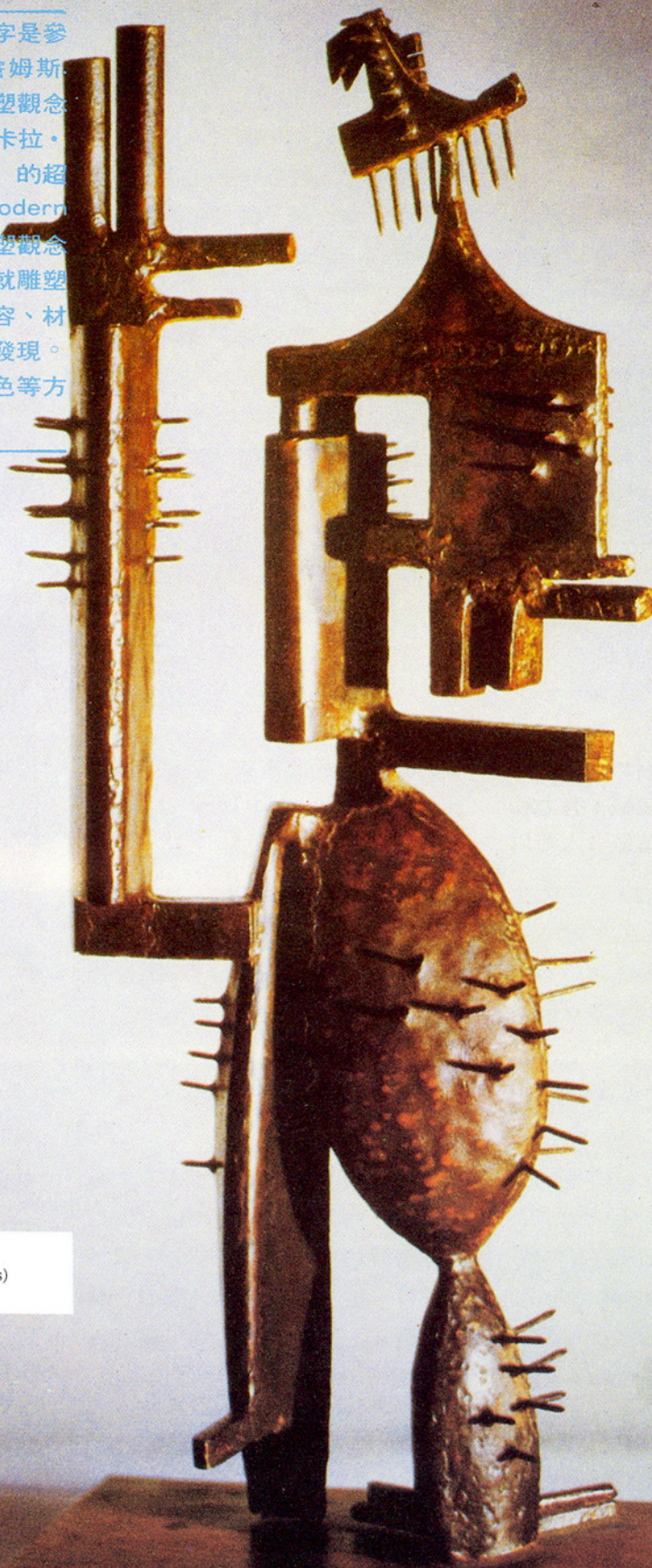


形式的變革

／侯宜人

(本文作者為美國普拉特藝術學校碩士)

以下介紹現代雕塑的文字是參考三本書後的整理大綱：詹姆斯·凱利 (James J. Kelly) 的雕塑觀念 (The Sculptural Idea)；卡拉·加特利伯 (Carla Gottlieb) 的超現代藝術雕塑 (Beyond Modern Sculpture)。而以凱利的雕塑觀念做為章節分類的依據，分別就雕塑風格的演變。雕塑形式、內容、材料上的突破。創作技法的新發現。問題的產生以及藝術家的角色等方面，做一綜覽。



Gonzalez

紳士 (Monsieur Cactus)

1939

前言

沿自文藝復興至本世紀初，雕塑在西方一直被認為附屬於繪畫。雕塑家通常依賴繪畫來找尋範例，寧可在內容上取材自繪畫，或是創作改寫自繪畫的形象，而不是利用雕塑本身的特性，直接面對諸如空間、形態、材料和結構等問題。如果說透視圖法的發明給予文藝復興時期的畫家一種對已知世界和想像世界兩者調和的方法，那麼文藝復興並沒有將雕塑自其物理特性中解放出來。

繪畫，不論主題是多麼現世的，它可以用非現世、形而上的繪畫現實表現出來，反之，雕塑則繼續模仿著物理世界。當繪畫引導我們進入一個二度空間的幻象世界時，雕塑在二十世紀前卻摒除了這個可能性，一直維持著雕塑基本上是一個真實的整體，侵入觀眾眼前的空間，毫無錯覺可言。就因為雕塑本身具強烈的物理性和佔據空間，傳統雕塑所具備威嚴、有力和禁止的特質，似乎較繪畫令人難以接近。對一些創作傳統雕塑的藝術家而言，二十世紀前幾乎沒有太多空間容許他們發掘問題所在。我們看到像唐那鐵羅 (Donatello 1386~1466 義大利雕塑家)、米開朗基羅 (Michelangelo 1475~1564 義大利雕刻家、畫家、建築師)、羅丹 (Rodin, 1840~1917, 法國雕刻家) 等人，儼然是自己理想的守護神，和蕭瑟的學院派系統分道，孤獨的雄立在當時許多繪畫巨人圍繞的環境中。

近代受工業革命後社會劇變的影響，雕塑一如繪畫，選擇了一個嶄新而且複雜的角色。視雕塑僅是建築的附庸，是教堂、地方的紀念碑，或是莊嚴的進貢品的看法開始受到質疑。自從雕塑擺脫了不能自由表達的壓抑而自傳統的限制解放後，反映出來的各種表現，使雕塑指向一個多變的未來；另一方面藝

術家視自己為一獨立個體、獨立工作，此一工作態度、方法的改變，更給雕塑家角色急速轉變的可行性。就如同繪畫，雕塑終於也成為創造一種新錯覺的工具。

二十世紀開始，人類生活由於高度工業化制度的壓迫，戰爭的破壞，和對理性秩序的懷疑與反省，使“人”面臨更多的動盪與考驗。藝術家對時代精神的探索和冒險，使他們用各種不同形式表現出今世紀複雜的人生面面觀。二次大戰後的藝術，再以全新的面貌進入當代，然而它的根源早深植在本世紀初即已開始的現代思潮肥沃的土壤裡。現代藝術執牛耳的宗主國，遭到數度易變後，在戰後移師美國，就在新表現的繪畫觀在紐約如火如荼展開之際，相形之下，雕塑對大戰後的社會形態卻反應遲緩，幾乎讓繪畫成為時代唯一的代言人。

縱觀二十世紀初期對雕塑具革命性影響力的藝術家，恐怕仍要舉出畢卡索 (Picasso 1881~1973 西班牙藝術家) 和布朗庫西 (Constantin Brancusi 1876~1957 羅馬尼亞雕塑家)。畢卡索利用非傳統的材料重新組合成自成一體的構圖；布朗庫西的雕塑傳達理想的抽象形式。畢氏對雕塑結構的研究和布氏對理想形態的探討，都是對雕塑基本架構的再發現。如果說布朗庫西強調雕塑是一獨立物體，並且成功的結合了形態和台座的關係，影響了其後極限藝術家 (Minimal Artists)，那麼畢卡索的影響則更長遠，他無論是在造形、材料和手法上，都有突破傳統的表現。畢卡索用拼貼手法 (Collage) 重組造形的繪畫，已使傳統上劃分雕塑和繪畫的界限模糊了，其後的雕塑家，受此觀念的啟發，致力於雕塑與繪畫二者關係的努力，更豐富了藝術的內涵。

在過去四分之三的世紀，我們有幸看到雕塑形式和定義被藝術家

擴張，而隨時代發展出的新材料、新科技更助長對雕塑不同層面的探討。現代雕塑不僅有其語言、所屬定位、訴說對象，更有其自治力及不同於繪畫及其他藝術的雕塑現實。

二十世紀雕塑風格的演變

雕塑在形式意象的範圍內，本身仍舊是個具體的現實，是存在於我們身體之外的“東西”。站在學習的角度上，去審視特定的範圍內，雕塑觀念的改變，有助於我們了解現代雕塑的發展和創作理念的開拓，應是明智之舉。例如當“具象”不再是二十世紀雕塑主要考慮追求的目標的時候，去探索再現形象的具體雕塑，我們可以看到雕塑具體的演變事實。讓我們就來看看現代雕塑是如何面對“人體”這一課題的。

人體一直是雕塑關注的主題之一，有其深厚的傳統基礎，“人性”也一直圍繞在人類的問題上。即使今日在極度對材料、過程、形式、內容的實驗上，人類的狀況仍然提供藝術家進行無限探求的泉源。

接著介紹的藝術家和作品，很難斷言其重要程度，但所涉及的作品都傳達了對人體造形和人類狀況的再思考和重新界定。以此“人”的造形觀念為基因而擴展開的雕塑，我們試用十個方向來說明，分別是一、過渡時期，二、古典主義，三、構成主義，四、超現實主義，五、表現主義，六、失去人性，機械化的表現，七、與環境有關的批評，八、超寫實主義，九、人性化和過程記錄，十、設定的現實。

前五項較重視材料和技巧上表現的特點，視雕塑為一造形物體，而後五項偏重內容脈絡，將“人”推進各種存在的狀況，注重人與環境的關係，視雕塑為一過程的系統。十個方向都以人為再現的主

題，表現屬於雕塑家個人的風格以及對藝術獨特的詮釋。當世界改變時，藝術家也因著個人的需要和解釋的能力，及時修正了雕塑的形式。



圖一、Rodin
The Burghers of Calais
1884~1888 青銅

一、過渡時期

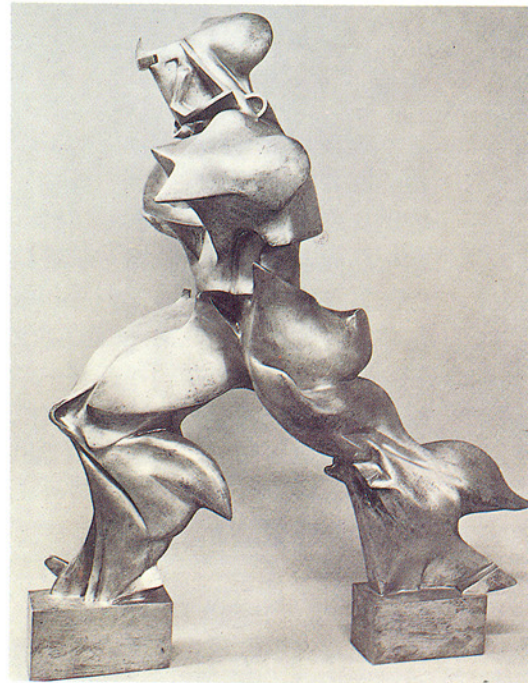
羅丹的卡來市民(圖一)和羅梭(Medardo Rosso 1858~1928 義大利雕塑家)的造書匠(圖二)，我們看到屬於印象主義風格的表現。印象主義是十九世紀的產物，它將傳統因襲觀看世界的態度徹底改變，印象主義理論之運用自繪畫移轉到雕塑，對後來雕塑的抽象發展具有里程碑的作用。

由於羅丹六市民構圖的成功安排，整件作品的動作韻律和諧，人物間透出緊密的結合力，使我們將六市民看成是一件整體作品。在觀看這件作品時，觀者的視線隨人物左右裡外的移動，顯露出作品本身所製造出來的雕塑空間。反觀羅梭直接以蠟傾倒於石膏上省略細節的作品，說明了他不太關心特別的主題意識，而是讓作品直接傳達表現的效果。經由羅丹的卡來市民，我們看到他對形式的語言是寫實意境

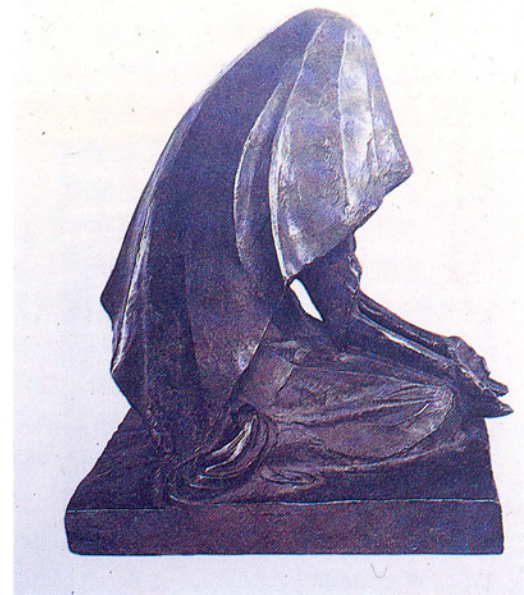
的表達，將人物的動作在瞬間凍結下來；而羅梭則是捕捉剎那間一瞥後的感覺(羅丹晚期的巴爾扎克像也有同樣的精神)，兩位藝術家都想捕捉動作，表達方式卻互異。

在傳達動作這一特質上，我們在日後的未來主義藝術家波契歐尼(Umberto Boccioni 1882~1916 義大利雕塑家)和表現派雕塑家巴拉賀(Ernst Barlach 1870~1938 德國籍)的作品中又見到不同的詮釋。波契歐尼利用曲線流動的造形，創造如旋渦般攪亂的動作(圖三)，而巴拉賀將形態簡潔到單一的動作，利用人物的表情和姿勢表現人性中在某特別時刻的情緒，顯示其對單純動作所能傳達的說服力之信任(圖四)。

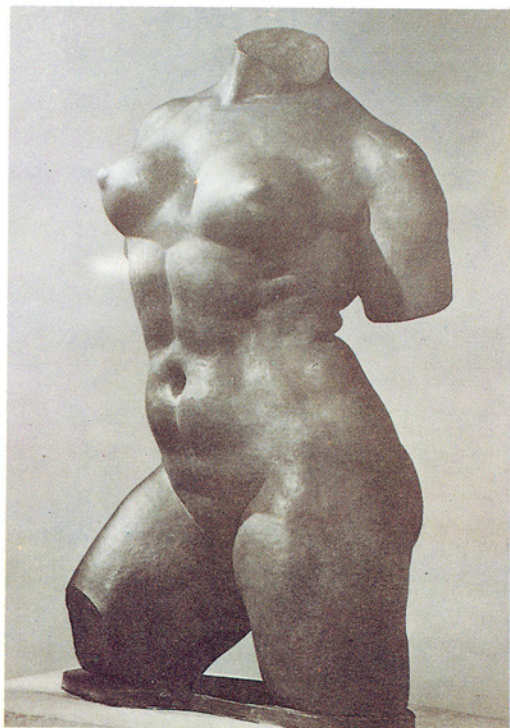
圖二、Rosso
The Bookmaker 1894



圖三、Boccioni
Unique form of Continuity in Space
1913



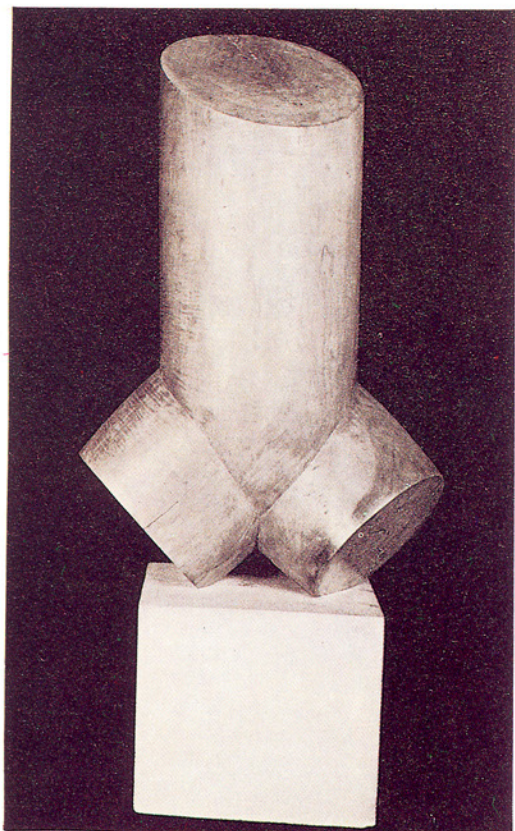
圖四、Barlach
Have Pity
1919



▲圖五、Maillol
Torso of the Monument to Blanqui
1905~1906

二、古典主義

讓我們先來看兩件主題相同，表現卻完全不一樣的軀幹像。馬羅（Aristide Maillol 1861~1944 法國雕塑家）的作品完全不理會前面所言，如羅梭印象主義表現的那一套，相反地，他表達一個準確真實的形態，企圖追求理想及古典的人體造形，將形態的量感、外形都清楚的說明出來，沒有留給觀眾太多想像的空間（圖五）。布朗庫西的「年輕人的軀幹像」（圖六），雖然以冰冷、計算過、機械處理的形態，仍然是傳達軀幹的本質，布朗庫西簡化了造形，可是並沒有簡化軀體的象徵意義。而這件作品吸引人處，就在即使是抽象的外形下，仍完全表達了一個男性軀幹的象徵。布朗庫西的作品正是二十世紀初期對簡潔化雕塑造形作法的例證。



▲圖六、Brancusi
Torso of Young Man
1924

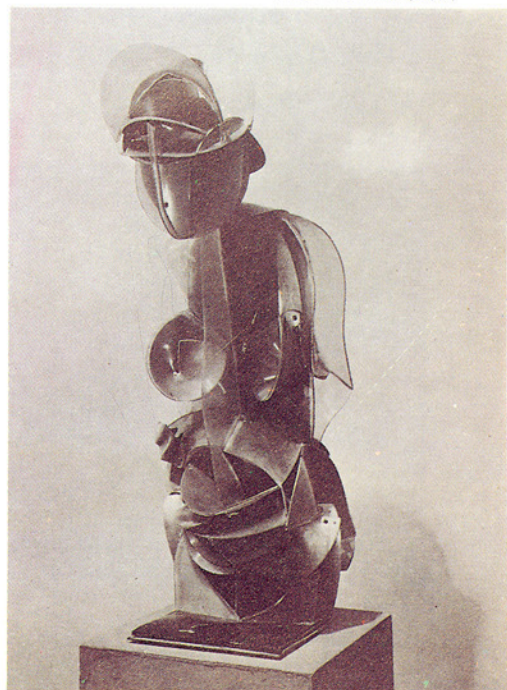
三、構成主義

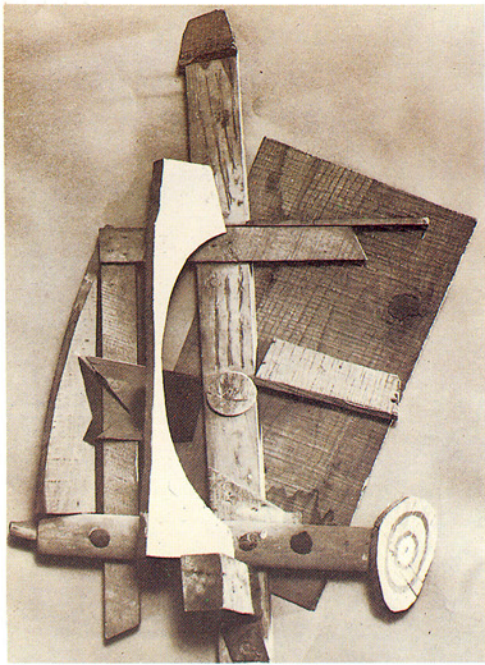
立普西茲（Jacques Lipchitz 1891~1973 法國雕塑家）的作品深受立體主義影響，他的雕塑由簡單靜止的斜面組合成，表面的質感變化甚少。（圖七）這件作品，基本上是結構的觀念，將雕塑的塊量感和空間關係做幾何式的設計。佩孚斯那（Antoine Pevsner 1886-1962 俄國雕塑家、畫家）的身軀像似乎介於馬羅的寫實和布朗庫西的簡化造形之間，而更近於立普西茲的抽象（圖八）。佩氏的這件作品，分析與綜合手法互見。我們如果先看馬羅的作品，接着再看佩孚斯那的作品，會立刻發現後者雖不是寫真的實體，但藝術家利用透明、重複、重疊、交插的面結合的人體，一樣帶着解剖上精整的構成。這種將人體剖析成平滑塊面的結構方法，觀者移動於不連續面之間的視覺作用，正好將作品看成是一個充滿動能形象的整體。這種利用附加，好像建築結構的雕塑，使用“部分”



▲圖七、Lipchitz
Figure
1926~1930

▼圖八、Pevsner
Torso
1924~1926 塑膠和銅片





▲圖九、Picasso
樂器 (Musical Instrument)
1914

組合製作，正是構成的基本觀念(和佩孚斯那的作品相較，李布西茲的更近於剛硬的表現，而少建築特質)。當然構成主義的觀念還可回溯到立體派之利用拼貼(Collages)，而其他利用構成技術的例子，可見於包浩斯學派、恩斯特(Max Ernst 1881~1976 德國藝術家)、孔札列茲(Gonzales 1876~1942 西班牙雕刻家)和畢卡索的作品中發現，特別是孔札列茲由鐵塊鍛造成的雕塑(forged iron sculpture)使他成為二十世紀最具影響力的雕塑家之一(圖九)。

(圖十見P.40)



▲圖十一、Ipousteguy
David and Goliath
1959

四、超現實主義

依普斯塔基(Jean Ipousteguy 1920~法國雕塑家)的作品(圖十一)和傑柯梅第(Alberto Giacometti 1901~1966 瑞士雕塑家、畫家)的「向前指的男人」(圖十二)，都繼續著羅丹和羅梭的視覺傳統，而在表面質感的處理手法上有所不同。兩人的作品都具獨特的心像透視法，其主題的表現以及與周遭環境的無相關，使兩件作品傾向孤立的超現實風格。傑柯梅第將作品的量感減少到最少；依普斯塔基將動作化而為無。傑氏拉長後站立的人物，是如此的纖細，以致於周遭的空氣隨時都可以侵入到作品裡，讓人感受到人類微不足道、無助的生存狀態。依普斯塔基的作品，象徵兩個人的四個堆體以水平方向展開，作品的量感自人體中擴開，形成分散的注意焦點。依普斯塔基的作品較傑柯梅第的光滑，更近抽象形，但它的表面處理則和傑氏的人物一樣，有著擾亂觀者心思的不安定感。在內容上，兩件作品都帶有非現實的情懷及夢般的特質。



▲圖十二、Giacometti
Man Pointing
1947

五、表現主義

表現主義在二十世紀初期的繪畫上，有極豐碩的成果，但顯現在雕塑上，則要遠至二次大戰後，特別是一九五〇到一九六〇年間。塞薩(C'esar Baldaccini 1921 法國雕刻家)的作品「黃色Buick」(圖十三)，雖不是關於人形，卻以人類偉大的發明汽車為主題，嘲弄現代人視汽車為地位表徵的現象。他以極表現的手法，將汽車壓擠得扁扁的。藝術家運用械器化作業，將每日所見的汽車，改造成一件雕塑品，薩塞表現自由創作的喜悅，而不是追求既定的藝術原則，創造了一個新的三度空間。與薩塞同時期，利用集成、現成、廢棄物創作破銅爛鐵雕刻(Junk sculpture)的史坦基維茲(Richard Stankiewicz 1922美國雕刻家)和張伯倫(John Chamberlain 1927 美國雕刻家、畫家)都創造了同樣的快感(圖十四)。



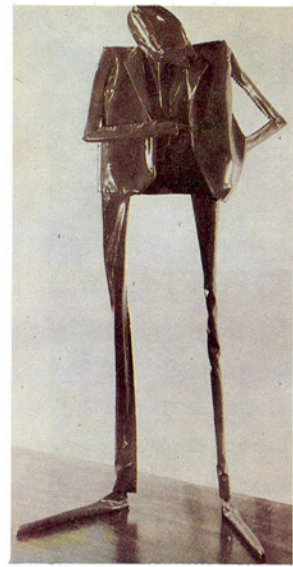
▲圖十三、Cesar
Yellow Buick 1961



▲圖十四、Chamberlain
Essex
1960

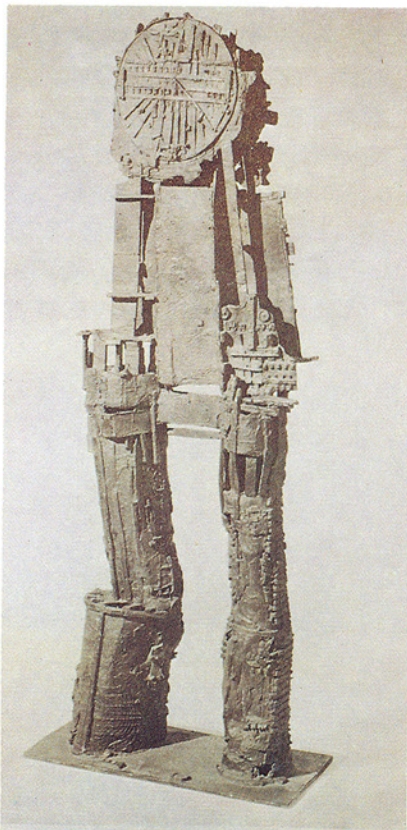
六、失去人性、機械化的表現

二十世紀的雕塑家也常藉由作品反映我們所處機械化的社會。帕羅茲 (Eduardo Paolozzi 1924~蘇格蘭雕刻家、版畫家) 的作品「日本戰神」(圖十五), 我們看到藝術家作的近於遭蹂躪的人物。這裡, 沒有被誦讚的人性、取而代之的是有如原子彈轟炸後, 柔腸寸斷的被毀景象。帕羅茲一直從現代科技中擷取創作的靈感, 藉雕塑探討人與社會的關係, 將人體轉換成沒有手脚的機器型。女雕塑家瑪瑞索 (Marisol) 的作品「家庭」(圖十六), 顯示了個人面對現代化社會被分離後的現象。她也利用現成物集合作品, 但其所做的木雕像, 利用繪製、設計、雕刻、重疊映象的人物所交錯的空間, 不僅跳出集成藝術的局限, 進一步帶有文學批評



▲圖十七、King
Big Red
1968

以及放置於空間的舞台效果, 則有一些超寫實和普普藝術的味道, 因而指出另一條屬於具有民俗色彩的藝術風格 (folkart)。金恩 (William King) 的「大紅人」, 卡通式的人物和紅色的樹脂材料, 具有分離「人」的意味, 暗示了「塑膠人」的到來 (圖十七)。再看楚乏 (Er-



▲圖十五、Paolozzi
Japanese War God
1958



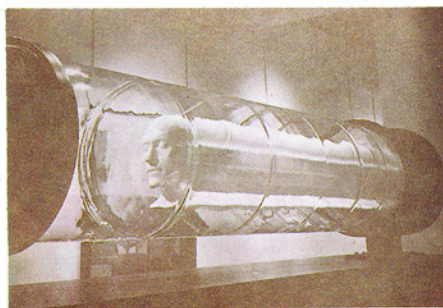
▲圖十六、Marisol
The Family

nest Trova) 的雕塑「研究躺下的人：在輪上的風景」(圖十八)，會以為是提昇人性的作品，細看才發現作品更接近機械化下不完美的人類。金屬發亮的表面使“人”看起來充滿了科技與金錢的結合，而機械與人形的組合，更像太空時代的產物——機械人。與楚乏有同樣時代觀點的，還有托畢許 (Harold Tovish) 用各種材料，準確設計製作的加速器 (圖十九)。他不但將人類從自然環境中移開，更將之放入一個密封的管子裡，成了科技的產品，毫無人性尊嚴可言。

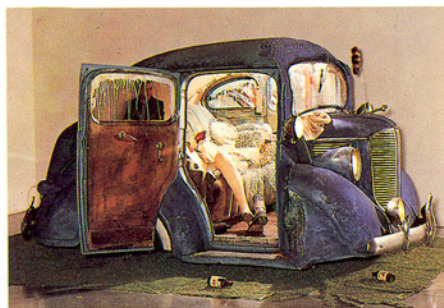
早期的現代藝術家着迷於開發科技的運用，試圖以機械的語言來賦與雕塑新經驗，而後期的現代藝術家則側重個體所處機械社會下之反動或妥協的內在意義，而不光是呈現人體經機械化後的造形而已。

七、與環境有關的批評

六〇年代，事件 (events)、展現 (happenings)、環境 (environment) 相繼發生。這些藝術大體具備了“表演”的形式。它們的訴求，可從嚴謹的劇本到極度自由表達對社會環境許多問題的覺醒。這時期以尖銳的眼光面對環境，以諷刺手法表達對周遭環境感想的有其侯茲 (Edward Kienholz 1927美



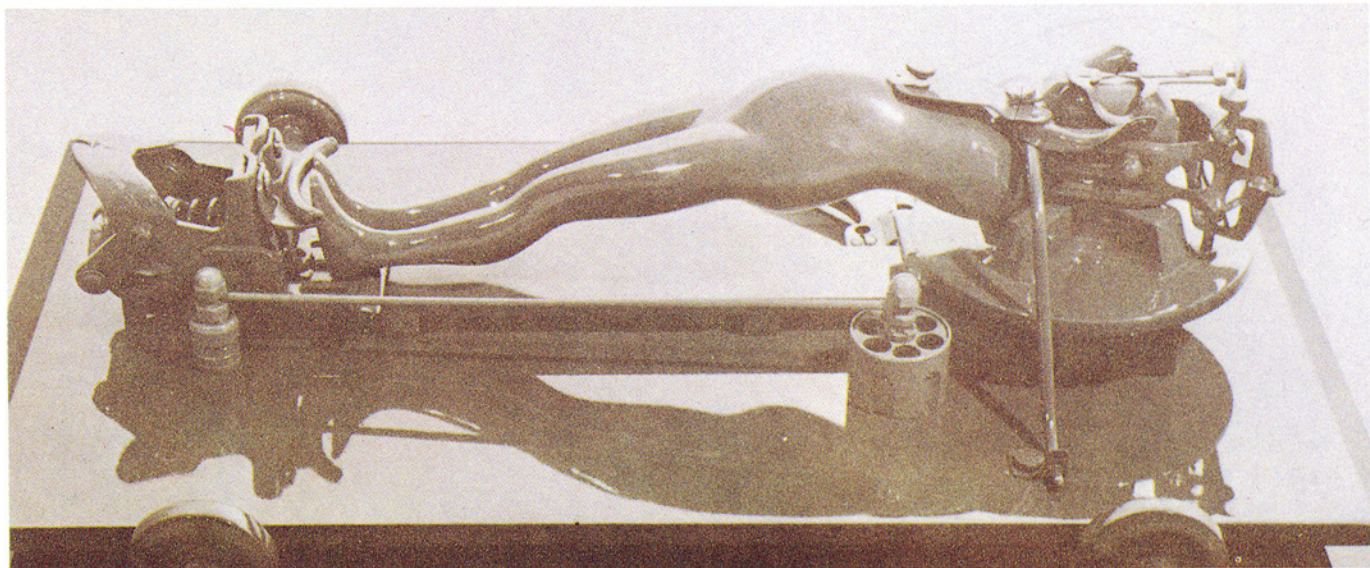
▲圖十九、Tovish
Accelerator
1966~1967



▲圖二十、Kienholz
道奇車後座 (Back Seat Dodge '38)
1964

國加州藝術家)。其侯茲以石膏翻製的人物與雜亂無章的周遭物交織成一幕零亂、不忍卒睹的景象 (圖二十)；喬治西格 (George Segal) 的石膏人物，笨拙且略帶病態的坐在酒吧裡、站在公車站牌旁、睡在床上；另外如葛魯龍 (Red Grooms) 的作品「喧鬧的曼哈頓」(圖二十一)，地下鐵的車廂好像人生舞台的縮影。葛魯龍的創作走了走精確描寫的路線，其變形誇張的表現，各種材料的混用，使他的作品帶有漫畫式的普普味 (Pop Art)。他們三人都為人物製造了一個在環境中的處境，這一堆凝聚在一起的雕塑形象，有現成的實物，有廢棄品的組合，利用再現、寫實、變形、抽象，在內容上表現屬“人”的情境，具有文學說明性，與環境有關的景象，簡直就是集二十世紀語彙大成的作品，作品儘管都如此的露骨粗糙，卻很清楚、很強烈的說明了今日的都市生活。

牽涉展現、表演與環境的藝術風格一直持續到七〇和八〇年代，藝術家的表現越來越個人化，在內容的取向上也越發關注特殊個體 (我) 與特別環境 (我的、你的空間) 的關係，不再是僅表達“時代人”的特徵了。讓我們看阿孔奇 (Vito Acconci) 的錄影作品



▲圖十八、Trova
Study Falling Man: Landscape on wheels
1966~1967

「claim, 地下室」, 一個遮了眼看不見的男子, 自言自語, 手持棒棍, 向任何從樓梯上走下來的人揮舞 (圖二十二)。他利用錄影機和字幕表達強烈的自我意識。阿孔奇和許多喜將藝術觀念化的藝術家一樣, 將自己知性上對世界的認識訴諸感官的表達, 他們以不同的視覺媒體帶給觀眾新的視覺經驗和對主題全新的思考角度, 激發觀者對問題的質疑。

藝術的選擇是很自由也極個人化的, 創造發明的深度與目標以及呈現方法, 絕對要依個人情形來探討。理想的狀況是: 一個有獨立自主思考能力的個體, 捕捉的是屬於自己的視覺形象, 創造自己心中的意象, 表現獨特的形式和傳達無人能比的創作觀念。(註: 這個理想狀況在後現代的藝術架構下, 都變成了複式的視覺形象, 混用的意象和套用的形式了。)

八、超寫實主義

在藝術形式遠離物理形式, 競相投入實驗性、觀念性發展的時候, 一支全然寫實的風格似乎顯得格格不入, 然而這的確發生在七〇年代。蒂安着 (John de Andrea) 「雙腳交插的女人」(圖二十三), 便極盡能事的將人體細節表現出來, 使之如真人一般; 漢森 (Duane Hanson) 穿上衣物的「觀光客」(圖二十四), 神情茫然, 手拎各式大小物件。如此同真人等大的雕塑, 給人極不舒服的實質感, 又因為看者對真的錯覺, 更添增雕塑現實的戲劇效果。接着衍生的問題是, 這類作品藉著寫實的外表引人注意的意圖, 與蠟像館的人像有何不同?



▲圖二十一、Grooms
Ruckus Manhattan detail Lexington
Local
1975~1976

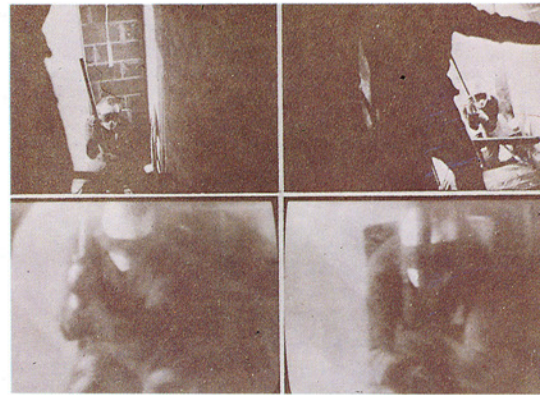


▲圖二十三、John de Andrea
Seated Japanese Woman
1976

九、人性化和過程記錄

這類藝術很接近於環境批評和設定的現實。

雕塑家將傳統創作空間的方法擴及對系統、過程、觀念、態度、傳達訊息的探討上, 更加注意到人類存在的狀況。許多身體藝術家就在時間與空間的構築下, 將他們的行為過程呈現出來, 記錄下自己的創作過程。身體藝術利用身體為媒介, 有時甚至進入如殉教徒的精神, 做自我折磨及危險的表演。(圖

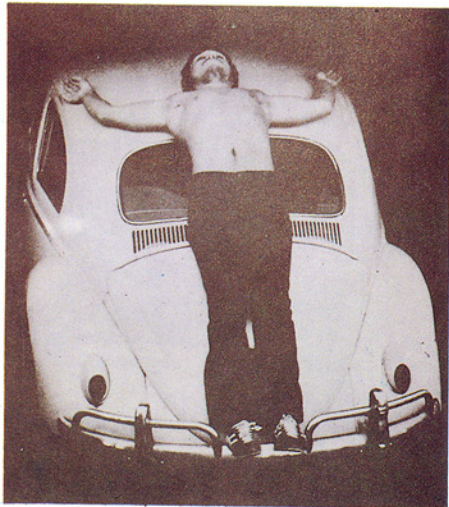


▲圖二十二、Acconci Claim
1971

二十五) 中的克利斯伯頓 (Chris Burden) 將自己釘在汽車上, 不只令我們感受新的空間經驗, 而且感受到類似精神錯亂的表演, 而同時, 我們也受此表現的震撼。當藝術家利用自己身體為主題、為對象、為手段來表達時, 的確需要固執的態度和超強的自我意識。此類藝術在記錄整個過程中, 不免容易流於瑣碎, 以及表露膚淺感官和擔負痛苦無病呻吟的毛病。



▲圖二十四、Duane Hanson
Tourists



▲圖二十五、Chris Burden
Transfixed
1974



▲圖二十六、Gilbert and George
The Singing Sculpture



▲圖二十七、Acconci
Seeded
1972

不講究形式的形式，如果沒有內容和意義的支持，永遠顯得虛弱不振。任何的形式（或放棄任何形式）都不應只是重複時髦的觀念或只為出風頭的表演，藝術家應該擴大個體對所屬環境的敏銳性。尤其現今社會，對開拓人類感官潛能的表現漸趨淡漠之際，人性化藝術觀想表露、記錄下人類最深奧情懷的努力是不容忽視的。

十、設定的現實

藝術家設定一個能控制的情境，使這情境能引發觀眾對它的反應與參與。雖然也有所謂的“形式”存在，實質更接近舞台或戲劇的格局，與前一類有許多相通之處。在吉爾伯和喬治 (Gilbert and George) 的作品「唱歌的雕塑」(圖二十六)，是一個重複播出三分鐘長的歌曲帶子。在整個五小時的表演、人以金屬塗料覆蓋於臉面、手套和拐杖上，兩人以同一動作反覆演出；「Seeded」(圖二十七) 是阿孔奇的作品，牽涉藝術家本人 (身體)、錄音設備 (聲音) 和觀眾。他在畫廊內建造另一個地板的假像，

自己從地板上匍匐而過，整件作品的故事說明性很強。這兩件作品(兩幕表演)顯然都有些荒謬兼帶新鮮感。吉爾伯和喬治利用聲音、動作、道具，達到特別而完全與真實環境無關的情境(即使聲音、動作和道具本身也是無關的)，經由藝術家的組合，強烈的傾訴一件正在發生的事實。阿孔奇則創造一個幾乎與真實一樣的情境，卻在觀眾心理上造成獨立的空間，而完全與觀者分離。觀眾對這些作品所思、所聽、所得的結語，就和作品一樣的充滿爭議性。

在藝術形式的演變中，我們不斷看到人類睿智的反映和自我認同的需要，這種現象會一而再的出現，終於造就每一個時代傑出的形式。藝術就如同水源和大自然，不斷在尋找自己平衡的方法，繼續的變化增長，並且經由周期循環，不斷的推陳出新。●

●參考書目

大英視覺百科全書 (The Encyclopedia of Visual Art)