

英國
新雕塑的
代表人物

——湯尼·克拉格
(Tony Cragg)

劉俊蘭

巴黎龐畢度中心的南畫廊自元月二十四日至四月一日展出了近四十件湯尼·克拉格的大型雕塑；接下來，自六月起「網球場國家畫廊 (Galerie Nationale du Jeu de Paume) 亦將為這位英國藝術家舉辦一場回顧展。這兩次展覽，無疑為克拉格在藝術史上的重要性提供了另一個註腳。法國的《藝術月刊》(Journal des Arts) 在其展覽介紹的專欄中形容道：「我們在湯尼·克拉格身上看到的是一個真正的藝術家，就好像一個競技者，除了擁有專業訓練之外，他還有足以影響他的對手以及使觀眾驚喜的能力」。這位現居於德國的雕塑家其作品，的確有與眾不同的魅力。他崛起於七〇年代「最低限藝術」的潮流中，但一直具有鮮明的個人風格。自八〇年初，他已被視為是英國新雕塑的主要代表人物之一。

早年的養成教育

克拉格於一九四九年出生於英國里佛布爾 (Liverpool)，父親是位航空工程師，從小就培養他對科學與工藝的興趣。未涉足藝術的領域之前，克拉格所學的事實上是科學，他於哈特菲爾德 (Hatfield) 受完高等教育後，在一間生物化學的實驗室中當助手。這一段特殊的經歷，在克拉格的作品中，我們不難發現它所烙下的痕跡。一九八八年一系列名為「原型」(Early forms) 雕塑是其中最明顯的例子。這些作品的造型就像是變形的試管、燒杯、或某種原生的軟體動物。

在對素描強烈興趣的趨使下，

湯尼·克拉格終於在一九六九年進入葛魯塞斯特 (Gloucester) 藝術與設計學院。其間，他並在一間鑄造廠工作了幾個月，替他將來的雕塑生涯打下了紮實的技巧根基。一九七〇年，克拉格轉往於倫敦的溫伯頓 (Wimbledon) 藝術與設計學校就讀。在這兒任教的羅傑·亞克林 (Roger Ackling) 和另一位英國藝術家里察·隆格 (Richard Long) 對克拉格學生時代作品的影響，顯而易見。就如同這兩位藝術家一般，克拉格企圖透過雕塑，在人與自然間建立新的聯繫。

克拉格此時所完成的，有許多都是屬於以照片紀錄的一裝置性質的作品，如「海濱拾得物件的組合」(Combination of Found Beach Objects)。有時，他甚至利用自己的身體作為裝置要件之一。

雖然，克拉格開始以其收集的物品透過堆積或排列的方式來造型，是始於七〇年代，但他收集東西的興趣卻早已行之有年——打從七、八歲起，他就開始收集化石和各類小物件。

在溫伯頓藝術與設計學校所獲的學位，使得克拉格得以順利地於一九七三年進入倫敦皇家藝術學院。此時，他幾乎天天都參觀皇家藝術學院旁的地質與科學博物館，而這時期他工作室中的作品，也讓人很難不與地質結構作聯想。

歷經科學教育以及三所藝術學院的栽培，再加上模鑄廠專業技術的訓練以及他個人對收集物件的偏好、對人類與其周圍環境的關心，克拉格讓人印象深刻的作品實是早年這段養成教育消化的結果。



中間道路 (Middle Way, 1984)



大教堂
(Minster, 1990)

由廢棄物而來的雕塑

一九七二年，克拉格開始以從他工作室中收集得來的物件殘骸來創作。最初，他將它們任意地成行排列在地上，不具任何特殊形式。但漸漸地，這類媒材在克拉格手中，顯得極富發展性。在構成技巧上，他或堆積、或作大面積陳列、或像嵌盜般地将物件黏貼在牆上；在造型上，他或選擇呈現簡單的幾何造型—如「堆積」(Stack, 1976)、「中間道路」(Middle way, 1984, 圖一)，或是捕捉具像形體的側影—如「電視」(T.V.1982)。

克拉格依賴拾獲物品的創作方式—尤其他一九七一年以在海濱撿



光譜 (Spectrum, 1985)

得物件完成的作品，或許會讓某些人想起同是英國籍的雕塑家亨利·摩爾 (Henry Moore 1898-)。但就如卡特琳·葛赫尼耶 (Catherine Grenier) 在她的著作中所指出的：「如果說亨利·摩爾同樣也撿拾物件殘骸的話，對他而言，那些主要從沙灘上取得的物件是他塑造自然形體的催發劑。然而，在湯尼·克拉格身上，我們找不到任何自然主義的痕跡。他著重的是那些拾得物件本身的物質性，因而他以不加任何轉化或改造的方式來呈現它們」。

不僅在對拾得物品的處理上有異，克拉格在物件的撿取上也和摩

爾有極大不同。一九七六年，塑膠的小物件開始出現在克拉格的作品中；很快地，這項現代生活的產物便成了他收集物件時的主要對象。

克拉格曾說：「塑膠是個很平凡的材料，它在工廠與社會中被不當地大量運用。我覺得這是個具侵略性的媒材，而這有部份是由於它的色彩……它常因為商業理由而帶有鮮豔色彩」。然而，這項不論是其材質本身或色彩都具侵略性的媒材，在克拉格手中卻是創造現代生活讚美詩的最佳材料。就如他一九八五年所作的「光譜」(Spectrum, 圖二)，簡單的造型，悅目的色階變化，克拉格呈現的是一個人造彩



弗爾米尼費拉 (Forminifera, 1994)

虹。就在我們將之與天空中這個美麗的自然現象相聯想時，被視為「地球的千年垃圾」的塑膠材料所具有的負面形象已被完全轉化。

在這件作品以及他許多同類的雕塑中，克拉格利用各種不同的零碎廢棄物來捕捉一個整體的大造型。他玩弄的事實上是一個認知的遊戲——在藝術家的刻意經營下，觀眾對個別小物件的既定認知跳昇到對整個大形體的形象感受。藉此，湯尼·克拉格不僅賦予這些物件新定義，在它們和人類之間建立了一層新關係；另外，他也引領觀眾對他周遭的物件提出質疑與反省。

人工風景

一九八三年起，塑料物件在湯尼·克拉格作品中的重要性減低了

許多，一系列以風景為主題的作品於此時開始出現。如「高山」(Large Mountain, 1983)、「被浸蝕的風景」(Eroded Landscape, 1987)，或如表現城市風景的「三棟摩登建築」(Three Modern Buildings, 1984)等。

克拉格雖然擴大了主題與媒材的範圍，但他堆積或排列物件成一大整體的表現方式並未改變。在「大教堂」(Minster, 1990, 圖三)中，克拉格堆疊的是一圈圈大小不同的金屬環及鋼製齒輪。構成時對尺寸的嚴格控制，讓克拉格得以成功地從這些極沈重的材料中營造出哥德式教堂的輕盈、高聳的美感。在這兒，我們再次看到克拉格對其構成物件的完美掌控，以及藉此而表現出作品的高度完整性，這一點在許多的當代藝術家身上似乎都是可遇不可求。

從體積上來看，「大教堂」以及其它風景的構成，雖然都屬大尺寸的作品，但相對於其表現主題的實景而言，卻只能說是小巫見大巫的模型。然而，克拉格八〇年左右的許多作品，如「綠瓶子」(Bouteille verte, 1980)、或「四個盤子」(Four plates, 1976)，卻是實物的數十倍大。藝術家似乎企圖混亂觀眾對景物尺寸的既定印象，以引起他們對這些景物本身的關心與再認識。

就如同尺寸與作品的表現意旨有密切關係一般，材質也常是作品內涵的重要部份。在「大教堂」的例子裡，構築神聖殿堂的並非傳統的磚石，而是現代工廠中運轉的齒輪和鋼環。克拉格像是在暗喻著：真正佔領現代人精神生活的，事實上是工廠的生產與運作。另外，克拉格也藉由這樣的構成來表現現代風

景的變化以及其中的人工成份。從這個角度來看克拉格的風景系列作品，前文中所見的「光譜」(圖二)雖然材質相異，但主題卻可視為同出一脈，都是對自然與文化相互滲透的探討與表現。

原型

克拉格於一九八八年開始創作一系列以「原型」(Early forms)為題的作品，最近的一件乃是於一九九三年完成。就如上文中所指明的，這些像是試管、燒杯，但又像某種原生軟體動物的作品造型，可能和克拉格早年在實驗室中的工作經驗有關。這些「試管或燒杯」經藝術家的歪曲、扭轉或加以變形，而擁有一種蠕動的感覺。

所有的「原型」都是以銅製成。這或許令不少人感到訝異，一個作風大膽而現代的藝術家，竟會回到這最古老的雕塑媒材的創作。對此，克拉格解釋道：「我曾經試着採用較複雜的物件，但結果我發現只有銅才能讓我得到想要的效果。這對於一個英國藝術家而言是多大的震撼啊！因為，如果說在創作時，有一件事我想要絕對避免的話，那就是在亨利·摩爾之後還去創作銅製的大雕塑。單是這麼想就會讓我覺得不舒服。但最後，我找到了我選擇的理由。銅並不是摩爾發明的。」

以摩爾的重要性及他對銅素材的大量使用，在其之後的藝術家只要接觸到銅，難免都會有層心理障礙，然而，克拉格對銅的處理方式及其着眼點顯然和摩爾有所不同。他以金、黑或綠等各種不同的顏色來變化這項媒材給人的單一印象，

並藉此豐富他作品的面貌。另外，克拉格感興趣的是銅的可塑性及延展性，他藉而得以塑造出固定但卻給人蠕動而又柔軟感覺的造型。就如同在「大教堂」的例子裡，克拉格以沉重鋼鐵創造向上攀昇的輕盈美感，「原型」作品中，我們又再次地看到這種媒材與主題的矛盾性，而這事實上一直是克拉格的風格特點之一。

生物學的形體

克拉格的作品雖有其主題的類別或系列的脈絡可尋，但它們之間常是交疊的。換言之，他常在一主題未發展至極盡時，就著手另一系列的創作。另外，就如卡特琳·葛赫尼耶所言，克拉格不僅收集然後再利用廢棄物件，他也循環回收他自己的雕塑題材。一個造型(或甚至一個物件)，稍經改變就成為另一件作品，而具有不同的意義。就如一九八五年開始出現的生物學(biologie)題材，與稍後的「原型」系列，到最近的「理性的生物」(Rational Beings, 1995)等作品間的關連，顯然可見。

一九八六年，南美一處骨骸化石遺跡的發現，引起克拉格極大的興趣，而使他更進一步地發展他已開始的生物學形體的造型研究。八、九〇年交替間，他開始創作一系列與「原型」相異但並行的，或可稱為「考古生物學形體」的作品。

最近完成的「弗爾米尼費拉」(Forminifera, 1994, 圖四)，就屬於這類雕塑。構成作品的個別元素像是一個個超尺寸的生物化石，克拉格以一種看似隨意的方式將它們擺置得有如一個考古現場。

作品中那些「生物化石」的表面，被鑽出了無數的小洞。這無疑是克拉格藉以統一整件作品的技巧之一。就如一九九三年的「無題」(Untitled)，構成作品的椅子、鋼琴、木棍等的表面都被釘滿金屬掛鉤，個別物件間由於一致擁有像刺蝟般的質感，而增加了彼此之間的呼應與聯繫。

從現成物件的裝置、攝影、塑膠及廢棄物的運用，到石材、木材、銅、石膏或玻璃媒材，以及各種表面肌理或色彩的利用，克拉格似乎一直都有「不落俗套」的企圖，因而，他勇於嚐試各種不同的可能性，努力找尋媒材的新定義。

在題材與作品的表現意圖上，克拉格從他早期作品中既已突顯的對人類及其環境的關心，一直是他作品的主要成份。他豐富多變的個人語彙，在現代社會與生活中，有其極深的根基。他曾表示：「如果我們確認我們的環境以及所有周遭的物件的品質，都對我們的感覺、情緒或甚至我們的思想有直接影響的話，我們就該多注意它們，多花一點時間去試著認識它們」。所以，不論其媒材與形式為何，克拉格的雕塑事實上一種對現代文化與自然的研究與探討，一種企圖增加對世界認知的表現。從這個角度看來，克拉格並不只是一個藝術家而已；在他身上，我們更看到一個「現代生活的考古學家」的側影。



著者法國·巴黎第四大學博士班研究