

台灣當代藝術發展與國家文化藝術基金會的補助機制

顧世勇

國立台南藝術大學造形藝術研究所教授兼所長

一、文化藝術機制與現、當代藝術的發展

根源於 15 世紀法國宮庭的藝術補助機制，無論過去的目的是宮庭私用，還是統治者統制權的鞏固，抑或是演變至今日的維護文化公平性¹，它一直在一國的藝術發展上，扮演著關鍵角色。我國的國藝會之補助政策及補助機制同樣地對於台灣當代藝術的發展具有決定性的意義。正值國藝會成立 20 週年的此時，為了深入瞭解國藝會作為一個補助機制究竟如何重要以及在台灣當代藝術的發展上所具備的意義，首先，我想先談一談台灣現、當代藝術的發展在國家文化藝術基金會的補助機制尚未啟動之前的情況。因為這樣的說明有助於我們後續對於補助之前和之後的差異及關係，能有更為清晰之理解。

台灣現、當代藝術的發展與公辦美術館機制、前衛藝術學院的設置乃至於文化藝術財團法人、私人文化藝術出版社、民間前衛藝術團體組織以及替代空間的成立息息相關。在上世紀 80 年代以前，台灣藝術環境普遍處於非常保守的狀態，藝術整體而言應該說仍然沿襲著美術傳統，只是將藝術視為美感的對象來把握，三所設有美術科系的學院：台師大、文化大學、國立台灣藝專，大抵也都在這個美術為基底的保守勢力下，難有重要突破。雖然在 1970 年之前已有前衛藝術團體如五月畫會、東方畫會對學院的突破與挑釁，但對於脫離原有美術傳統之作用效果仍極其有限。

然而在這種保守氛圍中，所幸分別在 1971 年及 1975 年由民間發行了《雄獅美術》及《藝術家》雜誌，這兩份雜誌對於保守學院之外的前衛藝術的引進，扮演極為重要的角色。尤其是雄獅美術雜誌從 1976 年開始所舉辦的「雄獅美術新人獎」，可說是在一遍保守學院的氛圍中，注入

了一股清新的空氣。特別值得一提的是陳傳興從 1983 年起，曾經於《雄獅美術》連載，介紹歐美前衛藝術之發展，而後集結成《憂鬱文件》一書出版。這對於當時國內方興的藝術評論，具有積極的意義。這些前衛藝術論述在進入 1990 年代後續發酵，並結合了在雄獅美術雜誌評論專欄發表的本土論戰（較具代表性的人物有：倪再沁、高千惠、葉玉靜等人）。

除了私人出資藝術雜誌出版的影響，在官方的部分，台北市立美術館在 1983 年設立，台灣從此進入美術館機制時代。在學院的部分，1982 所設立的五年制國立藝術學院（國立台北藝術大學前身），適逢當時一批藝術工作者及學者從歐美留學返國，而與其所引介的現代藝術創作、理論及前衛藝術精神相互結合，對於台灣現、當代藝術的推動，發揮了相當顯著的效應。加上北美館在當時舉辦的幾個獎項競賽更成了當時台灣現、當代藝術的指標性獎項，例如「中華民國現代繪畫新展望獎」(1984)²、「中華民國現代雕塑大獎」(1985)³、「台北現代美術雙年展獎」(1992，台北雙年展的前身)⁴等，許多台灣中生代藝術家都是在這些獎項機制中，開始嶄露頭角。

到了 1980 年代中期後，官方於 1988 再成立台灣省立美術館（國立台灣美術館前身），為中台灣的藝術文化開啟了一個平台。在官辦藝術機構運作逐漸成熟的同時，其實已經有一些較實驗性的激進藝術家嘗試組織團體，例如、「101 現代藝術群」(1983)⁵、「台北前進者」(1984)⁶、「台北畫派」(1985)⁷、「息壤」(1986)⁸、「SOCA 現代藝術工作室」(1986)⁹、「南台灣・新風格畫會」(1986)¹⁰、「台灣檔案室」(1990)¹¹等。在官辦空間外，亦有繼 1980 年代初期後的第二批自歐美留學歸國的藝術家及少數本土藝術家另闢蹊徑，自創替代空間或另類空間，如台北的「伊通公園」(1988)¹²、「2 號公寓」(1989)¹³、台中的「人民公舍」(1991)¹⁴以及台南的「邊陲文化」(1992)¹⁵。這些前衛的藝術團體或替代空間所聚集的藝術家，對於推動台灣現、當代藝術的發展，都做出了積極的貢獻。此外企業興辦的財團法人帝門藝術教育基金會(1989)，在推廣藝術教育、鼓勵華人藝術創作、藝術相關評論及當代藝術資料庫的建立等成績亦值得一提。

台灣現、當代藝術發展到了 1980 年代終於有了較明確的輪廓，除了得益於民間出版機制對於全球資訊的迅速引介之外，官辦的美術館機制、前衛學院的設立以及 80 年代末期由一群藝術家私下所發起的組織或私設創立的替代空間等更加速了台灣藝術的變革腳步。

二、現代主義抽象形式的演繹與當代藝術的契機

接下來簡單說明 1980 年代台灣現、當代藝術發展的大概輪廓，以銜接比較進入 1990 年代後的藝術現象及 1990 年後期國藝會開始進行藝術補助後的效應。在 1980 年代初期，以北美館及民間設立的「春之藝廊」（1984）¹⁶為中心的台灣藝術圈，瀰漫著一股現代主義抽象形式的演繹潮（後續會談到），尤其是以林壽宇（1982 由英國返台）為導師的藝術創作者，以及續後的「SOCA」和「伊通公園」皆為代表。而國內本土抽象形式以黃宏德為首的「南台灣新風格畫會」（1986）所強調藝術表達之純粹直觀的感性形式，則形成了此風潮南北呼應的現象。至於具社會意識及政治批判的前衛精神藝術家或團體，則要到解嚴後之 1980 年代末期，因本土意識抬頭，才逐漸取代此波以形式主義為主要訴求之風潮，且儼然成為台灣當今藝術創作的主流。總地說來，從形式主義轉向社會政治批判，大致是台灣 1980 至 1990 年代現、當代藝術的發展過程。

西方現代主義相信普世價值的客觀性、統一性，講求風格（style）的確立及史觀的線性發展，具有明確的邏輯推理，可說是完美主義的體現。自塞尚（Paul Cézanne）以後至 1960 年代的低限藝術，現代主義已完全進入藝術自主、自律，形式至上的死胡同。形式主義終結後的 1970 年代，當代藝術已傾向觀念性的表達。藝術家不再是專橫的作者本位，觀眾的共同參與，成為作品完成的不可或缺的部分。在參與的過程中，一切變得無法確定：觀賞者、藝術家與作品之間，存在著微妙的連續互動關係。作品的意義不受固有意義的記號系統所支配，藝術品成為開放性的詮釋文本。這種把藝術意義生產交給了觀眾（spectator）來詮釋，無疑是來自杜象（Michel Duchamp）及巴特（Roland Barthes）「作者之死」的啟示。

這種作者消亡論源自哲學上的論辯，即從結構主義以降，懷疑主體意識的我思就是語言的活動，既然語言的活動涉及整體社會文化結構的關係網絡，因此，個體的我思是離不開文化結構的關係網絡，所謂的個體創造或是作者，也只不過是文化網絡交互影響下的結果。所有的作品也都只是似曾相識（*déjà vu*）的文化產物，沒有無中生有的原創問題。作者的位階從此受到挑戰。

台灣現代藝術及當代藝術在 1980 年代的界線是相當模糊的，比如說在林壽宇所獲得的「中華民國現代雕塑大獎」作品：《我們的前面是什麼？》（1985），從形式看來雖頗似西方現代主義的低限藝術（Minimal art），但作品命名卻又饒富東方的禪機興味，這種拉扯在內容與形式、看與讀、幻覺與去幻覺之間和西方低限藝術，如史貼拉（Frank Stella）說的「你看到的即是你看到的」（what you see is what you see），別無它物的去幻覺是截然不同的。低限藝術是西方要在揚棄過去，不斷創新的線性進步觀裡、在文化不斷歸零中重啟創造的新可能。這和林壽宇頻頻回首，去尋找過去傳統裡的文化維度的作法，有根本上的不同。同樣的現象也出現在東方畫會蕭勤其經常帶有東方象徵符碼的作品中。中生代藝術家莊普其 1984 新展望的得獎作品《顫動的線》，在看似西方純粹形式主義或材質主義之中，注入東方詩性凝思的方式，亦屬之。這種仍帶有東方內容混搭著西方現代的形式主義的折衷演繹，正是走出西方現代主義藝術形式自律的本體論契機。而這個契機也正巧解放了現代主義扞格在形式與內容的二元爭論，走向當代性的問題，因為在當代藝術中，形式和內容並不是截然對立的，重要的是端看如何認識藝術？藝術如何可能？以及認識過程的演繹。安迪·沃爾（Andy Warhol）將形式和內容等同起來的作品是當代藝術典型的範例。簡言之，我們已從現代主義的藝術本體論走向當代的藝術認識論，這就是亞瑟·丹托（Arthur C. Danto）說的當代藝術已轉向思想、哲學。而台灣藝術家對西方形式主義在認識上的演繹，正巧得以給出當代性的契機！

在經歷過 1980 年代西方現代形式主義的演繹所開啟的內容與形式對立的解放契機及 1980 年代末的社會政治批判之後，1990 年代後的台灣藝術家不糾葛在形式與內容上的爭論，而是以更靈活挪用、權充、折衷、

再詮釋等手法，並夾帶觀念性的發展，正式進入風貌多元的當代性。在此之時，裝置和行為藝術成了許多藝術家熱衷採用的表現形式。關於這樣的改變，與其從形式轉變上解讀，不如說，這樣的轉變根本上源自於當代生活情境的改變。當舊有藝術本體論無法承載這樣的變化時，藝術家無可避免地必然地走向它種形式。且諸如裝置、行為、觀念這類具有表達當下語境可能性之抉擇，使得那些在形式主義道路上已無路可走的80年代藝術家找到了重建的可能——在全新的話語邏輯中探索的同時，重新勾勒當代新人新的生活處境。

三、國藝會美術類的補助¹⁷對台灣當代藝術發展的意義

台灣當代藝術發展經過1980年代的演繹，已經有了初步的輪廓，進入1990年代後，輪廓逐漸明朗。支持當代藝術創作的畫廊產業初露曙光，它們分別座落於北、中、南：高雄的南阿普畫廊（1990）、台北的北阿普畫廊（1992）、台中的黃河藝術中心（1991）、台南的高高畫廊（1991）、台南的新生態畫廊（1992）等。惟，這些畫廊的形成方式，多數是藝術家們尋找企業金主合作促成，而非成熟的畫廊經營模式，因此，大部分的畫廊在經營一段時間後，便無法持續下去而宣告結束。此時，儘管當代藝術仍然得不到財務奧援，但藝術家的熱忱仍不減。90年代中期後續相繼成立的「新樂園藝術空間」（1995）¹⁸、「在地實驗」（1995）¹⁹、「竹圍工作室」（1996）²⁰及高雄的「新浜碼頭」（1997）²¹等，都是極其重要的當代藝術聚點。特別值得一提的是，「在地實驗」對90年代下一波科技影音藝術的推動，具有前瞻性的視野。

在進入90年代後，官方為平衡北、中、南藝術的發展，於1994年又成立了高雄市立美術館，並於1996年成立國立台南藝術學院（國立台南藝術大學前身），而台北市政府首次以「公辦民營」的方式經營的台北當代藝術館也於2001年成立。至此，不管是官辦美術館機制的運作或當代藝術的多元發展可謂更臻成熟。而國家文化藝術基金會美術類的補助也適時地在這關鍵性的時刻，於1997年6月正式開放一年四期的補助申請（2002調整為二期）²²。翌年由台北市立美術館所舉辦的《1998台

北雙年展》正式進入國際化發展，該展覽敦聘日本知名國際策展人南條史生以《欲望場域》為名，策劃邀請東北亞藝術家針對亞洲地區的「慾望」和政經社會、資本主義的商品邏輯、慾望倫理學等議題展開討論。至此，台灣當代藝術已開啟和國際對話的空間，很多台灣當代藝術家也於此時登上國際舞台。

關於台灣當代藝術的國際化發展，它與台北市立美術館從 1995 起所舉辦的義大利威尼斯國際雙年展台灣館，及引進國際策展人和台灣策展人聯手共同策劃台北國際雙年展有著密切的關係。而在此時，國藝會補助機制的運作，也成為台灣與國際接軌很重要的幕後推手。尤其在藝術經紀生態尚未健全的台灣當代藝術環境中，藝術家仍極其依賴機制的補助，我們就以享譽國際的知名藝術家陳界仁為例，雖然他目前與畫廊間有合作的關係，不過他龐大的影像製作費仍需要國藝會高達 13 次的補助，來協助其創作和展演。因此，像陳界仁這樣中生代成熟的藝術家都仍然需要國藝會的補助，更何況資源相對匱乏的年輕一代藝術家。藝術家吳瑪悧在美術類期末焦點座談會中也曾經質問：「補助的目的為何？健全藝文環境發展又如何予以檢驗？例如獲補助者多為年輕藝術家，之後進入商業系統繼續資助其發展，而可成為一專業創作者，以此驗證補助效益確使生態更加健全。……因此若要談健全藝文生態，究竟台灣的藝文環境是否得以承載、培養專業藝術家？若無法，其問題何在？此需進一步扣連外部環境（社會、經濟、全球化）與內部結構（藝文環境發展）連動關係的分析，也才能從國藝會角度反思補助政策」。²³

雖然台灣當代藝術進入 1990 年代後期，畫廊如雨後春筍般四處林立，但大多數都是往繪畫傾斜。支持觀念性、實驗性、混合媒材裝置或 2000 年後興起之科技新媒體的畫廊幾乎是微乎其微。所以這類型的年輕藝術家往往也是國藝會最需要給予支持的對象，例如蘇匯宇、黃贊倫、吳燦政、高俊宏、郭亦臣等人皆獲助三次以上，其中郭亦臣獲補助次數高達 8 次，包括 3 次交流、3 次展覽、2 次創作補助，計 111 萬，顯見國藝會之補助對於年輕藝術家之生涯發展有明顯之助益。然而，由於獲國藝會補助人數有限，年輕藝術家仍需轉往其他國家資源，如文建會於 1998 年依文化藝術獎助條例第九條第五項所訂定的公共藝術設置辦法，規定公

共工程應設置不低於造價百分之一的公共藝術，造就這類型的藝術家大量參與投件標案製作，在現實資源挹注上有很大的助益。國藝會的美術類補助從 1997 年到 2015 年，在平均每年通過 123 件的補助案中，以複合媒材及影像裝置為大宗，這相當程度反映出國藝會透過補助支持較具實驗性的創作精神，補助向度也同步於國內當代藝術的發展與演變。針對國藝會補助的方向，藝術家梅丁衍指出：「以視覺藝術界中，畫廊博覽會盛行的現況而言，其已慢慢陷入市場品味與認知中且勢力愈大，國藝會對應文化部此一大政策方向的思考與位置為何？例如回到 80、90 年代反市場、鼓勵實驗、前衛、具社會性之藝術創作」。藝術家吳瑪悌在座談會上也呼應：「若中央思考的是市場端（消費端），則國藝會應回到人才培育（生產端），如何協助藝術家創作出品質好的作品」。²⁴

當代藝術自 80 年代以降，至少反映出三個層面：（1）藝術的發展已不在侷限於「高雅藝術」或「低俗藝術」的表現。（2）藝術的發展不再以西方為中心，擴展到非西方地區。（3）藝術的發展不再限於藝術自身學科的理論和方法，而擴展到其他人文學科，諸如：人類學、社會學、政治學、語言學、符號學、詮釋學、接受美學、結構主義、解構主義、女性主義等，這意味著傳統藝術史研究的終結，一種「泛文化主義」的新藝術史觀正在形成。

由以上的泛文化觀趨勢，在面對當代藝術發展的雜多面貌，我們的確無法用繪畫、雕刻或建築等的傳統美學命題來掌握。美國藝評家克羅絲（R. E. Krauss）談到後現代的藝術實踐特色時強調：不供奉特定材料，不以單一物質的感知經驗為基礎，而是表現在物件與物件之間構思的語意串聯；換言之，不是將單一作品予以神聖化，如繪畫永生、雕塑不死的論調，而是已逐漸從平面的畫框或立體的台座轉移到複雜的「處境」（Site）以至「文化脈絡」（Cultural context）的問題上。因此，我們已從單一對象的主客美學發展到如法國評論家尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）定義下的「關係美學」（Relational Aesthetics）類型之創作。這種「關係美學」更強調的是透過藝術作品，營造出一個具有社會性模型的人、事、物關係場域，並藉此模型或場域將社會現實轉換進來，邀請觀者進入對話。因此，觀眾的角色於是比起以往變得更重要。藝術所強調的，就是

它與涉獵的社群和文化環境脈絡之關係，這些關係除了由藝術家首先透過其創作建立外，還須由觀眾去協助發揚。

當代藝術的創作策略，企圖把這種藝術營建的程序透明化，觀眾不僅要面對展覽空間中的作品，更要融入空間和反思身處的「處境」。跟以往的假設不同，藝術的意義並不單來自作品，而是來自展覽的人事機制或整個文化空間脈絡跟作品的關係。換言之，當代藝術要求觀眾參與，並強調對該空間的意義加以詮釋和塑造等特質，正是逼使藝術趨向民主化的可能性：意義的源頭並不單來自藝術家及其作品，也來自觀眾。即是說，藝術的具體意義，在於人們不斷對之詮釋，而這些詮釋的程序一如參與（觀）、評論、教育、出版，甚至藝術家與觀眾的交流對談等。

國藝會「美術類」的創作與展演補助也以不分類別、不限媒材，呼應這整個當代藝術的發展趨勢，並強調：（1）以新觀念、突破性及具實驗性之創作計畫為優先考量。（2）鼓勵跨界藝術概念、媒材運用之實驗性創作計畫。因此，美術類所表現出的多元化及豐富性著實令人激賞。我們的確很難用形式或媒材、技術加以分類，在執行面上也因為形式、技術及媒材的差異性，我們很難用一套統一的標準去評量，因此，都得從他們自身自訂的遊戲規則中，去檢驗他們所給出的結果，這種絕對性而非相對性的評量，也正考驗著考察者對藝術的敏感度及其專業上的素養。針對這樣不分類和評審專業的問題，台北市立美術館館長林平指出：

「當代跨域的現象，已不再是媒材分類可因應。媒材分類的思維，將使評審專業限縮在原有、固定的風格與思維中，也難以有不同觀點產生。因此國藝會未來評審組成可思考更多重疊、交織，單一委員身上可有四、五種符號。尤其當代藝術領域，每個人的身分未必單一，可以有藝術家、教育者、評論者、文化行動者等複合式的多重角色，應根據需要而重新組合評審專業的構成。」²⁵

美術類補助多年來對創作與展演的生態深具影響，尤其從 2006 年起不再限制學生及有固定專職的創作者申請補助，2013 年起獎勵資深藝術家提出申請的補助案，以具有突破性、國際視野、跨領域之大型製作為補助對象。甚至在 2014 年，國藝會開放長期居住台灣、但在台灣進行

藝術活動的外籍藝術工作者的申請。美術類補助的另一個重要影響是對於「新興私人展演空間」²⁶的扶持補助。這樣的補助策略使得台灣南、北藝術替代空間有了很大的伸展舞台，從早期的「伊通公園」、「新樂園藝術空間」、「竹圍工作室」、「新浜碼頭」乃至 2000 年後的「文賢油漆行」(2000)、「打開當代」(2001)、「非常廟藝術空間」(2006)、「海馬迴光畫廊」(2009)、「駒空間」(2013)、「絕對空間」(2014) 等。這使得新世代藝術家在官辦美術館空間之外，有了更多的實驗與交流的平台。這些替代空間或另類空間對台灣當代藝術的推動可說是功不可沒。不過，藝術家吳瑪悌亦憂心地指出：「例如近幾年台南生產出眾多獨立／替代空間，是仰賴公部門資源而得以出現、生存，才得以促成此藝術現象。」

27

台灣當代藝術進入 2000 年後，在全球化以及新自由主義的影響下，其發展方向有了顯著的改變。例如策展機制的運作發展、跨領域整合、科技新媒體等，皆成為台灣當代藝術發展的新趨勢。因應這一波新改變，在學院內亦出現了部分調整，例如台北藝術大學成立了科技藝術研究所，並於後續擴編成新媒體藝術系，台灣藝術大學的多媒體動畫藝術系之設立。在私人機構部分，早期的「在地實驗」與後來和台北市政府合作於 2009 年所成立的「台北數位藝術中心」等，對於新媒體藝術之推動具有積極效應。至於跨域整合，計有高雄師範大學及台北藝術大學跨域所的相繼成立。而在策展機制部分，台北雙年展國際／國人策展人的合作模式對於藝術意義生產的生態產生了重大改變，同時也造成了一波獨立策展人、藝術評論人之風潮。

國藝會為因應這一波趨勢的發展，在補助辦法及項目上，也作了大幅度的改變。在過往美術類的補助中，國藝會挹注在展覽和創作的比例稍高，似乎仍以藝術家的創作及展演為中心（平均「展覽」佔總經費 36%、「創作」31%），其他環繞在藝術家周圍的策展人、策展機制、技術團隊、藝術評論等受到的關注偏低。但是從 2000 年之後，當代藝術的演繹方式多元，從科技團隊的合作、跨領域整合、文獻田野調查、資料庫的運用、展演交流模式、策展作為創作的可能以及對於策展機制的挑戰等。國藝會為回應這一波當代藝術趨勢的變遷及因應當代藝術檔案研究的重要，

也分別在 2000 年在「調查與研究」的項目補助對象中，以當代藝術之相關研究、史料蒐集、國際性展覽策畫之前置調查等研究計畫為優先。並於 2001 年增設跨領域藝術補助、2004 年則增設「科技藝術創作補助專案」、「視覺藝術策展專案」。而針對策展及藝術評論的部分，國藝會於 2003 年常態補助美術類的「展覽」項目中，開始開放由策展人提出聯展申請之方式，以及 2010 年的新設「策展人培力@鳳甲美術館」專案（該專案連續舉辦三屆 2010-2012）、2013 年擴大為「策展人培力@美術館專案」及「視覺藝術策展專案—國際駐地研究與展覽交流計畫」，其策展額度可高達 400 萬上限。在 2013 年一年一審之類項中，國藝會再增列美術類「藝術評論」項目，意圖在策展機制論述及其相關藝術評論的意義生產上，能更為紮根深化。藝術家吳瑪悌對國藝會回應策展生態與補助上的調整及效益之評估問題中指出：「國藝會補助機制對應生態的機動調整（例如策展、國際交流），而成效如何印證？因此，理想作法或者需要更多篇研究，從多種、個別的角度去閱讀國藝會補助度現象所產生的影響」。北美館館長林平建議本文「可再增加國藝會策展人補助機制變化脈絡、國際交流下啟動策展培力、研究駐地等分析篇幅」²⁸。惟，礙於篇幅及資料有限，後續有賴藝術評論者繼續追蹤。

國藝會也在 2001 年為因應數位影音時代的來臨，將原有的「電影廣播電視」類，改成「視聽媒體藝術」類，亦反應出補助機制具彈性而靈活的思維。尤其在數位影視文化的影響下，過去的电影文化工業、紀錄片與當代藝術大量的影像表現，有了更多的對話與交集，我們以紀錄片導演林泰洲最近在 2015 年台北獎所展出的紀錄片作品為例，像這樣紀錄性的環保宣傳作品在媒體上，是無法在短時間內一次又一次的重複被播放，但在台北市立美術館卻可以在展覽期間不斷的重複撥放，達到它最佳的宣傳效果。

網際網絡數位影音化對於當代藝術造成不小的衝擊，尤其在科技新媒體的運用上與整合上，不管是劇場、身體表演、聲音、錄像裝置、跨域合作等都會因為共同在數位科技平台上的需求與應用，而有了相互合作與新的對話可能，這樣的例子我們可從日本表演團體 Dump Type 獲得佐證。國藝會美術類補助從 2001 年起所發生之送件總件數銳減現象，可

能是受國藝會的補助類別從 2001 起增加了跨領域藝術，以及將原來的電影廣播電視類改成視聽媒體藝術類的影響，部分藝術家因為使用科技新媒體的關係，補助類別選擇移轉到跨領域藝術及視聽媒體藝術。因此，美術類從 1997-2000 年平均送件數的 554 件降至 2001-2006 年平均的 256 件。這種現象在 2006 年跨領域藝術補助整併到各類別下之適當項目補助後，才又稍有回升到 2007-2015 年平均的 370 件。但和 2000 年之前的平均件數相比還是有些差距，究其原因可能是仍受視聽媒體藝術類 2007-2015 年平均送件數 68 件所瓜分的影響。因此，這波透過科技新媒體的跨類別整合，儼然已成為全球新的趨勢。國藝會補助政策如何因應這波相繼而來的新型態藝術類型值得深思。

四、「全球化」語境、台灣當代藝術發展及國藝會補助的省思

國家文化藝術基金會於 1997 年至 2015 年間挹注在美術類的補助金額高達新台幣 362,679,195 元，每年平均 19,088,379 元，占總核定金額 14.21%。國藝會之藝術補助機制與台灣當代藝術的發展之關係密不可分。台灣當代藝術的發展在這麼高的補助金額協助下，我們有必要透過資料庫的數據統計反思 20 年來公共資源的補助挹注的效益。誠如林平所言：「國藝會補助案更可以看到某一種關鍵地、台灣藝術發展的歷史。此歷史非從藝術生產的角度，而是從國家資源配置的角度。因此，獲補助者的身分、年齡、世代、性別、來源、學歷背景等差異分析可加強深化，並進行足夠量的藝術家個案研究來發現補助在其身上發生的作用，才能真正檢視公共資源挹注的向度，並追蹤補助效益。經過分析了解現象後，才能提出問題與補強措施，也可避免資源重疊」。²⁹ 而從評審機制的角度觀察，在評審者的身分與品味的影響下，評審機制的公平性也值得深思。在台灣主流藝術獎項的評審有諸多評委來自學院，且很多皆是重疊的，國藝會的評委也不例外，梅丁衍就指出：「若現／當代藝術的價值觀受學院教育影響甚鉅，則國藝會的立場也將顯現，因為評審委員若非學院出身，其體制即相對改變，而國際上實少見學院老師參與國家級補助的藝術評審，這是台灣特有的情況。……而若現／當代藝術的價值觀成為台灣學院主流，國藝會的公共性又與公立學校美術學院的公共性的價值觀巧妙

疊合，則台灣的現/當代藝術其實是由這些學院老師的品味來決定，而此品味已影響 20 年，其未來性為何？學院中也有派系，統計歷年國藝會評審名單後，呈現的品味差距為何？在難以見到未來性的情況下，國藝會補助的績效也將受到檢驗」。³⁰林平針對評委結構也提出建言：「有關評審委員結構，事實上評審也已被設定『分類』，但有些專業本身即為『跨』的狀態，例如當我被設定為『策展人』的專業後，常參加策展專案審查，而不會參與當代藝術中創作、展覽等補助項目審查。因此試著從委員分類的邏輯、方式，去理解國藝會評審結構的生成，可發現當委員被『分類』後，其他專業則相對未必能被發揮」。³¹

另外，當前國家中央政策強調文化輸出端的周邊產值，而國藝會側重在文化人才的培育源頭，這之間資源的整合與評估也值得關注，吳瑪俐的觀察是：「因當前提倡文創產業政策，表面上看來藝術活動非常熱絡，但此現象如何解析？例如展覽活動盛行且呈現多種樣態，包含純藝術展覽、閒置空間再利用結合文創產業、或為藝術教育／下鄉／駐村等。因此我們應當如何就當前多種資源樣態來評估藝文環境之健全，而國藝會資源又應挹注於何處」。³²在評估和考核方面，林平亦提議：「國藝會評估政策成效與影響力的研究案，未來或可尋找跨域研究者的團隊來進行。例如研究團隊包含藝術、社會學、人類學、統計等不同專業成員共同協作解析藝術生態，才能避免因各專業領域系統的封閉，而致使跨域僅為形式」。³³

最後，我想就全球與在地二者不斷相互建構之於台灣當代藝術的意義為何？來做為國藝會未來公共資源分配的佈署與省思。1990 年代以來，所謂的「全球化」語境對台灣當代文化一直保持著雙重含義：西方與本土互為鏡像的指認與誤認，中心邊緣關係中的文化記憶的壓抑和反壓抑。這種雙重含義不僅定義了台灣當代藝術和藝術家的文化身分、文化策略，也定義了當代藝術的本質和文化心理。他們共同組成了一種新的意識型態，繁衍出不同的文化敘述、價值立場以及形形色色的個人話語。

毫無疑問，在一個被科技理性和商品交換關係建立起來的世界中，任何一種文化的自我建構和價值定位都是在「全球化」語境中完成的。進一

步說，本土文化和藝術的重建，同時也是西方他者文化鏡像中的指認或誤認。隨著世界經濟一體化進程的加快，中西文化和藝術猶如走馬燈似地試圖完成雙方的互為鏡像的過程。從來沒有一個時代像現在這樣需要指認或誤認的鏡像，需要虛擬出文化「能指」(signifiant/signifier)來滿足各自的文化匱乏、想像力的貧弱。西方當代藝術自杜象、波伊斯後，無論在話語還是價值上均已全面走向犬儒主義時代；而台灣當代藝術面對社會轉型的新歷史語境，也陷入失語的焦慮中。共同的困境和面臨越來越多的課題，使東西方藝術不得不相互虛擬出各自的文化鏡像——包括一系列的文化資源、價值、審美、話語在內的鏡像，以使自己能渡過歷史的困境。因此，「自我」與「他者」、「內」與「外」、強與弱越來越內在地交混為一體，相互纏繞，構成了這個時代全面錯位而又極為準確的鏡像和虛擬出的「能指群」(signifiants/signifier)。

然而，所謂的「全球化」文化語境從根本上講仍是後殖民性的。就當下的情形而言，不管是源於文化內在匱乏補充的需要，還是出於文化格局上的策略考量，西方對東方的價值指認和形象虛擬都只是在中心/邊緣這一價值格局中進行。「全球化」語境的後殖民性質並不因為東方的價值、經驗被指認或誤認而有根本的改變。因此，進入西方主流話語，在「全球化」的文化語境中謀取文化權力和身份，必然以本土文化經驗和記憶的壓抑為代價，這似乎已成為第三世界國家文化的經典性困境。第三世界的「人民記憶」搖搖欲墜，在後殖民文化生產中被壓抑、改寫、修正，被重新編碼為一種虛偽的文化記憶。這種情形席捲了台灣文化界：在文學界，各類政治控訴加東方風情的小說大獲西方輿論的青睞；電影界、當代藝術界也在心領神會中捲入了後殖民文化的生產機器：電影界醜陋的東方秘史類的影片，當代藝術界政治的本土圖騰也都在西方帝國之眼得到了極大的慫恿。但是，一個可憐的所謂「國際位置」，一張通向西方主流文化的「證書」意味著什麼呢？文化重建的起點，還是文化衰敗的象徵？以上這些文化現象，都值得我們深思！

【註釋】

- ¹參見劉新圓，〈歐美政府的藝術補助〉，《國政研究報告》，November 23, 2006。
- ² 1984 中華民國現代繪畫新展望獎首屆得主：莊普、陳幸婉。
- ³ 1985 第一屆中華民國現代雕塑大獎得主：林壽宇、徐揚聰、黎志文。
- ⁴ 1992 第一屆台北現代美術雙年展獎得主：莊普、連德誠、黃海雲、蕭麗紅、顧世勇。
- ⁵ 1983 年「101 現代藝術群」由吳天章、楊茂林、葉子奇、盧怡仲四人所組成。
- ⁶ 1984「台北前進者」由何瑞卿、陳瑞文、周秉良、楊錦茂、古景清、郭維國、譚國智、連建興等人組成。
- ⁷ 1985 年「台北畫派」由吳天章、楊茂林、盧怡仲三人所組成，後來加入的成員有陸先銘、倪再沁、李民中、連建興...等十幾位藝術家，從 1998 年起又重組命名為「悍圖社」。
- ⁸ 1986 年「息壤」由王俊傑、高重黎、陳界仁所組成。
- ⁹ 1986 年「SOCA 現代藝術工作室」由賴純純所成立，開幕展為「環境、裝置、錄影」，並於 1987 年同莊普等人攜同 SOCA 學員，於台北市立美術館展出「實驗藝術—行為與空間」。
- ¹⁰ 1986「南台灣·新風格畫會」由黃宏德、楊文霓、葉竹盛、洪根深、陳榮發、曾英棟、張青峰、顏頂生、林鴻文等組成。
- ¹¹ 1990 年「台灣檔案室」由李銘盛、吳瑪俐、侯俊明、連德誠、張正仁等人所組成。
- ¹² 1988 年「伊通公園」由莊普、劉慶堂、黃文浩、陳慧嶠等人創立，於 1990 年 3 月正式對外開幕展出，陸續參與的藝術家有盧明德、陳建北、陳愷璜、顧世勇、湯皇珍、季鐵男、陳順築、朱嘉樺、袁廣鳴、林明弘、姚瑞中、彭弘智、梅丁衍、王俊傑等人。
- ¹³ 「2 號公寓」由連德誠、黃位政、范姜明道、楊世芝、侯俊明、黃志陽...等人組成，1991 年於台北市立美術館展出「前衛、實驗—公寓特展」，翌年在高雄阿普、台南高高畫廊及台中黃河藝術中心舉行「本、土、性」展。
- ¹⁴ 1991 年「人民公舍」由林經環成立於台中。
- ¹⁵ 1992 年「邊陲文化」由杜偉、莊秀慧、賴英澤、何獻科、郭憲昌、李昆霖和薛湧等所組成。
- ¹⁶ 1984 年「春之藝廊」成立，首次策畫主題展「異度空間 — 色彩的變奏」，展出藝術家莊普、胡坤榮、張永村、陳幸婉、葉竹盛等人，1985 年莊普、胡坤榮、張永村與賴純純再度聯合展出「超度空間—色彩•結構•空間」。
- ¹⁷美術類從 1997 年到 2015 年總收件數平均每年 373 件，占總投件數的 21.88%，董事核定件數平均每年 123 件，占總核定數 17.94%，董事會核定金額每年平均 19,088,379 元，占總核定金額 14.44%，而不含美術類的總收件數平均每年 1331 件，占總投件數的 78.12%，董事核定件數平均每年 563 件，占總核定數 82.06%，董事會核定金額每年平均 113,093,951 元，占總核定金額 85.56%。
- ¹⁸ 1995「新樂園藝術空間」由杜偉、蔡海如、王德瑜、洪東祿...等人所組成。
- ¹⁹ 1995「在地實驗」由黃文浩成立，後續加入成員有張賜福、王福瑞、顧世勇。
- ²⁰ 1996「竹圍工作室」由蕭麗虹成立。
- ²¹ 1997「新浜碼頭」以會員制的方式運作，主要成員以「高雄現代畫學會」以及後續加

入的年輕藝術家。

²²國藝會的補助是根據文建會 1992 年所頒布的《文化藝術獎助條例》第二十一條「國家文化藝術基金會，應就各類文化藝術，每年定時分期公開辦理獎勵、補助案之審查作業」。文建會自 1992 年起曾根據《文化藝術獎助條例》第十四條文化藝術事業從事下列活動者的第二款文化藝術活動之展演得補助其經費，自行公開受理補助，之後於 1997 年轉交由國藝會辦理。

²³參閱 2016 年 3 月 24 日,15:00-17:00，於國藝會第一會議室舉行的「國藝會 20 週年回顧與前瞻 — 美術類」期末焦點座談會的內容(由范譽莉所整理)，與談人員計有：陳錦誠(國藝會執行長)、林平(台北市立美術館館長/東海大學美術系教授)、吳瑪俐(國立高雄師範大學跨領域藝術研究所副教授兼所長/藝術家)、高千惠(國立台灣藝術大學雕塑研究所客座教授/策展人/藝評人)、梅丁衍(國立台灣藝術大學版畫藝術研究所教授/藝術家)、顧世勇(國立台南藝術大學造形藝術研究所教授兼所長/藝術家/本案研究者)，列席人員：孫華翔(國藝會研究組總監)、洪意如(國藝會獎助組總監)，紀錄：范譽莉(國藝會研究助理)。

²⁴同上。

²⁵參閱 2016 年 3 月 24 日,15:00-17:00，於國藝會第一會議室舉行的「國藝會 20 週年回顧與前瞻 — 美術類」期末焦點座談會的內容(由范譽莉所整理)。

²⁶「新興私人展演空間」於 2003 年更名為「藝文替代空間」補助計畫，2004 再更名為「新興私人展演場所」，2007 年將之整併到各類別下之適當項目來補助，2011 年又再次改名為「展演空間營運」，2014 年起將之移交給文化部來辦理，並做空間屬性補助定義的微調。

²⁷同註 25。

²⁸參閱 2016 年 3 月 24 日,15:00-17:00，於國藝會第一會議室舉行的「國藝會 20 週年回顧與前瞻 — 美術類」期末焦點座談會的內容(由范譽莉所整理)。

²⁹參閱 2016 年 3 月 24 日,15:00-17:00，於國藝會第一會議室舉行的「國藝會 20 週年回顧與前瞻 — 美術類」期末焦點座談會的內容(由范譽莉所整理)。

³⁰同上。

³¹同上。

³²同上。

³³參閱 2016 年 3 月 24 日,15:00-17:00，於國藝會第一會議室舉行的「國藝會 20 週年回顧與前瞻 — 美術類」期末焦點座談會的內容(由范譽莉所整理)。