

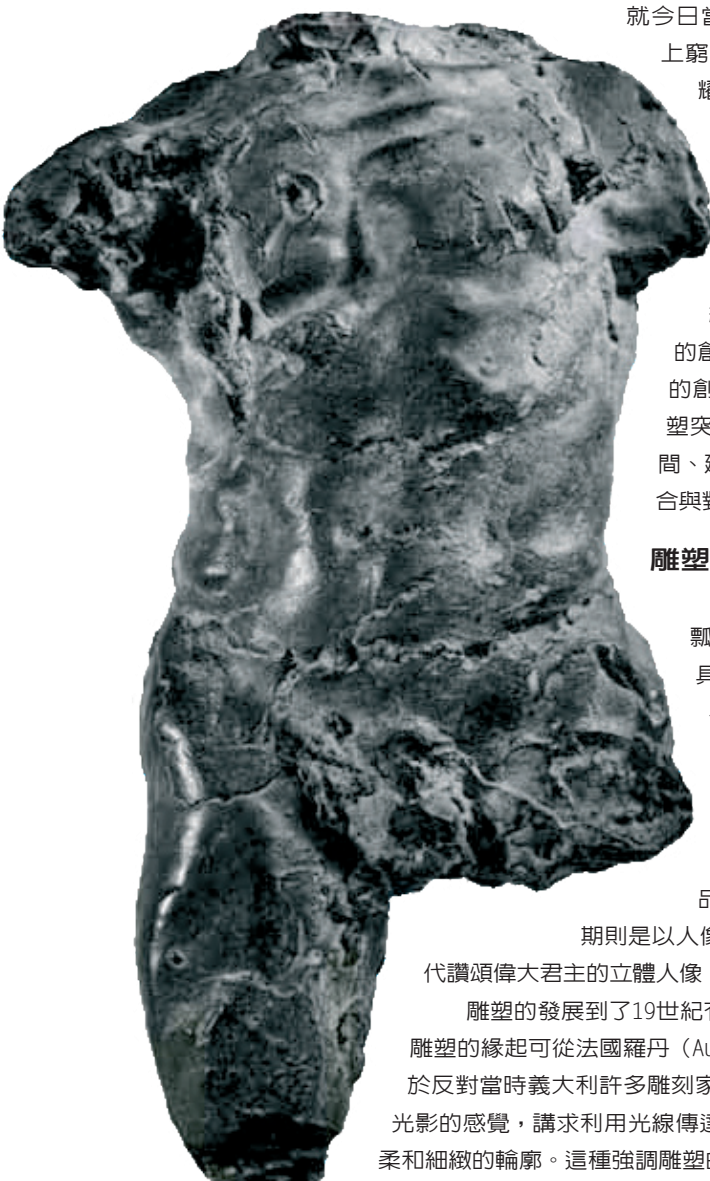


# 雕塑終結了嗎？

## 從西方雕塑發展談起

文、圖片提供/陳明輝（國立高雄師範大學美術系副教授）

雕塑發展在藝術史中由來已久，自有人類出現以來即以日常生活實用器物姿態出現，持續發展至二十一世紀的今天，它依然具有相當重要的論述空間。傳統對於「雕塑」的界定，多指運用某種素材及技術所創造之三度空間形態，素材常見的有石、木、銅等，在技術上則是包括雕、刻、塑、堆、敲、焊、捏…。然而，當後現代跨領域、觀念、技術、形式的藝術形態成為當代創作主流時，「雕塑」是否真的勢微？雕塑藝術在今日當代創作的地位為何？針對目前雕塑的藝術脈絡與發展現況，再度審視此一經常浮現檯面的課題，將藉由此專文說明雕塑在當代創作的特殊性地位，與其在發展過程中所展現的新風貌。



就今日當代藝術現況的發展來看，雕塑不僅未走上窮途末路，反而在立體空間領域中顯得蓬勃耀眼、生氣盎然。例如使用傳統媒材連結建築、環境，介入空間；打破美術館的藩籬，直接進入城鎮、學校、廣場、街道、公園或郊區的親水空間，甚至與社區結合逐漸形成人與人、人與環境密切互動的重要媒介。「雕塑」非但沒有終結，反而融合了當代藝術各種複合媒體的創作中，更進一步地演變、轉化成不同形式的創作形態。面對這種多元化的發展，使得雕塑突破原本約定俗成的創作形式，而透過與空間、建築、地景、人群、聲音、氣味、環境的結合與對話，拓展出自身更豐富多元的可能性。

### 雕塑發展概述

古代人類利用自然環境製成諸如鍋、碗、瓢、盆日常生活器具，原始部落則是將信仰具體化成象徵圖案，雕刻於木頭或石頭上成為精神聖物，隨著火被發現，人類的生活技術產生轉變，進而創造出更大型之生活器物；其中陶器製作即開啓人類藝術史之重要扉頁，這些器物發展逐漸成為獨立、非實用性的藝術作品。然而，立體的藝術作品並不限於宗教或生活器物，在希臘羅馬時期則是以人像形態作為表現題材，特別是希臘、羅馬時代讚頌偉大君主的立體人像，奠定傳統雕塑之形式與內涵。

雕塑的發展到了19世紀有了新轉折，亦即「現代雕塑」出現；現代雕塑的緣起可從法國羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）作為起點，由於反對當時義大利許多雕刻家偏重技巧表現，羅丹強調雕塑品應塑造出光影的感覺，講求利用光線傳達感情，將三度空間形體溶化成明暗閃動、柔和細緻的輪廓。這種強調雕塑的光線表現，主要受到印象派影響，進而改

● 羅丹〈Torso〉，1877-1878，高21呎，巴黎，出於《NINETEENTH-CENTURY SCULPTURE》H.W.JANSON著。

變藝術家雕塑的創作方式，以著名作品〈軀幹（Torso）〉為例，羅丹企圖呈現片斷式的軀體、扭曲的形態，視沒有固定形狀的泥塊為創造形態之第一手材料，其工作的方法是從輪廓線來入手，但這些並非肯定界分的輪廓線，藝術家必須靠著反覆加減減，最後才定出塑像形狀。此軀幹雕像，也開啓了羅丹一系列以局部、斷片代表整體的創作手法。羅丹此種創作態度將雕刻從規則性形式的領域中造就出來，就像馬奈（Edouard Manet, 1832-1883）將繪畫從照片型的寫實主義中拯救出來一般。

19世紀末以來，雕塑發展萌生一股擺脫傳統形式束縛與定義的契機，藝術家試著從一種「造型藝術」本質問題出發，並與時下繪畫理念發展有所呼應。我們可以發現，當時雕塑製作並不僅限於雕刻家，而有相當多的畫家加入嘗試，隨著現代繪畫的理念進行不同之立體造型訴求，例如立體派的畢卡索（Pablo Picasso, 1869-1945）與布拉克（Georges Braque, 1882-1963）、未來派的薄丘尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）、達達的杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）等風格作品。

除了延續羅丹排除「再現」的雕塑表現外，他們加入現代繪畫觀例如繪畫雕刻、速度、拼貼，以及嘗試多樣材質作為雕塑創作之內涵，包括鋼鐵、現成物等，在在破除對於傳統雕塑的界定與形式訴求，逐漸鬆動與挑戰舊有雕塑意義。此外，另一支現代雕塑發展還包括構成主義，以及由抽象主義出發的布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957），前者強調雕塑走向純幾何構成、抽象走向，後者則是力求雕塑從繪畫中獨立出來，藝術家直接從所欲雕刻的對象賦形，並予以抽象化，而超現實主義者還將一般人可能稱之為雕塑的作品都直接稱之為「物體」<sup>1</sup>。

到了二十世紀六〇年代，歐美世界伴隨後現代主義藝術潮流，而有所謂集合藝術、極限藝術、普普藝術、地景藝術等新意義、形式與內容的創作形態，「裝置藝術」亦於此時萌生，成為歐美時藝壇一股重要發展趨勢。<sup>2</sup>更有許多藝術家逐漸將裝置藝術標榜為一種新的創作或展演形態，延續威廉西茲（William C. Seitz）提出「總體藝術」內涵，至此，後現代藝術的發展早已脫離過往針對繪畫或雕塑的藝術形態分類。雕塑從最早期的日常生活食用器具、建築浮雕、立體人像雕刻到羅丹擺脫再現現實的雕塑表現，自此無論在技巧或內容上均造成雕塑發展相當程度的革命與轉變。最重要的莫過於雕塑在20世紀初被視為「立體造型」的藝術，以及將雕塑的「台座」去除，促使雕塑不得不重新建構自身定位，轉變成物件、物體與空間關係的對話，而「裝置藝術」似乎接續了雕塑在當代藝壇的定位。

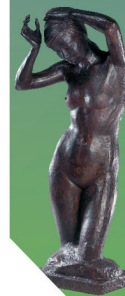
### 雕塑與空間

雕塑可說是最能呈現空間性質與形態之藝術，在藝術中表現之空間，可以是一種外在的、客觀的空間，如材料所佔有之空間，或材料成型後所佔有之空間，乃至作品和四周相關之空間等。<sup>3</sup>當然，「空間」一物之存在，除此外在性之意涵外，仍有其內在性的意義。雕塑從遠古時代一直被認為是一種具體凝聚的藝術形式，它活生生佔據一個空間，從埃及的雕刻正面律法，希臘羅馬時期為帝王英雄歌功頌德之人像雕塑，一直到巴洛克與洛可可時期極富動感、華麗、複雜的戲劇性風格表現，雕塑除了以人體形象製作外亦與建築空間緊密結合，更反映了人與空間的對應關係。

進入現代藝術時期，傳統雕塑與空間的關係產生變動，我們可以從畢卡索人像雕塑的作品窺知，即在畢卡索的觀點裡，雕塑不再是表現空間中的量感，而是繪畫中空間的塊面組合，繼續打破傳統雕塑的空間觀，還包括了構成主義如塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）、貝維斯納（Antoine Pevsner, 1886-1962）等藝術家講求以幾何形態構成新的時間、空間之雕塑觀，一直到以物件作為藝術創作內涵之後，雕塑—空間之關係由物件—空間所轉換。形式主義藝評者葛林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）認為，現代主義藝術應具備三項原則，即放棄對自然的模仿、平坦與無邊界的，以及創作與批評之自主性。<sup>4</sup>由此觀之，在葛林伯格主義思考下，現代藝術必須去除作品的內容性，並且將作品的外框與台座去除，藝術家的創作訴求是自主性而非社會性，現代藝術「不假外求」，它並未涉及心理、社會、文學等一切與人類生活有關的內容，具此藝術觀的作品可以極限



● 杜象〈腳踏車輪〉，1913，高126.5cm，紐約現代美術館藏，出於《歐美現代美術》何政廣著。







● 畢卡索〈女人頭像〉，1909，青銅，40.5x23x26cm，美國紐約現代美術館，出於《開竅石鏡清我心—歐洲雕塑的啟事》袁藝軒著。

主義雕塑為代表，例如卡爾·安德勒 (Carl Andre)、多納德·賈德 (Donald Judd)、丹·佛萊維 (Dan Flavin)，這些創作者均利用最低限造型、材質、形式作為藝術表現內涵，不涉及內容、與任何再現自然的形象，創作者不需要為作品賦予任何社會性的意涵與價值，彰顯現代藝術的自主性。

現代雕塑發展到後現代時期，從造型的雕塑到構造的雕刻，再演變至環境雕塑與整個空間的計劃，其過程就是「形→構造→現場」三部曲的發展。<sup>5</sup>於是，雕塑不再只是放置於某個空間的物體，雕塑的概念轉變為空間本身，即物體進入空間後，一種新的關係、環境、所在，更甚者，觀眾與物件、空間之間亦打破以往主、客體的絕對位置。從此觀之，裝置亦即物體的延伸，物件與空間的組構成為作品意義的核心。現代雕塑發展到後現代時期，即如卡爾·安德勒 (Carl Andre) 在「我雕刻的理想之路」指出：「自從把雕塑作品台座拿掉後，雕塑作品便直接與地面接觸，而以水平方向延伸展到四周，展覽會不再只見到單一的繪畫或雕刻，而是兩者同時結合展示展現的效果。」<sup>6</sup>這種創造活生生現實場境的裝置，企圖營造生活化整體空間的氣氛，帶給參觀者前所未有的切身體驗；現場的素材、裝設與布置。就某種意義而言，觀賞者亦成為裝置藝術作品詮釋的一部份。當參觀者進入空間與物件產生交互關係時，由於觀賞者的介入，使其作品達到另一種詮釋的意涵。現代雕塑的發展，也因為裝置藝術的介入，進一步形構了新的「觀賞者—物件—空間」概念。

20世紀中期以後，當代藝術與科技、網路結合，裝置藝術與各類型之藝術表現結合，三度空間的靜態雕塑與科技結合，配合聲音、光線、電等媒介出現所謂「動態雕塑」。傳統雕塑與空間的定義再一次被突破，亦即動態的雕塑於空間中將彼此帶到更複雜的關係，雕塑本身受到空間的塑造，空間亦隨著動態雕塑的介入不斷重新組構與被定義，關於此類具動態裝置藝術作品的創作者有丁凱利 (Jean Tinguely, 1925—1991) 與謝夫爾 (Nicolas Schoffer, 1912—1992)。除了上述之動態藝術外，「影像裝置」亦成為新藝術主流，與物件裝置成為藝術家的新寵兒。然而，當藝術表現形式從物件再次過渡至影像時，藝術作品放置於空間中的問題更形轉換，除了影像裝置硬體與空間關係外，影像本身亦存在空間內涵，此時，影像同雕塑之間又隱含什麼樣的交界面？影像進入空間，形成一種新的影像裝置，與裝置或雕塑進入空間時面對相同的新組構過程。

影像與雕塑所使用的媒材、形式、技術存在著差異。在技術層面上，影像內容需透過電腦、軟體操作製作，雕塑或裝置卻脫離不了手工塑造的介入；在空間層面，雕塑裝置是某種實存的、具體的物件佔據空間。而影像除了硬體設備本身，在空間中的存在則是虛無、摸不到、不佔空間，但影像內容有時卻呈現「比真實更真實」的情境。如同布希亞 (Jean Baudrillard, 1929—) 針對「擬像 (simulacra)」的論述，是一種超越真實的「超真實」空間。雕塑同影像之間的空間塑造，似乎處於一番差異絕對又可同義的概念上。<sup>7</sup>資訊時代是一個非物質性的時代，也是個「空中樓閣」的時代，一切物體的質量都失去了原有的意義。<sup>8</sup>錄影藝術、影像雕刻、表演影像除了硬體設備本身，其創作內容皆促成文化及生活的非物質性。現代的科技環境使我們掙脫了視覺掛帥的時代，人類的聽覺、觸覺、空間感覺...都在此宣告甦醒，此亦即麥克魯漢所揭櫫的「五感調和」的藝術。提到電子媒體即聯想到無重力、非物質化，正是資訊時代的背景，才使藝術作品變成天羅地網般地罩住了觀眾。而當代雕塑藝術正是要訴之於人類的全身感受，就這樣出現會動、會響、會發亮、會走、甚至會飛的機動雕塑與環境雕塑。

雕塑不只是「介入」空間

雕塑「介入」空間甚囂塵上，但言下之意似乎設定了「雕塑」不屬於該空間。雕塑不僅該「介入」空間，雕塑本來自空間，並且帶領空間中的意義流動。現代主義以「純粹」、「單一」、「中心」的模式進行敘事，故在思索研究主體與空間的問題時，所獲感知無須與主體產生互語；也不對主體外在的空間立場加以論述。矗立在世界各個街頭風雲人物的塑像，無非是希臘、羅馬精緻雕刻的延續，陽剛宣告其時代精神普世價值。本雅名提出藝術散發靈光，觀者浸淫其中感受作者創作時的悸動。大量圖像複製的當代，無法溝通或不企圖互動的藝術反而突顯社會真實中異化的荒謬本質。這揭示了當代藝術有可能被少數菁英知識分子壟斷而擠壓了一般民眾的審美機會。太多高舉反藝術大旗的展示，油腔滑調地批判反動，以致最後讓藝術逐漸走進哲學思辨的象牙塔。

### 雕塑不只是「介入」空間

雕塑「介入」空間甚囂塵上，但言下之意似乎設定了「雕塑」不屬於該空間。雕塑不僅該「介入」空間，雕塑本來自空間，並且帶領空間中的意義流動。現代主義以「純粹」、「單一」、「中心」的模式進行敘事，故在思索研究主體與空間的問題時，所獲感知無須與主體產生互語；也不對主體外在的空間立場加以論述。矗立在世界各個街頭風雲人物的塑像，無非是希臘、羅馬精緻雕刻的延續，陽剛宣告其時代精神普世價值。本雅名提出藝術散發靈光，觀者浸淫其中感受作者創作時的悸動。大量圖像複製的當代，無法溝通或不企圖互動的藝術反而突顯社會真實中異化的荒謬本質。這揭示了當代藝術有可能被少數菁英知識分子壟斷而擠壓了一般民眾的審美機會。太多高舉反藝術大旗的展示，油腔滑調地批判反動，以致最後讓藝術逐漸走進哲學思辨的象牙塔。

人類文明存在之意義，往往並不在於由人所創造的那些文明內容，而是在於人類通過其創造的文明向「人」本身回歸的能力。人類文明如此，藝術的存在也是如此。因此，雕塑藝術重新回過頭來重視「人」與環境相處的原始價值，推翻某些既定的狀態、掙脫對於理性主義(或觀念主義)傳統的認同。藉由「藝術」融入公共空間的創造，與城市進行密切互動，透過「藝術」當作媒介，讓「人」成為空間中的主體。這使得藝術空間的再現不再只是單純觀念、唯一解釋，而趨向多元性之綜合表現。以多元、去中心化、邊緣即是核心的觀點創作，朝向美感經驗、觀念辯證、多向差異、多元對話來表述。雕塑開始自基座被抽離，從蓋亞大地吸取陽光、空氣、水作為養分，「水平性」替代「垂直性」，緊緊拉繫「藝術/空間」、「藝術/民眾」的關係。

我們有時會使用「公共藝術」這個字眼來描述裝置在公共空間中的藝術製作，從公共空間到公共藝術，它要結合兩種能量；一為藝術，它是作品的上游精神、可以跨越任何界限；另一個，則是作為不相識的個體們集會與交流的公共空間。<sup>9</sup>例如：設於法國里爾城市戶外空間的計劃，當代藝術家Robert Cahen的作品〈全像錄影〉；其作品選定一個被擋土牆切為兩半，中間開放一個樓梯通道的地方，二十九個不同尺寸的監視器，被嵌在混擬土中。這些螢幕所呈現的影像來源有二部分：一為非常具代表性的歐洲城市影像，另一部分是由監視器所拍攝的即時現場狀態，與其周圍環境的影像。行人也可能看到自己的影像，當觀者進入到此作品中，他看到自己，從此改變對於這個場域、自己的狀態、位置等的認知，這個空間也因此變得有生命。<sup>10</sup>而這面原本冷漠、平凡的牆，因為「藝術」的介入，讓城市不再只有鋼筋水泥，讓「人」成為藝術真正的媒介，使一個原本未定義的空間，頓時成為活絡、具生命力的展現舞台。

公共藝術講究藝術與空間的對話與環境適配，在城市中，除了在地歷史、人文的積累外，藝術亦是將其空間濃厚的特殊性拓展開來的一股力量。空間需要以公共的方式展現才能被分享，當我們談到公共空間，它不只是眾多個體集結的空間，它尤其是一個可以讓人相遇、相互聆聽的空間，一個含有視覺、聽覺、與世界即他人共生的空間。藝術公共化概念的出現，也讓我們分享某種社會現實，藉由空間與藝術的媒合，讓「公共空間的藝術」轉化到「藝術的公共空間」，創造積極、有活力的公共空間藝術化。

當公共藝術融入社區、環境與公共空間時，它開啓了新的發展使命與契機，亦即雕塑與民眾、空間、公共三者之間互為的新關係。此時，雕塑又重新注入社會、文化、文學、生態、歷史等人類活動的一切內容，在形式上更融入了影像、繪畫、表演、裝置等形態。重要的是，雕塑與空間的關係有了第三次突破，亦即這裡所對應的空間並非過去一個單純場域的範圍，如今轉換為抽象的人類生活系統，將雕塑傳統定義的藩籬擴張至具公共議題之美學屬性。因此，雕塑在今天的發展並非勢微，而是釋除逐漸凋零的危機。當公共藝術已經成為當代藝術思潮，藝術工作者應審慎思索如何藉由藝術介入城市，以拓殖空間美學。並透過公共藝術的公共性與藝術性之研究，為環境改造、社會運動、政治行動或經濟等訴求建立新的美學論述與思維。■

### 參考資料：

卡特琳·古特(Catherine Grout)著;姚孟吟譯,《藝術介入空間:都會裡的藝術創作》,台北市:遠流出版公司,民91。

卡爾·克利斯登·赫瑟(Heuser, Karl Christian)著;臺北斯坦 編譯,《圖解空間設計》,台北市:臺北斯坦,民82。

何廣政 著,《歐美現代美術》,台北市:藝術家出版,民83。

呂清夫,《後現代的造型思考》,傑出版社,民85。

胡寶林 撰文,《公共藝術空間新美學》,台北市:藝術家出版,民94。

索杰(Edward W. Soja)著;王志弘,張華蓀,王玟民譯,《第三空間》,臺北縣新店市:桂冠,民93。

高宣揚 著,《當代法國思想五十年》,台北市:五南,民92。

侯宜人 著,《自然、空間、雕塑:現代雕塑透視》,亞太圖書出版社,民83。

格爾(Jan Gehl)著,陳朝興審訂,陳秋伶譯,《戶外空間的場所行為公共空間使用之研究》,台北市:田園城市,民85。

賀承軍 著,《建築現代性反現代性與形而上學》,台北市:田園城市文化,民86。

張瑞昇 著,《環境與人性》,台北市:詹氏,民96。

褚瑞基 著,《人與自然》,台北市:田園城市文化,民88。

臺北市立美術館 編輯,《現代藝術與都市景觀設計》,台北市:市立美術館,民81。

臺北市立美術館 編輯,《遙望羅丹—觀念、媒材、空間的沉思》,臺北市:臺北市立美術館,民84。

赫伯特里德 著;李長俊 譯,《現代雕塑史》,大陸書局出版,民71。

瑪格麗特·魏特罕(Margaret Wertheim)著;薛鈞譯《空間地圖》,臺北市:臺灣商務,民88。

謝東山 著,《當代藝術批評的疆界》,財團法人中華民國帝門藝術教育基金會,民84。

蘇珊·雷西(Suzanne Lacy) 編;吳瑪珊 等譯,《量繪形貌》,台北市:遠流,民93。

蘇俊吉 編著,《西洋美術史》,台北市:正文,民75。

### 註釋：

1 赫伯特里德 著;李長俊 譯,《現代雕塑史》,大陸書局出版,民71,譯序。

2 何廣政 著,《歐美現代美術》,台北市:藝術家出版,民83,頁203。

3 侯宜人,《自然、空間、雕塑:現代雕塑透視》,亞太圖書出版社,民83,頁5。

4 謝東山,《當代藝術批評的疆界》,財團法人中華民國帝門藝術教育基金會,民84,頁127—142。

5 何廣政 著,《歐美現代美術》,台北市:藝術家出版,民83,頁204。

6 同上。

7 高宣揚,《當代法國思想五十年》,台北市:五南,民92,頁529—538。

8 呂清夫,《後現代的造型思考》,傑出版社,1996,頁141。

9 Catherine Grout著,姚孟吟譯,《藝術介入空間:都會裡的藝術創作》,台北市:遠流出版公司,民91,頁21。

10 同上,頁40。

