

戰後台灣美術史

1945-2012 History of Fine Art in Postwar Taiwan

蕭瓊瑞 著

圖象·歷史·文本
畫會時代的現代藝術

低限風潮

前衛探索的乍興

社會寫實風格的乍興

戒嚴體制

與新藝術運動

雙年展熱潮下的
裝置、行動與數位

的來臨

帝國邊緣下的自我建構

時潮之外

解嚴開放的多元關懷

海外藝術成就的拍岸與洄流



藝術家

戰後台灣美術史

戰後台灣美術史

戰後台灣美術史



戰後臺灣美術史 / 蕭瓊瑞著. -- 初版. -- 臺北市 :

藝術家, 2013.03

304面 ; 19×26公分

ISBN 978-986-282-090-2 (平裝)

1.美術史 2.臺灣

909.33

101027945

戰後台灣美術史

蕭瓊瑞 著

發行人 何政廣

主編 王庭玫

編輯 謝汝萱

美編 郭秀佩

出版者 藝術家出版社

台北市重慶南路一段147號6樓

TEL: (02) 2371-9692~3

FAX: (02) 2331-7096

郵政劃撥 01044798 藝術家雜誌社帳戶

總經銷 時報文化出版企業股份有限公司

桃園縣龜山鄉萬壽路二段351號

TEL: (02) 2306-6842

南區代理 台南市西門路一段223巷10弄26號

TEL: (06) 261-7268

FAX: (06) 263-7698

製版印刷 欣佑印刷股份有限公司

初版 2013年4月

定價 新臺幣560元

I S B N 978-986-282-090-2

法律顧問 蕭雄淋

版權所有·不准翻印

行政院新聞局出版事業登記證局版台業字第1749號

4 序 / 何政廣

5 前言：圖象·歷史·文本

14 ^{1945—1949} 社會寫實風格的乍興

37 ^{1949—1957} 戒嚴體制與新藝術運動

1945

1950

1955

1960

1965

1970

1975

1945—1949

1949—1957

1957—1965

1965—1970

1970—1983

58 ^{1957—1965} 畫會時代的現代藝術風潮

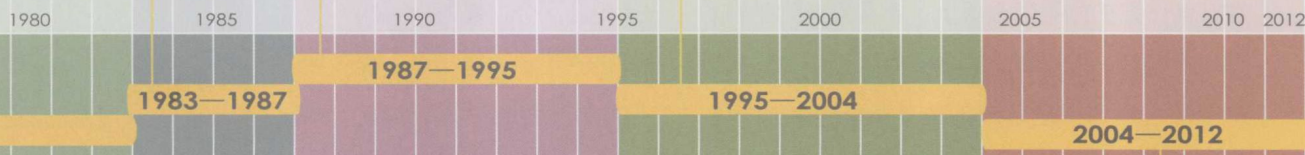
88 ¹⁹⁶⁵⁻¹⁹⁷⁰ 前衛探索的現實回歸

115 ^{1970—1983} 鄉土運動與現代藝術生活化

144 1983—1987
低限風潮與美術館時代的來臨

173 1987—1995
解嚴開放下的多元關懷

203 1995—2004
雙年展熱潮下的裝置、行動與數位




231 2004—2012
帝國邊緣下的自我建構

270 時潮之外：海外藝術成就的拍岸與回流

300 1945—2012
戰後台灣美術簡表

戰後台灣美術史

蕭瓊瑞 著

 藝術家

4 序 / 何政廣

5 前言：圖象·歷史·文本

14 ^{1945—1949} 社會寫實風格的乍興

37 ^{1949—1957} 戒嚴體制與新藝術運動

1945 1950 1955 1960 1965 1970 1975

1945—1949

1949—1957

1957—1965

1965—1970

1970—1983

58 ^{1957—1965} 畫會時代的現代藝術風潮

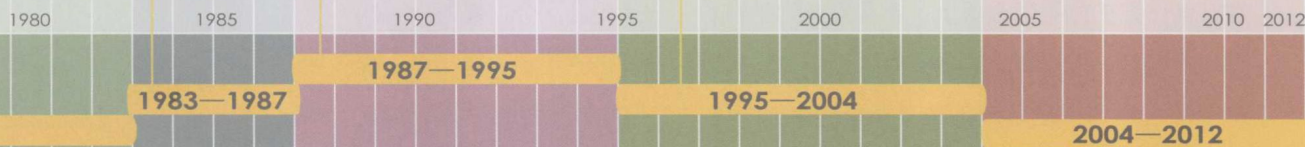
88 ¹⁹⁶⁵⁻¹⁹⁷⁰ 前衛探索的現實回歸

115 ^{1970—1983} 鄉土運動與現代藝術生活化

144 1983—1987
低限風潮與美術館時代的來臨

173 1987—1995
解嚴開放下的多元關懷

203 1995—2004
雙年展熱潮下的裝置、行動與數位



231 2004—2012
帝國邊緣下的自我建構

270 時潮之外：海外藝術成就的拍岸與回流

300 1945—2012
戰後台灣美術簡表

序

第二次世界大戰結束以來的七十多年，是台灣在政治上從動亂邁向穩定、在經濟上從手工邁向數位、在文化上從承襲邁向成熟的一段時期，對歷經社會寫實、新藝術風格、前衛與現代藝術、鄉土運動等時代洗禮的台灣美術而言，更可以說是發展最為蓬勃、成就也最為可觀的一段時期。它濃縮並回應著世界現代美術史中的重要議題：對現代生活的掌握與介入、對文化身分的思索與確立、對國際與在地的持續調解，今日的多元即是其反覆詰問的成果。

《戰後台灣美術史》一書，立基於對台灣戰後紛繁多變的美術運動與其時代脈絡的深入觀察，以重要美術運動為書寫架構，依發展階段分為十章，對藝術創作與實驗的開路先鋒的作品，做了理論闡述，並以歷史發展的眼光評價。在台灣美術史的平面出版上，本書具有兩個特點：一是扣合了今日書籍出版的圖象化趨勢，為早期基於各種原因甚少收錄於美術史著述的圖象，進行具規模的蒐羅與揀擇，使其成為文字媒介的有力對應，在召喚更鮮明的歷史記憶之外，亦為台灣美術史的圖書編排開展新的方向；而另一點，就是它對戰後台灣美術細緻入微的觀察了。

本書是國內著名美術史學者蕭瓊瑞教授繼《台灣美術史綱》（劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合著）之後，對戰後台灣美術發展的近觀之作。與前書綿亙數百年的歷史追溯相較，本書特別聚焦於1945年戰後以來在時代脈絡激盪中的台灣美術事件、代表藝術家與其作品樣貌，在三百頁篇幅內，囊括十萬餘言、二百多幅圖版，並附以紀事年表，其所費心力之巨、所需研究之深，可以想見，是一本有關台灣現代美術史的重要著作。

誠如蕭瓊瑞教授於前言中指出，以歷史書寫來說，愈是接近當代，愈容易陷入偏全之議；反過來說，這也讓本書的完成更顯難得。做為一本以提供研究參考為目標的美術史著作，本書在個人史觀見解影響的同時，以作者長年的美術史研究為基礎，進行嚴謹觀察與系統鋪述，咸信能使讀者在川流不息的資訊洪流中，對戰後台灣現代美術的發展史有更多、更全面而具體的認識與瞭解。

藝術家出版社社長

何啟廣

前言

圖象·歷史·文本

戰後台灣美術史的撰述，本書不是第一本，但以圖象做為歷史文本進行的書寫，這應是第一本。

當代史的寫作，本身便存在著許多挑戰，甚至某些保守的歷史學者，根本就反對當代史的寫作，原因即在當代史缺乏歷史寫作必要的時間距離。沒有經過足夠的時間距離篩選，如何構成歷史寫作中所謂的「歷史」？當然，這樣的質疑不是沒有道理；不過，歷史進展的速度，也和歷史本身一樣，充滿了時代的變化，以往三、五百年方可形成的歷史斷代，到了近代，可能變成三、五十年，到了現代，甚至變得更短。同樣地，時間距離，到底多久才能形成篩選？也就變成一種沒有定論的爭議。

本書的寫作，清楚了解時間距離的限制，也無意落入這個距離長短的爭辯。但從生活的現實中理解，我們可以深刻感受當代史撰寫的必要。不到一、二十年的時間，我們往往已經遺忘了上一代人、乃至我們自己甫經歷的一些事件與教訓，更何況其他地區的人們對我們歷史理解的殷切期盼。

1980年代後期，個人曾以《五月與東方》為題，處理了戰後現代繪畫運動的一些問題；這本書在1990年代初期正式印行出版。當時適逢「台灣光復四十年」，許多整理戰後台灣經驗的專書紛紛問世，當中也包括了美術方面的論述；不過，不論是他人的論述，或個人的探討，限於當時台灣現代美術館才在剛要起步的階段，根本缺乏足夠的圖象可供參考，因此論述的重心，不免偏重「運動」的過程，抑或相關人物的評介。

這本《戰後台灣美術史》得以標舉以圖象做為論史的文本，首先要感謝的，自然是台灣三座主要的現代美術館：台北市立美術館、國立台灣美術館和高雄市立美術館逐漸豐富的作品典藏。

台灣這三座現代美術館的成立，時間依序分別為1983、1987及1994年，距離本書撰寫的2012年，長者已達近三十年，短者也有十七年；他們分別經歷政黨輪替、館長更迭及典藏經費的起伏，但時間過去，彼此較勁、競爭的，將不再是誰舉辦過如何大型的國際大展，而是誰留下了重要的藏品。

本書正是嘗試以這三座美術館的典藏為主要材料，配合個人長期觀察、搜集的圖象，以風格史為角度，重新建構戰後台灣美術發展的主軸脈絡，全書計分十章。

第一章〈社會寫實風格的乍興〉。以戰爭結束的1945年為起點，論述1949年國民政府全面遷台前，台灣藝壇「社會寫實風格」乍起乍落的歷史現象。戰後初期，「社會寫實風格」的突起，除了當時社會特殊的政經氛圍外，主要來自兩個歷史脈絡的延續：一是日治後期，台灣「新美術運動」經「府展」（台灣總督府美術展覽會）所倡導的「皇民美術」、「聖戰美術」所引導的現實關懷路向。1920年代中後期興起的「新美術運動」，由於受到西方印象主義、外光派等自然寫實畫派的影響，台灣第一代的「西洋畫」畫家也好、「東洋畫」畫家也罷，乃至於如黃土水（1895-1930）這樣優秀的雕塑家，都將創作的重心擺置在台灣特殊「地方色彩」的挖掘，歌頌自然、追求藝術的純粹性，也因此引來「日治時期的台灣美術家，無視於殖民主義下台灣人民的困境，比不上文學家的表現」之批評；當然這樣的批評是否允當，還待討論，因「抗爭」與「建構」何者為重？實在和藝術創作切入的角度和選擇有關，理應同樣受到尊重。然而日治後期「皇民美術」或「聖戰美術」的倡導，確實強力扭轉了台灣美術家創作思維的方向；不論是甘心配合或敷衍以對，這些日治時期成長的美術家，開始將創作的視角由「自然」轉向「現實」。俟戰爭結束，政權的更替、社會的動盪，也自然促使這些藝術家由對政策的配合，轉為自我意見的闡發，視社會實況的面對與關懷為己任，李石樵（1908-95）、李梅樹（1902-83）都是最具代表性的實例。

促使戰後初期「社會寫實風格」突顯的第二個脈絡，則是隨著中國左翼版畫家到訪所帶來的魯迅（1881-1936）木刻版畫運動的延續。魯迅在1930年透過日本版畫家內山嘉吉所教導、學習的西方近代木刻版畫技巧，弔詭地成為中國對日抗戰時期戰地文宣最主要的利器。戰爭結束後，這批曾經在戰爭中從事抗日文宣的版畫家，率先來到台灣，將創作的視角由對抗外敵轉為關懷生民，因此留下了大批反映台民生活、同情弱勢族群的作品，為戰後台灣美術譜下充滿人道主義關懷的序章。

不過，不論是台灣第一代畫家的轉向，抑或大陸來台左翼版畫家的關懷，大抵在1947年的二二八事件中即受到嚴重的挫折，在1949年的戒嚴令宣布之後，便完全銷聲匿跡。

第二章〈戒嚴體制與新藝術運動〉。大抵從1949年國民政府的全面遷台，談到1957年前衛團體「五月畫會」與「東方畫會」組成，並舉行首展之前。

國民政府的全面遷台，帶來大批各省軍民的移入，對台灣社會、文化是一次巨大的衝擊與質變。「傳統文化」由渡海三家的張大千（1899-1983）、黃君璧（1898-1991）、溥心畬（1896-1963）為代表，重新成為美術創作的典範。同時，原本帶著批判與關懷意味的木刻版畫，在政戰體系文藝政策的



畫會時代的1960年3月，在台北植物園的「現代藝術家聯盟」聚會，因政治疑雲的籠罩而瓦解。

啟動下，成為倡導「反共抗俄」、「勵精圖治」的最佳利器，歌頌「軍民一家」及「農村生產」的作品，也形成時代的特色。

和官方政策並行的，則是各個地方畫會的興起，從北到南，包括：新竹美術研究會（1950-）、高雄美術研究會（1952-）、台南美術研究會（1952-）、中部美術研究會（1954-）等，在政治主導的時局中，維繫了一線藝術創作的生機。

而介於官民之間最有趣的一條脈絡，即是由大陸來台的西畫家，也是記者出身的何鐵華（1910-82）主導的「新藝術運動」和「自由中國美術」。這個結合國民黨官方文藝政策和倡導自由、前衛藝術的路線，巧妙地在時代的夾縫中扮演了一個「現代藝術運動」先期性的角色，圍繞在這個系統下的，正是黃榮燦（1916-52）、劉獅（1913-97）、李仲生（1912-84）、朱德群（1920-）、林聖揚（1917-）、趙春翔（1910-91），以及本地的陳慧坤（1907-2011）、莊世和（1923-）、施翠峰（1925-）等人。

不過，這個帶著某些機巧，在政治中談藝術的組合，在1959年何鐵華離台後，便告終結；倒是由李仲生學生組成的「東方」畫會，擔起了下一波現代藝術運動的擔子。

第三章〈畫會時代的現代藝術風潮〉。以1957年「五月」、「東方」的首展為起點，台灣開始進入一個風起雲湧的畫會時代。這樣的現象，自然與1955年《中（台）美協防條約》的簽訂，以及1958年八二三炮戰的勝利有關；台灣生存逐漸獲得保障的情形下，配合著社會經濟發展的文化藝術，相當程度地受到了鼓舞，一種普遍樂觀的「初興」氣象，帶動了藝文界迎接「文藝復興」盛世來臨的激奮心情。由歐洲、美國等地輸入的各種現代藝術思潮，尤其是「抽象表現主義」，結合中國傳統媒材的水墨，創生了台灣戰



李仲生是帶動戰後台灣前衛美術思潮的導師型人物
右頁圖·洪通是台灣鄉土運動中的傳奇代表，促使文化界重新思考本土藝術的價值與意義。



後第一波最具實質成效的「現代水墨運動」；即使不堅持水墨媒材，「抽象」也成為「現代」的同義詞，成為台灣最大一次的美學革命。

「抽象」藝術的倡導，徹底顛覆了民國初年以來或日治時期「新美術運動」以來，企圖以「寫實」取代中國傳統文人「寫意」積習的「改革」訴求；「抽象」的認同、學習與實踐，對台灣當時藝壇或整體社會而言，都是一次巨大的衝擊，因此難免有猜忌、質疑，伴著狂熱、霸道並生。

1960年代的這波現代藝術風潮，以「抽象」為訴求，最後大致可歸納為兩個基本路向：一是以大陸來台青年為主體的「抽象」，那是由「心象」出發，結合中國傳統水墨美學，強調「計白守黑」、「以虛計實」、「神龍見首不見尾」的「山水式抽象」，帶著強烈的「意境」取向；另一路向，則是由本地青年為主體的「抽象」，基本上，他們沒有戰亂逃亡的經驗，也沒有大山大水的山林哲學的洗禮，站在踏實的土地上，他們的抽象都由「物象」的變形出發，以帶著類立體主義的畫面分割技巧，強調畫面的紮實、穩定。而這當中楊英風（1926-97）和陳英傑（1924-2012）的立體創作，則開啟了之後「現代雕塑」重要的發展契機。

第四章〈前衛探索的現實回歸〉。仍是在前衛探索的基本路向之中，但1965年前後，一種「反絕對抽象」、「反遠離生活」的質疑聲浪已然形成，他們具體訴求藝術必須「回歸現實」。但是所謂的「回歸現實」，並不是回歸現實物象的寫實，而是根本上的，就以現成物做為創作的素材；因此一些



帶著達達思想，又具普普作風的作品，便成為這個時期更年輕世代的前衛風格。

1960年代中期，其實也是一個充滿質疑的年代，逐漸穩定的社會，卻也逐漸陷入某些政權統治的僵化中，包括逐漸緊縮的言論自由、包括領導人的違憲連任，也包括對「反攻大陸」可能性的存疑。精神的苦悶，小則是一己興趣的受到壓抑，引發對生命意義的思考，台大醫學院學生王尚義的《野鴿子的黃昏》即為顯例；大則是對國家政策乃至社會價值的質疑，如1964年台大政

治系師生彭明敏、魏延朝、謝聰敏印製〈台灣人民自救運動宣言〉，明確主張「反攻大陸」的絕對不可能，甚至要求推翻蔣氏政權，團結一千兩百萬人的力量，不分省籍、竭誠合作，建設新的國家、成立新的政府。這是一個巨變的先兆，台灣在逐步站穩腳步的同時，也開始為未來的前途進行更明確的思考。

這樣的時代氛圍，也完全表現在1965至1970年間的複合藝術時潮中，黃華成（1935-96）、張照堂（1943-）、黃永松（1943-）等，都是代表性的人物，荒謬哲學的存在主義，顯然是這批年輕人生命困境中的苦口良藥。

第五章〈鄉土運動與現代藝術生活化〉。1960年代中期，來自台灣社會內部的反省質疑還未形成果實，外部強烈的衝擊，便已將台灣歷史推入另一個風雨飄搖的巨變時代。1970年由留美台灣學生發起的保釣運動，1971年初便延燒回台灣；同時，美國發表「中國政策」白皮書，顯示對中國大陸政權的靠攏。當年（1971）年底，台灣的中華民國被迫退出聯合國；1972年中（台）日斷交、1975年蔣介石崩殂、1976年美軍顧問團撤離台灣、1979年中（台）美斷交……，一連串的外交困境，台灣在國際社會上兵敗如山倒，一批批的友邦國家宣布和台灣斷交，連「國際航空器組織」也排斥台灣的參與，一夕之間，台灣幾乎成了國際孤兒。

絕對的困境，激發絕對的重生，台灣就在這個戰後以來最大的困境與危機中，重新思考自我的定位；「台灣」不再只是一個暫居的地名，而是一個生死相隨的鄉土。「鄉土運動」促發向外張望的眼睛，開始低頭俯視腳下的

土地。

現代藝術的「現實回歸」不再只是質疑，而是和生活緊密聯結；現代雕塑、現代版畫、現代陶藝……，都在這個時期紮根、萌芽，台灣現代美術進入一個重整擴展的時代。

第六章〈低限風潮與美術館時代的來臨〉。歷經鄉土運動的洗禮，台灣似乎有了更大的自信，重新面對外來的資訊；尤其蔣經國執政後，採取逐步開放的政策，大批的美術留學生對海外資訊的取得，因多元、容易而不再盲目崇拜。長居英國的藝術家林壽宇（1933-2011）的回台，帶來了「白色震撼」的低限風潮，較之1960年代的抽象表現主義，有更多形色思維的空間，也誘發了大批年輕藝術家的追隨。而1983年年底，台灣第一座現代美術館——台北市立美術館的開館，也將台灣美術歷史正式推入美術館的時代，更具專業的行政運作、更為寬闊巨大的展示空間，更開放多元的社會氛圍……，在在促使台灣美術發展進入一個更自主、自信的時代。現代水墨、現代版畫、現代雕塑、現代陶藝，再加上裝置風潮的興起，台灣美術館時代的來臨，毋寧是多彩多姿且生氣勃發的時代。

第七章〈解嚴開放下的多元關懷〉。1987年7月，台灣政府正式宣布解除長達三十六年之久的「戒嚴令」；也就在同年，台灣的第二座現代美術館——位在台中的台灣省立美術館（後改名國立台灣美術館）正式開館；七年後的1994年，位在高雄的第三座現代美術館——高雄市立美術館也接續開館，台灣北、中、南各一座現代美術館的版圖，正式建構完成。

在競爭多於合作的較勁下，三座美術館各以台灣美術史的建構為目標，展開美術館競賽的時代。而在解嚴的大時代氛圍下，藝術家創作的主题、手



1979年的高雄美麗島事件，徹底改變了台灣威權統治的生態，開啟了1980年代新時代的政治與社會架構，為美術創作提供了新的舞台。

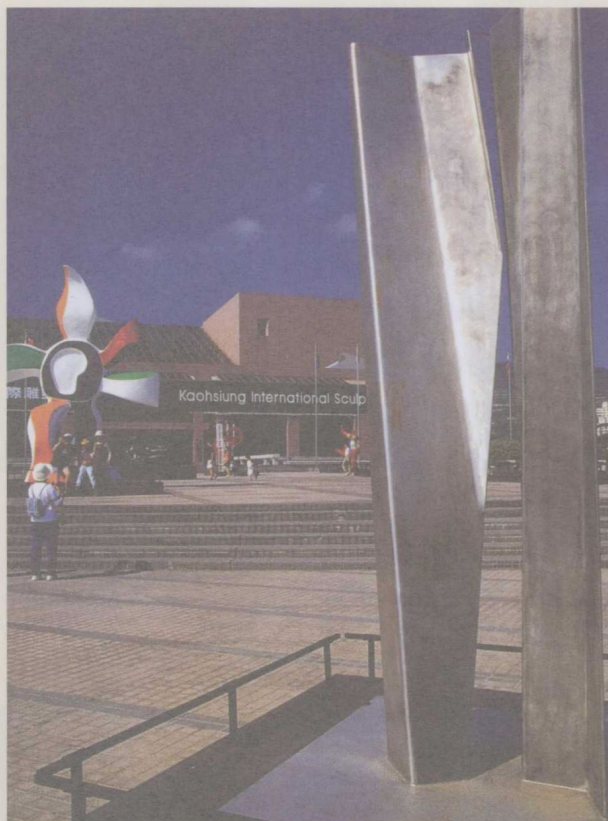
法，也進入前所未有的大開放與大解禁：從歷史的反思到政治的嘲諷、從社會／文化的批判到女性議題的提出、從環境關懷的介入到生命省思的深化……，台灣的美術創作開始展現更多元且和實際生活、境況相呼應的面貌和內涵；「台灣當代藝術」的策展、研究、推廣，也成為台灣開始和外界聯繫的重大課題。

第八章〈雙年展熱潮下的裝置、行動與數位〉。1995年，由台北市立美術館策畫的「臺灣當代藝術」展，首度將台灣當代三十位藝術家的作品，運往澳洲雪梨等五個城市展出，打開了台灣自1971年退出聯合國、隨後也退出巴西聖保羅雙年展以來，逐漸閉鎖的海外藝術展演。

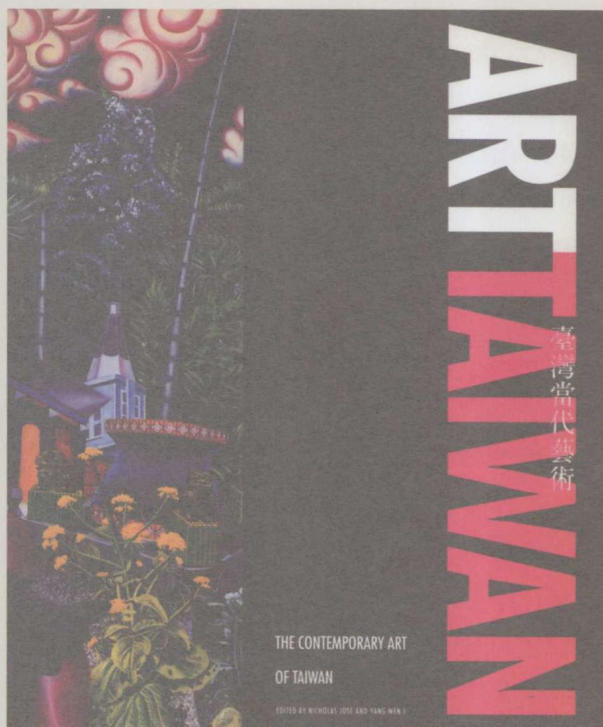
同年（1995），台北市立美術館又以公開徵件方式，委由五個國內、外藝評家，徵選出五位當代藝術工作者，以「台灣藝術」之名，作品前往義大利參展威尼斯雙年展，也開啟了台灣美術「國際雙年展」的時代。

包括向外參展，也包括自己辦展，台灣從1995年起，以「國際雙年展」的模式，重新企圖和國際社會接軌。這樣的運作模式，也無形中將台灣的當代藝術創作引導向國際接軌的模式，於是裝置、行動、數位，成為這一波藝術展演的潮流。

第九章〈帝國邊緣下的自我建構〉。「國際雙年展」的熱潮，在前後十餘年的努力之後，因發現實質的參展效益並不如預期，有逐漸空洞化、貧乏化的傾向，尤其在中國大陸當代藝術市



1994年中，高雄市立美術館開館，完成了台灣全島北、中、南各一座現代美術館的版圖架構。



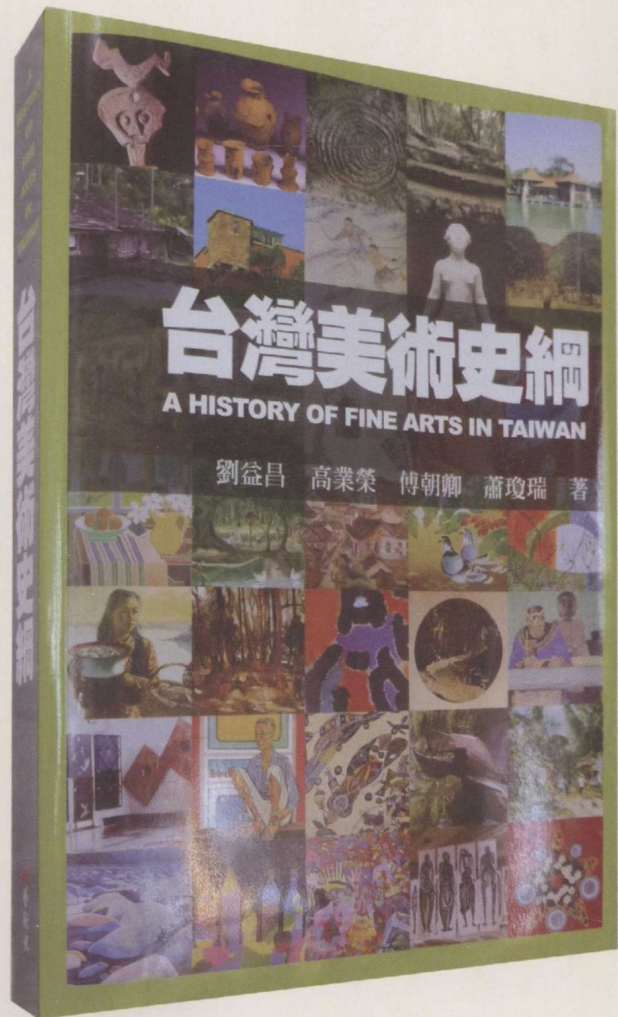
1995年台北市立美術館籌辦的「臺灣當代藝術」澳洲巡迴展，開啟了新一波海外展覽的風潮，進入「國際雙年展」的時代。此為當時配合出版書冊的封面。

場大規模興起的「天王」效益壓迫下，台灣藝壇開始重新自覺位處帝國邊緣的困境，進而對雙年展的操作，提出反省、質疑與批判。

與此同時，島內逐漸成型的各種競賽，如：「台北獎」、「高雄獎」、「南瀛獎」、「大墩獎」、「奇美獎」、「台新獎」，乃至「廖繼春獎」，以全新的視野、明確的訴求、開放的態度，受到年輕世代的歡迎；與其去為那遙不可及的「國際雙年展」硬擠並無實質前景的狹窄龍門，不如在自己土地上的競賽舞台，一展身手。這種重回自我建構的思維轉向，也使這些新世代創作者的創作面貌，顯得更為自由而開放，甚至形成「俗豔化」、「扁平化」、「娛樂化」的傾向，加上大量學院文創系所的設立，以及文建會青年藝術家作品典藏計畫的持續推動，乃至藝術博覽會的蓬勃發展，台灣年輕世代對自我創作的堅持，反而有更超越之前世代的傾向，這是一個值得持續觀察的現象。換句話說：對新一代的年輕創作者而言，什麼時代性、什麼國際化、什麼傳統文化資產，似乎都沒有比自我生活現實的直接感受來得更具體重要。

第十章〈時潮之外：海外藝術成就的拍岸與洄流〉。從1945年二次大戰結束，到跨世紀結束的2012年，前後近八十年的歲月中，不可否認，台灣做為「自由中國」的一個重要象徵，曾經吸引了許多海外藝術家的回歸、認同，但也因戒嚴體制，阻擋了某些本地藝術家的海外回鄉。從土地的本位出發，論述島內的藝術發展的同時，對這些圍繞著這塊土地，不斷拍岸、洄流的藝術候鳥們，有所關照、呈現，乃是本章撰述的重點。

總之，以十個篇章，意欲涵蓋、交待所有和這塊土地相關的藝術家的創作，自然是不可能達成的任務。不過，本書重點不在個別藝術成就的羅列、評斷，而在時代整體主流面貌的呈現；因此，在上述的十個篇章中，除了第十章的海外藝術家之外，各章引用的圖象，也



《台灣美術史綱》封面書影