

台湾当代美术中的文化批判

陈明

【内容提要】从 20 世纪 80 年代后期开始，台湾社会发生巨大的变化。社会思想变得多元而混乱，批判思潮席卷了整个台湾当代美术，并 90 年代中期达到高峰。在批判思潮下，各种美术形态和主张纷纷出现，其中影响最大的莫过于政治反讽和社会批判，反映出台湾美术的“泛政治化”特征。90 年代后期，全球化浪潮的影响更加明显，政治结构发生变化，政府和民间资本的推动力量日趋显著，当代美术的体制化特征显现出来，对于政治和社会的批判力度逐渐减弱。

From the late 1980s, great changes happened in Taiwan. The social thought became multi-dimensional and chaotic, the critique trend of thought has swept the entire Taiwan contemporary art, and achieved the peak in the mid-90s. Under the trend of thought, all kinds of artistic forms and opinions appeared. The most affect thoughts are political criticism and social criticism. In the late 1990s, influences of the globalization become more obvious. The political structure changed, the impetus of government and non-government become more and more remarkable, and the systematization of the contemporary fine arts' emerged. At the same time, criticism to political and society has become weak step by step.

【关键词】 台湾当代美术 多元化 文化批判

Taiwan contemporary art diversification cultural criticism

20 世纪 80 年代的台湾一方面经济繁荣，政治“解严”；另一方面各种社会问题突出。对政治权威的否定，对日趋严重的社会问题的批判和担忧，各种激进主义的盛行，反政府的社会运动此起彼伏，一起构成混乱嘈杂的当代社会图景。有学者认为“这些看上去十分典型的后工业文明时代的社会现象，共同造就了台湾‘后现代主义’式的感觉方式、价值观念和文化态度。”¹台湾社会是否具备了后现代性，这是 80 年代以来台湾学界一直讨论的话题，但直到 90 年代末也尚未形成定论，在文化界对此的观点也五花八门。有人认为，台湾社会各种规范、标准纷然杂陈，社会标准和行为规范也难以成为共识。“在这个背景映衬下，文化的不谐调性异常突出，瞬息万变的信息时代与传统记忆的强烈冲突成为台湾文化

¹ 张文彪：台湾社会转型与后现代文化的兴起，载《福建论坛》，1997 年第 4 期，第 14—18 页。

领域的一个难以解决的矛盾情结。”²但这种“反差和错位”是否就构成了“后现代性主义那种无中心、不完善、丧失历史感、随遇而安的游戏态度之产生的最低限度的历史条件”³？也尚无定论。有的台湾学者认为，尽管台湾社会的“现代性”仍然存在，因为“现代”永远处于过渡的状态之中。他们坚持哈贝马斯的观点：“第一，现代性并不是某种我们已经选择了的东西。我们不能通过一个决定将其动摇了。第二，现代性仍然包含着规范的、令人信服的内涵。第三，现代社会和经济发展中存在着根植于体制性的，自我生成的危险。”⁴另外一种观点则认为，“后现代”在台湾的蔓延，正是台湾“现代”文明支离破碎的历史见证。尽管在学术文化界，对于后现代主义的理解和阐释的差异较大，但大部分都承认了后现代性的存在，同时也承认这种后现代性的特殊性，即它是与无数的“现代”现象共生的。从台湾当代美术的现象来看，现代主义美术运动早在20世纪50年代就已开始，后现代思潮在80年代的美术领域也是明显的。从思想层面上，后现代的特征十分明显，正如倪再沁所说的：“台湾社会是否进入后现代也许还有待争论，但台湾美术已进入后现代应该是可以被接受的。”⁵

关于台湾当代美术是否已经进入后现代的议题，在此不必过深探究。值得注意的是在社会转型背景下的精神层面的转型，这种变化强烈的方式从思想上改变了一代艺术家的状况。我们可以用“开新”和“立异”来对其进行概括。“新”是相对于过去的美术状况而言，是纵向的比较，“异”是相对于横向的比较而言。有学者认为贯穿台湾80年代的批评标准“既不是传统，也不是现代，而是创‘新’，‘新’成为判断一件艺术品有无价值的最终依据”。⁶80年代台湾美术求新的意识不仅在美术界，而且学院教育也深受影响，创新才被认为是真正的艺术。“新”体现在以下几个方面：首先，突破政治禁忌，深刻反省或讽刺社会出现的种种问题，从80年代后期开始了一股几十年来从未有过的批判狂潮，这些批判在90年代中期达到高峰。其次，各种从欧美而来的艺术思潮席卷整个岛内美术界，许多从未在台湾出现过的艺术主张和思想不断给人以新奇的感觉。第三，摒弃过去官方美术的“艺术为政治”的观念，开始关注人自身包括人性与生活环境。在创

² 同上。

³ 同上。

⁴ 陈嘉明：《现代性与后现代性》，北京，人民出版社，2007年版，第397页。

⁵ 倪再沁：《台湾美术的文化论衡》，台北：艺术家出版社，2007年版，第64页。

⁶ 谢东山：《台湾美术批评史》，台北，鸿叶文化事业有限公司，2005年版，第246页。

作上把个人内在精神与社会现实相结合，把历史、神话中的传统精神与现实的文化、政治相对照。以此达到宣泄个人情感、反思社会现实、讥讽政治弊端的目的。开新其实是一个思潮的推动过程，它促使台湾当代美术在精神层面上的转型。创新与极端个人主义的批评标准，最终导致学院权威的崩塌，从这个意义上来说，‘新’还包括对艺术体制的挑战。立异最初更多地反映在当代美术的创作技法中，比如抽象绘画在台湾出现后开始探讨对于材料的运用，20世纪80年代以后的抽象绘画不但继承了60年代现代主义运动时期的自动绘画手法，还发展了极简主义的绘画路线，在此基础上，艺术家又开始加入各种现实材料到画面上，在画面上出现各种材料和两种抽象路线，给人怪异的感觉。但一旦技法发展趋于成熟，对于思想层面的“立异”就会展开，实际上，在各类先锋艺术中，技法已经不那么重要了。80年代以来，社会经济发展带来的财富夹杂着对环境的巨大破坏，城市化进程的加快和生活安定的破坏，政治权威的弱化导致政治格局的巨大变动，人性的过度扩张和道德底线的沦丧，多元自由的艺术思想和传统文化的远离，成为艺术家们热衷讨论的议题。对于政治、社会、文化的批判源于权威的崩解所释放的思想空间，但批判到了一定程度出现某些偏离，对于同一问题的各自表述造成思想的不统一，进而产生激烈的对抗和争论。各种针锋相对的观点不仅在艺术上体现出来，在理论界更是造成大范围的争鸣。混乱不堪的思潮涌起，杂乱的观点也在激烈的争论中产生，一切让人摸不到方向。在这个背景下，艺术家们有了自由表达个人感受和艺术观点的环境，但如果没有值得推敲的新观念或新概念，那么无法引起人的关注。因而在艺术创作形式越来越新奇的同时，新观念和新概念也层出不穷。在展览上也一样。20世纪90年代以后，国际大展逐渐成为台湾艺术家追求的重要目标，尽管他们也开始注意对于本土元素的利用，但更重要的是机智地找到一个迥异于他人的概念，来取得国际策展人的青睐。甚至于在岛内的政治选战等各种社会活动，也把艺术家拉入其中，为吸引人眼球起见，他们也会挖空心思制造异于他人的观念已吸引选民。

文化学者南方朔认为，台湾社会呈现的是“过多元主义”(Hyper-Pluralism)，政治体制内的意见和内容已多得让体制无法承担，“差异”及“差异的凸显”反而成为新的主流，这也颇似伊戈顿(Terry Eagleton)所论述的：“这个时代已出现一种渐近无限还原，自我成为主体，主体成为身体，而客体又被化为欲望，

这时候，艺术的表现遂发展成为一种为了呈现及被承认的战斗，它在西方集中少数族裔、阶级、性别等“差异”的论题上，而在台湾，诸如自主性的强调、欲望的反讽、扭曲等，遂成为主要的圆心重点，台湾当代美术也就在此一圆心下，开展出生存语境的诉说，寻求的是对所处时空的认同。”⁷可以说，“立异”几乎贯穿了80年代以来的台湾当代美术进程。90年代以后，相对于材料技法的不同，艺术家更加在意思想层面的差异，“不同”是当代艺术家最为重视的要素，从当代美术教育到艺术家的创作，莫不如此。“立异”的思想源于对既有状态的反拨，异于传统，批判传统；异于他人，批判他人。

从精神层面上看，文化批判是台湾社会20世纪80年代以后最显著的特征。这是对长期政治戒严、思想禁锢造成的压抑、悲观情绪的反动，加上社会的转型期恰在此时到来，各种社会思潮极其活跃，社会运动也一再兴起，为文化批判推波助澜。文化批判的主要参与者是中产阶级和知识分子。随着经济的发展和私人资本的快速扩张，社会结构在70年代以后也发生变化，一批新兴的中产阶层崛起，中产阶级与“上层阶级有着相互存依的利害关系，……另一方面又同上层阶级有一定的矛盾，又可能与上层阶级发生抗争。”⁸同时，他们“与资本主义经济体有密切的关系，又受西方价值观念的影响”⁹，因而希望能够进行社会和政治上的改革。尽管政治态度不一，但对于政治戒严、社会禁锢、思想压制都是强烈反对的。随着社会运动的开展，社会问题成为批判的对象。由于80年代以后都市化进程的加快，带来很多问题的相继出现并不断恶化，反对运动批评当时的社会状况“暴力横行，色情泛滥，处处充斥着奢靡和堕落的现象，人与人之间的和谐信赖瓦解殆尽”；“环境污染、食品公害、河川污染、交通混乱，不论衣食住行只有恶化而非进步”；“违规犯法，在台湾社会似乎变成常态”；“台湾社会在执政党错误政策和权威体制的统治下，文化正在日渐倒退中”¹⁰。

80年代的批判风潮，在解严之前就从民间开始萌动，在90年代中期以前达到高峰。对社会和政治的批判在当代美术领域，无论是艺评家还是艺术家，批评的观点几乎是一致的。“权威的崩解使各种创作群体开始露出水面，被压制的不同

⁷ 黄宝萍：《台湾当代美术大系：身体与行为艺术》，台北，艺术家出版社，2003年版，第148页。

⁸ 陈孔立主编：《台湾历史纲要》，北京，九州出版社，2006年版，第248页。

⁹ 同上。

¹⁰《揭民进党内幕》，台北，风云出版社，1987年版，第9、17页。

满情绪，通过强烈的批判、抗议以及露骨的讽刺发泄出来，¹¹“台湾社会在八十年后期显得异常混乱”，“无形的殖民文化仍然难掩盖台湾在文化上的贫穷，也难以抚平台湾社会内在的不安”¹²。“80年代以来，台湾拥有耀眼国际的外汇存底、活跃于世界各角落的台湾商人、名列前茅的生活消费指数、膨胀紧缩的股市现象、惊人的地产房价、陷于黑暗期的交通、混乱不休的政治舞台，还有环保、雏妓、学童吸毒、赌风、绑架等等发生于台湾，同时也普遍于他处的社会现象”¹³。诸如此类的批评在评介八九十年代当代美术的论著和文章中随处可见。政治反讽是台湾当代美术“解严”的第一步，其次才是社会批判的兴起。政治反讽主要是对长期以来的强权人物和政治生态进行批判和揭露，其方式强烈而露骨，这些即兴式的语句尖锐地讥讽当时政治环境的混乱和肮脏，“在嬉笑怒骂中，还原政治的本来面目。”¹⁴

对于台湾文化的批判莫过于“殖民主义”宰制当代台湾文化的观点，论者认为台湾的成长无不仰赖欧美，“仰赖情结”已经根深蒂固，台湾经济高速增长的同时，本源文化逐渐流失，无法产生身后有力的文艺之原因。当各种各样的资讯蜂拥而来时，台湾的本源文化不是被边缘化就是被贬低或遗忘，即使台湾能够发展高度发达的文明，也是西方模式的文明。¹⁵对于台湾的美术教育，一些评论家批评台湾美术教育是“功利主义所主导的美术教育”，升入大学的学生是“畸形教育下的牺牲品”，而职业教育流于形式，“健全国民教育”更是口号中的花瓶。就是对于艺术家本身，批判照样存在，“多元化时代来临，适逢政治解严和台湾钱淹脚目，还有过多的资讯和价值取向，一起把台湾社会改造了。就美术而言，传统意义的画家已不多见，他们已经蜕变为政治动物或经济动物”¹⁶，论者认为在经济利益的鼓动下，艺术家的文化自立与创作实质已经成了问题。对于女性艺术家的创作状况，同样令人不满，有批评认为“但是对于台湾当代艺坛而言，女性意识下所产生的女性美学仍是相当次要的议题，在传统男性权威的制度里，难免会被误解为‘反对’男性的立场，甚至在女性自身的圈子里，许多女性艺术家

¹¹ 谢东山主编：《台湾当代美术1980-2000》，台北，艺术家出版社，2003年版，第143页。

¹² 倪再沁：《台湾美术论衡》，台北，艺术家出版社，2007年版，第33页。

¹³ 高千惠：《当代文化艺术涩相》，台北：艺术家出版社，1998年版，第21页。

¹⁴ 姚瑞中：《台湾装置艺术》，台北，木马文化事业有限公司，2004年版，第44页。

¹⁵ 见倪再沁。《台湾美术论衡》，台北，艺术家出版社，2007年版，第33页。

¹⁶ 同上，第88、89页。

拒绝被标记为‘女性’身份，并且同意传统男性中心思想的观点”¹⁷。女性主义艺术的作品一再对男女性别的不平等进行批判，主张女性的“诠释权”。这在从台湾最早的女性主义艺术家严明惠到年轻一代的刘世芬、陈慧峤、林纯如的作品中都可见得到。此外，对于政治黑金问题、道德问题、弱势群体问题以及对待大陆的政策问题进行的讽刺或反思也是其中内容。艺术家对各种问题的批判和反思，集中体现在大量的作品上，掀起台湾的文化批判风潮。

台湾当代美术在艺术创作上的文化批判首先表现为一种“去圣像化”运动，在 20 世纪 80 年代末，艺术家吴天章通过刻画一系列领袖肖像，消解了权威的崇高性，以个人的观看方式描绘领袖人物的真实形象。历史在这里变为容纳个人批判观念的容器，对于历史人物的形象准确与否，艺术家并不在意，他们在乎的是自己的感觉能否清楚表达了，杨茂林的《神话系列》也是如此。对于现实社会的批判，在同样的手法表现下显得触目惊心，这些直白露骨的表现方式给人强烈的印象。社会贫富的差距、社会道德的沦丧、官员腐败的丑恶，都成为批判的对象。又如黄位政的作品，通过漫画式的粗糙形象，讽刺台湾政坛的畸形和黑暗。侯俊明则把两性的冲突作为创作焦点，假借传统版画形式，对于社会、道德、人性进行反思和批判。同样对于社会权威，解构主义艺术(Dconstruction art)作品采取的是怀疑、批判或者嘲弄的态度。解构艺术“表现了对社会体制中各种权威事务（或意识形态）的反动，它的体质是批判的。”¹⁸它们或以一种促狭游戏的态度向权威发出挑战，或以冷静的姿态批判社会的现象，或者对于官方政策进行批判和揶揄。对于历史，其批判方式是更为独特的错位拼贴方式，历史的原形被篡改，呈现凄厉残破的效果和荒谬的情结，历史的沉重与严肃被削弱，历史的脉络被打断，人们从中找到现实中的荒谬和虚幻，甚至滑稽。

紧随着绘画，装置艺术和行为艺术也登上政治反讽和社会批判的舞台。“由于解严前“政治”压抑的关系，以“装置”手法进行创作的艺术较少呼应检视社会、政治、文化、历史等面向的议题。所以，“政治解严”之后的几年内，台湾“装置艺术”得到快速发展。例如，1990 年 4 月，连德诚、吴玛悛、侯俊明成立“台湾档案室”，同年 5 月于“甘仔店”共同策展“庆祝第八任蒋总统就职典礼”，艺术家以装置手法针对台湾政治进行批判，直接而强烈；并于次年一月

¹⁷ 陆蓉之：《台湾当代女性艺术史》，台北，艺术家出版社，2002 年版，第 179 页。

¹⁸ 谢东山主编：《台湾当代美术 1980-2000》，台北，艺术家出版社，2003 年版，第 141 页。

再次以“怪、力、乱、神”为展名，对解严后台湾社会的乱象提出自己的观点，并进行直接批判。与此相似的是，为回应 91 年“制宪国代选举”，现代画学会”曾在高雄市串门艺术空间举办“台湾土鸡竞选专案——1991 艺术与政治关系初探”活动，以反讽目前候选人的病态选举。1996 年和 2000 年台湾大选造成的嘈杂和混乱也成为艺术家揶揄和嘲弄的对象，以游戏态度对待本来应为严肃的政治活动，反映出当代艺术家对于政客的厌恶和批判态度。此外，环境艺术（Land art）以批判环境污染为主题，反思人类与自然的关系。工业社会以来，人类的生存环境日益遭到破坏，对于环境污染的批判在空间、环境艺术中尤为明显，出于对美好生活的向往和环境保护的愿望，环境艺术常常以环境保护为内容，批判破坏环境的种种行为，思考人与环境、自然与文明之间的关系。作为生存在地球上的人类，不应该丧失对环境保护的道德意识，但经济的急速发展造成的污染已经突破了环境的承受范围，对于人类无休止攫取的批判在空间、环境艺术中是最为常见的主题。而社会环境的破坏也不亚于自然环境的破坏，对此批判者痛斥由于人们对于物质的贪婪和道德底线的一再后退，社会被淹没在物质的欲望和攫取之中，理想主义消失，崇洋意识严重等等。

对政治、社会议题的批判同时，台湾当代美术的创作也进入了理论家批评的视野。关于美术批评，有台湾学者认同这样的观点：其核心在于实现某种权威价值，其形态可分为“指向性”和“结构性”两种。“指向性权威的形态，意指权威价值标准是通过某种手段，以达成某种预期的艺术目的来实现的价值标准”¹⁹，如日据时期的“南国美术”、20 世纪 50 年代的“战斗文艺”、20 世纪 60 年代的“中华文化”、20 世纪 70 年代的“乡土主义”，20 世纪 80 年代的“个人主义”；“结构性的权威标准时自发的，而其存在是自为的。结构性权威价值来自某种活动或价值观的建构，它的存在具有终极的合理性。”²⁰比如 90 年代的美术批评标准。80 年代的台湾当代美术已经步入多元化时代，现代主义的思潮不断出现，如果从表面上看，则批评标准也是多元的，总体看来，大多数的批评意识的基础是“求新”、“求变”，“只要是‘新的’就是好的，正是这个时代的单一批评标准”。²¹对于当时的美术创作，“新”就是艺术价值的标准，观念、技巧、风格的“新”

¹⁹ 详见孙津：《美术批评学》，哈尔滨，黑龙江美术出版社，1994 年版，100。

²⁰ 同上。

²¹ 谢东山：《台湾美术批评史》，台北，洪叶文化事业有限公司，2005 年版，246。

是艺术家们追求的目标，也是当时评论家的评价标准。90年代的评价标准是多元主义，“在艺术社会的属性上，它仍然是一种前卫主义思想的产物。”²²不过，这种多元的、自发的、来自美术本体的批评标准也容易引发争论，权威的标准消失了，又没有共同遵守的标准，争论甚至混乱在所难免。80年代批评标准的“新”包含几个意义：(1)抗拒既有的、传统的、保守的事物，必须反映时代，兼顾民族性和世界性，艺术语言要国际化。(2)有别于过去，还要有别于他人，为了达到独特性，艺术家必须冒险。80年代“‘真正的艺术’包含‘现代’、‘时代’、‘个人’、‘自由’、‘东方’、‘民族’等词语，其中心思想与批评标准为‘新’。”²³创新乃是艺术创作的价值中心，没有创新的艺术作品其价值就是低下的。这种情形下，美术形式特别是传统美术形式不得不随之发生变化。以水墨画为例。为了追求创新，水墨画增加进裱贴、拓印，甚至压克力、水彩、金属材料，水墨也被运用到装置艺术、环境艺术中，“只要它看起来不像传统水墨画，那么它就是创新。至于艺术技法也应作如此变革。”²⁴90年代由于政治权威的进一步弱化，多元化和个人化的观念被广泛接受，80年代兴起的现代主义作为一种霸权逐渐式微，“后现代”思潮“取而代之”，关于“现代性”的讨论已经不那么热烈了，在全球化浪潮的影响下，对于本土化和国际化的争论变得热烈起来。具体到艺术创作，批评标准已由“创新”变作“最根本的原则是艺术价值无需共同的标准”。这种多元意味着艺术价值的标准“不仅止于一端，而是无限的多”，不仅如此，评价标准还可以来自艺术品自身，而不需遵照外在的某个共同标准。但结果也是显而易见，“无论是前者还是后者，在两件艺术品之间，缺少一种客观的评价标准却是可以确定的”²⁵。另外一个特点是艺术泛政治化，以唯美的写实绘画为例。90年代的前卫艺术热衷于政治参与，原本主流的写实绘画被边缘化，但是，在热烈的本土化运动的政治氛围下，不少写实绘画也加上“台湾优先”、“人与土地”等“本土意识”的标签，以符合批评家的评介标准。这在一定程度上反映出政治因素对美术批评的影响。

即便如此，对于台湾的美术批评和文化批判，还有一些批评认为隔靴搔痒，还没有达到尖锐和准确的地步。20世纪90年代初，台湾的艺术市场和艺术创作

²² 同上，第305页。

²³ 谢东山：《台湾美术批评史》，台北，洪叶文化事业有限公司，2005年版，第250页。

²⁴ 同上，第318页。

²⁵ 同上，第331页。

双双繁荣，媒体在 90 年代以后的影响力日趋强大，就平面媒体而言，美术类的杂志和书籍从 80 年代末开始在数量上大幅度提高。美术专著的批评侧重于艺术创作的思想性、社会性，比如路况著的《台湾当代美术大系：社会·世俗》篇，批评“台湾当代艺术对台湾政治‘歇斯底里’的嘲弄模仿就‘假仙’得非常无趣也无力。”²⁶批评当代艺术家陈敬宝的《槟榔西施——依玲》太过“学院化”，根本没有捕捉到槟榔西施实际的“辣俗美学”。对于“第二波新生代艺术家”的批评集中在“前卫性”的消失、“世俗性”的出现，认为前卫艺术的“震惊”功能消失了，比如彭宏智的《粉乐町》把过去对于社会的批判“大惊”变为小狗汪汪叫的“小怪”。李思贤在《台湾当代美术大系：观念·辩证》中认为，目前台湾的观念艺术“越来越多置放在‘以观念之名’框架下、耍耍小聪明的，或是制作技术性高过内涵的‘观念性’艺术。”²⁷倪再沁在《台湾美术中的台湾意识》中批评台湾当代艺术家“已经蜕变为政治动物或经济动物，它们的包装和他们的本质往往相反，在那些琳琅满目的作品里，在那些前卫的、本土的口号中，有多少文化自立的觉醒？有多少藉由资讯而来的感受假象？有多少是属于‘台湾的美术’？”²⁸对于从 80 年代末就风行台湾的装置艺术也有批评，谢东山认为：“最近几年装置艺术的泛滥并不能简化为生产的跟风而已，它其实是艺术界对全球艺术体制不自觉的靠拢。这种靠拢在文化单位无知的运作下”²⁹，后果会导致当代美术长期的萧条或发展面的窄化。对于商业化操作，姚瑞中批评，“在此拼经济的考量下而拉文化艺术来垫背，试图将无形精神资产转化为有形资产的逻辑来看，不从事服务于民的纯粹艺术或当代艺术就只能自求多福，自生自灭了”³⁰。高千惠批评媚俗文化已经在台湾“蔚然成风”，媚俗文化的制作将会“运作得更加迅速”；批评传统水墨画家“在创作精神上比日据时代的‘东洋画’更逊一筹”³¹。诸如此类。不过，也有不少当代美术专著的批评集中在艺术家和作品的描述层面上，成为作品的一般解释和理论化延伸，显得有些概念化。还有一种倾向则是大量运用西方复杂的哲学、艺术学理论，对台湾当代美术进行评析，针对性不太强，给人的印象是模糊的。90 年代台湾岛内的美术类杂志的数量也明显增加，这既

²⁶ 路况：《台湾美术大系：社会·世俗》，台北：艺术家出版社，2003 年版，第 143。

²⁷ 李思贤：《台湾美术大系：社会·世俗》，台北：艺术家出版社，2003 年版，第 146。

²⁸ 倪再沁：《台湾美术论衡》，台北：艺术家出版社，2007 年版，第 88 页。

²⁹ 谢东山：《国际化伦理与台湾前卫艺术》，台南，《艺术观点》，2001 年第 12 期，第 6-7 页。

³⁰ 姚瑞中：《台湾装置艺术》，台北，木马文化事业有限公司，2004 年版，第 502 页。

³¹ 高千惠：《当代文化艺术涩相》，台北，艺术家出版社，1998 年版，第 43 页。

反映出经济力量对于艺术媒体的强力推动作用，也反映出台湾当代美术文化生态的分工日趋细化，重要杂志有《雄狮美术》、《艺术家》、《典藏》、《文化翰林》、《高雄市现代画会会讯》、《故宫文物》、《炎黄艺术》、《艺术贵族》等等。《雄狮美术》杂志在台湾当代美术的许多活动中都有举足轻重的作用。90年代初的关于当代美术的争论³²，就是由该杂志刊登倪再沁的文章《西方美术·台湾制造》引起的，倪文在此文章中对台湾现代主义美术进行了梳理和批评，认为台湾当代美术是“无根和放逐的”、“回归乡土运动中的花瓶”，而“即使台湾能发展出高度的文明，这文明也不过是西方模式的高度文明”³³，指责台湾当代美术特别是前卫艺术“由殖民文化、仰赖情结到消费文化，台湾美术的脉搏不由自主地随着西方激烈的美术思潮而跳动，台湾的本来面目已被这一股股世界文化淹没了”。³⁴对此，陈传兴提出不同看法，他在《‘现代’匮乏的图说与意识修辞——1980年代台湾之‘前’后现代美术状况》认为倪再沁是因为对现代主义的不了解因而畏惧面对，把“西方”混同于“现代”，是“反现代主义”者。梅丁衍也在《雄狮美术》发表《台湾现代主义“主体”的迷思》一文，赞同陈传兴的观点，批评倪再沁的“本土化”实际是“排西化”。倪再沁再次发表《论1990年代台湾美术避难所内匮乏的语言、荒谬的辩证》，反驳陈、梅的观点，并指责他们对于“本土化”、“西方化”一知半解，并使关于台湾“主体性”的讨论愈形复杂。关于台湾当代美术“本土化”与“西方化”的这场讨论持续了两年，参加论战的学者和理论家除了上述三位，还有林惺岳、陈瑞文、萧琼瑞、谢里法等，在台湾当代美术批评领域造成较为广泛而深刻的影响。

文化批判到了90年代后期，对政治、社会的批判力量逐渐减弱。这两个方面的原因。一是经过十年的批判和斗争，台湾的一元化强权已经让位于多元化的党派之争，政治批判的焦点变得不明确。对于社会的批判逐渐变为对于族群、本土化、国际化、西方化的争论；二是随着当代美术的体制化，当代美术中作最重要的部分——前卫精神越来越弱。第一代前卫艺术家的批判精神在第二代艺术家身上体现以不鲜明，特别是在“第二波台湾美术新生代”³⁵的作品里，已经很

³² 详见叶玉静：《前90年代“台湾美术”论战选集》，台北，雄狮图书股份有限公司，1994年版。

³³ 同上，第66页。

³⁴ 同上，第85页。

³⁵ 指90年代中期引起人注意的新一代的当代艺术家，他们一般生于20世纪60年代末期或70年代，如彭宏智、洪东禄、唐嘉辉、陈世强、林奕辰、许智伟等。

少见到批判社会、政治的“社会性”，更多的是带有波普色彩的“世俗性”。