

Overview on the Sculpture Art in Taiwan

臺灣雕塑藝術現象淺論

李 美蓉 Mei-jung LI

臺北市立師範學院美術系講師



鳳凰來儀 楊英風
1970 104x140x90cm
(黃哲葵攝・楊英風美術館提供)

前言

本文主要在探討，日據時代到當前的臺灣雕塑，所呈現的造型、展現方式和運用媒材的現象。之所以不以臺灣雕塑史為主軸的原因，是此研究主題涉及日據時代、臺灣光復、國民政府遷臺、以及解嚴等各時期的雕

塑教育政策；也涉及到臺灣從農業社會、工業社會到科技社會的經濟狀況與國民所得等等；同時也與美術館成立和各美術館推動的藝術類型有諸多密切的關聯。拋開歷史，並不意味就與史無關；而是將雕塑史的脈絡潛藏在風格中來探討。臺灣雕塑造型從日據時代雕塑家創造具象裸體像、民間風情、人物肖像；國民政府遷臺後，寫實中具有理想化政治人物雕像；而六〇年代的有機抽象，八〇年代的幾何抽象與極限藝術；以至解嚴後，雕塑藝術不但包涵過去創作的題材、風格，同時也新添了批判性、觀念性極強，並以新的展現手法呈現的裝置藝術。雕塑藝術風貌在近十多年來快速形成，對欣賞者人口也遽增的臺灣觀眾，所造成的困擾是不知如何去欣賞。觀賞者那形式主義的審美觀，也常將觀念藝術所重視的創作歷程給予忽略，將創作者對社會、文化、生態環境、甚至具政治性的批判性語言給消音了，留下的是對藝術形式美的懷念，對藝術是什麼的困惑，對藝術是反映時代精神的不適應症。欣賞者若無法體驗現代性的意義和了解現代性的精神，當然也就無法欣賞現代雕塑的藝術性。

壹、雕塑欣賞的基本思考

學習欣賞雕塑必須先思考雕塑媒材、創作工具、作品主題、作品造型、展現方式等所呈現與反映的時代性。媒材與工具反映著國民經濟是否富裕，工業是否發達；主題與造型則反映著藝術思潮與社會背景，展現方式則反映出展覽空間規劃能力。

此外，雕塑的媒材與造型，媒材與展現方式，造型與展現方式三者之間的互動的、密切關連性更是欣賞者必須了解的。否則，只觀看到存在於真實空間的實體，只能欣賞其造型變化；而無法更深入發現藝術家運用媒材語言與造型態勢的奧妙，借助展現形式來強化所欲傳遞的情境。如何具體的分析這些思考對欣賞雕塑的影響，是臺灣從事雕塑藝術教育工作者應正視的問題；否則，大多數的國人根本無法發現臺灣近百年來雕塑藝術風格之演變脈絡與形構的因素。當然，更無法借雕塑藝術來從事審美教育，培養審美情操；而在強調地球村的時代仍固守著自己的區域性；無法以宏觀的視野來看世界，也無法對自己生活的世界產生互動與關懷。

貳、從時代性談臺灣雕塑

臺灣雕塑風格的流變顯現著時代環境的變遷；且明確的反映在造型表現和媒材運用；官方美術館的建造與推動現代藝術，激化了雕塑展現方式的多樣性。這些現象，可分別敘述於下：

一、黏土塑型裸體像

臺灣早期雕塑家大多以留學日本學習為多，日據時代（一九二〇年十月）黃土水以裸體像吹笛《蕃童》一作入選第二回帝展（註1），轟動臺灣文藝界，也改變了過去人們認為雕刻是「沒有出息的玩意兒」之觀念。接著一九二一年和一九二二年先後在入選第三回和第四回帝展的作品《甘露水》和《擺姿勢的女人》等也都是裸體像。黃土水開創了臺灣早期裸體雕像的風格，之後，陳夏雨的《裸婦》一九三八年入選第二回新文展；蒲添生的《海民》一九四〇年入選聖德太子奉贊展；他們建立了臺灣裸體雕像的美學基礎。使裸體雕像製作自日據時代就成為雕塑家常創作的題材，同時也是今日許多學習雕塑創作者常選修的課程之一。

日據時代到臺灣光復後，曾



結髮裸婦 黃土水 約1929 石膏
53x46x30cm（陳昭明收藏及提供）



甘露水 黃土水 1919 大理石雕
入選第三回帝展（陳昭明提供）



裸女之二 陳夏雨 1948 青銅
31x18x18cm (臺北市立美術館館藏)

接受日本雕塑藝術教育的臺灣雕刻家，所創作的女性裸體像大多屬於以具象造型，來表現女性內在生命張力。當然每位雕塑家也都有其個人的表現手法，例如黃土水的《甘露水》表現手法是藉著逐漸上揚的造型傳遞出生命的提升。此外，他的《擺姿勢的女人》(1922)，陳夏雨的《裸婦》(1948)與蒲添生的《春之光》(1958)則有異曲同工之妙，在豐實的軀體流露渾厚的生命力。然而，這異曲同工之妙，也使得初始學習欣賞雕塑的人，不再深入體驗藝術家個別的風格與表現手法之差異性。

為什麼黏土塑型的裸體像會有其相似之處，首先要談到的是運用的材料、工具與技法。雕塑材料是一種真實的呈現，每一種材料都能給予觀眾特殊的觸感或視覺效果。黏土材料若揉練到不沾手的狀態，就可開始塑形，塑成型後觸摸它就可感受到若人體肌肉般的彈性。藝術家在塑型的過程最常使用的工具就是自己雙手的手指、手掌及手掌的兩側，其次才會運用木製雕刻刀修飾小細節。這種具有彈性的自然材料，在藝術家以充滿個人特質的工具完成的作品，傳遞著藝術家想表現的生命力。

黏土乾燥後會龜裂無法永久保存，在日據時代由於工業並不發達，經濟也不富裕，藝術家常以石膏來製模並再翻注成石膏材料的裸體像。從日據時代或是日據時代受日本雕塑教育的藝術家在臺灣光復後繼續創作的裸體像，可以發現到共同的特色是利用黏土特性表現出生命力與歲月感。但是，由於藝術家創作領域的個別差異，可發現有的藝術家的表現是塑中具有雕塑的動力；有的是用抹的痕跡來捕捉外在光源在作品表面的作用力；也有的是以觸、摸、撫的手法表現人體的柔潤。

石膏材料仍具有易碎性，以及後來的工業發展，五〇年代末、六〇開始，許多過去石膏材料的裸體像都再翻鑄成青銅。裸體像無論後來呈現的是石膏，或是青銅，甚至七〇年代常見的玻璃纖維樹脂等可注模材質，作品的原型若是黏土塑造，就會將黏土的可塑性、有若人體肌肉彈性的特質彰顯出來。這也是為什麼作品已轉換為石膏、青銅、或玻璃纖維樹脂，仍會具有著相似特質的原因。

由於民風的關係，臺灣都市公共空間的雕像，很少出現裸體像；七〇年代臺南市的體育公園

曾經展現裸體的各項體育運動員雕像，引起相當大的風波，最後不得不為裸體像添裝。那麼公共空間出現的是那類雕像呢？

二、具名的人物雕像

自古以來，無論中外，具名的人物雕像都是為了紀念或是歌功頌德，臺灣的肖像雕像也不例外。具名的人物雕像，除了藝術家為自己或家人而作之外，大多是接受委託製作的作品。作品既然是受人委託製作以為紀念或歌功頌德；人物表現就會在寫實中呈現理想化的現象，並傳遞人物個性特質。家族紀念的人物雕像常以半身像呈現，主要是因應展示場地大多是居家客廳或是個人紀念館。歌功頌德的具名政治人物雕像，則常擺置在公共空間以供人瞻仰；例如國父紀念館的國父坐像，公園、校園、或軍營裡的國父雕像，臺北仁愛路圓環綠地上的于右任像，凱達格蘭大道旁介壽公園的林森像，以及許多校園或是公共空間和中正紀念堂的先總統 蔣中正像等等。早期的家族紀念性雕像，是黏土塑型再翻注為石膏作品較多；後來臺灣工業較發達後，就翻鑄為青銅。為政治人物塑像以歌功頌德之風，盛行於六〇年代的臺灣，而

在先總統 蔣中正逝世後，更是達到盛期。這些置於室內公共空間或戶外的政治人物青銅雕像，未曾以青銅金屬本來炫亮金黃色澤呈現過，而是常塗上有色的保護油；此一來顯現人物的沉穩氣質或是英氣煥發中仍具威嚴，一是避免青銅金屬直接接觸空氣而氧化產生銅綠，破壞材質。政治人物雕像體型大都大於等身且置於高處，以令人在仰望觀賞之際，內心萌生崇敬之情。當然在校園裡或是公園偶而也會看到小於等身的政治人物像，這類型作品的形成有可能是礙於經費，也有可能表現政治人物的親民感。臺灣政治解嚴後，又加上經濟急速發展，校園的擴建，多項龐大的公共工程規劃，新都市規劃，為因應新市容的特質，也使得這些政治人物雕像不再是過去都市公共空間藝術品的特色。取而代之的是，有機抽象或幾何抽象的造型藝術，開始展現在這公共空間或是企業大樓中庭。

三、有機抽象

有機抽象造型的雕塑作品，在六〇年代開始成為雕塑家創作的題材。它的造型是來自將人體或自然生物形體加以簡化變形，成渾厚圓潤造型，觀賞者可在形體



淨 楊英風 1958 銅
138x52x52cm (楊英風美術館提供)

中發現人體或動物的動態。喜愛以有機抽象造型來表現創作理念的雕塑家，強調著量感變化及塊面之間形構的空間感。這樣的風格形成，有可能是受到出國留學，歐、美藝術家作品專集，美國藝術雜誌的進口，臺灣藝術雜誌大量介紹歐美藝術展覽、思潮以及藝術史等等的影響。此外，當雕塑家無意再以具象人體或是人物為創作主題或表現形式，而思考變形或是強調雕塑的量感與空間感時；常就傾向於以有機抽象來進行新創作。有機抽象雕塑作品，也常仍以黏土或油土來塑型，完成後再翻鑄成玻璃纖維材料或是青銅。直到八〇年代臺灣經濟蓬勃，國民生活所得提昇，經濟能力足以購買昂貴的大理石材料，尤其是義大利進口適合雕鑿的大理石；同時，藝術家對石材特質和石雕工具性能的掌握，以及石雕技法的進步，使臺灣的有機雕像作品變得更多樣化。此時的欣賞者，在欣賞有機抽象造型的雕像已不再是只探討量塊間所形構的優雅渾厚的生命張力或內斂力，或只探討量塊和量塊間形構的神祕空間和光線變化所造成的視覺心理，而是，可以更深入的發現藝術家如何選擇材料特質、運用工具符號和造型變化，

來達至臻美。

四、幾何抽象

幾何抽象雕塑可說深受立體主義、構成主義藝術影響，它以幾何塊面形構具有視覺空間和真實空間的雕塑。過去藝術家作為塑型材料的黏土或是油土，由於材料具有彈性和易塑性，已不再那麼適合具有銳利界面呈現的作品表現。因此，大多數的幾何抽象造型作品是以木塊組合或是金屬板焊接成型。臺灣七〇年的年輕雕塑家創作形式，已轉向抽象造型，幾何抽象雕塑的創作，呼應著現代化、規格化的都市建築，在八〇年代大量出現在企業大樓中庭或是巨型的廣場。一九八三年臺北市立美術館成立開館展出的林壽宇先生的作品《我們的前面是什麼？》更是將極限主義雕塑常以幾何連續性，可規格化複製的造型，表達具有文學性或哲學思考性的主題之特質展現在國人的面前。

八〇年代的臺灣雕塑藝術是空前的多樣化與蓬勃。傳統與前衛，學院與非學院的雕塑都一起呈現在觀眾眼前。促使雕塑藝術開展的主要因素，應包括：

(1)官方現代美術館的成立，而有了更多的展現空間；

(2)出國留學學習雕塑創作的藝術家也紛紛回國展現所學與成就。

(3)國外雕塑名家之作不斷的在臺展出；激發了國人對現代雕塑藝術認知的欲望。

八〇年代臺灣多樣化的雕塑藝術形式中，最引人注目與好奇的，應是一反傳統的獨立雕像展現方式，而以裝置手法來展現作品的裝置藝術；以及不再侷限運用單一媒材的混合媒材與複合媒材雕塑。

五、混合媒材和複合媒材雕塑

臺灣八〇年代的藝術可說是相當多樣，雕塑常運用混合媒材或是複合媒材來創造藝術。由於習慣用語的關係，作品媒材的標示常會有類似的媒材卻各標示為混合媒材或是複合媒材，而造成學習者的困惑。於此先解釋這兩類媒材的相似性與差異性。

1.混合媒材的字義：

混合媒材（mixed media）：根據 New York Graphic Society 出版的 The Pocket Dictionary of Art Terms（1971、1979、1984）一書的解釋，mixed media是指在一件作品裡，引用數種不同的材料。這類的作品包括表演藝術。如於表演藝術中使用此詞時，亦可稱

為multi-media(複合媒材)。

2.multi-media (複合媒材)：

根據遠東圖書公司於民國六十七年出版的「遠東常用英漢辭典」，對multi-media 的解釋，是將其與mixed-media 視為同義。

3.multi-media 的中文字義：

運用多元媒體(使用影片、音響、幻燈片等多種媒體作娛樂、傳播、教學之用)的。若為名詞時，是指同時對數種傳播、或娛樂媒體的運用。

4.mixed：根據雄獅西洋美術辭典的解釋，就是混合之意。multi：則是複合之意。其實，目前國內出版的英漢字典，對此二字的解釋，也僅止於此。同時，字典裡也很少針對mixed media 或multi-media 作任何解釋。

5.複合與混合的中文字義：

混合媒材：出現在一九六〇年代的美國藝術作品材料註明，而它的定義出現於一九八〇年代出版的書籍，如英國 Chartwell Books, Inc.出版的The Complete Guide To Sculpture, Modeling and Ceramics techniques and materials (1982)；與美國 Davis Publications, Inc. 出版Sculpture: Technique, Form, Content (1989)；書中標明，混合媒材常出現的藝術形式包括：集合藝術、構成式藝

術、環境藝術、裝置藝術；以及當眾表演說明或示範完成的藝術，但並非指Performance而是指Demonstration。

6.一九九〇年代的Multi-Media 新定義：

運用各種媒材的表現形式包括繪畫、雕塑、素描、版畫、攝影、錄影、表演、混合媒材、電腦藝術、裝置藝術等之某些類藝術表現形式而構成一件作品。當前中文翻譯的趨勢是將此類型的藝術稱之為複合媒材藝術。

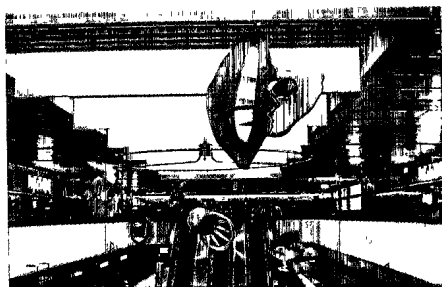
欣賞複合媒材藝術必須能了解，藝術家對各類藝術形式與媒材語言的掌握能力，以及對呈現作品空間和展現方式的敏銳處理。此類的作品，創作技法並不僅是完成作品必須具有的能力，它還具備著詮釋作品意義的功能之一。如何讓不同特質的媒材在一件作品中達成互動的能量，藝術家是必須具備有對材料語言的特殊敏感度，以及對每一類媒材運用何種表現技法方能完成創作內容的知能。但是，於此必須強調的是，並不是這類創作型的藝術家就比運用單一媒材的藝術家能力強；而應當說，當藝術家認為這樣的藝術形式與媒材運用，方能傳達其想表現的藝術情感與理想時，就會選擇這類的藝術形



指紋迷宮 鄭亦欣 1998 4x3 5x1.7m
(鄭亦欣提供)



二二八紀念碑 王俊雄 鄭自財等四人設計
(梁銳全攝於二二八紀念館)



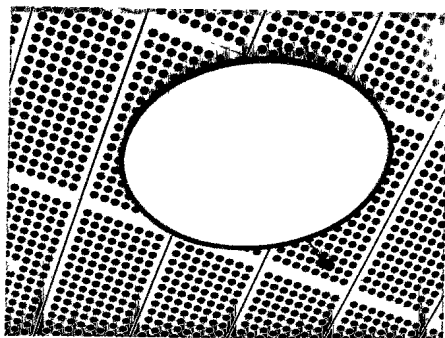
邂逅 李長發、曾英棟 1998 樹脂、
防火漆 (梁銳全攝於捷運古亭站)



蓮花持 李光裕 1998 銅
159x194x400cm (梁銳全攝於捷運臺大醫院站)



以管窺天 陳健、蔡淑瑩 1999
玻璃纖維、投影機、攝影機、銀幕
(梁銳全攝於捷運公館站)



以管窺天 陳健、蔡淑瑩 1999
玻璃纖維、投影機、攝影機、銀幕
(梁銳全攝於捷運公館站)

式。如果藝術家認為單一媒材的運用與傳統的展現方式對作品的理念更能具體傳遞時，相信他（她）們也會選擇單一媒材的創作。

六、裝置藝術

五〇年代的臺灣雕塑就已有藝術家以裝置的手法來呈現作品，只是當時都稱之為前衛藝術。裝置藝術之所以在八〇年代末開始成為臺灣雕塑新風貌，原因之一是許多出國學習藝術創作，習以裝置手法呈現作品理念的雕塑家大量回國；原因之二是臺北市立美術館舉辦多次的雕塑競賽展和美術雙年展帶動了新風格的形構，原因之三是美術館的申請展或是實驗展，提供裝置藝術得以有展現的空間。

裝置藝術是最多人看得懂但卻不一定能瞭解藝術家創作理念的藝術，觀賞者在身歷作品中或是參與作品與作品產生真實或虛幻的互動中，達到審美的作用。但是有許多人仍是無法了解裝置藝術的特質，就是在顛覆既有的時空概念，藉著純熟的媒材運用和不刻意彰顯的創作技法，和特殊的展現形式；將藝術家所想傳遞的哲學思考或是儀式性的知識宣揚出來。因此，觀賞者常會視而不察，或僅從形式來切入，造成

審美情操無法產生，而誤以為就是將作品擺滿空間，或是裝飾整座牆面，就是裝置藝術。如果回到裝置手法所強調的觀念一顛覆既有的時空，就知道裝置藝術的作品內容與場域是有密切的關連，它可能不只是具有顛覆作用，還隱喻著歷史性與批判性。

裝置藝術的媒材比起過去我們所見的雕塑媒材更多樣化，且過去強調的媒材永久性、堅固性與材料價值性；於此已經不再是最重要的元素。藝術家所要引用的是每類媒材的特殊性材料語言，以及如何讓這些材料和運用技法融為一體，配合展現的方式與作品所在場域來傳達作品的理念。裝置藝術自八〇年代末到目前，仍是官方現代美術館常見的展覽項目，但是談論臺灣現代雕塑，是不可將九〇年代的公共藝術略而不談。

七、公共藝術

一九九二年文化獎助條例二讀通過，第二章第九條明文規定，公有建築之所有人應放置藝術品以美化建築物與環境，其價值不得少於該建築物建築經費之百分之一。供公眾使用建築物之所有人、管理人或使用人，如予其建築物放置藝術品以美化建築物與

環境，其價值高於建築經費百分之一者，政府應獎勵之。政府重大公共工程應放置藝術品，以美化環境。依第六章罰則第三十二條規定，若違反第二章第九條則科罰新臺幣十萬元以上五十萬元以下的罰金。

欣賞立體的公共藝術作品，與欣賞各類的雕塑作品或裝置藝術一樣，只是對它的特殊意義應有更多的認知，才會讓人體驗到公共藝術存在對人類生活環境品質提升的作用。

完美的公共藝術之形成，應該是在建築物或重大工程開始規劃之始，就讓社區居民從眾多藝術家過去的藝術作品風格中，挑選符合他們所認同的藝術家，一起參與空間的規劃並了解建築物的造型，以創造出合乎理想的作品。但是，我國文化獎助條例的公共藝術設置才實施不久，許多重大工程規劃都未考慮藝術品的設置；且依據我國的文化獎助條例，公共藝術的設置是以美化環境為宗旨，因此國外公共藝術徵件所可能參考的歷史意義，都市更新後的社區新地標，特殊區域文化性等因素就不會被考慮。再加上公共藝術設置徵件公告及作品規劃完成後，召開社區公聽會時，我國社區居民的參與性相當

薄弱；因此公共藝術的意義也就減弱了。而如何在既已規劃完成的建築造型和有限的空間，讓公共藝術作品風格和其所置的空間達成最完美的結合而不會產生突兀，不和諧感或危險性，就成為藝術家最大的挑戰。

公共藝術設置應注意到，立體形式的公共藝術作品無論是置於室內或是戶外，除非是高掛懸吊式，通常都無法避免觀眾的觸摸、攀爬。因此作品的維護與保險，以及觀眾安全的人身保險，實在是公共藝術經費所必須預先規劃提撥的，否則日久，作品毀損、髒垢，不但無法美化環境，推動環境與藝術及市民生活的結合，反倒有破壞環境美觀之慮。

此外，藝術家在創作公共藝術之前應思考空間的使用功能，為使用者創造具有意義的作品，讓穿梭於此空間內的觀眾得到美的饗宴。而徵求公共藝術作品設置的單位，也不可遷就於藝術家的創造意念而讓作品的設置，造成空間使用者的障礙。

參、結論

九〇年代的臺灣各官方美術館與民間企業界對現代雕塑的推動，可說是極盡其力；不斷的引介世界

級的雕塑家或是重要的策劃展作品，讓國人不出遠門仍可目睹名家真蹟。每項雕塑大展參觀民眾之多，令人欣喜；然而從事雕塑藝術推廣教育工作者卻仍居少數，主要是雕塑創作教育所需設備經費與空間皆是相當高的成本，而令人怯步。其次，過去的雕塑教育較強調造型表現，而對於媒材的實驗教學或是觀念性的創作較不強調；因此，造成作品表現形式的限制。如今，在短短的十多年之間，雕塑藝術多樣化的面貌，已造成觀眾的迷惑，也造成雕塑藝術教育的斷層。這種令人困惑的現象，唯有從事雕塑教育創作工作者，以及官方藝術機構努力推廣雕塑藝術，方能解除的。

附註

- 1 嚴娟英 編著（民87）《臺灣近代美術大事年表》。臺北 雄獅美術圖書股份有限公司



教育采錄Education