

視覺藝術概論 (之十二)

第四章 視覺藝術的媒材與技巧

第三節 雕塑

李美蓉 (作者為紐約州立大學藝術碩士)

雕塑是三度空間的藝術形式，它探討著真實存在的空間問題。雕塑家唯有掌握材料特性，配合熟練的技巧，才能具體地傳達創作理念。但若缺乏好的創作理念，而只是熟練地應用技巧來處理材料，只能稱之為形體的製作者。

如果說繪畫就像一面牆、或一張紙；那麼雕塑就像一把桌子或一件銀器。當我們將一把椅子搬進室內，室內的空間和椅子予人的感覺均會改變。也就是說，雕塑作品的特性，受其四周的空間影響；同樣地，它所存在的空間特性，也受到它的存在而有所影響。觀看雕塑作品時，我們會發現無論是從正面或繞著它來欣賞，它的形體會隨著光線的改變而變化；且作品量塊間的凹洞，在視覺上與形體的量塊是一樣重要的元素。我們的眼睛隨著作品的主要線條移動時，會因為人類對具有立體感的東西，反應特別強烈，會極想去觸摸，以感受其質感是平滑的或粗糙。一旦我們無法觸摸時，心裡也會臆測它予人的感覺這是一種由作品本身所給予的直接官能反應，與主題引發的情感無關。至此我們能夠瞭解，欣賞雕塑可以擴大人類對空間、光線、不同的觸覺之經驗與意識。觸覺，往往

是經由作品的材料與形式而得。每一種材料均有其不同的特質，對光線的反應也不同。因此，藝術家在創作進行之前，均會慎重地選擇材料類型；材料的決定，幾乎可說也決定了作品的最後形式。

研讀雕塑作品的製作過程，就會瞭解藝術家如何以複雜的技巧，來創造具有美感的雕塑之經驗。同時也可看出，雕塑如何從傳統的材料應用，到達今日的琳瑯滿目；如何從為宗教信仰、為讚揚統治者的豐功偉業、為紀錄歷史、為表達對已逝者的敬仰而做的這些目標；走向藝術家對外在世界純個人反應之個人理念表現。於此，我們得先強調傳統的材料，並未因現代工業材料的出現而消聲匿跡。有許多現代雕塑家仍選擇傳統的材料，配合新的創作方式、技巧，來傳達新的理念，改變雕塑的特質與意義。

二十世紀以前的雕塑仍以傳統材料為主，最常見的是石材、木材、黏土、金屬等，技巧也不外於削減材料的直接雕、鑿，與附加材料的間接塑造法，以及將黏土材料塑的原模，轉換成石膏或金屬材料的翻鑄法。後期印象派畫家梵谷曾說：「由倉庫管理員處，亦可取引發創作的泉源。」(註) 此話可以用來形

容因工業、科技的發展，與藝術理念激劇變化的二十世紀雕塑。二十世紀初，畢卡索的立體派拼貼、集合雕塑，塔特林(Vladimir Tatlin)的構成主義，杜象(Marcel Duchamp)、史維培斯(Kurt Schwitters)的達達藝術等，將雕塑的創作手法與理念，擴展到相當自由的境界。現成物、廢棄物都成為雕塑的材料。五〇年代，以美國雕塑家史坦吉維茲(Richard Stankiewicz)為代表的垃圾藝術(Junk Art)家，把象徵消費文明及機械文明的廢物和現成物集合而成雕塑作品。此時，金屬、塑膠廢物堆積場，大城市某些破敗角落處的汽車廢棄場，立即變成創作者的寶藏金庫。史坦吉維茲、張伯倫(John Chamberlain)等人，均利用取得的金屬廢棄物加以擠壓、敲擊、或焊接而成蒙太奇式的新造型作品(圖1、2)。而另一種表現方式，則是柯奈

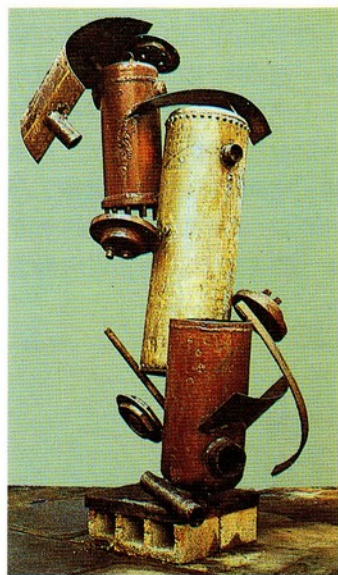


圖1 史坦吉維茲
無題(Untitled)
1961 鋼材焊接



圖2 張伯倫 無題 1964 汽車廢鐵擠壓 焊接

圖3 柯奈爾 肥皂泡沫組(Soap Bubble Set) 1932 玻璃盒與其它現成物

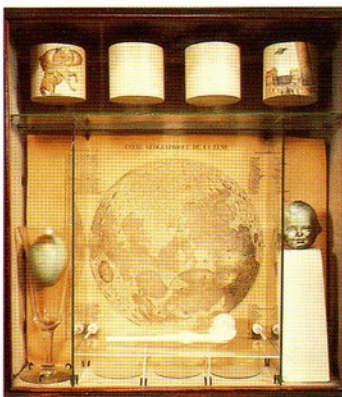


圖4 丹尼斯(Agnes Denes) 曼哈坦巴特列公園麥田 1982



爾(Joseph Cornell,圖3)、奈佛遜(Louis Nevelson)等所創造的箱形藝術。他們將取自垃圾堆的廢棄物、木製傢俱斷片,置於自廉價市場拾得的木箱內,來表達其藝術理念。六〇年代普普藝術的興起,消費社會典型的大量生產產品、磨損將棄的日用品、廢棄物均被系統化地構成作品,或結合其它材料變成混合媒材作品。雕塑在二十世紀開始從古老的傳統目標,朝向企圖發掘、實驗、瞭解材料的特性與美感,辨識其特有的語言與生命。雕塑家期望讓材料本身能顯露其普遍性;引發讓人遐思的幻想性與神秘性。他們要利用技法傳達作品的攻擊性、反叛性。雕塑出現了新的意義、形式、內容;創作的表現方法、元素、次元也加以擴大。藝術定論的放寬,使得工作室的內容也有所改變;人們腦海裡想像得到的材料,不一定會被選擇、應用。工作室的空間,也隨六〇年代中期後工作室(Post-Studio)創作方式的來臨而改變;許多雕塑家直接在大地上從

事創作讓大自然的一切,均可能成為材料與創作的元素。八〇年代末,生態環境保護意識的強烈提昇,新的生態藝術(Ecological-Art,圖4)已是一種無限定形式與材料的創作。因此,討論雕塑無法像討論繪畫一樣,從媒材發展史與技巧,來逐年代討論創作形式,僅能從材料分類來討論形式與技巧。

石材:被應用為雕刻材料的岩石,種類相當多;最常見的是花崗岩、砂岩、石灰岩、大理石。石材因產地不同,即使是同一類的岩石,也會有不同的硬度,因此應用的技法也不一。石雕工具包括各種不同寬度、鑽頭的打孔器、不同鑿面的鑿刀、不同粗細的銼刀、不同大小、輕重的木槌、鳩形起重器、工作台、研磨石……等。手工石雕工具類型變化不多,自古沿用至今。電動工具的出現,取代了某些手工工具,讓石雕工作者節省了許多時間與體力。選擇石材尚要注意是否有裂痕或瑕疵,以防搬運或工作進行時,石材龜裂。雕鑿時,工

具與石材接觸的角度,與槌擊的力量均要適切,否則非常容易雕裂作品。

石雕作品的尺寸相當多樣化,最小的是史前時代,以石灰岩雕鑿的威南道夫的維納斯(Venus of Willendorf),高僅四又八分之三吋(圖5)。石灰岩因屬沈積的水成岩,其厚度依河床的高度而異,大多不厚,故除非採取接合石材的方式,否則即屬小型作品。此外,石灰岩材質較軟,易雕鑿處理;但材質結構性也易受開採工作或自然濕氣、風化作用的影響,作品的量塊、線條會較容易隨時間的流逝而變模糊。最巨型的石雕作品是埃及的「人



圖5 威南道夫的維納斯 27000B.C.

圖7 埃及 阿麥尼哈三世(Amenemhat III)
1842-1798B.C. 蘇丹出土 黑色花崗岩



面獅身像」(The Great Sphinx, 圖6); 它的正面尺寸是六十五呎乘二百四十呎, 以砂岩雕鑿成形後, 置於該地既有的天然石材上。砂岩質地堅硬、具多孔性, 因此常不經過砂磨、拋光處理。埃及中王國時期的「阿麥尼哈三世」(Amenemhat III, 圖7)則以黑色花崗岩為材料。花崗岩質地相當堅硬, 雕刻者先打洞、切割出雛型後, 再砂磨拋光成此造型修長、線條柔和流暢、優雅的作品。米開朗基羅的「羅大尼尼聖殤」(Rondanini Pietà, 圖8), 則故意留下一部份石材未加處理, 以露出大理石石材的原始風貌。後來的羅丹亦常引用此種方法, 來創作質感對比的大理石雕像(見第三章第一節文與圖)。一般而言, 發現於義大利中部托斯卡納區(Tuscany)卡拉拉(Carrara)的大理石, 最適合簡潔的形體創作。羅馬附近所產的乳白色大理石, 那豐富的紋理, 亦使其成為雕刻家的

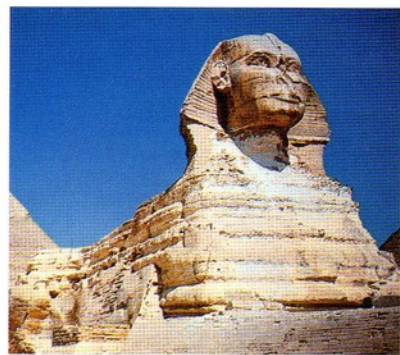


圖6 人面獅身怪獸(埃及) 2530B.C.

圖8 米開朗基羅
羅大尼尼聖殤



圖9 理查·龍 皮埃蒙特石圈(Piemonte Stone Ring) 1984 托里諾(Turin), 義大利展出



最愛。大理石材質硬度適中, 既可在其表面留下工具符號, 亦可打磨得平滑、圓潤; 加上產量豐富, 因此在雕塑史上, 一直是許多雕刻家常選擇使用的材料。

除了上述傳統的技法外, 六〇年代中期的地景藝術家理查·龍(Richard Long)與史密生(Robert

圖10 史密生 紅色砂岩角落作品(Red Sandstone Corner Piece)1968



Smithson)等, 甚至直接將取自某一地區的小岩石, 未加處理地置於室內展出(圖9、10); 此類型的作品強調觀念的傳達, 重於技巧與造型的表現。

木材: 木雕技法與石雕相似, 大多是直接削減材料的方式。材質輕、易黏合、銜接、切鋸、雕鑿,



圖11 埃及 王墓中的木刻像
2000B.C.



圖12 埃及 酋長像 2475-2467B.C.

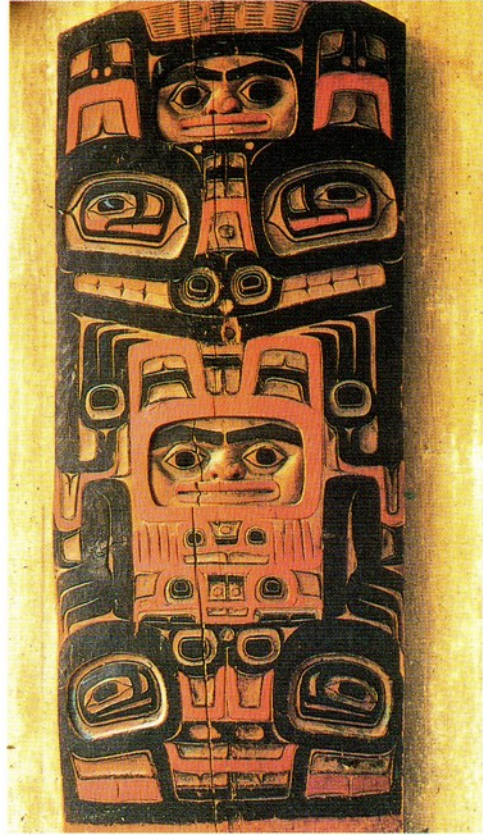


圖15 北太平洋塔林及特部落(Tlingit Tribe)
屋柱

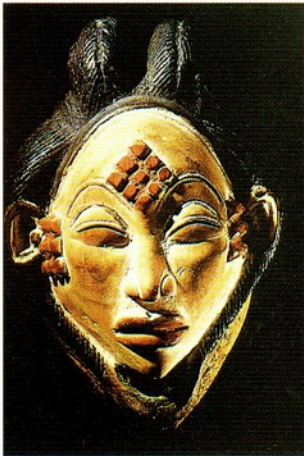


圖13 加彭 葬禮時的女性面具

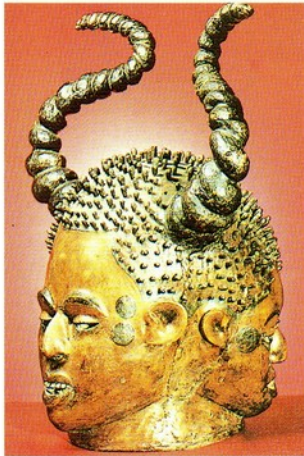


圖14 奈及利亞 護面具

又具親和性，因此人們除了以其來創作藝術，亦常取之製作實用性器皿、傢俱。木材亦屬產量豐富的自然資源材料，種類相當多，各有其不同的色彩、紋理、硬度。如果儲存不當，木材會在乾燥的過程中自然龜裂。木雕工具包括各種不同鋸齒造型的手鋸，刨刀、銼刀、槽溝刀，不同功能的斧頭、刮刀、鉗夾、雕刻刀……等。新的電動工具如電動鑽孔機、鏤花鋸、鏈鋸、圓鋸、帶鋸，減少了雕刻家不少的工作時間與體力。然而許多細節的處理，還是非靠手工工具來完成不可。藝

術家選擇木材，是依美學與技巧的論點來評定，然而，木材的耐久性不如石材，因此我們無法全窺古文明時期的木雕。埃及由於氣候乾燥，因此在其古埃及王墓裡，尚留存一些木雕雕刻作品。大多作品均在表面上色(圖 11)，表面未留下工具痕跡，砂磨得相當平滑後再上色，遮掩了其原有的材質。未上色之作品，亦儘量不留工具符號，如舊王國時期的「酋長像」(Ka-ape-r, 圖 12)，即以堅硬的小無花果木來雕鑿、栓合而成；木材紋理、色澤表露無遺。從已知的古埃及木雕可以看出，大多為當地土產的硬質木材，如黑檀木、西洋杉、小無花果木等。

非洲、南、北美洲、太平洋許多小島上的部落為宗教儀式所做的木刻面具及圖騰柱，是當前最具特色的作品(圖 13、14、15)。中世紀時，歐洲的雕塑與宗教建築曾結合為一體，木雕也在此時達到巔峯。許多祭壇的浮雕、聖經人物的小雕像，均以木材為主。此時的木雕已改變傳統的上色處理，而讓木材的材質自然地流露出來(圖 16、17)。二十世紀的現代工業材料，如塑膠、樹脂等的出現，以及金屬焊接技術雖然快速發展，卻仍有許多藝

圖16 吉斯特貝爾(Gislebertus) 十二使徒傳教(Mission of the Apostles) 教堂門楣



圖17 吉斯特貝爾 最後審判(Last Judgment) 法國歐坦大教堂門楣 C.1130 A.D.

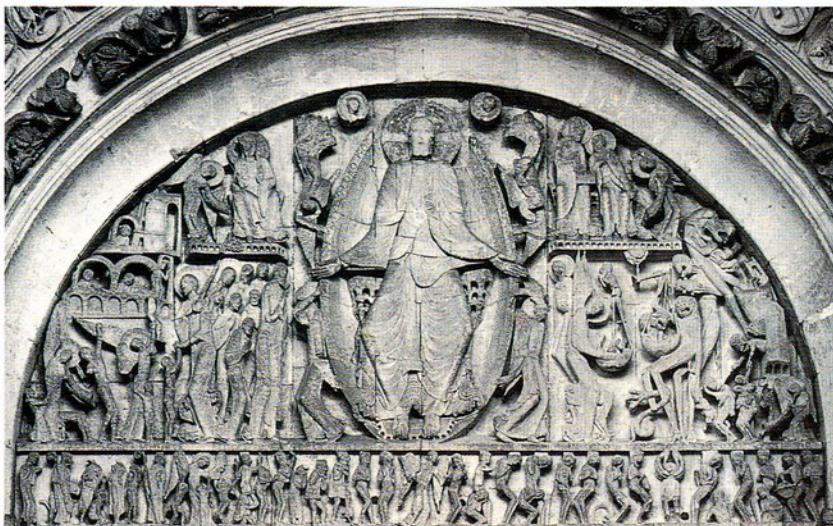


圖18 夏瑞爾(Hemann Scherer) 熟睡的女人與男孩(Sleeping Woman with Boy) 1926 上色木雕



圖19 布朗庫西 國王與王后 1930年代早期橡木 木雕

圖20 奈佛遜 向英國人民致敬(An American Tribute to British People) 1960-65 上金色木材集合藝術



術家選擇木材為創作材料。如德國表現主義的上色木雕(圖18), 布朗庫西(Constantine Brancusi)取自羅馬尼亞民俗藝術造型的作品「國王與王后」(King and Queen, 圖19)。木材材質除了可利用削減材料的方法外, 又易黏接或榫合, 故亦可用附加材料的構成方法。五〇年代的女性雕塑家奈佛遜, 即將拾自市場的廢棄木箱, 及丟棄的木製傢俱片斷如椅腳、欄杆等釘合、黏接、集合, 有若建築牆面、或壁龕的作品, 再於此作品的表面整體漆上無亮光的黑色漆或白色漆; 有時甚至塗上金色等, 藉以統一這些片斷組合的作品(圖20)。它們就像一個自我容納的長

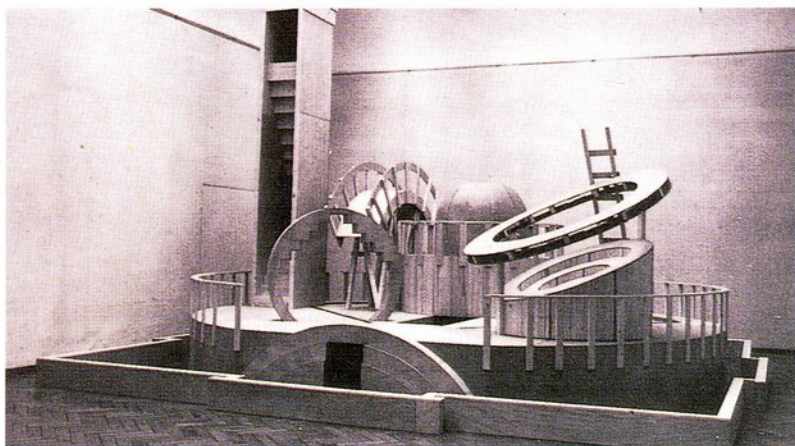


圖21 艾庫克(Alice Aycock) 天使們繼續轉動宇宙之輪(The Angels Continue Turning the Wheels of the Universe) 1980年代

方形浮雕組合，喚起一種錯綜複雜的哥德式雕刻聯想。它有若一座現代的天主堂，予人一種詩意與幻想的意境。

由於工業的發展，合成木材如木心板、夾板、三夾板等，都可間接地加熱、彎曲成形，或建造成各種造型，表面亦可上色或保留原來的色彩，因此合成木材也成為現代雕塑家的新材料（圖 21）。

黏土：自從人類發現地球的表面佈滿了黏土以後，就開始以它來塑造形體。此自然形成的材料具有相當的彈性、可塑性與懸垂性；不但容易塑形，且易達到隨意的流暢線條表現。黏土作品乾涸以後，若未經素燒處理，容易乾裂或受損毀；不過卻可再加水處理，重新使用。素燒過的黏土作品統稱為赤土雕像；西元前三世紀，希臘人就以壓模的方法，做出有名的赤土雕像（圖 22）。先哥倫比亞時期的墨西哥印地安人，也有許多為宗教信仰等而做的泥塑人像與動物（圖 23），它們都具有一股單純的魅力與人類的特質，而這是中美洲文化

圖22 希臘 赤土陶像 西元前六世紀

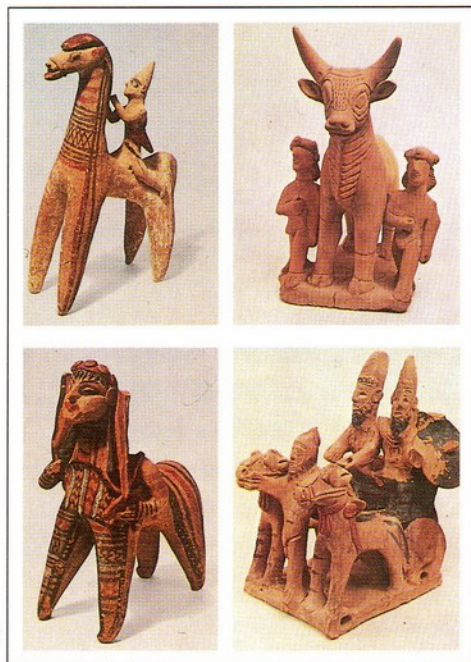


圖23 猶加敦(Yucatan)半島 酋長像 650-1000A.D.

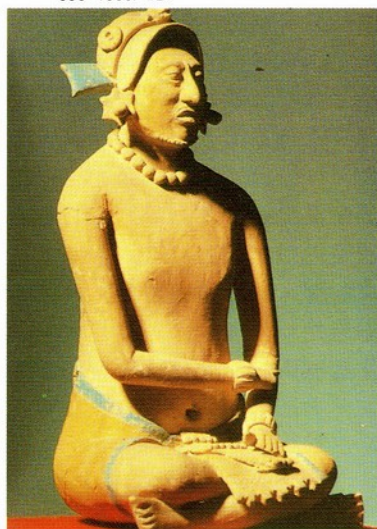
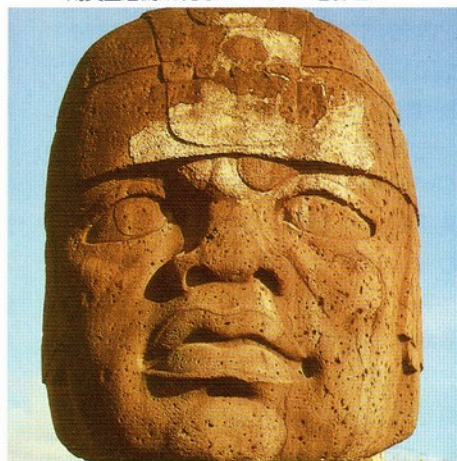


圖24 奧爾梅克巨大頭像(Olmec colossal head) 南美聖洛倫索(San. Lorenzo)出土



裡那種巨型雕作品（圖 24）所無法擁有的。黏土材料的工具，大多是雙手的延伸物。有許多工具事實上是可藉我們的雙手的不同部位來取代，如指尖、手掌、手側背等。黏土工具一般常以黃楊木或冬青木製

成各種不同的木製鑿刀。此外，尚可利用擀麵棍、較鈍的水果刀、斷裂的鋸片等來處理土塊。以黏土做作品，若不再轉換為其它材料的作品時，製作的技法常是以盤繞土條或築土板的方式，來完成中空的形

圖25 羅丹 行走的人(Walking Man)
1878-80 石膏

體。由於黏土的鬆垂性，易使作品在製作過程中，底層的部分受到一再附加的黏土重量壓墜、分裂，故一件作品常分成幾個階段來進行，每完成一定的高度後，就讓其慢慢陰乾至如皮革般韌度，再進行第二階段，如此進行至作品完成為止。至於須素燒或上釉藥的作品，將於手工藝篇另行討論。

文藝復興時，青銅鑄造法的再興，改變了黏土材料的用途。黏土成為轉化的媒材，即黏土成為雕塑的原模材料，它們在完形後，會被翻鑄成其它較具永久性的材料——青銅。隨著工業的進步，它們亦可能被轉換為石膏、混凝土、玻璃纖維、樹脂等；羅丹就是用黏土的彈性來處理人體的肌理，再轉換為石膏或青銅等材料，創造出富有生命力的作品(圖 25)。以黏土做為塑造原模的材料時，必須先建造支架；即以鐵製的主軸骨架為支撐力點，再配合造型所需，網上其它的支架；以支撐逐漸附加的黏土，並防止崩垂、變形。七〇年代的西蒙(Charles Simonds)則以黏土製成等規格(1 ½"×1/16"×1/16" 吋)的土塊，陰乾後，於紐約市東村的破落建築之窗桁、牆角等，以黏膠合土塊，建造其具有社會、政治意

義的作品「住宅」(Dwelling, 圖 26)。此時，材料的非永久性、易被破壞性，成為他傳達藝術理念的主角。

金屬材料：金屬材料中，青銅鑄造作品的歷史，至少有四千年之久；所應用的基本技法，至今仍未有很大的改變。西元前二千年兩河流域的蘇美人，就開始以脫蠟鑄青銅的技法，創造出精美的作品(圖 27)。青銅鑄造法分為兩種，即直接鑄造法與間接鑄造法。直接鑄造法是以蠟來製原模，再利用脫蠟法鑄青銅，一般線條精細、變化複雜的作品，常以此方法來鑄造。間接鑄造法是先以其它的材料做原模後，以其製模，再於此模型內部敷蠟液至一定的厚度後成型，取去模型，成為蠟製作品，再利用脫蠟法鑄青銅。此方法手續繁褥，但因模型可



圖27 阿克迪安統治者頭像(Head of an Akkadian Ruler) 2300-2200B.C.

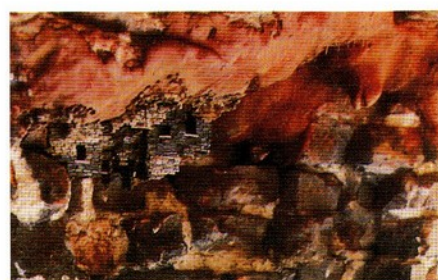
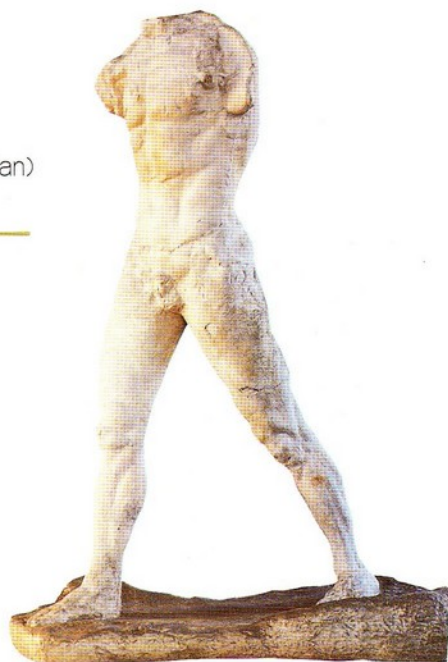


圖26 西蒙 住宅 1973

以重複使用，常用來製作大量生產或重複複製的作品。十八世紀末十九世紀初，金屬鑄造法又發展出翻砂法與電鍍法，然而脫蠟鑄法至今仍在應用。造型簡潔、無錯綜複雜的線條之作，或是以保利龍製作形體之作，均可利用翻砂法，既經濟又省時間。電鍍法開始被熟練地應用，應始於十九世紀，其目的是以機械化的方式，再生產出青銅材料

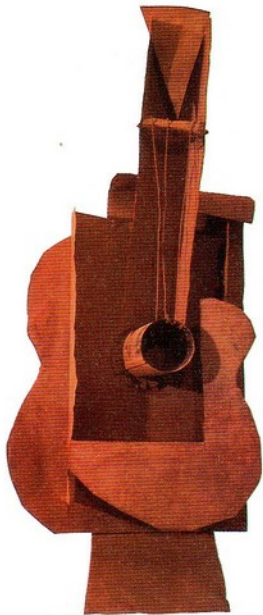


圖28 畢卡索 吉他 1912

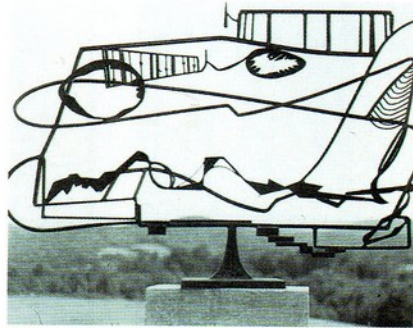


圖29 史密斯 哈德遜河風景 1951 鋼材焊接



圖32 柯爾達 大快速 1969 上色鋼板栓合、焊接



圖30 史密斯 立方體連作 1963-64

圖31 卡羅 午間(Midday) 1960 上色鋼板栓合



完成的作品「哈德遜河風景」(Hudson River Landscape, 圖 29)是一開放式、如書法般的線性作品。史密斯的創造力相當驚人,除了將被廢棄的金屬現成物焊接、轉換成造型簡潔、抽象、引人冥想的作品外,尚以砂磨的方法,在焊接成幾何造型的鋼材作品表面,留下如抽象表現主義式的工具符號,以多重地反映出作品的四周景物(圖 30)。英國的雕塑家卡羅(Anthony Caro)則利用鋼製橫樑,處理成相當抽象、色彩鮮艷的作品(圖 31)。美國的柯爾達(Alexander Calder)甚至以焊接、榫合鋼板的方法,完成了在密西根大激流市的巨型公眾藝術「大快速」(La Grande Vitesse, 圖32)。李基(George Rickey)則以針狀不銹鋼棒,建造出依風力而動的機動藝術(圖 33)。地景藝術家德·馬利亞(Walter de

的作品。電鍍法是利用電流通過懸掛在電解液的金屬棒,分解金屬分子,將其儲存在作品的表面,直到鍍達一定的厚度為止;此類作品,常缺乏灌注金屬液作品所具有的生命力與特性。

金屬材料除了青銅外,尚有鋁、鉛、鐵、黃金、銀,以及後來發展的合金、不銹鋼、鋼等;不過,最常應用的,還是以青銅居多。

焊接技術的發展,使得金屬雕塑的造型更加自由、開放。構成主義促使雕塑不再侷限於具象的表達,它反映了工業時代特有的生命力。畢卡索於一九一二年將金屬片與金屬線焊接組合成作品「吉他」(Guitar, 圖 28),這個作品打破了傳統的金屬鑄造概念,給予此材料新的生命。金屬雕塑發展史的重要人物,應屬美國的藝術家史密斯(David Smit),他早期以鍛冶方式



圖33 德·馬利亞 閃電平原 1971-77

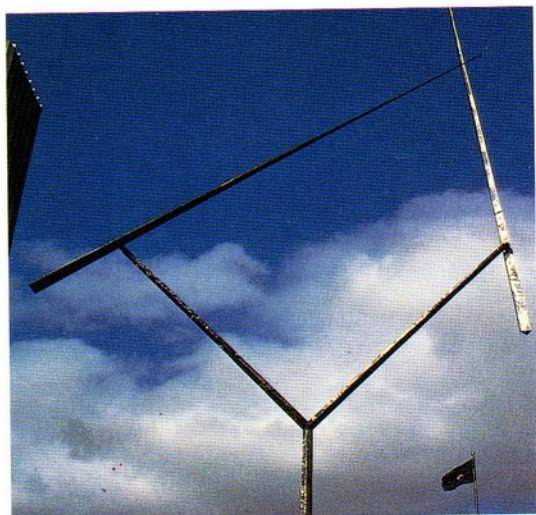


圖34 李基 二條交斜線(Two Lines Oblique) 1974

Maria)乾脆在新墨西哥州的盆地，直接插置四百根不銹鋼針棒，完成作品「閃電平原」(Lighting Field, 圖34)。

翻鑄金屬材料的工作室設備，非一般工作室所能提供，故藝術家常做好原模後，就交予翻鑄工廠處理，自己再做最後的修飾。構成式的金屬雕塑作品，則往往是創作者直接完成的，因此工作室裡常具備有各種切割、焊接、榫合、砂磨、拋光的工具。切割工具包括手工工具，如錫製鐵絲剪、手操作金屬薄片切割器、弓形鋸等；電動工具則有切片機、帶鋸、電動弓鋸等。此外尚有熱切割工具，此是以氧、乙炔氣的設備來加熱切割，由於其火焰溫度相當高，且其火焰光對眼睛有傷害性，因此除了特殊的防護設備外，尚要具有精確的操作技巧，否則容易發生危險。不過，此高危

險性的工具，卻是最方便、最具效能的工具。

焊接的工具，除了亦以氧、乙炔氣加熱，配合焊條來焊接金屬片外，尚有電焊器。電焊是利用電弧光的電流，將焊條與接合點熔合而成一體，一般都是成點狀焊接時，才應用此工具。經加熱接合的金屬片容易因熱度而造成扭曲的現象，因此亦有藝術家改利用鑽孔機，在金屬片上鑽洞後，再以螺絲釘或鉚釘銜合成形。

金屬材料若不經過特別的處理，置於空氣中會因氧化作用而生銹。藝術家為了防止材料生銹而使作品受毀損，常在表面上漆或打蠟來保護作品。不過，也有藝術家故意利用金屬材料易生銹的特性，來強調作品的時間性。因此，他們甚至以稀醋酸來擦拭作品，加速作品的銹化色感。市面上，亦有銅綠色



圖35 馬諾尼 人體雕塑

的顏料出售，專供給以青銅製作作品的藝術家使用。

新材料與混合媒材：當馬諾尼(Piero Manzoni)在模特兒的腰背側簽下他的名字，宣稱為其人體雕塑時(圖35)，德·馬利亞將慕尼

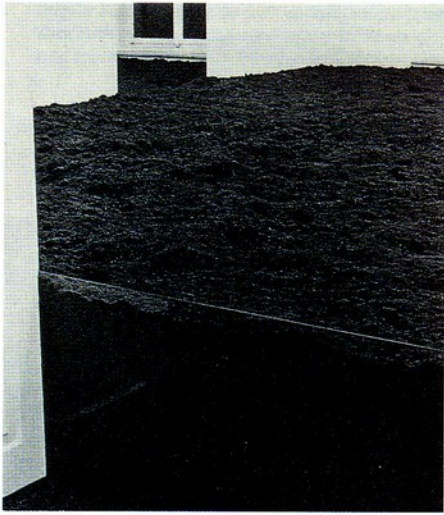


圖36 德·馬利亞 慕尼黑大地之屋 1968

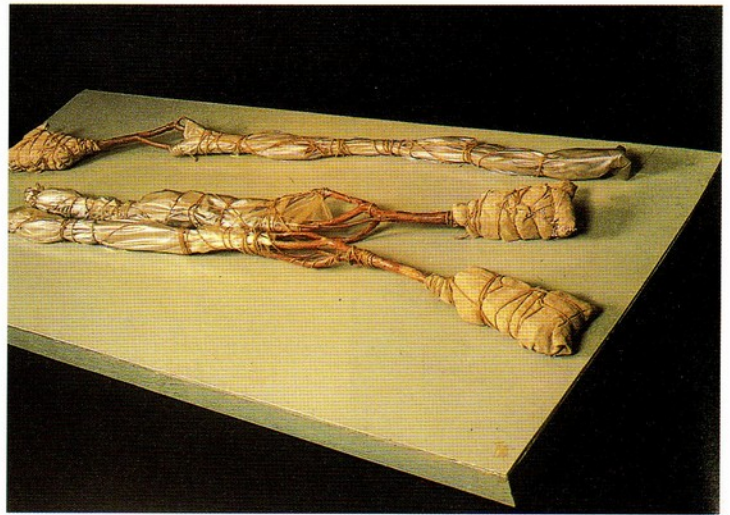


圖37 克里斯多 三枝被包纏的樹(Three Wrapped Trees) 1968

圖38 沃荷 雲



圖39 克里斯多 綑包島嶼(Surrounded Islands) 1980-83



黑的泥土，成噸地堆置、填塞在慕尼黑畫廊，僅以玻璃將入口擋住，展出裝置作品「慕尼黑大地之屋」(Munich Earth Room, 圖 36)，克里斯多(Christo)以塑膠布等綑包樹枝時(圖 37)，人們已驚覺到雕塑的形式、內容，在新的藝術理念裡，所呈現的劇烈改變。材料的選擇，不僅是既有材料的應用而已，

藝術家在創新的理念中，尚要頗具創意地發掘新材料，與發掘傳統材料的新特質。

自一八六二年英國揭開了塑膠工業史後，塑膠還不過是象牙、硬木的替代品而已，並沒有獨立的用途。一八六九年，美國的海特兄弟(John and Isaiah Hyatt)發現了商業用途的塑膠同類物—賽璐珞，

一九〇七年貝基南(Leo Hendrik Baekeland)發明酚塑膠為主的合成樹脂，一九三三年英國發現聚乙烯類塑膠，一九三六年美國發現以玻璃樹脂為主的壓克力後，塑膠才開始在藝術材料中扮演重要的一員。不過，從雕塑史來看，四〇年代以前，構成主義的佩夫斯納(Antoine Pevsner)、賈柏(Naum



圖40 漢森 推著購物車的女人(Woman with a Shopping Cart) 1969

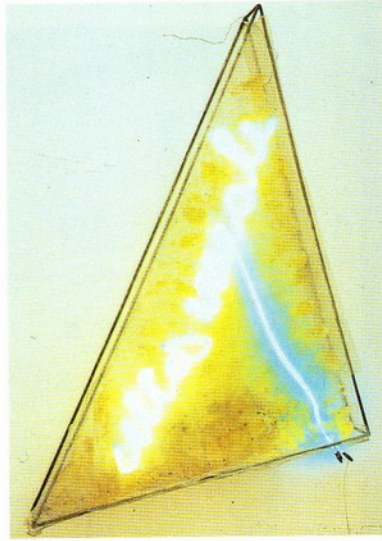
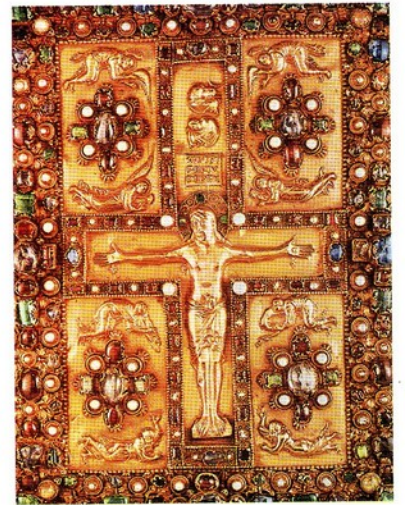


圖41 梅爾茲(Mario Merz) 不真實的城市(Unreal City) 1968



圖42 希臘 戰士 460-450B.C. 1927年出土

圖43 迦羅琳王朝時所作的林道福音(Lindau Gospels)正面 約870A.D. 黃金、寶石



的興趣。混合媒材的另一特徵，就是將現成物的正常相關性瓦解，給予新的或獨創的呈現方式。如歐本漢(Maeret Oppenheim)即以此理念來完成作品「物體」(Object)。混合媒材的材料與其併合的現成物，並無材料的限制，因此非常多樣。勞森伯(Robert Rauschenbur-

Gabo)，包浩斯時期的諾迪(Laszl Moholy-Nagy)對賽璐珞、塑膠、壓克力片的使用，還是僅藉其透光性來增加視覺的元素——動感。六〇年代以後，塑膠在工業化技巧下，其材質被發揮淋漓盡至。沃荷(Andy Warhol)利用二甲苯製聚脂塑膠來創作飄浮在空間裡的枕頭型作品「雲」(Clouds)(圖38)；克里斯多利用火鶴紅的多丙烯聚脂塑膠布(Polypropylene fabric)來網包邁阿密州畢斯坎尼(Biscayne)海灣的十一個小島(圖39)，有若莫內又回來再繪其吉凡尼的巨幅連作。漢森(Duane Hanson)則利用多色聚乙烯脂，來創造超寫實主義的人像(圖40)。樹脂玻璃的耐熱、透光性，其延伸製作出的霓虹燈管，亦成為藝術家的新歡；他們利用霓虹燈管來創作光電作品，向傳統的作品與空間、光線的關係提出挑戰，讓作品本身的光源，決定了

空間與形式(圖41)。

當現成物與其它的不同材料組合，開始成為雕塑的表現手法後，雕塑就幾乎以此來表現其結合創作技巧、內容的藝術理念。然而此類混合媒材的創作方式，畢卡索並非是首創者。回顧人類的雕塑史，古希臘的青銅鑄像，就常以象牙來鑲飾眼部(圖42)。早期的民俗藝術、雕塑、書冊封面亦常以不同的材料，混合、併置來創造具象的作品，顯示其獨創、有趣的風格(圖43)。時至今日，現代的混合媒材藝術，卻是使藝術家要對藝術本質提出質疑，要挑起觀賞者對世界的臆測，以及其存在的意念諸問題的手法。達達藝術家杜象的「新娘被她的新郎剝光了衣服」(The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, 圖44)，揭開了混合媒材的新特徵，震撼了觀眾的情緒。他的作品顯露了強烈的幽默感與其對文學、哲學

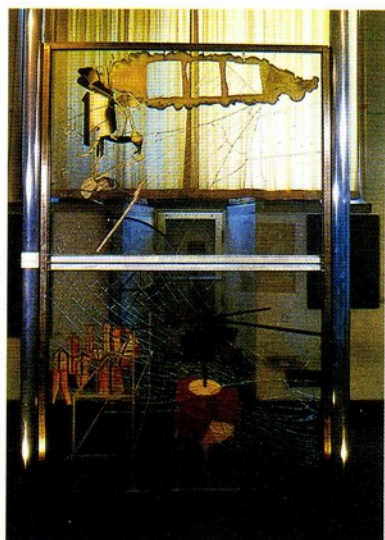


圖44 杜象 新娘被她的新郎剝光了衣服 1915-23



圖45 歐本漢 物體 1936



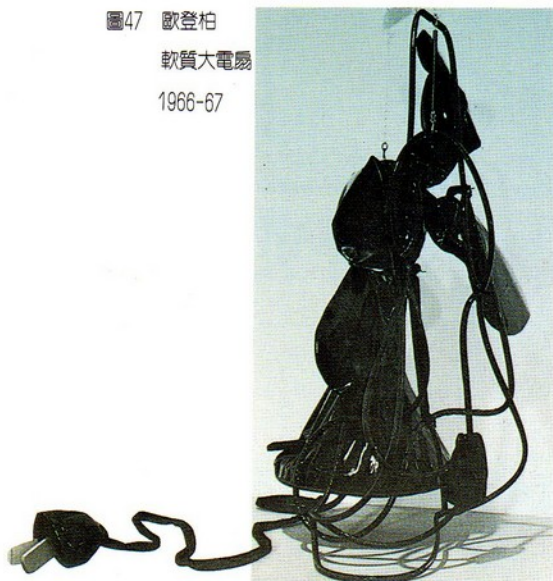
圖46 勞森柏 字母圖案 1959

g)就利用跳躍的聯想與吸引人的手法，來併置現成物與材料，使作品具有獨特的特徵。如以橡膠輪胎、動物標本、石膏模型、油漆等來創作「字母圖案」(Monogram, 圖 46)。引用混合媒材的藝術家除了喜愛將日常用品，置於不尋常的關連中，或不依慣例地應用材料外，尚喜歡巧妙地應用比例的概念，來創出新的、且令人驚異的作品。如歐登柏(Claes Oldenburg)的「軟質大電扇」(Giant Soft Fan, 圖 47)，就是以乙烯塑膠填充海綿乳膠，配合木材、金屬、塑膠管

來完成此高達十呎，電線長達二十四呎的作品。那似乎被放氣的塑膠形體表面，予人一種視覺的幻象。由於利用混合媒材來創作的藝術家，都儘可能地發掘材料，以脫離傳統的創作模式，因此常會讓人誤以為並無特殊的技巧與專用的工具，事實上，是他們讓工具符號、技巧都成為作品的一部份。

最後，我們從整體的雕塑史來看，可發現今日的雕塑家唯有認識愈多不同特性的材料，與愈熟練地應用各種不同的工具、技巧，才有可能創新且具體地呈現出個人的

圖47 歐登柏
軟質大電扇
1966-67



藝術理念與情感。

註釋 李美蓉撰，《科技裡的詩情》台北市立美術館出版，1988。

參考書目

1. Duane Preble with Sarah Preble, *ARTFORM*, 1978, by Harper & Row, Publishers, Inc.
2. Stella Pandell Russell, *Art in the World*, 1984, Second Edition a division of Holt, Rinehart and Winston, Inc.
3. Roberta M. Capers & Jerrold Maddox, *Image and Imagination-an Introduction to Art*, the Ronald Press Company, N.Y. 1965.
4. Barry Midgley, *The Complete Guide to Sculpture, Modeling and Ceramics- Techniques and materials*, 1982, Published by Phaidon Press Limited.
5. Marjorie E. Bevlín, *Design through Discovery*, 1989, fifth Edition, Holt, Rinehart and Winston, Inc.