

## 野考——臺灣戰後的歷史迴圈與自我命名

王品驊（本名：王曼萍）

Investigation of the Wild Area

Taiwan's Post-war History Cycle and Self-naming / Wang Man-Ping

### 摘要

臺灣「當代藝術」是否存在根源？戰後藝術歷史如何成為當代藝術萌生的土壤，以及這樣一種關於當代藝術起源的探究，是否在一開始即是「反根源」歷史脈絡的開啟？為何要以「野根莖」切入臺灣藝術歷史進行考察，此策展方法如何成為臺灣當代藝術與策展的在地論述建構的知識生產？本文將以臺灣在地歷史的「非歷史性」特徵，來探究國立臺灣美術館 2018 年的臺灣雙年展「野根莖」的策展研究與工作方法。「野」在此成為一種非主流歷史範疇的探巡和歷史檔案或創作案例之蒐集，「根莖」成為描述諸多檔案或案例，彼此相互衍生與錯綜交織以成為臺灣藝術歷史軌跡見證的脈絡組構，以及重構臺灣在地藝術論述的建構基礎。本文強調此工作方法本身，即是意圖將策展作為一種在地歷史研究方法的開展和論述知識生產的實踐，也是對於在地歷史的非歷史特徵的回應與再建構。

**關鍵字：**當代策展 非歷史 自我命名

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

本文將以臺灣戰後 1960 年代迄今的藝術歷史中的幾次觀念論爭事件，來探究在這些筆戰事件背後存在著臺灣「非歷史性」(non-historical)的特徵，並藉此回溯 1990 年代以來以參與國際雙年展為「自我命名」策略的雙年展發展歷程，在反思雙年展策展方法的基礎上，進而探究國立臺灣美術館 2018 年的臺灣雙年展「野根莖」的策展研究與工作方法。「野」在此成為一種非主流歷史範疇的探巡和歷史檔案或創作案例之蒐集，「根莖」成為描述諸多檔案或案例，彼此相互衍生與錯綜交織以成為臺灣藝術歷史軌跡見證的脈絡組構，以及重構臺灣在地藝術論述的建構基礎。本文強調此工作方法本身，即是意圖將策展作為一種在地歷史研究方法的開展和論述知識生產的實踐。

從「野根莖」展覽內容的幾個歷史切入點為引線，例如該展邀請了當年《劇場》雜誌參與者莊靈發表攝影、陳耀圻之臺灣最早的紀錄片《上山》、《劉必稼》，以及年輕世代藝術家蘇育賢對於劇場當年演出《先知》檔案的再創作等，皆是對於 1960 年代《劇場》提出今日時空的回視探究；以及策展田野中針對《上山》演員黃永松於 1970 年代創刊《英文漢聲》進行訪談，皆可視為《劇場》從 1960-70 年代持續輻射的效應。此種深具實驗和拓荒的精神，再發展為解嚴那年王墨林所發起的，第一次在北海岸巨大廢墟諸演出的《拾月》展演，所開啟的臺灣小劇場運動等。「野根莖」邀展的範圍，橫跨了 1960-2010 年代臺灣半個世紀以來的現、當代藝術發展歷史。

本文將藉由文獻研究，開展這些歷史時刻所觸及的臺灣藝術的現代性歷程，在問題追溯中我們將發現臺灣歷史發展有著潛在的連續性——非歷史性特徵，是否這種潛在的連續性成為當代藝術承續著現代藝術啟蒙之後「自我命名」的條件？而臺灣歷史「自我命名」(self-named)的困難，實則跟亞洲文化的共同命運有關，本文將提出追溯此種歷史軌跡的理論，將實踐成為一種「根莖式」論述的開展模式，此種「根莖式」論述體現出臺灣當代藝術的發展，如同一種沒有根源、隨著實踐而散佈、不斷跨越界線、連結為多結點、多網絡式的模式，此種在往復運動、流動中形成的組構體，充分體現出臺灣在地歷史的迴圈狀態。因而，本文也將針對展覽策展方法，進行方法論反思，來體現此種「提問式的歷史研究策展」，是對於臺灣藝術發展的「非歷史」特徵的一種回應。

在展覽前的研究籌備會議中，王墨林持續提出著「野」是什麼？以及「野」開展出什麼樣的歷史課題，在這樣的討論中與會者提出相對於「野」的體制性「收編」現象，總是緊跟其後的發生。此種歷程從政治上的在野到成為執政者的過程，

以及在臺灣解嚴前後衝撞體制的現代藝術，在 1990 年代成為進入藝術市場的案例亦可驗證。從本文的觀點來說，對於「野」的追問，勢必形成在「野」與「收編」之間往復運動的一種運動狀態，本文強調臺灣歷史，正是藉由此種運動狀態開展其獨特的歷史軌跡。此種往復運動的軌跡，彷彿朝向某種根源問題進行辯證，然而在概念辯證失效之後，我們會發現歷史正是以此種令我們意想不到的方式「自我命名」。

本文因為篇幅所限，將展覽跨越的半個世紀，聚焦於 1960 年代的兩次論爭，在研究方法上，特別強調從解嚴後 1990 年代的「臺灣藝術主體論述」，作為回溯 1960 年代論爭的切入點，一方面是 1990 年代多位論者的臺灣主體論述發端於 1960 年代，此種歷史的內在盤根錯節早已存在；一方面是在研究方法上，強調作為後殖民處境的臺灣文化，唯有以一種後設性研究的視點，採取回溯多個時期既有歷史研究的斷裂處，建構出策展概念提出的「野」之域，作為對於 1960 年代歷史論爭的檔案重啟考證、並重新建構話語分析的新理論藍圖。回到在地歷史斷裂的內部，而不採取向西方理論參照連結的方法。

本文將進行 3 個階段的論述，首先是回溯 1960 年代的《劇場》雜誌，帶出當時的時代意識，以及兩次以「現代藝術」為名的兩次論爭。藉由文論分析，觀者將漸漸察覺在這些論爭的背後體現著筆者所強調的「多源現代性」，亦即 1961 年在「現代藝術」語詞的背後，實則是中國現代性與放在括弧中的（臺灣現代性）之爭，當時尚未解嚴，因此爭論中涉及了政治、國族和不同族群角力。而 1966 年的「現代藝術」語詞背後，則是戰後資本主義與左翼社會主義之爭，以及臺灣作為冷戰期間美日、中蘇之間角力棋子，所涉及的自由民主與社會現實之意識形態論爭。

第 2 階段即建立在解嚴的視點上，在尚未解嚴前，不僅「臺灣」是作為括弧中的隱性存在，作為論爭焦點的「現代藝術」亦是失焦於當時複雜的政治、國族、經濟體制、族群、社會現實中。解嚴之後，1990 年代的「臺灣藝術主體」論述立刻體現出「本土化」、「臺灣正名」的歷史轉折，該轉折正是藉由當時多位論者回溯 1960 年代的論爭，可以解碼出潛在論述仍困縛於當時政治和國族論述的紛擾中。此時「現代藝術」的論爭，透顯出「反西方」、「反中國」、「反抽象」的立場，「現代藝術」的概念仍不得釐清。於其時學者提出了「想像性現代藝術」描述 1960 年代第一次的現代藝術階段，以「學院式現代主義」描述 1980 年代第二次現代藝術的論爭階段，這個總結相當貼切的回到「現代藝術」作為一

個外來語，跟在地藝術經驗間存在著隔閡，不應作為一種論爭藝術價值的基礎，而是看清自始至終不存在符應西方經典現代性經驗的事實。

因此，本文回到以「策展」作為一種在地歷史研究的方法，進入第三階段的歷史檔案和文本話語分析，從臺灣現代美術館的興建，「策展」成為一種在「現代化」、「國際化」中「自我命名」的方法，自此臺灣進入了藉著策展策略，進行「在地—全球化」的「自我命名」建構階段。然而於今回顧，從在地「策展」史研究來看，也顯現出同樣的歷史特徵，亦即臺灣的在地策展發展，在被西方「策展」概念命名之前，實則早有「策展」之實。

於此回溯 3 個階段的歷史檔案文本，在跨越了前述藝術論爭的多階段時空之後，觀者將發現「現代藝術」作為語詞的論爭焦點，卻始終無法真正被在地的藝術經驗所清楚定義，在此語詞背後角力的「現代化」、「國際化」、「本土化」和「西方現代性」、「中國現代性」、「臺灣現代性」等，更是未能被釐清，此種複雜的歷史過程，本文稱之為臺灣在地歷史的「非歷史」特徵，亦即臺灣在地的文化歷程，在受到多歷史階段斷裂的影響之後，即是一種「多源現代性」的狀態，若不能從臺灣真實在地的接受史作為後設視點，面對外來語詞與在地經驗之間的差異、歷史爭論將有如歷史迴圈，一再回到外部性的「自我命名」的位置。

## 壹、以「現代藝術」為名：60 年代的《劇場》雜誌

從今日當代藝術的跨域創作趨勢作為研究上的後設視點，讀者可以從 1965 年創刊的《劇場》雜誌，察其端倪。從今日《劇場》所帶動的後續歷史可以看出，當年這本雜誌影響了 1960 乃至 1980 年代前衛藝術的風潮，尤其在領域上影響了攝影、視覺藝術、電影、劇場等，在理念思想層面，直接體現出現代藝術思潮進入臺灣的過程，繼現代藝術思維之後，成為 1970 年代提倡總體藝術理念的先聲。這本在當時「大量引介西方思潮與現代思想」的雜誌，一方面在社會文化層面，跟隨著在 1949 年戰後的 50 年代重新建設，在藝術與文化的發展上，正處於 50 年代李仲生為主的現代藝術理念影響下的時空背景，60 年代中期發刊的《劇場》雜誌，則藉由大量的劇場與電影等西方現代思潮的引介，以及充滿實驗性的發表活動，似乎是展開了不同於前述以抽象繪畫為主，而是跨劇場與電影領域的新視覺藝術的路線。

本研究將以回視眼光，重新回顧臺灣 60 年代現代藝術的發展，在當時不同的藝術事件中，均以「現代藝術」（Modern art）作為藝術的主要趨向，但也因

此在不同的訊息來源和藝術發展條件下，對於來自西方的「現代藝術」意涵產生了爭議，由於當時尚處於戰後對於橫向移植的「現代藝術」，進行著理解和實踐的初期，各種朝向藝術想像的藝術實踐均以「現代藝術」來自我命名，因而本研究選擇以藝術的「命名」問題來分析，透過外來文化引發、現代藝術進行在地實踐的歷程，而種種爭議過程即有如一種命名挫折，產生盤根錯節的概念發展的歷史狀態。

在解嚴後 90 年代開始，對於 60 年代所進行的評論和研究觀點中，可以初步的區分成兩個不同的切入方向，一是從對於 1957 年成立的東方、五月畫會的現代藝術理念所展開的討論與批評，以發生於 1961 年的徐復觀與劉國松的筆戰事件為切入點，評論者從當時該畫會的創作者將現代藝術詮釋為抽象繪畫的表現，並表彰為中國現代畫的體現，進行了藝術與文化政治論述的批判。另一個研究脈絡，則是透過 60 年代中期之後文學、劇場、電影、視覺藝術匯流的開放性實驗風潮，將 60 年代現代藝術的前衛性格標舉出來，90 年代發表的研究論述中將該發展定位為臺灣前衛的「複合藝術」時期<sup>1</sup>。此概念雖不能代表當時的藝術時潮，然而在概念的建構上，體現出了對於西方現代藝術流派定義的參考特徵。在 60 年代前後期兩個不同歷史脈絡的藝術事件，在後續研究的論述空間中，無論是朝向將藝術導向一種主體論述的層面討論，或是將藝術的表現導向媒材形式的突破，均十分具有代表性的彰顯著戰後臺灣藝術實踐透過不同階段所進行的藝術論述的自我建構。

上述源自臺灣藝術理論與後設藝評研究的觀點，事實上包含著解嚴後多階段的臺灣藝評與研究論述的實踐與轉向。這使得在 21 世紀從當下的視點回視 60 年代所表徵的歷史課題之時，特別是藉由將臺灣 60 年代所發生的現代藝術的論述轉折，視為臺灣當代藝評與美術研究的一個重要的在地化歷程，一方面呈現著現代藝術如何從日本、歐洲、美國等外來的現代藝術理念影響之下，發展出 60 年代的現代藝術在地實踐系譜，一方面在研究中並陳臺灣的現代性系譜與西方現代藝術，從 60 年代到當代所歷經的研究思潮轉向間的關係。

從現代時期到當代的發展，臺灣與西方在二次戰後不同時間歷程下，都經歷了不同脈絡下的文化轉向，其中最重要的變化在於將歷史事件，視為有機會展陳特定文化時空意義敘事的「文本」，這些文本由特定的時空脈絡、形形色色的話語論述所組成。在這樣的話語分析研究取向中，美國學者在《超越文化轉向》一

---

<sup>1</sup> 賴瑛瑛著，《台灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北，遠流出版社，2003 年。

書中，提到了重建「身體」和「自我」的範疇，是在現代性啟動的學科重組、知識形態、認識論轉變、文化的概念場域轉移等等文化轉向中，最為核心的討論焦點。<sup>2</sup>本研究從《超越文化轉向》中提出，使「自我成為問題」的觀點，也就是如何在戰後的多次觀念性筆戰事件中，反思事件中的概念爭議與辯證，如何形構為一種潛藏於歷史中的複雜自我命名。觀察在藝術場域中形構「現代藝術」的論述話語，如何在文化與社會的變動中不斷進行論述重構的變化。

下列的兩次現代藝術論爭事件，即是此種「多源現代性」藝術理念間發生的必然論爭，藉此驗證 60 年代的藝術個體所歸趨的是多源現代性認識系譜，一方面在此現代性經緯的重構中，體現著爭議，但一方面也成為 60 年代藝術發展對於當代藝術思潮的貢獻，而這也是從當下視點進行歷史的回視研究最關切的問題核心。

## 貳、60 年代的第一次「現代藝術」論爭——1961 年

1961 年 8 月新儒學學者徐復觀，發表了〈現代藝術的歸趨〉<sup>3</sup>一文，文中指出「現代藝術與共產主義」有關，在這篇為了剖析抽象藝術精神的文章中，徐復觀認為現代藝術其未來「無路可走，而只有為共黨世界開路」一途。在 1949 年臺灣進入戒嚴時期的反共抗俄之後，徐復觀這樣的觀點，無疑是帶給從事「現代藝術」的藝術家一個極大的壓力和衝擊。藝術家劉國松在該文發表半個月後，立刻發表了〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉<sup>4</sup>，劉國松在文中以多重論證的方式，指出共產黨是藝術方面的傳統主義者，莫斯科是反現代藝術的；而現代繪畫個人而唯心主觀的表現，不僅不可能為共產世界開路，同時在共產世界裡沒有一個現代藝術家，是一件不可否認的事實。

在 1987 年臺灣解嚴、1989 年東歐多國紛紛脫離共產制度、1990 柏林圍牆倒下之後，對於全球冷戰結構已經瓦解的當代讀者，重新閱讀上述來自臺灣 60 年代前期的藝術論戰的歷史話語，具有一種切片與放大聚焦的觀看效果，甚至也具有一種因時代的快速轉變而發生的巨大視差。因此對於陌生的讀者來說，在上述切片的討論中，究竟是如何導致問題會涉及了臺灣戰後的共產 / 反共意識之辨，

<sup>2</sup> 理查德·比爾納其 (Victorie E. Boonell) 等著，方杰譯，《超越文化轉向》，臺北，藝術家出版社，2008 年，頁 23。

<sup>3</sup> 參見倪再沁著，《台灣美術的人文觀察》，臺北，藝術家出版社，2007 年，頁 21。

<sup>4</sup> 參見倪再沁著，《台灣美術的人文觀察》，臺北，藝術家出版社，2007 年，頁 21。劉國松，〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉，發表於 1961 年 8 月 29 日《聯合報》10 版；後收錄於劉國松著《中國現代畫的路》，臺北，傳記文學出版社，1993 年，頁 121-128。

恐怕很難想像，但無疑的，表面上徐復觀和劉國松的討論藉助了一個核心焦點來進行：現代藝術。而對於現代藝術的抽象精神進行全然不同的解讀，成為兩文論爭的思辨所在。

如果先將他們爭議論點的起因置放一旁，從當下此刻眼光來看整個歷史演變的過程，事實上對於 60 年代臺灣藝術發展的進行研究和論述，幾乎都是在解嚴之後，開放報禁與媒體版面，以及因政治與社會普遍興起的「臺灣主體意識」形成之後所陸續展開，因此多數論述均集結出版於 90 年代。對於「臺灣主體意識」的找尋，同時反應在當代藝術的創作和藝術評論之後設研究兩個層面上，並且在 90 年代中期達到以主體性議題、創作者和論述者作為關注的階段性高峰<sup>5</sup>。

上述對於 60 年代初美術領域徐、劉這場重要論爭的討論，出自倪再沁 2007 年新出版的《臺灣美術的人文觀察》一書。事實上，倪再沁在寫這本書之前，他已經在 1991 年發表過〈西方美術·臺灣製造〉的論述，從臺灣主體藝術出發的角度，討論了從日據時代到解嚴時期的藝術家作品，思考著這些作品受西方藝術發展流派影響的關係。

倪再沁對兩人論爭的討論尚未結束，他接著說：

不僅徐復觀對臺灣抽象繪畫的本質感到懷疑，往後的謝里法、林惺嶽、蔣勳等均表達了他們對抽象藝術『內在的真實』的不信任，那種與現實生活脫節，橫向移植西方文明的舶來文化有何真實可言？有的只是蒼白虛無！

6

倪再沁的說法，可以在林惺嶽書寫於 1995 年的北美館論叢中印證：

當鼓吹抽象主義以推行美術現代化的言論，取得言論市場的壓倒優勢之後，那些帶頭衝鋒的人物，為了取得保留派的地位，急就章的調和了「傳統」與「現代」，以其標立新的權威。遺憾的是，他們所強調的「現代」，只執迷於抽象主義，而所謂「傳統」，竟然傾向摹擬中國水墨畫之不涉人間煙火的意境，最典型的代表則為高唱一時的「中國現代畫」。如此今古的

<sup>5</sup> 1995 年帝門藝術教育基金會的「藝術評論獎」所著眼的評論人成就和評論寫作的推動；1996 北美館「1996 雙年展：台灣藝術主體性」規劃了歷史系譜檔案和 5 個議題的展覽單元呈現。

<sup>6</sup> 倪再沁著，《台灣美術的人文觀察》，臺北，藝術家出版社，2007 年，頁 21。

浮面接合，在理論上不僅走進了新的教條主義的峽谷。在實際上也重蹈了百年前大陸來臺的文人畫家的覆轍——與生活的土地絕緣。<sup>7</sup>

透過上述 3 段文字的引述，讀者幾乎已經快速閱讀到透過對於「現代藝術」的閱讀，首先是在 60 年代的新儒家和五月畫會藝術家之間發生了現代藝術與共產主義，兩個辭彙之間的指認和分判。其次，是在臺灣解嚴後重新展開的藝術歷史研究觀點中，對於 60 年代抽象繪畫之「現代」與「傳統」產生繫連關係的批評，涉及了兩個層次，一是對於這種繫連關係中的藝術象徵的衝突的批評，另一個則是認為這種繫連，是為了創造在當時的政治環境中，具有將藝術轉為政治符碼的現實效用的批評。

而倪再沁和林惺嶽的批評，還不僅於上述「中國現代畫」所指涉屬於臺灣內部歷史、在 1949 年所面臨的政權轉移的現實，事實上更延伸到臺灣被殖民的歷史命運和不斷吸收西方外來文化、壓抑臺灣主體的文化特徵。而這也是政治解嚴之後，在 90 年代臺灣社會與文化藝術中集體召喚「臺灣主體意識」的第一波，具有回歸土地與民族在地性的色彩。這也是倪再沁〈西方美術·臺灣製造〉論述在當時發表所表徵的文化語境，一種亟欲與西方殖民的外來主權進行切割或抵制、對於臺灣後殖民文化的符碼、象徵、意義進行重鑄的強烈意圖。

在此，由於論述的起點是徐復觀和劉國松的論爭，因此無論是在短短 3 段論述中常常發生混用的「現代藝術」或是「抽象繪畫」兩個語詞無法真正釐清，事實上，對熟悉臺灣美術發展的觀者來說，要理解劉國松的觀點，無法忽略他在創作上所屬的「五月」畫會（成立於 1957 年），他們在藝術的表達上所採取的抽象繪畫形式，也就是說，必須透過對於「五月」畫會本身「抽象繪畫」理念的釐清，才能解讀劉國松在討論「現代藝術」所意謂的真正意涵。

### 叁、60 年代的第二次「現代藝術」論爭——1966 年

《劇場》雜誌發刊於 1965 年，在 60 年代的現代化風潮中，《劇場》代表著積極引介西方現代思潮如普普、荒謬劇場、殘酷劇場、生活劇場和真實電影、電影新浪潮等等影響，並透過實驗和行動，實踐了劇場、電影和展覽等跨領域形式。從視覺藝術的角度來說，《劇場》雜誌表徵著一個重要的轉折，透過《劇場》雜

<sup>7</sup> 林惺嶽，〈五十年的回顧與展望〉，《一九四五～一九九五 台灣現代美術生態》，臺北，臺北市立美術館，1995 年，頁 13。



誌內容所引介的西方思潮所帶來的跨界實驗，使得文學、劇場、電影和視覺藝術方面的現代藝術理念匯流，由此推動了多種實驗性創作形態，在參與者黃華成、張照堂、莊靈、陳耀圻等人的嘗試中，臺灣 60 年代的現代藝術表現不僅與 50 年代以抽象繪畫為主的取向不同，同時也在新的試探中，創造了討論西方現代思潮與臺灣文化時空關係的新空間。

1965 年《劇場》參與者在臺北耕莘文學院舉行了第一次的演出：黃華成的《先知》和貝克特的《等待果陀》。《先知》由黃華成寫劇本、陳耀圻導演、莊靈和劉引商演出。《等待果陀》，劇本則由邱剛健、劉大任翻譯、邱剛健導演，演員有黃華成、任建青、陳試鋒、簡志信、林安潮。兩齣戲的舞臺監督為許南村（即陳映真），前臺管理為劉大任等。

演出之後，陳映真在〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉<sup>8</sup>一文中，本文摘寫如下，該文批評了臺灣現代主義的發展。他認為現代主義「缺乏健康的倫理能力」，他認為文藝家應該具有知性，應該有思想有觀點。當文藝家面對一個龐大的物質文化所「非人化」的現代社會時，應該去指摘、喚醒人們注意這種不良傾向，鼓舞人們以希望、善意和公正去重建世界。他認為現代主義接近一種「意識」的創作，他認為現代主義者創造出無數派別、發表無數宣言（如表現主義宣言、未來主義宣言），用「造作的姿勢」和「誇大的語言」述說現代人在精神上的「矮化、潰瘍、錯亂和貧困」。他認為 18 世紀以來文藝作品便背負著「餵養、豐富大眾精神生活的責任」（這指的應是寫實主義的文藝作品）。他反對現代主義是因為現代主義因「現代消費社會的流行風氣、現代人精神與感官的倒錯而生」，由於先天條件不良而造成現代主義文藝形式的詭奇與晦澀，落入了形式主義的陷阱，「這使得它遠遠地離開了讀者，將原有的任務遺落給通俗的市場文藝」。而這種形式主義不但欺騙廣大的讀者，也欺騙了「大部分低能的」現代主義文藝作者。<sup>9</sup>

此處藉由對《劇場》同仁演出所激發出的對於現代藝術「蒼白虛無」的討論，與 1961 年的論爭事件有某種呼應之處，而陳映真在前文中的批評爭議，要透過對於《劇場》雜誌的內容分析，將能更詳細的對照陳映真批評觀點的相對性思考脈絡。不像 1961 年的現代主義者如此幸運，逃過了被指摘為「共產主義」者的

<sup>8</sup> 陳映真，〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉，《人間》雜誌，臺北，人間出版社，1988 年，頁 1-8。

<sup>9</sup> 陳映真，〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉，《人間》雜誌，臺北，人間出版社，1988 年，頁 1-8。韓維君，〈等待果陀及其他——從《劇場》雜誌談一九六〇年代現代主義在台灣之發展〉碩士論文，1998 年，頁 110。

劫難。1968年，陳映真因思想左傾被捕，判刑10年，於1973年才因蔣介石逝世百日而獲釋。在60年代所發生的兩次關於「現代藝術」的論爭，雖然都以「現代藝術」為名，但是對於「現代藝術」的不同理念正是成為爭議所在，而在60年代的這兩次爭議事件，都其來有自、各有其理念脈絡可循，究竟此環繞著「現代藝術」命名而生的問題，是處於什麼樣的時空內涵之中？

#### 肆、想像現代藝術與學院現代主義的辯證

戰後臺灣雖然經由來自日本、歐美的現代藝術理念影響，而有在地化的現代藝術發展，但在種種理念爭議的難題中，最根本的問題，在於臺灣戰後社會充滿了朝向現代化發展的政治與社會建設，但是整體上卻仍處於尚未歷經現代啟蒙的社會狀態。

通過1960年代所發生的「現代藝術」爭議，呈現了已經發生於臺灣60年代的真實情況，並且此種現象也許從未真正消失過。亦即在兩次「現代藝術」的論爭中，最後都將對「現代藝術」理念的攻擊，導向無法跟生活土地進行連結的層面，換句話說，也是對於「現代藝術」與臺灣在地歷史關係的提問。

1990年年底結束，發生了一次美術雜誌發表的重要論戰。起因即為「臺灣藝術主體」的論爭事件，即是前述倪再沁1991年4月發表的評論文章〈西方美術·臺灣製造——臺灣現代美術的批判〉<sup>10</sup>，該文將西方現代性影響和臺灣主體意識的訴求，建構為相互對立的立場，此文引發了總共25篇不同論點文章的相互攻訐與討論，論戰時間為期22個月，從1991年開始持續到1993年3月結束，接近兩年的時間。當時的論戰，對於從1980年代開始到1990年代期間的臺灣集體意識下的主體性論爭問題，十分具有代表性。

學者陳傳興對倪文中關於臺灣多階段的現代主義觀點作了更進一步的討論，「80年代初期因為大量留學藝術家返國任教造成了一次西方藝術思潮輸入移植的高潮，是在創作思維與形式上具體而微的重視和變奏了戰後的60年代臺灣現代主義的發展。」陳文認為，「簡單的說，80年代初期的現代主義是一種『學院現代主義』，它將60年代的虛幻、強烈欲望的那種『想像現代主義』（或者說『野蠻現代主義』）加以馴化，『制度』與『權力』關係取代了先前的『批判』（與『冒險』）。」<sup>11</sup>他認為80年代初新學院（國立臺北藝術大學，當時名為

<sup>10</sup> 倪再沁文章發表於《雄獅美術》242期，1991年4月，後續論戰文章也持續在《雄獅美術》刊出。

<sup>11</sup> 陳傳興，〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭——一九八〇年代台灣之「前」後現代美術狀況〉，

關渡國立藝術學院)和美術館(臺北市立美術館)的成立是這種新權力制度形成的制度符號。

「從 60 年代到 80 年代初，經過 70 年代的曲折，臺灣美術界走過的路徑明確地可以看出是一條『現代主義』的連續途徑從虛無蠻荒荊棘中漸走出來的道路。」但是陳傳興接著問：「這點是現代主義本土化的明證？既是也不是。是，是因為它已被制化，滲入制度內成為其構成成份。不是，因為這個『現代主義』被制化的過程並非是經過思辨、辯證與抗爭而完成的。」60 年代的未經消化、80 年代的快速制化，導致了「『現代主義』變為一種不可視的盲點，它凝取了更多想像、挫折、欲望和慾力。80 年代初的現代主義在臺灣只能是一種形式，一種事實，但絕對不能成為問題。這是一種片面、不完整的現代主義，在這基礎上產生出來的 80 年代後半期的斷裂現象——泛政治性、歷史主義、本土意識(臺灣意識)、自主性、反理論——只不過加速和凝聚了先前早已潛存的那種不可言說的懼斥『現代主義』問題之態度。」<sup>12</sup>「泛政治化」和「反現代主義」兩個論點，是陳文在經過對於倪、林文等多篇評論分析後所強調的觀點。

筆者於 2010-2014 年期間密集的進行了臺灣 1980 年代的田野訪談和藝術歷史研究。在研究過程中發現，1980 年代的「抽象藝術」概念正是依循著 1960 年代多源的現代藝術理念發展而來，但在調查訪談時卻發現，口述訪談過程驗證了臺灣現代藝術理念的發展，陸續進展於各種教學和有限的文獻片段之間，只能回溯個別的藝術經驗檔案，無法進行文本式的概念語詞回溯，若以李仲生研究的例子來看，此種無法進行文本式印證的歷史，正是一種在白色恐怖下噤聲歷史的必然寫照。這導致 1992 年倪再沁引發的臺灣主體論述的筆戰事件一般，只能是個重複的歷史迴圈，找不到所謂的核心概念「起源」。亦如同前述的 1960 年代的兩次「現代藝術」論爭，最後必然都是無疾而終，對於現代藝術概念的辯證，無法在各執立場與脈絡的多方間獲致最後的總結。原因即是「現代藝術」概念不僅是以多源、多階段、片段方式、甚至是間接方式進入臺灣歷史，更由於根本上是文化的「外來語」。從來未曾有過對於外來語的界定、認識，而是直接在藝術世界中使用，同時此「外來語」還必須迴避特定階段政治意識形態解讀的侷限。

---

《雄獅美術》259 期，1992 年 9 月發表，後收錄於葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識——前九〇年代「台灣美術」論戰選集》，臺北，雄獅美術出版，1994 年，頁 239-240。

<sup>12</sup> 倪再沁文章發表於《雄獅美術》242 期，1991 年 4 月，後續論戰文章也持續在《雄獅美術》刊出。

## 伍、臺灣在地「策展」的自我命名

北美館為臺灣第一所致力於「現代美術」的公立美術館，實踐了北美館「現代化、國際化、本土化」的開館目標。<sup>13</sup>而開館以來，展覽名稱以「現代」為名者，從開館起始、1986年為高峰、1988年以後減少出現，2000年後，再也沒有以之為名的展覽出現。學者賴瑛瑛認為，「從標題的引用，可見『現代』一詞的消長，揭示了美術館及臺灣藝壇對於現代美術的探索歷程，『現代美術』在臺灣的文化脈絡中或呼應了歐美現代主義的形式風格，或只是一種對於傳統抗衡的廣義指涉。」<sup>14</sup>

從該文的分析，「現代」為名的展覽，正好在跨過1987年解嚴那年前後，從高峰轉為遞減。而解嚴前後正是前述臺灣1980年代「主體」意識的爭議逐步形成的時空，「本土化」一詞最初因臺灣長期的外來政治壓抑在地而浮現，既之成為具有「排外性」的反西方文化的初期特徵，接著是在論述者論辯過程中，「本土化」一詞被「臺灣主體」所取代，後者語詞的渴望在1996年北美館的「臺灣藝術主體性」展覽的象徵性上達到最高。甚至，在本文的脈絡中，可以看出1980年代以「現代」為名的階段，到了1996的北美館雙年展被以「臺灣主體」為名所取代。

本文簡短回顧以官方資源為主導的推動，發現「策展」的歷史建構，有兩股重要的脈絡交織。首先，是自北美館1980年代開館以來，以「現代」、「臺灣主體」為名，形成了以西方藝術主流為對話對象之「命名」的階段性遞變史。其次，是1990年代中期，隨著亞洲雙年展、三年展趨勢的形成，北美館也開啟了臺灣與國際相互輸出與輸入的臺灣威尼斯雙年展與亞洲區域的臺北雙年展，因而此種藉由雙年展機制無疑是向外投射的「全球化—臺灣」命名策略。「策展」機制，作為「臺灣」在藝術場域進行國際藝術網絡的連結和投射中介，也同時體現出在「臺灣」和「全球化」關係間向外連結的、向外投射的集體欲望。

在研究臺灣現代藝術發展的過程中，除了上述現代藝術理念起源的探究，也為了追溯「策展」概念的起源，根據文獻資料上自1998年之後大量出現的「策展」與「獨立策展人」的語詞討論，發現此現象跟當時北美館館長邀請日本國際策展人南條史生策劃第1屆臺北雙年展有關。然而，根據大量的文獻訪查，筆者在臺灣在地策展研究中提出，臺灣的「獨立策展事件」早於1998年之前。1991

<sup>13</sup> 賴瑛瑛，〈展覽詩學——台北市立美術館展覽意涵之反思〉，《開疆立幟：臺灣美術史學的展望論文集》，臺北藝術大學美術學院，2006年，摘要。

<sup>14</sup> 同上註，頁5。

年時即有因「藝評人」身分受邀的黃海鳴策劃了「作品中的時間性」展。若以本次「野根莖」雙年展策展研究試圖回溯戰後的臺灣美術發展歷史來說，作為「東方畫會」發起人之一的蕭勤——受學於李仲生的現代理念實踐者，1961 年即已在義大利米蘭發起「龐圖」（Punto）國際藝術運動，策劃了東方畫會創作團體的展覽。而曾參與《劇場》雜誌的黃華成，也舉辦了帶有鮮明個體意識的「大臺北畫派——1966 秋展」。這些發起於創作者和創作團體的策展事件，有如臺灣 1990 年代策展史的前史，時間皆早於當代「策展」概念進入臺灣的時間。

臺灣 1998 年借臺北雙年展進入亞洲雙年展的網絡，有如亞洲城市試圖從突顯「國家」的展覽晉身到「國際」的展覽，本文摘寫學者高千惠觀點：臺北以亞洲國際都會為居，但它也同時背負了臺灣近半世紀以來的國家認同議題。在長期認同的分裂下，文化主體如何建構，並逐漸出現了一條從文化主體認同、後殖民論述、國際主義、跨國主義的脈絡。從脈絡上看，自 1998 年開始，臺北雙年展可視為一個國際雙年展脈絡的小縮影，一個國際藝術家的亞洲舞臺、或一個在地藝術家邁向國際藝壇的渡口，但同時也反映出臺北這個城市幻化不定的文化走向。它沒有文化政策方向，但卻有敏銳的藝壇風向感和現實性格。<sup>15</sup>

從本文立場來看，前述學者的觀點，正是藉由策展的自我命名機制，卻向外投射「全球化—臺灣」策略的一種必然結果。

## 陸、非歷史性特徵下的策展研究轉向

「策展」（curating）概念成為當代藝術的一項工作方法，根據此外來語的西方文獻，時間發生於 1969 年，史澤曼（Harald Szeemann）離開瑞士美術館館長的職位，成為獨立策展人（Independent curator）的時刻，由於當時引發他辭職的因素為不被美術館的董事會所接納的觀念藝術展，他帶著這個尚未被接納的藝術新型態提案，出走到非美術館的城市「特定場址」的歷史空間進行。換句話說，在他成為外於體制的「獨立策展人」之前，事實上，歐洲美術館雖然有館內策展人的體制，然而這些館內策展體制，通常為館內典藏品的藝術史研究和藝術史展覽所設置，此概念不同於強調觀念性策展的「當代策展」（contemporary curating）。史澤曼的出走所開啟的獨立策展事件，才是真正從現代的觀念藝術開始，朝向當代藝術發展的「當代策展」概念的起點。此時間發生於前兩個「現代藝術」爭議

---

<sup>15</sup> 高千惠，〈誰在講話？——從後殖民到跨國際間的距離〉，《今藝術》192 期，2008 年 9 月號，今藝術網站發表日期 2008 年 9 月 2 日。

事件，在臺灣引發論爭的時間之後。換句話說，在臺灣真正有「策展」語詞概念之前，即已發生「策展」之實，因此此種在地藝術歷史的「策展」實踐和「自我命名」有待後設的歷史研究重新賦予。

德國藝術史家漢斯·貝爾廷(Hans Belting)，在關於藝術史終結的討論中，曾經提到「藝術作品」這個語詞，已逐漸意味著將作品理解為未完成的，因此也是歷史發展過程的體現。在「藝術」存在於歷史之中的意義上，藝術的存在超越了個體作品，通過將藝術作品轉化為一種歷史現象，使作品的生存完全依賴於其後來的接受情況而定。<sup>16</sup> 根據本文探討的「現代藝術」或「策展」概念來說，的確臺灣在地的「現代藝術」與「策展」實踐的自我命名，無法仰賴外來語的語源界定，而是必須藉由自身實踐的、被接受的在地歷史來重新界定。

身為東亞後殖民社會的策展實踐者，倘若試圖面對我們的社會、面對破碎的文化脈絡，都必須重建我們的歷史視野，針對臺灣所置身的複雜歷史。從西方的觀點來說，我們處於現代化始終未完成的真實歷史過程上，但是後現代、當代卻早已同時到來，根據臺灣文獻分析，1980年代是現代藝術、後現代藝術同時進入的時空，甫進入1990年代又迅速進入了當代藝術。日本評論者榎木野衣曾針對日本歷史類似的現象說，這是一種亞洲文化發展特徵上的「惡性場所」<sup>17</sup>。亦即本文所強調的「非歷史性」特徵。

探究著日本現代文學起源的日本左翼評論者柄谷行人，也在他的研究中強調，對於現代文學這種系譜學的「起源」追溯，不能走得太遠。而日本現代文學的起源，正是意味著「內在主體的創生」<sup>18</sup>。

柄谷行人認為對於起源的追溯，若是走的太遠，將會發生歐洲在溯及血緣國家時銜接上納粹優生種族意識的世界級災難。接著他強調的是，民族(ethnic)是親族和族群的延伸，建立在血緣和地緣上的共同體。nation，則是脫離了此種血緣地緣共同體的諸個人(市民)所構成。亦即，在思考現代國家形成的19世紀以來世界歷史時，系譜學的溯源，只要追溯到，Nation並非根植於血緣和土地，而是根植於相互扶助的情感，進而根植於需要這種相互扶助之社會現實。因此，他體察到在這樣的現代國家歷程中誕生的現代文學徵象「風景」，其出現是跟「內在之人」的創生有關。

---

<sup>16</sup> 漢斯·貝爾廷(Hans Belting)著，《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年，頁63。

<sup>17</sup> 磯崎新著，胡倩、王昀譯，《未建成/反建築史》，北京，中國建築工業，2004年，頁92。

<sup>18</sup> 柄谷行人著，王成譯，《歷史與反復》，北京，中央編譯，2011年，頁10。

柄谷行人對於日本歷史的反思，似乎呼應了策展實踐所打開的一個問題意識平臺，「野根莖」展覽，邀請了意識部落的創作。2002 年在歷史機緣的偶發機遇下，在金樽海灘匯聚的臺灣原住民創作者們，他們「無意識地自稱『藝術部落』」，憑藉勞動，創造出一種新的、跨族裔的聚落生活，並且「自我命名」為意識部落。相當程度的回應了今日原住民文化在漢化歷史中所遭受的衝擊：迄今他們無法使用部落祖先和文化脈絡所給予的名字，他們必須使用漢人的姓氏名字生活，使得同樣的一家人，因為音譯而各自有著不同的漢人姓氏。是否身處於臺灣的每個人，都必須意識到自己傳承的祖先血緣，在臺灣 400 年來的在地開發歷史中，同樣都是遷徙來臺的移民，我們的移民的身分，在今日引導我們必須開始思維跨血緣、跨族群、跨文化的——Nation 意識共同體的認同，才是重新締結歷史暗黑團塊造成的族群分裂的新契機？

換句話說，如果我們不懂得回視歷史的教訓，無法在現代思想道路上進行自身在地文化脈絡的反身辯證並且「自我命名」的話，我們終究只能處於歷史爭議辯證的無盡迴圈之中。

## 參考書目

- 林惺嶽，〈五十年的回顧與展望〉，《一九四五～一九九五 臺灣現代美術生態》文集，臺北，臺北市立美術館，1995 年，頁 7-22。
- 倪再沁，《臺灣美術的人文觀察》，臺北，藝術家出版社，2007 年。
- 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造——臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》242 期，臺北，雄獅美術出版社，1991 年，頁 114-133。
- 高千惠，〈誰在講話？從後殖民到跨國際間的距離〉，《今藝術》192 期，2008 年 9 月號，臺北，典藏藝術出版社，頁 172-177。今藝術網站發表日期 2008 年 9 月 2 日。
- 陳映真，〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉，《人間》雜誌，臺北，人間出版社，1988 年。
- 許南村（陳映真），〈現代主義底再開發：演出《等待果陀》底隨想〉，《劇場》，第四期，1966 年 1 月，頁 268-269。
- 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北，遠流出版社，2003 年。
- 賴瑛瑛，〈展覽詩學——臺北市立美術館展覽意涵之反思〉，《開疆立幟：臺灣美術史學的展望論文集》，臺北，臺北藝術大學美術學院，2006 年。

劉國松，〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉，《聯合報》，1961年8月29日，10版，後收錄於劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，傳記文學出版社，1993年，頁121-128。

漢斯·貝爾廷（Hans Belting）著，《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年。

理查德·比爾納其（Victorie E. Boonell）等著，方杰譯，《超越文化轉向》，藝術家出版社，2008年。

柄谷行人著，王成譯，《歷史與反復》，北京，中央編譯，2011年，頁10。

磯崎新著，胡倩、王昀譯，《未建成／反建築史》，北京，中國建築工業，2004年，頁92。



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