臺灣的視覺再現：臺灣近現代美術的文化地理想像

廖新田

The Visual Representation of Taiwan: The Imagination of Cultural Geography of Modern Taiwanese Fine Art after the Second World War／Liao, Hsin-Tien

摘要

百年來，因著臺灣歷史形構深受不同勢力的影響及不同文化板塊的衝擊，臺灣美術如何反映此一權力競逐下的地理想像及文化變遷，是相當重要但較少被提及的議題。本文將從這個角度切入，透過對二次大戰前後（1920 年代到 2000 年）的四個面向：地方色彩、「臺灣遺民」、鄉土運動以及「臺灣製造」（MADE IN TAIWAN），用以探討臺灣戰前及戰後美術作品中所反映出來的地理意識及文化地理學概念下的認同問題。這四個探測點分別連繫著不同的關係及構築文化地緣的環結：即日本、中國、臺灣／本土與亞洲／全球，呼應了臺灣自二十世紀以來的歷史發展軌跡。這個面向的探討有助於了解及擴展臺灣美術研究的思考向度，同時搭起亞洲近現代美術的對話平臺。在視覺文化與視覺藝術上，臺灣近現代美術的多變歷程是一個在現實與想像、傳統與創新、東方與西方、地方與全球間搓揉與掙扎的藝術世界之再現，可謂亞洲藝術發展的一個縮影。

關鍵字：臺灣美術，再現，文化地理，地方色彩，鄉土運動

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

一、地理意識與視覺形構

近幾年來日據臺灣史的檔案與文件整理中顯示，風景畫與地圖有密切關聯，呼應了世界各文化社群中兩者有親近性的現象。日據時期的美術發展研究中，風景畫乃成為殖民臺灣美術現代化的主要焦點之一，一些議題如地方色彩、「灣製畫」、寫生等成為畫家與文藝人士關注與討論的重心。這是透過視覺化的地理描述來了解臺灣歷史與文化面貌的另一種取徑。

美術作品中的地理意識意味著：創作者的領域思考如何和他所描寫的地景發生關係。日據時期不少日本畫家來臺寫生，除了在創作上追求純粹的美感價值外，殖民關係的地理從屬是否影響其創作上有著異國風情，或與殖民國聯繫的解讀？本土畫家在官展機制下進行著「地方色彩」的視覺開發，其地理意識是否直接或間接影響其創作？甚至，作品中的認同是否反應於地理意識之中？這些都是值得探討的問題。地理意識無法直接為人所察覺，但透過對製圖者及創作者的作品分析，我們仍然可以掌握到創作者的內涵及創作意涵的交匯處。筆者認為，美術作品中的地理意識的展現，最直接者是挪用地圖（地理意識的符號化、象徵化表現），間接者則表現在主題、內容、形式、題材等之中。本文討論的幾個案例，「地方色彩」屬後者，「臺灣遺民圖」和 MADE IN TAIWAN 屬前者。在進入個案分析之前，本文將簡要釐清兩點：地理/地圖和殖民的關係，以及風景畫與地圖的關係，以便有助於對這些案例的了解。

根據學者的研究，源起於歐洲的殖民活動其實和地理科學的發展有非常密切的關係。[1] 作為地形學調查主要成果之一的地圖，則呈現了殖民權力在物理空間操作的文化痕跡，所謂「後殖民地理」（postcolonial geography）。[2] 另一方面，《地圖的力量》作者丹尼斯・伍德（Denis Wood）分析，地圖創造過去與現在，結合想像、現實，呈現知識與權力的合作關係，並且構築了人們活動的世界。地圖把人和其所處的環境聯繫在一起，放置在某個固定的脈絡中表示人的立場與態度。總之，地圖的背後隱藏了慾望的動機與實踐的計劃，它既是名詞更是動詞，也是人類慾望與意志的代名詞。[3] 由於地理與地圖潛藏強烈的文化行動的意義與能量，在後殖民論述中，關於地理的概念乃成為研究者探索殖民文化的核心議題之一。在艾德華•薩伊德（Edward Said）的《東方主義》中，「想像的地理」形塑了

[1] Blaut, James Morris. *The Colonizer's Model of the World—Geographical Diffusionism and Eurocentric History*. New York: The Guilford Press, 1993.
[2] Shurmer-Smith, Pamela ed.. *Doing Cultural Geography.* London: SAGE, 2002.
[3] Wood, Denis. *The Power of Maps*. New York: The Guilford Press, 1992. 英文中的 mapping 的反映了地圖的「驅動」與「定位」的功能，反而和地圖無關。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

歐洲中心霸權主義中一個東方的「它者」。這一套思考模式，為文化、學術與機構間所共同分享，他稱之為「地理意識」：

> 東方主義更是將地理意識分布於美學、學術、經濟、社會學、歷史與政治文本之中。東方主義的細緻操作不僅是基本地理的區分，而是關涉一系列整體的利益……[4]

意識是一套被建構起來的價值判斷，甚至是信仰體系。一方面意識提供行動架構讓人得以進行活動，但另一方面又框限了人們進行自由的判斷、意義的思考和對真理的反省。意識隱藏於表面之後的存在形態讓人們無法輕易察覺，因此更顯示它的強大操控性。同樣的，人們擁有的地理意識亦是如此，依賴它所提供的訊息架構但又被限制在其中而難以跨越。地理學者史蒂芬•丹尼爾斯（Stephen Daniels）認為地方意識（place consciousness）的概念主在強調地理學的想像基礎之重要性。現實生活中關涉「地方」（place）之處無不存在著「空間」（space）的問題。因此「地方」（place）的概念可以視為檢閱社會關係的內容以及文化建構 （the context of social relations, as a cultural construction）的對象。[5] 筆者以為，地理意識既然是指涉一種思維的、抽象的空間隸屬，對風景畫的創作觀當然有其影響。西方風景畫理論顯示，對風景的描繪不只是一種客觀的、對自然的紀錄，而是充滿著情感的與文化的投射，如：性別、階級、經濟操作、地方與國家認同等。[6] 因此，殖民脈絡下大量的地理調查與描述，其實是反映了權力對地景的解讀與改寫的實踐。

地圖作為一種地理意識的實踐，從伍德的分析中可知，具有前述的特性。在殖民脈絡下，地圖是理性化與現代化的結果，是重整新領地的宣稱，也是宰制關係的確認。符號與象徵、觀看、土地認同等等同時在地圖中以極複雜交錯的形式，多層次地呈現著。日本帝國殖民臺灣也有著類似的狀況。從地圖上，在接收前後時刻顯示臺灣領土的歸屬差異。例如，一張明治 17 年（1884 年）《臺灣全島圖》（圖 1），沿著中央山脈，臺灣被分割成「清國屬地」和「土蕃之地」，「蕃」地

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

---

[4] Said, Edward W.. *Orientalism—Western Conception of the Orient*. New York: Vintage Books, 1978, p. 12.

[5] Daniels, Stephen. “Place and the Geographical Imagination”, *Geography* 77(4) , 1992, pp.310-322.

[6] Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. London: J. Murray, 1976; Mitchell, W. J. T.. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley: University of California Press, 1986; Barrell, John. *The Dark Side of the Landscape*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1980.

非清國所擁有之主張為美國駐廈門領事館李先德（Charles William Le Gendre）所鼓吹，而地圖以視覺文件的型態宣稱了「支那國」分領地僅擁有西岸的「事實」。[7]無主的東岸合理化了殖民者的佔有企圖，此一論點和後殖民論述中殖民者將被殖民者過去的歷史視為空白有異曲同工之妙。日本據臺之後，臺灣一島兩治的狀況消失，東部「蕃」地成為臺東州轄地，反映在地圖上的是視覺版圖與地理意識的重整 （如「臺灣諸島全圖」)。不但如此，地理意義的臺灣島將不斷的被轉換：符號化與再符號化、象徵化與再象徵化，成為各種文本拼貼的素材。一張日據時代的明信片，將日本統治臺灣的狀況以孔雀立於臺灣島的隱喻表現出來（「臺灣電力株式會社明信片」)。簡要的臺灣形象既是科學活動的成果（在之前，臺灣的「樣子」是不斷變化的），也是一種符號與象徵工具。搭配統治象徵的孔雀與從新高山（玉山）發射出的光芒，它構成一個敘述，透過地圖反映統治關係的敘述。這種臺灣地圖的再挪用，將再出現在九〇年代 MADE IN TAIWAN 中。

從風景畫的發展歷程來看，和地圖的關係是相當密切的，兩者有時甚至無法切割。有時兩者的創作者是同一人，有時兩者觀看的方式是延續的，兩種文本有時互為敘述，甚至兩者同時並置在畫面之中。[8] 在彼得・史耐爾（Peeter Snayer）的「1624 年布萊達的圍城」(The Infanta Isabella Clara Eugenia at the Siege of Breda of 1624, 1630）與艾爾・格雷科（El Greco）的「託萊多的景觀與計劃」(View and Plan of Toledo, 1610-1614）中三度空間與平面性是並置的。現實與計劃（其中包含了想像）並存。文藝復興大師達文西也曾經製作過風景素描、鳥瞰圖、地圖的作品，顯示風景畫與地圖是一種延續狀態，在在說明了「**圖示化的訊息來源鼓勵吾人知識之擴充，豐富了我們對物理環境的感覺，甚至延伸我們的精神領域。因此地圖與風景畫有一種親密的關係。**」[9] 十七世紀荷蘭風景畫是一個更清楚的例子，作品中同時可解讀地圖的訊息與欣賞其藝術表現。臺灣的風景畫與地圖也有相類似的關係。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

[7] 十九世紀後期地圖逐漸普及成為新聞媒體的部分報導內容，本《臺灣全島圖》正為《自由新聞》第七百號附錄。線條優美的臺灣全島輪廓，以及測繪精確的西岸沙洲輪廓，主要編輯自 1845 年與 1860 年代英國海軍測繪臺灣海岸線及水深的資料。以中央山脈為界涇渭分明的「清國屬地」與「土蕃之地」，標誌了日本亟欲領有臺灣，因而透過地圖展現有關臺灣領土與土著歸屬問題的論述。牡丹社事件日軍合理化出兵臺灣的主要理由即是臺灣蕃地不隸清朝版圖的主張，此觀念的重要鼓吹者李先德（Charles William Le Gendre）卸任美國駐廈門領事後，擔任日本外交顧問，積極慫恿日本武力攻臺，並於 1874 年日本征臺之時，臺灣蕃地事務局二等出任。新聞出刊日期明治 17 年 11 月 7 日，正值中法戰爭波及臺灣時期。

[8] Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art.* Oxford: Oxford University Press , 1999.

[9] 同上註，頁 79。以上例子引用 Andrews 的分析。

二、臺灣視覺化歷程的觀察

關於臺灣的視覺論述，大體上循著發現（discovery）和再現（representation）兩條路線平行的進行著。「發現」意味著對臺灣的未知狀況產生好奇與認識的興趣，因此，若從關係的角度看，「發現臺灣」明顯地反映出主體（發現者）與客體（臺灣）間之過去、現在與未來的轉變。「發現臺灣」建構新的臺灣知識，改寫臺灣歷史，最終凝聚新的意識型態（政治的、文化的與社會的）。「發現臺灣」的接續動作，就是以文字、圖像等種種符號媒介將對象代表、紀錄起來，稱之為「再現臺灣」。這一套符號系統，以類似語言的方式運作著。事物必須藉著前述的符號表示（represent）其存在的狀態，這也包含著發現者的慾力在其中的作用。就這點而言，「再現」不是客觀的事實，同時「發現」也充滿著慾望的動機。「再現」是一個固著定影的動作，意在以特定的符號達成溝通的目的。雙方都在再現的過程中透露了特定的意圖與傾向。因此，再現不僅展現主體投射的意圖，也同時區別出其所屬與不所屬，相同與差異。臺灣的再現同時顯現「什麼是臺灣，什麼不是臺灣」，納入（inclusion）與排斥（exclusion）同時持續地交互作用著。

臺灣如何被再現？文字是主要的工具。透過歷史敘述、地理描述與文化勾勒之途徑，臺灣呈現了她的抽象形貌。然而，這並不代表臺灣的全部，我們更需要將臺灣視覺化（visualization）。日治時代，殖民臺灣常被化約為熱帶地區的表徵。「熱帶性」的無以言喻在椰子/檳榔樹、樟樹、香蕉、鳳梨、水牛、農舍廟宇，原住民等圖像活靈活現的表現出來。這一視覺化的過程彷彿坦承一個真實的故事，這種真實性（authenticity）的效果，即便捏造，也足以取得讀者的信服。班尼迪克特・安德森（Benedict Anderson）在《想像的共同體》中論及殖民地的建構，認為人口普查、地圖製作與博物館設立是三個重要的機制，它們分別促成了人口、地理與歷史的想像。[10] 在我看來，這三項都具有視覺化的效果：當它們分別轉換成統計圖表、地圖與展覽時，一個彷彿是真實的生活群體就此浮現，並且逐漸形成共識。用這個方式檢驗日據時代的臺灣，臺灣的「現形」（visualization）是在戶口普查、各類地理調查與博覽會展示中完成的。當然，在調查與展示的背後，則是一連串嚴密的、有系統的統治與管理的事實。例如，1905 年所進行的戶口調查浮現了臺灣戶籍與人口之結構，1898 年的土地調查與 1910 年起的林野調查讓地理形貌更形確定，1903 年大阪勸業博覽會成立臺灣館與 1935 年大規模

[10] Anderson, Benedict. *Imagined Communities—Reflections on the Origin and Spread on Nationalism*. London: Verso, 1983.

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

的始政四十周年臺灣博覽會等展示了臺灣總督府統治下的秩序性。各種調查結果與建設成果之呈現，層疊交錯地把臺灣的地理與人文景觀重新梳理了一番。這樣的殖民景觀再造工程，誠如夏鑄九所言：「這個為殖民者所翻攪，一層層被塗掉重寫的臺灣地景，是殖民者想像的自然，殖民者“大日本帝國”想像的地理學（imagined geography）之中的“其他的自然”（他者的自然）（other nature）。」[11]

如果把時間從日治推向更遠之前的清代來看臺灣的整個視覺化進程，地圖、與風景畫分別扮演重要的角色。它們不是以接力的方式描述臺灣，而是進入臺灣的場景後以相互重疊的、互補的方式讓臺灣顯影得更清楚。不但如此，這兩個將臺灣視覺化的機制是以形成「特寫」（close-up）的方式逐漸拉近觀看者的距離。中外製作地圖中的臺灣，我們看到用線條圍成的外型，細節即便詳細，這些符號構成的臺灣是靜默的，我們只看到某一地方（place），對該地的空間（space）仍無法細細判讀。這種缺憾，就如羅納・卡內普（Ronald G. Knapp）在〈臺灣地景的形塑〉中所強調的關於地方與空間概念互為流動的重要：「檢視地方的形塑如何進入空間的運作，使我們更能了解物理環境因素與人類經濟、社會、政治層面間之互相連結的關係，並且賦予這些地球表面特定的意義。」[12] 這是地景中自然與文化辯證關係的關鍵。從 1100 年（宋）的「古今華夷區域總要圖」中的琉求，或 1554 年起不斷被複製的美麗之島（I. Formosa），古今中外的讀者藉著這小小的島嶼形狀，以或多或少的想像填充這個不能言，但越來越多地被討論著的「它者」。當荷蘭人進入澎湖、臺窩灣之後（1622, 1624 年），地圖所描寫的內容不再是海岸輪廓，而是更為細緻的、小區域的地景內容。裘漢納・敏奔（Johannes Vinboons）的熱蘭遮城的建物、船舶描繪（《熱蘭遮城與長官官邸鳥瞰圖》，圖 2）將臺灣視覺化的工作向前推進了一步，地圖製作與風景畫的意味在此並無法全然區隔。對荷蘭人而言，這兩者有理論與實踐上的親近性（affinity），誠如一位荷蘭製圖者所言：「誰能在紙上確實掌握他過去的外國的地形，除非他懂得繪畫。好的地圖是多麼富麗絕妙，使人如從另一世界看這世界。為此，我們要感謝繪畫的藝術。」[13] 此呼應了摩肯・安德魯斯（Malcolm Andrews）的看法：「製圖家與

[11] 夏鑄九，〈殖民的現代性營造——重寫日本殖民時期臺灣建築與城市的歷史〉，《臺灣社會研究季刊》40 卷 49 期，2000 年，頁 65。文中視殖民現代性的概念為「一種沒有主體建構過程的現代性」或「主體缺席」的殖民社會。

[12] Knapp, Ronald G., 1999. “The Shaping of Taiwan’s Landscapes”, in Murray A. Rubinstein ed. *Taiwan —A New History*. Taipei: M. E. Sharp, 1999, pp. 3-26.

[13] 格斯・冉福立著，江樹生譯，《十七世紀荷蘭人繪製的台灣老地圖》（下冊），臺北，漢聲，1997 年，頁 9。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

畫家的作品是同時經常是互為關連的，即使我們把前者當做是科學而後者是藝術。」[14] 安德魯斯指出，當我們理解到地圖與風景畫的製作與觀看同時都在探索地景，讓地景變得合乎人之理解情境，其實兩者的差異並不是那麼的遙遠。在安德魯斯看來，這是「擁有的隱喻語彙」（a metaphorical vocabulary of possession），流動在兩種製作的過程與結果的背後，形成後設的架構。而臺灣的地理圖像，在荷蘭人的製作下，呈現的既是地圖，也是風景的樣貌。地圖是指標與定位，風景畫則提供一個可進一步閱讀的內容，從無聲到有聲，從故事的大綱到生動的細節。甚且，此一轉折，從地圖到風景畫，加入了美感認知的因素，詮釋的動機超過科學紀錄的成分。從地圖到風景畫，地方的面貌因而更形完整、具體，符號的轉換也更為靈活。1930 年代，石川欽一郎與日本旅遊畫家在臺灣各地的寫生，如果從「地圖／風景畫」的觀念看，風景畫不再僅僅是固著於「臺灣現代美術興起」的思考點，而是放在一個更大的文化形構的範疇來討論。在此，「地圖是藝術」這句話將具有更深刻的意涵，而臺灣的視覺化歷史亦將獲得更完足的詮釋空間。

三、描繪臺灣：石川欽一郎及日本畫家的風景畫

描繪、紀錄新殖民地臺灣是日治時代視覺活動的主流，特別是西洋風景畫的興起。眾多以石川欽一郎為首的日本藝術家帶動來臺寫生的風潮，並培養第一代本土藝術家接棒，形成源源不斷的美感活動。（圖 3）

日治時期臺灣風景觀的建構，顏娟英認為與理藩政策、人類學研究同步（時間約在 1907-1916），更與現代休閒型態，即旅行、登山活動有關（時間約在 1924-1932）。在殖民臺灣的時代，臺灣地景的視覺表徵與地圖紀錄總是和冒險為伍。大規模的冒險行動與調查早於 1896 年領臺初期展開。總都府軍務局派遣五支探險隊調查縱貫和橫貫鐵路的預定路線。[15] 繪製地圖乃是未來擴張和建設的重要依據，也是山區冒險的必要工具之一。日治初期，臺灣對外的刻板印象是充斥著獵人頭的山地人及致命的熱帶疾病。對日本藝術家來說，它是一個充滿危險的地方。河和新藏對「蕃人」猙獰的印象來自於一張明治 7 年（1874 年）的錦繪。[16] 當石川欽一郎前往臺灣任職前夕，朋友也給他一些忠告。[17] 他以軍事翻

[14] Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art.* Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.
[15] 伊能嘉矩著，陽南郡譯，《臺灣踏查日記》（上），臺北，遠流，1996 年。
[16] 顏娟英，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），臺北，雄獅，2001 年，第 62-66 頁。
[17] 同上註，第 54-56 頁。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

譯官的身分初入臺灣，離臺後搏得「臺灣西畫之父」的美名。[18]

石川欽一郎來臺之前，事實上有許多的攝影寫真的展覽報導及風景明信片的出版散見於報端。風景明信片足見是相當受歡迎的消費品。臺灣風景印象在殖民的第一個十年已漸漸因著出版、報導而普為人知。石川的特殊貢獻與影響在於他從日本帶進了戶外繪畫的觀念，欣賞自然的新理論與水彩畫的創作方法。這些促使臺灣的跟隨者能夠接觸他們所居住的環境。他在這方面的專業因著美術啟蒙老師及繪畫社團的指導人的身分而益形重要。他與官方的密切關係及藝術聲望使他有機會為天皇及總督繪製風景畫。他深入的見解與豐富的知識對臺灣風景畫的影響是相當大的。在石川與日本來臺畫家間都有著這種迅即凝結一個典型的畫面及有效地形構畫面的方式。他的學生是最主要的繼承與發揚光大者，而迅速有效的法則也轉化成養成專業畫家的美術教育上。他「為他們做了先導的鋪路工作，更借給他們一副觀看的眼睛」。[19] 或者，也可以說他為那些對臺灣有興趣的人「翻譯」了這個有異國風味的地方。

解讀石川在中央山脈探險的速寫，地圖與風景畫在此交集。他自己也對他的作品有此雙重功能而自豪。文字在此用來說明所描繪的地點並且使這些素描具有一種策略性的功能。畫面中的小標題也帶有地圖製作的意味。（圖 4） 帶著槍桿與畫筆，軍人與畫家的動機有其雷同之處，即征服與秩序。軍人所逡巡的領土與畫家所畫的速描有相似性，兩者都以他們的方式宣稱他們所領略的地方。當石川欽一郎的畫作獻給天皇作為殖民的成果時，美與權力乃結合在一起，也是美學政治化與政治美學化的實踐。對他來說，這是完全相容的，因為水彩是客觀的記錄工具，而眼睛所接收到的顏色也是客觀的。科學的觀察是必要的。他指出，「觀賞景物時客觀因素比主觀因素感覺自然而普遍被接受」。[20] 軍人與畫家的分界因此是模糊又融通的。若問及為何石川能同時製作戰爭畫又熱衷於跨種族文明的推廣，[21] 從製作地圖的角度看地圖與風景畫的共通基礎提供了可能的答案。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

四、殖民關係下「地方色彩」的興起及其地理意識之意涵

從異國情調到「地方色彩」的轉變，是日治時代臺灣美術的發展的主要基

[18] 靜岡縣立美術館，《石川欽一郎 明治水彩畫之先達·臺灣洋畫之父》，靜岡，靜岡縣立美術館，1992 年。
[19] 同註 15，第 24 頁。
[20] 同註 17，第 33 頁。
[21] 林如薇，〈石川欽一郎第一次在臺灣的活動〉，《藝術家》241 期，1995 年 350-360；林如薇，1995 年，〈石川欽一郎第二次在臺灣的活動〉，《藝術家》243 期，頁 326-336。

調。[22] 殖民初期，日本對於臺灣自然景觀異於內地，其採用的途徑是以比較的方式解讀臺灣風景特色，亦即將臺灣的種種以日本的標準來評價。早在 1879 年人類學者伊能嘉矩（1867-1925）探訪臺灣山區時便有這種觀察。他認為日本的風景是精緻的，而臺灣的風景是雄壯的。結合兩種類型可為日本風景畫家與造景家提供極好的理論。石川欽一郎也提議以日本的風景畫來閱讀臺灣。如此也導致他對臺灣風景的總結：野性美、鮮豔的顏色、粗獷的線條、淺薄的外表與強烈的光線。此外，當與新世界遭遇時，旅行者也不免會聯想到它地的代表景點。臺灣風景讓 1914 年來臺寫生的三宅克己（1874-1954）想起義大利南部、西班牙與埃及[23]；曾四次赴臺的川島理一郎把臺南看成羅馬或龐貝城。[24] 一幅滿載甘蔗的牛車的畫面情景讓人聯想起米勒的作品。[25] 這種典範式的比較觀點經常出現在殖民關係之中，多少形塑了兩者的關係。

當殖民政策與日本人逐漸深入臺灣社會，對臺灣的認識也日趨深刻，因此漸漸擺脫前述異國風情的刻板印象。「地方色彩」（local color）的訴求在質疑聲中逐漸成為主流，並取得民間與官方的共識。[26]「地方色彩」不僅是描繪一地風貌的意思。在不同的脈絡使用下，「地方色彩」呈現多層的意義。其一，指透過奇異或特殊主題引發異國情境的氛圍。傑姆斯・克里佛（James Clifford）在《文化的困境》中描述 1910 年至 1930 年代巴黎人類博物館的非洲文物收藏及展示。[27] 這種「跨文化癖好」甚至和當代原始主義藝術的興起有密切關係。[28] 其二，在日本內地，「地方色彩」指大正昭和時期面對西洋新美術的應對之道：將題材國粹化（以油畫媒材及方法描繪本土主題）及發展本土創作品味[29]。Takashina

[22] 王淑津，〈日本殖民地時代臺灣美術史的「地方色彩」論題〉，《今藝術》3 期，2003 年，頁 52-58。
[23] 同註 15，第 59-61 頁。
[24] 同註 15，第 81-83 頁。
[25] 同註 15，第 67-69 頁。
[26] 廖新田，“Blurring: The ‘Local Color’ Discourse in Taiwanese Landscape Painting, the 1930s-the 1940s”，《史物論壇》1 期，2005 年，頁 129-151。該文論證「地方色彩」的呼籲讓官方的美術展覽會（臺展與府展）以及民間的藝術家與評論人有一個共同追求的美術創作目標，然而僵化的思考，理論上與時代思潮脫節（和當時的臺灣社會現實主義要求不同調）的訴求，以及和臺灣文學超現實主義中所持的自然觀之差異，而讓「地方色彩」落入「地方物產」及大東亞共榮圈下的從屬位階之狹隘解釋，使「地方色彩」（local color）充滿了發展上的矛盾與障礙。
[27] Clifford, James. *The Predicament of Culture—Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1988.
[28] 廖新田，〈馬諦斯，東方風格及其批判〉，《歷史文物》118 期，2003 年，頁 39-49；廖新田，〈傷害的美學：現代美術中原始主義的爭議〉，《「再現原始——臺灣『原民／原始』藝術再現系統的探討」論文集》，臺北，臺灣師範大學美術學系，2013 年，頁 59-82。
[29] Shūji, Takashina. “Eastern and Western Dynamic in the Development of Western-style Oil Painting during the Meiji Era”, in *Paris in Japan—The Japanese Encounter with European Painting*. Tokyo: The Japan Foundation, 1987, pp. 21-32; McCallum, Donald F.. “Three Taishō Artist—Yorozu Tetsugorō, Koide Narashige, and Kishida Ryūsei”, in *Paris in Japan—The Japanese Encounter with*

和 McCallum 分別以「印象主義者的學院主義」（Impressionistic Academism）和「學院的印象主義」（academic Impressionism）描述以黑田清輝為首的地方風格運動。這種折衷的本土風格也成為許多臺灣第一代西畫家追求的創作目標。[30] 第三，根據富山一郎的研究，[31] 日本內部對「地方」的概念乃受到地理氣候與殖民關係的影響而有不同意義的轉向。在此邏輯下「熱帶」與「島民」的意涵放入自我與它者的對立架構中，並且和文明／落後，正常/病態的價值差異平行。進一步的，富山一郎認為這種觀點和大東亞共榮圈的統合主義（cooperativism）之主張維持地方特色與發展主流傳統是不相衝突的。因此，這種思考是將日本放在主宰的核心，而臺灣、南洋等地成為這張同心圓地圖上的某一環點。臺灣的「地方色彩」，從統治脈絡與背景看來，含括了上述三點：熱帶異國情調的、折衷寫實的本土化風格的、從屬的殖民關係的。同時，地理概念一直是這種思考的座標。上山滿之敬總督在第 1 屆「臺灣美術展覽會」（簡稱臺展）致詞便強調臺灣地理與氣候的特殊性對美術發展的關係：

> 夫美術為文明之精華。其榮瘁足徵國運隆替。恭惟皇澤之覃敷遐邇。於茲三十餘年諸般施設。逐漸奏績駸駸乎有進而無已也。詎有美術一途。置之度外之理。於是美術展新成可為本島文化興隆取資之祝。顧本島有天候地理一種物色。美術為環境之反映。亦自有特色固不待言。今也甫見美術萌芽。宜培之灌之。期他日花實俱秀。放帝國一異彩也。[32]

總督府文教局長石黑英彥也基於「在此亞熱帶的本島，富有值得在藝術上發揮的特色」[33] 而樂見「臺灣作品表現出的地方色彩。」[34] 東京美術學校教授藤島武二鼓勵臺灣畫家「正確地掌握熱帶地方色彩。」[35] 對臺灣美術甚具影響力的油畫家鹽月桃甫認為地理因素對藝術創作的影響是毫無疑問的：「特殊的地理條件

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

European Painting. Tokyo: The Japan Foundation and Washington University, 1987.

[30] 王秀雄，〈戰前臺灣西洋畫的風格探釋〉，《西潮東風——印象派在臺灣》，高雄，高雄市立美術館，1997 年，頁 8-12。

[31] Ichirō, Tomiyama. “Colonialism and the Sciences of the Tropical Zone: The Academic Analysis of Difference in ‘the Island People’”, in Tanie E., Barlow ed. *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. Durham: Duke University Press, 1997, pp. 199-221.

[32] 臺灣日日新報，〈臺灣美展開院式〉，《漢文臺灣日日新報朝刊》，1927 年 10 月 28 日。

[33] 同註 15，頁 558。

[34] 石黑英彥撰，方林摘譯，〈臺灣美術展覽會審查感言〉，《藝術家》246 期，1995 年，頁 388。

[35] 同註 15，頁 99。

會創造出獨具該國特性的藝術。」[36] 鹽月的地理決定論將「地方色彩」和「南國色彩」等同起來，並致力描寫臺灣原住民圖像，最後形成「臺灣圖像」的創作目標。[37] 這種順理成章的連結見諸於一篇第 3 屆臺展的評論：「經過嚴格挑選的西洋畫入選作品，展現出南國風味的地方色彩。」[38] 總之，由官方指導，民間臺日人士全力投入的臺展，將「地方色彩」視為發展臺灣美術的主要目標與選件標準，因此鼓勵了臺灣美術新秀將臺灣本土風景描繪於作品中。西方繪畫技術與科學的觀察方法的引進固然扮演決定性的影響，但政策的引導才是最具關鍵性的推動力。一篇《臺灣日日新報》的短文很清楚的掌握了臺灣熱帶地理氣候環境特色和創作的關係：「地方色彩是藝術活動中很重要的因素，臺展重點應該在於以臺灣本島為中心的藝術創作，表現出本島精神，以及外來文化充分融合後的精神，展現本島活力。」[39] 在此呼聲下，1930 年代之後的臺灣美術作品，寫實的風景畫成為主流創作。作品的內容前所未有地將臺灣的風景人物以美術的手法與表現紀錄下來，所反映出的不僅是藝術的價值，更反映出畫家的視覺觀注與關照自然環境的面向。（圖 5）發展「地方色彩」的呼聲不僅在 1927 年臺展高喊開來，同年由官方報紙《臺灣日日新報》所發起的「臺灣新八景」選拔也熱烈展開。精緻文化的普及化與大眾文化的精緻化在此獲得銜接：一方面展覽的作品有了詮釋的機制，令一方面殖民現代化的生活品味也和美術活動同步。這點可由報紙媒體《臺灣日日新報》「臺展畫室巡禮」中參賽畫家呼應「八景十二勝」的報導可知。[40]

從上面的分析可知，日治時代「地方色彩」的訴求並非單純的在視覺上描寫或表徵臺灣，它含帶複雜的意義，特別是面臨藝術創作的目的與描寫地方風物間之兩難抉擇。飯田實雄曾警告一味僵化地追求民俗地方色彩將導致「文化的地方性自殺」。[41] 顏娟英點出了「地方色彩」的根本性問題：

> 問題是在臺灣這樣的地方，沒有美術訓練學校、研究機構，或美術館；甚而連土地的認同感與文化意識都仍然處於萌芽狀態下，如何具體地發展出

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

[36] 鹽月桃甫撰，方林摘譯，〈臺展西洋畫概評〉，《藝術家》246 期，1995 年，頁 390。
[37] 王淑津，〈南國霓虹－鹽月桃甫藝術研究〉，臺大藝術史研究所碩士論文，1997 年。
[38] X.Y.Z 生撰，方林摘譯，〈第三屆臺展入選作品揭曉！〉，《藝術家》247 期，1995 年，頁 318。
[39] 批評家撰，方林摘譯，〈臺展考察（上）〉，《藝術家》247 期，1995 年，頁 324。
[40] 邱琳婷，〈1927 年「臺展」研究——以臺灣日日新報前後資料為主〉，國立藝術學院美術史研究所碩士論文，1997 年。
[41] 同註 15，頁 539。

臺灣畫壇的特色，而不是隨意到處找些民俗性或地方特殊題材作為代表呢？[42]

因此，「地方色彩」在理論上與創作上所反映的地理意識，一方面是認識鄉土的啟蒙，透過科學的觀察、寫實的描寫與新形式的展覽，讓民眾得以感受臺灣風物之美；但另一方面，由於此一訴求充滿了內部的矛盾與直接的意涵，加上殖民關係的牽控，因此無法深刻地培養美學的認知，對臺灣地理意識的推動也有所~~所~~限制。總體而言，從當時的評論與後來的分析可知，以「地方色彩」為訴求的美術創作確實為臺灣住民開啟了認識與理解在地環境的一扇窗。

五、在世界地圖中缺席：《臺灣遺民圖》

日治時代的美術作品充滿了「地方色彩」，地理的概念隱藏在創作的背後，並未明顯地出現在作品中。而作品以寫實描述為主的風格，視「臺灣地方」為理所當然的殖民關係，因此未能如民間政治運動碰觸到臺灣定位的問題。真正從地圖角度探討臺灣定位的作品，並且以地圖為創作素材者，當屬 1934 年劉錦堂的《臺灣遺民圖》（圖 6）。劉錦堂，1894 生於臺中，就讀臺北總督府國語學校師範科。1915 年官費留日，入川端畫學校學習素描，後考入東京美術學校。受五四運動的感召，1920 年赴大陸，被國民黨中委王法勤收為義子，改名王悅之。隔年，回日本完成學業後回國，考入北大中國文學系，同時擔任國立北京藝術學校教授。1916 年和同好共組「阿博洛 （Apollo） 學會」，1924 年創辦北京私立美術學校並自任院長，1928 年任由林風眠主持的杭州西湖藝術學院西畫系主任及第 1 屆全國美展籌備委員，1929 年應聘國立北平大學藝術學院教授，1930 年兼任私立京華美專校長，同年自辦北平藝術科職業學校，直至 1937 年 3 月辭世，年僅四十三歲。自赴日後從未回臺，只有在 1925 年受教育部委派至日臺考察。他一生從事現代美術教育之工作，和劉海粟、林風眠、徐悲鴻同為中國現代美術的奠基者。其創作成就主要在於中國美術現代化及融會中西的貢獻。[43] 其子劉藝將父親的創作分三階段，《臺灣遺民圖》屬第三階段顛峰期：「人物畫更有時代感和社會意義，表現了與命運抗爭的追求。」[44]

[42] 顏娟英，〈臺展時期東洋畫的地方色彩〉，《臺灣東洋畫探源》，臺北，臺北市立美術館，2000 年，頁 13。
[43] 蕭瓊瑞，〈王悅之與中國美術現代化運動——從「融合中西」角度所做的觀察〉，《臺灣美術》46 期，1999 年，頁 10-22。
[44] 劉藝，〈劉錦堂在中國現代美術史中的地位〉，《臺灣美術》46 期，1999 年，頁 7。

此圖原名「三大士像」，和同年的徐悲鴻《棄民圖》同屬描寫被遺棄在中國作為祖國之外的流民，被認為是劉氏一生的代表作。畫幅之上鈐有一篆印「臺灣遺民」表明此畫主旨。《臺灣遺民圖》取陸游詩：「遺民忍死望恢復，幾處今宵垂淚痕。」之意。畫家曾以詩贈送胞弟歸臺：「臺灣淪亡四十年，遺民不復有人憐；送君歸去好耕種，七十慈親依杖懸」。[45] 評論者認為此作反映出民族的關懷和對臺灣淪落在日本殖民統治下的同情，情感真摯深刻。中間人物手掌上的眼睛是「望向故鄉的一隻眼」，[46] 表達出對當時故土的遙望與回歸的渴望。蕭瓊瑞評其作品「同時呈顯擁抱祖國、心繫臺灣的文化思考之時代典型」。[47] 一般評論的焦點集中於「臺灣遺民」的民族情結與民族認同、畫面的宗教救贖之象徵意義及赤足仕女所代表的新女性。[48]。筆者以為，這幅作品的感動力與張力乃是來自畫家利用地圖概念突顯 1895 年之後的臺灣狀況。觀者所見畫面中的地球有亞洲、非洲和澳洲，除了說明當時臺灣和殖民母國日本、文化祖國中國的糾結關係外，也導向臺灣在世界版圖中的思考。周亞麗分析：

> 劉錦堂在地球模型的正面，繪上以亞洲為主的東半球地圖…這些國家除日本、蘇俄是強權的殖民帝國外，其餘地區從十九世紀初期到二十世紀初期，幾乎都成為帝國主義的侵略對象，地球模型之安排顯示，劉錦堂所關懷的不止於中國及臺灣，而且擴大至眾多所有受壓迫的弱勢民族，共同對抗帝國主義的侵略及殖民主義的問題。…地球模型應是劉錦堂對反帝的民族主義與民族自決理念的陳述。[49]

圖中地球上的地圖是符號指涉，說明臺灣在地理關係上的存在，並呈現特定的符號意義：臺灣的國家認同與文化認同的不確定性。三位裸足現代仕女腳踩的地，背後弧線暗示了三位站在地球之上，是象徵性的空間，同時也是臺灣真實踩踏的

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

[45] 同上註，頁 20。
[46] 同註 42。
[47] 蕭瓊瑞，〈臺灣第一代油畫家的文化思考〉，《東亞油畫的誕生與開展》，臺北，臺北市立美術館，2000 年，頁 227。
[48] 例如林惺嶽評論：「中間女子右手捧著地球模型，攤開下垂的左手掌心出現一隻眼睛，則似乎透露出象徵的意蘊。」見林惺嶽，〈一位來自臺灣的唐山人——略論劉錦堂的生涯及藝術〉，《臺灣美術》46 期，1999 年，頁 30。蕭瓊瑞分析：「是以一種深具宗教意味的構圖，呈現了畫家對故鄉的懸念與期待。一種取材自民間佛教西方三聖的構圖原模，描繪三位光腳立地、雙手合十、身著傳統旗袍的女子，其中一人一手捧著地球、一手下垂掌心向外，掌心上有著一隻眼睛。」同上註。
[49] 周亞麗，〈祖國認同與臺灣關懷——劉錦堂的「臺灣遺民圖」〉，《何謂臺灣？——近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北，文建會，1997 年，頁 298-299。

空間。依理，手捧地球的仕女應相對的站在畫有部分地圖的地球上以茲對照。實際上她們所踩踏的象徵空間是一片空白，頭上臺灣遺民的鈐印也因此如同漂浮於真空之中。劉錦堂固然有意將「臺灣遺民」的寓示鎖定在祖國關係的文本之內，但畫面中卻呈現了「臺灣是世界地圖中的遺民」的弦外之音，溢出了作品的訴求。如果將劉所指涉的時間點拉長自十七世紀前葉荷西時代的臺灣，並對照當時所製作的臺灣地圖，臺灣處於「遺民」的狀態更長，因此所謂「臺灣遺民」實有「臺灣是世界的遺民」之意。這也預言了 1945 年後臺灣在中國與國際角色的模糊定位及文化認同上的危機感。三位「望向故鄉」的仕女，拋出來的疑問不是祖國認同與關懷的希望，而是歷史作弄下的茫然。那隻眼睛，她們所代表的臺灣「觀」點，找尋著可以落腳的版圖，並渴望腳下的空白能填上合於她們的地圖，和手捧的地球相互符合，在象徵符號與生存空間之間取得平衡。這隻搜尋的眼睛，至今尚未停歇。

《臺灣遺民圖》以臺灣地理意識問題作為創作素材，點出了「遺民」的困境與悲哀。劉錦堂以中國的架構思考此問題時，正值面對殖民母國與文化祖國兩者的拉距，前者政經的壓榨，後者溫柔的呼喚，心懷祖國之夢自是理所當然。但劉未料想到，他去世的那一年爆發中日甲午之戰，臺灣人淪為吳濁流筆下的「亞細亞的孤兒」：一個在臺灣被視為漢奸、在中國又當作日寇的臺灣人。從「遺民」到「孤兒」，臺灣的地理意識與文化認同尚未找到安頓之處，劉作品中眼神的期待也因此而落空。面對「遺民」與「孤兒」的困境，改名王悅之的劉錦堂也難逃「吳濁流情境」。1931 年接掌京華美專之際，他的臺籍身分竟成為對手攻擊的對象，而無視於他自日本學成後對祖國大陸的全心貢獻。[50] 以劉的遭遇，「臺灣遺民」隱射的不只是回歸祖國的熱盼，而是對臺灣不容於殖民母國與文化母國的慨嘆。腳踩空白的土地和手上捧的地球，都無臺灣及臺灣人容身之處。這是劉錦堂以地圖概念隱喻臺灣地理歸屬的空白。《臺灣遺民圖》完成於大陸，比較同時期以官展為核心的「地方色彩」運動，兩者在地理意識的架構上顯然不同，前者以日本為架構，後者以中國為參酌，均非以臺灣為觀點的主體性考量。文化認同的尋找持續到戰後的藝術創作。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

[50] 攻擊信函充分顯示劉錦堂的出生地臺灣與後來割讓日本的命運竟然成為污名化王悅之的原因，並被歸為非我族類之罪名，這種邏輯耐人尋味：「王係臺灣人，原名劉錦堂，前在日本因犯要案，改名榮楓，潛入我國，隨王法勤姓，更名悅之，侵占阿博洛學會，據為私產…擾我教育，破壞我校風，早宜逐出國境。」謝里法，《臺灣出土人物誌》，臺北，前衛出版社，1988 年，頁 104-114。

六、“MADE IN TAIWAN”：戰後臺灣美術的文化認同

戰前臺灣處於國家歸屬與文化認同的兩難困境，展現在視覺作品上的地理觀是對現實處境的回應。臺灣內部被引導出「地方色彩」的訴求，日臺藝術家紛紛至鄉間角落找尋符合此訴求的題材；在大陸的劉錦堂以既是旁觀者，又是來自臺灣的身分將自身的遭遇、臺灣人國族認同的困境和臺灣殖民的無奈等複雜情結融合在《臺灣遺民圖》上。戰後戒嚴的狀況亦讓美術的發展在意識型態的思辨上有所限制。民國 76 年 7 月 15 日解除戒嚴，77 年 1 月 1 日解除報禁，80 年 5 月 1 日終止動員戡亂時期臨時條款，藝術家得以在此一波思想開放的潮流中更密切地思考社會議題和創作的關係。因著政治風氣的轉變，90 年代的許多藝術家們的創作呈現對臺灣文化認同的省思。楊茂林的 “MADE IN TAIWAN” 系列作品，以臺灣老地圖和考古文物等為素材，明顯地呈現對臺地理意識與文化認同的思索，是前述思想鬆綁、禁忌解除而啟蒙批判興起的潮流下的產物。“MADE IN TAIWAN”文字併置貝殼等圖像，有時代上的巧合。

戰後國共對峙於海峽兩岸，1950 年美國國務院的經援、聯防，讓臺灣於此時期休養生息，進行基礎民生工程。1959 年美援雖削減，隨後的 1961 年 3 期 4 年經建計畫出口額增加 50%，1966 年 12 月 3 日高雄加工出口區正式啟用標誌著臺灣進入出口的年代。“MADE IN TAIWAN”的產品進入國際，聯合國 1969 年宣佈臺灣的經濟成長為世界之首。1977 年進出口貿易總額達 156 億多美元，1979 年 IMF （國際通貨基金） 發表臺灣出口貿易成長率為第一位。“MADE IN TAIWAN”已然成為經濟奇蹟，臺灣的驕傲。[51] 在五十年的殖民壓抑下，臺灣的經濟成長和楊傳廣的奧運十項全能銀牌、棒球運動同為臺灣揚眉吐氣的代表。於此之際臺灣考古界有重大發現，1954 年臺大考古系和臺北市文獻會共同挖掘圓山貝塚，1958 年發現大坌坑遺址，“MADE IN TAIWAN”的經濟涵義可謂延伸到文化的意涵，而這種延伸似乎開始為臺灣的藝術家所察覺，將“MADE IN TAIWAN”納為創作題目或思考架構。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

楊茂林的“MADE IN TAIWAN”系列作品，以套印於進出口用木櫃的文字挪用經濟的生產概念，追索臺灣文化生產的根源，透過圖像的歷史感探討臺灣文化認同的種種。並且，“MADE IN TAIWAN”的經濟與文化生產的進行，是在進出口的關係中，意即，國際文化衝擊下形塑而成。利用古地圖喚起臺灣四百年的歷

[51] 早期 “MADE IN TAIWAN”的意涵不全然是正面的。國際間給這個符號的註記往往是負面的：低品質、廉價、初步製造等等。這種刻板印象流竄在電影（如 ARMAGEDDON, 1998）、廣告（如倫敦 Johnny Walker）之中。這種標籤現在則逐漸為 MADE IN CHINA 所取代。

史經驗，超越了前述殖民（「地方色彩」）和國族（《臺灣遺民圖》）的思維框架。《熱蘭遮紀事 L9202》（圖 7）的直立臺灣地圖乃模仿一張歐洲製作的地圖。臺灣興起於國際帝國競爭的舞臺，並且自身成為國際強權的競技場。「熱蘭遮紀事」系列描述了在古臺灣地圖上，帝國主義者的商船駛過島嶼上空，遮住了原來住民烙印在土地的痕跡。時間與空間的交錯讓歷史事件如浮光掠影，也強化了臺灣政治認同與文化認同的不確定性，追尋認同更非易事。楊茂林在此系列中反覆地將歷史事件所留下的圖騰、符號拼貼於臺灣地圖上，突顯了島嶼的歷史宿命：臺灣是個歷史平臺，它製造了歷史、人物，而歷史、人物也塑造了它，是“MADE IN TAIWAN”，同時也是“TAIWAN IN MAKING”。

後殖民理論中，分析楊茂林作品中使用地圖的效果，首先，“MADE IN TAIWAN”以臺灣地圖為視覺主角，思考的架構不是封閉在日本／臺灣（「地方色彩」），中國／臺灣（「臺灣遺民」）之中，而是臺灣歷史自身的流變這一層思考之上。一張十七世紀的老地圖喚起了沉睡的歷史記憶，此一歷史記憶同時和觀者的臺灣印記對話、印證或調適。其次，被引用的臺灣地圖事實上是帝國強權於海權爭奪時代下的被製造出來的符號。因此臺灣地圖的現形和“MADE IN TAIWAN”一樣都帶有強烈諷刺歷史的意味。[52] 誰製造了臺灣和臺灣製造了什麼是一個古今交錯的國際霸權競爭下的意涵。而此符碼的一再挪用，有反轉、改寫殖民符碼的批判意圖，其語意是間接曲折的。當殖民的符號由主體空白的它者（other，即臺灣）的認同者（即廣義的臺灣人，認同以臺灣為主體的臺灣住民，是讓臺灣具體化的行動代理人）所挪用，是藉由歷史反思自我處境。就此而言，此圖挪用地圖文化符碼概念，有著後殖民批判的意味。第三，作者藉用地圖所富含的語意與故事（一個立體狀態的歷史形構），經過複製與簡化，和其它圖像表徵並置，形成文本間對話的平面空間。此一空間主要由地圖所營造，地圖所喚起的地理意識與歷史感是其它圖像所不能及的。最後，即使以大紅色框出外形和描寫帝國船艦，作品中感受不出歷史悲情，只有歷史殘餘符號的拼貼，這種冷靜與沉澱，反轉了政治煽情下臺灣意識感的窄化與工具化。作品將觀者留置在時空長廊中感受與省思臺灣歷史的氛圍。

《圓山紀事 M9117》中的地理意識與歷史感是否起著文化認同的作用？以筆者的觀察，此作品乃透過地圖以喚起臺灣在歷史形構的意識（即何謂「臺灣」？及「臺灣性」Taiwaneseness），以拋出問題、追尋脈絡的方式反思臺灣文化主體

[52] 王福東編，《楊茂林》，臺中，臻品藝術，1992 年。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

的落點。作品中呈現的顯然不是帝國議題、中國議題而是臺灣議題，一個極靠近臺灣主體性的問題。而 MADE IN TAIWAN 把「已成國際形象的臺灣標籤，畫成像海報或廣告看板的圖案標語，諷喻當時整個『發現臺灣』的本土意識與主體意識，重新界定『臺灣製造』如同畫臺灣地圖。…『發現臺灣』可以是發現新大陸的世界新地圖之展現，同時也是一種自我的『摺曲』，從『現在』直接折向無限遙遠的過去與記憶。」[53] **地圖是歷史時空的窗口**。同時和楊茂林"MADE IN TAIWAN"系列使用老地圖的還有楊成愿的作品，運用地圖的符碼氛圍、考古文物。日據洋式建築與地理意識讓觀者進入歷史的隧道之中，視野是過去、現在與未來的連接。

臺灣當代藝術的本土地裡意識發展尚在成形之中，進行研析尚嫌過早，本段僅從藝術評論的角度切入，至於理論的觀照則留待爾後處理。

七、小結

臺灣地理意識的變遷及地圖的演化反映了四百年來臺灣的興起。地圖作為一種領域意識的符號表徵，引領人由微觀的世界進入宏觀的世界，並建立起想像的共同體。藝術創作者體認到這種能量，即地理觀對創作架構的特殊作用而挪用於作品中。劉錦堂的《臺灣遺民圖》和楊茂林的「MADE IN TAIWAN」系列和楊成愿的臺灣古地圖作品是展現地圖的力量的例子。而日治時代描寫臺灣地方色彩的風景畫則隱示了地域性的概念，亦具有地誌的標示功能。相較於藝術家使用其它符碼，地圖或明顯地理範疇的素材仍然是藝術創作中較少被利用的題材。它們富含歷史語言，然而其帶有強烈的意識型態的傾向與地域性規範了這種符碼的使用，並潛在的和政治意識及文化認同相應。上述美學化地理概念與地圖的創作議題，觸及地理意識的探討及文化、認同的思辨，以及地理範疇指涉關係：日本／臺灣，中國／臺灣，臺灣／荷蘭（國際），是臺灣美術史中非常「臺灣」的例子。

2013 年 11 月齊柏林空拍臺灣地景的《看見臺灣》，引起臺灣社會極大的迴響與對土地的更深層反省。他強調拍攝此紀錄片的目的最終關懷是人：「人類如何在有限的自然資源裡，與世界共處。」[54] 從歷史長軸來看，這是視覺再現臺灣的最新階段，反映科技與環保的影響。發現與再現臺灣是一體兩面的文化地理學式的進程，因此顯示地域感（sense of locality）不是自然天成的，而是歷史與

[53] 路況，《臺灣當代美術大系——世俗·社會》，臺北，藝術家，2003 年，頁 50-70。
[54] 齊柏林，《我的心，我的眼，看見台灣》，臺北，圓神出版社，2013 年，頁 148。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

社會運作下的產物，是一個不斷進行的人與自然的辯證過程。

恰當的分析途徑與詮釋將能清楚看出藝術作品中的地理意識。而美術館的地理意識可以從展覽的名稱略窺一二，雖然在方法論上並不周延，在此略提筆者的觀察。如果從歷年來國立臺灣美術館（成立於 1988 年）與臺北市立美術館（成立於 1983 年）展覽的題目來觀察，就相當能看出這個變化的軌跡。直到 2007 年，北美館使用「中國」於展覽題目中有 14 次，而國美館直到 2007 年只有 4 次（最後的 15 年不再用中國）。北美館使用「臺灣」於展覽題目中有 63 次而國美館有 124 次。使用「中華民國」相對較少，分別是 28 次與 38 次。假如加入社會政治因素（如政黨與館長等）於這些數字中，就會有更有趣與複雜的，關於博物館生態中的「臺灣意識」的形構。同樣的，以地理架構放入作品的解讀將有更多層次的有意義的藝術的故事。本論文企圖進行此一初步工作，凸顯現當代臺灣美術中一種深刻的文化地理學意涵。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

名稱	館別	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	總計
中國	北美	0	4	5	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0			14
	國美						1	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
中華民國	北美	1	4	3	4	1	2	2	1	2	1	1	0	1	0	1	0	2	0	2	0	0	0	0	0	0			28
	國美						2	2	2	0	1	0	3	1	1	8	6	0	0	0	0	1	2	1	2	1	3	2	38
臺灣	北美	0	2	3	0	1	2	2	3	1	2	4	0	1	5	3	3	4	3	1	1	3	5	2	1	1			63
	國美						0	1	2	7	6	1	1	8	6	6	8	0	2	3	3	0	4	6	1	1	1	4	124
臺北	北美	1	7	4	5	3	2	3	2	2	3	4	5	2	3	2	3	4	2	1	3	3	2	1	3	0			70
	國美						0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
亞洲	北美	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	2	1	1	0	1	0	0	0	0	0			9
	國美						1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	6
兩岸	國美						0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	8（北美

國立台灣美術館