

後設資料作為一種研究方法：

研析 1960-2000 年台灣畫廊檔案裡的藝術社會脈絡

柯秀雯、藍敏菁、柯人鳳

數位設施與虛擬網絡技術的進展，帶給社會人文研究領域新的激盪——「數位人文學」(Digital Humanities)，這門興起於千禧年後的研究領域，改變了過往分析、處理資料的方法，帶來不同的觀察和描述人類行為與社會現象的視角，以宏觀的分析方法，探討人、事、物在時、空中的分布，並運用各種工具，例如「資料探勘」或「文本探勘」、圖像(影像)辨識或「比對」，試圖剖析社會結構與社會關係，至今仍是發展與變動中的學門。在這門新興領域裡頭，多數研究者關注的是「數位資源」(digital resources)，包含「數位化材料」(digitized material)和「原生數位材料」(born-digital material)，卻低估最常用來作為資訊資源管理，或是典藏索引工具的「後設資料」(metadata)。後設資料最大的特性在於：不僅描述資源的內部結構，其所連結的相關資訊，涵蓋範圍甚廣，從特定數位物件，到一連串專制過程的記錄，代表的是：語言、數位物件、所採行的標準，文件型態、術語以及背景脈絡，本身就具備研究方法的邏輯規則。因此本研究試圖以檔案學為研究方法論，後設資料為研究方法，彙整自 1960 年到 2000 年台灣畫廊檔案裡有關展覽活動的訊息，藉由統計工具，從中探討畫廊裡藝術家在畫廊產業分布的軌跡，並以此對比正統美術史研究所例舉藝術家名單的差異。本研究計畫是國內首次以檔案學後設資料為研究對象，整理出台灣藝術家與藝術作品在市場發展的歷程，希冀能提供我國畫廊產業發展史一個清楚的輪廓，作為輔助藝術史研究的社會面向。這個長時段資料搜集、整理、建置，並且透過量性分析工具，能更清楚地說明視覺藝術發展結構，同時也可為美術館以及學院研究的美術史，開發新的研究議題。

關鍵詞：後設資料、數位人文、台灣美術史、藝術社會學、文化菱形

Mixed methods research—the combination and integration of qualitative and quantitative methods in the same study—has developed rapidly in these last few years, emerging as a research methodology with a recognized name and distinct identity (Denscombe, 2008), especially in some fields such as education, health sciences, psychology and sociology. But what about the study of Art History in Taiwan? The advancement of digital facilities and virtual network technology has brought about a new upsurge in the field of social humanities research—"Digital Humanities", a research field that emerged after the millennium and changed the past analysis and processing of data. In this emerging field, most researchers focus on "digital resources", including "digitized materials" and "born-digital materials", but they underestimate the most commonly used materials. The biggest feature of meta data is that it not only describes the internal structure of the resource, but also the related information that it links to, covering a wide range, from specific digital objects to a series of records of authoritarian processes, which represent: language, digital objects, and collected data. Therefore, this research attempts to use archival science as the research methodology and post data as the research method. It summarizes information about exhibition activities in the archives of Taiwanese galleries from 1960 to 2000 years and uses statistical tools to explore the distribution of artists in the gallery industry. In addition, here compares the differences in the list of artists cited by *Dictionary of Taiwan Art History* (台灣美術史辭典 1.0) . This research project is the very first time to use archival materials as the research object to explore the development history of Taiwanese artists and art works in the art market. Hoped that it can provide a clear outline of the development history of my country's gallery industry and serve as a supplementary to art history research. Facing. This long-term data collection, sorting, and establishment, and through quantitative analysis tools, can more clearly explain the development structure of visual art, and it can also develop new research topics for art history researched by art museums and fine art researchers.

Keywords: Metadata, Digital Humanities, the Study of Art History in Taiwan , Sociology of the arts, cultural diamond

前言：方法論的第三運動興起

自上個世紀 90 年代起，二戰後東西方陣營對峙的局勢結束，全球化社會興起，諸多新的議題紛紛湧現，使得研究方法也隨之產生新的策略與方式。在此之前，社會人文學科與行為科學的主流研究方法是量性研究，透過把研究對象的結構特徵轉變為可測量的變數，運用統計分析技術與建立數學模型，闡明各變數之間的關係；然而如同美國文化歷史學家和文學評論家 Poovey (1993)指出：統計作為一種表現形式，是一種混合體裁，它並列了數值與歷史或是解釋性敘述，它的優勢是提供「準確信息」減少人為主觀的詮釋，然而統計數據能夠代表的合理化知識是有侷限¹。因此學術界為了能盡可能地探究社會複雜現象，開始從不同的學門領域取徑，發展出多類型的研究方法，像是汲取歐洲哲學的思維所建立的現象學研究方法論，以及藉由歷史學研究方法而發展的敘事分析、生命史。我們耳熟能詳的，來自批判傳統所發展的批判論述分析、女性主義研究、酷兒理論、文化研究，以及人類學田野調查所發展的俗民誌等，都是千禧年後所發展的跨領域質性研究類型。（Marshall & Rossman，李政賢，2014:1-2）²

相對於自然科學式的研究場域與條件控制而言，質性研究多半在自然的社會場域內進行，同時考量研究參與者的人性與人道觀點；此外，質性研究通常是依賴研究參與者與研究對象所提供的資料，經過整理、分析與反覆辯證後，歸納出脈絡，並進行詮釋，然而參與的研究對象樣本數不高，因此在學術研究上，多半是特定群體或是個案研究，比較少能擴及到中層理論的建構與應用。從這裡我們可以看到學術研究方法論的光譜，由量性研究與質性研究各佔兩邊：一邊是量性研究，以建構可普遍預測的模式，另一邊則是質性研究，探討社會的某一種現象的本質。

隨著社會轉變，研究的對象與議題日趨複雜，質性與量性研究方法已經不足以應付所需，同時跨領域研究興起，因此研究者開始採用混合研究（mixed-methods research），學者 Tashakkori 與 Teddlie（2003）稱之為「方法論的第三運動」（the third movement

¹ 請見：Poovey, Mary (1993) *Figures of Arithmetic, Figures of Speech: The Discourse of Statistics in the 1830s*. In: *Critical Inquiry*, 19 (2), pp. 256-276. Published by: The University of Chicago Press。

² 請見：Marshall 與 Rossman，2014，李政賢譯。執行研究：設計與計畫撰寫。台北市：五南，頁 1。（原著出版年：2006 年）

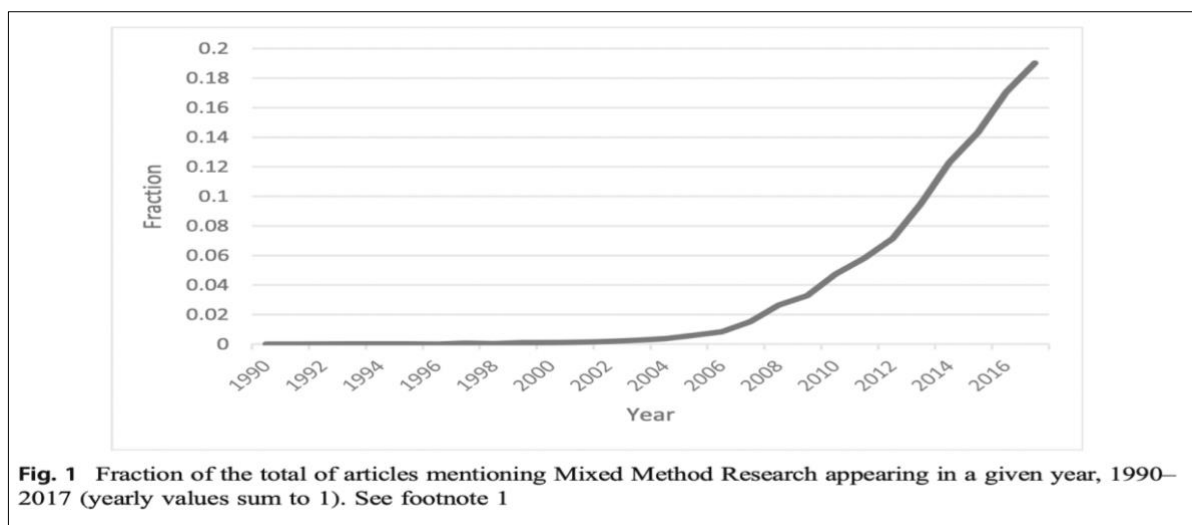
of methodology) ³。初始 Tashakkori 與 Teddlie 嚴格定義混合研究，他們認為研究必須要在「質和量的取向中各有一個完整的問題形成、資料蒐集、資料分析和詮釋結果的歷程，並且在結果詮釋上充分將質化取向和量化取向結果之間的關係加以連結和討論，才稱為混合研究」。不過，這樣的嚴謹定義，隨著研究議題與研究取向的轉變，標準逐漸放寬，例如學者 J. W. Creswell 和 Plano Clark (2007) 認為「即便只蒐集一種類型的資料，在研究過程的各階段中應用到不同的質性和量性的方法，便算是混合研究。」(宋曜廷、潘佩好，2010：98-99) ⁴

混合研究的興起，反映了新的研究方法思潮，以及新的研究方法需求。學者 Timans, Wouters and Heilbron 探討混合型研究在期刊發表的趨勢，他們以 Bmixed methods[^] 和 Bmixed methods research[^] 兩個關鍵詞，用 Google 的 Ngarm Viewer 工具搜尋 SSCI, A&HCI, and CPCI-SSH 期刊，結果顯示：1994 年之後增長非常迅速：總語料庫中的比例從 1994 年到 2008 年增加了 855%。此外，他們也指出，根據 Creswell (2012) 報告的內容：引文和摘要中使用混合方法的論文和學位論文數量增加了近百倍（從 1990-1994 年的 26 篇增加到 2005-2009 年的 2524 篇）。2005 年以後學術期刊所發表的混合型研究論文數量陡增（Timans, Wouters and Heilbron, 2019:195）⁵，這表示當今學術研究，逐漸地從單一的質性/量性研究法，轉向採用混合式研究方法論。

³ 關於社會人文研究方法的演進，第一波方法論開啟了經驗主義和量化的應用。經過一段時間的支配，人們認識到量化並不能成功地展示個人對複雜以及具體的問題和事件的想法和想，因此開啟第二波方法論，稱為質性研究，是在 1970-1980 年發展起來的。在 1990 年後，質性研究在概括結果、研究結果與研究人員特定價值觀的結合以及數據的有效性和可靠性問題的局限性，被認為是質性研究的重要挑戰，因此研究上發展出結合量性與質性組合的方法，以便對研究問題提供更具包容性的看法，被視為方法論的第三運動。請見：Tashakkori, A., & Teddlie, C. (Eds.). (2003). *Handbook of mixed methods in social and behavioral research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

⁴ 請見：宋曜廷、潘佩好，2010。混合研究在教育研究的應用。教育科學研究期刊，55（4），頁 97-130

⁵ 請見：Timans, Wouters and Heilbron. (2019) Mixed methods research: what it is and what it could be. *Theory and Society*, 48(1), pp.193-216



圖一、使用混合型研究法，自 1990 到 2017 年為止的趨勢發展圖。

台灣美術史建構的方法論，還有哪些可能？

台灣學術界在藝術人文領域的研究議題一直以來是以藝術家、藝術創作、社會運動以及觀念思潮為主。2013 年國立臺灣師範大學（以下簡稱臺師大）美術系舉辦「類關係：藝術史與藝術理論的泛化」研討會，與會學者試圖找尋新的研究方法論，讓台灣美術史研究能突破傳統的框架；2017 年 11 月國立臺灣美術館（以下簡稱國美館）舉辦的「共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會」，學者呂佩怡與蔣伯欣針對臺灣藝術史建構的方法論部分，分別提到兩個前瞻性的批判議題：呂佩怡以「展覽史」作為一種從全球結構變遷的視角，重新思考「複數歷史」的研究法；蔣伯欣則提出「臺灣美術史分期」的再思考。兩位學者提出臺灣美術史研究方法論的轉變，正是呼應學者丹托（Arthur C. Danto）在 1984 發表的「藝術終結」所提的藝術史研究轉向的重要觀點：以西方美術史為主的大歷史敘述的時代已經結束，面對當代藝術多元化的時代，當代藝術的意義不斷產生變化，也會影響到藝術史的論述與詮釋，以及生成新的研究方法論。

儘管如此，兩位學者的藝術史研究方法論是從哲學理論的定位做改變，缺仍不脫離歷史分析法、理論分析法、本事敘述法、圖像分析法與訪談法進行研究，本質上仍在所謂的「美術史」既定的框架內進行詮釋與分析，如果從藝術社會學的觀點來看，面對「當代藝術多元化」的時代，那麼台灣美術史建構還需要哪些面向的議題與研究方法論？

科技部人文社會科學研究中心委託中央大學藝術學研究吳方正教授主持，邀請國內藝術人文界 10 位資深教授，針對全球「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」進行調查，該計畫也於 2017 年出版調查報告⁶。該項調查是選自 2005 到 2015 年之間西方學術界出版的成果，參與計畫的研究員希望讀者需留意的是：這些已經發表的熱門前瞻性議題研究成果，早已經在 1990 年代開始著手研究，而提出這些議題正是我國藝術人文領域所需要開拓的。

其中關於藝術史的研究部分，可以看到二十世紀後期，西方學術研究開始關注藝術與商業之間的關係。初始是由荷蘭、德國的經濟史學家從 17 世紀荷蘭黃金時期著手，年代往上延伸至 15 文藝復興時期，往下延伸至 18 世紀工業革命時期。這股藝術商業史的考究，引發西方學界研究熱潮，擴及英國、美國、法國、義大利等國家的學術界，主要探討的議題有：藝術市場的起源、地區與單一學派的發展史；爾後英國的學界開始研究現代藝術市場的起源、畫廊、藝術經紀、收藏家對整個藝術史的影響，研究的年代從 19 世紀下半葉印象派興起後職業畫商的形成，到 20 世紀 30 年代現代藝術市場出現為止。從中可以看到經濟史與藝術社會學的觀點，探究藝術市場的整個發展脈絡與圖譜。根據這份調查報告，這裡將前瞻性議題調查報告彙整成 4 類，包含有：探討藝術與商業運作機制、探究現代藝術市場的機制、藝術品與收藏的研究，以及接收史(reception history)，本研究把調查的 結案報告所提的每一類的研究議題整理成表格 1。這份調查報告結果可以看到研究關注藝術世界裡的中介與消費端的關係，無疑地，對於臺灣美術史的研究指引出新的方向。

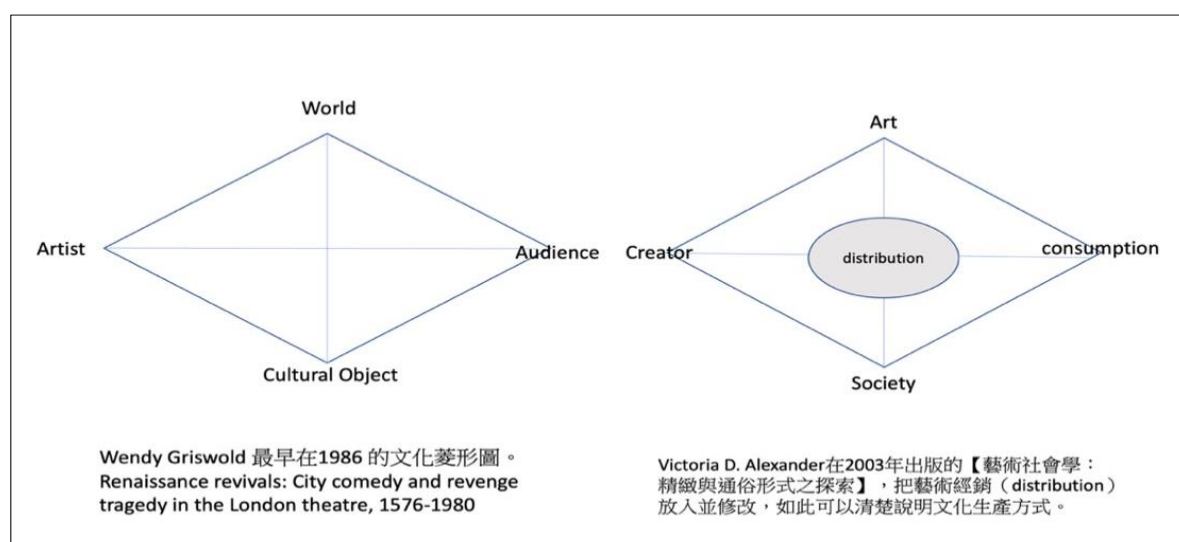
表格 1、柯秀雯整理自《科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告》，彙整有關藝術市場與收藏等類別的前瞻議題。

項次	類別	議題
1	探討藝術與商業運作機制	探討藝術市場的「起源」
2	探究現代藝術市場的機制	• 畫廊、畫廊、畫商在藝術市場的角色， • 市場供需結構， • 藝術基金的運作， • 中介對藝術家聲譽的影響等。
3	藝術品與收藏的研究	• 宮廷收藏家的愛好， • 藝術消費的文化倫理，

⁶ 請見：《科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告》，頁 9-10。

		• 收藏的身分認同、國家意義、與社會地位的表徵， • 收藏如何建構文化觀與藝術史論述， • 私人收藏家如何施展其藝術收藏與鑑賞力量， • 私人收藏家如何以收藏與鑑賞力形塑與角逐其社會身份與地位，成為影響藝術家的重要力量。 • 收藏如何影響藝術流派的生成與延續。
4	接收史(reception history)	• 私人收藏品味對藝術的影響， • 收藏家如何詮釋某一畫派的藝術作， • 收藏家如何賦予意義的作法。

社會學者 Wendy Griswold 從社會文化的視野思考藝術界活動彼此之間的關係，在 1986 年首次提出著名的文化菱形圖（cultural diamond），她認為「創作者—閱聽人—社會世界—藝術品」四個面向彼此是交互作用、產生影響的；後起英國學者 Victoria D. Alexander（2003）根據這個關係圖，補中間的「經銷」（distribution），因為她認為藝術是被某些人、組織或是網絡所傳播與經銷，才能連結藝術與消費，這個中介的經銷會影響「生產—消費—文化—藝術」這四個面向的關係與散播的廣度，同樣地，藝術的接受者（消費端）也會回頭來影響藝術創作（生產端），而且中介的「經銷」也會產生過濾的效果，決定了哪些文化產品與藝術品可以上市，哪些被排拒消費可觸及的範圍之外。（見圖二）

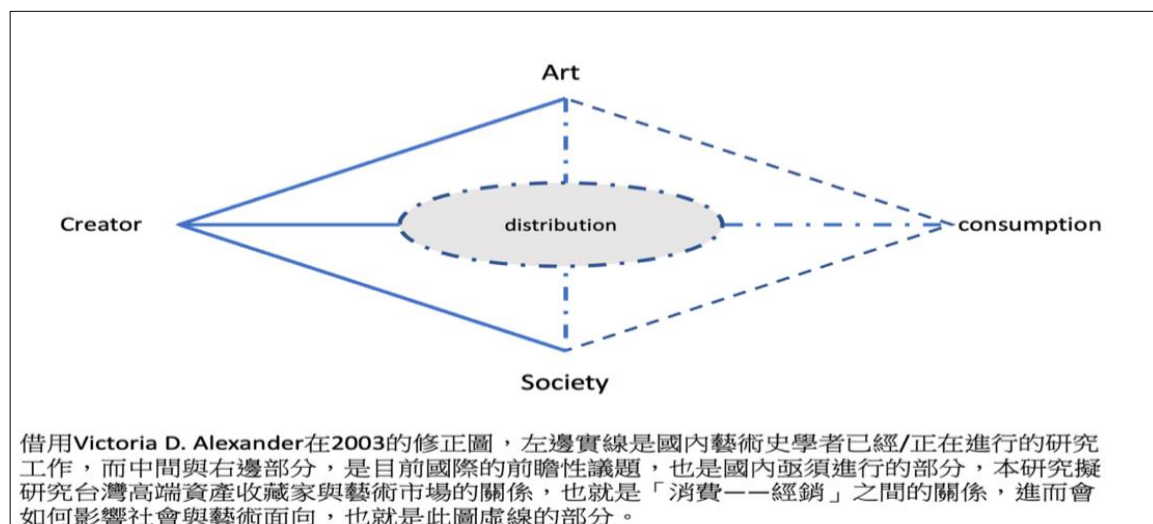


圖二、文化菱形圖。左邊為 Wendy Griswold 1986 年的原型，右邊是 Victoria D. Alexander 2003 年把藝術經銷（distribution）加入，並修改該圖。取自 Victoria D. Alexander 編纂的【藝術社會學：精緻與通俗形式之探索】。（中文 2008, p. 61）⁷

⁷ Wendy Griswold 原本以社會世界（social world）、創造者（creator）、文化客體（culture object）、（receiver）這四個組成元素來解釋文化與社會建構的關係，她以鑽石（diamond）比喻這四個組成元素之間的關係是相互映照，透過不同的觀點可以觀察到不同的面向。Alexander 將此模式增加了傳播的部分，著重在中介者，包含經銷體系、畫廊美術館、藝評策展人等，進一步解釋彼此間交互的關係，說明文化產品受到生

Alexander 更進一步地結合社會學者 Howard Becker 所提的「藝術世界」(art world) 的觀點，清楚且詳細地說明藝術從作品的製作到最終觀眾接受的整個過程。Becker 觀察音樂產業文化（藝術）品生產與消費的歷程，認為理解藝術必須把藝術視為一個整體的活動，也就是從生產到消費的整個過程；而且如果藝術只有生產，或是只注重經銷，最終沒有被觀眾接受、欣賞與了解（消費），這不能算是完整的「藝術」。他也指出，藝術的創作（生產）、經銷（把藝術帶給觀眾的中介工作）、以及接受與欣賞（消費）每一個環節都會對藝術產生影響力。因此提出「藝術」不是只有創作，而是必須從整個活動的歷程來看待與思考。

從上述三位學者對於「藝術」的社會學觀點，可以更清楚地理解藝術品與藝術家要能在美術史有定位，不會只有對藝術家與創作的脈絡進行研究，藝術品進入市場後，經過中介，傳播到消費者的過程，與社會以及文化藝術本身息息相關，換句話說，「消費—藝術—社會」的面向以及「生產—經銷—消費」之間的過程與關聯，是關乎藝術品與藝術家能否被社會所接受，因此，要建構出台灣藝術史研究一個完整脈絡，在中介的「經銷」以及消費端所產生的影響，需要深入探討與研究，而這個部分正是台灣美術史研究亟待開拓的研究領域。（見圖三）



圖三、從 Alexander 所提的文化菱形修正圖來檢視我國藝術史研究，可以看出中介的經銷與消費端的網絡關係，是待開發的研究領域。

產與經銷它的人或體系所過濾影響。她以 Howard Becker 在 1982 年出版的【藝術世界】(art worlds)概念描述藝術從生產、傳播、經銷到消費的一連串過程。

總上所述，我們可以看到要建構台灣美術史脈絡，同時要突破傳統的「美術史」研究框架，需要探討中介的「經銷」所對應出來的藝術社會關係，而中介的「經銷」所涵蓋的最眾數、歷史最久的畫廊產業裡的美術活動與藝術商業發展軌跡，在華文學術界的研究能量仍然非常薄弱，卻是理解藝術市場的重要關鍵。尤其千禧年後，不論是藝術界或是政府，甚至藝術產業界本身，都察覺到台灣藝術市場的侷限，以及台灣藝術家進入國際市場的難度很高，原因在哪裡？為了解開這個難題，同時清楚地勾勒台灣畫廊產業裡的美術發展脈絡，本研究擬另闢蹊徑，試圖以檔案作為方法學，「台灣畫廊產業史料庫」以後設資料方式所建置的「畫廊年表」研究對象，彙整自 1960 年到 2000 年台灣畫廊檔案裡有關展覽活動的訊息，藉由統計工具，從中探討畫廊裡藝術家在市場的分布趨勢，並以國立歷史博物館在 2020 年出版的【台灣美術史辭典】作為藝術家在美術史定位的參照資料，試圖說明台灣藝術家在市場與美術史發展的關係。

檔案作為方法論：紀錄(records)⁸、檔案到後設資料—方法論的基礎

近年許多學科湧現新穎且引人注目的檔案學理論，對於檔案在學術和政治領域中的意義與功用，逐一且持續性地展開跨學科對話。傳統上，「檔案」的定義為具有文獻性質和價值的永久性紀錄(records)。紀錄產生的來源可以是組織(包括公共與私人性質的機構)，也可以是個人與家族，因組織業務或個人與家族活動所需產生或接收，而彙集的紀錄，因其具有憑證功能、長久性價值而予以保存下來成為檔案。

檔案的文獻性質，隨著訊息分析、收集、分類、操作、儲存、檢 索、傳播與保存程序日漸繁瑣，這裡所指涉的文獻(document)，涵蓋範疇從最初的文本紀錄(textual record)到後來納入的物件(objects)與文物(artifacts)。根據國際智力合作委員會(International Committee on Intellectual Cooperation)對於文獻的操作型定義：「以任何形式可用於參考、研究或作為權威的訊息來源，例如：手稿、印刷品、插圖、圖 表與博物館標本等。」Paul Otlet 於 1934 發表《Traité de documentation》，提出除了圖形和文字記錄可作為思想的表達與展現，舉凡雕塑、博物館物件和活體動物，通過觀察也

⁸ 有關檔案學所使用的 records 中文名稱，我國圖書館、檔案局以及檔案學領域的翻譯名稱為「文書」，這個用詞是來自於從政府行政管理的觀點進行翻譯，以對應於我國行政體制，然而中文的「文書」主要指的是機關往來公文及其文件，如公文、書信、契約等，如果檔案學擴大應用於博物館以及其他機構，records 翻譯成文書反而無法凸顯檔案的多面向意義，因此本研究把 records 翻譯為「紀錄」，包含文件、歷程等意義。

可將物件本身(objects themselves)視為文獻(Manoff, 2004)；而 Suzanne Briet 認為有組織性的物理證據等同於文獻；這些想法與文化人類學中物質文化(material culture) 的概念，以及符號學理論以符號或符號系統為研究對象相互雷同(Buckland, 1998)。

由 SAA 所定義可知（2005），“archives”（檔案）一詞，除了是檔案資料外，也是檔案部門、檔案館、檔案學、以及檔案大樓。檔案的產生是自然的彙集、漸進的與連續性的成果，檔案資源具有其獨特性，有別於一般的圖書資料，是由個人或組織所產生的文件，具備有機成長的特性及長期累積性，並且具有長久保存的價值，反映出特定的主題、形式等，因此檔案的描述與紀錄具備獨特的特性（薛理貴、王麗蕉，2010）。在適當的社會環境結構下，檔案以超越保存與被保存的關係，使文化元素得以穿越物理空間的限制獲得保留。

隨著數位科技興起，多元的檔案資料透過數位化之後快速累積，檔案界思考如何能用更有效的策略來建立檔案的保存、檢索、展現、取用等服務機制。其中極為重要一環是：如何對檔案進行適當的描述與知識組織，目的是為了檔案資源的取用與檔案管理，因此後設資料（metadata）因應時代需求而產生。依照使用的目的，對於後設資料的定位有些不同。例如「都柏林集」（Dublin Core, 簡稱 DC），英國公共紀錄局（Public Record office 簡稱 PRO）認定「都柏林集」用於資源取用，並認為後設資料不僅能提供文書適當的描述，同時也能支援使用者檢索與取用記錄；此外還能依照紀錄集的方式(an assembly or record collection)取用資訊，同時在記錄保存系統（record-keeping system）中提供特定的功能。此外，還能將記錄相關的關聯性資訊（contextual information）予以保留，並且具備有利於未來對歷史記錄的解譯。美國政府則是為了能達成人民知的權利，主要目的在於能保障美國人民資訊取用的基本人權，因此後設資料的目的是能提供資訊搜尋服務。澳洲政府除了具有美國系統所提供的資訊搜尋服務之外，也發展出相關的索引典控制詞彙（thesaurus and controlled vocabulary）與編碼系統（encoding scheme），目的是能有效管理政府文件，進而提供大眾取用政府資訊。加拿大則視檔案為國家記憶，從這個立場設定檔案之後設資料的功能與目的，因此包含檔案的描述，透過 ArchivaNet 平台提供檔案取用服務。（陳亞寧、陳淑君，2002:34-35）⁹

⁹ 請見：陳亞寧、陳淑君，2002，檔案後設資料應用發展之研析。國家圖書館館刊，91（1），頁 29-57。

藝術檔案的生成，是由機關團體、個人或家族，因組織業務功能或個人職能活動所產生或接收的資料，是「事件」發生的原始紀錄，經時間有機成長與彙集，因具備長久性價值而保存成為檔案，由此隱含「事件性」的資料作為檔案保存材料的第一條線索。由於藝術檔案的產生是自然彙集、漸進與連續性的成果，具有其獨特性，有別於一般的圖書資料，是由個人或組織所產生的文件，具備有機成長的特性及長期累積性，並且具有長久保存的價值，能反映出特定主題與形式。為能夠維護檔案的原始證據價值，並考量藝術檔案的描述與紀錄具備獨特性的特質，需尊重檔案全宗原則、來源原則、順序原則，不能以人為的方式任意破壞或混淆（薛理貴、王麗蕉，2010）。

一般的後設資料標準都是以描述單筆資料為主，例如上述所提的「都柏林集」，但隨著需求的不同，後設資料也逐漸發展出更加注重檔案之間關聯性（包括時間、階層、家族）的後設資料標準。隨著資訊科學（information science）領域的發展，對於檔案的脈絡資訊（contextual information）而言，像是檔案手稿的產生、使用、維護等資訊，重要性並不亞於檔案本身。透過後設資料的語意內涵，將經選擇與轉譯後的文本內容，在過程中產生自主性和能動性，進而發展具連續性、彙集性與憑證價值的文化元素，使社會群體的特殊性與文化主體性同時保存。儘管存在著程度上的侷限，然而透過檔案脈絡（context）研究，我們依舊得以與永遠無法完全了解的過去建立聯繫。此外，藝術檔案隱含多重時空記憶與詮釋資料層級，檔案脈絡作為描述藝術檔案的方法，有助於呈現事件性藝術檔案之相關檔案內容、結構、實體特性及外部環境等之輔助資料，以協助使用者瞭解檔案產生、保管及使用之過程，並從中建構檔案意義，及評估檔案價值與可信度。檔案的產生者及收藏者資訊都需要予以辨識及描述，產生者的功能及活動也是需描述的資訊。相較於傳統檔案描述方法，檔案脈絡描述強調檔案來源與保管資訊、檔案與相關人事物關係、檔案與其他檔案關係等，並因應技術發展支援圖形與語意科技（黃玟溱，2019）。

研究對象：台灣畫廊產業史料庫之畫廊年表

按照學者 Alexander 所修訂「文化菱形」藝術社會觀點，畫廊在整個視覺藝術世界扮演不可取代的中介角色，它不僅是藝術家開始進入職業生涯的首要平台，更是串連藝術家、社會、藝術界以及收藏界的社會關係網絡。現代藝術市場結構來自於 19 世紀下

半葉印象派成功佔據主流位置後所形成的模式：作為藝術家進入市場管道的畫廊，主導一級市場；藝評家、博物館與媒體構成的中介與傳播，以及確定藝術品與藝術家的市場定位之拍賣二級市場；上述三者構成現代藝術市場的機制，加上 1970 年後興起、由畫廊組成的國際藝術博覽會，形成當代藝術市場的樣貌。

台灣的藝術市場興起年代很晚，二戰後國民政府來台、日本退出臺灣後，歷經一段國內外政治緊張局勢與戰後經濟重建的辛苦時期。1950 年代後，藝術類的商店開始出現，大多是經營畫框與美術材料，兼賣藝術品。1957 年師大美術系與北師藝術科興起美術改革運動，出現著名的「五月畫會」與「東方畫會」¹⁰，本研究追溯舊報紙資料發現：同樣在 1957 年，由蔡蕙郎、林之助、賴要山等中部藝術家，在臺中市民生路籌劃設立的「民藝畫廊」¹¹，這家或許目前臺灣出現最早的純藝術畫廊；儘管如此，此時期臺灣尚未出現真正具備現代藝術市場機制。

1960 年代後陸續開始出現商業畫廊，例如「台陽畫廊」、「聚寶盆」、「海雲閣畫」等，藝術品消費者多為駐臺外交官與美軍顧問團、以及來台的外國觀光客等（李宜修，2010：83）¹²。1970 年後臺灣在內政雖然逐漸趨於穩定，卻面臨國際情勢的巨變，中國崛起、國際承認只有一個中國，臺灣不得不退出聯合國後，接續而來的是與美國以及其他國家逐一斷交，終於在 1970 年代末期失去國際政治舞台。這期間國家藉由內政建設、開發工業、金融業與 IT 產業，培養出一群行走國際的企業，同時也是國內畫廊興起，逐漸形成藝術市場規模的關鍵時刻。1980 年代中期台灣經濟起飛帶動台灣的股票與地產市場發展，兩岸開放往來，海外留學學成歸國的青年知識分子，帶來新的觀念與藝術思潮，台北市立美術館的成立，也象徵台灣藝術界的結構穩固，儘管 80 年代中期「臺北市第十信用合作社」經濟犯罪案，以及 80 年代末期股市開始泡沫化後，熱錢流向藝術市場，1990 年建築師白省三開設台灣第一個拍賣行「傳家藝術」交換與拍賣中心，1992 年後（1992 年）由國內畫廊業者組成的「社團法人中華民國畫廊協會」舉辦「台

¹⁰ 請見：蕭瓊瑞。1991。《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 1945-1970》。臺北：東大圖書。

¹¹ 請見：【新聞】民藝畫廊 今日開幕 分國畫西畫等部 兩個月掉換一次。民聲日報，第三版，民國 46 年 5 月 19 日。

¹² 請見：李宜修，2010。1980—2000 年代台灣藝術（美術）環境與藝術經濟發展之關係探析。屏東教育大學學報-人文社會類，第三十五期，頁 81—122。

北國際藝術博覽會」，同樣這個時期，國際兩家著名拍賣行蘇富比與佳士得陸續進駐台北，台灣才真正具有完整的藝術市場機制（胡懿勳，2016¹³；劉煥憲，2017¹⁴）。

由於整個台灣畫廊產業史長期以來並未受到學術界的關注與投入研究，推究可能的原因之一在於畫廊產業的史料得來不易。有鑑於此，「中華民國畫廊協會」附設「台北藝術產經研究室」（以下簡稱產經研究室）開始著手規劃建置「台灣畫廊產業史料庫」，內容包含「畫廊年表」（畫廊藝術檔案）、「書冊」、「中華民國畫廊協會會史」以及「畫廊權威檔」等四大項目。與藝術家在畫廊產業活動與發展歷程最直接相關的，就是「畫廊年表」，也是本研究的研究對象。

資料來源、內容與描述規則

如何建置一個有效率且能盡可能呈現畫廊產業裡的視覺藝術發展趨勢，是建置史料庫最優先考量的重點，經過幾次的專家會議討論後，得出決議：以台灣畫廊歷年來所舉辦的藝術展覽作為呈現台灣視覺藝術發展的歷程。為了能尊重檔案全宗原則、來源原則、順序原則，尤其資料來源必須從可信度高的管道公開，因此「畫廊年表」的建置資料來源，除了選取來自國內兩份具權威的藝術雜誌：《雄獅美術》的【藝術圈】與《藝術家》的【藝訊】兩個版面所公告的畫廊展覽活動，作為「台灣畫廊年表」資料來源之外，也包含 2011-2014 年產經研究室所進行的「台灣畫廊產業發展之口述歷史採集計畫」內容。

建置後設系統部分，則採用 CDWA Lite 後設系統，發展符合藝術史學的基礎目錄與檔案彙編需求的史料平台，進一步由此系統改良發展適合該平台發展策略之詮釋欄位。CDWA Lite 是一套以 CDWA 與 CCO 為基礎的 XML 綱要，也是輕量級 CDWA，由 GRI、ARTstor 及 RLG Program/美國國際圖書館電腦中心(Online Computer Library Center，簡稱 OCLC)共同於 2006 年出版，提供一套簡單資料分享與交換的規格，目的是作為館藏資訊貢獻至聯合目錄或利用 OAI 協定進行資訊共享之用途。藝術品描述類目（Categories for the Description of Works of Art，簡稱 CDWA）提供一個清晰的概

¹³ 請見：胡懿勳，2016，〈1992 年：台灣藝術市場四十年歷程的變點〉。《藝術學 STUDY OF THE ARTS》，頁 31-84。

¹⁴ 請見：劉煥憲，2017。《橋的角色：畫廊風雲四十年》。台北市：藝術家出版社。頁 15-31。

念架構，以供藝術作品、建築、物質文化、群組藏品及其相關影像之描述與檢索。該套是以學術研究的需求與觀點發展而成，並進而延申至提供博物館、展覽與保存的需求。

「台灣畫廊年表」的詮釋欄位除了基本的「畫廊」、「展覽名稱」、「創作者」、「展覽的起訖時間」之外，隨著藝術論述的轉變與策展史論述的成熟，增設「策展者」、「籌備者」、「贊助者」、「畫廊名稱」、「展場地點」、「展場類型」、「展覽類型」、「描述」、與「版權」。透過這幾項欄位所建立的後設資料，如此能具體地呈現畫廊產業裡的美術活動樣態。

表 2、畫廊年表後設資料的基本詮釋。資料來源：柯人鳳整理。

項目	後設欄位	規範
畫廊年表基本詮釋	ID	依照畫廊編號與資料筆數編定而成之序號
	畫廊名稱 Gallery name	由以下欄位詮釋該畫廊活動的歷史紀錄，包括開幕、歇業、舉辦之展覽畫廊之重要活動。
	年表名稱 Chronology name	由策展單位所構想的展覽標題或名稱。或是畫廊重要活動之名稱。
	創作者 Creator	創造藝術作品或是內容生成的人。
	策展者 Exhibition Curator	負責展覽知識內容的人之姓名，包含作品的選擇及其詮釋。
	籌備者 Exhibition Organizer	負責展覽或借展籌備的之畫廊名稱或 代理機構的名稱。如遇畫廊成立、遷址、經紀合約、轉移經營...等例外，則以事件相關人姓名表示。
	贊助者 Exhibition Sponsor	贊助展覽或借展的個人、公司、基金會或財團的名稱。
	展場地點 Exhibition Venue	參與藝術作品的創作、生產、製造或其他相關活動的個人、集團、企業體或文化群體的資訊。
	展場類型 Exhibition Venue Type	展覽發生的展示空間的名稱或地點。
	展覽時間 Earliest Date Latest Date	在特定地點展覽的時間或一段時間。
	展覽類型 Exhibition Type	展覽的類型。
	描述 Event	藉由短文或使用關鍵字、術語描述展覽過程與展出內容。

	引文(自方位配置延伸) Data Resource/Citations	有關展覽資訊來源的參考資料，包含書目來源、未出版的文獻或其他檔案。
--	--	-----------------------------------

解析自 1960~2000 畫廊年表

研究範圍從 1960 至 2000 年共 40 年台灣畫廊的視覺藝術展覽活動（事件），再把上述所提的 3 項資料來源內容：每月發布的《雄獅美術》的【藝術圈】、《藝術家》的【藝訊】以及「台灣畫廊產業發展之口述歷史採集計畫」，按照【畫廊年表基本詮釋】的後設資料欄位，把每條展訊的資訊，按照表 2 所設計的後設欄位著錄資料，待完成所有展訊資料後，再根據商業性質與非商業性質的展覽活動分離出具商業活動的展覽資料。按照上述後設欄位著錄以及除錯工序（修正並剔除錯誤資料），獲得畫廊年表共 20,143 筆。

為了能了解 1960 年以來，在台灣畫廊產業的藝術家分佈與發展的趨勢，因此建置完後設資料後，接續用 excel 作為資料統計工具，將此 20,143 筆資料內的創作者提出，按照 1960-1979、1980-1989、1990-2000，分別找出這三個時期在畫廊展示次數排名前 20 名的創作者。本研究這 40 年來畫廊產業分成 3 個時期的理論點在於：由於台灣畫廊產業的發展是跟隨者台灣的政治與經濟結構走向，1960 年代二戰後台灣的經濟剛剛萌芽，此時期畫廊商業剛在起頭階段，當時的畫廊數相當稀少，雖然到 70 年代台灣內政建設著重在經濟，畫廊產業也隨之稍微增加，然而此時期的畫廊交易，除了藝術品之外，也會兼做其他副業買賣，純粹商業性質的畫廊一直到 1980 年代中期才算開始逐步形成藝術市場交易的機制，1990 年建築師白省三開設台灣第一個拍賣行「傳家藝術」交換與拍賣中心，台灣有了自己的拍賣行，台灣的藝術市場才算是真正具備在地的完整機制。儘管前述所提，胡懿勳學者認為 1992 年是台灣藝術產業的重要關鍵年，因為中華民國畫廊協會成立，台北藝術博覽會舉行第一屆，同時國際拍賣行進駐等條件，但是本研究認為白省三開設台灣第一個拍賣行，就已經形成藝術市場基本結構，藝術博覽會與國際拍賣行兩項因素，是表徵台灣藝術市場跟國際藝術市場接軌，機制更為成熟，因此本研究進行斷代時，還是以 2000 年為主，採用 1960-1979、1980-1989、1990-2000 等三個時期，進行資料彙整的依據。

台灣畫廊產業裡的藝術家圖譜

本研究以 excel 的「條件式格式設定」以及「函數 COUNTIF」，歸納出每個時期的藝術家排序，各個時期列出現次數最高的前 20 名藝術家，結果說明如下：

1. 1960～2000 年 40 年間，出現畫廊展示次數最高的前 20 名藝術家：

表 3、1960-2000 年台灣藝術家畫廊展出次數最高的前 20 名排名。資料來源：藍敏菁、柯秀雯整理。

1960-2000 年藝術家前 20 名排名									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
劉其偉	楊興生	張義雄	朱銘	張萬傳	洪瑞麟	張大千	楊三郎	鄭善禧	溥心畬
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
黃君璧	陳景容	趙無極	吳炫三	陳銀輝	吳昊	何肇衢	林玉山	沈哲哉	陳進

2. 1960～1979 年、1980～1989 年以及 1990～2000 年三個時期，出現畫廊展示次數最高的前 20 名藝術家：

表格 4、1960-1970 年、1980-1989 年以及 1990-2000 年，三個時期，藝術家在畫廊展出次數前 20 名的排名。資料來源：藍敏菁、柯秀雯整理。

1960-1970 年藝術家前 20 名排名									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
吳昊	陳庭詩	張義雄	文霽	席德進	李錫奇	沈哲哉	張杰	陳瑞福	陳景容
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
賴傳鑑	楊興生	林玉山	李文漢	朱為白	劉其偉	王藍	陳銀輝	何肇衢	張萬傳
1980-1989 年藝術家前 20 名排名									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
張大千	黃君璧	溥心畬	鄭善禧	洪瑞麟	楊興生	楊三郎	楊善深	張杰	陳景容
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
朱銘	林玉山	劉其偉	陳銀輝	張萬傳	歐豪年	沈哲哉	馮騰慶	李義弘	何肇衢
1990-2000 年藝術家前 20 名排名									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
劉其偉	楊興生	張義雄	朱銘	張萬傳	楊三郎	趙無極	洪瑞麟	鄭善禧	吳炫三
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
張大千	陳進	孔來福	陳銀輝	許東榮	溥心畬	陳景容	朱德群	黃君璧	吳昊

3. 從 1960～2000 年，三個階段同時出現畫廊展示次數最高的前 20 名，總共有 5 位：分別是劉其偉、楊興生、張萬傳、陳銀輝與陳景容。

4. 同時能橫跨兩個時期，並且進入前 20 名排序的藝術家有(請參考附件 4 表格)：

(1) 自 1960～1979 年，以及 1980～1989 年，進入前 20 名排序的藝術家：

(2) 自 1980～1989 年，以及 1990～2000 年，進入前 20 名排序的藝術家：

張大千、黃君璧、洪瑞麟、鄭善禧、楊三郎、張萬傳、劉其偉、陳銀輝、溥心畬。

(3) 張義雄從 1960～1979 年，排名前 20 名，1980-89 年跌出 20 名之外，1990 年後回到藝術市場，超過 76 次。

(4) 吳昊則是在 1960～1979 年是出現在畫廊展示最多的藝術家，但是在 1980～1989 年，他並沒有進入前 20 名，不過在 1990～2000 年之間他又再次地回到前 20 名。

5. 女性藝術家第一次出現在排序前十名是台展三少年的陳進，她的作品在 1977 年第一次出現在龍門畫廊，1990～2000 年她出現在畫廊展示次數進入前 20 名。

小結：本研究彙整 1960～1979 年、1980～1989 年以及 1990～2000 年三個階段裡頭展出次數最高的前 20 位藝術家。可以看出藝術家在這 40 年的發展趨勢：

1. 展出次數與總體排名，漸次增加的藝術家：劉其偉、楊興生、朱銘、張萬傳、楊三郎、陳銀輝、吳炫三。
2. 展出次數與總體排名，漸次降低的藝術家：洪瑞麟、張大千、鄭善禧、溥心畬、黃君璧、陳景容、吳昊、林玉山、沈哲哉。
3. 張義雄與吳昊都是在 1980-1989 年間排名在 20 之外，但是在 1990 年後又回歸在前 20 名，而且總體排名維持前 20 名。

表格 5、本研究彙整 1960～1979 年、1980～1989 年以及 1990～2000 年三個階段裡頭展出次數最高的前 20 位藝術家。橘色部分，劉其偉、楊興生、陳景容、陳銀輝、張萬傳這三個時期都是維持前 20 名。深綠色：張義雄、吳昊，1960～1979 年排名前 20 名次，1990 年再度排名前 20 名次。綠色：朱銘、洪瑞麟、張大千、楊三郎、鄭善禧、溥心畬、黃君璧、1980-1989 起排名前 20 名次，並持續到 2000 年。林玉山、沈哲哉持續 1960-79，及 1980-989 年維持前 20 名次。資料來源：藍敏菁整理。

創作者	1960-1979		1980-1989		1990-2000		1960-2000 年總排名	
	(排名)	(次數)	(排名)	(次數)	(排名)	(次數)	總計	(次數)
劉其偉	16	9	13	21	1	144	1	174
楊興生	12	10	6	27	2	76	2	113

張義雄	3	18		18	3	76	3	112
朱銘		1	11	22	4	76	4	99
張萬傳	20	7	15	21	5	68	5	96
洪瑞麟		5	5	28	8	58	6	91
張大千		3	1	45	11	46	7	91
楊三郎		3	7	24	6	62	8	86
鄭善禧		2	4	29	9	51	9	82
溥心畬		5	3	33	16	39	10	77
黃君璧		5	2	34	19	38	11	77
陳景容	10	12	10	22	17	39	12	73
趙無極		1		9	7	62	13	72
吳炫三	21	7		8	10	49	14	64
陳銀輝	18	8	14	21	14	40	15	60
吳昊	1	22		8	20	38	16	60
何肇衢	19	8	20	19		33	17	59
林玉山	13	10	12	21		26	18	57
沈哲哉	7	16	17	20		16	19	52
陳進		4		4	12	43	20	51

藝術家在畫廊產業與美術史的定位：對比分析結果

透過檔案學の後設資料分析，得出藝術家在畫廊展出的次數排序後，進一步探討這些藝術家在美術史研究裡的定位。本研究選取美術史定位的參照樣本是國立歷史博物館在 2020 年出版的《臺灣美術史辭典 1.0》，除了該書是最新出版的台灣美術史資料，同時也包含在台灣美術史上的關鍵藝術家、重要機構、畫會與美術教育體系，是一本比較全觀的、且代表性的台灣美術史資料。

選取的資料是來自《臺灣美術史辭典 1.0》最後的索引（Index），並且依照每位藝術家出現在辭典裡的次數，作為藝術家的排序基礎，因此得到藝術家的排序列表。從列表中發現：美術史研究的排序與畫廊年表列出的展出次數的排序有明顯差異，表示美術史家與藝術市場的需求與選取的觀點不一樣，此處列出辭典內出現次數最多的前 20 名藝術家，詳見表格 6，完整表格請見附件 4。

表格 6、美術史研究的排序與畫廊年表列出的展出次數的排序。資料來源：藍敏菁製作。

《辭典》 排序	藝術家	《台灣美術家辭典 1.0》（被提及的次 數，由高而低排 序）	「畫廊年表」(1960- 2000 年出現次數)
1	石川欽一郎	23	11
2	林玉山	22	54
3	郭雪湖	19	16
4	廖繼春	17	33
5	陳進	16	52
6	楊英風	15	31
7	陳澄波	15	25
8	倪蔣懷	14	2
9	洪瑞麟	13	91
10	鹽月桃甫	13	1
11	張萬傳	12	96
12	楊三郎	12	90
13	鄉原古統	12	0
14	郭柏川	11	22
15	李仲生	11	12
16	謝琯樵	11	2
17	張大千	10	91
18	陳德旺	10	21
19	林之助	10	14
20	顏水龍	10	14

為了更清楚藝術家在藝術市場與美術史兩邊出現的情形，本研究從《辭典》與「畫廊年表」各選出出現次數最高的 35 位藝術家，進行排比，結果發現：

1. 《辭典》列的前 35 位藝術家裡頭，沒有出現在畫廊年表的有：鄉原古統、葉化成、崎秀真、何德來、張李德和共有 5 位。
2. 「畫廊年表」列的前 35 位藝術家裡頭，沒有出現在《辭典》的有 16 位：楊興生、鄭善禧、楊善深、孔來福、張杰、許東榮、馮騰慶、林順雄、袁金塔、陳瑞福、李義弘、陳錦芳、張靄維、周于棟、梁奕梵、潘煌。換句話說，將近一半的藝術家沒有在《辭典》裡頭。

3. 《辭典》列的前 35 位藝術家，鮮少出現在「畫廊年表」列的前 35 位藝術家名單，反之亦然。

值得注意的是：畫廊裡沒有出現在《辭典》的有 16 位藝術家，裡頭不乏知名的創作者，例如楊興生，他不僅具有創作能力，而且也是台灣早期建立商業型畫廊的重要人物；而鄭善禧是是第一屆國家文藝獎得主，1969 年在台北新公園台灣省博物館（前國立臺灣博物館）舉行首次個展，198 年在國立歷史博物館舉行個展；橫跨傳統書畫與玉石雕塑、具備多種媒材創作能力的許東榮，是 1985 年日本 NHK 拍攝故宮之旅，介紹現代玉雕，推介許東榮作品，而且 2016 年 2 件作品在羅芙奧拍賣結果，價格在 90 萬元台幣以上。同樣地，教科書與美術館之名的藝術家，如石川欽一郎、郭雪湖、廖繼春、楊英風、陳澄波等，可以看見相對地在畫廊裡出現的次數並不高。而且兩邊排序前 35 名藝術家沒有交集。

表格 7、《辭典》列的藝術家與「畫廊年表」列出的藝術家各自選取提及（出現次數）最高的前 50。排序編號沒有連續 1-50 是因為其中排除畫會與美術學校。資料來源：藍敏菁、柯秀雯製作。

「畫廊年表」出現的次數	《辭典》列的藝術家	《辭典》出現次數	《辭典》排序	「畫廊年表」藝術家	「畫廊年表」出現次數	「畫廊年表」排序
13	石川欽一郎	23	1	劉其偉	174	1
16	郭雪湖	19	3	楊興生	113	2
33	廖繼春	17	4	張義雄	112	3
31	楊英風	15	6	朱銘	99	4
25	陳澄波	15	7	鄭善禧	82	9
2	倪蔣懷	14	8	陳景容	73	12
1	鹽月桃甫	13	10	趙無極	72	13
0	鄉原古統	12	13	吳炫三	64	14
22	郭柏川	11	14	陳銀輝	60	15
12	李仲生	11	15	吳昊	60	16
2	謝琯樵	11	16	何肇衢	59	17
21	陳德旺	10	18	沈哲哉	52	19
14	林之助	10	19	楊善深	50	23
14	顏水龍	10	20	孔來福	46	25
3	呂鐵州	10	21	王攀元	45	26
2	呂世宜	10	22	江兆申	44	27
12	藍蔭鼎	9	24	張杰	43	28

2	陳植棋	9	25	許東榮	42	29
2	張才	8	28	馮騰慶	41	32
1	鄧南光	8	29	林順雄	40	33
24	李梅樹	7	33	袁金塔	37	35
15	江漢東	7	34	陳瑞福	37	36
11	秦松	7	35	廖德政	36	37
1	周凱	7	36	李義弘	36	38
0	葉化成	7	37	歐豪年	36	39
21	劉國松	6	39	賴傳鑑	35	40
18	朱為白	6	40	顧重光	35	41
14	劉啟祥	6	41	林風眠	33	42
5	傅狷夫	6	42	李奇茂	33	43
2	林覺	6	43	陳錦芳	32	44
1	林朝英	6	44	楚戈	31	46
1	姚夢谷	6	45	張靄維	30	47
0	尾崎秀真	6	46	周于棟	28	48
0	何德來	6	47	梁奕梵	27	49
0	張李德和	6	48	潘煌	27	50

結論

千禧年後台灣視覺藝術界感到擔憂與焦慮的是：台灣藝術市場面臨重大的挑戰與考驗，藝術市場內本身有很多未經證實的傳聞，媒體報導內容偏向拍賣價格的新聞，博物館、學術界與學校養成教育所提出的美術史研究，與畫廊產業之間的聯繫與關聯，一直未有明確的研究資料。藝評文章的介紹與分析，屬於單向個案，對於藝術界的發展與現象的評論，大多數從宏觀的哲學論述出發，一直缺少對整體發展情形進行系統性的方法與研析。本研究是首次以檔案學為方法論，用後設資料方法對於自 1960-2000 年台灣畫廊產業裡的美術活動進行資料建置與分析。

限於篇幅，本次研究從藝術家在畫廊展出次數對比美術史研究列出的藝術家名單，進行對比後發現：美術史研究與藝術市場的觀點差距相當大。本研究根據學者 Marshall and Forrest(2011)藝術家/藝術作品在市場流通，歸納出需要的條件有 5 項，分別為：藝術家的資歷、作品的創作能量（象徵性與獨特性）、藝術產業、購藏因素，以及外部經濟

環境的變動。選取藝術家在美術史的資歷（《辭典》選入的藝術家），與藝術家在藝術產業的資歷（畫廊選定的藝術家「畫廊年表」），兩相比對後發現：兩者的差距頗大。

《辭典》列的前 35 位藝術家裡頭，沒有出現在畫廊年表的有 5 位藝術家。「畫廊年表」列的前 35 位藝術家裡頭，沒有出現在《辭典》的有 16 位。換句話說，將近一半的藝術家沒有在《辭典》裡頭。《辭典》列的前 35 位藝術家，鮮少出現在「畫廊年表」列的前 35 位藝術家名單，反之亦然。這樣的差距出現「美術史」與「畫廊產業」各自出現不同的脈絡與發展軌跡，原因為何？是否影響台灣美術史研究？是否影響台灣藝術市場發展？這是本研究分析結果的重大發現，值得後續持續研究發展。

參考文獻：

吳方正、林麗江等人，《科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告》，臺北市，科技部，2017 年。

宋曜廷、潘佩妤，2010。混合研究在教育研究的應用。教育科學研究期刊，55（4），頁 97-130

李宜修，2010。1980—2000 年代台灣藝術（美術）環境與藝術經濟發展之關係探析。屏東教育大學學報-人文社會類，第三十五期，頁 81—122。

胡懿勳，2007。〈當代藝術初級市場的重要性——兼論兩岸當代藝術市場隱憂〉。

《後解嚴與後八九——兩岸當代美術對照研討會論文集》。臺中市：國立臺灣美術館。

胡懿勳，2011，《兩岸視野：大陸當代藝術市場態勢》。台北市：藝術家出版社。

胡懿勳，2016，〈1992 年：台灣藝術市場四十年歷程的變點〉。《藝術學 STUDY OF THE ARTS》，頁 31-84。

陳亞寧、陳淑君，2002，檔案後設資料應用發展之研析。國家圖書館館刊，91（1），頁 29-57。

黃玟溱，2019。檔案脈絡描述標準之發展與可能應用，「檔案」半年刊，18(2):118。

劉煥憲，2017。《橋的角色：畫廊風雲四十年》。台北市：藝術家出版社。頁 15-31。

蕭瓊瑞。1991。《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 1945-1970》。臺北：東大圖書。

- 薛理貴、王麗蕉，2010。檔案編排與描述-理論與實務，台北市:文華 圖書館管理。
- Alexander, Victoria D.，2006，《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》，張正霖、陳巨擘，譯。（原著出版於 2003 年）頁 60-61，71-78。
- Buckland, M. K., 1997. What Is a “Document”? *Journal of the American Society of Information Science*, 48(9):804–809
- Casca, Raquel (2019), *Arthur Danto and the End of Art*, London: Cambridge Scholars。
- Denscombe, 2008. Communities of practice. A research paradigm for the mixed methods approach. *Journal of Mixed Methods Research*, 2 (2008), pp. 270-283
- Manoff, M., 2004. Theories of the Archive from Across the Disciplines, Libraries, and the Academy (4) pp. 9-25.
- Marshall, Kimball, P. and P. J. Forrest (2011), “A Framework for identifying Factors that Influence Fine Art Valuations from Artist to Consumers,” *Marketing Management Journal*, 21(1), pp. 111-123.
- Marshall 與 Rossman，2014，李政賢譯。執行研究：設計與計畫撰寫。台北市：五南，頁 1。（原著出版年：2006 年）
- Pearce-Moses, R., 2005. A Glossary of Archival and Records Terminology, Chicago: Society of American Archivists, p27.
- Poovey, Mary (1993) Figures of Arithmetic, Figures of Speech: The Discourse of Statistics in the 1830s. In: *Critical Inquiry*, 19 (2), pp. 256-276. Published by: The University of Chicago Press.
- Timans, Wouters and Heilbron. （2019）Mixed methods research: what it is and what it could be. *Theory and Society*, 48(1), pp.193-216

附件：台灣畫廊產業「畫廊年表」統計分析表。資料來源：藍敏菁製作。

附件 1：1960-1979 藝術家展覽超過 10 次的排名(並參考 1980-1989 以及 1990-2000 年的排名，總展覽次數及總排名)。

創作者	1960-1979 (排名)	1960-1979 (次數)	1980-1989 (排名)	1980-1989 (次數)	1990-2000 (排名)	1990-2000 (次數)	1960-2000 年總排名	總計 (次數)
吳昊	1	22		8	20	38	16	60
陳庭詩	2	20		12		19	22	51
張義雄	3	18		18	3	76	3	112
文霽	4	18		5		1		24
席德進	5	17		11		23	21	51
李錫奇	6	16		17		9	31	42
沈哲哉	7	16	19	20		16	19	52
張杰	8	14	11	22		7	28	43
陳瑞福	9	14		11		11	36	37
陳景容	10	12	13	22	17	39	12	73
賴傳鑑	11	11		7		17	40	35
楊興生	12	10	6	27	2	76	2	113
林玉山	13	10	15	21		26	18	57
李文漢	14	9		4				13
朱為白	15	9		4				13
劉其偉	16	9	17	21	1	144	1	174
王藍	17	8		5		1		14
陳銀輝	18	8	16	21	14	40	15	60
何肇衢	19	8		19		33	17	59
張萬傳	20	7	18	21	5	68	5	96

附件 2：1980-1989 藝術家展覽超過 20 次的排名(並參考 1960-1979，以及 1990-2000 年，總展覽次數及總排名)。

創作者	1960-1979 (排名)	1960-1979 (次數)	1980-1989 (排名)	1980-1989 (次數)	1990-2000 (排名)	1990-2000 (次數)	1960-2000 年總 排名	總計 (次數)
張大千		3	1	45	11	46	7	91
黃君璧		5	2	34	19	38	11	77
溥心畬		5	3	33	16	39	10	77
鄭善禧		2	4	29	9	51	9	82
洪瑞麟		5	5	28	8	58	6	91
楊興生	12	10	6	27	2	76	2	113
楊三郎		3	7	24	6	62	8	86
楊善深		x	8	23		27	23	50
張杰	8	14	9	22		7	28	43
陳景容	10	12	10	22	17	39	12	73

朱銘		1	11	22	4	76	4	99
林玉山	13	10	12	21		26	18	57
劉其偉	16	9	13	21	1	144	1	174
陳銀輝	18	8	14	21	14	40	15	60
張萬傳	20	7	15	21	5	68	5	96
歐豪年		3	16	21		12	39	36
沈哲哉	7	16	17	20		16	19	52
馮騰慶		3	18	20		18	32	41
李義弘			19	20		14	38	36
何肇衢	19	8	20	19		33	17	59

附件 3：1990-2000 藝術家展覽超過 35 次的排名(並參考 1960-1979 與 1980-1989 年，以及總展覽次數及總排名)。

創作者	1960- 1979 (排名)	1960- 1979 (次數)	1980- 1989 (排名)	1980- 1989 (次數)	1990- 2000 (排名)	1990- 2000 (次數)	1960- 2000 年 總排名	總計 (次數)
劉其偉	16	9	13	21	1	144	1	174
楊興生	12	10	6	27	2	76	2	113
朱銘		1	11	22	4	76	4	99
張義雄	3	18		18	3	76	3	112
張萬傳	20	7	15	21	5	68	5	96
楊三郎		3	7	24	6	62	8	86
趙無極		1		9	7	62	13	72
洪瑞麟		5	5	28	8	58	6	91
鄭善禧		2	4	29	9	51	9	82
吳炫三	21	7		8	10	49	14	64
張大千		3	1	45	11	46	7	91
陳進		4		4	12	43	20	51
孔來福		x		5	13	41	25	46
陳銀輝	18	8	14	21	14	40	15	60
許東榮		x		3	15	40	29	42
溥心畬		5	3	33	16	39	10	77
陳景容	10	12	10	22	17	39	12	73
朱德群		x		3	18	39	30	42
黃君璧		5	2	34	19	38	11	77
吳昊	1	22		8	20	38	16	60

附件 4、《台灣美術家辭典 1.0》所提及的藝術家，按照辭典被提及的次數排序，並比對畫廊年表自 1960-2000 年出現的次數。

編號	藝術家	台灣美術家辭典 1.0 (被提及的次數)	畫廊年表(1960-2000 年 出現次數)
1	石川欽一郎	23	11
2	林玉山	22	54
3	郭雪湖	19	16
4	廖繼春	17	33
5	陳進	16	52
6	楊英風	15	31
7	陳澄波	15	25
8	倪蔣懷	14	2
9	洪瑞麟	13	91
10	鹽月桃甫	13	1
11	張萬傳	12	96
12	楊三郎	12	90
13	鄉原古統	12	0
14	郭柏川	11	22
15	李仲生	11	12
16	謝琯樵	11	2
17	張大千	10	91
18	陳德旺	10	21
19	林之助	10	14
20	顏水龍	10	14
21	呂鐵州	10	3
22	呂世宜	10	2
23	李錫奇	9	42
24	藍蔭鼎	9	12
25	陳植棋	9	2
26	溥心畬	8	76
27	陳庭詩	8	50
28	張才	8	2
29	鄧南光	8	1
30	黃君璧	7	77
31	席德進	7	48
32	李澤藩	7	40
33	李梅樹	7	24
34	江漢東	7	15
35	秦松	7	11
36	周凱	7	1
37	葉化成	7	0
38	朱德群	6	42
39	劉國松	6	21

40	朱為白	6	18
41	劉啟祥	6	14
42	傅狷夫	6	5
43	林覺	6	2
44	林朝英	6	1
45	姚夢谷	6	1
46	尾崎秀真	6	0
47	何德來	6	0
48	張李德和	6	0
49	魏清德	6	0
50	李鳴鵬	6	0