

藝術座標——從當代回視  
1980年代的雕塑、公眾與空間

Art Coordinates: Looking Back on  
Sculpture, the Public, and Space in the 80s  
from the Contemporary\*

白適銘、吳順令、李光裕、段存真  
陳惠婷、黃聲遠、黎志文  
Shih-Ming Pai, Shun-Ling Wu,  
Kuang-Yu Lee, Tsun-Chen Tuan,  
Hui-Ting Chen, Sheng-Yuan Huang,  
Chi-Man Lai

---

\* 本文為2014年朱銘美術館「藝術座標——從當代回視1980年代的雕塑、公眾與空間」座談會——「主題三：藝術座標——從1980年代談起」紀實與綜合討論暨問題，吳品慧、莊潔、陳夢帆編輯整理。

### 主題三：藝術座標——從 1980 年代談起

**盧思穎：**歡迎回到我們座談會的現場，那第三場要跟各位探討的主題是「藝術座標——從 1980 年代談起」，剛才我們已經聚焦在 1980 年代發生很多的很重要的事情，包括政治上的解嚴，包括公共藝術的立法，包括許多海歸派的成員把西方的藝術帶回來臺灣。現在是不是就請我們的主持人黎老師，請兩位與談者，白老師跟李光裕先生來就這個主題作更深一步的發展。

**黎志文：**現在我們進入第三場的討論會。首先，我簡短地來介紹一下與會的兩位主講人。在我這邊是白適銘教授，他是國立臺灣師範大學的教授，他主要的研究是中國書畫理論、中國書畫史，跟東亞文化發展，還有多元文化的研究，他本身是日本京都大學和臺大藝術史研究所畢業。另外一位是李光裕老師，現在不應該叫他老師，他已經退休了，現在專業雕塑。我們常經過淡水線的臺大醫院站，應該都坐過他的手，他的手的造型的一個椅子。光裕是我好幾年的同事，也是很好的朋友，光裕做雕塑主要以泥塑為主，他跟人家不一樣就是，他做好翻好石膏之後，他再重新在上面做揣摩，多一點減少一點，用石膏來做一個造型，然後再去翻銅。最常看到的就是手的造型，非常受到大眾歡迎。我們在一些展覽會或是美術館常常會看到光裕的作品，我們簡單地介紹這兩位。今天來談這個題目，就是回顧 80 年代，再重新看我們當代藝術的面向，或面臨的一些問題，所以我們談到 80 年代一定要談到戰後，二次世界大戰後到接受美援的影響，我們很多資訊都是從美國進來的資料，再經過白色恐怖、戒嚴時期的時候，我們常會看到一些紀念性的雕塑，像蔣介石

或國父像，在學校也好，公共場所也好，這段時間我們多多少少有接觸到，尤其是上小學或是中學的時候，都會看到這類型的作品。再過來就是差不多 70 年代後期到 80 年代臺灣經濟起飛的時候，加上解嚴後，開放旅遊，大量的資訊進來，這時候很多年輕的藝術家也回國來服務和創作。80 年代應該是我們臺灣多樣化的一個萌芽，跟 70 年代是很不一樣的，尤其加上我們一直以來都受到美國的影響，到 80 年代除了美國回來的年輕學者也好，藝術家也好，雕塑家也好，除此之外我們也有很多是從日本回來，從歐洲回來，所以對我們有影響的不光是美國，間接也好，直接也好，臺灣藝術也受到歐洲跟日本的影響，在 80 年代應該是一個多元化的發展，尤其是這麼多不同國家回來的藝術家，再加上 80 年代早期國立藝術學院成立，成立的发展也帶動臺灣藝術環境滿大的改變。當時光裕和很多回來任教在藝術大學的老師，我們接收到許多外國的資訊，在教學方面我們都會盡量採取自由開放一點的教學方法，跟我們當學生的時候是很不一樣的環境。所以在整個 80 年代來看，等一下也可以請兩位多花一點時間來談這個，在 80 年代這麼多人回來，慢慢到 90 年代，到現在整個臺灣雕塑發展，我們回來再看到現在的狀況，應該是面臨到一些什麼問題，或是不是問題，我們請兩位來講，先請白老師。

**白適銘：**謝謝主持人。我覺得這個問題要從雕塑的歷史發展來看，剛剛我們前兩場討論的也有提到這個問題，就是從臺灣戰後的這個美術發展的歷程來看，比如說 50、60 年代，臺籍藝術家基本上是延續日治時期的雕塑傳統，從日本學院帶來的。大家熟悉的像是黃土水、陳夏雨，還有蒲添生，都是很代表性的人物，他們的風格是比

較屬於寫實，以人物、動物為主的，都是一些比較傳統的雕塑材質，比如說木、石、石膏、翻銅為主。戰後從大陸來的幾位雕塑老師，比如說丘雲、何明績、闕明德，這都是非常重要，他們主要都是杭州藝專雕塑科的系統，他們也跟戰前留日的雕塑家風格非常類似。那我覺得從歷史角度來看比較重要就是在大概 60 年代以後，有比較大的轉折，比如說陳夏雨的弟弟陳英傑先生，他可以說是當時進入抽象的先驅；何恆雄先生，然後朱銘老師年輕也做過立體派雕塑的嘗試，都是一個從學院的寫實，再到抽象表現主義變形的立體派的一些比較現代主義的方向去發展。事實上這種改變也讓 60 年代以後的雕塑，開始進入那種非自然再現的一種新的嘗試。我覺得到 80 年代比較大的問題就是說，脫離一種比較客觀的模仿，進入主觀情感的思考，再加上我們經歷過 70 年代的鄉土主義，雖然那是一個很大的時代問題，而且當時候就是現代跟傳統的論戰非常激烈。比如說臺灣戰後的藝術要往何處走，只是在傳統和現代兩造間去做一個平衡就達到目的了，所以當時追求世界性、民族性兩造之間的一種關係，就出現了非常多論爭。其中比較受大家接受的是中西調和論，還可以延續到民國時期的藝術發展的問題，但是我覺得到 80 年代之後，有一些新的不同發展，比如說在造型方面，除了抽象主義、現代主義一些主流的影響之外，另外可以看到這種回到東方的哲學思考，因為我們剛提到這個時代還是以表現東方精神，表現東方情趣、東方哲學為主，這是第二個。第三個我覺得就是追求新的一種造型性，或是具有造型性的一種空間的探討。這種探討空間存有的一種關係，其實兩位老師都經歷過那個歷程，等一下可以再請他們做補充。我覺得 80 年代最重要就是說在傳統學院的既有媒材的雕塑，逐漸走向觀念藝術，走向裝置，甚至到 90 年代開始大步發展所謂的公

共藝術，我覺得它歷經了一種很大的改變。這種改變事實上反映了戰後，也就是政治解嚴之後所形塑的一種新的環境氣氛。政治解嚴之後，空間也解嚴了，像剛剛段老師也有講到，我們原來的美術展示都是在白盒子裡面，就是像北美館那種白盒子，就是現代美術展覽的空間都是白盒子，都是官方所壟斷和決定。那事實上，藝術家只能好像受制於官方的一言堂的展示方式。當空間解嚴，就是當藝術家出走，離開美術館，被解放到各個社區的角度，甚至現在都是替代性空間，他們可以完全不接納，按照自己想法去推動藝術。所以隨著空間的解嚴，意識形態的解嚴，媒體上也產生解嚴的新趨勢。所以到 80 年代之後，很多在媒材上出現了一種多元化的狀況，剛剛黎老師有講到，比如說開始出現的金屬、焊接、玻璃，各種新的媒材的介入，形成一種多元文化多元思考的一種狀況，探討的議題也更加的複雜化。比如說這個時代很多年輕的藝術家從德國、美國，各個西方的國家，還有日本回來，所以他們帶來很多新的議題，比如說開始探討性別的問題，開始探討階級的問題，開始討論公共性的問題，這些都是在我們過去威權時代沒有辦法去觸及，而且甚至是禁忌的問題。所以我們傳統的美術環境開始從一種比較威權的，進入到公眾，進入到社會，進入到藝術家本質性的思考裡面，我覺得這是 80 年代做為一種轉變過程當中比較重要的，在歷史上比較重要的階段，謝謝。

**李光裕：**80 年代是臺灣的雕刻或美術一個非常重要的年代，它的重要性在於整個社會溫床改變，一個新興的社會要進入一個新國家，它必須經過一個立憲跟民主的精神的建立。這是影響一個人在這個環境裡面活動，它的一個基本的穩定度，跟它發展的自由心理。所

以在 80 年代的時候，在政治上發生變化，在經濟上畫廊林立支持了很多藝術家，臺北市立美術館也蓋起來了，舞台也搭起來了，所以這些演員就開始有地方可以演戲了，不管他是演什麼戲，他有地方演戲，有這個舞台了，然後影響了職業的藝術家，不外乎兩種大類，一個就是市場，一個就是學院。那時候在 80 年代的時候，別的學校不管，就國立藝術學院，像黎志文老師從荷蘭回來，我從西班牙回來，張子隆從日本回來，有的是從美國回來，有的從哪裡回來，他們出國幾年回來以後，把外國的資訊帶回來臺灣。在這 80 年代之前，我們的資訊事實上是滿封閉的，所以我們也可以說，在藝術上的表現上來講，我們的前輩很優秀的就是他們的熱情、他們的理想，但是對於年輕人來講，他們資訊的吸收是很貧瘠的。在 80 年代進來很多回國的，這些人全部跑到藝術學院去了，就百家爭鳴，馬上發生年輕一代開始有很多新的想法，他可以被肯定，因為第一在學院被老師肯定鼓勵，這很像小孩子發現新東西，他就很好奇，好奇引起生命力很活潑，這是很重要的人格，他什麼都敢，什麼材料都用，什麼樣的技法都敢勇於去嘗試，這不代表他成熟，但是在他內心的種子開始享受到自由的滋味，這是一個自己要做為自己主人的一個先決的條件。所以我們在 80 年代等於是整個自由、民主，還有自我潛力的開發得到了鼓勵。這個種子種下去，以後萌芽出來的現象是因個人的造化，但是這個多元的種子是在這個時候種下去的，這就是在 80 年代對臺灣一個重要的貢獻。但是隨著這樣的多元發展，我們的資訊開放以後，相對的拷貝品也增多了，我們很關心外國發生了什麼，而且我們也喜歡，所以各種行動藝術、觀念藝術、個人藝術整個進入臺灣了，但是它還沒有內化，它只是先傳播進來。因為自由、多元，我們還談不到像成年人一樣，已經成熟了也有定見，

可以展現一種生命靈性的魅力，我們還不到達那個時候。這就是我們臺灣要面對的，就是說，自己可以在自己的職業上開始轉換為我們跟我們的大地、生活有關的，我們整個資源是來自對我們日常生活的感動，以及有那個智慧將這個感動轉為一種形式，這個形式叫做音樂，叫做雕刻，叫做繪畫，叫做什麼、什麼。我個人也經歷了一個經驗是，在我 20 幾歲的時候到西班牙，就像海綿一樣大量的一直吸收，因為在臺灣你看不到那原來的油畫，我們只是去買了林布蘭特的牌子或什麼牌子就在亂塗，結果到羅浮宮一看，怎麼人家的顏料跟顏色的質感就那麼美，會讓你感動，我們的調色盤畫出來的畫卻像垃圾的顏色，這時候就開始對美有認知、感動。自從出去外面以後，我們看到人家很好的作品，以及人家很好的整個社會制度和生活方式，各種大環境醞釀了一批年輕人回國，然後 80 年代我們就在學校播種，像黎志文老師，我們全部，那時候國立藝術學院充滿了熱情。所以那時候我在那裡教書，就覺得臺灣實在是很好，因為國家有熱情，這個國家一定有希望，是新興國家。後來的問題是，我每次畫的東西都是在歐洲或西班牙學的素描、雕刻、泥塑，我慢慢覺得我畫的色彩跟我土地的色彩不一樣！比如說一個例子，我們看臺灣的色彩或造型，怎麼畫出來像印象派的巴黎的風景，你到巴黎去就看到那個是橘黃色的秋天，那個色彩根本不是我們創造的，你是看了印象派覺得很感動就把它畫出來。我們這裡是看到綠色的樹，然後創造把它畫成橘黃色，這個奇怪啦！我們跟我們土地脫節了，油畫家就是畫油畫的叫油畫家，做雕刻就是會捏像會做人體的叫作雕刻家。從這個反省的過程中我們慢慢成熟了，慢慢也發現我們的生活我們的社會有跟別人不一樣的美好的東西。所以那時候我開始天天逛骨董店，我就看中國的東西，東方的東西，看書法，這

就開始不是在吸納西方的東西，而是吸納東方的東西。這兩個東西在臺灣全部都有，包括經典的著作，從各種角度，不管是不是傳統的音樂。我覺得這些傳統的東西，相對在引進新的東西的同時，我們發現傳統很重要，因為傳統的魅力也相對於我們在羅浮宮看到的魅力一樣，讓人開始回過頭來去喜愛我們老祖宗的東西。這種過程會產生什麼樣的結果？讓臺灣人在我們生活的圈子裡面，可以看到西洋的東西帶到近代，到當代，也可以看到中國從古代的東西一直到近代。我們吃的食物也可以吃到義大利麵、西班牙飯，也可以吃到江浙菜，這是臺灣一個很特別，一個非常多元的地方。所以我們就開始依據我們在地的文化，有很多人不管他是學院或非學院，他自己的自信心產生了，不是像 80 年代以前界定說這樣子叫做雕刻，素描要這樣畫，要一、二、三這樣才叫素描，我們已經不再那樣了。我們變得自動的，而且非常自然的開始融合整個人的內在經驗，臺灣人的內在經驗就會相異於歐洲人，因為我們不是在遊學的時候去學習、複製歐洲人，那些風格、制度，已經不再了，所以我們自己就開始走入臺灣的社會，以及最重要是走入自己。隨著年齡的增長，我們對整個世界各方面的資訊，開始我們會整理出什麼是適合你自己喜愛的，而可以發展的，臺灣就這樣開始做一個有深度的，垂直思考的一個這樣的實驗，所以才產生後面臺灣有那麼多屬於東方式的後現代主義作家，西洋有西洋的後現代，臺灣有臺灣的後現代。

**黎志文：**剛兩位老師講得很精采，我也希望剛剛光裕引出了臺灣受西方影響後，怎麼去面對現在面臨到內化的問題，怎麼去消化外面的東西，也談到全球化、地域性的問題，我覺得這個問題非常的複雜。而且這個問題一百多年前在中國就已經在談了，所以看看徐悲

鴻怎麼變成水墨的樣子。然後，我們再請白老師多講一講關於當代雕塑所面臨的一些問題，剛才你也提到 80 年代的一些影響。

**白適銘：**謝謝。我覺得 80 年代剛剛李光裕老師有他的現身說法，提出了他的創作心路歷程。我覺得除了在大環境的變遷之外，藝術家怎麼去面對他的創作才是最根本的。我覺得必須在這個地方提，跟林壽宇先生回臺灣有很大的關係。林壽宇是在英國求學，他本身有平面繪畫和建築的雙重背景，他在 1980 年代經由陳正雄先生的引介回到臺灣，開始開畫展，比較早期、比較重要的兩個展覽就是 1984、1985 年春之藝廊的《異度空間展》跟《超度空間展》，這是對臺灣 80 年代以來雕塑做一個本質性改變，非常重要的一個展示的一個範本。之後 1985 年的《中華民國現代雕塑大展》，黎老師也是大獎的得主，那我覺得從 80 年代在西方受教育的像林壽宇老師這樣的一個導師，回到臺灣來之後，可以說是帶動一個很大的運動，也就是過去我們偏向於學院的，或是偏向平面式的思考，在民族的、文化復興這樣非常沉重的志業式的思考底下，其實臺灣的雕塑還沒有走出國際。國外的雕塑發展其實我們並不清楚，所以剛剛我和段老師也有一些討論，從戰後一直到當代的發展過程當中，臺灣的這個雕塑可能以羅丹或是之後的布朗庫西為主，他們的影響非常大。當然這些現代雕塑的現代觀念逐漸進來之後，藝術家怎麼去面對這種大的變遷，然後思考雕塑到底是什麼的問題。我覺得幾位比較重要的雕塑家，當然在座各位，還有像李再鈺、郭清治、何恆雄、張子隆，還有賴純純、董振平這幾位老師，我覺得都是 80 年代以來他們逐漸重新思考雕塑的位置，然後創造出剛剛李老師所說的，東方性或者是在地性的現代或後現代雕塑的一些前輩實驗者。所以從這

個角度來看，他們開始追求一種在地化的思考，用中國的這個文字、書法，或是一些傳統的符號、結構、圖騰來進行一些探討。像李再鈞老師是透過東方的哲學，特別是老莊哲學去探討虛實的問題。但是這樣的一種從純粹幾何結構的造型，造型的幾何性去探討這個東方哲學，是不是好像產生一種跟臺灣的現實社會無法融合，或是有一種漂浮感，一種無根的感覺。那慢慢我們在回應西方的過程當中，剛提到空間解放了，媒材解放了，還有討論的議題也解放了，在這樣的過程當中，到底雕塑應該在整個臺灣戰後的美術史裡面扮演什麼樣更積極的角色？或是說過去雕塑史的研究非常非常少，跟其他這種油畫史，或水墨畫史不能比較，但事實上這些雕塑家回應時代的問題，並沒有少於其他類型的藝術家。比如說我們剛談到媒材解構的問題，就是從單一的材料進入到比如說對異質材料的組合關係。像黎老師以前做過很多作品，不會只是單純的造型性空間的探討，比如他有一件很有名的作品就是〈米與石之間〉，1981年的作品，他在黑色大理石裡面放了這個米粒，這個很經典的一件作品。所以其實不是實跟虛，或者物質跟非物質，或者是可動跟不可動的一種相互關係的探討而已，其實這個很多是真實生活的在地性思考，從這些問題慢慢被轉化到媒材的實驗，到空間解放，一直到媒材的一種不同的探討，然後進入到環境。像董振平老師有個很有名的作品就是〈騎士錄〉，早上陳老師也有提到，他是用不同的媒材，比如說不鏽鋼或者是花崗石，還有就是他的作品本身中間有一棵樹，就是說他把學院的材料解放到非學院的空間裡面去，去完成一件作品，我覺得在這樣的一種思考過程觀念改變的過程當中，80年代也提供臺灣的雕塑藝術逐漸進到真正的土地、空間跟人民的生活裡面，我覺得這是很值得特別提出來的問題。

**黎志文：**時間不多，我希望補充一點點，剛才兩位老師講的我也非常非常贊成，而且我也覺得我們臺灣現在面對一些問題，很多問題都是從國外引起來的。從我一個教學經驗裡面，我深深感覺到現在做雕塑，慢慢有個傾向學美國了，現在很多美國學校雕塑課程都不教技巧，不用教石雕，也不用教塑造，只要有觀念就好了。所以變成有一個現象，當這種風氣慢慢移植到臺灣的時候，很容易以後的雕塑家就可以不用去敲石頭，不用去做泥塑，他用嘴巴，然後用電腦繪圖出來，你要輸出，你要請一個工匠，請一個技師來去完成，是有這種趨勢。這種趨勢是好或是壞，我們都不知道，因為藝術的東西到底要談到藝術最終結的問題，什麼叫藝術？藝術是什麼？我們時間差不多了，謝謝。

## 綜合討論暨問題

**盧思穎：**現在是綜合座談，在綜合座談結束後會有個提問的時間，比方說第一場老師有問到，大家是不是真的覺得因為公共藝術變多了，城市景觀變得比較漂亮，或者是整個美感有增加？大家可以想一下，等一下可以跟老師們分享。

**吳順令：**進行到這個地方，相信大家腦海當中一定有很多想法在激盪，我就是這個樣子，相信大家也跟我一樣。聽到這麼多傑出的藝術家的演說，讓我覺得受益良多。我們請到這幾位，有三位從事雕塑創作，一位學者專門做梳理這整個藝術史的脈絡，還有段老師是專門在公共政策和藝術家之間的策劃者，還有黃建築師，他曾被評

選為影響未來人類的 24 位傑出的藝術家之一，非常傑出。本來這 30 分鐘的座談，我已經擬了一些題目，有指定曲和自選曲，我剛聽完之後發現到我們今天談空間，但其實最缺乏的是時間。尤其看到這麼多的藝術愛好者，好像有很多話想跟藝術家交流，所以我就不問了，就讓來賓來問。我在這裡簡單跟大家補充一下他們的一個背景。聽完我的感覺是公共藝術這個東西是臺灣發展出來一個很好的，不管是學西方還是怎樣，就是一個很好的議題，這個議題怎麼讓公共藝術可以達到美化環境或是美化人心，還是讓國家更好，還是百姓的美學素養更好。這個目的剛剛黎教授也提出來拋給大家，我們真的達到了嗎？藝術到底要表達什麼東西，我們真的達到了嗎？透過這 20 幾年來的操作，我們有達到這個目的了嗎？那我剛剛聽完後的感覺是說，我們在操作這個議題的時候，還是國家在運作這個議題的時候，我們是不是有本末倒置的現象？我發現我們這些與談者所提出來的，是一個更上層的、更根本的問題。公共藝術如果真的要達到我們大家想要的目的的話，我們今天要思考可能是一個，好像剛剛講的，不是美學素養的問題，可能是更哲學、更歷史、更文化的問題。從剛剛的與談當中，我們聽到這樣的東西，所以對於今天的與談者，這幾位藝術家，我想補充一下我自己看他們作品的感覺，像黎老師的藝術作品有很強烈的關係存在，就是他作品比較是不同材質、不同造型、不同的東西怎麼樣去取得關係和諧的創作，我的理解是這樣，所以我發現在談雕塑或建築，還是公共藝術和民眾之間的關係的話，這種關係之間的關係我覺得他應該是最拿手的，我想大家等一下可以從這個角度來請教他。白老師我想他是個學者，從學理上來分析整個公共議題，公共藝術的進行過程到底內部如何去轉化，如何不斷去修正的過程，我想這是他的專業。陳老師我想

他是一個中間者，他怎麼樣把政府要的政策傳遞出去，去找到適當的藝術家來媒合，而成爲能夠被大家所接受的公共藝術，所以她扮演的是一個很重要的角色。段老師比較年輕，我看過他的展覽，他有一個《荒謬的遺跡》，這個《荒謬的遺跡》展覽裡面提到，他對整個社會的理解是大家看起來很光鮮亮麗，繁華喧囂，但是當我們架構這樣的居住環境的時候，他覺得我們其實是住進一個荒謬的遺跡裡面。我看這段我是很有感情的，覺得段老師對於人跟空間非常敏感，怎麼去感受到人跟空間，空間如果能夠讓人感受到溫暖而不是疏離，我想這是他比較敏感的部分，大家等一下可以給他這樣的問題。黃建築師剛剛他談了很多，我對於他是比較從他的人生觀來看，他覺得建築是一輩子的邀請，他覺得建築這種東西是需要時間，業主、歷史都要等待。我覺得聽到這個話是有感情的，我覺得他在談建築的時候，爲什麼大家對他的建築有那種感情，我覺得是因爲他有很深刻的人生的體驗，那這可能是我們在談公共藝術的時候，需要大家去碰觸的東西，也可以提醒政府未來在規劃公共藝術的時候，是不是要從這方向去思考。所以我看他們田中央在宜蘭玩得很開心，也看到他們這些同伴都是爲了這個理想而來，當然這個理想達成後他們就走了，我看他們的組織很有意思，等一下大家也可以多請教這部份。那李光裕老師，我想剛剛聽到他講話是非常熱情，非常有生命力，他基本上是禪與老莊的愛好者，也是很有體會的，所以他的作品，大家可以看得到這方面顯現得非常強烈。我看過他的《空身幻影》藝術展，我想剛剛他也提了很多，講公共藝術，大家如果可以从回歸自然這個角度來思考的話，或許可以真的找到我們要提的公共藝術的方向。我就簡單做這樣的補充，現在把時間交給現場觀眾，你們有什麼問題就請教他們，現在就開放給大家！

**觀 衆：**各位老師、各位同學大家好，我曾經在藝術大學教過文創大概有兩三年的時間，我聽了很多關於公共藝術的討論，因為我自己專業本身上跟都市設計、都市計劃有關，所以我們是從另外一個角度去談公共藝術，例如說公共空間的形成，然後公共藝術要扮演怎樣一個媒介的角色。我自己有一個感受，我想在這邊跟大家分享，事實上公共藝術能不能發揮作用，牽涉到整個社會如何去看公共性這個事情。如果一個社會把所有東西習慣性的私有化，習慣性的占有，據為己有這樣一個情況的話，儘管你擁有多麼美麗的藝術品在那邊，其實它的公共性都是不存在的。所以我有一個感想是說，因為公共性這個議題在我們社會裡面已經是中風了，中風很久的狀態，因此我們好像是做為一個專業者，用盡了我們專業上所有的技術，來使中風的人在公共性這方面的事情上面恢復筋骨的活絡，因此我們透過群眾參與，通過今天的座談會，透過各式各樣的對話這樣。我自己有個感受就是，說不定並不是我們去找很棒的專業者去做出一個美麗的藝術品在那裏，然後再去活絡這中風的人，而是說不定在創造的過程當中，藝術品的生產過程本身就是一個建立公共性的開始。我的意思就是說，公共空間、公共藝術它的關鍵可能不在生產完之後那個 object 的活絡本身，而說不定是 production 那個生產的過程，一個生產的過程的當中就參與在裡面，說不定這樣生產出來的公共藝術才能夠真正擁有公共性，我是一個感想跟大家分享。

**白適銘：**謝謝您的分享，我想剛剛您提到一個中風的社會，藝術家、雕塑家他們所做出來的公共藝術事實上是沒辦法活絡這個中風社會的需要，所以您剛有提到就是最好是有群眾的參與，才能適度反映出它的公共性，是這個意思吧？

**觀 衆：**生產過程。

**白適銘：**生產過程當中應該要有群眾的意見或是實際的參與吧？事實上我剛剛在提到幾位老師的作品裡面，他們開始從一個美術館解放到一個自由的空間，或是開放性的空間去做裝置，或做公共藝術的時候，事實上他們那種展示方式是觀眾是可以參與的，並不是那麼樣的中風的。意思就是說他們的作品是可以前看後看左看右看，甚至可以在作品當中巡迴的，像朱銘先生的作品〈太極系列——太極拱門〉，事實上你也可以穿越過去，在這中間拍照，只要不要碰觸到它。我覺得到一個開放性空間去展示的時候，這個雕塑本身就已經有它自然產生的公共性。但是我覺得剛剛有提到藝術跟大眾之間是不是要求取一個 *compromise*，就是藝術是不是協調之後的結果，妥協之後的結果。所以公共藝術本身它的社會地位還值得去探討，也就是公共藝術是要維持藝術家的絕對性支配，比如說陳老師請蕭勤教授做一個陶板，那好像沒有這麼的妥協，剛剛是這樣說的。但是有些部份的作品是有妥協的，比如您剛提到觀眾應該參與，應該提供意見，或是剛剛有一位老師提問，就是他事實上是沒辦法運用公共藝術來進行校外教學，那個公共藝術被放置在那邊就會變成大型的公共垃圾。我不是說這個作品是垃圾，是對那個地方性的人來講是沒有用的物件，這好像產生一種對公共藝術的一個社會的需求性而產生的打折的效果，我覺得這是一個很難有交集的問題。

**黎志文：**剛才那個小姐講的很棒，就是臺灣對於公共空間那種中風的現象。其實我也很贊成，但是我不是從公共藝術這個角度。你看所有的城市裡面，我覺得在臺灣跟香港，現在大陸也有，沒有一個

城市的房子像我們臺灣這樣子，就喜歡霸占出來，這就是我們對於空間的一種亂用，而且是中風，是一種很自私的做法。所以我覺得我們對空間的一種不要求，只是講求一種實用性，所以我們可以在窗裡面有很多鐵欄杆，或是故意將一個花台蓋出去，這也是很奇怪的一種，也不是奇怪，是一種很特別的社會現象。我個人覺得臺灣的民眾的意識形態，尤其對公共參與還是比較像自掃門前雪，不會管別人。公共藝術是不是要民眾參與，不曉得你的意思是指要參與製作還是怎麼樣，但是問題是你為什麼不相信專業呢？為什麼你要相信一般的民眾可以做公共藝術呢？

**觀 衆：**老師我跟你對話一下好不好，其實我覺得有一個關鍵因素是我們把私有化的東西就是在房子裡面，而房子外面我們就把它視為是國家的。因為我們對於公共性的東西的思考太過於簡化，簡化到一種地步就是大家都變得很自私，因為除了是我的，要不然就是國家的，因此我必須要一直不斷的膨脹什麼是我的，因為如果是國家的就不是我的了。是不是說公共性這件事情需要有比較複雜的理解，這樣子的話我們才能夠回頭來看，專業者到底扮演什麼角色？因為大部分的專業者都在幫國家正當化，這一個東西是國家的，這樣你了解我的意思嗎？

**黎志文：**我了解你的意思，但是我覺得為什麼很多店家會將走路的馬路也擺它的東西出來，它變成說國家的變成自己的。為什麼你說製作公共藝術的人是替國家……

**觀 衆：**我是說我們如果沒有複雜的公共性的理解，專業者就會為這個東西而處理，如果我們有很複雜的理解的話，專業者說不定就在國家的以及私有的中間做一個複雜的公共性的建構，這個時候專業者就會非常重要，我指的是這個意思。

**李光裕：**我覺得藝術是一堆人來做很好，找專業的人來做也很好，大家都好。但是品質是最重要的。之前引進來影響很大的很多極限藝術或是什麼藝術，我們隔了幾十年來看，它的確有貢獻，但是我們絕不好奇，因為我們要的是臺灣在各行各業、各種聲音、各種方式裡面，我們希望在品質上可以整個提升。這個品質是很重要的，在多元裡面要求品質，不然就全部多元，就什麼都沒有品質。我覺得在臺灣也有這個現象，像剛剛黎志文老師講的，藝術家是靠頭腦不是靠他的感覺，感覺是藝術一個很重要的本質，現在用思想、哲學做本質來做藝術工作不是很奇怪的事嗎？全部用想的就好了，用講的就好了，用文字就好了，對不對？所以這種東西是他要做，我們也尊重叫民主，但是我們必須要了解，尤其做一個專業者，他必須要清楚，要去了解。就我個人來講，什麼事情沒有不可以的，但是我們會盡我們的潛能把一個東西弄清楚，把品質做出來，這個是人人應盡的。有時候我覺得臺灣就是因為大家都很焦慮，因為我也不曉得我的國家像不像國家，很游離啊，所以要多元很容易，要有深度就很困難，這是我們的問題，因為我們沒有安於一處去耕耘，這相對於歐洲的學者跟專家是一個差別，這是值得我們處在那麼多元而動盪的時代裡面，要安下心來做各樣的事情，即使是一樣，做一輩子。像我做雕刻，我就覺得挖洞很有意思，我把它挖一輩子，挖40年，變成全世界的挖洞專家，是這個樣子的。每一個人我挖洞，

你不挖洞，他填洞，那也可以變成世界的專家，我覺得這就是人生的創造跟享受，謝謝！

**吳順令：**火花很強烈！幾位有沒有要回應，我們就再看有沒有問題。

**觀 衆：**我自己也對這個議題很感興趣，在座各位應該都是在戒嚴的時候出生的，那其實我們這個時代，大概 80 年出生的時候思想上比較活潑一點，那還有一點就是，接觸到公共藝術之後，一開始它是經過銅像，經過什麼、什麼，還有就是各位老師的作品，最近我一直觀察到公共藝術的層面就是，我們在做一個雕塑、銅像，然後當地人就覺得會褻瀆於當地的文化，或者褻瀆當地的傳統，或者藝術家做一些東西可是讓當地居民不自在。還有一點就是，因為 1980 年代這個展覽在做的時候，它有一個大事記的年代，有它的國內外政治背景，我們在這個時代其實除了經過解嚴，經過野百合，甚至是 2014 年最重要的太陽花社運，其實中間有一個最大的點就是所謂的民主化，我在思考藝術的民主化跟公共藝術是不是有所關聯？因為公共藝術在講公眾，那公眾就是民主化，那這個民主化是不是也代表跟藝術史裡面的菁英主義的退位，然後學院的後退，觀眾直接參與，其實這個也在於藝術家在做公共藝術的時候，藝術家的專業性、主體性會到哪個程度？再來是現在很流行的藝術計劃，藝術計劃在做的時候有它的公共性，可是這個公共性會不會消費到當地的居民，也就是公共藝術在執行的時候，是有公部門到私部門還有藝術家，主事者在做的時候到底要怎麼去建立說這個案子他就是藝術家主導，尊重他的專業，尊重藝術家的主體性，還是說它是一個藝術計劃，讓藝術家參與然後跟居民討論，這個作品應該怎麼呈現才

能符合當地的部落、社區跟文化性。我想了解去中心化和民主化這件事情，各位專家學者們或藝術家能不能夠在這方面分享一下。

**黎志文：**所謂民主化我不談太廣，主要從一個創作的角度來說。往往在臺灣一個公共藝術它會有所謂的民眾參與，在國外的民眾參與，沒有我們在臺灣這麼複雜，做一個公共建設，他們都會貼一個公告或是讓有關係的民眾提出意見，讓他們知道今天我要蓋什麼東西，或是做什麼公共藝術在這個廣場上面，徵求大家的意見。我們這邊的民眾參與，是認定公共藝術是可以民眾一起來參與去做的，當然也不至於是這個樣子，但是我們就是會變成附帶一種所謂教育性的，民眾參與就是讓這些民眾或是這些小學能多了解這些公共藝術的議題，或是這些藝術性也好，或是一些諸如此類的東西。但是我深深覺得我們周遭的所謂相關的民眾，其實他們的參與度是很薄弱的，因為藝術家合約裡面有一個所謂的民眾參與，所以他一定要做一個民眾參與的活動，這個是我感覺到臺灣公共藝術發展到現在，多出來的一個題目、一些活動。當然這個是很好的，最起碼讓一些人多了解所謂的公共藝術，能去參與，但本質上其實沒有多大的改變，所謂一個民主的議題，相關的人對這個東西其實不關心，我可以感覺到是不關心，除非會牽涉到他的風水問題，或是擋住他的路的問題，或是對他有直接影響，他會去提出意見或是反對，但是一般我覺得在臺灣的民眾是非常被動的，尤其是對公共藝術的議題，這是我所了解的。但是民主反過來說，我們對一個藝術家的人權，我們也應該注意到吧！我們是不是一定要隨意改變藝術家的作品呢？他本身也是他的一個人權，也是他的民主，倒過來說這個問題。談到民主這個議題我覺得非常複雜，但是我覺得在整個互動上應該是一

種雙向的，而不是民眾說不喜歡這個東西，絕對提出來反對，絕對不要，但是他也沒有盡量去了解一個對方藝術家的一個訴求，或是他原來出發點的意識，我覺得應該是一種互動的態度，應該是對的，而不是單向的，我所認知的民主是這樣子。

**段存真：**我回應你剛剛的一個說法，就是你所謂的去中心化還有民主化這個事情，我用一個學理的角度來談，黎老師是用一個比較藝術家的，真正在執行創作的角度來談。你提到的所謂的中心化，或者是非民主化，其實你提的是一個現代主義的精神，現代主義藝術本身是一個菁英主義，就是藝術是有一個專業知識，受過一個藝術訓練的人，他有權力發揮的舞台，就是藝術家本身是有高度的，我們是有一個專業技術訓練的，所以我們有權力去回應一些事情。但是你提到的去中心化還有民主化這件事情，本身就是現代主義往後現代主義發展的一個歷程，就是所謂的主控敘事，誰來決定這事情是對的？這件事情本身已經不存在了，在後現代的狀況裡面是誰能夠來主導事情，這件事已經是一個很權宜的事情。不會像現代主義裡面說，例如說馬克思或尼采所建立起來的一套學術或一個理論，大家就要照這個路線走，這是現代主義的精神。但在後現代的狀況裡面，這所謂菁英的，主導的觀念本身已經是會被質疑的，這會是一個永恆的命題，尤其當一個藝術的形式牽涉到所謂公共的範圍的時候，藝術家本身應該要維持本身的高度，像黎老師剛剛說我們一個創作的權力，我們的人權，但是其實當你必須顧慮到所謂的去中心性，考慮到公眾性，我不講公共，公共空間，公眾性，到底在這個環境裡面，他們所理解，他們所需要的藝術是什麼東西，這個東西也許是我們藝術家要去考慮的，也就是我們在考慮這個居住的環

境，這個區域，我們認為這樣的東西放在這裡是很好的，就我們的美學訓練、美學的素養，我們認為這樣的東西是好的，但就如你剛剛說的可能居民會覺得這是一個我們不接受的東西，所以這個就是剛剛說的可能居民會覺得這是一個我們不接受的東西，所以這個就是剛剛說的可能居民會覺得這是一個我們不接受的東西，所以這個就是我剛剛在發表的時候還是回到一個神秘的問題。我認為在後現代、當代的環境裡面已經沒有誰可以真正說我就是一個絕對的主控者，我不接受任何的一個交流，這個事情本身在後現代已經不存在，當代的一個價值就是在所謂的菁英主義，所謂的主控敘事，這件事情已經被破壞掉了，我們有絕對的交流空間，這個空間可以來自於你的，可以來自於我的，所以回到公眾性的問題，剛剛說一個公共性藝術的參與，民眾到底可以直接參與這個事情，包括李光裕老師講品質的東西，我們會有點擔憂說會不會民眾加入的創作，那整個創作的品質、水準會不會失去控制，剛剛老師有提到這個危險，但是我認為一個更完美的狀態就是，如果民眾可以直接的參與，但是藝術家做為一個比如說品質的掌控者，他可以從中去協調，幫他們處理，達到一個在公眾性上，藝術性上平衡的狀態，這就是會是一個雙贏的局面，公眾也很開心，藝術家也感覺受到尊重，當然這是一個完美的說法。這是我對於主控性跟所謂的民主性的回應。

**白適銘：**就是去中心化、民主化的這個問題，放到公共藝術，大概進入社區，大概進入民眾的問題，我覺得我們這樣談的話，也會把問題樹立另一種中心。剛剛孫老師提到就是說公共性，公共藝術不需要多元化的問題，不是說公共藝術需不需要公共參與的問題，而是公共藝術本身是開放給公眾的，這就可以成為是公共藝術，公共藝術的必然性不是由公共大家一起來做的，所以應該也不會牽涉到藝術家的人權的有無的問題。我覺得公共藝術本身是一個很大的

場域，比如說你這樣不能講故宮博物院那個范寬的〈谿山行旅圖〉，你要如何參與的問題，對不對？因為它不開放到空間，到公共空間來，它是被保護的，被制式化，被威權化的一個所謂的國家文化空間裡面，所以它不是在一個可開放性的一種文化層面裡面。但是公共藝術本身是開放給社區民眾，任何一個人，一個外國人來也可以去做批評，所以我覺得應該把公眾性，公共性的問題，只要把它當作一種論述的媒介的話，其實它可以更自由去面對觀眾，或是說藝術家也可以更自由的去創作他的作品。但是藝術家跟群眾妥協會不會脫離他的藝術本質，這個也是我把事情絕對化才會產生，爲什麼？爲什麼藝術家不能與民同樂呢？藝術家與民同樂做出來的作品就不是藝術了嗎？我覺得這是非常弔詭的事情，我不能先預設這樣的事情產生，所以我是很同意那個老師說，其實公共性本身就是一種民主概念，就是一種去中心化，現在這個社會是沒有一個人是中心，沒有一個人可以說它是絕對中心，是相對中心，所以每個人都有發言權，這也反應我們民主社會的一種特質，所以我覺得只要我們不把這個問題過度的兩極化，這個問題事實上不應該產生才對。

**黃聲遠：**我是完全不理論，也許我們可以想看看如何回應這件事情，我們田中央的方式是把自己變成人民的一部份。也是剛剛老師講的定居的這件事情，也好像其實沒有很絕對，我們本身就活在裡面，所以就沒有這個問題，我覺得我們到目前爲止是做得到，所以我們這些同仁都還很努力的，有時候我們下午就一起出去玩，事實上大家的差距沒那麼大，可能是這樣。

**吳順令：**剛剛的議題讓我想到一首詩，卞之琳寫過一首詩：「我在橋上看風景，看風景的人在樓上，明月裝飾了你的窗子，你裝飾了別人的夢。」我想在這個地球上，大家都是一個關係的存在，我想公共議題這個東西，基本上可以在公共之間取得一個和諧，平衡，這是大家努力的一個方向，那因為現在時間也快到了，感謝大家的參與，美術館辦這樣的活動，這是在朱老師的種活藝術的種子的觀念下的期待來辦。我看過德國的一個藝術家波依斯，他好像曾經在卡賽爾美術館旁邊，他自己鼓勵大家一起種活七千顆橡樹，這個故事大家應該聽過，這個願望在他過世那年，他的兒子種下第七千顆橡樹，我想這個故事，波依斯應該想透過這個橡樹，它有 800 年的壽命，跟樹與樹之間的玄武岩的那種堅硬，不但是美化空間，也美化生存的空間，藝術有這樣的想法，這樣的發願，讓整個環境產生改變，我想朱銘美術館也在做這樣的事情，感謝今天這麼多藝術家不遠千里來到這個地方，在這邊坐半天的時間，我心裡面真的不好意思，但是我今天真的收穫良多，再給這幾位藝術家一個掌聲！