

在地與國際：臺灣美術史建構的區域連結

Local & International: The Regional Linking in the Construction of Taiwanese Art History

廖新田
國立歷史博物館館長
Liao Hsin-Tien
Director-General, National Museum of History

摘要

臺灣美術的興起與臺灣美術的書寫，自始同時存在著「在地」與「國際」的因素。前者是藝術內容發生的所在地，後者是臺灣美術的性格原點。臺灣美術有多元的影響，如中原文化、日本文化、歐洲文化、美國文化，這一特殊的「紋理」（人文、地理所形構的紋路樣態），形就了多元的臺灣美術。定義臺灣美術為何，從本島的角度、兩岸關係、東北亞、東南亞、亞洲、世界的軸線來衡量，就有不同的觀點、詮釋、分類與架構。若從同心圓結構來看，最能夠把這些不同的視野聯繫在一起；當然，圓心也決定了先後順序以及處理的輕重緩急。這也突顯「認同」建構在臺灣美術中的重要性。

過去，有臺灣美術而無臺灣美術「史」。一則，美術現象乃文化生成，而其歷史則是反省下的文字產物。二則，在文化政治生態的形構下，以及西洋藝術史（其實是歐洲藝術史）和中國藝術史的兩大論述架構中，臺灣美術史還是被忽略。即便是解嚴之後本土化運動方興未艾，表面上相關研究、出版有所起步，意識形態的潛層結構依然存在，臺灣美術史仍然有被邊緣化的危機。臺灣美術史，從史料爬梳到文本建立，其實是知識建構的複雜工程。這也是文化部2017年全國文化會議中，「重建臺灣藝術史」成為核心議題與政策。

建構臺灣美術史之際，「議題」設定是重要的。作為藝術史學的臺灣美術史，不能避開史的內容所形就的議題。當論及區域連結的問題，關涉內外的關係，用何種議題聯繫就變得格外重要。舉例而言，「現代性」可以用來分析日治臺灣的風景畫，反映現代化計畫的影響；「認同」則可用於解釋正統國畫

論爭的意義；「文化衝突與協商」以及「全球化」可以用於五月東方畫會的現代中國畫運動等等。而「現代性」、「認同」、「全球化」正是亞洲近現代藝術興起的共同平臺。以上屬文化範疇，圖像部分也必須基於基礎形勢分析而發展出和國際接軌的觀察點，如在地視覺語彙與風格等等。至於檔案的收集與分類，也應有議題的意識，做為建構臺灣美術史意義的基礎。區域連結必須有普遍化的議題。建構藝術史之際，同時也須有意識地凝聚可資溝通的議題，達成主體建構與跨域對話的可能性。

關鍵字：在地、國際、臺灣美術史、「重建臺灣藝術史」、區域連結

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

Abstract

The “local” and “international” factors have simultaneously contributed to the rise of Taiwanese art and related writings since the very beginning. The former refers to where artistic content is created, and the latter the origin of Taiwanese art’s character. Taiwanese art has been subjected to a wide range of influences—Chinese, Japanese, European, and American cultures, and it is this unique combination (i.e. the texture and modality woven with different cultural and geographical contexts) that underpins the diversity in this corner of the art world. However, no clear consensus exists among scholars over the definition of Taiwanese art. Their viewpoints, interpretations, categorization and frameworks depend on whether this subject is considered from the perspective of Taiwan, Cross-Straits relations, Northeast Asia, Southeast Asia, the continent of Asia, or the entire globe. Concentric circles may be the best structure to connect these different perspectives, though this approach inevitably determines priorities and relative importance. The “identity” construction in Taiwanese art as an imperative is also highlighted within such a structure.

Previously, Taiwanese art existed in a state without its own “history.” On the one hand, artistic phenomena were cultural products in nature, but their history was written from self-reflection. On the other hand, configured by the ecology of cultural politics, Taiwanese art history has been ignored amidst the pincers of two dominant discursive frameworks; to wit, Western art history (European art history, actually) and Chinese art history. Even though the nativist movement began to flourish and related research and publication seemed to take a turn for the better after the lifting of martial law, this latent ideological structure persists and ergo Taiwanese art history still faces the very crisis of marginalization. Accordingly, the construction of knowledge about Taiwanese art history, which ranges from collating historical archives to establishing crucial texts, is nothing short of a complex engineering task. It is exactly why the Ministry of Culture announced “reconstructing Taiwanese art history” as a central issue on its policy agenda at the National Cultural Conference in 2017.

“Agenda setting” has been of great importance for us to construct Taiwanese art history. As a subject of historiography, Taiwanese art history must address the question as to how historical materials came about. When it comes to regional linking that involves internal and external factors, the issues regarding what subjects are used at which point to facilitate the linkage become especially crucial. For example, “modernity” can be employed to analyze the landscape paintings in Taiwan under the Japanese colonial rule, reflecting the influence of modernization in that era. “Identity” can be used as a lens through which the significance of the debate over orthodox

Chinese painting is grasped. “Cultural conflict/negotiation” and “globalization” offer a guide to the modern Chinese painting movement spearheaded by the Fifth Moon and Eastern Painting Groups. Finally, “modernity,” “identity” and “globalization” collectively forged a platform for the rise of modern Asian art. Apart from the aforementioned cultural domain, we need to develop our *sui generis* attractions in terms of image (e.g. local visual characters and graphic styles) by drawing on basic situational analysis, so as to link Taiwanese art up with the global trends. Furthermore, to collect and classify archives, issue awareness is a necessary commodity based on which the significance of Taiwanese art history can be attached. To put it another way, universal issues are indispensable for regional linking. For the cause of constructing Taiwanese history, we need to consciously communicate different views on diverse issues with one another, insofar as to open up the possibilities for the formation of subjectivity and transdisciplinary dialogue.

Keywords: local, international, Taiwanese art history, “reconstructing Taiwanese art history,” regional linking

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

演講內容

臺灣美術的興起與臺灣美術的書寫，自始同時存在著「在地」與「國際」的因素。前者是藝術內容發生的所在地，後者是臺灣美術的性格原點。臺灣美術有多元的影響，如中原文化、日本文化、歐洲文化、美國文化，這一特殊的「紋理」（人文、地理所形構的紋路樣態），形就了多元的臺灣美術。定義臺灣美術為何，從本島的角度、兩岸關係、東北亞、東南亞、亞洲、世界的軸線來衡量，就有不同的觀點、詮釋、分類與架構。若從同心圓結構來看，最能夠把這些不同的視野聯繫在一起；當然，圓心也決定了先後順序以及處理的輕重緩急。這也突顯「認同」建構在臺灣美術中的重要性。過去，有臺灣美術而無臺灣美術「史」。一則，美術現象乃文化生成，而其歷史則是反省下的文字產物。二則，在文化政治生態的形構下，以及西洋藝術史（其實是歐洲藝術史）和中國藝術史的兩大論述架構中，臺灣美術史還是被忽略。即便是解嚴之後本土化運動方興未艾，表面上相關研究、出版有所起步，意識形態的潛層結構依然存在，臺灣美術史仍然有被邊緣化的危機。臺灣美術史，從史料爬梳到文本建立，其實是知識建構的複雜工程。這也是文化部2017年全國文化會議中，「重建臺灣藝術史」成為核心議題與政策。建構臺灣美術史之際，「議題」設定是重要的。作為藝術史學的臺灣美術史，不能避開史的內容所形就的議題。當論及區域連結的問題，關涉內外的關係，用何種議題聯繫就變得格外重要。舉例而言，「現代性」可以用來分析日治臺灣的風景畫，反映現代化計畫的影響；「認同」則可用於解釋正統國畫論爭的意義；「文化衝突與協商」以及「全球化」可以用於五月東方畫會的現代中國畫運動等等。而「現代性」、「認同」、「全球化」正是亞洲近現代藝術興起的共同平臺。以上屬文化範疇，圖像部分也必須基於基礎形勢分析而發展出和國際接軌的觀察點，如在地視覺語彙與風格等等。至於檔案的收集與分類，也應有議題的意識，做為建構臺灣美術史意義的基礎。區域連結必須有普遍化的議題。建構藝術史之際，同時也須有意識地凝聚可資溝通的議題達成主體建構與跨域對話的可能性。

今天主講的題目「在地與國際：臺灣美術史建構的區域連結」是由大會規定，可以透過這份「指定作業」讓我想一想臺灣美術其實需要「新思路」。剛



圖1 《臺灣美術新思路》

好，去年我出版這本書叫做《臺灣美術新思路》（圖1），「新思路」是什麼意思？不是把前面的全部否定，而是長江後浪推前浪。我們需要什麼樣新的思路？其實不是為了新而新，而是因為整個時代改變、環境改變、全球的趨勢改變，我們不得不變。國美館林志明館長跟我一樣，都銜命要把帶領的博物館重新更新定位，我在史博館用比較強烈的話——“Change or Die”（不改變就是被消滅）來相互勉勵。真的！臺灣的文化地景上正在進行重大改變的情況底下，我想我們必須要有心理準備。

就今天的演講題目，我發展出幾個子題：「風中的臺灣美術史」、「臺灣美術史的危機」、「臺灣藝術史將在全國文化會議重建」、「在地與國際」、「同心圓結構」、「他者觀點臺灣美術？臺灣觀點臺灣美術？」、「抉擇：下雨了，我們想打哪把傘？」、「書寫與溝通：為誰而寫？為何而寫？如何運作？」、「典範轉移」，結論是「歷史論述是重要的，但不會就此大功告成」。

首先談變革與傳統。2012年我在澳洲國家大學授課的時候，黃進龍老師所領導的臺灣國際水彩畫協會到澳洲展覽，我當時談到臺灣水彩畫史的「傳統與變革」。臺灣水彩畫歷程其實是把變革當傳統。換言之，水彩畫引進臺灣時是

一種革新的方式，但是久了以後就變成傳統，所以「變革與傳統」不是一刀兩切的情況，而是相互辯證的。我們要用一種流動的關係性角度去看待臺灣美術史的發展。當然建構臺灣美術史的內容，包括史料、作品、作者生命史是必要的，因為沒有這些材料根本沒辦法演繹。

我曾經在中華民國畫學會進行一系列的「尋找臺灣美術的風格」演講。什麼叫做「臺灣風格」也要考慮到「包含」（inclusion）跟「排斥」（exclusion）的問題，還有傳統跟現代、本土跟國際的問題等等。其實，臺灣藝術史就跟其他世界各國的藝術史一樣，焦點都不一樣，但是總的加起來會形成「臺灣美術史」的面貌。

各位知道這個人嗎？2016年剛拿到諾貝爾文學獎的Bob Dylan，其中這一首歌耳熟能詳（“Blowin’ in the Wind”，1962）：

How many roads must a man walk down, before they call him a man?
How many seas must a white dove sail, before she sleeps in the sand?
How many times must the cannon balls fly, before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind.
The answer is blowin' in the wind.

這位行吟歌手在當年提出了很多人世間的大哉問，但沒有答案，其實蠻有啟發的。我們在尋找臺灣美術史的答案，也許就像他說的一樣，在風中才會有答案：

有多少篇論文才會變成臺灣美術史？

有多少人鑽研臺灣美術才會變成臺灣美術史？

有多少國家文化認為臺灣美術史是臺灣美術史，才會成為臺灣美術史？

沒有答案，在茫茫的風中。也許我們應該講，今天追求臺灣美術史建構這件事情不必急於一時，可是我認為不斷探詢其實是有必要的，光是詢問就是一個有價值的行動。很可惜，我們過去以來一直都缺乏這種動機與企圖。



圖2 黃國書立委向科技部長14分鐘的質詢

2015年，一位收藏家的陳澄波作品被偷，女主播播報最後加碼一句話：「陳澄波本人也相當緊張。」陳澄波不是1947年在二二八事件中被無辜槍殺了嗎？怎麼會2015年還會感到沮喪？不就要「觀落陰」才有辦法讓過世者回魂？這件事情被反覆提出來，其實我們應該哀矜勿喜，心裡面應該要覺得是痛、感傷，為什麼呢？因為她不就是我們大部分人的影子嗎？最近黃國書立委向科技部長14分鐘的質詢，也從這件事所引發的隱憂要求部長重視臺灣藝術史，¹（圖2）說明臺灣社會普遍缺乏歷史的認知，包括臺灣美術史。

金車基金會曾經調查，將近七成的年青人說不出幾位臺灣藝術家，包括音樂、舞蹈等等領域。各位，這是一個多麼讓人憂心的情況？2018年6月政大選舉中心文化認同調查，認為自己是臺灣人有56%、認為自己是中國人是3.5%，差距有50%。想一想，作為文化行政領導者、文化政策決策者們，當有56%的人民告訴政府：「請給我臺灣文化，因為我認同為我是臺灣人。」可是，供需之間有一個非常大的gap（缺口），這種情形是讓人憂慮的。

¹ <https://ivod.ly.gov.tw/Play/VOD/108790/1M/N?fbclid=IwAR3EEbT6WJo6QuyZ1ks6q8lsRqayRXdx0QBI2krhkv52-5ax5jrWsAGFfkk>

臺灣藝術史研究學會曾經調查，103年第一學期起3年之間，臺灣美術史教師不到20位。課程統計結果，有10%是臺灣藝術史、22%是中國藝術史、20%是西方藝術史。（圖3）意思是說，如果有10所美術系有開設西洋藝術史跟中國藝術史課程，其中只有一半開設臺灣藝術史課程。換句話說，有一半的學生在創作的時候，腦子裡面是沒有臺灣美術史的概念的。我們也曾經到街上訪問297位民眾：「在你的記憶當中，學西洋藝術史比較多？學中國藝術史比較多？還是學臺灣藝術史比較多？」出來的數字也很嚇人：臺灣藝術史僅有7%、西洋藝術史是45%、中國藝術史是48%。（圖4）請問各位，這是一個什麼狀況？我們的腦袋裡面裝的是什麼東西？從美術的角度而言，這個是值得我們省思憂慮的。

另外，科技部每一年補助藝術史的比例不高，大概只有藝術學門的30%。臺灣藝術史通過補助的案件一向比中國藝術史、西洋藝術史來得低。延伸出來，我們有美感教育，可是沒有史觀的教育，所以我們只會知道穿的衣服很漂亮，不知道穿的衣服從哪裡來、為什麼要這樣穿？當我們跟外國人交流的時候，我們會發現有很強烈的文化匱乏感，不曉得告訴他們臺灣有什麼文化藝術，這是因為缺乏歷史認知所致。

2016年4月，我和劉俊裕老師、吳介祥老師拜訪當時的立法委員，現在的文化部鄭部長。我跟部長反映年輕人對於臺灣藝術史的匱乏程度非常嚴重。她心有所感，所以去年的全國文化會議裡面會有包括總統、部長提到「重建臺灣

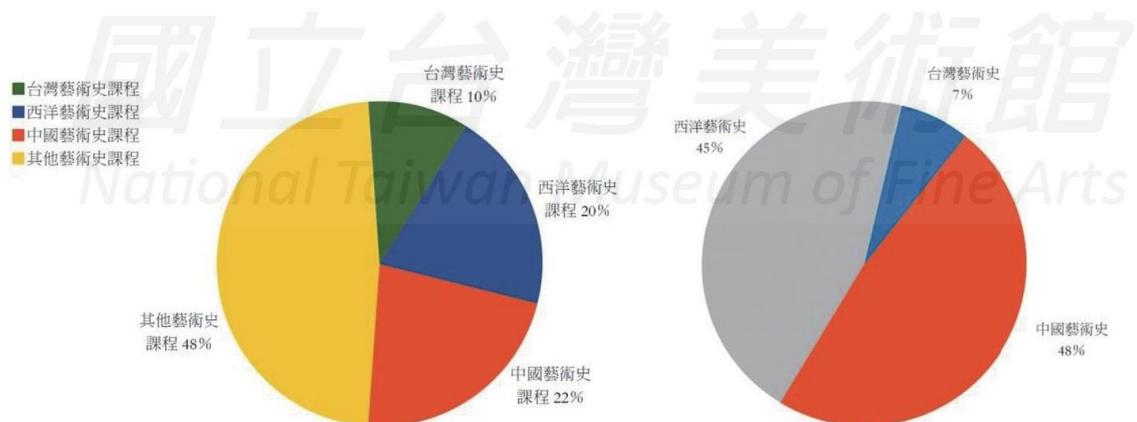


圖3（左）臺灣藝術史研究學會調查103年第一學期起3年之間臺灣藝術史課程統計結果僅占10%比例

圖4（右）街訪調查民眾從學校開設美術史課程中學習到臺灣藝術史者僅佔7%比例

藝術史」這樣的一個訴求，文化創造力的召集人吳瑪悧老師也作了一個總結等等。各位可以看到，重建臺灣藝術史其實是在這樣地脈絡底下，慢慢有一個這樣的自覺。

重建臺灣藝術史，怎麼重建？當然是一個值得思考的問題，可從「在地與國際」的角度出發。我曾經寫過一篇有點奇怪的文章〈在「海外」做臺灣美術研究〉。潘安儀老師就是屬於這一類型，我過去曾到英國留學，也是在海外作臺灣美術研究。這其實不是純粹地理界域的問題，比如說，用英文寫臺灣美術研究，算不算臺灣美術研究？一個外國人做臺灣美術研究，算不算？我們發現臺灣美術研究，其實應該要回到比較屬於質的考量，不是硬梆梆地量的區別，因為區塊的連結是重要的。

去年我們訪問了15位老師在大學教授臺灣藝術史的心路歷程，預計出版成冊（註：已出版）。本來取名「闢徑」，後來發現受訪者不約而同地提出一個詞彙：「同心圓」，因此改了書名《同心圓：大學台灣藝術史教師實訪錄》。（圖5）我選出一些受訪者的一句話來：

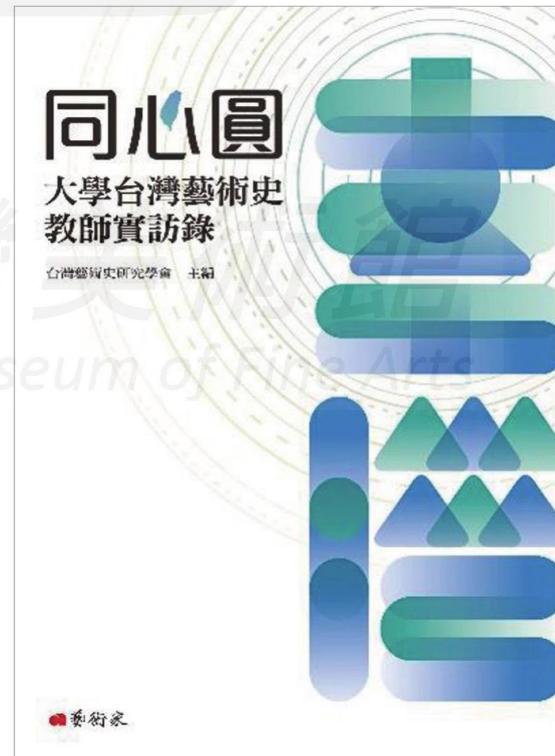


圖5 《同心圓：大學台灣藝術史教師實訪錄》

白適銘：「臺灣有美術史嗎？這一句話到現在還衝擊著我。」

李思賢：「史觀很重要，臺灣美術以史觀作為破題。」

林芊宏：「國家政策百分之百重要，臺灣文化才會扎根。」

邱琳婷：「臺灣美術史要在學科裡面找到它的定位。」

徐文琴：「學習臺灣美術史可以了解本土的立體感、色彩和深度。」

盛鎧：「本土認同也是一種天性。」

語重心長，當頭棒喝。我們發現有一些共同的現象。每位在大學裡面教臺灣美術史的老師其實都是自學出來的，很少受過正式的訓練。過去我們根本沒有臺灣美術史的課程安排，怎麼能培養當時的年輕人學習臺灣藝術史，最後再變成專家或學者？沒有，都是自學的，放牛吃草、自力更生。大部分的老師也是因為這樣才開始感受到教學資料極度匱乏，所以每個人都是自己想辦法張羅。臺灣藝術史需要國家來支援的各種體系其實是蠻欠缺的。

《同心圓》12個問題裡面，第11道是：「臺灣藝術史如何定位與出發？如果從本土、亞洲與全球化角度來看。」我們得到了一些不同的見解。有的是說要有系統；有的是說要去觀摩看別人才能夠看到自己，千萬不要只關注自己；有的談流動；有的認為臺灣美術史要有一個可以跟別人相通的架構。另外，也有老師認為認識本土、認識自己的生活周邊、認識自己的歷史是最適合的；有的老師說臺灣不必害怕比我們更大的文化；有的老師語重心長地說要把臺灣藝術史當作文化史來看待，不要一直把創作鎖在藝術的範圍裡面，因為它是我們生活的一部分、它是我們美感的一部分。還有老師認為本土、亞洲、全球都可以成為臺灣藝術史的一部分；有的老師則提醒不要捨本逐末，不要為了臺灣而臺灣；有的老師提議從比較的角度看待臺灣美術史；有的老師是從夠不夠國際化的角度來談論。我覺得這些宏觀而寬闊的角度讓人非常震撼動容。總而言之，受訪者有一個共同的想法：臺灣藝術史不能鎖國、不自絕於其他美術體系。但現在問題是：我們很少，或者說不夠健全，怎麼去跟人家作交流？

一開始在訪問提綱裡面並沒有談到「同心圓」的說法，但是很多老師主動提出以同心圓的方式來建構臺灣美術史的想像。同心圓的範圍可以越畫越大。對於同心圓的概念，有的老師不是非常瞭解，但是都認為本土化百分之百重

要。所以，當我們談本土跟國際，同心圓架構就自然出來了。

「同心圓」到底是什麼意思？從學科角度來看，談的是文化認同、地理區塊的差異。有一類的同心圓，非常單純以臺灣為中心往外擴散；另一類的同心圓，則從中國藝術史的角度來看臺灣藝術史，再輻射到別的地方去。也就是說，每次談到藝術史，就要回溯到中國藝術史的架構、基本觀念與價值，沒辦法直接從臺灣的角度回應。這是主體表達的挫折。

這讓我想起，2011年中國「藝術國際」的網站上有一篇文章叫做〈台灣前衛藝術的主流化及其危機〉（作者陳明）。² 在中國用簡體字介紹臺灣藝術很少見，因此引起我的興趣。拜讀之餘，有一些想法，我就在「藝術國際」寫了一篇評論文章回應，題目原來叫做〈書寫他者的危機〉，後來被網站編輯改為比較實務的名字〈就《台灣前衛藝術的主流化及其危機》一文與陳明先生商榷〉³，因為我認為有書寫他者的危機存在，也檢討自身是不是也陷入那個困境裡面。我的批評的確有些嚴厲：

以「無根性」審視臺灣當代美術，為甚麼不是學界更普遍使用的觀念「全球化」或「全球在地化」？陳先生的論文讓我讀來充滿了自我中心的高傲與偏見，忽略個別歷史的特殊命運與價值，因此也無法走出更有創意的看法。或者，他有屬意的讀者群，但不包括我。

陳博士立刻回應了：「正是『隔岸觀察』，才有可能找到與臺灣藝評家所不同的角度，才會說出臺灣某些藝評家所忌諱的問題。」我也認同旁觀者清的立場。不過，這篇文章裡一句描述有些問題：「臺南地區的高雄美術館」。高雄美術館應該屬於高雄地區，不是臺南地區。作者做為外部觀察者可能搞混了，所以我就在文章裡面提到：「我們」這邊高雄美術館屬「南臺灣」地區，但是不能講「臺南地區」。他在後來的文章裡頗為強悍地回擊：

² 陳明，〈台灣前衛藝術的主流化及其危機〉，《藝術國際》網站，<<http://blog.artintern.net/article/207473>>。

³ 廖新田，〈就《台灣前衛藝術的主流化及其危機》一文與陳明先生商榷〉，《藝術國際》網站，<<http://review.artintern.net/html.php?id=16980>>。

至於高雄美術館不應該屬於臺南地區，而是屬於「南臺灣」地區，是什麼樣的常識錯誤呢？是地理上的常識還是美術史上的常識？請問廖教授，揚州屬於江南還是江北地區呢？

用中國的角度來看臺灣正是問題所在。如果揚州是在長江以南，就是江南、江北，所以南北方位是一個固定的問題，沒有爭辯的餘地。所以，我這個高雄人現在變成來自「臺南地區」！？陳先生還加碼：⁴

如果撰寫臺灣美術史，不站在中國文化的角度來看，那麼，要站在哪個角度來看呢？是日本文化？歐美文化？還是臺灣本土文化？如果是後者，那麼臺灣本土文化不屬於中國文化的一部分嗎？……某種政治原因而無視臺灣文化的「根」的存在，則無異於割斷自己與傳統聯繫的血脈，結果只能成為一個文化歷史的「失憶者」。

有沒有看到？如果臺灣美術不談中國，我們就是「文化的失憶者」。我們為什麼不能決定自己的詮釋方法？當詮釋不正確的答案時（「政治不正確」？），我們就會被冠上「失憶者」的名號，這是一個多可怕可悲的指控？此時我有一種微微的感傷，或者說突然有一種感覺，就是被人家拿著大饅頭塞在嘴巴裡面，想要吶喊卻吶喊不出來，或像是晚上做惡夢的時候說不出話來一樣。各位，能夠讓自己說話是多麼地重要珍貴！自由自在說自己的故事是多麼地美好！不要以為這件事情是天生的，是要爭取的。

接下來，「臺灣美術觀點」跟「他者美術觀點」的差別。凡是他者美術觀點，我們總是要以迂迴繞道的方式來看待這個世界；臺灣美術觀點，如果要談本土OK，對我來講，就是一個非常直接、自然的直覺反應，人的本性。下雨了，我們打開哪一把傘？是「臺灣美術」的傘，底下有中國美術、西洋美術，還是「中國美術」的傘，底下包含臺灣美術、西洋美術？我們的立場是什麼？位置是什麼？詮釋變得非常重要，對我而言，臺灣美術不是純粹政治意識的操

⁴ 陳明，〈對廖新田教授《商榷》一文的回應〉，《藝術國際》網站，<<http://review.artintern.net/html.php?id=17146>>。

弄，而是一再詮釋的過程。

臺灣美術史的書寫有個架構，各種不同的材料、不同的檔案進來以後，開始擾動了裡面的平衡狀態，稱之為「例外」。臺灣美術史的書寫其實是在這個過程當中慢慢地變化，世代演替。如果按照學理來講，藝術史的形成不是只有書寫而已，還有學科發展（機構化）的問題、美術知識專業化的問題、藝術操作代理人（藝術史家、策展人）、中產階級品味、市場跟象徵、國家文化認同、現代性等等，還有編纂、維持與轉換個體與國家之間認同等。所以藝術史的書寫其實是非常複雜的。有時我在想藝術史學者只是代言的詮釋者。像蕭老師過去曾經講過：「美術史研究係在挖掘、甚至賦予美術創作更深刻的意義，藉以形成一個族群生命的史詩。」後面這個部分其實才是真正的目的。李欽賢老師曾說：「整理臺灣美術史，首須確立本土美術自尊的態度。」也牽涉到藝術經典化的問題。

總而言之，臺灣美術史裡面的1946年、1955年、1971年、1975年，不只是編年的順序而已，是在「尋常」跟「例外」的辯證當中，開始模塑出臺灣美術史的雛形跟變樣（variation）；「例外」不斷介入「尋常」，形成「例外的常態」。不斷地要有例外、不斷地更新、不斷地創新。不要把藝術史當作是標準模式，因為我們期待任何的「例外」讓美術史的架構不斷地有不一樣的角度，那個叫做「例外的常態」，就是把「例外」當「常態」，用這種打開歷史的方式，鼓勵臺灣美術史內部脈絡的對話而得以更新。

最後，區域跟全球的對話裡會出現裂縫，是什麼呢？外國談論臺灣美術史，*Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*（《折射的現代性：日治時期臺灣的視覺文化與身分認同》），*Imaging Taiwan: The Role of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)*（《形象臺灣：臺灣探詢身分認同中的藝術角色》）這兩本書分別出版於2009年和2018年。它們談modernity（現代性）、modernization（現代化）、identity（身分認同）、subjectivity（主體性）、visual culture（視覺文化）、gaze（凝視）、difference（差異）、symbol（象徵）、the new oriental（新東方）、formation（形構）。在臺灣，我們大都還在談歷史發展階段、作品論、藝術家、檔案考古、故事敘述、圖像學、風格，這些在西方已經變成討論藝術史論的基礎議題，但是不能夠和世界藝術論

銜接。我們的基礎都尚未完備，要往上去討論的確是有一些困難。我的建議是基礎的工作要做，別人現代化30年，我們要用3年、5年的時間去完成。

有一部電影叫做《雨果的冒險》，裡面有一句話說：「如果不知道自己的歷史，就像一個不知道有什麼功能的零件，無法恰當地擺放在機器裡。」我們每一個人都是一塊小零件，但要做什麼、放在哪個位置並不清楚。沒有歷史就是一個沒有用的零件，多可怕？非洲諺語說：「除非獅子有歷史學家，否則打獵的故事總是榮耀獵人。」各位，我們是獅子，還是獵人？我們要拿筆去place in things（置入事物），要把東西放在place（位置）裡面，這就是臺灣藝術史的書寫工程。我的結論是，臺灣新藝術史論的定位，持續深根本土，關照世界、跨域整合、典範轉移，開發新的議題、架構重新設定，這些都是我們臺灣重建藝術史重要的使命與工作。

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

參考書目

其他（網路資料）

- 黃國書發言，立法院第9屆第6會期教育及文化委員會第3次全體委員會議，2018年10月8日，
立法院議事轉播IVOD 網際網路多媒體隨選視訊系統，<<https://ivod.ly.gov.tw/Play/VOD/108790/1M/N?fbclid=IwAR3EEbT6WJo6QuyZ1ks6q8lsRqayRXdx0QBI2krhkv52-5ax5jrWsAGFfk>>。
- 陳明，〈台灣前衛藝術的主流化及其危機〉，《藝術國際》網站，<<http://blog.artintern.net/article/207473>>。
- 陳明，〈對廖新田教授《商榷》一文的回應〉，《藝術國際》網站，<<http://review.artintern.net/html.php?id=17146>>。

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