：解殖、跨文化協商與跨境的經濟政治脈絡、（四）造型與媒材的社會性轉化。

2-1 纖維藝術的多元面貌與女性主體意識—曾麗娟、劉鳳鶯、康雅筑

曾麗娟、劉鳳鶯與康雅筑三位女性藝術家不約而同地選擇了纖維為他們創作的主要媒材之一，織品、纖維與縫紉均具有與日常生活，以及個人與文化記憶連結的特性，也因此這三位女性藝術家以不同面向將生活與藝術相連結，可以從織品與纖維去探究女性的多元主體意識。

曾麗娟的軟雕塑是她在作為一個母親與藝術教育者的女性多重角色的縫隙間所生長出的藝術形式；而劉鳳鶯的創作雖然一樣是從個人的生命歷程出發，但著眼的是縫紉在修補親情創傷的象徵與療癒的意涵，他的作品結合文字，更凸顯文字在人際溝通上的重要性

以及不完整性；康雅筑的創作則是側重在織品與纖維是一個跨越族群甚至是世代的文化表徵，也因此具有作為跨族群溝通、編織社群與文化記憶的潛力。

2-2 社群共創與在地文化歷史的重建—康雅筑、莫比斯圓環創作公社、劉子平

康雅筑所擅長的參與式藝術計畫，在性質上可以和莫比斯圓環創作公社的環境劇場中與觀眾與社群協作的創作方式形成有意義的對話，兩者都是將賦權給非藝術家的群眾與參與者，去開發沒個人從創意生產可能帶來的改變與創造的社群認同。

康雅筑與莫比斯的創作核心是立基於在地觀點的文化認同與歷史建構，可以與劉子平重新詮釋台灣島嶼歷史圖像的平面創作產生共鳴。雖然三位藝術家並不是直接處理全球化的議題，但是我們可以從他們的作品中得到台灣當代藝術面對全球化浪潮時，更積極地去探索和深化在地文化的內涵的現象，並同時試圖打破「他者／自我」與「外來／本土」的二元對立。

2-3 反思權力的地理路徑：解殖、跨文化協商與跨境的經濟政治脈絡—劉子平、張恩滿、林祐聖、江凱群、李奎壁、區秀詒

從劉子平根植於島嶼觀點的創作中反思，存在於自我中的異質性，如前文所述劉子平的「消融」概念可以與張恩滿在創作中思考「解殖」與「轉化」有所對話，這兩個概念與過往的「去殖民化」的差異在於肯認跨文化協商的能力，著眼於被殖民者的能動性。

劉子平與張恩滿的作品，從對一個物種的溯源去思考跨文化的協商的歷史脈絡，而林祐聖與江凱群則是將跨文化協商作為當代創作的策略，林祐聖的作品是游擊式、對話式的藝術計畫，而江凱群的作品則是以自身的跨文化經驗出發去思考媒材與文化形式的共通點。

劉子平、張恩滿、林祐聖、江凱群等藝術家的作品，如果從台灣做為一個文化霸權的邊緣來看，藉由反思權力與文化生產的路徑，使得台灣的當代藝術創作具有一種反抗全球化的特質。而李奎壁與區秀詒更進一步以研究型創作的方式，去探究與挖掘「跨境」背後的經濟與政治脈絡。

2-4 造型與媒材的社會性轉化—簡佑任、江憲明、陳麗杏、江凱群、米路·哈勇、陳楷仁

一般大眾所熟悉的藝術形式如繪畫與雕塑，在桃園的中青世代藝術家中仍佔十分重要的地位，但是可以很清楚的看到藝術家們對於自己學院訓練與傳統媒材在當代的可能性

的不斷創新與思考，最顯著的取向便是對於作品與當代社會與生活的連結。這樣的傳統媒材與藝術形式的社會性轉向，可以從江憲明與陳麗杏將雕塑帶往公共藝術的歷程，簡佑任從思考傳統形式的當代性，江凱群對於馬賽克的研究，米路·哈勇創造現代泰雅圖騰意象的繪畫，以及陳楷仁從「倒插入」發展出社會身體論，引發對個體與群體間關係的思考，都展現出桃園當代藝術社會性取向的多可能道路。

第四章、議題梳理與後續研究建議

第一節、整體議題的梳理

有鑒於多位藝術家的作品跨越不同的議題，因此期中與期末報告的書寫，將不以單一課題作為藝術家分類的依據，而採取綜合討論的方式建構出一個可以讓不同藝術家的創作模與作品相互對話的論述空間。依此預計研究藝術家名單，擬訂三個討論的課題：「地域性的主體」、「在地與全球的辯證」與「多元的主體意識」，這三個課題均與本研究計畫著重的全球化下的當代藝術樣貌有直接的關係，依序討論如下：

1. 地域性的主體：

劉子平、簡佑任、陳楷仁、江凱群、曾麗娟、劉鳳鶯、米路·哈勇與姜憲明八位一家都是在桃園長大，直到專科或大學時期才離開桃園。桃園地域性文化或城鄉發展，以不同程度和形式在他們的作品中展現了桃園地域性的主體性。從本研究的成果中，可以將桃園地域性的主體性的特色歸納出以下三個特色：本土與國際並存，傳統與當代並置，以及多元族群與東南亞新住民文化的融合

本土 vs. 國際

劉子平強調自己就是一個很「土」的桃園子弟，使得他選擇以臺灣的植物作為創作的主题，對於探索臺灣的歷史圖象，並打開影像生產的邏輯，從重新詮釋這些以「外來觀點」創造的圖象，去述說歷史圖象與他自己所處的時代之間，同一種植物持續存在或是已瀕臨滅絕，在臺灣的經濟和政治的歷史脈絡可能的關聯性。關於國際性這一點，劉子平認為去理解自己的本土文化，因為從臺灣的影像生產的歷史脈絡就是整個世界史的一部分，因此他認為「外來」與「本土」不應該是對立的，而是互為主體的關係。

劉子平與區秀詒都關注影像的生產，雖然前者聚焦在攝影，後者的興趣在電影和動態影像。相較於劉子平的在地主體，區秀詒展現的是一種泛東南亞文化的主體意識。值得一提的是，劉子平提到自己本土意識，是在旅居英國，身處異鄉時開始有意識的去思考，而區秀詒也經歷了相同的過程，在第二次決定移居台灣時，她在關注馬來西亞的當代族群政治時，開始更主動地挖掘自己的童年記憶中的集體視覺文化經驗，如何建構出馬來西亞多元族群的認同。然而弔詭的是，區秀詒在訪談中提到，她觀察到她在臺灣當代藝術圈中處

於一個很令玩味的「國際性」象徵角色，通常以要呈現臺灣當代藝術的國際性時會將她納入展覽和討論，但是在臺灣的藝文補助制度下，她又會因為自己的外國籍而被排除在補助的對象之外。

傳統 vs. 當代

簡佑任的桃園在地經驗讓他得以見證家鄉的地景、建物的變遷，因此筆者認為他的地域性主體性，反映在他在媒材選擇與藝術形式的轉變上。簡佑任對於桃園城鄉轉變的觀察，筆者認為可以結合當前桃園捷運工程發現考古遺址，以及桃園航空城徵收爭議的討論，以藝術創作引發對於桃園都市規劃、城鄉發展等議題，具歷史脈絡和個人生命史的討論。

雖然曾麗娟提到，因為自己大學之後就移居新竹，並沒有強烈的「桃園藝術家」認同，幼年生長在大溪的她，對「桃園藝術」的認知是傳統的木藝，她很認同「大溪木藝生態博物館」的理念，也在假日的時候擔任「大溪木藝生態博物館」的志工，和大溪地方文化的導覽員。然而，她提到大溪的廟宇文化與慶典是她的美感啟蒙，幼年的經驗會轉化在作品的配色與造型上。筆者認為傳統與當代的並存可以是桃園藝術的主體性特徵之一。

桃園的多元族群與東南亞新住民

除了上述「原生」的桃園藝術家反映了桃園地區的閩客原多元族群文化外，林祐聖與陳麗杏是成年後移居桃園的「新住民」，前者是雲林人，而後者是高雄人。兩位移居的共同點雖然都是因為婚姻，但是跟他們的藝術創作是有關連的，陳麗杏以石雕與公共藝術創作為主，需要場地與助手，姜憲明在新屋的家族土地提供了兩人共同創作的基礎條件，但因為兩人的家庭與成長背景不同，又能創作各自獨立的作品。林祐聖的岳父在桃園置產，提供給林祐聖夫妻做為居所，林祐聖在訪談中提到，他非常看好桃園包括藝術在內的各方面發展。他的妻子的專業在新聞傳播，在林祐聖的創作上扮演重要的角色，不僅對外的聯繫溝通上，更在議題的發展上提供見解，在某些作品上甚至是共同創作者。

另外，在桃園逐漸發展的「東南亞新住民」文化，也扮演形塑與改變桃園地域性的角色，這個面向請見地 3 點「多元主體意識」。筆者認為可以更深入的去研究上述移居到桃園的「新住民」的考量，因為他們都是潛在的藝術觀眾，理解他們關心的議題如何在藝術上或策展上呈現，引發討論。

2. 在地與全球的辯證：

在討論臺灣與世界的關聯性時，無可避免的議題就是臺灣被殖民的經驗，在全球化的當代世界中，殖民的歷史更呼應了台灣政治地理學上的帝國邊緣位置。由於桃園以製造業為主的產業結構深厚，在加上桃園國際機場的國門之都優勢，吸引許多國內外投資者進駐，因此桃園相較於台灣的其他地區，對於在地與全球的關係更為敏感，這不僅反映在桃園藝術家的創作中，更使得桃園做為適合討論全球化議題的地區。

後殖民性與解殖

劉子平的《島嶼植物誌》系列與張恩滿的《蝸牛》系列也具有潛在對話的可能性，除了都關注於臺灣的動植物，兩個作品都追溯到臺灣日治時期的移民經驗，前者關注博物學與殖民主義的關係，後者則是以追溯非洲大蝸牛輸入到臺灣的路徑，來象徵帝國和殖民主義擴張的路徑。在藝術家個案的討論中，劉子平提出的「消融」本土與外來二元對立觀，與張恩滿的強調的「解殖」與「轉化」，可以進行討論與對談。

批判全球化的觀點

另一組在全球化的議題上，可能形成對話的藝術家為林祐聖與李奎壁，兩位藝術家的創作都關注社會與歷史議題，具有社會實踐的性質。1979 年生的林祐聖與 1991 年生的李奎壁，相差 12 歲，他們對於藝術與社會實踐在態度上的差異，值得深入探討。他們同樣的對於全球化下的權力結構，與對自由意志與主體性的壓迫持批判的態度，雖然林祐聖採取諷刺與幽默的創作策略，但他的創作對於藝術能帶來的改變是持正面態度，而李奎壁也許是經歷太陽花學運的反思，對於藝術在社會改革上則持否定的態度。另外林祐聖游擊式的創作方式，與李奎壁的研究型創作計畫也形成對比，詳細的討論請見個案研究。

3. 多元的主體意識

桃園地區處於閩客交界處，復興鄉則是泰雅族人口密集的区域，因此原本就擁有多元文化共存的特性，近年來因為東南亞移工與新住民的人口不斷的增加，也逐漸改變桃園的文化地貌。

東南亞新住民與原住民

本研究計畫在一開始選擇藝術家時，希望能納入在桃園地區的東南亞「新住民」藝術家，但因為目前的經濟結構，居住在桃園的東南亞「新住民」還是以勞動利需求大的職

業為主，沒有找到適合受訪的「新住民」藝術家。但是，在訪談中上述的許多桃園地緣藝術家，都觀察桃園地區「新住民」人口與文化的顯著成長，尤其在飲食文化的輸入上，桃園火車站後站「東南亞一條街」林立的南洋餐廳與商店，在臺灣非常著名，成為桃園的特色之一。非地緣性的藝術家康雅筑在訪談中，即提到針對桃園火車站後站的「新住民」文化創作的計畫概念（請見藝術家個案）。

而筆者認為，張恩滿具有發展臺灣的「原住民」與「新住民」之間的關係的藝術計畫。在訪談中，張恩滿有提到對於以前都市原住民從事的比較是勞動密集的工作，現在被東南亞移工取代，也是近年來許多原住民青年返鄉投入部落文化復振的原因之一，因此台灣經濟結構的轉變歷程上，可以去探討「原住民」與「新住民」之間的關係。另外，因為在她的研究中發現，非洲大蝸牛是由日本殖民官員，以養殖食用為目的，於 1933 年帶入台灣，而造成大量繁殖。因此，在 2019 年參加新加坡雙年展時，就以〈法式蝸牛料理〉表演這件作品參展，他在訪談中提到為了符合新加坡的在地口味，她在臺灣籌備這件作品的執行時，就將原本排灣族式和台式料理蝸牛的配料以東南亞料理的口味做改變，因為臺灣的東南亞人口數近年來持續增加，所以在臺灣購買東南亞料理需要的配料並不困難。原住民與東南亞文化的歷史與當代連結，筆者認為將可以形成有趣的討論。

女性主體意識

本計畫的訪問對象，包括「莫比斯圓環創作公社」藝術總監黃子翎，女性佔了八位，其中曾麗娟的創作明確地以女性的生活面向出發，討論女性的多重角色議題。而高千惠以「陰性書寫」來分析劉鳳鶯的創作，以個人的生命史與創傷出發，顛覆了過往以男性為主導觀點的歷史大敘事。自 2016 年至 2019 年，桃園文化局主辦年度女性藝術家特展，包括 2016 年《女書臉書》、2017 年《她的藝見》、2018 年《后·現代》、2019 年《蘊育·連結·擴張》。除了以藝術家的性別做為策展的主題外，性別主體意識多樣性觀點是值得探究的策展主題。

第二節、地域性藝術史與地方美術館

筆者將本計畫定位為「地域性藝術史」寫作的初步嘗試。首先，筆者提出「地域性藝術史」的概念，希望與過去較為普遍使用的「地方美術史」做出區隔。如第二章文獻回顧「地方美術史」的寫作是從 1990 年代才逐漸展開的，其研究的範疇在於一個地區的藝

術活動的發展，包含主要藝術家的風格流變，由於以「美術史」為概念，其所涵蓋的藝術形式通常著重於傳統的媒材，例如繪畫和雕塑。相對的，「地域性藝術史」的提出，希望能包含更廣泛的藝術形式，也較為符合本研究計畫聚焦在當代藝術的探究上。「美術史」與「藝術史」的差別之外，則是「地方」與「地域性」概念上的差異，「地方」的概念較根植於地理事實，「地域性」則是較為開放的概念，例如指稱某人為「地方藝術家」，通常指的是在該地有居住事實的藝術家，相同的，「地方美術史」研究的範疇也受限於與發生於該地的藝術創作。而使用「地域性」一詞則是希望打開必須具備地理事實的限制，去討論「關於」特定地域或是與該地域有連結的藝術家、藝術作品或藝術議題，亦即「關於」與「屬於」之間的差別，「地域性」是一種性質，而非地理事實。再者，相較於「地方」具有行政區域的意涵，「地域」一詞具較大的彈性，它指涉的可以包含文化、自然、歷史等所形成的地理概念。

本研究計畫與前兩期最顯著的差別之一即希望將與桃園沒有直接地緣關係的藝術家納入討論，因為筆者認為以全球化為脈絡的當代藝術本身就具跨域的特性，因此以「地域性藝術史」的概念不僅能擺脫「地方藝術史」的限制，也為桃園當代藝術提供一個較為適當的架構。然而，「地域性藝術史」的內涵為何，筆者必須指出「地域性藝術史」的論述尚需更多的研究才能發展出較為完整的論述。但是，筆者認為「地域性藝術史」的撰寫，必須建立在充足的藝術家個案研究，因此本計畫即為發展「地域性藝術史」的初步實踐。

雖然，「地域性藝術史」的寫作不必然需與「地方美術館」相關，但因為本研究計畫案是受桃園市立館美術館的委託，就必需討論本「地域性藝術史」研究案與定位為「地方美術館」的桃美館之間的關係。桃美館作為以展示與發展當代藝術為主要目標的「地方美術館」，其責任在於提供一個實驗與展演的場域，讓受眾可以理解當下的社會、文化等狀態，與此同時去想像未來的可能性，因此桃美館不僅僅是典藏藝術與文化物件的機構，它還必須透過研究和策展去開創桃園的可能性。「地域性藝術史」的研究可以對桃園不斷發展的特性做出方向性的歸納，提供桃美館如何定位的指南。

**第三節、問題與發現：本研究主題未來待開拓及延伸之方向
在研究的過程中，主要發現的一些觀察與提問：**

1. 我們觀察到一個普遍現象是，桃園地區的中青世代藝術家大部分無法專職從事藝術創作，很大的比例是藝術家身兼國小到高中的專職美術老師，這個現象對於桃園地區的藝術發展的影響為何則需要更深入的研究。
2. 在搜集資料的過程中，發現桃園地區的公家藝文單位與場館似乎可以更緊密的連結與整合，同樣地，藝術家的網絡需尋找或創造有機的機制來建立，目前的情況還是以大學以前就學時期美術班的連結，尚需更多元與活絡的連結方式。
3. 大眾對於桃園藝術的認知停留在傳統工藝美術，例如木藝、民俗、傳統信仰工藝。然而，桃園是臺灣平均年齡最年輕的城市之一，評估應對於當代藝術的接受度相對大。

從上述的觀察與提問，以及本計畫執行期間所遇到的困難，我們提出未來研究的建議如下：

1. 桃園地區政府與民間藝文文獻、報章雜誌與展覽圖錄的整理與研究

有鑒於本計畫文獻彙整上遇到的困難，主要是受限於時間與經費，我們建議將桃園地區的藝文文獻研究獨立成為一個研究案，不與藝術家訪談結合，才能有足夠的時間去完整的蒐集與分析文獻資料。另外，因為許多展覽圖錄為政府出版品，建議未來的相關研究計畫，不論是文獻整理，或是如本研究計畫以藝術家訪談為主，桃美館與文化局在研究者取得政府出版品上能提供協助，可以在時間和經費上避免不必要的浪費。

2. 地方美術館策展策略與地域性藝術史

本研究計畫訪談了十五位藝術家，訪問前的研究與訪問後的整理均花費許多時間，因而只能將「地域性藝術史」這個概念做一個初步的思考，無法更近一步的去發展其中的內涵。我們建議將文獻整理、田調訪談、與理論發展研究等獨立為不同的研究計畫，才有足夠的時間與經費去細緻的執行每一種研究。理論型的研究計畫不僅需要初期的文獻整理，田調訪談，也需要案例比較的支持，才能夠做出比較完整的論述發展。

3. 國內外教育機構與美術館串連的案例研究

藝術家曾麗娟建議，桃美館可以讓藝術走出場館，將展覽帶進學校與社區。筆者認

為在上述第 1 點的觀察中，桃園地區有許多在地藝術家任職桃園區的公立學校，可以研究桃美館如何運用他們身兼藝術家／教育者的雙重身分，去深化桃園地區的藝術發展，以及培養潛在的藝術觀眾。

桃園地區也有數間大專院校有美術與設計科系，例如中央大學藝研所、中原商設、中原建築以及元智大學藝術設計學系。建議訪談大專院校的教師與學生，了解他們的需求（例如桃美館是否可以策劃設計或是建築相關的展覽與建立研究資源等等），研究可能的合作與網絡連結方式。

4. 傳統工藝與當代藝術的對話：

針對上述第 3 點，建議探討整合桃園地區傳統工藝、產業、地景與當代藝術的可能性，研究如何從結合傳統工藝與當代藝術來延續和創新桃園地方認同的可能路徑。

5. 桃園地區企業、私人藏家與非營利機構的藝文贊助的普查研究

筆者認為私人企業或是非營利機構對於藝文的贊助，會是深耕桃園地區當代藝術多樣性的途徑。比較健全的藝術體係是建立在公私領域都能支持藝文發展的條件下，私領域的贊助機制可以制衡公家補助的潛在偏好，建議研究桃園地區企業、私人藏家與非營利機構對於藝文發展的現況、看法與可能的補助方案。

參考文獻

臺灣美術／臺灣藝術

- 王德育。《台灣藝術：現代風格與文化傳承的對話》。臺北市：臺北市立美術館，2004。
- 林惺嶽。《臺灣美術風雲四十年》。臺北市：自立，1987。
- 邱函妮。〈美術史、展示與認同——在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉。《藝術學研究》，第 29 期：71-118，2021。
- 倪再沁。〈西方美術·臺灣製造—臺灣現、當代美術的批判〉。《雄獅美術》，242 期，頁 114 - 133，1991。
- 陳曼華。〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉。《國史研究通訊》。no. 12：110 - 117，2017。
- 葉玉靜編。《臺灣美術中的臺灣意識—前 90 年代「臺灣美術」論戰選集》。臺北市：雄獅美術，1994。
- 劉益昌、高葉榮、傅朝卿、蕭瓊瑞等著。《臺灣美術史綱》。臺北市：藝術家，2009
- 蕭瓊瑞。《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展》。臺北市：東大，1991。
- 蕭瓊瑞。《戰後臺灣美術史》。臺北市：藝術家，2013。
- 顏娟英。〈臺灣早期西洋美術的發展（一）（二）（三）〉。《藝術家》。第 1168 - 1170 期，頁 142 - 163、140 - 161、178 - 191，1989 年 5 - 7 月。
- 顏娟英、蔡家丘、黃琪惠、楊淳嫻、魏竹君等著。《臺灣美術兩百年（上）：摩登時代》和《臺灣美術兩百年（下）：島嶼呼喚》。臺北市：春山出版社，2022。
- Chang, Bi-Yu. *Place, Identity, and National Imagination in Postwar Taiwan*. New York: Routledge, 2015.
- McIntyre, Sophie. "Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987 - 2010)." PhD dissertation, Australian National University, 2012.

Schoeber, Felix. "Re-Writing Art in Taiwan: Secularism, Universalism, Globalization, or Modernity and the Aesthetic Object." In *Re-writing Culture in Taiwan*, edited by Fang-Long Shih, Stuart Thompson, and Paul-François Tremlett, 154-181. New York, NY: Routledge, 2008.

美術館、博物館、藝術／文化行政

林曼麗、張瑜倩、陳彥伶、邱君妮著。《博物館／美術館的未來性》。臺北市：典藏，2022。

新北市美術館籌備處、蔣伯欣、呂佩怡、游威、陳寬育、楊佳璇著。《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992 - 1997》。新北市：新北市文化局，2022。

Duncan, Carol. "Art Museums and the Ritual of Citizenship." in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Steven Lavine, 88 - 103. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

桃園地區藝術

文訊雜誌社主編。《藝文與環境：臺灣各縣市藝文環境調查實錄》。臺北市：文訊，1994。

桃園文化局編。《桃園藝術亮點叢書》。桃園市：桃園文化局，年代不一。

桃園文化局編。《桃園之美：藝術家叢書》。桃園市：桃園文化局，年代不一。

高森信男。〈邊緣都會的現實與夢想—桃園的地方社區藝術發展〉。《藝術家》，no. 475，2014：260 - 263。

陳昭利。〈桃園先賢志略：客籍水墨畫巨擘—戴武光〉。《通識論叢》，no. 24：1 - 6，2021。

陳夏民。〈創造桃園價值：出版人眼中的地方文化政策〉。《鳴人堂》

<https://opinion.udn.com/opinion/story/5776/6668720>，2022年10月7日發表。檢索日期：2022年11月15日。

陳瑋彤。「機場公共藝術表達在地意象的可能性：以臺灣桃園國際機場為例」。碩士論文，國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所，台北市，2019。

- 翁慧齡。「文化藝術的返鄉—以桃園藝文陣線為例」。碩士論文，元智大學藝術與設計學系藝術管理研究所，桃園市，2018。
- 鄒淑慧。《「桃園當代藝術生態研究計畫」期末報告書》，桃園美術館當代藝術委託研究案第一期，尚未出版。2021年1月13日。
- 賴明珠。《日治時期桃園地區美術發展》。桃園縣：桃園縣立文化中心，1996。
- 賴明珠。《從傳統到現代的蛻變—呂鐵州紀念展》。桃園縣：桃園縣立文化中心，2000。
- 賴明珠。《桃園藝文資源調查—桃園地區美術家許深州先生研究調查》。桃園縣：桃園縣政府文化局，2003。
- 賴明珠。《台灣美術地方發展史全集：桃園地區—回首桃源三百年》。臺北市：日創社，2004。
- 賴傳鑑。〈桃園縣美術發展史〉。收入於孫承淦編《六屆桃園縣美術家聯展》。桃園縣：桃園縣立文化中心，1988，頁3-7。
- 謝佳娟、王聖閔、高千惠、李寅彰著。《「國際當代藝術多元展演與行銷趨勢下的城市美術館發展研究案」期末報告書》，桃園美術館當代藝術委託研究案第二期，尚未出版。2022年4月12日。

地方學、區域研究

- 王佳煌、詹捷勝。〈台灣地方文化館研究的回顧與前瞻：以桃園為例〉。《博物館與文化》，第14期：101-132，2017年12月。
- 李力庸編。《經緯桃園：2018桃園學》。桃園市：桃縣文化局，2019。
- 吳文星。〈臺灣學的區域研究〉。《台灣學通訊》。no. 98：10-12，2017。
- 陳世榮。〈桃園區域史方法論與研究觀點之分析〉。《桃園文獻》，no. 1：9-44，2016。
- 陳家豪。〈建構中的「桃園學」研究〉。《台灣學通訊》。no. 58：14-15，2011。
- 許雪姬。〈臺灣學·地方學·桃園學〉。《桃園文獻》，第2期：9-24，2016。

桃園地區的藝術獎、展覽與藝術／文化節

- 于禎文編。《桃園市美術邀請展》。桃園市：桃市文化局，2019。

- 石瑞仁。〈從「太空漫步」的宇宙奇觀，返航「遊山玩水」的自然詩境—評劉國松及其桃園個展〉。《藝術家》，no. 370: 266 - 271，2006。
- 呂純萱。「地方文化行銷策略之探討—以桃園地景藝術節為例」。碩士論文，元智大學藝術與設計學系藝術管理碩士在職專班，桃園市，2019。
- 林玉茹。〈歷史學與區域研究：以東臺灣地區的研究為例〉。《東台灣研究》，no. 7：103 - 134，2002。
- 高森信男。〈邊緣都會的現實與夢想—桃園的地方社區藝術發展〉。《藝術家》，no. 475: 260 - 263，2014。
- 郭明福。〈多元本土的活水願景—2017 桃園國際水彩畫展〉。《藝術家》，no. 509: 346 - 347，2017。
- 桃園縣政府文化局編。《原生：2010 桃園縣美術家邀請展》。桃園市：桃縣文化局，2022。
- 莊秀美編。《藝術打樁：桃園地景藝術節成果專刊，2016 - 2018》。桃園市：桃市文化局，2019。
- 莊秀美編。《構築城市：2020 桃園地景藝術節成果專刊》。桃園市：桃市文化局，2020。
- 黃妃珊。「藝文節慶與地方發展—以桃園地景藝術節為例」。碩士論文，國立臺北大學民俗藝術與文化資產研究所，新北市，2022。
- 張惠蘭。《蘊育·連結·擴張—2019 年桃園女性藝術特展》。桃園市：桃園市立美術館，2019。
- 張至敏、徐慧君、楊雅筑編。《桃園市美術家邀請展，2018》。桃園市：桃市文化局，2018。
- 楊嘉惠。「桃園鐵玫瑰音樂節發展之探討」。碩士論文，天主教輔仁大學音樂學系研究所，新北市，2021。
- 廖新田。〈藝術是心靈的表現—談「2012 桃園縣美術家邀請展」〉。《藝術家》，no. 512: 312 - 314，2018。
- 賴明珠。〈悸動與對白：21 世紀桃園年輕藝術家的流變與創新展〉。《藝術家》，no. 372: 224 - 227，2006。

- 賴傳鑑。〈2015 桃園市美術家邀請展總評〉。《藝術家》，no. 485: 380 – 381，2015。
- 蕭瓊瑞。〈詠晴顯妙見活水—2021 桃園國際水彩雙年展〉。《藝術家》，no. 372: 224 – 227，2006。
- 戴武光。〈藝術是心靈的表現—談「2012 桃園縣美術家邀請展」〉。《藝術家》，no. 447: 212 – 219，2012。
- 戴武光。〈2016 桃園縣美術家邀請展—繪事後素：回歸創作的本質〉。《藝術家》，no. 495: 286 – 387，2016。
- 羅炤月、莊曉音編。《桃園市美術家邀請展，2017》。桃園市：桃市文化局，2017。
- 羅炤月、莊曉音、翁丘展編。《桃園市美術家邀請展，2016》。桃園市：桃市文化局，2016。
- 羅炤月、莊曉音、翁丘展編。《藝鄉人：桃園市美術家邀請展，2015》。桃園市：桃市文化局，2015。
- ARTOUCH 編輯部。〈國境之門的文化科技力：「桃園科技藝術節」，創造科研與藝術對話的產業平臺〉。《典藏 ARTouch》<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-80951.html>，2022 年 9 月 10 日發表。檢索日期：2022 年 11 月 15 日。

全球化與藝術

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Baker, George. “The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor.” *Documents* no. 23 (Spring 2004): 20 – 25.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.
- Bydler, Charlotte. *The Global ArtWorld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala, Sweden: Uppsala University, 2004.
- Elkins, James, Zhivka Valiavicharska, and Alice Kim, eds. *Art and Globalization*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Harris, Jonathan. *The Global Contemporary Art World*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2017.
- . *Globalization and Contemporary Art*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.

Meskimmon, Marsha. *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. New York: Routledge, 2011.

Shih, Shu-Mei. "Globalisation and the (in)significance of Taiwan." *Postcolonial Studies* vol. 6, no. 2 (2003): 143 – 153.

Yang, Alice. "Why Asia?," In *Why Asia? Contemporary Asian and Asian American Art*, edited Jonathan Hay and Mimi Young, 103 – 106. New York: New York University Press, 1998