

VISUAL CULTURE IN TAIWAN, 1975-1995

台灣視覺文化

藝術家二十年文集

郭繼生／編選
藝術家雜誌／策劃

台灣視覺文化

藝術家二十年文集

郭繼生 ● 編選 · 藝術家雜誌 ● 策劃



藝術家出版社印行

臺灣視覺文化：藝術家二十年文集 / 郭繼生編
選 -- 初版 -- 臺北市：藝術家出版：藝
術圖書總經銷，民84
面；公分
ISBN 957-9500-94-0(平裝)

1. 藝術 - 論文, 講詞等

907

84004284

台灣視覺文化—藝術家二十年文集

編選／郭繼生

策劃／藝術家雜誌

發行人 何政廣

文字編輯 郁斐斐·王貞閔

美術編輯 李怡芳

封面設計 王庭玫

出版者 藝術家出版社

臺北市重慶南路一段147號6F

TEL：(02) 3719692-3

FAX：(02) 3317096

總經銷 藝術圖書公司

臺北市羅斯福路三段283巷18號

TEL：(02) 3620578·3629769

FAX：(02) 3623594

郵政劃撥 / 0017620-0號帳戶

分社 臺南市西門路一段223巷10弄26號

TEL：(06) 2617268

臺中縣潭子鄉三豐路三段51巷11號

TEL：(04) 5340234

FAX：(04) 5331186

製版 新豪華彩色製版有限公司

印刷 欣佑彩色印刷有限公司

定價 台幣380元

初版 中華民國84年(1995)5月

¥ 203.07

法律顧問 蕭雄淋

版權所有·不准翻印

行政院新聞局登記證第1749號

ISBN 957-9500-94-0

記《藝術家》的誕生——代序

民國六十四年春夏之交的一天中午，劉其偉、李葉霜、簡志信、高信疆、席德進、于還素、家兄何肇衡、何恭上和我，聚集在溫州街藝術圖書公司的辦公室。午餐過後，大家熱誠討論怎樣創辦一本新的，我們社會大眾和藝術界所需要的美術雜誌。

這一次的午餐會，就催生了《藝術家》雜誌。

我清楚的記得，當時大家談得興奮激昂，好像新雜誌就要誕生了。劉其偉提出快給這本新雜誌取什麼名字？有人建議用《藝術》、《現代美術》或《新潮藝術》等等，席德進力排衆議，以四川口音大嗓子喊出：「就叫《藝術家》好了！」經衆人討論之後很讚同這個名稱。因爲它是一種平實的、中道的、廣泛的名稱，不強調傳統、當代、現代或新潮，卻都可以將之統合涵括在內，包容力更大。它具有：藝術家的家、藝術創作者的家、喜愛藝術者的家等多重意涵。後來創刊後，內容走向藝術的全方位拓展路線，也正契合這個命名。

《藝術家》的創刊詞：「風格與尊嚴——藝術家雜誌創刊的話」，是請高信疆執筆的。當時他是中國時報人間副刊主編，因爲工作繁忙，創刊詞等到雜誌出版時才交稿，因此創刊號一萬本雜誌發出時沒有印上創刊詞。直到後來再版五千本時才補上橙色紙附貼的創刊詞。創刊詞的第一段文字是：「藝術家」的誕生是必然的。最後一段文字則是：我們正在希望，這份新的「藝術家」雜誌；能夠屬於每個有心接近它的當代中國的讀者；而我們也正在期盼，每一個有心接近它的讀者，都能培養出他個人特有的藝術氣質；成爲那個新時代的中國「藝術家」。

歷經二十年歲月，翻閱兩百多期雜誌，不斷檢視當初草創時期堅持的理想：報導謹守客觀；立論純憑理性；知識性、學術性、新聞性並重。我們一直秉持這個方針，信心與日俱增，更加投入心力，期望辦出具有公信力，爲衆多讀者喜愛親近的藝術雜誌。

《藝術家》創刊的年代——民國六十四年（1975），蔣介石總統逝世，中華民國正式進入蔣經國時代。同時在野政治力量逐漸浮出檯面，鄉土文學論戰開始出現。同一年，在國際上，最值得注目的大事是越戰結束，北越併吞了南越。在西班牙，獨裁的佛朗哥元首逝世，卡羅斯王子繼位，開啓了邁向民主的序幕。

因此，《藝術家》創刊的一九七五年，象徵了一個時代的結束及另一個時代的開始。發展至今，已經歷二十年風雲翻滾的歲月。台灣由蔣經國時代經由解嚴而步入李登輝時代，並將舉行四百年來，也是中國五千年來，首次由人民直接選舉總統。《藝術家》雜誌伴隨著這二十年時代動盪與轉型的變化，也緊扣著二十年來台灣美術經受時代風浪考驗下，不斷演進成長的脈絡。

因此，在慶祝二十周年前夕，本刊特別邀請郭繼生教授，把過去兩百四十期《藝術家》發表的文章，就有關台灣美術發展方面的部分篇章，結集成《台灣視覺文化》一書。因篇幅所限，尚有許多精彩文章，未能列入，有機會我們會再策畫出版續集。本刊一向關懷台灣美術前途，本書的出版，一方面可供我們反省過去，一方面提供開拓二十一世紀前瞻藝術文化的視野。

《藝術家》雜誌有今日的規模，蘊涵無數海內外藝術同道、讀友和同仁的心血與智慧。在此謹致誠摯的謝意。

藝術家雜誌發行人

二十之美

二十之美，新鮮健壯，清新怡人，正如少壯之年，令人欣喜，令人厚望。穿過交替震盪的台灣政經變化年代，劃過艷麗多彩的台灣藝文多元化腳蹤，那就是《藝術家》淨身悠遊本世紀後半之際的不動觀自在。

二十之歲，確實青澀，耐人憐惜，耐人珍愛。若於平淡之月，幾無生色意義之味；若於關鍵之年，則為創發生機之世。細思國內近二十年來的政經快速變化步調，藝文急速多元發展，不僅是台灣四百年來從未有過的安寧時日，更是從未見及的發皇盛世。然而，我們的《藝術家》就這麼樣一步一印地恭逢其盛、身歷其境，更亦步亦趨地一一詳實記錄刻述，不僅作了時代法人的真身見證大言，更作了全民視窗的圖影繪製大錄。因而，多少在台灣美術史上的歷史性回顧，在頁頁中甦醒；多少的當代藝術家掃瞄，在篇篇中獨醉；多少對本土的關懷，在字字中呼喚；多少的藝術理論與評論，在節節中申辯；多少的女性藝術亦在段段中思吟。這些許許多多的藝術開證與創發，不就是《藝術家》二十年少的身形濃縮與儷影昇華嗎？不！不！那也是本世紀中國藝文世界最大空白的補白，最大空洞的「鑿空」呢！而此，只待您我清新之境，自在之觀的淨身中，相互悠遊見及。

一步一腳印，一腳一履痕，走過了台灣藝文艱辛的青澀田圃，更見證台灣美術土洋匯流、兩岸互動、多元競放的成熟豐滿。《藝術家》就這樣一期期地耕耘，一冊冊地深掘，一日日地精進，一年年地奮進，終至台灣從未觸及的藝文叢林開闢出新的天地，播撒下無數的藝文種籽。二十年了，雖只是台灣藝術拓荒的弱冠，但卻擁有一片廣闊土田，更是有深度地層板塊的耕耘者，讓欣賞藝術的人們能在此土田上伸展手腳，縱橫飛舞，讓執著藝術的人們能在此板塊上發揮潛能、精益求精。就這樣，大伙兒們，併肩開墾，彎身種植，伴著全體藝術家、作家們的交織血淚，胼手胝足，終使「藝術家」立足台灣這塊大地，驕傲大有地走向藝術的士林大道，而且更胸懷世界藝都大海，綻放大愛地朝向藝術叢林大羣的施予者。這個，就是我們藝術家的「藝術家」，亦是邁入二十一世紀我們需要的「藝術家」！

藝術家！藝術家！世事急遽快速變遷，藝文起伏變化莫測，只有艱辛又堅忍地前往，低身又謙恭地精進，我們的藝術「大有」才有驕傲鮮紅之日，我們的藝術「大愛」亦才有綻放擁抱之期。想必「拿起大有」、「放下大愛」是「藝術家」的終身之職，亦是國人全體藝術家的日月期盼！

國立藝術學院美術史研究所教授
兼傳統藝術研究中心主任

封塵齋

1995.5.11于台北·梅園·封塵齋

台灣視覺文化

藝術家二十年文集



藝術家
出版社

台灣視覺文化

藝術家二十年文集

郭繼生 ● 編選 · 藝術家雜誌 ● 策劃



藝術家出版社發行

記《藝術家》的誕生——代序

民國六十四年春夏之交的一天中午，劉其偉、李葉霜、簡志信、高信疆、席德進、于還素、家兄何肇衡、何恭上和我，聚集在溫州街藝術圖書公司的辦公室。午餐過後，大家熱誠討論怎樣創辦一本新的，我們社會大眾和藝術界所需要的美術雜誌。

這一次的午餐會，就催生了《藝術家》雜誌。

我清楚的記得，當時大家談得興奮激昂，好像新雜誌就要誕生了。劉其偉提出快給這本新雜誌取什麼名字？有人建議用《藝術》、《現代美術》或《新潮藝術》等等，席德進力排衆議，以四川口音大嗓子喊出：「就叫《藝術家》好了！」經衆人討論之後很讚同這個名稱。因爲它是一種平實的、中道的、廣泛的名稱，不強調傳統、當代、現代或新潮，卻都可以將之統合涵括在內，包容力更大。它具有：藝術家的家、藝術創作者的家、喜愛藝術者的家等多重意涵。後來創刊後，內容走向藝術的全方位拓展路線，也正契合這個命名。

《藝術家》的創刊詞：「風格與尊嚴——藝術家雜誌創刊的話」，是請高信疆執筆的。當時他是中國時報人間副刊主編，因爲工作繁忙，創刊詞等到雜誌出版時才交稿，因此創刊號一萬本雜誌發出時沒有印上創刊詞。直到後來再版五千本時才補上橙色紙附貼的創刊詞。創刊詞的第一段文字是：「藝術家」的誕生是必然的。最後一段文字則是：我們正在希望，這份新的「藝術家」雜誌；能夠屬於每個有心接近它的當代中國的讀者；而我們也正在期盼，每一個有心接近它的讀者，都能培養出他個人特有的藝術氣質；成爲那個新時代的中國「藝術家」。

歷經二十年歲月，翻閱兩百多期雜誌，不斷檢視當初草創時期堅持的理想：報導謹守客觀；立論純憑理性；知識性、學術性、新聞性並重。我們一直秉持這個方針，信心與日俱增，更加投入心力，期望辦出具有公信力，爲衆多讀者喜愛親近的藝術雜誌。

《藝術家》創刊的年代——民國六十四年（1975），蔣介石總統逝世，中華民國正式進入蔣經國時代。同時在野政治力量逐漸浮出檯面，鄉土文學論戰開始出現。同一年，在國際上，最值得注目的大事是越戰結束，北越併吞了南越。在西班牙，獨裁的佛朗哥元首逝世，卡羅斯王子繼位，開啓了邁向民主的序幕。

因此，《藝術家》創刊的一九七五年，象徵了一個時代的結束及另一個時代的開始。發展至今，已經歷二十年風雲翻滾的歲月。台灣由蔣經國時代經由解嚴而步入李登輝時代，並將舉行四百年來，也是中國五千年來，首次由人民直接選舉總統。《藝術家》雜誌伴隨著這二十年時代動盪與轉型的變化，也緊扣著二十年來台灣美術經受時代風浪考驗下，不斷演進成長的脈絡。

因此，在慶祝二十周年前夕，本刊特別邀請郭繼生教授，把過去兩百四十期《藝術家》發表的文章，就有關台灣美術發展方面的部分篇章，結集成《台灣視覺文化》一書。因篇幅所限，尚有許多精彩文章，未能列入，有機會我們會再策畫出版續集。本刊一向關懷台灣美術前途，本書的出版，一方面可供我們反省過去，一方面提供開拓二十一世紀前瞻藝術文化的視野。

《藝術家》雜誌有今日的規模，蘊涵無數海內外藝術同道、讀友和同仁的心血與智慧。在此謹致誠摯的謝意。

藝術家雜誌發行人

何明廣

二十之美

二十之美，新鮮健壯，清新怡人，正如少壯之年，令人欣喜，令人厚望。穿過交替震盪的台灣政經變化年代，劃過艷麗多彩的台灣藝文多元化腳蹤，那就是《藝術家》淨身悠遊本世紀後半之際的不動觀自在。

二十之歲，確實青澀，耐人憐惜，耐人珍愛。若於平淡之月，幾無生色意義之味；若於關鍵之年，則為創發生機之世。細思國內近二十年來的政經快速變化步調，藝文急速多元發展，不僅是台灣四百年來從未有過的安寧時日，更是從未見及的發皇盛世。然而，我們的《藝術家》就這麼樣一步一印地恭逢其盛、身歷其境，更亦步亦趨地一一詳實記錄刻述，不僅作了時代法人的真身見證大言，更作了全民視窗的圖影繪製大錄。因而，多少在台灣美術史上的歷史性回顧，在頁頁中甦醒；多少的當代藝術家掃瞄，在篇篇中獨醉；多少對本土的關懷，在字字中呼喚；多少的藝術理論與評論，在節節中申辯；多少的女性藝術亦在段段中思吟。這些許許多多的藝術開證與創發，不就是《藝術家》二十年少的身形濃縮與儷影昇華嗎？不！不！那也是本世紀中國藝文世界最大空白的補白，最大空洞的「鑿空」呢！而此，只待您我清新之境，自在之觀的淨身中，相互悠遊見及。

一步一腳印，一腳一履痕，走過了台灣藝文艱辛的青澀田圃，更見證台灣美術土洋匯流、兩岸互動、多元競放的成熟豐滿。《藝術家》就這樣一期期地耕耘，一冊冊地深掘，一日日地精進，一年年地奮進，終至台灣從未觸及的藝文叢林開闢出新的天地，播撒下無數的藝文種籽。二十年了，雖只是台灣藝術拓荒的弱冠，但卻擁有一片廣闊土田，更是有深度地層板塊的耕耘者，讓欣賞藝術的人們能在此土田上伸展手腳，縱橫飛舞，讓執著藝術的人們能在此板塊上發揮潛能、精益求精。就這樣，大伙兒們，併肩開墾，彎身種植，伴著全體藝術家、作家們的交織血淚，胼手胝足，終使「藝術家」立足台灣這塊大地，驕傲大有地走向藝術的士林大道，而且更胸懷世界藝都大海，綻放大愛地朝向藝術叢林大羣的施予者。這個，就是我們藝術家的「藝術家」，亦是邁入二十一世紀我們需要的「藝術家」！

藝術家！藝術家！世事急遽快速變遷，藝文起伏變化莫測，只有艱辛又堅忍地前往，低身又謙恭地精進，我們的藝術「大有」才有驕傲鮮紅之日，我們的藝術「大愛」亦才有綻放擁抱之期。想必「拿起大有」、「放下大愛」是「藝術家」的終身之職，亦是國人全體藝術家的日月期盼！

國立藝術學院美術史研究所教授
兼傳統藝術研究中心主任

封塵齋

1995.5.11于台北·梅園·封塵齋

目 錄

序.....	何政廣	4
二十之美.....	林保堯	5
台灣視覺文化 編者導言	郭繼生	8
一、歷史性回顧		19
日治時代台灣美術運動史緒言.....	謝里法	20
台灣早期西洋美術的發展.....	顏娟英	29
日據時代台灣官展的發展與風格探釋.....	王秀雄	48
膠彩畫的發展與「台展三少年」.....	郭禎祥	71
光復前台灣美術回顧展.....	陳奇祿	78
借鏡過去·策勵將來.....	黃才郎	80
建立在史料上的詮釋.....	蕭瓊瑞	82
二、當代藝術家掃瞄		89
陳其寬的繪畫境界.....	艾瑞慈	90
陳庭詩的靜態世界.....	于還素	92
李德的「形」及其他.....	杜若洲	94
恍惚見形象·縱橫是天機.....	葉維廉	99
林清玄與姜苦樂對談.....	郭少宗記錄	111
何懷碩與中國畫.....	徐小虎	116
中西藝術的匯流.....	李鑄晉	122
傳統繪畫的傑出代表江兆申	楊力舟	125
三、對本土的關懷		127
懷舊·懷鄉與本土.....	本刊編輯部整理	128
勞動者的頌歌.....	蔣 勳	135
台灣民藝裡開出的花.....	劉三豪	142
再見洪通.....	漢寶德	144
論朱銘.....	房義安文·嚴志雄譯	151
台灣製造·製造台灣.....	楊智富	153
郭振昌的藝術策略.....	林耀德	156
文字與圖象符號的權力.....	黃寶萍	158
被降級的台灣風景 被昇級的台灣美術.....	侯宜人	161
他 / 她.....	連德誠	163
藝術與環境的對話.....	倪再沁	168
另類公共空間計畫.....	夏鑄九	174

四、藝術理論與評論	177
文人畫與民俗藝術之結合.....鄭善禧	178
中國水墨畫的過去與未來.....羅 青	181
建立現代中國陶藝的新形象.....方 叔	184
淺談藝術批評.....郭繼生	186
藝術評論是燙手山芋嗎？.....郭少宗	189
從西方實驗藝術的肇始到市立美術館的 「行為與空間」.....王哲雄	193
黃山·黃山畫派與中國山水畫的一些問題.....莊 喆	198
從意象記錄學的觀點看八〇年代台灣新繪畫 的發展導向.....謝東山整理	202
探詢台灣八〇年代藝術風格.....陸蓉之	210
展現八〇年代藝術趨向的台北訊息展.....賴香伶	216
衆目睽睽.....林惺嶽	218
藝術市場的冬天.....李亞俐	223
從補破網到三叉路.....高千惠	224
必經的蛻變之痛.....高千惠	230
撥開迷霧·邁向國際.....石瑞仁	236
作品的空間塑造與游擊騷擾.....吳瑪悌	240
台灣美術自主意識的崛起及其未來.....林惺嶽	246
五、女性藝術	251
危機就是轉機.....嚴明惠	252
女性藝術家的角色定位與社會限制.....賴明珠	255
六、兩岸互動	267
中國大陸與台灣現代藝術發展情況比較.....陳英德	268
本土化與國際化.....劉昌漢	272
七、兩岸交換編輯	283
夕陽西風竟何之？.....何懷碩	284
彩筆耕耘下的台灣美術.....林惺嶽	291
面對挑戰的美術史研究.....石守謙	297
日據時代台灣美術發展史研究.....顏娟英	303

台灣視覺文化

《藝術家》二十年文集

編者導言

郭繼生

依照美學家與批評家但託（Arthur Danto）的說法，藝術的本質有其強烈的社會性，也就是說，藝術品不能離開社會而存在。他因此認為可以用「藝術的世界」（The Art World）來解釋藝術的存在。他最為有名的一段話是：「要把任何一樣東西看成是藝術，需要某些眼睛看不到的東西——藝術理論的氣氛，藝術史的知識：一種藝術的世界。」^①但託的說法引起許多美學家的討論，有些人批評他，有些人附和他，有些人則修正他。其中最有名的是迪基（George Dickie）。他提出社會機制（Social institution）的說法，認為藝術由存在於社會機制裡的人所決定。他說，在這一社會機制裡，包括有製作人、博物館館長、博物館的觀眾、劇場的觀眾、報紙記者、在各種出版品發表文章的批評家、藝術史家、藝術理論家、藝術哲學家、及其他人。這些人使整個「藝術的世界」得以運作及繼續不斷地生存下去。因此，我們可以說，創刊二十年的《藝術家》雜誌也與台灣的「藝術的世界」產生了密切的關係。這一本文選的目的之一，就是希望讀者可以從歷年發表的文章中，對於台灣的「藝術的世界」與藝術本身的發展有所瞭解。

《藝術家》創刊於1975年6月。之前兩年（1973），世界能源危機產生，台灣被排出亞運，美國對台軍事援助停止，文壇上發生「唐文標事件」，楊逵重現文壇，日據時代文學再受重視，林懷民創辦雲門舞集。之前一年（1974），能源危機加深，但台灣出口貿易總值達一百億美元，國民平均所得達九百多美元。世界上承認台灣的國家只剩三十一個。1975年六月創刊時，面對「風雨飄搖」的台灣社會，《藝術家》編者感嘆地問：「飛車並馳的高速公路，比肩聳立的觀光大廈，遠處近處的廣告招貼，大街小巷的電視天線，華麗的服飾，陶然的娛樂……。到處是畫展在舉行……。可是……外在的繽紛就代表了本質的光輝嗎？畫展的舉行就代表藝術的深入了嗎？人們果真瞭解了人生的現實的內涵是什麼？甚至，中國藝術的前途在那裡？這一代中國藝術家的使命與職責又該在何處落實？我們有幾份夠水準的純藝術刊物呢？」^②就像《藝術家》雜誌的商標（由何耀宗設計，取藝術家的英文字 Artist 的第一個字母簡化變形而來，在造形上含有「向上昇華，向明日邁進」的意念）與《藝術家》標準字（由莊嚴所寫的瘦金體楷書）的結合所顯示的，這本雜誌的終極目標在「溶匯中西文化精華」。

1975年六月起謝里法開始以約一年半的時間，每月在《藝術家》雜誌所連載的〈日據時代台灣美術運動史〉，在很大的程度上是台灣美術史的「考古」工作的開始。文章後來結集成書，不管這本書的評價如何（作者本人也承認他是在「白色恐怖開始消退，戒嚴法尚未解除的政治氣候」之下，客居海外十年而寫的），它代表整個台灣史研究在1970年代末期的蓬勃發展，也提供了許多人開始建構台灣藝術傳統的基礎。^③謝里法的書（1978）與九年後林惺

嶽所出版的《台灣美術風雲四十年》（1987），顯示台灣美術史這個領域已日漸受到重視。^④《藝術家》雜誌對台灣美術史研究的貢獻是可以肯定的。

1978年也是1970年代台灣鄉土文學論爭在幾年的酣戰後漸趨沈寂的時候，這場論戰在各方面突顯了台灣社會的張力及多元化的傾向。台灣長久以來一元化的現象逐漸面臨挑戰，不管是政治上的或非政治的領域都是如此。《藝術家》雜誌創刊時所想做的——「從各種藝術表象裡，尋求其本質的共同性與交流性，藉以參酌損益、融長補短」——也得以在此多元化氣氛中展開。^⑤政治、社會、經濟變遷與藝術價值的複雜關係，不可能完全只從作品本身的造形因素去討論。依照社會學家波笛爾（Pierre Bourdieu）及貝克（Howard Becker）等人的研究結果，在資本主義發達社會裡，產生藝術的整體關係中，除了藝術家及其作品之外，還包括和藝術生產相關的各種環節，如評論者、贊助者、畫廊經營者、消費者。^⑥對於第一代台灣西畫家的再發現，我們可以提到以下幾種：大量有關第一代西畫家資料及評論文字的出版；官方美術館以大量展出他們的作品的方式，肯定他們的成就；商業畫廊的經營者對他們作品的展出及推銷；及有經濟能力的消費者投入市場……。而在這些因素的背後，最重要的應該還是1970年代以後本土意識的發展及其引出的對「台灣文化主體性」的追求。如李欽賢所說的：「七〇年代中期崛起的鄉土運動，有如大夢初醒般嚴厲地批判狂熱的現代主義者……。另方面學術界的關心，指向曾在這塊土地上辛勤耕耘的草根人物，蔚成重估台灣歷史的風潮。趁此，日據時代風雲際會的畫壇主流，再度受到肯定。連帶那早為成見所摒棄，甚至被遺忘了的畫家，都紛紛破土而出。」^⑦而《藝術家》雜誌對這項工作的注意是有目共睹的（如第232期所刊林惺嶽〈台灣美術自主意識的崛起及其未來〉）。

《藝術家》雜誌從創刊以來，發表了不少對於重建台灣美術史有用的文章（例如顏娟英的〈台灣早期西洋美術的發展〉，1989年5至7月號）。不少學者，例如現居澳洲的英國籍藝術史家姜苦樂（John Clark）都得以大量引用這些文章以撰寫論文。^⑧但在一窩蜂挖掘台灣美術史資料的同時，也引起了一些學者的反思。如王秀雄所指出的，以藝術史的觀點而言，台灣第一代的西畫家將印象派、後印象派、及野獸派藝術傳入台灣的大專美術科系，功不可滅，但也藉著他們在教育機制及官方或民間展覽會的地位，形成一種保守的勢力，甚至不自覺地對台灣西畫畫壇產生一種極大的保守主義的影響。^⑨近年來，由於元老級畫家的重新受到市場及評論家的重視，他們的作品價格狂飆，於是使得不少本來反對此種保守風格的年輕畫家，也因利之所趨而紛紛仿效。王氏這篇論文在台北市立美術館所辦的「中國、現代、美術」國際學術研討會（1990年）發表時，曾經引起不少討論。有不少人贊揚它，但也有人批判它，認為作者在澆老畫家及他們的贊助者的冷水。隨後不久，《藝術家》雜誌發表了王秀雄的〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉，對於展覽會（尤其是官展）在文化政治（或者「藝術的世界」）中所扮演的角色有極精闢的批判（1991年12月號）。（簡單地說，文化政治指的是，由於權力結構的關係，國家機制或民間社會機制對於文化形成的過程及文化產品所進行的各種努力。^⑩權力影響文化，同時文化也可強化權力，兩者是相輔相成的。）王氏論文的意義之一乃在提醒我們，現代社會裡最為人熟悉的社會機制之一的美術展覽，很明顯地成為文化政治的場域，因為幾乎每種展覽都包含某種程度的權力較量。^⑪

最明顯的例子，我們可以舉戰後台灣的「東洋畫」的命運為例。「東洋畫」是日據時代台灣繪畫的一種主要風格（另外一種則是「西洋畫」）。如林柏亭所指出：

「東洋畫在台灣新舊繪畫之間扮演著積極的重要角色。重要的是，民間的傳統畫家藉著參與東洋畫的活動，學得了經由日本再傳來的唐宋寫生，並接觸到近代西洋畫。他們把傳統文人畫、民俗畫，匯同新觀念、技法，轉變為富色彩而寫實的人世作品。也就是在傳統繪畫的現代化，與落實鄉土，這兩方面都莫立了可觀的成績。」^⑫戰後初期，以「東洋畫」為基礎

的作品在台灣省美展中雖然仍受到重視，但隨著來自大陸的國畫家的大量抵台並成為省展的評審委員，以及文化政策上「祖國化」的傾向，源於日據時期的畫風終於受到批判，這就是有名的以省展為場域的「正統國畫」之爭。^⑬結果是一批在日據時代受「東洋畫」訓練的台灣畫家逐漸失去其地位，而戰後渡海而來的「國畫家」（如黃君璧）及他們所傳授的風格在「省展」及大學美術科系也漸漸取得比較重要的地位。源自「東洋畫」的畫家先是以「國畫」的名義參加省展，後來則成為「國畫第二部」，最後以「膠彩畫」（1983）的名稱參展，其目的是既可避免在名義上（而不是實質上）擺脫日本影響的指責，又可彰顯其與傳統國畫的區別。^⑭

平心而論，在戰後台灣的畫壇中，並不是只有膠彩畫才受到日本的影響；台灣戰後的西洋畫不也大都經由日本而在台灣才建立的？但西洋畫就没有所謂「正統」的問題發生。另外，日本的影響也可見諸於許多留日的大陸的畫家，尤其是倡導所謂「新國畫」的嶺南派。所以，戰後以渡海畫家為主的對於受「東洋畫」教育的台灣畫家的攻擊，並以「正統」與否來做為藝術的評價標準，明顯地是文化政治在展覽會這一個機制裡運作的佳例。

近年來台灣文化政治重要的一個發展是女性主義藝術。它的出現與女性主義的興起及女性文學的出現都是代表性別政治的受到重視。性別政治的產生，簡單地說，由於性別的不同而影響到權力分配的不均。女性主義思潮在台灣的發展代表過去在台灣被視為邊緣性的課題已不容忽視。《藝術家》雜誌在這一方面也做出相當的努力。由傅嘉琿譯介的文章〈藝術史中女性主義之評論〉（229～230期）對於想進一步瞭解女性主義藝術史與藝術評論極有用處。而嚴明惠的〈危機就是轉機——談女性藝術創作發展的隘口〉（232期）則針對當代的情況加以發揮。

如黃俊傑在〈戰後台灣的社會文化變遷：現象與解釋〉一文所指出，^⑮戰後台灣社會變遷的一個重要發展為婦女角色。雖然台灣婦女大量投入就業市場，但她們在勞動市場上的地位，仍然居於男性之下。在這種情形之下，女性藝術的處境當然也在一定程度上顯現了社會的大致情況。1981學年度到1986年學年度台灣區高等教育的人口裡，女性比男性多出二萬六千人，也就是說女男比例超過三比一。但在王福東的《台灣新生代美術巡禮》（1993）一書中，四十位藝術家裡只有六位女藝術家，女男比例為15%比85%，也就是說，女性接受藝術教育的人數雖然比男性多出很多，但日後成為藝術家的卻反而比男性少得很多。^⑯根據王呈瑞的觀察，台灣的藝術批評媒體，多年來並未對於在男性父權意識傳統下的女性藝術及女性藝術家予以應有的重視。這種情形，隨著近年來女性主義的發展才有了較大的改變。^⑰

其次，在王福東《台灣新生代美術巡禮》一書中的卅四位男性藝術家，有學士以上學位的有卅一人；有十三位具碩士以上的學位，占男藝術家之37%，但女性藝術家中具碩士以上學位的占女性藝術家之57%。男性藝術家具大專講師身分的占25.7%，女性藝術家則占33.3%。因此，可見女性藝術家具有高學歷及高職位之特點，但在人數上卻少於男性藝術家。假如王福東的書可以代表藝術批評媒體的話，那麼當前台灣女性藝術家仍屬於少數，她們的發言地位也較男性低。^⑱

在這種情形之下，女性藝術家如何面對她們的生活及創作情境？1994年在台南新生態藝術環境所展出的〈台灣女性文化觀察〉，可以提供我們一些具體的例子。^⑲一般而言，在傳統藝術史（在此所指的是這些女性藝術家在受教育過程中所熟悉的西洋藝術史）裡，女性的身體（尤其是裸女）均由男性藝術家所作，以做為觀者（大部分為男性）凝視（gaze）的對象，進而被父權社會所物化及商品化；作為女性主義的藝術家，陸蓉之的〈籲〉（1989）與吳瑪悌的〈看〉（1992）都企圖正視傳統藝術史對女性的表現。^⑳前者大膽地呈現藝術家本身的情欲經驗，而後者則以女性日常所用的胸罩海綿墊，縫成大大的眼睛，配在鮮紅的布上，使觀

者體會到將女性身體物化所產生的非人性的後果。〈囍〉的作者似乎在告訴觀眾，她要把歷來為男性藝術家所擁有的對女性身體描繪的主導權重新擁為己有；②〈看〉的作者則有意將她的作品看成一件反擊的工具，「像瞪視著那些窺視它的人。」③兩者均避免使用一般常見的媒材（如油畫），而使用與女性日常生活較有密切關係的現成物。不僅如此，她們所使用的拼貼法（collage）與拼湊法（bricolage），也是企圖將邊緣性（以父權社會的觀點而言）的手法提昇到中心的地位。

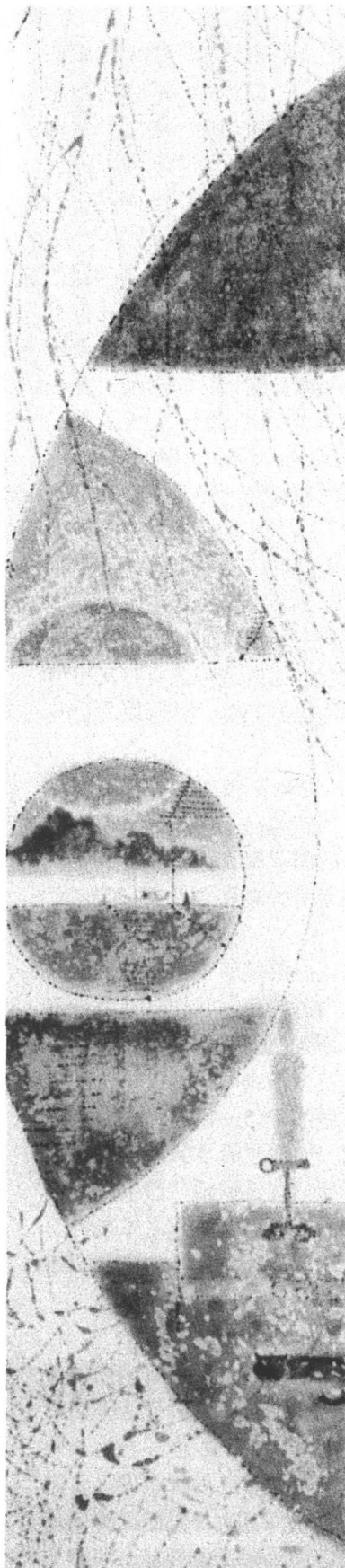
吳瑪悌在其他的作品中大多帶有強烈的懷疑及批判態度。在她最近的一件裝置作品〈偽裝〉（1994）裡，她將台北市立美術館的原來空間再改裝為一特定的展覽空間，燈光從天花板上方向強烈地照在牆上，「形成一圈圈光暈，有如在漂亮的白牆上作畫。這是我們熟悉的美術館或畫廊氣氛，這美麗的聚光光圈常常決定什麼是藝術，或什麼是好的藝術。」④這種對藝術價值的質疑顯然繼承了1970年代以來西方藝壇（特別是美國）所流行的對藝術本體（ontology）之質疑。而她的作品所包含的自我文字詮釋則有如柯蘇斯（Joseph Kosuth），亦即：如果藝術在藝術家的心中產生，而文字是藝術家與觀眾之間的媒介，那麼文字的本質即值得藝術家去探討。⑤她在〈偽裝〉裡所附的文字說明顯示她對「作者」、「觀眾」、「美術館」三者所構成的現有的藝術體制有強烈的質疑。她的勇氣是很大的。基本上她的作品很難在目前的市場上交易。就如同她自己在提到她在1994年初於日本東京資生堂畫廊的裝置（也稱〈偽裝〉時）所說的，她的作品，「反映創作者想改造環境和它的不可能性；創作者一方面批評整個藝術體系的商業和權威傾向，另一方面又極度依賴它。而改造理念有時又可以成為討好的商業手段，於是理念變成一種偽裝。它可以視為我對顛覆的顛覆，也可以是自我的批判？」⑥

與吳瑪悌和陸蓉之頗為不同的是賴純純。她的裝置作品，如在1986年獲得中華民國現代雕塑展首獎的〈無去無來〉（台北市立美術館）並沒有明顯的女性主義傾向。她最感興趣的似乎是以光與影去營造一種「心象」。利用一塊直徑三百八十公分的圓形壓克力板分割成若干塊，其中有四塊分別塗成紅、綠、黃、黑；透過她的裝置，這些透明的壓克力板及它們之上的顏色形成一種冷峻理性與流動感覺的融合體。

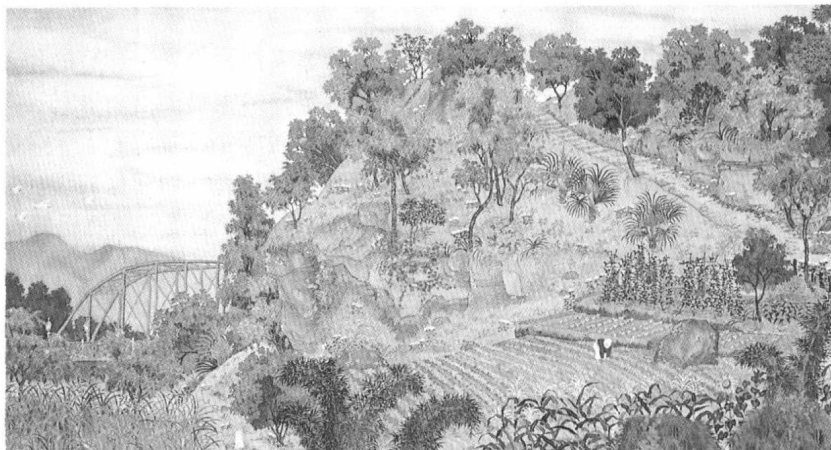
從賴純純的早期作品開始，她並不像吳瑪悌一樣的傾向於批判既有的體制；相反的，她似乎得到台灣及外國的藝術體制的肯定，這可從她所獲得的許多國內外獎勵，及作品獲得許多公私美術館收藏而證明。⑦她的成功，除了個人的因素以外，可令我們思考一些有關女性藝術家的問題。首先，女性藝術家是不是一定要強調女性的弱勢地位？揭露藝術世界中由於性別而產生的權力關係裡對女性的不公，這固然是女性主義一直在做的工作。但過分強調這方面的主題是否會導致藝術的政治化（politicization）？顛覆之後，如何建設？另外，在強調女性藝術的主體性的同時，是否應該及如何避免以男性主流藝術價值觀為依歸？值得注意的是女性藝術工作者中開始有文字工作者的出現，包括前面所提到的嚴明惠及陸蓉之；後者的〈探詢台灣八〇年代藝術風格〉一文（《藝術家》176期），可為她進入一直為男性佔多數的藝壇之代表論述。

班雅明（Walter Benjamin）有一段名言：

「表明歷史上的過去並不意味著瞭解過去的『真象』。它意味著，在危急之短短時刻捕捉當時一現即逝的記憶……此一危急影響傳統的內容及傳統的接受者……在每一個時代，人們都必須重新企圖將傳統從將要把它制服的順服主義裡奪取過來。」長久以來，記憶一直是人們塑造歷史的一條重要途徑。巴雷特（Frederick C. Bartlett）早在1932年就提醒我們，「記憶這碼事大致上是塑造的成分大過於僅僅再造。」⑧不同的人羣會選擇及解釋記憶以應各種不同的需要。追溯台灣戰後不同時期的藝術家如何以重塑記憶的方式去塑造他們自己的歷史



· 陳其寬 回憶 1982年



· 郭雪湖 圓山附近 絹/膠彩 1928年 182×91cm 台展第二回特選



· 黃君璧 雲巖觀瀑圖 1968年

· 林玉山 故園憶舊 絹·重彩 1935年 171×157cm

