

# 世 安 美 學 論 文 獎

臺灣二十世紀末工業風景研究：

以陳水財 1990 年代的繪畫及「台灣計劃」作品為例

# 臺灣二十世紀末工業風景研究： 以陳水財 1990 年代的繪畫及「台灣計劃」作品為例

## 摘要

陳水財（b.1946）為 1970 年代末起活躍於南臺灣的藝術家，以繪畫等平面作品為主要的創作媒材。他的創作常被賦予表現在地意象、由邊陲意識出發等評價，尤其在 1990 年代他與李俊賢（1957-2019）、倪再沁（1955-2015）、蘇志徹（b.1955）共同參與的「台灣計劃」更被視為前述精神的體現，此藝術計畫的宣言則展現出欲描繪時代風景的企圖。觀看陳水財在「台灣計劃」中的作品，可發現不少「工業」形象，而回顧他自 1970 年代末起的作品，已可見到對工業地景的表現，並延續至 1990 年代個人創作與「台灣計劃」的作品，「工業」儼然成為陳水財表現「風景」題材不可忽視的元素。過往對於陳水財作品中工業意象的研究，多視其為高雄地區重工業城市特質的體現，並與地方藝術潮流「高雄黑畫」脈絡相聯繫。然而這些論述多由地方藝術史的角度出發，其與臺灣整體藝術史的關係則較少著墨，且「台灣計劃」中顯著的拼貼特質也僅止於視覺風格的描述，關於技法與題材的關聯性則未見深入的探討。另一方面，帶有與主流抗衡意味的「邊陲」論述，亦未詳述其與時代風景的關係。

本文欲以陳水財為例，研究「工業」與風景的關係及時代意義。聚焦 1990 年代初他個人創作與在「台灣計劃」中的作品對照，探討其中折射出的視野與觀點，以及時代氛圍的聯想，並透過於此重新審視前述圍繞在他周邊的關鍵字折射出的意識，期盼勾勒出 1990 年代臺灣「風景」表現的一個參照面向。

本文首先回顧「工業」在臺灣藝術史上所折射出的觀點及意識，接著聚焦陳水財 1990 年代初個人創作中的工業意象，探討其繪畫語言與工業主題之間的關係，以及與時代氛圍的關聯性。同時也爬梳臺灣藝術史中「拼貼」的發展流變，並探討陳水財在「台灣計劃」對拼貼手法的運用，觀看他如何以不同的手法處理「工業」及「風景」，進一步研究陳水財此種「工業風景」的創作取徑的養成及其時代意義。

**關鍵字：**工業風景、陳水財、「台灣計劃」、拼貼、風景畫

# 目錄

壹、緒論.....	1
一、研究動機.....	1
二、文獻回顧.....	2
三、問題意識與研究方法.....	4
貳、「工業」元素在臺灣藝術史.....	6
一、工業與現代化的進步象徵.....	6
二、鄉土寫實繪畫下的工業景觀.....	7
參、「世紀末」都會的工業顯影.....	10
一、繪畫語言的探尋.....	10
二、工業景觀與時代氛圍聯想.....	13
肆、「台灣計劃」中塵囂與淨土的疊合.....	17
一、拼貼作為方法.....	17
二、自然與工業的矛盾.....	20
三、環境關懷的視野與距離.....	21
伍、結論.....	24
一、地方藝術史的侷限與視覺語言的重探.....	24
二、工業風景的擴延與時代意義.....	25
三、拼貼形式的轉變.....	26
四、「邊陲」再探.....	27
參考資料.....	29
圖版目錄.....	33
圖版.....	36

# 壹、緒論

## 一、研究動機

2022 年 3 月，國立臺灣美術館舉辦「島嶼溯游—『台灣計劃』三十周年回顧展」，回顧 1990 年代由陳水財（b.1946）、李俊賢（1957-2019）、倪再沁（1955-2015）、蘇志徹（b.1955）四位藝術家共同實踐長達十年的藝術計畫「台灣計劃」相關的文獻與作品，且賦予此計畫某種前衛性的歷史定位。<sup>1</sup>「台灣計劃」始於 1991 年 6 月於臺東文化中心的「台東計劃」，陳水財、李俊賢、倪再沁在前一年受到該機構畫展的邀約，但他們欲打破個別創作的聯展模式，嘗試將當地的地理環境與歷史人文作為展覽主軸，強調實地走訪的踏查行動、蒐集史料的前置作業，以回應展覽所在地的地理與人文環境。蘇志徹於隔年加入，四位成員延續「台東計劃」的創作模式，行走臺灣各縣市，在短期的停留與創作後於當地文化中心展出，計畫直至 2000 年為止。<sup>2</sup>他們期盼透過創作反映「臺灣世紀末現象」，<sup>3</sup>而在本次的策展論述則將其與「邊緣意識」、「主體自覺」、「在地行動」等關鍵詞相連結，並將其描述為「凝聚台灣全景的意象，創造出多意且迴盪的詩意空間」。<sup>4</sup>由前述的字詞進行推敲，不難發現「台灣計劃」被定位為某種臺灣風景意象的體現，且具備一定的時代意義。

此計畫中常見以將相片、印刷品等媒材裱貼於紙張上，並結合繪畫筆觸的手法進行創作。在主題方面則涵蓋眾多面向，除了對各地文人景觀的著墨，更可見到不少工業元素的出現，這些工業景觀並非地標性、提供旅人遊賞的大型建設，而是鄉間的石化業工廠、岸邊的怪手等人煙稀少之處，並以 1993 年的「花蓮計劃」與 1994 年的「雲林計劃」最為顯著。前述元素集中於陳水財的作品中，儘管其他參與成員的作品也有觸及工業意象，但較為隱晦，或與其他主題相融合，鮮見如陳水財一般完全聚焦「工業」景觀的呈現。由此可知，「工業」是他參與此計畫時難以忽視的事物，同時作為他用以表達前述臺灣二十世紀末時代意象的重要元素之一。而回顧陳水財過往的創作，自 1970 年代末起便可見到如《煉油廠》（1979）、《卡車》（1980-1981）等富含工業意象的作品。由此可知，在進行「台灣計劃」時，工業元素對他而言並非全新領域，而是在先前的創作中早已關注的主題。

在臺灣藝術史上，風景一直是許多藝術家持續處理的主題。在學者蔡家丘的〈從臺灣八景看見臺灣—概述臺灣美術風景圖像的變遷〉，梳理了近現代臺灣藝術史上重要風景畫題的流變。從過去「臺灣八景」繼承了中原文化的傳統，以及日本官方對臺灣

---

<sup>1</sup> 「島嶼溯游—「台灣計劃」三十周年回顧展」展覽官方網頁，《國立臺灣美術館官網》，網址：[https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=20026&request\\_locale=tw&useLanguage=tw](https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=20026&request_locale=tw&useLanguage=tw)（2024 年 5 月 20 日檢索）。

<sup>2</sup> 賴新龍，〈世紀末的團隊臺灣觀察：「台灣計劃」座談會〉，《南方藝術》第 18 期（1996.7），頁 10-11。

<sup>3</sup> 賴新龍，〈世紀末的團隊臺灣觀察：「台灣計劃」座談會〉，頁 11。

<sup>4</sup> 賴明珠，〈行動、對話與主體—「島嶼溯游」策展論述〉，收入黃舒屏主編，《島嶼溯游：台灣計劃三十年回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2022），頁 26。

治理的視野，到了戰後則轉變為具觀光性、指標性的景觀，這些觀看視點的變遷，反映出臺灣被開發與觀光化的過程。<sup>5</sup> 然而在官方之外，也有許多藝術家跳脫官方視野的框架，將目光轉向臺灣日常生活周遭的景色，開啟有別於官方的風景觀。從戰後發展至今，風景畫也參雜更加多元的元素，使得其內容更為擴張，不再只是單純賞心悅目的理想圖像，而可涉及更多議題的探討。

觀看陳水財的作品，他不以單純視覺再現的形式，帶有一定距離感的描繪地景風貌，而是運用表現性的筆觸，甚至各種媒材的拼貼呈現。而回到前述藝術家們與策展人對「台灣計劃」的定位，則引起筆者的好奇：若此計畫標誌了某種時代風景的體現，那陳水財作品中對「工業」元素的運用扮演了何種角色？他同時期其它的創作展現出什麼樣的風景觀？和當時的社會脈絡有什麼樣的對話？對今日的觀眾而言，策展人給出的關鍵詞又能如何解讀？循著上述對「工業」與「風景」的好奇，本研究欲以陳水財 1990 年代工業意象相關的作品為探討對象，並聚焦他自身創作脈絡與「台灣計劃」作品的對照關係，進一步勾勒出 1990 年代臺灣「風景」表現的一個參照面向。

## 二、文獻回顧

本論文的文章回顧分為兩個面向。第一為陳水財相關研究的爬梳，並著重於他工業意象作品的研究。第二則是關於「台灣計劃」研究的回顧，並聚焦其中對陳水財的討論。

### （一）陳水財的文獻回顧

陳水財 1946 年出生於臺南，1971 年畢業於國立臺灣師範大學美術系，隨後任教於前鎮國中，從此定居於高雄。1981 年陳水財至成大建築系任教，2002 年從成大退休後轉任臺南技術學院（現臺南應用科技大學）美術系直至 2011 年退休。自 1970 年代末 2000 年初，陳水財積極參與高雄地區藝術組織的籌組與雜誌的創辦，多次參加前述組織的聯展，以及「台灣計劃」相關展覽，並持續舉行個展的發表。<sup>6</sup>

關於陳水財的研究，以藝術評論、展覽專文為主，其他則散見於其他各式與臺灣 1980 至 1990 年代藝術發展的專題性研究。藝術評論的部分可追溯回 1990 年代，其中與「工業」主題相關的討論，可見倪再沁所撰〈牆與面目的變異——評 1990 陳水財畫展〉。此文從社會變遷的角度切入，談論陳水財的創作受時代思潮的影響與拉鋸，發展出以近似抽象的繪畫語彙以表現自身所處的環境，而「工業」是他最切身感受的「鄉土」，亦是某種「現代化」生活的感受。<sup>7</sup> 除了當年即時性的評價，也有回顧性的評論，如陳寬育 2019 年所撰〈城市的未來史——陳水財《原野風光——工廠》的高雄意

---

<sup>5</sup> 蔡家丘，〈從臺灣八景看見臺灣——概述臺灣美術風景圖像的變遷〉，收入林育淳、王蓓瑜編《臺灣紀行·臺北市立美術館典藏專冊 III》（臺北市：臺北市立美術館，2014），頁 32-43。

<sup>6</sup> 有關陳水財生平與學經歷整理自：吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景：陳水財創作研究展》（高雄市：高雄市立美術館，2012），頁 194-205、賴明珠主編，《點燈傳藝：戰後至解嚴期間 1945-1987 帶領風潮臺灣美術家》下冊（臺北市：藝術家，2023），頁 68-69。

<sup>7</sup> 倪再沁，〈牆與面目的變異——陳水財 1990 畫展〉，《炎黃藝術》第 10 期（1990.6），頁 5-12。

象〉，便以回望的視角觀看陳水財 1990 年代工業意象的作品，指出其捕捉了當時產業轉型的變動時刻，並透過作品內部抽象的表現，投射了對未來的動態想像，另一方面作品也成為連結過往時代的感知通道。<sup>8</sup>

2012 年由高雄市立美術館出版的展覽圖錄《流動風景：陳水財創作研究展》則有系統地針對陳水財整體創作脈絡進行統整研究。其中蕭瓊瑞所撰專文〈都會潛行—陳水財的介入與疏離〉，便針對他不同時期的創作進行分析與梳理，並指出 1970 年代移居高雄是他創作的轉捩點。文中提到陳水財的創作受到當時藝文界鄉土思潮的影響，但並非依循鄉土寫實繪畫專注於農村主題與寫實的形式，反而將目光放在城市裡的工業意象，並著重展現其帶給人的身體感，這些作品也多被歸類於「高雄黑畫」的分類之下。<sup>9</sup> 此文亦指出藉由「台灣計劃」的參與，走訪臺灣其它地區感受各地的面貌，是藝術家創作上另一個重要轉捩點。<sup>10</sup>

賴明珠〈現代轉向—從「極端新派」抽象到多元主體感知〉，則從藝術史與社會史的角度切入，梳理 1960 年代至 1990 年代間，在威權體制變遷與西潮衝擊下，臺灣本土藝壇對「現代性」與「主體性」的探索與建構。文中列舉諸多藝術家，而陳水財的則被納於「本土美術家與主體意識的茁壯」，做為南部現代藝術發展的代表，他的創作也被視為區域時空紋理的展現，以及對南臺灣「藝文邊陲」處境的反轉路徑。<sup>11</sup>

專題研究的部分，《藝術認證》第 99 期「走過戒/解嚴：藝術家如何書寫大時代」專題，聚焦解嚴前後，高雄地區藝術生態的研究，其中多篇專文均論及陳水財與地方發展之間的緊密關聯。除了論及他參與籌組「南部藝術家聯盟」（1979）、「高雄市現代畫學會」（1987），以及藝文雜誌《藝術界》及《炎黃藝術》等地方藝文活動推動的影響力，他的 1980 至 1990 年代的作品亦多次被納入討論，包含其與「高雄黑畫」譜系的關係、「南方」特質的展現及地方藝術主體性的建立等。<sup>12</sup>

## （二）「台灣計劃」相關文獻回顧

關於「台灣計劃」的研究，目前以評論與策展專文為主。1991 年杜若洲所撰〈「台東計劃」：一個新的開始〉，是此計畫首篇評論文章。此文以「田野調查」作為描述他們在「台東計劃」時，反覆走訪臺東地區、親自觀察當地環境的創作發想過程，並將此計畫定位為從「文化的邊陲」、「藝術的邊陲」出發的創作。此處的「邊陲」指稱當時臺灣藝壇相對於西方藝術世界的邊緣位置、臺東遠離首都的地理位置，以及舊有主

---

<sup>8</sup> 陳寬育，〈城市的未來史—陳水財《原野風光—工廠》的高雄意象〉，《藝術認證》第 86 期（2019.6），頁 78-85。

<sup>9</sup> 蕭瓊瑞，〈都會潛行—陳水財的介入與疏離〉，頁 8-22。

<sup>10</sup> 蕭瓊瑞，〈都會潛行—陳水財的介入與疏離〉，頁 8-22。

<sup>11</sup> 賴明珠，〈現代轉向—從「極端新派」抽象到多元主體感知〉，收入賴明珠，《點燈傳藝：戰後至解嚴期間（1945-1987）帶領風潮臺灣美術家（下冊）》（臺北市：藝術家雜誌，2023），頁 8-35。

<sup>12</sup> 陳水財、黃金福、黃文勇、鄭勝華、徐婉禎、劉邦隱、范俊銘、張敏琪、施懿玲、楊杰儒、蕭秀玟、呂嘉穎，《藝術認證第 99 期：走過戒/解嚴：藝術家如何書寫大時代》，高雄市：高雄市立美術館，2022。

流藝術形式僵化亟需革新的狀態。<sup>13</sup> 而 1993 年陳水財自身也針對此計畫進行評論性的書寫，他以胡平為筆名所撰〈淨土與塵囂：管窺「花蓮計畫」〉，針對「台灣計畫」之中的「花蓮計畫」進行專題性的探討。文中提及四位參與成員的創作皆非著眼於可供遊賞的自然美景，而是專注於無人荒景或是工業特質的場景，並指出此種傾向源自於參與藝術家來自高雄工業城市的生命經驗所致。<sup>14</sup>

2022 年國美館出版的《島嶼溯游：台灣計畫三十年回顧展》，則收錄了兩篇策展與研究專論。賴明珠〈行動、對話與主體——「島嶼溯游」策展論述〉從藝術家們的行動方法切入，將他們的藝術計畫界定為透過「主體與他者（地方）的對話」<sup>15</sup> 以串聯起「世紀末的臺灣現象」，並認為他們的行動與作品從「邊緣意識」出發，結合本土的歷史與風土，與臺北都會圈甚至美國的主流文化形成對比或對抗。<sup>16</sup> 而另一篇李思賢所撰〈本土美術踏查的先驅者——「台灣計畫」的本土關懷與藝術實踐〉，則從 1990 年代臺灣藝文環境南北不均的現象，及追尋臺灣藝術主體性的風潮切入，將他們的創作視為「中心／邊陲」論述的實踐，以及某種「藝術踏查」的先驅。在創作風格上，他認為在此計畫中藝術家們從「本土」或「邊緣」出發，發展出各自的創作語彙。而陳水財在此的作品，他則以「碎形結構」與今昔對比的歷史疊影手法稱之。<sup>17</sup>

綜上所述，關於陳水財的研究，多由地方藝術史的角度出發，著重於他與高雄藝壇的緊密關聯，並強調其相對於主流藝文圈的「邊陲」特性，以及由此發展出的「現代性」建立與「主體性」深化，此處的「主體性」則帶有藝術家自身主體與在地藝術主體的雙重意涵。關於「台灣計畫」的研究則多著重於「踏查」等實踐方法的開創性，及其面向在地的創作精神，同時也強調其蘊含「邊陲」的對抗意識。而對於陳水財在其中創作的探討，除了作品形式的描述之餘，則多與前述對他個人研究的論述重疊，或被納入整體計畫精神的體現。

### 三、問題意識與研究方法

回到本文開頭學者蔡家丘對「臺灣八景」的研究，可說是替我們描繪了臺灣風景畫的變遷輪廓。然而在單一媒材的平面繪畫之餘，亦有不少多元媒材的創作涉及地景主題，它們難以被歸類進傳統風景畫的研究脈絡，多散見於各種媒材分類之下的創作探討，這些以多元媒材入手的藝術家，如何改變或擴充了「風景畫」的生態譜系？

在陳水財的作品中，無論是參與「台灣計畫」或是個人創作，皆可見以特定地景為主題的表現手法，而「工業」則做為顯著元素，呈現出有別於過往藝術史中常見的風景畫範式。然而現有的研究中，前述作品多侷限於地方藝術史的架構之下。而「台

<sup>13</sup> 杜若洲，〈「台東計畫」：一個新的開始〉，《炎黃藝術》，第 23 期（1991.6），頁 44-47。

<sup>14</sup> 胡平，〈淨土與塵囂：管窺花蓮計畫〉，《炎黃藝術》第 46 期（1993.6），頁 42-43。關於胡平為陳水財的筆名，參閱賴明珠，〈行動、對話與主體——「島嶼溯游」策展論述〉，頁 12。

<sup>15</sup> 此處括弧內文字為筆者加註。

<sup>16</sup> 賴明珠，〈行動、對話與主體——「島嶼溯游」策展論述〉，頁 26。

<sup>17</sup> 李思賢，〈本土美術踏查的先驅者——「台灣計畫」的本土關懷與藝術實踐〉，收入《島嶼溯游：台灣計畫三十年回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2022），頁 46-51。

灣計劃」作為他走出家鄉的創作計畫，似乎有機會作為跳脫前述地域性論述的可能途徑。在前人研究中，可見到相當程度對他們創作過程中對在地知識的反芻、現地製作的時效性等面向深刻探討，卻少見對作品圖像的深入分析，其中顯著的「工業」及「拼貼」特質也僅限於描述性的字詞，關於媒材的運用與藝術史之間對話甚少提及。

若「台灣計劃」標誌出某種「時代風景」的宣稱，那對奠基前述前置工作、作品最終呈現的視覺語彙進行研究便有其必要。陳水財 1990 年代無論個人創作或「台灣計劃」的作品，皆呈現出一種有別於傳統風景畫的形象，本論文以「工業風景」稱之。欲進一步研究此種創作與其時代意義，本文將從「工業」在風景畫中形象的研究，以及「拼貼」形式的探討兩條路徑出發，回顧過往藝術史的脈絡，進一步梳理並探究陳水財的工業意象作品如何改變、擴增了臺灣藝術發展的風景觀。研究方法上，將從圖像風格分析切入，並延伸至社會史與環境史的考察，一方面探究藝術家在景觀選取的地點、視角、題材等考量，另一方面觀看他如何透過媒材回應創作的主題。



## 貳、「工業」元素在臺灣藝術史

### 一、工業與現代化的進步象徵

臺灣有關工業主題進入風景畫的作品，最早出現在日治時期。殖民母國帶來了現代化的建設，改變了產業結構與地景，新式的藝術教育也培育出一批新世代畫家。景觀的改變與新觀點的傳入，讓畫家在作畫的題材與形式有了與以往不同的面貌，工業意象便是其中一個顯著的元素。此時期出現的工業元素大多與殖民政府在臺灣的現代化建設有關，如鐵橋、電線桿等便民設施，或是傳統產業在工業轉型之下產生的工廠、煙囪等。如陳澄波（1895-1947）的作品《岡》（1936）【圖 1】中，可見電線桿在畫面中反覆的出現，《木材工廠》（1921）【圖 2】則可見煙囪與工廠的描繪。另外如陳植棋（1906-1931）、藍蔭鼎（1903-1979）等畫家也有對鐵橋與電線桿的描繪。

無論電線桿還是鐵橋，多呈現筆直剛硬的造型，與自然景物曲折的線條形成對比。這些景物有些以點景的形式出現在風景畫中，如《岡》畫面中錯落田野的電線杆以及《展望諸羅城》【圖 3】遠方的細小的煙囪。有些則成為畫作的主題，如陳植棋的《臺北橋》（1925）【圖 4】，便將紅色的鐵橋佔據畫面左側近三分之二的空間，遠方若隱若現的山景則退居陪襯；或是藍蔭鼎的《街景》（1927）【圖 5】，電線桿被安排在畫面的中心位置兩側，與街屋和行人互相搭配，讓人難以忽視其存在。這些風景畫透露了大環境的改變，畫家毫不避諱的將工業建設置於自然之中，甚至成為畫面焦點。此種自然與工業的融合，甚至自然退居後方的表現，調動了自然與工業的觀看次序，且提示了現代化具備改變自然的力量。<sup>18</sup> 而畫家以筆直的線條以及明亮的色彩，也將工業景觀與現代化的進步形象結合在一起。

除了鐵橋與電線杆這類便民的現代化設施，工廠也成為當時畫家選擇的主題之一，且不限於西式的媒材或是東方的膠彩。如陳澄波在水彩畫《木材工廠》中對於伐木廠房的描繪，而擅長膠彩畫的謝永火，其作品《煉焦窯》（1936）【圖 6】也以煤炭工廠為主題。這類作品強調煙囪與濃煙，以及工業機具與廠房的描繪。除了臺籍畫家，日本畫家也有對這類景觀的描繪，如西鄉孤月（1873-1912）的《臺灣風景》（1912），便在畫面的中心安排了一座現代製糖工廠，並將其與檳榔樹、田野、山景並置，組成一幅溫暖的南國風景。<sup>19</sup> 如同前述鐵橋與電線杆等城市景觀，映射出當時人們生活環境的新穎與進步，工廠的形象則代表了產業的轉變，也展現出臺灣富含的各式資源，如糖、木材等。煙囪成為現代化的重要象徵之一，在臺、府展中也常見類似的題材，<sup>20</sup> 可見工業景觀一定程度上受到當時官方的認可。

<sup>18</sup> 廖新田，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉，《雕塑研究》第 14 期（2015.09），頁 14。

<sup>19</sup> 蔡家丘，〈【不朽的青春】南國陽光普照—西鄉孤月的末日之旅〉，《漫遊藝術史》（2020.5.14）。網址：<https://reurl.cc/GjK3yx>（2023 年 9 月 17 日檢索）。

<sup>20</sup> 劉錡豫、李淑珠撰，〈煉焦窯〉，《名單之後—臺府展史料資料庫》，網址：<https://taifuten.com/object/%E7%85%89%E7%84%A6%E7%AA%AF/#squelch-taas-toggle-shortcode-content-2>（2023 年 9 月 17 日檢索）。

綜上所述，工業景觀進入風景，在日治時期的臺灣作品數量十分豐富，此時期對於工業景觀的態度大多與現代化、進步、革新等意涵相聯繫，畫家多注重這些新式設備對景觀造成的改變，或是對風景畫的畫面結構產生某種新的秩序。<sup>21</sup>「工業」並非畫家所排斥破壞自然的元素，反而在一定程度上能與自然或是田園景觀相融合。

日治時期風景畫中工業景觀的蓬勃，與當時殖民政府在臺灣推動的新建設有一定程度的關聯性，但到了二次大戰後的臺灣則面臨戰後的重建與政權的轉變，城市規劃以及新建設的推動已與前代有所不同，以工業景觀為創作主題的作品也不如前代興盛。另一方面，前述曾以工業景觀為創作題材的畫家，如陳植棋、陳澄波等在戰爭前後相繼過世，而藍蔭鼎在 1950 年代末起擔任《豐年》雜誌社長與編輯，致力於農村藝文與資訊的傳播，<sup>22</sup> 爾後許多作品更著重於鄉間田園風景的描繪。其他如謝永火等，在戰後則難見到相關創作史料，曾在臺創作的日本畫家，也隨著戰爭的結束離開臺灣藝壇。

1950 至 1960 年代的臺灣藝壇，在藝文政策「反共懷鄉」與「戰鬥藝文」的時代氛圍下，除了隨國民政府來臺的中國藝術家將對故鄉的感懷寄託在創作之外，由《豐年》雜誌主導以農村為主題的繪畫與版畫，則帶有政令宣傳的目的，這些作品更強調農村生活的富饒，<sup>23</sup> 在當時尚未完全工業化的農村中，工業景觀自然不是藝術家關注的重點。而由臺灣師範大學美術系為首的「五月」、「東方」等藝術團體，則投入抽象繪畫等前衛嘗試，在題材與構圖上更注重形式色彩等非具象元素。<sup>24</sup> 到了 1960 年代末，產業的轉型暗示著新時代的到來，在顏水龍（1903-1997）1969 年大型馬賽克拼貼壁畫《從農業社會到工業社會》中，畫面左上方遠景的工廠，反映出此種新地景的轉變。到 1970 年代後，伴隨著產業轉型與十大建設對臺灣地景的改變，工業景觀才再次較為大量的在藝術家的作品中被窺見。

## 二、鄉土寫實繪畫下的工業景觀

1970 年代的臺灣，整體政治與社會環境因一連串的外交挫折的刺激，激起知識分子關注現實的目光，包含對內政改革倡議的聲浪，以及學生自組「服務團」對農村、勞工等議題進行調查與關懷。<sup>25</sup> 而搭上這股社會氛圍，以及對 1950 年代末以來抽象繪畫與西潮的反動，藝術家們在創作上試圖重新尋根。而 1971 年透過《雄獅美術》雜誌

---

<sup>21</sup> 學者廖新田於〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉一文中分析陳澄波畫作中的電線杆不僅是對現代性建設的認同意涵，更包含了其藝術創作內部畫面平衡與秩序的問題。詳見：廖新田，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉，《雕塑研究》第 14 期（2015.09），頁 19-26。

<sup>22</sup> 黃光男，《鄉情·美學·藍蔭鼎》（臺北市：文化建設委員會，2011），頁 27。

<sup>23</sup> 賴明珠，〈「農村化」的鄉土藝術：楊英風《豐年》時期版畫創作中的鄉土意涵〉，第三章節「《豐年》雜誌的角色設定與編輯取向」與第四章節「「戰鬥文藝」時代氛圍與反共懷鄉」。收入《百年雕塑—楊英風藝術及共時代國際學術研討會》（新竹市：楊英風藝術教育基金會，2012），頁 163-172。

<sup>24</sup> 蕭瓊瑞，〈現代繪畫期間的「省展」風格（1959-1970）〉（上），《臺灣美術》第 19 期（1993.1），頁 11-29。

<sup>25</sup> 蕭阿勤，〈回歸現實世代的形成〉，收入《「回歸現實」臺灣一九七〇年代戰後世代與文化政治變遷》（臺北市：中央研究院社會學研究所，2010），頁 131-132。

傳入臺灣藝壇的美國寫實主義畫家懷斯（Andrew Nowell Wyeth, 1917-2009），以細密寫實的手法描繪鄉村景色，影響了當時的年輕創作者們。同時，照相寫實主義透過雜誌的介紹傳入，也促進寫實繪畫的風氣興起，<sup>26</sup> 許多藝術家將目光轉往鄉間，以具象寫實的手法描繪農村、古厝、古廟等，鄉土寫實繪畫成為當時藝壇的一股創作風潮。

1970 年代也是產業轉型與十大建設推動的年代，隨著石化工業、高速公路與鐵路電氣化等大型工業建設展開，改變的臺灣地景也成為畫家取材的題材。在許多鄉土寫實繪畫的作品中，除了農田與鄉村，亦有許多對工廠、機具與鐵路等景觀的描繪。然而與日治時期的現代化及進步視野不同，此時期對於工業進入自然的風景則帶有某種衰敗懷古之美，或是對工業入侵鄉土的批判。這些工業景觀除了筆直剛硬的線條結構，更強調金屬材質的鏽蝕質感，或是工業環境的髒污痕跡，有的則是以低彩度與冷色調展現某種冷冽的氣氛。

如韓舞麟（1947-2009）在 1970 年代下半葉，繪製了一系列工業景觀畫作，這些作品多強調機械本體的展現。作品《吊車》【圖 7】以筆直線條呈現機械的造型，並細緻的描繪機械上的污油漬，使畫面顯現出某種古舊的面貌。而另一件作品《車站》【圖 8】雖描繪的是新式火車頭，但冷色調、去除筆觸以及剛硬的線條結構，則讓這些嶄新的交通工具呈現機械冷硬的質感。在韓舞麟描繪的工業景觀中，這種去個性化、著重貼近照片的寫實描繪，<sup>27</sup> 加深了工業冰冷以及遠離自然的面貌。

又如翁清土（b.1953）善於將工業與鄉村景觀並置。有別於前述日治時期自然與工業融合的作品，他的畫作中常見自然與工業之間的矛盾，甚至帶有對環境改變的批判視野。在《思想起》（1979）【圖 9】中，可以看到古廟與後方新建築的鋼筋骨架形成強烈對比，前方廟宇以低彩度的暖色調展現出某種懷古的調性，而後方冷色調、垂直線條的鋼骨結構則以衝突的姿態呈現。《春耕圖一九八五》（1985）【圖 10】則將偌大的工廠置於田野之中，鐵皮廠房外皮似乎受到化學原料與雨水的長年侵蝕，呈現鏽蝕且異樣的色彩，旁邊的煙囪冒著濃煙，幾乎覆蓋了畫面上半部天空的面積。翁清土使用以寫實且細密的筆觸描繪，使畫面產生冷靜與嚴肅的調性。

在鄉土寫實繪畫的脈絡下，與城市對比的「鄉村」，似乎成為與西方現代性潮流抗衡的題材，<sup>28</sup> 這些作品總帶有某種對「自然」的投射與崇尚，流露出懷舊的浪漫情懷，或是對即將逝去之物的思古幽情。在鄉土寫實繪畫中的工業景觀，多呈現破敗、污染，或是冰冷的形象，這些工業景觀也隱然成為破壞鄉土自然的障礙物。而寫實且細密的筆調、去除筆觸的描摹與平穩的構圖，也使畫作中的景物與觀眾保持一定的距離。到了 1970 年代末，鄉土寫實繪畫及整體藝術界的鄉土運動皆一定程度的受到挑戰，人們對於「鄉土」究竟該以什麼樣的形式表現產生質疑，並對於「鄉土」的未來

<sup>26</sup> 鄭惠美，《臺灣現代美術大系—鄉土寫實繪畫》（臺北市：藝術家，2004），頁 19。

<sup>27</sup> 鄭惠美，《臺灣現代美術大系—鄉土寫實繪畫》，頁 58。

<sup>28</sup> 林惺嶽，〈1970 年代鄉土美術〉，《雕塑研究》第 8 期（2012.09），頁 71。

進行反思與探問。<sup>29</sup> 此外，在當時整體「鄉土」思潮的脈絡下，許多藝術家的「鄉土」更連結到整體中國文化下的懷鄉。<sup>30</sup> 儘管如此，鄉土寫實繪畫的風潮仍推動出一條面向現實的創作路徑，此股重新回看在地的視野則持續延伸至 1980 年代，而本論文研究對象陳水財的工業景觀創作，便在這樣的背景下開展，下一章將進一步論述陳水財的「工業風景」與臺灣二十世紀末整體藝壇的交互關係。

---

<sup>29</sup> 在藝評人郭振昌〈鄉土回歸？試討論鄉土藝術的整建〉一文中便對藝術界的鄉土運動提出工業與鄉土的衝突，以及「鄉土」與「鄉村」難以一直保持在理想的自然狀態下，除此之外他也對「鄉土藝術」的未來提出反思與建言。詳見：郭振昌〈鄉土回歸？試討論鄉土藝術的整建〉《雄獅美術》第 73 期（1977.3），頁 32-36。

<sup>30</sup> 鄭惠美，《臺灣現代美術大系—鄉土寫實繪畫》，頁 12-16。

## 參、「世紀末」都會的工業顯影

「工業風景」並非陳水財最初的創作取徑，在 1970 年代前期，他曾創作一系列雜揉超現實、低限等現代主義風格的作品。1971 年起陳水財至高雄地區任教，在高雄的生活經驗也催生他 1979 年至 1980 年間以高雄都會以及工業元素為題材的繪畫創作，其中以《煉油廠》系列（1979）與《卡車》系列（1980-1981）著稱。<sup>31</sup>到了 1990 年代，陳水財將焦點轉向整體工業城市景觀的描繪，如《牆 1990》（以下簡稱《牆》）與《原野》系列。

此種對工業的描繪手法如何被建立？與時代的關聯性為何？本章將聚焦陳水財 1990 年代初《牆》、《原野》等系列，從作品的題材取舍與繪畫語言進行分析，並與早期《煉油廠》、《卡車》等系列進行對照，爬梳他「工業風景」的養成脈絡與時代意義。

### 一、繪畫語言的探尋

1990 年 6 月，陳水財在高雄炎黃藝術館舉辦的個展中，以《牆》系列為主要的展出作品，根據藝術家自述，此系列的靈感來自於當時對尚未施工完成的建築工地產生鮮明意象。<sup>32</sup>《牆》一共七件，每件畫作構圖簡潔，主要以巨大的立面分割畫面，使其成為好似被建築牆體包圍的空間。此系列的主要色彩為濃厚的黑色調，佔據作品大部份的面積，而為數不多的淺色區域，則被安排到畫面的邊緣，如《牆》系列的 01、02，與 06 號作品【圖 11】，而在 04、07 號【圖 12】作品，更取消了淺色區的安排。儘管作品以黑色為主，但並非單一色塊的平塗，而是強調了顏料的堆疊，並保留了繪畫時的筆觸以及畫刀的刮擦。而在構圖安排上，則選擇將視點拉近，如 02 號作品以單點透視的布局，將「牆」大面積的深色立面擋住了遠方的消失點，使整體空間朝觀者逼近，觀眾僅能從壓縮至畫面上下緣的淺色天空與地面稍作喘息。當時評論者談及此種形式帶來的渲染力，以「不安」、「壓迫」等詞彙形容繪畫帶給觀者的直接感受。<sup>33</sup>而這難以忽視的黑色調，諸多研究則將其與 1980 年代起「高雄黑畫」的脈絡相繫。

高雄的「黑畫」論述，源自於當時與官方美展相抗衡的策展策略，進而發展出一套與高雄工業城市特質緊密嵌合的繪畫論述。<sup>34</sup>「黑」在創作的詮釋上除了視覺所見之

<sup>31</sup> 關於陳水財早期作品風格的研究，蕭瓊瑞將其評述為：「（《女人與大地》）保留一種上半部類似馬克·羅斯科（Marks Rothko, 1903-1970）低限繪畫的風格」、「（《男與女》）…一種運用噴槍的油彩施作手法…，原本是美國超寫實主義畫家，企圖摒除傳統手繪質感而發展出來的一種現代技巧…」參見：蕭瓊瑞，〈都會潛行—陳水財的介入與疏離〉，頁 10-11。

<sup>32</sup> 賴明珠，〈陳水財訪談錄〉，收入賴明珠，〈點燈傳藝：戰後至解嚴期間（1945-1987）帶領風潮臺灣美術家（下冊）〉（臺北市：藝術家雜誌，2023），頁 50。

<sup>33</sup> 章錦逸，〈「牆 1990」與「本來面目」—陳水財畫展評介〉，《炎黃藝術》第 10 期（1990.6），頁 35-41。

<sup>34</sup> 黃文勇，〈以「土地意識」作為美術高雄當代論述根基—再論高雄「黑畫」的時代性與精神性〉，頁 44-45。李俊賢，〈高雄「黑畫」—談創作與地緣環境之時空關係〉，頁 36-42。

色彩，更有著對環境污染甚至更隱晦的資源分配不均的批判。<sup>35</sup> 如當時最具鮮明「黑畫」意象的藝術家洪根深（b.1946），在《黑色情結》系列（1989-1990）【圖 13】中，便運用大量黑色調描繪空間中扭曲的人體群像，指涉工業污染的環境中，勞工的與人們處境。然而相較洪根深在作品中對工業環境的批判性，<sup>36</sup> 陳水財《牆》系列的無人景觀則更著重工業意象帶給觀者的感受性。儘管這系列作品在色彩的運用似乎受到「黑畫」風潮的影響，也展現出與藝術家早期明亮且形象較為具體的作品迥異的創作路線，但在繪畫語言上卻有著承接的關聯性。

回到 1979 年的《煉油廠》系列，陳水財將顏料與膠反覆塗抹，以畫刀刮擦，描繪出當時初興建的石化工廠的造型與意象。<sup>37</sup> 此系列以遠觀的視角描繪工廠的輪廓，如《煉油廠之三》【圖 14】畫面中的工廠以近似剪影的型態排列，前景的建築物與遠方的設施拉出距離，搭配背景純色的天空，成形富有層次與空間深度的景觀。明亮的色彩以及快速、流動的線條，則帶給觀者近似快拍照的動態感受。對於此系列作品的發想，藝術家曾在訪談中提到這是對當年鄉土主義思潮遺緒的反思與再造。

經過保釣運動以後，整個臺灣的文化思維就轉向社會現實面。我覺得鄉土浪潮也是在轉向現實面這樣一個浪潮下才起來的。但是臺灣美術的鄉土浪潮，僅限於鄉土寫實、照相寫實，用照相寫實的方式去描繪鄉土。我對當時這個情況實際是不認同的，所以我也沒有介入那樣的活動。但在我的思維裡面，我開始慢慢地從現代主義浪潮轉向現實裡面，開始去關心周邊的問題。我最先感受到的，是高雄的煙囪、煉油廠...工業景象在高雄非常的突出。<sup>38</sup>

從上述文字中，可以看出藝術家將新興的工業景觀作為創作主題，是基於對現實生活環境的關注，然而他並不認同鄉土寫實繪畫風潮中，照相寫實手法的移植。面對現實環境，陳水財更傾向以自身養成的繪畫語言進行創作，他曾自述自身創作的養份離不開工業文明，<sup>39</sup> 也曾提及他的創作相較於題材的視覺再現，更關注「藝術語言」的形構，<sup>40</sup> 而「藝術語言」在此指稱的應為一套藝術家個人的繪畫形式。

對「藝術語言」的重視與陳水財的學習經歷息息相關。他在師大美術系就讀期間（1967 年至 1971 年）恰巧碰上「五月」、「東方」畫會活動的尾聲，現代主義、存在主

<sup>35</sup> 李俊賢，〈高雄「黑畫」—談創作與地緣環境之時空關係〉，頁 36-42。

<sup>36</sup> 洪根深曾再訪談自述中提及自身創作中對環境的批判。陳忠峰（導演），〈國立臺灣美術館「臺灣傑出藝術家影音紀錄片」《殺墨客—洪根深》中文版〉，《191ART 雲端美術館 YouTube 頻道》（2023.2.17）。網址：<<https://www.youtube.com/watch?v=tLHbxtP8qfI>>（2023 年 11 月 11 日檢索）。

<sup>37</sup> 在陳水財描繪《煉油廠》系列的 1979 年，也正是林園石化工業區初成立的時代，如三輕林園廠便設立於 1978 年。參考：徐世榮、黃信勳，〈高雄都：黨國資本下工業城市的徘徊〉，收入蕭新煌主編，《臺灣地方環境的教訓：五都四縣的大代誌》（高雄市：巨流，2015），頁 196。

<sup>38</sup> 轉引自賴明珠，〈陳水財訪談錄〉，2023，頁 55。

<sup>39</sup> 黃明川（導演），《紀錄當代藝術身影—陳水財》，高雄市立美術館發行。參考資料：高雄市政府文化局全球資訊網影音首頁（2013.5.3）。網址：<[https://khcc.kcg.gov.tw/media01.aspx?ID=\\$2501&IDK=2&EXEC=L&DATA=404&AP=\\$2501\\_HISTORY-0](https://khcc.kcg.gov.tw/media01.aspx?ID=$2501&IDK=2&EXEC=L&DATA=404&AP=$2501_HISTORY-0)>（2023 年 11 月 10 日檢索）。

<sup>40</sup> 賴明珠，〈陳水財訪談錄〉，頁 50。

義等文化思潮的探討仍在校園學生之間持續蓬勃，根據藝術家所言，這些藝術議題的探討對年輕的他有一定程度的衝擊與影響。<sup>41</sup>「五月」、「東方」活躍於 1957 年至 1970 年間，他們試圖從現代主義觀念對傳統水墨進行改革，或是以現代主義繪畫形式體現東方人文精神，推動臺灣藝壇「現代繪畫運動」。<sup>42</sup> 隨著後來「五月」、「東方」式微，畫壇風氣轉往鄉土寫實繪畫，但在陳水財 1970 年代中晚期的作品仍可見現代主義繪畫語言的遺緒，如作品《男與女》(1978)【圖 15】人物的超現實形象，以及畫面中央抽象幾何的造型展現。儘管這樣的風格在陳水財 1979 年後的作品已難以再見到，但其中對繪畫形式的注重，則與他後來致力於開發自身獨有的「藝術語言」的理念不謀而合。

在經歷了前述諸如《男與女》這類雜揉特定藝術風格，用以描繪超脫現實的內心世界奇想畫作，1979 年的《煉油廠》系列，則可看作藝術家奠基於現代主義繪畫觀念的養份，以及受鄉土寫實風潮影響進行的反思與革新。陳水財致力於嘗試以有別於傳統油畫的繪畫技法來表現他所熟悉的工廠，這樣的技法也可在他 1980 年到 1981 年的《卡車》系列中見到，如《卡車之十二》【圖 16】中高流動性、邊界未明、色彩交融，潑灑，甚至加入樹脂等新媒材，使其帶有透明性等繪畫語言，與工業城市帶給藝術家喧鬧混雜的感受相互呼應。

而到了《牆》系列，對這種繪畫語言的著墨則更加的鮮明，在 06 號作品中，左右兩側黑色調的立面，隱約可見底層顏料經由筆觸的刮擦透至畫面表層，紅色、藍色、淺黃、灰白以及些微的赭色與整體大面積的黑色調和，使畫面空間不單純是幾何平面的單薄組裝，更多了一份厚重與黏膩的特質。通過比對，可以窺見從《煉油廠》、《卡車》等系列，到《牆》系列，陳水財捨棄對具象形體的雕琢，轉以更為抽象的構圖以凸顯他的那具備層疊感、色彩交融、邊界未明的繪畫語言，而這也是早年藝術家試圖揚棄寫實的再現傳統，逐步發展出更能貼近在地「現實」的視覺語彙。

除了《煉油廠》、《牆》系列等以人造物為主體的作品，陳水財更發展出雜揉「工業」與「自然」的「工業風景」，不同於前一章所舉案例中工業與自然的共榮或對立，陳水財此處的「工業風景」則是將前述他逐步建立的繪畫語言及工業意象進一步深化至「風景」之中，與《牆》系列同年的作品《原野》【圖 17】，則可視為此種「工業風景」的轉向。《原野》的畫面主要由兩個部分組成，前景的黝黑大地與遠方的天空。作品以濃厚的色調及筆觸組成，難以辨識晦暗的地面究竟是自然地貌還是人造工業設施，抑或兩者皆然，搭配地平線後方的鵝黃色調，呈現出一幅遠眺的地景風貌。儘管俯視大地的視角帶給觀者一種綜覽全局的視覺滿足，但濃郁黝黑的色調卻使人感受到某種破敗感。

延續 1990 年創作的《原野》，陳水財後來又陸續創作了《原野風光—鐵塔》

<sup>41</sup> 賴明珠，〈陳水財訪談錄〉，頁 48。

<sup>42</sup> 蕭瓊瑞，〈現代繪畫期間的「省展」風格（1959-1970）〉（上），《臺灣美術》第 19 期（1993.1），頁 11。

(1992)(以下簡稱《鐵塔》)【圖 18】、與《原野風光—工廠》(1993)(以下簡稱《工廠》)【圖 19】。在這兩件作品中，視野又更加的後退，它們皆以同心圓作為主要結構，搭配鐵塔與工廠煙囪的造型坐落其上，而《工廠》這件作品更以「工廠」的形象為中心，將其線條沿著同心圓向外擴張，有種空照圖般俯視地景的視野。在色彩表現的方面，不同於《原野》黑色調的沉鬱，《鐵塔》與《工廠》在藍色與綠色的基礎上，加上亮黃、紅等色彩並搭配上白色的線條，這樣的色彩表現也讓人聯想起他早期《煉油廠》與《卡車》系列的動態感，似乎帶有對景觀變動狀態的指涉，也隱然標誌著潛伏於作品背後的時代徵狀。

## 二、工業景觀與時代氛圍聯想

《牆》系列與《原野》，皆沒有人物與自然景物的安排，且相對單純的畫面構成，也讓人難以明辨畫所指的真實場址。當時的評論將其形容為「沉鬱且厚重」、「幽悶」、「令人不適」，<sup>43</sup> 且將這份沉悶與不適與當時的社會現實，包含政治、經濟與文化環境的困阻相連結，指出藝術家的作品反映出當時的時代氛圍。<sup>44</sup> 而在後人研究中，學者蕭瓊瑞將其形容為「二十世紀末黑色高雄的寫照」，<sup>45</sup> 藝評人陳寬育則認為這些作品呈現了 1990 年代高雄由工業城市轉型為商業都會的變動時刻，<sup>46</sup> 其中《原野》更「營造出某種災難式或預言式的事件語言」。<sup>47</sup>

上述文字皆將這些作品與某種令人不適的感受相連結，「世紀末」、「災難」等詞彙也反覆的出現，然而究竟這些作品體現了何種「世紀末」面貌？在這些論述中並非具體的說明。「世紀末」(*fin de Siècle*)一詞在藝術史上多指稱法國十九世紀晚期，藝術家們對外在世界處境的迷茫與挫敗。他們處在普法戰爭與一次世界大戰之間穩定社會的「美好年代」(*Belle Époque*)時期，在藝術與文學等領域呈現某種悲觀、頹廢，以及文明末世指涉，常見以遠離現實的寓意式象徵手法描繪避世的夢境，或是對人性黑暗的指涉等等。<sup>48</sup>

根據前述，「世紀末」與某種「災難」有著相當程度的關聯性，而在臺灣脈絡中，儘管沒有如此明確的定義，卻可以在相關藝術史與文化研究的論述中，窺見描述臺灣二十世紀末某種「世紀末」的徵狀。藝評人黃海鳴曾指出「快速且脫序的世紀末都會文明」是臺灣 1990 年代初期藝術風潮中較可直接辨識的一項特徵。<sup>49</sup> 而建築學者李清志則從城市空間因交通施工、高架增建而產生的破碎路徑，將當時的臺北都會區描述

<sup>43</sup> 倪再沁，〈牆與面目的變異—陳水財 1990 畫展〉，頁 12、黃光男，〈陳水財的繪畫世界〉，《炎黃藝術》第 10 期 (1990.6)，頁 4。

<sup>44</sup> 章錦逸，〈「牆·1990」與「本來面目」—陳水財畫展評介〉，頁 36。

<sup>45</sup> 蕭瓊瑞，〈都會潛行—陳水財的介入與疏離〉，頁 16。

<sup>46</sup> 陳寬育，〈城市的未來史—陳水財《原野風光—工廠》的高雄意象〉，頁 78-79。

<sup>47</sup> 陳寬育，〈城市的未來史—陳水財《原野風光—工廠》的高雄意象〉，頁 81。

<sup>48</sup> 劉京璇，〈法國 19 世紀的「世紀末」藝術氛圍〉，《藝術家》549 期 (2021.2)，頁 90。

<sup>49</sup> 黃海鳴，〈九十年代臺灣新潮美術 (1990-1996)〉，《傾向：文學人文季刊》第 12 期 (1999.1)，頁 143。



為令人欲逃避的地區。<sup>50</sup> 1990 年代初的臺灣藝壇，處於解嚴前後議題性、批判性創作與國際化視野的過渡時期，<sup>51</sup>「憂鬱」與「躁動」成為當時創作中的一股伏流。而經濟水準的提升與產業轉型帶來的都市擴張亦當時的時代寫照，然而這些變動往往伴隨著土地利用的爭議，<sup>52</sup>也悄然催生都市空間中人們的疏離感。相較於西方藝術史脈絡中「世紀末」的避世寓言，1990 年代臺灣即將跨向千禧年的「世紀末」氛圍，在憂鬱之餘更顯現對現實世界議題性的指涉，且與工業文明息息相關。

回到陳水財的作品，在後人研究中，多將他工業意象的創作置於高雄地方藝術史或是「南方」史觀的框架下閱讀，如學者黃金福便認為陳水財作品中的卡車等工業意象，是高雄在獨特特質的表現，並將其轉化為有別於「西方菁英文化視覺糖衣」的「強悍批判的南方觀點」，是 1990 年代高雄極具代表性的前衛思維。<sup>53</sup>而學者鄭勝華則認為 1990 年代的高雄，包含陳水財《牆》系列在內的諸多具「黑色情結」繪畫，與高雄地區的地域特質有著密切的特殊性關係，強調它們有著一種對抗主流的藝術精神，且將南方具備抗爭的美學意識實踐於這些作品之中。<sup>54</sup>

這樣的論述有著與當時資源較豐沛的北台灣、甚至西方藝術世界抗衡之企圖。陳水財的工業景觀繪畫固然有著強烈的地域特質體現，產生有別於北部商業城市的視覺語彙，帶有某種狂放與濃厚晦暗的草莽韻味，但倘若侷限於地方史觀的架構下，便容易落入南北對立的僵局中，對工業景觀的聯想也難以跳脫在地工業史的變遷。而前文所述畫面中各種空間帶給觀者的壓迫與窒悶，似乎與前述臺灣 1990 年代瀰漫的「世紀末」憂鬱有著相仿的調性。而陳水財自己也曾將 1990 年代的高雄描述為「憂鬱的詩篇」，指出「現代都市人」內心層面的焦慮、壓迫以及憂鬱，面對這個不斷都市化的地區，已難以投射田園風光的美好感懷。<sup>55</sup>

《牆》系列源自於正在都市興建中的建築工地，而《原野》系列則與高雄岡山等地區農地不斷開發成工廠的景觀變化有關。<sup>56</sup>關於高雄工業開發帶來的地貌改變，以及所衍伸的社會課題，也能看見其他藝術家對此做出回應。除了前述洪根深《黑色情結》系列對勞工的關注，若將時間往前推移，在羅清雲（1933-1995）1983 年的作品《無菌河》【圖 20】中，已可看到對城市整治與環境議題的批判。《無菌河》以整治中的愛河為主題，描繪勞工、鋼架以及疏通淤泥的管線，畫面不描繪寫實的場景，而是將勞工黝黑的身影與變形的鋼架錯落，呈現污濁髒亂的意象，展現出藝術家對此整治

<sup>50</sup> 李清志，《鳥國狂：世紀末臺北空間文化現象》（臺北市：欣創，1994），頁 10、16-17。

<sup>51</sup> 黃海鳴，〈九十年代臺灣新潮美術（1990-1996）〉，頁 158-159。

<sup>52</sup> 有關 1990 年代臺灣諸多都市產業轉型與環境變化的議題，參考：蕭新煌主編，《臺灣地方環境的教訓：五都四縣的大代誌》（高雄市：巨流，2015），頁 2-30。

<sup>53</sup> 黃金福，〈在非南方的時代，搖旗吶喊著南方藝術的來臨！〉，《藝術認證》99 期（2022.12），頁 38。

<sup>54</sup> 鄭勝華，〈工業到海洋的藝術—談高雄藝術精神及其演變〉，《藝術認證》99 期（2022.12），頁 68。

<sup>55</sup> 陳水財，〈戰慄南方—現代「高雄調」〉，收入陳水財著、蕭瓊瑞主編，《燠溽與呼愁：陳水財藝評文集》（臺北市：藝術家），2022，頁 375-376。

<sup>56</sup> 陳水財在訪談中提及「大地」系列的發想源自於岡山地區農地改建工廠的地景變遷，根據訪談脈絡推斷「大地」系列應指《原野》以及《原野風光》系列。賴明珠，〈陳水財訪談錄〉，頁 55。

工程的反諷以及對環境的批判。

不同於洪根深、羅清雲等人的作品，陳水財 1990 年初的繪畫與「事件」及「對象物」拉開一定的距離，人物的抽離與自然的退卻，使得畫面更加抽象與空虛。儘管《牆》系列等畫作中的黑色調，仍難以免除對高雄地區工業油污問題的指涉，<sup>57</sup> 但相較於前述藝術家對環境污染的批判力，陳水財此種無人工業景觀的布局，以及對臺灣二十世紀「世紀末」都會的不安聯想，似乎更可以與陸先銘（b.1959）同時期關乎臺北城市建築與工地的作品相呼應。如《台北的早晨》（1992）【圖 21】以建設中的城市工地為主題，運用多點透視的角度呈現水泥橋墩幾何的造型，通過對物件的擷取以及重新配置，建構出 1990 年代臺北都會的工業意象。另一件作品《對她的仰望》（1996）【圖 22】則採取平視與仰視的並置，將建設中的建築結構包夾畫面四周，觀者彷彿透過這些工業景觀望向空中，遠方的天空看似明亮，但畫面灰冷的色調卻又使整體氣氛冷冽與疏離。

在陸先銘的作品中，觀眾難以明辨畫面所繪的真實場景，卻也非完全抽象的繪畫形式表現，陳水財的《牆》系列與《原野》系列也有著相近特質，他們皆以意象式的聯想取代對象物的再現。陸先銘以帶有超現實風格的繪畫語言，展現富含空間層次的都市風景。<sup>58</sup> 儘管在視覺風格上，陳水財的作品與陸先銘清晰剛硬的線條有所差異，但在他們的作品中皆能閱讀到來自現代主義繪畫語言的延續與變體，並將其運用於對現實世界的關照。

「工業」或「工地」是變動中的城市景觀難以抹滅的一環，陳水財與陸先銘皆以此為題，將其描繪成某種沉鬱或疏離的空間。陸先銘關注北部都會高架建設的景觀更迭，呈現都市空間人們的疏離；而陳水財則以南部城市不斷擴建的工廠與工地作為題材，進一步將工業景觀作為都市人們焦慮共感的召喚。工業與田園景觀的拉扯，亦是陳水財創作關注的一環，然而此時期已非 1970 年代鄉土寫實主義繪畫中，鄉村與工業化的對立，以投射對過往農村的懷舊與哀悼。他將「工廠」作為對本該具備「自然」特質的「原野風光」，在與鄉土主義訣別的同時，也透過繪畫語言中晦暗混雜的意象，呈現對未來不安的揣想。

回顧陳水財「工業風景」，可以發現藝術家基於對「現實」的關注而開始此類型的創作，並聚焦「藝術語言」的形構如何貼近「現實」。他延續早期注重現代主義繪畫形式的創作養成，以及鄉土寫實繪畫風潮關注在地的視野，發展出具流動性、層疊筆觸的風格。1979 年的《煉油廠》系列奠定他個人繪畫語言的發展，並延續至 1990 年的工

---

<sup>57</sup> 在高雄市立美術館製作的藝術家介紹影片中，陳水財、李俊賢等人提及他們在 1990 年代所見高雄地區的社會現況。黃明川（導演），《紀錄當代藝術身影-陳水財》，高雄市立美術館發行。參考資料：高雄市政府文化局全球資訊網影音首頁（2013.5.3）。網址：  
<[https://khcc.kcg.gov.tw/media01.aspx?ID=\\$2501&IDK=2&EXEC=L&DATA=404&AP=\\$2501\\_HISTORY-0](https://khcc.kcg.gov.tw/media01.aspx?ID=$2501&IDK=2&EXEC=L&DATA=404&AP=$2501_HISTORY-0)>（2023 年 11 月 10 日檢索）。

<sup>58</sup> 鄭乃銘，〈都市清歡——陸先銘的藝術〉，收入陸先銘，《陸先銘：都市美學》（臺北市：臺灣畫廊，1993），頁 4。

業景觀繪畫。對繪畫語言的重視也使藝術家簡化對形體細節的忠實描繪，專注於畫面整體感受性的營造。

而從 1979 年至 1990 年代，陳水財對「工業」的表現亦有所轉變。從《煉油廠》系列遠眺新興工業景觀的驚奇，到 1990 年代初的《牆》與《原野》系列壓迫與荒蕪的感官聯想，「工業」伴隨著不同時代的氛圍而有不同的指涉。另一方面，儘管他 1990 年代的作品奠基於對高雄地區城市變動與工廠擴張的在地聯想，但也與當時臺灣藝壇一股對都市文明不安與憂鬱的創作風潮相聯繫，「世紀末」成為此種潮流的共通指涉。除了城市內部的變動，陳水財亦關注工廠對自然的入侵，他將田園風光置換成工廠景觀，並透過他擅長的表現性筆觸呈現工業擴張帶來的不安，而工業與自然之間的矛盾關係也延續至他接下來幾年參與「台灣計劃」時的創作之中。

## 肆、「台灣計劃」中塵囂與淨土的疊合

在前一章討論的繪畫，皆奠基於陳水財生活的高雄地區工業城市景觀。而他在 1991 年起參與「台灣計劃」的作品，便是走出高雄，將創作目光轉往其他縣市的面貌。他們走訪的地區多以農業為主，然而工業元素仍可在陳水財的作品中見到，包含以工廠、怪手等設施為主題的系列，其中以 1993 年的「花蓮計劃」與 1994 年的「雲林計劃」中的作品最為顯著。

陳水財在「台灣計劃」時有別於他先前慣習的繪畫，轉而運用相片等多媒材的拼貼手法創作，本章將聚焦他在「花蓮計劃」與「雲林計劃」中對工業元素的表現以及對影像的運用，探討拼貼手法與題材表現之關聯，並回顧臺灣藝術史過往拼貼的脈絡，進一步研究陳水財的創作中「拼貼」與「工業風景」之間的交互關係。

### 一、拼貼作為方法

在「台灣計劃」中，常見四位藝術家以將相片、印刷品、史料紙材等媒材裱貼於紙張上，並結合繪畫筆觸的手法進行創作。不同於在工作室裡進行的繪畫工作，藝術家可全心專注於畫面的營造，且有充足的時間沉澱，「台灣計劃」強調某種現地製作與寫生的概念性操作，有著時效性與地域性的限制。他們於預計展覽的縣市停留約二至五日，與當地文化中心合作進行資料的調閱與蒐集，並在這樣的基礎上延續與創作，將多種媒材組裝，嘗試以作品回應地方特質。<sup>59</sup> 這些媒材包含藝術家於當地親自拍攝的影像、從機構調閱而來的史料與老照片的印刷品，在選材上強調快速與便捷，且不避諱圖像與媒材的非獨一性。「拼貼」可說是整體「台灣計劃」遺留下來的作品中，顯著的特質之一，而回顧藝術史，「拼貼」並非獨立於繪畫之外的形式，而是與繪畫的發展息息相關。

「拼貼」入畫可追溯至二十世紀初由畢卡索等人開創的立體主義拼貼，將現成物黏貼至繪畫中，擴充了立體主義在空間表現意義的同時，也挑戰了傳統繪畫永恆與獨一的概念。<sup>60</sup> 臺灣拼貼藝術觀念的起點，則可追溯至莊世和（1923-2020）。他在 1938 年赴日學習藝術，恰巧碰上日本 1930 年代以來前衛藝術運動的思潮，接觸了野獸派、立體派等技法與觀念，且受到日本藝術家外山卯三郎（1903-1980）「純粹繪畫論」中，去除敘事性、宗教性等特質的繪畫理念影響，<sup>61</sup> 在 1940 年代創作出融合了繪畫與拼貼觀念的作品，如《詩人的憂鬱》（1942）【圖 23】將實物拼貼的「草稿」轉化為繪畫作品。儘管這並非真正的實物「拼貼」，但其視覺的錯置與立體主義拼貼對空間的拆解有著觀念上的相似性。「拼貼」對繪畫觀念的挑戰，似乎也替接下來 1950 至 1960 年代抽象繪畫的興盛揭開序幕，而現成物拼貼入畫，則要到 1960 年代末才有相對顯著的

<sup>59</sup> 賴新龍，〈世紀末的團隊臺灣觀察：「台灣計劃」座談會〉，頁 11。

<sup>60</sup> Krauss, Rosalind, "1912" in *Art Since 1900 Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York Thames & Hudson, 2005), p.117.

<sup>61</sup> 蔣伯欣，〈綠舍·創型·莊世和〉（臺中市：國立臺灣美術館，2019），頁 58-69。

創作風氣。

隨著 1950 年代由「東方」、「五月」等團體帶起的抽象繪畫風潮，逐漸成為某種藝術上的「新傳統」，悄然催生出 1960 年代對遠離現實的抽象藝術的反動。<sup>62</sup> 當時西方藝壇盛行的普普藝術由席德進（1923-1981）等人傳入臺灣藝壇，「回歸生活」成為藝術家重新尋找創作出口的一條路徑。<sup>63</sup> 然而由於社會環境的差異，此時期的藝術並不同於西方普普藝術取材大眾流行文化與大量複製的商品為創作的主题，這股思潮帶給臺灣藝術家的啟發，是望向現實生活的觀看視野。因此，取材與本地生活與文化親近的物件拼貼至繪畫中，便成為某種創作方法上的突破點。

此時期如劉生容（1928-1985）將金紙等民俗物件拼貼至抽象的繪畫中【圖 24】，或是李朝進（b.1941）結合銅片與鐵件等媒材的「銅焊畫」【圖 25】。他們在抽象語彙的基礎上，透過物件牽連起對現實的感性聯想，如傳統民俗的與日常生活經驗的聯結，<sup>64</sup> 或是破敗金屬對童年戰爭記憶的指涉。<sup>65</sup> 除此之外，相片拼貼的應用也可在此時期見到，如劉國松（b.1932）的《月球漫步》（1969）【圖 26】，結合水墨與太空人影像，除了對傳統水墨提出革新與挑戰，亦捨棄了前述媒材造型索引法的抽象感官聯想，進一步將「拼貼」作為對現實的指涉。

1960 年代中後期純粹抽象的式微與回歸現實的創作取徑萌芽，也順勢銜接上後來對鄉土的關懷，而後 1970 年代的鄉土主義風潮，在形式上則沒有顯著應用拼貼的潮流。而 1980 年代以降，隨著留學國外的藝術家與藝評家歸國，將「新表現主義」等藝術思潮傳入，對臺灣藝壇造成一定的影響力。此類繪畫挪用歷史圖像、融合了不同文化元素，以發展區域性的繪畫語言，1982 年創立的「101 現代藝術群」可謂臺灣此一風潮的代表性藝術團體。<sup>66</sup> 另一方面，媒材的開放與多元敘事的手法，也在此時期發展，如盧明德（b. 1950）的作品中可見媒體科技產物、現成物與繪畫的結合，以表達對於環境的感受反思。【圖 27】師承錄像藝術家山口勝弘（1928-2018）的他，也將複合媒材創作的手法帶入臺灣並持續推廣。<sup>67</sup>

相較於二十世紀前半葉抽象拼貼注重形式，呈現如謎語般冷靜、內斂的形象，1980 年代出現在臺灣藝壇運用拼貼的作品，在媒材上更加多元，在觀念上逐漸以「複合媒材」取代抽象繪畫的變奏，同時延續了 1960 年代末萌芽的「回歸現實」取徑，取用在地元素作為拼貼的素材，且在形象上更具可辨識性。此時期繪畫中重新回看歷

<sup>62</sup> 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北市：遠流，2003），頁 68-69。

<sup>63</sup> 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 70。

<sup>64</sup> 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 73。

<sup>65</sup> 陳秀薇，〈歷史烙痕·孤寂之聲——李朝進的銅焊畫《繪畫 7102》〉，《高雄市立美術館百夜藝術默讀》網址：〈<https://www.kmfa.gov.tw/ArtActivityInfo/ArtActivityInfoArticlesDetail.aspx?Cond=cc680dd5-7787-476b-8bc6-99c0b74b75a2>〉（2024 年 8 月 20 日檢索）。

<sup>66</sup> 洪紹涵，〈形色之下的角力場——試以「101 現代藝術群」分析 80s~90s 初期台灣繪畫中批評意識的更迭〉，《藝術論壇》第 3 期（2005.5），頁 195-198。

<sup>67</sup> 曾媚珍，〈虛擬情境中想說的一種生命狀態——側寫盧明德〉，《藝術認證》第 61 期（2015.4），頁 87-89。

史、思考區域性的視覺語彙、圖像挪用等觀念，也揭示了往後拼貼創作的走向之一。而無論是媒材的開放性，或是地域性圖像的挖掘及建構，皆可在 1990 年代的「台灣計劃」中窺見，然而有別於過往藝術史中的「拼貼」，「台灣計劃」面向了某種時效性的捕捉，以及對「現實」更確切的指涉，而對參與的藝術家而言，這也是有別於以往創作的新嘗試。

回到陳水財在「台灣計劃」中的作品，儘管「拼貼」看似迥異於他先前的創作脈絡，卻仍可在其中窺見繪畫語言的繼承與變造。另一方面，雖然「台灣計劃」整體並非以工業景觀為創作的主題，但在陳水財的作品中卻可見延續他繪畫中對工業景觀的關注。這些特質在「花蓮計劃」與「雲林計劃」尤為顯著。

「花蓮計劃」為 1993 年「台灣計劃」團隊走訪花蓮縣市進行的展覽子計畫，而陳水財在此計畫中創作的作品多緊扣採石工業的主軸，包含《七星湖紀勝》系列、《採石勝景》，以及《太魯閣風雲》系列等，回應花蓮作為大理石產地的特質。這些作品將數十張相片拼貼於紙張上作為基底，並以顏料將之覆蓋。其中《七星湖紀勝之一》【圖 28】以藍色作為主色調，上半部以不透明的色塊描繪出一個半圓結構，在圓形結構上方覆蓋的藍色顏料，則以自動性滴流技法由畫面上方往下延伸。畫面下半部的顏料則保有透明性，可窺見底部相片的影像。而《七星湖紀勝之二》【圖 29】則採取類似的畫面布局，在藍色的基礎上更安排了黃色調的加入，使整體色彩更為豐富，但也因色相的對比差距，在顏料的混合之下，畫面呈現混濁的調性，而兩件作品的四周皆以白色顏料潑灑於其上，使的作品視覺效果更加的紛雜。

在「花蓮計劃」結束的隔年，陳水財於「雲林計劃」中又有了全新的嘗試，他以六輕石化工業區為主題，並運用絹印結合照片的技巧，創作出《六輕風景》系列。相較於《七星湖紀勝》系列多張相片拼貼與表現性的筆觸，《六輕風景》系列更強調單張影像與圖繪的疊合，作品多呈現平視或略為俯視的視角，前景為相片原先的景觀，絹印的工廠則作為劃分天際線的中景，與遠景空白的天空形成對比，在《六輕風景之二》【圖 30】中便可見到此種構圖典型。此種對工廠景觀的描繪，可在 1979 年《煉油廠》系列窺見近似的結構，但不同於《煉油廠》系列流動性的筆觸與純粹的工業景觀描繪，《六輕風景》系列更透過照片的加入，牽連至對實際場景的指涉與對照，而剛硬的線條與單純的色彩，也讓《六輕風景》系列多了一份冷靜與疏離感。

從陳水財過往的作品中，可以窺見他多聚焦於類似主題的重複描繪，並發展成一個個系列，如石化工廠、大型卡車、工地圍牆…等。他將這些景觀獨立抽取而出，去除掉人物、自然、以及其他周邊環境，讓畫面有著超越現實場景的指涉，使其更接近某種「意象」的聯想。相較於此，相片拼貼作為陳水財在「台灣計劃」中的新嘗試，在形式表現上，輕薄的紙張難以如畫布承受厚重的顏料堆疊，以至於在顏料肌理上略為單薄，而相片的選取以當地景觀與現象為主，比起純粹美學上的考量，更著重於資訊的蒐集與傳遞，且有著更明確對實際場景的指涉。延續他過往從現代主義繪畫走向對現實關照的創作脈絡，且有別於他個人繪畫感官性的聯想，陳水財於「台灣計劃」

的作品似乎更顯現出面向社會議題性的一面。

## 二、自然與工業的矛盾

從「花蓮計劃」到「雲林計劃」，陳水財延續了先前繪畫中工業景觀的視野，但有別於以往作品中自然的隱身，這些作品反而將工業與自然並置，且有著對鄉村工業化議題的關照。這樣的關照並非僅片段的出現於前述兩個子計畫，而是綿延整個「台灣計劃」的實踐。藝評人杜若洲曾在「台東計劃」實踐之初，便指出藝術家們對時代與社會轉變的迫切關注。

...既要在臺東展出，就該拿台東做主題。「台東計劃」於焉誕生。在這個計劃之下，他們面對臺灣「最後淨土」即將轉變的現實，而這就引出了一大堆的問題，紛紛向他們的心智挑戰，其中涉及到土地開發、景觀改變、環保、資源以及人文等等。他們既是藝術家，自然不會刻意地去謀求「平衡」，卻坦白地看清了「矛盾」：消失與保留...<sup>68</sup>

細究「台灣計劃」初期走訪的地點，諸如臺東、澎湖、苗栗、花蓮、雲林...等地區，皆以非高度都市化的地區為主，且這些地方在 1990 年代初期多面臨產業轉型即將對環境與人們生活造成改變的爭議。以花蓮為例，在 1980 年代末期，為了因應臺灣西部水泥與礦業資源枯竭，以及這些產業對西臺灣環境的破壞，政府便擬定將產業轉往東部的花蓮。<sup>69</sup> 1991 年的「東砂北運」政策與 1992 年石材工業發展中心的成立，使得花蓮地區的採石工業又更進一步的擴張。<sup>70</sup>

若將時間推回陳水財參與「花蓮計劃」的 1993 年，恰巧碰上這些當地從的農村景觀逐步往工業景觀擴增，同時也面臨自然環境、觀光產業與人為資源開發的衝突。就花蓮地區而言，除了工業資源的開採，1990 年代初更是當地觀光業快速發展的時期，工業與觀光的矛盾似乎成為此時期花蓮地區的寫照，<sup>71</sup> 這也成為陳水財在花蓮創作時首要注意到的特質。以《七星湖紀勝》系列為例，面對七星潭這個自然觀光景點，儘管陳水財以「紀勝」之名，暗示了這是一趟名勝遊覽的紀錄，但他並不強調愜意優美的海灣風光，而是將開採砂石的怪手搭配無人的海岸線景觀照片拼貼，以緊迫的構圖融合不穩定、紛亂的色彩與筆觸，似乎暗示著海邊開採砂石飛揚的塵土，以及工業進入自然時，對環境擾動的混亂與失序。

工業與自然的衝突，成為陳水財在「花蓮計劃」鮮明的特色，也是他對於具「最後淨土」之名的花東地區逐漸工業化的不安。在「花蓮計劃」結束後的兩個月，陳水財以筆名胡平，從第三人稱的視角，發表一篇對於此次創作的省思：

---

<sup>68</sup> 杜若洲，〈「台東計劃」：一個新的開始〉，頁 45。

<sup>69</sup> 紀駿傑，〈花蓮縣：從資源擷取與工業大夢到觀光發展〉，收入蕭新煌主編，《臺灣地方環境的教訓：五都四縣的大代誌》（高雄市：巨流，2015），頁 337-338。

<sup>70</sup> 紀駿傑，〈花蓮縣：從資源擷取與工業大夢到觀光發展〉，頁 341-342。

<sup>71</sup> 紀駿傑，〈花蓮縣：從資源擷取與工業大夢到觀光發展〉，頁 338。

...四位藝術家都是活躍於高雄的創作者，即使創作路數不同，卻都同樣具備鮮明的都會性格。...或許他們真正的企圖並非花蓮的「淨土」特徵，而是將他們的創作思維能觸及花蓮這片土地，如此看來，花蓮「淨土」染上濃濃的都會塵囂也就不可避免了。其實，花蓮的水泥工廠、造紙廠、平地竄起的高樓、立霧溪逐漸枯竭的水源、散佈七星湖濱及隨處可見的切割石塊...也並非令人放心。如此看來，「花蓮計劃」中的「塵囂」特色是否也可視為藝術家對花蓮淨土的一番諍言？<sup>72</sup>

由上述文字可知，在「花蓮計劃」中，藝術家們刻意避開花蓮作為「淨土」意象的文化傳統。作為一次性匆匆拜訪的旅者，<sup>73</sup> 陳水財並非將「花蓮」作為逃避都會喧囂的田園風景，而是以較為批判性的視野提出工業對自然的侵略，以及環境開發帶來的潛在不安。

景觀改變的衝突也可在「雲林計劃」中窺見。雲林麥寮地區的台塑六輕工業區，自 1986 年起向政府爭取工業用地開發，於 1991 年確定填海地點，並在 1994 年起陸續興建，然而其中也引發不少當地居民對於土地利用的質疑與爭議。<sup>74</sup> 而陳水財於 1994 年進行「雲林計劃」的創作實踐時，恰巧遇上工廠興建之初，農村景觀改變之際。若陳水財在「花蓮計劃」時面對的是已被工業入侵的自然風景，那「雲林計劃」則是他透過創作表現對近未來景觀的揣想，以及對即將逝去景觀的哀悼。

《六輕風景》系列以農村或是海堤等景觀的黑白照片為基底，並在畫面覆蓋大面積的工廠剪影，暗示工業景觀的來臨。同樣面對石化工廠的興建，陳水財一反早年在《煉油廠》系列中的明亮與輕快，展現對新興景觀的新視覺體驗，《六輕風景》系列以幾何的造型、不透明的色調、明確的線條，顯現出工廠剛硬且沉重的一面。而作為《六輕風景》系列少數有人物出現的第五號作品【圖 31】，工廠的剪影則直接蓋過農民的身體，即將到來的工業與在地傳統農業的對比，成為此系列作品最鮮明的意象。

### 三、環境關懷的視野與距離

面對工業對自然環境的入侵，臺灣民間各地自 1980 年代起已醞釀較大規模的倡議運動，包含西部地區工廠興建對農業造成的污染引發農民的抗議，或是東部地區工業開發對原始地貌與當地傳統生活產生的對立。<sup>75</sup> 而在藝術領域從 1980 年代起也逐漸有藝術家以繪畫、攝影等形式，或是以策展的角度表達對環境議題的關切，這樣的風潮

<sup>72</sup> 胡平，〈淨土與塵囂：管窺「花蓮計劃」〉，頁 43。關於胡平為陳水財的筆名，參閱賴明珠，〈行動、對話與主體——「島嶼溯游」策展論述〉，頁 12。

<sup>73</sup> 胡平，〈淨土與塵囂：管窺「花蓮計劃」〉，頁 43。

<sup>74</sup> 房慧貞、陳貞樺、黃禹禎、余崇任，〈「衛星圖看六輕」——石化帝國是怎麼煉成的？〉，《報導者 The Reporter》（2018.1.25）。網址：<<https://www.twreporter.org/i/fpc-sixth-naphtha-cracker-growth-gcs>>（2023 年 12 月 12 日檢索）。

<sup>75</sup> 蕭新煌，〈臺灣地方環境史〉，收入蕭新煌主編，《臺灣地方環境的教訓：五都四縣的大代誌》（高雄市：巨流），2015，頁 21。



一路延續至 1990 年代初。<sup>76</sup> 如前一章提及羅清雲的《無菌河》展現對愛河污染的批判，以表現性的手法，透過對對象物的變形與戲劇性的構圖，表達對環境破壞的抗議之聲。

而在攝影領域，更可見創作者介入環境變遷的現場，在行動參與者與紀錄者之間徘徊。如關曉榮（b.1949）在《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》（1987）攝影計畫中，紀錄下蘭嶼地區面對核廢料存放與當地生態破壞之間的衝突，以及原住民抗爭運動的面貌，而《蘭嶼報告—反抗核能廢料》（1987），更是作為核廢料抵達蘭嶼的見證。面對工業對原有環境的入侵與改變，關曉榮運用影像紀錄下即將面臨重大改變的時代面容，而作為攝影師的關曉榮亦參與抗爭運動的規劃，親臨第一現場成為行動的一份子。<sup>77</sup> 影像作為行動見證的第一手資料，有機會貼近現場並透過攝影師的視野替特定立場發聲。

回到陳水財在「台灣計畫」中的創作，雖然「花蓮計畫」與「雲林計畫」觸及了當地工業與自然的拉扯，以及環境開發與保留等沉重議題，但他卻無介入當地抗爭行動的行列，也沒有提出特定且明確的訴求。儘管在「台灣計畫」中陳水財使用了大量的照片作為創作的重要素材，且可看出對某一爭議事件的指認，但他並非強調影像的見證與紀錄，而是藉由拼貼與繪畫性的介入，使得影像變得更加曖昧，與現實保持一定的距離。

無論是《七星湖紀勝》系列或是《六輕風景》系列，比起對污染或破壞的直接控訴，他更傾向於對景觀的消逝與改變作出回應，或是展現時空差距的想像。而這些作品中工業景觀呈現的躁動或疏離，似乎延續了他在《牆》等系列中，對高雄都會觀看的視野。然而有別於繪畫展現的荒蕪與寂寥，指向都市生活壓抑與焦慮的時代氛圍，「台灣計畫」中的工業景觀仍與「事件」靠攏，並將其作為對近未來不安的聯想。

「台灣計畫」作為陳水財 1990 年代參與的重要藝術計畫，在實驗新創作手法的同時，亦擴展了他原先的創作面向。陳水財在「台灣計畫」中的作品延續他先前受現代主義與鄉土思潮影響發展而來的繪畫語言作為基礎，添加上相片等多媒材的拼貼，在他擅長的感受性與非具象繪畫形式上，增添了對現實事件與場景的指認，使作品更切合創作當下的時空地域。

有別於陳水財先前奠基於高雄地區的繪畫創作，「台灣計畫」的創作模式使得他必須於短時間內在異鄉透過創作進行反饋。從此種創作方法出發，有別於他在繪畫中隱晦的姿態，或是帶有對家鄉較為強烈的地域意識，「台灣計畫」的作品須以更面向現實事件的視野，回應當下環境面臨的課題。而在「拼貼」的選材與手法地操作上，也更具備變動性與時效性，儘管他仍以「地方」作為創作的基礎，但這些現成物與複製圖像的加入，則使地方的僵固性得以鬆動，尤其是對既有景觀影像施以繪畫性的筆觸，

<sup>76</sup> 邱子容，《臺灣當代美術大系：環境·生態》（臺北市：藝術家，2003），頁 26-29。

<sup>77</sup> 陳宛伶，〈戰後臺灣（1960-1980）城市過渡性空間移行者的攝影實踐初探〉，《藝術研究學報》，第 12 卷第 1 期，2019，頁 12-14。

使作品帶有超越當前時空的指涉意味。另一方面，他以旅者的姿態走入地方，但卻將目光朝向觀光客避開的供人遊賞的風景，而是注意變動中的邊緣地帶。在「花蓮計劃」與「雲林計劃」中，展現了工業對自然的入侵，使得原有的景觀產生改變，並聚焦觀光區的破壞，或是農村與工業區的衝突。

雖然陳水財在「台灣計劃」中有著關注環境議題的傾向，但相較於直接介入在地，參與地方上的抗爭或發起倡議活動，藝術家仍與環境保持著一定的觀看距離。在影像的運用上他不以紀實的方式作為最終的呈現，在繪畫性的表現上也避免控訴性的指涉，而是保留了藝術家自身對環境的感受性聯想。整體而言，無論是前一章所述《原野風光》與《牆》系列，或是本章論及的「花蓮計劃」與「雲林計劃」，陳水財已從早期強調南部地方特質的體現，擴張至對整體自然環境改變的不安展現，而「工業」也成為他對這個時代的註解，並連結至對近未來時空的憂慮揣想。

## 伍、結論

「台灣計劃」作為 1990 年代期間一場時長近十年的藝術實踐，四位藝術家透過身體力行於臺灣各地的走訪與現地創作。他們環島式的行旅路徑，以及計畫理念所提及「以視覺藝術呈現臺灣二十世紀末的現象」，則透露出藝術家們欲開創某種「時代風景」的企圖。在「台灣計劃」眾多的作品中，「工業」為其中一項顯著的特質，並集中在陳水財的作品中。而「工業」主題不只見於前述藝術計畫，更出現在他個人的作品中，並集中於 1970 年代末至 1990 年代末。

正因如此，研究陳水財對「工業」元素的表現，便成為解開前述「時代風景」意涵的其中一把鑰匙。本論文陳水財作品中的「工業」元素為研究對象，聚焦 1990 年代自身創作與「台灣計劃」之間的對照，以進一步窺見臺灣二十世紀末關於「風景」領域在主題與表現形式上發展的一個切面，以及重探藝術史研究的可能途徑。本論文從工業形象的分析與拼貼形式的探究兩條路徑展開，得以從前人研究侷限於在地特質探討與創作實踐方法論的視野擴充，進而重新審視他作品圖像與藝術史發展之間的關聯。針對本研究結果，共列以下四點，包含藝術史研究視野拓展、「風景」畫題的擴延、拼貼形式的探討，以及圍繞陳水財與「台灣計劃」周邊「邊陲」論調的探討。

### 一、地方藝術史的侷限與視覺語言的重探

陳水財作為高雄重要的藝術家，已有不少學術研究的積累。但在這些研究中，多強調他與高雄藝文發展的關係，且與其他同地區的藝術家並列討論，以描繪地方藝文生態的發展。他的作品也常見於地方藝術史的架構下探討，尤其 1991 年被提出的「高雄黑畫」概念，闡述工業城市環境與藝術家創作風格成因的關係，更成為後人研究對陳水財及同時代高雄藝術家作品中工業特質的定調。

這樣的論述固然強化了陳水財，乃至整個高雄在二十世紀下半葉藝文生態的獨特之處，並得以從西方藝術移植的魔咒中逃逸，立足「地方」的視野也具備建構藝術主體性的優勢。但強調優先從「地方」切入的研究視野，卻易使作品分析陷入在地性特質反覆闡述的侷限，對西方藝術的抗衡之力也容易成為研究視野限縮於特定地理範圍內，難以延伸的僵化危機。而針對在地行動主義的研究，雖有助於理解藝術家創作的原初脈絡，且得以進一步強化陳水財創作與在地的緊密關聯，但若因過分強調作品與藝術家之間的技術性操演，而忽略作品圖像與觀眾之間觀看上的歧異，則將使作品的解讀困於藝術家自述的囹圄。

本研究已指出，陳水財的藝術養成與西方藝術思潮之間難以切割的關係，1971 年畢業於臺師大美術系的他，受到師長與前輩現代主義藝術理念的影響。以至於在陳水財的創作中，可見到西方藝術形式的鑿刻痕跡，但他並非全盤複製，而是由此反思自身文化處境，進而發展出其獨特的創作風格。也因如此，若要探究陳水財獨特的「在

地」風格形成脈絡，勢必無法忽視西方藝術帶來潛在影響。另一方面，環島式的創作計畫「台灣計劃」便是離開家鄉，到臺灣其他地區進行創作的案例。在創作方法上，他們與將「地方特質」視為「因」，作品視為「果」的「黑畫」論述拉開距離，更強調藝術家的主動性——他們是親自體驗各地環境，並給予反饋。而回扣前述他們對「時代風景」的宣稱，便可得知陳水財乃至其他參與藝術家的創作企圖並非僅止於立基南臺灣。儘管「台灣計劃」在論述上可能帶有某種藝術家主觀與片面擷取「地方」的缺失，但這也證明了藝術家無法全然替「地方」代言，而作品卻有機會超越「地方」，折射出藝術思想上的時代意涵，使藝術的主體再次回到藝術家自身。也因此從整體臺灣藝術史發展的視角出發，針對圖像進行風格分析，並加入對當時藝壇其他風潮的考察便有其必要，亦能使陳水財及「台灣計劃」的作品在藝術史上的定位更加完備。

根據前述因素，本研究從風格分析的角度切入，考察陳水財作品中視覺語言的形成，他繼承了現代主義以來對繪畫形式語言的注重，且受到 1970 年代「回歸現實」文化思潮的影響。但基於對鄉土寫實主義直接移植西方照相寫實技法的不認同，以及在臺師大時期受到「五月」、「東方」等藝術團體的思想遺緒的影響，陳水財發展出運用層疊筆觸與濃厚色彩，表現他生活周遭景觀的創作取徑，進一步產生融合在地景觀具體形象與表現性繪畫語言的視覺風格。

他轉化西方藝術語言，將其作為貼近「現實」風貌的創作形式，同時也避免盲目移植西方繪畫風格與畫題，「工業」便是陳水財用以表現「現實」的重要題材之一。而在臺灣藝術史上，「工業」題材的創作並非首次出現，故本研究亦回溯了「工業」畫題的發展脈絡，以更進一步探究陳水財工業景觀作品的時代意涵。

## 二、工業風景的擴延與時代意義

根據本文研究，「工業」形象在臺灣藝術史上最早出現於日治時期，與當時殖民政府在臺灣的建設息息相關。此時其作品中的「工業」多以鐵橋、工廠、電線桿等元素為主，搭配山川綠植或鄉間屋舍等田園景致，以明亮的色彩與俐落的線條展現工業蘊含的現代性、進步等形象。臺府展中也常見此類型主題的作品，且不限於特定媒材畫類，顯現出「工業」形象受到官展品味接納。戰後由於社會劇變與藝壇抽象藝術的轉向，「工業」主題式微，直到 1970 年代伴隨十大建設的推動，以及鄉土寫實繪畫的興起，「工業」再次規模性的出現於作品之中。由於當時社會上「回歸現實」的風氣與藝壇上文化尋根的思潮，鄉村與古蹟的保存成為藝術家們注目的焦點，工業景觀在此脈絡下便有別於日治時期隱含的進步形象，而是顯現出與鄉村及自然的對立，以晦暗冷冽的筆調，呈現出令人難以親近的樣貌。

很快地到 1970 年代末，鄉土寫實主義繪畫受到了質疑聲浪，然而觀看在地的視野卻也替藝壇帶來深刻的影響。誠如前述，陳水財的工業景觀繪畫出現於這個時期，並於 1980、1990 年代持續發展。他捨棄了鄉土寫實繪畫中工業與鄉村的對立，而是將其視為承載「現實」的景觀，或是內心感懷的映照，並以「工業風景」改變了前代對於

「鄉土」、「地方風景」的範式，也使「工業」從舊有風景畫中「進步」與「入侵」的對立形象中掙脫，有了更多詮釋的空間。

陳水財 1980 年代的工業景觀作品，包含《煉油廠》、《卡車》等系列，呈現出重工業城市帶來的新興視覺與體感，但對於「工業」意涵的轉化僅止於生活感受的轉譯，關於其折射出更深層的風景觀，則要到他 1990 年代的創作較為凸顯。陳水財於 1990 年代的工業景觀創作，包含《牆 1990》與《原野》系列，其晦暗的色彩與近乎抽象的色塊與早期的繪畫有顯著的差異，但在筆觸的運用與主題的選取上則延續了先前的創作視野。

他以城市中的建築工地、市郊不斷擴建的農地工廠為題，透過對筆觸、色彩，以及構圖的布局，在繪畫中表現出壓迫不安的氛圍。此種晦暗濃厚的視覺風格，除了反映過往研究中提及的「高雄黑畫」脈絡，同時也與當時臺灣藝壇一股對都市文明不安及憂鬱的創作風潮相聯繫，「世紀末」成為此種潮流的共通指涉，指向在都會快速發展之下，人類對自身生存狀態的反思。「工業」在此成為對近未來社會環境變動不安的投射，此種視野也延續至他參與「台灣計劃」的創作，包含關注砂石開採對於花蓮觀光風景區的潛在影響，或是即將興建的雲林六輕工廠對當地帶來的衝擊等。

綜上所述，「工業」在陳水財的作品中反映出對城市文明過度發展的徬徨，以及對未來的憂慮，並集中於 1970 年代末至 1990 年代。而「工業」似乎也形塑出二十世紀末時代風景的複雜面容，他的「工業風景」掙脫了過往舊有風景的範式，工業不再只是景觀中的綴補，被當成自然環境的參照物。「工業」成為畫面的主體，意味著對當代生活常見視覺景觀的正視，「風景」則從遠眺與遊賞擴充至近身的體感，並投射著對變動未來的憂慮，同時也凝視著過往時代更迭的痕跡。

### 三、拼貼形式的轉變

除了對「工業」的取材與詮釋，陳水財於「台灣計劃」中大量運用的拼貼手法，如何拓展與轉變前代藝術史的形式，也是本研究探討的重點之一。臺灣拼貼藝術同樣出現於日治時期，與日本藝壇受到西方藝術思潮影響息息相關，作為改革傳統繪畫的手段之一。戰後 1950 年代末至 1960 年代初，拼貼藝術則與抽象藝術風潮結合，注重造型與色彩的表現。1960 年代末起隨著觀念藝術的引進與對前代抽象藝術的反動，以相片等現成物拼貼入畫成為藝術家創作的手段之一，資訊傳達與媒材的探索，逐漸取代以往對抽象形式美學的偏重。

而 1980 年代複合媒材的興起，以及新表現主義繪畫對地域性歷史與文化符號的挪用，開創了藝術創作主題與手法多元的取徑，也替 1990 年代足以乘載豐富意涵的拼貼藝術揭開序幕。在 1990 年代「台灣計劃」的創作中，藝術家們大量運用相片、史料、印刷品、等現成物與繪畫結合，傳達他們走訪各個地區的感受與觀點。資訊的鋪排與媒材相互搭配，使他們的創作從風景畫再現的傳統掙脫，加入更多不可見的事物，包

含對歷史的遙想或是與對當下環境議題的發聲，拼貼成為他們擴充風景畫意涵的重要形式。

相較於陳水財自身繪畫中，以充滿表現性的筆觸，將描繪對象進行變形、甚至使其趨近於抽象的造型等創作手法，他在「台灣計劃」中的拼貼著重於對於當下地景面貌的見證，拉近與現實場域的指認，與此同時卻又與紀實攝影直接性的紀錄保持距離，並將其擅長的表現技法融入作品，使客觀的資訊增添了他主觀的想法。對比過往臺灣藝術史中，拼貼注重於抽象形式的琢磨或是觀念性的操作，陳水財的拼貼則強調資訊的傳達與美感的平衡。而此種創作方法也使「拼貼」成為承載不同檔案一包含當下攝影的紀錄、蒐集而來的史料…等一的載體，並在此介面上重新詮釋不同脈絡物件之間彼此的關聯性，將不同時空的事物疊合，進而傳達出他對環境的主觀觀點，而前述對於「工業」的種種詮釋，也在這樣的形式之下呈現。

整體而言，「拼貼」作為一種創作形式，在藝術史上具備著革新的意涵，對於舊有繪畫形式提出突破，甚至帶有些許挑釁的意味。陳水財在參與「台灣計劃」時選擇運用「拼貼」的形式，除了因應創作計劃具時效性的現實考量，也回扣他與其他成員開創新時代的革新精神。然而，不同於前代拼貼與觀眾保持距離，以近乎抽象的面貌展現，「台灣計劃」的拼貼開啟了一條靠近觀眾的拼貼路徑，將「風景」從固有的永恆性解放，運用這些工業化社會下生產的媒材拼貼，使其帶有更顯著的時代印記，同時也巧妙的呼應著他對「工業風景」的種種詮釋。

#### 四、「邊陲」再探

無論是當年藝評人對於「台灣計劃」的評論、藝術家對於自身創作環境與狀態的敘述，或是「島嶼溯游—『台灣計劃』三十周年回顧展」的策展論述，皆可見到「邊陲」、「邊緣」等詞彙。這些論述奠基於藝術家們身處非首都的南部地區、以及非西方的亞洲，在政經與文化資本上相對匱乏，甚至弱勢的自我認知。另一方面，他們則將這些「邊緣」論述視為抗衡之力，進而跳脫北部主導與西方移植的藝壇侷限，同時也隱含著開創處女地的前衛姿態，使他們的創作帶有實驗性與創新的宣示意味。

在取材上，「台灣計劃」皆挑選在地理位置上較為偏僻、都市化程度較低的縣市，且避免以自然風光的凝視之眼，透過作品歌頌對田園風景的美好感懷，而是將目光鎖定在大眾觀光避開的場景，這些景觀則多包涵工業與自然的並置。在這個層次上，「邊陲」所蘊含的開創性，巧妙的與地理上的冷僻相結合，成為藝術家們擴充風景意涵的核心精神。

然而與地方藝術史的危機相似，「邊陲」論述對於弱勢的強調，則易使作品分析侷限於特定時空範疇的探討，同時，「邊陲」亦需依靠「中心」作為參照，才足以支撐其對抗主流的創作脈絡。換言之，「邊陲」論述需滿足特定的時空條件，其論述策略亦具備擾動僵化環境的企圖，然而當文化位階已透過藝術家的開創與努力產生了流動，作

品也在策展的推動與論述的支持下，一定程度的成為一個時代或是思潮的代表性地位，「中心」的面貌也因不同因素而改變，「邊陲」論述則難以因應不同時代的情境。

本研究已指出，陳水財的創作與前代藝術潮流的繼承與轉化，以及與西方藝術形式之間的關聯，皆是研究其作品與「台灣計劃」遺留至今的圖像難以忽略的面向，而「島嶼溯游—『台灣計劃』三十周年回顧展」也已透過巡迴臺灣各地的策展，替這場行動奠定了踏查行動的前衛性與反映時代風景的定位。「邊陲」論述作為藝術家們最初的創作核心之一，在今日則成為歷史的特定產物，而作品則反映出風景畫由傳統寫生範式擴張至工業等各式題材，甚至跨越時間限制的表現方式，也替臺灣藝術史的更迭寫下新的一頁。

礙於篇幅，本文僅針對此計畫其中成員陳水財關乎「工業」主題的作品進行研究，以及對他自身其他創作的探討。在「台灣計劃」中還包含其他眾多面向，如古厝、原住民族、自然景觀等題材的作品，另一方面，「工業」在 1990 年代仍有其他藝術家以此為主題創作，這些課題皆有待更多研究者投入探討。

## 參考資料

### 一、西文書目

1. Foster, Hal. Krauss, Rosalind. Bois, Yve-Alain. Buchloh, Benjamin. *Art Since 1900 Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York Thames & Hudson, 2005.

### 二、中文書目

1. 吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景：陳水財創作研究展》，高雄市：高雄市立美術館，2012。
2. 李俊賢，《台灣美術的南方觀點》，臺北市：臺北市立美術館，1996。
3. 李俊賢、李思賢，《台灣計劃（擴張版）：李俊賢》，臺北市：典藏藝術家庭，2010。
4. 李清志，《鳥國狂：世紀末臺北空間文化現象》，臺北市：欣創，1994。
5. 林育淳、王蓓瑜編《臺灣紀行·臺北市立美術館典藏專冊 III》，臺北市：臺北市立美術館，2014。
6. 邱子容，《臺灣當代美術大系：環境·生態》，臺北市：藝術家，2003。
7. 陳水財著，蕭瓊瑞主編，《燠溽與呼愁：陳水財藝評文集》，臺北市：藝術家，2022。
8. 陸先銘，《陸先銘：都市美學》，臺北市：臺灣畫廊，1993。
9. 黃光男，《鄉情·美學·藍蔭鼎》，臺北市：文化建設委員會，2011。
10. 黃舒屏主編，《島嶼溯游：台灣計劃三十年回顧展》，臺中市：國立臺灣美術館，2022。
11. 蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》，臺中市：國立臺灣美術館，2019。
12. 鄭惠美，《臺灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，臺北市：藝術家，2004。
13. 蕭阿勤，《「回歸現實」臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》，臺北市：中央研究院社會學研究所，二版，2010。
14. 蕭新煌主編，《臺灣地方環境的教訓：五都四縣的大代誌》，高雄市：巨流，2015。



15. 賴明珠主編，《點燈傳藝：戰後至解嚴期間 1945-1987 帶領風潮臺灣美術家》下冊，臺北市：藝術家，2023。
16. 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北市：遠流，2003。

### 三、中文期刊

1. 杜若洲，〈「台東計劃」：一個新的開始〉，《炎黃藝術》，第 23 期（1991.6），頁 44-47。
2. 林惺嶽，〈1970 年代鄉土美術〉，《雕塑研究》第 8 期（2012.09），頁 58-76。
3. 洪紹涵，〈形色之下的角力場—試以「101 現代藝術群」分析 80s~90s 初期台灣繪畫中批評意識的更迭〉，《藝術論壇》第 3 期（2005.5），頁 195-198。
4. 胡平，〈淨土與塵囂：管窺「花蓮計劃」〉，《炎黃藝術》第 46 期（1993.6），頁 42-43。
5. 倪再沁，〈牆與面目的變異—陳水財 1990 畫展〉，《炎黃藝術》第 10 期（1990.6），頁 5-12。
6. 章錦逸，〈「牆·1990」與「本來面目」—陳水財畫展評介〉，《炎黃藝術》第 10 期（1990.6），頁 35-41。
7. 郭振昌，〈鄉土回歸？試討論鄉土藝術的整建〉，《雄獅美術》第 73 期（1977.3），頁 32-36。
8. 陳水財、黃金福、黃文勇、鄭勝華、徐婉禎、劉邦隱、范俊銘、張敏琪、施懿玲、楊杰儒、蕭秀玟、呂嘉穎，《藝術認證第 99 期：走過戒/解嚴：藝術家如何書寫大時代》，高雄市：高雄市立美術館，2022。
9. 陳宛伶，〈戰後臺灣（1960-1980）城市過渡性空間移行者的攝影實踐初探〉，《藝術研究學報》，第 12 卷第 1 期，2019，頁 1-24。
10. 陳寬育，〈城市的未來史—陳水財《原野風光—工廠》的高雄意象〉，《藝術認證》第 86 期（2019.6），頁 78-85。
11. 曾媚珍，〈虛擬情境中想說的一種生命狀態—側寫盧明德〉，《藝術認證》第 61 期（2015.4），頁 86-93。
12. 黃文勇，〈以「土地意識」作為美術高雄當代論述根基—再論高雄「黑畫」的時代性與精神性〉，《藝術認證》99 期（2022.12），頁 44-61。
13. 黃光男，〈陳水財的繪畫世界〉，《炎黃藝術》第 10 期（1990.6），頁 4。

14. 黃海鳴，〈九十年代臺灣新潮美術（1990-1996）〉，《傾向：文學人文季刊》第 12 期（1999.1），頁 107-162。
15. 廖新田，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉，《雕塑研究》第 14 期（2015.09），頁 14。
16. 劉京璇，〈法國 19 世紀的「世紀末」藝術氛圍〉，《藝術家》549 期（2021.2），頁 90-95。
17. 蕭瓊瑞，〈現代繪畫期間的「省展」風格（1959-1970）〉（上），《臺灣美術》第 19 期（1993.1），頁 11-29。
18. 賴明珠，〈「農村化」的鄉土藝術：楊英風《豐年》時期版畫創作中的鄉土意涵〉，收入《百年雕塑—楊英風藝術及共時代國際學術研討會》，新竹市：楊英風藝術教育基金會，2012，頁 163-172。
19. 賴新龍，〈世紀末的團隊臺灣觀察「台灣計劃」座談會〉，《南方藝術》第 18 期（1996.7），頁 10-15。

#### 四、網路資源

1. 房慧貞、陳貞樺、黃禹禎、余崇任，〈「衛星圖看六輕」—石化帝國是怎麼煉成的？〉，《報導者 The Reporter》，2018.1.25 網址：<<https://www.twreporter.org/i/fpc-sixth-naphtha-cracker-growth-gcs>>（2023 年 12 月 12 日檢索）。
2. 陳忠峰（導演），〈國立臺灣美術館「臺灣傑出藝術家影音紀錄片」《殺墨客—洪根深》中文版〉，《191ART 雲端美術館 YouTube 頻道》，2023.2.17。網址：<<https://www.youtube.com/watch?v=tLHbxtP8qfI>>（2023 年 11 月 11 日檢索）。
3. 黃明川（導演），《紀錄當代藝術身影—陳水財》，高雄市立美術館發行。參考資料：高雄市政府文化局全球資訊網影音首頁，2013.5.3。網址：<[https://khcc.kcg.gov.tw/media01.aspx?ID=\\$2501&IDK=2&EXEC=L&DATA=404&AP=\\$2501\\_HISTORY-0](https://khcc.kcg.gov.tw/media01.aspx?ID=$2501&IDK=2&EXEC=L&DATA=404&AP=$2501_HISTORY-0)>（2023 年 11 月 10 日檢索）。
4. 劉錡豫、李淑珠，〈煉焦窯〉，《名單之後—台府展史料資料庫》，網址：<<https://reurl.cc/5vDVeZ>>（2023 年 9 月 17 日檢索）。
5. 蔡家丘，〈【不朽的青春】南國陽光普照—西鄉孤月的末日之旅〉，《漫遊藝術史》，2020.5.14。網址：<<https://reurl.cc/GjK3yx>>（2023 年 9 月 17 日檢索）。
6. 賴明珠、陳水財、蘇志徹、李思賢，「藝術先鋒---「台灣計劃」的前瞻與實驗座談會」，國立臺灣美術館主辦，《國立臺灣美術館 YouTube 頻道》，2022.5.14。網址：<<https://www.youtube.com/live/SFV3IUjMicw?si=IgxipMwfj7ilWO1o>>（2023 年 12 月 14 日檢索）。

7. 陳秀薇，〈歷史烙印・孤寂之聲—李朝進的銅焊畫《繪畫 7102》〉，《高雄市立美術館百夜藝術默讀》網站。網址：  
<<https://www.kmfa.gov.tw/ArtActivityInfo/ArtActivityInfoArticlesDetail.aspx?Cond=cc680dd5-7787-476b-8bc6-99c0b74b75a2>>（2024 年 8 月 20 日檢索）。

## 圖版目錄

【圖 1】陳澄波，《岡》，1936，油彩、畫布，91×116.5cm，私人收藏。來源：《財團法人陳澄波文化基金會官網》，網址：<https://chengpo.org/portfolio/%e5%b2%a1/>（2024 年 9 月 20 日檢索）。

【圖 2】陳澄波，《木材工廠》，1921，紙本水彩，18.2×23.5cm，中央研究院臺灣史研究所典藏。來源：《財團法人陳澄波文化基金會官網》，網址：<https://chengpo.org/portfolio/%e6%9c%a8%e6%9d%90%e5%b7%a5%e5%bb%a0/>（2024 年 9 月 20 日檢索）。

【圖 3】陳澄波，《展望諸羅城》，1934，油彩、畫布，73×91cm，嘉義市立美術館典藏。來源：《財團法人陳澄波文化基金會官網》，網址：<https://chengpo.org/portfolio/%e5%b1%95%e6%9c%9b%e8%ab%b8%e7%be%85%e5%9f%8e/>（2024 年 9 月 20 日檢索）。

【圖 4】陳植棋，《台北橋》，1925，畫布、油彩，45.5×53cm，私人收藏。來源：《文化部國家文化記憶庫》，網址：[https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?id=501868&indexCode=Culture\\_Object](https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?id=501868&indexCode=Culture_Object)（2024 年 9 月 20 日檢索）。

【圖 5】藍蔭鼎，《街景》，1927，紙本水彩，33×48.1cm。翻攝自：黃光男，《鄉情·美學·藍蔭鼎》（臺北市：文化建設委員會，2011），頁 27。

【圖 6】謝永火，《煉焦窯》，1936，尺寸未明，收錄於財團法人學租財團，《第十回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北市：財團法人學租財團，1937）。來源：《名單之後—台府展史料資料庫》，網址：<https://taifuten.com/oblect/%E7%85%89%E7%84%A6%E7%AA%AF/#squelch-taas-toggle-shortcode-content-2>（2024 年 9 月 17 日檢索）。

【圖 7】韓舞麟，《吊車》，1978，油彩、畫布，52×104cm。翻攝自：鄭惠美，《臺灣現代美術大系—鄉土寫實繪畫》（臺北市：藝術家，2004），頁 62。

【圖 8】韓舞麟，《車站》，1978，油彩、畫布，56×103cm。翻攝自：鄭惠美，《臺灣現代美術大系—鄉土寫實繪畫》（臺北市：藝術家，2004），頁 62。

【圖 9】翁清土，《思想起》，1979，油彩、畫布，129×165cm。翻攝自：鄭惠美，《臺灣現代美術大系—鄉土寫實繪畫》，頁 112。

【圖 10】翁清土，《春耕圖一九八五》，1979，油彩、畫布，135×170cm，臺北市立美術館典藏。來源：《臺北市立美術館典藏官網》，網址：<https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=2657>（2024 年 9 月 17 日檢索）。

【圖 11】陳水財，《牆 1990-06》，1990，油彩、畫布，130×194cm，藝術家自藏。翻攝自：吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景：陳水財創作研究展》（高雄市：高雄市立美術館，2012），頁 112-113。

【圖 12】陳水財，《牆 1990-07》，1990，油彩、畫布，97×130cm，藝術家自藏。翻攝自：吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景：陳水財創作研究展》，頁 111。

【圖 13】洪根深，《黑色情結-17》，1990，墨、壓克力顏料、紙、畫布，91x116.5cm，高雄市立美術館典藏。來源：《高雄市立美術館典藏網》，網址：  
<[https://collections.culture.tw/kmfa\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=M2MAM7MA](https://collections.culture.tw/kmfa_collectionsweb/collection.aspx?GID=M2MAM7MA)>  
（2024 年 8 月 20 日檢索）。

【圖 14】陳水財，《煉油廠之三》，1979，油彩、畫布，53x73cm，高雄市立美術館典藏。來源：《高雄市立美術館典藏網》，網址：  
<[https://collections.culture.tw/kmfa\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=M6M1MHMA](https://collections.culture.tw/kmfa_collectionsweb/collection.aspx?GID=M6M1MHMA)>  
（2024 年 8 月 20 日檢索）。

【圖 15】陳水財，《男與女》，1978，油彩、畫布，73×91cm，藝術家自藏。翻攝自：吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景：陳水財創作研究展》，頁 10。

【圖 16】陳水財，《卡車之十二》，1981，壓克力、樹脂、畫布，88.5×145cm，藝術家自藏。翻攝自：吳慧芳、林佳禾執行編輯《流動風景：陳水財創作研究展》，頁 51。

【圖 17】陳水財，《原野》，1990，複合媒材、畫布，100×200cm，高雄市立美術館典藏。來源：《高雄市立美術館典藏網》，網址：  
<[https://collections.culture.tw/kmfa\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=M6MFMNM4](https://collections.culture.tw/kmfa_collectionsweb/collection.aspx?GID=M6MFMNM4)>  
（2024 年 8 月 20 日檢索）。

【圖 18】陳水財，《原野風光—鐵塔》，1992，複合媒材、畫布，66×66cm，藝術家自藏。翻攝自：吳慧芳、林佳禾執行編輯《流動風景：陳水財創作研究展》，頁 215。

【圖 19】陳水財，《原野風光—工廠》，1993，複合媒材、畫布，150×200cm，高雄市立美術館典藏。翻攝自：吳慧芳、林佳禾執行編輯，《流動風景：陳水財創作研究展》，頁 116。

【圖 20】羅清雲，《無菌河》，1983，油彩、畫布，150×91cm，高雄市立美術館典藏。來源：《高雄市立美術館典藏網》，網址：  
<[https://collections.culture.tw/kmfa\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=MRM1MQM2](https://collections.culture.tw/kmfa_collectionsweb/collection.aspx?GID=MRM1MQM2)>  
（2024 年 8 月 20 日檢索）。

【圖 21】陸先銘，《台北的早晨》，1992，油彩、畫布，270×395cm，臺北市立美術館典藏。來源：《臺北市立美術館典藏網》，網址：  
<https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=2693>>

(2024 年 8 月 20 日檢索)。

【圖 22】陸先銘，《對她的仰望》，1996，油彩、畫布，250×320cm，國立臺灣美術館典藏。來源：《國立臺灣美術館典藏網》，網址：<<https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MQMRMZMLMAMBMKMY&FROM=5A5O5D5X515Y>> (2024 年 8 月 20 日檢索)。

【圖 23】莊世和，《詩人的憂鬱》，1942，油彩、木板，24×33cm，高雄市立美術館典藏。來源：《高雄市立美術館典藏官網》，網址：<[https://collections.culture.tw/kmfa\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=MWM1MCMA](https://collections.culture.tw/kmfa_collectionsweb/collection.aspx?GID=MWM1MCMA)> (2024 年 9 月 25 日檢索)。

【圖 24】劉生容，《燒金 NO.1》，1966，油彩、金紙、畫布，161×128 cm，臺北市立美術館典藏。來源：《臺北市立美術館典藏官網》，網址：<<https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=4550>> (2024 年 8 月 30 日檢索)。

【圖 25】李朝進，《繪畫 7102》，1971，銅片、銅絲、油彩及其他零件，80×130cm，高雄市立美術館典藏。來源：《高雄市立美術館典藏官網》，網址：<<https://www.kmfa.gov.tw/ArtActivityInfo/ArtActivityInfoArticlesDetail.aspx?Cond=cc680dd5-7787-476b-8bc6-99c0b74b75a2>> (2024 年 8 月 30 日檢索)。

【圖 26】劉國松，《月球漫步》，1969，水墨設色、紙本、相片，69×85 cm，私人收藏。來源：《高雄市立美術館「2019 奔·月—劉國松」線上展覽》，網址：<<https://www.kmfa.gov.tw/onlinegallery/WebExhibition/ToTheMoonLiuKuoSung.htm>> (2024 年 8 月 30 日檢索)。

【圖 27】盧明德，《榛名之約 I》，1989，複合媒材，120.8×120.8×19 cm，臺北市立美術館典藏。來源：《臺北市立美術館典藏官網》，網址：<<https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=5466>> (2024 年 9 月 24 日檢索)。

【圖 28】陳水財，《七星湖紀勝之一》，1993，複合媒材，78×108cm，藝術家自藏。翻攝自：黃舒屏主編，《島嶼溯游：台灣計劃三十年回顧展》，頁 79。

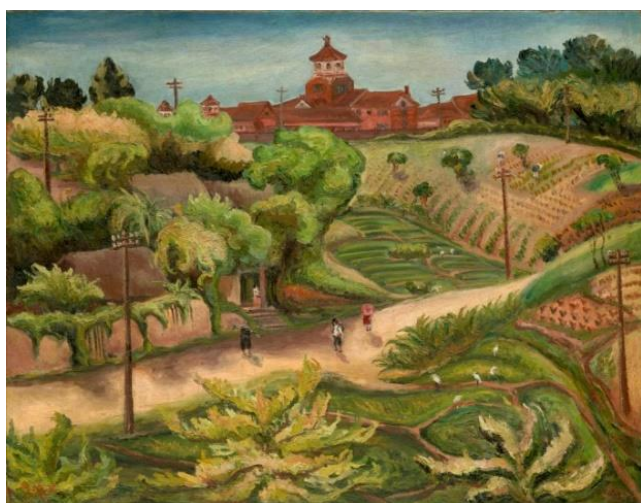
【圖 29】陳水財，《七星湖紀勝之二》，1993，複合媒材，78×108cm，藝術家自藏。翻攝自：黃舒屏主編，《島嶼溯游：台灣計劃三十年回顧展》，頁 79。

【圖 30】陳水財，《六輕風景之二》，1994，絹印油墨、相片，45.5×61cm，藝術家自藏。翻攝自：黃舒屏主編，《島嶼溯游：台灣計劃三十年回顧展》，頁 85。

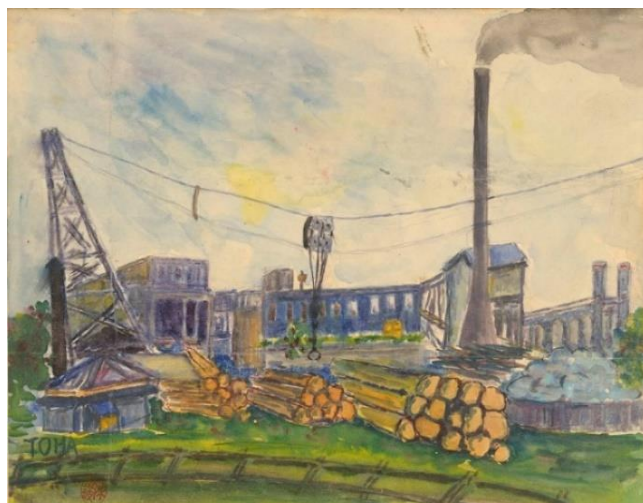
【圖 31】陳水財，《六輕風景之五》，1994，絹印油墨、相片，45.5×61cm，藝術家自藏。翻攝自：黃舒屏主編，《島嶼溯游：台灣計劃三十年回顧展》，頁 87。



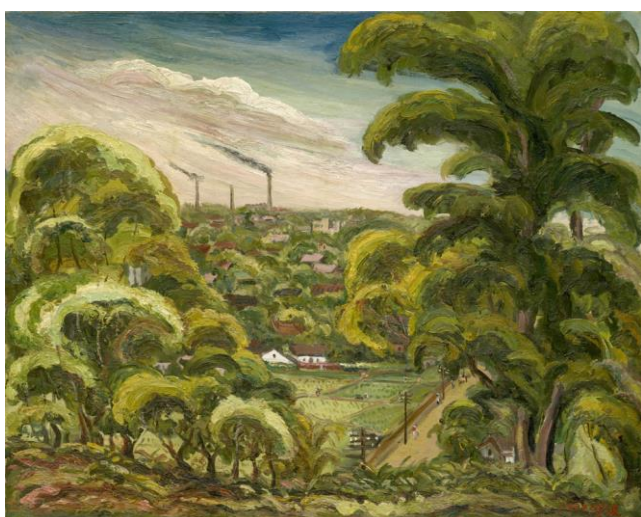
## 圖版



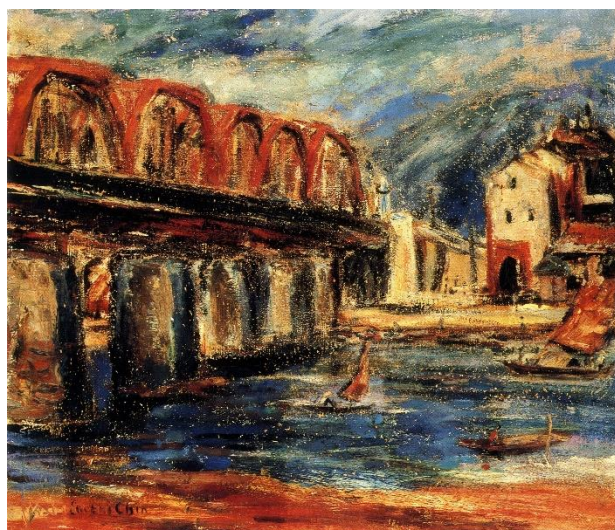
【圖 1】陳澄波，《岡》，1936。



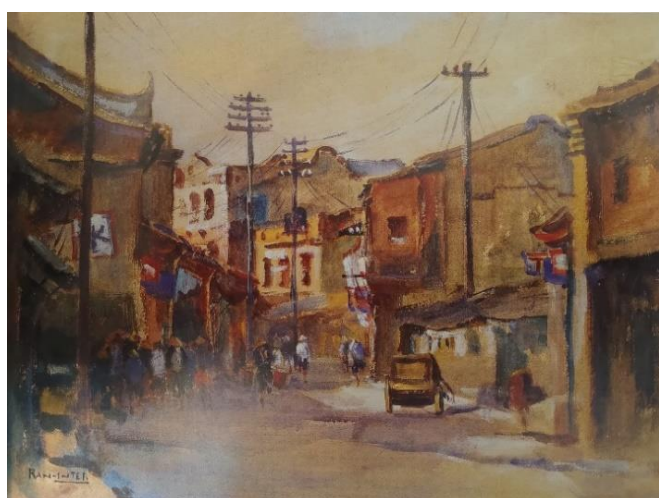
【圖 2】陳澄波，《木材工廠》，1921。



【圖 3】陳澄波，《展望諸羅城》，1934。



【圖 4】陳植棋，《台北橋》，1925。



【圖 5】藍蔭鼎，《街景》，1927。



【圖 6】謝永火，《煉焦窯》，1936。

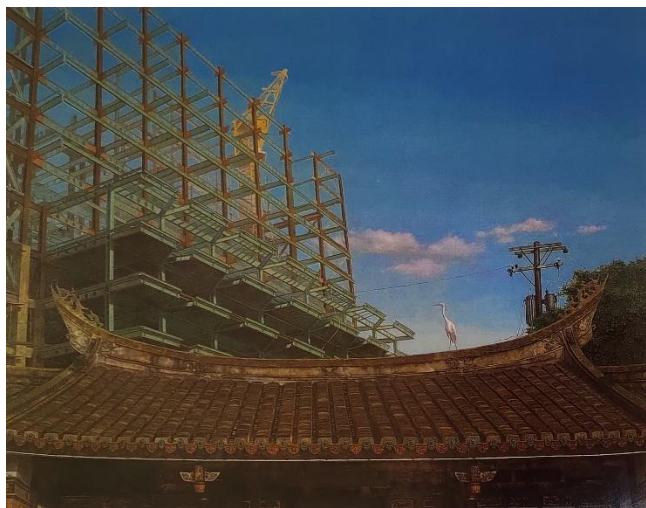




【圖 7】韓舞麟，《吊車》，1978。



【圖 8】韓舞麟，《車站》，1978。



【圖 9】翁清土，《思想起》，1979。



【圖 10】翁清土，《春耕圖一九八五》，1979。



【圖 11】陳水財，《牆 1990-06》，1990。





【圖 12】陳水財，《牆 1990-07》，1990。



【圖 13】洪根深，《黑色情結-17》，1990。



【圖 14】陳水財，《煉油廠之三》，1979。



【圖 15】陳水財，《男與女》，1978。



【圖 16】陳水財，《卡車之十二》，1981。



【圖 17】陳水財，《原野》，1990。





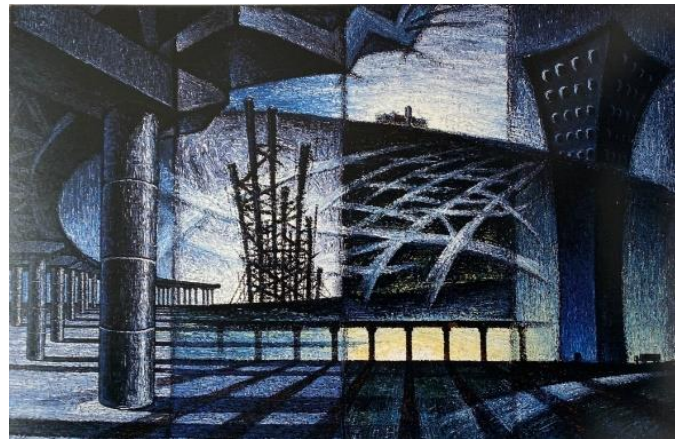
【圖 18】陳水財，《原野風光—鐵塔》，1992。



【圖 19】陳水財，《原野風光—工廠》，1993。



【圖 20】羅清雲，《無菌河》，1983。

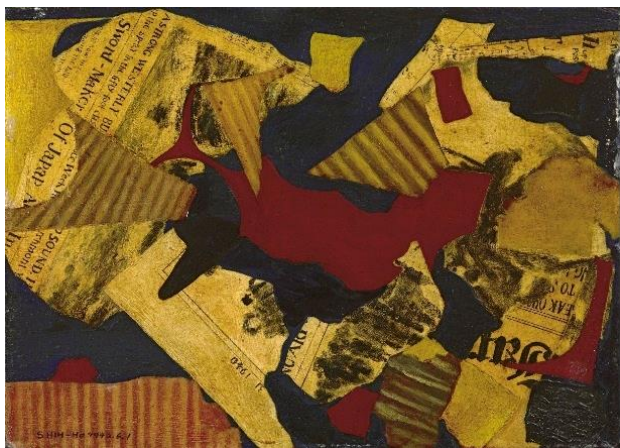


【圖 21】陸先銘，《台北的早晨》，1992。



【圖 22】陸先銘，《對她的仰望》，1996。





【圖 23】莊世和，《詩人的憂鬱》，1942。



【圖 24】劉生容，《燒金 NO.1》，1966。



【圖 25】李朝進，《繪畫 7102》，1971。



【圖 26】劉國松，《月球漫步》，1969。



【圖 27】盧明德，《榛名之約I》，1989。



【圖 28】陳水財，《七星湖紀勝之一》，1993。





【圖 29】陳水財，《七星湖紀勝之二》，1993。



【圖 31】陳水財，《六輕風景之五》，1994。



【圖 30】陳水財，《六輕風景之二》，1994。