

# 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

白適銘

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

## 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

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

## 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。<sup>1</sup>

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。<sup>2</sup>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。<sup>3</sup>1986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，

---

<sup>1</sup> 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。

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

<sup>3</sup> 同上註，頁136。

正如開閘之水，一時之間奔流而出」<sup>4</sup>，一發不可收拾。

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」。<sup>5</sup>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」<sup>6</sup>，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

<sup>4</sup> 同註 2，頁 140。

<sup>5</sup> 李筱峰，《快讀台灣史》，臺北市，玉山社，2002 年，頁 140。

<sup>6</sup> 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。

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。<sup>7</sup>

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。」<sup>8</sup>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。<sup>9</sup>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」。<sup>10</sup>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」<sup>11</sup>，「自由開放的創作空間，激勵

<sup>7</sup> 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。

<sup>8</sup> 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。

<sup>9</sup> 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 142。

<sup>10</sup> 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。

<sup>11</sup> 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

了更多的藝壇生力軍全力投入」<sup>12</sup>，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<sup>13</sup>，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。<sup>14</sup>

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，而缺乏對外參與及改革方法上的提及。

---

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。

<sup>12</sup> 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。

<sup>13</sup> 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。

<sup>14</sup> 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。

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。<sup>15</sup>

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」<sup>16</sup>，進而產生文化臍帶關係之削弱，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。<sup>17</sup>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

<sup>15</sup> 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。

<sup>16</sup> 同上註，頁 421。

<sup>17</sup> 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。

寓言、符號元素等進行意象傳達<sup>18</sup>，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。<sup>19</sup>

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。<sup>20</sup>

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

---

<sup>18</sup> 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。

<sup>19</sup> 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 205。

<sup>20</sup> 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。

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」。<sup>21</sup>

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。<sup>22</sup>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」。<sup>23</sup>

#### 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<sup>24</sup>，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，

<sup>21</sup> 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。

<sup>22</sup> 同上註，頁6。

<sup>23</sup> 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。

<sup>24</sup> 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。

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：

*National Taiwan Museum of Fine Arts*

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。<sup>25</sup>

<sup>25</sup> 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。

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。<sup>26</sup>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」<sup>27</sup>，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

<sup>26</sup> 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。

<sup>27</sup> 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。

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 位藝術家中「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。<sup>28</sup>

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。<sup>29</sup>

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。」<sup>30</sup>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

---

<sup>28</sup> 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。

<sup>29</sup> 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。

<sup>30</sup> 同上註，頁 146-147。

場及表態方法，同時進行直接或間接的抵制或抗爭。<sup>31</sup>

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。<sup>32</sup>

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。<sup>33</sup>

<sup>31</sup> 同註29，頁146-147。

<sup>32</sup> 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。

<sup>33</sup> 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。

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」。<sup>34</sup>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。

---

<sup>34</sup> 同上註，頁 169。

- 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。

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