

廿一世紀台灣藝術的思考方法與方向

The Direction and Reflections on 21st Century Taiwanese Art

施世昱 Shih, Shih-yu / 東海大學講師



施世昱 惶惑 2005 98x65cm 膠彩

一、前言

現代主義與後現代主義之間的顛覆 (Break)、斷裂 (Rupture) 是歷史辯證發展的磨合過程，不是絕對對立的兩個概念。雖然當代藝術已經不言叛逆，但言潮流所趨，但本文以為，所謂的「潮流所趨」或「顛覆斷裂」並不是全然不同的兩種藝術傾向。另一方面，顛覆斷裂不僅是台灣百年藝術發展史的重要特徵，也是廿世紀西方現代與後現代藝術的重要性格；這種性格特徵在廿一世紀初的台灣仍持續地發揮影響力。這篇短文便是以此為起始點展開的。

在思考方向上，本文所欲探討的是建立台灣藝術主體性 (Subjectivity) 的可能性，而用以思考其可能性的方法則是「歷史還原」。這種方法在古中國或稱為「鑑往開來」，或被傅科 (Michel Foucault) 稱為「考古學 (Archaeology)」，而哲學家史作樸稱之為「歷史還原」。既有台灣自己的習慣用法，筆者自然以「歷史還原」感到親切。

二、台灣當代藝術的歷史還原

除了台灣本身的藝術發展歷程外，對台灣當代藝術產生直接影響的尚有歐、美兩地。在行文敘述上，本章首先論述台灣美術/藝術史的斷裂性格，並試著用美國現代藝術的進步史觀加以檢視，接著再從歐洲文化理論的角度批判性地思考台灣藝術史之斷裂性格的實質內涵；此是為筆者對台灣當代藝術的歷史還原思考。

(一) 台灣藝術發展史的百年顛覆/斷裂

在台灣藝術隨著政局更替而起伏的百年發展歷程裡，舊的美學價值還來不及建立穩固的基礎，馬上又面對多元開放的壓力了。廿一世紀初的台灣藝壇，似乎一切現存的藝術形式都必須以符合當代主流價值的「創作論述」宣稱並證明自己有權繼續存在，否則，它將被無情地視為「存而不在」。

若欲以創作論述達成修辭學的說服目的，¹它理應出之以普遍性概念為宜 (當然，這是現代主義式的中心論述整體觀；後現代是不需要說服或概念的)。在此，姑且不論藝術表現是否具有絕對客觀性而可以成為普遍概念。我們先假設它可以是普遍概念，那麼，「『藝術的表達方式』是否僅僅是『哲學思辨的方式』」？或者，「『藝術表達』是否僅能用『哲學思辨的方式』來檢驗」？

試想，若有支持「創作論述」這種當代主流觀點者，他們將如何以台灣藝術發展史為例說明上述問題。他們可能會說：我們是應該承認「以辯證邏輯之理性思辨方法所獲得的真理確是容易檢視其是非對錯的，否則，我們便不能理解台灣百年來的藝術發展何以各個階段皆如此了然分明」。

上述事例確實已將藝術家、藝術作品、創作論述、藝術史、藝術批評、美學價值、哲學思辨的理性方法論等予以有機地整合了；這是一種黑格爾式的古典主義模型論演繹。但是，這並不表示「哲學思辨的方法」可以含括、等同或代替諸如藝術家、創作論述等其它與其共同地、有機地構成此一論述模型的部分。演繹方法的使用當有限制。

雖然筆者同意上述「歷史自有其合理性」的模型論，但是，這個模型是建立在「更長遠的發展脈絡裡」才得以顯現的；這也是本文所堅持的、並用以思考台灣藝術發展與政權更替、美學論述共振的一個先驗觀點。因此，在「台灣藝術主體性」尚未確立之前，我們無法、也不能輕易地將其無間斷的顛覆、斷裂歷程，視為一首尾俱全的完整發展。所以，不論是現代主義的進步史觀或古典主義的理性概念等論述修辭，並不足以證明或說服我們接受台灣藝術發展史的百年斷裂是正確的。因為，台灣藝術的發展尚未完成，台灣藝術的主體性尚未彰顯。

1. 關於藝術論述與修辭學的關係，有陸蓉之「被萬言體衣包裹的權充藝術」、高千惠「從修辭學看當代水墨與華人藝術的立論問題」可資參考。參見陸蓉之，《破後現代藝術》，台北，藝術家，2003年，頁52。
高千惠，《藝術不開始》，台北市，藝術家出版社，2003年，頁121-123。

其實，「正確與否」在後現代主義裡是沒有意義的（當然，若就「成王敗寇」的台灣歷史現實而言，更是如此。），筆者不過是企圖運用解構（Deconstruct）的伎倆說明台灣藝術在政治、藝術主流之強橫性格、美學價值之下的依存關係或可能矛盾罷了。困窘於顛覆斷裂歷程的台灣藝術似乎不曾「完成」過！既無「完成」或「主體」，奈何責之以「是非對錯」而成「顛覆斷裂」？

每一次的顛覆斷裂，總把台灣藝術家的眼光吸引到台灣島外的異域，如：日本帝展、神州大陸、美國紐約或巴西的聖保羅雙年展等，甚至是訴求鄉土的1970年代也需要有超寫實主義或美國畫家魏斯（Andrew Wyeth）以為偶像才能安心。似乎是，台灣藝術史上的每一階段皆有一個有形的或無形的文化母國，而企求與其「同步共榮」是台灣藝術發展史上首尾一貫的、最大的、也是唯一的課題？！

在將美國新達達（Neo-Dada）或普普（Pop）的蒙太奇碎片（Fragmentation）以權充（Appropriation）觀念轉型為後現代藝術後，台灣當代藝術又發現到：後現代主義的文化理論至遲也得溯往至1968年的法國學潮。於是，我們終於得以「知其然，知其所以然」的心情追隨／同步於德國文件大展、威尼斯雙年展的文化議題了。台灣藝術發展史上企求「同步共榮」的百年課題，也終於因威尼斯雙年展的參與，而獲得與世界藝術主流同步的「象徵性完成」。

這個成果的獲得可謂百年艱辛！只是，這個同步共榮的成果卻與前述之「是非對錯、顛覆斷裂」有著繁複的解不開的糾纏。台灣史的意識迫使我們思考：這個「同步」是什麼意思？是側面地反映了台灣政經的全球化佈局？是台灣歷史文化的國際展現？或是商品資訊的消費形態呼應？還有：在這個位置上，台灣的姿態是積極或消極意義的呢？全球化與在地化的矛盾又該如何解決呢？...

在全球化的生存壓力下，廿一世紀初的台灣藝術主流一同於百年過往般的把目光投向異域。只是，我們是否也應該儘可能地用台灣的在地觀點思考一下：文化理論的社會關懷議題是否真的已顛覆了現代繪畫的內心真實追求？筆者以為，若有從台灣主體出發的批判思考，它或許能讓我們更清楚地了解廿世紀西方藝術發展的背後動因，不至於使我們因為背負了台灣藝術百年顛覆斷裂歷程的宿命，而迷失在西方自我反省批判的反覆辯證過程裡。

（二）從美國的現代藝術思考台灣的顛覆斷裂／進步

除了台灣自身的發展歷程外，欲以歷史還原的方式為當代藝術的顛覆斷裂性格尋找根源，我們亦無法忽略法國後結構主義或德國文件大展的影響。但是，在歐洲文化理論之前，以美國為代表的現代藝術、新達達與普普藝術卻是影響台灣最直接者。

美國現代主義繪畫的辯護者格林伯格（Clement Greenberg）在〈現代派繪畫〉一文中宣稱：「在康德的自我批判精神下，西方文明是眾文明對其自身基礎尋根究底方面做得最徹底的文明，而現代派的精神正在於運用此一自我批判的方式而使某一學科在其有限領域內外處於更牢固的地位。」²但是，這種藝術自我批判以求「真」的理想，卻在其「實踐」過程中慢慢地變成一種「由上而下」的、片面地「以理論指導藝術創作」的無限演繹情形。於是乎，現代藝術的顛覆、斷裂內涵乃由創作者的「內在真實」需求轉變成藝術家聰敏精巧的外展展現。

在塞尚、畢加索、馬諦斯、康定斯基、蒙德里安這些人將「內在真實」當成「宗教信仰」般地予以「形式創造」之後，「真、善、美」的完美結合終於在美國衍生出抽象表現主義繪畫。奈何橘越淮則枳！關於美國現代主義繪畫經由抽象表現、色面繪畫、硬邊藝術，以至於極限主義的這段線性發展進程，誠如著名藝評家倪再沁所說：「抽象藝術若缺乏自我覺醒的精神內

涵，缺乏根本的內在邏輯聯繫，它是經不起時間考驗就要分崩離析的。」³便是這種剝除內涵的、只注重形式演進的美學觀，才使造型具象的、內涵具有被詮釋之可能性的新達達、普普等藝術作品（Work）/文本（Context）興起，進而取得更廣泛的呼應與主流架式。

線性發展的進步史觀在現代主義裡是一種頗為普遍的概念，它自有工業時代的積極樂觀性格為背景；但是，它已被後現代主義解構了。我們或可從這段歷史裡認識到結構（Structuralism）與解構之間的辯證關係。藝術發展是創作實踐的累積，它可能無法絕對地被特定的美學價值或高理念所決定。不同的時代固然會相應地產生不同的高理念（好比廿一世紀的當代性、全球化），但是，若有美學價值過分強勢，甚至是設立規範，則有限制藝術表現的可能性。相對的，我們也應該認識到：若在線性發展進程裡有顛覆或解構的情形發生，這也只應該是「完整歷史進程」裡的局部，「顛覆、解構」絕非「完成」，它本身還有待被超越。

後現代主義的多元開放自有其價值，但是，若有「拿著多元旗號反多元」的情況發生，這是我們最不願意見到的事了。所謂的「不破不立」，便是在這種情況之下，顛覆斷裂／多元開放才得以顯現出它的價值。顛覆斷裂／多元價值不應該被我們當成絕對、超越、終極、究極。在被布希亞（Jean Baudrillard）嘲笑我們只能玩弄後現代碎片（Fragment）之後，百年來宿命於顛覆斷裂而徘徊於文化母國、國際接軌、世界同步的台灣藝術，是否應該停下腳步地思考一下何去何從的問題了呢？！

（三）從歐洲的文化理論檢視台灣的顛覆斷裂／內涵

僅就藝術表現的形式技法或美學理念而言，當代藝術似乎已以多元媒材或裝置藝術等取代了繪畫而成為主流，而後現代的反美學業已顛覆了現代主義的價值觀，因此，對於得以參與威尼斯雙年展的台灣當代藝壇主流者而言，世界藝術的領航者顯然地已再次回到歐洲。

在戰後歐洲的眾多重要大展與藝術風潮裡，影響台灣較直接的約有如下幾端：一是以德國法蘭克福學派（Frankfurt School）的批判理論為基礎、波伊斯（Joseph Beuys）穿梭於卡塞爾歷屆文件大展下所進行的民族歷史回顧與反省；二是相對於德國批判理論之總體觀點而來的法國解構／後結構／後現代主義之顛覆、斷裂思維。德、法兩國學者的對話，開創了文化理論的討論空間，並形成世界性的理論風潮。台灣便是在這些文化議題的引領下參與威尼斯雙年展的。

雖然威尼斯雙年展的參與，象徵性地完成了台灣藝術發展史上與世界藝術主流同步的歷史使命/宿命，但是，僅就德、法這兩條文化理論脈絡來檢視這項成績，我們不禁懷疑：會內會外的參與展出是不是僅能以法國式的論述修辭混淆文化議題的真正關懷，而德國歷史文化之深刻反省的影響可能較缺乏？筆者對於這個問題的思考是：如果台灣僅是將法式的解構理念與德國波依斯的激浪（Fluxus）技法予以拼合（當然，筆者絕對承認這種拼合確實表現出後現代藝術的精神）、如果我們真的可以因為多元開放而無須接受特定的主流觀點、如果我們得以試著從「台灣藝術發展史」的角度思考一下這個問題的話，那麼我們就會發現：同步參與威尼斯雙年展的這種全球化思維與成果，較之日據時代台灣畫家進軍帝展的民族使命與言說，不過是五十步與百步之差。廿一世紀初的台灣藝術主流依然沒有擺脫它的歷史宿命！

或許，抄襲臨摹／寫生繪畫／內在真實／非繪畫／權充、明鄭／清治／日據／光復／綠色執政、文人畫／閩習／沙龍藝術／政教藝術／為藝術而藝術／鄉土藝術／後現代藝術／文化議題、被殖民／現代／後現代／後殖民、前衛／當代、全球化／在地化……等等，所有曾經出現在台灣藝術發展史上的主流藝術，其外在表現形式或美學理念之差異都只是其殊相，而不能是台

2. 參見格林伯格，《現代派繪畫》，《現代藝術和現代主義》，上海人民美術出版社，1996年。

3. 參見倪再沁，〈在真實與虛幻間的台灣抽象繪畫〉，《雄獅美術》290期，頁16。

灣既有之藝術發展史的本質。否則，果欲言其本質，則台灣藝術百年來以至於今日的發展共相除了前揭之顛覆斷裂外，另一重要性格是：台灣藝術不甚考慮其歷史、文化、土地人民，乃至藝術家主體、美學理念或藝術風格自身的發展需求，而更多地取決於（被要求或主動要求皆是之）外來的高理念。

台灣顛覆斷裂的百年史確實展現了它企圖迎頭趕上外來美學價值的強烈意志。只是，我們面對這段史實至少也應該擁有兩種以上的觀點才符合後現代精神。若說廿一世紀初的台灣在潛意識上仍是被殖民的，此話確實刺耳，但身為其中的一分子難道不應該就此而更認清事實並勇敢面對，進而以實際的創作行動取代修辭說服以求強力證明台灣藝術的主體性嗎？我們應該想一想：希臘悲劇所欲告訴我們的難道不是類似台灣史的這種宿命論嗎？它的教導不正是鼓勵我們應該勇敢地面對命運以展現人性的光輝與尊嚴嗎？當台灣藝術史的百年顛覆斷裂歷程展現在我們眼前，我們到底是應該效法阿Q精神般地言說台灣藝術在後現代的斷裂性格方面領先西方一百年？還是應該以嶄新的意識思考、進而展現欲與這段歷史宿命「斷裂」的決心與意志？或許，對台灣藝術史而言，解構主義的顛覆性創造力，只有在與命運的徹底決裂之後才能產生吧！只是，我們也無法因此而太過樂觀。台灣藝術主體性的覺醒並不代表它已具有實踐力量。悲劇若能以客觀理性或修辭論述解決，它便不是宿命了。

生命尊嚴的展現只能是實踐！

就在廿一世紀初的這個實踐階段裡，具有歷史使命感的台灣當代藝術家必須面對的外在現實是：訴求歷史文化反省的後殖民主義正與企求世界主流同步的全球化價值矛盾地並存著。

三、順應或顛覆

廿一世紀初的當代藝術可能是對藝術操作手法更加熟悉的緣故，已不言叛逆，但言潮流所趨了。叛逆者，就其積極性而言有對立、顛覆、鬥爭的精神昂揚面；至於潮流，給人的感覺似乎是在創作主體的意識上已有了順應、投機、逢迎資本主義全球化的味道？！在這裡，筆者將試著用順應與顛覆這兩種性格相反的、卻是當代藝術主流最重要的方法或策略，辯證地思考台灣當代藝術發展的可能性。也是基於這點考量，以下標題筆者將試著運用後現代的寓言（Allegory）／權充（Appropriation）伎倆來表達。

（一）真實與良善：價值思考

廿世紀初，抽象藝術以追求內心的真實而成為現代藝術主流；這是一個「為藝術而藝術」的、以藝術追求真理的時代。廿世紀末，曾被「為藝術而藝術」打壓的「政教藝術」變身為文化理論美學觀，於是乎，廿一世紀初的當代藝術主流彷彿朝向社會實踐主義（Pragmatism）或倫理學（Ethics）的方向前進？！

台灣資深且著名的藝評家、策展人陸蓉之說：

「浪漫」與「古典」的世紀大戰，現已成了「浪漫傾向」和「媒體擬像」的世紀之戰了。分析後現代文化者，經常強調矛盾性和二元化的相對並存關係。但是目前看來，「媒體擬像」的勢力似乎佔著上風，儼然形成後現代主流的架勢。那麼，這種並存，實非平分天下的局面，而是主流與邊緣文化的同時共存而已。⁴

陸蓉之將她的觀察以主流／邊緣的概念向我們揭示出：後現代藝術的主流架式不過是與現代主義顛覆浪漫傾向同出一轍。對本文而言，這是一個好的思考起點。因為，不論是「追求純粹理性的真實」或是「標榜實踐理性的良善」，兩種「藝術真實」路線是一樣地令人迷惑。上帝早已不存在了！

廿一世紀初的台灣藝壇，只要是在這個當下的任何存在者願意宣稱，那麼，他都可以是當代藝術的一員。多元開放，似乎代表著無限的可能與希望，但是，這種貌似科學而完備的齊頭式定義能代表什麼呢？無限的可能與希望到底能讓我們預見什麼呢？多元開放的希望是不是就代表了不會失望？主流與邊緣的矛盾難道會因為多元而消失？後現代主義或文化理論為藝術帶來的啟示不應該只是透過得失敗報酬率的計算而做出選擇吧？那麼，什麼樣的當代藝術可以為弱勢的苦難大眾發聲，可以是公共性大於自利性，可以感動或安慰更廣大的台灣同胞心靈者，它才足以稱做是具有文化關懷的台灣當代藝術吧？！或者是，我們應該期待台灣因族群分裂的犧牲而終將產生薩伊德（Edward W. Said）一類的後殖民主義大師而感到安慰，否則，我們將如何相信高坐殿堂、舌燦蓮花的文化議題曾經試圖解決諸如失業、族群割裂等台灣社會文化的多元失序呢？或者是，台灣人民應該忍受全球化的衝擊並接受文化理論的試驗，一如歷史上的先祖們耐心地等待再次被顛覆、斷裂？果然如此，那麼，這種當代藝術是否應該滿足於它自己的烏托邦，而不要再侈言文化議題或販賣藝術理想了呢？！

多元的紛亂，剪不斷，理還亂。也許，今日的我們更迫切需要的是從百年斷裂的廢墟裡尋找、拼湊台灣藝術的主體性。這應該是一個繼承重於創造的、整理文化遺產重於實驗性理論移植的、消化吸收重於暴飲暴食的當代；縱使百年來所留下的僅僅是糟糠。或許，已與世界同步的主流者將對我們嗤之以鼻。但是，我們所標舉的這種理想，難道不可以一同於「媒體擬像」主流者所構築的烏托邦幻想一樣，或得存在與發聲的權利嗎？

藝術發展不可避免地將受到經濟或生產方式的制約，關於這點，美國文化理論家詹明信（Fredric Jameson）已與法蘭克文學派遙相呼應地為我們以具體事例說明了。所以，縱使筆者的浪漫傾向是如何地保守，也不得不接受這個被唯物證據所證明的「媒體擬像」。我們確實應當認識並接受：資訊爆炸與消費時代的來臨迫使我们產生了新的物質需求，進而產生了新的精神需求。但是我們也應該同時強調：新精神的完成需要質量轉換後的精神再生，而不只是物質需求的滿足。藝術，尤其是當代藝術，難道它不應該是新精神再生的象徵嗎？若台灣當代主流者們只是消極地「順應」資訊爆炸或商品消費市場，只能以不經反思的遊戲或無釐頭而譁眾取寵，雖然我們仍然承認它具有社會／文化／人生等等反映時代精神的現實性，但是我們也該思考，這種主流是否因為缺乏凝斂深沉的反省而在新精神再生的質量上代表了這個時代？！或許，當代藝術圈裡之所以流行「當代無大師」的俗諺，其原因正在於資訊與消費的速率實在太快，以致於人們沒有足夠的時間予以吸收和反省，而只能隨波逐流地反映時代、卻無力表現時代？！

如果佔據要津的台灣當代藝術主流尚且無力藉由多元開放的社會潛能以樹立時代新精神，則非主流的台灣藝術工作者只能再次宿命地被消融在多元失序的顛覆性能量裡？不，絕不應該如此。非主流的台灣藝術工作者絕不可以成為喪失主體意識、無對立面的單向度人。

（二）內涵（Comprehension）與外延（Extension）：歷史責任

藝術作品、藝術家與外來美學理念的有機結構是決定台灣藝術史的要素；顯然地，其中較缺少社會大眾的積極參與。但是，如果說「台灣藝術是自外於現實環境而發展的」，這也是不可思議的，因為社會文化中所蘊含的能量，才是推動時代或藝術的原始動力。對於這個矛盾，我們可以這麼解釋嗎：曾經存在於台灣的所有有形與無形的殖民母國之意識形態，其意志力的展現才是台灣藝術發展的動力來源？！不論如何，廿一世紀初的台灣當代藝術的確是受到後現代主義與全球化思潮的鼓舞／干擾的。

如果我們可以依此脈絡來檢視台灣藝術發展，則藝術家以自己在台灣的生命感動、以繼承／開創台灣既有之藝術遺產，進

4. 陸蓉之，《被後現代藝術》，台北，藝術家，2003年，頁107。

而試圖表現或成功展現台灣藝術的主體性，這種情況在台灣的主流藝術發展史裡是缺席的。朱銘、洪通真的是意外。說起來，這個意外的產生，也不過是保釣事件、台灣躋身國際無望、退出聯合國之後的一個自我安慰罷了。

藝術到底是應該回到自己的生命、人民、土地、傳統，還是應該以「真實」、「良善」等修辭而追求不食人間煙火的高理念，或僅是向眾多文化帝國看齊即可？當理論研究說明了意識形態或資本主義自有其邏輯與意識之時，我們是否應該感到驚心而對這股全球化風潮產生警覺？而「後現代」的當代藝術家們是否也該偶爾「後殖民」地看看台灣本島是否也有它獨立的不同傳統與發展現況，而不只是把這些苦哈哈的工作丟給資源與鎂光燈相對稀少的美術史家們？！主流者們在掌握發言權與資源後，是否也該偶爾地正眼面對他眼前的歷史過往與廿一世紀的將來，並思考下列問題：世紀初的主流藝術將在台灣藝術發展史上扮演怎麼樣的地位呢？它給自己的積極性期待，或是希望對台灣藝術的長遠發展產生什麼影響呢？這些可能性又如何呢？否則，若有代表台灣參展威尼斯的主流者們，指望日後子孫像我們對待日據時代或五月、東方畫家般將之「再次歷史定位」，那麼，對於這些講究「修辭」與「創作論述」的主流者而言，只說明了他們的「說服」失敗，豈不情何以堪？！也或許，放眼世界全球化的主流者們並不在意台灣藝術發展史將如何看待他們，這些提問不過是那些一輩子離不開台灣的人們的自作多情罷了！果然如此，筆者將予以最不客氣的批評。筆者絕不願鄉愿地容忍掌握藝術發言權、學院與國家資源者以如此不負責任的態度來面對我這個納稅人。不行，絕對不行，縱使出之以後現代的修辭詭辯也不行。如果可以的話，我將學柏拉圖給他們戴上不用花太多錢的樹葉編織的帽子，然後請他們滾蛋。

上述言論並不僅僅是筆者的情緒性表達而已。筆者所欲傳達的，是台灣當代藝術主流與非主流之間實質存在著的矛盾，及潛藏在這些矛盾裡的能量。筆者實在不能想像，認為藝術含有政治潛能的阿多諾（Theodor W. Adorno）一旦面對這些曾受其理論滋養者，卻在羽翼成熟後「但言潮流所趨」而可能喪失對立面，他將如何？

廿一世紀初的台灣社會處處充滿矛盾，我們似乎對「快樂、希望」口號下的揣子自殺、營養午餐感到麻痺了。這些社會現實裡的不公平、不正義果真能在當代藝術文化理論的議題討論下得到反省？或者，台灣社會與當代藝術間的矛盾已蘊含了台灣藝術自身在未來發展上再顛覆、再斷裂的潛能？果然如此，則這股能量可以是創造力，也可以是破壞力。我們是應該為這股能量尋找一個具有創造性的出口呢？當然，這種思維是遭受唾棄的結構餘毒？或者是堅持解構精神而以持續地虛耗、消費這股能量為價值？不論如何，最重要的事是，這股能量一定要消耗掉，否則後果不堪設想。

（三）作品（Work）與文本（Context）：還我面目

陸蓉之在《破後現代藝術》之「繪畫、死了嗎？」一節中說：

以有些美國人的率直、單純近乎莽撞、淺薄的自我陶醉意識來看，歐洲複數形態的文化，是瑣碎、深沉、憂憤、自省的，反覆從歷史批判中再出發，往往是非常嚴重的自戀。這種西方優越論的觀點，在面對全球化多元主義的後現代文化裡，本質上就非常有問題。⁵

陸蓉之的這段批評雖然是針對歐美的，但她卻迫使筆者反思台灣。我們可以運用形式邏輯的方法，將美國對比於歐洲而顯得淺薄的種種情況，對應成台灣面對眾多殖民母國而後有的種種文化性格嗎？歐洲複數型態的文化，台灣除了得到後現代主義的碎片（Fragment）外，是否缺乏了深沉、憂憤、自省、反覆的歷史批判與再出發等面向？在訴求文化關懷的當代藝術裡，若有因消費或販賣台灣文化的這種淺薄的自我陶醉意識而求得台灣藝術與世界同步者，它的本質是什麼呢？我們可否懷著小人之心

度君子之腹地對西方加以懷疑；西方不過是虛偽地以多元開放的策略掩飾它們的優越感，而以去中心、鉅論、威權等解構伎倆巧妙地限制了它者的可能性，進而積極地確保了其既有利益與地位！？我們該怎樣看待這個「本質上就非常有問題」的後現代呢？非主流者是否應該以擁有主流當權者所給予的這紙「解構」糖衣予以吸吮就覺得滿足了呢？果然如此，則台灣主體意識之所以模糊曖昧，並不是愛台灣的口號不夠響亮，而只是缺少深沉、憂憤、自省地反覆從歷史批判中再出發的這種「非常嚴重的自戀」吧！？

這種自戀便是一種存在感與歷史感吧！

這又連帶地牽扯出另一個問題了。

較之德國的批判理論，台灣的主流者們顯然地受到法國解構主義的影響更多些。那麼，在藝術作品（Work）變成文本（Context）後，面對這些「被寓言糖衣包裹的權充藝術」⁶，雖然沒有人敢否認藝術作品是藝術史研究的第一手資料，但模型、論述、修辭學或說服術等等多元混亂的美學／反美學，確實實地早已實質地取代了藝術作品。對於這種情況，我們大可不必再掩耳盜鈴了。任何一位藝術系所畢業生或台灣當代藝術創作者只消回想自己的創作經驗，到底是思考創作論述或尋找權充物的時間多些，還是身體力行地花在作品製作的時間多些，可見一斑。對於這種情況，李歐塔（Lyotard, Jean-Francois）亦早在1971年即以《論述、圖像》反對文本與論述優於經驗、感官與意象的文本主義取向了。他標舉「踰越美學（Transgressive aesthetics）」而企圖藉由藝術圖像、形式與意義來顛覆並推翻理論。

李歐塔並非不了解藝術應該是形式與內涵的有機統一體。或許，他的言論只不過代表了他對於文藝復興以來的「政教藝術」在現代主義裡被「為藝術而藝術」的價值觀取代了，而「文本」又即將再把形式所剩無幾的「藝術」取代了的憂慮？！

將藝術與文本區分開來確實是不得已的，因為藝術家不得不如此宣傳自己的作品，藝評家也不得不以此證明自己的觀點。只是，雖然解構主義開放給觀眾解讀作品的權利，但又有多少觀眾能如此菁英地自覺，而能不被混亂且矛盾的眾多論述修辭所迷惑呢？若藝術作品有其意識，它是不是也將感到委屈？

我們理當歡迎後現代的多元開放作風，但對於它喧賓奪主地以文本顛倒藝術的混亂行徑，筆者一同於李歐塔般地不敢苟同。如果解構的後現代之價值旨在破壞而不具積極建設性，那麼它歷史性任務或已完成而可以功成身退了！我們或許應該考慮李歐塔的建言，把被文本所顛覆的藝術，再從文本中顛覆出來！

（四）矛盾與能量：繪畫不死

每一個時代都有大量發源於完全不同的國家、民族、政治、社會、文化環境的藝術遺產，然而，這些時空各異的遺產卻在當代台灣得到聚集。這些曾經或現在的、有形或無形的殖民母國所特有的藝術價值或美學觀，其賴以生存的環境一旦既成過往，它們往往也不再具有表現時代的創造性作用。

雖然我們對上述說詞有清楚的認識，但是，它們的匯集仍為台灣當代藝術帶來許多矛盾與潛能。

百年的過往歷史告訴我們，由於台灣年輕藝術家多熱情而冒險進取地擁抱新思潮，以至少有願意先繼承過往再求創新者，而已成名的畫家面對新思潮多趨向保守而不得不退出台灣藝術顛覆史的主流編年。由於缺乏較長時期的主流美學或藝術價值之積澱，台灣藝術史除了移植之外，一直缺乏改造或再創本土新風格的良好機會。雖然如此，所有這些經由移植而來的美學價值或形式表現技法從不會在台灣消失。套用布希亞（Jean Baudrillard）的說法：所有在台灣藝術顛覆斷裂史裡曾經存在的碎片，

5. 陸蓉之，《破後現代藝術》，台北，藝術家，2003年，頁86。

6. 參見陸蓉之，《被寓言糖衣包裹的權充藝術》，《破後現代藝術》，台北，藝術家，2003年。

皆聚集在廿一世紀初的當下等待著被我們玩弄。

廿一世紀初的台灣雖然以「當代藝術（這個「當代」專指具特定意識形態及技法形式者，而不是前面所指的時間意義）」佔據學院主流與發言權，但絕對多數的專業或業餘藝術創作人口仍是傳統平面繪畫工作者。一如中國的書法藝術一般，我們早已聽過太多關於繪畫死亡的斷言，甚至是藝術終結的言論。但是，這又如何呢？

若干動不動就要論人生死的學者，多引用被馬克斯（Karl Marx, 1818-1883）批評為脫離現實的黑格爾唯心史觀，以掩飾自己在仁厚寬恕與歷史同情方面的缺乏；事實上，黑格爾所劃下的「歷史藩籬」自有「絕對精神（Absolute Spirit）」作為更高目標。對於這些誣陷黑格爾的學者，我們真該請教他們：當代的絕對精神在那兒？如果當代缺乏絕對精神，那麼，什麼樣的學者能憑什麼而能在「為講求多元開放的當代辯護」之餘，又能從容地劃下藩籬呢？更何況西方帝國主義與兩次世界大戰只證明了他們更趨墮落，對其歷史文化的反省結果只說明了他們辜負了黑格爾所期望的理性進化。果然如此，台灣藝術為什麼還要在意這道線性進步史觀的藩籬與制約呢？它早已被解構了，不是嗎？更何況，依黑格爾的預言，任何藝術都將被哲學取代的。果然如此，那麼，平面繪畫與多媒材主流又有何差別呢？

由於所有的藩籬都在後現代裡被解構了，所以我們應該認識到，藩籬的剩餘價值正在於被超越。筆者不也已為台灣百年來的藝術發展史劃下一道顛覆、斷裂的宿命進程嗎？敬請顛覆、超越，並預祝成功，則台灣新世紀的藝術發展有望矣！

矛盾混亂的台灣當下，聚集了眾多的殊相，在達成辯證統一之前，所有的驅動不安都將轉換成能量。表面上，台灣的當代主流者們已與世界同步而正值顛峰，但這也側面地暗示了它的能量消費大於累積。而非主流的繪畫則可能因為它二十餘年來的不入流，而得以因為較深厚的累積而展現出較具爆炸性的能量。其實，日據時代老畫家作品的出土，便已先在地證明過這件事情了。

既是畫家，也是藝評家、美術史家的林惺嶽說：

在掃蕩了封建教條及盲目崇洋的時代迷霧以後，本土歷畫滄桑的美術大地，乃在新的批評視覺水平上清晰的展現出來。在正本清源的歷史透視下，許多受到輕忽的草根性文化事物，乃告突顯出來。日據時代即已發展的畫系，再度受到肯定。擺脫了政治的歧見與潮流的偏見以後，人們發覺那些曾經在五、六十年代飽受奚落與詆毀的台灣老一輩畫家們，在沒有掌聲的黯淡歲月中，竟然對藝術一忠貞不移，其執著志志及累積的功力，實不容忽視，尤以刻苦不懈的在自己的土地上耕耘，更贏得了鄉土主義者的尊敬與禮讚。

筆者看過林惺嶽罵人的樣子，很兇，然而他的這篇文章卻是那麼地溫厚感人。間隔一個世紀，讀來仍令人動容。史學研究總是強調歷史想像或同情心，林惺嶽的這段文字確實讓筆者感受到他對台灣這片土地與藝術的關懷。而廿一世紀的平面繪畫創作者面對主流者們的衝擊，是否也該有這種歷史性的認識與自覺呢？

（五）主體與客體：尋找定位

若有美學價值是隨著時空改變而改變者，那麼，這種價值觀當然不足以成為普遍概念；這就好比台灣藝術史對日據畫家的評價一樣？！不論如何，我們還是可以效法馬克思對這種唯心論嗤之以鼻，而以唯物辯證論（Dialectical Materialism）來檢視廿世紀以來的台灣藝術史。如此，我們將發現，百年來的台灣經濟形態，正是一段隨著不斷的政權轉移而從農業轉移到工商與外貿出口為導向的發展模式。這是台灣史上政治、經濟基礎極度動搖的一百年；當然，依馬克斯的模型論，社會也是動盪的。一

切都動盪不安，到處都在醞釀新事物。這樣的一百年，暫時地將無法產生穩定的價值觀吧？！不論是日本的、中國的或西方的，乃至台灣自己的。於是乎，經歷了百年的移植/實踐/斷裂/累積...台灣也終於與世界同步地進入「以顛覆斷裂為創造」的當代。這難道不是馬克思歷史唯物主義（Historical Materialism）所描述的疏離或異化（Alienation）的另一番景觀之顯現嗎？這難道不是馬庫色（Herbert Marcuse）所謂的「單向度」嗎？！

百年以來，台灣人們將他的美好願景異化為政治、社會與經濟，但是這個美好的願景一旦成為人們意志力外的異物，它便不受人們控制了。廿一世紀的台灣真的只能受困在這個既全球化的、又是台灣本土性格的顛覆斷裂夾縫中，而終將成為卑微的異物？這難道便是文化理論者們常掛在嘴邊的：後工業時代的全球化資本主義自有其意志？！所以當代藝術主流者可以振振有詞地說：商品消費、奢侈糜爛，非所願也？！

以上言論並不是說台灣當代藝術虛無有理的意思。所以如此提問，不過是希望從顛覆斷裂的反美學角度，對台灣藝術發展史做一個恰如其分的估計罷了。

台灣的主流者們確實是喜歡商品消費性質的創作類型。當然，他們的論述與修辭說服也頗為可觀，總不外是疏離、虛無有理罷了。但是我們必須追問，上述這種因為「物/我」間之斷裂而有的虛無性格，它真的普遍地存在於台灣嗎？或者是，主流者們在不知覺中已以創作的方式，默許/鼓勵更多臺灣人的意識必須滿足、持續地停留在虛無裡？面對如此情況，難道我們不應該允許另類的自覺意識展現嗎？西方國家固然有充分的物質可資揮霍，但是在那麼多學童繳不起營養午餐費時，為什麼我們還要以公家資源贊助、鼓勵這種墮落的藝術呢？文化議題是以這種姿態從事社會關懷的？！

無奈的事是，如果每件事情都像唯物觀點一樣的以為其背後皆有客觀事實，那麼，我們也無須再談倫理或美學了，因為這世界上也將因此而毫無價值可言了。這是多麼簡單的道理啊！可是我們為什麼總是會被這些似是而非的論述、修辭、理論、主義、美學價值觀給說服或迷惑呢？我們一定要好好想想，依循「當代藝術但言潮流所趨」的想法，則：主流者們到底想說服我們什麼？誰將代表「潮流」？我們若被說服了又將失去什麼？

主流者們總喜歡說現代主義已成過去。但是，在資訊傳播、工商經貿與文化理論如此蓬勃、速率如此快速的情況下，如果主流者仍標準不出類似文藝復興、經驗理性或浪漫狂飆等積極向上、正大光明的當代/時代精神，我們是不是也應該思考一下哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）為現代性、理性辯護的立論基礎？如果佔據要津的主流者們無力藉由多元開放的社會潛能以樹立時代新精神，而只能出之以虛無飄渺的修辭說服，則台灣當代藝術裡的邊緣者們亦不可再如歷史過往般地「被消融」在多元失序的顛覆性能量裡了！不，絕不應該如此。非主流的台灣藝術工作者縱使不能直接從學院、社會或國家資源中得到有形的贊助，但台灣藝術百年發展史本身所累積的能量當不至於使我們一無所有、毫無依傍！

不論如何，當代藝術裡的邊緣者們是無法自外於這股顛覆、斷裂性格的台灣藝術發展史與主流風潮的。只是，台灣藝術在百年顛覆斷裂後雖已與世界藝術主流同步，卻又不自主地投身到全球化的追逐中。因此，如果仍有台灣藝術家堅持繼承廿世紀繪畫傳統，那麼，他將違反海島性格一切向外看的全球化思維，而成為台灣藝術與世界同步的絆腳石嗎？不會的。若有歷史文化使命感者，除非他宿命於台灣藝術永不止息的顛覆、斷裂歷程（以黑格爾的辯證邏輯而言，精神與肉體、人與物、歷史文化皆可顛覆），否則，我們理當將這些同時並存於台灣當下的現代、後現代、後殖民主義思潮予以較全面的辯證思考。果然如此，那麼，以生活體驗台灣空間、以生命經歷台灣時間後所得到的這種存在感，才足以讓我們敢於標舉台灣觀點，敢於進行「毫無學術理論客觀性可言」的主觀思考吧！或許，只有這樣，非主流的台灣當代藝術工作者才不至於成為一個單向度人吧？！

7. 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北市，自立晚報，民國76年，頁214-215。

後現代主義以多元開放顛覆單一的中心論述。多元價值或毫無價值只能呈現出無數的個別特殊性，而不應該有普遍性的概念可資掌握。那麼，如果我們可以用現代主義的結構思維取代後現代的解構思維，並得以後設地予以演繹推理，則上述這種台灣藝術發展史上以「順應（這是當代藝術的方法）」的姿態而力求在「顛覆、斷裂（這是後現代藝術的方法）」的宿命下尋求生存、發展與創造的「異化」過程，是否應該被我們承認為一段合理且完整的辨證發展歷程之片段呢？！如果答案是肯定的，那麼，台灣藝術的主體性可能將在那裡被找到吧！

如果台灣的歷史意識可被找到，如果台灣藝術家的主體性可被找到，則台灣藝術的主體性也將被找到吧？！

四、廿一世紀的台灣藝術思考

史學界的朋友總勸告筆者：歷史不是故事，所以不需要有情緒性的語言表達；歷史也不是寓言，所以只論過去而不問現在、將來。對於史學研究以嚴謹的史料考證追求「科學」與「真實」的「現代主義」信仰，筆者並非不知。相對之下，藝術批評的寫作則簡單了些，只消標舉出一種與批評對象相對立的價值觀，接著逐條批判即可。另一方面，雖然筆者稱不上是繪畫創作者，奈何成長經驗全為繪畫創作實踐所圍繞！「實踐」活動往往迫使我們在理念的吸收與思考外，更要尋求實踐的可能性，並予以實踐、再檢討、再試驗。當然，也是因為實踐經驗的失敗累積，筆者清楚地知道，實踐若能成功則成大師矣。

（一）異化的潛能

除了全球化/在地化的後殖民主義理論思辨外，足以用來建立台灣藝術主體性的潛能所在尤多，如：所有殖民母國曾經存在於台灣的一切遺留，所有匯集於當下的政、經、社會、族群、文化的主流／非主流。簡言之，有資源、有階級、有矛盾、有衝突的地方，就會有鬥爭。鬥爭即矛盾對立的能量激發，而能量發洩的巧妙轉移即為時代創造力。廿一世紀初的台灣當下蘊含了多少不同種類的潛能呢？這些能量的匯集將具有多大的社會動能呢？

水能載舟，亦能覆舟。這股經由辯證邏輯之啟發而使我们意識到的潛能，它固然可以轉換成時代精神昂揚的創造力狂飆，它也可以變成法國大革命的非理性失序。這股能量也是一把火。如果我們可以坐臥書齋似地在傅科或布希亞的位置上隔岸觀火，我們或許會覺得那淒厲真是一種美，但是，我們將如何得知被火焚身者的切身感受呢？為求台灣主體性的突出而不惜玩火，這種情況似乎已燃周地存在於台灣當下了！？歷史過往和當前的台灣政經社會現象都告訴我們，平民百姓或凡夫俗子面臨著顛覆斷裂、多元能量爆發的時代，都會情不自禁的嚇得渾身打戰，而首先關心到自己的安寧。在此多元開放的情境下，當急切地思考可以抒發這股能量，並可能因此獲得台灣主體意識的替代方案。

雖然斷裂的台灣史尚不足以被我們視為完整的發展，但我們理當期待、也應該假設它將有所完成。難道不應該如此嗎？果然如此，從更長遠未來的後設角度回顧這段百年斷裂，它理當潛藏著台灣藝術發展史自身的合理因子與創造台灣藝術主體性的潛在可能。若百年斷裂裡果然有這種合理因子與潛能，那麼，它就潛藏在「顛覆斷裂正在進行之那一剎那」的「歷程」裡。

文明的展開很大的部份是建立在世界各地的不同民族對其生存環境的「挑戰與回應」上的；這也是現代主義眾多著名的論述模型之一。不管擁抱全球化思潮者同不同意，事實就是如此：台灣人生活在台灣島上的經驗是具有不可被取代性的。縱使台灣長期地被各種文化帝國制約，但台灣的歷史、文化、生活經驗確是不同於世界各地的。因此，雖然表面上台灣人們受制於顛覆斷裂而只能在環境限制下求生存，但由於不同的個人自有其個別的存在情況，因此，不同階級的不同人們面對百年來的政經社會、道德倫理、美學價值的轉移，亦各自在不同的發展階段裡，依其階級、個人的需求、具體的現實情況差異，而呈現出不同的因應之道。便是這種在限制下尋求可能性的生存意志，才彰顯出台灣人們生命力的堅強。也是基於這種台灣人們但求生存

的意識與意志，才有個別的台灣人們試著將其主體意識自外於環境限制，進而尋求自我實現的可能性。這種自外於混亂現實以求生存的發展模式是絕對現實的，這與不食人間煙火的形上學是絕不相同的。

便是這種「無可奈何而安之若命」地自外於「百年顛覆斷裂」的堅強性格，被殖民的或非統治階級的台灣平民百姓才得以生存、繁衍。這種宿命是了悟現實的大智慧，而其堅強正是生命存在的大光輝！面對這股真實存在的旺盛生命力，再多的機巧修辭、倫理道德、美學價值可能也美化/取代不了百年斷裂的苦難與沉痛吧！

或許，臺灣生命力的外在展現只可以是一如海島的無根、候鳥的遷移、遊牧的漂泊；對於「現象即本質」的這種主觀看法，筆者根本無須反駁。因為「我」深刻地了解：這不過是它面對顛覆斷裂的無奈，企圖從苦難的現實中勾畫出美麗的烏托邦幻想罷了。苦難從未因無根、遷移或漂泊而離開台灣，而更廣大的人民依然是站在這塊土地上，以羨慕的眼光目送他的同胞離去。於是我們知道，台灣人們解決宿命的辦法，不過是有能力者離去、無力者留下，如此而已。因此，雖然它總是因為這種無根的漂泊性格而備受指責，但這些指責也從不能說明或解決什麼具體問題。更何況，所有指責這種性格的人們終將會早我們一步地離開這塊土地，一如他們的指責。

台灣生命力的堅強與否根本無需學理檢驗證明，它只是歷史上所有「離不開台灣」的平民百姓或凡夫俗子在台灣島上立定腳跟、深耕厚耨地親愛土地人倫之外，一切任它風雨飄搖、政權來去。卑微的人民因為無力改變什麼、也無力離開台灣，因此他也不追隨外在的顛覆斷裂而企圖說明什麼。這種貌似悲觀卻實實在在地存活下來了的人民，正代表了台灣自覺的生命、深沉的存在本質。

這種經歷百年顛覆斷裂之淬煉、風雨飄搖之折騰而後底蘊豐厚的生命力，難道不足以成就台灣主體意識的根本！？因此，我們必須思考，一樣地為矛盾、對立所醞釀的潛能，我們是否可以運用這股歷史裡一直存在著的自覺生命力，代替廿一世紀初為混亂失序所引動的不穩定潛能，並以之作為廿一世紀台灣藝術主體性的原創動力？這是我們的先民以生命淬煉而得的百年深厚與精純啊！

面對台灣史所醞釀的、以及廿一世紀初剛形成的這兩股潛能，不論我們的選擇是什麼，創造廿一世紀台灣藝術的能量確是具備而充足的。如此，若台灣藝術主體性的完成果然可能，那麼，它將在「疏離或異化（Alienation）即將形成鴻溝的進程中」顯現；也就是說，在「異化之消極性的顛覆斷裂」或「異化之積極性的革故鼎新」的進程中才得以顯現。至於疏離、異化的結果如何，以及顛覆斷裂、革故鼎新的普及或強弱程度等問題，則取決於身處動盪進程中的人們及其具體情況了。以台灣藝術史為例：當一種新的價值傳入台灣並造就了一批藝術新貴，他們當然會竭力地維護其美學觀。只是，這種情況一旦遭遇到另一種美學觀挑戰，他們馬上由「價值」或「創新」變成「墮落」與「保守」了。台灣藝術史既已在一波波的美學價值更替中，頻繁地製造出一批批的藝術新貴，理所當然地也就來不及醞釀出真正的藝術大師了？！這段走馬燈般的歷程像極了當下的流行時尚。所以，若有顛覆斷裂、疏離異化的情況在未來發生，它會成為宿命？危機？或轉機？端看我們面對它的態度了。

能量只提供可能性。台灣藝術的完成與否最重要的還是實踐。因為有能量，因為有實踐，因此，掌握主流發言權者的態度就顯得格外重要了。

陸蓉之說：「後現代主義像達達一樣，充滿了挑戰性，戲謔的，同時充滿質疑的，但並不否定一切。」⁸她所以用「並不否定一切」來說明百年來西方藝術主流的發展情況，固然是出於她個人學術人格的包容與關懷，但是，就其本質而言，「並不

8. 陸蓉之，《破後現代藝術》，台北：藝術家，2003年，頁10。

否定一切」到底是與魯迅「橫眉冷對千夫指」的心情大不相同。說穿了，這點不同不過是社會現實裡的階級地位高低、發言權或資源的掌握與否而已。說得更徹底一點，魯迅之所以「橫眉冷對」是因為他無法逃避地必須面對壓迫他的人，而主流者的「並不否定一切」卻是對那些先前被他挑戰、戲謔、質疑的對象再來一個不否定也不肯定的不置可否，一付置身事外的模樣。在現實生活裡，這種並不否定一切」的態度是否會令人感到姿態高傲或不負責任、不尊重人呢？

如果藝術真的應該像當代主流所標榜的「反映當代現實」，那麼，我們或許也應該一同於認同主流者「並不否定一切」之理念般地，「宿命地」接受廿一世紀初台灣政治社會的多元開放/混亂失序了？不論如何，若有傳統水墨畫、膠彩畫或印象寫生等畫家宣稱：「其保守性格正是以當代藝術『並不否定一切』的理念而予以『歷史能量之發揮』的『積極性』回應」，那麼，我們絕對可以肯定，主流者最高貴的回應頂多是再來一個「並不否定一切」而已。於是，面對全球化的衝擊，我們是真的該認真思考：「廿一世紀的台灣藝術該往哪裡去？」

或許，存在主義的思維可以幫助我們脫離因為藝術家、藝術作品、高理念與全球化的相互影響而呈渾沌膠著的當代泥沼。廿一世紀的台灣藝術是否需要再次召喚超人意志或天才創造力呢？

（二）主體的存在

在威尼斯雙年展的文化議題裡，那種光影閃爍、婆娑綽約、行禮如儀的丰采；這是精英階級才得參與的舉世同歡。好一個「天上人間」！哪一個臺灣人民沒有候鳥或遊牧的烏托邦幻想？誰不曾希望自己有朝一日成為世界公民？歸根唐山、日本內地、神州大陸、南洋華僑、移民美國、歐洲品味，其間的差別不過是不同的時代有不同的嚮往罷了！如果眾多有機會在殿堂裡討論在地化/全球化的議論者也都是有能力隨時坐著飛機離開台灣的人，那麼，我們是否應該考慮一下：對於尋找台灣藝術主體性這一類的問題，是不是只有那些沒有能力離開台灣的人們才有迫切的需要？誰又可以為他們代言？台灣的文化議題是否該從他們身上開始？

如此提問，並不是說台灣藝術主體性需要民粹來「建構」的意思，筆者所欲強調的是社會基層的「解構」力量。如果我們真的可以放下「在學院廟堂裡說解構」的這種「形式解構」思維模式，那麼，我們極可能只要真心誠意地「尊重」並「等待」來自台灣自身的解構/建構力量，則台灣藝術主體性的「建構」將自動地完成！？當然，這也不是說我們希望上位者自廢武功或期待民粹抗爭的意思；不管哪一條路線都不是我們所期待的。我們要的只是明天會更好的實現。只是，願景的實現靠的是實踐；實踐需要意志；意志力的展現需要主體意識；台灣主體意識的形成需要斯土斯人的耕耘。

台灣當然有它的歷史；關於這點，連雅堂早已證明過了。很悲哀的事是，當代藝術家們除了販賣文化遺產外，多不願意耕耘這塊土地。更糟糕的是，若有從台灣既有傳統出發者，多遭到「舊繪畫型式如何反應當代？」的質疑。於是，多數當代藝術家們熱中繼承的，似乎只剩下圈限台灣而使之宿命的「外來美學價值之移植」？！但是，這也不是說台灣傳統藝術無人關心。相對於傳統水墨畫者多遭受「並不否定一切」的對待，藝術史工作者或官辦薪傳獎活動確為顯學。筆者只是懷疑，若狹小的當代藝術圈裡都無法在藝術作品、藝術家、美術史與藝術批評之間達成有效的對話，台灣當代藝術的主體性如何可能？參與全球文化議題對話又如何可能？

台灣藝術主體性的建立並不缺乏外在環境的創造性能量，真正缺少的可能是藝術家本身的主體意識！？我們必須思考：如果疏離的當下，全世界真的都將因此而顛倒混亂，那麼我們還能相信什麼？如果我們不應該將希望放在他身上，那麼，我們就只有靠自己了。因此，若主流者真的膽敢放下西方進口奶粉的滋養，轉而消化吸收蕃薯籤稀飯的甜美，則台灣藝術主體性的

建立或有可能吧！？

如果我們擁有了自己的存在意識，或許將不再迷惑於顛覆斷裂的台灣史與多元混亂的後現代了。如果我們真的擁有了自己的存在意識，我們或許能從顛覆斷裂的台灣史本身找到無限的可能。如果我們真的可以因意識的覺醒而感受到台灣史本身的潛藏能量，或許我們將會再發現：在矛盾、斷裂、異化、疏離的過程中，這股能量至少同時並存著「消極性的顛覆斷裂」與「積極性的革故鼎新」兩種性格。如此，我們或將因為這點認識而使我們的主體意識更加清晰，而終將形成沒有疑惑的實踐意志。果然如此，則台灣藝術家的存在意識已成，實踐台灣藝術主體性的意志已堅，或許，台灣藝術主體性的建立可成？！

長久以來，台灣藝術主流裡似乎缺少具有存在意識與實踐意志的藝術家！？斯土斯人！斯土斯人！只有台灣當代藝術家自覺以存在主義式的思想主體，台灣當代藝術的主體性才有可能吧！我們不應該再迷惑於台灣的顛覆斷裂史了，不應該再迷惑於西方的文化霸權了，不應該再迷惑於藝術作品與美學論述之間了，更不應該再迷惑於自己的存在意識與意識的異化物之間了！只有從「存有的遺忘」中走出來，台灣藝術家的存在意識才能被找到，才能在更加成熟的理論思辨及策略操作下的當代裡，擁有更堅定的意志來操作這股或屬顛覆性、或屬創造性的能量。所謂的「役物，不役於物」是也。

其實，在台灣當代的主流藝術裡並非沒有思考台灣主體性或表現主體存在意識的作品。好比姚瑞中從1994年起持續十餘年的作品《行動三部曲》，便能以視覺影像的方式讓人感受到政治現實的無奈與面對歷史的無力感。石晉華《走鉛筆的人》則以生命消耗的方式進行累積，確實能令人感受到創作主體內在的激烈撞擊，是台灣藝術史上少見的個人生命悲壯史詩。而閱讀藝評家王文宏著作之《台灣當代美術大系——總體藝術》，筆者亦頗受感動。雖然台灣當代藝術主流在台灣歷史文化之反省、視覺空間的裝置與掌握、個人存在意識的精神顯現等方面皆有優秀的作品，但是，由於更多數的藝術家多太過於隨機而依賴靈感，或因為呼應斷裂理論而缺乏創作的持續連貫性，或讓人感到僅具「意識」而缺少「意志」強度，如果主流藝術只能是眾多這種作品的累積，在徐志摩「數大便是美」的庇護下，筆者不免懷疑它是否將一如台灣藝術史的過往，只能消極地以作品數量證明它曾經是主流的事實？但是，這又如何呢？有道是：剎那即永恆！

在以辭辯、論述、議題、資源為具體藝術內容的當代裡，關於台灣藝術主體性的問題極可能只是一場流行風潮，議過了也就算了。天曉得這波風潮會再持續五年還是十年？百年以來，無論是台灣或西方，若一個藝術家無法在時刻變動的藝術風潮裡反應靈敏，他是會被淘汰的。現實總歸是現實。果然如此，那麼，「具有主體自覺意識的藝術家」是不是應該就此認命，而僅能以「順應」的被動姿態承認：「台灣藝術主體性」的討論風潮已過，外在環境已不具備實踐台灣藝術主體性之可能性？筆者以為，堅決地欲與台灣顛覆斷裂史決裂的意志，是不應該就此放手而終將徒勞無功地再次回到台灣史的宿命之中的。我們絕對需要有面對命運並與之對抗的意識與意志。不得已，效法毛澤東在抗日戰爭中的「順應」、生存、壯大、對抗策略是必要的。因此，若在不久的若干年後果然發生上述「台灣藝術主體性的討論風潮已過」的情況，則「具有主體自覺意識的藝術家」仍應「順應地」承認諸如台灣藝術發展理應全球化重於本土化等風潮之改變；這點認識是非常重要的。只有以如此迂迴轉進的方式，我們才有機會超克現實，完成真正台灣藝術主體性之理想。當然，在這段迂迴轉進的戰略過程中，我們是絕對需要主體的存在意識與堅強意志力的，當然也需要時間與實踐。

只是，縱使若干藝術家具有斯土斯人的存在感，台灣藝術主體性依然無法形成。它還需要台灣人民的意識覺醒。如此，或能因為新的意識形態的產生而凝聚出新的社會動能。否則，片面地以藝術家個人主義色彩的存在意識，而欲與多元開放的台灣展開對話以建立主體性，甚至是以藝術表現廿一世紀台灣的時代精神，這恐怕是困難的。這又引出另一個問題：台灣主體性的

凝聚如何可能？

不論是當代藝術主流者或是不入流如筆者，若懷抱有全球化/在地化的文化關懷，則「台灣主體性的凝聚如何可能？」是不得不思考的問題。由於族群的凝聚需要共同的價值觀，因此，我們可能還需要尋找一個可以讓個人和社會群體都能夠動起來美學觀，方才能誕生出現反映現實又超越現實的台灣藝術家，進而以作品取代文本論述而建構台灣藝術主體性。

（三）福爾摩沙之美

問題的思考除了是在學術研究的範圍限制下探討其「內涵（Comprehension）」外，我們亦不當忽略廣大群眾日常生活使用之語言的「外延（Extension）」意涵。或許，這種關懷正是維根斯坦（Ludwig Wittgenstein）之所以有分析哲學的考慮！？

繼承了百年顛覆斷裂性格的台灣藝術家，大刀闊斧進行改革的氣勢是絕不手軟的。1980年以來，他們或以影像多媒體、行動表演等非傳統繪畫的新表現形式或技法，或以政治、社會、消費或民俗文化議題取代了山水、人物、花鳥或鄉土寫實。終於地，在他們將檳榔西施的最後一片薄紗揭下之後，最具台灣特色的「俗辣美學」也於焉完成。台灣當代藝術就在這種俗辣的、精力旺盛的動能驅策下，滿懷希望地到處建立新的里程碑，希望為台灣藝術主體性打下基礎。於是乎，不管是個別的或群體的，他們的思想情感變得如此巨大，彷彿每個人都意識到自己有可能就是那個巨人，因此渴望掌握一切，認識一切，表現一切，征服一切。至此，藝評家路況所謂的「起乩神學」也告形成。

彷彿具備了神性的主流者對任何議題、任何畫種都提出「當代性」的最高要求，其自身亦一往無前地以藝術創作或價值論述展現其追求。主流者所具有的生命能量與創作氣魄豈不強大！只是，「起乩神學」的強大力量，並不代表藝術作品的表現力或藝術家的存在感相應地也強大。套用黑格爾《精神現象學》中關於人類意識辯證發展過程的說法：感覺、知覺是需要透過自我意識才能發展成理性的。依此，不僅是台灣當代藝術，即便是百年台灣史，所缺少的便是這種更深刻的反省體驗與存在感罷了。無奈的是，在多元開放的當代，主流者們卻極其諷刺地豎立起單一、絕對且無可置疑的主流價值或美學觀：藝術反映當代現實。於是乎，在「起乩神學」的神威掃蕩下，首當其衝者是傳統水墨畫。（傳統性格與之相近的膠彩畫卻逃過一劫？）這種「藝術反映當代現實」的論調像極過去「政教藝術」的變身！？對此，我們或許應該再次擺出「現代主義」的姿態而予以「後現代」的詰問：為什麼藝術一定要反映時代現實？為什麼傳統繪畫形式可能無法承載當代就必須宣判死刑？...

多元開放之所以會變成紛擾混亂，其原因既然有美學價值觀的意識形態爭執在裡面，我們就應該警覺：人的價值觀不會是唯物而客觀的。面對一個見仁見智的問題，奈何以價值觀批評價值觀呢？我們既然企求以更廣大的層面來關懷台灣土地、人民、文化與歷史，進而建立台灣主體性，那麼我們就不應該以否定性的美學觀念劃地自限；相反地，我們應該更開放以容納更多的可能性，亦即「有容乃大」！更徹底地說，我們應該將藝術表現或美學價值重新回到「人」身上。我們應尊重多樣人的多樣存在情況，並尊重他們以藝術表現其存在的可能性。如果我們真的可以不用再追隨文化霸權而起舞，如果我們真的可以把藝術表現的美學價值重新回到人的身上，那麼，所有人的可能性都將是藝術表現的範圍。如果藝術可以不必只是表現當代而可以是人的生命體驗或感動，那麼，「美學」也將不再僅僅是玄理思辨或客觀與否的論述而已。

一如宗教般地，可能是因為批判方法論無法對「美」的客觀性予以普遍性概念說明的緣故，所以西方在現代主義的「內心真實」之後，再以文化理論或實踐道德的「良善」代替「真」。但是，我們難道不應該想想：希臘文明所標舉的「真、善、美」難道不是人類的普遍願望嗎？我們應該因為「美」無法被某種「求真的方法論」所證實而犧牲它嗎？或者是乾脆以「善」來取

代「美」？藝術如果不是與「美」共同構成有機的整體，而是可以獨立地被拆解出來的，那麼，它當然可以選擇換一個服侍的對象，好比以創作論述之修辭而論證於「真」，或以文化理論之議題而政略於「善」。只是，藝術真的只能是一種被動且消極地服務於「真」或「善」的工具嗎？藝術除了依附外在於它的種種價值觀外，它自身果真不再具有其它積極的可能性了嗎？藝術真的只能是消極地「自在」地存在著，並等待被「真」或「善」所役使，而不再具有「自為」能力了嗎？

關於「藝術應該或不應該是『真』、『善』、『美』」這種問題，在早些時候並不足以成為問題，但是在今日，藝術似乎已分化成「真的藝術」、「善的藝術」、「美的藝術」，並彼此顛覆或取代以為主流了？！以名實之辨故，白馬非馬矣！？在這三種藝術分家近百年並互相顛覆取代之後，廿一世紀台灣是不是需要在「為藝術而藝術」的客觀論美學，和標榜文化議題的「為人生而藝術」的政教美術之外，再標舉出「美的藝術」的另一塊園地呢？

「美的藝術」？這種想法可能會讓絕大多數的藝術界人士恥笑吧？！但是筆者堅持：如果藝術是人類心靈活動的產物，那麼我們便不應該將「美的藝術」視為視覺愉悅這麼簡單，更何況喜愛「美的藝術」並不犯法。

如果台灣藝術真的可以回到人的存在自身，那麼，台灣藝術就可以是人們生活在這塊土地上的所有汗水、淚水的累積。如果台灣藝術果然可以因為它自身顛覆斷裂歷程裡的心酸血淚而使我們動容，那麼，台灣藝術才可能是感動於、並屬於台灣人民的，它才有台灣主體性或當代性之可能。若有在學理內涵與群眾外延意義上皆具普遍性的台灣藝術，它焉能不「真」？焉能不「善」？以真、善故，我們的心靈因為受它感動而得到淨化，這不是「美」又是什麼呢？

「美」的創造，尤其是「生命之美」的創造，它與艷俗複製或商品消費絕不相同。沒有生命，沒有血淚，沒有安慰，沒有感動，如此，我們如何在沒有核心價值的多元時代裡，避免藝術假多元之名而以各種精粗不同的手法墮落成虛無、虛偽或玩世不恭呢？「美的台灣藝術」是需要的！回到台灣土地、人民、歷史文化的「心靈感動之美」是需要的！若沒有能夠感動並喚醒我們心靈的美的台灣藝術，我們如何在喪失主體性的單向度下知悉「真的藝術」或「善的藝術」呢？類似虛無、虛偽或玩世不恭的這種沒有生命感動的主體意識真的可以是主體嗎？盲目的多元價值應該是廿一世紀台灣的發展需要或倫理規範嗎？而這種值得懷疑的主體意識真的可能實踐「真」或「善」嗎？

只是，若我們果真尋找到「美的藝術」以為方向，並準備以之實踐台灣藝術的主體性，這又如何呢？主流者已因與世界藝壇同步而掌握資源與發言權了，暫時地，它是無法被顛覆的。但是，這也不是說我們應該放任自己的生命存在感，等待被消融在擬象充斥的多元開放裡。台灣百年史早已告訴過我們如何在宿命的逆境中求生存以展現生命光輝的可能性了。若廿一世紀台灣藝術有重新審視「美的藝術」的機會，或許它將發現，藝術無須外求，藝術就在生命底層存在著。藝術生命就是真、善、美的人生，生命的存在與感動也是真、善、美的藝術。如果，人的存在果然能夠由人自己的生命歷程來實現，這樣的生命存在才會具有真正的藝術顛覆性力量和創造力吧！

9.參見路況，《台灣當代美術大系——社會、世俗》，台北市，文建會，2003年。