

楊英風的「生態美學」與臺灣當代藝術中的 「社會介入」：關於「社會造型」的一些想法¹

Yuyu Yang's "Ecological Aesthetics" and the "Social Intervention" in the Taiwanese Contemporary Art: Some Thoughts on the "Social Modeling"

廖新田 | Hsin-Tien Liao

臺灣藝術大學人文學院院長

藝術管理與文化政策研究所教授

Dean of the College of Humanities, Professor
at the Graduate School of Art Management
and Culture Policy of the National Taiwan
University of Arts

1 本文曾發表於 2011 年「百年雕塑——楊英風藝術及其時代國際學術研討會」，臺北藝術大學。

摘 要

在臺灣美術史與臺灣藝術家社群中，撇開藝術品質與成就的討論，像楊英風那樣有如此強烈而鮮明的社會使命感、美學理念建構與堅毅的實踐力者，恐怕無人出其右。可以說「生態美學」宣言總合了他的主張，也成就了他作品的方向與風格。相較於此，全球化潮流下臺灣當代藝術的「社會介入」(social intervention)，又是另一種時代氛圍下的文化產物。如果把臺灣美術史視為一個不斷演化、增生、跳變的多元軸線，以七〇到八〇年代的楊英風為代表，和九〇年以後臺灣當代藝術家的社會議題創作，也許可以構成一個有趣而有意義的連繫與對話。楊英風的造型觀念有著強烈的社會意識與群眾美學教育的使命，他主張從傳統中國文化中萃取、轉化造型元素，以這種既傳統又現代的造型做為帶動文化環境的觸媒，達到藝術教育的目的。當一個藝術造型被放入社會中，它將以類似語言或符號的方式，進行審美的判斷，對話、串連…最終形成社會造型。觀看是思維的一體兩面，因此造型的意義是溢出其自身造型的界限的。藝術家的造型創造，有多種功能，更具集體的社會意涵。藝術家之於社會的專業能力貢獻，是社會造型。如果我們把複雜幽微的社會造型視為廣義的造型、極大化的造型，把造型社會化，那麼兩者之間的距離，並沒有那麼遙遠。

關鍵詞：臺灣美術、楊英風、生態美學、社會介入、社會造型

Abstract

In the Taiwanese art history and the artist communities, no artists like Yuyu Yang with a stark and manifest social responsibility, the construction of aesthetic conception and the perseverance of implementation. It can be said that the manifesto of “ecology aesthetics” concludes his claim, also achieves his work’s orientation and style. Compared with this, the social intervention of Taiwanese contemporary art under the current of globalization is another cultural production of time atmosphere. If we take Taiwanese art history as a mutable axis of continuing evolution, growth and metamorphosis, Yuyu Yang is a representative of the 1970s and the 1980s. It can be an interesting and meaningful connection and dialogue compared with the 1990s’ Taiwanese artists’ creation on social issues. Yang’s conception of modeling contains a strong social consciousness and the mission of the public aesthetic mission. He purported that we should extract the traditional Chinese culture and then transform it into plastic elements. This traditional and modern modeling is a catalyst of influencing cultural environment, reaching the goal of art education. When a plastic modeling is put into the society, it will be like language or sings, functioning the aesthetic judgement, dialogue and connection... and finally forms the social modeling. Seeing and thinking are two sides of a coin, so the meaning of modeling is beyond its boundary. There are many functions of an artist’s plastic creation; it even obtains a collective social connotation. Artists’ professional contribution to the society is actually the social modeling. If we deem the complicated social modeling as a

broad sense modeling or maximized modeling, which models the society. In this case, it is not so far between the two sides.

Key words: Taiwanese art, Yuyu Yang, ecological aesthetics, social intervention, social modeling

一、

在臺灣美術史與臺灣藝術家社群中，撇開藝術品質與成就的討論，像楊英風那樣有如此強烈而鮮明的社會使命感、美學理念建構與堅毅的實踐力者，恐怕無人出其右。可以說，「生態美學」宣言總合了他的主張，也成就了他作品的方向與風格（不容諱言，也可能框限了他的創作面貌）。在如此嚴謹的思考與創作相互推證之下，他的知行合一反映了那個時代藝術家的社會行動典型，相較於此，全球化潮流下臺灣當代藝術的「社會介入」(social intervention)，又是另一種時代氛圍下的文化產物。如果把臺灣美術史視為一個不斷演化、增生、跳變的多元軸線，以七〇到八〇年代的楊英風為代表，和九〇年以後臺灣當代藝術家的社會議題創作，不論採取何種路線，或批判或嘲諷或無端，也許可以構成一個有趣而有意義的連繫與對話，並激盪出本土的藝術論述。

這樣謹慎的說詞，對藝術史的一般看法而言，有些奇怪。藝術探討，不論傳統與現代，本土與域外，其實是潛在的地區藝術史的鋪陳：過去的藝術批評是現今藝術史的基礎，現在各式的藝術討論將成為未來的藝術史的架構。這種歷史意識、社會脈絡意識讓時代潮流下各式各樣的藝術作品與藝術家之價值和美學意義結合起來，這是「藝術意義」的重要基礎與認知。簡言之，愈是要讓當代的藝術創作凸顯其價值與意義，愈是要「刻意地」回顧、重訪過去那個社會脈絡下的相似行動。即便沒有直接的對應，也可以在這種關注的梳理下，有了更高的視野與深刻的角度，並凝鍊出可能的內涵。回過頭來，過去的藝術作為也因此有了更具脈絡的意涵。很少有作品或藝術論述，在沒有脈絡或位置的標定下，可以有較豐富的意義呈現，或回應，即便這種解

讀可以有不同取向與版本。不論宏觀或微觀，集體或個別，主體或它者，這樣的「脈絡化」作為，具有藝術方法論（同時也是藝術史的方法論與理論方法論）的意涵。在作品之間、風格間、藝術家與社群間，因為歷史意識（但我要強調這絕非單線的目的論），因為脈絡考量，才有著這種潛在的對話。

現當代臺灣美術的探討，尤其是當代藝術，在我閱讀與研究的經驗裡，上述本土化脈絡的思辯較為薄弱。往往以「接軌國際」成就了臺灣美術新風貌，而「全球化」是最大的藉口，因而歷史意識與脈絡的匱乏就變得理所當然。對這種現象的檢討與省思，可見於九〇年代的藝術評論的轉向、美術的臺灣意識之西化或本土論戰，以及最近又再度被掀起的藝評過度「學院化」的評議。其討論成果頗豐，引起的回響亦廣，但都甚少觸及「歷史意識作為理論方法論」與溝通平台的層面／次，失去了深刻化臺灣美術史研究的先機。在我的觀察與一些議題研究的碰觸中，不少臺灣的臺灣當代藝術論述，不論人與事的探討，西方理論與思維（以歐洲為尚、又以法國為主）成了內容的主要參考架構。「架接」、「雜混」等等又是「後學新論」中極有力的詞彙，連差異與相似的考量都不用分別。任何被討論的藝術人、事、物，都可被輕易的丟入這個「超現實」的情境中，進入「學術的夢境」編織嚙語。筆者坦言，因為留學的經驗與研習當代西方思潮之故，我曾有過這種困惑、徬徨與迷失，即便做的主題是相關臺灣美術研究。老實說，前述的思維模式讓我感覺不舒服、不對勁，我感覺自身不斷地「異化」、移位、拆卸。我老是問一些再簡單也不過的笨問題：某位臺灣當代創作者、作品和福柯、德希達、薩伊德等等有什麼關係？理論大師們討論過某些臺灣的藝術？如果有關係，那是什麼樣的關係？理論的啟發、聯繫？直

接、間接？如何形成這種關係的合理連結？還是「運用之道，存乎一心」？如果拋棄不用，研究還做得下去嗎？雖然問題明白，但不容易回答，尤其是立場（特別指價值判斷與文化對位的問題），常傾向兩極對立（如西洋美術、臺灣複製）或極端同質化（高度全球化與國際化下的均質、同一）。重點不是拒絕任何理論觀點的接觸互動或啓導，而是如何恰切的置放這些差異與相似，讓它們在刻意的對話中脈絡化。

我認為重視重建藝術歷史本土化脈絡的價值，可以和緩這種失衡，更積極的是建立藝術意義的所在，我的意思是本土的論述意義。要強調的是，這種歷史意識的理路，不只是陳述、整理當事與當事人的直接背景，而是依持一種歷史的發展高度，企圖進行比較、對照，在看似不相干的時間膠囊裡，建立起連繫，因而藝術意義的所在會因此而被鎖定，並開發其可能的實質內涵。

花這麼長的段落談論，看似和本文主題無關，實則在強調本文的目的不在整理楊英風的生態美學內容，而是回頭審視他的主張，在臺灣當代藝術中高度的「社會介入」議題中（不論以何種形式表達，如裝置、新媒體、表演藝術或平面創作等），展覽機制與論述又如此富有實驗性的情形下，如何有著歷史脈絡上的意義連繫或對話，而不是純粹以全球化脈絡做為詮釋的基底，因而也許有更特殊的本土化情境，讓楊英風這位高度關懷臺灣社會的創作者和同樣具有社會關懷，但走向不同的臺灣當代藝術創作者，重新藉此一假設平台相遇、對話。這和一談及臺灣當代藝術創作，則以全球化角度為參酌有所不同，因為這裡欠缺了前述的地域美術史意識，因而藝術的意義也就薄弱、分散了。平白地說，這個道理誠如近日一位讀者投書談賽德克電影的感想：「如果連我們都不說不看自己的故事，

不關心發生在周遭的事，便失去了文化詮釋權」。²我更要說，我們失去了些自己藝術的故事和看法的機會。筆者要重申，這種看法來自理論方法論的省思，而非本土文化在意識型態上的作祟；是基於藝術研究的考量，不是政治立場的主張。刻意地將過往的本土藝術論述和同樣地域單位的現當代的藝術現象連帶，若有政治取向，無寧說，是「文化政治學」的操作，將文化視為意義詮釋的競技場。

臺灣 20 世紀以來當代藝術中的「社會介入」探討，如果從楊英風七、八〇年代所倡導的生態美學來看，可能有不同的解讀與評價。反過來看，臺灣當代藝術的社會文化運動，在楊英風這位先行者的痕跡下，會有異於全球化解讀的本土脈絡重整嗎？這種交互的歷史關照，讓本土美術的歷史模型，以及對這種模型的思考，更為自主（或說：有其主體性）。最後本文也要反思所謂「社會造型」（美術造型的社會意義／社會脈絡下的造型意義，一個複合辯證的概念）如何因著時代的演變而有所不同。

二、

楊英風是臺灣美術史中少見地專注於「藝術計劃」的藝術家。在各種文獻中，筆者認為最有意思的，是他的演講、訪談與規劃書，它們真切而鮮活地反映了他的真性情與行動的準備，一個熱誠、充滿文化理想性與強烈實踐力的藝術篤行者，能看出他為臺灣所規劃的藝術國度與美學烏托邦之藍圖。因此，無寧說，除了藝術創作者的身份，

2 簡啟洵，〈咱的文化——找回文化的解釋權〉，《中國時報》（2011.10.17）：<http://news.chinatimes.com/forum/11051402/112011101700004.html>，2011.10.17 點閱。

他更是個臺灣藝術的規劃師，企圖打造臺灣藝術的理想國度。從他所提出來的各種美學、文化與創作理念，可以看出這種高度與視野。

整體而言，他反覆圍繞著一些關鍵觀念，並有系統地建築他的美學理想：都市景觀、立體造型、現代中國文化與生態美學。這些觀念容或在不同的時間點出現，但如果把這些關鍵詞邏輯地連貫起來，大致是：「現代都市景觀大都缺乏藝術性的考量，因此開創以中國傳統文化為基礎的現代立體造型，彌補、改善以科學為主導的西方思維，就能為本土發展出與自然共生的諧和環境，此即為生態美學（或謂中國生態美學，或宏觀美學）。」這個命題裡有觀察、有批評、有做法、有步驟、有層次，並且具體而微地鋪陳，形上與形下互通，更有革新之理念為後盾，整體看來是頗為完整的。檢視上述的命題，「楊氏美學」風格是相當鮮明的：他定義景觀的形上／內在的功能，以區別於西方風景的形下／表象指涉，並強調景觀的文化與精神層面；藝術在此意義下應該是應用的藝術、對社群有正面教育與涵化作用的藝術；他認為藝術為人生服務，是整體的功能，和西方的獨善其身（他謂之個人主義）不同；他認為現代都市在科學獨霸的態勢下，生活環境之景觀變得冰冷可憎、乏善可陳；他更認為藝術家可投入這個拯救的工程，以重拾中國文化精髓作為匡弊的良方——因此，各式的藝術工作者負有「成教化，助人倫」的使命。好的中國立體造型，在公共空間裡呈現，可促成和諧的社會，轉化固有的優良文化形式並與自然和諧共生，這就是中國文化的生態美學，對應了中國文化的生活美學態度與哲學態度——從可見的空間，也就是地景（landscape）到不可觸及的形上宇宙意義，即生活景觀（lifescape）³。最後，中國生態美學

3 楊英風，〈大乘景觀——邀請遨遊 LIFESCAPE〉，1997：www.yuyuyang.org.tw/%e8%aa%8d%e8%ad%98%e6%a5%8a%e8%8b%b1%e9%a2%a8/theories，2014.8.1 點閱。

朝向自然、樸實、圓融、健康的終極目標。特別值得注意的是，楊英風所提倡的造型（或中國文化造型）和七〇年代美術鄉土運動所提議的文化造型其內容是不同的，雖然立意都在文化運動、社會改革。在拙作〈美學與差異——朱銘與 1970 年代的鄉土主義〉指出，美術鄉土運動所提議的文化造型運動乃是由王淳義首議（他界定「文化造型…是通過各種官能感動，潛移默化，重塑自己民族的尊嚴…文化造型的完成形式，就是使有益於我們大家的『美學』貫穿所有生活環境中的文化形式體系。」）蔣勳、孫慶餘繼其後大力倡導「文化鄉土寫實造型運動」。其基調必需是民族的、寫實的，因此在當時的蔣勳筆論下，趙無極的抽象和貝聿銘的海外成就都是虛假無根的創作；這也延續先前蔣對朱銘離開鄉土造型（寫實木雕及水牛主題），開始進入半抽象太極造型的嚴厲批判。楊英風曾於訪問中為他的愛徒抱屈，認為朱銘創作的轉向是自然的且超越的。這裡可以看出，楊的文化造型觀念雖執著於中國文化淵源，但他也明白的表示傳統形式的直接挪用並不合時宜。現代是需要再造傳統質素，轉化傳統造型，因此精神上與傳統與自然呼應，但形式與材質不一定拘泥於特定格式，如鄉土美術者主張的「一定要鄉土寫實造型，其餘免談」。楊英風創作的開放態度同時可見於他在材質上與形態上的多元與彈性，但文化精神與創作意念始終都是中國文化的。

他在其論述中似乎認定現代建築（西方概念下的產物）總是不美，因此亟需雕塑的造型予以調和，這種「外掛」而非「內含」的邏輯，假設了建築無能獨立為環境營造美感的功能，視建築為純粹科學，建立於冰冷、讓人窒息的力學結構之上，讓環境變得不友善、充滿了非人的氛圍，必需依賴雕塑藝術予以裝飾，環境美感的責任因此有賴立體雕塑家來擔綱。我們可以想像，當建築家面對藝術家，若是在這種命題下，是知遇還是尷尬？這種論點，明顯地有利於景觀雕塑

家但不見得為所有的建築設計者所接受，至少會受到「建築也是大型景觀雕塑」的挑戰。我們當然可以理解，這裡有時代的條件限制。事實上，楊英風相信藝術環境是分工與團隊合作下的結果，沒有一種藝術專長可獨立完成，這和個人主義式的藝術創作不同。他為現代都市建築（與建築師）設想了兩種專業來彌補其不足：造型雕塑師與環境造型家，分別由學院中的雕塑藝術學系和景觀藝術學系來培養專才。細看他的專業培育課程規劃⁴，其中的字字珠璣含義，與上述的命題陳述與假設頗為不謀而合，相當真切地反映他的美學態度：

- 一、探究中華立體美學的精奧，發掘人與自然和諧相生相成的途徑。
- 二、謀求東方…精神史觀與現代西方科技的…物理性史觀的調和…齊驅。
- 三、推展立體藝術教育…推向未來的生活空間有意義的創造。
- 四、糾正…彌補工業化、商業化…化解冰冷，調理零亂，滋育社會的生機。

同時，這裡明顯可以看到一種東西方文化二元對立的張力。在他的美學邏輯中，中國造型總是在西方造型的缺陷下更襯托其重要性與特殊性。他認為西方現代造型之激進、批評的形態，是霸權、慾望與個人主義的表現，反觀中國造型：「表現單純和諧、健康圓融、慈悲關懷、宏觀樸實的精神智慧」⁵。

4 楊英風，〈輔仁大學嘍嘍藝工學院構想草案〉，1972。

5 楊英風，〈論景觀雕塑表現環境藝術與區域文化——借景開蘭兩百週年紀念環境規劃製作實例〉，1997。

三、

楊英風以行動與觀念積極介入社會的企圖，在其文論中非常清楚地反覆出現。這種以造型進行環境改造的社會介入和九〇年代當代藝術的社會介入理路非常不同。當代藝術積極介入社會的意涵，不論是即興的邂逅，環境場所關係的改寫或對抗式的挑釁，其基調也許是嘲弄、挑逗、揭露、去脈絡／再脈絡化。以藝術創作為媒介對關照社會的行動表現，介入顯示了異質的交流，並且保留雙方互動下可能的結果。在此，藝術介入的行動可以說是強調多重的互動面向或層次之過程。延伸而言，介入也是一種對人群社會的態度、主張與戰鬥策略，一種時間的攪動，是對單一立場的超越，接近文化政治學的操作，不一定以完成藝術作為（特別是作品）為最終目標。介入作為一有意義的行動，突顯當代藝術創作者重視以針砭的方式參與社會、改革社會，以議題為導向，更因著創作形式的多元，不再以開創造型為主要任務。筆者過去曾嘗試為這兩種創作類型的藝術批評進行模式的比較，大致獲得以下的對照（文化研究藝評 vs. 藝術批評）：主題 vs. 對象（作品），理論 vs. 歷史，批判 vs. 詮釋／判斷，大眾 vs. 菁英，精緻與通俗 vs. 精緻藝術，生產過程、時空關係 vs. 創作者及作品為主，文本／符號 vs. 圖像，思維 vs. 感官，社會／文化 vs. 藝術世界，反思 vs. 投射，除魅 vs. 神聖化，社會／分析 vs. 政治—機構／知識，杜象主義 vs. 葛林柏格形式主義。這個對照模式的文化研究藝評對象包含當代藝術的社會介入，但若以楊英風的生態美學檢視，這個模型並無法適用，例如：大眾 vs. 菁英，因為楊英風的立體公共藝術同時也訴求著大眾，但又相當堅持精緻藝術主導的看法。「文本／符號 vs. 圖像」、「杜象主義

vs. 葛林柏格形式主義」，可以說是藝術的社會介入和生態美學兩個較為典型的對照。「文本／符號 vs. 圖像」說明了，當代藝術之焦點，文本的敘述、事件的演繹比造型的開發來得更為重要，例如裝置藝術與表演藝術，或多媒體。或者，可以這樣看待，當代藝術的造型觀有了更為複合式的界定，社會美學的基礎則從視覺形式轉向多感官形態，因此造型不必再有形體，而是一種包含著意義與訊息的符號傳遞，一種流動的狀態；造型也不再以創造感官美感為終極目標，而是挪用思維、觀念等非形體化的媒介，展現的場所也因非固定的形體而不確定，加上策展觀念與機制成為展覽的主導，作品不再是藝術意義及其詮釋的唯一來源，或主角（當然，作品的角色在某些環節仍然是搖不可動的，如藝術市場）。

楊英風的造型有著強烈的社會意識與群眾美學教育的使命，不只是個人創作的動機。他主張從傳統中國文化中萃取、轉化造型元素，以這種既傳統又現代的造型做為帶動文化環境的觸媒，達到藝術教育的目的。教化的考量是非常明顯的，因此他的創作方向與風格也頗為一致而集中。另一方面，當代藝術動員、召喚群眾的企圖更為積極，但提供的媒介不再以造型為核心，以沒有明確造型的社會素材營造既連繫又異質的「社會景觀」——一種在脈絡中跳脫脈絡的視覺震撼。

我們還需要造型嗎？楊英風所提出的「中國文化造型」、七〇年代鄉土美術運動者所倡議的「文化造型」在以當代藝術為主流的藝術環境裡還有存在價值嗎？如果我們相信，藝術的主要感知管道仍然是視覺，即便是當代藝術的景觀，對我而言仍然是複合式的造型，因為後者的再現形式仍依是視覺化的思維。當一個藝術造型被放入社會中，它將以類似語言或符號的方式，進行審美

的判斷，對話、串連…最終形成社會造型——一個社會的「視覺共識」。造型絕不只是形，是視覺再現系統的外顯，我們在眾多選擇中（媒介、呈現、主題等）找到最能感動與認同的再現。從視覺文化的角度而言，觀看是思維的一體兩面，因此造型的意義是溢出其自身造型的界限的。楊英風堅信造型的功能是具有文化效應的，對筆者而言，這是非常真確的看法。由此可見，楊所戮力推動的有美學影響力的造型（一如英國形式主義之「有意義的造型」），具有強烈的「造型思維」涵義，亦即，造型的功能不只是用於承載視覺符號，造型自身即是美學思維的另一面，是「思維的造型」，不是如基礎造型僅限於為進一步的藝術主題服務。就此而推，藝術家的造型創造，有多種功能，更具集體的社會意涵。藝術家之於社會的專業能力貢獻，是社會造型。在個人之創造自由與集體的文化約束之間，對他而言，並不衝突，更可能是互補。2011年英國《藝術評論》（*Art Review*）將艾未未列為年度最具影響力藝術家的第一名，象徵藝術家走出美術館的藩籬，把社會當作是更大的展覽活動場所，而創作不再只是單純的美學活動，藉由社會介入，藝術家因此擴大了藝術的定義與範圍。但，我們同時還是要嚴肅地從本文主題思考一個簡單的問題：沒有造型生產的艾未未，會是現在的艾未未？如果我們把複雜幽微的社會造型視為廣義的造型、極大化的造型，把造型社會化（或社會運動化），那麼兩者之間的距離，並沒有那麼遙遠。

就此看來，造型並非終極目標，但造型不可或缺，沒有造型觀的創作，可能因此拆卸了它自身的舞台，而藝術空間也就無以為繼了。藝術家以何種脈絡與意識作為創作的參照，基於創造性的目的，也許沒有如此嚴格的考量；但藝術研究與論述若缺乏這種歷史脈絡

的意識，將會有文化位置的挑戰，即使用藝術革命的託辭，也無法逃避這個使命與宿命。

藉著楊英風的生態美學與文化造型來反思臺灣當代藝術的創作與社會意，本文僅點出問題，鋪陳問題意識，簡要地提出初步看法，盼日後有機會持續深論。

參考書目

以下楊英風論述均取自楊英風數位美術館：<http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/>

楊英風，〈「臺北市文化景觀雕塑公園」建議重點〉，1983。

楊英風，〈中國生態美學的未來性〉，《中國生態美學的未來性》，臺北：楊英風事務所，1990，頁 2-5。

楊英風，〈中國生態美學與景觀雕塑〉，《中國美術報》16，1995.5，頁 5-6。

楊英風，〈中國智慧與景觀造型美〉，《東洋の英知と景觀造型美》，臺北：楊英風事務所，1987。

楊英風，〈中國雕塑的衍變〉，《中國手工業》36，1961.10，頁 5-6。

楊英風，〈自傳〉，1966。

楊英風，〈宏觀美學〉，《呦呦楊英風豐實的'95》，臺北：新光三越文教基金會、楊英風藝術教育基金會、楊英風美術館，1995，頁 5。

楊英風，〈美學與審美觀〉，《太極雅石選集》，高雄：太極雅石會，1993，頁 1-2。

楊英風，〈從中國生態美學看米羅的夢幻世界〉，於臺灣省立美術館之演講稿，1991。

楊英風，〈從中國生態美學瞻望中國建築的未來〉，1990。

楊英風，〈從我們今天的城市思索明日世界的開拓〉，《東方雜誌》復刊 1：1，1967.7，頁 101-103。

楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，《東方雜誌》復刊 1：8，1968.2，頁 90-94、111。

楊英風，〈現代中國生態美學觀——景觀雕塑〉，《現代中國生態美學觀——景觀雕塑》，1993，頁 2-3。

楊英風，〈都市景觀與雕塑〉，《臺北西區扶輪社週刊》35：39，1990.3，頁2。

楊英風，〈鄉土與生態美學〉，《民眾日報》，1990.10.11。

楊英風，〈夢與現實〉，《銘專》41，1968.6，頁24-25。

楊英風，〈論景觀雕塑表現環境藝術與區域文化——借景開蘭兩百週年紀念環境規劃製作實例〉，1997。

楊英風，〈雕刻與建築的結緣——為教師會館設置浮雕記詳〉，《文星》7：6，1961.4，頁32-33。

楊英風，〈靈性良知創造力〉，《藝術論壇》1，1964.1，頁20。

廖新田，〈美學與差異——朱銘與1970年代的鄉土主義〉，《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，臺北：典藏，2008。

廖新田，〈臺灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》，臺北：典藏，2010。

簡啓洵，〈咱的文化——找回文化的解釋權〉，《中國時報》，2011.10.17：<http://news.chinatimes.com/forum/11051402/112011101700004.html>