

# 談台灣美術的現代性

周文 Chou Wen

## 壹、前言

我們知道研究美術的人，不但喜歡欣賞作品，也很樂意做美術評論，可說是整體參與美術領域。因參與研究工作，須有深厚的藝術涵養功夫，才能表現出令人懾服的學術權威，所以許多評論人使用的言語，都具哲學意味，但有時讓人不知所云，或相信自己無知。這現象造成語詞濫用，更成為現在美術工作者特徵之一。眾多的用語中，「現代和後現代」常被提出說明一些美術議題，甚至展覽、推廣教育的場合也相繼應用此類語句，只為了顯示自己的美術背景。例如：九二一震災舉辦的活動，定名「後震災……」，令人產生啼笑皆非的感覺，現代和後現代不會只是時間的前後而已。因此談論台灣美術現代性，必須先行釐清現代和後現代的意義，進而才可說明現代性問題。

我們知道台灣美術的發展，受到大陸、日本及歐美的影響，無論是那一種類美術，都可以見到影響的痕跡。近年來本土意識高漲，處處強調台灣主體論，好像只有自己最好，別人的就沒有比較餘地，又在有心者的操縱之下台灣美術成為一門顯學，研究台灣美術不但吃香，還能成為美術權威，我說了才算數，因為沒有人可和我並排而行，高人一階何等愉快，加上官大學問大的毛病，台灣美術漸漸出現許多怪現象。例如前輩畫家作品價格是天價計算，美術館單以台灣美術作品為典藏目標，創作市場軟弱無力並以金錢為依歸，藝術家沒有畫格只有價格等等。這些現象都是讓台灣美術發展失掉方針的原因，但最為嚴重即是「美術代工化」問題<sup>1</sup>，就如台灣的電腦工業，表面非常的風光，實際上只是做一些零件代工的環節，為何說台灣美術只是在做代工？我們從美術理論和創作來看，捫心自問有我們自己所創造的嗎？社會環境造成美術創作僵化，欠缺新血的流動，美術權威主宰整體運作，形成美術生命的停滯不前。老畫家畫了幾十年，年輕畫家也跟著幾十年，沒有創新的精神等於天空的雲煙，一陣風吹來什麼也不剩下。

另外使人迷惑的就是文化政策，反反覆覆不知所云，辦理大型活動即是推動文化的必備條件，有了活動就有文化，進而使人認為文化政策可以代替文化生命，如果文化生命是由政策所養成，我想文化可量化及快速製作，難道不知文化

---

<sup>1</sup> 美術代工的語詞曾有人發表文章時使用此說法，因時間久遠無法找出原作者，希望沒有違背所說的意涵。

生命，不是急凍式的成品，其需長時間的累積，一步一腳印辛勤得出來的果實。從這裡來說，台灣美術生命是涵蓋在全體的文化中，可用政策推廣教育，但須能整合所有的美術層次，建構自己美術生命，當然不可停留於美術代工化的慘境。為跳脫老舊的框架，台灣美術需講求現代化，於此或許也同時逼出台灣美術的現代性問題。

台灣美術發展同時，有幾個值得大家注意的問題，那就是台灣美術家的創作意念及審美態度、台灣美術應有的定位及價值、台灣美術的社會功能和台灣美術發展趨勢。另外討論台灣美術的議題，除敘述繪畫類的作品外，也儘量能涵蓋所有美術類的作品，擴大討論的層面，應更可呈現台灣美術發展真實的面貌。日本畫家立石鐵臣在二次大戰後，繪製一幅《台灣史前時代

生活圖譜》，表現早期黑陶農耕的生活，可說是對台灣史前歷史的一種說明方式。因治台需要，在 1722 年（清康熙六十一年），清巡台御史黃叔瓚來台，親自手繪台灣地圖，雖都是實務性質佔很大的成分，但從另一角度來看，不失為台灣早期的繪畫藝術。賈克·瑪奎於《美感經驗》提到「藝術是社會建構的現實中的一部分。」<sup>2</sup>從這句話可知台灣美術的發展，也是台灣社會生活現實建構產物。美術被涵蓋於生活中，所以我們可由台灣歷史生活的演變，來看美術的變化及發展脈絡。

現在最困擾的問題，就是對「現代」這字詞的意義認識不清楚，美術的現代是什麼意思？記得某次的展覽討論會上，有人提出修正台灣美術發展的敘述結構，特別強調所謂的現代性，商討的結果只在展覽主題做文章，更改展覽名稱為「……摩登……」、「……衝擊……」或「現代、後現代……」，增加幾幅作品就算對「現代」交差了事，明白內容的人會覺得有些敷衍，其實展覽本身已經詮釋了現代的問題，更改的決定，顯示策展人本身對「現代、後現代、現代性」的觀念掌握不充足，無法清晰交代此問題。「……這是對藝術的最大不敬，是對『現代』的最大誤解……所不同的是現代藝術經常與現代知識相結合，它的難懂只是表現為對於現代各種知識條件的限制；對於一個不曾接觸現代知識的人是絕對的難懂；但是對於一個具有學養的人則是了無隔閡，同樣具有高度的使人信服的力量，亦即是它的感人力量。」<sup>3</sup>

我們現代人，當然生活在現代的環境中，也應該對現代最為了解，但常有人

<sup>2</sup> 賈克·瑪奎（Jacques Maquet），《美感經驗》，雄獅圖書股份有限公司，2003，頁 41。

<sup>3</sup> 姚一葦，《藝術的奧秘》，台灣開明書店，1993，頁 114。

很迷惑，什麼是現代？缺乏現代知識的結合，是否我們現代知識受到限制，使我們成為無知的一群，此即是為何要進一步探討這些相關問題的理由。

## 貳、台灣美術發展之思考問題

前面所說的幾個須注意問題，台灣美術家的創作意念及審美態度、台灣美術應有的定位及價值、台灣美術的社會功能和台灣美術發展趨勢。這些問題都是全面性的關聯範圍，可能需要複雜的考量說明，但因學識不足只能作簡單敘述。首先討論「台灣美術家的創作意念及審美態度」此問題所含的意義。我們反向的思考先說「創作意念及審美態度」，創作意念簡單的意思是，作品多多少少會流露出創作者的思想，從作品可看到作者創作的理念思想，也是說作者創作的意念所在。而審美態度則是說一種「觀照」的態度，直接從對象的感性特徵，直觀體會某種精神情緒境界。由前所說，美術家（創作者）的創作環境、素養、生活及種種訓練，都是形成其創作意念和審美態度的元素，沒有創作者就不用談論什麼是意念或態度。「藝術家進行創作的動因，這包括了他過去所有的生活狀態，他在創作時的身心狀況、意識和氣質。包括所有能引起靈感現象的一切情況……具有審美素養的人和所有其他高度發達的人類的區別就在於這一基本事實：他對他所感知的材料所揭示的意義具有高度的敏感」<sup>4</sup>，所以說創作者被其生活環境深深的影響，創作者的生活無論潛藏或現實，都是在此領域裡。美術家也不例外，尤其是創作者，他必須生活在自己的環境，任誰都脫離不了。

於此所言，主要是在說明「美術家的創作意念和審美態度」，是受到當時生活環境的牽引和帶動。我們從台灣美術發展的主要活動來看，1895 年以後台灣美術活動漸漸增多，這一年可說是台灣美術發展的  $\alpha$  點，上接傳統美術的源始，下開新美術方向。但我們要說明台灣美術史，還是須避免以 1895 年為起始點，因為歷史事實不能決然的切斷，為了方便或某些目的竄改史實，此是很可笑的行為。可是 1895 年之前的史料模糊不清，研究不但有實際的困難，而且無法掌握真實的發展情況，為了研究台灣美術的發展，我們不得不使用斷代史的方法，切割幾個重要發展期間，或許較能說明發展事實。

在 1895 年後十幾年間，陳澄波、黃土水、劉錦堂、倪蔣懷、呂鐵州、張秋海、林克恭、郭柏川、廖繼春、李梅樹、王白淵、顏水龍、藍蔭鼎等人先後出生，

---

<sup>4</sup> 朱立元總主編，《20 世紀西方美學經典文本第一卷世紀初的新聲》，復旦大學出版社，2000，頁 61。

為台灣美術注入新的原動力。隨著日本的統治，新式教育漸取代傳統的私塾教育，國語學校、公學校的成立，更加速台灣近代的發展腳步，而師範教育卻是帶動台灣現代美術的重要環節，我們從其教育課程的安排就可知些端倪。「在大正年代開始的圖畫教學活動亦逐漸熱絡，日人畫家來台從事教學創作者不斷增加，圖畫教育步入新紀元……」<sup>5</sup>石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統等日籍人士推廣之下，台灣美術漸和西方美術潮流接軌，而官方的「台展」（台灣美術展覽會）、「府展」（台灣總督府美術展覽會）更帶動台灣美術由中原傳統的水墨，走向日西化繪畫教育系統<sup>6</sup>。這種轉折對當時的台灣畫家，會有一定的影響力，當然，我們不能忽視此段時期的基礎動源，台灣美術家首次觸及到新式美術教育領域，使他們擁有新的視野和觀念。1927 年第一屆「台展」在台北樺山小學大禮堂揭幕，就是對傳統水墨一種新的宣告，這裡可見到新舊美術的輪替，表面雖是一刀割裂<sup>7</sup>，但其內在的聯繫關係依然存在，傳統和創新不可能完全毫無關係可言。我們社會的發展也是如此模式，傳統和創新都是重疊的演化進步，所以無法完全切割這是甲、那是乙，在這種混合交錯的生活中，生命是不能就這樣被抽離出來，他有其本然的延續。

台灣美術在 1895 年至 1945 年，這期間是一新的轉折，但日本戰敗失去台灣統治權，新統治者國民政府從大陸轉移到台灣來，政權的改變，中原文化隨著戰爭所造成的移民潮，再度大量傳輸進來。初期的中原文化，和日本統治前，及後來持續發展的中原文化，並不完全相同，是一種新的而且台灣住民對其很陌生。當然新文化也影響台灣美術，傳統的美術觀念漸漸抬頭，新的美術教育代替日本美術教育體系。日後五月和東方的出現，則是對於傳統再度的反省，引發的衝擊力並不比前次轉變來得小。這些美術的發展歷程，都是形成個人創作意念及審美態度的外在要素，「構成人生的要素不外兩種；即人的自身與人所依的環境，此二者各為變數。就人的自身言，其意志、能力、智慧、性格、各不相同，稟賦不一，強弱異體。就環境言，非僅指人實際生存之社會，亦指抽象的環境，如命運或神之勢力；環境對人而言亦屬各不相類，大不相同，變異繁複。」<sup>8</sup>從此段話可知，我們美術前輩對於「美」的審視態度，都能由此歷史事實來做一依據及解析。

<sup>5</sup> 楊孟哲著，《日治時代～台灣美術教育》，前衛出版社，1999，頁 96。

<sup>6</sup> 「日歐式」意指經由日本吸收西方文化後，轉變為日本西式文化，這種混合型的新文化和日本傳統文化很不相同，但維新之後，日本成為富強的國家。

<sup>7</sup> 參閱李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北市立美術館，1993，頁 386。

<sup>8</sup> 姚一葦，《美的範疇論》，台灣開明書店，1978，頁 99。

「台灣美術應有的定位及價值？」這問題可以由區域範圍來說明。從地區來說，台灣地區局限性很大，整個居住環境並不很寬廣，但其優勢就是能集中，因地小人稠，所有可能都可展現，吸收力、整合力很強，不輸任何發展地區。台灣美術在此背景，其吸收力、整合力都有特殊的潛藏能源。意思是說，台灣美術就像一塊海綿，它能吸收大量的水分，而這些水都是發展的本源，不會有乾枯的弊病。生命力強，此是台灣美術和世界美術最大的差異，能夠無止盡的學習，創造出自己的美術，獨特性就在此，台灣美術不是世界美術，也不是任何國家的美術，它是台灣美術，獨一無二，當然這種獨一不是絕對的一，而是整合如一的一。從此來說台灣美術的定位，即在於其本身特殊的發展理路，和結合外傳進來的美術觀念或技巧，而價值就是整合成新的美術面相，不再只是原來的質地，已經由台灣美術改變吸收，這種情形就像當初佛教傳入中國，經由轉化後，出現佛教中國化的現象。無論是觀念或技巧，台灣美術大部分是外傳進來的，但能被轉化，此才是我們的美術價值所在，因為這表示台灣美術是活的，並沒有停滯僵化在某階段，它繼續接納不同觀念技巧，將其歸入自己的內容之中。「……戰爭結束不久，台北師範學校設置美術科，師範學院也設藝術系，是島內正式科班傳授美術的開始。由於都是師範，中下家庭的子弟也有機會攻讀美術，不像上一代非有相當富裕的家庭便難得機會赴日留學……」<sup>9</sup>。這段清楚表示，台灣美術的學習層面擴增為中下家庭的子弟，整個基礎面增加，此即是台灣美術的活力所在，新舊替換不為中斷，傳統的承續有其應有理路。

「台灣美術的社會功能」，我們知道美術的教化說法，可以回溯到先秦儒家，他們希望能通過藝術活動，將外在的道德規範轉變成主體自覺的內心要求<sup>10</sup>，台灣美術也是一種藝術，應具有這方面的作用。社會教化的功能，不是簡單幾句話就可說清楚，但我們從台灣現在美術教育的普遍，即能知其一、二。台灣美術由個人繪畫到展覽會，接續發展出畫會流派團體，而今日學校的美術教育和美術館群，更帶動美術風潮，我們現在已可以問它的社會功能在那裡？台灣民眾為什麼需要美術？如能說明清楚，就應可釐清台灣美術的社會功能。美術社會功能，大概認為是「認識深化功能、道德感化功能、情感淨化功能、智能開發功能和心理平衡功能」<sup>11</sup>，台灣美術是否具有這些社會的功能？答案應該是確定的，我們從台灣整體社會的發展，很清楚可看出美術影響效能。無論是經濟、文化、政治都

<sup>9</sup> 謝理法，《探索台灣美術的歷史視野》，台北市立美術館，1997，頁129。

<sup>10</sup> 葉朗，《現代美學體系》，書林出版有限公司，1993，頁251。

<sup>11</sup> 何立總主編，《美學與美譽詞典》，學苑出版社，1999，頁74。

有明顯的痕跡，例如，今日社會一般大眾，對於住屋樣式的要求，不只是安全而已，美觀也是一大重點。於此可見，美術的社會教育，已深深烙在我們心中。

「台灣美術發展趨勢」，雖可追溯至明清時期的水墨畫，但現代美術的開始，還是需從日本入台所實施的美術教育談起。歷經日本吸收消化的歐洲美術，有其特殊性的存在，值得我們學習也有可避免的地方。就以攝影為例，歐美攝影技術傳入日本，當初是應殖民地的需要，拍攝是以地理造形、人文生活為主要對象，這些對象只是作為殖民探險資料，讓歐美國家能夠了解遠東地區，漸漸的攝影傳入日本，先行肖像攝影，紀錄個人或家族成員，後經維新運動，許多日人有計畫的出國留學，大量引進歐美新科技及新觀念，寫真館的階段，很快跳越到專業攝影，攝影的範圍逐漸擴大，日本也產生多位影響國際的攝影家。台灣攝影的發展初期和日本很相似，也是殖民地需求，留下許多人文地理資料。隨後日本的統治，寫真館慢慢興起，為了現實的需要，台灣青年紛紛到日本學習攝影，早期的攝影家，有許多是從事寫真館生意的，但這些攝影前輩都能脫離生意的層面，走向專業攝影。二次大戰結束後不久國府遷台，新的統治介面，帶來新的文化意象，攝影也有新血輸入，攝影學會的成立，更是一新的階段。當然，為了階段的區分，我們將藝術發展做如此的分隔，事實上，它們是重疊一起發展的理路，這是不能不注意的事情。1970 年代，鄉土運動開始，攝影也在此運動中波動，新的認識和新的觀念被提出來，漸脫離唯美沙龍的制約，主題轉向自己鄉土發生的一切，攝影出現主題式的串連作品，例如蘭嶼、龍山寺等系列，都是牽動台灣攝影的方向。1990 年以後，許多從歐美學成歸國的攝影家，帶回更新的觀念，整合攝影界，不再是技巧的學習，人文理念直接伸入台灣攝影，新世代的更新，無論技巧或觀念都衝擊國內攝影領域，雖引起一些應有的反彈，但也漸漸被接受，此對攝影是一件很好的事情。我們用攝影說明台灣美術發展趨勢，雖有些以偏概全之嫌，但多少可敘述台灣美術發展趨勢的概況。

前面所述，只是簡單的說明台灣美術發展中幾個問題，雖無法全部涵蓋美術發展產生的各類式疑問，但至少可以管窺天，看一些須討論或研究的主題。我們研究台灣美術，應該需要全面性看問題，但有時所謂的全面可能會失之過於廣泛而成為模糊的論述，或許該當選取些專題討論，以小論大，帶出核心問題。討論台灣美術的現代化，其實已經有很多學者專家指出相關的研究方向。顏娟英說：「台灣近代美術史的研究領域中，與日本相關的各種問題無疑是核心之一，也是有待深入探討的一環。到日本尋找前輩的足跡，體驗他們在學習新技法的同時，

努力表現台灣地方色彩的苦心，是此研究中最值得探究的經驗……」<sup>12</sup>對於台灣美術前輩的努力，在這段話語中，有相當肯定的認識，也是一種美術現代性的過程表現，當年美術前輩學習新的技法，同時吸收新的美術觀念，回到台灣為新美術帶來完全不同的契機。

### 參、現代、後現代及現代性的詮釋

「現代」和「後現代」這兩名詞，常令人有所困惑。因為不但是時空的接續問題，也牽涉到價值領域，而討論此現代和後現代，可能會引出有關現代性的研探。「『現代』(Modern) 或『現代性』(Modernity) 不是一個絕對的詞語，而是一個相對的詞語。它是相對於『傳統』而言的」<sup>13</sup>我們知道相對的講法，帶來時空的不確定混淆。現代和傳統都是時間流動的過程，二者交互重複。「現代」是一相交滑動的語言。因在時空之中，「現代」有可能是「傳統」的代名詞，意思是說，沒有絕對的「現代」，此名詞隱含著價值判斷的思想模式，常暗示直線單一的事態發展，也被解釋為經濟的替代詞，最常犯的錯誤，即是將「現代」對立「傳統」。我們容易錯誤認知，現代和傳統二者是相離的關係，或只認為時空前後的序次問題。但又很難對現代做一明確的定位，含糊不清的說明，會更加困擾大家原有的觀念。

由於如此的認識，現代和傳統被決裂為兩種關係形式，影響到我們對「後現代」的思考，含糊不定的觀念帶著我們陷入前者的思想模式，「後現代」被詮釋為時空前後的關係，讓許多人無法清楚的切割「現代」和「後現代」，因為「現代」是何意義？又如何界定？沈清松在〈從現代到後現代〉這篇文章指出「話說回來，在『現代』的精神裡面包含某種二元論的思考，它希望透過『現代』來針對『傳統』，用『新』來針對『舊』，這種精神本身很現代的，而且也在後現代的精神中延續著……實際上，即使在本質上，新和舊之間都有一個內在的關連。當我們這樣了解的時候，再回頭來看『現代』精神興起之時，事實上就早已帶有這樣的特色。」<sup>14</sup>這裡可知「新和舊」是現代、傳統的區分價值所在，雖兩者有內在的某些關連，還是從新舊作區隔，而現代及後現代，原則上也是如此的區分開來。我們知道，當年基督徒針對羅馬人和外教人做區分，自稱是「Modernus」，表明自己是新，其他者則是舊。工業革命時，出現所謂現代社會，甚至有人認為

<sup>12</sup> 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，雄獅圖書股份有限公司，1998，頁 273。

<sup>13</sup> 金耀基，《從傳統到現代》，時報文化出版事業有限公司，1980，頁 145。

<sup>14</sup> 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993，頁 5。

工業革命之前，即是舊社會時代，可由工業革命開始切割新和舊。現代和傳統於此有較完整的說法，不但是時空的新舊，許多觀念的導向，也出現相當不同的評價重心。所以現代和傳統，我們可在任何時空點做對比，現代可能在其他點上是傳統的呈現，相反地，傳統也可是現代的更替。二者是一種游離關係，相互皆是對方，可說是一體兩面的質性。簡單的說，「現代」和「傳統」是群體對生活的態度，這種態度會發生在全體大環境，甚至影響人們對事物價值判斷的改變。此改變會有新、舊或急進、保守的差異，有人認為理所當然，有人就覺得非常異常，此情形會產生對抗心理，倒過頭來針對所謂「現代」做批判工作。

「現代」和「後現代」也可用傳統、現代的關係來看，但「後現代」是「現代」所引發的問題，帶著濃厚的批判色彩。「……換言之『後現代』也繼承了『現代』那標新立異、不可協調的精神，這種精神真正的表現為『反現代』，而事實上這種反動的精神就存在於『現代』裡頭了……總之，我首先希望指出來的是，所謂『後現代』對我來說並不是『現代』的結束，而只是對於現代的一些困境和弊端所作的質疑、批判和否定。」<sup>15</sup>現代化的過程中，造成許多我們意想不到的情況發生，不但沒有因現代化而獲得更樂利的生活，卻需面對巨大的疏離及恐懼，不知未來的方向，生命只是無意義的代名詞，存在變成活著就好的笑話，在此創新的大環境結果，我們沒法滿足生命的依存，使其漂蕩離世。此情況形成兩種反應，一是消沉寂靜的認命，一是激烈無情的抗拒。大部分的人們都選擇後者，作為自己生命的安身處所。有抗拒就有批判，「……『後現代』的觀念代表了一種否定的、批判的、質疑性的力量」<sup>16</sup>我們對於「現代」的不滿情緒，轉換為批判的力量，當然必須自己承擔後果，批判是否成熟或比原有更加適切？這是需被檢定的，意即作有意義的陳述，而不是沉澱在一些空乏語言中。

闡述現代和後現代的一些理念，必須做釐清工作，才能了解使人混淆不清的語言。現更進一步說明「現代性」，依據沈清松所言，包括「主體」哲學，以人為認知、價值及權利的主體；「表象」透過表象的組織，傳達此世界，可延伸至科學、藝術、政治等方面；「理性化」的歷程，規則的方式來控制活動進行，且因科學、藝術和規範三種活動本身的專業化及自律化，而出現不同的現象<sup>17</sup>。我們主體的認知價值，表象生活文化及活動的進行規則，這三面向凸顯出現代性的層次，使我們所要討論的台灣美術現代性問題漸趨明朗。這裡必須澄清現代性的

<sup>15</sup> 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993，頁 7。

<sup>16</sup> 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993，頁 8。

<sup>17</sup> 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993，頁 15。



議題，不只是歷史事件的敘述，應該問及為什麼？事件發生的必然或偶然都要考量，如果只做歷史敘述的工作，可能無法說明現代性的特質，台灣美術的發展是很多階段建構而成，每一階段有其現代和後現代的交接呈現，也可使我們談論每階段的現代性。其實所謂現代性，我們可以解釋為歷史階段的特質，意思是說，此階段發生的事件所影響而有的歷史價值。如不限在這範圍來討論，很有可能成為歷史事件的陳述，舊有和新生的交替工作，欠缺理性反省的思考，就無法釐清現代性的解析研討工作。

沈先生對「現代性」做了哲學式的說明，使我們對此名詞有所瞭解，而劉千美〈現代音樂之「現代性」的美學反省〉文章中，有兩段文字很清楚的敘述「現代性」意義。她說：「……哈伯瑪斯（*Jürgen Habermas*）也說：『現代性將不能藉用另一時代所提供的模式以作為引導方向的判準，它必須創造出隸屬於其本身的規範性』」<sup>18</sup>；「……因此，『現代性』並不只是藝術作品的一種時代風貌，而更是指藝術概念在時間前移之際所面對的危機與挑戰。換言之，藝術的『現代性』在於藝術本身不斷走過去的傳統，把自己投向於未來；不斷向過去之藝術概念提出質疑與否定，並尋求新的概念、新的風格以揭露藝術真理的動力。我們可以說，藝術的『現代性』不僅是存在於當代前衛藝術家與其作品之中，而且存在於一切能揭示真正藝術的本質、或藝術真理的具有創新性的藝術家及其作品之中」<sup>19</sup>。有這些精闢的詮釋語言，使我們能夠更進一步做解析的工作，台灣美術的現代性如何說明？至少可有清楚的輪廓圖樣顯現，需能掌握結構現代性的三面相，和對藝術現代性的判準問題，而不是只在時間事物做一循環的解說，歷史事實的表述最好能守住自己的分際，因為討論深層的文化意義，別人不會只看你的一些表面化文明事件，無庸置疑，台灣文化是多元的文化結晶，但現今許多人士，常因某目的或手段，凸顯某點他所謂的台灣文化，更使人憂心的是，台灣文化界人物，不知反省這些窒息文化的事件，卻更加速此負動力量的進行，美其名說「改革」，難道改革只有破壞，而不思建設的原始意義。這種風氣也發生在台灣美術學術界，唯我獨尊的講法，怵目驚心的表現，不但排斥外來文化，更悲慘就是挖空自己，凋零的美術，只帶來迅速拋棄的快感素養，此模式即是現在美術界的意識型態，簡單的說，台灣美術不可框在某歷史想像中，有時需要做一些跳躍思考，尤其希望能討論其現代性，我們更是可越過那些外圍的學理或學說所造成的模糊地

<sup>18</sup> 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993，頁 8。

<sup>19</sup> 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993，頁 9。

帶，釐清事實真相，才是我們努力想達到的目標。

#### 肆、台灣美術的現代性

如果想談論台灣美術的現代性？我們可由前面所提主體（美術主體）、表象（美術現象）、理性化（美術評論）這三問題來探討說明。首先，我們可以討論所謂台灣主體的問題。什麼是主體？如以哲學的觀點來說，主體的存有意義有基礎、負荷、稀有實在存有物，因此本質地表示出與主體所負荷而在主體身上的實在事物關係。通常我們所稱的主體是一個獨立的實體，而非另一主體限定<sup>20</sup>。我們可從「獨立的實體」來瞭解，實體是獨立的，不受到任何的牽涉，他能獨自運作，於此就能看出實體須是個體和權利的結合。如何可能？最簡單的方式，就是以法律條例來顯示，「人之權利能力，始於出生，終於死亡」，很清楚說明「人」的主體性質，主體可擴及國家的層次，國家含括土地、人民及主權來表顯其主體性格。所以說我們詮釋主體，可能需視其場域的意義而定。

#### 台灣美術主體

我們討論台灣美術的主體，可放在台灣美術家此場域，意思是說，台灣美術主體，即是台灣美術家，但什麼才算是台灣美術家，因有地域的限制，台灣美術家，需是在台灣地區生活或活動的美術家，地區範圍我們比較容易區分和釐清，美術家概念則常模糊不清，因為很多人都自認是美術家，只要會繪畫、雕塑、攝影及陶藝美術相關方面的事情，皆可冠上美術家頭銜。但美術家只是技術的機能嗎？當然不是，他們是美術文化的群體，對台灣美術或多或少的貢獻，所以狹義的美術家，我們可說是具有美術技巧的機能者，而廣義的美術家，除了有技術機能外，需有文化素養。此素養不一定只是美術方面，應該涵蓋多元的台灣文化意思是說，美術家除技巧仍需人文素養，此便是我們所說的美術主體，創作和傳承都是此主體應有的機能，強調的主體於此才能見出。

美術主體是我們談論台灣美術現代性的三相之一，建構現代性就須從這些層面思考，即是釐清問題。就如有人認為主體含有政治的意義，須由這些方向說明涵意及其功能，帶有政治意識色彩，很可能窄化我們對主體真實的認知。但如有目的詮釋，那又另當別論。簡單的說，台灣美術家應有的條件是什麼？首先，是對台灣地區美術文化有所貢獻，因此我們不分是那一國家的人，有貢獻及符合

<sup>20</sup> 國立編譯館，先知出版社，《西洋哲學辭典》，國立編譯館，1976，頁 400。

條件之一。其次，在台灣地區美術有傑出的表現，無論是技法或理念，甚至包括評論、報導和教育人員。最後，可擴及推動美術相關工作的人員。這些人員就是建構美術主體的成員，沒有這些成員，也不必談論台灣美術現在性的議題。

### 台灣美術表象（美術現象）

從官方機構大量出版美術套書的事實，可以推知台灣美術還未跳出權威式的心理狀態，因為美術套書本身就是一種權威的表達，在理論上即要求我們遵從這套書的人、事、物，而推舉這些權威者，又是另一類的權威。這裡所謂的權威，並不是負面的講法，權威有領導、傑出和教誨的意味，所以不用忌諱此名詞。從這現象的發展，我們可說台灣美術具有權威性特質。

另外，多元性也是台灣美術的特質，無論是繪畫、雕塑、書法、攝影、陶藝、多媒體作品和美術評論，都含有各地區的色彩及風格，雖是台灣美術家所創作，但卻有各地方的影響表現，自覺或不自覺皆會流露出這層記憶。台灣美術不但多樣，且創新性和模仿性很強，此是島嶼型美術發展的特色，容易接受新的思潮，也容易拋棄舊有形態，於此可說台灣美術較缺穩定，卻具有相當的活力。最後台灣美術的整合性很弱，大部分的美術活動為官方所主導，其導向會影響當地美術作品的市場，甚至決定美術作品價格，使有些美術家因價格定其作品意涵。可是另一奇怪現象就是美術思潮，常為民間團體所帶動，由下往上衝擊整個美術環境。

### 理性化（美術評論）

所謂的理性化即是對台灣美術做一反省評價的工作，「……我們所謂的評價係基於某客觀基準所作的一種判斷。既屬判斷當然包含了或多或少的主觀的成份，但是由於它係自一定的基準出發，便不是純主觀的，而具有客觀性……」<sup>21</sup>。這裡所說的客觀性，對台灣美術發展的有些現象，具有很大的啟示作用，無論是美術政策、美術教育、美術活動往往皆因過於主觀，而阻塞溝通的管道，在此美術環境中，區分派別結黨組社，一副台灣美術耆老自居，當然，如真有其實，那所有的美術人應該臣服旗下，為他歡呼萬歲，但尚未有其人，就充滿其聲的呼喊，此也是說台灣美術的評論工作，並不很有客觀性，常是被利用的工具，用來攻擊別人的媒介，是某些人攀登山頂不能缺的憑證。理性化的反省對台灣美術，仍可能是一種奢求？因此談論台灣美術的現代性，這一層面的問題是不能被忽視。王

<sup>21</sup> 姚一葦，《藝術的奧秘》，台灣開明書店，1993，頁 352。

嘉驥先生認為「『寫作不能權謀，不能投其所好』。面對藝術作品及其語言，他說『藝術家可以曖昧，但是藝評家的語言是不能曖昧的』」。<sup>22</sup>這句話的意思很清楚，藝評不能有所被左右意見，保持客觀的態度，雖會有些主觀成分，但不容許模糊的表達方式。說東說西都言之有理，欠缺學術立場。這些語言如果充滿藝評場域，會產生二現象，一是台灣美術將無美術可談，另則台灣美術將是評論氾濫，可喜可賀之聲不絕於耳。

## 伍、結論

台灣美術家及其作品，皆是重要的文化資產。我們談論美術現代性，即須從這裡開始，啟發我們對此問題的詮釋和應用，重新認識或定位台灣美術，展現自己的美術意象。其實，台灣美術最弱的一環，即是美術理論的建構，為何我們始終停留在模仿階段，自己無法突破，新潮流來得很快，也去得很快，雖會造成一些美術方面的衝擊，但這是不足夠的，除非認為我們的美術發展就是如此，缺少創新能力，可以說破壞性很強，卻沒有建構機能，只破不立，最後沉淪在不知名的虛無之中。國內的美術人才，創作力都很有其特色，但欠缺學術理論，甚至排斥這方面的素養，有人認為理論對自己創作並沒什麼效果，實際創作才能精益求精，果然如此嗎？作品是思想的表達，什樣人就有什麼樣作品，尤其當代藝術的表現更為明顯。有人說當代藝術的特質是多元和活力，因媒材的突破，帶給美術創作更廣的領域，只要能夠表達觀念，都可以是作品媒介，而常有驚世駭俗的作品出現，應該是很正常現象。

我們從前面所說，現代性並不只是藝術作品的一種時代風貌，而更是指藝術概念在時間前移之際所面對的危機與挑戰，就能明白台灣美術的現代性所指的是何意？而不是有意識形態強加解釋的台灣美術主體現代性，只是凸顯台灣的政治性，配合政策的主體現代性？和強調中國的爭論都應限在政治場域。美術主體有自己的範圍，人文藝術的發展最好避免成為政治工具。黑格爾曾說：「……健全的常識是一個時代的思想方式，其中包含著這個時代的一切偏見，常識總是為它所不自覺的思想範疇所支配的。」<sup>23</sup>這裡的「健全」可作為整體的意義，簡單的說，整體思想包括偏見，我們講現代性，是否考慮自己認為現代性的偏見，此常被大家所疏忽，或者故意避開不談。現代化的過程，討論和整合有其重要的位置，

<sup>22</sup> 《藝術家》雜誌 370 期，藝術家雜誌社，2006.03，頁 281。

<sup>23</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄（二）》，谷風出版社，1987，頁 33。

如果無法討論，只有獨斷式的語言，那可能沒有現代化的存在問題。

台灣美術的現代性，在於如何面對世界美術潮流的衝擊，我們如何挑戰和回應，此即是我們美術的現代性所呈現的面貌，並不是停滯於前輩美術家的懷抱中大膽走出自己的美術文化。湯恩比的挑戰與回應理論，各大文化都是歷經挑戰和回應過程，難道台灣美術面對挑戰就沒回應嗎？當然不可有這樣結論，此回應就是我們美術的現代性。釐清這些問題，或許讓我們美術發展能更加有活力，面對眾多的挑戰，拿出自己的美術力量好好回應，講現代性即可在此分際有所展現。

台灣美術的發展，因受到環境的局限，已是先天不足，後天雖很努力追上歐美、大陸或日本，但仍可看出我們沒法立即超越這些地區的美術傳統。就像一座又一座的黑森林聳然在眼前，別想容易的通過，可是我們為何不另以其他生態方式表現自己。甚至可以像野草的生存來表達，每一年都是新的一片景象，萬紫千紅充滿生命力，不會欠缺顏色，也不會少了生機，同樣立足於大環境，任誰也無法否定台灣美術的新景觀。

#### 參考書籍

1. 賈克·瑪奎 (Jacques Maquet)，《美感經驗》雄獅圖書股份有限公司，2003。
2. 姚一葦，《藝術的奧秘》，台灣開明書店，1993。
3. 戴月芳、羅吉甫主編，《台灣全記錄》，錦繡出版社有限公司，1990。
4. 朱立元總主編，《20世紀西方美學經典文本第一卷世紀初的新聲》，復旦大學出版社，2000。
5. 楊孟哲著，《日治時代～台灣美術教育》，前衛出版社，1999。
6. 李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北市立美術館，1993。
7. 蕭瓊瑞，《觀看與思維～台灣美術史研究論集》，台灣省立美術館，1995。
8. 姚一葦，《美的範疇論》，台灣開明書店，1978。
9. 謝理法，《探索台灣美術的歷史視野》，台北市立美術館，1997。
10. 葉朗，《現代美學體系》，書林出版有限公司，1993。
11. 何立總主編，《美學與美譽詞典》，學苑出版社，1999。
12. 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，雄獅圖書股份有限公司，1998。
13. 金耀基，《從傳統到現代》，時報文化出版事業有限公司，1980。
14. 陳榮灼，《「現代」與「後現代」之間》，時報文化出版企業有限公司，1992。
15. 沈清松編輯，《哲學雜誌 4》，業強出版社，1993。
16. 沈清松編輯，《哲學雜誌 11》，業強出版社，1995。
17. 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，雅典出版社，1992。
18. 佛克馬·伯頓斯著，淑馨出版社，1992。
19. 世新大學社會發展研究所，《台灣現代性博物館展示資源研究》，行政院

21. 文化建設委員會，2005。
22. 國立編譯館、先知出版社，《西洋哲學辭典》，國立編譯館，1976。
23. 21.《藝術家》雜誌 370 期，藝術家雜誌社，2006.03。
24. 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄（二）》，谷風出版社，1987。
25. 湯恩比著，陳曉林譯，《歷史研究上、下》，桂冠圖書公司，1979。

