

無遮蔽的氣象造形
——論當代臺灣雕塑中的地族轉向

Atmospheric Plasticity in the Open: Terrestrial
Turn in Contemporary Taiwan Sculpture

龔卓軍 | Jow-Jiun Gong

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所
專任副教授

Associate Professor, Doctoral
Program of Art Creation and Theory,
Tainan National University of the Arts

來稿日期：2021年5月28日

通過日期：2021年6月7日

摘 要

人類學家提姆·殷苟爾德 (Tim Ingold) 在他的原民漁獵民族誌研究中，以哲學家梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 晚期的環境「呼吸」的存有學概念為基礎，討論了各種材質的造形，在不同氣象條件中的變化與作用，並且將討論的議題延伸到當代環境哲學中的「棲居」(dwelling) 問題中。哲學家拉圖 (Bruno Latour) 也在他的《著陸何處？》一書中，討論了「人族」與「地族」的差別思考，在當代「人類世」風景中的氣候政治性。本文將以這三個理論脈絡為出發點，檢視當代臺灣雕塑中的「地族轉向」趨勢，表現在諸如《東海岸大地藝術季》、《南方以南》、《空山祭》與《pulima 藝術節》當中的當代雕塑思考，在無遮蔽的山海與公路風景中，藝術家如何重返對於大地、氣象、現地材質、人為互動等種種雕塑條件的思考，「地族轉向」不同於美術館空間思考式的雕塑美學，引發了當代探尋雕塑本質的轉向，從材質、再現、心象、社會雕塑，進一步邁向氣象造形、生態雕塑的無遮蔽美學。

關鍵詞：無遮蔽、氣象、造形性、雕塑、地族

Abstract

In the ethnographical researches of the hunter-gatherers of anthropologist Tim Ingold, he used to mention the philosopher Maurice Merleau-Ponty's notion of respiration in Being as an ontological basis for an aesthetics of weather and dwelling. This paper focused on the "Terrestrial turn", a notion adopted from Bruno Latour's work *Down to Earth*, and think on a alternative perspective of contemporary sculpture in Taiwan. It emphasized on the weather conditions of sculptures in the open air and tried to reflect on several land festivals held recently after 2010 as a new trend. Artists and curators who participated this "Terrestrial turn" aesthetical trend were turning away from the sculptural thinking in art museums and paid their attentions more on the weather conditions aside the freeway, mountains, ruins, seashore and mine site. According to the moonlight, fluorescence, Falling wind, monsoons, cloud, fog and mist, these sculpture works found their plasticity in relation to the interactions and feelings aroused in the movement experiences of spectators. Quite different from modern sculpture aesthetics which based on the thinking inside museums, this paper ended for an sculpture aesthetics in the open air with its potential significance in atmospheric medium which revealed the hidden histories of the land, the indigenous trauma and ecological problematic in the epoch of Anthropocene.

Keywords: the Open, Atmosphere, Plasticity, Sculpture, the Terrestrial

一、前言與研究動機

雕塑與無遮蔽的戶外空間，與當代臺灣雕塑的關係為何？這是本文所欲探究的議題。之所以會有這個議題的出現，除了當代臺灣雕塑與公共藝術和公共空間有越來越緊密的關係之外，雕塑評論與雕塑藝術史的討論，也在近年來漸漸指向戶外空間與雕塑之間的關係。以白適銘在 2018 年 11 月《共再生的記憶－重建臺灣藝術史學術研討會論文集》一書中發表的〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉¹一文來看，從 1955 年王白淵的〈臺灣美術運動史〉²開始，集中在個別創作者與團體於美術史框架內的表現，至 1978 年謝里法的《日據時期臺灣美術運動史》³以個體創作經歷風格與的評論方法未變，但突顯了國族主義的觀點。直至 1980 年蓋瑞忠的〈談現代雕塑〉⁴一文中，提出雕塑做為一門學科的知識化、學科化與國際化的問題。⁵

有趣的是，解嚴之後，呂清夫在 1993 年 10 月的〈十年來臺灣現代雕塑之走向——一個雕塑公園熱的年代〉⁶一文中，已經開始全

1 白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，收錄於《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會論文集》，莊子薇、蔡明玲、陳雅琳執行編輯（臺中：國立臺灣美術館，2018），頁 137-160。

2 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》第 3 卷，第 4 期（1955.3）。

3 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉（臺北：藝術家，1978）。

4 蓋瑞忠，〈談現代雕塑〉，《教師之友》21 卷，9-10 期（1980.11）。

5 白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，頁 141。

6 呂清夫，〈十年來臺灣現代雕塑之走向——一個雕塑公園熱的年代〉，《炎黃藝術》第 50 期（1993.10）：頁 17-29。

面提出景觀雕塑、公共藝術、公部門、藝廊、創作營、國際交流、獎助條例與社會大眾之間的整體關係，這當中已隱藏了雕塑與無遮蔽戶外空間的基本關係。與此平行的，是鄭水萍、王慶台、蕭瓊瑞、李美蓉、許惠敏與林明賢的相關討論⁷，除了關於臺灣雕塑的歷史分期與系譜的史學方法論問題外，對於景觀雕塑與公共藝術的問題，白適銘在文中更進一步指出：「雕塑不能僅存於競賽、學院等象牙塔之中，應該進入社會、走向大眾的提問，即成爲必然。然而，符合大眾期待的雕塑，應該具備何種具有公共性的形式要素與溝通能力，或如何面對各種外部空間，已成爲其中的核心問題。」⁸ 換句話說，「從狹小的展場中走出來，走向人群，走向公共空間」⁹，走出解嚴前威權控制的空間感，已成爲解嚴後雕塑史反省的核心問題，同時也挑戰著雕塑的理論與實踐、創作與策展的核心美學價值。

書寫《臺灣近代雕塑史》的藝術史家蕭瓊瑞，本身即是重要的雕塑策展人。蕭瓊瑞最著名的策展案例之一，即是 1998 年，成大舉辦的全臺首場校園雕塑大展《世紀黎明》。十一年之後，他又於 2009 年策辦了《世代對話—校園環境藝術節》，透過兩次展覽，留下了不少藝術作品於校園中，其中最燦炙人口的作品之一，便是成大光復校區大學路校門的雕像〈詩人〉，以蒲添生作品的重新組裝，表現民國人物魯迅的沉思形象，這件雕塑藝術品於 2009 年《世代對話—校園環境藝術節》樹立至今，頗有代表性。在蕭瓊瑞接受成大學生會的訪

7 白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，頁 142-145。

8 白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，頁 146。

9 白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，頁 146。

談中，我們理解到，因為 1997 年楊英風家屬要求將作品置入成大校園，「時任新聞中心主任的蕭老師便與校長商量，希望採用類似藝術銀行的概念，作品可以拿來借放但不直接買斷。而與其只放一座，不如多借幾件來放，就這樣作品從 2 件、5 件積累到 120 件，成就了當時規模最大的《世紀黎明校園雕塑大展》¹⁰。蕭瓊瑞的確是爲了改善當時校園環境中，當時自殺頻傳，研究室中師生互動環境不佳，人文思考欠缺環境導因，因掌握時機而促成了這項戶外展覽。「這場項展覽起到了什麼效果呢？首先，學生發生憾事的頻率減少了；二來，本場展覽造就了 30 萬人次進入校園，在沒有疫情的當時，對師生來講是極大的認同；最後，在大家有共識下，隔年成大設立了全臺首創的校園藝術中心。」¹¹ 就此而言，這個大學環境置入雕塑作品的成功案例，指出了雕塑史家在歷史書寫與藝術實踐的雙重角色扮演下，即知即行地改變雕塑的社會互動條件，塑造了公共藝術推動時，大學校園的戶外無遮蔽環境場域做爲文化實驗場域的積極角色。

從 1998 年的《世紀黎明校園雕塑大展》至今，已超過了二十年。從美術館與校園戶外環境做爲雕塑與戶外無遮蔽空間關係的實驗場域，到大型的《東海岸大地藝術節》（始於 2015 年）、《桃園地景藝術節》（始於 2016 年）、《森川里海米粳流溼地藝術季》（始於 2017

10 郭婷瑋，〈【校園公共藝術 | 專訪蕭瓊瑞老師（上）】怎麼回事？成大多好公共藝術品啊！〉，傳成（成大學生會新聞部），2021.5.22 點閱，<https://www.facebook.com/nckusuNEWS/posts/610220917044944>。

11 郭婷瑋，〈【校園公共藝術 | 專訪蕭瓊瑞老師（上）】怎麼回事？成大多好公共藝術品啊！〉，傳成（成大學生會新聞部），2021.5.22 點閱，<https://www.facebook.com/nckusuNEWS/posts/610220917044944>。

年)、《臺中世界花卉博覽會》(始於 2018 年)、《南迴地景藝術季》(始於 2018 年)、《浪漫臺三線藝術季》(始於 2019 年)、《臺南龍崎光節空山祭》(始於 2019 年)、《pulima 藝術節》(始於 2012 年)等等結合海岸、溼地、廢棄公地、廢棄軍營、內山與海岸公路、惡地形、礦場的場域實驗，雕塑、景觀雕塑、公共藝術這些先前的臺灣雕塑史議題，顯然面臨了更全面的場域問題的轉換，社會互動和公眾反應，也更形複雜，特別是這些在戶外無遮蔽空間設置的裝置或雕塑作品，進一步與多變的地景和氣候條件，形成了不得不進行環境因素對話的要求。

本文的研究動機，即是因應當代雕塑場域規則的改變，不再集中於人為的美術館與人造公園場域，而大量轉向哲學家拉圖(Bruno Latour)在《何處著陸?》一書中所謂的「地族」環境中，企圖在「戶外無遮蔽空間」中，回應其氣象造形的趨勢，為此趨勢提出環境美學上的相關美學觀點上的討論。

二、雕塑研究的方法論

近二十年來，跟隨著臺灣藝術家與策展人的腳步，臺灣當代藝術轉向土地倫理的行動，十分顯著。譬如 1997 年為始的《土地倫理》，由張元茜策展，以及接續而來，陳界仁指向西方現代性計畫黑暗面與冷戰結構的〈西方公司〉、〈幸福大廈〉與〈殘響世界〉，吳瑪俐獲得臺新藝術大獎的流域社區型「樹眉坑溪計畫」，高俊宏的〈廢墟影像晶體計畫〉和〈橫斷記〉，這些當代藝術的計畫，透過藝術的裝置、影像、檔案、雕塑、社區行動與書寫，針對這些被現代化與現代性計

畫蹂躪過的土地與歷史，逐步加以揭露。在這股潮流中，拉圖的《我們從未現代過》、《面對蓋婭：新氣候體制八講》和《著陸何處：全球化、不平等與生態鉅變下，政治該何去何從？》系列著作的中文翻譯與出版，代表了「現代性」、「後現代」與「後殖民」理論問題之外的思考平面，也代表了從當代極端型氣候政治出發，重置當代藝術理論問題框架、集體實踐之政治方略的環境政治轉向。

所謂的「地族轉向」(Terrestrial turn) 這樣的說法，來自於《著陸何處》一書的氣候政治觀點。作者拉圖在此書擘畫的是一個地族同盟的新氣候體制政治學。在臺灣，我們如果隨著在地的獵人上山，就可以懂得什麼是拉圖意義下的「地族」。在拉圖的看法中，所謂的「地族」：包含了雨水、溪水、山坡地、崩場地、不同的植被與森林、農場、露營地、樹木上的昆蟲與細菌、生活其間的山豬、水鹿、山羌、飛鼠、蕨類、小米、蛇類、溪中的魚蝦、獵徑、獵寮、獵人、家族、部落組織、盜木者、開發農地者、砍伐與造林的殖民者、林務局、河川局、政府機關等等。在以上列舉的「地族」名單中，越接近後半段的地族，越傾向或誕生於現代國家與地方治理，透過機構化的「離地族」或「人族」，脫離「在地」脈絡，成為了離地化的「地族」，或可以稱之為「人族」。就今天的氣候政治而言，「離地族」與「人族」其實也脫離不了極端氣候帶來的威脅，無法倖免於蓋婭與「地族」的反撲。¹²

12 龔卓軍，〈地族同盟的哲學鷹架〉，收錄於《著陸何處：全球化、不平等與生態鉅變下，政治該何去何從？》，布魯諾·拉圖 (Bruno Latour) 著，陳榮泰、伍啟鴻譯 (新北市：群學，2020)，頁 xxii-xxiv。

從本文前言中所列舉的近年的相關大地與地景藝術節來看，「地族」的主要角色明顯地被關注，海洋、獵場、溪流、海岸地形、溼地、廢棄公地、廢棄軍營、內山與海岸公路、惡地形、礦場這些本來被美術館忽略的「地族」現場，躍升為策展計畫與創作計畫的主角，因此，在雕塑研究的方法論上，也產生了地族轉向的方法論挑戰。以下以兩位當代陶藝家徐永旭與吳其錚的作品來舉例說明。

一般而言，徐永旭的陶作雕塑物件造形有其生物上的原型，不論是手指捏塑的指模、蚶殼、帶狀薄片、大小圈形薄片、孔洞、皮膜、葉狀片皮，都比較接近微型生物單元的原型，從這些物件的創作原型，再發展為這些原型構造出來的單一物件或幾乎是建築結構體的物件，突顯出抽象蔓生的生物性趣味，也突顯其抽象量體上的巨大，超越了一般陶作雕塑的尺度。有趣的是，就其雕塑的氣象造形而言，徐永旭與吳其錚有一個饒富興味的創作交錯點。吳其錚在研究所時期搬到外公的故鄉台南安平，畢業後不久，即參與了2010年徐永旭的公共藝術作品〈安平海吼：濤·痕〉的助手工作，隨即，2013年吳其錚又與友人共同發展安平老街中的「風獅爺復育計畫」。

本文所謂「無遮蔽的氣象造形」，可以用徐永旭在〈安平海吼：濤·痕〉計畫中，以高達5.5公尺的巨型雕塑，樹立起包含春分、秋分和冬至前後的視線觀測雕塑，這座氣象造形的雕塑，不僅讓觀眾可以由作品隙縫中觀看安平的夕陽落海，同時也預設了觀眾可以從同樣的隙縫間，聆聽強烈海風吹過作品時發出的吼聲，重現自清代開始流傳的「安平海吼」。這件雕塑的基礎是臺灣西南海岸的季風現象。因此，在作品分析時，我們無法迴避「地族轉向」中的「無遮蔽的氣象造形」這樣的議題，換句話說，單純分析雕塑品作為單純獨立的實體，將會忽略了作品所在場域的戶外條件和氣象條件。

少了這些相關條件的分析，〈安平海吼：濤·痕〉這件作品即無法成立。另一方面，透過對吳其錚的訪問，筆者發現，從徐永旭的〈安平海吼：濤·痕〉設置理念中與助手工作中，他發現了「風」與「陶」在雕塑上的可能關係。

「地族轉向」中的「無遮蔽的氣象造形」這個議題來看，徐永旭選擇的是巨型手捏陶雕塑與安平海風的關係，吳其錚在後來選擇的卻是「風獅爺」雕塑原型的轉化、「風」的氣候現象與他對於安平生活經驗的關係。吳其錚 2017 年個展「裝風」系列的雕塑物件原型，正是由此而來。如果說在「裝風」系列的作品中，風獅爺可以說是這些作品的物件原型，展場中佈滿了各式各樣的由原型形變而來的風獅爺，那可能只說對了一半。因為，「裝風」系列在美學上還思考了一種地理氣候上的原型現象：安平的海風。這個「安平海風」的氣象原型，反過來構成了「裝風」系列作品的各個中空與穿孔構造物件，因此，物件的原型（風獅爺）與原型的物件（風洞）交互辯證的美學思考，構成了吳其錚基於具體安平風土的陶偶虛實空間構造。

從上述的例子來看，我們需要進一步對「風」與「氣候」做更加深入的描述。在此，本文採用的是現象學的方法，特別是英國人類學家提姆·殷苟爾德（Tim Ingold）的《環境的感知：論生活、棲居與技能》（*The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwell and Skill*）¹³中所主張的「棲居」（*Dwelling*）現象學。殷苟爾德採用了環境心理學家詹姆士·吉布森（James J. Gibson）所描述的環境感知身心狀態，實際上「天」與「地」像是兩個半球體那

13 Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays On Livelihood, Dwell and Skill* (London: Routledge, 2011).

樣，人類是生活棲居在天地之間的戶外無遮蔽空間，只不過在地景之間，人類建立了一些傢俱陳設與裝置，得以生活，吉布森以「屏幕」（screen）與「媒體」（medium）稱之，最明顯的屏幕與媒體，莫過於「大氣媒體」（atmospheric medium）。但是，殷苟爾德並不同意人類生活的棲居之所只是天地之間的「傢俱陳設」（furnishment），他在〈地、天、風與氣象〉（Earth, Sky, Wind and Weather）¹⁴ 一文中認為，在無遮蔽的戶外（in the open）棲居，意味著在開放無遮蔽的世界中，人與物之間的關係，並不是一種封閉性的形式，而是共同沉浸在生成變化的「媒體之流」（fluxes of the medium）之中，也就是在風與氣象的「大氣媒體」之中。在其中的吸吐過程即是生命的過程，包括人類身體的有機體，時而打斷、時而延續天地之間的風與氣象，進入了天地間的實體與媒體，以塑造其運動變化中的成長歷程。因此，棲居在無遮蔽的戶外世界，並不是只生活在地球表面的設施裡，而是棲居在氣象世界不斷轉化形變的化育之中。

借用現象學哲學家梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）在遺作《眼與心》中，描述畫家與「存有」（Being）的關係語句：「人們稱為『靈感』（inspiration）的東西，應該就其字面來看：確實存在著存有的吸納（inspiration）與呼出（expiration）。存在著大寫存有中的呼吸（respiration），也確實存在著行動和熱情，如此難以確認，以致我們再也難以區分是誰在看、誰被看，誰在畫、又是誰被畫。」¹⁵ 殷

14 Tim Ingold, "Earth, Sky, Wind and Weather," *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.), (2007): p.19-38.

15 Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》，（臺北市：典藏藝術家家庭，2007），頁 90-91。

苟爾德說：「吸入與吐出，吾人交替地納入媒體，然後又臣屬於它。吸入就是把風變成呼吸，吐出就是把呼吸變成了風。這種來來去去的交替作用，在呼吸作用之中，便是生命的根本。在許多不同的語言中，關於生命的字眼，風與呼吸都呈現了這樣的想法。」¹⁶就此而言，雕塑可以說是一種持續中的生命棲居處的造形，「去感受風，呼吸空氣，其實是騎乘在世界持續形成的浪潮中，以梅洛龐蒂的說法來講，就是永遠地在人與物的『持續誕生』中在場。」¹⁷因此，以無遮蔽的戶外空間的觀點來看雕塑的造形，也就成了天地之間的風與氣象造形的持續生成，這些造形是天地之間的氣象連續體的一部分，就像吉布森說的「大氣媒體」的變化，也是天地氣象連續體的一部分。在這樣的環境美學的觀點下，無遮蔽戶外空間中的雕塑，若單純以實體物件來理解，就會失去了藝術家在天地間的吸吐感受下，創造出生命過程中與氣象連續體相關連的棲居相關感性物件的意涵。

用這樣的方法論來了解無遮蔽戶外空間中的雕塑，與現代美學並沒有矛盾之處，我們可以用英國美學家約翰·羅斯金（John Ruskin）的美學當做例子來考察。羅斯金在他的《現代畫家》第五卷、第七部「雲之美」、第一章〈雲的平衡〉開篇便說：「我們已經看到，當大地在過去必須為人類的居住做準備的時候，做為中介物的一方簾幕，如其所是，即已在人類與大地的黑暗之間分佈開來，以一種柔和的尺幅，這個中介的簾幕結合了大地的穩定與無感、和人類的熱情與易逝。但是，層層蒼穹也必須為人類的居住而做出準備。在蒼

16 Tim Ingold, "Earth, Sky, Wind and Weather," p.31.

17 Tim Ingold, "Earth, Sky, Wind and Weather," p.32.

穹的熾熱光線與虛空和人類之間，就像在大地如鐵質實體的暗沉與人類之間，一片簾幕必須散佈為中介物，它應該要能夠緩解這種人類所無法承受的榮耀，使虛弱的人類得以承受，它還得將層層蒼穹不變的運動轉換為人類變遷興衰的外表。在大地與人類之間，長出了葉子，在穹與人類之間，則出現了雲。人類的生命一半像是落葉，一半如同飛騰的煙霧。」¹⁸ 羅斯金認為威廉·透納（Joseph Mallord William Turner）畫中呈現雲彩的樣子，會讓觀畫者的印象如同在穿越中看透天空的種種層次，而不是在凝視某種天空的實體。就像羅斯金在《現代畫家》第一卷中所說的，天空呈現的是「可穿越的氣態，有深度、顫動著的透空體」，這種大氣天空生產出來的是「氣態的繪畫，你可以在其中看到某些東西，穿透過靠近你的那些局部，進入到遙遠的那些部分；某些沒有表面的東西，穿透過它們，我們能夠躍進向越來越遠的遠方，沒有停駐點也沒有盡頭，進入到空間的最深處。」¹⁹ 這也正是為什麼英國小說家王爾德（Oscar Wilde）會說出：「在透納之前，倫敦沒有霧。」這樣的美學判斷，因為透納在他 1844 年的代表作〈雨、蒸汽和速度—開往西部的鐵路〉（Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway）這幅畫中，呈現的恰好是工業、速度、氣象、雨滴、雲霧所形成的光學狀態。既然現代繪畫的重要起點是對於無遮蔽空間中的氣象造形，那麼，為什麼雕塑只能被限定在室內物件的封閉造形中？至此，本論文所欲論證的嶄新的雕塑美學方法論，

18 John Ruskin, *Modern Painters*, Vol. V, Part VII(Of Cloud Beauty), Cha. 1(The Cloud-Balancings), 1903, p.101. Project Gutenberg's *Modern Painters Volume I - V*, by John Ruskin, <https://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm>.

19 John Ruskin, *Modern Painters*, Vol. I, p.347-348.

一種基於無遮蔽戶外空間的氣象造形論，便成爲一種臺灣當代雕塑研究中有待解放出來的方法論觀點。

三、氣象造形論：天地間的月光、黑光、海風、雲霧

若從氣象造形論的美學觀點來看，近十年的臺灣大地與地景藝術節中的雕塑造形原理，可以得到更爲完整的美學判斷基礎。以下，我們分別從月光、黑光、海風、雲霧這幾個氣象造形的例子來闡述這項戶外雕塑美學的美學判斷原理。

(一) 月光與黑光：我們首先可以從環境性的「光」要素出發。以《東海岸大地藝術季》每年的重頭戲——每場可以吸引好幾千名觀眾的月光海音樂會爲例，就是充分利用都歷附近的坡地，面向太平洋岸的滿月時分，透過音樂的空氣共振，以取得景觀雕塑的完形。有趣的是，月光海音樂會的坡地上，本身就會設置相關的物件裝置與雕塑，但是，面向太平洋的完整視野，卻永遠保留給滿月時分的「月光海」景觀，理由無他，正是因爲滿月在太平洋上的映射，不論是否有些微的雲朵或是否有風，幾千人以上的觀眾，在夏季月亮打光在海面的夜視效果上，都成爲無遮蔽戶外空間景觀的最佳欣賞者。

其次，以已經舉辦兩年的臺南龍崎光節《空山祭》來說，《空山祭》雖不能說是爭議十多年的龍崎事業廢棄物掩埋場的華麗轉向，但卻可以說是一個令人意外的「陰翳美學轉向」，一個惡地形環境與黑光對話的美學。我們可以提問：如果比較近十年臺灣燈會與地景藝術節的美學，遠離城市地帶的《空山祭》之所以在這兩年異軍突起，造

成這個遠離城市有四十分鐘左右車程的地方光節受到群眾歡迎，究竟有什麼理由？在《空山祭》的山谷中，辛綺這位策展人與藝術家的作品，讓光蟲和螢光雕塑物形成的〈流光樹林〉居於光表現的主幹，雖然也在《月津港燈節》中的巷道暗處擺置過，但是，似乎國內沒有一個燈會能夠有《空山祭》所提供的四十分鐘上下路程間巨大山壁與山谷所造成的「黑光連續體」環境這樣的特異空間縱深。由於空間縱深的上下量體維度與觀眾身體的操練，美術館與電影院中的消極觀眾身體，靜態與刻板的運動模式，似乎並不能與黑光環境中運動的觀眾身體感相提並論。以此在黑光中運動前行的美學經驗，《空山祭》克服了眾多地方燈會的光元素破碎而不連續基本問題，而讓觀眾重拾在黑暗中提燈前行、看不清臉也看不清腳的幽微陰翳之樂。²⁰

不論是《東海岸大地藝術季》的《月光海音樂會》或《空山祭》的黑光環境，都需要充分考量氣象造形中的基本要素：無遮蔽戶外的光。而「月光海」景觀與山谷中的〈流光樹林〉景觀，都不僅止於視覺性的表現，而是綜合了戶外夜間的聲波振動與身體運動，直接聯結於月光與黑光環境而成爲其連續體的一部分。這種無遮蔽戶外的月光與黑光，必須緊密結合大氣的氣象條件，在至少無雨的天氣中，才能呈現其完整造形。這個戶外光的要素，在黑夜、白天、雲霧帶，在海岸、山谷、高山帶都會隨著氣象條件的不同而根本影響著雕塑的造形，因此，在針對戶外無遮蔽的狀態下討論當代臺灣雕塑時，是不可忽略的基本美學要素。但必須進一步指出的是，這些光要素隨著氣象

20 參見龔卓軍的觀察報告，〈山谷蛇靈的蔓生·觸探陰翳的縱深：論「空山祭」的黑光連續體〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021年1月31日網路發表。

變化而生成不同的動態面貌，很難與美術館式的室內調光相比較，正因如此，本文方以「氣象造形」來命名它。

(二) 海風與漂流木：本文雖然在上一節已經討論過「安平海風」對於徐永旭的〈安平海吼：濤·痕〉的重要性，以及如何影響吳其錚的安平風獅爺系列和「裝風」系列的創作思考，但我認為，風的元素對於無遮蔽戶外雕塑的造形影響，除了在風吹發聲或民俗止風辟邪的抗風象徵外，風的不同強度，也可能帶來不同的雕塑作品體驗，藝術家梁任宏 2015 年的「自然能美學」與 2019 年的「轉進論」系列作品，就經常以風動力、風流變化，加上軸承滑轉之能耐，突顯大地環境氣流與風動的造形。2018 年「南方以南——南迴藝術計畫」的大武崙海濱公園，讓南迴公路的海濱多了一處曖昧的「看海」或更好說是「體會海風」的停駐地點，也就是邱承宏的〈陽台〉。這個黃檜木製的「陽台」，並沒有塗抹任何防護漆，以便在此罕有人至的海邊，創造一個在隱私與開放間狀態曖昧的無遮蔽空間，遼闊的海岸、日影與風流的變化力量，融合在這個停駐點上。反過來說，如果這個無遮蔽的陽台沒有流變的海風與波浪的濤聲，換到美術館內部，將會成爲一個人造環境中，失去環境體感的乾澀物件。

依據這樣的雕塑美學思考，我們就會比較容易理解，《落山風藝術季》利用屏東車城海口港的落山風氣候，再結合戶外無遮蔽的地景，也可以成爲雕塑美學的思考起點。羅宗慶與社區媽媽合作的〈海口沙浪〉，低度利用鉛管蚶架與晾曬其上的布匹，立刻就形成了一片一片連續性的風、沙與浪的交互造形，這如果在美術館，恐怕即使動用大型風扇，也難以表現落山風特有力度與變化風流。邱承宏的〈水泥動物園〉則利用老舊風景區廢棄的水泥動物造型，反向操作水泥的

重量與風的輕飄之間的對比性，讓這些再生循環的水泥動園望向海洋，在風的強力吹拂中，形成了夢一般的景象。於是，「吹風看海」的感性攝受在這些雕塑作品的設置下，得到感性上的強化，而這樣的強化中，落山風的力度與聲響、觀者身體的運動接觸、遼闊視野的海口、海浪波濤聲其實是交織在一起的美學要素，移時移地，就不一定能經驗到這樣的「落山風連續體」的過程。

另外一個由風延伸出來的氣象造形材質，就是漂流木。長久以來，關於漂流木美學的討論，總是徘徊於它與傳統雕塑材質上的實體性差異，而忽略了它的來源其實與颱風、地震、土石流和極端型氣候中的暴雨有關，換句話說，漂流木並不等於一般木雕的材質，是因為它大多是位於中海拔的山區或山溝，由於颱風形成的風倒木，隨著土石流或大水順流而下，在臺灣的急短型溪流沿岸與海灣沙灘的交接帶，形成裸木漂流或靠岸木體的群聚。就此而言，漂流木這樣的材質，本身就與氣象記憶、颱風記憶、災難記憶、部落記憶、森林記憶和溪流海洋的記憶緊緊扣連在一起。漂流木的創作，因此成了經常生活分佈於溪口海口的原住民藝術家結下了不解之緣，也反過來成為其複雜的離散經歷與身份認同政治表現的重要象徵材質。例如大港口的藝術家拉黑子·達立夫，「受原住民社會運動的影響，1991年，29歲的拉黑子·達立夫回到故鄉花蓮港口部落，先展開文史調查工作並時常溯溪於山林之間感受文化與土地的關係，同時受到姊夫甘信一的影響接觸漂流木」²¹。1993年至1995年，拉黑子進行了四次的個展，

21 盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究—以木雕為例(1895至2010)》(南投市：國史館臺灣文獻館；臺北：原民會，2012)，頁341。

「穩定地以漂流木為主要媒材持續創作」²²，除了「展示在乾淨寂靜的牆面或展示台上，但也將作品放置於部落山海背景前拍照，以表明來自部落場域。」²³ 在盧梅芬的研究分析中，漂流木這個媒材本身即與部落文化與記憶的場域有關，若再更進一步闡述，本文認為這是因為部落生活對於無遮蔽的戶外山海場域，本來就視為其生命記憶與傳承的連續體，這正是殷苟爾德強調的「棲居」的根本樣態。我們或許可以由此了解，安聖惠、撒古流、伊祐·噶照這些不同族群的原民藝術家之所以不斷地採用漂流木來創作，不能不說與這種材質底層的氣象造形記憶有關，而氣象造形所聯結的就是他們的部落棲居的種種生命經驗。

藝術家安聖惠早期創作與漂流木的關係，是另一個明顯的例子。「早期的作品很多是用樹根呈現，它們（漂流木）好像是在召喚我，要我撿拾它們。從糖廠第一件大型作品到後來在史前博物館關於南島的藝術活動，每一個漂流木的重量與外形都是獨一無二的，它（靈感）會進入到妳的夢境，漂流木就像屍骸那種感覺，可是到我夢境中，它是活的」²⁴。如果我們不用簡化的泛靈論去解釋藝術家的夢境，更現象學地來說，漂流木成了天地氣象變化之間，生與死之連續體的實體表徵。漂流木承載了風雨土石的氣象記憶，也成為具體生命的生死往返運動的餘生指標。

22 盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究—以木雕為例（1895至2010）》，頁342。

23 盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究—以木雕為例（1895至2010）》，頁343。

24 阮湘芸、柯妙婷、羅倩整理，〈一起一起又自己自己——都蘭意識部落藝術家群〉，《藝術觀點 ACT》75期（2018.7）：頁40。

（三）雲霧：2020年的《桃園地景藝術節》，法國藝術家裘安·蒲梅（Joan Pomero）用水霧與大樹的聯合裝置，創作了一件戶外無遮蔽空間的作品〈共用循環〉。在桃園大湳保一總隊的舊營區，這件作品不僅利用樹幹、樹梢與葉緣間的水霧噴霧裝置，擴展了樹的遮陰效果，混合了樹蔭與水霧的清涼感，也拉近了大樹與觀眾的身體關係。我們在其中感受到了一種微氣候的氣象造形，觀眾在等待水霧開始之前，與大樹周遭的地面、空間與環境已有預期性的投入，或者與眾人可能產生共通的驚喜，這樣的無界線空間有其樹蔭的參考界限，卻又不給予觀眾身體以任何的限定，可以說是微雲霧系的可穿透性雕塑，光線、濕度、皮膚感受、呼吸、風的氣流、樹的輪廓都因此而改變，匯聚組裝成了一種與群眾相互穿透涵容的不定形氣象造形。

在十九世紀之前，西方藝術中的雲霧表現，依據余伯特·達彌施（Hubert Damisch）在《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》一書中的描述，雲霧的幻覺表現只是一種效果，而不是繪畫的原則，換句話說，雲霧的使用較接近符號的使用，有時又具有鬆脫符號的作用。有時候，雲霧在繪畫中發生的是凝聚的作用，造成符號間的聯合與傳遞效果；有時候，雲霧又拒絕成為符號，表現為純粹的圖形，破壞了畫面間符號的句法，造成解散、去形與無限制的作用。²⁵ 雲霧在繪畫中的這種雙重性（符號化與去符號化）的不穩定作用，到了十九世紀，即與現代美學中強調的「真實性」關聯在一起。雲霧既具有一種與真實相關的象徵秩序作用，又具有非功能性的浮動能指的作

25 Hubert Damisch 著，董強譯，《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（臺北：揚智，2002），頁 282-284。

用。因此，達彌施回到雲霧與現代美學的關係時說：「在羅斯金準備寫作《現代畫家》的時候（大約在 1842 年），英國風景畫家：普盧特（Prout）、費爾丁（Fielding）、哈爾定（Harding），特別是透納（Turner），對天空表現的興趣，在他眼裡，完全是合理的：現代畫家之所以在風景藝術上能夠勝過古代的畫家，並與以十七世紀普桑（Poussin）與克洛羅·洛蘭（Claude Lorrain）為首的經院派傳統決裂，在很大程度上是因為他們的天空更『真實』。在這種真實裡面就有雲的作用。」²⁶ 就此而言，「雲霧」在美學上與「真實」的關係，指向正是藝術與無遮蔽戶外棲居空間的關係，而雲霧在此與真實生活空間的關係，正是一種變換不定的多層指標。

十九世紀上半葉，透納與大衛·弗里德利希（Caspar David Friedrich）開始運用雲與霧做為構圖的主要鋪陳。透納在〈雨、蒸汽和速度〉這幅畫中，充分運用了化約簡筆的視覺效果，將火車奔馳經過泰晤士河橋的噴發蒸汽，與穿越大雨和大氣造成的風起雲湧，混融為一，強烈的筆觸與色調分佈，只留下左側的橋與後方雨中城市的模糊形象，唯一清晰之處，是右下側的火車鐵軌橋體圍欄。弗里德利希的〈雲海上的漫遊者〉（Wanderer above the Sea of Mists, 1818），運用了蒸騰飛舞、拓散遍佈的雲與霧，將整個場景與地面分離，一位金髮男子背向觀者跨站在突出的山岩上，拄著登山杖，面向眼前的低層流動雲海，雲霧被較近處嶙峋起落的峭起山岩所切分，遠處雲層上露出更為高聳的層層山峰與峭壁。德國浪漫主義與英國浪漫主義在此的相互影響，不約而同，指向某種與大氣現象有關的雲霧現象學。

26 Hubert Damisch 著，《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》，頁 286。

以羅斯金的美學觀點來看，古代畫家只捕捉了雲霧的質量，但卻欠缺雲霧與環境相互作用下的「真實性」。因為他們不了解在大氣的湛藍與雲彩的白色之間，可以分為三種不同的區域、三個不同的舞台體系：包含古代畫家唯一比較了解的中間雲區，透納特別喜愛表現的天空盡頭的高層雲區，以及最接近地表的製造雨水與無形狀、不定形、非穩定性的低層水氣雲霧區，這個下層雲區，正是現代畫家最擅長的雲霧區。²⁷ 以這樣的雲霧現象學與美學的角度，來看待臺灣近現代繪畫中的雲霧，我們可以在翻閱林麗雲的《山谷聲音》專論中看到²⁸，日治時代石川欽一郎的〈南投的新高山〉（1932）、〈水里所見的新高山〉（1932）、〈新高山〉（1933）、〈太平山所見的次高山〉（1932）、〈臺灣次高山〉（1930），都有強烈的下層水氣與雲霧的表現，或是繚繞著山腰，或是氤氳於山谷；那須雅城的〈新高〉（1929）、〈太魯閣〉（1929）、〈靈峰春趣〉（1930）、〈幽谷秋情〉（1930），除了無處不在雲霧之外，更進一步表現了霧林帶山岳「被松蘿纏繞的樹林及蔓開的花朵所圍繞，顯得濕潤而溫暖」；木下靜涯的〈蕃山將霽〉（1934）、〈雲海〉（1935）、〈早晨的新高〉（1938），也都是底層雲霧密佈於整個畫面，成為主要構圖要素的重要主題；最後，大澤清高的〈新高山〉（1925）、丸山晚霞的〈兒玉山所見的新高山〉（1934）、〈山野雲霧〉（1934）、〈阿里山的日出〉（1934），無不運用薄霧或上下流動中的中下層雲海，做為畫中襯托宏偉山體

27 Hubert Damisch 著，《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》，頁 286-287。

28 林麗雲，《山谷聲音：臺灣山岳美術圖像與呂基正》（臺北市：雄獅圖書，2004）。

的主要「屏幕」(screen)與「媒體」(medium)。²⁹我們發現,對於這些近現代畫家做為表現屏幕與媒體的下層雲霧,也正是無遮蔽的戶外雕塑基本的設置與座落的雲區。

然而,這樣的下層雲區,有可能成為當代雕塑的戶外展區嗎?也就是說,在這樣的美學觀點下,當我們考慮的已不是現代雕塑在室內的台座問題,而是整個戶外氣象條件與雕塑作品的相互作用關係,那麼,底層雲霧有沒有可能成為戶外雕塑展覽的一部分呢?事實上,本文最後要討論的一個軟雕塑展,就是企圖處理這樣一個大膽的戶外展覽案例,發生在海拔 1200 公尺高度的花東縱谷花蓮萬榮鄉的一個石礦場上。那就是由藝術家林介文在 2021 年策展的《pulima 藝術節》的「裏山」計畫。³⁰

「裏山」計畫的展場與花蓮縱谷山脈經常繚繞的雲霧帶有關。這一道縱谷西側的山脈,由海拔 900 至 2500 公尺左右的山巒連峰,從北邊的北加禮宛山(1267)、加禮宛山(1470)、沙婆礮山(1120),到美崙溪上游的七腳川山(2312)、白葉山(1984),一直到西南側銅門附近的初音山(905),恰恰屬於臺灣高山的霧林帶。往南延伸的花東縱谷,讓秀姑巒溪像一條皺摺的摺縫線一樣,拼縫起兩塊異質

29 龔卓軍,〈霧的現象學:羅斯金山岳美學中的屏幕與媒體〉,《藝術家》雜誌 551 期(2021.4):頁 186-189。

30 以下,我將多處改寫前曾發表於網路的觀察報告〈霧林裏山·結痂的紋樣學:論林介文《裏山》計畫中的當代編織策展學〉。由於臺新藝術獎的觀察員報告並非正式的學術出版,而屬於觀察員的評論筆記,臺新藝術基金會亦未要求正式的學術格式,故可視為發展中的研究報告,而非正式出版的研究成果。參見龔卓軍的觀察報告,〈霧林裏山·結痂的紋樣學:論林介文《裏山》計畫中的當代編織策展學〉,ARTALKS:網路平台,觀察員報告,2021 年 3 月 31 日網路發表。

的地質板塊：屬於菲律賓海板塊的海岸山脈與屬於歐亞板塊的中央山脈。站在玉里鎮上跨溪而過的玉富自行車道過溪鐵橋中間，我們可以兩腳跨著這條地質摺縫線，面對身邊樹立著亞洲唯一、全球唯二的跨板塊橋樑碰撞擠壓線指示牌。沿著花東縱谷九號公路而下的豐田、萬榮、瑞穗、玉里，緊鄰中央山脈東側、縱谷西側的霧林帶山區，大部分是太魯閣族人的生活區；這片因陸塊碰撞擠壓而隆起陡升的山區，除了玉里附近的中平林道是通往馬博拉斯山八日橫斷行程的出入口外，其實，也正是臺灣蛇紋石的最主要產地。而展場所在瑞欣石礦場，便是眾多蛇紋石礦場的其中一處。³¹

在春季的三月初，這個展場必須有車載運至山上，超過四十分鐘的上山車程，使觀眾首先脫離了日常平地生活的場所，進入霧林帶的高度。到達戶外展場後，眼前襲來的是，越來越濃的霧牆，將三個高低階面、一個開採谷地的台階與谷地，使觀眾身處於雲霧和微雨變化中。年輕織者溫孟軒（Pitay）的〈這不只是我的故事－當疙瘩退去那痂〉、來自屏東瑪家鄉佳義村楊奕的〈日記〉，分別在大霧的吊架與廢棄輸砂機高台壁面上，或迷幻絢麗、或精準褶疊地浮現在風景中。在這濃重白霧的礦場泥濘台地上，這些作品幾乎與綠樹朽木上的松蘿，或廢棄生鏽機器與山石上的橘紅色氧化紋理，難以區分。

31 「蛇紋岩是臺灣本身自產重要的岩石礦物資源，主要產地都位於脊樑山脈東翼花蓮、臺東地區，主要產區有玉里、瑞穗、萬榮及豐田這四個區域，佔臺灣蛇紋岩總產量約96%，開採歷史大約從1970年代開始，隨著經濟起飛至1990年代中期達生產高峰的515,620公噸，之後受到環保意識抬頭、景觀顧慮、品質好的蛇紋岩逐漸枯竭，蛇紋岩產量便逐年降低減少。」《經濟部礦務局一〇一年度委辦計畫：開發蛇紋石多元化材料之應用研究(1/4)期末報告書》，委託單位：經濟部礦務局，執行單位：國立臺北科技大學資源工程研究所，計畫主持人：鄭大偉，中華民國一〇一年十二月十日，頁129。

〈挖土機的被毯〉上的大多數織布塊，來自於萬榮鄉北邊一些，鳳林鎮明利村督喜工作室的溫英妹（Dusi）阿嬤，林介文買下了溫英妹衣櫥裡、裝棉被的大塑膠套和三個壓克力箱中幾乎所有的織布。溫英妹跟媽媽學編織，以她的桌織機織出了許多平織、斜紋織的美麗配色圖紋，林介文買下了溫英妹的多塊織布後，加上自己蒐集的各種織布，包括奶奶的布、水源部落太魯閣族宋美枝等三位織者的布、漢人吳明鋒的布，由住在花蓮的排灣族人恩萊勇·法芙魯（漢名鄧雪貞）執行，她在跟林介文進行「挖土機」的概念討論後，負責解決技術上的問題，一個人拼縫這條布。連續三個月的工作，有時候要六七個人一起拉，才能把這一大塊拼縫起來的被單（Qabang）就定位。這一塊在尊古安山上因濃重的水氣而緊緊包覆住挖土機的 Qabang（被單），是一群織者共同走出來的路。

原來，這些拼縫的織物，首先涉及到的是這座位於霧林帶的尊古安山，是紅葉村迫遷歷史的傷痛路徑。「紅葉部落原本並非一個完整的部落，而是原本內太魯閣四個部落：洛韶、西寶、西拉克、新村重組而成。1914年日本總督府發動太魯閣戰爭，戰後為削弱強悍的太魯閣族，實施移住政策，將太魯閣餘族打散、迫遷到現今花蓮秀林鄉、萬榮鄉山麓地帶，其中一部分才成為今日的紅葉村。」³² 這條被迫遷的路徑，也是一條軟雕塑的「織路」（Eluz Tminun）。山石、松蘿、菌菇、苔蘚地衣、檜木與扁柏，勢必曾經在失去獵槍的男人腳下、在揹著織機的織女穿越過的路徑上，層層疊疊地交織分佈。

32 記者：林吉洋，〈震動的紅葉部落 02：他們為什麼反地熱？中生代覺醒參戰，拒絕外力決定部落命運〉，上下游，2020年10月12日點閱，<https://www.newsmarket.com.tw/blog/140143/>。

在策展方法上，「裏山」計畫除了在展呈方面，有企圖「為山林包裹療傷」的軟雕塑裝置外，在執行過程中，它還包裹著「『裏山』共織日記：10位織者的編織空間」這個由策展人探訪織者、進行共織的子計畫。策展人林介文揹著她的 Ubung（地織機），走訪了十位生活在不同地區與部落的織者，與她們共織，並討論彼此對編織和展覽的想法。這種旅行式、共作式的策展行動，展現了策展人對部落編織史的深度理解：「Tnbrihan」（交換）編織法。這個方法，以「拆衣還原線、重新聯結線」做為「還原換線」的概念構成，於是，拆解既成編物、銜接礦山展場、重新編成地景的策展方法，就成了「裏山」的戶外展場構造特色。

這種軟雕塑策展的方法與策略，或許可以讓我們進一步討論德勒茲關於「平滑與紋理化」的思考，那就是游獵民族發明的毛氈的拓織、揉拓與鞣製法。《千高原》的最後一章中說：

「纖維的微片被交纏在一起，一個這樣的錯綜複雜的聚合體，絕不是同質性的：相反，它是平滑的、開放的，或，在任何方向上都是無邊界的；它無頂部，無底部，也無中心；它不對固定的和變動的要素進行指定，而是展布著一種連續的流變。」³³

最重要的是，這種無頂部、無中心、無邊界的連續體流變，與外部空間的接續關係，「在定居民族那裡，衣服－織物和掛毯－織物傾

33 德勒茲（G. Deleuze）與加塔利（F. Guattari）著，姜宇輝譯，《資本主義與精神分裂（卷2）：千高原》（上海：上海書店出版社，2010），頁 685-686。

向於時而將身體（物體）、時而將外部空間與固定的房屋聯結在一起：織物將身體（物體）和外部整合於一個封閉空間之中。而相反，游牧民族的編織術則將衣服和房屋指向外部空間，指向（身體（物體）在其中運動）開放的平滑空間。」³⁴總而言之，「裏山」的策展，創造了一組織物、植物、松蘿、水霧與岩場的共振連續體（continuum），重新將織物重新投向孕育它們的無遮蔽的大地與雲霧，與環境心理學家吉布森說的环境「介質」（medium）和人類學家殷苟爾德所說的無遮蔽空間中「氣象」（atmosphere）造形共振，以軟雕塑的方式緊密交織在一起。³⁵

四、結論：臺灣當代雕塑中的氣象造形

如果我們將臺灣當代雕塑的造形問題，轉向戶外無遮蔽空間中的地族，把思考雕塑美學的方法論焦點，集中在天地間的月光、黑光、海風、雲霧等等氣候與氣象現象，就會發現一個不太一樣的戶外雕塑史。本文不僅停留在雕塑公園、景觀雕塑與公共藝術這些議題，而更進一步面對廣闊的戶外無遮蔽空間與雕塑的關係。在理論觀點上，本文藉由人類學家提姆·殷苟爾德（Tim Ingold）在他的原民漁

34 德勒茲（G. Deleuze）與加塔利（F. Guattari）著，《資本主義與精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇輝譯，頁 686。

35 Tim Ingold, "Earth, Sky, Wind and Weather", p.19-38. 以上多處參見龔卓軍的觀察報告，〈霧林裏山·結痂的紋樣學：論林介文《裏山》計畫中的當代編織策展學〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021年3月31日網路發表。

獵民族誌與環境感知的嶄新研究，呼應著哲學家梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）晚期的環境「呼吸」的存有學概念，深入討論了諸如陶作、漂流木、螢光、編織物等不同材質的造形，在面對不同的環境氣象時的造形表現，也對於當代環境哲學中的「棲居」（dwelling）問題，提出了災難、族群迫遷、氣象感知、微氣候、公共聚集的差異經驗。另一方面，哲學家拉圖在《著陸何處？》一書中討論的「人族」與「地族」的差異存在，其實指向的是當代極端氣候條件下的複雜氣候政治性。透過以上三個理論脈絡，本文以夾議夾敘的方式，檢視當代臺灣雕塑中的「地族轉向」趨勢與其問題場域。本文選擇討論的作品，多表現在《東海岸大地藝術季》、《南方以南》、《空山祭》、《落山風藝術節》與《pulima 藝術節》的戶外無遮蔽空間中，在落山風、山海、月光、雲霧與安平海風這些風景與氣象中，討論策展人與藝術家們如何透過作品的設置，重返對於地形、氣象、土地歷史與現地材質的綜合思考，這種「地族轉向」的雕塑思考，已在近年創造出不同於美術館空間思考式的雕塑美學。在邁向氣象造形、生態雕塑的無遮蔽美學思考時，因為有限篇幅的限制，本文保留了一般而言「大地藝術祭」的美學理論問題，也保留了已發展有一定脈絡基礎的地景藝術（Land Art）的完整討論，希望在將來的討論中，更進一步思考當代雕塑與「大地藝術祭」和「地景藝術」之間的深層關係。

參考書目

(一) 中文論著

- 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》第3卷，第4期（1955.3）。
- 白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，收錄於《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會論文集》，莊子薇、蔡明玲、陳雅琳執行編輯，臺中：國立臺灣美術館，2018。
- 呂清夫，〈十年來臺灣現代雕塑之走向——一個雕塑公園熱的年代〉，《炎黃藝術》第50期（1993.10）：頁17-29。
- 林吉洋，〈震動的紅葉部落 02：他們為什麼反地熱？中生代覺醒參戰，拒絕外力決定部落命運〉，上下游，2020.10.12 點閱，<https://www.newsmarket.com.tw/blog/140143/>。
- 林麗雲，《山谷跂音：臺灣山岳美術圖像與呂基正》，臺北市：雄獅圖書，2004。
- 阮湘芸、柯妙婷、羅倩整理，〈一起一起又自己自己——都蘭意識部落藝術家群〉，《藝術觀點 ACT》第75期（2018.7）。
- 郭婷瑋，〈【校園公共藝術 | 專訪蕭瓊瑞老師（上）】怎麼回事？成大好多公共藝術品啊！〉，2021.5.22 更新，<https://www.facebook.com/nckusuNEWS/posts/610220917044944>。
- 蓋瑞忠，〈談現代雕塑〉，《教師之友》21卷，9-10期（1980.11）。
- 盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究—以木雕為例（1895至2010）》，南投市：國史館臺灣文獻館；臺北市：原民會，2012。
- 《經濟部礦務局一〇一一年度委辦計畫：開發蛇紋石多元化材料之應用研究（1/4）期末報告書》，委託單位：經濟部礦務局，執行單位：國立臺北科技大學資源工程研究所，計畫主持人：鄭大偉，中華民國一〇一年十二月十日。
<https://www.mine.gov.tw> › Download › PInfo。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家，1978年。

龔卓軍，〈地族同盟的哲學鷹架〉，收錄於《著陸何處：全球化、不平等與生態鉅變下，政治該何去何從？》，布魯諾·拉圖（Bruno Latour）著，陳榮泰、伍啓鴻譯，新北市：群學，2020年。

龔卓軍，〈霧的現象學：羅斯金山岳美學中的屏幕與媒體〉，《藝術家》雜誌 551 期（2021.4）：頁 186-189。

龔卓軍，〈山谷蛇靈的蔓生·觸探陰翳的縱深：論「空山祭」的黑光連續體〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021年1月31日發表。

龔卓軍，〈霧林裏山·結痂的紋樣學：論林介文《裏山》計畫中的當代編織策展學〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021年3月31日發表。

德勒茲（G. Deleuze）與加塔利（F. Guattari）著，《資本主義與精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇輝譯，上海：上海書店出版社，2010。

余伯特·達彌施（Hubert Damisch），董強譯，《雲的理論：爲了建立一種新的繪畫史》，臺北市：揚智，2002。

梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，龔卓軍譯，《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》，臺北市：典藏藝術家庭，2007年。

（二）西文論著

Ingold, Tim. "Earth, Sky, Wind and Weather," *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.), (2007): p.19-38.

Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays On Livelihood, Dwell and Skill*, London: Routledge, 2011.

Ruskin, John. *Modern Painters*, Vol. I-V, 1903. Project Gutenberg's *Modern Painters* by John Ruskin, <https://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm>.

