

關於台灣雕塑的一些思考

文/潘大謙 (崑山科技大學空間設計系 助理教授)

雕塑作為一種歷史最悠久藝術形式，它的生命力是不滅的，但在尋找時代定位與認同的同時得先扣上時代，當時代的藝術觸覺伸展到社會、政治、歷史、性別、身體、情感、權力等視野時，雕塑得以自己的語言親近此等議題，從而取得雕塑的內容。畢竟，雕塑是一種形式，形式如同載體，有了內容才不是空殼，歷史才能產生。



● 何明績〈于右任像〉，1965，30x51x51cm，高雄市立美術館典藏。

西方前衛藝術的理性與主體

西方的前衛藝術有著啟蒙運動作為主導，啟蒙就是要實現理性的勝利，而人是理性的主體，理性的勝利就是主體性的勝利。啟蒙精神發展到了十八世紀，思考人類知性、判斷力和理性等問題的框架已成為歐陸思想的普遍信念；人通過審美判斷，由知性進而完成理性，也就是由感性的人升化為理性的人；這樣的信念，昭示了藝術創作的理性性質，藝術是使人從感性邁向理性的中介體。

這樣的啟蒙理性到了十九世紀被批判了，審美的角色由中介轉變成為超越性，藝術超越了道德，成為最高標準和價值。由於藝術家能夠兼顧

感性和理性、物質和精神、思考和感情，因此藝術成為追求真理的手段，同時藝術品成為具備真理意涵的事物。踏入二十世紀，藝術家率先迎向新世界，藝術反映著人之存在與技術性新世界的辯證，社會越是異化，前衛藝術就越是反映存在的荒旦。

宏觀來看，一方面，西方前衛藝術是如此與社會變遷緊密互扣，另一方面，理性主義蘊含的現代性又如此根深蒂固地與前衛藝術思潮綑綁在一起，前者是縱軸後者是橫軸，成為西方近代藝術發展的主要脈絡。

台灣前衛藝術的主體曖昧性

反觀台灣前衛藝術的發展，西風東漸，在大時代的歷史條件下，面對西方藉由資本殖民而散播的強勢文化，台灣連同其他亞洲地區的藝術發展是複雜而與自身文化盤根錯節的。

台灣的當代文化構成元素，除了繼承自中國的中華文化和台灣自身發展出來的常民文化，還包括了原住民文化和殖民時期具合法性異國統治下被強勢植入



● 吳李玉哥〈生氣牛〉，1983，89x35x85cm，高雄市立美術館典藏。

的外來文化與西方世界性經濟霸權所直銷的資本文化。這種「混血」的文化認同，包括了兩個層次，一個是社會集體文化的渾沌狀態，另一個則是個人身份認同的渾沌狀態。處在此兩種渾沌狀態交錯下的台灣藝術家，沒有像西方藝術家那樣完整而不容懷疑的自我指認。台灣藝術家或許想要認同台灣文化傳承的正統，便強調與傳統文化的「同」，但卻可能落入「非正統」的自我懷疑與矛盾當中，或是想要區隔自身與文化母體，便強調與傳統文化的「異」，但是這種「異」，卻又不該是「同」於另一方強勢的外來文化，於是落入另一種自我定位的曖昧狀態。或許乾脆不談主體性，直接承認藝術由西方橫向移植至台灣之時空脈絡斷裂，採取藝術與社會現實環境疏離的策略，形成一種台灣藝術家本身不願介入歷史和社會意圖的藝術意識。

台灣雕塑文化傳統

傳統上，雕塑作為一種最古老的藝術形式，在西方的理性精神底下，雕塑是被肯定並含有光榮感的，由於大部份雕塑以石材為主，處理此種自然物料並改變其質感，使其服膺於人類的意志，在公共空間展示出人類克服自然的精神。及至工業革命成功，冶金技術發展，才出現大量的金屬雕塑，除了部份金屬雕塑繼承過往泥塑鑄模的傳統，與石雕共同肩負著過去的光榮傳統外，工業化下生產的金屬材料有其物理特性並且規格化，因此在西方藝術發展的歷史關口上，純粹抽象的立體雕塑順應著西方理性的大框架下應運而生。

抽象雕塑骨子裡埋藏著追求絕對理性並開展出西方文化中現代性的精神，正如古典交響音樂一樣，所展示的是通過理性追求來自宇宙的真理與韻律，所呈現的是知性、理性與判斷美感的關係，正如啟蒙精神所昭示的世界。當然，十九世紀的浪漫主義對古典進行了批判，但正如前衛藝術的性質具有純粹理性與社會性一樣，音樂與視覺藝術的內在構成，有著西方文化裡縱軸與橫軸的關係。

至於台灣的雕塑藝術，受著中華文化的影響，傳統的雕塑尤如其他的藝術形式一樣，大多用來塑造描寫人間的情境，一幕山水花鳥或是一曲江南小調，其中追求理性化宇宙的性質並不明顯，相反，此等藝術形式要表現的卻是人感受世界之後人情化的宇宙。

台灣傳統的雕塑大部份使用木材等自然材料為主，它的型態並不全以在公共空間展示為目的，相反它常常參與了人世間的生活。加上台灣並沒有中國宮庭文化的傳統，藝術內容與型態多以民間傳說或是人情世故為主，故當西方藝術橫向移植其理念到台灣，並在學院以菁英姿態傳播著恍惚是世界性的藝術潮流時，



● 運比 烏蘭·古勒勒〈第五隻山豬〉，1996，50x30x85cm，高雄市立美術館典藏。



台灣的藝術環境起而響應者，往往只能模仿其形式，而並不能引起深層文化的迴響，此種無根式的藝術潮流一而再地在台灣發生，水過無痕，並未能發生文化深層累積的效用。

台灣雕塑的可能性

傳統觀念上，雕塑是容易被指認的，雕塑的特性就是它佔有真實的空間，台座上的量體有著不能否認的材質真實性，但當西方前衛藝術觀念衝擊傳統的藝術法則時，雕塑就變得首當其衝。新的觀念往往質疑的就是藝術中空間性與材質性的基礎性質，而雕塑作為一種最現實的藝術型態，是無法避免回應此等本質性的問題的。如當科技發展到沒有量感的材料可以呈現立體感或是材質與材質之間必得對話時，雕塑還是雕塑嗎，如此，雕塑就變得面目模糊了。一幅畫的畫框被撤走，本質上它還是一幅畫，但一座雕塑的台座被撤走，它就可能成為任何事物，因為它處於跟我們一樣的時空。

西方自啟蒙運動起引發的藝術與美感判斷辯正，直到二十世紀波瀾壯闊的前衛藝術運動，有著千絲萬縷的複雜關聯，但此中不變的，就是藝術的菁英性，藝術品具有真理意涵，而藝術家就是被視為可以利用創作達到揭示真理的人。這種觀念隨著二十世紀政治發展而被強化，直到現代主義藝術時期更到達了巔峰。

但隨著二十世紀七、八十年代過去以後，西方社會中，藝術家與國家技術機制之間的緊張關係出現了放緩的趨勢，國家的文化政策、都市規劃、環境改造、藝術市場的活絡、一再的造就機會讓藝術家重投社會，而條件當然是適度的使藝術品放棄其精神

性的菁英性格，而改以較為符合服務大眾的型態出現，其中尤以公共藝術更是最直接串連起藝術品與都市居民的關係。Suzi Gablik在《現代主義失敗了嗎？》一書裡寫道：「過去五十年中，藝術家對自我的期望有了巨大的改變，因為藝術界已由一種不定型的權力結構，逐漸變成強調企業價值觀的清楚權力結構。」顯然，在被我們稱為後現代的這個年代裡，藝術已轉變成某種含有社會服務性質的事物了。

雕塑，一種具有公共性格傳統的藝術形式，前文所述的西方理性精神與東方現世生活哲學或許可以在台灣得到最適切的融合。台灣自九十年



● 林良材〈武士〉，1987，154x72x52cm，高雄市立美術館典藏。



● 王文志〈供養〉，1993，145x80x35cm，高雄市立美術館典藏。

代初至今，大量的公共藝術設置證明了雕塑是其中最接近也最容易產生空間對話的藝術形式，但雕塑在公共藝術展現的形態有否成功，或這只是其可能性的其中一種？台灣因其複雜的文化元素構成而產生了面貌多樣多變的藝術生態，當台灣前衛藝術以其特有的活力展現出讓人目眩的藝術議題時，雕塑作為一種歷史最悠久藝術形式，它的生命力是不滅的，但在尋找時代定位與認同的同時得先扣上時代，當時代的藝術觸覺伸展到社會、政治、歷史、性別、身體、情慾、權力等視野時，雕塑得以自己的語言親近此等議題，從而取得雕塑的內容。畢竟，雕塑是一種形式，形式如同載體，有了內容才不是空殼，歷史才能產生。✎



● 許禮憲〈人體〉，1994，82x50x35cm，高雄市立美術館典藏。

