

走向自由體制的文化內視

——談八〇年代臺灣美術的脫體制現象及街頭精神

Cultural Reflections of Liberal Orientation:
The Street Spirit and the Breaking-away-from-the-regime Phenomenon of
Taiwanese Art in the 1980s

白適銘／臺灣師範大學美術系所教授

Pai, Shih-Ming / Professor of the Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University



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

摘要

戰後臺灣美術的發展，與外部環境的整體變遷具有密切關係，尤其是政治社會的因素，更是牽一髮而動全身。然而，隨著國際地位的崩解，1970年代的臺灣歷經各種外交挫敗，隨之而起的內部改革需求越演越烈，成為日後「本土化」及建構「文化主體性」之重要契機。來自於內部自覺力量的不斷積蓄，臺灣美術逐漸朝向關懷現實、解構威權的目標邁進，主流與非主流權力關係的反轉，更因此建立一種深具彈性的「自由體制」，成為藝術界維持前衛性的重要基礎。此外，1980年代以來不斷高漲的「脫體制」、「反體制」意識，紛以遊走、顛覆、破壞、敵對、反省與批判等形式付諸行動，維繫街頭精神，並持續擁護「差異成為主流，多元取代單一」等文化主體價值。

關鍵字：1980年代、解嚴、黨外運動、主體性、自由體制、街頭精神

Abstract

The post-war development of Taiwanese art was highly connected to the general changes of the external environment. The sociopolitical factors, in particular, tended to cause the butterfly effect. With the degraded international status, the 1970s was a decade of hardship for Taiwan. There were more and more demands for domestic reforms. These demands later became an important juncture for Taiwan's "localization" and "cultural subjectivity." Due to the constant accumulation of domestic awareness, Taiwanese art had set its goal as caring more about the reality and deconstruction of authoritarian regimes. The reverse of the mainstream-alternative relation resulted in a more flexible "liberal regime." The new regime later became an important fundamental for the world of the Taiwanese art with the avant-garde and pure characteristics. Additionally, the "breaking-away-from-the-regime" and "anti-regime" awareness, which had been greatly enhanced ever since the 1980s, were put into practice in forms such as mobilization, subversion, destruction, opposition, reflections and criticism. They were also supportive to the cultural subjectivity that "turned differences into mainstreams and replaced singularity with plurality."

Keywords: 1980s, lifting of Martial Law, Tangwai Movement, subjectivity, street spirit, liberal regime

壹、前言：民主化實踐與體制對抗

1971年10月，中華民國被迫退出聯合國之後，造成一連串斷交及脫離國際組織的骨牌效應，其中以「臺日斷交」及「臺美斷交」之影響最為嚴重。在充滿動盪及危機四伏的戰後臺灣，威權統治雖仍無所不在，但在隔年（1972）由蔣經國實質主政之後，即開始產生「本土化」的現象，「反攻大陸」亦不再是國家發展的唯一目標，落實社會、民生之總體建設，可謂造就日後「臺灣經濟奇蹟」之主要原因。此後，政府為將上述挫敗造成的衝擊降至最低，曾以各種不同方法維繫國際關係，並在1988年由李登輝繼任總統之後，正式進入「務實外交」之階段。隨著解嚴所帶來的民主與自由進程，臺灣社會在跳脫意識形態之爭的狹縫中，以經貿實力確保其在國際社會上的可能地位，減緩兩岸對峙，並在自由、民主、均富的體制基礎上，摸索國家未來的運作方向。¹

面對1970年代以來國際局勢的巨大變化，臺灣社會在以強化內部需求的前提下，急速發展經濟，並因此帶動中產階級之興起以及政治革新的需求。此時，以促進民主化、自由化為目標的「黨外運動」逐漸萌芽，並在選舉活動中積極創造「體制內」發言的權力。「黨外」，原指非國民黨籍之意，曾被視為國家亂源之同義詞；不過，隨著民眾對政治改革需求的日益擴大，其後即成為「反對運動」、「在野勢力」的代名詞，以及帶動國家進步、革新的主要動力。²在黨外人士如火如荼的大規模串聯過程中，漸有所獲的地方公職選舉，為長期遭受極權統治壓抑的臺灣社會帶來一絲希望，其間，雖發生中壢事件（1977）、美麗島事件（1979）、林義雄滅門血案（1980）、520農民運動（1988）等慘烈傷痛，然而，街頭已成為創造民主及爭取自由的不二聖地，抗爭更可謂打倒體制的重要手段。

上述事件，尤其是對參與美麗島事件成員的逮捕、起訴及求刑，可以說是對累積10年黨外政治團體的一大打擊，以及臺灣民主發展史上的極大恥辱；不過，當時震驚全島的軍事大審判及新聞媒體的大肆報導，卻被認為是促使民眾關心臺灣政治前途的一大「催化劑」，不僅引發當時國際社會的廣泛關注及報導，更激發諸多社會菁英投入反對運動的行列。³1986年，民進黨成立，可謂黨外勢力集結的一大勝利，終結戰後數十年間一黨獨裁的局面，樹立政黨政治之基本規模。隨著反對運動的持續推展，諸多禁忌防線漸次突破，「蓄積已久的社會運動潛力，正如開閘之水，一時之間奔流而出」⁴，一發不可收拾。

1. 黃秀政、張勝彥、吳文星合著，《台灣史》，臺北市，五南圖書出版公司，2002年，頁268-276。

2. 李筱峰，《快讀台灣史》，臺北市，玉山社，2002年，頁130-132。

3. 同上註，頁136。

4. 同註2，頁140。

該年下半年起，各種形式及不同規模的抗議、請願、示威、街頭遊行及自力救濟等等，猶如百花齊放般地此起彼落，呈現一片欣欣向榮的蓬勃景象。此時，舉凡「勞工運動、學生運動、環保運動、婦女運動、消費者運動、老兵要求返鄉運動……都像春雷驚蟄，蠢動起來」。⁵ 蔣經國有感於此股不可逆轉的民間巨大力量，正如滾雪球般地撲面而來，遂順應時勢推動革新，並於隔年（1987）宣布廢除戒嚴令，結束近40年之久的威權統治。此後，解除報禁、黨禁、終結萬年國會、反對軍人干政、修改憲法、中止「動員戡亂時期臨時條款」、廢除刑法100條及民選總統的實現等等，都可說是民間民主運動得來不易的輝煌成果，自此之後，臺灣社會才真正走入民主化的時代。

然而，與上述諸多運動的實際成效及對社會的影響相較，面對1970年代以來政治、社會及經濟層面的變革，藝術界內部產生何種變化？藝術家以何種行動進行參與？這些問題，截至目前為止，似乎尚未被系統而深入地加以討論。事實上，截至1980年代為止，戰後臺灣美術的發展，經歷「新藝術運動」、「現代藝術運動」、「正統國畫論爭」（含「膠彩畫正名運動」）、「鄉土主義運動」等不同階段，最後正式進入「美術館時代」⁶，不論其成敗及影響如何，可以清楚見到推動美術的主要角色，經歷了從「在野組織」轉移至「國家體制」的演變軌跡。解嚴前後，北美館或國美館的相繼成立，對臺灣美術在專業化、國際化及教育普及化層面的整體提升，雖有其積極作用及相對貢獻，然而同樣地，也容易造成民間團體地位的旁落、批判性的削弱，藝術話語權被國家收編、自主性遭體制模糊，甚至沉淪於商業利益之間的問題，已難以避免。

貳、後解嚴徵候——有關文化主體性的摸索

林惺嶽撰述於1990年代初期的文章中，對於解嚴如何鼓舞民間力量的集體興起，以及臺灣美術產生何種內部變化，曾有以下之總體觀察：

從1980年代以至90年代，最大的變數是政治解嚴所導致的民間力量洶湧，對整個文化環境帶來了空前的激盪。在美術方面，更明顯的反映解嚴後的徵候——對政治及社會環境，表現出前所未有的敏感度。因此，創作關懷面也從鄉村擴大到更切身的都市生活領域，並對現存的政經結構及商業化社會，進行批判及反省。美術家從此開拓出了比過去更大的自主性文化思考空間。⁷

5. 李筱峰，《快讀台灣史》，臺北市，玉山社，2002年，頁140。

6. 蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史 1945-2012》，臺北市，藝術家出版社，2013年，頁5-11。

7. 林惺嶽，〈台灣美術自主意識出頭天〉，原刊於《中國時報》，1993年11月18日。後收入《帝國的眼睛——林惺嶽藝術評論及學術文集》，臺北市，典藏藝術有限公司，2015年，頁144。

這段話，不僅肯定解嚴對臺灣美術界帶來的巨大衝擊及影響，更同時指出其具體內涵，亦即，隨之而來的政治社會敏感度的提高，造成對現存政經結構的批判及反省，開啟了藝術家自身對文化自主性的思考，觀察深入且精到。

特別值得注意的是，林惺嶽更將1980年代視為「從外來力量的催迫，逐漸轉向內部自覺力量的求變過程」，並認為進入1990年代之後，臺灣美術「已置身於全島內部大環境改進運動的磁場裡，重新與土地及人民結合。」⁸這些論述並非針對特殊對象而起，而是具有總結性意義的宏觀文化觀察。尤其是，他認為「內部自覺力量」的產生，帶動「全島內部大環境」改進運動出現的說法，最為發人深省。換句話說，臺灣近百年的美術發展，長期經由中國、日本及歐美等國際強權的介入所支撐，自主意識受到壓抑，直至1970年代本土文化運動之後，情況才開始轉變，出現「自主性的覺醒」，本土化運動即是產生臺灣內部自覺的主要動力。⁹他更認為，鄉土運動的最大意義在於「關注自己生存環境」，此種自覺力量在進入1980年代之後，才獲得「突破性的開展」。¹⁰因此，我們可以知道，臺灣美術自主性覺醒的萌芽、摸索與成形，實際上經歷了約莫30年時光的醞釀，終於從土地內部被加以建構，走出長期遭受外部勢力制約的窘境。

1980年代臺灣美術環境及思想上的巨大變遷，不論是否與解嚴進行連結，諸家論者的說法如：「締造一個令人鼓舞的新紀元，開發出美術落實本土而演進的樂觀遠景……他們將會在臺灣特殊地緣關係所洋溢的海洋文化氣象中，擺脫不合時宜的歷史包袱，以重塑文化的主體思想」¹¹，「自由開放的創作空間，激勵了更多的藝壇生力軍全力投入」¹²，多半認為此時已然進入史無前例的榮景階段。相較於林惺嶽等人並列時代的通史式描述，美術評論家郭少宗則刻意運用「藝術生態」的角度，對1980年代臺灣美術進行了斷代式的評析。他認為八〇年代初期（斷層期，1980-1983），外部資訊的流入與臺灣人才的外放，雖然帶來諸多新觀念，不過彼此缺乏溝通的結果，因此產生「斷層作用」之弊端；中期（催化期，1984-1987）之後，隨著美術館的成立，美術環境獲得大幅改善，並逐漸走向多元化的趨勢；進入後期（解構期，1987-1989），解嚴致使藝術界出現更多的政治批判，然而亦造成脫序混亂現象的層出不窮，各種主張如決堤之水般地四處奔流。即便如此，「臺

8. 同上註。

9. 同註7，頁142。

10. 同註7，頁144。

11. 林惺嶽，〈彩筆耕耘下的台灣美術〉，原刊於《美術》第254期，1989年2月。後收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年，頁148。

12. 李賢文，〈一個奔湧向前的美術脈動〉，原刊於《雄獅美術》第227期，1990年1月。後收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年，頁26-27。

灣美術界欲建立自我的藝術體系，形成自我的藝術風格」的結論¹³，象徵本土化真正進入自我實踐、自我完成的時代，同時開啟對主體價值的摸索。

林惺嶽「重新與土地及人民結合」、「重塑文化的主體思想」，抑或是郭少宗建構「自我的藝術體系」等說法，基本上是八〇年代臺灣藝壇內部檢視共識下的一種反映。早在八〇年代初期，藝術家陳來興即曾提出：

身為藝術工作者，應該努力去表達我們關心這塊土地的心聲，……這並不是褊狹的地域主義，而是我們的責任，我們的藝術受限制，這當然也是我們當政者的觀念欠開通，或是制度不當，……我們仍然看不到真正屬於這塊土地上的現代畫。¹⁴

這篇文章的目的在於指陳時弊，批評政府失職、制度失當及藝術家個人的茫然漠視，藉此呼籲關心土地、人民，並進而創造真正代表臺灣的現代藝術，意義深遠；不過，因缺乏實際方法的提倡，只能說是一種精神上的號召而已。換句話說，陳、林見解的關注焦點，在於一種與外部環境、體制連動所產生的內部變異，從文中使用的「關心」、「欠缺」、「批判」、「反省」等用語即不難知道，較關注內在心理情緒上的反應，而缺乏對外在參與及改革方法上的提及。

藝術史學者董思白（即石守謙）分析當時畫壇變遷之際，發現八〇年代以後實為「前衛與回顧」矛盾並立之時代，不過，他認為二者彼此間具有臍帶關係：

以一九八九及九〇年代在創作活動上的求變來說，題材上嘗試以往視為禁忌的政治與社會事件的表現，固然顯得頗為突出，但在形式風格上也有揚棄其視之為過去主流的所謂「印象派」或各種「寫實主義」的「壟斷」，轉向歐美各新起流派借取靈感，希望以全新而凸顯自我的形象，來發揮其「批判」的藝術精神。¹⁵

最後，解釋前衛與回顧為何產生關係的原因，在於前者透過「反省」與「批判」的方式對後者進行「再回顧」所致，並提出總結說：「由一九九〇年來本土局勢的發展來看，似乎已可見到一些端倪。在政治及社會事務領域內，原來有的對以往四十年舊體制下的種種不滿，現在已逐漸喪失對群眾的吸引力；社會成員關懷之重點，似乎開始轉向對當下問題之解決，及未來新格局之設計上」¹⁶，進而產生文化臍帶

13. 郭少宗，〈八十年代台灣美術現象的橫剖與縱切〉，原刊於《現代美術》第28期，1990年2月。後收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年，頁302-308。

14. 陳來興，〈給台灣繪畫界的一封信〉，原刊於《自立晚報》，1984年6月18-24日。後收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年，頁300-301。

15. 董思白，〈回顧裡的省思——對台灣近其藝術活動的個人觀察〉，原刊於《1991台灣美術年鑑》，1991年1月。後收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年，頁414-415。

16. 同上註，頁421。

關係之削弱，並為畫壇活動造成結構上的影響。不過，藝術家勇於批判過往被「視為禁忌的政治與社會事件」，藉此「凸顯自我的形象」，來自於對威權體制長期不滿的說法，無疑亦呼應了上述陳、林二人的觀察。

叁、邊際反轉——主流與非主流的關係辯證

包含對教育、展覽、競賽及展示空間等舊有體制不滿情緒的逐漸高漲，對抗意志及力量亦不斷增強，學院派與改革派、主流派與在野派分道揚鑣，隨之而來的新抽象主義、新構成主義、新表現藝術、新材質主義、表演藝術、裝置藝術等前衛觀念、流派，一時蔚為風潮，成為臺灣藝壇再次開啟新頁的主因。¹⁷藝評家謝東山認為七〇年代超寫實繪畫熱潮過後，由林壽宇的「低限主義」與一〇一繪畫群的「新表現主義」，分別代表兩種主要方向，將臺灣繪畫帶向全然不同的發展途徑，前者結合複合媒材及現成物進行幾何造型的當代演繹，後者則透過圖像寓言、符號元素等進行意象傳達¹⁸，此兩種途徑皆與過往學院、官方主流具有明顯的區隔。

此外，隨著自由創作風氣之逐漸盛行，諸多藝術家開始從事「非主流路線」藉以帶動藝壇的多元化發展，其中，臺北市立美術館在成立初期舉辦的「繪畫新展望」雙年展（1984），更被視為對上述八〇年代臺灣新繪畫的發展發揮帶頭作用。該展覽「未明確界定何謂繪畫作品，只以原創性、完成度及未來發展潛力為取捨標準」，營造一種充滿自由及實驗意義的時代氛圍，為已然沉寂多時的臺灣畫壇帶來一線生機。¹⁹

女性主義評論家陸蓉之對於這段歷史，亦有類似的觀察：

儘管曾經出現美術館「官方」系統的彷彿前衛主流，但是，基本上也是絕對多元民主化的走向。……新水墨、新彩墨，與新表現、新具象、最低限，以個人行為表達意念的表演藝術、新劇場等，多數致力於時代精神的傳達。²⁰

她認為大量留學西方的年輕藝術家返國服務不僅賦予諸多刺激，並對臺灣整體創作環境的開放發揮正面助益。整體而言，八〇年代中期以後，學院體制的長期箝制開始產生鬆脫，原本處於邊緣的觀念性、非商業化創作，此時轉而成為主流機構發掘的對象。

自1970年代末期以來迄於解嚴前後，一如前述，臺灣社會歷經諸多陣痛，黨外人

17.黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，原刊於臺北市立美術館《中國現代繪畫回顧展》展覽專輯。後收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年，頁169-170。

18.謝東山，〈從意象記錄學的觀點看八〇年代台灣新繪畫的發展導向〉，原刊於《藝術家》第153期，1988年2月。後收入郭繼生選編，《台灣視覺文化——藝術家二十年文集》，臺北市，藝術家出版社，1995年，頁203。

19.同上註，頁205。

20.陸蓉之，〈探詢台灣八〇年代藝術風格〉，原刊於《藝術家》第176期，1990年1月。後收入郭繼生選編，《台灣視覺文化——藝術家二十年文集》，臺北市，藝術家出版社，1995年，頁212。

士所帶動的政治抗爭，尤其是美麗島事件的震盪更可謂波及全島，進而「醞釀出一種無形的社會共識，即民主化運動應不只是政治人物的事，而是全民必須共同努力的事」、「藝術家及文化工作者也不應置身事外」，從自己崗位參與改革，已是刻不容緩的事。作為其背後強大支撐的，即是來自民間的自覺力量，透過民主轉型的大好時機「打破不合理的體制及不公平的積弊」，故而許多不受重視的民間團體遂以「自力救濟行動走上街頭」，從各方面進行「反體制的抗爭」，在十數年的經營及積累過程中，「臺灣主體意識」逐漸凝聚並廣受接納，甚至成為「時代的主流」。²¹

不論是透過政治社會等禁忌議題之批判，抑或是對過往學院、官方主導的揚棄，其所欲彰顯的，不啻為林惺嶽所謂「自主性文化建構」的基本價值。故而，從此種角度言之，由於「無法適應基於本土社會自主性思辯（辨）的美術革命」，過往的權威體系遭受嚴重撞擊，已從「當年的時代前鋒，不知不覺地淪為邊際角色」，宣告美術上威權時代的結束。²²更直接來說，隨著整體環境愈趨於民主、自由及開放，畫廊經濟的活絡、替代性空間的逐漸興起，學院及美術館等官方機構已無法壟斷藝術的話語權，臺灣畫壇「沒有不受質疑的主義，沒有普遍流行的風格」，「沒有獨霸一方的流派」，儼然進入「一個混亂而沒有主流的時代」。²³

肆、脫體制意識、街頭精神及其文化內視

如上所述，1980年代的臺灣美術，彷彿自戰後威權統治廢墟中獨步站起的浴火鳳凰，在官方體制層層制約的束縛下，隨著政治、社會的民主化與自由化而逐漸鬆綁，終於在解嚴之後再次展翅翱翔，開創兼具開放性及多元性價值的空前榮景。根據美術史學者倪再沁的分析，此段歷程始自1960年代中期對臺美援的中止，迄於七〇年代一連串的國際挫折，導致臺灣走向自立，並刺激知識份子民族主義思想的高騰。臺灣社會一方面開始對「西方觀點」產生質疑，同時孕育「本土認同」，「臺灣主體意識」逐漸成形。倪再沁〈西方美術·臺灣製造〉一文²⁴，可為此段歷史最精實扼要的專論，不論是從歷史脈絡或內容架構的角度來說，其實都源自於對林惺嶽稍早觀點的整理與闡發，受其啟發甚深，反映來自內部自覺力量的鮮明色彩。

他分析七〇年代後半異軍突起的超寫實鄉土風格，為何在八〇年代之初即欲振乏力的原因，在於超寫實與鄉土二者之間原本存在的矛盾，喧騰一時的「本土認同」與「臺灣主體意識」之辯論，不得不重新整裝待發，尋找新的時代契機藉以靠

21. 林惺嶽，〈自序〉，《渡越驚滔駭浪的台灣美術》，臺北市，藝術家出版社，1997年，頁7。

22. 同上註，頁6。

23. 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北市，藝術家出版社，2007年，頁64。

24. 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造——台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》第242期，1991年4月，頁114-133。

圖1 盧明德 大度41 1987 複合媒材 110×250公分 臺北市立美術館藏（圖片來源：賴明珠，〈八〇年代台灣藝術面貌一瞥——看「時代與創新」展創作群〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁126。）



港泊岸。進入1980年代之後，時局丕變，「國家威權已開始逐漸崩潰，官方對社會的異議活動已難以壓制，……國家體制的改變是必然的趨勢」，一如前述，隨著美術館時代的來臨與留學生返國等嶄新機運，西方當代藝術思潮再度君臨臺灣。倪再沁歸納解嚴後的現代美術（今稱「當代藝術」），基本上包含以下五種主要範疇：

- 一、裝置、空間與環境
- 二、身體、偶發、表演
- 三、新表現、新意象
- 四、新文人畫、禪畫
- 五、在潮流之外

前四類按媒材屬性或風格特徵進行分類，較容易理解，第五類則屬較難獲媒體及市場青睞的非主流畫家，如曲德義、黎志文、陳水財、李俊賢、陳幸婉、李錦繡、陳正勳、董振平、郭振昌、連德誠、黃步青、張正仁、黃位政、胡坤榮、賴純純、江隆芳、詹學富、黃翰荻、黃海鳴、楊成愿、徐揚聰、侯俊明等，由於主觀特色強烈，觀念及媒材不拘一格，故而均是「不能納入主流風格中，卻也不能獨立於西化的現代流派之外」的藝術家。這些風格、形象特異的藝術家，對他來說，彷彿是一群自立於體制之外、遊走於框架邊緣的異議份子，反映八〇年代充滿街頭精神、多元並陳及尊重差異性的時代縮影。

臺灣美術史學者賴明珠，曾針對北美館「時代與創新展」（1988年12月至1989年3月）的展出內容，撰文分析1980年代美術發展的現況，分別以「創作媒體的多元化」、「以裝置手法傳達時空互動關係」、「水墨創新」、「油彩、壓克力在畫面構出新視域」、「空間造型探索」等，對包含陳幸婉、盧明德（圖1）、葉竹

盛、陳世明、黎志文(圖2)、張永村、莊普、羅青、袁金塔、吳天章、楊茂林、盧怡仲(一〇一現代藝術群)、陳正勳及張子隆等30位參展藝術家及其作品加以歸類，與上述倪再沁的歸納方法有不少不謀而合之處，反映其在創作理念、使用媒材、表現手法及個人差異等方面多元紛呈的現象。並說：

不管他們運用的材質、型式是傳統的或創新的，他們都有強烈的意欲藉作品傳達對現實社會的反映。不管他們採取的是批判的、反省的、諷刺的、隱喻的或頌讚的態度，從其創作可以透視到時代的轉變與藝術家的創作，產生越來越緊密的互動關係。²⁵

賴明珠對於此展背後時代精神的解讀，認為即便在媒材或形式上如何不同，當時藝術家特別著重對「社會現實的反映」、呈現二者之間「緊密的互動關係」，藉以突顯具有「批判的」、「反省的」、「諷刺的」、「隱喻的」或「頌讚的」等不同觀點，反映藝術家對於社會政治議題的內視性思考與個人化立場，以及其間既疏離又相互交纏的複雜關係，對差異進行並陳共觀，轉化美術館體制中過於單一、保守而僵化的文化觀點。

省立臺灣美術館(今國美館)於同年稍早舉辦「媒體·環境·裝置展」(1988年10月至12月)，兩大展覽南北呼應、時間重疊，頗有相互較勁、宣示領空以及爭取當代藝術代表權之火藥味。這個展覽的展出作品僅有18件，卻件件都規模尺寸巨大，極度震撼著現場觀眾的五體感官。參與的藝術家有賴純純、莊普、陳正勳、張永村、郭少宗(圖3)、吳瑪俐、胡坤榮、董振平(圖4)、盧明德、王智富、張正仁、陳幸婉、謝東榮、陳張莉、蕭麗虹等，與北美館展的名單重複甚多。²⁶可以想見，對於當代藝術家而言，在代表國家最高美術機制的北中兩地大館的同步展出，姑且不論其間的競爭關係或實際成果，透過展覽的集結串連，象徵無形民間力量的再次彰顯，跨越美術體制之框架，以靈活組合之方式奔走於各種美術平臺之間，成為當代藝術游牧族群的真正主體。

不僅如此，正當此北中兩館大展如火如荼展開的過程中，與「媒體·環境·裝置展」同日開幕的「息壤2」展覽(第2屆「息壤展」)，則代表全然不同的意義。該團體首展於1986年，由高重黎、倪中立、林鉅(圖5)、陳介人、王俊傑(圖6)、麥仁杰、王尚吏、邵懿德等人所組成，雖然展出場地為臺北市小巷地下室之替代性空間，條件簡陋，不過，不論是作品內涵、成員陣容或展出氣勢卻相當不凡。「息壤展」集結、出現於解嚴之前，被認為具有「向體制抗爭，在主流以外掙扎發表的



圖2 黎志文 之間 1988 大理石 125×45×78公分 (圖片來源：賴明珠，〈八〇年代台灣藝術面貌一瞥——看「時代與創新」展創作群〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁126。)



圖3 郭少宗 線條本質論 1988 空間裝置 尺寸不詳 (圖片來源：郭少宗攝影、撰文，〈還原 解構 敘述〉，《雄獅美術》第214期，1988年，頁153。)



圖4 董振平 山水系列 1988 立體造型 總 200×200×156公分 臺北市立美術館藏 (圖片來源：郭少宗攝影、撰文，〈還原 解構 敘述〉，《雄獅美術》第214期，1988年，頁152。)

25. 賴明珠，〈八〇年代台灣藝術面貌一瞥——看「時代與創新」展創作群〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁126-127。

26. 郭少宗攝影、撰文，〈還原 解構 敘述〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁150-156。



圖5 林鉅 好好吃的怪味雞哦 1988 立體造型
尺寸不詳 (圖片來源：葉淨，〈反芻息壤2的
「小劇場狀況」〉，《雄獅美術》第213期，
1988年11月，頁141。)



圖6 王俊傑 每天播放A片的電視臺 1988 錄影藝術 尺寸不詳 (圖片來源：葉淨，〈反芻息壤2的
「小劇場狀況」〉，《雄獅美術》第213期，1988年11月)，頁143。)

商業化的邊緣藝術」的重大意義，在八〇年代的數年之間豎起革命大旗之後，由於其前衛性、實驗性，隨即成為「主流團體機構發掘新訊息、新對象」²⁷，主流向非主流靠攏，反轉了二者之間矛盾或主從關係的既定印象。

郭少宗比較「媒體·環境·裝置展」與「息壤2」的差異，認為後者在非正統美術空間進行展示，是為一種「反體制行為」，而其充滿暴力及性的主題、簡陋粗糙的包裝形式、赤裸的展示手法、形同「反權威的在野式叫囂」的聳動語彙，「處處顯露出一種野性的、怒張的、恣意的生命力」，而這正是前者展覽18位藝術家「很難發現的珍貴的素質」。換句話說，前者或許已被體制收編，進而喪失作為監督體制、保存純粹在野身分的意義。²⁸

另一方面，八〇年代以來放洋返國的藝術家們，除了適時在逐漸發展成熟的美術館或畫廊體系中進行展出之外，為突破包含觀念、內容、經費及展出形式等傳統展示空間上的種種教條與約制，更經常以合作經營的模式，展陳具有實驗性及觀念性的作品，活絡漸次瀕臨僵化的主流體制，例如二號公寓、伊通公園等。1991年1月中旬，由二號公寓主動發起，分別在北、中、南三地舉辦「展望臺灣新美術」之六區座談會，以「在野」的姿態串聯全國各地的藝術家，對八〇年代美術的經歷及

27.陸蓉之，〈探詢台灣八〇年代藝術風格〉，原刊於《藝術家》第176期，1990年1月。後收入郭繼生選編，《台灣視覺文化——藝術家二十年文集》，臺北市，藝術家出版社，1995年，頁212。

28.郭少宗攝影、撰文，〈還原 解構 敘述〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁156。有關「息壤展」反體制精神的討論，另請參考葉淨，〈反芻息壤2的「小劇場狀況」〉，《雄獅美術》第213期，1988年11月，頁141。

所面臨的問題進行廣泛的意見交流，藉此摸索九〇年代以後的發展方向，聲勢相當浩大，樹立一種超越官方思維及規模的恢弘氣度。

會議之中，甫於1986年返國的吳瑪悌認為，當今世界藝術之發展趨勢在於「叛離強勢文化」、「正因為差異性的凸顯，我們會發現更多的可能性」，美術創作者即便思考社會、政治或生活性的議題，其創作仍然「保留在美術原來的威權體系……而這個威權體系是封閉的」、「臺灣的美術創作者一直很少去思考溝通的問題」，換句話說，缺乏溝通及對話可能的美術，排斥差異性的存在，因而在其內部再次築起高牆，威權體制終究難以打破。連德誠也同意藝術的自主性有其限制，進入七〇年代之後，更與政治的、社會的因素產生密切關連，反映其中潛在已久的各種問題。²⁹

郭少宗同意此種說法，認為藝術家面對政策或社會抗爭時，即便不進行類似題材的製作，亦可走上街頭直接參與抗爭運動，突顯創作與運動之間隨時切換的能動性。黃海鳴亦呼應此種觀點，認為西方進入六〇年代之後，藝術家反社會、反政治的傾向越發明顯，排斥受到任何有關語言的、社會的、政治的汙染，認為「雖然他們根本沒有觸及到政治的事件或斷片，表面看似中性，其實是用藝術語言來表達全然否定的態度。」³⁰ 這些觀點都有其相通之處，反映在逐漸開放、走向多元的當代社會中，藝術家對於敏感而紛擾的政治社會問題，多持有其自身立場及表態方法，同時進行直接或間接的抵制或抗爭。³¹

1991年12月，息壤約於3年後才舉辦第3屆聯展（圖7），藝術家王墨林撰文討論此次成果，他認為該團體前後三次展覽都分別在「尚未被定義」的空間中展出，具有相當重大的意義：

美術館與畫廊已越來越有力量參與藝術的規定性，藝術原創的價值瀕於解體，越來越向世俗的領域移動。「息壤」遊走於不同的異質性空間做為作品展示的場所，其成員堅持的，不只破壞了藝術作為淨化精神生活的古典人文主義文化概念，也因企圖建構一套獨特的藝術規範的生產權力，以增加藝術與美術館之間的緊張關係，更伸展至與藝術行政體制之間的敵對關係，就把前衛藝術的顛覆性顯露無遺。³²

言談之中，王墨林透露對美術體制制約藝術家及其創作無孔不入的憂心，做為其結



圖7 「息壤—3」聯展及展示空間一角（圖片來源：王墨林，〈台灣前衛藝術的新歷史主義：「息壤—3」聯展的顛覆性格〉，《雄獅美術》第253期，1992年，頁86。）

29.本刊製作，〈展望台灣新美術六區座談會〉，《雄獅美術》第241期，1991年3月，頁142-144。

30.同上註，頁146-147。

31.同註29，頁146-147。

32.王墨林，〈台灣前衛藝術的新歷史主義：「息壤—3」聯展的顛覆性格〉，《雄獅美術》第253期，1992年3月，頁85-87。

果，向體制靠攏將造成藝術原創價值的蕩然無存，世俗化不可避免。在世風日下的現代社會中，「息壤」作為堅守藝術本位價值之團體，與官方館舍及商業畫廊體制保持距離，甚至是敵對，維護前衛藝術之所以成立的「顛覆性」。遊走於不同異質性空間的行動，反映爭取主體性價值、不盲目合作的街頭精神，以及對藝術本質進行內視反觀之後的文化思維深度。

伍、結論——「自由作為體制」的主體性意義

「何謂1980年代的臺灣美術？」這樣的學術課題所輻射出來的所有疑問及解答，或許只能說是其複雜時代內涵中的滄海一粟。解嚴前後，在充滿對立、不確定性的詭譎氛圍中，有如雨後春筍般蔚然風起的前衛藝術團體，不論是在觀念、媒材、形式或批判性等方面，都遠較1950、1960年代更為活絡而多元，與民主時代百家爭鳴的社會現象遙相呼應。臺灣美術史學者蕭瓊瑞指出：

這些新興的畫會組織，各有各的訴求與風格，其中不乏對社會、文化、歷史，乃至政治進行反省、批判的影子。³³

在這些新生代藝術家之中，更有「開始以一種體制外的行動，展開一些前衛性的藝術探討，帶著強烈的行為藝術特質」。³⁴一如王墨林上述意見所示，所謂前衛性，多半與「反體制」或「脫體制」的精神意識有關，而形諸於外的，則不外乎是「遊走」、「顛覆」、「破壞」、「敵對」、「反省」與「批判」等等。

綜觀臺灣戰後美術的整體發展，特別是在進入1980年代之後，隨著政治、社會及經濟環境的急遽變遷，藝術內部亦產生諸多變化，民主化趨勢帶來清新的文化空氣，政治解嚴導致民間力量的持續沸騰，進而對整個文化環境帶來空前的刺激與震盪。尤其是，知識分子透過回歸土地及走向人民的手段，對「文化主體性」進行不斷的思索、探討及重塑，更成為這個時代最鮮明的印記，一時之間，自由而開放的時代氛圍，造就出在觀念、流派及形式上多元紛呈的當代藝術景觀。

在不斷衝撞及尋找轉機的過程中，藝術家宛若街頭運動家一般，不斷遊走於主流、非主流等美術機制之間，維持合作卻不妥協、抗爭亦復對話的微妙關係，作為其政治社會實踐之一環，幾乎像是一顆顆民主火苗，前仆後繼、遍地燃起改革的赤焰。

「反體制」或「脫體制」意識，或許就是一種自由民主精神的真正反映，防治文化話語權被國家收編、自主性遭體制模糊的雙重窘境，而頓失藝術原真性、前衛性之價值。反過來說，透過「反體制」、「脫體制」所建構而成的「自由」選擇，因成為調

33.蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史 1945-2012》，臺北市，藝術家出版社，2013年，頁145。

34.同上註，頁169。

節兩造矛盾的彈性機制，在此種微妙的「平衡」關係中，不論是立足或重返街頭，同樣具有突顯「差異成為主流，多元取代單一」等內在主體價值的重大意義。❏

參考書目

王墨林，〈台灣前衛藝術的新歷史主義：「息壤—3」聯展的顛覆性格〉，《雄獅美術》第253期，1992年3月，頁85-87。

本刊製作，〈展望台灣新美術六區座談會〉，《雄獅美術》第241期，1991年3月，頁142-144。

李筱峰，《快讀台灣史》，臺北市，玉山社，2002年。

林惺嶽，《渡越驚滔駭浪的台灣美術》，臺北市，藝術家出版社，1997年。

林惺嶽，《帝國的眼睛——林惺嶽藝術評論及學術文集》，臺北市，典藏藝術有限公司，2015年。

倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北市，藝術家出版社，2007年。

郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北市，雄獅圖書公司，1991年。

倪再沁，〈西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》第242期，1991年4月，頁114-133。

郭少宗攝影、撰文，〈還原 解構 敘述〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁150-156。

郭繼生選編，《台灣視覺文化——藝術家二十年文集》，臺北市，藝術家出版社，1995年。

黃秀政、張勝彥、吳文星合著，《台灣史》，臺北市，五南圖書出版公司，2002年。

葉淨，〈反芻息壤2的「小劇場狀況」〉，《雄獅美術》第213期，1988年11月，頁141-142。

賴明珠，〈八〇年代台灣藝術面貌一瞥——看「時代與創新」展創作群〉，《雄獅美術》第214期，1988年12月，頁126-127。

蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史 1945-2012》，臺北市，藝術家出版社，2013年。

