

台灣美術經典一百

留刻台灣美術發展

文/倪再沁（東海大學創意設計暨藝術學院院長、「台灣美術經典一百」策展人）



● 李梅樹〈小憩之女〉，1935，李梅樹紀念館提供。

這是個混沌難明的時代，而台灣美術正以百家雜陳的面目印證了它所屬的年代。

最近幾年，超級大展頻頻來台，而且都以歷史回顧或經典名作為號召，「黃金印象」展的是19世紀後半的法國美術；「花樣年華」展的是17-19世紀法國繪畫三百年；「德藝百年」更指名是德國近代美術變遷的百年，「世紀風華」展的是19世紀後半到20世紀前半…。這些有史觀、有名畫的展覽挾媒體宣傳之勢席捲台灣，才使人們對西方美術有更多的嚮往和了解。除歐洲美術外，故宮和史博館也從古代中國尋寶，舉辦了「兵馬俑—秦文化特展」、「三星堆古文明展」、「漢代文物大展」，乃至元代的「草原文化大展」，可以說，中國美術史幾大範疇已大半抵台風光展出。

就在中西兩大文化圈的美術紛紛展出後，冷靜想想，台灣藝術呢？

除了關渡美術館辦了簡易的「千禧拍岸—台灣美術100年」之外，這些年來，比較慎重且具學術性的台灣美術史大展幾乎看不到。美術界常提到的陳澄波、陳植棋、李石樵、廖繼春、顏水龍，或是張大千、黃君璧、傅狷夫、余承堯，乃至劉錦堂、張秋海、黃榮燦等，他們的代表作大多已被北美館、國美館及史博館典藏，只有這些美術館辦特展時才會輪流現身，想要一次看夠或三大館共襄盛舉，是難上加難，以至於一個能代表台灣美術經典作品的展覽一直無法在台灣出現。而民間展覽經常有大師之名而無代表作，看到較次作品的觀眾會想，台灣美術好像不怎樣！其實不然，因為他們沒看到第一流的作品，基於以上諸多原因，舉辦一個網羅台灣美術巨匠代表作的展覽，實屬必要。

完整而有序地呈現台灣美術的經典作品，何難之有？其實不然！而且還困難重重。

首先是，本次展覽以一位藝術家展出一件作品為原則，展出作品數量大約九十件。再來是怎麼選擇，依歷史觀點、影響力、知名度還是作品水平？這並不容易區分，既然名之為經典，當然是以作品優劣為首要考量，但不免也夾雜了其他複雜的因素。總之，沒有絕對客觀的標準可供判斷，這只是策展人在多元觀點下的產物。

台灣不大，人並不多，歷史也不長，但台灣美術卻很可觀，優秀的美術家和名作多不勝數，因為預期的選件規模有所設定，所以不能漫無邊際，因此，仍有必要訂出選件的範圍，作品選擇標準大致如下：一、美術家出生於1945年以前（二次大戰前）；二、作品完成於1987年以前（解嚴前）；三、具有某種時代意

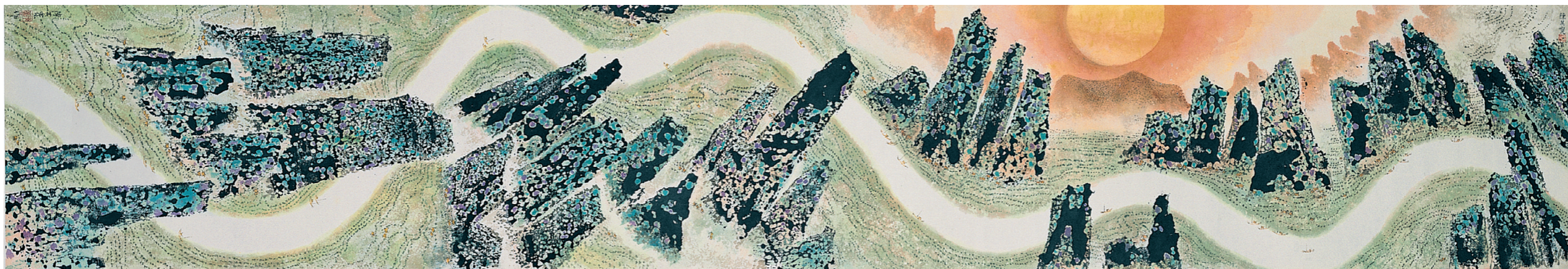
義（後現代之前）；四、曾經公評，參加重要展覽（作品曾經刊載）。本展定名為經典一百，意在卓越與圓滿而非作品件數，觀者當可由這些展品見證台灣美術曾經走過的一段輝煌時代。

訂出範圍後，先依作品媒材選件，開展最為蓬勃的是油畫與水墨，數量均在二十件以上，其次是版畫、雕塑、膠彩、攝影、陶藝及水彩，各約十件左右。至於書法、篆刻、工藝、編織等較邊緣的類別就只好割愛了，畢竟，此一展覽要呈現的是美術樣貌在時代變遷中的台灣意義，因而不得不有所側重。

擬定標準後是展開借展及論述，困難從此開始，經典作品原本就是三大美術館的鎮館之寶，原本就是展覽中的常客，要在同一時間聚齊並不容易，至於私人收藏的取得也頗費周章，最困難的是在日本及大陸的名作（黃榮燦及劉錦堂之作品）更是不容易取得。此所以這個展覽在徵集作品上異常辛苦。接下來是論述，作品可依類別選擇，但策展的立意是依時代來觀看，因此，此展遂分成四個部份來展現，分別是：一、中原傳統美學的遺緒與演變；二、日本印象寫實的開展與轉化；三、歐美現代美術的接引與再生；四、台灣本土美術的形塑與展現。



● 黃清堦〈頭像〉，1940，高雄市立美術館典藏。



● 陳其寬〈90度迴旋〉，1967，高雄市立美術館典藏。

以上四種分類，既考慮了媒材，也顧及到時間、風格及傳承，所以較能完整的詮釋台灣美術發展的歷史段落。

從明末鄭成功據台到清廷割讓台灣，其間二百餘年，是中國傳統美學在台灣「一脈相承」的時期。尤見之於水墨畫中，其根源是延自揚州八怪之一黃慎的「閩息」，作畫者多為宦遊名士，亦有「名士畫」之稱，展現傳統文人畫的接續與狂野俗趣的風格特質。日治時期有意識的以膠彩畫取代水墨畫，將之併入東洋畫中。戰後，隨著大陸移民的再度遷入，傳



● 阮義忠〈四季〉，1983，作者提供。

統水墨也隨著國畫大師再度興起，而後黃君璧與傅狷夫為水墨帶起了一股強調寫生、描繪寶島風光的台灣本土水墨風潮。60年代隨著抽象繪畫觸發的抽象水墨衝擊藝壇，在與中國繪畫美學「超乎象外」結合後，抽象水墨遂同時回歸傳統水墨又通往西方當代。抽象水墨鑼鼓漸歇之後，以溥心畬弟子江兆申為首，以穩斂的用筆、醇厚的墨色、清澄的畫質、高雅的意境、清新的面貌，又開創了鮮活的新文人畫風潮…。

日治中期，日本治台實施的新式教育成效漸顯，新式知識份子的先進文化取代了舊式士大夫的傳統文化，成為社會發展的主要力量。新美術運動隨之興起，形塑了印象寫實的全盛期。其主要的影響背景是新興都會的崛起、殖民政策的轉向、新文化運動的支持與新式美術教育的奠基。在石川欽一郎的啟蒙下，復受到黃土水帝展入選的刺激，從台北國語學校（台北師範學校）孕養的新美術教育，更加強台灣子弟對東京美術學校的嚮往，進而邁向台展及帝展榮耀的吸引。此時的美術形式特質為唯美的世界、寫實的素描、印象的畫法（外光派）與折衷的性格。

日本在挪用西方美術規範時，其實並不了解其背後之文化脈絡，台灣一方面接受日本殖民政府直接的政治殖民，同時也間接受到西方的文化殖民。日據時期的台灣美術家，對於文化意識的覺醒，顯然困難重重。有形無形的殖民形式，讓此時的美術發展，不免映照著別人綜合折衷的文化臉孔。

戰後台灣的美術風格受到戒嚴與白色恐怖的時代壓抑，輔以美援與國際藝壇發展走向的影響下，從現代與內在真實、叛逆與自我放逐中開啓新頁。五〇、六〇年代的抽象狂潮，是政治社會變動中莫可奈何的「自我」認同，它們以無比的勇氣，勇敢的為那個尷尬時代發聲直言，在政治危機四伏的年代裡，依然懷抱無限熱情，自負、自傲的宣示著自我的存在，

而他們也確實為呆板死寂的美術界注入一股激情的活力。

六〇、七〇年代的另一股勢力為變調的超現實主義，似乎在闡述個人內心空虛卻又毫無所措的喃喃獨語，他們的精神游離在無病呻吟的自我表白情境中，面對文學上激烈又澎湃的吾鄉情懷，他們選擇「出走」，離開「他鄉」做個心靈游牧的吉普賽人。八〇年代之後，在社會穩定發展的基礎下，心靈不再焦躁、茫然，沉潛下來的創作者開始專注於表現單純自我意識的「獨白」，從自身的著力點出發，作深入的探掘與表現，這不再是時代之聲，轉而為「各家之言」。

台灣在歷經七〇年代的鄉土運動之後，雖然政治與文化的主體定位仍強調以中國正統的中華民國自居，然因對於鄉土情感的正視，使得原本早已僵化的主體認知逐漸鬆動，到了八〇年代，反對黨與知識份子的覺醒，認同台灣文化與國家主權的「台灣意識」才真正堂而皇之的彰顯出來。

「台灣意識」牽涉到身分認同的問題，也就是任何文化社群都必須面對的主體定位問題，「台灣本土美術」的彰顯便試圖建立屬於自己文化主體的認同。這當中包含了在主體意識形成中，對過往具台灣意識之藝術家與作品的追認，先驅者是劉錦堂，繼之者是席德進，其間還有左翼木刻版畫家，相較於劉錦堂時代較朦朧的象徵，匯聚本土潮流的80年代表現則是強烈而明晰的。其形式特質有：逝去的歲月（殘破的痕跡）、精細的描繪、唯美的感傷…，這樣的台灣，其精神面向還不夠開闊。

過去，台灣美術的歷史太過於被動地為政治經濟情勢所支配，而使美術的歷史在不同的替換中，蹉跎太多歲月。台灣本土美術的發展，是否可以確實的建立起完整的自我面貌，似乎都還言之過早。唯有藉

著自身立場的宣示與剖白，適度的給予批判與監督，台灣本土美術才有可能有更為健全的發展。

藝術的世界無限寬廣，用自己的語言說自己的話（畫）原本應該不是難事，但對身受移民與殖民現時所影響的台灣美術而言，這卻是一條漫漫長路。台灣美術極其複雜的融古今中外於一爐，但其核心還是台灣，儘管有些風格源自歐美或來自中原，但卻都不斷的在變質中。這是個混沌難明的時代，而台灣美術正以百家雜陳的面目印證了它所屬的年代。

最後，此一展覽從計劃到展出耗時已三年多。這珍貴的台灣美術經典作品的匯集，想必是百年難得一見的盛會，值得台灣民眾細細品味。✎



● 羅清雲〈同林鳥〉，1990，高雄市立美術館典藏。