

雕塑復興運動？

雕塑復興運動？

二十世紀台灣雕塑的存有論

文/陳志誠（駐法國代表處台灣文化中心 主任）

台灣之領地情境一直確切存在著國家性之一種身分認同問題，即使面臨今日在社會經濟體質之調整、政治生態的重構...等等，此課題依舊產生了前所未有的激盪。凡此，藝術難能例外。然而，藝術思潮在二十一世紀全球化風潮、資訊流通的不斷擴延，所形就之大眾傳媒效應甚至如同布希亞（J. Baudrillard）所言之「內爆」，台灣之藝術如何因應？如何回應藝術新世紀？藝術樣貌或早或晚，影響層面或大或小總呈現一種異質交流（hybrid），這裡的「異」（就如上述之「現代」藝術之進展），包含藝術思潮（印象派、達達、普普及東方的各式各樣...）、地域文化（西方、東方、台灣...）...。它的衍生、興革而發生間斷斷斷持續的隱性沈澱，在二十世紀末或今日復多繁殖出「複式世代」。而此複式現象在台灣，它們彼此沒有如西方藝術史上時間序列的必然關係、延續關係、互斥關係或盟友關係，甚至與其所參照之內容的關係，也常因為政治這一外緣因素，扮演著牽引此文化、藝術現象之強力磁吸角色，也因此導致台灣藝術自主體的隱晦。台灣個別的特殊歷史，形就二十世紀以至於今日種種獨特的藝術情境，這不只關乎文論將陳述之創作層面的，在台灣的過往歷史中不斷重複的「汲古潤今」與「新美術運動」，還有許多長久以來的議題式的二元詰難...。經過檢驗之史實應明載於史，並得進一步建立其體系，但是本文，關於創作機制此複雜有機體之後設思維，我們得有一客觀的方法來探究此雕塑領地。



●黃土水〈山童吹笛（蕃童）〉，1920，高雄市立美術館「黃土水百年誕辰紀念展」資料片。

台灣「雕塑」此一命題從我們本身之史料文獻、田野採集的探索，其中「參照」西方的雕塑脈絡之範疇是相當重要的內容¹。然而，除此之外，本論從不輕忽在地滋長的重要「雕塑」範例的探究，而此立場乃文論思維意識之前提。其次關於本論之觀點，我們並非要一如以往強顯一種東/西方諸如邊緣與中心化、殖民與解殖...等二元論議題的後設套套邏輯般的論述，而是立基於歷史史料、礎立於創作之造形事實，即視作品為一主體存有來鋪述。

「現代」雕塑在台灣仍是我們雕塑領域高舉的大纛，然而現代雕塑之於今日之當代藝術範疇，它已經是一種過往歷史限定的範疇，美國藝術批評家克勞絲（R. E. Krauss）在一篇題為〈擴展場域中的雕塑〉的文章中即明確地指出了西方傳統（古典）雕塑的「紀念碑」邏輯，而論及現代雕塑則是由此負面的意義中演進的，於現代主義時期逐漸確立一種新雕塑本體²，去標誌一種就今日而言的雕塑新傳統。就此發展而言，我們在二十世紀所追尋的一種「現代」雕塑要義，或我們要論述台灣近期的雕塑歷程，關於這些層面，其切入核心首要地不在於進入西方雕塑史論體系中，因為台灣雕塑之間接傳遞已然在時序上、實質上有所落差，也之所以台灣所積累的今日課題，若僅就所謂的作品風格來做分期的切入觀點，難免有所侷限；本論將採取探索現代雕塑的本質性課題，即溯源創作中根生於諸原型之衍生³來提呈台灣雕塑的歷史身分。當然，台灣二十世紀雕塑問題的藍圖勾勒除了在地課題外，各種交流介面導入台灣及其轉化的過程，有待我們更深入的探究。

我們再一次地強調，在此二十世紀台灣雕塑史課題中，我們視藝術作品為一種存有本體，亦即當雕塑創作透過一些新的媒介、不同的執行模式...，則其有著新建置的技藝存在，而這亦將觸及藝術創作之內在機制的改變，創作觀念、美學思維等等諸多形而上之形式語彙構築的新課題，甚至我們可以提呈某種「創作技術型制之存有」。「二十世紀台灣雕塑的存有論」即是針對上述的一個提議，我們希冀透過本書及其所鋪陳之論軸，為此雕塑領地的藝術境況下新註腳，即其承傳銜接的藝術脈絡和後續生發繁衍的樣貌進行梳理。

台灣二十世紀雕塑的現代性及其標向

根據謝里法在《日據時代台灣運動史》中的說法，是將1920年黃土水先生〈山童吹笛〉入選帝展視為代表台灣近代美術的濫觴。然而若從作品形式脈絡來探究，這是否是一個適當的評斷？因為近代時期之藝術風格與現代時期的（例如寫實手法）語彙有著明顯的不同，縱使黃土水早年（1907）學習背景是從佛像雕刻師學習佛像木雕，而且雖然他在日本東京美術學校也是雕塑科木雕部畢業，但其作品受「羅丹風潮」⁴影響則有脈絡可循（況其創作時期西方現代主義早已確立⁵）。除了留法的高村光太郎（高村光雲之子）受羅丹啓發外，尤其如朝倉文夫雖秉承西方近代雕塑學院體制之薰陶，然而雕塑之現代化趨向風潮，已然行之數十載難能避免亦不可逆轉。作為黃土水師執輩之朝倉文夫等人雖已確立其有力的影響，及建立日本之雕塑界地位，但在此西化過渡時期所轉移之曖昧階段，它所開啓現代雕塑特性之創作手法已然顯露。因此，就此台灣現代雕塑的重要關鍵點，我們審慎提議將黃土水視為學院式雕刻（今台灣傳統雕刻）轉入現代雕塑的一個過渡時期的範例。

台灣及中國的傳統民間雕刻，其對象或主題直至今日仍是以佛像、經典故事、民間傳說或神仙世界這類的虛擬事物為主，並未有西方對現實物理世界的擬仿寫實的現代化問題（在近代進入現代時期西方雕塑才突顯寫實生活之實的觀念，之前大都以「紀念碑」式為主），因此台灣本身之雕刻是些具有寓意圖像型態的建構，而非西方之一種歷史、敘事意義的文件式或紀念碑式的「傳統」雕塑（況且其建構法則仍依幾何透視學、解剖學之人體比例加以典型化之實體、實境的形塑）的延續；就此歷史源頭之反芻，我們可以說，若以黃土水之創作作為案例，台灣雕塑的現代性特徵之一，是以所謂的西方雕塑現代化的一些型態參照，視其為本體並轉化自身文化範疇中可以成為新圖騰的對象之混生。因為西方傳統「雕塑邏輯」在台灣雕塑傳統體系中的缺席，使得台灣在二十世紀之雕塑創作中，我們自身之形象邏輯：「圖騰」⁶一直仍是台灣現代雕塑的一種主要現象（甚至是可針對更廣泛的藝術而言）。就此，我們將在文前之歷史分期與命題中的幾個時期，以下述五個命題依作品中之實質來加以探究台灣之「現代」雕塑：

- 一、光復後的雕塑體系
 - 二、抽象形式與中國形紋
 - 三、（鄉土）質樸的雕刻圖騰風
 - 四、形式簡約化與新的雕塑圖騰之雕塑物體
 - 五、新世代、新形式的顯露
- 而最後的命題也將導出當代藝術的一些雕塑新課題。

光復後的雕塑體系

光復以後國民黨攜帶近五分之一的故宮文物遷台，其中跟隨著從大陸來台的人數中雕塑家並不多，但是而後他們大多在美術學校擔任教職起著一定的影響。這些雕塑工作者在大陸接受西方傳統雕塑（包含來自帝俄的），他們也同時將西方近代時期之古典與步入寫生觀念為主的寫實雕塑觀念與技巧帶入了美術學院體系，無獨有偶地間接連結了如同日據時代雕塑的形貌同步之趨向。他們除了掌握教育系統之外，這些雕塑家同時對官辦展覽也具有相當的影響，例如劉獅、丘雲、關明德、陳一帆、何明績等人，都曾擔任許多屆全國和全省美展的審查委員。

此一傳承關係使台灣光復以後直到近一、二十年，多數從學院出身的雕塑家都受過除「傳統」的雕刻技巧之外的塑造訓練，也就是以黏土塑形到翻製石膏或樹脂纖維的過程。在我們大量的採訪過程中，發現我們並未究竟我們所承傳的近代雕塑體制與「羅丹風潮」之來源，更因間接移植為主而模糊實質，故都概稱以所謂的寫實為傳統之概括觀念。雖然台灣的在地固有（圖騰風）一直強勢的存在，我們也一直確信有著域外與在地的混生，即結合當時既有的圖像系統進行一種「雕塑」的操作，但是若我們未能實證地探究，其中所衍生的問題，將對往後台灣雕塑之創研基礎有著相當的影響。



●丘雲〈長收〉，1980，高雄市立美術館典藏。



Featured Article



抽象形式與中國形紋

台灣雕塑界最早出現從具象寫實逐漸抽離而抽象化的（現代主義）雕塑大約是在1960年代。1951年由李仲生等人創立的「現代繪畫聯展」帶動現代藝術的風潮，楊英風在「五月畫會」成立後一年成立「現代版畫畫會」（1957），接著又與顧獻梁發起「中國現代藝術中心」⁷。依此立場楊英風於1962年結合了中國殷商時期的器物造型創造了〈牛頭〉一作⁸，而隔兩年以綜合媒材創作的牛，更只剩下書法線條骨架的牛頭。此時他已加入「五月畫會」，「五月」主要的思想是從抽象化的造形表現中找回「東方精神」…。之於此課題，楊英風後來的發展展現相當的影響力，如台灣之重要雕塑家朱銘（1968到1976年間師事楊英風）、何恆雄、周義雄…等等，皆受其影響。

楊英風是「五月」唯一的雕塑家，在當時的台灣雕塑界鮮少有抽象化形式之雕塑創作，雖然曾有王水河在台中市政府的邀請下，在台中公園門口製作抽象造形的景觀雕塑，不過後來因為將軍出身的省主席周至柔反對而被台中市府敲毀。在當時的台灣，帶有抽象性的現代主義傾向的創作，一直被體制視為是前衛或是與傳統斷絕關係的無根主義，因此，「現代」主義藝術形式在台灣的轉渡並開啓影響，其中李仲生之引領與1950、1960年代的「五月」、「東方」…的創立精神與發展有著密切的關係。

楊英風的「抽象」是從西方的雕塑（或可說來自他在日本之現代主義建築之養成有關）再與中國傳統的造形（甲骨文、青銅器、漢畫像磚、書法、佛像、剪紙…）結合，從造形層面來看，其雕塑作品具有繪畫形式圖像化、具有建築框盒化，但關於立體、未來、構成主義之抽象構成的西方雕塑作品之虛（穿透）實（量體）構築實在有所不同。尤其其某些作品之抽象造形依舊離不開具象對象之形象思維，甚至具體化來自於中國的圖像系統，而不是僅依循西方雕塑的造形邏輯；也就是為什麼「五月」的現代主義雕塑總強顯著一種繪畫圖像般再現的徵兆；早期的羅丹風奠基於雕塑此一命題在台灣傳統中的不完整，因為是嫁接移植的，之於現代主義之雕塑本質，我們得思慮如何在現代主義體系中建立位置？然而楊英風雕塑所顯現的中國風，則多少從中國的藝術傳統中找到了一個合法的命題。但是，我們仍得問「中學為體、西學為用」、「東西融合」如何究竟！究竟如何？

（鄉土）質樸的雕刻圖騰風⁹

楊英風的〈牛頭〉可以說是從他個人在1940、1950年代懷鄉系列作品的一種延伸，我們亦可視其為台灣1970年代鄉土運動中的一種雕塑徵兆（當然，更早時期黃土水於1920年代的「水牛」系列已經成為一種台灣雕塑的在地圖騰）。鄭水萍曾經寫過一篇文章以「走過鄉土」形容關於楊英風此一時期的創作，將鄉土視為一個雕塑選擇的題材，因此台灣現代雕塑思維中介入民間素材並非直接是由1970年代的「鄉土運動」所造成的，但卻是在此情境而強顯¹⁰。然而，當時藝術文化因為政治意識操作的外緣因素環環相扣或管中窺豹之在地情結批判現代主義國際趨勢…，此情境仍有待更多的歷史文獻、史料之探究來進一步加以釐清，得能瀏覽遍照，實證史實推求究竟（本文旨陳配合本刊物標定之二十世紀台灣雕塑課題，但篇幅所限僅能就少數重要創作及藝術家之作品來連結鋪陳）。

李梅樹在1947年擔任主持三峽長福嚴清水祖師廟的重建工作，而後又是促成藝專雕塑科成立的人之一，以及擔任第一任雕塑科主任兼老師；1968年指導學生參與祖師廟的浮雕工程，並延請木雕師黃龜理到學院中上課，將民俗雕刻引導進入學院的論述之中，昔日擔綱重建祖師廟先後幾位重要的匠師如黃龜理、陳正雄等人所承傳民俗木刻在學院中亦逐漸獲得理當「合法」（不再是依循藝術之政治法統觀點而來



● 楊英風〈正氣〉，1978，高雄市立美術館典藏。



● 黃土水〈郊外〉，1924，高雄市立美術館「黃土水百年誕辰紀念展」資料片。

的偏狹）的位置，使得民俗或本土此一主題在雕塑上與1970年代鄉土運動的社會風潮有一對應關係；圖騰化情境的意象成為一種常被提出來的議題，而這種主題並不限定在雕塑的選擇的對象題材中，主要是將既有的傳統民俗雕刻技能化及符號化地來對照現代雕塑。然而從年輕在三義木雕工藝背景中成長的朱銘，他的早期作品在這議題下確有效力的成為最具代表性的涵化新生（那些在1980年代以木頭為初始媒材，用刀雕構成的〈人間系列I〉亦可含括），其作品中除了圖像課題外，諸如木材鑿痕和其所形成的木頭毛邊渾然夾雜著一種「現代雕塑」所少有的雕塑的拙樸力道…，上述更是我們稱其為雕塑的「鄉土主義」¹¹之有力的形式風格佐証。

形式簡約化與新的雕塑圖騰之雕塑物體

在西方的現代雕塑史中，布朗庫西的作品顯然是現代主義形式風格的重要表徵，尤其其作品提呈了雕塑本體立於水平所在地之「垂直性」的再現機制在羅丹之後，進一步拓立新標誌。換句話說，就雕塑之本質性而言，量塊體之物質在其所在位置向地心之力的具體展現，除了材質本身之處理外，也具體的在作品形式上將台座收納為雕塑整體的一部份…等。在台灣新一代雕塑家亦受布氏風潮之影響，但到台灣卻不稼不穡進而形成一種新的雕塑圖騰？只為了迴避因襲的困擾或我們未能全然理解西方雕塑創造之觀念核軸、體系脈絡發展因由？還是因為在地情境的創新思維？以黎志文1990年在台北福林公園題名為〈泉水〉一作為例，在造形上有所參照、萃取布朗庫西作品要義。如布氏1936年的〈無盡之柱〉（endless column）系列創作，他將其轉化為一種更具個人特色的（柱子重複的波形變成水意象）圖騰。由上述案例，我們也思慮以下問題，具象、寫實與寫實主義，抽象源頭、抽象化與後來的各種抽象表現形式這些詞性與其實質在台灣的被簡化、概括化，更依此而進行現代雕塑轉渡，當然其行進軸線是曖昧的，而其中許多的課題仍待證明，諸如西方被稱為具有原初主義的雕塑，一般而言是具象的抽象化結果（而不是寫實主義的）…，其中有許多縝密的構成脈絡。而台灣則可以是純粹抽象造形元素具象化的逆向操作（這是圖騰化優先的邏輯），也就是不論是具象與非具象之造形構成，常取決於自我意象（具有圖騰化思維般之形象因由的考量）的軸線上重複生產雕塑的言說。這由1980年代在國立藝術學院及台北市立美術館興起的現代主義雕塑現象可得到印證，也由於在台灣此一趨勢的發展，也就是我們的圖騰化「形象思維」¹²（語意指陳表述）使雕塑創作不斷地在重複自我指涉，當然，亦或許因此異質（東、西方或造形本身與主體語意表述）混合物而開啓了在地的、別具新意的語彙？

台灣形式趨向簡約化的「現代」雕塑是在學院體系中傳承為主的，是在自我批判的再現中深化，甚至在更早的1960年代時期，受楊英風影響的部份學院體制之雕塑創作，已對早期羅丹風的質疑，諸如朱銘、郭清治、何恆雄…等人的創作中，他們總試圖由現代主義脈絡去探索台灣之雕塑主體性的可能；就如「鄉土主義」傾向由更具在地圖騰般的語言來切入去呈顯一種所謂的本土雕塑般。西方雕塑不斷地參與在台灣的學院體制中去創造雕塑形式上的綜合命題，形成根植於台灣雕塑的造形實踐媒介，西方現代主義雕塑進入台灣之後，雖然有個別藝術家所籌謀與奮力，但台灣雕塑領域的整體氛圍就創作實質面向觀之，就如台灣一些雕塑案例常歧分成雕塑本身與形象敘事意味的圖騰（像），莫名混淆敘事之寓意圖像與造形形式本身（此間所具有之敘述性不等同於故事化），語言之語意指陳與造形之形式思辯邏輯…。未能實踐究竟如何能確立雕塑本質，未能建立學術基礎、藝術生態網絡優質鏈結，我們如何能言台灣雕塑主體性！也因此以致於1980年代以後新一代的雕塑家，仍得縈繞在轉化、重建雕塑形式上被特定形象寓意糾纏的台灣現代主義雕塑。

新世代、新形式的顯露

文論鋪陳至此，就台灣雕塑創作歷程中的表徵個案，無論在時序上的承接關係或不同地域間脈絡直接之影響…均或多或少呈顯一種混沌狀態，然而其所形就之「複式」情境不能以「後現代」等顯學說頂套邏輯而一言蔽之，因此，我們試圖拋出「複式世代」來加以說明，我們亦企圖經由此「複式世代」觀念來標向台灣正顯露之藝術新世代，並用來呈顯台灣特殊的藝術「造形事實」現狀。



● 黃龜理〈關公騎馬像〉，1986，高雄市立美術館典藏。



複式即多項式，由二項以上所組合而成的代數式，以數字、文字、符號來推究數的關係，在此是相對應於作品形式而言。按中文辭典，三十年為一世代，則二十世紀後半之時世核算起來，大約只是一世代半（愈是趨向今日則世代時間愈是減縮），這一世代半在台灣藝壇有它特有的「多項式」。而事實上，相對地不同於西方，在台灣新世代藝術家之所謂的主流體系之作品中也幾乎並存著時序較早的老、中世代作品形式。甚至，在當下「體制內」，新世代藝術之老世代作品形式其位階並沒有改變，還一直是所謂的當下「主流」，相反地，當下新世代之創作新形式反被制式機構看待成邊陲另類（當然其本身也有曖昧不明之處）。我們的觀點不在於不可以多元、多樣化，相反地，我們正企望如此，況且應已是如此（但此多元、多樣化應是不管使用繪畫、雕塑、裝置…等形式媒介都應是創新的）。

相對歐、美藝術主軸在時間序列上有許多遞嬗（也有不同性質的藝術生態之「複式世代」），台灣一世代半時間（或更多世代）的「複式世代」不傾向如此的單一軸線的貫時呈現，而是傾向以複式型態共時積累的，是存在著許許多多中斷之空檔式（Rupture）的覆蓋，是常受外緣性的影響來綻現座落位置，但「複式世代」之命名仍試圖視其為一自主存在狀態。或許我們會認為、或是先驗意識地認為「複式世代」並不是以實體來作為其存在狀態的註腳，而是受西方或其他地區影響之偶性為主的，就如李歐塔（J-F. Lyotard）在其《後現代狀況》著作中，質疑社會高度發展中知識發展現況之正統敘述言說¹³，或後殖民理論之薩伊德（E. W. Said）的多元主體之可能¹⁴，就此我們可更明確地來設定它為實體之概念。事實上，例如只要我們抽離時間序列思維，則「複式世代」共時存在形式，可不因藝術歷史觀之論定，而具備成為客觀文本條件。

新世代藝術家所面臨的環境與他們的創作介面所開放的面向是新世代的。新世代藝術家在當下的台灣藝術創作環境中奮力尋找一個創作基點，台灣雕塑發展的時序、實質之混沌，身分驗明也待梳理，尚無較清晰脈絡，因此在今天雕塑創作的新時代課題之提呈，對新生代而言亦是嚴峻挑戰。其次，我們總會提及的認識論、知識體系或一種現象：後現代，後現代在台灣更屬於一種社會現象的論述，它在台灣有屬於一個地域性藉由資訊化所形成的一種國際化現象（或者可以稱此為台灣的網路境況般之現象），對於處在這樣一個環境中的藝術家（過往之圖騰效用實質存在然而卻有著不同的裝飾），其作品本身多少也被支架成為這個現象論述的一個內容，作品原本不是要勾勒或助長這類現象，而是藉由藝術創作領域本身之後設所形成的論述來擴展，產生新的架構。

「打破傳統固有的雕塑課題的認知」，它不似一種宣言主義式的論調，而是新世代的藝術呈現狀態，藝術家取決其媒材與創作型態不再專斷於技職面向或圖騰效應著手，反之，新世代對當下媒介之「可塑性」之運用與取得則更近於「自然」（所謂的自然是指一種對所及事物的看待與展現）與日常化。雕塑在脫離附屬於建築之後，形塑成一自律於物理空間之量塊體，其與場所的相對位置就在這現代至當代的演易進程中變遷，他們對於場域的關切與作品結合之具體建構，是對展覽與場所機制的反芻，同時亦開啓雕塑另一維度的藝術發展型態，有別於雕塑附屬於建築之狀態，雕塑與場所非呈現主從關係，而視場所為創作建構的參數，當觀者進入

此場域內，其將不只是與作品做視覺感知的接觸，而是種身體參涉及被邀約的人身觸覺體驗。

新世代之當代藝術作品不再是其前輩們與西方脈絡有顯明的時序、形式落差，它們是藝術家們操作、建構當代多元的媒材物質元素所成，新世代的藝術家是處於後工業也是資訊媒體時代，他們對於當下全球化資訊時代社會的批判與自省，當代雕塑將人、事、時、地、物等參數進行著複合詮釋…，新世代之當代藝術作品是經過考古、篩選、提煉、轉化呈現著他們個別不同的當下生活型態，它們展現著台灣這個區域環境的某種單子游牧方式的自由馳騁。

無庸置疑的歷史事實，現代主義後之雕塑媒材、形式的建構與發展，

擺脫了既有限定的雕塑範疇之局促，今日雕塑語彙的繁衍與擴增漸趨更開放的狀態，現成物、拾得物或廢料（scrap materials）的使用、各種媒體媒介、身體的參涉…等等，雕塑已然不再是現代主義發展以來之單一傾向的脈絡，雕塑成為一種如同動詞（變化）、複數狀態，杜象的現成物〈噴泉〉（男用小便斗）的事件性質、波依斯以自己的身體作為創作震央所形就的「社會雕塑」或史密斯遜的身體力行之地景雕塑，甚至是，許多的模特兒身體或藝術家自身之活雕塑。平面化、觀念化、視覺化、表演化…等等形態的雕塑創作，已使其進入了一種「多項式」體系架構。而在1970、80年代後之新世代的創作思維及形態裡，藝術又經歷變革，其更關注在疆界邊界之廣拓、觀念化再建構、新空間描述、新科技媒材-資訊…等等的對話，而他們所展現的造形思維，也都從當下生活型態出發，而不是強調一種歷史的必然接續。

結論

● 何恆雄〈孕育系列A〉，1981，高雄市立美術館典藏。

因應台灣之藝術實踐範疇所體呈之作品實質，台灣雕塑有著國際間雕塑進程脈絡之參照，但卻未能究竟其實質。本領域雖然已有些許先進奮力在其中而有所成就，然而就整體環境而言，一如我們預期的困難，雕塑學術在台灣之基礎確實有所殘缺。整個台灣雕塑範疇的研究尚且如此，況且斷代史的現代或當代雕塑。台灣雕塑研究長期弱勢發展、貧乏於外界資訊，在發展上所受到的限制使其難以與西方現代雕塑的發展同步。又當我們企圖從西方先進文化個個國度對應台灣的雕塑發展時，不但在時序上因無法同步而有落差，甚至，若我們逕取台灣雕塑諸多課題中：例如相對於現成物，來與西方現代主義時期的現成物對應，我們總導向一種耗能的鄉愁：所謂東、西方比較史的空泛風格「對照記」，然而就如我們文論延展中所陳述的道斷，在檢視它們的對應關係之時，仍得切開來而更著力於我們雕塑發展的一些在地課題。

藝術參與本應堅持在地滋長、樂觀奮進之精神來面對，今天看似失序實則大有可為之台灣藝術環境，由此涓滴細流綿綿密密地不斷參與耕耘，切入及思考藝術發展，累積可為往後檢驗和再生發的藝術內容。本文僅是一份以已知領域的史料引入以作為基礎所「描繪」的地圖般的圖式意味，篇幅有限，僅能對本論命題做型廓的勾勒，然而在台灣近代雕塑的發展中不乏優秀的創作案例、引人深思及備載的歷史歷程…，我們再一次懇切地自我惕勵，自當耐心去梳理現、當代西學脈絡，辨析其複雜的進程，透析各種觀念學門之體系，並進而把握它們近程織出的新藝術趨勢，非僅是注重其再現表像，也得深入其知識系譜內裡，社會結構功能性展現與一些新思維座標。■

註釋：

- 1 所參照之西方脈絡發展，經由史料採集及專訪之印證，此轉移大都是間接性的。
- 2 克勞絲（Rosaling E. Krauss），連德誠譯，《前衛的原創性》，台北：遠流，1995，頁379。
- 3 一則來自西方現代雕塑之參照，一則則為在地滋長的部份，當然其中混生的或以今日之觀點的各區域多元主體的「文化多元」的可能，亦是我們直指的重要內容。
- 4 羅丹風潮此一詞性，在於說明在此時期群體性、時代美感要素的現代化趨向，雖羅丹創作風格扮演著絕對關鍵角色，但仍不可忽略此階段其他藝術家、藝術流派之貢獻。
- 5 或說黃土水並未有來自羅丹之直接影響，如史料可見朝倉文夫等日本大師大都是承接西方近代雕塑「紀念碑式」之教導為主，然而若由作品風格而言，「紀念碑」式的愈趨隱匿，雕塑本身之量塊體及寫實（生）的愈趨突顯…等等仍與羅丹風潮或時代美感有趨同之貌。
- 6 圖騰，非指涉原初的一些相關形象，而是如文論所言：進行對當下生活的人事物的客觀寫實再現，再融入、結合圖騰化的形象，創作形象圖騰化之作用。
- 7 「中國現代藝術中心」1960年3月5日在歷史博物館舉行的成立大會中，因秦松的作品帶有反蔣嫌疑而導致流產。蕭瓊瑞，《五月與東方》，台北：東大圖書，1991，頁73-74。
- 8 楊英風在1982年的一篇文章中提及他到故宮研究文物：「徜徉於優美的文物之中」。《藝術家》第23卷第6期，1986年11月，頁333。
- 9 我們將約定俗成之「鄉土」一詞放入括弧，而以「質樸」之創作所顯現之質地詞性來替代。
- 10 七十年代的鄉土運動起於1972年一位筆名關傑名的外籍人士，在《中國時報》的「人間」副刊，發表一篇題為〈中國現代詩人的困境〉的文章，首開台灣藝文界對現代主義的反思（開始是以文學為主），並引起牽涉層面更廣的「鄉土運動」。
- 11 事實上，在此時的顯學「鄉土主義」雕塑所能討論的範疇，不應侷限是非學院出身的「民間藝術家」、「素人」藝術家的雕塑作品，宜有更多的觀點來探討，如類似西方「原初主義」中關於文化人類學式的造形結構性；也就是說，「民間藝術家」、「素人」藝術家的雕塑作品並非一定是「鄉土主義」。
- 12 在常民生活中常會有將某個天然的石頭或樹的造形當作一種神話形象。
- 13 J.-F. Lyotard, La Condition Postmoderne, Ed. Minit, 1979
- 14 王達振，〈後現代時期的第三世界作家〉，國外文學，1966。
王寧，〈東方主義、後殖民主義和文化霸權主義批判〉，北京大學學報，1995。
朱剛，〈薩伊德〉，台北：生智，1997。



● 朱紹〈單鞭下勢〉，1991，高雄市立美術館典藏。