

以觀念辯證法反思「後解嚴與後八九——兩岸當代美術對照」裡的美術史詮釋

施世昱 Shih, Shih-yu

一、前言

除了商業性的美術展覽會以展出作品愉悅觀眾而引發人潮之外，另有聚焦特定議題以展開討論的學術性展覽；學術性展覽又可分為展出內容較明確的研究成果展與嘗試性質較濃厚的開放議題實驗展兩大類；¹由胡永芬策展並於國立台灣美術館舉辦的「後解嚴與後八九——兩岸當代美術對照」（本文簡稱為「雙後展」）當屬後者。

不同性質之展覽會的界定將有助於我們避開「實驗討論 \ 多元開放」與「成果批評 \ 一家之言」之間的學術混戰。有鑑於此，在「後學」氾濫的台灣當代藝壇裡，面對這場「雙後展」，身為觀眾的我們理當認識到：若該展覽會僅僅是一家之言的學術威權，那麼，觀眾們噤若寒蟬般地、船過水無痕般地展覽效應，這只能是「後學」語境裡被視而不見的另類反諷！相對地，開放討論才是實踐「後學」或舉辦種種「後展」的真誠態度吧！

「雙後展」無疑地是極為成功的：僅從展覽名稱便可窺見其背後的恢弘企圖，而近百件的展出作品與藝評文字也是盛大而誠懇的，尤為難得的是它將海峽兩岸眾多當代藝術市場上的麒麟兒齊聚一堂。因此，僅就當代藝術市場與鑑賞實務、策展與美術行政等面向而言，它都具有積極意義。同樣地，「雙後展」亦當潛藏有眾多值得深入討論的豐富內涵等待被挖掘。

由於本文旨在於對「雙後展」裡的美術史觀進行反思，因此除了展出作品外，策展人胡永芬的論述文字亦將納入討論。²限於篇幅，本文無法針對「雙後展」裡的所有議題面向一一進行剖析式的論證；這裡所呈現的僅僅是筆者個人的思考框架與未竟的詮釋結果。

二、「後解嚴與後八九」的現象學直觀與描述——通過展覽形式以詮釋其策展方向

¹ 游惠遠，〈一點點回到自我的思考〉，《人子—情慾與自我觀照》，台中縣太平市，國立勤益科技大學，2007年，頁4。

² 此展覽會的展出內容與胡永芬的藝評專文均已集結出版，詳見胡永芬，《後解嚴與後八九——兩岸當代美術對照》，台中市，國立美術館，2007年。

根據展覽目錄，「雙後展」企圖將兩岸當代美術所指涉的眾多文化關懷詮釋 \ 建構為：(一)「歷史—文化—政治」：「政治發言」、「文化主體 & 身分認同」；(二)「個體—生命—環境」：「個人內在對映社會現實」、「人性妄念」、「消費反諷」。雖然兩個論述脈絡下的五大議題綱舉目張，但是，實際展出的作品與內容卻有不少令觀眾們感到疑惑的地方。好比說：「個人內在對映社會現實」、「消費反諷」兩個議題彷彿是大陸藝術家的專利！？對比於上述專屬大陸藝術家的「消費反諷」議題裡僅有李民中一位台籍畫家，「文化主體 & 身分認同」則是僅有王子衛、余友涵兩位大陸藝術家而彷彿是台灣專屬的關懷焦點！？另有以台灣藝術家為主的「人性妄念」議題；此一子議題除了展出抽象表現 \ 風景油畫之外，亦大量地囊括了數位影像、水墨等媒材而與其它議題有較大的區別。此舉頗令身為觀眾的筆者直覺上認為：這是無法以既有框架予以歸類卻又割捨不下特定作品的權宜之計！？結果是，真正足堪進行「兩岸當代美術對照」者僅剩「政治發言」的陣容較完整堅強！

「雙後展」真的只是一個名實不符、荒腔走板的演出嗎？應當不是。它雖然是一個實驗嘗試性質大於研究成果報告的展覽會，但它理當一同於研究成果展般有其自身的藝術觀念與定義、美術史觀與詮釋方法。因此，探討「雙後展」背後的指導觀念或有助於我們更進一步地認識它。

由於「雙後展」展出作品的創作時間跨度是從 1987 \ 1989 年前後一直延續到今年（2007 年）的，因此，我們彷彿感受到策展人企圖將這長達二十年的兩岸當代美術發展史予以結構性建構的企圖心。只是，在後現代思潮氾濫的迷離景觀下，我們或可預見這將是一個極其困難且頗具爭議的巨大學術工程。

相對於「後八九」已成為大陸當代藝術史上的一個專有名詞，所謂「台灣當代藝術裡的『後解嚴』」是指一個約定俗成的歷史時期、一個客觀存在的重量級繪畫團體還是策展人的特殊詮釋呢？「後解嚴」與「後八九」這兩個美術史上的重要現象對兩岸當前美術發展的具體影響又是什麼呢？

如果「後解嚴」是指涉了一個歷史時期，那麼，「雙後展」的展出內容顯然地不能包含解嚴之後的台灣美術 \ 藝術概況，因為：複媒裝置等以年輕藝術家為中堅而代表台灣進軍威尼斯雙年展的主流媒材固然在諸多子議題中大量缺席，能與大陸畫家周春芽等抽象風景畫相映照的台灣老一輩「抽象繪畫—內在真實」亦彷彿在解嚴之後作古，而年齡層分布最廣的、堪與大陸形式技法相比較的

台灣寫實主義油畫亦在此缺乏討論。³

那麼，「後解嚴」是隱喻著一個類似「後八九」般的繪畫團體或台灣美術史上的一個重要展覽嗎？⁴也許我們可以無須為這個問題傷腦筋，因為策展人的意圖極可能僅僅是創造性地利用「後解嚴」這個名詞以求對應「後八九」，她 \ 它並不試圖（也不可能）囊括解嚴後的台灣當代藝術裡的所有普遍現象。從實際展出作品來看，「雙後展」主要探討的僅僅是兩岸當代藝術多樣媒材與多樣表現裡的某種局部現象、若干媒材與作品選樣而已；這就好比谷文達等屬於「後八九」的重要藝術家亦不在「雙後展」之列一樣。⁵

綜觀該展覽，除了較為少數的水墨、雕塑或其它數位影像多媒材外，最重要的展覽焦點當屬具象寫實風格的油畫作品；這也是「雙後展」之副標題以「美術」而非「藝術」相標榜的原因之一吧！？顯然地，較全面地探討同「後解嚴與後八九」相關的種種藝術現象並不是這個展覽的目的；非油畫類的展出作品僅具消極性的參考作用。如此種種，彷彿暗示著「雙後展」的真正關懷重點並不如標題般地開闊，而是具有較大的限定性的：它以通過兩岸某種經過特殊選擇的美術作品之對照，以探討「後解嚴與後八九」這個「後學」大框架下的若干文化議題！？以此，在揣測「雙後展」背後可能隱藏著詮釋性地建構兩岸當代美術史之「共時性結構」的動機之後，我們或能為它較忽略從解嚴 \ 八九以至今日的廿年間的「歷時性流變」的缺憾感到釋懷。也因此，若有斤斤計較於「雙後展」為什麼沒有正視複媒裝置或抽象繪畫的這種學術名詞討論與研究範圍界定等問題者，恐離題遠矣！

那麼，「雙後展」的具體關懷對象為何？這個問題的答案或可從「兩岸當代美術對照」這個副標題來思考。於是，一旦我們發現到副標題與主標題之間存在著相互依存的解釋學循環之後，我們了解到：這個副標題裡所謂的「對照」並不是表現技法或美術風格等外在的形式技法分析，而是指政治、經濟、主體等與當代熱門文化議題相關的表現內涵。簡單地說，主標題與副標題說明的都是同一件

³ 關於台灣解嚴後的寫實主義繪畫，參見朱珮儀、謝東山，〈第五篇獨特的多元風與古典光暈重窺〉，《台灣寫實主義藝術 1895-2005》，台北市，典藏藝術家庭，2006 年。

⁴ 筆者寡聞，確實不知「後解嚴」是否所出有據。在胡永芬〈後解嚴與後八九〉文中之「解嚴之後的台灣美術」一小節亦僅有籠統的時代背景交代而無清楚的名詞解釋或定義。由於筆者擔心這個因「後解嚴」而有的模糊地帶恐怕不容易達到後現代主義所希望的「能指 \ 延異」效果，而只會在本文的討論裡增加更多的困擾，不得已，乃試著以「雙後展」實際展出作品為基準而為這裡所討論的「後解嚴」作一限定。

⁵ 關於「後八九」，參見高千惠，〈縱橫—當代華人藝術的出世時空〉，《藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀》，台北市，藝術家，2003 年。

事情：「雙後展」是一場以經過挑選的兩岸當代油畫創作這種特殊事例出發以進行更具普遍性的文化討論的實驗性展覽。

三、作者、讀者、作品意圖所共同交織而成的詮釋⁶——辯證地反思兩岸當代美術史

相對於「歷時性流變」的脈絡梳理，雖然「共時性結構」的兩岸當代藝術之文化詮釋與建構才是「雙後展」的真正關懷重心，但是，這並不是說「雙後展」毫無歷史意識的意思。「雙後展」的策展理念與研究動機無疑地均是建立在兩岸當代美術史與政經文化史之上的；「美術受到政治的制約」⁷是「雙後展」最重要的指導觀念與基本假設。「雙後展」欲通過兩岸當代美術以探討 \ 詮釋結構性的文化議題論述，其思考框架根源於此。

在這個預設了對立性的討論框架裡（後現代精神是不預設對立的！？），由於政經文化是早已存在著的，因此美術 \ 藝術除了批判它之外並無法改變它太多。而與政經文化相對的是現成存在的兩岸當代美術品。促使「雙後展」策展理念運作的是：通過美術史認識以溝通兩岸當代美術作品，並以之詮釋展出作品對於制約其自身的外在政經文化的反思與批判。顯然地，作品 \ 美術史 \ 政經文化 \ 反思批判與詮釋在這裡是一個你儂我儂的交織關係，任誰都無法將之明晰地解剖分析。但是，為求討論方便，我們亦有必要對「雙後展」背後的美術史觀有所認識。

顯然地，胡永芬確實是以台灣解嚴與大陸天安門事件為軸點展開論述的。

（一） 台灣：

胡永芬以台灣八〇年代中期的後現代主義藝術為開端展開她辯證式的詮釋性論述。她以為：由於台灣八〇年代前期即已脫離了表達「內在真實」為主的抽象繪畫，因此八〇年代中期得以順利地銜接「堅決支持藝術的多元性，尤其是：重新肯定藝術作為人世主觀情感表達的重要性，重新肯定藝術微觀與地域性價值的可貴性」的後現代主義。雖然如此，胡永芬亦明白地指出：這場「台灣美術主

⁶ 關於文本詮釋與作者、讀者、作品之間的關係，參 Umberto Eco 等著，王宇根譯，《詮釋與過度詮釋》，牛津大學出版社，1995 年。

⁷ 胡永芬在「雙後展」論文中說：「兩岸在八〇年代末分別發生的政治事件，不只對各自廣大的政治、社會、歷史、經濟等面向產生關鍵性的影響，對於個體的生存狀態、環境、文化、藝術的發展方面，也同樣具有時代分水嶺的決定性意義。」

胡永芬，《後解嚴與後八九一兩岸當代美術對照》，台中市，國立台灣美術館，2007 年，頁 15。

體性的提問」同「西方流行論述的迷戀」之間有著相悖與弔詭。最後，她以吳天章、楊茂林等新表現與超前衛畫家為例，為解嚴前夕的台灣藝壇劃下了「從後現代系統中找到一種合乎自己當下情感與創作需求方向」、「才能深刻表達所身處之文化語境」的完美句點。

這是胡永芬論述八〇年代台灣藝術史的四個「起、承、轉、合」。這是一個黑格爾式的、足以讓美術史終結的辯證史觀嗎？很可惜地，胡永芬並不如此認為。顯然地，胡永芬並不相信台灣美術史一如她的詮釋般地在八〇年代的十年間獲得完成，因此她接著在解嚴後的台灣藝術裡著力於描述「雜然紛陳、百家齊鳴、各擅勝場的去主流化狀態」。她除了以較大的篇幅報導台灣解嚴後的替代空間、裝置藝術、觀念藝術、數位影像多媒體而相對地顯得忽略了與「雙後展」直接相關的平面繪畫外，胡永芬確也在這裡以隱喻的口吻提醒了我們「雙後展」的重要策展理念：挑戰官方、國家體面、反商文化、城市經濟之間的弔詭現象才是台灣後現代藝術、後解嚴美術的主軸。至於替代空間等更具「實驗自主性」的展出場域與組織，由於仍然強調「藝術自主性」這種現代主義式的教條信仰的原故，所以它雖然在後現代、後解嚴台灣藝術史裡因其弔詭的論述策略運用而得佔據重要位置，但也確實應該排除在這場「雙後展」的核心論述之外的！？

在本文從觀眾的角度辯證地反思胡永芬的辯證史觀之後，筆者不免懷疑：胡永芬賴以策展年代跨越廿一世紀的「雙後展」的台灣美術史觀確實是結束在八〇年代的新表現與超前衛畫家手上的！？或者她不作此想！？因為：這不過是一場以辯證理性反思之名而操弄的詭辯修辭詮釋而已！？

（二）大陸

不同於台灣解嚴前後以矛盾、弔詭、相悖等修辭性描述或詮釋性建構而得完成的、迂迴辯證式的、螺旋上升式的美術史終結論述，胡永芬對大陸八九前後的美術發展似乎是更多地強調階段性取代，以古典敘述模式而呈筆直前行式的線性進步史觀！？

在缺乏辯證討論的情況下，胡永芬敘述大陸八〇年代以降的美術發展序列是：

1、「傷痕美術—鄉土繪畫—八五新潮」是一段「中國美術對於西方現代主義，主要是在理性主義的軸線上，進行一段快速的學習與演練」的過程。

2、在 1989 年發生天安門事件後，「從此，整個中國美術運動發展跨過現代

主義論述邏輯，開始直截而率性地，以藝術作為那一代青年集體生命狀態的發言。」

3、胡永芬最後以「後八九」之「反叛精神、尤其是反消費主義精神的新藝術現象，例如政治波普、玩世現實主義，乃至更往後的艷俗藝術，以及對於死亡與傷害議題的討論」作為當下大陸美術 \ 藝術的描述。

上述線性敘述的各個節點均屬大陸當代城市美術 \ 前衛藝術 \ 精英主流的主要內容是沒有疑義的，但是我們仍需思考：這個經過爬梳的歷時性史實真的可以因天安門事件而劃分成前後兩個不同階段，並以之與台灣政治解嚴前後的藝術發展相參照嗎？筆者以為，僅就影響大陸當代藝術發展的政治事件而言，1978年中國共產黨第十一屆三中全會「改革開放」的決策可能對大陸當代藝術的影響更為深遠！？鑒於政治 \ 經濟 \ 文化之間無法拆解的複雜交織網絡，以「雙後展」作品中所反映出來的城市文化內容而言，倘若我們能從較寬廣的政治經濟 \ 個體存在等脈絡予以辯證反思，或較上述依循政治發展而有的線性敘述更為堅實吧！

四、「雙後展」裡的文化關懷與反思

台灣當代藝壇裡的文化議題是眾多的，⁸「雙後展」裡尚未被揭露的指涉面向也是無限的，因此，即使是僅將範圍限定於「雙後展」所提及的五個子議題，這都不是本文所能一一討論的。在此，筆者僅就讀者觀眾的角度，試著從「雙後展」延伸出若干議題以資本文進行當代美術史之反思。

（一）「雙後展」裡的「觀念 \ 辯證」

「雙後展」的論述核心是以兩岸政治變革為主要脈絡展開的。在「政治發言」議題的聚焦下，其它子議題起到了參照作用；這種戲劇性的燈光效果便是辯證法的妙用。

「觀念—辯證」是台灣當代藝術裡的一道熱門議題，它的重要性、議題性與辯證性在於探討達達主義以下，思辨藝術 \ 非藝術的這種藝術本體論的「觀念藝術」及其後續影響下的「新觀念藝術」之間的矛盾發展與弔詭。⁹我們甚至可以說，後現代藝術裡的種種矛盾與混亂大半可以在「觀念—辯證」這個議題的釐

⁸ 流行於台灣當代藝壇的文化議題有許多，其中最重要者約有十二道。詳見由文建會策劃，藝術家出版社執行，2003年出版的《台灣當代美術大系——議題篇》。

⁹ 詳見李思賢，《台灣當代美術大系——議題篇：觀念·辯證》，台北市，文建會，2003年。

清之下得到某種認識與了解。

不同於台灣當代藝壇將「觀念—辯證」以探討當代藝術本體論之名而視之為文化議題的立場，本文的嘗試在於僅僅將之視為工具、視為研究方法論；本文賴以反思「雙後展」的方法論即為「觀念 \ 辯證」。

筆者在此重提「觀念—辯證」本體論或「觀念 \ 辯證」方法論的原因是：筆者懷疑僅僅從「觀念藝術」裡的「(美學) 觀念」切入辯證法，恐怕仍不易釐清一般大眾面對觀念藝術 \ 新觀念藝術 \ 後現代藝術時的矛盾或混淆感受。我們可能尚需要另一種不同於「被局限在『觀念藝術』裡的『(美學) 觀念』」的、亦即不同於探討藝術本體論的另一種「觀念」¹⁰概念，以更好地利用辯證反思方法論，以避免辯證法在當代藝術的運用裡遭到「觀念藝術」的異化。好比說：「美術受到政治的制約」這種屬於「美術史觀的『觀念』」便與「觀念藝術裡的『觀念』」有所區隔；本文的嘗試便是從美術史觀裡的「觀念」來探討胡永芬賴以策劃「雙後展」的重要理念或概念，而不是糾纏於當代藝術定義的本體論爭。因此，更抽象的、非限定的、非歸屬於特定的某種前衛藝術之美學或藝術理念的觀念或概念，才是本文運用辯證法時所操作的「觀念」。本文對「雙後展」的反思，便是立基於這種「觀念 \ 辯證」方法論的。

由於筆者僅能以讀者觀眾的身分「被拋入」台灣當代前衛藝術的發展裡，矛盾混亂的台灣當代藝術長期地困擾著我，因此，不得已，僅以「觀念 \ 辯證」方法論反思台灣當代藝術因「觀念—辯證」本體論探討而有的亂象以就教方家。

在這個既有信仰與價值觀徹底遭到懷疑的世紀之交台灣，當代藝術現象確實是令筆者與眾多藝評家感到矛盾與弔詭的。面對這種情況，我們確實該認真地思考：當代藝術除了是極少數藝術精英們的通關暗語外，它到底需不需要與人民溝通？¹¹當代藝術如果同社會大眾並無直接的溝通與交流，卻仍然花費納稅人大把的金錢與社會成本，那麼，以台灣的國際處境，我們或能不得已而接受地承認它是以另一種金錢外交的模式尋求國際發聲，以求台灣當代藝術全球化。雖然如

¹⁰ 不同於「觀念藝術」裡的「觀念」，德哲雅斯貝斯引用康德話語而對「觀念」論述道：「康德理解到，世界不是我們的認識對象，而是一種觀念，即是說，我們所能認識的一切事物都在世界裡，絕不就是世界本身；而且，如果我們想把世界當作一種自在存在的整體來認識，我們就陷入於不可解除的矛盾——二律背反。」

(德) 雅斯貝斯 (Karl Jaspers) 著，王玖興譯，《生存哲學》，上海譯文出版社，2005年，頁6。

¹¹ 針對這個問題，林愷嶽有極為清楚明白的回答：「藝術創作向來被視為是文化菁英的專業行為，本來就有反庸俗化的性質及傾向，但不向群眾妥協，不一定就要脫離群眾。」

林愷嶽，〈評 1991 年台灣美術現象〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市，藝術家，1997年，頁172。

此，我們也仍然應該持續地思考加達馬（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）當著德里達（Jacques Derrida, 1930-2004）的面而提出的「到底希不希望溝通」的著名質問；¹²這也是專業藝評應該認真思考的問題吧！¹³遺憾的是，當代藝評多以操作「觀念—辯證」的專業術語以游移於各種前衛藝術論述之間而沾沾自喜於遊戲、游牧云云，於是乎，急待被主流當權者教育的觀眾們除了揣摩上意之外，也只能淹沒在口水之中了！

也或許，台灣當代藝術最大的矛盾與弔詭是游移於現代主義與後現代主義之間的價值判斷的矛盾與對立！？由於現代主義與後現代主義之間的顛覆、斷裂是著名的，因此，在國際學術場合仍然紛爭於此一矛盾之際，愚昧如筆者實在無法想像兩岸當代美術是否足堪加持以真、善、美、聖的評語！？胡永芬針對近百件作品的一一評介確實篇篇精采，但是，或許正是因為它們太過於精采了，所以總讓人覺得它更像是優美華麗的詩文創作。

台灣當代藝壇異化於「觀念—辯證」的藝術本體論的實驗室裡，這確實是令不諳專業術語的觀眾們感到困擾與不安的。但是，這種困擾與不安彷彿「國王的新衣」般地總是被壓抑了下來，因為藝評文字總像是粉飾太平的政治宣言般地告訴我們：台灣當代藝術是這麼的完滿美好，彷彿困擾西方發達國家的現代主義與後現代主義之間的種種鮮明對立早已在台灣當代藝術裡，因為對於矛盾弔詭的普遍接受與肯定，而在後現代藝術語境裡獲得了和諧的統一一般！？除了普遍被藝評肯定的矛盾與弔詭外，由於永遠也不會出現負面教材，所以觀眾們也無須學習如何辨別作品的好壞，只要接受就好了！？果然如此，這種藝評較之威權時代的愚民教育相差幾何？更讓人奇怪的事是有種怪胎在這種情況之下孕育而生。糾結纏綿於光怪陸離的後現代藝術景觀裡的台灣當代藝術果然能在「文化主體&身分認同」裡「政治發言」嗎！？

雖然我們僅能以「文化雜化」的辦法學習西方而不可能全面地掌握當代西方文化思潮，¹⁴但是較嚴謹的辯證反思方法論至少是當代西方進行文化議題討論時重要且時髦的工具；缺少這種否定性反思亦將不具「後學」說服力與開放性而僅

¹² 詳見（德）伽達默爾等著，孫周興等編譯，《德法之爭：伽達默爾與德里達的對話》，上海，同濟大學出版社，2004年。

¹³ 「藝術批評應當是針對讀者而寫的。」這句彷彿是廢話的空話在台灣當代藝壇裡卻可能是最重要的弔詭與反諷之一！？王秀雄說：「描述、分析、解釋與評價。…藝術批評，若要做到對讀者有用的話，必須包括上述的四個要素，其中藝術批評專論是最能實現四個要素的藝評文章。」

王秀雄，《藝術批評的視野》，台北市，藝術家出版社，2006年，頁22。

¹⁴ 詳見林宏璋，《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，台北市，典藏藝術家庭，2005年。

能流於意識型態之爭吧！以胡塞爾現象學還原法之精神而將美術史研究回復到有所隔閡的歷史情境裡確實是困難的，但是，我們或不該知難而退。只是，身處於現代主義、後現代主義藝術緊密壓縮的台灣當代藝壇裡，在這種相對地缺乏時空距離的煙帳迷宮下，研究者欲較清楚地辨明自己的審美價值判斷與美術史觀也確實是頗為困難的吧！胡永芬針對「後解嚴與後八九」的藝評文字便清楚地為我們揭示了這種雜處於現代主義美學價值觀與後現代藝術議題批判之間的難為。這種於無意識中隱喻著揭露與反諷的藝評文字，確實較一味地歌頌當代藝術更具建設性。

雖然比重或有不同，但「雙後展」中的每個議題都盡量地羅列兩岸作品以為參照，兩大論述主軸與五個子標題的具體內容亦多重複。面對「雙後展」這種展出作品與議題方向充分交織的情況，我們非但不能指責以疊床架屋，相反地，我們應當肯定它在實驗後現代解構方法論上的具體實踐與嘗試。便是因為這種展覽策略，「雙後展」才得以辯證地游移於展出作品與策展理念之間，使得策展人的美術史觀顯得更具彈性與討論空間。

「美術受到政治的制約」的這種預設或亦隱喻了兩岸當代美術主流已拋棄現代主義「藝術自治」的信仰；這也是後現代美學的一個基本假設。一同於胡永芬，筆者同意、也信仰這種政治影響美術的史觀，但是，無限上綱地將之夾雜在後現代文論之間也確實是值得懷疑的；¹⁵這種夾雜往往導致台灣當代藝評混淆於「特殊」與「一般」的討論，尤其是在我們將研究對象與研究範圍縮小至城市精英、當代前衛所自行揭露的種種矛盾與弔詭之時尤其明顯。有鑒於國際上的理論大師們針對現代性與後現代性的論爭若不是毫無結果便往往流於雞同鴨講，我們或該警覺：以城市文化為主流價值與表現內涵的兩岸當代藝術或許僅僅是一場隱喻都市精英不知民間疾苦、生活無慮無慮的自在遊戲而已！？這種當代藝術可能代表不了生活在鄉鎮鄰里的廣大群眾與草根文化，更何況侈言更具廣大普遍性的兩岸當代文化！？

¹⁵ 台灣學術界流行搬弄西方後現代主義理論大師的論述以為辯護；這種現象即為台灣實踐後現代主義自身的眾多弔詭之一。雖然如此，我們仍可放心地對台灣的後現代主義論述進行懷疑，因為西方嚴厲質疑後現代主義的大師級人物也一樣地眾多，這也是讓台灣援引不盡的。至於台灣自身，筆者看不出有引發八〇年代後現代議題世界性論戰的可能性，所以，只要能操弄西方理論，現代主義或後現代主義都是無關鴻旨的，這像極了文革時期手拿《毛語錄》口喊「造反有理」一樣。

(二)「雙後展」裡的美麗邂逅——人道主義的存在主義¹⁶

台灣解嚴前後的這段時間約與國際後現代思潮大辯論同時。那時，筆者還是個隨時擺出叛逆姿態的毛頭高中生一個。記得當時總喜歡將偶像明星李明依「只要我喜歡有什麼不可以」的口頭禪掛在嘴邊。這或許是後現代思潮的描述性用語「Anything go！」在台灣流行話語史上的在地化經驗之一吧！因此，足堪我們在地化地實踐辯證反思的「觀念」也是「Anything go」的。或許便是「Anything go！」的效應吧，所以我們只能消融在「Anything」裡面而成為「Play with pieces」的主體！？

「Play with pieces！」是英譯法哲布希亞（Jean Baudrillard, 1929-）描述人們消融在後現代擬象消費文化裡的一句俏皮話；字面上的華文翻譯大約是「玩弄後現代的碎片」¹⁷，不過，筆者更喜愛業師姜一涵先生頗為傳神的意譯：「逗著玩玩！」

或許，不論是「觀念—辯證」或是「觀念 \ 辯證」，在後現代思潮氾濫的台灣當代藝壇裡，我們都無須表現的太過嚴肅或太緊張，因為後現代文化的本質就僅僅是「逗著玩玩」而已。將屬於人們生活世界裡的個人品味癖好或無關痛癢的無釐頭趣味予以肯定，這確實是後現代美學的主要特徵之一。它的初衷之一是旨在以否定的姿態辯證地反思現代主義式的廟堂威權藝術，只是，我們今日所身處的當代藝術語境又不同於當初矣！因此，我們仍需為展出於國立美術館的「雙後展」的這個既成事實，找到它矛盾地辯證於現代 \ 後現代主義之間的積極性意義，而不能輕鬆地將之僅僅當成「逗著玩玩」的對象。

對大陸策展人栗憲庭所策劃的「後'89 中國新藝術展」有所了解的人可能都會同意：「雙後展」受到它頗為直接的影響。¹⁸也因此，「雙後展」所詮釋的「後解嚴」亦免不了帶有「後八九」的色彩！？雖然如此，但是，在本文亦同意「雙後展」中的兩岸美術「理念趨向異多同少」¹⁹的前提之下，我們或應該再辯證地從兩岸美術作品再出發，在差異性的強調之外再次地尋找兩者之間的近似之處，以企求更有效的對話與溝通。

¹⁶ 請參（法）薩特著，湯永寬等譯，《存在主義是一種人道主義》，上海譯文出版社，2005年。

¹⁷ 「Play with pieces！」在後現代藝術語境裡，或可依陸蓉之的描述而翻譯成「拼湊成錯亂的蒙太奇碎片」。

陸蓉之，《「破」後現代藝術=Post Post-Modern Art》，台北市，藝術家，2003年，頁37。

¹⁸ 參見栗憲庭，〈展覽策劃對於我只是藝術批評的延續〉，《「第一屆全球華人美術策展人會議」文集》，臺灣省立美術館，民國87年。

¹⁹ 薛保瑕，〈時代之變與美術之思：通往知己知彼的當代兩岸藝術〉，《後解嚴與後八九—兩岸當代美術對照》，台中市，國立台灣美術館，2007年，頁6。

除了「政治發言」這個子議題堪稱符應「兩岸當代美術對照」的副標題限定、有所處理地而不是將複雜的文化網絡直接呈現、使觀眾對策展論述及其展出作品有較清楚的了解之外，另一個令筆者印象深刻的子議題卻是展出作品最少的「消費反諷」。尤其是岳敏君《醉人春光》（圖 1）畫中人物的塑膠耳環更令筆者驚艷：使人驚喜的是塑膠題材的隱喻，令人訝異的是俗艷色彩的雅馴！

除了《醉人春光》外，岳敏君另有參展作品《轟轟》（圖 2）。

《轟轟》雖被歸類在「個人內在對映社會現實」的子標題底下，但是將它放在「政治發言」裡討論似乎亦無不妥！？筆者便是以這個懷疑為起點，乃從岳敏君的作品為出發，於是天馬行空地延異出不同於「雙後展」既有的論述框架與詮釋方向。

筆者的疑惑是：世紀之交的兩岸當代藝術到底是政治影響經濟文化而後有當下的藝術發展的呢，還是應當反過來地以城市 \ 經濟 \ 全球化作為論述的基本框架以顛覆政治詮釋？胡永芬在論述「消費反諷」議題時說道：「對於整個中國，尤其是城市住民而言，這（資本消費）雖然是一個刺激與衝擊的旅程，但無疑地，也與我們（台灣）走上一條相同的道路，……。」筆者除了對此論點表示同意之外，也企圖進一步地嘗試思考下列問題：不同於以「政治發言」作為兩岸比較的軸線而得出「理念趨向異多同少」的結論，倘若我們轉換論述主軸而出之以後現代消費文化，那麼，這種詮釋方向上的改變是否有可能得出另一種結論呢？

相較於岳敏君雲淡風輕地從「消費反諷」出發而使其作品得以廣泛地指涉眾多文化議題面向，由於吳天章《關於蔣經國的統治》（圖 3）系列作品裡裡外外都讓人感受不到後現代消費文化的輕鬆愉快而僅有巨碑式威權圖像的壓迫感受，因此它在「政治發言」的面向上雖然確實地反映了台灣解嚴前後的轉型現象，但也因此而與後現代藝術的審美價值判斷有更大的距離。雖然如此，岳敏君、吳天章仍舊是在審美趣味或價值品味相矛盾的情況下，被置放在「後學」語境裡被討論且加以肯定；這也是後現代多元開放價值觀的另一種實踐吧！

倘若我們可以不再那麼地強調兩岸政治的「雙後」效應，或許「理念趨向異多同少」的結論也將因為詮釋角度的改變而減輕許多；晚期資本主義或後現代消費文化是個可行性頗高的研究視角，但是，僅僅片面地強調「消費反諷」也極可能再次落入近似「政治發言」的審美價值混淆中。有鑒於此，本文改建「雙後展」詮釋框架的嘗試面臨了一個困難景況。因為，在筆者有限的認知裡，當代西方學術思潮針對人類實踐理性領域的討論中，可能已沒有較政治與經濟對藝術的影響

更加重要的第三選項了。不得已，本文放棄了拘泥於社會、文化議題或實踐理性的思考，乃在社會、文化的實踐之外再次地展開尋找詮釋「雙後展」的另一種可能性的探索。

在筆者的想像裡，縱使當代文化議題的面向是無限的寬廣，但它若缺少了屬於人性自身的討論，其結果可能都是有所隔閡的吧！於是，從人們自身的當代存在作為出發點以探討文化議題或兩岸當代藝術，乃成為筆者想像中的研究架構與詮釋角度。

在「雙後展」政治經濟 \ 城市文化的脈絡顯影下，海峽兩岸的不同畫家們有著各自不同的藝術姿態；媒材技法與表現內涵最為紛呈多樣的「人性妄念」議題適足以作為這種景觀的隱喻。類似李明則《藝術家的一天》（圖 4）這種特立獨行的藝術姿態到底是現代主義個人英雄氣質的歌頌呢？還是後現代多元價值裡的卑微個人的局部性抽樣與誇大？也或許，在兩岸當代藝術的論述裡並沒有所謂的主義 \ 作品之間的「名正言順」的問題，因為這不過是一場人們消融在「慾望能指鍊（拉岡語）」的無限延異語境下的後現代風景而已！？就好像袁廣鳴《城市失格—西門町白日》（圖 5）呈現出一幅「前不見古人，後不見來者」的荒謬景象一般！

雖然身處在疏離而荒謬的大地世界裡，但是我們或許無須太過悲觀。薛保瑕在為「雙後展」專輯畫冊所寫的序文中說：

期待藉由「歷史—文化—政治」、「個體—生命—環境」兩個對照軸線，凸顯兩地當代藝術在不同的環境背景下所發展出的殊異特質，並且以此創造一個可以積極互動與對話的平台，使兩岸當代藝術創作者得以互相觀摩、彼此激盪，從知己知彼中激發更具獨創性及前瞻性的藝術表現。

通過「人性妄念」子議題中的展品，我們彷彿見到了身處現代主義 \ 後現代主義審美價值判斷的矛盾夾縫中的兩岸當代藝術實踐裡，出現了一個足堪進行「積極互動與對話的平台」：不論如何，藝術 \ 美術以「獨創性與前瞻性」為終極之審美判斷或價值判準是了無疑義的了！？只是，我們在接受這條兩岸當代藝術約定俗成的審美價值之時，仍需持續地對它保持懷疑與批判，否則，它又將成為下一個教條主義。

如果我們真的可以放下種種教條信仰並把當代藝術的反思批判還原到藝術家的切實生活裡，那麼，我們或將發現「文化主體&身分認同」同「個體—生命—環境」在哲學詮釋學上的近似性，而「政治發言」、「消費反諷」也可能是藝術

家「人性妄念」裡的他者。一旦我們真切地面對著這一場活潑潑的生活景觀，我們或將發現重新詮釋「雙後展」中的種種文化議題的新契機。以此，筆者以為，雖然在現實的歷史進程裡薩特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）確實是一個在結構 \ 解構主義風潮下過了氣的存在，但是，採取薩特式的人道主義存在主義研究視角或許仍是詮釋「雙後展」的另一種可行方案！？

五、結論

相對於「後八九」及其線性史觀的明晰性，「後解嚴」的時間與範圍界定是曖昧的。台灣當代藝術的後現代史觀是修辭的。全球化 \ 在地化、城市 \ 鄉村、主流 \ 邊緣、權力 \ 金錢…的結構 \ 解構關係是混淆的。只是，不論是威權鉅論或多元開放，這種發言權之爭對於位處城市權力邊陲地帶的廣大群眾而言可能都是無關鴻旨的；這是法國結構主義精神分析大師拉岡（Jacques Marie Emile Lacan, 1901-1981）所隱喻的「小孩子玩不動的陽具」！？

誰在操弄著「觀念—辯證」呢？又是誰使辯證反思異化成詭辯修辭與曖昧混淆呢？我們該到那兒尋找辯證法的真正理性反思呢？

或許，她不存在於顛覆批判的界域，也不存在於烏托邦幻想的夢土！或許，我們可以在遠離城市的鄉土之間，於《父親》（圖 6）溫柔敦厚的笑臉裡、深耕厚耨的雙手裡獲得世界的敞開與大地的傳承！

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