

冷與熱——以雕塑之名

Fever and Cold: In the Name of Sculpture

簡子傑 | Tzu-Chieh Jian

國立高雄師範大學美術學系/所
專任助理教授

Assistant Professor, Department
of Fine Arts, National Kaohsiung
Normal University

來稿日期：2021年4月13日

通過日期：2021年5月12日

摘 要

早在 1993 年，呂清夫便曾以〈十年來臺灣現代雕塑之走向：一個雕塑公園熱的年代〉一文，指出當時臺灣的「現代雕塑」遭遇了朝向景觀的發展，其形式標誌於台座的取消，但這些觀察無非凸顯了某種有別於雕塑存有論的政治經濟因素的宏觀存在，另一方面，90 年代初卻也是臺灣當代藝術的初始階段，置身於斯時情境下的雕塑，卻也擁有較諸當時多半侷限於學院的當代藝術潮流一個更早地遭遇了公共性的條件。

劉柏村 1994 年受國美館委託的公共藝術作品〈人與房子關係—不安〉可以視為這種情境下的時代產物，以景觀之名回應著時代的大他者期許，然而，這種被預期成為景觀的雕塑還是先要擁有某種「熱」——這種「熱」有其傾向與主觀層面，倘若我們將焦點轉向 90 年代學院內部，其實不難發現，在高等藝術教育領域的雕塑存有論一直隱含著某種穿梭於框架內外的感知構造——〈人與房子關係—不安〉一作中被過度凸顯的框架，乃至劉柏村 1997 年後的「金剛」系列創作，在在凸顯了在偏冷的雕塑存有論議題的旁邊，仍存在著某種冷與熱持續交錯的當代雕塑特質，一方面是延續自現代主義的自由造型理念，另一方面卻是平行於前者的某種「後設」特徵，而從更年輕一代的藝術家的雕塑實踐來看，框架的後設性質則逐步地轉換為某種反身性思考的源泉，我們或可將冷與熱視為雕塑存有論迄今的重要殘留。

關鍵詞：台座、框架、現代雕塑、雕塑公園、臺灣當代藝術、冷與熱

Abstract

As early as 1993, Ching-Fu Lu noted in his essay *Taiwanese Modern Sculpture in the Past Decade: An Era of Sculpture Park Fever* that modern sculpture in Taiwan at the time was being turned into a part of the landscape, with its form marked by the disappearance of the pedestal; however, these observations only highlighted the existence of certain macroscopic political and economic factors separate from the ontology of sculpture. Also, the early 1990s was when contemporary art began to emerge in Taiwan, thus sculpture within this context had an earlier encounter with external, public conditions than contemporary art trends that were mostly confined to art academies then.

Commissioned by the National Taiwan Museum of Fine Arts, Po-Chun Liu's work of public art *Man Vs. House—Anxiety* (1994) can be regarded as a product of the aforementioned context, responding to the expectations of the greater Other as a part of the landscape. Nevertheless, this kind of sculpture, expected to become part of the landscape, must first possess a certain “heat” —a kind of heat that has its own inclination and subjectivity. Were we to shift our focus to art academies in the 1990s, it would not, in fact, be difficult to find that, within the academies, the ontology of sculpture in higher art education has always implied a certain kind of perceptual structure that weaves in and out of the framework. Everything from the over-emphasized framework in Po-Chun Liu's *Man Vs. House—Anxiety* to his *Jin Gang* series (from 1997 onwards) highlights the fact that next to the “colder”

ontology of sculpture, a certain interplay of “fever” and “cold” still exists in contemporary sculpture, which is on the one hand a continuation of the modernist concept of free form, and on the other a meta-feature parallel to the former. As shown by the practices of a younger generation of sculptors, the “meta” nature of the framework has been gradually transformed into the source of a kind of reflexive thinking, so perhaps we can consider this “fever” and “cold” as an important remnant of the ontology of sculpture thus far.

Keywords: Pedestal, Framework, Modern Sculpture, Sculpture Park, Contemporary Art in Taiwan, Fever and Cold

一、前言

行經臺中的國立臺灣美術館時，很難不注意到在館舍入口前方廣場的斜坡，豎立著一個略顯歪斜的大型雕塑，這件名為〈人與房子關係—不安〉的青銅作品有六公尺高，歪斜感大概源自該作的長方形框架是以傾斜的方式進行設置，但是在這個框架的上方還鑲嵌了一個有著人體意象的造型物，它的姿態像是抱頭苦思，按照作品名稱來推想，其實不難猜測長方形框架意味著「房子」，人體意象的蜷曲姿態則表達了不安感，符號性的框架與人體意象的造型物之間似乎有著某種對峙關係，並讓人不免思索，這個框架除了意味著「房子」，還有可能具有其他意義。

這件 1994 年完成的作品，是藝術家劉柏村自法國留學返臺後的第一件大型戶外雕塑，在他之後的創作系列中也不時可以看到以如此具體的框架對應於人體意象的創作型態，而後續的「金剛」系列更透過鋼鐵這種強烈指涉工業文明的材質藉以寓意著意義越加廣泛的框架。事實上，從劉柏村的創作脈絡進行回溯，〈人與房子關係—不安〉所凸顯的人體／框架議題其來有自，其中，人體意象的創作型態除了可指向藝術家早期雕塑訓練的來源，同時也意味著一整套源自西方雕塑的美學思考，並擁有某種自由表現的藝術溫度，另一方面，相對冰冷的符號性「框架」，卻不僅暗示著某種由外部強加的權力，同時，由於框架兼具功能性與台座意義，似乎也體現著某種後設的觀看位置，就好像在製作這樣一個大型人體塑像的同時還必須顧及給出其座標的客觀判準，大型雕塑的製作雖然必須憑藉創作者強力介入現實的權力意志，框架卻同時還表達著某種大於藝術家自我的東西，框架似乎指向了一切社會性地賦予我們各種秩序想像

的東西，但此時此刻它已然歪斜。

這種歪斜還有著冷與熱的兩面，冷，在於以雕塑之名進行的各種後設的理論思索，不僅關聯著臺灣的雕塑存有論的建構，也涉及框架必然中介出的某種後設距離；熱，則不僅出現於製作大型作品必要的熱情，實則也呼應了當年的「雕塑公園熱」與雕塑領域未曾中斷的體制化過程，而要討論這些內容，無可避免地必須回到雕塑所置身的具體背景，事實上，90年代前後也恰恰是臺灣由現代主義過渡到所謂當代藝術的關鍵轉型期，¹ 劉柏村在這個時期的創作當然難以自外於這樣的脈絡。

當然，這個脈絡相較於一個可以被視為臺灣雕塑領域整體的研究對象來說，恐怕僅是這整個逐步當代化的臺灣雕塑情境的部分舉隅，然而，若是企圖以雕塑之名來進行理論提問，在這個當代藝術與各種體制化過程早已衝入雕塑領域並改寫其存有論預設的當下來說，無論如何都會顯得問題重重，無論如何，本文以冷、熱等狀態描述來捕捉這個持續變化中的雕塑維度僅是一項有限度的理論嘗試，然而，就臺灣當代雕塑十分豐富的具體發展而言，包含劉柏村在內的諸多藝術家其多樣且兼具深度的創作，卻也為我們的理論工作提供了異常充分的動機。

1 儘管對於「臺灣當代藝術」的出現有各種不同說法，但多數文獻仍將其連結至1987年的「解嚴」，也因此，整個90年代瀰漫了一股關於臺灣當代藝術如何蓬勃興起的描述，例如出現在蔡昭儀的《巨視·微觀·多重鏡反：解嚴後臺灣當代藝術的思辯與實踐》中的觀點，便以「解嚴」視為「臺灣當代藝術開展的歷史『變革點』，主要築基於藝術家通過個人詮釋來反映時代現實的觀點、手法、切入方式，與戰後以來的藝術表現開始形成一個鮮明的區隔。」見蔡昭儀，《巨視·微觀·多重鏡反：解嚴後臺灣當代藝術的思辯與實踐》（臺中：國立臺灣美術館，2006）。

二、在「雕塑公園熱」的情境中

無論如何，就劉柏村個人的生命史來說，1991年自法國留學返台後，直到1996年才取得國立臺灣藝術大學雕塑系的專任教職，雖然這個階段的臺灣仍處於90年代初經濟繁榮的樂觀氣氛中，但對劉柏村而言，這些年卻是歸國後一段青黃不接的探索時期，根據藝術家本人的回憶，1993年時獲得國美館審議委員推薦而創作的〈人與房子關係—不安〉，作為他的第一件大型戶外雕塑，其實是在工作不穩定的情況下一個非常重要的創作出口，²當然，這種必須在專職藝術家與學院教師間做出抉擇的身份困境在臺灣並非偶然。³

然而，或也因為這樣的生命階段，雖然在劉柏村的創作脈絡中人體意象一直是慣常的主題，但這個歪斜的框架畢竟還是表達了某種焦慮，只是我們也注意到這個框架下方還有著相對厚實的基礎，相對於上方絕大部分鏤空的線條狀框架也有著某種支撐功能，這個基礎給人一種類似台座的認知意象，卻又由於整體都被整合為單一的框架，讓它像是一個過度擴大最後整個包覆著作品實體的巨型構造物，另一方面，當我們的視線從作品傳達的不安稍微移開，在這樣一個與館舍遙遙對望的位置，廣場滿佈的綠意還是帶來了舒緩的感受，假日時絡繹

2 這些生平敘述來自作者對劉柏村的訪談。

3 例如王嘉驥2003年發表的〈臺灣學院裡的當代藝術狀態〉便曾指出，至少在2003年當時臺灣的藝術環境中，非但專業藝術家難以倚賴藝術市場而存在，往往也必須寄居於學院，以教師身份謀求生存才能兼顧創作，但這樣的創作對王嘉驥來說，卻是一種業餘狀態，見王嘉驥，〈臺灣學院裡的當代藝術狀態〉，《藝術家》337期（2003,6）：頁290-293。

不絕的遊客在這個大型雕塑旁逕行休憩，孩童們從斜坡跑向廣場的嬉鬧聲仍十分融入這種雕塑在一旁的的生活場景。

同樣在 1993 年，呂清夫便曾以〈十年來臺灣現代雕塑之走向：一個雕塑公園熱的年代〉一文指出，⁴ 當時臺灣的「現代雕塑」有了朝向了景觀雕塑的發展，呂清夫當年的文章鉅細靡遺地回顧了十年來雕塑領域的各項發展，對於透過雕塑這種藝術形式而匯集的藝術社群有重要的回顧意義，但「雕塑公園熱」畢竟凸顯了某些外在於雕塑自身的社會經濟因素，事實上，臺灣 90 年代的經濟榮景所造就的大型景觀需求，乃至呂文中也曾提及的 1992 年立法院所通過的「文化藝術獎助條例」，其中所謂「百分之一公共藝術」的預算規劃更提供了臺灣雕塑社群難能可貴的資源與舞台，當其他的藝術形式仍掙扎於市場導向抑或開拓疆界的當代實驗，這些外部因素為雕塑保留某種化外之地，同時也比當時多半侷限於學院內的當代藝術潮流更早地遭遇了公共性的拷問。

〈人與房子關係一不安〉可以視為這種「雕塑公園熱」情境下的產物之一，其後果便是成為國美館前廣場斜坡上的景觀佈局要素之一，然而，理論面對的難題還包括：當我們更多地考慮藝術家個自的創作脈絡，這種外部影響很可能只得被視為是一種偶然，雖然將這種偶然放在整個臺灣社會條件中去思考將會有著截然不同的意義，但劉柏村當年遭遇的困頓與這件像是出口的委託創作，還是讓他個人的生命經驗與當時的社會情境的遭遇有著某種命定的特質，作品中的框架

4 見：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》50 期（1993.10）：頁 17-29。

實則也可視為作為大他者的社會之於當年雕塑創作者的一種兼具體制化功能的凝視，當然，我們也不能否認這種凝視對於試圖堅持創作之路的藝術家而言有著顯著的支持效果。

三、必須揮別台座

另一方面，透過呂清夫當年的回顧性文章，至少會讓我們發現，我們今日在臺灣大型都市中處處可見各種景觀雕塑當然需要歷經漫長的發展過程，「雕塑公園熱」絕非忽然冒出來的政策產物，對於雕塑領域而言，早在 1985 年，作為形式主義議題的台座問題便頻繁出現在雕塑領域的創作與評論中，儘管這種「台座」問題多半只為圈內人所關注，我們卻可以將台座問題的相關思辯——這些雕塑形式的爭論對社會大眾來說無非是一種相對「冷」的知性思考——看作這個置身在城市與市民間那作為美學中介的雕塑存有論至少在理論意義上的必要條件，最終通向社會對於景觀或雕塑公園的熱的想像。

這種理論意義，實則也指向臺灣現代雕塑直到當代藝術的脈絡，因為早在 1985 年《中華民國現代雕塑特展》的相關文獻中，偏「冷」的理論問題便已出現於當年評選紀錄中，「台座」是其中最重要的關鍵詞。當時的評論透過對於越來越多捨去台座的雕塑的觀察，推論出一種新的「空間」關係，如果說這種空間關係仍預設著抽象的形式主義思考方式，並仍以雕塑的存有作為討論的基底，在呂清夫為該展畫冊所寫的專文標題〈別了台座，回歸廣場〉中，卻也表達了這些雕塑蘊含著撤除作品與現實間藩籬意圖，當呂清夫以十足宣

示性的口吻倡議著要「將作品歸還於廣場或公共的場所」，⁵幾乎預言了八年後文章的「雕塑公園熱」觀點，當然，時至今日，我們也不難將這種期許視為雕塑存有論的重大轉折點，轉向空間的雕塑理應遭遇公共性，這種推論也可視為從單一形式類型朝向跨域化之當代藝術的某種在地理論模型。

但也是這種轉折讓我們難以再將「雕塑」視為某種普遍的藝術形式，事實上，在 1995 年連德誠翻譯的羅薩琳·克勞斯 (Rosalind E. Krauss) 的重量級著作《前衛的原創性》中，其中完成於 1978 年的〈擴展場域中的雕塑〉一文，一開始便強調雕塑的這種概念已成為問題，她認為，雕塑實則更多的作為一種「歷史限定的範疇」——當臺灣的藝評人傾向將無台座作品視為某種「空間化」觀看條件之創造時——⁶克勞斯則進一步倡議某種混和了風景與建築的後現代主義觀點，並批判了那種與「地方」失去關聯的現代主義雕塑觀，這種現代主義雕塑的「台座」被克勞斯看待成為雕塑完成其自主性要求的重要媒介，當她批判地描述現代「雕塑往下擴展吸收台座成為自己的一部分」，接著則引入了所謂「擴展場域」議題。⁷

5 見《1985 中華民國現代雕塑特展》(臺北：臺北市立美術館，1985)，頁 9。

6 例如王秀雄便在 85 年的現代雕塑特展畫冊上論及：「由於作品是放置地面，它擺的位置和空間構成的方式，與欣賞者的角度產生不同的效果，觀者可走進作品中，由站的位置和移動的方向，欣賞作品不同的角度和造形」，請見王秀雄，〈中華民國現代雕塑特展評述〉，收錄於《1985 中華民國現代雕塑特展》，(臺北：臺北市立美術館，1985 年)，頁 7。

7 見 Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44; 中譯見連德誠譯，《前衛的原創性》(臺北：遠流出版，1995)，引文見中譯本 384 頁。

值得注意的是，克勞斯要求雕塑回返地方的倡議，這種著眼於作為歷史限定範疇而非普遍範疇的雕塑時，其實隱含著一種對於雕塑進行「再脈絡化」的要求，但對克勞斯來說，這種再脈絡化卻必須有別於傳統上透過雕塑史所建造的雕塑存有論，她轉而將雕塑視為經常成對的文化概念的某種節點。

回看臺灣的雕塑領域，其時卻也經驗了另一種再脈絡化的過程，越來越多作為景觀環節的雕塑確實面臨各種公共性的拷問，⁸但這種公共性卻更多地盤根錯節於「地方」，而這種地方幾可等同於地方政治勢力與市民大眾的認同，這種脈絡化意味著將雕塑存有讓位於美其名為民主的政治決斷，這些都讓框架問題從理論意味十足的冷的形式論辯為之轉型，當然，當代藝術的跨域傾向也稀釋了雕塑自身的存有論含量，而在這條走向當代藝術的路徑中，不再需要依賴雕塑形式的雕塑終究走向了體制化的公共藝術領地，總而言之，在面向大眾與當代藝術的位置上，雕塑確實擁有遠勝於其他藝術形式的熱。

四、從預設雕塑存有的台座到體制化的框架

當然這裡的熱不僅意指讓藝術家在擁抱創作時的熱情，實則也意味著透過藝術家、專業經理人、公部門承辦人與執行小組的協作

8 例如 2005 年在臺北市舉辦的第二屆「公共藝術節」中，市府文化局便依據前屆辦理經驗，明確地將規劃重點放在「先公共，後藝術」，這種以臨時性公共藝術及建構廣泛的民眾參與機制的公共藝術政策，後來也頻繁地出現在各式公共藝術標案的說明書中，可參見如石瑞仁對於該藝術節的評論，<https://publicart.moc.gov.tw/藝文專區.html?view=article&id=69>（2019.7 瀏覽）。

成果，換言之，這種熱來自藝術社群與體制的會合，但也在這種貌似讓「熱」貫穿涉及雕塑全部領域的描述中，一方面提醒了我們雕塑與外在於自身的社會條件間的複雜關係，另一方面，卻也是這種「熱」，無論其是基於修辭或其感性意義，提醒了我們作為問題意識的臺灣當代雕塑有其主觀面向，90年代及之後的臺灣當代雕塑發展存在著某種與體制性因素進行交互作用的傾向（inclination）。

這種作為熱的雕塑一傾向，同時也使我們發現冷的理論與伴隨而來的知性思考其實一直維持著與前者並行的分歧狀態，也因此，探究「台座」議題，除了有助於澄清從現代主義雕塑邁向當代藝術過程中的理論範式的轉移，卻也對雕塑與體制性因素的連動關係提供了相當豐富的論述條件。

如前所述，由於雕塑領域擁有相對豐富的公共藝術資源，當代藝術趨勢也推動起那作為形式的雕塑之於回應時代的社會性期許，這些條件都導致雕塑在臺灣經歷著一段較為特殊的體制化階段，在這個體制化過程中，雕塑加速度地從侷限於台座上的現代主義模式一躍而出，從追求純粹並嘗試建構自身律法的形式思維，蛻變為座落在公園一隅的景觀——這裡的景觀無疑地意味著視覺性的偏重，並有其服務對象——市民大眾，即便在大眾很可能對藝術漠不關心，卻依然接受了被塑造為中介於城市與市民之間的美學模組的雕塑，可以說，當雕塑試圖突破既有的形式疆界之時，就立即地遭遇體制性目光的審視與過濾。

早在1985年《中華民國現代雕塑特展》承辦人康添旺在《現代美術》的特展專輯前言中表示：「鑑於以往公辦雕塑展限制太多，無形中將參展作品局限在台座上的觀念已形成，為突破傳統的包袱，

則必須大膽嘗試，採取自由開放式公開徵求作品」⁹，而首屆由林壽宇、黎志文、徐揚聰創作的獲獎作品，也恰好都沒有台座，擔任評審的藝評人呂清夫便指出，這些作品「有一個明顯的特徵，那就是它們都撤去了台座，那怕作品底下鋪一塊布都有所不容，因為布不過是台座的平面化而已」¹⁰。

值得注意的，當有館方身份的康添旺將「公辦雕塑展」的限制指為作品都在台座上的侷限，卻也間接表達了展覽制度對特定形式的體制性目光有所本的傾向，而在呂清夫的評語中，則是將獲獎作品所去除的台座視為重大的趨勢特徵，藝評人的觀察固然其來有自，但這兩種觀點卻也凸顯了某種糾結在制度與形式間既連結又分離的論述張力——無台座的雕塑形式雖是破除了某些傳統規範，但這種破除應允的自由卻也僅是片刻閃現，與此同時，無台座的雕塑也與作為制度框架的展覽之間開始其綿密的互動，如果說舊的框架仍為雕塑的純粹性保留了某種不容侵犯的神聖性，被推下台座的雕塑的一旁則簇擁著一群在公園中嬉戲與漫步的市民。

到了90年代，事實上，相似的觀察也所在多有，例如陳傳興於1992年發表的〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭：1980年代臺灣之「前」後現代狀況〉一文，雖是聚焦於當年藝壇的「臺灣主體性」論戰，卻也指出臺灣自60年代以來的現代主義發展早已淪為某種「制度符號」，其實他當年這些觀點與其論戰對手多有雷同，主要差異在

9 康添旺，〈1985 中華民國現代雕塑特展〉，《現代美術》6期（1985.04）：頁4。

10 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》50期，（1993.10）：頁19。

於，在提問臺灣的現代主義是否真正的本土化時，他自問自答地點出這種現代主義發展與制度相互滲透的狀況：

是，因為它已被制化，滲入制度內成為其構成成分。不是，因為這個「現代主義」被制化的過程並非是經過思辨、辯證與抗爭而完成的。¹¹

當然，陳傳興的觀察源自一個大於雕塑領域的觀察，然而，即便在雕塑領域的相關評論中，卻也可以看到十分接近的觀察，諸如侯宜人於 1994 年一篇帶著女性主義宣戰意味濃厚的短評〈荒原之所在，糞屎亦可吃：臺灣當代雕塑人文情的野人觀〉中，將當年方興未艾的各種冠上「人文」抬頭的雕塑展，視為某種「不說不舞，既缺乏態勢（gesture），又不具社會批判性（雕塑的衍生發展命題）；它們是溯本探源後的冥想實體，顯現『人文』氣質」的客體，¹² 這種冥思性的「人文」不禁讓人聯想晚期傅柯（Michel Foucault）的自我技術相關論述，無論如何，這種被侯宜人批判的「人文」存在著體制馴化的一面。

11 該文早在 1992 年 9 月發表於《雄獅美術》的〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭：一九八〇年代臺灣之「前」後現代美術狀況〉，後收錄於葉玉靜編，《臺灣美術中的臺灣意識：前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》，頁 238-255。

12 侯宜人，〈荒原之所在，糞屎亦可吃：臺灣當代雕塑人文情的野人觀〉，《藝術家》231 期（1994.7）：頁 198-201。

五、藝術家手中的過度框架

無論如何，相較於克勞斯批判的雕塑向下吸納台座的現代主義雕塑特徵會讓我們想到的布朗庫西（Constantin Brâncuși, 1876-1957），純粹的西方現代雕塑仍然純粹；但在劉柏村的〈人與房子關係—不安〉中，我們所見的反而是某種台座向上吸納雕塑的不協調狀態，如果說在擴展場域中的雕塑往往取消了台座，在劉柏村後續的創作中雖則不乏各種特定場域的大型戶外創作，卻大都還是維持著十分顯眼的框架思考，事實上，我們或可以將他著名的「金剛」系列看作某種持續變化中的框架的具體外延，由鋼鐵打造的金剛即以其材質寓意著我們所處工業時代的宏觀框架。

在劉柏村一份標記為〈2019年創作自述〉的文章中，曾再度提及作為人體形像的「肢離形貌」表現，但他也強調，為了進一步尋求這些作品「形式呈現的確立性與擴張方向」，必須先確定其框架，只是這種框架不只是形式意義的東西，同時也寓意著我們身處時代的環境整體：

一種框架的形式結構，也自然成為詮釋反映現代都會文明生活的基礎依據。透過此種科學、理性的二十世紀圖騰產物，一種新文明原初的神話景象，是為反應工業化時代所衍生的「現代自然」總體面的呈現。然而此種符號是既為寫實且凌駕於我們之上，卻又抽象的顯示其不確定方位，如同生活在這長高四四方方的鋼筋水泥叢林結構中，一切事物的衍生，都乃是孕育於此種框架的造形結構中，使人與大自然的關係，無形中被這成群成堆的鋼筋叢林建築物所隔離，人類似乎在建構

且自囚式的關在這高長的框架裡，如在象牙塔中成長一般。然而此種形體架構，因其自身乃存在著自主的形式格局與建構的自律性質及規格化的構成，也呈現出一種現代化美學的向度表現。但是，也因其強烈地自成一格，無形中卻與自然間產生極度之矛盾與對立性，形成一種自我框設的分離世界。¹³

對劉柏村來說，這個框架因而有著雙重的特徵，一方面，作為「現代化美學的向度表現」有其時代意義，但這種作為形式的功能性結構卻被極端地放大，因而抵達了這種充滿矛盾感的「自我框設的分離世界」——在本文開頭對本作的描述中，我們也注意到〈人與房子關係一不安〉那過於巨大的符號性框架暗示了某種後設的觀看位置，這種觀看的存在使得藝術家在最直接的創作對象前徘徊，人體形像與框架間的對立並非為了即將破繭而出的辯證過程而生，而是指向「自我框設的分離世界」的持存狀態，框架與自我被看待為持續分裂的兩端，我們甚至可以將這些框架視為人體形像的某種自囚姿態，這個框架無疑地承載著來自外部的社會內容，過度膨脹的框架甚而擠壓著框架原先承諾要承載的雕塑。

如果說，在雕塑演變為「雕塑公園熱」以前所遭遇的那種冷的台座問題畢竟可視為廣泛意義下的框架，這個框架決定了藝術與非藝術、雕塑與非雕塑的二元論關係，在這種情況下的台座，將盡可能地壓低姿態，避免自己僭越了它的工具性位階，而後我們遭遇了台座的

13 該文未刊，為筆者在參與2020年劉柏村於耘非凡美術館之個展「金剛演義」座談前，由藝術家提供，粗體的重點標示為筆者所加。

取消，好像理應遭遇一個更為開闊、限制越來越少的世界，但對劉柏村來說，在後來的這個世界中，卻並不意味著我們從此遠離了框架，相對的，台座的消失反倒是凸顯了框架的無所不在，這種內在性的框架先是透過鋼鐵寓意了我們所處的工業化時代，在一個不僅依循藝術家創作意圖的觀點下，更逐漸流變為某種唯有公共性才能提供判準的東西，在後者的這種情況中，最常見的辦法是民眾參與機制，有形的台座需盡可能變得不可見，取而代之的，是創作出一種與市民大眾間的中介關係的建立，但在劉柏村的〈人與房子關係—不安〉與其後續的創作中，我們難以忽視其對於框架的著重，或者，功能性的現代主義台座仍然是冰冷的存在物。

六、在過度框架中的冷與熱

事實上，自林壽宇參與《1985 中華民國第一屆現代雕塑特展》的獲獎作品〈我們的前面是什麼〉採取無台座形式之後，在劉柏村以外繼續從事雕塑創作的藝術家中，雕塑的台座議題也仍被視為相當重要的創作內容。

例如任教於國立臺北藝術大學的張乃文，2007 在北美館的個展《不是東西》中，在混和了現成物與石雕等材質的各式作品中，便有意地將台座問題意識化，例如〈右手〉這件作品，張乃文先以石雕仿製米開朗基羅（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni）於西斯汀教堂的〈創世紀〉壁畫中的神之右手，接著則以建築鷹架懸掛之，鷹架無疑表露某種施工中的後台意象，框架也包覆著精心製作的石雕；在同一個個展中，張乃文也採用佛教造像風格製作雕

像〈畜〉，但該作卻斜倒在地，在因此外露的台座底部上，藝術家更嵌上一面反射展場其他作品的鏡子，作品名稱是通常與否定詞連結的「只」，這種命名方式或可視為藝術家對於台座議題的回應——無論如何，在這些凸顯台座或框架的雕塑作品中，都有一種難以言詮的共同傾向，藝術家熱情地製作出雕塑後，同時又將創作焦點放在各種中介元素的選擇與調度，後者無疑可視為對雕塑所採取的某種後設視角，一冷一熱。

而在劉柏村往後的「金剛」系列中，這種與造型活動相平行的框架更逐漸演變為某種同時作為巨觀與微觀的觀看／創作方式，諸如那些尺度超越一般人類的巨大的金剛，這些超人的人體形像無非直接體現了創作過程中藝術家直面創作對象的態度，這會是一種帶著激情與狂熱態度下的生產；然而，這些巨大金剛卻也洩漏出極不相稱的微觀態度，因為微觀總是不會忘記任何微小之物，而整體則來自這些微小的細節之堆砌，就如同那些以微型金剛組構而成的巨大金剛。另一方面，巨觀提供的是俯瞰式的視角，於是我們看到那些螻蛄般的微型金剛列隊前行，它們帶給我們一種更像是旁觀者的冷淡視角，冰冷而後設，我們不得不退後一步以見證金剛狂熱的整體，在震撼之餘還是能意識到同時存在著一種後設的觀看。

其實這種熱情的創作狀態中同時矛盾地維持著冷眼旁觀的後設姿態所在多有，例如龔卓軍曾將徐永旭據以構造大型量體的小物件稱為「小孔竅」，這些由手部勞動製作而成的局部繼而組構出具備極限主義物件規模的「反陶」系列，或是涂維政參與 2019 年泰國雙年展的〈甲米神話遺跡〉乃至 2001 年起極為聞名的「卜滿文明」系列，都是在作為雕塑的造型活動之外，同時提供了一個謔仿著博物館體制的觀看框架。

七、在冷熱交替中殘留的雕塑存有

「熱」總是能召喚出它作為「冷」的背面，關於雕塑要如何回應時代的期許可能是一種議題熱，在 90 年代這種熱表現為對雕塑公園的期許，然而，雕塑卻如同任何其他藝術類型仍預設著絕緣於社會體制的冷的形式界線，這種冷當然不只存在於感官層次而已，在高等藝術教育領域中對於雕塑觀點的建造一直隱含著某種交錯於冷與熱之間、並在框架的內與外框架交互穿梭的感知結構——一如前述在 90 年代回到臺灣並擔任教職的劉柏村，除了教授術科的金屬課程，卻也同時講授「西洋雕塑史」等理論內容，這種創作與理論並行的現象不僅影響了一批當時仍在學的年輕雕塑藝術家，或也促使劉柏村自身的雕塑實踐擁有上述的後設的觀看特徵，「金剛」系列便在大或小乃至於一與多之間的持續切換視角，因而生產出某種浸潤其中卻也自我疏離的矛盾特質。

但當那些龐大的雕塑走向景觀並成為都市空間經驗難以忽略的一環，雖然確實也稀釋了雕塑存有論中某些至關重要的形式預設，但對劉柏村這個世代從現代雕塑走向當代藝術領域的藝術家來說，當他們難以不去意識到框架議題的存在，甚至將其視為某種外加的甚至具有壓迫性的中介性元素時，這種更多地體現為後設思考的冷的框架，或可視為對隱含在雕塑公園熱之中的體制性框架的某種批判性回應，冷與熱也反映在他們的雕塑創作雖是維持了對於自由造型的高度執著，卻又像是自我分裂地表現在持續為其造型實踐尋覓座標的傾向中，但對於座標的追求卻也不免與體制性框架有著部分重疊，或許，在這重疊之處所反映出的奇異光芒——金屬表面冷冽的光澤總是要透過高溫方能進行彎折與裁切——也可視為臺灣當代雕塑的某種身份屬性。

從更年輕一代藝術家的雕塑實踐來看，我們也注意到，若干雕塑出身的當代藝術創作者，實則也分享了十分類似的冷熱表現，並將這種冷熱表現拓展到不僅止於框架的後設特質。

諸如邱昭財的「光·體」，以長時間曝光為可見性前提，在暗室中透過 3D 列印科技製造出基本造形的冷光輪廓，這些不可見的光斑卻讓框架還原到基本形狀的現代主義式的預設中；吳思嶽那總是縮小了的「模型」更像是從現實世界退後到一個觀者得以俯瞰的冰冷的後設視角，在其「墓園」系列作品中，符號性的小巧墓園都鑲嵌他長期蒐集的昆蟲屍體，框架以真實的死亡突破了中介性的格局；廖建忠那仿真效果十足的堆高機或許更多地呼應著劉柏村「金剛」系列的工業屬性，卻是一種道道地地的假裝，這部堆高機其實可以單手抬起，作為工廠必備裝備的框架以其虛假卻投射了藝術家長期為其他藝術家代工的生命狀態；而賈茜茹總是將家裡收藏過量的衣物堆疊成磚的「大勇街 25 巷」系列，則以其工業製品的複數型態創造出一種至少在物的世界中可與劉柏村眾多「微型金剛」等量齊觀的集體世界——在這些上個世紀 70 至 80 年代出生的藝術家身上，框架的後設性質不時交替著某種反身性，形式議題的多重關聯反倒提供了藝術家擺置個體姿態的內容縫隙，冷與熱，則往往意味著某種雕塑存有論迄今但是重要的殘留。

小結：以雕塑之名

在這裡，我們當然仍難以賦予臺灣的當代雕塑某種具規範性高度的理論界定，但在這一熱一冷的交叉中，我試圖將這些傑出的臺灣當代雕塑作品重新擺放在一個由上述幾種關鍵詞交織下的權宜性脈絡中，「當代雕塑」既是這種遊戲般的理論思考下的產物，卻也是爲了讓這群多半拜「雕塑」之名所賜而屢次在不同展覽被諸多策展人持續論述與調度的藝術家們，從他們之所以被聚集的事實，乃至在雕塑那更早地遭遇體制化目光篩選的社會情境中，回推臺灣當代雕塑何爲的一種論述形構。

參考書目

(一) 中文論著

王嘉驥，〈臺灣學院裡的當代藝術狀態〉，《藝術家》337期（2003.6）：頁290-293。

呂清夫 1993年的〈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》50期（1993.10）：頁17-29。

侯宜人，〈荒原之所在，糞屎亦可吃：臺灣當代雕塑人文情的野人觀〉，《藝術家》231期（1994.8）：頁198-201。

康添旺編，《1985 中華民國現代雕塑特展》，臺北：臺北市立美術館，1985年。

連德誠譯，Rosalind E. Krauss 著，《前衛的原創性》，臺北：遠流，1995年。

葉玉靜編，《臺灣美術中的臺灣意識：前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》，臺北：雄獅，1994。

蔡昭儀，《巨視·微觀·多重鏡反：解嚴後臺灣當代藝術的思辯與實踐》，臺中：國立臺灣美術館，2006。

(二) 西文論著

Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44.