

第二章 八十年代以後台灣美術發展概況

以時間為軸觀之，台灣美術的發展在歷經了清末自中國移植過來的書畫風格；日治時期東洋畫之引進與西洋美術的萌芽；五、六十年代抽象藝術的登陸與「五月」、「東方」畫會的現代繪畫運動，又有從中國移入的書畫大師¹；在七十年代則面臨了鄉土美術的崛起²。八十年代開始，尤其在九十年代中期以後，台灣的美術界則呈現百花齊放的多元樣貌³，由於本章主要目的是作為本論文所欲探討主題之背景介紹，因此將著重於八十年代以後台灣美術界之發展概況。

第一節 八十年代台灣美術發展概況

台灣在八十年代發展的當代藝術創作，呈現多元化發展方向。由於台灣曾受日治時代皇民化政策的洗滌，二次世界大戰結束後，又受到美國文化的薰陶，一般台灣人的思想和中國傳統文化有脫節的傾向。戰後台灣以經濟利益為追求導向，加上蒙受外來力量的數度入侵，造成台灣地區文化內在結構的複雜性。尤其是八七年解嚴以來，台灣區域性文化的認同問題有日益泛政治化的傾向。

八十年代當代藝術的多元發展，不僅對視覺藝術的影響甚鉅，同時，也反映在音樂、舞蹈、戲劇、電影...等其他藝術領域上。小劇場所引進西方荒謬劇場與殘酷劇場的觀念，對視覺藝術及舞蹈界都產生相當程度的衝擊。林懷民所領導的

¹ 如溥心畬、黃君璧、傅狷夫...等人，對當時台灣藝壇影響深切。

² 對於台灣美術史的斷代議題，說法頗多，此處是參考倪再沁在「台灣美術環境生態的鳥瞰」一文中的說法，將台灣美術史分段為「唐化台灣—中土美術的播遷」、「日式台灣—東洋美術的移植」、「美援台灣—抽象藝術的登陸」、「島嶼台灣—鄉土美術的崛起」與「海洋台灣—當代藝術的接軌」五個段落。

³ 倪再沁在「台灣美術環境生態的鳥瞰」一文中提到八〇年代的台灣美術，低限藝術、新表現、超前衛、裝置藝術、行為藝術、台灣普普、錄影藝術...等皆曾因某些團體的提倡而風行一時，但卻沒有一個流派能夠獨領風騷，因此八〇年代成為一個百家爭鳴的年代。

「雲門舞集」、侯孝賢具有鄉土意識的台灣新電影，和一些實驗劇場性質的表演團體，其實都未真正具體形成一種具有區域性特質或時代共通性的美學風格，反而各自以不同的語彙詮釋出多樣化的台灣當代文化新面貌。

台灣當代藝術的推動在八十年代除了官方體系⁴、省立與市立美術館、各縣市文化中心以外，在民間也受到各界的支持參與，私立的財團法人文教基金會紛紛成立⁵，文化建設形成多角化經營發展的格局。一九八三年台灣第一家現代美術館——台北市立美術館揭幕，提供大型的展出空間與新的官方展賽競逐機會，無異是為台灣當代藝術發展環境啟開新的紀元。從此台灣美術史的發展正式進入謝里法所謂的「美術館時代」，臺灣美術步入國際交流的階層，前衛美術透過美術館的展覽空間，逐漸成為被注視的焦點，而台灣現代美術的發展也從此進入與美術館互動的軌跡之中⁶。

同時自八十年代初開始，因台灣經濟起飛而吸引為數可觀的歸國學人，不論對創作活動、美術館展覽行政和教育推廣都造成相當程度的影響。這些甫自西方

⁴ 中央級的文化建設委員會成立於1981年。

⁵ 從八〇年代中期開始，台灣經濟奇蹟使得部份企業以贊助藝術之名，設立目標各異的文化藝術基金會，基金會成為推動台灣當代美術發展的重要推手之一，台灣美術界正式步入基金會的蓬勃時期。其中又以1985年國內第一個定位支持現代繪畫的李仲生「現代繪畫文教基金會」；以及1989年台鳳公司董事長黃宗宏，創立國內以來首個以推動藝術教育為宗旨的「帝門藝術教育基金會」，最為特別。之後進入90年代，基金會如雨後春筍般的相繼成立，對台灣美術界影響甚鉅。例如有1994年的「太平洋文化基金會藝術中心」、「淡水藝術中心基金會」；另成立於1996年的「國家文化藝術基金會」，洪通之子洪世保計劃國內首個以推動藝術教育為宗旨的基金會，「洪通美術館基金會」、以及由老畫家過世後所設立的各種基金會。

⁶ 之後1988年台灣省立美術館在台中揭幕，1994年南台灣第一個公立的美術館——高雄市立美術館隆重揭幕。台灣公立現代美術館則堂皇邁入北、中、南三館鼎立的紀元。而這個美術版圖要至2000年台北第二美術館正式定名「台北當代藝術館」之後，台灣公立美術館才算是步向美術館分類多元專業之時期。

學成歸國的藝壇生力軍，有系統地引介西方的抽象藝術、普普藝術、和觀念藝術...等流派，影響了八十年代年輕藝術家的創作，並將台灣藝壇帶入多元化、國際化的走向。以行動表演、觀念藝術在紐約崛起成名的謝德慶，對台灣的年輕藝術家起了鼓舞的作用。李銘盛的表演藝術活動從1983年開始，應是台灣這類當代藝術流派的鼻祖之一。1986年「息壤」的團體展演包括了林鉅、陳界仁(原名為陳介人)、王俊傑等人，一方面是年輕的前衛藝術家向學院派的主流權威挑戰，另一方面也預示了新世代將以「觀念」作為創作的主要導向。

八十年代有些新一代藝術創作者，熱切於吸收西方新表現主義，以及西方其他新具象(New Image)的風格，再添加台灣區域性文化的圖象符號，在八十年代末形成一股台灣地區的新具象繪畫風潮。以林惺嶽所領導的「台北畫派」一批年輕畫家，例如：盧怡仲、楊茂林、吳天章、陸先銘、郭維國、連建興...等，在八十年代初期即形成一股新興勢力。

除了上述具有批判性的作品以外，以感傷、孤寂、疏離的形式來表達懷舊思古，可視為對社會現象的一種消極反應。以評論家黃翰荻為中心的郭娟秋、王武森、王萬春、潘小雪等，他們的繪畫顯示憂鬱、傷感與孤獨，屬於社會邊緣人的掙扎與自我放逐。蘇旺仲畫中空曠無人的空間，以禽獸的群體關係來隱喻人類動物本能的騷動。其他還有鄭在東以自身與近親為題材，與邱亞才的拉長變形人物畫，兩人都刻意以冷漠來突顯人生的荒謬與空乏。于彭頑童式顛倒亂塗鴉，以自創一團墨黑或邈邈的捺線來師法自然天成，來破除落筆著墨的規矩。黃進河以台灣民間生活習俗作為他作品中跡近於傳奇的神話內容，從乩童、樣品屋、工地秀到電子花車各種神奇鬼怪、五花八門的圖象，鮮艷甚至帶有庸俗品味的色彩，將繪畫徹底拉至常民化所能理解的層次，他的巨幅繪畫表現方式，卻最能反映台灣俗艷文化的典型，充滿了亞熱帶的絢麗色彩。黃宏德那近乎最低極限主義的繪畫，

頗有禪畫的境界。顏頂生以藥材為顏料，畫出種子作為象徵生命的符號。陳榮發以木料、枯枝黏附在畫面上，傳達他對人類反自然生態造成污染的警示與忠告。木殘使用現成物，材質本身的陳舊外觀，除了樸素還增添幾許歲月的滄桑感。

1987年政治與新聞解嚴以後，開放報禁、黨禁，隨之而來的開放大陸探親，同時，由大陸學者、作家著述或翻譯的各類書籍，透過各種管道大量登陸台灣，受抑的社會主義思想研究，突然間門戶大開。大陸的藝術品、古董一波波輸入台灣，尤其是大陸的水墨畫對台灣水墨畫壇造成空前的震撼與刺激。台灣的文化經過多次外來文化的衝擊，早已習慣於複合式選擇的折衷思維模式。特別是李仲生對台灣當代藝術發展的影響，可以說是戰後影響力最大的畫派而無愧。然而李氏門生信徒各自發展不同創作路線的面貌，細究其中唯一的維繫即是「東方精神」。李氏教學表示「形」不重要，重要的是「精神」，所以李仲生領導的現代運動，並非棄舊迎新、改頭換面、徹底西化的現代主義，他所提倡的其實是「折衷主義」。

在女性藝術家方面，水墨畫家羅芳、李重重，經常獲邀參加國際間水墨畫聯展；董陽孜發展繪畫性書法，將字義反映在筆法的處理方式上，兼具現代平面設計的與傳統書法的美學，其蒼勁有力的巨幅作品突破女性陰柔美的刻板印象。她們均已脫離一般「夫妻檔」或「閨閣派」女性藝術家的刻板典型，而卓然成家。八十年代台北市立美術館所辦的公開競賽選拔大型展覽作品，提供女性藝術家嶄露頭角的大好機會。八十年代中期經常獲獎的女性藝術家陳幸婉、賴純純、李錦綢等，不約而同均以抽象風格作品得獎。自美國返台的楊世芝、湯瓊生，往返居住美台兩地的陳張莉、池農深、鄭麗雲...等，她們引進了美式「抽象表現主義」的正統訓練，對台灣抽象繪畫的領域影響很大，另一位維持美、台兩地居留的薄茵萍橫跨繪畫、版畫、雕塑三個領域。工藝美術家之中，女性藝術家成就斐然，粘碧華從傳統刺繡、金工圖案紋飾，結合幾何抽象發展出複合媒材的創新作品；黃麗絹

的纖維藝術，超越傳統以實用為目的，表現畫面構成的理念；黃文英使用纖維、織品作為觀念性裝置作品的媒材。楊文霓是台灣第一位從美國取得陶瓷碩士學位而回台發展者，在高雄成立第一家陶藝工作室，推動了現代陶藝的發展。

八十年代文化建設委員會成立，至各縣市文化中心、大學藝術學院、美術館、自然科學博物館、國家音樂廳等之興建、官方藝術季的推出。中期由美術館引導當代前衛藝術的發展，到末期時由於商業畫廊的興盛⁷，導致了市場掛帥的取向，美術館與畫廊之間的互動成為新的議題。商業畫廊驟興，臺灣本土前輩美術家作品受到重視，成為繪畫市場上最熱絡的作品。水墨畫市場仍延續鄉土寫實的餘風，描繪山林風光的題材，受到喜愛成為繪畫市場的主流。八十年代後期的大陸熱潮，大陸前輩、新生代水墨作品一併湧入市場，以較低的畫價吸引非藝術圈的一般大眾，使國內水墨畫市場受到影響，也給臺灣新生代水墨畫創作以新的刺激。

因為上一年代透過照片力求技法精細逼真的寫實風格生澀、僵化的缺失，八十年代鄉土寫實再尋求開創新途徑，部分畫家從民初水墨改革創新的大家中找到鮮活筆墨，徐悲鴻、林風眠、傅抱石、高劍父、李可染等是最常被學習的對象，引起一陣民初大陸熱潮，民初畫家作品由大陸引進。徐悲鴻畫馬奔騰厚實的筆法與白描加淡彩的人物表現，侷限於古典寫實的物象描繪，對追求現代特質的表現較難突破，學習者只達到素描的格局。林風眠的國劇人物，疊彩的技法，與圓弧線條的主題物象構成，類似馬蒂斯；簡潔有力的人物線條、西畫構圖與視覺效果取景法，都是被學習的對象；與林風眠師生關係的席德進，可以在其早期人物作品中見到這種作風。傅抱石靈動的碎筆與鮮活的墨韻，加上嶺南派暈染、撞水、撞粉技法的運用在臺灣鄉土寫生畫作中扮演著舉足輕重的角色。李可染的大片黑

⁷根據《藝術家》雜誌何政廣社長的統計：1983年台北畫廊有12家，至1989年增至68家，到1992年增至195家。

色重墨透出餘白細線的技法表現方式，也在新生代藝術家的廟會、船塢、夜空...等表現題材中一再展露。

鄉土美術漸行退潮，抽象畫又再度興起，長期居留海外從事抽象創作的畫家趙春翔，八十年代創作活躍，時以筆線流暢而精練的魚、鳥等符號性構成，將中國水墨筆緻帶入形而上意象中，走國際化創作格局，給年輕水墨畫家帶來震撼。姜一涵是學貫中西的海外學人，在水墨現代創新的領域中以深厚的文史學養，走出富於哲思的新文人境界，表現自己獨特的氣質。其他張永村初期作探求都市景觀半抽象的水墨構築，程代勒也有都市景觀夜景色線筆觸的構成，將現代物象造型書法化。與顧炳星都市建築以理性的幾何分割，色階變化，都各有不同特色。黃潮湖彩墨色塊自然重疊的隨機、偶發性之抽象。羅青以新的趣味表現現代臺灣現實新題材、景觀。周于棟以紛雜糾連的的形，表現變形的現代物象。袁金塔由初期的鄉土寫實，八十年代改從不同物象造型肌理的嘗試。何懷碩新的表現具有自然的精神境界與空靈的意境。另有新的文人逸趣的小魚、劉平衡、李蕭錕、李茂成等都具有新的文人畫逸趣。

在攝影方面，八十年代經歷政治解嚴和新聞尺度開放的過程，報導攝影的空間更開闊了。鄭桑溪、蔡高明、謝德正、許蒼澤、黃季瀛等組成「鄉土文化攝影群」，得以更坦白的角度拍攝變化中的台灣風俗民情。張照堂、梁正居、潘小俠、劉振祥、高重黎、簡永彬、連慧玲、侯聰慧、葉清芳等九人聯展《看見與告白》，以攝影的瞬間記錄對過去台灣二十年的生態與人文環境衍變歷歷舉證。他們有的平日以攝影記者為業，當報禁解除之後擁有更開放的新聞尺度，藝術家以省思和批判的態度更深入地剖析社會與環境，報導記實攝影終於在八十年代獲得較大的伸展與發揮的空間。

第二節 九 年代之後的台灣美術發展概況

九 年代世界局勢面對蘇聯共產制度的分崩解體，東、西德合併，各地新「民族主義」激發的分裂戰爭和內部矛盾，氣候反常，環境污染；使世紀末走入迷惘頹廢的風潮；反映在九 年代，藝術風格走向撲溯迷離、虛無不安之感，及徬徨無所適從的特質。西方國家「多元主義」的命題，及跨領域、跨區域的趨向，出現在德國卡賽爾「文件大展」、「紐約惠特尼雙年展」、「義大利威尼斯雙年展」中，不再單以西方歐美文化為單一主體，藝術領域視野擴大為跨國際性的活動，摒除往昔的優越感保守作風，逐漸了解與容納所謂的東方特質。

若以出生年 1965 年為大致的分野，之前的一輩從西方達達主義、貧窮藝術和普普藝術的影響下成長，他們成為台灣觀念藝術的領導者。例如連德誠、梅丁衍、陳建北、吳瑪俐、湯皇珍、黃文浩、顧世勇、朱嘉樺、陳龍斌、黃志陽、盧明德...等，他們不但拆解了文字與圖像原本應代表的意義，而且更進一步質疑社會、傳統、歷史...等的真理性，從尋常生活事務中，啟發不同凡響的認知經驗。他們這一輩藝術家開發了複合媒材及使用現成物的無限空間，帶領裝置藝術的創作手法成為台灣九〇年代的美術館藝術的主流。而 1965 年以後出生的一代，如巫義堅、袁廣鳴、陶亞倫、洪東祿、姚瑞中、李子勳...等，都已在國際間獲得展出的機會，他們的興趣明顯地轉向電子媒體影像的視覺新經驗，其中陶亞倫和李子勳還從機械動力方面，進行大型的裝置作品。

八 年代藝術家蘊育的符號化圖象視覺語意經由評論的方式，在媒體上展開，以求取其美學範疇台灣美術史上關鍵性地位。九 年代中期透過美術館、藝術基金會等機構，經由國際性重要藝術展覽的參與與交流，臺灣當代藝術家的作

品，藉由「藝術展覽策展人」逐漸參與具主題性的國際性重要藝術大展⁸，標示臺灣當代美術經過十多年的發展已初步完成西方國際化規格架構。臺灣當代美術，逐漸轉化、昇華為更具有普遍性、時代性的藝術形式表現。全球新文化取向具有後現代精神，尋求普遍多元性的，不同地區不同歷史文化屬性，跨區域性的具「文化差異性」的藝術風格，因此未來臺灣區域性地方中心特色，將代替以往集中式的首要都會中心文化特質。九十年代「多元化主義」是異質文化共存的時代，國與國、文化與文化、區域與區域間共通。臺灣至九十年代初藝術走出觀念與媒材兩大方向，「新觀念」、「新意象」以北部為主，南部以媒材和抽象則結合為主，保持材料具有的天然之美。

九十年代後期，隨著民主政治的推展，社會價值逆轉變異，文化展現空間趨於多元化，藝術由往昔官方主導，轉為民間各界開拓多元化的局面。企業界贊助文化的風氣漸開。新時代藝術強調文化「多元性」、「差異性」、「地域性」的訴求，使藝術表現跨越上一個時代媒材分類的界域，展覽不再強調媒材類別，甚至媒材類別混融不明顯難以歸類。

在攝影方面，以黃明川、高重黎、簡永彬為首的「概念攝影」，也在此一時期萌芽，他們以人文內省的思考，表現謬誤、錯覺的空間感，或時空錯亂的景象，引導觀者進入作品空間內進行圖象語意的解碼，這種後設的、不確定性的折衷主義手法，後現代攝影路線昭然若現，到九十年代明顯地成為攝影藝術的主流，例如陳界仁、游本寬、陳順築、姚瑞中為此一時期的代表性人物。張乾琦為2001年威尼斯雙年展台灣館的代表藝術家之一，2002年唯一獲邀加巴西聖保羅雙年展，是首位以純粹的攝影作品參加國際大展的台灣藝術家。西方在七十年代大行其道的觀念、表演、地景與環境藝術等等，行為或狀態早已似過眼雲煙，唯一存留下

⁸ 例如近年來的威尼斯雙年展、聖保羅雙年展...等國際性大展，皆可見台灣館的蹤跡。

來的只有影像的記錄版本而已。這些影像的存在，不但是歷史記錄的主要證據，甚至替代原件成為藝術作品的創作文本，攝影⁹因為觀念藝術而終於取得藝術創造性的正統價值與合法身份，從八十年代便一直朝攀升的方向發展。相伴成長於電視機前面的一代，到了九十年代末期，普遍進入了網際網絡的環境，他們最熟悉的電視螢幕和數位影像的傳輸，就是這一代人生活的現成素材，影像既是他們閱讀的文本，也是他們創意生產的主要工具或媒材。影像即是媒材，因為每一個人的親身體驗，都可以是藝術的版本，而影像藝術當然更為泛濫。以影像為媒材的版本，無論複製與傳輸，都是本世紀當代藝術發展所必經的歷程。

女性藝術家在影像藝術比較成功的早期有王信，近年來則有簡扶育、侯淑姿、張美陵，以及在歐美發展的洪素珍、鄭淑麗...等，在影像藝術方面亦有可觀的成就。影像藝術近幾年來在全球各地的蓬勃發展，不但在各地雙年展、三年展中份量逐年增加，且在第十屆與第十一屆德國卡塞爾《文件大展》中都成為新時代的主流媒材。目前台灣的影像藝術還不算是主流的藝術類別，獲得美術館及大型展覽機會的影像創作人口也偏低，不過在藝術學院中受教育的下一代藝術家之中，選擇影像媒材的人數卻有逐年增加的趨勢。

台灣八十年代崛起的藝術家，於1984年成立了「新繪畫藝術聯盟」，其中包括了「畫外畫會」(1966年成立)¹⁰、「101藝術群」(1982年成立)¹¹、「新粒子現代藝術群」(1984年成立)¹²、「台北前進者畫會」(1984年成立)¹³、「笨鳥藝術群」(1982

⁹ 在此「攝影」的概念包括了「錄影」。

¹⁰ 「畫外畫」的會成員包括了：蘇新田、李長俊、蔡良飛、曾仕猷、江仁治、林瑞明、許懷賜、洪俊河、吳炫三、顧炳星、李安隆、馬凱照、王南雄。

¹¹ 「101藝術群」的成員包括了：吳天章、楊茂林、盧仲怡與1984年退出的葉子奇。

¹² 「新粒子現代藝術群」的成員包括了：蔡良昭、賈漢家、王仁傑、林重光、許添丁、李興龍。

¹³ 「台北前進者畫會」的成員包括了：何瑞卿、陳瑞文、周秉良、楊錦茂、古景清、郭維國、譚國智、連建興。

年成立)¹⁴...等。後來其中的一些年輕藝術家另外成立了「台北畫派」，標示「本位文化」在世界美術思潮的重要性，強調歷史的再閱讀與多重語彙的敘述...等。此一團體的藝術家幾乎都從中國文化大學美術系畢業¹⁵，以平面繪畫為主，其中一些藝術家後來又成立了「悍圖社」¹⁶，仍然堅持某些平面繪畫的特色。¹⁷

九年代的替代空間，成為初出道的觀念藝術家，和一些自國外留學回來的新人，最主要的展出場地。這些替代空間以挑戰官方藝術體制和商業畫廊系統的角色，對抗物質主義，以及以美術館為中心的主流勢力。「二號公寓」成立於1989年，主要的成員包括了陳建北、洪美玲、楊世芝、張正仁、黃海鳴、黃志陽、侯俊明、連德誠、簡福金串和陳龍斌...等人，是一個以推廣當代藝術為主的自發性團體，1995年改組為「新樂園」，吸收許多年輕的藝術家，採取「互助會」的方式舉辦展覽。¹⁸「伊通公園」由劉慶堂、莊普、陳慧嶠、黃文浩...等人成立於1988年，原本為私人聚會的場所，1990年正式對外開放，為台灣非常重要的當代藝術替代空間。目前主要的成員有莊普、季鐵男、陳建北、朱嘉樺、陳慧嶠、陳愷璜、陳順築、顧世勇、盧明德、黃文浩、袁廣鳴、林明弘、湯皇珍、彭弘智、姚瑞中...等人¹⁹。之後1995年蕭麗虹在台北近郊成立「竹圍工作室」；1998年另類展場「SOCA 現代藝術協進會」成立。

九年代末期，台灣社會開始接受「閒置空間」再利用的概念，紛紛成立更

¹⁴「笨鳥藝術群」的成員包括了：梁平正、楊智富、李明道、李民中、楊明國、陳彥初、孫立銓、鄭柏左、廖瑞章...等。

¹⁵「台北畫派」主要的團員有：吳天章、楊仁明、李民中、陳俊明、連淑惠、潘麗紅、林國武、周沛容、郭維國、陸先銘...等人。

¹⁶「悍圖社」的成員包括了：陸先銘、楊仁明、連建興、盧天炎、李民中、陳瑞文、吳天章、楊茂林。

¹⁷姚瑞中，《台灣裝置藝術 1991-2001》，台北，木馬文化，2002，頁 56-57。

¹⁸姚瑞中，《台灣裝置藝術 1991-2001》，台北，木馬文化，2002，頁 87。

¹⁹姚瑞中，《台灣裝置藝術 1991-2001》，台北，木馬文化，2002，頁 138。

多元的藝術展演中心²⁰。替代空間在九〇年代後半的台灣則有新的發展，例如與政府社區總體營造政策結合，使古蹟保存修復的歷史意義活化、閒置空間再利用等，形成地方政府與民間藝文組織共創文化績效的空間。一方面，作為政府的文化政績與釋放善意的風向球，如華山藝文特區、二二八公園、市長官邸、國際藝術村、光影之家、NGO 會館、城鄉會館、牯嶺街小劇場、紅樓、Y17 等等；另一方面，則成為政治的文化符碼。此外，大型企業也在這波替代空間流行中成為經營者。

在女性藝術家方面，郭娟秋、徐洵蔚、謝鴻均、邱紫媛、侯宜人、李美蓉、林純如...等，均扮演了打破傳統規範的改革角色。吳瑪琍是台灣女性運動初始的健將之一，陳慧嶠將她身為女性所經常接觸的媒材，如針、絨布、刺繡、乾燥玫瑰花等，轉化為聯繫她生活與想像空間的密碼。平日為專職護士的劉世芬，以她在婦產科開刀房工作的體驗，展現她敏銳精準的觀察與反應能力，強烈女性主義思維的作品，使她快速崛起於藝壇²¹。1990 年歸國的嚴明惠，她坦然公開婚變，以個人婚姻作為創作內容，又以水果隱喻性器官的一系列作品，直言不諱推動女性主義的藝術，引起台灣藝術圈極大的震撼。八〇年代以後歸國的女性學人為數眾多，再加上國內自己培育的人才，她們未必全都贊同女性主義的觀念，但是不論在史學研究、藝術評論、美術教育、創作展出與各類演出方面，已經產生一定程度的衝擊和影響，使得台灣的學術界與藝術圈，露出了性別平衡的曙光。

²⁰例如 1998 年的台東小型實驗藝術村；位於台中後火車站後方的「廿號倉庫」，是第一個鐵道藝術網路的據點；原為公賣局酒廠的台北「華山藝文特區」，蔣公夏日行館改建為「草山文化行館」。另 2000 年作為當代前衛藝術發表的藝文替代空間台中得旺公所成立；台北市文化局成立「台北之家」；新竹市具歐式風格的前國民戲院改造為影像博物館；「鐵路藝術網路」第二站遴選由嘉義市火車站出線。

²¹ 劉世芬因其在 1996 年選入第二十三屆台北市美展的複合媒材作品《119 種閱讀心音的方法》，被策展人南條史生相中，選入 1998 的台北雙年展，其後獲邀參加 1999 年英國利物浦雙年展，以及 2001 年威尼斯雙年展與加佛羅倫斯雙年展，但她至今仍堅守護士的崗位，成為藝術界的少數「異數」。