

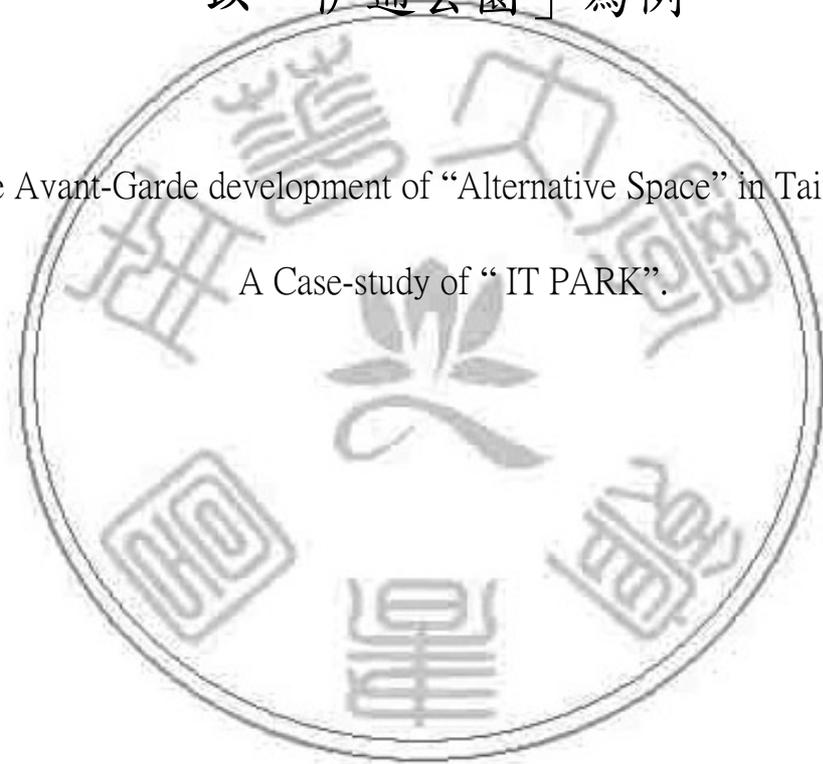
南 華 大 學

美學與藝術管理研究所碩士論文

台灣「另類空間」的前衛藝術發展---
以「伊通公園」為例

The Avant-Garde development of “Alternative Space” in Taiwan ----

A Case-study of “IT PARK”.



研 究 生：簡 惠 英

指 導 教 授：洪 上 翔 博 士

中 華 民 國 九 十 三 年 六 月 二 十 一 日

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

論台灣「另類空間」的前衛藝術發展---

以「伊通公園」為例

The Avant-Garde development of "Alternative Space" in Taiwan ----

A Case-study of "IT PARK".

研 究 生：簡惠英

經考試合格特此證明

口試委員：洪上翔

陳詠易

陳建北

指導教授：洪上翔

所 長：陳詠易

口試日期：中華民國九十三年六月二十三日

謝 天

有次，我的指導老師在給我的信後寫著：

「學作研究就是學作人，我們總是弄錯方向，以致於學越多越模糊。」

論文不是這段時間的唯一，同時發生的其他事也一樣要經歷

感謝這一路陪我走過的師長、朋友們

（你們知道我指的是你）

感謝在我「弄錯方向」的時候，有你們即時的提醒

因為無法一一列名致謝，所以我也……

謝 天

惠英

2004 年酷暑，於 Louis Armstrong 歌聲中

摘要

台灣的「另類空間」一詞，源自於美國紐約的 Alternative Space，而台灣「另類空間」的產生和發展可溯源至 1987 年台灣政治解嚴後，以拼貼、裝置的藝術形式的藝術家們紛紛陸續回國，這些前衛藝術家因為無法進入舊有藝術體制，而被迫另尋其他可替代的展覽空間，並藉由互動討論、前衛展出的方式，以群體的力量共同把實驗的精神推展開來。隨著不同政體和文化政策的演變至今，這些團體的藝術形式逐漸進入藝術體制之中，普遍為官方和商業的機制所接受。

本研究以「伊通公園」為例，透過資料蒐集及文獻探討為研究方法，在藝術社會學的脈絡參照下，以文獻及個案資料分析的內容，探討「另類空間」藝術發展相關創作活動狀況的前衛精神，並在以實地訪察、訪談所得的資料及相關座談會記錄，輔助對文字資料的理解與體會。預計得到下列幾點結果：1.經由探討「另類空間」的源起，闡釋其位於藝術發展上的歷史意義。2.新興成立「另類空間」對既有的展演空間，所產生的影響與變化。3.在當代藝術發展裡「另類空間」的前衛性格，是否影響社會文化的藝術觀點。4.官方藝術政策的介入，對於「另類空間」與其藝術家，於藝術創作上的自主性與前衛性之影響性。

【關鍵詞】：另類空間、伊通公園、2 號公寓、新樂園藝術空間

目 錄

摘要.....	IV
目錄.....	V
圖目錄.....	VII
表目錄.....	VIII
第一章 緒 論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究範圍與限制.....	3
第三節 研究方法.....	4
第四節 文獻探討.....	5
第二章 台灣「另類空間」的源起及時代背景.....	8
第一節 台灣解嚴前後的藝術環境.....	9
一、從美術競賽展覽看台灣藝術發展.....	11
二、由議題看台灣藝術發展.....	14
三、由事件看台灣藝術狀況.....	17
四、從藝術資訊的引進看台灣藝術發展.....	25
第二節 「另類空間」的源起.....	26
第三章 台灣「另類空間」與前衛藝術.....	34
第一節 「前衛」的意義.....	34
第二節 從「另類空間」到官方美術館.....	42
一、美術館文化的適應期.....	42
二、當代藝術的發聲.....	44
三、前進美術館的跳板.....	45
第三節 民間畫廊面對「另類空間」的轉變.....	46
一、台灣畫廊的興起.....	47

二、成也經濟、敗也經濟.....	49
三、觀望的距離.....	50
四、前衛商業畫廊的興起.....	51
第四節 台灣藝術政策與「另類空間」的前衛性.....	52
第五節 藝術家與「另類空間」之互動狀況.....	53
一、「另類空間」與藝術家的依存.....	54
二、「另類空間」與「另類空間」的交流.....	54
三、「另類空間」的出走.....	55
四、游擊攻佔「另類空間」.....	55
第四章 「伊通公園」.....	56
第一節 空間的源起.....	56
第二節 經營方式.....	57
第三節 「伊通」的前衛效應.....	66
第五章 結 論.....	75
參考書目.....	79
附錄：伊通歷年記事.....	88

圖目錄

圖 1 紐約的廠房建築.....	27
圖 2 位於紐約 SOHO 的素描藝術中心.....	27
圖 3 網路的 The Alternative Museum.	28
圖 4 「新樂園藝術空間」第一期開幕展.	30
圖 5 「2 號公寓第一期成員」.....	30
圖 6 「伊通公園成員」.....	31
圖 7 伊通公園咖啡座.....	58
圖 8 伊通公園早期吧台.....	58

表目錄

表 2-1 、歷年重要美術競賽、展覽表.	12
表 2-2、台灣美術展演、討論的重要議題.	15
表 2-3、台灣重要美術事件表.	21
表 3-1、「前衛」藝術的定義.....	35
表 3-2、藝術運動的前衛性.....	38
表 3-3、九〇年代台灣商業畫廊消長表.....	50
表 4-1、伊通歷年補助表.....	59
表 4-2、團體的定義.....	60
表 4-3、「伊通公園」歷年展覽統計表.....	67

第一章 緒論

第一節 研究動機

因緣開始於 1999 年筆者參與「2 號公寓記實錄」的彙編工作，藉此機會瞭解當年的藝術創作者，在面對閉塞的前衛創作環境時所展現的因應對策和活力，以及「另類空間」這個特殊的名詞其多重複雜的說詞，「替代」、「另類」、「合作畫廊」各種意義互相交雜著，因而興起研究探查的動機。2002 年，我帶著回顧歷史的心情，走訪一趟當年美國紐約「另類空間」源起的地方，沿著歷史的軌跡一路從蘇荷區轉到雀貝卡、東村、雀兒喜...，親自探訪所謂的 loft 的工作室和各式藝廊、聆聽當年的歷史、觀看現今的發展。回國後將已收集的台灣「另類空間」資料做一整理比對，並實地探訪歷年「另類空間」的所在，發現在不同的歷史文化所產生的「另類空間」，有著明顯的差異。因此將藉旅美經驗的衝擊及省思，加強對台灣「另類空間」在前衛藝術發展議題上的研究。

台灣「另類空間」的產生和發展可溯源至 1987 年台灣政治解嚴後。當時滯留國外以多媒材表現的藝術家們紛紛陸續回國，在傳統水墨和現代畫會的夾縫中，這些拼貼、裝置的藝術形式為台灣九〇年代的藝術發展帶來另一種可能性。這些前衛藝術家因為無法進入舊有藝術體制的因素，被迫另尋其他可替代的展覽空間，並藉由互動討論、前衛展出的方式，以群體的力量共同把實驗的精神推展開來。隨著不同政體和文化政策的演變至今，這些團體的藝術形式逐漸進入藝術體制之中，普遍為官方和商業的機制所接受。在此台灣藝術發展的轉折上，本論文試圖探索台灣當代的前衛活動中，「另類空間」所扮演的角色和歷史意義。

自 1972 年台北國父紀念館開館以來，各地陸續有文化中心和北、中、南三

大美術館的成立¹。爾後十年間增添了許多展演空間，大都展出地方畫會和自國外引進的package²式大展，至於前衛藝術的實驗形式，由於題材及表現手法過於新穎，其作品在當時不具商業價值難以得到美術館的展出機會，亦得不到畫廊界的青睞。基於對展覽空間的需求於是另尋可以替代美術館和畫廊的展出空間，這些實驗性的空間通常是在一般的公寓或是老舊的空間內，空間特性比起美術館、畫廊和文化中心更有其非制式的獨特美感和符合實驗性的展出型態，由於這樣的藝術團體在當時的時代背景是處於弱勢狀態，這樣一個空間反而促使他們彼此更加凝聚，藉由同好間的討論、分享和發表，在自己的天地裡自得其樂，並和求學時代的人脈網絡作藝術上的交流。

隨著觀念的更新，台北市立美術館意識到國際潮流中前衛藝術的影響力，以及開放前衛藝術展出的必要性，於 1991 年 3 月將位於地下室的 B04 展場設定為「前衛藝術」展覽區，台灣前衛藝術就此正式進入官方的展覽體制中，並且受到其他美術館和畫廊的邀請，同時進入台灣的藝術教育體系中，影響更多的人接受實驗的觀念，十年之間，前衛的精神逐漸形成一股龐大勢力。從邊緣到主流，「替代空間」的藝術團體漸漸形塑出屬於自己的領域，原本「替代」的意義已不復存在，轉而發展成有別於美術館的中性空間和畫廊的商業空間特性，「替代空間」不再為了代替美術館或畫廊而存在，將「alternative space」譯釋為「另類空間」，是有別於美術館、畫廊而具有等同地位的另一類空間。

九〇年代「另類空間」團體的前衛實驗藝術風格，將西方新興藝術潮流帶入

¹ 1983/12/24 台北市立美術館開幕；1988/06/26 位於台中市的省立台灣美術館開幕，1999/07/01 改隸文建會更名國立台灣美術館；1994/06/12 高雄市立美術館開幕。

² Package式大展，意指經過整體的展覽內容及宣傳包裝後，直接在美術館空間內展出。呂佩宜在其論文「後九〇年代台北市立美術館國際策展的『本土／國際』策略探討」，頁 3 中，提到八〇年代北美館大量引進國際巡迴的package式展覽，提供國人清晰的視野。這樣的展覽如 1991 年北美館展出的「米羅的夢幻世界」、1993 年「羅丹雕塑展」；1997 年史博館、高美館「黃金印象—奧賽美術館名作特展」、2002 年北美館、高美館「世紀風華—橘園美術館珍藏展」...等等。

台灣，隨著歷史的演變，這群前衛藝術家有的成爲當今藝術圈的中間分子，有的轉戰國外繼續發展，在九〇年代裡藉由「另類空間」的展出形式，他們帶給台灣藝術環境什麼樣的刺激和影響？改變了的國家文化政策和經費補助款項及方式，對於「另類空間」藝術的發展發生了何種效益或作用力？「另類空間」的走向與美術館的策展方向，以及國際大展的選件關係如何？本論文藉由對台灣「另類空間」的分析，特別是「伊通公園」的發展脈絡，來探討台灣前衛藝術的發展。

第二節 研究範圍與限制

本論文研究範圍集中在 1987 年台灣解嚴前後的藝術環境，並以「另類空間」造型藝術團體「伊通公園」爲主要研究對象，「伊通公園」成立於台灣藝術趨向多元形式的轉變時期，持續累積豐碩展出成果，在台灣當代藝術的發展上佔有相當地位，成爲台灣官方及國際展演邀展的對口單位，同時也是每位來到台灣、欲瞭解台灣當代藝術的美術領域相關學者、專家、創作者等必定造訪的地點。除了其當代性指標，「伊通公園」超過十五年的歷史，所積累彙整的完備資料，用以參照解讀相同及不同時期的台灣藝術現象，可提供一個瞭解台灣當代藝術發展的清晰脈絡，此爲本論文以「伊通公園」爲主要研究對象的重要原因。

台灣的「替代空間」、「另類空間」之詞，在使用上具有多重意義，早期替代空間出現的原因是畫群爲了聚會方便而開闢一個空間作爲據點，同時舉辦小型座談或展覽，如「台北尊嚴」等，或是沒有聚會空間的畫會、團體，爲了展覽而另尋其他特殊的展出空間，如陳來興、吳瑪俐及一群報導攝影家在北投廢車站展出、「息壤」成員在空屋...等。爾後，陸續出現餐飲咖啡廳附設小型展覽區的「複合式替代空間」，如早期八〇、九〇年代的「紫藤蘆」、「窄門」、「前藝術」，現今的「聶魯達」、「豆皮」等複合式替代空間，乃是於營業場所中畫出部分空間以供

展出，除了高雄的「豆皮文藝咖啡館」以特有的論述經營展演場地外，其他多半非定期舉辦藝術活動，也因為缺乏系列企劃的構想和固定成員的互動，難以依脈絡循序研究其藝術發展。另外，由於文化政策的關係使然，因應「閒置空間再利用」的呼聲，如「華山」、「20 號倉庫」、「中正二分局」、「官邸沙龍」「駁二藝術特區」等替代空間亦相繼出現。上述空間亦符合「alternative space」的定義，然不具有固定成員共同成長的社群關係，如此官辦民營的「閒置空間」再利用為展演空間，雖然有專門的行政人員在做長期經營策劃的工作，然而經營方式及其形式理念並非由藝術家成員們自主性形成參與，藝術家之於這個空間只是一名過客，沒有共存的向心力。關於這個出現於九〇年代後期的議題，相關論述已有多人研究，如南華大學美學與藝術管理研究所陳嘉萍的論文『「閒置空間」再利用為藝文展演空間—以「華山藝文特區」個案研究』、東海大學公共事務所黃水潭的論文「台灣閒置空間再利用文化政策評估:以台中二十號倉庫藝文空間為例」等，對於閒置空間在藝術展演和政策上的問題已有深入研究，本文將不列入探討範圍。

第三節 研究方法

本論文主要採用資料蒐集及文獻探討為研究方法，在藝術社會學的脈絡參照下，以文獻及個案資料分析的內容，探討「另類空間」藝術發展相關創作活動狀況的前衛精神，並在以實地訪察、訪談所得的資料及相關座談會記錄，輔助對文字資料的理解與體會。

本研究透過文獻資料及訪察內容，重現事件的多重觀點，以人性角度深入探討「另類空間」，並描繪台灣藝術發展的前衛性。預計得到下列幾點結果：

1. 經由探討「另類空間」的源起，闡釋其位於藝術發展上的歷史意義。

2. 新興成立「另類空間」對既有的展演空間，所產生的影響與變化。
3. 在當代藝術發展裡「另類空間」的前衛性格，是否影響社會文化的藝術觀點。
4. 官方藝術政策的介入，對於「另類空間」與其藝術家，於藝術創作上的自主性與前衛性之影響性。

第四節 文獻探討

本文所收集的台灣「另類空間」團體和當代藝術的文獻資料，主要依「空間的意義論述」、「台灣解嚴後的藝術發展」、「當代藝術的策展論述」、「國內外大展的論述」、「台灣各美術館歷年的展出和典藏資料」、「藝文大事記」、「文化政策探討」等方向來匯集。

在空間意義的論述上，身兼藝評和策展兩職的高千惠小姐，曾在 1995 年 10 月的雄獅美術雜誌發表過「台灣另類藝術空間的活門與窄門」一文中提到：另類藝術的實驗價值在於能夠對觀眾有所影響，而不是一種快速消耗題材的表現。她同時宣稱美國的另類藝術空間，已經提升成為藝術行動最後用來紀錄的場所，和以往固定在空間內完成作品的意義不同，藝術活動由空間內部轉往空間之外，空間本身的意涵也隨之改變。另於 1993 年連德誠在『台北現代美術十年』專書中發表一篇「多元文化與替代空間」，文中指出：「替代空間的發生源於藝術的多樣性。」因為藝術形式已趨於多元化，原有的空間性質已無法滿足，必須以「他者」的方式存在另一空間。所幸「替代空間」的產生，讓當時的裝置藝術、錄影藝術、表演藝術及其他觀念藝術的形式，能夠發展下去而不至中斷藝術實驗的精神和脈絡。在此，「替代空間」扮演著包容多元藝術發展的角色，而這種多元藝術也由「他者」變為現今的「主體」。

關於解嚴後的藝術發展和策展論述，當年就讀國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所的林伯欣，曾發表於第二十四屆全國比較文學會議、爾後於中外文學刊出的一篇論文…「九〇年代後期當代藝術策展的論述形構：兼論台灣美術主體位置的流變」³，文中以傅柯在其系譜學中對於權力和論述的觀念，分析台灣當代藝術策展論述的內容以及策展模式的轉變，同時討論在策展論述及策展權力關係裡，台灣美術主體位置改變的狀況。他延續 1996 年黃海鳴在評論北美館「台北雙年展：台灣藝術主體性」的文章中⁴，以「戰爭機器」說明策展的權力遊戲觀念，並參照傅柯和德勒茲、瓜塔里的概念，將整個當代藝術策展機制稱之為「策展機器」。在策展論述方面，林伯欣運用「全景敞視監獄」的理論，將 1996 年台北雙年展裡的每個策展論述的主題及子題，層層區隔成一個宛如監獄的論述空間，將「策展機器」比喻作「監獄機器」用以討論策展權力的可見與不可見性。就整體看來，除了對策展權力關係的描述外，善於處理台灣美術主體性、本土性問題的林伯欣，還是讓此篇論文聚焦在這上面，以致於在他的「策展機器」概念裡，對於藝術家和策展論述的關係以及藝術的前衛性影響，並沒有多做討論。

另外，也可從國立台南藝術學院博物館學研究所呂佩怡的畢業論文…「後九〇年代台北市立美術館國際策展的「本土/國際」策略探討」中得到一些想法，此篇論文主要是站在新博物館學的角度來探討美術館策展的問題，由論述的轉變檢驗台灣美術的生態，在論文的結語裡提到：美術館透過藝術交流可以建立國際網絡、策展的方式讓美術館內部結構改變，但是藝術資源的過度集中易對其他展覽類型產生排擠效應，同時美術館所選的作品易變成典範，其中立角色將被質疑。然而此論文只以一種藝術生態的現象來討論，並沒有以其背後運作之意識型態和文化政策因素做分析。

³ 林伯欣，《中外文學》，29 卷 7 期，2000/12，頁 4-40。

在文化政策的探討上，國立藝術學院傳統藝術研究所，蘇昭英的論文「文化論術與文化政策：戰後台灣文化政策轉型的邏輯」，主要以文化研究的理念探討文化思想的發展脈絡，著重在台灣整個文化層面下的政策轉變，但對於藝術活動的部分並沒有太多的陳述。

綜合以上各方的文獻資料的特色，經過分析探討之後將提供本論文---台灣「另類空間」的前衛藝術發展---以「伊通公園」為例，作為研究的基礎。

⁴ 黃海鳴，〈台灣主體性雙年展只是場「無心的大拜拜」？〉，《藝術家》259期，1996/10，頁408-417。

第二章 台灣「另類空間」的源起及時代背景

藝術創作是非常個人而且孤獨的歷程，於是藝術家和群體互動的必要性更顯得重要了。Sandler, Irving在1976年的一本著作裡提到，藝術家們藉由聚會的面對面接觸，彼此不斷的交換想法、辯論、鼓勵與支持，同時作品也能因此交流得到討論和重視，這樣的態度和環境讓藝術家展現了更強盛的創作力。⁵不管在西方或台灣的藝術史中都可發現藝術家群聚一起的團體和空間，舉凡咖啡館、酒吧或是在家裡舉辦的聚會，在在顯示這種具有交流討論藝術和作品的聚會的必要性，不管他們是有團體名稱的畫會或組織，還是單純的不定時聚會。

到了西元一九六〇年代到七〇年代間的紐約藝術圈，因為聚會所帶來鼓勵創新的環境以及對展演空間的需求，逐漸產生了一些固定活動與展演的空間，這種空間具有絕對的「場所精神」，除了在這裡的想法刺激交流外，硬體的空間特性也是促使這些團體發展出有別於以往的藝術風格。Diana Crane在1987年提到：在七〇年代的紐約，日漸增多的藝術作品造成畫商揀選作品的工作日益繁重，同時也使得許多藝術家找不到畫廊展出，這樣的狀況自然引伸出「替代空間」和「合作畫廊」的產生，以提供這些新興藝術家和新興風格的作品展出，為此Diana Crane認為「替代空間」和「合作畫廊」以及專門展出特定風格的「守衛畫廊」，它們的存在彌補了商業畫廊不足之處，它的重要性在於使這些新興風格得以繼續擴張發展，並在藝術史上佔有地位⁶。

「需求」創造「結果」，這些被稱為「Alternative Space」或是「Co-op Gallery」

⁵ Sandler, Irving, "The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism", New York: Harper and Row, 1976, p.30。

⁶ Dian Crane著，張心龍譯，〈銷售神話：畫廊與藝術市場〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁156。

的團體，慢慢的也在九〇年代的台灣出現，這種情況具有歷史的相映性卻也有它的差異性，在以下的章節中將會對此做一比較討論。

第一節 台灣解嚴前後的藝術環境

台灣的藝術發展由殖民時期的日式印象派到解嚴後的觀念開放，歷經了各種劇烈的變化，台北市立美術館於一九八六年舉辦一場「中國現代繪畫回顧展」，用以釐清現代藝術觀念並整理現代繪畫發展的脈絡。藝術前輩黃朝湖在專刊發表的文章中，將台灣光復後到解嚴之前的現代繪畫運動，分為五個時期：1911—1956年，時局動亂、思想封閉、延續傳統技巧的「學院沙龍時期」；1956—1970年，受歐美思潮影響、反抗保守勢力的「畫會時期」；1971—1975年，因鄉土文學、民間藝術、超寫實主義受到重視，使得現代畫沒落的「鄉土藝術的回歸時期」；1976—1982年，經濟起飛、股票大漲、商業畫廊不斷竄起的「畫廊時期」；1982—1985年，北美館成立帶動全民國際視野的「美術館時期」等。⁷這樣的分類明顯的描繪出，各時期的社會環境和產經變化對於藝術環境的影響，同時也顯示出每個時期相互對應的意識型態。

五〇年代末首先成立的現代畫會「五月」和「東方」，帶引出六〇年代一連串的畫會團體成立，形成畫會時期的蓬勃現象，透過展覽和文章發表以及雜誌的介紹，讓現代繪畫從被反對、打壓的弱勢，轉變為佔據台灣畫壇重要地位的角色。王福東認為台灣美術的發展和台灣的畫會運動有著密切關係，在多元藝術發展的八〇年代，「春之藝廊」主辦的「台灣畫壇的希望」聯展裡，展出的二十位成員全是雄獅美術獎的歷屆得主，他們在展後個別組成「台北新藝術聯盟」、「當代畫會」、「101 現代藝術群」、「第三波畫會」、「笨鳥藝術群」、「台北畫派」等，造就

⁷ 黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉《中國現代繪畫回顧展》展覽專輯，台北市立美術

了另一個畫會互動的年代⁸。這一次的畫會運動是現代繪畫運動的復甦，有很多畫會成員在現代繪畫沈寂的七〇年代末期就已開始活動，如「自由畫會」、「午馬畫會」；也有的是受到八〇年代回國辦展的現代藝術家影響而成立的，如由「101藝術群」、「笨鳥藝術群」以及林壽宇帶領的「異度空間」、「超度空間」展和後來的「SOCA現代藝術工作室」；另有八〇年代留學歸國的藝術家參與的畫會，如「現代眼畫會」、「台北畫派」、「新繪畫藝術聯盟」等，他們將留學時所接觸的最新觀念帶回台灣，豐富多元的創作題材。

因為藝術資訊的取得極不容易，早期的資訊來源僅靠著 1966 年創刊的「前衛雜誌」和 1968「藝壇月刊」等以及偶爾在報上發表的美術文章。七〇年代經濟富裕和資訊活絡帶來思潮的刺激，使得藝術活動呈現多元發展，「美術月刊」、「雄獅美術月刊」、「藝術家雜誌」等美術專業刊物的發行，讓現代藝術在台灣更為普遍，並成為國際藝術資訊流通的管道；另外，八〇年代相繼回國舉辦個展的藝術家如李仲生、趙無極、席德進、林壽宇等，所帶來六、七〇年代歐美盛行的抽象表現主義、超現實主義、極限主義的觀念，以及向內面對台灣的鄉土意識，提供台灣藝術創作發展上，不同於以往的創作題材。相對於早期的藝術家需藉著出國遊學或留學的機會，才得以接觸前衛藝術的情況，現今資訊發達和思想開放的年代，讓很多藝術家不需出國就可以在台灣接收到國際藝術潮流的訊息，這是時代的一大進步。

以下分就四大項目討論台灣藝術發展的狀況：

館，1986。

⁸ 王福東，〈新生代的崛起—台灣畫壇的新希望〉，台北：《雄獅美術雜誌》，1992/01，頁 119-122。

一、從美術競賽展覽看台灣藝術發展

戰後到台灣解嚴前這段時間的美術活動大部分集中在官辦的競賽式展覽，如「台陽美展」、「台灣省美展」、「全國美展」、「台灣省學生美展」、「台北市美展」等。在資訊封閉的年代，不斷參與這些比賽成為每位藝術創作者必經之路，並藉著這些展覽的獎項做為自我肯定與提升藝術地位的方式，長久下來也被這些展覽的評審標準限制了創作方向，大部分的得獎作品呈現出類似的創作形式。對此，謝里法戲稱這些經常出入展覽、對得獎要訣研究透徹的參賽者為「得獎專家」⁹。

成立於 1971 年，在台灣早期扮演現代藝術推手之一的雄獅美術雜誌，自 1976 年開始以民間的力量舉辦第一屆的「雄獅美術青年繪畫比賽」，藉以鼓勵具有潛力的新進藝術家。這個獎項在 1978 年為因應創作媒材的多樣性而改為「雄獅美術新人獎」，有別於當時注重傳統藝術的官方美展和競賽，另以新的分類方式鼓勵從事新觀念的藝術創作者，為當時的前衛藝術提供一個發表的管道。八〇年代末期陸續成立的美術館、商業畫廊、私人空間以及官方美展評鑑標準的改變，也提供不少當代藝術展演機會，歷經十五屆的「新人獎」已完成鼓勵新人的階段性任務，於 1992 年將鼓勵創作新人的獎項改為「雄獅美術創作獎」，用以鼓勵、肯定長期專注在藝術創作的人，並聘請學術界、藝評界及藝術創作者共同評審參選作品¹⁰。每次的比賽，雄獅美術都安排適合的評審人選，歷年來在雄獅畫廊、省立博物館、春之藝廊、國立歷史博物館展出得獎作品並印製專刊，為台灣前衛藝術創作群提供發表觀摩的空間和歷史見證。

北美館於 1983 年底開館後也舉辦第一個鼓勵現代創作的獎勵性展覽——「一九八四中國現代繪畫新展望」，並於隔年舉辦「中華民國現代雕塑特展」，此二展

⁹ 謝里法，〈從歷史的沿革談「省展」評審之心得〉，《台灣省第五十一屆全省美展彙刊》，台中：台灣省立美術館，1996/12，頁 200。

¹⁰ 社論〈鼓舞美術創作的年代〉，《雄獅美術》，279 期，1994/05，頁 10-11。

每兩年輪流舉辦一次，直到 1992 年才修改評審方式、不再以媒材分類，統一以「台北現代美術雙年展」名稱辦理；到了 1994 年取消展覽的競賽性質，改以主題策展的方式邀請與主題相切的作品參展；1988 年開始轉型為由知名外國策展人策展的「國際雙年展」，主動向國際藝術家邀請展出，是台灣官方單位第一個辦理的國際雙年展。從競賽的評審專貴時代轉向主題展出的策展人時代，這一連串的改變也顯示權力中心的改變。(參考表 2-1)

表 2-1、歷年重要美術競賽、展覽表：

年代	主辦單位	展覽名稱	項目
1934	台陽美術協會	「台陽美展」	
1946	省政府	「台灣省全省美術展覽會」，簡稱「全省美展」或「省展」。	分「國畫」、「西畫」、「雕塑」，後陸續增加「書法」、「攝影」、「篆刻」、「美術設計」等獎別。
		「台南美展」	
1973		「台北市美展」	
1975	台灣藝術教育館	「全國美展」	
1976	雄獅美術月刊	「雄獅美術青年繪畫比賽」	
1978		「雄獅美術新人獎」	原「雄獅美術青年繪畫比賽」改為「雄獅美術新人獎」。
1984	北美館	「中華民國現代繪畫新展望」	<ul style="list-style-type: none"> ● 宗旨：整理當前現代藝術，提出清楚面目與軌跡。 ● 參展者以 45 歲以下為限，分競賽與不競賽 2 項，競賽獎項分為「台北市長獎」、「台北市立美術館獎」各一名，以及「入選」數名。 ● 1986 年第二屆獎項改為「新展望獎」、「優選」各若干名，另有「入選」數名。
1985	北美館	「中華民國現代雕塑特展」	<ul style="list-style-type: none"> ● 獎項分為「大獎」、「優選」各若干名，另有「入選」數名。

			<ul style="list-style-type: none"> ● 1989 年開始，評審團加入一位外籍評審。 ● 1991 年獎項分為「戶外部」、「室內部」各若干名，取消「入選」獎項。
1985	雄獅畫廊	「雄獅美術雙年展」	
		「台灣區學生美展」	
1991	雄獅美術	「雄獅美術創作獎」	原「雄獅美術新人獎」改為「雄獅美術創作獎」。
1992	北美館	「台北現代美術雙年展」	原「中華民國現代繪畫新展望」改稱「台北現代美術雙年展」。評審分為初審與複審 2 部分，選出「優選」數名，展出得獎作品及階段性作品。另列出「入選」名單。
1996		「台北獎」-- 第二十五屆北市美展	原「台北市美展」改為「台北獎」。
1996	北美館	一九九六雙年展：台灣藝術主體性	原競賽式的「台北現代美術雙年展」改為邀請方式的主題策展，由五位專家學者就五個子題策展選件。
1998	北美館	台北雙年展：慾望場域	台灣第一次舉辦的雙年展，邀請外國策展人策展選件。
2000	北美館	台北雙年展：無法無天	策展方式改為由一名本國策展人及一名外國策展人共同策展、選件。
2001		「台北美術獎」	原「台北獎」改為「台北美術獎」分為初審與複審，設有「台北美術獎」及「優選」數名。
2002	北美館	台北雙年展：世界劇場	
	北美館	「中華民國國際版畫及素描雙年展獎」	
	台南縣政府	「南瀛獎」	
	中華民國油畫協會	「全國油畫獎」	
	台北縣政府	「台北縣美展」獎	
	教育部	「教育部文藝創作獎」	

*以上資料來源：各展覽專刊、北美館網站、台灣美術資料庫、海棠藝術網站等，由研究者整理。

二、由議題看台灣藝術發展

雖然台灣第一座現代美術館已於 1983 年 12 月 24 日正式開幕啓用，在這之前也有一些設立多年的地方社教館、國立藝術館和國父紀念館，陸續提供許多美術展覽的活動；國家十二年建設的地方文化中心直至解嚴前總共有 18 座完工。表面上這些藝文場所釋出大量的展演空間，理應滿足各界的需求以及促進台灣藝術的發展。但是如果我們回頭檢視北美館開館初期的展覽目錄，可以發現以推動當代藝術為宗旨的北美館，其展出的內容和地方文化中心、社教館的展覽性質相近，除了每年固定舉辦的「台北市美展」移到北美館展出外，隔年舉辦的「一九八四中國現代繪畫新展望」、「法國VIDEO藝術聯展」、1985 年的「前衛·裝置·空間特展」、「海外前衛造形藝術特展」、「雷射藝術特展」、「德國現代美術展」，1986 年的「日本現代美術展」等，得以見到鼓勵前衛創作或新媒體、新思潮的展覽外，大多是各種地方團體的展出，裡面雜有花藝展、茶具展、美術圖書展、美術設計展、樹石精品展、兒童畫展、室內設計展、野生動物攝影展、漫畫比賽、古代飾物展、織物遺珍展、民俗風箏設計展、退休人員美術作品展、敬孝思親展、台北市府建設展、山地文物展、光復週年建設攝影展、教授聯展、師生聯展……等¹¹，展覽的內容忽略到身為「美術館」、而且是「現代美術館」應有的服務宗旨，反而淪為一種資源分配、安撫地方各界爭取展覽空間的態度。在台灣第一座美術館的摸索期中，那些新崛起、於當時藝術環境正處於弱勢的前衛藝術，難以和強勢的傳統畫會爭取地方展覽空間，又被畫廊認定是無商業價值的實驗性作品而不被接納；苦等多時的現代美術館開館後，在多雜的展出夾縫裡還是難以求得前衛展覽的機會。

¹¹ 參考台北市立美術館網站之展覽記錄，<http://www.tfam.gov.tw/panorama/c/index-c.html>。

面對台灣藝術發展的轉變，許多官方和民間單位以及畫會團體，藉由舉辦各種座談討論、主題展以及專文連載和圖書出版的方式，做為宣示和總結。較具代表性的以 1980 年春之藝廊，其率先為台灣新藝術付出心力的「台灣畫壇的希望」聯展；歷經解嚴的十年後，雄獅美術於 1991 年舉行的「展望台灣新美術」聯展和跨國討論；同年裡，倪再沁和郭繼生分別出版專文和專書為當時的台灣美術史做一個總結。1992 年，王福東「台灣新生代美術巡禮」特輯在雄獅美術月刊發表後，成為畫廊界、收藏家挑選前衛作品的依據，因為「前衛」的價值難以判定，「藝術」的標準需要背書，在新藝術形式未明的狀態下，有心的藏家的確需要指引的明燈。同年五月，倪再沁在雄獅美術雜誌提出有別於王福東的範本，並以「台灣當代美術初探—台灣新生代美術的再檢證」連載文章做說明。

九〇年代開始，畫廊界以「畫廊博覽會」、「國際藝術博覽會」、「主題展」等方式，從傳統保守的收藏買賣跨界到前衛藝術的範疇，主動邀集企業贊助前衛藝術的展出。不過當時受邀展出的前衛作品多為國人較為生疏的裝置和行動形式。被安排在博覽會的主題區中，除了如大會宗旨所言是為了藝術發展，其最主要的作用還是藉由「前衛」的爭議性和新鮮感，吸引人潮和媒體報導。(表 2-2)

表 2-2、台灣美術展演、討論的重要議題：

年代	主辦單位	展覽／文章／座談	內 容
1980	春之藝廊	「台灣畫壇的希望」聯展	發掘藝術創作新形式。
1991/01	雄獅美術	「展望台灣新美術」聯展／座談。討論『台灣新美術發展現況的檢討及未來的發展』、『美術與社會、政治的關係』。	在台北 2 號公寓、台中東海大學美術系、高雄阿普畫廊、巴黎楊秀宜畫室、紐約徐洵蔚畫室等地，以及電話專訪加州的藝術工作者，分別以「為什麼放洋的畫家要／不回家？」、「台灣新美術應具備哪些特色？」、「台灣美術與本土性」、「收藏家應以何種眼光看待前衛藝術家？」、「美術界是弱勢團體？」

			等小題做討論 ¹² 。
1991	雄獅美術第 241 期	倪再沁「西方美術・台灣製 造—台灣現代美術的批判」	將台灣現代美術以其觀點分期、批判。
1991/08	雄獅美術	郭繼生主編「當代台灣繪畫 文選 1945-1990」	收集歷年評論文章來記錄台灣光復之後的美 術史。
1992	雄獅美術 251、252 期	王福東「台灣新生代美術巡 禮」特輯	除了由王福東以其觀點挑選四十位美術創作 的新生代外，還採訪多位藝術前輩對於台灣 美術新生代的看法。
1992/06	雄獅美術 256 期	林惺嶽／胡永芬「九〇年代 本土化前衛藝術的展望」	以訪談的方式，從對「台北畫派」觀感談論 台灣前衛藝術的發展。
1992	臻品藝術中 心	「第三波攻勢—新生代的崛 起」	王福東策劃。
1992/11	工商時報、中 時晚報	1992 藝術博覽會「繆思辦 桌—台灣審美生活的新風 貌」	首次開闢百坪的前衛藝術展區—「美的另一 種可能」並將其列為主題區，以公開徵選和 專家推薦的方式推選出 15 位前衛藝術家 ¹³
1993/02	香港藝術中 心、香港的漢 雅軒畫廊	「後八九中國大陸新藝術」	是官方和企業支持的展覽，共分為「政治波 普」、「無聊感與潑皮風」、「創傷的浪漫精 神」、「情節意象：施虐與受虐」、「新道場」、 「內觀與抽象」六個主題。
1993/03	台北漢雅軒	「政治 POP—後 89 中國大 陸新藝術」	展出「後八九中國大陸新藝術」其中一組議 題。
1993/05	台北漢雅軒	「台灣後 90'S 新觀念族群」	邀集藝評家陸蓉之和學者共同策劃一個集合 三十位台灣藝術家的展，以對彼岸的「後八 九中國大陸新藝術」展，在時代、地域、社 會、文化等方面相互比對。

¹² 《雄獅美術》，241 期，1991/03。當年參與座談人員如下：「台北，2 號公寓」— 連德誠、郭少宗、黃海鳴、吳瑪俐、張正仁、石瑞仁、賴香伶、侯宜人。「台中，東海大學美術系」— 程代勒、詹前裕、林昌德、黃海雲、孫文斌、鄭瓊銘、黃進河、黃圻文。「高雄，阿普畫廊」— 許自貴、李俊賢、蘇志徹、陳榮發、黃步青、曾英棟、顏頂生、李錦繡、陳茂田。「巴黎，楊秀宜工作室」— 楊秀宜、陳奇相、游正烽、黃文慶、盧人仰、陶文岳、陳泰松、黃小燕、蘇美玉。「紐約，徐洵蔚畫室」— 梅丁衍、陳文祥、李淑貞、薛保瑕、徐洵蔚。「加州地區」由段樵以電話訪問陸蓉之、洪素珍、張心龍、黃瑞瑤。

¹³ 李銘盛、吳瑪俐、朱嘉樺、姚瑞中、石晉華、顧世勇、莊普、李美蓉、范姜明道、侯俊明、蔣錦松、陳介人、章光和、許文智、曾清淦等人。其中有 4 人為「2 號公寓」成員、2 人為「台灣檔案室」成員、2 人為「伊通公園」核心人物、1 人為「息壤」成員。

1993/08	台北市立美術館、自立報系、太子建設	「台灣美術新風貌—1945~1993」	一方面做為開館十年的紀念展，另一方面為台灣美術發展和演變做一個整理。此展分為「光復初期」、「現代萌芽期」、「 」，由林惺嶽、呂清夫、蔣勳、陸蓉之共同撰寫專文並提供參展藝術加建議名單，另外聘任王秀雄、黃海鳴、李梅齡、L·Kinholtz 就展覽名單的選定及展覽架構提供意見。由此可見北美館企圖將此展定為學術性的專展，並以官方美術機構為台灣美術史做一個嚴謹的斷代史。
1994/05/7	玄門藝術中心	「94 玄門藝術季」—「後戒嚴·觀念動員」及「閱讀台灣美術的都會性格」	在一系列珠寶、古董特展中，於主題區裡特別策劃「後戒嚴·觀念動員」及「閱讀台灣美術的都會性格」的當代藝術展覽，在梅丁衍執筆的「後戒嚴·觀念動員」展覽文稿中，大膽宣示了展出作品所具有的「主流意識」、「綜合媒材」、「前衛」的時代精神，已經由「非主流」或「替代空間」逐漸邁向主流，並主導台灣現代藝術發展 ¹⁴ 。
1999/12	山美術館	陸蓉之「複數元的視野—台灣當代美術 1988-1999」	此展以解嚴後的年代為起始，分「懷舊與鄉愁」、「通俗文化與社會現象」、「抽象藝術」、「女性意識」、「傳統與再生」、「科技與大眾傳播」等六個主題，探討台灣當代美術發展。

* 資料來源：雄獅美術雜誌、藝術家雜誌、帝門藝術教育基金會剪報資料、國美館打開台灣美術畫匣子，編年紀事 <http://taiwanart.tmoa.gov.tw/b/b1971.htm>，由研究者整理。

三、由事件看台灣藝術狀況

「事件」的作用具有挑起問題並提供討論和改進的正向作用，以下將分別以「意識型態」、「展覽與比賽」、「現代與前衛」、「美術行政」等四方面，討論解嚴前後發生幾件美術史上的重大事件，它們代表了歷史脈絡裡的時代意義，同時說明了當時社會各界對於藝術（前衛藝術）的態度。

1.意識型態

在恐懼的年代人人自危，無法擔負任何意識型態的指控，因此思想的檢查是個重要的工作。1960年秦松的作品被質疑侮辱元首，以及1985年北美館代館長私自下令，將李再鈺在北美館展出的紅色雕塑改為銀色的「政治」事件，即可說明戒嚴時期藝術創作的不自由。但是當政治解嚴之後，原本禁忌的話題卻變為最前衛的創作題材，原來的「案發現場」反而成為嘲諷、批判性作品的展出場所，並在一些官方美術競賽中獲獎。情勢的轉變也促使全省美展於1992年刪除「有違反國策之意識者」、「有違反善良風俗者」兩項展出禁令，以符合時代需求和創作廣度。

2.展覽與比賽

十九世紀的前衛藝術家因為抗議沙龍展的保守，集結一群落選作品另外在沙龍展對街自行搭棚展出，因而使得「印象派」就此誕生；同樣的，1978年台灣藝專的學生林貴榮因為抗議評審不公也在省展附近自行舉行「落選展」，可是得到的卻是被學校開除的命運。所幸抗議事件的影響也得到了檢視的機會，同年的12月，全省美展檢討評審方式，並將規定修訂為「評審名單不公佈」、「分區收件」、「各部前三名翌年可免審查參展」、「連續三年獲前三名者，列為永久免審查」。隨著歷屆美展的反應以及藝術界的討論，再加上藝術觀念的進步，許多官方或民間的競賽和展覽也慢慢的調整評審的方式。北美館舉辦的競賽展大分為「中華民國現代繪畫新展望」和「中華民國現代雕塑特展」兩項，再細分為「得

¹⁴ 梅丁衍，美展選介〈後戒嚴、觀念動員〉，《雄獅美術》，279期，1994/05，頁104。

獎」、「優選」、「入選」三種獎項；1992年第五屆台北縣美展也將既有以材質分類的方式改為「平面」和「立體」兩類；1996年北美館也將鼓勵學生的美展改為以年輕藝術家為主的「台北獎」，顯示藝術創作群的分佈已不限於學院裡的學生。由上述事件可知，藝術創作的多元化已將材質間的分野模糊，時代的改變和需求造就了新的體制和觀念。

3.現代與前衛

台灣光復後的美術環境在日式美術教育的餘溫下，以及1949年後移民來台的保守水墨畫系的強勢把持裡¹⁵，透過各式美術展覽的評審方式將當時代表現代風格的抽象主義作品排拒在外。1957年巴西聖保羅國際藝術雙年展向台灣徵求參展作品，這是台灣首次的國際邀展，由當時國家最高現代美術機構的國立歷史博物館主持選件的工作，由蕭明賢獲得台灣第一個國際美術大獎——「巴西聖保羅國際藝術雙年展榮譽獎」，1961年則由顧福生獲得此獎。此二人在當時分別為「東方畫會」和「五月畫會」的成員，他們在國際的獲獎正顯示出台灣當時官方普面認定的美術標準和國際的藝術潮流有所落差。

雖然經濟起飛的七〇年代被譽為「畫廊時代」，美術活動也比起往年熱絡許多，但是並不表示現代的精神得到全面的認同。關於藝術與色情的爭議在1975年謝孝德的作品「禮物」以及1983年國父紀念館拒絕展出裸體雕塑就可看出。在此同時，在美國跳船、非法移民的謝德慶，1979年於紐約進行「自囚一年」的藝術作品，在台灣卻引起熱烈討論。這樣的行動藝術在七〇年代末的紐約已不算新鮮，但是對於還在爭議色情或藝術的台灣，確實是件讓人震撼的事，或許還讓

¹⁵ 林惺嶽，〈台灣美術（一九四五~一九九五）〉，《台灣美術新風貌》，台北市立美術館，1993。

某些創作者欽羨不已。這點還可以在 1991 年「2 號公寓」在北美館「前衛實驗—公寓展」的火燒事件中，警察單位將火災的原因歸咎為，因林振龍所展出的作品引起觀眾受騙的感覺，進而丟棄煙蒂洩憤的犯罪理由，將藝術家以「公共危險罪」起訴¹⁶，如此不怪美術館的安全系統缺失卻怪罪藝術創作的內容的可笑理由，便足以瞭解當時社會上在藝術觀念上的貧乏。

面對時代的轉變和解嚴後的開放，北美館在 1988 年和 1991 年分別舉辦「中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展」以及「台北—紐約：現代藝術的遇合」，將展出者自台灣一直到留學時的創作作品個別依年代順序排列，藉以檢視台灣和國際藝術發展的落差，同時刺激本地的藝術創作的能量，這樣的展覽可以看出台灣藝術圈對於外面藝術資訊的需求和重視。

4.美術行政

早期的官方藝文行政單位多為非本科系的專業人員，因而在執行業務時常有爭議出現。1984 年一艘載運省展作品的船在澎湖外海爆炸，全數作品損毀、沈入海底，這才讓行政人員學會「藝術品保險」的重要性；1991 年「2 號公寓」北美館的火燒事件，也讓美術行政者瞭解「藝術品的消防問題」，同時也引發前衛藝術家討論作品價值和保險問題。發生在 1985 年北美館的 2 個事件，更突顯出現有藝術機構的非專業行政人員對藝術認知的缺乏，無法考量藝術創作和作品的需求，也缺乏對藝術的尊重態度。與此相關還有藝術價值的評估，曾有個事件被藝術界引為笑談，某機關出納人員（或會計人員）認為，藝術品的價值要依照其重量來計算，如此觀念將如何比較一件銅雕作品和一件木雕作品的價值，或是傳統

¹⁶ 起訴內容見「2 號公寓記實錄」下冊，頁 94。

繪畫和行動藝術的價值。提起行政機關對於藝術價值的模糊概念和無法掌握的現象，我們就不難想像 1988 年高雄市長蘇南成計畫花費五億元為高雄訂製一件雕塑，而被文化界強力抨擊的情形了。(表 2-3)

表 2-3、台灣重要美術事件表：

1 、 意 識 形 態	1956	11 月，「東方畫會」籌備成立，向官方申請未獲通過，會員因此決定以「畫展」形式進行活動。
	1960	版畫家秦松的作品<春燈>與<遠航>被認為涉嫌辱及元首而遭情治單位調查，致使籌備中的「中國現代藝術中心」遭受波及而流產。
	1985	8 月 16 日，台北市立美術館代館長蘇瑞屏下令將李再鈺紅色雕作「低限的無限」噴漆換成銀色，引起抗議風暴。
	1987	國父紀念館展出大陸畫家作品，引起教育部追查。
	1987	因開放探親，國內畫廊紛紛推出大陸畫家作品，市場掀起大陸美術熱。
	1990	楊茂林在台北市立美術館舉行「MADE IN TAIWAN」系列油畫展，表現出對台灣政治環境的敏感與批判；吳天章在台北市立美術館展出關於「蔣介石的統治」關於「鄧小平的統治」。
	1991	12 月 14 日，「高雄現代畫學會」於串門藝術空間舉辦「台灣土雞競選專案--一九九一藝術與政治初探」，回應國代選舉並反諷選舉病態。
	1992	1 月 7 日，第四十七屆全省美展刪除「有違反國策之意識者」、「有違反善良風俗者」二項徵集作品之條文規定。
	1994	4 月 28 日，文化大學美術系事件以抗議「意識形態暴力」和「言語性暴力」發起罷課行動，要求撤換系主任許坤成，隨後並赴教育部抗議，罷課事件愈越演愈烈。歷時三十四天的罷課事件在教育部保證一定妥善處理後，學生答應無條件停止罷課，返回校園靜待校方處理結果。
	1956	巴西聖保羅國際藝術雙年展向台灣徵求作品參展。
	1957	國立歷史博物館主持選送中華民國畫家作品參加巴西聖保羅藝術雙年展。

2 、 展 覽 和 比 賽	1958	蕭明賢獲巴西聖保羅雙年展榮譽獎，為我國現代畫家首位榮獲國際美展大獎。(東方畫會)
	1961	4月，席德進、莊喆以畫會代表身分獲選為審查我國參加巴西聖保羅國際藝術雙年展代表作品之評審。
	1961	12月14日，顧福生作品「脹」獲巴西聖保羅國際藝術雙年展榮譽獎(五月畫會)。
	1978	4月，「第三十二屆全省美展」於省立博物館舉行，國立台灣藝術專科學校學生林貴榮為抗議省展評審不公，32屆省展揭幕當天，在台北市火車站前廣場大廈舉行「落選展」，事後遭校方以開除處分。
	1978	12月23日，「全省美展」自33屆起重新檢討審查辦法---評審名單不公佈、分區收件，各部前三名翌年可免審查參展，連續三年獲前三名者，列為永久免審查。
	1992	6月12日，台灣七位藝術家應邀參加德國「K18」展。
	1992	10月6日，台北縣第五屆美展打破以往依材質分項競賽的方式，改為平面類及立體類二項。
	1996	1月24日，台北市立美術館將原先學生美展性質重的台北市美展改制為針對青年藝術家舉辦的「台北獎」。
3 、 現 代 與 前 衛	1956	11月，「東方畫會」籌備成立，向官方申請未獲通過，會員因此決定以「畫展」形式進行活動。
	1957	5月10日，「五月畫會」成立，並於台北中山堂舉行第一屆展覽。
	1957	11月9日，「東方畫會」成立，會員有蕭勤、夏陽等八人，並於台北市《新生報》新聞大樓舉行第一屆展覽(11/9-12)。
	1958	蕭明賢獲巴西聖保羅雙年展榮譽獎，為我國現代畫家首位榮獲國際美展大獎。(東方畫會)
	1961	4月，席德進、莊喆以畫會代表身分獲選為審查我國參加巴西聖保羅國際藝術雙年展代表作品之評審。
	1961	12月14日，顧福生作品「脹」獲巴西聖保羅國際藝術雙年展榮譽獎。(五月畫會)
	1975	謝孝德回國，將超寫實的風格帶回國內。
	1975	謝孝德油畫作品「禮品」被指為色情作品引起廣泛談論。

	1979	1月，謝德慶在美進行「自囚一年」藝術創作，引起台灣藝壇爭議。
	1983	1月8日，國父紀念館拒絕展出「年代美展」彫刻作品中的八件裸體作品。
	1983	3月，故宮進藏首幅現代畫---林壽宇「現代浮雕雙連作」。
	1984	「一九八四中國現代繪畫新展望」於台北市立美術館展出；莊普、陳幸婉獲台北市立美術館首屆「現代繪畫新展望」大獎。
	1986	6月，故宮舉辦「當代藝術嘗試展」。
	1991	4月20日，前衛團體「2號公寓」於北美館 B04 前衛與實驗展場展出的「1991—公寓大觀」，因火災而中止展覽，引發藝術作品保險和美術館消防問題。
	1987	4月，中華民國「現代十大美術家展」在日本中央美術館舉行。
	1988	3月26日，台北市立美術館舉辦「中國---巴黎：早期旅法畫家回顧展」。
	1991	7月6日，台北市立美術館舉辦「台北—紐約：現代藝術的遇合」展。
	1995	11月9日，台北市立美術館決定要讓台北市立美術館地下一樓的 B04 實驗空間在十二月中旬重新開張。
4 、 美 術 行 政	1976	9月，《雄獅美術》九月號第六十七期刊出社論，呼籲「是現代美術館成立的時候了」。
	1977	7月，台北市政府決在圓山第二號公園預定地設立台北市立美術館。
	1978	4月，「第三十二屆全省美展」於省立博物館舉行， <u>國立台灣藝術專科學校</u> 學生林貴榮為抗議省展評審不公，32屆省展揭幕當天，在台北市火車站前廣場大廈舉行「落選展」，事後遭校方以開除處分。
	1984	1月，第三十八屆省展，十九縣市之最後巡迴展區係澎湖馬公，因馬公輪爆炸，所載運之作品全數沉沒，美術品開始投保。
	1985	8月，受邀參加台北市立美術館之「前衛、裝置、空間展」的藝術家張建富因場地布置與館方發生爭執。
	1985	8月16日，台北市立美術館代館長蘇瑞屏下令將李再鈺紅色雕作「低限的無限」噴漆換成銀色，引起抗議風暴。
	1986	1月，台北市立美術館代館長蘇瑞屏為毀損藝術家張建富作品公開道歉。

1986	9月4日，台北市立美術館將李再鈞「低限的無限」作品恢復原色。
1986	9月5日，黃光男擔任「台北市立美術館」館長。
1986	10月，《雄獅美術》發行人李賢文應美國在台協會邀請，赴美訪問一個月。
1988	6月1日，高雄市長蘇南成擬邀俄裔雕塑家恩斯特·倪茲維斯尼為高雄市雕築花費五億新台幣的「新自由男神像」，招致文化界嚴厲抨擊而作罷。
1991	4月20日，前衛團體「2號公寓」於北美館 B04 前衛與實驗展場展出的「1991—公寓大觀」，因火災而中止展覽，引發藝術作品保險和美術館消防問題。
1995	11月9日，台北市立美術館決定要讓台北市立美術館地下一樓的 B04 實驗空間在十二月中旬重新開張。

*資料來源：國美館打開台灣美術畫匣子，編年紀事 <http://taiwanart.tmoa.gov.tw/b/b1971.htm>，由研究者整理。

台灣第一個美術館成立的時候，曾經為美術館應該隸屬學術單位或社教單位而爭議，以上所發生的事件原因，主要是因為當時美術館隸屬於教育廳，美術館被當成「行政機關」而不是「專業機構」。以其教育行政體系的一貫思考模式，並不能妥善解決藝術領域的行政問題，而且工作人員的任命也必須符合公務人員的遴選資格，以當年的教育環境和行政體系，還未能訓練出「符合公務員資格」的專業藝術行政人才，因而在執行業務時經常因為對藝術領域的操作內容和流程不瞭解而有爭議出現，工作人員只能藉由每次的錯誤事件從中學習並修正觀念，以約聘人員的資格雇用專業的藝術行政人才也是一種補救的方式。

民國八十八年，台北市政府成立文化局後，台北市立美術館就此改為隸屬文化局，整個藝術專業行政體系就更為完整。在經過歷屆館長的經營和十幾年的努力，台灣的美術館也逐漸趨向國際性專業美術館的型態。

四、從藝術資訊的引進看台灣藝術發展

對於台灣當代藝術資訊貧乏的現象，前衛藝術家和出版社在此時共同擔負起推動當代藝術風氣的任務。先有各類藝術雜誌社的設立，介紹國內外藝術資訊和提供討論的平台，在解嚴後的一九九一年開始，遠流出版社和前衛藝術家吳瑪俐小姐企畫編輯出版一系列介紹西方前衛藝術思潮的翻譯叢書，從早期二十世紀開始的各種藝術形式介紹到各類藝評文章，以及各年代精彩的對話語錄都囊括在內，截至今天這系列的叢書一共出版了 72 本，而且持續出版中。這些書籍的翻譯出版，讓台灣的前衛藝術家和年輕學生，得以在藝術資訊貧乏狹隘的年代，透過中文譯本直接接觸西方的前衛思維，開拓新的視野、創作多元化的作品。

一九九一年六月，文建會參考外國行之有年的案例，通過設置「藝術村」的計畫，將在南投草屯九九峰這個地方建設一個提供藝術家駐村創作的地方，提案的通過足以看見主管機關對於藝術的重視。接下來的十多年，藝術界展開一系列的討論、調查、研究、大小公聽會不斷，藝術家以及行政機關有著前所未有的溝通平台，為的是討論出一個符合各方期待的藝術村。在這期間分別有文建會藝術村籌備處的成立，以及「藝術村發展方向研究」、「藝術創作與交流的磁場：全球藝術」等研究結果，以及「ART99」藝術村的專刊出版。一九九九年，一場九二一大地震讓這個台灣第一座藝術村的興建計畫面臨一項難題，最後因為藝術村的基地位處地震斷層帶上，不得不放棄興建的計畫，轉而發展小而美的地方藝術站的形式。因此在經費的考量下以及國外諸多成功案例的介紹，文建會開始推廣「閒置空間再利用」的政策並提撥大量經費推廣，一方面釋放公有建築提供民間經營管理，另一方面鼓勵地方政府和民間團體自行尋找場地來規劃並向文建會申請補助，姑且不論這個政策的成效如何，其短期間大量釋放出來的「替代空間」場所，提供藝術各界新的展演場地，一時間，台灣的前衛藝術出現難得的蓬勃發展，「閒

置空間」的再利用想法，也讓九〇年代末期的台灣出現更多的「替代空間團體」。

另外，1989年成立的「帝門藝術教育基金會」也是促進台灣藝術發展的動力之一，以教育推廣、當代藝術展覽、典藏當代藝術作品為宗旨，並設立專業藝術評論獎項鼓勵台灣專業藝評的發展，成為在官方美術館外的民間藝術專業學術機構，歷年舉辦的各項當代藝術展演及講座，亦成為其他基金會和展演機構學習的對象，而從中獲得成長的藝術行政和創作人才也有不少。

第二節 「另類空間」的源起

二十世紀中葉前，全球藝術中心一直是以歐洲為主，不管是之前的義大利羅馬或是後來的法國巴黎。在海的另一邊的美國，因為大批從歐洲而來的移民，將母國的藝術文化也跟著移植過來，對於藝術鑑賞和審美的標準亦是以巴黎為標準。為了抵制當年美國紐約畫廊獨鍾歐洲藝術和巴黎畫派的現象，以及這些畫廊對於藝術資源和審美標準的影響，紐約的前衛藝術家在五〇年代開始以組織性的藝術運動，爭取美國本土、前衛藝術的版圖，一波波的合作畫廊和替代空間如滾雪球般，越變越壯碩。

拜二次世界大戰之賜，使得原來的世界藝術中心由法國巴黎轉移到美國紐約。從西元一九六〇年代開始，位於曼哈頓下城的義大利社區附近，遍佈一大片因經濟蕭條而荒廢的工業區，高大空蕩的廠房到處林立，成為窮困藝術家們心目中的寶地。這群在美國藝術環境裡，處於邊緣和劣勢地位的前衛藝術家，為了廉價的房租和寬敞的空間，不顧當時工業區不得居住的法令限制偷偷進駐，大部分

的廠房（Lofts）慢慢的被藝術家佔據成爲一個藝術社區，越來越多廢棄工廠的房租也跟著節節高昇，挽救當地的經濟景氣。這個已呈氣候的事實，讓紐約市政府改寫法規讓進駐的藝術家合法化，並限定只有藝術家才可以居住；緊接著市政府



圖 1 紐約的廠房建築（本圖由筆者拍攝）

將這個義大利社區旁、休士頓街以南的新興社區，命名爲「SOHO」（South of Houston），蘇荷這個名字自此正式劃入紐約的行政版圖內。¹⁷

當時進駐這個地區的有普普藝術家羅遜伯格（Rauschenberg, Robert）、李奇登斯坦（Lichtenstein, Roy）、歐登伯格（Oldenburg, Claes）；偶發藝術的卡布羅（Kaprow, Allan）、雕塑家奈弗遜（Nevelson, Louise）、極限藝術的賈德（Judd, Donald）、安得烈（Carl Andre）；動態藝術的哈克（Haacke, Hans）、觀



圖 2 位於紐約 SOHO 的素描藝術中心
（本圖由筆者攝影）

念藝術的柯史士（Kousuth, Joseph）等，先後以租借或購屋的方式進駐蘇荷區，他們在SOHO街頭就地利用工廠的廢棄物創作，或是成爲偶發藝術的材料，將蘇荷區的街道變爲露天的展示場，漸漸吸引一些參觀的人潮，活絡蘇荷區的生氣。

¹⁷ 參考Jeanne Siegel著，林淑琴譯，〈引言〉《藝聞錄：六、七〇年代藝術對話》，台北：遠流，1996/03，頁 3-26。Dian Crane著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 3-20。張北海，〈蘇荷世代 蘇荷現象…一個旁觀者的回顧〉，《典藏今藝術》，108 期 2001/09，頁 46-49。

西元一九六八年蘇荷區第一家畫廊寶拉庫伯畫廊（Paula Cooper Gallery）開幕，專門展演蘇荷區的前衛藝術，之後出現了將整區的建築重新整修後供藝術家使用的工作室，舊建築使用為畫廊或工作室的想法和利潤，讓紐約的房地產公司開始收刮蘇荷區的舊廠房，短短幾年的時間蘇荷區的畫廊、酒吧、咖啡館、書店、藝術用品店成長了好幾倍。因為對廉價寬敞工作室的需求，讓前衛藝術家的拓荒精神無意間創造一個藝術樂園，但是日漸昂貴的房價也迫使藝術家另覓一個更便宜的地區，位於蘇荷旁邊的雀貝卡（Tribeca）成了新的樂土，於是同樣的戲碼又來一次，偷偷進駐、變成合法、有人跟進、形成社區、引來人潮、房價上漲、另覓他處。從一開始的蘇荷區轉到雀貝卡、東村（East Village）、雀兒喜，一直到現在位於布魯克林、在曼哈頓橋下的工廠區DUMBO(Down Under Manhattan Bridge Overpass)，成了現今的新興藝術區，大陸藝術家徐冰等人就住在這裡。¹⁸這些都顯示出紐約的前衛藝術家，兼具了藝術的前衛性以及開拓先鋒的精神。

在紐約發展出來的「另類空間」團體或是「合作畫廊」，自六〇年代開始至今四十多年的時間，有的持續經營，有的早已轉為商業畫廊或是演變為網路畫廊，更有的已經消失在歷史之中。值得一提的幾個空間有 1975 年成立的「The Alternative Museum」、1976 年成立的「Franklin Furnace Archive」、1973 年成立的「Artists Space」、1971 年成立的「The Kitchen」等，其中「The Alternative Museum」因為時代趨勢和經費因素，現已轉型為網路的虛擬空間，並以數位藝術的發表為主。



圖 3 網路的 The Alternative Museum
（本圖自網站擷取）

¹⁸ 參考Jeanne Siegel著，林淑琴譯，〈引言〉《藝聞錄：六、七〇年代藝術對話》，台北：遠流，1996/03，頁 3-26；費名杰訪談，2002/8/29，紐約費宅。

1978年三月，謝里法在雄獅美術借用二十多年前的「克難空間」來稱呼紐約的「Alternative Space」，當年他是這麼解釋的：

利用這種地方展出的藝術家，多數沒有畫廊支持，也沒有找到合適的人可以合股開合作畫廊，但有一套相當不壞的觀念，所以他們發表出來的往往富有冒險和試探性的，卻又一時不容易得到定論的東西。¹⁹

不管是「克難空間」、「替代空間」、「另類空間」都是「Alternative Space」的中文解釋，甚至1988年在紐約世界日報擔任記者的林樂群先生，以「又一村美術館」來稱呼由創作空間演變成美術館的「The Alternative Museum」。儘管英文的稱呼就那麼一種，但有趣的是在中文的解釋裡，所用的詞彙不同就產生不同層次的意義；「克難空間」聽起來是一種「流浪的」、「被迫的」、「暫時的」、「困窘的」等意涵，具有低劣的感覺；「替代空間」一詞被指為無法進到官方體系的展場，而另闢一替代方案來完成展覽的意圖，具有「第二選擇」的意涵；而「另類空間」的稱呼則具有與官方展場對等的主體性，同時也有「非主流」、「比官方展場更前衛」的意涵。但不管如何，「富有冒險和試探性的，卻又一時不容易得到定論的東西」是他們共通的特質。

五〇年代紐約「替代空間」的出現，是為抵制偏好歐洲藝術和巴黎畫派的商業畫廊及美術館等藝術體制，並且致力提倡美國本土意識而興起的，在台灣的狀況與之稍有不同。若從「替代空間」前衛創新的精神性來說，早期一些以前衛創作和藝術討論的聚會團體都可囊括在內，他們有的在固定空間作展出，有的則另

¹⁹ 謝里法，〈談女性主義藝術〉，《紐約的藝術世界》，台北：雄獅美術，1980/09，頁37。

尋任何可用空間來展演。在解嚴前成立有：1978 年的「午馬畫會」，1981 的「饕餮現代畫會」，1982 的「現代眼畫會」、「101 現代藝術群」、「笨鳥藝術群」，1983 的「新思潮藝術聯盟」、「前衛藝術中心」，1984 的「台北前進者畫會」、「新繪畫藝術聯盟」、「華岡現代藝術學會」、「異度空間」，1985 年的「互動畫會」、「台北畫派」、「第三波畫會」、「超度空間」、「嘉仁畫廊」以及 1986 年的「息壤」、「SOCA 現代藝術工作室」。解嚴後成立的團體有：1987「南台灣新風格畫會」，1988 年的「高雄現代畫協會」、「伊通公園」，1989 年的「2 號公寓」、「台北尊嚴」，1990 年的「台灣檔案室」、「阿普畫廊」、「泛色會」、「NO-1 藝術空間」，1992 年的「邊陲文化」，1994 年的「新樂園藝術空間」、1997 年的「新濱碼頭藝術空間」以及 1999 年的「文賢油漆行」²⁰。這些團體或因展出才組織為團體的成員，彼此具有連貫性，大部分具有前後的縱向發展關係，也有的是以同時期的橫向交互影響，共同豐富台灣八〇到九〇年代的前衛藝術史。



圖 4「新樂園藝術空間」第一期開幕展
(本圖取自新樂園藝術空間光碟)



圖 5「2 號公寓」第一期成員
(本圖由新樂園藝術空間提供)

以「替代空間」的空間物理性質來看，上述的「嘉仁畫廊」、「SOCA 現代藝

²⁰ 《雄獅代美術月刊》，台北：雄獅，1992 年，頁 122。王福東，〈台灣近代美術團體活動年譜〉《現代美術》，台北：北美館，62 期，1995/10，頁 73-78。63 期，1995/11，頁 65-70。《雄獅代美術月刊》，台北：雄獅，1992 年，頁 122。藝術觀點編輯室，〈替代空間專輯〉，《藝術觀點》，台南：國立台南藝術學院，8 期，2000/10。〈八〇年代美術群體風雲〉，《藝術觀點》，台南：國

術工作室」、「伊通公園」、「2 號公寓」、「台北尊嚴」、「阿普畫廊」、「NO-1 藝術空間」、「邊陲文化」、「新樂園藝術空間」、「新濱碼頭藝術空間」、「文賢油漆行」等，具有固定空間的藝術團體，以及利用倉庫、工廠、空屋、廢墟、學校、咖啡館...等地作為展演空間的地方都屬此類，這些不專屬任何藝術團體的空間，提供一個具特殊空間特質、可供盡情創作的展演及聚會空間。



圖 6 「伊通公園成員」(本圖自網路取得)

沒有固定空間的前衛團體多半在展覽構想成形後找尋可用的展場或替代的空間展出，其中以林壽宇子弟為主要成員的「異度空間」和「超度空間」兩個展覽，因為有「春之藝廊」的支持得以順利展出；「春之藝廊」於 1986 年結束營業之後，由原班人馬及後來加入的

朋友一起成立「SOCA現代藝術工作室」，繼續聚會和展演活動。另外在解嚴前即以本土批判的團體「台北畫會」，其前身為結合許多藝術團體的「新繪畫藝術聯盟」，1984 年因為申請展出計畫和北美館不合，而改在南畫廊連續展出兩個月六檔的專題展和個展，呈現新一代年輕藝術家面對新思潮的態度。1985 年時得到國產汽車的支持，以「台北畫會」的名稱在「國產藝展中心」第一次全體成員聯展。同樣以前衛批判為創作內容的「息壤」，首次展覽由陳界仁策劃，展出者從劇場界、電影界到視覺藝術創作者都有，展出地點選擇在忠孝東路的地下室空屋內，刻意反抗體制不以傳統形式發表及宣傳，而以口語傳播的方式傳遞展覽訊息，所展出的內容和方式在戒嚴時代引起藝文界極大的震撼。其展演地方從畫廊空間到

街頭演出或裝置都有，將觀念性的前衛作品直接深入一般大眾的生活空間，以顛覆的表現手法強迫觀者發現他們的存在²¹，與當時其他的行動藝術者，共同開啓台灣前衛藝術的新視野²²。以政治批判爲主的「台灣檔案室」於 1990 年在「敢仔店」發表「恭賀第八任蔣總統就職」聯展、於優劇場策劃「偉人館」和「刑天」展，1991 年在「摩耶藝術中心」發表「怪力亂神」，歷次展覽場地遊走在各個空間中。

從上述空間的「精神性質」和「物理性質」兩種分類的比對下發現，同樣以前衛聚會討論爲主的團體，相較之下「具有固定空間」可供聚會、討論、展演的團體，比較能夠持續發展、維持較長的歷史，例如「SOCA 現代藝術工作室」、「伊通公園」、「2 號公寓」、「台北尊嚴」、「阿普畫廊」、「邊陲文化」、「新樂園藝術空間」、「新濱碼頭藝術空間」、「文賢油漆行」等。其中「SOCA 現代藝術工作室」、「2 號公寓」、「台北尊嚴」、「阿普畫廊」、「邊陲文化」因爲無法克服經營上的行政、財力不足的困難，以及人事的問題而先後結束營運，但是他們在台灣藝術史上仍佔有重要地位。標榜提升台灣藝術創作環境的「台新藝術獎」2003 年頒發第一屆視覺藝術獎給導演黃明川，鼓勵及肯定其十年來拍攝有關台灣九〇年代藝術家的紀錄片「解放前衛—黃明川九〇年代的影像收藏」的努力，影片中挑選的藝術家有王文志、王德瑜、李銘盛、許雨仁、吳瑪俐、侯俊明、吳天章、許拯人、郭娟秋、施工忠昊、黃致陽、黃進河、彭弘智、羅森豪等。這些藝術家正是自八〇年代開始在藝術團體活動的藝術家，在影片中被標記著一種時代性和歷史意義。

²¹ 「息壤」成員陳界仁，於 1983 年於西門町發表行動藝術「機能喪失第三號」，引其民眾好奇圍觀，隨後被警察逮捕。成員林鉅於 1985 年在「嘉仁畫廊」發表「林鉅純繪畫實驗閉關九十天」。黃寶萍，〈台灣環境影響下的身體及作品〉《台灣美術大系：媒材篇---身體與行爲藝術》，台北：行政院文化建設委員會，2003/12，頁 47-91。

²² 張建富、李銘盛分別在八〇年代初期，開始行動藝術發表，與位於紐約的華裔行動藝術家謝德慶的活動時間爲同一時期。黃寶萍，〈台灣環境影響下的身體及作品〉《台灣美術大系：媒材

在此，我們可以說台灣「另類藝術團體」的產生，始於對「前衛、創新」的需求；而「另類空間」的產生，則是對於「空間」的需求，一方面作為展演場所、另一方面作為一種「家」的聚會地。它在社會層面上是種前衛的創舉，同時接納了前衛的思潮、藝術作品和展演，在台灣藝術史上具有特殊的前衛性。雖然台灣美術館的設立提供些許的前衛展出機會，也在開館八年後專闢「前衛與實驗」的展覽空間，提供前衛作品展出；但是隨著不斷增加的藝術創作人口和藝術品數量的增多，美術館的檔期並無法完全消化大量的展出需求，因此，民間「替代空間」的存在還是有它的必要性。

第三章 台灣「另類空間」與前衛藝術

第一節 「前衛」的意義

「前衛」一詞最早在一八三〇年代由法國社會學者聖西蒙（Henri de Saint-Simon）用於藝術方面的討論²³。各類辭典對於「前衛」的解釋則有以下幾種說明：

「前衛」：1.派遣於本隊前方之特遣部隊，用以確使本隊之前進不受阻擾，防止本隊遭受奇襲、排除障礙、修補道路與橋樑而使前進容易，如本隊投入戰鬥時，則掩護其展開。

2.在裝甲部隊則為本隊之先頭部隊，當主力縱隊實施作戰時使用之。

「前衛藝術」：站在時代尖端而最富革新性的一種藝術運動。²⁴

「前衛」(Avant-Garde)：指一種用具有原創性或實驗性方式來反對既定規範的藝術。本詞法文原意為『先驅』，用來形容某個藝術家的技巧、風格或其所選擇的題材。然而『前衛』一詞也可以用來指一群新藝術形式的實踐者或主張者。由於前衛藝術品經常讓習慣於傳統藝術或既定風格的人目瞪口呆，因此前衛一詞

²³ Nochlin, Linda (1991) *The politics of Vision: Essay on Nineteenth-Century Art and Society*, Thames & Hudson, London.

²⁴ 《辭源》商務書局，1981年。

有時也可引申出『怪異』或『極端』的意思。²⁵

Avant-Garde：文學、藝術中敢於創新實驗的。意旨先鋒派或先鋒派的支持者。²⁶

「前衛」原來是用在軍事戰略上，後來從它的「前鋒部隊」的意涵，引申為走在既定現象之前、領導後進的思想或行爲，同時基於其原來的戰鬥意義，還有「反對既定規範」的意思。因此，「前衛藝術」並不單指任何一個時代的某一類作品，而是在每個時代中，都有屬於那個時代的創新和實驗作品，就像十九世紀印象派對光和色彩的新詮釋，不會是二十一世紀的前衛；而在二十一世紀發展出來的新觀念，也不會成為未來的前衛。因此，「前衛」的結果會不斷的被更新和替代，它需站在最前面，不斷挑戰舊觀念，實驗出眾人還未習慣的新東西，因為一旦「前衛」變為普遍的潮流，它就不再是「前衛」了。

以下就各位專家學者發表過的文章中擷取「前衛」的定義，並列表比較之：

表 3-1、「前衛」藝術的定義

提出年代	專家學者	「前衛定義」的主張內容
1958	Bensman & Gerver	前人未曾使用過的創作方法 ²⁷ 。
1971	Renato Poggioli	反對多數文化 ²⁸ 。

²⁵ 《藝術名詞與技法辭典》，貓頭鷹出版社，2002年。

²⁶ 《英漢大辭典》東華書局，1992年。

²⁷ Dian Crane著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

²⁸ Dian Crane著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

1976	Shapiro	藝術的革新觀念。自由的政治觀感 ²⁹ 。
1981	Jurgen Habermas	攻佔領土，甘冒遭突擊、重擊之險，征服尚未被開發的未來。前衛者必須在無人涉足的地區找到方向 ³⁰ 。
1983	Thomas Crow	大眾文化的發展與研究，重塑社會邊陲團體的美學，再回滲大眾文化中。前衛藝術家是大眾文化反抗「文化」之間的仲介者 ³¹ 。
1983	Foster	新方法 ³² 。
1984	Paule C. Vitz & Arnold B. Glimcher	美學的發明。表達視覺經驗的新看法 ³³ 。
1984	Pierre Bourdieu	前衛藝術就是不斷的將先進的藝術定位在與大眾品味相反的方向 ³⁴ 。

*資料來源：Dian Crane 著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。曾麗玲譯（1997），哈伯瑪斯著，〈現代與後現代之爭〉，《文化與社會》，頁 418。

綜觀上述說明可以得到一個結論，也就是「新」是前衛的統一標準，但是這個「新」應該在那個位置各家意見就有所不同。其中 Bensman & Gerver、Shapiro、Jurgen Habermas、Foster、Paule C. Vitz & Arnold B. Glimcher 認為開發新的領域即是「前衛」；而 Renato Poggioli、Thomas Crow、Pierre Bourdieu 則主張「前衛」

²⁹ Dian Crane 著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

³⁰ 曾麗玲譯（1997），哈伯瑪斯著，〈現代與後現代之爭〉，《文化與社會》，台北：立緒，頁 418。
原出處：Habermas, "Modernity versus Postmodernity," *New German Critique* 22 (1981): 3-14. Reprinted with permission of the author and *New German Critique*.

³¹ Dian Crane 著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

³² Dian Crane 著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

³³ Dian Crane 著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

³⁴ Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London.

應該背離普羅大眾的品味。

Williams於1984年提出前衛藝術的兩個走向，一個是在「新社會秩序」產生的，另一個是建立在「文化修正轉型後的舊體制」上³⁵。針對這兩種前衛主義Pam Meecham、Julie Sheldon將其分為佛萊、貝爾、葛林伯格所支持的「純視覺性」前衛主義，以及「達達」、「超現實主義」、「未來派」、「構成主義」的前衛³⁶。藝評家呂清夫在回顧美術館成立十年的藝術環境文章中，以「獨步藝壇」的個性表現，喻為「前衛」的象徵，列出八〇年代到九〇初期值得提的藝術活動。首先，成立於一九八二年、尊李仲生為師的「現代眼藝術群」，包括陳庭詩、詹學富、黃步青、李錦繡、陳幸婉、鄭瓊銘、林鴻銘、于彭、程延平、鍾俊雄、黃圻文、梁奕焚、李杉峰等人，其不顧市場走向、堅持個人風格的建立，被呂清夫視為「值得重視」且可能「不被淘汰」的一群。另外，於一九八七年在南部成立、以葉竹盛、楊文霓、陳榮發、張青峰、黃宏德、曾英棟、顏頂生、謝愛華為成員的「南台灣新風格」，其不迎合商業市場需求、堅守作品的藝術性以及多樣的造型語彙，被認為具有前衛個性。另外，由吳瑪俐、連德誠、侯俊明、張正仁組成的「台灣檔案室」針對總統就職在敢仔店策劃一個嘲諷性的展覽「恭賀第八任蔣總統就職」聯展，將國旗、總統相片、憲法、政治內容...等，原本在解嚴前敏感的元素做為創作的題材，這種在當時不具商業價值卻又挑戰禁忌的創作方式，也被視為具有「前衛」精神。此外，一些不具商業價值的群體性活動如「裝置」藝術、「替代空間」，以及後來興起的女性主義，也都被視為台灣藝術史上的代表³⁷。以此看來，對於呂清夫而言，這值得一提的「個性」和「群性」都建立在「反商業」的精神之下，也就是Renato Poggioli、Thomas Crow、Pierre Bourdieu他們所主張「背

³⁵ Williams, Raymond (1989) 'What Was Modernism?', *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, London, p.14.

³⁶ Pam Meecham、Julie Sheldon著，王秀滿譯，〈何謂現代主義？何時開始？〉《現代藝術批判》，台北：韋伯文化，3003/03，頁48。

離普羅大眾品味」的前衛。

「前衛」，可以是行爲、可以是創作、也可以是決策，但其最初始的源頭應該是在思想上。因此廣義的說，不管在「藝術表現」、「社會內容」、「藝術品的生產和展示」裡，都有前衛特性的存在。爲此Dian Crane認爲每一個藝術運動都重新界定了藝術的新面向和新的解釋，並彙整以下各方說法³⁸。(參考表 3-2)

表 3-2、藝術運動的前衛性

藝術表現的前衛特性	<ol style="list-style-type: none"> 1. 重新界定藝術的傳統 (Becker,1982)。 2. 使用新的藝術工具和技巧。 3. 重新界定藝術品的本質。
社會內容的前衛特性	<ol style="list-style-type: none"> 1. 賦予和大眾文化不同的社會價值或政治思想，反文化、文化批評 (Schwartz,1974)。藝術品能找出解釋文化想像力的視覺隱喻 (William L. Haney,1981) 2. 重新界定高級文化和通俗文化間的關係。 3. 對藝術機構採取批評的態度。
生產和展示的前衛性	<ol style="list-style-type: none"> 1. 生產藝術品時重新界定其社會背景。 2. 在藝術生產、展示和分配上重新界定機構的性質。 3. 重新界定藝術角色的本質，或延伸至藝術家參與其他社會機構的角色。(ex 藝術家深入中產階級的現象和社會地位。Davis,1982)

* 資料來源：《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02。

³⁷ 呂清夫，〈十年來國內藝壇的個性與群性〉《台北現代美術十年(一)》，台北：北美館，1993/11。

³⁸ Dian Crane著，張心龍譯，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁 15-20。

依據上表的各種特性，回顧藝術史重新檢視每個時期的前衛性，瑪格利特、達利的超現實主義，符合了「重新界定藝術品的本質」的前衛特性；帕洛克將顏料用滴流的方式作畫、妮基用槍將顏料射出任其自由流動融合，是符合「改變使用工具技巧」的前衛特性；波依斯的福魯薩克斯、茱蒂芝加哥的女性主義作品，符合了「賦予和大眾文化不同的社會價值或政治思想」的特性；達達派藝術家、地景藝術家的前衛性，則是在「對藝術機構採取批評的態度」；安迪渥荷、李奇斯坦、哈林等普普藝術家的作品，符合「重新界定高級文化和通俗文化間的關係」的前衛性；「替代空間」、「無法販賣的作品」（如行為藝術、環境藝術）則是符合了「在藝術生產、展示和分配上重新界定機構的性質」...

回到台灣來看，前當代館副館長賴瑛瑛小姐，以「複合藝術」為主軸討論台灣六〇年代的前衛藝術發展，這些六〇年代複合藝術創作者，在七〇年代的鄉土風潮興起後逐漸隱身教育行列，成為八〇年代支持歸國年輕藝術家的一股力量，促進台灣當代藝術多元發展。在這裡「顛覆和反省傳統」、「打破媒材侷限及既定創作方式」的實驗態度，是她所認為的「前衛」要素³⁹。

藝評人高千惠在 1994 年藉著討論 Charles Jencks 對藝術前衛精神的分類，來分辨當代藝術的前衛性格⁴⁰。依據 Charles Jencks 的分類，現代藝術的前衛性格有「英雄的前衛」（The Heroic Avant-Garde）、「純粹的前衛」（The Purist Avant-Garde）、「激進的前衛」（The Radical Avant-Garde）、「後前衛」（The Post-Avant-Garde）四種。1825 年法國聖西門亨利（Henri de Saint Simon）在法國革命期間提出「為社會而藝術」的主張，讓前衛藝術家們以充沛的使命感，為民眾提

³⁹ 賴瑛瑛，《台灣前衛：六〇年代複合藝術》，台北：遠流，2003 年。

⁴⁰ 高千惠，〈金山·銀山·垃圾山：文化差異下的藝術前衛性格〉，《藝術家》，227 期，1994/04，頁 317-323。

出新的社會理想，此類具有「英雄的前衛」精神的藝術家，有庫貝爾、歐文、佛瑞爾等。因為「前衛」有對抗中心結構的意思，在當時的沙龍和學院就成為被攻擊的對象。「純粹的前衛」的創作者主要是針對藝術形式上，新的語言和經驗的突破，這種有別於「英雄前衛」在社會性的時間限制，讓高千惠評為最耐存的前衛精神，這類的藝術家有Albers、Stella。在1910~1920年，主張藝術和生活不應有界線的未來主義、達達派、結構主義，到了六〇年代轉為普普藝術的精神，這種反藝術前衛稱為「激進的前衛」。因為市場的普遍化，公眾已經累積相當的新藝術經驗，前衛因而失去抗爭的對象，於是「後前衛」回到現代主義所反對的位置，並呈現複雜多元的新社會藝術關係，此類藝術家如辛蒂雪曼等。

以上述四種前衛分類來看台灣當代藝術，高千惠認為每個國家的文化社會特性會，會發展出相映的前衛類型。轉型後的台灣社會，英雄、純粹、激進三種前衛類型同時存在於台灣當代藝術中，同時也融合三種前衛類型而形成屬於台灣後現代的前衛樣態。

藝評人石瑞仁認為，前衛創作的本質就是一種「癡狂！」，強調的就是時代性與未來可能。傳統也可以是前衛的，即使形式與媒材都是歷史上早已出現過的，藝術家選擇形式的表現手法，以及作品的精神內涵是否具有時代性，才是藝術前衛性的判斷。⁴¹

兼具藝術家及藝評家身份的王福東，於1993年出版一本評論當時台灣美術狀況，並推薦具有潛力的新興藝術家，他在書背上特別書寫著：「認識他們，等於預知台灣美術未來的發展和趨勢。」大膽的預告台灣藝術未來的走向，同時肯定這些新生代創作的前衛性。他在文中將這些台灣美術的新生代區分為：『新題材篇—社會與政治：張心龍、張正仁、楊茂林、黃位政、吳天章、黃進河、嚴明

⁴¹ 參考李維菁，〈「台新藝術獎」藝術家與社會對話的橋樑〉，中國時報，2003/03/08，藝文版。

惠、斐啓瑜』；『新材質篇—裝置與多媒材：連德誠、梅丁衍、許自貴、吳瑪俐、侯俊明』；『新造型篇—陶塑與雕塑：劉鎮洲、賴純純、楊柏林、陳正勳、周邦玲』；『新抽象篇—新象與物象：陳幸婉、曲德義、陳榮發、張新丕、黃宏德、薛保瑕、顏頂生、楊仁明、鄭君殿』；『新水墨篇—人文與自然：于彭、倪再沁、程代勒、白丰中』；『其他篇—展演與其他：林志堅、許雨仁、李銘盛、黃銘昌、周孟德、鄭在東、李明則、李俊賢、劉秋兒』。⁴²在這些名單中，有些是在海外求學的、有些則是替代空間的成員。

在「新生代美術再議」一文中，王福東藉由畫廊界普遍對新生代美術的分類引伸出五種結構，依序表示市場的接受度：

- A. 以「愛力根」所經紀的新生代及「新畫會」成員為主。
- B. 有「漢雅軒」系統、「異度空間」、「超度空間」及「SOCA」等。
- C. 有「臻品」代表畫家、「一〇一」、「第三波」、「台北畫派」諸君子等。
- D. 有「南台灣新風格畫會」、「阿普」、「伊通」等。
- E. 以「NO-1」、「2號公寓」、「泛社會」、「息壤」等實驗色彩較濃的為主。

王福東進一步分析，E類的藝術家在當時的藝術界無論是人數、聲勢上是最大、也是當時新生代美術的主流。但是他也認為這些主流必須達到像C類的藝術家一樣，能被商業畫廊接受甚至成為收藏家的對象，否則會被下一批更前衛的新生代所取代，這句話明白指出「當年的前衛、即是今日的保守」意涵。

九〇年代末期的台灣，突然掀起一陣「裝置藝術」的討論熱潮，還一度將「裝置藝術」視為「前衛」的象徵。一九九八年4月，黃茜芳小姐在典藏雜誌發表一篇文章，將當時活躍在藝術圈的「伊通公園」、「SOCA」、「帝門藝術基金會」、「竹

⁴² 王福東，〈台灣新生代美術巡禮〉，台北：《皇冠叢書》，1993。原刊於《雄獅美術雜誌》251期，1992/01，頁116-205、252期，1992/02，頁92-155。

圍工作室」、「新樂園」、「前藝術」等六個空間，列為推動台灣裝置藝術的重要功臣⁴³，但因為各種因素和環境的轉變，這六個空間如今只剩下有著民間美術館之稱的「伊通公園」，以及不斷更新成員的「新樂園藝術空間」，持續著台灣前衛藝術的展出工作。

第二節 從「另類空間」到官方美術館

在美術館文化還在摸索的時期，非一般人所熟悉或偏愛的藝術風格媒材，幾乎無法受到美術館的青睞，而當時美術館所展出的檔期內容，大多不屬美術館的任務，新成立的美術館功能被當成是另一個比較大的地方文化中心，用來消化更多來自各界的展覽需求。公家資源無法擔負起推展當代藝術的責任，民間畫廊因為有經濟壓力，無法放膽接受在當時沒有經濟市場的前衛藝術，使得那些才剛要冒出頭的前衛藝術創作者只能另尋出路。於是隨著因緣際會的不同而陸續成立許多的小團體，剛開始可能只是一種惺惺相惜的聚會，演變成討論藝術、激勵彼此的團體，後來參考外國的經驗，尋找替代的空間自行展出作品，形成在美術館、商業畫廊、地方展館以外的新藝術圈。當然在另一方面也因為這些藝術聚會討論，在前衛藝術圈形成爭取公家資源、導正美術館功能的共識，紛紛向館方、或是藉由媒體發聲，發表言論與建言，爾後，美術館開始舉辦前衛展覽、開放場地接受申請。那些在各地發展的小團體就此正式進入美術館體系。

一、美術館文化的適應期

在美術館文化缺乏的年代，上自美術館主管機關、美術館的工作人員、藝術家，以致於媒體、國民等等，都需要一段不算短的適應期；這其中包括展覽空間

⁴³ 黃茜芳，〈小兵力大功：台灣推動裝置藝術的六大民間據點〉，《典藏藝術》，67期，1998/04，

的資源分配、對於「藝術」的認定標準、對於藝術專業的尊重、美術館的權責和立場等問題。從 1983 年 12 月台北市立美術館開館以來發生的幾個事件，就明顯暴露這些問題的所在。

1985 年 6 月，北美館代館長蘇瑞屏認為李再鈞的紅色雕塑有影射中共五星紅旗的意涵，沒有獲得作者同意就擅自下令將作品噴成銀色，同年 8 月在「前衛·裝置·空間特展」藝術家張建富受邀參加北美館「前衛、裝置、空間展」，因為場地布置問題與館方發生爭執而引發抗議事件。在輿論的攻勢下，蘇代館長於隔年 1 月向張建富道歉，9 月北美館將李再鈞的雕塑恢復成紅色。1990 年三月，北美館接納前衛創作者的聲音設立「實驗空間」，將地下室 B04 展場規劃為實驗作展出的空間，並開放各界申請。隔年 3 月 23 日前衛藝術團體「2 號公寓」的「公寓展」為此實驗空間第一檔展覽，卻在 1991 年 4 月 20 日，因為一場無名火而終止展出，引發美術館消防問題、藝術品保險問題。其中展出藝術家林振龍還接到法院傳訊單，指說其作品因為引發觀眾不滿，導致有人丟棄煙蒂以示抗議。國家的司法單位沒有針對「美術館禁煙卻有煙蒂引發火災」的現象展開調查，還認為應該傳喚藝術家以釐清其作品有無「引起犯罪理由」，由此可知在當年除了對於藝術不夠尊重、是非不明外，還對前衛藝術懷有負面的成見。

在美術館文化未彰、意識型態主導的年代，藝術家和藝術作品容易被扣上帽子以莫名的罪壓制，任何與日本、匪共有關的顏色和圖形很容易被牽強的聯想在一起，這是問題之一。另一個問題是館方能否自作主張逕行將作品塗改，美術館權責範圍的界定和釐清，需要審慎的討論，才能將台灣當代藝術的發展帶到常軌中。

二、當代藝術的發聲

台灣第一座美術館誕生時，藝術觀念還處在保守階段，以當時的展覽名稱和藝術用詞來看即可得知，諸如「海外藝術家聯展」、「國內藝術家聯展」、「中日藝術家交流展」、「一九八四年中國現代繪畫新展望」、「韓國現代美術展」、「當代抽象畫展」、「法國 Video 藝術聯展」、「一九八五中華民國現代雕塑特展」……，對藝術還是以材質來分類，相對於此時的西方藝術觀念已經聯合視覺藝術與表演藝術，以交流或合作的方式共同創作，多元的藝術形式正蓬勃發展中，其中以紐約 SOHO 的前衛藝術家居多。

成為台灣第一、且是當時唯一的一座美術館，在摸索的階段免不了要受到各界的責難與質疑。黃光男先生擔任北美館館長三年後，於 1991 年參考歐美美術館的作法，將 B04 展場規劃為實驗空間，保留給前衛實驗藝術申請展出，第一檔實驗展由當時的前衛團體「2 號公寓」展出，另類空間團體就此正式進入美術館體系。儘管如此，作為全台灣唯一的官方前衛展場，面對解嚴後大量的新思潮作品還是顯的不足，前衛創作者往往需要漫長的等待才能有一次的展出機會，此時的「替代空間」並不因為美術館開放前衛實驗的展覽而被取代，反而不斷增加其它的新空間，顯示當時的「替代空間」還是有其存在的必要性。

由於官方對藝術的認知和作法總是和實際的藝術展演需求有所距離，藝術家雜誌在一九九四年由吳瑪俐等人，針對北美館 B04 實驗空間即將關閉的傳聞展開訪談和討論，討論的結果讓北美館與當時提撥特別經費的「文建會」，正視這個問題而開始研討改進的方案，並承諾比照邀請展整理歷次展出的資料集結出版。

1988 年 6 月，台灣第二座美術館--台中省立美術館開幕，有人譽為美術館時代的來臨，但是北美館 5 年的成績和引發的問題受到各界的討論。一九八八年雄

獅美術以一篇專題「迎接什麼樣的美術館時代？」和藝術各界討論在北中南成立的美術館，是否已具備應有的美術環境和功能。和歐美相比，台灣的藝術生態一方面獨特發展，另一方面交叉介入西方美術館營運方式，隨著藝術人口的增多和西潮的吸收，社會大眾對於前衛藝術雖不能說是瞭解和接受，但幾年的前衛實驗展看下來也能意識到這是有別於傳統繪畫的新形式。

三、前進美術館的跳板

西方國家的藝術生態是依循著：藝術家創作數年→畫廊代理→進入美術館→參與國際大展的漸進模式，作為晉級的努力。但是在紐約畫廊獨鍾歐洲繪畫的年代裡，惠特尼美術館在成立之初就以支持美國年輕藝術家為宗旨，也就是支持發展有別於歐洲藝術、屬於美國本土前衛實驗的藝術形式；自 1973 年以來，每兩年一次的「惠特尼雙年展」更是以拔擢實驗性創作的年輕藝術家為目標，大部分展出的作品是由各地畫廊所提供，而這些畫廊平時就關心前衛藝術的發展，甚至代理或支助前衛藝術家創作。因此，這兩年一次的「惠特尼雙年展」其實具有當代藝術發展的探測功能，尤其是在巴黎浪潮以及抽象表現當紅的時代，「惠特尼雙年展」尤其開發不少有別於紐約 MOMA 的新藝術風貌，並間接保存紐約早期的前衛原創作品，於是這些「替代空間」、「前衛畫廊」就成為前進美術館體系的跳板。

台灣藝術家進駐美術館的發展模式與紐約不甚相同，其依循著幾個路線來達成：1.美術館的申請展。2.美術館的美術競賽，如「新展望」、「台北獎」等。3.美術館策劃展，策展人至「替代空間」選件。另外還有藝術學院的新生代也是觀察的對象。

對於九〇年代藝術家抱怨美術館提供的展覽機會太少的同時，陸蓉芝女士提

出了不同的看法，她說：「在西方國家，到美術館展覽是一生最高的成就，具有某種程度才可能被邀請，而台灣卻可以用申請的方式展出，就整體而言，台灣藝術家的機會應不算太壞。⁴⁴」

第三節 民間畫廊面對「另類空間」的轉變

相對於美術館，有經濟壓力的商業畫廊對於前衛藝術需要更多的鼓勵和保證，尤其是在保守的年代裡。民國七十年台灣的畫廊時代，畫廊的品質參差不齊，畫廊主持人對於藝術的認知和視野也不盡相同，對藝術所能接受的程度也不同。一般來說，對於紐約藝術環境有認知甚至熟悉的畫廊老闆，對前衛實驗藝術的接受度最高，尤其是在紐約取代法國巴黎成為藝術中心之後。

以八〇年代來說，「春之藝廊」是個很難得的畫廊，除了展覽空間考量到藝術品對溫濕度調節的需求，對於展出的作品形式並不偏食，除了照顧到老畫家也接受前衛的藝術形式和表演，比起後來紛紛成立的商業畫廊更具有贊助、經紀、推廣的畫廊功能。另一方面，在熱鬧的畫廊時代初期，畫價和股票有著密不可分的關係，市場性的保證決定了將代理和展出的藝術家，相對於在當時還算前衛的拼貼、裝置、表演的藝術形式，則以觀望的態度看待，或是無心深入瞭解、或是不得其門而入。於是專業藝術雜誌的藝評和鼓勵新人的各種獎項，成為後來商業畫廊認識和收藏前衛藝術作品的指標。一九九〇年代，專門展出前衛藝術的商業畫廊在北中南陸續成立，畫廊主持人大多是前衛藝術的創作者或是愛好者，並率先收藏前衛作品。較具前瞻性的畫廊，於此時開始邀請策展人做時代性的策劃展出，一九九四年以另類空間藝術家為主的「遊移美術館」計畫，借用畫廊的暑

⁴⁴ 「烏托邦的熱量」：伊通十年與當代藝術座談記錄，1998/08/01，伊通公園。

假空檔，讓保守的阿波羅畫廊群首度展出前衛作品。一路的嘗試和轉變，在另類空間醞釀已久的前衛藝術開始進入商業畫廊的市場，卻也需面對另一種新的問題。

一、台灣畫廊的興起

依照Diana Crane的研究結果，藝術品的價值掌握在藝評家、美術館、收藏家的評量中，而他們的喜好也會隨著潮流而改變。研究中更指出，在勢力確定的畫廊界中，新的畫廊若要生存就必須要和前者們做出市場區隔來，而推展新的畫風就是最好的區隔方式。因此，新興畫廊的數量增加越多的時候，也就是新的藝術風格成形的時候⁴⁵。依據這個推論，在當時紐約的藝術市場結構中，畫廊扮演著推動前衛藝術的重要角色。但是反觀台灣的藝廊發展就不是如此的狀況。

台灣畫廊的興起最早是爲了因應一九六〇年代，駐台美軍及觀光客的紀念需求，以一種異國情調的消費心理，大量採購具台灣特色的畫作，從而由文具店寄賣畫作開始，慢慢演變成專門的店面。直到一九七〇年代美軍顧問團撤離台灣後，藝術收藏的對象才由外國人轉至本國企業家，至此開始有專業經營的畫廊出現，所經營、代理和提供展覽對象的多爲已具有知名度的老畫家，以及少數中青輩的畫家。以某種角度來看，這些畫廊爲當時的藝術家提供了穩定的創作生活，保存當時的藝術作品，爲台灣藝術發展貢獻。股票上漲跟著有更多的企業加入畫廊界，主要著眼於本土老畫家以外的雕塑或外國作品，如帝門藝術中心、誠品畫廊、時代畫廊、臻品藝術中心、借山堂、炎黃藝術、積禪藝術中心等；台灣老畫家的畫價高漲時，收藏家也陸續開起畫廊以流通藏品。⁴⁶

⁴⁵ Dian Crane著，張心龍譯，〈銷售神話：畫廊與藝術市場〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流，1996/02，頁150-151。

⁴⁶ 謝里法，〈從沙龍、畫會、畫廊、美術館一試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程〉《雄

上述這些畫廊大多採取穩紮穩打的經營方式，也就是經營市場接受度高的作品而避免接觸較具風險的年輕藝術家或前衛作品。「南畫廊」在剛開始時雖然有心推展現代繪畫，卻因為市場反應不佳而走回穩賺不賠的老畫家路線。但是也有少數企業財團支持的畫廊，在經濟穩定的情況下反而擔負起推動前衛提攜新人的任務。首先是 1978 年成立，以瑞和實業、東和鋼鐵、豪景大酒店及建築師為股東的「春之藝廊」，以雄厚財力在國父紀念館對面設立二百五十坪的展覽空間。經營目標為：1.培養新秀。2.舉辦大型展覽。並舉辦系列「文化藝術講座」免費提供藝文愛好者聽講。基於這樣的目標，「春之藝廊」除了和一般畫廊舉辦前輩畫家的展覽，也免費提供展場邀請海外藝術家回國展出，另外於 1980 年舉辦「台灣畫壇的希望」大型的聯展，展出者為雄獅美術新人獎及優選獎的歷屆得主，一方面提攜新人、另一方面則有向社會宣告台灣未來藝術形式的發展。隔年「春之藝廊」和雄獅美術聯合舉辦雄獅美術新人獎，在雄獅畫廊尚未成立之前，提供了絕佳的展覽場地。但是對於台灣九〇年代前衛藝術發展有著關鍵性因素的，卻是 1984 年在林壽宇的影響下於春之藝廊舉行的「異度空間」展，這個展覽促成日後「SOCA」和「伊通公園」的誕生。

1986 年 4 月，因為旅美藝術家洪素珍的促成，春之藝廊舉辦了在當時少見的「錄影、裝置、表演藝術三人展」，邀請荷蘭藝術家巴斯迪安、蘭·芙爾以及洪素珍三人共同展演。⁴⁷此展和 1984 年 8 月 3 日在北美館展出的法國 video 藝術聯展相比，更具實驗和多元的前衛特質。對此，「春之藝廊」在八〇年代一片前輩畫家作品炒作氣氛中，能夠堅持經營目標接受沒有市場的前衛藝術，成為台灣第一個展出裝置藝術的藝廊，實在是有賴於其穩定的經濟狀況與理想性。

獅美術》第 140 期，1982/10，頁 36-49；參考趙風等〈台灣畫廊演藝專輯〉《大趨勢》第 7 期，2003/01、鄭功賢等〈台灣畫廊爭霸史〉《典藏藝術》第 24 期，1994/09。

⁴⁷ 龐靜平，〈一場感官的盛宴—春之藝廊錄影、裝置、表演藝術三人展〉《藝術家》第 131 期，1986/04，頁 118-121。

二、成也經濟、敗也經濟

當藝術被當成美麗的股票炒作時，「藝術」的價值已經隱身在經濟利益之後。所以在經濟起飛的年代，許多企業主、收藏家們紛紛跨足畫廊界，開起一家家的商業畫廊，形成所謂的「畫廊時代」。對於當時藝術和畫廊的關係，陳慧嶠認為：

一般人將藝術家心靈思維創作的產物，只當成高級商品炒作，短視近利，不是待以時代性社會人文資產的考量，去促成客觀世界的種種進昇，於是無法取得相互尊重的共識態度，釀成藝術家無法以個人的專業維生，畫廊亦無法取得藝術家的信賴，培養真正的專業人材，不能擴展眾多的藝術欣賞人口；而讓有心人望而怯步，無能做有效的正面投資，造成惡性循環。現代藝術的發展便愈加艱困，在這技術的時代，神性隱失的時代，即使最強大的創造力量、知識、資訊和科技等，正在其他各方面發揮作用亦無法避免。⁴⁸

而在經濟狂飆的「畫廊時代」，我們真正的藝術欣賞人口是否也跟著狂飆？藝術欣賞的層次是否也跟著交易量的遽增而提升？在沒有長期計畫與藝術涵養的培養之下，那些突然冒出的藝術暴發戶也隨同台灣經濟狀況的起落而消長，留下的不是資本較雄厚的畫廊，就是有經營能力的專業畫廊。

⁴⁸ 陳慧嶠，〈我與伊通/伊通與我〉，伊通公園網頁，<http://etat.com/itpark/gallery/index-itpark.htm>。

表 3-3、九〇年代台灣商業畫廊消長表：

	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
新成立				26	38	16	17	1	4	3	1	0	0	1 網路		
總數								158 *								
結束營業				1	1	0	2	1	1	4	2	1	0	2		

※資料來源：雄獅美術年鑑、藝術家雜誌年度大事記、畫廊協會。

*根據「1993 台灣地區藝文活動場地彙編」，文建會出版。

由上表的數據可以看到大量的畫廊在九〇年代初期成立，在一九九三年時消長呈現平衡狀態，在一九九五年開始消長狀態呈現反面的狀態，越來越多的畫廊結束營業，並在九〇年代末期呈現負成長。這種消退的狀況正說明了畫廊業者攀附經濟成長的搭便車狀況已不復存在，從前不需思考經營就能大撈一筆的時代已經過去，在適者生存的法則下，用心觀察藝術發展、專業經營的畫廊才是存留的一方。

三、觀望的距離

西元一九九〇年代初期的商業畫廊對於前衛藝術採取的是保守觀望態度，任那些在他們眼中的瘋狂藝術在邊緣竄起也甚少趨近瞭解，因為著手炒作熟悉媒材的作品才是潮流。但是台灣人的學習能力還是不可忽視的，隨著藝術資訊的大量輸入，國際間的藝術展演模式也成了有心之士學習的對象。1992 年由工商時報和中時晚報共同主辦的 1992 藝術博覽會「謬思辦桌—台灣審美生活的新風貌」，首次在商業展場中開闢百坪的前衛藝術展區—「美的另一種可能」，並將其列為主題區，以公開徵選和專家推薦的方式推選出 15 位前衛藝術家：李銘盛、吳瑪悧、朱嘉樺、姚瑞中、石晉華、顧世勇、莊普、李美蓉、范姜明道、侯俊明、

蔣錦松、陳介人、章光和、許文智、曾清淦等人。其中有 4 人爲「2 號公寓」成員、2 人爲「台灣檔案室」成員、2 人爲「伊通公園」核心人物、1 人爲「息壤」成員。在展覽機會不算多的時代，這樣的展覽是前衛藝術家很好的展出機會，雖然主辦單位的立意良好，首次在企業的贊助下免費提供百坪的場地讓前衛藝術展出，但是由媒體刻意凸顯前衛藝術的觀念衝突性等報導來看，這些前衛藝術的展演似乎成了吸引觀眾、製造話題的作用而已，是一種又近又遠的觀望態度。

四、前衛商業畫廊的興起

關於前衛藝術的市場性，王福東在 1992 年針對當時的情形做出結論，他認爲：社會上對藝術表現的認知偏低、藝術思潮沒有普及使得他們的「藝術價值」模糊，以及以商業效益考量的畫廊界對新生代藝術家採取觀望的態度，導致這些藝術家的作品沒有市場性、同時減少爲畫廊接納，只能在「替代空間」或美術館展演⁴⁹。對此在九〇年代初期在全省各地陸續成立的前衛商業畫廊，打破了王福東絕對性的說詞。

一九九〇年三月高雄成立「串門藝術空間」，是高雄地區最早經營現代繪畫的畫廊；同年五月，由許自貴、陳榮發、曾英棟、黃宏德、木殘、顏頂生、謝順聖共同出資經營的「阿普畫廊」，成爲高雄地區第一家專門以現代藝術爲主的商業畫廊，在收藏家、企業界和關心現代藝術友人的支持下，隔年「台北阿普畫廊」、「台南高高畫廊」也跟著誕生，並促成替代空間團體及前衛作品進入商業畫廊的機會⁵⁰。除此外，「誠品畫廊」、「新展望畫廊」、「台灣畫廊」同樣被許自貴推舉爲在當年發展前衛藝術的功臣；「帝門藝術中心」、「愛力根畫廊」則是由商業畫廊

⁴⁹ 王福東，〈新生代美術再議〉，《雄獅美術雜誌》第 259 期，1992/09。

⁵⁰ 參考許自貴（1995），〈畫廊與台灣現代藝術的發展〉，《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》頁 97-114。

轉到經營現代藝術。另外，「雄獅畫廊」、「漢雅軒」、「福華沙龍」、「皇冠藝文中心」、「玄門藝術中心」、「黃河藝術中心」等，被許自貴列為「風格較亂但對現代藝術發展亦有貢獻」的商業畫廊。

第四節 台灣藝術政策與「另類空間」的前衛性

印象派形成之前的藝術環境，許多藝術家需要倚賴官方、展覽或是沙龍才有展出作品的機會，一旦沒有入選或被沙龍拒絕，作品就無緣與觀眾見面。於是馬奈和一些落選的藝術家在官方展覽的對面搭一個展場，展出落選的作品。這樣的舉動得到其他落選藝術家的迴響，他們向馬內租借已搭建好的場地繼續在那裡展出落選的作品，有創新想法的藝術家在這裡齊聚，漸漸越聚越大越聚越堅固也越強大，藝術史上具革新的風格並具當代影響力的藝術風格於是形成。前衛創新通常和反對或超越傳統有關，有時候和官方體制的強力制約或霸權有關，是一種市場分配的問題，展覽市場、消費市場、獎助市場……。印象派的形成是先有新的繪畫觀念，因此種新的觀念不被當時的藝術霸權者所接受，也因為對自己的藝術新風格和觀念深信不疑，而興起了另闢展場自費展出的念頭，原來的官方機制無法制約這些新風格的展覽和發展，於是逐漸穩固壯大成為後來的主流藝術風格。

六〇年代的紐約同時是普普藝術興起的時代，幫助藝術發展的政府和民間機構也在這幾年成立，1965 年美國國家藝術基金會（簡稱 NEA, The National Endowment for the Arts）和國家人文基金會（National Foundation on the Arts and the Humanities）相繼成立，是一個國家級並由政府籌款的長期性藝文補助機構，長期以來一直獨立於政府機構外自行發展業務，但是在 1989 年發生兩件由國家藝術基金會資助的展覽，所引起的藝術爭議讓基金會的專業受到政治力的介入。首

先是北卡羅萊的一場年輕藝術家的展覽，其中天主教藝術家安得魯斯賽拉諾有一件攝影作品--「向耶穌撒尿」，引發衛道人士的不滿並引發論戰。另一場由費城現代藝術學院籌備並巡迴展出的「梅波索波攝影回顧展」，在華盛頓展出前突然被取消，有心人士將目標鎖定在「同性戀」、「愛滋病」和「色情」的議題上大肆攻擊，並揚言刪減金金會的預算。在二十世紀末的藝術世界，藝術政策和前衛的價值受到嚴重的挑戰。

一直以來藝術和經濟之間有著微妙的互動關係，而文化是自然生成後制度才進入規範，文化被刻意捏塑就失其自然原味。雖然說國家有支持文化發展的職責，補助獎勵對藝術家在藝術成就上的肯定和實質的金錢援助有莫大的助益。但是藝術家的本質是創作、是前衛，而非當一個嗷嗷待哺的嬰兒，用大部分的時間關切補助或獎金。自 1996 年台灣「國家文化藝術基金會」成立以來，提供各種藝文獎項和補助。九十年度國家文化藝術基金會配合藝文生態需求，首次增設了「新興私人展演場所」的補助計劃，共補助了「臨界點劇場」、「台東劇場」、「伊通公園」、「竹圍工作室」、「新濱碼頭藝術空間」等五個團體，顯示這些「空間」和團體對於當代藝文社會的重要性以及政府的重視態度。其中「伊通公園」、「竹圍工作室」、「新濱碼頭藝術空間」為造型藝術的「alternative space」，歷年來為台灣的前衛藝術提供了另一個發表空間，延續台灣當代藝術發展。在民間基金會方面，2004 年第二屆台新獎增設了「觀察團特別獎」頒給長期投注心力在前衛藝術推展上的劉慶堂和陳慧嶠，這也宣告了伊通公園和「另類空間」的歷史意義。

第五節 藝術家與「另類空間」之互動狀況

一、「另類空間」與藝術家的依存

「藝術資訊」與「展演空間」是早期從事前衛藝術創作的人最需求的，尤其是在未經現代藝術洗禮、就必須急著趕上全球後現代潮流的台灣。因此來自各方的訊息、展演、討論、講習，就成了這些藝文創作者的朝聖所在，許多學校沒有教的、聽不到的，在這裡都有。早在 1978 年「春之藝廊」創立開始，就將藝文講座、座談列為常態運作，一方面教育收藏家並鼓勵收藏、另一方面做為藝術家及參訪者觀念交流的場所。「2 號公寓」和「伊通公園」在成立之前也是因為聚會藝談而開始的，甚至在更早之前的「SOCA」因為林壽宇的帶領和賴純純的場地提供，與莊普、陳慧嶠、張永村等人定時聚會，而有了「異度空間」這個展覽。

這些座談的內容可以是相同或不相同的觀點，認同或反對的主張，亦或只是前來如沐藝術氛圍、感受前衛的熱情也大有人在。「2 號公寓」、「伊通公園」在初期仍維持展覽座談、講座和平時非正式的聚會談天，成員固定報到、非成員的也知道來這裡台槓，形成一種互相取暖的社群關係。隨著「2 號公寓」的結束、「新樂園藝術空間」運作到現在仍然努力維持每次展覽的座談，但「伊通公園」就不再有展覽座談，取而代之的是非正式的談話聚會。

二、「另類空間」與「另類空間」的交流

座談可以是一種藝術家的互動方式，展覽亦是另一種途徑。從伊通的歷年展覽檔期來看，早在成立初期就有「2 號公寓」的成員在「伊通」參加聯展或舉辦個展，相反的當時，在「2 號公寓」卻少有成員以外的人來展出，原因是「2 號公寓」是成員制，檔期在成立之初就已排定，而「伊通」的運作方式則為畫廊模式，只有少部分的核心人士不變動外，其他的人有的是邀請而來，有的則是被「伊通」的氛圍吸納過來。

三、「另類空間」的出走

1992 年開始，「2 號公寓」接受前衛商業畫廊的邀約，開始走出主體空間進入，這些誕生在九〇年代傳統商業畫廊的機制裡的前衛商業空間，大多由具有國際視野、接受前衛的藝術愛好經營，這種跨城市的連結相對的也拉大了前衛藝術的版圖和聲音，「阿普畫廊」、「黃河藝術中心」、「高高畫廊」的成立和邀約，把替代空間團體和前衛藝術引薦到南方，企圖帶動中南部的當代藝術發展。

1994 年，由藝評人石瑞仁策展、范姜明道擔任虛擬館長，將活躍在替代空間的藝術家梅丁衍、吳瑪俐、顧世勇、黃麗娟、盧明德、王德瑜、朱嘉樺的作品帶入商業畫廊裡，當時配合提供空間的有「印象畫廊」、「東之畫廊」、「珍傳畫廊」、「龍門畫廊」、「悠閒畫廊」、「阿波羅畫廊」。展覽名為「遊移美術館」顧名思義是一種出走、可移動的展覽概念。他們說服位於阿波羅大樓的商業畫廊，將暑期的部分檔期讓出作為策展的空間，一方面模擬紐約SOHO等畫廊大樓的模式，另一方面提供業者、收藏家與觀眾體驗前衛藝術的機會。這次由策展人帶頭出擊，首次進入傳統商業畫廊、顛覆既有視覺經驗的行動，從鄭乃銘的實況報導中可以看到其精彩的成績⁵¹。

四、游擊攻佔「另類空間」

除了在固定的「另類空間」發展的團體，另外還有一些是臨時借用其他另類空間做單次的前衛展出，如解嚴前吳瑪俐等人在北投廢車站展出前衛作品、「息壤」在空屋地下展出、SOCA 在廢棄的酒吧「現代啓示錄」裡展出 SOCA III「基本教慾」展、前衛藝術家進駐「華山藝文特區」創作...等。

⁵¹ 鄭乃銘，〈是誰在裝置阿波羅？〉，《藝術家雜誌》232 期，1994/09，頁 215-217。

第四章 「伊通公園」

第一節 空間的源起

1982年林壽宇自歐洲回國舉辦個展，連同帶回西方的「極限」思潮，並受到當時一批年輕藝術家的推崇，這種「最低極限主義」的創作風格影響當時剛開館不久的「北美館」徵件展的趨向，形成所謂北美館的「最低極限領導期」⁵²。當時有一群人時常跟著林壽宇討論創作觀念，在他的鼓勵和春之藝廊的支持下，在1984年和1985年於春之藝廊分別展出「異度空間」和「超度空間」兩個極限風格展，並促使賴純純於1986年成立「SOCA現代藝術工作室」。這群原本在「SOCA」聚會的年輕藝術家，定期舉辦聚會看幻燈片、討論作品，和當時的另一個藝術團體「2號公寓」分別形成一種類似私塾或社團的成長空間。「SOCA」結束運作後，劉慶堂、莊普、黃文浩、陳慧嶠等人，在劉慶堂的攝影工作室隔壁租下空間，將兩戶打通成為展覽場，並於1990年3月3日舉行開幕聯展，正式宣告「伊通公園」的成立。

因為緊鄰伊通街的伊通公園的緣故，而將展場命名為「伊通公園」，希望強化它的「空間特性」和「場所精神」，而不是「畫派」或「替代空間」的「團體」性質⁵³，這一點和「2號公寓」強調「人」的個體特質有所不同。「伊通」成立的前幾年曾經聚合在這裡的有：盧明德、陳建北、陳愷璜、顧世勇、湯皇珍、朱嘉樺、袁廣鳴、季鐵男、陳順築、姚瑞中、林明弘、彭弘智、王正凱、程文宗、范姜明道、黃宏德、胡坤榮、陳世明、陳國強、侯俊明、侯淑姿、蕭麗虹、李泰祥、

⁵² 陸蓉芝，〈台北現代美術十年〉《台北現代美術十年（一）》，1993/11，頁129-138，台北：北美館。

⁵³ 參考黃文浩，〈伊通的形成：1988-1990〉1994/08/30，伊通公園網頁，

杜十三、洪麗芬……等，其中有西班牙、法國學成歸國的、也有台灣土生土長的藝術創作者。

台灣於 1987 年政治解嚴、報禁解除的種種社會亂象中，藝術表現亦呈現蓬勃發展，不管是小劇場、表演藝術或是視覺藝術出現大量以批判政治、嘲諷社會現象的作品，彷彿禁錮許久的猛獸一下子都出籠了，原本的禁忌變為主要的創作題材。其中以解嚴前就開始批判創作，由陸先銘、盧仲怡、楊茂林、吳天章、陳文祥、倪再沁、楊智富、郭維國、裴啓瑜、連建興、楊仁明等 24 人所組成的「台北畫派」，和林鉅、高重黎、王俊傑、陳界人組成的「息壤」，以及解嚴後由吳瑪俐、連德誠、侯俊明、李銘盛等人組成的「台灣檔案室」，最具批判活力。

當時的「伊通」採取旁觀的姿態，不對這些現象做出反應，而純粹以藝術表現為要⁵⁴。這點或許與林壽宇的最低極限風格的影響有關，「伊通」的創作觀念在成立初期是以藝術形式為主，而不是以批判的意識型態為創作內容，因此展出的多是探討藝術本質的作品。

第二節 經營方式

和「2 號公寓」一樣，「伊通公園」最初的設定上也是在建立一個有別於商業畫廊的「另類空間」，為了更加強調這空間的非商業氣息特別以「公園」命名。在強調空間氛圍及單純化的經營理想，「伊通」不以合作畫廊的方式經營，所需

<http://etat.com/itpark/gallery/index-itpark.htm>。

⁵⁴ 參考黃文浩，〈伊通的形成：1988-1990〉1994/08/30，伊通公園網頁，



圖 7 伊通公園咖啡座
(本圖取自伊通公園網頁)

的經費由劉慶堂用其商業攝影的盈餘負擔，展覽則由大家一起討論要邀請的對象和聯展的內容。與「2號公寓」、「新樂園」經常轉換空間的命運相比，「伊通公園」就顯得較為穩定。自成立以來就在固定空間穩定發展，因為有劉慶堂的攝影工作室相伴，和特別開闢的露天咖啡座，「伊通公園」就像個常駐的開放空間，隨時接納慕名前來台榭討論的藝術愛好者。歷次空間結構的改變，除了看出「伊通」在每

個時期對於空間需求的轉變，也顯示其在經營方向上的調整。

在 1988 年~1989 年還沒有正式對外的展覽空間時，僅有 2 樓劉慶堂的攝影棚和 3 樓的聚會空間。1990 年 3 月將隔壁租下後打通「伊通公園」正式對外營運，所增加 2 個展覽空間和原來的聚會空間，共區分 3 個大小不一的展場，原來聚會的 3 樓空間為舉辦「常態展」的固定空間、辦專題展的 3 樓「主展場」、提供申請展的 2 樓「小展場」，在 1992~1993 這兩年呈現「伊通」最有活力的時間，經

常是 3 個不同的展覽同時進行，包括外界的邀請展，一年的總檔期都達到 24 檔。在硬體空間的改變上，1990 年 10 月將原來左棟 3 樓前側的空地闢為咖啡屋，一方面延續「伊通人」在早期逛咖啡廳聚會討論的習慣，一方面提供來訪的藝術家或觀眾一個休息停留、聊天、討論的地方，以某種形式來說也是建立了一個對外的社交地方，開始吸納更多的



圖 8 伊通公園早期吧台
(本圖取自伊通公園網頁)

人來。後來又增加了吧台、2001 年又將吧台撤除，保留原來的咖啡廳空間但不再賣咖啡，這其中的曲折源自於對「空間本質」的思考，因為吧台的增加並沒有舒緩經濟上的壓力，反而造人力的負擔和空間品質的變質。2001 年在兩棟房子的頂樓新闢了一個可供聚會的大露台，做為對內舉辦非正式餐會的地方，成為藝文界和「伊通人」的社交場所。

在經費來源上，1995 年擔任「伊通」展覽策劃及行政工作的林明弘，帶來其在美国紐約的經驗，檢視已經營五年的「伊通」，認為以往「伊通」所強調非商業性的前衛空間特性，將台灣的收藏家們排拒在外，歷年作品銷售的總額無法負擔最基本的房租開銷，設法找到公家補助與私人贊助、轉型為一個較正式的藝術中心或非營利的藝術機構、從事藝術創作教學課程、出版的業務或發展會員制的服務，是他所建議的轉型方式，用以改善日益增加的財務問題⁵⁵。「伊通公園」主要的經濟仰賴劉慶堂攝影工作室的營利付出，及歷年來東和鋼鐵副總經理侯王淑昭女士、雲中居的張偉華張先生、藝評及展覽策劃人石瑞仁先生和 SOCA 活動召集人徐寶玲女士的協助。另外還有其它的補助如下

表 4-1、伊通歷年補助表

1999	得到簡靜惠私人贊助 50 萬元。(簡靜惠承諾贊助三年)
1999	得到文建會贊助「磁性書寫」展覽補助 30 萬元。
2000	得到洪健全基金會贊助 50 萬。(簡靜惠承諾贊助三年)
2000	得到國藝會「新興私人展演場所」一年 70 萬元補助。
2001	得到洪健全基金會贊助 40 萬。(簡靜惠承諾贊助三年)

⁵⁵ 參考林明弘，〈伊通公園的未來及其在台灣市場中的定位〉，1995，伊通公園網頁，<http://etat.com/itpark/gallery/index-itpark.htm>。

2001	得到國藝會「新興私人展演場所」一年半 80 萬元補助。
2001	得到台北市文化局空間補助 10 萬元。
2002	得到國藝會韓國「光州雙年展」參展補助 60 萬元。
2004	得到國藝會來自「美術館之友聯誼會」指定捐款。

*資料來源：國藝會網站；陳慧嶠訪談。

人是社會性的動物，會尋求和發展結伴的關係，因此組織同伴成爲團體關係，便成爲一種社會模式。以下藉社會學的理论來說明團體組成的原因，並探討「伊通公園」所具有的凝聚力：

表 4-2、團體的定義

團體定義六大類	學者主張
1. 團體成員對團體的認知 (認同) (團體中各份子知覺該團體是形成團體的必要條件)	Smith：包含二人以上獨立的有機體，對團體有集體的知覺，並有能力對環境採取行動。 Bales：任何二個以上的人，在二人或三人以上的聚會從事 <u>互動行爲</u> ，每一份子都能接納其他份子對它的印象或知覺。
2. 團體成員參與的動機 (動機與需要的滿足，是加入團體的必要條件)	Cattell：團體爲有機體的一種集合，藉此個人得以滿足其需要。 Bass：團體是個人的一種集合，其存在的目的在於酬賞每個人。
3. 團體目標的達成 (團體的形成是具有共同的	Mills：團體是二人或二人以上組成，會互相組合是爲了 <u>共同的目的</u> 。

目標)	Freedman：各參加團體是爲了達成 <u>共同的目標</u> 。
4.團體組織現象 (著重團體結構要素)	McDavid：團體是二人或二人以上的 <u>有組織體系</u> ，彼此互相關聯，以便該體系實現某些功能，具有角色關係標準及支配團體與成員的功能標準。 Sherif：團體是社會單位，包含許多個人。彼此間具有一定地位和角色關係，及行爲價值或標準。
5.團體成員的互賴 (團體的產生是彼此的互賴、互動關係)	Lewin：團體是動力的整體，且成員 <u>互相依賴</u> 。 Fiedler：團體是許多具有 <u>共同命運</u> 的人的組合，他們具有 <u>互相依賴感</u> ，並認爲可能影響團體個人的事，也可能會影響整個團體。 Cartwright：團體是彼此具有 <u>相依關係</u> 的組合體。
6.成員彼此間的互動 (互動是相依的方式，相依是團體組合的精神)	Bonner：團體是許多人 <u>交互影響</u> ，其互動的歷程不同於偶爾聚集的群眾。 Stogdill：團體是開放性的 <u>互動體系</u> ，藉由 <u>互動</u> 決定該體系的結構。

*資料來源：葉至誠，〈社會團體〉《社會學》，台北：揚智，1997/11，頁 298-300。

除了上述對團體的說明外，安·韋伯在其 (Am L. Weber) 《社會心理學》一書中還指出：

團體參與的行為滿足了社會讚許、歸屬感、友誼和愛的社會需求。團體互動中最具影響力的是「凝聚力」，也就是成員願意留在團體的吸引力或向心力。形成凝聚力的因素包括：1.團體奮鬥的成功史；2.外在的威脅；3.外團體的競爭⁵⁶。

⁵⁶ Am L. Weber著，趙居蓮譯，〈社會自我〉《社會學心理學》，台北：桂冠，1995，頁 182-185。

以下說明「伊通公園」展現的凝聚力和向心力。

春之藝廊是一個開端，莊普、張永村、賴純純、林壽宇一群人在那裡辦「異度空間」、「超度空間」的展覽，我剛好去看展覽，當時（1985年）現場很多人向張永村問問題，我就把作品給他看，他看了以後叫莊普過來一起看，然後莊普問說作品可不可以收藏，這對當時還不太肯定自己能不能繼續創作的我很受鼓勵。之後大家就經常一起去看展覽、討論作品，和劉慶堂、黃文浩是後來在SOCA才認識的⁵⁷。

「社會讚許」和「共同目標」，抒解了陳慧嶠當年自我認同的困頓，與滿足其對藝術追求的需要，符合「需要的滿足是加入團體的必要條件」，不管伊通是否認為他們是不是團體，基於其非形式的組織樣態，以及「二人以上的聚會並從事互動行為」，在意義上我們還是認定它是一個在空間內固定活動的「團體」。

我（陳慧嶠）、黃文浩、劉慶堂和另外兩個女生一起在SOCA上莊普和賴純純的課，我們這班非常團結，後來SOCA結束後每個星期還是會定期在外面的咖啡廳聚會，每個禮拜還是要定期交出一些作品來討論，有時莊普會帶我們去拜訪其他藝術家的工作室。那時我們就一直想找個地方定下來，直到劉慶堂成立攝影棚後，才有個落腳的地方⁵⁸。

⁵⁷ 2004/07/08 陳慧嶠訪談，地點：伊通公園。

⁵⁸ 2004/07/08 陳慧嶠訪談，地點：伊通公園。

直到 1990 年三月正式對外展覽的時候就叫「伊通公園」，當時只是因為想探尋藝術的真理，沒特別去定位什麼，是一種興趣。會很高興這個空間每次一點一點的變動（成員共同改善空間的氛圍），那時什麼對我們來講都新鮮的，什麼都可以接受，只要有人很熱情的說要展出我們都很願意接受，然後大家一起吃飯、喝酒、聊天⁵⁹。

「探尋藝術真理」是伊通人的「共同的目標」，不斷的改善空間的氛圍和環境，成為伊通人「共同奮鬥」的凝聚力之一，而在這過程中，對於空間或團體的「歸屬感」逐漸增強，彼此間也慢慢建立共有的「友誼」與「愛」的凝聚力。

觀察到觀眾進來會很緊張，會覺得好像進入一個私人的空間、沒有一個緩衝的地方，那時想說他們需要一個坐的地方，可以和藝術家聊天的地方，後來有了把外面沒有用到的空間做為咖啡廳的想法，那些人後來成為這個咖啡廳變成這個磁場吸的住或吸不住的關鍵，談話、聊天是主要的關鍵，我覺得很重要⁶⁰。

藉由咖啡廳的發酵作用，滿足來訪的人及成員的需要，創造在伊通成員以外，另一種屬於參觀者與展覽空間的「歸屬感」。

我們的展覽從來不接受申請，因為總是會有人送件來而我們沒有採

⁵⁹ 2004/07/08 陳慧嶠訪談，地點：伊通公園。

用，又沒辦法告訴他我們為什麼沒辦法展出。因為不知道如何拒絕別人，所以展覽都是自己找的，這是主動和被動的問題。那時候是年輕人會把作品資料拿來，然後大家會一起看一看，看久了覺得可以了就讓他展了，我們不輕易讓一個很年輕不熟悉狀況的人來展覽，除非真的看到什麼不錯的（要等他具有一定程度的穩定性才會邀請展出），通常是這邊的老成員推薦學生⁶¹。

既然有團體認同，也會有團體的排他性，基於團體社會關係中的「行為價值和標準」，會有一套接納或排除成員的標準。以伊通來說，「具有一定程度的新人」才是納入新展出者的標準；而對於「新樂園」來說，「能夠提出實驗精神」的新人，雖然還未見相當程度的具體成果，都是值得鼓勵並提供機會的。

留歐的義大利法國西班牙的人多，有莊普、陳建北、朱嘉樺、顧世勇...，常聚在一起討論。那時每個展覽都會有座談會，大家定期禮拜三都會聚會，為了配合一些人在這一天會來台北上課，所以後來演變為每週三固定有一個藝術家用幻燈片介紹他的作品，然後大家一起討論。

在1996年5月前，大家也都會參與佈展，像莊普...都會下來油漆、貼名條，需要做什麼就幫什麼，那段時間是最快樂的時光，直到淑華來（負責行政工作）之後，1997年開始就退位了，這時大家也老了⁶²。

⁶⁰ 2004/07/08 陳慧嶠訪談，地點：伊通公園。

⁶¹ 2004/07/08 陳慧嶠訪談，地點：伊通公園。

⁶² 2004/07/08 陳慧嶠訪談，地點：伊通公園。

「團體奮鬥的成功史」雖然維繫著一定的向心力和凝聚力，但是外在環境的變化（藝術活動比以前越來越多），以及團體個人的因素（時間、體力、精神因為年齡的增長、家庭責任的負擔、工作的限制），這種團體的「相依關係」一旦改變，也就改變了原有的組織結構。

在此，借用藝評人王嘉驥的說法為「伊通公園」做個定位：

「伊通公園」不只是地方，不只是提供藝術展演的替代空間，同時也是一個藝術家集合體的代名詞。

「伊通公園」不是一個畫派，更不在於抱持某種宣言，以進行特定具有權力意識的藝術運動。「伊通公園」的藝術家更在乎的是個人藝術與美學的完成。

「伊通公園」不是合作社或公社型的會員繳費制藝術場域。...是由內部攝影工作室的主持人劉慶堂，就是這位攝影家默默靠商業攝影將「伊通公園」承擔下來。

「伊通公園」原本不是非營利空間。...卻從來沒有因為銷售，而得以支撐其空間的基本開銷。

「伊通公園」看起來是一個替代空間，有其邊緣另類的性格，...成為其場所精神之一。但是，這個替代空間以及在此頻繁出入的藝術家們，卻多半成為台灣當代藝術的主流。...「伊通公園」是當代藝術家通往美術館與國際展的一道重要跳板。⁶³

⁶³ 王嘉驥，〈台北伊通公園在光州：為「伊通公園」參加2002年光州雙年展而寫〉台北：典藏今藝術，115期，2002/04，頁64-65。

經由上述王嘉驥清楚指出的「伊通公園」是什麼、不是什麼來看，「伊通」的定位是後來漸漸成形的，同時因為藝術家面對官方或國際展演的不確定性，王嘉驥更認為「伊通公園」其存在的必要性和對藝術家的意義，在於成爲一個「藝術家鞏固自己出身的基地」。

第三節「伊通」的前衛效應

九〇年代的前衛藝術家很多具備評論的能力，能夠在藝文媒體上執筆爲團體、自身或他人的作品評論，無形間增加了作品的曝光率以及形成一股前衛思潮的風氣，這一點和前輩畫家的沈默特別不同，也因此這一代的前衛藝術家特別活躍。在「伊通公園」專門執筆發表的有陳愷璜、顧世勇、湯皇珍等；在「2號公寓」因爲有成員輪流執筆寫作的藝評專刊，因此發表文章的成員較多，有連德誠、范姜明道、李美容、侯宜人、黃麗娟、嚴明惠、簡福金串……等。Pam Meecham、Julie Sheldon在2003年說到：「藝術家與權威、展出機會、贊助人與畫廊之間的互動關係，刺激了二十世紀的前衛風格⁶⁴」。台灣替代空間或合作畫廊，雖然不像紐約市爲了抵制商業畫廊而產生，但同樣是爲了新的藝術形式的發展和生存而來。自一九八九年開始有替代空間團體成立，運作不到幾年的時間，其所展現的藝術活力，在九〇年代初期即可明顯看見影響力：

「從開春頭展的展出陣容來看，不難發現雖然『2號公寓』、『伊通公園』並未開展，但目前正展出的成員，幾乎都是2號、伊通再加上台

⁶⁴ Pam Meecham、Julie Sheldon著，王秀滿譯，〈何謂現代主義？何時開始？〉《現代藝術批判》，台北：韋伯文化，2003/03，頁34。

北畫派以及由國外回來尚無明顯畫派的新銳，只是每家畫廊找的主題，配對的人選有所差別，顯示出以往替代性的展示空間已然收到效果。」⁶⁵

「伊通公園」自 1990 年空間成立以來，所展出的各項當代藝術展覽，正好為台灣解嚴後至今十多年的藝術環境，做一完整描述，其豐富的藝術資料庫除了完整記錄這十多年的藝術走向，資料彙整的方式更是值得藝術行政者學習的。伊通歷年的展覽從 1990 年到 2003 年的個展共有 114 檔、雙人展 5 檔、三人展 4 檔、成員學生的聯展 1 檔、團體內部主辦／策劃的聯展有 44 檔、來自國內外的邀請展有 12 檔，全部檔期加起來共有 180 檔。從展覽名稱和形式來看，伊通並沒有因為解嚴後的禁忌解除，而將創作方向導向政治批判或本土風潮上，它仍維持在 Charles Jencks 所謂的「純粹的前衛」(The Purist Avant-Garde) 性格上，專注在藝術本質的發展上，這或許和當年林壽宇的最低限主義觀念的影響有關，不過這樣的本質性卻也造就台灣當代藝術史的另一股清流。(參考表 4-3)

表 4-3、「伊通公園」歷年展覽統計表

年代	個展	雙人展	三人展	其他團體	內部策劃／聯展		外界邀請展		小計
					數量	內容	數量	內容	
1990	3	2			2	* 「伊通公園開幕聯展」 * 「微波展」31 位藝術家聯展			7
1991	8				3	* 「巫展」/(33 位藝術家聯展) * 「閱讀狀態」15 位藝術家聯展 * 「國際郵遞藝術MAIL ART」交流展	1	* 主題策劃聯展：「書店裡的裝置 -- 閱讀狀	12

⁶⁵ 李梅齡，〈南北畫廊今年早開工〉，《中國時報》1992/02/09，第十八版。

					--13 國家參展 (86 人聯展)		態」台北誠品		
1992	14	1		8	<ul style="list-style-type: none"> * 專題展：「從物體開始」24 人聯展 * 專題展：「藝術家的白皮書」24 人聯展 * 台北畫派「台灣力量」海報展 * 「雙年展的另一種看法」9 人聯展 * 「覺悟的邀宴」-- 支持佛教現代禪義賣活動(53 人聯展) * 特展：「把觀念穿在身上」15 人聯展 * 「1992 POST CAED EXHIBITION」(10 x 15 cm) 40 人小品聯展 * 「IT KITSCH / 愛的禮物」35 人聯展 	1	<ul style="list-style-type: none"> * 主題策劃聯展：「環境與藝術 -- 16 種處理垃圾的想法」板橋縣文化中心 	24	
1993	19		1	2	<ul style="list-style-type: none"> * 花·姿·招展：「想花心比看花深」 * 「停頓世界」-- 影像專題展/年度企劃聯展 	2	<ul style="list-style-type: none"> * 主題策劃聯展：「亞熱帶植物」/台北誠品 * 台中臻品 	24	
1994	8			1	4	<ul style="list-style-type: none"> * 伊通公園基金籌備展：「無可描述的未知」 * 「伊通公園六年」 * 「漫無目的」聯展 * 「媒體情語話」六人展 			13
1995	3	1			5	<ul style="list-style-type: none"> * 「新事實」七人展 * 「位置」飛機場聯展 * 解放中的影像專題展 * 伊通公園七週年慶：藝術家的精神素寫 * 伊通公園聯展 			9
1996	9								9
1997	11	1					<ul style="list-style-type: none"> * 「河流」--新亞 		15

						3	洲藝術.台北對話(淡水河) * 主題策劃聯展:「擬象與寓言」台中臻品藝術中心 * 伊通公園台北市立美術館聯展	
1998	6	2	3	* 伊通十年與當代藝術:「烏托邦的熱量」 * 作品檔案展 * 徐文瑞、彭弘智策展:「物造物」—機械影像展	2	* 主題策劃聯展:「雲彩與泥土的對話」--藝術過新年/台北誠品藝文空間 * 「台北後花園」—裝置藝術展/草山行館	13	
1999	10		2	* 磁性書寫:「念念之間」/紙上作品專題(86位藝術家聯展) * 黎志文策劃:大陸、香港、台灣三地袖珍雕塑展(44位藝術家聯展)			12	
2000	3		7	* 「無聲相」:MOST 環境現代藝術館(香港)交流展 * 國家氧作品發表:「Arther」 * 後八之「幸福社區:總體勤勉之含淚收割」 * 日本藝術家交流展:「VERTIGO ROOM」 * 顧世勇策劃:pH 值專題展—P.H>7 * 顧世勇策劃:pH 值專題展—P.H=7 * 顧世勇策劃:pH 值專題展—P.H<7	1	* 舊金山 Southern Exposure 替代空間:「Sister Space」	11	

2001	6		1	1	* 伊通十三週年慶：「搖”頭”晃”腦”」	1	* 文化總會-- 90年 「藝文界新春 文薈聯誼茶會」 戶外裝置／台 北賓館	9
2002	6			5	* 「新都市碉堡與地表戰略」工作營/ 研討會/展覽 * 「遠方的現實」 * 「一場要命的幻象—革命是當太多 仍然不足之時」 * 在地實驗四人展：【T】art 系列作 品—「無盡的中間」 * <u>磁性書寫 II：「光隙掠影／影像在凝 視我們」</u>	1	* 「陳列、樣品、 <u>博物館</u> —止/韓 國光州雙年展」 光州美術館	12
2003	8			2	* 「房間航空」....我們將搭載你 ROOM AIR * 伊通 15 週年專題策劃展			10
小計	114	5	4	1	44	12		180

*資料來源：伊通歷年展覽總表，由研究者整理。

伊通在開幕不久就陸續得到民間和官方的邀展，顯示出台灣藝術環境開始嘗試前衛藝術的作品展出，更突顯出「伊通公園」在「另類空間」或「前衛」的代表性。在民間方面，「伊通」在 1991 年展出的「閱讀狀態」15 位藝術家聯展為例，它的展出引發才開幕不久的誠品書店以其書店的特質，策劃另一場與閱讀有關的裝置展，邀請「伊通」的藝術家在位於仁愛圓環邊的本店，展出「書店裡的裝置 -- 閱讀狀態」，自此開啓了合作展出的關係，1993 年台北誠品藝文空間又再次與「伊通」合作，策劃「亞熱帶植物」以及 1998 年「雲彩與泥土的對話」-- 藝術

過新年的展覽。有了這些合作經驗和對作品的肯定，一些伊通成員還成爲以當代藝術爲經營內容的「誠品藝廊」的代理藝術家。其他的當代藝術畫廊還有王福東先生主導的台中臻品藝術中心，於 1993 年和伊通開始了合作展出的關係，1997 年邀請伊通參加「**擬象與寓言**」策劃聯展。

在**官方方面**，1992 年積極改變官辦美展的窠臼形式的板橋縣文化中心，策劃一個與環境、裝置有關的大型聯展：「**環境與藝術 -- 16 種處理垃圾的想法**」，邀請伊通公園的藝術家一起完成展出，是官方第一次辦理戶外裝置聯展的形式。另外 1997 年「**河流**」—**新亞洲藝術.台北對話**、1998 年在草山行館的「**台北後花園**」—**裝置藝術展**、2001 年在台北賓館由文化總會舉辦的 **90 年「藝文界新春文薈聯誼茶會」戶外裝置展**，甚至 2000 年在美國舊金山替代空間 Southern Exposure 的「**Sister Space**」邀請展，以及 2002 年在光州美術館舉辦的韓國光州雙年展「**陳列、樣品、博物館一止**」，都是以「伊通公園」做爲台灣當代藝術或「另類空間」的代表團體，更加舉出其位於台灣當代藝術發展上的重要性。

另外，從伊通本身舉辦的專題展或聯展來看，有一些具有標竿性的展覽值得說明：

「**伊通公園開幕聯展**」：「伊通公園」的成立，宣告了以往單純以畫會或團體活動的方式，已經轉變爲在固定空間聚會展演的形式，這個開幕展具有特殊的時代性。以致在伊通成立十週年時，伊通十年與當代藝術：「烏托邦的熱量」的一系列討論，在藝壇形成一股伊通熱，熱力持續一個月的聚會、座談、展覽等活動，顯示藝文界對伊通與對未來藝術發展的期待。

「**國際郵遞藝術 MAIL ART**」交流展 --**13 國家參展（86 人聯展）**：這是伊通

營運第二年的展覽，讓伊通打開國際的知名度，在藝台灣藝術界引起熱烈討論。

「國際郵遞藝術」在國外已經行之有年，利用可郵遞的包裹、明信片、信件、卡片、甚至自行設計郵票...等，藝術家運用各種形式和材質，將他們的創意展現在這上面，藉由郵遞的方式將作品從世界各地收集起來，在運送過程中的損毀、污漬、壓擠、以及每個國家的郵戳或退件的印痕，都是不可預期的有趣元素。這場總共 86 人的創意展現，跨越了一個展覽的時空限制，表現精緻與幽默並存的藝術作品，在當時的台灣引起很大的迴響與討論，媒體報導不斷。

「**雙年展的另一種看法**」**9 人聯展**：1992 年北美館舉辦的「台北現代美術雙年展」得獎作品有：連德成／新聞（四）；蕭麗紅／老梯子；黃海雲／天、山、海一星辰之時；陸先銘／台北的早晨；顧世勇／藍瞳孔；莊普／光與水的移位，在這裡的「伊通人」有兩位得獎。在「伊通公園」的空間裡則展出黃文浩、盧明德、陳愷璜、陳慧嶠、牟善宏、陳建明、李宜全、江志偉、范姜明道等九人的作品，提出對台北雙年展的另一種看法、另一種樣態。而**特展**：**「把觀念穿在身上」****15 人聯展**，則是將每個藝術家的創作特質符號化，印製在 T 恤上然後由藝術家穿在自己身上。這種將作品特質符號化的過程，亦即完成了一種個人的或時代性的標示。隔年舉辦的「**停頓世界**」-- **影像專題展/年度企劃聯展**，值得一提的是，這是台灣首次舉辦攝影專題的展覽，之後還有 1995 年「解放中的以影像」專題展、以及後來 2002 年的**磁性書寫 II**：「光隙掠影／影像在凝視我們」主題展，從傳統影像到數為影像的探討，在歷史上作見證。

1999 年，伊通提出「磁性書寫」的展覽概念，雖然在這次的展覽作品並沒有全部用數位技術做為創作的方式，而是將 86 位藝術家的作品以數位輸出的方式，統一裱框展示，但是卻促成 2002 年**磁性書寫 II**：「光隙掠影／影像在凝視我們」展覽的舉辦。1999 年的「磁性書寫」展獲得文建會贊助展覽補助 30 萬元，

藝評人石瑞仁先生特別為這次**磁性書寫：「念念之間」／紙上作品專題展**寫評，並指出它的前衛性不在於作品的量，而是在於「藝術家提供一種較具實驗性的私房作品來參展」、「提供我們平常看不到的另一種創作事實」⁶⁶，他將所有展覽作品運用電腦商品的術語區分為：版面雖小卻有其藝術完整度的「袖珍完整版」；可以從中嗅出藝術家即將發展方向的「搶先試用版」；在其他正式場合和展覽中不易出現的草圖或素描作品的「珍藏秘笈版」；最後是最呼應「磁性書寫」主題、直接以科技新媒體來創作的「科學應用版」。

同時，石瑞仁先生在文章中將「磁性書寫」的「磁性」擴大為伊通公園的吸引力，他認為「伊通」在台灣「另類空間」中的存在價值，是作為一個「藝術的自然磁場」，也就是吸引藝術、藝術家、藝評家以及喜歡藝術的收藏家或觀眾的聚集力。並由「磁片」的書寫記錄功能，指出伊通具有各種檔案形式的包容量並允許不斷的寫入、寫出，這種空間承載的方式和美術館、商業畫廊不同。最後，石瑞仁以一段話清楚說明了「另類空間」／「伊通公園」在台灣當代藝術發展上的位置……

在此，我們不能忽視的一項事實是，在此地美術館與畫廊中看到的一些藝術書寫方式的變革，有很多是率先在伊通這類替代空間中進行試寫的。根據我的觀察，台灣當代藝術的發展，不論是「量變」或「質變」，替代空間以低容量／高轉速的運作方式所發揮的先導機能，實在是不宜被低估或忽視的⁶⁷。

⁶⁶ 石瑞仁，〈磁性書寫—念念之間：紙上作品專題展觀後感〉《磁性書寫—念念之間：紙上作品專題展》，台北市：行政院文化建設委員會，1999。

⁶⁷ 石瑞仁，〈磁性書寫—念念之間：紙上作品專題展觀後感〉《磁性書寫—念念之間：紙上作品專題展》，台北市：行政院文化建設委員會，1999。

從上述「試寫」、「先導機能」的字意可以讀出，歷年在「另類空間」的前衛實驗的藝術活動，已經成爲其他展演機構的學習對象，同時也是「前衛藝術」／「前衛藝術家」最主要的輸出陣地，台灣另類空間的歷史意義也就此畫出。

第五章 結 論

台灣前衛藝術經歷各種政治和經濟的變動期，產生不同的藝術樣態與團體。從早期官方展場、民間畫廊、另類空間團體的多線發展，到現在的混合並存的藝術生態，十幾年間不僅美術館的專業性大幅提昇，更走向國際策展的形式；原來只經營傳統畫作的畫廊，目前也漸漸代理起當代藝術作品，更有主動策劃前衛性主題展演的；有多年歷史的另類空間和新興成立的空間團體，形成藝術生態的階段性進程；各式提供展演的民間空間和官方閒置空間再利用的空間，協助消化每年不斷釋出大量的藝術相關系所的展演需求，台灣的藝術環境已經具備其再發展的條件。

追溯起「伊通公園」的發展歷程，其至始至終「**無爲而爲的本質追求**」以及因對「**空間**」的需求而尋找一個地方固定聚會，開始了伊通的藝術活力和氛圍；運用「伊通人」以及伊通公園這個空間所散發的「**磁力與熱力**」；在「**認同的力量**」之下維持並不斷發展。回顧台灣「另類空間」的歷史，便浮現出其需要克服的問題，尤其是在歷經十多年的過程之後，不管是在團體內部本身需要不斷調整，面對外在環境的衝擊和影響也需有因應的對策，這些困境有：「經營方式」、「經費來源」、「理念精神」、「成員老化」、「未來方向」等。

早期的「另類空間」團體，大都是因爲一股年輕的熱情，喜歡聚在一起談論藝術和作品，大家原來的身份是「藝術家」，本身並沒有經營管理的經驗，因此在團體或空間成立後，大都是以類似社團的討論方式，慢慢摸索，在初期單純的展覽營運，這樣的模式就足以應付。但是到了後來組織越來越複雜，工作越來越繁瑣後，專門雇用行政人員相對變的很重要，行政工作做的徹不徹底關係到空間營運的順暢和資料庫建立的完整度。

因為是類似「非營利」的純粹經營，空間營運的管銷費用不管是由一人支付、成員分攤或是依靠微薄的咖啡廳盈餘來支助，都是有限的。因為每月的房租、水電、少額的行政費用就佔了大部分的開銷，必須還要不定時舉辦籌募經費的義賣來補貼超支的部分，或是接受民間或官方的贊助，能夠經營五年以上、甚至十幾年，都已算是難得。

至於接受補助是否代表自主性的團體被收編？這點多有爭議。這在於接受補助之前，「另類空間」團體需要符合申請的立案規定和程序，這立案的規定又影響著「空間（團體）本質」的問題。以「新樂園藝術空間」為例，在國藝會開放團體以空間名義申請「新興展演空間」補助時，為了立案的問題，在新樂園內部引發了激烈的討論，到底一向自主、成員每兩年更換一次、每次成員二十人左右的「新樂園」，需不需要為了遷就美術團體需要三十人以上簽署的「協會」模式規定，而找非成員的人來連署，或是改變成員更替的精神，在「團體精神」和補助之間擺盪著。而對於已經立案，也拿到補助的「伊通公園」來說，每年繁瑣的申請書、期中報告、結案報告...等，佔了極大的工作量；對於檔期的排定，伊通一向以彈性的方式，隨時可以將討論好的展覽排入，但是為了符合補助申請表格的規定，就必須改變以往隨性的作風，排好一年的檔期並且預想未來幾年的規劃，要得到補助或是維持原來的彈性，是伊通面對的問題。

另外，成員老化所呈現的問題，影響團體的經營模式。在空間成立之時，大部分的成員都正值中壯年時期，單身和活力讓成員可以參與所有的討論和決策，活動的出席率極高。隨著成員年齡的增長，工作量、家庭責任、大量的展覽等，分散了原本可以投注在團體內的時間和精神。對此，「新樂園」雖然採取的是吸收新人的換血動作，但是面對時代的轉變以及大量的空間釋出，曾經在營運第六年時出現結束的危機。

由於社會的轉變和公部門的政策影響，越來越多的空間主動或被動的釋出，閒置空間再利用的觀念普及，讓新一代的藝術創作者比起以前更容易尋求非正式的展覽空間，工廠、眷村舊舍、老公寓、倉庫……，都是實驗的最佳場所，借用前人經營替代空間的經驗，一個個空間團體和展覽場所就陸續誕生。面對突然量產的展演或創作空間，「替代空間」原本的意義也不復存在，主動或被動的新一代藝術家的大量養成和展演的變易，已經讓每月的藝文節目多出好幾倍，「替代空間」革命對抗的意義需要重新去思考和界定。新一代的創作者將以往的替代空間理解為「打團體仗」的策略因素，為求得在媒體發聲的機會，他們以這樣的認知自行組織並成立團體，這些不同的組織因素造就出不同的團體性格。在空間意義轉變的今天，「另類空間」需要有著什麼樣不同的思維？

政治聯想和保守封閉的態度影響前衛藝術發展，一方面發生衝突、阻礙，另一方面也刺激、衍生前衛的生發和新的依存關係。不管在那個地方的「替代空間」，長久的經營下來必定需要面對大環境改變而有所調整或抉擇，紐約時報在1983年針對紐約地區的合作畫廊的困境做了一個結論，記者認為一九八〇年代紐約的合作畫廊面臨了不斷增加的財務困境，會員的會費逐年提高，展覽的印刷、廣告、郵資等支出也越來越多，隨著通貨膨脹的因素這些問題也跟著加遽；另一方面缺乏補助系統的支持也是一個問題。因此這些原本促成SOHO都市改造計畫的功臣，卻因為經濟因素而被排擠，迫使他們必須面對轉型或遷徙的抉擇⁶⁸。

以台灣為例，原本因為前衛空間的不足而衍生出幾個重要的替代空間以滿足需求，但是當政府突然在政策上釋出大量的替代空間，年輕的藝術群也懂得自尋場地經營，前衛的市場因此突然擴大並活絡起來，當原本替代的意義不再存在時，擁有十多年歷史的「伊通公園」和「新樂園藝術空間」該如何審視自身存在

⁶⁸ Lawrence Alloway (198304.03). *When Artists Start Their Owen Galleries*. New York Times.

的意義？原來因為前衛的革命因素在十年後是否依然前衛？這一點在新樂園第六期開幕展的座談會中藝評家陳泰松提出他的看法，他認為：現今替代空間的「作品」、「身體」、「場所」的關係需要重整，將原有藝術社群親密接觸的「團結」概念，轉變為透過基地介面來書寫的「文本空間」。⁶⁹也就是當一群為了聚在一個空間藉以取暖的團體功能不再時，這些「替代空間」本身是否可以成為一個論述主體，以這個主體來書寫存在意義。藝評學者林志明則認為，當年的「替代空間」在現在已經慢慢走向「藝術中心」的發展。⁷⁰以「伊通公園」為例，由於早期累積的經驗和人脈，目前已經成為民間版的「當代藝術中心」。而「新樂園」歷經幾次的遷移和整修，以及營運組織的經驗積累，也漸趨於「畫廊」的功能。基於一種能量的散發或是魅力的吸引，可以將空間的功能多元化，舉辦讀書會、電影會等各種散發能量的方式做一種「論述的實驗」。「替代空間」由容納前衛藝術家和藝術品的空間，轉變為被討論的主體，兩位藝評人一致認為「實驗論述」將是未來發展的可能性。

2004年第二屆台新獎增設了〈觀察團特別獎〉頒給劉慶堂和陳慧嶠，宣告了伊通公園和另類空間的歷史意義。當「替代空間」的階段性前衛功能宣告結束時，下一個十年或是下一個歷史意義的建立，是目前所有「替代空間」團體都必須面對並好好思考的。本論文僅就過去十年的歷史作一檢視及探討，並提出其發展的可能性作為下一個研究的目標。

⁶⁹ 「新樂園藝術空間」第六期成員聯展座談會，2004/05/16。

⁷⁰ 「新樂園藝術空間」第六期成員聯展座談會，2004/05/16。

參考書目

財團法人國家文化藝術基金會歷年度補助申請基準。

財團法人國家文化藝術基金會各期《國家文藝基金會會訊》。

行政院文化建設委員會（1999），《藝術 99 專輯 1：創作驛站•藝術村》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（1999），《藝術 99 專輯 2：藝術進駐•九九峰》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（2000），《藝術 99 專輯 3：閒置空間•新造化》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（2000），《藝術 99 專輯 4：藝術煉金•工作室》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（2000），《藝術 99 專輯 5：空間重塑•新契機》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（2001），《藝術 99 專輯 6：藝術版圖•跨領域》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（2001），《藝術 99 專輯 7：藝術交流•異文化》，台北：文建會。

行政院文化建設委員會（1988），《文化建設重要法令彙編》。

-----（1988），《行政院文化建設委員會簡介》。

-----（1990），《法國文化行政》等各國文化行政叢書十冊。

-----（1990），《歐洲法蘭西、義大利、希臘、西班牙、丹麥國文化部組織考察報告》。文建會法規研究小組歐洲考察團報告。

-----（1991），《文化中心十年》。

-----（1992），《國家建設六年計劃文化建設計畫》。

-----（1992），《文化統計彙編》。

-----（1993），《加強地方文化藝術發展計劃》。

-----（1998），《文化白皮書》。

- 《文化視窗》，台北：文建會中部辦公室。
- 申學庸（1994），《我國文化資源分配之回顧與展望》，台北：文建會。
- 陳建北（1998），《藝術村發展方向研究》，台北：文建會。
- 陳建北（1998），《2 號公寓紀實錄》，台北：國家文化藝術基金會。
- 台北市立美術館（1983-）台北市（歷屆）美展。
- （1983-）台北市立美術館（歷屆）典藏目錄。
- （1985）《德國現代美術展 1945-1985》。
- （1993）《台北現代美術十年（一）》。
- （1993）《台北現代美術十年（二）》。
- （1990）《1990 中華民國現代美術新展望》。
- （1995）《台灣藝術》。
- （1995）《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》。
- （1998）《1998 台北雙年展:欲望場域》。
- （1998）《1998 台北國際雙年展亞洲當代藝術國際研討會》。
- （1999）《申請展覽專輯.1997-1998》。
- （2000），《2000 年台北國際雙年展:無法無天》導覽手冊。
- 謝里法（1980）《紐約的藝術世界》，台北：雄獅圖書公司。
- 黃朝湖（1986），〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉《中國現代繪畫回顧展》展覽專輯，台北：北美館。
- 王素峰（1990）《生之自覺--「五月」、「東方」與台灣現代美術發展的關係》，台北：北美館。
- 許自貴（1992），〈台灣和紐約現代藝術的比較〉，《紐約現代藝術》，台北：北美館。
- 黃海鳴（1993）〈對美術館推展現代藝術活觀察〉，《台北現代美術十年》，台北：北美館。
- 何政廣（1993）〈十年來台北美術棟線與美術館導向〉，《台北現代美術十年》，台北：北美館。
- 林惺嶽，〈台灣美術（一九四五～一九九五）〉，《台灣美術新風貌》，台北市立美術

館，1993。

謝東山（1996）《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，台北：北美館。

張振明（2000），《美國展演藝術活動之企劃與行銷》，台北：北美館。

國立台灣美術館（1989-）歷屆典藏目錄。

謝里法，〈從歷史的沿革談「省展」評審之心得〉，《台灣省第五十一屆全省美展彙刊》，台中：台灣省立美術館，1996/12，頁 200。

王秀雄（1987），《臺灣省立美術館目標與功能之研究》，台中：台灣省立美術館。

劉思量（1988），《臺灣省立美術館推廣服務研究》，台中：台灣省立美術館。

周文（1989），《中華民國美術發展展覽座談會專輯》，台中：台灣省立美術館。

黃彩雲（1989），《開館週年紀念專輯》，台中：台灣省立美術館。

薛平海（1993），《開館五週年紀念專輯》，台中：台灣省立美術館。

薛平海（1995），《開館七週年紀念專輯》，台中：台灣省立美術館。

劉欒河（1995），《美術館的籌備與營運》，台中：台灣省立美術館。

薛平海（1998），《開館十週年紀念專刊》，台中：台灣省立美術館。

高雄市立美術館（1992-），歷屆典藏目錄。

-----（1995），《高美館二年》。

-----（1995），《傳統、現代—台灣當代藝術專題展》。

-----（1997），《意象台灣—當代藝術展巴黎特展》。

-----（1998），《意象台灣—當代藝術展》。

-----（1999），《高美館六年》。

王銘鴻（2000），《「黃金印象---奧賽美術館名作特展」論媒介正當性與資本主義文化邏輯》，私立世新大學傳播研究所碩士論文。

王錦華（1999），《性別的美學/政治：九〇年代台灣女性藝術展覽批評意識初探》，台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所。

呂佩怡（2001），《後九〇年代台北市立美術館國際策展的「本土/國際」策略探討》，台南藝術學院博物館學研究所。

林于湘（2000），《文藝政策的制定與辯證：釋析 1981 年至 1998 年台灣文化論述的建構與轉型（以行政院文化建設委員會為例）》。台北：國立藝術學院

- 戲劇研究所碩士論文。
- 張荳雲、呂玉瑕、王甫昌主編（1997），《九〇年代的台灣社會：社會變遷基本調查研究系列二》，台北：中研院社研所。
- 陳玉燕（2000），《台灣美術本土化批評意識之研究：1990-1999》，國立成功大學藝術研究所。
- 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）》，東海大學美術研究所美術史與行政組。
- 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》，國立台灣大學社會學研究所碩士論文。
- 蘇昭英（2001），《文化論述與文化政策：戰後台灣文化政策轉型的邏輯》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。
- 台灣藝術發展協會（2001），《2001 文化空間再造國際研討會》會議資料。
- 《英漢大辭典》（1992）東華書局。
- 《藝術名詞與技法辭典》（2002），貓頭鷹出版社。
- 《辭源》（1981）商務書局。
- 方孝鼎等中譯（1990），《後現代理論---批判的質疑》，台北：巨流。
- 王元貞譯（1996），《藝聞錄：八〇年代早期藝術對話》，台北：遠流。
- 王玉齡、黃海鳴譯（1996），《藝術解讀》，台北：遠流。
- 王志弘（1998），《流動、空間與社會》，台北：田園城市文化。
- 王秀滿譯（2003），Pam Meecham、Julie Sheldon 著，〈何謂現代主義？何時開始？〉《現代藝術批判》，台北：韋伯文化。
- 王福東（1993），〈台灣新生代美術巡禮〉，台北：《皇冠叢書》。
- 石瑞仁（1999），〈磁性書寫—念念之間：紙上作品專題展觀後感〉《磁性書寫—念念之間：紙上作品專題展》，台北市：行政院文化建設委員會。
- 江靜玲中譯（1988），《藝術與公共政策》，台北：桂冠。
- 呂清夫（1993），〈十年來國內藝壇的個性與群性〉《台北現代美術十年（一）》，台北：北美館。
- 李建鴻校閱（1984），《阿多諾》，台北：桂冠。

- 李紀舍中譯（1975），《文化與社會》，吳潛誠總編校。台北：立緒。
- 林淑琴譯（1996），Jeanne Siegel 著，〈引言〉《藝聞錄：六、七〇年代藝術對話》，台北：遠流。
- 俞智敏、陳光達、王淑燕中譯（1989），《文化》，台北：巨流。
- 胡業敏等中譯（2000），《文化轉向》，北京：中國社會科學。
- 倪再沁（1995），《台灣美術的人文觀察》。台北：雄獅圖書。
- 唐小兵譯（1985），《後現代主義與文化理論》台北：當代。
- 唐維敏譯（1998），《英國文化研究導論》，台北：亞太圖書。
- 夏學理等編（2000），文化行政（修訂再版）空大用書。
- 夏鑄九/王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北：明文書局。
- 高千惠（1996），《當代文化藝術澀相》。台北：藝術家。
- 高千惠（2001），《在藝術界河上：當代藝術思路之旅》。台北：藝術家。
- 高千惠（2004），《藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀》。台北：藝術家。
- 張心龍譯（1996），Dian Crane 著，〈引言〉《前衛藝術的轉型》，台北：遠流。
- 許自貴（1995），〈畫廊與台灣現代藝術的發展〉，《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》。
- 郭繼生（1994），《藝術史與藝術批評的探索》。台北：國立歷史博物館。
- 陳光興（1994），《社會與媒體：批判性觀點》。台北：遠流。
- 陳光興（2000），《文化研究在台灣》。台北：巨流。
- 曾麗玲譯（1997），哈伯瑪斯著，〈現代與後現代之爭〉，《文化與社會》，台北：立緒，頁 418。原出處：Habermas; "Modernity versus Postmodernity," *New German Critique* 22 (1981): 3-14. Reprinted with permission of the author and *New German Critique*.
- 黃寶萍（2003），〈台灣環境影響下的身體及作品〉《台灣美術大系：媒材篇---身體與行為藝術》，台北：行政院文化建設委員會。
- 黃寶萍（2003）《台灣美術大系：媒材篇---身體與行為藝術》，台北：行政院文化建設委員會。
- 趙居蓮譯（1995），Am L. Weber 著，〈社會自我〉《社會學心裡學》，台北：桂冠。

- 滕立平譯（1984），《現代主義失敗了嗎？》，台北：遠流。
- 鄭明娟（1994），〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，原載《當代台灣政治文學論》。台北：時報文化。
- 鄭泰承（2000），《科技、理性與自由——現代及後現代狀況》。台北：桂冠。
- 賴瑛瑛（2003），《台灣前衛：六〇年代複合藝術》，台北：遠流。
- 謝里法（1980），〈談女性主義藝術〉，《紐約的藝術世界》，台北：雄獅美術。
- 鍾明德（1989），《在後現代主義的雜音中》。台北：書林。
- Bourdieu, Pierre（1984） *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*,
Routledge & Kegan Paul, London.
- Lawrence Alloway(1983/04.03). *When Artists Start Their Own Galleries*. New York
Times.
- Nochlin, Linda（1991） *The politics of Vision: Essay on Nineteenth-Century Art and
Society*, Thames & Hudson, London.
- Sandler, Irving（1976），” The Triumph of American Painting: A History of Abstract
Expressionism” ， New York: Harper and Row ， ， p.30 。
- Williams, Raymond（1989） ’What Was Modernism ? ’, *The Politics of Modernism :
Against the New Conformists*, Verso, London, p.14.

期刊雜誌、報紙

台北市立美術館（1983-1988），台北市立美術館館刊（季刊）。

-----（1988-），現代美術（雙月刊）。

〈八〇年代美術群體風雲〉，《藝術觀點》（2001），台南：國立台南藝術學院，9
號

《雄獅代美術月刊》（1992），台北：雄獅。

《雄獅代美術月刊》，台北：雄獅，1992年，頁122。

《雄獅美術》（1991），241號。

王惠君（2000）〈閒置空間的再生與活化--活化公有閒置空間成爲文化資源之初步探討〉國家文藝基金會會訊，90.01

王嘉驥（2000）〈無法無天的條件---從遊戲平台的角解讀 2000 年台北雙年展〉，典藏雜誌，2000.12 號

王嘉驥（2002）〈台北伊通公園在光州---爲伊通公園參加 2002 年光州雙年展而寫〉，典藏雜誌，2002.04 號

王福東（1992），〈新生代的崛起—台灣畫壇的新希望〉，台北：《雄獅美術雜誌》。

王福東（1995），〈台灣近代美術團體活動年譜〉《現代美術》，台北：北美館，62
號、63 號。

王福東，〈新生代美術再議〉，《雄獅美術雜誌》第 259 期，1992/09。

吳介禎（2000）〈國家暴力與土地佔領---藝術家佔用閒置空間的政略探討〉藝術家，89.8 號

呂佩怡（2001）〈80 年代的「前美術館時代」〉，《藝術觀點》，90.01 號

李梅齡，〈南北畫廊今年早開工〉，《中國時報》1992/02/09，第十八版。

李維菁，〈「台新藝術獎」藝術家與社會對話的橋樑〉，《中國時報》，2003/03/08，
藝文版。

林伯欣（2000），《中外文學》，29 卷 7 期。

林柏欣（2000）〈策展機器的愛慾政治學—評 2000 台北雙年展〉，典藏雜誌，
89.10 號

社論〈鼓舞美術創作的年代〉，《雄獅美術》，279 期，1994/05，頁 10-11。

- 高千惠（1994），〈金山・銀山・垃圾山：文化差異下的藝術前衛性格〉，藝術家，227 號
- 高子衿（2001）〈群雄並起、精神集體行動的年代--談師大及藝專的畫會團體〉，藝術觀點，90.01 號
- 張北海（2001），〈蘇荷世代 蘇荷現象…一個旁觀者的回顧〉，《典藏今藝術》，108 號
- 張晴文（2000）〈大眾藝術化〉藝術觀點，89.01 號
- 張晴文（2001）〈1980 年代美術記事〉，藝術觀點，90.01 號
- 張晴文（2001）〈集體發聲的臺灣美術--1980 年代〉藝術觀點，90.01 號
- 黃海鳴（1996），〈台灣主體性雙年展只是場「無心的大拜拜」？〉，《藝術家》259 號
- 黃茜芳，〈小兵力大功：台灣推動裝置藝術的六大民間據點〉，《典藏藝術》，67 期，1998/04，頁 145-150。
- 黃傑玲（2000）〈閒置空間的再利用--兼談所面臨的行政管理問題〉藝術觀點，89.10
- 趙風（2003）等〈台灣畫廊演藝專輯〉《大趨勢》第 7 號
- 鄭乃銘（1994），〈是誰在裝置阿波羅？〉，《藝術家雜誌》232 號
- 鄭功賢等（1994）〈台灣畫廊爭霸史〉《典藏藝術》第 24 號
- 謝里法（1982），〈從沙龍、畫會、畫廊、美術館一試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程〉《雄獅美術》第 140 號
- 龐靜平（1986），〈一場感官的盛宴—春之藝廊錄影、裝置、表演藝術三人展〉《藝術家》第 131 號
- 藝術觀點編輯室（2000），〈替代空間專輯〉，《藝術觀點》，台南：國立台南藝術學院。

網路資料

台北市立美術館網站之展覽記錄，

<http://www.tfam.gov.tw/panorama/c/index-c.html>。

The Alternative Museum ，<http://www.alternativemuseum.org/>

伊通公園，<http://etat.com/itpark/>。

林明弘，〈伊通公園的未來及其在台灣市場中的定位〉，1995，伊通公園網頁，

<http://etat.com/itpark/gallery/index-itpark.htm>。

「烏托邦的熱量」：伊通十年與當代藝術座談記錄，1998/08/01，伊通公園。

新樂園藝術空間，〈沒問題〉新樂園開園展座談會紀錄，2001.04.08，

<http://www.etat.com/slyart/frame-p10.htm>。

「新樂園藝術空間」第六期成員聯展座談會，2004/05/16。

費名杰訪談，2002/8/29，紐約費宅。

陳慧嶠訪談，2004/07/08，地點：伊通公園。

附錄：伊通歷年記事

年代	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1984 ~ 1985				<ul style="list-style-type: none"> * 大家分別到春之藝廊看展，彼此間尚未認識。「異度空間」、「超度空間」... * 陳慧嶠到春之藝廊看展，拿作品給張永村看，受到在旁的莊普欣賞、收藏作品，開始作品討論及聚會。
1986				<ul style="list-style-type: none"> * SOCA 成立，賴純純、莊普在教課，劉慶堂、陳慧嶠、黃文浩等人，在此上課、相識。 * 1986~1995 固定聚會拜訪藝術家工作室、出遊及聚會。
1988 ~ 1989				<ul style="list-style-type: none"> * 主要在左棟（攝影棚）3樓活動，曾參考文建會於1987年舉辦的小型雕塑展，在攝影棚樓上展出小作品。
1990	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	03/03 ~ 03/31	莊普、陳慧嶠、黃文浩、盧明德、陳建北、魯宓。	伊通公園開幕聯展	<ul style="list-style-type: none"> * 3月，以「伊通公園開幕聯展」正式對外開放，並以「伊通公園」為空間名稱。 * 10月，3樓前側咖啡廳完成。
2	04/21 ~ 05/15	陳建北、Jeannot Schwartz 雙人展	「求緣」中、瑞交流展	
3	06/16 ~ 07/07	陳美岑、陳增祥 雙人展	東海/藝術學院交流展	
4	07/28 ~ 08/18	*葉竹盛 個展		
5	10/20 ~	*CARLOS DE PAZ 個展		

	11/10			
6	12/01 ~ 12/22	黃文浩 個展	塔與泉	
7	12/01 ~ 12/25	胡坤榮、張永村、蔡智贏、郭挹芬、陳愷璜、陳幸婉、湯瓊生、王行恭、程延平、蕭麗虹、盧明德、小 鳳、洪麗芬、侯俊明、莊 普、杜十三、季鐵男、吳梅嵩、黃文逸、李銘盛、葉竹盛、管 管、吳瑪俐、黃文浩、陳慧嶠、楊柏林、薄茵萍、羅門、艾珊德、范姜明道、ERIC DE LISLE	微波展 / (31 位藝術家聯展)	
1991	檔 期	展 出 者	展 覽 名 稱	備 註
1	01/19 ~ 01/31	*李銘盛 個展	火化儀式	
2	01/26 ~ 02/16	許自貴、曾英棟、黃宏德、陳榮發、顏頂生、張永村、蔡智贏、郭挹芬、陳愷璜、陳幸婉、程延平、裴啓瑜、劉中興、賴純純、盧怡仲、郭維國、周銘信、蕭麗虹、侯俊明、莊 普、李銘盛、葉竹盛、吳瑪俐、黃文浩、陳慧嶠、楊柏林、楊茂林、張正仁、傅搏年、盧明德、吳宜芳、林良材、范姜明道	巫展 / (33 位藝術家聯展)	
3	03/09 ~ 03/30	*Eric DELISLE 個展	聚集的兵士，夢想之地	
4	04/06 ~ 05/04	陳愷璜 個展	文化測量	
5	05/11 ~ 06/08	黃宏德、郭少宗、杜十三、鄧獻誌、陳愷璜、連德誠、李銘盛、黃海鳴、侯俊明、莊 普、葉竹盛、黃文浩、陳慧嶠、盧明德、吳宜芳	閱讀狀態 / (15 位藝術家聯展)	
6	07/27 ~ 08/25	季鐵男 建築展		
7	09/07 ~ 09/29	*陳榮發 個展	自畫 • 自說	
8	10/19 ~ 11/11	程文宗 個展		

9	11/18 ~ 12/18	湯皇珍 個展	72 次扔擲	
10	12/14 ~ 92/01/1 1	洪根深、陳世明、黃宏德、陳榮發、顏頂生、陳正勳、郭挹芬、陳愷璜、程文宗、劉中興、賴純純、盧怡仲、蕭麗虹、陳龍斌、傅搏年、盧明德、吳宜芳、朱嘉樺、侯俊明、莊 普、李銘盛、葉竹盛、黃文浩、陳慧嶠、楊柏林、劉佩修、安郁茜、郭少宗、胡坤榮、湯瓊生、王行恭、程文政、季鐵男、施政廷、洪麗芬、張金玉、王正凱、鄭水萍、郭振昌、邵婷如、連明仁、陳俊明、林惠懿、賴素鈴、劉婉柔、夏 陽、吳梅嵩、薄茵萍、秦 松、黃麗娟、周邦玲、吳天章、陳茂田、侯宜人、顧世勇、劉高興、湯皇珍、楊世芝、傅嘉瑋、黃位政、駱麗真、林敏媛、王紫芸、謝里法、陳曼珣、李靜雯、黃奇智、黃志輝、高橋睦治、范姜明道、范姜佑文、Michael-Monteiro、John-HeldJR、Martine-Perrin、Estelle-Cabannes、Arnaud-Lefebvre、Robert-Ruscoe、Dawn-Redwood、Robin-Crozier、Eberhard-Bergk、Ruggero-Maggi、Charles-Francois、Guy-Bleus、Jeannot-Schwartz、Lo-Yin-Shan、Nenad-Bogdanovic	國際郵遞藝術 MAIL ART 交流展 --13 國家參展(86 人聯展)	
11	09/28 ~ 10/31	莊 普、陳愷璜、顧世勇、湯皇珍、黃文浩、王正凱、吳宜芳、顧世勇、葉竹盛、陳慧嶠、盧明德	主題策劃聯展： 「書店裡的裝置 -- 閱讀狀態」 台北誠品書店	
1992	檔 期	展 出 者	展 覽 名 稱	備 註
1	01/18 ~ 02/08	李亮人、石敬華、連明仁、陳士鉅、黃金福、陳增祥、趙文吉、王邦榮、陳瑞登、吳宜芳、許耀方、馮立玲、姜守暉、洪志忠、王正凱、湯皇珍、顧世	「從物體開始」專題展 / (24 人聯展)	* 開始找助理 劉良怡 (恬恬), 工作時間下午 1~6 點。 * 固定於每週三藝術家幻燈片介紹自己作品。

		勇、季鐵男、黃文浩、莊 普、 陳慧嶠、盧明德、陳愷璜、程 文宗		
2	02/15 ~ 03/07	*李淑貞 個展	自然與儀式	
3	02/15 ~ 03/07	莊 普 特展		
4	03/14 ~ 04/04	黃文浩、莊 普、陳慧嶠、盧明 德、陳愷璜、程文宗、湯皇珍、 季鐵男、連明仁、葉竹盛、侯 宜人、吳天章、黃宏德、杜十 三、李銘盛、朱嘉樺、吳瑪俐、 連德誠、張永村、李泰祥、陸 先銘、曾清淦、王墨林、拈蓮 花。	「藝術家的白皮書」專題展 / (24 人聯展)	
5	03/14 ~ 04/04	盧明德 特展		
6	04/11 ~ 05/02	蔡良飛、盧怡仲、劉文寶、倪 再沁、吳天章、蔡志榮、陸先 銘、潘麗紅、許淑卯、連建興、 李明道、楊仁明、李民中、周 沛榕、周奇霖、林國武、陳俊 明、連淑慧、揚明鏗、林金標、 裴啓瑜	台北畫派 -- 台灣力量海 報展	
7	04/11 ~ 05/02	*劉中興 特展		
8	05/09 ~ 05/30	顧世勇 個展	飛宇造次 1992	
9	05/09 ~ 05/30	陳愷璜 特展		
10	06/13 ~ 06/29	黃文浩、盧明德、陳愷璜、陳 慧嶠、牟善宏、陳建明、李宜 全、江志偉、范姜明道	雙年展的另一種看法 / (9 人聯展)	
11	06/13 ~ 06/29	黃文浩 特展		
12	07/04 ~ 07/25	*侯玉書	侯玉書的繪畫和單刷版畫 展	
13	07/04 ~ 07/25	黃宏德 特展		
14	08/08 ~	巫義堅、陳世明、黃宏德、陳	覺悟的激享 -- 支持佛教	

	08/22	榮發、顏頂生、陳正勳、郭挹芬、陳愷璜、程文宗、劉中興、賴純純、盧怡仲、蕭麗虹、盧明德、吳宜芳、朱嘉樺、侯俊明、莊普、葉竹盛、黃文浩、陳慧嶠、楊柏林、胡坤榮、湯瓊生、王行恭、季鐵男、洪麗芬、王正凱、連明仁、管管、魯宓、周邦玲、吳天章、顧世勇、湯皇珍、陳建北、陳順築、梅丁衍、許自貴、程延平、黃海雲、黃海鳴、黃惠燕、黃志陽、李光裕、蔡智羸、蔡裕榮、嚴明惠、陳昇志、林良材、林鴻文、邱梁城、侯玉書	現代禪義賣活動(53人聯展)	
15	08/08 ~ 08/22	黃文浩、陳愷璜、陳慧嶠、侯玉書、魯宓、莊普、季鐵男、陳世明、黃宏德、顧世勇、湯皇珍、陳建北、楊柏林、程文宗、侯俊明	把觀念穿在身上特展 / (15人聯展)	
16	08/29 ~ 09/19	陳順築 個展	家族黑盒子	
17	08/29 ~ 09/19	侯俊明	三張版畫展	
18	08/29 ~ 09/19	陳慧嶠 特展		
19	10/03 ~ 10/24	朱嘉樺 個人秀		
20	11/07 ~ 11/28	袁廣鳴 個展		
21	11/07 ~ 11/28	黃文浩、陳愷璜、陳慧嶠、莊普、季鐵男、黃宏德、朱嘉樺、黃海雲、黃志陽、顧世勇、湯皇珍、陳建北、侯俊明、梅丁衍、許自貴、王正凱、顏頂生、劉中興、陳順築、盧怡仲、吳天章、陸先銘、盧明德、吳瑪俐、王福東、木殘、范姜明道、王行恭、胡坤榮、陳榮發、葉竹盛、李銘盛、黃位政、劉高興、薄茵萍、李淑貞、洪根深、陳增祥、陳美岑、陳國強	1992 POST CAED EXHIBITION (10CM x 15CM)40人小品聯展	
22	12/12 ~	黃文浩、陳愷璜、陳慧嶠、莊	IT KITSCH / 愛的禮物(35	

	93/01/03	普、季鐵男、黃宏德、朱嘉樺、袁廣鳴、蕭麗虹、顧世勇、湯皇珍、陳建北、侯俊明、賴素鈴、杜十三、揚柏林、陸蓉芝、劉中興、陳順築、吳瑪俐、木殘、范姜明道、葉竹盛、傅伯年、程文宗、邵婷如、周邦玲、吳宜芳、侯宜人、劉鎮洲、施政庭、連明仁、洪麗芬、徐秀美、鄭乃銘	人聯展)	
23	12/12 ~ 93/01/03	陳愷璜、顧世勇 雙人展	關於藝術,我們還有什麼?我已仔細瞧過,但裡面卻一無所有。	
24	07/02 ~ 07/26	季鐵男、木 殘、陳慧嶠、葉竹盛、陳榮發、陳愷璜、黃文浩、程文宗、王正凱、湯皇珍、盧明德、吳宜芳、顧世勇、巫義堅、連明仁、莊 普	主題策劃聯展: 「環境與藝術 -- 16種處理垃圾的想法」 板橋縣立文化中心	
1993	檔 期	展 出 者	展 覽 名 稱	備 註
1	01/09 ~ 01/30	*楊仁明 特展		
2	01/09 ~ 01/30	*王正凱 個展	T	
3	01/09 ~ 01/30	*范姜明道 版畫展	瓶	
4	02/13 ~ 03/03	EMMANUEL BRILLARD、莊 普、賴純純、胡坤榮 三人展		
5	03/06 ~ 03/27	*陳國強 個展	抽象語法的空間構成	
6	03/06 ~ 03/27	*胡坤榮 個展	從塞尚開始的真實精神	
7	04/03 ~ 04/24	*許自貴 特展	成人玩具	
8	04/03 ~ 04/24	吳瑪俐 個展	咬文絞字	
9	04/03 ~ 04/24	*周邦玲 個展	陶與心	
10	05/01 ~ 05/29	莊 普 個展	不滅的愛	
11	06/05 ~	周 舟、賴純純、陳正動、蕭麗	花·姿·招展 / 想花心比	

	06/12	虹、莊普、朱嘉樺、陳慧嶠	看花深	
12	06/19 ~ 07/10	蕭麗虹 個展	觀雲記	
13	06/19 ~ 07/10	*蔡智贏 個展	力場空間	
14	07/17 ~ 08/06	*邵婷如 雕塑展	我只是這樣不斷得想起,關於所有渺小的格局,也當忠實於每一次呼吸的順暢	
15	07/17 ~ 08/06	*石晉華 裝置展	雄獅計畫	
16	07/17 ~ 08/06	侯俊明 油畫展	1988 服役期間作品	
17	08/14 ~ 09/04	陳順築 個展	暗室	
18	08/14 ~ 09/04	*吳慰民 個展	馬桶文化	
19	09/16 ~ 10/02	陳建北 個展	寧靜的世界	
20	10/09 ~ 10/30	魯宓 個展	機械裝置	
21	11/06 ~ 11/27	黃文浩 個展	1959B.C~1959A.D	
22	12/18 ~ 94/01/15	夏陽、韓湘寧、莊普、魯宓、盧明德、陳愷璜、顧世勇、陳順築、袁廣鳴、梅丁衍	停頓世界 -- 影像專題展/ 年度企劃聯展	
23	03/27 ~ 04/11		主題策劃聯展:亞熱帶植物 台北誠品藝文空間	
24	05/02 ~ 05/23	莊普、陳慧嶠、陳愷璜、顧世勇、湯皇珍、朱嘉樺、黃文浩、陳順築、王正凱、袁廣鳴、季鐵男、吳宜芳	台中臻品藝術中心	
1994	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	01/22 ~ 02/19	莊普、盧明德、陳愷璜、顧世勇、陳順築、袁廣鳴、梅丁衍、朱嘉樺、湯皇珍、黃文浩、陳世明、陳國強、黃宏德、程文宗、林明弘、陳慧嶠	伊通公園基金籌備展 / 無可描述的未知	* 1994~1996 林明弘擔任行政工作。
2	03/03 ~ 03/26	姚瑞中 個展	本土佔領行動	

3	03/05 ~ 03/26	*周銘信 個展	新新人類	
4	04/02 ~ 04/23	*翟宗浩 個展	低級科技·低級藝術	
5	04/30 ~ 05/21	湯皇珍 個展	黑盒子	
6	06/20 ~ 07/24	林明弘 個展	me-an/der	
7	07/30 ~ 08/05	石 村 個展	友善的狗主辦	
8	08/12 ~ 09/02		九四·空間學生設計競圖 -- 失樂園(實踐空間設計系 協辦)	
9	09/10 ~ 10/01	*顏貽成 個展	Ereus	
10	10/03 ~ 10/08		伊通公園六年	
11	10/15 ~ 11/05	朱嘉樺 個展		
12	11/26 ~ 12/13	莊 普、盧明德、陳愷璜、顧世 勇、陳順築、朱嘉樺、湯皇珍、 黃文浩 林明弘、陳慧嶠、程文 宗、侯淑姿	漫無目的聯展	
13	12/17 ~ 95/01/1 2	盧明德、郭挹芬、張柏煙、黃 郁生 劉令儀、范姜明道	媒體情語話六人展	
1995	檔 期	展 出 者	展 覽 名 稱	備 註
1	02/11 ~ 03/03	*侯淑姿 個展	不只是爲了女人	
2	03/11 ~ 04/01	簡吟如、李基宏、歐佳瑞、崔 廣宇 劉榮祿、向修平、張杏端	策劃：陳愷璜 執行：簡子傑、葉介華 新事實七人展	
3	04/08 ~ 4/29	莊 普、朱嘉樺、林明弘、陳慧 嶠、胡坤榮	位置 飛機場聯展	
4	05/06 ~ 05/27	陳慧嶠 個展	脫離真實	
5	07/08 ~ 07/29	黃宏德 個展	境遇	
6	09/02 ~	蘇守政、董明川、吳天章、李	解放中的影像專題展	

	09/23	明道、陳順築		
7	10/07 ~ 10/28	莊 普、黃文浩、陳愷璜、陳慧嶠、季鐵男、黃宏德、朱嘉樺、蔡海如、黃志陽、顧世勇、湯皇珍、陳建北、侯俊明、黃舜星、詹裕存、王德瑜、方偉文、陳建明、陳順築、郭維國、陸先銘、盧明德、許拯人、劉明揚、杜十三、郭娟秋、胡坤榮、陳榮發、葉竹盛、李銘盛、陳正勳、周邦玲、薄茵萍、張正仁、姚瑞中、揚柏林、陳國強、林明弘、張柏煙、洪根深、OLIVER、范姜明道	伊通公園七週年慶 / 藝術家的精神素寫	* 協助單位：感謝春之藝廊、在地實驗、百威格登、廖振賢。
8	11/04 ~ 11/25	黃文浩、陳慧嶠、莊 普、朱嘉樺、顧世勇、湯皇珍、盧明德、林明弘	伊通公園聯展	
9	12/23 ~ 01/13	Chizu KODAMA、Gregory MOULINET	Jack Box	
1996	檔 期	展 出 者	展 覽 名 稱	備 註
1	03/02 ~ 03/22	盧明德 個展	落象成俗	* 1996~1999 吳淑華擔任行政工作，另有助理、吧台人員各一名。
2	03/30 ~ 04/20	* 徐洵蔚 個展	女象 心象 裝置	
3	05/25 ~ 06/15	Jean Francios Brun /江風沙 個展	關於時間/該是時候了 IT ABOUT TIME	
4	07/20 ~ 08/10	姚瑞中 個展	反攻大陸行動 序篇. 入伍篇 / Recover Mainland China	
5	08/17 ~ 09/07	黃文浩 個展	我所想 - 我所做 = 我	
6	09/14 ~ 10/05	湯皇珍 個展	咦?	
7	10/12 ~ 11/02	林明弘 個展	室內 / Interior	
8	11/09 ~ 11/30	George Condo 個展	喬治·康多個展	
9	12/07 ~ 12/28	陳順築 個展	金都遺址 / KING-DO RELICS	

1997	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	01/04 ~ 01/25	*劉信佑 個展	天賦悲傷 / Tristes Privileges	* 大家正式將展務完全交與行政,伊通人不再一起處理空間及行政事務。
2	02/01 ~ 02/22	侯俊明 個展	樂園罪人 / Paradise.Sinners	
3	03/01 ~ 03/22	*賴純純 個展	心器	
4	03/29 ~ 04/19	*杜偉 個展	這個 BAR 有最低消費/ There is a minimum charge at this bar	
5	04/26 ~ 05/17	顧世勇 個展	惡惡霸與天堂刀 / Villain/Hypocrite	
6	05/24 ~ 06/14	莊普 個展	你就是那美麗的花朵 / You are the beautiful flower	
7	06/21 ~ 07/12	*王德瑜 個展	作品 27 號 膨脹的空白/ NO 27	
8	07/19 ~ 08/09	陳慧嶠 個展	懷疑者的微笑 / Smiles of the skeptic	
9	08/16 ~ 09/06	彭弘智 個展	有關玩具和藝術 / Artoys	
10	09/13 ~ 09/27	*曹祥發 個展	我的畫,像水一般的流動著 沒有在後面留下痕跡 它是 空無和白色的	
11	10/04 ~ 11/02	季鐵男、徐瑞憲、陸培麟、周 成梁、劉時棟、于逸堯、SID G. HIDAWA (伊通展場)	第三屆台北縣美展:「河 流、新亞洲藝術、台北對話」 (台北縣政府、淡水河、竹 圍、帝門藝術金金會、伊通)	
12	11/08 ~ 11/29	*上松真美子 個展	色彩與線條 / Color and Line	
13	12/06 ~ 12/27	謝乙蘄、魏雪娥 二人展	Duo Exhibition	
14	03/1 ~ 03/30	莊普、陳慧嶠、姚瑞中、林明 弘、盧明德、陳建北、湯皇珍、 劉信佑、羅秀玫	主題策劃聯展:擬象與寓言 台中臻品藝術中心	
15	12/10 ~ 01/07	莊普、陳慧嶠、陳愷璜、顧世 勇、湯皇珍、朱嘉樺、黃文浩、 陳順築、袁奮鳴、季鐵男、姚	□伊通公園台北市立美術 館聯展	

		瑞中、林明弘、盧明德、陳建北		
1998	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	01/17 ~ 02/03	莊普、陳慧嶠、陳愷璜、陳順築、袁廣鳴、林明弘、林宜穎、羅秀玫、謝伊婷、邵婷如、洪東祿、唐唐發、陸培麟、杜偉、侯俊明、徐洵蔚	□主題策劃聯展： 雲彩與泥土的對話 -- 藝術過新年 台北誠品藝文空間	
2	02/07~02/28	王為河、黃宏德 雙個展	DuoExhibition	
3	03/07~03/28	*洪少瑛 個展	誘惑與拒斥 / Attraction and Repulsion	
4	04/04~04/25	盧明德 個展	都會意象與圖紋辨讀 / 1997 Urban Image/ 1998 Pattern Analysis	
5	05/02~05/23	*謝伊婷 個展	我做個記號，在每次的穿越 / I make a mark for each penetration	
6	06/06~07/18	◎1998.06.09 石瑞仁演講：「伊通十年的展出看台灣替代空間」 ◎1998.06.13 專題討論會「昨日、今日、明朝/伊通十年及未來」，莊普引言。	伊通十年與當代藝術 -- 烏托邦的熱量 The First Decade of IT PARK and Contemporary Art: The Heart of Utopias	
7	07/25 ~ 08/15	陳慧嶠 & 顧世勇 雙人展	寂靜的目光 & 我要煎荷包蛋 A silent vision / I am making sunny side-up	
8	08/22 ~ 09/12	季鐵男 個展	可有可無 / tangibleintangible	
9	08/29 ~ 11/01	莊普、陳慧嶠、黃志陽、陳順築、陳正勳、彭弘智、陶亞倫、許拯人	※台北後花園—裝置藝術展 草山文化行館	
10	09/19 ~ 10/10		作品檔案展	
11	10/17 ~ 11/07	吳瑪俐 個展	寶島物語 / Mail Wu Treasure Island	
12	11/14 ~ 12/05	袁廣鳴 個展	難眠的理由 / The reason for insomnia	
13	12/12 ~	林建志、陳正材、彭弘智	物造物—機械影像展	

	01/02			
1999	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	01/09 ~ 01/31	蕭麗虹 個展	喝茶 看報 請坐 360°→180°→0°	* 得到簡靜惠私人贊助 50 萬元。(簡靜惠承諾贊助三年)
2	03/13~04/03	*WOLF KAHLEN	吸入時間 呼出空間	* 得到文建會贊助「磁性書寫」展覽補助 30 萬元。
3	04/10~05/01	(86 位藝術家聯展)	磁性書寫••念念之間 紙上作品專題	* 因為申請空間補助,需預排檔期,展覽不再由大家討論排定。
4	05/08~05/29	*游本寬個展	法國椅子在台灣/觀光旅遊系列	
5	06/05~06/26	*楊世芝個展	探討多重共存的視覺經驗	
6	07/03~07/24	*方偉文個展	從前,在遙遠的他方	
7	07/31~08/21	林明弘	這裡	
8	08/28~09/18	*涂劍琴個展	相對溼度	
9	09/25~10/16	*徐瑞憲個展	輪盤式的週轉	
10	10/23~11/23	黎志文策劃	大陸、香港、台灣三地袖珍雕塑展(44 位藝術家聯展)	
11	11/20~12/11	*何兆基個展	身體延義	
12	12/18~01/08	朱嘉樺	本世紀最後一個展覽	
2000	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	01/15~02/05	呂振光、鄒欣欣、王銳顯、劉中行、余天天、發生社劇團	MOST 環境現代藝術館(香港)交流展:「無聲相」	* 得到洪健全基金會贊助 50 萬(簡靜惠承諾贊助三年)。 * 得到國藝會「新興私人展演場所」一年 70 萬元補助。
2	02/04~02/10	春節		
3	02/19~03/18	湯皇珍個展	千禧伊通逍遙遊(我去旅行 III)	
4	03/25~0	*林宏璋個展	不好笑笑話/構成主義在台	

	4/22		灣	
5	05/06~05/27	梅丁衍個展	給我抱抱/「特殊國與國論」的三種美學插嘴	
6	05/06~05/27	李基宏、邱學盟、歐佳瑞、葉介華、廖建忠	國家氧作品發表：Arther	
7	07/08~08/05	後八	後八之「幸福社區：總體勤勉之含淚收割」	
8	08/12~09/09	Yoshinori Hosoki、Aki Ikemura、Satigusa Yasuda、Makoto Yoshihara (細木由範)	日本藝術家交流展・・・VERTIGO ROOM	
	09/16~09/23	暑休 整理作品		
9	9、10月	林明弘、彭弘智、王德瑜、陸培麟	舊金山 Southern Exposure 替代空間：「Sister Space」	
10	09/30~10/28	林壽宇、黃宏德、黎志文、陳慧嶠、方偉文、謝德慶、陳國強、陳世明、江賢二	顧世勇策劃： pH 值專題展—P.H>7	
11	11/04~12/02	刁德謙、莊普、林明弘、梅丁衍、吳瑪俐、連德誠、夏陽、楊茂林	顧世勇策劃： pH 值專題展—P.H=7	
12	12/09~12/09	朱佳樺、黃進河、陳界仁、鄭淑麗、王俊傑、袁廣鳴、洪東祿、李民中、劉世芬	顧世勇策劃： pH 值專題展—P.H<7	
2001	檔期	展出者	展覽名稱	備註
1	02/17 pm2:00	莊普、陳慧嶠、彭弘智、朱嘉樺、顧世勇、吳瑪俐、林敏毅、潘娉玉、李宜全、林煌迪、林宏璋、范姜明道	※文化總會-- 90年藝文界新春文薈聯誼茶會戶外裝置 台北賓館	<ul style="list-style-type: none"> * 得到洪健全基金會贊助 40 萬(簡靜惠承諾贊助三年)。 * 得到國藝會「新興私人展演場所」一年半 80 萬元補助。 * 得到文化局空間補助 10 萬元。
2	02/17~03/17	陳順築 個展	花畿	
	03/24~04/28	空間整修		
3	05/05~05/26	莊普 個展	非常抱歉	
4	06/02~0	RIGO 個展	製作台灣製造	

	6/30			
5	07/07~0 8/04	彭弘智 個展	狗東西	
6	08/11~0 9/08	林煌迪、王婉婷、張乃文 三人 展	非人國	
7	09/14 pm 8 : 00	伊通十三週年慶	搖”頭”晃”腦”	
8	09/15~0 9/22	墨爾本皇家藝術大學&淡江大 學建築交流展	流通：手術台北	
9	10/06~1 1/24	王俊傑 個展	微生物學協會：旅館計劃 (神經指南)	
10	12/01~1 2/08		鄭淑麗 Internet 研討會	
11	12/15~0 1/12	袁廣鳴 個展	人間失格	* 吧台撤除。
2002	檔 期	展 出 者	展 覽 名 稱	備 註
	01/21~ 01/23		「新都市碉堡與地表戰略」 工作營/研討會/展覽	
	01/27 7:00pm	跨領域藝術家 H.Lan Thao Lam 演講	「影像—運動」電影季	
	03/29~0 6/29	莊普、陳慧嶠、彭弘智、朱嘉 樺、顧世勇、王俊傑、陳順築、 袁廣鳴	「陳列、樣品、博物館—止 /韓國光州雙年展」光州美 術館	* 文建會補助伊通到「光州 雙年展」展出費用 60 萬 元。
	02/02~0 3/02	莊普、陳慧嶠、朱嘉樺、顧世 勇	遠方的現實	
	02/11~0 2/16	春節		
	03/09~0 4/06	洪東祿 1968 個展	Ame 的類世界	
	04/13~0 5/11	陳正才 1966 個展	天使詩篇	
	05/18~0 6/15	楊世芝 1949 個展	視覺的統合經驗	
	06/22~0 7/20	盧明德 1950 個展	番飛案屋	

	08/31-0 9/28	林輝華（義大利）1954 個展	有口難言	
	10/04~1 0/12	莊普、陳慧嶠、林明弘、張方馨、袁廣鳴	CHIVAS REVOLVE/ REVOLUTIONARY 一場要命的幻象—革命是 當太多仍然不足之時	
	10/19~1 1/16	崔廣宇 1974 個展	系統生活捷徑／表皮生活 圈	
	11/23~1 2/21	黃文浩、王福瑞、張賜福、顧世勇	在地實驗四人展--【T】art 系列作品—無盡的中間	
	12/28-0 1/25		磁性書寫 II --光隙掠影/ 影像在凝視我們	
	01/31-0 2/05	春節		
2003	檔期	展出者	展覽名稱	備註
	02/15-0 3/15	紀嘉華（舊金山）1969 個展		
	03/22-0 4/19	顧世勇 1960 個展		
	04/26-0 5/24	細木由範、田中功起、古川弓子、船木美佳 等 11 人展	房間航空...我們將搭載你 ROOM AIR	
	05/31-0 6/28	郭弘坤 1967 個展		
	07/05-0 8/02	陶亞倫 1966 個展	意識真空	
	08/09-0 9/06	劉中興 1963 個展		
	09/13~1 0/11	伊通 15 週年專題策劃展		
	10/18~1 1/15	王德瑜 1970 個展		
	11/22~1 2/20	張方馨（洛杉磯）1964 個展		
	12/27-0 1/24	陳界仁 1960 個展	「加工廠」	
2004	檔期	展出者	展覽名稱	備註
				* 得到國藝會來自「美術館之友聯誼會」指定捐款。

--	--	--	--	--

*資料來源：伊通公園網站及書面檔案資料及訪談，由研究者整理。