

目錄

展覽迴響

- 凝視身體·翻轉窺視：倫敦泰特美術館《裸》特展 ◎楊衍昀 ————— 4
- 影像接力，慾望流轉 ◎曾少千 ————— 12

議題特賣場 / 雕塑的密碼

- 從女體到母體的脫殼與鑄造：英國當代女性雕塑藝術的典範轉移 ◎賴志婷 ————— 22
- 在裝置中展開與威爾克斯的感性對話 ◎楊詩涵 ————— 30
- 解構與拓蔓：台灣當代雕塑大勢 ◎蕭瓊瑞 ————— 36
- 從遠古拔升的當代生命形：藝術家徐永旭訪談 ◎徐柏涵 ————— 46
- 冷硬且暖且輕盈：陳奕彰的軟 / 硬雕塑 ◎董鈺華 ————— 54
- 情感、宗教與存在現況：康立穎作品訪談 ◎郭璧慈 ————— 62
- 長短針之戀：談軟雕塑創作者郭昭吟與她的秘密花園 ◎余青勳 ————— 68
- 台灣當代雕塑與藝術家紀錄片在西澳伯斯發光：第35屆宮伯克年度國際雕塑展 ◎張怡馨 76

當代有藝思

- 人工智慧藝術之「美」（上）－記《美好數位生活》之審美經驗 ◎陳宏星 ————— 82
- Kia Ora! 你好，紐西蘭－再詮釋的毛利文化 ◎洪達媛 ————— 88

人物特寫

- 一座不怕燙的溫柔大砲：許自貴的千變萬化與熱帶斑斕色彩 ◎許遠達 ————— 94

典藏選粹

- 延展：自我與外境 ◎楊佳玲 ————— 100

Views on Museum Exhibition

- Gaze on Tate's 'Nude' to Deconstruct Voyeurism YANG, Yunnia ————— 4
- Reinterpreting Images, Transmitting Desires TSENG, Shao-Chien ————— 12

Features/ The Code of Sculpture

- Releasing and Casting from the Female Body to the Matrix: The Paradigm Transition of the Sculpture by British Contemporary Women Artists LAI, Chihing ————— 22
- Having an Emotional Dialogue with Cathy Wilkes in Her Installation Works Ida YANG ————— 30
- De-construction and Expansion: The Development of Contemporary Sculpture in Taiwan HSIAO, Chong-ray ————— 36
- Contemporary Life Form Refined from the Ancient Times: An Interview with the Artist Hsu Yung-Hsu HSU, Po-han ————— 46
- Cold, Hard, yet Light: Chen Yi-Chang's Soft/Hard Sculpture TUNG, Yu-Hua ————— 54
- Emotion, Religion, and the Status of Being: An Interview with Kang Lih-Ying on His Works KUO, Pi-tzu ————— 62
- Weaving Love: On Soft-Sculpture Artist Kuo Chao-Yin and Her Secret Garden Rita YU ————— 68
- Taiwan Sculptures and Documentary Films Illuminating the 35th Gomboc Annual Sculpture Survey in Perth Western Australia Ashley Y.H. CHANG ————— 76

Contemporary Art in Context

- The Beauty of AI Art (I) CHEN, Hung-Hsing ————— 82
- Kia Ora! Hello, New Zealand: Reinterpreted Maori Culture HUNG, Da-Yuan ————— 88

Artist Profile

- A Tough Man with a Tender Heart: The Kaleidoscopic Variations and Tropical Colors in the Art of Hsu Tzu-Kuey HSU, Yuan-Ta ————— 94

Selection from the Museum Collection

- Extendability: The Self and the Abnormal YANG, Chia-ling ————— 100

凝視身體 翻轉窺視

倫敦泰德美術館《裸》特展

文 / 楊衍昀 (國立臺灣藝術大學雕塑學系兼任助理教授)

東方文化中對於心靈的探討重視多過於身體，而在東方藝術美學上講究意境，加上文化禮教上對身體約制與情感含蓄，身體議題在東方社會與媒體輿論中總會引起關注，每當表演藝術與電影藝術有裸露畫面，不免與情色混為一談，忽略藝術上的必要性，不過近年來國人藉由國內外優質藝文展演與相關講座持續開展的國際美學視野，日漸能欣賞更前衛當代的藝術創作，高雄市立美術館與英國倫敦泰德美術館所精心策劃《裸：泰德美術館典藏大展》(Nude: Masterpieces from Tate) 於7月14日至10月28日在高美館登場，即將能引發一股對裸體藝術探索的熱潮並重新正視身體文化在你我生命的重要性。來自英國將近130件油畫、雕塑、攝影與圖稿的泰德美術館珍藏，從18世紀末到21世紀的當代，囊括眾多耳熟能詳的西方藝術大師作品，如羅丹 (Auguste Rodin)、雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir)、寶加 (Edgar Degas)、馬諦斯 (Henri Matisse)、畢卡索 (Pablo Picasso)、波納爾 (Pierre Bonnard)、亨利·摩爾 (Henry Moore)、培根 (Francis Bacon)、德·庫寧 (Willem de Kooning)、盧西安·佛洛伊德 (Lucian Freud)、霍克尼 (David Hockney)、布爾喬 (Louise Bourgeois)、翠西·艾敏 (Tracey Emin) 等人，分成八大身體主題：「序曲 / 歷史之身」、「私密之身」、「現代之身」、「現實與超現實之身」、「情愛之身」、「血肉之身」、「政治之身」、「脆弱之身」，這些主題從西方傳統藝術對身體賦予神性詮釋神話、聖經、歷史等題材，回歸到人性對身體的感知、渴望與心理投射，藝術家更透過裸體意象發展新的視覺美學與挑戰世俗對身體的既定形象。

裸體 ≠ 赤裸

古希臘羅馬藝術對裸體美的讚頌是對「神人同形」觀照想像，神祇有人類七情六慾，人類身上亦能夠體現神性，特別是以完美的裸體意象顯現人的自然，雷頓男爵 (Lord Federice Leighton) 的〔賽姬出浴〕(The Bath of Psyche) 是英國19世紀維多利亞時代古典主義復興的最佳寫照，描繪塞姬在邱比特到來前沐浴的景象，傳達出她對水中倒影的自戀，這對當時保守風氣竟無太大波瀾，承襲著新古典主義代表安格爾 (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 的〔泉〕(La Source) 的影響，學院派裸體畫的美感依循著滿足「男性凝視」(Male Gaze) 的原則，再現愛與美的化身—維納斯形象，她是被觀看的客體，柔和光線將女神的白皙肌膚雕琢得吹彈可破，理想美的身形比例與雕塑對位法的姿態使賽姬鮮活起來，女性觀眾亦受這樣視覺文化的影響，想要成為男性眼中的維納斯。女為悅己者容，但愛情的力量既可載舟亦可覆舟，源自羅丹為〔地獄之門〕(The Gate of Hells) 所作的〔吻〕(The Kiss) 是「裸」展一大焦點，重達3.5噸的雕塑首度離開歐洲巡迴亞洲的難得大作，〔吻〕一作情侶原來特定指涉13世紀但丁《神曲》地獄詩篇中的義大利貴族女子法蘭切斯卡 (Francesca da Rimini) 與他先生弟弟保羅 (Paulo Malatesta) 陷入熱戀，先生喬凡尼 (Giovanni Malatesta) 看到正是他們即將初吻的瞬間，無法抑制內心怒火憤而殺害這對情侶，羅丹捨棄悲劇性的敘事描繪，命名為〔吻〕表達愛情歡愉動容的一幕，我們這些當代的觀者都能受男女之間真情摯愛所感動，見證愛情與激情並存到天長地久。當時社會認為〔吻〕是世俗男女赤裸 (Naked) 親吻的寫真畫面，已非諸神化身的裸體藝術 (Nude)，敢於表露情慾的羅丹在創作時留下



奧古斯特·雷諾瓦 (1841-1919) 〔沙發上的裸女〕1915 油彩、畫布 54.4 x 65.3cm
AUGUSTE RENOIR (1841-1919) Nude on a Couch 1915 Oil paint on canvas
Tate: Bequeathed by Mrs A.F. Kessler 1983 © Tate, London 2018



手感痕跡，這些非傳統的表现手法並未使羅丹遭到嚴重批評，反而是觀眾接受度甚高。

私密洗浴

出浴 (Bath) 是裸體藝術自古到今再現人體自然最常見的題材，如雷頓男爵〔塞姬出浴〕或阿爾瑪-塔德瑪 (Lawrence Alma-Tadema) 的〔洗浴風俗〕(A Favourite Custom)，安排於古典場景中，呈現學院派所擅長的古典美學，呼應英國皇室長久以來的藝術品味，展示維納斯最美的一面。19世紀中葉社會風尚改變，布爾喬亞階級成為社會中堅份子，勞動階級的真實生活亦成為藝術家所關注的主題，出浴題材的主角是真實女子在私密的居家環境中沐浴，藝術家由此探尋新的視角構圖呈現日常真實的臨場感，如波納爾的兩幅浴女圖沒有如貴族有女僕伺候洗浴，獨自躺在浴缸泡澡，無須以窺視觀點矯情回應畫面，這是波納爾妻子馬塔 (Marthe)，儘管她實際年齡已50多歲，藝術家將她畫成少婦，因患有肺結核必須泡澡舒緩病痛，身體放鬆彷彿浮在水上，另一方面藉由裁切浴缸邊緣強調幾何構圖，無生氣地安置於如棺木的浴缸中，傳達對妻子病痛的感傷憐憫。另一幅〔沐浴的裸體〕(Nude in Bath)，波納爾以更為大膽的攝影取景手法來構圖，無疑地是受到竇加的影響，畫面仍是上述妻子沐浴的場景，但是上半身不見了，僅呈現下半身，從馬塔仰視角度可看到一個穿著浴袍的人物 (可能是波納爾本人) 與室內風景：一張床與花地毯，與前一幅水平的靜態美感迥異，垂直性構圖使畫面充滿張力，色彩大師波納爾以平塗筆法表現人所在的居所靜謐平實中有詩意喜悅。竇加獨特的

弗雷德里克·雷頓男爵 (1830-1896) 〔賽姬出浴〕
1890首次展出 油彩、畫布 189.2 x 62.2cm
FREDERIC, LORD LEIGHTON (1830-1896) The Bath of Psyche
exhibited 1890 oil paint on canvas
Tate: Presented by the Trustees of the Chantrey Bequest 1890 © Tate, London 2018

構圖與對真實的追求，自認並非是印象主義而是更接近寫實主義，即使是廣受喜愛的芭蕾舞者系列，竇加所呈現的芭蕾舞者休息、練習、準備等後台視角的景象，舞劇精彩片段亦非是他所要描繪的重點，生命真諦在於從無趣的日常真實找到屬於人間美感，〔澡盆中的女子〕(Woman in a Tub) 顯現一位女子正跪在澡盆中以白色浴巾擦澡，不舒適的姿勢與半開敞的門給予浴女被窺視卻不自在的想像，浴女不再是自戀的女神形象，是一位無須故作優雅的現代女子，遭到醜陋庸俗的評語，甚至傳言主角是一名妓女，可見19世紀末仍無法接受以現代女子詮釋浴女主題，即使在私密房間中。

身體實驗

邁入現代，神化身體的包袱逐漸褪去，單一純粹的古典美感被現代主義勇於實驗革新精神所突破，裸體成為藝術家嘗試形體實驗的媒介，特別是畢卡索、馬蒂斯與表現主義者從非西方藝術元素得到靈感，像是非洲面具的平面性啟發了畢卡索立體派名作〔亞維儂姑娘〕(Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)), 馬蒂斯於1907年所作的〔藍色裸體〕(Blue Nude) 則是受阿爾及利亞所看到雕塑而作，充滿原始生命力與有稜有角的幾何形體卻無法為時人所欣賞，表現主義橋派藝術家史密特魯道夫 (Karl Schmidt-Rottluff) 〔兩個女人〕(Two Women) 是卡麥隆 (Cameron) 面具上身並將身體簡化的結果，非僅是對學院派塑造完美人體的反



皮耶·波納爾 (1867-1947) 〔浴缸中的裸女〕1925 油彩、畫布 104.8 x 65.4cm
PIERRE BONNARD (1867-1947) Nude in the Bath 1925 oil paint on canvas
Tate: Bequeathed by Simon Sainsbury 2006, accessioned 2008 © Tate, London 2018

動，甚至指涉對西方桃花源—阿卡迪亞 (Arcadia) 的嚮往，源於現代生活驅使人類與自然的關係疏遠衝突，藝術家從原始樸質的生活得到慰藉，野性的呼喚也讓藝術家內在深層情感盡情揮灑，畢卡索在晚年以第二任妻子賈桂琳為模特兒所作〔帶項鍊的裸女〕(Nude Woman with Necklace) 是以畫筆顏料真情告白他對賈桂琳感受，眼前的斜倚裸女強調身體重力，略帶吃力地用左手撐著地面，形體幾乎佔滿整個畫面，以粗暴率真



愛德加·竇加 (1834-1917) 《浴盆中的女子》約1883 粉彩、紙 70 x 70cm
EDGAR DEGAS (1834-1917) Woman in a Tub c.1883 Pastel on paper
Tate: Bequeathed by Mrs A.F. Kessler 1983 © Tate, London 2018

的輪廓線勾勒出他的情慾與她佔有慾的個性，賈桂琳容顏依然美麗，是老年畢加索所欣賞的阿卡迪亞。斜倚裸女在19世紀法國藝術中是常見主題，源於土耳其後宮女奴（Odalisque）的意象，表達東方異國風情的想像與性的馴服，現代藝術家則是以此形象表現自身情慾，或是如亨利摩爾純粹訴諸於形體特質而創造現代裸體的抽象風貌。亨利·摩爾從中美洲前哥倫布時期托爾特克馬雅文明（Toltec-Maya）雨神（Chac Mool）的斜倚形式找到源源不絕的靈感，摩爾創作特質的抽象、簡化、有機、孔洞、穿越、凹凸、綿延等關鍵字是現代雕塑辭典的新詞彙，他的斜倚形體呼應環境自然，觀者在遊走環視作品的過程中發現形體能透視風景，亦是自然的一部份。泰德展出摩爾於1939年完成的《斜倚形體》（Reclining Figure）頭部、四肢、軀幹連成一體，雙手支撐著身體，右大腿屈膝些微立著，左大腿平放，雙腿連結形成環狀而呈現橢圓狀孔，頭部呈U形狀，也可以看成是下巴，胸部突出與腹部曲線玩味女體之美，左胸洞孔暗示著乳頭，整體線條猶如山巒綿延起伏，摩爾

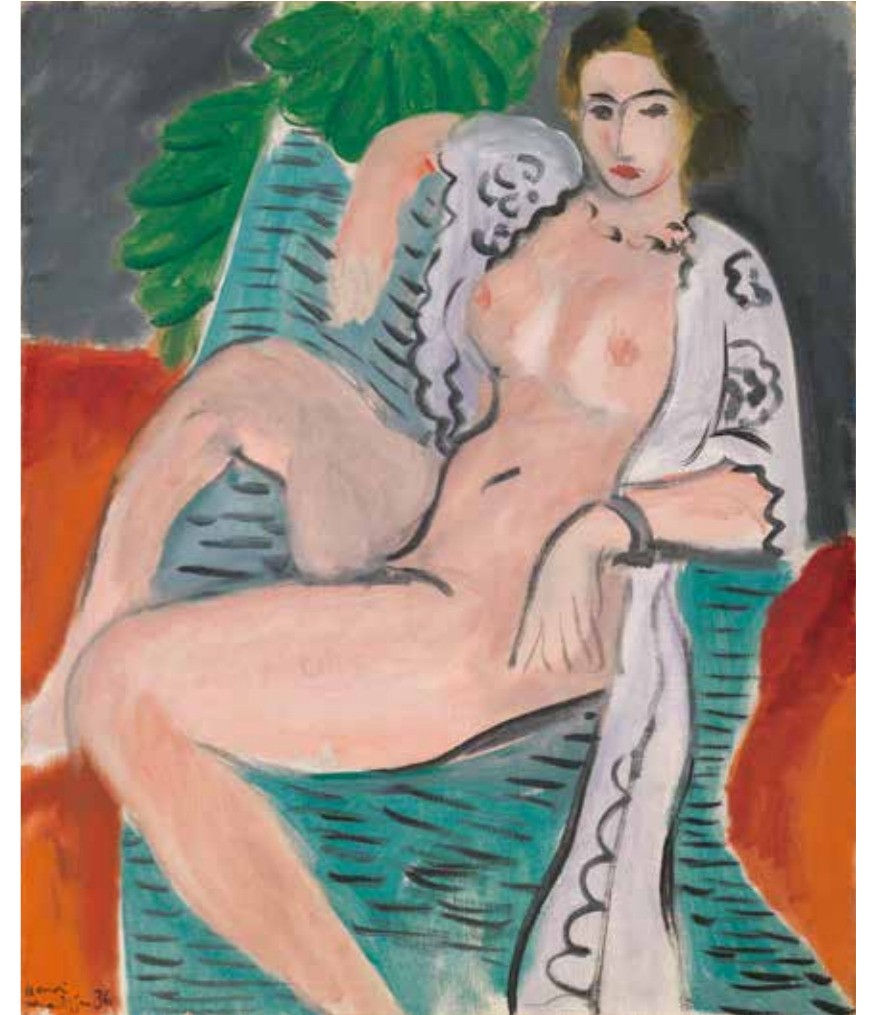
亨利·摩爾 (1898-1986) 《倒下的戰士》約1956-57 (約1957-60鑄造)
青銅 65 x 154 x 85cm
HENRY MOORE OM, CH (1898-1986) Falling Warrior
c. 1956-57, cast c. 1957-60 bronze
Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2018 © The illustrated work has been reproduced by permission of The Henry Moore Foundation



歌頌斜倚女體如自然女神的化身，對摩爾而言雕塑應該要永恆持久，休憩姿態的女體是最適切的永恆狀態。

潛意識之身

現代主義中以裸體作為形式實驗的場域，1920年代超現實主義探索潛意識、夢境、非理性狀態，受到佛洛伊德精神分析學說影響，心靈與肉體的關係密不可分，心靈能觸動肉體，肉體跟隨著心靈，各種內在深層慾望與想法透過各種超現實自動技法與影像拼貼呈現如夢境卻荒誕的偶然詩意。恩斯特（Max Ernst）從佛洛伊德研究的偏執狂病例史瑞伯（Daniel Paul Schreber）啟發，這位德國法官發病幻想自己變身成女人，〔人類對此一無所知〕（Men Shall Know Nothing of This）畫作中有兩雙腿呈對稱在畫面中央展開，暗示著史瑞伯雌雄同體的慾望，對稱美感是對性別平衡的要求，雙腿上方有圓形與新月形表現日月陰陽並存的宇宙定律。恩斯特以拼接人體手法營造出異常景致，如超現實主義教父布荷東（André Breton）所形容的「奧妙」（Marvelous），亦有如出自情慾的拜物教神祕難解，這種身體局部拼接的意象在貝爾默（Hans Bellmer）的《娃娃》（Doll）雕塑中顯露虐戀般的性幻想，〔娃娃〕系列創作源自奧芬巴赫（Jacques Offenbach）歌劇「霍夫曼故事」（The Tales of Hoffmann）的男主角愛上神似真人的機械娃娃，而佛洛伊德所談的「詭異」（Uncanny）正是



亨利·馬諦斯 (1869-1954) 《披巾裸女》1936 油彩、畫布 45.7 x 37.5cm
HENRI MATISSE (1869-1954) Draped Nude 1936 oil paint on canvas Tate: Purchased 1959 © Tate, London 2018

反映這種真假生命難辨的狀態，貝爾默所創造的娃娃女體誇大重覆生殖部位並予以錯置，是一種男性對女體窺視與拜物癖好使然，也像是對兒童玩具創造與破壞的把玩過程，貝爾默受薩德公爵（Sade）虐戀影響想像玷污童貞，釋放壓抑的情慾暴力於娃娃形體中。如維納斯般推崇完美女體是另一類超現實主義者對女性愛慾的展現，德爾沃（Paul Delvaux）所刻畫的《沉睡維納斯》（Sleeping Venus）是他對抗戰爭夢魘的武器，古今交錯的時空讓現代女子與古代女神相遇，死神以骷髏形象出現在畫面前景左側絲毫沒有帶來驚嚇騷動，寂靜籠罩了整個場域，即便外在環境為戰爭所威脅，透過潛意識抒發焦慮而匯聚心靈力量。

血肉之軀

藉助想像力是可以掙脫身體牢籠，能讓心靈意識自由馳騁，然而我們畢竟是血肉之軀，歷經生老病死的過程，體悟生命如此脆弱，審視自身肉體年華變化，英國藝術家科普藍斯（John Coplans）自拍四聯幅裸體攝影，從各種角度看到他衰老鬆垮的肉體，不顯現自身的頭部，強調這老化現象是普世共相，從胸部到膝蓋的身軀佔滿畫面，猶如擠身於侷促狹窄的空間，每幅攝影的手與其他肢體部份相連或抓著胸部既富變化又強調其存在感，每幅攝影看似切分成三等分，實際上是無法連結成一體，科普藍斯的攝影如林布蘭老年自畫像真誠坦然，老化的身軀並非衰敗無趣，這必經生命之路難道不能以活潑的肉體動態活化自身？對於生命的悸動，抽象表現主義的德庫寧（De Kooning）訴諸存在感受於油彩物質性與筆觸肌理中，〔造訪〕（*The Visit*）敞開大腿的女子面目扭曲模糊，手臂則是與其他油彩交融而無法辨識，畫面右上角隱約可見一位女子側臉看著前述女子，造訪主題是聖經聖告（Annunciation）為主題，暗指聖母瑪莉亞懷有耶穌生產畫面，而天使帶來福音喜訊，如同德庫寧的名作〔女人〕系列以粗暴筆法擁抱對女體的狂愛，猶如春天到來萬物滋長，從泥土奮力冒出新芽的生命力量。

身體政治

媒體影響我們觀看的方式，所有觀看都能被建構，身體的觀看自藝術史裸體畫就以「男性凝視」建構了女性是一種景觀，一個被觀看的客體，帶有情慾想像的異國情調是西方對東方文化的刻板印象，意即薩伊德（Edward W. Said）的「東方主義」（Orientalism），西方父權社會掌握觀看權與話語權，女性難以不受影

響，也以男性觀點看待自身與其他女性，如集體催眠深信不疑。隨著社會風氣開放與1968年巴黎學運激進思潮共振，女性主義興起與女權運動高漲，女性以身體為戰場試圖翻轉過往父權所加諸的束縛，以性解放為社會運動的前鋒，身體藝術、行為藝術等觀念創作不斷地衝擊既有的裸體美學與身體迷思，對酷兒情慾與種族差異的探討使大眾接納多元社會。美國藝術家維爾克（Hannah Wilke）自拍攝影〔馬克思主義與藝術：當心法西斯女性主義〕（*Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*）擺出伸展台姿態，名模在鎂光燈下展露萬種風情，隱喻女性在外界注目下總要迎合社會對其外貌、個性與角色的期待，永遠呈現光鮮亮麗的女神風貌，戴著假面的刻板印象活著終究傷痕累累，標題批判商品文化對女性形象的包裝，維爾克以子之矛攻子之盾，將咀嚼過的口香糖沾黏在身上呈現遍體鱗傷的意象，口香糖是美國文化的驕傲，在維爾克的創作語彙中已轉化成美國女性的隱喻，不斷地消費女性如口香糖片片入口吐出的狀態，自拍意象上的男用領帶居於畫面中間如陽具般展示嘲弄父權，維爾克多層次諧擬刻板印象，以自我身體展演挑釁解構男性凝視的慾望體系，為「政治之身」下了最佳註解。👍

盧西安·佛洛伊德（1922–2011）〔站在布堆旁〕
1988–89 油彩、畫布 168.9 x 138.4cm
LUCIAN FREUD (1922–2011) *Standing by the Rags*
1988–89 oil paint on canvas
Tate: Purchased with assistance from the Art Fund, the Friends of the Tate Gallery and anonymous donors 1990
© Tate, London 2018
© The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images



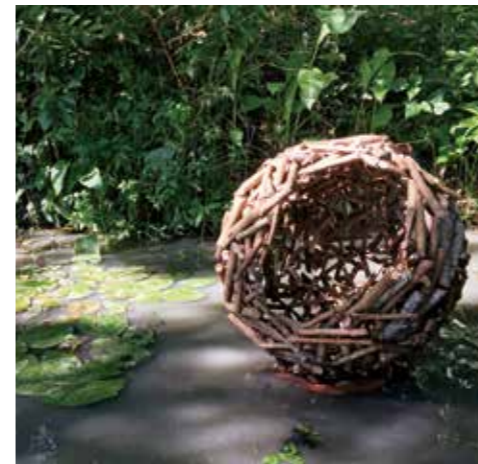
文 / 童鈺華 (藝文工作者)

冷硬且暖且輕盈
陳奕彰的軟／硬雕塑

〔位移〕這件作品呈現鐵作為雕塑材質的可能性與表現性。作品中不規則表面即是堆焊形成的效果。(陳奕彰提供)



1



4



2



3

曾帶過孩子在兒童美術館前的沙坑嬉戲嗎？沙坑旁一朵朵如同放大數百倍的金屬蒲公英，彷彿上一刻才隨風飄揚；哈瑪星鐵道藝術園區，有一把飛天掃帚，張開金屬焊接而成的刷毛，彷彿吸滿了城市裡的一些塵埃或者夢想，準備起飛；或者，在知名家具品牌前的新興貨櫃園區，放在草地上的甜甜圈，灑滿色彩鮮豔的巧克力豆，下一刻就在日光下融化般。近年，在奇美博物館池塘泡澡的河馬家族，創下與最多遊客合影的紀錄；在新光三越百貨公司閃耀著夢幻多彩炫光的飛天河馬等等，充滿童趣且色彩斑斕的公共藝術作品，妝點著高雄的城市各角落。更隱密的地點還有2016年在鳥松濕地環境藝術季完成的作品，水道上猶如鳥巢的造型，木材質無違和感地融入環境中。

這些被放大、縮小或轉化的植物、動物世界，或者說與我們生活的世界有點距離又不太遠的自然平行時空，是雕塑藝術家陳奕彰創作靈感的來源。

1. 哈瑪星鐵道藝術園區〔Keep Clean〕(陳奕彰提供)

2. 台北地景藝術節〔甜滋味〕(陳奕彰提供)

3. 充氣系列的〔膨脹與收縮〕以充氣人型身體的扁平與飽滿，讓人確實感受心情在洩氣與振奮之間的變化。(陳奕彰提供)

4. 高雄鳥松濕地環境藝術季〔水漾漂亮晶晶〕(陳奕彰提供)

吹氣、成形

「軟雕塑」是陳奕彰在研究所時期對材質的新嘗試。就讀國立臺灣藝術大學雕塑系時期，以鐵雕為主修，進入研究所之後，思索雕塑材質的可能性與表現性，開始了對異材質的探索，發展出以吹氣嘴為表徵符號的「軟雕塑」。選擇「吹氣嘴」作為創作的表徵符號，源自於軟性材質能誘發觀者觸摸的想望，跳脫傳統雕塑較著重視覺、規範框架的既有印象。透過吹嘴本身可以吹氣的主要特性，延伸充氣、膨脹的表現，因此，會「動」的雕塑、一種透過充 / 洩氣而改變形體的雕塑，成為他一個特徵十分明顯的創作系列；同時，由於吹氣嘴在人們共同的生活記憶裡，存在著對母親、對兒時的懷想，觀者與作品間有了串連，產生互動性。互動性、可親近的，也是他在公共藝術創作上抱持的一項主要思考。

充氣系列也將微觀的皮膚毛細孔分佈融入造型表現中，因此從單一吹氣嘴發展至大面積的構成，擁有重複造型元素的植物、禮器與佛頭，例如：青銅器的「鐘」、仙人掌表面由密密麻麻的吹嘴構成，仙人掌系列成為2007澎湖地景藝術節的作品之一（仙來個掌聲）。作品「膨脹與收縮」，則以充氣人型身體的扁平與飽滿，讓人確實感受心情在洩氣與振奮之間的變

化，同時也透過燈光、材料本身的色彩傳達一種人際關係。

展場中，握壽司下方的米飯由密佈的吹嘴構成，如同粒粒分明、飽滿晶瑩的壽司米；定時吹氣膨脹的握壽司，讓觀眾得在膨脹後才能知道自己點的是鮭魚、鮭魚卵還是蝦壽司？定時充氣、充氣後洩氣，這是陳奕彰在退伍之後於新碼頭藝術空間的個展《接觸 蔓延》的展場風景，這系列作品後來也獲得藝術銀行收藏。在2008年研究所畢業後至2010年間，陳奕彰以「空氣」、「氣球」等概念舉辦個展或參與聯展。從吹氣嘴發展的空氣、膨脹等柔軟意象，在2011年東和鋼鐵廠駐廠創作時，有了新的發展。

東和鋼鐵廠駐廠對陳奕彰來說是一次非常重要的經歷。駐廠期間往返於南北、在創作與教學之間奔忙，緊縮的四個月創作期，僅能在鋼鐵廠回收的一大堆金屬之間翻找創作材料，這次能夠遇見的零件、構件，錯過之後就再也無法取得。面對大量的二手回收零件，雖然充



鋼彈系列之〔太陽花〕
(陳奕彰提供)



由密密麻麻的吹嘴構成的仙人掌森林〔都會叢林中的森林〕(陳奕彰提供)

滿美感但也難以耙梳、歸結至一個系統之下。某天，他發現了一堆鋼瓶。鋼瓶，是乘載氣體的容器，透過噴嘴能將瓶內的氣體灌注到某個物體中，這項功能與吹氣嘴系列的概念產生了連結，因此他將鋼瓶作為一個物件、一個形體的開端，或將鋼瓶視為某種生物的頭、或如同高舉的彩色氣球，在方向角度各異的每一件作品，構成全場猶如透過鋼瓶充氣而產生動態的展場氛圍。在色彩上，除了鋼瓶之外的構件均保留生鏽的金屬表面，更凸顯鋼瓶充滿活力的視覺效果，「上色的氣球是輕盈的、鋼雕是比較重的東西，自然會產生對話」。雖然主要是以現成物進行焊接、再創造，但在東鋼駐廠的作品中，出現類似羚羊、大象的動物造型，從後設的立場來看，異種生物的發展似乎是隱然中埋下的後續。

嘗試材質的最大可能性

鐵雕創作是陳奕彰的根本，但因為製作公共藝術、承接設計案或代工，也使他所運用的材質不限於金屬。例如軟雕塑，採用聚氯乙烯，輕量且易於改變造型的塑膠材料；原本以氣球為提案的〔仙來個掌聲〕，考量戶外長期展示的條件，則改採FRP（玻璃纖維）。但在2016年的鳥松濕地環境藝術，卻跳脫人造材質，選擇了木料創作，是他唯二以木材料呈現的作品（其一



鋼彈系列之〔馬戲團〕(陳奕彰提供)

是羅馬尼亞創作營完成的〔Sights and Sounds from the Road〕），透過對作品概念的呈現或對象、展示現地的條件，選擇適合的材質，於此同時，也在嘗試材料的最大可能性。例如2018年月津港燈節的作品，他使用了木板堆疊構成一朵漂浮在水面的雲朵，由於僅使用木料，在層層疊疊的結構之下，木材質無法承受自身重量，即使已花了兩三天搭建，仍在一夜之間崩壞。「沒辦法，前幾天就當作白做工，只好立刻趕工、增加支架」，他表示這過程就是在試驗。

嘗試，其實是外場的必經之路。大型作品完成本體之後，戶外的安裝工作即是所謂的「外場」。月津港燈節的作品展示場域多為河面，如何讓作品浮在水面，就經過了數次的嘗試。例如他第一次參加燈節時，作品由於浮力不足，導致底座吃水過多；加裝保麗龍增加浮力後，視覺效果卻又受到影響。來來回回的增刪與經驗累積，在今年第三次參與時，作品一次到位，順利飄浮於水面，化為溫暖的雲中月光。

尋找對雕塑有興趣的年輕學子

陳奕彰身兼數份教學工作，曾先後於高雄師範大學、崑山科技大學、高雄醫學大學、長榮大學等校任教，目前持續於高雄師範大學及崑山科技大學教學。



2018月津港燈節〔雲中月圓〕(陳奕彰提供)

「自從搬到新的工作室，這五年我就把重心放在先穩定現況」，「我也很感謝媽媽對新工作室剛開始的資助」，陳奕彰忽然感性他表示。原本設定兩年一次個展的頻率，在搬遷新的工作室後，腳步就停了下來。即使感嘆現在少有年輕人願意在高溫高熱、滿身大汗的環境下創作，但這五年多來，他的工作團隊也出現了兩位年輕的身影，其中一位還是非本科系的背景。「他們兩個人已經漸上軌道，應該是今年之後，我就可以回歸自己的創作」，工作室於2012年搬遷至目前所在，新建的廠房與設備逐步齊備的同時，在經濟上隨之產生不小的壓力，因此這期間他承接如四重溪吉祥物〔憲寶〕的製作、生態交通全球盛典的小綠人、台南飲茶空間的公仔／武士系列……等，透過執行案子的過程，讓助理熟悉製作技巧、流程，漸能獨當一面。

「我覺得傳承還是很重要的。」高雄以工業城市的背景，舉辦過數屆的「鋼雕藝術節」與「貨櫃藝術節」，然而鐵雕創作者在高雄，甚至在南部地區已出現斷層。以目前長居高雄的鐵雕創作者年齡分佈，目前屬於「年輕世代」的應可說就是陳奕彰了，然而35-40歲之間的年紀，在人口結構上實已邁入中青壯年，而非青年，於是在創作之外的教學工作，十分盼望自己能夠帶領，或說讓青年學子踏入鐵雕的世界，也從學校的學

習延伸到實作現場的協助製作並累積經驗。另一方面，他所謂的「傳承」，應該還包括觀賞者的培養。採訪期間，他承接一個公共藝術培訓營的課程，對象是未來可能會承辦公共藝術案的公務人員。約莫3小時的時間，在學員進行馬賽克創作之前，他介紹了公共藝術常採用的材質、金屬澆灌模具、翻模的模型等基本認識，授課內容透露著他對於推廣或傳承所投注的心意。

對於工作室的空間與設施，陳奕彰也預計要增設窯燒的設備，讓使用的媒材更為多元，「這樣我也才能夠回到鐵雕的創作」。其實，鐵雕的材料取得不易，空間、設備也需要投入不少的資金，從學校畢業之後，少了材料與空間的支援是很難持續發展的。他的工作室，可說是讓自己也讓年輕人能在雕塑／鐵雕的路上繼續前行。

回到鋼鐵城市

從吸引觀者目光、會變形的軟雕塑談起，回到雕塑創作的最初始，相較於公共藝術的可親性，鐵雕創作似乎更貼近陳奕彰深層的自我。「充氣系列較著重在視覺感官，以收藏、純藝術角度來看，探討的空間比較少」，在談到引發驚喜或愉悅的充氣系列與往後的創作方向時，陳奕彰道出了一些轉折。但是否鋼雕與充

氣系列是完全屬於不同性格底下的創作呢？

回顧他自2002年到2008年的鋼雕創作，其背景來自高雄港都與鋼鐵不可分的環境和隨手可得的廢金屬零件。更久遠一點的開始，是他在就讀壽山國中美術班時，日日騎車經過高雄公園路（俗稱五金街）上的拆船五金所開啓的。當時的高雄已是工業城市，城市發展與自然環境之間的取舍也孕育了他後來持續關注的環境轉變，甚至近期開始著手發展的生物變異題材，採用視覺上十分「冷硬」的材質，造型上反而表現「軟」或是「溫潤」等感受。例如2003年的作品〔位移〕，塊狀的金屬之間，蜿蜒了一株如藤蔓類的不鏽鋼植物，亮面的光澤象徵了環境位移間的新生命；2003年與2005年的〔異樹I〕與〔異樹II〕、2007年〔山水與鐵的對話〕建構的風景，都將冷硬的金屬感轉化為溫潤的樹皮，或隱含著流轉的時光。細看這些作品，除了〔山水與鐵的對話〕屬於鏡頭下的中遠景之外，多數都是拉近至眼前的畫面，甚至是微觀、或者刻意細緻的肌理。「在意一些細微之處」是他對自己創作過程中的觀察。特別是焊接時，堆焊後的顆粒堆疊而成的肌理，是帶著些許流動性、重複且大量，如同毛孔密佈於皮膚表面般的表現。「密佈的毛孔」是吹氣嘴所發展的表現之一，他的鐵雕與軟雕塑，並非分流，而是源自於焊熔的鐵

條，再逐漸蔓延成現階段作品中常見的點狀物象徵、成為許多相似而重複的動植物皮層或表面的再現，同時，也是他個人創作與公司接案之間明顯的切分點與區隔。

在多重身份間遊走、匯流

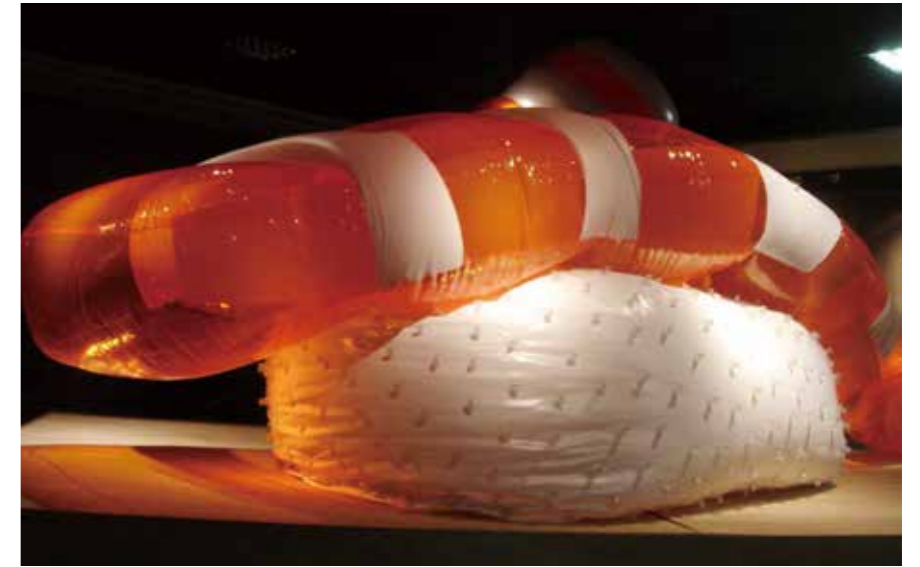
2015年至2018年擔任新 碼頭藝術空間的工頭、2015年加入魚刺客（創作團體）、持續在南部各大學美術相關科系任教；在教學、空間經營、接案廠商與創作者等多重身份之間遊走（更多時候還包括他自述的兒子、情人、司機、焊工、烤漆師等身份），隸屬於某個群體，但也保有自身非常大的自由度，他認為「每個團體都有可能」，每個身份或也是滋養的來源。甫申請到公車建軍總站閒置空間的他，又將增加一個新的身份。除卻一般人皆擁有的人際身份之外，他仍然是以一個融合的、以創作融合的狀態去面對自己。當然，以藝術創作維生，必得考量到作品的市場性，他不諱言表示，如何創作出市場能接受的作品是其中一項目標；眼下以接案方式穩定工作室經營的現狀，也是一個過程，多項材質的選用也必須要成本管理。雖然自2012年至今已有近6年未舉辦個展，但2015年起進入臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班就讀，也將再一次對2008年以來的創作歷程進行回顧、反省與統整，他坦



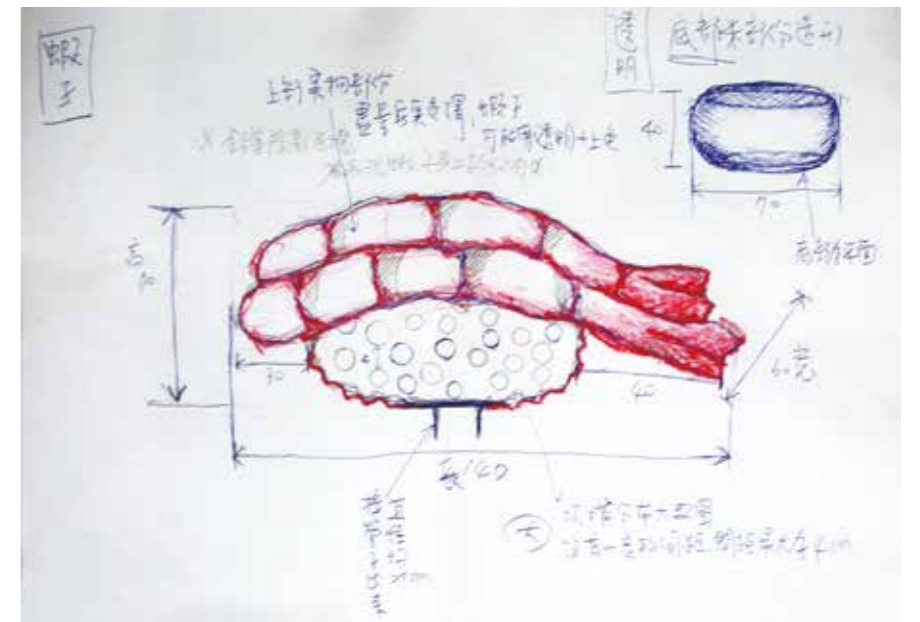
〔山水與鐵的對話〕（陳奕彰提供）



台南奇美博物館〔河馬家族〕（陳奕彰提供）



2



3

言創作至今尚未聚集成一個明顯的脈絡或風格，個展計畫也正在進行中。但除了前述考量之外，他也很在乎讓觀者感受的藝術品是有溫度、可親近且開心的。

陳奕彰部分的個性帶著促狹、詼諧與戲謔，這些特質，往往會為生活帶來一些戲劇性的情節。由於日間的雜務太多，得在夜深人靜的時候思考創作，他表示握壽司系列就是在當兵時，一天6小時的站哨所想出來的作品。紛雜的事務與多重身份，或許讓日常總處

在擾攘雜沓的節奏中，但或正因為如此，在各領域之間的遊走餵養著創作之魂，反而能在寂靜時刻，跳出一個個靈感，猶如阿基米德從浴缸中發現浮力，高喊「Eureka！」的奇異場景。

身為一位創作者，陳奕彰的創作能量與數量非常豐沛，所觸及的層面以及執行的工作可謂多元且廣泛，也展現出他在藝術行政、專案執行管理的實踐力。走在這條創作的路上，某部分或許是許多當代雕塑家的縮

影，但也彎繞走出多條別有風景的小徑，不是旁枝錯節，而終會在某個時點匯流成河。如果夏日的某天在花東海邊，遇見一個沈思或發呆的人，他可能是陳奕彰，在喜歡的海邊思索即將來到的、下一個階段的自己。✎

1.高雄市立美術館兒童美術館前的〔蒲公英〕（攝影：林宏龍）
2+3.握壽司系的創作草圖與作品（陳奕彰提供）



1.



2.



3.



4.

從女體到母體的脫殼與鑄造 英國當代女性雕塑藝術的 典範轉移

文／賴志婷（英國萊斯特大學藝術博物館與畫廊研究碩士、現任職於故宮教育展資處）

1. 瑞秋·懷特雷對「日常」與「家屋」的探討不斷地出現在其創作主題中。Installation views of Rachel Whiteread at Tate Britain Photo: ©Tate (Joe Humphrys)
2. 瑞秋·懷特雷對家屋軌跡的探索，從立面到平面的各種材質演變，逐漸拼湊家屋的視覺符碼。Installation views of Rachel Whiteread at Tate Britain Photo: ©Tate (Joe Humphrys)
3. [雞棚]，2017，混凝土裝置作品。Installation views of Rachel Whiteread at Tate Britain Photo: ©Tate (Joe Humphrys)
4. 瑞秋·懷特雷擅長展演「負空間」（negative space，乃一種對「剩餘」空間脫膜。Installation views of Rachel Whiteread at Tate Britain Photo: ©Tate (Joe Humphrys)

「我嘗試封存空間裡的空間」。1993年11月，瑞秋·懷特雷（Rachel Whiteread）以灌模雕塑〈房屋〉一作得到傾城的目光，成為歷史上第一位榮膺當今最受矚目藝術獎項—透納獎（Turner Prize）的女性，也意味著英國女性的當代雕塑宣告從基進女性主義中對物化女體的自憐和憤怒出走，不再執著於表現既不悖離女性日常經驗，轉而專注於構築龐大的敘事、厚重而纖細的藝術表現。近年來，英國的女性當代雕塑達到前所未有的注目和高度。連續三年的威尼斯雙年展由三位女性代表出征，2015年由莎拉·盧卡斯（Sarah Lucas）代表，2017年由高齡74歲的菲莉達·巴洛（Phyllida Barlow）在英國國家館以「folly」（荒唐事）為名，遙遙地呼應英國境內低迷地脫歐處境，展出巨型的、如同城市垃圾建築的雕塑，戲謔而調侃地透過藝術笑看仿如鬧劇般地歐洲現況；2019年即將由擅長民族誌採集般雕塑日常和生命原型的凱西·威爾（Cathy Wilkes）出線。英國當代的女性在後工業時代的雕塑領域中尋

到了最寬廣的創作空間，不再執著於女性主義的宣言（statement），因而當潮的女性雕塑家得以由女性凝視（female gaze）構築新的時代紀實和觀點，新的典範（paradigm）初生。

女性雕塑的前世今生

從古典雕刻到當代雕塑，雕刻（Sculpture）是將媒材刻畫為預期樣態，雕塑則一直是藝術家探索空間中「量體」（mass）的過程，然而從「雕刻」行經至「雕塑」，如同中古世紀擺度至文藝復興，亦如同女性主義從蒙昧中初醒。在女性雕塑藝術家路易斯·布爾喬亞（Louise Bourgeois）出生前半世紀，維多利亞時期（1851-1901）的不列顛（Victorian Britain）已經出現為數龐大的女性「雕刻師」¹，然而，那是一段還未將「雕刻師」視為女性職業的年代，縱使許多女性已經開始學習艾蜜莉·狄金生和吳爾芙般地在雕刻創作上嘗試「自主」，當時的文化生態給雕刻領域的創作幅度仍



然不夠寬廣，在那些佚名的雕刻題材中，有聖經故事、仕女和男性貴族的肖像，我們卻難以從木刻版畫和大理石材中海洗關於那些女性雕刻師在個人和社會環境中的生命經驗。19世紀末至20世紀早期仍然為女性藝術的混沌年代。然而，女性主義運動的介入，無疑對20世紀初的「藝術」觀念有了根本性的衝擊，女性藝術家如「覺醒」般致力於發展與陽性氣質背道而馳的語境，在創作媒材上專注於觸感、甚至是肉感上的親膚感，形塑女性專屬的陰性氣質，並專注於與觀者交流對女性經驗的感知。

女性藝術史早已進入美術館體制。上世紀50年代，布魯克林博物館策畫《女性藝術家：1550-1950年代》大展，是西方藝文機構首次梳理女性藝術史，然而隨著60年代後女權運動萌芽，女性的創作在觀念上亦歷經了多次的改變，尤其在媒材的探索上，隨著觀念藝術的開拓，平面到立面的維度改變，混合媒材的雕塑創作遂成為最能反映當代氣質的語彙，故其作品乘載的敘事逐漸跳脫個人經驗和女性主義的宣言，而是轉而探索生命的抽象性、社會觀，以及人之於環境的關係。近年來，女性藝術史被學術領域收錄進藝術正史，成為當前的國際趨勢，

當代抽象雕塑的轉向

世界各地的藝壇極有默契地拓樸女性藝術史的光譜。紐約布魯克林博物館甫於館內的「沙可樂女性主義藝術中心」（Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art）結束兩年期一連串以女性主義為命題的宏觀回顧《這一年，只對女權主義說YES》，共八檔大型展覽的辯證後，收藏了近百位女性藝術家的作品。近年來，一檔又一檔的策展重點極富野心地、不斷嘗試以不同民族性、斷代史、媒材等不同「岩層」進行女性藝術家的「出土」，然而在當代女性藝術領域中，那些還來不及成為歷史，卻不斷膨脹、發酵的當潮雕塑趨勢，正如火如荼地達到前所未有的格局。

1940年代的先驅女性藝術家路易絲·布爾喬亞在專注於形塑女性專屬的陰性氣質，並透過性徵的暗示，與觀者交流、批判對女性的物化。
Louise Bourgeois Untitled 1947-1949
Bronze painted white and blue, stainless steel 173.4x30.5x30.5cm
©The Easton Foundation/VAGA, New York/DACS, London 2017



紐約布魯克林博物館「沙可樂女性主義藝術中心」為美術館展示女性主義藝術的特別空間，茱蒂·芝加哥於1974-1979創作的《晚宴》（The Dinner Party）被展示於沙可樂中心，列為永久典藏。
Judy Chicago (American, born 1939). The Dinner Party, 1974-79. Ceramic, porcelain, textile, 576x576 in (1463 x 1463 cm). Brooklyn Museum, Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. © 2017 Judy Chicago / Artists Rights Society (ARS), New York. (Photo © Donald Woodman)

豪瑟沃斯藝廊（Hauser & Wirth）於2016年以《創作的演進-1947-2016女性藝術家的抽象雕塑》（Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947-2016）²為首度以「女性雕塑藝術史」作為主軸的研究型策展，聚焦上世紀50年代至當代抽象雕塑如何「轉向」。展覽將年代作系統性的區隔，對於範式和材質的破格，都來到了歷史不曾走到的里程。包括在1960年代領銜當代藝術的伊娃·海瑟（Eva Hesse），她開創了後極簡主義（Postminimal）的新局面，她以線繩、石膏板、鋼筋等非典型媒材進行創作，並在平面和立面中以現成物作鏈結，將女體的形式化為後工業時代的陽剛材料，深入而廣泛地探討物質上、觸感上，以及實驗性階段的原生創作。以有機的、自然的雕塑方式去示現女性脆弱而敏感的生命經驗；提起女性雕塑家，勢必將這位年近花甲才閃耀的當代雕塑教母路易斯·布爾喬亞（Louise Bourgeois）放入當代女性藝術的主脈中。她作為一位女性的多元角色—女兒、妻子、母親，在各種關係中體現的各種情緒，包含焦慮、

不安、受困、厭惡甚至是矛盾的幸福感，在她的作品中不難嗅到創作者的性別。20世紀中葉至尾聲的女性雕塑藝術，即便擺度至抽象創作，卻始終圍繞著「女性經驗」為核心的抽象表現。

後來的十多年，縱使如布爾喬亞和伊娃·海瑟影響了一代女性藝術家的創作方向，許多藝評家批判當時的女性藝術家，始終走不出將藝術創作作為女性主義訴諸的媒材。另一方面，以物質、媒材的探索而言，那些從日常取材、加以改造的現成物（ready mades），縱然漸漸在60至70年代成為雕塑範疇的延伸，然而，卻受到一派評論者對「藝術自主性」（autonomy of art）不足的批判，由於大多的「成分」不屬於藝術家原生的創造過程，因此被認為不具高度的藝術性。在觀念還未突破的階段、現成物扞格不入、還未成為雕塑的主流語彙之前，社會外界對於女性藝術家的讚譽消停了許久。然而，在90年代後，以瑞秋·懷特雷（Rachel Whitread）以一座透納獎成為一道驚雷，翻轉、震動了

女性雕塑藝術的氣象。從那時起，當代雕塑遂展開成為女性對肉身狀態、棲居空間和世界觀探索的新紀元。

脫殼：脫膜、鑄造的新母體

出生於東倫敦的瑞秋·懷特雷早年學習雕塑，年輕時曾協助策劃《女性的男人形象》（Women's Images of man）展覽，探討女性性格中的陽剛面貌，深深影響了懷特雷日後趨近「中性」且冷靜沈默創作語彙。熱水袋、樓梯、床墊、洗手檯、浴缸、櫃子、椅子，懷特雷擅長以軟質的塑料、橡膠、石膏等後工業時代的材質製作雕塑作品，並對棲居的環境進行紀實，並專注於日常中的題材中探問人與物、物與室內、室內與外部的連結。法國著名哲學家列斐伏爾（Henri Lefebvre）將「日常」認定為形塑社會現象的單元，稱之為社會的空間實踐（spatial practice），如此，人們在居家空間活動所接觸的「生活物件」，則能視為連結社會的「臍帶」，舉例而言，人們於對生活物件的居家佈局，如同

房屋、基礎建設之於一座城市，人們的呼吸、盥洗、睡眠，延展至社會空間，便如同一座城市的吐納、清潔、修護—皆為人和城市的自然樣態和結構，而「身體」在系統的部署中，則是成為了空間的「零點」。房屋（la maison）一詞於法文語境為陰性詞彙，的確，於房屋的「部署」而言，在上世紀以前的女性主義創作脈絡中，家庭經驗一直為女性藝術家的共同語境，女性亦多為主掌家庭起居的角色，然而，在此轉捩點，懷特雷將以往女性雕塑家慣常探討的家居生活經驗，套用至社會空間，並開啓新的空間對話，女性主義行經至此，將社會空間視為一有機體，遂而有了更寬廣的面貌，將以往陰柔氣質的場域延展至社會空間，將過去一世紀對女體的凝視，轉而對母體的敘事。

一如萬物的母體追溯自原生湯（世界混沌之初的化學池塘）、人類最初的母體來自母親的子宮，物質空間即為當代人生存的母體，而對懷特雷而言，空間的探索包含「虛與實」。如果「實空間」為場域中深具「量

體」（mass）和體積（volume）的物件、牆面、室內建築所構成，那麼「虛空間」則為剩餘介質，懷特雷稱之為「負空間」（negative space），亦就是說，對日常物品的鑄件，相反地，是一種對「剩餘」空間的脫膜。〔無題（圖書館）〕一作，乍看之下就像擺滿書架的場景，然而仔細端看，便會莞爾於懷特雷的戲法，她將書架與層板間的「負空間」提煉後以水泥灌漿鑄造，高度還原圖書館的結構，卻將應在空間中屬於客體的「剩餘」轉變為主體，反轉虛實，卻引領觀者在熟悉的日常間體驗曖昧的似曾相識、卻不曾相識的陌生情境，如同空間的鏡子，將反面的空間自虛空召喚出來。懷特雷透過雕塑「真空」了空間，在空間中建構新的母體空間—更加宏觀、超然地當代。

廢棄物、水泥板構成的後工業創世紀

上世紀女性藝術家在創作上刻意將女體「隱身」，幻化為抽象之物一如伊娃·海瑟的極簡線繩



1.懷特雷將書架與層板間的「負空間」提煉後以水泥灌漿鑄造，高度還原圖書館的結構，卻將應在空間中屬於客體的「剩餘」轉變為主體，反轉虛實。

Installation views of Rachel Whitread at Tate Britain Photo: ©Tate (Joe Humphrys)

2.瑞秋·懷特雷2017年9月12日至2018年1月21日於泰德英國館舉辦個展時的展場作品照

Installation views of Rachel Whitread at Tate Britain Photo: ©Tate (Joe Humphrys)

雕塑、露易斯·布爾喬雅的蜘蛛，從「具身化」(embodiment)到本世紀的「空間鑄造」，菲利達·巴洛(Phyllida Barlow)橫空出世的水泥板的後工業「建築」，如同大地之母的當代新世界。育有五位子女，一生為大學藝術教授的巴洛，桃李滿天下，連瑞秋·懷特雷、道格拉斯·戈登(Douglas Gordon)皆為她的學生。巴洛於65歲退休教職後，辦了幾場展覽，她默默無名的藝術生涯瞬間在幾年內達到高點—被畫廊鉅子豪瑟沃斯挖掘，入圍2015年透納獎，現年74歲的巴洛，甫空運整座工作室代表英國參展第57屆威尼斯雙年展，然而，成名來得恰好，不早也不晚，這時的巴洛沉穩又溫厚，走過了大半生，歷經結婚、生子 and 人生的四季更迭，她像路易斯·布爾喬雅一樣，雖然年過65歲才被發掘，卻早已澱積創作的能量和生命厚度，一鳴驚動藝壇。

2014年，英國雕塑家菲利達·巴洛首次在泰德英國館(Tate Britain)登場，這件為美術館委託案製作的

〔碼頭〕(Dock 2014)，是巴洛最具規模的木製結構大型作品，她將廢棄的木材、殘片、紙板、膠布、水泥等，透過大型的不規則拼貼(collage)，企圖昭示一種「失序」感，抵抗雕塑的古典美學，以雜亂的媒材構築瑣碎又龐大的敘事。巴洛的創作聚焦在當代人於城市和家國的生存狀態，然而，她卻獨鍾那些材料的殘渣、垃圾，將觀眾隱沒在高築的廢棄結構體之中，藉此讓他們體驗日常事物的倏忽消散和瓦解，誠實地將事物迅速崩解的當代現狀，透過劇場式的壓迫性雕塑作展演，巴洛的想法近似於科學原理—「熵」(音同商)。熵為世間的「失序狀態」，例如生命消亡、有機體腐爛、沙雕被海水沖散，巴洛專注於傳達「熵」(失序)的瑣碎疊加。這件名為「碼頭」的作品，猶如沈積漂流在當代社會中各種廢棄物件的構成物，在後工業的發展中堆積成「熵」。關於不可逆的現象、不可追的時間。美國藝術家羅伯·史密森(Robert Rauschenberg, 1938-1973)亦曾發表一篇〈熵與新紀念碑〉的評論，將「熵」此科學觀

念在藝術作品討論上作觀念移植，他認為除了「失序」本身，「熵」也緊扣著物質和時間的關係³，菲利達·巴洛的作品恰好能沿著史密森對「熵」的藝術理論作探討，關於巴洛作品中崩壞破碎的後工業廢料，正如同不斷成長、膨脹的「熵」，反映尾隨著繁榮工業而逐漸增生的文明肌瘤。菲利達·巴洛以不規則的結構重新建構後人類紀的世界觀，誕生一處嶄新的、母體空間的拓撲，帶領當代女性雕塑藝術打開不同的可能。

英國當代女性雕塑的下一頁

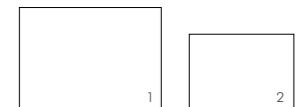
1990年代，青年英國藝術家(Young British Artist，簡稱YBA)攪起全世界的當代藝術的一池春水，當時一票青年藝術家，風格迥異地批判英國的社會現況，不論是達敏·赫斯特(Damien Hirst)的離經叛道、翠西·艾敏(Tracy Emin)在知名作品〔我的床〕中沾染保險套、血漬內褲的被單之乖張瘋狂行徑，同為YBA成員的瑞秋·懷特雷以長期冷靜、沉著的「空間紀實」，撥

開女性的角色外殼，既出世又入世地在社會的邊界之處觀察，這個時代，在英國深陷脫歐風暴的當前，當潮的女性雕塑不再反烏托邦，而是以雕塑的多媒材的物質形式、色彩和結構真實的反映社會空間，以母體空間這座更大的視野，構築虛構和現實的雕塑新紀元。✎

¹ Shannon Hunter Hurtado, *Genteel Mavericks: Professional Women Sculptors in Victorian Britain* (Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts)

² <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5564-revolution-in-the-makingabstract-sculpture-by-women-1947-2016>

³ 黃明媛，〈從博物館到荒野：論羅伯特·史密森「地點/非地點」系列作品與其文字撰述〉，國立台灣師範大學美術研究所博士論文，2005，pp. 141-146。



1. 菲利達·巴洛擅長以低廉的媒材進行創作，如膠板、塑料、布料、木條等材料進行大型結構的拼組。
Phyllida Barlow dock 2014 Installation views: Tate Britain 2014 J Fernandes, Tate Photography

2. 菲利達·巴洛於2014年接受英國泰特美術館委託創作的大型裝置藝術。擅長展演城市壓迫感的巴洛，幽默地以梯形結構模仿了泰特美術館的大型地理形狀。
Phyllida Barlow dock 2014 Installation views: Tate Britain 2014 J Fernandes, Tate Photography