

思考媒材 Materials for Thoughts

李美蓉 Mei-rong LEE
台北市立師範學院美勞教育系副教授

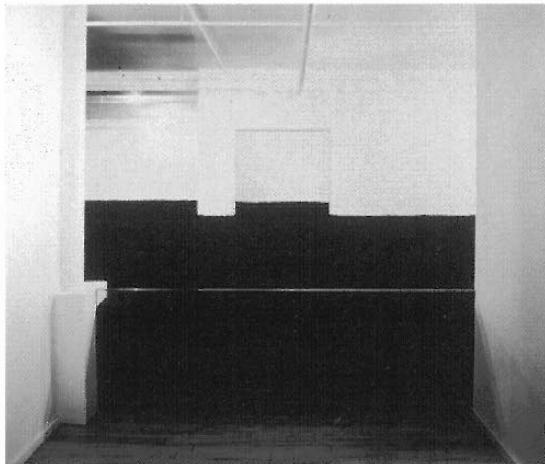


圖1 馬利亞(Walter de Maria) New York Earth Room 1977 泥土 地板面積334x334m



圖2 衛柏特(Meg Webler) Moss Bed 1988 青苔、泥土

在〈生活／藝術〉一文中，曾引述了許多文
化理論學者對後現代藝術的論點。其中都
多少曾提出現代主義前衛藝術運動，是企圖消弭
「藝術」與「生活」的鴻溝，藝術家使用「非藝
術」材料以做為「反藝術」的策略。就以當時的
達達繪畫為例，作品裡出現了真實材料的被廢棄
物、印刷物、照片……等；至於雕塑則出現腳踏
車輪、真實的椅凳、腳踏車坐墊、小便器……等
等現成品。除此之外，藝術的表現形式也大大的
改變，達達的表演，史維特斯(Kurt Schwitter)的
《美茲》(Merzbau)，更為後來的偶發藝術和盛行的
裝置藝術立下了其典範雛形。西方在一九六〇
年代的文化情感與藝術現象，若以帕思(Octavio
Paz)的說詞，就是「一九六七年的前衛，重複
著一九一七年的前衛作風與姿態，我們已走到現
代藝術思想的盡頭。」(吳潛誠主編、曾麗玲
譯，民86，頁419)。六〇年代的前衛，藝評家如
奧利瓦(Achille Bonito Oliva)稱之「超前衛」，也有的
藝評家稱之「前前衛」或「後前衛」。「後前
衛」的「後」字所意味的，就如胡森(Andreas
Huysen)一九八四年在〈後現代導圖〉一文所
提的：一九七〇年代和一九八〇年代的文化似乎
隱含著一股對過去各種生活態度的強烈懷念，其
中包含了對史前以及原始文化的日益迷戀，它暗

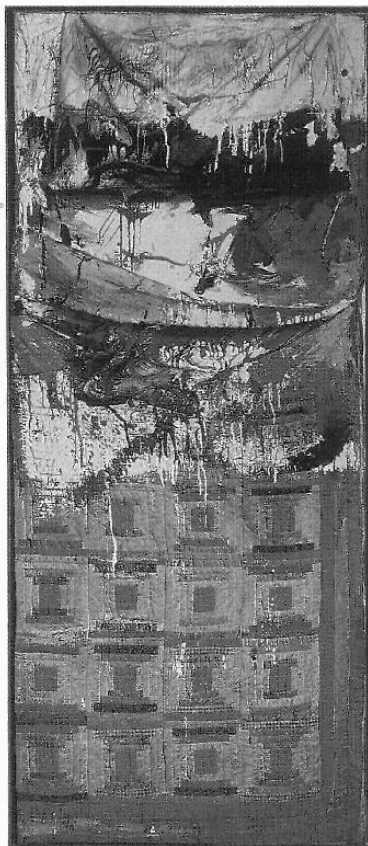
示著對現代主義的不滿有關(吳潛誠主編、郭菀
玲譯，民86，頁435-436)。那麼「後前衛」的特
質是什麼呢？

壹、「後前衛」的特質

「後前衛」的「後」字是針對著它向後看的精神，它允許著多元化的藝術形式。藝術家可以回首過去，從人類古老的文明與精神中去尋覓；也可以從現代主義前衛藝術中去挖掘寶藏，當然它也可以再探討曾經被否定或是被遺忘的藝術。但它的特質還包括消除「前衛」那唯有激進與創新的藝術態度，允許一切，允許「再製造」與「挪用」(李美蓉，民80，6月)。

「後前衛」的特質在後現代藝術中展現無遺，藝術家使用的媒材不止於現代主義前衛藝術所使用的非藝術材料，還擴及到非永久性的自然材料，如雪、泥土、草、樹葉……等(圖1、2)，也運用到工業廢棄物、日常生活消費品，以及電子媒材、人體、動物……等等；當然傳統的藝術材料也仍一再的被運用。藝術的表現形式，則更自由、更多樣化。

圖3 羅森柏格(Robert Rauschenberg) Bed(Combined Painting) 1955 油彩、鉛筆、枕頭、被單、木板



貳、一九六〇年代藝術使用的媒材

貝爾(Daniel Bell)在《資本主義的文化矛盾》中曾提及，一九六〇年代的美國文化特色之一，就是想一勞永逸的抹煞「藝術」和「生活」之間的界限(趙一凡譯，民78，頁134)。胡森在〈後現代導圖〉一文中則認為一九五〇年代末和一九六〇年代的藝術反叛現象，是現代主義早期之虛無主義和無政府主義的延伸(吳潛誠主編、郭苑玲譯，民86，頁443)。在這樣的文化特色中，藝術家在選用媒材上也有其呼應。其情況應可以溯及羅柏·羅森柏格(Robert Rauschenberg)在一九五五年的作品《聯合繪畫》(combine painting)(圖3)。他把日常用品床單作為繪畫的承載體。而此時期的藝術家在平面藝術創作，除了仍使用傳統媒材，或立體派拼貼和達達藝術家使用的印刷品等等媒材之外；還將過去繪畫所使用的承載體擴大及紙板、木板、鋁板、塑膠板。普普藝術家戴恩(Jim Dine)的《綠色衣服》(Green Suit, 1959)(圖4)，甚至將油畫顏料直接圖繪在衣服上面成為作品。

雕塑作品則直接使用日常用品、大量生產過剩的工業產品、霓虹燈管、消費商品、廢棄物、鉛……，以及被我們認為是菁英份子所常擁有的樂器，如鋼琴、人提琴等都成為藝術創作的媒材。此外，行動藝術家、表演藝術家、偶發藝術家或佛拉瑟斯(Fluxus)藝術家，更是直接將身體作為藝術媒材。至於過去在藝術史的書籍裡很少出現的媒材稱謂一混合媒材(mixed Media)，就在一九六二年布雷克(Peter Blake)的作品《玩具店》(Toy Shop)(圖5)之媒材項目欄，被如此直接標示。地景藝術的出現，非永久性的自然材料如空氣、水、泥土、花、草、羽毛、石塊、瀝青、雪……，甚至寄居蟹都成為藝術家創作的�主要媒材。

後前衛的出現，使得一九六〇年代到八〇年代的藝術作品出現許多無法以現代或傳統的分類、或稱謂的形式。藝評家也一再的提出，後前衛藝術的特色，包括著媒材的多樣化。但是，媒材多樣化的真實情況如何，並未被以科學化的統計來分析。因此，大多數的人都只好保持概念式的認同，相信藝評家的論述。為了展現並證實此段時期，藝術由於媒材使用的多元化和自由化，已造成藝術現象的極大變化，筆者於一九九二年和一九九八年先後分別進行「一九九二年之前出版的國、內外藝術出版品中，美國、歐洲、日本與台灣之雕塑家作品(1981-1990)的媒材分析(1981-1990)」，與「美國視覺藝術雜誌刊載的作品媒材類型(1968-1987)」等兩項研究；並於一九九三年在《探討台灣現代雕塑—雕塑媒材與造型的對話》展覽目錄中發表研究報告，和一九九九年在《性別與藝術—美國視覺藝術雜誌分析，1968-1987》提出研究成果論述。期間，也曾針對當代西方雕塑媒材趨勢做分析，將所得結果概述於《美術論叢51》(民82，頁145-165)。研究範圍雖然有重疊，但是一九六八年到一九八七年的研究對象包括了所有的藝術形式，而一九八一年到一九九〇年的研究對象則僅以雕塑(或立體作品)藝術為主。因此，本文不以從事研究的先後為序，而以研究對象發生時間為主，先陳述「美國視覺藝術雜誌刊載的作品媒材類型分析(1968-



圖4 戴恩 (Jim Dine) Green Suit
1959 油彩、衣服

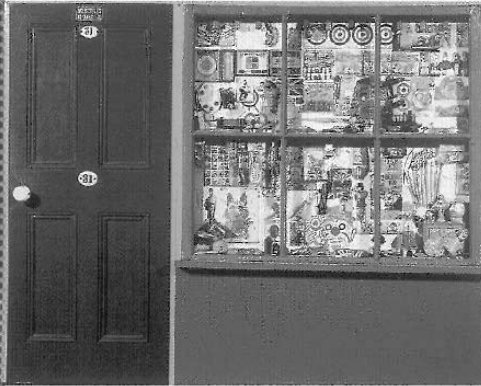


圖5 布雷克 (Peter Blake)
Toy Shop 1962 混合媒材

1987)」的研究結果。

參、美國視覺藝術雜誌刊載的作品媒材類型分析 (1968-1987)

筆者在一九九八年進行的「美國視覺藝術雜誌刊載的作品媒材類型分析 (1968-1987)」，研究範圍與方法是，從美國出刊的視覺藝術雜誌以層化抽樣方法，取得抽樣樣本五千六百六十二件作品。之後，依據每件作品在被報導的雜誌上，由藝評家在內文所提及或作品圖片下所標示的作者、主題、製作年代、媒材和尺寸進行文獻判讀，並將每件作品創作的藝術家性別、作品主題、製作年代、展現方式、媒材均單獨列出，再以夏皮爾的關聯主義方法來進行單獨領域或合併領域研究。在一九六八年到一九八七年的視覺藝術雜誌報導的，完成於此段時期內的作品被分析出已運用的四十六項媒材，其中包括了藝評家直接標示為混合媒材、拼貼以及多幅繪畫聯作與自然材料混合裝置於空間，或……等等。此外，也有藝評家直接將作品就標示為「紙材、拼貼」；這種情況，本研究將其與拼貼合併列於一項之內。此例，也見於「油畫顏料、壓克力顏料、油漆等混合繪於帆布」，或「壓克力顏料、水彩顏料、墨水或等混合繪於紙」，「油畫顏料、壓克力顏料、墨水等混合繪於帆布」等等；這類的媒材運用也都歸類於同一項目。

從實際分類所得四十六項媒材類型 (李美蓉，民88，頁35-37)，不分男、女性藝術家或是男女性藝術家合作完成一件作品之事而論，根據統計

所得，藝術家運用各類媒材來創作，同一類媒材的作品總件數，依件數多寡排序於下：

- (1) 1137件，油畫顏料和帆布
- (2) 537件，壓克力顏料和帆布
- (3) 446件，直接標示混合媒材
- (4) 328件，兩種以上不同的繪畫顏料如油畫顏料、壓克力顏料、水彩顏料、墨水或油漆等混合繪於紙或帆布上(此又稱混合媒材繪畫)
- (5) 302件，自然材料和工業材料的混合如木材或石材和不鏽鋼、壓克力板
- (6) 292件，攝影照片
- (7) 245件，粉彩、碳精筆、鉛筆、鋼筆、墨水等和紙或畫布 (混合媒材素描)
- (8) 208件，繪畫顏料和印花布或帆布等附貼蕾絲或報紙等
- (9) 206件，版畫材料商可提供的各式版畫媒材
- (10) 163件，鋼材包含不鏽鋼或耐候鋼
- (11) 161件，兩種以上的工業材料如壓克力板和 不鏽鋼板，蠟和水泥，石膏與樹脂等
- (12) 151件，木材
- (13) 127件，直接標示是拼貼或標示紙材
- (14) 107件，自然材料含軟質材料與硬質材的合併使用，如木頭、樹枝、蔓藤、草與瓊麻等混合使用
- (15) 90件，表演藝術 (包括偶發事件)
- (16) 80件，青銅
- (17) 79件，鋁、鉛、鐵或鐵線等單一材料，或是 雕塑較少使用的金屬材料如黃金等
- (18) 73件，油畫顏料繪於紙、金屬板、塑膠板等
- (19) 71件，水彩顏料和紙
- (20) 70件，陶土
- (21) 67件，錄影藝術



圖6 薩馬拉斯(Lucas Samaras) Auto-Portraits 1974 照片轉換



圖7 維基(Hannah Wilke) S.O.S. Starification Object Series 1974-1982 黑白照片、口香糖雕塑

- (22) 66件，照片、版畫拼貼於繪畫作品，並結合電子媒材（如幻燈機投射、電視等）一起展現
- (23) 66件，壓克力顏料畫於棉布、印花布或塑膠板等
- (24) 65件，現成品或廢棄物集合或併置
- (25) 61件，軟質的植物類自然材料
- (26) 53件，石材
- (27) 50件，油畫顏料和夾板或木板
- (28) 46件，單一工業材料如壓克力板、夾板等
- (29) 41件，壓克力顏料和紙
- (30) 41件，油漆和帆布或夾板
- (31) 41件，單一化工材料（非蠟或石膏的化工材料）
- (32) 28件，影片或幻燈片畫面映在牆面或螢幕上
- (33) 22件，玻璃纖維樹脂
- (34) 21件，兩種以上的化工材料（如壓克力板和樹脂等）混合
- (35) 21件，藝術家自拍照（以藝術家自身裸露的軀體為攝影的對象，藝術家自行拍攝）(圖6、7)
- (36) 16件，繪畫作品和自然材料混合裝置在一完整空間
- (37) 13件，繪畫作品和立體的混合媒材作品一起裝置在空間
- (38) 13件，混凝土
- (39) 12件，石膏
- (40) 11件，繪畫作品和工業材料混合裝置在一完整空間
- (41) 10件，多元酯樹脂
- (42) 9件，玻璃
- (43) 5件，蠟

- (44) 4件，播放中的錄影帶和照片、版畫、雕塑或繪畫等其中二項，裝置於空間內
- (45) 4件，泥土
- (46) 3件，黃銅

肆、西方當代雕塑媒材趨勢 (1981-1990)

針對「一九九二年之前出版的國、內外藝術出版品中，美國、歐洲、日本與台灣之雕塑家作品（1981-1990）的媒材分析」研究；研究範圍與方法，是從我國國家圖書館或是台北市立美術館陳列的國、內外出版的藝術書籍或視覺藝術雜誌報導的雕塑或立體作品，進行作品媒材的分類。由於，該段時期我國出版的藝術雜誌對作品媒材的標示較不詳盡，因此在取得資料上常需要再查證。但是一九八〇年代也正是台灣藝術追求自由表現、藝術風格轉變相當劇烈的時期；故，雖然藝術媒材的選用，與西方或日本相比較顯然則仍趨保守；不過，也因此讓反傳統的媒材運用在查證工作，反而容易透過多種管道來進行。在此研究中，是將研究進行取得的二千二百二十件作品資料，針對使用創作者從事創作的地區，作品運用的媒材，來比較美國、歐洲、日本和台灣之雕塑家在運用媒材的時代性特色與其間之異同（《雕塑媒材與造型的對話—探討台灣現代雕塑》展覽目錄，民82）。同時也將西方雕塑媒材的趨勢做分析。並將一九八〇年代的西方雕塑常運用的媒材分成傳統雕塑媒材、工業材料、手工藝材料和非永久性自然（李既鳴主編，李美蓉著，民82，頁146-165）來討論。此研究的重點是在具體呈現表現造型的手法與其運用媒材特質的關係，以及此造型表現和媒材自由運用所形構的後現代

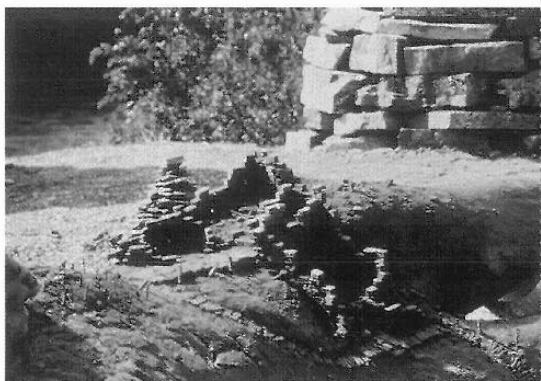


圖8 西蒙(Charles Simonds) Landscape-Body-Dwelling
1973 黏土

多樣化雕塑現象探討。由於許多媒材都是在一九六〇年代的前衛運動中，就開始被取來運用的媒材，因此在分項分析時，不得不以雕塑史的脈絡先加以陳述。

一、傳統媒材的新表現

一九八〇年代藝術家選用較常見傳統媒材，包括石材、木材、石膏、黏土、蠟等。在石材方面除了延續地景藝術家的直接移置大地上的石塊或是挖掘地底下的上層之外；就是常將石材切割成塊狀、或片狀，置於室內依裝置的手法展出。此外，也有將過去很少用來作為雕刻的溪河岸巨石雕刻成工整的幾何造型；或顛覆原有材質的抽象造型。

木材的處理就出現奈佛遜(Louise Nevelson)一直延續運用的手法，將已毀壞、被棄的木製傢具併置在裝雜貨或水果的木箱；黏合成有若牆面或祭壇般的造型，再給予整體上金色、黑色或白色。也有藝術家就讓木材的原形直接呈現，也就是直接以樹枝、樹幹，稍加修飾呈現原有的自然材質與造型。此外，二十世初的德國表現主義的上色人像木雕，在八〇年代的新表現主義引領風騷下，也有一種表面滿佈工具符號特徵的雕痕累累且局部上色的形式再度出現。新幾何派(Neo-Geo)藝術家昆夫(Jeff Koons)的上色木雕，則令其那表面研磨精緻的質感，讓人誤以為是超寫實雕塑家常用的樹脂材料。

傳統雕塑常將石膏視為是轉化、或暫時性的模型媒材。一九六〇年代美國普普藝術家席格爾

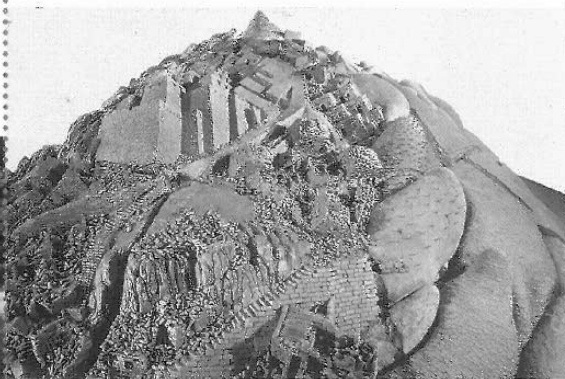


圖9 西蒙(Charles Simonds) Age(局部) 1982-83 藥燒陶土

(George Segal)，開始以石膏紗布翻注石膏材料的真實人物軀體，自此也賦予石膏材料新的時代意義。八〇年代的藝術家中，以男性藝術家尤其是英國藝術家較常直接單獨使用石膏為創作材料；女性藝術家則喜歡以混合媒材的運用方式，將石膏材料與其他的工業或化工材料混合運用。一九七〇年代地景藝術家西蒙(Charles Simonds)利用未素燒的黏土，完成一系列相當有名的《風景—軀體—居所》(Landscape-Body-Dwelling)作品(圖8)。初始，他將取自一百年前建造紐約建築常用的磚窯場所選用的同質黏土塊，製作成長1/16英吋的土塊，於戶外創作似普布羅族建築的富社會批判意味的觀念性作品。八〇年代於美國加州才出現一股引用陶藝的技法，利用黏土與其它的瓷土等混合，來創作非實用性、純藝術性的作品；而西蒙則繼續引用黏土加以素燒，創作其一貫的具有強烈社會意識的室內作品(圖9)。

蠟，在八〇年代的作品中，它常與其它的工業材料並用，但藝術家仍儘其可能的讓蠟的特色直接呈現無遺。

二、現代材料（包括了塑膠與塑膠同類物）的新表現

塑膠材料經過一再的改良與發展，加上文化的趨勢，使它們很快就成為普普藝術家或新寫實主義藝術家的新愛。一九六〇年代的塑膠材料及其同類物包括了樹脂、玻璃纖維樹脂、合成樹脂、多乙烯類等材料。環境藝術家克里斯多那充滿社會性與政治批判性的作品，最常以塑膠同類物作為作品材料。塑膠類材料從二十世紀開始，在各

類媒材使用率上，不斷的成直線上昇且高居不下。直到八〇年代強調環境生態意識的時代裡，戰後出生的新生代藝術家已較少使用此類型材料；若有強調透明性需要的作品，才運用壓克力板或是乾脆運用玻璃為材料。因此，就造成玻璃材料脫離傳統的容器，或現代的建築材料的角色拘束，而成為當代藝術家常用的材料之一。但一般而言，玻璃材料還是較常與其它媒材混合併用。

六〇年代的雕塑家，所利用的合金材料包括鋼、不鏽鋼、黃銅、鋁等。其中，鋼與不鏽鋼更常為戶外作品的材料；而黃銅、鋁則常用於室內展出的作品。合金類材料可說是現代材料中，唯一沒有因創作理念的差異而被遺忘的材料。

工業合成木材在造型表現上，因受制於其成板狀的生產特質，因此成型的方法大多是借助黏合或釘合的技法。六〇年代末地景藝術家艾庫克(Alice Aycok)等引用後(圖10)，到八〇年代它仍是以建築式造型為表現形式的藝術家所使用的重要媒材之一。

至於盛行於現代主義前衛運動中常使用的現成品、工業產品或被廢棄物等，在六〇年代的後前衛藝術運動中仍為集合藝術或垃圾藝術的重要媒材，藝術家也仍以類似獨立雕像的造型來創作。

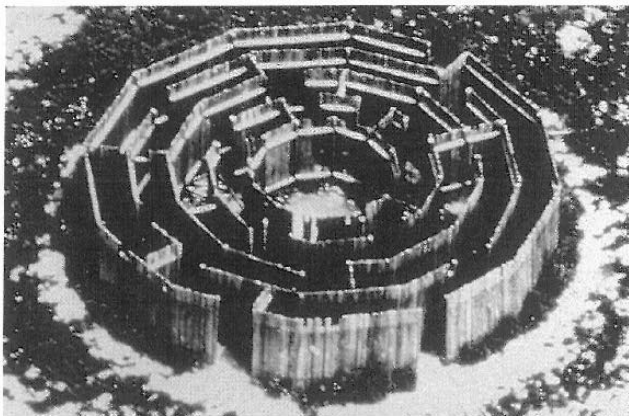


圖10 艾庫克(Alice Aycok) Maze 1972 夾板

不過，藝術家在八〇年代的創作中，這類的媒材與造型表現，明顯的趨向以裝置手法將其堆積或佈滿空間(圖11)。

三、手工藝材料

本研究將手工藝材料界定於過去文明史中常用以製作飾物，或那既具有美感與裝飾性、又有實用功能的日常用品之材料；其包括玻璃、纖維材料、布、麻、藤皮、黃金、鉛、錫……等。八〇年代的藝術家，不但以工業革命後常運用的片狀玻璃來作為媒材，也有的藝術家是利用吹玻璃、翻鑄、螺旋拉絲等傳統的方法來創作；玻璃材料在當代雕塑裡，已被賦予新的詮釋。

雖然二十世紀的「包浩斯」曾對編織藝術大加提倡，但大多止於提昇工藝品的藝術性。包括了布、瓊麻、棉線、毛氈、紙……等之纖維材料，在一九七〇年代被許多女性藝術家或觀念藝術家選為創作的材料；八〇年代，紙板、布、瓊麻……等材料已被廣泛的運用。除了上述的手工藝材料外，屬於貴重金屬工藝材料，如黃金、銀，也被藝術家利用其特有的色澤、與其予人的既有的高價值觀念，來運用為藝術材料。此外，常作為工藝品的材料如鐵、鋅、鉛、錫等等也漸常被運用於雕塑的創作。

四、非永久性自然材料

六〇年代末的地景藝術，將非永久性的自然材料，帶到藝術媒材的行列。藉著非永久性的自然材料特性，表達取自自然、用於大地、毀於自然力量之創作理念，並重新探討人與自然的關係。但是，大多數的地景藝術作品規模都相當龐大，或是隱匿於大自然之隱密處；因此作品呈現於觀眾眼前的，大多已被轉換成照片、影片、或素描之作，能親自目睹原作的觀眾並不多。八〇年代

圖11 歐唐內爾(Ron O'Donnel)
The Waterfall 1990 現成物裝置



的戰後新生代藝術家，對非永久性的自然材料使用手法，是直接引用這類的材料，如樹枝、蔓藤、青苔、草、樹葉(圖12)、豆類、棉花、泥漿……等，在不強調雕或塑的技法的情況下，盡量讓材料原始的特性直接呈現在觀眾眼前。運用非永久性材料的理念，是促成雕塑面貌多樣性的主因；它也流露出八〇年代人類的生命觀。

伍、結論

本文所取用的文獻資料，在雜誌方面，由於雜誌常是針對當年當季展覽，屬於回顧性的報導也較少出現中青輩的當代藝術家；但是也因此較容易展現出作品的當下時代性。書籍(包括斷代藝術史或是專題展覽，但不包含個人專輯)這樣的資料，可能會因為書籍較可能完整的評論每一位藝術各自的風格介紹，故同一藝術家作品被報導的件數也可能較多；相對的，使用媒材的類型就較容易明顯區隔分類。不過，在一位藝術家可能被報導多件作品的情況下，本研究的取樣就以不同年代各取一件作品。綜合兩項研究，對藝術家使用媒材的傾向分析，雖不敢言必然精確，但已經是儘可能的拋開假設性的概念和個人的主觀意識，而儘可能客觀分析與統計。

西方藝術在一九六〇年代開始出現的二十世紀之第二次大規模的反文化、反藝術之運動；再加上女性主義運動在一九六八年成為法國與美國的激進運動，一九七〇年代逐漸明朗的懷舊情結，使得藝術創作有了極大的變化。雖然本文是針對藝術媒材來討論，但是它與藝術的表現方式和展現方式仍是息息相關的。也因為展現形式與表現

方式的自由化，媒材的類型才得以多元化。而媒材的多元化，則促成藝術面貌的多樣化。

從歷經六年的研究，得到的重要結論是：

- 一、傳統的油畫一直居第一位，且其總件數是居件數第二多的壓克力顏料繪於帆布之作品的件數二倍以上。油畫此媒材在藝術史重要地位直到一九八七年仍難以被動搖。
- 二、一九六〇年代出現的直接標示混合媒材作品，其表現方式大多是界於平面與獨立雕像之間的表現手法。由其二十年之間作品件數是位居第三位，就可知道藝術家的創作態度已漸漸無意於區隔平面或立體的藝術類型。
- 三、作品總件數排行前十名的媒材，除了傳統的油畫和壓克力顏料繪於帆布分居第一和第二多件數外，直接標示混合媒材的作品已居第三位；至於其他的七項，攝影照片已躍居第六位，版畫居第九位，現代雕塑常引用的鋼材居第十位；其餘都是混合型的媒材運用。尤其直接標示混合媒材或自然材料與工業材料混合運用的立體作品件數，已經超越現代雕塑常用的鋼材等作品件數。由此可知使用媒材的自由度相當高。
- 四、木材居第十二位，青銅居第十六位；可見傳統的雕塑媒材仍繼續被沿用。拼貼或是標示紙材的作品居於第十三位，似也延續著現代主義早期前衛藝術的特色。
- 五、普普藝術常運用的塑膠或塑膠同類型材料漸漸被取代，樹脂材料則與其他的化工材料如石膏或是現成品混合使用。
- 六、除了油彩繪於帆布、夾板、木板，壓克力繪

於帆布、棉布、印花布、紙，油漆繪於帆布、夾板，水彩顏料和紙之外，大多數的平面繪畫性的作品，也漸漸傾向於結合其它媒材。

七、非永久性的自然材料或是自然材料成爲新的重要媒材。

八、有關雕塑或立體作品的媒材，比繪畫性的媒材類型多；此可能與一九八〇年代有許多畫家再度投入雕塑或立體作品創作有關。但是最重要的是雕塑在「後前衛」藝術創作中，對媒材使用的態度，可以說是「從人類藝術史中去翻箱倒櫃」，只要符合其創作理念的媒材，無論是常用於史前藝術、原始部落藝術、傳統藝術、現代主義早期前衛運動之藝術、現代主義藝術等，所曾利用的媒材都被使用了。■

參考書目

- 吳潛誠主編、曾麗玲譯（1997），Alexander, Jeffrey c., Seidman, Steven主編：現代與後現代之爭。文化與社會。台北：立緒文化事業有限公司。
- 吳潛誠主編、郭麗玲譯（1997），Alexander, Jeffrey c., Seidman, Steven主編：後現代導圖。文化與社會。台北：立緒文化事業有限公司。
- 李美蓉（1991.6）：台灣新生報。
- 李美蓉（1999）：性別與藝術—美國視覺藝術雜誌分析1968-1987。台北：上視出版社。
- 李美蓉（1993）：從媒材表現形式—論台灣雕塑現象。載於李既鳴主編：探討台灣現代雕塑—雕塑媒材與造型的對話展覽目錄。台北：台北市立美術館。
- 李美蓉（1993）：從媒材的演變—是論當代雕塑的媒材趨勢。載於李既鳴主編：美術論叢51，台北現代美術十年（二）。台北：台北市立美術館。
- 趙一凡譯（1989），Bell, Daniel著：資本主義的文化矛盾。台北：桂冠圖書股份有限公司。

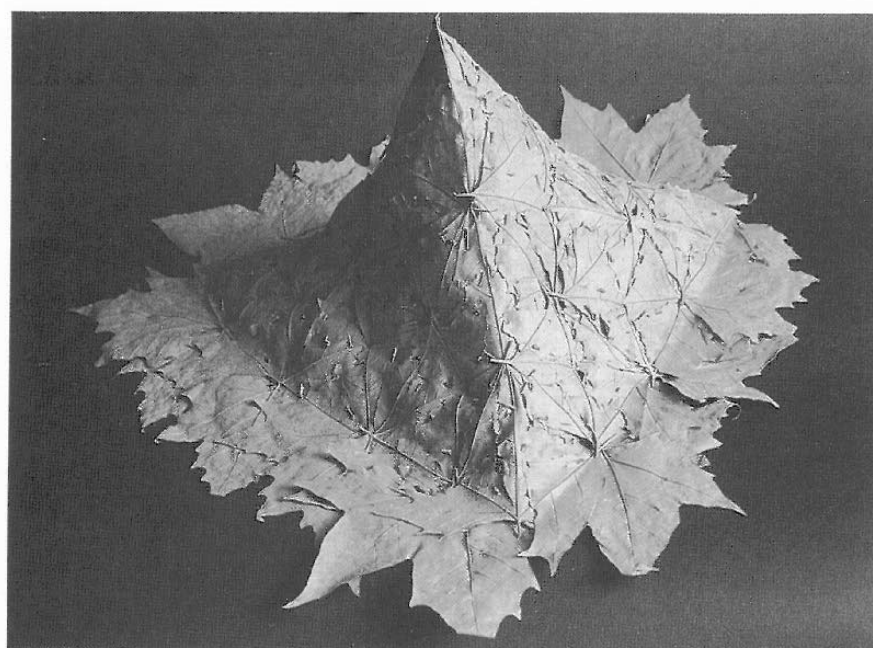


圖12 哥爾沃迪(Andy Goldworthy) Castres and London
1988 梧桐葉