

1960 - 台灣現代藝術的濫觴 Q&A | 藝術家問與答

撰文·訪問/台北亞洲藝術中心

「1960 - 台灣現代藝術的濫觴」群展以畫會組織來解構台灣 1960 年代的現代藝術，本次展出藝術家囊括「五月畫會」、「東方畫會」、「現代版畫會」與其他藝術組織。當時雖然處於戒嚴時代，但體制外藝術交流的熱絡程度令現代年輕人難以想像。台灣這座小島因獨特的地理與戰略位置，加上歷史造成的意識形態與殖民背景，求知若渴的藝術青年憑藉著熱情加入各種畫會，在沒有網路的年代，資訊尚未自由、流通的情況下，年輕藝術家以畫會群體的力量，集結個體戶的藝術知識，使得現代藝術發展在台灣蔚為風潮。這次亞洲藝術中心榮幸地與幾位指標性的藝術家對談，本篇文章記錄了朱為白、馮鍾睿、莊喆與李錫奇親口描述的歷史，記錄下當時台灣的美術氛圍，四位藝術家依循記憶的線索，侃侃而談當時前衛的創作氛圍，重探台灣戰後的新鮮思想。

東方畫會

1954 年，身在軍隊的朱為白從馬祖調返台北，軍對陰錯陽差地駐紮於景美國小，年輕的軍人住在殘破的教室裡，遇到了任教於國小的霍剛與蕭勤。霍剛在當時教導中高年級，而蕭勤教導低年級美術，同時自學西班牙文。於課餘之時幾位年輕人便一同畫畫、互相討論，甚至舉行每個月一次的創作觀摩研討會。當時住在天母的陳道明每個月騎兩個鐘頭的腳踏車前來，當時夏陽與吳昊擔任空軍文職，歐陽文苑是空軍將軍，霍剛與歐陽於南京藝術學校時便互相認識，而後認識了就讀於北師音樂科的歐陽仁，以及妹妹歐陽中苑，而歐陽中苑就讀北二女中時的美術老師便是李仲生。在當時，李仲生於報紙上撰寫許多關於現代繪畫與素描理論相關文章，對於許多年輕學子的影響更勝於學校老師，霍剛等人因歐陽中苑而連絡上李仲生。1956、1957 年，由霍剛提出創立「東方畫會」的構想，由於當時主要成員均入選全國書畫展，令他們信心大增，便決定共組畫會。蕭勤在當時已經前往西班牙，但依然與成員們互相聯繫，將許多西洋畫家介紹、帶回台灣。另外，由歐陽文苑向台北市教育局社會科申請立案，但是官方不允許成立，因為當時他們已經有個中國美術學會的組織，不能再有一個同性質的組織。而當時「台陽美展」源於「台陽畫會」，因此便取名「東方畫會」，於當時的新聞大樓舉行「東方畫展」，東方畫會一共舉辦九屆展覽。在當時另有其他畫會如「決瀾社」，以野獸派與印象主義為主，但是到了東方畫會才開始出現抽象與超現實的風格。

五月畫會

1957 年，劉國松與幾位同屆、師大藝術系畢業的同學組織成立了「五月畫會」，初期只是為了反駁某些本省畫家，認為師大藝術系畢業的同學不是志在當老師，而是志在當藝術家，用非所學的说法。不過最支持這群年輕人的卻是師大藝術系西畫教授廖繼春。廖繼春是本省人，將日治時期以來推展台灣「新美術運動」的主要模式 - 畫會組織，藉由支持五月畫會的成立，把這種經驗傳承下來。五月畫會也不一定只有師大藝術系的學生，1961 年劉國松邀請了南部的馮鍾睿與胡奇中參加，他們過去認識於四海畫會，由於對藝術的理念相近因而加入畫會。台北的韓湘寧與陳

庭詩也於這個時期加入，並於同年參加五月畫會台北的展覽。相較於五月畫會當時台灣另有著名的「台陽畫會」，成員以老一輩的本省畫家為主，作品為接近日本風格的油畫。此外還有一批撤退到台灣的國畫家，風格較為傳統，時常於中山堂舉辦展覽。那時五月畫會的成員認為中國當代繪畫不應該一成不變，因此成立畫會表達自己的理念，嘗試改變畫壇的面貌。當時雖然壟罩於戒嚴的社會氛圍，但藉由畫會的成立，卻也讓許多年輕藝術家結識了許多志同道合的朋友，並且互相支持與鼓勵，才能在中國現代畫發展中產生影響。

訪談轉播

Q：當時台灣社會的氣氛如何？常跟哪些朋友來往？

朱為白：白色恐怖，不能集會結社，我們東方畫會這幾個是軍人嘛，天不怕地不怕。我們這群對藝術有興趣的人，想要有新的東西，受到現代藝術的觀念影響，開始作觀念的東西。觀念是什麼呢？要回去了解自己的心、探索自己的思維、做自己的創作，這是很個人化的，李仲生對學生的教學就是啟發我們，他上課時不太會告訴你要怎樣，就是提點一下，要自己回到自己的思維，做自己的東西才是創作。

霍剛：當時政府審查很多，年輕人比較敢，其實我們沒什麼經驗，也不知道會怎麼樣，是有人來查我們，但是看我們年輕藝術家也沒幹嘛，就算了。除了五月、東方，我也交了杭州藝專來的朋友，他們在臨沂街租了日本房子，廖未林、席德進來一起住。我跟秦松週末會找他們玩，席德進活動多，很少在。還有上海美專的李文漢，也是我們好朋友。主要是在校外，校內的老師跟我們沒什麼接觸。那時到處都很荒涼，沒有東西，也沒錢買，連報紙都買不起。喜歡在校外討論藝術，我們會騎一兩個小時腳踏車去找對方。

莊喆：我父親在故宮工作，那時被一個黨控制，尤其當時的院長蔣復璁是國民黨，嚴格地執行老蔣政策，底下有三個副院長，當然要聽他的。但是我父親承襲北大的傳統，是自由派，所以一直沒有參加國民黨，他其實是受到注意的。當時思想獨立的讀書人在抗戰的環境中，已經醞釀一種自由主義，當初的環境是不容這種自由主義的，我們剛到台灣的時候，沒有三〇年代的書可以看，那時候文藝界的朋友哪個不苦悶啊？我父親與他的下一代學生都帶有一種自由主義的色彩，嚮往學術上的自由，嚮往個人能夠發揮，可是還是處處受牽制。

李錫奇：那是剛剛轉型的時代，畫展還是保留印象派、日本膠彩與國畫，留學的人不多，只有蕭勤在西班牙時，經常寫文章報導現代藝術，美國也很封閉，藝術只有歐洲最厲害。Rothko 之所以能紅，噴灑的他自己都不曉得在畫什麼，但因為評論家們覺得他很有味道。當時歐洲抽象主義已經起來了，後來又出現一個安迪沃荷。現在想起來也有他的道理，在那個時代裡台灣在亞洲算是不錯，而且起步得較早，大陸那時候還在文革，日本、韓國與香港稍微慢一點，其他國家不用講了，還是很保守。那時候我們能參加幾個國外的展覽就很幸運了，1964 年教育部給了我一個

機會參加東京國際版畫展，與現代版畫會的陳松、江漢東、施驊...等等六個人。我當時還正在台南當兵，十一月退伍時，上面寫著十一月十一號共五十天假期，一天十二塊美金出差費，我那時在小學教書一個月三百六十元，這比我薪水還高，當時是跟韓湘寧一起去的，還得了第二名的提名。

「1960 - 台灣現代藝術的濫觴」群展以畫會組織來解構台灣 1960 年代的現代藝術，本次展出藝術家囊括「五月畫會」、「東方畫會」、「現代版畫會」與其他藝術組織。本特集分為上下兩集，以問與答的模式呈現，保留藝術家語氣，記錄並重現當時畫會盛況。繼上一篇「藝術家問與答-上集」，朱為白、馮鍾睿、莊喆與李錫奇親口描述的台灣當時畫會榮景，從東方畫會與五月畫會的成立，到當時台灣的社會氛圍。本篇以「美術教育氣氛」為主題，幾位藝術家娓娓道出畫會夥伴之間的情感聯繫。

訪談轉播

Q: 如何開始踏上這條藝術之路？當時台灣的美術教育氣氛如何？聊聊現在的年輕台灣藝術家？

朱為白：我是軍人，自己喜歡畫畫，在台灣沒有上過美術學校，只是一個單純的動機，對藝術有興趣。在當時看到報紙上一小塊廣告，登著台灣前輩畫家廖繼春（1902年 - 1976年）有個畫室教美術，我於1952年加入了廖繼春的「雲和畫室」開始學習素描、水彩和油畫，當時廖繼春的助教是郭東榮。當時學習繪畫只因「為創作而創作」，雖然在雲和畫室學習的時間很短暫，正巧碰上了廖繼春創作階段中相當重要的轉變期，就是1952-1954年他進入中年後的轉變。與東方畫會的朋友認識以後才知道，他們在學校學習的都十分傳統、基本，不會提出問題，一點新觀念都沒有，反而是我們這些自學的人喜歡討論與批評，才有進步。

霍剛：當時的中國美術協會成立於漢口街的明星咖啡館，辦了個美術班，收不到多少學生。劉獅（1910-1997，曾任上海美專雕塑系主任）、黃榮燦、趙春翔當時都在那邊講課，我與秦松同班，也會相約一起去聽演講，可見我們一直對校外的學習很有熱情，當時學校要培養的是師資，所以問學校老師他也不會告訴你什麼新觀念、舊觀念，總之畫畫就是了。我提出很多問題，但是都沒有讓我滿意的答案，就自己到外面找資料，台陽美展、省展、學生美展，以及大陸過來的官員私人收藏，找朱光潛、傅雷的書來讀，這些當時都是禁書，只能偷偷看；李仲生在新生報、聯合報也常寫文章，後來看到余光中翻譯的《梵谷傳》和一些日本雜誌，所以日本畫家名字我記得很多。在提議開創畫會的時候，有跟李仲生說，他在日本時就是反學院派，在東京學校上課只是敷衍一下，積極於校外學習，日本畫會也去參加，日本人也鼓勵他畫得不錯。當時李仲生講這些故事給我們聽的意思就是，不要受學校包袱限制，所以我們那群二十幾歲沒什麼經驗的年輕人初生之犢不畏虎，年紀大的比較知道會出鋒頭，就不會參加。現今已經是個百花齊放的時代，但是只有少數人找到中心思想，又能把握住。在創作開放思緒發達時，開放成為年輕人的問題，真正

走出來的人並不多，抓住軸心並堅持的人很少。

馮鍾睿：當年學院教學幾乎都是老方法，但也有老師像李仲生會個別開班授教，東方畫會大多是他的學生。而關於其他藝術家，楊英風比我們其他人都年長，他的雕塑與版畫在台灣是一流的，曾經有一陣子參加過五月畫會的活動。有個時期一批保守派的畫家對革新派反撲得很厲害，一些同情我們的前輩，像虞君質教授為了反駁保守派，曾在報上發表一篇關於藝術的發展前景的文章。還有張隆延先生，也是名書法家，曾參加展出以行動表示對我們的支持。在有了新畫派展覽後，年輕一代的藝術愛好者，受到積極、正面的影響。每次畫展開幕時，都會有青年到會場討論，他們的反應給了我們很大的鼓勵。現在我對台灣和美國藝術界現況生疏，目前關着門自己創作，算是修身養性。而市場對藝術的影響因人而異，有時市場跟藝術品質是不對等的。

莊喆：在師大學習的時候很看不慣當時的美術氛圍，覺得都是抄襲西方的東西，沒有生命。畫靜物、瓶子罐子與人物畫，沒有感受。那時候的省展走日本洋畫路線，這種路線還是屬於沙龍主義，還是「畫室的畫」，與時代脫節。過去大家都太乖了，覺得能夠參加省展已經很好了，就在裡頭排隊；但是我們感覺根本就不要排隊，事實上也排不進去，當知道它的既定模式後，便覺得很沒意思，從根本上就覺得不對，那種東西我也不要畫。我們都帶有一種革命性，實際上並沒那麼了不起，現在看那時候也許很幼稚，但需要極大的勇氣。我們那時候對台灣的美術教育就像一陣颱風，將原本的體制刮得亂七八糟。

李錫奇：我們那時校外的機會相較之下是比較好的，活動比較多。那時沒有裝置藝術的概念，我將牌九放大，把骰子直接叫作品「戒賭」。我作品中「本位」的概念，就是生根於當時。而現在年輕藝術家很好、很不錯，但是我覺得不要太商業。1982年我辦過中國第一個展覽，80年代時我在搞畫廊，要我畫印象派也可以，但是若是改變自己，認為印象派好賣便遷就，要回到自己本身的創作就很難了。我們畫廊的版畫家就做自己，當畫家的不堅持怎麼行。抽象畫就是在我們這一代鼓吹出來的，所以要堅持，走出自己的風格最重要。

在畫會風潮晚期，許多畫會成員紛紛出國留學，但是畫會組織卻沒有因為分隔而離散。1964年3月2號霍剛在基隆上船，行經香港至馬賽經過24天，他在巴黎找了夏陽與蕭明賢，得到一年工作證明，最初沒有大使館認證請了旅行社幫忙寫了很多信，第一個出國是蕭勤，李元佳和蕭勤先過去也在中間幫忙。另外馮鍾睿表示，六、七十年代台灣的風氣認為出國才有出路。到美國以後逐漸感到創作本來便是一件孤獨的工作，東西社會文化差別又大，除了與住在加州的胡奇中經常見面外，那時韓湘寧、姚慶章、莊喆、司徒強都在紐約，也常保持聯繫。

而這次「1960 - 台灣現代藝術的濫觴」群展當中，亞洲藝術中心以畫會梳理台灣現代藝術，畫會網絡獨缺一位藝術家「丁雄泉」，丁雄泉未曾加入台灣任何一個畫會，雖然旅居歐美卻時常穿梭於台灣藝壇。霍剛在台灣時便認識丁雄泉，在義大利時霍剛曾幫忙他連絡畫廊，互相幫助。七零年代時，在紐約的馮鍾睿時常參與台灣畫家的聚會，而丁雄泉也都會到場，兩人因此而認識。

最後在李錫奇的印象中，曾經成立畫廊的他表示很早便認識丁雄泉，但惋惜只有舉辦過他的聯展，沒有策劃過他的個展。由藝術家們對丁雄泉的回憶，便能夠感受他身為藝術家豪爽的個性，因此在這次的展覽中特別挑選丁雄泉的作品，展現出跨越畫會之外激盪出的藝術能量。