

臺南市美術館  
112 年度委託研究案

「台南當代藝術中的歷史重構與  
藝術社群之關係」

結案報告書  
(修正版)

依據：臺南市美術館採購作業實施規章

採購案號：112-01-001

計畫主持人：國立高雄師範大學美術學系暨研究所簡子傑副教授

繳交日期：中華民國 112 年 10 月 20 日

修正日期：中華民國 112 年 11 月 30 日

# 「台南當代藝術中的歷史重構與藝術社群之關係」

## 結案報告書(修正版)

### 目錄

「台南當代藝術中的歷史重構與藝術社群之關係」 .....	1
目錄 .....	2
第一章、緒論 .....	4
一、研究主旨 .....	4
二、研究方法與步驟 .....	6
第二章、人與事：臺南當代藝術的重構與社群 .....	9
一、「南臺灣新風格」與臺南當代藝術社群 .....	9
二、社群的自我賦權與其轉變 .....	13
三、林煌迪與油漆行作為論述、學院與世代節點 .....	15
四、復返：2009 年後由攝影觸發的臺南當代藝術社群 .....	18
第三章、作品中的歷史時間 .....	22
(一) 個人史與拼裝 .....	23
(二) 地誌學—疊層 .....	26
(三) 展演「歷史重構」 .....	29
小結：後臺、想像、物、一千個名字 .....	32
(一) 後臺 .....	32
(二) 想像 .....	34
(三) 物 .....	35
(四) 一千個名字 .....	36
第四章、結語：臺南當代藝術的歷史回訪與疊加 .....	37
附錄 .....	43
附錄一、訪談整理 .....	43

訪談資料形式說明 .....	43
(一)、林煌迪 (文賢油漆行 負責人) .....	43
(二)、楊佳璇 (駒空間 負責人) .....	45
(三)、李旭彬 (海馬迴光畫館 負責人) .....	46
(四)、賴依欣 (草程文化藝術工作室 負責人) .....	48
(五)、紀紐約 (藝術家) .....	50
(六)、陳伯義 (藝術家) .....	51
(七)、黃逸民 (絕對空間 負責人) .....	53
(八)、陳冠彰 (藝術家) .....	54
附錄二、年表與作品.....	57
(一)、臺南當代藝術與藝術社群事件大事紀.....	57
(二)、代表性作品研究分析與詮釋 .....	74
第一部分：本研究相關藝術家與臺南市美術館典藏作品交叉比對 .....	74
第二部份：本研究計畫相關藝術家資料整理 .....	78
附錄三、參考文獻.....	85

## 第一章、緒論

### 一、研究主旨

從一個長期關注臺灣當代藝術發展的藝評人角度來看，自上個世紀 90 年代以來，臺灣當代藝術的多數資源與舞臺仍集中在臺北，但相較於總是熱衷於與全球同步的國家首都，若想在島國其他地方辨識出當代藝術與地方之間持續的連動關係，臺南，因其自成脈絡的當代藝術發展，就會成為藝評觀察難以忽略的關鍵地點——各式藝術空間、組織與機構在處處古蹟的中西區林立，這些非商業藝術空間與商業畫廊及美術館，甚而形成了步行可達的藝術聚落，想當然爾，在此生活的當代藝術專業者，不僅創發出非常多樣的文化內容，也與這座城市自身所體現出的歷史感知有著異常綿密的關聯性。

或許肇因於在古都生活便會自然遭遇的歷史訊號，在臺南的當代藝術趨勢中，其中一種值得關注的創作走向，便表現在臺南當代藝術社群之於「歷史」的濃厚興趣。然而，相較於首都的全球化趨向也會試圖凸顯的某種歷史性——例如臺北當代藝術社群十多年來十分流行的「歷史回訪」議題，但發生在臺南當代藝術的歷史興趣，卻表現出不太一樣的態度。

例如，當北部的當代藝術社群的「歷史回訪」議題經常出現將其置入一個與其他東南亞國家進行連動的趨勢——例如 2020 年臺北市立美術館由高森信男策劃的典藏展「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」，便框架在冷戰與全球南方的整體框架中——在臺南，藝術家看待歷史卻有著非常不同的個人化起點。如果說「歷史回訪」隱含著某種難以返回的起源焦慮，在這種焦慮中同時寓意著

艱難的主體化過程，因而它必須透過某種共時性關係的構造——例如與其他東南亞國家相似的被殖民境遇進行比較——以錨定其文化政治座標，對比之下，臺南的當代藝術社群卻更像是在生活中持續遭遇那從過去遞衍至今的歷史靈光；當首都的藝術家戮力於辯證與歷史間的認識論關係，在臺南俯仰之間就能撫觸歷史的感性狀態卻生成為某種將過去現在未來同時疊加的多重時間。<sup>1</sup>

在本計畫剛開始進行時，研究團隊曾將這種看待「歷史」的差異，以「歷史回訪」與「歷史重構」進行對比——我們權宜地將臺南當代藝術社群部分藝術家之於歷史的態度界定為「歷史重構」，扼要言之，「歷史回訪」與「歷史重構」的差異，在於前者抱持著「對象化」歷史的認識論態度，這種「對象化」一方面區分出當代藝術實踐活動與歷史間的批判性距離，再者，也將其置放於全球化宏觀座標中；與此相對，「歷史重構」則有一種傾向更微觀、與歷史共存的生活狀態，在此，「歷史」不是一種得以被對象化的知識性存在，作為臺灣四百年來中將近三百年的古都臺南，所謂的「歷史」更非以「古蹟」或「廢墟」的認識形式來存在，而是直接地體現在日常生活中的具體性層次，另一方面，如果說所謂「回訪」有一種隱含了「在往前的步伐中回望」的時間階序，「重構」的「構」則透過「結構」——像是生活中原本即存在的某種慣例與非正式規則來產生作用，這種持續的建構過程，也讓過去與現在的時間階序產生了與前者非常不同的連動狀態。

然而，當研究計畫持續進展，透過訪談與相關作品研究，我們也發現「歷史重構」

---

<sup>1</sup> 例如 2014 年獲得第十二屆臺新藝術獎的蘇育賢，在獎項的相關訪談中，便將臺南傳統的喪葬儀式經常出現的紙紮工藝，視為相同底片在不同時代持續進行曝光的顯影技術，因而投影出一個疊合了明清以來經歷荷蘭、日殖乃至當代的慾望圖像。

<https://www.youtube.com/watch?v=bDN6ne1tIMw> (瀏覽日期：2023/4/2)

雖能描述部分臺南當代藝術現象，卻仍有許多不足之處，例如，隨著臺灣當代藝術的日趨體制化與統合，多數受訪藝術家不僅不那麼關心「歷史回訪」的對象化議程，甚至提議若干替代性的概念。儘管我們的確能夠在經驗上區分臺南當代藝術家之於歷史的特殊態度，但對於臺南那仍持續流變中的當代藝術實踐，任何過早地賦予概念性座標的研究取徑本身也是一種對象化舉措，也因此，如何維持經驗性研究中所能獲取的各種殊異質性，又不過早地引入抽象性的概念，便成為本研究計畫至為困難之處。

總之，本研究試圖探究的仍是臺南當代藝術的「歷史回訪」現象，這種「歷史回訪」並非意指單一的創作主題或事件，而是一種尤其體現在臺南的當代藝術社群——涉及了藝術家、評論人與策展人，主要在臺南中西區的當代藝術聚落中發生，自 2000 年起並持續擴張與轉型——中關於這群人如何接近、捕捉甚或鬆動歷史的創造性態度，在這種態度中，有時正是為了形塑出「歷史回訪」的主體，有時卻更像是為了創造出一種有別於既有歷史主體而生成的實踐運動，我們並將以「歷史重構」進行比較，除了希冀擴展不僅限於文化政治意義上的「臺南性」意義，並進一步深化臺灣當代藝術之於地方性的認識；另一方面，我們也希望透過對相關作品的蒐集、分析與詮釋，以及對相關專業者的訪談，進一步窺見臺南當代藝術社群特有的連結狀態，這種連結狀態理應不僅是基於資源與權力分配的體制性後果，我們假設，它也分享著一種類同於「歷史重構」的精神結構，對於整個臺灣當代藝術社群來說，早就擁有有待後繼者持續詮釋的啟發性意義。

## 二、研究方法與步驟

本研究將採兩種主要研究方法，一者為文獻回顧，再者則為以訪談為主的田野調

查。就前期的文獻回顧而言，操作上還將包含相關展演事件、作品的蒐集與表列，這意味著我們將蒐集以「歷史重構」或「臺南性」為主題的相關當代藝術事件，也包含一部分生活在臺南卻指向他方的相關創作；接著才會擴展至部分既非臺南出生也與臺南當代藝術社群較無直接關聯的作品。

我們也謹記在心，因「歷史重構」較接近藝評詞語而缺乏公認的學術意義，這也使得我們較難賦予所謂「相關性」的確切輪廓，而論述性文獻的蒐集成果也將影響我們會將哪些作品視為具有「歷史重構」屬性，而為了建造出這個判準的有效脈絡，若將論述蒐集的範圍侷限在臺南藝術社群內部，恐怕會遭遇文獻缺乏的窘境，總之，論述性文獻的蒐集將朝向大於臺南的方向進行，而與論述呈現連動關係的作品蒐集則會擔負起收攏前者的功能。目前，我們權宜地將「歷史重構」與「臺南性」視為一種更具藝評意義的「議題」，期待日後研究會為其確立更具知識論意義的專門概念。

就田野調查而言，一方面，最主要的目的是為文獻回顧建立一部有助於闡連包含作品與論述關聯性的臺南當代藝術系譜，這個系譜將尤其聚焦在世紀之交臺南當代藝術社群的興迭與交互影響，並同樣藉由具「歷史重構」屬性的創作來進行收攏，例如，2012年起由草埕文化藝術工作室首度提出的「藝術家駐市計畫」，在文獻資料難尋的情況下，便需進行相關訪談，以此追蹤諸如紀紐約（紀凱淵）在參與該計畫前後與臺南性相關的當代藝術創作發展；此外，我們也注意到存在著若干針對臺南當代藝術並已著手田調與資料庫建置的民間組織，諸如以「臺南藝術公社」、「臺灣藝術田野工作站」、目前已進行包括「南臺灣新風格雙年展」暨獨立空間「邊陲文化」相關研究的「佐佐目藝文工作室」，後者業已建構出一部「觀察者藝文田野檔案庫」，這個研究計畫必然與這些專業者的實踐產生新的

脈絡關係。

### 三、研究內容架構

就內容架構而言，期末報告蓋分為四個主要部分與附錄。首章「壹、緒論一」為整個研究計畫的後設性說明，包含闡述本研究團隊主要問題意識的「一、研究主旨」，以及與整個研究過程暨產出成果密切相關的「二、研究方法與步驟」和「三、研究內容架構」。

接下來的兩章則為主要研究成果，前者「貳、人與事：臺南當代藝術的重構與社群」涉及研究範圍內臺南當代藝術社群的形構過程，包括以 2000 年以前為範圍的「一、『南臺灣新風格』與臺南當代藝術社群」，以及 2000 年後的「二、社群的自我賦權與其轉變」暨「三、林煌迪與油漆行作為論述、學院與世代節點」，2009 年後隨著臺南市中西區當代藝術聚落的逐漸形成，則是與其對應的「四、復返：2009 年後由攝影觸發的臺南當代藝術社群」。

「參、作品中的歷史—時間」則從研究範圍內相關展演與作品的分析出發，試圖進一步捕捉體現在藝術實踐狀態中的歷史與時間等概念，細分為「一、個人史與拼裝」、「二、地誌學—疊層」以及以關鍵字詮釋為基底的「小結：後臺、想像、物、一千個名字」。

末章「肆、結語：臺南當代藝術的歷史回訪與疊加」為本研究計畫的階段性總結，研究團隊也在此反思計畫開始時的議題設定與實際訪談暨研究成果之間的差異。最終的「附錄」則為支持本研究計畫至為關鍵的佐證與參考資料，包括「訪談整理」、「年表與作品」以及「參考資料」。



## 第二章、人與事：臺南當代藝術的重構與社群

### 一、「南臺灣新風格」與臺南當代藝術社群

1987—1988 年間筆者認識了黃宏德、顏頂生，明顯理解到他們是在上述風潮中，選擇離開臺北生態、回到南部生活，有著南部觀點的藝術家。像是作為「南臺灣新風格」的觀者一般、其後幾年有訪談、有聚會討論藝術和出版畫冊等合作。但是許多歷史的重要徵象，還是要經歷了三十年後，藉由歷史回訪才能發現新的風貌，甚至產生恍然大悟的感觸。

—王品驊，〈地域性思考與想像的詩學：南臺灣新風格畫會的純粹性實踐〉，2018<sup>2</sup>

在 2018 年由佐佐目藝文工作室出版的《風動\_南臺灣新風格展覽檔案記錄 1986-1997》中，王品驊以邀稿作者的身份，對於這本主題鎖定於「南臺灣新風格」展覽的專著提出了相應的評論，作為早期在臺北擔任藝評與策展專業的王品驊，在這段話中點出了「歷史回訪」帶來了諸多早年還無法意識到的新發現，並且，也藉著回顧與「南臺灣新風格」藝術家的合作經驗，辨認出這些藝術家具備了某種「南部觀點」——這似乎是個符合本研究計畫的恰當引言，這裡的「歷史回訪」指向臺南當代藝術自身。

然而，也是在此，「歷史回訪」卻也展開了非常關鍵的分歧，基於理論生產需求的「歷史回訪」畢竟不同於創作實踐，但兩者間卻也存在著難以完全切割的連動關係。總之，王品驊之於「南臺灣新風格」所進行的「歷史回訪」，當然是奠基

---

<sup>2</sup> 鄭雯仙編·《風動\_南臺灣新風格展覽檔案記錄 1986-1997》·臺南：佐佐目藝文工作室·2018·頁 17。

於佐佐目藝文工作室的論述實踐工作，而這個由臺南當代藝術研究者鄭雯仙創立的藝術機構，其實早在《風動\_南臺灣新風格展覽檔案記錄 1986-1997》（以下簡稱《風動》）發表以前，2012 年便已出版了聚焦於臺南替代空間脈絡的《在微光下，從南方出發—臺南藝文空間回訪 1980-2012》（以下簡稱《在微光下》），<sup>3</sup> 兩本專著勾勒著臺南當代藝術 1986 至 2012 年間十分關鍵的輪廓。

在地人書寫在地史無非凸顯了地方認同，即便不論這種地方認同的起源、流變與再生產在當代社會中與產業端勢必產生更複雜的交織，作為競逐中的文化政治的地方認同也總是預設了其對立面，那威脅其持續存在的可能性。當王品驊在引言敘述，這些藝術家「選擇離開臺北生態」，為什麼需要凸顯這種離開是基於選擇？藝術家當然可以「回到南部生活」，但生活未必需要歷史，又是什麼催生出書寫地方史的慾望？那些在王品驊早年合作經驗中未能察覺的歷史徵象所指為何？如果說「歷史回訪」總是隱含了其失去，而且往往是那些正在失去者會讓人試圖挽回，但所能挽回者能夠是那些失去的事物嗎。

事實上，在閱讀《在微光下》與《風動》時，並不難發現對於失去的擔憂，但從 2012 到 2018 的六年間，卻也不難發現撰述立場的重要轉變：在較早出版但聚焦範圍與當下更接近的《在微光下》中，對於何以選擇以臺南為替代空間研究範圍，書末未署名作者的〈跋〉並未做出有著地方認同傾向的說明，反而是謙卑地表達「日後，還有其它地區的空間的討論[……]是我們期待於將來持續建構下去的」<sup>4</sup>；直到六年後，鄭雯仙才在《風動》的〈序〉中，藉著回顧當年進行《在微光下》的訪談經歷，提及「一再被受訪者提及的南臺灣新風格展覽或南臺灣新風格畫會

---

<sup>3</sup> 作者群包括：楊佳璇、侯昱寬、陳聿寧、鄭雯仙。見《在微光下，從南方出發：臺南藝文空間回訪 1980-2012》，臺南：佐佐目藝文工作室，2012。

<sup>4</sup> 《在微光下》，頁 167。

帶給他們的影響，烙下深刻的印象」，雖然鄭雯仙仍小心翼翼地避免地方認同的相關詞語，而是強調「南臺灣新風格」「能帶給觀者再三回味的感受與記憶，甚至對藝術的視野有啟發的力量」，這種將研究框限於臺南與藝術創作的研究取徑，終於還是被進一步被理解成一項攸關「臺南當代藝術發展史料庫建構的迫切性」的任務。<sup>5</sup>

基於「研究」或藝術影響所創造出的詞語「臺南當代藝術」，無非隱含了一個相對後設的論述位置，並且也中性化了「臺南當代藝術」隱含的地方認同因素，「藝術史」編撰彷彿成為一種無關現實的理念性存在；但也是在此，王品驊專文中之於南北對照的比較性觀點，卻更逼近了某種現實差異，引言中王品驊雖未言明「臺北生態」所指為何，但我們也不難想見「生態」一詞隱含的潮流競爭之勢，而不僅意指理念之爭；事實上，在一篇訪談中，臺南出生、曾赴臺北唸書的藝術家林煌迪便曾指出：「到底當代藝術在臺灣是怎麼回事，你要怎麼去看這件事情。特別是在臺南，臺南可能比臺北更沒有包袱。比如說，臺北它要商業化，就整個潮流都商業化。」<sup>6</sup>

當然，南北對照仍須援引實際的資料數據才能產生具說服力的斷言，但作為經濟與文化資本最集中處的臺北自是更快地建立起相關的藝術體制，所謂的「包袱」可能是指向各種現實，無論如何，透過上述回顧，我們不難發現「臺南當代藝術」具備幾種特性，這些特性又分別指向「歷史回訪」的不同操作層次。

首先，以佐佐目藝文工作室編撰具脈絡意義專著的實踐層次來說，被中性化的「臺

---

<sup>5</sup> 《風動》，頁 110。

<sup>6</sup> 該文標題為〈重建在地觀點的臺南當代藝術史〉，見方敏華編，《城內／城外：臺南當代藝術初探》，臺南：臺南市文化局，2017，頁 199。

南當代藝術」框架於現代性知識論的認識型 (épistémè)，彷彿是一種純粹的理念性存有，但有趣的是，就其實踐產生的效果來看，地方史的書寫一方面更快地直面失去者而有其迫切感，這種論述實踐無疑也十分有益於地方認同的生產，而其「歷史回訪」雖然就像「地方人說地方事」般單純，即便刻意放低其中政治姿態，在地人當然擁有論述其自身知識論內容的合法性，但在這種情況下的「歷史回訪」卻難掩有意遮蓋地方認同以獲取知識合法性的企圖，地方史被放在一個更普遍的大框架中被理解，也像是為了進入大框架所做的準備。

其次，就王品驊的藝評人角度來說，南北對照為「臺南當代藝術」闢建出一條參雜著複雜現實維度的路徑，就如文章標題涉及的是南臺灣新風格「畫會」，對組織的重視凸顯了「歷史回訪」的主觀性向度，就如同文引言中述及藝術家是「選擇」了臺南，對主體性決斷的重視，就如《風動》中另外一篇評論專文，李書旆的〈啟蒙者的回聲—南臺灣新風格展（1986-1997）〉，其標題落定的「啟蒙者」也是如此，後來的開枝散葉終將回過頭來證明先行者的真知灼見。

也是在這種為主體決斷劃上重點的論述姿態中，各種風格美學上的溯源或政經條件的轉變彷彿只是名為現實的一種背景，「歷史回訪」是為了證成作為藝術家主體的「南臺灣新風格」是如何「創造了一個時代」的正典化過程。<sup>7</sup> 透過這種「歷史回訪」，1986 至 1997 年間的「南臺灣新風格」當然為後續地方認同闢建了論述基礎，也難怪任教於國立臺南藝術大學的許遠達，會在《風動》另一篇評論專文〈展現身體裡的南臺灣：「南臺灣新風格畫會」的形成與發展〉中將「南臺灣新風格」理解為「要建構南臺灣的主體性而非僅是於臺北的他方」，這種「非僅是」是為了以下的工作進行準備——「『南臺灣』標誌著是區域主義的文化、歷

---

<sup>7</sup> 《風動》，頁 67

史與環境的關注」。<sup>8</sup>

許遠達的觀點無疑十分貼近林煌迪，這種區別於臺北的「臺南當代藝術」史的撰寫之所以有其必要，恰恰在於臺南遠離了那種北部才有的現實，雖則就主觀性來說，對地方藝術史的重視與編撰本身就體現為基於地方認同的文化政治實踐過程，然而，這種情況下，即便臺南真的「更沒有包袱」，這種「沒有」卻也是建立在對「有包袱」的體制面的前理解之上。在這種情況下的「歷史回訪」毋寧說就是要建構一套讓地方認同得以持存的論述實踐，主體性成為一種橫跨在知識理念與現實維度中間的東西。

## 二、社群的自我賦權與其轉變

賦權既可以讓人感覺良好，也可以讓人想要推翻社會秩序。此外，召喚本身便是表演性質。文化主體為多元觀眾「扮演自己」——這些觀眾包括警察、國家代理人、學校、教會、非政府組織、觀光客、動物和一位人格神。主體性是複數性質，並不是指會朝權力轉過身去，一如阿圖塞的著名比喻所顯示的那樣。它也可以是掉頭走開、陷入沉默、用一個以上的名字，以及隨環境的改變而有不同應對。

—詹姆斯·克里弗德，《復返：21世紀成為原住民》<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> 《風動》，頁 39。

<sup>9</sup> 克里弗德這段引言巧妙地說明了在當代社會中「自我賦權」的多變面貌，傳統上「自我賦權」被賦予正面積極的意義，諸如少數族群藉由正名運動重申傳統權力，但當克里弗德透過「扮演自己」來進行理解，這種複數的主體性或也凸顯了「自我賦權」更難以捉摸的特質——在本研究中，當臺南當代藝術社群透過歷史所實踐的自我賦權，但社群畢竟不同於國族意義下的主體，以致其時而依托知識論以獲取進入系統的合法性，有時往回看意味著與過去建立聯繫，這無疑存在著建構國族的遺絮，有時卻更加凸顯朝向未來的一面，那麼

如果說理念對應的是現代性的知識存有，並將「歷史回訪」置入一個更普遍性的理性框架中，繼而為其國家層次的主體性進行建構工程；而各種可以稱之為現實的東西則是指商業等各種體制性構造，這些現實也需要某種「歷史回訪」，其或明白地揭露或暗自隱蔽其政治性目的，當然這些現象都不難察覺——然而，2000年後臺南當代藝術的「歷史回訪」，卻更多地表現為一個既不完全歸屬於知識理念、也難以簡化為現實的中介狀態，有時它像是一種必須抱持保留態度的知識對象，知識是為了驅逐蒙昧的啟蒙，有時則藉以對比於諸般現實，然而卻也因深諳前者的運作道理，才能在摒棄包袱後成為自己，總之，對「南臺灣新風格」的各種「歷史回訪」實踐，已為千禧年這個關鍵的時間節點提供了往前與往後的嶄新詮釋學模型。

這個詮釋學模型之所以新，一方面，是因為我們很難在臺灣其他地方找到相似的情境，諸如臺北與高雄雖有各自有別的文化藝術脈絡，但像「南臺灣新風格」這樣相對清晰的溯源對象還是少見；再者，一如前述，這個模型之於「歷史回訪」的傾斜，也藉著切分出往前與往後的兩個方向，為其藝術社群提供了至少在「歷史」觀點上一個別具特色的參照點——往前，是為了揭示過往迄今的連續性，名之為「傳承」或許過於老派，卻仍切中社群內部的主觀內核，這個內核不僅出自意願，還被認為係深植於這座古都的文化肌理中；往後，則是為那仍持續茁壯的「南臺灣主體性」提供了一個可供眾人辨識的轉折點，彷彿從這個起點出發的一切，都可以憑藉著不斷回看過去，自我賦權為「臺南當代藝術」其中一份子。

在這個意義下，我們可以將一些極其相關的概念，諸如「南臺灣主體性」、「臺

---

歷史就成為被背對的過去，無論如何，它都會隨環境改變而變化，引言見詹姆斯·克里弗德（James Clifford），林徐達、梁永安譯，《復返：21世紀成為原住民》（*Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*），苗栗縣三灣鄉：桂冠，2016，頁59。

南當代藝術」視為透過「歷史回訪」持續生成的「社群」，畢竟這些概念都指向一個由個體組成的複數集合，「南臺灣新風貌」成為溯源對象的共識的生成過程本身也形成了「社群」的自我觀看模型。「社群」恰好沒那麼純然理念也沒不全然歸屬於現實，這是一個透過對「南臺灣新風格」進行「歷史回訪」才得以持續自我形塑的「臺南當代藝術／社群」。

### 三、林煌迪與油漆行作為論述、學院與世代節點

當然，對於世代間與分屬各領域的藝術專業者而言，「社群」一詞也有著不同的實踐意義，前述佐佐目藝文工作室透過書寫進行的論述實踐，顯然會產生一種有別於藝術家透過創作實踐所能見到的歷史，對後者來說，「當代藝術」一開始並非那麼易於與「歷史回訪」產生關聯。

前面提到的藝術家林煌迪，曾多次在訪談中提及「南臺灣新風格」對影響，但這些影響來得並不直接，而像是隔了一層「歷史回訪」薄紗的間接後果，林煌迪自臺南出生、在歷經國立臺北藝術大學美術學系、國立臺南藝術大學造形所的求學階段，才在 2000 年與王婉婷共同成立了藝術空間「文賢油漆工程行」（以下簡稱「油漆行」），雖在青年時期便看過「南臺灣新風格」相關展覽，卻還是到回到臺南創立空間，才進一步建立與藝術家黃宏德等人的連結，訪談中，林煌迪強調創立空間後，對自己先前的當代藝術養成——藝術大學系統——才逐漸生成批判態度。扼要的說，他認為偏重形式的藝術大學系統與臺北高度商業化的藝術環境都是某種外部殖民的後果，在一系列以〈重建在地觀點的臺南當代藝術史脈絡〉訪談文章中，他帶著王嘉驥多年前曾指摘為「唯權力化」的口吻，<sup>10</sup>主張對於當

---

<sup>10</sup> 2003 年王嘉驥發表了一篇名為〈臺灣學院裡的當代藝術狀態〉的雜誌文章，該文最引人

代藝術的文化殖民困境，出路在於要先落定「發生在臺南」的事情：

如果我們從這些在臺南的空間來談，它確實在臺南發生了這些藝術活動。我們暫且不從形式跟內容去談。我們從一種在地實踐來談，這樣就比較有可能。就是說，這些藝術家選擇臺南，然後，在這裡發生了它們當時所相信的藝術，那如果我們從這些人管他從哪個地方接收到各種不一樣的資訊，他在在地發聲，我們從不同世代的演進，大家關注到的事情，是不太一樣的，那這個轉變，我覺得它包括在形式上、在內容上，它會有意義，就是發生在臺南。<sup>11</sup>

對林煌迪來說，必須先擱置形式或內容的歧異，轉而關注「發生在臺南」的各種在地實踐，這些在地實踐包括「南臺灣新風格」乃至 90 年代後各式臺南的「替代空間／群體」，或許因為城市發展上的滯後現象，臺南維持了一種在商業化的臺北難以見到的藝術家組合狀態，並帶來了「是跟臺南的整體的環境有關」的深刻影響<sup>12</sup>——表面上，林煌迪上述觀點為「歷史回訪」給出了就像「地方認同」那具排他性的地域主義立場，然而，他對於「在地實踐」的重視確實將目光轉向

---

注目之處在於首度以「喃喃自語」一詞批評年輕藝術家的創作傾向，他還依據對當時年輕藝術家的觀察，提出所謂「唯權力化」觀點，大意是說，在資源稀少卻競爭越來越劇烈的藝術環境中，將「難免形成學院內的創作動力不足與無力感，或負面地將創作的競爭關係，簡化為一種唯權力化的關係，亦即認定創作終究淪為一種強凌弱的宰制暴力下之犧牲品」，並以這種「唯權力化」乃至陰謀論來解讀體制運作中各種身份角色之間的關係，當然，相對於資源最集中的臺北，林煌迪對在地性的要求有其合理性，但其所批判的體制對象——當時仍在萌芽階段的當代藝術體制，不僅離「商業化」還有一段相當遙遠的距離，事實上，任何現代化歷程本身就與「殖民」無法脫離關係，「唯權力化」雖協助我們進一步地辨讀某種加害者／受害者位階，卻不免忽略了在排他性的二元模型中仍存在相互間的互補關聯，而在一個無法換算為價格的藝術世界中，社群關係通常只能透過輩份建立。該文見《藝術家》337 期（2003.6），頁 290-293。

<sup>11</sup> 《城內／城外》頁 209-210。

<sup>12</sup> 《城內／城外》，頁 211。



了「社群」，訪談中他歷數著過去與萌發中的各式臺南當代藝術替代空間／團體，彷彿對於這些臺南藝術空間之間各藝術家的群聚關係的考察才構成了林煌迪個人的「歷史回訪」，這些「發生在臺南」的事其實也就是那些得以體現「社群」的事。

事實上，「油漆行」的位置就位於以學院為代表的「當代藝術」與希望在地「臺南當代藝術」之間，中介並試圖重新分配兩者比重。活躍於 2000 至 2018 年間的「油漆行」，成立初期，其實更像南藝大與部分在地藝術家間協作的展演平臺，但油漆行不僅早在官方體制發展出駐村機制以前，便嘗試了型態不一的駐地創作暨研究計畫，當 2013 年結束常態展演後，更轉型為藝術家工作室的「一個房間計畫」與 2016 年不對外開放的「臺南當代藝術聊天會」，駐地當然強化了「油漆行」對鄰里、社區等地方性內容的關注度，但不再進行展演等公開活動後，從外界角度來看，無疑地也意味著走向一條寂靜的道路，但如此背向觀眾與權力的姿態，對林煌迪來說，反而獲取了更多的自主性。

綜合而言，無論就成員世代或藝術空間更迭的時序來看，「油漆行」都可視為自以黃宏德為箭頭的「南臺灣新風貌」以來，一個銜接著南藝大與中西區、臺南的現代至當代藝術相關發展的重要節點。<sup>13</sup> 2016 年由林煌迪策展的「城內／城外：臺南當代藝術初探」，便邀請了黃宏德、黃步青、楊明迭、許自貴、黃宏德、林鴻文、李昆霖、方偉文、林煌迪、林書楷、李承亮等跨世代臺南當代藝術家參與，其跨越城牆內外、建構「臺南當代藝術史」的雄心不言而喻，這裡的「歷史回訪」

---

<sup>13</sup> 在劉怡蘋《臺灣美術地方發展全集：臺南地區》最五章的最後兩個小節中，詳述了國立臺南藝術大學的成立與臺南 2000 年後「『另』空間的『另藝術』」之間頻繁的交互關聯，其中林煌迪與「文賢油漆工程行」所扮演的中介關係十分關鍵，見劉怡蘋，《臺灣美術地方發展全集：臺南地區》，臺北：文建會，2004。

於是成為摻雜了世代傳承與在地實踐的「社群」的自我賦權之路，從喧囂到寂靜，卻好像依然是從遠方傳來的低頻戰鼓聲。

#### 四、復返：2009 年後由攝影觸發的臺南當代藝術社群

當「油漆行」將關注焦點轉向「社群」，「歷史回訪」就意味著搜尋並整理出各種在臺南發生的在地實踐，以形成一部從創作實踐角度所體現的「臺南當代藝術史」。但在一個相近並有部分重疊的時間點上，臺南的當代藝術社群卻也出現了另一種關注歷史的傾向，其來源不同於前述基於現代性知識論所進行的中性建構，甚或與當代藝術社群透過溯源以自我賦權的企圖也並不相同，根本地說，其來源與林煌迪所批判的當代藝術體制關係不大，某些情況下，甚至是基於身份的不同而產生對「歷史」的追索。

就類型來說，這個不同於當代藝術體制的來源其中之一是「攝影」。原來在臺北擔任工程師、後來轉赴美國學習藝術的李旭彬，2009 年回到家鄉臺南，成立了原為攝影教育兼具展覽功能的「海馬迴光畫館」，經營方向雖未限制在攝影這個類型，但直到成立兩年後，因邀請曾就讀南藝大造形所的藝術家蘇育賢進行策展，海馬迴光畫館才首度迎來這個名為「小動物主體」的當代藝術展演，該展參展藝術家多為藝術大學出身，雖然李旭彬在訪談中強調，其實早在 2009 年舉辦的「批鬥大會」便不限媒材，<sup>14</sup>但這個對海馬迴光畫館來說只是眾多展覽之一的活動，卻因匯集了攝影與當代藝術兩種創作實踐慣習，對包括蘇育賢等當代藝術背景的年輕藝術家往後的在創作方向，產生極為深遠的影響。

此外，攝影雖然在當代藝術經常以影像之名被廣泛使用，但這個較晚被接受為藝

---

<sup>14</sup> 海馬迴光畫館行之有年的「評圖」活動，採報名制，未限定報名資格。

術表現類型的媒材，卻經常憑藉非常不同於藝術大學的養成背景——理工科出身的李旭彬，1989 年就讀大學期間便參與學運，1992 年更隨臺原文化藝術基金會參與許多田野調查工作，此後雖一度以土木工程為業，卻仍持續參與小劇場與原民文化訪調工作——這種與社會性保持高度連動的看的經驗，其實也為許多攝影專長的藝術家所分享。

以李旭彬拍攝於 2010 年的「災難風景」系列而言，他是在「莫拉克風災」過後的一年，與另一位同樣有工程背景的藝術家陳伯義回到那瑪夏，陳伯義後來完成在廢墟內部取景的「莫拉克」系列，相對於影像通常意味的平滑輕薄，李旭彬卻以厚重的 4x5 相機進行拍攝，他說：「一開始的想法就是在**操作時間**，影像如果不是在當下所見並被生產出來，它的意義是什麼？我們早就習慣大量地消費影像，但如果把時間軸拉長，以人的一生來看是災難，但如果拉得更長，卻是自然的日常。」<sup>15</sup>

在「災難風景」中，其實是眾多隱沒在滿佈卵石溪谷中的人為建物，李旭彬像是刻意降低反差，讓遺跡毫不突兀地鑲嵌在自然地貌裡，這種降低主觀性的觀看方式，好像攝影依舊是在紀錄地景，只是恰好瞥見了這些一度為人所用的殘餘。所謂「操作時間」毋寧說是讓時間以較長的跨度獲致顯現，以個人的角度來看的「災

---

<sup>15</sup> 這段話原出自李旭彬應簡子傑邀請至高雄師範大學美術系演講內容，後來成為一篇名為〈自然的日常與物哀：李旭彬的「災難風景」〉的評論文章，並刊載於李旭彬個人網站上，

<https://hsupinlee.medium.com/%E8%87%AA%E7%84%B6%E7%9A%84%E6%97%A5%E5%B8%B8%E8%88%87%E7%89%A9%E5%93%80-%E6%9D%8E%E6%97%AD%E5%BD%AC%E7%9A%84-%E7%81%BD%E9%9B%A3%E9%A2%A8%E6%99%AF-dac8b6b0c4fc> ( 瀏覽日期：2023/4/15 )

難」，從人類的時間跨度來看則是「歷史」，李旭彬的觀看最終像是建立在地質學意義的非人維度，但無論如何，這都是一部不同於「臺南當代藝術史」那麼帶著藝術社群自我賦權意義的目的性歷史。

事實上，相較於「歷史回訪」，李旭彬更傾向使用「復返」一詞，訪談中他對於研究計畫所使用的「歷史回訪」或「歷史重構」等概念都相當懷疑，但這種懷疑並非出於對歷史的否定，反而就如同他在攝影中質疑影像的即時性正是為了捍衛其本真性，不使用「歷史」這個概念恰恰是因為它在當代藝術中被過度使用而耗盡意義，李旭彬的「復返」實踐不是為了已然淘空的知識性「歷史」，而是為了體驗前輩的創作經驗，但這種讓歷史活化以經驗歷史的個人過程，同時卻也凸顯了某種非歷史性的結構特徵，在回溯 2021 年參與嘉美館「捕風景的人：方慶綿的影像與復返」計畫時，李旭彬說：

我們不太需要去談歷史，我們就在歷史裡面，我反而是藉著過去來談現在，「復返」走了兩趟，一次是方慶綿，一次鹿野忠雄，有點像是去理解藝術家，跟著他去做相同的一件事[...]看起來像是在討論歷史的東西，像是從歷史文本出發去談體感、時間空間重合的狀態，看到的東西是一樣的，但回訪只會讓你發現很多地方都已經找不到了，沒有得到的東西反而是我的收穫。<sup>16</sup>

事實上，這種重回歷史現場的「復返」早在「補風景的人」以前便多有實踐，2010 年「災難風景」也是在災後一年重回現場，2016 年在絕對空間的個展「石墻村紀遊」回訪「君が代少年」因地震殉難的所在地苗栗公館鄉，但這些「已經找不到」

---

<sup>16</sup> 2023 年 4 月 6 日線上訪談，引言中「復返」應是指 2021 年李旭彬參與嘉義市立美術館「補風景的人—方慶綿的影像與復返」一展，李旭彬組織了「復返團隊」重訪攝影家過去拍攝玉山的路徑，「復返」或「復復返」一詞後來也在李旭彬論及個人創作「一路上的風景」系列（2023）時所用。

或「沒有得到的東西」何以成為李旭彬試圖談的「現在」？歷史與現在之間的差異何以被他視為收穫？「復返」或許體現了一種十分接近克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）意義下的「辯證當代性」（dialectical contemporaneity），但值得注意的，李旭彬的個人復返很少是單獨前往，由海馬迴光畫館成員組織策劃的 2014 年的「私人備忘：林柏樑個展」、2015 年「回家的路：王有邦個展」，及之後在高雄市立美術館的「浮槎散記：林柏樑個展」，皆由一群圍繞著李旭彬的專業者一同進行前期田調與策展規劃，其中具攝影專業的李旭彬、陳伯義自是參與其中，但也很常看到蘇育賢以非藝術家的工作人員身份現身當中。

這種協作狀態不僅使得海馬迴光畫館成為攝影與當代藝術兩種社群的中介之地，實則也見證了 2011 年後「臺南當代藝術社群」持續擴增的規模領域，2011 年至 2013 年間，臺南就有「草埕文化藝術工作室」、「佐佐目藝文工作室」、「觀察者藝文田野檔案庫」、「駒空間」、「絕對空間」、「么八二藝術空間」先後設立，這些多半集中在中西區的獨立機構，除了個別推展的業務內容，也經常以各自專業相互支援，現任嘉義市立美術館館長賴依欣在回憶這段經驗時說：「2013 年網絡關係建立起來之後，會有一種想像，你在做的這些事，藝術工作是一種『共同支撐起來』的東西，有點像是一個小產業，這種新的可能性，那時也沒想這麼多是否是這座城市造成的，卻有一種沉浸在這個小圈圈的感覺」。<sup>17</sup>

至此，「歷史回訪」又有了不同於前述的意義，尋訪過去，不再只是為了藝術社群的自我賦權，歷史當然更不僅侷限於當代藝術過往偏重形式的體制性疆界，我們可以看到許多 2010 年後許多以臺南為基地的藝術家，各自循著不同的創作路徑，不僅對臺南這座城市進行具歷史意義的調查訪談，這種創作型態也擴及相鄰

---

<sup>17</sup> 2023 年 4 月 11 日於嘉美館訪談。

的南部縣市，藉著臺南當代藝術社群間各種交互作用交織成一個綿密並觸角廣泛的網絡，如果說「復返」與「歷史回訪」有什麼不同，或許就在於「歷史」這個概念從單一的起源追溯，逐漸轉化成一個多元並置的議題開發過程，這個過程還持續結構成一個非常活絡的臺南當代藝術社群。

### 第三章、作品中的歷史時間

在這個章節中，我們將從更具體的藝術實踐來探討「歷史回訪」之於臺南藝術社群在意義生產關係上的轉變，換言之，這個章節要透過具體的作品分析，試圖回應在研究計畫剛開始所假定的「歷史回訪」暨「歷史重構」問題。

在早先的研究設定中，「歷史回訪」涉及了將歷史予以「對象化」並置入一個更大框架的這種思考方式，而「歷史重構」則偏重其作為「結構」的面向，對後者來說，「框架」並不是被放在一個預設了等級次序的宏觀層次中被理解，所謂的「結構」更像是假定在宏觀與微觀的兩個尺度中、存在著一個像是得以二者縫合起來的關係性整體。

藉著回顧了「南臺灣新風格」在臺南當代藝術圈是如何被「歷史回訪」，在一個或可以以林煌迪暨「油漆行」為其過渡的論述節點上（這個節點卻也剛好吻合某種世代關係與學院脈絡），「南臺灣新風格」歷史的對象化正好體現為藝術社群的自我賦權過程，隨後，尤其是 2010 年以後，由於不同領域與出身的專業者的陸續加入，不僅逐漸改變了臺南既有的藝術社群組成，在中西區更形成了互通有無的藝術聚落，這些變化其實也稀釋了對於臺南當代藝術發展的「歷史回訪」之溯源意義，但我們也不難發現，「歷史回訪」並未因此而消失，相反的，它不僅演變為更多元的形式，有時更形成某種近似於方法論的創作格式，原本對象化的

「歷史」也演變為摻雜著不同敘事觀點下的殊異記憶，其豐富並持續生成的事實都讓「歷史回訪」與「歷史重構」的既有意涵都處在擴張甚而鬆動自身的動態。

總之，按照目前研究的成果，我們先將這些現象進行權宜的分類，但需特別提醒，這些分類並非基於主題內容所做的區分，各分類下的項目也經常互有交疊，但這種分類對於理解 2010 年後臺南當代藝術的相關發展仍有其助益，更精確的理論化工作則有待後續研究的進行，它們分別是：一、個人史與拼裝，二、地誌學—疊層，三、展演「歷史重構」，最終並進行由幾個關鍵詞進行串連的小結。

### （一）個人史與拼裝

「歷史回訪」雖總是預設了超越個人的大框架，但藝術創作卻很少能完全臣服在抽象的概念推衍下，藝術家不吝於為大框架添加軼事。事實上，即便是主張要重新建構臺南當代藝術史的林煌迪，其創作內容中更常出現的卻是個人史與家族史間連動著獨立藝術機構的各種關係議題，「歷史回訪」更接近他在新作中對舊作進行的重新組裝，這些組裝一方面體現著他對於過往展演事件的反思，日常物件在這種處置下也顯現出異常豐富的私密肌理，其中的「臺南當代藝術史」內涵體現在他的實踐本身而非被作品直接陳述的內容，所謂「結構」毋寧說就是個人創作與大框架間諸多的游移空間。

由於林煌迪 2000 年以來絞接著「油漆行」的相關創作有著強烈的組裝特質，這不禁讓人聯想李維史陀意義下的「拼裝」（bricolage），按照人類學家的觀點，這種非現代「拼裝」是基於一個由具體事物構成的世界觀——相對於現代性知識論所預設的我們現在這種可透過理性程序進行檢核的世界，事物總是與某個抽象系統緊密相連，解決具體問題的方法透過持續優化的科學技術獲得更新，但對於

「拼裝者」來說，「他的工具世界是封閉的，他的操作原則總是就手邊現有之物來進行的，這就是在每一有限時刻裡的一套參差不齊的工具和材料，因為這套東西所包含的內容與眼前的計畫無關，另外與任何特殊的計畫都沒有關係，但它是以往出現的一切情況的偶然結果，這些情況連同先前的構造與分解過程的剩餘內容，更新或豐富著工具的儲備，或使起維持不變」<sup>18</sup>，在李維史陀的這種「拼裝」觀點下，在這個更多的是由具體事物所構成的世界中，概念成為揉雜著由感官與想像組成的「符號」，這些對現代人類而言原本僅作為媒介的「符號」被結合至現實中，而且，對本研究計畫來說是更重要的，由於「拼裝」能夠在有限的資源下任意地援引各種素材，這種非系統性的「拼裝」還凸顯了一種非線性的時間意識。

例如在林煌迪名為「物件考掘」（2015）的個展系列中，其創作物件源自多年來持續被改造的「文賢油漆工程行」：「有些物件是他人展覽結束後的作品廢料，有些則是空間整修增生出的建築廢材，或所有展覽行政運轉所遺留下的殘餘物[...], 在求生存的運轉當中不停的改裝」，<sup>19</sup>事實上，藝術家的創作脈絡早已出現這種由上次作品拆解而重新拼裝為新作的創作方法，對林煌迪來說，這種拼裝更像自我揭露那原本即包含生命史、家庭史與臺南當代藝術史的「後臺」狀態，其缺損與不完整不僅對應著臺灣身為殖民地的歷史失憶狀態，也回應了從其岳父持有的地上物「油漆行」——同時也是王婉婷成長的家屋——轉換為藝術空間的間續過程。

---

<sup>18</sup> 在李幼蒸的譯本中，原來翻譯為「修補」與「修補匠」，這裡為貼近林煌迪的創作特質，因此予以改動，對於這位法國人類學巨擘，我們也依照目前較常見的譯名李維史陀，見李維·史特勞斯（Claude Lévi-Strauss），李幼蒸，譯《野性的思維》（*Le pensee sauvage*），臺北：聯經，1989，頁24。

<sup>19</sup> 《林煌迪作品集 2015：物件考掘》，臺中：靜宜大學藝術中心，2015，頁4。



然而，從批評接受的角度來看，我們卻也不由得著迷於林煌迪這種個人史「拼裝」中那種由偶然性所組裝出來的詩性，將現成物轉化為美學對象的現代主義脈絡雖由來已久，但這種詩性的發現卻也如同臺南這十多年來逐漸興盛的「老屋欣力」風潮，<sup>20</sup>現成物帶來的美感經驗被額外加上了諸多個人故事，但更重要的卻是新舊並置帶來的異樣感受，現實依舊持存卻彷彿創造出新的觀看；另一方面，當李維史陀說「它是以往出現的一切情況的偶然結果」，這也意味著在「以往出現的」還未及成為連續性歷史其中一環以前的潛在時刻，偶然正是發生在與過去間這種遊戲性斷裂，斷裂讓「以往出現的」的東西變成更能被我們感覺的存在。

另一方面，林書楷 2014 年開始其「陽臺城市文明」系列，在對臺南歷史景點多所挪用的這些廣為人知的圖像作品以外，2017 年起也引入自家工廠「華慶鑄造廠」議題——寓意著城市開發與傳統產業間的公私矛盾，形式上則將模具轉變為視覺效果奪目的建築性元件，這些如積木般堆疊成一座城市的裝置性作品，不僅歡迎觀眾走入其間，其「個人史與拼裝」意義更在於透過其物件的複數性暗示了一種從遠處眺望的視點；這種複數性也出現在黃逸民 2015 年以廉價耗材製作的個展「山寨」，援引廟宇建築特有的剪黏技藝，以數量很多的碎小物件完成了「像」廟宇飛簷的造型物，但當我們說「很像」時正好意味著「不是」，相似性隱含了能指與所指間的現代性斷裂——對於出身臺中、在臺南定居並工作多年的黃逸民來說，從「剪黏」而來的「拼裝」除了得以藉著串接民間工藝與當代藝術形式，同時也遙遙指向其移居至臺南的離散經驗。

---

<sup>20</sup> 「老屋欣力」係指 2008 年由財團法人古都保存再生文教基金會在臺南開始推動的老屋活化運動，其後擴其全臺，並對各級政府產生政策面向的廣泛影響。

我們在劉紀彤 2022 年的海馬迴光畫館個展「她是本島來的駐村藝術家」(2022) 也可以看到創作命題採取了與前者十分相似的議題安排，劉紀彤將過去參與「2021 年綠島人權藝術季」的駐村經驗轉換為三段非虛構敘事，在不迴避自身作為外來者的條件下敘述其駐村遊歷，並且訪談了政治受難者家屬與一些離開又復返的在地人，對於後者的訪談甚而深化到如同離鄉遊子與遠房親戚間失而復得的親情的程度，這些既是歷史回訪又是族群離散的敘事，被藝術家「拼裝」成一部不僅具備公共性更滿溢著私人情誼的個人史。

## (二) 地誌學—疊層

相較於「拼裝」總是揉雜了個體與集體的多種層次，因而難以掩蓋藝術家的個體存在，透過影像機具生產的攝影卻像是歷史—客觀性的堅強保證，然而，如果我們只是看到客觀性便深信了歷史存在的本真性，不免就忽略了同樣經常作為地誌學 (topology) 媒介的攝影本身實有助於打開行動場域。事實上，這些望向他者的影像框取往往不全然是為了人屬的「歷史」服務，或僅是為提供視覺見證而已，作為地誌學的攝影更是為了讓歷史本身成為行動。

諸如上個章節中，我們已經略述過 2011 年李旭彬的「災難風景」與陳伯義的「莫拉克」系列是在風災災後一年才進行拍攝，對工程背景的陳伯義而言，當年的拍攝工作原來也是基於科學調查的行動所致，而對李旭彬來說，攝影之所以能「操作時間」也必須仰賴其行動意義，這些拍攝行動有時是出自對非人的自然進行地質學探勘的後果，有時行動則像是以歷史為腳本、回訪事件發生地點進行拍攝形成了一種當代展演，影像—客觀性在展演中反倒被用以凸顯差異，這些差異既包括地景變遷，也是歷史敘述與影像之間的斷裂，「歷史回訪」只能以其不可能性之姿浮現；而我們之所以取用德勒茲 (Deleuze) 用以闡釋傅柯 (Foucault) 知識考

古學的概念「疊層」<sup>21</sup>，正是因為這些地誌學攝影凸顯了在不同時間點上影像對現實的框取只能是非連續的考古學特質，如同德勒茲的「疊層」為傅柯的認識型進一步區分了可見與可述的有別配置，這也是在說內容與其表現性間處於持續動態的分離。

李旭彬與陳伯義的創作多半還是透過「攝影」的展呈慣習，在攝影影像背後這些難以忽略的豐富調查內容則時而隱藏、時而凸顯。然而，當我們在一個更重形式的當代藝術社群中觀看他們這些作品，影像的平滑反而會使我們更關注其內容屬性而忽略其「地誌學—疊層」特質——意即，會忘記這些攝影同時也是地誌學行動，並持續關注著歷史敘述與影像之間的斷裂，不過，要能發現這種反差並非難事，只要我們將目光轉向那些在這個當代藝術社群中深受「攝影」影響的其他藝術家，更像是一種創作姿態或方法的「地誌學—疊層」就會變得更好理解。

例如 2016 年主要透過「海馬迴光畫館」等相關專業者——陳伯義、蘇育賢、邱俊達、賴依欣、黃鈴琄、李旭彬——組成策展／研究團隊的「臺南中國城」計畫，雖然這更像是一個與攝影無關的踏查現代城市廢墟的行動，旨在為即將拆除的「臺南中國城」進行文化保存，但透過撿拾城中殘骸物件、文件甚至影音資料，並以編年史敘述進行檔案化，出現了一種與「考現學」十分相近的藝術姿態。

在追溯「考現學」起源時，日本藝術家赤瀨川原平曾為其發生背景賦予了「災難」

---

<sup>21</sup> 德勒茲透過「疊層」(stratum) 這個地質學概念來描繪傅柯所提議的以「考古學」取代歷史的知識觀點，他指出「依照傅柯所構想的新概念，知識由特屬於每片疊層、每個歷史建構的可視及可述組合所界定，知識是一種實際的布置，一種陳述與可視性的『裝置』[...] 這意味著知識只有根據變異極大的『門檻』才能存在，後者凸顯了被審視疊層所具有的層紋、剖面紋理與方位」，見德勒茲 (Gilles Deleuze)，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》(Foucault)，臺北：城邦，2000，頁，113-114。

意義：「大地震之後，所有事物都分崩離析，變成毫無價值的碎片，舉目所見盡是一片荒野。人們從搭建臨時克難屋開始，一點一滴重建城市。今和次郎的考現學，就是在那樣的時代背景誕生。」<sup>22</sup>對赤瀨川原平來說，考現學態度之所以在 70 年代的「路上觀察學」重現，是因為「安保鬥爭」讓時代出現了「破壞與重建」的主觀交會點，這種彷彿重估一切價值的意圖只能發端於一個歷史被視為斷裂的時刻，而「臺南中國城」計畫則是出現在有著四百年歷史的臺南的持續更新過程中，一個很快將被遺忘的轉折點，相同的是，他們都將綿延至今的歷史看成碎片，但「地誌學一疊層」的行動意義卻在於在「歷史回訪」的不可能性條件下重新拼湊碎片，我們好像又回到「拼裝」的時間意識上，但與其將之理解為今昔對照，毋寧說過去與現在各自以碎片之姿，平行又偶然地交疊，就如同蔡音環與李承亮 2023 年的《永福製作》，他們將一座豎立於臺南火車站旁、卻因 2009 年金融風暴以致荒廢的招牌重新組裝，使其成為播放著嘻哈樂與當年金融風暴新聞的拼裝音響，已逝的招牌與當下的遭遇純粹基於偶然。

然而，如果說「地誌學一疊層」過於強調斷裂，這種將歷史視為非連續性疊加後果的觀點也會迎來一股強大的反向力道——為了追尋斷裂中的連續，必須引入前現代甚至非人的視角，例如，作為得以貫穿「疊層」的「水」便承擔起具起源意義的主體：諸如紀紐約 2013 年參與賴依欣草埕藝術文化工作室駐市計畫所創作的《八角圓》，便以「五條港」意象為發想；從攝影出發的藝術家楊順發，其館藏作品《臺南市南區四鯤鯓魚塭 22° 57' 30.4"N 120° 10' 44.0"E》（2016）與《雲林縣口湖鄉北港溪口魚塭（三）23° 31'00.9"N 120° 09'25.9"E》（2018）隱含了對人類破壞的生態學控訴，卻也呈現出以水為介質、從當代回望過去的創作姿態；另

---

<sup>22</sup> 見赤瀨川原平、藤森照信、南伸坊、嚴可婷、黃碧君、林皎碧譯，《路上觀察學入門》，臺北：行人，2014，頁 13。

外我們也發現，有幾位年輕藝術家轉向關注具歷史意義的臺南水文議題，2019年，劉紀彤在絕對空間的個展「沿河」透過下水道追索因現代化而變得不可見的枋溪與南河港（亦為五條港之一）、林盈潔與張根耀的錄像《內海》與2023年蔡音璟與陳怡如的個展「我們居住在海洋之上」也出現了很接近的議題配置。

### （三）展演「歷史重構」

這些接近的議題配置，無疑地與臺南當代藝術社群的形成有關，在上個章節中，我們描述了左右該社群形成的諸多原因與演變，2010以前，林煌迪有意識地藉由提問「臺南當代藝術史」因而觸發了社群的自我賦權；2010年以後，隨著越來越多的藝術空間創立，除了「攝影」這個因素的介入，諸多空間也意味著更多的展演事件，無論其主題為何，頻繁的展演活動當然有助於社群產生相互連結，然而，這些未必依循著「歷史回訪」相關議題的展演——但透過訪談，我們大致瞭解到中西區的藝術空間形成了相互支援的藝術聚落，這樣的社群因而得以在大的議題框架與微觀的個別藝術家間「拼裝」出一個將彼此縫合起來的關係性整體，我們一開始將這種整體視為「歷史重構」意義下的「結構」。

但這是一個怎樣的結構？我們看到社群間持續的分工與交換，這樣的結構雖未必總是有「歷史回訪」意義，但這些分工與交換就構成了一種彷彿前現代的「交換」關係，對社群產生了某種結構化作用，例如2015年由賴依欣策展的「自瀆有礙身心之說不可信：蘇匯宇個展」便同步在海馬迴光畫館與絕對空間舉行，體現出臺南藝術社群共同處理複雜議題的協作狀態；有時甚至是藝術空間的負責人／藝術家彼此交換場地——絕對空間的黃逸民與海馬迴光畫館的李旭彬在2016年到對方空間舉辦個展，意即，黃逸民的「山寨」與李旭彬的「石墻村紀遊」，而在李旭彬的回訪過程中還邀了友人同行，其中包括泰雅族作家瓦歷斯·諾幹與當時

主要在臺南活動的策展人邱俊達，總之，產生了一種並非透過給薪等產業模式進行的協作狀態，呈現出一種布希亞（Baudrillard）意義下的「象徵交換」，用柄谷行人的話來說，「互酬式交換」——意即，一種不透過符號交換諸如貨幣來運作的社會法則，參與式藝術十分推崇的「協作」都具有這種象徵交換特質，但傳統畫會也是。

在這種更像是處在前現代交換模式中的藝術社群中，時隱時現的「歷史回訪」經常交織在作為策展人與評論人之中介性角色所觸發的展演事件中。2012 年楊佳璇成立了「駒空間」，舉辦的展演活動其實不限於當代藝術，其陸續進行的研究與評論書寫都有收攏藝術社群的效果，其研究前輩藝術家黃華成的南藝大碩論便啟發了蘇育賢同樣有著「歷史回訪」意義的錄像作品《先知》（2016）；在與駒空間非常接近的時間點上，賴依欣創立的「草埕文化藝術工作室」雖主要聚焦在城市空間等現代性議題，但 2013 年起發展出系列性的「駐市計畫」，由於藝術家必須長時間在臺南生活，便創造出許多與歷史不期而遇的實踐內容，2017 年，賴依欣在臺北當代館與空總的策展「破碎的神聖」更「以殖民地建築的博物館化」為問題意識，探問殖民記憶與當代藝術的遭遇，在擔任嘉義美術館館長後所規劃的諸多展覽也有著「歷史回訪」意涵，如 2021 年嘉美館開館展「迥反風景」中你哥影視社的委託製作《登玉山途中》到前述「補風景的人」，經常可見臺南當代藝術家的群體參與，「補風景的人」組成的策展研究團隊更名為「復返」，該團隊除了前述李旭彬與你哥影視社，還包括攝影研究者陳佳琦與從當代藝術轉向民族誌研究的陳冠彰等人。

事實上，如果我們從這種分工與交換的角度來看，一些聞名全國的臺南藝術家作品都可以解讀出獨特的社群意義。例如 2013 年蘇育賢的《花山牆》，其「歷史

回訪」原是基於對日治時代殖民文化的興趣，這種興趣當然是受到海馬迴光畫館的李旭彬與陳伯義影響，因而開啟了蘇育賢為瞭解紙紮工藝、「憨番」等臺南宗教文化的長時間田野調查過程，另一方面，讓我們回到作品，《花山牆》中「綴著火焰來離開」的魂身則指向臺灣民主運動先鋒鄭南榕——上述議題設定無疑存在著將歷史對象化的動機，但就整個影像敘事的內容來說，幾個穿插在整個故事中的角色卻又譏諷地質疑彼此是否善盡早被安排的職務，如果說大框架是指臺灣充滿創傷的殖民地經驗，《花山牆》卻採取了一種非典型的歷史說故事方式，除了從頭到尾緘默不語的魂身，其他角色像是再上演一齣以職場生活為題的肥皂劇，而關於他們所議論的工作內容，卻是生死相隔的過渡性情境，人類學意義下的「閾限」（liminality）經常意指具有凝聚社群功能的儀式，就當代藝術來看，這看來藉著復返以追溯過去的展演真正鎖定的對象還是當下，但其動員者除了參與的成員還包括當下各種隱而不顯的權力因素，儀式總是藉著重演以維繫過往至今的秩序。

前面我們曾提及李旭彬 2015 年的「石墻村紀遊」，這個李旭彬作品少見少及國族認同議題的計畫，則是藉著復返重新回到歷史現場，這種復返看似活化了被遺忘許久的文本，讓歷史從抽象的知識論層次獲得解放，但文本的「皇民化」殖民意義卻凸顯了包括原民與客家、歷史與當下之間持存的權力結構——在研究初期，我們對於「歷史回訪」與「歷史重構」的區分便建立在這樣的差異中，當「歷史回訪」欲求放在一個更大的諸如全球當代藝術相互競逐的文化政治「結構」中，這些臺南藝術家卻在日常生活中遭遇了那些俯拾可見的權力結構。

這種對權力結構的揭發其實也重新生產了社群的兩種意義。在你哥影視社 2019 年——高雄市立美術館的委託創作——《塔塔加的回憶》中，第一個社群指向同

樣具在地意義的「現代」畫會組織，藉著邀請臺南美術協會前往百年前石川欽一郎寫生地點進行寫生，乍看這也是「歷史回訪」，但在畫家與為其寫生進行整地工作的賽德克臨時工之間的權力結構關係，卻也「重複」了百年前石川進行寫生時作為帝國軍事行動的權力結構，也就是說，一個世紀以前殖民帝國與原民間的權力階序仍在當下運作，畫會作為現代美術社群的寫生活動上演了一齣「歷史重構」大戲，但這裡的重構並非僅是藝術「展演」的一次性事件，作為結構，這個展演同時揭露了內在結構的共時性運作，並且凸顯了社群的第二種意義。

這第二種社群既指向這個具權力批判態度的臺南當代藝術社群，但揭露的舉措除了具有瓦解與第一個社群間承繼關係的姿態——這是個從「南臺灣新風格」到林煌迪身上都可以看到的特徵，然而，同時卻也是一種社群內部價值的鬆動，由於權力的無所不在，如此持存的結構勢必鬆動了那總是處在一個交錯於藝術與非藝術、城內與城外、乃至生與死的閾限，鬆動還意味著是既有原本旗幟鮮明的社群輪廓變得模糊，彷彿只有在窺看持存的權力結構時世界的範圍才得以收束，無論如何，當我們假定「歷史重構」意指的是這樣的結構，這會為我們帶來一系列宿命論式命題：歷史從未改變、而權力依然故我。不過，當你哥影視社在委託製作的權力框架中實際上作為賽德克臨時工的真正雇主時，如此曖昧的姿態畢竟還是比「歷史重構」多出了點什麼，時間未曾停止。

## 小結：後臺、想像、物、一千個名字

### （一）後臺

多出來的並不是指北部「歷史回訪」頻繁遭遇的「賤斥」（abjection）與其伴隨的殖民創傷。<sup>23</sup>如果說前述個人史「拼裝」出一種自我賦權的可能，「疊層」那基

---

<sup>23</sup> 在臺灣當代藝術相關論述中，劉紀蕙最早以「賤斥」一詞來闡述陳界仁早期錄像作品，



於斷裂的行動迎來了重新審視當下這個時間點如何匯集了過去現在與未來的契機。當我們批評「歷史重構」過於偏向權力的「重複」，或許可以試著給予另一種「重」的定義——說是「多重」可能會讓人想到近年流行的「多元史觀」，相較於單一起源的歷史目的性，多元史觀固然有其進步性，但臺南當代藝術所體現的「重」其實更接近一種「疊加」，既是個人史也是社群史，既是可被對象化的歷史卻也是當下的生活，更重要的，「疊加」意味著每一個時刻都各自獨立，它們或許是難以掌握的經驗甚或輕盈歡快的想像，但它們有時也會交疊成塊，有時卻不如預期地岔成為平行線，你哥影視社或許意有所指地框取了賽德克臨時工的勞動，但這些為畫家工作的人在鏡頭下卻沒有表現出被帝國之眼捕獲時的不快，生活無須向他人解釋，《塔塔加的回憶》自我揭露的後臺也難以簡化成基於權力結構的歷史宿命，這不是剝削結構下的展演而是一群工作俐落、有張自己臉孔的厲害傢伙。

我們稍早曾提及劉紀彤 2022 年的個展「她是本島來的駐村藝術家」是如何在大的歷史框架中拼裝個人史，個人史其實也是讓藝術家自己露出那張原可隱身幕後進行調度的面孔。在與展覽一同出版的三本小書中，藝術家帶著久別重逢的溫暖口吻，卻也有說不上來的距離。這種距離其實來自劉紀彤對於自己以藝術家身份進駐綠島的自我意識——文字捕捉了故事人物與藝術家自己的親近關係，雖是復返那銘記白色恐怖傷痕的綠島，三個故事透過有意的分歧卻交織出一個不僅是理

---

這個源自克里斯德瓦 ( Julia Kristeva ) 的精神分析概念除了用以描述微觀的個人精神狀態，劉紀蕙並將其進一步闡釋為文明與其對比物：「文明對於斷傷的執行，便是排除的手段。文明所排除賤斥的，也在我們自己意識中被排除清理乾淨。我們經驗過此排除清理的暴力衝動，也經歷過乾淨狀態的妄想偏執，更經歷過在系統瓦解，信仰崩毀之際，內部的空虛憂鬱」，在作為評論對象的陳界仁作品中，劉紀蕙所指的文明無疑來自西方現代性的介入，《凌遲考》中被真空的乳房正體現了賤斥對主體的回看見劉紀蕙，引言見《心的變異：現代性的精神形式》，臺北：麥田人文：2004，頁 92。

所當然的轉型正義故事，藝術家還不忘著墨這座現在更常被視為觀光區的島嶼持續迄今的「現代化」歷程，白色恐怖疊加著綠島現代化的歷史（同時也是受訪者中在地居民的離散經驗），而劉紀彤的藝術家自我意識雖帶來格格不入的個人史敘述，卻也藉此搭建出與居民暨政治受難者後代間不至因藝術體制的介入而過於他者化的倫理／美學關係。

## （二）想像

在李旭彬近期於關渡美術館的個展「一路上的風景」（2023）中，同時展出了一本小書《一路上的風景：復返》，這些很能讓讀者感受到像是「大叔的堅持」那種情感固著的書寫，其實也帶來 2016 年「石墻村紀遊」的既視感，只是不僅山與人設皆為不同，以氫版製作的影像還更退後一步變成復返過程的影像註解，文字彷彿也只擔負紀遊功能，但兩次個展，李旭彬都提到了一段幾近相同的句子：「走踏在層疊著過往的風景／想像成為我們唯一的步伐」，其中的「我們」不再如「君が代少年」那樣仍迴響著亡佚多年的國族敘事旋律，而是藉著體力下滑反差出大叔們對於身體力行的堅持，風景則確實「層疊」著斷裂的過往——也就是永遠抵達不了真正的歷史。

但所謂「想像」畢竟還是虛幻而無法擁有的東西，<sup>24</sup>但這無法擁有者，就像是在

---

<sup>24</sup> 義大利哲學家阿岡本曾回溯西方中世紀以來「想像」如何逐漸與作為現代性主體內核的「我思」漸行漸遠的過程：「在中世紀亞里士多德主義定義為想像的冥想功能中（沒有想像，人們不可能理解），幻想與經驗的同源性依然清晰可見。但隨著笛卡爾和現代科學的誕生，幻想的功能轉給了知識的新主體：我思（*ego cogito*，請注意在中世紀哲學的技術詞語中，思想 *cogitare* 指想像的話語而不是智力行為）。在新的我和物質世界之間，在思維實體（*res cogitans*）和廣延實體（*res extensa*）之間，沒有必要加入任何中介。結果，想像被剝奪[...]。」見阿甘本（Giorgio Agamben），《幼年與歷史：經驗的毀滅》，鄭州，河南大學出版社，2016，頁 22。

批判「歷史回訪」的對象化時，同時也忽略了「對象」(object)與緘默不語的「物」(thing)之間的巨大差異，對後者來說，語言的失效卻正是想像得以發端之處，無論是「復返」或「復返的復返」都不是為了向後設的「我思」靠攏，作為「物」的風景不能說話卻可以體驗，「一路上的風景」著重於旅程本身正是為了填補現代主體與物質世界之間被驅逐殆盡的中介，真正侵蝕這種想像的不是現世的權力結構而已，而是現代主體的經驗貧乏，眾所周知，唯有如此，主體才便於創建出「同質的，空洞的時間」，<sup>25</sup>並賦予歷史目的性。

### (三) 物

對於「物」的考古總是會誘引出在歷史目的性以外的時間，但這並非基進地否認歷史目的性，而更像是採證那些多出來的東西，並藉著毫無道理的想像，讓歷史成為與我們比鄰而居。前面我們也描述了蔡音環和李承亮 2023 年的共同創作《永福製品》之於「地誌學一疊層」的行動意義，但這面經由改裝並搭配聲響的招牌，除了令人聯想李承亮自己的「萬年站」系列——就像夜間行車時遙望遠方發亮的招牌，當車子外是幾乎吞沒世界的黑暗，這些黑暗中的亮點就像經過數億光年遠道而來的星光，我們朝著未來疾駛，迎來的卻是過去的時間；然而，相對於李承亮這望向未來的觀點，蔡音環的介入卻像是背對未來——在這面閃爍招牌一旁，展牆上懸掛著一面紅底黃字、上頭書寫著招牌「出處」的說明牌，但這裡所謂「出處」不是意指一段至關重要的族群起源、或曾紅極一時的音響品牌歷史，而是標明了這面自廠商倒閉後一直懸掛在臺南火車站的招牌廢棄後的時間。

---

<sup>25</sup> 這種時間意識，最早出自班雅明一再被引述的「同質的，空洞的時間」，與此相對，班雅明傾心的彌賽亞時間卻是一種「過去和未來匯聚於瞬息即逝的現在的同時性」，此處引言則轉引自班納迪克·安德森 (Benedict Anderson)，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》( *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* )，臺北：時報，2012 二版五刷，頁 61。

眾所周知，班雅明的歷史天使背對著未來，望向的過去盡是一片由被壓迫者堆積成的廢墟，但《永福製品》的滄桑，卻在展場中經由藝術家個人的想像得以復活，事實上，這面「說明牌」大得有點不成比例，當我們透過古歌地圖搜尋臺南火車站的街景，這面仍在虛擬世界中存在的招牌其實也被擺在一個幾乎會讓人視而不見的位置，誰會注意到它？對臺南來說，作為「物」的「歷史」往往也處在類似的位置，其中現在總是摻雜著過去、而過去的這些點滴終將持續疊加到未來，所謂的「出處」或「起源」，像是為那些一直活在歷史之外的人所杜撰出的概念，但對於一座過去從未消失的城市來說，這些物的出處與那個出處各自從某個獨立的時間點遞衍而來，將它們集中於同一個地點也不會讓所謂的「歷史」變得更神聖，當然，我們確實會藉由回望過去找到某種因果關係而動容，但即便是獲得如此啟發的時刻也屬偶然。

#### （四）一千個名字

相較於背負國族命運的首都，臺南引領這座島嶼的過往已經是則故事，如果說使命感總是帶著對昔日輝煌的尊崇，因而用盡全力想讓我們記得那個起源性的所指，這或許是存在於我們記憶中的臺南之一，卻不盡然需要在當下形成對未來的負擔，過去仍持續疊加，但也正因為是這樣的疊加讓臺南的歷史不致淪於同質而空洞的時間，後者，正如班納迪克·安德森曾提醒：「一個社會的有機體依循時曆規定之節奏，穿越同質而空洞的時間的想法，恰恰是民族這依理念的準確類比，因為民族也是被設想成一個在歷史之中穩定地向下(或向上)運動的堅實的共同體」，<sup>26</sup>在這個空洞時間中的民族還需要一個名字、一個不容異議玷污的所指(signified)，有時「歷史回訪」正是所指為了挪出論述空間，為其權力結構創造出最字正腔圓

---

<sup>26</sup> 同前註引書，頁 62-63。

的唯一合法性而來，然而，如果這座城市擁有的並不僅是一個名字，我們就能理解歷時三年的前期研究、由龔卓軍擔任總策展人的「2022 Mattauw 大地藝術季」何以取了這樣古怪的標題：「曾文溪的一千個名字」——這是一個同樣有著溯源企圖、卻不相容於排他性所指的策展行動，當然，其範圍不僅及於臺南、「物」與人為的「歷史」，但「一千個名字」，這麼多名字與沒有名字幾乎可劃上等號，除非——這些名字既不僅作為概念，也不只是所指，如果說「一個名字」有助於鞏固權力，「一千個名字」卻是要求釋出權力，但這是向誰釋出權力？原本是誰的名字與誰的權力？當我們意識到在嘉南平原上的生存其實源自這條綿延 138 公里的溪，答案肯定不會只有一個，但這個由一千個名字疊加出來的共同體仍異常堅實。

#### 第四章、結語：臺南當代藝術的歷史回訪與疊加

2023 年 4 月 19 日這天，研究團隊跟著紀紐約走了一趟中西區，其實還是充滿了「歷史回訪」的深長意味，這段路也是藝術家 2013 年至 2014 年間參與賴依欣的「駐市計畫」的日常行程。我們從他當時住處測候所附近出發——他不忘提醒，這裡過去是臺南「最高的地方」，所以日本人才會在此設置測候所，接著我們經過草埕藝術文化工作室與駒空間過去所在的永福路，紀紐約說「再走過去就會到海邊，五條港真的是港」，聽著藝術家講解時，很難不讓人聯想李旭彬說過的：「想像成為我們唯一的步伐」，彷彿真的可以聞到海水的氣味。但藝術家接著強調，帶我們走這段路的重點不是歷史，而是在臺南生活的感受，他還提到大學時在豆皮文藝咖啡館打工認識的高雄藝術家劉秋兒，後者的「行走的學校」計畫對他所產生的影響，「走到後來都跟意義無關，你只能感覺到自己的身體」。

這段不算長的行程也讓我回想起 2014 年任職於《今藝術》時曾規劃的臺南當代藝術專輯，當年為我們導覽的陳伯義和賴依欣也說過十分接近的故事，如果「歷史」始終存在著個人層次的記憶維度，研究計畫的許多訪談內容，也類似個人藝術媒體經驗的「歷史回訪」，不過有趣的是，當我們回顧研究計畫的訪談內容（甚至當年的採訪報導），多數受訪者都不願強調這些過程通向「歷史」，紀紐約一路的導覽倒是讓我們像極了觀光客，他說了一句讓我們印象深刻的話：「與其說是歷史，我更寧願理解成『時間的堆疊』。」

身為臺北人，我十分羨慕臺南是個「有歷史的地方」，但在臺南的訪談訪對象對歷史的保留態度讓人玩味，「歷史」這個概念反而像是我們身為非臺南人的自我投射，而透過整理這些「向臺南藝術家詢問有關歷史的種種問題」的回覆，更是為開始時的研究議題設定岔出了許多意猶未盡的其他小路，於是，這也讓我們在研究的最後階段，不得不回顧在議題設定與實際訪談暨研究間，究竟是什麼產生了這些落差。

就議題設定而言——也就是「歷史回訪」以及與其對應的「歷史重構」——首先我們面對的還是一個更大的框架問題，這個問題像是對「歷史」是否存在以及如何存在的艱難提問，諸如印度後殖民主義思想家 Ashis Nandy 曾經在論證「歷史型社會」與「『非』歷史型」社會時的嚴厲批判，他主張，在這個泰半藉由西方主導歷史範式的世界中，所有那些未及被納入的其他文化主體都必須從「借來的未來」回看自身的過去。<sup>27</sup>臺灣當代藝術社群與其實踐不乏相近論述，從倪再沁

---

<sup>27</sup> Nandy 的觀點十分類似李維史陀（Claude Lévi-Strauss）關於「熱社會」（歷史型社會）與「冷社會」（非歷史型社會）的觀點，這個飽受批評的觀點基本上預設了歐洲中心主義的歷史觀點，在這種觀點下，歷史的推進需沿著與歐洲相似的辯證過程才能被視為具有「歷史」，相較而言，非但上個世紀初作為人類學研究對象的原民社會被假定為一種處在

1991 年傳頌一時的〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉，<sup>28</sup>一直到將主體性放在「賤斥」(abjection) 的被肢解情境中的各種批判理論，這些論述皆聚焦於，在西方主體性凝視下、因自身藝術發展欠缺歷史軸線乃至落入殘破空缺的現實。<sup>29</sup>

回顧 90 年代臺灣當代藝術初起時的「主體性」論戰，便能發現其時當代藝術實踐便存在各種「歷史回訪」嘗試，諸如「臺北畫派」藝術家楊茂林 1989 年後開啟的「Made in Taiwan」系列，便出現了以古都臺南為意象的「熱蘭遮紀事」(1992-1993) 與「大員紀事」(1994-1999) 等子系列作品。只是當歷史本身成為「主體性」議題的對象，相互競逐的觀點很難避免演繹為一場賽局。但這是一場怎樣的賽局？要如何從沒有「歷史」變成有「歷史」更多地形成了集體性的整合焦慮，這也讓問題從如何創造一個與西方的主體性歷史範式足堪對比的焦慮，轉變為與其他後殖民政體間發展可能的文化政治連結焦慮——基於線性史觀的歷史建工程逐漸摻雜了更多共時性的策略性思考，然而，直至今日，我們得以後見之明來描述「主體性」議題的後續發展，2000 年卻也是臺灣社會熱切地進入全球化浪潮的開始，相關藝術事件與論述變得越來越少，僅在島國南方偶有反響。

另一方面，就回顧臺灣當代藝術之開端的觀點來看，雖則「臺北畫派」旗幟鮮明

---

永恆循環狀態下的「冷社會」，亞洲諸多封建帝國也被視為相似社會結構不斷重複循環的非歷史型社會。Nondy 的引言見張頌仁、陳光興、高士明編，《民族主義、真誠與欺騙：阿希斯·南迪讀本》，上海：上海人民出版社，2011，頁 88。

<sup>28</sup> 見倪再沁，〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》242 期，1991 年 4 月，114-1133 頁。

<sup>29</sup> 類似的觀點頻繁出現在劉紀蕙 2002 年針對陳界仁《凌遲考》一作所進行的分析與詮釋，見劉紀蕙，〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》30 卷 8 期，頁 45-82。

地推進著「主體性」議題進程，但借鑑古都臺南意象的藝術實踐並不意味著這也是臺南的選擇。1986年由藝術家黃宏德發動並影響深遠的「南臺灣新風格」，雖就時間點來說堪稱臺灣最早的幾個當代藝術實踐，但這個從1986年延續至1997年的臺南當代藝術運動，卻採取更偏重個人感性的藝術姿態——當楊茂林從解嚴前便已具備政治寓言屬性的「神話」系列發展到解嚴後隱喻社會運動現場的「遊戲行為」系列，1994年出身臺南官田陳水扁當選臺北市長，臺北市立美術館更在其任內舉辦了首屆臺北雙年展「臺灣藝術主體性」（1996），這場壯闊的展演更是以「臺北畫派」藉由圖像進行社會批判為其核心，但作為最能提供「主體性」論述所需文化脈絡資源——也就是讓「歷史」成為共時性策略所能採用的內容素材——臺南，卻表現得異常沉靜，但這並不是說臺南的當代藝術毫無聲音，只是明顯的有著不同於北部的議題取向。

或許是這種與北部缺乏共振的情境導致，沉靜的表象一直維持到2000年後「臺南當代藝術」產生了更強的社群意識後，才漸次出現了更像山谷回音、對歷史發出索求的質性低鳴。在稍早的章節中，我們藉著回顧林煌迪與文賢油漆工程行作為世代、南藝大與在地藝術社群的關鍵中介地位、乃至同樣具備南藝大背景的佐佐目工作室幾項重要的研究／出版事件，以及2009年後因為「攝影」所觸發的「復返」潮流，大致描述了一個有待精進的輪廓，在這個輪廓中，我們大致理解，即便是建構「臺南當代藝術史」的企圖也歷經若干轉型，而2009年後中西區在形成其特有的聚落與協作狀態過程中，各種形式的「歷史回訪」不僅提供臺南藝術社群進行自我賦權的有力支點，更發展出一條與臺灣其他地方極為不同的路徑，這個路徑有時看來特別偏好復返過程中與持存的權力結構的遭遇，藉著展演「歷史重構」卻又給出了更多的東西。



我們用了「疊加」一詞試圖說明這種「每一個時刻都各自獨立，它們或許是難以掌握的經驗甚或輕盈歡快的想像，但它們有時也會交疊成塊，有時卻不如預期地岔成為平行線」的特殊狀態，這個狀態當然可以看待為一種感受變化的方式，但變化不單意指那些在凝視歷史時的所見，也包含我們在預期怎麼看歷史時中遭遇到的種種偶然，它們表現出時而主觀，以個人生命史拼接宏觀脈絡的種種努力，又或總是被斷裂所遮擋，因而不得不將每一次的「歷史回訪」視為「地誌學—疊層」行動，這些多出來的東西都讓一開始研究計畫假定的「歷史重構」視野顯得狹隘，當臺南藝術社群持續地追索這樣或那樣的歷史時，這些被尋回的片段彼此又交疊成完全異樣的團塊，「疊加」有點像是說這些碎片互不隸屬卻偶有交纏的狀態，內含著讓「歷史」變成不再是我們一開始所想像的「歷史」的能力。

我們一開始對「歷史」的理解卻也為了找出臺南特有的某種有別於北部當代藝術的「歷史」觀，但這種「有別」卻仍預設了 Ashis Nandy 透過「借來的未來」所表明的那種困難——尋找差異總是需要憑藉相同，想像一套有別於主流歷史範式的歷史的存在還是暗自加粗了前者的字體，借來的未來還會為自己的過去帶來屈辱，而我們的受訪對象卻不說這是「歷史」，他們的作品與展演處處流露著傾注於「歷史」的大量內容，他們的藝術實踐像是為了重溫那已經逝去的種種卻又創造出新的停頓點，過去與未來並非在空洞同質的時間刻度上單純因果律的顯現，它們之間的關係更像是一種「跳躍」，在權力——也就是「歷史重構」的面向上讓我們認識了歷史作為共時性法則運作的一面而跳躍，但這些從線性歷史觀來看充滿矛盾與不確定的表述卻也更多地表現出其間至為細緻的真正差異：對於臺南來說，過去從未真正的消失，歷史不是一個抽象的概念與其得以涵括之現實的總和，歷史是具體的人事物之間相互堆疊的持續現象，我們無法從被整體視為局部的歷史觀去萃取本質，它們甚至有一千個名字，這當然是一種十分接近班雅明「星

叢」(constellation) 意義的歷史，來自過去不同時間點的光此刻同時閃現，我們看見它們彼此跳接為一個整體。

但班雅明還是生活在一個過於黑暗的時代，以致「歷史的天使」望向的過去只能是一片廢墟，當紀紐約說這是「時間的堆疊」時，他只是在說在這座城市城市生活會感受到不同的時間，新舊的並置卻不會為過去帶來屈辱，而是一種像是偶然遭遇帶來的新奇，走在中西區蜿蜒的巷弄時，他指著一旁矮牆厚度不一的磚頭說，比較薄的是清代的，上面那些是民國的，後來我們和陳伯義提到這件事，他說下次我們去看荷蘭的。

## 附錄

### 附錄一、訪談整理

#### 訪談資料形式說明

1. 「訪談整理」之所以採取現在看到的側寫方式，而非學術研究更常採用的逐字稿形式，主要是考量到，基於本研究計畫的訪談過程都以較為私密的方式進行，私密的原因，除了因訪談者與多數受訪者皆為多年舊識，更為重要的，是為了獲得更接近實況的觀點與意見，營造出氣氛較為輕鬆的訪談情境當然有助於達到這個目標，然而，如此也會導致需要與受訪者針對若干十分直白的語句進行再修飾的確認工作，也因此，為避免引起偏離研究主體的不必要爭議，並在有限時程內完成此一附錄，我們才採取了側寫方式。
2. 此外，「訪談整理」也是為了建立前期處於規劃階段的研究計畫與後續成果之間的關聯性而設立，但這種關聯性的建立，其所依賴的並不僅在於擬定出訪問題綱並獲得回覆的單向過程，還包括對受訪對象背景的前理解，以及基於前理解所產生的各種對話，對訪談者與受訪者來說能夠輕易理解的逐字稿，對於不知情的讀者來說卻未必如此，也因此，採取側寫方式的「訪談整理」也有助於讀者能更快地掌握其相關背景，特此說明。

#### (一)、林煌迪（文賢油漆行 負責人）

採訪當天我們前往林煌迪位於大內的工作室，不同於過去在臺南市區的「文賢油漆行」，大內的工作室在遠離市區的山路裡的一座小坡上，工作室的空間依著原本的建築延伸出了許多手工打造的痕跡，在房子一旁像是車庫的鐵皮屋裡，林煌迪一邊向我們介紹著他如何將原先雜草漫佈的空地整理成現今的模樣，一面說著接下來的希望將這裡打造成一個可以提供藝術家駐村與休憩的場所，

鑑於臺灣當代藝術整體發展的侷限，林煌迪特別重視「在地觀點」，主張臺南當代藝術史必須從「空間」來談，這裡的「空間」也意味著「一群人的在地實踐」；目前進行中的油漆行「異地保存」計畫也可視為某種歷史重構。2000年成立「文賢油漆行」，成為開啟臺南當代藝術的先驅，訪談中提到因著林煌迪大學時期在北藝求學的經驗，油漆行最初其實像是北藝系統的放大，但是因為在臺南有南藝和各種學校系統的混和，才發展出後來多元的模樣，與當時北藝學生大多想盡快被體制化進入體制不同。另外當年臺北由老師輩所組成的「二號公寓」以自由聞名，也比較沒有太多體制規範，油漆行成立之初即以此為參照，但是油漆行經過十年，他觀察到後來的情景已經變的跟當時很不一樣，年輕的世代有更多人期待體制化的，希望盡快進入體制內拿到資源，因此油漆行過了十年開始覺得沒有什麼意思了。

2010年與陳愷璜辦理《微影像：「文賢油漆電影公司」》後感覺到灰心，原本希望透過這次的展覽找到油漆行剛成立時的那種熱情，後來發現年輕人除了展覽之外更多在體制競爭，不像過去油漆行以比較有人情味的方式一起活動，這件事情更像是他們把藝術當成一種專業的同時，也會考慮到彼此之間的競爭關係。去北藝評圖的經驗會發現現在的學生的理想跟老師過去不同，以前是理念化為行動；現在的學生每當選了一個媒材，就能夠預測到過去現在未來，做作品要考慮的反而是一種策略。

《微影像》展結束後，林煌迪稍微將重心移到不同的地方，2016年開啟《臺南-洛杉磯 對飛計畫》，其中一個子計畫「一個房間計畫」藉由邀請各地藝文人士「夜宿油漆行」，以此展開關於藝術生產後臺的日常對話。2016年的《【城內/城外】臺南當代藝術初探》，則是以十位來自不同世代、不同創作風貌，但都與臺南有著深厚關係的藝術家，作為對臺南當代藝術的初步勾勒。2018年「文賢油漆工程行+豆油間俱樂部」在掰掰趴後結束營運，但是林煌迪並沒有跟著停下來，而是在臺南大內的工作室，開始了新的創作計畫 2021《重整作用\_文賢油漆工程行異地保存》。

## (二)、楊佳璇（齣空間 負責人）

楊佳璇為「齣空間」（2012-2018）負責人，《在微光下》是研究所剛畢業時出於熱情之作，後來的策展與研究計畫雖與臺南的歷史內容有關，但佳璇認為出發點還是來自「生活」，透過研究作品才對臺南的歷史產生進一步認識，2018年的《風動：南臺灣新風格展覽檔案記錄 1986\_1997》（以下簡稱「風動」）則帶著彌補歷史空缺的態度，對於 2010 年後中西區的藝術社群狀態，有十分貼近現場的描述。訪談中談及在《風動》的研究中所觀察到的 90 年代生活於臺南的藝術家與歷史的關係，以及 2012 年「齣空間」成立後，臺南藝術空間所興起的一陣串聯活動中，活躍於其中觀察到的社群關係。

《風動》為臺南「佐佐目藝文工作室」於 2018 年出版的第二本探索臺南藝術現象相關的專書，主要由鄭雯仙擔任主編。相較於《風動》針對「南臺灣新風格展」進行檔案爬梳，2012 年出版的《在微光下，從南方出發：臺南藝文空間回訪 1980-2012》則是進行相較粗淺研究，由當時剛從南藝「藝術史與藝術評論研究所」的同學們共同書寫，他們觀察到臺南的藝術空間擁有種講究人與人關係的特殊狀態，覺得每一個空間都有更多的東西可以挖掘，另外佳璇也提到除了杜昭賢創立的「新生態藝術環境」及「加力畫廊」外，當時有許多的實驗展不斷的發生，不同於臺北的小劇場跟聲音表演，除了吸引藏家也像是臺南的地下文化中心，會舉辦講座與音樂會。從這個角度來看加力畫廊不只是商業的，經營者和策展人其實具有一種拉鋸關係，關於新生態藝術空間也還可以進一步去瞭解，當時參與的人與後續引發的效益。

臺南的藝術家比較少從作品裡面去談歷史，他們看到竹子時會觀察到的顏色，透過媒材的特性想像地方性，不像北部會主動去碰觸到政治性。這樣的狀態雖然有一點小小的封閉，但也凸顯了社群關係的重要，社群之間會有比較強的交集，《風動》裡描繪的就是這樣的一群藝術家，這群人後來影響了方偉文在官田的長期創作，歷史的回訪在他們的創作中，就像那些嫁接的竹子，對方偉文來說他的作品是跟歷史有關的，但出發點是對「物件」的感情，就會跟策略性的創作有所不同。在更後來的世代，我們可以看到林書楷的創作很直覺，他對作品的論述是慢慢累積出來的，關心熱蘭遮城歷史的範圍則比較在表象層次。

另外在《風動》中，我們也可以看到黃宏德有很大的影響力，不管是臺南藝術家對歷史的態度或是使用的媒材，就是做他自己的事情。林鴻文和葉竹盛都有一種材質上的地方特質，這種地方性同時也很狹隘。

關於為什麼做《風動》的研究，佳璇提及主要是因為太少人關心，不過「南臺灣新風格」確實影響了林煌迪。林煌迪這輩藝術家受到的重視相對較少，南美館和南美會這種體系相對忽略臺南的當代藝術家，林煌迪的角度比較政治性，會想要去強調建構臺南當代藝術史，但是在強調當代的同時其實也排除了非當代，在社群關係上也會有某種世代問題。

「駒空間」於 2012 年成立後，佳璇不外乎是活躍於當時臺南藝術空間串聯活動中的一員，關於那段時間，她指出現在回頭看除了會看到浪漫跟友情支持，也會看到其中帶有的消耗，當時身邊幾乎都是南藝大的同學，雖然關係很密切，但是對某些人來說也會因此很難進入，臺南藝術圈的「交工」來自於空間規模小彼此距離又近，這些空間雖然有人情的互相支持，也有競爭關係，相互並存。

### **(三)、李旭彬（海馬迴光畫館 負責人）**

李旭彬並非科班出生，在年輕時參加了社會運動跟「臺原出版社」、「山海文化雜誌社」與「昌明文化」等，當時李登輝總統晚期提了臺灣學，陳其南的田野研究，在這樣的環境裡藝術的起點對他來說反而不重要，而是本來就對這些東西一直都有興趣。

李旭彬的作品大多與自身的歷史背景相關，如《石墻村紀遊》就與母親老家相關，受到過去經歷的影響，認為用自己的觀點講出的東西會成為自己這一輩的觀點。當時臺灣的攝影老師教學上比較單向，從陳映真那塊分成左統跟左獨，但他很小就意識到統獨不是未來會發展的東西，在紐約學習攝影時，因為攝影老師是畫家的這件事，讓他發現藝術也許可以是攝影的一個出口，回臺灣後先在臺北兼職找工作，後來發現所有的圈子都處於封閉狀態，因此決定回臺南，

嘗試重新去塑造攝影多元的可能性。

2009年成立「海馬迴光畫館」，舉辦的「批鬥大會」即為不限定媒材的活動，他受到當年在紐約與繪畫老師學習攝影的影響，認為藝術就是生活延伸出來的狀態。當時陳伯義有一場展覽邀請黃建亮來座談，蘇育賢問了一句「為什麼非攝影不可?」，在那時後才發現原來蘇育賢是老家的隔壁鄰居，而後促成了2011年的海馬迴第一次與當代藝術合作的聯展《小動物主體》，由蘇育賢擔任策展人，參展藝術家為吳思嶽、楊子玄、伊百慧、吳權倫、吳孟穎、林岱璇，也成為了海馬迴和當代藝術連在一起的開端。

對李旭彬而言，在空間經營上他的心中有一個標準，只要有人做的比他好就讓他們玩就夠了，經營者要做的只是讓他們不要倒掉沒有別的，當海馬迴的上個階段已經結束了，就會要有新的階段有其他有能力的人進來，新的補進來的這些人比較特定的有一個族群方向或議題，不管是否以材質為主，也都會有新的空間跟需求出現，像過去海馬迴那種什麼都收的現象就不會再出現。

由於曾置身於許多社會場景與不同領域之中，使他不曾認為藝術應該長怎樣，在創作上也不太會去研究歷史復返怎麼做，他提到「就像你說的，我們不太需要去談歷史，我們就在歷史裡面，我反而是藉著過去來談現在」，爬玉山的復返行動中有兩趟，一趟是方慶綿，另一趟是鹿野忠雄，透過跟著他們去做相同的一件事，去想像藝術是怎麼一回事的東西，那樣的身體勞動相較於其他攝影類型是很不一樣的，而藉由這樣的身體行動作為起點對他來說是非場重要的，

並讓其想通了從《石墻村紀遊》裡，不管用了什麼方式看起來像是用他們的嘴巴在討論歷史的東，反而是方慶綿的復返中，從歷史文本中抽身去談身體感，當身體與時間空間重合後，雖然看到的東西是一樣，但走過來過程是完全不同的，因此透過復返重新走過以前人走過的路，在講的反而是現在，而回訪過程中也會遇到很多地方找不到，當知道它已經不見了的時候，沒有得到的東西反而是收穫。布農族不是貴族制，不會有史官將歷史記錄下來，他們是以有參與

的人傳下來的故事為主，每一代會有不同的故事，傳唱會有變化，經過喝酒聊天所共同認可的叫做歷史，對李旭彬來說這樣的歷史是非常有趣的，傳統意義上的歷史則沒有這麼有興趣。

2011 到 2017 年間除了「草程文化藝術工作室」、「駒空間」和「絕對空間」，也因為「海馬迴光畫館」的動能，在那幾年之間臺南形成了一種蠻特殊的氛圍，碰觸到歷史的內容也是因為那幾年發生的聚落。2013 年《花山牆-蘇育賢個展》於臺北 TKG+畫廊展出，並隨即獲得第 12 屆臺新藝術獎年度大獎，李旭彬提及當時會跟大家分享廟宇文化，有一天蘇育賢突然說他想做跟廟有關的東西，以鄭南榕作為背後的故事，透過臉書回顧他甚至看到在「鄭南榕廣場命名失敗」時，他們晚上還偷偷跑去立碑，在《花山牆》的製作過程中因為一直想不出要怎麼做，每週有三天他們會一起談腳本，前後大概一年，在那段時間那個氛圍裡面，有一股很奇怪的力量推動著大家前進，一二和一三年「草程文化藝術工作室」、「駒空間」和「絕對空間」陸續成立，一群人一起做了「微光—亞洲當代工業圖景，臺日韓協力計畫」帶動了合作的氣氛，從日韓找了許多藝術家住「絕對空間」樓上，一起做研究，在那幾年空間之間因為器材和人力的互相支援，變得非常變得緊密，在活動之餘不斷的在快炒店聚集和碰撞，也因此有了 16 年「海馬迴」與「絕對空間」負責人的交換展，當年參與其中的人突破 35 歲之後有了不同的人生狀態，社群也進入了另一個階段。

#### (四)、賴依欣（草程文化藝術工作室 負責人）

賴依欣來到臺南的時間為 2010 年撰寫博士論文的最後階段，寫完後便於臺南留下，並於隔年正式成立「草程文化藝術工作室」。「草埕」的第一個展覽為《讀：臺南—郭芃君個展》，展出於「草祭二手書店」及臺南各城市空間，以策畫這個展覽作為論文完成後的轉換，2012 年開始策畫「駐市計畫」，邀請在英國求學期間認識的朋友朱盈樺進駐，完成了《沒有地圖的城市》展覽，當時的賴依欣視角比較像是臺南的外來者，在觀點上會將鏡頭拉得遠一點，那個時間點城市也有很多變化，包括觀光化、仕紳化等狀態，有許多新的能量在此匯聚，因為當時的臺南沒有太多駐村機會，因此從「駐市計畫」開始做起，並且在不想受限於空間的影想下，將



展覽拉至城市裡的其他空間呈現，2013 年吳尚霖做了「微光—亞洲當代工業圖景，臺日韓協力計畫」展後，開始與臺南的藝術家、「駒空間」、「絕對空間」和「海馬迴」有更多往來。

在 2013 年網絡關係建立起來後，這座城市裡的藝術工作像是一種「共同支撐起來」的東西有點像是一個小產業，這種新的可能性並沒有想太多是否有別於這座城市，比較是以一個同溫層狀態開始進行。策畫展覽時賴依欣並不會設定歷史主題，而是給出當下的一個觀點讓藝術家自己發揮，如 2015 年的《城市傳說 Urban Legend》與 2018 年的《溢出的時代精神》都比較像是一個方向，藝術家透過創作回應生活在城市裡的感受與觀點，在臺南談城市不太可能迴避歷史，例如中西區每個週末都遇到廟會，藝術家回家路上要走過的巷弄，生活的時時刻刻充滿歷史感的滲透，這一點與嘉義很不一樣。2017 年《破碎的神聖》於「臺北當代藝術館」和「空總創新基地」展出，直到這時賴依欣才比較明確以歷史作為主題策畫，連結到破碎的神聖的論述，一開始只有提當代館，在這樣的歷史建築的展館裡做藝術，是否還有歷史意識，或是他已經破碎瓦解了。

「草埕」依附於臺南成長，並且在那樣規模的狀況下，才可以長成這個樣子。海馬迴 2015 年「空間有空的空」讓大家隨意進去放作品，有點像萬德男孩的《外掛》系列，2015 年藝博當代一年展「草埕」和「海馬迴」用「空間有空的空」作為概念申請了展出，經歷過幾次的合作，到某一個時間點大家已經能有意識的去運作合體這件事。

另外比較特別的是，在美術館成立之前，民間的力量會很直接的影響公部門建立的活動，民間力量比公部門強大，蠻直接影響到公部門建立很多不同活動展演的基礎，像是 2018 年的「臺南攝影節」即由黃科長找到李旭彬、陳伯義和黃建亮，把海馬迴的工作模式帶進去。除了攝影節外「新藝獎」也建立在臺南當代藝術發展的特殊性，「南方影展」、蕭壟跟總爺，城市特質跟藝術組織身體感延伸。2014 臺南新藝獎，20 空間 x20 藝術家賴依欣擔任第一屆策展人，

選商業畫廊跟很文創小店，要商業跟要觀光要取得平衡，那時規劃藝博在飯店，新藝獎在外面，部分很商業，「BBart」，「加力藝廊」、「東門」跟很小的替代空間，運作了幾年才確定在商業畫廊裡舉辦。

### (五)、紀紐約（藝術家）

在訪談開始前，紐約略帶神秘的與我們相約在臺南測候所會合，並說要帶我們從「最高的地方，走到可以看的到海的地方」，隨即便帶我們往身後的巷弄小路走進，沿途經過了他過去居住的地方、北極殿、世澤醫院以及一間神秘旅店，最後抵達位於永福路上的「賣飲料」，由賴依欣成立的「草程文化藝術工作室」過去就位於賣飲料的二樓，也是紀紐約來訪臺南駐村時所駐紮的地方。而至此時我們才明白原來臺南測候所在過去即為臺南城裡最高的地方，而賣飲料所面對的方向在明鄭時期曾經為有著沙灘的海岸，我們方才走過的路徑，正是紀紐約當時在臺南駐村時最常走的路徑，也是最早以身體認識的臺南。

紀紐約提到在臺南走小路並不是因為抄捷徑，而是那是以前的人走的路，不像臺北的巷弄通常是走起來不太舒服的後巷，西門路以前就是海邊，西門原本有城牆，是一道防線。臺南很多不同廟「同居」，漢人其實不會這樣，而是因為日治時代要把臺南改造成棋盤狀，才會出現很多廟合併，光是從廟宇就可以看到這個城市的不同紋理。

在高雄時期紀紐約曾參與過秋兒的《行走學校》藝術計畫，當時他一共參與了八次的行走路線，後來於「豆皮文藝咖啡館」幫忙時期和秋兒變得非常好，他認為秋兒的山是一種「窮繞」，不是意義性的去給出，而是強調身體與感受性，像「高雄港繞一圈」的路線是走高雄過港隧道，走到後來其實已經跟意義無關，只能感覺到身體。「野渡高屏溪」路線，走了十幾個小時原本陌生的大家最後都變熟了，「走索後勁溪」路線時因後勁溪嚴重污染，一路上必須披荊斬棘步步為營，行走中雖然沒有談太多藝術，但是卻獲得很大的收穫，紐約指出感覺先行這件事對他來說很重要，意義性不一定要先拿出來擺。

關於作品中的歷史，更更中性的說法是時間的堆疊，不是當下的，而是不同的時間和空間坐落在生活裡。跟臺南有兩段緣分，除了大學在臺南居住外，2013年的「駐市計畫」讓他接觸到臺南空間和空間之間的交流。在其最早的作品運動系列中，在寶藏巖的《莫名x綻放》與弔詭畫廊製作的《三角桌》皆為現地製作，在作品裡處理的是「空間」，而來到臺南後發現在臺南駐村會遇到的是「地方」，「空間」變成一團混雜了各種東西的地方，因此開始在臺南沒有目的性的遊走，先去感受而後才有做田野，開始從 site 變成 place。

2014「駒 store」就另一個，是做跟人有關，臺南的創作者又做家具，手工感，以前創作盡量不做人，免得有倫理問題，到地方就遭遇人。從「運動系列」變成「地方系列」，但是處理別人的地方總會有一種不正確性，最後決定回到小時候的地方，處理跟自己有關的東西。在高雄的老家「南臺路」在雄中對面，日本人從鹽埕開始，後來才到新興區，真的是新興，火車站才在那裡，跟著都市開化，南臺路有很多澎湖聚落，三四十年還叫「澎湖社」，以前澎湖人過剩，會到高雄工作，臺南也是，來臺南的澎湖人都是比較高級，教漢文、中藥行都是澎湖人。回到高雄後最先處理的是「米龜系列」，米龜具有某種手工感，駒 store 也異曲同工，談人跟物的關係，後來《72 海涅》，高雄到澎湖的距離，也是要談夜間來回移動的感受性，從臺南開始有意識的做跟地方有關的東西，資料收集，用聊天的方式接觸地方的人們，但是不會去考證聊天內容，更多其實是在捕捉感受性。

#### (六)、陳伯義（藝術家）

與陳伯義的訪談於海馬迴光畫館進行，他提及臺南文化界有三次重要的事件，第一件為 1994 年「延平街事件」，當年有一群人跳出來疾呼也有攝影有藝術家，做了很多活動讓事件被注意；第二件為 1992 年「海安路拓寬事件」，很多人疾呼這裡面有很多清代建築和城市紋理，當時臺南華燈藝文中心（臺南人劇團發起人）也一起關注這件事；第三件是 2016 年的「臺南中國城」拆除事件，中國城拆除事件跟前面兩次最大的不同，是由臺南藝術空間跟空間去串連，一起去做這件事，中國城後棟有文夏的手繪看板高四層樓，那一年正值總統大選，陳伯義當時已經是拍廢墟的攝影師，因為聽朋友講說中國城，就跟著去，

進去後發現裡面有一個大電影院，裡面很多膠捲放映機都留下來，還有一封信是寫給中國城的感謝信，後來查發現大老闆是中影股東之一，所以才能在那個時代開影城，甚至可能有權利審引進的片，從使用到歇業中間經歷了 1983 年到 2009 年，當時在庫房裡找到很多的特許證照和門票，回來後講給大家聽，結果大家有興趣的不是歷史反而是去裡面搬東西。

2016 年陳伯義帶著臺南藝術空間的大家去中國城尋寶，黃逸民第一眼看到螢幕，那時的情境會令人想到他們究竟是去掠奪還是去保存歷史，東西載回來後就放在海馬迴，剛好過年空檔，才做成《臺南中國城》的展覽。這是直接跟城市有關的創作，更早之前絕對空間的展覽更接近當代藝術，但絕對空間有做社區，那時「海馬迴」都在做前輩藝術家回應藝術史，「絕對空間」會去訪問市場攤商，紀錄片，口述，「駒空間」做的比較像是讓藝術家來處理跟這個城市有關的東西，絕對空間當時有參與 Seo Juno、和吳尚霖共同策展的「微光—亞洲當代工業圖景，臺日韓協力計畫」，因此會比較敏感會關注周邊的事情，臺日韓影響陳伯義最多，原本只是他只是做攝影，但是在帶臺日韓藝術家做作品的過程中去了很多地方，看到他們轉化的方式，從他們的思考才發現藝術沒那麼困難複雜，「態度變成可以閱讀的東西」因為這件事才回去整理紅毛港，首次以攝影文件展的方式去處理。

當時蘇育賢在製作《花山牆》時，大部分的力氣都在處理文本，那是他第一次做電影規格處理的作品，並開始有一群人一起做，一起練功，拍照幫最多的是李旭彬，聲音則是找到一個廈門腔的牧師來錄製，因為這個過程，參與的人都看到了製作的整體性與協作的經驗，《花山牆》最後拿到了臺新獎，作品好是指創新，內容跟深度是要打開跨越世代的某種共同記憶和情感。

《花山牆》之後開始做的林柏樑在高美館的《私人備忘》展，林柏樑展「不被承認的勞動」公娼那個系列，臺新獎之後開始做林柏樑 2013（展覽是 2014 四月），他的底片非常多，快來不及才去找林柏樑，照片都有故事，記者有寫但林柏樑有自己的觀點，後來蘇育賢用私人備忘作為展覽名稱，光光有興趣是席

德進跟林的關係，另外同一個時間絕對空間在做社區，草埕在做駐市計畫《城市傳說》。

李旭彬曾提到海馬迴每年希望有三四檔跟攝影有關，2015 年是蘇育賢介入最鼎盛的時期。2016 年發生一些事情，蘇育賢慢慢淡出，要做自己的東西，他覺得海馬迴已經沒辦法像以前那個樣子，他淡出的時間黃建宏剛好來海馬迴，那時陳伯義正在投入即將到來的「近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節」。

因位在南部沒辦法馬上第一手知道國外藝術家的思考和討論。北部因為資訊流動快速會想要追求前衛，南部眼前所及就是文化資源素材，自然的會關心「臺灣是什麼」，以及「發生在臺南的事情」最後這些事情總是會扣在一起。

#### (七)、黃逸民（絕對空間 負責人）

2013 年「絕對空間」成立，當時阿寬待了幾個月寫了一個「鄰里計畫」，寫完後就離開了，後來絕對就接下來做，那時海安路造街還有影響力，其中有一件作品是跟鄰里要盤子貼在牆上，絕對當時對鄰里的想像就基於這個，當時藝術和鄰里還不像現在緊密，臉書興起，有一個概念可以跟很遠的人有聯繫，對周遭卻不認識，也有很多人投入臺南學，大家透過網路知道很多臺南的事情但是跟當地是斷裂的。

雖然想做「鄰里計畫」但是絕對的位置有點尷尬，因為是位於死巷裡，巷子住的人並不多，要等到兩年後政大書城跟電影院才將人潮帶進來，另外有一個計畫是阿寬想辦的「鄰里報」培力計畫，一開始的想法是藉由把阿北的食譜用六合彩的紙發送到鄰居，鄰居就會好奇這是在做什麼，藉此讓比較新跟比較老的有連結，變得不是那麼突兀的進入社區，但沒有成功執行，後來用了兩種方法，一個是進入鄰里家去拍照，他想以大家呈現的物件，幫主人跟物件拍照，拍了一二十戶後來失敗了，因為鄰居害羞不願意，後來變成找一群人，以前的學生、南藝的學生、黃奕翔、劉紀彤等等，用採訪的方式去寫那邊的故事，那時候做

了八十份，藉由這樣大家去走，一個人負責一區，去講那邊的故事，事實上不是那麼正規的採訪方式，有點藝術家進入到社區，後來還弄推車，劉紀彤畢業展做了類似餐車的城市計畫，當時把所有資料都放在那，放在絕對門口讓大家都去取，大概有 80 檔。

那陣子跟鄰居狀況還不錯，後來邱俊達和楊佳璇策畫的《養生之道：二〇一五臺南永福路二段冬季街區田野運動會》在駒空間和絕對空間中間路邊設置一些作品，有倪祥、蔡音璟和陳冠彰等等，當時邱俊達也找了文史工作者邱睦容進來參與，因此開始意識到臺南擁有的歷史，政大書城進來後，知道了原來巷口的「延平戲院」過去是「宮古座戲院」，是日治時期臺南四大戲院之一，因此找了實習生辦了一些與戲院相關的工作坊。

「在臺南很容易就碰到歷史的東西」如果是針對現象去開展，就會碰到發展的源頭，新舊堆疊太多，太容易被觸碰到，絕對空間陸續辦了日本泰國丹麥美國六次駐村，他駐村的藝術家會城市議題有興趣，逸民和妍伊會帶著他們去走，透過人去串接場地，漸漸對歷史越來越熟悉，獲得資源的連結，與更多好的連結，逸民提到 2015 年的作品《山寨》其實不是著重於歷史，而是因為喜歡看廟和興趣。

#### (八)、陳冠彰（藝術家）

在南藝造型所階段，陳冠彰關注的比較是城市空間。臺南是個多重時間的空間。回訪需要找一個錨定點，生活在臺南或南部時他會想成「空間」而不是從時間。

訪談中他提到生態學上「補丁」，異質性空間，生態地理學空間。從這個觀點去理解，早期《如何正確的一丟一包垃圾？》的垃圾車是日常時期，後來接觸到西拉雅後是一個轉向，因為有了具體的人事物，像是尪姨與後來遇到獵人，他們對歷史的詮釋跟我們不一樣，是非線性狀態。西拉雅不是法定的原民族群，最早跟荷蘭接觸是西拉雅人，他們很早就碰到外來的文化，如果空間改變，臺

灣整個翻轉東西部翻過來，會變成阿美族沒有名字，他們很早被國家記錄但也很多地方被抹除，如何處理他們自我描述的歷史空缺史，不談歷史而是朝向記憶，因為歷史會有建制化的問題，所以轉向記憶，轉向空缺的記憶，空白的記憶。巫師是很有趣的角色，可以在時間裡穿梭，可以描述很久以前的事情，但是這個東西不一定是歷史，透過巫師的附身狀態對族群的自我描述，可以質疑正統的書寫是什麼，於是在跟巫師的大量接觸中，陳冠彰第一個思索即是跟語言有關的問題，因為在幫尪姨做訪談整理，於是請語言學學家幫忙翻譯，但遇到翻譯上的困難，檔案是三四百年前的檔案，語言斷裂在一百年前，已經沒人在用的語言如何被使用，這時他想到巫師可以隨時被附身，於是想請祖靈來教進行語言教學，尪姨沒有拒絕這個提議，跟祖靈討論後回應說他沒有教學經驗，但是他們建立了一個訪談關係，報導人是祖靈，並將訪談寫成論文到人類學學會報告，後來當陳冠彰與祖靈熟到一個程度，阿立祖甚至會問他「你有開鏡頭嗎？」

2014 年於高雄市立美術館「聲語遶境：兩個港口的對話－臺灣與北愛爾蘭交流展」展出的作品，在某次祭典中尪姨被附身並叫他過去，祖靈直接跟他對話（之前是附身是處理村莊的事），說準備那個豬事不對的，冠彰準備的是白豬，但他們用的是黑豬，拿去展覽會有文化上的問題，祖靈覺得文化詮釋要有代表性，冠彰很訝異祖靈竟然跟他講展覽的事情，問他是否可以用西拉雅語講，他唱了一首歌，冠彰便背了起來，後來跟祖靈談展覽要用的影像，祖靈提到裡面有禁忌的問題要剪掉，這樣的經歷跟在學院跟老師討論影像會討論鏡頭語言等等不同。也因為祖靈覺得展覽裡要有公廨，開始找尪姨和其他人幫忙進行，佈展前一天到他家準備一堆東西，在這個過程裡和部落裡的人、語言學家、尪姨、阿立祖共同完成展覽，展覽變成「我們的」。

原民在談論歷史是非線性的，在高美館展，後來移去北愛爾蘭展覽，他們必須思考如何跟基督教國家談論這些？要去那邊殺豬嗎？後來尪姨說他做一個夢，有一個老太太跟他說，裡面有個展覽你要不要去看一下，進去後他看到高美館展覽的作品變成照片，公廨被變成一比一影像放大，後來祖靈說就這樣去做展覽，拜拜那個就是影像，去北愛爾蘭時跟那邊的人提到這個夢，把這個夢翻成

英文，展覽現場後來多了巫師的夢，而酒的上面有一個 H，問大家 H 是什麼會得到很有趣的回答，那邊的政治很像臺灣，他們有天主教跟新教，根據 H 的兩種發音，可以聽出你的階級跟宗教。

作品完成之後需要面對歸屬於誰的問題，他把作品捐給了部落給公廨，後來去美國展覽時，反而要跟祖靈報告借展。婚禮也是找祖靈來證婚，在某一年的夜祭結婚，證婚就請朋友來拍照，拍祖靈和冠彰和夫人在公廨裡拍照，然後將照片放到巫師家裡，後來祖靈用祀壺代替自己的此曾在。

關於歷史的回應冠彰指出他在處理的是斷裂的記憶，更多關注是放在未來的歷史，過去的歷史作為某種參照，看著過去才能往未來前進。對於「現在還會覺得自己是藝術家嗎？」的提問，冠彰回答道「就像學過腳踏車就不會忘記一樣」，他認為植物學家透過反覆的素描去畫一棵樹，跟美術系畫的樹是不一樣的，二流的藝術家、二流的民族誌工作者，就像兩條溪流匯集的地方，那裡有更大的選擇性和能動性。

某一年臺史博想作漢人跟西拉雅交會的東西，想要復刻一件東西，當地的巫師說要問祖靈，冠彰變成譯者，這樣來回十次，在現場他突然發現自己轉換為作為直接對上機構和西拉雅族人之間的譯者，這裡面有很強的能動性參與，但是卻很難說明當中的身分轉換，這一路上他不只參與了尪姨家的生老病死，後來「頭社」巫師的助手，更是將從以前接待中研院各種學者到現在已有五十年的田野筆記交付給他，並說道這個東西只交給他跟其他兩個人。



## 附錄二、年表與作品

### (一)、臺南當代藝術與藝術社群事件大事紀

本表以 1955 年後臺南藝術空間成立時間為座標，標示出 1992-2003 年間橫跨 2000 年前後臺南當代藝術社群的形成與藝術事件，從中可以看到 2013-2015 年臺南藝術空間串聯所帶動的不只當時的社群環境，當時參與其中的藝術家們，也將當時所獲得的能量，以個人的方式不斷地延續下去甚至帶往臺南以外的城市。參考資料：受訪者提供、《在微光下，從南方出發》臺南藝文空間回訪 1980-2012，並輔以單位官方網站交叉比對整理。

年代	臺南藝文空間	相關藝術展覽
1955	「臺南生活美學館」，臺灣省政府	
1984	「臺南文化中心」，臺南市政府	
1986		《南臺灣新風格雙年展》(1986-1997)，臺南市立文化中心
1992	「邊陲文化」，何獻科、杜偉、郭憲昌、賴英澤、莊秀慧、薛湧、李坤霖 「新生態藝術環境」，杜昭賢	
1994		陳水財，《都市情境—陳水財個展》，新生態藝術環境，臺南
1995	「邊陲文化」結束營運	
1996	「臺南藝術大學」創立	林煌迪，《臺南市美展》，臺南市立文化中心
		林煌迪，《生生不息》，臺南市立文化中心收藏
		林煌迪，《素食主義者紀事》，臺南市立文化中心收藏
		陳伯義，《石人》，臺南「華燈攝影新人獎」
		杜昭賢，「臺南意象一票選臺南十大重點資源計劃」，臺南
		杜昭賢，「節目鳳凰 1000—我愛臺南系列活動」，臺南
		陳水財，《臺南現象》臺南社會教育館，臺南

1998	「原型藝術」，李昆霖、林文章、王邦榮、謝宏明、葉啟鋒、陳美夙	林煌迪，《松果與飛行器》，吳園藝廊
		杜昭賢，展覽《孔廟文化園區展覽》，臺南
		杜昭賢，其他參與計畫「臺南運河啟動儀式」臺南 杜昭賢，展覽「臺南運河環境藝術節」，臺南
1999	「成大藝術中心」，國立成功大學 「新生態藝術環境」結束營運	
2000	「文賢油漆工程行」，林煌迪、王婉婷	林煌迪，《地板上的空戰》，文賢油漆工程行
		林煌迪，《關於藝術的原型》聯展，原型藝術空間，臺南
		黃逸民，《油漆行展》文賢油漆工程行開幕聯展，文賢油漆工程行，臺南
		黃逸民，《穿透線攻防戰文賢油漆工程行》，文賢油漆工程行
		楊順發，《人性、隱喻、還原》，崑山技術學院，臺南
		陳水財，《時空行吟—陳水財 2000 個展》，國立成功大學藝術中心，臺南
2001	「總爺藝文中心」，臺南縣文化局成立	《隻手遮天》文賢油漆工程行一周年聯展，文賢油漆工程行
		《臺南·東京·巴黎 國際藝術交流展》，前鋒藝術工作室，臺南
		黃逸民，《然後呢？》，原形藝術空間，臺南
2002		林煌迪，《貓來起大厝》，文賢油漆工程行，臺南
		《臺南雙年展》，臺南市立藝術中心，臺南
		杜昭賢，展覽「臺南市未來 10 大建設及輕軌計劃」，臺南
2003	「臺灣新藝當代藝術空間」，方惠光(主要發起人)	林煌迪，《暗度陳倉》，米窟藝術空間，臺南
		《30%off》文賢油漆工程行三週年聯展，文賢油漆工程行
		《瞬時 / 積累》，文賢油漆工程行家庭計畫作品發表，文賢油漆工程行，臺南

		《前鋒藝術追緝令—臺南當代藝術風貌》，前鋒藝術工作室，臺南
2004		林煌迪，《一個地下通道的不尋常邀約》，臺南市火車站北側廣場人行地下道，臺南
		林煌迪，《在隨波逐流中改變河道》，臺南市立文化中心，臺南
		杜昭賢，展覽《美麗新世界—海安路藝術介入，藝術造街計劃》，臺南
		林柏樑，《文學的容顏》個展，國立臺灣文學館，臺南 林柏樑，V-3 聯展》，藝象藝術中心，臺南
		陳水財，《南臺灣當代藝術展》，國立成功大學藝術中心，臺南
2005	「蕭壠文化園區」，臺南縣文化局 「原型藝術」結束營運	杜昭賢，展覽《美麗新世界—海安街道美術館》，臺南
		陳水財，《寶物的聖境秘語—陳水財 2005 個展》，臺南臺灣新藝，臺南
2006		陳伯義，《觸洞》，國立成功大學藝術中心，臺南
2007	「76 藝文空間+黑鍋牛工作室」，林育正、施建伍 「57 藝術工作室」，黃美惠、朱盈瑩、簡瑾、曾韻容 「臺灣歷史博物館」，行政院文化建設委員會 「吳園藝文中心」，臺南市政府文化局 「加力畫廊」，杜昭賢	李旭彬，《InArt Space》臺南加力畫廊開幕聯展，加力畫廊
		陳冠彰，《只為了一個小感覺》，臺南藝術大學，臺南 陳冠彰，《現實，頑固的音形》，臺灣新藝，臺南
		杜昭賢，加力畫廊成立 杜昭賢，展覽《美麗新世界—海安春醒計劃》，臺南
2008	「活石藝術空間」，蕭培賢 「102 當代藝術空間」，仁德	林煌迪，《關於藝術的資源回收》，文賢油漆工程行，臺南
		陳冠彰，《魔力小馬》，臺南藝術大學，臺南
		林書楷，《林書楷個展》，南北畫廊-國立臺北藝術大學，臺北 臺灣

		杜昭賢，其他參與計畫「香格里拉臺南遠東國際大飯店 藝術品規劃案」，臺南
2009	「海馬迴光畫館(東豐路)」，李旭彬 「K's Art 當代藝術空間」，顧世勇 「MIGA 藝文空間」，邱榮漢、王鼎元	《海馬迴光畫館開幕展-序曲》，海馬迴光畫館
		「萬德男孩」成立，(2009年1月4日由黃彥穎、蘇育賢、江忠倫所組成，工作與生活於臺南)
		陳伯義，《失憶的歷史·竹籬笆日記》海馬迴光畫館，臺南
		陳伯義，《起》，102 藝術空間，臺南
		陳伯義，《影像邊境》，活石藝術空間，臺南
		蘇育賢，《我是冥王星，油》，非常廟藝文空間，臺北
		杜昭賢，展覽《美麗永續·重返熱蘭遮城》，臺南
		蔡坤霖，《非常頻道》，臺灣新藝，臺南
2010	「海馬迴光畫館搬家(成功路)」，李旭彬 「豆油間俱樂部」，王婉婷、林煌迪	《微影像：「文賢油漆電影公司」》(策展人:陳愷璜、文賢油漆工程行)
		2010-2019 賴依欣，草程文化藝術工作室、草苞實驗室負責人/獨立策展人
		陳伯義，《窗景 OutLook》，海馬迴光畫館，臺南
		陳伯義，《失憶的歷史·竹籬笆日記》，國立成功大學藝術中心，臺南
		陳伯義，《行旅的故事》，小露臺藝術空間，臺南
		陳冠彰，《近身潛獵-向歷史投影》，MIGA 藝文空間，臺南
		杜昭賢，其他參與計畫「安平春蟄_安平舊聚落歷史風貌維持都市更新宣導案」，臺南
		陳水財，《打狗府城藝術交流展》，高雄文化中心、臺南成功大學藝術中心，高雄、臺南
	「草程文化藝術工作室」，賴依欣	「觀察者藝文田野檔案庫」成立 ( <a href="https://aofa.tw">https://aofa.tw</a> )

2011	<p>「佐佐目藝文工作室」，鄭雯仙  「鳳凰特區」，魏子瑜、廖樹  「REC」，陳維剛、陳維揚</p>	<p>《小動物主體》，海馬迴光畫館，臺南（策展人 / 蘇育賢，參展藝術家 / 吳思嶽、楊子玄、伊百慧、吳權倫、吳孟穎、林岱璇，）  *海馬迴第一次聯展《小動物主體》，當代藝術社群進入</p>
		<p>《災難風景》，李旭彬個展，海馬迴光畫館</p>
		<p>《讀：臺南—郭芃君個展》，草祭二手書店、臺南各城市空間（策展：草埕文化藝術工作室）</p>
		<p>《在微光下—從南方出發，臺南藝文空間回訪 1980-2012》，臺南：佐佐目藝文工作室。（楊佳璇與侯昱寬、陳聿寧、鄭雯仙合著）</p>
		<p>陳伯義，《出社會：1990 年代之後的臺灣批判寫實攝影》，國立成功大學藝術中心，臺南</p>
		<p>李立中，《海/LaMer 攝影個展》，海馬迴光畫館，臺南</p>
		<p>杜昭賢，《宜居臺南、移居臺南-房地場暨就業博覽會》臺南</p>
		<p>蔡音環，《蔡音環個展》，IS 藝術空間，臺南  蔡音環，《解禁映像 蔡音環／張仲偉雙個展》聯展，海馬迴光畫館，臺南</p>
2012	<p>「駒空間」，楊佳璇  「B.B ART」成立，杜昭賢  「K' s Art 當代藝術空間」結束營運  「REC」結束營運</p>	<p>朱盈樺，《沒有地圖的城市》，草程文化藝術工作室</p>
		<p>《XING   跨 黃敏琪、Lewis Gesner 雙個展》，駒空間，臺南。（策展：楊佳璇）  《赤誠／赤城》，五七藝術工作室，臺南。（策展：楊佳璇）  《在我們如斯的居地》，駒空間，臺南。（策展：楊佳璇）</p>
		<p>林書楷，《南國·國南— 臺越藝術家交流計畫》，駒空間，臺南 臺灣</p>
		<p>陳伯義，《漫遊島城》，駒藝術空間，臺南  陳伯義，《廣播早操》，海馬迴光畫館，臺南</p>
		<p>陳冠彰，《廣播早操的對話》，海馬迴光畫館，臺南</p>
		<p>杜昭賢，《美麗新世界臺南運河》計畫，臺南</p>

		杜昭賢，《臺南七夕嘉年華 愛情城市 心在那裡》，臺南
		蔡坤霖，《島嶼人—2012 索卡好樣》聯展，索卡藝術，臺南 蔡坤霖，《 B.B.聲態(永久)》公共藝術，B.B. Art 中庭，臺南
2013	「絕對空間」，黃逸民、陳妍伊 「么八二藝術空間」，陳正杰 「臺南新藝獎」，臺南市文化局 「321 巷藝術聚落」，臺南市文化局 「鳳凰特區」結束營運	「微光—亞洲當代工業圖景，臺日韓協力計畫」，駒空間、絕對空間、政大書城、海馬迴 光畫館、大圓機械廠，臺南。 (共同策展：楊佳璇與 Seo Juno、吳尚霖)
		「赤崁男孩」，駒空間，臺南 (策展：楊佳璇 )
		紀紐約，《八角圓》Octagonal Circle，草埕駐村
		《當代島嶼與城市意象-林書楷個展》，林書楷，德鴻畫廊，臺南
		陳伯義，《莫拉克 Morakot》，海馬迴光畫館，臺南 陳伯義，《微光亞洲當代工業圖景，臺日韓協力計畫》，政大書城，臺南
		蘇育賢，《花山牆-蘇育賢個展》，TKG+，臺北 蘇育賢，《沒出息 3D 錄像影展》，海馬迴光畫館，臺南
		李立中，「一本書」《空間，有空的空。聯展》，海馬迴光畫館，臺南 李立中，《光明世界/The Whole New World 攝影個展》，新化武德殿，臺南 李立中，《「潛伏」么八二開幕聯展》，么八二藝文空間，臺南 李立中，《府城連續體計畫》兩兩咖啡，臺南
		杜昭賢，《後甜蜜時代—臺南總爺防空洞藝術介入計畫》，臺南 杜昭賢，《移居臺南—房地場暨就業博覽會 Part2》，臺南
		劉紀彤，「無具體規劃—十二人場地創作實驗展演」——西門路 228 巷，臺南
		蔡音璟，《Let's Blinging, Guys!-蔡音璟個展》，海馬迴光畫

		館，臺南
		蔡坤霖，靖波聲態(臨時)，臺南新光三越小西門店，臺南
2014	「嘉義市立美術館」籌備 「能勝興工廠」成立 「臺灣新藝當代藝術空間」結束營運	絕對空間，「藝術家工作室踏查計畫」
		《「私人備忘」林柏樑個展》，臺灣，臺南，海馬迴光畫館。 (策展：李旭彬)
		《此曾在》，海馬迴光畫館(策展：賴依欣) 《2014 臺南新藝獎—蔓藝·共生》，臺南 10 個城市與藝術空間(策展：賴依欣) 《城市·記憶—流動的想像》，紀紐約、楊凱婷、Matti Isan Blind(策展：賴依欣) *駐市計劃 2014-2018
		紀紐約，《Howl Store 當代傢俱店》，Site-Specific，2014
		蘇育賢，《此曾在》，海馬迴光畫館，臺南
		李立中，《府城連續體計劃道南館》，臺南 李立中，《臺南藝術博覽會》，大億麗緻酒店，臺南
		杜昭賢，《藝術季—藝生圳》，新營，臺南 杜昭賢，「生態藝術劇場」「公園道」藝術策展計畫，新營 杜昭賢，《月津港藝術燈節》鹽水，臺南 杜昭賢，「公共藝術設置案」，南紡夢時代，臺南 杜昭賢，「海安，下一站有你！—海安路藝術造街十年回顧與前瞻海安路」，臺南
		蔡音璟，《TSP!-蔡音璟個展》，8 又二分之一，臺南
		蔡坤霖，聲圳(永久)，嘉南大圳新營分線，臺南
		林柏樑，《私人備忘》，海馬迴光畫館，臺南
2015	「MIGA 藝文空間」結束營運	林煌迪，《臺南—洛杉磯對飛計畫 臺南/準時起飛》，Harris 畫廊，洛杉磯，美國
		《生命與靈魂，回家的路—王有邦個展》，海馬迴光畫館(策展：李旭彬)

		<p>《城市傳說》駐市計畫，何明桂、陳伯義、破空間、Kaori Tazoe、曾伯豪、小嫩豬、黃彥穎（策展：賴依欣）</p>
		<p>《養生之道：2015 臺南永福路二段冬季街區田野運動會》駒空間、絕對空間，臺南。（策展：楊佳璇、邱俊達）</p>
		<p>「另類空間的回返：臺南早期藝文空間發展研究—「邊陲文化」（1992-1995）」。（研究：楊佳璇、鄭雯仙、侯昱寬）</p>
		<p>陳伯義，《蓋斯特》，總爺國際藝術村，臺南  陳伯義，《城市傳說 Urban Legend》，絕對空間，臺南  陳伯義，《大景絕對空間》，臺南</p>
		<p>李立中，《海馬迴錄像影展》，海馬迴光畫館，臺南  李立中，《光明世界 The Whole New World 李立中個展》，么八二空間，臺南  李立中，《我只想要回家》，么八二空間，臺南  李立中，《藝苑呢喃么》，八二空間 X 臺南晶英酒店，臺南  李立中，《南藝復興》，么八二空間 X 臺南晶英酒店，臺南  李立中，《「炫音萬花筒」臺南藝博會 V I P 之夜特別展演》，么八二空間，臺南  李立中，《「大景」小作品聯展》，絕對空間，臺南  李立中，《「光明世界」臺南新藝獎》，臺南</p>
		<p>杜昭賢，《展覽藝術燈節》，月津港，臺南</p>
		<p>劉紀彤，《「南趴」臺南藝術大學材質創作與設計系第六屆畢業展》，臺南  劉紀彤，《「大景—當代藝術聯展」——絕對空間，臺南</p>
		<p>蔡音環，《大景》，絕對空間，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，《【臺南藝術博覽會】聯展》，大億麗緻飯店，尊彩藝術中心，臺南  蔡坤霖，《【月津港燈節】聯展》，鹽水月津港，都市藝術工作室，臺南  蔡坤霖，《「曲徑通幽(臨時)」公共藝術》，鹽水月津港，臺南</p>



		陳水財，《看不見的旅程—陳水財個展》，臺南大學香雨書院，臺南
2016	「聽說工作室」，張惠笙、Nigel Brown 「57 藝術工作室」結束營運	《臺南中國城》展覽，海馬迴光畫館 《海馬迴綠色影展》，海馬迴光畫館
		黃逸民，《山寨》，海馬迴光畫館，臺南，臺灣
		《起駕回鑾-主體現形》絕對空間，臺南，臺灣(策展：許遠達)
		《搭空橋—臺南×洛杉磯對飛計畫》蕭壠文化園區，臺南，臺灣
		《石墻村紀遊》李旭彬個展，臺南，絕對空間 「【見證 228】臺南區二二八受難者影像展」臺灣，臺南，吳園公會堂（策展：李旭彬）
		《它方與抵抗》展覽系列，駒空間，臺南。（策展：楊佳璇）
		《城內/城外-臺南當代藝術初探》，黃步青、楊明迭、黃宏德、許自貴、林鴻文、李昆霖、方偉文、林煌迪、林書楷、李承亮，臺南市立文化中心，臺南
		林書楷、顏好庭，《踮圖誌-林書楷×顏好庭》，絕對空間，臺南
		陳伯義，《2016 跳格子—藝術銀行接力展》，正興咖啡館，臺南 陳伯義，《起駕回鑾 主體現形》，絕對空間，臺南 陳伯義，《臺南中國城》，海馬迴光畫館，臺南
		蔡音璟，《養生之道》，絕對空間，臺南
2017	「能勝興工廠」結束營運	絕對空間，「來溫家—藝術家工作室國際對話系列」
		《家園遺像—楊順發 李旭彬 陳伯義》，巴黎攝影博覽會，巴黎大皇宮，法國(「Paris Photo 2017」, France, Paris, Grand Palais) 「浮槎散記」林柏樑個展，高雄，高雄市立美術館（策展：李旭彬）

		<p>《破碎的神聖》，臺北當代藝術館、空總創新基地，臺北，臺灣（策展：賴依欣）</p>
		<p>《陽臺城市文明 X 華慶鑄物廠》，林書楷，華慶鑄物廠，臺南 臺灣</p>
		<p>《近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節》，蕭壠文化園區，臺南</p>
		<p>陳伯義，「近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節」 陳伯義，《2017 臺南新藝獎》，加力畫廊，臺南</p>
		<p>陳冠彰，「近未來的交陪:2017 蕭壠國際當代藝術節」《渡船／傳——記烏有（oo-iú）史》 、《地方腔 - 尪姨說：「  」》，蕭壠文化園區，臺南</p>
		<p>蘇育賢，《石膏鑼-蘇育賢個展》，TKG+，臺北</p>
		<p>李立中，《「大風吹」空間，有空的空。》海馬迴光畫館，臺南</p>
		<p>李立中，「風吹夏夏叫雨打秋秋臉」夏秋季展土溝農村美術館，臺南</p>
		<p>李立中，《近未來的交陪—蕭壠國際當代藝術節》，蕭壠文化園區，臺南</p>
		<p>李立中，《「轉檔日常」木木藝術 X 臺南新藝獎》，木木藝術，臺南</p>
		<p>蔡音璟，《生物學考》，海馬迴光畫館，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，【風吹夏夏叫雨打秋秋臉】聯展，土溝農村美術館，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，【新的旅程—臺南當代藝術 30 年】聯展，安平海關，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，「土溝三路(永久)」公共藝術，土溝農村美術館，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，「六本木之聲 2.0(臨時)」公共藝術，安平海關，臺南</p>
		<p>林柏樑，「浮槎散記」林柏樑個展，臺灣，高雄，高雄市立</p>

		<p>美術館</p> <p>林柏樑，《近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節》，蕭壠文化園區，臺南</p>
2018	<p>「駒空間」結束營運</p> <p>「文賢油漆工程行+豆油間俱樂部」結束營運</p>	<p>《溢出的時代精神》駐市計畫，林玉婷+楊佳璇、蘇育賢、林仁達、簡志峰+倪祥（策展：賴依欣）</p> <p>《現實伏流》，耿畫廊（策展：賴依欣）</p>
		<p>「臺南國際攝影節—鯤鯨顯影」，臺南，蕭壠文化園區（策展：李旭彬、黃建亮、陳伯義、Nicolas Havette）</p>
		<p>《風動_南臺灣新風格展覽檔案記錄 1986_1997》（訪談者：楊佳璇）</p>
		<p>陳伯義，「TiFF 臺南國際攝影節：臺南現場—時空廊道」，蕭壠文化園區，臺南</p>
		<p>你哥影視社，《NALAM》，影片(20'05")，2018</p> <p>你哥影視社，《工寮》，影片(53'50")，2018</p>
		<p>李立中，《彩虹橋》，伊日藝術駁二空間，高雄</p> <p>李立中，《鯤鯨顯影—臺南國際攝影節》聯展，蕭壠文化園區，臺南</p> <p>李立中，《PAPER ART PROJECT》聯展，木木藝術，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，【街道美術館•Plus】聯展，海安路中正路街區，都市藝術工作室，臺南</p> <p>蔡坤霖，「海安五條(永久)」公共藝術，海安路通風塔</p> <p>蔡坤霖，「五聲(永久)」公共藝術，海安路正興街口</p> <p>蔡坤霖，「有聲營業(臨時)」公共藝術，惟音唱片行</p> <p>蔡坤霖，「沙卡里巴(臨時)」公共藝術，沙卡里巴商場</p>
		<p>楊順發，「臺灣水沒 - 楊順發 2018 攝影個展」，崇藝術，臺南</p> <p>楊順發，《鯤鯨顯影—臺南國際攝影節》聯展，蕭壠文化園區，臺南</p>
		<p>林柏樑，《鯤鯨顯影—臺南國際攝影節》，蕭壠文化園區，臺南</p>

2019	<p>「臺南市美術館」開館</p> <p>「節點空間」，彭奕軒</p> <p>「水交社文化園區」，臺南市文化局</p> <p>「草率文化藝術工作室」結束營運 20「你哥影視社」成立</p>	<p>《麻豆糖業大地藝術祭》，總爺藝文中心，臺南，臺灣（共同策展人：賴依欣、陳宣誠、邱俊達、蔡明君、蘇孟宗）</p> <p>《共感知覺》，海馬迴光畫館，臺灣臺南；Akademie Graz，奧地利格拉茲（策展：賴依欣）</p> <p>嘉義市立美術館館長，賴依欣，2019-迄今</p>
		<p>《望瞰赤嵌∞交感神經》，林書楷，佐佐目藝文工作室，臺南</p> <p>《望城.城市+》 心動藝術空間 x 德鴻畫廊 林書楷 聯展，德鴻畫廊，臺南</p> <p>《模造島城—臺越兩地進駐交流展》，林書楷，絕對空間，臺南</p> <p>《四分之一 / 德鴻畫廊 25 周年開幕展》，德鴻畫廊，臺南</p> <p>《臺南市美術館 1 館 開館展 府城榮光》，林書楷，臺南市美術館，臺南</p>
		<p>「你哥影視社」成立，蘇育賢、廖修慧、田侖源</p> <p>《塔塔加的回憶》，你哥影視社，雙頻道同步影片、遊記文件、油畫，高雄市立美術館</p>
		<p>陳伯義，《四時味敘》，水交社文化園區藝術特展館，臺南</p> <p>陳伯義，《第 4 屆臺南傑出藝術家巡迴展—交陪大舞臺：陳伯義x吳其錚雙個展》，臺南文化中心</p>
		<p>你哥影視社，《塔塔加的回憶》，雙頻道同步影片、遊記文件、油畫，2019"</p>
		<p>李立中，《竹篙山戰役與紅腳苓》，海馬迴光畫館藝廊，臺南</p>
		<p>林盈潔、張根耀，《內海》，節點 Zit-Dim Art Space，臺南</p>
		<p>劉紀彤，「沿河」——絕對空間，臺南</p>
		<p>蔡音環，《共感知覺》，海馬迴光畫館，臺南</p>
		<p>蔡坤霖，【念唸】，B.B. art，臺南</p>
2020	<p>2020 嘉義市立美術館開館</p> <p>「臺灣藝術田野工作站」成立</p>	<p>「海馬迴光畫館」交棒</p> <p>絕對空間，「絕對放送」培力計畫</p>

		<p>《迂反風景》，嘉義市立美術館開館展（策展：李旭彬）</p> <p>《方慶綿展覽田野研究委託案》，嘉義，嘉義市立美術館</p> <p>《方慶綿攝影策展研究案》，嘉義，嘉義市立美術館</p> <p>《低度探測》，臺南文化中心，臺南（策展：楊佳璇）</p> <p>《老友記：長者養成須知》，新營文化中心，臺南。（策展：楊佳璇）</p> <p>《起動 藝術轉動社區——2020 南部七縣市調查研究》，臺南生活美學館，2020。（作者：吳瑪俐，許遠達，王廷碩，林佩穎，張凱婷，許思婕，陳思宇，楊佳璇，劉逸姿，穆陸瑯）</p> <p>《72 海涅》，海馬迴 光畫館，臺南</p> <p>《龍崎光節—空山祭大地迴生》，虎形山公園，臺南</p> <p>《陽臺城市文明系列—被摩天大樓包圍的光輝歲月》，臺南市美術館，臺南</p> <p>陳伯義，「迂反風景」，嘉義市立美術館，嘉義</p> <p>你哥影視社，《登玉山途中》，影片、文件、模型，2020(於嘉義市立美術館「迂反風景」中展出)</p> <p>蔡音環，《老友記》，新營文化中心，臺南</p> <p>楊順發，「心靈越界與歸返—臺南市美術館 2020 年典藏主題展」，臺南市美術館，臺南</p> <p>陳水財，《臺灣新藝獎邀請展》，甘樂阿舍美術館，臺南</p>
2021	「不存在劇場」成立，陳昱清	<p>《一路上的風景-復返》，李旭彬，臺灣，臺北，非畫廊</p> <p>《一路上的風景-複復返》，李旭彬，臺灣，臺北，國家攝影文化中心</p> <p>《敘事中的風景》，臺灣，臺北，國家攝影文化中心（策展：李旭彬）</p> <p>《捕風景的人-方慶綿》臺灣，嘉義，嘉義市立美術館（策展：嘉義市立美術館；策展團隊：李旭彬、陳佳琦、陳冠彰和「你哥影視社」）</p> <p>《沈默之間》，高雄市立美術館，高雄，臺灣（策展：賴依</p>

		欣、田儂源)
		《陽臺城市文明-再現遊境之城》，林書楷，臺南市美術館一館，臺南（策展人－高森信男）
		《碰觸到風景背後的那一刻－在地連結展本展》，林書楷，臺南市美術館二館，臺南
		陳伯義，「信仰迴路」，臺南市美術館，臺南 陳伯義，「2021 新營藝術季銀齡特展－新摩登年代」，新營文化中心，臺南
		你哥影視社，紀錄片《獵風景的人》於嘉義市立美術館「捕風景的人-方慶綿的影像與復返」展出 你哥影視社，沉默之間高雄市立美術館，高雄 你哥影視社，《宿舍》，你哥影視社，影片(54'10")，2021
		蘇育賢，「晚安，待會見。－蘇育賢個展」，TKG+，臺北
		李立中，《「移動聚落」雲嘉營視覺藝術連線》聯展，新營文化中心，臺南 李立中，「混·遊記」聯展，崑山科技大學創媒藝廊，臺南
		林盈潔、張根耀，「陸浮」臺灣駐村藝術家張根耀及林盈潔個展，蕭壠文化園區 A13 倉庫，佳里
		劉紀彤，「M ā n-dō ũ -lán」(Between Two Rivers)——總爺藝文中心，臺南 劉紀彤，「赤崁當代記－南方影像中的地誌學」——南方影展聯展，臺南 劉紀彤，「不在場。證明－臺泰兩地策展進駐雙向交流展二部曲」聯展——絕對空間，臺南 劉紀彤，「總爺國際藝術村」駐村，臺南
		蔡音環，《由林成森》聯展，嘉義市立美術館，嘉義 蔡音環，「嘉義市立美術館」駐村，嘉義
		蔡坤霖，《糖混水》，總爺藝文中心紅樓展間，臺南

		蔡坤霖，《永聲花—無盡的聲音風景》聯展，臺南市立美術館，臺南
2022		《位移的凝視》，嘉義市立美術館。（策展：楊佳璇） 《青春嶺》，新營文化中心，臺南。（策展：楊佳璇） 《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗》，新北市政府文化局：新北市美術館。（作者：楊佳璇、蔣伯欣、呂佩怡、游崴、陳寬育）
		《似即若離》，紀紐約，絕對空間，臺南，臺灣
		《城事交感—林書楷 X 臺灣藝術田野工作站》，臺灣藝術田野工作站，臺南
		陳伯義，「2022 Mattauw 大地藝術季」，國家攝影文化中心，臺北 陳伯義，「秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路」，總爺藝文中 心，臺南
		陳冠彰，「2022 Mattauw 大地藝術季」，分區策展人，總爺藝文中心、171 市道沿線區域，臺南
		你哥影視社，《（阮國非）》，影片（06'00"），2022 你哥影視社，《多過必要》，影片（39'38"），2022
		李立中，《+1 藝術基地進駐計劃》，嘉義市立美術館，嘉義 李立中，「遺址前彎身·當代後凝視—在南科遺址上現考現學」，南科考古館，臺南 李立中，「Pontanus 的日誌本 01 海牙人的森林」南瀛獎影像與新媒體類別獎，臺南
		林盈潔、張根耀，鯤島新地圖—「熱蘭遮城 400 年」，臺南市美術館，臺南
		劉紀彤，「她是從本島來的駐村藝術家」——海馬迴，臺南 劉紀彤，「南瀛獎得獎作品展」聯展——新營文化中心，臺南

		<p>劉紀彤，「青春嶺」聯展——新營文化中心，臺南</p> <p>劉紀彤，「南方影展—臺南影像獎入選」——南方影像協會，臺南</p> <p>蔡音璟，《研究室 207》，節點藝術空間，臺南</p> <p>蔡音璟，《山林。孔雀。後自然》，嘉義市立美術館，嘉義</p> <p>蔡音璟，《我們居住在海洋之上》，陳怡如、蔡音璟，臺江文化中心，臺南</p> <p>蔡坤霖，【曾文溪的一千個名字—2022Mattaauw 大地藝術季】，總爺藝文中心紅樓展間，臺南</p> <p>楊順發，【曾文溪的一千個名字—2022Mattaauw 大地藝術季】聯展，總爺藝文中心紅樓展間，臺南</p> <p>楊順發，【野生 · 土狗 · 劇場—楊順發攝影個展】聯展，德鴻畫廊，臺南</p> <p>林柏樑，【曾文溪的一千個名字—2022Mattaauw 大地藝術季】，臺南</p>
2023		<p>《一路上的風景》，李旭彬，臺灣，臺北，關渡美術館</p> <p>《家鄉 Way》，臺南文化中心，臺南（策展：楊佳璇）</p> <p>陳伯義，《水地景 Hydraulics Landscapes — 陳伯義攝影個展》，國立成功大學藝術中心，臺南</p> <p>李立中，《蕭壠國際藝術進駐計劃》，蕭壠文化園區，臺南</p> <p>李立中，「跨入風景——劃地起造的自然」，臺南市美術館，臺南</p> <p>蔡音璟，《我們居住在海洋之上》陳怡如、蔡音璟，臺南文化中心，臺南</p> <p>蔡音璟，「當海洋相遇-臺荷跨海交流藝術特展」，《我們居住在海洋之上》，陳怡如、蔡音璟，蕭壠文化園區，臺南</p> <p>蔡坤霖，【聲形—皎夏蕪弭】，應力空間，臺南</p> <p>蔡坤霖，【開江紀】聯展，臺南市綜合農產品批發市場，麥爾藝術，臺南</p> <p>蔡坤霖，【節點走過來】聯展，么八二空間，節點藝術空間，</p>





		臺南
		林柏樑，「V-10 五人@臺南」莊靈、黃永松、郭英聲、林柏樑、劉振祥攝影展，成大藝坊，臺南

## (二)、代表性作品研究分析與詮釋

第一部分：本研究相關藝術家與臺南市美術館典藏作品交叉比對

(本研究相關藝術家與臺南市美術館典藏作品交叉比對共六位，僅先以表格整理待後續持續進行研究分析)。

姓名	作品名稱	作品圖片	作品簡介
陳水財	〈叔公之一〉， 1999，壓克力、色粉、稻殼、石蠟、畫布，162x162cm		「陳水財的〈叔公之一〉灰暗的畫面中有一張暗沉的臉孔，輪廓雖不盡清晰，但鬱黑的筆觸堆疊出一張飽受風霜的容顏，作者施以稻殼在畫布，濃縮對於農業時代的情懷，是作者返回童年故鄉臺南七股面對親戚街坊，激起往事歷歷在目的心境回望，一張張熟悉卻又略覺陌生的臉龐，感悟生命的喜悅與惆悵。」(出處:臺南市美術館典藏目錄)
林書楷	〈陽臺城市文明系列- 被摩天大樓包圍的光輝歲月〉， 2018，複合媒材， 130x162cm		「〈陽臺城市文明系列- 被摩天大樓包圍的光輝歲月〉一作探討了臺南這座城市的未來性，一方面根植於臺南古城的文化脈絡，一方面又運用未來考古學的概念，營造出一個帶有虛構特質的奇想世界，疊合過去、現在與未來，預示下個黎明的開始。」(出處:臺南市美術館典藏目錄)

蔡坤霖	<p>〈半月沉江府城遊〉，2019，水性印墨、廣興紙，版次 1/10，52x210cm</p>		<p>「〈半月沉江府城遊〉是由〈鷺嶺〉版雕塑翻印而成，除了整體畫面因複印而產生鏡射，進而呼應現實場景的地理方位，並以東方水墨橫向閱讀空間的布局方式，使完整的府城場景一覽無遺，讓觀者更易於揣摩當地人文特色與詳讀畫面細節。」(出處:臺南市美術館典藏目錄)</p>
	<p>〈鷺嶺〉，2019，木、水性印墨、抗UV 塗料，12x75x60cm</p>		<p>「〈鷺嶺〉將七片多邊形的木刻版畫進行拼接，整體造型猶如一錐形丘嶺地。畫面上條理式的、帶有筆觸感的刀痕肌理聚散分布於木板表層，隨主題的重要性與前後景關係，分別透過粗細分明的線條進行刻畫，並以深黑及褐色為主調，墨印線與原木基底色調形成鮮明對比。「鷺嶺」為臺南老城區內地勢最高處，與赤崁、崙仔頂、山川臺、山仔尾、尖山、覆鼎金合稱為「府城七丘」。藝術家以「七丘」概念出發，將畫面分成七個組件呈現代表性的臺南景色。」(出處:臺南市美術館典藏目錄)</p>

	<p>〈來自遠方的聲音—臺南〉，2020，磚土、木、PVC、聲音裝置、壓克力、聲音檔案（臺南聲景），35x31x35cm</p>		<p>「藝術家試圖透過自身記憶來思考具代表性的臺南聲音，因為無法以單一聲響來做為代表，最後透過決定以編輯的方式來創作一段聲景，並透過花磚、透明管件來象徵臺南都市格局與五條港河道之間的歷史關係。另外值得一提的是，本作的聲音具有兩聲道於開關控制，上為臺南路上聲景，中為OFF，下為水下聲景，水下聲景以涓滴成河最後入臺江內海的概念進行編輯，為此系列作品裡第一次嘗試。」(出處:臺南市美術館典藏目錄)</p>
<p>楊順發</p>	<p>〈臺南市南區四鯤鯓魚塢 22° 57' 30.4"N 120° 10' 44.0"E〉，2016，無酸紙基藝術微噴，版次 4/6，90x126cm</p>		<p>「藝術家所發展出來的海邊風景系列攝影，主要是關注臺灣最大潟湖多年來演化背後的故事。鄭成功當年辛苦登陸的鹿耳門，現在開車就可以到了。自然演化和人類經營使臺南海岸有多層次的故事。勤勞的臺灣人在這片潟湖經營各種產業，從以前的曬鹽到現在的魚塢養殖，代代都在臺南海岸留下痕跡。這樣豐富的地景，經由楊順發的創作，下沉的海岸、泡水的官舍、隱沒的田地，都被轉化為清淡的風景，並用中國傳統扇葉的橢圓框起</p>
	<p>楊順發，〈雲林縣口湖鄉北港溪口魚塢（三） 23° 31'00.9"N 120° 09'25.9"E〉，2018，無酸紙基藝術微噴，版次 1/6，108x151cm</p>		<p>「藝術家所發展出來的海邊風景系列攝影，主要是關注臺灣最大潟湖多年來演化背後的故事。鄭成功當年辛苦登陸的鹿耳門，現在開車就可以到了。自然演化和人類經營使臺南海岸有多層次的故事。勤勞的臺灣人在這片潟湖經營各種產業，從以前的曬鹽到現在的魚塢養殖，代代都在臺南海岸留下痕跡。這樣豐富的地景，經由楊順發的創作，下沉的海岸、泡水的官舍、隱沒的田地，都被轉化為清淡的風景，並用中國傳統扇葉的橢圓框起</p>

			來，乍看好像在訴說不食人間煙火的文人畫故事，背後卻是對環境生態的反省與思考。」 (出處:臺南市美術館典藏目錄)
陳伯義	〈食炮人-XV III〉，2012，雷射輸出於彩色銀鹽相紙，版次 1/8，100x75cm		「鹽水蜂炮是臺南重要的民俗慶典，陳伯義長期觀察與親赴現場拍攝，〈食炮人〉系列作品運用吃炮這種特殊民俗事件，以肖像畫面激發觀者思考火炮文化之於臺灣信仰的意義。」(出處:臺南市美術館典藏目錄)
紀凱淵	〈72 海湮〉，2020，雙頻道錄像彩色有聲，影院級播放檔 ProRes 422，版次 1/6		「〈72 海湮〉此件作品是由澎湖獨特的「乞龜」文化，重新探看藝術家來自的「地方」，位於高雄市的澎湖移民聚落 - 澎湖社。在創作上，藝術家找到過去曾在場、未來也在場的物件「平安龜」，這個物件因元宵乞龜的儀式，確保了每年元宵節都將再次現身的存在狀態。而作品形式方面，藝術家使用錄像來呈現平安龜與「移動」的關係，澎湖移民在歷史洪流裡，不間斷的於高雄、澎湖兩地之間進行「遷徙式」朝向與「溯源式」的回返行徑，

			顯示出移動的「雙向」特質」。(出處:臺南市美術館典藏目錄)
--	--	--	-------------------------------

第二部份：本研究計畫相關藝術家資料整理。

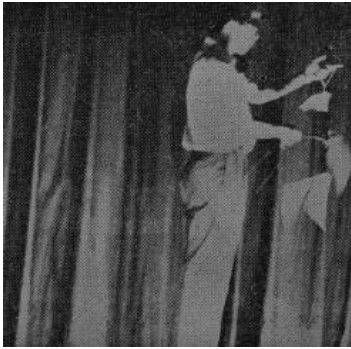
(出處來源：臺灣當代藝術資料庫、藝術家個人網站、畫廊)

姓名	藝術家介紹	作品圖片	作品簡介
黃逸民	<p>為 2000 年「文賢油漆行」開幕時即活躍在其中的參與者之一，2013 年與陳妍伊成立「絕對空間」，開啟鄰里計畫相關的藝術計畫，同年絕對空間參與由楊佳璇、Seo Juno、吳尚霖共同策展「微光—亞洲當代工業圖景，臺日韓協力計畫」，2016 年的交換展與海馬迴負責人李旭彬互相至對方的空間舉辦個展，作品以生活於臺南日常中的廟宇文化為題，體現現代生活與傳統文化間的細微觀察。</p>	 <p>〈山寨—顯影和飛獸〉，2016，印刷品、木材、束帶、竹筷、不鏽鋼板</p>	<p>作品〈山寨〉以廟宇文化為題，將廟宇視為民眾精神信仰的物質化呈現，取用木材、印刷品、竹筷、保麗龍等生活中常見的現代性物品，將傳統廟宇文化中的剪黏手法置換於其中，如傳統匠師般重新堆砌屬於我們這個時代變動與隱喻的偌大廟宇。</p>
		 <p>〈山寨-鳳尾〉，2016，保麗龍、紙漿、水泥、金屬、木材</p>	
		 <p>〈土地公廟〉，2015，帆布、鼓風機、木材、感應</p>	<p>以藍白帆布製作出土地公廟形狀的充氣氣球，透過感應裝置的充氣與抽氣，讓土地公廟呈現出充滿與攤陷狀態，以此呈現出過去與民眾緊密關聯的土地公廟，在時</p>

		裝置、程式控制器， 90x100x60	代的流動下現代人對傳統信仰的忽視與轉變。
林盈潔、 張根耀	林盈潔，1994年生於彰化，現生活創作於臺南。為「節點空間」成員之一，作品多為複合媒材空間裝置，擅長從生活中移動與寓居的普遍經驗中，提出較難觸及和想像的脈絡。2019年開啟《內海》與《陸浮》等與臺南歷史相關創作計畫。	 <p>《內海》，2019，木座、檔案鐵櫃、黏土物件、素描三張、單頻道路像三件</p>	2019年林盈潔與張根耀於「節點空間」合作展出的展覽，位於臺南「節點空間」旁的永福國小後方隱藏了部分清代的遺址，其中一座臺灣八景之一的「斐亭聽濤」成為了展覽出發的地標，繞過地方變遷的線性梳理，對於身處於內海已然消失於眼前的我們還能如何回應眼前遇見的遺址做出探問，藉由看似錯位的景點、地名與事件，重新塑造一條通往內海的路徑。
	張根耀，1992年生於臺北，現居住於臺南。為「節點空間」成員之一，創作觸及雕塑與現地裝置，關注空間至環境中各種曖昧難辨的場所與異常風景，透過身體對雕塑、現成物的凝視角度翻轉，深入環境的歷史時序。2019年開啟《內海》與《陸浮》等與臺南歷史相關創作計畫。	 <p>《陸浮》，2021，鹽寮木座、素描三張、地圖、陶製雕塑、現成物改造、書籍、影印文本、單頻道錄像三件</p>	《陸浮》為兩人於蕭壠國際藝術村駐村時的創作，以空間場域、影像敘事與素描圖畫等方法延續2019年《內海》的創作計畫，影像圍繞於內海、鹽與鯨魚彼此交織而成關於神話與地方的想像，當內海消失成為陸地，藝術家遊走於古蕭壠半島的邊緣上，透過身體再次描繪倒風內海的輪廓。

<p>劉紀彤</p>	<p>為「絕對空間」早年的藝術行政之一，2015 參與「大景—當代藝術聯展」，並於 2019 年於絕對空間舉辦個展「沿河」。近年來的作品關注現代化下不可見的場所，透過計畫與空間裝置，追憶被遺忘的記憶並反思與自身的關係。</p>	 <p>《沿河》個展      〈這是一條有名字的河〉，2019，複合媒材      〈將荒地建成綠洲〉，2019，複合媒材      〈水庫→馬桶→河流〉，2019，複合媒材      〈逃出水管，滯留於老家陽臺〉，2019，油彩      〈The nature show made in Japan〉，2019，複合媒材</p>	<p>以一條棲居臺南市區於水溝蓋下的河流「枋溪」為開端，藝術家進到城市地底的下水道，以身體親身走過被排除於城市表向外的髒亂與黑暗，展場中透過空間裝置，打造出一條類似路徑沿著河走的道路，透過成長與生活經驗，思辨當代用水循環與自身關係。</p>
<p>蔡音璟、陳怡如</p>	<p>蔡音璟，現工作生活於臺南，於 2011 年起活躍於臺南藝術社群，先後於海馬迴光畫館、絕對空間和節點空間舉辦過個展，近年參與嘉義市立美術館《由林成森》展覽以及駐村藝術家，創作主要處理人與動物之間的關係，思考如何產生出與動物之間的例外關係。</p>	 <p>《我們居住在海洋之上》      2022，錄像、海廢保麗龍、淤泥 裝置（尺寸依空間而定）、錄像 12' 00”</p>	<p>為蔡音璟與陳怡如共同創作作品，以臺江內海為主題，透過錄像作品、陶器物件與海廢保麗龍雕塑呈現居住於此地的人與自然之間的關係，由於臺江內海經由曾文溪挾帶淤泥沖積成為陸地，因此藝術家撿拾曾文溪淤泥作為材料燒製成陶，透過與地方居民共同製作，連結共同居住於此的記憶經驗。</p>



	<p>陳怡如，現工作生活於臺南，創作多以將觸目所及的景色扁平化，在低限的狀態中尋找感覺，藉此創造出奇異的視覺維度，近年的作品透過陶瓷翻模生活中的回收物件，連結生活經驗與地方故事，並藉由自身的生命經驗回應地方的過去與現在。</p>		
蘇育賢	<p>1982 年出生於臺灣臺南。2011 年於海馬迴策畫《小動物主體》聯展，促使海馬迴與當代藝術的接觸，而海馬迴與攝影的關係也開啟了蘇育賢對於田野與過往歷史的興趣，《花山牆》與《石膏鑼》等作品除了於外獲得的好的成績，在製作過程中透過與臺南藝術社群的相互協助，影響了社群的活絡與發展。</p>	 <p>《花山牆》，錄像、相片、東西，2013</p>	<p>藉由錄像、裝置結合傳統紙紮工藝，描述一名自焚的男子以「魂身」的姿態來到陰間，並按照傳統儀式習俗，走到屋厝裡那個最高的地方－花山牆，俯視眼前所有財富，過程中雜揉了臺灣過去被殖民的歷史，歷經明清、荷西、日據、國民政府以及跨國資本殖本留下的種種痕跡堆疊。</p>
		 <p>《石膏鑼》個展，2017</p>	<p>1965 年《劇場》雜誌的第一次演出《等待果陀》，《石膏鑼》展覽將目光聚焦於演出前陳映真敲碎石膏鑼的行動，以及由黃華成編寫的實驗劇《先知》。透過對這兩個事件的再製，指出當年臺灣現代性藝術主體發聲的慾</p>

			<p>望，在保守的主流閱讀環境中被邊緣化的情景，而其中《先知》更是將當時不被採用的劇本，透過雙頻道錄像的方式讓演員回到劇中的觀眾席上重新詮釋，召喚不曾真正被演譯的實驗劇。</p>
<p>你哥影視社(蘇育賢、廖修慧、田宗源)</p>	<p>你哥影視社是一支完全由素人組成的電影製作團隊，成員為蘇育賢、廖修慧、田宗源，三人分別為錄像藝術、建築師和藝術史研究者，生活與工作於臺南，作品碰觸在臺移工、日治時期的畫家石川欽一郎、臺灣山岳攝影師方慶綿等主題，於 2019 年及 2020 年分別接受高雄市立美術館與嘉義市立美術館委託製作《塔塔加的回憶》、《登玉山途中》和《獵風景的人》。</p>	<p>  《塔塔加的回憶》，你哥影視社，雙頻道同步影片、遊記文件、油畫，2019</p> <p></p>	<p>你哥影視社帶著南部美術協會的會員一同前往臺大梅峰農場進行兩天一夜的寫生之旅，農場原為石川欽一郎〈塔塔加的回憶〉(タツタカの思出)遊記裡所記載的寫生路線，日據時期石川欽一郎在軍警的保護下走訪山岳，一邊為帝國畫下山林地景，一邊警戒著隨時可能會襲來的賽德克獵人，而在相隔 110 年後為了這趟寫生之旅，臺大附設山地實驗農場工作的幾位賽德克青年，正清理著園區等待著寫生隊與拍攝團隊的到來，在旅程的推進下歷史的角色身份，似乎也逐漸找到相應的位置。</p> <p>玉山主峰于右任銅像的搗夫之子，銅像整修參與者伍榮富，與還我玉山原貌運動的發起人，斷鋸銅像的參與者林長安，兩人分別在不同年</p>

		<p>《登玉山途中》，你哥影視社，影片、文件、模型，2020 嘉義市立美術館委託製作</p>	<p>代，帶著不同的目的，從登山口一路爬上頂峰，在途中岔出的個人故事與突發事件，透過雙手重新塑造的模型，將想像與回憶堆疊塑造出一座記憶之山。</p>
		 <p>《獵風景的人》，你哥影視社，錄像，2021 嘉義市立美術館委託製作</p>	<p>你哥影視社接受嘉義市立美術館委託製作，前往玉山拍攝攝影師方慶綿七十年前曾經站著的拍攝地點，試著同樣以大型相機再現相同的景色，一群來自臺南的藝術家與協作者，途中尋找著參照視角也遇見登山客和風景，布農族族人伍榮富以布農語旁白，在影像的變換中，緩緩的道出在方慶綿與風景之間岔出的敘事。</p>
<p>李旭彬</p>	<p>2009 年成立海馬迴光畫館，原址於東豐路隔年搬至現址成功路上，海馬迴以攝影作為主軸，最早聚集了一群熱愛攝影的攝影師，2011 年蘇育賢策畫的《小動物主體》聯展，將當代藝術帶進海馬迴，互相影響下與周遭的替代空間一</p>	 <p>《災難風景》，李旭彬，塗料印花，2010</p>	<p>在「八八風災」結束後一年，藝術家帶著相機進入高雄那瑪夏重災區記錄下日常景色，被砂石掩蓋的住屋與電線桿，在災難帶來的奇觀化為日常之後，眼前這些看起來自然又不太自然的影像，仍暗指著當年促使災難發生天災與人為之間的複雜成因。</p>

同編織出一張緊密的藝術社群網絡，並於 2016 年與絕對空間負責人舉辦交換展，創作著重在面對歷史場域時的反身性思考，藉由影像與文字戶為註釋展開敘事。



「石墻村紀遊」李旭彬個展，臺灣，臺南，絕對空間，2016

作品的敘事建立在日治時期的一本國民學校國語教科書〈君が代少年〉其中一篇課文，主要描述 1935 年臺中州大地震（俗稱關刀山大地震）受難的少年詹德坤，在受傷送治的過程中仍堅持使用當時為國語的日語，並於臨死前唱出日本國歌所展現的愛國情操。透過與泰雅族作家瓦歷斯·諾幹以及藝評家邱俊達重返當時詹德坤送治的路程，以影像與遊記的方式從地景的變化中，其中隱含的殖民、原住民與客家等權力結構。



「捕風景的人—方慶綿的影像與復返」，臺灣，嘉義市立美術館，2021

「捕風景的人—方慶綿的影像與復返」為李旭彬 2021 年於嘉義市立美術館策畫的展覽，率領陳佳琦、陳冠彰與「你哥影視社」重返方慶綿曾經走過的路，展覽中透過影像、物件、方慶綿長子方重雄的口述聲音與明信片遊記，重新詮釋復返行動中他眼中看見的風景以及風景之外的不可見。

### 附錄三、參考文獻

詹姆士·克里弗德（James Clifford），林徐達、梁永安譯，《復返：21世紀成為原住民》（Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century），苗栗縣三灣鄉：桂冠，2017。

劉怡蘋《臺灣美術地方發展全集：臺南地區》，臺北：日創社，2004。

李維史陀，見李維·史特勞斯（Claude Lévi-Strauss），李幼蒸，譯《野性的思維》（Le pensee sauvage），臺北：聯經，1989。

林煌迪，《林煌迪作品集 2015：物件考掘》，臺中：靜宜大學藝術中心，2015，  
德勒茲（Gilles Deleuze），楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》（Foucault），臺北：城邦，2000。

赤瀨川原平、藤森照信、南伸坊，嚴可婷、黃碧君、林皎碧譯，《路上觀察學入門》，臺北：行人，2014。

阿甘本（Giorgio Agamben），《幼年與歷史：經驗的毀滅》，鄭州，河南大學出版社，2016。

班納迪克·安德森（Benedict Anderson），吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism），臺北：時報，2012 二版五刷。

張頌仁、陳光興、高士明編，《民族主義、真誠與欺騙：阿希斯·南迪讀本》，上海：上海人民出版社，2011。

倪再沁，〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》242期，1991年4月，114-1133頁。

劉紀蕙，〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》30卷8期，頁45-82。

臺南市立文化中心，《88'南臺灣新風格雙年展》，臺南：臺南市立文化中心，1988。

臺南市立文化中心，《南臺灣新風格雙年展 1990》，臺南：臺南市立文化中心，

1990。

鄭明全，《臺灣藝術新生態開幕聯展》，臺南：新生態藝術環境，1992。

鄭明全，〈南臺灣新文化圖象—兼談建立臺灣自主意識與區域性藝術風貌之關係〉，《雄獅美術》，262期，1992年12月，頁40-41。

新生態藝術環境，《南臺灣新文化圖象》，臺南：新生態藝術環境，1992。

王錦華，《伊通公園.新樂園.二號公寓邊陲文化.人民公舍--三個城市裡的五張星狀地圖-尋找臺灣現代藝術替代空間》，臺北：破週報，1996。

趙慧琳，〈畫壇新世代從替代空間冒出來，新樂園今天開幕，草創成員陳建北歸隊，臺中得旺公所及臺南文賢油漆行也形成戰鬥團體〉，《聯合報》，2002年4月6日。

趙慧琳〈文賢油漆行，躍身前衛藝術基地，四十坪住了二十人，擁有四十多年城鄉移民史話，三年來推出五十個藝術展〉，《聯合報》，2003年4月14日。

張雅晴，〈熱情與友情打造的藝術空間-陳美夙與謝宏明談原型藝術〉，《藝術家》，340期，2003年9月，頁442-447。

藝術家編輯部，〈水到渠成—原型藝術「闢境—烏山頭藝術部落田調」〉，《藝術家》，352期，2004年9月，頁156。

蕭瓊瑞，〈來去東門—臺南當代藝術的抽樣映現〉，《藝術家》，358期，2005年3月，頁470-477。

陳俊雄，〈正視自己的角色—「邊陲文化」藝術空間〉，《藝術認證》，007期，2006年4月，頁042-045。

游崑，〈從家族史到藝術史—文賢油漆行 2000-2002〉，《從家族史到藝術史—文賢油漆行 2000-2002》畫冊，2010，頁95-120。

紀凱淵，《突變點，斜線號的游移與中間》，國立彰化師範大學美術學系碩士班學位論文，2011。

楊佳璇、侯昱寬、陳聿寧、鄭雯仙，《在微光下，從南方出發：臺南藝文空間回訪 1980-2012》，臺南：佐佐目藝文工作室，2012。

劉星佑，〈探看當代：臺灣新世代策展人與替代空間—體制外的實驗性展地——駒空間〉，《藝術家》，2012年5月，頁256-257。

賴依欣，〈林煌迪—類聚樣本〉，《典藏今藝術》，236期，2012年5月，頁197。

賴依欣，〈江忠倫—末日神話的漫舞想像〉，《典藏今藝術》，236期，2012年5月，頁196。

賴依欣，〈市民的期待—臺南美術館〉，《典藏今藝術》，241期，2012年10月，頁176。

賴依欣，〈臺南美術館如何走出新定位？—美術館營運發展的潮流與趨勢〉，《典藏今藝術》，242期，2012年11月，頁176-177。

賴依欣，〈風起雲湧—南方藝術聯盟大展〉，《典藏今藝術》，242期，2012年11月，頁222。

賴依欣，〈臺南新藝獎〉，《典藏今藝術》，243期，2012年12月，頁206。

賴依欣，〈陳伯義—莫拉克 Morako〉，《典藏今藝術》，246期，2013年3月，頁165。

賴依欣，〈臺南藝遊：打造一座友善的藝術城市—臺南市長賴清德談文化政策與發展〉，《典藏今藝術》，248期，2013年5月，頁092-093。

賴依欣，〈臺南藝遊：城市老屋中的藝術饗宴—臺南新藝獎〉，《典藏今藝術》，248期，2013年5月，頁94-95。

高森信男，〈從日常書寫到宇宙感：林書楷的島嶼、城市和神祇〉，《藝外》，45期，2013年6月，頁58-59。

賴依欣，〈月讀展—近距離接觸藝術〉，《典藏今藝術》，252期，2013年9月，頁198。

- 賴依欣，〈駐·臺南—藝術，以社區為主體出發〉，《典藏今藝術》，252 期，2013 年 9 月，頁 194。
- 賴依欣，〈府城藝術空間的新向度—德鴻畫廊 20 週年〉，《典藏今藝術》，254 期，2013 年 11 月，頁 222。
- 賴依欣，〈攝影是現場的過去記憶與歷史和我的碰撞點—訪談陳伯義〔眷村〕、〔莫拉克〕與赤崁男孩〉，《典藏今藝術》，246 期，2013 年 3 月，頁 164。
- 林書楷，《書寫的姿態-當代島嶼與城市意象》，臺北藝術大學美術學系碩士班創作組學位論文，2014。
- 佟孟真，〈紀紐約—三協境〉，《典藏今藝術》，257 期，2014 年 2 月，頁 138。
- 佐佐目藝文工作室，〈另類空間的回返：臺南早期藝文空間發展研究—「邊陲文化」（1992-1995）〉，臺南：佐佐目藝文工作室，2014。國藝會常態補助美術類別調查與研究成果報告，未出版。
- 簡子傑、吳樹安，〈臺南當代藝術串門：杜昭賢與臺南（人）風景〉，《典藏今藝術》，263 期，2014 年 8 月，頁 082-083。
- 簡子傑，〈臺南當代藝術串門：當「交工」成為內容〉，《典藏今藝術》，263 期，2014 年 8 月，頁 078-081。
- 賴依欣，〈臺南當代藝術串門：城市精神〉，《典藏今藝術》，263 期，2014 年 8 月，頁 74-77。
- 簡子傑、張玉音、吳樹安，〈臺南當代藝術串門：中西區·藝術串門〉，《典藏今藝術》，263 期，2014 年 8 月，頁 70-73。
- 林怡秀，〈臺南當代藝術串門：（沒）有地圖的城市〉，《典藏今藝術》，263 期，2014 年 8 月，頁 66-69。
- 邊陲文化，〈邊陲文化 1992-1995〉，臺南：邊陲文化，2014。
- 鄭雯仙，〈探訪 2014 南瀛獎—南瀛獎 一個不只地方性官辦競賽機制的沿革〉，



《藝外》，63期，2014年12月，頁055-058。

楊明怡，〈臺北美術獎首獎 紀紐約運動三部曲掄元〉，《自由時報》2014年12月29日

吳垠慧，〈牆上打羽球、巷弄搖呼拉圈—紀紐約翻轉空間〉，《中國時報》2014年12月27日。

藝外編輯部，〈擘畫對城市的想像 林書楷的創作紀要〉，《藝外》，70期，2015年7月，頁88-89。

賴依欣，〈在消逝中看向未來—水交社的過去與現在，城市記憶工作站〉，《典藏今藝術》，275期，2015年8月，頁173。

新生態藝術環境，《時代與意象：臺南市現代藝術發展大貌》，臺南：新生態藝術環境，2015。

龔卓軍，〈精神地理的考現學：臺南·外場當代藝術〉，《現代美術》，178期，2015，頁29。

賴依欣，〈在述說中，重新凝視當代藝術如何思考地方與自身〉，《現代美術》，178期，2015，頁39。

陳寬育，〈藝術生產與聚落實踐—臺南觀察：略談臺南當代藝術空間現況——先有空間才有藝術，還是先有藝術才有空間？〉，《藝術家》，487期，2015年12月，頁212-215。

施友傑，〈藝術生產與聚落實踐—海馬迴 光畫廊——做為中介平臺的有機體空間〉，《藝術家》，487期，2015年12月，頁232-233。

賴依欣，〈空間的生存戰—海馬回天乏術大書店〉，《典藏今藝術》，279期，2015年12月，頁230。

許遠達，〈城外的想進來，城內的想出去—青年藝術家的經濟與代理〉書《藝術認證》，69期，2016年8月，頁32-39。

- 黃玲琄，〈林書楷、顏好庭—犇圖誌〉，《典藏今藝術》，288 期，2016 年 9 月，頁 170。
- 孫松榮，〈忘了時間的記憶：「臺南中國城」的死亡筆記〉，2016，臺新 ARTalks 網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2016032902>
- 涂倚佩，〈情色摩登——臺南中國城·極樂惡所〉，《典藏今藝術》，2016，網址：<https://artouch.com/art-views/content-719.html>
- 賴依欣，〈隨運河輪轉的城：臺南與中國城〉，《典藏今藝術》，2016，網址：<https://artouch.com/art-views/content-4717.html>
- 楊佳璇，〈前衛徵候：回望黃華成一九六〇年代前衛精神與創作〉，《藝術觀點》，65 期，2016 年 1 月，頁 73-80。
- 臺南文化局，《城內／城外：臺南當代藝術初探》，臺南：臺南文化局，2017。
- 賴佩君，〈創建或書寫一個城市，以神的視角——林書楷筆下的平行地理世界〉，《藝術收藏+設計》，115 期，2017 年 4 月，頁 106-107。
- 方彥翔，〈談紀紐約「紀凱淵」的自我檔案美學〉，《現代美術》，185 期，2017 年 6 月，頁 80-86。
- 楊佳璇，〈檔案的演繹、二次創造或介入？——蘇育賢「石膏鑼」〉，《典藏今藝術》，299 期，2017 年 8 月，頁 86-89。
- 鄭雯仙，《風動：南臺灣新風格展覽檔案記錄 1986\_1997》，臺南：佐佐目藝文工作室，2018。
- 蘇育賢，〈石膏鍋蓋〉，《藝術觀點》，73 期，2018 年 1 月，頁 54-59。
- 佟孟真，〈黏膩過後的臺南經驗——談文賢油漆行、駒空間與能盛興工廠的熄燈再造〉，《典藏今藝術》，306 期，2018 年 3 月，頁 064-067。
- 李橋河，〈很難說是不是田野，那就是生活——專訪攝影藝術家陳伯義〉，《藝術家》，531 期，2019 年 8 月，頁 134-139。

李玥瑱，〈臺南絕對空間——黃逸民、陳妍伊：擅於交陪並醞釀當代藝術交流〉，  
《CANS 亞洲藝術新聞》，177 期，2019 年 10 月，頁 024-024。

「臺南新藝獎、美術館」

陳伯義，〈啟蒙與復訪——從幻燈片的田野研究投映席德進與林柏樑的建築踏查〉，  
《典藏今藝術》，328 期，2020 年 1 月，頁 144-146。

鄭雯仙，《觀察者藝文田野檔案庫 2011-2020 書寫紀錄》，臺南：佐佐目藝文工  
作室，2020。

陳寬育，〈從陽臺城市到城市行星：林書楷的積木堡壘〉，2021，國藝會線上誌：  
[https://mag.ncafroc.org.tw/article\\_detail.html?id=297ef7227c702338017c7ca1e3b90000](https://mag.ncafroc.org.tw/article_detail.html?id=297ef7227c702338017c7ca1e3b90000)