

台灣的雕塑概念問題
——當代雕塑形式解放的思考

Some Questions about the Concepts of
Taiwan Sculpture
— Liberate the Forms of the Contemporary
Sculpture

張乃文 | Chang Nai-Wen

國立台南藝術大學藝術創作與理論研究所博士生
Doctorial student,
Tainan National University of the Arts Doctoral
Program in ART Creation and Theory

摘要

台灣當代雕塑範疇隨著當代藝術的形式與創作方法的擴張，造成雕塑意義上模糊的認知處境，定義的動作反映了創作的意圖與操作的策略，筆者透過雕塑定義的理解，對當代雕塑產生的多元變異進行初步的分析。

台灣雕塑史的發展，展現了西方雕塑形式直接或間接的移植，過程產生了折衷的變異性發展，結合東方傳統思想與西方現代主義創作形式，形成台灣特有的類現代主義作品概念。隨之而來，缺乏藝術體制批判能力的前衛與來自生產代工體系的後現代物質條件，鋪陳出台灣的當代藝術之路；形式的翻新與擴展，的確生產具當代特質的創作，但在缺乏藝術體制批判能力的現代化、依附現實條件的現象中，台灣當代雕塑現象中，直接從創作個體的生活感知進行作品操作，所具備的多元表象，似乎只是反映了缺乏主體性的主體操作。台灣當代雕塑的主體建構透過部分的史學方法，陷入部分史料循環生產的模式，忽略創作者美學立場的偽客觀化作品質性分析，導致當代雕塑的定位始終處於時間軸的認定模式，處於當下卻不具當代性的雕塑形式，成為當代雕塑形式僵化的技術性歸咎，僵化的解放策略地成為當代雕塑對舊形式的鬥爭藉口。為了避免將部分固定形式的雕塑傳統，誤植為時間上的當代藝術，作為鬥爭策略的對象，筆者將在文中分析台灣當代雕塑被視為形式僵化的可能性因素與策略性思考。

本文第一部分在說明當代雕塑定義的操作模式及困境；第二部分概述台灣雕塑發展處境及折衷的主體發展過程；第三部分說明當代雕塑擴張的策略模式與藝術界限的取消，所涉及的主體建構問題；第四部分面對錯植傳統雕塑技術的當下為當代雕塑藝術的僵化說法，進一步分析形式僵化的

思考架構；第五部分關於當代雕塑多元納入的權力思考；最後必須說明本文主要在面對台灣當代雕塑現象引發的一些基本問題，進行原則性的思辨。

關鍵字：當代雕塑、自我批判、主體性、形式僵化

Abstract

According to the expansion of the contemporary art form and the creation method, the category of Taiwan contemporary sculpture has fallen into a vague cognitive situation. To give a definition of sculpture reflects the intention and the strategy of creation. Understanding through sculptures definition, we have to a preliminary analysis for the multiple variation of the contemporary sculpture.

The development of the history of Taiwan's sculpture presents the transplantation of Western sculpture forms direct or indirect. The concept of art form that combined Eastern traditional thought and Modernism is Taiwan's endemic class. The spirit of avant-garde has been lack of the critique ability of artistic system and the postmodern material conditions is full of the void form produced by the technique system of fabrication plant. These spread out the way of Taiwan contemporary art. The renovation and expansion of forms indeed product some contemporary traits, but the modernization is short of critique ability on the artistic system and depend on realistic conditions. Taiwan contemporary sculptors whose artworks with multi-surface created from their living perceptions seem that only reflects the lack of subjectivity. Some method of the historiography plunged into recycle mode of the historical material and ignored the stance of creators' aesthetics that is pseudo objective analysis of material. The positioning of subjectivity of the contemporary sculpture is always cognized in time axis mode; a sculpture without contemporary nature but

created now are also seem to a contemporary sculpture. Someone impute that technical formalization to contemporary sculpture, so liberate the formalization of contemporary sculpture becomes the pretext to struggle with traditional forms. Avoid misunderstanding some static forms of traditional sculpture for the contemporary art as a struggle object, we must analyze the possibility and game theory why contemporary sculpture in Taiwan are considered as a major object of formalization.

Keywords: Contemporary sculpture, Self-criticism, Subjectivity, Formalization

一、從何處定義？

如果我們從台灣當前所發展的眾多視覺藝術形式，進行當代雕塑範疇的假設性判斷，台灣當代雕塑似乎是已經產生且正在擴張的一種藝術現象，目前所處的狀態是一種不確定性的，非以往單純化的傳統雕塑概念所能輕易解釋清楚的。表面形式上似乎當代雕塑有相當多的跨越，但是當我們仔細思考此跨越的動作進行解讀，可以發現我們將許多在以往不會被納入雕塑範圍的作品，理所當然的認為在當代都進入了雕塑的領域。從雕塑創作者的本位思考，積極正面者認為雕塑的可能性藉以重新架構中，消極者可能認為藝術形式界限的消失，取消了專有領域的傳統特質，帶來了雕塑的本質性危機。不論對雕塑採取開放或限縮的態度，面對這是一個連創作者都無法肯定判斷什麼是或不是雕塑的時代，我們不得不思考雕塑的概念產生了如何的時代性變化？雕塑在當代的範疇如何界定？抑或是在定義行為上的無能？對於一個專有名詞產生擴大解釋的現象，其立基點往往是一種外圍的引用，也就是站在原本非此名詞範疇內的位置，將此名詞借用作為一種類比的形容；抑或是對此名詞範疇的混沌狀態進行由中心向外圍涵括式的撒網動作，以減少定義範圍的溢出。但情形往往不如想像的容易，此處定義並非單純名詞解釋的文字操作，根本牽涉的是系統範疇的建構認知。

不論雕塑定義的操作方法，是傳統範疇外的借用或者認知領域的擴張，這兩者的最大差異在於使用者的自身關注立場的回歸。前者以德國藝術家波依斯（Joseph Beuys）提出所謂的「社會雕塑」為例，其目標明顯的在對現實社會改造，以雕塑傳統的技術定義模式，作為擴張的藝術

概念，藉以「形容」其改革之方法與對象間的互動關係。¹筆者在此所以用「形容」稱之，是因為此處雕塑作為操作方法的概念引用勝過行為。於是我們必須面臨的問題是，所有我們日常生活中可能所及的物件、行為、概念等，皆可作為外圍引用雕塑概念的主體，雕塑在此成為了被操作的形容詞。於是傳統雕塑的定義在此使用程序中產生明確化的限縮，與操作上的規格化狀態，以利於新品種藝術的定位參照。

對於後者，可能較多屬於從現代主義以前的雕塑形式出發，進行對當代的躍進企圖，如法國藝術史家暨藝評家 Jean-Luc Chalumeau 指出 1981 年在大不列顛出現的「新英國雕塑」，在形式、技術和形象上停留在現代審美的框框，肯定雕塑式穩固物件的觀念；繼以脈絡發展的方式擴延其範疇，如極限藝術雕塑家 Carl Andre (1935-) 說道：「雕塑之成其為雕塑，必須和那種被人稱之為雕塑的作品有顯見的關係。」²以系譜學的思考模式，將擴張性的雕塑定義以所謂的顯見關係作為囊括的技巧性說法。³

上述的西方經驗都潛藏固有的雕塑體系的範疇概念，繼而採取當代的發展策略，不論是概念運用或形式演繹，都必須在雕塑體系已然建構為自主性系統的狀態後，完成雕塑的主體美學系統，繼而能對此系統進行當代的對應思考、批判才具備前衛精神的可能，而不只是流於反映現實條件的重複再現。

¹ Heiner Stachelhaus 著，吳瑪悌譯，《波伊斯傳》（台北市：藝術家出版社，1991.10 初版），頁 109-122。

² Jean-Luc Chalumeau 著，陳英德、張彌彌合譯，《西方當代藝術史批評》（台北市：藝術家，民 91），頁 128-133。

³ 英國雕塑的例子在台北市立美術館展覽推展下，一度成為台灣當代雕塑在後現代情境下最佳的參照模式。雖然對於英國雕塑這樣的參照想像，較多起於政治處境層面的文化類比模式，而較少部分出自於台灣藝術創作的自我批判能力，但對於台灣的雕塑發展仍然具有形式操作上的啟發作用。

二、移植的台灣雕塑

台灣當代藝術的樣貌在後現代的使用模式上，產生了擺脫西方藝術形式移植的憧憬，透過創作手段的釋放，我們似乎看到建立台灣當代藝術的主體性契機，具現代主義傾向的雕塑處在如此的時代氛圍，幾乎可被視為所謂「去中心」與「解構」的典型對象。我們參考西方藝術發展的歷史進程，現代主義代表的不僅是生產技術變革所帶來的形式發展、資產階級品味轉移問題……等社會現實表徵，更重要的是對藝術內在的自主性系統進行批判。過去西方現代主義充滿前衛精神的形式批判，在形式移植進入台灣的過程產生了批判失焦，揉合傳統的變異性發展。概觀台灣雕塑的發展脈絡，自日據時代黃土水（1895-1930）、蒲添生（1912-1996）、陳夏雨（1917-2000）、黃清呈（1912-1943）等雕塑家間接從日本學習到承繼西方米開朗基羅至羅丹的自然寫實風格。⁴1960年代在繪畫方面結合抽象主義的國族主義（中國），在抽象與具象的現代畫論戰中影響當時雕塑形式，其衍生的新、舊，傳統、現代的論爭，到了1970年代更在國際局勢逆轉下促生了短暫的鄉土主義。1980年代，台灣從歐美學習現代主義當中傾向形式簡化的藝術形式。⁵伴隨這些藝術形式的文本（除了鄉土主義部分）在被橫向移植過來的時刻，往往被削頭去尾地納入台灣的藝術體系。台灣的現代主義雕塑在形式上雖然是沿襲自西方現代主義，但是思想上對古典美學的批判薄弱，轉而結合東方禪

⁴ 義千鬱在〈明日之雕塑界域〉文中認為，日本在十九世紀引進的羅丹的美學形式承繼米開朗基羅，間接影響台灣現代雕刻發展形式。義千鬱，《第一屆當代雕塑大展—藝術基地新形式IV》（台北市：文化建設委員會，2001），頁108-134。

⁵ 許遠達，〈身首異處下的物象靜默——談「2003 張乃文——回天乏術」畢業展〉（國立台南藝術學院藝術史與藝術批評研究所第五屆碩士論文，2004.6），頁8-12。

學的思想，在樣貌上生產出變異性的台灣現代主義風格作品。⁶我們觀看西方藝術史發展的進程中，各學說、主義、流派的出現常是充分體現當時社會、經濟、政治、文化的變革，所轉化出來的意志表現，造成其總體時空環境的必然與不可分割，⁷而矛盾的是風格主張與現代主義的立論是極具衝突的。在台灣特殊的時空環境下，內在統一形式的美感需求與創新批判的形式突破，折衷地出現在台灣特有的類現代主義作品概念。

如果我們同意 Peter Burger 所認為的，藝術這社會次系統自我批判的可能性條件，首要建構次系統的歷史，過去以社會整體歷史作為次系統發展的基礎是本末倒置的，反倒是各種非共時性的次系統歷史合成整體社會歷史。⁸藝術體制作為社會的次系統，在我們建構出次系統歷史，系統的自我批判才得以接續進行。我們從西方前衛運動的經驗，觀看到西方藝術形式的劇烈變動，⁹藝術前衛運動的相關論述與體制的批判過程為藝術提供了批判科學的發展。從中我們能夠更清楚西方藝術在當代發展中的日常生活化及其他的可能發展，是在藝術體系的辯證脈絡中成長的。

雕塑作為藝術次系統，台灣雕塑的獨立美學系統化進程，相對地建構在缺乏主體性美學觀下的嫁接模式，歷史條件造就下的多元，產生建構屬於次系統歷史的自主美學更形困難。學者嘗試以歷史回溯的角度重建傳統台灣雕塑歷史，但是以普遍運用年表的藝術史研究模式，其資料結合比賽得獎、展演機制、新聞事件等現實社會條件所造就藝術家範疇；

⁶ 侯宜人，〈反思台灣的現代雕塑——兼談東西文化對語義認知上的差異〉《台北現代美術十年（二）》（台北市：北美館，1993），頁 170-207。

⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz 著，劉文潭譯，《西洋六大美學理念史（A History of Six Ideas）》（台北市：聯經，2001 年 1 月初版第三刷），頁 1-52。

⁸ 彼得·比格爾著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》（台北市：時報文化，1998），頁 27-33。

⁹ Peter Burger 認為前衛運動對藝術體制的揚棄是失敗的，但的確在藝術現象的形式發展引發革命性的改變。

藝文報導與作品內容介紹、商業宣傳所結構出的他律性文件，在史論不斷的引註繁衍中形成的偽美學史系統，缺乏作品美學分析與創作理念的史料堆積，都不免淪為既成理論的佐證；以考古學模式進行對作品的研究，誤認藝術創作純粹作為社會生產現象，過度集中的論述資源與典藏，主觀偏狹的史料研究方法，也造成創作者缺席的詮釋模式。上述不在貶抑史料研究的必要性，而在提出文本循環複製的操作盲點，藝術史的實證主義傾向並不能解決美學的問題。對於作品形式方法歸納下的統一假象，並不足以對藝術主體性的操作提出說明。

如果我們視當前的台灣藝術現況是對舊體制的一種前衛動作，雖然在表象下迎合了形式的多元性，卻不涉及前衛精神對藝術體制的自我批判。因為回溯台灣雕塑藝術的美學系統並不成功，台灣類現代主義的雕塑作品相對於西方現代主義時期作品，往往不是真的來自於對藝術體制的批判，甚至連系統——內在的 (Systemimmanent) 批評都談不上。¹⁰來自於西方現代主義的形式仿效與操演，營造多樣創新形式的樣態卻可能是異國情調式的形式沿襲，只是形式的取樣落點落在了現代主義典型。失去精神的形式空殼，在轉換時空的條件下填入的卻是東方化的愉悅美感。

另外，在 1966 年正值中國大陸揭起文化大革命之時，徐復觀的《中國藝術精神》提出不同於西方的藝術精神主體，從中華文化觀出發所架構的主體美學，試圖將莊子的宇宙觀和人生觀發展成為中國藝術精神主體，雖然當時具有相當成份文化權力的政治鬥爭，但是在缺乏藝術主體性思考的歷史中，是一種必然的進程，縱然其企圖並不成功，但的確影響了後來的部分藝術創作觀。在事隔近 40 年的今日，我們具備了較歷史

¹⁰ Peter Burger 參照馬克思的系統——內在的 (Systemimmanent) 批評運用於藝術的方法論概念，是指從體制內進行批判，自我批判則是以整體藝術體制作為對話對象。彼得·比格爾著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，頁 27-33。

演進的客觀觀看優勢，可較輕易的發現徐先生的理論操作模式中，存在對西方美學理論參照的對應模式，不免產生過度主觀的理論指導假象，而在更多西方藝術理論引入的衝擊下，參照的理論架構在本質上是回到被參照者本身的。一方面中國藝術精神在台灣的發展忽略其所處時空下的台灣藝術發展歷程，缺乏屬於台灣藝術現象所架構出的藝術範疇思考，其試圖形塑的藝術精神主體也缺乏了實踐動力，顯露出文化移植的主權困境。

三、雕塑與藝術的對決？

過去，自然寫實風格與簡約形式主義的發展幾乎佔據台灣雕塑的大半篇幅，雖然這兩大形式本身在論述與表現上原本充滿矛盾、衝突與鬥爭，在移植的過程亦呈現了斷裂的現象，也因為斷裂的移植，造成美學演進鬥爭的失焦，轉而成就政治意識形態的文化鬥爭假象。

台灣面對國際當代藝術的多元影響下，台灣當代雕塑也受到後現代與追求主體性（個體）的鼓舞，解放成為必須之路。思考這已然解放的生成之路，來自於政治、經濟等現實條件的開放、來自於生存議題的參與、來自生產製造技術的變革等都在充分立基於現實世界的條件下，對於台灣當代藝術投入從系統外圍介入的便利性，卻難以理出一條關於台灣雕塑體系的內在批判美學之路。

我們從台灣藝術大學雕塑系教授劉柏村先生在〈「雕塑磁場——當代藝術空間」設置理念〉中作進一步了解，現代雕塑在台灣被看待的模式與發展，他認為台灣現代雕塑美學發展唯一主軸流向是從人體寫實再現之造型結構將「量塊」要素合理化，發展至抽象雕塑之量塊組織結構。¹¹

¹¹ 筆者認為劉柏村先生所謂的主軸流向，確實指出台灣雕塑的普遍詮釋模式，卻未在台灣雕塑概念的發展真正形成嚴謹的論述脈絡。

這單一格局的形式化、體制化，喪失了藝術創作的精神及意義，所以台灣當代雕塑要從多元性母體系譜發展多元價值之主體性，反應當代生活型態的人文景象。

今天當代藝術的多元特質已是事實，而多元的藝術形態與人文景象或許在現實實踐上表現了內容上的連接，但藝術無現實目的的主體性正是其介入多元領域的價值所在，而此處所謂的主體性是否能明確化？藝術概念的明確化（不同於藝術的起源），代表的是從藝術範疇體現的自主性系統的發現。

「雕塑」的主體性或「藝術」的主體性？在如此的提問中雕塑與藝術產生了語義上的可能衝突。台灣在當代藝術中面對主體性的問題所採取的多元性論點，與亞瑟·丹托（Arthur C. Danto）的後現代論點表面上相符合。西方藝術歷史的大敘述結束，而進入後歷史時期的藝術與哲學分離，藝術不再符合特定形式，任何東西都可成為藝術作品，¹²成為劃分現代與當代藝術的觀察。

而當前台灣藝術家急欲以多元文化介入藝術模式，在策略運用上視當代為邊陲文化取得合法發言權之最佳時刻。只是在這思考架構下，藝術主體性的取得在消解權力形式的界限，那麼，雕塑作為藝術當中的一種形式，進一步思考雕塑的主體性問題似乎顯得多餘。或者說台灣當前對於此論點的提出，是從自身藝術環境出發所架構出的策略性論述，所以台灣當代主體性成立在多元納入的取得模式上，不在消解藝術形式界限而在建立自身的大敘述。

陳愷璜教授在 2005 年的一場現代雕塑研討會中提出「什麼是台灣當

¹² Arthur C. Danto 著，林雅琪 鄭慧雯譯，《在藝術終結之後——當代藝術與歷史藩籬》（台北市：麥田出版，2004），頁 83-84。

代雕塑？」的論述，對台灣當代雕塑提出 8 個嘗試性的宣言，¹³在這些宣言當中身體成爲必然存在的衡量指標，所有正發生在當代藝術的創作樣貌皆可能透過了身體的轉譯成爲台灣當代雕塑，或者雕塑藉由身體的參與介入當代藝術的範疇。

如果從釐清台灣當代雕塑的角度，反而令人不安，雕塑成爲無所不包的藝術範疇，除了必須服膺於身體的領導，在此台灣當代雕塑與當代藝術幾乎等同，宣言成爲一種取消模式的展現；也就是雕塑在此擴張雕塑主體性的多元模式下逃避正面定義的存在，台灣當代雕塑或藝術都將只是架空的名詞。當然另一悲觀的說法是關於此台灣當代雕塑主體性的多元模式又是一橫向移植的「後（post）」理論變異。相反的，如果我們從當代藝術的形式可能性觀看，這宣言卻是對雕塑形式而來的當代藝術

¹³ 現代雕塑國際學術研討會「歷史積澱與境況標向」，2005 年由國立台灣藝術大學與國立歷史博物館主辦，會中陳愷璜提出「什麼是台灣當代雕塑？」的論文發表，對台灣的當代雕塑提出 8 個嘗試性的宣言：（一）台灣的當代雕塑無法脫離與「身體」有關的（任意性操作），也無法在與身體有任何斷裂的情況下再只是材料性的連續展現……；（二）多元歧異的多價性身體運動（社會融合與對抗）即是我們的雕塑向度。它的媒體與介面主要也就是身體本身……；（三）形式上，從穩定空間到時間變異互換……它是對身體感的任意拆解、支解、解構而後的再重組……；（四）影像信息與身體資訊成爲當代雕塑的內容：急速影像化與資訊化身體（尤其是指具有高度身體意向的互動性效度之機制）……海島（台灣）地理上的封閉性倒映了對於幻象（覺）的高度現實需求，影像如此在近代生活中高度崛起……；（五）爾虞我詐的身體鬥爭……唯物辯證與身體對抗而體現的具體自然身形，這是殖民歷史文化邏輯的必然反饋……用自由身體來「說出」，徹底而激烈的說出……惡鬥的文化暴力之喜好（身體的主體意志）……；（六）凡是具有身體動態或能動性（具身體的意象、表徵、互動性……等）的藝術事態，我們都將它稱之爲台灣當代雕塑；（七）……回到身體自身，身體作爲「物自身」的藝術根本開發；（八）關於其他藝術跨領域的總體性互動對話與檢視：台灣（東方）的身體論。當代的再現（representation）議題：身體與影像。當時筆者提出對上述的質疑是台灣當代雕塑不可以非身體或相關的範圍存在嗎？在這些論點中對雕塑採取了非正面解決的游擊戰，似乎任何當代藝術正在發生的現象皆可借由身體發展出的相關語彙詮釋爲雕塑，那麼何者不是雕塑？但是拋卻掉此處雕塑的指稱，確實可以發現當代藝術的時代表徵。

面向展現了身體的特殊效度。

四、台灣雕塑硬了沒？談雕塑形式僵化問題

形式化的問題通常不能完全歸咎於操作方式，問題常是基於概念的詮釋套用，造成創作想像力的窒礙難行，此外對體制與意識形態的反省批判能力不足都是陷入創作形式化的可能因素。官辦石雕藝術季策展人翁基峰在〈「未來雕塑的拋物線」——非線性的雕塑城市〉文中將雕塑的技術性定義視為雕塑形式僵化的原因，他提出面對當代展場強調人與環境對話的關係，以跨越傳統的「雕塑」定義，尋找當代藝術環境的應對。¹⁴表面上挑戰了僵化的官辦活動，實際上卻是透過體制權力施與片面概念的殖入，對於傳統雕塑的解放流於表面形式的眩惑，而無關其內在辯證重構與雕塑脈絡延展的使命。此外對台灣當代雕塑未進行進一步研究即認定傳統雕塑定義是造成當代雕塑形式僵化的元兇，實際上至少存在兩個盲點，其一是誤認由歸納已實踐作品類型得出的傳統雕塑定義，對當代雕塑具規範性作用；其二是錯置當代雕塑為时序上的現在，將存在現在的傳統雕刻技藝誤植為當代雕塑。風景石、假山水超出了傳統雕塑的定義，在生活空間中亦與人和環境產生互動關係，卻未必能脫離形式僵化的質疑，更可能是文化形態中極度形式化的展現，即使跨越傳統雕塑與人和環境產生關係未必成為當代雕塑，也可能與藝術無關。

筆者認為台灣現代雕塑被視為僵化形式的原因在於：

(一) 基於對雕塑缺乏想像感知能力卻過度詮釋簡單的技術定義：這問題體現在雕塑創作者身上時，成為既有雕刻形式的沿襲者，即使在

¹⁴ 策展人翁基峰策劃的2005花蓮國際石雕藝術季「未來雕塑主題展」，策展理念〈「未來雕塑的拋物線」——非線性的雕塑城市〉之新聞稿。

創作過程產生了部分感知形式的突破，也常出於無意或未意識其重要性；體現在策展人、評論者、多元雕塑改革論者身上時，在無法運用理論對相似形式些微差異產生的知覺效應，進行有效的分析管理的狀況下，雕塑的技術定義的現實性成為理論上容易實際操控的雕塑樣板，藉以掩蓋觀者對作品感知的缺陷。結果是台灣現代雕塑狀態在必須被解釋、使用的狀況下，拋棄無法量化的知覺效應，所以產生詮釋上的僵化形式。

（二）被殖民意識消解後，面對當代藝術多元面向的潛在恐懼：相對於台灣以外的當代藝術潮流必然是多元而龐雜的，但是我們卻從未如此手足無措獨力迎戰；台灣現代藝術的產生，經歷了半世紀以上的殖民狀態（日本）與半殖民（美國）狀態，創作的形式與理論一直存在著橫向移植的被動篩選過程，在如此的基礎下我們所架構出來的藝術形式是一種曾受帝國主義意識形態保護下的間接主流，在創作缺乏自我架構與主體論述主權不足的條件下，增加了形式化的潛在因子。如果我們延伸班雅明（Walter Benjamin）在〈技術複製時代的藝術作品〉一文中關於機械化複製的耗損藝術原真性的論點：¹⁵台灣當代透過數位影像、大眾媒體、網路、電訊等將圖像、訊息、語言、文字等大量複製傳播能力的學習，瓦解台灣被殖民的意識形態，掌握大量資訊語言的能力遠勝過建立主體性形式的影響，造成當代雕塑體驗了過去建構形式的抽象思維在運作方法上的遲緩。雕塑創作在被訊息權力拋離的疑懼當中，更形失去創作形式之精神。

（三）當前國際藝術基於擴張版圖需求所逕行的文化收編，將藝術創作視為文化現象的表徵：以大陸蔡國強現象為例，大陸策展人栗憲庭將中國在世界當代藝術的位置，在文化身分認同上比擬為「中國春捲」

¹⁵ Walter Benjamin 著，胡不適應譯，《技術複製時代的藝術作品》（杭州：浙江文藝出版社，2005.1），頁 88-92。

的說法，是一種被規定或者說是被期望設定的「中國化」拼盤。他認為蔡國強的作品以西方世界語言框架中的「中國化」符合於現代主義大框架的遊戲規則。¹⁶多元文化成爲國際當代藝術囊括的對象，表面上取得當代藝術範疇的身分認同，但其付出的代價可能是透過藝術內涵的刻板化，文化位置的表徵化融爲西方當代藝術理論架構的補充材料。相對的「台灣化」藝術家如李善單、李真、楊茂林、侯俊明等，非出自內部之形式僵化，而是一種外來的權力鬥爭下必然的文化操作。在這過程中藝術形式僵化常起於對自我批判的薄弱或逃避。

(四) 進入個別雕塑創作研究的匱乏，使得在台灣雕塑創作主體性的建構無法紮根於雕塑創作的事實基礎，從中提煉出真正自我主體意識的藝術理論：橫向移植的理論套用於當代雕塑創作，以概略而表面的覆蓋方式接觸作品，在無法回歸作品形式根本精神的理論運作下，所營造出的藝術景象，容易流於只是浮面的印象傳承，與形式的沿用。其作品領域呈現跨界多樣而空泛的景象。

(五) 符合藝術收受體系的形式操作，商品化的認知格式服膺收藏品味所進行的形式管控，造成僵化的收受系統迴圈。可視爲創作者對收受形式臆測的藝術主權棄置表現。

當前台灣雕塑形式的僵化在筆者看來並非完全的事實，有部分是基於面對國際藝術樣貌迅速變化的恐慌之心理，所以急欲以多元、跨領域的後現代模式在當代藝術版圖中攻城掠地，台灣當代雕塑是否被視爲急

¹⁶ 方振寧在東京訪中國著名美術評論家栗憲庭，參加 AICA 會議時所發表言論整理出的報導文章〈當代藝術潮流中的中國“文化身份”〉。AICA 國際美術評論家聯盟 (the International Association of Art Critics 簡稱 AICA)，是聯合國教科文組織的下屬國際性藝術團體。1998 年第 32 屆大會在日本召開，中國著名美術評論家栗憲庭是作為特約代表受到邀請。

須解放的首要對象？筆者認為策略上的因素遠勝過現實的需求。

西方前衛運動的解放對象是藝術體制，現代主義基於前衛精神進行對傳統藝術形式的攻擊，潛在的思想在瓦解資產階級的壟斷結構，目的在將藝術解放回歸到所有的人，對於後現代的多元並置也已不只是體制批判的問題，甚至是 Wolfgang Welsch 所提出社會扁平的全面美學化現象的氾濫。¹⁷台灣現代雕塑「形式化」的策略，是否在為台灣雕塑的前衛運動架起鏢靶，以台灣當代雕塑完成西方現代主義形式解放的未竟之夢？實際上台灣社會的後現代現象間接收西方藝術前衛運動的解放成果，台灣在做為先進國家科技、物資生產機制的代工廠，社會因國際產業結構的生產需求造成物質、資訊環境的後現代化，無需對藝術自我批判的多元介入生活現實，無需抵抗批駁體制的成為體制，來自於現實條件的藝術現象可能是更真實的狀態。對於台灣雕塑形式化的批評，如果真正著眼於雕塑系統——內在批判的主體建構，或真的基於對藝術體制的革命，反倒顯得不合時宜。

五、想像的台灣藝術托辣斯精神

假設台灣當代雕塑對於傳統雕塑形式僵化的關注，起於前衛精神對資產階級建構之文化現象的抵抗，企圖將代表資產階級財產與支配權力的「形式化雕塑」摧毀。在當代藝術現象中所採取的手段，有可能是將此作為階級表徵的「形式化雕塑」透過如大量複製以削弱其階級的品味，亦可以透過形象的詆毀、嘲諷達到對階級意識的象徵性超越；或是消極的自我隱匿脫離其關聯性，也可能以直接權力對資產階級進行壓制。而以上所採取的方式顯示了意識形態上的抗爭，採取了不予苟合的態度，

¹⁷ Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications London Thousand Oaks New Delhi in association with Theory, Culture & Society, 1997, pp.24-27.

如此的抗爭狀態可能彰顯了主體的潛在道德性。

而事實上，從開始論述我們所看到的「多元納入」、「現實對應」企圖超越（消弭）傳統雕塑形式的定義，反而呈現了道德性的闕如。擴充收編的動作暴露出托辣斯的吞併思維，在當代雕塑無限擴編的野心下，雕塑樣態即使實際上成爲多元的「只有」，只能滿足一種虛幻存在的權力慾望，並無助於台灣當代雕塑的主體建構。

六、結 語

某方面來說，雕塑作爲藝術形式具有長遠的歷史發展背景支撐，我們從百科全書之類的語言文字使用工具所得到的名詞界定，關於「雕塑」的定義始終是堅守某些原則、進展緩慢或無太大演變的字辭解釋模式，因爲其目的在最具效率與客觀的立場對讀者輸入足以理解的定義，所以它通常較少包含道德、熱誠、期許或啓示等的主觀性、延伸性立場。¹⁸

台灣雕塑家在進行本身創作的時刻，相信與其他藝術形式的創作者相同，很少會在過程中受制於定義的束縛，即使我們無視於藝術家與作品的感情交流狀態，至少也要給予藝術家在作品的形式選擇上的自由權限，亦相信創作者具備超越定義的能力；倘若其選擇以傳統定義模式創作作品，亦未必是思想受制的體現。我認爲思考台灣當代雕塑的定義問

¹⁸ 雕塑是具有三度空間（長度、寬度和深度）的實體，這種實體可以是堅實、可以環抱的；也可以是中空的、線型的等形式，並透過視覺和觸覺的共同感受。一件完美的雕塑作品應該具有下列五種基本要素：空間感——雕塑具有完整的空間感，同時雕塑作品與生活環境有極密切的空間關係，它和觀賞者也保持良好的空間互動性；均衡感——是指空間各部分的重量感覺，能在相互調節中產生均衡的美感；質感——雕塑在材料表面所產生的觸覺特性，能增加雕塑的品味；量感——是由塊、面或線形成實與虛之間的均衡的重量感；動勢——能帶給雕塑作品生動、傳神的特性，並賦予雕塑生命力。

<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/database/chap12/chap12-03.htm>，2005.11.30 點閱。

題在避免泛論式的後現代景象模糊了雕塑的主體性，如果我們相信主體性的確立能影響作為主體者的特有存在狀態，並產生深化的作用，雖然這是後現代藝術家所不熱衷的，在台灣卻是一直未完成的，對於當代藝術的各範疇進行理性研究是必須的課程。

當代藝術的生活化傾向表現的是一種藝術本質回歸或者是範疇跨越，都必須經由該系統的多元主體研究來共同應證，假如我們同意一種新藝術形式的確立，在理性架構下必須經過本質上的回歸，以比較歷史脈絡中既有的類似形式在本質上的差異。從科學的研究方法是透過客觀條件的理性分析達到理論的建立，而對所欲研究對象進行收集、統合、歸納的過程，是一種先行的程序，理論在此相對於研究對象即是其本質的回歸。當我們將科學的研究方法要套用在社會研究上，基礎的所謂客觀條件並不存在，或者說是無法單純條件化，而所謂的理性分析所面對的文化、身份、價值……等複雜因素中間所產生的關係連結，並非單項也無法斷然分割，量化、質性研究與紮根理論成為面對現象，與深入挖掘本質的工作。如何定義台灣當代雕塑，不是「雕塑」的過程，應該是「尋找」與「發現」的結果。當我們今天企圖以科學方法對當代藝術進行研究時，胡賽爾（Edmund Husserl，1859-1938）在《歐洲科學危機與超越現象學》中對實證主義的批判是值得我們注意的。科學的「危機」表現為科學喪失生活意義，科學觀念被實證地化約為純粹事實的科學，物體的科學捨棄主觀性的問題。¹⁹今天部分侷限的史學方法依然相同的以實證主義態度面對當代藝術，忽視其現實存有的意義，由此所建構的藝術史觀常常是脫離藝術存有本質的假現象。

¹⁹ Edmund Husserl 著；張慶熊譯，《歐洲科學危機和超越現象學》（台北市：桂冠，1992），頁 3-4。

參考書目

(一) 中文專書

Edmund Husserl著，張慶熊譯，《歐洲科學危機和超越現象學》，台北市：桂冠，1992。

Heiner Stachelhaus著，吳瑪俐譯，《波伊斯傳》，台北市：藝術家出版社，1991.10初版。

Jean-Luc Chalumeau著，陳英德、張彌彌合譯，《西方當代藝術史批評》，台北市：藝術家出版社，民91。

義千鬱，《第一屆當代雕塑大展—藝術基地新形式IV》，台北市：文化建設委員會，2001。

(二) 外文專書

Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications London Thousand Oaks New Delhi in association with Theory, Culture & Society, 1997.

(三) 學位論文

許遠達，〈身首異處下的物象靜默——談「2003張乃文——回天乏術」畢業展〉，國立台南藝術學院藝術史與藝術批評研究所第五屆碩士論文，2004.6。

(四) 網路資料

<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/database/chap12/chap12-03.htm>