

## 主編序

論到雕塑的問題，最聳動的言論莫過於義大利雕塑家馬丁尼（Arturo Martini, 1889-1947）於 1945 年出版的《雕塑是死的語言》（*La scultura lingua morta*）：

雕塑一成不變：一種死的語言，找不到自己的通俗用語，永不可能是人們交談時自發的對話〔……〕。在十字路口，她阻礙交通；在展覽裡面，她像隔板一樣用來隔開畫作；在現代的住家裡，她毫無意義。至於雕像，根本就是墳場的預感。以「高貴的上古」之名去誇張地捍衛雕塑可謂毫無用處，更不應因為公眾對雕塑沒興趣即指責他們無知。在現代世界裡，沒有任何事物能證明雕塑的倖存。<sup>1</sup>

如此令人絕望的言論出自於擁有豐富雕塑遺產的國度，及一位兩次大戰中間的重要雕塑家之口，令人感到驚訝。1889 年出生的馬丁尼一直擺盪在現代與傳統之間，他曾與未來主義走得很近，特別是薄丘尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）的圈子，但又身兼許多公共藝術委託案的執行者。他之所以語出驚人，乃是因為二戰後墨索里尼倒臺，讓他有感於雕塑已在與政權的掛鉤中崩壞，因此發表此文將雕塑形容為「一種黑暗與焦慮的藝術」。矛盾的是他並未因此離開雕塑這個行業，反而更成為他賴以自我批判以及批判社會的工具。

無論如何，在 1945 年的戰後，馬丁尼的案例可被視為是一種徵候，將雕塑「置之於死地」意味著對雕塑「而後生」的期待，最起碼是對雕塑語彙更新的期待。其實馬丁尼這樣的言論並不新奇，如果杜象在 1912 年宣稱繪畫已死，並且在 1913 年拿出的第一個現成物《腳

---

1 Martini, Arturo. *La Sculpture langue morte*. Paris : L'Échoppe, 2009, p. 46.

踏車輪》看起來比較像是一個有臺座的雕塑，但其實他並未給予雕塑以特赦。未經藝術家之手製作的現成物，其實予雕塑以技術與美學的雙重打擊，甚至使雕塑的本質產生搖撼。不過後續的發展是現成物終究進了雕塑的辭典，或者說，雕塑不斷擴張的場域邊界終究將現成物容納了進去。

證據是 1960 年代後無數藝術家使用「雕塑」這個字眼的方式令人疑惑：1969 年，荷蘭觀念藝術家 Jan Dibbets 的作品《知更鳥的領土／雕塑》其實是多日的操作（包括裝置與攝影）與一本將過程記錄下來的書。1971 年，布罕（Daniel Buren）將在高更翰美術館引起醜聞的那塊長達 20 公尺的大布條命名為《繪畫—雕塑》。1975—1977 年間，他則在龐畢度中心附近的屋頂上懸掛了 15 塊、分成 5 種顏色的、間距 8.7 公分寬的條紋布。觀眾只有透過架設在美術館頂樓的 3 架望遠鏡才可以觀看，但奇怪的是他把這件作品稱為《色彩：雕塑》。Erwin Wurm 則是從 1988 年開始他被稱為《一分鐘雕塑》的系列作品：這個他至今仍持續不斷在世界各地進行的作品，事實上包括攝影、錄影或行爲。他那些身分曖昧的照片呈現出匿名的參與者、表演者、策展人、藝術家甚至他自己，利用日常生活中的尋常物件擺出不尋常的、甚至非常具有挑戰性的行爲或姿勢。而 Hirschhorn 則將他 2016 年在東京宮展出的裝置作品《永恆之焰》稱為「一個雕塑，獻給那活躍且永不止息之物：思想」。這些藝術家對雕塑的理解似乎超越了二度／三度、空間／時間，以及物質／精神的對立。

但今日的雕塑也並未只專注於定義的顛覆、界線的跨越或與其他媒介的混融，雕塑自誕生以來即是一種「記憶之術」，並因此在紀念碑的領域中與場所及建築密切地結合起來。從 60 年代至今，當代藝術家（特別是地景藝術家）對紀念性（monumentality）的問題一直保持著高度的興趣，甚至發展出反紀念碑（anti-monument 或 contremonument）的概念。但無論如何，雕塑今日仍然是最佳的公共藝術，與公眾生活環境息息相關，能有效的活化城市的空間，並與建築在都

市規劃（urbanisme）中合體，扮演著同樣重要的角色。

面對雕塑今日的複雜處境，一本名為《雕塑研究》的刊物若忽視此一媒介數萬年的歷史固然不可原諒，但若排除其自 20 世紀下半葉至今的發展及其新語彙也同樣令人扼腕。本期刊本著這樣的精神持續地在與時俱進的雕塑定義及其可能性中探勘，為讀者們提供與雕塑的傳統與現況相關的研究論文，並透過匿名雙向審查制度，確保論文的品質，以饗關心雕塑議題的讀者。本期經過學術審查的程序獲得刊登的學術論文計三篇，分別簡介如下：

首先是張省卿的〈論柏林洪堡廣場與臺北自由廣場之空間轉型正義〉，將柏林的洪堡廣場與臺北的自由廣場相提並論，探詢二者既迥異又有點類似的歷史脈絡，特別是 1980 年代遭逢政經體制的驟變，如何形塑城市的空間及其承載的象徵。如前文所述，城市空間中的建築與建築群若是最廣義的雕塑，那麼在此牽涉到的無疑的是城市的記憶：該記得還是該遺忘？該記得什麼還是該遺忘什麼？該如何記憶這什麼與遺忘這什麼？張省卿在他的論文中細膩的整理了兩個廣場的特質，及其關於城市記憶的辯證過程，並認為柏林最後將藝術、文化視為城市空間的真實靈魂的作法，值得仍在摸索與蛻變的臺北借鏡。

同樣的，雕塑作為記憶之術，其所使用的材質將是關鍵的問題。自古雕塑依其材質的持久程度決定其高貴程度：石材（特別是大理石）、金屬、木雕與泥塑皆是雕塑常用的材質，並從而衍生出各種技術。此外材料的使用還受限於階級、地域及造形表現力等因素，保存的問題亦從而衍生。吳盈君的〈臺灣木質彩繪文物修復填料之研究與應用〉針對較難保存的木質雕塑、畫作的木框、家具或是古建物的木質部分之修復技術，特別是修護材料、填補材料之耐候性進行研究。而鑽研適合臺灣氣候與環境使用的填料配方，相信有非常實際可用的學術價值。

第三篇論文是陳鏘旭的〈原生動力——論陳義郎作品的特殊性〉，

針對以三義木雕為起點的臺灣木雕藝術家陳義郎進行專論，試圖以西方雕塑脈絡來解釋臺灣自黃土水以來的雕塑脈絡，並藉以凸顯陳義郎作品的在地性與獨特性。但可惜研究者對西方雕塑欠缺認識，竟引述在米開朗基羅和羅丹之間，西方雕塑的面貌並無多大起伏，此種言論相信任何一位西方雕塑史學者都難以接受。而將臺灣雕塑家黃土水、楊英風甚至是朱銘，皆劃入「寫實雕塑」的範圍，並認為他們皆「依循西方的脈絡」，並任意套用「現代主義的形式與風格」來詮釋朱銘的作品，如此過度簡化藝術史以凸顯某種脈絡的寫作策略及觀點是否明智，實在有待商榷。但所幸上述爭議點僅佔少數篇幅，而該文的價值在於有系統的盤點與整理臺灣藝術家。盤點、清查、紀錄是藝術史研究的基礎，其功勞不可抹滅。

另外，本刊爲了促進雕塑研究的風氣，每年亦舉辦與雕塑相關的國際學術研討會。本期特別刊載 2018 年舉辦的《雕時 X 塑域：現代雕塑的異變》學術論壇紀實：該論壇討論東亞地區的雕塑藝術在接觸到西方文化之後，面臨什麼樣的挑戰，有何反思與轉化。此次論壇與會者有白適銘、林以珞、張省卿、段存真、劉柏村、劉俊蘭、Benoît Buquet 及筆者本人。法國圖爾大學藝術史學系副教授 Benoît Buquet 在日本針對 1970 年所舉辦的大阪萬國博覽會進行了爲期三個月的駐地研究，旋即被邀請來臺灣。他質疑博覽會這種宣揚進步的機器以及大型的都市空間部署，一旦結束後被留下來並易地而置的雕塑作品將如何被解讀？而 1970 年的大阪萬國博覽會，當然也是討論一直以來與西方藝術有深刻對話的日本「物派」（mono-ha）的好藉口。

本《雕塑研究》的持續出刊，不僅在臺灣眾多藝術相關的期刊雜誌中獨樹一幟，更證明了雕塑並非死的語言，雕塑所具有的悠久歷史持續成爲今日雕塑的養分，從而蛻變出一種活躍、多元、區域性與全球性的新語言。

陳貺怡