

第一章 緒論

一、在思考視覺藝術時，文化政治學能作什麼？

1972年，英國廣播公司(BBC)製作系列影片《觀看之道》(Ways of Seeing)，內容由著名的藝術社會學家柏格(John Berger)所撰寫，並擔任該節目的主持。其中比較一段二次大戰在倫敦和柏林的音樂會，觀眾和演奏者大多有軍人身分。他藉這個小例子質疑藝術的崇高(the sublime)並非一純粹性質，而是穿插著不同的元素。簡言之，藝術不能單純以藝術待之。這段影片同時頗為經典地展示藝術與政治的許多糾纏：我們要把影片中的音樂會當作是藝術表演，還是帶有勞軍與振奮軍心的目的？政治演出有無妨礙藝術？可不可以切割看待？或，如何理解整體的情況？這裡反映出一種解讀藝術的困境：我們需要多種複雜交錯的特殊取徑來梳理兩者的多重關係，台灣的情況也不惶多讓。

藝術與政治一直是戰後的台灣糾纏不清的議題，甚至形成了一股持續的禁忌與壓力影響著台灣美術的發展。在一般的概念裡，藝術與政治是兩個相剋的領域，因此它們的交會往往被視為禁忌——不能談，與禁區——不能碰。很不幸的，兩者卻常常擦槍走火，引來騷動與爭議。當任何藝術跨越政治這條「紅線」，總是引來許多爭論與權力的介入，反之，藝術若涉足政治也同樣會受非議。一方面，在戰後初期強烈的反共文化政策意識型態指導下，藝術是有效的教化工具；另一方面，因為藝術不易掌控，統治者又時時得提防著它違規(transgression)。總的看來，藝術有其自身的運行軌跡，表面上它和政治保持距離，有時藉著與政治對話，達到「借力使力」的目的，而其獨立性格和政治意識型態有著若即若離的關係。若加上台灣文化認同與藝術介入社會的問題，台灣現當代藝術與政治的關係更形複雜與熱烈，呼應了全球化藝術發展趨勢，並且成為台灣特殊的藝術創作形態與藝術論述形態。反映台灣「藝術與政治」命題的代表性案例，在論述方面過

去有 1950 年代的「正統國畫論爭」、1960 年代的現代藝術論戰、1990 年代台灣意識探辯，具體的事件則有 1962 年歷史博物館的「倒蔣事件」及 1985 年北美館「低限的無限」等等。解嚴後台灣現代藝術的政治社會批判與對話更為緊密與激烈。晚近，這個議題又因批判理論、文化研究、性別議題、後殖民主義等思潮再度將文化、藝術與政治的關係推向新的討論方向，更成為當代及前衛藝術創作與策展議題的主軸。例如 2009 年威尼斯雙年展台灣主題「外交」，2008 年台北市立美術館展出的台北雙年展中的「世界大一同」、「國際錯誤份子」、「登陸八：加勒比海及中美洲當代藝術展」，以及當代策展機制問題(吳金桃，2004)，還有創作者梅丁衍、陳界仁、吳天章、吳瑪俐、姚瑞中等議題式的系列創作。這些政治意識熱絡的現象，猶如法國思想家班雅明 (Walter Benjamin) 所言：「藝術的功能不再奠基於儀禮，從此以後，是奠基於另一項實踐：政治。」(1998：68) 看來，藝術與政治若各行其是則相安無事，但它們的運作邏輯與習性卻讓這種太平日子不會過得太久，特別是現當代藝術的社會介入 (social intervention) 傾向越來越強之際。政治的權力欲望不會輕易放任號稱無限自由的藝術一馬，兩者的對應姿態是頗為耐人尋味的。對藝術而言，社會世界的多彩正是可借力使力之處，同時達到一石二鳥的目的：挑戰圈內既有規制並擴大藝術世界的範圍。相應的藝術論述也應運而生，西方社會有普普、觀念、地景、裝置、後現代……等等，在思想與理論上烘托、填充了這些藝術現象的真實性。

這樣的看法，似乎暗示著西方近現代及傳統、古典的架上畫 (easel painting) 和社會隔絕。事實上，根據藝術社會學的見解，藝術和社會的糾葛甚深甚久、由來已久。在學術生態發展與論述的區隔分類下，藝術逐漸獨立出來，尋求自身的表達與詮釋空間，形就近現代藝術中以風格、形式、圖像等概念掌控局面的態勢 (Taynner, 2003)。然而，新藝術史企圖挑戰這種獨霸的局面，又重新把社會的因素放入藝術的討論中。當代文化研究接棒聲援，跨域觀點主導流變，特別是視覺文化的理論主張(參閱本書第六章)。總之，不論傳統或現代，藝術是人類社會

的產物，人們以特定的模式給與界定、加以詮釋，最後並經典化（*canonization*）為藝術史，並放諸文化與教育機構內流通，進行形塑與再形塑的過程。如同曼斯菲爾德（Elizabeth C. Mansfield, 2007: 14）對藝術經典性（*canonicity*）的批判，這些神聖化的過程和特定階級利益、國家邊界、文化認同等政治意涵有關：

經典不只是留捨什麼（*what is in or is out*），更重要的是留捨誰。作為文化自我概念化的實現，經典宣稱著一個理想化的文化認同，擁抱其所欲與不欲（或拒絕相信）。藝術史的經典，也許更甚於其他經典，允許社會視覺化自身，想像自身。

藝術史，如同其他的歷史撰述，著實是一個我們的美學想望（像）下的實踐（現），一個意義的競技場，如同文化場域般為一「爭辯的空間」（*contested space*）。藝術的偉大被創造出來，再以布迪厄（Pierre Bourdieu）（1990）的藝術品味原則——遺忘其來有自而完成自身。藝術史學家諾克林（Linda Nochlin）在《視覺的政治學——19世紀的藝術與社會論集》（*The Politics of Vision – Essays on Nineteenth-Century Art and Society*）（1989）開宗明義指出藝術的社會史和藝術史的政治學有關，是一種刻意的、帶有反身性的切入取徑，以特定的觀點、視野、理論重新詮釋藝術發展的過程。這種「政治態度」，她稱之為「另類思考藝術史」（*thinking art history Otherly*），藉此取得「它者」（*otherness*）¹的優位，以開發藝術詮釋的新契機。對她而言，「生產藝術史的行動，在更寬闊的變化上，意味著藝術史家的政治性面向。」（Nochlin, 1989: xv）另一位傑出的藝術史學者赫伯特（James D. Herbert）論野獸派繪畫的興起，調解了傳統與創新的矛盾，並穿梭

¹ 一般中文翻譯 *other* 為「他者」，但此小寫的「它者」有別於大寫的殖民者 *Other*，*other* 常被貶低為嬰兒、未開化，甚至是動物狀態，因此「它者」更能真切表達此一狀態。而「他者」可用來描寫殖民者的性別狀態，代表大寫開頭的 *Other*。*Other* 和 *other* 的區分參考阿希克利夫特和蒂芬（Ashcroft and Tiffin）（1998: 169-171）。基於這個看法，雖然中文普遍使用「他者」，本文集仍以「它者」表示上述情況，但在第五章的後殖民主義藝術批評整理中，仍有「他者」出現，以表示各文獻的用法。

在當時法國政治權力中開創獨特的主題與繪畫語言，並改寫視覺藝術的意義。在他看來，野獸派畫家們不可避免地、且無法置身其外地捲入了文化政治的作為。他說：「野獸派繪畫並非找上政治，它創造了政治。」(Herbert, 1992: 11) 賀伯特關於傳統的創新及創新的傳統，和本書第三章所引用「傳統的發明」之概念有異曲同工之妙。此外，西方美學與政治也有相似的糾纏與觀察 (Jameson, 1992)，顯示美術研究的文化政治觀察在西方的處理已有一定深度。

藝術史的建構 (the construction of art history) 與藝術的社會真實 (the social reality of art) 這兩個命題，都和「政治」有關，更確切地說，是「文化政治」——人為意志的操作 (通常是以集體的概念出現，如階級、性別等)，並以特定的文化邏輯說出具說服力的藝術故事。喬丹及偉登 (Gleen Jordan and Chris Weedon) (1995: 11) 認為：

權力為文化政治學的核心，它是文化不可或缺的。所有的指涉實踐 (signifying practices) (即具有意義的實踐) 捲入了權力的關係中。

當涉及人為操作，總免不了牽涉權力，而文化邏輯則指透過特定的論述模式及修辭表達與規範此一遊戲規則，兩者共同指向文化政治的探討 (文化政治學) 主要來自傅科 (Michel Foucault) 的批判思維。如果說文化的核心是意義，文化政治學的核心是權力，那麼意義生產的機制則需透過權力分析方得開展理解的契機。文化政治學因此包納了文化研究、視覺文化、批判運動 (如女性主義、後殖民主義)、藝術社會學的課題做一綜合的思考。因為文化與藝術為意義與符號生產的場域，其操作往往隱而不顯，文化政治學提供了一個方法論上的視野用以有效地考察文化 (以及藝術) ——透過命名、普通常識、官方說法達到合理的目的。文化政治學的焦點因此集中於意義、價值、主體性與認同形式的爭論。任何美術研究若涉及上述的範圍或議題，即便沒有文化政治學的宣稱，也是具有這種關懷

的。² 喬丹及偉登 (Jordan and Weedon) (1995) 特別指出，自由人文主義者的傳統 (liberal humanist tradition) 視文化與藝術為先驗的政治學 (transcending politics)，而博物館與美術館被妝點為無涉政治 (non-political) 的空間，其實忽略了誰來認定偉大作品；篩選具代表性創作者的那一層不可見，卻在背後扮演主導角色的「藏鏡人」。換言之，展覽機構事實上是很政治的。班奈特 (Tony Bennett) (1995) 指出的展示依賴一套嚴謹的說詞，特別是學院發展出來的理論與邏輯，經過精細地計算安排，讓不可見的浮上檯面，而觀眾被給予一雙「理論的眼睛」來看到該看的、想到該想的。語源上相關的「理論」與「視覺」在展覽機制中扮演著關鍵作用，³ 班奈特 (Bennett) 以「不可見的政治學」(the politics of the invisible) 稱之。博物館的政治學作為文化政治的典型案列，可見諸於〈將政策置於文化研究〉(Bennett, 1992)一文。這篇短論微言大義，指出葛蘭西觀點 (Gramscian moment) 中認為有一種政治的自主運作，視所有的文化活動必定有文化霸權鬥爭，並且忽視能動者(agent)的運作機制的程序細節。因此，文化政治學的權力操作思惟走的是傅科的路線。一種不同於表意實踐的理論過程於焉出現：行為形式及特徵的特殊形態，維持這些形式及特徵的技術，納入政府政殊計劃的技術集合，將計劃銘刻進特殊文化技術的操作流程。他並相信任何文化政學的關鍵問題會涉及：它如何置於特殊的文化技術之中？文化技術如何使之不同？指向何方？同樣對文化政治學之於展覽文化的批判分析，文化人類學者克利弗德 (James Clifford) 在〈部落與現代的歷史〉(Histories of the Tribal and the Modern) (1988) 一文中，剖析了現代藝術展覽以並置 (juxtaposition) 的手段挪用與重寫兩者的「親近性」(affinity) (在此是一個負面詞) 狀況，並正當化其關係。類似的觀察亦可見諸於「展覽詩學」與「展覽政治學」的探討(Lidchi, 1997)，對它者文化的展覽規劃構成了意義與知識的創造與改寫。這種手法可說是「現代主義

² 關於更多文化政治學的定義，參見第三章。

³ 布迪厄 (Bourdieu, 1984a: 2-3) 認為「voir」(看) 和「savoir」(知) 是一連續不可分的動作：「就某一意義而言，一個人可以說看的能力是知識或觀念的作用，……缺乏特殊符號的觀者將迷失於聲音與節奏，色彩與線條中，欠缺押韻或道理。……『眼睛』是教育再製下的歷史產物。」關於視覺文化的探討，可參考拙文 (廖新田, 2008a)。

者的美學」，以熟悉化及陌生化交錯的手法，將西方的認知系統重構他者的文化（廖新田，2006）。

藝術批評與藝術史論上，文化政治學式的思考也逐漸顯現。台灣美術的文化政治研究，若就其關懷視角而言，已有不少學者觸及。1996年郭繼生（1996）正式以「文化政治」為題探討1895年至1983年日本畫/東洋畫/膠彩畫的演變。文中雖將文化政治界定在權力獲取的層面上，但並沒有真正發展此概念重新鋪陳此一階段的發展。郭於2000年出版英文專書《戰後台灣的藝術與文化政治學》（*Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*）（2000），更詳細將台灣政治社會文化的發展和美術編織穿插，也未觸及具體權力/論述形構的問題。2004年潘安儀〈台灣當代藝術的「正言世代」〉（配合2004年4月康乃爾大學強生美術館「正言世代：台灣當代視覺文化」展）一文頗為成功而恰當地將此一階段的美術發展連繫到政治文化的軌跡上，偏重的還是美術如何受到政治影響下的發展。劉紀蕙〈藝術—政治—主體：誰的聲音？〉（2007）以吳天章的作品為主要分析對象，處理創作中面對政治意識型態無所不用其極的召喚，如何進行具能動主體意涵的「藝術的政治發言」。隨著全球化浪潮，台灣當代藝術創作與策展已經走向全方位的文化、政治、社會介入，可說是新一波的藝術社會運動。在全球化語境下，這裡總的呼應了丹托（Arthur C. Danto）觀察當代展覽的轉變，他（2008：193）明言「社會介入」的意願讓藝術有了強烈的政治色彩：「對於一種具有政治使命感的藝術，它已經成了典範，有助於推動社會轉型。」丹托（Danto）（1998）同時以歷史與敘述的終結闡明此一現代主義的共謀關係，但因著後來遭受「政治不正確」（即維護舊勢力）的批判而土崩瓦解。藝術批評的文化研究轉向，除了新的藝評思潮的支持外，展覽機制則朝向跨界對話，並與文化工程改造（*cultural engineering*）有著密切的關係（Danto，1998）。

現今中國當代藝術也相當關注文化政治學的影響。2008年廣州三年展「與

後殖民說再見」以三階段七城市的海內外移動論壇喚起討論熱潮，其中第一階段（2007年6月至12月）的主題即為：文化政治探討，提出與後殖民說再見、多元文化主義的限度、他者的暴政。策展主軸的思考乃在質疑近年來文化政治學話語主宰當代藝術展覽的狀況，導致藝術淪為話語的附庸而喪失其創造性，以及虛假的多元文化主義——多元文化的管理主義（multicultural managerialism）。其中，文化政治學與後殖民理論的介入最為明顯。⁴ 因此，擺脫意識型態話語的糾纏是當代藝術創作與策展的當務之急，而文化認同、後殖民主義等概念的高度意識型態化、政治化語境是該展批判的對象。筆者獲邀參與展覽結束前的最後一次論壇「與後殖民說再見 vs. 後西方社會」，觀察到論壇雖標榜藝術需擺脫政治（culture as politics），但就論壇整體而言，並不否認文化政治的介入及借力使力的情況（廖新田，2009a）（參閱第五章）。

以上簡要耙理文化政治學探討的案例，一方面反映筆者在本論集中的思考與理論依據，並以此反思台灣美術的情境。在筆者的理解中，傾向將文化政治學當做是未完成的概念，一個接合的概念，在脈絡中它才有完整、獨有的身影。同時，因著內容的辯證，文化政治學的架構因而有可能更細膩化，甚至更本土化、脈絡化。筆者特別對各章議題中的論述形構感興趣，企圖辯證、探討其發展過程中理念的身影。換言之，從「文化政治學」的基本架構析理「美術的文化政治學」，以及掌握「台灣美術的文化政治學」的可能——這裡的文化政治學同時也是視覺政治學的，結合了圖像與文字、觀看與思維等等跨感官的運作。這是一個摸索與探究的過程，並非「照表操課」或理論先導。特別強調的是，文化政治學並非再政治化藝術，它試圖處理、澄清藝術世界的關係與歷程等「周邊」問題，最終可能對藝術主要議題的「正解」有所影響，因而對藝術的諸種見解產生流動的推力。這是「地方包圍中央」，本身就有政治的意圖。創作中任何形式的政治牽扯，會

⁴ 在政治學架構下進行文化研究，反映出新的身分認同與權力重整，石之瑜(2005)稱之為「文化研究的政治學議程」，檢視它成為政治學次領域的可能。雖然有相同的理論興趣，本論集所謂的「文化政治」並非歸屬於藝術或文化研究項下，寧可視為一種既交錯又獨立的概念。

不會導致過度政治化（美學政治化與政治美學化）的疑慮？歐威爾（George Orwell）認為政治態度是不可避免的，「如果愈清楚自己的政治傾向，你就愈能在兼顧審美與知識內涵的情況，大方地展現你的政治情懷。」（2009：41）甚至，政治動機讓作品避免空泛語辭並充滿積極的生命力。他認為寫（創）作的動機之一是政治目的，視藝術不涉政治的想法其實是一種政治態度。於此，筆者寧可這樣認為，文化政治學的思考是相當有「政治效益」的啟發——不忘記藝術創造的複雜的動機與目的。在方法論上，薩伊德(Edward D. Said)也持類似看法，他認為不論西方的東方學學者願不願意承認，文化位置、書寫策略暗含一種和政治遙相對應的態度，因此所謂純粹知識的存在是有疑義的。在筆者看來，他的觀點突顯一種藝文探討的關係性、整體性考察，不相信有一種在真空狀態中的藝術形式。如果有，也是暫時的區隔以便於操作而已。這種關係性、整體性的回歸（或提醒），正是文化政治學思考著力之處。

讀者可能會發現，筆者的興趣最終在試圖建構台灣美術發展下可能的概念或理論，雖然至今仍力有未逮。筆者總覺得，台灣視覺藝術的故事，雖然不及西方藝術的故事來的時空久遠豐富，但它還是有許多值得書寫的部份。然而，筆者要強調的是理論與觀點的建立，讓台灣美術的討論有意思起來，並且可以引起國內外的回響。如果只有有趣、感人的故事，有時過度地渲染，放在藝術史做為一學術領域而言，是不夠的、有反作用力的。讓人有些憂心的是，台灣目前有一些偏見把理論探討當作枯燥無用的推理遊戲，或閉鎖的本土意識作祟，或是認為理性思維有礙藝術欣賞的迷失，在筆者看來，都無助於台灣美術研究與詮釋的深刻化與擴展，是反智的倒退。當然，語焉不詳的理論搬演，或如鸚鵡般地班門弄斧，也不是讓理論朝向優質化的方向。我們需要一個更開放多元的論述空間，在案例的探討下、在有意識的自我反思下，理論觀點或可「台灣美術化」——即便是外來的理論參照，仍然有助於我們推進台灣美術的思考與研究，內化為我們有機思考的工具。這是筆者看待文化政治學之於美術研究的態度。

二、「另眼看待」台灣的視覺藝術及論述——關於這本論文集

筆者同意諾克琳「另類思考藝術史」的觀點來簡明地解釋藝術中的政治學態度，並用來「另眼看待」台灣的視覺藝術及論述。我無意強迫所有關心台灣美術的朋友接受文化政治學對台灣美術的解讀途徑，更無意將此取徑擴大為唯一的路。文化政治學的觀點雖不能解釋台灣美術的所有問題，卻能協助所謂的主流美術研究不能解決（或不認為需要解決）的問題（或者根本沒有問題）。過去筆者曾專注於後殖民主義的研究，延伸至文化政治學乃基於考量到，台灣各階段的美術發展可以說都高度地受到廣義上政治的影響，而大致的認知卻還是主張政治與藝術各歸其位，互不干擾。這並不是說，台灣美術沒有獨立自主的發展空間，或僅是政治結構下的一個反射而已，無寧的，台灣美術在此張力下開展出獨特的地域面貌與藝術特質。筆者認為，藝術的張力——在社會文化與政治條件之間，猶如一棵在地心引力牽制下欲奮力向上成長的樹，因為條件的組合形成了那棵樹的樣子。筆者要強調，這並不是環境決定論的看法，除了養份，這種針對抗力的協商所構成的多種可能性、因時因地的樣態分析，正是本文所感興趣的論題。而藝術的美的思考則來自這種開放場域競逐下所形成的張力。此外，筆者逐漸認為，台灣美術的論述形構（discursive formation）是需要探索的領域，透過不同階段、事件、集團之觀念、看法、主張的辯證、批判與詮釋，以開闢可能的對話空間，如此或可尋找屬於「台灣美術學」的基礎。

本書延續上一本書《台灣美術四論》的思考結構，在探索過程中逐漸凝聚為五個面向並朝向文化政治學的思考：⁵主體/客體、宏觀/微觀、過程/結果、內在/

⁵ 包含教學，如 97 年度教育部顧問室全球化下的台灣文史與藝術計畫辦公室所推動之「台灣文史藝術課程教學改進計畫」支持的一個課程「台灣美術與文化認同」，網站：

外在、對象/主題，並從晚近台灣美術中的一些核心議題如主體性與認同、戰後藝術發展、展覽現象、當代藝術批評，來探討藝術張力之所在。除了這篇緒論，本論文集共有五個主題：第二章〈台灣美術主體性的想像與抉擇〉探討主體性的內在理路、弔詭、困境及當代批判——一種流動的主體形成，以及台灣美術在主體性探討上所易落入的政治立場迷思。這些思辯，不容諱言，筆者是受到當代文化批判思潮的影響與啟發。在美術主體性的根本提問後，文中提出「純粹美術的主體性」、「在地想像的美術主體性」、「形式主義的主體性」、「革命的主體性」，以進一步釐清過去台灣美術主體性探討混用的情況。此文於結論中亦首先提出主體性解讀不可避免地和文化政治學的態度有關。如果對照本書第六章，會很有意思的發現，台灣美術的主體性論述和當代藝術批評的文化研究轉向有密切關係。這篇論文是從演講稿改寫而成，雖然做了一些調整，還是有明顯的對談語氣，但是理論思辯與問題探究仍是主軸。

第三章〈台灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉藉著重探「正統國畫論爭」和文化政治學進行對話。有趣的是在資料解讀中發覺現有的文化政治學詮釋力道不足之處，並修正發展出微觀層面的文化政治學，對筆者而言，是一種概念上的突破與創新。本文認為藝術家個體對應於權力結構（藝術理論與傳統），在協商中發展出調和微觀與宏觀的生存之道。1945年台灣政權轉換，遺留下來的「東洋畫」（包括創作者）從官展寵兒變成被強烈批判的對象。1951年一場藝術座談會，大陸移居來台的美術家率先發難，抨擊東洋創作是「拿人家的祖宗來供奉」的笑話。1954年另一場「美術運動座談會」則極力撇清「台灣產的國畫就是祖國的延長」，並且輸誠「台灣漢人的畫就是國畫」，座談會的參與者大多為日治時代的台籍美術家。這兩場看似沒有連繫的美術討論會事實上都對應著政權的變遷（從日本殖民政府到國民政府）及對新政權的文化認同想像（回歸中國文化），藝術的文化

<http://www.ntua.edu.tw/~culture/Taiwan/project.htm>。

歸屬激烈地在戰後初期的台灣社會上演，一般稱之為「正統國畫論爭」。目前關於「正統國畫論爭」的研究，大都集中於美術發展的角度分析，本文則試圖從文化批判的面向探索其背後運作的法則，尤其是文化政治學觀點的介入。另一方面，戰後初期台灣文化政策的研究掌握了此時期政治、文化、機構的相互關係，可說是宏觀的文化政治學分析。該文將提出微觀的文化政治學分析概念，認為個體的文化層次反映對文化政策的詮釋與實踐，顯現出文化具體、有效的形貌，並以此取徑探索「正統國畫論爭」下命名邏輯操作與文化認同想像。透過論爭之論述分析，「國」畫的意義在此和文化政治學中的分類機制與命名內涵銜接。「正統國畫論爭」的政治鬥爭情況前所未有，反映出即便看似穩定的傳統藝術結構仍有辯證的空間。這篇長文附有事件年表，呈現文化政策、美術與政治的複雜詭譎背景。

第四章〈在台灣展示「異文化」：馬諦斯、東方風格及其批判〉係針對國立歷史博物館馬諦斯展覽進行後殖民主義的剖析與批判，換言之，我們熟知的、常被告知的「歡樂馬諦斯」文本外的另一個馬諦斯的故事，可能並不全然的快樂結局。由於晚近後殖民主義的論點也逐漸為視覺藝術採用，文化政治學的跨域批判也將後殖民主義納入，這篇文章收入這本論集乃意圖呼應前述班奈特（Bennett）與克利弗德（Clifford）的觀點。雖然未直接對此展覽之內容加以討論，筆者提醒讀者們注意觀看這些外來的主流展覽時的自我位置，一個真正的文化對話(位)的反身思考。台灣引進外來展覽，在詮釋與展示上通常過於順服的情況，是筆者相當憂心的。總之，[在我看來](#)，我們至今仍缺乏面對西方藝術的觀看主體，而出發點是重新思考、詮釋與翻譯這些文化的差異性。這篇文章原來的題目是〈馬諦斯，東方風格及其批判〉，在前面加入了〈在台灣展示「異文化」〉，除了統整本論集的主軸，也是強調[隱含在文章中的文化政治學之差異閱讀](#)。

第五、六章探討台灣當代藝評的兩個現象：後殖民主義與文化研究。在一些

機構的推動下，目前台灣藝術批評活動相當蓬勃，並吸引許多年輕世代投入。如果藝術批評是藝術發展重要的一環，那麼「批評的批評」(即藝評研究)是確保批評品質(要求批評達到溝通、客觀、審美等標準)的重要平衡機制(雖然在時效上有些差距)。藝評研究除了探討藝評書寫的理念、方法、模式、審美態度外，我把藝術批評視為藝術場域中的一部分，審慎地看待藝術批評的內在可能結構，並企圖梳理出其中的脈絡、衝突或矛盾，特別是知識位置的差異所帶來的衝擊與調適。這是台灣當代藝術面對全球化衝擊下的重要課題。同樣是出自文化政治學的興趣，這兩篇論文的問題性是：台灣藝評如何受到後殖民主義與文化研究論述的影響，其觀念結構的樣貌及批判等問題。透過理論的辯證、資料的整理與分析，第五章〈由內而外或由外而內？台灣美術的後殖民主義觀點評論狀況〉中，筆者認為台灣美術的後殖民主義藝評和位置性(positivity)有關。在殖民歷史的背景中，論述位置被內外區隔的批評意識，使得數量不多的台灣後殖民主義藝評呈現出統治者/被統治者的思考與批評關係是僵化的、對立的。在文化版圖中，「由內而外」(inside out)或「由外而內」(outside in)是關係與位置的概念，其中的那道區隔是界分的必要存在，而「內」與「外」的界定基本上則是主客觀對照下的詮釋。以「我」為核心所開展的世界定義為「內」—我的所屬，其餘為「外」—非我所屬；擴大成集體，則「內」是「想像的共同體」，「外」是非我族類的「東方」(或西方)。「由內而外」反映一種弱勢者的發聲，建構一種對位的態勢重新書寫自我，並讓「強外」得以改變其霸權式的擴散主義。「由(弱)內而(強)外」也是一種擴散主義，但其目的不在宰制，而在主導建構自己的主體性、化解「(強)外」對它的刻板印象或誤解，而不是歐美中心論或後殖民觀點的「由外而內」的角度。可見，「由內而外」表達出主體的真相與真實性。本文將依據上述的邏輯，考察台灣現代美術的後殖民評論，並且思考「不思歐洲中心」(unthinking Eurocentrism)的啟示下，是否也「不思後殖民」。這種觀看位置的思辯及其敘述分析，有助於未來台灣視覺藝術解讀在援用後殖民理論時獲致更深一層的理解。筆者認為唯有重新思考視覺的後殖民批判的可能，審慎理解當今後

殖民主義的反省與出路，方能跳脫「什麼都可後殖民」的迷思。這篇論文同時也是對筆者過去研究與寫作之觀念及態度的自身檢驗。這篇論文完成於 2004 年，因此所討論的內容也僅只於該時段，之後的變化其實值得另文關注。本文保留當時的狀態不做更新，以反映筆者當時的看法，是有原因的。知名的文化人類學者吉爾茲（Clifford Geertz）在也曾有此更新或不更新的困擾，前者雖有新資料的引入與原資料的調整，但卻破壞了論文生產的時空思緒及作者的思維變化過程，有些不怎麼「光明磊落」。最後他選擇後者：保留原味（*stare decisis*）。筆者頗為贊同這種想法，反映一種「過去的事實」（*post facto*）畢竟是人文科學寫作的特色，時空與心境是需要被珍惜的，但是筆者相信論文中的現象考察與理論辯證仍然有其反思的參考價值。

第六章〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉乃針對這幾年來國內展覽與藝評生態的重大轉向，[即結合文化研究進行跨界批評](#)。現代藝術批評的興起和現代藝術革命、公眾美學品味、展覽民主化及藝術市場有關，在全球化語境下，台灣當代藝術評論與文化研究論述互為運用的現象已逐漸成為理所當然的現象，其中的問題性卻少有討論。這種「文化轉向」意味著什麼？有無特殊的地方脈絡意涵？本文試圖釐清其發展軌跡與理解其「癥象」。透過本文首先可發現，台灣當代新藝評的興起和解嚴後文化政治的劇變有密切的關係，而美術主體性批評乃由本土意識結合歐洲思潮所啟動，並非全然的文化思潮的自主變遷。其次，藝評取向的文化研究批評和傳統的藝術批評有其理念基礎的差異，此斷裂導致跨領域的不確定性。藝術批評的文化研究介入需思考如何銜接藝術社會學與文化批評的路徑與主張。第三，透過「對象/主題」等的因素對照，可進一步釐析傳統藝術批評與新藝術批評的內在理念結構的差異。同時，也理解到這種兩者的區隔可能帶來錯誤的假定，導致更大的隔閡。第四，文化研究介入藝術批評需重新建立一套新的批評模式以及評論的原理與原則。最後，新藝評乃新領域之開發，非對藝術傳統論述的威脅，已建制的藝術論述需思

考與時俱進之道。筆者梳理西方新藝評發展的脈絡時發現，文化研究介入台灣當代藝評（或者說台灣當代藝評挪用文化研究）在內外環境的論述鬥爭與調適變革，有其內部理念構成的差異與分殊，成為小規模的美術思潮激盪。挪用與論述鬥爭的問題和文化政治的思考因此有了牽連。不過，這篇論文的命運有些乖舛，所獲褒貶不一。2009年國科會送審被評為「『發展新藝評典範』本身有極大的危險性，不論是以西方為典範或以文化理論為典範，都是脫離現實，建築學院象牙塔的行為」。另一學術期刊的審查意見為：「此文所要發現的問題，……似乎有個秘而不宣的時代陰謀……文中所羅列而一一談論的藝術評論界之立場分歧，一則索然無味，再則其實並沒有呈現出此紛雜立場背後任何具體意義。」《現代美術學》報審查意見則是：「本文的研究方法較為貼近英國文化研究的傳統，……作者嚴格遵守這個傳統所仰賴的文化社會學、次文化研究、上層文化結構批判路數。……論文章節安排與論證層次系統、資料取得引用處理與詮釋、文字摘要的精準度與流暢度方面，都顯示出作者是一位成熟的研究者。」老實說，筆者有些驚訝專家學者千差萬別的评价（尤其是當我尋求國科會該組召集人溝通時所獲得的回答更讓我久久震驚不已。她強調該評語是對筆者的「警告」）。這裡反映台灣學界的普遍問題：我們需要更負責、客觀與嚴謹的批評（首先是可以促成積極互動、開放心胸的用語），才能讓同儕評論（peer review）成為有意義的、可促成溝通的平台，而非怨懟累積的不愉快經驗來源，以及對台灣美術研究的失望。另外，真正的閱讀文本而不是完全依賴形式的標準亦是先決條件。但是，筆者要把最終的評價及檢驗交給各位敬愛的讀者們，及未來的歷史。

三、後記

撰寫本文之前數週，甫發生景美文化人權園區裝置作品被人權人士破壞事件，雙方論爭不絕，各擁立場。而十年前鹿港裝置藝術展因價值立場的衝突也同

樣遭到毀損的命運。若加上 2009 年「宏觀調控」與 2010 年初對北美館展覽政策的批評，**第八屆台新藝術獎由社會與藝術介入之議題(《植物新樂園:從菜園中誕生、河岸阿美的物質世界》)獲獎，以及最近一些出版品中帶入文化政治學的視角等，在在**突顯了文化政治學之於台灣美術及其生態在詮釋上的迫切性——我們真的需要發展一個中間領域以接軌兩者，並嚴肅地看待議題、認真的研究其學理與結構的可能。我分別就兩事件投書報社，這種巧合可以解釋我對此議題早已關注甚久(參見附錄)。這本書的出版或許在這種氛圍下更顯得有意思和價值關聯。

任何一本藝術論文集的出版都是作者對各式藝術現象點滴的嚴肅探察，各篇有其獨立主題，但又反映了整體的關懷取向。為了文集的風格及體例的一致，所付出的時間、心血如同重寫一本書一般。如果這本論文如果有些許貢獻，要感謝國內外學界、師長、同事、朋友熱心地提供建議與交流的機會。當然，所有的論點上的缺失筆者要負完全的責任。特別要提出來的是，文章中一些批評所牽涉到的人與事，都是基於理念的交鋒、觀念的辯證，若造成任何困擾，也請見諒。

最後，衷心感謝我所敬愛的同宗前輩廖咸浩和廖仁義兩位教授寫序，兩位都是資深的文化與藝術批評與研究者，我從他們身上學到很多。**特別讓我「感心」的是，他們一面閱讀、一面寫序，還不忘同時提醒我注意一些問題。有兩位「廖老」的加持，我感覺這本書像添加了一對強而有力的翅膀。此外，臺藝大同仁梅丁衍教授作品中所展現的藝術與政治間的張力，我有很強的共鳴，作為本書的封面，彰顯了本書的概念主軸。還有傑出的當代台灣藝術家們慨然同意將他們的作品作為本書主題的對話(我稱之為文字與視覺文本間的相互發言，而非插圖或圖說)，都讓拙作在文字與圖像上增光甚多。我也要感謝國立故宮博物院林柏亭前副院長和資深畫家焦士太先生同意本書使用圖版。感謝國家藝術基金會再度補助本論文集的出版，還有讓筆者有不斷成長機會的這片台灣文化沃土。在筆者即將赴澳洲國立大學客座三年前夕，這本論集算是還不錯的珍重再見。**

誰介入誰？ 社會藝術各回專業

社會介入是當代藝術創作的主軸，而全球化潮流下這種裝置形式成為主流。一方面，當代裝置藝術企圖突破精英與通俗的藩籬；另一方面，在藝術內部自身的辯證上自成一格，造成另一種溝通上的隔閡。對當代藝術的誤解，這不是第一次。殷鑒不遠，十年前鹿港「歷史之心」事件，藝術家的匠心被鹿港居民破壞，因而有不識好心人的慨嘆；無獨有偶，1999年英國聲名狼藉的崔西·愛瑪（Tracey Emin）作品「我的床」在泰特美術館展示時，兩個中國人在上面玩起打枕頭仗的遊戲，也引起了社會的騷動與討論。前一鎮子新聞報導，把名車解體是裝置藝術，在某個車站腳落黏個東西也叫裝置藝術，到處都是裝置藝術，台灣現在真是符合德國前衛藝術家波依斯的名言：「人人都是藝術家」。此時，社會介入藝術，藝術介入社會的貼切描述是：「既期待又怕受傷害」。仔細深思，在「踐踏人權」與「踐踏作品」的口實之辯間及後續處理中，突顯了一些值得省思的問題。台灣各地大小活動，動輒以藝術之名意圖攀附品味，而藝術家們也樂得擁有創作舞台，到處作秀展示。當代藝術中創作機制的細膩操作（如策展、論述等）被遠遠拋在腦後，導致當代裝置藝術可以被便宜地對待，任何人都可以對它說上兩句，消費一番後更以「介入創作為名，阿門！」為終。若互換角色與場景，台詞恐怕還是一樣，這豈非咎由自取？籌辦單位不慎重，創作者沒警覺，民眾藝術教育沒到位，這些破壞與笑話將層出不窮。裝置藝術不是萬靈丹，也不是文化創意產業的救星，它有嚴肅而深刻的神聖內涵，不論是通俗或抽象的各種創作型態。筆者誠懇建議，在相互介入之際，讓它們保留自己的空間、回歸各自的專業吧！雖然是句老舊的勸告。（《聯合報》民意論壇，2009年12月15日）

鹿港事件 社會的神聖遇上藝術的神聖

報載，省文化處與日茂行工作室在鹿港舉辦前衛裝置藝展引發民眾與藝術家之衝突對立，甚至破壞展置品，此事件反映了現今台灣社會各種階層的自主性，這種「誰也不怕誰」的主體性論述告訴我們一件事，製造神聖性迷思（失）的文藝精英可得小心了。鹿港「歷史之心」事件至少讓我們重新思考：文化建構（特別是精緻文化）與社區意識的落差；從學術發展來說，這是重視「文藝社會學」必要性的起點。首先，從西方當代藝術的發展史來看，前衛藝術起源於都市，它是對都市文明（誇大來說是資本主義意義下的文明）的反思與批判。達達主義是最明顯的藝術運動。近幾年來，台灣的前衛藝術也從都市出發，頂著「藝術」的神聖性光環，得獎無數，加以文化機構對國際化、在地化的殷切需求，又加上過去台灣美術在長期威權化下的反省等等內外條件，因此蓬勃發展。歷史此時給台灣前衛藝術家前所未有的優渥時空環境。台灣的前衛藝術創作以「痛斥」、「鄙視」庸俗文化為基調，是弗洛伊德式的「文明及其不滿」的發抒。社會「裂（劣）質」的文化現象是藝術家們創作的沃土，對他們的創作表現來說是很夠力的，藝術家們可以利用拼貼技巧呈現很後現代的氣氛。鹿港事件突顯前衛藝術家忘卻前衛藝術來自都市所具有的都會性格（在激進的意義下所有的純粹藝術都是都市的、貴族的），誤以為「藝術是至高真理」，把這種脈絡錯置（植）在根深柢固的鄉民文化中，理所當然會招來強大的壓力，並且把對前衛藝術活動的種種誤會，都被看作是「狗咬呂洞賓，不識好人心」。一位參與的知名藝術家藉被破壞的作品再予以順水推舟地加以改造之奇想和慨嘆可以想見。此次「裝置活動」踢到鐵板（而且還是媽祖娘娘家的鐵板），就積極面而言，也讓搞前衛藝術的創作者反省，藝術是先驗的存在還是社會的存在？再怎麼說，鹿港人的反映是他們在地生活模式與思維的呈現，有著社會學意義上的集體神聖意涵，這種意涵，在學者看來是與宗教的神聖性同源的。藝術家想要憑藉著幾件作品「改造」在地文化引起文化

被經濟操縱的省思，基本上是異想天開。這中間有好幾層不對焦現象值得探討台灣的新舊藝術到目前都還瀟灑著官大學問大的心態：只有藝術家，會創作的人才資格懂得藝術、懂得談論藝術。藝術家喊冤：「其實你不懂我的心。」鹿港人更要喊冤：「其實你更不懂我的心。」讓藝術的歸藝術的想法更突顯藝術家的天真。藝術永遠都是具有社會意義的。不要忘記，藝術仍然是被建構出來的特殊知識體系，它的神聖是打造出來的。一位西方的思想家就說：「階級的內容與超越階級內容的形式構成了藝術史。」沒錯，我們需要的是格局的超越，而不是在佛身上貼幾張鈔票就可以傳達藝術真理。一些標榜前衛的台灣藝術家老是喜歡以象徵主義作為創作的無上綱領，在筆者看來，有些便宜行事。筆者建議台灣的前衛藝術回到都市的論述場域，並且讓創作的歸創作，評論的歸評論，不要再球員兼裁判（這又是台灣藝術生態的另一個問題）。並且，用更大的愛心和更多的尊重來看待鹿港人的反彈。（《聯合報》民意論壇，1999年4月4日）

參考書目

中文部分

郭繼生，1996，〈一八九五~一九三八年的美術與文化政治——台灣的「日本畫」 / 「東洋畫」 / 「膠彩畫」〉。《藝術家》42期，頁340-363。(一)

廖新田，1999，〈鹿港事件 社會的神聖遇上藝術的神聖〉，《聯合報》4月4日，民意論壇。(一)

廖新田，2006，〈博物館展示與現代主義者美學—史丹利（Nick Stanley）教授台藝大藝文所演講摘錄〉，《藝術欣賞》24期，頁7-12。(一)

廖新田，2008，〈觀看的層次—視覺文化、視覺社會學與視覺方法批判〉，《藝術學報》4卷2期，頁215-236。(一)

廖新田，2009，〈再見「再見後殖民」：2008 廣州三年展開幕論壇敘記〉，《藝術欣賞》5卷2期，頁74-81。(一)

廖新田，2009，〈誰介入誰？社會藝術各回專業〉，《聯合報》12月15日，民意論壇。(一)

劉紀蕙，2007，〈藝術——政治——主體：誰的聲音？論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《台灣美術》70期，頁4-21。(一)

潘安儀，2004，〈台灣當代藝術的「正言世代」〉。頁70-187，收錄於朱紀蓉、蔡雅純編，《正言世代：台灣當代視覺文化》。台北：台北市立美術館。(一)

英文和譯文部分

Benjamin, Walter 著，許綺玲譯，1998，《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室。(一)

- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum – History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge. (一)
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge. (一)
- Bourdieu, Pierre. 1990. “Artistic Taste and Cultural Capital.” Pp.205-215 in *Culture and Society: Contemporary Debates*, edited by Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman. Cambridge: Cambridge University Press. (一)
- Clifford, James. 1988. “Histories of the Tribal and the Modern.” Pp. 189-214 in *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, edited by James Clifford. Cambridge and London: Harvard University Press. (一)
- Danto, Arthur C. 著，林雅琪、鄭慧雯譯，1998，〈在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬〉(*After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*)。台北：麥田。(一)
- Danto, Arthur C. 著，鄧伯宸譯，2008，〈美的濫用〉(*The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*)。台北：立緒。(一)
- Herbert, James D. 1992. *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*. New Haven and London: Yale University Press. (一)
- Jameson, Fredric. 1992. “Aesthetics and Politics.” Pp. 64-73 in *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, edited by Francis Francian and Jonathan Harris. London: Phaidon. (一)
- Jordan, Gleen and Chris Weedon. 1995 *Cultural Politics – Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford: Blackwell. (一)
- Kuo, Jason C. 2000. *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*. Washington: CDL Press. (一)
- Mansfield, Elizabeth C. 2007. “Border Patrols: Art History as Identity (Part I) .”

Pp.11-15 in *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*,
edited by E. C. Mansfield. New York and London: Routledge. (—)

Nochlin, Linda. 1989, *The Politics of Vision – Essays on Nineteenth-Century Art and
Society*. London: Thames and Hudson. (—)

Tanner, Jeremy. 2003. “Introduction: Sociology and Art History.” Pp1-26 in *The
Sociology of Art: A Reader*, edited by Jeremy Tanner London and New York:
Routledge. (—)