

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*

廖新田

國立台灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所 副教授

摘要

在文化版圖中，「由內而外」(inside out)或「由外而內」(outside in)是關係的位置概念，其中的那道區隔是界分的必要存在，而「內」與「外」的界定則是主觀的詮釋。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與後續的敘述解析，有助於未來台灣視覺藝術解讀的更深一層的理解。

關鍵詞：後殖民主義、視覺藝術、藝術評論、東方主義

* 本論文為2004年12月2日至12月5日國際藝評人協會主辦「藝術評論的區域化——其可能性與全球定位」國際研討會修改之作。

橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同。
不識廬山真面目，只緣身在此山中。
——宋·蘇軾（1037-1101）〈題西林壁〉

一、

在文化版圖中，「由內而外」（inside out）或「由外而內」（outside in）是關係的位置概念，其中的那道區隔是界分的必要存在，而「內」與「外」的界定往往是主客觀交互判斷下的詮釋。誰內、誰外，內、外有何功能，扮演什麼角色，很顯然已存在了權力關係的運作與結果，是一個既成的事實。即便暫時擺開權力論的糾纏，差別仍然是存在的。以人實質的身體與抽象的意識而言，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」（Anderson, 1983），「外」是非我族類的「東方」（the oriental）（或西方，the occidental）（Said, 1999）。人們擁有一套處理對內對外的原則，這一套原則又牽涉到價值判斷，或更隱微地與批判性地說，是意識型態。在涂爾幹式（Emile Durkheim, 1992）之社會學角度看來，就是「神聖」與「凡俗」的區隔，一個群體的力之不平均分配下的流動。內外顯然提供了我們個體或集體一個基本的圖式，在其中我們分配資源比重、理解客體、獲致主體認同等等。人人以自我開展出來的世界基本上構成了「互為主體」的世界。換言之，人人都是主、也都是客；人人都有「內」、也都有「外」。從內向外看和從外向內看的視角不同，開展出來的詮釋面貌也相異。很少有人能內外兼顧，因為我們的肉身只允許在一個時空點上出現，而奔馳的想像也需顧及主體的需求，因此了解內外狀況必然牽涉到主（內）對客（外）的推想、投射、捉摸、設身處地等等，意即互為主體性。就此而言，內外之分是差異下溝通的基本模式，理想上應是平衡、對稱的。一般而言，「由內而外」特指一種不易為他者理解的情況，必須透過內部觀點的批露而取得更深刻的理解。¹但是，當內、外被賦予主／縱，核心／邊緣等價值區分時，則產生「排斥」與「涵納」的作用發生，差異在此則以否定的方式建立意義的

¹ 例如一本透過心理圖像分析的方法探索現代藝術的著作叫作《由內而外看藝術》，是對議題內部的剖析。（Gedo, 1994）但是對二十世紀之形式主義分析者而言，「由內而外」的轉移代表由內容的描述理解轉移到對視覺形式的表面關照，反而是刻意偏離理解的需求，這是現代主義藝術的另一課題。Clement Greenberg（1961/1989, p. 136）說：「圖畫空間已喪失了它的『內在』且都變成了『外在』」。

基礎²。「由內而外」，因此會產生兩個相反的意義：首先，主體的價值體系向外投射、擴散，進而影響週遭，使內的界限向外擴張，並同質化新擴張的領域。J. M. Blaut 以「歷史由內而外」（history inside out）說明歐洲中心主義其實是一種擴散主義，相當於「殖民者的世界模式」（the colonizer's model of the world）。在核心／邊緣的模式下，被賦予一連串的對照：發明（內）／模仿（外），理性／直覺，抽象思維／具體思維……。他說（Blaut, 1993, pp. 12-16）：

擴散主義非常切合一種想法：世界有內外之分。……這種想法假定一個永遠的世界中心用以生產新創意；而透過文化進化傳至其他各地。……在古典的意義上，擴散主義的基本模式描述了世界的兩個部分，其中之一（大歐洲，內）發明與進步，其他（非歐洲，外）接收從內部傳出來的革新。

很顯然，這個模式的「外」是沒有主動權的，由內而外是反映了兩區域不對等、並且是單向的運動。即使這個模式不變，從「外」的角度而言，它自身就是「內」，前面模式的「內」，不管其態勢有多麼強悍，相對地將成為「外」。語言上的「我」或「我們」事實上並非指涉強者，若維持Blaut模式中的力量強弱，而內外因角度的不同而可加以轉換，我們可以看到這種轉變：強內→強外，弱外→弱內。則「弱內」向「強外」則是另一種「由內而外」的意義。所以，「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的想法。「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、誤解，甚至宰制。1998年高名潞策劃的「*Inside Out*」，主導中國當代藝術面貌、而非由西方掌控的意圖十分明顯（Gao, 1998）。姜苦樂（John Clark）論亞洲現代藝術時，也強調由現代性分析觀點出發的「由內而外」方式，而不是強勢的歐美中心論或後殖民觀點的「由外而內」的角度（Clark, 1998, pp. 261-263）³。可見，「由內而外」表達出主體能動地建構真相與傳達真實性（authenticity）。

² 語言學者Ferdinand Saussure認為意義的武斷性取得在於否定性的差異。廣告是最典型的例子，差異的意涵也是建立在「我是，因為我不是」的邏輯辯證上（Williamson, 1978, pp. 24-31）。

³ 「由外而內」的強勢態勢，也顯現在自然與心靈的關係上。根據Chris Jenks對西方心物二元發展的評析，科學的先見之明往往由外在介入內在。這也是現代性時代的特色之一，也就是所謂的「開眼」（the opening of vision）。（Jenks, 1995, p. 3）

以上的內外區隔觀點和後殖民論述息息相關，在薩伊德（Edward Said）的《東方主義》中，也提及「外在性」（exteriority）的決定性作用，暗示內外的存在關係。他說（1999, pp. 28-29）：

「東方主義是以其外在性作用為前提，東方學專家、詩人或學者促使東方發言，是為西方來描述東方，同時也提供西方那些生產出來的祕境。他從來都不曾去關心東方，除非是要為他所說的（事情）找理由時。憑藉著已言說與已書寫的，他的所言所寫，在在意指著東方學專家仕紳是處於東方之外的，這是一個存在主義式的、同時也是一個道德事實。這種外在性的最主要產物當然就是『再現』……在一個文化之內廣被流傳的文化論述與交流，並不是『真理』，而是再現。」

此處薩伊德「由外而內」的觀察其實和Blaut「由內而外」的擴散作用一模一樣，兩種模式也顯示內外的重大隔閡與權力運作的關係。如前所論，重點在於「強侵弱」的文化屬性。當這兩種模式在後殖民論述中揭示了殖民者與被殖民者的關係之後，也將文本的細節定調，猶如法院的最終宣判，無法翻案。後殖民批判的終極目的——即解放被殖民者在再現系統中的困境因而無法達成。援引後殖民理論成為亞洲藝術史學者姜苦樂所說的「毒氣」（miasma）（Clark, 1998, pp. 261-263），這也是一些後殖民視覺藝術探討者所批評的。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）（Shohat & Stam, 1994）的啟示下，是否也在視覺上「不思後殖民」（visually unthinking post-colonialism）。

二、

像其他一些亞洲國家一樣，台灣現代美術的興起並非封閉式地自體演變，而是透過與外來文化接觸、交流而形成。

如果從現在起向前推算約莫一個世紀又十年，台灣在二十世紀的第一個五十年是和日本帝國殖民統治有關（1895-1945），之前與兩百多年的漢文化臍帶被硬生生地加以切斷，和日本文化嫁接，此時住民的認同面臨前所未有的危機，一種「孤兒意識」逐漸醞釀，並於1937年後中日戰爭達於高峰。⁴在殖民政府的統治下，台

⁴ 吳濁流的小說《亞細亞的孤兒》（1996）反映了台灣被異族殖民下無法為原母國接納的困境與徬徨無奈的心理。

灣現代化工程開始迅速起步，而現代形式的美術發展大約是起始於1920年代，1930年代達於高峰，此時也是台灣進入殖民統治之政治與經濟發達之階段。⁵圖畫課程始見於1902年的師範培訓之中，1919年「台灣教育令」下，新式的美術教育於焉誕生，將寫生、幾何造形納入師資訓練課程之中，科學的觀看方式與描寫手法成為新的視覺認知型態（林曼麗，1996；賴明珠，1996；楊孟哲，1999）。除了大眾美術教育的現代化外，推動台灣現代美術運動如同殖民政策，並非有系統、有計劃的推行。⁶特定的人與事促成了這個歷史的偶然，最後成為台灣美術現代化持續過程的必然。在台灣的兩位日本美術教師石川欽一郎（1871-1945）和鹽月桃甫（1886-1954）扮演了關鍵性的角色，他們分別留台十七年（1907-1916；1923-1932）與二十五年（1921-1945），兩人和其他日本東洋畫同好促成了官式沙龍展覽、組織繪畫團體、推動美術教育、發表藝術評論等活動，構成殖民地民間與官方有所共識的主流美術創作訴求：「地方色彩」——透過寫生將台灣的天候地理特色以及風俗民情反映在作品之上（顏娟英，2001）。帶有印象主義色彩的寫實風格的風景畫乃是殖民時期的主要創作類型，幾乎所有第一代台灣藝術家都曾經專注於此，甚至成為一生藝術事業的追求目標。

當殖民結束，台灣並沒有立即進入後殖民時代，以進行解殖民的工程。二次大戰後，國民黨因大陸的政權失利而撤退至台灣，中華民國有效的統治範圍劇縮為台澎金馬，並和大陸中國共產黨的中華人民共和國展開政治、文化、軍事與經濟的冷熱戰對峙。此時台灣成為執政者意圖反攻大陸的跳板，而文化版圖上，五十年的日本殖民痕跡則被刷拭殆盡，重新再穿上中華文化的外衣。學者將這種威權式的文化構作視為「想像的共同體」現象，是「東方人的東方主義」，類比為帝國主義意識型態霸權下建構它者的另一種版本（蔡錦昌，1991；陳奕麟，1995）。此時期的台灣美術，1960年代現代抽象水墨與西式前衛創作反映出面對傳統繪畫的革新與對應現代化運動的企圖，「五月畫會」（1957-1972）與「東方畫會」（1957-1972）可為代表（蕭瓊瑞，1991）。1970年代，台灣被中共排擠於國際外交舞台上，內憂外

⁵ 這裡的「現代化」軟硬體建設，指的是西方科學主義下的現代主義知識成果的建構，換言之，現代化絕大部分和西化是重疊的，這也是後殖民問題的糾葛核心之一：是純粹現代化的過程還是帶有殖民的霸權意識？這種討論見於對「殖民現代性」（colonial modernity）議題的探討（Barlow, 1997; 夏鑄九，2000；陳芳明，2004a）。

⁶ 矢內原忠雄（1999，頁11）說：「日本在佔有台灣之時，經營之資本實力既欠充分，至其政治的準備，事實上亦屬毫無。」。若林正丈（1993，頁54）引述森久男的看法：「台灣統治體制的形成過程『絕不是由一致的國家權力縱橫無盡地施展殖民地統治手腕』，而是在經驗、準備不足，在沒有預期到的住民之激烈抵抗以及列強的環視當中，『內部有深刻的利害對立，透過嘗試錯誤的過程，慢慢地逐漸完成殖民地統治體制』。」

患的境況促成島內同仇敵愾的氣氛，文學與藝術上的鄉土主義滿足與呼應了這種需求。在危機意識中，鄉土回歸的呼聲讓審美的眼光投注在自己朝夕生活的土地上。1987年政治解嚴，民主機制逐漸確立，思想開始鬆綁，社會亦趨開放，美術人才與資訊交流倍增，創作型態與思想多元，台灣美術之論述亦開始全面性的檢討主體建構與台灣意識的問題。⁷但是，其思考型態仍然是著重西化、現代化迷思以及本土化與主體建構的反省與檢討，並未真正發展後殖民論述，或以後殖民的相關概念來演繹辯證台灣的美術發展，雖然兩者的關懷面向與議題有些重疊之處。

如同七〇年代視覺藝術跟隨於鄉土文學之後塵進行的鄉土藝術運動，台灣美術的後殖民主義觀點的評論似乎也在文學界積極地辯論之後隨機地展開。在文學方面，《中外文學》雜誌分別於1995年與2000年刊載三期後殖民專輯，⁸之前也有許多相關的發表，約開始於1992年。⁹其他不同領域的議題，也大約是在這段時間發表。¹⁰在論文合集方面，1995、1997與2000年分別有《後殖民理論與文化認同》，《帝國主義與文學生產》、《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。¹¹1999年，Said的《東方主義》中譯本發行。可以說，1990年代是台灣文學後殖民主義論述的年代。相較於國外後殖民論述文集的出版，只有幾年的差距。¹²1987年解嚴之後，西方後現代理論紛紛被引進台灣，¹³在思想與文化立場上，關於台灣是後現代狀況

⁷ 這場台灣現代美術興起的辯論以「台灣製造西方美術」的議題為起點（葉玉靜，1994）。

⁸ 1995年10月「性別與後殖民論述」，11月「種族／國家與後殖民論述」，2000年4月「再現的政治：性、意識型態與後殖民」。

⁹ 1992年1月〈轉化理論與後殖民言說〉（以下作者等資料從略），1992年5月〈新歷史主義與後殖民論述〉，1992年7月〈「發現台灣」：建構台灣後殖民論述〉，1992年8月〈「咱擺是台灣人」〉、〈是四不像，還是虎豹獅象？〉，1993年8月〈傳科與後殖民論述〉，1994年1月〈南方異類〉，1995年4月〈是後殖民，不是後現代〉，1995年8月〈殖民主義與法律〉，1997年9月〈建構東方與追尋主體〉，1999年3月〈生活在去／方〉，2000年12月〈性別反串、異質空間、與後殖民變裝皇后的文化羨嫉〉等。

¹⁰ 1993年〈仲介・台灣女人〉〈性別／權力／殖民論述：鄉土文學中的去勢男人〉，1994年6月《聯合文學》〈後殖民論述的文學觀〉（以下作者等資料從略），1995年3月《歐美學術》〈歐美後殖民主義眼中的國際關係與國家認同〉，1995年6月《當代》〈以東方主義理論疏「喜福會」〉，1996年10月《歷史月刊》〈台灣研究與後殖民史觀〉，1997年2月13日《中國時報開卷版》〈台灣已進入「後殖民」？〉，1997年12月《聯合文學》〈想像鄉土・想像族群〉，2000年9月《三民主義學報》〈從後殖民主義理論論台灣族群關係之辯證〉等。

¹¹ 個人論文集有陳芳明（2002），《後殖民台灣：文學史論及其周邊》；廖炳惠（1994），《回顧後現代：後現代與後殖民論文集》。

¹² 例如Castle, G. (2001). *Postcolonial discourses: An anthology*. Oxford: Blackwell; Mongia, P. (1996). *Contemporary postcolonial theory: A reader*. London: Arnold; Ashcroft, B., et al. (1995). *The post-colonial studies reader*. London & New York: Routledge; Williams, Patrick, & Chrisman (1993). *Colonial discourse and post-colonial theory -- A reader*. New York: Pearson Education Ltd.。最早的出版當推 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths及Helen Tiffin 1989年出版的*The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London & New York: Routledge.

¹³ 如1987年6月《當代》雜誌連載Fredric Jameson的《後現代與文學理論》，並於1989年集結翻譯成《後現代與文化理論》出版。1989年羅青的譯著《後現代主義是什麼》中翻譯了Ihab Hassan, Steven Henry Madoff 和Jean-François Lyotard 的作品。

或後殖民現象的探討，文學界多所著墨。陳芳明（2000，頁41-99）認為，台灣沒有孕育後現代的歷史背景，若從戒嚴之後社會內部追求記憶重建的過程與認同、身分、主體的省察來看，「它的後殖民性格，遠遠超過了外來的後現代性格。」廖炳惠（2000）提醒，以歐美為基礎之後現代主義或以非洲、中南美洲為基礎的後殖民理論均無法普遍而有效地解釋台灣或亞太地區的具體歷史經驗；另一方面，他也從台灣社會西譯用語的諧擬現象觀察到「後現代主義已在某種程度上化入台灣後殖民的經驗裏，提供重新描述本體及理解歷史的籌碼。」顯然，後現代與後殖民的糾葛與在地化的問題，使台灣的後殖民現象分析更為複雜與困難。誠如邱貴芬（2000，頁288）所言：「針對台灣『後殖民』論述流行現象裡論述結構作分析或許更能彰顯台灣的『後殖民』如何是一種『後現代』與『新殖民』情境互相鑲嵌的表徵。」可見，西方理論發生的次序在台灣並沒有完全呼應，有時同時出現，有時則前後顛倒。

陳、廖亦曾將他們對後殖民主義的見解進行視覺藝術方面的評論，但，在我看來，雖然從較另類的角度評論日據時代台灣美術，並不非常成功。陳芳明（2004b）〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代台灣文學史的一個側面〉中論三〇年代殖民地作家與畫家短暫的結盟，以及自組外於官方展覽的團體，認為台灣意識已滲透於畫家之作品與行動之中，並強調「三〇年代殖民地畫家不具政治意識或台灣意識，那是相當嚴重的指控。」事實上，多數研究指出，日據時期台灣美術的發展和文學走的抵抗路線完全不同，整體風格發展和官方政策相當接近，創作訴求也未明顯的牽涉階級鬥爭或殖民抗拒，「地方色彩」成為創作的共識卻也是製造問題的焦點。地方色彩的訴求最後乃成為創作上的困境而非全然為助力（廖新田，2002a，2002b）。顏娟英（2001）更質疑：當時台灣沒有美術專業學校、研究機構、美術館，甚至土地認同與文化意識都尚在萌芽，尋找民俗題材作畫無法有效深耕畫壇。作家與畫家結盟其實是「體認共同努力的目標是要把他們所吸收的新知識與文化觀念普及於社會大眾，因此攜手合作只是時間和形式上的問題。」（顏娟英，1993）對雙方創作領域的真正內涵與訴求並不了解，也不太追究，因此也無從置喙，態度上是寬容的，樂見其成的。另一方面，廖炳惠（1997）提出以「符號事件」看待日據台灣美術的可能性，相當有啟發性。他認為：「如何去具體分析、比較大小符號事件在跨國的各種動媒機制中織出特殊的文化圖像，……乃是後殖民理論的考驗，亞太地區應有許多經驗可資借鏡。」但對石川欽一郎的一小段薄弱的評析和其餘他對後殖民思想的宏見則無法相互印證及相提並論。在分析日據時代畫家

廖繼春的作品「有香蕉樹的院子」時，他企圖以後殖民「底層研究」觀點重新解讀此作（1996，頁13-14）：

雖以日本西洋美術教育的底子，卻描繪出台南鄉間的日常生活景觀，以女性所構成的底層公共領域（subaltern public sphere），映著前景的香蕉樹、母雞及盆栽，顯出故居、原鄉的旺盛生命力。許多有關台南、嘉義、淡水的景物畫，除了畫家會念舊之外，其實是發揮了本土地方認同作用，將大家熟視的景物納入視覺文化的框架中……

雖然突破過往對這張作品評論的窠臼，但對作品的詮釋並沒有提供架構性的參考而對整體藝術風格的評析有所助益（廖新田，2003）。事實上，西方後殖民理論應用到視覺藝術分析的例子中，同樣也有這種力有未迨的批評。在一場訪問中，Said 自認對視覺藝術外行，也著墨不多（Mitchell, 1998）。¹⁴Rasheed Araeen（2002, p. 12）觀察，藝術機構或學院不若文學與文化發展中有強烈的歐洲中心或殖民論述軌跡，後殖民學者們（Edward Said, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Homi Bhabha）介入藝術，特別是藝術活動，結果往往是負面的。他說：

「他們無法穿透這層外貌，不只是肇因於對藝術機構以及和藝術關係的無知（ignorance），而且是藝術實踐特殊性與歷史、理論史基礎的無知。……藝術是嚴肅的論述與批判的實踐。不具相關資訊及批判觀點，隨意地接近它顯現一種不負責任的行為。」

這種分析，重點並不在反對跨學科的研究方式，而是學科性質差異下的「不可共量」與理論／實踐的落差所導致的問題。這也並不意味著，由藝術「圈內人」（如果我們暫不考慮這個定義的疑義的話）來討論後殖民理論之於視覺藝術，就有較為妥切的結果。重點仍是「無知」與否的問題，也就是有無覺知方法、架構與角度切入恰切的問題。另外，關懷的角度也影響著評論的取向。換言之，藝術作品能喚起、啟發、呼應、印證後殖民理論比作品自身的藝術價值來的重要。而這也可以說，對後殖民理論者而言，這些「互文」¹⁵的功能正是判斷藝術作品好壞與價值之

¹⁴ Said 說：「老實說，口說、文字，或聽與文字，我有很豐富的經驗與實踐。但論及視覺藝術，除了一些些特例，我尚未觸及，所以我有些結舌。」（Mitchell 1998, p. 11）Said（1986）唯一處理過的視覺議題是一本攝影專輯 *After the Last Sky -- Palestinian Lives*。

¹⁵ 從Roland Barthes論文本內符號的複合、多元與異質為討論基礎，劉紀蕙（1994，頁2）定義互文的現象為：「一件藝術作品的形成，可以含有多層論述與多層符號系統的交織。所謂多重論述或是多重符號系統，是指藝術文本中鑲嵌之構的多重引文，而每一個『文本中的文本』都牽連起文化史或藝術史中的環節，也牽連起此環節所指涉的論述意識型態或意義背景，而產生所謂的『互文』作用（intertextuality）。」「互文」的特色也出現在劉紀蕙（2000a, 2000b, 2002）的視覺藝術分析論文中。

核心所在，和藝術史學的風格與形式主義傳統不同，也就是對「偉大作品」的詮釋不一樣。¹⁶

視覺藝術評論的後殖民分析，大約開始於1995年謝東山（1995）的〈現代藝術的原始主義：一個美學的虛構〉。文中使用「後殖民」、「它者」的用詞，引用Foucault及Derrida的著作，¹⁷較接近後現代與後殖民的混合。謝兩年後（1997）於一藝評專輯中，將想像的地理作為討論主題，認為日據時期「官展的批評意識不但支配著台灣的創作取向，同時也形塑台灣藝術批評的西化觀點」。¹⁸這是台灣歷年來藝評專輯中唯一較接近後殖民理論的討論。¹⁹反轉與延伸Said東方主義的知識結構之權利關係論述，謝文認為台灣在藝評活動中建構一個虛構的「西洋學」：「不是一種完全空幻的，純東方人對西方的奇想，而是一個東方人創造出來的理論與實踐的體系。」（1997，頁387）這裡，想像地理的建構並不專屬於西方強勢文化透過各種形式對弱勢它者的形塑，而是在此關係中東方人的自我東方化，同時對西方的想像。但是，這種互為想像的關係仍然是Said式的文化霸權宰制關係模式，換言之，西方的論述依然處於優位狀態，在固著的關係中，價值標準是給定的。謝文總結，「台灣藝術評論是從對西方作為地理與文化的想像和認同，走向對本土文化的建構。」（1997，頁389）是不是一種進步，作者的看法並不樂觀。

1998年所發表的藝術評論也在後殖民論述的架構上進行一種平行對照與延伸思考的討論活動。從用詞與引用來看，似乎與後殖民論述概念越來越重疊，亦即同質性越來越高，整理簡表如下：²⁰

¹⁶ 藝術社會學者Arnold Hauser（1985, p. 11）說：「在藝術創造的過程中，心理學上有重要意義的因素，不能和藝術的重要相提並論或相似，一件作品或一藝術派別在社會上最有意義的特色往往不是和審美因素相關。因此，從社會學的觀點來看，二流或三流藝術家可能位於某一藝術運動中關鍵的位置。藝術的社會歷史並不能取代藝術歷史或使之無效，反之亦然，因它們分別從不同的事實和價值出發。」

¹⁷ 較早於謝文的有張建富（1992）的「東方主義」，該文與Said的東方主義無關，不具有後殖民批判特性，重在強調地域文化特性。類似謝文對原始主義的討論，還有任海（1993），黃文歡（2001）。

¹⁸ 但此議題核心人物Benedict Anderson的「想像社群」，Edward Said「想像地理學」並未被提及。

¹⁹ 歷年台灣藝評專輯有：1981「藝術批評」專號（《藝術家》74），1986「當前國內藝術評論的檢討」（《藝術家》135），1991「台灣美術評論環境的建立」（《雄獅美術》96），1995「台灣藝評特別報導」（《典藏》36），1997「與藝評對話專輯」（《藝術家》262），2002「誰詮釋誰——藝評、藝評人」（《藝術家》323）。

²⁰ 本表中只列出和後殖民理論相關的資料，包括內文及註解，其餘如後現代理論於必要時會在本文中提及。有些用詞並非常見於後殖民論述，是作者因應討論需要而自創，但明顯受後殖民影響者，將以括號註明。引介學者依論文出現順序排列。另，1998年托瑪斯·麥克維利的〈後殖民時代的展覽策略〉是譯作（《現代美術》80，徐文瑞譯），介紹與評論邊陲文化在都會地區的藝術展覽，和台灣美術無關，故不列入。1999年李君毅〈後殖民情境與香港現代水墨〉與2001年高千惠〈吠陀的心眼——從印度新本土藝術史觀看其他後殖民論述的幻化〉與台灣無關，但情境可為台灣參酌，故列入。最後，用詞欄參考Ashcroft & Tiffin（1998）所編纂的*Key concepts in post-colonial studies*。

出版年代	作者	題目	出處	用詞／引介學者
1995	謝東山	現代藝術的原始主義：一個美學的虛構	《現代美術》60	原始主義，他者／Lacan, Derrida, Foucault
1997	陸蓉之	台灣當代藝術的跨世紀展望——東方主義的新世代	《藝術家》260	文化霸權，「新東方主義」，「異類合成」
1997	謝東山	從想像的地理到真實的土地	《藝術家》262	「西洋學」，想像的地理
1998	李君毅	從後殖民主義的觀點解析當代台灣美術	《現代美術》76	中心vs.邊緣，後殖民，西方帝國主義霸權，「文化殖民化」，文化霸權／Bhabha, Spivak, Said, Foucault, 邱貴芬，廖炳惠，廖朝陽
1999	楊樹煌	後殖民社會的台灣美術現象——「除殖民化」的文化藝術探索	《藝術觀點》1	後殖民，「現代殖民主義」、「後現代殖民主義」，除殖民化
1999	林柏欣	形塑「東方」——關於空間想像的回顧與反思	《藝術觀點》3	東方，族群中心主義，他者／Anderson, Foucault, Nandy, 陳光興
1999	李君毅	後殖民情境與香港現代水墨	《現代美術》82	中間性，邊緣性，漂泊離散（diaspora），流徙，混雜性（hybridity），跨文化（transculturalization），他者性（otherness）／Bhabha, Said, Achcroft & Griffiths & Tiffin, 周蕾，朱耀偉
2000	謝東山	文化研究與悲情民族主義	《藝術觀點》7	想像的共同體，東方主義／Anderson, Said
2001	高千惠	吠陀的心眼——從印度本土藝術史觀看其他後殖民論述的幻化	《藝術家》260	「後殖民主義」，「新國際主義」，混合交織，「後現代次殖民」／Abdul JanMohammed, Said, Bhabha,
2001	呂佩怡	誰在想像建構「台灣特性」？——威尼斯雙年展台灣館展覽策略探討	《現代美術學報》4	東方主義，他性機器，「後東方主義」／朱耀偉，陳光興，廖炳惠，劉紀蕙，蔡源林，謝東山，Said, Boehmer, Foucault, Appiah
2001	林柏欣	何謂「東方」？戰後台灣美術批評意識的一個初步考察（1950-1960年代）	《現代美術學報》4	東方，「東方論述」，族群中心主義，他者／Nandy, Said, 陳光興，Anderson, Clifford, Foucault
2001		「台灣藝術與設計中折射的殖民現代性」研討會	計11篇論文，論文摘要	他者，殖民現代性，西方主義，東方主義，異己（他者）／Said, Mitchell, Barlow
2002	陳香君	吳瑪俐：我的皮膚就是我的家／國	《典藏今藝術》	從屬階級，想像的共同體／Spivak, Anderson
2003	Goya	從攝魂到招魂之間：談陳界人新作——「凌遲考」		去殖民
2003	廖新田 ²¹	符號分析、意義詮釋與閱讀策略：日據時代台灣美術研究面向的思考	《典藏今藝術》126	殖民現代性，歐美中心主義，東方主義／Bhabah, Said, MacKenzie
2004	廖新田	從自然的台灣到文化的台灣：日據時代台灣風景圖像的視覺表徵探釋	《歷史文物》126	它者（Other/other），殖民現代性，文化接觸區，帝國之眼，嬰兒化，自我東方化，底層subaltern，諧仿／Arnold, Mitchell, 廖炳惠，Barlow, Clifford, Pratt, Shohat & Stam, 岩淵功一，Memmi, Bhabha,
2004	羅秀芝	文化・殖民	台灣當代美術大系（議題篇）	霸權，現代性，帝國之眼，他者，接觸介面，解殖民，原始主義，新殖民主義／廖炳惠，邱貴芬，周蕾，Said, Hobsbawm, Pratt, Foucault

²¹ 筆者2002年博士論文〈日據時期台灣風景畫中的殖民主義，後殖民主義與地方認同〉（Colonialism, Post-colonialism and Local Identity in Colonial Taiwanese Landscape Paintings, 1908-1945）除學位論文形式外，未在台灣正式出版，其中之部份概念與觀點則濃縮在表中兩篇文章中，故不列。

上述的靜態表列大致可看出，台灣視覺藝術分析逐漸受到後殖民理論的影響與啟發，和文學界、文化界，甚至國際的後殖民分析的接軌相當緊密，這種「後殖民的轉向」一方面顯示台灣在此理論興起下重新詮釋台灣美術的企圖與新的興趣。從知識生產的角度而言，如果條件齊備，新的理論與方法會帶來重新閱讀文本的新面貌與新觀念、新意義，並且可能重組參與其事者（包括評論者、讀者、創作者、出版界、展覽機構與公私贊助者等）的結構與生態，這點可從Said風潮在國際和台灣的情況可資驗證。另一方面是否表示對現有台灣美術評論取向的革新期待，也是值得思考的地方。²²更重要的，動態地了解「如何」引用後殖民的理論比靜態地觀察使用「什麼」更值得注意，因為前者顯示挪用後殖民的有機程度：亦即理解後殖民理論與應用後殖民的恰適性，這對後殖民評論在台灣視覺藝術的發展是否持續而扮演積極的作用有關。明白的說，並非套用或借用後殖民理論中的若干學術大師、重要著作以及概念名詞，就能讓台灣藝術走上後殖民論述的國際平台，以及深化台灣現代藝術的分析。其反效果可能是反映了一窩風的學術流行風潮，到頭來如船過水無痕。表中挪用後殖民理論的狀況大約呈現如下現象，並透露出處理後殖民理論的方式與態度：

1. 「它者」²³的啟示：後殖民理論中將殖民關係區分出他我差異，進一步深化殖民者與被殖民者的高低位階及主體建構狀態，有助於釐清二元對立下的文化價值之高／低、進步／落後、正常／異常，更能掌握帝國主義操作的整體意識型態架構。雖然大部分是出自於想像作用，²⁴但推離出主客體距離有助於看清楚兩者的對位姿態。日本殖民政府如何塑造「台灣它者」，以及台灣如何以它者身分進行國際藝術交流，是戰前政治殖民與戰後文化殖民觀察的重點。筆者（2004）分析，日據視覺文化的「台灣它者」建立在地理與氣候的基礎上進行自然與文化的轉換工程；林柏欣的兩篇東方論，乃是藉著

²² 筆者（2003，頁63）曾表示過這種立場：「除了閱讀方法與策略，台灣美術研究更需要活躍的想像力，一個超越西方主流美術思考框架、過度的政治意識型態與封閉的研究取徑的創意，並關懷在地與區域的內部反應。想像力讓圖像意義發酵，讓思考的主體與被觀察的客體處於動態的關係，並保持一定的人文批判精神。目前潛藏的太多的現實條件考量（僵化的領域要求、講求浮面的形式分析、各種權力與意識型態的規制等）正逐漸消蝕與限制了我們觀察台灣殖民美術研究發展的想像空間。」

²³ 一般中文翻譯other「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Other。Other和other的區分參考Ashcroft & Tiffin（1998，pp. 169-171）。

²⁴ 薩伊德（1978／王志弘等譯，1999，p. 75）說：「凡是有關異常事物的爭議，都極有可能是人為建構的，除了客觀的真實實體面外，必須有如小說般虛構的另一面事實。……人對熟悉的就說是『我們的』，對不熟悉的就說是『他們的』，這種方式，是對可以是全然任意的地理區分的一種區分方式。……某種程度而言，無論現代或原始社會，都是以此『非我族類』的負面思考方法，找到集體的認同。」

「它者」的思考架構，用來剖析戰後台灣社會在面對中國政敵及國際展覽期待「文化身分證」的壓力下，如何自我東方化的問題。而呂佩怡從「他性機器」的自我東方化檢視國際展覽下策展台灣館的自我形塑與文化表演，並揣測西方的期待與需要，最後結論為「是東方與西方的共犯結構下的台灣面貌」。很顯然，「它者」的省思協助釐清了集體認同的操作、內容、範圍與意涵。在後殖民理論辯證中，「它者」是一種進行後設思維的入口。而「它者」所引發的問題性，更具有時代警世的反思意味。蔡源林（1999，頁11）指出「東方化的東方」（orientalized orient）反映出「本土知識份子以西方的東方學者所建構出來東方來看待自己的母文化，而欠缺深刻反省能力的問題。」「它者」既是過去西方想像下的一套程序與產物，是虛構出來的主體，非歐美中心文化若要從後殖民理論的啟思中重新建構主體性，自無對號入座的理由，反而要思考那個「假身」的主體以及幕後的主導者（通常是殖民者、統治者或取得這個位子的人）如何在論述過程中滲透文化主體的形塑。換言之，注意「它者化」（othering）才是「它者」的核心內容（Ashcroft, 1998, pp. 171-173）。藉著省察「它者化」以了解再現系統的形成。同時，「它者」也可以是自我想像下的客體，用以投射未來的計劃與行動。

2. 後殖民及其不滿：後殖民理論，特別是Said的觀點，有力／利地提供各領域的評論者批判西方的政治、軍事、經濟、文化與思想的全方位入侵與宰制，²⁵這也反映在台灣美術評論中。由於戰前戰後台灣深受外來勢力的影響，有著極為類似的「東方主義情境」——政治殖民與文化殖民。因此，全面批判檢討台灣美術的發展深受西方勢力影響似乎成為援引後殖民邏輯的有力憑藉，卻也陷入一種全面指控的迷思，將接觸西方與實質的宰制關係與創作表現形式普遍化為台灣美術的全貌與實質，調子相當悲觀、憤懣，態度上是對抗的。〈從後殖民主義的觀點解析當代台灣美術〉（李君毅，1998）最具代表。該文的基本前提為台灣現代美術是「西方文化中心化和本源文化邊緣化的現象」，因此在各個美術發展階段結果是：創作

²⁵ 薩伊德（1978／王志弘等譯，1999，pp. 16-17）說：「東方主義……是一種地緣政治意識的分佈與流佈而進入到美學的、學術性的、經濟學的、社會學的、歷史學的和哲學文本中；……總而言之，它是一套論述，它並非有直接、赤裸的政治權力關連，而是存在於、生產於一個不公平的各式權力交換的場域中，並在與下列諸權力的交換過程中被形塑：政治性權力（……）、知識性權力（……）、文化性權力（……），還有道德性權力（……）。」

上「邯鄲學步」、「東施效顰」，理論上「狐假虎威」、「挾洋人以自重」。對該文作者而言，後殖民理論有效「建立一套對抗西方帝國主義霸權支配的本土文化策略。」台灣後殖民學者應當「帶領台灣文化走出當前飲鳩止渴的困局」，但台灣是否有視覺藝術的後殖民人才，以及向文學界借將的可能後果，作者並未討論。從另一角度來說，這種較為激進的觀察也反映出台灣美術在西化和現代化的過程中一種強烈去殖民的反省企圖和掙扎，和「西方美術·台灣製造」的批判意識相似（葉玉靜，1994）。在援引眾多後殖民學者之後，這篇從後殖民角度分析台灣現代美術的發展是：全盤淪陷，毫無抵抗。這種觀察，根據James D. Herbert（1998）的看法，將陷入一種凌駕它者的「西方主體」（the subject of the West 或 the West Subject）的思維慣性中，和殖民主義並無二致。其次，其結果是無法看出雙方對應的細節及「溢出」殖民關係外的可能，除了僅僅抓住殖民宰制的表面形式，甚至比美術史敘述的方法更倒退。即使是強調「策略位置」（strategic location）與「策略形構」（strategic formation）用以解讀東方主義的薩伊德（1978／王志弘等譯，1999，p. 27）也強調，²⁶ 藝術價值與政治判斷應有所區別，不能混為一談。他說藝術總是有一種特殊的「不妥協」（irreconcilability）型態存在著，他說：「一件偉大的藝術作品不是純粹、簡單的意識型態的陳述。……反之亦然。純粹、簡單的意識型態的陳述不能成為藝術作品。」（Mitchell, 1998, p. 31）由此可見，後殖民觀點的美術分析不能全然取代藝術史的論述，藝術現象也不為某一意識型態所掌控，這點和法蘭克學派Herbert Marcuse（1978）有相輝映之處。²⁷ Slemon在〈爭奪後殖民主義〉（1995）一文中指出了這種危機，他認為殖民論述理論（後殖民理論）特色是：游移於「機構管理者」（institutional regulators）與「記號語言領域」（the semiotic field）間的一種激進的雙向「矛盾」運動（the foundational），意即模糊了殖民行動（即規訓機構）與文化表徵（及對規訓的回應）的分別。似乎它使特定歷

²⁶ Said對兩者的定義如下：「前者指的是去描述文本之中作者的位置，並扣連到其所書寫的東方材料，而後者策略形構的分析指的則是去探討下列二者之間相互的關係：其一是文本，另一則是那些文本、文本類型、寫作文類如何在彼此之間以及在更大的文化領域中獲取重量、密度，以及指涉到的權力。」

²⁷ 他曾說過：「透過語言，感知及理解的再塑造，美學的轉化得以達成，所以他們在外表上反映了真實的本質：被壓抑的人與自然的潛能。在控訴真實的同時，藝術作品因此再現了真實。」

史更為清晰，但事實上是造成了實證觀察無法開展，其結果往往是「引至一種無法形式上歷史化的殖民主義觀念，而傾向各種社會壓抑與論述控制的描述。」（Slemon, 1995, p. 50）因此他強調各地域文化的開放討論及更具動態的方法論。否則，在單一的政治思維下，將傷害後殖民性的概念。據此而言，後殖民的模糊性導致殖民情境下各領域界線的崩解，文字的、視覺的、聽覺的等等再現系統的核心概念都被均質化為殖民論述分析的次項。在後殖民理論大傘下，所謂跨文化、跨學科研究的比較不再重要，重要的是「曾經」共同經歷的殖民命運——因為「曾經」，印記已在，所以持續擴散、無所不在，其造成的結果是分類上的困境，反映在《文化·殖民》（羅秀芝，2003）一書無所不包的台灣美術創作型態。但整體看來，我們看到的是更模糊的後殖民論述範疇，遑論文學後殖民與視覺後殖民的差別、或帶有後殖民意涵的藝術創作和無關後殖民的藝術之分別。總而言之，什麼都可以後殖民！這種擴散效應亦印證了筆者前面所討論的殖民學者參與視覺藝術探討的例子。澳洲的後殖民學者Ashcroft等人也呼應了Slemon的看法，認為在地殊性是後殖民研究必須注意的，否則將出現世界唯一的一套殖民結論：

每一個殖民接觸或「接觸區」是不同的，並且每一個「後殖民」事件都需要在抗拒普遍背景原則之下確切地定位和分析其特定的互動。……各種不同的後殖民經驗的物質性和地域性正好能提供豐富的潛能給後殖民研究，它們促發了殖民論述的不同效果的特殊分析。（1998, p. 190）

Bill Ashcroft認為，這就是後殖民的未來（the post-colonial futures），一個後殖民論述的轉變力量，不落入對抗的泥沼中，也不是反對抗之二元論述，而是「將宰制論述轉換成自我驅動的目的。」（2001, p. 6）演繹後殖民理論於視覺分析上需要關照每一個關鍵的操作細節，而非理論先行地將宰制關係全然視為壓抑的架構，而忽略殖民結構內外互動的差異。不論材質、形式、主題、意義等，視覺證據是最重要的，視覺證據上的表現和後殖民理論「頻率」上的符合恐怕是第一要件。而筆者所謂「頻率」的調整，意思是後殖民視覺藝術分析在方法論上的第一個課題，這也是亞洲現代藝術所面臨的「需不需要後殖民」的抉擇。曾遭遇殖民經驗的痛苦的確需要療傷，但不一定要後殖民觀點的介入，如果它不能帶來積極正向的幫助的話。曾對台灣殖民美術有過發表的姜苦樂（1987）主張從現代性的角度分析亞洲美術

的發展遠比以歐美中心或後殖民的觀點來的更恰當（1993b, 1998）。他抨擊後殖民理論帶給美術分析一種單一的觀點，即歐美中心觀點下亞洲藝術淪為附庸，並將邊緣位置視為一種意識型態的工具用以抵抗都會核心。他說：

「一開始『東方主義』的批評能協助人們趨近了解作品如何在外在規制下產生的一些面向。但它常常將作品的內在即實踐的動力關閉。

總之，

『東方主義』的方法從論述俯瞰文本，從外而內。它們不從內向外看，不從作品創造而是從論述。它們是由修辭驅動的，因為提供給論辯地位一個理論基礎比關於世界真實的現象更為重要。在其粗糙的形式上，『東方主義』方法強迫一種假設：論述決定文本。」（Clark, 1993, pp. 261-262）

從他研究亞洲現代藝術的經驗來看，後殖民理論無助於歷史上被西方壓迫的亞洲的位置鬆動，也無助於讓亞洲藝術的故事更為精采。姜苦樂的「由內而外」的看法相當具有啟發性，我們需要認真思考重新挪用（re-appropriate）一套不帶有仇恨對立、卻義正詞嚴的後殖民視覺評論的理論與架構，如果後殖民理論確實能為亞洲或台灣現代藝術分析增加深度與廣度的話。我們需要自己說自己的故事。

三、

到目前為止，本文分析了後殖民主義在視覺評論上的困境與台灣後殖民藝術評論的一些現象。最後，一個更為根本的問題需要思考，或許可協助梳理這兩者的問題糾結，那就是後殖民理論的方法論檢討。

後殖民理論的批判既是對殖民主義的批判、顛覆與諷刺，將會涉及該理論的位置問題。換言之，後殖民的「後」使得它的批判位階及運用它的人超然於殖民主義，因而形成另一種敘述霸權與確定性。沒有清楚思考這一層，將使後殖民的「後」只淪為時間與空間的指涉，而無實質上意義分析與詮釋的功能，以區別於一般的藝術史、藝術評論分析或藝術方法論。總之，不僅後殖民主義探討文化間內外的問題，在方法論觀點的思考上也和「由內而外」或「由外而內」的位置關係有關。James D. Herbert（1998）在〈穿過藝術史與後殖民理論之間〉一文中，在不同的議題上使用高達十一次的outside來表明，如果後殖民主義理論執意超然於殖民情境中，它將無能關照、掌握客體，造成的結果是「後殖民主義對殖民主義諷刺的轉向（ironic turn）證明它以閃躲的方法完成工作」。（1998, p. 213）原

因如下：首先，殖民主義的歷史情境就是雙重的矛盾，猶疑於所謂「拯救典範」（salvage paradigm）與「文明使命」（*la mission civilatrice*）判斷間，意即同時視被殖民地之文化為美感的原型又是邪魔的化身，一個不可脫逃的宿命。而這種矛盾，亦發生在美感與政治觀的兩極化——「政治左派（激進），文藝右派（浪漫）」（抨擊殖民惡行，同時接受都市藝術家方能發現原始文物之美，即原始主義），但兩者確是一體兩面，不可分割（two sides of the same colonial coin）（1998, p. 217）。這點和Patricia Leighton（1990）《白禍與黑人藝術》長文中的分析如出一轍。²⁸ 後殖民學者Homi K. Bhabha（1994）所提出的「模仿」（mimicry）、「混雜」（hybridity）、「模糊」（ambivalence），以及「幾乎接近，但還是差一點」（almost the same, but not quite）的觀察，也是從殖民「內部」的雙重性之矛盾關係所得到的、能反映實況的結論。1984年紐約現代美術館的「二十世紀中的原始主義」展，McEvilley批評該展是「外部」的立場，導致忽視部落文化的內部參與，使得非洲文物成為現代藝術的附庸與墊腳石。歸結而言，內部觀點（the emic viewpoint）和外部觀點（etic）沒有被認真的思考過。（1990／1984）因此，後殖民主義欲從責難的角度譴責殖民主義藝術的偏差發展，猶如外於殖民情境的「阿基米德支點」（Archimedean point）顛覆殖民主義，是「從外介入的矯正式的理論，明顯地將再次活化此一不可脫逃的機制。」（Herbert, 1998, p. 215）第二，對它者的解讀將形成薩伊德式的霸權論述，而知識分子位於判斷的制高點，又將淪為Spivak的「絕對的主體」代言底層的疑慮。根據該文作者的看法，一個有效的後殖民批判，所謂「諷刺的轉向」（ironic turn），是從殖民內部開始、從殖民的過去出發：

一個有效的後殖民主義也許不只是被想像為掌握殖民主義的慾望，同時亦需承認它的不明確性因而需要（the paradoxical desire）回到先前的核心以了解此慾望。換言之，當後殖民主義體認了實現的不可能時，它方能了解此慾望。我曾主張，純然以反殖民為尚的後殖民事實上產生一種新殖民主義。承認後殖民主義可能會產生新殖民主義，有一種將反殖民差異（anti-colonial difference）置入殖民中的有益效果。（Herbert, 1998, p. 219）

²⁸ 作者說：「他們擁抱一種深深地將非洲文化浪漫化的觀點（融合各種文化於一爐），並且視非洲為人類文明前期的體現，傾向神秘化而非檢驗早先被認定的偶像崇拜與暴力儀式。現代主義者自覺地反轉殖民之刻板印象，包括左派與右派；但是他們的撥亂反正實則陷入他們所要揭露的。……現代主義者的方法是以擁抱一個想像中的非洲『原始性』來批判文明，因為它（非洲的原始性）的『真實性』和西方的『墮落』相對。」（1990, p. 610）

Herbert再次強調，「用諷刺的方式將自己抽離於殖民主義之外，因此進入客觀的後殖民主義是不可能的」（1998, p. 226）。因此，後殖民主義的「後」猶如置身於棒球場中的中央位置，串聯球員，評估其動機與軌跡，不操縱比賽：「由內而外」，非「由外而內」。後者可能強化了殖民文化的正當性，而無法看出「殖民拼貼畫的裂痕」（羅庭瑤，1997）²⁹。後殖民的「後」，揭露了綿密的殖民主義下的裂隙與關係的矛盾，一種「洩漏」的狀態。誠如羅庭瑤（1997，頁63）所主張，後殖民論述的去殖民效果乃在於「必須以此看似和諧實則對立的矛盾空間為主要研究場域，方能有效的干預這種終極權力的封閉運作型態。」事實上，內、外的思辨並沒有對錯之分，運作得當與否才是重點。人類學者Marvin Harris說：

內部操作乃提升當地被調查者的保證，是對觀察者的描述與分析之恰當性的最終判準地位。內部分析的適當與否在於它們能否對當地的認可產生真實，有意義，或恰當的陳述……外部的運作是對使用在描述與分析中的分類與觀念之最終判準地位，是對觀察者提昇的保證。測試外部說明是否合適，可以簡單地由它們能否科學地產生關於社會文化異同原因的生產理論。毋需從當地的觀點考量觀念是否為真、有意義、恰當，觀察者可以自由地引用從科學的資料語言所得來的外來理論、規則。³⁰

內外部觀點的錯置，甚至將外部或內部觀點延伸為最終普世的結論才是問題所在（McEvelley, 1990, p. 346）。

四、

1990年後殖民理論在世界的發酵，對台灣的影響力也明顯可見，這可從後殖民論述出版的量得到印證。但是這僅限於文學、文化領域，其他領域往往是一種借用文學後殖民的一種「應用」、「借用」或「挪用」，美術也沒有發展出獨特的形式

²⁹ 該文註2引詹明信（F. Jameson）的《後現代主義》，認為「元素之間的關係並非自然存在於拼貼畫內部，而是必須『由外面召喚』而來」。筆者認為，這裡構成了雙重的外在性，先前殖民主義的外在性與後來後殖民主義批判的外在性。

³⁰ 這段文字不易翻譯，原文如下：Emic operations have as their hallmark the elevation of the native informant to the status of ultimate judge of the adequacy of the observer's descriptions and analysis. The test of the adequacy of emic analysis is their ability to generate statements the native accepts as real, meaningful, or appropriate...Etic operations have as their hallmark the elevation of observers to the status of ultimate judges of the categories and concepts used in descriptions and analysis. The test of the adequacy of etic accounts is simply their ability to generate scientifically productive theories about the causes of sociocultural differences and similarities. Rather than employ concepts that are necessarily real, meaningful, and appropriate from the native point of view, the observer is free to use alien categories and rules derived from the data language of science. (quoted from McEvelley, 1990, pp. 345-346)

的後殖民論述為該學域所使用，其結果是「共享後殖民」。這種現象反映在《當代藝術目錄》（*ABM ARTbibliographies Modern*）歷年來的分類上。1994年第一輯出現「殖民藝術」（colonial art）的分類條目，所包含的三筆資料分別屬風景畫、博物館與畫廊、及人物。³¹1994年出現「殖民主義」（colonialism）的條目，該筆資料屬於攝影。³²1997年並列「殖民藝術」與「殖民主義」。³³2000年首次列出「後殖民主義」，與「殖民主義」並列成一條目（colonialism and post-colonialism）。³⁴即便如此，「殖民主義與後殖民主義」下的資料仍分屬於各範疇。³⁵例如，條目號碼1776中標題有「解殖民」一詞，但仍歸屬於「教育：理論」；2004年條目號碼3000中標題有「後殖民」，但歸屬於人物。³⁶而這些分類，早在「後殖民」之前早已成立，「後殖民主義」的藝術範疇歸屬顯然「妾身未明」，有待釐清。當後殖民理論在西方世界各領域發酵之際，「後殖民及其不滿」的檢討也隨之而至（Araeen, 2000; Clark, 1993; MacKenzie, 1995）。理論的啟示無可厚非，但不加考察地全然接收將導致不可共量的相容問題。台灣現代美術史的發展過程中，面對西化的現象，和文學不同，並不盡然有抵抗或抵殖民的力量出現，使用後殖民架構分析有其疑義。另一方面，台灣有不少文學與文化後殖民的學者，可以形成學群的力量，並共同思考、辯論後殖民的挪用問題，即在地化的可能性。偶而，在此學群中偶有「插花」之作，但總是曇花一現，且由於學域關懷不同，並不能夠形成足夠的、內在的影響力。在台灣沒有視覺藝術的後殖民學群探討一些根本的相容問題，而是單兵作戰式地吸收後殖民理論再予以個人詮釋的轉化，因此無法有系統性的發展，更遑論課程的開發。而後殖民論述的分析和藝術史的關係，仍有待觀察。在這有限發展的情形下，至少我們可以安慰，我們不要再毫無警覺地拿著後殖民論述在台灣現代美術的場域中隨興地到處揮舞。後殖民理論的視覺藝術論述，「由內而外」或「由外而內」的位置思考將是決定此一批判觀點是否能在視覺藝術中發揮積極作用的關鍵之一。

³¹ Clio Press (1993), *ABM ARTbibliographies Modern*, 24-1: vii, 118, 296, 349, 377, 406, 407. 「殖民主義」（colonialism）於vii的分類標題（classification headings）中未出現，於118頁列於「殖民藝術」之後。

³² Clio Press (1994), *ABM ARTbibliographies Modern*, 25-1: vii, 142, 491.

³³ Clio Press (1997), *ABM ARTbibliographies Modern*, 28-2: vii, 155.

³⁴ Clio Press (2000), *ABM ARTbibliographies Modern*, 31-1, 181.

³⁵ 同上註，p. 248。

³⁶ Clio Press (2004), *ABM ARTbibliographies Modern*, 35-1, 354.

參考文獻

- 矢內原忠雄（1999）。**日本帝國主義下之台灣**（周憲文譯）。台北市：海峽學術。
- 任海（1993）。表現的文化政治——解讀西方「非洲藝術」的話語。**當代**，89，110-121。
- 吳濁流（1996）。**亞細亞的孤兒**。台北市：草根。
- 李君毅（1998）。從後殖民主義的觀點解析當代台灣美術。**現代美術**，76，46-50。
- 林曼麗（1996，9月）。日治時期的社會文化機制與台灣教育近代化過程之研究。在行政院文化建設委員會主辦，**何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會**，台北市。
- 邱貴芬（2000）。後殖民的台灣演繹。在陳光興編，**文化研究在台灣**（頁285-318）。台北市：巨流。
- 若林正丈（1993）。日本的台灣殖民地支配史研究的成果。**當代**，87，50-61。
- 夏鑄九（2000）。殖民的現代性營造——重寫日本殖民時期台灣建築與城市的歷史。**台灣社會研究季刊**，40，47-82。
- 張建富（1992）。概論郭少宗的「東方主義」。**雄獅美術**，262，101-103。
- 陳芳明（2000）。後現代或後殖民——戰後台灣文學史的一個解釋。在周英雄、劉紀蕙編，**書寫台灣：文學史、後殖民與後現代**（頁41-99）。台北市：麥田。
- 陳芳明（2002）。**後殖民台灣：文學史論及其周邊**。台北市：麥田。
- 陳芳明（2004a）。**殖民地摩登：現代性與台灣史觀**。台北市：麥田。
- 陳芳明（2004b）。當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代台灣文學史的一個側面。在**殖民地摩登：現代性與台灣史觀**（頁115-136）。台北市：麥田。
- 陳奕麟（1995）。論東方人的東方論：從戰後傳統文化的建構看現代國家的吊詭。**當代**，108，86-118。
- 黃文叡（2001）。現代藝術中的「原始」況味。**藝術家**，313，202-217。
- 楊孟哲（1999）。**日治時代台灣美術教育**。台北市：前衛。
- 葉玉靜編（1994）。**台灣美術中的台灣意識——前九〇年代「台灣美術」論戰選集**。台北市：雄獅美術。
- 廖炳惠（1994）。在台灣談後現代與後殖民論述。在**回顧現代：後現代與後殖民論文集**（頁53-72）。台北市：麥田。
- 廖炳惠（1994）。**回顧現代：後現代與後殖民論文集**。台北市：麥田。
- 廖炳惠（1996，9月）。由幾幅景物畫看五〇至七〇年代台灣的城鄉關係。在行政院文化建設委員會主辦，**何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會**，台北市。

- 廖炳惠（1997）。後殖民研究的問題及前景——幾個亞太地區的啟示（下）。**當代**，122，66-77。
- 廖炳惠（2000）。台灣：後現代或後殖民？。在周英雄、劉紀蕙編，**書寫台灣：文學史、後殖民與後現代**（頁85-99）。台北市：麥田。
- 廖新田（2003）。符號分析、意義詮釋與閱讀策略：日據時代台灣美術研究面向的思考。**典藏今藝術**，126，59-63。
- 廖新田（2004）。從自然的台灣到文化的台灣：日據時代台灣風景圖像的視覺表徵探釋。**歷史文物**，126，16-37。
- 劉紀蕙（1994）。異質符號系統交集的詮釋問題。在**文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋**（頁1-8）。台北市：三民。
- 劉紀蕙（2000a）。序論：何謂「中國」？哪裡有「台灣」？。**中外文學**，338，17-25。
- 劉紀蕙（2000b）。故宮博物院vs超現實拼貼——台灣現代獅中兩種文化認同建構之圖像模式。在**孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀**（頁296-339）。台北市：立緒。
- 劉紀蕙（2002）。「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感。**中外文學**，356，45-82。
- 蔡源林（1999）。薩依德與《東方主義》（導讀）。在**東方主義**（頁5-12）。
- 蔡錦昌（1991）。東方社會的「東方論」：從名的作用談國家對傳統文化的再造。**當代**，64，38-53。
- 蕭瓊瑞（1991）。五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）。台北市：東大。
- 賴明珠（1996，9月）。台灣總督府教育機制下的殖民美術。在行政院文化建設委員會主辦，**何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會**，台北市。
- 謝東山（1995）。現代藝術的原始主義：一個美學的虛構。**現代美術**，60，36-43。
- 謝東山（1997）。從想像的地理到真實的土地。**藝術家**，262，386-289。
- 顏娟英（1993）。殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙。**中央研究院歷史語言研究所集刊**，64-2，469-610。
- 顏娟英（2001）。台展東洋畫地方色彩的回顧。在顏娟英譯註，**風景心境——台灣近代美術文獻導讀**（頁486-501）。台北市：雄獅。
- 羅秀芝（2003）。台灣當代美術大系（議題篇）：文化·殖民。台北市：文建會。
- 羅青（1989）。什麼是後現代主義。台北市：學生書局。

- 羅庭瑤（1997）。殖民拼貼畫的裂痕：帝國主義與跨文化「書」入機制。在李有成編，*帝國主義與文學生產*（頁43-70）。台北市：中研院歐美研究所。
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London & New York: Verso.
- Araeen, R. (2000). A new beginning -- Beyond postcolonial cultural theory and identity politics. *Third Text*, 50(Spring), 3-20.
- Ashcroft, B. (2001). Introduction of *On post-colonial futures -- Transformations of colonial culture*. London & New York: Continuum.
- Ashcroft, B., et al. (Eds.). (1998). *Key concepts in post-colonial studies*. London & New York: Routledge.
- Ashcroft, B., et al. (1995). *The post-colonial studies reader*. London & New York: Routledge.
- Ashcroft, B., et al. (1989). *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London & New York: Routledge.
- Barlow, T. E. (1997). *Formations of colonial modernity in East Asia*. Durham & London: Duke University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London & New York: Routledge.
- Blaut, J. M. (1993). *The colonizer's model of the world -- Geographical diffusionism and eurocentric history*. New York & London: The Guilford Press.
- Castle, G. (2001). *Postcolonial discourses: An anthology*. Oxford: Blackwell.
- Clark, J. (1987). Taiwanese painting under the Japanese occupation. *Journal of Oriental Studies*, 25(1), 63-105.
- Clark, J. (Ed.). (1993). *Modernity in Asian art*. NSW: Wild Peony.
- Clark, J. (1998). *Modern Asian art*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Durkheim, E. (1992)。宗教生活的基本形式（*The elementary form of religious life*）（芮傳明、趙學元譯）。台北市：桂冠。
- Gao, Minglu（高名潞）(Ed.). (1998). *Inside out: New Chinese art*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Asia Society Galleries; Berkeley: University of California Press.
- Gedo, M. M. (1994). *Looking at art from the inside out -- The psychoiconographic approach to modern art*. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Greenberg, C. (1989). *Art and culture: Critical essays*. Boston: Beacon Press.
- Hauser, A. (1985). *The philosophy of art history*. Evanston: Northwestern University Press.

- Herbert, J. D. (1998). Passing between art history and postcolonial theory. In Mark A. C., et al. (Eds.), *The subjects of art history -- Historical objects in contemporary perspectives* (pp. 213-228). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hsintien, Liao (廖新田) (2002a, June). Blurring -- The “local color” discourses in Taiwanese landscape painting, the 1930s-1940s. In *Power, Knowledge Production, and Agency: Towards a Critical Taiwan Studies*. The 8th North American Taiwan Studies Association.
- Hsintien, Liao (廖新田) (2002b). *Colonialism, post-colonialism and local identity in colonial Taiwanese landscape paintings, 1908-1945* (pp. 163-190). Unpublished doctoral dissertation, University of Central England in Birmingham, England.
- Jenks, C. (1995). The centrality of the eye in Western culture (pp. 1-25). In C. Jenks (Ed.), *Visual culture*. London & New York: Routledge.
- Leighen, P. (1990). The white peril and l’art nègre: Picasso, primitivism, and anticolonialism. *The Art Bulletin*, 72(4), 609-630.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism -- History, theory and the arts*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension -- Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press.
- McEvelley, T. (1990). Doctor lawyer Indian chief, “primitivism” in twentieth century art at the museum of modern art. In R. Ferguson, et al. (Eds.), *Discourses: Conversations in postmodern art and culture* (pp. 339-351). New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Mitchell, W. J. T. & Said, E. W. (1998). The panic of the visual: A conversation with Edward W. Said. *Boundary 2*, 25(2), 11-33.
- Mongia, P. (1996). *Contemporary postcolonial theory: A reader*. London: Arnold.
- Said, E. W. (1999)。東方主義 (*Orientalism*) (王志弘等譯)。台北市：立緒。
(原作1978年出版)
- Said, E. W. (1986). *After the last sky -- Palestinian lives*. London: Vintage.
- Shohat, E. & Robert S. (1994). *Unthinking eurocentrism -- Multiculturalism and the media*. London & New York: Routledge.
- Slemon, S. (1995). The scramble for post-colonialism. In B. Ashroft, et al. (Ed.), *The post-colonial studies reader* (pp. 45-53). London & New York: Routledge.

Williams, P. & Chrisman, L. (1993). *Colonial discourse and post-colonial theory -- A reader*. New York: Pearson Education.

Williamson, J. (1978). *Decoding advertisements -- Ideology and meaning in advertising*. London & New York: Marion Boyars.



Inside Out or Outside In? Post-Colonial Art Criticism in Taiwan

Hsin-Tien Liao

Associate Professor, National Taiwan University of Arts, Taiwan

Abstract

1.

In the cultural map, ideas of “inside out” or “outside in” are worldviews. It is necessary to have a boundary for that separation in our daily lives. Nevertheless, the definition of the inside and outside actually is a subjective interpretation. If we define the pronoun “I” as the central, the rest of the world is perceived outside. Expanding the idea into a collective situation, the inside is the “imagined community” and the outside is the “the Oriental or the Occidental.” The idea of “inside out” reflects the weak side’s way of speaking, trying to confront or resist a position. It is also a strategy of re-writing the subjectivity of the subject. Moreover, this kind of projection changes the strong side in terms of its hegemonic expansionism. Therefore, “the weak inside out” is also an expansionism, but its purpose is not to subjugate, but to construct its own subjectivity and to destruct stereotypes and misunderstanding from the strong outside. It is of course not similar to Eurocentrism or the so-called “outside in” by the post-colonial discourse, which is gradually used in the field of art criticism or visual analysis.

2.

The discourse of post-colonialism is a popular subject in literature and culture studies since the 1990s in the western world. The trend also prevails in the field of visual culture and art criticism. Taiwanese art criticism reflects the same situation. It seems that using postcolonial critical concepts in the commentary of visual art is taken for granted. However, according to some scholars, it is problematic to apply the discourse directly on the discussion of visual art. The problem starts from a fundamental positioning, “inside out” and “outside in” as discussed above. Post-colonial art criticism needs to

think carefully then it will avoid jumping into the trap that post-colonialism has pointed out. The discussion about “inside out” and “outside in” will reach a dilemma: unthinking post-colonialism, like unthinking Eurocentrism. In Asian countries like Taiwan, the past colonial history makes Taiwanese art criticism easily categorized into the post-colonial discussions. This paper exams the formation of this situation. The appropriation of post-colonial discourse in visual art criticism is indeed problematic and unclear. Art critics should be more careful to utilize this theory, not to wield the power of this theory to stop other art criticism.

Key Words: Post-Colonialism, Taiwanese Art, Art Criticism, Inside Out