

Rethinking Historiography of Contemporary Art in Taiwan: Multiple Temporal Narrative and Institutional Analysis as Method

Hsiang-Pin WU

重探臺灣當代藝術的歷史編撰學：
以複時書寫與機構分析作為方法^{*}

吳祥賓^{**}

* 非常感謝郭昭蘭老師在 2021 年底，邀請我參加其主持的高等教育深耕計畫「座標與方位：藝術史編撰法的臺灣學」。該次的口頭發表內容（國立臺北藝術大學，2021/12/01），以及郭老師寬厚的指教與回饋，便成為開展本論文的重要基礎。同時，我也由衷感謝洪廣冀老師在本論文的研究初期，不吝分享相關的研究資料與寶貴意見，並且也謝謝王嘉驥老師的提點，還有兩位匿名評審細心的審稿與評論。最後，誠摯地向耐心協助校稿的憶雯，致上最深的謝意。

** 法國巴黎第八大學美學、藝術科學與科技博士候選人。聯絡方式：burningvirus@hotmail.com。

摘要

今日臺灣當代藝術史的研究，大多延續著西方美術史之編撰法的傳統，以傳記著述、圖像分析、形式研究，或者藉由廣納不同理論面向的「新藝術史」(New art history)，來予以研究對象一個特定的史學詮釋位置和時空脈絡的參照點。但關於臺灣當代藝術之「當代性」特質的研究視野與方法，似乎仍存在著許多有待開展的空間。因此，本文試圖先以探討「當代」之歷史意涵的哲學論述出發，梳理臺灣當代藝術「複時」的歷史成因及其當代性。接著，文章一方面從臺灣當代藝術之「體制化」的現象，突顯以「機構」(institution)界定「歷史分析範疇」的必要性；另一方面，則是透過寇克蘭(Anne Cauquelin)當代藝術的機構網絡理論，以及臺灣近三十年來剖析當代藝術體制的文獻，進一步呈現國內藝文生態之「體制化」的發展痕跡與困境。最後，經由機構分析(Analyse institutionnelle)開放的辯證史觀，本文提出開創「共生網絡」的歷史書寫途徑，並期望在機構生態之史學研究的基礎上，拓展臺灣當代藝術之編撰法和認識論的可能性。

關鍵詞：臺灣當代藝術史、體制化、當代藝術網絡、機構叢結、機構分析

Abstract

Most researches on contemporary art history in Taiwan today are influenced by the Western historiography tradition of art history which focuses on artists' biography, image analysis, or on various theoretical approaches of the New Art History. Nevertheless, in order to highlight the "contemporariness" of contemporary art in Taiwan, it is essential to further discover another historiography approach that could reveal the specific socio-political context entwined with this island's art history. Therefore, this paper will start from bringing light to the historical conditions of contemporary art in Taiwan through the idea of "multiple temporalities" stemming from a critical reflection on the meaning of "contemporariness". Following this reflection, it will be apparent that the phenomenon of "institutionalization" characterized in the development of contemporary art in Taiwan points out the importance of the category of "institution" in historiography research. Furthermore, by referring to Anne Cauquelin's network theory and Taiwanese literature about contemporary art, this research will explore the conundrums of institutionalization that confront Taiwanese artists today. Finally, in the light of the dialectic discourse of Institutional Analysis, the challenge of institutionalization will open up possibilities for Taiwanese contemporary art practices to create the network of commoning while unfolding diverse local art histories. The main goal of this research thus consists in expanding the possibilities of historiography and epistemology of contemporary art in Taiwan.

Keywords: contemporary art history in Taiwan, institutionalization, contemporary art network, institutional complex, institutional analysis

一、前言：臺灣當代藝術沒有歷史嗎？

2014年，蔣伯欣在《藝術觀點》第六十期「當代的復形：戰後臺灣藝術的當代性」專題裡，以「臺灣當代藝術有歷史嗎？」作為開篇文章的標題，叩問臺灣二戰後藝術史研究中，島內當代藝術的位置與內涵（蔣伯欣 2014）。但假設我們試著拿著同樣的問題，在藝術學院、美術館或公共文化場所進行街訪，一般民衆、藝文工作者或學生可能會帶著狐疑的眼神，在腦中默默地把問題反過來思考，唯恐掉入隱藏在其後的邏輯陷阱：「難道臺灣的當代藝術沒有歷史？」確實，在過往這幾年間，除了各類型展演事件的檔案回顧展，不乏有藝術家在創作生涯的巔峰期進入美術館舉辦個展，並且在展牆的生平年表上，仔細標示著個人的創作歷史痕跡。如果臺灣當代藝術的核心發展脈絡，是由這些事件和衆多創作者的生命史所組成的，同時也與龐雜的敘事、評論和參與者共構而生，何以發展至今近半世紀之久的臺灣當代藝術沒有歷史？其實從蔣文的副標題「以戰後日、韓為參照起點」來看，作者的提問非屬單純的質疑或反詰，而是試圖給予臺灣當代藝術一個清晰的歷史座標和時空方位。故此，文章開頭便明確地以三個問句破題，標示出作者探究臺灣當代藝術史的視野：「臺灣當代藝術的認識論如何構成？臺灣當代藝術史是否存在？臺灣藝術史的當代性又是什麼？」

接續蔣伯欣的這三個提問，或許我們可以再進一步思考的是，倘若臺灣當代藝術難以梳理自身歷史意涵的困境，不在於其歷史「存在與否」或「有／無」之爭，而更多是關乎如何予之更適切的詮釋位置與史學研究的參照點，那麼「尋找能準確辨析和描述臺灣當代藝術史的方法學」，即為當今藝術史研究者無法忽略的關鍵課題。然而，相對於蔣文所著重的「外在」（extrinsic）歷史影響因子，本文欲探討前述方法學的重點，則是聚焦在臺灣當代藝術「內在」（intrinsic）的歷史特質之上，並由此延伸出另外四個提問：臺灣當代藝術的「歷史成因」（historical conditions）為何？如何耙梳臺灣當代藝術史的「當代性」？如何界定書寫臺灣當代藝術史的「歷史分析範疇」（categories）？以及如何從中確立相應的史觀？這四個經由「內在」的研究視野所提出的問題意識，並非是對「外在」參照點的斷然否定，而此處的內外之分，也絕非僅限定在地理空間和國家疆界上的差異裡。若以哲學學者德蘭達（Manuel De Landa）的論

點來看，內與外除了展現出社會個體間複雜的交互關係外，更能在彼此互屬、互為表裡的狀態下，形成全球 / 在地更多層次的歷史成因與脈絡（De Landa 2016）。基於此，我們便能夠在相互纏繞的歷史軌跡中，藉著上述四個問題所呈現之史學研究的不同面向，來探尋書寫臺灣當代藝術史的方法學，進而建構出臺灣當代藝術的認識論。

二、「不曾當代」的當代藝術史

「如何定義當代藝術？」此一大哉問，大概是藝術史學者也無法輕易迴避的一道難題。普遍來說，一般的定義方法，至少會先從「當代」（contemporary）字面上所演繹的時間特性和歷史分期（periodization）的視角，建立起當代藝術概略的歷史詮釋框架。像是透過「即刻」（in time）或「當下」（at the moment）的意涵，將「當代」等同於「即時」或「此時此刻」，一方面強調不斷革新（up-to-date）、變動的創作風格或類型，另一方面，也以此來區分已成爲明日黃花的「現代藝術傳統」。又或者如當前學界的主流觀點，以十年的時間跨度爲衡量基準，將西歐和北美的當代藝術史切分成四到五個階段的發展歷程：1950 年代萌芽、1960 年代勃興、1970 年代論爭、1980 年代確立，乃至於 1990 年代的盛行（Smith 2010: 370）。儘管我們能夠在二戰前，甚至是 19 世紀中期，找到藝術創作各自在不同時代的當代特質¹，但這一連串以當代藝術爲主體的分期方法，彷彿憑藉著一套嫁接在生物演化法則之上的歷史發展框架，在某種既神祕卻又極其理性、規律的時代節奏中，體現當代藝術從原初蟄伏於現代藝術體內，到破繭而出、取代寄主並成爲時代主流的生命成長史。

事實上，這種汰舊換新、後浪推前浪的進步史觀，並沒有辦法清楚解釋創作生產的典範（paradigm）由現代轉變至當代藝術的歷史成因。哲學學者寇克蘭（Anne Cauquelin）在 1990 年代法國當代藝術論戰期間即著書認爲：若要定義當代藝術，不僅得捨棄其字面上的時間意涵和線性的歷史分期法則，更重要的是，也必須跳脫以作品媒材、精神內涵和形式分析爲主的美學傳統的束縛。

1 譬如藝術史學者諾克林（Linda Nochlin）以「當代生活」來描寫 1850 和 1860 年代法國寫實主義畫家所關懷的創作內容；或者如 1910 年，布盧姆茨伯里派（Bloomsbury Group）爲收藏年輕藝術家作品而在倫敦成立的「當代藝術協會」（Contemporary Art Society）；又如法國藝評家澤弗斯（Christian Zervos）或藝術史學者于格（René Huyghe）和巴贊（Germain Bazin）所描述的 1930 年代法國現代繪畫的當代特質（引自 Smith 2010: 371-372）。

如此一來，我們才能在藝術領域之外（*au-dehors*），多層次地從文化脈絡、社會政治、科技和經濟面向來解讀當代藝術所處的現實（Cauquelin 1992: 6-9）。而這也意味著，如果當代藝術的內涵以及歷史特質，是各個生活領域之間的多重連結所建構出來的結果，那麼另一種按「當代」的詞源（*con-temporaneous*）所產生的詮釋方式，同樣有必要被重新置入現實情境之下來檢視它的適切性。

就拉丁詞源來說，「當代」意指「同時」（*simultaneous*），亦即與某一參照對象處於同一時間點或同一段時間當中的存在狀態。換言之，「當代」即意味著雙方或多方在特定、甚至是同質化的時空下，相互參照、比對的交互關係。譬如 1989 年，鄭淑麗在美國製作的“*Making News, Making History*”以及和王俊傑共同創作的〈歷史如何成為傷口〉，這兩件作品之影像語言的「當代性」，不只結合了中國六四事件，也呼應了當時臺灣和美國內部之政治文化局勢變動的情形。或者像是 1950 年代，「不定形藝術」（*Art Informel*）由日本引介至南韓與臺灣時，亦作為彼時東亞的「當代性」，形塑著三地現代藝術的獨特樣貌。² 此類交互參照和影響的「當代/同時」意涵，雖然能夠呈現出各地歷史脈絡的關聯性，但其後設、切片式的觀察或分析方法，恐怕在缺乏對時間更深入理解的基礎下，同樣難以表明當代藝術獨特的「當代性」特質及其歷史成因。

阿岡本（Giorgio Agamben）在〈什麼是當代？〉（“*What is the Contemporary?*”）的第一講內容裡，首先引述了羅蘭巴特（Roland Barthes）和尼采（Friedrich Nietzsche）剖析當代「不合時宜」（*untimely*）的觀點，接著進一步提出更為完整的定義：「當代性（*contemporariness*）是一種和自身時間的獨特關係，既與之緊密相連，同時也疏遠之。更確切地說，它是一種經由斷離和錯時（*anachronism*）來和時間緊緊在一起的關係。」（Agamben 2009: 40-41）換言之，活在「當代」，並不全然等同於活在「當下」。這是因為活在當下，就無法不和此時此刻保持某種距離，甚至是某種脫節的狀態。畢竟，一方面，轉瞬即逝的當下是無法捕捉的；另一方面，當下所背負的累累傷痕與過剩的敘事，更是讓我們無法只是活在當下，而忽略潛藏其中的歷史伏流與殘響。是以，這種與當下既逼

2 蔣伯欣（2014: 8）在〈臺灣當代藝術有歷史嗎？以戰後日、韓為參照點〉一文中寫道：「日本南韓和臺灣幾乎是同時受到了不定形藝術旋風的影響」（引文粗體字為筆者所標）。

近又疏離的錯時感，並非是如「同時」和「即刻」般，僅停留在修辭層面所衍生的後設時間概念當中。而是透過其內在的弔詭特質，體現「當代性」時間的真實感知經驗。基於此，阿岡本在總結對當代提問的論點前再次強調，活在當代，即意謂著回到我們不曾存在過的當下（present）（ibid.: 51-52）。如果「當代性」的錯時感，在遠近、來回之間，撐開了現在、過去與未來的動態關係和非線性的時間維度，那麼此處「我們不曾當代過」所召喚的，正是一種重構當下之「歷史感」的實踐方法。也因此，若以阿岡本的理路來推論，「當代性」的探究，首先即是一門不斷深掘和建立當下歷史脈絡的「考古學」（archeology）（ibid.: 51）。

三、歷史「虎躍之力」的雙重迴返運動

關於「當代」所展現的過去、當下與未來三者間的動態關係，不難讓人聯想到阿岡本主要的理論參照對象——班雅明（Walter Benjamin），在其流亡生命於 1940 年猝然殞落前，藉由《歷史的概念》（*Über den Begriff der Geschichte*）對當下（Jetztzeit）的例外狀態和歷史危機所做的省思（Benjamin 2000: 427-443）。班雅明認為，當下的歷史感，只有在過往於當下閃現，並且被清楚認知之時，才得以由此創造出繼往開來的「虎躍之力」（Tigersprung ins Vergangene），乃至於在今日與往昔的辯證中，帶動未來革命的潛能（ibid.: 430, 439）。換言之，阿岡本針對不合時宜之當下所強調的「當代考古學」，事實上也蘊藏著進一步開展歷史辯證和革新的可能性。

伯格（Peter Bürger 2014）在《前衛藝術之後》（*Nach der Avantgarde*）的引文裡，同樣援引了班雅明的歷史哲學，持續地鞏固其四十年前所撰寫的《前衛藝術理論》（*Theorie der Avantgarde*）。他所秉持的論點，不僅僅是一開始藉由馬克思的《政治經濟學批判大綱》，分析歷史前衛藝術（Historical avantgarde）於 19 世紀末自我批判（self-criticism）的歷史成因（Bürger 1984: 20-27）；其後，伯格亦再次強調，惟有像班雅明所述，當連結著過往和當下的歷史脈絡被重新彰顯、省思之時，各種藝術或社會抗爭的行動方能在歷史斷裂之處群集，並創生出歷史前衛藝術，或是日後六八學運與超現實主義運動之間的獨特連結（Bürger 2013: 170-175）。然而，伯格卻直言，不管是新前衛（Neo-

avant-garde) 還是當代藝術, 皆無法突破歷史前衛之質變和被收編的困境。此般悲觀的歷史觀點, 亦透露出今日活躍於體制內的創作者, 恰恰是因為失去了當下的歷史感, 而難以再度從自我批判之時代主體的建構中, 形成另一次翻轉體制的抵抗動能。倘若伯格對新前衛藝術的貶抑為真, 《前衛藝術理論》彷彿早已宣告了當代藝術史「虎躍之力」的匱乏, 甚至是消亡。

相較於伯格悲觀的歷史觀點, 美國藝評家福斯特 (Hal Foster) 則認為, 與其將歷史前衛藝術視為絕對且無法超克的參照標準, 或者把論述視野囿限在歷史主義封閉的因果思維內, 我們不如取道精神分析的論點及其主體構成的時間概念, 回頭再審視二戰後, 新前衛藝術乃至於當代藝術所展現的差異化的歷史意涵 (Foster 1996: 30-60)。於是, 福斯特在 1996 年的著作《真實的回歸》(The Return of the Real) 裡, 即試圖以「創傷」所蘊含的斷裂、重複和延遲 (deferred) 的概念, 詮釋昔日批判體制的創作行動, 在新前衛藝術中所呈現之「迴返」的發展模式: 一方面, 致力於彌合藝術與生活之裂縫的歷史前衛藝術, 其未竟的變革理想, 已在今日不同的抗爭和創作情境裡形成「創傷」, 反覆重構或重演著斷裂的歷史經驗, 並同時與當下脈絡建立起潛在的連結; 而另一方面, 當這些新興的創作實踐在反覆經歷「創傷」之時, 不僅能在其內涵和表現形式上開展出當下獨特的差異性, 卻也在體制不間斷的治理和壓抑下, 預示著新的「創傷」從未來迴返、且再次被重構的契機 (ibid.: 56-60)。是以, 前浪變革的意志, 遠非等待著被後浪繼承和實現, 而是悄然地成為閃現於當下的歷史碎片, 不停地在經歷創傷之主體化的模式內被串接、重構與堆疊。我們可以說, 這一整個再主體化 (resubjectivation) 的過程, 體現了「虎躍之力」雙重的迴返運動: 第一次的迴返, 即如福斯特所言, 在於重構歷史、連結過往和差異化, 也就是探尋與再造當下的歷史感; 第二次的迴返, 則表現在當下的未竟之夢, 延遲至未來所產生的歷史張力之中。前衛藝術的「當代性」, 正是因為「虎躍之力」雙重迴返的主體化進程, 而得以在線性史觀外, 醞釀出潛藏著各種抵抗動能的歷史伏流。

從阿岡本回溯到班雅明, 接著再以伯格歷史批判的觀點來引出福斯特精神分析的詮釋方式, 我們似乎已能藉著這些美學與歷史哲學的理論, 更為清晰地突顯出「當代」的歷史特質: (一) 相對於同步、即刻、此時此刻的普遍概念,

「當代」實為更接近錯時的、矛盾的、創傷的、重複的，同時也是不斷辯證與迴返的歷史感知經驗。(二)「當代」藝術史或歷史的考究，已無法再立基於不同斷代的時序排列樣貌或線性的時間法則之上；各個歷史事件的「當代性」，應是由「未來想望的創造」和「過往脈絡的重構」所串聯、積累而成的「複時」(multiple temporalities) 狀態。³ 這也意謂著，每一個由時間之流所匯聚而成的「當下」，必然得以體現歷史發展路徑的分歧、交錯、折曲、衰變，甚至是斷裂。然而，如果此處對「當代」意涵的探究，無差別地導向了各時代皆具有其「當代性」或「當代藝術」的史觀，那麼我們又該如何突顯臺灣美術約莫在解嚴前後，開始被標定為「當代藝術」的獨特歷史成因？

四、臺灣當代藝術的歷史成因

為了準確呈現臺灣當代藝術的歷史成因，首先必須要釐清一個觀念上容易誤解的地方。當我們強調「藝術史的當代性」時，彷彿「當代藝術」一詞，已跳脫特定的歷史分期視野與時代意涵。⁴ 從另一個角度來看，這似乎也意指著「各個時代的藝術都是彼時的當代藝術」(廖仁義 2019)。但是話說回來，如果以「當代藝術」指稱所有臺灣日治時期的創作、甚至是 16 世紀原住民所使用的文化器物，這恐怕不只顯得荒謬，亦會造成史學研究範疇的混淆。也就是說，「藝術史的當代性」與「當代藝術」不應混為一談。前者聚焦在形成各個時代之歷史脈絡的「當代性」特質，而後者則是作為史學研究的「類別名詞」(generic term)，通稱某一特定時期的創作樣貌或生產模式。換言之，梳理某一時代之創作活動的「當代性」，並不意謂著該時代已發展出今日所謂「當代藝術」特有的創作型態；相對地，現下在臺灣盛行的「當代藝術」，確實具有其獨一無二的歷史成因，並且也因各地之文化、經濟和社會條件的差異，而形成多元複雜的「當代性」內涵。

1960 年代，著重於各種社會文化觀點的「新藝評」(New art criticism) (廖

3 澳洲藝術史學者史密斯 (Terry Smith) 即是藉由阿岡本，強調「異質」(dishomogeneity) 和「複時」的「當代性」意涵 (Smith 2019: 283-284)。此外，畢莎普 (Claire Bishop) 同樣聚焦於阿岡本以及各地歷史差異的論述之上，呼應史密斯「複時」的觀點 (Bishop 2013: 16-20)。

4 蔣伯欣在 2013 年即寫到：「當代藝術不能用藝術史中的一個時期來看待，而是存在於某些時間摺疊交會的皺摺處」(蔣伯欣 2013)。

新田 2010），以及 1970 至 1980 年代，廣納文化研究之不同理論面向的「新藝術史」（New art history）（Slifkin 2012; Passini 2017）思潮，即是在當代藝術逐漸於西歐和北美發展成形之時，從評論和史學的角度彰顯出其繁複的「當代性」特質。⁵而前述提及的法國學者寇克蘭，亦透過社會科技和消費結構之分析所建構而成的「當代性」（Cauquelin 1992），揭示了作為「類別名詞」的「當代藝術」，並非僅單純地指向類型相似的創作風格、形式和美學語彙，反而更多反映著生產模式更替和社會變革之過程的歷史成因與趨勢。同理，倘若臺灣這塊土地的文化樣貌和創作者的藝術語言，與不斷變動的社會、政治和經濟環境有著緊密的關聯性，那麼在探究臺灣當代藝術的歷史成因時，如何進一步梳理臺灣當代藝術形成的脈絡和其「當代性」轉變的歷史軌跡？我們或許可以先試著參考史密斯的研究方法，亦即藉由「當代」一詞被使用的頻率和語意，耙梳國內過往和當代藝術相關的文獻資料，進而判斷臺灣當代藝術發展的趨勢及其演變的痕跡。

從臺灣書目整合系統和國圖期刊文獻資訊網的查詢結果顯示，如果暫且將時間跨度設定在 1950 年到 2009 年間，含納「臺灣當代藝術」和「臺灣當代藝術史」這兩個關鍵字的出版品與文章共計有百餘筆。⁶當代藝術在臺灣所行走過的足跡，大抵能經由這五十九年以來所累積的文獻檔案，概略地以三個時期描繪之：

（一）1950 年到 1990 年的這段時間內，除了 1989 年巫秋基主編的《臺灣當代美術名鑑》外，解嚴前後幾乎沒有任何專門書寫「臺灣當代藝術」的出版品。⁷取而代之的是，一兩筆以「中華民國當代藝術」為名的展覽資料，還有

5 關於「新藝術史」分析方法在面對當代藝術議題時的侷限性，請參見史密斯論及當代藝術史的評論（Smith 2019: 9-10）。

6 此處透過這兩個關鍵詞所搜尋的資料，主要是以明確標榜著「臺灣當代藝術」的歷史展演事件和出版文獻為主。因此，本文的文獻分析範圍，尚未囊括所有大大小小的「當代藝術家」的個展評論、被歸類為當代藝術領域的各種展覽紀錄（例如臺北雙年展），又或者是歷年來當代美學議題的相關討論（譬如「頓挫藝術」）。然而，若採取一些具代表性的歷史資料來看，可推斷「當代藝術」在 2009 年，已是臺灣藝術創作發展的主要軸線。例如，2008 年下半年至 2009 年初，除了第六屆的臺北雙年展，首屆關渡雙年展和臺灣美術雙年展的開辦，以及高雄市立美術館方興未艾的「南島語系當代藝術發展計畫」，皆彰顯出當代藝術在國內強盛的影響力。尤其，陶亞倫（2009）針對國家文化政策之「宏觀調控」的批判觀點，臺北市藝術創作者職業工會的籌備工作，乃至於逐步於 2010 年完成立法程序的文化創意產業發展法，更展現了當代藝術全面體制化的生態樣貌。基於此，筆者將文獻搜尋的時限訂於 2009 年。

7 筆者所搜尋到之最早提及「當代藝術」的文章，為 1959 年，刊載在《中國勞工》199 期的〈當

零星幾本直接談論「當代藝術」的書籍。譬如 1976 年廖雪芳（1980）和席德進等人（1980）所編著的《當代藝術家訪問錄》，或是 1986 年故宮出版的《從傳統中創新：當代藝術嘗試展》和 1988 年歷史博物館的《中華民國當代藝術創作展》。這些文獻，皆在內容或標題翻譯上，顯示了主流論述之本土意識的匱乏，以及「當代」和「現代」意涵混雜不清的情形。最明顯的例子之一，即是 1986 年在故宮的「從傳統中創新：當代藝術嘗試展」。其展名的英文翻譯「Creating from tradition: a taste of our modern arts」，以及展覽圖錄內導言的標題〈現代美術的開拓〉，都透露出「當代」和「現代」混淆的狀態。⁸而另外一例，則是從 1984 至 1990 年間，臺北市立美術館（簡稱北美館）所舉辦的四屆「新展望」競賽展。雖然館方皆以「現代繪畫」（1984 和 1986 年）或「現代美術」（1988 和 1990 年）命名之，但英文卻譯為「contemporary trends」（1984 年）或「contemporary art trends」（1986、1988 和 1990 年）。⁹

（二）1990 年代期間，與「臺灣當代藝術」相關的文章和書目，隨著臺灣美術主體性論戰的爆發而與日俱增。在這時期，「當代」漸漸從混雜「現代」意涵的狀態，轉變得更為明確具體（張晴文 2022）。尤其倪再沁和陸蓉之在 1991 年針對此關鍵字所發表的評論（倪再沁 1991；陸蓉之 1991），便已初步勾勒出彼時新興美學典範的背景脈絡：鮮明的本土意識或在地訴求、強烈的政治行動語彙、前衛的抵抗性格、後現代之多元化的趨勢、國際化和商業化的強勢浪潮、都市閒置空間之管理政策的變革、多樣化的媒體環境、藝術市場的動盪

代藝術家與古代藝術〉（作者不詳 1959）。此後，要一直到 1970 年，趙雅博（1970a, 1970b）從「現代美術」的視角在《現代學苑》發表的〈西方當代藝術的輪廓〉，才出現第二筆跟「當代藝術」相關的資料。

- 8 2012 年，蕭瓊瑞在〈戰後臺灣美術史（6）——低限風潮與美術館時代的來臨〉一文寫道，北美館自開館後，作為現代美術館，即象徵著「臺灣社會從『尋求中華正統』的努力，逐漸轉入『當代思維表現』」。「當代」與「現代」交融、且對立於「傳統」的姿態，在此清晰表露而出。隨後，故宮前院長秦孝儀，為了回應現代美術的潮流，便推動「傳統與創新」的治館理念，並於 1985 年底正式成立了「現代館」，亦即為隔年的「當代藝術嘗試」展，標示出「現代化」的方針（蕭瓊瑞 2012b: 162-163）。同樣地，歷史博物館在 1987 年的「中華民國 1987 現代繪畫新貌」展和 1988 年的「中華民國當代藝術創作」展，也是透過推動現代繪畫的宣示，展現「不願在當代藝術藝壇缺席的雄心」（ibid.）。
- 9 關於此處「現代」與「當代」譯名的交疊與流變，魏竹君（2014: 103-105）進一步指出，當「新展望」逐漸轉變為「1996 年雙年展」之後，當代藝術的概念方顯得較為具體清晰。此外，張晴文（2022: 65-66）認為，北美館在 1980 年代以「現代」為名的「新展望」與「雕塑展」，其中獲選的創作實踐，實際上已具備了「非屬現代藝術的內在特質」，並且成為「今日考察臺灣『當代藝術』的脈絡開端」。然而，蔣伯欣（2014）卻將此脈絡的肇始，往前溯及李錫奇、陳庭詩等人在 1960 年代，對於「物質性」和「不定形」美學的轉譯與探索。

起伏，以及「硬體先行」的文化產業策略。而在其他評論裡，像是 1995 年陳瑞文撰寫的〈臺灣當代藝術社會意識的新歷史觀〉和《藝術家》雜誌策畫的「女性與藝術」專題與專欄，亦經由社會現象分析與女性創作主體的視野，突顯臺灣當代藝術跨領域的特質。此外，在展覽出版品的部分，繼高雄市立美術館舉辦「臺灣當代藝術專題展」之後，歷史博物館在 1999 年出版的《臺灣當代藝術展》展覽專輯，也不再像過去繼續冠以「中華民國」之名，而顯露出彼時本土意識的影響。¹⁰

（三）2000 年起，開始大量出現包含「臺灣當代藝術」關鍵字的文章和刊物，反映出「當代藝術」已佔據著臺灣論述的主流位置。特別是年鑑與編年式書籍的出版，更加確立了「臺灣當代藝術」作為美術史書寫對象的重要性。例如，2002 年謝東山以風格派別統整的《臺灣當代藝術 1980-2000》、2003 年由文建會廣納各項創作議題和媒材類別而出版的《臺灣當代美術大系》，或是倪再沁在 2005 年應《藝術家》雜誌之邀所編寫的《臺灣當代美術通鑑》。另一方面，在眾多單篇文章的資料裡，有針對現行市場機制與美術教育環境的批判觀點，也有回顧過往的創作展演生態、策展體制和藝術產業結構的檢討與展望。譬如胡永芬長期在《藝術家》發表的市場觀察，以及 2000 年到 2001 年間，王嘉驥在《典藏今藝術》連載的「臺灣的位置」系列評論。而與新媒體和數位藝術相關的檔案，也在 2000 年後成為標誌出臺灣當代藝術特色的重要文本。

以上三大時期的劃分，或許過於簡略。畢竟，藉由「當代藝術」關鍵詞出現次數的彙整和語意分析，我們依舊難以斷定其創作生態和意識開始醞釀、生發的確切年份；而 2009 年作為文獻搜尋的時限，其實也只是後設地為持續發展中的臺灣當代藝術，標定出易於觀察的界線。基本上，運用此資料彙整和分析方法的目的，主要仍是在於彰顯臺灣當代藝術發展的趨勢。亦即，「當代藝術」之意涵從 1990 年代初期以前混淆的狀態，到 1990 年代和 2000 年後愈發清晰、具體的演變過程。尤其，2007 年林宏璋談論的「頓挫藝術」，以及 2009 年陶亞倫所批評的「宏觀調控」，這兩個關鍵字相繼引起的討論，在在揭示著當代藝術「體制」緊繫著臺灣社會、政治和歷史的脈動，並已成為藝術史

10 廖新田（2014a: 69）在研究臺灣近現代美術的「文化地理」時，統計了北美館和國立臺灣美術館（簡稱國美館）從 1980 年代開館到 2009 年間，展名使用「中國」、「中華民國」和「臺灣」的次數與變化，並藉此標示出「臺灣意識」在博物館／美術館生態內的發展趨勢。

主流的進展趨向。是以，透過這些關鍵字和文獻的耙梳，我們可以發現，政治本土意識的勃興、社會關注議題的多元化、美術教育體制的重組、媒體傳播技術的革新，還有經濟環境的變遷等，皆是形塑出臺灣當代藝術特有的歷史成因。換言之，這些歷史成因，不僅無法框限在單一的時間軸和分期方式之內，其中藝術和各個社會領域之間錯時、卻又緊密相連的更迭節奏，¹¹讓我們必須再將其他指標性的事件納入考量，進而以「複時」的視野，建構出文獻所未能呈現之臺灣當代藝術的歷史脈絡。

例如，1983、1988 和 1994 年，北美館、臺灣省立美術館（今國美館）與高雄市立美術館（簡稱高美館）先後開館，因而擴增了國內當代藝術創作者在官方展演空間發表的機會。除了美術館有限的空間外，1980 年代陸陸續續成立的畫會團體，也在不同的畫廊和替代空間拓展當代藝術的創作語彙（王福東 2001）。最耳熟能詳的例子，莫過於春之藝廊 1984 年的「異度空間」和 1985 年的「超度空間」，或是 1986 年 SOCA 現代藝術工作室的開幕展「環境、裝置、錄影」，還有包括同年成立的息壤所舉辦的聯展，以及 1988、1989 年伊通公園和二號公寓分別組織的各項創作活動等，這些聚焦在「裝置」、「行為」、「觀念」和「前衛」的展演事件，已逐漸將臺灣「現代」的審美標準轉換至「當代」的美學典範。¹²

如果我們再把視野放在政治變動的時間軸上，1987 年解嚴對壓抑近四十年的社會所帶來的振盪和翻轉，則經常被視為推展臺灣當代藝術的重要界標或分水嶺之一，甚至在創作中產生「政治掣肘」的情結（王嘉驥 2000a）。不過，解嚴前的黨外運動，也著實對臺灣當代藝術之本土意識的建構產生推波助瀾的

11 此處「各個社會領域間之錯時關係」的觀點，啟發自伯格 1974 年在《前衛藝術理論》裡所提出的歷史分析方法。他認為布爾喬亞社會的歷史，只有在囊括各個子領域（subsystems）「非共時」（nonsynchronisms）的發展時，才得以被書寫（Bürger 1984: 24）。而史密斯則是以「極微之異質性」（atomic heterogeneity）的視角，指出我們不應該直覺地將當代藝術史發展的步調，迅速嵌入地緣政治、文化和社會變遷史的節奏當中（Smith 2010: 379）。

12 王品驊（2022: 17）以「在地轉譯」之美學實踐的角度，談論「異度空間」與「超度空間」兩展的當代性特質時，認為參展藝術家陳慧嶠、劉慶堂和莊普在聯同其他創作者成立伊通之初，「正見證著臺灣從現代藝術轉進當代藝術的時間與空間歷程」，並指向「臺灣現、當代藝術的空間生產起點」。此外，張晴文（2022: 77）在耙梳臺灣替代空間的歷史發展脈絡的過程中，也指出 SOCA「在空間的經營和活動上亦展現了具體的當代創作意識，成為探究臺灣當代藝術興發時刻的標的之一」。值得注意的是，即便王品驊試圖藉由滲透西方現代美學的「地方精神」，來突顯「異度空間」與「超度空間」的「當代」特質，但從展演機制的視角觀之，這兩個展覽仍被高千惠（2014: 35-36）歸納為現代主義式的「白盒子空間美學」。「當代」和「現代」美學語彙的消長與變化，在展演與創作空間的詮釋差異上展露無遺。

效應。像是觀照本土歷史文化的 101 現代藝術群和宣揚「本土新藝術」的新繪畫藝術聯盟（賴明珠 2019），都在在呼應著 1984 年「臺灣意識論戰」所高舉的本土價值。而 1982 年由黨外運動人士創辦的《婦女新知》，亦透過講座與展覽（蕭瓊瑞 2012a），和女性藝術家共同建立起性別平權的美學與政治思維。

此外，在經濟發展的時間軸上，1980 年末至 1990 年代初，股市狂飆，藝術市場景氣昌盛、拍賣公司林立，再加上第一屆中華民國畫廊博覽會應運而生，解嚴後的榮景，促使關注臺灣當代藝術的畫廊產業逐步萌芽，藝術基金會和替代空間也一一興起。這些營利與非營利的私人展演空間，雖然在 1997 年亞洲金融風暴的打擊下深陷營運危機，但長期處於經濟弱勢的創作者們，卻也因財團法人國家文化藝術基金會、閒置空間再利用和臺灣公共藝術設置辦法的設立，得以在「退回至學院之內」（王嘉驥 2003）的選擇外，持續開展當代藝術實驗性的創作能量。最後，1995 年北美館代表國家於威尼斯藝術雙年展開設臺灣館、1998 年推行臺北國際雙年展，還有國美館 2000 年開始參與威尼斯建築雙年展，皆是臺灣社會逐步進入全球化時代後，推動國內當代藝術國際化的重要歷史事件。

五、臺灣當代藝術史的「當代性」意涵

綜觀前述文獻資料所呈現的演變趨勢，以及各領域事件相互交織而成的「複時」狀態，我們可以觀察到，臺灣的政治、經濟、藝術產業與創作型態變遷的步伐和時間軸，彼此之間有著密切的因果關係，卻又並非僅在絕對、先驗的演化邏輯中產生僵化和單一的歷史發展路徑。¹³ 譬如 1990 年代後期，正值金融風暴和國家經濟衰退之時，臺灣當代藝術在各項文化基礎建設與政策的扶植下，反而愈發茁壯和穩固。但在藝術產業相對完整的 2000 年到 2010 期間，臺灣當代藝術也逐漸面臨「體制化」（institutionnalisation）與被收編的困境。又或者像解嚴前，即便高壓的政治氛圍箝制言論和表達自由，創作者們仍持續地以前衛的姿態，建構當代藝術的本土意識和抵抗動能。不過在另一方面，相較

13 法國社會哲學家卡斯托里亞迪斯（Cornelius Castoriadis）在解構馬克思主義之歷史哲學的客觀理性主義（Le rationalisme objectiviste）與決定論（Le déterminisme）時，提及歷史不僅是由「主觀理性」（rationnel subjectif）、「客觀理性」（rationnel objectif）以及「純粹的因果關係」（causal brut）所構成，更重要的是，透過「非因果關係」（non-causal）當中的創造性事件而不斷開創、孕育而生（Castoriadis 1975: 61-65）。

於闢拓臺灣獨立與民主運動的先行者們，臺灣當代藝術在重構自身之政治主體步調上的不一致、差異化乃至於延緩的特質，亦導致出現「頓挫」（林宏璋 2007）、「泛政治化」（王嘉驥 2000a）或「喃喃自語」（王嘉驥 2003）的詮釋方式。若透過此種「錯時」與「複時」的視角來解讀臺灣當代藝術史，其歷史成因就如同由各種領域和多重時間軸所捻製而成的紗線般，不僅讓我們能夠從各面向切入，了解軸線與軸線間相互交織纏繞的脈絡，同時也得以在線叢所構成之繁複的歷史紋理中，抽絲剝繭，進一步釐清臺灣當代藝術史的「當代性」特質。本文即以下列五點說明之：

（一）混雜的「當代」語彙

「當代」的意涵自 1970 年代末開始，便顯現出與「現代」、「前衛」混用的情形，亦即象徵革除傳統桎梏的實驗精神。接著在 1986 年至 1989 年間，「後現代熱潮」席捲臺灣文藝圈（陳佳琦 2014），「後現代」遂成為形塑「當代」意義的重要參照對象。¹⁴直到 1990 年代和 2000 年後，「當代」在各種議題、評論的引導之下，才逐步獨立而出，並成為藝壇主流。此一語意的轉變歷程，實際上較多指涉風格、媒材運用或創作語彙及審美思維上流變的趨勢。但如果單純以此趨勢來捕捉臺灣當代藝術的歷史特質，1966 年黃華成的「大臺北畫派 1966 秋展」、1970 年「70 超級大展」的複合藝術，以及 1970 年代和 1980 年初謝德慶、張建富和李銘盛的行為藝術，皆必須一律視為臺灣當代藝術的先聲。然而，風格、媒材和創作手法與內容，應是形成臺灣當代藝術史的充分非必要條件。換言之，使用當代藝術的語彙，並不足以證成臺灣當代藝術「語境」已然存在的事實。因此，儘管黃華成已發展出極富實驗性的創作，但因為缺乏相應的典藏機制和多元的傳播平台，使得其前衛精神只能埋沒在 1970 年代外交受挫下的社會氛圍之內（蕭瓊瑞 2012c）。同樣地，解嚴前萌發的行為藝術，也因臺灣保守的文化政治環境及宣傳媒介與受眾的匱乏，而僅能在當時被視為

14 最明顯的例子，莫過於 1986 年，王弄極（1986/8/16）在《中國時報》所刊出的文章中，予以當代建築某種「後現代情狀」的風格特質；或如 1987 年，由蔡源煌主編的「當代世界小說家讀本」系列叢書所譯介、出版的一系列後現代小說家的著作（引自陳佳琦 2014: 44）。尤其，甫創刊的《當代》雜誌，也在 1987 年到 1990 年間，以「當代」之名，密集地引介藝術和哲學上的後現代思潮。隨後，1991 年，在視覺藝術領域裡，倪再沁（1991: 95）直指「臺灣『當代』美術一詞，嚴格說來應指晚近才興起的後現代潮流。」；而陳瑞文（1991）在〈當代藝術的曖昧特徵與假性跡象〉中，同樣表明當代藝術作為「『當代社會文化現象』的代表精隨」，展現出「某種涵現後現代文化的值得思辨析證的『美』的人化成果」，並援引蔡源煌社會學的觀察，再次肯認彼時創作的當代性意涵。

難以引起廣泛迴響的獨立展演事件。臺灣當代藝術在這塊土地裡所孕育而出的「當代」意涵，並非全然以創作者為中心，且獨厚於單一特定的創作風格。而是在歷史進展的過程中，藉由各類型的參與者、產業基礎條件、知識生產系統和相關文化政策等環節所構成的「當代藝術體制」，來展現出混雜著「現代」、「後現代」、「前衛」等多元創作語彙的樣貌。

（二）「新生代」的歧義性

1991年，倪再沁和陸蓉之率先以美術史的角度，建構臺灣當代藝術形成的歷史脈絡，前者多聚焦在創作語彙和風格的分析上（倪再沁 1991），後者則偏重於社會環境與藝術產業變遷的觀察（陸蓉之 1991: 83-140）。即便論述重點不同，雙方都透過「新生代」或「年輕一代」來統稱 1980 年代至 1990 年代初期的當代藝術創作者。¹⁵ 這些被視為「新生代」的創作者們，不管是甫從歐美歸國的留學生（ibid.: 115），或是立足本土的「青年美術家」（倪再沁 1991: 102），皆如同臺灣新興美術的開拓者，既承接西方現代革新與前衛批判的精神，也和 1990 年代多元藝評的興起（謝東山 1997），共同構造出時代脈動的新面貌。像是「突破傳統」（陸蓉之 1991: 104）、「兼容並蓄」（倪再沁 1991: 101）、「關懷現實社會」以及「追尋內在生命與人文精神」（倪再沁 1991: 102-104；陸蓉之 1991: 112）等創作內涵，都在彰顯著此時期藝術實踐的「當代性」特質。但從另一個面向來看，「新生代」在消費社會愈加急促的更迭速度當中，儼然已成為不斷推陳出新的商品標籤，同時也在長期戒嚴的創傷和餘震下，無可避免地化作缺乏歷史感的破碎浪潮。倪再沁即認為，1990 年代追趕大眾流行文化和媒體新奇效果的創作者，顯現出「對歷史文化的無知與漠視」（倪再沁 1991: 103）。2000 年後，當初的「新生代」轉變為王嘉驥筆下「泛政治化」的「青壯輩藝術家」（王嘉驥 2000a）；而出生於解嚴前後，在民主臺灣茁壯的另一批「年輕世代」，不僅「認同內涵空虛或模糊」（王嘉驥 2000c），也因深受新媒體網路時代的影響，於是被急於成名或「時不我予」（王嘉驥 2001）的焦慮感所淹沒。2003 年 6 月，《藝術家》雜誌推出「畢業潮·藝術新生代出線」的專輯之際，「喃喃自語」的標籤，便緊扣著另一批「新生

15 1992 年，倪再沁（1992a, 1992b, 1992c）接續「臺灣當代美術」的書寫，在《雄獅美術》連續刊出三篇探究「臺灣新生代美術」的文章。此後，胡永芬（1993）和羊文漪（1999）亦分別在各自的文章中，藉由「新生代」一詞來指稱臺灣當代藝術的創作者。

代」在面對市場、學院生態與獎助機制的當代處境（張晴文 2015: 21）。然而，在 2006 到 2009 年間「CO-Q」的系列展覽裡，蘇育賢強調的「Young Taiwan Artists from Nobody Collection」，彷彿反向地藉由年輕創作者對現實漠然、調侃的姿態，挑戰臺灣學院所強行賦予的美學典範與世代標籤，並且進一步地在創作和辯證過程裡，形塑出異於「官方」史觀的歷史感知經驗。儘管「新生代」一詞，隱含著汰舊換新的世代論思維，但誠如高千惠（2010: 125）所言：世代的界分，其實更多是指「新生活模式的衝擊」，以及創作者自我與社會關係的重省；「新生代」在臺灣藝術生態所揭示的，應是一種「先驗」與「爭鳴」的當代意涵。

（三）「歷史感」的創傷及其不滿

若以臺灣特殊的政治環境和投機炒作的市場思維而言（王嘉驥 2000a），倪再沁所論及的「歷史感的匱乏」，或王嘉驥針對「歷史與文化認同斷裂」的評述（王嘉驥 2003），確實在某種程度上，彰顯出臺灣當代藝術之「當代性」的核心內涵。雖然，兩位評論者皆談到具批判性歷史意識的中生代藝術家（倪再沁 1991; 王嘉驥 2000a），譬如解構歷史文化符號的楊茂林和李俊賢，或者關懷社會現實的吳瑪悧和連德誠等歸國學人。但實際上，這種延伸到「頓挫藝術」和在日後展演事件裡所呈現的「歷史感的匱乏」，¹⁶本是源自於臺灣「後殖民的情境」（王嘉驥 2003）與「東亞現代性經驗」（龔卓軍 2007）。而此兩項歷史背景因素，也在更為根本的層面上，廣泛地影響臺灣每一個世代的創作者。換言之，當我們回望過去百年間，各種殖民勢力在這塊土地烙下的傷痕，以及西方現代文化的移植所造成的衝擊，「匱乏」與「空缺」實則為歷史斷裂和被嫁接後所展現的徵候。因此，「歷史感的匱乏」作為臺灣當代藝術的「當代性」特質，它所揭露的關鍵議題，或許不在於針對「缺乏」來思考「補足」或矯正的方案，而更多是關乎其背後所隱藏、壓抑且不斷迴返之「創傷」般的歷史感知經驗。於是，那些試圖回應臺灣歷史創傷的當代藝術創作者們，便透過不同的展演方式，探尋歷史與政治主體重構和差異化的可能性，並且藉由再

16 若再次將 2008 年臺北雙年展內企圖塑造的抵抗動能，和同一時間於展場外因陳雲林訪臺而激起的抗爭能量做比較，兩者回應現實能力的差距，總是讓人們意識到當代藝術圈某種自外於臺灣社會、政治和歷史脈絡的「匱乏」狀態（臺北市立美術館 2011: 199; 陳界仁 2011: 60）。與此類似的情形，也發生在 2009 年游文富作品於景美人權園區內遭到破壞的事件，以及 2014 年，張小虹試圖以台新藝術獎之名詮釋太陽花學運時所掀起的波瀾。

次發掘或創新的文本，拓展出當下與未來歷史發展軌跡的多樣性。陳界仁或吳天章在歷史斷裂之處所召喚的魅影、吳瑪悒與竹圍工作室沿著樹梅坑溪所串聯而成的生態敘事，還有許家維和陳飛豪在史料間所構成的影像與故事，以及奧賽德工廠和打開一當代藝術工作站在東南亞組織的創作與美術史脈絡等，這些例子皆指出臺灣當代藝術在直面歷史創傷或「匱乏」的狀態下，無可避免地必須在「延遲」的時間差當中，以過往「未曾發生」的各種影像與敘事，來開展那從未圓滿、完整的「歷史感」。¹⁷

（四）多重的辯證關係

另外一個臺灣當代藝術的「當代性」特質，衍生自現代性思維裡的「辯證關係」。而原本二元對立的現代性辯證模式，卻又在多重歷史因素的交互作用下，產生出不斷流變與多元的內涵。譬如，1990年代初，當代藝術在國內萌芽、茁壯之時，臺灣美術主體性的論戰首先開啓了一系列關於「臺灣 v.s. 西方」和「本土 v.s. 國際」的激辯（葉玉靜 1994）。這場持續近兩年之久的爭論，將1980年代尚處於隱蔽和壓抑的本土意識，轉移到與「西方」或「國際」對立的辯證結構內，並確立了彼時藝術生態以此來建構自身主體性的發展基調。但隨著臺灣史學領域在各種研究視野上的進展（王晴佳 1999），以及1990年代中、後期整體社會對國際化的追求，「混血」、「合流」或「多元主體性」的評論觀點遂成為藝壇主流（引自呂佩怡 2000: 23-26），進而改變了原先封閉的辯證模式。尤其2000年後，「全球在地化」（glocalisation）在經濟與文化面向上所引起的效應，還有近期「新南向政策」的拓展和聚焦在東南亞當代藝術的各項展演交流活動，都不斷地在不同文化主體和各個地理區域之間，建立起更為複雜、開放的辯證關係。除此之外，「市場取向」與「反商品化」的對立模式，也在整體藝術產業與文化政策發展的過程中，變得愈來愈曖昧模糊，甚至矛盾。諸如日趨多元的國家獎助機制、社區總體營造和公共藝術設置辦法所挹注的創

17 歷史學家伯林（Isaiah Berlin）在討論歷史知識與其科學方法時，曾如此定義「歷史感」（historical sense）：歷史感實為一種在已知事件之上，探求「未發生之事件」的知識（Berlin 1960: 30）。對伯林而言，「已發生」和「未發生」之間的張力，正是來自於史學家對於「真實」（truth）的追求。亦即，究竟如何描述史實？或者如何以適切的敘事方式（narrative）詮釋史料，或組織「呈現」（evidentia）和「證據」（evidence）之間的關係，乃至於處理「虛構」（fiction）和「歷史」間的角力？（Boulay 2010）這些提問自19世紀歷史科學研究興起的年代開始，便是史學領域持續關注的核心議題。而在藝術或美學領域裡，創作者在史料中透過「敘事」和「虛構」所展現的創造性，即是在感性層面上，更加地突顯撰史者以「未發生之事件」的知識，來詮釋史實並掌握歷史感的狀態。

作資源，還有包括國際與國內的各類型駐村計畫所共構而成的生態，或是藝術銀行的設立等，這些補助或扶植當代藝術創作者的機制，不僅讓難以進入畫廊或拍賣會的大型裝置、複合媒材和各種社會參與性質的實驗型創作，能夠在不同的「市場」內尋求生存空間，而過去「體制 v.s. 反體制」或「主流 v.s. 邊緣」的現代性辯證結構，也不得不在「體制化」的趨勢下，形成更多「介於之間」的灰色地帶。¹⁸

（五）機構的複合體與叢結

如果從策展史的角度來看，我們可以發覺臺灣的策展實踐在 1990 年代逐漸興起的步調（呂佩怡編 2015），大致與當代藝術進展的時間軸相互呼應。但與其說策展史等同於當代藝術史，不如說策展實踐的內涵和社會意義，在相當程度上體現了臺灣當代藝術的「當代性」。也就是說，跟策展工作相關的資源統籌、展演空間規劃、展務行政的調配、不同機關之間的溝通、商業宣傳行銷，乃至於知識生產，皆具體而微地在愈趨繁複之科層分工（bureaucratisation）的機構網絡裡，形塑出當代藝術有別於以往的展演生產模式。換言之，藝術生產關係的延展與複雜化¹⁹——例如師承關係在「當代官展體制」中變得更為龐雜的現象（楊雅筑 2014），構成了臺灣當代藝術的歷史特質，亦即一種在「機構複合體」之內形成的「當代性」內涵。於是，不管是當前跨領域和社造取向的創作形態，或是「全球化代工模式」的理論生產（王聖閔 2017/12/31），以及結合觀光行銷的策展活動，都指向與各種機構、民間團體、國際平臺甚至是跨物種生態的複合連結。而身處在錯綜複雜之機構網絡與權力關係的創作者們，在發展個人的職業生涯時，亦突顯出臺灣當代藝術因體制而生、也因其而衰的「機構叢結」（institutional complex）。特別是在近二十年間，臺灣的創作者雖然在美術創作科系增長、臺北市藝術創作者職業工會成立，還有被國家正式認可的背景下，逐步確立其專業化的職業身分。但也由於菁英取向的資源分配

18 姚瑞中（2011: 11）筆下所描述的「後替代空間」，即全然體現了「多重辯證關係」的當代性特質：「可以有市場嗅覺但不一定被市場牽著鼻子走、有理想性但不一定立場鮮明地與政策對立、有學術性但不一定要吊書袋故弄玄虛、若為了藝術大局可以適度妥協但不必然抱著觀眾大腿……」。

19 伯格認為藝術生產關係與馬克思論述之生產關係之間的差異，正是在於藝術作為布爾喬亞之社會分工領域的一環，其生產力並非單純仰賴技術的進展，而其生產關係則是由藝術機構的運作模式來決定。因此，此兩種生產關係並無法等同視之（Bürger 1984: 29-31）。

系統、短視近利的文化政策，以及脆弱的產業基礎結構，導致長期處於經濟弱勢的藝術家，只能在仰賴補助和自我剝削的非典型勞動裡，逐漸消耗自身的理想與創作能量（吳祥賓 2020/9/28）。機構的複合體與叢結作為臺灣當代藝術的「當代性」特質，正意味著描繪當前藝術生態的樣貌，必須在創作風格與內容的分析之外，藉由產業、市場、教育、政策等多面向共構而成的社會結構和權力關係，來理解其中的歷史脈絡與未來的困境。

六、臺灣當代藝術史的歷史分析範疇

從糅合各個社會領域之發展軸線的歷史成因，到上述五項「當代性」特質的重點式歸納與釐清，我們很難不意識到「體制化」或「機構化」在臺灣當代藝術史的重要性。像是 1986 年，共同成立息壤的陳界仁、林鉅、高重黎與王俊傑，在跨越藝術產業急速變化的 1990 年代之後，便陸續進入美術館、畫廊與藝術市場，成為主流藝術場域認證的藝術家。又或者如 1991 年，挑戰官方當代藝術品味的高雄市現代畫學會（賴明珠 2019），因早期監督高美館的籌設、發表評論乃至於日後參與社會公共事務，使其在 2000 年左右，已成為組建地方藝術生態的重要支柱。而 1995 年，兩場與彼時臺北縣立文化中心皆維持著若即若離之關係的「臺北空中破裂節」和「臺北國際後工業藝術祭」，在臺灣前衛或解放運動日漸走向組織化、機構化與學院化的進程中（羅悅全 2011），似乎也如轉瞬即逝的煙火般，標示著今日臺灣當代藝術難以復現的狂飆精神。這些例子皆突顯出一項事實，所謂「體制化」，不只是單純地在各種藝術機構的規訓與治理之下，被動參與主流文化價值的再製。更關鍵的部分，在於創作者主動向美術館、畫廊、官方政策、獎助體制或國際展演平臺尋求肯認的「協商」過程，甚至期望成為一種被主流認同的邊緣位置。臺灣當代藝術體制化的現象，同樣清楚地反映出，「當代藝術」的研究與歷史書寫，從來就無法僅聚焦在作品內容和意識形態（ideology）的問題之中，而是應同時在理解創作者、觀眾、策展人、評論、市場等藝術參與者共同形成「機構」（institution）的基礎上，進一步辨析不同群體在此間互動、斡旋和角力的痕跡。換言之，在此情境下，「機構」儼然已是當代藝術史學不可或缺的歷史分析範疇之一。於是，臺灣當代藝術史也就如史密斯所言，即為描述一系列機構變遷或機構網絡

的歷史（引自 Slifkin 2012）。

不過具體而言，機構變遷與機構網絡的概念所指為何？2004年，布赫洛（Benjamin Buchloh）在一場由《十月》（*October*）雜誌主辦的圓桌論壇裡，曾針對當代藝術於21世紀初所面臨的挑戰提出獨到的見解。他認為今日的藝術機構，和當初歷史前衛藝術所批判的狀態已不可同日而語（Buchloh et al. 2004: 679）。如今，不管是展覽、藝術家，或是畫廊的成長規模和數量，都遠超過二戰前布爾喬亞社會的景況。更重要的是，當前藝術機構的社會功能，不再僅止於作品產製、流通和推廣，²⁰其連結和影響之所及，不僅包含大眾文化的創新、藝術市場炒作和投資動向的趨勢營造，甚至也涵蓋了社會運動的開展和公共政治的普及化（ibid.）。這種從「純藝術」的機構圈，演變至「非純藝術」之機構複合體的「跨域」歷程，在寇克蘭筆下，則進一步成爲一種由盤根錯節的「通信體制」（*régime de la communication*），取代次序分明之藝術「消費體制」（*régime de la consommation*）的機構變遷史。而其中轉變的關鍵，正是在於以「網絡」（*réseau*）爲核心之信息傳播技術所帶來的社會變革（Cauquelin 1992: 40-47）。尤其，透過現今網路技術高速進展的情況來看，愈趨繁複、多變的「網絡」結構，也著實讓當代藝術的機構複合體形成了愈加豐富的樣貌。

寇克蘭在分析「通信體制」下發展的當代藝術時，首先針對「網絡」的特性，歸納出一些要點（ibid.）。其中，隨時可生成、切換屬性，且同時具有輸出和輸入功能的「節點」（*nœud*），即展現出「網絡」的延展性、多端點（*multipolarité*）和迴圈（*circularité*）的連結特質。這些能夠衍生和連接不同「網絡」的節點，並非是單純爲了儲存、承載和紀錄資訊內容而存在，其核心的功能，更多是著重在促進資訊的傳播和流動之上，以及持續開展多層次的「網絡」連結。於是，隨著節點數量和彼此連結強度的擴增，「網絡」的結構在反覆自我組織的過程裡，也將顯得愈來愈變動無常。基於此，當代藝術所構成的「機構網絡」，除了反映出作爲「節點」之各類型機構和參與者與日俱增的狀態外，亦彰顯了資訊生產者與消費者身分之重疊和多樣化的現象（ibid.: 57-59）。而藝術消費結構的網絡化，則促使每個參與者在橫跨不同生活領域的巨型連結

20 伯格在《前衛藝術理論》裡，論及18世紀末便開始發展的藝術機構的社會功能，除了涉及作品生產和傳播的機制，也包括受眾審美認知與經驗的形塑（Bürger 1984: 22）。

內，不得不將注意力耗費在過於氾濫且急遽求新求變的展訊與活動噱頭之中。這也意味著，過去僅由金錢決定階級的權力結構，如今卻轉換成以「聲量」和機構連結強度之多寡來劃分權力關係的位階高低。²¹

從上述寇克蘭「網絡」的視角來看，當代藝術跨域、繁複的機構連結，確實指出「當代」之意涵必然混雜的社會科技脈絡，並且在資訊更迭的速度和連結強度的差異上，也進一步突顯了新與舊、主流與邊緣，乃至於全球和在地之間愈加複雜的辯證模式。然而實際上，寇克蘭企圖闡明的是，建立在「通信體制」之上的當代藝術，不再是如大眾所慣常認知的與「藝術本質」（*substance de l'art*）或「作品內涵」緊緊在一起（*ibid.*: 60-62）；今日當代藝術所處的現實和其轉變的關鍵，更多是關於機構網絡內各種文化符號的生產與消費、關於科層社會之量化的價值體系，以及關於靈活、流動與密集的人脈關係。換言之，過往純粹的美學價值，早已消解在當代綿密的網絡連結當中，意即，藝術和社會已然相互交融為龐雜的機構網絡。但弔詭的是，即便如此，展覽手冊、學校、觀眾、報章雜誌，乃至於藝術家們，卻依然持續再製著與社會現實割離之藝術自主性的幻象。²²2000 年左右，米修（Yves Michaud）在回顧 1990 年代法國當代藝術之論戰與危機的過程中，便在傳統美學價值之消解或藝術自主性的幻象上，予以精準的註腳（Michaud 2011: xxvi-xxix）。他藉由分析美學理論的觀點（如 George Dickie），再次突顯出當代藝術所呈現的審美經驗，即是源自於機構網絡一連串的認證機制，或是憑藉一系列體制化的儀式或「程序」（*procédures*）來建構和肯定之。是以，人們不僅必須仰賴提供審美入門知識的導覽、新聞評論或作品說明卡來體驗當代藝術，同時亦無法不受限於美術館、畫廊、藝術市場和文化機關不斷鞏固的美學典範；而此間，創作者、藝評和策展人也隨之必須犧牲原初追尋藝術本質的精力，以習得如何在機構網絡裡求生、連結和斡旋的技巧。

這些主要出現在西歐、北美當代藝術的機構變遷與機構網絡的特質，在臺

21 寇克蘭雖然提及「網絡」的權力關係（*pouvoir-réseau*），應是去中心、無固定位置的狀態（Cauquelin 1992: 50），但在現實中，我們還是可以很清楚觀察到集資訊、資源和權力於一身的特定核心機構和角色。

22 在寇克蘭提出社會科技的觀點之前，伯格便透過馬克思主義的理論辯證批判法，從社會經濟活動的根本結構上，深入頗析藝術機構不斷再製藝術自主性之幻象的特質（Bürger 1984: 49-53）。

灣當代藝術進展的腳步中，亦表現出相應的狀態。1994年，《二十一世紀》雙月刊以「當代藝術：創新抑或撞騙」為題，邀請吳瑪俐從彼時法國當代藝術論戰的現象，回望臺灣當代藝術的困境。²³她指出，臺灣在藝術體制尚未如西方成熟的情形下，甫成形的當代藝術生態，需要更穩實地建立起「中介者」的體系和機構環節（吳瑪俐 1994）。吳瑪俐作為早期拓展臺灣當代藝術的重要創作者之一，其豐富的展演經驗和觀察，揭示了中介於創作者與觀眾之間的「當代藝術詮釋者」、「文化代理人」和展演機構的重要性（ibid.）。亦即，惟有當「詮釋」和「代理」藝術的機構類型愈趨多樣，臺灣當代藝術的主體性與內涵方能更加明確和多元化。吳瑪俐在 1990 年代初期所希冀之機構轉變的形勢，在 2002 年姚瑞中回顧 1990 年代臺灣藝壇「狂飆」的歲月時，便浮現出較為清晰具體的樣貌（姚瑞中 2002: 15）。譬如，1994 年高美館開館，即與北美館和國美館並列為三個主要推動臺灣當代藝術進展的官方機構，與此同時，1995 年威尼斯雙年展臺灣館和 1998 年臺北雙年展的設立，亦為臺灣藝術機構向外擴展和轉型的重要指標。此後，像是 1999 年創設的鳳甲美術館、2001 年成立的臺北當代藝術館和臺北國際藝術村，²⁴或者包括北、中、南各大學相繼設立的藝術系所與藝文展演中心（李宜修 2011: 140-141, 227-230）、各縣市興起的鐵道藝術網絡，還有分別在 1995 年到 2001 年間籌組的替代空間——例如竹圍工作室、新浜碼頭藝術空間、華山藝文特區、文賢油漆工程行、得旺公所等，這些各式各樣的「中介者」機構，皆共同奠定了臺灣當代藝術成長時期的基礎環節。另外，公私立藝術基金會的興辦（ibid.: 151-153）、北美館「臺北美術獎」和高美館「高雄獎」競賽機制的革新、2002 年台新藝術獎的創設，乃至於各地藝術節或藝術季的推廣，²⁵以及公共藝術和各項補助條例的訂定，也在藝文獎助和文化政策的面向上，顯現出藝術機構日益科層化的態勢。而《典藏藝術雜

23 除了吳瑪俐的文章之外，該專題以高行健對法國當代藝術論戰的觀察作為開篇文章，並轉載法國藝評尚·克萊爾（Jean Claire）的評論來呈現法國觀點。

24 在 2001 以前，甄選臺灣創作者赴國外駐村的平臺，包括教育部國際文教處與巴黎西帖國際藝術村於 1991 年開始運行的合作計畫（現今執行單位已變更為文化部）、2000 年起文建會藝術村籌備處所辦理的甄選方案，以及 2001 隔年臺北市文化局推動的國際藝術村進駐計畫。此外，國內私人基金會也曾提供旅外駐村的機會，例如兩個於今日已停辦的財團法人巴黎文教基金會和李仲生基金會（引自姚瑞中 2002: 17）。

25 例如 1999 年的高雄貨櫃藝術節，或是 1995 年在花蓮文化中心的「山海關阿美木雕藝術季」（萬煜瑤 2009），以及 1999 年在臺東的「南島文化節」和從 2002 年起開始舉辦的「都蘭山藝術節」（林永發等 2007: 93-97）。

誌》、《藝術觀點》、《大趨勢》（已於 2004 年停刊）等陸陸續續創辦的藝文期刊雜誌（ibid.: 156-162），則更進一步地在既有的知識傳播與評論生態當中，拓展吳瑪俐所謂「當代藝術詮釋者」和「文化代理人」的資訊交流平臺。

顯然地，在「機構」作為歷史分析範疇的情形下，我們便能透過各個展演場域、藝文組織和知識生產系統等機構環節的嬗變痕跡，突顯出當代藝術在 1990 年代到 2000 年初，於臺灣扎根、蔓延的過程。同時也能得知，此一發展過程，勢必得經由高度體制化的途徑，才足以形成層次更為複雜的關係鏈和更縝密的連結方式，進而演變為機構網絡的樣貌。也就是說，倘若從機構網絡的角度觀察臺灣當代藝術體制化的進程，那麼描述各個「節點」的連結型態和網絡結構時，便無法只是限縮在藝術世界和文化政策之內，而應延伸至勞動環境、總體經濟規劃、區域社會政治脈絡、國際外交氛圍，以及國家與公民意識的種種環節之上。於是，在威尼斯雙年展臺灣館的例子裡，除了歷年來，不斷產生遴選爭議之內部的文化權力關係外，人們依舊難以忽視其關乎外交困境和國家定位之外部的機構環節。抑或如 2002 年在金樽海灘上共同生活與創作的意識部落，其組織活動的足跡，同樣以網絡的方式，串接起在地藝術家社群、金樽咖啡廳、都蘭部落、新東糖廠，乃至於東部海岸國家風景區管理處等的機構節點。又如 2007 年在嘉義的「北回歸線環境藝術行動」，其融入社區生活的各項創作實踐，試圖改變的不只是常民社會與專業學科領域之間的隔閡感，也包括讓慣常身為藝文「消費者」的一般民衆，在共同參與有機植栽和重述地方歷史的當下，得以轉換為集體開展藝術事件的「生產者」。而近期則有結合社群網路平臺、公民參與和社區營造的「回桃看藝術節」，還有串聯各類學術、行政與文化資源的「大臺北藝術雙年展」，以及龔卓軍在「近未來的交陪」展所建構的多元論述和機構連結模式。上述這些跨域、異質的關係鏈，皆是臺灣當代藝術之機構網絡藉由不同屬性的「節點」，從「圈內」蔓延至「圈外」的實際案例。

七、臺灣當代藝術的機構網絡效應及其辯證史觀

以近年臺灣當代藝術發展的概況來看，藝術生態的高度體制化與機構化，似乎並未在機構網絡裡，建立起王嘉驥在二十多年前所期待的具備「分工、秩

序和倫理」的基礎結構，或是在各個機構節點之間，形成「有機、專業且良性的多層次互動關係」（王嘉驥2000b）。即便文建會（今為文化部）自2005年起，透過與中華民國畫廊協會合辦的「Art Taipei 臺北國際藝術博覽會」，試圖在官方與民間緊密合作的基礎上，提升國內當代藝術市場的活力，²⁶並協助強化畫廊產業與年輕藝術家之間的媒合機制；但過去由於較為保守的收藏風氣，而使創作者在退踞學院的狀態下所產生的「業餘主義」（王嘉驥2003），於今日反而變得愈來愈明顯。包括藝術家、藝評和策展人在內的藝術工作者，為了維持自身專業活動的「聲量」和曝光率，至今仍舊必須在教職、駐村、獎助計畫和藝術行政等相關產業流轉謀生。此般身兼多職的「業餘」勞動型態，或許反映了某些當代藝術類型難以在藝術市場裡流通的困境；然而，這並非意味著其本質上是「反市場」或「反商業化」的性格。倘若機構網絡的構成體現了臺灣當代藝術體制化的必然結果，那麼便如同寇克蘭所說，我們無法再以過去秩序分明的現代消費體制，描述網絡體制內的市場運作模式或藝術作品的「經濟價值」（Cauquelin 1992）。換言之，與其不斷將當代藝術創作者的自主性或專業化程度綁進藝術市場當中，或是偏狹、單一地斷定當代藝術缺乏市場，不如從機構網絡各種資本的生產模式裡，釐清不同資源積攢和交換的節點與場域。是以，當所有機構節點與環節皆具有「市場」性質時，臺灣創作者在當代藝術產業的議題上首先要面對的問題應是，在新自由主義的經濟體制之下，失序的社會基礎結構和惡劣的勞動環境如何不斷形塑自主和專業化的假象？

高千惠於2015年，藉由分析歷屆臺北雙年展所生產之「全球化在地當代性」的概念，揭示了北美館從展示美學的「文化代理機制」（Cultural Agency），轉變為再現思想霸權之「文化代理伺服器」（Cultural Proxy Server）的過程（高千惠2015）。對她而言，「文化代理伺服器」自1990年代中期以降，即是非西方城市之現代和當代美術館共享的角色定位，其功能恰如其名，不外乎在於作為全球化之當代藝術機構網絡的在地節點，不僅橋接著各國雙年展所激起的文化消費符號與經濟效應，同時也組成一連串再製「假性前衛意識」的跨國生產鏈（ibid.）。我們可以說，「文化代理伺服器」精準地體現了當代藝術之機構網絡的特色。這也意味著，雙年展體制所呈現的，從未

26 該屆藝博會特別邀請王俊傑和姚瑞中策畫專題展覽，分別是「後石器時代—臺灣當代年輕藝術家」與「超時空連結：臺灣當代藝術空間與藝術村網路」。

是實際觸發和落實社會變革的創作實踐，而是假藝術之名，或憑藉其批判、革新的意象，提升人們能夠持續「轉傳」和「推播」各地文化形象的價值。搬遷至法國龐畢度梅斯分館展出的第十二屆臺北雙年展即是一例；而威尼斯藝術雙年展的臺灣館作為「文化代理伺服器」的「節點」之一，也同樣表現出機構網絡著重連結的現象。例如 2013 年，呂岱如所策畫的「這不是一座臺灣館」，彷彿跟隨著歐美批判國族主義的腳步，試圖拆解國家身分認同和地緣政治的疆界，並以此宣示藝術之自主、開放與普世的內在本質。但將近半年的展期過後，策展人期望開展的藝術內涵與辯證能量，始終無法不被臺灣館所象徵的「巨碑式連結」（王聖閔 2013）所吞沒。亦即是說，在國家文化政策的治理下，尋求與匯集大量資源的網絡中心建立關係的展演操作模式，讓批判行動和創作實踐本身的自主性與前衛意識，質變為「假性」或「虛假」的意識形態。臺灣當代藝術的機構網絡，一方面透過各類型的創作和評論，廣泛地觸及這塊土地上之歷史、政治與文化的議題，但另一方面，當議題渴望被推廣、作品期待被注目時，亦促使藝術本質在各種資本網絡的連結內，化為夢幻泡影。此般當代藝術之「機構叢結」的徵狀，恰恰深刻地表現在創作自主性與抗爭意識被「假性實現」的愉悅感當中。於是，在藝術抗爭實際地扭轉人們的生存危機之前，媒體關注度上升與展出機會增多所帶來的滿足和光明前景，卻已先行確保了機構與資本網絡得以順利運作和擴張的態勢。

臺灣當代藝術的自主性與抗爭意識空洞化或資本化的困境，一樣在前述米修所批判之藝術機構的認證程序裡表露無遺。2003 年，姚瑞中在反思臺灣的藝術教育體制時，除了認為國家應健全資源分配系統和扶助創作者進入藝術產業之外，也針對學院與社會之間的鴻溝，提出藝術科系不該只是培養學生的創作技巧、理論知識和展務技能，也必須進一步加強其藝術行政的經驗，並提供更多跨領域的互動管道（姚瑞中 2003）。時至今日，甫畢業的年輕創作者若想成為專業藝術家，便不得不藉由參賽、申請補助、創作企劃提案，乃至於個人職能的規劃等，以增強自身「出社會」後的競爭力。亦即，建基於機構網絡上的臺灣當代藝術，其生產關係無可避免地反映出科層化社會的組織模式與運作邏輯，以至於剛出道的創作者勢必得具備良好的連結與溝通技術，來獲取官方或民間的資源贊助及其專業身分的機構認證。因此，恰如王聖閔所說，專業藝術家已然「必須像是一個生產關係的啟動器、一個協作平台，或者扮演一種資源

協調者 (coordinator) 的角色」 (王聖閔 2019/10/13)。然而，即便我們無法再以過往「藝術家—經理人—藝術市場或藏家」的單線生產與消費關係，描繪臺灣當代藝術的創作生產模式，坊間為藝術家所形塑之孤高、獨立與自主的刻板勞動形象，卻持續遮蔽著藝文工作者的真實樣貌；而當前專業藝術家之勞動性質的改變，也仍舊難以讓創作者不在過勞、自我剝削的狀態中，逐漸於龐雜的機構網絡內耗盡自身的抵抗動能。臺灣當代藝術創作者的獨立性或自主性的問題，其癥結或許根本不在於補助機制所養成的資源依賴關係；我們終究還是要回到整體社會的結構，思考改變「體制」或「機構」的可能性。畢竟，當代藝術的機構網絡，從來都無法自外於新自由主義之經濟體制治理下的當代社會。

不管是藝文工作者的非典型勞動，或是雙年展體制所產生的機構叢結和難題，都非常明確地顯示出，今日得以推動「體制」或「機構」變革的關鍵，已不再是透過「主流 / 官方」與「前衛 / 在野」的對立關係來加以辨析。尤其，經常與國家或學術資源緊緊在一起的臺灣當代藝術，其機構變遷歷程總是一再模糊了兩者之間的界線。而寇克蘭所提及之當代藝術「圈內」和「圈外」的差異 (Cauquelin 1992: 62-63)，固然無可置疑，但在美術史「經典化」 (canonization) 或理想化的機制裡 (廖新田 2014b: 6)，似乎也只能聚焦在那些已被體制認證的作品與事件之上，直接或間接地紀錄著創作者逐漸融入藝術機構的軌跡。如果書寫臺灣當代藝術史不只是被動地呈現藝壇體制化和網絡化的結果，而是能夠進一步在當前所面臨的各種危機中探求機構變遷的積極意義，並且以此作為與創作者共同改革體制的路徑，那麼在既有的機構歷史分析範疇內探尋另一種辯證史觀，便顯得至關重要。

法國社會學家盧侯 (René Lourau) 在 1960 和 1970 年代「機構分析」 (Analyse institutionnelle) 理論的發展期間，藉由長期對社運組織模式的觀察，指出抗爭能量的「體制化」，並非單方面地意指衰退和被收編的負面結果 (Lourau 1973)。若參照烏希 (Fernand Oury) 研究心理治療機構的論點，便可清楚得知，無論是何種規模的組織和團體 (包括個人)，在體制內所產生的重組、創造，乃至於解構和破壞的變革動能，其實都含納在整個「體制化」的進程當中 (Oury 2004)。基於此雙面特質，盧侯即以機構分析的視角提出「建制制」 (institué) 和「建制」 (instituant) 的社會辯證結構。他闡明：「建制

社會的力量總是威脅著已被建制好的社會現況，而被建制好的社會，則需要建制的力量方能演進；不過與此同時，建制的力量也同樣需要已被建制好的社會現況，才得以持續從中建立起改革社會的計畫。」（Lourau 1969: 22）盧侯在此試圖突顯的，不只是「體制化」一體兩面的辯證模式；更重要的是，「被建制」與「建制」雙方時而互補、時而對立的運動關係，使得兩者能夠在「否定的否定」（*négation de la négation*）之第三種辯證狀態下，進一步成為機構、體制和社會轉變的關鍵動能（*ibid.*: 33-35）。也就是說，當作為批判和鬆動既定秩序的「建制」之力，逐漸揚升（*transcend*）至下一刻穩定的社會形式時，舊有的體制和機構便有機會創生出新的生態樣貌；反之，如果「建制」的力量再次被原初批判的對象所收編或吞併，「體制化」在辯證後所呈現的，則可能是邁向衰變的路徑。²⁷

事實上，盧侯此處所提出的辯證結構，已然體現了「體制化」獨特的歷史發展軌跡。然而，迥異於黑格爾和馬克斯之歷史決定論的線性辯證史觀，「被建制」與「建制」共構而成的歷史脈動，並非奠基於超越現實感知經驗的先驗理論之上；「體制化」內在的辯證能量與強度，不僅隨著事件之生滅而更迭，也隨著歷史潮汐之變化而有所起伏。是以，臺灣當代藝術在「體制化」的進程中，既可能在美學和自主性的幻象裡，面臨衰亡和自我解離（*autodissolution*）的困境，同時卻又潛藏著化危機為轉機的變革動力。透過此般無法在純粹之理論框架內斷定未來走向的辯證史觀，我們即能了解到，「建制」和「被建制」的關係在機構網絡裡，是如何因其愈趨歧義、多樣化，乃至於相互矛盾的內涵，而形成前述之多重辯證關係的當代性特質，以及產生介於「體制」和「反體制」或「主流」和「在野」之間的灰色地帶。在此歷史視野下，1980和1990年代的臺灣當代藝術，一方面呈現出各類象徵反體制的「建制」之力相互競合的狀態，另一方面，「被建制」與「建制」不斷對抗、融合的歷程，亦拓展了機構網絡的規模、延展性和連結的強度。臺灣在2000年前後，經由公共藝術、社區營造、文創、閒置空間再利用等創作形式所展現出來的「政策性藝術」（高千惠2015），即為這十幾年間「體制化」辯證下的階段性成果。但直到今日，無論是國內各大雙年展、藝術教育體系、資訊傳播平台和文化政策，抑或是替

27 盧侯另外以1968年蘇聯入侵捷克斯洛伐克，並鎮壓布拉格之春的事件，補述否定「建制」的力量，也包括了專制政權和戰爭侵害人權的暴行（Lourau 1969: 35）。

代空間、藝評、獨立策展人與創作者等，這些機構節點在面對流於形式、消費取向且深具殖民特性的文化生產體制時，似乎仍未在「建制」和「被建制」的界線上，激盪出足以在失序的生存危機裡，再造生態平衡和創作自主性的抵抗動能。

如果從這個角度重探臺灣當代藝術史，便能發現研究其機構變遷之模式的積極意義，正是存在於臺灣當代藝術能否持續進行「體制化」之辯證運動的問題當中。於是，我們將不再爲了「如何成功脫離體制或機構」的古老議題而煩惱，而是聚焦在「體制化」辯證的界線或界限上，進而探問：作爲「建制」的批判動能，如何轉變爲「被建制」的機構網絡？或者「被建制」的機構網絡，如何再次收編和馴化「建制」的抵抗能量？創作者又如何從「被建制」的狀態下，創造出另一種具有辯證強度的「建制」之力？而我們又將如何建構或描述下一刻「體制化」的嶄新樣貌？這些提問，不僅是「體制化」之「臨界書寫」（吳祥賓 2020: 31-32）的核心議題，也確立了臺灣當代藝術史開放的辯證史觀。亦即，如卡斯托里亞迪斯所言，開放性辯證下所形成的歷史視野，應是在體悟不斷變動和充滿矛盾的現實之當下，辨析「偶然」糅雜著「必然」的因果鏈結，並且在參與重現和開展歷史事件的過程裡，探求以各種形式持續創造批判之書寫和抵抗行動的可能性（Castoriadis 1975: 79-96）。換言之，藉由「體制化」的開放性辯證史觀來書寫臺灣當代藝術史，即是突顯出歷史書寫得以孕生「虎躍之力」的創造性潛能。

八、結論：以「共生網絡」開展臺灣當代藝術史

透過以上各個章節論述的分析和推演，本文試圖針對臺灣當代藝術的認識論及其歷史編撰法的問題，提出四項論點：其一，在探討臺灣當代藝術史的內涵之前，勢必得從歷史哲學的視角，先行釐清「當代性」之「錯時」、「迴返」和「複時」的歷史特質，進而在「藝術史的當代性」之史學範圍內，辯明「臺灣當代藝術史」多層次和跨領域的研究框架。再者，臺灣當代藝術的歷史成因，必然是由政治、經濟、文化政策與藝術展演事件等不同步調的社會發展軸線所共構而成。與此同時，臺灣當代藝術史的「當代性」特質，在此「複時」的歷史脈絡裡，便呈現出混雜、求新求變、歷史創傷、多重辯證和高度機構化的多

重意涵。其三，若將「機構」作為臺灣當代藝術的歷史分析範疇，不僅能突顯「體制化」在其拓展和跨域進程中的關鍵意義，亦得以在資訊傳播技術之變革和消費結構轉型的社會背景下，揭示臺灣當代藝術之「機構網絡」延展的結構、其著重連結的組織型態，以及創作者所面臨之自主性空洞化的困境。最後，則是藉著援引機構分析的理論基礎，指出「體制化」之開放的辯證史觀，在激發出革新體制之動能的當下，即彰顯了歷史書寫內在固有的創造力。

相對於將論述重點放在史料耙梳與案例挖掘之上，這四項論點共同形成的研究路徑，較傾向以現象分析和文獻探討作為經線，歷史哲學與機構分析的理論作為緯線，從而再藉由這些經緯相互參照的方式，形塑出臺灣當代藝術之歷史書寫的方法學。綜觀而論，本文所欲建構之方法學的核心內涵，即是在於透過「複時」的史學研究視野、機構網絡的社會運作模式和開放性的辯證史觀，來觀察和書寫臺灣當代藝術發展的軌跡、難題與可能性。如果基於史料考據的美術史書寫，旨在重現歷史遺漏的篇章，甚至翻轉人們對於史實的認知，那麼以本文之方法學的內涵探討當代藝術，則能夠從另一個面向來重構其歷史詮釋的框架，並改變今日撰述美術史的意義。在這個層面上，探究臺灣當代藝術史的編撰法，便等同於是在史學研究與當代美學和藝評交互滲透、影響的理論範疇中（引自 Bürger 1984: 24; Smith 2010: 376），一併建立起臺灣當代藝術的認識論。亦即，臺灣當代藝術既非僅僅指涉前衛和激進的創作風格或展演活動，也絕非只限定在各類藝術機關和團體所組成的藝術世界之內。其機構網絡的組織型態，彷彿隨時擴張、蔓生的神經系統，不斷地與各種生態和社會領域串接成多層次的脈絡與叢結。若以此認識論來譜寫臺灣當代藝術之機構網絡的歷史，即可發現，縱使某些關鍵的歷史事件確實劃分出時代差異，但大多數的分期方法皆為專斷且不一致的。我們只能權宜地就特定的研究面向和理論前提（例如文化政策之訂定或某藝文單位成立的時間點），片面地表現臺灣當代藝術興起和成長的趨勢。此外，認識論與撰史之方法學相輔相成的情形，尤其能幫助我們更深入地思索臺灣當代藝術難解的「滯後」（belatedness）情結。

2012年，鄭慧華在重省臺灣策展的歷史時，延伸印度歷史學者查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）的論點，認為臺灣當代藝術在西方強勢現代化和全球化的浪潮之下，即如同印度般，以其邊緣之姿，在「體制化」的過程裡，體現

了「迎頭趕上」的焦慮和「滯後」的魔咒（鄭慧華 2012）。不管是郭挹芬和盧明德於日本習得當代藝術的經驗（引自蔣柏欣 2014）、盧天炎對 1980 年代「畫冊中成長的畫家」之描寫（引自陳淑鈴整理 2004），抑或是上述鄭慧華的觀察，皆共同證明了臺灣社會於解嚴後，一旦全面陷入新自由主義之資本連結與現代競爭的思維內，國內當代藝術的生產體制，便無可避免地呈現出「滯後」的「機構叢結」。然而，倘若以「複時」的觀點來重探「滯後」的時間焦慮，我們亦得以從中翻摺出屬於「當代性」之「延宕」或「推延」（deferred）的歷史感知經驗。也就是說，面對強勢文化的治理，臺灣當代藝術不會只停留在「追趕差距」的單一現實裡，不斷地代工或摹仿主流美學品味的樣貌；創作者、藝術史學者、策展人或其它的藝術工作者，同樣也會思考如何在「衍生差異」的多重現實中，以及在未來理想「尚未到來」的延遲狀態下（陳泰松 2007），尋求變革當前美學典範、知識系統和文化生產體制的潛在方案。這些象徵「建制」之力的方案，不僅包括創作風格語彙的轉譯與辯證、藝術評論與學術研究方法的拓展，更重要的是，其中也有一些創作行動，從根本上觸及了機構網絡另一種組織型態的想像與探索。

本文一開始引述的澳洲藝術史學者史密斯，在 2010 年書寫當代藝術之歷史脈絡的過程裡，觀察到三種彼此相互關聯的創作群體。第一和第二種，分別是延續現代藝術的創作類型，以及位於歐美之外的後殖民藝術實踐；而第三類族群，則無固定的創作風格，也不被單一的美學觀點和展演形式所束縛，他們經常以集體、小規模、因地制宜和機動性高的組織模式，創造出與不同領域的群眾相互交流和協力創作的情境，進而試圖藉此解決當前生態和社會環境所面臨的各種困境（Smith 2010）。史密斯提到的這種如「共生網絡」般的跨域創作群體，在此處「複時」和機構網絡之史學研究的視野下，似乎能夠為臺灣藝壇愈趨疲弱的「體制化」態勢，指引出一條再造其辯證能量的抵抗路徑。於是，如果再次回望過往的歷史軌跡，高雄市現代畫學會在 1990 年代，即是以團體行動的方式，戮力營造在地文化之機構網絡的發展基礎；2002 年的意識部落，亦嘗試在彼時東部尚未健全的當代藝術體制之邊緣，共組集體生活與創作的烏托邦；還有吳中煒從破爛生活節、龜山工廠到寶藏巖公社的藝術抗爭途徑，也在自我組織的群眾運動之型態上，塑造出基進的革命理想（林其蔚 2013）。今日，除了致力於推廣地方當代藝術活動的桃園藝文陣線之外（盛鑑 2019），曹

良賓於2016年成立的Lightbox攝影圖書室、由賴火旺自2019年開始發起的「議題串連」，以及林煌迪邀請臺南在地藝術家所共同策畫的「『請說方言』實驗室」，也都是經由共享、互助與跨域連結的「共生網絡」，企圖在著重產能和績效的文化生產體制之邊緣上，重建知識生產的倫理基礎和與群眾對話的美學內涵。而在重探臺灣當代藝術之歷史編撰法的當下，我們將能夠透過這些自主開展的「共生網絡」與集體藝術行動，勾勒出那「尚未到來」的藝術生產體制之樣貌，並同時在其延展的機構連結之上，持續地開創這塊土地的藝術史。

引用書目

一、中文書目

- 〈作者不詳〉(Anonymous)。1959。〈當代藝術家與古代藝術〉“Dangdai yishujia yu gudai yishu” [Contemporary Artists and Traditional Art], 《中國勞工》*Zhongguo laogong* [Chinese Labor] 199: 23-24。
- 王弄極 (Wang, Non-Chi)。1986/8/16。〈後現代情狀：一篇關於當代建築的報導〉“Houxiandai qingzhuang yipian guanyu dangdai jianzhu de baodao” [Postmodern Conditions: A Report on Contemporary Architecture], 《中國時報人間副刊》*Zhongguo shibao renjian fukan* [China Times Literary Supplement]。
- 王品驊 (Wang, Pin-Hua)。2022。〈從空間生產到場所精神：1980年代以來臺灣現代抽象在地轉譯的美學實踐〉“Cong kongjian shengchan dao changsuo jingshen: 1980 niandai yilai Taiwan xiandai chouxiang zaidi zhuan yi de meixue shijian” [From Production to Spirit of Space: the Aesthetic Practice of Local Translation of Modern Abstraction in Taiwan since the 1980s], 《前沿與邊緣：1980年代臺灣藝術當代性探討》*Qianyan yu bianyuan: 1980 niandai Taiwan yishu dangdaixing tantao* [Frontiers and Peripheries: Exploring the Contemporaneity of Taiwanese Art in the 1980s], 頁 10-35。臺中市 (Taichung)：國立臺灣美術館 (National Taiwan Museum of Fine Arts)。
- 王晴佳 (Wang, Q. Edward)。1999。〈臺灣史學的變與不變：1949-1999〉“Taiwan shixue de bian yu bubian” [Tradition and Transformation: Historical Studies in Taiwan, 1949-1999], 《臺大歷史學報》*Taida lishi xuebao* [Bulletin of the Department of History of National Taiwan University] 24: 329-374。
- 王福東 (Wang, Fu-Tung)。2001。〈80年代藝術群體風雲〉“80 niandai yishu qunti fengyun” [The Movement of Artists' Groups in the 1980s], 《藝術觀點》*Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 9: 4-5。
- 王聖閎 (Wang, Sheng-Hung)。2013。〈被壟斷的知識，與臺灣館的再現性神話〉“Bei longduan di zhizhi, yu Taiwan guan de zaixian xing shenhua” [Monopolized Knowledge, and the Myth of Representation of the Taiwan Pavilion], 《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 224: 80-81。
- 。2017/12/31。〈從「空氣草」到「交陪境」：談一種原生性藝術理論的可能〉“Cong kongqicao dao jiaopeijing: tan yizhong yuanshengxing yishu lilun de keneng” [From Air Plant to Kau-Puê Neighborhoods: Discussing the Possibility of an Vernacular Art Theory], *ARTALKS*。Retrieved from: <https://talks.taishinart.org.tw/juries/wsh/2017123101> on Mar 20, 2022.
- 。2019/10/13。〈科層時代的藝術生產之境——從「我們是否工作過量」的策展問題意識談起(上)〉“Keceng shidai de yishu shengchan zhi jing: cong ‘women shifou gongzuo guoliang’ de cezhan wenti yishi tanqi (shang)” [The Realm of Art Production in the Bureaucratic Era: On the Curatorial Problematics of ‘Are We Working Too Much?’ (I)], *CLABO*。Retrieved from: <https://mag.clabo.org.tw/clabo-article/art-production-in-the-era-of-the-bureaucracy-1/> on May 15 2022.
- 王嘉驥 (Wang, Chia-Chi)。2000a。〈臺灣的位置：1990年代臺灣當代藝術的狀態(一)〉“Taiwan de weizhi: 1990 niandai Taiwan dangdai yishu de zhuangtai (I)” [The Position of Taiwan: The Situation of Contemporary Art in Taiwan in the 1990s (I)], 《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 100: 160-163。
- 。2000b。〈臺灣的位置：從產業基礎結構看臺灣當代藝術的展望〉“Taiwan de weizhi: cong chanye jichu jiegou kan Taiwan dangdai yishu de zhanwang” [The Position of Taiwan: Prospecting the Future of Contemporary Art in Taiwan From the Perspective of Production Infrastructure], 《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 97: 76-81。

- 。2000c。〈臺灣的位置：政治困境下的臺灣當代藝術〉“Taiwan de weizhi: zhengzhi kunjing xia de Taiwan dangdai yishu” [The Position of Taiwan: Contemporary Art in Taiwan under the Political Predicaments]，《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 96: 122-125。
- 。2001。〈臺灣的位置：奇觀、傳媒與當代藝術〉“Taiwan de weizhi: qiguan, chuanmei yu dangdai yishu” [The Position of Taiwan: Spectacle, Media and Contemporary Art]，《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 102: 90-93。
- 。2003。〈臺灣學院裡的當代藝術狀態〉“Taiwan xueyuan li de dangdai yishu zhuangtai” [The Situation of Contemporary Art in Academies in Taiwan]，《藝術家》*Yishu jia* [Artist Magazine] 337: 290-293。
- 羊文漪 (Yang, Wen-I)。1999。〈臺灣解嚴後當代藝術的眾聲喧嘩〉“Taiwan jieyan hou dangdai yishu de zhongsheng xuanhua” [Heteroglossia of Contemporary Taiwan Art in the Post-Martial Law Era]，《傾向》*Qing xiang* [Tendency Quarterly] 12: 169-184。
- 李宜修 (Lee, I-Show)。2011。《臺灣當代美術社會發展1980-2000》*Taiwan dangdai meishu shehui fazhan 1980-2000* [The Development of Contemporary Taiwanese Fine Art Society From the Perspective of Artistic Economy 1980-2000]。臺北市 (Taipei)：臺灣商務印書館 (The Commercial Press)。
- 巫秋基 (Wu, Chiu-Chi) 編。1989。《臺灣當代美術名鑑》*Taiwan dangdai meishu mingjian* [Archive of Contemporary Art in Taiwan]。臺中市 (Taichung)：藝園出版社 (Yi Yuang)。
- 呂佩怡 (Lu, Pei-Yi)。2000。《後九〇年代臺北市立美術館國際策展的「本土/國際」策略探討》*Hou jiu ling niandai taibeishili meishuguan guojicezhan de 'bentu/guoji' celue tantao* [International Exhibitions of Taipei Fine Art Museum in Post-90s: Investigation of the Strategy 'Localization/Globalization']。國立臺南藝術學院博物館學研究所碩士論文 (Guoli tainan yishu xueyuan bowuguanxue yanjiusuo shuoshi lunwen) [MA. Dessertation, Graduate Institute of Museology, Tainan National College of the Arts]。
- 呂佩怡 (Lu, Pei-Yi) 編。2015。《臺灣當代藝術策展二十年》*Taiwan dangdai yishu cezhan ershi nian* [Contemporary Art Curating in Taiwan 1992-2012]。臺北市 (Taipei)：典藏藝術家庭 (Artco Books)。
- 吳祥賓 (Wu, Hsiang-Pin)。2020。〈離散的群島、間續的系譜：一部臺灣基進性創作之「剩餘史」的可能〉“Lisan de qundao, jianxu de xipu: yibu Taiwan jixinxing chuanguo zhi 'shengyushi' de keneng” [Scattered Isles and Fragmented Genealogy: On a 'History of the Rest' for Radical Art Practices in Taiwan]，《文化研究》*Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 30: 11-36。
- 。2020/9/28。〈抵抗自我崩毀的非典日常：再探災難下之藝術生產與勞動意涵〉“Dikang ziwo benghui de feidian richang: zaitan zainanxia zhi yishu shengchan yu laodong yihan” [Resist the Normalized Self-Destruction of Atypical Labor: On Art Production during the Pandemic]，《數位荒原》*Shuwei huangyuan* [No Man's Land] 46: n.p.。Retrieved from: <https://www.heath.tw/nml-article/resist-the-normalized-self-destruction-of-atypical-labor-on-art-production-during-the-pandemic/> on Mar 20, 2022.
- 吳瑪俐 (Wu, Mali)。1994。〈當代藝術在臺灣的困境〉“Dangdai yishu zai Taiwan de kunjing” [The Conundrum of Contemporary Art in Taiwan]，《二十一世紀》*Ershiyi shiji* [Twenty-First Century] 22: 20-21。
- 林永發、林聖賢、林建成 (Lin, Yong-Fa, Sheng-Hsien Lin, and Jian-Cheng Lin)。2007。〈臺東美術發展與文化政策〉“Taitung meishu fazhan yu wenhua zhengce” [Taitung Fine Arts Development and Cultural Policy]，《東台灣藝術故事——視覺篇》*Dongtaiwan yishu gushi: shijue pian* [The Art Story of Eastern Taiwan: Visual Art]，徐秀菊 (Hsu, Hsiu-Chu) 主編，頁 82-114。臺北市 (Taipei)：藝術家出版社 (Artist Magazine)。
- 林宏璋 (Lin, Hong-John)。2007。〈頓挫藝術在臺灣——導論：瞧！這個癥狀〉“Duncuo yishu zai Taiwan - daolun: qiao! Zhege zhengzhuang” [The Art of Frustration in Taiwan - Introduction: Look! This Symptom]，《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 174: 124-125。

- 林其蔚 (Lin, Chi-Wei)。2013。〈現代性框架的邊緣或其外——謝德慶、謝英俊、黃姓塗鴉客、吳中燁、DINO 與蔡繡如的生命創作〉“Xiandaixing kuangjia de bianyuan huò qiwai: Hsieh Tehching, Hsieh Ying-Chun, Hwang xing tuyake, Wu Chong-Wei, DINO yu Tsai Show-Zoo de shengming chuanguo” [The Frame of Modernity and Beyond – The Lifework of Tehching Hsieh, Ying-Chun Hsieh, Chong-Wei Wu, Graffitiist Hwang, DINO and Show-Zoo Tsai], *LIN CHI-WEI*。Retrieved from: <http://www.linchiwei.com/archives/1777> on June 18, 2022.
- 胡永芬 (Hu, Yung-Fen)。1993。〈臺灣美術新生代：解嚴前後的藝術環境及動態〉“Taiwan meishu xinshengdai: jieyan qianhou de yishu huanjing ji dongtai” [New Generation of Taiwanese Art: The Art Environment and Development Before and After the Lifting of Martial Law], 《藝術貴族》 *Yishu guizu* [Art Monthly] 47: 40-47。
- 姚瑞中 (Yao, Jui-Chung)。2002。《臺灣裝置藝術 1991-2001》 *Taiwan zhuangzhi yishu 1991-2001* [Installation Art in Taiwan since 1991-2001]。臺北縣新店市 (Xindian)：木馬文化 (ECUS Publishing House)。
- 。2003。〈從臺灣藝術科系畢業展反思新生代創作趨勢與藝術教育〉“Cong Taiwan yishu kexi biyezhan fansi xinshengdai chuanguo qushi yu yishu jiaoyu” [Reviewing Artistic Practice’s Trends and Art Education of New Generation From Graduation Exhibition of Fine Art Departments in Taiwan], 《藝術家》 *Yishu jia* [Artist Magazine] 337: 264-267。
- 。2011。〈從「替代空間」到「後替代空間」〉“Cong ‘tidai kongjian’ dao hou ‘tidai kongjian’” [From ‘Alternative Space’ to ‘Post-Alternative Space’], 《搞空間：亞洲後替代空間》 *Gao kongjian: yazhou hou tidai kongjian* [Creating Spaces: Post-Alternative Spaces in Asia], 呂佩怡 (Lu, Pei-Yi) 主編, 頁 10-11。臺北市 (Taipei)：田園城市 (Garden City)。
- 高千惠 (Kao, Chien-Hui)。2010。〈誰的藝術？誰的歷史？——臺灣當代藝術的未竟課題〉“Shei de yishu? shei de lishi? – Taiwan dangdai yishu de weijing keti” [Whose art? Whose history? – Unfinished Issues of Contemporary Art in Taiwan], 《典藏今藝術》 *Diancang jin yishu* [ARTCO] 211: 123-127。
- 。2014。〈解甲，而非解放：三度空間存疑——一九八〇年代臺灣前衛藝術的白盒子歷史語境與空間美學〉“Jiejia erfei jiefang: sandu kongjian cunyi – yijiu baling niandai Taiwan qianwei yishu de baihezi lishi yujing yu kongjian meixue” [Disarming Rather Than Liberating: the Unsettled Three-Dimensional Space – the Historical Context and Spatial Aesthetics of the White Cube of Taiwanese Artistic Avant-Garde in the 1980s], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 60: 32-39。
- 。2015。〈在機制凝視下：臺北雙年展場域中擬似概念的「全球化當代性」〉“Zai jizhi ningshi xia: taibei shuangnianzhan changyu zhong nisi gainian de ‘quanqiuhua dangdaixing’” [Under the Gaze of the System: The Conceptual Simulacrum of ‘Globalized Contemporaneity’ in Taipei Biennials], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 61: 149-156。
- 倪再沁 (Ni, Tsai-Chin)。1991。〈臺灣當代美術〉“Taiwan dangdai meishu” [Taiwanese Contemporary Art], 《二十一世紀》 *Ershiyi shiji* [Twenty-First Century] 5: 95-106。
- 。1992a。〈臺灣當代美術初探——臺灣新生代美術的再檢證 (上)〉“Taiwan dangdai meishu chutantai – Taiwan xinshengdai meishu de zaijianzheng (I)” [A Preliminary Study on Taiwanese Contemporary Art – Re-examining Art of the New Generation in Taiwan (I)], 《雄獅美術》 *Xiongshi meishu* [Lion Art] 255: 32-51。
- 。1992b。〈臺灣當代美術初探——臺灣新生代美術的再檢證：行為與表演篇·塑造篇 (中)〉“Taiwan dangdai meishu chutantai – Taiwan xinshengdai meishu de zaijianzheng: xingwei yu biaoan pian, suzao pian (II)” [A Preliminary Study on Taiwanese Contemporary Art – Re-examining Art of the New Generation in Taiwan (II): Performance and Installation], 《雄獅美術》 *Xiongshi meishu* [Lion Art] 256: 20-39。
- 。1992c。〈臺灣當代美術初探——臺灣新生代美術的再檢證：繪畫篇 (下)〉“Taiwan dangdai meishu chutantai – Taiwan xinshengdai meishu de zaijianzheng: huihua pian (III)” [A Preliminary Study on Taiwanese Contemporary Art – Re-examining Art of the New Generation in Taiwan (III): Painting], 《雄獅美術》 *Xiongshi meishu* [Lion Art] 257: 36-38。

- 。2005。《臺灣當代美術通鑑——藝術家雜誌三十年版》*Taiwan dangdai meishu: yishujia zazi sanshinian ban* [The Archive of Contemporary Art in Taiwan: Thirty Years Edition of the Artist Magazine]。臺北市 (Taipei)：藝術家出版社 (Artist Magazine)。
- 陶亞倫 (Tao, Ya-Lun)。2009。〈「宏觀調控下的當代藝術」之思考與回應——宏觀調控下的臺灣當代藝術〉“Hongguan tiaokong xia de dangdai yishu’ zhi sikao yu huiying: hong guan tiaokong xia de Taiwan dangdai yishu” [Reflexion and Response on ‘Contemporary Art Under Macro-Governance’: Contemporary Art in Taiwan Under Macro-Governance]，《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 199: 111。
- 陳佳琦 (Chen, Chia-Chi)。2014。〈劇變年代下的求變與不變：一九八〇年代臺灣早期後現代主義的出現與論述〉“Jubian niandai xia de qiubian yu bubian: yijiu baling niandai Taiwan zaoqi houxiandai zhuyi de chuxian yu lunshu” [Changing and Unchanging in an Unsettled Time: the Emergence and Discussion of Early Postmodernism in Taiwan in the 1980s]，《藝術觀點》*Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 60: 40-48。
- 陳界仁 (Chen, Chieh-Jen)。2011。〈在帝國的邊界上：我的游擊工作報告〉“Zai diguo de bianjie shang: wo de youji gongzuo baogao” [On the Borders of Empire: A Report on My Guerrilla Works]，《現代美術》*Xiandai meishu* [Modern Art] 154: 44-67。
- 陳泰松 (Chen, Tai-Song)。2007。〈政治藝術在臺灣的 (不) 缺席：犧牲大他，完成小他！〉“Zhengzhi yishu zai Taiwan de (bu)quexi: xisheng data wancheng xiaota!” [The Absence/Presence of Political Art in Taiwan: Sacrifice the Big Other for the Small others!]，《典藏今藝術》*Diancang jin yishu* [ARTCO] 174: 134-137。
- 陳淑鈴 (Chen, Shu-Ling) 整理。2004。〈開新——八〇年代臺灣美術發展：座談紀錄〉“Kaixin – baling niandai Taiwan meishu fazhan: zuotan jilu” [Taiwan’s Art Breaks New Ground: Forum on The Transitional Eighties]，《現代美術》*Xiandai meishu* [Modern Art] 117: 22-37。
- 陳瑞文 (Chen, Jui-Wen)。1991。〈當代藝術的曖昧特徵與假性跡象〉“Dangdai yishu de aimei tezhen yu jiaxing jixiang” [Ambiguous and Fictitious Characteristics of Contemporary Art]，《雄獅美術》*Xiongshi meishu* [Lion Art] 246: 166-173。
- 。1995。〈臺灣當代藝術社會意識的新歷史觀〉“Taiwan dangdai yishu shehui yishi de xin lishiguan” [A New Historical Perspective on the Social Consciousness of Contemporary Art in Taiwan]，《藝術家》*Yishu jia* [Artist Magazine] 245: 372-377。
- 陸蓉之 (Lu, Yung-Chih)。1991。《當代美術透視》*Dangdai meishu toushi* [Contemporary Art in Perspective]。臺北市 (Taipei)：臺北市立美術館 (Taipei Fine Arts Museum)。
- 席德進、江聲、高歌等 (Shiy, De-Jinn, Sheng Chiang, Ge Kao et al.)。1980。《當代藝術家訪問錄 (一)》*Dangdai yishujia fangwenlu (I)* [Meeting with Contemporary Artists (I)]。臺北市 (Taipei)：雄獅圖書 (Lion Art)。
- 國立故宮博物院編輯委員會 (National Palace Museum Editorial Committee)。1986。《從傳統中創新：當代藝術嘗試展》*Cong chuantong zhong chuangxin: dangdai yishu changshi zhan* [Creating From Tradition: A Taste of Our Modern Arts]。臺北市 (Taipei)：國立故宮博物院 (National Palace Museum)。
- 國立歷史博物館編輯委員會 (National Museum of History Editorial Committee)。1988。《中華民國當代藝術創作展》*Zhonghua minguo dangdai yishu chuanguo zhan* [The Contemporary Chinese Art Exhibition]。臺北市 (Taipei)：國立歷史博物館 (National Museum of History)。
- 。1999。《臺灣當代藝術展》*Taiwan dangdai yishu zhan* [The Contemporary Art of Taiwan]。臺北市 (Taipei)：國立歷史博物館 (National Museum of History)。

張晴文 (Chang, Ching-Wen)。2015。〈00年代之後——從《藝術家》雜誌專輯看臺灣當代藝術〉“00 niandai zhihou – cong ‘yishujia’ zazhi zhuanji kan Taiwan dangdai yishu” [After the Year 2000 – A Look at Taiwan’s Contemporary Art From the Feature Article of ‘Artist’], 《與時代共舞——《藝術家》40年×臺灣當代美術》*Yu shidai gongwu: yishujia 40nian x Taiwan dangdai meishu* [Dance with the Times: 40 Years of ‘Artist’ and Contemporary Art in Taiwan], 洪金禪、吳慧芳 (Hung, Ching-Chan and Wu, Hui-Fang) 執行編輯, 頁 20-26。高雄市 (Kaohsiung) : 高雄市立美術館 (Kaohsiung Museum of Fine Arts)。

——。2022。〈SOCA 現代藝術工作室與臺灣當代藝術的興發時刻〉“SOCA xiandai yishu gongzuoshi yu Taiwan dangdai yishu de xingfa shike” [SOCA and Flourishing Period of Contemporary Art in Taiwan], 《前沿與邊緣：1980年代臺灣藝術當代性探討》*Qianyan yu bianyuan: 1980 niandai Taiwan yishu dangdaixing tantao* [Frontiers and Peripheries: Exploring the Contemporaneity of Taiwanese Art in the 1980s], 頁 62-93。臺中市 (Taichung) : 國立臺灣美術館 (National Taiwan Museum of Fine Arts)。

盛鎧 (Sheng, Kai)。2019。《台灣美術團體發展史料彙編 4：1991年後美術團體 (1991-2018)》*Taiwan meishu tuanti fazhan shiliao huibian 4: 1991 nianhou meishu tuanti (1991-2018)* [A Compilation of Historical Materials on the Development of Artists’ Groups in Taiwan 4: Artists’ Groups After 1991 (1991-2018)]。臺中市 (Taichung) : 國立臺灣美術館 (National Taiwan Museum of Fine Arts)。

葉玉靜 (Ye, Yu-Jing)。1994。《台灣美術中的台灣意識：前九〇年代「台灣美術」論戰選集》*Taiwan meishu zhong de Taiwan yishi: qian 90 niandai ‘Taiwan meishu’ lunzhan xuanji* [Taiwanese Consciousness in Taiwanese Art: An Anthology of Debate on ‘Taiwanese Art’ in the Early 1990s]。臺北市 (Taipei) : 雄獅圖書 (Lion Art)。

楊雅筑 (Yang, Ya-Chu)。2014。《臺灣藝術場域中的權力部署——以「臺北美術獎」為例》*Taiwan yishu changyu zhong de quanli bushu: yi ‘taibei meishujiang’ wei li* [The Deployment of Power in Taiwan’s Art Field: A Case Study of Taipei Art Awards]。國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士論文 (Guoli taibei jiaoyu daxue yishu yu zaoxing sheji xuexi shuoshi lunwen) [MA. Dissertation, Department of Arts and Design, National Taipei University of Education]。

萬煜瑤 (Wan, Yuh-Yao)。2009。〈原住民藝術現象：從世紀末展覽場域的觀察〉“Yuanzhumin yishu xianxiang: cong shijimo zhanlan changyu de guan cha” [Aboriginal Art Phenomenon: Observations From Exhibition Fields at the End of the Century], 《原民藝識——東臺灣部落藝術論文集》*Yuanmin yizhi: dongtaiwan buluo yishu lunwenji* [Aboriginal Consciousness and Art: Collection of Essays on Art of Tribes in Eastern Taiwan], 汪曉青 (Wang, Hsiao-Ching) 主編, 頁 82-93。花蓮市 (Hualien) : 國立東華大學 (National Dong Hwa University)。

廖仁義 (Liao, Jen-I)。2019。〈藝術史與當代藝術是對立的嗎?〉“Yishushi yu dangdai yishu shi duili de ma?” [Are Art History and Contemporary Art Opposed?], 《藝術家》*Yishu jia* [Artist Magazine] 530: 68。

廖雪芳 (Liao, Hsue-Fang)。1980。《當代藝術家訪問錄 (二)》*Dangdai yishujia fangwenlu (II)* [Meeting with Contemporary Artists (II)]。臺北市 (Taipei) : 雄獅圖書 (Lion Art)。

廖新田 (Liao, Hsin-Tien)。2010。〈臺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〉“Taiwan dangdai yishu pinglun zhong de dangdai sichao jieru: chaoxiang yige wenhua yanjiu de linian tanxi” [The Intervention of Contemporary Thoughts in the Taiwanese Contemporary Art Criticism: Towards an Idea Analysis of Cultural Studies], 《現代美術學報》*Xiandai meishu xuebao* [Journal of Taipei Fine Arts Museum] 20: 11-36。

——。2014a。〈臺灣的視覺再現：臺灣近現代美術的文化地理〉“Taiwan de shijue zaixian: Taiwan jinxindai meishu de wenhua dili” [The Visual Representations of Taiwan: The Cultural Geography of Taiwanese Modern Art], 《界：臺灣當代藝術展——國際研討會論文集》*Jie: Taiwan dangdai yishuzhan - guoji yantaohui lunwenji* [Proceedings of the International Conference on Jie(Boundaries): Contemporary Art From Taiwan], 蔡昭儀、潘安儀 (Tsai, Chao-Yi and Pan, An-Yi) 主編, 頁 57-70。臺中市 (Taichung) : 國立臺灣美術館 (National Taiwan Museum of Fine Arts)。

- 。2014b。〈尋常與例外：臺灣美術史書寫架構的因素與探討〉“Xunchang yu liwai: Taiwan meishushi shuxie jiagou de yinsu yu tantao” [‘Normality’ and ‘Exception’: Exploring Factors of the Framework in Writing Taiwanese Art History]，〈臺灣美術〉 *Taiwan meishu [Journal of Taiwan Museum of Art]* 95: 4-15。
- 臺北市立美術館 (Taipei Fine Arts Museum)。2011。《臺北雙年展文獻：2010》*Taipei shuangnianzhan wenxian: 2010 [INDEX: Taipei Biennial 2010]*。臺北市 (Taipei)：臺北市立美術館 (Taipei Fine Arts Museum)。
- 趙雅博 (Chao, Albert)。1970a。〈西方當代藝術的輪廓 (下)〉“Xifang dangdai yishu de lunkuo (II)” [Contours of Western Contemporary Art (II)]，〈現代學苑〉 *Xiandai xueyuan [Modern Academy]* 7(2): 63-72。
- 。1970b。〈西方當代藝術的輪廓 (上)〉“Xifang dangdai yishu de lunkuo (I)” [Contours of Western Contemporary Art (I)]，〈現代學苑〉 *Xiandai xueyuan [Modern Academy]* 7(1): 11-16。
- 鄭慧華 (Cheng, Hwei-Hwa)。2012。〈策展意識與獨立意識：重省台灣策展 20 年〉“Cezhan yishi yu duli yishi: zhongsheng Taiwan cezhan 20 nian” [Curatorial Consciousness and Independent Consciousness: 20 Years of Curating in Taiwan]，〈典藏今藝術〉 *Diancang jin yishu [ARTCO]* 241: 4-9。
- 蔣伯欣 (Chiang, Po-Shin)。2013。〈論殘餘：當代影像的死亡與再生〉“Lun canyu: dangdai yingxiang de siwang yu zaisheng” [On the remnants: The Death and Rebirth of Contemporary Images]，〈「影像、偶然、非秩序：重探台灣藝術的當代性」學術研討會論文集〉 *Yingxiang ouran feizhixu: zhongtan Taiwan yishu de dangdaixing 'xueshu yantaohui lunwenji [Image, Hazard, Aorder: Revisiting Comtemporaneity in Taiwanese Art]*，龔卓軍、蔣伯欣、孫松榮、林暉鈞 (Gong, Jow-Jiun, Po-Shin Chiang, Song-Yong Sing, and Hui-Chun Lin) 編，頁 59-69。臺南市 (Tainan)：國立臺南藝術大學 (Tainan National University of the Arts)。
- 。2014。〈臺灣當代藝術有歷史嗎？以戰後日、韓為參照點〉“Taiwan dangdai yishu you lishi ma? yi zhanhou ri han wei canzhaodian” [Does Taiwanese Contemporary Art Have a History? Taking Postwar Japan and South Korea as Reference Points]，〈藝術觀點〉 *Yishu guandian [ACT Art Critique of Taiwan]* 60: 6-13。
- 賴明珠 (Lai, Ming-Chu)。2019。《台灣美術團體發展史料彙編 3：解嚴前後美術團體 (1970-1990)》*Taiwan meishu tuanti fazhan shiliao huibian 3: jieyan qianhou meishu tuanti (1970-1990) [A Compilation of Historical Materials on the Development of Artists' Groups in Taiwan 3: Artists' Groups Before and After the Lifting of Martial Law (1970-1990)]*。臺中市 (Taichung)：國立臺灣美術館 (National Taiwan Museum of Fine Arts)。
- 蕭瓊瑞 (Hsiao, Chong-Ray)。2012a。〈戰後臺灣美術史 (7) —— 解嚴開放下的多元關懷〉“Zhanhou Taiwan meishushi (7): jieyan kaifang xia de duoyuan guanhuai” [Postwar Art History in Taiwan (7): The Openness to the Diverse Subjects of Concern After the Lifting of Martial Law]，〈藝術家〉 *Yishu jia [Artist Magazine]* 446: 140-157。
- 。2012b。〈戰後臺灣美術史 (6) —— 低限風潮與美術館時代的來臨〉“Zhanhou Taiwan meishushi (6): dixian fengchao yu meishuguan shidai de lailin” [Postwar Art History in Taiwan (6): The Advent of Minimalism trend and the Fine Arts Museum Era]，〈藝術家〉 *Yishu jia [Artist Magazine]* 445: 148-165。
- 。2012c。〈戰後臺灣美術史 (4) —— 前衛探索的現實回歸〉“Zhanhou Taiwan meishushi (4): qianwei tansuo de xianshi huihui” [Postwar Art History in Taiwan (6): The return to Realities in the Avant-Garde Exploration]，〈藝術家〉 *Yishu jia [Artist Magazine]* 443: 152-169。
- 謝東山 (Hsieh, Tung-Shan)。1997。〈論述的修辭策略：藝評中的藝術理論〉“Lunshu de xiuci celue: yiping zhong de yishu lilun” [Rhetorical Strategies of Discourse: Art Theories in Art Criticism]，〈臺灣藝評檔案 1990-1996：第二屆藝術評論獎〉 *Taiwan yiping dangan 1990-1996: di er jie yishu pinglun jiang [Art criticism documents Taiwan 1990-1996: DEOA Art Criticism Award, 1997]*，賴香伶 (Lai, Hsiang-ling) 主編，頁 16-29。臺北市 (Taipei)：帝門基金會 (Dimension Endowment Of Art)。

——。2002。《臺灣當代藝術 1980-2000》*Taiwan dangdai yishu 1980-2000* [Contemporary Art of Taiwan 1980-2000]。臺北市 (Taipei)：藝術家出版社 (Artist Magazine)。

魏竹君 (Wei, Chu-Chiun)。2014。〈「當代」：臺灣當代藝術的分期與多重時態〉“‘Dangdai’: Taiwan dangdai yishu de fenqi yu duochong shitai” [‘Contemporary’: Periodization and Multiple Tenses of Contemporary Art in Taiwan]，〈界：臺灣當代藝術展——國際研討會論文集〉*Jie: Taiwan dangdai yishuzhan: guoji yantaohui lunwenji* [Proceedings of the International Conference on Jie (Boundaries): Contemporary Art From Taiwan]，蔡昭儀、潘安儀 (Tsai, Chao-Yi and Pan, An-Yi) 主編，頁 102-109。臺中市 (Taichung)：國立臺灣美術館 (National Taiwan Museum of Fine Arts)。

羅悅全 (Lo, Jeph)。2011。〈台灣的聲音解放運動〉“Taiwan de shengyin jiefang yundong” [The Liberation Movement of the Sound in Taiwan]，〈藝術與社會〉*Yishu yu shehui* [Art and Society]。Retrieved from: <http://praxis.tw/archive/taiwan-sound-liberation-movement.php> on Mar 31, 2022.

龔卓軍 (Gong, Jow-Jiun)。2007。〈惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態〉“Exing changsuo luoji yu shijie bianyuan jingshen zhuangtai” [Logic of the Terrible Place and State of Mind at the Edge of the World]，〈典藏今藝術〉*Diancang jin yishu* [ARTCO] 174: 126-129。

二、外文書目

Agamben, Giorgio. 2009. “What is the Contemporary?,” in *What is Apparatus*, pp. 39-54. California: Stanford University Press.

Benjamin, Walter, translated by Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz and Pierre Rusch. 2000. “Sur le Concept d’Histoire,” in *Œuvre, III*, pp. 425-443. Paris: Éditions Gllimard.

Berlin, Isaiah. 1960. “History and Theory: The Concept of Scientific History,” *History and Theory* 1(1): 1-31.

Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology: or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books.

Boulay, Bérenger. 2010. “Effets de Présence et Effets de Vérité dans l’Historiographie,” *Littérature* 159: 26-38.

Buchloh, Benjamin H. D., Hal Foster, Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois. 2004. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

Bürger, Peter. 2014. *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Bürger, Peter, translated by M. Shaw. 1984(1974). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bürger, Peter, translated by Jean-Pierre Cometti. 2013. “L’Héritage Ambigu de l’Avant-Garde,” in *Théorie de l’Avant-Garde*, pp. 169-180. Paris: Questions théoriques.

Castoriadis, Cornelius. 1975. *L’Institution Imaginaire de la Société*. Paris: Éditions du Seuil.

Cauquelin, Anne. 1992. *L’Art Contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France.

De Landa, Manuel. 2016. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Foster, Hal, translated by Yves Cantaine, Frank Pierobon and Daniel Vander Gucht. 1996. *Le Retour du Réel*. Bruxelles: La Lettre Volée.

Lourau, René. 1969. *L’Instituant contre l’Institué*. Paris: Éditions Anthropos.

———. 1973. “Analyse Institutionnelle et Question Politique,” *L’Homme et la Société* 29-30: 21-34.

- Michaud, Yves. 2011. *La Crise de l'Art Contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Oury, Fernand. 2004. "Institutions: de Quoi Parlons-Nous?," *Institutions* 34: 11-13.
- Passini, Michela. 2017. "Nouvelles Histoires de l'Art," in *L'Œil et l'Archive: Une Histoire de l'Histoire de l'Art*, pp. 272-284. Paris: la Découverte.
- Slifkin, Robert. 2012. "Is Contemporary Art History?," *Oxford Art Journal* 35(1): 111-114.
- Smith, Terry. 2010. "The State of Art History: Contemporary Art," *The Art Bulletin* 92(4): 366-383.
- . 2019. *Art to Come: Histories of Contemporary Art*. Durham: Duke university press.