

從「近代」到「當代」：臺灣美術史分期的再思考

蔣伯欣

From “Modernity” to “Contemporaneity” : Rethinking the Chronology of Taiwanese Art History / Chiang, Po-Shin

摘要

從「近代」到「當代」，並非意味著歷史向前的線性發展。一切歷史都是當代史，探討臺灣美術分期的年代學，首先必須將歷史經驗懸置起來，從觀念的角度，也就是當代的時間意識論起。

以文化體系的角度而言，美術的核心價值在於其真確性（*authenticity*）。然而自 1960 年代現代主義藝術的終結以來，美術館一度成為觀念藝術與機制批判的對象，真確性的消逝，已成為不可復返的趨向。1990 年代以降，藝術史與美術館體系在全球化與當代藝術的影響下，近年來又有全球藝術史（*global art history*）的架構，以多重現代性（*multiple modernities*）或另類現代性（*altermodernity*）等角度，反思現代藝術史的時間觀。

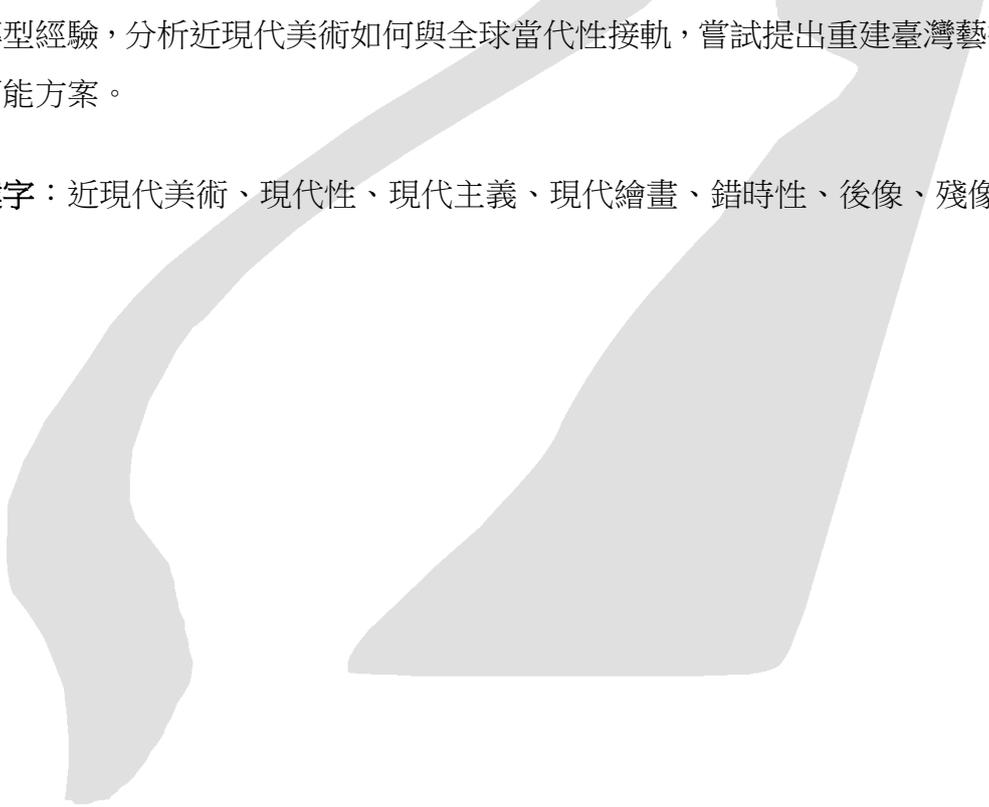
本文將近現代藝術史的分期及其時間意識，視為一思想史課題重新把握。首先將從十九世紀末至二十世紀初藝術史學的幾位奠基者出發，檢視藝術史家沃爾夫林（*Heinrich Wölfflin, 1864-1945*）、黎格爾（*Alois Riegl, 1858-1905*）等人的再現形式與風格分析方法論。作為某種現代的產物，現代主義將風格與歷史視為同一的線性發展，構成了近現代藝術史書寫矛盾的雙重性。相對地，沃爾堡（*Aby Warburg, 1866-1929*）提出的情念形式（*pathos formel*），則是藉由圖像的遷徙（*migration*），從一次大戰後文化倖存的混沌中，拯救死後記憶的再生（*Nachleben*）。

沃爾堡的方法，提供了我們從當代情境下重新看待臺灣近現代美術的視角。歷經長期殖民與戒嚴的臺灣，經歷了多次對生命記憶的剝奪，近現代美術已成為滯留沈入過去而形成的後像（*afterimages*），只能以事後操作的後遺性，來捕捉記憶圖像的軌跡，此時需要凝視黑暗的勇氣，也就是當代性。在大敘事終結的「後歷史時代」，現代主義遭遇當代藝術的典範轉移（*paradigm shift*）之後，臺灣近現代美術逐漸喪失了連結當代課題的論述能力，拯救存留的圖像記憶，已是刻不容緩的行動。

是以我們必須對近現代的知識體系，展開問題化的重構。在面對殖民近代性所打造的精神構造時，不能逕以藝術史相似性的實證邏輯，將現代藝術流派在本

地的無序、倒錯與空缺，視為對殖民母國現代主義的模仿與複製，毋寧是基於主體在此時此刻對於過去的重建、翻摺與再造。本文將以現代藝術的轉譯來檢視主體化的過程，將先從戰前「近代美術史」的成立，乃至於戰後至 1970 年以前譯介到臺灣的現代藝術論述，如巴爾（Alfred H. Barr, 1902-1981）、里德（Herbert Read, 1893-1968）、葛林柏格（Clement Greenberg, 1909-1994）的論述系譜，考察現代繪畫在臺灣殘留的思想軌跡。最後，本文將藉由此一架構，從辯證當代性（dialectical contemporaneity）的角度，比較可能的藝術家、國際間近現代美術館的轉型經驗，分析近現代美術如何與全球當代性接軌，嘗試提出重建臺灣藝術史的可能方案。

關鍵字：近現代美術、現代性、現代主義、現代繪畫、錯時性、後像、殘像



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

壹、前言

本次受文化部、國立臺灣美術館（以下簡稱國美館）之委託，策劃「共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇」，是為了邀集學者整理、回應近年來各界對臺灣藝術史的看法。臺灣藝術史隨著本土化的過程，自 1970 年代後期萌發，到 1980 年代解嚴前後的爭論，迎來了 1990 年代評論、市場、學院的建構熱潮，三大美術館皆以臺灣藝術史為定位，照理說臺灣藝術史應蓬勃發展，何以需要重建？回顧相關意見，最早是在 2002 年前後，由前輩藝術家家屬提出，由於保存作品困難，作品毀壞流失，當年的典藏機構不足，推廣困難，皆是當時議論的焦點。近年來，隨著國美館新建庫房的落成，各地紛紛籌備開辦美術館，硬體部份已逐漸改善，相較而言，軟體、也就是研究與論述的部份，就需要再加以檢視。而在今日提出重建，也反映出過去建構的知識體系，已不足以回應今日的挑戰，甚至陷入了某種論述困境，需再加以釐清克服。

本文設定的主標題：從「近代」到「當代」，並非指涉一種向前發展的線性歷史。以哲學家克羅齊（Benedetto Croce, 1866-1952）的名言：「一切歷史都是當代史」來看，探討臺灣美術分期的年代學，反而必須暫時先將歷史經驗懸置起來，從觀念的角度——也就是從「當代的時間意識」談起。也就是說，歷史分期的「作法」並非本文關心的重點，分期的「意識」才是關鍵。在這個問題框架下，可延伸探討的包括：藝術歷史為何需要分期？「分期」究竟是歷史的分割？替代？還是擴展或延伸？如何看待分期的年代學和時間性，才是我們在重新思考臺灣藝術史（本文的副標題）之前，必須先加以釐清的。

以下這篇文稿，我將分成三個部份來探討幾個問題。第一個部分是，簡要地從思想史的回顧，來釐清幾個在臺灣常用、卻長期混淆字義的關鍵字（例如：美術、藝術、近代、現代），探討這些觀念的混淆與定位不明，如何構成今天的藝術史與美術館體制發展的問題。第二個部分，則是從藝術史學方法論的建構，探討這門學科長期以來的基本假設，與當前藝術世界的版圖有何差異？我們要如何同時面對方法論與時間意識的典範轉移？我將舉出國內外曾處理相同課題的幾個美術館展覽為例，來說明對僅以重新分期臺灣藝術史並不能達到「重建」的目標，如何使平行疊置的記憶共同再生，才是當前主要的取徑。最後一個部分：「拯救圖像」，我將以過去幾位曾經研究過、或長期關注的藝術家為例，探討如何從當代的思維重建出發，拯救陷落的圖像記憶，並提出將臺灣加入世界與全球脈絡的可能策略。

貳、藝術的文化與知識體系

在人類學家克利弗德（James Clifford, 1945-）對藝術文化體系的探討中，曾經界分了廣義的藝術兩端。體系圖表的右側是文化範疇，文化的範圍極廣，任何通俗性的物質文化與民俗工藝（artifact），經過一定的時間積累之後形成歷史價值，被收入民俗、人類學、歷史博物館。圖表左側則是以鑑賞性為主的美術館及藝術市場，收藏則強調原創性、獨特性的藝術品或大師名作（masterpiece）。在克利弗德看來，藝術品與工藝品並無價值、等級的高低之分，只有差異之別。區分精緻藝術或純藝術（fine art）與大眾文化的關鍵差異，不在於歷史性的長短，也不在於比較高級或比較精緻，而在於其真確性（authenticity），正是原創的獨一無二性，使得藝術被標定在文化的核心位置。

先不論西方漫長藝術概念與美學的演變，如果從漢字的詞源與翻譯史來看，「藝術」與「美術」的概念略有不同，根據日本美術史學者佐藤道信的研究，目前仍在使用的「美術」、「繪畫」、「雕刻」、「美術工藝」與「建築」等語詞，幾乎在 19 世紀後半時就已存在。也就是說，幾乎都是明治維新以後的近代用語，從那些用語中，出現了美術學校、繪畫科或雕刻科等學科名稱，也開始建立藝術機構制度。¹我們可以看到：從 1873 年維也納萬國博覽會日本使用了「美術工藝」的項目之後，「美術」的概念誕生了。1882 年，又創造了展覽會使用的「繪畫」一詞。1876 年，工部美術學校設置雕刻科，使用了「雕刻」一詞。1889 年，東京美術學校成立「美術工藝」科，1897 年，建築學會成立，又有了「建築」一詞。

除了美術之外，佐藤也指出「藝術」這個語詞，在日文也有使用，但在中國，「藝術」原本是指「六藝」（禮樂射御書數），偶爾也包含了占卜或農業等涵義的語詞。把符合現今「美術」的項目，以對應西洋的形式，從六藝抽取出來作為「美術」。結果，留下了現在仍使用「藝」字的「演藝」、「藝能」、「武藝」、「工藝」、「園藝」等。它們現在雖各自代表不同意義，但原本都包含在中文的「藝術」當中。而中文的「藝術」則一直在中國，保持著一定的傳統，因而當日文的漢字「美術」在中國出現並被接受的同時，中國仍繼續採用「藝術」來涵蓋各種創造性活動，這種情況沿用到戰後至今的臺灣，因而在學院中，中文語境下的藝術史（Art History），通常也與日文漢字所稱的美術史相當。

¹ 佐藤道信，〈美術史の枠組み〉，《「美術」概念の再構築（アップデート）—「分類の時代」の終わりに〉，東京都，星雲社，2017 年，頁 59-68。

佐藤也指出，這個過程是以對應西洋制度的形式，先從「工藝」裡衍生出「美術」，在美術當中又產生出「繪畫」、「雕刻」、「美術工藝」。這裡的「美術工藝」並不是指「美術和工藝」，而是指「作為美術的工藝」的意思。其餘部分則為產業的「工藝」，並進一步地從中衍生出用機械生產的「工業」。也就是說，前述的「工藝」，在美術方面有「美術工藝」，產業方面有「工藝」及「工業」，學校也各自劃分成美術學校、工藝學校、工業學校。

至此，我們可以從上述對日文概念的引介史考察，看到藝術範疇中各相關領域的位置，也得以釐清，純藝術與工藝在藝術史取向的差別。在狹義的藝術史研究中，主要的對象仍是作為美術創作的工藝，當然也不貶低作為常民文化或具有歷史價值的民俗工藝，甚至在某些情境下，會採廣義的研究範疇，以視覺文化或物質文化的概念，將民俗工藝涵括進來。更重要的是，近來日本美術史界也在全球化的藝術史重編思潮下，亟思如何更新「美術」的概念，傳統的分類與分期體系，在當代的體制下不敷使用已是既成的事實。²

在瞭解了「藝術」與「美術」的差異之後，我們再釐清漢字中有關「近代」與「現代」的差別。日文漢字的「近代」(modern)，各個學門領域或學派的起點不同，但大致會以西方油畫技巧的學習(如畫家司馬江漢、高橋由一等)、美術概念的誕生、美術機構的設立(工部美術學校)等事件作為起始，而更早期的相關實踐，如幕府時期蘭學引進的透視法，則可大致歸入前近代或早期近代(early modern)。至於日文漢字的現代，則非中文的現代，其意義反而是中文的當代(contemporary)。值得注意的是，即便在日本內地，「近代」這個詞語也是在1930年代開始，才較頻繁地使用。1927年平凡社出版的《世界美術全集》第35卷，還是以「現代」來指稱明治以來「當時」的美術。同一年，在東京府美術館舉辦的「明治大正名作展覽會」(1927)、「文部省美術展覽會創立二十五週年紀念遺作展」(1931)、「明治、大正、昭和、三聖代名作美術展」(1937)等大型展覽的回顧、圖錄的出版，扮演了將「近代」美術歷史化的重要功能。1930年代，相關著作多稱日本初期洋畫，直到1960年代，才開始有限元謙次郎的《近代日本の美術》(1964)等以「近代美術」為名的美術史專書出現。³

另一方面，在日本殖民時代的臺灣報刊上，也較少直接指稱本地的美術為「近代」，這毋寧是一個將時間觀念歷史化的漸進過程。早期美術論者如王白淵〈臺

² 同註 1。

³ 本文為求文義通順，暫且隨上下文併用「近現代」、「近代」、「現代」，惟個別的內涵，仍須加以釐清區辨使用。

灣美術運動史》(1955)、謝里法《日據時代臺灣美術運動史》(1979)皆未使用「近代」或「現代」。1979年《雄獅美術》製作的「臺灣前輩畫家專輯」則以「前輩」尊稱殖民時期最早接觸現代美術的藝術家。1980年代，當戰後臺灣的現代美術運動告一段落、北美館成立之後，或許是為了避免與同時代藝術界習用的「現代」造成混淆，也開始借用漢字「近代」來指稱戰前的現代美術。⁴最後在1990年代，形成了以「近代」指稱戰前美術、以「現代」指稱戰後美術的劃分。雖然我們知道兩者的內涵，其實都是 **modern art**，在藝術界多使用「現代」一詞的情況下，從而使「近代」逐漸被特別用在日本殖民時代的美術。

參、反思現代美術的線性史觀

2000年以後，中文世界也興起了「近現代」一詞，並聯指涉兩種漢字所代表的同一概念 (**modern art**)。然自1980年代以來臺灣藝術界長期混用「近代」與「現代」的現象，也產生許多方法論的問題。二十世紀臺灣「近現代美術」被二次大戰的政權轉移割裂為日殖與戰後，導致部分研究對象也被限縮在特定政治斷代的視野之中，而難以跨越不同問題框架。例如，許多日本殖民時代成名的藝術家在戰後的發展經常被忽略，也很難隨著不同時代的典範轉移與議程（諸如戰後的白色恐怖、現代主義、鄉土運動等），過渡到新的美學框架下獲得新的藝術史詮釋，從而使作品被框釘在早期階段的品味慣習之中，詮釋面向逐漸弱化、甚至萎縮成某種類型化的晚期風格。

事實上，整個日本殖民時期的臺灣，並無任何一間美術館的設立，戰前的日本除了作為畫會展場的東京府美術館外，其實也缺乏系統性典藏日本近現代美術作品的公立美術館，直到1951年的神奈川縣立近代美術館、1952年的東京國立近代美術館分別成立後，才有了以日本近現代美術 (**modern art**) 為定位的美術館。在臺灣，第一座標明為美術館的公辦場館，並非一般所認知的臺北市立美術館，而是1955年成立的國立歷史文物美術館（後改名為國立歷史博物館）。從「文物」與「美術」並置的名稱便知，史博館自創館以來的定位，便混淆了前述「作為創作的美術」與「歷史價值的文物」，而在改為綜合類的博物館與社會教育機構後，也長期在戒嚴時期與中華文化復興運動下，致力於傳統或歷史類文物的推廣教育。因此就整體業務的比例而言，除了提供展場、舉辦展覽或競賽之外，史博館較少運用博物館的典藏、研究來實質推動臺灣近現代美術。直到1980年

⁴ 值得注意的是，1980年代臺北市立美術館的多個展覽名稱，如「中華民國現代繪畫新展望」等，均以 **contemporary** 翻譯「現代」一詞。當時的「現代」，也有當時代的意涵。

代北美館成立後，才有了為承繼故宮以後的中國現代美術場館，雖然這仍是線性史觀下的產物。

長此以往，被框限在「近代」範疇之下討論的臺灣美術，更加難以回應 1960 年代以降「當代藝術」的興起。論者經常不自覺以現代主義的線性進化史觀，來評估後進國與西方的美術進程差距，形成將臺灣美術視為「西方製造」產物的論點。此種缺乏當代性視角的作法，也使得戰後臺灣的現代藝術，不是被視為中國藝術史的一小段，就是被侷限在西方中心主義的等級秩序下，遮蔽了同時代與我們平行共振的他國藝術。⁵進步論的史觀，也讓我們不時在組織架構上錯置資源，將「當代藝術」視為某種特定風格或作品類型的藝術史斷代。例如，在 1990 年代當代藝術方興未艾之時規劃的臺北當代藝術館，或以數位新媒體藝術作為藝術的最新發展，不需大型空間，選址於市定古蹟的建成小學校校舍，最終發展成一間極少典藏的當代藝術館。⁶此種由類型化的線性史觀所形成的館舍定位，使得在小型古蹟格局下的臺北當代藝術館，迥異於國際間朝向開放、穿透、實驗的當代場域趨勢，錯失了同步典藏當代藝術積蓄能量的機會，從而使該館無論在人力、資源各方面，都陷入難以和各國當代藝術館並置的艱辛處境，也使得我國首都長期缺乏一個具足夠規模與代表性的當代藝術專屬場館。⁷

回到「當代」的字義：即「與我們同時」（con-temporary）的時間意識來看，最早在場館機制面，與同時代藝術發展的概念，緣起於現代美術館。所謂「現代美術館」的原型，一般以美國紐約現代美術館的首任館長巴爾（Alfred H. Barr, 1902-1981）為代表，他在擘畫一座新型態美術館時的主要考量，是如何將人們關注的歐洲經典藝術的發展，延伸到新大陸，喚起移民城市民眾的自信。巴爾最初所策劃的展覽，如塞尚、高更、秀拉、梵谷，即以「同時代性」為策略，稍後他也編纂了還在世的藝術家馬蒂斯的作品目錄，他本人也以當時仍相當活躍的畢加索為博士論文題目，這也是第一篇以在世藝術家為題的藝術史論文獲頒學位。

在巴爾的手上，現代美術館塑造了今日繪畫展覽的原型。它捨棄了過去沙龍式由地面並列滿佈有色牆面與裝飾的炫目效果，改以白色牆面為展牆，作品以創

⁵ 例如，1960 年代一度與臺灣藝術界密切往來的香港、菲律賓，1970 年代後期至 1980 年代的韓國，基本上都應算是廣義臺灣藝術史的一部分，作為全球藝術史一部分的臺灣藝術史，仍待有心人的考掘與探索。

⁶ 唯一的典藏品是日本前衛藝術家山口勝弘的作品。

⁷ 即便如此，歷年來臺北當代藝術館同仁仍亟思突圍之道，二十年來確實多有亮點，功不可沒。只是先天的歷史建物格局已定，難有大幅度的變革。2018 年，當時協助規劃臺北當代藝術館、同屬市府體系的臺北市立美術館，則已另行規劃全新規模的當代藝術園區。

作年代排序，視平線對齊畫面中心，使觀者的目光更專注投入在每幅獨立的畫面之上。巴爾也策劃了一個影響藝術史深遠的里程碑式展覽：「立體主義與抽象藝術」展，我們可以看到由他親筆畫下的藝術系譜檔案，此一作為藝術史典範的樹狀圖，代表美國主導下的戰前現代主義系譜，也意味著由歐洲大陸經典傳統的典範轉移，標誌著美國試圖重建、再生的現代藝術。

此種線性的藝術史觀，其實長期存在於歐洲藝術史學的傳統。從四百多年前瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）對文藝復興的馬薩奇歐、拉斐爾、到米開朗基羅等人的傳記式研究；到黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）在《美學講義》中，從埃及、希臘到荷蘭時期的螺旋式藝術史觀；以及晚近享有盛名的貢布里希（Ernst Gombrich, 1909-2001），他認為從希臘時代經文藝復興，到荷蘭黃金時期建構的視覺史，也就是一部視覺再現技術不斷修正翻新的歷史。這一套線性史觀的平面性，則是奠基於十九世紀末至二十世紀初的藝術史家沃爾夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）、黎格爾（Alois Riegl, 1858-1905）等人的再現形式與風格分析方法論。作為某種現代的產物，現代主義將風格與歷史視為同一的線性發展，構成了現代藝術史書寫矛盾的雙重性。⁸到了美國，則在影響深遠的藝評家葛林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）的筆下，成為繼承自歐洲大師的馬奈（Édouard Manet, 1832-1883）一手發展出的繪畫平面性，到立體主義突破單點透視，一路發展到最終被視為藝術史最後發展的美國抽象表現主義。

我們也可以看到，藝術史形式主義的線性史觀，及現代主義敘事的結合，如何透過西方的擴張，強烈影響擴及全球。在亞洲，創辦東京美術學校的岡倉天心（1863-1913），曾在1908年於美國波士頓美術館考察時，繪製以日本為架構，參照希臘、佛教、中國、阿拉伯、波斯藝術的影響系譜。1937年，日本的美術雜誌《Artlier》，即引進巴爾的立體主義與抽象藝術系譜，作為反省日本前衛藝術發展的批判根據。而在日本殖民時代，我們也可以看到1940年代留學東京的臺灣畫家莊世和（1923-），嘗試摸索出此一現代主義的系譜。從另一個角度看，這也是一個由創作衍生為論述的體制化過程，現代主義將風格與歷史視為同一的線性發展，構成了近現代藝術史書寫矛盾的雙重性。

然而自1960年代反藝術與大敘事的終結以來，現代主義藝術與美術館一度成為當代機制批判的對象，「美術」真確性概念的消逝，已成為不可復返的趨向，

⁸ 漢斯·貝爾廷（Hans Belting）著，洪天富譯，《現代主義之後的藝術史》，南京，南京大學出版社，2014年，頁51、54。

藝術典律與論述方法的斷裂，也無法由現代主義自身的形式邏輯來填補，那麼置身於 21 世紀的美術館又該如何超克與重建？以回應當前全球化地緣政治下的挑戰，已成為當前的藝術場館組織須具備的後設思維。

1990 年代以降，在全球化與當代藝術的影響下，藝術史與美術館體系興起了全球藝術史（global art history）或「全球當代」（global contemporary）的架構。例如，法國的龐畢度中心以「多重現代性」（multiple modernities）的策展，邀請來自 47 個國家、超過 400 位藝術家的一千餘件作品，超越西方的世界規模參展。英國的泰特美術館則以「另類現代性」（altermodern）等角度，反思藝術史單一視角下封閉的時間觀。這些重要策展，之所以能回應現代主義藝術在當下的處境，並不在於一味重溫現代主義的啟蒙敘事，亦非不斷強化「近現代美術」規模宏大的理想性，反而避免了一刀切斷「現代」與其他時期或領域的聯繫，而改以「當代性」思維的操作策略，企圖超克現代主義的西方中心論。

借用策展人畢夏（Clare Bishop）的觀察，目前論及「當代藝術」存在著兩種不同的思維模式：其一，是視「當代」為「現時主義」（presentism），由於已無法在全球化的當下，把握全球的當前（current moment），因而有某種承接藝術歷史或風格的斷代思維存在。其二，則是「辯證式」（dialectical）的時間性，當代既非斷代，亦非風格或類型，而是一種方法或路徑（approach）。如同前文所述，前者在藝術史的傳統典律下，探求風格或圖像的起源與影響，著重於視覺的關結性（connections），然而已無可避免與此前的現代主義藝術產生斷裂。後者則是在全球藝術史的框架下，有機會避開「國際主義」的中心論，改以跨國性（transnational）的共振（resonances）的思維，重新打開書寫藝術（史）的模式。⁹舉例來說，歷史上至少有四大文明構成，臺灣藝術史的影響脈絡，絕非單一文明的敘事、或中西藝術史的二元結構所能盡攬，這麼說，並不是要在臺灣藝術史的內部，尋找印度或伊斯蘭的藝術史影響，而是借道於當代的思維路徑，探究諸如「全球南方」（Global South，例如擴大臺灣與南島、南方連帶的共振）或其他「與我們同時同感」的某種共振的精神構造。此處的共振，並非地理方位的轉向，而是探討「圖像」在時間與空間意義上的遷徙，重繪（recast）不同主體位置的共同再生，才能使長期被標定在邊緣位置的臺灣，重新進入世界化的體系。

⁹ Reiko Tomii, *Radical in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016, pp. 16-22.

肆、拯救圖像

經由上述的討論可知，現代主義在臺灣的藝術史遺產，存在著至少三個方面的傾向：形式主義與歷史觀同一的矛盾、封閉性的文明中心主義、藝術歷史記憶與當代思維的斷裂，而在全球化的當下，國際間在重探主體性的課題時，已有以當代思維的趨勢，企圖超克現代主義遺留的矛盾、散佚與斷裂。那麼，現代主義遺留下來的問題，為何要用當代的思維來克服？「遺忘」的時間意識又意味著什麼？這個問題，或許可以借用胡賽爾(Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1938)的時間圖式來說明這個過程(圖1)。如此圖所顯示，每一個當下點，都緊隨著新的當下點，由此生成AE線代表的序列。每一次體驗都始於印象的「起源點」，但隨即沉入過去。P代表的印象，如果沿著PP'線沈落，代表時間的E，就會以當下的模式體驗，也就是說，印象P變成印象P'。滯留係沈入過去，並不是向遺忘消隱。根據丹尼爾·畢爾包曼(Daniel Birnbaum)的詮釋，在這裡，流動的其實並不是像「過去、現在、未來」的時間模式，或者「近代、現代、當代」的歷史分期，而是我們對時間的意識。「流動」也意味著前攝(proentions)意識，持續地向前回憶，以及印象向滯留持續沈落。

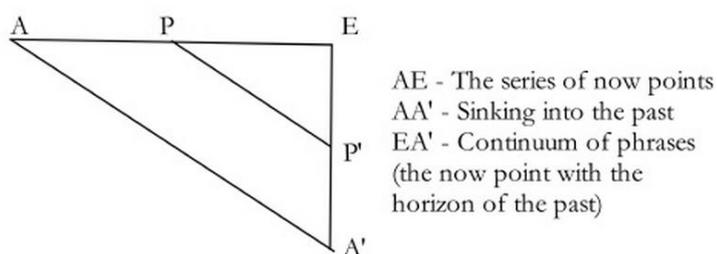


圖1 胡賽爾的時間圖(圖片來源: Husserl, Edmund, Trans. John Barnett borough. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, Dordrecht: Kluwer, 1991, p29.)

因此，如果主體性的基礎存在著某種流動，那麼，自我意識也會在其中顯現，也就是胡賽爾所稱的「自我構造」。也就是說，主體理論也必然是一種時間理論。流動總是根據某種本質的延後向自身顯現，但原初的印象並不會作為印象向自身顯現，也不會以當下的某個點自我顯現，而只能透過事件之後發生，也就是後遺性來完成。所以也可以說，我總是以「過後的我」來完成顯現(或「重建」)。

從後遺性的角度來看主體與時間的關係，藝術史家沃爾堡(Aby Warburg, 1866-1929)提出的概念：情念形式(pathos formel)可幫助我們將記憶與時間概

念運用在藝術史上。情念形式如同一種化石，封存了歷史上曾經存在過的姿態，可以概括為某種時間痕跡下的倖存。沃爾堡在第一次世界大戰後文化倖存的混沌中，試圖提出以圖像的遷徙（migration），來拯救死後記憶的再生，他將完全不同地域、學科、領域的圖像並置，從中尋找可能的辯證與連結。「再生」(Nachleben) 這個字首的意思是「在什麼之後」，字根的意思則是「生命」，也可譯為死後生命的存續，如同電影的原理，觀看移動中的影像，將產生八分之一秒的視覺暫留現象，這種滯留，既是生命能量的痕跡，也可以說是一種記憶的暫留，一張心靈的地圖。沃爾堡的方法，提供了我們從當代情境下重新看待臺灣近現代美術的視角。現代化過程中，歷經長期殖民與戒嚴的臺灣，經歷了多次對生命記憶的剝奪，近現代美術已成為滯留沈入過去而形成的後像（afterimages），吾人只能以事後操作的後遺性，來捕捉記憶圖像的軌跡，自我的起源或原初（如近現代的啟蒙），仍須以滯後的事件來重建。這時候，我們需要一種不同於歷史斷代的時間觀，來抵抗時間的同質化，更需要凝視黑暗的勇氣，也就是「當代性」。

以當代性來看作為歷史斷代意義下的近現代，自然會有「不合時宜」之處，但是此處的違和，並非出於分屬不同時代所造成。根據尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）的說法：「現在，正是這一點是我沉思的不合時宜之處。我試圖把我們這個世紀有理由視為驕傲的某些東西，即歷史學，理解為這個世紀的弊端、缺陷和殘疾」。而這種不合時宜的錯時性，當代哲學家阿岡本（Giorgio Agamben, 1942-）曾提出一個關於觀看的著名詮釋：

在無限擴張的宇宙中，最遠的星系以如此龐大的速度遠離，以至於它們發出的光，永遠也無法觸及我們。我們感知到天體的黑暗，正是因為那些發光的星體，以超過光的速度遠離我們，仍被我們感知。

成為同時代人，首先以及最重要的，是勇氣問題，因為它意味著不但有能力保持對時代黑暗的凝視，還要能在黑暗中感知，那朝向我們，卻又無限地與我們拉開距離的光。¹⁰

¹⁰ Giorgio Agamben, *What is Apparatus? : and Other Essays*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2009.

此處的時間性，有如彌賽亞時間的重現，也就是說，必須透過將過去與現在加疊起來的時刻，才能獲得一種真正的過去。而這種對過去意義的重新體認，就是所謂「拯救」的概念。拯救並非僅止於重新蒐集事物，也不是一昧將事物訴說成歷史的絕對真實，更不是不斷再現某種圖騰或象徵，而是使消逝事物的返回成為可能，從潛能中保有藝術的力量。從這個意義上來說，拯救記憶，如同傳承倖存的文化遺產，不再只是過去藝術史學中，直接重述藝術家傳記的故事，而是捕捉潛藏在混沌與概念之中的生命軌跡，重探歷史灰燼下的餘溫，也就是某種意義下的重建。¹¹

在臺灣藝術史上，尚有許多處在思想邊境的藝術生命，在遠處的黑暗中，向我們發出光的軌跡。以幾位特異的藝術家為例，畫家侯錦郎（1937-2008）在腦部動過兩次大手術後，失去了大部分的語言與思考能力，雖然只能以左手作畫，仍以堅強的意志來抵抗內在意識的混沌。我們可以從個人悲劇性的劫後餘生之後，看到他在混沌中，擷取銘刻在心靈中的事件入畫，畫家筆下斷折、殘缺的形體，疊置雙面的面孔，正如同前述沃爾堡所稱的情念形式，以情感與圖式密不可分的交織，將記憶的複返，體現為時間感的塑造。

此種形體的重建與再造，亦可舉畫家吳耀忠（1937-1987）為例。被視為前輩畫家李梅樹得意門生的吳耀忠，早期畫風被視為承繼自臺灣近現代古典寫實或外光派的重要代表。1967年，吳耀忠因參加左翼讀書會被囚禁八年，出獄後仍以人體肖像見長，已不復見入獄前的古典婉約，其晚年畫作，更大量趨向勞動階層的眾生相，甚至生命最終的作品《山路》，更以提著頭顱行走的非寫實人體，隱喻了背負著臺灣白色恐怖記憶、革命者的形象，如此深刻的特異案例，既不屬於一般所認知、1960年代以前的近現代時期，畫風也與1980年代臺灣美術格格不入，卻在前文提及以時代風格的藝術史敘事下成為例外。¹²

另一個相關的著名案例，是吳耀忠曾在出獄後，推動了二二八事件之後臺灣前輩藝術家的歷史重建。他在1979年任職於春之藝廊期間，曾邀請《雄獅美術》創辦人李賢文策劃了「陳澄波遺作展」，此展也是陳澄波遇難後作品的首次公開發表。原定展出畫作中，陳澄波以圖像明志的重要作品《我的家庭》，其畫面上的書籍《普羅繪畫論》，因書名過於敏感而未能展出，甚至在出版物上也不得不

¹¹ 這裡也指向一種更基礎性的藝術史建置。參見蔣伯欣，〈歷史灰燼下的餘溫：臺灣美術館的檔案研究〉，《美術館的文獻保存與再利用》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁112-119。

¹² 畫家吳耀忠的案例，反而是在社會學領域，以田野調查與策展方式，得到了深具當代性的重建。參見林麗雲，《尋畫：吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神》，臺北：印刻，2012年。

塗銷。¹³然而，此種被塗銷、壓抑、排除的圖像記憶，反而是藝術史留給後人珍貴的訊息，它叩問著後世論者能否跨越學科分類，橫向連結不同的藝術場館本位，達成真正全景式、而非局部性的重建。¹⁴

上述的例子，都是可以當代思維，重新看待近現代美術、反思圖像記憶的初步範例，可以更多融入國際間現當代美術館與策展採用的「辯證式的當代性」來操作。借用前述畢夏的看法，當代性既非一個「斷代」也不是一種「風格」，而是一個「政治化的方案」、「是一種對於時間性（temporality）的基進理解」。在當代性的方案中，「辯證式的當代性」是通往重估時間與價值的「路徑」，讓我們重新反思美術館的功能、供奉的各種藝術典律，思考美術館所製造的多種觀看模式，也就會意識到當代的方案必然是複數、多元的，不僅包括了近現代等藝術史上的各種時段，也通往世界上與我們共振的藝術心靈。¹⁵

伍、小結

本次會議舉辦的 2017 年，也是第十四屆文件展舉辦的同一年，此屆文件展「向雅典學習」，亦即由北方（德國）的卡賽爾，回頭向南方（希臘）的西方文明起源：雅典學習。本屆打破以往設於卡賽爾市的慣例，將展場首度移出德國以外的城市。而雅典作為西方文明、科學、藝術的起源，其地中海文明孕育了豐富的近東、南歐、埃及等交織而成的歷史敘事，文件展便在如此複雜多層次的面向下，開展出許多不同於歐洲中心的課題，也連結了當前歐洲的重要課題：難民議題，從希臘踏上了與難民相同的離散路徑到德國境內。展覽中一如我們在世界當代雙年展中所見的，不乏被認知為「近現代」作品，甚至考古文物。彼此在當代性的方案下，與歐洲的記憶共存、共生。

2015 年巴西聖保羅美術館的「圖像畫廊的轉型」（Picture Gallery: A Transformation），此展是回應 1971 年的「圖像畫廊展」，該館將創館以來由歐洲蒐得的藝術史大師名作，塑造成時空長廊的系譜概念。雖然當時的策展人，已捨棄一般將畫作掛在白色牆面、順著藝術史發展作為展場動線的白盒子展示手法，

¹³ 雄獅美術編輯，《陳澄波畫集》，臺北，雄獅美術，1979 年，頁 25。

¹⁴ 過去在臺灣的相關討論，集中在探究殖民時期美術是否有抵抗性的運動，以及是否存在過普羅美術的類型創作。然而普羅文藝運動是一項橫跨文學、美術、戲劇、電影等不同類型藝術的運動，需要從更廣闊的脈絡細節，方得以重建藝術家在殖民檢閱制度下潛藏的努力與思維。參見蔣伯欣，〈主體的未來：「近現代」在戰前東北亞前衛的歷史構造〉，《藝術觀點 ACT》第 72 期，2017 年 10 月，頁 4-15。

¹⁵ Claire Bishop, *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013, pp. 5-9.

但展品仍多為十六到二十世紀初期自文藝復興以來的歐洲大師名作，展場的影像交疊，形成重新肯認巴西作為歐洲藝術史殖民系譜下的一種圖像集成（Atlas）。2015年，新任館長一年的策展人 Adriano Pedrosa 的新策劃則是企圖在既有框架下，並置前哥倫布時期、祕魯、早期拉丁美洲女性等非歐洲體系的作品，徹底翻轉一般觀眾欣賞西方架上繪畫的慣習，使觀眾進一步歐洲與非歐洲圖像的他異性的共振意義，也試圖藉由影像的重置與翻轉，打開某種去殖民的圖像空間。

這種拯救圖像的作法，猶如火中取栗，是經歷殖民的國家必經的重建過程。回到臺灣來看，我們必須超越克服現存機制的侷限，當三大美術館都以臺灣美術史為定位時，也意味著彼此之間的區隔不易，更難以與新設美術館形成豐富的生態系。因此，重建臺灣藝術史，也是重建打造更為完整的生態系，須以當代思維辯證性地重建藝術史與社會現實的連結，將臺灣美術館的知識體系重新世界化，

參考書目：

- 林麗雲，《尋畫：吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神》，臺北，印刻，2012年。
- 雄獅美術編輯，《陳澄波畫集》，臺北，雄獅美術，1979年，頁25。
- 佐藤道信，〈美術史の枠組み〉，《「美術」概念の再構築（アップデート）—「分類の時代」の終わりに》，東京都：星雲社，2017年，頁59-68。
- 漢斯·貝爾廷（Hans Belting）著，洪天富譯，《現代主義之後的藝術史》，南京，南京大學出版社，2014年，頁51、54。
- 蔣伯欣，〈歷史灰燼下的餘溫：臺灣美術館的檔案研究〉，《美術館的文獻保存與再利用》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁112-119。
- 蔣伯欣，〈主體的未來：「近現代」在戰前東北亞前衛的歷史構造〉，《藝術觀點 ACT》，第72期，2017年10月，頁4-15。
- Claire Bishop, *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013, pp. 5-9.
- Giorgio Agamben, *What is Apparatus? : and Other Essays*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2009.
- Reiko Tomii, *Radical in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016, pp. 16-22.