

第四章 台北獎的預期成效與作品類別、作品評論分析

任何官辦的美展都會設定其定位、社會意義與時代使命，並且隨著時代的變遷而不斷地修正與重新設定，當然「台北獎」也不例外。而這樣的預設立場也同時設定台北獎之展覽體制、徵件內容以及任務使命。本章將由台北獎的預設宗旨來探討其預期成效與實際效應，同時透過徵件類別與歷屆入選作品的客觀分析，來進行相關的研究與剖析。

第一節 由台北獎徵件簡章中之「宗旨」部份分析其預期成效

台北獎成立的預設目標與預期成效，最直接的說明首先應來自其設獎宗旨。針對各屆台北市美展的宗旨之不同定位（詳見附表），可約略分為兩個時期。

第一階段為民國七十年第九屆的台北市美展，一直到民國八十四年第二十二屆為止，其主要設獎宗旨可概分為下列四大項：

- 五、推行美術教育。
- 六、加強市民對美術之認識與研究創作。
- 七、提高美術水準並為台北市美術館收藏作品。
- 八、鼓勵創作。

第二階段為民國八十五年第二十三屆的台北獎迄今，其主要設獎宗旨可概分為下列三大項：

四、推廣當代美術。

五、鼓勵專業創作，以提升台灣美術水準。

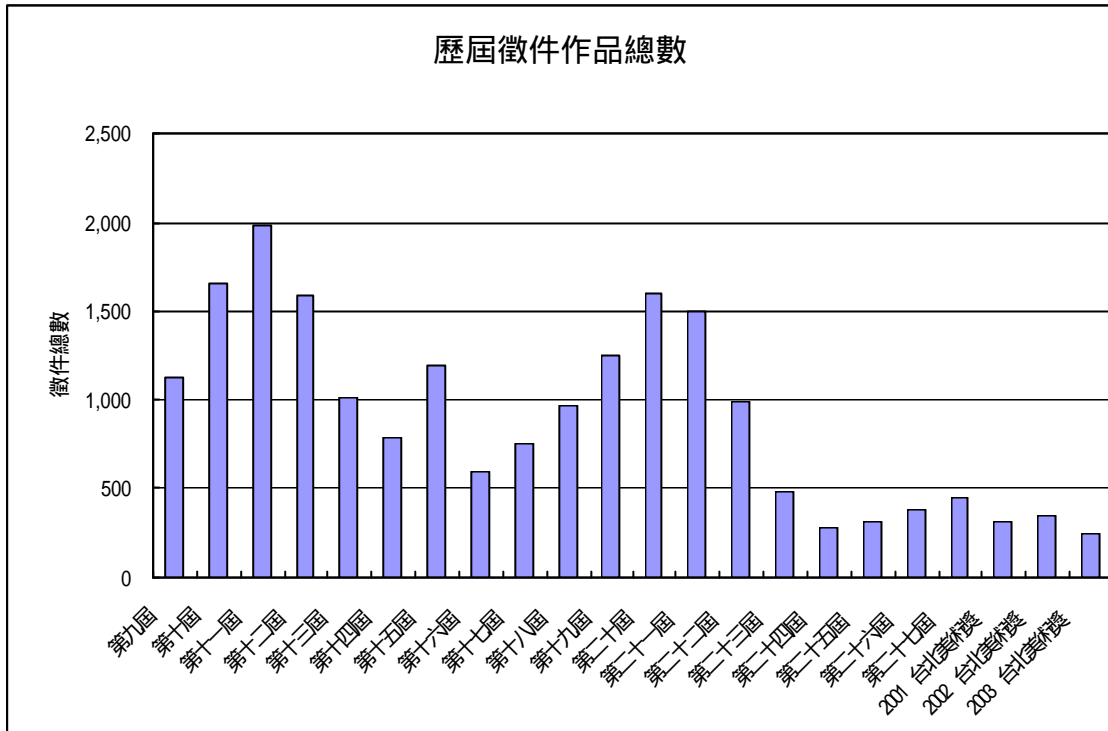
六、呈現台灣當代藝術新貌，獎掖作品具獨特理念、創新風格與現代精神特色的藝術工作者⁵⁷。

在第一階段中，實際推行該階段四大項宗旨方面：自民國七十年起由教育局負責辦理，於歷史博物館擴大展出與印製成果專輯，使美展活動更具規模也益受矚目，此舉對於推行美術教育與加強民眾對美術之認識與研究創作，皆有相當大的助益。一來由於是由教育局主辦；二來是有歷史博物館作為固定展出的場地，而不像初期的展覽場地不定；最後，加上成果專輯的製作印行，這些因素都使得台北市民對於藝術之認識大幅地提昇。

接著，自民國七十二年北美館成立之後，也就是從第十一屆台北市美展開始，除了有一個專業且固定的主辦單位與展覽場所，所有的入選作品更可在北美館展出。理論上來說，這對於作者們無疑地是一種相當有吸引力的作法，然而，由實際上徵件作品的數量來看：總徵件數量由第十屆的 1761 件、第十二屆的 1591 件、第十五屆的 1198 件到第十六屆的 592 件，卻是呈現一個日益減少的趨勢，雖然在第十七屆到第二十一屆之間呈現增加的趨勢，自二十一屆之後又開始呈現減少的趨勢。

第二十三屆起為第二階段的開始，徵件總數持續呈現減少的走向，到了第二十五屆為一個最低點，自二十六屆迄今，徵件總數趨於固定，約在 300-400 件之間浮動，各屆之總徵件數統計與變化請參照圖一。

⁵⁷ 馬英九，市長序，二〇〇一年台北美術獎專輯，台北，台北市立美術館，2001，頁 6。



圖一 民國 70 年到 92 年間歷屆台北獎徵件作品總數統計條形圖

由此可知，第一階段台北市美展之四大宗旨，在推行美術教育與加強市民對美術之認識與研究創作方面是有達到一定的預期成效。然而，對於提高美術水準並為台北市美術館收藏作品以及鼓勵創作方面，單就增加北美館館藏一項預期目標而言，是有相當大的幫助；然而，在「提高美術水準」與「鼓勵創作」的效果似乎就比較有限。

正因為如此，導致創立於民國五十八年的台北市美展在經過了二十七年後，已經顯得欲振乏力，逐漸產生江河日下之象；已經到了必須重新審視與修正其時代使命與跟上時代的變遷，以走向一個嶄新的現代美術之未來。如同北美館劉寶貴代館長於台北市第二十三屆美展專輯中所述：「三十多年來北市美展辦理下來，在推廣美術教育的宗旨下，逐漸形成以在學學生為參賽大宗之走向，而漸入疲軟之困境。有鑑於跨領域的創作為現代美術的必然

趨勢，並在試圖區隔台北市美術與其他同性質美展、鼓勵專業青年藝術家參與及提昇作品水準層級的理想下，本屆（台北市第二十三屆美術展覽）即銳意轉型，成以下修正。」⁵⁸。因此，第二階段之台北市美展，便以「推廣當代美術」、「鼓勵專業創作，以提升台灣美術水準」以及「呈現台灣當代藝術新貌，獎掖作品具獨特理念、創新風格與現代精神特色的藝術工作者」為新的宗旨。

第二十三屆之後開始所謂的「銳意轉型」是指以下三大修正：

一、徵件分類：

由原先傳統的十項分類（雕塑、水墨、書法、水彩畫、版畫、設計與工藝、攝影、陶藝及綜合媒材），改為三項分類（平面、立體與應用美術類）。第二十五屆再改成兩大類（平面藝術與造形藝術類），而第二十六屆一樣是兩大類但名稱不同（美術與設計類），到了 2001 年台北美術獎之後，所有參賽作品一律不分類。

二、獎項集中：

參賽項目於第二十三屆起特設「台北獎」三類九名及入選作品數名，且不僅展出得獎作品，亦同時展出「台北獎」得主之創作者相同系列之作品。

⁵⁸ 劉寶貴，館長序，台北市第二十二屆美展專輯，台北，台北市立美術館，1995，頁 8。

三、購置金額：

金額的幅度由以往的八萬至一萬五不等的購置費，一舉提高至新台幣參拾萬圓整，並改以獎金方式發放。

此三大修正的主要目的有三：

第一，獎項的集中與獎額的大幅提高，可以提昇專業藝術家之參展意願，並進而提高徵件之水準。

第二，由原先的十項分類，改成三項，兩項以及最後的不分類，是朝向現代美術的必經歷程，同時也是「台北獎」擺脫傳統的固有形象之重大修正。

第三，除參賽原作之外，該創作者其他一系列的作品也得以展出。

經由這三大項的修正，台北美展與台北獎確實開始慢慢地走出原先疲軟的困境又可以避免偶發的佳作；因為所有參賽的作品，在評定是否獲選為「台北獎」時，必須同時評審該創作者所參賽之作品，為同一系列之原創作品。此一評審機制的存在，使得要獲選為「台北獎」的作品必須係該作者一連串完整而且有連貫性的創作理念之一部分，此舉的目的在鼓勵專業創作，以提升台灣美術水準；另外，呈現台灣當代藝術新貌，獎掖作品具獨特理念、創新風格與現代精神特色的藝術工作者之新的宗旨，其目的則是在企圖跳脫原先以學生參展為大宗的情況，並且使「台北獎」走向專業藝術展的新方向。

這樣「銳意轉型」的轉變，確實逐漸地改變了「台北獎」的舊有格局。但是，對於其預期成效的達成仍有一段相當的距離。首先，分析 2000 年到 2002 年台北美術獎之得獎人可以發現，2000 年第二十七屆台北獎得主：石頭、黃慧欣、黃芳琪；2001 年台北美術獎之五位得獎者：林煌迪、涂維政、梁任宏、陳克曼與陳擎耀；以及 2002 年台北美術獎得獎人：王雅慧與蔡承助全部都是學生身份，因此在跳脫「學生展」的方面可說是沒有什麼成效。第二，採取不分類的徵件作法之後，獲獎以及入選作品中屬於原有的書法類、水墨類與水彩類等傳統媒材作品幾乎完全消失，取而代之的是綜合媒材與裝置藝術，此一現象或可作為「台北獎」轉型到現代藝術的一個指標。

最後，在獎掖作品具獨特理念、創新風格與現代精神特色的藝術工作者的預期成效上，也未臻理想。國立台北師範學院的講師王嘉驥於擔任民國八十九年台北市第二十七屆美展的評審時，曾表示：「就以入選但屈指可數的的五件繪畫作品而論，當中還有兩件是屬於曾經得過台北獎，或是在往年入選過的創作者之作。...至於那些得過獎，或是入選過，但卻仍選擇持續送件的年輕藝術家，似乎也不乏可議與可商榷之處。儘管急需獎金的支援，他們以雷同往年風格的新作，或是在別處展覽過的舊作，繼續送件，甚至擠掉了其他可能入選的後進同儕，此舉雖然情有可原，但卻也暴露出台灣藝壇潛在的倫理脫序現象。」⁵⁹因此，原意為鼓勵專業藝術家參賽的高額獎金或購置費，如今似乎反而導致年輕藝術家爭相競食之金援的怪象。各屆宗旨之詳細資料請參照表四。

⁵⁹ 王嘉驥，美術類評審感言，第二十七屆台北市美展，台北，台北市立美術館，2000，頁 18。

表四 民國 70 年到 92 年間歷屆台北獎展覽宗旨

展覽名稱	時間	來源	宗旨(目的)
第十一屆台北市美展	民國 72 年	台北市第十一屆美展專輯(美術展覽會實施要點)	為推行美術教育，加強市民對美術之認識與研究創作，以提高美術水準並為台北市美術館收藏作品。
第十二屆台北市美展	民國 74 年	台北市第十二屆美展專輯(美術展覽會實施要點)	為推行美術教育，加強市民對美術之認識與研究創作，以提高美術水準並擇優收藏作品。
第十三屆台北市美展	民國 75 年	台北市第十三屆美展專輯(美術展覽會實施要點)	為推行美術教育，加強市民對美術之認識與研究創作，以提高美術水準增進美術之欣賞與研究，並擇優收藏作品。
第十四屆台北市美展 第二十二屆台北市美展	民國 76 年 84 年	台北市第十四屆美展專輯(美展實施要點)	為推廣美術教育，鼓勵創作，以提高我國美術水準。

展覽名稱	時間	來源	宗旨(目的)
第二十三屆 台北市美展 台北市第二 十七屆美展	民 國 85 89 年	台北市第二十三 屆美展(美術展覽 實施要點)	為推廣當代美術，鼓勵專業創作，以 提升台灣美術水準。
2001 年 台北美術獎 2003 台北 美術獎	民 國 90 92 年	2001 年台北美術 獎專輯	希望藉由新的競賽方式呈現台灣當代 藝術新貌，獎掖作品具獨特理念、創 新風格與現代精神特色 的藝術工作 者。 ¹

第二節 台北獎得獎作品之類別分析

台北獎及其前身台北市美展的徵件類別可以分為五個時期的演變：民國八十二年（含）之前為九類，八十三年到八十四年為十類，八十五年到八十六年為三類，八十七到八十九年為兩類，九十年之後為不分類。在本研究的討論範圍，民國七十年迄今的時間範圍裡，已經橫跨了上述五個時期，因此，為順利進行整體入選作品之類別分析，首先先將分析範圍縮小且固定在「得獎作品」。將上述一般性的五個時期重新劃分成兩個時期：「分類時期」與「不分類時期」。在作品分類方面，重新分為兩大分類：「美術類」與「設計類」，兩種媒材：「傳統媒材」與「綜合媒材」，在兩種媒材之下再細分為三個分項項目：「平面」、「立體」與「複合」。重新規劃的各項分類之詳細定義與範疇則分述如下：

一、 得獎作品

「得獎作品」係指：

1. 第九屆到第二十屆獲得第一、二、三名之作品。
2. 第二十一屆到第二十二屆獲得特優之作品。
3. 第二十三屆到第二十七屆獲得台北獎之作品
4. 2001年台北美術獎之後獲得台北美術獎之作品。

二、 時期：

「分類時期」從民國七十年第九屆台北市美展起到八十九年第二十七屆台北市美展為止。「不分類時期」自民國九十年 2001 年台北美術獎起迄今。

三、 分類：

「美術類」包括原有的國畫、油畫、水彩、書法、版畫、雕塑、攝影、陶藝等類別以及使用複合媒材所創作的美術類型之作品。「設計類」則包括原有的設計與工藝類以及使用複合媒材所創作的設計類型之作品。

四、 媒材：

「傳統媒材」係指水墨、水彩、膠彩、油性顏料、陶土、壓克力、塑膠與金屬等實體性元素，通常作品僅由一種或兩種實體性元素所構成。「綜合媒材」係指除傳統媒材之各項元素外之外，作品之構成還包括聲音、光影或其他非實體性元素，且單一作品至少有兩種以上的實體性元素以及至少一種以上的非實體性元素所組成。

五、 分項項目：

「平面」分項項目係指作品或作品之呈現的最小維度與其他二維所構成之平面的比例小於 1%；「立體」分項項目係指作品或作品之呈現的最小維度與其他二維所構成之平面的比例大於 1%。「複合」分項項目係指作品或作品之呈現同時包括平面以及立體之分項元素。

依據此一分類與定義，進行得獎作品類別之歸納分析，所得之結果整理如表五所示。

表五 民國 70 年到 92 年間歷屆台北獎得獎作品類別分析表

表五之一 分類時期之台北市美展與台北獎作品類別分析表

台北市美展與台北獎作品類別分析表						
時期	分類	媒材	分項	件數	分項得獎率*(%)	總得獎率#(%)
分類時期	美術	傳統	平面	234	1.19	1.34
			立體	27	0.14	
			複合	2	0.01	
		綜合	平面	7	0.04	0.12
			立體	5	0.03	
			複合	9	0.05	
	設計	傳統	平面	11	0.06	0.25
			立體	33	0.17	
			複合	3	0.02	
		綜合	平面	1	0.005	0.055
			立體	3	0.02	
			複合	4	0.03	

* 「分項得獎率」係指各分項項目得獎件數佔總徵件數 (19,584 件) 之比例。

「總得獎率」係指各媒材總得獎件數佔總徵件數之比例。

表五之二 不分類時期之台北市美展與台北獎作品類別分析表

台北市美展與台北獎作品類別分析表						
時期	分類	媒材	分項	件數	分項得獎率 (%)	總得獎率 (%)
不 分 類 時 期	美術	傳統	平面	0	0	0
			立體	0	0	
			複合	0	0	
		綜合	平面	2	0.30	0.75
			立體	1	0.15	
			複合	2	0.30	
	設計	傳統	平面	0	0	0
			立體	0	0	
			複合	0	0	
		綜合	平面	3	0.45	0.75
			立體	1	0.15	
			複合	1	0.15	

* 「分項得獎率」係指各分項得獎件數佔總徵件數 (669 件) 之比例。

「總得獎率」係指各媒材總得獎件數佔總徵件數之比例。

由此一分類系統來看，我們可以歸納出以下之分析結果。

第一、整體來說，要得到台北獎是一件不容易的事。得獎率最高的項目為「分類時期」、「美術類」、「傳統媒材」的「平面」作品，但也僅有百分之一左右的比例而已。不過，在所有的徵件種類中，也是以本項目為最多數。因此可知台北市美展早期都是以這類的作品為主，自然其得獎率也相對地提高；但是到了不分類時期，「傳統媒材」、「平面」類型的作品卻已經消失了，取而代之的正是「綜合媒材」與「複合」類型的作品。

第二、美術類的得獎作品數在分類時期看來，要比設計類的作品多上許多。若就本類型徵件的總數而言，也是比設計類的徵件數多了好幾倍。但是到了不分類時期，也就是自「二〇〇一年台北美術獎」到「二〇〇二年台北美術獎」，可以發現美術類與設計類的得獎作品數幾乎呈現一個平衡的狀態；也就是說，當徵件條件與範圍不加以限制或區隔時，似乎以「美術類」與「設計類」剛好可以將得獎作品的類型一分为二。另外，從這樣的結果我們也可以發現，從早期的工藝與設計類、美工設計類、應用美術類到設計類，設計類範疇的藝術發展不斷地在成長，一直到現今的裝置藝術，也可看做是設計類所衍生與延伸而來的藝術型態。相較於美術類，設計類的發展似乎快上許多，如今已是迎頭趕上且勢均力敵了。

第三、媒材的使用在分類時期，使用傳統媒材的得獎率幾乎超過使用綜合媒材得獎率的十倍，不論在美術類或是設計類皆然。不過這是由於此一分類系統所劃分出的分類時期，一直到最後兩年才有所謂綜合媒材的出現所導致。然而，在不分類時期便可以清楚地看到，傳統媒材的使用已經消失，得獎的作品幾乎都是使用綜合媒材來進行創作的。

最後，以分項項目來看，在分類時期中最多的得獎作品呈現型式為「平面」，再來是「立體」，最後才是同時兼具平面與立體的「複合」呈現方式，而且主要使用來表達的為傳統媒材。到了不分類時期之後，在美術類的部份，「複合」的表現方式已成為得獎作品的主流，而且所使用的是綜合媒材，這也代表著台北獎經過多年來的修正與改變，確實有達成到部份的使命；即逐漸地轉型為現代化的專業藝術展覽。但是就長遠而言，這樣的轉變呈現了從傳統藝術走向現代藝術發展的一個必經歷程。

第三節 台北獎作品評論之分析

台北市美展自民國七十年第九屆到目前的民國九十二年二十三台北藝術獎已經經歷了二十三年的時間，在文化型態與社會環境的快速變遷之下，不論是徵件作品或是得獎作品的風格型態與原創意識也都隨之改變。這段時期中台北獎作品中所代表與隱含的時代與文化脈動，可以經由歷屆得獎作品的評論分析來得到兼具縱向（時間）與橫向（分類）的剖析。

以下的評論分析，在時間軸上延續採用上一節分成「分類時期」與「不分類時期」兩部份，在得獎作品的評論方面，於「分類時期」採用「分類評論分析」的方式，於「不分類時期」採用「作品意識分析」的方式來進行。

一、分類時期：

1. 書法

中國書法有幾個重要評論特色：字形線條、運筆的輕重緩急、用墨的濃淡濕燥、筆畫的疏密肥瘦、筆勢的映帶起伏以及結構的俯仰向背。在書法類的得獎作品評論中，在早期的參展作品多以楷、隸、篆書居多的情況下，常被各界包括評審詬病的是：「瀟灑著臨摹的頹風」與「淪為學生美展」。⁶⁰ 第十二屆之後，此一現象開始逐漸轉變，參賽作品「反應指導老師風格的情形大大地減少」，「作品涵蓋篆、隸、行、草、真各體，具有相當的造詣」。⁶¹ 此外，專業的書法家與書法界新秀也陸續有參賽，

⁶⁰ 薛平南，書法評審有感，《台北市第十一屆美展專輯》，台北，台北市政府，1984，頁367-369。

⁶¹ 張光賓，台北市美展書法評介，《台北市第十二屆美展專輯》，台北，台北市政府，1984，頁

像是第十九屆的第一名陳和元^{附圖二}(評審評論：「在近年許多公辦書法展覽中，均有優異的表現」、第二名簡銘山^{附圖三}(評審評論：「簡君崛起台灣書壇近十年，用力甚勁，秉賦亦高」)與第三名陳志聲^{附圖四}(評審評論：「陳君於第四十三屆全省美展終獲大會獎後，即以隸書與楷書間亦偶以四體，參加各項獎覽，迭獲大獎，為近年書壇後起之秀。」)等⁶²，且參賽格式多以四體與四屏為主。到了第二十屆，評審更有表示下列之評論：「從參展作品中，可以看出楷行草篆隸各體兼備，在大小字方面也應有盡有，其範圍涵蓋極廣，代表各體書法呈現均衡發展之狀態。」，「在篇幅方面，大多以四屏較多，條幅有極長的，每件作品份量不少。」，「第三，在表現上多從古碑帖中臨仿而來，甚至漢簡文字的風格，也在這此美展中呈現出來；部份帶有創意的作品也相當可觀；這是本次美展極大的收穫。」⁶³

綜合上述的評論可以得知書法類的參賽作品已有專業與個人風格化的進展，且書寫的內容與臨帖的對象也越趨多元化，然而，自第二十三屆起改設台北獎且將書法類併為平面美術類之後，就再也沒有書法類獲獎了，這也許代表著書法已經是被歸類到傳統美術，甚至是傳統文化的產物，也基於其本質的限制而難以在現代藝術的範疇中有所突破。

308。

⁶² 陳其銓，評本屆北市美展書法感言，〈台北市第十九屆美展〉，台北，台北市立美術館，1991，頁14。

⁶³ 蔡崇名，台北市第二十屆美術展覽會書法類評論，〈台北市第十九屆美展〉，台北，台北市立美術館，1993，頁14。

2. 國畫

國畫類在中國現代美術的發展中，由於面臨從「傳統中國特質」到「生活化與現代化」的轉變過程以及「創作」、「習作」與「模仿」之間的不易辨別，常令畫家與評審之間感到困擾。像是第九屆國畫部評審就曾表示：「此次美展，國畫部門的得獎作品，用色，用墨都極精妙優秀，是毫無疑問的。不過卻也都只是在耍弄一些技法的老套，炒炒冷飯也是事實！」⁶⁴，由此可見在七十年代初期評審對於參賽作品並未持相當肯定的看法。此外，各屆的得獎作品題材以山水景物為題材著居多，以花鳥人物為題材者僅有極少部份。第十九屆評審歐豪年對當屆陳英文之作品「故鄉情」^{附圖五}表示其「內容樸實，而筆緻綿密...各種象徵事物圖像羅列，可謂富於感性之作。因不乏中國繪畫章法筆墨傳統精神，亦於現代理念能相暗合。」⁶⁵因而獲得第一名，事實上，綜觀各屆評審對得獎作品之評論可知，評審對於優秀作品的認定標準為具備感性、創新、傳統的章法筆墨、筆緻靈活纖細以及與現代理念的契合等等的特質。不過，國畫類的作品跟書法類一樣，自第二十三屆併入平面美術類之後也沒有再獲獎了。

3. 油畫

對於七十年代初期的油畫入選作品，大致上以學生作品居多，如同李長俊於第九屆美展專輯中入選及得獎作品之分析與檢討所述：「此次美

⁶⁴ 李長俊，入選及得獎作品之分析與檢討，《台北市第九屆美展專輯》，台北，台北市政府，1981，頁8。

⁶⁵ 歐豪年，台北市第十九屆美展國畫評後感言，《台北市第十九屆美展》，台北，台北市立美術館，1992，頁11。

展，整個油畫部門的入選作品，大致來說，予人退回到印象派前後的，描寫物理客體或表現筆觸趣味的窠臼裡。這可能根絕大多數的參展者均為大專美術科系的學生有關吧？」⁶⁶

到了第十五屆的油畫得獎作品，已經開始出現超現實派風格的畫作，像是當屆第二名廖琮智的作品「時空」^{附圖六}，評審之一的陳慧坤對該作品有這樣的描述：「『時空』及具有以古典寫實的手法，去表現童年時代的玩具、鬧鐘、舊式的時鐘、貝殼浮在海濱的草坪上、龍的幻象出現於深海中。這些具有代表『意義』的事物，如果安排不當的話，很容易使畫面陷入庸俗，作者巧妙的運用紅白線條加以劃分，是罕見的，卻是好的處理。」⁶⁷此後，超現實派與抽象派似乎漸漸地成為油畫作品的主流。第十九屆評審之一的林惺嶽對當屆第一名鄭淑姿的「少女夢境」^{附圖七}曾有以下的評論：「『少女夢境』似乎受到夏戈爾畫風的感染，在文學意蘊的構思中，賦予幻覺空間的的佈局及浪漫的色彩，從前景端莊的紅衣少女出現在裸體橫陳的男女之中，到遠景天空的摘月少女與老鷹對立充滿了暗示，提供了讓人解讀少女的美麗與哀愁的夢境。大體的掌握相當用心，不過作者應可繼續努力，以從文學說明性充分過渡到繪畫性的表現境地，首先值得去突破的課題是，減少不必要的寫實堆砌，以強化幻覺空間的詩意。」⁶⁸

歸納上述的評審評論，台北美展的得獎油畫作品風格隨著時間的推進，從印象派、達達派、抽象派到超現實派等等，此一演變似乎是隨著

⁶⁶ 李長俊，入選及得獎作品之分析與檢討，《台北市第九屆美展專輯》，台北，台北市立美術館，1981，頁10。

⁶⁷ 陳慧坤，市展油畫部評審觀感-兼論超現實主義，《台北市第十三屆美展專輯》，台北，台北市政府，1986，頁13。

⁶⁸ 林惺嶽，評審感言，《台北市第十九屆美展》，台北，台北市立美術館，1992，頁12。

世界主流畫風而變化。同時，油畫類在第二十三屆併入平面美術類，以致於後來的美術類之後，雖然綜合媒材與裝置藝術開始嶄露頭角，仍然時有油畫作品入選。

4. 水彩

台灣的水彩畫自民國七十年左右開始蓬勃發展，不僅畫幅變大，水準也不斷地提高，推測其原因可能是因為外國的高級水彩用品、用具以及原版畫冊的大量進口，並受到熱烈的歡迎有關。¹¹ 第九屆入選的水彩作品之風格，以描寫性佔多數，可能與一般參展者皆為青年學生居多有關。評審之一的李長俊對當屆第一名黃銘祝的曾表示這樣的評論：「『小隅的溫馨』^{附圖八}，描寫力極為堅強，作品的完成度亦高。當然，除了令人讚嘆技巧很好之外，不能說是有任何新意的，這也許就是『水彩畫』本身的宿命或是悲哀吧？」

然而，台北市美展的水彩畫在也並不是真的陷入這般的宿命或是悲哀，畫家劉其偉於第十六屆台北美展擔任評審時，對於前三名作品就表示讚許，特別是第一名徐永豈的「曦與犧」^{附圖九}，當時他表示了這樣的評析：「這幅作品主題雖然是一個極平凡的人體，但畫面的結構卻極不平凡。作者把主題放在畫面的上部，面積也只佔全部畫面的 1/4，且與睡架平行；而下部的紅氈卻佔畫面的 2/3，雖然副主題所佔面積甚大，但對人體而言，仍不致失去其主要的趣味中心。作者利用木板的花紋肌理作為背景，這是一項很好的創新嘗試；尤其他在整幅的熱色調子中，竟在左角上點上小片『藍色的絲帶』，而使色彩產生全面的共響 (sonority)，這

項處理，令人激賞不置。」⁶⁹

從以上的評析或可說明傳統水彩畫除了技法與色料上的長足進步之外，也不斷地在畫面結構、色調與更深層的意境處理上有所突破與改變。事實上，即使是第二十三屆台北市美展之後，水彩及其技法的應用仍有入選，只是作畫的平台從傳統的紙張轉移到其他類型的綜合媒材而已，這或許是水彩在當代藝術中新的延伸與變形。

5. 版畫

台灣版畫的發展，從民國六十年代清一色的民俗風的版畫，到了七十年代時已是進步最顯著的美術類別之一。作品的構成也由李長俊於第九屆之評論：「想表達的內容太多，但卻沒有組知的能力，結果就變成拼湊式的，或說明式的一堆拉拉雜雜的形象」⁷⁰，到鍾有輝於第十七屆的評論：「第一名是張堂金庫一幅相當寫實的金屬板細點腐蝕法作品『六月的窗』^{附圖十}，描述作者四周環境的事物，多少因風暴產生的不安感覺，窗理、窗外的表現，均非常細緻，尤其窗簾的佈局，充分顯示出技巧的熟練。」⁷¹以及陳其茂於第二十屆的作品評論：「『空浮掠影』^{附圖十一}作者潘勁瑞金屬板直刻，以人在長椅上俯視大地，天空的飛機，氣球。地上的鐵塔、路燈、房舍，都令人感到渺小，超越一切空間。效果甚佳，被選為第一名。」⁷²，皆可顯示台北獎的版畫創作是一直處於不斷地進步且蓬

⁶⁹ 劉其偉，水彩前三名及優選作品之評析，《台北市第十六屆美展專輯》，台北，台北市立美術館，1989，頁12。

⁷⁰ 李長俊，入選及得獎作品之分析與檢討，《台北市第九屆美展專輯》，台北，台北市政府，1981，頁12。

⁷¹ 鍾有輝，版畫評審後感言，《台北市第十七屆美展》，台北，台北市立美術館，1990，頁16。

⁷² 陳其茂，版畫評選後感，《台北市第二十屆美展》，台北，台北市立美術館，1993，頁16。

勃發展的美術類作品。

總結上述的評論，版畫的創作一直受到藝術界的青睞，到第二十六屆台北市美展，林怡君也以「瞬間/投射」^{附圖十二}攝影版畫獲得台北獎。不過由於國際版畫與素描雙年展的舉辦，參加台北美展的版畫作品有日益減少，且仍以學生作品為大宗的現象。

6. 雕塑

雕塑作品一直是美術展覽中不可獲缺的類型之一，甚至於必須單獨舉辦的項目之一。雕塑作品在發展上有明顯的「大件化」與「大動態化」的趨勢，材質上的發展也相當地多樣化，從木材、石材到金屬、樹脂與玻璃纖維等等。關於雕塑類作品，第九屆李長俊曾表示：「一見表現動態和造型美的的雕塑作品，其最困難的部份，與其說是在於如何正確地去描寫，倒不如說是在於如何最敏銳地去把握那最好的一剎那！」⁷³，確實，如同第十九屆何明績於評審感言中所述：「但是，一件上好的雕塑創作，嚴格的說絕非是外在單純形象問題，而是在其本質內涵上，所以一位雕塑家即是創造家。」⁷⁴，同時，對於當屆入選作品有以下的評析：「此六件作品中，三件為人體雕塑，三件為現代雕塑，前者，似可再多作人體研討，加強堅實結構，對量的運用多加思索，少作無謂的表面粉飾。後者，僅是表現材料的運用技巧，形式空泛，主題意識模糊。」¹⁹可見早期的現代雕塑創作缺乏明顯的主題意識與深層意像的發揮。

⁷³ 李長俊，入選及得獎作品之分析與檢討，《台北市第九屆美展專輯》，台北，台北市政府，1981，頁13。

⁷⁴ 何明績，對北市第十九屆美展雕塑部門感言，《台北市第十九屆美展》，台北，台北市立美術館，1992，頁15。

之後，如林文海於第二十三屆的評審感言對台北獎得獎作品的論述：「『呼吸』^{附圖十三}，以稻草、樹脂、木料架構成對『人形』的看法，具有豐富的創造力與可能。反應當今社會人們冷漠、模糊的面貌，或者令人覺得，它不只是一個人體，有可能喚起比較廣闊的聯想，令人感受到它有一點像是不干屈服的人，深具理性特質。」⁷⁵ 由以上的作品評述，可知雕塑類作品不但是只尋求對於描述對象的細膩觀察與描述，在進入現代藝術的同時，也是兼具反應社會環境，意識型態與主題表達的作品。

7. 攝影

攝影作品一直以來都是美展的常設項目之一，在民國七十年第九屆的攝影作品評論中，可以得知評審認為最能感動人心，震撼人心的表現為「報導攝影」；以當時與時事結合為主流的環境下，這樣的說法並不意外，然而當屆並未有報導攝影作品參賽。⁷⁶ 另外，第十三與十四屆台北市美展沒有攝影類的部門，到了第十五屆才又開始編列。

在作品方面，第十六屆之前的得獎作品之主題多為運動者與風景，較著重在技巧方面，這一點可以由評審的評論分析得知；如第十一屆攝影的評論分析有以下的論述：「攝影作品今年較之以往減少許多，題材上亦較為平凡，未有突破創新之作，表現手法也未推陳出新。」⁷⁷ 之後，攝影的題材開始轉向人物與所謂的報導攝影，以及開始著重在更深層的

⁷⁵ 林文海，立體美術類評審感言，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1995，頁18。

⁷⁶ 李長俊，入選及得獎作品之分析與檢討，《台北市第九屆美展專輯》，台北，台北市政府，1981，頁15。

⁷⁷ 本屆美展參展作品概況及得獎作品分析，《台北市第十一屆美展專輯》，台北，台北市政府，1984，頁364。

主題意識之表達，以蕭瓊瑞於第二十三屆平面美術類評審報告中對於得獎作品之評述作為說明：「陳順築的『集會 家庭遊行系列---屋 2 之 1、2 之 2』^{附圖十四}，以照片做成裝置，再拍成照片，連同厚實的裱貼形式，再製作手法，與人一種深具計畫性的感受，而內涵上，也因連續排列的頭像照片與廢棄房屋的結合，令人對這個無屋頂（無庇護）的『家』，產生一種沈思、反省、追念、感傷的情懷，全作有一種『史詩』般的悲壯蒼涼之感。」⁷⁸

綜合上述的評論，不難發現台北獎的攝影類作品從著重技巧、結合時事、主題意識的內化與表達到結合其他裝置成為複合媒材，得以進行更多層次的表現與更寬廣的發揮的現代攝影不斷地演進著。

8. 工藝與設計

工藝與設計類的作品，為二十多年來台北市美展中轉變最大的類別之一。早期的作品幾乎都是清一色的海報設計與傳統手工藝，主題意識清晰但短淺，簡潔卻過於單純。這個過程延續了將近十年，一直到第十八屆之後表現的手法與層次上才開始有較大的轉變，例如胡澤民於第十九屆的評審感言對得獎作品有這樣的論述：「此外，值得一提的是，這屆獲得優選以上的六件作品，全都是運用平面的表現手法，其中包括工藝類的兩件優選作品，例如李玉萍的『世界看我』^{附圖十五}與榮獲第一名魏展強的『月曆設計』^{附圖十六}作品，皆同屬於利用各種複合媒材的嵌集 (Assemblage) 技巧，所創造之平面與立體中間的『半立體構成』...」⁷⁹

⁷⁸ 蕭瓊瑞，平面美術類評審報告，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁 12。

⁷⁹ 胡澤民，觀念與技術的融合，《台北市第十九屆美展》，台北，台北市立美術館，1992，頁 18。

但是工藝與設計類也是學生參展為最大宗的類別之一，而且在原創理念上較為薄弱，如同林磐聳在第二十二屆的評審感言中所述：「(1)就參展作家而言：應徵送審的作品，主要偏向於高職學生為大多數，作品常以畢業製作或學校作業送交參展比賽。」與「(2)...但是，深究其設計創作的表現，得以發現絕大多數的作家並非從設計的本質來行創意構思，而是著重畫面美感效果，最後再找個空間填補數字加以襯托，也就是設計的出發為前提...」⁸⁰ 然而，工藝與設計類到了最近這幾年，併入到造形藝術類以至於最後的不分類之後，便結合成綜合媒材以更多元的方向創造新的延伸表現領域，上述評論所及的缺點便漸漸地減少了。

二、不分類時期：

台北市美展於民國九十年起改稱為「二〇〇一年台北美術獎」，最大的改變之一為以「不分類別形式」進行徵選。此外，台北美術獎之得獎作品，幾乎全部都是由綜合媒材所構成，且大部分作品為包括許多聲光元素的裝置藝術，顯示得獎作品的創作思維已經從平面、立體，轉變到包含時間、光影、聲音以及抽象意識等更高次元。如同郭力昕在二〇〇一年台北美術獎的評審感言所述：「從本屆進入複審的作品來看，國內新一代的美術創作者，集體展現了愈見多元而且饒負趣味的創作形式或方向。式樣豐富的創作媒介、材質，以至於作品內含與想像力的開拓，都顯示著一種扣合時代氣氛的藝術語言與構思方式...」⁸¹ 同時，創作的主題意識也似乎朝向一種「解放」，「顛覆」與「無負擔」的思維方向與理念，對於這一點，郭有這樣的評述：「藝術若與當前的時代情境全無某種連結，是難以理

⁸⁰ 林磐聳，設計與工藝評審感言，《台北市第二十二屆美展》，台北，台北市立美術館，1995，頁18。

⁸¹ 郭力昕，評審感言，《二〇〇一年台北美術獎》，台北，台北市立美術館，2001，頁12。

解的；而創作的了無『意義』負擔、盡情於遊戲心情中，於我們這個過去以來凡事『載道』的文化，也是一種有效的解脫或顛覆。」此外，廖仁義對於當屆的台北美術獎也表示：「這是一個眾聲喧嘩的藝術饗宴。但我們並沒有在異中求同，而是在同中求異。同的是這些作品都能表現出一個新世紀正要起步時台灣當代藝術家對於新門才與新造型的旺盛企圖心，異的是這些作品充分釋放出多元雜陳得造型語彙。」²⁶

最後，以顧世勇在二〇〇二年台北美術獎對於蔡承助的得獎作品「In-Out」^{附圖十七}的論述分析作一個總結：「作者聰慧地將 Audio 及 Video (音頻/視頻) 的插孔，透過端線兩方的誤差，造成波與波之間無法接軌的的流變雜訊，當中手部操作任意武斷地誤碰又很接近作畫中的調色或小提琴的手感音色，這般仍保有傳統身體手藝，『暖』的表現手法上卻又能和科技的『冷』界而完美協調的結合在一起，堪稱上乘之作。如果我們從形式和內容上來分析這件作品，容易讓人聯想到藝術自律中的造型原素主義，即雜訊的形式即是它的內容別無他物。這樣的理解其實帶有形式至上的判準，不免又回到現代主義的美學架構中難有新的啟發，也許我們可從影像史的角度來觀看這件作品，影像在此只是影像自身，並不承載『再現』的內容，這種對傳統影像和再現影像機制的突破正是作者所做出的貢獻。」⁸² 這些論述或可說明台灣當代藝術已經完全走向了一個新的創作方向與思維理念：以新的理論或文化架構，重新詮釋，解構與重建、或解讀分析傳統美學、文化、意識型態或是形而上的自身形態之間相互的關係。這樣的發展，不僅可為台灣的當代藝術注入新的活力與度力，也讓台灣當代藝術的領域延伸到一個新的範疇。

⁸² 顧世勇，作品評介，《二〇〇二台北美術獎》，台北，台北市立美術館，2002，頁12。