

藝術驅動城市創造力

時間：2016年5月5日

主持人：林曼麗／國立台北教育大學教授

主講人：清水敏男／日本策展人、侯王淑昭／東和鋼鐵執行長兼春之基金會董事長

文字整理：竇北

林曼麗：

我們都稱侯王淑昭為侯太太。侯太太在 1978 年成立春之藝廊，當時台北市立美術館還沒有成立，她就以藝廊支持當代藝術的發展，算是當代藝術最早的支持者。將近十年後，她又成立橘園、非畫廊等，在視覺藝術界幾乎可以說從未缺席。幾年前，她在東和鋼鐵企業又促成駐廠藝術家計畫，我認為這是非常 pioneer 的作法，將台灣傑出的鋼雕藝術家跟她自己的產業結合，讓藝術家可以在東和鋼鐵裡找到非常好的材料及器材。因為鋼鐵藝術家最痛苦的就是兩件事，第一，找不到非常好、非常多的材料；第二，從技術層面上來看，需一定程度的創作空間及器材才能完成更大的工程，而這些正好是侯太太可以解決的，也成為藝術創作者能完成作品的支持力量。

而我跟清水敏男 (Toshio Shimizu) 也是認識幾十年的老朋友，早期他到法國留學將近十年，對於藝術的喜好及投入也是非常早就開始。他回到日本的第一份工作是在東京都庭院美術館，之後則到水戶藝術館現代美術中心 (Art Tower Mito，以下簡稱水戶藝術館)，水戶藝術館在當時的日本是非常新型態的美術館，也是日本當代藝術非常重要的推動者之一；清水先生在水戶藝術館擔任藝術總監期間，結合世界許多著名的創作者共同創作。之後的工作則以跟城市、環境等結合的藝術計畫為主。先請侯太太分享，她作為企業家如何跨到藝術的領域，怎麼用藝術影響環境與生活。

侯王淑昭：

今天來聽講座的人，大概可以分成兩部分，一部分是我的朋友，都知道當年春之藝廊的情形，另一部分的人顯然沒有聽過春之藝廊在哪裡，在做什麼，所以我先介紹當時春之藝廊為什麼成立。

1978 年，台灣經濟開始起飛，我們公司就在國父紀念館旁邊的光復南路蓋了一棟大樓，大樓有一個地下室，我先生問我地下室能做什麼？我說，只要不開餐廳，做什麼都好（笑）。其實，我想開一間藝廊，只是基於從小對藝術的喜歡，但對

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

開藝廊完全沒有概念，那時我先生也只是覺得「好啊，來開藝廊」，我們就跟另外三位朋友一起把藝廊開起來了。

開了之後，我們在想「藝廊究竟要展什麼呢？」因為大家對於藝廊要做什麼真的沒有概念。快兩年過去後，有股東覺得不要做了，但我覺得不行，就算大家不做，我也要繼續做下去，所以就把春之藝廊的產權跟經營權通通買下來。而春之藝廊的影響力，大概也就是後來那八年的時間。

那時正好是 1980 年，我先生剛好獲得艾森豪獎學金，能到美國瞭解當地的經濟狀況，我就跟著我先生，看他到哪座城市，我就參觀那座城市的美術館，進一步瞭解了現當代藝術的流派，也發現跟台灣的环境相差很大。當時在台灣，看一幅畫可能會想看到一隻水牛、一棟房子，完全停留在印象派的範圍。

雖然我沒刻意要做什麼，但我很清楚的知道，春之藝廊必須要有功能性、開創性、前衛性，絕對不只是擺藝術品的地方，且需將藝術流派介紹給台灣的觀眾。「功能性」是什麼呢？我記得當時看見一位朋友的婆婆帶著孫女來參觀，心想這就是我所謂的功能性，要讓小孩子在三、四歲的小小年紀就認識藝廊，是一件很重要的事。因為我們小時候並沒有這樣的機會，知道藝廊是什麼，雖然在座各位也許從小就接觸過藝廊，但我們在 1978 年時，真的不知道藝廊是什麼。

在 1980 到 1987 這八年當中，我想作的目標就是「Contemporary Taiwan」。因為在美國瞭解到的藝術流派影響著我，也希望台灣的一般大眾能重新認識這些流派，而不只是學院的教授才知道，同時也希望能在藝廊裡展現代表台灣當時的東西。

那時的藝廊一年要有 24 檔展覽，一個月兩檔展覽，我想若要推廣藝術的話，一年可以撥出 1/3 的檔期做當代藝術。漸漸的，大家開始認識春之藝廊在做什麼，許多新的、觀念性、前衛性的作品也都在春之藝廊展出。

在那幾年裡，我記得我很喜歡的是觀念性的作品。當時有兩檔展覽是非常觀念性的，由林壽宇、莊普等人一起腦力激盪出的展覽，分別是 1984 年的「異度空間」、1985 年的「超度空間」；他們寫出展覽的名字時，我還真不懂那是什麼內容，但我喜歡藝術，我不懂也沒有關係，最重要的就是讓藝術家能在藝廊裡發揮想法，也成為春之藝廊八年下來很值得留念的兩檔。

當中我也開創了國際性的展覽，像是邀請韓國梨花大學的藝術家來台灣展覽。那時的國際性交流不多。另一個印象很深刻的也是觀念性的表演藝術，邀請荷蘭藝術家來台灣表演，台灣的藝術家洪素珍也在那次展覽演出《坐在綠色中》。

洪素珍當時在春之藝廊的大廳做打坐的姿勢，她的人像被燈光投影在背後的紙上，助理用火藥描繪出她的影像輪廓，然後點火。火沿著她打坐的影子慢慢的燒，包含我在內，大家都很專注的看著火藥從起點延燒到終點的樣子跟氛圍，一圈燒完後，那張紙「啪」的輕輕掉下。那次安靜裡的感動，是我認為很成功的一次展覽。那個瞬間也讓我非常感動。春之所有的展覽，都是要展「好的」、「比較特別的」的作品，觀念性的作品就是我說的「Contemporary Taiwan」。

1987年我結束春之藝廊，因為我的目的達到了，台灣在那時已經有很多間藝廊，但那只是其中一個原因。人的一生有很多事情是我們不知道的，那時我在東和鋼鐵的工作變得很忙，公司準備要上市股票，我必須全職回到東和鋼鐵做事。

但是我對藝術好像就是離不開，總是在想可以用什麼的方式不要離開藝術，於是在1999年成立了橘園國際藝術策展公司（簡稱橘園）跟春之文化基金會（簡稱春之文化）。

成立橘園時正好是台灣進入公共藝術的時代，但為什麼要做公共藝術？我印象中當時去東區的電影院看戲，發現影城裡有一件公共藝術，卻被放在垃圾堆旁邊，覺得很難過，也想著我們一定要把公共藝術做好。我跟橘園的總經理簡丹說，不能做的就是不能做的，不能把作品擺在一個不該放的地方，這是我對公共藝術的要求。當年公路局在高速公路旁有一塊空地，要在空地上做公共藝術，但我覺得太危險了，因為公路旁安裝一個物件一定會吸引人去看，但他其實一邊也正在高速公路上開車，這是很危險的，所以我就禁止橘園做這樣的事。我們要做真正好、且有意義的公共藝術。

後來我的公司東和鋼鐵也發展到可以成立這樣的機構，所以就有了東鋼文化基金會（簡稱東鋼文化），著重在鋼雕藝術。一開始是一位好朋友畫家江賢二，提出想到我們工廠來做作品，展出時大家都很喜歡他的新作，因為工廠裡有天車，也有人力協助，如果只在工作室很難做出這樣規模的作品。之後就有許多藝術家都想來東和鋼鐵的工廠創作，我就想，假如這事要做下去，我不能因為個人喜好決定誰能來、誰不能來，應該請具公信力的單位幫忙評選，於是便請國家文化藝術基金會（簡稱國藝會）幫我策畫三年期的「東鋼藝術家駐廠創作專案」，由國藝會每年評選出兩位藝術家到東鋼苗栗廠駐村。三年過去後，我覺得應該進一步邀請國外的鋼雕藝術家來台灣駐村，便邀請劉柏村擔任東鋼文化的執行長，第一屆他邀請英國很有名的菲利浦·金（Phillip King）來台駐村，台灣代表則是劉柏村，第二屆是韓國的藝術家成東勳（Dong-Hun Sung）跟台灣的宋璽德，第三屆是俄羅斯的藝術家尼古拉·波利斯基（Nikolay Polissky）跟台灣的王文志。

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

當時駐村成果在苗栗廠發表時，有位基層股長發表他的感想：「我看到鋼鐵的另外一種生命」。這句話讓我非常感動。鋼鐵的另外一種生命是透過藝術品，讓他感受到了，而不只是他每天在型塑鋼鐵所面對的生命。這又達到我為什麼要作藝術的目的。我常常講，所有的生活都要有藝術，這也是今天的台灣需要的，生活中大部分的人離藝術都太遠，我希望這樣的感覺能被繼續堅持，我也會透過我的方式繼續下去。

清水敏男：

在日本如果有企業家願意贊助藝術家的創作，都會頒勳章給他們，侯太太應該可以得到金牌勳章。今天跟大家分享都市跟美術的關聯。

我受到父親影響，從小就很喜歡美術。父親經常帶我到美術館參觀，印象最深刻的是法國印象派；高中時也常跟朋友參觀美術館，覺得即便我不是有錢人也能去那裡感受美術。1970年代剛好發生越南戰爭，日本社會興起變革的風潮，當時念高中的我也希望未來能做對社會有意義的事情，進大學後開始研讀美術文化的課程，因而得知法國的羅浮宮學院開有美術館營運的課程，於是在20歲時休學去法國遊學。

在法國念書時，印象最深刻的不只是美術館，而是他們的街道、雕塑等都非常美麗。在第一次的遊學結束後，我也完成日本的學業。在日本主要學法國文學及美術批評、語言學，對我影響最深的就是語言學。諾姆·喬姆斯基（Noam Chomsky）最有名的一句話是「人都有共通的語言，才能互相理解，才有愛的產生」。我也這樣思考美術，認為人類可以透過美術結合，能透跨越任何語言或民族的差異。

大學畢業後我到北非阿爾及利亞渡過兩年，主要從事翻譯的工作，那段時間跟許多不同國籍的人一起相處，學習到如何在不一樣的文化裡作調整。在海外總共生活了九年，剛好看見東京都庭園美術館招募人才，所以決定回到東京，也是我第一份在美術館的工作。

1991年到水戶藝術館擔任藝術總監。當時水戶還沒有正式的名稱，所以我就將它命名為「水戶藝術館現代美術中心」。為什麼要叫「現代美術中心」，因為我不希望將其侷限在傳統的美術，除了歷史性的藝術品外，也能展示新的、現代的創作。

水戶的館舍方針不僅希望能讓世界上的藝術家作出新作品，也栽培許多年輕的藝術家，讓他們在海外有展出的機會。在水戶舉辦幾次展覽之後，當地的大眾開始提出期待，希望在街道上也能看見藝術品，藝術家也希望能一般在市井街道展出。比如來自美國的珍妮·霍爾澤（Jenny Holzer）曾對在街道上創作感興趣，

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

但卻發現日本的街道沒有空間展示藝術家的作品，多數街道空間都是以利益為目的做規畫使用，便放棄了在街道創作的想法；來自法國的藝術家丹尼爾·布罕（Daniel Buren）則成功的在水戶市的商店街展出，另外像蔡國強的《宇宙圖案：為水戶而做的風水計劃》，也是找風水師針對街道做改善。

由於這些展覽及藝術家的經驗，讓我體認到現代美術的創作或產生，不應只在美術中心，而是在街道、在都市。當時我也舉辦以現代美術為題的座談，邀請多位來自法國的藝術家共同探討都市對於未來現代美術中心的可能性。為什麼會找法國？法國 1980 年代開始因為密特朗（François Mitterrand）總統的關係，在都市美術的設計及設置有很顯著的進步。為了能在都市裡從事美術工作，六年後，也就是 1997 年時，我從水戶離開回到東京。

我第一次在東京做的美術活動是「立川國際藝術祭」（1999），分別在公園、百貨公司等處設置作品。因為都市本身的色彩很重，不像美術館或美術中心提供既有空間做展出，所以藝術家要如何在都市展示自己的作品，其實有非常困難的挑戰。同時為了要讓人們可以瞭解美術品，藝術家必須先強化自己作品的意義。就像侯太太說的，只是設置一件作品是沒有用的，我更希望能藉由作品的設置，能讓她產生故事。作為策展人的我，覺得最重要的就是展現故事，延伸作品的意涵並讓人們瞭解。

2000 年之後，我的工作又有了轉變，因為希望未來不只是做臨時性的公共藝術，而是能在一個地方做長久的設置，所以到岩手縣的岩手縣氏情報交流中心工作（簡稱岩手中心）。日本在 2001 年針對《都市再開發法》進行修法，許多日本的建築因此得以翻新，也開始有新的藝術作品被導入城市空間裡。在這之前，北川富朗（Fram Kitagawa）舉辦的「FARE 立川」，或是南條史生（Fumio Nanjo）舉辦的「新宿 I-LAND」等，都是在城市的街道空間設置作品。為了做好岩手的工作，我對 FARE 立川跟新宿 I-LAND 進行案例研讀，我認為 FARE 立川並不是很成功的案例，僅是在公共空間陳列許多雕塑；新宿的部分，就很成功，因為這個活動取名為「I-LAND」，「I」一詞在日文裡有「愛」的意思，能透過故事跟雕塑做更進一步的結合。

由於岩手中心的建築非常巨大，在建築前方設置一座白色雕塑可以讓它更柔和。走進建築會看見一隻小狗，抬頭則會看見天花板的雲層；沿著手扶梯上樓時就像爬上山丘，能看見許多樹木。因為岩手縣的天氣非常寒冷，希望市民在很冷的天還是願意在這聚集，感受到溫暖。這是非常單純的故事，且當地市民都很喜愛，到現在仍有許多人會來此處。

2002 年到 2003 年期間我也做了川崎交響樂大廳（MUZA Kawasaki Symphony

Hall，簡稱 MUZA 川崎）的公共藝術設置。川崎位於神奈川縣，而 MUZA 川崎是當地非常大的演奏會場，我給它的故事性就是音樂跟音符。2007 年，我跟法國的策展人讓－修伯特·馬丁（Jean-Hubert Martin）一起在東京中城策畫公共藝術作品的設置，因為東京中城有很大面積的綠地，在日本都市裡很罕見，所以我們以「庭園」主題做為故事，將南側規畫成太陽的庭園，北側則是以撫慰人心為題。同時也結合日本舊有庭園風格的設計，在綠地上規畫小石子的步道，讓小朋友都能在這玩耍。

現代美術對於都市來說，就像語言，可以展現每座都市的獨特風情，也能表現當地居民想傳達的意義。1990 年代，我曾訪問駐日大使及他的夫人，大使夫人很喜歡藝術，也曾在美術館工作，她是這麼說的：「在民主國家裡，任何人都有享受美術的權利。」大使夫人希望不只是在美術館，在地下道、廣場、車站等，都能看到很棒的藝術品。20 世紀初，美術只被專家所理解，直到 1960 年代，隨著社會的劇烈變動，美術的受眾開始逐漸變成一般大眾，藝術家也開始走出街頭，將作品與都市環境結合，這樣的創作方式是以往沒有發生過的，也讓即便沒有錢、沒有研究過藝術的大眾，仍能跟藝術有美好的邂逅。

如同我剛才所提，現代美術希望幫助現代人發聲，藉此淨化心靈，安定現代人的身心。而都市本身的文化極度參差不齊，有神聖的神殿，也有像市場般的地方。比如 19 世紀的巴黎來講，開始有歌劇院、美術館，但同樣需要傳承宗教的建築。因此都市不只傳承過去舊有的意識，也透過藝術作品呈現都市的未來展望；換句話說，以前的人們透過宗教做結合，現代則是用文化美術來結合，都市歷史不會沒有宗教的存在，如同沒有一個現代國家會沒有文化美術。

這張圖片是東京淺草一條非常古老的街道，有 500 年的歷史，每個世代都交織出不同的韻味。但若是新興開發的都市，就沒有所謂的歷史性。美術並非一般大眾能輕易理解的事物，如同歷史不是每個人都能理解；而我們希望透過各種方式再現歷史的意涵，如同現代美術能透過公共藝術的設置，將理念傳達給人們，產生不一樣的感受。對我來說，當前最重要的就是如何針對舊有的城市，透過美術的觀點給予它新的生命及未來。

最後我想補充，日本的公共藝術沒有政府的資源，都是由民間團體來支持。因為在二次大戰之前，政府曾對民間文化進行施壓，所以戰後日本的民間非常討厭政府介入文化，今後在日本仍是以民間力量為主軸來做街道的更新。

林曼麗：

清水先生剛才所指的「現代」，其實都是台灣所指的「當代」，只是台日在歷史年代上的劃分有所不同，所以造成用字上的差別。清水先生著墨很多篇幅在為什麼

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

都市、環境需要藝術？這很值得台灣思考，尤其日本的公共藝術不使用政府資源，而是用民間力量來做，在此過程，藝術的存在有什麼樣的意義，跟生活其中的人、歷史的關係又是什麼，都值得我們探討。台灣的公共藝術往往流於總體工程經費 1% 的法例規範，為了做公共藝術而做公共藝術，事實上，公共藝術的意義並非如此，這是值得我們深思的課題。

現場問答

提問：

兩位講者都提到藝術做為表現城市的語言，但我們要如何發現這座城市自身的獨特藝術文化？

清水先生：

都市不是只有一個故事，而具有很多個故事；因為有許多人生活其中，所以集結許多不同層面的故事性，也因為大眾擁有一樣的故事，才能將人們群聚在這。當今天沒有故事能群聚人們時，這些故事就會被遺忘。

其實我將藝術與每座都市的故事結合時，都非常的煩惱，因為故事本身要有意義之外，也需要跟當地的人民共有，尤其作品在當地可能存在長達幾十年，所以我必須瞭解這座都市想傳達的意義。通常我會詢問許多人的意見，將意見統整後再與藝術家討論，一旦藝術家開始創作之後，我就不會再給意見，避免自己的意見侷限了藝術家的創作，變成非常單調的作品。

侯王淑昭：

我比較不喜歡把藝術跟生活完全分開，社會需要的是美術教育。假如生活環境裡就有藝術，並不需要請一位藝術家特地在這裡做什麼，那樣太牽強了。當然藝術家擁有一定的專業，但也須視環境的實際情況決定是不是需要藝術表現。

提問：

日本的都市規畫似乎是很有節奏的，是不是日本政府很有規畫進行每個城區的整體更新，而公共藝術的設置只是其中的一部分？

清水先生：

日本在都市的開發上其實沒有很詳細的規定，只有非常重視建物的安全性，以及規定要有綠地及公共空間，因為日本的地震非常頻繁，但建物要怎麼呈現，並沒有很嚴苛的規定。

林曼麗：

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

我可以再補充這個提問。日本在二次大戰前是軍國主義，極度控制人民的思想教育，二次大戰後的國家政策便希望政府不要介入藝文這塊，因此日本到現在並沒有文化部，只有設在文部省裡的文化廳。而像清水先生所提的，都市更新較針對地震、安全性及綠地等議題進行策略性的規範，但對環境內容、藝術的部分則採鼓勵跟支持，留給民間企業自行發揮。這是國家在文化與美學上的價值觀及水準的培養，從這角度來看，日本的基礎打得很不錯。

在台灣，這件事必須回到侯太太所說的，藝術教育。台灣需將美學觀念及素養落實在日常教育及生活態度裡，環境才會愈來愈好。在 21 世紀的世代，藝術跟文化已經成為都市裡不可或缺的存在，當代藝術扮演的角色也會愈來愈積極，至於誰來決定、又要如何發聲、呈現，就需要好的機制及大家的共同參與。