



李俊賢，  
〈哈瑪星〉（局部），  
1998，壓克力、畫布，  
38×45cm。

### 3. 南方藝術 生態崛起

1960年代起，即為臺灣第一大進出口吞吐港的高雄，到了1970年代末期，十大建設陸續完工，臺灣開始進入成熟工商社會的規模，作為工業生產基地與進出口加工轉運港的高雄，角色就變得越來越重要了。李俊賢出國前，1984年過港隧道完工通車，已象徵後來的高雄城市發展，在數十年臺灣經濟躍升的過程中，即將發生更進一步的內在變化，甚至有論者指出，1986年至1995年，可以說是高雄美術的「黃金十年」。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



1994年，李俊賢和林美秀的婚紗照。

## 南方藝評書寫與高雄黃金十年

單單以1987-1988年的臺灣房地產高峰，就是因為大家樂被政策壓制後的熱錢游資，加上外匯管制政策，致使大量游資迅速轉進房地產與股市投資所致。高雄的許多中小型建設公司，不僅因此茁壯起來，也因為主事者對於藝術文化的愛好和收藏，紛紛成立畫廊與藝術刊物，成為這個時期高雄畫廊產業的一個特色。企業設立的炎黃藝術館、積禪藝術中心、帝門藝術中心、敦煌藝術中心，藝術社群成立的串門藝術空間、阿普畫廊等蓬勃交映而成的藝術新生力量，已是李俊賢1989年10月自紐約回臺前後，迎接的第一個變化中的高雄藝術場景。

第二個變化，李俊賢於1986年2月出國，這一年李俊賢三十歲，負笈紐約，隔年臺灣宣布解嚴。這個時候，臺灣政治社會結構不斷被解構、重構，民主化的言論市場、國際化的開放交流、多元化的社會族群，伴隨而來便是更為精緻化與專業化的文化藝術政策批判與要求，媒體輿論力量的百花齊放，使得高雄藝術社群對於在地化、南北資源分配不均，以及催促藝術文化教育體制邁向成熟的呼聲，甚囂塵上。



1980年代，李俊賢留影於紐約。



上圖：  
1990年代，「高雄三支筆」合影。左起：陳水財、李俊賢、倪再沁。

下圖：  
1990年代，「高雄市現代畫學會」寫生隊。左起：李俊賢、劉高興、許自貴、陳隆興、蘇志徹。

1985年底，李俊賢出國前，調用自己的出國存款二十萬元，讓《藝術界》雜誌應急，得以正式立案登記出刊。洪根深、陳水財、倪再沁等寫手不時與《民眾日報》張詠雪主持的「民眾藝評」呼應與合作，從1984至1986年共推高雄市立美術館（簡稱高美館）籌備與中華藝校的美事。在他三年多以後回國時，整個高雄藝術評論與刊物的結構，已經因解嚴的報禁開放、1987年「高雄市現代畫學會」、1988年高美館籌備處成立，產生了進一步的翻轉，此時的高雄藝文界，已充滿了「革命」的戰鬥氣氛。而在這整個戰鬥架勢中，所謂的「高雄三支筆」，除了陳水財、倪再沁之外，就是李俊賢了。

透過「高雄市現代畫學會」的主

導，1988年11月，洪根深在《藝術界》發表了〈美夢成真〉一文，說明了當時高雄藝術界基礎結構上的重大變化：「如今高雄市立美術館動工在即，中華藝術學校順利招生，加上中山大學及高雄師院即將成立藝術系所，整個高雄文化環境將呈現新風貌。無論是學術研究、人口、推展、活動上均能減少差距，讓港都擺脫充滿侮視的『文化沙漠』醜名。」處於留學前期階段的李俊賢，對《藝術界》雜誌的主要藝評貢獻，是以史冬或李史冬為筆名，一炮而紅，幽默辣筆寫就的「打狗院」系列「諷世小說」、理性分析的國際藝聞介紹並進，同時，他也勤於進行報導評論，在《臺灣時報》、《臺灣新聞報》、紐約《中報》寫了幾篇長短藝評與雜文，譬如1986年介紹東村（East Village）的凱斯·哈林（Keith Haring, 1958-1990）和蘇荷區見聞，又譬如介紹大都會美術

館（The Metropolitan Museum of Art），並建議未來高雄美術館可採類似的會員制。尤其，他自承，透過在《中報》的美術設計打工經驗，有了更豐富、快速而幹練的報紙雜誌編排設計概念，養成了少見於藝術界的「畫、寫、編、排」四合一藝評畫手，這種幾近「全能」的識見與能力，對於李俊賢回國後全方位開展的藝術生涯，影響至深。

1989年11月，回國的隔月，李俊賢延續李史冬的筆名，開始參與《民眾日報》的「民眾藝評」欄位的藝評書寫，同時也繼續其紐約文化觀察，形式上還包含了諷刺性的四格漫畫，以及《臺灣時報》、《炎黃藝術》、《雄獅美術》的頻繁



《南方藝術》雜誌創刊號封面。圖片來源：龔卓軍提供。

左頁上圖：  
1988年，李俊賢於紐約《中報》工作的身影。

左頁下圖：  
1980年代，李俊賢在紐約時期的手稿。

1990年代，李俊賢（立者右2）與《南方藝術》編輯開會留影。

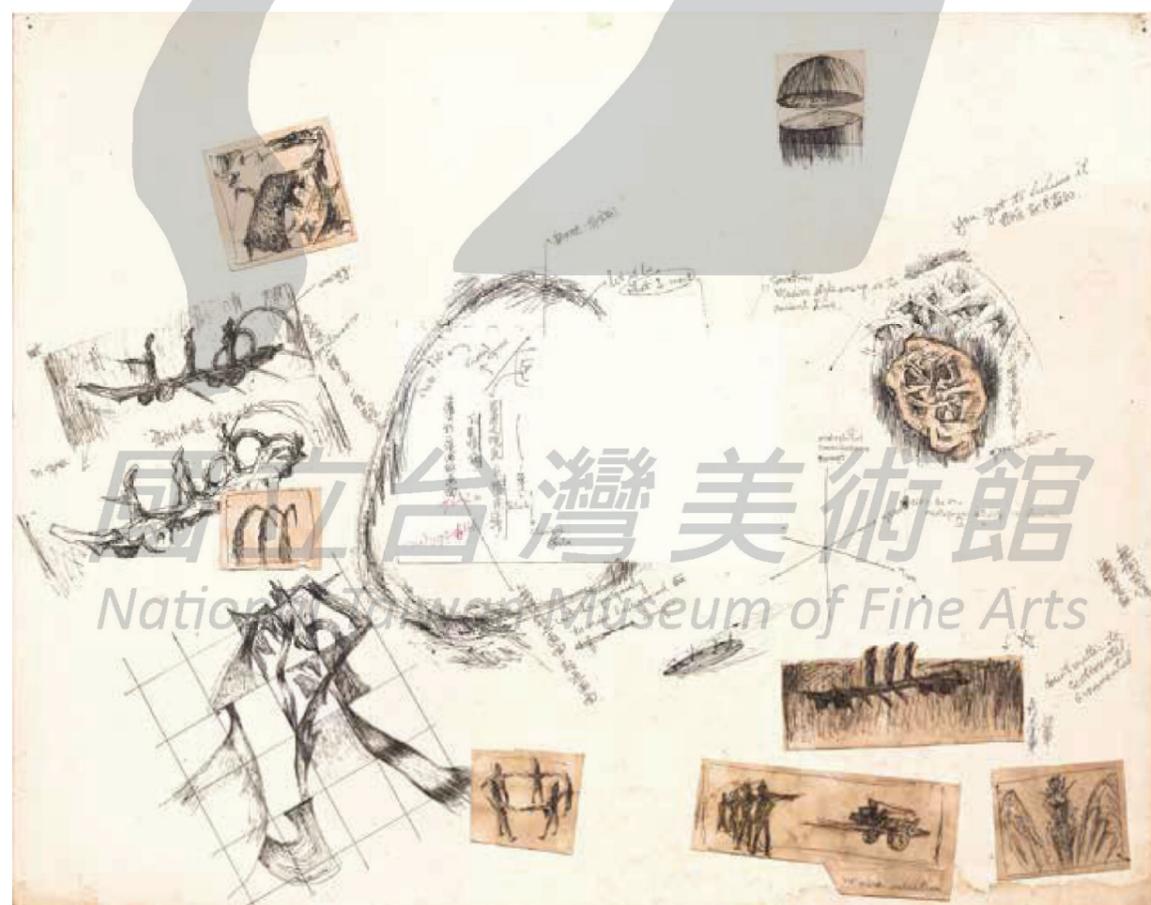
寫作，三年內即發表了將近百篇的藝評相關文字，數量與題材驚人。這些當代藝術的觀念與評論，隨著他1990年進入高苑工專（今高苑科技大學）建築科教學、1991年當選「高雄市現代畫學會」理事長、1992年出版的《高雄市現代畫學會會訊》改版之後，不僅沒有稍減，反而催生了1994年發刊的《南方藝術》雜誌。這是因為，1994年6月，高雄市立美術館正式開館，「高雄市現代畫學會」和原本參與《藝術界》出版寫作的班底形成一次黃金交叉，他們將關心與互動的課題逐漸轉向城市建設、公共藝術、社區改造、文化政策、環保議題，緊密高調地伸張高雄在地的美學與藝術生態特質，將當代精神結合在批判當下的書寫行動中。

針對其書寫歷程，李俊賢曾說：「1990年代初在張詠雪主導下的『民眾藝評』，除了對當時高雄的展覽形成控管效應之外，亦鍛鍊出陳水財、倪再沁及筆者本人所謂的『高雄三支筆』，並且使參與旗下的藝文記者提升藝術專業素養。」到了高美館正式成立與《南方藝術》的出刊，這就達到了「高雄三支筆」之一倪再沁所謂的「高雄美術黃金十年」的頂峰了：「後解嚴的高雄現代美術運動，其黃金年代可由高美館館址確定，開始規劃的1985年算起，1987



年『現代畫學會』成立，風風光光也風風雨雨的走了過來，在高美館1994年開館之後轉型，在《南方藝術》由頂峰落下1995年等暫時告一段落，這十年，是叱吒風雲，是驚濤駭浪，也是身心俱疲，頗受議論的十年。」

李俊賢在此期間也不無內心掙扎，自己的寫作究竟要不要往更學術性、專業性





左圖：  
1994年，李俊賢和新娘  
林美秀的結婚照。

右圖：  
1990年代，李俊賢夫婦  
參加景陶坊陶藝之旅，合  
影於華陶窯。



左圖：  
1996年，李俊賢（左4）  
的長女李家由滿周歲，與  
家人合影紀念。

右圖：  
2000年，李俊賢一家四  
口旅遊照。



的藝評發展？但他更在意他的創作生命，以及陳水財所謂的「高雄腔調」的形成。因此，除了嚴肅的藝評、政策與藝術生態問題之外，透過筆名李史冬冬、李史冬冬隆強，以半開玩笑的口吻編寫的「大丸誑語錄」、「藝術道德經」，筆名范閱濤編寫的各式地景與文化物件評論，說明了他仍然明確將自己定位在「藝術家書寫」的範疇內，進行全方位「高雄腔調」與常民文化的書寫鍛造，直至1997年《南方藝術》停刊為止。

其中最具有代表性的藝評文章，收錄為1996年北美館出版的《臺灣美術的南方觀點》，包含了最為膾炙人口的〈高雄「黑畫」——談創作與地緣環境之時空關係〉，表述了他對高雄工業城市性格的材質身體感特性，以及在地藝術家創作特質的呼應關係；〈論當眾揮毫——從高雄市立美術館國際雕塑營談起〉批評了高美館的雕塑公園規劃與活動理念問題；〈裝甲師和排據點——評畫廊大展與美術館典藏〉對於美術館典藏策略與畫廊展覽之間的關係，有所檢討；〈抄襲·模仿·參考——林正仁景觀雕塑「源」而起〉則是從藝術觀點討論公共藝術中的作品設置與概念抄襲問題，幾乎都是發生在高雄的藝術領域公共事件，在報紙專欄與藝術雜誌的夾擊下，李俊賢很堅實地建立了一種「藝術家專業觀點下的高雄腔調」，這種作者身分的建立，估計超過一百二十篇、五十萬字以上的圖文書寫與編排，在「高雄美術黃金十年」中，樹立了難以超越的鮮活典範。

然而，這個黃金十年不只是高雄豹變，李俊賢個人也組織了家庭。1989年自紐約留學回國後的李俊賢，在1994年與時任《民眾日報》藝文

組的記者寫手林美秀共結連理，他們的結婚照，甚至出現在1995年元月號《南方藝術》第三期，李史冬冬編選的「大丸誑語錄」版面中。當時畫家張新丕的夫人徐秀娟笑稱這是「臺灣土狗娶金絲雀」。

李俊賢與林美秀的第一次邂逅，就在1989年10月李俊賢自紐約回到高雄後第三天，與同時陸續歸國的劉高興、蘇志徹、許自貴三對夫婦，在阿普畫廊舉辦的歡迎會上，張詠雪主任派林美秀前往採訪，兩人初見即對彼此頗有好感。隨後，李俊賢在《民眾日報》受邀寫作的專欄，也成為兩人情感加溫的鵲橋，加上高雄在當時有眾多熱絡的畫廊展覽與活動，串門、積禪、炎黃都促進常碰面的機會。「高雄市現代畫學會」的藝術家們也非常團結，一致面對高雄藝術生態的丕變，大眾媒體與藝術家聯誼的機緣也不斷出現，陳水財家的促膝夜談，成為感情增溫的場所，陳隆興也會揪團到寶來茶農處探訪聊天。兩人的結合，也象徵了催生高雄美術館的力量結晶，一直到1994年以藝術家集群而非企業收藏為本的《南方藝術》出刊為止。婚後第二年、第四年，李家由、李家東陸續出生，李俊賢成了一個酷酷的人夫和爸爸。

李俊賢公私分明，除了集體的藝術旅行計畫、公務和個人畫室，屬於家人勿擾的工作領域外，在和家人每年安排的約會和家庭親子旅行時，他會帶著家人去墾丁海邊玩水、並私下全家去拜訪藝術家和重要的展覽，包含南投的田雅各婚禮、澎湖的李錦明、來吉的布舞、竹田的張新丕、三地門的撒古流與伊誕和雷恩兄弟、都蘭的魯碧·司瓦那和達鳳·吞赫地與安聖惠、大港口的拉黑子和撒布·噶造與伊祐·噶造兄弟等等，整個家庭生活，很和諧但很審慎地在他的公務發展、藝術計畫與

私人情感間，求取其在日常中的高度平衡，這種少見理性與感性兼備的藝術家特質，可以說讓李俊賢將自己的整個生命全面透澈地藝術化了，而且，在這個藝術化生命的歷程中，他從不吝於自然地與家人分享自己的情感寄託。

## 重返田野與「臺灣計畫」的旅行深描

《南方藝術》雜誌的組合像是《藝術界》的升級版，以合作社的經營模式，由核心藝術家群各出二十萬元臺幣，群策群力而成。這個經營模式與畫廊經營的諸如《炎黃藝術》雜誌有所不同，讓《南方藝術》偏向南方藝術家群的藝術生態觀點，呈現「高雄腔調的南方藝術觀點」，身為現代畫學會理事長的李俊賢，「畫、寫、編、排」全方位投入，苦心誠意，歷歷可見。但是，關於1990年在「串門藝術空間」舉辦的回臺後首次個展成績，李俊賢在1993年由臺南「新生態藝術環境」協助出版的圖文集《歷史與歷程：李俊賢作品集》中表示，他回國即承擔下許多公眾事務，就個人發展而言，不免有點「失算」，但就紐約體會到的「藝術與社會溝通」的理想實踐必要性來說，他卻義無反顧。然而，

左圖：  
1990年，李俊賢於高雄市「串門藝術空間」舉辦展覽「歷史巡航」的請柬。

右圖：  
1992年，苗栗文化中心舉辦「臺灣計畫」系列「苗栗計畫」三人聯展的文宣。



基弗，〈道路：布蘭登堡之沙〉，1980，壓克力、沙子、影像輸出於投影紙、麻布，255×360cm。

而缺乏『生活經驗』的參透了悟。」譬如李俊賢在受到義大利3C畫家們的影響之外，與德國畫家基弗的繪畫美學之間的關聯。特別是擅長將德國在二次大戰戰敗後殘破的歷史文化認同重新拾起的基弗，透過稻稈、灰燼、沙礫等土地歷史材質要素置入畫面，呈現複雜的、暗黑歷史疊層上的「非認同的認同」，在當時的畫壇引起的旋風。若回到李俊賢所謂的「生活經驗」參透的起點，或是迴返點，當然就是高雄了。

李俊賢，〈玉米田〉，1991，壓克力、相片，39.5×49.5cm。



回到個人藝術的進境，李俊賢在1991年展開為期十年的「臺灣計畫」，今日看來卻是石破天驚的藝術實踐。

李俊賢自認為「當初在紐約苦思所得，真在創作上較自然的發揮出來是在回臺約兩年之後了。」也就是1990至1991年前後的事情。在紐約時期的美學思慮，「幾乎全部是概念運作的結果，具有純粹『知識經驗』的思辯邏輯，



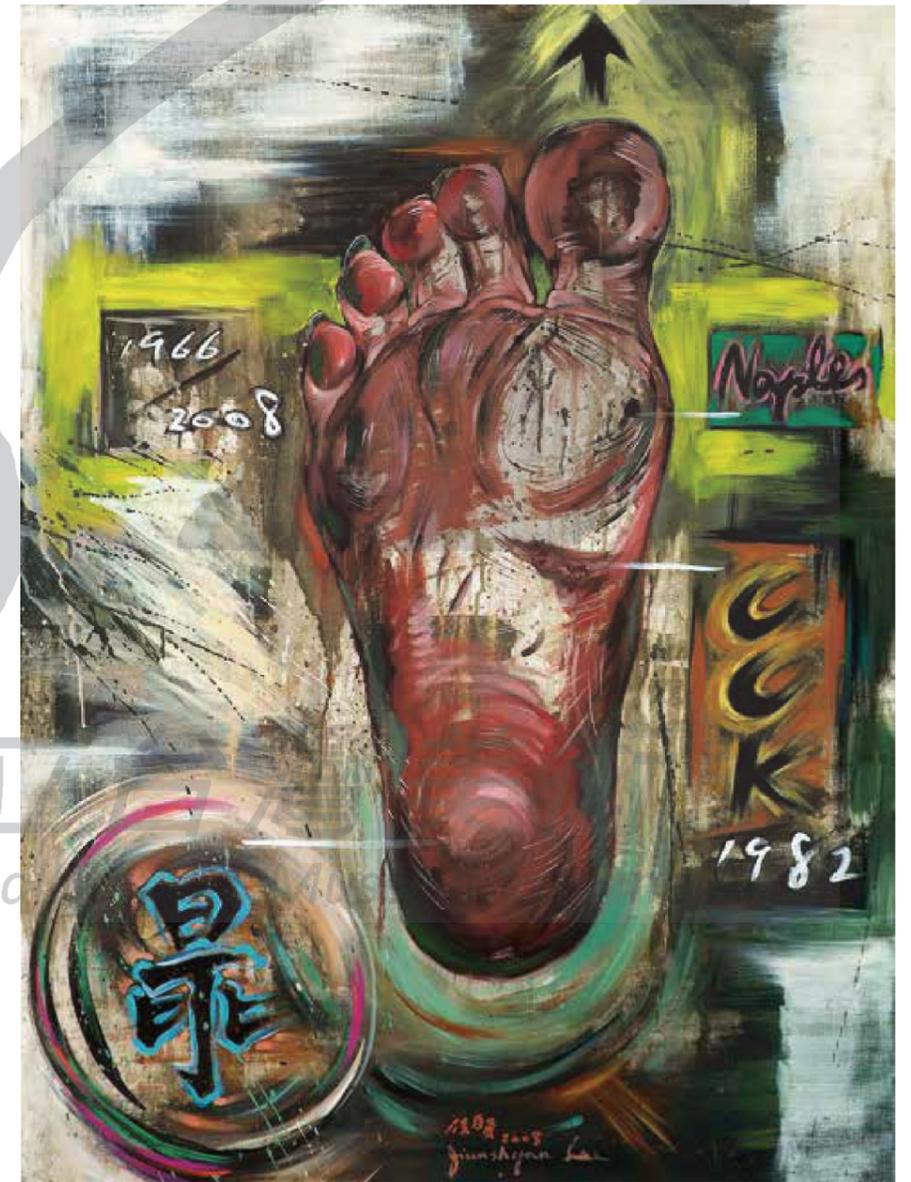
李俊賢，〈南迴路上〉，  
1991，壓克力、相片，  
40×50cm。

「因為離開紐約之後就回到高雄，對高雄這個地域經常加以思考，而在時間上高雄是我自幼成長所在，因此它在時間與空間組合的體系中提供了我無數有意義的符號與意象，而紐約使我具有足夠的信心與經驗去驗證這些地域符號與意象的『純度』。當我在我過往時空經驗的體系中擷取符號或意象時就自發而自然多了。」至此，我們可以了解，若從身體經驗與地域風土氣象的生活經驗來看，李俊賢1989年剛回國時，在《民眾日報》文章中用「從哈德遜河到愛河」這個標題來形容自己的參照座標，不單是一個隱喻、一個畫家學習經驗的歷程，更重要的是，「紐約學習、迴返高雄」其實是李俊賢繪畫美學方法論的轉換與成熟的歷程，在理解到歐洲畫家也是以其地域的生活環境為感性表達基礎之後，高雄正是畫家李俊賢「參透了悟」其繪畫美學「歷史感」的地域參照出發點，他展開的藝術實踐方法，就是從「寫生」轉化出來的「旅行深描」。

以詮釋人類學的用語來說，「深描」可以說是透過多重角度、甚至

是保留相互矛盾的說法，對複雜的現象、多樣面貌加以描述和呈現。從這個出發點去看，就會更容易理解李俊賢從1991年至2000年的「臺灣計畫」，歷經十年的臺灣地域符號與意象的旅行寫生、深描考察，在他轉向成熟期繪畫美學的表達上，為什麼具有不可磨滅的里程碑意義了。用李俊賢的藝術語言來說，那是一個美學意義上的「腳的歷程」。

李俊賢，〈腳的歷程〉，  
2008，壓克力、畫布，  
130.5×97cm。





李俊賢，  
〈卑南溪上(舟)〉，  
1991，壓克力、相片，  
39.7×49.5cm。

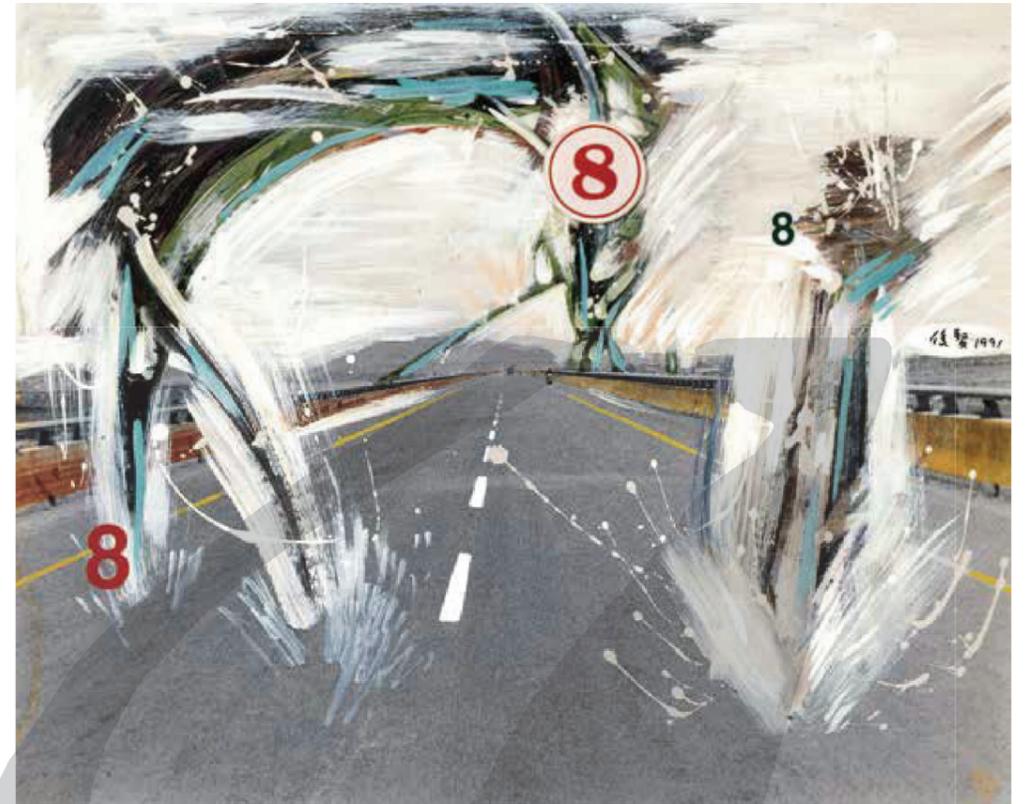
李俊賢曾在2008年發表了〈腳的歷程〉(P61)這幅畫，由1966年十歲前赤足行走不穿鞋、1982年清泉崗當兵退伍至2008年卸任高美館館長後不用再穿皮鞋上班，昆丁(墾丁)，一個赤腳與土地海洋接觸的理想之地，形成了一幅腳的藝術旅程圖誌。這種大尺度的、蒙太奇式的旅行深描、圖誌與圖表描繪，其雛形便是為期十年的「臺灣計畫」。這個旅行深描法，可以說是李俊賢以 Hue (揮棒與投球皴法) 的甩筆、擦筆、旋筆為動力、以ㄨㄨㄨ的刺目叢生為形式的「臺客美學」，最重要的「文化地景——身體感」繪畫之道。

從1991年至2000年間的十年「臺灣計畫」，李俊賢在陳水財、倪再沁與蘇志徹的前後合作下，走出了跨越十二縣市的畫家旅行路線。在這些路線中，我們看到了幾個重要畫題的延續與開展：

(一) 1991至1993年的臺東苗栗澎湖路線：〈太麻里〉、〈卑南溪上(舟)〉、〈過橋之發·發·發〉、〈玉米田〉(P.59下圖)、〈南迴路上〉(P60)、〈豐年機場〉、〈平交道〉(P64上圖)、〈電線桿〉(P64下圖)、〈山腳下的小學〉(P.111下圖)，這些作品疊合了相片、影像檔案影印的作法，畫面上佈以環形快速旋筆式的 Hue 和噴濺式的筆法，以及壓克力顏料的

右頁上圖：  
李俊賢，〈過橋之發·發·發〉，1991，  
現成物、壓克力、相片，  
39.5×49.5cm。

右頁下圖：  
李俊賢，〈豐年機場〉，  
1991，壓克力、相片，  
39.6×49.5cm。





李俊賢，〈平交道〉，  
1991，壓克力、相片，  
40×50cm。



李俊賢，〈電線桿〉，  
1991，壓克力、相片，  
40×50cm。

滴流，表現了爆炸性的速度與力度，不僅延續了紐約後期的畫風，數字諧音888的畫題顯著出現，也是值得注意的臺灣文化迷因符號。

（二）1993至1994年的花蓮宜蘭南投彰化路線：相片疊合加滴流噴濺的技法，進一步往素描與相片剪裁發展，加上俗艷貼紙與原住民拼音文字影印拼貼。但在多媒材的使用外，地景繪畫漸漸成為風格強烈的主旋律，且不斷迴返童年與當兵的雲林和成長生活的高雄特定地景。1992年的〈吉貝風景〉、〈母校〉（P25上圖）、〈105榴砲的回憶2〉、〈愛河風光〉（P11），黑色、赭紅色與空間結構線條、旋筆 Hue 擦出交錯震盪爆光，1993-1995年的〈布農風景〉（P66上圖）、〈與山有關〉、〈臺灣一九九二〉、〈海潮文化〉（P66下圖）、〈柴山風光3〉、〈熱帶植物〉（P67）、〈柴山風光4〉（P25下

李俊賢，〈柴山風光3〉，  
1994，壓克力、畫布，  
91×117cm。





李俊賢，〈布農風景〉，1993，紙本影印、膠帶、貼紙、壓克力、畫布，114×205cm，高雄市立美術館典藏。



李俊賢，〈海潮文化〉，1993，壓克力、畫布，65×117cm，高雄市立美術館典藏。



李俊賢，  
〈熱帶植物〉，  
1995，複合媒材、  
畫布，52×72cm。

圖)中開始綜合串接山海雲雨、原民話語、本土螢光、社區營造、童年經驗與軍事碉堡意象，這些從地理植物圖誌、大氣氣象式的噴濺滴灑、地景史的圖式化、臺語霸氣貼字的繪畫發展，隨著路線重心南移與婚後，而更加奔放不羈。

(三) 1995至2000年雲嘉南高屏的路線：婚後的李俊賢，迸發了驚人的能量，「臺灣計畫」讓我們看到了他對於臺灣地景繪畫的專注。從雲林當兵記憶的〈105榴砲的回憶3〉、〈斗六大埔的回憶〉(P.35下圖)、〈媽祖在黑水溝上〉(P.108下圖)到石破天驚的龐克加臺客式的〈幹林周罵〉(P.151上圖)，嘉義文化史的〈嘉義三藝師〉(P.68上圖)、〈水上機場事件〉(P.69)、〈陳澄波1〉(P.131下圖)、〈調車場〉、〈鐵路貨車〉，屏東超亮日光熱風下靠腰、靠參(閩南語，意同「靠腰」，常用於臺灣南部)



上圖：李俊賢，〈嘉義三藝師〉，1996，壓克力、畫布，128×207cm。

下圖：李俊賢，〈南島風光——金蕉園〉，1996，複合媒材、畫布，128×208cm，國立臺灣美術館典藏。

右圖：李俊賢，〈水上機場事件〉，1996，壓克力、畫布，207×128cm，高雄市立美術館典藏。



國  
Nat



李俊賢，〈高雄意識〉，  
2000-2017，  
壓克力、碎石、畫布，  
188×235×5cm，  
高雄市立美術館典藏。

左頁上圖：  
李俊賢，〈落山風〉，  
1998，複合媒材、畫布，  
130×162cm。

左頁下圖：  
李俊賢，〈柴山事件〉，  
1997，壓克力、畫布、  
拼貼，127×207.5 cm。

的〈金蕉王對檳榔王〉、〈南島風光——金蕉園〉(P.68下圖)、〈落山風〉，臺南地理蜿蜒的〈四重溪到九層嶺〉，最後是高雄人文地理風景與歷史記憶的〈柴山事件〉、〈哈瑪星〉(P.50)、〈美濃文化人〉、〈鴨母寮的樹〉、〈海海人生〉、〈橋〉、〈姑婆芋地帶〉、〈龍脈〉(P.129上圖)、〈三線路〉與〈高雄意識〉。〈高雄意識〉一作中，赤赭如整片鐵鏽的愛河上空，飄盪著「漂」與特殊造字的「川阿」(ㄔㄨㄢˊㄞㄨㄛˊ)，大樓與河面似乎在發光發熱，像機器般震動著，不僅回應著李俊賢苦澀的青春期，也呼應著高雄「這個城市的性格核心所在：黏熱(或熱烈)、草莽、粗重、濃濁」(李俊賢語)，而且，他在紐約所受的安森·基弗與恩佐·古奇的影响，如今已蛻變轉化出充滿爆炸能量的個人語彙。

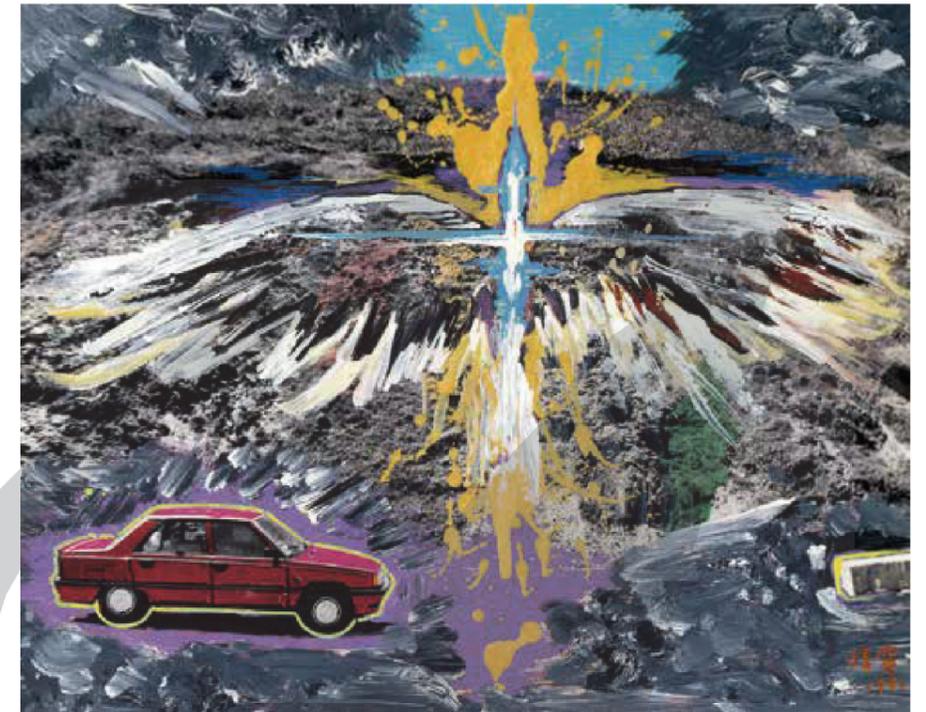
這些用腳踏查臺灣各地、充滿風土氣候氛圍與人文歷史地圖趣味的作品，讓我們注意到，它們除了是具有「時空拓樸」地理壓縮檔意味的旅行地圖，同時也跳過了作為政經與文化中心的臺北，它們其實是從「不想受

臺北中心指揮」的高雄出發，也迴返於高雄。李俊賢自認這個十年計畫過程，「使我在繼續參與社會中，有了更豐厚的資料庫支援，也使我個人創作增加了更濃烈的『臺味』。」這種「臺客」美學的建立，首先是很身體與生理性的公路旅行與感受，也是選擇吃檳榔對抗酷熱而非吹冷氣，同時也是對於周遭歷史地理的閱讀與再解讀，是對「太陽、颱風、西北雨、黑水溝、土石流、『消高應』」這些氣象狀態的藝術捕捉，也是對「左鎮人、長濱人、排灣人、西拉雅人」這些考古層疊的痕跡與西、荷、日、清殖民史地的「臺灣龐克」式的繪畫探索。

由地誌學與人類世的地質角度來看，李俊賢後來在2003年的〈高雄地誌〉不僅直接以Kaohsiung Topography為其英文標題，畫面且多以具有速度感的寬幅刷筆拖掠過非常地方化的地名標示點；我們也注意到後來的〈臺東光風雨〉中的地理氣候現象，〈鹽分地帶的橋〉、〈山路〉、〈南橫公路〉這些同一年的畫中的海路、溪路、陸路交錯之地，最後是〈太麻里〉和〈太麻里



李俊賢，〈高雄地誌〉，  
2003，壓克力、畫布，  
38×45.5cm。



李俊賢，〈太麻里〉，  
1991，壓克力、相片，  
38.5×49cm。



李俊賢，  
〈山路〉，2003，  
複合媒材、畫布，  
38×45cm。

隔壁) 中由高雄出發的畫家，對自己公路旅行的載具紅色轎車的入畫，指出地方踏查身體速度感。李俊賢「臺灣計畫」系列繪畫帶有明確的旅行意識，對公路與交通系統和地圖反覆描繪，這也是臺灣美術史上少見的開創之舉。就這些環境、氣候與文化的色感、質感的空間「結構感」與「時間感」來說，李俊賢十分敏銳地提到，「例如在地中海型乾熱的



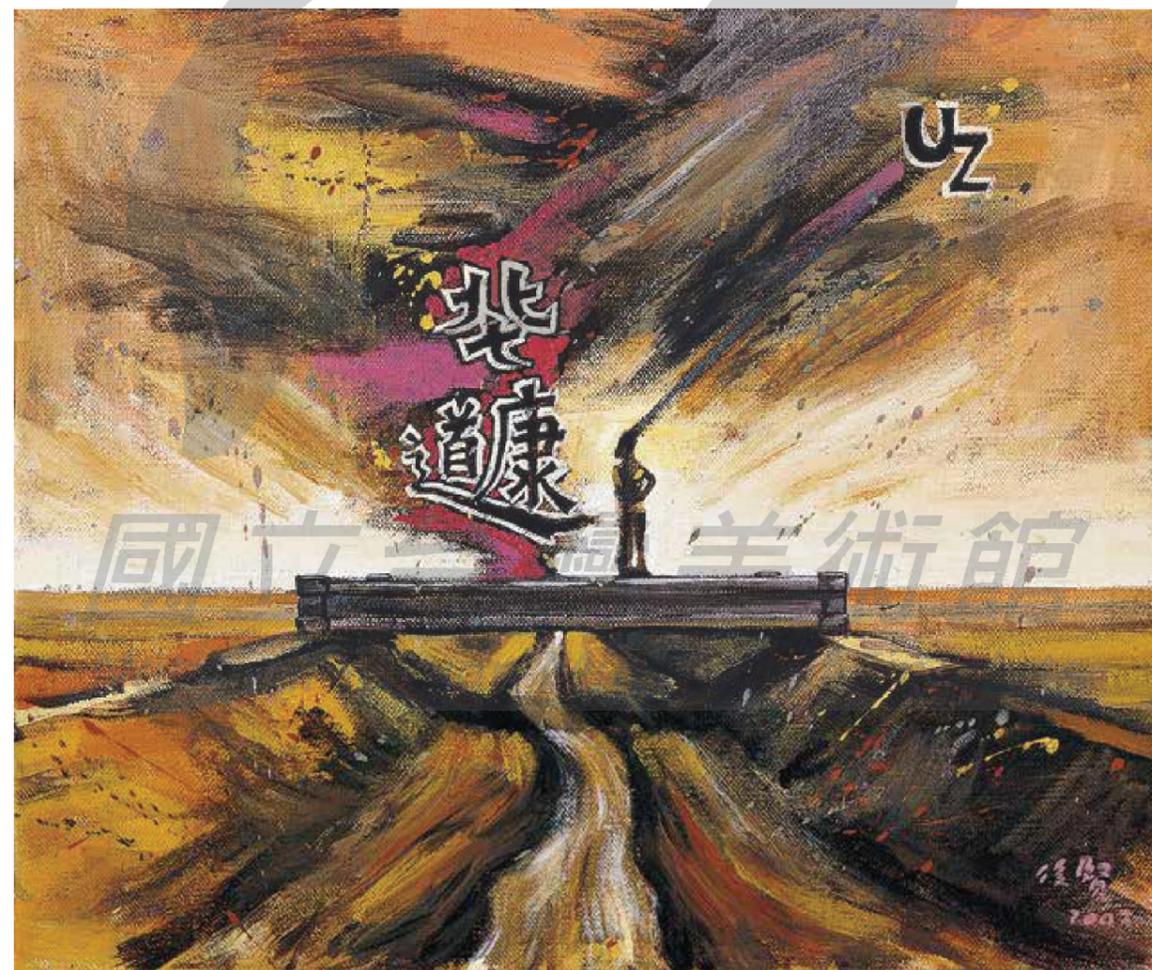
李俊賢，〈宜蘭的海〉，  
1995，相片拼貼、  
雷射貼紙、  
壓克力、紙板，  
72×100.5cm。  
此為「宜蘭計畫」的作品。



李俊賢，〈蘭嶼芋頭田、  
拼板舟和所羅門群島〉，  
2017，影像輸出於三夾板、  
壓克力，118×89cm×2。

氣候下，必然會呈現一種明確的空間感，而一個如北歐那種溼冷的氣候下，空間感必然是曖昧而不明確的」，而臺灣的「高山、峻谷、溪流、平原等，其實表現了頗為特別的大地語言結構。」在他後來的繪畫表現上，也的確融合了某種陽光大盛「過曝」色溫、熾炎色調和因為「四季如夏」的時序變化不明顯的「川阿ㄟㄨㄚ」的時間感。這些大地語言和他獨創的「川阿」、「消高應」、「昆丁」、「幹林周罵」、「北七道康」這些集合字，甚至後來的阿美與排灣族群文化與地域的入畫，也幾乎成為畫家的簽名，呼應著他自己在北美館「1996雙年展：臺灣藝術主體性」策展時，在視覺思維上提出的美學主張。

李俊賢，〈北七道康〉，  
2003，壓克力、畫布，  
38×45.5cm。



【李俊賢龍山寺素描欣賞】



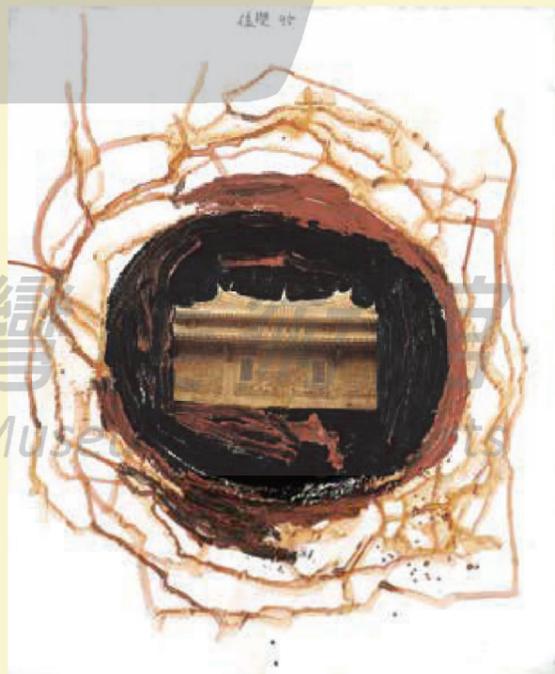
李俊賢，〈龍山寺素描1〉，1995，相片、壓克力、鋼筆墨水、紙板、樹脂，40.5×32cm。



李俊賢，〈龍山寺素描4〉，1995，相片、壓克力、鋼筆墨水、紙板、樹脂，41.5×34cm。



李俊賢，〈龍山寺素描5〉，1995，相片、壓克力、鋼筆墨水、紙板、樹脂，41.5×34cm。



李俊賢，〈龍山寺素描6〉，1995，相片、壓克力、鋼筆墨水、紙板、樹脂，41.5×34cm。



2000年代，李俊賢攝影中的身影。

左圖：  
1996年，北美館「1996雙年展：臺灣藝術主體性」子題「視覺思維」的宣傳。

右圖：  
「2003大高雄藝術之粉紅色的腰帶」展覽文宣，李俊賢為參展藝術家。

這些旅行地圖上展開的一切，若允許我們最精要地指出李俊賢「臺灣計畫」旅行深描的出發點與折返點，在他2000年的〈高雄意識〉這張充滿精神地理學（psychogeography）意味的俯瞰高雄之作中可找到線索：所謂的「精神地理學」，來自於國際情境主義者使用在城市環境探索中的藝術漫遊行動，強調藝術家個人在城市中任意路線的行走，所發展出來的心靈地圖；在高雄上空中俯瞰的這張心靈地圖上，畫家醞釀著漂浪臺灣、ㄟㄨㄚ行臺灣、轉化南方鬱卒（UZ）的「臺客」動機母題。這種藝術意志，在十年「臺灣計畫」中化為數目可觀的旅行圖誌，留給當代藝術一系列嶄新的南方精神地理圖誌，也彷彿是正值四十四歲的壯年畫家李俊賢，回應了三十多年前少年李俊賢的〈遊樂園〉(P13)，立德棒球場與愛河港市依舊，鳥瞰的視野不變，但畫面增加了精神長途跋涉後的鐵鏽風土色彩與Hue的鄉痛吶喊，延伸轉化了紐約時期發展出來的粗獷筆法與語法。這裡所謂的「鄉痛」，是指澳洲環境哲學家葛倫·亞布瑞希特（Glenn Albrecht, 1953-）提出的solastalgia這個新詞，意指眼見生活所在（而非離鄉背景）的家鄉環境因政經結構而被破壞摧殘，因而有「身處家鄉卻充滿鄉愁」之感。

## 高雄工業城市的策展美學



完成了「臺灣計畫」，並且在期間的1991年於「串門藝術空間」策劃「臺灣土雞競選專案」、1996年受邀在北美館參與臺北雙年展「臺灣藝術

主體性：視覺思維」，策展工作2001至2003年，可以說是李俊賢另一個身分的擴展與開創：當代藝術在地國際策展人。包括「土地辯證」、兩屆的「高雄國際貨櫃藝術節」、「美術高雄2001——後解嚴時代的高雄藝術」、「黑手打狗——大高雄藍領藝術家創作風格初探」、「2003大高雄藝術之粉紅色的腰帶」，分別在竹田鐵道米倉、戶外碼頭公園、高美館、畫廊，全國四個點位的替代空間巡迴，形式多樣而多具有開創性，雖然方向與內容多集中在南方土地倫理、環境藝術與工業城市的藝術生態，但不論是場址的特定性與藝術命題的開發，都具有高度南方特質的原創性。

首先是2001年在屏東竹田車站周邊的德興碾米廠倉庫，進行了「土地感」多重辯證的「土地辯證」展。李俊賢的策展論述，用個體的生命經驗、集體的歷史意識與變異的世俗價值三個特點，來說「土地感」的組成要素；然後，他用地質學上歐亞板塊與菲律賓板塊碰撞運動，地震頻仍，以及氣候上地處亞熱帶低壓氣旋每年侵襲臺灣的颱風，來說明臺灣土地的地質變異、年輕與不穩定特性。其次，從游獵、農業、工業到後工業時代的更迭，指出臺灣土地利用的歷史變化與人類依附土地的方式。第三，從清治拓墾移民、殖民時代的遷移到二戰後國民政府來臺的移民過程，指出具有移民性格的住民，如何以「漂浪」的姿態與土地發生自由詮釋的關係。最後，李俊賢指出米倉建築樣式的改變，以及不同時期建成的米倉與生產機具，如何表現了竹田車站周邊作為稻米貨運的集散地。「德興碾米廠」在轉用為藝術空間後，反而可以多層次地表現了不同時期稻米生產過程時，人、米、廠房與土地的關係。



右頁上圖：  
2000年代，李俊賢與作品〈參〉留影。

上圖：  
2000年，李俊賢（中）進行「土地辯證」之討論。

下圖：  
2011年，李俊賢與李俊陽發起「六堆詩人漫步路徑」計畫，結合新臺灣壁畫隊與屏東米倉在地藝術家，於佳冬鄉六根村繪製融入客家詩句的壁畫。

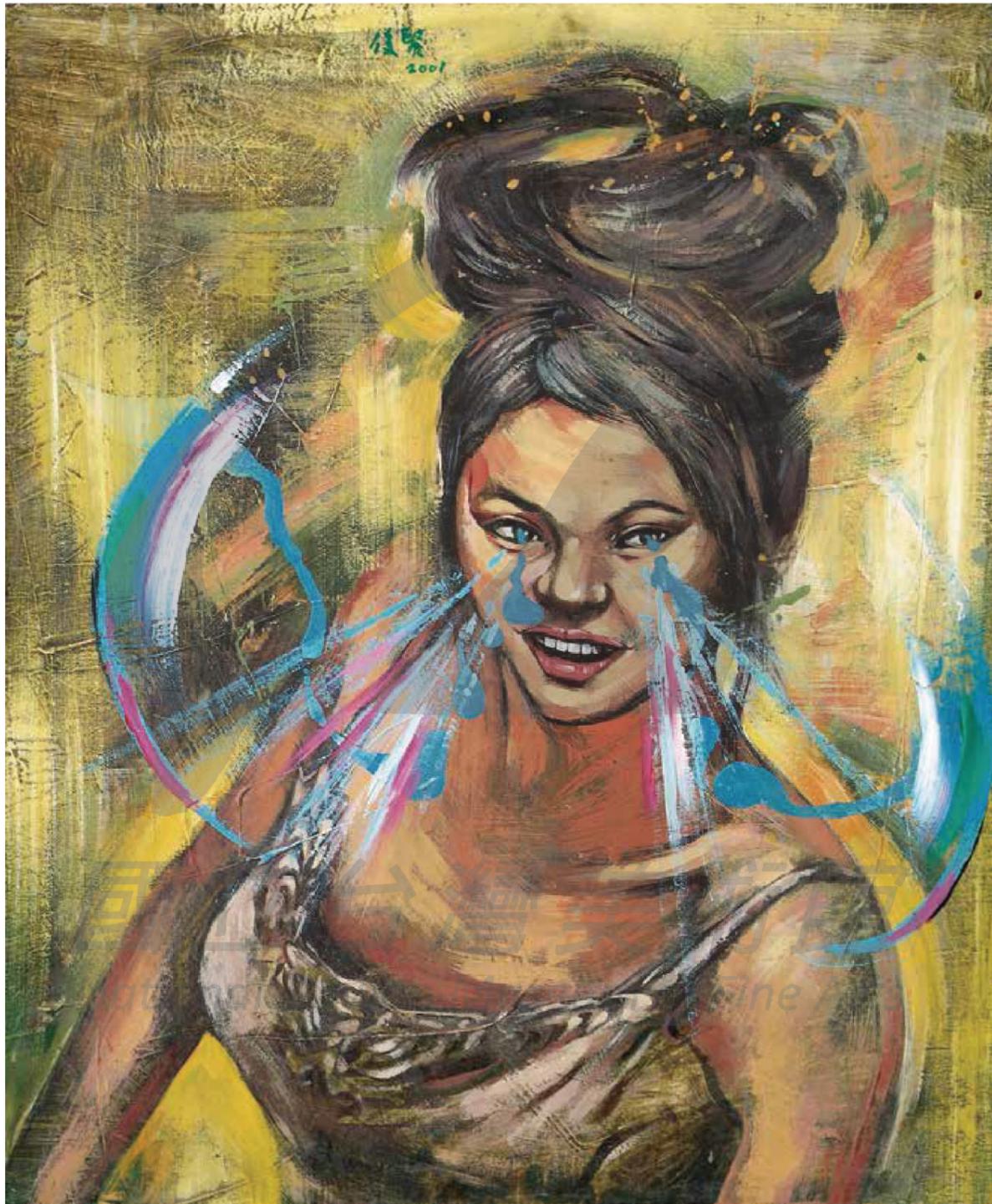


延伸於阡陌的農田、果園、灌溉水圳、橋梁道路，都是稻米生產到運銷的場所空間。農村與客家庄的集落，如今，在「米倉藝術空間」，變成了一個社區居民和在地、駐地與邀請藝術家產生交集對話的場所，整座原本老舊的建築群，因「土地辯證」的駐村、展覽和密集對話，有了活力與生機。高屏藝術家社群的集群力量，像張新丕、陳聖頌與劉高興，也展示了在農村客家社區集結的巨大潛力。

同一時期，李俊賢2000年的作品〈戳〉、〈參〉，2001年的〈初級放電〉(P80)，2002年的〈午告送〉、〈消高應〉、〈水池〉、〈落山風2〉、〈昆丁〉，與2003年



李俊賢，〈參〉，  
2000-2008，  
油彩、影像輸出、  
噴漆、塑膠帆布，  
225×225cm，  
國立臺灣美術館典藏。



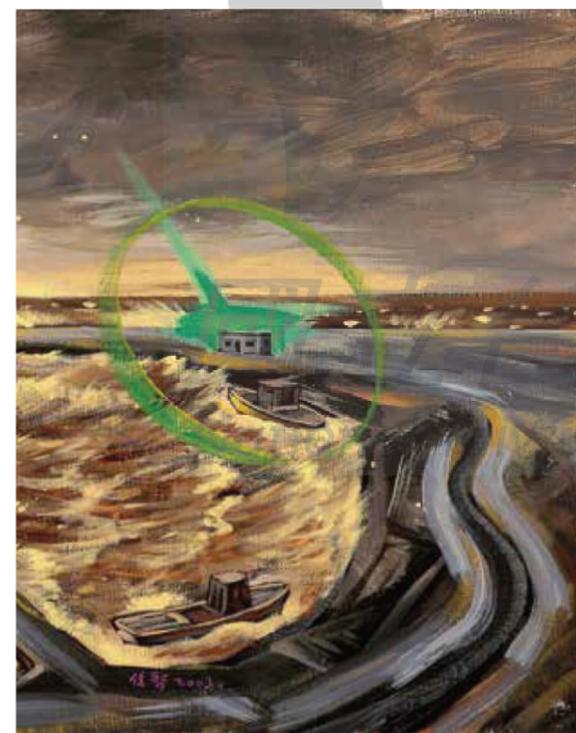
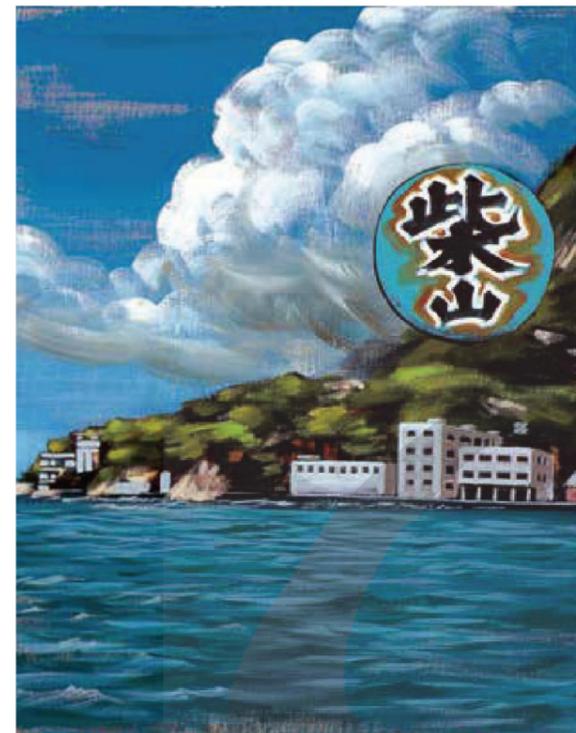
李俊賢，〈初級放電〉，2001，壓克力、複合媒材、畫布，60.5×50cm。



上圖：2001年，李俊賢於第1屆「高雄國際貨櫃藝術節」活動致詞身影。  
 中圖：2001年，「高雄國際貨櫃藝術節：貨櫃的101種想法」參展藝術家 David Mach 的作品。圖片來源：李俊賢攝影。  
 下圖：2003年，「高雄國際貨櫃藝術節：後文明」參展藝術家劉育明的作品。圖片來源：李俊賢攝影。

的〈大船入港〉(P.82跨頁上圖)，都是這個時期的指標性作品。特別是〈漁港11〉(2002，P.82跨頁下圖)，李俊賢說，籌辦「土地辯證」時，發現竹田附近有一個古村名叫「糶糶」，代表了清治以來六堆客家地區米穀雜糧買賣集散之地，他借用了集合字的做法，在畫面上小漁港上空，創造了一個「入魚糶」的集合字，顯示他對於集合字的特殊興趣。

2001年首創的「高雄國際貨櫃藝術節：貨櫃的101種想法」，以及在2003年舉辦的第2屆「高雄國際貨櫃藝術節：後文明」，集焦於高雄港的吞吐量最大、創造了臺灣經濟榮景的遠洋貨櫃，將之視為活性的文化資產。首屆不僅邀請藝術家針對這個特殊材質與主題自由發想創作，召集了來自十六個國家，共三十六件作品，也設計了「貨櫃迷宮」、「藝術市集」、「貨櫃咖啡屋」等活動，邀約雲門舞集、英國勁裝劇團等表演團體的表演，蔚為高雄港區嶄新的文化藝術地景。兩年後的第2屆，改以藝術博覽會的形式呈現國際地球村的概念，成為獨特的「貨櫃藝術博覽會」。整個場域則以「亞洲貨櫃藝術村」、「歐洲貨櫃藝術村」等地域單位，劃分來自不同洲際的藝術家，聚集於相同地域的藝術村中創作，形成不同



地域文化的特有藝術基調。

這樣的「當代藝術」策展實踐，每一檔都與李俊賢的「漂浪·臺客」美學深深扣合，也強化了他以高雄藝術生態作為其「藝術與社會溝通」的實踐介面，自主塑造「南方藝術」創作策展的特異路徑，彷彿高雄就是他的土地辯證起點與終點，自始至終，從來不曾猶疑過。

上述三個大型策展計畫，加上陸續推出的「美術高雄2001——後解嚴時代的高雄藝術」、「黑手打狗——大高雄藍領藝術家創作風格初探」，為高雄藝術生態潛在成員與團體的再集結，創造展覽作為彼此對話的開放平臺，打破臺北中心的類威權地位，已讓畫家李俊賢突破了畫框，以創作式策展的手法與態度，為他反覆打造的「粗礪感」、「戳」、「ㄗㄨㄚˊ」之黑手身體感與土地辯證美學，提供了最鮮活的藝術場域構造，創造了南方藝術的嶄新場域規則。

跨頁上圖：  
李俊賢，〈大船入港〉，  
2003，壓克力、畫布，  
45×38cm×3。

跨頁下圖：  
李俊賢，〈漁港11〉，  
2002，複合媒材、畫布，  
45×38cm×3。