

台灣當代美術

● 倪再沁

台灣現代化的政治、經濟、社會及文化，可以說是在西方某種意識形態宰制下所形成的，正猶如第三世界國家在難以抗拒的情況下所追求的現代化模式，台灣現代美術的發展也是以不斷緊隨的腳步，接受來自歐美的各個美術流派，如印象派、野獸派、超現實主義、抽象表現主義、超級寫實主義……等，這些歐美新藝術往往在步入美術史後，卻又紛紛成了台灣美術的前衛。

四十餘年來的台灣美術，在「經濟建設」的大目標下一向被視為社會繁榮的裝飾品，這使台灣美術教育被導向技術訓練的歧路，追求能立竿見影的表象模擬成為美育的主要內容，美學、藝術史和藝術批評的缺乏，美術家在殘缺的教育影響下，成為身懷絕技而少思想和性靈的高手。因為美術家本身能力所限，以及政治空氣的冷凝，使台灣美術也只有被動地仰賴「為藝術而藝術」的現代新潮才得以前進；當然，如達達、普普及弗魯薩克斯（Fluxus）等較具社會批判性的風潮在台灣是沒有條件發展的，在80年代後期隨着政治禁忌的突破，台灣美術才補上這段美術史的缺頁。

台灣美術約在83、84年進入後現代萌芽期，那也正是留學畫家陸續歸國及美術館開館之時，而87年解除戒嚴才使台灣真正的走向後現代美術，從古老到最前衛的美術都在此時雜然並存，雖然那些已少新意的水墨畫、水彩畫及泛印象派（印象派加寫實的折衷風格）仍是藝術市場上的主流，但它們大多已由「純藝術」轉化為流行的「商品美術」，對當代美術的未來發展已無太大的影響力，藝術史是往前看的，所以台灣「當代」美術一詞，嚴格說來應指晚近才興起的後現代潮流。

台灣後現代美術正在進行中，要解析它們仍得由西方的觀點開始，因為它們承襲了後現代的各種形式，特別是Both...and的特質，這在目前正盛行的新抽象、材質、裝置等新潮中顯而易見。台灣當代美術的另一現象，是長期遭壓抑的「政治」題材在解嚴後也爆開了，新生代美術家紛紛以「具體行動」或巨大的畫幅來呼應這個「反對的」浪潮。另外，不屬歐美後現代範疇的新文人畫在避開現實社會和當代思潮後能逆勢成長，亦是不能忽視的現象。由以上三種粗略的劃分，當可一窺台灣後現代美術的全貌。

藝術史是往前看的，所以台灣「當代」美術一詞，嚴格說來應指晚近才興起的後現代潮流。

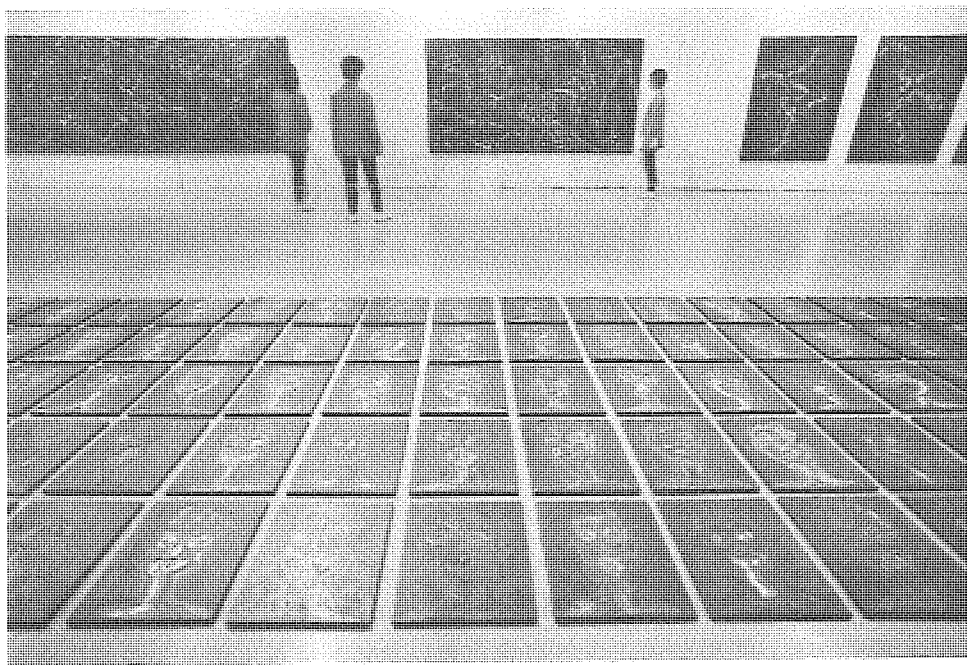


圖 台灣後現代美術正在進行中，要解析它們仍得由西方的觀點開始，因為它們承襲了後現代的各種形式，特別是Both...and的特質，這在目前正盛行的新抽象、材質、裝置等新潮中顯而易見。

「繪畫」的挫敗

長久以來，台灣美術一直在泛印象派的唯美風格中孤芳自賞，雖然抽象繪畫曾在60年代前後崛起，但其主要成員在60年代中就陸續出國而中斷了他們的影響力，所以80年代以前，台灣美術一直在石膏素描的教育下固步自封。直到80年代初，戰後出生的新生代歸國學人畫家對傳統素描教育提出批判後，才扭轉了台灣美術「技術至上」的錯誤，但卻又不免落入「觀念至上」的陷阱。

歸國學人畫家所以撻伐傳統的表現方式，可以說是源於對自我成長背景的反思。他們多在70、80年代滿懷信心的出國，然而卻因為他們在台灣所受的那一套訓練完全派不上用場，而在歐美現代美術中找不到接續點。尤其是80年代初最受矚目的新表現、新意象及超前衛等有形象的後現代風格，對素描功力深厚的台灣畫家而言，更有一種難以超越的障礙存在。

80年代世界畫壇的英雄，如美國的施奈柏（Julian Schnabel）、伯羅夫斯基（Jonathan Borofsky）、羅生柏（Susan Rothenberg）、義大利的古奇（Znzo Cucchi）、奇亞（Sandrochia）、克里蒙梭（Francesco Clemente）、帕洛第諾（Mimmo Paladino）、德國的牛克（A. R. Penck）、巴塞利茲（Georg Baselitz）、基佛（Anselm Kiefer）……等均以新具象方式表現出歷史的、社會的、文化的反省或深層感受，他們的繪畫語言並非台灣那種由素描教育所衍生的筆觸、質感、色調、空間感等視覺再現的訓練方式可獲致的，而是那非感官愉悅的造形經積澱後的解放、新生，同時也是心靈與精神文化的真實烙印，而這也正是台灣美術中最貧乏的一環（歷史與心靈）。

80年代初最受矚目的新表現、新意象及超前衛等有形象的後現代風格，對素描功力深厚的台灣畫家而言，更有一種難以超越的障礙存在。

強調觀念的思潮

由於傳統技法的無用，台灣美術家在異地不由得對描繪式的風格起了反彈，於是他們大多把注意力轉向那些非描形的藝術，如同放下了包袱般，他們便得以海闊天空地探索這些在台灣未曾經驗的新領域。所以強調社會批判的行為藝術、偶發藝術、表演藝術、以及傾向禪學思想的材質主義、貧窮藝術，還有利用複合媒體的裝置藝術等非描繪性的風格便成為他們傾心的對象，這些多屬60年代的新潮，所以會在80年代的台灣盛極一時，確是由歸國學人畫家們所帶動的。

這些歸國學人畫家幾乎都強調觀念和思想，而事實上現代美術向來便注重觀念，只是它們在傳入台灣後卻被簡化為表象化的形式。就達達主義而言，它否定了藝術根本的美感價值，而普普把粗俗的、商業化的景物化為藝術，也具有對先前價值否定的意義在內；現代美術的二極邏輯乃是理性擺脫原先的法則，以尋找新的出路，因而充滿了否定的精神，使現代美術走向非此即彼的絕對性，亦即either...or二元對立的情形，這種否定的、批判的性格是台灣美術特有的文化氣質（陰柔、順應、調合）所難以接受的，這也就是為甚麼早期蒙德里安和馬勒維奇含精神本質的抽象和史帖拉（Frank Stella）（極限）僅呈物質骨架的抽象，都無法在台灣美術中生根的原因，他們都太絕對了。

現代美術非此即彼的絕對性，是台灣美術特有的文化氣質所難以接受的。

Both...and 的承繼

台灣新美術所謂的觀念是屬於後現代的觀念，亦即打破either...or邏輯的單純性而走向Both...and的複雜性，這是後現代矛盾多元文化的體現。它使原先不可能並存的事件得以既陌生又熟悉地接泊起來，後現代畫家將不可能並置的畫面混合在一個畫幅中，如David Salle的影像沒有理由地重疊在兩個不同的背景上；雕塑家也以不同的材質做成一件物品：或在同一物質中呈現出不同的兩極性質，如野口勇雕刻中粗糙的表面和光滑的表面同時並存，Both...and這種雙重性格可以靈活地兼容並蓄，來體現藝術的多面意涵，而避免落入唯心或唯物的困境。

這種傾向東方藝術精神的觀念自然是台灣美術所樂於接受的。特別是，台灣的歷史感一向模糊，文化思想在夾縫中擺盪（傳統、現代，中國、西方），尤其是台灣美術教育在「魚與熊掌」式的啟發下，慣於融合各種風格的折衷性格（既古典又浪漫，既具象又帶一點抽象的印象寫實）早已習慣於Both...and的模式，此所以這種新觀念可以為台灣美術所樂用，並且運用得得心應手的原因。特別是少數較富人文精神的美術家，頗有別開局面的氣象，如曲德義的抽象畫，讓絕對主義與抽象表現在分合中相互侵蝕，於是在靜謐與騷動中呈現出無限的張力與魅感的靈動。還有黎志文的雕塑，他在同一材質中挖掘不同的感

台灣的歷史感一向模糊，文化思想在夾縫中擺盪，慣於融合各種風格的折衷性格早已習慣於Both...and的模式。

受，在陰陽、粗細、柔硬等對比中塑造出物體的真實性與精神性。另外，陳正勳的陶木合塑，巧妙地綜合了既成物與創造物，並賦予較多象徵的、隱喻的意義，意象豐富且具詩意。他們都在Both...and範疇中展現出台灣美術的新貌。

Both...and雖然使台灣美術能在後現代一展所長，但也助長了陰陽、虛實、動靜、天人合一等宏論的泛濫，由這些玄妙理論導生的作品，題旨皆偏向隱晦性，表現手法則是「逸筆草草」，或機智地隨意選取現成物（報紙、破布、樹枝……）置於作品中，而背後的思想則涵蓋了精神與物質、生活與環境、文化與社會……，當然，他們最後都指向禪。

談禪論道已經是台灣後現代文化的一股巨流，鬥機鋒則是藝術家觀念前衛的明證。於是，繪畫語言不再被藝術家重視，觀念和一觸即發的「偶得」才是重要的。

走向neither...nor

強調觀念的材質、裝置及新抽象已經是美術館用以顯示前衛的商標，他們的展出機會和得獎之頻繁，顯示了他們的主流地位，但卻難掩他們落入後效主義——注意效果的困難。後效主義旨在打破原先的邏輯、理性思考的慣性，這是一種策略而非目的，但台灣美術卻視此為唯一目標，這是因為台灣美術普遍缺乏人文情懷使然。所以即使藝術家們揚棄了具象描繪的束縛，但潛藏在心底的官能性美感經驗仍不自覺地成為創作時的主宰，這種深度的桎梏，使台灣藝術家在尋找創作媒材時不免過於表象化，只重效果，而忽視了媒介物的物性及物我間的精神性。他們最推崇達比埃斯（Antoni Tapies）及波依斯（Joseph Beuys），但二位大師所用的媒介物一向是屬靈的，是活生生的從生命經驗中得來的，而絕非僅僅是感官效果中的選取。

由於台灣美術對於傳統文化中，被西方知識分子視為可以為西方解困的力量並不了解，所以對西方美術才會不明所以地吸收和發展、而沒有深入本源文化的深層去認知，以致於他們的美術作品很容易流於形式化，他們所謂的反省和人文精神事實上大都還只停在他們的「觀念」中，這種以「觀念」論禪，很容易落入「物我皆空」的陷阱，而表現出“neither...nor”內涵上的空洞狀態。所幸，近兩年來，從事裝置藝術的少數青年藝術家已能由參與現實社會，來察覺社會現象裏蘊存的一切敏感性質，他們讓懷疑的、理性的思維辯證替代了往昔表象性的模擬與心靈式的自然主義，他們擺脫了追求技巧與順從產銷的魔咒，扮演了關懷、質疑和批判的角色，如連德誠、吳瑪俐、黃步青、張正仁等歸國畫家，都能立足「本土」，對台灣社會的道德規範、權威說教、僵化價值系統提出反諷譏評，他們的訴求終將為台灣美術發展打開前所未有的寬闊局面。

少數青年藝術家已能由參與現實社會，來察覺社會現象裏蘊存的一切敏感性質，扮演了關懷、質疑和批判的角色。

藝術「行為」崛起

徹底排斥描繪行為的藝術「行為」在80年代後期能迅速成長，實因「解嚴」之賜，而歸國學人畫家把弗魯薩克斯的觀念輸入也助長了新生代的勇氣，他們以諷刺、批判的觀點來揭露台灣社會的種種問題，不論是街頭表演、小劇場或裝置空間的展出，都獲得新聞媒體的矚目，美術界多了一個「表演」舞台，未嘗不是多元化的現象，但如前所述，在只重觀念而乏深厚內容的截取下，這些表演行為所呈現的也不免流於表象化。

藝術形式的形成過程有如磁鐵一般，要吸納四方訊息後再加以取捨以成為創作與審美的方向，而社會經驗在轉化成藝術內容時，當有複雜的反思過程，才能使作品充滿多面而豐富的內涵，那些矛盾、曖昧與不安其位所激發出的張力才是作品最動人心弦之處。台灣的表演行為就是欠缺這種力量，由於他們由構思到發表的時間過於匆促，內涵或思想都還不够成熟，所呈現出的只不過是些「點子」的組合、速食心態與作秀式的「表演」，使他們的創作焦點放在那些能刺激觀者注意的新奇效果上；他們對流行變化中的大眾媒體的興趣和對歷史文化的無知與漠視恰成對比。儘管他們可能非常具體地呈現了社會現實，但缺乏反省，只像是後知後覺又缺乏深度的新聞評論；他們也缺乏人文精神，形式便被架空起來，所以只能算是對社會表象的呈現，而非隱喻的、具有張力的藝術性作品。

雖然台灣美術的表演行為尚未達成熟的階段，但那向體制抗爭，在主流以外掙扎發展的可能性，卻是藝術創作生命力最珍貴的萌發來源。近兩年來，「息壤」、「優劇場」、「環墟劇場」、「台灣檔案工作室」等藝術運動團體，已從對「現實社會」的挑釁朝向以暗喻而具張力的語言來與現實社會對質。而台灣表演藝術的代表李銘盛，也漸由封閉的、形式的、秩序的表演走出，近作已散發出較豐富多向的姿態與解放氣質，極令人矚目。相信，90年代的台灣美術對想「起而行」的新生代而言，呈現的將是具寬闊與無限可能性的另一個嶄新的藝術舞台。

雖然台灣美術的表演行為尚未達成熟的階段，但那向體制抗爭，在主流以外掙扎發展的可能性，卻是藝術創作生命力最珍貴的萌發來源。

新具象與社會批判

與歸國學人畫家相對的是未曾出國留學的「本土」畫家，他們沒有遭遇過那種「繪畫性」的挫折，因此多在畫布上繼續他們的追求，而本土畫家不太複雜的觀念也使他們比較能從本土找尋他們的藝術，此所以他們較能緊扣台灣社會現實的原因。尤其是近幾年來，美術界多了一塊「政治」園地，許多美術家大膽選用尖銳的政治事件（如五二〇事件、天安門……）或敏感的政治人物為創作題材，而得到與往昔完全不同的反應，也被塑造成「解嚴」後的美術解嚴代表。

本土新生代在表現他們的前衛時，所取法的對象正是留學畫家在國外所不能面對的新具象畫風，留學畫家之所以不能面對，是因為他們體會到那繪畫性

本土新生代憑藉幾個表象的符號而奉為信條，毫不保留地在畫布上批判當代社會，甚至把他們粗製而氾濫的美術品視為戰爭機器，只不過他們鞭打的是早已崩解的權威。

背後的精神及思想之深厚，以及那些狂野的形色中隱現着的文化符號：反觀新生代本土畫家，他們大多只看到那些粗率的表面，因而誤以為形式粗糙就是新表現，尺幅巨大就是後現代，民俗趣味就是民族性，更以為描寫政治、社會、環境就是本土化。這些本土新生代就憑藉這幾個表象的符號而奉為信條，毫不保留地在畫布上批判當代社會，甚至把他們粗製而氾濫的美術品視為戰爭機器，只不過他們鞭打的是早已崩解的權威。

台灣本土的新具象一如歐美新表現般頗具攻擊性，除此之外，大多只是在後現代主義旗旌之下僅能反映現代社會空虛、錯亂而無法深思的創作：他們缺乏德國新表現對歷史文化的反思，也缺乏義大利超前衛那樣濃厚的文學寓意，台灣新具象在形色誇張的表象下缺乏的是對台灣歷史文化的深刻反省，由於沒有獨特自我的經驗與意識，便不具獨特的意境與風格的表現力。

除了新生代本土美術家外，也有不少歷經「鄉土寫實運動」洗禮的中生代美術家，也在80年代轉以新具象來反映台灣的社會現象，也許他們的年齡及經歷（現代主義與鄉土運動之雙重衝擊）使他們的表現較傾向象徵主義式的追求心靈異象，不像新生代那樣純粹而直接。中生代新具象畫家在80年代中幾經轉折，終於在90年初展現出成熟的新具象風，如楊茂林的「台灣製造」的標語篇，自主且自在地把神話、普普圖像、法國的自由形象、義大利的超前衛、德國的表現派圖像等不同來源的語言和我們的社會問題結合在一起，透過楊茂林的消化，「外來語」已經轉化為「台灣製造」，而他迂迴而開放性的反思，使作品含富結晶的多面效果，楊茂林追求台灣美術的風格與定位，是台灣美術導向成熟、不再依附西方的展現。與楊茂林並肩作戰的吳天章，也在90年展出「史學圖像——四個時代」，以海峽兩岸的政治領袖大頭像來涵括歷史的辯證，將人物心理符號化，使成為史學圖像，其明顯的批判精神，是文化解嚴的台灣美術典型。

除新表現式的具象外，較細膩寫實的描繪也以非現實的異象在90年出現，如女性主義畫家嚴明惠，藉着新鮮美觀的各種水果來隱喻性器官的手法，不但暗示了性的荒謬與迷思，也引起了色情與藝術的爭辯，堪稱90年代女性主義畫家之代表。除上述幾位外，還有黃海雲、李俊賢、陳隆興、陳水財等具象畫家，莫不展現出較深沉豐富的畫境。

圖 李俊賢：《戰船》，1989。



本土的新文人畫

一個看來似與後現代藝術無關的「新文人」風格，在80年代的台灣成為藝術市場、媒體與學術界共同肯定的新潮。與前述各流派不同的是新文人不空談觀念、不批判時政，也不自認前衛，他們有意回歸到「現代主義」之前的傳統，孟克、席勒、柯克西卡、莫里尼安尼、史汀、甚至於中國的八大山人、石谿、漸江……等都是他們風格的來源，新文人畫與十九世紀末的頹廢樣式極為相像，不同的是，他們總是在無盡空茫的大地中，讓微小的自我過於敏銳感傷的擁着一株一草、一片殘石感嘆。這是一種封閉的、自溺的自我麻醉。

新文人畫所以能在80年代獲得藝術市場的青睞，是他們那精神耗弱的感傷有如茶藝館中的暮氣，彷彿是在斷垣殘壁中找尋慰藉，在空曠悠遠中意圖隱遁，這種感傷正可舒解世俗追逐的緊張心情，也可以逃避現實，而這正顯示出台灣現代社會在繁榮表象後的空茫，也反映出一個功利主義社會在人文上無法踏實的一種較弱的補償作用。新文人畫是當前台灣唯一不受歐美前衛風潮所影響，完全是由台灣的本土學院派自然生成的，他們與歐洲上個世紀末「美好時代」的頹廢氣息相類似，號稱「經濟奇迹」的台灣美術為甚麼與百年前的末世風格如此地接近，是否台灣也正處於一個令人不堪的時代？

看來與空寂無病呻吟的新文人畫極為相近的，反倒是一些追尋內在生命，將尖銳探索之眼刺入自己內部，在挫傷之下顯露真摯人性的少數內省式畫家，雖然也算新文人但非學院的他們，卻能顯現出憂鬱而凝重的風格，如邱亞才的人物，在沒有背景的遺世獨立中，是內省過深以致人格失調的「聖哲」，他們優

新文人畫所以能在80年代獲得藝術市場的青睞，正顯示出台灣現代社會在繁榮表象後的空茫，也反映出一個功利主義社會在人文上無法踏實的一種較弱的補償作用。

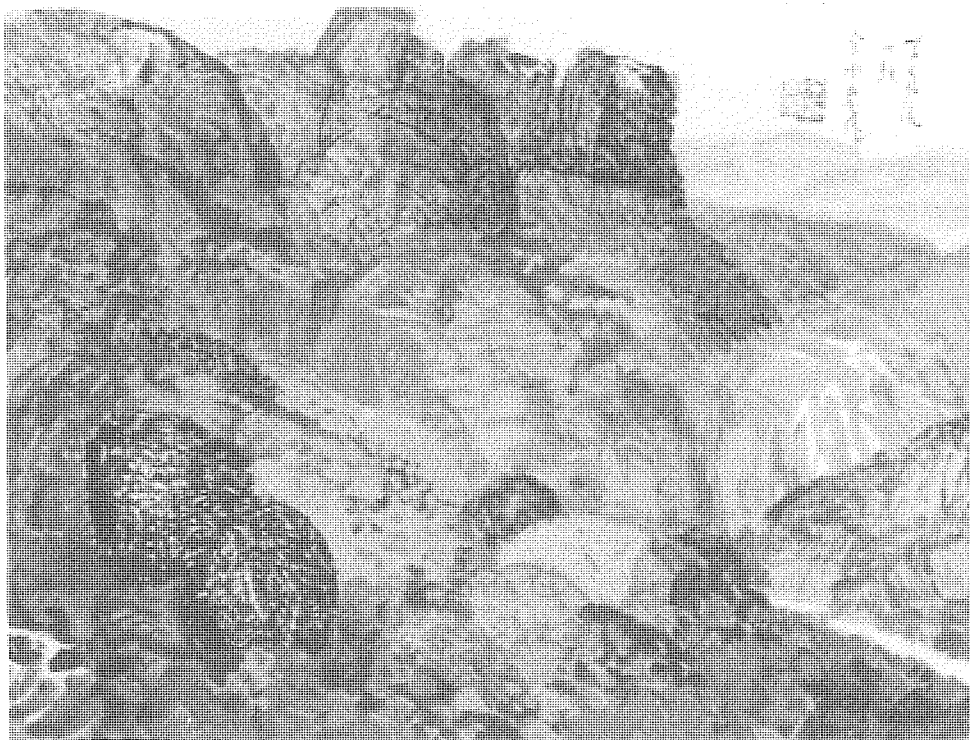


圖 余承堯：《彩墨山水斗方》。

嫺典雅的冷冷地看着世界，流露出亙古悠悠中那永恆的孤絕，邱亞才的肖像堪稱台灣世紀末的悲劇英雄。另一個悲劇人物畫家鄭在東頗似德國新表現一般，藉着真實與虛幻的並置，把生活周遭的人物、風景荒謬地撕裂，特別是那些一再散落出現的近似符號的母題（臉孔、樹、石……），更加深了世紀末文人對時空的特殊情感（疏離）。

真正徹頭徹尾的文人應該在水墨畫中尋找，精通南管的余承堯以近九十的高齡才在藝壇造成傳奇，其素樸有力的筆墨，與二千年來的山水作風迥然不同，其形式與形式的連鎖反映，空間與空間的曖昧更迭，帶領我們進入一個無心無慾，欣欣燦爛的大世界。是詩人也是畫家的羅青，以繁複的筆墨和略顯稚拙的造形，表達出台灣風景的真實景象，畫面空間安排是以高空鳥瞰方式處理，而造成特殊的時間與空間之盤據，表達出台灣水墨的嶄新經驗。

是文人而後才是畫家，是上述畫家與新生代新文人的不同處，沒有學院的束縛與依賴，不在筆墨油彩的經營中自我陶醉，由真實深刻的人文精神出發，顯現了台灣美術仍潛藏着動人的生命力。

結 語

許多頗具深厚人文精神的美術家在這塊土地上耕耘，只要他們的人文精神能向下延伸，二十一世紀的台灣美術應該是充滿希望的。

台灣美術進入90年代的空前繁盛中不免游目四顧，西潮依然不斷湧入，新生代仍難免以工具理性的角度來考量、選取前衛美術中「合用」部分以為己用。支離破碎的抄襲所造成的空洞的形式主義，還是當前台灣美術的普遍形式。然而，也有許多頗具深厚人文精神的美術家在這塊土地上耕耘，他們在這功利時代中，使台灣美術仍然不時閃現璀璨的光芒。只要他們的人文精神能向下延伸，二十一世紀的台灣美術應該是充滿希望的。

倪再沁 1955年生於台北、畫家。藝評文字常見於《雄獅美術》、《炎黃藝術》。現任教於中山大學及東海大學美術系。