

石瑞仁簡介

臺灣資深藝評及策展人，現任新嘉文創藝術總監。1989-92 擔任臺北美術館展覽組組長時，成功爭取在館內增闢「前衛與實驗空間」，展出前衛裝置、新媒體、行為及觀念展項；2004 擔任關渡美術館館長後，啟動了以青年藝術家為主軸的「勁秀系列」展及主題策劃展；2008-2016 年間擔任台北當代藝術館館長，致力串連整合產官學各方人力及資源，為當代館輻射出最大的藝術能量及社會能見度。



石瑞仁（圖／石瑞仁提供）

1. 我是石瑞仁

旁白：策展人石瑞仁，身懷藝術推廣使命，1997 年策劃臺北縣美展「河流—新亞洲藝術·台北對話」，集豐富的策展歷練與教育經驗於一身，帶來不同於藝術創作者的觀點。

我是石瑞仁，我是在 1989 年進入臺北市立美術館擔任展覽組長，然後一直到 92 年，當時是副研究員，後來我離開美術館，就開始從事藝術評論跟藝術策展這兩個工作；然後我又回到新竹教育大學教書，因為我之前教過十幾年的小學，所以去竹師也是等於回到我原來的師範教育體系。接著我又到了北藝大，去北藝大就進入兩個系統，一個就是剛剛講的藝術教育，因為我在師資培育中心；另外一個就是兼關渡美術館的館長，所以就是又回到我本來在美術館藝術行政或是在美術館這個體系，等於雙管齊下。當了一任（關渡美術館館長）之後就是去台北當代藝術館，那時候本來是當代藝術基金會，在經營七年合約期滿以後，又回到臺北市文化基金會，臺北市文化基金會當時就邀我去兼任館長，雖然是館長，但我們當時是叫做執行總監。後來我就學校退休，當代藝術館的館長也跟著卸任，現在我是在嘉義做文創，文創基本上又是另外一個領域，希望也是循著之前在當代館的歷史，用藝術去活化一個園區，活化一個社區。

2. 1990 年代體制內外

接下來談一下 1990 年代臺灣整個藝術創作氛圍跟環境。藝術創作最後就是要發表嘛，所以以前就是說因為我自己不是做創作，我是做展覽策畫，所以當然我們就是以創作、以藝術家為我們的核心內容，但是最後是以社會大眾為我們訴求的目標。剛剛提到我在 1989 年進入北美館擔任展覽組長，那是一個蠻歷史性的關鍵時刻，因為臺灣剛剛解嚴，我又剛好進入這個美術館，美術館當時就是從某方面來說談環境，一個就是體制、一個就是體制外，北美

館是很典型的體制，甚至是一個最大的體制，當時臺灣的藝文機構一個是故宮、一個就是歷史博物館，再來就是北美館。故宮、歷史博物館處理的是傳統的東西，北美館當時是一個新建的，1983 年才開館，又加上解嚴，所以它面臨一個新時代來臨，及「美術館可以做些什麼？」這樣的一個命題。

在北美館當時我們自己辦了幾個重大的展覽，一個就是競賽展，都是以雙年展的形式；一個就是「新展望」¹。「新展望」其實是以傳統的、過去的美術展，變成了繪畫新展望，另外一個就是雕塑展，然後再另外一個就是水墨。等於「新展望」如果代表西方、西化這個系統，水墨代表國畫這個系統，雕塑代表立體創作，這三個在北美館都希望是走新的方向，我們要怎麼開創一個號稱亞洲最大的美術館、一個號稱新時代來臨的美術館。當時我進去的時候，我在展覽組。其實我們展覽組有很多優秀的同仁，我們現在台面上看到的很多獨立策展人，甚至已經是去做館長，像賴瑛瑛、賴香伶、張元茜等，當時都是展覽組的組員，所以我在那邊當展覽組長，其實是帶著這群很優秀的同仁就一起去打造這個館。像當時剛剛講除了三大競賽展，國內重要的藝術家大概也都從那裡出來，都是參加這些比賽得獎出來的，他們也重視說臺灣終於有一個現代美術館，這個美術館終於重視現代藝術。

其實當時大家對美術館辦的展覽都在問：「這裡展的是什麼？」因為當時相較於過去國內民眾看到的展覽，在北美館出現的展覽作品確實都是比較新，確實比較難懂。所以我們在那裡就碰到一個問題，就是說除了服務藝術家把展覽好好做起來，另外一個就是開始去怎麼樣把展覽行銷，就是說推薦給社會大眾。當時我在當展覽組長開始推導覽制度，甚至培訓我們現場的解說員，甚至發行導覽手冊，這是我們後來在當代藝術館做的很重要的就是所有展覽都要結合藝術教育。所以我當時也自己在我們的館刊寫過一些文章，都是在談美術館的角色，或是說像剛剛講到美術館辦水墨展那個例子，美術館自己訂題目讓藝術家創作是不是一件好事？當時我也在質疑這件事，因為我覺得創作是藝術家的事，美術館應該是比較站在後面體制內，以北美館的例子，我們也在思考怎麼樣把美術館做好，做好當然是雙向，一個就是展覽，一個是教育，雖然我不是教育推廣組長，這我覺得很重要，所以當時我自己也試著針對館內一些展覽比較難懂的開始去寫一些文章。

美術館之外，當時也是一個重要的時刻，我在當展覽組長的時候，那時候有所謂「二號公寓」，大概是 89 年；然後是「伊通公園」前後大概不久就同時成立，「伊通公園」現在還在，「二號公寓」一開始在遼寧街，後來有搬了一次，後來就是林森北路（附近）改名字叫「新樂園」。基本上這個都是所謂的替代空間，當時我雖然是體制內的，但我也幾乎每一檔都去看，甚至他們基本上都是從國外回來的藝術家，他們除了做展覽也喜歡辦座談會，什麼我都參加。畫廊那時候也多到三、四百家，像阿波羅一棟大樓裡面從一樓到八樓幾乎都變成是畫廊。所以當時「藝術殿堂」、「藝術市場」、「替代空間」，等於三部分都非常的活絡，展覽幾乎是不斷的。還有一個很重要的，媒體也是捷徑，大概你們也知道，那時候報紙突然變很多，本來只有三大報，而且每一個報紙都有藝文記者，他們很認真在看展覽、很認真在報



北美館「新展望」是後來雙年展的起始源頭（圖／翻拍自刊物）

1. 1983 年臺北市立美術館成立後，以雙年展的形式陸續舉辦了「中國現代繪畫新展望」（1984 年首辦）、「中華民國現代雕塑特展」（1985 首辦）、「中華民國抽象水墨展」（1986 年首辦），試圖以臺灣第一座現代美術館的定位，引領臺灣的藝術潮流。由於「新展望」競賽展的策略與機制發展，建立與當時方興未艾的臺灣當代藝術界的互動關係，而「新展望」啟始的美術雙年展，之後陸續更名為「現代美術雙年展」、「臺北雙年展」。

導，甚至他們有的本來只是報導，後來他們加進自己的看法。我們走過那個年代、活過那個年代，也是很珍惜那樣一個時刻。從 89 到 92 我在當展覽組長期間，除了館內的一個轉型的時刻，然後館外也是一個轉變的時刻，我有實際參與到。

3. 1997 臺北縣美展「河流—新亞洲藝術·台北對話」

現在講這個河流展，河流展 1997 年，我不是第一個策劃河流展的，我是第三個，第一個是林惺嶽「淡水河上的風起雲湧」，第二個是倪再沁「環境藝術」。我跟倪再沁，或是跟林惺嶽呼應，就是大家用河流來探討，但是倪再沁跟林惺嶽探討的比較像是環境議題，比方說淡水河的顏色，淡水河鱗；我在談的是比較社會文化議題，因為不同人在臺灣他們是做些什麼，或是不同人他們在河邊是怎麼討生活，對民眾來講就是讓他們思考。

當時我們把河流就定義為亞洲，找了日本、泰國、菲律賓、越南、大陸到了香港，加上臺灣，大家都是受河流文化的一個影響，然後河流到最後就流到大海，大海就把所有東西串連起來這個概念。其實就像現在網路，每個人從你的手機進到網路，網路就是一個大海，就相通了。所以我們在臺灣當時講河流，雖然是一個藝術議題，其實上是一個文化交流，今天有一個人跨不過山，從河流走會走到發現大海，或是大海之後可以發現新大陸，當時在談這個概念。既然是河流，就要去做串流、串聯，我們當時把臺北縣立文化中心跨到臺北市來跟帝門藝術教育基金會、跟伊通公園、跟竹圍工作室，就是河流兩邊的幾個公立跟私人或是替代空間都串聯起來，然後這些國外藝術家來就在不同地方展，觀眾就要走透透，本身也像在河流裡面流動一樣，在當時是臺灣第一個這樣走動式的展覽。

國外藝術家來的話，他們也是現地創作；臺北縣文化中心那邊也有很多作品，陳志誠現在是臺藝大的校長，他當時剛回來也做了一件作品，也是一個空間，然後用燈、石板塊，在一個空間裡面環繞，去感應環境的議題。當時做環境、做社會議題、做文化議題的都有，陳志誠的作品是比較有一點迷宮式、有一點奇幻，用燈像劇場一樣打底，要進入一個布幕裡面去走，但是你走就會把地板踩破，因為他用的是石膏板，所以變成我們是觀眾、是入侵者、也是破壞者。旁邊陶亞倫的一條河，就是那時候陶亞倫在玩機油嘛，後來我朋友他說就一個桶子，機油裡面就噗噗長出一根筍子，其實那是一個刺，就是在講水裡長出來怪物，就是一個河裡不安、不祥的東西，抽象但是



1997 臺北縣美展「河流—新亞洲藝術·台北對話」主視覺。
(圖／石瑞仁提供)



劉時棟、周成樑、陸培麟《流—找到源頭，才有搞頭》，1997。(圖／石瑞仁提供)

又很具體。

還有帝門，帝門裡面就是顧世勇，顧世勇的作品也蠻有意思，他是把整間弄暗，然後用大理石切臺灣的板子，然後放水流聲，因為是夏天所以很熱，你進去貼著大理石板上就很涼快，然後看到屋頂是變成天空星星在閃爍，然後聽著水流聲，想說臺灣是在水中流，臺灣流到哪裡去這樣，這是在有點國土論述。

還有一件很重要的臺灣年輕人作品叫做《流一找到源頭，才有搞頭》，就是劉時棟、周成樑（還有陸培麟）他們幾個北藝大當時美術系的學生，還沒畢業，但是他們平常都是登山社的好朋友。這件提案就是他們要找到淡水河源頭，他們去之前就登山社，每個人背包背了一個這麼大的，我們現在叫公仔，就小雕塑，就是一個女神「淡水河之母」，是裸體的，一路上護航淡水河之母，撞爛了，從哪裡跌倒、就從哪裡再做第二代，繼續在河上漂，然後做第三代，總共做了大概七代。最大的是到板橋時，做了一個充氣的女神，大概八公尺長，在大漢橋底下放了幾天，然後又拿到關渡大橋底下，準備要漂流出去。展覽大概一個月，他們溯溪就差不多半個月，溯溪的過程中一路拍照，紀錄淡水河的環境。每天他們做什麼都有錄影拍照，再送到帝門來同步播出，伊通也有一個電視（播出）。那時還沒有數位，都是錄影帶，會有人像電影裡送片子的報馬仔，每天從山上送下來，看他們的最新動態；他們走到哪裡就在旁邊紮營露宿，所以是個行動藝術、一個錄像藝術、一個集體創作，然後也是一個環境論述。

4. 策展與公眾議題衝撞

其實所有的展覽都一定會遇到一些問題，要不然就錢的問題、要不然就是技術性的問題。我舉一個例子就是我後來策劃在南投國家藝術村，就是 1999 年叫做國家藝術村（現為九九峰生態藝術園區），還沒有蓋，要先策劃一個展覽，那時候是我去策劃，我們從草屯一路上就是沿著公路，不同的點，也是分散式的。侯俊明是利用草屯的那個入口處有一個文化中心的蓮花池，做了一件作品（作品名稱為《君自故鄉來，應知故鄉事》），其實是在諷刺那條路就是雙冬檳榔主要道路，雙冬檳榔那一條路就是往雙冬去的，一路上都是檳榔攤，檳榔攤一定有檳榔西施，檳榔西施都穿得很露。侯俊明做那件作品就是在荷花池裡面放了一群猛男，半身的泡在水裡好像游泳池，然後都戴一頂像黑黑的浴帽，遠看是浴帽，近看其實是女生的黑色內褲，就是套在上面，然後那個內褲把眼睛都遮住，嘴巴又放了一個紅紅的燈在那一閃一閃。侯俊明自己也寫了一段很有趣，他說：每次回家在路上看到紅色的燈在閃，以前看到紅色燈要嘛就是消防車、要不然就是救護車、要不然就是警車，就是叫你走開走開、讓開讓開，可是現在檳榔攤都是叫你過來過來，這裡有好吃的、這裡有好看的。所以他要說的是，民間文化會常常把禁忌的東西轉換成商業的、轉換成挑逗的東西。有文化立委看了作品罵道：「侯俊明你這個東西，丟人現眼！」後來我就特別為這個寫了一篇文章給媒體、給當初去投訴的那個老師，我說，給你當教材，你今天去市場，一大堆賣胸罩的、賣內褲的還不是擺得滿堆滿山，你怎麼不覺得怎樣，今天侯俊明買幾件來做作品，是在提醒檳榔文化的這樣的一個現象，你卻說那個丟人現眼，連立委到幼稚園老師都這樣想，所以我們的藝術教育就是要從這裡開始。

還有一個藝術家王文志是在牆壁吊很多叫九連環，用竹編的掛著，因為是在手工藝研究所，竹編就是傳統工藝，常常傳統工藝還在做小房子、小東西，



侯俊明《君自故鄉來·應知故鄉事》，1999。（圖／石瑞仁提供）

所以就故意做一個裝置，有點是要跟手工藝研究中心對話說其實竹編可以做到這麼大型的裝置。可是那個也是怎麼做都掛不起來，王文志想說奇怪每個地方做都沒問題，為什麼這個地方就掛不起來，後來發現後面是墳墓，他就興起就去拜一拜，第二天就弄好了，像這些事都很有趣。

5. 對新北市美術館的期許

以新北市來講，曾經那麼風起雲湧的時代，是個領頭羊，現在要蓋一個新的美術館，可以想想看現在到處臺灣都在蓋美術館，新北市這個美術館應該也是肯定不小，怎麼樣延伸過去曾經創造的一個歷史，再創一個歷史；尤其現在進入一個全臺灣都是美術館（的時代），我們剛剛講北美館 1983 年成立，國美館 1989，高美館好像 1994，那時候大家說臺灣進入美術館時代，可是那時候就是三大美術館而已，現在則是各縣市都有美術館，桃園也在蓋、新北也在蓋，連屏東都有美術館，所以另外一個二十一世紀的新美術館時代要來臨。

新北市應該是臺灣最大的一個行政區域，以人口來講，新北市的美術館現在又是全新的一個館所，它旁邊有原來已經很有口碑的陶博館，旁邊是河川地帶，所以可以從館舍結合鶯歌的在地歷史人文、結合環境，做成一個整合室內跟戶外、整合所謂殿堂跟整個文化場域的概念這個也是姍姍來遲，因為過去就只有文化中心，陶博館當初算是一個亮點，連那個建築本身都得到建築首獎，當時是靠策劃展的概念，用比較活絡的方式及展覽來創造議題。現在有館所的話，也擔心展覽通通都跑到房子裡面去，畢竟以前沒有館所，反而有的地方做得很活潑。將來可以結合歷史跟未來，有很好的的一個館所去把它的可能性發揮到最大。



新北市美術館示意圖。（圖／新北市美術館籌備處提供）