

流動的視域：八〇年代臺灣美術潮流的若干思考^{*}

邱琳婷

A Flowing Horizon: Some Thoughts on the Trend of Taiwanese Art in the 1980s / Chiu, Ling-Ting

摘要

八〇年代的臺灣，是一個充滿波瀾的時代。經歷了日治時期現代美術教育的洗禮、1949 年以後中國文人傳統的延續、1960 年代西潮的衝擊、1970 年代本土意識的覺醒之後，臺灣美術所蘊育的能量，也即將在八〇年代開展出另一番面貌。著眼於官方美術空間在此時期所扮演的角色及影響，本文將以 1980 年代在臺灣所舉辦的美術展覽，尤其是 1983 年成立的臺北市立美術館及 1988 年成立的臺灣省立美術館（今已更名為國立臺灣美術館），作為觀察當時臺灣畫壇的切入點；並配合相關的論述，省思幾個影響臺灣美術發展的重要潮流，藉此勾勒出臺灣畫壇八〇年代的輪廓。簡言之，這些抽象的美術潮流，也因為透過美術館所展出的相關作品，彷彿形成一波波的流動視域，進而影響了我們對臺灣八〇年代美術發展的思考與闡釋。

關鍵字：臺灣美術、1980 年代、美術潮流、美術展覽、北美館、省美館（國美館）

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

^{*} 本文曾於國立臺灣美術館 2017 年 8 月 19 日舉辦之「想像的主體——八〇年代臺灣美術發展學術研討會」中發表，後經增補修正完成。

1980 年代的臺灣畫壇，歷經了五〇年代的正統國畫之爭、六〇年代的西潮衝擊、七〇年代的鄉土運動之後，逐漸開展出多元的面向。這個面向有別於日治時期，從「學校美術教育」與「官辦美術展覽」的角度，所建構的臺灣美術史形態。因此，本文以下將從展覽、論述及思潮三個層面，省思這 10 年來，臺灣畫壇的多元性及其所呈現出「流動的視域」之特質。

壹、展覽

一、國立故宮博物院、國立歷史博物館

座落於臺北外雙溪的國立故宮博物院，1965 年開放參觀後，除了展出來自紫禁城清宮舊藏品之外，也曾於 1969 年展出借自臺灣士紳林伯壽「蘭千山館」的 300 多件收藏。1970 年更集合了海外學者舉辦了「中國古畫討論會」，1970 年代的故宮所展出元四家與明代文人書畫的主題展，奠定了文人畫在臺灣畫壇發展的基調。1982 年的展覽有溥心畬書畫、碑帖、鄭曼青書畫；1983 年成立張大千先生紀念館，並推動「書畫菁華特展」；故宮的展覽，始終圍繞著帝王與文人的題材，但同時其作為「文化中國」的代言角色，也使得故宮在 1984 年推出以「華夏文化與世界文化之關係」為主軸的常態展。

至於比故宮更早開放展覽的國立歷史博物館，1961 年 6 月新建落成的國家畫廊，第一檔展出為來臺後成立的第一個文人雅集，七友畫會之一的「馬壽華書畫精作展覽」。爾後史博館的展出，除了現代書畫、古代書畫之外，也有許多國際交流展、臺灣鄉土文化、工藝品、攝影等類別。該館在 1970 至 1980 年代之間，也曾規劃一系列地方文物特展，除了將臺灣各地地方博物館的特色典藏有計畫地在該館展覽之外，同時也將該館館藏文物送至各縣市文化中心巡迴展出。

除了以上兩個博物館之外，1980 年代，臺北市立美術館與臺灣省立美術館的成立，更標示著臺灣正式進入美術館時期。透過這兩個美術館的展覽及教育活動，許多當代的美術思潮也逐漸為臺灣觀眾所知。

二、臺北市立美術館（1983-1989）

北美館於 1983 年 12 月 24 日開館，同時推出 10 個展覽，分別為「中華民國國際版畫展」、「現代美國紙藝展」、「現代日本漆器藝術展」、「蔡辰男捐贈展」、「李梅樹遺作展」、「席德進遺作展」、「臺北市立第十一屆美展」、「國內藝術家聯展」、

「花藝設計展」及「海外藝術家聯展」等。¹1984年3月23日，北美館舉辦的首屆美術節，由行為藝術家李銘盛在一樓大廳演出《包袱》。²

1984年5月推出「韓國現代美術展」（圖1）及「中國現代繪畫新展望」兩檔展覽，前者引介了韓國1970年代對於「自然」本質的作品，³後者則分為邀請與競賽兩部分，並由李仲生、林壽宇、廖修平、呂清夫及李長俊5位評審，選出莊普及陳幸婉兩位得獎者。⁴1984年8月的「法國VIDEO藝術聯展」，由巴黎龐畢度文化中心影像視聽中心的畢琦特（Brigitte Petit-Archambault）及蕭蔓（Hsiao Man）策畫，引進16件法國的錄像作品，此展可視為臺灣錄像作品展的先驅。1984年10月，以「楊啟東回顧展」作為「臺灣當代名家展」的首檔展出，其後則有趙春翔、陳慧坤、陳進、黃君璧、劉啟祥、郎靜山、傅狷夫、郭雪湖、楊三郎、李澤藩、林玉山等臺灣藝術的回顧展覽。（1984年9月的「中國現代繪畫先驅——李仲生紀念展」，則是為了向同年7月21日辭世的李仲生致敬）。

1985年3月的「中華民國現代雕塑特展」，乃是延續前一年繪畫新展望的精神，希望透過競賽的方式，提升藝術界對於空間藝術探討的重視，並希望拓展對於三度空間創作的思維。此展由陳夏雨、楊英風、漢寶德、王秀雄及呂清夫5位評審，選出了林壽宇、黎志文、徐揚聰3位大獎得主。此展開幕時，由服裝設計師洪麗芬率領12位模特兒於大廳演出人體包裝藝術。⁵8月的「色彩與造型——前衛·裝置·空間特展」，邀請了20餘位藝術家分別提出各自對於「觀念藝術」的闡釋。此展尚有一段意外插曲，即當時的代館長蘇瑞屏對於某些展出作品的干預，引發藝術家的不滿，甚至演變為訴訟事件。⁶同年稍早（7月4日），亦發生有民眾向總統府檢舉，曾參與1983年北美館開幕之李再鈺鋼板雕塑的作品《低限的無限》，其似中共紅星的造型，實有為匪宣傳的嫌疑。⁷同年，北美館尚展出「臺灣地區美術發展回顧展」、「吳李玉哥八十六歲回顧展」、「威尼斯國際雙年美展」等。

1986年2月的「中國現代繪畫回顧展」，為北美館第一個自行籌畫的主題展，

¹ 黃海鳴，《編年·卅·北美館》，臺北，臺北市立美術館，2013年，頁128。

² 同上註。

³ 金福榮，〈韓國現代美術展——七十年代之潮流〉，《韓國現代美術展》，臺北，臺北市立美術館，1984年，頁7。

⁴ 同註1，頁21。

⁵ 同註1，頁24。

⁶ 當時蘇瑞屏以張建富的作品未符合展覽主題，建議其重新製作，又不小心損毀作品。此舉不僅引起藝術家張建富退展，也使得其他參展的藝術家陳界仁、郭少宗等人出面聲援。黃海鳴，《編年·卅·北美館》，臺北，臺北市立美術館，2013年，頁25。

⁷ 同註1，頁27。

該展試圖為現代繪畫做一藝術史定位。⁸同年 8 月的「石川欽一郎師生特展」，則是透過文獻研究、口述訪談及作品闡釋，另結合多篇相關的研究文章，呈現出展覽與研究並重的理念。同年 9 月，北美館推出的「中華民國水墨抽象展」(圖 2)，乃是為了尋找水墨繪畫新境界而舉辦的首屆水墨雙年展，展覽的宗旨是將「中國傳統水墨繪畫的特質與現代藝術觀念結合」。⁹

1987 年 1 月的「眼鏡蛇藝術群作品收藏展」，則是以荷籍收藏家史都吉范伯格 (J. Karel P. van Stuijbergen) 等人的藏品為主，此展亦邀請了眼鏡蛇藝術創始者哥賀內依 (Corneille) 來臺座談。¹⁰4 月的「實驗藝術——行為與空間」，結合了裝置藝術與即興表演，此展可視為是開啟臺灣當代行為藝術展出的先驅之一。同年 11 月的「查理·摩爾建築藝術展」，為北美館與美國威廉學院美術館合作的展覽，該展的訴求為「勾勒中國傳統與西方後現代風格建築之間的對照」。¹¹同年尚有「德國錄像藝術展」、「德國現代雕塑展」及「美國南加州現代美術展」等國外作品的展出。

1988 年 3 月的「中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展」，分為「民初的藝術改革與巴黎」和「六〇年代前躍現巴黎的中國畫家」兩部份，並展出 7 位留法的畫家徐悲鴻、林風眠、劉海粟、潘玉良、常玉、趙無極和朱德群的作品。1988 年 6 月舉行之「達達的世界」(圖 3)，引發十分熱烈的迴響。同年還有包裹藝術家「克里斯多藝術展」、「德國新藝術運動展」、「法國現代設計展」、「美國纖維藝術展」等。

1989 年 2 月的「臺北畫派聯展」，頗有回應解嚴後政治氛圍的企圖。4 月的「畢卡索橡膠版畫展」，乃是來自法國安提布畢卡索美術館的藏品，此展吸引了 10 萬名參觀者。¹²同年 7 月的「包浩斯 1919-1933」，則是與德國文化中心合作，且為司圖佳海外文化關係部籌辦之巡迴展的一站。除了展出相關的作品之外，北美館也舉行一系列的活動，以期「對國內的設計教育與設計工作者有所啟發和幫助」。¹³

三、臺灣省立美術館 (1988-1989)

⁸ 同註 1，頁 29。

⁹ 同註 1，頁 30。

¹⁰ 同註 1，頁 34。

¹¹ 同註 1，頁 33。

¹² 同註 1，頁 145。

¹³ 同註 1，頁 39。

1988年6月26日開館，即以「中華民國美術發展」、「國際美術名作展」與「尖端科技藝術展」三個展覽，作為開館大展（圖4）。其中「中華民國美術發展」的展覽，乃是「依據我國文化傳承之基本精神，有系統地介紹民國以來藝術思潮演變與作品風格發展，以闡揚中華民族藝術文化，並為現代美術創作之借鑑」。¹⁴而「國際美術名作展」展出的原作，則分為「法蘭德斯畫派黃金時期作品展」（由比利時中山文化中心協助引進）和「中國文化影響下的美國西海岸當代藝術展」（由陸蓉之協助聯繫）兩部分。¹⁵至於「尖端科技藝術展」同樣有著結合傳統與現代的意味，此展尚具有「鼓勵大家去尋求、整理，去研究、發掘我們文化科技史中的科技觀念，肯定我中華民族在世界文明推進中所做的貢獻。」¹⁶

省美館選擇「尖端科技藝術展」（圖5）作為開館特展之一，頗能反映時代脈動。此展展出的內容可分為「光藝術」、「動力藝術」、「錄影藝術」、「雷射藝術」、「電腦藝術」與「人工智能藝術」。¹⁷

1988年省美館的展覽有「裝置藝術」、「韓國現代繪畫」、「回顧臺陽畫會——誌臺陽五十一屆美展」、「全國油畫展」等。其中首次由臺灣民間組成的「臺陽畫會」，其發起人如陳澄波、廖繼春、李石樵、李梅樹等臺灣畫家，皆曾受業於日籍畫家石川欽一郎門下，這層師生關係，令人想起北美館1986年「石川欽一郎師生特展」。然而，省美館選擇以「臺陽畫會」為主角，卻也突顯了日治時期臺灣畫家組織畫會與美展的主導意識。另外，此年舉行的「國際袖珍雕塑展」，反應了當時臺灣藝壇對於雕塑的重視。此展由當時行政院文化建設委員會特別邀請美國夏威夷大學和夏州州立文化藝術委員會主辦的「第三屆國際袖珍雕塑展」來臺首展。該展訴求藉由大小尺寸的轉換，來思索作品與空間的關係。如其中展出詹姆士·塞爾斯（James Surls）的《轉—轉—轉》（31×30×34cm）一作，即是其另一件受委託建築方案《海草》（518×457×853cm）的「大小之間」理念之轉換。¹⁸

1989年省美館的展覽，計有「歐洲近五世紀壁氈畫展」、「光軌造型藝術展」、

¹⁴ 〈省立美術館開館展覽活動規劃委員會第一次會議記錄〉，頁6；轉引自吳振岳，〈「倫理」、「民主」、「科學」的精神——談省立美術館開館展覽之意義與內容〉，《臺灣美術》創刊號，1988年6月，頁9。

¹⁵ 吳振岳，〈「倫理」、「民主」、「科學」的精神——談省立美術館開館展覽之意義與內容〉，《臺灣美術》創刊號，1988年6月，頁10。

¹⁶ 〈臺灣省立美術館開館展覽第三大項「尖端藝術大展」籌展會議記錄〉頁1-2；轉引自吳振岳，〈「倫理」、「民主」、「科學」的精神——談省立美術館開館展覽之意義與內容〉，《臺灣美術》創刊號，1988年6月，頁13。

¹⁷ 楊英風，〈尖端科技藝術展覽〉，《臺灣美術》創刊號，1988年6月，頁40。

¹⁸ 黃才郎，〈細察大小之間，淺談袖珍雕塑〉，《臺灣美術》2期，1988年10月，頁11。

「中華民國七十八年篆刻展」、「朱德群作品展」、「徐永進書畫作品發表會」、「張慶祥油畫展」、「美術研習作品展」、「全省美展」、「李元亨油畫展」、「比利時十九世紀新藝術展」、「張大千書畫展」、「當代陶藝展」、「呂佛庭山水畫」、「袁金塔水墨畫展」、「典藏品特展」、「04-SHOW 紐約 80's 臺灣新生藝術家聯展」、「天安門事件美展」、「當代洛杉磯——臺灣新風貌展」、「阿米蓋提版畫邀請展」、「周于棟水墨展」、「布烈森攝影展」、「法國敦克爾克美術館〈基督之愛〉交流展」、「巴黎現代藝術展」、「楊孟哲攝影展」、「文建會版畫配合展」、「〈混沌之域〉尖端科技藝術展」、「混亂之美展」、「巴黎當代繪畫邀請展」等。再者，《臺灣美術》也在 1989 年 10 月製作了「膠彩畫專輯」，隨後即於 11 月展出「劉耕谷膠彩畫展」。

省美館雖然在 1980 年代末期始粉墨登場，然而，回顧其剛開館幾年的展覽主題與規劃可知，它的選題頗能回應 1980 年代臺灣畫壇的重要課題與關懷，因此，不難看出省美館急起直追的企圖心。再者，省美館的展覽，透過《臺灣美術》的刊行，使得展出作品與研究論述同時並行。而在第 2 期新增的「美術館巡禮」單元，即介紹曾與省美館合作展出的法國敦克爾克美術館。第 4 期開始新增了「海外藝訊」，由留法學人彭立勛執筆，介紹法國當地的藝壇動向。其中，作者走訪了巴黎各大美術館、私人畫廊及各國駐法的文化中心，甚至是巴黎FIAC國際藝術市集，也在報導之列。此外，如臺灣導演侯孝賢《冬冬的假期》在巴黎上映時的反應，作者也特別提及。¹⁹此專欄介紹了許多當時在巴黎展出的當代攝影、錄像及裝置的作品，如 1988 年現代美術館展出德國波爾克（Sigmar Polke）的裝置藝術，及龐畢度中心展出瑞士現代雕塑家汀格里（Jean Tinguely）的回顧展，1989 年巴黎市立現代美術館，展出韓國錄像藝術家白南準的「仙子的魔棒」等。這些歐洲藝展的報導，也在選題上與省美館所舉辦的當代藝術展覽，如科技藝術、裝置藝術等展出，相互呼應。

四、畫廊

美術館的展覽，有些時候也與私人畫廊的展出產生聯繫。再者，《雄獅美術》與《藝術家》等美術雜誌的發刊，也藉由廣告頁及專文介紹，為當時的展覽起了推波助瀾之力。如明生畫廊 1980 年 2 月至 7 月的「畢卡索 347 展」（圖 6），每期展出 50 幅，各展期為一個月，2 月至 5 月期間，並舉辦系列演講：如賴傳鑑

¹⁹ 如該片在巴黎第五區 Cluny 電影院上映時，法國電影筆記雜誌（*Le cahier du Cinéma*）甚至有專文介紹，並給予佳評。彭立勛，〈巴黎藝壇的二、三事〉，《臺灣美術》4 期，1989 年 4 月，頁 72。

的「畢卡索的創作與生活」、李仲生的「畢卡索的繪畫思想」、林惺嶽的「畢卡索的繪畫史」、劉文潭的「畢卡索的美學」、王秀雄的「畢卡索的繪畫對現代藝術的影響」、李德的「畢卡索的素描」、陳景容的「銅版畫的技法介紹」、李焜培的「版畫名作欣賞」等。²⁰

畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973) 創作此系列作品時已 87 歲 (1968 年)，他花了 7 個月的時間 (1968 年 3 月 16 日至 10 月初) 完成這批銅版畫，共計有 347 件。1979 年春天，這批作品已在東京展出，引起很大的迴響。明生畫廊所展的這批版畫，屬於限印的複製品。雖是複製品，但由於這系列以女性為主的版畫，著重線條流暢之美，因此，對於了解畢卡索的畫風，亦有一定的啟發。²¹

春之藝廊曾在 1984 年 8 月舉辦「異度空間」、1985 年 5 月舉辦「超度空間」兩個空間實驗展。這兩項實驗展，被當時媒體喻為「空間革命」與「空間核爆」；而這兩個由私人畫廊策畫的空間展覽，也受到當時北美館的青睞，並以此為參照，而於 1985 年推出了「色彩與造型——前衛·裝置·空間特展」。²²

1980 年代可視為臺灣畫廊蓬勃發展的時期，除了上述提及明生畫廊及春之藝廊外，尚有雄獅畫廊、福華沙龍、皇冠藝文中心、南畫廊、龍門畫廊、漢雅軒、誠品畫廊等。根據 1993 年文建會的統計，當時臺灣的畫廊有 158 家 (90 家集中在臺北)，再根據本身也是畫廊經營者許自貴的分類，其中 69 家畫廊經營的畫家以大陸畫家為主，22 家以國外為主。而他認為，某些畫廊的運作，頗類迎合顧客 (或者說是信徒更適當) 所求的經營模式，故而將畫廊比喻為廟宇。至於 1988 年成立的伊通公園與 1989 年的二號公寓，則屬於實驗性質為主的替代空間。²³

此外，年輕畫家所組的畫會，亦對現代繪畫的發展產生了不容小覷的影響。如 1981 年由許兩仁、郭少宗等人所組的「饕餮現代畫會」、「臺北新藝術聯盟」，1982 年的「中國現代畫會」、陳庭詩、鍾俊雄等人所組的「現代眼畫會」等。²⁴

貳、論述

1980 年代的臺灣，是一個匯集著「新」與「舊」、「傳統」與「現代」、「學」與「用」、「價值」與「現實」等思維的時代。然而，值得注意的是看似保守的想

²⁰ 〈畫廊廣告〉，《藝術家》第 10 卷第 3 期，1980 年 2 月，頁 6。

²¹ 星極，〈畢卡索 347 展〉，《藝術家》第 10 卷第 3 期，1980 年 2 月，頁 86-88。

²² 黃海鳴，《編年·卅·北美館》，臺北，臺北市立美術館，2013 年，頁 25。

²³ 許自貴，〈畫廊與臺灣現代藝術的發展〉，《1945-1995 臺灣現代美術生態》，臺北，臺北市立美術館，1995 年，頁 100-101。

²⁴ 黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《中國現代繪畫回顧展》，臺北，臺北市立美術館，1986 年，頁 15。

法，並非以故步自封的姿態出現，而是嘗試在原來的體系之中如何因新元素的加入，進而擴增既有的價值，並使其以嶄新的面貌被認識。以下將以當時對於「中國」、「臺灣」、「現代」的思考為例。

一、何謂「中國」？

1980 中央研究院由李方桂為秘書長，高去尋、陳奇祿、余英時為副秘書長，籌辦了（第 1 屆）國際漢學會議，並於同年 8 月舉行第 1 屆國際漢學會議。會議的論文中，中國知識份子是一個重要的子題，計有 5 篇相關的文章。值得注意的是，正統、道統、政統是當時歷史學者十分關注的問題。如余英時的〈道統與政統之間：中國知識份子的原始型態〉、賴啓的〈國史的正統以道統為中心〉等文。

此種對於道統的強調，實與傳統儒家文化的精神有關。另外，宋文薰的〈關於臺灣更新世的人類與文化〉，則是少數與臺灣歷史有關的文章。²⁵此會議在臺灣舉辦，一方面突顯出中國正統在臺灣，另一方面也強化了知識份子的時代使命感。1980 年代，可視為是當時知識份子，對於中國傳統尤其是儒家文化如何在臺灣實踐的重要探索時期。

冷戰時期的臺灣，以「文化中國」正統的代言人自居。故知識份子在此時代氛圍之下，對於如何延續傳統文化的思維，並將其現代化，實為當務之急。因此，解嚴前的臺灣畫壇，對於「何謂中國」的思索，亦值得一究。而當代水墨書畫的創作，正可作為當時臺灣畫家對此問題的回應。

1985 年北美館舉辦的「國際水墨畫特展」，可視為對傳統水墨畫重新定義的最佳註腳。從該次展出的水墨畫作可見，其創作思維仍不脫傳統水墨的影響，該展的專輯甚至另闢古代篇專欄，由原先任職於故宮博物院、後成為北美館代理館長的蘇瑞屏（Martha Su-Fu）撰寫“A New Approach to Liu Sung-Nien’s（劉松年）Composition”。在這個特展專輯中，江明賢從水墨的形式切入探討水墨之美的呈現；²⁶姜一涵則提出水墨畫不是傳統的國畫而是一種「時潮」，且具有浪漫的情調；²⁷至於張光賓認為，水墨畫仍應以毛筆為工具，水墨為主調，再輔以新的創意；²⁸而劉國松雖指出中西方的藝術發展，皆曾經歷從寫實、變形、寫意到抽象

²⁵ 1970 年代末期，臺灣考古的相關報導已可見於《藝術家》所刊行的專輯之中。

²⁶ 江明賢，〈水墨之美〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985 年，頁 7。

²⁷ 姜一涵，〈為「水墨畫」正名，為「雙年展」加油！〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985 年，頁 10。

²⁸ 張光賓，〈水墨畫的界定〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985 年，頁 17。

的路子，但兩者因形而上的思想與形而下的工具不同，故仍產生迥異的表現。²⁹

1986年北美館的「水墨抽象展」，面對同樣的水墨畫作，卻開始有了新的轉向。沈以正所言的「繪畫世界性」及姜一涵的「新理性主義」，皆是回應此次以「抽象」的視角省思水墨的現代化。而曾琦更直接點評此次得獎的水墨作品，如何實踐此理想。如他指出：「第一名李錦綢的大幅剪貼畫，遠觀似黑白大理石嵌石畫，同現代建築環境能適切地配合。其作風有如西方里歐佩爾（Riopelle）放射性的抽象畫。第二名李振明的作品應用科技符號，係從尼古笙（Ben Nicholson）及阿爾黑德（Al Held）抽象符號中演變出來的中國科技文學。」³⁰

至於以邀請的方式展出的羅青，則將當時臺灣抽象畫風的來源分為三類：其一從自然或人為具體形象而來，其二為從古今中外畫作而來，其三為綜合各種抽象記號再以色面或線條表現之，如康丁斯基（Wassily Kandinsky）或如蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian）等。³¹從這些展覽專輯的論述可知，1986年對於象徵「中國」的水墨作品，已融入「現代化」的思維，並從其中窺見中西藝術所具有的「普遍性」之可能。

二、何謂「臺灣」？

1983年12月由文建會主辦而於國泰美術館展出「明清時代臺灣書畫展」，並出版《明清時代臺灣書畫作品》，為臺灣美術發展的源頭，拉開了新的序幕。此展以明清時代來臺遊宦、寄寓或生長於此地的書畫家作品為主。³²專輯中的論述，強調臺灣與中國傳統文人畫的關聯，如林柏亭所言：「由於文人畫有許多簡便的長處，亦富有高雅清逸的境界，許多本不是畫家的文人雅士，在詩畫之餘，也順手戲筆作畫，因此使文人畫潮更形壯大，這股藝術潮流也及了海疆臺灣」。³³又由於地緣關係所致，明清時代臺灣的文人畫風，又以「閩習」為主。³⁴

1981年出版的謝里法《日據時代臺灣美術運動史》，是謝氏1970年代於《藝術家》連載文章的集結。此書的出版，除了為1980年代梳理二十世紀以後臺灣

²⁹ 劉國松，〈回顧過去開創未來〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985年，頁22。

³⁰ 曾琦，〈談現代中國水墨畫〉，《中華民國水墨抽象展》，臺北，臺北市立美術館，1986年，頁12。

³¹ 羅青，〈抽象與具象：一個繪畫語意學的觀點〉，《中華民國水墨抽象展》，臺北，臺北市立美術館，1986年，頁15。

³² 黃才郎，〈執行報告〉，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁462。

³³ 林柏亭，〈中原繪畫與臺灣的關係〉，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁428。

³⁴ 莊伯和，〈明清臺灣書畫談〉，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁434。

美術的發展，提供一個可供參照的藍圖之外，它同時也可看到臺灣美術發展的另一個源頭來自現代化以後的日本。1986年北美館的「石川欽一郎師生特展」，不僅仔細勾畫出石川欽一郎的畫藝生涯，同時視其為臺灣西畫發展的啟蒙者。因此該展除了展出石川欽一郎的作品之外，也同時展出其學生倪蔣懷、張萬傳、陳植棋、葉火城、李澤藩、洪瑞麟、藍蔭鼎、鄭世璠等人的作品。1989年顏娟英發表於《藝術家》的〈臺灣早期西洋美術的發展〉（連載3期），亦是直接地探討幾位日本老師的畫風對於臺灣學生畫家的影響。

簡言之，1980年代對於臺灣美術的發展，已經從1970年代僅著眼於日治時期的視野，逐漸擴展至明清時期。如此的現象，除了受益於相關存世作品的陸續出土之外，也顯示了作為公共空間的美術館之展覽功效，對於考掘歷史的重要啟迪。

三、何謂「現代」？

1988年6月「達達的世界」是北美館與美國愛荷華大學達達研究中心合辦的大型展覽，並由該中心主任佛斯特（Stephen C. Foster）策畫展覽，除了出版詳述達達發展歷史的專輯之外，更邀請國內外學者，舉辦了一場盛大的「歷史·神話·影響：達達國際研討會」。此次策展人佛斯特指出，這個受到一戰影響而從蘇黎世展開的「達達」，其目標是為了「摧毀人類理性受到的蒙蔽，而恢復自然的和非理性的次序」；「達達欲以不合邏輯的，沒有意義的，取代今日人們之邏輯的無意義。」³⁵至於達達與巴黎和紐約的關係，佛斯特認為，許多有才氣的達達人到達巴黎，他們給予巴黎的能量，使得達達在巴黎成為一個「現代」的運動；而當紐約成為歐洲藝術家的避難所之後，如杜象（Marcel Duchamp）、畢卡比亞（Francis Picabia）、艾伯特（Albert Gleizes）等人，也提供了紐約不曾具有的一種美學之世界主義；而1913年杜象等人所參加的軍械庫展，更進一步給予美國現代主義發展的原動力。³⁶

經常以「現成物」（ready-made）創作的杜象，在現代藝術史的重要地位，並非來自其作品本身。佛斯特點出杜象的貢獻乃在於「他是情況的製造者，這些情況向傳統的觀賞方式挑戰。……杜象的作品考驗了我們的假說並藐視傳統之分

³⁵ 史蒂芬·佛斯特撰，蕭臺興譯，〈達達的世界〉，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988年，頁18。

³⁶ 史蒂芬·佛斯特撰，蕭臺興譯，〈巴黎／紐約：達達與現代主義之再評估〉，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988年，頁160。

析。他的『噴泉』之價值不在其美，不在其功能，亦不在其珍貴。其價值在杜象提供了它一個位置（一個展覽的位置）而由此使它成為一個反常之物。我們被要求使此作品（現成物）與它在文化中之情況相一致。即使我們拒斥，我們仍然考慮過，它是藝術之建議，而且，就此而言，承認它可以是藝術。」³⁷

受到戰爭的震撼而產生的「達達」，其反對戰爭的思維最終演變成「反傳統」、甚至「反藝術」的藝術革命。³⁸「達達」對於二十世紀以後現代藝術的發展，同樣扮演著舉足輕重的角色。如有學者即認為同樣發生在一戰之後的超現實主義，即是達達的法國形式。³⁹此外，賴瑛瑛也著眼於「關注社會批判」的達達特徵，而視大臺北畫派、畫外畫會等新興畫會在 1965-1970 年間的展覽，為「臺北·類達達」。⁴⁰

有關「達達」的特徵與影響，王秀雄認為，對文化採取批評與否定的「達達」，實為一種思考方法（state of mind）。他更進一步指出此種思考方式實為一種擴散性的思考，因此相較於其他有著固定風格的流派，達達對後代藝術的影響力可以更為深遠。他也點出「達達」慣用的創作技法，即「神奇的結合」（Magic Synthesis）。如「拼貼」雖為立體派所開發，但「達達人卻不依正常關係把物結合，而以自發性或偶發性原理使物結合在一起，造成現實世界尋找不出的感覺、意象或意義。」⁴¹的確，具有「反權威」特徵的達達，亦對 1980 年代逐漸開放的臺灣畫壇及觀眾，提供了詮釋藝術的新可能。

叁、思潮

1980 年代的臺灣畫壇，充滿著多元的面貌。這些面貌，或藉由美術館的公開展覽、或藉由臺灣藝術家在國外現場所提供的一手觀察與報導而引進。更具體地說，這個多元的現象，其實是由以下幾個當時歐美畫壇流行的潮流所形構的。

一、德國現代美術的引介

1985 年北美館的「德國現代美術（1945-1985）展」，試圖透過此展覽，反映

³⁷ 同上註，頁 162。

³⁸ 雷諾·魯茂德（Rainer Rumold）撰，吳宜靜譯，〈第一世界大戰和文化危機〉，《歷史·神話·影響：達達國際研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 25。

³⁹ 米謝爾·薩努耶（Michel Sanouillet）撰，姚惠芬譯，〈達達對超現實：一個冷靜的方式〉，《歷史·神話·影響：達達國際研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 107。

⁴⁰ 賴瑛瑛，〈臺北·類達達：1965-1970〉，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 258。

⁴¹ 王秀雄，〈達達人的創造心理探釋〉，《歷史·神話·影響：達達國際研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 137。

德國戰後現代藝術發展的若干特色，如非具像（non-representational）形式的運用及受到美、法影響的抽象表現主義（abstract expressionism）等影響。⁴²其中，展出的作品有阿爾布烈希特（Albrecht/d）以裱貼紙板所創作的《媒體裡的暴行》，約瑟夫·波伊斯（Joseph Beuys）以毛捲氈及鋼刀所創作的《武士刀》，喬·印門柔夫（Jörg Immendorff）的《夜咖啡》，瓦特·史提勒（Walter Stöhrer）的《回饋證明一切、回饋即是法律》等。此展專輯中，在介紹德國年輕藝術家的創作時，負責撰寫專文的亞歷山大·托內（Alexander Tolnay）便提到後現代主義（Post-Modernism）的特徵：「混合媒介的正統面貌，開創嶄新的局面。」⁴³指出德國現代藝術朝多元化發展的前景。

而 1988 年北美館的「德國新藝術運動展」，則強調「現代性」中所具有「新」的特質；同時，為了突顯此運動風格與臺灣美術設計的關聯，該展覽的圖錄，甚至收錄王行恭所撰〈新藝術運動後的臺灣早期美術設計〉一文，該文同時也發展在當年 6 月號的《藝術家》。1989 年北美館與德國文化中心合辦的「包浩斯」展覽，透過詳細地陳列包浩斯學院的相關資料，再次彰顯藝術設計於現代社會中的重要性。

除了美術館的展覽之外，畢業自德國杜塞道夫藝術學院的吳瑪俐也經常在《藝術家》撰文介紹德國當時畫壇的現況。如 1987 年 8 月號有吳瑪俐文、李銘盛攝影的〈全民共享的藝術盛會：卡塞爾第八屆文件展〉，1987 年 9 月號則有〈敏斯特戶外雕塑展〉。⁴⁴除了報導德國當地的重要國際展覽之外，吳瑪俐也翻譯了曾在包浩斯學校任教的康丁斯基之著作，並在《藝術家》雜誌上連載。1985 年出版了由她所翻譯的康丁斯基的兩本重要著作《點線面》與《藝術的精神性》。其中《點線面》是以他在包浩斯學校的課程教材為基礎，即以構成藝術作品的基本元素為討論對象。⁴⁵《藝術的精神性》則是康丁斯基近 10 年筆記的累積，其主要目的是喚起體驗物質裡及抽象東西之精神性的能力。⁴⁶

二、美國現代美術的引介

⁴² 亞歷山大·托內（Alexander Tolnay），〈德國現代美術 1945-1985〉，《德國現代美術展》，臺北，臺北市立美術館，1985 年。

⁴³ 同上註，頁 7。

⁴⁴ 有感於藝術與美術館和畫廊的緊密聯結，而逐漸失去藝術的公眾和社會意義，故此展的主題以「公眾空間的藝術」為訴求，由藝術家對於該城市的歷史與環境進行發想。再向政府提出計劃案。吳瑪俐，〈敏斯特戶外雕塑展〉，《藝術家》148 號，1987 年 9 月，頁 159。

⁴⁵ 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《點線面》，臺北，藝術家出版社，1985 年，頁 16。

⁴⁶ 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，臺北，藝術家出版社，1985 年，頁 6。

1980年的《藝術家》，以「普普藝術專輯」為題，並刊載由英國藝評家阿洛威（Lawrence Alloway）撰、洪淑華譯的〈普普藝術與大眾文化〉一文（約20頁），該文將西方藝術史發展軌跡由抽象繪畫扭轉到大眾路線的普普藝術，做了簡略但全面的剖析，如「新媒材的誕生驅使舊媒體衰退」、「歷史學家的興趣從英雄人物的研究轉移到群眾」、「符號被藝術家賦予新意」、「美式普普是急進風格和粗俗主題的結合」等。⁴⁷1987年4月，《藝術家》「人物與歷史」專欄，楊熾宏寄自紐約的〈普普藝術的超級巨星——安迪沃荷〉一文，⁴⁸則紀念了當年2月逝世的普普藝術巨星。

1987年楊熾宏所著的《現代美術新潮》一書，亦可看出二戰後，西方藝術的重心由歐洲轉至美國的發展情形。該書介紹了當時美國畫壇的現況：如八十年代的美國新繪畫、美國西岸的藝術、芝加哥繪畫、歐洲藝術家在紐約、羅勃·朗哥的影像世界、以攝影說話的辛蒂錫爾曼、SOHO的畫廊等。同年6月《藝術家》將當時在美國由紐約惠特尼美術館館長李察·馬夏爾（Richard Marshall）所撰的「五十名紐約藝術家」專集，分兩期連載。此外，北美館稍後（1991年）舉辦的「臺北紐約現代藝術的遇合」，更直接令我們看到當時在紐約的臺灣畫家，如梅丁衍、司徒強、黃志超、謝里法、陳昭宏、韓湘寧、夏陽、陳錦芳、廖修平、卓有瑞等人，如何透過作品與當地的現代美術新潮進行對話。

除了導入美國畫壇的創作實況之外，「後現代主義」思潮也於此時被引進臺灣。1987年7月中旬，美國後現代主義學者詹明信（Frederic Jameson）來臺灣訪問。其實早在詹明信來臺之前，《雄獅美術》已從1986年3月開始分3期連載由Steven Henry Madoff所撰寫的〈繪畫中的後現代主義觀念〉，此文甫於前一年1985年9月在美國*art*雜誌刊出。有別以其他相關的討論，多著重在文學與建築方面，這篇文章以繪畫作品為主角，首章更以美國當代繪畫為起點討論後現代主義的藝術創作。⁴⁹此外，漢寶德、羅青等人，也相繼在雜誌上撰文討論後現代主義的相關議題。

1987年8月《藝術家》「新潮」專欄，開始連載陸蓉之寄自洛杉磯〈後現代主義的藝術現象〉。陸蓉之指出：「後現代主義絕非現代主義的衍生或延續，而是

⁴⁷ 阿洛威（Lawrence Alloway）撰，洪淑華譯，〈普普藝術與大眾文化〉，《藝術家》第10卷第2期，1980年1月，頁42-61。

⁴⁸ 楊熾宏，〈普普藝術的超級巨星——安迪沃荷〉，《藝術家》143號，1987年4月，頁83。

⁴⁹ Steven Henry Madoff撰，劉思量譯，〈繪畫中的後現代主義觀念〉，《雄獅美術》，1986年3月，頁61；Steven Henry Madoff撰，羅青譯，〈繪畫中的後現代主義觀念（中）〉，《雄獅美術》，1986年4月，頁115；Steven Henry Madoff撰，羅青譯，〈繪畫中的後現代主義觀念（下）〉，《雄獅美術》，1986年5月，頁151。

『反』現代主義的諸多觀念和種種努力形成的一股新『文化氣候』。」⁵⁰她接著又提到：「後現代主義的藝術，利用電子通訊的傳播媒體，發展不同語言的交換流通，對社會人類負起自然的道德義務，關心科技發展的後果，反應政治的現況及批判，將人類過去的歷史，當作現成（ready-made）來應用。」⁵¹而高宣揚對後現代主義的闡釋則為：「後現代主義的整個基調，就是對於西方傳統文化的不斷批判和摧毀，其批判的徹底性，直指完全顛覆西方傳統文化的基礎和核心」；「無所畏懼和放棄自我，是後現代藝術創作生命的真正基礎」。⁵²隔年（1988），北美館所舉辦「達達的世界」，順勢地將解嚴（1987）後的臺灣畫壇推向「反權威」的新氣象。

三、其他地區現代美術的引介

陳英德因 1982 年參觀在巴黎大皇宮舉辦的法國藝術家沙龍（春季沙龍）中的大陸藝術家作品後，開始注意到當代中國藝術家的創作。1986 年他出版了《海外看大陸藝術》一書，書中介紹了寫實畫家羅中立、文革前的泥塑群像收租院、1949 以來的中國畫、木刻版畫、連環畫、現代水墨畫等。留法的陳英德，同時期也出版了《在巴黎看新寫實畫》一書。

1989 年 4 月，大陸前衛藝術展的相關訊息，也透過邵大箴〈大陸前衛藝術展前前後後〉一文的介紹，而廣為人知。該文首先提到稍早北京中國美術館展出的「中國現代藝術展」，乃是 1949 年以來，大陸改革開放後，前衛（即現代）藝術第一次全國性的展出，隨後該文也回顧從決瀾社、星星畫展、八五美術新潮之後，前衛藝術在中國發展的情形。⁵³

此外，韓國與日本畫壇的狀況，在 1980 年代的臺灣也未缺席。其中韓國的部份如 1984 年 5 月「韓國現代美術展」，展出作品的種類十分多元，有水墨、油畫、雕塑、裝置、錄像等。而作品的風格，除了可窺見受到中國傳統的影響之外，也可看到韓國藝術家對於西潮的回應。然而，這些源自東方與西方的影響和回應，最終可能導向對於「自然」此課題的闡釋。金福榮指出：「平面和立體作品便是藝術家動作的組織化。這個原理也是七十年代藝術的主要課題。運用這個原理，我們把自然闡釋為動作的連續，而平面和立體則是自然存在的意義。」⁵⁴

⁵⁰ 陸蓉之，〈後現代主義的藝術現象 1〉，《藝術家》1987 年 8 月，頁 56。

⁵¹ 陸蓉之，〈後現代主義的藝術現象 2：怎麼了？後現代！〉，《藝術家》1987 年 9 月，頁 40。

⁵² 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，臺北，唐山出版，1996 年，頁 112。

⁵³ 邵大箴，〈大陸前衛藝術展前前後後〉，《藝術家》167 號，1989 年 4 月，頁 152-173。

⁵⁴ 金福榮，〈韓國現代美術展——七十年代之潮流〉，《韓國現代美術展》，臺北，臺北市立美術

關於對自然景觀的思索，1988年12月北美館的「克里斯多藝術展」，提供了一個新的方向。此展除了揭示現代藝術發展的多元面向之外，也可看到藝術贊助的影子。⁵⁵ 出生於共產國家的克里斯多（Jaracheff Christo），早期的工作是教導農村工人如何展示其生產品，甚至以防水布將乾草堆遮蓋起來，以美化景觀。此種經驗，也對克里斯多日後的包裹藝術造成影響。克里斯多的創作，與其說是「作品」，不如說是「計畫」來得適當。而他的創作具有兩大特點：規模龐大和短暫的時效。他曾自言：「我尋求的是短暫的生命自然而然所散發出的美感。」⁵⁶

四、科技的介入

1988年臺灣省立美術館（現改名為國立臺灣美術館）的開幕大展之一，即以「尖端科技藝術展」宣示作為公共空間的美術館之登場。盧明德在介紹此展時，特別指出1968年紐約現代美術館主辦的「機械——機械時代的終止」及1983年的「電子展」，是現代藝術發展從「圖像支配」（Iconographic dominance）到「媒體支配」（Medium domination）的兩個重要指標。他並詳細地點出，除了光的藝術、機動藝術、全像攝影、人工智能藝術外，尚包括了光的環境（Light Environment）霓虹藝術（Neon Art）、熱的和化學發展（Thermic and chemical development）、電子合成音樂和觀眾參與等。⁵⁷ 此外，由筑波大學教授朝倉直巳所撰的〈光構成workshop〉一文，也對觀眾理解科技如何介入藝術有所助益。該文除了說明「光」在藝術造型上的運用外，也以學生的練習作品，解釋光跡攝影的幾種方式：如光源移動情形之攝影、照相機移動的攝影、光源及照相機皆移動的攝影。⁵⁸ 其後，相關的科技議題，亦在《藝術家》等雜誌連載。

與科技藝術有關的展覽，稍早尚可見於1984年8月在北美館舉辦的「法國VIDEO藝術聯展」，其中展出法國藝術家強·保羅·佛傑（Jean Paul Fargier）於1981年，訪問VIDEO藝術之父白南準名為《白南準救世船》之作。多米尼克·巴爾畢（Dominik Barbier）的《暴風雨》，採自「平凡、單純的VIDEO材料，尋求幻想的境界」。⁵⁹ 妮寇爾·凱思（Nicole Croiset）及妮爾·亞特（Nil Yalter）的

館，1984年，頁8。

⁵⁵ 〈羅斯查爾德銀行序：我們為何將克里斯多引進中華民國〉，《克里斯多藝術展》，臺北，臺北市立美術館，1989年，頁9。

⁵⁶ 溫那·史派斯（Werner Spies），〈克里斯多的藝術〉，《克里斯多藝術展》，臺北，臺北市立美術館，1989年，頁14。

⁵⁷ 盧明德，〈尖端科技媒體在藝術上的展現〉，《臺灣美術》創刊號，1988年6月，頁41。

⁵⁸ 朝倉直巳撰，林品章譯，〈光構成workshop〉，《藝術家》150號，1987年11月，頁88-95。

⁵⁹ 《法國VIDEO藝術聯展》，臺北，臺北市立美術館，1984年，頁7。

作品《海天倒置》，闡釋了因新興技術的興起，改變了討海人對大海信仰和文化傳統的關聯。⁶⁰奧威·尼茲克（Herve Nisic）的《來自外星球的訊息》，其影像全部來自Lancay天文臺；而由「美妙產品」（wonder Products）多媒體藝術小組所製作的《陰之光耀》，則以美國街景與音樂的組合，強調「畫面即是音樂，音樂即是畫面」的敘述方式。

然而，值得注意的是，科技的介入，並非將藝術的發展帶往冰冷之路；相反地，科技的介入，開拓了藝術家感性思維的範疇。如 1987 年北美館的「德國現代雕塑展」，便有個十分抒情的副標題「科技裡的詩情」。儘管這些展出作品使用的媒材來自工業材料如銅、鋁、不鏽鋼、玻璃、馬達等，甚至是消費社會中的廢棄物，但在創作者的巧思與重組之下，試圖喚醒其中可能蘊藏的美感。誠如此展專文所述，以現代化的材料（輕金屬、塑膠、霓虹燈管、強力透明玻璃等），勾畫作品的結構及視覺吸引力，以期發掘材料的特質與生命。並使得「一些於日常生活看似平凡、毫無靈氣、與藝術絕不相干的事物，經由創作技法而變得既富詩意又引人遐思。」⁶¹其中的作品，如哈穆特·波恩（Hartmut Böhm）的《動力結構HF17》一作，乃是利用磁力、重力與動力的相互作用，造成塑膠方塊的韻律起伏；根德·都爾（Günter Dohr）的《圓柱體》，以高電壓和螢光管組成，觀者需繞著作品，使其產生變化。根德·韋斯勒（Günter Weseler）的《呼吸的牆》，則以海綿、鋼、電磁力和棉的組成，呈現出擬生的有機體。值得一提的是，1957 年於德國杜塞道夫創立、主張「超越科技，感性觀察」的「零群」（the ZERO group）藝術家奧圖·匹克（Otto Piene）與根德·于克（Günter Uecker）也有作品展出，前者以鋁、電力馬達和光組構成《光之舞柱》，後者則以釘子與不同物件的組合，展現詩意。

五、現實政治的回應

此展覽的宗旨為「鼓勵國內具象繪畫的創作及推廣，藉以探討當代美術的表現方法及其特質」。謝東山亦為文介紹了新繪畫在西方發展的歷史及特色，他指出，「新繪畫並未創造出新的繪畫技法，甚至在藝術理論上也極少創新之處。……

⁶⁰ 該作藝術家也反思了錄像媒體介入藝術創作的意義，她們認為：「生活的經歷是作品中最重要素材，我們經常使用文件資料，共用表演遊戲，周遭的環境，及多媒體器材創作，我們試圖利用現實的畫面，極快速的，捕捉日常生活的重覆，改變了普通的意義，或那些被稱之為普通意義的意義。」參見《法國 VIDEO 藝術聯展》，臺北，臺北市立美術館，1984 年，頁 14-15。

⁶¹ 湯馬斯·格羅喬威克（Thomas Grochowiak）著，李美蓉譯，《德國現代雕塑展——科技裡的詩情》，臺北，臺北市立美術館，1987 年，頁 11。

八〇年代的藝術發展，簡言之，並不在開創新的繪畫流派，而是對傳統藝術的批判與檢討，展開一系列的整合工作。」此外，針對新繪畫的發展，他也點出了兩大類：「一類是以當代物質文明所產生的傳播影像作為題材，包括電視、報紙、印刷物、插圖、連環畫等為主，並旁及日常習見的圖片資料、標語、標誌。另一類是以古典神話、歷史傳說、鄉土藝術為題材。」⁶²

的確，1987 年的政治解嚴，為臺灣畫壇帶來了新的氣象，許多與政治有關的作品陸續出現。有趣的是，這些作品多以「人物畫」的形式出現，如吳天章的《四個時代：關於毛澤東的統治、關於蔣介石的統治、關於鄧小平的統治、關於蔣經國的統治》、楊茂林的《熱蘭遮城記事》、梅丁衍的《三民主義統一中國》等。相較於其他的主題，以人物為主（尤其是統治者肖像）的創作，提供了畫家藉由嘲諷的手法，述說著對過往歷史的省思。

肆、小結

本文以「流動的視域」闡釋 1980 年代的臺灣美術，其原因有二：一方面著眼於八〇年代成立的美術館所舉辦的公開展覽，有如一場場美術思潮的流動饗宴，藉由相關的作品讓觀者可以近距離地品味其中。另一方面則回到臺灣美術史發展的大脈絡，也就是臺灣美術史所具有的「游動之間的主體性」，⁶³省視 1980 年代透過美術館引介的幾股美術潮流，如何形塑此時期臺灣美術的主體性。

值得注意的是，1987 年的政治解嚴，雖是八〇年代臺灣歷史上的一個重要印記，而它也的確在當時的臺灣畫壇引起波瀾。然而，我認為，作為人文精髓的美術，其內涵的厚度，除了現實政治的回應之外，也應注意歷史時間的積疊，對主體性所產生的凝聚與回眸。而所有的這一切，便是在流動返復之間形成。

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

⁶² 謝東山，〈新具象繪畫展的時代意義〉，《新具象繪畫展》，臺北，臺北市立美術館，1986 年，頁 10-11。

⁶³ 邱琳婷，《臺灣美術史》，臺北，五南圖書，2015 年，頁 10-12。

參考書目

- 王秀雄，〈達達人的創造心理探釋〉，《歷史·神話·影響：達達國際研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1988年，頁129-141。
- 江明賢，〈水墨之美〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985年，頁6-9。
- 吳振岳，〈「倫理」、「民主」、「科學」的精神——談省立美術館開館展覽之意義與內容〉，《臺灣美術》創刊號，1988年6月，頁8-14。
- 吳瑪俐，〈敏斯特戶外雕塑展〉，《藝術家》148號，1987年9月，頁158-166。
- 林柏亭，〈中原繪畫與臺灣的關係〉，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁428-431。
- 邵大箴，〈大陸前衛藝術展前前後後〉，《藝術家》167號，1989年4月，頁152-173。
- 邱琳婷，《臺灣美術史》，臺北，五南圖書，2015年。
- 金福榮，〈韓國現代美術展——七十年代之潮流〉，《韓國現代美術展》，臺北，臺北市立美術館，1984年，頁7-8。
- 姜一涵，〈為「水墨畫」正名，為「雙年展」加油！〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985年，頁10-15。
- 星極，〈畢卡索347展〉，《藝術家》第10卷第3期，1980年2月，頁86-89。
- 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，臺北，唐山出版，1996年。
- 黃才郎，〈細察大小之間，淺談袖珍雕塑〉，《臺灣美術》2期，1988年10月，頁6-11。
- 黃才郎，〈執行報告〉，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁462。
- 黃海鳴，《編年·卅·北美館》，臺北，臺北市立美術館，2013年。
- 黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《中國現代繪畫回顧展》，臺北，臺北市立美術館，1986年，頁15-17。
- 張光賓，〈水墨畫的界定〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985年，頁16-17。
- 莊伯和，〈明清臺灣書畫談〉，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁432-435。
- 許自貴，〈畫廊與臺灣現代藝術的發展〉，《1945-1995 臺灣現代美術生態》，臺北，臺北市立美術館，1995年，頁99-114。

- 陸蓉之，〈後現代主義的藝術現象 1〉，《藝術家》147 期，1987 年 8 月，頁 56-61。
- 陸蓉之，〈後現代主義的藝術現象 2：怎麼了？後現代！〉，《藝術家》148 期，1987 年 9 月，頁 38-41。
- 曾琦，〈談現代中國水墨畫〉，《中華民國水墨抽象展》，臺北，臺北市立美術館，1986 年，頁 11-12。
- 彭立勛，〈巴黎藝壇的二、三事〉，《臺灣美術》4 期，1989 年 4 月，頁 71-76。
- 楊英風，〈尖端科技藝術展覽〉，《臺灣美術》創刊號，1988 年 6 月，頁 38-40。
- 楊熾宏，〈普普藝術的超級巨星——安迪沃荷〉，《藝術家》143 號，1987 年 4 月，頁 82-89。
- 臺北市立美術館編，《法國 VIDEO 藝術聯展》，臺北，臺北市立美術館，1984 年。
- 臺北市立美術館編，《韓國現代美術展》，臺北，臺北市立美術館，1984 年。
- 臺北市立美術館編，《中華民國水墨抽象展》，臺北，臺北市立美術館，1986 年。
- 臺北市立美術館編，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988 年。
- 劉國松，〈回顧過去開創未來〉，《國際水墨畫特展》，臺北，臺北市立美術館，1985 年，頁 18-27。
- 編者，〈畫廊廣告〉，《藝術家》第 10 卷第 3 期，1980 年 2 月，頁 6。
- 編者，〈羅斯查爾德銀行序：我們為何將克里斯多引進中華民國〉，《克里斯多藝術展》，臺北，臺北市立美術館，1989 年，頁 9-10。
- 賴瑛瑛，〈臺北·類達達：1965-1970〉，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 258-262。
- 盧明德，〈尖端科技媒體在藝術上的展現〉，《臺灣美術》創刊號，1988 年 6 月，頁 41-42。
- 謝東山，〈新具象繪畫展的時代意義〉，《新具象繪畫展》，臺北，臺北市立美術館，1986 年，頁 10-12。
- 羅青，〈抽象與具象：一個繪畫語意學的觀點〉，《中華民國水墨抽象展》，臺北，臺北市立美術館，1986 年，頁 13-15。
- 朝倉直巳撰，林品章譯，〈光構成 workshop〉，《藝術家》150 號，1987 年 11 月，頁 88-95。
- Alexander Tolnay，〈德國現代美術 1945-1985〉，《德國現代美術展》，臺北，臺北市立美術館，1985 年，頁 5-13。
- Lawrence Alloway 撰，洪淑華譯，〈普普藝術與大眾文化〉，《藝術家》第 10 卷第

2 期，1980 年 1 月，頁 42-61。

Michel Sanouillet 撰，姚惠芬譯，〈達達對超現實：一個冷靜的方式〉，《歷史·神話·影響：達達國際研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 93-109。

Rainer Rumold 撰，吳宜靜譯，〈第一世界大戰和文化危機〉，《歷史·神話·影響：達達國際研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 15-25。

Stephen C Foster 撰，蕭臺興譯，〈達達的世界〉，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 13-18。

Stephen C Foster 撰，蕭臺興譯，〈巴黎 / 紐約：達達與現代主義之再評估〉，《達達的世界》，臺北，臺北市立美術館，1988 年，頁 158-162。

Steven Henry Madoff 撰，劉亮雅譯，〈繪畫中的後現代主義觀念（上）〉，《雄獅美術》181 期，1986 年 3 月，頁 61-73。

Steven Henry Madoff 撰，羅青譯，〈繪畫中的後現代主義觀念（中）〉，《雄獅美術》182 期，1986 年 4 月，頁 115-131。

Steven Henry Madoff 撰，羅青譯，〈繪畫中的後現代主義觀念（下）〉，《雄獅美術》183 期，1986 年 5 月，頁 151-167。

Thomas Grochowiak 著，李美蓉譯，《德國現代雕塑展——科技裡的詩情》，臺北，臺北市立美術館，1987 年。

Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《點線面》，臺北，藝術家出版社，1985 年。

Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，臺北，藝術家出版社，1985 年。

Werner Spiess 著，編者譯，〈克里斯多的藝術〉，《克里斯多藝術展》，臺北，臺北市立美術館，1989 年，頁 13-18。

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