

## 主編序

19世紀後半葉保羅·塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）努力地解決繪畫中的結構問題，致力發展出形式的純粹性，進而引領出立體派成爲了現代主義繪畫改革的重要關鍵。與此同時，羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）在雕塑領域上獲得了同時代其餘雕塑家們難以望及項背的成就，卻並不是因爲他與塞尚一樣是一位藝術的開拓者，更是在於他恢復了自米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）之後對人性關注的完整性，並且在美的定義上有了新的認識。相較於十九世紀中期之後在繪畫中翻天覆地的變革，雕塑是相對保守的，它甚至是依循著繪畫改革的腳步踽踽前行。即便如此，羅丹的出現對於雕塑現代化的進程仍然具有標誌性的作用。里德（Herbert Read, 1893-1968）在他的重要著作《現代雕塑簡史》（*Modern Sculpture: A Concise History*）中提到，在羅丹之後的現代主義雕塑主要往二個方向發展：一是延續著米開朗基羅與羅丹的傳統，以一個聖像製作者的身分創作；而另一個選擇則是反其道而行的拋棄此種身分，將純粹形式的追求作爲雕塑主要的價值。而後者，也被認爲是現代主義雕塑發展的骨幹。

如果純粹形式包含了材質與結構上的純粹，那麼在二十世紀雕塑現代化的進程裡發生了幾個重要的「意外」，這些意外導致了雕塑主體概念的解構，爲雕塑這個藝術門類設下了分類的障礙，但也同時造就了它的多樣與多元。首先是畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）在綜合立體主義（Synthetic Cubism）時期的嘗試。這段時期畢卡索放棄了繪畫及雕塑的單一性，利用不同的素材以及形象拼組出作品的意念，這不僅僅是在雕塑材質方面的重新詮釋，更是改變了雕塑創作

的手法。這一些拼裝物非雕也非塑，它們就像建築物一般在空間中組構。在塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）1913年對畢卡索的造訪之後，有相當的可能這些由鐵皮及金屬線材所組構出的集合物對他的創作產生了深刻的影響，也間接地反映在1920年代俄國的構成主義雕塑裡。

其次是杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）與他有名的現成物作品〈噴泉〉（Fountain）。杜象這個明顯帶有挑釁意圖的作品是一個宣示，被工業製造大量生產並用於處理排泄物的物件，經過了藝術家的簽署與重新命名，來自於日常生活中的俗物一躍成為非日常的藝術物體。它反駁了藝術傳統中的神聖性，同時也說明了一件作品的成立不再僅止於一個從無到有的流程，而是在於思考與選擇。杜象的現成物為二十世紀以降的雕塑提供了非造型藝術的脈絡，將雕塑這個藝術門類與傳統中被認為與其密切相關的身體勞動與手的操作切割開來。至此，雕塑與生活俗物在外觀上是否需要具有差異？成為了現當代藝術裡最具有爭議性的話題。

如果說混雜與拼組是畢卡索在試圖觸碰何謂「真實」之下順應而生的手法，那麼對於羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-2008）而言則是他描畫所身處混亂又失序的戰後資本主義世界的畫筆。羅森伯格一再地表示以現成物來創作更接近現實，這些各式各樣從街頭撿拾而來的城市廢物被運用在作品裡，與傳統的油畫、版畫或是攝影相結合，從中當然可以察覺到來自於達達「反藝術」（Anti-art）的概念軌跡，然而與杜象不同的是，這些拼組物更大的意義在於符號，象徵著藝術家所面對的真實世界。羅森伯格帶有強烈嘲諷性格的作品包含了大量的個人感受與看似荒謬的陳述，多樣性、自我滿足、漫不經心的輕浮，這些特質都觸碰到了努力防守純粹形式最後防線的晚現代

藝術家的敏感神經，但也為六零年代之後的雕塑提供了一個開放性的樣態：傳統上繪畫與雕塑的界線不再壁壘分明，「混雜」將會是陳述後現代最適切的形容詞。

難以定義的混雜，或是說在各種藝術門類之間形式的互相滲透，在六零年代之後的雕塑領域裡最明顯的就是在空間定義上的轉變。建築師馬克思·比爾（Max Bill, 1908-1994）使用了三個空心立方體來作為〈無名政治受難者紀念碑〉（The Monument to the Unknown Political Prisoner）的主體結構，其中便包含了明顯的建築性。這個紀念碑可供觀者進入，而不同於傳統的紀念碑雕塑所提供的只是讓觀者四周環繞的觀看條件。比爾試圖弱化傳統中建築與雕塑間的從屬關係，或者是說，在空間藝術的前提之下將建築與雕塑視為同一件事。收錄在哈爾·福斯特（Hal Foster, 1955-）所著《藝術 × 建築》（*The Art-Architecture Complex*）中福斯特與理察·謝拉（Richard Serra, 1938-）的對談，福斯特對謝拉作品的評論可以將這種意圖說明的更為清晰：「…你的作品不是雕塑與建築的混合體，而是對兩者所能共享的結構原則的理解，並以雕塑的形式製作出來。」在謝拉的藝術實踐裡，他認為雕塑的基座是讓紀念碑囚禁在其衍生的紀念性空間中的主要原因，將基座撤除，才有可能讓觀眾的行為介入，處在同樣的空間條件裡。謝拉在 1981 年的作品〈傾斜之弧〉（Tilted Arc），或可引起雕塑在公共性與公眾性之間如何取捨的重要討論。謝拉以一個低限主義者的立場，試圖創造一個招喚觀者感受自身尺度的雕塑廣場。然而〈傾斜之弧〉卻備受譴責，行人必須繞路，甚至為城市犯罪提供了一個絕佳的庇護所。我們可以思考的是，這樣的衝突對於雕塑介入公共空間提供了怎麼樣的一個思考點？雕塑在公共性與公眾性之間，抑或是將民眾的參與納入創

作的環節裡所帶來的複雜程度，都已經是傳統雕塑的範圍裡無法觸及之事了。

從空間觀點的轉變來看待當前的雕塑，或是說擴展雕塑的範圍，也是本期《雕塑研究》收錄的三篇論文中或多或少的關注。殷寶寧〈修澤蘭早期作品研究（1956-1966年）〉，此篇研究論文看似在對做出時期範圍劃分的建築案進行深入的分析討論，然而研究者更大的意圖卻是在於從臺灣特殊的歷史條件，梳理 1950-1970 年代臺灣戰後建築現代化的過程與現象。對建築師修澤蘭作品的研究通常著墨於形式的表現，也就是將之與臺灣戰後建築受到西方現代主義建築強烈影響的現象劃分在同一區塊。對於此，該文提出了不同的切入點，在外來文化移入與本土性消化的過程之間是否沒有必然的劣化過程？在修澤蘭所身處的戰後的臺灣，在吸收西方藝術現代性與承接政治威權的現實條件下是否有可能找尋到新的機會？將建築視為時代產物，跳脫形式主義的分析限制，從文化的脈絡來切入，或是此文最為重要且獨具的觀點。

王定亞〈文資場域的多元運用與創意實踐——以國父紀念館的古蹟化為例〉，則是將建築視為文化資產的空間場域，以建築師王大閎設計的國父紀念館為例，分析在古蹟化之後該建築在國家經濟與觀光的層面上扮演的角色，同時提出轉變之後的國父紀念館作為文化資產場域發展的可能方向及其優勢。文中提及國父紀念館在開館之後的經營方針，從紀念孫中山為設立目的逐漸的被形塑成國內藝文展演的重點場所。然而研究者也指出該場域以出租導向的經營方針造成了展演缺乏一定的方向與主體性，在將文化創意產業的元素導入該場所之後，也勢必面臨到大幅度的轉型。可以思考的是，在以文資場域為空間再造的目標下，如何在維護營收與文化維度之間找到平衡點，會是

本文延伸出來的思考方向。

最後是陳麗雯〈詮釋經驗場域——論卡斯登·赫勒的《溜滑梯系列》〉，此文應是在研究範圍上最貼近雕塑領域的一篇。此篇論文從杜象的現成物作為分析的起點，以比利時的德裔藝術家卡斯登·赫勒（Carsten Höller, 1961-）的《溜滑梯系列》，來討論藝術作品的定義。該文提出的藝術爭議其實早已僵持多年—日常俗物與藝術物體的界線為何？一座溜滑梯在美術館裡出現，然而提供群眾的卻是玩樂的功能時，這樣的物體該如何被定義？是屬地抑或是屬人？如果這樣的娛樂功能是創作者所賦予自身作品的本質價值，那麼剝除了所謂的「藝術品」的表皮之後，與一個在日常生活中的溜滑梯又有什麼區分？在卡斯登將〈艾文圖拉溜滑梯塔〉（Aventura Slide Tower）作為大型商場為新建案添購的公共藝術作品時，這個提問變得更為尖銳也更為複雜，全然的開放同時也象徵著全然的混亂，而這些都是當雕塑，抑或是藝術本身定義的基準解構之後，尚未被解答的問題。

除了這三篇通過審查的論文之外，本期的《雕塑研究》也邀請了白適銘教授繼續翻譯雕塑的經典著作，由松本透所著，「日本雕刻的近代」系列翻譯（六）抽象表現の展開（中）。此篇內容延續了二十一期關於日本近代雕刻的抽象化發展，內容精彩可期。

對於當前雕塑的多元與多樣，或許去定義「何謂雕塑」已經不再是一件必要之事。如何更有系統的將這些多元與多樣歸類與整理，並且建立起一個能夠反映既有現實的當代雕塑史觀，會是《雕塑研究》在這個藝術學門領域裡持續努力的方向。

段存真