

## 序

1986年，台南開啟了美術史的另一頁篇章，南台灣新風格畫會在一群藝術家的組織下成立。作為藝術家的聚會展覽，成員間並不規範彼此的風格一致，對此，史論家容或有不同的詮釋。長久以來，論者為建立台灣南部的特殊性，多以區隔於主流、激進的北部，來描述此種所謂溫和、詩意、浪漫的南台灣情調。

然而，這種南北對照、邊緣對立於主流的二元框架，在拉出時間的距離後，能否依然適用於南方？在經年的傳頌下，畫會風格的歷史內涵，如同小說家劉以鬯的名句「彷彿隔著一塊積著灰塵的玻璃，看得到，抓不著」，成為朦朧美感下的一抹背影。

為了更準確地定位南台灣新風格畫會，本書歷經了長期的多次訪談，第一手史料蒐集整理，並邀請三位優秀的學者重新探討其內涵。王品驊從1980年代抽象藝術的脈絡切入，探討葛林伯格的前衛觀，如何被1990年代藝評家倪再沁的詮釋簡化詮釋，也試圖還原這批藝術家創作的社會聯繫。相較於早期現代畫家的貢獻，許遠達以夾議夾敘的方式，引用當年的重要評述，再次確認畫會當時被肯認的本土主義座標。李書旆則借用德勒茲的概念「摺子」，細膩爬梳台南藝術重要事件的相關脈絡，來定位南台灣新風格這個帶有啟蒙意味、卻無現代主義包袱的畫會。

本書的主編鄭雯仙女士是國立台南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士，也是我在南藝的指導學生。她原有國立藝專的學歷與創作背景，在學期間，便展現出求知若渴的堅毅韌性，在取得碩士學位後，又以極大的熱誠，無私地投入台南當代藝術展演、藝評的推廣。多年來，雯仙成立了藝術評論的網站平台：觀察者，與藝術文字工作者，共同攜手耕耘台南的藝術沃土。人們經常可在各種展場中看到雯仙的身影，不厭其煩地紀錄著大小藝術活動，守護著這塊土地的文化。

雯仙一路走來，始終如一。記得剛畢業的她，曾號召研究所的同學們，共同田野調查台南地區的實驗性空間，並出版了《在微光下，從南方出發：台南藝文空間回訪 1980-2012》這本小書，受到藝術界的注目。現在，繼而以更為嚴謹、扎實的態度，投入南台灣新風格畫會的檔案研究，彙編成這本具學術參考價值的專書。相信在愈來愈多的檔案重建之後，台灣藝術史將會有全新的面貌。讀其書者，當有知音，是為之序。

蔣伯欣—台灣藝術檔案中心主任

《風動：南台灣新風格展覽檔案紀錄1986-1997》（以下簡稱「風動」）是佐佐目藝文工作室（以下簡稱「本工作室」），探索台南藝術現象所獨立出版的第二本專書，內容立基於本工作室2016年的「南台灣新風格雙年展」研究計畫（通過國藝會補助），再新增分別由王品驊「王曼萍」、李書旆、許遠達等三位學者特撰的藝評三篇。研究調查成果和出版分享，本身就是一個難以言明的奇妙旅程。

這個故事必須回到2012年第一本專書《在微光下，從南方出發：台南藝文空間回訪1980-2012》的田調經驗說起；該書由一羣剛從藝術史與藝術評論研究所的畢業生邀集在校同所的學弟妹，共同針對台

南替代空間運生歷程面貌所進行的爬梳；其實當時參與的同儕之間沒有任何人有出版書籍的背景，憑藉的只是對於該主題的好奇，對於民族誌方法實踐的可能，一種單純的想像與熱誠。於是，從分配章節、訪談對象到書寫、編輯設計等，直至終於可以付梓出版的過程中，相信每位參與者應該皆有其個人不同的心得和收穫。之於我而言，則是對於當時訪查中，以及日後其他研究計畫訪談時刻，一再被受訪者提及的南台灣新風格展覽或南台灣新風格畫會帶給他們的影響，烙下深刻的印象，到底在 1980 年代台南地方的文化中心所屬的展示空間，出現了什麼刺點，可以眾聲喧嘩、議論紛紛，是什麼樣作品的張力，能帶給觀者再三回味的感受與記憶，甚至對藝術的視野有啟發的力量。對該展覽的重重疑問，在在觸發了我追索的興趣，然而經初步蒐尋後，並無聽聞以外的更多資料及完整讀本可供理解，反更突顯了台南當代藝術發展史料庫建構的迫切性，便是之後「南台灣新風格雙年展」研究計畫的起因。也順勢描繪出本工作室檔案資料庫建立的藍圖，同時對台南當代藝術研究基礎史料匱乏的現況，真正做出一點有效的對應方案，《風動》遂得以被推出作為認識台南當代藝術發展的重要檔案記錄。

藝術史的建構有時更像是一種偵探般的演示，歷時十餘年，「一場展覽，現存層層疊疊的文件、信函、文宣、照片、剪報，乃至於小小的一張字條、紙片等，皆是無法疏漏的第一手資料，需通過不厭其煩來來回回的交叉比對、檢視，才能有益於檔案解密的進行。《風動》的篇章安排自是解密工程的一環，主要在於清晰呈現展覽生產過程的前景後台，但又不必然需有閱讀的前後次序，此乃特為留給讀者探密的趣味，在堆砌的文件檔案中，藉由各種觀看的線索，發掘除了受到西方藝術洗禮的產物外，屬於這個土地孕育所滋長的藝術面貌、內涵；召喚出如當年創會成員自我啟蒙的精神。

《風動》作為歷史藝術事件不同角度的梳理與探討，希望傳達出比上述更多層面的意涵。

鄭雯仙 — 觀察者藝文田野檔案庫  
Arts Observer Field Archive





。 丹 經  
小 冊 冊



## 地域性思考與想像的詩學

南台灣新風格畫會的純粹性實踐

王品驊 — 國立彰化師範大學美術學系助理教授

—— 思考和想像是一件事

關於1994年南台灣新風格雙年展。我們所做的，

僅表示了一種必然的可能，

他像是預告。

作品是起源於他想要做或者是需要去做的，

這應有所區別。

我們想做一件作品，只是因為想去做。

您看，這會是怎樣的作品。

—— 黃宏德 《1994南台灣新風格雙年展》序文摘要

序文的黃宏德式句法，說明了「南台灣新風格」畫會的精神所在。也是「南台灣新風格」調查研究的成果報告結語中提到：「抽象畫的意義在『南台灣』反而是表達他們的純粹藝術的純粹，是他們對於藝術的理想性追求，就產生他們自己專屬於南台灣的『風格』。」

對筆者而言，這是一個很準確的調查研究的觀點。這個觀點不僅建基於對於「南台灣新風格」展覽／畫會從1986-1997年間發展軌跡的調查，更是基於每位成員事實上都對於藝術有不同理念。整體來說，在調查報告所集中呈現的每位藝術家對於抽象／具象、平面／立體、藝術傳統／現代藝術等創作問題，都採取不同的思維路徑和處理方法，也在此基礎上他們的創作與展覽，的確體現出從1980年代藉由現代藝術的反思性，該畫會開啟了台南當代藝術的鮮明在地性。為什麼是「台南」？我想這個問題，正是同樣位於台南的佐佐目藝文工作室主動進行這個調查研究計畫<sup>註1</sup>，計畫本身所具有的一種反身自問的現代性探究的態度顯現，也是一種從現代藝術在地轉譯角度出發的研究路徑之所是。

### 回訪歷史 開展新歷史圖像

1986年黃宏德任職台南市立文化中心，遞出了一份策展計畫書，「倡導南台灣現代繪畫之發展」，就此展開了為期十年的「南台灣新風格雙年展」歷史（1986-1997），該次首展名稱為「南台灣新藝術·風格展」（Modern Art），因此成立「南台灣新風格畫會」。在葉竹盛的前言中，「沈默、南台灣，流行三、四十年代的東西（印象

1 有關從1986-1997南台灣新風格展覽脈絡的梳理，佐佐目藝文工作室曾於2016年以台南當代藝術形貌初探1：「南台灣新風格雙年展」研究計畫，獲財團法人國家文化藝術基金會美術類的「調查與研究」項目補助，並於2017年3月完成階段性同名的研究成果報書。

派至野獸派)，等由日本移植來的「二手貨」，是在這樣的觀點中，「忽略了觀念、思想、感覺、實驗、冒險之精神，一味做形式、色彩的奴隸。」，該文提出建議：「以主觀方式呈現存在問題」。這樣以符合新時代藝術趨向的的開創性方向，力圖以個體主觀立場發聲，呈現觀念、思想、感覺、實驗和冒險的藝術精神，奠定了該創作團體的基本態度。

在當時訪談拍攝的影片，介紹風格各具的藝術家時，出現大膽、創造性、新啟發等形容方式。張青峯、楊文寬從美國、陳榮發從西班牙回國，黃宏德甫獲雄獅美術新人獎、與顏頂生、林鴻文等多位藝術家均是台北市立美術館的「中華民國現代美術新展望」展的參展藝術家，而從西班牙回國的葉竹盛，曾參與春之藝廊「異度空間」展與北美美術館的「前衛·空間·裝置」展。洪根深、曾英棟從師大畢業後都在南部學校任教。從創作風格的差異和藝術家背景的多樣性即可了解，南台灣展策展意圖，的確是為了集結當時最具創新色彩的現代藝術發表。

筆者在2012年進行了1980年代的藝術歷史研究，最初的切入點是1980年代的「抽象藝術」研究，原因是台北市立美術館標誌著「現

代性」和「國際性」成立和第一所獨立招生的關渡藝術學院（今之國立台北藝術大學）成立，在兩個現代藝術體制符號在台灣出現的時刻前後，「什麼是現代藝術」成為該時空的必要性提問。在1986年之前正巧有旅英回國的藝術家林壽宇，策劃1984年「異度空間」展和1985年「超度空間」展，這兩個展覽影響了1986年北美館，再舉辦「前衛·空間·裝置」展，顯然這些展覽都環繞著受到西方現代藝術影響後，對於現代藝術的想像。許多藝術家都加入了，戰後受李仲生影響、1980年代受林壽宇的極限藝術理念影響的年輕世代創作者如莊普、賴純純、陳幸婉、程延平、胡坤榮、張永村等，以及從西班牙留學回來的陳世明、葉竹盛、陳榮發等，彷彿都藉由創作提問著——現代抽象風格表徵現代藝術潮流嗎？

1987-1988年間筆者認識了黃宏德、顏頂生，明顯理解到他們是在上述風潮中，選擇離開台北生態、回到南部生活，有著南部觀點的藝術家。像是作為「南台灣新風格」的觀者一般、其後幾年有訪談、有聚會討論藝術和出版畫冊等合作。但是許多歷史的重要徵象，還是要經歷了三十年後，藉由歷史回訪才能發現新的面貌，甚至產生恍然大悟的感觸。

本文一開始引述的是1994年「南台灣新風格雙年展」黃宏德擔任會長的序文，其實是從1986年開始雙年展的發表，到1994年更開放為邀請更多創作者參加的一次，因而在展覽面貌上更為擴充的一次。某種意圖上有著作為一個畫會，想要廣納百川、往後交棒的意義。這使得黃宏德的「我們想做一件作品，只是因為想要做。」就更多了一個理解的層次，除了是他們對於自己創作理念的表態之外，更多了一層對於文化藝術盡責任的意涵。更整體的說，他們強調創作的純粹性，以及無目的性的特質。

### 重新定義 藝術叛逆的主體性

然而，1997年最後一屆「南台灣新風格雙年展」專輯，學者蕭瓊瑞提到：「高雄現代畫學會，那種簽名在裸露上身，大塊吃肉、大碗喝酒的生猛活力。在台南則對比著一種孤高、疏離、安靜、隱逸的南朝氣息。」這的確是一個有力的對比，因為兩個畫會都是解嚴前後，標舉南部觀點，具有鮮明地域文化意識，體現不同城市文風的創作團體。然而，該文也突顯著解嚴年代早已是多元觀點競逐的時空，「南台灣新風格雙年展」不僅有著不同於高雄現代畫會的安靜隱逸與疏離特徵，同時也有別於1996年北美館舉辦「台灣藝術主體性」雙年展，對於台灣解

嚴後發展、主體意識形塑的熱切訴求，多元狂飆中有更多以各種文化符碼、政治圖騰、社會革命姿態現身的創作潮流。相較於洪流，「南台灣新風格」畫會雖有鮮明的地域文化發聲的理念和促進更多革新、實驗和大膽嘗試、鼓勵藝術發展的社會實踐精神，卻顯得安靜隱逸與疏離，甚至容易被誤解。

該誤解早已於1991年倪再沁文章的批評中出現，該文提出若是朝向新文人畫或禪畫發展，即有如消極遁世、逃避現實之嫌。<sup>註2</sup>筆者認為此處有著批評觀點上的雙重誤解，首先是對於藝術家創作理念的誤認，其次是對於新文人畫或禪畫的誤解。而台灣學者陳傳興在1998年的回應文中，一開始即提出他認為環繞著倪文關於台灣美術界一九八〇～九〇年代的論戰，構成所有言論焦點的核心所在有二：創作者的主體性問題；美術與本土意識、台灣意識的糾葛纏繞。在解嚴後廣泛被訴求的「主體」的概念，只是社會性的「群我」，是社會文化對於「台灣主體意識」的需求。陳傳興接著在文後提出，「從這些現象可以看出『泛政治化』的社會文化已經深刻的滲入美術、藝術界」。<sup>註3</sup>可以想見「南台灣新風格」畫會堅持「我們想做一件作品，只是因為想要做。」，某種程度就是對於社會集體意識、主體性熱潮的不跟隨回應。

2 倪再沁，〈西方美術·台灣製造—台灣現代美術的批判〉，1991年4月《雄獅美術》發表，頁131。引發了共25篇不同論點文章的相互攻訐與討論，論戰時間22個月，接近兩年時間。

3 陳傳興，〈『現代』匱乏的圖說與意識修辭——一九八〇年代台灣之『前』後現代美術狀況〉，《雄獅美術》259期，1992年9月發表，後收錄於葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識 前九〇年代「台灣美術」論戰選集》，台北：雄獅美術出版，1994，頁239~240。

當格林伯格 (Clement Greenberg) 在〈前衛與庸俗〉的文章中，提出「正是在絕對的探索中，前衛藝術家發展為『抽象』或『非具象』藝術」的論點時，他強調藝術家是為了「創造某種完全自足的東西，就像自然本身就是自足的，就像一片風景——而不是一種風景畫」，美學上是自足的，獨立於一切意義，相似物或源始 (originals) 之上——格林伯格強調，這就是「抽象」的起源。

恐怕格林伯格完全沒有意料到，他對於抽象藝術的觀點，後來在藝術史的延展上，成為「為藝術而藝術」論點的強烈表達時，已經為抽象藝術埋下了一個危機，亦即在他強調抽象藝術的「絕對性」的過程中，抽象藝術的出現與發展，彷彿與時代發展、社會變遷脫離了關係。類似的誤解，也就出現在訴求著台灣集體意識主體的浪潮對於「南台灣新風格雙年展」的解讀上。

本文將強調這樣的藝術觀點的偏離，導致了我們今天在認識台灣現代藝術在地化歷史過程時的某種缺失。我們試圖在這樣的歷史缺失中，嘗試透過對於抽象藝術的回顧，去重新澄清抽象藝術與社會時代的密切對話和潛在聯繫。

事實上要觀察現代藝術在台灣的地轉譯過程，幾位現代藝術導師般的人物是必須被提及的，戰後從1950-1960年代即開始影響年輕創作者的現代藝術導師李仲生，本身留學日本，赴日期間正值超現實主義的洗禮，回台後因為白色恐怖，採取私塾式的一對一現代藝術教學，不僅啟蒙了台灣戰後美術教育的現代抽象理念，重視個體的創造性和差異性，更是在他的教學方法中成為現代藝術的特徵。這樣的教學影響了蕭勤、劉國松等五月、東方畫會的成員，以及學生陳幸婉、程延平、胡坤榮等藝術家。

其次，1976年從西班牙和美國留學回台的陳世明，回國後先後在國立藝專、關渡藝術學院教書，葉竹盛、黃宏德、顏頂生都曾接觸與交流。陳世明曾在筆者的訪談中談到，他到了西班牙留學才發現台灣的西畫教學都來自於日本系統，到了歐洲才理解兩種繪畫的認識和教學的截然不同。1982年他去參觀威尼斯雙年展，發現西方藝術潮流充滿暴力、情慾與焦慮不安，他開始質疑自己是否要朝這樣的時代趨勢前進。2000年他在展覽自述中寫著：「藝術作品有時是疑問，有時是答案，有時是過程。」透露受到西方藝術潮流衝擊後的反芻，最後是對焦於——「我一直不斷思考並探索各種藝術元素的面向，如時間、空間、



平面、自然、對象物、幾何、色彩、變與不變等，企圖尋找出一個最原始的究竟。」<sup>註4</sup>可以說是選擇了面對自己跟藝術的根本關係。

1982年林壽宇回台，在龍門舉行個展，對於國內有了被藝術媒體稱為「白色震撼」的極限藝術的衝擊。跟林壽宇互動較多的莊普、賴純純、葉竹盛、胡坤榮、張永村、陳幸婉、程延平等藝術家，其後組織了春之藝廊的「異度空間」與「超度空間」的實驗展，將抽象繪畫與抽象雕塑的理念，藉由工業與建築材質轉換為空間中的物件裝置。進而在1986年影響了北美館舉辦「前衛·空間·裝置」展。而林壽宇本身也是北美館新展望展的評審。可以見到1980年代，藉由直接從國外的現代藝術藝術潮流中返台的藝術家理念的傳播，年輕創作者們無論是否出國，皆在接收了現代藝術理念之後，藉由各種展覽的機會，「在地轉譯」著對於西方現代藝術的想像。「南台灣新風格」可以說是有意識的轉向南部，要在台南的文化淵源與氣候風土中，發展出具有地域性實踐色彩的新藝術場域。

台灣自明末清初，開發四百年的歷史，可以說即是後殖民的現代性歷程在一個邊陲島嶼的移民社會基礎上所寫就。而台南府城是在後

4 陳世明，2000年《真相大白》的展覽創作自述。

殖民的殖民共構治理前，即有明清移民所烙跡的漢文化淵源，堪稱文風薈萃的城市。同時也在日治時期最早興建博物館，有著現代國民教育的基礎建設。黃宏德的家有祖父作為地方教育家的世家門風，顏頂生家傳三代的漢傳中醫，都有著台南地方深厚的文化素養和歷史薰習。相對於解嚴前後，北部快速進入的都會型文化與消費體制，1996年達到高峰的台灣主體意識是夾帶政權轉移、文化主體重塑和新型藝術消費市場的需求而出現，現代藝術的多元衝撞，作為政治社會意識型態瓦解、轉型的替代性形象。而對於長期南北資源發展不均的台南府城而言，濃厚的地方歷史軌跡和相對緩慢的日常生活步調，自然有著不同於北部的場域特徵。這些生活者的主體經驗，都在「南台灣新風格雙年展」歷屆的展覽內容中清晰體現著，並且成為一種新的、展露跨文化複合特質的文化涵融體。

觀察歷屆的雙年展內容和參展名單，可以明瞭該畫會並無一限定性的風格預設，在1989年的專輯和訪談中即可得知，甚至也並未標定「抽象」作為風格的取向。葉竹盛即明言抽象或具象，並非他的創作要建立的區分。尤其標舉大膽創新、不做色彩與形式的奴隸，而是要傳達個體主觀的存在體驗。然而，的確是在核心成員的創作中，直

接看到純然的陌生形象、非具象的形式、色彩、媒材物質性等的表現性，種種媒介性體現為，觀者熟悉的抽象藝術：形式、色彩、媒材物質性等等要素。筆者在此強調，不能簡單的將這樣的創作特質，化為抽象藝術。更何況，葉竹盛、陳世明等都曾在筆者訪談中強調，於其時表徵著現代藝術的「抽象」，同樣的語詞背後各有不同的指涉與想像。

若該雙年展或畫會存在抽象風格預設，那麼1986年洪根深直接取用包紮的人體形象、曾英棟挪用報紙做現成圖像的拼貼、1994林經寰的文化戰士立牌與娃娃機、吳中煒的奇怪紋飾家族畫像等都應無法納入，因為跟其他成員風格大相逕庭。換句話說，他們創作中存在著具有抽象風格的特徵，真正緣由是基於創作態度，對於創作的純粹性和藝術的無目的性的根本探究。

於今跨越了三十年的時空，我們藉由畫冊重新回溯黃宏德淡淡的筆跡墨色，輕輕刷過空白場景留下一抹陌生圖像的繪畫，或是顏頂生散點佈置、隨興遊走於畫面中的墨跡炭色，我們都再次感受到他們的繪畫性，既具有西方現代藝術的抽象精神，又散發著更濃厚的漢文化

人文氤氳的主體特徵與時間感，那的確是台南府城特有文化淵源的自由意興與自在情調，早已以一種預告方式回應了台灣社會劇烈震盪的憂慮和恐慌。誠如黃宏德所說：思考與想像是一件事。他們的思考是為了見證藝術超越現實的想像力，也透過他們自身藝術的想像力，達致了對於時代性的深層辯證。