

## 循規與衝撞

——從美術團體發展看解嚴前後臺灣美術生態

賴明珠

### 緒論

臺灣人組成美術團體最早起源自日本時代，例如 1926 年臺北「七星畫壇」，1927 年臺南「赤陽洋畫會」，1928 年嘉南「春萌畫會」、嘉義「鴉社畫會」，以及 1929 年新竹「新竹畫畫益精會」、全臺性「赤島社」等。這些在「臺展」開辦前後成立的臺人東、西洋畫會團體，其創立緣由多少都受到殖民官展刺激；因而希望透過私人組織的成立，凝聚區域性美術家向心力，並透過切磋技藝、提升創作內涵，以和官展形成協力或競逐態勢。這種強調組織動員、展覽規畫，甚至附帶有藝術推廣教育功能的美術團體，顯然是日本時代臺灣「新美術家」受到日本及西方藝術概念的啟發。它和傳統漢文化藝術界對「畫派」的定義是有差別的。藝術史家認為傳統中國畫派的形成，如「浙派」、「松江派」、「新安派」或「吳門畫派」等，都有三個前提條件：1、風格相同或相近，2、畫派要有開派人物，3、成員具有延續性及傳承關係。<sup>[1]</sup>但 20 世紀上半葉開始，臺灣美術家因受到日本

引進現代「新美術」概念啟發，對所謂畫會、美術團體的想法，逐步脫離昔日傳統畫派的侷限，並從講究傳承、系脈封閉領域的思維，跨入涉及創作、展示、販售、行銷、鼓勵及評論等公眾領域的範疇。

1970 至 1990 年臺灣美術的發展過程中，美術團體往往會因政治、社會、文化的變遷，因而在創立宗旨、推展歷程與作品實踐等方面，呈現不同的面貌。美術團體乃是各區域「藝術世界」(art world)的一個重要環節，它與文化政策、藝術家、藝術學院、美術館、藝廊、藝評人、藝術史家、商業市場等存在密切的關連性。美國哲學家亞瑟·丹托 (Arthur Coleman Danto, 1924-2013) 認為「藝術世界是觀念的世界」，而喬治·迪奇 (George Dickie, 1926-) 主張藝術世界是「人、藝術家及藝術大眾的世界」。<sup>[2]</sup>要言之，研究 1970 年至 1990 年間美術團體的發展，對解嚴前後臺灣的藝術政策、藝術機制、美術潮流、創作觀與大眾品味的變遷和演進，都有彼此扣連、相互參照的有機關係。

「融合」兩種類型，探討解嚴前後臺灣美術團體與政策、機制、賞鑑品味及藝術觀念的消長關係。

## 二、侍從與循規

英國政治學者杜利夫與歐利（Patrick Dunleavy and Brendan O'Leary）在《國家理論——自由民主政治》（Theories of the State: The Politics of Liberal Democracy）一書中，說：「統治是國家制定規則、控制、引導或調節的過程，也就是國家存在的根本目的」。<sup>[4]</sup>學者葉永文歸納出，國家的存在必須依賴三個統治要素：「意識型態、計略設計與權力運作」<sup>[5]</sup>加以管制。戒嚴時期的臺灣，國民黨在一黨專制下，其意識型態是「以三民主義作為治國理念和精神指導」，它既是「整個國家及社會發展」的藍圖，並「被強制的落實到日常生活的所有層面」中。<sup>[6]</sup>國民政府撤退來臺之後，在文化策略設計上，先行以 1952 年「文化改造運動」、1954 年「文化清潔運動」及 1955 年「戰鬥文藝運動」等策略性運動論述，改造臺灣教育體系，並調控文藝出版及創作方向。<sup>[7]</sup>而 1966 年 11 月 12 日「中華文化復興運動」的推展，則將「中國文化」定位為唯一合法與正當的文化綱領與架構。而在文化權力運作

上，國民政府則透過可見的政治統治；與不可見的政黨控制，如國立博物館、救國團、民眾服務站，或軍事文化系統（如政戰學校、國軍英雄館、後備軍人戰鬥文藝隊）等機制，<sup>[8]</sup>建立文藝創作規訓、管控的運作模式。尤其是透過與藝術基層所聯繫起來的權力運作，在戒嚴時空下，無疑讓受非常時期「人民團體組織法」束縛住的民間美術團體，使其難以找到喘息的空隙。

研究臺灣政治發展的學者，經常引用「侍從主義」（clientelism）論述地方派系的運作，例如田弘茂（1992）認為，「地方派系是以恩庇——侍從關係作為結盟基礎的群體」；<sup>[9]</sup>林佳龍（1989）、陳明通與朱雲漢（1992）等人，也指出國民黨統治者透過策略性設計的「恩庇主義」（clientelism 的另一譯文），「以公共資源按多層『侍主』結構進行分配」。<sup>[10]</sup>在戒嚴時期的美術團體發展過程中，我們也看到國家機器以恩庇主（patron）的地位，將所擁有的特許資源，透過各層級機制運作，提供給位階低的侍從者（client），例如：展覽場地、美術教育資源、參與國際交流活動等物質利益或援助；而侍從團體，例如：1971 年「武陵十友書畫會」，1972 年「東亞藝術研究會」，

1975 年「端一書會」、「南海藝苑」，以及 1970、80 年代花蓮縣、澎湖縣、嘉義市等地所成立的「中國美術協會」<sup>[12]</sup>支會等，其創立目標大抵不出：「推動文化建設」、「提倡傳統書畫欣賞與創作」、「以中華文化之偉大精神，導人類於和諧共榮之治」、「弘揚書藝以復興中華文化」或「研究書畫、金石篆刻，發揚中華傳統藝術」等。顯見這類型「侍從主義」策略下組成的美術團體，已將國家意識型態內化，並以發揚中華文化、復興民族道統等文化策略，作為集體追求的目標。因而它們無論在創會宗旨的制定、展覽場地的分配，或活動內容的型態，明顯都受到黨國政府的約束、規訓與恩庇；而其整體創作內容，亦墨守傳統中國書畫的形式風格。

## 三、融合與創新

根據丁仁方的研究，威權體制時期政府對民間社會的控制，除了採取「侍從主義」機制外，還運用「統合主義」（Corporatism），「進行壟斷性利益匯集、層級控制、強制政策參與等」策略，以整合「社經利益組織」。<sup>[12]</sup>黨國政府即透過「政經利益統合本土社會菁英」，並將其納入組織性控制之中。<sup>[13]</sup>例如 1952 年 10 月成立的「中國青年反共救

國團」（簡稱「救國團」），統治者一方面藉此動員、控制青年學生，一方面將其變成統整權勢的工具。直至 1960 年代，「救國團」才轉型為鼓勵青年學生參與休閒活動的機構。<sup>[14]</sup>

1970 年代初期，臺灣南部極度缺乏藝術資源，因此介於國家與青年之間的救國團，多少發揮統合效用的力量。1964 年從臺北重返高雄的朱沉冬（1933-1990），6 月受聘為救國團《高青文粹》月刊編輯；隔年則策劃主辦「青年藝術創作發表會」，結合詩、文學、音樂及繪畫，以推展高雄整體性的藝術發展活動。<sup>[15]</sup>1968 年開始，朱沉冬利用救國團資源籌辦「暑期寫生隊」，寫生隊聘請的老師包括南臺知名藝術家，如：曾培堯（1927-1991）、劉鍾珣（1931-）、洪根深（1946-）及葉竹盛（1946-）等人；<sup>[16]</sup>而參與寫生隊的高中、大學生，則有：王顯輝、江有亭、李坤瑩、陳隆興（1955-）、蘇志徹（1955-）、許自貴（1956-）、李俊賢（1957-2019）、劉高興（1958-）等人。「暑期寫生隊」策劃者朱沉冬與寫生隊指導老師，於 1974 年組成「心象畫會」。青年學生團員，先後於 1975 及 1979 年，創立「新血輪畫會」和「牛馬畫會」。<sup>[17]</sup>這幾個南部畫會的成員，於 1970 年代藝術資源



圖 1 朱沉冬（右）主持高雄救國團暑期寫生隊活動，邀請曾培堯（左）擔任指導老師。（洪根深提供）



圖 2 1993 年 6 月 21 日《太平洋日報》報導「牛馬畫會」聯展的訊息。

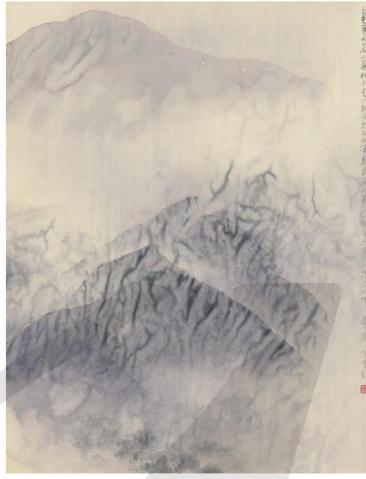
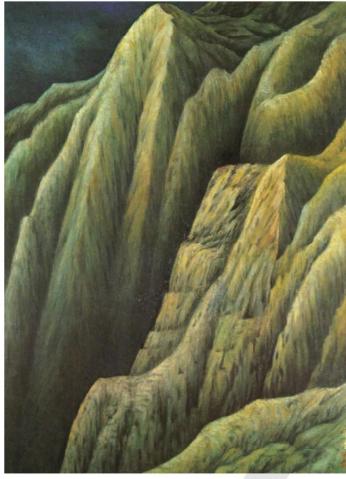


圖 3 徐永進，〈乘雲氣御飛龍〉，墨、彩、紙，48×176cm×6, 2018。

匱乏的威權時期，因匯聚在救國團統合機制中，而得緣結成美術團體。然而朱沉冬、高雄藝術菁英及青年學生，並不受「統合主義」左右，也具有一定自主（autonomy）意識，故其繪畫創作，整體上表現出融合傳統（寫實風格）與創新（運用抽象、表現等新風格表現創作意念）的面貌。之後對 1980、1990 年代南臺灣藝術的本土化與現代化，也產生深刻的影響。

以傳統筆墨媒材創作的水墨畫或書法，前者被尊為「國畫」，乃是專制統治者以復興中華文化為核心理念，處心積慮想透過「侍從」與「統合」策略，將之建構為國家文化精神的象徵標的。但是幾個於 1970、1980 年代創立的水

墨、書法團體，在威權機制與社會轉型過程中，則嘗試從循規中脫逸而出，企圖開拓具有自我獨特風貌的創作。例如 1975 年創立的「乙卯畫會」（1977 年改名為「億載畫會」），標舉「以深厚傳統基礎」、「引西潤中」、「樹立個人獨特風格」的融合色彩旗幟。<sup>[18]</sup>1976 年創立的「墨潮書會」，創會宗旨為「深入傳統、探索現代」；發展多年後，於 1993 年重新自我定位為：運用多元素材、主題、表現方式，建構嶄新的書法美學觀，強調要以「現代書藝」革新傳統書藝史作為書會發展主軸。<sup>[19]</sup>（圖 3）另外，幾個由名畫家的學生，或學院知名畫家號召組成的水墨畫會，如：1976 年「國風畫會」（圖 4）、1979 年「文興畫



左圖：  
圖 4 施華堂，〈春  
江水暖〉，膠彩畫  
65×92cm，1993。

右圖：  
圖 5 蕭巨昇，〈湧  
動雲山〉，水墨、紙，  
66×97cm，2018。  
(蕭巨昇提供)

會」、1983 年「臺中市采墨畫會」及 1985 年「元墨畫會」<sup>(圖 5)</sup>等，都以師法造化、探索新法、融匯傳統與現代思潮，作為集體努力、發展的目標。可見解嚴之前，涵濡於傳統水墨、書法的藝術菁英，業已透過創新技法、融合現代藝術概念，賦予傳統書畫藝術新的生命契機。

## 國立台灣美術館

### 四、衝撞與創新

1970 年代初美國與共產國家間冷戰局勢趨緩，1971 年 10 月聯合國召開會議決議並宣布，中華民國在聯合國的席位與代表權，改由中華人民共和國取代。之後，中華民國陸續與比利時、奧地利、希臘、澳洲、日本、巴西、葡萄牙及美國等國家斷交。國際政治局勢的丕變，連帶也壓縮中華民國在國際藝術

交流的空間。1970、1980 年代臺灣美術家除了在國內受威權統治的規訓與箝制，對外拓展的活動空間也受極大的限縮。例如 1957 年至 1973 年以國家名義參與的巴西「聖保羅雙年展」，即因 1974 年中華民國與巴西斷交而中止。雖然臺灣藝術家參與「聖保羅雙年展」扛覆著厚重的政治包袱，參展藝術家亦缺乏十足的創作自主權；但正如林柏欣所述，入選藝術家作品「能代表國家、躍上國際舞臺，在資訊極為封閉的年代裡尤其可貴」。<sup>[18]</sup> 雖然戒嚴前後，臺灣藝術家在整體創作生態環境上，受到國內與國外甚多限制與管控。但透過創作者個人及美術團體的努力，1970 年至 1990 年之間，臺灣藝術界仍在創作空間與內涵上不斷衝破難關、往前邁進。以下將從「吸納新潮」與「主體意識抬頭」兩大部分，歸納、分析戒嚴前後臺灣藝

## PRINTMAKING TRANSGRESSION BORDERS HAN17 EXHIBITION WITH EAST ASIAN ARTISTS

越境する版表現—東アジアの作家たちと版 17 展—

会期 2014.9.3 (Wed) ~ 9.21. (Sun)

会場 沖縄佐喜眞美術館 (休館日 火曜日)

時間 9:00~17:00 (休館日 17:00) 大人 700円 中・高校生 600円

9.3 (Wed) 18:30 ~ オープニングアクト作家たちの公演

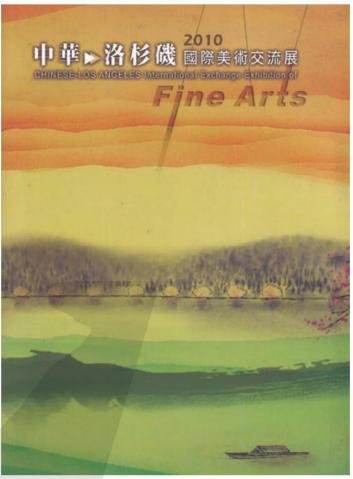
主催 HAN17, 佐喜眞美術館, 実行 千葉県美術館 (実施) 沖縄タイムス社 NHC 沖縄県公芸

術工作者，如何衝擊威權體制並開拓出藝術創新與自主的各種可能性。

#### (一) 吸納新潮

##### 1、藉山國際交流拓展國際視野

1970 年代，在臺灣國際發展受阻的時空環境下，國內各類型美術團體開始運作私人網絡，建立起和國外美術團體合作互訪的模式，積極推動民間藝術團體參與國際交流活動的風潮。例如 1970 年 3 月組成的「中華民國版畫學會」，從 1977 年開始與韓國、日本、亞太地區、中國、義大利、美國、加拿大等國，進行民間國際交流展或研討會。1972 年 1 月成立的「臺中藝術家俱樂部」，一開始就以「提高文化城藝術風氣、以畫會友及促進中外美術家聯誼」為宗旨；並從 1975、1976 兩年在東京舉辦中日畫家聯展與交換展。1972 年 3 月創立



的「中華國畫聯誼會」，也從 1973 年 10 月開始與日本「南畫院」、「青鈴社」，韓國漢城及中國南京、紹興等城市進行國際交流展。之後成立的「東亞藝術研究會」、「十青版畫會」<sup>(圖 6)</sup>、「IFA 國際美術協會臺灣分會」、「新象畫會」、「宜蘭縣美術學會」、「亞洲美術協會聯盟」、「高雄市國際美術交流協會」<sup>(圖 7)</sup>、「高雄水彩畫會」、「國際水彩畫聯盟」等，也都藉由與國外美術團體結盟、交流的管道，達到與國際接軌，獲取新思潮，和掌握全球性藝壇訊息的目的，以作為開拓創作新局的參考依據。

##### 2、積極引入西方前衛思潮

出國學習新技術、新風格與新理念的留學風氣，濫觴於日治時代。由於當時臺灣缺乏美術教育機制，赴殖民母

國——日本留學，或到現代藝術中樞——法國學習，乃是臺灣年輕創作者追求夢想的重要途徑。戰後戒嚴時期，由於言論、思想受到黨國體制嚴格管控，民眾出入境亦遭到層層法案束縛。<sup>[19]</sup>1950年代晚期，由於臺灣與美國政府間訂有中美軍事協議和頻繁的經濟交流，菁英青年遂把留美視為人生追求的目標。1965年美國修改移民法案之後，臺灣更是激起一股留學美國的熱潮。<sup>[20]</sup>此外，臺灣青年遠赴法國、義大利、西班牙等藝術大國學習者，在戰後亦有一定的比例。雖然法、義、西在1964、1970、1973年分別與中華民國斷交，但臺灣留學生依然能透過半官方社團的管道，<sup>[21]</sup>前往這些歐洲國家學習美術創作。

1960至1980年代赴歐美留學的藝術家雖然有人選擇定居海外，但許多美術創作者仍選擇回臺，並不斷引介西方現代藝術思潮，因而對解嚴前後臺灣現代美術的推展影響頗大。以下筆者將以美術團體中幾位引領藝術潮流，並促使年輕一輩組成美術團體的藝術家進行介紹。但必須注意的是，部分海歸派藝術家，例如：留法曲德義（1952-），留西班牙戴壁吟（1946-）、陳世明（1948-）等人，雖然並未有鼓吹美術團體的跡象，但仍對年輕藝術家有一定影響力。

1964年從日本轉到法國留學的廖修平（1936-），在「國立巴黎美術學院」學習油畫，又入「版畫十七工作室」進修版畫技藝。1973年返臺後他積極地在師大、文大、藝專指導與示範現代版畫創作。<sup>[22]</sup>1974年3月創立的「十青版畫會」主要成員，正是廖修平在這三所院校指導的年輕輩學生。「十青版畫會」日後致力於現代版畫創作、教學，並與國際進行交流與學術研討等，全方位的版畫推廣活動；不但拓展臺灣現代版畫創作的深度與廣度，更培養出許多新世代版畫創作者持續與國際接軌。（圖8）這期間居中指導、鼓吹與協助的功勞者，實為創作技法與內容結合民族性（民俗文化、宗教信仰）與國際性（幾何抽象、普普）的廖修平。<sup>[23]</sup>

葉竹盛於1975年赴西班牙入「馬德里皇家藝術學院」，先從旁聽生唸起，並於1980年取得學位，1982年返臺。<sup>[24]</sup>前後七年多西班牙留學生活，藝術學院正規油畫、版畫、壁畫等課程，讓他體認到西班牙多元媒材的藝術表現內涵。<sup>[25]</sup>而影響他最深的，則是西班牙當代藝術大師達比埃斯（Antoni Tapiés, 1923-2012）。<sup>[26]</sup>達比埃斯運用拼貼、厚塗等

圖8 1983年「十青版畫會」主辦的「中華民國國際版畫季—版畫藝術推廣巡迴展」請柬。

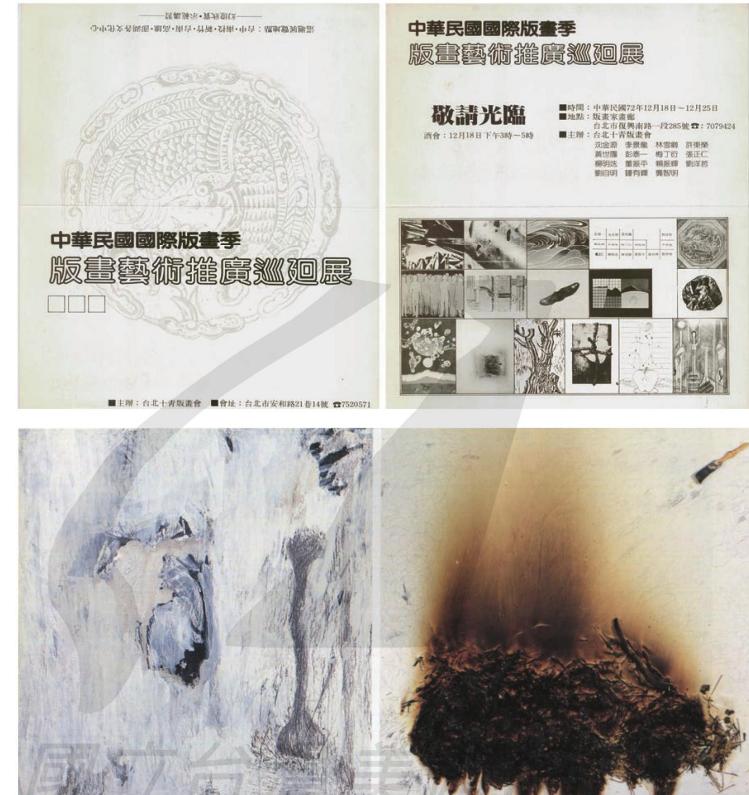


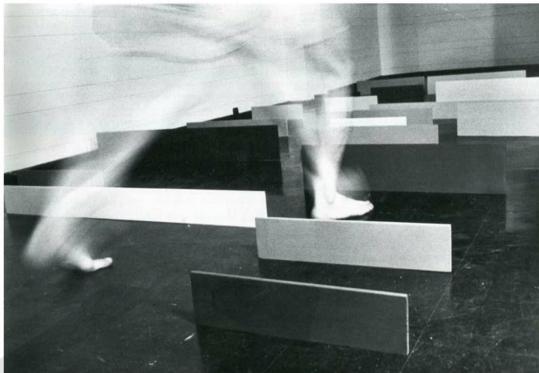
圖9 葉竹盛，〈作品II〉，鉛筆、壓克力、稻草、石膏，120×240cm，1988。（葉竹盛提供）



技法，將各種材料如：沙土、織物、石頭、石膏、鐵絲、繩索等混搭表現，被歸屬於「非定形藝術」（Art informel，或譯為「非形式美術」）。這種藉由物質傳達更深層內涵思想的手法，和東方藝術禪趣相近，表現充分的自由性，<sup>[27]</sup>乃成為葉竹盛創作及返臺後推廣的主要風格形式。（圖9）回國後，葉竹盛在高雄開設「大葉畫室」，不久則任教於母校國立藝專及高雄東方工專。1984年2月「大葉畫室」學生組成「滾動畫會」，創會宗旨即標榜以「解放材質，解放自己來表達自我對色彩、造型、空間的感知」。<sup>[28]</sup>從「滾動畫會」成員發表的作品，可以看出他/她們深受葉竹盛所引進「非定形主義」的啟發。而這種強調材質的解構重組，表現獨特材料與形式美感的新藝術風潮，也可見於葉竹盛所

參與的「南臺灣新風格畫會」其他成員作品中。

1982年長期旅居英國林壽宇（1933-2011）返臺個展，帶回以極簡畫風呈現的白色繪畫系列，造成一股「震撼」與風潮。<sup>[29]</sup>由於林壽宇1960年代即以「低限主義」（Minimalism）風格聞名國際，而其〈繪畫浮雕雙聯作〉於1983年入藏臺北國立故宮博物院，因而吸引一批年輕追隨者，<sup>[30]</sup>包括：莊普（1947-）、賴純純（1953-）、胡坤榮（1955-）、張永村（1957-）等人。在林壽宇的領軍下，這些年輕藝術家開始以純粹幾何抽象、極簡手法，探索材質在三度空間的表現。1984年8月17日由林壽宇策劃，並邀集莊普、張永村、葉竹盛、胡坤榮（圖10）、程延平（1951-）、陳幸婉（1951-2004）、裴在美（1952-）、魏有蓮（Violaine Delage, 1958-）等人，在春之藝廊舉行「活動空間」。<sup>[31]</sup>解嚴前一年（1986），以林壽宇為精神導師的賴純純，號召莊普、胡坤榮、盧明德（1950-）、葉竹盛、張永村、郭挹芬（1951-）、魯宓（1961-）等人組成「SOCA 現代藝術工作室（Studio of Contemporary Art）」，並於同年10月10日以「環境、裝置、錄影」為題舉行首展。<sup>[32]</sup>（圖11）此展藉由環境、裝置、錄影等前衛手法，讓空間、時代與人所處的現實社會結合、互動，營造更富開



上圖 10 胡坤榮，〈無題（異度空間）〉，木板、壓克力顏料，1984。

下圖 11 「SOCA 現代藝術工作室」於1986年舉行「環境、裝置、錄影」開幕首展。

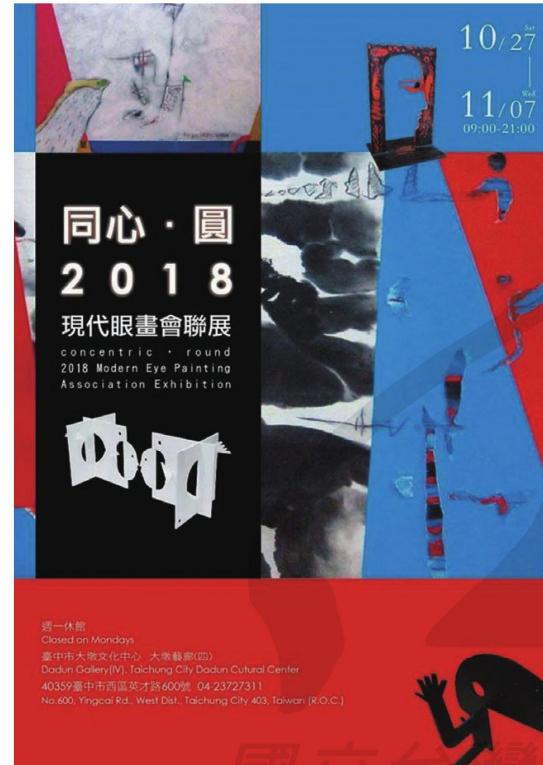


圖 12 現代眼畫會「2018 同心·圓聯展」海報。

夏陽（1932-）、吳昊（1931-2019）、霍剛（1932-）、蕭勤（1935-）、李元佳（1929-1994）、陳道明（1931-2017）、蕭明賢（1936-）等年輕人，追隨他在臺北安東街畫室習畫。這批學生於1956年組成「東方畫會」，並於1950年代晚期至1960年代成為臺灣現代畫壇的活躍人物。

1955年李仲生遷居彰化後，依然吸納大批中部青年匯聚其門下，之後也相繼組成現代畫會。例如，程武昌（1949-）、黃步青（1948-）、李錦繡（1953-2003）、曲德義於1976年創立「自由畫會」。<sup>[33]</sup>許雨仁（1951-）、郭少宗（1951-）、姚克洪（1953-）、吳梅嵩（1955-）、謝志商（1955-）等人，於1981年成立「饕餮現代畫會」。<sup>[34]</sup>陳庭詩（1913-2002）、鍾俊雄（1939-）、黃潤色（1937-2013）、梁奕焚（1937-）、詹學富（1942-）、程延平、陳幸婉七人，於1982年創立「現代眼畫會」。<sup>[35]</sup>

1987年程武昌等人，又於鹿港成立「龍頭畫會」。這一批李仲生遷居中部後指導的學生，創作上大抵亦遵循李氏「抽象思維」及「佛洛依德思想」（潛意識）兩大西方思潮，<sup>[36]</sup>探索當時仍被學院抗拒的前衛藝術。其中多位學生於1980年代旅外學習，如曲德義、黃步青、李

錦繡、黃位政（1955-）赴法（圖13），陳聖頌（1954-）赴義大利，吳梅嵩赴英（圖14）<sup>[36]</sup>，歸國後則持續在現代藝術領域奮發前進。但關切的議題已跳脫解嚴前傳統／現代、東方／西方的辯證，轉向人、生活、土地或社會的多元層面思索。<sup>[37]</sup>

1966年曾發起組織「畫外畫會」的蘇新田（1940-），1970年與李長俊（1943-）、馬凱照（1939-）、郭承豐、侯平治（1939-）、楊英風（1926-1997）、李錫奇（1938-2019）、何恆雄（1942-）另組「70's超級團體」，並在耕莘文教院舉辦「七〇超級大展」，進行一場以「物體」為造形元素的裝置實驗展。<sup>[38]</sup>蘇新田早期創作偏向照相寫實、普普畫風，1970年開始對物體的存在與空間關係感到興趣。1971年他至紐約考察，返臺後則埋頭鑽研「循環空間」課題。1983年至1985年期間，他以空間錯覺法概念繪製巨幅油畫參加臺北市立美術館的展覽，（圖15）深受當時文化大學美術系年輕輩藝術家推崇，並常向其請益。<sup>[39]</sup>1984年9月，蘇新田與「70's超級團體」成員許懷賜（1936-）、蔡良飛（1942-）等人，聯合「101現代藝術群」、「笨鳥藝術群」、「臺北前進者藝術群」、「新粒子現代藝術群」成員



上圖13 黃位政，《競合之際》，壓克力彩、畫布，150×200cm，2013。（黃位政提供）  
中圖14 吳梅嵩，《漂鳥·風景拼圖》，複合媒材，116×182cm，2017。（吳梅嵩提供）  
下圖15 蘇新田，《非物體的世界》，油彩、棉布，257×576cm，1984。（蘇新田提供）

共三十一人，於南畫廊成立「新繪畫藝術聯盟」。「新繪畫藝術聯盟」結合臺灣中、青輩現代藝術家，汲取1980年代「世界新思潮的精神內涵」，強調「本位文化」、「民族意識」及「傳統的分量」，「凝聚集體的意念」，並提出以「本土新藝術」為發展的方向，<sup>[40]</sup>堪稱是首度將現代與「本土」結合的美術團體。反映出1980年代中旬，臺灣本土意識在解嚴之前，隨著藝術資訊的自由化、現代化與國際化，開始在美術團體所組構的藝術生態圈萌芽成長。換言之，「本土」不再與「保守」、「傳統」、「排斥外來」畫上等號，而是可以和國際接軌的現代藝術之起點與沃土。而這股本土運動，也於解嚴後的前衛藝術團體中開花結果。

### 3、前衛藝術與替代空間

美國藝術史家羅伯特·艾得金（Robert Atkins）在其著作《藝術開講》（Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords）中，解釋「替代空間」（Alternative Space）發展的緣由，說：

替代空間最早是在1969年與1970年間出現在紐約，……首先開啟了為藝術家所設，也由藝術家經營的小型非營利性質的組織。這些獨立的組織所以被需要，是因為當時實驗性藝術蓬勃，卻不

為美術館、商業畫廊與數家經營的合作畫廊所接受之故。……如果沒有替代空間做為裝置、錄影、表演及其他觀念性藝術型式的發表場所，那個時代的多元主義實在難以蔚為風氣。<sup>[41]</sup>

而這種由「藝術家經營的小型非營利性質的組織」，於1980年代中期開始，因臺灣商業藝廊與美術館機制的不健全與多方管制，陸續出現於臺北、高雄及臺南等地。

1962年臺灣首間商業畫廊——「聚寶盆」創立，開啟臺灣藝術產業的第一頁。之後海天、文星、凌雲、長流、龍門、阿波羅、太極、春之等，陸續於1960、70年代成立。到了1980年代，藝術市場從萌芽階段邁入茁壯期，並於解嚴後到1995年達到顛峰。<sup>[42]</sup>但臺灣資本主義社會中，利益取向的藝術市場之茁壯與蓬勃，似乎偏好前輩與資深藝術家，對年輕、前衛的藝術家往往退避三舍。另外，臺灣第一座公立現代美術館——「臺北市立美術館」於1983年12月開館，卻因首任代館長蘇瑞屏對當代藝術的不尊重，以及政治意識形態的牽扯，於1985年8月連續發生「前衛·裝置·空間」展參展藝術家張建富作品被踢毀、撤展，以及李再鈴（1928-）〈低限的無限〉一作被擅改顏色等事件，<sup>[43]</sup>

都讓前衛藝術家對政府體制下的新美術館感到心灰意冷。

1985年陳嘉仁（1952-）首開風氣之先，在臺北市南京東路成立「嘉仁畫廊」，提供空間給藝術家發表實驗性創作。先後推出林鉅（1959-）「純繪畫實驗閉關九十五天」行為藝術展，<sup>[44]</sup>梁平正（1958-）閉關二十四天「首部即興繪畫」行動展，<sup>[45]</sup>及陸先銘（1959-）「藍色的驚悸」裝置展。<sup>[46]</sup>行為藝術、裝置藝術在1980年代中期臺灣，尚屬前衛觀念性創作形態，本身亦為畫家的陳嘉仁能拋開利益考量，讓經營的「嘉仁畫廊」開放給具有實驗性、觀念性的年輕藝術家進駐，堪稱是臺灣第一個「替代空間」。營運時間雖很短，但卻扮演臺灣另類空間開路先鋒的角色。

1986年自美國紐約歸來的賴純純，在自己建國北路老舊公寓成立「SOCA現代藝術工作室」，並結合莊普、胡坤榮、盧明德、葉竹盛、張永村、郭挹芬、魯宓等人，舉辦「環境·裝置·錄影」開幕首展。<sup>[47]</sup>SOCA主張藝術家擁有創作的自由及話語權，以表達對展出形式與內容的自主性。<sup>[48]</sup>此宣示，顯然帶有對官方機制在「前衛·裝置·空間」發展中鄙薄前衛藝術家的抗衡意味。之後

SOCA集畫廊、教室、推廣中心等多重功能於一身，並提供空間給年輕藝術家進行實驗性創作。莊普、劉慶堂（1961-）、陳慧嶠（1964-）、黃文浩（1959-）等人，則因為在SOCA相識，並進而組成另一個影響力更深遠的替代空間。

1988年9月，關心文化發展的攝影家劉慶堂，與藝術家莊普、陳慧嶠、黃文浩創立「伊通公園」。「伊通公園」早期是一個私密聚會空間，直到1990年3月才正式對外開放。<sup>[49]</sup>「伊通公園」主要提供藝術家發表前瞻性、實驗性創作的平臺，<sup>[50]</sup>並推展為藝術創作者彼此進行觀念討論與交流的場域。解嚴初期，臺灣經濟成長猛進，但權威意識尚存，商業畫廊及公立美術館對前衛藝術多持排斥態度。「伊通公園」以非營利性質型態長期耕耘前衛藝術領域，它不僅成為臺灣當代藝術重要舞臺，更像是座人氣磁場召喚著藝術家、藝術圈人士至此聚會聯誼、跨界交流，同時也是國內外策展人蒐集資料的重要據點。<sup>[51]</sup>

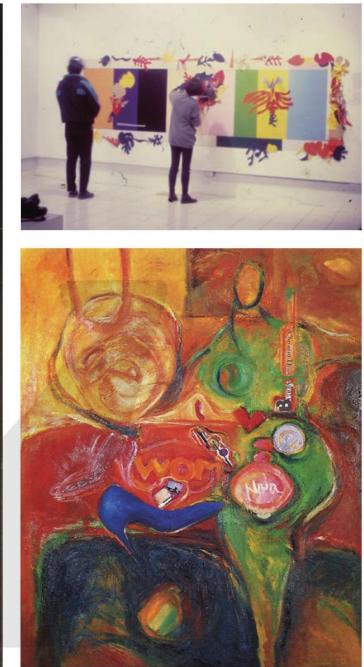
自美返臺的藝術家蕭台興，於1989年5月將和平東路的工作室規劃為展場，並命名為「2號公寓」，提供給其他藝術創作者發表作品的空間。之後「2號公寓」發展成為，由一群留美、留歐、

圖16 簡福錦，〈守護神（死亡系列）〉，複合媒材，175×105cm，1992。（簡福錦提供）



右上圖 17 侯宜人於1994年2月19日策劃「大戰馬諱斯展」於「2號公寓」。（簡福錦攝影提供）

右下圖 18 林珮淳，〈女性詮釋系列——文明的誘惑〉，複合媒材 162×120cm，1992。（林珮淳提供）



留日藝術創作者，以自給自足的方式維持營運。<sup>[52]</sup>（圖16）在不受外在大環境商業取向和體制威權牽制下，<sup>[53]</sup>「2號公寓」也成為臺北另一非營利性、合作經營的視覺藝術發表空間。「2號公寓」之後歷經兩次遷址，1991年3月搬至南京東路，1992年9月再遷到龍江路。這期間除了會員聯展、個展之外，也曾多次策劃專題展，例如1991年3月於臺北市立美術館舉行「前衛實驗 1991——公寓」特展，同年11月舉行「本·土·性」專題展；1992年4月舉行「組合 22」聯展；（圖17）1994年1月於臺灣省立美

術館舉行「2號公寓創作聯展——臺灣ム×ム」等。（圖18）由於臺灣現代藝術展覽空間增多，「2號公寓」自覺階段性任務完成，遂於1994年6月30日宣布結束空間的運作，<sup>[54]</sup>並於1994年8月在臺北市立美術館舉行「2號公寓：名牌展」後，正式畫下句點。

高雄從日本時代就已發展成為臺灣南部重要工商港埠，戰後國民政府因文化政策重北輕南，高雄始終不脫工商經濟港市的發展基調；因而在藝文建設上往往落後於首都臺北或府城臺南。1970

年代中期，隨著現代美術團體，如：「心象畫會」、「午馬畫會」、「南部藝術家聯盟」、「夔藝術聯盟」、「滾動畫會」、「高雄市現代畫學會」的成立，現代藝術才在高雄茁壯成長。<sup>[55]</sup>而整體藝術機制的不健全與藝術展示空間的匱乏，比起其他都市仍是相形見绌。1989年7月南部現代藝術家陳榮發（1952-）、陳茂田（1957-）、黃宏德（1956-）、顏頂生（1960-）、曾英棟（1953-）、許自貴及謝順勝等人，創立「阿普畫廊」。「阿普畫廊」最初構想是作替代空間，但最後調整為專業畫廊，並由自紐約返臺的藝術家許自貴擔任總經理。<sup>[56]</sup>「阿普畫廊」於1990年5月4日正式立案，1992年12月於臺北成立「北阿普」，高雄則稱「南阿普」。「阿普畫廊」採付費會員制，並吸納收藏家入會，以「合作畫廊」（Co-operative Gallery）形式經營，並以「藝術的自主性與創造性」為前提，主動選擇具有「自身文化認同、觀照」及「前瞻性」的藝術家，策劃一系列兼具創意性與研究性的主題展。營運雖只有五年，卻成為南臺灣當代藝術的重要推手。<sup>[57]</sup>

在解嚴後初期，具有前衛意識的年輕藝術家，依然被排拒於美術館與商業畫廊之外，因而「替代空間」仍是實驗

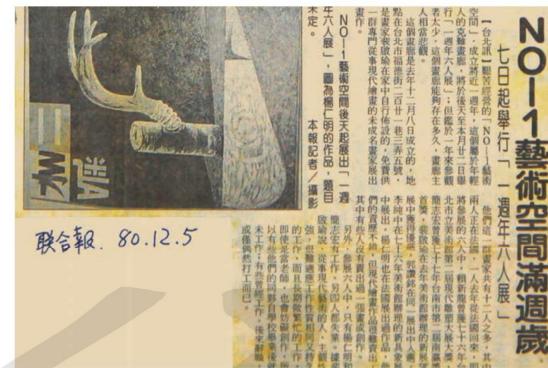


圖 19 《聯合報》1991 年 12 月 5 日報導「NO-1 藝術空間」舉行「一週年六人展」。

性、自主性強烈創作者最佳的選擇。藝術家裴啟瑜（1963-）於 1990 年 11 月和楊仁明（1962-）、賴新龍（1964-）、李純中、郭讚銘、簡志宏等十三人，以裴氏臺北市福德街住宅頂層工作室為基地，成立「NO-1 藝術空間」，作為年輕前衛藝術家的展演空間。從 1990 年 12 月至 1991 年 12 月，「NO-1 藝術空間」共策劃九場展覽。（圖 19）除了由會員裴啟瑜、楊仁明、賴新龍等人輪流展出之外，也主動挖掘具有創作潛力的新藝術家，包括：周奇霖、許茗芬、林淑美、張庭禎、謝美玲、林悅棋等人，展出裝置、複合媒材等前衛觀念的作品，為此空間注入新精神與新生命。<sup>[58]</sup>

回顧 1985 年至 1990 年所成立的「替代空間」或「合作藝廊」，除了「嘉仁畫廊」及「NO-1 藝術空間」之外，其餘多數是由海歸派藝術家主導營運。他們多數受到西方前衛思潮影響，自主性地組成小型非營利性團體，規劃空間給自己和其他具有前瞻性理念的年輕藝

術家，共同進行前衛、實驗性藝術創作。當時臺北、高雄兩地，保守、官僚的公立美術館、博物館，或者商業取向的私人畫廊，無法滿足前衛藝術家敢衝敢撞、多元型態的展出。因而這些自由度高、無嚴格審核制度、也無商業利益考量的另類空間，反而讓反傳統、反主流、反體制的前衛藝術家，得到「發聲」（enunciation）<sup>[59]</sup>的場域空間。臺灣整體藝術生態隨著解嚴，政治、社會及文化亦開始鬆綁，並和國際藝壇交流熱絡，促使公、私立藝術展場，逐步對前衛藝術釋放出更多空間。例如體制內公立美術館策劃起前衛展，設立「當代館」，官方廢棄、閒置空間改造成文創園區或藝術特區，這種種作為，顯示前衛藝術已被納入體制內加以推廣，甚至行銷至國際性展覽舞臺上。從私人性質「替代空間」或「合作藝廊」的消長，見證了解嚴前後，臺灣藝術市場結構之不完整及威權體制對實驗性、前瞻性藝術的管控；同時也驗證了另類空間的出現，在前衛藝術家的帶頭衝撞，確實也促使官方美術體制及商業畫廊釋放出更有彈性、更能包容多元現代藝術的展演空間。雖然替代空間後來走向複合式經營，也接受官方補助，因而遭受外界批評。<sup>[60]</sup>但整體而言，替代空間確實在臺灣商業畫廊與公立美術館體制尚未健全的階段，適

時發揮抗衡力量，促使臺灣前衛藝術在解嚴前後找到發聲的出口。

## （二）主體意識的抬頭

戰後，1950 年代晚期及 60 年代，歐美現代主義藝術的移入，使得抽象表現主義蔚為當時創作主流。1970 年代在外交連連挫敗情況下，國內知識菁英開始對西方現代主義產生「文化殖民」的質疑。<sup>[61]</sup>「鄉土文學論戰」及「鄉土美術運動」的出現，可以說是臺灣知識界群起對西潮的抵抗運動。1970 至 80 年代，歐美留學歸來藝術家，陸續透過文字書寫與創作，將普普、低限、觀念、新達達、非形式、裝置藝術概念輸入，亦同樣引發橫的「移植」與無根的疑慮。<sup>[62]</sup>文化主體的空缺，更令有識者憂心國際化浪潮下，本土性、主體性文化的喪失殆盡。

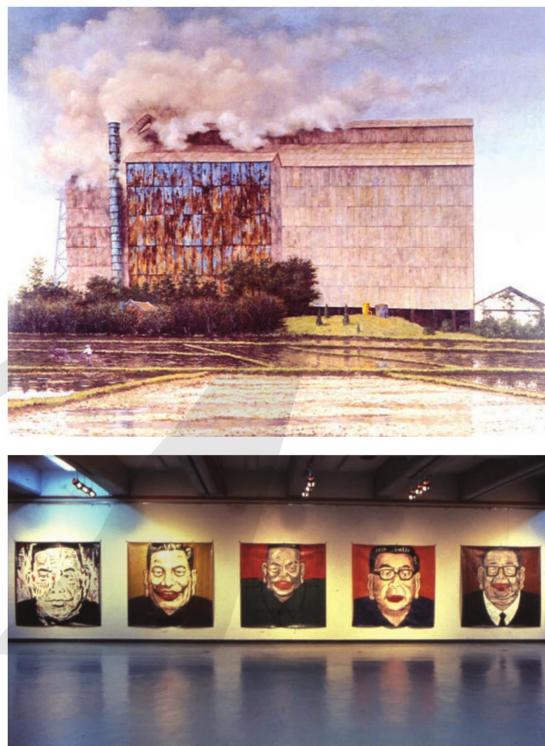
畫家兼評論家林惺嶽（1939-）認為，1970 年代鄉土運動時期，「文學……（引）領時代的風騷」；但到了 1990 年代，臺灣美術歷經「80 年代的醞釀，則有後來居上的態勢」，美術已「取代文學走在時代前端」，將會一舉「擺脫西潮的負面影響」，建立本土的前衛藝術。<sup>[63]</sup>這樣的觀點，如果與 1980 年代前衛美術團體的理念主張與藝術實踐對照來看，確實顯示本土論述及創作的力

量正在逐步累蓄與積澱中。

1970 年代臺灣經濟起飛，社會轉型，傳統民宅、祠廟面臨拆遷危機，自然環境遭到破壞，藝文界人士相繼於報刊撰文，或以實際作為參與社會運動，呼籲政府重視地方文化資產與生活環境的維護。藝術家席德進（1923-1981）堪稱是其中著力最多、也最著名的提倡者；同時也創作許多以古宅、廟宇、鄉野風景為題材的畫作，強調土地文化、歷史空間與人文思想脈絡的緊密關係。

1980 年代，「當代畫會」成員：翁清土（1953-）（圖 20）、陳東元（1953-）、洪東標（1953-）、鄭寶宗（1956-）、許自貴、王福東（1956-）、黃銘祝（1956-）、李俊賢等人，首開風氣之先，於 1983 年以「空間、建築、人」為主題，進行古蹟建築與人文歷史、現代工業社會對話的議題性專題展。<sup>[64]</sup>「當代畫會」於 1985 年 4 月改組為「第三波畫會」，則以「污染——關心我們的家園」舉行首展，同年 6 月出版《『污染』——關心我們的家園專題展專刊》。顯見 1980 年代初期年輕藝術家們透過創作，表述他們嘗試走出象牙塔，關切周遭社會文化與生活環境的變遷。

盧怡仲（1949-）、楊茂林（1953-）、



上圖 20 翁清土，〈春耕圖〉，油彩、畫布，  
170×135cm，1985，  
臺北市立美術館典藏。（翁清土提供）

下圖 21 吳天章，  
〈1989 蔣經國的五個時期〉，油彩、合成皮革，  
239×246cm×5，  
1989，臺北市立美術館典藏。（吳天章提供）



上圖 22 盧怡仲，〈張天師捉妖〉，油彩、畫布，  
81×117cm，1984。（盧怡仲提供）

中圖 23 楊茂林，〈鯨被殺的現場〉，油彩、畫布，  
160×260cm，1984，臺北市立美術館典藏。（楊茂林提供）

下圖 24 任蓓蓓於「大眾藝廊」報導「臺北畫派」1985 年於國產藝展中心舉行「臺北畫派第 1 屆大展」。

轉換為「新的視覺語言」，但仍以創作「本土的、感性的、圖像的新繪畫」為思想核心。<sup>[67]</sup>（圖 22）

北部中、青輩現代藝術家，包括「畫外畫會」、「101 現代藝術群」、「笨鳥藝術群」、「臺北前進者藝術群」及「新粒子現代藝術群」的成員，於 1984 年 9 月合組「新繪畫藝術聯盟」。此聯盟以「汲取世界新思潮精神」，「強調本位文化、民族意識，以及傳統的份量，凝聚集體的意念，提出以『本土新藝術』」為集體發展的方向。<sup>[68]</sup>（圖 23）

1985 年夏天，文化大學美術系歷屆畢業生所成立的藝術團體，包括：「101 現代藝術群」、「笨鳥藝術群」、「臺北前進者藝術群」、「新粒子現代藝術群」、「華岡現代藝術協會」，以及不全是「文化」系脈的「新繪畫藝術聯盟」成員，合組「臺北畫派」。以首都「臺北」命名，有如韓國「漢城畫派」，表達「本土現代藝術家的自信」，也象徵畫派團員「由地域性跨入國際性」的膽識。「臺北畫派」主張「對國際現代藝術潮流迅速反應」，強調創作者須主動對「精神理念」加以「詮釋與審視」，而非僅是「浮面形式的移植」。<sup>[69]</sup>（圖 24）

從「101 現代藝術群」、「新繪畫藝術聯盟」及「臺北畫派」等 1980 年

上圖 25 胡永芬於 1991 年 4 月 28 日《中時晚報》，報導「101 現代藝術群」三人聯展揭橥「本土性」，並為 1980 年代運動做總結。

下圖 27 管振輝，〈無盡大地〉，油彩、畫布，130×97cm，2005。（管振輝提供）

代前期創立的美術團體，可以看出解嚴前幾年，臺灣北部現代藝術家紛紛藉由畫會團體的組織、宣言及行動，堅定表達欲透過具有時代性的繪畫語言，以開創「本土新藝術」的嶄新風貌。（圖 25）而他們在創作實踐上，無論形式技法或思想內涵，確實也都往同一個方向邁進，並以「尊重多重語彙、多樣族群」的態度，堅持扮演「本土審視與批判的角色」，即時地「反應與檢視臺灣社會之現況和人文之精神」，<sup>[70]</sup>多位成員並於解嚴後成為臺灣藝壇中展現強勁原創力的現代美術家。

解嚴前後，除了臺北現代美術團體對臺灣社會、本土議題充滿高度興趣與關注，南部高雄地區藝術家亦於 1980 年代初期，透過結社、出版刊物和美術創作，積極表達對高雄地域意識的強烈自覺。例如「南部藝術聯盟」、「夔藝術聯盟」、「滾動畫會」成員，除了追求畫面現代語彙的表現之外，作品也都帶有強烈現實感，並以凝視、批判「高雄工業景象」<sup>[71]</sup>的態度進行創作，（圖 26）敏銳回應個人對社會、環境、土地議題的關懷。（圖 27）

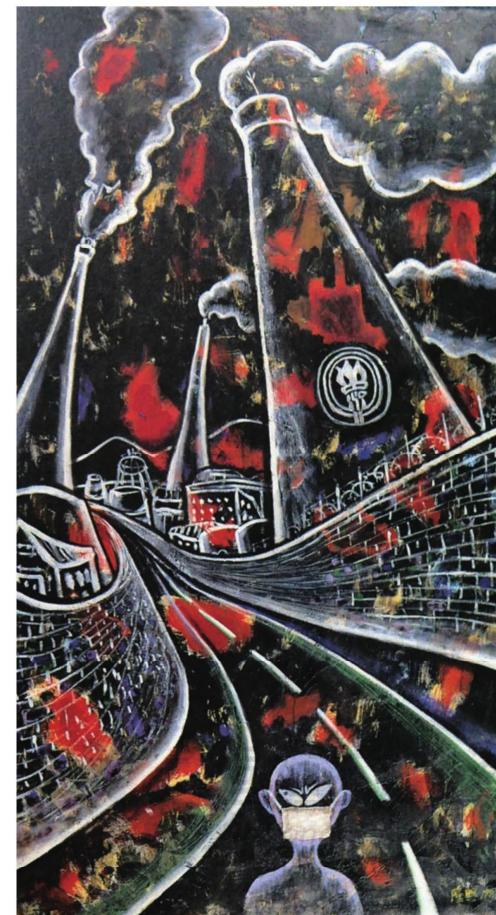
1987 年 7 月政府宣布解嚴後，高雄現代藝術團體：「夔藝術聯盟」、「午



馬畫會」及「滾動畫會」成員，在洪根深號召下，包括：李朝進（1941-）、陳水財（1946-）、陳榮發、倪再沁（1955-2015）、宋清田（1956-）、陳茂田、陳隆興、王介言、李俊賢、蘇志徹、管振輝（1952-）、吳梅嵩、蘇信義（1948-）、陳艷淑（1950-）等人，於 1987 年 9 月 13 日創立「高雄市現代畫學會」。「畫學會」成立後，初期以籌建中的高雄市立美術館為批判、關注的焦點，不斷提出對軟硬體、典藏經費的建言；並舉辦

右頁：  
左圖 26 陳隆興，〈黑  
暗的夢〉，油彩、畫布，  
140×77cm，1987。  
(陳隆興提供)

右上圖 28 1988 年高  
雄市現代畫學會策劃  
「我有畫要畫」活動，  
由王象建設公司贊助、  
協辦，並出版《我有畫  
要畫作品專輯》，此為  
專輯封面。



右下圖 29 陳榮發，〈黑  
色意境〉，綜合媒材，  
91×115cm，1987。  
(陳榮發提供)



「高雄現代藝術市集」、「我有畫要畫」、（圖 28）「海峽兩岸繪畫交流展」、「全國現代藝術集」等活動，炒熱了藝廊、媒體界與企業界相繼對高雄現代藝壇的報導與實質的挹注。<sup>[72]</sup>

1991 年「高雄市現代畫學會」籌辦「高雄當代藝術展 II」，以與美術館籌備處舉行的、趨向保守的「高雄當代藝術展」相抗衡。而前一年剛從紐約歸來的李俊賢，於 1991 年 10 月 1 日在《民

眾日報》發表〈高雄「黑畫」——談創作與地緣環境之時空關係〉，引發後續鄭水萍、洪根深、鄭明全、陳水財、李思賢等人，都用「黑畫」論點，探討高雄當代藝術家以黑色、被汙染土地和河流、工業都會等高雄特有意象元素（圖<sup>29</sup>），作為創作主軸；並自覺地於作品中表現對「邊陲意識」、「地域性」、「主體性」理念的抒發。<sup>[73]</sup>（圖<sup>30</sup>）

1991年「畫學會」重要成員：李俊賢、陳水財與倪再沁，後來加入蘇志徹，提出「臺灣計劃」（1991-2000）系列展覽，採取文獻收集、錄影、攝影、文字記錄等多元媒介，以全臺各地地理人文現象作為創作主體，進行長達十年的描繪計劃。<sup>[74]</sup>李俊賢在計畫活動企劃的「效益評估」第二點寫道：

在藝術層面上：「臺灣計劃」是首次以各縣市之「本土」為主體，由藝術家對其自然人文現象進行統合整理，並將「時間」歷程列入其創作考慮的藝術行為。這種將創作之出發，落實至「本土」、「鄉土」，並包容「自然」、「人文」、「空間」、「時間」因素的創作行為，對於臺灣視覺藝術領域之開拓，亦未嘗不具有刺激思考的作用。<sup>[75]</sup>

「臺灣計劃」讓這幾位「高雄市現



上圖 30 洪根深，〈我在人群中 I〉，水墨、紙，145×112cm，1989。（洪根深提供）

下圖 31 倪再沁，〈屏東計畫〉，相紙輸出、複合媒材，41×50.5cm，1991-2000，高雄市立美術館典藏。（倪再沁家屬提供）



圖 32 李俊賢，〈嘉義水上機場〉，壓克力、畫布，207×128cm，1996，高雄市立美術館典藏。（李俊賢家屬提供）

代畫學會」主要成員，歷經上山下海、行腳臺灣，並親身體悟、領會來自土地的芬芳。（圖<sup>31</sup>）他們透過凝視、深度閱讀各地方人文地理特色，尋找臺灣人自我存在的意識，溯源探尋臺灣歷史、地理及人文景觀，最後再以各自不同風格語彙，創作出內心對本土、主體的深刻體驗。（圖<sup>32</sup>）

之後「高雄市現代畫學會」於 1993 年策劃「愛河溯源」、「發現愛河」、「93 高雄愛河藝術節」等活動，並揭發高美館典藏品〈源〉涉及抄襲等事件，<sup>[76]</sup>展現「畫學會」對在地意識與美術公共領域議題的關切與投入。1994 年 6 月高雄市立美術館正式開幕後，「畫學會」關注焦點轉移至城市景觀、公共空間、公共藝術、藝術市場、校園藝術等跨界與多元領域的批判與關懷。2018 年「畫學會」以「社會批判」、「土地情感」、「抽象構成」、「女性議題」及「是墨·非墨」等五個議題，規劃成立三十週年會員聯展，明白彰顯「畫學會」所標舉「藝術性」、「時代性」、「社會性」等當代藝術的多元樣貌。（圖<sup>33</sup>）可見走過三十年歷史的「畫學會」，從早期「高雄黑畫」、「南方觀點」、「高雄意識」等地論述，力求脫離邊陲與中央的抗衡，並樹立高雄獨特的風格語彙。進入

21世紀，「畫學會」衝撞的動能，雖因解嚴後社會環境變革而逐漸趨緩，但在「後現代」情境下卻也能整合、容納各種不同意識與論述，並以穩健腳步繼續往前邁進。

## 五、結論

從1970年至1990年臺灣美術團體的發展歷程來看，美術組織或由知名藝術家號召，以媒求集體的目標；或由尚未成名藝術家在有限資源下，追求共同理想而組成。因而美術團體的組織型態、創立宗旨與活動內容，往往能反映出不同時期政治、社會、文化與藝術彼此扣連的關係。

日治時期臺灣處於日本殖民統治階段，臺灣的美術團體在1920年代中期開始萌芽成長，但因整體藝術資源不足、教育機制缺乏，故美術團體的數量並不多。但臺灣美術家尚能在單純環境下籌組美術團體，追求認真創作的成果。

戰後，國民政府進駐臺灣，為了統治甫脫離日本文化的臺灣人，並奠定反共復國大業，乃於1949年宣布戒嚴，使得臺灣美術團體的結社、創作目標、創作內涵都受到嚴厲的管制。威嚴體制



圖33 蔡文汀，〈凝視記憶——家的記憶之三〉，水墨、影像輸出、木質物件、金屬物件， $80 \times 170 \times 210\text{cm}$ 。(蔡文汀提供)

戒嚴時期，言論、結社、出版等與人民思想相關的活動，都在黨國箝制的範圍。藝術創作者組織團體、吸收新思潮或出國留學，都受國家體制的限制與控管。1970年代初，國際情勢的轉變促使島內藝術工作者，亦得機靈提出對策，以開拓更廣的創作空間。1970年代初期開始，藝術家透過美術團體取得民間申辦國際交流活動，或爭取留學機會；1980年代，藝術家或團體則追隨從國外帶回前衛觀念的藝術家，或運用「替代空間」等策略手法，不斷和墨守傳統與統治方針的國家體制抗衡，並向唯利是瞻的商業畫廊挑戰。在現代藝術家結合美術團體的衝撞下，官方美術體制及商業畫廊逐漸釋出包容多元、現代藝術的展演空間。

1970年至1990年美術團體所帶來種種的改變，雖然尚在進行中，許多弊端也仍舊存在。但我們可以看見，解嚴前後，身為臺灣「藝術世界」環節的美術團體，在面對公領域文化政策、藝術教育、美術機制，以及私領域藝評制度和商業市場體系不佳的時空環境下，藉由不斷衝突與協調的歷程，確實促使臺灣整體藝術生態往健全的方向跨出一大步。

## 註釋

- 註 1 周積寅，〈再論「金陵八家」與畫派〉，《秣陵煙月——明末清初金陵畫派書畫學術研討會論文集》（澳門：澳門藝術博物館，2010），頁 4-5，網址：[http://www.mam.gov.mo/MAM\\_WS>ShowFile.ashx?p=mam2013/pdf\\_theses/635895826117944.pdf](http://www.mam.gov.mo/MAM_WS>ShowFile.ashx?p=mam2013/pdf_theses/635895826117944.pdf)（2019 年 3 月 1 日瀏覽）。
- 註 2 Massimiliano Lacertosa, "The Artworld and The Institutional Theory of Art: an Analytic Confrontation," *The SOAS Journal of Postgraduate Research* 8 (2015): 37.
- 註 3 王信允，〈書寫發聲與運動實踐——解嚴前後《南方》的邊緣戰鬥與文化批判〉（臺中：國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2014），頁 79。
- 註 4 葉永文，〈臺灣政教關係〉（臺北：風雲論壇，2000），頁 33。
- 註 5 葉永文，〈臺灣政教關係〉，頁 35。
- 註 6 鍾道明，〈國民黨苗栗縣民眾服務站關係網絡之研究〉（臺中：逢甲大學公共政策研究所碩士論文，2004），頁 28-29。
- 註 7 林果顯，〈「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）〉（臺北：國立政治大學歷史學系研究部碩士論文，2001），頁 1。
- 註 8 有關這些不可見的政黨控制機制與民間美術團體的運作情形，請參看美術團體簡介內容或本書之年表備註。
- 註 9 陳鈞鈞、洪富峰，〈從不同住宅型態探討困窘行為及其意義建構——以高雄市鳥松區夢裡里為例〉，《城市學刊》第 8 卷第 1 期（2017.3），頁 3。
- 註 10 鍾道明，〈國民黨苗栗縣民眾服務站關係網絡之研究〉，頁 23。
- 註 11 1951 年成立的「中國美術協會」，乃隸屬於國民黨中央「中華文藝家協會」的「美術委員會」擴編而來的。歷屆理事長為胡偉克、馬壽華、李梅樹、徐谷庵、張俊傑、胡念祖及王愷等人。該協會掲橥四大發展目標：「弘揚民族文化精神、採擷世界美術精華、培養國民審美情操、發揮美術教育功能」，是戰後成立美術團體中歷史最悠久、規模最廣泛者。
- 註 12 丁仁方，〈統合化、半侍從結構、與臺灣地方派系的轉型〉，《政治科學論叢》第 10 期（1999.6），頁 61。
- 註 13 丁仁方，〈統合化、半侍從結構、與臺灣地方派系的轉型〉，頁 63。
- 註 14 遠流臺灣館編著，《臺灣史小事典》（臺北：遠流，2000），頁 173。
- 註 15 倪再沁，《高雄現代美術誌》（高雄：高雄市政府文化局，2004），頁 113。
- 註 16 謝順勝執行編輯，《億載畫會沿革》，《億載畫會十五週年紀念專輯》（臺南：臺南市立文化中心，1990），頁 5。
- 註 17 張建富，〈墨潮會簡介〉，收於墨潮會著，《墨潮——字書》（臺北：蕙風堂，2001），無頁碼。
- 註 18 林柏欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置〉，《臺灣美術》67 期（2007.1），頁 73。
- 註 19 有關國民政府從 1949 年頒布戒嚴令之後，如何管制臺灣人民入出境的法令，可參看柯志融，〈戰後臺灣留學生赴法及參與社團之分析〉（臺南：國立臺南大學文化與自然資源學系碩士論文，2018），頁 10-11。
- 註 20 陳靜瑜，〈臺灣留美移民潮 1949-1978〉，《臺灣學通訊》103 期（2018），頁 20-21。
- 註 21 以法國為例，1964 年斷交後，雙方的互動主要透過下列幾個半官方機構，如：1972 年設立的「法華經濟貿易觀光促進會」、1976 年「亞洲貿易促進會駐巴黎辦事處」、1978 年「法亞貿易促進會」、1980 年「臺北法國文化科技中心」、1985 年「臺北法國文化科技中心+旅遊簽證組」、1993 年「法國在臺協會」、1995 年「駐法國臺北代表處」、2001 年「法國教育中心」等。它們於臺法斷交後，負責兩國之間經濟貿易、觀光留學及文化科技等交流活動。以上引自柯志融，〈戰後臺灣留學生赴法及參與社團之分析〉，頁 23。

- 註 22 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《版畫師傅：廖修平作品回顧展》（臺北：國立歷史博物館，2001），頁 186。
- 註 23 王德育，〈廖修平藝術的變革與恆常〉，收於國立歷史博物館編輯委員會編輯，《版畫師傅：廖修平作品回顧展》（臺北：國立歷史博物館，2001），頁 14-37。
- 註 24 陳才崑編，《葉竹盛要年表》，收於陳才崑，《大地·飛鷹——葉竹盛的藝術軌跡》（臺北：商鼎文化，1994），無頁碼。
- 註 25 陳才崑，《大地·飛鷹——葉竹盛的藝術軌跡》，頁 32-33、38。
- 註 26 陳才崑，《大地·飛鷹——葉竹盛的藝術軌跡》，頁 69。
- 註 27 陳才崑，《大地·飛鷹——葉竹盛的藝術軌跡》，頁 70。
- 註 28 洪根深、朱能榮，《臺灣美術地方發展史全集——高雄地區（下）》（臺北：日創文化，2004），頁 201。
- 註 29 王秀雄，〈白色的魅力與震撼——林壽宇藝術之美〉，《雄獅美術》141 期（1982.11）；引自 IT PARK，網址：[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/173/1381/274](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/173/1381/274)（2019 年 3 月 15 日瀏覽）。
- 註 30 陳譽仁，〈減法的極限：林壽宇的回歸與臺灣低限主義前史〉，《藝外雜誌》第 9 期（2010.6），頁 48-55；引自 IT PARK，網址：[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/173/739/274](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/173/739/274)（2019 年 3 月 15 日瀏覽）。
- 註 31 王秀雄，〈超度空間——高次元空間的構成，多次元知覺的美學〉；引自高愷珮，《1980 年代臺灣低限潮流研究——以「異度空間」、「超度空間」為中心的考察》（臺南：國立臺南藝術大學藝術史系藝術史與藝術評論所碩士論文，2013），頁 68。
- 註 32 蔡宏明，〈無言禪師與佈道者〉，《雄獅美術》189 期（1986.11），引自 IT PARK，網址：[http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/642/1384](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/642/1384)（2019 年 3 月 16 日瀏覽）。
- 註 33 謝東山，《臺灣美術地方發展史全集——彰化、雲林地區（上）》（臺北：日創文化，2005），頁 72。
- 註 34 李仲生，〈自由畫會简介〉，引自蕭瓪瑞，《岩縫中的奇葩——1980 年代臺灣抽象繪畫》，《今藝術》214 期（2010.7），頁 121-127，引自 IT PARK，網址：[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/173/775/274](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/173/775/274)（2019 年 3 月 16 日瀏覽）。
- 註 35 李仲生，〈自由畫會简介〉，引自蕭瓪瑞，《岩縫中的奇葩——1980 年代臺灣抽象繪畫》，頁 121-127。
- 註 36 蔡昭儀主編，《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》（臺中：國立臺灣美術館，2019），頁 218、220-222。
- 註 37 有關黃步青、李錦繡、黃位政等人創作思維的轉向，請參看蔡昭儀主編，《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》，頁 136、168、192。
- 註 38 蘇新田，〈早期師大美術系的四個畫會之四——畫外畫會及「七〇 S 超級團體」（1966-1976）〉，《臺灣畫》，15 期（1995.2-3），頁 72、76-77。
- 註 39 蘇新田，〈早期師大美術系的四個畫會之四——畫外畫會及「七〇 S 超級團體」（1966-1976）〉，頁 79；2019 年 1 月 18 日筆者訪問連建興時亦提及此段過往。
- 註 40 吳學卿編輯，《悍圖文件 II》，臺北市：悍圖社，2018，頁 102。
- 註 41 羅伯特·艾得金（Robert Atkins）著，黃麗絢譯，《藝術開講》（臺北：藝術家，1996），頁 41-42。
- 註 42 李宜修，〈1980-2000 年代臺灣藝術（美術）環境與藝術經濟發展之關係探析〉，《屏東教育大學學報 - 人文社會類》35 期（2010.9），頁 83-84。
- 註 43 林惺嶽，〈渡越驚駭駛浪的臺灣美術〉（臺北：藝術家，1997），頁 14-18、23。
- 註 44 張禮豪，〈藉藝術返歸原鄉的在世行者：林鉅〉，引自 IT PARK，網址：[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/521/935/1](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/521/935/1)（2019 年 3 月 28 日瀏覽）。
- 註 45 ARTouch 編輯部，《梁平正——它空間的翻轉》，引自 ARTouch，網址：<https://artouch.com/view/content-4407.html>，（2019 年 3 月 27 日瀏覽）。

# 國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

- 註 46 參考陸先銘提供的請柬、圖片資料。
- 註 47 「SOCA 現代藝術工作室」成員賴純純、莊普、胡坤榮、張永村及葉竹盛，都曾參與「前衛・裝置・空間」展，對蘇瑞屏的粗暴對待前衛藝術作品，以及北美館後續的處置方式應當都深有所感。
- 註 48 參考 2018 年 11 月 13 日賴純純整理「1986-2007 SOCA Projects 現代藝術工作室藝術計劃」資料文件檔。
- 註 49 簡丹，〈不被市場左右的「伊通公園」、「二號公寓」和「邊陲文化」〉，《自立早報》，1992 年 5 月 1 日，引自 IT PARK，網址：[http://www.itpark.com.tw/archive/article\\_list/19](http://www.itpark.com.tw/archive/article_list/19)，（2019 年 3 月 21 日瀏覽）。
- 註 50 陳才崑編著，《大地・飛鷹——葉竹盛的藝術軌跡》，頁 57-58。
- 註 51 王嘉驥，〈無可替代的當代藝術空間——「伊通公園」二十週年誌記〉，收於呂佩怡主編，《搞空間——亞洲後替代空間》（臺北：田園城市，2011），頁 182、184。
- 註 52 蕭臺興，〈無標題〉，《2 號公寓藝訊》第 1 期（1990.6）；收錄於陳建北、潘家青、周靈芝、簡惠英編輯，《2 號公寓紀實錄》下冊（臺北：國家文藝基金會，1999），頁 2。
- 註 53 陳建北等人，《編輯緣起》，收於陳建北、潘家青、周靈芝、簡惠英編輯，《2 號公寓紀實錄》上冊（臺北：國家文藝基金會，1999），頁 1。
- 註 54 陳建北、潘家青、周靈芝、簡惠英編輯，《2 號公寓紀實錄》上冊，頁 197。
- 註 55 洪根深，《邊陲風雲：高雄市現代繪畫發展紀事（1970-1997）》（高雄：高雄市立文化中心，1999），頁 34、36。
- 註 56 鍾穗蘭，《「高雄畫廊發展概況初探」研究報告》（高雄：高雄市立美術館，2103），頁 20、48；黃微芬，〈葉啟峰專訪——一位資深藝術行政人員對臺南現代藝術發展的投入〉，引自觀察者藝文田野檔案庫，網址：<https://aofa.tw/?p=1545>，（2019 年 3 月 21 日瀏覽）。
- 註 57 鍾穗蘭，《「高雄畫廊發展概況初探」研究報告》，頁 7、14。
- 註 58 裴啟瑜提供「NO 1 藝術空間」九場展覽資料：裴啟瑜發行，《NO 1》創刊號（臺北：NO 1 藝術空間，1991.1.15）。
- 註 59 「發聲」（enunciation）理論，乃轉引自德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）與瓜塔里（Pierre-Felix Guattari, 1930-1992）的「發聲的集合裝置」（collective assemblages of enunciation）說，請參看賴明珠，〈自由脫逸——域內／外的發聲〉，《機制·移行·內外——臺灣美術史研究多維觀界學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，尚未出版）。
- 註 60 李宜修，〈1980-2000 年代臺灣藝術（美術）環境與藝術經濟發展之關係探析〉，《屏東教育大學學報-人文社會類》35 期（2010.9），頁 102-104。
- 註 61 林惺嶽，《臺灣美術風雲 40 年》（臺北：自立晚報，1987），頁 210-211。
- 註 62 林惺嶽，〈九〇年代本土化前衛藝術的展望〉，收於林惺嶽著，《渡越驚濤駭浪的臺灣美術》，頁 211。
- 註 63 高子衿，〈群雄並起、精神集體行動的年代——談師大及藝專的畫會團體〉，《藝術觀點》9 期（2001.1），頁 28-30。
- 註 64 高子衿，〈群雄並起、精神集體行動的年代——談師大及藝專的畫會團體〉，頁 28。
- 註 65 呂學卿編，《悍圖文件 II》（臺北：悍圖社，2018），頁 96。
- 註 66 綜藝藝廊記者，〈楊茂林、吳天章、盧怡仲舉行一〇一新圖式聯展〉，《聯合報》，1984.12.15，第 9 版；引自呂學卿編，《悍圖文件 II》，頁 102。
- 註 67 鄭寶娟，〈101 現代藝術群為本土藝術再出發〉，《中國時報》，1984.12.18，第 9 版；引自呂學卿編，《悍圖文件 II》，頁 102。
- 註 68 〈本土藝術的出發——新繪畫、藝術聯盟誕生〉，《第一画刊》（1984.11.1）；引自呂學卿編，《悍圖文件 II》，頁 102。
- 註 69 楊茂林，〈序〉，收於國產藝術中心編，《臺北畫派第一屆大展》（臺北：國產藝術中心，

- 1985），無頁碼。
- 註 70 陸先銘主辦，〈臺北畫派 93 年系列展 I——「認識自己」展出說明〉，引自呂學卿編，《悍圖文件 II》，頁 120。
- 註 71 陳水財主持，《「高雄市現代畫學會研究」研究報告》（高雄：高雄市立美術館，2015），頁 12。
- 註 72 陳水財主持，《「高雄市現代畫學會研究」研究報告》，頁 15-16。
- 註 73 鄭鬱（水萍），〈黑域的悲情——初探洪根深的黑畫風格〉，《炎黃藝術》64 期（1992.6），頁 34-40；鄭水萍，〈畫家洪根深與高雄黑派區域風格的形成初探〉，《思與言》31 卷第 1 期（1992.3），頁 139-184；洪根深，〈邊陲風雲：高雄市現代繪畫發展紀事（1970-1997）〉，頁 123-124；李俊賢，《臺灣美術的南方觀點》（臺北：臺北市立美術館，1996），頁 36、40-41；鄭明全，〈高雄新浜——在地黑手——南島意識以「土」、「黑」、「邊陲」思辨美術高雄的主體意識開展〉（高雄：國立高雄師範大學美術學系碩士論文，2009），頁 51-65；陳水財，《「高雄市現代畫學會研究」研究報告》，頁 54-59；以及李思賢，〈倪再沁高雄時期水墨中的土地情懷——黑、土地、沁入內裡〉，《藝術認證》74 期（2017.6），頁 52-57，都針對「高雄黑畫」觀點進行析論。
- 註 74 陳水財主持，《「高雄市現代畫學會研究」研究報告》，頁 48；李思賢，〈倪再沁高雄時期水墨中的土地情懷——黑、土地、沁入內裡〉，頁 54。
- 註 75 李俊賢，〈臺灣計劃——構想與實施企劃案〉，《高雄市現代畫學會會訊》4 期（1992.7.1）；引自李思賢，〈倪再沁高雄時期水墨中的土地情懷——黑、土地、沁入內裡〉，頁 55。
- 註 76 陳水財主持，《「高雄市現代畫學會研究」研究報告》，頁 18、49。