

雕塑的意義——

內容與主題和形式的紛爭及其結論



圖①Constantin Brancusi
Bird in Space, 1919

／候宜人 (本文作者為美國普拉特藝術學校碩士)

藝術的內容 (content) 是一個觀念 (idea)，是一種訊息 (message)，或是隨你怎麼稱呼，而能經由一件作品將藝術家連接到觀眾的諸多特質謂之。一件很簡單 (simple) 的作品，並不一定傳達單純的 (simplistic) 內容。一件能讓人感受到內容簡化的雕塑，往往是由於結構上的重複和單調的呈現方式，使得觀者或參與這件雕塑空間的人可以直接，毫不費力且不假思考的接觸到作品的內容。這種內容的單純化是早期現代雕塑的特徵。現代藝術的革命精神，開始於試圖將內容、主題和形式分開討論，將內容導向本質意義的探討，也就是我們常說的：如何將一個老舊的話題，賦與新義。

雕塑是起源於一堆物質和一些觀念。形式和觀念的運作是非常主觀的，當雕塑家創作出外在形式，自然藝術家的觀念也透過形式而存

在。一隻標本鳥與真實的鳥幾乎一模一樣，從外表上看，我們可以看到鳥飛行的動態，但這隻標本是一個從現實中再製的無生命物；一架飛機的外形可說是個現代物體，也是件結構雕塑，但是它也不過是模仿鳥類的飛行而創造的，本身並無創意。反觀布朗庫西的“空間的鳥”(圖①)，一種飛行的意念在其中，但不是靠著羽毛或是馬達，而是經由材料與造形，它包含了雕塑的真實和雕塑的內容，反映出雕塑家運用材料、形式並注入內容後的藝術觀念。

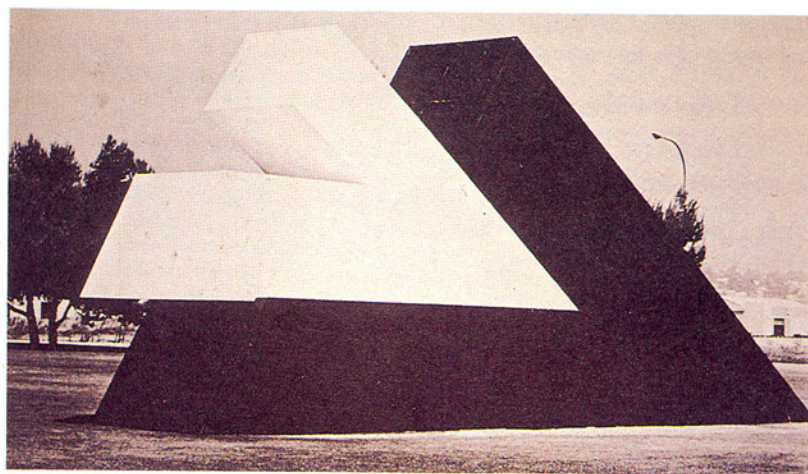
相對於上述的分析，是一件 Bill Beckley 接近觀念藝術的作品 “Rooster, Bed, Lying Piece”，作品包括掛在兩根柱子間的籠子，籠下地板上放置一張床，並使用不同雞聲音的錄音帶。這件作品主要關心的是介於聲音、活動和能見的實景間的關係，而這層關係又決定於

雞的位置，產生的聲音和觀眾的角度。作品中的雞、籠、床材料是真實的，但是作品的特質或是其重要性並不是關鍵所在，而是作者的想法和行為，是以藝術家經由這三件實物傳達的意義才是重要的。而這些觀念，思想和作法完全取決於藝術家本人的意願，也因此作品中的內容可以蓋過材料和形式，更朝個人需要發展。原則上，材料、形式和內容是不可分的，也不可能消之，若無這幾項因子，我們仍能創作可以溝通的作品，但它可能不叫雕塑了。

那麼到底什麼是雕塑的內容？是觀念？是思想？主觀看法？恐怕包含三者。內容是藝術家能看得見的感覺；是物質和形式上能感受到的質與量；是追求並表達變化的自由；更是藝術家透過作品能傳達出的精神。內容與創作的主題有關，作者的主題可以是寫實的形式 (圖

②)，一個平凡的陳述（圖③），一個抽象的想法（圖④），一個非具象的表達，一種觀念性對改變環境的探討，可以是關心過程，可以是身體藝術，或是任何一種由別種觀念衍生的觀念。藝術家對主題的選擇全依賴個人的見解，是個人獨特的見解決定他要用的材料、主題、形式以及內在意義，而這種經由個人見解產生的主觀看法常是一種綜合歸納許多因素的結果。作品中的主題性一直是評價文明如何影響藝術，以及藝術家建立同盟關係的好方法。時至今日，我們仍能依主題性將一批藝術家放在同一圈內，例如抽象表現主義藝術家、普普藝術家、新寫實藝術家、地景藝術家、新超現實藝術家、新達達藝術家等等。當然，也可能不一樣的主題卻指向相同內容的藝術家分屬不一樣的團體（普普和新達達）。不管怎樣，以風格或是主題來區分藝術，早已不能滿足藝術的多樣發展。不同於古典藝術中的內容是為傳達主題，現代藝術的內容將主題性遠拋棄於後，越發向藝術的分類挑戰。

從內容與主題的分離，到內容代替主題，進而發展到內容就是主



Ronald Bladen
Raiko I, 1973
圖④

題就是形式；甚至無主題無形式僅有內容，現代藝術定義內容的限制，已經放寬到全賴藝術家和觀眾的選擇。以下我們逐步討論內容抽象的象徵主義和神秘傾向，普普藝術家之將內容自主題抽離，而後極限藝術家將物體變成主題和內容，最後是觀念藝術家放棄有意義的形式而將內容獨立呈現的發展，並不時的旁觀杜象的達達藝術與之相較。

一、抽象的象徵主義

廣義的象徵結構可定義成：一件物品它的呈現涉及到它所未能呈現的部份，我們可將所有的具象藝術放到這個定義下。而在這個定義

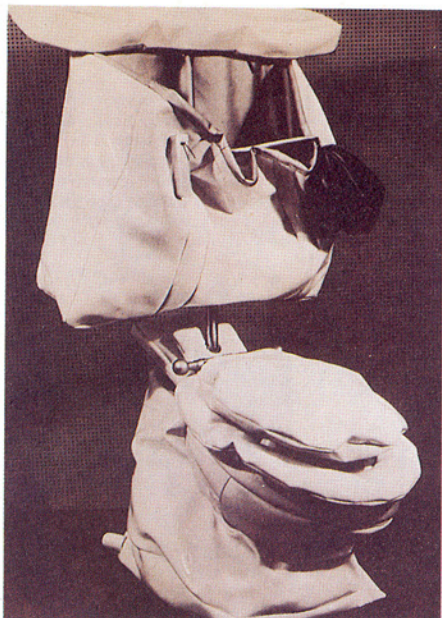
下的象徵“symbol”更近形象“image”的意思。對“象徵”妥當一點的解釋是指出一個看得見的形象能涉及到看不見的觀念（concept）。

傳統的象徵主義運用具體的圖象去解釋宗教或教義上的觀點，或論定倫理道德上的看法，或表達哲學的真理。現代藝術在解釋象徵的意義上另闢新路，運用抽象的形象，將之轉變成一個視覺用語。而對基督教的象徵主義，教堂神父和寫作家將圖象的象徵意義對觀眾解說；面對超現實主義的詩文和繪畫，藝術家先透過標題的運用，再藉助寫作家，也幫助大眾去了解作品中的象徵意義；而在抽象的象徵主義作品裡，藝術家經由寫的字和說的嘴，加上標題和作品內的形象，留給觀眾了解的線索。進一步了解抽象象徵的意義還可得助於一點，就是只有諸如生命和死亡，年青和年老，永恆和時間，善與惡這些普遍共通的觀念較適用在象徵的內容裡。這些原型的象徵在基督教象徵主義於十八世紀後漸漸衰退以後，變得格外突出。

在現代藝術中，看出圖象與原型象徵的關係的方法有三，其一是在十九世紀，一個具象的圖象成為隱喻的方法，好比冬天和廢墟象徵死亡等。其二是在二十世紀前半



圖② Duane Hanson Old men Dozings, 1976

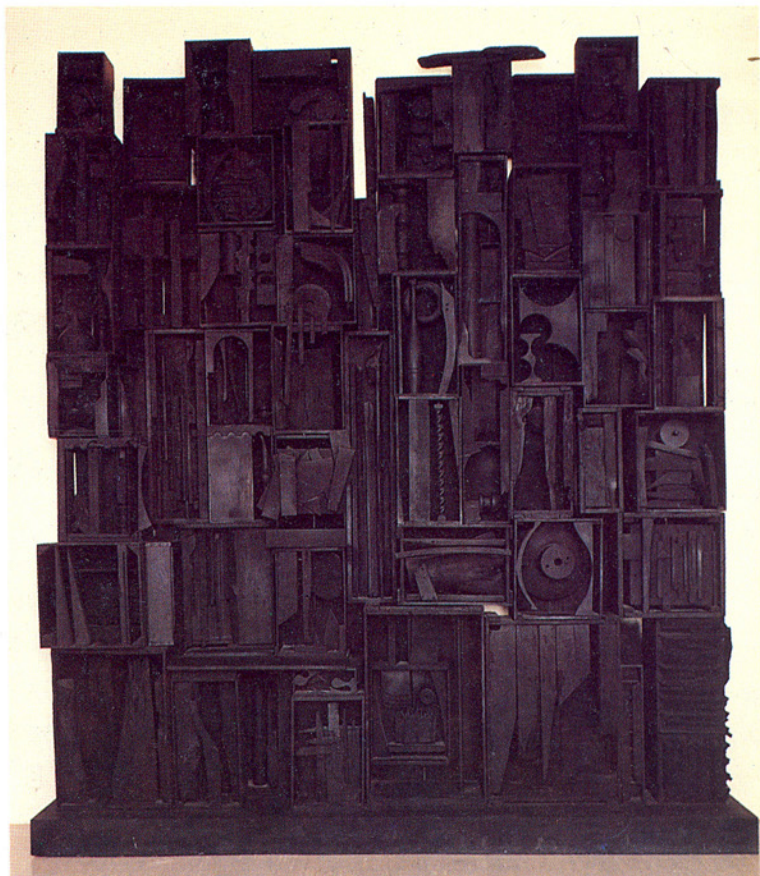


圖③ Claes Oldenburg Soft Toilet, 1966

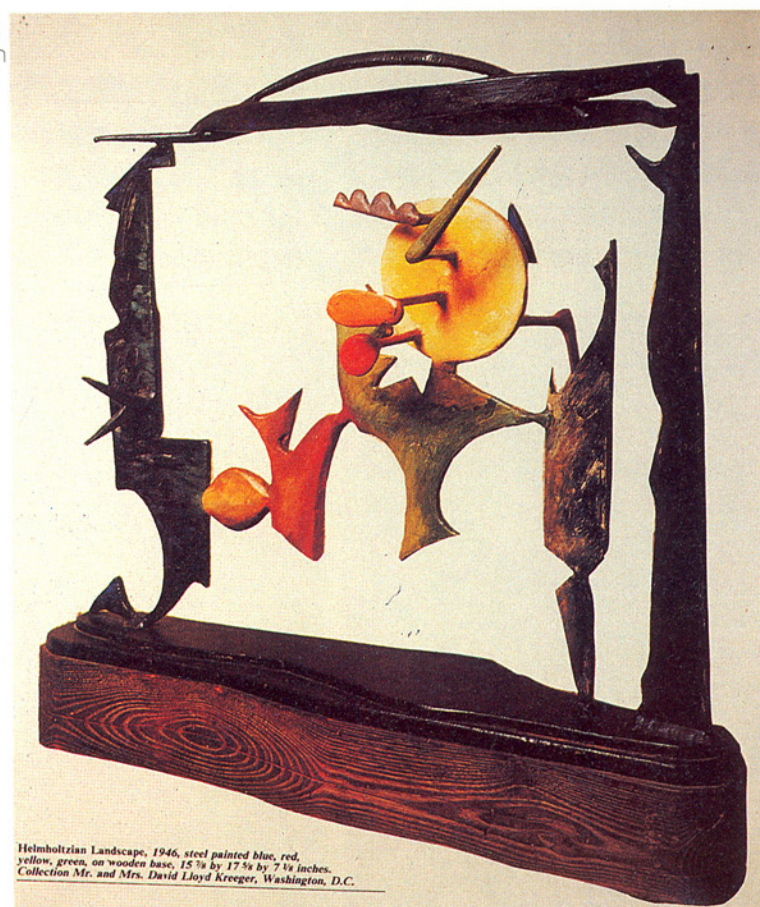
葉，一個具象的圖形，被簡化成近乎抽象，這個經簡化後的形象，幾乎代表了一種渴望，例如一隻被簡化抽象的飛鳥造形象徵了飛行的概念，新生嬰兒被抽減到蛋的造形，象徵了人生，或是以簡單突出的性別特徵互相擁抱的人，象徵了男與女的吸引。第三種則發生在二十世紀後半葉，一個抽象的圖形，是完全獨立的，與任何象徵性無關，唯一的象徵性則來自藝術家給予的標題，而標題所涵蓋的象徵內容也不必是經過合理思考後的結果。

路易絲·那維遜 (Louise Nevelson 1899—1988俄裔美籍女雕塑家) 的作品是象徵的。許多她的作品都有個象徵性的標題，例如“大教堂”(圖⑤)、“兩百年的黎明”、“破曉時分”等，但不論她的黑色或牆形、小方框隔或是在框中的現成物集合，不論是她的材料，都與作品的標題無關。納維遜以堆積的木箱描出整件雕刻的外型，而每個木箱內可以裝上任何物件，不因為箱子的深度，裡面的集合物自燈光映照後，留下陰影，產生一種深入的印象。是作品中的陰影與空間才和藝術家息息相關，陰影與空間是個純美學欣賞上的元素，也正是這些元素才與她的標題有關。納維遜的雕刻破壞了我們對雕刻主題既成的觀念，混淆了我們對類型的定論，給雕塑拓開一個有貴族氣氛美麗的領域。藝術家故意讓形象不能定形定義，因此聯繫於標題與作品，形象和藝術家思想間的關係變成是觀者個人在觀看作品時不同的發現。並不是所有當代藝術作品都有標題指出作品整個的象徵概念。大衛·史密斯 (David Smith 1906—1965，美國雕刻家) 的作品是以具象象徵開始的，他作品的標題頗能與造形相配 (圖⑥)。譬如題名“Cathedral”的作品以教堂象

圖⑤ Louise Nevelson
SkS
Cathedral.
1958



圖⑥ David Smith
Helmholtzian
Landscape.
1946



Helmholtzian Landscape, 1946, steel painted blue, red, yellow, green, on wooden base, 15 3/8 by 17 3/8 by 7 1/4 inches. Collection Mr. and Mrs. David Lloyd Kreeger, Washington, D.C.



圖⑦ David Smith
Tank Totems IV, 1953

做了力量；又如1950—60年間的“Tank Totems”（圖⑦），以坦克及圖騰的文字指出材料造形的結果和表達其對人類存在社會的一些行為的看法。對史密斯言，標題只是對選取物體的命名。命名決定於個人對“字”的感覺，就如同每人有個適當的名字一樣，名字的選擇是很個人的，並不是要詮釋對象的意義。

我們現在試著歸納一下近代象徵主義的特徵，一、使用抽象形象，形象與象徵性並未立即顯示相互的關係，但是形象的意義可以從標題中辨讀出來。二、視覺形象充滿了思考性的吸引力，其功能在刺激觀者去找尋作品和標題的關係，藉此接觸到作品中的象徵意義（以藝術家詮釋為主）。三、論釋上完全主觀，因此藝術家和觀者對作品詮釋的答案不盡相同。第二種特色可以包括所有具象徵性的形象，這些形象有時會阻礙了人們找尋背後意義

的想像力。第三種多樣解讀藝術的特色，則為二十世紀的象徵藝術所分享。

二、朝向絕對的神秘存在

在談過象徵主義後，我們應該注意到有些作品中所擁有的神秘氣質。照道理，一件藝術品，若將其後的觀念呈現出來，就帶有象徵主義味道，可是誠如心理學乃分支自哲學，藝術作品中的神秘主義（Mysticism）傾向最好與象徵主義分開討論。

藝術中的神秘氣質可見於許多宗教作品被它們的信徒認定是個神秘的存在，而近於盲目崇拜的地步。而藝術中另一種神秘氣質是隨著觀者自身的經驗而來的，當觀眾深深為所見的作品感動時，自然升起一種神秘的態度。雅典的帕特農神殿，米開朗基羅的聖母抱基督像、達文西的蒙娜麗莎、畢卡索的格安尼卡等，都給觀看者特殊的感受。在從前這種神秘的氣氛往往因為觀眾看到的是個可認知的形象而增加了溝通的程度，可是在現代抽象表現主義藝術中，不論是從空無中找尋絕對的真理者如紐曼和羅斯科（Barnet Newman and Mark Rothko），或是從主觀行為中呈現精神的帕洛克和克萊因（Jackson Pollock and Franz Kline），他們並沒有藉助可辨識的形象，卻也傳達出同樣的感受經驗。

法國藝術家伊佛·克萊因（Yves Klein 1928—1962）經由他的藝術宣揚一種哲學上的真理。他認為觀眾應該能不需解釋，也不需字彙就能感受到作品（作者）的精神。他將這種經驗以一種偉大的、非物質的克萊因“藍”加以傳達（圖⑧）。他接著發現即使將觀念簡化到單一色調的藍似乎還是無法呈現藝術家的精神。1958年，克萊因在巴黎的一家畫廊展出一間空蕩

無物的空間，克萊因認為一個無形的現實較之看得見的形象更有力，為了創造這麼一個看不見的現實，他將展覽場地充滿了宇宙秩序。首先他將只有20×20公尺大的室內全漆成白色，室外牆面則塗以Ultra-marine藍，開幕當晚，巴黎市民，手持印著白底藍字的請帖，走進一間入口有兩位盛裝警衛駐守，上頭有著同樣藍色遮篷的長廊，參觀的人喝著藍色的雞尾酒，等在大廳，每次容許十位訪者進入畫廊，在空虛的房間內沈思數分鐘後離去。這件在當時被形容成虛空“The Void”的展覽在巴黎造成的轟動，使市府不得不派警力及消防車去疏導擁擠的人群。我們不妨在這裡解釋這種近乎宗教的景象。克萊因的The Void，在當時提供大眾一個很好的遐思空間，而這空間與知識分子、中產階級、以及波希米亞（Bohemia）的很像——一個失去了宗教精神價值的生活，這種價值曾與西方人生活緊密結合，卻在文藝復興後即殘酷且快速的被剝奪了。

圖⑧ Yves Klein
Arman, 1962

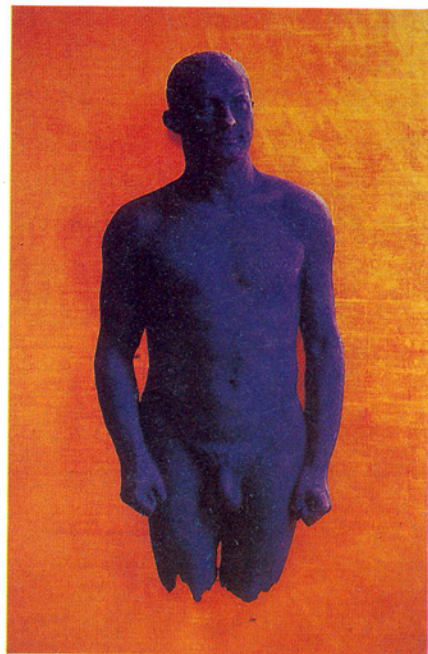




圖9 Claes Oldenburg
Pastry Case I, 1962

三、大眾消費文化下的藝術內容——偶像形象與頌讚平凡

我們現在將討論內容如何自主題中解放出來。裸女，此一象徵了愛與美，慾與罪的主題，經過無數藝術家的表現，早有不同的內容和不同的圖象意義。六〇年代初，普普藝術剛流行的時候，支持此種藝術形態的人歡呼抽象表現主義到了盡頭，終於有種藝術形式雅俗共賞，而反對派則將普普藝術套上粗俗草率的形容詞。這兩方人馬都說對一半，也說錯一半，最大的毛病還是錯認普普藝術是簡單的。在主題的選取上，我們一直形容普普藝術是平凡 (banal)、普通 (com-

圖10 Claes Oldenburg
Pual Hamburgers, 1962



圖11 Andy Warhol
Double Last Supper-Jesus, 1985

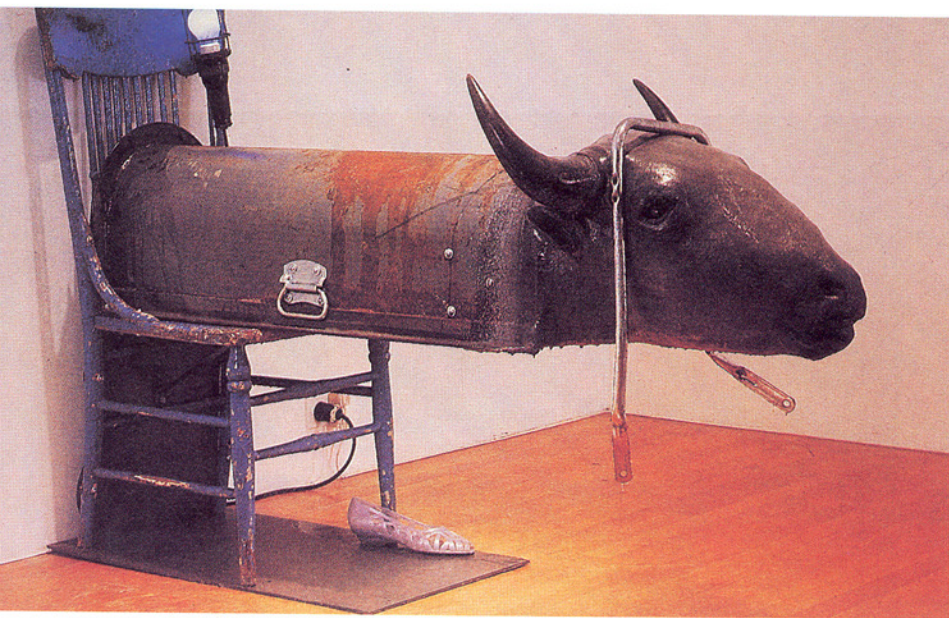
monplace)、並且不具名 (anonymous) (圖9)。這些在藝術史上都不是創舉，例如十七世紀繪畫中的酒店景象，十九世紀的世俗畫，立體派的報紙杯盤靜物畫等。此外形容普普藝術大塊表現日用品、食物和衣鞋的近鏡頭構圖 (圖10)，也可見於畢卡索、梵谷、杜象、載維斯等人的作品中。但我們必須注意的一點是，同樣的平凡主題出現在普普藝術前的藝術中多偏重形象在畫面的構圖取向，而不是取其內容的。我們說普普藝術是為歌頌美國式的生活，這個觀念也不是史無前例，例如美國早期的 Ashcan School (註①) 和地方主義畫家 (Regionalists)，不也都有同樣

的認識。那麼到底普普藝術中的這些普通平凡又不具名的形像有何新義呢？

普普 Pop (ular)，其主題是大眾立刻能認得的，因此主題也不盡然是平凡普通且不重要的，它可以是有名的人物 (圖11)，國家象徵或性感尤物，也可以是對社會生活的批判 (圖12)，從普通產品到現代的崇拜物 (女人大腿、嘴脣)，任何種類的形象都說明了一個特色：普普藝術是一篇大眾消費報導。既是消費報導，每個形象都是高尚的，也是普通的，因為在消費形態下，一

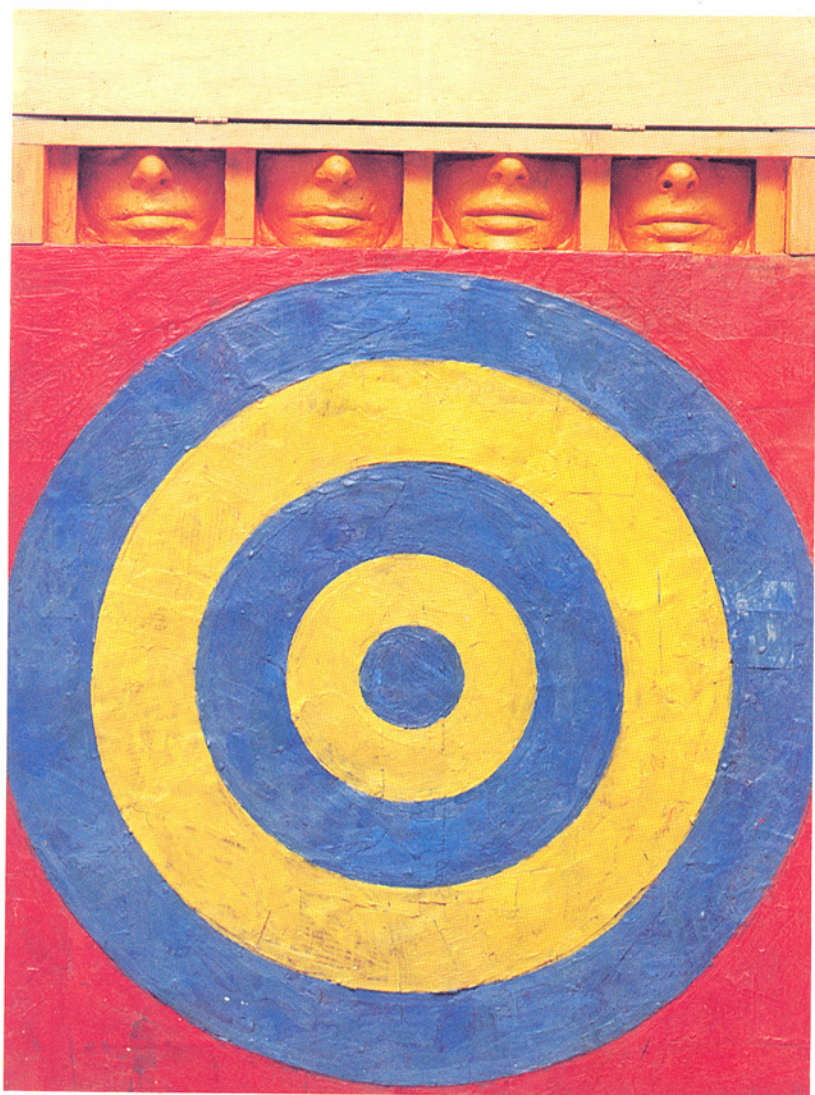
件產品要傾銷給群眾的過程，是將不具名 (anonymous) 與著名 (famous) 放在同一水準上衡量。有趣的是，普普藝術如此歌誦美國式的大眾生活幾近偶像崇拜的表現，卻在棒球、籃球、足球、拳擊、摔跤等運動前停了下來，我們幾乎看不到任何以這些題材為主題的繪畫和雕塑，反是攝影保存了一些痕跡。

今天看普普藝術，其異於達達主義的一點，在於達達的涉入性 (been involved)，而普普則充滿了不涉入性 (uninvolved)，簡單說，達達是表意，普普是表象。普普藝術的重要貢獻，在於驅散圍繞著區分藝術與工業設計 (包浩斯)



圖② Edward Nancy Reddin Kienholz
The Last Buffalo from Worley,
1986

圖③ Jasje Johns
Target with Four Faces, 1955



的爭論，將商業美術用來當作主題。而所謂的主題，其實不過是個形象 (image)。普普藝術的主題強調的並非普遍平凡性，而是一反 (抽象表現主義) 由特殊而生的主觀情緒。大眾媒體在選用主題上是不分有名或普通的，這種被普普藝術家借用的精神，正是普普藝術的精神。

羅森癸茲 (Rosenquist 1933 年生 美國畫家) 在1964年曾說：「誰能對一罐義大利通心粉產生懷舊之情？」，安迪霍沃 (Andy Warhol 1930-1987 美國藝術家) 又說了：「我喜歡枯燥的東西」。人世上已經太多刺激之事，普普藝術家認為應該以枯燥來減緩人們的腳步。瓊斯 (Jasje Johns 1930 生，美國藝術家) 說道：「這些東西是被人們看的，要人們去看它，而不是去檢查它」(圖③)。又因為藝術家使用的意象太為人熟悉，因為這些東西很快的融入它們的環境裡，其沈悶的主題，使藝術家成了不特殊的 (indifferent)，有別於以往藝術家的特殊 (different)。

在普普藝術家眼中，風格已經不具重要性，這使得普普藝術家能“中性”的將他們的物體呈現在大眾面前，由大眾去界定它們的重要性，他們展現的不是知識哲學思考上的反應，普普藝術家只是“報導”而已。

如同畢加索避開創造與以前歷史相同的風格，因而建立全新風格的藝術，普普藝術家避開創造任何與內容相關的偶像，這些報導形象也成了新的偶像，只不過這個藝術新偶像的風格多是大眾消費的，它們能獨立，但意義上無法脫離整個大環境。這種多元的大眾文化內容，正是普普藝術帶來的革命。

四、面對裝飾的內容和材料

當藝術家宣稱他的藝術是裝飾的 (decorative) 並不意味著輕蔑的裝飾化用語, 好比“壁紙”。要區別壁紙和法蘭克·史提拉 (Frank Stella, 美國畫家雕刻家) 的成型畫布 (圖14)。我們不妨將圖案分成裝飾的 (decorative patterns) 和視覺的 (visual patterns) 兩種。裝飾圖案出現在史前紋飾的器具, 伊斯蘭美術 (Islamic Art) 的表現, 其特色是圖案沒有始沒有終, 使得圖案可以無限延伸。通常這種圖案常發生在手工藝或建築上, 圖案成為支持物 (如瓶子或牆壁) 的附屬品。另外一些作品看似具有裝飾性, 但其內容不論是對美的感觸,

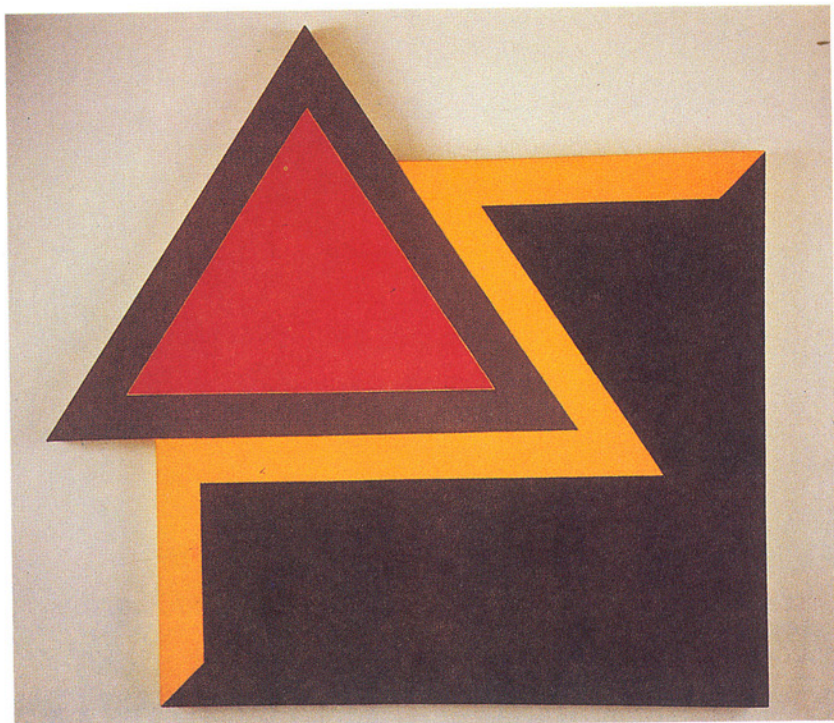


圖14 Frank Stella
Chocorua III,
1966

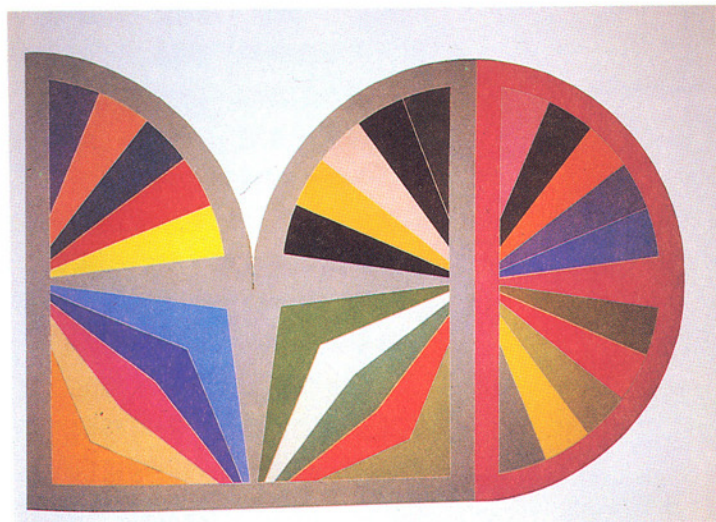


圖15 Frank Stella
Gur III, 1968

或是觀念的具現, 或表現藝術家的感覺, 或具有符號的功能等等, 它們都不是裝飾, 並且圖案與支持圖象的物體 (如畫面、雕塑體、陶塑品) 的功能是分離的, 故不是視覺圖案。

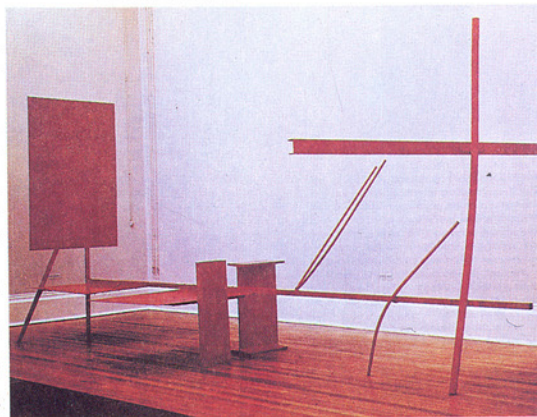
視覺圖案可以延伸, 其功能也可以獨立, 非僅是裝飾, 這種圖案強化了藝術的外型, 並且本身就是外型。在史提拉的作品中, 圖案被迫在一定的面積內無限延伸, 他使得視覺圖案進入繪畫的領域, 圖案

的構圖力量成為形式, 成為藝術的內容。此種將內容與形式綜合起來的觀念是史提拉對藝術的一大貢獻 (圖15)。使用視覺圖案的另一個例子是英國雕刻家安東尼·卡羅 (Anthony Caro) (圖16)。他將內容與形式綜合的方法, 不同於早期結構主義的雕刻家。卡羅的抽象作品希望與藝術史無關, 去除內容上與美術史的關連, 這並不意味作品是無形狀 (formless), 而是無意義 (Meaninglessness), 所謂無意

義的作品就是作品的內容全在材料上, 從材料中選取內容, 例如延伸、流動性、開放性等。卡羅利用材料去塑造特別能預知的形式, 由物質發展成內容, 也可能成為主題, 但還不是物體形式本身。現代藝術中, 物質成為物體, 而物體就是內容, 就是主題的發展, 是另一批極限藝術家的功勞。

說到裝飾和材料, 我們不得不提及七〇年代女性主義影響下, 藝術所具有的“裝飾性” (圖17、18)。一些“圖案”和“裝飾”藝術家自

圖16 Anthony Caro
One morning



早期裝飾圖案的內容，結合視覺圖案的形式，再加上手工的表現方法，運用俗麗取代典雅，生活性取代權威性，感性取代理性，以裝飾的觀念賦與藝術新的面貌，建立新的美學內容，是為“裝飾藝術”的濫觴，這與本節所討論的裝飾有理論上的差異。

五、什麼內容？東西就是東西，還是東西

杜象的現成物，畢卡比亞 (Francis Picabia 1879-1953 法國藝術家) 的抽象物體堆成的自畫像，普普藝術，都使用了平凡不起眼的物體，他們的物體，是非常不同於極限藝術 (minimal art) 中的物體。

不論杜象的真的現成品，如倒立的車輪 (Bicycle Wheel 1913)，或修改後的現成品，如有鬍子的蒙納麗莎 (L.H.O.O.Q., 1919)，教導了我們對真實和暗示間的比較，讓我們注意到作品的原創和再創中所產生的衝突，經由這種衝突，藝術中便產生了第一層和第二層的解讀意義。畢卡比亞以機械物象徵人物，利用機械去顯露人類的特徵 (圖19)。在這兩位藝術家手中，物體都帶有藝術的訊息，這是非常不同於極限藝術“物即物”的物件，前兩者的是 artistic object，後者的是 object hood。

杜象與畢卡比亞之用平凡物是附帶於藝術目的之下，杜象測試藝

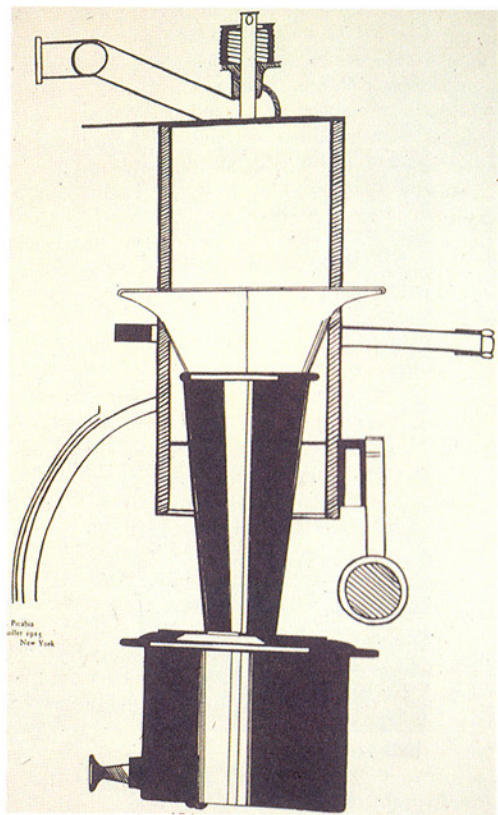


圖19 Francis Picabia
Solf Portrait, 1915

and nothing but the thing.) 的根本觀念。

繪畫似乎不易將表現的內容和圖像自畫面抽離，反而是雕塑成功的表現了“物即物” (object as object) 的內容。也許雕塑是三度空間的特色更能與物體的特性相合，也是極限藝術家將雕塑的物性推向高峯，由此雕塑的意義完全取決於物體本身了。布朗庫西曾經和蒙德里安以“抽象”將藝術的自主性呈現，而極限藝術家將物體以它們的物理特性呈現其自主性與完整性，這些造形除了反映本身的存在外，與任何形象無關，所以越簡單的形態，越有助於了解極限藝術家追求的目標。但是越簡單的形態，越不易區別藝術家的結論，因此容易複製，卻難模仿。極限藝術發展的困境，便發生在創作成了複製或生產拙劣的作品後，藝術家的解救之道，有的追求特別物體 (Specific Objects)，有的改變組合構圖 (圖20)，有的找尋結構的原形，將之再生，有的則偏離極限藝術 (圖21)。

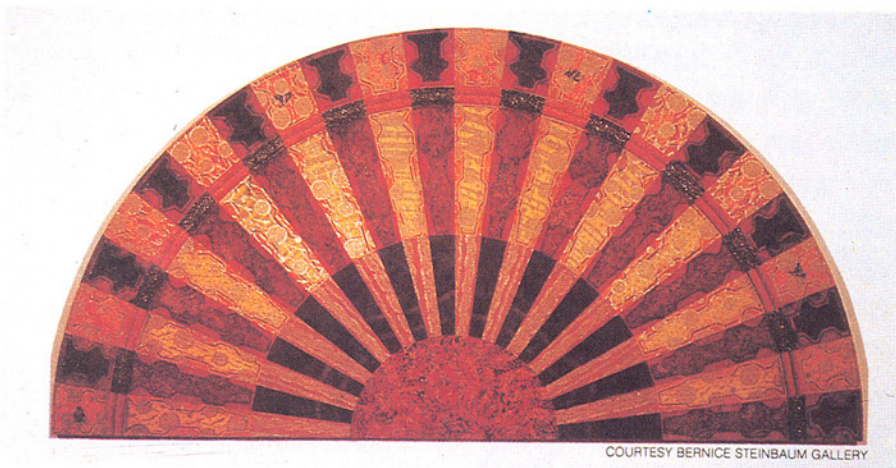
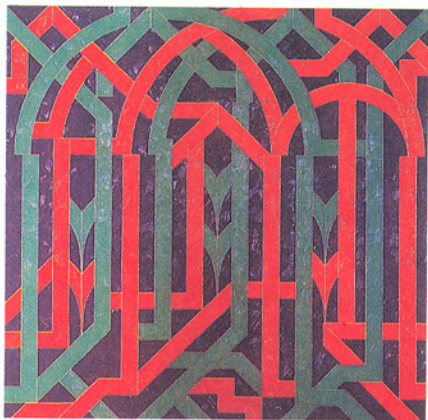
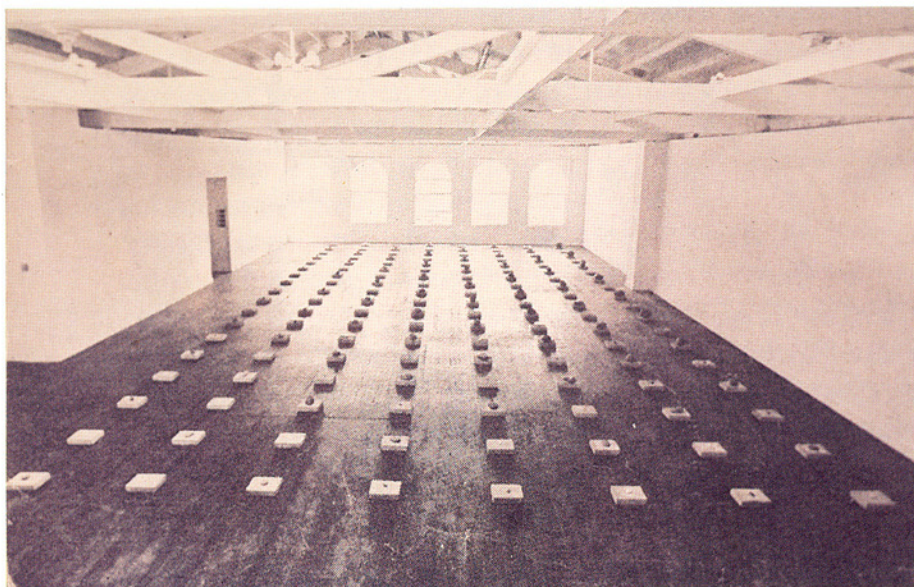


圖20 Minan Schapiro
Barcelona Fan, 1979

圖21 Valerie Jaudon
Sardis, 1983



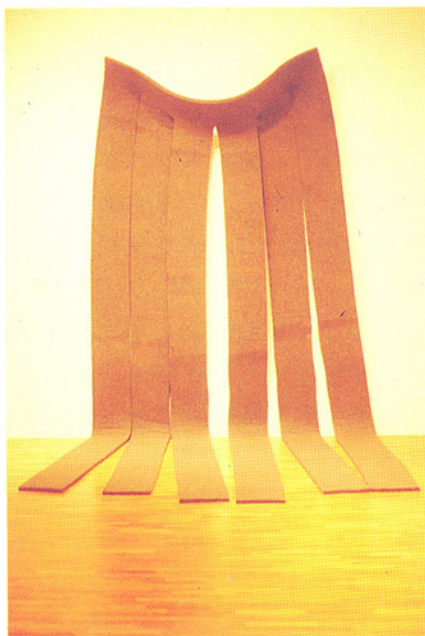
術與非藝術的分別；畢卡比亞向傳統以形似觀看物體的方法質疑。再說普普藝術家以另一種不平凡的象徵去觀察平凡的事物，他們不是真的關心物體本身 (thing-centered)，而是關心使物體具有價值的原因。極限藝術家看到了物體本身的發展可能性，事先假定物體的價值就在其本身，而非附加的象徵及意義，這就是內容與形式與主題與材料全部合而為一，“東西就是東西” (The thing, the whole thing,



圖◎Carl Andre
144 Blocks Stones, 1973

從現代藝術內容的發展上，我們發現一個似衝突的事實：內容的角色是由形式演出的。一方面傳統的內容經過形式的運用而生新義，如符號的象徵意義經過抽象的外衣後，成為新的內容。另一方面，在圖案 (stella)，形狀 (Held)，和特別物體 (極限主義雕刻家) 的引導

圖◎Robert Morris
Felt, 1969



下，形式被推進到就是內容。形式經上述兩方面的發展終於達到頂點，於是由於對形式的反動而將形式減到“零”，注重內容的“觀念藝術”由是而生。觀念是個無限的範圍，因此觀念的表現也有多種形式，當觀念成為藝術的內容而摒除形式，我們將無法再討論“雕塑”這個實體了。觀念藝術對藝術中內容主權性的認可，完全改變了藝術的形式。

雕塑的意義曾經與歷史同義，而後雕塑脫離了它的傳統角色，發展成一個獨立的實物，雕塑的內容在經過幾千年硬體藝術 (hardware art) 的統治上，終於露出了軟體藝術 (software art) 的特質，在這個特質下，雕塑加入了對觀念、時間、資訊、材料、系統、生活、空間結構的溝通。

雕塑在極限藝術後，不論內容或形式都朝多樣思考發展，雕塑的意義如此的被擴張，呈現出與早期現代雕塑完全不同的內在結構。雕塑曾經自建築的附屬中脫離，而成就其本身的獨立性，接著現代雕塑又從與自然的分離，成就其權威

性。雕塑在結構與他者的關係中所創立的新結構，其獨立性與權威性已不是最重要的課題，這個再造的雕塑現實，又回頭向自然大地、建築、和過去吸取融合內容和形式的方法，反映出後現代主義的藝術現象 (註②)，我們因此將對現代雕塑內容上的討論就停在此處。

附註：

註① Ashcan School又名The Eight，由美國畫家成立於1907年。成員都不具相同的繪畫風格，有的富想像力，有的偏重寫實，還有些從事插畫。其重要性乃在反對當時流行的學院派美學，並刻意將繪畫表現出與生活相關的內容。

註② 介於藝術、自然大地和建築的爭論是由環境藝術 (Environments) 開始的。不論大地地景藝術 (Land art 或 Earth works)、景觀—結構雕塑 (site—construction) 或大地建築 (landscape architecture)，小如建築似的雕塑 (architectural sculpture) 都牽涉了藝術家對觀念、環境、材料、技術、空間使用不同的詮釋。二十世紀的建築有兩個不同的發展，一方面是極高限 (maximalist)，關心整個社會、文化、政治和制度；另一方面是極低限 (minimalist)，關心風格和技術等等。建築在反擊國際風格 (International style) 後，讓娛樂的、刺激的、宣傳作風的等風格登堂入室，卻對創造文化內涵——一個早已充滿假象、曖昧符號和感官性充斥的文化，愛莫能助。後現代的建築家設計家將建築原本是一種知識的形式 (a form of knowledge)，變成是對形式的認識 (knowledge of form)。同樣的情形也發生在藝術界，藝術家對形式風格的追求，完全無關乎知識。一時許多建築素描 (architect's drawing) 和建築雕刻 (architectural sculpture) 紛紛在畫廊展出，而許多被套上“建築的”作品只是浮面的借用了諸如拱頂、梯牆、橋樑等建築形式。