

今藝術

典蔭

& 投資

ARTCO
MAY/2020

李亨逸

洪通

細菌與圖像

厲為閣「雲中對」

COVER STORY

郭雪湖
尊彩藝術中心

FEATURE

大隔離時代來臨，
藝文產業的重整



4 719294 100025 05



01 郭雪湖 | 水鄉薄暮(蘇州河) 膠彩、絹本 59.2×73.3cm 1953

郭雪湖的半生流轉與其投射出的台灣藝術主體性

KUO HSUEH-HU'S
WANDERING SECOND HALF
OF LIFE AND TAIWANESE ART'S
SUBJECTIVITY HE PROJECTED

文 | 陳飛豪 圖 | 郭雪湖基金會

談起郭雪湖，大家第一個想起的一定是1930年發表的《南街殷賑》。走進台北熱鬧的大稻埕市街，這幅畫作幾乎出現在這商圈中的無數角落，畫面中日治時期的豐饒時光對照這個現今仍然受到國際觀光客青睞的旅遊熱點，我們幾乎可以說這幅圖像已經深深烙印在全台灣人的共同想像當中，成為識別本土文化符號的經典創作之一。不過重新瀏覽郭雪湖的一生，大家多較熟悉戰前以台展三少年風靡畫壇的風光時刻，但事實上他在戰後歷經台灣主權轉移、二二八事件、特別是正統國畫之爭後，膠彩畫家刻意被邊緣化進而流轉海外的經歷，其實才是最能表現出台灣近代歷史命運的寫照，而這樣的生命經驗所映照出的台灣藝術主體性的想像為何？則是本文試圖談論並深入思考的重點。



02

02 郭雪湖 | 阿里山雲海
彩墨、紙本
39 × 45.5cm 1958

03 郭雪湖 | 大城遺跡
(泰國) 膠彩、紙本
74 × 92cm 1955

戰後1949年國共內戰失敗後，中華民國中央政府播遷來台，大量的外省籍大陸畫家也隨之進入台灣畫壇，郭雪湖這一群藝術養成於日治時期，且以「東洋畫」(註1)為主要創作形式的台灣畫家即受到系統性的壓制，1955年郭雪湖為了遠離這些是非，決定卸下省展諮議要職。放棄這有穩定收入的工作之後，這位屆齡半百的畫家，便開始為生計打拼，踏上一條頻繁進出海外，與家人聚少離多的人生行旅，而這也反映在他各種描繪東南亞、日本、美國以及中國等等各種具有異國情境的繪畫主題當中。例如1955年郭雪湖赴泰國寫生並在中華民國駐當地大使館展出，這趟旅行的成品便是當年省展的《古寺晚鐘(泰國)》與《大城遺跡》，也恰巧是他最後一次仍具有省展官方職位時的展出。

郭雪湖歷經官方工作的退出以及二二八事件後對國民黨統治的不滿，也造成他在台的人脈萎縮與畫業經營的困難，因此在1964年後決定赴日期待另起爐灶，初期因為沒有人脈以及留日經驗，再加上恩師鄉原古統(Koto Gohara)幾乎已是半退休狀態，與日本畫壇疏遠，因此要透過賣畫維持生計可謂困難重重，所幸有當時在大阪華僑總商會擔任理事工作的江炳煌牽線，為其在商會舉辦畫展，並受到旅

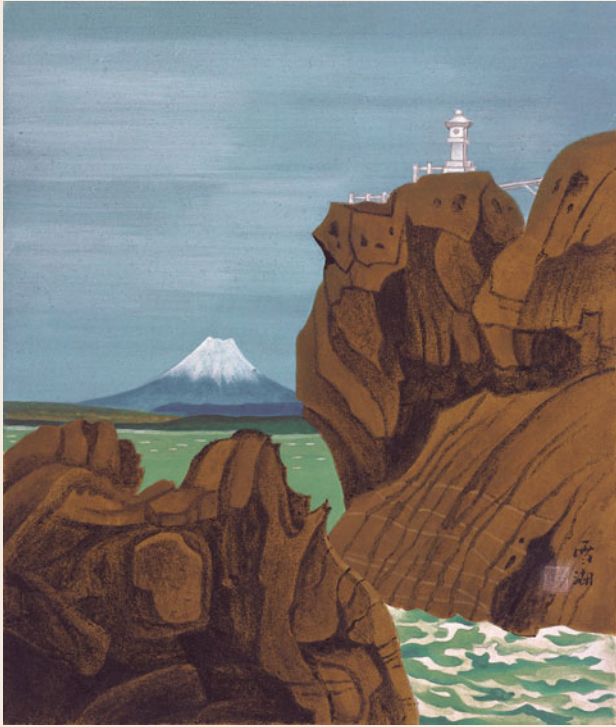
日僑胞大力支持，之後在日本的經濟狀況才慢慢步上軌道，(註2)這時日本的風景也慢慢進入郭雪湖的繪畫當中，《海邊岩》取材自鎌倉的江之島名勝，而另一幅《雪嶺冬晴》中，擅長描繪南方氣候斑斕色彩的郭雪湖，以長野冬日時節下的小春日為題，特地描繪了嚴寒氣溫中，難得一見的晴日藍天，表現出驕陽下被映照出冬時可見的最低限色彩。

1974年郭雪湖的中國行與後續1979年在北京與上海巡迴的個人畫展，想必

是他人生另一個重要經驗，也牽動著他所用的「膠彩」媒材，在東亞世界的文化政治中，弔詭的存在狀態。這幾趟采風行的促成其實和圍繞在郭雪湖身邊的左翼人士們有著微妙的關係，而這則必須回到戰前的日治時期，當時郭雪湖在藝文人士熱愛聚集的大稻埕山水亭中認識了以左翼文學知名的作家呂赫若。他不只與郭雪湖熟識，也擔任企業家辜嚴碧霞長女的家庭鋼琴教師，而有趣的是，她也是郭雪湖妻子林阿琴就讀第三高女時的好友，因此呂赫若、辜嚴碧霞與郭家彼此之間都有維持一定的來往與互動關係。

呂赫若經常與郭家的小孩玩在一起，也因此當郭雪湖長男郭松棻看到呂赫若因印製左翼思想刊物受到政府追捕，最後躲到山上被毒蛇咬死的悲劇，再加上父親戰後的流轉生活，在他少年時期隨即有了個人生命隨時可能受到國族政治擺佈的切身感受，長大後赴美留學，並且在參與保釣行動後慢慢有了左傾思想，甚至被當時的國民黨政府列入黑名單無法回台，後來在擔任聯合國翻譯期間，得到了赴中華人民共和國參訪的機會，郭雪湖





04

也因此順勢與「新中國」結緣，他事實上在日治末期便有進出華南舉行畫展的經驗，但卻是完全不同的政治情境，郭家父子的赴中在台灣尚未解嚴的政治情境下，對當時的國人來說也充滿著各種的想像與臆測空間。(註3)

從呂赫若到郭松棻，即使身邊充滿著左翼思想人士，但郭雪湖抱持尊重但不涉入的態度，相對地，他不高舉任何政治理念，以創作論創作的姿態漫行東亞，透過膠彩為溝通媒介，讓後世研究者靜靜地觀察自己的藝術經驗，在各種異文化情境中激盪出不同想像的過程。例如當他回到膠彩畫發源地的中國時，卻發現此地基本上已經沒有任何的相關知識傳承，直到日本膠彩畫家們如東山魁夷與平山郁夫等等相繼赴中辦展，再加上郭雪湖來自漢文化薰陶的台灣，卻在殖民現代性之後，以日本畫體系中保留的技法讓這個媒材在南方島國開啟了新的面貌，這一連串的衝擊加上郭雪湖的創作經驗也讓中國美術界重新思考並重啟工筆重彩畫的研究。(註4)而這樣的經歷對台灣美術主體性的想像來說，其實也是一個有趣的實例，以這樣的對等關係來說，如美術史學者李渝所言，台灣膠彩畫事實上不隸屬於中原，也在學習日本技法時，在自己獨特的發展情境之下，如南國斑斕色彩詮釋、西式技法的援用與特定的地方主題經營，走出與日本完全不同的路

04 郭雪湖 | 海邊岩 (江之島) 膠彩、紙本 52×44.5cm 1968

05 郭雪湖 | 雪嶺冬晴 (日本長野縣 信州路) 膠彩、紙本 80×120.5cm 1962

線。

過去台灣在威權統治時期為了保有日治時期的某些文化資產，常常刻意為這些具有大和色彩的文化產物賦予「部分取材自中國唐宋時期」的歷史背景，以求符合大中華的史觀與想像，(註5)但從郭雪湖的經驗來看，台灣膠彩畫的發展成果其實不止異於日本，其經驗也讓遺失重彩畫脈絡的中國借鏡，使其重新開始發展契機的影響力，也讓我們看見「文化」之所以持續發展的創意與生命力從來不是決定於根源，而是接觸的人們得到了怎樣的特殊經驗與新的想像，而這相信也是受到多元脈絡影響的台灣，如何宣示其藝術主體性的重要所在，而這些都是台灣前輩藝術家們，用他們的創作生命為後代演示的文化實驗。

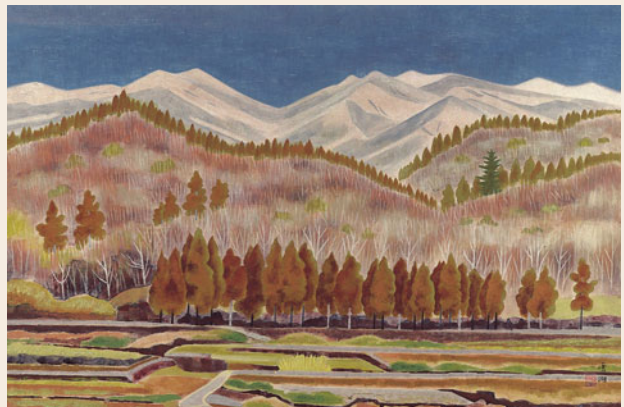
戰後台灣，因為大中華主義與威權統治的政治因素干擾下，讓以膠彩(東洋畫)為主要媒材的郭雪湖褪去了日治時期台展三少年的風光驕傲，成了被迫離開故鄉的海外遊子，過程艱辛，卻豐富了他的創作生命。所幸1980年代開始台灣美術界開始重視並一一找回這些戰後因為政治因素而被埋沒的本土藝術家們，郭雪湖也因此得到了應有的藝術史定位與高度，從旅居日美、訪中與東南亞，到最後他還是在有生之年，讓自己的藝術成就回歸台灣。當他的創作被重新認識時，本地的觀眾們也因此有了認知與識別自身文化脈絡的標的與符號，如同現在在大稻埕隨處可見的《南街殷賑》，他畫筆下的各種斑斕想像，也烙印在台灣土地，成為彰顯其主體性的重要視覺意象之一。

註1 直至林之助在1977年提出「膠彩」一詞取代之前的說法，擬用材質定名，避免無謂的政治爭議。現今在日本這類畫作多稱日本畫，台灣為膠彩畫，中國則廣泛歸類至岩彩或工筆重彩畫。

註2-4 參考自郭松年，《望鄉：父親郭雪湖的藝術生涯》。

註5 不只膠彩畫，在桃園神社保留議題的討論中，就提到：討論到建築風格特色時，也以「仿唐式建築」視之為中華民族建築風格的遮擋，而仍無法以保存良好、具有優良品質的建築與空間為保存的理由。詳見：https://www.boch.gov.tw/information_190_49273.html

05





01 郭雪湖 | 台灣農村所見 彩墨、紙本 39×45.5cm 1967

沈默與壓抑

專訪郭雪湖回顧展策展人
吳超然

SILENT AND
REPPRESSED

Interview with Kuo Hsueh-
Hu Retrospective Curator
Wu Chao-Jen

採訪整理 | 朱貽安 圖 | 郭雪湖基金會

長期經營台灣前輩藝術家作品的尊彩藝術中心，預計在九月份舉辦「台展三少年」之一郭雪湖的回顧展。此次展覽特別邀請長期研究近現代水墨的藝術史學者吳超然教授擔任策展人。就此，《典藏·今藝術&投資》團隊（以下簡稱典）特別於展覽前期邀請策展人吳超然（以下簡稱吳）與我們分享其對郭雪湖作品的觀察，以及展覽規劃的可能想法。

典：針對九月份於尊彩藝術中心的郭雪湖展覽，是否可與我們分享您

計畫切入的角度與規劃方向？若計畫尚未成熟，又是否可與我們分享您認為此時舉辦郭雪湖展覽的意義，與可能的展望？

吳：一般我們看到郭雪湖或前輩藝術家的展覽，最常見的方式是為其作品進行時代分類，以郭雪湖而言，便是日治、光復時期，旅日、旅美、再到晚年回到台灣的時期。這些風格、生平、分期在藝術史研究與策展上是很重要的鋪陳與積澱，但當我們去談那段歷史時，我



02

目前看到的還是比較保守一些。因此當我最近重新開始思考那段歷史時，會比較著重在「怎麼樣用新的觀看方式？」來看待這段歷史。也因此，這個展覽雖然主客觀因素無法很完整地涵蓋每個時期的代表作，這個時代也有很多東西可以談論，但最主要我會切入的一點是：話語權的剝奪與壓抑。

如果我們看陳進、林玉山、郭雪湖三人的時代背景，他們共同經歷了二戰終戰、1947年的二二八事件，國民政府撤退台灣，省展開展等，其後因為正統國畫之爭，他們的繪畫作品某種程度被排擠出來。二二八事件是重大的歷史傷害，包含陳澄波的被槍決，肅殺氣氛很容易感受到。然而對台灣整體藝術而言，最大的傷害則是後續的清鄉運動、白色恐怖。現實是他們確實被噤語了，我們從郭松年撰寫的《望鄉：父親郭雪湖的藝術生涯》一書中也看得出來。針對這個提問，我希望能幫他們還原歷史的公平。並理解為何1949年以後他們創作的能量萎縮了？不僅作品的尺幅變小，企圖也變

小。

1950年後，可以發現台展三少年的作品都回歸到日常，特別是被稱為「閩秀畫家」的陳進，回到女性、母親的位置。就郭雪湖而言，旅日期間兒子郭松棻被貼上保釣運動黑名單，於是他直接從日本到美國與兒子會合，繪畫上就畫些無傷大雅的風景畫，彷彿回歸家庭。但我覺得這裡面有一些壓抑。也因此，就算是一個商業畫廊的展覽，我也希望能做一點小小的鋪路，提出新的觀點。



03

02 郭雪湖 | 玉山秀色

彩墨、紙本 42.3×53.8cm 1958

03 郭雪湖 | 圓山附近(色稿)

彩墨、紙本 96×178.5cm 1928

此為第二屆台灣美術展覽會(台展)特選作品《圓山附近》之色稿。

典：若要精簡地以三到五項特質說明郭雪湖的創作特色，您認為會是什麼？這些特色的具體表現又是什麼？

吳：《望鄉》中，郭松年曾提到，郭雪湖的繪畫觀認為一幅理想的畫作必須具備四個特點：個性、創造性、地方性與民族性。這些參加台展、府展的藝術家個性都滿鮮明的。創造性方面，就大的時代背景來看，當時沒有美術館、畫廊，因此他們的視覺來源只能是書本或跟著老師學。郭雪湖很幸運的是，他主要的師承對象，蔡雪溪、陳英聲(石川欽一郎的學生)都是比較寬容、鼓勵學生往創造性發展的老師。而在台展評審中，如石川欽一郎(Ishikawa Kinichiro)、鄉原古統(Gobara Koto)也是鼓勵創造性的，這也讓郭雪湖有了自由發展的空間。再加上他是一個非常用功的學生，參考過大量來自總督府圖書館的畫冊，畫一張圖也會打非常多草稿，可以看見他對傳統繪畫的學習與轉變。

地方性 (local style) 自台展開始，石川欽一郎、鄉原古統這些從事藝術教育的日本老師都很重視南國色彩，用以作為與祖國內地 (日本) 的區隔，他們被鼓勵發揮地方色彩，以豐富殖民母國的多樣性。題材部分，郭雪湖繪製過很多他到訪的地方，而《南街殷賑》很特別的部分在於它不僅是描繪大稻埕這個地方，同時描繪的還有「中元節」。因此他作品的地方性是鮮明的。

民族性則是最難回答的。就民族認同而言，前輩藝術家會認為自己是中國人、漢人，但是到了20、21世紀，就會牽涉到政治認同，這裡面有很複雜的歷史跟藝術史，identity (身分) 的問題。但也因此，會讓他的作品變得有趣。郭雪湖旅日、旅美期間的作品看起來很平靜，沒有struggle (掙扎)，我企圖去發掘的是：「真的這麼安逸嗎？」我必須給他一個歷史的解釋。

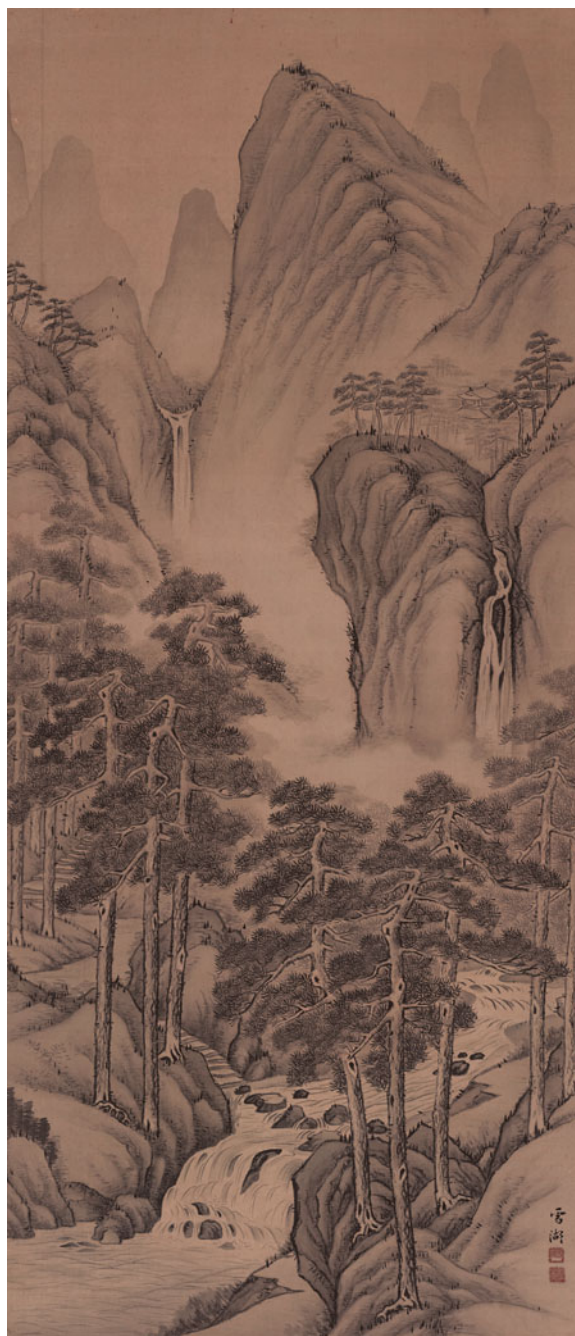
典：那麼台展三少年中，您如何觀察他們各自的特色與差異性？

吳：就大時代來講，1950年代開始的正統國畫之爭，令今日我們稱為「膠彩畫」的作品面臨幾個困境。盧雲生以「灣製畫」強調台灣東洋畫相對於日本畫的獨特性，藉此辯駁這些不是日本畫。另一派則希望調和，例如王白淵以東洋畫實則傳襲於北京的青綠山水。我認為這講法有偏差，但那是當時的政治氛圍必須如此。回到台展三少年各自的特色與差異性，只能做橫向比較，比如去看陳進跟潘玉良、跟日本美人畫畫家的差異，他們做到什麼程度？他們有那時代的侷限，但也有所突破。

有趣的是，過往一直被認為只是重視花鳥、走獸的林玉山，曾在《襲擊》一作中畫了三隻德國狼犬，那是因為日本為了參與太平洋戰爭而豢養狼犬。郭雪湖則畫了一張目前可能作品已經不在的作品，描繪台灣女性坐在織布機前面支援前線的《後方守護》，是1938年參與第一屆府展的作品。這些我稱之為戰爭畫的一種。我研究這些台籍畫家的作品，他們某種程度參與了戰爭畫的製作，而這裡面其實會有所謂身分認同、身分轉化的問題。因此會希望重新去看台灣藝術史的這個塊面，希望能得到新的成果與解釋。

典：在郭雪湖的創作中，您認為他在藝術上的繼承與開創分別是什麼？比如筆法、用色、構圖、寓意等。

吳：繼承上，他的啟蒙老師以陳英聲、蔡雪溪、鄉原古統這三位最重要。因為大時代的美術環境不好，郭雪湖相當程度要靠自學，技術來源需要請教，圖像來源則來自總督圖書館。不過當時一位日本評審便評價郭雪湖的作品猶如波斯的細膩畫。而他在構圖上很精密，並且經過反覆推敲，這我們可從郭松年的回憶錄中看見。此次展覽有一張《圓山附近》的色稿，我覺得彌足珍貴。另一件則是郭雪湖第一次進入台展的《松壑飛泉》。就我個人來講，有點類似清代四王王翬的作品，對於日本來說



04 郭雪湖 | 松壑飛泉 水墨、絹本 162×70cm 1927
第一屆台灣美術展覽會 (台展) 入選作品。

這叫南畫，是中國文人畫的系統。其中可見其反映古典的繼承，但前中遠景的配置又與清代山水不同；松樹的畫法是細密的，有某種程度的寫生與觀察。也因此他不是純粹的擬古、模古，因而受到日本評審青睞。至於寓意，值得推敲的是，隨著他經歷的日治時期、二二八事件、正統國畫之爭，是否有我們稱之為寓意的部分？恐怕還需要再做一點研究。



為台灣藝術史書 寫璀璨的一頁

尊彩藝術中心與台灣前輩藝術家，
攜手相知相惜的時代

WRITING A GLORIOUS PAGE
IN THE ART HISTORY OF
TAIWAN

An Era of Joint Effort and Cherished
Friendship Between Liang Gallery and
Veteran Taiwanese Artists

文 | 陳菁螢 圖 | 尊彩藝術中心

01 2013年尊彩藝術中心「雋永風華－愛與美的禮讚」前輩藝術家聯展。左起：
陳菁螢（尊彩總經理）、余彥良（尊彩董事長）、陳子智（陳植祺孫子）、
陳朝陽（陳植祺兒子）、李景暘（李梅樹兒子）、李景光（李梅樹兒子）、
陳立柏（陳澄波孫子）、陳麗涓（陳澄波孫女）、蒲浩明（蒲添生兒子）、
蒲浩志（蒲添生兒子）、李欽賢（藝術史學者）。

尊彩藝術中心1993年創立時，負責人余彥良與陳菁螢，正值25歲與22歲的青少年時期。當時畫廊開幕初期，一位老藏家委託展售一批台灣前輩藝術家的畫作，名單裡有廖繼春、李石樵、洪瑞麟、楊三郎等，這全都是藝術史上有名氣的大師。為了展覽策劃而必須深入研究，讓這批稀有珍貴的藝術品很快就銷售一空，這樣的機緣使然，得以延續對台灣藝術史的深耕研究，成為畫廊展覽開端的主要營運方向。

台灣藝術史在1990年代才開啟通識學術的推廣教育，1992年藝術史上重量級的出版計畫「台灣美術全集」的上市，首卷《陳澄波》是由學者顏娟英執筆，持續至今已出版32卷。新書發表會假台北市立美術館舉行，館方同時推出陳澄波展覽。第一版已經全部售完，現已絕版。藝術家出版社所出版的第一本書，謝里法的《日據時代台灣美術運動史》，亦成為台灣美術界論述日治時期美術發展的早期代表著作之一。

尊彩藝術中心迄今為代理台灣前輩藝術家重量級的畫廊，這兩個重要關鍵時期：



02

02 2014年國立故宮博物院「藏鋒－陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」，尊彩藝術中心董事長余彥良、總經理陳菁瑩與陳澄波長子陳重光先生合影。

03 尊彩2011年楊三郎回顧展期間楊星朗先生（楊三郎長子）與尊彩藝術中心負責人余彥良合影。



03

第一階段：1994年承攬「國泰美術館」蔡辰男先生出售的數張廖繼春重要大作，經由引薦後，由台灣知名望族所陸續收藏，偶然有美術館展出或在尊彩週年慶特展時，便能再次目睹其大師繽紛色彩的大作。

第二階段：1995年成功爭取陳澄波家屬授權舉辦回顧展，策劃「陳澄波與陳碧女-父女紀念展」。這是陳碧女畫作的首次展出，有幾幅畫是陳澄波帶著年少的陳碧女一同寫生，教導她如何以油畫技巧創作。陳碧女的藝術天份，在日治時期便獲得府展的獎項殊榮，後來因為父親於228蒙難，從此封筆未再繪畫，而因為尊彩舉辦此次的父女聯展，讓世人能夠再次看到這些畫作。展覽時陳碧女已過逝多年，而她的畫作後來獲得北美館的典藏。

由於成功展出這兩位台灣藝術史最聞名的大家陳澄波與廖繼春，促使尊彩藝術中心在往後的27年營運中，始終能獲得學術界和收藏界的肯定與支持。

尊彩藝術中心在2010年擴大營運，走

向大型展覽館的時代，以籌辦大師回顧展的方式與專業策展來推薦藝術家的創作。獨棟三個樓層的展覽館，位於台北市內湖科學園區內，空間內部裝潢，特別挑高成明亮的展覽環境，成了台灣獨特如同美術館級別的私人展廳。該如何提升一位藝術家知名度

與樹立崇高的地位，最好的方式便是舉辦大型回顧展，徵求最代表性的畫作陳列，並邀請專業策展人撰寫特色及其藝術成就，精心規劃展場裡的風格、動線、燈光等細節，加上出版展覽專刊，這些事務便是新型態私人展覽館的重要執行工作。



04 陳澄波 | 臺北橋 油彩、畫布 49×63.5cm 1933

05 郭雪湖 | 古都秋月 膠彩、絹本
44 × 49cm 1970 前台北市長
高玉樹收藏

06 尊彩藝術中心 2012年20週年雙特
展「彩筆江河」展覽現場。



05

06



2010年秋天，尊彩藝術中心「瑞光新館」開幕，以「陳澄波與廖繼春雙聯展」作為開館特展。全館共展出近80幅名作，其中一幅陳澄波《嘉義公園》，市價高達新台幣2億多元，展覽全程設置保全與保險，創下台灣前輩大師展覽的最高規格。展出畫作中以陳澄波1926年的《嘉義街外》，與1930年代《我的家庭》、1935年《淡水夕照》最受矚目，這是台灣藝術史上知名度最高的油畫作品，更是首次於私人畫廊展出。廖繼春的部分，最知名的《粉紅威尼斯》與《藍色威尼斯》，1970年《花園春景》，皆在此次展覽中受到廣大的迴響。

尊彩在2010年至2020年，十年間策劃台灣前輩藝術家陳澄波回顧展、楊三郎回顧展、陳慧坤回顧展與各時期主題聯展。2020年秋天即將舉辦郭雪湖回顧展。受惠於大型展覽宣傳效益，台灣前輩藝術家展覽總能號召眾多參觀人潮，在展覽成果外，近年藝術史學者和藝術家家屬，基金會與畫廊業者，進入新階段的藝術史重建歷程。重建工作分為五大項目：

第一，台灣戰前藝術史，如何與同期



07

亞洲藝術史相聯結，互作比對。

第二，台灣前輩藝術家，能否走出台灣，文化輸出至國際展覽，提供各國了解台灣藝術史的特色。

第三，台灣官方美術館，透過藝術史料的典藏展覽和研究推廣，整合民間工作者與學術界的力量，共同來建構台灣藝術史，深植民眾的文化認同感。

第四，日治時期台灣前輩藝術家，歷經戰後社會戒嚴時期，展覽歷史文件多有遺失，留存的畫作超過半世紀的時間，也面臨需要大量人力與物力作修復與保存的規劃。

第五，展覽型態的與時俱進，善用當代科技資源，作為藝術品檢測，科技虛擬情境AR、VR的體驗，以培養更多新世代研究者和觀眾，甚至藝術收藏家，這是文化世代傳承必須革新的步伐。

尊彩藝術中心在戰後近當代藝術部分，以抽象藝術及當代藝術為主，整合成完整藝術史系統，以專屬代理及經紀的合作模式，長期為代理藝術家規劃學術交流與展覽策劃執行工作，並致力於台灣藝術的國際交流，積極參與國際性藝術博覽會與雙年展，用專業與熱忱策劃研究各項展覽活動，期許台灣藝術成為全球注目的亞洲特色文化。

07 尊彩前輩藝術家歷年畫冊。

08 《藝術家》雜誌上尊彩25週年特展的廣告(背景圖為蔡雪溪《扒龍船》一作)。

08



01 郭雪湖、林阿琴夫婦與其子郭松年旅遊時合影。

光環後面的 傳承難題

台灣藝術史發展如何走向下一步

BEHIND THE GLORY

Conundrums with Passing Down
the Legacy

文 | 李孟學 圖 | 郭雪湖基金會

台灣藝術史的發展過程，自王白淵的「台灣美術運動史」奠基以來，歷經1980年代的畫廊熱潮，與1990年代的研究高峰，確立台灣前輩藝術家的藝術價值與歷史定位，形塑台灣意識中的圖像印記。郭雪湖可以說是其中最具有代表性的一位，不僅日治時期獲得台展特選的《圓山附近》成為台灣藝術史的代表圖像，另一幅描寫台北大稻埕繁華街市的《南街殷賑》，更藉由大眾媒體的傳播，深入到一般民眾的視野，並製作出大量的衍生商品，成為象徵台灣圖像的不二選擇。

然而，1990年代的台灣藝術史研究浪潮，在藝術家傳記逐步建立、重要作品漸次入藏公立美術館之後，關注程度逐漸不若以往，研究觀點也開始重複。台灣美術史羽翼尚未豐滿，便已出現空洞化的危機。特別是日治時期訓練養成的藝術家日漸凋零，戰後初期活動的藝術家也進入遲暮之年，但

相關的研究史料蒐集卻未見完善，甚或有消失的可能。如何保全這些珍貴的資料，藉此讓台灣美術史的研究可以有更多延續開展的空間，其實是非常急迫的問題。

如今面對台灣藝術史的研究，不僅僅是收藏在美術館的作品和過去報紙雜誌當中的文獻內容，藝術家所留存的資料，包含作品草稿、收集的材料、日記、往來信件等，也是藝術史研究所不可或缺。譬如之前任教於國立台南藝術大學的蔣伯欣，長年關注此一面向，認為這些檔案(Archive)應該要得到妥善的收存與整理，才能裨益日後的學術研究，對台灣藝術史的重要性，並不亞於美術館收藏的作品。

雖然學界意識到保存檔案的必要性，然而實際上落實執行的層面，往往只能依靠藝術家家屬自發保存。據尊彩藝術中心總經理陳菁螢與前輩畫家家

屬接觸的經驗，畫家的子女通常多有意願保存自己父執輩的資料，但並不是每個畫家後代都有相應的知識與足夠的財力來處理。郭雪湖的案例可說是台灣前輩藝術家較為幸運的，自郭雪湖2012年逝世以後，家族為其成立基金會，開始著手處理身後留下大量的手稿、信件、照片、文檔等。郭雪湖之子郭松年提到，雖然因時局變易，郭雪湖遠渡日本、美國，跋涉千里。但郭雪湖對資料的保存相當完善，有些資料甚至可以追溯到日本統治的少年時期。郭松年猶記有次地震，他們在夢中驚醒，郭雪湖忙亂中仍不忘要保護畫作，可見其珍重如此。

郭雪湖之女郭禎祥與郭香美均是藝術本科出身，在郭雪湖生前即參與作品整理。郭松年提到，大姊郭禎祥自大學教職退休以前，因長時間在台灣，能夠協助遠居美國的郭雪湖在台灣的

展覽事宜，也找學生協助整理部分資料。可惜郭禎祥因2012年受傷重創腦部，一時無以為繼。然秉持一股傳承的信念，郭松年肩負整理父親遺物的重任，設置基金會繼續推動。在林育淳的協助下，以美術館的高規格，整理郭雪湖的畫作與資料。此外，又與中央研究院臺灣史研究所合作，正由該所檔案館 (Archives) 全面進行〈郭雪湖畫作與文書〉數位典藏計畫，以用來呼應作者前面提及「檔案」(archive) 對重建藝術史的重要性，並陸續與各藝文團體合作，進行圖片授權、展覽籌畫、影視拍攝、數位藝術創作等，使郭雪湖的作品可以得到進一步的活用。

然而，能像郭雪湖後代這樣，能以基金會的模式與公家機關對接，畢竟只是少數。除卻較有規模的陳澄波文化基金會有能力在保存藝術家資料的同時，持續推廣台灣美術史之外，其他前輩畫家的家屬後代，即令有意願保存推廣，也往往得不到相應的奧援與支持。個別點狀的努力，若無法串連成線跟面，所發揮的效益仍然相當有限。而且隨著時光流逝，畫家第二代也已經步入晚年，在體力、精神上出



02

現難以負荷的情況，而第三代、第四代，因為與父執輩關係已遠，且缺乏對台灣藝術史的認識，承擔保存的意願更為薄弱。

更現實的問題，則在於資金籌措。藝術家後代所成立的基金會，往往依靠自身經濟勉力支持，少數依靠畫廊交

易的資金與學術機構申請的計畫經費。然而面對更進一步的研究與推廣工作時，往往因為缺乏資金而僅止於口惠。郭松年也談到，在與學術單位跟政府機關接觸的過程中，亦不乏有設置紀念館或出版全集等建議，希望可以擴大影響力，但考量自身能力，目前只能存而不論。

不僅是郭雪湖基金會，絕大多數前輩藝術家的保存研究工作，在缺乏穩定有規模的資金挹注，與專業人士的長期投入下，很難擴展成有持續影響力的行動，進而推動台灣文化的發展。在「重建台灣藝術史」的大纛下，除了中央的口號以外，或許更重要的，是能夠經由橫向的聯繫，整合更多外部資源，串聯起更堅實的力量，才能使這份從台灣生長出來的主體意識，可以更為茁壯、深厚。



03

02 郭雪湖 | 昔日西門情景 (台北西門)
膠彩、紙本 62 × 74cm 1997

03 郭雪湖 | 金山大觀之一春 膠彩、紙本
76 × 117cm 1987