



1.



2.



3.



4.

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）

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

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」<sup>1</sup>，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）<sup>2</sup>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<sup>3</sup>，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

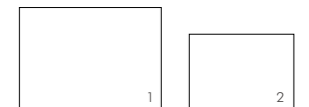
1990年代，青年英國藝術家 (Young British Artist，簡稱YBA) 攪起全世界的當代藝術的一池春水，當時一票青年藝術家，風格迥異地批判英國的社會現況，不論是達敏·赫斯特 (Damien Hirst) 的離經叛道、翠西·艾敏 (Tracy Emin) 在知名作品〔我的床〕中沾染保險套、血漬內褲的被單之乖張瘋狂行徑，同為YBA成員的瑞秋·懷特雷以長期冷靜、沉著的「空間紀實」，撥

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。■

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

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

<sup>3</sup> 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