

面對材料的 物質性、情緒性和自發性 的選擇與處理

侯宜人

／本文作者為美國普拉特藝術學校碩士

雕塑是一堆物質，一堆物質的存在造成了一件雕塑，所有的雕塑物質都具有物理特性，這些物理特性的呈現就是材料。不論是材料表面的質感，或是材料本身散發出的固有特性，都能影響我們的感受。傳統上，雕塑家以石、木、土、金屬來工作，但是今天科技的進步，連帶發展出各式如水泥、石膏、樹脂、塑膠等的合成材料，以及其他許多與化學、科學、和電子相關的新材質。因此不論材料的新舊，原生或再製，都在雕塑的使用範圍之內。物質材料還可以進一步將定義擴張到如照片、紙上的鉛筆末、牛油膏脂、繩線、錄音帶等非傳統性用法，具非傳統象徵及隱喻性的材質，甚至更可以視人體為材料而加以表演呈現。幾乎任何東西可以實際物理上處理或心理上處理的，都可以視為材料來操作。

雕塑家面對材料，首先映入腦中的是材料的選擇，而後是如何處理，以及對材料的探討，以期開發出豐富的材料與形式和內容的關係。

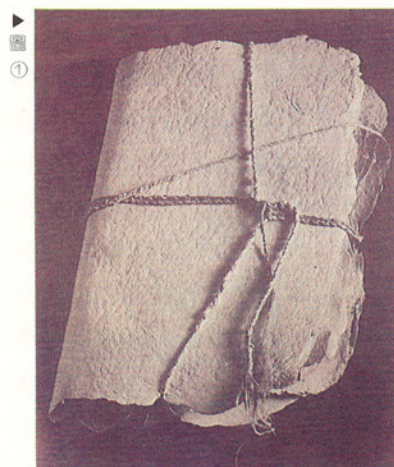
壹·藝術家對材料的選擇

基本上，雕塑家對材料的選擇包括兩層意義：不是先有材料再產生構想，就是先有構想再選材料。前者的選擇是就物理性，後者的選擇是就心理性。雕塑家在材料選擇的過程中，應該懷著開放的胸襟，不要過份壓抑了對材料觀念和用途上的開拓，能將材料置於一個寬廣的範圍內思考是有利於創作者的構思的。

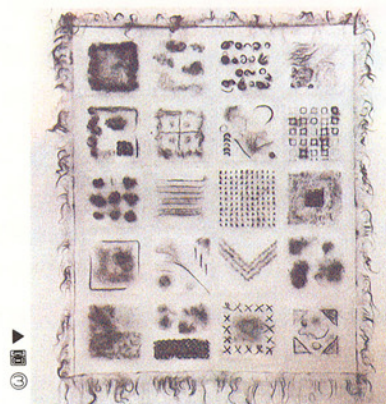
在今天新事物，新觀念和新的視覺經驗充斥在我們的周遭，世界訊息以驚人的速度向現代人迎面撲來，令人目不暇給。使用傳統技術

製作的材料，通常需要較多的耐心和固執的態度去完成它們，而這種耐心和固執心在二十世紀中則越來越少，越來越以其他的企圖心所取代。我們看到一種新組合以替代傳統材料與技術的關係，例如傳統與現代材料合併使用（圖①）；傳統媒材卻以龐大驚人的體積表現出特異感受的形式（圖②）；也有些以本來面目呈現的材料，卻將此材料原來本有的屬性和與他物的相關性全部抽離（圖③）；或者所傳遞的內容是正常的，而材料完全沒有參與內容，造成材料特質消失後一種特殊的感覺，在（圖④）中的青銅非以其材料特性表達主題，而是以其內容

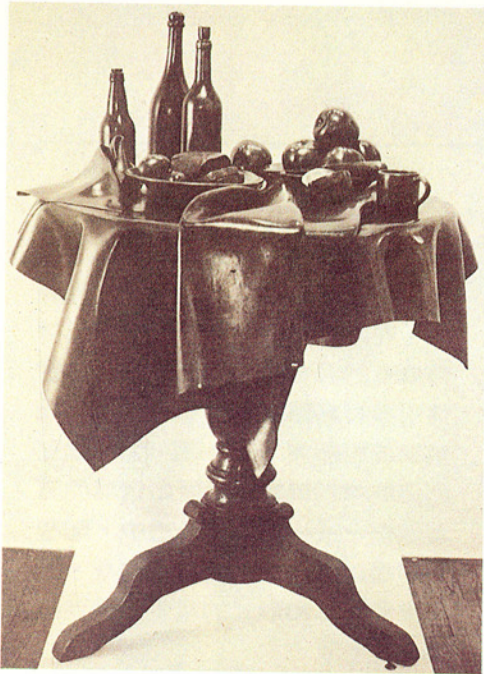
Michelle Stuart, 源泉筆記, 1976 手製紙與土、手製繩併用



Avital Oz, 裝置一角, 1976, 三夾板



Patsy Norvell, 無題, 1972-73, 毛髮和膠帶 將頭髮視為材料, 去除了髮之為髮的特性

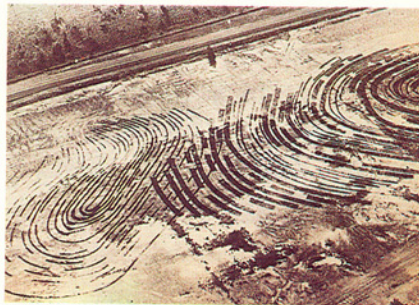
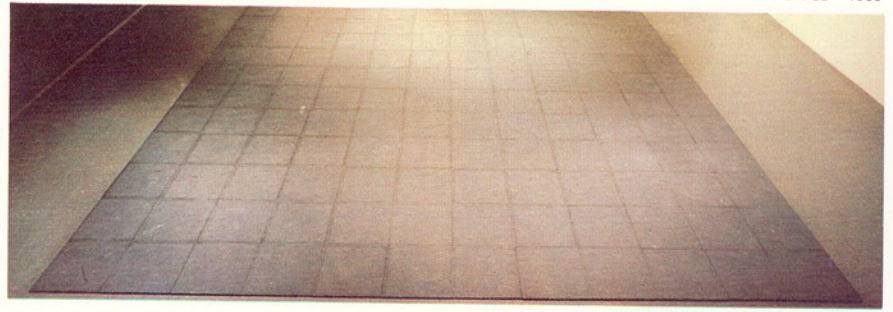


▲圖④ Paul Suttman · 雕塑家的用餐 # 3 · 1968 · 青銅

的寫實性表達出材料的無關主題。當然也有以環境為材料，或當材料是個觀念思想的觀念藝術家（圖⑤），和視材料就是材料的極限藝術家（圖⑥）。這些例子都說明了藝術家在選用材料時可以思索的方向。不論藝術家的決定如何，選擇材料，將材料視為創作的一個基因，是必須和構想、觀念、形式一併考慮的。

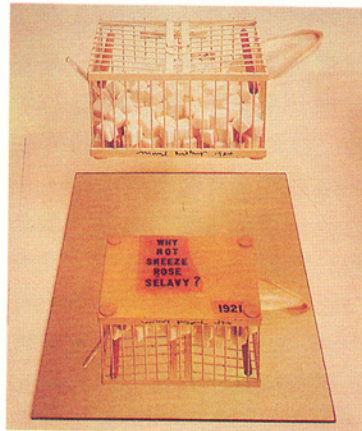
(一)

廢料 (scrap materials)、現成品 (found objects)、以及天然材料普遍的運用於雕塑（圖⑦、⑧、⑨），以下是針對這些材料衍生出的問題：一、是否應將所有材料除去其功能性和其物質性？二、是否材料應保持其所有的物質性，保存材料原來就有的相屬關係（木之為木和石之為石，在自然中有其天然固有之地位）？三、由這兩個問題牽涉出的第三個問題可取現成品為例。材料果真擁有其自身的現實（亦即不附屬於功能性或文學性或藝術性），還是現成品應該依著雕塑家的需要再處理再變形，成為藝術家創造其現實的表現？上述的三個問題實則包括了三種不同方向的材料美學：其一，材料是獨立的；其二，材料是相關的；其三，材料是



▲圖⑤ Dennis Oppenheim · 可辨認的伸張，1975，從空中鳥瞰以瀝青在大地做出指紋符號。

▼圖⑦ Marcel Duchamp · Why not sneeze Rose s'elavy



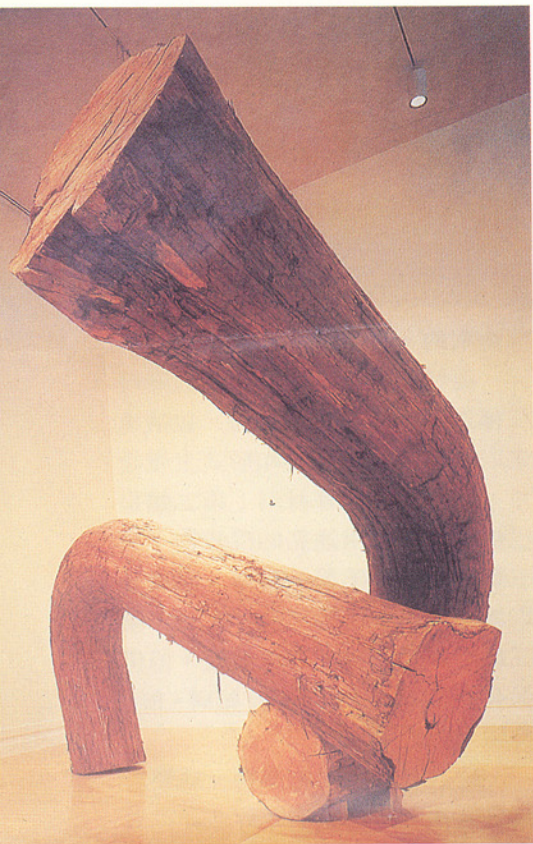
藝術家的。

從材料的產生中，我們也發現三種類型，第一類是廢料。包括原來以標準尺寸、形狀和形式生產之片、網、管、條等材料；第二類是已被製成特別用途品的現成物；第三類是如土、羊毛、毛髮、獸皮等以本來面目呈現的材料。當然，第三類中還可以包括經過處理，但仍保有不加工特性的材料，如磚、布、橡膠、紙張等。

總之，對材料的選擇，或將材料自其本來的功能中變形或非物質化，或利用材料最基本的形態和表相，成為兩種不同的材料美學觀。值得我們留意的是，即使我們將一件經由機器或工廠製作的物品的使用性及屬性排除，仍無法排除早就在物體上屬於形狀、線條、質感等的美感特質，這些特質是跟隨著物體存在的，很難使其消失或保持中立而不含任何的暗示性。現成品之選擇尚且有去除物品之功能性和利



▲圖⑧ Robert Rauschenberg · 重疊圖案 · 1969，集合材料



▲圖⑨ Chuichi Fujii (日籍), 無題, 1985, 木

用物品之現成外貌兩個方向，那麼未加工之原質材料呢？未加工的原質材料運用到景觀空間中，是仍保持著材料造就了其本身存在的事實，或是材料很自然的與景觀中其他的物質混合對照？如果使用未加工的原質材料是不是顯示了雕塑家控制材料所做的努力？否則為何不讓這些材料在它們所屬的本來狀態與地點上存在呢？經由精練、琢磨過程而產生的材料（接合劑、水泥、各式乳膠）和為特殊用途產生的工業塗料，是否和未加工材料是互相矛盾的？事實上，只要雕塑家選用了材料，就已經遠離了材料的自然特性，還是說任何的改變都使得材料得以發展出物質全新的特質和給人的感受？這些考慮，都是雕塑家在面對材料的選擇時會遭遇到的。

(二)

藝術家選擇材料應該注意材料會引起我們物理及心理上的反應。在物理上，我們面對木質表面的粗糙，石質的堅硬，瀝青的沈黑和水泥的到處可見；心理上，我們感受到木頭的溫暖，石頭的寒冷，瀝青

那種發黏的感覺。許多當代雕塑，特別是兼具實驗性的作品，材料多半帶給觀眾在參與觀看作品所引發生理和心理上的反應。以激起觀眾心理反應為主的雕塑形式常是喚起人們對以往物質材料的經驗，因此每位藝術家依個人偏愛，選擇那些會平緩或強調個人感覺的材料。除了材料給人不同感受的普遍通則特性外，材料還遺傳自民族性、特殊環境或個人經驗中對材料的特殊感情（譬如東方民族對木、石、竹的使用；原始民族對象徵宗教儀式或巫毒精神材料的偏愛；德人波依斯對原始材質之歷史性的認識並賦與使用材質個人象徵意味等）。這說明了反應出材料天生的特質的同時，實已包含了材料本來的特性和材料背後屬於人文歷史的隱喻。

對於一位現代雕塑家言，他必須不斷的審視自己的新感受，發掘適合自己的材料，給予作品新的表面與內涵。然而在進行中，藝術家不應該忽視或棄絕舊有的材料與新的安排方式互相配合的可能性。藝術家若不能調和材料固有特質以符所需，只顧著一味利用材料去造就一個形體，恐怕仍未了解到材料在雕塑藝術中所扮演的重要角色。

(三)

在選擇材料還會遇到的是“注意焦點(focus)”的問題。廣義材料的範圍實在太廣了，各個材料在造成吾人觀看時心理上視覺上的反應又各不相同，雕塑家無法不將他的注意力集中在某些材料上，或者是縮小他的視覺注意力，只集中在一種材料上。數量上的多寡並不足以決定選擇何種材料，而是雕塑家應有能力將自己的雕塑理念以特有數量和種類的材料呈現。

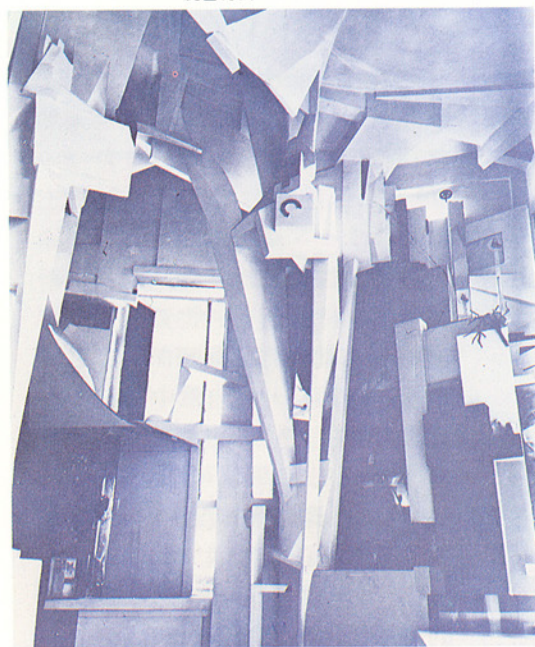
材料有其自身的現實，材料也存在一個與其他物質材料相關的環

境裡，讓材料不說話，只是去造就一個藝術家的現實，是頗令人難解的。在雕塑現實中，雕塑家喚起材料原有的真實性，這個材料的真實性也與材料原來的環境和存在狀態相關或相衝突（圖⑩、⑪、⑫），就在創造的材料真實性與原始情境的真實性相合或相反或相矛盾中，雕塑內容得以進一步的由材料本身，藝術家的安排和形式的產生中得到確立。



▲圖⑩ Vito Acconci, 我們現在何處? 1976, 木構成, 錄影帶

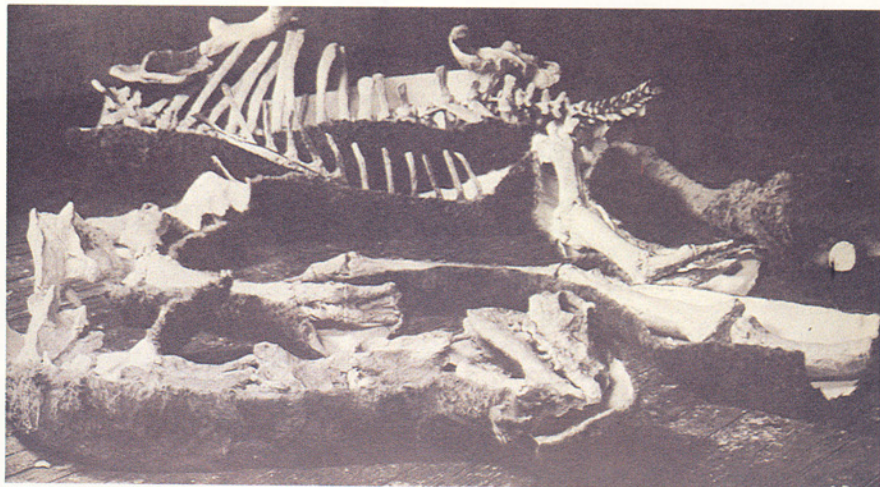
▼圖⑪ Kurt Schwitters, 不合理構成Merzbau, 1920—1943年後毀
混合材料



(四)

現在讓我們進一步討論兩種材料，即永久固定的和虛幻不定性質

►圖13 Nancy Graves·內/外·1970·鐵、蠟、大理石粉、壓克力顏料、玻璃纖維、獸皮、油畫顏料



的材料。我們對這兩種材料的思考指向兩個方向，其一是雕塑乃不具年齡時間的轉移與推進，是可以看見，可以感覺，並且經過了幾世紀後仍能被欣賞的；其二是雕塑反應出生命與生活中飛逝的特質。這兩者的態度都足以令人信服，有時甚至是互相依靠的。雕塑的現實難道不是這兩種性質的融合嗎？只不過相較下，一些創舉、想法、觀念在較不持久的材料中更能顯現出思想開拓的層面。說：雕塑家不必追求打破在不變物質中開拓思想的意圖，不必反省或開發新觀念，只因爲這些想法與觀念無法通過形式的考驗，甚至認爲這些想法不必去實現，只因爲牽涉的材料不是永久固定的，簡直是扼殺藝術發展的捷徑，叫人無法忍受。至此，我們不禁要問，畫廊和美術館一直鼓勵雕塑擁有固定可永久放置的材料以造成永久不變的形式，實則只是將藝術導向一個物理性長存的硬體藝術 (hardware art) 的老方向，完全

忽略了藝術的觀念思想、過程、溝通等屬於創作者和藝術品和觀眾交流的軟體藝術 (software art) 特質。要知道許多藝術觀念並無法適應一個永久且固定的形式，而就在永恆形式的要求中，屬於藝術家自然發生的新現實可能就此不再出現。

窗外一陣突發飛逝的蟬鳴鳥叫給人永恆的感受，是和雅典納神殿的石柱是一樣的。對事物存在特質的感覺，遑論其脆弱性，似乎才是表達永恆的法則。一些有著虛幻無常本性的事物，不是藉助記錄被轉換成更持久的形式，就是經過良知溝通的小溪在人與人之間傳播開了。

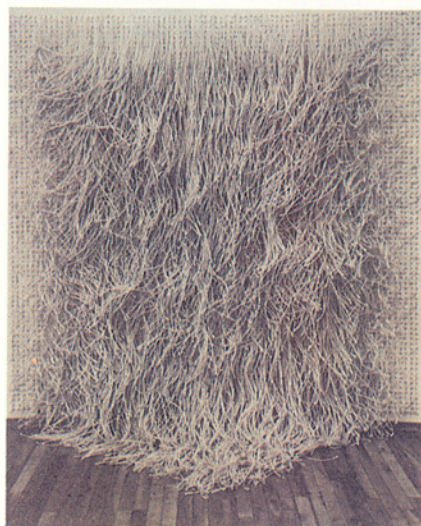
藉助若干設備的幫助，人類可以達到與鳥魚相似的動作經驗。這也就是說，機器設備的運用是輔助材料製作的進行，而不是替代材料或藝術家的構想。許多當代雕塑的新空間理念的開拓，即以打破這種材料本身所具有的韻律 (如鳥之飛，魚之游)。舉凡過程、觀念、身體、情境藝術的形式，都是延伸了人類與材料韻律的關係。站在知識的角度，我們承認這些材料的真實性，而站在物理的角度，這些材料是虛幻的，無決斷力的，它們的存在更是強調了物種的有限性。

與處理材料有關的技術，一是直接的 (圖13、14)，一是間接的 (圖15)。直接接觸材料比較強調自發的態度，主觀的直接以材料表達雕

貳·藝術家對材料的處理

雕塑家在選擇材料後，下一步驟是如何製作，這中間自然牽涉了對材料的控制問題。材料必需經得起藝術家的接觸，今天借助現代科技方法，即便是最堅固的材料也能爲雕刻家所處理。各式焊鑄工具，電動工具、手操作工具、工業機器等都幫助雕刻家解決如何製作的問題。其他如化學的、物理的、和自然的現象都可帶進材料的製作中，而同時它們也可以成爲材料本身。藝術家若能了解材料的特性與使用極限，將能更愉快的處理材料。

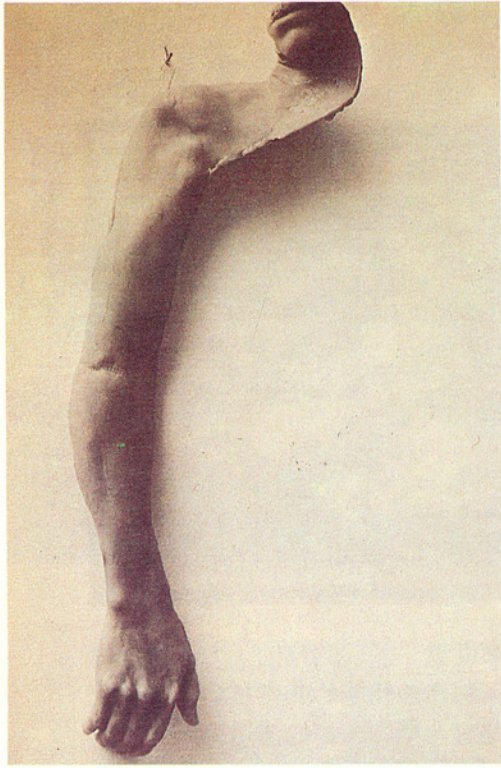
誠如人無法學鳥飛同魚游，但



▲圖14 Brenda Miller·卡爾多拉女神·1976
瓊麻



▲圖13 Beverly Pepper·布魯克林美術館前廣場的金屬雕塑



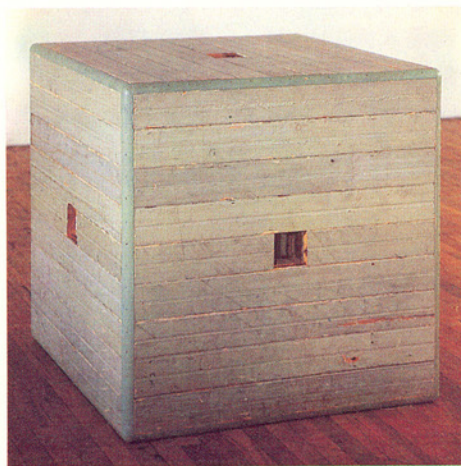
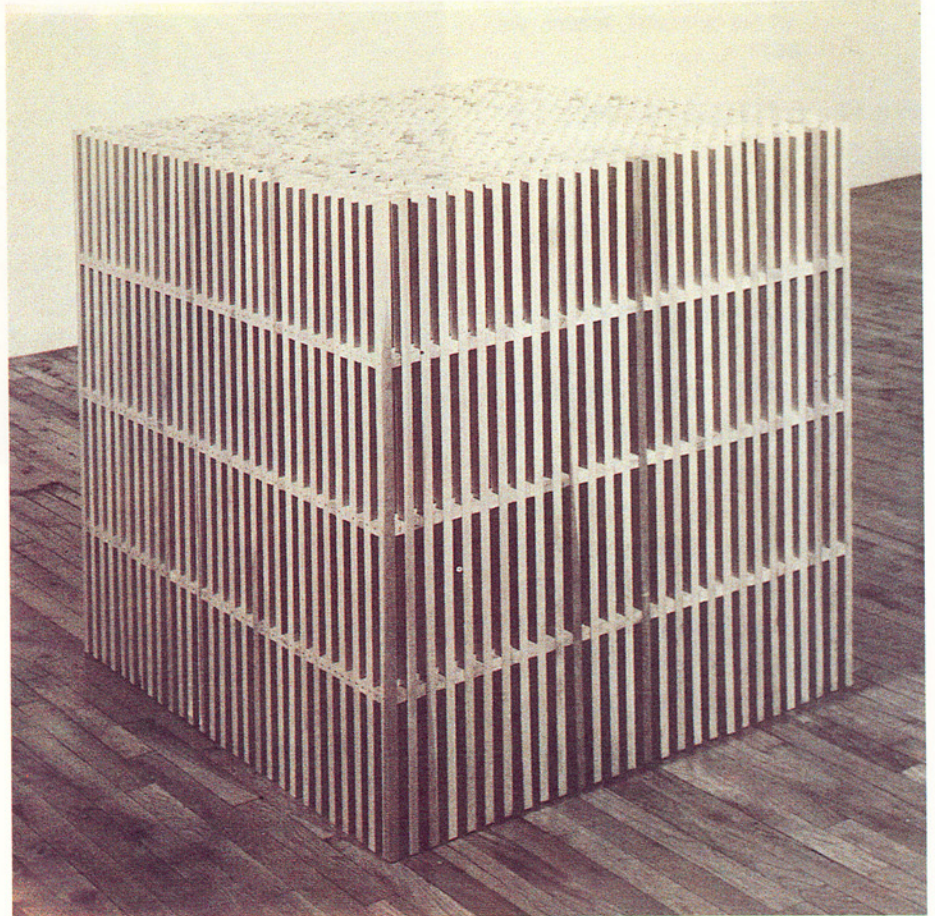
▲圖15 Bruce Nauman·從手到嘴，1967·鑿覆於布料上

塑現實，當材料完成，作品也完成。間接接觸材料意味著較多的控制，更系統化，更客觀，一個事先的作品在完成品或記錄作品之先即已存在。間接製作時，雕塑的現實已自原來的形式構想中移開，並以不同的材料將此原來的形式構想表現出來。

我們形容直接製作較主觀，間接製作較客觀，似有不全之處，但頗能點出製作過程中，藝術家與材料的關係狀態。直接製作無法藏拙，間接製作可以有修改的機會。藝術家應該將其弱點或強點表達在作品中，成為非常個人的決定，這個決定決非一般人認為作品一定要顯露藝術家完美無缺的力量，而是應該有表強與表弱兩個方向的。

當然，直接和間接製作是可以並行的。伴隨著直接與間接製作而來的附加和縮減的過程。對於製作上“加”的觀念可見於建築、塑造、翻模、結構、焊接、鑄造等，是趨向於一個越加越多的結果（圖16）。而“減”的觀念則指去除、雕刻、熔解等，是趨向一個小型的，整個的結果。當代雕刻的一個新觀念發生在我們不再從加或減的製作方式上探討，而以創造或破壞的觀

▼圖16 Jackie Winsor·55呎×55呎，1975·木材和鐵釘 綠色作品，1976—77·木材上彩，水泥、鐵釘



念去開創新形式，於是站在一切行為本是創造的觀點，“加”是“加”加上“加”，“減”也成了“減”加上“加”。就是這種不斷對製作採取自由開放的態度，才能使雕塑在材料的使用和製作處理上，不斷有新的發現。

叁·材料的外部特性

所有物質都有內與外在的特性

而使物質與物質各不相同。物質表面的特性可以質感名之，這是外在的特性，由觀眾的接觸而產生。又如粗糙木質給人溫暖柔和的溝通是不同於石頭、泥土、金屬和塑膠的，其他材料亦如此，這是材料的內在特性使然，偏重傳達出的心理感受。物質也擁有其內在的本質，這個本來存在的原有風貌常是內藏的，需要藝術家將之引發出來方為人所了解。因此任何一種材料都有其內在、外在、和本質上的組織，雕塑家無法完全忽略這些組織特性的存在，於是藝術家在工作時，不外乎加強或限制這些特性要素，再不然就是控制後並引導這些特性的發展。控制和引導的方向是物質材料的外部，並不是材料外在表面的特質，而是顯然的，由藝術家製造出的外在的特質，這種外部的特性乃聯合了物質、技術和藝術家心中形象所產生的現實。除此之外，藝術家個人風格特色的表達，也是造

成作品外部特色的另一項重要因素。

雕塑形式和物質材料，和作品內在與外部的特性，和藝術家對風格的處理，以及和內容的安排表達有關。雕塑家以意志力量控制了材料，但以某種程度言，物質材料也控制了創作的極限。藝術家依靠自己的內視形象、內生觀念和材料的固性而來修改、翻鑄、接合、刻鑿、推拉、擠合、組織物質材料，這一切外在加諸於材料的變化力量，全在內心對媒材的有所感下進行的。經由藝術家發於內的需求與形於外的處理，於是，又一次，雕塑家在創作中，擁有了材料、形式、和內容，並合為雕塑的觀念。

肆·軟雕塑和反形式

在雕塑的藝術 (The Art of Sculpture) 一書中，赫伯·里德 (Herbert Read) 認為明白認知性 (Palpability) 是雕塑的要質，里德繼續批評貝里尼 (Bernini) 的聖泰瑞莎的喜悅 "Ecstasy of Saint Theresa" (圖⑰)，有著太多向外伸出的部份，因而減弱了物體形象的塊量感，造成雕塑表面構圖力量的減損。里德又說，哥德風之後，歐洲的雕塑已長滿了「苔蘚雜草」，這些外在多餘的生長物早已掩蓋了雕塑的本形。與里德意思相仿，認為去除這些枝枝節節的外貌，使雕塑本形出現，讓人再一次留意到雕塑的形體 (Shape)，正是布朗庫西給自己的雕塑課題。聖泰瑞莎那峰芒畢露「多刺」的造型使人不願去觸摸，在某種心理程度上，「多刺的」感覺和「醜陋的」一樣，都使人不願正視它。然而多刺的觸覺，和醜陋的感覺，同屬於藝術感覺，是不應該被排除在雕塑現實之外的。

我們接著提到的軟雕塑 (soft sculpture) 距離里德對雕塑的看法，又向前邁進了一大步。



(一)

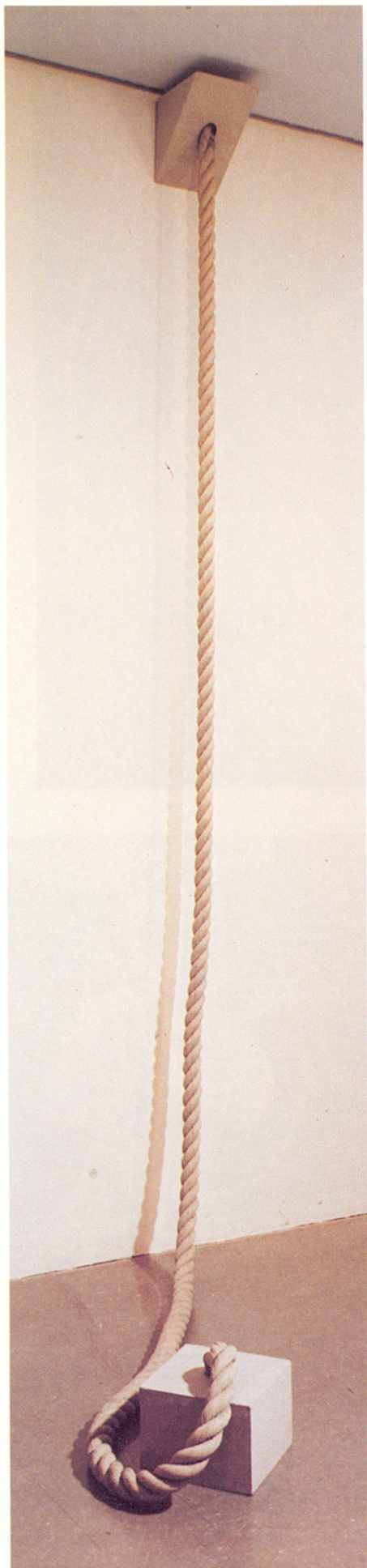
軟雕塑有塊量，卻不能說它們擁有可觸知性。軟雕塑的軟特性給觀者欲親近觸摸的慾望，損害了雕塑一望即可明知的硬特性，並且使我們對這個軟物體的了解變得複雜。克雷斯·歐登堡 (Claes Oldenburg) 曾說，他要以「手指替換視眼」。歐登堡的軟雕塑發揮了將一個硬物以軟質呈現的事實，使物體不是看起來是軟的，而是真的是軟的。

歐登堡1967年的作品巨大軟風扇——鬼篇 "Giant Soft Fan—Ghost Version"，(圖⑱) 是以泡沫膠 (foam rubber) 為材料製成，外面塗上帆布，並且使用了木片和鐵絲將之另掛起來。作品高十呎，其中材料、尺寸和色彩各具美學特質，影響整個作品的呈現，使作品散發出一股富肉體性的軟材美感經驗。

我們知道泡沫膠是富彈性的，這使得物體幾乎無法複製。它既非



▲ 圖⑱ Claes Oldenburg·巨大軟風扇—鬼篇，1967，沫泡膠、帆布、木片



▲圖19 Robert Morris·繩索作品，1964，繩子和木頭底座

如石材青銅般的堅硬，也非如布質般的柔軟，於是由材料的特質所界定的美學，則介於固定不動與柔軟流動之間。歐登堡利用泡沫膠所做的風扇，看來鬆弛，好像是洩了氣或使用過度舊損的東西，但也絕不是無生命物之感。處於真正忙碌運轉使用的電扇和這個軟塌塌鬼電扇之間不同的地方，在後者更具活潑性和使人想觸摸它的親切感。

歐登堡的軟雕塑暗示了佛洛伊德式的影象，涵蓋三個相關層面，一由於題材的普通而具親和力，傾向人性化；二是本質的暗示性有著性愛傾向，但不具侵略性；三是不具合理性的荒謬感。這些特質來自軟材之運用，造成人們對家常性物體之轉換後，產生的個人情感。

歐登堡的軟雕塑讓材料肉質

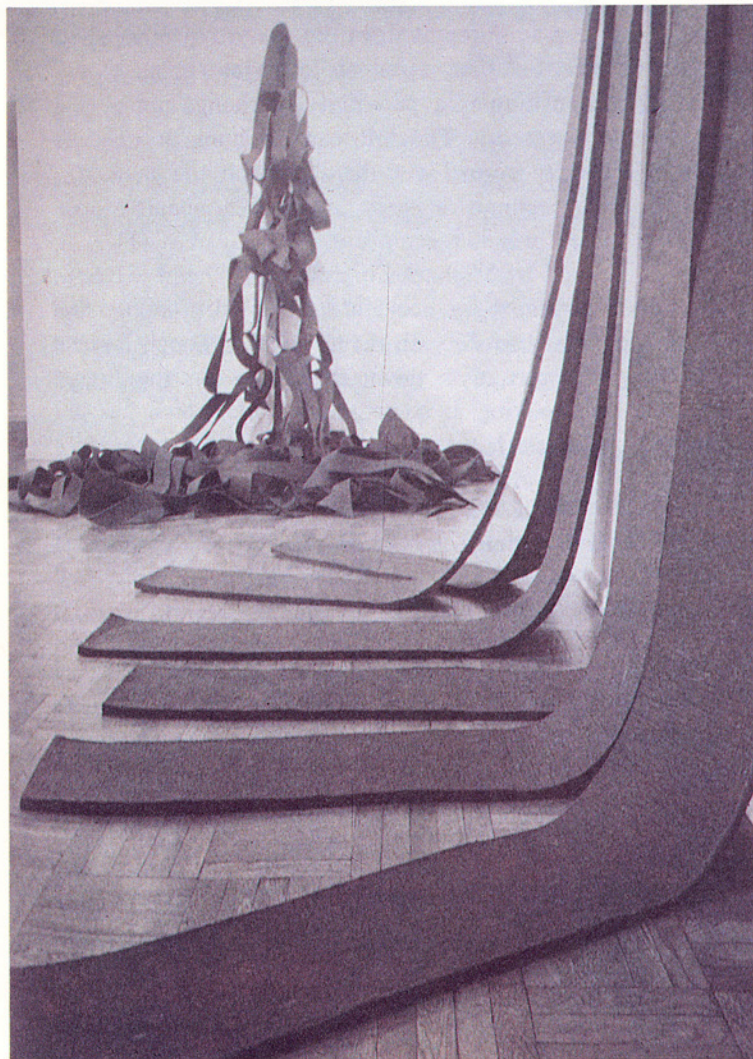
化，題材普通化，並將物質性與情緒通通納入雕塑材料中，建立了軟質材料的特殊美學觀。

(二)

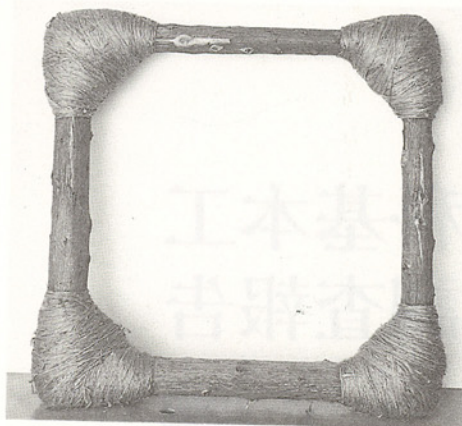
羅伯·摩里斯 (Robert Morris) 在1963年開始他的繩子結構，而他的毛氈 (felt) 系列則開始於1967年 (圖19、20)。雖然繩與氈都可納入軟雕塑的材料範圍，但是摩里斯形容這些作品是反形式 (anti-form)，則更顯出其作品乃利用軟材表達一種有別於固定形式的“不定”美學。

摩里斯的作品①避開了觸摸感，他的非定形雕塑直接使用材料，不借助任何工廠工具；②作品對重力 (gravity) 的思考和對空間的安排一般重要；③無法事先決定

▼圖20 Robert Morris·無題，1967—1968，黑色毛氈



▼圖⑳ Jackie Winsor, 繩綁的方形, 1972, 木頭, 麻繩



完成的形式；④不強調組織系統；⑤接受材料偶發的機會和不確定；⑥對所謂“預先考慮”和“持久造形”不做此舉。因此他將他的繩索和毛氈物體名為反形式。而當“反形式”一詞用在藝術“形式”中，顯然自我矛盾，藝術若無形式則不成藝術，這裡我們只能當“反形式”是針對固定、不變、永恆的形式而來的。

繩索在原始藝術中是一種極普遍的材料，我們不確定在當代藝術中對繩索的使用，其靈感是否來自原始藝術，若是，也早就遠離了它在原始部族使用的意義了。在原始藝術以及在波依斯的藝術中，繩索是一個有秩序的狀態中附屬的安排；杜象也利用繩索裝飾他的作品，在1942年紐約的展覽，杜象便以白色繩子在畫廊內交叉，創造了室內迷宮。除了這些例子外，當代藝術的繩索作品常表達纏結的一股物質，使得作品和接頭成為一體(圖㉑)。以上種種對繩索的使用，都和摩里斯的不同。他的繩索作品是一個簡單的、單一繩線的構成，作品的力量存在於摩里斯之利用“重力”完成材料的自發性。

(三)

“重力”對非定形雕塑言，實在非常重要。歐登堡的軟雕塑也有許多下垂的部份，它們是作品的一部份，是謙虛的、是附屬於作品的一劑調味料。摩里斯可不打算干預重力，他的作品依賴重力造成物體

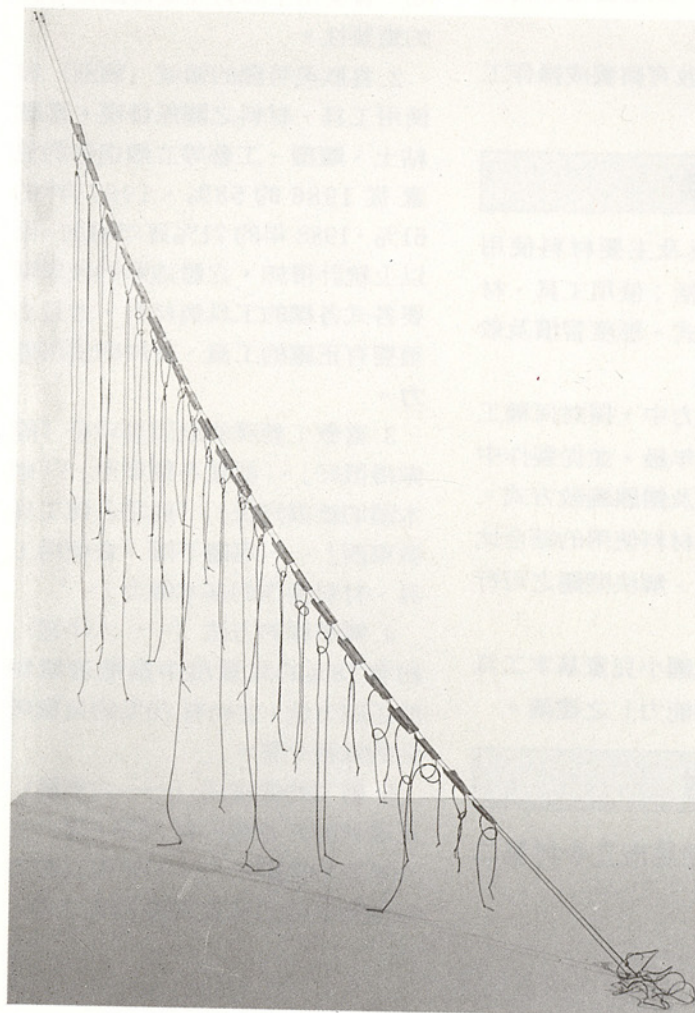
存在的理由，不論是垂落的繩子或如瀑布般瀉下的毛氈，它們的底端都躺在地上，造成滯留的力量。較之重力，觀者似乎更能感受到地面的存在。

摩里斯的毛氈，還使人聯想到如抽象表現主義似的沒有構圖準繩。毛氈可以隨意高低吊掛，任意掉落於地面，所造成的圖案完全取決於放置方法 (placement)，因此摩里斯的軟雕塑是個隨時可改變外形的物體，同樣特性，在伊娃海斯 (Eva Hesse) 的作品中亦常出現 (圖㉒)

毛氈並不是全然柔軟，它們仍能給人平面和邊緣的認知，就因為毛氈本身的材料特性，使毛氈仍有塊量感，仍令人覺得是個硬實之物。毛氈的具重量感與體積感，怎麼可以因為其材料的不具有內在的體積就說它不是雕塑呢？

摩里斯的毛氈給人沉重的無生氣感，毛氈的切割方式有若紙雕，自由落地的重疊給了雕塑虛實轉換的空間，其間物質相交重疊的視覺效果又與繪畫相通，這些特色不能不歸於材料的質感與依附重力的特色。

歐登堡看似軟弱的物體，卻抗拒改變；摩里斯看似固定的毛氈，卻隨時可以改變外形。僅從討論這兩位藝術家的軟雕塑，已看出一個由材料帶給雕塑的發展空間。此後，藝術形式似乎加快了腳步，越來越多的藝術家用不同的材料來從事創作。人類恐怕從未在藝術中開始一條新路，有著如此多樣的本質，經由材料具有的外部與內在特性所傳達的隱喻和暗示，更帶給觀者多樣的感受，而那些由視覺轉入觸覺和心理的材料美學，何嘗不豐富了藝術的內涵。



▼圖㉒ Eva Hesse, 系列 II, 1969, 絲綢金屬片, 鐵絲、塑膠繩