

20世紀美術系列〈世界卷〉

百年世界美術圖象



高千惠◎著



The World
Art Icons of
The 100
Years



藝術家出版社印行

國家圖書館出版品預行編目資料

百年世界美術圖象 = The World Art Icons of
the 100 Years / 高千惠著. -- 初版. -- 臺
北市：藝術家，民 89
面；公分. -- (20 世紀美術系列. 世界
卷)

ISBN 957-8273-57-6 (平裝)

1. 藝術 - 西洋 - 歷史 - 20 世紀

909.4

8900506

20 世紀美術系列〈世界卷〉

百年世界美術圖象

The World Art Icons of the 100 Years

高千惠▲著

發行人 何政廣

主 編 王庭玫

編 輯 魏伶容・陳淑玲

美 編 王孝嫻・陳彥廷

出版者 藝術家出版社

台北市重慶南路一段 147 號 6 樓

TEL：(02) 23719692~3

FAX：(02) 23317096

郵政劃撥：0104479-8 號帳戶

總經銷 藝術圖書公司

台北市羅斯福路三段 283 巷 18 號

TEL：(02) 23620578、23629769

FAX：(02) 23623594

郵政劃撥：0017620~0 號帳戶

分 社 台南市西門路一段 223 巷 10 弄 26 號

TEL：(06) 2617268

FAX：(06) 2637698

台中縣潭子鄉大豐路三段 186 巷 6 弄 35 號

TEL：(04) 5340234

FAX：(04) 5331186

製 版 新豪華彩色製版印刷有限公司

印 刷 東海印刷事業股份有限公司

初 版 中華民國 89 年 (2000) 1 月

定 價 新台幣 500 元

ISBN 957-8273-57-6

法律顧問 蕭雄淋

版權所有・不准翻印

行政院新聞局出版事業登記證局版台業字第 1749 號



20 世紀美術系列〈世界卷〉
百年世界美術圖象

時
錄
2000
0225
之

20 世紀美術系列〈世界卷〉

高千惠◎著

百年世界 美術圖象

The World Art Icons of the 100 Years



藝術家出版社發行

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

目次

CONTENTS

自序	8
總論	10
1900 - 愛德華·孟克(<i>Edvard Munch</i>) 生命之舞	16
1901 - 保羅·高更(<i>Paul Gauguin</i>) 黃金之身	18
1902 - 亨利·盧梭(<i>Henri Rousseau</i>) 快樂四重奏	20
1903 - 凱特·寇維茲(<i>Kathe Kollwitz</i>) 勤子之母	22
1904 - 克勞德·莫內(<i>Claude Monet</i>) 吉凡尼水中花園	24
1905 - 古斯塔夫·克林姆(<i>Gustav Klimt</i>) 女人的三個階段	26
1906 - 安德烈·特朗(<i>Andre Derain</i>) 西敏寺大橋	28
1907 - 里奧內爾·費寧格(<i>Lyonel Feininger</i>) 白衣男子	30
1908 - 喬治·勃拉克(<i>Georges Braque</i>) 萊斯達克之屋	32
1909 - 歐迪隆·魯東(<i>Odilon Redon</i>) 少女維爾特·海曼	34
1910 - 亨利·馬諦斯(<i>Henri Matisse</i>) 舞蹈	36
1911 - 卡洛·卡拉(<i>Carlo Carra</i>) 無政府主義者的葬禮	38
1912 - 馬歇爾·杜象(<i>Marcel Duchamp</i>) 下樓梯的裸女 II	40
1913 - 瓦西利·康丁斯基(<i>Wassily Kandinsky</i>) 構成第七號	42
1914 - 皮特·蒙德里安(<i>Piet Mondrian</i>) 橢圓的色面	44
1915 - 璜·葛利斯(<i>Juan Gris</i>) 棋盤	46
1916 - 喬吉歐·達·基里訶(<i>Giorgio de Chirico</i>) 心神不寧的繆斯女神	48
1917 - 阿美迪歐·莫迪利亞尼(<i>Amedeo Modigliani</i>) 裸女	50
1918 - 奧斯卡·柯克西卡(<i>Oskar Kokoschka</i>) 朋友	52
1919 - 保羅·克利(<i>Paul Klee</i>) 別墅 R	54
1920 - 庫特·史維塔斯(<i>Kurt Schwitters</i>) 春景	56
1921 - 皮耶·波納爾(<i>Pierre Bonnard</i>) 開窗	58
1922 - 查印·史丁(<i>Chaim Soutine</i>) 絲柏之景	60
1923 - 馬克思·恩斯特(<i>Max Ernst</i>) 人不知其所然	62

1924 璜·米羅(Joan Miro) 哈樂昆嘉年華會	64
1925 迪亞哥·里維拉(Diego Rivera) 花日	66
1926 曼·雷(May Ray) 棋組	68
1927 吉奧克·格羅斯(Georg Grosz) 詩人的肖像	70
1928 史都華·戴維斯(Stuart Davis) 打蛋器	72
1929 勞爾·杜菲(Raoul Dufy) 尼斯賭場	74
1930 喬琪·歐姬芙(Georgia O'keeffe) 祭壇傑克系列四	76
1931 班·夏恩(Ben Shahn) 賽寇和文傑提受難圖	78
1932 托雷斯·賈西亞(Joaquin Torres-Garcia) 廟飾的構成	80
1933 馬克·托比(Mark Tobey) 地海窩圓周	82
1934 巴爾杜斯·可羅索斯基(Balthus, Balthasar Klossowski de Rola) 街頭巷尾	84
1935 雷內·馬格利特(Rene Magritte) 紅模型	86
1936 薩爾瓦多·達利(Salvador Dali) 內戰的預示	88
1937 巴布羅·畢卡索(Pablo Picasso) 格爾尼卡	90
1938 馬克·夏卡爾(Marc Chagall) 白色釘刑	92
1939 保羅·德爾沃(Paul Delvaux) 森林的甦醒	94
1940 芙瑞達·卡羅(Frida Kahlo) 短髮的自畫像	96
1941 羅貝托·馬塔(Roberto Sebastiano Matta Echaurren) 夜間攻擊	98
1942 艾德華·霍柏(Edward Hopper) 夜梟	100
1943 維夫瑞多·拉姆(林飛龍)(Wifredo Lam) 叢林	102
1944 阿席爾·高爾基(Arshile Gorky) 肝是公雞之冠	104
1945 費南·勒澤(Fernand Leger) 雜技音樂團	106
1946 馬克斯·貝克曼(Max Beckmann) 舞步開始	108
1947 尚·杜布菲(Jean Dubuffet) 杏黃陰影下的人物	110
1948 安德柳·魏斯(Andrew Wyeth) 克麗絲蒂娜的世界	112
1949 亨利·摩爾(Henry Moore) 家庭群像	114

1950- 威廉·杜庫寧(Willem de Kooning) 挖掘	116
1951- 沃爾斯(Wols, Alfred Otto Wolfgang Schulze) 風車	118
1952- 法蘭茲·克來因(Franz Kline) 繪畫	120
1953- 傑克生·帕洛克(Jackson Pollock) 灰暗的彩虹	122
1954- 羅伯特·馬哲威爾(Robert Motherwell) 西班牙共和國之輓歌	124
1955- 羅伯特·勞森柏(Robert Rauschenberg) 床	126
1956- 李查·漢彌頓(Richard Hamilton) 是什麼使今日的家變得如此不同，如此引人？	128
1957- 伊夫·克來恩(Yves Klein) 無題之單色藍	130
1958- 馬克·羅斯科(Mark Rothko) 茶紅	132
1959- 傑斯培·瓊斯(Jasper Johns) 彩色數字	134
1960- 莫里斯·路易士(Morris Louis) 貝塔	136
1961- 約瑟夫·阿伯斯(Josef Albers) 正方形的禮讚	138
1962- 安迪·沃荷(Andy Warhol) 二十個瑪麗蓮	140
1963- 詹姆士·羅生奎斯特(James Rosenquist) 自願者	142
1964- 約瑟夫·波依斯(Joseph Beuys) 油脂椅	144
1965- 埃米里奧·維多瓦(Emilio Vedova) 向柏林達達致敬	146
1966- 塞基·拉斐爾·索圖(Jesus Rafael Soto) 大震動水平	148
1967- 費南度·波特羅(Fernando Botero) 元首家庭	150
1968- 喬治·西格爾(George Segal) 停車場	152
1969- 唐諾·賈德(Donald Judd) 無題	154
1970- 羅伯特·史密斯遜(Robert Smithson) 漩渦堤	156
1971- 梅拉·歐本漢(Meret Oppenheim) 吉尼維瓦	158
1972- 亞歷山大·柯爾德(Alexander Calder) 歐巴斯	160
1973- 理查·艾士杜斯(Richard Estes) 五金超市	162
1974- 法蘭西斯·培根(Francis Bacon) 人體的研習	164
1975- 魁葛里·基爾斯派(Gregory Gillespie) 半身肖像	166

1976- 傑姆·納特(Jim Nutt) 拜託，這很重要	168
1977- 菲利普·賈斯登(Philip Guston) 床頭一對	170
1978- 喬治·巴塞利茲(Georg Baselitz) 拾穗者	172
1979- 朱蒂·支加哥(Judy Chicago) 晚宴	174
1980- 蘇珊·羅森伯格(Susan Rothenburg) 無題的頭像	176
1981- 安塞姆·基弗(Anselm Kiefer) 有翼的風景	178
1982- 容格·印門朵夫(Jorg Immendorf) 德國咖啡座	180
1983- 羅伯特·隆哥(Robert Longo) 殺掉摯愛	182
1984- 尚·麥克·巴斯奇亞(Jean-Michel Basquiat) 無題	184
1985- 白南準(Nam June Paik) 雙相棋	186
1986- 珍妮·侯哲爾(Jenny Holzer) 古根漢美術館裝置	188
1987- 克里斯坦·波爾坦斯基(Christian Boltanski) 偵探檔案攝影裝置	190
1988- 丹尼爾·伯恩(Daniel Buren) 旗幟	192
1989- 芭芭拉·寇葛兒(Barbara Kruger) 妳的身體是戰場	194
1990- 馬里歐·梅爾茲(Mario Merz) 圓弧或垂直的空間	196
1991- 露意絲·鮑爾喬絲(Louise Bourgeois) 密室 I	198
1992- 葛拉莫·古特加(Guillermo Kuitca) 無題	200
1993- 草間彌生(Yayoi Kusama) 鏡屋	202
1994- 可瑞·傑姆斯·馬歇爾(Kerry James Marshall) 華廈群	204
1995- 史帝芬·安東納可斯(Stephen Antonakus) 天梯之堂	206
1996- 達敏·赫斯特(Damien Hirst) 沒有絕對腐敗之理	208
1997- 馬修·巴尼(Matthew Barney) 卵囊系列五	210
1998- 瑪娜·哈東(Mona Hatoum) 流竄之擾	212
1999- 威廉·肯撒紀(William Kentrige) 動畫素描	214

自序

此書的撰寫方式，是以編年史的方法，自一九〇〇到一九九九年，在每一年擷選一位藝術家，與其當年的一件作品，作為編年圖象的藝術現象之一。每一件作品附以一頁的文字說明，以簡單的歷史背景、藝術家的養成，以其作品的沿革與剖析，逐漸堆疊出一百年來在政治、社會與文化交織影響下的藝術發展面貌。

任何有關藝術史的編寫，與其他任何具有主題的歷史編纂一樣，總是屬於判斷選擇下的連貫。儘管在這具有突破性的百年藝術發展過程，少數幾位天才強勢地左右了藝術的主流，並且對於承先啟後的藝術運動具有關鍵性與時代性的影響，但在此書中，他們也僅佔一頁的份量，與其他多數屬於主流或非主流，第一等或第二等的藝術家同等，均屬於二十世紀諸多藝術詮釋角度中的代表之一。基本上，本書是企圖用較全方位平視的方式，盡量隨著年代腳步的發展，介紹藝術運動與現實環境互動下的藝術產品，其中，包括主流與非主流，中心與邊陲，多數與少數等現象並存的作品選擇。畢竟，在最前衛的年代，也有最傳統的藝術；在最憤怒的年代，也有最祥和的作品；在最富裕的年代，也有最貧窮的理念；在最多元開放的年代，也有最保守的區域意識。這些重複、矛盾與曖昧的藝術現象交織出二十世紀藝術史的簡略經緯，而事實上，每一片經緯的交接處，都可以繼續再補充、拼貼出更完整的世紀藝術圖象，《百年世界美術圖象》世界卷一書，僅能以在目前的時空作業之下，所得的百家百幅之作，暫時勾勒出二十世紀藝術史的一個粗略發展流程。其最大的目的，乃在於透過百家百幅之作，提供給對現代與當代藝術的愛好者，在圖文對照的閱讀樂趣中，可以簡單清晰地翻閱著曾經屬於我們年代的百年藝術之姿，與屬於百家的藝術容顏。

在撰寫過程裡，由於要在百年中選出百家，而百家的作品又要與年份有所關聯的配合，在選擇藝術家與作品時，難免有遺珠之恨與推敲之困。例如，畢卡索一九〇七年的〈亞維儂的姑娘〉與一九三七年的〈格爾尼卡〉，前者具有形式革命的意義，後者具有呼應年代歷史事件的意義；杜象一九一二年〈下樓梯的裸女〉，代表

了當時未來主義的理念，一九一七年的〈噴泉〉則突破性地顛覆了藝術長期的歷史定義，但在此書裡，只能在與其他年份配合之下，割捨了〈亞維儂的姑娘〉與〈噴泉〉的專圖介紹，而僅在其他文中作為簡略的交待。另外，七〇年代之後，女性主義與少數族裔抬頭，多元主義使全球的藝術家趨於平等地出現在藝術史上，在巨星光澤被群星均沾的後現代藝術生態中，很多藝術家與其作品雖然同樣不可忽略，但在書寫資料的現實考量之下，只能割愛。尤其是表演藝術、即興藝術、影錄藝術等表現形式不容易取得記錄圖文，這些屬於文件的檔案之作也只好暫時割捨，也許在未來持續發展的藝術史裡，可以再尋求補充的機會。

縱貫全書，發現「時代精神」是藝術創作的最大變數，但釜底抽薪，藝術是以「人」為中心而展現的，以我者與他者的兩端視野，端看「個體的人」與「群體的人」，對於生命價值的惶恐與希望，幾乎是人類在世紀失樂園裡不斷自我盤旋追逐的無終止目標。在這裡，我們發現藝術史不是進化論的推展，所有科技、文明、形式、觀念的使用，僅在於解決平撫心靈上的課題，再現生活上的種種質疑。對於二十一世紀未來藝術的發展，我們亦有如是的前瞻。

此書落筆於一九九七年三月，初稿完成於一九九八年三月，是月母親謝世。一九九九年七月增修原稿，是月父親謝世。此書的書寫過程，是值個人橫衝直撞於洲際間，對於藝術、宗教、現實生活、社會倫常、人際關係諸多價值產生信心動搖，恍恍然最為混亂失所之期。強制的閱讀、書寫，與理性的思考練習，成為一時以為賴的生活指標。此書能夠完成，必需感謝藝術家雜誌社的信任與支持，而所欲感念的，是這三年期間曾經失去與獲得的親人、故人與友人，這些人事給予個人的挫敗與鼓勵，使我必需不斷要面對生命的現實程序，從中學習「完成」的意志力，也因此，在踉蹌的一步一腳印中，收集、割捨、選擇諸難裡，得成此書面目。

高千惠

總論

——十世紀藝術的發展比過去任何一個世紀變化快速，在一百年之間，並存著傳統與前衛的歷史影像之外，同時也記錄了全球生態環境的驟然轉化，在整個時代轉輪之下，藝術的圖象顯影，如破碎晶片地反射出年代烙印下的不同人文角度。在這一百篇文章裡，從十九世紀後期出生的藝術家思想，我們看到前一世紀對於二十世紀的藝術影響；而從二十世紀後期出生的新生代藝術家之觀念，我們也預視了二十一世紀的藝術發展能量。

一件作品的出現，往往敘述著創作者的美學意識與外在環境呼應的關係，無論是為藝術而藝術，或是為社會而藝術，藝術家的選擇，均與個體之於社會的判斷有關，也因此，在同一年代，我們可以看到許多不同風貌與風格的作品。創作者的選擇，已是藝術形成的一環，而藝術史，正是由這許許多多不同的選擇而積累成形，至於所謂的「主流」與否，則又屬於撰述者的選擇，因時、因地、因現實狀況而擬出的一種拼圖。無論如何，二十世紀的藝術創作，在異中求同時，我們還是可以因為主軸的發展，而選擇出歷史腳步的輪廓，在這些交換互轉的諸多觀念裡，仍可以整理出此世紀藝術理論的延伸。

依年代的步驟來分，二十世紀的藝術理論在延續與創新中產生下列的發展程序：

（10） 一、象徵主義的傳統延續

十九世紀末的象徵主義在二十世紀的第一個年代裡仍然充滿影響力。與象徵主義有傳統關係的那比派（Nabis），此來自希伯來文的名詞，是「預言家」的意思。承襲象徵主義藝術精神的現代藝術家們，往往也承襲了預言家的角色。一九〇〇年孟克的〈生命之舞〉、一九〇一年高更的〈黃金之身〉、一九〇二年盧梭的〈快樂四重奏〉，以及一九〇五年克林姆的〈女人的三個階段〉，均結合了幻想的觀點與文學上的靈感。而象徵主義的變體所產生的所謂前衛作品，則又與超現實主義與達達主義發生遠親的關係，超現實主義者與達達主義者同樣熱中扮演預言家的角色，視覺上的詩意與感官上的觀察，在一九一七年莫迪利亞尼的〈裸女〉、一九二三年恩斯特的〈人不知其所然〉、一九三四年巴爾杜斯的〈街頭巷尾〉等作品裡，同樣可以感受到輝煌與殘忍並置的藝術想像世界。

在理論文字的配合方面，一八九九年高更的信函、一九〇一年佛洛伊德的〈夢

境》、一九〇三年威林格（Otto Weininger）的〈性與性格〉，以及一九一三年基里柯的〈神秘與創造〉等文章，大抵為這一支具傳統美學意識的藝術發展留下強而有力的年代背書。此外，在世紀初所出現的表現主義與原始主義，一方面傳承了先世紀的情緒與理想，另一方面亦開啓了整個新世紀的擴展領域。而藝術的「精神性」在康丁斯基、蒙德里安，以及後起的抽象表現主義諸畫家的作品裡，呈現了冷熱相間的不同思考模式。古老的人類精神問題，在現代世界裡以另一嶄新的演出方式，陳述了人類隨文明腳步而日增錯綜難解的生活情結。

二、現代世界的脫軌形式

相對於舊世界的象徵與歷史重新採擷，二十世紀之「新」，則在於現代形式主義的出現，除了促使藝術解放與自主化之外，亦使藝術的形式朝向純粹化的哲學領域邁進。一九〇二年，德國學者西摩爾（Georg Simmel）提出了「形而上與思維生活」，而當代機械文明引發了「未來主義」的時間與空間觀，至於立體主義的推展，亦觀念化了物象的虛實存在問題。一九一〇至一九二〇年期間，最重要的藝術理論在於「純理性化」與「轉換化」二個階段。「純理性化」使繪畫逐漸形成具有秩序、結構、絕對的新世界，而「轉換化」則瓦解、重構了舊有的視覺規範，尤其在第一次世界大戰期間，「轉換化」所激起的顛覆風潮，幾乎與「純理性化」產生相抗衡的力量。

第一次世界大戰使藝術進入「答客問」的觀念領域，杜象的〈下樓梯的裸女〉與其〈噴泉〉完全呼應了「純理性化」與「轉換化」的時代需要，後者，尤其留給整個世紀無限的顛覆靈感。六〇年代末期，形式主義與觀念主義不僅捲土而來，並且留給後起之秀更深廣的藝術遐思。脫軌，成為藝術思考的重要樞紐。

三、自由與權力的拉距戰

二、三十年代最明顯的藝術思潮是講求個體解放的潛意識開發，以及屬於機械樂園所拼貼出的權力伸張。藝術宣言與報紙新聞所組構的思想與生活之蒙太奇組合，在立體主義、達達主義與超現實主義的作品裡，呈現出個體與社會逐漸展開對話的語機。在面對「國際風格」成形的階段，二〇年代也是屬於幻想的年代，理想主義者意圖營造出充滿侵略與挑釁的烏托邦，而繼起的經濟危機，又使隨之而來的

三〇年代成為區域主義大興土木的信仰建設目標。一九二三年恩斯特的〈人不知其所然〉與一九二四年米羅的〈哈樂昆嘉年華會〉，表現的是人文心理上的荒涼與巔狂，一九二五年里維拉的〈花日〉、一九三一年夏恩的〈賽寇和文傑提受難圖〉，逐漸關懷了土地與人民。一九三六至三八年，藝壇巨匠達利、畢卡索與夏卡爾不約而同所作的戰爭畫，正式在自由開放的二十世紀藝壇裡，堂皇地記錄下藝術家與社會政治意識的交流，藝術家的「責任」，終於在〈內戰的預示〉、〈格爾尼卡〉與〈白色釘刑〉三幅作品裡，展現藝術家的歷史視野與人道關懷。

事實上，由政治勢力所擴展出的藝術干預，在二次世界大戰之間已籠罩著整個藝壇，藝術家遊走於破壞與革命的情緒邊緣，對社會眾生相與百態均發出批判的聲音，在春雨欲來風滿樓的大戰前夕，這些代表自由發言人的藝術家，權充了風雨如晦，雞鳴不已的角色。

四、個人與群體的浪漫對話

四十年代是存在主義抬頭的年代，沙特在一九四六年的〈存在主義與人文主義〉一文，對歐洲個人主義的繪畫有深刻的影響。戰後的歐洲，進入尋求人類原生特質的尋道之途，杜布菲的「原生藝術」與一九四八年形成的「眼鏡蛇團體」，以戰後前衛的姿態迎戰了美國的「抽象表現主義」，而夾處於歐陸與新世界之間的藝術家，則非杜庫寧莫屬。威廉·杜庫寧的〈挖掘〉充滿歐陸傳統的肉體感性，而滿佈畫面的繪畫行動，則銜接了新大陸無限廣袤的延展力與拓荒式的精神。五〇年代初期，美國帕洛克、克來因、馬哲威爾等人的作品，以個體自發的藝術語彙，陳述了他們對於不可知的自然神秘力量，與不可測的社會操控權力之情緒。隱藏在抽象表現主義背後的創作意識，其實是藝術家與群體之間所擬展開的浪漫對話。一九四七年羅斯可寫在紐約《可能》(Possibilities)雜誌一文，即提出當時盛行於藝壇的趨向，是屬於浪漫思想充盈的創作氣氛，是超乎現實世界的戲劇性大量想像。

五、機制與客體的顛覆革命

從五〇年代末期到七〇年代期間，藝術分為三條平行路線發展。一是屬於精簡客體屬性的探討，使藝術在被極限化之後，成為另一無窮化的觀念。二是藝術語言形式的擴張與美學的再定義。三是政治視角文化生態的議題切入。這三項時代特質，

使藝術作品與機制化的藝廊或美術館逐漸脫離舊有的關係，藝術的定義也自此邁向街頭，投入總體生活的新域，揭開了所謂後現代藝術時代來臨的序幕。

第一項課題，首當其衝的是「物體」的使用。一九五九年伊夫·克來恩（Yves Klein）以演說與行動，對法國福魯克薩斯的新達達，以及美國的「偶發藝術」有更進一步的理論見解，對於色彩的運用，首度提出「物質化」的觀點。之後，賈德或莫里斯的雕塑裝置，其實皆將裝置對象視為一種思哲的物體，一直到伯恩滿街的條紋裝置，均將「物體」擴張成極致之後的一種視覺品。第二項課題，則涉及到藝術與語言的解構與重建，情境與態度被傳述成新的藝術姿態，義大利塞倫特（Germano Celant）的貧窮藝術與德國波依斯的總體藝術觀，還有瑞士哈洛·史澤曼的「當態度變成一種形式」，均強而有力地指出當時藝術的發展新趨向。隨之而來的自然是第三項課題的必然發生，藝術成為政治態度的宣揚工具，社會主義者的形式主義（Socialist Formalism），使藝術成為一種表現指令，含糊了藝術、社會、生活與政治的界分。

六、意識型態與自我定位的尋覓

七〇年代，諸子百家學說的出籠，不僅為藝壇主流抽刀斷水，同時也重新洗出了許多藝術新牌。這是學界影響藝術非常強烈的革命階段，德希達（Jacques Derrida）、傅柯（Michel Foucault）、羅蘭·巴特（Roland Barthes）等人的論述關鍵性地反轉了藝術的生產生態。另外，多元化與多樣化的文化與藝術面貌，使藝術在文化大熔爐裡洗盡了原有的胭脂，最後再促使創作者紛紛反身溯源尋根，重新自我定位。進入後現代時期，自我定位最大的轉變，是個人主義（自我）的享樂主義與虛我主義，挪轉到對他者的開放，從而重新發現文化差異性的對等處。

不可否認，女性藝術家與少數族裔作品在七〇年代才有趨強之勢，而八〇年代，在經濟與市場的迷魂陣裡，曾經出現新的藝壇浪子亦曾襲捲出一時的風華。至八〇年代末，一九八七年黑色星期五的股市崩盤與一九八九的中國、蘇聯、東西德之政體變化，如推骨牌似地重新解放了資本主義與後殖民主義，以及國際主義與區域主義等對話的舊有模式。從性、政治，到文化的權力配置，這裡包括了由個體出發到群體共識的臍帶問題，我們從九〇年代所側重的藝術表現議題上看，幾乎難逃私領域與公領域交會的模糊帶之籠罩。

七、烏托邦與劣托邦的新世界

九〇年代的來臨，使藝術界緬懷了百年前的末世情緒，在夾陳頹廢與救贖的情感之下，具建設性的宗教與對生態環境的批判成為世紀末重要的人文關懷。面對生態上的劣托邦（Dystopia）現實，藝術家所提出的子虛烏有之烏托邦與世紀初之激情相異其趣，二〇年代藝術家在象牙塔所擬造的精英前衛幻想，至九〇年代已轉換成入世的參與態度，如果說，前世紀的藝術家在末世之際傾向於扮演預言者，二十世紀末的藝術家則善於權充超渡者的角色。在屬於超渡者的道場，觀眾、藝術家與作品，三者形成鼎立的互動軸線，牽一髮而動全身，作品的詮釋結果繫之於情境與心緒的無窮變化。

此外，對於新世界的期許，伴之而來的是精神信仰的歸屬。後現代主義的現象之一，是以自然中心取代人類中心，從征服自然與作自然的主人，走向尊崇自然、回歸自然。義大利三朝元老梅爾茲的〈家〉是場域與環境的對話，阿根廷新生代藝術家古特加的〈家〉則是心理空間的圖考與漫遊，一九九四年美國少數族裔馬歇爾的〈華廈〉提出的是現實生活裡的理想家園，一九九五年希臘藝術家安東納可斯的〈天梯之堂〉，提供了一個向上與向善的精神世界，而德國藝術家沃爾夫岡·萊伯的自然材質提煉，隱然回歸到一個屬於陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」的桃花源裡。

〈14〉

八、前衛與邊緣圖騰的再製

年輕藝術家與女性藝術家的再重視，在世紀末成為新世紀的未來指標，這股來自活力與感性的創作能源，被視為邁向二十一世紀的新動力。新生代的藝術家，一方面自學院與前輩習得前衛理論的教條，新科技媒材的使用，以及鮮活的人生態度，以快速的策略進入國際藝壇主流。女性藝術家對於身份與心理的探討，在世紀末則臻於精緻與圓熟。鮑爾喬絲的藝術與人生在進入高齡之後，展現了驚人的生命力，她在九〇年代發表的〈佛洛伊德的玩具〉，說明她掌握心理學與精神分析的獨到本事，已超乎世紀前半葉男性藝術家在此領域的成就。而日裔的草間彌生以圓點、鏡像與超越病毒的病變式創作，也獨舞於世界末的迷幻之境。神秘與晦澀，性與愛，靈與慾，在女性藝術世界仍然是創作表現的主流。另外，在性別角色的認同上，末世女性藝術家從邊緣邁向潮流的同時，似乎對個體的存在主權愈來愈有操控的信

心，並且能夠以較幽默的方式回視個人的方位與角色。

形式方面，更跨一步的智識探討，是生物、地理、文化、科技在世紀末所激發出的硝煙與蹄塵。內容方面，多元文化的異國情調在東西文化對話的交流過程，依舊佔著極大的交易比例。生物材質的再探，使植物、動物的物質再提煉，成為藝術精神煉金術的新切割對象；電腦與科技化的傳訊使用，則使藝術的呈現，出現了二十一世紀的包裝法。二十世紀尾聲，另一起熱潮，是中國熱，原是邊緣藝術的地區，在全球化的文化分區中，獲得輪替出線的機會。但無論如何，遊戲的態度，象徵語彙的運用，環境生態與心理生態的衝突與刺激，新近專業化、策略化、商業化等發展趨勢，還是藝術一直生生不息的原因。

畢卡索曾說：「如果藝術的角度只有一種，我們就不會有上百種的表現方法來呈現一個主題。」儘管二十世紀的繪畫曾被宣布過無數死亡，藝術也被宣判過無數無法再超越的定讞，但從這百年的藝術圖象轉化裡，人類的想像力顯然也充滿柳暗花明的無數轉機。