

| 「當代雕塑」作為一種視域

王品驊(曼萍) | Pin-Hua Wang (Man-Ping)

國立彰化師範大學美術學系專任副教授
Associate Professor, Department of Fine
Arts, National Changhua University of
Education

一、前言

在探究「雕塑」是什麼的各種理論中，常常被提及的美國後現代評論者 Rosalind E. Krauss 在她以〈擴展場域中的雕塑〉一文中，提出了一段描述：「雕塑是一個歷史限定的範疇，而不是一個普遍性的範疇。就像任何其他成規的真實狀況一樣，雕塑有它自己的內在邏輯，它自己的一套規則。」那麼這個被 Krauss 視為是「雕塑」的內在規則又是什麼呢？她在討論了一些歷史案例之後，她描述「雕塑的邏輯離不開紀念物的邏輯」、「在一個特定的地方，合於一種特定的意義／事件的一個標誌」、「雕塑通常是具象的、直立的，它們的台座是雕塑的一個重要部分，因為它們介乎實際的場所與再現的符號之間」而這些關於「雕塑」的描繪曾經「是西方藝術好幾世紀以來無數雕塑創作的泉源」。¹經由 Krauss 對於現代主義的反思、後現代時期的探討，她強調經由「後現代擴展的場域」之後，雕塑可以跟特定的媒材「雕塑」無關，而是「與一系列文化詞彙的邏輯運作有關」，任何媒材都可以應用於「雕塑」之中²。從二十世紀六〇年代開始，「雕塑」固有的定義都已經在擴展中瓦解，「雕塑」的實踐型態已經進入需要重新定義的狀態。

1 Rosalind E. Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》（臺北：遠流出版社，1995），頁 383。

2 Rosalind E. Krauss 著《前衛的原創性》，頁 387、396。

二、「當代雕塑」作為一種視域

若將「當代雕塑」作為一種觀看的視域，筆者認為將有兩種觀察與檢視的面向，其一為創作者自身是否以「雕塑」的創作意識發展其創作？藉由此雕塑意識的實踐，作品呈現出了某種「當代性」？其二為「當代雕塑」是否僅僅意味著一種觀看方式？也就是說，作為一種詮釋作品的外部視點。由內與外的兩個向度，能夠成為我們討論「當代雕塑」的討論依據嗎？亦即，藉由創作者的創作思維檢視有關「雕塑」的實踐意圖，藉由藝術家作品分析與詮釋，探討其對於「當代雕塑」是否有所回應？本文將嘗試以 2023 年 9 月至 2024 年 3 月半年期間的展覽作為觀察範圍，重新思考「當代雕塑」。

（一）、量體、材質與物性

詹士泰《拙磨》個展在藝術家的手工製作下，作品並呈著石材的粗糙與光滑之對比，材質性透過觸覺感而體現，多是處理得極為細緻之後的一種低調性。即使有著精準精微的造型特徵，仍透過細節與留下的鉛筆線，讓作品停留於從容自在的氛圍裡。展覽簡介提到他的創作「都在思考如何與石材保持平等的關係」³，正是這些非常細膩的處理石材的手法與態度，讓藝術家的作品體現石材根本而精微的質地，安靜、有溫度的物性（objecthood）美學。（圖 1）

3 〈拙磨詹士泰個展〉，就在藝術，2024.3.16 更新，<https://www.projectfulfill.com/mi-rifletto-chan-shih-tai-solo-exhibition.html>。

徐瑞謙創作透過身體動作與材料的相互影響，〈皺褶一方塊，2023〉也是該展中比觀者更高大、跟空間相互對話的一件作品，延續藝術家過往的創作脈絡，可見他藉著敲打於方塊表面留下了身體與材質持續互動的複數語彙，使得這件作品再次成為某種足以銘刻藝術家身體感知，以及儲存其存在痕跡之物。(圖 2)

李承亮《萬年站的下一站》伊日個展，展場外一座巨大的〈世界大同〉以水泥製成的量體，給予觀者一種城市人工建築、公路高架橋的橋柱等的熟悉經驗喚起，伊日頂樓放置較早期的〈月球太空計畫〉，像是在城市高樓大廈間的太空船降落基地，廣播聲音提醒著看不見的通訊時時刻刻都在發生。進入室內展場，是藝術家以公路電影作為敘事架構，所創造的奇特場域。藝術家極具想像力的音樂即興、太空艙、椰子樹、洋溢古典懷舊風的金屬載具，創造著某種將物質現實蕩漾為幻境的魅惑力。(圖 3)

詹士泰、徐瑞謙的造型物之語彙以材質的、前符號的方式表達自身，未借由社會性符號表達。然而，李承亮的水泥、金屬大型製作的量體與造型語彙，以及戶外作品藉由「萬年站」的意涵，召喚城市建築、航太工業、後工業廢墟、公路場景、速食餐飲的意象等，建立了作品的社會性關聯。李承亮將雕塑的金屬材質跟工業感結合，不僅標誌了工業對於雕塑的影響，也透過量體搖擺的物理性及機械性等帶入了時間。

(二)、動力機械與時間性

徐瑞憲在雙方藝廊的《之間 I / 九個夢—跳格子》個展，呈現了兩件構思十餘年的大型機械動力裝置作品。他的創作一直透過金屬動力結構回應著包浩斯以來現代工業影響生活的時代性。〈之間 I〉

運用了 AI 數位演算控制系統作了類比與數位的跨域整合。〈九個夢—跳格子〉則是充滿童年記憶以及跟時代環境銜接的夢想。藝術家作品充滿的感性詩意，藉著夢想回溯著個人的生命意義。（圖 4）

邱昭財在《時·態的凝視》個展中以〈發條時間〉系列作為主題，創造了讓抽象造形語言動態演繹的架構。觀者轉動發條金屬物件產生動態運動，體現了對於「時間」本身的追問，藉著時間和金屬物件的動態，有幾組幾何造型在運動中體現著切面與切面、幾何形象微妙變化的瞬間，讓「凝視」時間流動，成為幾何造型持續轉譯自身的過程，彷彿在與現代抽象的精準精神相互呼應。（圖 5）

（三）、雕塑擴延後的「場域」

王德瑜《No.104》個展，是以雨果壘兩層樓展場空間為場域，運用白色半透明彈性布料，進行垂直、水平空間裝置的作品。透過具有雕塑意識的軟性造型物，她的創作核心其實是空間，或是被造型物所重新詮釋的內外空間。當空間重新被造型物所「雕塑」，觀眾身歷其境感到新鮮、陌生、遊戲探險，種種稍縱即逝的知覺體驗，才是她所創造的完整「場域」。觀者進入空間或作品內部的身體位置、五感之觸覺、聽覺經驗，有時比視覺更被藝術家的創作所強調。（圖 6）

吳瑋庭《日常雜訊—錯覺層次》以極少的物質性，將整個展間的現實性轉換為光面與白牆構成的特定場域，淡淡的香味若有似無地瀰漫於多層次、景框式的場景中。所有人為置入的物件，翻轉了觀者與空間的關係，這些難以仰賴話語、精微細緻的感知經驗，跟王德瑜作品一樣，只能以臨在「現場」的場域方式被體驗。（圖 7）

洪聖雄的創作主軸關心雕塑如何被擴延，水谷藝術展出的《合

作者的居所》個展進入了一種「觀念性雕塑」的手法，透過十組過去佈展的木工、燈光、音樂等相關的合作者，以解構、拆解展覽專業建構的反向手法，呈現「雕塑」的概念如何被形塑。(圖8)

丘智偉，《河邊的巨大之物》將福利社的地下室空間處理成單一動線，地下室的樑柱邊角成為藝術家裝置河濱水泥結構的場所，雕塑專業的眼光使得他透過攝影，將建築化為幾何物，藉此體現著「凝視」的視角和流動時間，譯寫著以身體尺度看待事物的視點。(圖9)

本文所討論的藝術家都具有「擴展中的雕塑」的特徵，都藉著空間裝置手法創造了「場域」。「空間」與「場域」的差異，就在於後者必須要有觀者在場身體方能完成。讓雕塑朝向「觀念性」發展，是「擴延」雕塑重要方法。

(四)、詞與物

《張文苑：找一個單字來區別自己》，當藝術家在一組組的物件旁附加了兩個語詞之後，時間、事物屬性、命名、語詞關聯與錯置等一連串的效應，「這讓表達一件事情更加複雜也更加有趣」⁴。從藝術家個人網站的早期作品來看，我們其實能夠看到她從雕塑語彙擴延出的觀念性雕塑路徑。⁵(圖10)

從張文苑早期作品體現的藝術史對話歷程，可以視為是具有雕塑意識的創作者，這部分特質延續前面幾位藝術家。接下來的幾位

4 〈張文苑：找一個單字來區別自己〉，YIRI ARTS 伊日，2024.3.28 點閱，<https://yiriarts.com.tw/exhibitions/135/overview/>。

5 張文苑個人網站，2024 更新，<https://www.wenwoanchang.com/about>。

藝術家，則有所不同，從旁觀者後設分析來說，他們是在作品呈現的手法上，運用了「雕塑」語彙。

李明學個展《食／物 __ 譜》(Food/Object_Matrix)，「食物」和「物」是體現其理念的媒介物。展覽標題的「食譜」在藝術家「指鹿為馬」轉譯為〈光譜〉、〈星塵〉等等視覺語彙的過程中，衍生出了1966年傅柯(Michel Foucault)《詞與物》重新進行語詞與命名的系譜重構概念。藝術家想要藉由整個展覽的巧妙佈置所欲提出的：「藝術品可以吃」的觀念性藝術理念。(圖 11)

羅智信的〈Cat Litter Cat (蹲著)〉，標題「貓砂」之作即是運用貓砂塑造了貓的身形。藝術家刻意讓語詞、造型、意義的能指和所指產生了重疊、錯置，但反而因此衍生一種落差或縫隙。並且刻意運用材質在貓肚和屁股上置放著「黃金」，對應貓砂原本即是作為置放「黃金」的場所；此種潛藏於作品中的多義與自反，呼應著藝術家一貫的觀念性創作手法。(圖 12)

周育正的〈刷新、犧牲、新衛生 2/2〉，源自其〈刷新、犧牲、新衛生、傳染、清新、機器人、空氣、家政、潔克幫、香煙、戴森、現代人〉系列創作。讓圓形排列的英文字，化身為文字與圖像的雙重性。彷彿馬格利特(René François Ghislain Magritte)「這不是一根菸斗」，所產生的吊詭性。(圖 13)

「考察有關詞(語言)與物(實在)的秩序的不同」⁶，傅柯在1960年代提出的是對於文藝復興以來的西方文化和知識史進行的

6 Michel Foucault 著，莫偉民譯，《詞與物—人文科學的考古學》，(上海：三聯書店，2001)。頁 4。

認識系譜重構。而我們在張文苑、李明學、羅智信、周育正，甚至是接下來賴志盛的作品中都看到同樣問題脈絡的拆解。「指鹿為馬」一方面有機會拆解語言系統作為社會權力和知識建構的基礎，一方面能夠指出在被命名時，身體性的存在或物的實在，發生斷裂的時刻。

（五）、雕塑 / 去雕塑：邊界之外

賴志盛懸掛了一張雙人座椅在展間中，他針對展覽空間中曾經存在的複數時空進行對話，擷取出那些時空中曾借著懸掛、區隔、光線變化所開展出的「記憶」，進行一種重新配置情感的技術操作，這項操作「懸置」了座椅的不確定功能、以及座椅可能曾經承載的情感成分。原本可以作為功能性物件、或雕塑物而存在的「座椅」，也在「懸置」下被取消了功能性和雕塑的意涵。藝術家的意識脈絡並非針對雕塑的課題，而是以觀念藝術的路徑針對藝術自身進行提問。（圖 14）

三、當代性：場域、觀念性與系列關係

亞瑟·丹托（Arthur C. Danto）認為當代藝術（Contemporary Art）如今已成為一種無所不包的當下現況。⁷在此進行式中「當代

7 Arthur C. Danto 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後當代藝術與歷史藩籬》（臺北：麥田出版，2005），頁 36-39。

雕塑」也如此嗎？基於臺灣「當代雕塑」觀察小組成立，似乎就必須從回答這樣問題的起點開始，本文是嘗試回答這個問題的一種努力。

「場域」(field)的出現，可以說是「當代性」的重要特徵。這篇文章所討論的藝術家，基本上都具有以作品構成「系列關係」和「裝置」手法處理雕塑，為作品營造特定「場域」的特徵。「場域」的出現，則是在1960年代裝置藝術、環境藝術、地景藝術出現之後，「場域」和特定場址(site-specific)的重要性益發鮮明。而1960年代「雕塑」概念瓦解後的「擴展」實踐。「擴展」的發生通常是「觀念性」延展的結果，而且是根據藝術家自身的創作脈絡去擴延。

整體而言，以本文討論的藝術家案例，我們可以發現「當代雕塑」可能具有某些內在特徵，並不需要每位藝術家都具備全部特徵，而是有其中的要素即可。這些可能的內在特徵，包括了雕塑不再只是單一量體的完成，作品具有系列性關係、場域性、觀念性等，這些都是藝術家實現自身創作世界具有獨特脈絡意涵的重要方法；這些要素，也成為雕塑「當代性」的內在特徵。因此，回到本論文最前面的討論，無論是從藝術家的創作意識進行檢視，或是，透過作品的系列關係進行閱讀分析。最終兩者會殊途同歸。也就是說，當代觀眾在觀看「雕塑」時，不再只關注物件本身，而是仔細的搜尋著空間或環境中相關的蛛絲馬跡，也回溯著藝術家創作脈絡的延續性，憑藉著現場或多或少的線索，去閱讀藝術家對於「當代雕塑」的發展軌跡所做出的貢獻。

圖 版：



圖 1 詹士泰，《拙磨詹士泰個展》，臺北：就在，2024。

圖片來源：王品驊提供。



圖 2 徐瑞謙，《皺褶—方塊，2023》，ss space space，2023。

圖片來源：王品驊提供。



圖3 李承亮，《李承亮個展：萬年站的下一站》，臺北：伊日，2023。

圖片來源：王品驊提供。



圖4 徐瑞憲，《之間I／九個夢—跳格子》，臺北：雙方，2023。

圖片來源：王品驊提供。



圖 5 邱昭財，《時擬態的凝視—邱昭財個展》，
臺北：就在，2024。

圖片來源：王品驊提供。

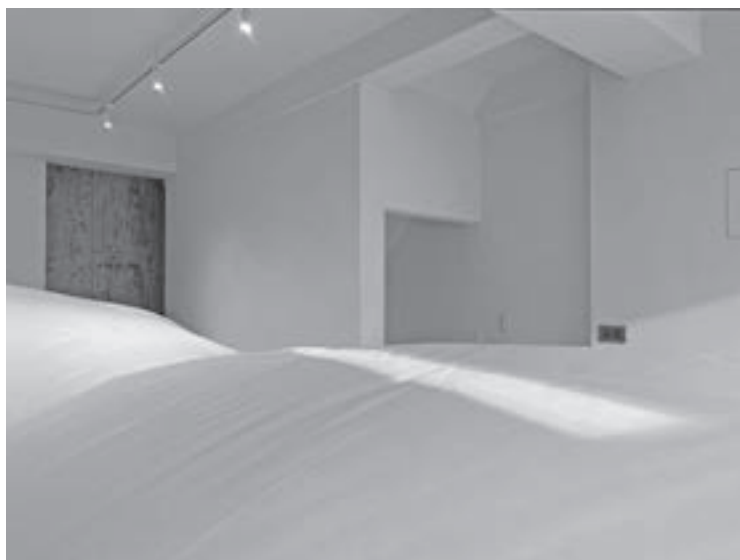


圖 6 王德瑜，《No.104 王德瑜個展》，臺中：雨果壘，2023。

圖片來源：雨果壘提供。



圖 7 吳璋庭，〈日常雜訊—錯覺層次〉，臺北市立美術館，2023。
圖片來源：王品驊提供。

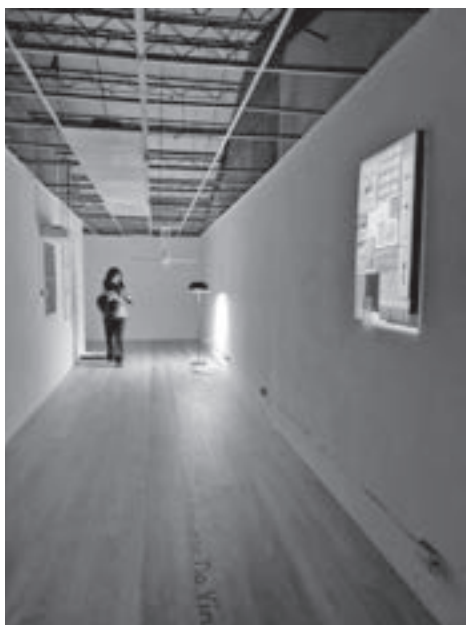


圖 8 洪聖雄，《合作者的居所》，臺北：水谷，2023。
圖片來源：王品驊提供。



圖 9 丘智偉，《河邊的巨大之物》，臺北：福利社，2024。
圖片來源：王品驊提供。



圖 10 張文苑，《張文苑：找一個單字來區別自己》，臺北：伊日，2024。
圖片來源：王品驊提供。



圖 11 李明學，〈食／物 — 譜〉，臺北：政大，2023。
圖片來源：王品驊提供。



圖 12 羅智信，〈Cat Litter Cat (蹲著)〉，新北：ss space space，2023。
圖片來源：王品驊提供。



圖 13 周育正，〈刷新、犧牲、新衛生 2/2〉，ss space space，2023。

圖片來源：王品驊提供。

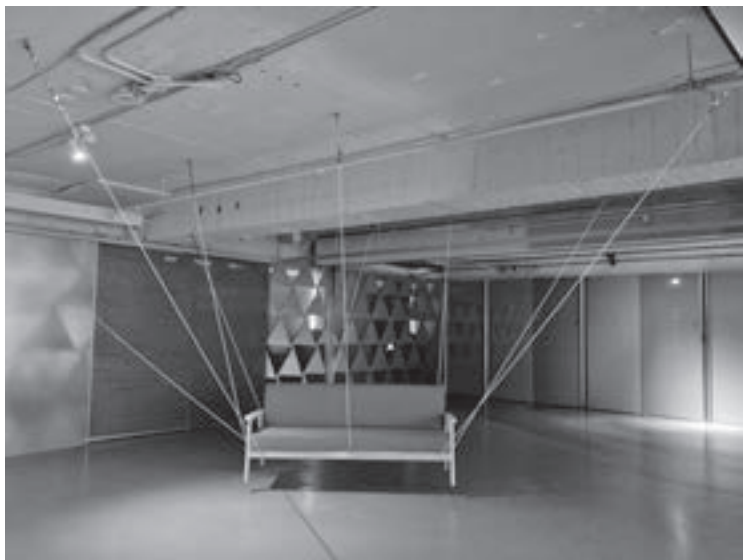


圖 14 賴志盛，〈動靜〉，臺北：洪建全基金會，2023。

圖片來源：王品驊提供。