

# 1999 年「台灣計劃 12—台南計劃」—當代島嶼的畫家

國立中央大學 藝術學研究所碩一 韓瑜

## 摘要

90 年代的台灣因社會解嚴，呈現能量逐漸釋放的狀態，四位藝術家李俊賢、倪再沁、陳水財、蘇志徹由南部出發，以繪畫作為全新媒材進行了長達十年的「台灣計劃」，絲毫不受當代熱門議題「繪畫已死」的影響，以實驗性的繪畫記錄台灣，並以南部藝術主體的姿態活躍，希望能從「邊陲」突破「中央」，透過藝術建構台灣的主體性。本文鎖定於「台灣計畫」後期，已執行得相當成熟的 1999 年「台南計畫」，透過檢視繪畫作品，探討藝術家如何使用全新的繪畫語彙？藝術家之眼是如何觀察台灣，並試圖以藝術計畫建構台灣主體性？計畫成功了嗎？如此大型且有意圖的計畫為何會大部分選擇繪畫？又造成了何種影響？

## 關鍵字

當代繪畫、主體性、台灣語彙、符號

## 一、前言

在當代，繪畫是否已死掀起了一系列的討論，其議論來自強勁的競爭對手——攝影或是裝置。將目光鎖定至 1990 年代的台灣，以指標性的雙年展來檢視，繪畫佔總展覽件數的比例持續的下降。<sup>1</sup>然而，繪畫是否該被宣判死亡並非新的議題，早在 19 世紀攝影技術的發展，就已發出對繪畫已死的宣告，<sup>2</sup>在當時，繪畫沒有就此沉寂，波特萊爾在《現代生活的畫家》一書中，呼籲現代性的重要，將藝術作品的價值從仿古或是單純的美學的追求喚回，主張其重要性來自於時代的反映，<sup>3</sup>為現代繪畫展開了新的道路。同樣的情況也發生在台灣當代，1990 年代，台灣社會、文化、藝術因政治解嚴處於一種「眾聲喧嘩」(heteroglossia) 的語境中，開始本體的探索與相互對話，<sup>4</sup>美術館、畫會如雨後春筍。1990 年代的「台灣計畫」更是大部分以繪畫為媒材，在台灣土地進行長達十年考察的大型計畫。然而，究竟為何在如此大型的計畫中，繪畫會被選擇作為其媒材？藝術家又是如何創作的？

義大利策展人兼藝評家羅馬諾 (Ginni Romano) 說：「繪畫在當代被視為全新的媒材 (an all-new medium)。」<sup>5</sup>本文藉由鎖定「台灣計畫 12—台南計畫」之時代背景、創作脈絡、作品，一探在台灣當代的環境中，繪畫將如何成為全新的當代語彙？反映了何種當代的樣態？在考察的過程中，發現本計畫中的許多作品為私人收藏或是已經散佚，無法一睹原作或是在網路上取得影像檔案，多虧 2022 年國立台灣美術館所舉辦的「島嶼溯遊：台灣計畫三十年回顧展」，使筆者能夠在賴明珠老師所蒐集整理的圖冊中再次一睹四散的作品。因此本文主要以展覽圖冊《島嶼溯遊：台灣計畫三十年回顧展》為主要參考資料；次之，蒐集 1990 年代計畫成員發表於雜誌之言論為輔與 1990 年代的訪談內容，建構畫作創作背景；最後，閱讀計畫結束後所產生的回聲。

本文分成三個章節討論，第一個小節概述「台灣計畫」的起源時代、空間、社會背景；第二小節以梳理計畫成員的創作背景與關注到計畫的創作脈絡；因「台灣計畫」是以在地的記憶為主題出發，因此第三小節關注作品是如何與在地發生關係進行創作，本小節主要以各地計畫區分作品，例如：「台南計畫」、「台東計畫」，其作品如何創作在地熟悉的地景記憶，但主要鎖定在已經較後期、成熟的「台南計畫」為主。

---

<sup>1</sup> 蘇俞安，〈弱繪畫〉，《弱繪畫 Weak Painting》(臺北市：田園城市文化，2009)，頁 1-3。

<sup>2</sup> 楊識宏，〈論「繪畫」的深層探討〉，國家歷史博物館，國立台灣藝術大學 主辦，《當代藝術中的繪畫課題：2005 國際學術研討會》(新北市：國立台灣藝術大學，2005)，頁 1-20。

<sup>3</sup> 波特萊爾 (Charles Pierre Baudelaire)，陳太乙譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》(Le peintre de la vie moderne)，(台北市：麥田出版社，2016)，頁 35-89。

<sup>4</sup> 賴明珠，黃舒屏，《島嶼溯遊：台灣計畫三十年回顧展 = Island-tracing journeys: 30 years retrospective exhibition of the Taiwan project》(臺中：國立臺灣美術館，2022)，頁 24。

<sup>5</sup> 蘇俞安，〈弱繪畫〉，頁 2。

## 二、 台灣計畫起源

1987 年解嚴後，1980-1990 年代象徵舊體制的崩解，新體制有待建立，藝術作為發聲窗口蓬勃且多元發展。就藝術作品形式來說，架上繪畫早已不是主流，其發展性備受質疑，而裝置、影像則一路攀升，運用複合、多變的媒材取而代之，在當代的場域中成為主流；<sup>6</sup>就藝術主題來說，政治逐漸開放，社會整體氛圍壓力減輕，逐漸鬆綁了官方枷鎖，表達開放，位於西方邊陲地區的台灣之「主體」承襲 70 年代之鄉土、本土意識躍上熱門主題，1991 年倪再沁於《雄獅美術》雜誌發表的〈西方美術·台灣製造〉引起了將近兩年的「主體性」的論戰，思考它者文化如何「台灣化」，台灣土地之主體又是如何？<sup>7</sup>

除了國際視角下的台灣位處邊陲所引起的討論，往回望至台灣本島，長期以來，南臺灣相對於北部「中央」地區，所受的資源、媒體的關注遠遠落後，在發展上也慢上十幾年，<sup>8</sup>在「中央」舊體制的瓦解、地方意識逐漸強盛的情況下，「主」「客」差異凝聚了南部「藝術邊陲意識」，<sup>9</sup>南部藝術發聲平台也如雨後春筍，例如：《炎黃藝術》（1989 年）、《高雄市現代畫學會會訊》（1992 年）、《文化翰林》（1992 年）、《南方藝術》（1994 年）等等。

在這樣的脈絡下，當時南部重要的藝術團體「高雄市現代畫學會」，其中三位成員，李俊賢、倪再沁、陳水財紛紛對台灣的主體性討論投入，並在因緣際會下受到台東社教館的邀展，決定以「台東計畫」作為聯展名稱，<sup>10</sup>並在此次的策展下，萌生了以南部藝術團體為主體出發，以紀錄的形式、建構主體的意圖，走訪台灣各行政區的「台灣計畫」（1991-2000），台灣計畫由台東為出發，接著到了苗栗、澎湖、花蓮、南投、雲林、基隆、彰化、宜蘭、嘉義、屏東、台南，最後在高雄舉辦台灣計畫十年總結展。「台灣計畫」是「南部藝術主體性」、「台灣地方主體性」議題討論的複合體。

## 三、 藝術家與創作

「台灣計畫」由三位藝術家發起—李俊賢、倪再沁、陳水財，而在 1992 年「台灣計畫 3—澎湖計畫」時第四位藝術家蘇志徹（1955-）加入。如前言所述「台灣計畫」的許多作品散佚於民間私人收藏，好在有賴明珠老師的整理，才能一睹豐富的作品圖板，然而在筆者能力所及的範圍搜索後，並未尋獲本文鎖定討論的

---

<sup>6</sup> 蘇俞安，〈弱繪畫〉，頁 2。

<sup>7</sup> 梅丁衍，林小雲，王品驊，《流變與幻形：當代臺灣藝術·穿越九〇年代》（臺北市：世安文教基金會出版，2001.），頁 54-55。

<sup>8</sup> 賴明珠，黃舒屏，《島嶼溯遊：台灣計畫三十年回顧展 = Island-tracing journeys: 30 years retrospective exhibition of the Taiwan project》，頁 10。

<sup>9</sup> 梅丁衍，林小雲，王品驊，《流變與幻形：當代臺灣藝術·穿越九〇年代》，頁 133。

<sup>10</sup> 杜若洲，〈「台東計畫」：一個新的出發點—陳水財、倪再沁、李俊賢的台東聯展〉，《炎黃藝術》23 期（1991.07），頁 44-47。

「台灣計劃 12—台南計劃」蘇志徹先生的作品圖版，在此過程中，思索原因可能有二：(1)此藝術家之作品全數佚散；(2)藝術家未參與「台南計劃」。而筆者認為後者的可能性較大，因為計畫長達將近十年，藝術家並非全職投入計畫中，成員的變動極有可能的，不過筆者應先坦言至今仍未找到有力的參考資料指出計畫成員確切的參與名單，但為了能先繼續討論下去，筆者決定先回歸手上所持有的資料，談「台灣計劃 12—台南計劃」以何種藝術的形式體現台灣式的材質語彙，因此還是先鎖定在三位藝術家：李俊賢、倪再沁、陳水財為主要論述範圍。

藝術家們既然能在共同的計畫中工作近十年，說明其有相同的理念，但檢視作品，三位藝術家的風格、描繪形式、觀察方式都截然不同，可能是因生命經驗、學習背景等等「個人」的因素而有所影響，因此接下來將分別進行三位藝術家的創作背景脈絡、觀察方式或是主張進行簡單的整理。(以姓氏筆劃數排序)

### (一) 李俊賢 (1975-2019)

李俊賢於 1975 年出生於台南麻豆，1979 年畢業於台灣師範大學美術學士，1985 年畢業於紐約市立大美術碩士。「台灣計劃」是他從美國回來台灣後，對台灣觀察的結果。<sup>11</sup>留美經驗對他的藝術生涯影響極大，在《台灣計畫（擴張版）》一書中，李思賢將李俊賢的藝術生涯以 1987 留美前、中、後大致可以切分為三個階段：

或許來自童年成長記憶的影響，使他的畫面經常得呈現離群但卻渴望出走的狀態；畫面的許多場景若不是凌空俯瞰、靜觀大地，和世界保持一定的距離，便就是一個孤伶伶的身影，……；直至留學後、結婚生子後，……，他逐漸放棄用大歷史的角度拐彎抹角的去探討文化，創作的能量和方向變為直接由他生活周遭的所見所想切入。<sup>12</sup>

自李俊賢的自述中提到了關於紐約留學對他所造成的影響，出外留學的文化差異，使他感知到屬於自身的文化，1980 年代中末期，美國處於後現代主義（Post-Modernism）被熱烈討論的時間，「多元並陳」的核心精神，使美國藝術創作中社會觀的概念更強化，使李俊賢受到「回歸人性」的核心精神影響，綜合以上新觀念，再加上解嚴後，台灣的社會狀態與留學前肅穆的氣氛全然不同，因此使他在回到台灣後，開始在自己熟悉的環境盡情的開展。創作技法上，李思賢在專文中整理道，自紐約留學の後期，畫面中出現了滴流、噴潑等作畫手法，此種作畫手法在來到台灣後逐漸發展甩、噴、滴、撒的技法，被評論為帶有「台味」的「Hue」之爽快手法，成為日後重要的作畫技巧，在「台灣計劃」也是大量採用這種「Hue」的技法。<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 李俊賢，李思賢，《台灣計畫（擴張版）》（臺北市：典藏藝術家庭，2010），頁 4。

<sup>12</sup> 李思賢，〈搭告、檳能、聳擱午辣！—李俊賢的藝術使命與無藥可救的土地關懷〉，《台灣計畫（擴張版）》（臺北市：典藏藝術家庭，2010），頁 10。

<sup>13</sup> 李俊賢，〈台到深處無怨尤—自我風格之形成與確定〉，《台灣計畫（擴張版）》（臺北市：典藏

## （二）倪再沁（1955-2015）

倪再沁生於新北市中和區，畢業於中國文化大學美術系主修油畫，中國文化大學藝術研究所，1986年，移居高雄，受邀加入高雄現代畫學會的籌組工作。倪再沁具有多重身分，他是藝術家、藝評家，也曾任美術館館長一職，然他是以藝評出道，因1991年於《雄獅美術》上發表的犀利文章〈西方美術·台灣製造〉引起了將近兩年的台灣藝術主體性的論戰，這也是「台灣計劃」所探討的背景。

從「藝術家的身分探討，他選擇了傳統東方媒材—「水墨」進行創作。水墨身為傳統繪畫類型，發展性備受質疑與討論，李思賢整理道，雖倪再沁大學受油畫教育，但他卻衷情於水墨，偏好水墨媒材。水墨為東方傳統媒材，寫意大於寫生，黝黑的墨水將實景的色彩歸為黑階，然在使用這樣的傳統、看似發展性不高的媒材上，他勇於突破「束縛」，首先，在傳統媒材上他進行了創新，將墨摻入了油，<sup>14</sup>東西合璧；而在技法上進行實驗，留有傳統水墨的靜，卻又使用帶有油畫的繪畫技法，層層疊疊、鋪加累積；在「台灣計劃」中，他更使用了複合式的媒材，影像輸出、手上色，再疊上水墨，既使用了心知所屬的媒材，又為此種媒材創新，開闢新道。

## （三）陳水財（1946-）

1946年陳水財出生於台南七股後港，1971年畢業於台灣師大美術系學士，畢業即分發去國中任教，他的第一個工作地選擇了高雄，在長時間的任教後，又在1980年代前往成大建築系擔任教授，陳水財所生活的地點以高雄與台南為主。

在2012年《陳水財創作研究展》一書由蕭瓊瑞、陳冠君、鄭明全所寫的三篇研究專文中，以兩個問題貫穿了陳水財的創作歷程，「『藝術』是什麼？」、「我要畫什麼？」，陳水財思考「題材」在創作上嚴格來說並非主導性的因素，「畫什麼？」指的是「畫什麼題材？」但題材是中性的，「如何看待題材」亦即「處理題材的態度」，才更接近藝術問題的核心，他將「藝術基於現實卻又高於現實」格言放在心中。<sup>15</sup>面對「台灣計畫」時，面對一切太熟悉以至於趨近於麻痺的生活場景，他嘗試將自己定位為擁有現代觀察雙眼的漫遊者（flâneur），<sup>16</sup>才在計畫的實行中發現這些熟悉的地方忽然變得有些陌生，因此他開始以不同的角度在這熟悉又陌生的環境中尋找落腳點，並嘗試運用沒有限制的創作手法，將這些場景重現。

如前所述，三位藝術家的創作形式、感知台灣的方式大不相同：李俊賢在留學、生活於異域中而看向家鄉；倪再沁將在當代同樣受到質疑的傳統水墨畫運用自如，透過融合、實驗，為傳統水墨開闢新道，使傳統水墨擁有現代生活與個人

---

藝術家庭，2010），頁6-8，21-24。

<sup>14</sup> 李思賢，《倪式寓言：倪再沁紀念回顧展》（臺中市：臺灣美術館，2016），頁12。

<sup>15</sup> 吳慧芳，林佳禾執行編輯，《陳水財創作研究展》（高雄市：高市美術館，2012），頁10-17。

<sup>16</sup> 吳慧芳，林佳禾執行編輯，《陳水財創作研究展》，頁17。

經驗反應的能力；而陳水財從未離開過，但因在照相寫實的風潮下對藝術的哲學思考，使他以不同的眼光聚焦在生活的空間中，然而在繪畫創作的形式上卻能不約而同找到一股創新的、實驗的能量。或許因他們共同的「傳統學院」經驗已深植於生命中，使他們直覺地選擇了繪畫，或許他們從未想過繪畫是否已走向死路，僅是在充滿多元媒材、表達的新氣象社會中延續各自對台灣主體關心的創作語彙，使用影印拼貼和照片圖繪等新的手法，完成長達十年的計畫，接下來的小節將深入討論三位藝術家在「台灣計畫 12—台南計畫」中的作品是如何實行、選擇。

#### 四、「台灣計畫 12—台南計畫」—建構台南主體？

「台灣計畫」為台灣南部主體出發的「台灣藝術主體性」探討之藝術計畫，然而藝術要如何探討「主體性」？甚麼是「藝術中的台灣主體」？「主體性」與「主體」之別又是如何？李俊賢於 1996 年發表在《南方藝術》中發表的〈建構台灣藝術的主體性〉，於「主體性」與「主體」的討論中說到，所謂「主體性」是一種主、客體互動中的一種價值建構系統，不斷的討論、檢驗此價值系統，將會使「主體」的意志在反饋中被強化，<sup>17</sup>因此「主體」即是在主、客體的相對價值關係中所奠定的。如上所述，主體性之討論必要找出主體與相對客體，因此「台灣藝術主體性」之討論必要找到客體，李俊賢先承認台灣藝術來自三個客體根源：(1) 漢人來台引進的中原風格形式 (2) 日治時期引進的歐洲藝術風格 (3) 戰後傳入的西洋概念藝術風格，<sup>18</sup>並說明其來到台灣後，以此三個根源已脫離母體澱積、互動異化為「台灣的藝術風格」，李俊賢由媒材、風格、理論來定義「根源」，因此建構「台灣藝術之主體」，即是建構台灣的藝術風格，其中包含在地化的媒材運用、風格，而理論在前兩樣建構完成後，才會持續發展。

##### (一)「台灣計畫」之實際執行—作品分析與選題

在前述中有提到，整個「台灣計畫」以各個行政區區分為各子計畫，藝術家各自走訪、觀察，再選擇在地的創作題材，並以官方提供的文獻資料為主。<sup>19</sup>在 1996 年的訪談記錄〈世紀末的團隊台灣觀察「台灣計畫」座談會〉中，李俊賢被問到為何以行政區域的視角來陳述台灣，而不是其他方式？是否每個行政區會有混雜的情況？而李俊賢的回答是以行政區域區分有兩個原因，其一是地理位置方便區分，其二是區域資料較容易整理、掌控，接著李俊賢又提到他有想過以族

<sup>17</sup> 李俊賢，〈建構台灣藝術的主體性〉，《南方藝術》18 期（1996.07-10），頁 40-41。

<sup>18</sup> 李俊賢，〈建構台灣藝術的主體性〉，頁 42-43。

<sup>19</sup> 賴新龍，〈世紀末的團隊台灣觀察「台灣計畫」座談會〉，《南方藝術》18 期（1996.07-10），頁 11。

群區分，不過這是較困難的方式，因此維持了行政區的區分方式。<sup>20</sup>在行政區域區分的過程，「符號」提供了一種方便的形式，在《台南美術的南方觀點》中，收錄了李俊賢於 1996 年發表關於符號的觀點，此文描寫關於北美館與德國路德維美術館合辦的「台灣：今日藝術」，他提到西方人找尋異國符號的意識情結由來已久，為了找出向「國人」交代的台灣特色作品，一種尋找符號的便捷方式便會誕生。<sup>21</sup> 1999 年「台灣計畫 12—台南計畫」處於計畫實行的第八年，也是回到高雄總結展前的最後計畫，實行已經相當的成熟，而依據李俊賢所提到的台灣藝術主體，計畫成員是如何體現的呢？

就歷史發展，台南以古都著稱，「古蹟」作為府城的城市符號，成為了城市畫作的元素，因此在陳水財與倪再沁都選擇了歷史古蹟作為其主題，李俊賢則表示因為他在「彰化計畫」中已經使用了古蹟的符號，因此選擇台南的另一個符號，美食之都。<sup>22</sup>如上章節所探討，三位藝術家的形式創作語彙截然不同，因此本節也以三位藝術家區分討論。

### 1. 李俊賢，《「兵」桶仔米糕》，162×130.5cm，壓克力顏料、碎石，1999。

#### 【圖 1】

本幅作品使用壓克力顏料進行創作，並結合了碎石之媒材進行創作，透過視覺傳達了色、香味：「色」—色彩的運用分為背景與米糕本體，背景採用了「Hue」的手法，線條向外濺灑、具有張力的爆破，色彩斑斕的背景卻未奪去前方的主角，線條、色彩融洽、和諧，畫中的主角「米糕」，則是由藝術家一粒一粒描繪煮熟的糯米，將米粒再現的粒粒分明，抽象的背景，背負著寫實而細節的米糕，這樣平面與立體的對比，使米糕突出畫作，端至觀者的眼前，色彩運用功力深厚；香—李俊賢在再現的米糕上大大的大寫上了「兵」，下方則寫了「吹」，「兵」一字由藍色書寫，並被粗紅色描邊，紅與藍的配色使觀者聯想到火焰，而「吹」在台語的諧音是「炊」，米糕本身的料理方式就是炊蒸，而「兵」在台語的諧音中指的是「香」，火的熱氣與豪爽的一聲「兵！」再加上背景噴灑的白色顏料，使觀者聯想到打開蒸籠蓋時，水蒸氣、米糕香一同撲鼻而來，最後，在米糕撒上靈魂之味「香菜」，一幅具有色、香味、感覺經驗的畫作完成！

### 2. 倪再沁，《無題》，45×68cm，相紙輸出、複合媒材，1999。【圖 2】

以水墨創作為主的倪再沁，在一次以傳統水墨做了媒材上的新嘗試，此四幅作品以相片輸出再以手繪上黑色粗線、局部上色，以黑、白、紅為主要色調，相

<sup>20</sup> 賴新龍，〈世紀末的團隊台灣觀察「台灣計畫」座談會〉，頁 13。

<sup>21</sup> 李俊賢，〈符號符號我愛你，妳像梅花的著人迷——從中得交流展談起〉，《台南美術的南方觀點》，頁 66-67。

<sup>22</sup> 李俊賢，李思賢，〈「台灣計畫」擴張版〉，頁 192。

較於其他行政區計畫的類似作品中，可以發現紅色的使用在台南的占比上是最多的，因古蹟紅磚瓦的使用，使紅色調與古色古香連結在一起，除此之外，也會使人連結到中國傳統對於紅色喜慶之意義。拍攝地當下，車水馬龍、路上行人永恆的停格，在天空上，倪再沁使用了墨，留下橫向、直向一筆一筆的手繪痕跡，而作品最上層藝術家以黑色墨彩重複畫圈，圓圈中有兩根指針，使人直接聯想的時鐘（四幅《無題》中的指針似乎指向了十點十分），其遮蓋寫實的景象本身，這樣的圓圈自基隆計畫、雲林計畫就可以看到【圖 3-1】、【圖 3-2】，<sup>23</sup>藝術家「重複」的以此圖像堅持的塗抹，形成了簽名式的風格，而在定格的寫實畫面上「疊加」抽象的時間指涉，是靜止也是流逝，是加法同時也是減法。

### 3. 陳水財，《台南計畫 02》、《台南計畫 04》，85×85cm，數位影像，1999。【圖 4-1】、【圖 4-2】

這兩幅作品，轉向由電腦創作的大膽嘗試，閱覽陳水財在台灣計畫中十年之作品，例如 1994 年的「基隆計畫」《雞籠捉影之一（基隆計畫）》【圖 5-1】與 2000 年的「計畫總結展」《澎湖中央街》【圖 5-2】無不出現手繪的處理痕跡，然而就在「台南計畫」中捨去了手繪加工的程序，剩下電腦上影像的拼貼、抹去的操作，在台南系列的作品中，陳水財結合了地景的實際影像、自身的影像或是古地圖，中央的十字宛如相機的焦距的中心點，對準著作作品的正中心，藝術家拿著相機拍攝的身影、相機焦距的畫面、實際地景，作品同時呈現拍攝者與被拍者，說明了同時有另一個鏡頭的存在，混淆了主體與客體之間的穩定關係，並且除了有視角的第三者，而在現實之間也融合了第三者，現實的地景、現實的藝術家，然而現實的地景經過色彩或是顆粒化的處理已經失真模糊、藝術家隱沒或是透明的身體已經失去了真實的本體、藝術家揹在胸前的相機失去了拍攝的實際作用，作品看似存在的主客體，已然失去。陳水財應是三位藝術家中，最熟悉台南舊府城內的，而這樣的選擇是值得玩味的，面對最熟悉的場景，他選擇停留、拍攝，或許就如陳水財所說的，如何看待題材才能接近「藝術是甚麼？」核心問題，至少從「人機創作」加上手繪，到快速的「人機創作」即成品，可以看出陳水財所重視的是所謂的題材，而媒材則是由題材所主導的眾多選擇。

#### （二）台南主體性的建構？

以「是否建構台南之主體性？」之提問面對以上三位藝術家的創作：在選題上，李俊賢繪製了米糕、鱔魚意麵等等的食物，雖然台南為美食之都，但米糕並非台南之創始名產，雖然這些食物或許帶有台灣的色彩、性格，但是是否代表了台南，在色彩上或是在哪樣的特點上是否幫助區分出屬於台南的主體呢？筆者認為這是比較沒有看到的地方；另外，倪再沁的四幅《無題》、陳水財的《台南計畫 02》、《台南計畫 04》，有趣的是雖然他們為實際的地景，然卻沒有直接以地名

<sup>23</sup> 杜若洲，〈「台東計畫」：一個新的出發點—陳水財、倪再沁、李俊賢的台東聯展〉，頁 47。

命題，並且《無題》以時間意象的黑色圓圈遮蓋了實景，而《台南計畫 02》、《台南計畫 04》以拼貼的身體、調色處理，增加了指認的困難，但可以肯定的是對於本地人來說仍是輕而易舉之事，《無題》分別是東門城【圖 2-1】、孔廟【圖 2-2】、武廟【圖 2-3】、赤崁樓【圖 2-4】，而《台南計畫 02》【圖 4-1】是成大榕園、《台南計畫 04》【圖 4-2】是安平古堡，當望著這些作品時，所喚起的是本地人生活的身體感，但或許對於非本地人來說指認這四個地點也並非難事，因為此四個景觀本來就作為「觀光景點」。然筆者認為，在此指出的兩個問題，都直接地以計畫的實行方式有關，第一是行政區的分法本就是為了方便，並非足夠細膩的區分方式，導致藝術家就算有抱負，也只能走馬看花，或許會有人提到，至少有兩位藝術家是生長在台南的，筆者身為台南人，應為其辯駁，台南的行政區廣大，兩位藝術家是出生於當時的台南縣，然或許是為了與其他行政區呈現對等的狀況，藝術家並未選擇台南縣的家鄉進行創作，反而是選擇較不熟悉的台南蛋黃區，然而選擇市區的定景或是名產即能代表一個行政區的主體嗎？其次是，對於每個行政區的停留時間相當的短暫，藝術家蒐集素材是在每個行政區停留 2-5 天，如果說要在如此短的時間內，深化、建構當地的主體性，該會是天方夜譚。因此，筆者認為就「台南計畫」的實行結果來說，並非是那麼理想的貼合計畫的核心理念。

## 五、結論：當代島嶼的畫家？

「台灣計畫」作為時代的產物，以議題討論出發，旨在以藝術達成時代共同之目標—「建構台灣主體性」，並以南部為主體出發。然而在當代藝術對繪畫發展性產生質疑的狀態下，民間卻與此種狀態相反，持續關注、創作不被看好的繪畫，在計畫中更大部分採用繪畫，但此時的繪畫已經不再只局限於傳統媒材的創作，實驗性的當代創作語彙展露其中，筆者認為繪畫仍為計畫所選擇之最首要原因是三位藝術家的傳統學院經驗，其將繪畫深植於藝術家的身體之中，是身體的一部分，他們所認同的並非只是單純「再現」的藝術；其次的原因則是繪畫不佔空間、方便攜帶等等的物理特質，因方便、快速、不佔空間的物理性質，攝影絕對是壓倒性的勝利。或許對這三位藝術家來說「繪畫已死」、攝影競爭的議題並不存在，他們將攝影、拼貼、手繪運用自如，雖然像是陳水財的《台南計畫》系列已然脫離了手繪之動作，然而這樣的行為其實也說明了，他並不認為繪畫已死的議題存在，或是攝影與繪畫是相互競爭的，由此透露著這樣樂觀的訊息「任何媒材都可以任意實驗、創新！」，這也是回應他所思考的核心問題「藝術是甚麼？」，如何看待題材才是接近藝術的方式。

在計畫結束後，不管是藝評家或是藝術家本人也似乎檢討著當時以記錄性質的計畫是否未將計畫理念好好地傳達，然而或許並不需要過於嚴格的檢視，就如李俊賢對主體的探討一般，主體將會在主體性的探討反饋中，逐漸的清晰，因此不論此次的計畫是否能夠真的完成主體的建構，但「台灣計畫」的本土繪畫能量，確實對台灣造成了影響，而後產生了許多藝術團體，例如高雄打狗的「魚刺客」、「新台灣壁畫隊」，都被視為「台灣計畫」的再延伸，他們都將以繪畫、多元的媒材持續以為台灣建構藝術主體性並創作下去。

## 參考資料：

### 1. 書目

- 李思賢，《倪式寓言：倪再沁紀念回顧展》，臺中市：臺灣美術館，2016，頁 12。
- 李俊賢，李思賢，《台灣計劃（擴張版）》，臺北市：典藏藝術家庭，2010，頁 4-10，21-24。
- 李俊賢，〈符號符號我愛你，妳像梅花的著人迷——從中得交流展談起〉，《台南美術的南方觀點》，頁 66-67。
- 吳慧芳，林佳禾 執行編輯，《陳水財創作研究展》，高雄市：高市美術館，2012，頁 10-17。
- 波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire），陳太乙譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》（Le peintre de la vie moderne），台北市：麥田，2016，頁 35-89。
- 梅丁衍，林小雲，王品驊，《流變與幻形：當代臺灣藝術.穿越九〇年代》，臺北市：世安文教基金會出版，2001，頁 133。
- 楊識宏，〈論「繪畫」的深層探討〉，國家歷史博物館，國立台灣藝術大學 主辦，《當代藝術中的繪畫課題：2005 國際學術研討會》，新北市：國立台灣藝術大學，2005，頁 1-20。
- 賴明珠，黃舒屏，《島嶼溯遊：台灣計劃三十年回顧展 = Island-tracing journeys: 30 years retrospective exhibition of the Taiwan project》，臺中市：國立臺灣美術館，2022，頁 1-24。
- 蘇俞安，張晴文，陳衍秀，《弱繪畫 Weak Painting》，臺北市：田園城市文化，2009，頁 1-3。

### 2. 期刊

- 李俊賢，〈建構台灣藝術的主體性〉，《南方藝術》18 期(1996.07-10)，頁 40-43。
- 李俊賢，〈從本土到本土符號：台灣計劃（二）—苗栗計劃聯展〉，《雄獅美術》258 期（1992.08）頁 66-67。
- 杜若洲，〈「台東計畫」：一個新的出發點—陳水財、倪再沁、李俊賢的台東聯展〉，《炎黃藝術》23 期（1991.07），頁 44-47。
- 賴新龍，〈世紀末的團隊台灣觀察「台灣計劃」座談會〉，《南方藝術》18 期（1996.07-10），頁 13。

### 3. 圖版目錄：

- 【圖 1】李俊賢，《「兵」桶仔米糕》，162×130.5cm，壓克力顏料、碎石，1999。
- 【圖 2-1】倪再沁，《無題》，45×68cm，相紙輸出、複合媒材，1999。
- 【圖 2-2】倪再沁，《無題》，45×68cm，相紙輸出、複合媒材，1999。
- 【圖 2-3】倪再沁，《無題》，45×68cm，相紙輸出、複合媒材，1999。
- 【圖 2-4】倪再沁，《無題》，45×68cm，相紙輸出、複合媒材，1999。
- 【圖 3-1】倪再沁，《基隆計劃 01》，41×50.5cm，相紙輸出、複合媒材，1994。
- 【圖 3-2】倪再沁，《雲林計劃 04》，41×50.5cm，相紙輸出、複合媒材，1994。
- 【圖 4-1】陳水財，《台南計劃 02》，85×85cm，數位影像，1999。
- 【圖 4-2】陳水財，《台南計劃 04》，85×85cm，數位影像，1999。
- 【圖 5-1】陳水財，《雞籠捉影之一（基隆計劃）》，57×80cm，絹印油墨、壓克力板，1994。
- 【圖 5-2】陳水財，《澎湖中央街》，39.5×49.8cm，相紙輸出、壓克力顏料，2000。