

主體扣問：1980年代「101現代藝術群」的「新繪畫」取徑

Subject Questioning: The “New Painting” Approach of the “101 Modern Art Group” in the 1980s

賴明珠 / 台灣藝術史研究學會常務理事

Lai, Ming-Chu / Managing Director, Taiwan Art History Association

摘要

1970年代中期歐洲興起一股質疑單一線性前衛藝術史觀的風潮，並在義大利藝評家阿基利·博尼托·奧利瓦(Achille Bonito Oliva, 1939-)「超前衛」理論推波助瀾下，德、義兩國新銳藝術家崛起，逐漸衍伸成「新繪畫」¹風潮，引領歐洲、北美洲及亞洲各國藝術之推展。新繪畫運動主張發展區域性繪畫語彙，反對單一線型藝術史觀，注重繪畫語言和使用者的主體性，以及追求多元文化融合等概念。此股潮流於1980年代初期，經由留學歐美的藝評家及藝術家重譯後引介進入臺灣，激發臺灣新一代前衛藝術家挪借國際、區域與本土的繪畫語彙，展開一場藝術與政治、社會及大眾對話的旅程。而1982年創立的「101現代藝術群」，成員中的盧怡仲、楊茂林和吳天章三人，乃是1980年代臺灣新繪畫運動中最具代表性的藝術家。這三位畫家在新繪畫觀念的啟發

1 「新繪畫」一詞乃泛指從1960年代以後至1980年代在歐美發展的前衛繪畫流派。陳傳興於1983年1月《雄獅美術》，發表〈第七屆文件大展——前衛到超前衛的總結〉一文時，曾提到第7屆文件大展是「循著77年後的新繪畫運動，超前衛—新意象(即「新意象」)」的方向運作。他認為，1977年以後歐美「主要的藝術活動就是超前衛繪畫、新意象、新野獸—新表現」等。(陳傳興，《憂鬱文件》(臺北市：雄獅圖書，1992)，頁24。)換言之，新繪畫運動乃涵括義大利「超前衛繪畫」、美國「新意象」，以及德國「新表現」等藝術流派。本文即以「新繪畫」一詞涵蓋1980年代盛行的前衛具象繪畫。

收稿日期：110年6月24日；通過日期：110年9月23日。

下，思索具象與抽象、本土性與國際性等議題，並運用各自獨特的視覺語彙，實踐從西方到東方、他者到主體等多樣性的辯證性思考與創作。

關鍵字：新繪畫、超前衛、101現代藝術群、多樣性、主體

Abstract

A wave of questioning the single linear avant-garde view on art history swept Europe in the mid-1970s. With the help from Italian art critic Achille Bonito Oliva's "Transavantgarde" theory, emerging artists from Germany and Italy flourished and gradually set the trend of "New Painting," which in turn led the promotion of art in Europe, North America and Asia. The new painting movement advocates the development of regional painting vocabulary, opposes the single linear view on art history, pays attention to the subjectivity of painting language and its users, and pursues the agenda of multi-cultural integration. This trend was introduced into Taiwan in the early 1980s after retranslation by art critics and artists studying in Europe and America. It galvanized the new generation of avant-garde artists in Taiwan to appropriate international, regional and local painting vocabulary and engage in an artistic dialogue with politics, society and the public. Among the members of the "101 Modern Art Group" founded in 1982, Lu I-Chung, Yang Mao-Lin and Wu Tien-Chang are the most iconic artists in Taiwan's new painting movement arising in the 1980s. Inspired by the new painting concept, the three painters not only pondered on representational and abstract expressions as well as local and international issues, but also applied their respective inimitable visual vocabulary to pluralistic dialectical thinking and creation ranging from the Occident to the Orient, and from the Other to the subject.

Keywords: New Painting, Transavantgarde, 101 Modern Art Group, diversity, subject

前言

1987年解嚴前幾年，臺灣社會、文化、教育及政治等各個層面呈現鬆動現象。西方美術的新觀念，也陸續由留學歐美的藝術家及藝評家透過報章雜誌源源不絕譯介進來。1970年代時，西方國家對抽象表現、硬邊、極簡等前衛藝術思潮，已有人採取批判的視角進行審視與反思。而義大利藝評家奧利瓦的「超前衛」(Transavantgarde)及歐洲「新繪畫」(New Painting)復興理念的傳入，促使臺灣年輕一輩藝術家於1980年代中期興起一股「歷史再閱讀」與重視「區域語言」的熱潮。²1982年底成立的「101現代藝術群」，即是在這些西方新思潮影響下，重新觀照「本土」的「歷史、美術史、大眾文化」，³並帶動之後臺灣新表現、新普普與後現代的繪畫風潮。「101現代藝術群」成員：盧怡仲(1949-)、楊茂林(1953-)及吳天章(1956-)3人，運用手繪畫工具不斷叩問歷史與自我主體，堪稱是這股追溯歷史與建立本土藝術語彙新浪潮的代表性藝術家。

本文即是嘗試以「101現代藝術群」3位藝術家為例，探討1980年代臺灣年輕輩畫家在新繪畫思潮啟發下，如何自主地思索，串連歷史、美術史與大眾文化之間的關聯性，並銜鑄出本土藝術語言表現主體思考，以及和國際對話等時代性議題。

一、1980年代西方繪畫的復甦運動

在討論新繪畫的傳入與影響之前，有必要先針對此股新繪畫運動，如何在西方前衛藝術宣布「繪畫已死」半世紀之後，在大西洋兩岸逐漸復甦，並重新取得與抽象前衛藝術並駕齊驅的態勢。

(一) 1980年代初期甦醒的歐洲繪畫「新精神」

在西方藝術史中，繪畫被宣布死亡已超過150年後。美國藝術史

2 林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，《雄獅美術》258期(1992.08)，頁60。

3 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)，版9；引自呂學卿編，《悍圖文件II》(臺北市：悍圖社，2018)，頁102。

家蘇珊·哈德森(Suzanne Hudson, 1953)在其2015年《描繪當下》(Painting Now)一書中分析，藝術史上有兩次動搖繪畫基礎發展的轉捩點。第一次是1830年代攝影的發明，促使整個繪畫語言深受打擊。學院派畫家保羅·德拉羅什(Paul Delaroche, 1797-1856)在第一次看到達蓋爾銀版照片，說：「從今天起，繪畫就死了」。第二次是，1910年代杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)的現成物(ready-made object)創作，認為「概念優先於視覺」，而杜象的主張比攝影更加重擊繪畫的主導地位。⁴經過這兩次打擊，從20世紀初期開始，抽象藝術始終被視為是唯一的「高級繪畫形式」(the supreme form of advanced painting)。⁵至1950年代，抽象表現藝術運動盛行於紐約，即一舉將西方藝術的中心從歐洲轉移到美國。1960年代美國在取得現代藝術發言權之後，極簡主義雕塑家唐納德·賈德(Donald Judd, 1928-1994)更自信地說：「繪畫似乎是完了」(It seems painting is finished)。⁶在此同時，西方藝壇也開始反思並批判追求「還原的」(reductive)現代藝術，就連最為擁護抽象表現藝術的美國藝評家格林伯格(Clement Greenberg, 1909-1994)也說：「抽象繪畫運動被判為新學院派」。⁷

1980年代初期，隨著繪畫擺脫抽象主義的規範束縛，具象繪畫才又得到顯著的發展。而在大西洋兩岸，被低限主義、觀念主義藝術家宣稱「徹底死亡的繪畫」(declared fundamentally dead)，則由當代年輕一輩、活力充沛畫家帶起一股復興的浪潮。⁸1981年，時任倫敦皇家學院展覽秘書的諾曼·羅斯塔爾(Norman Rosenthal, 1944)在主導策畫的「新精神繪畫展」(A New Spirit in Painting)，巧妙地對應外界宣稱的「繪畫已死」(painting dead)議題，並挑戰兩個觀念：一、「繪畫是不合時宜的」(painting was an anachronism)；二、「盛行的正統(在

4 Jason Farago, "Is painting dead?" *BBC CULTURE*, CONTEMPRARY ART, 2015, website: <<https://www.bbc.com/culture/article/20150217-is-painting-dead>> (2021.06.20 瀏覽)。

5 同上註。

6 同註4。

7 司徒立、金觀濤，〈當代藝術危機與具象表現繪畫〉(香港：香港中文大學，1999)，頁4。

8 Christie's, "New York New Wave: The Eighties artists who forged new directions for painting," September 2017, website: <https://www.christies.com/features/New-York-New-Wave-8551-1.aspx?sc_lang=en> (2021.06.20 瀏覽)。

紐約鎔鑄) 必須是抽象的, 才是好的。」⁹ [the prevailing orthodoxy (forged in New York) that, to be any good, it had to be abstract] 「新精神繪畫展」並未完全背離抽象, 但多數展品仍是多元的具象作品群, 而且挖掘了幾位如今都已成名的德國藝術家: 葛哈德·理查特 (Gerhard Richter, 1932-)、安瑟姆·基弗 (Anselm Kiefer, 1945-)、西格馬·波克 (Sigmar Polke, 1941-2010), 以及當時在倫敦或紐約都鮮為人知的格奧爾格·巴澤利茲 (Georg Baselitz, 1938-)。¹⁰ 英國藝評家彼得·富勒 (Peter Fuller), 對「新精神繪畫展」所邀請的畫家褒貶參半。尤其對德國 30 至 40 歲畫家的作品, 批判地最為兇猛。富勒認為, 巴澤利茲及馬庫斯·呂佩爾茨 (Markus Lüpertz, 1941-) 兩人只是在模仿 20 世紀初期表現主義的風格, 他們線條鬆散且單調, 尺寸誇張到比例失調。他狠批兩人的作品, 「製作出半個世紀前德國藝術的牆紙版本 (producing wall-paper versions of the German art of half a century ago)」。¹¹ 無論「新精神繪畫展」所得到的評價如何, 羅斯塔爾從英國、歐洲及北美洲所挑選的 38 位藝術家, 包括上述 5 位德國及兩位義大利青壯輩畫家: 齊亞 (Sandro Chia, 1946-) 及帕拉迪諾 (Mimmo Paladino, 1948-), 隔年都成為德國第 7 屆文件大展的座上賓, 而且該展的主旨和「新精神繪畫展」也有某種程度的呼應。這種對「死亡繪畫」齊奏回魂曲的時代聲音, 顯然也隨著發達的資訊傳播, 一波又一波地傳遞至太平洋西南角的臺灣。

(二) 從歐洲吹向北美的「新繪畫」

英國視覺藝術記者簡·烏雷·史密斯 (Jane Ure-Smith) 曾說: 1980 年代初期, 藝術世界「是多麼狹隘的世界啊! (What a parochial world that was)」她批評「戰後英國藝術家看向歐洲, 看的是法國多於德國 (If post-war British artists looked to Europe, it was to France rather than

9 Jane Ure-Smith, "Revisiting Norman Rosenthal's 'A New Spirit in Painting'," *The Economist*, October 24, 2018, website: <<https://www.alminerech.com/file/1831/download>> (2021.06.20 瀏覽)。

10 同上註。

11 Peter Fuller, "A New Spirit in Painting?", 1981, website: <<http://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/naked-artist-a-new-spirit-in-painting>> (2021.06.20 瀏覽)。

Germany」; 而 5 年一次的德國文件大展 (Documenta), 也「大都被忽略了 (largely unnoticed)」。¹² 但這樣的潛規則, 顯然在 1980 年代初期逐漸被打破了。前述羅斯塔爾等人所策劃的「新精神繪畫展」, 將德、義青壯輩畫家與歐美重量級超級巨星: 畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973)、安迪·沃荷 (Andy Warhol, 1928-1987)、威廉·德·庫寧 (Willem de Kooning, 1904-1997) 等人並列展出,¹³ 即可看出繪畫遊戲規則開始轉變了。

1982 年參觀過第 7 屆文件大展的藝評家陳傳興 (1952-) 觀察到, 創立於 1955 年的文件大展, 「從第三屆以後一直以美國藝術為主導的傾向」, 直至 1982 年第 7 屆時, 才「循著 77 年後的新繪畫運動, 超前衛—新意象, 朝著反方向運作」。¹⁴ 他認為「產生在歐洲」的區域風格——「新繪畫」運動, 在該屆展覽中宣示著「取代原先的紐約霸權」。¹⁵ 而美術史家李渝 (1944-2014) 於 1983 年, 也撰文報導戰後崛起於歐洲本土, 有「一部份最近移居紐約」的「『新人物』畫家」, 或稱「新表現主義者」。根據她的觀察, 這些年紀約三、四十歲的德、義畫家, 最近兩、三年「席捲整個西方繪畫」。¹⁶ 可見 1980 年代初期, 取代舊國際風格——包括抽象表現、觀念主義及低限主義者, 正是當時橫掃大西洋兩岸, 以德、義畫家為首的新繪畫藝術家。而這批挾光輝歐洲繪畫傳統的新繪畫風潮, 不只讓英國藝壇人士目光不得不從法國轉向德國與義大利, 同時也讓紐約前衛藝術霸權的盟主地位開始動搖。

1980 年代開始, 當廣告、科技及大眾媒體的力量銳增, 紐約也進入一個街頭藝術、壞畫、新表現主義, 以及文化挪用的喧囂年代。對於紐約繪畫的新方向, 《紐約時報》藝評家羅貝塔·史密斯 (Roberta Smith,

12 Jane Ure-Smith, "Revisiting Norman Rosenthal's 'A New Spirit in Painting'," *The Economist*, October 24, 2018, website: <<https://www.alminerech.com/file/1831/download>> (2021.06.20 瀏覽)。

13 Peter Fuller, "A New Spirit in Painting?", 1981, website: <<http://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/naked-artist-a-new-spirit-in-painting>> (2021.06.20 瀏覽)。

14 陳傳興, 《憂鬱文件》, 頁 24。(原文從 1983 年 1 月至 1983 年 10 月連載於《雄獅美術》)。

15 陳傳興於 10 年後回顧參觀第 7 屆文件大展時, 觀察到: 「舊國際風格崩毀, 新的區域風格湧現取而代之重建典範」。(陳傳興, 〈序〉, 《憂鬱文件》, 頁 8、25。)

16 李渝, 〈人世的繪畫, 歷史的繪畫〉, 《中國時報》(1983.06.29), 版 8; 李渝, 〈我們期待已久「新歐洲繪畫」的出現〉, 《雄獅美術》149 期 (1983.07), 頁 76。

1948-) 說：

1980 年代初期出現的繪畫，在某種意義上，是雜種的 (mongrel) 和非嫡出的 (illegitimate)，……按照邏輯的藝術史來說，它是不應該發生的。¹⁷

而哈佛大學現代藝術史學家班傑明·布赫洛 (Benjamin H. D. Buchloh, 1941-) 則給他們貼上「倒退密碼」(ciphers of regression) 的標籤。他批評八〇年代紐約新世代畫家是「微不足道、落後的膽小鬼，很快就會消失」。¹⁸ 然而八〇年代當費希爾 (Eric Fischl, 1948-)、施奈伯 (Julian Schnabel, 1951-)、沙爾 (David Salle, 1952-)、哈林 (Keith Haring, 1958-1990) 及巴斯奇亞 (Jean-Michel Basquiat, 1960-1988) 等人出現於美國時，一個風格多樣，結合「高層次」與「低層次」文化¹⁹——包括「藝術史、新聞、塗鴉和流行文化」——的敘事形式，通常帶有「心理或色情色彩」，以及「自我意識」和「世俗性」的新潮流繪畫，²⁰ 無疑地展現出銳不可擋的能量。

二、1980 年代「新繪畫」與「超前衛」理念的輸入

1980 年代席捲歐洲與北美的新繪畫，主要是由兩股區域性的繪畫活動匯流形成，一是來自德國的新表現主義，活躍的畫家有：基弗、呂佩爾茨及巴澤利茲等人；一是來自義大利的超前衛藝術，主要成員為：齊亞、古奇 (Enzo Cucchi, 1949-)、克萊門特 (Francesco Clemente, 1952-) 及帕拉迪諾等人。此區域性的繪畫運動，從「反美國文化霸權」的觀點出發；弔詭的是，最後還是通過「紐約的經濟體系」翻轉成為「國際性之

17 Roberta Smith, "Painting From the 1980s, When Brash Met Flash," *The New York Times*, Feb. 9, 2017, website: <<https://www.nytimes.com/2017/02/09/arts/design/painting-from-the-1980s-when-brash-met-flash.html>> (2021.06.20 日瀏覽)。

18 同上註。

19 奧利瓦在與義大利藝術史家阿爾幹 (Giulio Carlo Argan, 1909-1992) 對談中，曾說：「當藝術家交融或綜合大眾媒體複製的低層次意象和取自前衛藝術傳統中較高、較深層次的意象，重新修飾意象之方式乃是我在超前衛中發現的折衷主義之價值」。[Achille Bonito Oliva 等著，陳國強等譯，《國際超前衛》(臺北市：遠流，1996)，頁 87。]

20 Roberta Smith, "Painting From the 1980s, When Brash Met Flash," *The New York Times*, Feb. 9, 2017, website: <<https://www.nytimes.com/2017/02/09/arts/design/painting-from-the-1980s-when-brash-met-flash.html>> (2021.06.20 日瀏覽)。

運動」。²¹ 而美國藝評家編輯迪克 (Adit DeAk, 1948-2017)、策展人迪亞哥·科爾特斯 (Diego Cortez, 1946-)，以及畫家托馬斯·勞森 (Thomas Lawson, 1951-) 一致認為，美國文化霸權的衰退須要借助外來新血以求再生，而義大利、德國新繪畫的輸入則被比喻為「另一次的文化混血」。²² 這股新繪畫潮流所帶動標榜自主性區域繪畫與挪用傳統文化的創作策略，一路在歐洲、北美洲及其他國家間延燒，²³ 並於 1980 年代前半葉，悄悄地在戰後出生的臺灣當代畫家之間傳播開來。

(一) 1970 年代臺灣現代藝術家的存在困惑

歐洲在歷經兩次世界大戰浩劫後，人們強烈質疑生命的存在價值，並迷失在荒謬的時代氣氛裡。因此思考生命存在問題的存在主義，乃得以在 20 世紀上半葉風靡整個歐美文化界。存在主義於 1950 年代被引入臺灣，例如《文學雜誌》從 1956 年 9 月至 1960 年 8 月，相繼評介卡繆 (Albert Camus, 1913-1960)、艾略特 (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965)、喬埃斯 (James Joyce, 1882-1941) 等具有存在主義哲學思維的現代主義作家及其作品。之後，《文星》、《現代文學》、《文學季刊》及《純文學》等雜誌，都是存在主義在臺灣傳播的重要媒介管道。戰後在黨國威權體制下，知識份子普遍對當前政治冷感，對社會環境亦缺乏關懷之情。這種長期與歷史文化、土地人民隔離的現象，使得戰後文藝創作者倍感孤寂，並面臨自我定位的存在困惑。²⁴ 雖然 1970 年代在外交挫折局勢下，臺灣媒體界、文學家及知識份子會帶動洪通、朱銘素人藝術家熱潮，推動鄉土寫實藝術，以及發起「鄉土文學論戰」，以回應反西方、反現代主義的社會思維現狀。這些社會文化運動固然激起藝文圈對鄉土或本土的認同，但美術創作在內容與方法上仍有待深化。1980 年代新一波強調主體性的新繪畫運動興起，才促使藝術與社會、土地、人

21 陳傳興，《憂鬱文件》，頁 46。

22 Adit DeAk and Diego Cortez eds., "Baby Talk", *Flash Art*, May 1982; Thomas Lawson, "Last Exit: Painting", *Art Forum*, October, 1981. 譯文引自陳傳興，《憂鬱文件》，頁 52。

23 有關新繪畫風潮在歐陸、北美及其他地區國家發展的情形，可參考陳國強等譯，《國際超前衛》一書各篇章。

24 袁金塔，〈70 年代鄉土寫實繪畫的研究〉，吳守哲總編輯，《我思·我畫：袁金塔美術文選》(高雄縣鳥松鄉：正修科大藝術中心，2004)，頁 313。

民之間的關聯性更加緊密地連結在一起。

在新繪畫輸入之前，戰後出生一代畫家，如：陳水財（1946-）、李俊賢（1957-2019）、楊茂林等人，早期創作都會受到存在主義思想的影響，並以超現實或前衛藝術手法表現對生命與存在質疑的視覺意象。

陳水財 1970 年代「大地」、「八荒」、「思維」等系列，以超現實、低限主義等前衛藝術手法，傳達對「生命存在的意義」之探索。²⁵（圖 1）李俊賢高中時期喜歡「李賀充滿『詭趣』的詩」，作品中刻意表達「詭異的美感」。另外，七等生「異時空並置」的寫作技巧，具現「孤寂的荒誕感」，也影響他年輕時候的創作。²⁶ 1970 年代晚期李俊賢「工廠」、「夜路」（圖 2）、「海邊風景」等系列，即是以立體、超現實、表現派等現代主義形式，呈現內心「孤寂苦澀」的存在意識。²⁷ 而本文所欲探討「101 現代藝術群」成員之一楊茂林，從小叛逆成性；年輕時對當時的「專制政體」、「萬年國會」及「特權的現實」非常不滿，²⁸ 並自封為「入世的憤青」。²⁹ 大學時期他經常閱讀赫塞（Hermann Hesse, 1877-1962）、卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）小說，以及佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）精神分析理論。³⁰ 故其 1976 年「室內」系列，以及 1977 至 1979 年「存在的質疑」系列等作品（圖 3），都帶有「超現實意味」，顯示受存在主義影響而表現遺世「孤獨」的繪畫風格。³¹

哲學與美學研究者石朝穎指出：「台灣在六〇年代以及七〇年代，



圖1 陳水財，〈八荒之一〉，1978，油彩、畫布，117×92cm，圖片來源：陳水財提供。



圖2 李俊賢，〈夜路2〉，1984，油彩、畫布，54×72cm，私人收藏，圖片來源：李俊賢家屬提供。



圖3 楊茂林，〈存在的質疑-4〉，1978，油彩、畫布，130x162cm，圖片來源：楊茂林提供。

可以說是存在主義文藝與哲學的流行年代」。³² 戰後臺灣因受高壓政治的箝制，社會、文化籠罩在一片低氣壓中，歐陸存在主義的虛無、疏離的人生觀，恰好吻合六〇、七〇年代威權專制的時空氛圍。戰後出生的陳水財、李俊賢及楊茂林等人，繪畫作品洋溢著現代人緊張不安、無奈惆悵的情感；並以現代主義繪畫語彙，表露某種「喪失母體文化」之後的「文化精神分裂症」之徵兆。³³ 1980 年代解嚴前後，因政治、社會、文化逐漸鬆綁，強調區域本土、文化主體的新繪畫理論的引入，使得臺灣藝壇得以思考如何聚焦「主體性」及「多語系藝術」的議題，³⁴ 並「以游牧的姿態」運作「可轉換的」³⁵ 所有文化層次視覺語言。

（二）1980 年代「新繪畫」風潮的引介

1. 德國文件大展與歐陸「新繪畫」的中介——陳傳興

第一位將歐陸新繪畫引介回臺灣的，當屬 1976 年赴巴黎學習電影、攝影藝術，並於 1981 至 1986 年在法國高等社會科學學院完成博士學位

25 蕭瓊瑞，〈都會潛行——陳水財的介入與疏離〉，吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景——陳水財創作研究展》（高雄市：高雄市立美術館，2012），頁 10-11。

26 李俊賢，〈台到深處無怨尤——自我風格之形成與確定〉，李俊賢、李思賢，《台灣計劃：李俊賢》，（臺北市：典藏藝術家庭，2010），頁 18-19。

27 李俊賢，〈台到深處無怨尤——自我風格之形成與確定〉，頁 18。

28 楊茂林，《黯黑的放浪者：楊茂林》，（臺北市：臺北市立美術館，2017），頁 58。

29 陳小凌，〈入世的憤青，楊茂林回顧台灣藝術〉，《民生@報》，網址：<http://www.yang-maolin.com/wordpress/wp-content/uploads/2017/07/yangmaolin_press_news_20160131.pdf>（2021.06.20 瀏覽）。

30 臺北市立美術館，《MADE IN TAIWAN——楊茂林回顧展》，網址：<https://www.tfam.museum/File/files/02exhibition/160118YangMaoLin/YangMaoLinGuideBook.pdf>（2021.06.20 瀏覽）。

31 筆者以電子郵件詢問楊茂林有關其早期之創作，楊氏於 2020 年 2 月 7 日回覆，並附上早期「室內」及「存在的質疑」兩系列部分作品圖檔。

32 石朝穎，〈從歐陸哲學走向世界——簡述當代歐陸哲學在臺灣的回應〉，王英銘主編，《臺灣之哲學革命——終結三重文化危機與廿世紀之告別》（臺北市：書鄉文化，1998），頁 141。

33 石朝穎，〈從歐陸哲學走向世界——簡述當代歐陸哲學在臺灣的回應〉，頁 125。

34 陳傳興，《憂鬱文件》，頁 35-36。

35 Achille Bonito Oliva 等著，陳國強等譯，《國際超前衛》，頁 3。

的陳傳興（1952-）。³⁶ 1982年參觀過卡塞爾第7屆文件大展之後，陳傳興從1983年1月至10月，陸續在《雄獅美術》發表〈第七屆文件大展——前衛到超前衛的總結〉連載文，對文件大展的緣起、組織；六十年代以後藝術流派之命名及立論；比對超前衛與前衛的理論與美學觀；以及介紹歐美六十年代至八十年代新繪畫運動各藝術流派之發展與影響等，都有極為詳盡的介紹與評論。³⁷

陳傳興在文章中提到，奧利瓦於1979年10-11月號《快閃藝術》（Flash Art）發表〈義大利超前衛藝術〉，以及1982年在羅馬舉行「前衛—超前衛，68-77」回顧展時，擴大指稱所有1977年後開始的新繪畫都屬於超前衛藝術的範疇。陳傳興認為奧利瓦兩篇論述超前衛的文章，「是新繪畫運動中唯一的具體理論」。³⁸ 他歸納奧利瓦超前衛的理論為：以「繪畫本質」來作為「藝術之內部理性」，反對單一直線型藝術史觀，並重新導入「主體性（語言和使用者）」，作為藝術創作的主符碼。奧利瓦主張以德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）「游牧性（nomade）」的創作原則，讓超前衛發展為「多語系之藝術」。但是陳傳興也批判超前衛理論的「多義性和曖昧晦澀」，以及「游牧符碼」的「碎化」（morcellement）與「無秩序」之弊端。他針對超前衛美學體系提出分析與評論，認為超前衛「處於前衛藝術之對立面」，以「詩戲和享樂」為原則，解放了前衛藝術「約簡原則（reductionism）」，並在「講求揮霍之表現」新典律下，讓繪畫「豐富再現的軌跡」（locus of an opulent representation）。但奧利瓦運作「結構碎化」（fragmentation）的生產方式，卻使新繪畫淪為意義永遠「滑動、曖昧」的「模糊意象」（image blurred）。³⁹

陳傳興的文章，顯然並非全面肯定新繪畫。他甚至質疑超前衛帶有反現代、反理性的「國家主義」及「傳統主義」之色彩。他在連載文最後的「關於第七屆文件大展之言論摘錄」，引用伯恩美術館（The

36 編者，〈第七屆文件大展①——前衛到超前衛的總結〉，「編者按語」，《雄獅美術》143期（1983.01），頁44。

37 同上註。

38 陳傳興，《憂鬱文件》，頁30。

39 陳傳興，《憂鬱文件》，頁33、35、36、40-42。

Museum of Fine Arts Bern）館長讓·休伯特·馬丁（Jean-Hubert Martin, 1944-）1982年8月26日發表的文章說：

流行的平衡作用將1968年左右那些極端激進的國際主義份子，被具有極端強烈之國家主義及傳統主義者所取代。⁴⁰

接著，他又節錄美國藝評家唐納德·庫斯皮特（Donald B. Kuspit, 1935-）在《藝術論壇》（Art Forum）的評論，批判第7屆文件大展：「主要指導原則是國家主義，……傳統主義是展覽的基本內在主題」。⁴¹ 這也是為何他在10年後結集的《憂鬱文件》序文中，感嘆地說：

只有極少數人想替「現代性」追祭，或甚至救贖與重建，……「現代性」的瓦解程度之徹底和範圍之普遍……遠超過想像所及。⁴²

關於歐洲新繪畫與國家主義及傳統主義的關聯性，已超出本文探究的主題；而新繪畫傳入臺灣後是否「瓦解」了「現代性」，則是後續可以深入探討的議題。

楊茂林於1992年回溯他對歐洲超前衛資訊的吸收來源之一，即是陳傳興1983年〈前衛到超前衛的總結〉連載文。⁴³ 盧怡仲也提及，1982年他先從回國友人口中獲悉：「歐美八〇年代初期新繪畫運動的崛起」。之後，又從《雄獅美術》報導文件大展文字及圖片資料，汲取「超前衛理論的片段論述」。⁴⁴ 而吳天章回憶當時，雖然看過陳傳興文件大展報導資料，但對歐陸興起的「新繪畫……還只是停留在一個閱讀的消化過程，並沒有形成實際的行動力量」。⁴⁵ 換言之，1983年陳傳興對新繪畫知識理論的介紹，尚處於引進的初期階段，年輕藝術家從其引介文章梗概地知悉新繪畫在歐美蔓延的情況。

40 陳傳興，《憂鬱文件》，頁148。

41 陳傳興，《憂鬱文件》，頁149。

42 陳傳興，《憂鬱文件》，頁9。

43 林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，頁60。

44 林裕祥，〈巨石崩裂瓦解後的新視野——訪盧怡仲〉，《雄獅美術》258期（1992.08），頁57。

45 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，《雄獅美術》258期（1992.08），頁63。

2. 德、義「新繪畫」風潮的引介——李渝

1964年畢業自國立臺灣大學外文系的李渝(1944-2014)，赴美後獲加州柏克萊大學中國藝術史碩、博士學位。她與夫婿郭松棻(1938-2005)在臺大求學期間，即受到現代主義與存在主義的洗禮。⁴⁶郭松棻晚期小說《驚婚》，曾暗喻自己與同時代青年是「苦悶的哲學青年」。⁴⁷兩人於美國留學期間因參與保釣運動，並於1974年7月訪問中國，最終卻對想像的中國深感「幻滅」而封筆。⁴⁸直至1980年代初期，才「轉向……回到文學」。⁴⁹重返文壇的李渝，結合中國繪畫史名畫、宗教寓言、民間傳說，以時空錯置手法完成小說《江行初雪》，並獲得1983年《中國時報》第6屆小說獎首獎。⁵⁰論者認為，其小說具有「跨藝術互文性」(interart intertextuality)的特質，⁵¹而「追憶與懷舊」是其「永恆的主題與『最後的避壘』」。她不斷地書寫返鄉、懷舊，並藉由「人物穿梭，事物啟動」，以「扭轉時間之不可逆」。⁵²1983年6月29日，她發表〈人世的繪畫，歷史的繪畫〉於《中國時報》，7月又於第149期《雄獅美術》刊登〈我們期待已久「新歐洲繪畫」的出現〉。這兩篇文章的文脈與論點大致相同，主要都在評介1980年代初期興起的德國「新表現」和義大利「新人物」的「新歐洲繪畫」，「重新從『人』出發，……肯定

46 出國前，李渝在提倡現代主義的刊物《現代文學》、《文星》及報紙，發表探索生死、存在、愛情等人生議題的小說。郭松棻則發表〈沙特存在主義的自我毀滅〉(1961)及〈這一代法國的聲音——沙特〉(1964)，評介沙特的存在主義哲學。〔白依璇，〈保釣世代、現代主義、民族想像：論郭松棻、李渝早期寫作及所處歷史脈絡〉，《國史館館刊》49期(2016.09)，頁71、80-82〕。

47 郭松棻，《驚婚》(臺北市：麥田，2012)，頁114。

48 黃錦樹，〈詩，歷史病體與母性：論郭松棻〉，黃錦樹，《文與魂與體：論現代中國性》(臺北市：麥田出版社，2006)，頁254。

49 同上註。

50 白依璇，〈保釣世代、現代主義、民族想像：論郭松棻、李渝早期寫作及所處歷史脈絡〉，頁76。

51 「跨藝術互文性」為劉紀蕙進行文學與藝術跨學科研究所提的觀念，其所根據的基礎乃源自茱莉亞·克利斯蒂娃(Julia Kristeva)的「互文性」理論；引自蘇偉貞、黃資婷，〈立望關河到鶴群歸來：李渝小說跨藝術互文的懷舊現象——以〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說為主〉，《台灣文學研究學報》24期(2017.04)，頁169-170、178。

52 蘇偉貞、黃資婷，〈立望關河到鶴群歸來：李渝小說跨藝術互文的懷舊現象——以〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說為主〉，頁194。

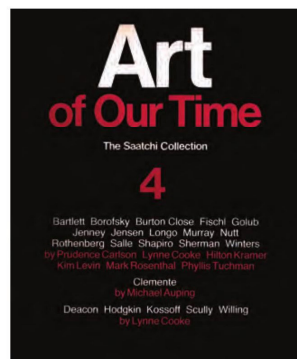


圖4 楊茂林所購藏的《我們時代的藝術》第四冊(Kim Levin & Phyllis Tuchman, Schjeldahl, Peter, Jean-Christophe Ammann, Michael Auping, Robert Rosenblum, Rudi Fuchs, Hilton Kramer, Prudence Carlson, Lynne Cooke ed., *Art of Our Time: The Saatchi Collection 4*, 即林裕祥所記載《從前衛到超前衛》)之封面，圖片來源：楊茂林提供。

人的價值」。⁵³她肯定新歐洲繪畫讓繪畫脫離照相寫實的「機械文明」，⁵⁴並「從平面視覺深度帶入哲學的深度」。⁵⁵她認為，德、義兩國畫家都具有「強烈的歷史觀」與「豐足的視覺語言」。德國新表現畫家凝塑出「濃厚的悲劇英雄精神」；而義大利新人物畫家則喜歡擷取「聖經故事、宗教肖像、神話、民間故事、歷史事件或個人經歷」，並將這些歷史、文化、生活的片段，轉換為具有「當代的境域」之「新肖像」。⁵⁶

從李渝1983年所寫的小說《江行初雪》，以及同年發表兩篇評論新繪畫的文章，可以看出她在文學與藝術領域上跨藝術互文性的思考脈絡與書寫策略。而這種挪用繪畫史、民間傳說、歷史事件及個人生活體驗等元素，使「系統符號」經過多重「引述拼貼」後，建構成新的文本。而這種促使文本與其他文本之間產生相互影響、關聯或暗合的「互文性」(intertextuality)，⁵⁷正是當年李渝文章對楊茂林最大的啟發。

楊茂林於1992年接受雜誌採訪時，提到那時「超前衛資訊的吸收來源」除陳傳興文章之外，還有「李渝刊載於《中國時報》副刊的〈繪畫又回來了〉」。⁵⁸1983年他相繼閱讀了陳傳興及李渝評介歐洲新繪畫的資訊後，為了汲取更多相關的視覺養分，特地到臺北東西書局購買「奧利瓦理論的原著，還有沙奇所著的《從前衛到超前衛》四冊一套完整的歐洲新繪畫圖片」。⁵⁹(圖4)而他八〇年代中、晚期的「神話」、「圖像英雄」系列，即是透過閱讀、吸收與挪用歐美前衛與超前衛繪畫語言符號，再和區域視覺符號、本土文化進行拼貼與重組，建構出跨地域的新視覺風格。

53 李渝，〈我們期待已久「新歐洲繪畫」的出現〉，頁77。

54 李渝，〈我們期待已久「新歐洲繪畫」的出現〉，頁76。

55 李渝，〈人世的繪畫，歷史的繪畫〉。

56 同上註。

57 「互文性」一詞是由法國後結構主義學者克利斯蒂娃於1966年所創，之後被多次借用和轉譯。本文對「跨藝術互文性」、「互文性」的詮釋，另引自郭玲瑜，〈從日本動漫的跨媒體發展來看文本/媒介的互涉——以《名探偵柯南》為例〉，《文化研究季刊》152期(2015.12)，頁26。

58 按〈繪畫又回來了〉〔林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，頁60〕，乃為〈人世的繪畫，歷史的繪畫〉一文之誤記(已和楊茂林確認過)。

59 林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，頁60。

3. 確認「新繪畫」在歐美藝壇的定位——陸蓉之

1980年代旅居美國洛杉磯的藝評家陸蓉之（1951-），從1987年8月開始在《藝術家》雜誌發表「後現代主義的藝術現象」系列文章，介紹歐洲與美國的新繪畫及後現代藝術運動。她觀察到，1970年代晚期，德、義兩國藝術家「終於扳回頹勢……成爲紐約藝壇的新寵」；⁶⁰並認清創作「是一項『具體地』富有歷史意義的堅決行爲，……具有審視批判的能力」。到了1980年代初期，「宇宙性」（universality）、「客觀理性」等前衛原則被擺脫，「泛前衛」（按即「超前衛」）藝術家開始「尋覓自己的根源（roots）……聽從自己的『內稟』（inner forces）」。

繪畫再度成爲抒發內心工具後，「隱喻的」（metaphoric）及「換喻的」（metonymic）手法，乃成爲「結合空間與時間」的利器，作品中流動的「語意組合單元」，展現出「面目複雜多變化」的視覺意象。⁶¹而歐美這股訴求以「形象」作爲「表達語勢的繪畫」，已成爲1980年代藝術市場洶湧的潮流。當時「超前衛在義大利，新表現在德國，新具象在美國，自由意象在法國」幾乎是同時鼓譟齊響。⁶²

根據盧怡仲的追憶，在1982至1984年間，新繪畫仍然被「國外的臺灣中堅輩畫家」質疑，認爲是「西方藝術市場的泡沫，根本不是『藝術』」；直至1985年才「改口認同」。而1980年代中晚期，他再透過陸蓉之所譯介「新繪畫國際思潮」系列文章，方確認新繪畫具「國際上的藝術價值」。⁶³也就是說，新繪畫視覺形式擁有與國際畫壇聯結的能量，是在1980年代中晚期方爲戰後出生臺灣當代畫家所認同。盧怡仲主張，新繪畫彰顯「一種地域性的文化圖像」，強調的是「多重語彙的並立」，而非如現代主義「走向統一語言的單一形式」，因而能讓他們和「西方藝術思潮同步的沉澱」，避免像戰後抽象、觀念藝術家，只能在西潮

60 陸蓉之，〈語意的流徙：「泛前衛」的繪畫〉，《藝術家》152期（1988.01），頁100-107；收錄於陸蓉之，《後現代的藝術現象》（臺北市：藝術家，1990），頁58。

61 陸蓉之，〈語意的流徙：「泛前衛」的繪畫〉，頁60-61、65。

62 陸蓉之，〈新具象——八〇年代繪畫的主流〉，《藝術家》158期（1988.07），頁136-148；收錄於陸蓉之，《後現代的藝術現象》，頁100。

63 林裕祥，〈巨石崩裂瓦解後的新視野——訪盧怡仲〉，頁57。

後面拼命追趕。⁶⁴

4. 新繪畫資訊的轉譯與實踐——蘇新田與董振平

吳天章回溯說，「101現代藝術群」創立時他們還沒有「形成實際的行動力量」。直到1984年，因爲常向自美返國的蘇新田（1940-）諮詢，從而獲得「有關歐洲新繪畫」的資訊。⁶⁵他說，蘇氏所組「畫外畫會」⁶⁶成員李長俊（1943-）、董振平（1948-）⁶⁷等人，不時將歐美最新藝術刊物與幻燈片寄回國內。從1984年起，他開始以「超前衛」爲學習目標，並從原本的「超級寫實及硬邊主義的混合畫風」轉向新繪畫。⁶⁸

被視爲「101現代藝術群」創作顧問的蘇新田，從1950年代開始摸索具體藝術（Concrete Art）、歐普藝術（OP Art）等西方前衛畫風；⁶⁹1970年則全心鑽研物體的存在與空間的關係。1971年赴紐約考察返臺後，他持續致力於探討「循環空間」的課題。1984年9月，蘇新田與許懷賜（1936-）、蔡良飛（1942-）等人，結合臺灣中、青輩現代藝術家創立「新繪畫藝術聯盟」，⁷⁰一方面汲取1980年代「世界新思潮的精神內涵」，一方面強調「本位文化」、「民族意識」及「傳統的分量」；並提出以「本土新藝術」作爲凝聚聯盟「集體意念」的發展方向。⁷¹從這些概念的闡述，並對照蘇新田的創作思維，例如1985年「互動畫會」首展作品自述，他說：「我在作品中使用了中國山水畫的造型，來處

64 林裕祥，〈巨石崩裂瓦解後的新視野——訪盧怡仲〉，頁58、59。

65 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，頁63。

66 1966年馬凱照（1939-）、蘇新田、許懷賜、曾仕猷（1944-）等人發起創立「畫外畫會」，1970年蘇新田、馬凱照、李長俊又與郭承豐、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」。（黃冬富編著，《臺灣美術團體發展史料彙編2：戰後初期美術團體1946-1969》（臺中市：國立臺灣美術館，2019），頁248；賴明珠編著，《臺灣美術團體發展史料彙編3：解嚴前後美術團體1970-1990》（臺中市：國立臺灣美術館，2019），頁24、46。）

67 董振平並非「畫外畫會」成員，而是在1983年自美國學成返國後，於隔年9月在蘇新田號召下加入「新繪畫藝術聯盟」。（陳秀娟主編，〈董振平〉（簡歷），《互動畫會》（臺北市：國產藝展中心，1985），無頁碼；賴明珠編著，《臺灣美術團體發展史料彙編3：解嚴前後美術團體1970-1990》，頁194。）

68 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，頁63。

69 陳秀娟主編，〈蘇新田〉（簡歷），《互動畫會》，無頁碼。

70 賴明珠編著，《臺灣美術團體發展史料彙編3：解嚴前後美術團體1970-1990》，頁24-25。

71 呂學卿編輯，《悍圖文件II》，頁102。

理……三度空間的錯覺性構圖」。(圖5)可見當時，他已投入鑄鑄東方傳統造形語彙與西方「透視」、「重力反置」等概念的實驗方向。⁷²這種借鑑西方新繪畫語彙，謀求融合國際新思潮與本土文化的藝術實踐路徑，對「新繪畫藝術聯盟」的年輕成員，尤其是常向他請益的「101 現代藝術群」，實具有啟發作用。

董振平是蘇新田復興商工的學生及師範大學學弟。1983年他獲得美國猶他州州立大學碩士學位返國後，⁷³ 隨即在1984年1月中華民國現代畫學會出刊的《現代藝術》，發表〈八〇年代的繪畫新精神〉，介紹留美時期「所知所感」的繪畫新資訊。⁷⁴ 董振平於文章中揭示，八〇年代崛起的「新的繪畫精神」運動，乃是對七〇年代「過度理性與科技極致發展」的超寫實、歐普、硬邊、色面、極限及觀念等前衛藝術活動的反制。⁷⁵ 該美術運動主張，藝術家要回復「主觀創造性的想像力」，並且必須「反應周遭的環境」，以追求「突破藝術的界線」。⁷⁶ 他於1985年創作的「新文藝復興」版畫系列，即是結合文藝復興時期工匠米開朗基羅、達文西的人物素描圖稿，故宮中國古典畫作郵票，或想像的物件等圖案或圖騰符號，運用複製、拼貼、轉印的手法，營造一種歷史的時間感。作品同時對現實社會提出質疑與批判，以表現創作主體對生命體悟的象徵性內涵。(圖6)

從董振平〈八〇年代的繪畫新精神〉引述內容，可知此文與羅斯塔爾所策畫的「新精神繪畫」，或陳傳興評介的「新繪畫」，基本上都是指七〇年代中期至八〇年代初期，在歐美茁壯起來的新繪畫藝術。董振平轉譯與引介新繪畫風潮的文字與圖片資訊，以及1980年代他在版畫與多媒體的創作實踐上，也提供給本土年輕一輩藝術家，汲取歐美最新穎



圖5 蘇新田，〈風景中磁力線的循環作用〉，1985，油彩、畫布，59×59cm，圖片來源：蘇新田提供。



圖6 董振平，〈新文藝復興 (一)〉，1985，絹印、平版，67×55.5cm，圖片來源：董振平提供。

藝術思潮與實際創作的指引方向。

三、新繪畫對「101 現代藝術群」創作實踐的影響

(一) 「101 現代藝術群」對新繪畫的識讀與認同

「101 現代藝術群」是由中國文化學院美術學系（1980 改名為中國文化大學美術學系）前後屆畢業的4位年輕畫家，盧怡仲（天炎）、吳天章、楊茂林、葉子奇（1957-），於1982年12月11日創立。隔年5月31日，4人於南海路美國文化中心舉辦「83 聯展——藝術詮釋藝術」首展，並發表〈傳遞中的責任〉作為團體的共同宣言：

這一代藝術創作者不應該再做那些矯情的、詭辯的、不負責任的圖作，唯有坦誠的、明朗的、專業的、真藝術創作，才能解脫現代藝術的困境。「形式」與「內涵」的追求，是一個現代藝術家應有的基本概念，而學術的納入是鞏固創作體系中不可或缺的一環。⁷⁷

這樣理性、真誠地面對藝術本質的創作態度，基本上仍維繫著現代主義美學思維，尚未受到「新繪畫」所強調歷史、多元文化、生活化等理念的影響。

1984年6月「101」，葉子奇已退出該團體，於臺北社教館舉行「101 現代藝術群新圖式」聯展，同年12月又於南畫廊舉行「一〇一新圖式聯展」。盧怡仲、楊茂林及吳天章三人，提出以「審視與觀照」本土的「歷史、美術史、大眾文化」為集體的精神理念。他們不諱言想挪借當時西方「雷厲風行的新表現主義」，轉換成「新的視覺語言」，但仍以創作「本土的、感性的、圖像的新繪畫」作為創作思想的核心。⁷⁸ 當時藝評家王秀雄曾批評，追隨國際「新表現之風」的年輕畫家「以跟風趕跑了風格」，跟著醜拙成一團。盧怡仲則反駁說：他們的「跟風」是「思想」層次，

77 《俾圖文件II》一書中附有「83 聯展——藝術詮釋藝術」請柬，請柬上印有〈傳遞中的責任〉。（呂學卿編輯，《俾圖文件II》，頁96。）

78 綜藝廊記者，〈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），版9；引自呂學卿編輯，《俾圖文件II》，頁102。

72 陳秀娟主編，〈蘇新田〉（創作特質），《互動畫會》，無頁碼。

73 倪又安，〈馳騁於舞人間：董振平公共藝術文獻展〉，「靜宜大學藝術中心」，「打鐵趁熱：董振平公共藝術展」，網址：<http://art.lib.pu.edu.tw/2014-06-10/introduction.html>（2022.06.21 瀏覽）。

74 本刊編者，〈編後〉，現代藝術資訊委員會、現代藝術史研究委員會編輯，《現代藝術》（臺北市：中華民國現代畫學會，1984.01），頁32。

75 董振平，〈八〇年代的繪畫新精神〉，現代藝術資訊委員會、現代藝術史研究委員會編輯，《現代藝術》，頁16。

76 同上註。

而非「技法」層次。⁷⁹

從1984年起「101現代藝術群」三位藝術家，透過創作、展覽、座談及演講等各種藝術介入的方式，闡述他們挪借自新繪畫的觀念，強調歷史、美術史、大眾文化及地域性的藝術觀與社會介入意識。他們折衷式的視覺語彙與強調文化主體的創作主軸，不但對後起年輕藝術家起了帶頭作用，也獲得收藏家、⁸⁰公立美術館、國際美展策展人的青睞；同時將1980年代國際新繪畫形式，轉化為既具有國際視野又蘊含本土多重文化的視覺性載體。

（二）「101現代藝術群」在1980年代的創作實踐

「101現代藝術群」被視為，上個世紀「八〇年代台灣本土現代藝術的開拓與貢獻」者。⁸¹3位核心成員：盧怡仲、楊茂林、吳天章，在1980年代的創作形式與內涵；以及他們如何汲取新繪畫的觀念與視覺語彙，並落實於主體、自主的藝術語言之創新工作，是本章節想探討的內容。

1. 盧怡仲

盧怡仲是「101現代藝術群」年紀最大，也是3人中唯一被「鎖鎖在今日台灣與中國」的「現實對峙關口」的藝術家，⁸²並始終堅持對華夏文明持悲憫與浪漫的情懷。⁸³

盧怡仲說，早期他受到義大利超前衛藝術家「齊亞影響最大」，並以「戲謔、嘲諷」的表現方式，在畫作上作「直覺反映」。1984至1985



圖7 盧怡仲，〈呱！呱！呱！〉，1984，油彩、畫布，53×45.5cm，私人收藏，圖片來源：盧怡仲提供。



圖8 盧怡仲，〈石器-1988〉，1988，石膏、樹脂、油彩、畫布，300.5×390cm，臺北市立美術館典藏，圖片來源：盧怡仲提供。

年則挪用「中國圖像」，營造具有區域性文化的「新繪畫風格」。⁸⁴例如，1984年〈呱！呱！呱！〉（圖7）一作，畫面分為右上、左上及下半部三個區塊。左上有一體格壯碩、裸身的東方臉孔人物，上端一把鑲珠寶匕首指向右側。此位浴泳於海中的長髮男士，抬舉著右手，跨界至右側，探取右上角天際藍月中的橘粉色寶鴨。下半部則以抽象線條、色塊等組構畫面，並穿插部分朦朧的實體物象，營造出虛實相間的象徵性曖昧。滑稽的東方人物、漫畫造型的古文物匕首、圖案化的藍月與橘鴨，以及掛滿繚絡的單隻佛像腳等意象的隨機式組合，明顯借用新繪畫的多元語彙觀念。畫家將不同時空，洋溢著地域性文化色彩的符號元素，拼貼組構成帶有戲謔、嘲諷意味的個人敘事繪畫。

盧怡仲說，他1980年代中期起受到德國新表現畫家基弗的影響，進行蘊含「宗教意味」的「石器」系列創作。1986至1990年，則「已拋棄新繪畫的影響」，並從表象的「形式」跨入「精神性」的追求。⁸⁵陸蓉之評論此階段盧氏的創作：

從遠古石器文化中尋找歷史的迴音，……借用石器圖像所轉現出時代象徵的曖昧性，而將石器圖像神話化和隱喻化。⁸⁶

身為外省第二代的盧怡仲則自我詮釋說：1987年臺灣解嚴後，社會產生「弔詭且荒誕地叢生出劇烈的價值變異」，有感於身居「社會邊緣族群」的處境，⁸⁷乃運用考古挖掘出來的新、舊石器時代的遺物，作為象徵的圖象符碼，標誌邊緣族群

79 鄭寶娟，〈101現代藝術群為本土藝術再出發〉，《聯合報》（1984.12.15），版9；引自呂學卿編輯，《悍圖文件II》，頁102。

80 例如玫秀收藏室負責人葉忠訓即表示：「一〇一對本土的關懷能反映時空，加上有主觀的意志力」，這乃是他決定收藏三人作品的主要原因。（林淑蘭，〈走過十年，一〇一畫會宣告解散〉，1991年剪報，未註明報紙名稱與日期；引自呂學卿編輯，《悍圖文件II》，頁114。）

81 陸先銘，〈一〇一現代藝術群作品收藏的意義〉，《藝術家》，1990；引自呂學卿編輯，《悍圖文件II》，頁112。

82 張國治，〈一個蒼老的信仰記號〉，盧姿霖執行編輯，《盧怡仲創作集1983-2007》（臺北市：盧怡仲工作室，2008），頁19。

83 賴小秋，〈華夏悲憫·盧怡仲·深邃樸實的藝術實踐〉，盧姿霖執行編輯，《盧怡仲創作集1983-2007》，頁10-11。

84 林裕祥，〈巨石崩裂瓦解後的新視野——訪盧怡仲〉，頁58-59。

85 同上註。

86 陸蓉之，〈走出時代的陰霾·一〇一畫會：盧怡仲·楊茂林·吳天章〉，盧怡仲、楊茂林、吳天章，《101現代藝術群》（臺北市：玫秀收藏室，1990），無頁碼。

87 盧怡仲，〈石器與古跡系列〉，《藝術家盧怡仲資料庫》，網址：http://www.artoday.com.tw/lu/main_2.htm（2021.06.22 瀏覽）。



圖9 楊茂林,〈鯀被殺的現場II〉,1986,油彩、畫布,162x260cm,臺北市立美術館典藏,圖片來源:楊茂林提供。

內在「無奈、幽然」的悲愴情懷。⁸⁸〈石器-1988〉(圖8)一作,龐大的畫面以增厚劑一層又一層、慢慢地著色,表現史前人類手工敲打粗拙石塊。造形單純、斑剝、碩大的燧石,騰空漂浮於浩瀚的宇宙星河中。下端平行懸浮的長條形錘狀棒,與上端巨大的橢圓狀燧石,一光滑一粗礪,一細小一沉重,宛如兩個不同星體在光河中相遇並對峙。而如神話般曖昧、游移的符徵意涵,正是盧怡仲在「石器」與「古跡」系列中,不斷運用古代人類器物圖騰,進行歷史反思與自我定位的精神性隱喻。

2. 楊茂林

來自彰化的楊茂林,青少年時期因家貧受歧視,一度曾自暴自棄,性格叛逆且憤世嫉俗。之後,半工半讀於1979年完成中國文化學院美術學系學業。他自述1983年接受「奧利瓦超前衛」藝術風潮後,得到幾項啓示:「區域繪畫語言」、「歷史的再閱讀」及「形式的再挪用」。這對沒有機會出國,也沒有出國慾望的他,無疑是「很重要的思想啓蒙及自信心建立的依據」。⁸⁹之後他選擇環保、歷史神話的題材,企圖建構一種「區域記號」,以解決「創作上的瓶頸」。⁹⁰1985至1986年「神話」系列,正是他結合「義大利矯飾主義技法」及「中國傳統漆器、帛

88 同上註。

89 林裕祥,〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉,頁60。

90 林裕祥,〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉,頁61。

畫、漢磚、敦煌壁畫」等線條元素,拼貼融合於自己作品中,但「仍有不實在的感覺」。⁹¹1986年〈鯀被殺的現場II〉(圖9),畫面中央穿白袍,雙手舉高的人物,代表的是中國神話中失敗英雄鯀。根據《山海經》〈海內經〉記載,鯀乃黃帝之孫,因竊取天帝的息壤以治洪水,天帝大怒乃派祝融殛殺鯀。《左傳》則記載,鯀死後「神化為黃熊」,而黃熊即為其祖先伏羲的氏族圖騰。據傳,鯀懂得製造農具,馴服野牛,而且還是城郭的興造者。⁹²楊茂林即是依據這些跟鯀相關的中國神話典故,將被馴化的野牛、饕餮怪獸、古人製造農具,以及鯀左右遭誅擊等意象,拼貼組成敘事性的圖面;並為歷史失敗英雄作現代詮釋性的平反。而右上角普普風格的圖像,為人類右腳踩踏在有光芒的地面,暗喻畫家對威權時期專制政黨的反抗。⁹³這種借古諷今的表現手法,也經常出現在1984至1986年「英雄的禮讚」與「圖像英雄」系列中。處於尚未解嚴,但社會氣氛明顯開始鬆動時期,他挪借《山海經》與古代神話中失敗卻具悲劇情操的反叛英雄,以象徵或託寓戒嚴時期臺灣人「不服從、跟權威對抗的心理狀態」。⁹⁴

1987年解嚴後,楊茂林說他「整個心也慢慢冷靜下來」,⁹⁵並從超前衛「歷史回歸」題材,轉換到探討「大眾文化」的表徵。前一階段隱喻式的「意識批判」,此時轉向現實「歌頌澎湃的人民力量」的表現。⁹⁶他不諱言,肇始於1989年「MADE IN TAIWAN」系列首部曲「政治篇」,開始使用被視為「次級品的負評」標籤,最初靈感乃來自於西方電影中的諷刺橋段。但「MADE IN TAIWAN」這個「生猛有勁的新品種」,卻也是他作為見證「這個土地與整個時代」的「史詩」敘事創作,⁹⁷並藉

91 同上註。

92 玄珠、袁珂、譚達先著,《中國古代神話》(臺北市:里仁書局,1985),頁46-47;《維基百科》,「鯀」辭條,網址:<<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%B2%A7>>(2021.08.08瀏覽)。

93 楊茂林自述,他描繪的是「一隻大腳掌踐踏國民黨青天白日黨徽的圖像」。(楊茂林,《黯黑的放浪者:楊茂林》,頁60。)

94 楊茂林,《黯黑的放浪者:楊茂林》,頁60。

95 楊茂林,《黯黑的放浪者:楊茂林》,頁63。

96 林裕祥,〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉,頁61。

97 楊茂林,《黯黑的放浪者:楊茂林》,頁70-72。



圖10 楊茂林，〈MADE IN TAIWAN·標語篇VI〉，1990，綜合媒材，190x350cm，圖片來源：楊茂林提供。

由製造「新的臺灣神話」視覺語彙，召喚臺灣人過往的「共同區域記憶」。⁹⁸

根據楊茂林的自我分析，「MADE IN TAIWAN 政治篇」的「肢體記號」及「口號標語」系列，兩者大約同時進行。但前者「畫解嚴之前的街頭運動」，表現民衆以肉身反抗警察、憲兵或國會打群架的意象，內容較為「真張」，目的在探討黨國體制中的「硬體」。⁹⁹ 後者則呈現他從小到大所接收官方各種洗腦式宣傳，內容較為「軟性」，反思的是臺灣威權時代教育與媒體等「軟體」所扮演的角色。¹⁰⁰ 例如1990年〈MADE IN TAIWAN·標語篇VI〉（圖10），採雙拼式對比畫面，右邊以粗黑線條框住左右相對的馬和驢，中央一根碩大的紅蘿蔔，上面以楷體印刷字寫著「明天會更好」，下面空缺威權時期制式教科書或媒體會出現的「好」字，讓觀者停頓一下，思考到底明天是更「好」或更「壞」？而驢和紅蘿蔔則令人想到伊索寓言中，笨驢被肥美紅蘿蔔引誘向前走，卻永遠吃不到的寓言故事。左邊以黃色粗框將粗壯有力胳膊、舉起拳頭框住，以暗喻覺醒的民衆同心協力抵抗不公不義的象徵性圖像。左右幅皆

98 林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，頁62。

99 楊茂林，〈黯黑的放浪者：楊茂林〉，頁72、74。

100 同上註。

以平面式、粗獷線條、單純圖像、對比色調，表現戰後至1980年代臺灣政治、社會、歷史的複雜面貌，「彰顯出這塊土地上政黨的宣傳口號」，「荒謬」至極又「可笑」的時代意象。¹⁰¹

楊茂林認為，上個世紀八〇年代初期，歸國學人帶回「抽象、硬邊、表面支架，以及注重材質」等歐美藝壇創作流派；至於無緣出國的他們，頂多只能從美術雜誌去識讀西方興起的「新繪畫潮流概念」。而八〇年代以後至今的「後現代」趨勢中，「新繪畫」則是「後現代在藝術上的前峰與發軔」。¹⁰² 我們從他八〇年代回歸中國神話圖像，到轉向從臺灣土地與時代共同記憶的史詩般敘事繪畫中，清楚看到他挪借新繪畫的形式語法，以及在創作上實踐以「新的臺灣神話」為本土前衛藝術發聲的取徑。

3. 吳天章

出生於彰化鹿港並在港都基隆長大的吳天章，作品被稱為帶有「下沈的鬼魅風格」，¹⁰³ 並以表現「臺客美學」¹⁰⁴ 為中、後期作品特色。1980年代早期階段他也受新繪畫風潮影響，但畫風與盧怡仲、楊茂林各有千秋。

大學時期（1976-1980），吳天章閱讀過新潮文庫所翻譯西方思潮書籍，對存在主義及七〇年代鄉土文學頗多共鳴。早期其繪畫形式偏向「硬邊寫實風格」。¹⁰⁵ 1983年「101」首展時，他以硬邊寫實「混合畫風」，反映「過度工業文明」所造成人類的「疏離性格」。¹⁰⁶ 1984年接受新繪畫思潮後，吳天章即運用「藝術史再閱讀」概念，結合「中國的『宇宙觀』、『輪迴觀』」與「古石刻和橫卷連環畫」的表現形式，嘗試形塑「本

101 楊茂林，〈黯黑的放浪者：楊茂林〉，頁73。

102 楊茂林，〈黯黑的放浪者：楊茂林〉，頁64、66。

103 黃明川，〈負世界的真實〉，陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉（臺北市：臺北市立美術館，2012），頁13。

104 劉紀蕙，〈藝術—政治—主體：誰的聲音？——論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《臺灣美術》70期（2007.10），頁17。

105 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁70。

106 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，頁63。

土新藝術」繪畫語彙。¹⁰⁷

吳天章說：歐陸新繪畫所主張的「歷史的再閱讀」與「美術史的再回顧」，乃是八〇年代中期「101」成員關注的兩個主要議題。¹⁰⁸ 之後接受訪問時，他說：「回歸去找中國文化」，不只他們在做，「侯俊明也是，……這等於是國際潮流」。¹⁰⁹ 換言之，「101」與戰後出生臺灣新生代畫家，在主體認同尚屬曖昧階段的戒嚴時期，因受國際新繪畫思潮影響，最初回溯地域歷史與美術史時，幾乎都選擇回歸中國傳統文化。解嚴之後，隨著主體認同的明朗化與本土文化的抬頭，藝術轉向也成為「101」成員下個階段努力的目標。

大學畢業後，吳天章在惡劣的生存環境中，時常翻閱黨外雜誌和史明的《臺灣人四百年史》，還主動接《政治家》、《薪火》、《自立晚報》等黨外報章雜誌的封面、插圖繪製工作，因此累積相當多政治繪畫的經驗。¹¹⁰ 日後這些都成為他創作「政治肖像」系列的資本。跨越八〇年代之後，吳天章「主體定位」開始產生流變。九〇年代因為陸續參與國際藝術展，他的「臺灣性格」不斷被凸顯，作品中所蘊藏臺灣人共享的集體記憶，也讓這位「走出孤島的臺客藝術家」，¹¹¹ 成為解嚴後臺灣當代藝術的標竿人物。

1984年〈我進入了冥界〉（圖11）是吳天章早期象徵色彩濃厚的畫作，他以敦煌壁畫常見的山巒、佛家手印、日、月等符號，配置於畫面左右兩側，營造幽暗、神秘的寰宇時空；中間紅、藍、白垂直線條的星河中，一位渾身帶傷的裸體人物，從右上角下墜跌入。大學暑假時，他曾跟同學到嘉義東石玩，看到水，他興奮地跳下去。不料卻被水沖到竹筏底下，原以為沒命了，最後卻全身流血爬回竹筏。¹¹² 這種恐懼不安、身處絕望的經驗，或許是〈我進入了冥界〉所欲探索的陰陽跨界與死亡

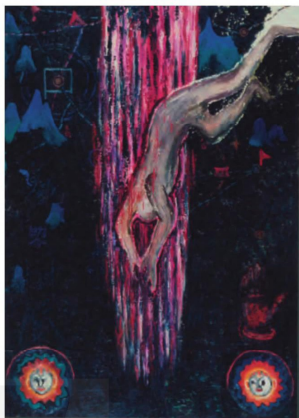


圖11 吳天章，〈我進入了冥界〉，1984，油彩、畫布，160×130cm，圖片來源：吳天章提供。



圖12 吳天章，〈傷害世界症候群I〉，1986，油彩、畫布，219.6×390cm、86×195cm，臺北市立美術館典藏，圖片來源：吳天章提供。

的暗喻性議題。而1984年「冥界」系列，即是融合新繪畫概念與傳統「民間信仰」，創造出宛如「敦煌壁畫般」的效果，以傳達「東方輪迴觀」的象徵內涵。¹¹³ 這種「眷戀」於魂魄、陰陽世、人鬼「中間的灰色地帶」，¹¹⁴ 後來則演變為九〇年代更具個人風格特色的「再會」、「夢」、「戀戀紅塵」等複合媒材系列。

1986至1989年，「傷害世界症候群」及「紅色傷害」等巨幅嵌板畫（panel）系列，則是以二二八事件、白色恐怖、美麗島事件或社會暴力歷史事件為創作議題。他在受訪時提到，此階段他思考著：「暴力如果可以暫停，……『傷害世界症候群』就是定格的暴動」。¹¹⁵ 易言之，從解嚴前一年開始，他大膽地運用視覺語彙，述說與批判臺灣戰後四十年來發生的族群與威權暴力事蹟，將臺灣人經歷的血腥風暴與悲痛記憶，建構為集體的歷史圖像。1986年〈傷害世界症候群I〉（圖12），畫面中傷痕累累，巨碩、圓滾、簡化的人物，或遭狙擊、或死亡平躺，地上豎立著命案發生現場的數字立牌，周圍環伺著象徵國家暴力的持槍怪獸與兇猛野獸。這件「傷害」系列第一件畫作，吳天章運用新表現主義語

107 盧怡仲、楊茂林、吳天章，〈本土新藝術的出發〉，《藝術家》115期（1984.12），頁288。

108 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，頁64。

109 龔加恩，〈轉譯與批判——論當代美術神話題材對政治的批判〉，《臺灣美術》79期（2010.01），註41，頁79。

110 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁70-72。

111 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁81-82。

112 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁119。

113 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁122；林煜嶽，〈新潮·市場·政治〉，《藝術家》182期（1990.07），收於林煜嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》（臺北市：藝術家，1997），頁138。

114 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁123。

115 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁64。

彙，以時空交錯的構圖，營造出暗黑時代粗暴殺戮的歷史悲劇氣氛。

1989年至1991年，吳天章邁入「史學圖像／四個時代」新系列，分別以海峽兩岸四個被神格化政治強人：蔣中正、毛澤東、蔣經國及鄧小平為描繪對象。他採用中國「面相學」理念，¹¹⁶ 探討不同時期威權統治者的獨特性格，以及他們所帶來的歷史傷痛，藉以追溯「國族創傷的歷史與政治根源」。¹¹⁷ 四位政治強人中，蔣經國是吳天章「畫到可以背起來」的強權領袖。1991年〈關於蔣經國的統治〉（圖13），乃延續1989年〈蔣經國的五個時期〉的斷代傳記肖像。他採用誇張的漫畫、普普手法，給予擔任中華民國總統的蔣經國蓋棺論定式的歷史再評價。蔣經國半身的帝王像坐姿，吻合中國傳統肖像畫的形式，表現專制體制下擁有最高統治權者不可一世的威望。而他身上的衣袍，則變成畫家述說故事的空間，嵌入其掌權時期，人民為爭取自由民主而發動的群眾運動圖象。林惺嶽（1939-）認為：吳天章這類型政治歷史「傳記繪畫」，其靈感或許來自普普藝術家安迪·沃荷；但「四個時代」系列則展現豐富的「思考性內容」，而且其「造形結構布局」¹¹⁸ 的巧妙周延，亦與沃荷的資本商業取向截然不同。

林惺嶽對臺灣藝術創作者折衷式的取徑，基本上是抱持肯定態度，他說：

在台灣這個新潮移置區裡，外來新潮只是一種具有啓發性的資訊，是中性的，要肯定任何一種新潮對本土的意義，務必落實在吸收與突破的創作實踐中加以檢驗。¹¹⁹

1980年代盧怡仲、楊茂林、吳天章結合移入的西方新繪畫與本土的區域性繪畫，他們的藝術實踐乃是隨著臺灣的政治、社會、文化之脈動而起伏，並在一段時期後主動擺脫新繪畫的束縛，各自展現具



圖13 吳天章，〈關於蔣經國的統治〉，1991，油彩、畫布，310×360cm，榮嘉美術館典藏，圖片來源：吳天章提供。

有生活體驗與主體意志的個人現代創作。

四、結論

新繪畫風潮於1970年代中期從德國、義大利發跡，之後風行於歐洲、北美洲、亞洲等地區國家。其起初宗旨，乃在挑戰1950、1960年代美國抽象表現藝術的盟主地位，並賦予瀕死繪畫新的精神，以追求多元文化的融合。雖然1980年代起盛行於大西洋兩岸的新繪畫，被批判為形式語彙「滑動、曖昧」、「意象模糊」，甚至有流為法西斯「國家主義」和「傳統主義」色彩的疑慮。這些負面評論，也曾出現在1990年代初期藝評家對臺灣這批新銳畫家的批判中。¹²⁰ 但不可否認1980年代接受新繪畫思潮的臺灣當代藝術家，確實也借力使力，運用歐美新繪畫理論，例如：歷史再閱讀、主體性可與國際性並重、超越前衛單一語彙、建立多元共構新文化等原則，讓臺灣新繪畫成為，如當代藝術家顧世勇（1960-）所述：「提供一個更寬敞的多元文化載體，……以獲得新的理解和新的意義。」¹²¹

以崛起於1980年代的盧怡仲、楊茂林、吳天章等新銳畫家為例，他們在初期識讀新繪畫階段，即提出要以「審視與觀照」歐美新思潮的態度，面對本土的「歷史、美術史、大眾文化」，作為集體創作的精神理念。在創作實踐上，盧怡仲以中國歷史人物、史前文化石器作為圖騰意象，以神話、隱喻、戲謔手法，反思歷史並自我定位。他借鑑新繪畫的形式技法，進而追求個人主體精神性的象徵表述。解嚴前，楊茂林結合超前衛矯飾主義形式及傳統藝術語彙，挪用古代神話反叛英雄，暗喻戒嚴時期臺灣人與威權抗衡的心理狀態。解嚴後，他從超前衛「歷史回歸」的題材，轉換到「大眾文化」的探討。「MADE IN TAIWAN 政治篇」運用低限主義、新表現、普普等多元語彙，創造「新的臺灣神話」，召喚戒嚴時期臺灣人集體的共同記憶。之後，他又從回歸中國神話圖像轉向，

116 陳莘，〈偽青春顯相館：吳天章〉，頁74。

117 陳香君，〈吳天章：笑畫批判家國的史詩〉，《典藏今藝術》124期（2003.01），頁110-114；引自《伊通公園》，網址：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/25/367/1（2021.06.22 瀏覽）。

118 林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，頁138。

119 林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，頁140。

120 例如1992年6月《雄獅美術》雜誌採訪林惺嶽，在對談中提到：「有人……認為藝術創作熱中政治社會題材演成風氣，……可能喪失藝術創作內在的自主性，甚至淪為意識型態的尾巴。」[林惺嶽，〈九〇年代本土化前衛藝術的展望〉，《雄獅美術》256期（1992.06），頁40-69；收錄於林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，頁219。]

121 顧世勇，〈台灣符號林的間離性格〉，《雄獅美術》258期（1992.08），頁49。

改以臺灣土地與歷史建構史詩般的本土敘事繪畫。吳天章接受新繪畫思潮後，在主體認同尚屬曖昧的戒嚴後期，秉持「藝術史再閱讀」概念，以硬邊、寫實混合畫風，結合中國宇宙觀、輪迴觀和敦煌壁畫等敘事手法，形塑東方區域性的繪畫語彙。解嚴前一年，當社會、政治、文化出現鬆綁跡象時，吳天章大膽地運用新表現主義、普普語彙，以時空錯位結構手法，述說並批判戰後四十年威權體制下，臺灣及中國發生的族群與國家暴力事件，以人類所經歷血腥風暴與傷痕建構集體的歷史圖像。

顧世勇認為八〇年代：「臺灣藝術家泰半以疏離觀望的態度來進行批判、檢視和嘲諷自身的處境；其原本所伸張的本土文化或國際風格，都只是在邊陲性格的冷眼旁觀中表現」。¹²² 而盧怡仲則說：「台灣一批受到起前衛影響的畫家，……並非只是在做邊陲的反應，而是希望……能在台灣打下世界性藝術思潮的根基」。¹²³ 就藝術的積累與實踐來看，盧怡仲、楊茂林及吳天章，在1980年代新繪畫思潮的汲取與突破上，確實擺脫臺灣藝術家長期以來被動、懦弱的心態，勇敢走出邊陲性格的泥沼，並在主體不斷地叩問下，建立起從區域／本土藝術出發的信心與動能。◀

參考書目

中文專書

- 王英銘主編，《臺灣之哲學革命——終結三重文化危機與廿世紀之告別》，臺北市：書鄉文化，1998。
- 玄珠、袁珂、譚達先著，《中國古代神話》，臺北市：里仁書局，1985。
- 司徒立、金觀濤，《當代藝術危機與具象表現繪畫》，香港：香港中文大學，1999。
- 李俊賢、李思賢，《台灣計劃：李俊賢》，臺北市：典藏藝術家庭，2010。
- 呂學卿編，《悍圖文件II》，臺北市：悍圖社，2018。

122 顧世勇，〈台灣符號林間離性格〉，頁43。

123 林裕祥，〈巨石崩裂瓦解後的新視野——訪盧怡仲〉，頁59。

吳守哲總編輯，《我思·我畫：袁金塔美術文選》，高雄縣鳥松鄉：正修科大藝術中心，2004。

林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，臺北市：藝術家，1997。

郭松棻，《驚婚》，臺北市：麥田，2012。

陳秀娟主編，《互動畫會》，臺北市：國產藝展中心，1985。

陳傳興，《憂鬱文件》，臺北市：雄獅圖書，1992。

陸蓉之，《後現代的藝術現象》，臺北市：藝術家，1990。

黃冬富編著，《臺灣美術團體發展史料彙編2：戰後初期美術團體1946-1969》，臺中市：國立臺灣美術館，2019。

黃錦樹，《文與魂與體：論現代中國性》，臺北市：麥田出版社，2006。

楊茂林，《黯黑的放浪者：楊茂林》，臺北市：臺北市立美術館，2017。

賴明珠編著，《臺灣美術團體發展史料彙編3：解嚴前後美術團體1970-1990》，臺中市：國立臺灣美術館，2019。

盧怡仲·楊茂林·吳天章，《101 現代藝術群》，臺北市：玫秀收藏室，1990。

盧姿霖執行編輯，《盧怡仲創作集1983-2007》，臺北市：盧怡仲工作室，2008。

吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景——陳水財創作研究展》，高雄市：高雄市立美術館，2012。

Oliva, Achille Bonito 等著，陳國強等譯，《國際超前衛》，臺北市：遠流，1996。

中文期刊論文

- 本刊編者，〈編後〉，現代藝術資訊委員會、現代藝術史研究委員會編輯，《現代藝術》(1984.01)，頁32。
- 白依璇，〈保釣世代、現代主義、民族想像：論郭松棻、李渝早期寫作及所處歷史脈絡〉，《國史館館刊》49 (2016.09)，頁65-98。
- 李渝，〈我們期待已久「新歐洲繪畫」的出現〉，《雄獅美術》149 (1983.07)，頁76-77。
- 林裕祥，〈巨石崩裂瓦解後的新視野——訪盧怡仲〉，《雄獅美術》258 (1992.08)，頁57-59。
- 林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，《雄獅美術》258 (1992.08)，頁60-62。
- 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，《雄獅美術》258 (1992.08)，頁63-64。

林惺嶽，〈九〇年代本土化前衛藝術的展望〉，《雄獅美術》256 (1992.06)，頁 40-69。

郭玲瑜，〈從日本動漫的跨媒體發展來看文本／媒介的互涉——以《名探偵柯南》為例〉，《文化研究季刊》152 (2015.12)，頁 21-31。

陳香君，〈吳天章：笑畫批判家國的史詩〉，《典藏今藝術》124 (2003.01)，頁 110-114。

董振平，〈八〇年代的繪畫新精神〉，現代藝術資訊委員會、現代藝術史研究委員會編輯，《現代藝術》(1984.01)，頁 16-17。

齊偉先，〈媒體災難敘事的社會意義建構：日本福島核災的戲劇分析〉，《思與言》51.1 (2013.03)，頁 103-134。

劉紀蕙，〈藝術—政治—主體：誰的聲音？——論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《臺灣美術》70 (2007.10)，頁 4-21。

編者，〈第七屆文件大展①——前衛到超前衛的總結〉，「編者按語」，《雄獅美術》143 (1983.01)，頁 44。

盧怡仲、楊茂林、吳天章，〈本土新藝術的出發〉，《藝術家》115 (1984.12)，頁 287-288。

蘇偉貞、黃資婷，〈立望關河到鶴群歸來：李渝小說跨藝術互文的懷舊現象——以〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說為主〉，《台灣文學研究學報》24 (2017.04)，頁 169-198。

顧世勇，〈台灣符號林の間離性格〉，《雄獅美術》258 (1992.08)，頁 43-49。

龔加恩，〈轉譯與批判——論當代美術神話題材對政治的批判〉，《臺灣美術》79 (2010.01)，頁 68-79。

報紙資料

李渝，〈人世的繪畫，歷史的繪畫〉，《中國時報》，1983.06.29，版 8。

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，版 9。

鄭寶娟，〈101 現代藝術群為本土藝術再出發〉，《聯合報》，1984.12.15，版 9。

網頁資料

倪又安，〈馳騁於舞人間：董振平公共藝術文獻展〉，《靜宜大學藝術中心》，「打鐵趁熱：董振平公共藝術展」，網址：<http://art.lib.pu.edu.tw/2014-06-10/introduction.html> (2022.06.21 瀏覽)。

陳小凌，〈入世的憤青，楊茂林回顧台灣藝術〉，《民生@報》，網址：

http://www.yang-maolin.com/wordpress/wp-content/uploads/2017/07/yangmaolin_press_news_20160131.pdf (2021.06.20 瀏覽)。

臺北市立美術館，〈MADE IN TAIWAN——楊茂林回顧展〉，網址：<https://www.tfam.museum/File/files/02exhibition/160118YangMaoLin/YangMaoLinGuideBook.pdf> (2021.06.20 瀏覽)。

盧怡仲，〈石器與古跡系列〉，《藝術家盧怡仲資料庫》，網址：http://www.artoday.com.tw/lu/main_2.htm 及 http://www.artoday.com.tw/lu/main_42.htm (2021.06.22 瀏覽)。

Christies, “New York New Wave: The Eighties artists who forged new directions for painting”, September 2017, website: https://www.christies.com/features/New-York-New-Wave-8551-1.aspx?sc_lang=en (2021.06.20 瀏覽)。

Ure-Smith, Jane “Revisiting Norman Rosenthal’s ‘A New Spirit in Painting’”, *The Economist*, October 24, 2018, website: <https://www.alminerech.com/file/1831/download> (2021.06.20 瀏覽)。

Farago, Jason “Is painting dead?”, BBC CULTURE, CONTEMPRARY ART, 2015, website: <https://www.bbc.com/culture/article/20150217-is-painting-dead> (2021.06.20 瀏覽)。

Fuller, Peter “A New Spirit in Painting?”, 1981, website: <http://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/naked-artist-a-new-spirit-in-painting> (2021.06.20 瀏覽)。