

台灣美術的主體性想像與抉擇

Imaginations and Choices in the Subjectivity of Taiwanese Art

廖新田 Liao, Hsin-tien

一、誰需要主體性？¹

主體性 (subjectivity) 的概念最早出現於西方現代哲學、社會科學，和理性、啟蒙概念的興起有關，是現代化社會中個人與群體追求自主意識下的產物。理性主義之父笛卡兒 (René Descartes, 1596-1650) (2003) 1637 年提出「我思故我在」 (cogito ergo sum) (更正確的譯法：當我思考之際，因此我存在)，標誌著思考的、意識的主體之存在。據此，現代人常以有否主體思惟作為真正存在與否的判準，又因為出現的頻率很高，當代社會越來越熟悉這個名詞，甚至流為一種時尚、品味的表達，不論理解其意義內涵與否。「主體性」話語可以很沉重 (痛)，也可以很輕鬆。² 避免知其然而不其所以然的方法之一就是重新檢視其意義、內涵以及其所延伸出來的意義指涉之效應。如果我們上 WIKIPEDIA 網站，它簡要地寫著，「基於主體觀點的感知、辯論與語言」。³ 換言之，用自己的途徑感受、用自己的方式表達 (即以「獨立的主體」行動。不言而喻，談及主體就意味著獨立，「獨立的主體」其實是個贅詞)，就是有主體性了 (在此，我們暫時擺開「自己」的嚴格定義不論)。亦有主張主體與主體性不同質者：主體指自我的意識感知，主體性指自我的非意識、潛意識面向，及衝突、過程與變遷 (Jordan, 1995)。如此看來，人人都可為自己表達些什麼，所以擁有主體性似乎不是一件難事。事實不然，一個個體並不一定理所當然是主體；至於做為主體的特質為何——即主體性，也不是自然地呈現，尚需一番論證、考掘，輕易地接受主體觀念將在其衍發

¹ 這個標題仿效英國文化學者霍耳 (Stuart Hall) (1996) 的一篇文章 “Who needs identity?” (誰需要認同?) 文中分析認同的特質為流動與變遷，而非固著不變的與意識型態的。

² 一本介紹異國飲食的書以「料理的主體性」慨嘆台灣沒有代表性的飲食 (即立即的辨識度) 可與其他國家一樣佔有國際的飲食版圖。這種用法是較輕鬆的方式，強調風格的區隔 (謝忠道，2005)。但是清楚的辨識度確實是主體性的展現之一。

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Subjectivity>

出來的看法裡埋下潛在的危機而影響詮釋的力度，致產生誤解。

現代主義下主體性的概念特別是強調人與人類（前者指個體，後者指集體，但個體最終還是要融到集體思惟的母體中）自主地位的價值及憂心解「體」的後果，因為主體代表中心的瓦解（de-centered），威脅了生存（Hall, 1992）。沒有主體性的個體可以說是沒有靈魂的，是可悲的，套用批判理論的觀念，是被他人宰制的。當代學界常使用「權力」、「宰制」、「認同」、「意識型態」等詞表達現代人的主體與主體性困境，可見代表現代啟蒙的知識份子很在意主體是不是處於自在自為、自主與自由的狀態；也由此可見，主體性恐怕不是天生擁有，唾手可得，而是辯證的、論述的。馬克思（1919）1852 年的名言說明了主體性喪失或缺乏的情境：「他們不能代表（再現）他們自己，他們必須被代表（再現）。」（They cannot represent themselves, they must be represented.）主體和再現自己有關，⁴ 再現又和論述形構（discourse/discursive formation）⁵ 有關，論述形構又和權力操作有關，因此談論主體和主體性，是一個連鎖的關係性考察而不是實體的描述、是一個各方力量的角力呈現與位置的選擇，因此相關主體的議題和一般學科討論的客觀性是有距離的。從傳科式的觀點而言，「主體性是論述下的效果」，因論述的主體位置建構了主體性（Barker, 2000）。位置在文化版圖中成為一個很重要的關鍵概念，弱勢群體之所以弱勢，並不是因其數量的大小強弱，而是沒有明確的位置出發提出回應、表現自我。馬克思指出普羅大眾、勞工階級、弱勢族群沒有發聲之處，而是由資產階級、有權勢的一方代言。後者說了就算，前者無置喙餘地，因

⁴ 這一句話出現在第七章，這裡的「他們」指一群無法自成階級、只有被動地呈現自身的農民，其前後文為「他們因此無能以其名宣稱其階級利益，不論是透過國會或傳統。**他們不能代表（再現）他們自己，他們必須被代表（再現）。**他們的代表者同時是他們的主人，一位高於他們的權威人士。一種無限的統治權力，保護他們免於其它階級的（攻擊），以及從上賜下雨水和陽光。因此，擁有小耕田的農夫的政治影響在執行權力中找到他們最後的表達，而這個執行權力讓社會從屬於它。」

⁵ 社會學辭典：論述形構為「特定的『科學』和專門語言以及相關的觀念和社會結果。傅科（Foucault）認為必須把論述視為是社會權力（power）的重要現象，而不僅僅是描述世界的一種方式。…傅科的論述概念的一個重要觀點是社會現象至少部分是在一種論述內構成的，不存在處於論述之外的現象。」（Jarys eds., 1998: 190-191）霍耳定義論述形構為「思想、形象與實踐的一個群集（或形構），提供與社會上特定主題、社會活動或制度性場域有關的討論、知識形式與形式的各種方式。」（轉引自 Barker, 2004: 7）

為操控權由後者掌握；而世界真實的狀況永遠不會被輕易地揭露，因為前者總是「認賊作父」——所謂錯誤認同，和錯誤意識一樣都是一種主體的離異（或異化）狀態。在現代主義論述中，缺乏主體性不能就此罷手，有慾望與力量的對手可能會「趁虛而入」（也不一定是「虛」，更多的狀況是明目張膽地強力介入），取而代之、控之、壓之、誘之，猶如電影中怪獸附身（差別是，怪物附身是身體的改變，而主體性喪失是無形的，只能透過感受表現出一種不舒服的身心狀態，是一種啟蒙狀態的出發），沒有它不能活，有了它又活得很沒尊嚴、渾身不自在（條件是要能意識到附身的情況，否則還是渾然不覺）。文化的自然化過程，將社會不平等（社會區分的真正內容，因為沒有一種區分是均等的）予以合理化與不正常化、主流化與邊緣化。重新思考這種關係，所進行的是類似「除魅」（disenchantment）的企圖。日據時代 1923 年署名「無知」（1992）所發表的〈神秘的自制島〉就是這種典型的狀態。該文描寫一東海島嶼上之住民皆項上戴枷，作者以第一人稱質疑為何不解放之，卻引來一陣撻伐，島民反駁道：「這個東西，是我們求之惟恐不得的，你怎麼顛倒來說解放的話，你這個人難道是不要求幸福嗎？」作者暗諷被殖民的台灣住民誤將壓迫當作幸福，還對這種錯誤意識振振有詞，顯然宰制的狀況是相當成功的。對於沒有覺省意識的人而言，解放一詞過於沉重，甚至離經叛道。由此可知，主體與主體性很容易被挪移（或更激烈的話，「綁架」），也相當不容易覺察它的存在，往往是在差異的情境下被揭露出這種晴天霹靂的處境：「天啊！我竟然沒有主體性，我竟然被人牽著鼻子走！」這種震驚意味著主體的欠缺或缺席，也意味著主體性覺醒的啟動需要外在力量的介入。

主體性包含主觀的意思（subjective），主體性指涉由個體出發的經驗詮釋，受到偏見的影響，因此是有主觀的意思，和客觀相對（Williams, 2003）。另外主體性涉及個人的自由意志與自主性（autonomy），同時和一個群體的自由意志與自主性狀態聯繫；當我們談到個體的主體性，其實所使用的概念是集體意涵的。英文有一句話：We are what we are，有點拗口，意思大致是「我們是被告知的我們」，我們不能直接說我們是誰，我們是感知到自己是誰。這個感知，和外在環

境的回饋有關。姑且不論好壞，我們的主體往往有他人（或外部）的影子，而且影響很深。總之，主體的主體性可以說是內外貫穿，很難點明主體的內部、外部的區別。弔詭的是，主體性的思考最不喜歡模稜兩可的狀況，而是常常以含納及排斥（inclusion and exclusion）的方式運作。

以上的討論部份回答了「誰需要主體性？」的提問，看來：「人人都需要主體性！」一般的說法是「要活得有尊嚴」、「依自己的意願行事」、「完整一致的身分認同」。然而，此地無銀三百兩，感受到失去或即將失去主體性的個體特別關心這個議題，例如，當我們談「台灣美術主體性」時，似乎表明有這麼一個主體性危機存在著。審視過去歷史，長久以來台灣邊緣、被動的角色促發台灣的意識，因此主體性危機一直是內含於台灣主體性的追尋過程之內，這種情形常見於殖民地與第三世界地區。危機感讓原本的運作更為緊密連繫起來，自成體系，因而強化其內部連繫（除了實質，更大部份建立於想像上），團結為一致對外的單位。當 1895 年 4 月 17 日馬關媾和條約決定台澎的命運之際，台灣士紳的陳告反映出主體意識與主體危機意識是同時出現的：

竊我台灣隸大清版圖二百餘年，近改行省，風會大開，儼然雄崎東南矣。乃上年日本肇釁，遂至失和，朝廷保民恤民，遣使行成，日本要索台灣，竟有割台之款，事出意外。…查全台前後二千餘里，生靈千萬，打牲防番，家有火器，敢戰之士，一呼百萬。又有防軍四萬人，豈甘俯首事仇，今以無天可籲，無人肯援，**台民惟有自主**，推擁賢者，權攝台政。（〈全台紳民致中外文告〉）（王曉波編，1998: 19）（粗體為筆者所加）

宣稱主體的存在價值與意願通常有其背後的目的與動機，其中之一就是「不確定性」，在之中一種自我關係與他我關係的再確認與再洗牌。沒有一個人或群體沒事將其主體或主體性掛在嘴邊，主體性語言常常是一種警告的語言、一種頓悟的語言、一種呼喊的語言、一種危機的語言、甚至是一種救亡圖存的語言；由此看來，主體性的論述可以看成是策略性的論述。（筆者也是用這個角度來看待過去類似的展覽、會議、發表以及這個研討會。）

接著，這個問題（「誰需要主體性？」）又可以發展出第二種回答：「有主體性危機的人需要積極去維護、鞏固主體性！」否則，根本不算是真正的主體。講到這裡（此時主體性意識開始起作用了），我們會很著急，急著想要那個「寶貝」，好像沒有了它就不能活似的。肯定主體性的存在就像空氣，平時我們不會感覺到它，直到它變稀薄了才會著急起來。諷刺的是，現代思想家們即便發展各種主體性觀點與理論，大多承認，我們很少擁有完全的主體性，意思是我們總是（或通常是）一個不完整的主體，因為主體常常被操（愚）弄，或者對主體性的概念有根本的懷疑。一本社會學詞典描述主體性如下：

「主體性」是主體的自我意識覺醒，結構主義指出，主體性特別是現代西方文化歷史的體悟模式。最近的心理分析、馬克思主義和結構主義對它的傳統假設例如主體代理（subjective agency）及主體性的重要性有所質疑。（Abercrombie, Hill and Turner, 1984: 212）

怎麼說？廣告說服我們如何消費（因此我們花錢不是心甘情願的，說穿了是情不自禁的掏腰包、當冤大頭）（Williamson, 1978）；國家機器及統治者透過各式教育等告知我們何謂合法性的公民行徑（Althusser, 1976）；政治語言常常以模糊激烈的情感來刺動人民；日常生活常常以是不是正常要我們選邊站；以語言來說，人們說話得依照一定的文法規則，所以「話也在說人」。說穿了，我們的身體與意志不是想像中那麼自由，我們只是「感到」自由，至於是否真正自由並不可知。在社會學家看來，我們「被」灌入錯誤意識（false consciousness），亦即來自統治階級的意識，並自以為是天經地義，甚至樂此不疲而行禮如儀（Althusser, 1976）。對主體性的評價並不一致，實證社會學者對主體性採貶抑的態度，但詮釋學者則持肯定的觀點（Jary, 1999）。更激進的看法是，對後現代主義者而言，主體與主體性的概念是現代主義的產物，是文明壓抑下的結果，根本不需要，甚至要揚棄之。現代主義的主體概念給現代人一點甜頭，但留下無窮的後患。德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）、瓜塔里（Pierre-Félix Guattari, 1930-1992）因此說：「沒有所謂固定的主體，除非有壓抑。」巴特（Roland Barthes, 1915-1980）

也宣稱「作者之死」(Sim ed. 1998: 366-367)。馬庫色(Herbert Marcuse, 1898-1979) (1988)尋求非文明壓抑的現實與主體。英國文化學者霍爾(Stuart Hall) (1996)認為認同是破碎的、縫合的、暫時的，是在特定的論述召喚(interpellation)之過程下產生，並產生主體性及其位置。後現代主義者主張主體根本是虛幻的，無所謂主體與主體性的東西；現代主義者則極力點醒普羅大眾的虛假主體，強調找尋一個自在自為的新主體。這兩種態度是大相逕庭的，但都對主體的存在抱持懷疑的態度。霍爾(1996)從西方歷史進程歸納出三種主體：啟蒙主體(the enlightenment subject)，認為人是一個內外一貫而統一的；社會學的主體(sociological subject)經由社會涵化過程而成的社會人，被賦予恰當的角色與地位；後現代主體(the postmodern subject)則是去中心化的多重認同。主體的形態並非固著由此可見。

討論到這裡，如果情況真的是這樣，「誰還需要主體性？」不要誤會，我不是要討論主體性擁有與拋棄的問題，我是要表達的是：主體性不是一個可以容易切割得清楚的、界域明白的、非黑即白的概念；進一步的說，主體性作為一個群體與個體能動性的考察指標，它的形貌需要細細深思、認真辯證。如果加上對主體性生成狀態的探討，主體性的議題其實相當糾纏而複雜，更遑論將主體性挪用為視覺藝術範疇的討論，因為主體性概念並沒有伴隨藝術而生，反之亦然（或者說主體是後來居上的概念）。總之，我們不要輕易地接受主體性的概念，雷蒙·威廉士(Raymond Williams, 1921-1988) (2003)提醒讀者“subjective”這個詞至今仍然「具有高度的不穩定性」，雖然在他說主體的藝術有風格的指涉。以上說明點出了主體性存在的幽微面向，同時，主體性需求是有條件的，特別在歷史條件形構之下，這又牽涉到歷史與位置的問題。

延伸這個問題為「誰需要美術主體性？」則思考的核心不僅圍繞著主體性議題，而是相當複雜的美術和主體性的辯證關係，可衍繹如下的「美術主體性」十問：

1. 美術和主體性真的有關係嗎？是在什麼樣的歷史形構或文化語境下成立(特

別是台灣發展的軌跡)？誰有資格主導？

2. 主體性牽涉到主體的自主程度，牽涉政治權力的操縱(至少是一種政治的暗示或傾向)，藝術作品的政治權力解讀在意義與價值上如何拿捏與評價？會不會就此淪為美學政治化或政治美學化的可能(即政治宣傳的意識型態)？在「為藝術而藝術」和「為生活而藝術」的光譜間，「美術主體性」座落在什麼位置？「美術主體性」有無政治正確的考量？
3. 「美術主體性」的合法性基礎在哪裡？它是絕對的還是相對性的概念？
4. 「美術主體性」所對應的主題、內容與形式為何？「美術主體性」遍存於創作與論述之中，還是有情況的不同？
5. 「美術主體性」的功能為何？創作指導？美學標準？是因應新文化關係思考的新概念或只是新瓶舊酒、疊床架屋的語詞？
6. 「美術主體性」的提出是一種後設論述，還是認識論上的必要？它是將美術論述權力化的新局面或只是自然地揭露美術種種形構的考察方法？換言之，它是一種策略(或謂戰鬥位置與手法)還是對實質的描述？
7. 「美術主體性」的批評語言屬於傳統的藝術批評範疇(以時間與空間為思考座標)還是新的架構下的產物(如文化政治學)？如果是後者，方法、架構與目標為何？換言之，服務什麼？為誰服務？
8. 「美術主體性」有助於台灣美術發展的理解與詮釋？還是美術史之外的另闢戰場？
9. 「美術主體性」是台灣美術的應然還是實然？「美術主體性」可否成為台灣美術史論述的公分母？它是以含納(inclusion)為基礎的概念架構還是以排斥(exclusion)為基調？誰在這場論述戰役(或是和平的信使)中獲利？主體性考察均質化台灣美術還是讓台灣美術開展其異質多元面貌？
10. 最後，「美術主體性」對應的是全球化的趨勢需求還是區域風格的走向？還是兩者皆是？還是另有它因？

筆者強調，在還沒有釐清這些問題前，寧可將「台灣美術主體性」視為一暫行架

構或概念，過度樂觀擁抱它恐將陷入意識型態的政治思考。筆者相信，一個「假設的主體」比「絕對的主體」更具有游移位置與遊刃有餘的空間。本文的主要任務是在近現代台灣美術發展的架構下描述「台灣美術主體性」的形貌，內容的發展主要以藉著主體性議題的討論，重新檢視筆者過去不同研究主題中關照此議題的觀點與立場。總的來說，筆者所持的態度是：沒有一種單一的台灣美術主體性，每位藝術參與者都有一套主體性想像來對應、實踐主體性的召喚。

二、主體性想像與主體性論述的權力語言陷阱

越來越清楚，也越來越獲得大多數人的同意，論述建構了實體，論述一旦變化，實體也跟著變換。論述的文法規則反應實體的內涵。誰來論述，什麼影響論述者，更關涉權利與政治的問題。論述的合法性基礎建立在對過去的集體命運的想像，安德森（Benedict R. Anderson, 1936-）（1983）稱之為「想像的共同體」（the imagined community）。運用不同的材料，想像因而被實證化。在這本影響力驚人的著作中，他舉出殖民帝國的想像工程高度地運用了視覺化的作用：人口普查、地圖與博物館。如果將這三個元素對應到殖民台灣的時代，我們會發現是如此神奇的契合——台灣在日據時代有數量龐大的地圖、最全面而系統的土地人口普查、以及極具規模的博覽會（國立歷史博物館，2003；呂紹理，2005）。這裡的啟示是：視覺呈現提供了想像的著床之處，並且形成所謂的真實。視覺化似乎成為論述建構不可缺的一環，達到「眼見為憑」的作用。想像的台灣共同體同時在交通、金融、教育、生活中被反覆再現與強化，形成「台灣」的特殊文化地理處境，並銘刻為一種印記。“Made in Taiwan”其實是一個進行式，而不只是被動態的陳述。2000年安德森受邀來台演講，強調想像建構的政治性及隨機性，因此尋根溯源與認祖歸宗帶有濃厚的意識型態的意圖。以個人照為例，這個過去的記錄以片段拼貼的方式將我們統整起來，集體也是如此：

父母親向我們保證照片中的小寶寶就是我們，但是我們自身對拍照一事已渾然忘卻，也無法想像自己一歲時的模樣，而且沒有父母親的協助就認不

出照片中的自己。實際上發生的是：儘管我們週遭有無數過往的痕跡——紀念碑、寺廟、文件、墳墓、手工藝品等等，但是這過往與我們卻是漸行漸遠。同時，為了各式各樣的原因，我們又覺得需要這過往，至少是為了那份有如船隻下錨的安定感。這就意味著，跟以前相比，現在我們與過往之間的關係更為政治化、更為意識型態化、更有爭議，甚至更為機會主義。

(2000)

安德森所延伸出來的命題是關於主體的基調：凡是一種主體性的想像，都擺脫不了人為意志的營造，意即政治的思考與假設。主體性的想像往往呈現的是慾望的投射——將主體推離自身並設定它「應該」是什麼？其所設下的界定一刀兩刃，既破又立：它確立何為所屬，何者非我族類。在論述上我們因此會聞到濃濃的界定的火藥味，主體論述的霸權意味在此隱隱呈現。美術的政治思考讓美術的價值產生變化，並且向「藝術為政治服務」靠攏。這種連結固然能開創美術探討的新面向，但濃厚的政治色彩所引起的美術自主性回應則是可想見的。主體性與藝術自主性思惟都是現代性的產物，但前者擴張的特性常常讓後者感到不適。二十年前，謝里法針對日據時代「新美術運動」的政治面向檢討，已明顯標誌出對1930年代殖民美術的一種政治解讀意圖，一種極具個人理念的解讀，命名、定義與歸屬成為主要任務之一。他說：

新美術運動就是美術的近代化運動。從另一的角度看，它同時又是美術的台灣化運動。在新美術運動之前，台灣除了先住民工藝美術，就是中國美術，並沒有足以反映今天台灣社會的台灣美術。新美術運動是讓畫家睜開眼睛，觸及本土的現實，藝術的創作由對本土的認識而認同，這個認同的過程便是運動的內容了。它不僅限於美術本身的展演，但又包含了濃厚的政治與社會意義。(1987)

謝文認為日據時代現代美術的興起「呈現屬於台灣的容貌，製造屬於台灣的典型」。值得注意的是，不是當時的美術有強烈的政治意味，謝文認為政治的介入「顯示出美術運動的政治意義」。這不是「體」的問題，而是「用」的問題，解

讀脈絡透顯作品的意義。如果不那麼強烈，或者應該說作品的可操作性在這裡被強調出來，呼應了藝術社會學者柏格（John Berger, 1926-）（1972）在這本深刻的小書《觀看之道》（*Ways of Seeing*）所主張作品的「靜滯」（still）、「沉默」（silence）特性因而容易被置入脈絡重新定義、操作。就這個看法而言，藝術作品的主體性並非內含，而是外加。

在更高度的議題上，謝文突顯了「為生活而藝術」和「為藝術而藝術」的衝突。蕭瓊瑞（1987）在回應文章中指出該文「忽略了文化生命本身獨立發展的意義，同時也為日據時期的台灣新美術運動，強行搭上一層政治的面貌」，他期待莫因「政治的因素去強行解釋所有歷史上的文化現象。」陷入假想敵的陷阱是撰史者必須避免的。蕭文建議：

關於日據時期美術家的政治意識，還需要更進一步的探討，這個探討的方向或許可以從美術家成長的年代，所受藝術風格、意識的影響來著手。…把美術的歸美術，回到美術本身去看美術的發展，應該是今後研究日據時期台灣美術史的一個較好方向！（前引）

政治思考介入台灣美術並重新予以解讀之際，我們看到了美術主體性的複數身影：「純粹美術的主體性」和「在地想像的美術主體性」。（筆者以為，更關鍵的美術主體性意涵不在這裡，而是「革命的主體性」，是下一節的主題。）

讓我們來看一篇學位論文〈建構台灣藝術主體性的困境——戰後國民黨的文藝政策〉（李雅婷，2003），文中以文化地理的位置（大中國意識與台灣意識）區分台灣美術主體性的隱與揚，搭配省籍區分（當作台灣觀點）就粗糙地構成其所謂「台灣藝術主體性」的判準。對過去文論的評價是：

無論是在論述戰後台灣藝術，或是論述戰後台灣文化政策的文獻上，都可以看出其中蘊含明顯的大中國意識、官方意識及說法。…近年來，有一些本土論者…摒除大中國文化觀點，而具備了反省與批判的意識，…這些少數論者正視了政治力干預藝術界的癥結，比起大多數一味對中國文化歌功頌德卻又自詡為台灣藝術有所貢獻的文章，顯然多出一份對台灣土地的關

懷。(11)⁶

對展覽機構的態度是：

北美館花在第一代台籍畫家身上的成本，不過是去雜誌登個廣告而已，與花費好幾千萬的「國際雙年展」比起來，像是小螞蟻與大象，這樣懸殊的資金挹注其背後的動機不外乎是為自詡為國際潮流的北美館，製造一種「不忘本」的假象，讓土生土長的台籍畫家享有一點空間可以展出，卻又不肯為台籍畫家的展覽花些心思。(40)

對台灣主體性定義如下，當然也及於台灣美術主體性：

什麼是「台灣主體性」？這是個相對的概念，簡單來說，當中國文化意識凌駕於台灣文化意識之上，中國是主體，台灣是客體，主體才能去論述客體，主體才有發言權的地位，主體才是歷史重視的要角，客體只是默默忍受、傻傻接受的身份而已。依照這個意涵來看，只有當中國文化意識不再凌駕於台灣文化意識之上時，台灣才有主體性，也就是說，當台灣人具有反省能力、思辨能力，可以反擊原來壓迫他們的族群時，台灣人才有主體性。(78)

最後論文給台灣藝術工作者的建議是：

唯有以台灣觀點來論述藝術史實，對於過去受壓制而不受重視的台籍畫家，應還給他們在藝術史上本該有的地位與評價，讓台灣人抵制大中國意識的歷史觀點，才能進而尋求文化正義與族群正義，方能建構台灣的主體性。(113)

這篇文章初看怵目驚心，卻也反應戰後台灣文藝之政治操作的部分實況。換做是你/你我，很可能陷入非敵即友的二元漩渦裡。面對台灣美術的發展軌跡及台灣美術史的書寫，也可能都要面臨權力介入的問題，因為沒有任何台灣的藝術家或作品願意在台灣美術史上缺席。曾長生說：

⁶ 人名與著作略去，以免引起不必要的爭議。讀者有興趣可自行調閱。以下做法相同。該論文考試委員中無台美史專家，引用資料與受訪人較為偏狹，亦是可議之處。

什麼是台灣的經典作品，誰的作品夠資格進入美術館，卻是一項殘忍無比的抉擇或虛假的盼望。選擇過濾作品的方法，因不同群體及年代而迥異，尤其是臨時組成的集體委員會，各成員必然都有不同的動機與目的，其最後結果，多半是無見地的妥協與平庸，如果摻雜了利益考量，錯誤的抉擇自然不足為怪。(2001)

顯然，在美術史的書寫中存在著權力鬥爭的問題，雖無關藝術品質，卻左右藝術史的走向，並被納入主體性的思考中。李文的問題，在我看來，是無法跳脫族群的分類框架（典型的社會與政治區隔與分類系統）而進行更深刻的分析，因為出於該文預設了一個固著的、沒有變化的主體與主體性，因此挪用省籍區隔、意識型態的政治政策及政治鬥爭區分（非我即彼，非台灣即大中國）應用於藝術的範疇做為其批評意識的基調，並且以溯源的觀點（如本土、本省人）決定主體的正當性，總的稱之為「台灣觀點」。將畫家省籍無限上綱為「台灣美術觀點」，美術主體性的論述將因此由政治的主體性論述所取代，美學的價值、藝術的品質將因此為權力分配、客我區隔以及政治鬥爭所消融。似乎主體性論述的良善動機往往在不得不在意識型態地操作下而走向變質的途徑，最終的討論極易落入預設先行，以正當性的標準檢驗創作的好壞。沒有人會反對發展「台灣觀點」的台灣美術，但進入實際的操作時將面臨選擇的問題，這個選擇往往摻有或多或少的政治性選擇，上面的論文就是一個例子。當藝術批評以「他是外省人，政策支持、資源眾多，所以創作表現獲得較多的重視」之邏輯來操作，固然能描述權力結構的分配與結果，仍無濟於作品的全部品質的把握。又例如「西方美術·台灣製造」的命題，潛藏著台灣美術主體性危機的爭議（葉玉靜編，1994）。如果跳脫域外內、起源繼承的思維，美術主體性的面貌將不再是是與否的問題。美術發展固然有先來後到、外來本土的形成事實，如前所述，並不能成為藝術品質優劣的判準。

我們不要忽略美學評價在藝術主體性中的核心地位，以及藝術的革命性——一種無法被意識型態收編的特性。在筆者（2006）的觀察本土化的例子中顯示，

藝術的發展與政治的計算不同，日據時代、七〇年代與解嚴之後的本土論述在美術所展現的是「近鄉情怯」的情結——回歸純粹本土的主體性企圖事實上無法在藝術品質上獲得正面的評價，反而是結合現代與過去以展現當下的美感感知的作品是較為成功的。換言之，混雜的主體似乎比純粹的主體在藝術品質的表現上較為優秀。⁷ 本土表述的複雜性反而是主體形成的特質，換言之：「本土的概念凝聚了認同，認同的內涵形構了主體，在選擇、涵納與排斥的過程中，說明『本土有純粹的本質』是一種迷思或誤解。」（前引：199）

總之，意圖用任何封閉的概念圍堵藝術主體性將造成論述者淹沒在自身所製造的洪流中。也許這種疏離於權力結構的說法和「藝術的絕對性」的主流迷失看起來接近，因而可能被誤解是將藝術神秘化為超越社會、族群脈絡的聖物，此即柏格（John Berger）（1993, 1972）所致力批判的。事實上筆者無意於落入這個二元的圈套。這裡顯示美學（藝術創作籠統的整體表現）和其後設批判有一個斷裂，這個斷裂意味著我們至今缺乏一個恰切的批評架構與語彙來銜接兩岸：藝術現象來自人間却從人間蒸發為天上神祇，並且成為一種禁忌語言，阻絕後設推論（Bourdieu, 1990）。至今，美術主體性的討論還是在這兩極中擺盪。

三、兩種藝術主體性的身影

近現代台灣美術的興起和政治社會、以及現代化歷程有密切關係，「美術主體性」卻不能以全然相同的理由來檢視，因為它牽動了對創作的本質和對應的創作價值與理想的詮釋位置。位置的問題牽動主體與主體性思考的面向。對於一個

⁷ 筆者於結論：「藝術產生於社會中，有其時代意義，但藝術的自身意義大部分地決定了藝術的價值。本土是好的，對藝術創作而言不可或缺，但過度強調本土，反而解消了它的積極功能。本土也是一種危機意識，深怕在外來文化的衝擊下喪失自我，但它卻需要外來文化的對照、刺激，甚至藉助外來文化而重獲新生。由此可見，本土情結有其根本的矛盾。從上面的分析可見，日據時期的『地方色彩』固然為新興的美術界帶來提綱契領的效果，並受到殖民官方的鼓勵，但膚淺地鑽入鄉土題材的尋找，反而斷喪了『地方色彩』所應有的積極意義。七〇年代鄉土主義激發了美術鄉土議題的探討，但成功的例子是融合中西、接納傳統與現代的席德進與朱銘，不是洪通或直接引進西方的照相寫實主義，美術的鄉土主義論述也招來僵化的批判。九〇年代臺灣的前衛創作和全球化同步呼吸，但仍然面臨文化認同表現的自主性問題。在閉鎖與開放之間，深刻的本土表述顯然選擇後者。」（2006: 198-199）

西方藝術家而言，創作的動機與目的相當單純，創作在我群中發生，也在我群中界定，甚至這個我群是被放置在後設的位置視為理所當然，因而表面上創作者的背景架構和美學價值合而為一。「他」所面對的身分參照不會干擾它的創作思考，「他」就是參照自身。甚至面對不同的文化元素，還是以自身的文化座標解讀、消化客體，因此，我們所熟悉的浪漫主義、原始主義、野獸風格的異文化表現，都可以同心圓的方式納百川，因而異國情調、在現代看來不甚合理的處理都可以是藝術史目的下的產物(廖新田，2003)。如果此時硬要問那位西方藝術家：「『你』的主體性在哪裡？」恐怕得到的回應是滿頭霧水，甚至被理解為有些許敵意存在。對以自身為核心的藝術家而言，主體性意識是不言自明的問題。反過來看，為什麼黃土水(2001)要發出「出生於台灣」的慨歎？當他為台灣藝術的幼稚感到心痛之際，位置的差異顯然是作用其中的關鍵點。差異讓個體開始思索標準的問題，如果此時的處境明顯地有階級之別。黃土水意識到夾在日本與西方之間的差異，他的批判位置顯然是現代藝術判準的。在這篇充滿感情、愛之深責之切的文章中，黃土水以台灣為單位，以現代藝術為標竿，搓揉出一個台灣近現代美術的主體。這個主體所包含的內容，是被召喚出來的，用以相對於西方藝術的殿堂。在「有」與「沒有」的對照下決定了主體性危機，換言之，藉著日本及西方發展現代美術的「有」來對照台灣的「缺席」並召喚台灣美術的主體及營造其主體性內涵。主體性意味著：填滿主體的自信，和現代主義者的自信有異曲同工之妙。殖民關係讓台灣和現代美術的邂逅成為一種特殊的關係，並顯示在自然/文化、自我/他者的對照上。從自然的台灣到文化的台灣，不只是地景的書寫，也是主體工程的裝潢，填入現代性的主體思維。運用地理決定論，將台灣界納入某種特殊的美術類型(廖新田，2004)。因此，台灣美術的主體性，首先面臨的問題是：如何處理由外引進的美術形式？題材的地方化(即「地方色彩」的訴求)有沒有足夠撐起主體性架構的強度？順著官方沙龍所演繹的形式，如果和同時期的抵抗文學相比，算不算展現了主體性？這讓我想到同年代台南詩人楊熾昌的「悲慘風景」，和日據時期台灣美術的風景畫主流，其主體意識的差距何其大？一樣風景

兩樣情，如果把廖繼春的作品和楊熾昌（1995）的詩並置，那會是多麼錯亂的並置或奇異的組合：

風景殺掉表現而一純潔的思念

成為高貴的消費

花的三稜鏡裡

蒼白的皮膚的美學

引發絢爛的悲劇（〈花海〉）

再懼怖於自殺者的白眼而飄散的病葉的，音樂之中，我將患上風景的傷風

（〈蒼白的歌〉）

清癯的美麗影像，在遙遙遠遠的表情的風景裡散佈，音樂的裙裾（〈月光奏鳴曲〉）

…這傻楞楞的風景…愉快的人呵呵笑著煞像愉快似的 他們在哄笑所造的虹形空間裡拖著罪惡經過。…不會畫畫的我走著聆聽空間的聲音……我把我的耳朵貼上去 我在我身體內聽著像什麼惡魔似的東西…（〈日曜日式的散步者〉）

事實上，純粹從創作的表現看，第一代藝術家的作品是相當自信的，在話裡行間充滿了對鄉土的熱愛，並透過現代之眼而展現出來。總之，透過鄉土描寫而展現台灣美術的主體性，其成果是相當豐碩的。然而，置放在殖民脈絡下，例如楊熾昌的詩作、台灣文化協會的運動、議會設置請願運動，我們還滿意「展現台灣美術的主體性」的評價嗎？美術的主體性除了美術，還期待什麼？在此情境下，也許是意識，我們期待一種掙扎、抗衡、不畏壓迫的自由意志流蕩在創作中，但又不曾太政治取向、太社會寫實主義是評價藝術的標準。楊熾昌給了一個很好的示範。

如果藝術為民族運動服務，藝術還算是藝術嗎？連左派批判思想家都支持，過度主張藝術的社會功能（甚至政治目的）將會斷喪藝術的價值及其對它的評斷。筆者常常思考法蘭克福學派學者馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）所說一句話：「普遍與特殊，階級的內容與超越性的形式之間的相互作用就是藝術的歷史。」（1988b: 94）他的意思是藝術來自人間卻超脫人間的藩籬：「藝術既抗議這些社會關係，同時也超越這些社會關係。因此，藝術推翻了宰制的意識和日常經驗。」（1989: 65）馬庫色清楚地標劃出藝術主體性的身影，亦即「革命」是藝術主體性的必要內涵，因此主體性其實是「反抗的主體性」（rebellious subjectivity）、「解放的主體性」（liberating subjectivity），歸屬於階級架構下的「美學的昇華」（aesthetic sublimation）。藝術主體性既內在又外在，既集體又個人，既物質又情感，他說：

主體性努力想從其內在性中破繭而出，以進入物質的與精神的文化當中。…主體性已變成一種政治價值，是對侵略性和剝削性的社會化的一股反制力量。（前引：1989）

為了避免美學政治化與政治美學化論述成為「二度霸權」，筆者認為馬庫色的革命主體性理論發揮了一定的效果，值得參考。

十九世紀以來，西方藝術運動努力爭取自主以掙脫為他人服務的允諾，無疑就是讓藝術的主體性成為藝術自身的主體性，不依賴其他領域、不為其他領域而活。現代藝術是一個自我純粹化的運動，藝術只為自己。藝術的主體性只有在藝術自身的語境下其意義得以成立。純粹化理念成為藝術工作者的信仰，它讓藝術神秘化為品味、教養、天才、美學的化身，一個不可挑戰的禁忌（Berger, 1972）。彷彿藝術家獲得神諭般，這個藝術訊息來自天上而不是來自人間。同時，也成為人們不願意面對「藝術的生產來自社會與人」的基本命題。這樣不食人間煙火的主體性論述，如前所論，西方社會並不全然贊同，強烈批判其刻意忽略社會運作

面向者大有人在 (Bourdieu, 1984, 1993), 例如「新藝術史」學派,⁸ 更何況是「殖民現代性」⁹ 脈絡下的台灣?

我們面臨兩種藝術主體性的抉擇：一個是「形式主義的主體性」概念，強調藝術的絕對自主，其美學意念帶有強烈的普遍化意味。它的「潔癖」性格不容許社會雜質參與，認為文化解讀「污染」了藝術的美學與藝術史學的純粹價值。另一個是「革命的主體性」，認為藝術的主體來自對社會的不斷顛覆與自我質疑，強調階級的脈絡性及其超越的能力，美與權力都含概在其中。「台灣美術的主體性」預設追求美學的價值共相還是文化殊相？從這兩個基礎出發，「台灣美術的主體性」論述將會出現不同的形貌。最庸俗的美術主體性論述，恐怕是將表面的抗爭、明顯的政治立場、鮮明的種族區隔、可見的史地定位、甚至一切的刻板印象視為主體區隔的判準，此時的美術主體性將蕩然無存，只剩下一堆不知所措的政治語言而已，作品也將淪為政治正確的插圖。

四、結論：台灣美術研究的文化政治學

面對區域與時代風格的激盪，台灣美術主體性的討論似乎能發揮激起台灣美術、定位台灣美術思考功能。若仔細考究主體性的本質和藝術的性質之差異，事實上這個概念並不能視為理所當然。如果我們無法釐清台灣美術主體性研討的屬性，那麼我們必然無法釐清這樣的論述有否助於台灣美術史的建構或修正。風格

⁸ 新藝術史質疑傳統藝術的探究方法與觀點，將研究焦點擺在關於藝術品的生產與消費脈絡、擁有與收藏、階級關係與鬥爭、政經運作、意識形態等議題上，也就是以藝術的社會史取代藝術的作品史的研究取徑。其使用的理論不再局限於藝術史學傳統如圖像研究或形式分析，而是社會理論如馬克思主義、女性主義、結構主義、心理分析、符號理論等。克拉克 (Timothy James Clark, 1943-) 著於 1973 年的《絕對的布爾喬亞——1848-1851 法國的藝術家與政治》(*The Absolute Bourgeois - Artists and Politics in France 1848-1851*) 和《人民的形象——庫爾培和 1848 年的革命》(*Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*) 為代表作 (Rees & Borzello eds., 1986) (王正華 2001)。根據李與波哲羅 (Rees & Borzello)，新藝術史發展於 1970 年代的英國，科瑟將 1940 年代的曼罕放入新藝術史的脈絡看待和一般新藝術史的看法有些許出入。關於新藝術史的評介，參見 Bann (2004) 及 Overy (2004)。

⁹ 引自 Tani E. Barlow 的「殖民現代性」(colonial modernity)，用來指出殖民情境下的現代化的問題性。易言之，殖民帝國以現代化之名行宰制之實的手法質變現代性的意涵，因此非歐洲國家的現代性不同於歐洲中心的現代性，摻入了更多更複雜的政治與權力 (1997)。這個概念也為國內學者所挪用 (夏鑄九，2000)。

的問題、美學的問題、史學的問題和主體、主體性的議題並沒有直接而明顯的聯繫，因此，放在一起討論，它所掀起的問題並沒有比它所企圖要解答的來得少。也不要以為台灣美術主體性將取代所有美術的討論。不妨可以思考台灣美術研究的「文化政治學」的可能性，從後設論說的角度強調文化「選擇」——一個權力運作外化的表現，如何呈現該權力運作的過程與結果。根據巴克（Barker）的界定，文化政治學關注命名與再現過程中的意義版圖之權力現象，「指文化意義與資源的競爭，也指以新的語言來詮釋我們自己，並認為這樣可以達到我們所希求的社會結果」（2004：477）。喬丹（Jordan）及偉登（Weedon）也說：

誰的文化應該成為官方的文化及誰的文化為從屬的？什麼文化值得展示而哪一種將被隱藏？誰的歷史將會被記得而誰會被遺忘？誰的社會生活圖像將會被保護而誰將被邊緣化？什麼聲音將會被聽到而什麼會被消音？誰正代表誰而其根據為何？這就是文化政治學的範疇。（1995: 4）

文化政治學關心不平等社會關係如何正當化及改革的鬥爭，它的考察目標基本上是：

決定社會實作的意義，特別是哪一個群體、個人有權定義。文化政治學也關心主體性、認同，因為文化在建構我群感時扮演一個核心的角色。（前引：5）

台灣美術的文化政治學也將集中在台灣美術的文化認同的議題上，不免最終要面對位置的思考，而主客體的迷思將不斷提醒藝術的本質命題將受到挑戰。另一方面，以主體性進行美術的思考，將面臨文化政治學耗盡美術做為一種審美表達的可能。美術主體性研究，在我看來，不是投入到運動中選邊站，或以壓迫、宰制一語帶過，而是呈現藝術與非藝術兩領域之間的聯繫機制、運作狀況。美術主體性研究是批判性的研究，永遠不服從於現有的美術分類與現存價值；美術主體性研究是一種後設的思考，永遠好奇於表象下的操作過程。如同文化政治學，意圖從美術主體性角度考察台灣美術者就要抱著「入廚房不要怕燙」的心理——「糾正」藝術的風險是存在的，美學政治化或政治美學化的狀況正在等待發生。

參考書目

1. 王曉波編，《台胞抗日文獻選》，台北，海峽學術出版社，1998。
2. 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，台北，麥田，2005。
3. 李雅婷，《建構台灣藝術主體性的困境——戰後國民黨的文藝政策》，台大政治學研究所碩士論文，2003。
4. 夏鑄九，〈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 期，2000 頁 47-82。
5. 國立歷史博物館，《美麗之島——臺灣古地圖與生活風貌展》，台北，國立歷史博物館，2003。
6. 無知，〈神秘的自治島〉，收錄於施淑編，《日據時代臺灣小說選》，台北，前衛，1992(1923)，頁 5-10。
7. 黃土水，顏娟英譯著，〈出生於台灣〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北，雄獅，2001，頁 126-130。
8. 曾長生，〈也談作品史觀〉，《藝術家》311 期，2001，頁 135。
9. 楊熾昌，《水蔭萍作品集》，台南，台南市立文化中心，1995。
10. 廖新田，〈馬諦斯，東方風格及其批判〉，《歷史文物》118 期，2003 年 5 月，頁 39-49。
11. 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 期，2004 年 1 月，頁 16-37。
12. 廖新田，〈美好的自然與悲慘的自然：殖民台灣風景的人文閱讀——美術與文學的閱讀〉，《多元文化與後殖民：空間再詮釋》，台南，崑山科技大學空間設計系，2005，頁 73-89。
13. 廖新田，〈近鄉情怯：台灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》第 2 期，2006 年 3 月，頁 167-209。
14. 謝里法，〈三十年代台灣新美術運動的政治檢討〉，《民眾日報》第 11 版，1987 年 11 月 30 日。
15. 謝忠道，《慢食——味覺藝術的巴黎筆記》，台北，果食，2005。
16. 葉玉靜編，《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，雄獅圖書，1994。
17. 蕭瓊瑞，〈美術的歸美術——談謝里法「三十年代台灣新美術運動的政治檢討」〉，《民眾日報》第 11 版，1987 年 12 月 14 日。
18. Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner, 1984. *The Penguin Dictionary of Sociology*. Harmondsworth, New York etc.: Penguin Books.
19. Althusser, Louis, 1976. *Essays on ideology*. London: Verso.
20. Anderson, Benedict (班那迪克·安德森)，李巧雲、閻紀宇譯，〈民族主義圖騰 橫貫古今東西〉，中國時報 14 版，2000 年 4 月 23 日。
21. Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: VERSO.
22. Balow, Tani E. 1997. "Introduction: On 'Colonial Modernity'." Pp. 1-20, in *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, edited by Tani Balow. Durham & London: Duke University Press.

23. Bann, Stephen 著，常寧生譯，〈新藝術史有多革命性？〉，《藝術史的終結——當代西方藝術史哲學文選》，北京，中國人民大學出版社，2004，頁 161-172。
24. Barker, Chris 著，羅世宏等譯，《文化研究——理論與實踐》，台北，五南，2004。
25. Berger, John, 1972. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
26. Bourdieu, Pierre, 1990, "Artistic Taste and Cultural Capital." Pp. 205-215 in *Culture and Society – Contemporary Debates*, edited by Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Bourdieu, Pierre, Richard Nice trans. 1984 (1979), 1993. *Distinction – A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.
28. Bourdieu, Pierre, Richard Nice trans. 1993 (1984). "But Who Created the 'Creators'?" Pp. 139-148 in *Sociology in Question*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE.
29. Descartes, René 著，錢志純編譯，《我思故我在》，台北市，志文，2003。
30. Hall, Stuart and Paul du Gay eds., 1996. *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
31. Hall, Stuart, 1992, "The Question of Cultural Identity." Pp. 274-316, in *Modernity and Its Futures*, edited by Stuart Hall, David Held and Tony McGrew. Cambridge: Polity Press.
32. Jary, David & Julia Jary (戴維·賈里、朱莉亞·賈里) 著，周業謙、周光淦譯，《社會學辭典》(*HarperCollins Dictionary of Sociology*)，台北，貓頭鷹，1998 (1995)。
33. Jordan, Gleen and Chris Weedon, 1995, "Introduction: What are Cultural Politics?" Pp. 3-22, in *Cultural Politics – Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford: Blackwell Publishers.
34. Marcuse, Herbert (馬庫色)，羅麗英譯，《愛欲與文明》(*Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*)，台北，南方叢書出版社，1988a。
35. Marcuse, Herbert (馬庫色)，梁啟平譯，《反革命與反叛》(*Counterrevolution and Revolt*)，台北，南方叢書出版社，1988b。
36. Marcuse, Herbert (馬庫色)，陳昭瑛譯，《美學的面向——藝術與革命》(*The aesthetic dimension : toward a critique of Marxist aesthetics*)，台北，南方叢書出版社，1989。
37. Marx, Karl, trans. Daniel De Leon, 1919. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Chicago: C. H. Kerr.
38. Overy, Paul 著，常寧生譯，〈新藝術史與藝術批評〉，《藝術史的終結——當代西方藝術史哲學文選》，北京，中國人民大學出版社，2004，頁 173-187。
39. Sim, Stuart ed. 1998. *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge: Icon Books Ltd.
40. Williams, Raymond (雷蒙·威廉士) 著，劉建基譯，《關鍵詞——文化與社會的詞彙》(*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*)，台北，巨流，2003 (1976)。
41. Williamson, Judith, 1978, *Decoding Advertisements – Ideology and Meaning in Advertising*. London and New York: Marion Boyars.