

# 대만 초기 공공미술 연구\*

## 探索台灣早期公共藝術

주수전(국립병동교육대학 교수)

- I. 대만 초기 공공미술 개념의 형성
- II. 정치와 예술의 결합으로서 형식 표현
- III. 대만공공미술의 추진 및 현황
- IV. 결론

### I. 대만 초기 공공미술 개념의 형성

공공미술이 고유명사로 사용되고 또한 정책대상으로 부상되기 시작한 곳은 미국이다. 1930년대 루즈벨트 대통령이 실행한 ‘새로운 정책’에서부터 1950년대의 ‘percent-for-art program’ 도시계획이 출시됨에 따라 대중들에게 점차 인식되었다.<sup>1)</sup> 대만도 그 당시의 미국과 마찬가지로 정치와 경제가 일정한 수준으로 도달한 다음 대중공간의 미화와 예술성에 관심을 가질 수 있었던 것이다. 현재 세계적인 예술 생태계를 살펴보면 과학·표현·설치예술 분야가 서로의 영역을 넘어 조합하여 표현하는 형식들을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 그 중 조소예술가들도 세류를 따라 창작방향이 차츰 공공미술의

\* 본 논문은 2008 한국미술이론학회 국제학술 심포지엄 “People's Art: 미술/사회/정치”에서 발표된 논문이다.

1) 침체된 경제에서 벗어나기 위하여 프랭클린 루즈벨트 대통령은 ‘신정’을 제정하였는데 그 내용에는 공공미술에 대한 조례가 포함되어 있다. 이는 예술가들의 취업기회를 늘여주는데 목적을 두었고 향후 공공미술의 발전을 위해 길을 열어 주었다. 1960년대 후반에 ‘percent-for-art program’이 실행되기 시작하였고 뒤이어 미국의 주(州)와 도시에서 0.5%, 1%, 1.5% 등 여러 비율의 공공미술 법령을 실행하였다. 세계 각국에서도 이를 따라하여 세계적인 공공미술의 열기를 불러 일으켰다. 이러한 프로그램의 실행은 시각공간의 미화를 추진하고 창작자에게 다원적인 기회를 열어줄 뿐만 아니라 민중들로 하여금 무료로 열린 호외 미술관에 빠져들게 한다.

분야로 기울어지고 있다.

공공미술의 형성과정은 공간의미에 대한 정의 과정이다. 그러나 모두 아는 바와 같이 공공의 미술인 것만큼 정치적 요소들이 불가 피적으로 작용하고 있다. 대중공간은 그 언제나 가치관·권리관계·의식형태가 뒤섞이는 장소이고 국가·사회·대중들이 연결되고 소통되는 소재이기도 하다. 또한 역사상의 모든 실권자들은 대중공간에 대한 운영을 통하여 대중들의 ‘단체상상’을 충족시키거나, 지역문화의 성질과 특성을 구성하고, 사회의식과 제도의 성격을 형상화하였다. 개인주의가 흥행하고, 시민의식이 팽창하고, 사회구조가 다원화로 가는 현대일지라도 정부는 대중공간에 대한 계획에서 여전히 지배적 위치에 있다(蔡昭儀, 2001).

대만은 1980년대에 이르러 黨禁<sup>2)</sup>, 報禁<sup>3)</sup>과 같은 정치계엄을 해제하기 시작하였다. 이로 인해 오래 동안 억압되었던 대만 민중의 민주의식이 팽창하였으며 다른 한편으로는 외래자본이 지속적으로 증가하여 시장과 부동산, 주식은 열기를 띠었다. 정치의 민주와 경제의 번영은 도시환경과 생활공간에 대한 사고를 추진하게 하였다. 이 시기 공공미술의 적절한 출현은 특정된 시공간에서의 산물이라 볼 수 있다(倪再沁, 1997).

그러나 대만의 공공미술의 근원을 논하면 아무래도 대만 근대미술의 가장 중요한 시기인 1920년대로 회귀하여야 한다. 또한 일본 ‘제전’에 처음으로 입선한 황투수이(黃土水, 1895-1930)와 그 후의 천샤위(陳夏雨, 1915-2000), 푸티엔성(蒲添生, 1912-1996) 등의 예술가들도 언급해야 하는데 이들이 대만 조각사의 첫 페이지를 열었다고 할 수 있다.(도 1, 2) 그들은 식민주의와 민족의식의 모순을 뛰어넘었으며 장인만 있고 조각가가 없었던 대만의 역사를 변화시켰다.

대만의 대만성 미술대전(省美展)은<sup>4)</sup> 1946년에 시작하였다. 비록 국내의 물자가 극도로 부족하고 빈곤한 시기였지만 대만인들이 미술활동을 전개해나갈 수 있는 가장 중요한 무대였다. 일제시대에 설립한 미술단체가 그 당시까지만 해도 적지 않았으나 省美展은 그 시대 최고의 미술무대였다. 첫 회부터 조소부를 설립하여 우수한 작품들을 선별하였고 지금까지 60년의 세월을 경과하여 대만의 미술



도 1. 황투수이, 〈판통(산둥취적)〉, 석고, 제2회 일본<제전> 입선, 1918



도 2. 황투수이, 〈감로수〉, 대리석, 제3회 일본<제전> 입선, 1919

2) 당금: 기타 정당이 정권에 참여하지 못하게 하는 것.(역주)

3) 보금: 언론에 대한 억압을 뜻함.(역주)

4) 당시 중국은 국민당이 통치하고 있어 대만은 하나의 쑤이었다.(역주)



도 3. 양잉핑, <봉황래의>, 동금속, 800×1300cm, 1970. 주색원작, 1970년 일본대판만국박람회, 중화관



도 4. 주밍, <태극계열>, 청동, 167×170×266cm, 1998, 주명미술관

발전에 큰 기여를 하였다. 간단히 언급하면 ‘省美展이 없었다면 대만의 戰後미술 역시 없다.’(林保堯, 2004) 그러나 전후 대만의 조소미술의 발전은 서양의 추상사조가 진입하지 않은 시점이어서 일본식의 고전미학풍이 대세였다.

1970년에서부터 ‘국립 대만예술전과학교’에서는 조소과를 설립하고 학생들을 모집하기 시작하여(현재 ‘국립 대만예술대학 조소과’) 대만 조소인재 육성의 기반을 마련하였다. 일본에서 건축을 전공하고 로마에서 조소를 연수한 양잉핑(楊英風, 1926-1997)은 ‘경관조소관념(景觀彫塑觀念)’을 내세웠는데 이는 대만 1990년대 공공미술의 선구사상이 되었다. 양잉핑과 아오밍페이(Ieoh Ming Pei, 1917-)가 오사카 만국박람회(萬國博覽會)에서 중화민국관을 위해 제작한銅제 조소작품은 대만 조소작품의 첫 국제무대였다.(도 3) 양잉핑의 제자 주밍(朱銘, 1938-)은 더욱이 현재 대만에서 가장 인기 있는 조소예술가이며 국제화단에서 활약하고 있는 공공미술의 대가이다.(도 4)

1992년에 대만은 ‘문화미술지원조례(文化藝術獎助條例)’를 발표하여 건축공정비용의 1%는 반드시 공공미술품의 설치에 사용하여야 한다고 규정하였다. 공공미술은 이 시기부터 부상하였으며 건축·예술·문화계의 주목을 받기 시작하였다. 특히 행정원 문화건설

위원회(行政院 文化建設 委員會)의 선전과 추진으로 몇 년 지나 인기가 상승하였다. 앞에서 언급한 바와 같이 설치물에서는 다른 예술 형식보다 조소 작품이 중심이 되었다. 이는 건축과 대중공간 속에서 적은 유지비로 오래 동안 보존할 수 있는 특성 때문이라 볼 수 있다. 주체기관의 정책 실행의 입장에서 보거나 예술가 창작의 시점에서 본다면 1990년대 대만 공공미술의 시대적 추세는 ‘조소’와 ‘도시환경’의 조화관계에 의해 체현되었음을 알 수 있다.(蔡昭儀)

사실, 대만에서 ‘공공미술’ (The Public Art)라는 단어는 아직 익숙하지 않으며, 확정되지 않은 개념이다.<sup>5)</sup> 때문에 1992년 ‘공공미술조례법’의 입법 이후 법규와 실행에서 많은 의의를 가져왔다. 이걸 아마 대만 전쟁이후 예술 환경이 아직 시작단계였고 어설픈 과도기를 맞이해야 했던 시기였기 때문일 것이다. 또한 조소는 대만에서 상대적으로 빈약한 예술방식인 것도 원인이 된다. 다행히 ‘공공미술은 대만 조소 예술의 가뭄의 단비와 같이 오래 동안 지체해 있던 조소예술을 급부상시켰다.’ (林保堯, 2004) 유관자료에 의하면 1992년에서부터 대만에 설치된 조소작품수량은 근 백년간의 합계보다 더 많았고 공공미술은 대만에서 더없는 인기를 누렸다.

## II. 정치와 예술의 결합으로서 형식 표현

제 2차 세계대전 후 일본이 대만에서 철수하며 수많은 중국대륙의 예술가들은<sup>6)</sup> 연구와 전시회의 명분으로 대만에 왔었다. 그리하여 짧은 기간의 문화·예술의 교류기가 형성되었는데 1949년 국민당과 공산당 간의 내전이 종식됨에 따라 교류는 지속되기 곤란해졌다. 내전에서 큰 실패를 거듭한 국민당은 문화예술의 힘을 크게 인정하고 반성하기 시작하였다. ‘문화·예술’의 힘은 ‘정확한’ 사상을 창조하고 이끌 수 있다는 인식 하에 국민당은 문화·예술을 가장 중요한 사상개조 도구로서

5) 예를 들면 초기 환경미술(Environment Art)·대지미술(Land Art)·경관미술(Landscape)·공중미술(Public Art) 등은 얼마간 공공미술의 내용을 내포하고 있다. 공공미술은 서양에서 유래되어 온 것으로 그 내용은 ‘Art in Public space’·‘Community Art’·‘Environment Art’·‘Land Art’·‘Landscape’ 등에 유관되어 있다. 유럽과 미국에서 이 분류에 대한 명칭이 여러 가지고, 의미가 다원적이어서 중국어 명칭도 여러 가지로 해석되었다. 대만은 1992년에 되어서야 이를 ‘공공미술’이라 확정하였다.

6) 여기에서 말하는 대륙예술가는 대만을 제외한 중국대륙의 예술가를 뜻함(역주).

확정하였다. 1950년부터 국민정부는 새로운 문예정책으로 軍 내부 청년층에서 대량의 문화·예술 인재를 양성하게 되었다. 이들은 민중에게 위기의식과 애국주의 사상을 주입시키는 역할을 맡았는데 ‘문예를 軍에까지 파급시키자!’는 구호와 ‘중화 문화 부흥운동’의 내용들이 대두되었다. 1952년 입법원(입법기관) 원장 장도우판(張道藩)은 ‘오늘날의 문예창작에서의 세 가지 문제에 관하여’<sup>7)</sup>라는 발표문으로 載道문예<sup>8)</sup>만이 그 시대에 부합되는 문예내용이라고 지적하였다. 1962년에 추진한 ‘국군 신문예운동’은 ‘문예는 반드시 主義<sup>9)</sup>·전투·현실 및 대중과 결합하여야 하며, 무력과 연결된 군사적 반격을 과제로 하여야 한다.’라고 표방하였다(洪致美, 2003).

정부가 강력히 추진한 문예활동은 당시 필요한 성과들을 획득하였다. 수많은 예술가와 조각가들은 ‘문예전사’를 자처하며 정부의 ‘미술 구국’ 구호에 호응하였다. 이들은 작품에 사실적인 기법을 사용하여 反共전투의 강렬한 의지를 담았으며 ‘힘과 미’의 결합으로 심리적과 시각적인

충격을 보여주었다. 그 후로 국방부에서 ‘국군 新문예운동에 관한 추진강령’을 더욱 강화, 제정하여 ‘국군 新문예운동 보도위원회’ 및 ‘국군문예償’의 시상 제도를 설립하였다. 또한 國父 쑨원(孫文, 孫中山을 지칭함)의 탄신100주년을 기념하여 ‘중산 학술 문화 기금회’와 ‘중산문예償’을 설립하여 매년마다 문화, 예술작품을 선발하고 작가에 보조금을 지원하였다. 당시에 대만은 사회적인 상금, 지원이 활성화되지 않았던 시기여서 문화·예술분야의 많은 관심을 모았다(沈孝雯, 2008).

그러나 조소작품은 1968년에 이르러서야 처음으로 ‘중산문예상’을 받게 된다. 조소는 대만 초기미술의 가장 부실한 고리였다. 다른 미술형식에 비교하면 조소는 가르칠 수 있는 교사진이 부족하고, 설비와 기자재, 재료는 상대적으로 얻기 힘들었다. 그 당시 조각가에 대한 이해는 사실적인 묘사능력을 가져야 할 뿐만 아니라, 훌륭한 체력과 세밀한 관찰력도 있어야 하기에 일반사람들은 감히 시도도 하지 못하였다. 때문에 대만에서 조소를 전공하는 예술가는 별로 없었다.

7) ‘論當前文藝創作的三個問題’ (역주)

8) 문장에서 성인들의 道, 도덕적 가치관을 논한다는 뜻.(역주)

9) 손중산이 내세운 ‘三民主義’ (역주)



도 5. 작자미상, 〈장개석상〉, 자호, 조소기념공원



도 6. 작자미상, 〈장개석상〉, 자호, 조소기념공원



도 7. 작자미상, 〈장개석상〉, 자호, 조소기념공원

전후 대만의 조각가는 학파, 출신에 따라 대략 두 가지로 분류하는데 하나는 일제시기 유학한 경험이 있는 유학파이고, 하나는 본토파이다. 유학파들은 일제시기 전해져 들어온 조소기법을 계속 사용하여 조형작품에 많이 힘을 기울였지만 본토의 민간예술가들은 전통적인 스승제도로 서로에게 기법을 전달하여 실용성이 있는 작품을 제작하였다. 여기에는 사원건축, 가구조각 등이 있는데 대표적인 작가로는 차이관(蔡寬), 왕수이허(王水河), 주밍(朱銘), 푸하우밍(蒲浩明), 왕쑤지(王秀杞) 등이 있다. 본토파의 교사진은 예술전문학교출신들이 주류를 이루었다. 쉬허이이(許和義), 왕칭타이(王慶台) 등 사람들은 예술전문학교 제1기 졸업생이다.) 1949년 국민정부가 대만으로 옮긴 후 대륙출신의 조각가 류스(劉獅), 췌밍더(闕明德), 허밍지(何明績), 천이관(陳一帆) 등은 1952년에 성립한 정치 작전학교를 중심으로 새로운 유파를 형성하였다. 이들은 정부의 구호에 호응하여 문예 애국활동을 추진하였으며 대량의 군정(군부정치)을 소재로 작품들을 제작하였다.

초기 대만 대중공간에 설치된 작품은 인물조각들이 주가 되었다. 정치, 군사적인 소재 외에 도덕적, 교육적 내용들을 포함한 조소 작품들도 있었고 위인을 기념하여 제작한 기념비형식의 조형물도 있었다. 여기에는 國父像<sup>10)</sup>, 蔣公像(도 5, 6, 7),<sup>11)</sup> 孔子像, 鄭成功像

10) 국부는 손중산을 이름(역주)

11) 대만 민진당(民進黨)이 2000년부터 집정하기 시작하여 장개석동상 제거운동을 벌였다. 우선 군영내의 100여개 장개석동상을 이전하였고 뒤이어 전 대만의 장개석동상을 모두 장개석안식처인 츠오후(慈湖 지역이름)에 옮겨갔다. 전시관에는 거의 장개석상이 대부분이었는데 쑤이싼(孫逸仙), 장정궈



도 8. 작자미상 〈정성공상〉, 철첩산, 1961



도 9. 나르시스 퀴길라타, 〈빛의 둥근 천장〉, 유리, 2008, 고웅첨윤미려도참

(도 8) 등 조형물이 위주였고 용, 봉황, 사자, 소 등 상스러움을 상징하는 동물 조형물도 있었다. 그 후로는 특정단체에서 증정한 조형물도 있었는데 미감과 실용가치를 겸비한 규격화된 공공시설이었다. 현재 대만 대중공간에 가장 많이 보이는 조형물은 기업집단 혹은 새로운 건축물에 같이 설치되는 조형물이다. 이들은 회사의 형상을 보여주거나 법규의 강제성에 의해 건축물주체에 부합되는 조형물을 설치하는데 이러한 조형물들은 비록 대중공간에 위치해 있지만 실제로는 기업형상의 확충물일 뿐이다.

국제 형세의 변화도 대만 미술계에 상당한 영향을 끼쳤다. 20세기 70년대부터 냉전은 차츰 완화되기 시작하였지만, 대만은 UN연합국에서 강제적으로 탈퇴 당하였으며 일본, 미국과 선후로 외교관계를 끊었다. 뒤이어 대만 내부에서 과도한 서양식문화를 비판하고 본토문화를 강조하는 ‘향토주의’가 대두하였다. 이러한 영향으로 본토문화와 여러 외국문화의 융합형태를 보여주는 수많은 표현형태가 산생되었는데 1980년대 중반의 민주화, 자유화, 국제화의 발전으로 더욱 다양하여 졌다(吳密察, 2003). 대만 향토정서를 주제로 하는 표현방식은 1980년대 서양식의 공공미술사조가 진입된 후 차츰 식어갔다.

---

(蔣經國)인물상도 포함하여 번호가 243번까지 이어져 갔다. 그 중에는 전신상, 반신상, 坐상, 立상, 騎馬상 등 여러 가지 자세로 높이는 3미터부터 50센티미터까지 다양하다. 전 세계에 보기 드문 동일한 인물만으로 된 조형물기념관이다. 이름은 ‘慈湖기념조소공원’이다.

### Ⅲ. 대만공공미술의 추진 및 현황

1970년대부터 도시인구의 급증으로 도시규모가 급속도로 확장하였으며 여러 형식의 건축물 및 대중적인 조형물이 발전하였다. 그러나 환경미화에 대한 거시적인 관리가 확실하지 못하여 일부분의 공공시설물, 예를 들면 고속도로, 고가 철도는 간단하면서도 경미한 설계에 그쳤다. 미적 감수성, 예술성이 결여된 디자인은 도시환경에 오히려 역효과를 주었다. 대중 환경미화는 지속적으로 악화되었지만 ‘문화 예술’이라는 영역은 종전처럼 중요시되지 못하였다. 정치·경제 발전에 여력을 다 하고 있었던 대만사회에서 예술은 단지 음악 공연장과 미술관 이외에는 존재하지 않는다는 것이 시민들의 의식이였다.

1960년대 미국에서 흥행하기 시작한 공공미술은 1980년대에 와서야 정식으로 대만에 유입되었다.<sup>12)</sup> 정부는 한편으로 각 지역의 공공장소에서 예술창작을 이용하여 대중들의 환경에 대한 관심을 불러 일으켰으며, 다른 한편으로는 정부에서 직접적으로 추진하여 지역민 자체가 환경미화를 관리하는 자주적인 구역 운영제도를 시행하였다. 공공미술이 새로운 미학운동으로 발전하기를 기대하였던 것이다(陳其南, 陳琳, 2008). 공공미술의 성장을 도모하기 위하여 대만은 지난 여러 해 동안 많은 노력을 거듭하였다. 현재 시행되고 있는 관련 법규는 두 가지이다. 그 하나는 1992년에 입법기관에서 통과하고 대통령이 선포한 ‘문화예술지원조례’ 이고, 다른 하나는 1998년 문화건설위원회(文建會)에서 발표한 ‘공공미술설치법’으로써 공공미술의 집행 실무를 규정한 것이다. 법규화된 공공미술은 정부의 ‘대규모 공정’에 들어서기 시작하였다. 예술가, 학자전문가, 정부기관 및 민중이 통합, 교류할 수 있는 무대를 만들어 준 셈이다.

사실 공공미술에 관련된 법규가 나오기 전에 이미 문화 계층에서 공공미술에 대하여 많은 논쟁이 있었다. 입장에 따라 공공미술에 대한 이해와 전망, 의견들이 다양하였다. 공공미술법규가 나와서부터 각자는 자신의 주장과 방식대로 공공미술에 한층 열기를 띄웠다. 여기에는 정부기관의 추진이거나 민간단체의 전파, 서적·저작의 출

---

12) 1970년대 대만이 UN연합국에서 퇴출당한 원인으로 향토예술품이 흥행하여 공공미술의 인입이 늦어졌을 수도 있다.





도 10. <빛의 둥근 천장>



도 11. 루츠 하우스필드, <응결한 에메랄드>, 2008, 고웅 침운, 비 행정역

관 및 학술세미나의 주최 등 다양한 방식이 있었다. 특별히 ‘예술가로 보면 가뭄에 단비와 같은 percent-for-art program<sup>13)</sup>의 막대한 지원은 누구에게나 간절한 기대를 가지게 만들었다.’ (倪再沁, 1997) 1993년 타이베이시 고속버스 관리국은 처음으로 정류장에 대한 공공미술작품을 응모하여 많은 예술가들의 관심을 얻었다. 같은 해 행정원(행정부) 문화건설위원회에서 1억 원 상당의 ‘예술창작품 설치비’를 실행에 옮겨 각 縣과 市에 조형물을 설치하였다. 지금 대만 각지의 공공미술은 우후죽순 진행되고 있는데, 그 추세는 막을 수 없을 만큼 활발하게 진행되고 있다. 대만은 초기 ‘위인 기념비식’의 공공미술로부터 진정한 환경미술 대열로 진입하게 되었고 법규로써 공공미술을 추진하고 지원하는시대에 들어서게 되었다.

그러나 공공미술의 법규화는 순조롭기만 했던 것은 아니다. 추진과 홍보가 효과적이지 못하여 많은 회사와 기관에서 큰 공정을 하면서도 공공미술의 예산을 누락시키는 경우가 많았다. 이처럼 조형물의 설치와 공정의 조화가 순탄치 않았고 건축가와 예술가의 결합도 난항을 겪곤 하였다. 이번 해에 건설된 高雄 고속도로를 예로 들면 고속도로 당국이 총예산 1억1000만 여원(TWD)을 들여 외국예술가들을 초청하였다. 그리고 이들에게 3개 고속버스터미널의 조형

13) 문예건설위원회에서 발포한 ‘문화예술지원조례’ 제2장 제9절에서 규정하기를 ‘공유건축물 모든 사람은 예술품을 설치하여 건축물과 환경을 미화시킬 의무가 있다. 그 건축물가치의 1%보다 반드시 많아야 하며 건축물의 모든 사람은 향유할 권리가 있다. 건축물과 같이 설치된 예술품이 환경미화에 공헌이 크거나 혹은 건축물가치의 1%를 초과하였을 때 정부에서는 일정한 지원을 한다.’



도 12. <응결한 에메랄드>, (도11) 부분



도 13. 고송신(일본), <기도>, 2008, 첩운홍(꼬우송 시), 미려도(메이리도우역) 출구.

물을 설계하게 하였다. (도 9~13)이는 본토 예술가들의 항의를 받게 되어 고속도로 당국은 이들과 타협하여 다른 17개 고속버스터미널의 조형물 설계를 본토 예술가에게 할애하였다(包喬晉, 2008).<sup>14)</sup>

논쟁은 여기서 끝나지 않았다. 이 정책의 실행은 시각예술 영역의 생태에 아주 큰 변화를 야기하였는데 그 중 타 예술 영역에 미치는 부정적 영향도 포함된다. 문학, 건축, 매체 등 영역은 유사한 법규가 없었고 정부에서 이러한 고액의 예산 지원을 받을 수가 없었다. 많은 사람들은 이 법규를 예술 생태계의 파괴라고 질타하였다. (陳其南, 2004)

또한 대중의 공공미술에 대한 이해는 매우 한정되어 있었다. 문화건설위원회에서 1억 원을 지원하여 대대적으로 공공미술을 지원하려고 하였을 때에야 건축기관, 예술기관, 도시경관기관, 도시계획기관, 법률기관에서의 공공미술에 대한 이해가 전부 다른 것을 발견하였다. 그밖에 공공건축은 정부의 예산으로 운영함으로써 행정절차의 제약을 받고 있었는데 각 기관과 예술가, 사회민중 사이에는 예측할 수 없는 복잡한 문제가 있었다.

1998년에 제정한 대만의 공공미술 설치법은 10년 동안 사용되었으나 그 중에 많은 내용들은 시간의 흐름에 따라 적절하지 않게 되었다. 문화건설 위원회는 지난해부터 대폭의 수정을 거쳐 舊법의

14) 2008년에 완성한 꼬우송 제원홍선(高雄捷運紅線 고속도로명칭)은 독일, 이태리, 일본 등 국제에서 유명한 대가들을 초청하여 설계, 완성하였다. 그 중에 유명한 3개의 유리조형물로는 꼬우송 비행장역 대기실의 ‘응결한 에메랄드’, 메이리도우 역(美麗島역)에 위치한 ‘빛의 둥근 천장’, 메이리도우 역 출구에 위치한 ‘기도’ 다.

부족함을 보완하였으며 2008년 5월 19일에 제정안을 정식 통과시켰다. 수정된 내용에는 ‘개념의 전이’, ‘의미의 확장’, ‘심사제도의 간략화’, ‘명확한 수속절차’, ‘창작 권익의 보호’, ‘건축미술’ 등이 있다. 문화건설위원회는 이번의 대폭 수정으로 제정된 새로운 법이 더욱 주도면밀해지고, 대만의 공공미술이 더욱 높은 차원에 들어설 것을 기대하고 있다.

#### IV. 결론

공공미술은 의미 그대로 ‘예술성’ 과 ‘공공성’ 을 동시에 소유하는 특성을 가지고 있다. 그는 공간적, 지역적, 시대적 특징을 내포하고 있으며 예술가·대중공간·민중이 융합되는 무대이기도 하다. 이는 정부의 지원으로 진행되며 대중들과 예술, 생활, 문화를 공유하고 전개하는 ‘사회운동’ 이다(陳其南, 陳琳, 2008).

대만 초기 공공미술은 군사정권의 규약과 민주화 발전을 동반하였으며 1960년대의 ‘국가와 민족주의 주체의식’ 을 겪었다. 1970년대에 와서는 黨외 운동으로서 충돌되고 제약을 받았으며, 1980년대에 들어서서 민주주의 사조에 의하여 1987년 정치적 계엄이 해제되면서 민주주의를 동반한 많은 변화를 일으켰다. 더불어, 1960년대에서부터 경제가 급부상하여 사람들의 의식주가 안정되자 도시경관, 생활공간 및 환경, 자연에 대한 추구는 더욱 높아졌다.

대만 초기 위인·기념비식의 조각의 역사로부터 ‘설치’ 의 입장에서 고려해 보면 대다수 대만 민중이 공공미술에 대한 인식을 이해하기 어렵지 않다. 이는 야외공간에 설치한 대형조형물의 범주를 떠날 수 없는 사유 방식이며, 현재 대만의 대부분 예술가들이 진행하고 있는 방향이기도 하다. 대만 초기 공공미술의 발전은, 현재 대만의 조형물이 대중공간에 들어설 수 있는 키를 쥐어 주었다고 볼 수 있다.

대만 초기 공공미술은 선구적 정신으로 소량의 공공미술을 사용하여 훌륭한 맥락을 이루었으며 1980년대에 와서 공공미술의 다원화를 열어주었다. 이는 한편으로 1990년대 ‘공공미술설치법’ 의 출시를 촉성하였다. 비록 시공환경이 보편적으로 불량하고, 제도 및 정의가 주도면밀하지 못한 면이 있지만 그렇다 하여 공공미술에 대한 정의, 심사제도, 환경융합, 관리유지, 교육추진 등이 마찬가지로

소홀해진다면 큰 난항을 겪게 될 것이다.

본문의 제목이 ‘대만 초기의 공공미술 연구’ 인데 필자가 1920년대 이래 대만의 공공미술 발전에 대한 연구와 이에 내린 결론이다. 한편으로 1998년 ‘공공미술설치법’ 을 발표한 10년간 대만 공공미술현황과 발전 상황도 언급하였다. 본 논문은 대만 초기 공공미술에 대한 이해를 통하여 공공미술의 정의 및 정책 집행에서 유의하여야 할 부분을 지적하였으며 세계적인 공공미술사조가 대만에 끼친 영향 및 발전의 궤적을 가늠해 보았다.

번역: 김 찬(경북대학교 미술학과 박사과정)

투고일: 2009.9.25 / 심사완료일: 2009.10.23 / 게재확정일: 2009.11.15

#### 주제어(Keywords)

공공미술(公共藝術), 황투수이(黃土水), 푸티엔성(蒲添生), 주밍(朱銘), 양잉핑(楊英風), 전투미술(戰鬥美術), 공공미술설치법(公共藝術設置辦法)

## 참고문헌

- 沈孝雯, 「戰後台灣戰鬥文藝政策下的雕塑創作雕塑研究」, 『學術半年刊創刊號』, 台北市; 朱銘美術館, 2008
- 吳密察, 「台灣簡史」, 『文化台灣』. 台北市; 文建會, 2003
- 林保堯, 「鄉土情懷雕塑」, 「台灣現代美術大系」. 台北市; 文建會-藝術家, 2004
- 洪致美, 「雕塑與公共藝術」, 『台灣當代美術大系』. 台北市; 文建會-藝術家, 2003
- 倪再沁, 「台灣公共藝術的探索」, 『公共藝術圖書』. 台北市; 文建會-藝術家, 1997
- 張靜玉, 「從台灣公共藝術與社區總體營造探討藝術認同」 國立台灣師範大學美術研究所碩士論文, 台北市, 2004
- 陳碧琳, 「90年代台灣公共藝術之研究」 南華大學環境與藝術研究所碩士論文, 嘉義縣, 2001
- 蔡昭儀, 「兼談台灣戶外裝置藝術的一些問題」, 『公共藝術在公共場域的藝術實踐』, 2001  
from <http://www.tmoa.gov.tw/action/publicart.htm>
- 陳其南, 陳琳, 公共藝術觀念之建構, 台北市政府文化局公共藝術  
\_\_\_\_\_, 從政策出發, 公共藝術觀念之建構, 台北市政府文化局公共藝術  
\_\_\_\_\_, 台灣公共環境, 公共藝術觀念之建構, 台北市政府文化局公共藝術  
from <http://www.taipeipublicart.culture.gov.tw>

朱素貞(國立屏東教育大學視覺藝術學科 教授)

公共藝術成為政策及專有名詞係濫觴於美國，它萌芽自30年代羅斯福總統推行「新政」到50年代出現所謂「百分比藝術條例」的這一段時期。而台灣也必然要有相似的環境與條件，政治民主與經濟繁榮均達到一定水準之後，才可能意識到公共空間美化或藝術化的問題。

台灣在政治解嚴的80年代，民主意識抬頭，黨禁、報禁等桎梏已久的社會力量瀕臨爆裂階段；加上經濟上的繁榮，提升居住環境品質的呼聲愈烈。台灣公共藝術的發軔，可追溯自1920年代第一位入選日本「帝展」的台灣留學生黃土水，以及爾後的陳夏雨、蒲添生等人，開啟了台灣雕塑藝術史的首頁。他們跨越了殖民與民族意識的矛盾，突破當時台灣似乎只有工匠而無雕塑藝術家的現象。楊英風則為台灣90年代公共藝術的先驅，其弟子朱銘更是台灣當代最負盛名的雕塑家，同時也是目前仍活躍於國際藝壇的公共藝術大師。

戰後國民黨撤退台灣，提倡以「文藝救國」的「戰鬥美術」。政府強力推展的文藝活動在當時確實見到效果，讓自認「文藝戰士」的藝術與雕塑家們，響應政府的「美術救國」號召，創造出在內涵上具有反共戰鬥的強烈意象；因而早期公共藝術以軍政事蹟或偉人紀念碑形式之塑像為主；也有特定團體捐贈的圖騰式公共設置，兼具實用功能與提升形象的作品。戰後台灣的藝術家，依不同的學習背景來分析，台籍藝術家又可分為日治時期曾出國留學者及本土的兩類，他們配合政府推展的文藝愛國活動，產生大量軍政題材的作品。台灣早期公共藝術的發展，造成當代雕塑進入公共空間的獨攬局面。

60年代台灣經濟起飛、70年代被迫退出聯合國、80年代台灣政治解嚴。台灣人在政治民主與經濟繁榮氛圍下，積極追求更好的生活品質。政府一方面試圖從各地公共場域結合藝術創作來喚醒大眾對環境的尊重，另一方面，藉由官方所推展的地方主體意識之社區總體營造的觀念，企圖讓公共藝術在台灣成為新的美學運動。台灣早期公共藝術在藝術先進的努力下，使少量而珍貴的公共藝術脈絡也能匯流成河，蔚成80年代的多元面貌，進一步促成90年代「公共藝術設置辦法」的出爐。再於2008年公告施行「公共藝術設置辦法修正條文」。在公共藝術條例公佈之前，它已經是文化界爭議多時的熱門話題，各界對公共藝術的見解看法頗多歧異，使公共藝術甫上市就引發百家爭鳴。公共藝術的適時出現，就是台灣特定時空下的產物。

朱素貞(國立屏東教育大學 視覺藝術學科 教授)

- I. 台灣早期公共藝術觀念的成形
- II. 政治 & 藝術折衝下的形式表現
- III. 台灣公共藝術的推廣與現況
- IV. 小結

## I. 台灣早期公共藝術觀念的成形

公共藝術成為政策及專有名詞係濫觴於美國，它萌芽自30年代羅斯福總統推行「新政」到50年代出現所謂「百分比藝術條例」的這一段時期。而台灣也必然要有相似的環境與條件，政治民主與經濟繁榮均達到一定水準之後，才可能意識到公共空間美化或藝術化的問題。以目前全球化的藝術生態，已經有愈來愈多的科技，表演，裝置藝術等跨界整合的表現模式，尤其是包括雕塑藝術家的創作導向，也漸漸游移至公共藝術這個新灘頭。<sup>1)</sup>

公共藝術的形成，其實是一種對空間意義的界定過程，但無可晦言的，其中也夾雜著不可忽視的政治斧鑿痕跡。公共空間原本就是一個價值觀，權利關係，意識形態交雜的場域，它也是國家，社會，群眾互動鍵結的所在；無論古今中外，當權者無不藉由空間的使用與運作，來營造公共的集體想像，結構地方文化的認同與歸屬塑造社區意識與制度性，縱然在個人主義盛行，市民意識高張，社會結構漸趨多元的現代，政府對公共空間計劃，

---

1) 美國的公共藝術源起於經濟大蕭條時，係羅斯福總統提倡新政中的一環，是增進藝術家工作機會的辦法，並為美國日後公共藝術鋪路，60年代末期開始實行百分比計劃(Percent-for-art Program)，爾後美國各州或城市爭相立法有百分之0.5, 1.5等等多種比例的公共藝術法令。世界各國也起而效尤，造成一股公共藝術的熱潮，除了具有美化視覺空間，提供創作者多元化的機會，更驅使民眾更直接地置身於藝術性的空間中，可說是免費的戶外美術館。

仍然是支配公共空間使用及空間意義生產的主人。(蔡昭儀, 2001) 台灣在政治解嚴前後的80年代中期, 民主意識大大抬頭, 黨禁, 報禁等桎梏已久的社會力量瀕臨爆裂階段; 另一方面, 台灣外匯存底持續攀升, 市場熱錢流竄、房地產高漲, 股市飆升…。政治的民主與經濟的繁榮, 使台灣人無法再忍受低劣不堪的都市景觀與生活空間, 積極要求生活品質與環境改善的呼聲愈烈, 而公共藝術的適時出現, 就是台灣特定時空下的產物。(倪再沁, 1997)

然而, 論起台灣公共藝術發軔的源頭, 卻免不了要追溯自影響台灣近代美術發展關鍵的1920年代, 因為第一位入選日本「帝展」的台灣留學生黃土水(1895-1930)以及爾後的陳夏雨(1915-2000), 蒲添生(1912-96)等人, 可說開啟了台灣雕塑藝術史的首頁, (圖1, 2) 他們跨越了殖民與民族意識的矛盾, 突破當時台灣似乎只有工匠而無雕塑藝術家的現象。

台灣的全省美展於1946年開啟, 雖處於戰後國內物質極度貧瘠的年代, 卻是台灣人的美術活動得以延續發展的最重要舞台; 當時從日治時期留下的畫會團體仍不少, 不過首屈一指的展覽舞台還是全省美展; 而且它從一開始就有成立雕塑部。至今省展已走過近一甲子的歲月軌跡了, 對台灣的美術發展來說, 堪稱無人可以抹殺的, 簡言之, 「若沒有全省美展, 就沒有戰後美術」。(林保堯, 2004) 不過, 戰後台灣的雕塑藝術發展, 當時尚未因西方的抽象思潮傳入而轉向, 仍舊以日式的古典美學為創作的基調。

1970年「國立台灣藝術專科學校」第一屆雕塑科招生(現已升格為「國立台灣藝術大學雕塑系」), 從而建置台灣雕塑人才的培育基礎。而留日主修建築、赴羅馬研習雕塑的楊英風(1926-97)推動的景觀雕塑觀念, 則成為台灣90年代公共藝術的先驅。他與貝聿銘(Leoh Ming Pei, 1917-) 為大阪萬國博覽會之中華民國館所創作的鋼塑景觀, 乃台灣雕塑藝術家登上國際競技場的首役(圖3)。而楊英風的入室弟子朱銘(1938-), 更是台灣當代最負盛名的雕塑家, 同時也是目前仍活躍於國際藝壇的公共藝術大師。(圖4)1992年台灣頒佈了「文化藝術獎助條例」, 規定建築工程費的百分之一必需用於設置公共藝術品, 公共藝術熱潮自此在台灣持續加溫, 儼然成為建築, 藝術, 文化界的熱門顯學; 尤其在行政院文化建設委員會的宣導, 推廣之下, 設置公共藝術在近幾年內成了潮流風尚。「設置」所代表的永久陳列的意涵, 使雕塑藝術品自繁多的視覺藝術表現形式中脫穎而出, 在建築及開放空間中取得了新的立足點。事實上, 無論是從主管機關的政策執行面, 或從藝術家創作的切入點來觀察,



90年代台灣當代公共藝術的時代趨勢，是體現在「雕塑」與「都市環境」相互連結的互惠關係上。(蔡昭儀)

其實，「公共藝術」(The Public Art) 這個詞彙，在台灣還算是個新的名詞，也還是個不確定的概念。所以自1992年「公共藝術條例」立法通過以來，無論法規面或實施面都爭議不斷。這也許是台灣戰後藝術環境才剛起步，面臨青黃不接的過渡期，而雕塑藝術向來又是相對薄弱的一門所致。所幸「公共藝術的降臨，真是台灣雕塑藝術的久旱甘霖，讓長久一蹶不振的此面藝術，一夜躍起」。(林保堯2004) 據稱，從1992開始算起，設置在台灣這塊土地上的雕塑作品，數量早就超過台灣百年所累積的總量了，可見公共藝術在台灣的魅力，不容小覷。<sup>2)</sup>

## II. 政治&藝術折衝下的形式表現

二次大戰後日本撤出台灣，許多大陸藝術家利用考察或畫展的名義來台，形成短暫的文藝交流期。直到1949年國共結束內戰後撤退來台灣，痛思痛檢討後的國民黨認為：「文藝」的力量能創造及引領「正確」的思想，因此文藝就被用來當作最重要的思想改造工具。自1950年起，國民政府藉由文藝政策的擬定，訓練軍中大批藝文青年來強力推展，以灌輸人民憂患意識，凝聚愛國的情操，如：「文藝到軍中去」；「中華文化復興運動」等。1952年立法院長張道藩發表：〈論當前文藝創作的三個問題〉，指出唯有載道文藝符合時代的需要；1962年推動之「國軍新文藝運動」，則標榜「文藝必須與主義，戰鬥，現實及群眾結合，以武裝配合軍事反攻的課題」。(洪致美，2003)

政府強力推展的文藝活動在當時確實見到效果，讓自認「文藝戰士」的藝術與雕塑家們，響應政府的「美術救國」號召，創造出在內涵上具有反共戰鬥的強烈意象；形式上則以寫實技法傳達「力與美」結合，充滿震撼力量的作品。國防部更進一步擬定「國軍新文藝運動推行綱要」，分別設置「國軍新文藝運動輔導委員會」與「國軍文藝獎」；以及為

---

2) 例如早期的環境藝術 (Environment Art)，地景藝術 (Land Art)，景觀藝術 (Landscape)，公眾藝術 (Public Art) 等多少涵蓋了部分公共藝術的意涵。「公共藝術」“Public Art”一詞乃移植西洋的，概念涉及，“Art in Public space”，“Community Art”，Environment Art，「Land Art」，“Landscape”等等。不但在歐美涵義廣泛多元，致使中文翻譯也難以統一，台灣於1992年公共藝術設置辦法頒佈後，「公共藝術」一詞才被確定。

紀念國父（孫中山）百年誕辰，設置「中山學術文化基金會」與「中山文藝獎」，每年一次專門針對文藝的選拔及獎助。當時台灣社會獎助風氣尚未形成之時，這是一件極為榮耀且受藝文界重視的獎項。（沈孝雯，2008）

不過，一直到1968年，「中山文藝獎」才出現第一個雕塑類的得獎作品，究其原因乃雕塑一直是台灣早期美術類別中弱勢的一環，比起其他美術項目，雕塑在師資，設備與材料取得相對困難。除了須具備深厚的寫實功力之外，還要過人的體力與縝密的觀察力，一般人視為畏途，因此台灣早期從事雕塑的人才並不多。

戰後台灣的藝術家，依不同的學習背景來分析，台籍藝術家又可分為日治時期曾出國留學者及本土的兩類，留學回國者延續日治時期傳入的雕塑技法；本土的民間藝術家則以自學相授的師徒制，製作傾向實用性的作品，如廟宇建築，家俱雕刻等，民間藝師以蔡寬，王水河，朱銘，蒲浩明，王秀紀為代表。教師系統以藝專為主流，如：許和義，王慶台等人（藝專第一屆雕塑科畢業）。至國民政府於1949年遷台後出現的大陸雕塑家如：劉獅，闕明德，何明績，陳一帆等，則以1952年成立之政治作戰學校為主流；配合政府推展的文藝愛國活動，產生大量軍政題材的作品。

早期台灣公共空間所設置的作品，以人物塑像為大宗，除宣揚政治軍事方面的題材之外，也有許多以道德訓誡或偉人紀念碑形式的，諸如國父像，蔣公像（圖5, 6, 7），孔子像，鄭成功像（圖8）等作品，也有一些象徵祥瑞的動物雕塑，龍，鳳，獅子，牛等的雕塑作品。後來則出現一些特定團體捐贈，兼具提升形象與實用功能，且規格化的公共設置，目前台灣公共場域最常見的是企業集團或新建築為提升形象（或為符合法規），搭配建築主體所設置的藝術設置，這些作品雖然位於公共空間，但事實上可能只是企業大樓門面的延伸。（張靜玉，2004）<sup>3)</sup>

在國際情勢與文化影響的方面：從1970年代開始，國際冷戰局勢趨於緩和，但其時台灣被迫退出聯合國，接著與日本，美國先後斷交：在內部則有批判過度西洋化，強調本土文化的「鄉土主義」呼聲，從而出現各種揉合

---

3) 台灣民進黨自2000年起執政，積極進行「去蔣化」運動。先是軍營內的100多座蔣介石銅像，接著全台的塑像也被陸續拆除，移到其靈柩所在的慈湖，使那裡幾乎成了一個蔣氏銅像展覽園（園中以蔣介石塑像為大宗，也包含少部分的孫逸仙，蔣經國塑像，編號目前已有243座），舉凡全身，半身，坐姿，站姿，還有騎馬的塑像，高度從3公尺至50公分的半身塑像都有，可說全世界獨一無二，針對單一個人的雕像所設立紀念園區，名為「慈湖紀念雕塑公園」。

本地與外國文化的折衷與複合形態的文化表現。尤其在80年代中期之後，隨著民主化，自由化，國際化的進展，這種複合揉雜的呈現，變的更加蓬勃而多元。(吳密察，2003)台灣鄉土情懷式的雕塑風格，一直到80年代西式的公共藝術思潮正式進入後才稍歇。

### III. 台灣公共藝術的推廣與現況

自1970年代以來，台灣人口大量往都市集中，導致都市規模急速擴張。各種建築及公共建設相應而起，整體環境景觀的發展缺乏有效的管制，一些新的公共工程建設，例如捷運，高架道路，直接而粗率的量體造型，色調，缺乏美學品味與藝術質感的設計，也對都市環境景觀產生負面影響。環境品質持續的惡化，但「文化藝術」的領域，向來是台灣社會致力於政經發展時被長期忽略的，對一般民眾而言，藝術僅存於音樂廳與美術館中，而無法在日常活動的空間中被感受。

1960年代興起於美國的公共藝術，直到80年代才正式被引入台灣。政府一方面試圖從各地公共場域結合藝術創作來喚醒大眾對環境的尊重，另一方面，藉由官方所推展的地方主體意識之社區總體營造的觀念，企圖讓公共藝術在台灣成為新的美學運動。(陳其南，陳琳，2008)為使公共藝術萌芽茁壯，台灣在過去幾年來做了不少的努力。現有公共藝術的相關條文有兩項，其一是1992年由總統發佈，立法院通過的「文化藝術獎助條例」及1998年文建會頒佈的「公共藝術設置辦法」，以規範與公共藝術相關的執行實務。自這二項法規公佈以來，公共藝術即躋身於政府重大公共工程之列，搖身一變成為藝術家，學者專家，官方與民眾進行跨界整合的一個平台。<sup>4)</sup>

其實，在公共藝術條例公佈之前，它已經是文化界爭議多時的熱門話題，各界對公共藝術的見解看法頗多歧異，使公共藝術甫上市就引發百家爭鳴。不論是政府主導或民間活動的推廣，書籍著作的出版，學術研討會的舉行，特別是「對藝術界來說，有如天賜甘霖的「百分比公共藝術」之龐大經費，使藝術家們莫不充滿熱切期待」。(倪再沁，1997)1993年台北市捷運局首次車站公共藝術的公開徵件，備受各方矚目。同年行政院文建會編列一億元的「藝術創作品設置費」，在各縣市設置公共

---

4) 70年代台灣遭逢退出聯合國之國族憂患，引發一波愛鄉土的藝術風潮，或許是公共藝術延遲引入的主因。

藝術。目前台灣各地公共藝術如雨後春筍冒出來，公共藝術在台灣浪潮勢不可當，台灣繼早期公共藝術的「偉人紀念碑式」的主要訴求，真正進入為打造藝術環境，而立法推廣獎掖公共藝術的時代。<sup>5)</sup>

然公共藝術立法執行的初期，因推廣宣傳的成效不彰，仍有許多公有單位編列重大工程預算時，遺漏公共藝術的預算，造成公共藝術與工程難以整合的困境。除了建築體與藝術品（或建築師與藝術家）的整合問題外，以今年甫完工通車的高雄捷運紅線為例，捷運局當時以總價1億1000萬餘元委託外國藝術家製作3個捷運車站的公共藝術，(圖 9~13)而引發本土藝術界抗議有「重洋輕土」之嫌，高捷局只好被迫再加碼，公開徵選其他17個車站之台灣本土藝術家的創作。(包喬晉，2008)<sup>6)</sup>

爭議尚不僅於此。這項政策的實行，在視覺藝術領域生態中產生了相當大的影響，同時也引起其他藝術領域人士的負面反應，因為文學，建築，媒體等領域都從未有類似的條例，由政府挹注這樣龐大的資金，不少人批評如此將造成藝術生態不均衡的現象。(陳其南，2004)再者，民眾對公共藝術的觀念還是相當模糊，當初文建會編列新台幣一億元，正想大力在各地推動公共藝術時，才發現包括建築，藝術，景觀，都計，法律等，社會各界對公共藝術的概念都各自表述。

此外，由於公共建築是由公家編列預算，受制於行政程序，各部會與藝術家及社區民眾之間的複雜問題，也是難以預期的。

台灣的公共藝術設置辦法自1998年發布以來，實施至今剛好屆滿十年，由於時空環境的變遷，有些法令規定已不符合實際需求，因此文建會於去年著手進行大幅修正，於2008年5月19日正式公告施行，以加補舊法之不足。修正項目包含概念轉變，擴大定義，簡化三審制度，明確程序，保障創作權益，建築藝術等等，文建會希望藉由十週年的大修正讓新法更周延，期使台灣公共藝術邁向一個新紀元。

- 
- 5) 依據文建會頒定之「文化藝術獎勵條例」第二章第九條規定：「公有建築物所有人，應設置藝術品，美化建築物與環境，且其價值不得少於該建築物造價百分之一。供公眾使用之建築物所有人，管理人或使用人，如於其建築物設置藝術品，美化建築物與環境，且其價值高於該建築物造價百分之一者，政府應獎勵之。」，此為百分之一公共藝術之由來。
- 6) 2008年完工通車的高雄捷運紅線，邀請德國，義大利，日本等國際藝術大師操刀，其中最著名三件玻璃藝術品，分別是高雄機場站大廳「凝聚的綠寶石」，紅橋線交會美麗島站「光之穹頂」，美麗島站出口的「祈禱」等等。

## IV. 小結

公共藝術，顧名思義同時兼具有「藝術性」與「公共性」的特質。它具有屬於這個空間，這個地點，這個時代的獨特性，並且是藉由藝術家，公共空間以及民眾參與，在政府及專業者提供適當的支援下，共同開展的藝術，生活與文化之「社會運動」。(陳其南/陳琳，2008)

台灣早期公共藝術在軍政教條框架之下，同時伴隨著民主化的進程：歷經60年代的國族主體意識覺醒，70年代黨外運動衝撞戒嚴體制，到了80年代遏止不住的民主浪潮，致1987年政治解嚴，民主意識已大大抬頭；加上自60年代以來台灣經濟高度繁榮，在政經環境相對安定富裕之下，人民對於都市景觀，生活空間與環境品質，自然會有更高的要求。

從台灣早期製作偉人紀念碑式的雕塑歷史，再從「設置」的層面思考，即不難理解多數台灣民眾對於公共藝術的認知，幾乎等同於放置戶外的大型雕塑，這也是目前大多數藝術家創作的方向。可以說，台灣早期公共藝術的發展，創造了當代雕塑進入公共空間的局面。

台灣早期公共藝術在藝術先進的努力下，使少量而珍貴的公共藝術脈絡也能匯流成河，蔚成80年代的多元面貌，進一步促成90年代《公共藝術設置辦法》的出爐。雖然在建築環境普遍不良，制度及概念不夠周延之下，出現了對於公共藝術的定義，審議機制，環境融合，管理維護，教育推廣等等的問題，亟須審慎面對因應。

本文題目：「探索台灣早期公共藝術」係指筆者述自1920以來的雕塑發展初期，但也帶有指稱自1998年正式頒佈「公共藝術設置條例」以來的十年期間，台灣公共藝術現況之雙關作用。故此，本文係透過了解台灣早期公共藝術觀念的成形，及政治與藝術折衝下的形式表現，同時指出公共藝術定義與政策執行未能周延之處，以勾勒全球化公共藝術浪潮在台灣的發展軌跡。