

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、動機

隨著經濟的成長，文化有愈來愈為人所重視的傾向，文化研究更自 80 年代以後在世界各地蔓延開來，台灣也在 90 年代興起一股文化研究風潮，對各種社會文化現象做系統研究，但其研究內容似乎都侷限於政治、社會等層面，對藝術文化本身之研究則較少見。

「當藝術介入生活的時候，它就會產生社會影響，這種影響可能是積極的也可能是消極的，可能是建設性的也可能是破壞性的，可能是讚美的也可能是批判的，就其本質而言，藝術既不是健康的又不是有害的，同樣道理，世上不存在風格或質量上對任何社會都可能有益或有害的藝術形式，但在某種條件下，藝術不僅可以反映社會現實，而且可以批判社會、、。」¹

誠如豪澤爾所說的「藝術不僅可以反映社會現實，而且可以批判社會」，台灣的畫廊產業，從早期的著重休閒性到後來的重視商業利益，即是受到經濟發展的影響；另外，畫廊的展覽隨著美術思潮的演變、政治、社會、經濟的互動，也產生了相當大的變化，例如題材從自然的描繪到對社會、政治的批判等等，我們可以從這些變化裡，清楚地看出台灣視覺藝術史的發展，但可惜的是，一般對這些現象之陳述者，大都僅就單一議題發揮，而缺少整體性的綜合研究，因此，乃興起研究此論文之動機。

二、目的

¹豪澤爾著 居延安編譯：藝術社會學 台北 雅典出版社 1991 頁 57

台灣畫廊文化生態，正可反應全面性的台灣視覺藝術史之梗概，尤其在 90 年代期間，台灣社會歷經政治、經濟、思潮三方面極為重大的改變，反映在藝術上可說是視覺藝術最為蓬勃的黃金時代，同時，台灣畫廊也經歷了從興盛到跌入谷底的時期。1980 年代初，由於經濟繁榮的帶動，台灣畫廊呈現一片盛況，但好景不長，80 年代末至 90 年代初，因為經濟蕭條，連帶使得台灣畫廊的景氣急遽消退，一夕之間許多畫廊歇業，直到現在仍未見好轉，其中除了經濟因素之外，當然還有其他的原因，這也是本論文所要探討的一部份。因此，本論文的目的是除了要研究 90 年代十年間，台灣視覺藝術的發展面貌外，還要探討畫廊產業在藝術社會結構中的相關因素角色與其發展，以期能在與畫廊產業相關的藝術家、收藏家、觀眾、政府等相互關係中，理出較全面性的網絡架構。個人自知此論文涉及面向甚廣，其中若干議題皆能單獨成為論文之研究主題，但本論文之主要目的乃在探討畫廊文化生態中的種種現象。

第二節 研究背景

一、畫廊類型

台灣雖是彈丸之地，但就有 121 家的畫廊²，畫廊的類型有許多種，要對台灣畫廊給予確實的歸類，實在不是件容易的事，有人將其分為五類 1.傳統型：多屬老字號，經營之畫家以成名之老畫家為主，如龍門畫廊、東之畫廊、鴻展藝術中心、長流畫廊等。2.經紀型：如敦煌藝術中心、京華藝術中心、新墨色畫廊、新展望畫廊。3.收藏兼代理商型：由收藏家經營畫廊者如甄雅堂、雍雅堂、翡冷翠藝術中心、臻品畫廊、炎黃藝術館。4.新企業家型：如阿普畫廊、京華藝術中心、串門藝術中心、高高畫廊、台灣畫廊。5.代售畫商：

²台灣的畫廊在 90 年代初有 200 餘家，但至 2000 年，據文建會的文化統計結果則減為 121 家。

屬自由型畫廊由其他畫廊取得作品寄售，抽取佣金。³

其實，這樣的分類並不十分合宜，因為，事實上其中類型之間的角色往往是相混的，如收藏兼代理商型與新企業家型即是，而該分類中的傳統型中亦有是經紀型的，只是由於台灣對畫廊之研究甚少，有人對其分類已屬不易。此外，由於 90 年代畫廊產業的興衰起伏變化甚大，導致該分類中的一些畫廊都已經結束營業了。⁴

總之，在本文的研究過程中發現，畫廊因為要求生存，其靈活度甚高，常會轉換經營方向內容，因此，很難為其分類定位，這也是台灣畫廊一大問題，需要業者自己思索克服的。

二、展覽種類

一般畫廊都有主要的經營項目，以展覽媒材分，有專營水墨的，例如長流畫廊、大千世界藝術中心、翰墨軒、桃源畫坊、傳承藝術中心、等等。有專營西畫的，例如阿波羅畫廊、東之畫廊、天賦藝術中心、印象畫廊、等等。有專營陶藝的，例如景陶坊、岡山陶房、等等。此外，亦有標榜以當代藝術為經營項目的畫廊如誠品畫廊、臻品藝術中心、原型藝術中心、漢雅軒、阿普畫廊、串門藝術中心、高高畫廊、飛元藝術中心、等等。也有些畫廊以大陸畫家為經營重點如傳承藝術中心、晴山藝術中心、郁芳畫廊、王家美術館、等等。同時也有以本土藝術家為經營重點者如南畫廊、阿波羅畫廊、東之畫廊、等等。

其實，實際觀察畫廊的展覽內容，可以發現這樣的分類，除了極少

³黃河 藝術市場探索 台北 淑馨出版社 1996 頁 22-23。

⁴如阿普畫廊、京華藝術中心、串門藝術中心、高高畫廊、台灣畫廊、許多畫廊都已結束營業，關於畫廊之開設與關閉情形可參閱附錄二。

數非常堅持的畫廊外如阿波羅畫廊、東之畫廊、南畫廊的堅持本土畫家⁵，傳承藝術中心的堅持大陸水墨，誠品畫廊、臻品藝術中心的當代藝術外，大都相當混雜，而可以看出台灣的畫廊，對自己的定位還是十分模糊的。

三、市場運作

(一) 畫廊內部

1、展前作業：通常一個展覽在展前半年至一年排定檔期、簽約，到了展前 2~3 月，則與藝術家共同討論展覽目錄與邀請卡製作事宜，包括燈片運用、文字介紹及廣告刊登，並確認展覽目錄及邀請卡印刷數量。展前 1 個月，開始進行展覽目錄與邀請卡的設計與印刷，聯絡設計公司提取設計初稿，經三校後看打樣，比對顏色、版面及文字，在藝術家確定無誤後方可交付印刷，一般而言，展覽目錄的設計完成需 15 個工作天，邀請卡則需 10 個工作天。此項工作的進行，需特別留意時效性，儘量使畫作經印刷後的顏色色差降至最低。展前 1 週，列印顧客與媒體名條，郵寄邀請卡，準備新聞稿，聯絡收藏家。確認退檔、進檔相關人員、時間及動線，並聯繫退檔後為客人送畫的時間。展前 3~5 日，至中央通訊社寄發新聞稿，並利用電子郵件寄新聞稿給媒體，電話聯繫媒體，準備酒會的點心。展覽佈置工作天 2-3 天，關於展場空間的規劃，可與藝術家共同商討，並適時提供建議、調整燈光、檢查燈具、展覽作品標價、印製標籤、並註明尺寸、價位及媒材；佈置工作第二天下午，即可邀請部分收藏家參觀。展前 1 日，召開記者會，讓藝術家接受各媒體的採訪。

⁵南畫廊林復南先生本身是畫家，原本經營現代藝術，後來不敵市場而改經營本土藝術。

2、展出期間：畫廊通常展出期間，會對客人介紹作品與藝術家，以目錄與邀請卡作為書面資料，口頭敘述補充不足，並隨時為客人解決畫作問題，或請藝術家提供協助。展場上空間的整齊，舒適的動線十分重要。此外，有關作品訂單的填寫，如訂購之作品，送畫日期、地點、保證書或其它更動的註寫是最基本動作。通常畫廊在每檔展覽結束前，會為新客戶建檔，並藉由交談建立熟悉感，適時的提供新客戶所需的訊息。若展出者為國外藝術家，則時間規劃上需提前作業。

3、展後作業：通常展後即要盡快將售出的作品送達客戶處，行政工作方面，每月 5 日前，提供次月展訊給媒體參考，並讓刊物刊登。每月 10 日前，為雜誌社文字稿截止日。每月 15 日以後，開始整理次月展訊、文字資料，便於月底前寄出。展訊刊登方面，需於每月 5 日前發至各雜誌社。

（二）畫廊與藝術家

一般而言，畫廊與藝術家的關係有：經紀約，指正式簽約之關係，雙方權利義務都載明於合約上，主要的是規定畫廊每年須向畫家購藏多少作品。代理約：多數沒有正式合約，有買賣才有結款，一位藝術家可能不只一家代理畫廊。買斷式代理約：畫廊先向畫家買斷一批作品，並結清款項。個案式代理約：類似贊助性質，沒有合約、代理關係，畫廊固定付款給畫家，通常畫家與畫廊有特殊關係才會訂定這種契約。口頭約：沒有文字約定，純粹是雙方的默契，通常之前已有過合約關係者。⁶

⁶藝術新聞雜誌 2001 年 11 月號 頁 75。

除上述的各種約外，多數是每次展覽單獨訂約，其條件因人而異，從抽成到廣告、運費等等，都沒有一定的條件，但通常抽成是六四（畫家六畫廊四）或五五分帳。

（三）畫廊與客戶

客戶即畫廊之收藏者，一般有所謂固定的收藏客戶和游離客戶兩種。游離客戶是指非刻意來買畫，而是臨時起意的，這種客戶有可能成為固定客戶。一般畫廊對其固定客戶，平時常會聯絡，在買賣時都會有折扣優惠，從七折到九折不等，依彼此關係而定。當然在市場低迷時，折扣的彈性較大，且不一定只給固定的顧客。

四、現有困境

（一）政府方面對畫廊相關政策法規獎助督導之態度

- 1、政治掛帥下文化的邊緣化：文化事務在政府部門中，因政治掛帥下，文化被邊緣化，在組織及經費上都顯得不夠，因此，對藝術產業也無法投以關注。
- 2、對獎勵文化產業相關法令的不足：政府重視工商產業，提供工商企業投資優惠辦法，但對文化產業卻一直不予以重視，任由畫廊業者單打獨鬥。
- 3、藝術教育的偏頗：因為升學壓力下，導致我們從小的美育課程很少正常上課，因此，國人普遍欠缺美學素養，影響所及，藝術欣賞人口顯得不足，進而影響產業的發展。
- 4、軟硬體環境的不足：藝術設施在南北區域差距很大，政府應加強藝術軟硬體的設施，使人們有機會多接觸藝術環境。
- 5、專業藝術行政人才培育的欠缺：在專業化的時代，講求專業分工，藝術行政人員需要有專業的藝術理論、藝術史等知識，但國內

教育缺乏這方面的課程訓練，政府應該負起培育藝術行政人才的責任。

（二）畫廊業界自身之問題

- 1、畫廊業者本身定位不清：部分畫廊業者對自己的角色定位不清，以利益為目的，而沒有認清自己經營的是文化產業。
- 2、畫廊在商業導向下對藝術人口傳遞錯誤的觀念：由於畫廊的素質參差不齊，有不少業者以投資的態度引導一般人民進入藝術市場，結果造成以藝術品追逐金錢遊戲，將藝術的文化形象破壞殆盡。
- 3、業者專業知能的不足：因為多數畫廊以賣畫為原則，是典型的銷售員型的做法，他們不知自己賣的是藝術品，不是一般商品，以致無法提昇畫廊產業之形象。
- 4、資源整合的必要：畫廊業者向來都是自己以小型企業之方式經營畫廊，其實，國外的文化產業大都集結群體力量出擊，國內的畫廊業者亦應效法，結合彼此的資源以發揮更大之效益。

第三節 研究方法與架構

一、研究方法與步驟

（一）文獻分析法（document method）

由於本研究以畫廊發生之現象為研究主體，坊間相關著作極少，多數資料散見於各種雜誌中，因此，多數資料都從藝術類期刊取得，藉由部分書籍及雜誌文件中關於研究之各議題內容做統整分析。

（二）訪談法（interview method）

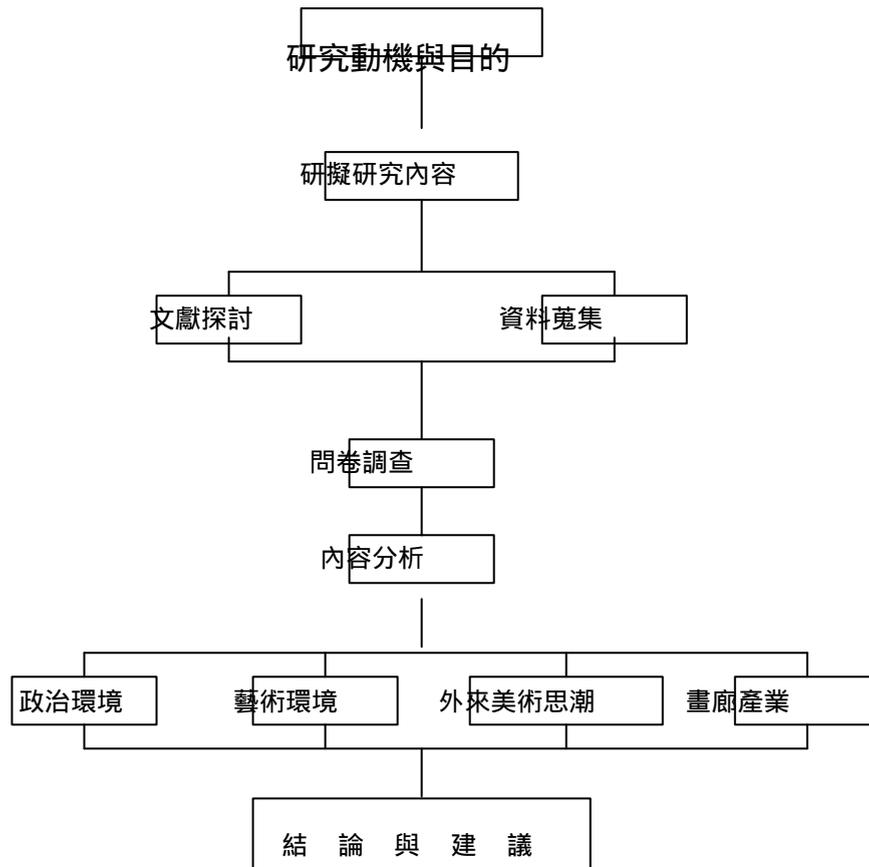
主要針對畫廊經營者，就本研究之各項議題做深度訪談，訪談雖事先預作若干題目，然而，因台灣各畫廊之經營方向與其內容各有不

同，因此，除基本題目之外，訪談時乃針對各畫廊之主要經營特色做自由對談，以期獲得更多可供研究之資料。

（三）研究步驟

- 1、研究對象之觀察、資訊蒐集：先分就畫廊之背景及展覽活動進行蒐集與歸納。
- 2、文獻及參考資料之蒐集：透過國家圖書館、台北市立圖書館、網路系統...等，以及訪談對象所實際提供之資訊進行蒐集工作。
- 3、訪談的問題設計與設定：進行深度訪談時，先就訪談對象之背景、現況等基本條件進行了解，再搭配本研究之預擬章節、研究方向所需了解的相關問題，進行訪談題型之設計（訪談題目如附錄一）。目的在於藉訪談所得內容紀錄，幫助本研究針對問題條理化地深入研究問題之核心。
- 4、實地訪談的安排與設定：在訪談題型設計之後，進行與研究對象之訪談邀約，並將訪談大綱於拜訪前先行說明，以使對方在了解訪談內容後，能先行思考、準備相關資料，以利訪談之進行。訪談對象的選定上，分別在北、中、南挑選具經營特色且有常態活動之主要畫廊經理人。但以台北地區為主，並視需要訪談其他如媒體記者、藝術家、收藏家等人。
- 5、資料分析與整理：將所蒐集、訪談所得之所有相關資料作整理，並針對資料中有闕漏、疑問處進行再蒐集、再確認。配合實際觀察與文獻資料等進行彙整後，所得出實際所能運用與需要之資料，配合研究主題之章節內容進行內容之撰寫與調配。
- 6、提出研究結論與建議：根據實務與理論之觀察與蒐集所得，提出經過研究、分析後所歸納出的研究結論與建議，供研究對象暨後續相關研究之參考。

二、架構



第四節 研究範圍與限制

本論文之研究時間範圍訂於 90 年代，但歷史是延續而非片段的，因此不可避免的將溯及關鍵性的 80 年代。原因是，1987 年解嚴後，緊接的報禁、黨禁，除了對台灣的社會、政治、經濟產生重大的影響，藝術創作更如脫韁野馬般地，打破各種禁忌，藝術創作氛圍頓時活潑許多，而本土意識的抬頭，不僅在題材開始強調鄉土情懷，更造成本土前輩畫家畫價的狂飆。畫廊產業在歷經股市、房地產的熱絡後日趨蓬勃，一度充滿榮景，但隨著泡沫經濟的影響，到了 80 年代末 90 年代初，也隨著大環境的蕭條，開始低迷不振直到現今；雖然如此，但台灣自解嚴以後，社會異常活潑，形成所謂多元社會，期間東西思潮相互激盪，敏感度尤其高的藝術圈受到極大的衝擊

，因此，畫廊文化之生態也產生許多值得注意的文化現象。所以，本論文研究之時間範圍將延及 90 年代的前五年開始。

而在空間的範圍上，雖以整個台灣畫廊為研究對象，但不可否認，長久以來國家發展的南北失衡現象，在文化界更是顯而易見。根據文建會民國 89 年的【文化統計】(2002 年出版)，台灣的畫廊數量總計有 121 家，但光是台北市就有 71 家，佔了將近 59%，故本研究之重心，不可避免的以台北為主，而旁及少數之中、南部畫廊。

第五節 文獻探討與名詞釋義

一、文獻探討

國內對於畫廊產業之研究較少，故相關論著不多，因此，在研究過程之文獻探討上，主要將以期刊雜誌為主，輔以相關之學術論文及著作。

(一) 相關著作：

1、藝術環境方面：台灣的美術現象深受政治、經濟、外來美術思潮之影響，而在林惺嶽，【渡越驚濤駭浪的台灣美術】，台北市：藝術家出版社，1997。李俊賢，【台灣藝術的南方觀點】，台北市：北市美術館，1996。倪再沁，【台灣美術的人文觀察】，台北市：雄獅出版社，1995。葉玉靜，【台灣美術中的台灣意識 - 前九 0 年代「台灣美術」論戰選集】，台北市：雄獅圖書出版社。高千惠，【當代文化藝術澀相】，台北市：藝術家出版社，1996。這些著作中，均對 90 年代前後之各種影響美術發展之事件及現象作相當程度的剖析，是撰寫本文的過程中，極重要之參考資料。此外，文化建設委員會於 1998 年出版的【文化白皮書】，及台北市政府於 1998 年委請林谷芳研究的【台北市文化政策白皮書研究案】，對整體藝術環境的塑造亦

提供相當豐富之資料。

2、美術館/博物館方面：

參考陳國寧，【博物館的演進與現代管理方法之研討】，台北市：文史哲出版社，1978。黃光男，【美術館行政】，台北市：藝術家出版社，1991。主要係針對美術館的功能與運作部分。

3、傳播媒體方面：

賴素鈴，【不確定的友情---美英荷法博物館與媒體關係研究】，台北市：華民國新聞評議委員會，1998。是少數從實務方面探討媒體與博物館關係的著作，對傳播媒體與藝術機構間之公共關係提出廣泛且具體的意見，十分值得參考。

4、藝術評論方面：

姚一葦，【藝術批評】，台北市：三民書局有限公司，1996。謝東山，【當代藝術批評的疆界】，台北市，第門藝術基金會，1995。參考該兩書就藝術批評的理論與應用之探討。

5、公共藝術方面：

倪再沁，【台灣公共藝術的探索】，台北市：藝術家出版社。黃才郎，【公共藝術與社會的互動】，台北市：藝術家出版社。對公共藝術在台灣的狀況有相當詳細之描繪。

6、藝術教育方面：

Albert William Levi 及 Ralph A. Smith 合著，李中澤譯【美學與藝術教育】，中國四川：四川人民出版社，1998。Michael J. Parsons 及

H.Gene Blocker 合著，王柯平譯【藝術教育：批評的必要性】，中國四川：四川人民出版社，1998。該兩本著作對觀眾與藝術創作者之教育有較全面的思考，對國民美育全面性之養成深具參考作用。

7、藝術產業方面：

黃河的【藝術市場探索】，台北市：淑馨出版社，1996。對實際畫廊與拍賣運作情況有詳細分析。而金錢文化的【藝術投資】，台北市：金錢文化企業有限公司，1994。對藝術產業範圍及策略有所描述。行政院文化建設委員會出版的 1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動 演講專輯，則對整個藝術產業的經營有全面的介紹。

（二）學術論文：

從本論文所要探討之議題，蒐集相關之學術論文有：

蔡宜芸，【商業？藝術？台北畫廊活動的探索】，台北，台灣大學社會學研究所碩士論文，1991。

陳文玲，【畫廊顧客的購買行為 - 以台中市畫廊為例】，台中，東海大學企管理管研究所碩士論文，1995。

賴嘉玲，【莫內故宮展與台灣社會文化變遷---一個文化生產場域的個案研究】，台北，台灣大學社會學研究所碩士論文，1995。

彭佳慧，【從藝術雜誌觀察台灣藝術生態的互動關係---以「雄獅美術」雜誌為例（1971-1996）】，台中，東海大學美術研究所碩士論文，2000。

（三）期刊雜誌：

關於畫廊產業的著作在台灣較少，主要仍以藝術類雜誌為主要文獻參考依據，因此，在期刊雜誌的收集方面，舉凡與本論文有關之議

題，如畫廊發展、畫廊產業、藝術評論、藝術教育、藝術創作、
等等都在蒐集之列，而參考之期刊雜誌有：藝術家雜誌、雄獅美術
雜誌、藝術新聞雜誌、典藏藝術雜誌、炎黃藝術雜誌、南方藝術雜
誌、藝術貴族雜誌、現代美術雙月刊、台灣美術雜誌、美育月刊等。

此外，雄獅圖書出版的年鑑內容豐富，是重要的研究資料來源，該
年鑑從 1990 開始，但至 1997 年出版後即未再出版，對研究視覺藝
術者而言，確實少了極重要的參考資料。而從雄獅 1997 年年鑑停止
出版後，直到 2002 年才有典藏雜誌出版類似之年鑑。

二、名詞釋義

（一）九〇年代

「年代」這名詞在台灣之運用，常讓人感到混淆，因有些人習慣西
元的年代，有些人則習慣民國的年代，所以在敘述年代時，常令人
不知說者是指何者。十年組成一個年代，本文之九〇年代，乃指西
元 1990—1999 年而言，但由於歷史具有延續性，所以，在論述的過
程中，有些論述將追溯自 1985 年以後至 1999 年。

（二）畫廊

畫廊一辭源於西方，西方自 16 世紀以來，將所搜集到的美術作品陳
列於建築物的迴廊，這是畫廊的起源。而 19 世紀以後，畫廊與今天
的美術館的性質相近，因為當時的畫廊成為觀眾鑑賞美術作品的公
開陳列場所。同時，西方從 19 世紀以後，因資本主義的發展，藝術
日趨商業化，以專營美術品為業的畫商也應運而生，而這些畫商陳
列和銷售美術品的場所也稱為畫廊。⁷本文所指之畫廊即指畫商陳列

⁷藝術百科全書 中國北京 中國大百科全書出版社 頁 175

、展示與銷售美術品之場所。

（三）文化生態

「文化」一詞根據英國人類學家泰勒（E.B.Tylor）的定義是：

「文化是一種複雜的整體，包括了知識、信仰、藝術、道德、律法、習俗，以及一個人作為社會的一份子所獲得的一切能力和習慣。」⁸

故知文化即是一社會活動之總合，而本文所指之文化乃採狹義之文化，單指藝術活動中的美術。所以，本文的「文化生態」乃是指美術活動在社會環境發展過程中，所受到週遭環境如教育、評論、政治、經濟、等影響變化之消長關係。

（四）藝術環境

藝術的內容包含甚廣，舉凡文學、戲劇、電影、舞蹈、建築、美術、等，而本文所指之藝術是指狹義的美術而言，因此，文中之藝術環境乃指與美術相關的周邊相關對象如美術館、學校、畫廊、等藝文機構，以及政府、媒體、藝術創作者、評論、等舉凡涉及美術活動者皆屬之。

（五）替代空間

替代空間的出現，乃因一些從事實驗性創作的藝術工作者（尤其是年輕的藝術工作者），其作品不為美術館、商業畫廊所接受，而苦無場地發表，因此，這些藝術工作者，乃結合一些志同道合的同志，組織經營非營利性質的展覽空間。替代空間的設立，的確為許多藝術創作者提供一展示的舞台，在台灣替代空間也被視為是藝術創作者進入商業機制的前哨。

⁸文化研究 陳貽寶譯 立緒文化事業有限公司 台北 1999 頁 4。

（六）裝置藝術

「裝置藝術乃為一特定畫廊空間，或戶外地點所作的創作，它不僅是一群可以個別觀賞的藝術品，還是一個完整的集合或環境。裝置藝術帶給觀者一種被藝術環抱的感覺，如同在一間裝飾著壁畫的公共空間或充滿藝術氣息的教堂內。裝置藝術作品通常在展出一段不算長的時間後便被拆除，留下的只有記錄文件。」⁹一般而言，裝置作品因為展完後即拆除，大都只留下紀錄文件，不適合收藏，所以，畫廊很少舉辦裝置藝術的展覽。

（七）策展人

本文所謂之策展人是指一般美術館\博物館的策展人，畫廊所委請之策展人即屬該領域之策展人，當然畫廊所策展的規模，限於人力、財力、場地等不能與美術館\博物館的策展相比。策展人簡言之是指策劃展覽的人。策劃一項展覽的工作範圍，包括藝術專業上：展覽主題構想、展覽內容的選定、展品的研究與解讀說明與推廣、乃至展覽空間及陳列方式的規劃；而在行政方面則必須監督展覽籌備進度、促進相關工作人員、單位間的合作協調，甚至必須控制預算的收支平衡，因此，一位稱職的策展人需具備藝術史、藝術理論、組織、財物、行政管理、募款等能力。

（八）公共藝術

1992年通過的文化獎助條例規定：公有建築物之所有人，需提出建築總價的1%購置藝術品。本文所指之公共藝術，即依該條例所設的公共藝術設置辦法第二條：「本辦法所稱公共藝術，指依文化藝術

⁹藝術開講 黃麗絹譯 藝術家出版社 台北 1996 頁 90-91。

獎助條例第九條第一項及第三項規定，於公有建築物及重大公共工程設置藝術品。」藝術品係指以繪畫、書法、攝影、雕塑、工藝等技法製作之平面或立體藝術品、紀念碑柱、水景、戶外家具、垂吊造形、裝置藝術及其他利用各種技法、媒材製作之藝術創作。

第二章 藝術環境與畫廊發展之關係

第一節 台灣南北藝文環境概況

一、南北藝文發展失衡

台灣南北城鄉的差距，因為政府長期政策的作為，造成嚴重的失衡，就藝文設施方面，不管在軟硬體上，南北有著明顯的差距，以藝文機構而言，就比例懸殊：

臺閩地區展演地點分布概況 - 按地區分
中華民國八十九年底（2000年）

單位：處

類 型	總計	臺北市	高雄市	臺灣省					福建省
				小計	北部區域	中部區域	南部區域	東部區域	
總計	1,504	178	25	1,297	372	478	296	151	4
縣市立文化局暨文化中心	29	-	1	26	6	7	10	10	2
社教館	6	1	1	4	1	1	1	1	-
紀念館	4	3	-	1	-	-	1	1	-
博物館、科學館	15	7	1	7	4	2	1	1	-
美術館、藝術館	19	5	1	13	4	3	6	6	-
藝廊	121	71	6	44	19	7	16	16	-
文物館	7	1	-	6	2	3	-	-	-
展示（陳列）中心	7	2	-	5	1	3	1	1	-
演藝廳	13	6	-	7	4	2	1	1	-
具備展、演空間的地點	30	6	-	24	8	6	9	9	-
劇場、舞蹈、音樂教室	4	2	-	2	-	-	1	1	-
圖書館	99	12	3	84	20	36	20	20	-
書店、報社	5	1	-	4	2	1	1	1	-
文教基金會	7	3	-	4	1	1	1	1	-
非文教團體	12	1	-	11	2	7	1	1	-
社區民眾活動中心	99	-	-	99	18	28	14	14	-
各類活動中心	28	3	2	23	7	9	5	5	-
社區廣場	7	-	-	7	2	3	2	2	-
政府所在地	59	5	-	54	25	17	9	9	-
中山堂或中正堂	4	-	-	9	4	2	3	3	-
大學、學院	34	5	1	28	10	8	6	6	-
專科學校	6	2	-	4	1	1	1	1	-
中等學校	198	-	-	198	54	75	44	44	-
小學、幼稚園	359	15	2	342	83	170	54	54	-
公園	46	5	-	41	20	12	5	5	-
體育館（場）	27	1	-	26	12	4	6	6	-
遊樂場	8	2	-	6	1	3	2	2	-
農場、馬場	2	-	-	2	-	1	1	1	-
飯店、旅社、渡假中心	9	1	1	7	-	2	-	-	-
寺廟	137	2	4	131	33	41	55	55	-
教會	3	1	-	2	-	-	2	2	-
百貨公司、商圈	21	3	1	17	8	4	5	5	-
茶藝館、餐飲店	2	-	-	2	1	1	-	-	-
其他	72	12	1	57	19	18	12	12	-

資料來源：行政院文化建設委員會「全國藝文活動資訊系統」。

附註：展演地點係指當年內曾舉辦藝文活動之地點。

從上列統計表中很明顯地看出南北在藝文建設方面的懸殊，由於設施的差距，相對地造成民眾接觸藝文機會的落差很大，無怪乎南部民眾常批評政府重北輕南。

當然，其中不可否認有中央政府在施政上，以台北為政經中心考量下的結果，但就自然的人文生態上，也有其不得不然的因素，因為南部民眾在藝文的接觸與認知遠較北部民眾低落，所以，即使有較多的藝文機構及活動，亦不見得能改變現況，而歸結其原因，藝術教育實在是一關鍵因素。

二、南北藝文生態描繪

由於藝文機構嚴重失衡，自然對藝術的發展造成迥然不同的結果，因此南部有「藝文沙漠」的稱謂，倪在沁對台北、高雄美術界的比較形容，可說觀察十分入微貼切：

「論台灣美術的風貌、台灣美術的發展、台灣美術的環境」，只要是論台灣美術，以往的論述其實都只是以台北為著眼點；雖然台北並不等於台灣，但在各種資源集中於『中央』的歷史傳統下，特別是文化藝術方面，在植基於台北優越且權威的觀點中，台北已足以代表台灣，高雄是微不足道的。

高雄美術在一九九〇年代初才算嶄露頭角，當時高美館尚未開館，高師大還沒有美術系，高雄也還沒有舉足輕重的畫廊和媒體，但卻憑著幾位藝術家旺盛的企圖心，以自力救濟和自我肯定的方式逐漸讓台北美術圈意識到，台灣美術不僅只是台北而已，在南台灣的角隅還有一個相對於主流台北的邊陲高雄。

台北這個主流地區並沒有任何主流的風格，這個資源豐富、資訊氾

濫的大都會像是個交易中心，引進、吸收、轉化和汰換的速率都相當驚人，它的美術風貌當然也就風情萬種而且目不暇給。

邊陲的高雄美術給人的感覺就單純多了，這種感覺是和當地自然、人文景觀混合在一起而產生的。高雄的工業形象（水泥、石化、鋼鐵、貨櫃）和人口結構（跑船的、作業員、黑手）都頗具陽剛的一面，這使高雄美術家不免也有比較粗勇的傾向，雖然未必個個如此，但因為「形勢比人強」，少數風格剽悍的美術家往往被視為高雄美術的徵象，他們的風格不免要被類化成廣泛而普遍的高雄美術形象。台北美術家是商業都市裡的文化人，幽雅而機智；高雄美術家是工業城市裡的藝術工作者，沈穩而且勤勞。在台北美術菁英的眼光中，高雄地域風格還太保守；在高雄美術菁英的眼光中，台北美術身段太多，在南北不同觀點對照下，也許可以呈現出台灣美術的另一類陳述。」¹⁰

最後，倪再沁總結南北文化的特質是：

「較重情感的高雄、較重思考的台北、較為質樸的高雄、較為精緻的台北、較為社會性的高雄、較為純粹的台北、較為經驗的高雄、較為訊息的台北、較為拙澀的高雄、較成熟的台北」¹¹

的確，早期由於政府將台北視為政治、經濟、文化中心，一切建設以台北為主，南部地區是被邊緣化，所幸高雄的藝文在被冷落之下，該地的藝文人士得以順應南部的地域性，其人文性格沒有經過太多的矯飾，所以能夠形成它獨特的風貌，例如洪根深的「黑畫」就

¹⁰倪再沁著 台灣美術的人文觀察 台北 雄獅圖書公司 1995 頁 76。

¹¹倪再沁著 台灣美術的人文觀察 台北 雄獅圖書公司 1995 頁 76。

深具高雄的地域特性，反觀台北，或許是因為接受太多的外來資訊，導致雖然面貌多元、豐富，卻給人東拼西湊沒有自己風格的感覺，因而有人認為這樣的結果，讓台北的個體藝術風貌百花齊放，但卻沒能形成一個都會城市整體的風格。

三、畫廊經營的南北差異

這樣的差異性是地域特性及政府長期的施政作為所造成，其結果反映在畫廊產業上，也有很明顯的不同：

「南、北因文化機構分佈不均，導致民眾對文化藝術的接觸機會不均，自然會影響畫廊的經營。南部因收藏家少，畫廊的經營相對較為困難，為滿足各個客層，自然經營內容會較為多元，包括各種媒材、題材。所以，無法像台北的畫廊，可以將自己的方向定得很明確。」¹²

同時，由於畫廊和藝術家以北部居多，也形成了一個現象，那就是北部的畫廊經營，不論是畫家或是題材上，面貌比較多元，相形之下，南部的畫廊經營就比較具有地域性的色彩。

畫廊業者亦從收藏家性格指出南北的不同：

「台灣不大，但南北收藏家對藝術的看法和態度卻迥然不同，在內容上，北部的收藏家對現代藝術的接受度高，呈現較多元的現象，南部則顯得較保守；而在於畫廊的互動上，北部收藏家較專業、理性，具國際眼光，與畫廊間是種買賣關係，畫廊不需費太多心力在他們身上，南部收藏家與畫廊的關係，則是屬於朋友關係，他們講

¹² 2002年3月31日與索卡藝術中心蘇淑貞小姐訪談意見。

人際關係，所以畫廊需要花較多時間和他們交際。」¹³

從實際狀況顯示，南北的地域特性與藝文生態結構，的確造成畫廊產業的經營型態與市場規模的不同。

第二節 美術館展藏與畫廊

一、展覽與典藏是美術館與畫廊較密切之關係

一般人的觀念，畫家的作品如果在公立美術館展過，即代表受到一定的肯定，類似進級一樣，日後在私人畫廊展覽時，價格就可能調漲。

對未成名的藝術家而言，他最渴望的是其作品能在公立美術館展示，以提高其知名度，而畫廊亦然，也希望能發掘具潛力的畫家加以培植，使其作品有朝一日能為美術館所肯定而展示，甚至典藏。所以，畫家、畫廊與美術館三者的關係，是環環相扣，有其密切的關聯性，而要言之，畫廊與美術館互動較密切的，應是展覽與典藏兩項。

二、美術館與畫廊間實際互動不佳

展覽是美術館和畫廊兩者業務中，很重要的一項，另外，美術館需要有典藏品充實館藏，畫廊則有豐富的藝術品可供選擇，所以，兩者最切身的是展覽和典藏，但事實上，美術館與畫廊在這兩項的互動上並不是十分順暢，究其因，美術館因其官方立場，為避免圖利他人而刻意避免，應是主要原因。

以展覽言，美術館以其固有任務及豐沛資源，向來展覽都是由館內

¹³ 2002年4月11日與誠品畫廊趙琍小姐訪談意見。

專業人員自行策畫，鮮少與民間畫廊合作；而典藏品部份，更為避免圖利他人及減低成本等理由，多數向藝術家直接購買。這兩者的根由，都與怕招來圖利他人之批評有關，但有業者認為關鍵在於：

「就畫廊的立場，台灣美術館與畫廊的關係很重要的一個關鍵，就是美術館一直都以官方單位自居，並不認為自己是藝術產業的一份子。因此，雙方並沒有什麼互動可言。」¹⁴

三、畫廊業者對美術館的期望

畫廊業者對美術館提昇該產業有相當的期盼，若美術館能跳脫制式的思考，視自身為藝術產業的一員，不堅持與民間商業絕然劃清界線，則其對畫廊產業的贊助，如藝術品的典藏、展覽的共同研究，都將對產業造成莫大的影響。美術館若能結合畫廊等藝術社會成員相互密切配合，譬如以其專業角度，可以不避諱地與民間公認的優良畫廊作展覽之研究合作、等等，則以其公家的資源，將對整個藝術產業的蓬勃發展有莫大助益，而勢必因此成為藝術產業的龍頭，事實上，就現實的運作也是如此，例如美術館策劃的本土前輩畫家的回顧展，或知名華人畫家的展覽，在藝術市場上都有帶動的效果。也就是說，美術館的展覽通常會對市場起一種火車頭的功能。

過去十年，公立美術館如台北市立美術館、國立歷史博物館，以其豐富的資源舉辦了知名華人藝術家的展覽，如常玉、潘玉良、林風眠、趙無極、朱德群、吳冠中等人，而讓台灣的收藏者對這些藝術家有更深的認識，使得畫廊業界也因勢利導舉辦相關展覽，自然地就帶動了藝術市場的蓬勃發展，故知畫廊、美術館的關係有其緊密

¹⁴ 2002年4月11日與誠品畫廊趙琍小姐訪談意見。

的部分。

畫廊雖是商業機制，但它具有文化意義，同時也是藝術家的贊助者之一，如果畫廊業無法獲得支持，那藝術家也就失去了他的扶持者，則整個藝術生態勢必無法健全發展。

而美術館這個文化行政系統，負有提昇文化藝術水平的責任，以其所擁有的豐沛資源，應該要有更積極的作為才是。通常民間的敏感度總比官方系統高，所以在藝術生態中，民間的畫廊其實可以利用它靈活機動的特性，與官方美術館形成一種「外圍」與「中心」、「探索」與「整理」的關係，亦即美術館可以給予畫廊適時、適度的支援，讓畫廊在外圍做探索的工作，再由美術館做綜合整理的工作，兩者形成一種良性的互動，如此美術館可以減少許多無謂的資源浪費，而畫廊也可以從美術館的支援中獲得發展空間，這樣的互動關係，對藝術生態的健全必然是有益的。¹⁵

但其中仍涉及官方系統最怕碰觸到的圖利他人的敏感問題，美術館對合作畫廊的選擇標準即讓人費盡思量，凡是涉及資助（包括典藏），即使事前的作業公平，亦難杜悠悠之口。但是，只要美術館的主事者，能站在健全整體文化生態的考量下摒除私心，應該就能不畏流言而獲致成效。

第三節 替代空間與畫廊

一、替代空間形成背景

替代空間的產生，是相對應於主流展覽空間，如美術館、畫廊等，

¹⁵參見南方藝術雜誌 李俊賢 藏富於民與官商勾結—淺談台灣美術館與民間畫廊之關係 199年2月號。

它讓一些新人或實驗性質高、較無市場性的藝術家（作品）有展覽的機會。台灣的替代空間從 80 年代，即有少數從事觀念藝術的創作者成立類似空間以展示他們的作品，如二號公寓、伊通公園 等等。及至 90 年代，由於裝置藝術的流行，更助長了替代空間的成立，還有，文建會對閒置空間再利用的政策，也助長了替代空間的增加。

二、替代空間是畫廊的前哨

對於替代空間的成立，多數畫廊業者認為兩者是不衝突的，這是因為性質不同、訴求不同的原因，經營當代藝術的畫廊尤其抱持樂觀其成的態度，經常在替代空間展覽的創作者，往往在日後會走到市場上，因此，替代空間具有培養畫廊藝術家與未來客戶的功能：

「替代空間對畫廊而言，當然有其正面影響，它扮演一個藝術創作者成熟前的一階段性角色，提供他們一個在未成為市場性畫家前的一個舞臺。我將它視為一個畫家在進入市場機制畫廊前的『展前的櫥窗』。」¹⁶

其實，就整個藝術環境而言，替代空間與商業畫廊的關係應是互補的，由於畫廊有其生存壓力，較不可能展示一些沒有市場性的現代藝術作品，而替代空間則提供他們一個展示的空間，日後如果一般大眾能接受這些現代藝術，則自然可以轉移到市場機制的畫廊來。

三、替代空間非商業性質衍生的問題

筆者在研究調查的過程中，發現一較為特殊的現象，即高雄由於商業畫廊愈來愈少，使得替代空間愈來愈多，因而產生了這樣的情況：

¹⁶ 2002 年 4 月 11 日與誠品畫廊趙琍小姐訪談意見。

「高雄的替代空間比畫廊還多，因其本身沒有市場性，因此，對畫廊沒有影響，但對藝術家就影響較大，因為替代空間提供他們一個舞臺，但也因為這些創作者在替代空間沒有壓力，而常會導致展覽時有急就章的情況，喪失作品的藝術性，而扼殺了自己。另外，這些創作者是極小眾，都是自己玩自己的，與外界的大眾幾乎是隔絕的，而有些替代空間並接受公部門補助，對大眾及畫廊市場機制而言，是形成一種資源浪費。」¹⁷

當然，並不是全部的替代空間都會發生這樣的現象，但不可否認，替代空間由於其非商業性質，並且其成立多是由若干志同道合的人所組成，有較大的活動空間，組織、形式也不受約束，結果就可能會發生為所欲為的狀況，但這種情形本是無可厚非，只不過他們接受了公家部門的補助後，運作自然會受注意，如果其作為有人不能苟同，當然會遭受批評。

其實，台灣替代空間的形成與美國早期替代空間的成立頗為相似，對整個藝術生態而言，針對不同類型的藝術創作者，以及社會環境的背景，這樣的空間有其自然形成的環境因素，對藝術界也是不可或缺的。而從台灣現今一些活躍於畫廊的當代藝術創作者，早期也都是在替代空間展覽的要角，即可知替代空間確實有助於台灣畫廊產業的發展。

第四節 國際藝術引入與畫廊

整體而言，台灣的藝術界總是跟著歐美潮流走，因此，國際藝術思潮對台灣的藝術發展扮演著重要的角色，畫廊作為一個藝術創作發

¹⁷ 2002年3月31日與索卡藝術中心蘇淑貞小姐訪談意見。

表的場域，這些思潮就自然會反映在畫廊的運作上。但藝術界畢竟與藝術產業仍有很大的不同，因為整個藝術生態中，畫廊只是其中的一部分，畫廊站在商業的考量下，不可能如學院裡的學者，或藝術創作者般地將全部的藝術思潮反映出來，但有部份以推動當代藝術為主的畫廊，會重點性的將這些潮流表現出來。本節所述的現象，即是畫廊業對潮流的反應，但事實上，這些對畫廊產業的利益而言，並沒有產生太大之影響，只是，這些現象或多或少地直接與畫廊經營發生一些關聯，如果在本論文中不予提出，將會對整個畫廊產業的發展，產生疏漏之憾，因此，就這些現象作一探討分析仍有其必要。

一、歐美藝術流派的因襲

（一）西方藝術思潮之東漸

台灣美術界的資訊，從早期的歐美藝術雜誌介紹，到後來留學歐美的藝術工作者的返台，多數是將歐美的藝術思潮流派移植過來，自然在創作內容上，也有許多是因襲著歐美的藝術系統。從公、私立展覽機構的展覽內容，即可明顯發現，幾乎歐美發展過的流派，都會在台灣的美術界重現，這樣的發展，引起不少人的質疑，如所謂抄襲、喪失藝術的原創性、、、等等，尤其是因為文化主體性的問題，而引發所謂的「本土化」與「國際化」的論戰。

當然，這些現象並不是和歐美同步的，國內的藝術創作者總是跟在西方國家之後，因此，觀者會發現許多的展覽內容，其實在西方早就出現過，所以，我們從歷來的展覽，可以發現一些藝術創作者的展覽，標榜著達達、普普、抽象主義、極限主義、裝置藝術、觀念藝術、女性主義、、、等等議題。而這現象也正突顯出，西方列強夾

著強勢國力，對第三世界進行所謂的文化殖民。

此處僅將國內以現(當)代藝術為經營重點的誠品畫廊從 1990-2000 年的檔期列出，從中即可看出西方美術思潮反映在台灣畫廊之梗概。

誠品畫廊 1990-2000 年檔期表：

年 代	展 覽 內 容
1990	12 . 24 ~ 01 . 25 夏陽個展 02 . 15 ~ 03 . 31 當代畫家素描展 04 . 14 ~ 05 . 13 戴海鷹個展 05 . 19 ~ 06 . 17 陳建中個展 06 . 30 ~ 07 . 08 中外名家小品展---誠品收藏展 07 . 14 ~ 08 . 12 行策幻乘 - 構築與環境經驗展 09 . 08 ~ 09 . 30 趙法郎雕塑個展 10 . 07 ~ 11 . 04 霍剛個展 11 . 10 ~ 12 . 09 現代藝術收藏家收藏邀請展
1991	12 . 15 ~ 01 . 13 蔡根、梁兆熙雙個展 01 . 19 ~ 02 . 13 王萬春、蘇旺伸雙個展 02 . 01 ~ 02 . 13 誠品畫廊代理畫家聯展 03 . 09 ~ 04 . 07 司徒強個展 04 . 14 ~ 05 . 05 顏頂生、劉高興雙個展 05 . 11 ~ 06 . 02 呂振光、連建興雙個展 06 . 15 ~ 07 . 07 誠品畫廊代理畫家介紹展 1 - 夏陽、霍剛、司徒強 07 . 20 ~ 08 . 18 誠品畫廊代理畫家介紹展 2 - 黎志文、戴海鷹、陳世明 08 . 24 ~ 09 . 22 黃宏德個展 09 . 28 ~ 10 . 27 夏陽個展 - 中國神祇系列 11 . 02 ~ 12 . 01 刁德謙個展
1992	01 . 11 ~ 02 . 23 王攀元個展 03 . 07 ~ 04 . 05 紀元美術會創始會員紀念展 04 . 11 ~ 05 . 10 曲德義個展 05 . 16 ~ 06 . 14 陳世明個展 06 . 20 ~ 07 . 19 韓湘寧個展 08 . 01 ~ 08 . 30 新銳聯展 - 連建興、顏頂生、蘇旺伸、黃宏德、王萬春 09 . 05 ~ 10 . 04 賴純純個展 10 . 10 ~ 11 . 08 黎志文個展 11 . 14 ~ 12 . 13 戴海鷹個展
1993	12 . 19 ~ 01 . 17 梅丁衍個展 01 . 30 ~ 02 . 14 董陽孜書法展 02 . 20 ~ 03 . 07 二二八 美展 03 . 13 ~ 04 . 11 霍剛個展 04 . 17 ~ 05 . 16 蔡根個展 05 . 22 ~ 06 . 20 年度主題展 06 . 12 ~ 07 . 11 趙春翔個展 06 . 26 ~ 07 . 25 顏頂生個展 08 . 09 ~ 08 . 29 夏陽個展 09 . 04 ~ 10 . 03 蘇旺伸個展 10 . 09 ~ 11 . 07 連建興個展 11 . 13 ~ 12 . 12 黃宏德個展 12 . 18 ~ 01 . 16 司徒強個展
1994	02 . 19 ~ 02 . 27 美女月份牌 03 . 05 ~ 04 . 02 葉子奇個展

	04 . 09 ~ 05 . 08	黎志文個展
	05 . 14 ~ 06 . 12	年度主題展
	06 . 18 ~ 07 . 17	戴海鷹個展
	07 . 23 ~ 08 . 21	代理藝術家聯展
	08 . 24 ~ 08 . 28	畫廊博覽會
	08 . 27 ~ 09 . 25	刁德謙個展
	10 . 01 ~ 10 . 30	李德個展
	11 . 05 ~ 12 . 04	陳張莉、王文志、朱哲良三人展
	12 . 10 ~ 12 . 31	洪素珍個展 (裝置藝術)
1995	01 . 27 ~ 01 . 29	雕塑家素描展
	02 . 25 ~ 03 . 26	蔡根個展
	04 . 22 ~ 05 . 14	夏陽個展 - 獅子啣劍系列
	05 . 20 ~ 06 . 11	誠品 95 年度新銳展 - 【情感的凝顏】
	06 . 17 ~ 07 . 09	霍剛個展
	07 . 15 ~ 08 . 06	蘇美玉個展
	09 . 14 ~ 09 . 17	打開藝術家的百寶箱
	11 . 18 ~ 12 . 03	家具進「畫」論 - 生活藝術展
1996	09 . 28 ~ 10 . 20	連建興個展
	10 . 05 ~ 10 . 27	金屬物件四人展
	10 . 26 ~ 11 . 24	司徒強個展
	11 . 30 ~ 12 . 22	夏陽個展 - 百顏聯作
	12 . 28 ~ 01 . 26	陳世明個展
1997	01 . 01 ~ 01 . 19	林國承小品盆栽展 - 冬樹之旅
	02 . 15 ~ 03 . 09	小型雕塑展
	03 . 15 ~ 04 . 06	江賢二個展
		蘇富比拍賣會
	04 . 19 ~ 05 . 11	顏頂生個展
	05 . 03 ~ 05 . 25	阿等個展 - 燈的雕塑
	05 . 17 ~ 06 . 08	黃宏德個展
	06 . 14 ~ 07 . 06	蘇旺伸個展
	06 . 28 ~ 07 . 20	有限良品 - 精版藝術 x 檔案
	08 . 02 ~ 08 . 24	安迪沃荷版畫展 - 瑪麗蓮夢露 v.s 毛澤東
	08 . 30 ~ 09 . 14	誠品精品展
	09 . 20 ~ 10 . 11	陳志誠個展 (裝置藝術)
	10 . 13 ~ 10 . 19	蘇富比秋季拍賣會
	10 . 25 ~ 11 . 30	陳夏雨個展
	12 . 06 ~ 12 . 28	蔡根個展
1998	01 . 03 ~ 01 . 31	新春特展 (張義、林淵)
	02 . 07 ~ 03 . 01	李元佳回顧展
	03 . 07 ~ 03 . 29	張義雕塑展
	04 . 04 ~ 04 . 12	楊肇嘉與文化贊助
	04 . 14 ~ 04 . 19	蘇富比春拍
	04 . 25 ~ 05 . 20	池農深個展
	05 . 30 ~ 06 . 21	蔡國強個展
	06 . 27 ~ 07 . 19	精版藝術
	07 . 25 ~ 08 . 09	四人聯展 (台南藝術學院)
	08 . 15 ~ 08 . 30	紀嘉華個展
	08 . 22 ~ 09 . 06	顧福生陶盤展
	09 . 05 ~ 10 . 10	戴海鷹個展
	09 . 12 ~ 10 . 10	阮文盟個展
	10 . 12 ~ 10 . 18	蘇富比秋拍
	10 . 24 ~ 11 . 15	連建興個展
	11 . 10 ~ 12 . 08	蔡根雕塑作品展
	11 . 19 ~ 11 . 23	畫廊博覽會
	11 . 21 ~ 12 . 13	江賢二個展
	12 . 19 ~ 01 . 10	張子隆個展

1999	01 . 16 ~ 02 . 07	新春聯展
	02 . 10 ~ 02 . 28	迎春聯展
	03 . 06 ~ 03 . 28	郭旭達個展
	04 . 03 ~ 04 . 25	連淑蕙個展 - MINE
	05 . 01 ~ 05 . 30	「家園」誠品畫廊 10 週年慶
	06 . 05 ~ 06 . 27	李茂成個展 - 剎那剎那
	07 . 03 ~ 07 . 25	單數 V.S 複數 (版畫與雕塑展)
	07 . 31 ~ 08 . 15	史蒂芬妮? 雲納嫻個展
	07 . 31 ~ 08 . 15	島嶼的飛翔 - 馬祖牛角村藝術家進駐成果暨文件展
	08 . 21 ~ 09 . 12	楊詰蒼個展 - 再造 " 董存瑞 " (裝置藝術)
	09 . 18 ~ 10 . 10	刁德謙個展
	10 . 16 ~ 11 . 07	莊普個展 - 在線上
11 . 13 ~ 12 . 05	李德 1989 ~ 1999 特展	
12 . 11 ~ 01 . 02	江大海個展	
2000	01 . 08 ~ 01 . 30	黃楫個展
	02 . 06 ~ 02 . 27	捕風捉影 - 台灣當代素描特展
	03 . 04 ~ 03 . 26	「荷蘭製造」 - 荷蘭青年藝術家聯展
	04 . 01 ~ 04 . 23	江賢二個展 (1960 ~ 2000)
	04 . 29 ~ 05 . 21	蔡根個展
	05 . 15 ~ 06 . 25	「荷蘭製造」 - 荷蘭青年藝術家聯展
	05 . 27 ~ 06 . 18	黃宏德個展 (1985 ~ 2000)
	06 . 24 ~ 07 . 16	陳世明個展 - 真相大白
	07 . 22 ~ 08 . 13	從當下切人 (郭振昌聖台灣個展)
	08 . 11 ~ 11 . 04	刁德謙作品展
	08 . 26 ~ 09 . 17	任戎個展
	09 . 23 ~ 10 . 15	紀嘉華個展
	10 . 21 ~ 11 . 12	司徒強個展 - 今夕何夕見此良人
	11 . 18 ~ 12 . 10	夏陽個展
	12 . 16 ~ 01 . 07	蘇旺伸個展

資料來源：誠品畫廊

從該畫廊展覽內容中梅丁衍的普普藝術、連建興的超現實主義、莊普的極限主義、曲德義的抽象主義、連淑蕙的女性主義、蔡國強的裝置藝術、等，即可以看出台灣畫廊對西方美術思潮反映的情況。

(二) 畫廊對思潮的反映

其實，藝術流派與市場結合，最為成功的當推美國。美國在二次世界大戰以後，因資本主義帶動下的消費思想，使藝術市場蓬勃發展，因此，各種形式的藝術也相繼產生，其中普普主義與市場的結合是最成功的例子，普普藝術是對資本主義下消費通俗文化的妥協與頌揚，能夠捉住普羅大眾的心態，我們從普普藝術的大將安迪·

沃霍赤裸裸的表白即可以看出其作品是如何地與市場緊密結合。

「商業藝術乃藝術的下一個階段。我由一位以生意為目的的藝術家 (commercial artist) 開始，希望最後以一位商業藝術家 (business artist) 終止。在我創作了被稱為『藝術』或任何其他名稱的作品後，我邁入了商業藝術。我想要作一位藝術商人 (Art Businessman) 或商業藝術家 (Business Artist)。善於經營商業是最美妙的一種藝術、賺錢是藝術，工作是藝術，好的商業是最好的藝術。」¹⁸

而反觀台灣的畫廊產業，並沒有藝術流派與市場結合的成功案例，因為我們沒有自己的藝術流派，都是西方流行過後的遺緒，如果硬要說有的話，或許泛印象、照相寫實、抽象繪畫在市場上較為人們所接受，但大體而言，所謂西方藝術流派的因襲，在台灣畫廊產業上因較不具市場性，所以，展出的畫廊都是以推動當代藝術的畫廊才會安排，但在市場的考量下，還是佔少數的檔期，其主要展場還是在公家的展覽單位。即使在一些經營現代藝術畫廊的有心推介下，市場還是以泛印象派的作品為市場寵兒。

二、國際性大展對畫廊的影響

(一) 對藝術市場無太大影響

90 年代國內一些基金會、媒體與博物館/美術館合作，策辦國外知名藝術家或藝術流派的國際性大展而引起熱潮，以下即為 90 年代較為台灣民眾熟悉的大展：¹⁹

¹⁸黃麗絹譯 商業藝術·藝術商業 遠流出版公司 台北 1996 p.5-6。

¹⁹其他國際性展覽可參閱附錄二。

展出時間	展出內容
1990.06	台北市立美術館「超現實主義大師保羅 德爾沃畫展」
1991.11	國立台中美術館「米羅的夢幻世界畫展」
1993.02	國立故宮博物院「十九世紀末期中西畫風的感通」展覽（印象派與莫內作品）
1993.06	台北市立美術館「羅丹雕塑展」
1993.11	國父紀念館「夏卡爾畫展」
1994.08	清（音勻）藝術中心「畢卡索的藝術世界」作品展
1994.10	台北市立美術館「安迪 沃荷回顧展」
1995.03	台北市立美術館「赫胥宏美術館雕塑展」
1995.11	台灣藝術教育館「米羅 - 東方精神特展」
1996.05	高雄市立美術館「畢費回顧展」
1996.11	台北市立美術館「面對面」法國龐畢度中心現代美術館典藏廿世紀大師素描作品展
1997.01	國立歷史博物館「黃金印象」法國奧塞美術館名作展
1997.05	高雄市立美術館「西潮東 - 印象派在台灣」展 高雄市立美術館「黃金印象」法國奧塞美術館名作展
1998.06	國立歷史博物館展「尚 杜布菲回顧展一九一九 - 一九八五」
1999.12	台北市立美術館「世紀風華 - - 法國橘園美術館收藏展」

這些大展雖然都能夠吸引觀賞熱潮，但能否反映在藝術市場上，則多數的從業者都認為，對藝術市場並沒有造成多大影響。因為，除非畫廊手上擁有這些大家的作品，否則不會有任何影響，而國內經營國外藝術作品者並不多，如大未來畫廊、協民藝術中心、帝門藝術中心等少數畫廊雖然有經營一些國外藝術家的作品，然而，真正頂尖的作品也極少有機會流到台灣，因此就商機而言，大型國際展覽對畫廊之影響不大。

（二）擴大美術欣賞人口

在台灣平時的展覽裡，能吸引這樣多人潮的展覽活動是極少見的，雖然其中有許多人是出於好奇、趕流行的心態，但其結果對普遍缺乏藝術欣賞素養的台灣民眾而言，無形中仍有潛移默化的作用。而藉由美術欣賞人口的擴大，對長遠的藝術市場言，絕對是有益的。

（三）具有教育效果

國際性大展對市場雖沒有直接影響，但對擴大美術欣賞人口，則具

有教育的效果。

「國際性大展對畫廊本身業務不會影響，但是若站在教育立場，則不失是個好機會，如國際素描暨版畫雙年展，對國內版畫的教育及推廣就起了很好的作用，部分畫廊也會採配合態度，應時推出版畫及素描之展覽。」²⁰

由於這些大展的知名度高，可以吸引大批的觀眾，因此，即有人認為主辦單位應抓住這絕佳的機會，對國人進行藝術教育。其實，在展出這些國際知名藝術家的同時，已經對民眾進行西方藝術的教育工作，但如果能配合該項展覽，介紹國內與其同時期之藝術家的作品，則更能擴大台灣藝術教育的效果，對國人會有更大的助益。²¹

另外，有一相類似的現象在此值得一提，台灣一直想要成為華人藝術圈的領航者，90年代，國內的美術館也陸續展出成名於國外的知名華人藝術家的展覽：²²

展出時間	展出內容
1992.03	臺北市立美術館「朱沅芷作品展」 帝門藝術文教基金會「徐悲鴻傳奇的一生」
1993.02	台北市立美館「趙無極回顧展」
1993.07	國立歷史博物館「李可染的藝術世界展」
1994.06	國立歷史博物館「徐悲鴻紀念展」
1995.10	國立歷史博物館「雙玉交輝」- 常玉與潘玉良畫展
1996.01	高雄市立美術館「趙無極回顧展」
1997.05	國立歷史博物館「吳冠中作品展」
1997.11	高雄市立美術館「朱德群作品展」

由於這些人的作品普遍受到喜愛，所以，如果美術館展出他們的作品，民間的某些畫廊就會順勢推出該藝術家的展覽，如大未來畫廊

²⁰ 2002年3月29日與台北福華沙龍林翠霞小姐訪談意見。

²¹ 2002年3月27日與南畫廊林復南先生訪談意見。

²² 其他知名台籍藝術家之展覽可參閱附錄二。

、協民藝術中心、長流畫廊、好來藝術中心、等，即企圖搭此便車，在宣傳上增添造勢加分的效果。

嚴格而言，國際性大展除了少數畫廊以因緣際會的關係獲利外，對畫廊產業的影響並不是絕對且直接的，但就長遠來看，國際性展所帶來的觀賞熱潮，對美術人口的培養，當會有所助益，而這些就是畫廊業者所寄望的日後之「潛在客戶」。

三、策展人的熱潮

（一）策展人風起雲湧

不知是台灣本身沒有培養出具宏觀的策展人才，還是要藉由國外知名的策展人來打響台灣的名號，國際上的藝術大展，像威尼斯雙年展、台北國際雙年展、等等重要展覽，多由國外策展人出線。例如台北市立美術館主辦的首屆「台北國際雙年展」即委由日籍策展人南條史生策展，而引起國內美術界的異議。於是，在外來的和尚會念經的質疑下，台灣的美術界一下子冒出了許多的所謂「策展人」，這些人有藝術學者、藝評家、藝術創作者，策展人於是便成了很浮濫的稱呼，好像人人都可以勝任一般，於是，策展人的議題，不免又在台灣的美術圈形成很大的爭論。其實，20世紀末，西方世界挾著軍事、經濟、政治的優勢，也形成所謂的文化霸權，對其他地域進行文化侵略（殖民），在這過程中，策展人扮演著極重要的角色之一。策展人與藝術評論者的角色、功能有許多是重複的，但策展人需要的專業知能更為多面，不只在藝術領域，且須擴及商業、行政、組織、管理、等。策展人遠較藝評家複雜，他不僅要面對整個藝術生態，更要直接接觸藝術家，尤其在國際性策展上，更要面對政治環境的詭譎多變，這麼複雜的議題，當然會引起人們的

議論，但這不是本論文所要研究的主題。

（二）畫廊的策展活動

本節的重點是，在「策展人」風起雲湧之際，策展人的風潮也流到畫廊產業之中，其實，畫廊業者向來都是自己負起策展的角色，只是他的規模不像現在所謂的那些策展人那麼大，所以，向來都是自謂展覽策劃。但在美術圈吹起策展人風潮時，也有少數經營現代藝術的畫廊會在自己的畫廊，請外面的策展人策劃一些較特殊的展覽，如石瑞仁、陳傳興、翁基峰、張元茜、柯應平、等人，其中除了因為他們對現代藝術的支持外，多少也有跟著流行風的意味在，但畢竟這些展覽大都沒有市場性，因此藉由策展人策劃的展覽還是不多，本文僅列出在台灣向來以推動當代藝術著稱的誠品畫廊，歷來委請策展人策劃的展覽，從中可知，即使如誠品畫廊者，都只有少數展覽委請策展人策展，遑論其他的畫廊。

誠品畫廊歷來委請策展之展覽：

時間	展名	策展人
1993. 5/22~6/20	年度主題展	柯應平
1994. 7/23~8/21	代理藝術家聯展	石瑞仁
1995. 5/20~6/11	誠品'95年度新銳展 情感的凝顏	柯應平
1998. 4/04~4/12	楊肇嘉與文化贊助	陳傳興
1999. 5/01~5/30	「家園」誠品畫廊 10週年慶	王嘉驥
2000. 2/06~2/27	捕風捉影 台灣當代 素描特展	石瑞仁

資料來源：誠品畫廊

如果仔細從各畫廊策展展覽時間上觀察，將會發現到一有趣的現象，那就是展出時間大多在寒、暑假期間，亦即畫廊的淡季期間展出，因為這些策展人都站在一般美術館\博物館策展人的立場，偏向從

美術史觀的角度切入，所以其策劃的展覽，不會站在畫廊營利的立場考量，換言之，這些展覽都沒有市場性，所以，畫廊通常會將這些展覽排在畫廊的淡季時間展出。

四、裝置藝術與平面繪畫的對峙

(一) 90年代裝置藝術成展覽主流

在90年代，裝置藝術可說是台灣美術界的主流，從公家美術館到民間的替代空間，甚至商業畫廊，都不時推出裝置藝術的展覽。

關於裝置藝術的展覽，其實早在1966年黃華成的「大台北畫派1966秋展」可說是一濫觴，而在70、80年代亦有少數從事現代藝術創作者發表。但裝置藝術成為主流，則要從1985年台北市立美術館的「前衛、裝置、空間特展」開始，此後於1987年北美館的「實驗藝術——行為與空間展」的作品，即以裝置藝術佔多數。

台北市立美術館從1991年開始，將其地下室B04展場作為『前衛與實驗』的空間，接受國、內外有關『突破傳統藝術展演形式和觀念』的申請展。從1992至1995年，該展場的16檔展覽，幾乎全是裝置、複合媒體、行動\表演的觀念性藝術的舞台。²³

觀察裝置藝術在台灣的發展，固然是因為國際潮流之影響，但各種藝術競賽中的獎項，多為裝置藝術創作者所囊括，亦助長了此一風氣，有學者即表示：

「台灣裝置藝術在近年來成為一種官方至民間的集體流行，其最大

²³謝東山 國際化倫理與台灣前衛藝術 藝術觀點 2001年秋季號 P.4 國立台南藝術學院。

的影響可能在於高等藝術教育，它在學院與藝術競賽裡成為流行。」²⁴

影響所及，台灣大專灣院校美術科系的畢業展，有許多以裝置藝術為內容，而這些學生畢業後，如繼續從事創作者，則仍會以此媒材從事創作，因而造成「到處除裝置藝術還是裝置藝術」的情況。

「90年代後期以降，學院藝術陣營也不能免疫地受到感染，以至於如今出現藝術生產場域內產品的單一化---到處除裝置藝術還是裝置藝術。」²⁵

從90年代裝置藝術展出之次數，即可看出裝置藝術之流行盛況：

年份	替代空間/官方展場	畫廊	總計
1990	8	3	11
1991	14	2	16
1992	25	4	29
1993	25	9	34
1994	30	6	36
1995	20	1	21
1996	20	2	22
1997	26	2	28
1998	32	1	33
1999	25	5	30
2000	42	4	47

資料來源：藝術觀點雜誌 2001年10月秋季號

當裝置藝術在公家的美術館及民間的替代空間如火如荼的展示之際，商業畫廊中少數推動現代藝術的畫廊，也推出裝置藝術展，如誠品畫廊、福華沙龍、帝門藝術中心、漢雅軒、飛元藝術中心、悠閒

²⁴陳瑞文『回顧與展望—裝置藝術在台灣』座談 藝術家雜誌 2002年4月號 p.510。

²⁵謝東山 國際化倫理與台灣前衛藝術 藝術觀點 2001年秋季號 P.5 國立台南藝術學院。

藝術中心、、、等等，甚至在商業畫廊的集中地---台北忠孝東路的阿波羅大廈中的悠閒藝術中心、東之畫廊、阿波羅畫廊、印象藝術中心、珍傳畫廊、龍門畫廊等六家畫廊也舉辦了「裝置阿波羅」，展出裝置藝術作品。

以下即為 1990-1999 年間，台灣各畫廊展出裝置藝術之情形：

年代	展覽內容
1990	03 . 03 ~ 03 . 21 析世鑑 - 世紀末卷 徐冰 (龍門畫廊) 06 . 24 ~ 07 . 08 再製的風景 - 吳瑪俐、袁廣鳴、姜守暉、許書毓、張正仁等人 (漢雅軒) 07 . 21 ~ 08 . 05 參千 - 四人裝置展 黃翰荻、陳正動、許文智、許雨仁 (漢雅軒)
1991	09 . 07 ~ 09 . 29 繪畫裝置藝術 - 曾四遊個展 (阿波羅畫廊) 12 . 07 ~ 12 . 22 作品中的時間性 盧明德、李銘盛、侯宜人、黃步青、李鐵男等人 (帝門藝術中心)
1992	06 . 06 ~ 06 . 25 梅丁衍個展 (臻品藝術中心) 08 . 08 ~ 08 . 30 「逆現代」的時空對話 黃步青、李錦繡 (新生態藝術環境) 10 . 10 ~ 10 . 31 馬體 山形 水彩 董振平 (台灣泥雅畫廊) 12 . 05 ~ 01 . 03 「2 號公寓」 林振龍等 22 人 (黃河藝術中心)
年代	展覽內容
1993	01 . 01 ~ 01 . 21 費明杰裝置雕塑展 (龍門畫廊) 01 . 01 ~ 02 . 07 金影像 Golden Image - 范姜明道個展 (高高畫廊) 02 . 16 ~ 03 . 09 「關於藝術，我們還有什麼？」陳愷璜 (北阿普) 03 . 20 ~ 04 . 06 冷凍庫裡的時間 范姜明道、何華仁、周邦玲、曾清淦、邵婷如 (福華沙龍) 05 . 02 ~ 05 . 23 亞熱帶植物 莊普、陳慧嶠、黃文浩、陳愷璜、袁廣鳴等人 (臻品藝術中心) 06 . 05 ~ 06 . 25 當小發財遇上超級瑪莉 吳瑪俐 (黃河藝術中心) 06 . 05 ~ 06 . 25 黝黑方位系列 顧世勇 (黃河藝術中心) 11 . 06 ~ 12 . 05 范姜明道個展 (高雄阿普畫廊) 11 . 27 ~ 12 . 14 蕭麗紅個展 (福華沙龍)
1994	04 . 16 ~ 05 . 08 手記 - 黃文慶個展 (拔萃畫廊) 07 . 16 ~ 07 . 30 裝置阿波羅 吳瑪俐、王德瑜、梅丁衍、朱嘉樺、顧世勇、盧明德 (悠閒藝術中心、東之畫廊、阿波羅畫廊、印象藝術中心、珍傳畫廊、龍門畫廊) 07 . 23 ~ 08 . 09 陳文祥、陳昇志、湯皇珍、梁光堯裝置藝術展 (福華沙龍) 08 . 12 ~ 09 . 15 之後火球 李銘盛 (珍傳畫廊) 10 . 07 ~ 10 . 30 林正盛裝置藝術展 (串門藝術空間)

	11 . 05 ~ 11 . 26	空間 妝置 生活 黃步青、盧明德、連德誠、黃宏德 (新心生活藝術館)
	12 . 10 ~ 12 . 31	洪素珍影像裝置個展 (誠品畫廊)
1995	05 . 06 ~ 06 . 23	南方性格 莊普、陳建北、陳順築、黃步青、簡福金串 (悠閒藝術中心)
1996	07 . 19 ~ 07 . 31	文藝富麗式/YAW 偏航 陳文祥、陳昇志 (福華沙龍)
	12 . 15 ~ 01 . 31	黑色裝置展 王德瑜 (帝門藝術中心)
1997	03 . 01 ~ 03 . 30	擬象與寓言 莊普、陳慧嶠、姚瑞中、林明弘、盧明德等人 (臻品藝術中心)
	09 . 20 ~ 10 . 11	「梯與方形物」陳志誠裝置展 (誠品畫廊)
1998	03 . 14 ~ 03 . 31	范姜明道裝置展 大未來畫廊
1999	04 . 03 ~ 05 . 22	入 — ZOO 彭弘智、李宜全、林建榮、游本寬 (大未來畫廊)
	07 . 24 ~ 08 . 10	唐唐發、柳菊良 1999 雙個展 (悠閒藝術中心)
	09 . 17 ~ 10 . 10	心靈網事 欣臨往事 - 許淑真裝置個展 (宅九藝術中心)
	09 . 18 ~ 10 . 05	息壤 5 高重黎、林鉅、陳界仁 (大未來畫廊)
	10 . 02 ~ 10 . 23	複寫記憶：陳順築的家族影像 (漢雅軒)
2000	01 . 01 ~ 01 . 19	獸身供養 - 姚瑞中個展 (台灣國際視覺藝術中心)
	07 . 08 ~ 08 . 02	「實境 虛擬」「破 立」張明風、黃文德、王子音、李耀生 (悠閒藝術中心)
	09 . 02 ~ 10 . 09	物種原型自體潰爛 吳雪綿、鍾順達、陶美羽、陳永賢、張筱矜等人 (悠閒藝術中心)
	09 . 09 ~ 01 . 07	又見點子 - 范姜明道 (大未來畫廊)

資料來源：藝術觀點雜誌 2001 年 10 月秋季號

(二) 平面繪畫之反動

裝置藝術熱絡的現象，使得有人因此戲稱它是 90 年代展覽型態的顯學。的確，整個 90 年代的藝壇動態中，裝置藝術頓時成為公、私展示空間與媒體的寵兒，因此，引起了平面繪畫作者的不滿，於是，出現了一個對峙的情勢，那就是由盧天炎、連建興、夏陽、李民中、楊茂林、吳天章、陸先銘等人，於 1998 年組成了「悍圖社」這個繪畫團體，以抗議美術界偏重裝置藝術的現象。

「悍圖社」的成員大多有鮮明的個人色彩，尤其作品以對社會現象

的犀利批判著稱，而在裝置藝術當道的 90 年代，以他們的批判性格來看，起而對抗似乎是再自然不過的了。而有趣的是，後來其成員中亦有偶而從事裝置創作者（如楊茂林、吳天章），不知是故意的對裝置藝術的反諷，或是平面繪畫亦有其無法言盡之處。

（三）畫廊的態度

對畫廊而言，市場取向是他們最大的考量，雖然，期間也有少數畫廊展出裝置藝術，但多數的動機還是以推動現代藝術為主。裝置藝術由於常是組合式的，或是隨意的組織物，使得在收藏和保存方面與平面繪畫比較，有較大的侷限性，而且，國人對觀念藝術的接受度，還是十分有限。此外，裝置藝術的實驗性，使得在空間的運用上，不能有太大的限制，這對一般畫廊空間的設備上也造成困擾。

五、畫廊介入公共藝術的概況

（一）1% 公共藝術的設置

藉由公共藝術美化城市，以提高國人的美感素養，在國外已行之有年，並有不錯的成效。因此，政府也積極推動這項工作，在 1992 年 7 月公佈的文化獎助條例的第九條第一款就有這樣的規定：「公有建築物所有人應設置藝術品，美化建築物與環境，且其造價不得少於該建築物造價百分之一」。這項條例的通過，著實讓藝術相關人員如藝術家、藝術顧問、畫廊業者興奮不已，因為由多項鉅大的公共工程所需要的龐大經費裡，提撥出來百分之一的經費的確十分可觀，讓藝術工作人員燃起不小的希望。

依據文建會 1998 年發布的「公共藝術設置辦法」，公共藝術的取得方式有四種：1. 公開徵選：以公告方式徵求，並由評審會議選出。

2. 邀請比件：邀請 2 人以上藝術創作者進行，並由評審會議選出。
3. 委託創作：委託藝術創作者提出 3 件以上方案，並由評審會議選出。
4. 評選價購：選出適當之藝術品，並由評審會議選出。

事實上，百分之一公共藝術設置費用的規定實施以來即爭議不斷，如藝術創作性不夠、與所在環境不符、審查不公圖利他人、甚至應該排除外國藝術品、、、等等不一而足，誠如藝術界人士所質疑的

「可是 1%的藝術基金，卻又是另一種危機。而且未來將如何發展，尚有疑義『金額明訂，藝術無價』是否會引發一場藝術革命或演變成另一種官商勾結，炒作藝術品……等更待商榷。」²⁶

而這許多的爭議，不是本文所要探究的，本文所要探討者是，這許多藝術相關者中的畫廊介入公共藝術工程的情況。

（二）實際參與狀況

事實上，畫廊業者參與公共藝術工程者極少，成功的案例更少，筆者在訪談過程中發現，曾參與的畫廊僅有南畫廊、首都藝術中心、龍門畫廊、誠品畫廊、臻品藝術中心，而他們都有非常不好的經驗，目前只有龍門畫廊、臻品藝術中心繼續參與，而龍門畫廊與臻品藝術中心自參與以來，所承接到的案子也極少，如龍門畫廊也只有承標到板橋捷運站一個案子。

龍門畫廊在實際操作中，體驗到目前公共藝術工程實際的情況是，

²⁶賴新龍 公共藝術在台灣 公共藝術國際學術研討會論文集 高雄市立美術館，85 年 p.285。

畫廊是在做一般畫家無法獨立完成者，這些通常是較大的案子，需要作整體的規劃，如需要多元面貌的呈現、、、等等，

「公共藝術工程的作業，就畫廊本身的前置作業，即需 2 個月，而其流程自開始到完成大約須半年至一年，目前多數公共藝術都由藝術家個人製作，而畫廊從事公共藝術，則多數是較大的案子，藝術家個人無力承包，而由畫廊就整個計劃作整合規劃。」²⁷

另外，台灣的多數公共藝術是以立體作品為主，因此，除了手上經營或熟悉從事立體作品創作的藝術工作者的畫廊外，其他的畫廊通常不會介入公共藝術工程，自然也就與這塊大餅失之交臂。

（三）有關公共藝術的質疑

畫廊業者在從事公共藝術招標過程中，指出由於相關業務人員的藝術專業不夠，有時顯得很難溝通，且整個流程作業過於繁瑣，此外，常會有一個現象，那就是從審查委員會的成員，就可以知道誰會得標，因此，多數畫廊業者認為，有不少的案子都是私相授受。業者表示：

「公共藝術在國內，由於投標過程的審查委員間的護航，以致形成一個結構共犯的型態，最後變成藝術家或藝術團體從中得利，反而產業無法從中獲利。」²⁸

雖有業者質疑審議的公平性，但不可否認，公共藝術涉及的專業性

²⁷ 2002 年 3 月 27 日與龍門畫廊游麗珠小姐訪談之意見。

²⁸ 2002 年 3 月 27 日與傳承藝術中心張逸群先生訪談之意見。

是畫廊業者自己要有所體認的。

「公共藝術的製作極具專業性，以橘園藝術公司為例，他們之所以能承標道案子，是因為他本身的專業性夠，如果整個企劃案能考量各種專業因素，自然較能得到評審的青睞。」²⁹

因為公共藝術涉及工程問題，其中有許多繁瑣的作業，不是每位藝術家個人能力可以承擔的，這點我們從國內不少公共藝術的議題大多由建築師提出可以得知，也因此，藝術界有人認為，公共藝術多由建築師居主導地位，藝術家僅淪為配角的角色，畫家曲德義就認為 1 % 公共藝術表面上似乎是尊重藝術家，但實質上藝術家彷彿一顆棋子或一種執行工具，是不被重視的。³⁰

當然，也有人對藝術家對公共藝術的認知問題有意見，行政院文建會官員林正儀即指出：

「設置於公共空間的藝術作品與純藝術創作不同，部份國內藝術創作家並未瞭解公共藝術的特質，致有拿大同小異作品到處去應徵，甚有入選作品被指模仿抄襲，或有民眾不認同，或因作品表現違反民間信仰，而引起民眾抗議等諸多異象。」³¹

其實前述的各項質疑意見，應是公共藝術執行伊始，在經驗與專業

²⁹ 2002年6月5日與之臻品藝術中心李亞琪小姐訪談之意見。

³⁰ 黃茜芳 做中學錯中改--1 % 公共藝術法案問題重重 典藏藝術雜誌 1997年9月號 p.227。

³¹ 林正儀 當前台灣公共藝術政策推動面臨的課題 新朝藝術雜誌 1999年8月號 p.54。

不足的情況下所無法避免的，相信經過一段時間的運作後，相互了解需要，互相調適，各方將會針對上述所面臨的癥結，提出妥適的解決之道。

（四）畫廊業者的意見

自公共藝術法案通過之後，即有業者表示，政府為扶持藝術產業，應該將公共藝術的工程交給畫廊執行，曾經參與過公共藝術招標的南畫廊林復南即認為：

「政府的公共藝術政策是不錯，但實際上對藝術產業並沒有多大效益，因為，多數在審查委員會時就形成私相授受的情形，畫廊是不大可能拿到這個案子的，政府如真要提振藝術產業，則應該規定公共藝術的製作要透過畫廊，不是直接給藝術家，這是一個生物鏈，如此藝術產業才能健全，當然這些畫廊是有資格限制的，即須是夠水準的專業畫廊。」³²

雖然，畫廊業界有人認為公共藝術應透過畫廊為中介，而不是直接由藝術家個人承接的這個觀點有值得商榷的地方，但以公共藝術實際執行上所遭遇的問題，如公共工程的法令、稅務、合約採購法、
、等流程，對向來只面對自己創作的藝術家而言是有些困難的，如果透過畫廊，則畫廊在行政上可為藝術家分擔不少精神心力。另外，畫廊在其專業上，可視個別的公共藝術案件，針對整體環境提供合適的藝術家，如此，對業主、藝術家而言，均可省去不少心力；而對畫廊產業而言，如此龐大的公共藝術經費，對刺激活絡藝術

³² 2002年3月27日與南畫廊林復南先生訪談之意見。

市場自然是有極大的功能。當然，這是站在市場機制而言，畫廊與藝術家兩者如果能合作愉快，則對整個藝術產業而言不失為一件好事，只是在執行上仍有些問題仍待克服，如藝術家能否拋開既得利益，另外，畫廊的專業是否足夠等，也是亟需解決的問題。

文建會民國 89 年的文化統計顯示，民國 88 年全國公共藝術案例計有 71 件，其中有 70 件是由藝術家者得標，唯一一件非藝術工作者得標的，是一工程顧問公司，也不是畫廊業者³³。其實，以畫廊產業而言，公共藝術這塊原本讓藝術界垂涎的大餅，並沒有讓他們在其中得利，最大的獲利者，似乎是獨厚藝術家個人。如果，從整體的藝術市場的生態結構而言，藝術家最終仍須回歸到市場才是正軌，就如畫廊與畫家的經紀制度一般。現行的公共藝術狀況，如能透過市場機制，如由畫廊透過經紀、代理或委託制度，全權代表藝術家對適當之公共藝術，進行相關招標作業，讓畫廊、藝術家各司其職，本著共生共榮的關係，似乎對整個藝術市場生態才是有利的。

³³ 民國 89 年文化統計 行政院文建會 2002 p.278-280。

第三章 政治與傳播環境對畫廊的影響

第一節 解嚴後大陸藝術品對台灣市場的衝擊

一、解嚴後大陸藝術品來台管道多

大陸藝術品在解嚴前，即透過香港、日本等地以跑單幫的方式進來台灣，當時多以水墨作品為主；及至解嚴後，業者透過觀光、探親、交流等名義大量引進大陸藝術品，其媒材也從水墨擴及油畫等。這現象從 1994 年以後可說進入高峰，由中華民國畫廊協會舉辦的國際藝術博覽會，在 1998、1999 年時，展出大陸作品的業者已經超過半數，分食了藝術市場的大餅，也引起經營本地藝術家畫廊業者的非議。

兩岸藝術文化的交流，自政府解嚴後即往來頻繁，部份業者更捉住這個商機，主打大陸藝術品。兩岸的交流，在商業畫廊方面有晴山藝術中心、隔山畫廊、傳承藝術中心、郁芳畫廊、德元藝廊、王家美術館、索卡藝術中心等專營大陸畫家的藝術品；而在官方方面，則有一些大陸知名藝術家在公立美術館舉辦大型展覽，如 1989 年 10 月國立歷史博物館的「林風眠 90 回顧展」（該展林風眠親自來台）、1989 年 12 月國立歷史博物館的「上海美專師生聯展」（該展劉海粟親自來台）、1993 年 8 月國立歷史博物館的「無限江山---李可染的藝術世界」、1993 年 12 月台北市立美術館的「中國新繪事 1993 畫展」、1994 年 6 月國立歷史博物館的「徐悲鴻紀念展」、1994 年 7 月台北美術館的「海峽兩岸版畫交流展」等，這些展覽都助長大陸藝術品在台灣市場活動。

二、業者經營大陸藝術品的考量

畫廊界之所以積極經營大陸藝術品，除了政治開放後，大陸藝術品的流通方便外，在商言商，經濟效益是經營大陸畫作的主因，大陸畫作的價格較台灣低廉許多，業者就不諱言：

「經營大陸畫家是因為本土過熱，價格高，經營本土畫家是本大利小。」³⁴

整體而言，大陸藝術創作者的繪畫技巧較台灣創作者佳，且就長遠來看，由於大陸經濟的發展迅速，不少業者看好大陸的廣大市場，因此，提早佈局以佔先機。

「由於大陸畫家的畫價普遍比台灣畫家的作品低廉許多，此外，因為大陸經濟近年來快速的發展，致使其藝術市場也漸漸熱絡，導致不少台灣畫廊業者，對大陸市場有所期待，因此，轉而經營大陸畫家，甚至將據點延至大陸的上海、北京等地。」³⁵

而除了前述原因外，畫廊經營大陸藝術家，較不會產生此地畫廊與藝術家之間常有的摩擦。

「由於台灣的畫廊與畫家合作關係不愉快的事時有所聞，如藝術家怪畫廊推展不力，畫廊則怪藝術家私下賣畫，而經營大陸畫家則較不會發生這樣的情況，因為，即使大陸畫家在當地私下賣畫，對台灣的市場影響也不會太大。」³⁶

³⁴ 2002年3月27日與傳承藝術中心張逸群先生訪談之意見。

³⁵ 蕭瑞瓊 台灣藝術產業的歷史論述 1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動〈演講專輯〉 行政院文化建設委員會 1997 p.37。

³⁶ 2002年3月30日與晴山藝術中心陳仁壽先生訪談之意見。

三、對本地藝術市場是一種刺激

由於大陸藝術品的價位低，並且品質不差，所以吸引不少買家，因此，畫廊業界有人抱怨大陸藝術品，除了分走台灣藝術市場資源，同時也降低對本地藝術家的支持。其實，這樣的說法以產業的立場而言，是似是而非的，因為，台灣的藝術品價格過高，是大家共同的認知，在這樣的情況下，市場萎縮剛好引進大陸藝術品，但買家還是在台灣消費，所以說這是刺激市場，應是正面的才對。

「大陸藝術品的引進，使台灣的市場不致衰敗，因為只是商品改變了，但產業依然存在。」³⁷

如果真說有影響，那應該是在開放大陸探親、觀光之後，國人到大陸購賣藝術品的機會大增，相對的在台灣市場消費力就減低了，如此，當然對本地藝術家有影響，但這並不是全面性的，作品好的仍舊會有市場，況且台灣藝術品的高價格，造成買家卻步，也是畫家自己該思考的問題。

第二節 台灣意識下本土繪畫的流行

一、政治解嚴助長本土繪畫抬頭

政治干預藝術，古今中外皆有，尤其在極權政治下更甚，台灣的政治歷史獨特，先後經過不同種族、政權的統治，讓本土意識遭受壓抑。1949年國民政府來台後，大中國的思惟讓本土意識相形之下遭到漠視，當時的美術創作以國畫（水墨畫）為主流，藝術教育亦是如此，那時的藝壇大老都是水墨畫家，如黃君璧、傅狷夫、高逸鴻、張大千、傅狷夫、等等，其中黃君璧更長期主持台灣師大美術系

，水墨畫之地位由此可見。水墨可說是當時藝術創作的顯學，但曾幾何時，在 1987 年解嚴之後，政治走向民主化，社會呈現多元面貌，以往受到刻意壓抑的本土意識頓時獲得解放，而成為一種政治正確，這同時表現在藝術社會之中，由於本土前輩畫家多數從事油畫創作，再者，因政治意識型態之故，社會存在一股去中國化的勢力，影響所及，水墨畫從當初的顯學而日趨沒落有被邊緣化的情形，台北市議會甚至於 1993 年以優先購藏本土藝術家油畫作品為由，限制台北市立美術館不可購藏水墨作品。³⁸南方朔在一項研討會的論文裡，即指出政治與人的因素，左右著藝術的定義，而本土則成為一種新的本質性存在。

「九〇年代開始，隨著台灣政治的日益變化，本土意識日益增高，反映在藝術上的，則是本土繪畫也日益國際化，早期老輩畫者的印象派作品，無論粗細，都一律按字排班，出現可能物超所值的行情。於是，有人指稱這是畫商炒作，而新輩畫者則稱之為它已使台灣畫市整個被印象派作品壟斷。台灣畫市一如台灣政治市場，同樣走在劇變的年代裡。台灣畫市的老輩畫者市場狂飆，是否物超所值，其實並不重要。目前的台灣仍處於藝術的政治行情高漲的時刻，許許多多具有交換價值的物件，都被政治加碼。歷史在默默中對一些事情進行彌補。這種情況一如八〇年代末期，美國為了提振開疆拓土的冒險耐勞精神而大舉興辦西部文物展，結果使得一向冷清的西部早期畫作或畫片行情大漲。藝術作品具有符號標籤意義，一定程度易於回應政治的召喚。老輩畫者的作品在時代改變的此刻，已成了稀少性的文化認同符號。政治與人的因素，左右著藝術的定義，³⁷

³⁷ 2002 年 4 月 11 日與誠品畫廊趙琍小姐訪談之意見。

³⁸ 參閱附錄二 1994 年 11 月 10 日記事。

本土』則成了一種新的本質性存在。」³⁹

台灣由於長期的威權統治，使得早期的人們大都避政治而遠之，但自解嚴之後，整個政治氛圍呈現解放的現象，反應在美術創作上，則是本土繪畫的流行，所謂本土繪畫是指表現在創作者和內容題材上而言。

就創作者言，因為政府推動中華文化復興運動，隨政府來台的傳統水墨畫家較受重視，多數台籍前輩畫家一直十分低調地從事創作，如廖繼春、李石樵、金潤作、蕭如松、廖德政、等等，而在解嚴之後，這些人頓時受到前所未有的重視；另在題材上，早期的創作者，為避免意識型態帶來無謂的爭議，創作的內容多以自然景色的描繪為主，尤其是台灣本地的風土民情。解嚴之後，創作內容趨於多元，不再只是景物的描繪，還有許多極富政治、社會批判的作品出現，但也有不少標榜所謂台灣鄉土系列的創作，如黃銘昌、謝明錫、林文強、陳陽春、等等，作品歌詠台灣的山川景色，以及懷舊的鄉居、等等。

二、本土繪畫是市場的主流

由於政治解嚴，讓原本沉寂的本土前輩畫家，有機會被發掘出來。而壓抑甚久的本土意識在解脫之後，激起許多人愛鄉愛土的情感，加上這些作品都是屬於具象的繪畫作品，是有能力購藏藝術品的三、四十歲以上的族群，在他們的美術教育中所較熟悉且易於了解的部分，因此本土繪畫就成為市場的主流。在藝術產業中，便有不少

³⁹南方朔 權力·前衛·諷刺·鄉愁 - 台灣美術文化的四個陷阱 由皇冠藝文中心主辦北美館協辦「戰後台灣美術與環境的互動」學術研討會 1994.8.5。

畫廊以本土繪畫為主要經營內容，如東之畫廊、阿波羅畫廊、南畫廊、印象藝術中心、哥德藝術中心、 、 等等。拍賣公司也以本土繪畫為主要拍品，如傅家、景薰樓等，就連蘇富比和佳士得亦然，因此被畫廊業者抨擊是炒作本土繪畫市場，總之，他們因此從中獲利不少。

而一向以經營本土畫家的南畫廊，還在 1994 年 10 月 11 日發起「台灣畫經紀人聯盟」的團體，參加首次會議的有南畫廊、阿波羅畫廊、飛元藝術中心、日升月鴻藝術中心等，其宗旨有 1.集合經紀台灣本土作品之畫廊，強化本土意識之群聚力量，鞏固台灣繪畫市場百分之七十的佔有率。2.建立畫市新秩序。3 鼓吹台灣畫特有風格，團結開發新市場。4 創造畫時代的文化貢獻。⁴⁰從他們的宗旨和企圖，我們可以發現本土繪畫所受到重視的程度。

即使在今天畫廊產業低迷之際，本土繪畫仍是市場的寵兒，這是台灣特有的文化現象，除了是一種特殊的情感之外，同時也是意識型態的具體呈現，因為有些收藏者只對以台灣有關的題材作為購藏對象，而他們有些是在政治上具有強烈的台灣意識者，這似乎也反映台灣社會泛政治化的文化現象。

第三節 解嚴後對藝術創作的解放

一、威權政治氛圍下畫家的壓抑

有人說「藝術家是社會忠實的觀察家」，但台灣早期的藝術創作者，由於受到白色恐怖的影響，在創作上都不敢對社會現象有所回應，因此，創作內容大都是以自然景色的描繪，或是如抽象畫、超現實繪畫、 、 等不會直接反映現實社會的題材為主，以避免因此賈禍。

如 1960 年的「秦松事件」⁴¹和 1985 年的「李在鈐事件」⁴²都是因為其作品內容而招禍。

「台灣一九五〇年代末期到六〇年代晚期的現代主義批評意識，雖可看為現代化的一個現象，但深入地去剖析當時的政治現實，畫家不論使用抽象、超現實、主體主義的畫風，無一不在規避日常生活題材之再現，刻意遠離對當時政治實體有所批判或回應。」⁴³

而這樣的政治氛圍一直延續到解嚴前，無形中對藝術創作者形成一個緊箍咒，箝制著創作者的思想。所以在解嚴後，多年的壓抑終於可以一吐為快，乃造成藝術形式百花爭鳴的狀態，不論立體、平面的作品，在視覺、思惟上都給人耳目一新的感覺。

吾人從台灣解嚴後之政治與藝術關係的發展看，政治影響藝術者，莫大於因政治意識型態導致的以政治力干預藝術的專業運作，如台北市議會公然以政治力干預市立美術館的典藏制度，⁴⁴乃至因政黨輪替後文化機構負責人的更換，都帶有濃厚的政治色彩，文化的運作如果不能擺脫狹隘的政治力量干預，其結果是相當令人憂心的。

二、解嚴後的百花齊放

於是，我們可以看到像吳天章、楊茂林、李銘盛、、、等人的作品

⁴⁰ 1995 台灣美術年鑑 雄獅圖書公司 台北 p.1-42。

⁴¹ 畫家秦松的作品「春燈」與「遠航」被認為涉嫌辱及國家元首，而遭情治單位調查，致使籌備中的「中國現代藝術中心」受到波及而流產。

⁴² 藝術家李再鈐置於台北市立美術館的雕塑作品「低限的無限」，因作品是紅色，而遭當時代館長蘇瑞屏之與中共五星旗的聯想，下令將紅色作品噴漆成銀色，引起抗議風暴。而該作品於 1986 年恢復成紅色。

⁴³ 謝東山 藝術批評、藝術價值、市場價值 1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動〈演講專輯〉。

，是如何地對政治、社會現象作赤裸裸的呈現，其中，有許多充滿暴力、冒瀆一般道德規範的、、、。總之，這些琳瑯滿目的作品是之前不曾有過的，整個美術創作，因政治解嚴而呈現出豐富多元的景象。

「在解嚴之後，千奇百怪的美術型態和主張紛紛出籠，暴力的、色情的、荒謬的、反中國的、反國際的、反本土的……，特別是政治化的題材最受新生代熱愛，楊茂林的抗暴爭鬥、吳天章的鞭打權威、連德誠的嘲弄法統、吳瑪琍的顛覆教條……，還有「五二〇事件」、「天安門學運」等政治性議題都變成藝術家表達現實觀感的最佳題材，台灣美術似乎也和其它領域一般，進入了泛政治化時期。……數十年的政治禁忌突然被打破，泛政治化的美術突然湧現，使藝術家們對政治的觀察異常敏銳，反應在創作上也非常快速，所以，我們看到太多為解讀時政而做的「速寫」，卻很少看到為表達現實而做的「省思」。因此，解嚴後的台灣美術有一切泛政治化的特質，盡是喧囂的表象而少沈斂的品質。」⁴⁵

當然，這樣的狀態也在畫廊中產生效應，那就是若干以現（當）代藝術為經營內容的畫廊，其展覽也會出現這些題材的作品，如誠品畫廊（1992年12月梅丁衍個展、1993年2月二二八美展）、臻品藝術中心（1992年6月梅丁衍個展）、福華沙龍（1994年現代四人展）、等，但這也僅限於這些少數經營現（當）代藝術的畫廊，對於其他多數的畫廊並沒有產生直接的影響，且時間主要是集中在80年代後期，亦即1987年解嚴後的幾年間。雖然，這些作品是時代的產物，有些並且具有美術史的價值與地位，但產業講求市場性，這

⁴⁴參閱附錄二 1994年11月10日記事。

些作品對多數人而言，是不符他們的審美觀。

第四節 傳播媒體與藝評對市場的影響

一、傳播媒體

(一) 媒體對市場的作用

從國內傳播媒體對藝文的報導即可發現藝文的弱勢地位。以報紙為例，中國時報與聯合報的藝文版有時是全頁，有時變成半頁，然後又回復到全頁，從這些變化可以知道藝文是如何不受重視，而其中視覺藝術的篇幅又在藝文新聞中佔少數篇幅，這可能與視覺藝術的靜態特質有關。但即使如此，大多數的畫廊業者，都肯定傳播媒體對畫廊活動的正面影響。

通常如果有媒體針對該展覽活動作報導，多少會吸引一些觀眾前來觀賞，但問及是否會增加成交數量，則多數畫廊認為不會。因為，大多數的買家仍舊以自家畫廊的收藏客戶為主。

「由於多數畫廊的客戶是固定，因此，其市場不會受到媒體報導的影響。」⁴⁶

「台灣的媒體整體而言，大都報導公部門的展覽活動，對商業畫廊的報導較少，因此，媒體對市場的影響不大，大約會有 10%和媒體有關。」⁴⁷

但位於台北觀光飯店中的福華沙龍，因其所在位置的關係，到畫廊看畫的人比一般畫廊的觀眾多，且具有一定的消費能力，因此，他

⁴⁵倪再沁 台灣美術的人文觀察 雄獅圖書公司 1995 p.221。

⁴⁶ 2002年3月27日與龍門畫廊游麗珠小姐訪談意見。

⁴⁷ 2002年3月27日與南畫廊林復南先生訪談意見。

們認為媒體的報導可以吸引更多的觀賞人口，如果作品的單價不是太高，常常會有不是收藏家的一般觀眾，因自己的愛好而購買藝術品。⁴⁸

依上述說法，似乎傳播媒體對市場的影響，應是游移的買家，亦即他們多是臨時起意的，真正的收藏者買藝術品通常不會受到媒體報導的影響。但是，吾人須知台灣的收藏家有不少是基於畫家的知名度而購買藝術品，而知名度的建立媒體則扮演著舉足輕重的角色。

「媒體對市場絕對有其關鍵地位，因為媒體能提昇藝術家的知名度，刺激客戶收藏動機；再者，媒體報導所吸引的觀眾，亦能提高交易機會。」⁴⁹

「媒體對藝術市場當然有影響，由於媒體的報導，增加畫家的曝光率，進而提高其知名度，自然能吸引買家收藏。」⁵⁰

所以，媒體對藝術產業的活絡是有其不小之功能而不容忽視的。反倒是畫廊本身，不應因媒體的忽視而疏忽，應該更重視媒體，盡量提供媒體更多的資訊，媒體記者每天面對許多的展覽訊息，如果你不主動提供詳實的新聞稿，可能你的展覽訊息就被漏失了。⁵¹

（二）藝術市場需要媒體支持

對多數的畫廊而言，因為買賣大都倚靠固定的收藏群，所以不會對媒體有太多的期望，但這是指那些已有收藏資歷的收藏家。一般人

⁴⁸ 2002年3月29日與台北福華沙龍林翠霞小姐訪談所述。

⁴⁹ 2002年6月5日與臻品藝術中心李亞琪小姐訪談之意見。

⁵⁰ 2002年6月5日與帝門藝術中心陳綾蕙小姐訪談之意見。

都相信所謂的口碑，而媒體的報導是建立口碑的一種方式，畫廊業者都認為，在媒體上曝光確實會對藝術活動的熱絡有幫助，對於新的或是潛在的收藏人口有加溫的效果。媒體的力量無遠弗屆，尤其台灣畫廊產業的交易，畫家的知名度具一定的作用，因此，媒體的報導必然對這個產業的蓬勃有所幫助。因此有人戲稱，如果有一天台灣的媒體對藝術的報導，能像報導社會、影視綜藝八卦般積極，則畫廊產業將會興盛些。但事實上，畫廊業者總是失望多於希望，因為各傳播媒體的藝文版面總是少於其他版面，且藝文活動的報導總是「表演多於視覺，官方多於民間」。並且，長久以來藝文報導也重北輕南，台北以外的藝文活動極少能夠上藝文版，都是穿插在地方版或消費版，這樣的情況似乎只有媒體老闆才能改變了，但畫廊業者也要自己檢討，自己的展覽品質是否具有報導價值。

二、藝評

（一）藝評影響藝術市場

在一個成熟的藝文生態中，藝評扮演著極重要的角色，藝評家對藝術生態的影響甚鉅，蓋一知名、專業的藝評家，可以引領風潮，帶動藝術界某一藝術風格、藝術理論的形成，並且可以提昇一個藝術創作者在藝術市場的地位與價格。例如美國知名的畫家賀普納（Hoppner）、李奇登斯坦（Lichtenstein）即是畫商運用藝評家所造就出來的情形。但台灣藝術市場的買家購買藝術品，多數是依畫家的知名度及個人喜好，極少是因為藝評家文章的緣故，所以，藝評影響藝術市場在台灣還有待時間發展。

⁵¹ 2002年6月5日與藝術新聞雜誌鄭乃銘先生訪談之意見。

（二）畫廊業者對藝評的看法

藝評與市場的關聯性，主要涉及的兩個對象是買家和藝評家，買家的部份已如前述，至於藝評部份，則包括藝評的客觀性和專業性，絕大部分的台灣的畫廊業者都認為，藝評對市場的好壞並無影響，即使有也都是有條件的。

「藝評在台灣對市場是沒有影響的，就收藏家而言，收藏家買畫是看畫家的知名度，同時，他們大部份因為沒有美術史觀，所以，也看不懂藝評；再者，就藝評家而言，早期的藝評家的藝評都是人情之作，即使現在也有不少是如此，因此，台灣的藝評家是沒有地位的。」⁵²

「藝評的最大作用，在讓觀眾容易切入藝術家的世界，以便瞭解作品的內涵，但購買與否，端看自身喜好，卻與藝評沒有太大關係。」⁵³

「藝評與市場的關係有兩個前提，一是藝術作品夠好，再加上媒體肯報導，如此藝評在市場上才能發揮功效。」⁵⁴

當然，也有業者持不同意見：

「對部分收藏家而言，由於本身沒有太多的時間吸收藝術方面的資訊，因此畫廊提供的意評文章就成為他們購買時重要的參考指標。

」⁵⁵

⁵² 2002年4月2日與雲河藝術中心黃河先生訪談意見。

⁵³ 2002年3月27日台北福華沙龍林翠霞小姐訪談意見。

⁵⁴ 2002年3月31日與索卡藝術中心蘇淑貞小姐訪談意見。

⁵⁵ 2002年6月5日與臻品藝術中心李亞琪小姐訪談之意見。

從畫廊業界的說法看，多數認為藝評對市場是沒有直接有效的影響，這樣的結果似乎與一般的認知有所差異，問題的癥結何在，實值得推敲。業者對藝評者有意見，但從事藝評的人也有話說：

「台灣是個講人情的社會，要批評只能做整體廣泛的批評，不能針對個人，尤以美術界的批評往往牽涉到『市場價值』，在不擋人財路的原則下常是動輒得咎，我們的美術家只需要捧場文章而不歡迎批評。由陳傳興寫了篇純美術的批評文章就遭畫家放話要揍人的事可知，台灣的美術評論不可涉及清晰的價值判斷。像龍應台那樣評小說，焦雄屏那樣評電影，像蘭陵劇坊那樣在『當代』雜誌被點名批判，這樣的批評在美術界是不可行的。」⁵⁶

畫廊業者和藝術家有人質疑藝評的公正性，而藝評者也對藝術家的氣度感到抱怨，這中間其實有意氣之爭，也有利益之爭，如果彼此不能就事論事，則其關係將會繼續惡性循環，讓藝評與市場的關係不能朝正面發展。

（三）藝評本身的問題

藝評除了畫廊業者在實際運作的過程中，所指陳的那些無法影響市場的因素外，事實上，藝評的書寫形式也有問題，這是讓多數人不願閱讀的原因之一。藝評家謝東山認為，九〇年代的藝評出現很明顯的現象，那就是專門化與學術化。藝評的主要目的，就是要讓喜愛藝術又不懂藝術的一般大眾，從其評論中瞭解藝術，但專門化、學術化的結果，卻產生事與願違的發展。

⁵⁶倪再沁 藝評難為 雄獅美術月刊 第 244 期 1991 年 7 月 頁 107-108。

「藝評寫作原以大眾為對象，目的原在說服讀者相信藝術家所看到與所相信的。為了說服讀者，藝評家經常需要列舉事實、使用比喻、援引學理，甚至借用故事，以吸引讀者的閱讀。今天，國內藝評在學術化之後，寫作者往往過度熱中於理論的闡述，而忽略了其他三者，其結果是，有心要瞭解藝術的大眾，往往不是讀得一頭霧水，便是在難以卒讀下收場。」⁵⁷

所以想要讓藝評與市場之間擁有良好的關係，或許只能從畫廊業者有較長遠的眼光，經營具美術史地位的畫家、畫家能有恢弘的氣度接受專業的評論、藝評家書寫方式的平民化，與買家藝術素養的提昇裡來期待。在這四方面都健全發展的情況下，只靠畫家知名度，不看品質的藝術市場現象才可能得以改善，整個藝術生態才能正常發展。

⁵⁷謝東山 我們這個時代的藝評 藝術家雜誌 323 期 2002 年 4 月 頁 32。

第四章 畫廊市場變遷的狀況

第一節 畫價狂飆下偽作的猖獗

一、偽作猖獗的原因

古今中外偽畫的產生，似乎不曾斷過，其原因大抵不外乎兩種情況：一是偽畫製作者有心炫耀，並捉狹地要考驗他人的眼力；另一種則是刻意詐騙錢財。台灣藝術市場也因為畫價的高漲，產生許多市場明星的偽作，尤其是本土前輩畫家的偽作猖獗，讓畫家及畫廊經營者，甚至拍賣公司都不堪其擾。⁵⁸根據資深藝術經紀人的統計，偽畫行銷的管道有以下五種管道：⁵⁹

- 1、誤入歧途的收藏家的私相授受佔 40 %
- 2、新畫廊或不肖畫廊佔 30 %
- 3、拍賣公司佔 10 %
- 4、古董店佔 10 %
- 5、其他通路（如網路）佔 10 %

偽畫盛行一直沒有辦法遏止，讓畫廊業者在自求多福之餘無可奈何，而偽畫所衍生出來兩個問題，至今仍沒有妥適的解決之道：一是法律的問題，再者是鑑定的問題。雖然，在法律上的刑法（91-103條）、民法（84-90條）及著作財產權上，有對藝術創作者的相關保護規定，但對偽作的認定上，則有相當大的困難，如偽畫製作者，只要辯稱是模仿不是刻意製作謀利；販賣者，只要辯稱是誤認該作品為真跡，則法院很難據此作為犯罪之判斷。因此，偽畫問題在法律上，不像一般的犯罪案件容易明確審判，所以投機者總能逍遙法外，而偽畫就在市面上不停的流通。另外，鑑定的問題也十分棘手的，台灣的偽畫爭議，不少都是作品在市場出現後，遭到畫家家屬指稱不是畫家作品的情形，但僅憑其家屬的片面之詞，實在很難讓

⁵⁸偽作的猖獗在拍賣會上尤其嚴重，可參閱附錄二中關於拍賣會之記事。

⁵⁹黃河於藝術收藏講座未出版之講義。

人信服，因為畫家的創作過程，其家屬未必能全程參與，卻常因他們的一句話，而引來爭議不斷。所以，中華民國畫廊協會特別組成一個鑑定委員會，成員共五位，理事長及秘書長為當然委員，另外，則在業界找三位專業經理人共同參與，並聘有學者、專家若干位為顧問。但事實上效果並不很好，因此，多數的畫廊為避免不必要的麻煩，通常都經營在世的藝術家，對於過世畫家的作品，除非來源十分可靠，或相信自己的眼力，否則大都儘可能避免。關於畫廊偽作事件，高雄名人畫廊與大陸知名畫家范曾的官司可說是喧騰一時，1988年范曾在北京召開記者會，指出高雄名人畫廊即將舉行的「范曾畫展」中的展品是贗品，而引發兩造極大之紛爭。⁶⁰

相較於畫廊，拍賣會的偽作情形就顯得較公開，如1990年11月傳家公司舉行的台灣美術品拍賣會，其中廖繼春的「湖光山色」因有修補和塗改之爭，而引起真偽之辯，當時，畫家吳炫三表示該作品確為廖繼春之畫作，因稍有破損，乃基於師生情誼受託修補。⁶¹1992年3月間，蘇富比拍賣公司在台北拍賣目錄上一幅李石樵的「紅衣少女像」，經其本人指出是偽作，蘇富比公司因此撤銷該畫之拍賣。另有廖繼春的「風景」，亦被稱為偽作，但在未取得有力證明之下，蘇富比未有任何動作。因拍賣會是公開的市場，較易引起注意，因此，常常會有真偽的問題發生。

二畫廊對偽作的因應

有鑒於偽畫問題的猖獗，擾亂藝術市場的正常運作，中華民國畫廊協會的鑑定委員黃河即認為，應從制度面著手，杜絕偽畫的歪風。他認為：首先該建立經紀制度，讓藝術家的作品都透過其經紀畫廊處理買賣事宜，而該經紀畫廊對其整個創作過程的作品，必需建立

⁶⁰該展1989年5月於高雄名人畫廊展出時，27幅作品全部失竊。而有關真偽問題，台灣刑事局透過管道，取得范曾的存證錄音帶，范曾指出該20餘幅作品係出自其親筆。

完整的檔案資料，對外窗口僅此一家，偽畫製作者無利可圖，偽畫自然就會減少。另一個就是畫家全集的出版，黃河以法國知名畫家為例，只要該畫家逝世，其經紀畫廊就會為他出完整的畫集，內容包括畫家全部的畫作、文字說明等，所有該畫家的作品，既然都包含在內，有利於比對，則偽畫自然沒有生存的空間。⁶²

其實，在藝術市場，因利之所趨，偽畫似乎是無法根除的，它在藝術市場所引起的糾紛，也是很難斷絕的。雖然，已經可以科技方法進行辨識工作，但似乎也只是提供佐證之用，並不能做為全然的證明。因此，偽畫的問題，也只有靠道德和制度的建立，以期降至最低限度了。

第二節 因應網路盛行下的畫廊經營

一、科技帶來的網路熱

隨著網際網路的進步，網路已經大大的改變了人們的生活習慣，尤其透過網路產生許多的商機，造就了許多所謂的科技新貴。畫廊產業在這波潮流中，也不能不趕上這股趨勢。於是，開始有畫廊架設自己的網站，也從網站上從事買賣，雖然有不少畫廊業者投資金錢在網路上，但從整體發展而言，到目前為止，絕大多數的交易還是透過面對面的直接交易。因成效不彰，所以有些畫廊的網站雖設立多年，資料卻幾乎沒有更新過。

在這波網路風潮中，也有科技公司以其專業設備投身藝術市場，如華藝數位藝術公司、等，但因其屬性與本文所指之畫廊不同，故不在本論文研究之範圍。

⁶¹ 1992 台灣美術年鑑 p.102 雄獅圖書出版

二、網路對藝術品交易的限制

藝術品的特性，因與一般商品不同，因此，在網路上進行買賣仍有其侷限。一般而言，目前在網路上成交的作品，都是低價位的物件，較多如版畫、複製品、攝影、、、等等，即使如國際知名的拍賣公司蘇富比、佳士得，雖設有專屬網站從事買賣行為，但因其中仍有許多問題亟待克服，故成效並不理想。在 Sothebys.com 的成交紀錄中，他們的網站上成交金額最高的紀錄是安迪·渥荷的作品（Gold and Silver Shoe），價格是 63,250 美金，（註典藏藝術今雜誌 2001 年 4 月號 p.153 鄭慧華 藝術上網重新對焦—網路藝術市場的問題與契機。這並不是常見的例子，蘇富比是國際知名的拍賣公司都如此，遑論其他規模的公司了。

「目前網路一般而言，只具有廣告的效益，網路上從事交易的作品，必然是價位低的作品。要透過網路從事買賣的條件，要等到市場機制成熟，且店家的信譽良好才有可能，因為，只有在信譽良好的前提之下，買家又對該作品的創作者有相當的把握下，才有可能從網路上買下高價位的作品。」⁶³

也有業者提到網路的使用習慣問題和型態的限制：

「透過網路買賣，這牽涉到許多問題，其中現在有能力的大買家，多是 50 歲以上的人，而這些人使用電腦的習慣較低，自然較不會在網路進行交易。但日後現在這些 e 世代的人成年後，機會就會大增，所以，目前仍以資訊的傳輸為主。」⁶⁴

此外，也有業者認為網路對藝術作品在展示空間的運用亦有先天上

⁶² 2002 年 4 月 2 日與雲河藝術中心黃河先生訪談之意見。

⁶³ 2002 年 3 月 27 日與傳承藝術中心張逸群先生訪談之意見。

⁶⁴ 2002 年 3 月 31 日與索卡藝術中心蘇淑貞小姐訪談之意見。

限制。

「網上交易隨著畫廊經營路線、型態和畫廊本身特質而有所差異，如當代藝術想要在網路上呈現，可能在視覺呈現、空間場域會有表現上的難度。」⁶⁵

因此，國內畫廊雖有部分架有網站，但較積極運用網路進行交易者，當數敦煌藝術中心和哥德藝術中心，然成效仍有限。⁶⁶網路藝術市場經營的不易，有其現實的客觀因素，我們從國際知名的藝術網站 Artnet 放棄網路上的繪畫項目之交易，以及蘇富比與知名的 Amazon 合組的 Sothebys.Amazon.con, 從 1999 年 6 月成立卻於 2000 年 10 月即結束運作的案例中，更加印證網路藝術交易的困難度。

三、畫廊業者對網路的應用

雖然，多數畫廊業者認為網路對畫廊經營是趨勢所在，他們也會用心於網路上，但絕大多數業者體認到網路的特性是虛擬的，因此，並不冀望在網路上能夠從事交易活動。他們多數認為網路的交易，只適合價位低廉的作品，且大家都將網路功能定位在資訊的傳播、藝術教育的推廣上。

其實，台灣畫廊產業目前對網路交易不看好，與其經營方式有關，雖說現今的商業行銷手法日新月異，但多數畫廊經營方式，仍採取傳統的以主客戶為服務對象的做法。因此，網路對他們而言並沒有迫切性：

⁶⁵典藏藝術雜誌 1999 年 4 月號 p.198。

⁶⁶ 參閱附錄二 1999 年 8 月之記事

「畫廊多數已有自己的客戶群，以目前台灣畫廊的經營模式，尚不需透過網路來進行交易。」⁶⁷

四、有待克服的實際問題

綜合網路藝術市場可能發生的問題有如下幾點：一、上網的習慣問題，雖然上網已經是十分普遍的事，但各式各樣的網站多如過江之鯽，藝術網站屬於小眾網站，這點我們可以從藝術網站的訪客人數得知。尤其，具購買能力的買家的年紀，是屬於較少上網者，根據文建會 89 年的文化統計，89 年 4 月上網到藝文類者有 316,000 人，但 35 歲以上的人僅 53,000 人，佔 16.8%。⁶⁸而這藝文類包括美術、文學、電影、、、等等，如果再細分至美術類，那人數將會更少，這個數據顯示，上網至美術網站者是極少數的。二、不管網路科技如何進步，總無法給人實際的臨場感，尤其藝術品的實物與影像常會有差距。三、藝術品的真偽是網路上極大的問題，單憑影像實在很難具有說服力，尤其是高價位的藝術品，更難讓人放心直接在網路上交易。四、詐欺行為在網路上時有所聞，網路信用卡的詐騙行為、虛設網站騙財等都是可能發生的事。五、網路上的拍賣過程，總可能會有人有意、無意的惡作劇假投標，擾亂市場。六、可能會有人透過網路炒作哄抬，其結果可能是搗亂市場，而在炒作哄抬之餘，也可能不了了之，而徒增困擾。

總之，雖說網路是一個不得不然的趨勢，但其中尚有許多問題有待克服，如果無法解決，則網路對畫廊產業而言，則仍只停留在展覽訊息的告知、畫廊\藝術家的介紹、藝術教育的推廣、、、等等資訊的流通，以期待不可知的所謂「潛在客戶」的培養。

⁶⁷ 2002 年 3 月 27 日與東之畫廊劉煥獻先生訪談之意見。

⁶⁸ 民國 89 年文化統計 p.149 行政院文建會 民國 91 年出版。

第三節 拍賣公司對畫廊市場之影響

一、拍賣公司林立

台灣藝術市場在狂飆之際，拍賣公司如雨後春筍般成立，首先，白省三於 1990 年 12 月以收藏家身分成立本土第一家拍賣公司「傳家藝術國際公司」，而後又有 1994 年 5 月由藝術經紀人黃河籌組的「標竿藝術拍賣公司」，同年有慶宜集團張英夫等收藏家組成的「慶宜國際藝術拍賣公司」(該公司於 1996 年 5 月重組畫廊業者日升月鴻藝術中心負責人游浩丞加入)，1995 年則有收藏家劉國基的「甄藏國際藝術公司」，台中霧峰林家後裔林振廷與古道藝術中心柯佐融、現代藝術空間施力仁合組的「景薰樓藝術拍賣公司」，由亞洲藝術中心、印象畫廊、愛力根畫廊、雍雅堂等四家畫廊業者組成「傳家拍賣公司」(白省三之拍賣公司結束運作此新公司延續傳家之名)。其中，以國際知名的蘇富比及佳士得的引進影響尤鉅，蘇富比及佳士得分別在 1992、1993 在台灣舉行它們的在台首拍⁶⁹，此後，就在台灣藝術市場扮演重要的角色。⁷⁰

二、對拍賣市場的批評

藝術市場因拍賣公司的介入而顯得更加活絡，但也因此讓畫廊業界感受到市場被瓜分的危機感，導致畫廊業界對拍賣公司迭有怨言，諸如刻意炒作、手續費過高、與畫廊搶生意、利潤高、、、等等。當然，也有不少人持正面意見，如活絡市場、讓藝術市場透明化、、、等等。但好景不長，拍賣市場因受國內經濟景氣的影響，導致業績不佳，因此，陸續有些拍賣公司結束運作，如傳家、標竿等先後於 1995 年停止拍賣業務，尤有甚者，連國際知名的拍賣公司蘇富

⁶⁹蘇富比公司 1992 年 3 月於台北首拍，總件數 82 件，預估總值 6 千 5 百 77 萬元，成交總值 8 千 6 百 25 萬元。佳士得公司則於 1993 年 10 月於台北首拍，總件數 82 件，預估總值 5 千零 51 萬元，成交總值 3 千 7 百 53 萬元。資料來源：藝術市場探索 黃河 淑馨出版社 1996 台北。

⁷⁰拍賣會交易等相關事項，參閱附錄二關於拍賣會之記事。

比、佳士得也分別在 2000、2001 結束在台灣的業務。

其實，拍賣公司在台灣藝術產業中所為人詬病的主要原因是，拍賣公司的炒作性質太高，如有些拍賣公司和部份畫廊共同炒作某些畫家的畫價，造成畫家、畫廊進入拍賣市場，為自己護盤的事時有所聞。再者，有些畫廊合組或和收藏家聯手組成拍賣公司（註畫廊業者與收藏家合組之拍賣公司有傳家、慶宜、景薰樓等。），有時則將自己庫存的作品，利用拍賣的形式行銷，也造成藝術市場的混亂情況。原本拍賣公司和畫廊的經營方向應是區隔明確的，通常拍賣公司是經營質精量少的已過世知名畫家，或是在世之大師級作品，由於這些作品有其稀有性，或是收藏家有其個人因素，如經濟或收藏方向等考量，希望流通、轉讓，所以拍賣市場變成流通的最佳管道。畫廊則是以中青輩的藝術創作者為主要經營對象，通常畫廊的價格和拍賣市場的價格因供需因素而有所不同，但在台灣，常出現一些活躍於畫廊的中青輩畫家的作品出現在拍賣市場上，⁷¹因此，這樣的情形又打亂了藝術市場的生態，雖一時之間畫家的畫價提高了，但畢竟是在人為、非市場機制正常運作下的結果，因此，一旦經濟景氣低迷的時候，最終三方都自食惡果，如現在景氣不佳，有不少畫家的作品在拍賣市場造成流標，這些都是當初他們始料未及的。

此外，也有部分畫廊業者，對國際兩拍賣公司在台運作的態度頗有微詞：

「拍賣公司雖是極商業的機制，但仍應有藝術教育的工作，但國際拍賣公司來台灣後，對本土的藝術環境沒有形成好的影響，因它們純是以賺錢為目的，反而本土的拍賣公司，雖仍以利潤為考量，但

⁷¹活躍於拍賣市場的中青輩畫家不少，有黃銘昌、黃楫、黃銘哲、于彭、鄭在東、、、等人。

其拍賣品的選項的背後，對本土的關心卻是很深沉的。」⁷²

「台灣畫廊在佳士得、蘇富比兩大拍賣公司進來後，與某些畫廊合作共同炒作部分藝術家的作品，而在將這些畫家的價格炒高後，於市場低迷時，因畫價過高乏人問津，不僅自食惡果且對台灣整個畫廊產業造成傷害。」⁷³

不可否認地，兩家國際大型拍賣公司對台灣拍賣制度的建立，有其不可抹滅的貢獻，同時，透過國際性拍賣公司的運作，也讓台灣的藝術產業，在國際上較有機會讓人注意到。

三、畫廊與拍賣公司應有之角色扮演

拍賣公司與畫廊業界這些年來的運作情形，由於雙方或是經驗不足，或是純商業利益考量等因素使然，造成藝術產業不健康的發展，因此，多數的畫廊業者都抱持著，兩者應該各做各的，不要相互掛勾的態度，最後在市場機制正常運作之下，自然會有健康的合作關係。

藝術經理人 Julian Thompson 在一次藝術產業及藝術品經營系列演講中，對畫廊及拍賣公司的交涉與運作曾做如下的說明：

「拍賣公司為國際上所有買家及賣家提供了一個公開、公正的藝術買賣市場。經由拍賣公司，藝術市場得以國際化，而非只是參差不齊的地方性區域市場。更重要的是，拍賣公司將成交紀錄以刊物方式印行。此刊物的重要性乃在於它是藝術市場上唯一將拍賣價格公

⁷² 2002年3月27日與南畫廊林復南先生訪談之意見。

⁷³ 2002年3月31日與索卡藝術中心蘇淑貞小姐訪談之意見。

開呈現之記錄。許多畫廊或經紀商的標售價格，通常可以議價；而拍賣公司所拍賣之藝術品則是當場拍定價格。……拍賣公司常遭受畫廊同業指責其搶生意；確實，拍賣公司與畫廊同業是競爭對手，但是拍賣公司與畫廊同業均對藝術市場有所貢獻，而且彼此是互惠互利，不可偏廢的。大型國際拍賣公司推動市場的力量是一般經紀商或畫廊同業所不能及的。拍賣公司可以負擔龐大的行銷費用，以吸引更多新收藏家及買家。首先，這些新收藏家都被拍賣公司吸引進入市場，但很快地便會投向畫廊或經紀商以索取更進一步的資訊。沒有任何收藏家只與拍賣公司交易。所以，拍賣公司不斷地開發新的收藏家，對於藝術市場不啻為一大貢獻。……從另一方面來說，畫廊或經紀商能夠提供一些拍賣公司無法提供的服務。經紀商與收藏家可保持親密的關係，經紀商並可依據收藏家的個人特性作特別的服務。另外，經紀商可快速地支付款項給賣方，不同於拍賣公司只能預付 40%，其餘款項需等數月後才可得到。尤其是當畫廊同業結合在一起舉辦展覽會時，其推動市場的力量則更強大。總括而言，拍賣公司與畫廊同業、經紀商的角色應是互動互補的，彼此的運作使得藝術市場可以更加健全。……拍賣會所拍賣的作品多是已負盛名的藝術家，鮮見新興藝術家。推介新藝術家應屬於畫廊的任務，而非拍賣公司。」⁷⁴

故知畫廊與拍賣公司兩者各有本分，是相輔相成、共生共榮的關係。但從前述中我們可以發現，台灣的畫廊和拍賣公司之間的運作並不健全，如角色混淆不清，少數兩者角色重疊，導致發生球員兼裁判的情形，且有刻意的人為炒作哄抬現象。這些狀況讓社會大眾、

⁷⁴ 1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動活動〈演講專輯〉 p.14 行政院文化建設委員會。

收藏家、甚至藝術家，都對藝術市場產生了迷茫。

理想中雖然希望兩者能各司其職，但在台灣畫廊良莠不齊的情況下，能否如此正常運作？有的業者持悲觀的態度：

「目前台灣的畫廊業界普遍水準不夠，具文化理想性格者不多，而且多數屬中小企業型態經營方式，在唯利是圖的情況下，你不作別人也會作，這是很難避免的。」⁷⁵

此外，我們不禁要問，台灣這彈丸之地，有這麼多拍賣公司存在的條件嗎？因為市場沒這麼大的需求量，在彼此競爭之下，不免就會產生一些問題來。

「拍賣公司與畫廊的性質照理說應是區格十分清楚的，但本地因拍賣次數太多，拍賣公司為畫的來源，不可避免會和畫廊接觸，當然畫廊也有自己自私的考量，而且，畫廊還要面對收藏家，有時要為收藏家送件、買件，所以，拍賣公司與畫廊在台灣才會形成許多錯綜複雜的關係。」⁷⁶

當然，這問題在市場機制自然運作下，會有淘汰功能來予以平衡。其實，拍賣公司與畫廊都是藝術產業中重要的成員，但台灣的畫廊產業從 1962 年的「聚寶盆畫廊」算起大約 50 年，而拍賣市場的歷史從 1990 的「傳家藝術公司」開始也不過短短十年左右，拍賣公司與畫廊兩者間的互動關係都尚在摸索階段，在素質良莠不齊的情況下，要期待兩者能理性健全的發展出如上述的理想狀態，以目前而

⁷⁵ 2002 年 4 月 11 日與誠品畫廊趙琍小姐訪談之意見。

⁷⁶ 2002 年 4 月 2 日與雲河藝術中心黃河先生訪談之意見。

言，還要經過一段時間的考驗才能獲致。

第四節 市場國際化的迷思

一、企圖走上國際市場以打開困局

台灣因是海島型國家，經濟上以貿易的進出口為主，但在藝術產業方面，除早期以裝飾性為主的「外銷畫」外，一般畫作很難進入國際市場。其實，畫廊產業在國內，向來都是單打獨鬥各自經營，直到 1992 年才有中華民國畫廊協會的成立，並自 1992 年開始，每年舉辦一次畫廊博覽會，企圖透過組織性的活動，提昇產業競爭力，並於 1995 年開始，為擴大國內藝術市場的觸角，將原本只有國內畫廊參加的畫廊博覽會改成國際藝術博覽會，邀請國外畫廊參與。

1994-2000 年國際畫廊博覽會參展畫廊數目：

年份	參展畫廊數目	成交金額/百萬
1994	55	缺
1995	國內 62 國外 17	缺
1996	國內 51 國外 22	100
1997	國內 45 國外 08	80
1998	國內 39 國外 10	110
1999	國內 39 國外 04	100
2000	國內 35 國外 0	75

資料來源：中華民國畫廊博覽會

而從參加國際藝術博覽會的國外畫廊數量逐年減少，可以觀察到與當初預期之效益不符，當然，這與我們的經濟衰落有關，但也顯示出一個現象，所謂的「市場國際化」，以如今的台北國際藝術博覽會的狀況來看，似乎是我們被國際化了，因為這些國外來的畫廊，其

目的是看好台灣的消費能力，來推銷他們的藝術家，是希望來此獲利的，等到他們發現無利可圖時，就意興闌珊不來了，本來我方冀望藉由他們的參與、交流，推銷本地的藝術品，最後反而成為被推銷的對象了，所以，我們的產業還是出不去。期間國內業者也曾組團出國參加香港、上海、新加坡、法國的藝術博覽會，但大都僅是觀摩居多，並且多以華人世界為主。

二、業界對國際化的看法

其實，畫廊業界對市場國際化，向來持兩個極端的看法，有人認為這是不可行的，但也有人則認為這是台灣藝術產業的出路。

「台灣藝術要進軍國際市場，以目前而言是奢談，首先，在政治上沒有強勢的國力為後盾，去大力推動本國藝術家；再者，台灣文化屬弱勢文化，在自己的文化沒有形成一定的水準之前，總是被強勢文化吃掉。因此，台灣現階段藝術要進入國際市場是不可能的。」⁷⁷

「台灣藝術市場要國際化很難，一方面自己的作品仍不夠好；再者，現今的情況是僅靠民間的力量，這是不夠的。」⁷⁸

但以台灣的畫廊產業本土化過熱，而看好華人藝術市場的業者，則積極拓展海外市場，將其所屬的大陸藝術家推向國外：

「國際化一條必須走的路，就產業而言，一位藝術家的價格，唯有走上國際化，才能提高其知名度及價格。但藝術要國際化，必須是藝術家的作品要具備國際語彙才有可能成功。」⁷⁹

⁷⁷ 2002年3月27日與南畫廊林復南先生訪談之意見。

⁷⁸ 2002年3月31日與索卡藝術中心蘇淑貞小姐訪談之意見。

⁷⁹ 2002年3月27日與傳承藝術中心張逸群先生訪談之意見。

也有業者認為台灣藝術市場國際化是絕對可行的，但想要國際化是有條件的：

「台灣藝術家要上國際市場的困難，在於畫家的模仿性太高，原創性不足，沒有自己的風格，自然無法得到外人的青睞；再者，因為國家向來對文化藝術的漠視，及本身政治實力太弱，導致國內藝術家在重要國際藝術場合的曝光率低，自然得不到外國收藏家的注意。」⁸⁰

也有業者從收藏家的收藏品，指出目前的一個現象：

「反過來，我們的確有可能國際化---別人來國際化我們，有多少收藏家收藏所謂國際藝術家的作品？但又有多少歐美收藏家收藏本國當代藝術家的作品？」⁸¹

三、策略運用

以台灣在國際上的政治及藝術文化地位，要將藝術作品打入國際市場談何容易，以往台灣商人單打獨鬥的方式更是不可能。國際藝術博覽會的設立，目的即在於整合各方資源，以團體的力量與國外進行交流、結盟，達到進入國際市場的目的。當時極力主張國際藝術博覽會的龍門畫廊即抱持這樣的觀點：

「台灣藝術市場國際化的問題，應從長遠的立場看，雖然目前的國際藝術博覽會，似乎成效不彰，但如果以交流的態度來看，這件事則在往後會看到效果。」⁸²

有藝術評論者也持同的立場：

「我們可從各種小規模、區域性的結盟，來鍛鍊我們跟國際性互動

⁸⁰ 2002年4月2日與雲河藝術中心黃河先生訪談之意見。

⁸¹ 2002年3月29日與高雄福華沙龍洪金禪小姐訪談之意見。

的關係。藉由這種區域性結盟的概念，可以從台北/高雄/花蓮的結盟經驗，擴充成為高雄/台南/漢城/西雅圖的結盟經驗。如果對國際市場有興趣，必須先固本再擴張。本都固不好，談國際化是無意義的。」⁸³

然而，從畫廊業界這幾年參與國際藝術博覽會的意興闌珊看來，雖與經濟環境有關，但其中業者對國際化的態度分歧，似乎是重要原因之一。

四、實際操作的困境

在追求國際化時，因台灣藝術產業經營經驗的不夠成熟、多年來一直接收西方藝術思想之遺緒，而未能建立屬於台灣風格，產生讓人另眼看待的藝術作品、以及國際政治地位的弱勢、和政府對藝術文化的漠視等因素，讓業者在尋求國際化的過程，走得格外艱辛。有藝術評論者即指出：

「西方的拍賣市場進入台灣，藝術單一市場再進入拍賣市場，即所謂第一市場進入第二市場。進入所謂的拍賣市場時，表面看來，國外的力量把台灣提昇到一個所謂國際的市場裡，但實際上，在台灣進行拍賣的這些台灣藝術家的作品，往往其市場也只有在台灣，能夠拍賣的地方也僅止台灣。台灣的藝術品要進入國際時，若沒進入產業的觀念裡是沒有前途的。這當中牽涉到二個問題：第一是技術層面的問題；另一個是政治運作的問題。藝術本身也是政治操作的一環，如果當成是政治型態去操作時，就離不開國家實力強弱的問

⁸² 2002年3月27日與龍門畫廊游麗珠小姐訪談之意見。

⁸³ 陸蓉之 藝術產業的「地方性」與「國際化」 1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動〈演講專輯〉 p.73 行政院文化建設委員會。

題，而這問題不是呼籲政府重視即可解決的，這牽涉到整個台灣國際競爭力的問題。」⁸⁴

該論述即點出重要的兩項核心所在，首先，當然是藝術作品本身是否具國際份量；另外即是政治的議題，而其背後其實隱含著政治主體的問題，亦即指台灣本身政治主體的不確定，因此，每當我們參與國際藝術活動時，總是會遭到中共方面的從中作梗，致使處處受到矮化、抵制，以目前台灣參與國際藝術活動的重點，威尼斯雙年展為例，總是會遭到中共的抗議，使得藝術發展受到限制，自然會減低台灣藝術在國際上的競爭力。

五、先建立自己文化特色 再談進軍國際市場

其實，近年來大家一直強調國際化，但由於台灣獨特的政經教育發展，而有意、無意地似乎都以為依循西方才是國際化，殊不知在世界地球村中，地域化特色才可能引起注意與重視，而這才是進入國際化的有效途徑。多數人都會同意，台灣的藝術受西方影響太深，而失去具自己特色的藝術：

「台灣在 80 年代鄉土意識正濃之時，原可以發展出屬於自己的強烈地域特色，但卻因大批留學國外的藝術創作者返台，而帶回大量國外藝術語彙，使台灣喪失形成自己文化特色的機會。」⁸⁵

另有業者也指出：

「台灣要國際化，最重要的是要認清自己的國際位置，亦即是自己

⁸⁴ 台灣藝術產業的歷史論述 蕭瑞瓊 1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動 <演講專輯> p.37 行政院文化建設委員會。

⁸⁵ 2002 年 4 月 11 日與誠品畫廊趙琍小姐訪談之意見。

文化主體的建立，如此才有可能得到國際注目，而進入國際。」⁸⁶

雖然，對台灣藝術市場國際化的問題，就目前的發展來看，多數畫廊業者普遍抱持悲觀的看法，但文化需要時間的積累，台灣文化的淺碟性，確實造成極大的阻力。但其實有不少藝文界人士有如此的領悟：如果藝術家們能拋開西方的桎梏，努力創作出屬於台灣自己文化特色的作品，相信就能得到國際上的注意，如此，自然就有可能進入國際市場。

事實上，不可否認的，國際藝術市場向來都由歐美強勢文化，和其資本主義的行銷體系所控制的。因此，台灣在追求國際市場時，畫廊業者及藝術創作者實該深思熟慮，不妨先在自己本地建立起自己的文化特色，再思及國際化的議題才是正確的步驟。

小結

從本章所論及之藝術市場的變遷現象，我們看到台灣畫廊在面對整個環境的變化中，總是隨著時代的轉動而調整營運步驟，但形勢比人強，在業者的努力之下，仍只能以慘澹經營來形容目前的畫廊產業。一直以來，畫廊業者都十分感慨畫廊產業「是興於百業之後，而衰於百業之先」，因為，藝術品至今在台灣仍屬奢侈品，所以經濟的榮枯，影響其經營甚鉅。以台北阿波羅大廈為例，畫廊數目從最盛時的 45 家，到目前只剩下 12 家，而整個台灣各地的畫廊，開開關關更是時有所聞。

⁸⁶ 2002 年 6 月 5 日與帝門藝術中心陳綾蕙小姐訪談之意見。

在這個產業衰退之際，業者莫不挖空心思，圖謀存活之路，目前最為普遍的因應之道，即是減少展覽活動，有些畫廊甚至以自己的典藏品墊檔；此外，即使策劃展覽，也不像以往一般，大小展覽都印畫冊，而會選擇性的印製畫冊；畫廊因展覽需要一定之空間，在減少活動之餘，尤有甚者，甚至轉型成藝術顧問公司（如漢雅軒）以減少場租、人事、、、等之費用。

台灣畫廊產業的經營方式，多數仍傳統被動地服務固定的收藏家或等候客人上門，其經營手法難脫舊有的窠臼，但有部分畫廊為擺脫困境，而汲取一般的企業行銷方式，如開發藝術品的周邊衍生性商品；主動出擊，組織收藏家出國，作藝術之旅；扮演企業或個人的藝術顧問；對外租借藝術品、、、等等。

曾任中華民國畫廊協會理事長的劉煥獻建議畫廊業者，

「應認清客戶群的「區隔」性質，藝術市場有待開闢新戰場，應將多年經營資源累積，建立經紀制度，善用數位科技」⁸⁷

總之，在歷經這波景氣低迷，而仍能繼續經營者，都有其生存之道，而大多數都以「不變應萬變」的態度來面臨這產業的難關，希望在休養生息之後，再一次開疆闢土。

⁸⁷藝術家雜誌第 309 期 p.107。

第五章 畫廊文化之生態結構

第一節 收藏家與畫廊

一、收藏人口崛起

藝術的收藏與經濟環境有絕對的關係，台灣的藝術市場在 1980 年代之前，由於經濟因素，尚未產生較大的收藏家，根據謝里法對台灣美術的發展演進，台灣的美術發展是由沙龍時期 畫會時期 畫廊時期 美術館時期⁸⁸，這樣的衍變與台灣的經濟發展相對照其實是相符合的。畫廊時期之前，由於台灣經濟落後，美術的發展多數屬純展覽型態，當時少數商業畫廊的客戶多以駐台美軍等外僑為主，及至經濟起飛，部份喜愛文藝的人有了經濟能力，進入畫廊購藏藝術品，而在股市狂飆之際，有不少人以投資心態進入藝術市場，更有部份人以畫廊有利可圖而經營畫廊，因此產生了更多的商業畫廊。

基本上，一般的收藏者大都不願身分曝光，因此，對於收藏者的結構分析資料不易獲得，研究資料的收集中，只有中華民國畫廊協會在 1994 年的畫廊博覽會中的問卷調查較有系統，此處將該問卷結果公佈如下，俾使大眾對國內收藏者有約略之認知。⁸⁹

受訪者基本資料：

(A)

性別	f	%
男	235	78.3
女	65	21.7

⁸⁸謝里法 從沙龍、畫會、畫廊、美術館---試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程 雄獅美術雜誌 第 140 期 1982 年 10 月號。

⁸⁹該資料來源為中華民國畫廊協會出版之畫廊導覽 1994 年 10 月號。

(B)

年齡	f	%
30 歲以下	8	2.7
30-40 歲	88	29. 3
41-50 歲	113	37. 7
51-60 歲	54	18. 0
60 歲以上	37	12. 3

(C)

每月逛畫廊次數	f	%
每個月都會去	191	63. 7
2、3 個月去一次	71	23. 7
4、5 個月去一次	11	3.7
約半年去一次	23	7.7
一年去一次	2	0.7
不一定	2	0.7

(D)

職業	f	%
機構負責人, 董事, 股東	100	33. 3
中階管理層(副理, 主任..)	28	9.3
老師, 教授	20	6.7

一般職員	17	5.7
家管	17	5.7
已退休	15	5.0
高階管理層(副總,廠長..)	11	3.7
設計師	6	2.0
建築師	5	1.7
醫生	5	1.7
工程師	4	1.3
作家,編劇,編輯,音樂創作	4	1.3
藍領階級	3	1.5
傳播業	2	0.7
社會服務	1	0.3

(E)

一年購買的藝術品的次數	f	%
1-2 次	120	40.0
3-5 次	97	32.3
6-8 次	32	10.7
9-10 次	6	2.0
10-15 次	14	4.7
15 次以上	27	9.0
不一定	4	1.3

(F)

每次購買藝術品的平均金額	f	%
5萬元以下	70	23.3
5-20萬	158	42.7
20-50萬	60	20.0
50-100萬	28	9.3
100-300萬	11	3.7
300-500萬	1	0.3
500萬以上	0	0.0
不一定	2	0.7

(G)

一年花在購買藝術品金額的最高記錄	f	%
50萬元以下	114	38.0
50-100萬	64	21.3
100-200萬	50	16.7
200-400萬	35	11.7
400-800萬	12	4.0
800萬以上	22	7.3
不一定	3	0.1

收藏家對其主要收藏品市場的看法：

(A)

是否具有增值潛力	f	%
有	205	68.3
沒有	22	7.3
不確定	73	24.3

(B)

市場交易行情是否合理	f	%
合理	134	44.7
不合理	110	36.7
不清楚	56	18.7

(C)

購買的主要管道(複選)	f	%
畫廊	243	81.0
專人介紹	88	29.3
博覽會上	34	11.3
拍賣會上	39	13.0

直接向畫家購買	13	4.3
個人畫展	6	2.0
出國收購	5	1.7
藝品店,古董店	3	1.0
與朋友交換	1	0.3
義賣會上	1	0.3

收藏家對所收藏藝術品未來的計劃：(複選)

	f	%
繼續收藏	276	92.0
投資	50	16.7
成立畫廊或展覽室	28	9.3
捐給相關機構或義賣	25	8.3
送人	4	1.3

該問卷距今約有十年的時間，當時畫廊產業還沒退燒，而現今收藏者逛畫廊的次數明顯減少，位於台北市忠孝東路四段的畫廊集中地阿波羅大廈的畫廊經常門可羅雀，購買次數、金額也都下降，這是正常的市場反映，但根據業者表示，收藏的人口仍是男性為主，並且多數在 40 歲以上的高收入之人士，換句話說，收藏人口的基本結構沒太大的變化，現在的情形是市場萎縮的反應。⁹⁰

二、收藏動機

台灣早期的收藏家，多是經濟狀況較佳的醫師、建築師，由於教育程度高，對藝文較有接觸而愛好藝術，當初並沒有所謂藝術投資的

觀念，因此，對收藏的態度除了個人的喜好外，也有贊助的性質。及至年 1980 年代末 1990 年代初，藝術市場隨著股市狂飆後，原來不受青睞的藝術品的價值，竟也可以像股票般投資快速增值，因此，這時期進入藝術市場的收藏者裡，有不少人的收藏動機，是將藝術品視同投機性物品。然因收藏觀念不正確，迷信創作者的知名度，導致購買時只挑作者不重視作品品質；另一方面，也有部份畫廊業者未能本著專業道德，以協助顧客建立正確的收藏觀念，而將藝術品當作投資物而推銷所謂的名牌畫家。

90 年代中期之後，由於市場低迷，藝術品的流通不似以往熱絡，而且價值不升反降，於是市場的買氣明顯滑落，雖大環境景氣低迷是一因素，但收藏者因沒有利基而暫緩收藏的腳步，應該也是一重要因素。吾人從中華民國畫廊協會對收藏家的收藏動機中可以看出一些端倪：

收藏家收藏藝術品的動機：

購買動機	第一次購買 平均百分比	目前購買平 均百分比
人情關係介紹	2.77%	1.37%
為了投資	6.63%	13.39%
純粹喜歡,想收藏	74.75%	69.99%
為了佈置,室內設計	15.38%	13.61%

從收藏的四個動機中，純粹喜歡佔最高比例，但值得注意的是，在這四項動機中，人情關係介紹、純粹喜歡、為了佈置，第一次購買

⁹⁰ 2002 年 3 月 29 日與台北福華沙龍林翠下小姐訪談意見。

與目前購買的比例都下降，但為了投資這項，卻激增了一倍之多，可見，將藝術品視為投資標的，在目前的藝術市場中不在少數。

其實，對於藝術收藏的動機、態度，收藏者應有一個認知：

「藝術具有非商品的商品屬性。藝術的非商品屬性是指它從總體性質上講不是屬於為滿足市場的商業需要而生產的商品，不具一般商品的物質實用性、不具有為交換或出賣而生產的基本特性，……是屬於為滿足社會審美需要和精神文化需要的精神產品。而藝術的商品屬性則是指藝術作為一種勞動產品也具有投入市場取得商品型態、按照價值規律和等價交換原則進行交換，具有交換價值的特性。」⁹¹

因此，藝術的原始作用是在滿足人的性靈需要，其商品價值是後來的附加價值，如果收藏者本末倒置，那與金錢遊戲有何不同，如此就失去藝術收藏怡心養性的功能，這是藝術收藏者應有的態度，也唯有如此藝術市場才能健康的發展。

三、收藏者與畫廊的互動

收藏者是畫廊生存的重要支柱，每個畫廊都需要固定的收藏群，因此，兩者間的互動就顯得十分重要，台灣早期收藏者的往來對象是畫廊，兩者間的互動也十分密切。當時，畫廊會主動為收藏家舉辦藝術講座，以提供相關藝術知識，但 1987 年解嚴後，國外各種資訊容易獲得，包括藝術方面。另一方面，收藏家的素質也日見提昇，他們本身十分用功，即有畫廊業者認為，台灣藝術產業的畫廊、畫

⁹¹ 邢煦寰著 藝術掌握論 中國北京 中國青年出版社 1997 頁 129-130。

家、收藏家三者中，以收藏家最強。⁹²我們從中華民國畫廊協會的問卷調查中，對國內畫廊經理或藝術顧問的加強專業能力上的建議及評價結果，可以發現收藏家基本上算是滿有自信的：

收藏家對畫廊經理或藝術顧問，加強專業能力上的建議：

	F	%
提供藝壇相關的資訊與國際資訊	53	17.7
不要太商業化	47	15.7
增加對藝術史與畫家背景的瞭解	40	13.3
對藝術品要有鑑賞力與分辨真偽的能力	35	11.7
對藝術品創作意念的瞭解	36	12.0
對顧客態度積極與親切	15	5.0
瞭解市場投資行情	11	3.7
應負責教育顧客對藝術品的鑑賞力	9	3.0
應保持誠信的態度	5	1.7
多瞭解大眾對藝術品的需求	3	1.0
對所有作品應該一視同仁	3	1.0
避免使用過於專業的语言（太深奧）	2	0.7
其他	3	1.0

⁹² 2002年4月11日與誠品畫廊趙琍小姐訪談意見。

收藏家對國內畫廊經理或藝術顧問的評價：

(A)

對藝術品瞭解程度	f	%
瞭解	76	25.3
還算瞭解	152	50.7
不太瞭解	58	19.3
不知道	14	4.7

(B)

對國際資訊的瞭解程度	f	%
瞭解	40	13.3
還算瞭解	97	32.3
不太瞭解	126	42.0
不知道	37	12.3

然而，90年代開始，拍賣公司介入藝術產業後，情況起了變化，通常收藏者最在意的應該是作品的真偽、來源與價格，台灣的藝術品價格偏高，這是一直為人所詬病的，而畫廊的買賣價格，常常標價與實際售價不同，因為較不公開，所以有些收藏家不願到畫廊買畫，而喜歡到拍賣會場買，因為，他們希望透過拍賣市場，能讓藝術品的價值公開化、合理化，而不願任人宰割。且在現今市場低迷之際，他們到拍賣市場常常能買到物超所值的作品。

其實，不少收藏家最終的目標在提昇自我的層次，希望在收藏上有舉足輕重的地位，若有美術館為某畫家舉辦紀念展或回顧展時，如果向某收藏家借作品，他會因為自己的好眼光而覺得十分光榮，所以，他們就必須要在收藏品上有自我的風格。而畫廊與拍賣公司相

較之下，因與畫家較直接的關係，在收藏上比較容易提供畫家有系統的作品，因此，收藏家與畫廊的互動上應是互惠而密切的，畫廊該針對收藏者的喜好、品味，為其規劃收藏方向，使其收藏最後能成為美術史定位者，才算是頂尖的收藏家。

第二節 藝術家與畫廊

一、畫廊與畫家的共生關係

健全的藝術市場結構裡，畫家是一個物品生產者，而畫廊則是販賣者，亦即畫廊需要有藝術家提供作品，作為買賣交易的物件，而藝術家則需要畫廊提供作品展示出售的舞台，在藝術市場中兩者缺一不可，所以，畫廊與藝術家兩者是共生的關係。

二、畫家的型態

藝術家的類型有各種不同的分類，如以創作媒材分，可分為國畫創作者或西畫創作者，有立體作品創作者、平面作品創作者、、、等等。而本文因主要在探討商業畫廊生態，故就其重視市場的程度概分兩類，即市場取向與非市場取向之創作者。

台灣的藝術市場，在早期因經濟普遍不佳，從事藝術創作者很少認為繪畫是可以賺錢的，因此，早期的畫家都是美術教師居多。謝里法即指出台灣 80 年代的畫家專職者不多，多數有兼職，尤其是教師最多，謝里法稱之為「教師畫家」。⁹³但在藝術市場興盛之時，產生了不少專職畫家，這些畫家的創作題材都以市場取向為主，市場上喜歡什麼題材的畫，他們就迎合市場需要而作畫，當時，甚者有些

⁹³謝里法 2000 年台灣美術的展望 藝術家雜誌 1992 年 2 月號 頁 155。

作品到買家手上時，油彩還沒乾，因此，有人戲稱這些畫家是「工廠」，這些市場取向的畫家主要的合作對象是經營泛印象派的畫廊。

相對於這些市場型的畫家，就有一些非市場取向考量的畫家，他們的創作大都能忠於自己的藝術理念，不會為迎合市場的品味而創作，這些畫家合作的對象以經營現代藝術的畫廊為主。這類的畫家多數都在學校任教，可能因為他們有固定的工作，沒有經濟壓力，所以不會在意市場的取向，而做自己喜歡的創作。

其實，即使到了 90 年代，畫家在學校裡任教的情形仍十分普遍，而其原因則為生活者有之，為教師之清高地位者有之，難怪有人說：學校在台灣藝術市場低迷之際，是藝術家最好的歸宿。

三、畫家與畫廊的互動

台灣的畫廊與畫家的互動，多數以利為基礎，所以，會出現畫家在某一畫廊成名之後，由於其他畫廊提供更優渥的條件，因此轉換合作對象；畫廊間也會因爭取畫家而不擇手段，凡此即喪失了產業應有的市場倫理秩序。另一方面，因兩者站在利的立場，使得畫廊與畫家雙方應有的藝術專業都不見了。

其實，畫家和畫廊的關係應該建立在互信的基礎上，才可能有良性的互動，從部份業者的談話中，可以看出業者對藝術家其實是滿有意見的：

「台灣整個藝術生態充滿不正常的現象，以藝術家而言，政府補助藝術家工作室應是純創作之用的，但因政府強調民眾的參與，而開

放工作室，導致形成藝術家自產自銷的現象。整個生態中藝術家應是得利最多者，其中充滿對畫廊的不公平，因藝術家不像畫廊經營需要資金，並且要擔負風險。」⁹⁴

這意見對藝術家在工作室賣畫，表達了不滿，在訪談過程中，多數業者仍認為畫廊與畫家的關係最好還是有經紀制度，但由於兩者互信不夠，因此，常彼此抱怨：藝術家認為畫廊坐享其成，卻不夠積極為其行銷；畫廊則因不少數的藝術創作者，在家私下賣畫，形成「畫室即畫廊」的情形而心生不滿。

因此，雖有部份畫廊如誠品畫廊、臻品藝術中心、等少數畫廊有經紀制度，但效果不彰，臻品目前和畫家已經完全解除經紀關係，維持經紀關係者只剩下誠品畫廊等少數畫廊與藝術家而已，現在不少畫廊與藝術家以默契方式合作。當然經紀關係的解除，還有別的原因如：畫廊本身的經濟壓力，再者畫廊或藝術家如果作品賣的得不好，雙方都會覺得對不起對方，因此而解約，在此情況下雙方多能以默契的方式合作，亦即沒了合約限制，畫廊減輕壓力，但原則上仍以對方為合作對象。

台灣的畫廊由於成立歷史較短，缺乏像歐洲畫廊有經營二、三代的歷史者，他們對自己的走向、定位十分明確，如此，較容易吸納志同道合的藝術家合作，而易形成較好的關係。如法國知名畫廊丹尼絲賀內的負責人丹尼絲賀內（Denise Rone'）經營畫廊 50 餘年，她一直強調畫廊的經營一定要選定自己的經營方向，並且對於所選定

⁹⁴ 2002 年 3 月 27 日與傳承藝術中心張逸群先生訪談意見。

的藝術家的藝術形式堅持到底。換言之，一個畫廊的經營者，必須要對藝術抱持著堅定的信仰，她將這種對藝術堅定的信仰稱之為「一種意識型態的奮戰」。⁹⁵

台灣多數的畫廊與畫家之間都缺乏這種堅持，因此，才會產生畫家常周遊在不同畫廊的情況，其實，這個問題的背後有值得探討的地方，這是否意味著台灣的畫廊和畫家太多，讓彼此的選擇較多，因而不易形成較固定的合作模式。而這問題的核心，似乎又回到上述的重點，即雙方缺乏對藝術的堅持。

畫廊的生態在經過 90 年代興衰的過程中，畫廊和畫家雙方應該能冷靜下來思索未來的方向，以往畫價狂飆之際，畫家應畫廊的要求，不斷地畫小品畫以供收藏家的需要，合作對象轉換頻繁的情形不再了，也不應該再有了。否則，收藏者要的是畫家的知名度，畫廊和畫家要的則是利，假藝術之名，行圖利之實，其結果是，藝術這東西三者都沒有得到，這些都關乎台灣藝術產業的生存問題，如果相關人士要維繫這個產業，讓它朝較健全的路向發展，則回歸藝術將是彼此要有所堅持的。

此外，台灣畫家畫價偏高亦是影響市場運作的一重要因素，由於股市狂飆時帶來的金錢遊戲，導致畫價高漲，但市場低迷時，畫家卻因面子問題或藝術無價的觀念作祟，畫價仍居高不下，而形成有行無市的情形。畫家若不能體認藝術品進入市場即是商品，而需隨供需原則調節，則藝術市場仍將不易活絡。

⁹⁵王玉齡 經營畫廊 50 年見證歐洲當代藝術演變 藝術家雜誌 1996 年 1 月號 頁 269。

最後，畫家與畫廊互動中有一現象頗值得注意，那就是由於觀念藝術的影響，愈來愈多的年輕人喜歡以裝置手法呈現他們的藝術理念，他們的作品不重視繪畫技巧。因此，除了題材外，他們的繪畫技巧也不純熟，這是不為畫廊所歡迎的，但他們也不以為意，不在畫廊展出，而活躍於替代空間，如此的結果，對市場上創作者的延續是堪慮的，而這樣的結果不僅對畫廊發展不利，對整個藝術環境而言也是失之偏頗的，這是頗值得注意的問題。

第三節 法規稅制與畫廊

一、有關文化獎助之法規稅制

目前政府關於文化獎助之重要法令有 1.文化資產保存法 2.文化資產保存法細則 3.出版法 4.出版獎助條例 5.電影法 6 廣播電視法 7.行政院文化講設置辦法 8.教育部文化獎章頒給辦法 9.教育部文藝獎設置辦法 10 行政院新聞局專業獎章頒給辦法 11.觀光文學藝術作品獎勵辦法 12.興辦教育文化事業社會人士遴薦受勳實施要點 13 文化建設基金收支保管及運用辦法 14.國家文藝基金設置保管運用辦法 15.社會教育法 16.台灣省加強文化建設重要措施 17.台灣省政府補助教育文化團體辦法 18.全國美術展覽會舉行辦法 19.加強推行藝術教育與活動實施要點 20.教育文化公益慈善機關或團體免那所得稅適用標準 21.藝文專業人才級團體獎助辦法 22.工商企業界贊助藝文專業團體獎勵要點 23.文化建設基金管理委員會補助藝術專業人士出國講學研究處理要點 24. 文化建設基金管理委員會延聘國外藝術專業人士處理要點 25.台灣省獎勵興辦公共措施辦法 26 所得稅法 27.關稅法 28.文化建設基金管理委員會藝術工作者創業及創作表演貸款辦法處理要點 29.文化藝術獎助條例。

上述的這些法令分屬各個部會之中，面對這麼多附屬於不同部會的法令，實在令人有無所適從之感，

「這些現行法規因運作的詮釋複雜，預期枝開花結果也大打折扣。因而『文化贊助』自有其單獨立法的空間與迫切之必要。立法可為稅制調節、補助與獎勵辦法奠定法理依據。以往條文過度瑣碎分列各類法規中，執行起來反而拘泥於本位事權，存在著機關協調與文化主觀認知的障礙。基於事實需要與持平的考慮，需要超然而盱衡大局的獨立立法。行政單位運作實從寬解釋或從嚴評訂，甚或了無章法、自由心證，對藝術環境之發展不無困擾。」⁹⁶

目前國內稅制規定，一般民眾或企業團體如果捐贈對象是國家文化藝術基金會，則視同捐贈給政府，而得以享受百分之百的抵稅優惠，但捐贈對象若為民間的基金會或團體，則個人方面只能享有百分之二十的抵稅優惠，企業更是僅有百分之十的抵稅優惠。但台灣的藝文團體因法人團體設立條件的限制，如必須有一定的基金等，故多數不具有法人身分，而不能適用減稅優惠。

從上述的說明可以看出，政府對藝術文化的獎助是，重公部門而輕民間，而對民間的獎助則是，重贊助藝術者及從事藝術工作者，相較之下，對於從事藝術產業者，則明顯不足。這是政府有關單位應檢討重視的問題

二、與畫廊業切身之稅制

⁹⁶黃才郎 文化藝術的實質比形式更重要 1992 台灣美術年鑑 台北 雄獅圖書公司 頁 36-37。

如前所述，從相關的法規顯示，政府的藝文獎助多以獎勵企業贊助與補助藝術家為主，但對實際從事藝術產業的業者之獎助則甚少，其直接有關的包括關稅法和文化獎助條例兩種。根據關稅法的規定，民間私人機構進口展覽文物，必須依文物核保金額，繳交展覽品進口保證金，以及萬分之四點二的貿易推廣費，但如果是公立的機構如美術館、博物館等則免；另外，文化藝術獎助條例中有經認可之文化藝術事業得減免營業稅及娛樂稅之規定，但訪談過程中有部份業者表示根本不知道有這項規定，也有部份業者認為申請程序繁瑣，並且只有 5% 的減免誘因不大，因此，申請的畫廊並不多，自 1993 年政府實施「文化藝術事業減免營業稅及娛樂稅辦法」開始，從行政院文建會出版的文化統計中的申請件數可以看出，業者對此獎助辦法興趣缺缺。

1996-1999 年畫廊申請文化藝術事業減免營業稅及娛樂稅件數：

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
展覽類	缺	缺	缺	19	27	17	17
	缺	缺	缺	3.0 %	4.6 %	3.1 %	3.0 %
拍賣類	缺	缺	缺	16	19	20	31
	缺	缺	缺	2.5 %	3.2 %	3.6 %	5.5 %

資料來源：行政院文建會民國 89 年文化統計

事實上，關於減免營業稅申請的不踴躍，與畫廊的發票開立有關，其中涉及避稅問題。畫廊因畫家的藝術品無法提供進貨證明，作為畫廊沖銷帳目之用，造成稅務上的困擾，政府如能修改相關稅法，在嘉惠產業同時，亦能減少畫廊漏開發票情事發生。

藝術文化向來在政府施政上都是最弱勢的一環，但它卻攸關一個國家人民整體的氣質表現。因此，政府應有扶持的責任，職是之故，政府應修改相關稅法，以扶持藝術產業的茁壯。

三、畫廊業者的期望

從相關的文化獎助法規中可以發現，大都是針對從事創作者以及贊助藝文的人或企業，相形之下對產業的獎助就少了許多，政府以往大肆對工商企業獎勵的辦法向來不曾惠及畫廊產業，台灣的畫廊產業一直都是單打獨鬥習慣了，因此，面對自身的蕭條，多數業者仍不企望政府給予協助，他們多數認為文化總是被漠視，產業只有靠自己才是切合實際的作法。

雖說如此，但也有業者希望政府在提振藝術產業上能有一些作為，以活絡產業進而提昇國內的文化素質，畢竟，畫廊產業有其不同於一般產業的特性，如藝術創作者供應作品給畫廊時，無法開立進貨收據，使得畫廊在帳務上無法沖銷支出，凡此對畫廊的經營都是負擔，對畫廊的經營都有直接的利害關係，針對這點業界曾提出要求解決，但多年來亦不見具體回應，較之法國金融機構接受藝術品當抵押物提供融資，政府在提供藝術產業獎助的方案方面應還有許多可著力之處。業者即希望政府能：

「協助畫廊產業訂定各項優惠稅率及融資專案，獎勵私人收藏家或企業展示收藏品，帶動收藏風氣。強力贊助民間舉辦之大型國際藝術博覽會並落實公共藝術及都市更新美化推行方案，使藝術漸次融入生活，生活充滿藝術的願景，早日實現。」⁹⁷

⁹⁷劉煥獻 生活充滿藝術的願景 藝術家雜誌 309 期 2001 年 2 月號 頁 107。

此外，為刺激國人的文化消費，讓「藝術生活化，生活藝術化」不致淪為文化施政的口號，政府或可修正所得稅法，使民眾從事藝文消費時，得以有抵稅優惠。相信，藉此刺激而產生的文化消費，對藝術產業甚至整個國家的整體文化是有正面助益的。

第四節 美術館與畫廊

一、美術館的功能

美術館是人類藝術文化的殿堂，自然擔負著重要的角色功能，大體而言，美術館的功能有以下幾個：1.研究功能：該研究範圍包括美術史、美學以及美術館學之研究。2.展覽功能：美術館作為藝術文化的記錄者，展覽自然是主要之功能之一。3.典藏功能：文物之典藏乃是作品流傳後世所必須者，美術館擔負人類遺產之傳承，必然要有作品之典藏。4.教育推廣功能：美術館對社會大眾負有美育教化之功能。5.休閒功能：藝術是人類精神性靈之所寄，美術館提供藝術品之展示與推廣，為大眾提供了一絕佳的服務場所。6.溝通功能：美術館的存在與運作，無形中扮演著人與人、藝術、時空的溝通橋樑。⁹⁸

台灣目前有台北市立美術館、國立台中美術館、高雄市立美術館，分別位於北、中、南三個區域，而在美術館的功能中，與畫廊較有密切關係者，以展覽與典藏為主。因此，兩者應該可以在這些方面密切配合，例如就一些重要展覽而言，因畫家的發掘多數從畫廊開始，因此，畫廊能提供美術館相當的資訊。但在研究上，美術館擁有較專業的人員，所以，兩者可以就能夠配合的部分合作，以期在

⁹⁸黃光男 現代美術的發展與美術館的角色 1945-1995 台灣現代美術生態 台北市立美術館 1995 頁 169-176。

展覽或典藏方面，能夠結合雙方之力，以達到最好的效果呈現。

二、美術館要打破僵化思維

由於國內美術館具官方色彩，因此，在行事上或許由於行政的限制，以致在一些作為上顯得保守、靈活度不夠，尤其缺乏與外界的聯盟更是為人所批評，雖然有與若干企業合作國際展覽的案例，但整體而言，仍算是少的。

「博物館與商業結盟，在美國已有百年左右的歷史，但在我們的社會裡，或許由於博物館界的自命清高，也或許由於將藝術過度的神聖化，也可能是公營博物館擔憂與商業結盟會引來麻煩，因而長期以來，我們的博物館界遂缺少這方面的嘗試與開創，並將博物館的功能限定在蒐藏、展覽、教育、研究等方面。這固然沒有什麼不對，但藝術的專業由於這樣的自我設限，卻少掉了一個或許更有發展潛力的空間，這應當是一種遺憾」。⁹⁹

的確，國內美術館的功能仍限定在蒐藏、展覽、教育、研究等方面，且多數在自己館內，鮮少與外界合作。如果美術館能夠多與外界合作辦活動，將會帶來活潑的氣象，不會讓人對美術館有肅然的感覺。而在畫廊的立場，有業者希望美術館的活動能結合畫廊一起辦理，如國際素描暨版畫雙年展，台北市立美術館曾結合部份業者，到畫廊或工作室舉辦參觀展覽活動，讓業者有動起來的感覺。其實，美術館以其豐沛的資源，在以利益整體美術環境的前提下，應該可以策劃一些結合產業的活動，讓藝術產業活絡起來，畢竟畫廊產

⁹⁹南方朔 何不強化與產業之結盟？ 現代美術雙月刊 2000年12月 第93期 頁16。

業的熱絡，連帶地會與美術館結成一氣，使美術環境更蓬勃發展。

美術館的作為遭到批評，事實上在某種程度上，有其不得不然的原因，國立台中美術館館長李戊崑認同美術館是藝術產業的一環，他認為對藝術產業的扶持是義不容緩的，但藝術市場是自由市場，有其供需原則，而美術館有其社會教育的角色功能，無法對藝術市場面面俱到，而只能提供其能力範圍內的協助，如在典藏方面，經常拜訪、觀摩畫廊的展覽，以收集與館方典藏方向吻合的作品，作為日後典藏資料，至於展覽方面，由於牽涉到專業性的問題，因此與畫廊的展覽合作，尚無法作主題性的規劃，而以借展為主。¹⁰⁰

三、美術館與畫廊的互動

前曾提及美術館功能中與畫廊較有關，而且較有直接互動關係者，應該是展覽和典藏。但事實上以展覽言，從他們的實際運作可以發現，彼此的互動極少，畫廊與美術館的展覽幾乎沒有重疊，前任的國立歷史博物館館長陳康順即曾指出，在國家畫廊展覽時，不能同時在私人畫廊展覽即可見一般，¹⁰¹。兩者在展覽中若有互動，通常也是在不得不的狀況，因為美術館的有些展覽，畫家與畫廊的關係密切，如要辦廖德政的展覽，因廖德政與南畫廊關係密切，因此勢必要與南畫廊有互動；另外，有些畫家的作品在畫廊手上，為展覽的完整性需向畫廊借展，也勢必要與畫廊接觸。其實，有些展覽不妨可以結合兩者的力量一起辦，事實上，有些民間畫廊對前輩畫家的了解、研究並不亞於美術館，如東之畫廊、阿波羅畫廊，它們對前輩藝術家的作品都有相當程度的研究，且走在美術館之前，兩者

¹⁰⁰ 2002年6月5日與國立台中美術館館長李戊崑訪談之意見。

¹⁰¹ 參閱附錄二 1990年6月13日記事。

如能合作，相信可以創造雙贏的局面，對整個社會是有益的。

而在典藏方面，也許是因為典藏經費有限，或是館方想照顧藝術家，館方多直接與藝術家接觸；但站在業者的立場，他們認為藝術家要在創作上持續創作，就必須進到畫廊產業之中，由產業來支持他們，他們才能無後顧之憂地從事創作，因此，美術館的典藏品應透過藝術仲介者，納入商業機制中才符合藝術社會的生態。

其實，美術館與畫廊雙方各有立場，美術館因是官方單位，必須受各方的監督，除了館外的市政府、市議會，美術館內聘有專家、學者組成有諮詢委員會、審議委員會，館方在年度的諮詢會議中，即要將年度的展覽、典藏、等內容方向在會議中提出並在此範圍運作，典藏也要經過審議委員會的審議，行政上的節制館方的作為就會顯得較謹慎保守。而畫廊也要自我反省，雖然美術館有其先天的限制，但畫廊業者自己是否夠專業地去經營畫廊，使得你的專業讓美術館與你往來不會讓人質疑，如你的專業口碑讓美術館不會擔心品質、真偽、等問題，甚至你的專業經紀制度的建立，讓美術館沒有其他的管道獲得該作品等，這些都是畫廊該努力的。

所以，畫廊與美術館的互動，應該與畫廊的專業素質有相當程度的關係，如果畫廊在藝術專業夠水準，再加上具有文化性格而無市儈氣，相信美術館對與畫廊的往來會少了許多的疑慮，而兩者的互動也會頻繁些。國立歷史博物館館長黃光男即認為：

「畫廊做為博物館/美術館的偵查者、仲介者、推動者，以及『前置空間』等，如何發揮其應有的專業角色，與博物館/美術館合作，達

到所謂『官商結盟而非勾結』的理想典型。使博物館/美術館與畫廊在維持一個良性健全的藝術生態努力之下，共同引介國際藝術、推動本土藝術發展、提昇大眾藝術素質。在互惠互利、以及雙贏的機制下，走向博物館/美術館與畫廊並重的時代。」¹⁰²

綜合研究的過程中各方的意見，發現台灣畫廊體質的改善是不容忽視的，提昇畫廊的專業能力已事刻不容緩的事了。

第五節 藝術教育與畫廊

一、藝術教育攸關產業發展

藝術產業發展健全與否，雖然與畫廊本身的素質、態度有關，但大眾藝術素養的欠缺更佔絕大的因素，因為大眾如果有良好的藝術涵養，就不會造成將畫作當成股票炒作、迷信明星畫家，而出現重名不重質、、、等等的情況。而歸究其根源，則是由於長期以來藝術教育的偏頗。多年來由於升學主義掛帥，美育始終在台灣的教育裡扮演一個花瓶的角色，在只重視智育的情況下，美育課程常被借用，而至形同虛設。近來，即使有人文藝術改革教育之議，但各方意見分歧仍無定論。

根據行政院文建會文化統計資料統計，90年代台灣大專院校藝術科系的學生及畢業人數：

年代	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
學生人數	10849	10815	10820	12009	12001	12650	13784	15822	17035	19002
畢業人數	2763	2755	2977	3203	3192	3128	2863	4035	3997	4232

¹⁰²黃光男 博物館新視覺 正中書局 1999年 頁121。

這項統計顯示藝術科系學生年年增加，但是這樣的成長值得讓人思考的是：每年如此多創作人才的培育，在台灣這麼小的地方會不會太多？而每年畢業的人數也在三、四千人左右，這些美術科系畢業者，走上專業的創作之路，畢竟還是少數，政府是否應將更多的資源，花在如何培養多數人美學素養方面。唯有多數人具有美學素養，社會才會在文化藝術上有健全的發展，而藝術產業才有可能蓬勃。

二、兩種藝術教育的管道

大體而言，藝術教育有學校的正規教育系統和體制外的社會藝術教育管道，由於學校藝術教育的偏差，為因應社會上對藝術愛好者的需要，因此，在正規教育之外，民間藝術教育就顯得熱絡，如中華民國繪畫欣賞協會、帝門藝術教育基金會、誠品藝文空間，以及若干畫廊如敦煌藝術中心、漢雅軒、木石緣、勝大莊、積禪藝術中心、阿普畫廊、串門藝術空間等，都經常舉辦專題講座或教學活動。另外，各公立美術館及社會大學也都經常辦理藝術講座及教學活動。

三、兩種藝術教育對畫廊產生之效果

學校的正規教育系統和體制外的社會藝術教育管道，分別對畫廊具有不同的效果，其效果可從藝術創作者與藝術品收藏者（欣賞者）來看。從畫廊的角度看，由於體制內的藝術通識教育並沒有落實，所以，對藝術欣賞人口的培育並沒有發揮多大的效果，但大專院校的美術科系教育，是以創作人才的養成為主，目前多數的藝術創作者，都是學院出身的，因此，學院的藝術教育為畫廊造就了生產者。

反觀收藏者的藝術教育，大多從社會的藝術教育中得到，這些人由於興趣、經濟各方都有相當能力，因此，在刻意的接觸後，都有可

能成為藝術產業中的消費者，他們獲得藝術教育的管道，如前述的各個藝文機構。其實，早期的畫廊常對客戶舉辦藝術講座，以吸引並培植客戶群，但慢慢地，由於資訊的發達，以及不少收藏家自己也相當用功，這類的講座就減少了，取而代之的是，邀集收藏家到國外各大美術館舉行藝術之旅。

四、人文的藝術教育理念

對藝術產業而言，他們雖然需要生產者（畫家）和消費者（收藏家），但在台灣的藝術教育中，創作者應是供過於求，反而是消費者的藝術教育愈形需要，而為培養具深度的文化人口，目前的藝術教育應在人文的部份特別注重。學者林谷芳在「未來台灣藝術教育設計上幾組座標的有機對應」一文中，即對教育內容理念提出四組相對的座標：1.國際/民族：國際與民族不是對立，而應是一體的，亦即將自己的角色納到世界的體系中，才是所謂的國際化。因此，藝術教育中，必須加重自身民族的比重，也就是要有「民族的就是國際的」之觀念。2.本土/中原：台灣社會中原與本土的概念，因政治意識而對立，形成一不健康的現象，台灣文化的根原來自中原是不可否認的，中原文化是本土文化的基底，抽離了它，本土文化將失去根基。3.現代/傳統：台灣社會的發展，在追求現代化的過程犧牲了傳統，殊不知，現代須是根基於傳統才不會形成無根，而迷失自我的荒謬社會。4.通俗/古典：古典是經過時間積累出來的，是人類心靈深邃的所由表現，通俗則代表著生活化的一面，比較貼近當下生命的本質，兩者是要並融的。¹⁰³如此教育出的人文藝術理念，才能形成健康心態的欣賞人口，藝術產業也才較能正常發展。

¹⁰³林谷芳 未來台灣藝術教育設計上幾組座標的有機對應 美育月刊 1999年4月號 頁17-24。

對照 90 年代的美術現象，這四組座標剛好是相互牽扯抗衡的，如果能相互調和，則台灣具人文色彩的普羅文化之形成是可以期待的，而這樣的大眾，才可能對藝術產業的生態產生健康正面的影響。

第六章 結論與建議

一、結論

(一) 不健全的台灣藝術產業

畫廊雖然是商業機制，可是大家忽視了這個產業的特殊性，也就是說，雖然它是商業化的經濟活動，但同時也是文化發展裡重要的一員，所以，畫廊的經營者，應該具備一定的文化素養和文化理想性格。但不幸的是，台灣的畫廊普遍有「依附流行，關心價格」的勢利心態，而忽略了藝術品本身的美學特質與文化價值。

整體而言，綜觀台灣 90 年代畫廊文化生態，「利」字仍高於一切，在唯利是圖的情況下，業者面對社會大眾，強調的是藝術投資增值的觀念，於是藝術品在文化消費過程中被「異化」、「物化」，而失去了藝術應有的文化價值，這是令人十分憂心的。

畫廊雖是藝術產業裡極為重要的一份子，但其運作尚須其他因素的配合，然目前台灣的整個藝術環境中，由於各個環節的互動並不暢通、健全，因此，導致整個產業發展不夠健全：

- 1、美術館為避免與商業往來密切招來不必要的爭議，加上畫廊本身的專業性不夠，因此兩者缺乏良好的互動。
- 2、傳播媒體雖對藝術活動的活絡有所助益，但在商業考量下，屬於小眾市場的藝文人口往往被漠視。
- 3、藝評的人情請託或過於學術化，無法在藝術市場發揮引導功能殊為可惜。
- 4、初級藝術教育因升學主義遭忽視，高等藝術教育又重創作而輕鑑賞，使得整個藝術教育無法培養人民豐富的美學素養，致使其

藝術欣賞能力普遍不足。

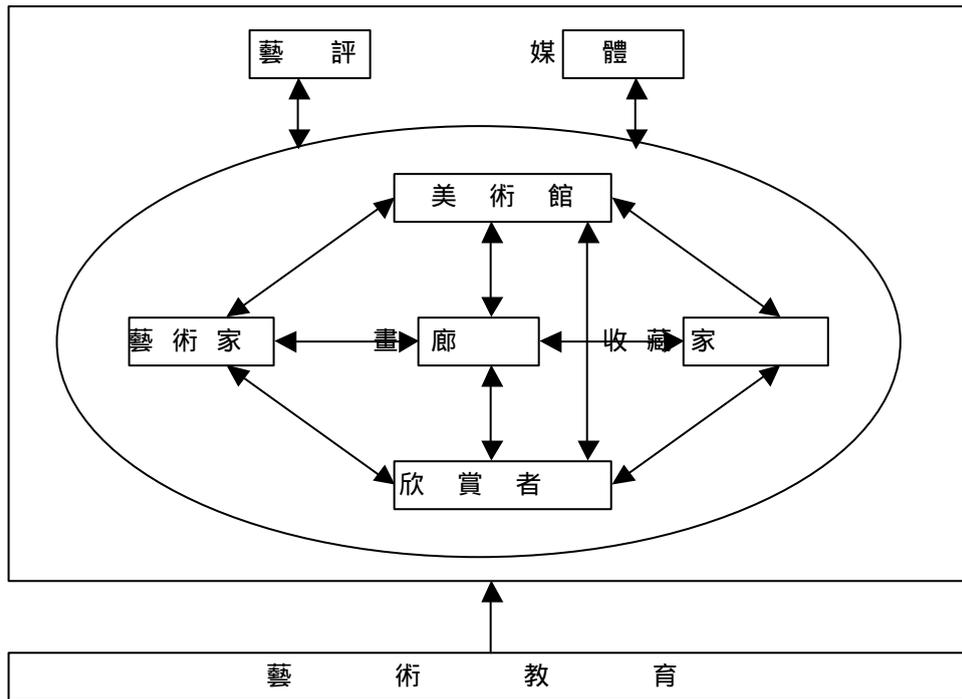
- 5、身為藝術產業核心份子的藝術創作者、藝術收藏者與畫廊，也因過於短視近利，而致使創作者過度迎合市場，重量不重質，且常受利誘而轉換合作對象，無法建立一制度化的市場機制。
- 6、畫廊業者與收藏者亦將藝術品視為哄抬炒作之對象，凡此總總，均造成藝術市場喪失倫理觀念，而危及藝術產業的正常發展。

（二）藝術產業發展關係圖

整個藝術社會包括藝術創作者、畫廊、收藏者、藝術評論者、藝術理論研究者、美術館、媒體，以及觀眾。研究過程中，個人深感藝術社會中各個角色的重要性與獨特性，每個成員雖是一獨立的個體，但卻彼此相互影響著。

90年代的畫廊生態，呈現出混亂的現象，但我們發現，如果藝術社會中的成員，能在各自的崗位上盡自己的本分，並降低其本位主義，宏觀的以發展整體社會健全的藝文生態為考量，則藝術產業仍是有可為的。因此，文末試就藝術社會中的各角色關係，勾勒出一幅藝術產業網絡圖：

藝術社會



80年代末至90年代初之藝術產業狂飆的假象，讓人誤以為是「文藝復興」的來臨，但事實證明，這不過是「暴發戶」式的浮誇現象，沒有深厚文化基底的藝術產業，竟是如此的經不起考驗。藝術文化需要時間的沉澱、積累，藝術產業當然亦是如此，台灣90年代的藝術產業現象，讓人認知到在各式行銷包裝的背後，最重要的還是要還原到藝術的本質。學者李明明即指出：

「藝術市場的熱絡並沒有為台灣提供任何藝術新境。原因是主導今天藝術市場的動力，不是足以影響作品的內在因素，而是人情、金錢、社會、甚至政治的關係，這些外在於藝術的關係足以造成藝術活力的假象，卻不足以塑造一個風格，而風格的形成才是藝術真正的活力所在。」¹⁰⁴

¹⁰⁴ 1992年台灣美術年鑑 雄獅圖書公司 頁56。

這是十分值得畫廊業者與創作者，甚至是政府當局深思警惕的。文化是國力的展現，尤其台灣是個島國，向外發展是一條必然之路，在世界各國高喊地球村的今日，自身獨特的文化風格是讓人注視的焦點，如何型塑台灣的風格，則是身在藝術社會中的每一份子的責任。

台灣的藝術產業發展不過 50 年左右，而在經過 90 年代的激情衝盪之後，產業的相關成員們也都有所省思，大家莫不思索著往後的方向，如果能痛定思痛，確實找出癥結所在而對症下藥，例如少些功利思想，多些對藝術的尊重，則相信假以時日，台灣的藝術產業將會朝更健全的方式運作，否則，台灣藝術產業的未來是令人堪憂的。

本文雖從產業面向出發，但在前述的各現象中，吾人可以明顯的發現，畫廊產業儘管最終目的在追求利潤，但該產業畢竟有其文化特性，故各式各樣的美術樣態，都會在這產業中呈現，只是比重的輕重多少而已，因此，台灣 90 年代畫廊文化生態，當能相當程度地呈現出該時期美術發展的梗概。

二、建議

畫廊的發展可以相當程度地反映一個地方的文明進化，而以台灣的社會、經濟發展結果，畫廊的產生自有其必然性。但綜觀這 50 年來的發展，結果並不盡如人意，而從前述的各種現象中，吾人可以得知整個畫廊藝術產業的健全，需要官方與民間的相互配合。

首先，在畫廊方面：

(一) 畫廊在經過一番繁華之後，於 90 年代中期以後冷卻下來，有不少人認為危機就是轉機。畫廊產業正好可以利用這個時機，思

索往後的路向，清楚自己的定位，要明確自己的經營風格，才不會一味追求流行而泡沫化。

(二) 畫廊經營專業化的問題是業者所必須正視的，由於，台灣畫廊普遍專業不足，造成美術館與其互動不良、誤導正確收藏觀念、等等。因此，畫廊應聘用具有專業知能的工作人員。

(三) 畫廊產業的許多問題，諸如與美術館的典藏問題、偽畫問題、等等的根由，乃在於與畫家的合作關係不明確所致，經紀制度由於雙方的私心作祟以及互信不足等因素無法落實，但為健全藝術產業，雙方勢必要找出一可行的固定合作方式，則許多的問題將迎刃而解。

(四) 畫廊協會功能的強化也是刻不容緩的事，中畫民國畫廊協會成立以來，多數業者認為其功能主要為年度的畫廊博覽會，其實，協會應加強藝術產業各項資訊之收集，以提供業者參考，並有效整合同業資源，以集體之力量才能為自己爭取更多的資源。

其次，在藝術工作者方面：

(一) 台灣的藝術品價格偏高是眾所皆知的，藝術創作者應調整「藝術無價」的心態，藝術品在市場機制下，應隨市場供需調節價格，藝術創作者普遍都抱著價格只升不降的觀念，常讓收藏者望之卻步，而使市場更為低迷。

(二) 藝術創作者則應該在利誘的激情之後，將自己沉澱下來，體認藝術最終還是要回歸藝術本身，而追求原創不再媚俗。雖然藝術市場低迷，但品質好的藝術品，在藝術市場仍不受景氣影響。

至於政府方面，身為最大的資源擁有與分配者，應該要提供一個適合藝文發展的環境：

- (一) 制定、修改獎助文化產業的法令內容，如產業的稅賦優惠、修訂民間個人與企業贊助減免稅則、遺產稅、所得稅等之修改等。
- (二) 落實藝術教育，提昇全民藝文素質，以培養藝術市場人口。
- (三) 進行藝術相關從業人員如藝術創作者、藝術收藏人口等之普查工作，以作為藝術產業活動之參考依據。
- (四) 培育專業的藝術行政人才，比照律師、藥師建立藝術專業經理人證照制度。

本文主在探討畫廊文化之生態，而生態是一錯綜複雜的環境，因此，畫廊文化生態所牽連的面向甚廣，由於本文之目的，在希望能盡可能地勾勒整個發生在台灣畫廊文化生態中的各種現象，所以，對更深入的探究，因個人時間與能力有限，致使有許多面向之研究無法做到周延。如關於畫廊這個產業行銷經營，就有各種不同的重點與方法值得研究；國外美術思潮對台灣美術界的影響，反映在畫廊的展覽者，若從歷史角度對照台灣美術的發展，也是可以發揮的主題；而藝術與政治自古以來就很難完全分開，尤其在台灣特殊的政治環境下，所產生的藝術與政治的糾葛，也是值得深入研究的；拍賣公司與畫廊間關係的釐清，對藝術產業而言，也是極為重要的；替代空間與藝術家的關係及發展，在台灣美術界也值得深入探討；網路對畫廊的應用與發展之研究，相信對畫廊會愈來愈有其迫切性；而美術館與藝術家和畫廊的關係，如展覽、典藏等，常引發爭議，其中有許多值得深入研究的方面。

總之，在本研究之後，發現在這範疇之內，還有許多值得繼續探討研究的空間，希望日後能有更多人投入這些研究，則對台灣的藝術產業，甚至整個藝術環境而言，將會有更大的助益。

參考書目：

一、著作

文化環境工作室，1999，台灣縣市文化藝術發展-理念與實務，台北：文建會。

文化建設委員會，1990-2000 文化統計 民國八十一至八十九年，台北，文建會。

文化建設委員會，1998，文化白皮書，台北：文建會。

文化建設委員會，1990 各國獎助文化事業措施摘要，台北：文建會。

文化建設委員會，1997，1997 藝術產業及藝術品經營系列演講活動，台北：文建會。

王逢振 2000，文化研究，台北：揚智文化公司。

阮新邦 1993，批判詮釋論與社會研究，台北：八方文化公司。

李茂政 1984，大眾傳播新論，台北：三民書局。

林谷芳 1998，台北市文化政策白皮書研究案，台北市政府，未出版。

林谷芳 1998，茶與樂的對話，台北：望月出版社。

林谷芳 1997，締觀有情，台北：望月出版社。

林東泰 1997，大眾傳播理論，台北：師大書苑。

洪翠娥 1988，霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判，台北：唐山出版社。

南方朔 1999，青山繚繞疑無路，《狂飆八〇-記錄一個集體發聲的年代》，台北：時報出版公司。

黃光男 1991，美術館行政，台北藝術家出版社。

黃光男 1999，博物館新視覺，台北：正中書局。

陳國寧 1988，博物館的演進與現代管理方法之探討，台北：文史哲出版社。

陳學明 1996，文化工業，台北：揚智文化公司。

- 陳坤宏 1995，消費文化理論，台北：揚智文化公司。
- 高宣揚 1996，論後現代藝術的不確定性，台北：唐山文化公司。
- 夏學理等 1998，文化行政，國立空中大學。
- 晏山農記錄整理 1999，在七 0 與九 0 年代之間-楊澤 VS. 楊照，《狂飆八 0》，台北：時報出版公司。
- 鄭祥福 1999，後現代主義，台北：揚智文化公司。
- 張錦華 1994，傳播批判理論，台北：黎明文化公司。
- 滕守堯 1997，對話理論，台北：揚智文化公司。
- Alan Swingewood 著，馮建三譯 1997，大眾文化的迷思，台北：遠流出版公司。
- Alexander Jeffrey C. and Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校 1997，文化與社會，台北：立緒文化公司。
- Chris Jenks 著 俞智敏、陳光達、王淑燕譯 1998，文化，台北：巨流圖書出版。
- Hal Foster 主編 呂健忠譯 1998，反美學，台北：立緒文化公司。
- John Pick 費約翰著，江靜玲編譯 1995，藝術與公共政策，台北：桂冠圖書公司。
- Lev Tolstoy 托爾斯泰 1994，藝術論，台北：遠流出版公司。
- Loredana Parmesani 等著，黃麗絹譯 1996，商業藝術藝術商業，台北：遠流出版公司。
- Martin Damus 著，吳瑪俐 譯 1996，造型藝術在後資本主義裏的功能，台北：遠流出版公司。
- Martin Damus 1996 著，吳瑪琍譯，造形藝術在後資本主義理的功能，台北：遠流出版公司。
- Michael J. Parsons 及 H. Gene Blocker 合著，王柯平譯 1998，【藝術教育：批評的必要性】，中國四川：四川人民出版社。

Morley David 著，馮建三譯 1995，電視，觀眾與文化研究，台北市：遠流出版公司。

Philip Kotler、Joanne Scheff 著 高登第譯，1998，票房行銷，台北市：遠流出版公司。

R.Barthes 羅蘭巴特著，敖軍譯 1998，流行體系二，台北市：桂冠圖書公司。

R.Barthes 羅蘭巴特著，許薔薔、許綺玲譯 1997，神話學，台北：桂冠圖書公司。

Robert Layton 著，吳信鴻譯 1995，藝術人類學，台北：亞太圖書出版社。

Victor Hell 著 翁德明譯 1990，文化理念，台北市：遠流出版公司

Ziauddin Sardar 著，陳貽寶譯 1999，文化研究，台北縣：立緒文化公司。

Albert William Levi 及 Ralph A.Smith 合著，李中澤譯 1998，【美學與藝術教育】，中國四川：四川人民出版社。

葉維廉著，1997 殖民主義?文化工業與消費慾望，收於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，台北：麥田出版社。

李歐塔、詹明信，1996 後現代文化論述，收於朱耀偉編，《當代西方批評論述的中國圖像》，台北：駱駝出版社。

廖炳惠著，1998 回顧現代：後現代與後殖民論文集，台北：麥田出版公司。

陳坤宏，1995，消費文化理論，台北市，揚智文化公司。

林惺嶽，1997 渡越驚濤駭浪的台灣美術，台北市：藝術家出版社。

李俊賢，1996 台灣藝術的南方觀點，台北市：北市美術館。

高千惠，1996 當代文化藝術澀相，台北市：藝術家出版社。

謝東山，1996 獨立與殖民之間：世紀末的台灣美術，台北市：北市美術館。

郭繼生，1995 台灣視覺文化 - 藝術家二十年文集，台北市：藝術家出版社。

倪再沁，1995 藝術家?? 台灣美術 - 細說從頭二十年，台北市：藝術家出版社。

倪再沁，1995 台灣美術的人文觀察，台北市：雄獅圖書公司。

葉玉靜，1994 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：雄獅圖書公司。

高千惠，1996 當代文化藝術澀相，台北市：藝術家出版社。

林惺嶽，1991 台灣美術風雲 40 年，台北市：自立晚報出版社。

陸蓉之，1991 當代美術透視，台北市：北市美術館。

台北市美館編輯，1995 一九四五-一九九五台灣現代美術生態，台北市：北市美館。

謝里法，1988，台灣美術運動史，台北市：藝術家出版社。

黃麗娟譯，1996，商業藝術、藝術商業，台北市：遠流出版公司。

張心龍譯，1993，藝術與文化，台北市：遠流出版公司。

二、論文

蔡宜芸，1991，《商業？藝術？台北畫廊活動的探索》，台北，台灣大學社會學研究所碩士論文。

陳文玲，1995，《畫廊顧客的購買行為 - 以台中市畫廊為例》，台中，東海大學企管理管研究所碩士論文。

陳文玲，1995，《【畫廊顧客的購買行為 - 以台中市畫廊為例】》，台中，東海大學企管理管研究所碩士論文。

賴嘉玲，1995，《【莫內故宮展與台灣社會文化變遷---一個文化生產場域的個案研究】》，台北，台灣大學社會學研究所碩士論文。

彭佳慧，2000，【從藝術雜誌觀察台灣藝術生態的互動關係---以「雄獅美術」雜誌為例（1971-1996）】，台中，東海大學美術研究所碩士論文。

附錄一：

90'S 年代台灣畫廊文化生態研究訪談題目

1. 就您的觀察台灣北、中、南三地的地域背景、藝文生態是否造成畫廊經營的不同？
2. 您認為畫廊與美術館間的互動關係為何？
3. 您認為美術館的展覽與藝術市場有無直接關係？
4. 台灣的藝評與市場間的關係為何？
5. 您認為藝術家的作品價值，會因藝評家的推介而增加嗎？
6. 每次的國際大展，會不會影響貴畫廊畫展的策劃？
7. 國際大展之畫家作品，是否會隨著該展在市場引起波動？
8. 替代空間的成立對畫廊的經營有何影響？
9. 您認為媒體對畫廊展覽的報導在質量上是否符合畫廊需求？
10. 您認為媒體對畫廊展覽的報導是否影響市場的活絡？
11. 據您的觀察政治解嚴後對藝術創作者的創作有何影響？
12. 您認為台灣本土前輩畫家的受到重視與解嚴有無關係？
13. 大陸藝術品對台灣藝術市場的衝擊為何？
14. 您對畫廊業者公開政治取向的看法為何？
15. 偽畫在市場流通的情形及影響為何？
16. 拍賣公司與畫廊兩者經營的關係為何（合作或競爭影響）？
17. 網路對傳統畫廊經營方式有何影響？
18. 您對透過網路方式交易的前景與問題之看法為何？
19. 您如何因應藝術市場低迷的情況？
20. 貴畫廊展覽之策畫是否考慮歐美藝術流派之走向？
21. 您對台灣藝術市場國際化的看法為何？
22. 裝置藝術與平面藝術在貴畫廊展出的比重為何？市場的接受度

是否為考慮的主因？

23. 貴畫廊的展覽是由自己策展或是請獨立策展人策展？原因為何？

24. 貴畫廊有無參與公共藝術之執行？

25. 貴畫廊的展覽是否向政府申請減免稅賦？

26. 您認為政府對畫廊業界應有哪些支持措施？

27. 您認為國內藝術觀眾有無足夠的藝術知識？

28. 您認為公部門（美術館、學校）與私部門（畫廊、文教基金會）兩者對藝術教育各扮演何種角色？是否恰如其分？

29. 您認為台灣的藝術收藏家對藝術市場的結構是否扮演著極重的角色？

30. 您認為藝術家與畫廊間應是何種關係？而目前兩者的關係是否如您所願？

附錄二：

1989 1999 藝術產業大事記

1989.01

- 4 台北中華藝苑開幕。
- 6 旅法畫家張義雄表示，阿波羅畫廊所屬的一幅署名李梅樹的作品「藍布上的吉他」係他參加省展的得獎作品且由省府購藏之「合歡花」。與李梅樹同為日本東京美術學校前後期學友及畫友之資深前輩畫家認為此作乃李梅樹在東京美術學校時的早期畫作，李梅樹家屬則表示從作品上的簽名及畫作本身無法斷定該作是否為李梅樹所作。
- 10 阿波羅畫廊舉行公開說明會表示，因「藍布上的吉他」的材質因素，紅外線無法透視作品上的簽名是否曾遭塗改，因而無法進一步鑑定究屬孰作。
- 17 法務部邀集各單位討論並研擬「台灣地區與大陸地區人民關係暫行草案」，通過大陸地區之中華古物，經主管機關許可者，得在台灣地區公開陳列、展覽，並准予運出。草案並將送請有關單位及立法院審議通過後方能實施。

1989.02

- 18 台中市當代藝術公司開幕。

1989.03

- 1 高格畫廊發行「高格美術」月刊創刊號。
- 29 桃園石門山林美術館開幕。

1989.04

- 8 台中高格畫廊在台北設立分公司。

1989.05

- 8 高雄市名人畫廊遭竊，正在展出之「范曾畫展」作品 27 幅全部失竊。
- 20 由企業投資之誠品畫廊於台北開幕。

1989.06

- 10 由台鳳企業投資以國外美術品為經營重點之帝門藝術中心在台北開幕。
- 12 以經營大陸楊柳青版畫為主的楊柳青藝術中心在台北開幕。

1989.07

- 1 台北南畫廊成立收藏家中心。

1989.08

- 1 亞洲藝術中心創辦以生活化與大眾化為取向的「藝術貴族」月刊。
- 5 由東帝士企業投資興建的麗晶飯店委託亞洲藝術中心為該飯店企劃並尋求藝術品，以佈置內部空間，購藏經費近達新台幣 2,000 萬。
- 5 由一群藝術創作者，以自給自足方式共同經營之非營利性展示空間「2 號公寓」開幕。

1989.09

- 8 大陸名畫家范曾在高雄名人畫廊展品的兩岸間之真假畫之爭已進入司法程序，刑事局透過管道自大陸取回范曾的存證錄音帶，范曾在錄音帶中指出 20 餘幅畫係出自他的親筆。
- 12 由高雄地區 39 家建築業者集資興建的「炎黃美術館」開幕。
- 17 由錦繡文化企業贊助之大地藝術中心因租期因素，宣布暫時結束營業。
- 28 龍門畫廊和敦煌藝術中心邀集畫廊業及藝文界人士舉行「發展畫廊文化」座談會。

1989.10

- 5 台北鴻展藝術中心開幕。
- 7 台中雅特藝術中心開幕。
- 10 台北長巷藝術空間開幕。
- 15 台北米開畫廊開幕。
- 15 台中肯尼藝術中心開幕。
- 15 台北吸引力畫廊開幕。
- 18 台灣隔山畫館取得大陸「美術」雜誌台灣地區的代理權。

1989.11

- * 台北龍之藝廊開幕。
- * 台北官林藝術中心開幕。
- * 台中肯尼藝術中心開幕。
- * 台北伯大尼藝術中心開幕。
- * 高雄三石齋開幕。
- 11 股市大戶榮安邱買下第七畫廊的經營權，並將遷至新址，預訂明年初開幕。
- 18 台北官林藝術中心開幕。

1989.12

- * 台南東帝士畫廊開幕。
- * 南投藝哲林藝術中心開幕。
- * 台北吉證畫廊開幕。
- * 台南收藏家藝術有限公司開幕。
- * 台北八大畫廊開幕。

1990.01

- * 台北三語齋藝術中心開幕。
- * 台北玫秀收藏室開幕。
- * 台北上造藝術中心開幕。
- 10 台北璞莊藝術中心開幕。
- 18 港台合資設立，以介紹大陸畫作為主的台北翰墨軒畫廊開幕。

1990.02

- * 文建會召開藝術品稅法修正會議。
- * 台北市美術館陸續為台灣本土前輩畫家舉辦個展，此為首度系統呈現日本佔據台灣 50 年期間台灣美術梗概的展覽。
- 7. 文建會召開「藝術稅則會議」，邀集有關單位討論藝術品稅法修訂等事項。

1990.03

- * 高雄串門藝術空間開幕。
- * 新竹紫陽藝術中心開幕。
- * 台北輝煌時代畫廊開幕。
- * 台北京華藝術股份有限公司開幕。
- 27.北京徐悲鴻紀念館所藏中國近代名畫家徐悲鴻畫作，透過民間機構引介，可望在台北國立歷史博物館展出。（報載）17 由股市大戶「榮安邱」邱明宏與日人合資經營的台北時代畫廊開幕。

1990.04

- * 台北木石緣藝廊開幕。
- * 台北江南春藝舍開幕。

- * 台北傳承藝術中心開幕。
- * 台北根生藝術廊開幕。
- * 台北拔萃畫廊開幕。
- 11 台北有熊氏藝術中心開幕。
- 19 台北鼎典藝術中心開幕。
- 28 財訊雜誌投資經營之台北「永漢國際藝術中心」開幕。
- 30. 文建會為研擬「文化事業獎助條例」立法原則，加速文化建設的發展與推廣，召開座談會。

1990.05

- * 台中唐門藝廊有限公司開幕。
- * 台北逸清藝術中心開幕。
- * 台北引寶坊藝術中心開幕。
- 3. 蘇富比公司總裁麥可·安士里 (M.L.Ainslie) 來華，與財政部有關官員磋商，研擬蘇富比來台設置拍賣場的可能性。
- 4 台北現代陶藝廊開幕。
- 5 台北德門畫廊開幕。
- 5 台北詮釋藝廊開幕。
- 5 高雄阿普畫廊開幕。
- 12 台北傳家藝術中心開幕，並預訂於年底前舉行「台灣美術精品拍賣會」。

1990.06

- * 台北三原色藝術中心結束營業。
- * 今年上半年，藝術投資一直是熱門話題。各類針對如何鑑賞、投資藝術品的講座課程也應運而生。
- * 台北琉璃工房開幕

2 台北上造藝術中心開幕。

12 歷史博物館館長陳康順表示，凡在國家畫廊展出，不可同時在私人畫廊展出，並將付諸實行。

1990.07

4 台北清（音勻）藝術中心開幕。

7 台北塞尚畫廊開幕。

18 北京高格畫廊開幕。

21 台北雲石軒藝術中心開幕。

1990.08

* 台北彩虹藝廊開幕。

* 台中臻品畫廊開幕。

1990.09

5 太古佳士得公司於香港宣布將於 79 年 12 月在台灣成立辦事處。

1990.10

* 台北東展藝廊開幕。

* 台北隱士畫廊開幕。

3 台北圓通藝術中心開幕。

20 原維茵畫廊將由日本藝術經紀商投資並更名為「蔚茵藝術中心」，經營方針亦將改以介紹西洋名家畫作為主。

21. 鼎典藝術中心舉辦海峽兩岸藝術交流座談會「台灣篇」。此座談會先後於北京、台北兩地進行，兩岸藝術界人士針對交流活動而衍生的諸多問題，透過「錄影對話」的形式交換意見。

- 25 為配合高雄 79 年度台灣區區運，一系「台灣區藝文博覽會」活動在高雄舉行，高雄市立美術館籌備處舉辦「藝文博覽會 - 畫廊大觀」，自 25 日至 11 月 1 日止由南北 17 家畫廊聯合展出，高美館並決定自展出作品選購，做為美術館日後的第一批典藏品。

1990.11

- * 支持「一〇一現代藝術群」的「玫秀收藏室」主人葉忠訓，已決定年底在杭州南路開一家以現代藝術為重的畫廊。
- 30 傳家藝術中心舉行台灣美術品拍賣會，創下本土西畫作品拍賣之首例。此次原擬拍賣的一幅廖繼春的「湖光山色」油畫，因有修補和塗改之爭及真偽之辯，引起藝壇的討論。畫家吳炫三表示，該作確實為真，但稍有破損，乃基於師生之誼而受託修補。

1990.12

- * 台北蔚茵畫廊開幕。
- 1 傳家藝術公司在本地展開藝術品展示及常態交換服務（5 月 12 日），並舉辦台灣第一次以本土美術家西畫作品為對象的拍賣會。26 幅拍賣的作品有 12 件流標，落槌總價為 5,475,000 元。洪瑞麟的油畫「礦工」因競價激烈而以 190 萬成交，為全場掀起高潮。前輩畫家楊三郎、張萬傳作品，在會中流標。整體而言，拍賣結果差強人意，競標者冷靜可喜。
- 4 隔山畫廊與廣州嶺南美術出版社畫廊雜誌合辦美術作品徵選活動，獲獎作品在台北隔山畫廊展出。
- 14 敦煌藝術中心與台灣兄弟拚圖公司簽定合作計劃，將以台灣當代畫家作品來製作拚圖，首先推出蕭進興的水墨畫拚圖「九份西北雨」一系列，開創藝術推廣的多元性。

- 16 台北京華藝術中心阿波羅分公司成立。
- 16 由帝門藝術中心與法國 Vision Nouvelle 版畫公司簽約成立的新視覺版畫藝術，全省 12 家加盟畫廊開幕，不僅為版畫市場注入企業化經營的觀念，也推廣版畫知識予大眾。

1991.01

- 1 美國藝術新聞雜誌 1991 年元月號，選列出全世界排名前兩百名的藝術收藏家，唯一入榜的台灣人士為鴻禧美術館的創辦者張添根。
- 8 璞莊藝術中心遷址至士林故宮博物院附近。
- 13 敦煌藝術中心嘗試推出第二市場初探 - - 收藏家交流展，提供收藏者轉換作品的機會。
- 16 藝術家雜誌社邀國內畫廊十餘家，就其方統計出來的「繪畫收藏實況」問卷結果，交換意見。問卷結果顯示，畫廊在第一及第二市場中，都未佔絕對重要地位，功能不彰，於是有組「畫廊協會」之議。
- 19 太古佳士得公司在台北成立辦事處，正式展開對台灣愛藝人士的服務，包括提供有關的資訊、鑑定、估價等。
- 22 國內 26 家畫廊負責人齊聚於福華，為「中華民國畫廊協會」催生。在籌備會議中決議，成立後，將逐步發行刊物，策劃畫廊博覽會，並參與社會公益活動。
- 25 旅法大陸畫家范曾應民生報之邀，以大陸專業人士身分來台訪問並主持 31 日在台北新光美術館舉行的巴黎新作展。范曾甫出中正機場即遭高雄名人畫廊負責人胡雲鵬拳腳之襲，隨後范曾於記者會中表示對胡雲鵬突來之舉不予追究；並公開表示此批來台展出畫作不涉及商業行為，范曾亦允諾訪台期間如時間許可，願親鑑台灣范曾畫作的真偽。范曾曾因 1988 年隔海指控高雄名人畫廊「范曾畫展」係假畫的一連串風波和 1990 年偕女友楠莉離開大陸客居巴黎的政治事件而聞名台灣。

- 28 14 家台灣畫廊負責人共邀全省畫廊及藝文界人士，參加在福華沙龍召開的「維護台灣畫廊形象及藝術市場秩序會」，此座談會題綱有（一）畫廊界應如何加強自身專業素養及鑑別藝術品優劣程度的能力（二）畫廊界應如何因應海外流入台灣市場的藝術庄膺品（三）畫廊應如何建立溝通協調的管道。此次座談會係由旅法大陸畫家范曾來台引發，會中並聲援高雄名人畫廊負責人胡雲鵬與大陸畫家范曾二年前發生的「假畫風波」，並籲請故宮博物院院長秦孝儀不要為范曾畫展剪綵。

1991.02

- 2 標榜「中華民國首次前衛藝術拍賣會」在摩耶藝術中心舉行，參加競標的作品即方展過的「怪力亂神」。在現場嘻笑熱鬧聲中，透露出「競價者」的認真思索，並傳遞其前衛式的俗世關懷。
- 2 台北石灣舍藝廊成立。
- 2 台北珍傳畫廊成立。

1991.03

- 3 甄雅堂畫廊開幕，將以流通活躍於國際拍賣市場名家作品為展示主力。
- 9 台北愛力根畫廊遷址。
- 9 二號公寓遷址，重新開幕。

1991.04

- 6 台北閑雅齋開幕。
- 10 中華民國畫廊協會籌備會假福華沙龍舉行發起人會議，全省近廿位畫廊相關人員出席。會中並選出帝門藝術中心總經理林天民為籌備主任及台北帝門、阿波羅、龍門、東之、雄獅、愛力根、鴻展、南、敦煌和台中現代、高雄炎黃等共 11 位負責人為籌備委員。

- 12 台北飛皇藝術中心成立。
- 12 擁有台北蔚茵畫廊股權的日本 URBAN 畫廊宣告負債破產。蔚茵畫廊表示仍將經營十九世紀歐洲藝術品，但可能另闢日本以外畫源。

1991.05

- * 高雄石濤畫廊以假日畫廊型態再出發。
- 4 台北板橋堂畫廊成立。
 - 5 現代畫廊所藏洪瑞麟作品「17 歲自畫像」（1928 年作，油畫）遭竊。
 - 9 開元畫廊開幕。
 - 19 台北雅德畫廊遷址。
 - 21 中華民國畫廊協會籌備會表示，已向全省 60 餘家畫廊業發函，邀請畫廊加入發起行列，為畫廊協會催生。籌備會同時提出八項工作方針：爭取公共區域設置海報看板、發行畫廊刊物、舉辦畫廊博覽會且選拔藝術新人獎、春秋兩季同時推出開幕酒會、不定期舉行業者拍賣會、設計畫廊協會標幟、成立各種特殊專案委員小組、不定期舉辦學術座談。

1991.06

- * 藝術貴族雜誌首創紙上投標拍賣會，每月將各收藏家及畫廊提供的作品刊登於該雜誌，並附出讓者底價及作品基本資料，採通信投標或現場寫標單方式投票。
- 28 中華民國畫廊協會籌備會，召集委員討論如何選出各區域代表，已達到向內政部申請協會之標準。

1991.07

- 1 台北官林藝術中心遷址。
- 7 台北富祥藝林開幕。

1991.08

- 1 台北蟠龍藝術文化公司開幕。
- 3 台北飛元藝術中心遷址。
- 3 台北右寶藝術中心開幕。
- 10 台北長江藝術中心遷址。

1991.09

- * 台南石八畫廊遷址。
- 1 台北泰德畫廊開幕。
- 8 台北好來藝術中心開幕。
- 14 台北日升月鴻藝術經紀公司成立。

1991.10

- 1 台北彩墨藝廊開幕。
- 15 台北玄門藝術中心開幕。
- 19 蘇富比國際拍賣公司副總裁朱湯生來台與蘇富比台灣公司負責人衣凡淑再度研商評估在台設立拍賣場的可行性，終於決定將以台灣地區藝術家的油畫、雕塑、水墨作品為在台拍賣內容，拍賣會預定於明年4月舉行。蘇富比此一決定，使醞釀已久的來台拍賣計劃終得確定，同時也解開困擾已久的稅負難題。
- 25 台南高高畫廊開幕。
- 29 台北新光三越畫廊開幕，提供具有潛力的年輕藝術家另一發表創作的空間。開幕首展推出朱銘雕塑展。三越並設文化會館以推廣藝文活動。

1991.11

- 16 國內首家外資介入的畫廊 - - 蔚茵畫廊，由於日方 URBAN 企業發生財務危機，使得畫源斷缺。該畫廊負責人陳恩賜已買下畫廊現址，並從歐洲另覓藝術品來源。

1992.01

- 4 台北「東展藝廊」更名為「皇品畫廊」，重新開幕。
- 11 「玫秀收藏室」主人葉忠訓、陳玫秀夫婦籌畫的「台灣泥雅 (Taiwania)」畫廊於台北開幕，以經營現代藝術為主。
- 15 蘇富比國際拍賣公司在台分公司明確表示，蘇富比定於 3 月 23 日在台北舉行首次拍賣會，拍賣內容以廿世紀前後台灣的前輩畫家作品為主，素材主要是油畫及部分水墨畫，數量約計 90 餘幅。
- 18 內政部正式發函「中華民國畫廊協會」籌備委員會召集人「帝門藝術中心」林天民，同意辦理申請案。

1992.03

- * 臺北市立美術館舉行朱沅芷作品展。
- * 「徐悲鴻傳奇的一生」展覽於臺北新光三越百貨舉行，由帝門藝術文教基金會策畫，展出徐悲鴻及其相關人物：友人、學生等的作品和資料。

1992.3

- 3 畫家李石樵出面指出，刊登於國際蘇富比公司 3 月 22 日在台首次中國現代美術品拍賣目錄上的「紅衣少女像」，為冒其名的贗品。該公司在得知此消息後已向李石樵道歉，並宣佈撤回此畫拍賣。畫家並希望能追查贗品來源，但蘇富比以職業原則為由表示無法透露。
5. 列於蘇富比在台首次拍賣目錄上，編號 24 號的廖繼春作品「風景」被指為

偽作。該公司表示，在未取得有力證據前暫不採取任何行動。

- 6 .畫家郭柏川之女郭為美及李梅樹之子李景暘分別對其父列入蘇富比3月22日拍賣目錄之畫作提出質疑。郭柏川的作品為「橫臥裸女」，李梅樹之作為「三峽風景」。另有電話指稱，陳德旺之作「花卉靜物」亦為偽作。蘇富比公司暫時未做任何決定。
- 7 畫家廖德政、蒐藏家呂雲麟、官林藝術中心主持人林正豐及蔚茵畫廊，出面舉證說明李梅樹「三峽風景」、郭柏川「橫臥裸女」，陳德旺「花卉靜物」畫作之來歷，澄清偽畫流言。
- 9 國際拍賣公司佳士得，繼蘇富比後也計劃於今年或明年來台舉辦美術品拍賣會。（見報）
- 13 蘇富比預備在台舉行的拍賣作品之一----廖繼春油畫作品「藍色靜物」，因收藏者以畫易畫，引起一場雙胞主人風波。蘇富比在台分公司以收藏者持有合法購買收據為據，表示畫的主權並無問題。
- 14 蘇富比拍賣作品發生的一連串真假畫風波，在台灣繪畫市場掀起鑑定熱潮。畫廊業者表示，近日收藏家購畫時必向畫廊要求開具保證書，已購者紛紛向原畫廊要求補開亦有之，甚或透過多方管道試著取得保證。
- 16 蘇富比台灣分公司負責人衣淑凡表示，蘇富比將誠實繳稅，但賣者繳稅為個人私事，蘇富比基於職業原則，將不提供賣者名單。
- 19 由阿波羅畫廊策劃，文建會撥款補助的江漢東畫展，於奧地利人文博物館七揭幕。這是台灣本土畫家首度登上奧地利藝壇舉行畫展。
- 19 蘇富比在台首次拍賣會預展，在台北新光美術館舉行。會場展出此次拍賣競標的84件作品，蘇富比同時舉行記者會，說明相關事宜：蘇富比表示在拍賣會後將報繳營業稅，並依法代扣畫作原創者的一成所得稅、買方付5%營業增值所得稅；為維護競標者權益，20及21日預展現場派有專人負責解說拍賣稅則。但拍賣目錄公開後，假畫風波不斷，包括李石樵指證「紅衣少女」為冒名贗品。

- 20 已逝畫家龐薰琴之子龐均於參觀蘇富比在台拍賣預展後質疑、編號一號的龐薰琴油畫「花卉」可能是他人臨摹之作，為拍賣會偽畫又添一波。蘇富比表示目前暫不採取任何處置。
- 22 蘇富比國際拍賣公司，傍晚假台北新光美術館舉行在台第一次國際拍賣會。82 幅作品只有 5 幅未成交，成交率達 93.5%，創下達 8,600 餘萬元的銷售額。拍賣會場競價熱絡，絕大多數作品以高於預估底價的金額成交。廖繼春、余承堯的作品在各方事先即已看好的情況下高價落槌易主，分別拔得油畫和水墨頭籌。
- 25 台中省立美術館舉行的「海峽兩岸當代水墨畫展」，因部分畫家入境問題，致使原先有意來台的展出畫家無法成行。此項展覽結束在台展覽後，所有作品將赴大陸展出。
- 30 隔山畫館與大陸中國少年兒童文化美術季聯合主辦之「第二屆中國兒童水墨大展」揭幕。
- 30 大規模在佳士得國際拍賣會中競標的台灣油畫作品，在香港舉行，包括 15 件台灣畫家的作品。台灣油畫家，包括楊三郎等 16 位，其中洪瑞麟「礦工」作品，以 374,000 港幣成交，為台灣部分第一高價。大陸旅美畫家陳逸飛的作品「夜宴」，則以 198 萬港元拔得頭籌。

1992.04

- * 臺北市立美術館今年首度開出捐畫證明，捐贈者可憑證抵稅。
- 1 中華民國畫廊協會籌備會，發佈第一次公告，公佈凡每年舉辦三次以上之具體展覽活動之機構或團體可申請加入會員。
- 2 七位年輕藝術工作者，合力在台南開闢名為「邊陲文化」的展示空間，以實驗藝術為發展點。
 1. 日本〈日經藝術〉雜誌四月號，推出亞洲四小龍的藝術市場報導。在藝術收藏方面：〈日經藝術〉分別訪問台灣的鴻禧美術館董事長張深根和豐禾

集團負責人張建安：藝術市場部分：〈日經藝術〉分析，台灣藝術市場在解嚴後急速成長。

- 11 台中「雅特畫廊」更名為「新展望畫廊」並設一書店。
- 16 原已結束的「鼎典藝術中心」，再度以「鼎典藝術收藏室」成立。
- 25 國稅局發函蘇富比公司催繳稅款，指稱若蘇富比公司在拍賣已一個月後仍不提供賣者名單，或代賣主繳稅，國稅局將聲請法院凍結蘇富比公司在世華銀行的帳戶，並將依稅捐稽徵法「幫助他人逃稅」辦理。
- 29 敦煌藝術中心台中分部開幕。

1992.05

- 4 蘇富比台灣分公司負責人衣淑凡首度證實，若與國稅局的糾紛未能妥善解決，十月的拍賣將可能移師香港。（見報）
- 10 歌德藝術中心台北分店開幕。

1992.06

- * 國際蘇富比拍賣公司有意再來台舉行拍賣會，日前特別拜會台北市國稅局，洽談有關課稅問題，並向國稅局表明願意配合有關的課稅事宜。
- 1 紐約蘇富比公司舉行中國書畫拍賣會，其中一幅石濤畫作，以 561,000 美元成交，創下石濤作品的最高交易記錄。
 - 3 臺灣帝門基金會和法國瑪摩丹美術館 3 日簽約，確定瑪摩丹館藏莫內及印象派畫作 66 幅將於 1992 年 2 月來台展覽，故宮博物院於 13 日同意於故宮展出這批畫作。雙方於 7 月 24 日正式簽約，故宮並將以「十九世紀末期中西藝術的感通」為題，於展出莫內畫作同時，陳列同時期中國繪畫。
 - 5 畫家陳景容發現 9 件偽作，這幾件偽作皆為臨摹習作，並簽有畫家名字。
 - 6 豐原「名家藝術中心」開幕。
 - 6 帝門藝術中心台中分公司開幕。

- 6 台北「大丹畫廊」開幕。
- 6 金寶山企業投資的專業雕塑畫廊「借山堂」開幕，除展出業務外，並設雕塑史料研究小組，收集整理日據時代以來的台灣雕塑史料。
- 6 台南「新生態藝術環境」開幕，佔地四百坪，規劃有二個展覽空間及劇場和講座場地，為一多元、綜合化經營方向。
- 8 中華民國畫廊協會正式成立，選舉阿波羅畫廊負責人張金星為首任理事長。畫廊協會由 62 家畫廊會員組成。約佔全台畫廊三分之一，會中並通過出刊藝訊，會員作品交流展，設立美術品真蹟鑑定委員小組 等多項年度計劃，成立後首件工作是籌備畫廊博覽會。
- 13 台中「世代藝術中心」開幕。
- 13 愛力根畫廊增闢以經營第二市場業務為主的「愛力根畫廊 PART 2」第二空間，並規劃供藝術專業人士及愛藝者交誼的視聽室。
- 16 立法院 16 日三讀通過「文化藝術獎助條例」，重點包括政府應保障傑出文化藝術人士，生活、設置國家文化藝術基金會贊助藝文事業、私人捐助文化事業享有租稅優惠、公有建築應以 1% 建築經費購置藝術品等。
- 27 誠品書店世貿店開幕。世貿店除了書店外，還闢有畫廊及藝文等空間。
- 28 亞帝藝術中心開幕。
- 30 蘇富比公司計劃於 10 月 18 日再次在台舉行拍賣。

1992.07

- 2 中華民國畫廊協會理事長張金星表示，11 月下旬，畫廊博覽會將在台北世貿中心推出省屆會員博覽會，初步估計將有 40 家畫廊參加。
- 8 傅家藝術中心確定第二次拍賣會將在 9 月 26 日於台北新光美術館舉行，初步估計將拍賣 80 餘幅作品。此次拍賣會的特色是：增加水墨作品，以中堅及中青輩畫家為主。

1992.08

- 8 由香港中國油畫廊與北京中國油畫年展組織委員會主辦的「首屆中國油畫年展」，分別在北京、香港展出後，於台北漢雅軒畫廊展出四十餘件代表性作品。
- 10 中華民國畫廊協會正式宣佈將設立美術品真跡鑑定委員小組，負責執行處理有關美術品鑑定業務服務。並預定於 11 月 25 至 29 日舉行「中華民國畫廊博覽會」。
- 26 台北市立美術館進行一項「台灣美術與畫廊發展」問卷調查，主要針對畫廊收藏者的狀況進行瞭解。這項調查計劃訪問 50 家畫廊。市美館希望問卷完成後，對美術館、畫廊、收藏家三者間的走向有所助益。
- 29 台中「黃河藝術中心」開幕。
- 30 高雄「迦南藝術中心」開幕。

1992.09

- 5 台北「欣賞家藝術中心」開幕。
- 5 台中「百鴻藝術中心」開幕。
- 26 傅家台灣美術拍賣會於新光美術館登場。原定 89 幅拍賣畫作中，共 76 幅完成拍賣交易，成交總額 6,124 萬 3 千元。李石樵的作品「浴」以 1,200 萬元成為落槌最高價，居次高價作品分別有：藍蔭鼎「淡水」、李梅樹「薔薇」、陳景容「抽煙的老婦人」。

1992.10

- 2 國際蘇富比公司台灣負責人衣淑凡向媒體公開 10 月 18 日舉行的 100 多件拍賣品目錄，本次拍賣以「現代中國油畫、水墨、素描、雕塑」為主題，強調以全球中國人藝術表現為重點，與第一次拍賣所標榜「台灣資深畫家

- 」之經營方向相區隔，內容涵括海峽海岸、歐美及東南亞地區的華人畫家筆蹟。
- 8 傅家拍賣傳出贗品，買家委請律師發函，指稱藍陰鼎的「淡水」偽畫，傅家表示願開具畫作證明，以示傅家對此畫來源與可確度的負責。
 - 14 亞洲首度舉辦的國際藝術博覽會，將於下月 18 日在香港正式展開，負責籌劃這項博覽會美國國際美術展覽公司（IFAЕ）在台北召開記者會，說明共有來自歐、美、亞洲 75 家畫廊、畫商參展，台灣則有龍門、蟠龍、新世界三畫廊參與。
 - 18 蘇富比在台灣第二次拍賣會共賣出 142 件，27 件流標，成交率 75.02%。成交金額 7,900 餘萬元，較 3 月首次拍賣會短少約千萬元。陳澄波「嘉義公園」以 880 萬流標出人意外，徐悲鴻「捕魚奇蹟」拍出 374 萬，為拍賣會最高價。
 - 19 蔚茵畫廊負責人陳恩賜夫婦赴巴黎洽談卡蜜兒雕塑展，展覽已敲定，但指出時間是否與是美館明年 6 月舉行的羅丹雕塑展同步，須進一步洽談。
 - 26 由畫廊協會主辦的台北畫廊博覽會將設 130 個攤位，56 家畫廊，4 家雜誌社參展，參展的情況超出原先的預估。
 - 30 畫廊協會為保障收藏家權益，杜絕哄抬、偽作的情況，在監理事會決議中，發表三項決議：決議成立「藝術品鑑價委員會」，以供正常及客觀的藝品行情資訊。呈具公文予文建會，同意畫廊協會擔任公有建築藝術品之推薦及初步審核的公益仲裁單位。協會決議一致通過支持曾盡力文化藝術獎助條例催生的立法委員，並發動各界藝術愛好者全力支持，以期加強推動文化藝術政策。

1992.11

- 5 工商時報、中時晚報主辦「1992 藝術博覽會」於台北松山外貿展覽館開幕，以「謬思辦桌 - - 台灣審美的新貌」為主題，分別設有「前衛藝術展覽

區」、「藝術資訊區」、「美感生活」及名為「審美走廊」的台灣畫廊專業展示區。

- 6 經營現代藝術品的台灣泥雅畫廊決定暫停營業，負責人葉忠訓表示，將重新檢討未來的走向或是否要繼續經營。
- 14 藝術家畫廊舉行小型拍賣會，落槌總價為兩百餘萬，成績雖未臻理想，但負責人林顯達表示，仍將持續每月舉行一次。
- 19 「亞洲藝術博覽會」19日起於香港舉行4天，共有75家畫廊參加，主要是來自歐美的畫商，臺灣部分有龍門、蟠龍、卡門三家畫廊前往參展，主辦單位並安排台灣的藝術工作者陸蓉之演講，介紹台灣現代藝術的狀況，我國雕塑家朱銘並提供2件作品，作為慈善晚宴拍賣。
- 19 原台中現代畫廊擴大經營為台中「現代藝術空間」開幕，以台灣老一輩畫家及新生代畫家為展覽方向。
- 25 畫廊協會舉辦「中華民國畫廊博覽會」於臺北世貿開幕，共有56家畫廊、6家藝術雜誌參展，展期5天。
- 25 中華民國畫廊博覽會在松山外貿揭幕，共有56家畫廊及7家藝術雜誌參展，參展總件數共1,500件，總金額5億台幣。除了畫廊靜態展外，藝術講座則邀請陸蓉之、李濤、蔣勳、黃才郎做專題演講。
- 25 根據「藝術家」雜誌針對國內現行畫廊營運發出兩百餘份問卷，回收119份有效問卷的最新調查顯示：從1990年至今的三年間，台灣畫廊的成長數量，遠超過了過去的三十年，70%的畫廊在這期間成立，經營路線以綜合的型態為主，但台灣畫廊經營仍未達企業化層面，工作人員以五至六人居多。

1992.12

- * 以經營現代藝術品為主要路線的畫廊，今年成立多家，包括台北好來前衛藝術空間、台灣泥雅、台灣畫廊、台北阿普畫廊、台中黃河藝術中心、台南新生態藝術空間等，同時年輕一代藝術家也開始成為畫廊爭取的對象。

- 13 阿波羅大廈永亨藝術中心、翡冷翠、台灣畫廊三家畫廊遭竊，高雄前鎮分局在阿波羅大廈發出通緝告示，通緝對象是一名專門行竊古文物、藝術品的集團之首，受害對象有數十家。
- 22 經營已有六年歷史的寒舍，因周轉不易、經營轉型等因素決定明日結束營運，12月22日起並舉辦清倉特賣。
- 26 台中文達藝術中心於台中全國大飯店舉行拍賣會，這次拍賣作品共有72件，其中有6件雕塑作品及4件版畫作品。

1993.01

- 7 原定今年舉辦藝術拍賣會的高格畫廊，在經理許附運證實之下，確定已經取消原定計劃，原因是目前環境評估作業結果並不適合推出拍賣會，並且考慮到由畫廊來舉辦拍賣會，恐有失立場上之公平性，使得原計劃不得不重新考量。
- 12 去年11月翡冷翠藝術中心失竊的4幅韓舞麟早期作品已尋獲，雅賊係因畫作脫手不易，將作品寄回畫廊。
- 13 朱銘的五件銅鑄作品「單鞭下勢」、「推手」、「飛撲」、「雲手」、「銅太極」，於台北漢雅軒畫廊例行休假日遭竊，這些作品為朱銘1988年以前的大型雕塑，陳列於庭院，以鋼索固定，警方研判這些竊案有充分預謀。
- 15 畫廊業者透過畫廊協會，企圖發揮守望相助的功能，儘可能遏阻竊賊銷贓管道。第一個案例便是全面對所有會員發出一份官林藝術中心最近失竊的一件張萬傳水彩作品「魚」的完整資料，使同業勿誤收贓品，並共同緝賊。
- 16 台北市立美術館今日起舉行「李梅樹逝世十週年紀念展」。展出主題為「婦女之美」，共有油畫37件、粉彩4件、素描30件，全部由李梅樹紀念館預備館提供，李梅樹當年所畫過的11位模特兒也都到了現場。
- 22 台中臻品畫廊旗下所屬的八位畫家：黃銘哲、曲德義、周邦玲、梅丁衍、宮重文、王福東、鄭君殿、楊茂林，參加日本東京晴海國際見本市所舉辦

的第三屆 TIAS 畫廊博覽會，此為臻品第二次參加，另外也計劃參加 1994 年法國 FIAC 藝術博覽會。

1993.02

27 趙無極應北市美及民生報之邀，27 日起在台北市立美館舉行回顧展。

27 二二八紀念美展 27 日至 3 月 14 日在南畫廊舉行。

1993.03

* 東之畫廊劉煥獻擬將收藏的黃土水雕刻「犢」捐給高雄市立美術館。高市美館準備翻製 6 件給他作回饋，結果引起複製不夠尊重作者的爭議。

3 高格畫廊財務危機，暫停營業。

14 畫家黃銘哲將位於和平東路的「台北尊嚴」闢為藝術轉換空間，提供藝術家聚會，辦畫展。

18 日本橫濱藝術博覽會開幕，龍門畫廊與楊英風美術館被列為特別介紹對象，龍門畫廊將再推出吳昊、郭振昌、黃榮禧作品赴展，楊英風美術館因不是畫廊，無參加資格，但主辦單位接受以五月畫廊名稱出現會場。

22 佳士得春季拍賣會在香港舉行，以陳逸飛的作品「黃金歲月」為最高價拍出。

1993.04

8 中華民國畫廊協會召開理監事會議，執行長李亞俐表示，今年的畫廊博覽會移師台中舉行，舉行日期是 10 月 7 日至 11 日。畫廊協會也對於美國紐約藝術博覽會主辦公司將在今年 11 月來台舉辦博覽會，並一再爭取畫廊協會成為他們協辦單位和顧問一事，在會中決議不與該公司合作，原因是該博覽會的方向、型態和訴求目的，和本地畫廊有差距，但對於協會成員參加與否，不做硬性規定。

- 17 蘇富比在台北第三次拍賣今日於新光美術館舉行；91 件拍賣品，成交 64 件，成交率為 70.3%，成交總額 4,318 萬 1 千餘萬元台幣。陳澄波的「淡水」為落槌最高價，由收藏家葉榮嘉以 820 萬標得。因此次拍賣水墨成交比例不高，蘇富比將對此再做評估。

1993.05

- 9 由於水墨作品市場低迷，蘇富比公司在台北三次拍賣後，決定取消水墨項目拍賣，秋季在台北的拍賣內容將以台灣前輩油畫作品為重，水墨部分則移師以水墨為主要市場的香港。
- 8 宏德文化在寒舍原址開幕，仍以經營古董業為主，宏德文化是哥德藝術中心的關係企業，企業主為采芝齋董事長郭宏。
- 8 高雄長谷集團關係企業於該企業新完成的 50 層高樓內，以三層的空間設立畫廊「積禪藝術空間」，並推出首檔展覽「邁向顛峰」大展，該展由林惺嶽策劃，有 55 位藝術家參展，經理張立民表示，他們將再度開闢新的空間，而另一處即將完成的新建築，現也已規劃了新的展覽空間。
- 10 中華民國畫廊協會成立以來，開出第一張保證書，鑑定廖繼春一幅 1926 年的裸女畫作為廖繼春真跡。鑑定小組成員有五位，包括張金星、劉煥獻、林復南、李松峰、蔡智瀛。這張畫作將出現於 16 日的傅家拍賣會，預估價是 95 至 115 萬，畫廊協會開出的保證書是否受到收藏者的肯定，也將面臨立即的考驗。劉煥獻表示，畫廊協會接受委託以來共承接七件案例，其中以廖繼春的畫最多，其次為張義雄和洪瑞麟，但這些畫作都被小組否定了。
- 16 傅家春季藝術拍賣會在新光美術館舉行。拍賣時雖將水墨、油畫分開，期藉著市場區隔提昇水墨畫作的買氣，但仍出現水墨成交率 41%，油畫成交率 85% 的懸殊比例。兩場拍賣會的氣氛都不熱絡。
- 20 儘管本月的傅家春季藝術拍賣中，水墨僅成交 36 幅，負責人白省三仍決

定 9 月的秋季藝術拍賣仍繼續以水墨、油畫二項目拍賣。

1993.06

23 陽光法案通過後，部分立委與行政人員陸續公開財產，中華民國畫廊協會成員發現：所有公開的項目中，沒有一人將藝術品列入目錄中。畫廊協會決定於 25 日會商提出建議，做為法務部日後執行的注意要點。

25 中華民國畫廊協會宣佈「中華民國畫廊博覽會 - - 一九九三台中」將於 10 月在台中世貿中心舉行。為確保活動水準，主辦單位已要求所有參展畫廊簽署參展約定同意書，在大展中購得畫作者，將得以減免百分之五的增值稅。畫廊博覽會籌備委員執行長李亞俐表示，本次博覽會共有 47 家畫廊展出，現場有 103 個攤位，參展畫廊三分之二來自台北，四分之一是台中本地畫廊。

26 中華民國畫廊協會國際事務組召集北、中、南 7 家畫廊，組團參加 11 月在香港舉行的亞洲藝術博覽會，共同成立「台灣主題館」，展現台灣美術發展的成績，促使整體畫廊形象升級。今年有家畫廊以及愛力根、印象、龍門、臻品、新生態、敦煌等畫廊參加。此次博覽會設有三個主題館，有「十九世紀古典大師展館」、「澳洲當代藝術館」、「台灣館」主題是「藝術 - - 一股新興的浪潮」，佔地約一百餘坪。

1993.07

1 有助於文化藝術活動推展的「文化藝術事業減免營業稅及娛樂稅辦法」開始實施，根據這項辦法，凡是展覽、表演、電影映演及拍賣等活動，都可向主管機關申請減免。

2 教育部公布「大陸藝品運入台灣地區展覽作業要點」，即日起大陸藝品在台展覽，每次以不超過二個月為原則，每年總展時間不得超過六個月。此外，展覽期間不得利用藝術品從事商業行為，違反者禁止再度申請來台。

- 2 隨著陽光法案通過，規定 10 萬元以上的藝術品需登錄，但目前要認值證價不易，因此藝術品將成為官員們理財投資的最佳避稅工具。
- 7 中華民國畫廊博覽會 10 月 7 日移師台中世貿中心舉行，全省各地 47 家參展畫廊陸續提交參展作品資料，正式進入緊鑼密鼓的紙上作業。
- 7 由台暘公司主辦的「台北藝術投資展」，在台北世貿展出 4 天。
- 8 「美在台北」藝術饗宴迄今無台北畫廊參加，美商主辦艾斯塔仍未放棄向本地畫廊遊說。
- 10 極具風格的藝術家聚場 - - 台北尊嚴，在管區警局以該房屋無營業執照之由，勒令停業，台北尊嚴負責人黃銘哲宣佈正式結束營業。
- 16 中華民國畫廊協會秘書長蕭國棟表示，目前已正式決定 1994 年畫廊博覽會將回到台北世貿中心舉行，時間是明年 8 月 24 日至 28 日。
- 31 「文化藝術事業減免營業稅娛樂稅」第一波審查結果出爐，首批通過 13 件：太古佳士得台灣分公司舉辦的珠寶、油畫拍賣會全遭否決，王家畫廊和敦煌藝術公司申請在台中世貿舉行的中華民國畫廊博覽會，則保留到下次審查。

1993.08

- 23 台陽畫廊被竊千萬名畫，歹徒偷走李鴻章手跡及張大千、溥心畬、藍蔭鼎等名家作品共 140 幅。
- 25 太古佳士得公司將於 10 月 10 日在台北新光美術館舉辦拍賣會，此為佳士得邁出台灣的第一步，內容鎖定以西方古典及當代油畫為主，以與目前在台拍賣會以台灣油畫為主的路線做市場區隔。這次拍賣的油畫件數多達 246 幅，約是一般在台舉辦拍賣會畫作件數的二、三倍。

1993.09

- 9 因為沒有畫廊報名參加，原定 11 月舉辦的「美在台北 - - 第一屆國際藝術饗宴展」宣佈取消。

1993.10

- 7 1993 中華民國畫廊博覽會今日至 10 月 11 日在台中世貿中心舉行，共有來自全省 47 家畫廊和 8 家藝術雜誌社參與。
- 10 太古佳士得在台首次拍賣西洋油畫追價無力，落槌聲稀，總成交率只有 22.4%，總成交額共 3,300 萬元，整個拍賣會最高價格是亨利·馬丁的「馬圭爾花園」，該畫以 480 萬元落槌，趙無極的「瓶瓶罐罐和水果」，以 95 萬元賣出。
- 11 1993 畫廊博覽會 7 至 11 日在台中世貿中心舉行，共有 47 家畫廊，8 家雜誌社參展。5 天來估計人潮近 5 萬，門票收入約 50 萬，比去年少一半。明年畫廊博覽會預訂 8 月 24 日到 28 日在台北世貿舉行。
- 17 蘇富比第四次中國現代油畫拍賣會在新光美術館落幕。總成交值共 5,520 餘萬元，74 件油畫僅流標 14 幅，成交率 91.9%。陳澄波「淡水黃昏」以第一高價 1,017 萬元成交，是蘇富比公司在拍賣中國油畫上所創下的最高價。
- 17 「傳家藝術」今年秋季 11 月 6 日的台灣美術精品拍賣會目錄已正式出爐，在這本拍賣會目錄中，預計將拍賣 86 件作品，其中預估價達百萬的作品只有 7 件，而最高價是封面上李梅樹的「妙義山下之櫻」，作品估值在 160 萬至 240 萬間。
- 23 「一九九三台灣藝術博覽會」今起在台中世貿舉行，分為主題館和展售介紹本土藝術，其中多項上千萬元的藝術品，多為立體藝術，對中部藝術市場有再提昇作用。

- 27 甫以新台幣 1,017 萬成交，並創下蘇富比拍賣中國油畫最高紀錄的陳澄波畫作「黃昏淡水」，其售出畫作的持有人龔姓家族，要求將畫款平分五份，蘇富比表示此類案例世界各地皆有，拍賣公司無法涉入追究畫作持有權利，只能認定契約簽約人，除非有真正法律立場，否則很難有任何改變。

1993.11

- 3 「夏卡爾畫展」在國父紀念館揭幕，此展由民生報主辦，清（音勻）藝術中心協辦，展出夏卡爾油畫、水彩、版畫、雕刻和綴錦畫等作品。
- 6 傳家在新光美術館舉行拍賣會，逾六成低於底價，低價落槌。
- 18 「香港一九九三亞洲藝術博覽會」18 日至 22 日在香港會議及展覽中心舉行，台灣七家畫廊參加，合力呈現「台灣館」。畫家吳昊、連建興、范姜明道、曲德義、盧明德等也參加這場盛會。博覽會的文化研討項目一連舉行三天，首先揭幕的是「台灣文化日」，除酒會外，並有兩場演講及一場座談會。

1994.01

- 17 高雄串門學苑在負責人鄭德慶病倒及學苑不堪連年虧損的情況下，決定結束營業。
- 22 基隆市「一方天地」藝文中心開幕，開幕展集結基隆市地緣關係的藝文人士舉行聯展。

1994.02

- 18 位於台北市忠孝東路四段阿波羅大廈的 26 家畫廊，今日在中庭廣場舉行迎春聯合酒會。

1994.03

- 30 繼玫秀收藏室之後，另一個私人企業提供的非營利展覽空間——「哥德堡私人展覽館」正式開幕。

1994.04

- * 傅家藝術公司舉行水墨及油畫兩場春季拍賣，由於是今年本地拍賣公司拍賣第一砲，因此成績頗具參考作用，拍賣結果差強人意，廖繼春「花園」以 1,400 萬落槌，為最高值畫作，水墨成交率 88%、油畫成交率 85%。
- 1 第一次由國際展覽公司來台舉辦的藝術博覽會「美在台北第一屆國際藝術饗宴」今晚舉行預展，行政院長夫人連方瑀、文建會主任委員申學庸和台北市長黃大洲應邀剪綵；主辦單位美國艾文斯達公司並和贊助單位中華賓士汽車共同捐贈新台幣 150 萬元給高美館，作為開館基金。
- 2 「美在台北」藝術博覽會在台北世貿中心展覽館舉行。參展畫廊僅有來自歐美、香港和台灣的十餘家，共展出 127 幅畢卡索的畫作，其中一幅「母愛」，價值美金 1,200 萬元，是展出作品中最昂貴的；在台灣部份，長江藝術中心以現代創新水墨畫為主，新世界畫廊則以陳錦芳作品為主。這次展出作品的總值超過 2 億美元，堪稱是台灣今年開春來最受矚目的藝術博覽會。由於參展單位僅十餘家畫廊，先前盛傳參展的一些國際知名畫廊並未出席，顯示這家公司以台北做為亞洲的國際美術活動新中心的企圖推展並不順利，主辦單位艾文斯達公司推出畢卡索和安迪 沃荷作品展等二項專題展，以台北畫廊身分參展的僅有長江藝術中心。
- 8 霧峰林家的林振廷夫婦，結合古道藝術中心柯佐融、現代藝術空間施力仁，共同籌組「景薰樓」拍賣公司，預定 11 月在台北新光美術館推出首次拍賣，以油畫、珠寶為主。
- 16 蘇富比春季拍賣在遠東國際飯店舉行，氣氛不如往常熱絡，七十二件拍賣作品成交四十三件，成交率百分之六十五點九，成交價總值為三千四百零

五萬餘元，成交價最高者廖繼春的「抽象風景」五百五十五萬元，其次為潘玉良作品「群馬」，以四百六十七萬元成交，成交價第三高者是常玉的「一帆風順」兩百八十萬元。

19 中華民國畫廊協會舉行理監事會議，理事長張金星提出畫價合理化的呼籲，希望由畫廊與畫家、收藏家取得協調，打破過去以號計價的不合理行情；他的建議獲得畫廊業者的共識，如果能夠有效進行，對台灣今後的藝術市場將有很大影響。除此之外，明年的畫廊博覽會也將開放國外畫廊參展，執行細節則留待下一屆理監事會決議。

24 傅家藝術拍賣公司一連兩天的拍賣結果分別是，宗教藝術品供一百二十件，成交八十二件，成交率六成七，總成交價六百五十九萬一千元；中國美術品共一百二十八件，成交五十二件，成交率四成五，總成交價兩千五百八十九萬六千元，最高價是洪瑞麟「觀音山」，以六百萬元成交，次為藍蔭鼎「台灣高山族風俗圖」兩百八十萬元。

1994.05

* 「標竿」首度拍賣 228 件畫作、文物，拍得近 4,000 萬，成交率為 6 成。

* 成立 5 年餘的台灣現代藝術替代空間「二號公寓」，在日前內部成員舉行會議後決定停止「寓務」，為這個在台灣現代藝術界最富活動力的團體畫上休止符。「二號公寓」成員決定在 8 月北市美館的聯展結束後，暫停這個近 5 年歷史的運作。

27 訂於 8 月 24 日舉行的第三屆「畫廊博覽會」，今年打出「台北人 愛漂亮」的口號，參展的 54 家畫廊也企圖以這六個字突顯今年活動活潑、平易近人的風貌，共同為博覽會造勢。原擬定「海外畫家主題館」，因各畫廊的需求不一，難以統合，因此決定改為「海外畫家愛台北」主題展的方式來呈現。

1994.06

- 7 以台南為據點、成立三年的「邊陲文化」在 6 月中旬結束運作。
- 9 中華民國畫廊協會改選理監事，在激烈票選下，新任理事長由龍門畫廊李亞俐出任。
- 17 改組後的「傳家藝術國際股份有限公司」，以「傳家之寶」展正式開幕，展出 80 餘件畫作，作品總值約一億六千萬元。
- 17 位於天母的「天母國際琉璃藝廊」正式開幕。

1994.07

- * 遊移美術館「裝置阿波羅」展，進駐阿波羅大廈，由吳瑪俐、顧世勇、梅丁衍、朱嘉樺、黃麗娟和盧明德展出，「遊移美術館」是范姜明道策畫的一項展覽機制，「裝置阿波羅」則委請石瑞仁策畫，由阿波羅的 6 家畫廊免費提供給 7 位藝術家進行裝置。
1. 陶藝家宮重章開設的「岡山陶房」開幕。
由春拍轉移為夏拍的本土拍賣公司「標竿」，今天舉辦首次夏季拍賣會，結果成績未盡理想，平均成交率 38 %。

1994.08

- * 由清（音勻）藝術中心主辦，日本雕刻之森美術館提供展品的「畢卡索的藝術世界」，展出 114 件畢卡索作品，在台北展出一個月後再巡迴高雄、台中。
- 24 「第三屆畫廊博覽會」在台北世貿中心展開，以「台北人 愛漂亮」為口號，「海外華人畫家」為主題展，共有 54 家畫廊參展。共有 54 家畫廊展出 1,100 件作品，主題為「海外華人畫家」，畫作總值台幣 1 億元，5 天展期的參觀人數超過 10 萬人，理事長李亞俐表示，台灣有條件舉辦國際性的藝術博覽會。對於整體展出效果，協會理事長李亞俐認為跟以往兩次

相較，已有明顯提升。但她同時也表示，因為明年世貿中心場地沒有空檔，畫廊協會正面臨尋找替代場地的困難。

1994.09

- 9 訂於 11 月 17 日至 21 日在香港舉行的「亞洲藝術博覽會」，國內已有台中臻品藝術中心和老爺畫坊參加。
- 10 景薰樓舉行秋拍，在繪畫方面，59 件油畫、水墨作品拍出 35 件，成交額 825 萬元，最高價為金潤作的「男與女」，以兩百二十二萬八千元落槌。
- 17 佳士得國際拍賣公司在新光美術館舉行現代中國油畫水墨及水彩畫拍賣 99 件作品成交 59 件總成交額近三千萬元。最高價為潘玉良的「窗邊裸女」以 467 萬元落槌。
- 24 慶宜拍賣公司舉行拍賣會，西畫、雕塑部分成交率 70%，水墨部分成交率 58%。西畫以洪瑞麟的「開拓者」616 萬元最高價落槌

1994.10

- * 香港太古佳士得首度在台拍賣中國繪畫，成績差強人意，成交率為 74.3%，超過百萬的成交畫作共有 9 件，交易總值為台幣 3,753 萬 250 元。
- 11 一項名為「台灣畫經紀人聯盟」的團體，由發起的南畫廊召開首次會議，參加的畫廊包括阿波羅、日升月鴻、飛元等，預計日後會有近十多家畫廊一齊籌組。目前聯盟訂定的宗旨有四項，一是鑑於國家文化基金以發展本土藝術為重點，故擬集合經紀台灣本土作品之各畫廊，強化本土藝術之群聚力量，鞏固台灣繪畫市場 70% 的占有率。二是要建立畫市新秩序。三是要鼓吹台灣畫特有風格，團結開發新市場。四是創造畫時代的文化貢獻。聯盟目前的工作已定有每一年至少舉辦兩次的主題展，同時各畫廊一起作美術百年的相關研究展。

- 12 根據畫廊協會委託奧美廣告公司在「第三屆畫廊博覽會」調查結果顯示，購藏藝術品的男性顯然多於女性，購藏者的職業以股東、機構負責人、董事最多，占受訪者的三分之一。300位受訪者中有近7成認為台灣的藝術品具增值潛力，但認為行情合理與不合理者各占44%和36%。
- 14 「畫廊協會導覽」邀請拍賣公司代表、收藏家及畫廊業者，就拍賣會是否可能影響藝術市場層面的各式問題進行座談會。
- 16 蘇富比16日在台秋拍，成交率89%，共有89件作品，24件流標，成交值逾百萬的有19件，總額為5,961萬餘元，郭柏川「北京故宮」以920萬落槌，和去年蘇富比秋拍陳澄波「黃昏淡水」並列蘇富比拍賣中國油畫最高紀錄。

1994.11

- * 「二號公寓」已宣告結束，但若干成員再組的新替代空間組織將於明年元月正式宣告成立，仍將設於龍江路舊址，組織名稱定為新樂園，包括連德誠、黃位政、簡福（金申）、陳建北等，維持較純粹性藝術表現。
- 4 傅家秋季拍賣五日進行的當代美術精品拍賣會中，兩件畢卡索蠟筆速寫皆以420萬元落槌，成為這次傅家拍賣會的最高價作品，次高價則是本土前輩畫家李梅樹的作品「三峽後街」及「三峽後街」兩幅畫，都以300萬元落槌。159件作品中，撇出一件傳出真偽風波的李仲生抽象油畫作品「旋」，成交108件，落槌價總值為4,478萬8千元，成交率近68%。而傅家第二場的美術精品拍賣會成交率則達八成，167件作品僅流標27件，但因多屬小品，落槌價總值只達2,486萬餘元，黃君璧的「財源滾滾來」，以180萬元落槌，成為該場拍賣會的最高價。
- 5-6.傅家秋季拍賣5日進行的當代美術精品拍賣會成交率近68%，第二場美術精品拍賣會成交率達80%。

- 10 繼去年以優先購藏本土藝術家油畫作品的理由而被台北市議會限制不可購藏水墨畫後，今年北美館再度受市議會限制，84 會計年度不得購買外國人作品，而所謂的「外國人」是指沒有中華民國身份的人。
- 12 收藏家陳啟斌、葉啟忠合作的畫廊「倦勤齋」開幕，首展推出「南張北溥」展。

1995.01

- 6 二號公寓龍江路舊址的「新樂園」藝術空間開幕，首展由 20 位成員各以一幅照片及複合媒材創作自畫像，解剖展出者的腦袋，也顯透一貫風格。發言人杜偉表示，成員對這空間的期待不同，步伐方向將逐步調整，主要是延續一股現代藝術工作者為所處環境注入活力的精神，而原本「二號公寓」獲得不錯評價的出版刊物，舉辦座談等作法，「新樂園」也將延續。
- 9 彩田藝術空間發起「版畫同好會」，涵蓋木版畫、石版畫、銅版畫、水彩版畫、科羅版畫等，加強版畫介紹推廣，主要由創作者和收藏家組成，以介紹版畫新知、技術、收藏資訊為主。希望能促成版畫刊物、版畫工作室及版畫創作基金會的成立。
- 15 由甄雅堂、敦煌、清（音勻）藝術中心提供畫作的「一九九五迎春溫馨拍賣會」在新光美術館舉行，此次拍賣的主張，標榜買方不需支付內佣金、以市場行情價四、五折起的，無底價規定。拍賣結果：成交件數共 138 件，流標 12 件，成交率為 91.5%，最高價為張大千的「蝶戀花」，以 50 萬元成交。
- 19 台灣收藏界名收藏家張添根病逝，享年 82 歲。美國「藝術新聞」月刊曾在 1991 年 1 月，選出張添根、蔡辰男二位台灣收藏家，同列為世界 200 位頂尖收藏家。
- 20 台南、高雄兩市的十多家畫廊業者日前成立「南台灣畫廊聯誼會」，並將近期的工作目標放在偏向非商業性地加強畫廊與南台灣民眾的互動及推廣上。參加的畫廊有台南的新生態藝術環境、新心生活藝術館，高雄的王家美術館、積禪五十藝術空間等 14 家。會長為阿普畫廊的許自貴，副會長為帝門藝術中心的張金玉。

- 21 虹湖藝術中心已正式通知畫廊協會同業將結束營業，德翰畫廊也將在春節後結束營業。

1995.03

- * 北美館展出赫胥宏美術館雕塑展，展出特嘉、馬諦斯、亨利 摩爾、傑克梅第、馬里尼及阿奇彭克的人體雕塑。
- 17 以知名收藏家陳秀從為首組織的「亞太國際藝術公司」，在加拿大溫哥華舉辦一場「亞太九五春季藝術精品拍賣會」，這是一場近代及當代華人各類藝術品集成的拍賣會，也是首度在加拿大舉辦的華人藝術拍賣。
- 17 以知名收藏家陳秀從為首組織的「亞太國際藝術公司」，在加拿大溫哥華舉辦一場「亞太九五春季藝術精品拍賣會」，這是一場近代及當代華人各類藝術品集成的拍賣會，也是首度在加拿大舉辦的華人藝術拍賣。
19. 由台中霧峰林家後代開設的「景薰樓」國際拍賣公司，在台北遠東飯店舉行首次拍賣，特別邀請法國知名的拍賣官菲利普盧門（Philippe Loudmer）來台執槌，創下本土拍賣公司的首例。在當代華人油畫拍賣中，五十二件作品成交五十件，成效率約九成六，拍賣總額為一千九百九十三萬元，落槌價最高的是李石樵作品「校園」，以二百九十萬元成交。在油畫、珠寶、玉雕等藝術品方面，總成交價高達六千餘萬元。
- 19 慶宜藝術公司舉行拍賣，總成交價為三千六百二十二萬餘元，拍賣會的最高價作品為林玉山的「寶島春光」，以新台幣四百一十萬元落槌成交，次為廖繼春作品「裸女」，以新台幣三百九十萬元成交。
- 19 由台中霧峰林家後代開設的「景薰樓」國際拍賣公司，在台北遠東飯店舉行首次拍賣，特邀請法國知名的拍賣官菲利普盧門（Philippe Loudmer）來台執槌，創下本土拍賣公司的首例。在當代華人油畫拍賣中，52 件作品成交 50 件，成交率約九成六，拍賣總額為 1,993 萬元，落槌價最高的是李石

樵作品「校園」，以 290 萬元成交。在油畫、珠寶、玉雕等藝術品方面，總成交價高達 6,000 餘萬元。

- 19 慶宜藝術公司舉行拍賣，總成交價為 3,622 萬餘元，拍賣會的最高價作品為林玉山的「寶島春光」，以新台幣 410 萬元落槌成交，次為廖繼春作品「裸女」，以新台幣 390 萬元成交。26.標竿春季拍賣會在新光美術館舉行，除延續標竿一貫「由台灣出發，看全球華人市場」理念外，並新增版畫、陶瓷兩個拍賣品項。這次拍賣總成交額達新台幣兩千五百九十四萬餘元，成交件數一百一十二件，成交率百分之七十六；在油畫部分，最高價為蕭如松作品「少女」，以一百三十五萬元落槌；水墨畫是張大千作品「夏日尋幽」，落槌價三百五十萬元；陶瓷以林葆家的作品六十萬元為最高價落槌。
- 26 標竿春季拍賣會在新光美術館舉行，除延續標竿一貫「由台灣出發，看全球華人市場」理念外，並新增版畫、陶瓷兩個拍賣品項。這次拍賣總成交額達新台幣 2,594 萬餘元，成交件數 112 件，成交率 76%；在油畫部分，最高價為蕭如松作品「少女」，以 135 萬元落槌；水墨畫是張大千作品「夏日尋幽」，落槌價 350 萬元；陶瓷以林葆家的作品 60 萬元為最高價落槌。

1995.04

- 6 李石樵美術館發布消息指出，有關偽造李石樵油畫案，5 日深夜偵破。涉嫌偽造者為師大退休教授何財明，警方在何財明家中查獲偽造李石樵畫作 9 件，連同他之前賣給葉倫炎的 2 幅共 11 幅，市面行情約值 6,000 餘萬元。
- 15 蘇富比春季拍賣在遠東國際飯店舉行，氣氛不如以往熱絡，72 件拍賣作品成交 43 件，成交率 65.9%，成交價總值為 3,405 萬餘元，成交價最高者是廖繼春的「抽象風景」555 萬元，其次為潘玉良的「群馬」467 萬元成交，成交價第三高者是常玉的「一帆風順」280 萬元。

- 24 傳家藝術拍賣公司一連兩天的拍賣結果分別是，宗教藝術品共 120 件，成交 82 件，成交率六成七，總成交價 659 萬 1 千元；中國美術品共 128 件，成交 52 件，成交率四成五，總成交價 2,589 萬 6 千元，最高價是洪瑞麟「觀音山」，以 600 萬元成交，次為藍蔭鼎「台灣高山族風俗圖」280 萬元。
- 26 以玄門藝術中心為核心，包括新墨色、快雪堂、畢索卡藝術中心、長江藝術中心共 5 家畫廊，將在其中場地最大的玄門藝術中心，排檔期推出他們經營的大陸畫家作品。此外，台中的首都藝術中心和高雄的琢璞藝術中心也在洽談中，頗有可能加入這一波「大陸畫聯營陣線」。

1995.05

- 7 台北阿普畫廊將在今年 10 月結束目前畫廊型態的展示空間，另尋一地點以工作室型態出現，減低其展示功能，轉以承接或製作展出企劃案為主打業務。
- 29 為突破畫廊的經營制度，敦煌藝術中心目前推出「藝術品回換制度」，玄門藝術中心也將推出藝術品更換措施，這是將一般商品強化售後服務的理念用在畫作等藝術品的經營，以進一步開拓新的藝術人口。

1995.06

- 7 由亞洲、印象、愛力根、雍雅堂 4 家畫廊組成，傳家合股的新拍賣公司已成立，預計本月 17 日推出「傳家之寶」展覽，10 月 22 日開始。洗牌後的新公司延續「傳家」之名，但實際負責人分別是亞洲的李敦明、印象歐賢政、發言人為愛力根的李松峰，而傳家董事長白省三則退居幕後，純當收藏家。
- 7 以台南為據點，成立三年的「邊陲文化」在 6 月中旬結束運作。
- 12 在台北愛力根畫廊展出的畢費作品「女人頭像」遭竊。
- 17 改組後的「傳家藝術國際股份有限公司」，以「傳家之寶」展正式開幕，展出 80 餘件畫作，作品總值約 1 億 6,000 萬元。

- 16 位於天母的「天母國際琉璃藝廊」正式開幕，首展將推出美國知名玻璃藝術家胡屈利個展。
- 18 水墨畫廊業者在新光美術館舉行拍賣會，參與的業者包括甄雅堂、長流、敦煌、台陽、清（音勻）、雍雅堂、德門及鑑古齋等 8 家畫廊。
- 22 包括嘉義、台南、高雄三地的 15 家畫廊，合力舉辦一場「南台灣藝術節」的展覽活動。南台灣 16 家畫廊業者首度結合百貨公司，舉辦「南台灣藝術節」，分具象、抽象、書畫、陶瓷藝術品展出。

1995.07

- 1 陶藝家宮重章開設的「岡山陶房」開幕，首展推出范姜明道個展、及「壺聯展」。
- 2 由春拍轉移為夏拍的本土拍賣公司「標竿」，今天舉辦首次夏季拍賣會，結果成績未盡理想，華人水墨、書畫及古美術，兩個拍賣項目的成交率平均為三成八，總成交金額為 471 萬餘元。
- 7 傳承藝術中心負責人張逸群日前表示，在經過半年時間觀察和前往新加坡舉辦過二次展覽後，初步已決定在新加坡設立一個據點，準備長期在該地推展業務。
- 13 經營大陸水墨畫已有七年歷史的台灣隔山畫廊，為了突破台灣藝術市場不景氣的困境，最近聯合同業快雪堂及星馬的藝術經紀商，耗資 5,000 萬元在北京籌設結合美術館及畫廊經營形態的「北京現代美術館」，將目標鎖定在大陸及亞洲華人收藏市場，美術館預計今年 10 月揭幕，首檔推出「中國雕塑家邀請展」。

1995.08

- * 以經營現代藝術而在中部頗具知名度的台中「當代藝術」，因財務危機無法繼續經營。

- * 基隆市立文化中心展出「倪蔣懷畫展」，為倪蔣懷首次完整作品展出。
- * 「陳植棋作品展」於台北市立美術館展出，由於家屬全力配合協助，完整呈現其藝術風貌。
- 3 原由南畫廊出版的「台灣畫」雙月刊，為了擴大發行業務，另行登記設立台灣畫雜誌社。負責人黃于玲指出，除編纂發行「台灣畫」之外，還包括出版台灣畫家故事系列叢書，這些出版品都將走大眾化路線，達到藝術通俗化的目標。
- 8 高雄杜象藝術中心日前出版「杜象藝事錄」，以文字、圖片介紹正在或即將展覽的藝術家及作品。
- 14 由中華民國畫廊協會主辦的「中華民國畫廊博覽會」，將於 11 月 18 日起在台北世貿中心舉行，並首度擴大為國際性展覽，更名為「台北國際藝術博覽會」，包括英、法、美、日、瑞士等國的畫廊業者，都將來台擺設攤位，開拓市場。
- 18 南畫廊與台灣畫雜誌合作推出畫作郵購業務。

1995.09

- 10 景薰樓舉行秋拍，在繪畫方面，59 件油畫、水墨作品拍出 35 件，成交額 825 萬元，最高價為金潤作的「男與女」，以 220 萬 8 千元落槌。
- 17 佳士得國際拍賣公司在新光美術館舉行現代中國油畫、水墨及水彩畫拍賣，99 件作品成交 59 件，總成交額近 3,000 萬台幣。最高價為潘玉良的「窗邊裸女」，以 467 萬元台幣落槌，潘玉良的另外兩件畫作「鬱金香」及「側坐的裸女」，亦分別以 170 萬及 203 萬台幣成交。次高價為洪瑞麟的「陽光、雲和海」291 萬台幣，及石虎的油畫「賽馬圖」214 萬台幣成交。
- 23 由繪畫欣賞交流協會首次舉辦的「一九九五年秋季台灣年輕藝術家推薦拍賣會」，今天在世貿國際會議中心舉行，鎖定「典藏新人類」為對象，由

畫家楚戈、蔣勳等 8 位邀約委員，推介 88 位四十五歲以下年輕藝術家的百餘件作品，拍賣結果 137 件作品成交 65 幅，成交率 47%，總成交金額 123 萬餘元。

- 24 慶宜拍賣公司舉行拍賣會，60 件西畫、雕塑作品成交額達 3,000 餘萬元，成交率 70%；水墨部分 430 餘萬，成交率 58%；古玩部分成交 440 餘萬，成交率 48%。西畫部分成交值最高為洪瑞麟的礦工油畫系列「開拓者」，成交價 616 萬台幣；次為廖繼春作品「裸女」，成交價 242 萬台幣；楊三郎的「玫瑰花」，則以 143 萬台幣落槌。

1995.10

* 高雄與台北阿普畫廊，10 月底全部結束營業。

- 8 標竿舉行拍賣會，118 件作品拍出 45 件，成交額 130 餘萬元，成交率 38%。
- 15 蘇富比舉行拍賣，第一場法蘭寇收藏常玉作品 32 組專拍，以 1,057 萬元成交；第二場油畫拍賣部分，62 件華人作品成交件數比率約 70%，常玉的大幅畫作「白蓮」以 1,200 萬元高價落槌。
- 17 由刑警局等單位組成的專案小組，偵破一個國內最大的字畫名作竊盜集團。共起出李超哉、陳典、溫靜淑、陳惠夫等名家畫作 95 幅，竊嫌供稱已作案 7 年，偷來的畫以市價十分之一出售給贓物犯，再向收藏家兜售，若干張大千、于右任、黃君璧的精品甚至已流向海外。
22. 沈春池文教基金會與大陸中華文物交流協會舉行「兩岸文物交流座談會」，針對兩岸故宮文物交流的問題進行討論。會中又以我方故宮文物到大陸展出，是否會被中共以「國家」文物為由扣押不能回台灣的問題最受關切。

1995.11

- * 「米羅 - 東方精神特展」亞洲巡迴展台灣站，於台灣藝術教育館中正畫廊舉行，共展出 150 件展品，為西班牙馬約卡的米羅基金會所藏，台北為相繼於北京、上海、香港展出，之後轉往泰國曼谷。
- 18 由畫廊協會主辦，首次加入 17 家國外業者參與的「台北國際藝術博覽會」，今起在台北國際世貿中心展覽館登場。共有國內外 60 餘個藝廊業者、2,000 件藝術品參展，提供總值約 15 億 2,000 餘萬元的展品，現場成交總值大約 1 億 1,000 萬元。

1995.12

- 18 重新改組後的「傳家」藝術公司舉行秋季拍賣會。在 120 件標售的繪畫、雕刻等藝術品中，成交 86 件，成交率近七成九，最高價為廖繼春油畫作品「花園」，以 800 萬元落槌。
- 20 台中 TCC 東亞畫廊揭幕。

1996.01

- 8 羅浮宮的畫作，結束長達四個月的在台展覽，參觀人次為 73 萬人，為台灣首創紀錄。
- 13 悠閒藝中心正積極籌備「台灣當代美術資料館籌備委員會」，朝現代藝術、展覽交流、公共藝術、社區性藝術、代理國外畫家著作及公益性活動發展。
- 28 甄藏首次拍賣會在台北新光美術館舉行，368 件中國古代、近代與當代書畫作品，流標 46 件，成交率為 87.5%，總成交值高達 1 億 1,650 萬餘元。元代褚宗道「脩然塵表山水圖卷」，以 650 萬元落槌，為全場最高價。

1996.02

- * 高雄杜象藝術空間停止營業。

1996.04

- 14 蘇富比於台北遠東飯店舉行春拍，這次拍賣總成交總額為 4,374 萬餘元。最受矚目的李仲生抽象油畫，以 423 萬元成交；常玉的「白色裸女」、潘玉良「浴後」則分別以成交價 379 萬及 357 萬元居第二、第三高價。

1996.05

- * 慶宜拍賣公司人事改組，日升月鴻畫廊負責人游浩承為慶宜新任總經理。游浩承表示，雖然接掌慶宜拍賣公司，日升月鴻畫廊還是會繼續運作，他認為拍賣公司和畫廊扮演不同的角色，只要釐清屬性，並不相違悖；至於慶宜日後方向，除了台灣本土油畫之外，也將涵蓋骨董文物、錢幣、郵票等。

1996.06

- * 台北時代畫廊結束營業。
- 1 國立歷史博物館首次與大陸接洽舉辦的「齊白石畫展」，今起在史博館正式展出。北京故宮、北京畫院和湖南博物館各提供館藏齊白石畫作約 40 餘幅，史博館則另行蒐集了部分書法、畫作和圖片資料，以完整呈現齊白石的繪畫生平。
- 5 畫廊協會第三屆理事長，由東之畫廊負責人劉煥獻當選。劉煥獻表示，畫廊協會將採「南向政策」，加強對中、南部會員的聯繫與服務。
- 9 慶宜舉行拍賣會，共拍出 79 件畫作、石雕與瓷瓶，總成交值為 2,977 萬元，成交率達 81%，最高價為廖繼春作品「野柳競秀」，以 380 萬元成交。
- 16 傅家藝術公司舉行西洋美術及中國書畫兩場拍賣會。西畫部分，廖繼春的「東港」以 968 萬元成交，創下廖繼春作品歷年拍賣最高價；水墨方面，甫去世的江兆申作品「溪山無盡」，也以 198 萬元高價拍出。

1996.07

- * 以經營現代繪畫為主要路線的台灣畫廊，決定於 8 月中結束營業。
- 2 繼玉山銀行在銀行公共空間展出畫作，帝門藝術中心也和花旗銀行合作，自今起在花旗銀行台北、台中的四家分行分別推出蕭勤、鄭建昌、潘朝森及黃志超個展。
- 6 附屬於藝術欣賞交流圖書館的「後院畫廊」正式啟用，開幕首展為蔣勳個展「島嶼 夏日」。

1996.08

- * 成立 5 年，以經營現代繪畫為主要路線的台灣畫廊結束營業，原畫廊場地由印象畫廊承接。
- * 甄藏拍賣公司秋拍傳出真偽風波，楊三郎遺孀楊許玉燕指出 4 幅楊三郎畫作疑為偽作，李石樵美術館館長黃明政指出 3 幅李石樵畫作有疑，陳德旺學生王偉光等人也指出，陳德旺畫作有疑，甄藏皆以撤除。由於畫作真偽爭議效應影響導致，拍賣流標率偏高，但仍出現個別佳績。
- 11 甄藏拍賣會受到畫作真偽事件影響，首先登場的中國書畫部分，除了買氣不旺，眾所矚目的張大千「靈巖山色」也流標；西畫部分，91 件拍賣品僅成交 52 件；不過，在低迷中也拍出了幾件高價作品，如作為目錄封面的廖繼春「運河」落槌價達 850 萬元，徐悲鴻的「喜馬拉雅山」以 460 萬元落槌，吳冠中的「紫竹院早春圖」以 420 萬元落槌等，總成交金額為 4,554 萬元。
- 16.大陸上海美術館舉行「台北現代畫展」，共計有朱為白、李錫奇、李祖原、林文強、夏陽、楚戈、郭振昌、盧明德、顧重光、莊普、洛貞、姚慶章、劉國松、楊茂林、黃楫等 26 位畫家參展。
- 25 中華民國畫廊協會主辦的年度活動「台北國際藝術博覽會」，訂於 11 月 20 日至 24 日在台北世貿中心展覽館舉行，博覽會籌備小組特別提出「藝

術四方」作為展覽的精神訴求主題，朝開拓台灣本土、國際共容的藝術市場機能方向努力。

1996.09

- 8 台北漢雅軒畫廊遷居東區，首展推出「台灣的傳承與展望」，展出 33 位藝術家的繪畫及立體作品。負責人張頌仁表示，除了繼續介紹台灣當代美術作品，今後也將以歐洲古典繪畫做為另一嚐試經營的層面。
- 12 在甄藏拍賣會上被疑為偽作的楊三郎、李石樵 6 件作品，經中華民國畫廊協會鑑定為真跡。這 6 件被證明為真跡的畫作，包括楊三郎的「船泊」、「街景」、「靜物」，李石樵的「山」、「桌上瓶花」、「鄉間」等。

1996.11

- 20 11 月 20 日至 24 日舉行的台北國際藝術博覽會，包含 16 家國外畫廊，最受矚目的是三家歷史悠久的西方畫廊：美國的佩斯畫廊，英國的瑪勃洛畫廊及瑞士的薩加拉（Saqurah）畫廊，後二者為首次參展。由於台北市政府參與協辦，觀眾可免費入場參觀，造成超過 9 萬人次的入場參觀人次，畫廊交易狀況熱絡，參展的國內外畫廊幾乎都有成交紀錄。成交總值約台幣 1 億 2,000 萬元。

1997.01

- * 逸清陶藝藝術中心轉手，由台北岡山陶房接續經營。

1997.04

- 13 台灣蘇富比春拍舉行，成交額為 6,700 餘萬元，共拍賣 87 件作品，成交 77 件，成交率為 88.5%，最高價為常玉「紅粉雙豔」，以 643 萬成交。

- 20 佳士得 4 月 20 日台灣春拍推出 6 件西洋名家油畫，拍賣結果成交 5 件，其中馬諦斯「畫室」以 2,100 萬台幣成交，創下西洋繪畫在台灣成交價最高的紀錄。

1997.05

- 10 78 歲的吳冠中，應國立歷史博物館、山藝術教育基金會邀請來台，於 5 月 10 日至 7 月 6 日在史博館舉行個展，展出油畫 33 件、彩墨 29 件。7 月 19 日至 9 月 14 日移至高雄山美術館展出。
- 11 高雄市立美術館於 5 月 11 日至 86 年 8 月 3 日，舉辦「西潮東 - 印象派在台灣」展。為高美館為石奧塞美術館作品一併展出的特別企畫。展出內容以台灣第一代學習西洋繪畫的藝術家，在最初接觸印象派後所呈現的作品。

1997.06

- 12 首次在台南舉行的「九七畫廊典藏展」，於 6 月 12 日至 17 日在台南新光三越百貨文化會館舉行，展出 101 件中外名家作品，共有 15 家畫廊參展。
- 14 傳家藝術公司舉行拍賣，張大千的「幽澗閒釣」以 387 萬元成交，為最高成交價。油畫、水彩、雕塑、現代陶推出 125 件作品，成交 89 件，成交金額 7,120 萬元，成交率 91.1%。水墨部分有 112 件，成交 86 件，金額為 1256 萬元，成交率 76.79%。

1997.07

- 10 第三屆洛杉磯國際藝術雙年展自 10 日舉行，有來自全球 60 家畫廊、150 位藝術家的作品受邀展出，台北大未來畫廊與藝術家范姜明道為台灣首度獲邀參展的對象。

1997.11

12 高美館 11 月 12 日至 87 年 1 月 4 日舉辦「朱德群作品展」，朱德群並親自返國參加開幕典禮。

1998.04

- * 台北佳士得舉行「廿世紀中國藝術」專拍，92 件畫作，成交總值 1 億 1,900 餘萬元。
- * 台北蘇富比春拍，104 件拍品成交率逾八成，成交總值為 5,794 萬元。

1998.08

- * 中華民國畫廊協會改選。改由洪平濤任新任理事長，陸潔民出任秘書長。

1998.09

- * 甄藏九八秋季拍賣會於月底舉行，拍賣內容包括西畫、珠寶、中國書畫等，總成交額約新台幣 4,700 萬元。
- * 景薰樓秋拍舉行，以日據時代到台灣前輩畫家、中堅畫家作品為主。

1998.10

- * 台北佳士得舉行秋拍，成交總金額為 5,433 萬餘元。

1998.11

19 台北國際畫廊博覽會自 11 月 19 日至 23 日，在台北世貿中心舉行，此次博覽會除邀請國際級藝術家馬塔及草間彌生來台展出作品，並籌畫了五大主題館，豐富博覽會的內涵。總計有國內畫廊 39 家及 9 家國外畫廊參加，主辦單位並安排了系列文化講座。

1999.01

- * 由國家文藝基金會主辦之「藝術的推手 - - 展覽行政與實務研討會」於台北市立圖書館舉行。

1999.03

- * 台北攝影藝廊結束營業，改名為「台北國際視覺藝術中心」，未來經營方向改為影像資訊的交流站。

1999.04

- * 「藝術欣賞交流協會」因財務狀況週轉不靈停業，受害會員成立自救會展開債權保全措施。

1999.07

- * 國家文藝基金會推出「培育藝文人才專案」計畫，遴選國內藝文人才出國短期進修，第一階段補助對象為文化藝術行政人才。

1999.08

- * 由敦煌藝術中心設立、台灣第一家網路畫廊將 10 月 1 日正式開始。

1999.09

- * 台灣包括首都藝術中心，朝代等畫廊及畫廊協會參加於北京中國國際展覽中心舉辦的九九中國藝術博覽會。
- * 時報藝術中心於內湖時報廣場成立，同時發起賑災藝術品義賣。

1999.10

- * 由畫廊協會發起的「希望重建工程 - - 九二一關懷總動員」，以藝術品募集的方式，將在 12 月的畫廊博覽會上義賣，以協助社區做災後重整的援助。
- * 蘇富比秋拍舉行「朱海倫的沅芷世界」及「華人藝術拍賣」，總成交值分別為 4,079 萬元及 3,995 萬元，朱沅芷「吹笛人」以 1,430 萬創下畫家作品成交紀錄。

1999.11

- * 佳士得台北秋拍總成交金額 1 億 873 萬餘元，成交率達 82.5%，莫內油畫「原野樂園」以新台幣 2,205 萬元成交。

1999.12

- * 收藏家許作立創設的「年喜文教基金會」提供 45 件傅抱石畫作於上海博物館展出。
- * 1999 台北國際藝術博覽會於台北世貿中心展覽館舉行，有 40 多家國內外畫廊參展。以「跨世紀·新印象」為主題，呈現多元化與數位時代的藝術現象。

註：「1989-1999 年藝術產業大事記」資料引用自雄獅圖書公司 1990-1997 年美術年鑑、藝術家月刊 1990-2000 年度大事記，內容為與台灣畫廊產業相關之資訊。資料整理：李宜修。

* 記號為日期不確定者。