

在生活物件的國度裡－廖瑞章陶塑創作論述

第一章 緒論

「在生活物件的國度裡」之創作研究是將生活經驗與藝術創作融合，由日常作息裡擷取創作靈感，藉由現實世界的物體意象，結合美感與想像，轉化原有物使新的造形脫離原本物品之屬性與功能，形成對該物體之美感距離而重新認知物體。同時利用生活物品的形體改造產生的曖昧造形，勾起觀賞者的想像，並喚起我們對於這些物體的共通的記憶。

關於現成物的創作觀念，自杜象提出現成物之後的物體藝術發展，已擺脫以現成物批判傳統美學的角色，而是將現成物、日常用品等熟悉物品的形象放置於藝術脈絡中，讓這些物體成為探討現代社會中文化、道德、時間、消費形態、生產過剩等議題的工具。筆者以生活中所熟悉的物品做為創作上的造形依據，並非在探討通俗文化的議題，而是將其視為如自然界的花草樹木一般，具有值得去發掘隱含在事物背後的真相，因為在生活物件的國度裡，平凡的東西像是隱藏在大自然底下的寶藏，發現它，並透過想像力將它轉變成為新的物品，試圖在生活中發現創作的樂趣。

第一節 創作之研究動機與目的

一、研究動機

本系列創作之研究動機是透過平日的日常生活物品的造形，呼應後現代社會的生活步調，以大眾所熟悉的物件轉化為造形符號，反映多樣、複雜且變化快速的外在世界對筆者生活及藝術創作之影響。筆者以熟悉的日常生活器物為造形的

依據，試圖將生活週遭經常出現的平凡器物，以個人的觀點將其重組與再造而衍生成為新的物件。並讓這些物件在重複與並置的組合中，以既陌生又熟悉的樣態闖入觀者的視覺記憶中。藉由陶塑創作新的記號與造形，產生隱喻與詼諧的機能。

由生活物件轉化而成為藝術作品的創作是對於現代所處的資訊環境的一種省思，它反映筆者從生活中擷取靈感的想法。同時將生活中的商品、工具等物體轉變成為藝術創作，用造形來表現生活中既和諧又唐突、既合理又怪異、既理性又荒謬的現象，並從後現代充滿不確定性的脈絡中，理出知識、生活與經驗的頭緒。

筆者希望透過陶土材質的溫潤與質樸的特質運用，呈現材質與形體之間的緊密關聯，從現成物件的觀察、認知與轉化的創作過程中，體驗事物所存在的意義，以及抒發出內心的情緒。這一系列作品利用一些日常熟知的物體，例如勺子、鎖頭、把手、工具等物件以重複並置的裝置手法創作一種新的視覺美感。同時因為陶瓷媒材捏塑的創作方式，提供一個融合知識、美感、感性與勞動的意志活動，反覆這樣的活動使筆者更能清楚的體認創作與生活的真實性。

二、研究目的

物體藝術的創作目的是重新去發現物體，以及有關它們的故事，再透過筆者的重塑，開啟對現成物重新詮釋的動力。讓這些經新器物造形脫離原本物體功能性的目的，而進入到藝術的脈絡中成為藝術。這種經由藝術手法讓原本物體本身之功能性消退，而產生本質上的變化，讓物體比原先的實用性來得更有意義。

筆者以物體藝術之創作概念，探析物件與人之間的關係，以及透過創作來實踐對人為物件的觀察與體驗，俾使創作與生活之間有更緊密的連結。同時利用陶土的特性，表現出對於陶土與外在形體之間的融合與新的詮釋手法。因此此次創作研究之目的如下：

(一) 了解物體藝術之學理，藉由生活經驗中對物件的觀察，轉化為創作之

造形與符號，並研究不同材質與陶瓷雕塑結合而創新陶瓷雕塑之可行性。

(二) 分析生活物件的形體特色，融合藝術理論，並比較陶土複製現成物與直接使用現成物之間的異同。

(三) 研究生活物件在現代文明中之角色，藉由物件的創作，探析物質文明之現象，實踐由生活經驗中表現創作議題之觀念。

第二節 研究方法與步驟

一、創作研究方法

本創作論述是闡述筆者將生活經驗中所接觸與經驗過的物體，以物體藝術之觀點為架構，分析對於所創作之物件的動機與理念。本創作研究方法是藉由創作一系列物體藝術作品的同時，對於藝術理論、藝術史、以及美學的等知識領域加以研究，期使創作與理論之間得以相互驗證，釐清個人思維與創作脈絡，因此本創作使用以下的幾種創作研究方法：

(一) 理論分析法

採取以文獻分析整理的方法，將相關的藝術理論、美學、哲學與藝術史加以歸納、分析與整合，釐清創作理念與創作歷程，發展出具有學理基礎的創作論述。在理論分析法的應用上，透過對藝術史資料、網路相關資料、哲學與美學理論、研究相關藝術流派及當代陶藝思潮的分析，歸納整理出與個人創作理念有關之理論要點，以提供個人在創作思維上的基本理論架構，茲分述如下：

- 1、創作研究關於哲學與美學理論的運用部分，透過哲學家與美學家對藝術與想像、經驗、戀物、藝術本質之關係作探討，並以追求物體之內在本質，分析對物體之藝術情感與迷戀情結，作為本研究之創作理念

與形式概念的理論依據。

- 2、研究現代藝術理論，並以物體藝術、普普藝術、集合藝術、後普普藝術與後現代藝術理論為主要研究重點，透過多位藝術家之藝術理論與風格之探討，了解藝術家以現成物件創作之理念。結合現實生活與日常物件作為出發點，使個人在藝術創作上朝向多元之表現形式。
- 3、透過現代陶藝與藝術思潮之理論交叉分析、物體藝術美學之探討、理解，以分析在自我創作中應如何發揮陶土材質之特性，試圖從中探尋當代陶藝可行之路線。
- 4、從文獻資料中探討有機抽象之發展面向，在物體結構的表現上，考慮利用雕塑變形、重組、與衍生出新的物件的創作手法，例如運用抽象藝術將物體變形與超現實主義中自動性技法的運用，並將探討新物件的象徵意含。

（二）創作之行動研究法

行動研究是將學理基礎付諸行動，從經驗中去發現問題、解決問題。行動研究的精神是受到實用主義的影響，強調從經驗中學習與調整，創作研究是根據創作者的實際創作行為與其思維，作品的產生就是經過創作與思考中不斷地改進與修正。行動研究對創作者來說，不僅是在創作情境中的一種自我反省、探究的過程，更是提供了系統性的思考和研究態度。在實際創作情境中，從問題的確立之後到行動過程，和從中不斷的修正檢討，思辯與行動的交互作用產生意義。行動研究是透過實務的工作，研究與解決自己所設定的議題，並進而找到解決與改善問題的策略，是行動研究法的目的。

行動研究（action research）一詞首由社會心理學家柯特·李文（Kurt Lewin, 1890-1947）所提出，「行動研究」對於創作者而言，是用有條理的步驟來研究，釐清自己面臨的創作問題，以期發掘、修正自己的創作方向。依據自身創作行為做適當的省思，關注研究結果的立即

性與及時性，強調行動及研究的結合與不斷循環的驗證。¹

有助於創作者在實際創作過程中，用理性的思辯理解創作行為背後所累積的思維意涵，增進創作的品質。

在創作研究歷程中，透過適宜的研究步驟，一面以行動解決疑慮一面以反省學習進而探究。一般學者的看法，對於行動研究的實施步驟有如下：

- 1、發現問題：問題通常就是創作與生活中所遭遇的問題，行動研究由此開始。
- 2、分析問題：即對問題予以界定，並診斷其原因，確定問題的範圍，以期對問題的本質具有較清晰的認識。
- 3、擬定計畫：在計畫中包括研究的目標，研究的假設及蒐集資料的方法。
- 4、蒐集資料：應用有關的方法，有系統的蒐集相關的資料。
- 5、批判與修正：藉著情境中提供的事實資料，來批判修正原計畫內容的缺失。
- 6、試行與考驗：著手試行。並且在事情之後仍要不斷的蒐集各種資料，以考驗假設，改進現況，直到能有效的消除困難或解決問題為止。
- 7、提出報告：根據研究結果提出完整創作報告。²

二、創作研究步驟

依據行動研究法之學理，筆者將創作研究分為以下的幾個步驟：

- (一) 釐清研究動機與目的：此一階段始於 2007 年，以文字書寫的方式將研究動機與目的逐一釐清，對於創作之動機與目的持續藉由文字的書寫並作適度的修正以求創作理念的精確性。
- (二) 理論資料的蒐集、分析、整理與探討：尋找相關的文獻資料，包括藝

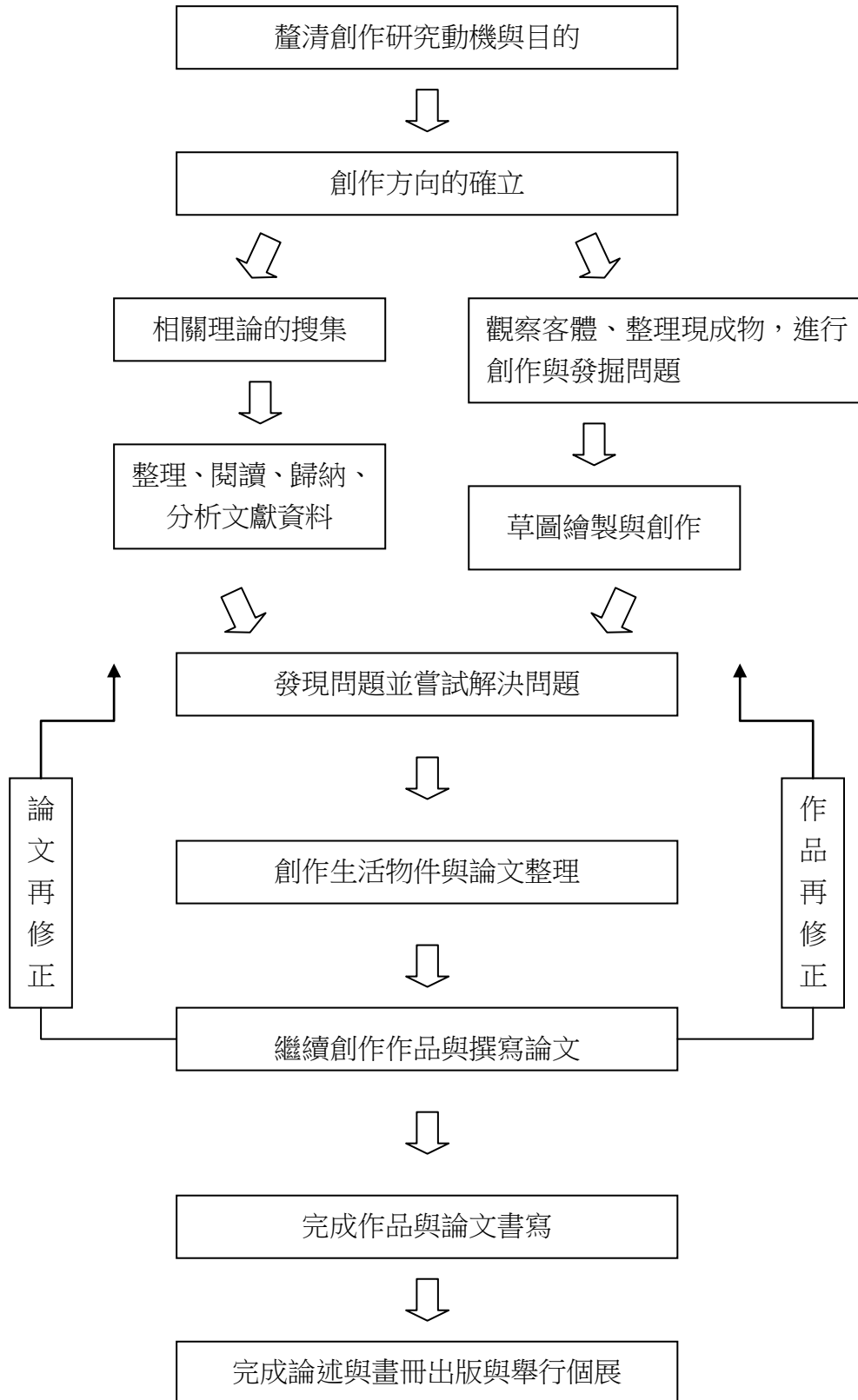
¹ 蔡清田，行動研究法（臺北市：五南，2000），24

² 賈馥茗、楊深坑，2000，24

術理論、美學思考、藝術史研究，藝術家理念與作品研究。

- (三) 不同時期作品之創作理念、形式與現階段發展之比較分析：生活物件系列延續以陶塑形式作為表現，但研究的動機由個人內在情感的探討轉變為從客體中發現經驗與生活的相互作用，並力求創作議題之探討的深度與廣度，提醒自己不斷的進步。
- (四) 觀察客體、整理現成物，進行創作與發掘問題：提醒自己從生活的時空中觀察，關注周遭的人、事、物。
- (五) 創作內容與物體藝術之關聯性檢討：檢視創作之內容與品質，並與生活經驗與物體藝術的創作理念相互對應，使作品能適切的傳達意念。
- (六) 作品之再修正與創作研究論文之撰寫：藉由展演與研究動機之文獻資料整理，完成創作作品並檢討修正，開始撰寫本創作研究論述。
- (七) 作品與論文之修正與總結：完成此一階段之作品與論述書寫。

圖 1-1-1 創作行動研究步驟圖



第三節 研究範圍與限制

一、研究範圍

本研究範圍與限制係以個人 2007-2011 年之間的創作為主，筆者以生活中的日用物品為創作上的客體，詮釋個人對這些客觀環境中的物體與個人之互動與影響。研究的範圍在理論上涉及對當代藝術理論思潮、美學。在形式上以物體藝術的風格，汲取人造的器物之外形與意象，運用簡潔的造型風格，追求物體的隱喻性與啟示性。

- (一) 時間範圍：以筆者 2007-2011 年之間，以日常生活中的物品轉化為陶瓷雕塑之作品。
- (二) 主題範圍：由「生活物件」之探索出發，選擇對個人具有特殊意義，或者在造形上具有趣味與變化的生活用品與工具，將這些人造物進行想像與改造。
- (三) 形式範圍：以變形、堆疊、重組等形式，重塑日常生活物品之意象，創作目的不在於對完美造型的追求，而是以雕塑與裝置的手法以重複與堆疊等形式，運用手塑，注漿翻模、複製與重組之技法，詮釋一般日常生活中為人熟知的器具，創作人造物體的新意象。
- (四) 媒材範圍：使用陶土為主要媒材，並依創作理念以及裝置之需要，加入其他材質，例如鐵、塑膠與木頭等材料。
- (五) 技法範圍：作品以雕塑陶土，經由盤條手塑、注漿翻模等方式成形，作品表面施以化妝土和釉，並置入窯中燒製。

二、研究限制

- (一) 媒材之限制：本系列創作研究是以泥塑為主，並依作品之需要而加

入其他媒材。以陶土塑造物件之方式與物體藝術家直接利用現成物創作之間的差異在於：物體藝術以輔助與調整的觀念面對現成物，而筆者是將現成物看作是一個日常生活之記憶與美感經驗，利用現成物件之印象，透過陶土的捏塑而賦予物體一個新的形象。

(二)物體之限制：對於創作之形式是透過日常生活中的物體而獲得靈感，因此它並非從自然界中獲得造形上的依據，現成物是具象的物體，因此筆者此一系列創作是在表現物件的具體（concretions）藝術。

第四節 名詞解釋

一、物體藝術（Object Art）

物體藝術在藝術史上並非專指一個流派或一個藝術觀念，它是將杜象提出現成物觀念後的造形藝術風格做歸類，凡涉及此類型的藝術形態，不論是在觀念上或者作品形態上，皆或多或少接受杜象藝術觀念的啟發。物體藝術將物件看作是一個題材或客體（subject），將一般的物體以及非藝術之工業產品轉變成藝術品。藝術家看待現成物，就像是繪畫中的風景，或者雕塑中的人物一樣是有身分的，也就是說物體本身是具有性質與特質的獨立體，在時空中佔有一個實質的空間與位置，同時物體與物體之間因為各自的屬性差異，而可以區分並獨樹一幟。

二、現成物（readymade object）

現成物最早是由杜象所發明的名詞，與俯拾物（found-object）意義相近，意指原本就已經存在的物體，這些物體原本並非藝術的用途與元素，而是藝術家經過挑選將其轉化為藝術的造形與符號。杜象以現成物來形容被拿來創作成藝術之日常物品，用此物體質疑藝術的獨特性以及崇高的意境，同時顛覆藝術品必須

藝術家親手製作的觀念，藝術家以個人之美學造詣與呈現個人意念之角色輔助與分析現成物之意涵，發覺物體的新義或潛在特質。

三、陶瓷雕塑 (ceramic sculpture)

「陶瓷雕塑」一詞是為了明確區分非實用性的陶塑與實用性「陶藝」的分別。「陶瓷雕塑」是以陶土為媒材所創作的雕塑作品，它是在二次世界大戰之後才有較明確的脈絡發展，陶瓷雕塑的種類包括人物塑形，抽象與具象的造形藝術。以藝術流派來區分，它包含有容器 (Vessel)、怪佈藝術 (Funk Art)，裝置藝術 (Installation Art)，造形陶藝 (plastic ceramics) 等風格。陶瓷雕塑是以個人創作為目標的陶塑作品。它不受實用陶瓷的傳統美學限制，同時與現代美術運動的關係密切，如同雕塑家面對創作材料一般，陶藝家將陶土視為純粹的創作材料，並且利用原有的燒陶技術與釉藥知識表現藝術家的觀念。

四、生活物件 (Everyday Objects)

生活物件指的是一般在生活中所使用的產品，它是存在於我們週遭，每天與我們相伴的熟悉物品，例如牙刷、鏡子、檯燈、桌子、汽車、飛機、快艇等人造物。生活物件並非來自於自然的有機世界，它與物件 (object) 有一些差異性，物件通常包括自然與人造的物體，生活物件是經過人為加工生產的物品，其材料包羅萬象，從木頭工具到工業生產的塑膠製品皆是筆者所指涉的生活物件。

第二章 相關藝術理念及文獻探討

本章就筆者創作相關的近代美學、藝術理論與當代藝術史做研究與闡述，並從物體藝術之發展脈絡中探討對於近代雕塑以及陶藝之影響。第一節中以影響當代藝術創作之美學理論做文獻探討，第二節中筆者針對各時期之物體藝術之理論，包括物體藝術、現成物、商品藝術、新普普主義等理論研究，第三節中以杜象提出現成物之創作觀念之後的雕塑發展為主軸，研究各時期之雕塑藝術理論。第四節研究物體藝術對陶藝的影響，第五節研究現成物件的情感符號與魅力，以釐清物體藝術與筆者創作之間的異同，深化筆者對於物體藝術與陶土材質之間的理論基礎與創作論點。

第一節 相關美學理論之觀點

一、知覺、經驗、認知對美的影響

西方的美學思想是屬於哲學體系裡的一個學理，其目的並非研究何謂美，而是要在哲學的體系中解決藝術存在的意義與價值的問題。西方哲學中的本體論可以區分為唯心論 (Idealism) 與唯物論 (Materialism) 兩大主流觀點。兩者的學理是完全相對的概念，唯心論以精神、意志觀看外在的物質，所以物體是人的意識所創造出來的。唯物論則認為物體本身原本就存有，所以我們的心靈才能感受到而意識物質存在。從兩大不同的思想中，對於美學的思維產生影響，而發展出所謂的孤立派與脈絡派兩種思想體系。在藝術的造形上，唯心論使得西方的藝術在二十世紀初期發展出由內在意志為主的抽象藝術。抽象主義美學家渥林格 (Wilhelm Worringer, 1881~1965) 提出人類原生的「抽象衝動」，與恩斯特·卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874~1945)、蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer, 1895~1985) 等人提出的符號論美學，在探索藝術抽象性的根源，本質上的立論皆以探討自然生命之意義為出發點。他們認為人類內在的抽象與移情衝動之本能，可以在對自

然界中，有形的人、物、風景等，無形的聲、色、情感等觀察經驗中，藉由抽象的符號、形體來傳達與溝通。

而發源於十九世紀末的實用主義 (Pragmatism) 哲學，則是以務實的態度面對兩大思潮的二元論疑惑，試圖在經驗中尋找對於人類比較切合需要的思想，因此它並不排斥物質世界或宗教精神所帶給人們的正面意義。實用主義的哲學在二十世紀成為美國的主流思潮，對於教育、社會、藝術等各階層都產生極為重大的影響。美國近代的哲學家杜威 (John Dewey, 1895-1952) 的哲學思想，是繼承黑格爾與康德的理論，並以實用主義為思想基礎。在杜威的哲學思想中，認為觀念思想並不是絕對的完全固定不變的，杜威的思想從西方哲學的二元論中另發展另外一個學理，把人視之為自然界中與動物沒有兩樣的物種，他認為人與動物一樣，一切的思想與作為都是經由環境中經驗的學習與累積而來。杜威所強調在工作中學習知識，而知識是經驗的累積的思想影響美國近代的教育思維。當杜威晚年時發表了藝術即經驗 (Art as Experience) 一書，在此書中杜威將其一生中對於所謂的經驗、自然、生活做合理的連結與解釋。杜威將其美學的理論奠基於人類日常生活經驗，他將藝術的發生與審美的標準維繫在人類日常經驗間。他主張藝術應該是一個貼近現代人類生活經驗的文化活動，美感經驗與平常經驗應該具有連續性。藝術活動不應該孤立於一般的生活之外，要想知道藝術的秘密，杜威建議我們回到人生的平常經驗 (common experience) 甚至低於人的動物活動，因為藝術即從其中發展出來的花果。要想知道藝術與美感經驗，則須了解人的平常經驗與動物的生活。³

杜威在三〇年代最有影響力的一點，在於它看到未來的重心是「以一般的生活方式來延續美學經驗」。他認為經驗認知中蘊藏連貫性，使美學的意識變得純淨，而其根源即是從日常生活中的各種物質衍生，要喚起這種認

³劉昌元，《西方美學導論》(台北市：聯經，1994)，116。

知，必須將人類經驗中的藝術來源逐一挖掘出來。⁴

根據杜威的理論，藝術不應與生活隔離，將藝術與具體經驗中的客體隔離，並將藝術之表現加以精神化，使得現代藝術因而落入自我演繹囹圄中。杜威認為由日常經驗中所觀察以及發現到的事物可以轉變成為藝術，而從日常經驗出發的形式可以形成一股力量，並將人們活動的正常進程納入美感的價值體系中。對照杜威的理論與由現成物發展而來的物體藝術，對於物體如何能透過經驗與生活而成為藝術，其藝術性與價值為何？可以找到合理可行的脈絡予以理解。

「經驗是一個更大的整體，而人們所親歷的經驗也只是一個包羅萬象經驗中的一部份而已。人們無法得知其範圍有多寬廣，彷彿觸摸不到其邊界，而人們則靠想像力自由構築起無限的宇宙，因此每一件藝術作品的產生，都有一種不可為理性所理解的東西包圍著。」⁵

這個不可為理性所包圍的東西，指的便是人內在心靈的部分，也是人類創造藝術活動的來源。因此雖然實用主義主張從生活經驗中發掘藝術創作藝術，但它並不意味任何事物皆為藝術，藝術的產生仍然是一種有系統與目的性的知覺活動，透過藝術家的創作過程將一個物體轉變或者將內在的情緒以視覺呈現才可能成為藝術。

藝術是人們有意延展自身生命，因而運用物質材料與自然力量的證明。……人類能夠有意識的一再反覆去統整結合感知、須求、內在驅力和行動等等生物特質，藝術是人類能有意識回歸、活生生的具體證據，在意義、感覺統合、需要、活動與生物特徵的層次上。但意識的介入也適時成就了一種想法，即視藝術為一種自覺的思想，而這正是人類歷史上最偉大的歷史成

⁴徐梓寧 譯，《藝術與生活的模糊分際》（台北市：遠流，1996），14。

⁵ John Dewey, *Art as Experience*. (New York, New York. The Berkley Publish Group, 1934), 167.

就。⁶

二、本體與客體的認知

把物體 (object) 當作創作的題材與元素，在二十世紀初以前的藝術範疇中，不論是繪畫或雕塑皆未曾出現過這樣的題材與風格。物體藝術將物件看作是一個題材或客體 (subject)，就像是繪畫中的風景或者雕塑中的人物一樣是有身分的，也就是說物體本身是具有性質與特質的獨立體，在時空中佔有一個實質的空間與位置，同時物體與物體之間因為各自的屬性差異，而可以區分並獨樹一幟。物體成為藝術表現的元素，約在二十世紀初時，畢卡索、布拉克以及杜象等人將現成的物件直接取用，成為創作的原件。自此之後現代藝術存在這種藝術的形式，因為無法將其歸類在傳統的藝術形式中，因此以物體藝術稱之以與傳統雕塑做區別。關於人類與物體之間的情感，哲學家康德認為：

哲學家們曾對「物自體」(das Ding an sich) 辯論過。然而康德早在它的《純粹理性的批判》(Kritik der reinen Vernunft) 裡說過：「是否有所謂的物自體，我不知道，也不需要知道，因為一個東西對我而言，就只是他所呈現的樣貌。」東西(或客體)被視為不受我們影響的複合體具有空間的獨立性，時間的穩定性。但只要東西看得到、能摸，它就是主體了解的對象。⁷

哥德在它的《格言與沉思》(Maximen und Peflexionen) 裡說。不管人們如何把東西定義為客體，不管從哪一方面談，「客體」obiectum 這個字本意，是指一個相對物，它是主體想像的物體或內容，是這個與主體相對的東西。有客體就得先有主體。並不是由於東西的本相 (Eigen-sein)，而是現實必須

⁶徐梓寧 譯，《藝術與生活的模糊分際》(台北市：遠流，1996)，11。

⁷吳瑪俐 譯。《物體藝術》(台北市：遠流，1996)，6。

通過感知，經過主體的意識才存在。⁸

經過這樣的認知，可以斷言物體雖然原本就存在，但是它必須經由人類知覺上的認知，例如視覺、觸覺、嗅覺等的感知之後，才能和物體之間建立起關係。物體在人類的感知過程中形成意義，且在同一個文化環境中，其存在才具有意義。現象學的描述法（phenomenological description）：要使藏在研究對象之中的特質展現出來。胡賽爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859—1938）的現象學的描述法（phenomenological description）主張要發掘藏在研究對象物之中的特質，並不是對對象進行理念化的解釋，對於現象背後的深層意含；亦不預設立場或方法積極地探究，而是要求研究的本體對於研究對象保持開放的態度，被動的去整合感知，不積極主動地做解釋與增減的動作，讓現象可以以忠實的面貌還原。

美國的表演藝術與美學家安·派柏（Adrian Piper, 1948-）認為藝術物體的價值及意義來自於其獨特性，因為人類天生具備了戀物（fetishistic）的特質，人類的藝術以及經濟生產活動皆出自於對於物體的迷戀。根據派柏的理論，我們無法在一般的生活底下理解與解釋物體的獨特性，而是要透過藝術之詮釋來引起重視才能接近物體純粹的既定內涵。派柏的理論對於杜象以降的現成物創作的藝術風格提出一個合理的解釋，那就是物體藝術的藝術家們選擇物件的條件，並非依照物體的實際功能做為挑選機制，而是抽離其功能性，觀察一個物體的內在意涵，以找到物體的特質。

依照派柏的說法，許多當代藝術都涉入物體的創造，而物體企圖喚起人們注意它們的獨特性，亦即作為自我意識的氣韻藝術。...派柏建議一個思考藝術尤其是當代藝術的方法，就是企圖將物體自正式架構中抽離，讓我們可以確切思考它們的特殊和獨特性。⁹

⁸吳瑪俐 譯。《物體藝術》，6。

⁹湯瑪斯·華騰伯格。《論藝術的本質-名家精選集》。《The Natural of Arts – An Anthology》。（五觀，2005），5。

使用這些策略的理想結果是我們面對一個實體，迫使我們體驗物體自身的獨特性和奧秘之處；物體自身的方式抗拒我們的功能性分類，以及我們運用物體完成畫的企圖。¹⁰

將現成物當作物體（Object）或客體，是相對於以自我為主體而言。自我以外的東西都是客體，表示此乃是身外之物。哲學家康德認為這個客體的存在與運作有其在空間與時間裡的穩定性，是原本不受我們意志影響的東西。這種二元分法將物體與人的關係隔離，忽略了人與週遭環境的互動性。而杜威以實用主義的觀點，認為自然經驗是人類經驗的延續，強調我們的行為思想是在日常作息中與環境互動的結果。他認為人跟動物一樣都自經驗中累積知識。依據杜威的思想，人與物體的關係便非二元論可以簡單區分，事實上，人類文明與這個「客體」的關係自古到今有著密切的連結性，考古學家從遺留下來的器物中可以推測以前人類的文明與生活模式。有些民族視物體具有超自然力量，因著物體的外型、珍貴性或先知的遺物等原因而有膜拜或禁忌。現代人對於物體的依靠雖然不在於它的儀式性表徵，但是無疑的這些人造物提供我們更為便利的生活，人類也因為實用的理由不斷的改進發明更加實用的產品，這將是一場人類與物體之間永無止境的依存關係。但是無論這些物體在古代是與儀式、神話相關，或是現代的消費文化的實用性傾向，人類與物體的關係，除了主客之間的問題外，從經驗中產生的情感因素，讓物體保有一種非功能性的美學議題。

第二節 物體藝術之發展探析

在西洋美術史的發展中對於物體的描繪一直是繪畫傳統的一部分，但是直到西元十六世紀後模仿物體的靜物繪畫才逐漸受到畫家的重視，例如水果、花朵、

¹⁰湯瑪斯·華騰伯格。《論藝術的本質-名家精選集》，8。

花器、樂器等成為畫家喜歡描繪的主題。現代繪畫先驅塞尚（Paul Cézanne, 1839–1906）著名的靜物繪畫，開啟了立體派藝術家對於造形、色彩、線條與光影的新視野，其塊面分割與對物體的分析畫風，啟發立體主義者對於畫面呈現三度空間與時間並置的解決之道。畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）早在 1912 年時開始將一些現成物例如花布、繩子等直接拼貼在畫布中，讓繪畫產生立體主



義對於時間與空間存在畫面中的對應關係。（圖 2-2-1）同時因為真實物體的植入，促使真實物件與繪畫之間交織組成新的媒材對話方式。此種以現成物直接放入藝術的作品中的概念，在杜象於 1913 年

圖 2-2-1：畢卡索，「靜物與藤椅」，1912，
複合媒材，29x37cm，巴黎，畢卡索博物館

首次提出以現成物來挑戰當時的傳統美學價值之後，物體藝術逐漸

再現代藝術的舞台上嶄露頭角。因

此，在此節中以現成物創作為主軸，研究

物體藝術的發展軸線，以及創作理念之演變。

一、現成物的提出與影響

1913年法國藝術家馬塞爾杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）將一個腳踏車的前輪放在一個圓凳子上，將原本非藝術的物體湊在一塊，開啟了一個藝術領域的新頁。（圖2-2-2）杜象以現成物（readymade）這個名詞，來形容被拿來創作成藝術作品之日常物品，利用這些物體質疑藝術的純粹性，以通俗的東西諷刺藝術長久以來追求的崇高的意境，同時顛覆所謂的創作必須透過藝術家的手來繪製或塑造的認定，撼動當時的藝術界，在觀念上影響當時以形式主義為主的西方藝術。

1913年杜象開始實驗著他所謂的「現成物」。他賦與一件未經改造的商

業量產品一如：一個尿壺、一把鏟子、一個名稱再予以展出，如此將它轉換為一件現成物雕塑。他的意圖在於強調藝術的知性本質，並且在過程中讓注意力轉離物品製造過程中的物理行為或工藝性。¹¹



圖 2-2-2：腳踏車輪，1913，車輪，高腳凳，110x205x94cm，巴黎國立現代美術館藏

杜象以現成物反對傳統美學打破長久以來認為藝術是追求美感的固有觀念，而讓具有觀念性與精神性的探討也能進入藝術的殿堂。物體藝術家以個人之美學造詣，呈現個人意念之角色輔助與分析現成物之意涵，發覺物體的新意或潛在特質。現成物的創作模式，讓藝術從人類的生產物體中尋找新的可能，使得人類的情感抒發聯繫在工業生產的物品上。對於當時的藝術界而言，礙於西方美學對於純藝術完美意境的追求，人類雖然天生有戀物的傾向，但是物質世界的東西是藝術家亟欲排除的物體，唯有從物質世界抽離，才能顯出藝術的深度與獨特性。因此當杜象拿出不具有美感形式的現成物時，對當時的藝術界造成的震撼可想而知。

杜象因為對於藝術的質疑，他認為二十世紀初西方藝術雖然經歷了急速的革命，但仍然是屬於純視網膜的。……杜象相當質疑繪畫的視覺本質，何以藝術一定要限定在純粹的視覺建構中？他要擺脫繪畫的生理局限，它所感到興趣的不僅是視覺的產物，還有觀念的問題，他要讓心智

¹¹ 黃麗娟譯，《藝術開講》，(藝術圖書，1996)，81

來主導繪畫。¹²

杜象以現成物做為創作的客體（object）把一般的人造物視為繪畫或者造形的元素，鼓勵新生代的藝術家正視工業文明之後人與生活物件之間的連結。杜象反對藝術僅止於視覺感官上的刺激，而將現成物自原本的「屬性」中抽離，賦予它一個新的意義，轉變成為一件「藝術品」。現成物的提出不僅是讓世俗的事物進入創作的領域，同時藝術家以觀念取代技法來創作藝術，影響往後幾個世代的藝術創作概念。

現成物透過新的標題與觀點，使之脫離原有軌道，而轉變為藝術品。他類似孩童透過遊戲（或演戲），把掃帚或竹竿（物品）變成一匹馬（對象），騎在跨下而樂此不疲。或者說演員再演戲時，他（她）已不是原來身分，而是扮演的角色，物品變成另外一種象徵。這暗喻現成物透過「藝術脈絡」（art context）便可成為藝術品。¹³

這段文字說明人類在日常生活裡的人造物品關係極的密切性，同時因為習慣了固有的生活節奏，以至於把這些物品當成理所當然的存在，而忽略了物體在實用功能背後的含意。或許是因為深度的依賴，這些物體變為我們生活中的一部分，當事物頻繁的出現在我們的眼前時，在心理上便把它歸為平淡無奇，垂手可得的物體。而弔詭的是，一旦這樣的物體被提到藝術的脈絡中，改變了物體的身分，擾動了我們的知覺與判斷力，使得物體在藝術體系裡產生兩種意義：一、它提供我們對於藝術之純粹性與美感認知之思索，二、它提醒我們對於事物之表象與內在意涵的質疑。因此現成物在創作中的角色，不僅讓是藉由現成物質疑藝術的本質，並讓觀念性與實驗性之探討可以進入到藝術創作中。

¹²何正廣。《杜象現代藝術守護神》（台北市：藝術家出版社，2001），9。

¹³唐曉蘭。《觀念藝術的淵源與發展》（台北市：遠流，2000），26。

杜象的反美學舉動在歷經了超現實主義以及達達的運動之後，經過數十年的沉澱，到了五十年代後期，物體藝術的發展已經脫離了達達的藝術主張，而結合了當時的社會脈絡，對於大量生產的商品提出欣賞與批判的建言。現成物的創作概念在一九六〇年代之後的普普藝術、新達達與新寫實主義中再次興起。選擇現成物作為藝術符號，為現代藝術家找到一個表現人與人造物之間緊密關係的出口。現成物在藝術脈絡中所扮演的角色，從純粹形象的挪用到藝術家對於選取熟悉的現成物，並重新製作或改造。藝術家利用這些現成物，目的不是在於恢復它原本的功能，檢視這些物體原有的使用功能對物體藝術家而言並非其關注的焦點，而是透過這些物體找到物件與人之間的關係，它包括有對物體的記憶、厭惡、紀念、喜悅、感觸等多方面的感情，現成物的選擇是主體對於客體的詮釋權的掌握，不論是何種物體，無關乎它的造形美與醜，重點是藝術家的選擇。藝術家在複製現成物的形體過程中，以放大、重組、改變質感等方式，將傳統美學中對於媒材與形體的重視，重新導入物體藝術的創作中。除了藝術家的詮釋之外，在物體藝術的世界裡，觀賞者與藝術品之間成為相當緊密關係，觀眾從和作品的互動中體驗創作物的意義，這與現代主義認為的藝術是崇高的，觀眾除了欣賞之外必須透過藝評家、策展人的解說才能了解藝術的做法完全不同。

物體藝術從原來對於美學上的反動演變成為集合藝術、觀念藝術、普普主義等以大眾生活商品或都會消費文化為主的藝術形態。新的藝術形態不是拿現成物來挑戰傳統藝術，而是認同這些人造物體是可以用來欣賞的藝術造形，使用這些物品所製成的物體自然可以成為藝術品，這是物體藝術自杜象之後，在觀念上的大轉變。現成物不再具有挑戰藝術的功能，反之，它在藝術脈絡裡被征服與同化了。因此從普普藝術、集合藝術到裝置藝術，現成物扮演極為重要的角色，藝術家從生活中去汲取所需，現成物像是山川流水日月星辰般融入藝術家的畫作中，甚至於把現成物當作「換諭」(metonymy)¹⁴的角色，藝術家利用人們對於日用

¹⁴ 換諭 (metonymy) 又稱為轉喻，主要是以一個與原意近似的詞句來替代原有的詞句，應用在藝術上時，創作者以某種圖像替代原有的圖像，以強化原意。

品的熟悉與情感投射，而意圖喚起內在情感。

現成物是一件既存的物品，它充斥在我們的生活中，它可能是一個禮物、或隨手可丟的廢棄物，在情感上，它可能承載某個記憶，可能是一段私人的或集體共通的記憶，當它成為一件藝術品或藝術品的部分時，被賦與一種新的定義。現成物尤其是一般流行文化中的消費商品，在一般人的眼中它是流行的象徵，而後現代主義藝術家使用這些通俗的物品作為符碼，呼應了後現代中的「淺平性」¹⁵特質，藝術不再是高不可攀獨立於社會之外，現成物或消費商品成為見證時代文化脈動的物體。

二、強調經驗的物體藝術

物體藝術（object art）在藝術史上，自杜象提出現成物之觀念後，歷經不同時代的演變，在創作的形態上形成各種表現形式。當藝術的表現從形而上的無形式抽象轉為形而下的具體藝術，藝術的創作脈絡便自然地強調「經驗」的重要性，藝術家透過對於一個物體的觀察，以及對於選擇材質上的深思熟慮，使得材質變一種傳達意念的語彙，換句話說，一個平凡的物體，經過藝術家的「經驗」並檢選之後，而放置於藝術的殿堂之後，它的角色與原意產生根本的質變。除了原來的意義被改變，亦成為藝術家用來與人溝通的工具。而觀賞者往往也被納入創作中，觀賞藝術作品的同時，視覺經驗與知識間產生相互的矛盾，而這些人們熟悉的物體形成藝術認知上的挑戰。

所有的人造物 — 不只是手工或商業產品，還有工業產品，大都是三度空間的立體物，除了具備功能，它也具備外形上的意義。一個東西的造形，受材料的特性、處理的技術、應有的功能和目的所影響。但沒有一樣東西不能拋掉它的限制，只用來觀賞和經驗的。¹⁶

¹⁵ 「淺平性」是後現代主義中對於文化藝術活動的用詞，指在形容藝術活動向大眾文化靠攏，以通俗化、流行化、短暫性為其創作特質，是對於現代藝術走向孤立主義與精英文化的反動。

¹⁶吳瑪俐 譯，《物體藝術》，12。

不論以何種物體進行創作，當一個物件因為被放在藝術脈絡中看待時便產生質變了，以杜象名為「噴泉」的小便斗為例，當現成物被提出作為藝術物件時，其意義便被改變了。美國當代哲學家丹投（Arthur C. Danto, 1924-）在 1964 年的詮釋是：

藝術變成藝術是因為被看成是藝術，以及因為他它放置在藝術的脈絡中來欣賞。（... that art became art by being seen as art, by being placed in an art context）他認為「把某件東西看成是藝術，需要眼睛不以責難誹謗的眼光看... 需要一種藝術理論的氣氛，一種藝術史的知識，一個藝術世界的視野。」¹⁷

杜象在晚年時接受訪問時承認當初一開始提出現成物做為藝術作品時是以一種反對傳統美學的精神，但最後這樣的質疑也失敗了，因為藝術界開始以藝術品的眼光欣賞它的現成物。因此驗證了，物體只有在被使用時是平凡的，當物體產生意旨時，它就不再平凡。現成物品的真實不在於它是否有用，而在於它意指的功能。¹⁸

所有這些即興方式完成的「變身」作品，都是將一具日常的物品抽離奇習慣性的處境，而呈現出另一種為大家所不熟悉又嶄新的概念。現成物本身可能是經由藝術家挑選過的，也可能是經由藝術參與製作的，在其不起眼的造形中，實際蘊含了一種隱藏的雜音，並引申出高層藝術的嚴謹性。¹⁹

以現成物做為創作主體的藝術家認為每天的生活中，從所接觸的物體裡皆提供我們成為藝術創作的養分，藝術家以藝術創作的方式，提醒我們對於生活週遭一切事物的留意。物體藝術總歸來說是將以往在純藝術的殿堂中被認為非藝術的

¹⁷唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，43

¹⁸徐洵蔚、鄭湛 譯，《後普普藝術》（台北市：遠流，1996），26。

¹⁹何正廣。《杜象現代藝術守護神》，77。

物質或看來不起眼的物體，拿來改造一番，成為異於傳統視覺經驗的藝術品。這些物體主要是商業產品與工業用途的商品，其中包括居家使用的日用品、家具、家庭電器、家用五金、報廢的汽車零件、塑膠製品等工業革命後所產生的文明產物。一些物體藝術家以正面肯定的態度去看待以及處理這一些物體，有一些藝術家則以批判質疑的精神，意圖喚醒人類對於地球暖化以及物質生產過剩的資源浪費等現象的重視。不論是以那一種觀念提出現成物件，這一些我們所熟知的日常器物脫離了原本的功能性角色，並在藝術氛圍裡產生新的價值與意義，當它只是一件被使用的工具時並沒有任何藝術上的意涵。

三、六十年代之後的物體藝術思維

六十年代的歐美是一個物資充裕，資訊媒體開始起步的年代。媒體傳播的力量，導致人們的生活習慣、消費方式的改變。一般人在生活安定富裕之後，除了追求溫飽之外，開始對於基本生活之外的物品有品味上的需求，因而衍生出新的消費行為與文化。新的商品不斷的推出，在喜新厭舊與追求流行的心態下，刺激了消費，讓物品的使用周期縮短，卻帶來文明消費之後所產生大量廢棄物與垃圾的後果。由於機器大量生產帶來一般商品製作的成本下降，帶動中產階級的購買能力。再者，家庭收入的增加以及汽車工業的逐漸普及，使得大部分家庭逐漸注重工作之外的藝術與休閒活動，人類的生活習慣正悄悄的因為經濟的穩定發展而改變，對於物品的依賴日與俱增。然而，在這空前繁榮的景象背後，卻有著不定的政治動盪與焦慮，美國因為越戰而帶來的政治對立由社會蔓延到校園的角落，美俄兩大強權勢力掌控的世界依然持續冷戰以及政治上的暗殺事件為國際社會帶來動蕩，這種氛圍對於觀察敏銳的藝術自然產生一些文化上的對應，五十年代興起於美國的抽象表現主義（Abstract Expressionism）所強調的個人內在情感的表現與探討，並將藝術孤立於現實生活之外的內心世界中的作法，已經無法滿足新一代的藝術家的創作，因而普普藝術（Pop Art）、偶發（Happening）、集合藝術（the Art of Assemblage）、觀念藝術（Conceptual Art）與極簡藝術（Minimalism）

等藝術形態應運而生。這種現象除了是對抽象表現主義的反動之外，更可以視作是一種積極參與現實社會的一種運動。這些藝術運動雖然有不同的藝術主張，但是它們的共通之處在於積極觀察社會脈動，使文化與大眾之間的互動形成緊密的連結。因此，大眾所熟知的圖像、商品便成為這些藝術家創作上所大量使用的符號。

物體藝術在六十年代之後，現成物在藝術家的眼中已經被視為藝術表現上的素材。藝術家在物體藝術中扮演幾種角色，第一是輔助現成物件，第二是解構以達到強調的目的，第三是藉由其表徵產生形象並重塑以喚起注意。現成物被當作像是木頭、陶土、大理石等雕塑物質一樣，是創作的材料，所不同的是，現成物這個材料具有其原本的形體，除了物體原本的性格（功能性）外，物體亦扮演擬像（simulation）²⁰的角色，人類將物體本身的意義符號化或表徵化，使得原本無生命的物體形成某一種神秘的力量。

六十年代的物體藝術在理念上以及對現成物的使用上，各自擁有見解與主張。普普藝術想由消費性的物品中強調藝術的平凡性。正如普普主義大師安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928–1987）強調每個人都有成為名人的機會，知名度並非名人要角的專利，一般人在現在資訊發達的世界裡皆有可能聲名大噪。因此，普普藝術家提出現成物體作為藝術元素時，物體不再被認為只是一個工具被拿來利用，而是具有功能的符號。普普藝術家認為這種取自現成物的概念，是將物件視同如有機自然界的物體，將消費品當成是視覺造型的藍本，主要呈現的是人類對於本身文化歷史的自覺與反省。

²⁰「擬像」是法國哲學家布希亞（Jean Baudrillard）用來描述二十世紀末期諸多社會與文化現象的一個重要概念。布希亞認為，擬像是本來一種模仿實物的東西，是實物的複製品；然而在二十世紀末所創造出來的擬像，卻已經超越實物本身，開始模擬原本就不存在的東西，而且比實物看起來還要真實，以致於想像與真實之間的界線徹底地崩解了。洪凌譯。《擬仿物與擬像》（台北：時報出版，1998）。1-5。

偶發與普普的藝術觀點較為接近，它們企圖將藝術與現實的界線打破，把真實的生活完全帶進藝術的領域。所不同的是普普的藝術家把真實放進藝術的脈絡裡；而偶發的藝術家是把不真實，荒謬的元素和真實一起混合，以產生新的情境，以製造新聯想的可能性。²¹

偶發藝術的創作行為是屬於觀念性的，偶發藝術將觀眾的參與視為作品的元素之一，不受時空的限制，作品也不一定在美術館中展示，偶發是在大眾的日常環境中發生，混合了運動與時空的元素，作品更跳脫了藝術品實體與不可變動的制約，拓展了藝術的視野。

極簡藝術則反其道而行，在一片紛擾吵雜的環境中出走，選擇一條寂靜的道路，排除一切世俗雜務，讓人這個元素退出主要的舞台，而讓物質浮現。讓材質本身說話成為極限主義的精神，極簡藝術主張少即是多（less is more）充分有力的說明了一切。極簡藝術家揀選工業文明的產物，依其特徵做有次序的重複堆疊與排列，排除藝術家個人的情感，藝術家只是幫助物質或物品找到它應屬的美感與本質。極簡藝術可以視為是現代主義精神的延續，在孤立主義的推波助瀾之下，將藝術的表現推到極致，致使藝術變得更為深奧難懂，也離一般群眾愈來愈遠。

後極簡藝術（Post-Minimalism）始於 1960 年代末期，雖然受到極簡藝術的影響，但有別於極簡藝術對於工業材質的運用以及堅持讓材質本身說話的理念。後極簡藝術視現成物與工業材料為藝術創作上的媒材，由生活的週遭環境中尋找，積極的投入社會環境中，後極簡藝術家反對沒有個人情緒的造形，而以更直接的身體勞動參與創作，作品也反映對於自我以及社會議題的關注。而不是如極簡藝術將人性從藝術中抽離，只單純的留下材質的特質。不論是普普或者後極簡藝術，都將藝術傳統上所使用的元素擴及到我們生活的週遭，對於現成物的定義又更加的廣闊了。

²¹唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，40

四、後現代主義中之物體藝術的形態

後現代（Postmodern）意指現代之後，是相對於區別現代主義的名詞。現代主義與後現代主義在藝術史中的分野上並不明確，後現代藝術其多元及無所不包的特性，使得藝術的脈絡錯綜複雜，因此關於後現代主義的論述，常有不確定的矛盾定義現象。

後現代主義具有去威權化、去神格化、反對二元對立的思想特質，但是並不完全否定現代主義所建立起來的價值觀，後現代主義的思潮與現代主義之間存在許多共通與相異的觀點，在藝術的表現上，現代主義所追求的純粹性被推翻，後現代主義以不拘泥於學院的規範，跳脫形式主義的範疇，藝術不再被視為孤立於人群之外的學門，它結合了時代的脈絡，從流行文化、平淡無奇的事物中，跨越不同的藝術類別，整合以往被認為不同領域的藝術。後現代在充滿不確定性的脈絡中，以唐突的、質疑的、怪異的、不合邏輯性的組合，創造新的語言與文化價值。後現代藝術的表現手法，利用轉喻、挪用等手法創造新的記號與語彙，產生隱喻與藉喻的機能，因而產生新的意義和含意。而充斥在生活中的事物對於後現代的藝術家們顯得格外具有意義，利用現成物本身具有的熟悉性與潛藏於背後的意涵，提出對於所處的環境的省思，將外在多樣性與複雜性變化快速的社會環境，以擬像的手法挪用圖像與符號，創造新的視覺語言。

後現代藝術家選擇無法引起崇高情感的事物作為題材。後現代藝術家挪用大眾文化的圖像，以一種享樂式的語言讚美現實生活的喜樂，那些關於明星、消費品、漫畫的作品，對過著一般生活的大眾而言是很容易辨認的，將這些生活常見的符號重新帶回藝術中，對大眾具有重大的意義，……想要在後現代藝術家的畫裡找到什麼樣的神聖啟示可能會徒勞無功，這些，刻意強調藝術大眾化的藝術家總是選擇無法引起崇高情感的事物作為題材，以一種清楚明白的語彙呈現出藝術的淺薄性，那些一眼即可辨識的影像、輕鬆且不

說大道理的作品，令人產生愉快的審美經驗，觀眾對這樣的藝術產生了親切感，而不是令人敬畏的神秘感。²²

在後現代藝術中現成物變成是創造新的視覺語言的媒介，藝術家否定了抽象藝術世界裡所強調的「藝術意志」²³這樣的概念，藝術的追求並非一貫的由人的內在意志所主導，而是認為人的意志並非一成不變的，可以隨著生活經驗與知識的累積而產生變動，因此生活中的經驗包括知覺、理智、視覺的刺激都是激發藝術創作的動力，藝術家從日常用品、垃圾、媒體、流行文化、卡漫、工具中去尋找熟悉的意象，然後結合經驗與知識融合成藝術作品。與現代主義相比，後現代主義的藝術家抱著正面積極的態度看待現實世界中的現象與其產生的物品，在嬉戲與生活中建構起新的價值與次序，後現代看似雜亂無章但卻暢行無阻，它不預設立場，拋開原有的包袱，在現成物體的使用上存有更加寬廣的可能性。

第三節 物體藝術對當代雕塑的影響

在傳統的認知上，雕塑是一個三度空間中的物體，它是人為的造形物，因此創作的內容涉及關於材質、形體、量體、空間等許多的議題和發展形態，但是在觀念藝術、表演藝術、偶發藝術、裝置藝術等的推波助瀾之下，雕塑必須是三度空間裡的實體，此觀念也漸漸瓦解中。雕塑的定義經過布朗庫西之形式主義風格的確立，到杜象提出新的藝術觀念的洗禮之後，經過將近百年的發展，當代的雕塑不僅是單純從材質出發，探討三度空間中的量體與造形的藝術，它並且不斷地

²²鄭惠文〈論後現代藝術的淺平性：向下沉淪或向外開放？〉，《明道通識論叢》，no. 4，2008，117。

²³叔本華追隨康德把世界分成「自在之物」的世界和「現象」世界，前者即「意志」，後者即「表象」。「意志」是一種深層的本質存在，它決定著表象世界，表象世界的一切事物均由意志生發出來。這種意志是一種非物，一種神秘的生命力，即一種「盲目的、不可遏止的衝動」，這種意志是普遍的，「它既表現於盲目的自然力中，也表現於人的自覺行為中。」魏雅婷譯，《抽象與移情》，（台北市：亞太，1992），25。

嘗試結合多媒材、聲光科技、現象學與時事脈動等元素，藝術家經由立體造形與媒材運用的藝術創作模式，希望雕塑具有更寬廣的意涵，除了形式與媒材的議題外，將觸角延伸至更多面向，例如政治、社會、心理等的議題。在後現代主義的脈絡中，藝術的原則被解構，現代主義的美學觀點失去批判的功能，雕塑超越原有的範疇，雕塑是否就是三度空間中的實體的概念也因此動搖，平面或立體兩者的分際變得模糊。回顧自從杜象以現成物成為藝術作品之後至今日的雕塑發展，當形式主義的美學觀念被解放之後，藝術家獲取了以觀念為前提來創作藝術形式的可能能量。如何去定義當代雕塑，似乎不能再將雕塑視為一個實體，如此單純便可以解釋清楚了。藝術家對於雕塑的詮釋方式與製作手法不斷的提出新的見解，試圖在美學與生活之間可以併行，觀念的實踐因此變得多元且複雜。因此筆者認為要研究及詮釋個人創作之脈絡，對近代雕塑以及陶藝的發展，有必要深入研究，以釐清觀念。

一、現代雕塑—從寫實走向抽象與形式主義

二十世紀初期，現代雕塑受到初期抽象繪畫理論以及後期印象派對於空間以及形體的理論啟發，使其朝向主張形式與色彩的解放之新造型藝(Neo-plasticism)與構成藝術(Constructivism)發展。雕塑從繪畫領域裡的配角中獨立出來，成為二十世紀一項新的藝術。法國現代雕塑先驅，布朗庫西(Constantin Brancusi, 1876-1957)為此一時期雕塑發展的代表性人物，布朗庫西延續後期印象派的主張，將自然界的形體歸納與簡化，試圖找到造形上最為簡約與完美比例的造形元素，作品因為量體、動態與質感等造形上的原理而形成一股凝聚的力量與動勢，他對現代雕塑的貢獻在於對雕塑物體的獨立性的強調，讓雕塑徹底從繪畫的附屬中獨立出來，不僅物體被簡化以突顯其造形之意義與美感進而探索物體的本質。



圖2-3-1： Constantin Brancusi, *The New Born*, 1920,
14.6 x 21 x 14.6 cm, 紐約當代美術館藏

(圖2-3-1)傳統的雕塑台座的處理方式亦變成作品的一部分來看待，而其雕塑經常針對同一主題，卻使用不同的材質表現，以強調各種媒材之不同特質。布朗庫西將形體簡化以致於逐漸變為抽象化，並將對物體的關注從外在的形體轉為表現物體潛藏的意象。他認為造型是一

切歷久不衰的藝術的基礎，強調作品的動勢必須具有張力，因此它以簡單的有機造型，例如蛋和魚，以其對於藝術的結構原則追求明確合理的物體次序與造形之美感。

布朗庫西的另一項貢獻是將雕塑與台座之間的關係重新界定，改變雕塑必須放置於台座之上的固有觀念，觸動現代雕塑的進一步解構。延續布朗庫西的現代雕塑風格，在雕塑的造形和量感方面，法國藝術家尚·阿爾普 (Jean Arp, 1886-1966) 與英國雕塑先驅亨利·摩爾 (Henry Moore, 1898-1986) 等人，從自然有機形體出發的創作原則，影響新世代的藝術家將人體與自然有機體作為造形元素，探討形體的線條、比例、塊體以了解物體的本質意義，或進一步地將形體分解，以強調人的內在心理與外在環境的關係。

二、杜象的影響－觀念性與精神性成為主軸

杜象以反美學的態度提出所謂的現成物，改變了孤立主義為藝術而藝術的創作思維模式，顛覆了人們對於藝術作品的品味以及欣賞的角度，拓展了藝術的視野，讓藝術不再侷限於具體形式的創造，而將觀念性與非物質的藝術形態，皆納入藝術探討的範圍。杜象以現成物挑戰傳統美學的做法，促使普普、集合、裝置

以及觀念等藝術的產生。物體藝術以現成物為創作的材料與分析的對象，把以往不被當成是藝術元素的日常用品提到藝術的脈絡中看待，並試圖從這些人造物體中給予重新定義，找尋物體與人之間真正的相互關係。物體藝術家們拋開對於傳統雕塑作品技術問題以及形體之美感等議題之追求，而以個人之觀察與觀念表現現成物，如此的創作行為讓藝術家對於藝術必須有所謂的技巧、造詣與品味等要求逐漸被改變。另一方面，杜象在一九一三年所提出的現成物體，預示了雕塑與非自然界的物體結合的創作模式。人類利用工業所製造的物品成為一種符碼，被提出來成為與藝術家對話的對象。例如極限主義藝術家安德爾 (Carl Andre, 1935-) (圖 2-3-2) 以大量工業生產之商品以重複排列的方式探討材質之一致性問題。安德爾的作法讓藝術的崇高藝境徹底地被打破，藝術的美感不再產生，僅剩的是藝術家的觀念與被揀選成為藝術品的物質。



圖 2-3-2： Carl Andre, *Equivalent VIII* 1966
耐火磚, 12.7x68.6x229.2cm, Tate
Museum 收藏



圖 2-3-3： Claes Oldenburg, 電扇，
1966-67.
塑膠、木、金屬。
305 x 149.5 x 157.1 cm
The Sidney and Harriet Janis 收藏

普普藝術家克勞斯·歐登柏格 (Claes Oldenburg, 1929-) 以軟性的材質顛覆

以往雕塑品給人堅固永久的印象。他從一些日常的物品中找尋靈感，將一般的生活物品放大吸引人們的目光注意(圖 2-3-3)，而後極簡藝術家依娃海絲(Eva Hesse, 1936-1970) 視材料如同現成物而提出對於諸多非傳統雕塑材質的實驗性雕塑。這些以往所不曾出現的藝術形態使雕塑趨於多元，隨著藝術觀念與材質表現形式的不斷推出，雕塑所探討的議題也更加的多元化。

現代藝術對於取自生活週遭的題材與物體變的更加的頻繁，美國教育工作者達米寇 (Victor d'Amico) 曾說:

「我們二十世紀人類，對東西的性格有一種特別明顯的興趣……創造的經驗，和東西的發現有關，它超過對東西本身的興趣，它應該使我們更意識到東西，自己這個時代及過去時代的造形語言……總之，在視覺經驗的漩渦裡，它應該使個體變得更豐富」。²⁴

杜象的觀念對於往後的物體藝術以及觀念藝術、集合藝術、普普藝術等的藝術潮流帶來極深的影響。他鼓勵了新生代的藝術家們勇敢的挑戰規則，讓藝術有更多元的可能性，然而以現成物直接或轉化的手法做為探討藝術的創作風格，不論是在任何的年代中或以何種觀念介入，杜象都已經開啟了一條新的道路。

三、集合主義 (the Art of Assemblage)

集合藝術這個名詞首次出現在藝術史上是於一九六一年在紐約當代美術館 (MOMA) 的一項名為The Art of Assemblage的展覽，此次展出邀集了140位國際藝術家包括布洛克、約瑟夫康乃爾 (Joseph Cornell, 1903-1972)，杜象、畢卡索、羅森伯格 (Robert Rauschenberg, 1925-2008)、曼雷 (Man Ray, 1890-1976) 等人，展出作品的風格集合了拼貼藝術 (Collage) 與新形態的物體藝術。集合藝術與立

²⁴吳瑪俐 譯，《物體藝術》，14。

體主義現成物拼貼具有淵源。集合藝術與新寫實主義 (Nouveau Realisme)、普普藝術之間有著共同的創作傾向，這些藝術形態同樣是以人造物質反應因為製造與消費文化所引發的種種社會現象。集合藝術延續拼貼藝術的手法，將廢棄的物品、現成物等工業性的人造物拼湊在一塊，以焊接、壓擠、膠合等技法將物體組合，而成為一個三度空間的立體雕塑作品。藝術家在處理非傳統的雕塑材質手法各自不同，但是有兩個脈絡可循，一是將同類形的現成物集合成為雕塑，以有計畫性、次序性的組合，呈現和原來的物質之間相當接近的屬性可供辨識。二是完全顛覆物質原有的屬性，將不同類形的現成物湊在一塊，具有隨機的偶然效果，



圖2-3-4：Arman Le Plein, 1960, Mixed media. Dimensions variable. As installation at Galerie Iris Clert, Paris.

意圖徹底脫離其原先的樣貌而給予新的造形與意義。集合藝術家關心物質世界對於人類所帶來的影響，利用充斥在我們生活環境中的物體，探討物體之間以及物體與人之間的關係，而非每一個孤立的物件本身。集合藝術家阿曼 (Arman, 1928-2005) 是新寫實主義與集合藝術的典型代表人物，他將收集而來的物品已有規律性與隨機兩種方式創作，將收集而來的物品分門別類，以群聚堆疊的方式將物體凍結在時空當中，它的實用功能再重新的安排中消失，物體化身為具有紀念或者警示作用的藝術品。(圖2-3-4)

四、新普普藝術 (Neo-pop Art)

新普普藝術嚴格說來並非一個新的流派，而是承續六十年代普普藝術的觀念與精神，只是更徹底大膽的挪用現成物。新普普藝術的特點是善於抽離物體的屬性，以借屍還魂的方式消費現成物與藝術展現自我藝術。八十年代中期美國一批藝術家包括傑夫昆斯 (Jeff Koons, 1955-)、漢姆史汀貝克 (Haim Steinbach,

1944-)、畢克坦 (Ashley Bickerton, 1959-)、凱莎麗娜芙徐 (Katharina Fritsch, 1956-)、維斯曼 (Meyer Vaisman, 1960-) 等人，利用日常可見的消費性通俗物品或商品作為創作的題材，他們的創作因而被稱為「商品藝術」(commodity art)。藝術家在身處的都會中受到大眾媒體與消費物品的影響，在生活周遭所看的，接觸到的都是人造的物品，當代藝術家對於身處在消費社會的種種現象無法逃避，必須面對並有責任提出建言。新普普藝術以通俗的物品質疑西方消費性文化的意義、價值觀、人與商品之間的關係與相互的作用。新普普藝術毫不隱藏的將藝術與商業掛勾，徹底的將藝術給通俗化，以正面積極的態度面對流行文化的衝擊，將現成物以諷刺與轉喻的方式，提出自我的見解與價值判斷。新普普藝術除了承繼普普視消費文化裡的物品為現成物的概念之外，同時也接收了極限主義 (Minimalism)、觀念藝術 (Conceptual Art)、照相寫實 (Photorealism)，裝置藝術 (Installation Art) 等藝術思潮，因此作品的呈現方式趨於多元也更加的逼真。

新普普藝術家中最具有代表性的藝術家是傑夫昆斯。他把流行文化裡的商業



圖2-3-5：Jeff Koons, *Rabbit*，
1986, Tate Modern Museum 典藏

產品加以複製放大，並利用現代科技將原有物品以不鏽鋼精準的翻製，這些複製品甚至比原件更為精細，以突顯藝術品的價值。他的主要創作題材來自於大眾文化的媒體偶像、動物氣球造形、玩具為創作對象，例如作品「兔子」(圖2-3-5)，這件作品是仿製兔子造型的金屬質感汽球玩具，昆斯以堅硬冰冷的不鏽鋼金屬模仿汽球的質感，以超級寫實的手法迷惑人的視覺經驗，從一個兒童玩具提升成為藝術作品，無疑是對於藝術與非藝術之間價值與差異性提出有力的質問，成功的借用現成物或影像轉

借成自我的作品。另一位藝術家漢姆史汀貝克則是以百貨公司或大賣場裡販售的商品為創作的對象，將這些商品以色彩、造形重新分類，並將掛在牆上的底座，

漆上近似商品色調的顏色，讓一些原本並不相關的物品經過藝術家的巧思與安

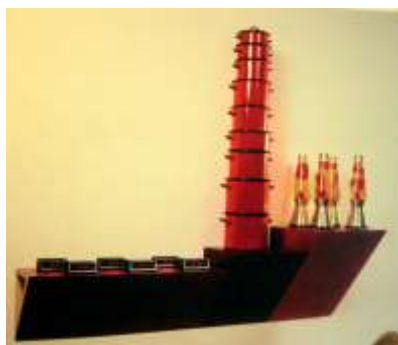


圖2-3-6：Haim Hteinbach, Ultra Red #2, 1986, 170x193x48cm, Guggenheim Museum, New York. 典藏

排，並以如同架上展售的商品般上架，經過挑選與重組之後，物品打破原有的屬性，而與其它物品之間形成一種新的視覺經驗。(圖2-3-6)藝術家企圖在這樣一個物質充斥，商品種類千奇百怪的消費環境中，將物品重新歸類以理出對於這樣一個紛雜徬徨的物質社會裡的新次序。

五、新英國雕塑 (New British Sculpture)

英國在雕塑的領域保有其一貫的優良傳統，尤其在二十世紀的前半葉，雕塑家如亨利摩爾(Henry Moore, 1898-1986)及芭芭拉海普渥斯(Barbara Hepworth, 1903-1975)，以有機抽象與純粹抽象的造形，再將實體鑿洞而讓空間穿透，讓現代雕塑在空間與實體上的探討，對於正負空間在雕塑上意涵與處理手法，獲致極具影響性的進展。追隨上一代雕塑的傳統，雕塑家安東尼卡羅(Anthony Caro, 1924-)將大量的工業化鋼材結合其它的素材創作一系列抽象結構的雕塑，而其下一代的藝術家如理查龍(Richard Long, 1945)受到「知覺現象學」²⁵的啟發，而將雕塑的疆界由美術館拓展到戶外，而發展出豐富多元的雕塑面貌。

²⁵知覺現象學為法國哲學家梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)的論點，她強調經由身體的勞動與參與而使得物與我之間產生交集，並能更深入物體的本質，所謂的「現身情態」和對象之間的情境構成，而給出了藝術的內容，以此創作者的身體經驗才能看到物體的真相。

所謂的「新英國雕塑」並非指的是一項運動，而是出現在八十年代的一群年輕的藝術家，包括克雷格 (Tony Cragg, 1949-)，馬克 (David Mach, 1956-)，伍德洛 (Bill Woodrow, 1948-)，崔布雷 (Daniel Tremblay, 1950-1985)和佛蒙斯 (Jean-Luc Vilmouth, 1952-)。這些年輕藝術家不約而同的以現成物體進行改造，提出對於物質文明與生活環境議題的主張。因此這股潮流的看法是：將雕塑經常視同如表演的工具，雕塑像是一齣動人戲劇，透過物體的安排，它可以訴說故事的內容與情結發展，而這些都會裡的殘渣物件便是連接想像力，創造出另類的物體的最佳元素。新英國雕塑的藝術家由物件可能的意涵中，了解物體之間彼此的關係，將物體之間加以變造與重新安排，經由創作過程中對於物體的深入觀察與互動，理解物體而體驗其本質與寓意。

新英國雕塑的藝術家以日常生活中所接觸到的物體，收集我們周遭環境，包括都市、工業區與郊區發現的現成物，用個人的詮釋方式，將其轉化以創造新的



圖 2-3-7：Tony Cragg
Eroded Landscape, 1998
噴砂玻璃, 150x200x130 cm
攝自 Glenn Harper, *A Sculpture Reader*, 2006, 206

價值。新英國雕塑的藝術家們在普普與集合主義之後，視這些人類文明的物體像是博物館中的寶藏，並且進一步了解這些物體的生命週期，從這些不論是新造的、舊的、被丟棄的物體當中，透過雕塑家的重新發現與組合，創造物體轉變成更具有說服力的實體，讓物體脫離原有的軌道，使它更具獨特性，創造一種不同於自然物質所形成的物質魅力。這些藝術家並不主張一件作品在於雕塑本身，他們將這些物體視為如同一齣戲劇中的演員，展場就是他們的舞台，藝術家如同導演，安排每個物件在戲中的腳色，彼此分工合作讓戲劇更具有可看性。因此物件的安排，主要在隱喻有關於詩意的、矛盾的和衝突的世界，以物體的

外在形象與內在意含影射這個光怪陸離的社會。新英國雕塑的代表人物之一克雷格的作品便是善用這些都會文明的產物，將在城市裡收集到的廢棄物依他們的材質特性區分，再將這些物品重新安排，成為一個新的意象(image)。(圖2-3-7) 克雷格認為：在意象、物質和物體之間總是存在有微妙的關係，一個塑膠製品單獨看時僅是個材料，但是當你觀看這些被集合在一起的東西時，你發現是在看一件物體雕塑，這樣的感受深深的吸引我。²⁶

六、後現代的物體藝術—物質與精神整體的融合

一九八〇年代之後，裝置藝術開始興起，藝術家以場域的性質與空間為主體，將現成的物體有目的性的陳列在展示空間中。現成物在藝術的應用與探討上徹底變成了創作材質的一部分。裝置藝術的介入讓作品的形式更為多樣性，但基本上，藝術的形式依然依循波伊斯的帶有反美學、反形式與反分析的特質以及極限主義強調材質、重複與並置的形式。裝置藝術對於材質與空間的處理，源於藝術家們將雕塑視為一種理念實踐的活動而非一固定的藝術種類，與以往視雕塑為一固定於三度空間中的實體不同，雕塑家可以自由地運用各種不同的形式，並結

Glenn Harper, *Conversations of Sculpture*, Seattle, University of Washington Press, 2006. 204

26

合跨領域的學門以擺脫以往美學的束縛與形式主義的限制。後現代的藝術家對於



圖 2-3-8: Félix Gonzalez-Torres, Untitled (Ross), 1991, Multi-coloured candies, Dimensions variable. Howard and Donna Stone Collection

物體並非以質疑的態度面對，而是更積極的設法讓物質與人之間取得更和諧的平衡點。美國藝術家貢札勒斯·托勒斯 (Félix Gonzalez-Torres, 1957-1996) 堪稱是此一時期的代表性人物。其作品的特質包含對於內心情感的刻劃與揉合現成物的手法，解決現成物直接使用而欠缺藝術家情感的投入與製作上的參與，以及普普藝術對於商品的過於樂觀積極的態度。貢札勒斯·托勒斯繼承了波依斯

(Joseph Beuys, 1921-1986) 藝術創作中對於精神性層面的探討，但同時也以極限主義的理性幾何形式處理作品與場域之間的問題。在作品的裝置處理上托勒斯展現了其細膩的情感特質，他將自己本身在情感上的遭遇，以及失去同志愛人的痛苦化為藝術的能量，以「分享」的理念創作一系列以糖果為材質的作品（圖 2-3-8），運用極限主義有次序的幾何造形，堆積排列無數個糖果，它形成如同現代社會的冷漠氛圍，但是這些糖果是可以分享並讓觀眾取回家，象徵我們將藝術作品的一部份帶回去擁有它，同時也暗示在冷漠外在的底下，社會上依然存在有人性的溫暖。

第四節 物體藝術對當代造形陶藝的影響

二次世界大戰之後，受到現代藝術觀念的影響，在陶藝的領域裡，陶土被用來做為泥塑的材質，以立體造形做為表現主題，開始被廣泛的陶藝家所接受。陶

瓷藝術因為必須經過捏塑與燒製的過程，因此造就了它在雕塑的表現上發展出獨特的風格。現代陶藝除了延續傳統的實用陶瓷器皿的製作外，同時也是造形創作上的材質。二十世紀現代主義的雕塑形態主要是受到形式主義以及物體藝術之影響，物體藝術在杜象提出「現成物」的觀念之後，藝術家參與製作雕塑作品的方式得以改變，現成物破除了藝術家必須親自製作藝術品的觀念，更使得造型藝術在材質使用上逐漸趨向多元。因為現成物的創作模式為陶藝這類手工性強烈的藝術類型，提供了另一種思維。藝術家重新思考工藝與純藝術的疆界，以及藝術作品與藝術家身體所參與勞動其過程所獲得的啟發。但是不可忽略的是：陶土具有很強烈的材質屬性，陶藝給一般人的印象是一種結合火與土的藝術，因此在追求新的陶藝創作觀念之外，對於它的技術性與工藝價值的特質是每一位陶藝家必須面對的課題。

現代陶藝的發展，因為素材的限制，往往產生創作觀念與材質相互牽制的情況。因此，物體藝術的創作觀念對現代陶藝在觀念上的啟發多過於造形上的影響。然而，無可避免的問題是以陶土作為主要創作媒材的藝術家，必須依賴陶土來傳達其創作觀念，無法像杜象等人直接利用現成物來創作。換句話說，陶藝家所創作的物體必須是陶或瓷所製出的藝術品，或以綜合媒材的形式呈現，若陶藝家其主要媒材沒有陶瓷的成分，該創作便無法以陶藝來辨識，也失去利用陶瓷材料的意義。但是受到物體藝術的影響，某些現代陶藝家們以一般的商品、工業產品等物件為創作的靈感來源，透過重塑或翻製的方式去再現物體，然後以雕塑或裝置的方式展示其作品。這種藝術的創作形態較接近以傑夫·昆斯為代表的新普普主義，或稱為商品雕塑的創作形態，新普普藝術家們從日常生活中的熟悉商品中挑選物件，再將物品翻製成其它材質的雕塑，作品與原本的物品之間因為尺寸、目的性與材質的改變而產生新的意義。然而，追溯其源頭，這種翻製現成物的概念在普普主義時期美國藝術家李奇登斯坦（Roy Lichtenstein, 1923-1997）便已經使用，李奇登斯坦以模仿並放大連環漫畫、報紙印刷、雜誌廣告、電話簿內

容或包裝紙等印刷品，從中擷取創作靈感，讓廣告圖案成為藝術，再配以照相製版所用的網點圖案，讓影像以更加顯眼的方式呈現並暗示其作品的藝術性與原物件之區別。他由大眾熟知的事物中挑選題材，試著利用一個流行的圖像與符號加以重組，並利用鮮明的色彩，強化主題的意象，讓一個原本平淡無奇的印刷品變得珍貴。但是李奇登斯坦的藝術風格一開始時普受當時抽象表現主義的藝評家們的質疑，藝評家歐德提（Brian O’Doherty, 1928-）在評論李奇登斯坦在紐約第二個普普展覽的文章裡，以「手工現成品」（handmade readymade）這個稱謂，將李奇登斯坦之作品界定為物體最新的名詞。歐德提認為李奇登斯坦世界由兩種學院派的理由來鞏固普普藝術的高文化地位，一方面，稱它是藝術是因為它：

但是歐德提也認為這都不是重點，因為自 1913 年後，「直接挪用」就被當成了藝術，杜象「這位有創意的大師起了頭，將現成品擺了起…然後稱他們為藝術，留給我們的負擔是如何去證明他們不是藝術。」…「使美國生活加上一層知覺。我們視其為理所當然，其實這是學生們多年來筆記本內所記的標準。」另一方面，李奇登斯坦「像一個好藝術家一樣地」將它的素材轉化，合乎了藝術的另一個條件。歐德提排拒這兩種看法，深為「庸俗而獲彰顯」而感嘆，他評論說：「我想李奇登斯坦先生的藝術該算是屬於手工的現成品吧」²⁷

歐德提所提出的質疑是普普藝術將藝術中所謂的「隱喻性」的功能給剔除了，使得藝術淪為低俗的次文化，它違反了現代藝術對於藝術所建立的崇高地位，也缺乏藝術家的原創性與詮釋權。但歐德提對於李奇登斯坦的做法忽略了現成物、轉化與創造之間的矛盾特質，這個特質是所謂的藝術脈絡的情境，是將一般的通俗性物質經過藝術手段而提到藝術的領域中，以及以現成物探討物體之本質以及反傳統美學的態度之根本不同，手工現成物與原來物品之間已經形成差異

²⁷徐洵蔚、鄭湛 譯，《後普普藝術》，114

性。

反顧陶瓷藝術界，陶瓷材料的可塑性提供藝術家直接參與創作與成形的樂趣與勞動的滿足感，在以現成物與代工製作的創作模式下，更凸顯其物件與創作者之間的親密性。相較之下，陶瓷藝術的創作精神較為貼近現象學的主張，當杜象以後的藝術家們以現成物為作品表現時，法國哲學家梅洛龐蒂（1908-1961）所強調的身體想像作用失去了效用。梅洛龐蒂強調經由身體的勞動與參與而使得物與我之間產生交集，並能更深入物體的本質，所謂的「現身情態」和對象之間的情境構成，而給出了藝術的內容，以此創作者的身體經驗才能看到物體的真相。梅洛龐蒂認為透過身體的勞動參與，人的知覺不僅可抵達認知事物的現象，亦能認知自我的本體意義。

（一）物體藝術影響之陶藝風格

現代陶瓷藝術的發展受到現代藝術思潮的啟發，可以分為兩類的藝術風格，一為以抽象藝術為主而發展出的造形陶藝風格，陶藝家以陶土材質的溫潤與質樸特質作為表現，並以有機或者幾何抽象的造形探討造物的原理。觀察自然界的物體結構，找出其中的自然法則，並由此而體會出造物的原理以及物體生長之次序，是提供此類藝術家源源不絕的創作靈感來源，引發藝術家追求陶土與形體之間的新詮釋。另一類型的陶藝家則受了物體藝術之影響發展為容器、怪佈藝術與裝置等陶瓷藝術風格。陶藝家利用陶土的塑性，將一些現成物翻製，利用現成物的熟知與普遍性，以挪用與轉介等手法，目的在於強調、反諷以直接不經刻意修飾的手法探討問題的核心。

受了現代藝術觀念的影響，以「陶瓷」材質為主軸的造形藝術，就藝術表現而言，無可避免的，在創作觀念上或多或少承襲了現代藝術的思潮。以下就受到物體藝術影響的現代陶藝發展的面相提出探析：

1.容器運動 (Vessel Movement)

二次世界大戰之後出現的幾個陶瓷藝術思潮與風格可以溯源自物體藝術的影響，首先出現在美國的容器運動 (Vessel Idea)，受到弗克斯 (Peter Voulkos, 1924-2002) 對陶土材質的運用與啟發，而針對傳統器物的造型進行內外空間、造型的潛在可能性、材質的再思索等議題的創作研究，作品往往具有強烈的實用器皿之暗示性，但是卻沒有實用的意義與意圖，而是關注在器形各類造型的可能延伸。(圖 2-4-1) 弗克斯本人的藝術風格受抽象表現主義的影響，將陶藝創作的過程看作是行動藝術的表現，過程中讓身體與創作物體間相互交融，自由且大膽的在柔軟的胚體上切割、堆疊、擠壓與穿洞等動作，讓「材質」本身的特性隨創作當下的行動而自由呈現。弗克斯的行動藝術將原本應屬於實用器皿的功能性打破，轉而對於器物的形體的本質、內外空間、以及對於器物的自發性記憶 (voluntary memory) 之分析與挑戰，在他的影響之下，他對於傳統陶藝的挑戰讓他的學生們，擺脫了陶藝的實用器皿束縛，並進而探討物體內外空間的意涵，創造了在美國陶藝史上所謂的容器運動。



圖 2-4-1：Peter Voulkos, Chic Blundie-Stack, 109x63cm, Stoneware, Wood firing, 攝自 Peterson, Susan (2000)

陶藝自古以來再一般人的認知上一直是一個製作實用器皿的材料，隨著人類製陶技術的精進，陶瓷由低溫的土器演進到可以燒製出精緻華麗的高溫釉彩。陶藝被用來創作現代藝術的造形始於二次世界大戰之後，陶瓷陶土材質之作品其藝術性與工藝性問題在當時被開始重視與

討論。戰後所出現的幾個陶瓷藝術思潮與風格可以溯源自物體藝術的影響，受到美國陶藝家佛克斯（Peter Voulkos）對陶土材質的運用與啟發，而針對傳統器物的造型進行內外空間、造型的潛在可能性、材質的重新發現等議題的創作研究，作品往往具有強烈的實用器皿之暗示性，但是卻沒有實用的意義與意圖，而是關注在器形各類造型的可能延伸。容器運動的創作是從既有的現實世界中挑選物品（傳統實用器皿的器形），介紹物品以達到挑戰原有物品美學價值的目的。物體藝術對於日常物品轉介為藝術品的創作方式，提供了陶藝家一個利用傳統的器形去探索新的造型的可能性之管道。

製作容器的藝術家所關注的是如何從具有歷史的陶瓷器皿中重新找到器皿在造形上、使用習慣上的新定義。藝術家除了顛覆器皿原本的器形功能外，進一步利用容器可以承載物體之空間來探討一個形體之內



圖2-4-2: Wayne Higby, White Terrace Gap, 1984, 30x45x40cm. 私人收藏。

外空間的關係。容器藝術家們通常使用創新的化妝手法來解決作品的表面肌理與釉色問題。（圖2-4-2）通常這樣的化妝方式與傳統的實用器皿不同，藝術家常是新造形的同時也試圖利用一些非傳統的上釉方式，例如利用樂燒來燒製具有金屬質感與具有豐富紋理的釉色。再探討空間的議題上，陶藝家利用繪畫、分割、

重組、稼接、錯置等手法來造成在容器空間上的改變，目的是提醒觀賞者以及探討物體內外空間的重要性。

2. 普普與怪佈藝術（Funk Art）

物體藝術的發展到了六十年代，普普主義開始大量的以大眾所熟知

的名人圖像、商品為擷取的現成物，普普藝術使得藝術的表現與思考由抽象藝術的內在意志的探討，轉向與真實世界之間有重新界定與對話的關係，藝術不僅是個人的表現，藝術家的角色變得更像是一個媒介者，他扮演現實世界之物體與觀賞者之間的溝通橋樑，而藝術家自身的意志也參與其中。隨後興起的集合藝術在創作的觀念上承襲對現成物體的使用，但物體的選擇則擴展到一些剩餘、丟棄、損毀與垃圾上，將收集的物品堆疊或重組以找到新的意義。六十年代在美國西岸柏克萊大學附近，因為對於美國參與越戰的不滿，引發一連串的抗議示威行動，這



圖 2-4-3：Robert Arneson, Typewriter, 1965.

股民間的怨氣瀰漫至全美的校園以及社會中，在舊金山地區陶藝界出現了一股對此一社會現象的反應作品，陶藝家們以非常直接、不經修飾的雕塑手法，去諷刺嘲虐當時的政客。此類型的藝術風格被藝評家們稱之為怪

怖藝術。其中又以羅柏安德森 (Robert Arneson, 1930-1992)

(圖 2-3-3)、羅柏胡德森

(Robert Hudson, 1938-)等藝術家為代表。怪怖藝術除了以自嘲的方式將個人的塑像誇張處理之外，經常利用一些日常的物件，例如馬克杯、炸彈、打字機等以超現實的手法將屬性不同的物體組合在一起，以產生荒謬、奇特以及光怪陸離的故事情節，強調以及表現對事件的批判性。怪怖藝術家經常以誇張與直接的手法表現藝術家的想像，目的是追求視覺上的震撼而非取悅或者蠱惑觀眾。怪怖藝術是離奇的，直接的，作品大膽訴諸感覺。幽默、粗俗與自傳性敘述乃典型元素，怪怖藝術的作品是

以雕塑的手法，將當代的社會議題與事件，以直接與批評的方式呈現。

3. 陶藝現成物

以現成物體為對象，將物體以陶土重新塑造或翻製，在當代的陶瓷發展上形成兩種風格，一種是受了物體藝術以及造形藝術的影響，將物體以個人的觀點詮釋，利用人造物以及自然物體之形體，依其機能性、隱喻性、同質性以及個人情感記憶的特質創作，使得物體以新的面貌呈現，將藝術家個人所關注的議題以造形表現。此類型的藝術家例如美國藝術家維吉尼亞·史考吉（Virginia Scotie, 1955-）以居家的生活物件（Domestic Objects）為發想，以使用過的、舊的、具有紀念意義的物體加入個人在造形以及釉色上的語彙，創作出一個新的物件，以喚起觀賞者對於物體的注意以及共鳴。史考吉的物體雕塑不僅具有視覺上的魅力，同時也可透過對於物體的製作中喚起對於過去經驗的記憶以及紀念過世的親人。史考吉的雕塑並非重塑一個擬真的物體，而是藉由物體的形體以及個人對於該形體之經驗來創造一個新的物件。史考吉的造形是受了集合藝術以及容器運動的影響，一方面依循現代主義對於造形藝術原理大小比例、統一與變化等原則創作外，另一方面是受物體藝術對於俯拾物、現成物的創作類型，以生活物件為發想，透過物品的借取和改變，使作品能引起觀者的目光，進而在我們生活中的平凡和熟悉的物品中，發現物體的美與魅力。

另一種表現形式是利用陶土塑性以及釉藥的變化來模擬真實的物體，此類型的陶藝作品是受了超級寫實主義（Super Realism）的影響，作品以實物為模擬的對象，以擬真的手法將原物重現，意圖將個人對於物體的美感經驗以及陶藝上的超凡技藝轉化為藝術物件，達到迷惑觀賞者心理與視覺上的震撼。例如台灣的陶藝家陳景亮，以非常細膩的觀察以及技巧去模寫一些生活週遭的物體，例如豆腐、課桌椅、殘破的橋樑

等，作者充分利用陶瓷材料的特色，將物品以近乎寫實的呈現，透過藝術上寫實的手法將一個原本平凡的物體放置到藝術的脈絡中喚起的大眾的注意。

4.陶瓷裝置藝術

裝置藝術 (Installation Art) 指的是在一個特定的場域中將物品依場域的特色而擺置而形成一件藝術作品，以表現藝術家的觀念與主張。裝置藝術以多樣性的媒材，在某個特定的環境中創造與藝術家內心經驗相契合的作品。裝置藝術家經常會直接使用展覽場的空間，作品往往需要觀者的介入來體會作品的意涵。裝置藝術家往往以現成的物件而非以傳統上要求用手工技巧來塑形。由於裝置藝術受到觀念藝術的影響，因此陶藝家的作品與空間場域形成關聯性。這個特色讓裝置藝術與傳統雕塑之間產生差異性，因為傳統雕塑是著重於造形。裝置藝術使用的媒材相當的自由不受拘束，選擇的材料主要依藝術家創作表現上的需要而不同，材質從自然物到人造物皆有可能，例如廢棄的塑膠製品、大量製造的便宜免洗杯盤、到多媒體、錄影、電腦網路等都是裝置藝術家的創作材質。

相較於裝置藝術多元化的材質取向，陶瓷裝置藝術得材質使用便顯得相當的單一化，以陶瓷作為裝置藝術表現的藝術形式，就形式及其內容上可以區分為兩種表現風格：

(1)、大量生產的方便性：利用陶瓷可塑性高的特性與優點，以注浆或壓模大量製造，創造出像是工業量產化之規格與標準，以彰顯量產人造物件之質感與商品化的社會結構。

(2)、材質之本質性：強調陶土材質之自然特性，讓藝術家之創作意志與陶土結合，在重複捏塑的過程中，藝術家透過陶土塑造參與以及勞動的過程體會個人之內在需要，並輔助陶土突顯此類型材質之特性。

第一種類型的藝術家在選擇陶土作為創作材料時，主要是以陶土方便製作大量且模具規格化的作品為主要的考量，對於陶土的材質美感、經驗等問題並非其關注的焦點。此類型的陶藝作品受到地景藝術以及裝置藝術的影響，大型的陶瓷裝置的作品出現在70年代之後，藝術家將個人的陶藝作品以相當龐大數量呈現。將陶土以重複以及規格化的形式創作的藝術家例如英國的藝術家安東尼·葛姆林（Antony Gormley, 1950）、安娜·馬里諾（Anna Maria Maiolino, ）等藝術家。葛姆林從90年代開始，在全世界各個主要美術館所創作的名為場域（Field）的泥偶作品，（圖2-4-4）葛姆林以數萬個巴掌大小的泥偶，裝置在美術館的空間裡，泥偶與泥偶之間擁擠的排列著，遠看像是螞蟻般的，顯得渺小而無助。泥偶的臉部表情只剩下空洞向上仰望的姿態，作品傳達了人類為了生存之彼此競爭，以及人與世界環境的關係。作者與世界上各個展演都市裡的民眾合作，利用當地的陶土進行捏塑的工作。作品僅以低溫塑燒完成，由於燒成溫度與土質的略為差異，形成自然的色澤變化。



圖 2-4- 4:Antony Gormley, European Field, 1993.

As installed at Galerie Nordenhake, Berlin. 攝自 Judith Collins. *Sculpture Today*. Phaidon Press Limited, London, 2007. 189.

第二種類型的藝術家強調由陶土本身的特質出發，作品傾向以「陶土」作為現成物，提出此材質並試圖在最少變動的情況下「輔助」陶土，重現其原有或者經過燒製之後的物理變化，以此觀念去探討陶土材料的本質，提

醒人們重新思考土與人類之間的關係，並且強調創作者對於陶土的特殊

情感與個人認知的詮釋。因此，造型中所蘊含的不僅是對形體的探討，也包含了對材質的原始情感直接而感性的原則。此類的作品所探討的議題，除了呼應極簡藝術所主張的讓「材質的本質呈現」的藝術理念之外，同時也是將物質「陶土」視為一個現成物的觀念。

第五節 現成物件的符號功能與魅力

由前面章節的文獻探討中，筆者了解現成物或俯拾物在現代藝術的脈絡中，已經成為藝術家經常使用的藝術元素。現成物的使用也不僅是原先，作為反藝術的目的，同時也變成為藝術的符號。換句話說，現代藝術家廣泛使用大眾流行文化與消費產品之意象，將次文化引進藝術殿堂中，使得藝術與生活的關係變得更加的緊密。為了顯示日常物體的重要性無異於自然有機的世界，藝術家以一種發現日常平凡物體之本質，探究其真實與美感的態度去面對充斥在生活中的物品，這些物品成為現代藝術常使用的圖像與元素。因此，筆者認為消費商品、日用品、卡漫、媒體等現成物，其所代表的功能、情感符號魅力是值得討論的現象。



圖 2-5-1：杜象，在斷背之前，1915
原作遺失，無詳細尺寸。

一、現成物所衍生的功能符號

物體藝術家相信物件的背後有其隱含的意義，這個意涵並非單純以物件的外形和其原本的功能性而決定，如同一開始時杜象使用現成物並為它訂定一個具有相關與影射意味的標題，例如在斷背之前（圖 2-5-1）以一個雪鏟子來暗示冬季裡剷除積雪的辛勞。杜象以輔助、調整並找到物體背後的獨特性與本質使用現成物。六十年代極限主義的藝術家更進一步，大量使用工業生產的物質，例如鋼鐵、三夾板、耐火磚等物質，試圖

讓物質本身的特質在極少藝術家變動的情況之下

找到材質的獨特性。這些對於物體所提出的看法，說明了人們急切的想探索物體與自身的關係，藉由物體藝術的創作釐清人類情感上對於物體的依戀與戀物的情結。一個平凡的物體是否存在有任何除了外表形式之外的意義？一個沒有生命的無機物它的意指為何？筆者認為若沒有人類情感的投注與對於物體的想像，使之產生象徵與隱喻，那麼物體僅是一個工具。

物體只有在被使用時是平凡的，當物體產生意指時，它就不再平凡。現代物品的真實不在於它是否有用，而在於它意指的功能。物體不再被當作工具來操縱，而是具有功能的符號。²⁸

這段文字指出物體必須在產生意指的情況之下，才能顯出它的獨特性，如何讓物體產生意指？依據派柏的理論，我們無法透過一般生活作息來理解物體的獨特性與意旨，而是需要經過藝術的眼光與手段，透過藝術家協助現成物與詮釋

²⁸徐洵蔚、鄭湛 譯，《後普普藝術》，25。

它，才能接近物體的內涵。因此物體藝術的藝術家必須抽離現成物的功能性，找到它的物體的內在意涵，以突顯物體的符號功能。

除了物體的意旨與符號功能之外，物體也可能因為其外形以及用途而成為情感投射與精神寄託之物。有些民族拿物體成為膜拜之物，其膜拜的對象其實並非該物體，而是指向該物體背後某種神秘力量，物體只是該力量的象徵

因為，即使武器、工具、衣服、日用器具，不管來自生活的領域或陌生國度，都可以變成偶像。把東西偶像化，一直是對世界的一種回應。被指為偶像的東西，是人在世界上，用以彰顯自己的工具。它像是一個伴侶或工具，能鞏固我們的力量，「偶像兼具兩者」荷爾茲（Hans-Heinz Holz）這位哲學家兼批評家說，「它是具有能量的神奇武器（因此它可以像工具一樣，一但失去作用就可扔之），可以把它當作一個你，這個你不是人，而是東西。」²⁹

那麼現成物帶來哪些功能符號？這些屬於消費文化中的東西被拿到藝術脈絡中其魅力何在？有些物體反應某一個時代的社會脈絡，例如我們從日常生活的器物中去研究古代的人類的生活情形，從器物的造形、材質、工藝造詣等面相去推敲一個民族的文明軌跡。但是物體的意涵因為功能、材質、外型而具有共通性，例如尖銳的物體代表危險與傷害的意涵，內凹的物體例如碗、臼、杯等造形代表的是承載與包容等意象。當今的藝術趨勢，主張藝術應脫離生活而進入精神內在的崇高理想似乎已經淡化，後現代藝術中去威權化的意識抬頭之後，藝術不再以一個高高在上的姿態，以艱深難懂的形式孤立於群眾之外，而是積極走入人群中，融合大眾消費文化、流行趨勢，向社會的脈動靠攏。藝術的大眾化，從世俗中去汲取養分變成是一種務實的思考模式。因此，物體藝術從生活經驗中找尋物體的創作模式呼應這樣一個藝術的潮流，而從生活中檢選物體，正視從流行文化、居家物品、多元媒體中出現的物件，探尋物體的本質與運用想像創作新的物

²⁹吳瑪俐 譯，《物體藝術》，10。

體，以構成藝術與生活相互暉映的景象。

二、現成物衍生而來的魅力

藝術家選擇物件和它們的組合方式有許多不同的理由以及方式，除了探討藝術物體的獨特性與神秘感之外，有些藝術家經由藝術的手段創造新的事物以激發耳目一新的新視覺與心理感知的經驗。一般來說，藝術家所選擇的物件與個人之經驗與情感有極大的關聯性，藝術家在面對自己所熟悉的物品時，才能將個人的觀念投注在創作上。

偶發藝術大師艾倫·卡布羅（Allen Kaprow, 1927-2006）將生活的實境帶入到藝術創作中，使得藝術不再只是重視造形與美感的形式主義風格，卡布羅的創作觀念深受杜威實用主義哲學的影響，認為生活的藝術存在於真實過程的參與，以及其為生活經驗所做的藝術詮釋。他為藝術與生活做了一個思維上的探索，正視生活經驗底下的物體為人所帶來的情感投射，為藝術與生命之間的問題思考：

在生活中嬉戲是生活嗎？嬉戲生活是「生命」嗎？難道「生活」只是另一種生活方式嗎？生活就是遊戲嗎？而我的生命是一場遊戲嗎？我是在玩弄文字，還是在詢問生命的真實意義呢？³⁰

³⁰徐梓寧 譯，〈《藝術與生活的模糊分際》〉，（台北市：遠流，1996），329

在前文中曾經以戀物做為人們對於物體具有與生俱來習性，容易將一個無生命的物體做為在情感上的投射作用。這些被挑選的物體，不論是從自然界或是人



圖 2-5-2，阿曼，Long Term Parking，1982
Parc de sculpture Le Montcel, Jouy-en-Josas,
France

為物體裡找尋的東西，與個人或者一個民族之間，有時候就像是閱讀人類歷史一般，具有啟示與警醒的作用。就像集合藝術家阿曼的作品長期停車場(Long Term Parking) (圖 2-5-1) 將汽車以堆積的方式堆疊起來然後灌預拌水泥，使這些汽車看起來像是一個巨大的停車場，又像是一個考古的地質一樣，這樣的物體將時間給凍結在某個時代當中，成為人類歷史文明的見證。

後現代藝術家透過現成物件之間的重組、轉介、與嫁接等方式而創造出新的物體，作品往往呈現一個全新的面貌，經過相互轉化、滲透、結合以及再向外連結的無窮可能性中，尋找物體本身的特性。物體的魅力可以用派柏所認為的戀物論來做解釋，人類天生對於物體具有依戀與移情的心理，而將物體作其它的聯想，使得藝術的創作動力得以產生，這是藝術與其它科學最大的不同之處，派柏建議一個思考藝術尤其是當代藝術的方法，就是企圖將物體自原本的架構中抽離，找尋物體真正的獨特性，而這樣的觀察並不存在自然的生活經驗中，而是要透過藝術的手段將這些物件轉化，成為在藝術脈絡中的物體，物件像是一個演講者的角色，包含了個人的經驗、歷史的典故、社會的認知、理智的分析等各個層面，它像是一個符號，傳達某種訊息。

三、使用現成物的創作形式與類形

以現成物或日常物品做為創作的物體藝術，對於現成物的選擇與使用模式，

經過分析有下列幾種手法：

- (一)、藝術家將同質性的現成物拿來，利用嫁接、轉介與挪用的手法，形成一個時序交錯與東拼西湊的雜燴，透過對現成物重新的安排，以解放其原有的次序或創造一種無次序的組合方式，創造另一種新的形式，產生新的意涵。
- (二)、藝術家將個人使用過的或蒐集來的舊物品與新發現或者購買的物件放置一塊，以混雜 (hybrid) 的手法，將新的物件與舊有之間做連結，以建立內在性³¹ (immanence) 與非永久性的對物體的認知。
- (三)、將物件看作是一個溝通的工具，每個物件的背後都可能訴說一段故事，同時它又像是一面鏡子，接收從外界給予的任何投射。
- (四)、讓觀賞者也參與其中，成為與作品互動的狀態，以使得作品更加的完整性。觀賞者亦從物體如何的被擺設中加深了解物件本身的意涵。
- (五)、利用現成物的形象，將它徹底改造，並利用材質的轉變，尺寸比例的改變，重塑現成物體使其脫離原有的軌道，找到物體的真正魅力。

³¹ 內在性是後現代主義的第二大特徵。內在性指的是心靈透過符號而概括自身的不斷增長的能力，是指後現代個體借助各種話語或符號，實現自我擴張、自我增長、自我繁衍的能力。(鄭祥福，1999，44)

第三章 創作理念與形式技法探討

筆者認為藝術創作的動力來自於生活經驗中，但是單純的生活經驗必須經由藝術家的建構才能將觀念，化為具體的形式表現。這是物體藝術與一般陳列在架上的商品不同之處。換言之，藝術創作必須是有其目的性的意圖，無論是直接或者間接挪用現成物，當一個物品被藝術家拿來使用與改造之後，它原來的屬性便消失了，而藝術家將個人的情感與經驗投注在一個物體之中，透過藝術創作重新詮釋物體，分享個人的知覺經驗與意念。同時筆者體認到，創作媒材的選擇與個人的藝術意志與喜好有著密切不可分的關聯。藝術創作的脈絡和我們所處的文化環境與接收的知識息息相關，藝術家有別於一般的大眾，他們對於自身所處的環境以及生活經驗有敏銳的觀察與洞悉能力。

筆者此一生活物件系列創作的動力與靈感便是建構在知識與生活經驗的累積之上，創作的軌跡像是書寫日記般的紀錄生活，由接觸過的器物激發自己的想像力。因此挖掘生活物件的特性³²並且轉化為藝術物件，對筆者而言是一個揉合了記憶、戀物、想像與遊戲的過程。筆者的創作過程由觀察、選擇、想像到塑造，期間經過種種的思考與過濾。首先，筆者從物體的造形與用途中了解該物體在某一個時代裡的功能，或者一個時代的科技與設計的流行趨勢。其次，憑著記憶將某物體與其它物體之間的串聯，勾起對於某時空之下情緒的湧現。然後，發現一個物體造形的樂趣在於我們將某種情感與過去做連結，它也許勾起已經褪色的記憶或激發靈感與想像力。

筆者認為，認識物體並且從中閱讀其所傳達的訊息，必須要透過學習與理解，就像是學習語言或音樂一樣。舉例來說：當我們面對陌生的語言時，傳入我們耳朵的是不同的音階與音調，無法產生任何的意義，也不明白其含意，但是我們如果懂得該種語言，那麼聽到的音調便成為有意義的語句，在聆聽與理解之間

³² 在此，特性所指的是物品其背後的象徵性，外在形體的獨特性，以及其材質上的屬性等。

起了作用，其音調本身的意義也完全的不同。閱讀物體的能力同樣也非與生俱來的，需要透過知覺與理智才能深入其中。於是物體才能像是隱藏在大自然底下的寶藏一樣，發現它將它轉變成為筆者想要訴說的樣貌，並從創作中去體認物體與身體之間的心靈互動。

經前章節中對於物體藝術的理論研究與分析，雖然當代的藝術中不乏受到杜象理論影響的藝術家，但不論這些宣言和主張如何激進，藝術依然持續存在，而藝術家也依然透過雙手在創作，藝術品依然被擺在畫廊中販售，甚至成為美術館所珍藏。³³尤其像陶藝這種必須依靠雙手製作的藝術類別，不僅是觀念上的論述必須以實體來實踐，同時透過雙手勞動在漫長且繁複的創作過程中，創作的活動與生活之間已經結合在一起，由過程中體驗與享受創作的滿足與成就感。

由前章所探討的藝術理論以及物體藝術之發展分析中，筆者認為以陶瓷作為雕塑之表現媒材，其表現之內容與形式乃深受現代藝術理論與思潮的影響，談論當代的陶瓷雕塑發展無法自外於藝術流派之外，現代陶藝的表現方式已趨於多元。然而傳統實用陶瓷強調表現火與釉色的特色，並非筆者創作此一系列作品的主要目的。筆者希望能將陶土看成是一種雕塑材料，其自有的屬性與特色無須強調或者改變，陶土與其他材料之間因材質屬性的不同，而自然產生不同的質感與特性，如何在創作的作品中發覺陶土的新價值並保有原來的特質，同時保有材質與創作作品的內涵一致性，而不至於落入裝飾的框架之中，是筆者一向謹慎面對與思考的議題。本章第一節探討筆者對於居家物件轉化為陶塑之理念與形式，第二節分析使用媒材之技法。

³³楊松峰 譯，《現代藝術的故事》，（台北市：聯經，2003），317。

第一節 陶塑生活物件的理念與形式

本節討論筆者創作手工現成物體的動機與目的，並對於生活中的現成物品之選擇與轉化，以及造形之特色與意涵作分析，並對於創作之物體的展覽方式作描述，期使筆者之研究等以闡明。

一、生活物件的國度

(一) 以現成物連結生活與創作

筆者對於日常中所接觸的物體造型一直深感興趣，不論是櫥窗中的流行物品，五金行裡的各種工具，或者家中以及工作室裡的物品，皆是吸引筆者注視的東西。記得以前在美國求學時，每到假日筆者便起個大早，和幾個朋友開一個多小時的車程到附近的跳蚤市場或古董商店去閒逛，跳蚤市場裡各種商品琳琅滿目，這些新舊雜陳的東西擺在一塊，既新奇又詭異，這是在一般的流行或者五金商店中所看不到的景象，讓人有一種時空錯亂的感覺。這種經驗使得在異鄉求學時因課業壓力與鄉愁的忐忑心情得以紓解，且成為一種精神寄託，經年累月之後，對於這些既熟悉又新奇的東西產生情感上的寄託並且開始產生蒐集成為興趣的一部份。

筆者以生活物件做為創作對象，將這些意象轉化為雕塑物件的過程，不單是對物體的體驗與紀錄，也是對於個人情感的投注與宣洩。筆者表現物體藝術的創作行為，並非對於一個物體的單純的模仿或者浪漫情懷，而是將日常物品視為與自己親近的事物，藉由創作這些東拼西湊的物件轉換心情面對現實世界。因此這些新物件可以視為是對於生活軌跡的紀錄與抒發。這些生活經驗的累積是不經意的、堆積式的儲存在腦海裡，筆者並非刻意的去找尋這些創作的靈感，而是在創作的過程中，某些生活記憶中的東西，或者是在工作室的角落裡所被忽略的東西湧了上來，形成創作上的動力。因此，筆者所創作的物件包括有從物體外形輪廓

所汲取之意象，以及衍生出的意涵。例如圖3-1-1的作品「想通了嗎」便是對於馬桶吸的標題有兩種意涵，一是對於馬桶吸的功能而衍生出的聯想，當我們遇到馬桶以及水管阻塞時會利用此工具把管路疏通，很少人會對這樣一個物件多看兩眼，更別論它背後的意指是甚麼，只有在有需要時才會想到它。在我們的生活當中有許多像這樣的物體，是我們平常忽略與視而不見的。想通了嗎？作品的題目利用馬桶吸的功能性，暗示我們不要在困擾的問題上打轉，只要找到正確的方法，例如將問題交給信仰或求助他人問題便得以解決。(圖3-1-1)現代藝術形態，



圖 3-1-1：想通了嗎，2009
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
依場地大小佈置

對一般大眾而言，依然顯得高深莫測相當困難去解讀它，藝術的意涵還是必須透過藝術家或藝評家的解釋才能一窺究竟。縱使像普普藝術的風格，從個人主義的抽象表現主義 (Abstract Expressionism) 轉向大眾熟知的流行文化與消費市場，但是藝術終歸是不同於其他的學門，藝術活動是一種人類共通的價值，一種不斷的呈現「創造性」的價值，也因為它呈現人類內在心靈活動、

創造力與美感知覺的特殊性，因此不同於其他領域，藝術的存在使我們有別於地球上其他的物種。藝術活動是人類的創造力的表現，透過藝術的創作行為實踐內在思維與情感。如同英國的雕塑家安尼許·卡普爾 (Anish Kapoor, 1954-) 所認為的，他的創作是如同一個宗教儀式一般，透過不斷的身心勞動與心智合一的創作過程，將自我的意志昇華 (sublime)。³⁴ 從通俗的物體中創作新的造形，隱含兩個意義，一是肯定任何東西被拿到藝術脈絡中便成為藝術品的觀點，另一方面肯定藝術在實際生活中的價值。

³⁴ Tomas Lorens, *Anish Kapoor*. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Ministerio de Cultura, 1991), 21

雖然，現代藝術的表現形式多樣且不可捉摸，但是無論以何種藝術形態，其活動的目的有兩種：一是為了解決藝術家對於特定問題的疑惑，以抒發藝術家的情感，另一個目的是從對藝術的質疑與挑戰中改變現有的藝術觀念，以求不斷的突破達成自我表現與肯定。

（二）現成物做為情感的投射

在前章中論及杜象反對藝術成為僅止於視覺性的知覺活動，而將現成物引入藝術的脈絡中，顛覆以往對於藝術的認知，促使現代藝術重新思考何謂美的定義。在杜象之前的藝術形態，藝術家大多從自然界的物體，從其生長週期、動態、傾頹的樣態中，或者如沃林格所主張的藝術是在表現人類的內在意志，為抽象藝術的風格奠定發展的理論基礎。現代主義融合了有機自然世界與內在意志，朝向探討造形的構成原理，試圖為這些自然萬物找到最原始的構成以及生生不息的能量根源。在近代的雕塑中，布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957）將小鳥向上騰升的動感意象轉化成為不朽名作「空間之鳥」。亨利摩爾（Henry Spencer Moore, 1898—1986）以人體的骨骼為元素，探索物體的內在結構，以及空間穿透的張力與神秘性。杜象提出現成物之後，人們開始注意到除了自然有機的世界外，現代文明所產生的物品，雖然不具有生命的活力，但是它卻擁有人類對於物品的情感價值（sentimental-value）、使用價值（use-value）與慾望價值

（desire-value）。同時經過普普藝術的洗禮之後，對於大眾文化被置入藝術脈絡中的創作理論開始被廣泛接受。以一般大眾所熟之的人或物做為符號反轉了藝術是「為藝術而藝術」的論點，打破現代主義將藝術視為崇高之物的心態。當代藝術家以更開放的態度面對現實世界，並從大眾文化的流行中，嗅出帶來愉悅的日常生活之物時，藝術家以一種分享的精神，實踐後現代藝術家從大眾文化裡找尋創作議題的企圖。

現成物充斥在我們的生活中，它可能是一個珍貴的紀念品，或者隨手可丟的廢棄物。藝術家對於現成物的使用與表現各有不同的理由，有些藝術家藉由現成物來隱喻社會現象或內在情感，有些是改變外形以創造新的造形美感。若將現成物當作是個無機的生命體，僅止於被人類使用的工具，似乎無法完全解釋以及反應完全的心理狀況。筆者在第二章中論及派柏的戀物論，把人類對於物體的崇拜、依賴心理做一個合理的分析與理解，讓我們更深刻的了解到為何從古代的原始人類到現代人類都有紀錄與蒐集物件的癖好，甚至有些宗教把沒有生命的物體當成是神聖的聖物來崇拜。

筆者認為現成物與人之間在情感上有密不可分的關係，因為個人的使用或收藏而產生對於物件的特殊情感，物件可能儲存了某個記憶，如中國的成語所說的「睹物思情」，亦有可能是成為集體共通的記憶。譬如說一把梳子，它對於大眾而言是一個放在鏡子前面的梳理頭髮的工具。如果該梳子是某人的男友所贈的生日禮物，那麼這把梳子對於受贈者來說，意義便大不相同了。但若是一個頭髮日漸稀疏的中年男子，梳子對他而言，可能在意的是停留在梳子上的落髮吧！

把一個日常物品提出成為藝術作品，其選擇的因素對筆者來說，相當接近於對有機自然物體、風景等主題的選擇條件，都是藝術家在藝術表現上所選擇的「題材」。透過特定的「題材」以表現對於事物的經驗與觀點。筆者主要以物體的外形、用途與意指為條件，但是現成物體比自然物更容易形成聚焦，同時依物件的特性而言，在材質與時間性上存在比自然物件更多的隱喻與象徵。現成物有可能是某一個時代的象徵，例如牛車屬於農業社會，電腦屬於後現代，實用器皿可能貫穿時空出現在各個時代。從一個物件的造形可以看出當時社會的流行文化潮流，物件同時引發人們對於過去時空的記憶。我們對於一個物體的關注往往會帶動我們的情緒或勾起一些回憶，但是平心而論，並非每個物體都能引起大眾的注意與聯想，而物體藝術家們透過藝術脈絡裡的理論驗證，使得一般平凡的物體獲

得重新認知的機會，甚至挖掘出物件背後隱藏的意義。物體藝術將大眾熟知的現成物、日常用品等物品的形象置於藝術脈絡中，這些人為物體成為藝術家探究藝術本質的工具。藝術家利用物體的日常印象探討文化、道德、時間、消費形態、生產過甚等問題，甚至這些原本與藝術勾不著邊際的人造物顛覆了藝術的長久以來所被認同的具有獨特性與精緻性的美感。現成物在反對傳統造形藝術的同時，也擴張了現代藝術對於材質與造形元素的視野。

筆者對於日常用品的選擇並非以反美學的觀念提出，而是透過對於生活物品的使用經驗與記憶，利用陶土材質的塑性，筆者將日常生活中的物件轉化成為雕塑作品，在轉化的過程中摻入對一個器物的記憶、美感經驗與想像，並利用重覆、並置、群聚以及空間場域的特性來強化物件之表現形式，達到分析與建構一個新物體的目的。

二、 關於材質－陶塑現成物的手工性

當普普主義於六十年代開始盛行於西方的藝壇時，一些現代主義的藝評家認為普普主義的通俗性題材不具有藝術的內涵與意境，是將藝術世俗化並與大眾品味靠攏，通俗的結果無法將藝術提升至人的精神境界，反而是將藝術的品味給低俗化了。藝評家歐德提（Brian O’Doherty）對於李其登斯坦利用流行的卡漫文化毫不經過修飾的直接放大繪製成其畫作提出嚴厲的批判：

歐德提（Brian O’Doherty）便曾經以手工現成品（handmade readymade）來批評李奇登斯坦的畫作，他認為李奇登斯坦是直接的抄襲了原來的作品，只是將這些漫畫的圖像用手繪的方式放大而已。這些畫作是屬於偽裝的原創物（dissimulation originals），偽裝（dissimulation）以普普藝術而言，是指披著藝術品外衣的原創品³⁵。

³⁵ 徐珣蔚，《後普普藝術》，112。

歐得提的質疑點出藝術之原創與挪用之間的問題，認為普普藝術使用挪用（appropriation）與轉化（transformation）的創作觀念，與現代藝術一貫強調的藝術的原創性背道而馳，此點質疑就現代主義的觀點是正確的，但在後現代的藝術脈絡中，利用現成物（此現成物包括過去的名畫、雕塑、媒體等）反藝術與現成物之再複製與利用，手工現成物具有原作與挪用之間的矛盾特質，普普藝術家更進一步把藝術作品也視為現成物，既然是現成物便能被挪用，把現成物的範圍從日用商品物體擴大到藝術品本身，手工現成物是屬於藝術上的挪用或是劣質的複製品？經過李奇登斯坦的創作，驗證了挪用現成物是創作的手法之一。

筆者以當代的藝術觀點來詮釋物件，試圖將這些在生活週遭平凡物件的視覺印象，透過陶土的捏塑，並摻入個人的造型美感經驗，重新塑造成為新的物體。這種經過藝術家親手製作的物體與原先的物體之間是存在的差異性，呈現在藝術家將個人對於該物體採取主動詮釋的態度，以及個人主觀的意志與美學思考去塑造物體上。重塑現成物的手法已經完全脫離了拿取現成物直接創作的模式。對筆者而言，手工現成物的創作手法，必須先將要創作的物體在創作行動中反省消化，而非直接的模仿。因此它的形成融合了創作者的旨意與原物件的形貌。

筆者除了轉化原先物品的造型之外，有些作品是以重複一個相似的物體，並以規律性的法則做有次序的排列方式，呼應極限主義對於工業生產物質的所呈現的特質。重複的排列與數量化，就像是工廠裡一致性的量產商品，量產與規格化是我們對於現代工業產品的共同印象，以這樣的手法將手工製的陶瓷物件排列，主要的目的是喚起我們對於手工製作物體的記憶以及他有別於一般量產化商品的藝術價值。（圖 3-2-1）



圖 3-2-1：親密關係，2010，
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒，依場地大小佈置

三、「在生活物件的國度裡」之物品

日用商品的種類琳瑯滿目，同樣的商品也因為時代的不同而有造型上的差異，我們可以從一個物體的時代、質料、造型、色彩等不同條件中觀察一個物體的轉變，它的轉變傳達了每個世代，大眾對於造形、流行文化品味的不同。筆者將原本不同屬性的物體，諸如鏟子、盤子、勺子等的日用品與工業產品，將它們混雜、重疊、解構與重組形成一種新的物件。它融合了一些對於文明物件的整體印象，使作品產生因排列而產生次序性，在清晰的構圖中隱藏有對文明脫序的焦慮以及樂觀看待的矛盾心理。

在作品之造形表現上，筆者受到物體藝術以及裝置藝術對於現成物、手工品以及場域空間之理論影響，在創作的過程中依然試圖透過物件的造型表現美感，並且重視物體在場域空間裡所呈現的效果，這樣的過程是一種探討物體內在意象與移情作用下的創作方式，因此本節中就作品的創作過程做探討與說明。

觀察與蒐集物體對筆者而言，是屬於生活作息中的一部分，同時是對於物體認知與體驗的階段，而將所觀察與蒐集的物體轉化為陶瓷雕塑，是屬於心智與勞動的創作階段，利用物件來說出自己的語言是藝術的手段與創作過程，目的是讓生活與美感經驗得以連結，並讓這些物件得到觀賞者的共鳴。筆者對於日用商品的探討是將個人的日常生活經驗投射在作品之中，同時筆者的觀念受到杜威的實用主義思想影響，認為藝術是日常生活經驗的情感表現，從生活經驗中認知到事物並非一成不變的道理，就像生活中充滿不確定性的因素，如意外、挫折、憤怒與驚喜存在於我們的經驗當中，因此藝術創作是一個整理思緒與表現意念的出口，筆者關注將經驗中的事物轉化為藝術，藉由創作過程體驗真實生活。

筆者以非寫實的技法模仿或擬真現成物，以達到混淆觀者視覺經驗為目的。擬像與真實之間產生的美感距離，其實是因為該創作的物體被抽離並放

在藝術脈絡裡而產生真實與模擬之間詭譎難辨的氛圍，因此現成物變身成為藝術的原因，主要是受藝術分析與知覺經驗的認知整合的結果，雖然現成物體提供創作的藍本，但是藝術家對於物體的檢選與認知，才是藝術家創作出與真實物體有所區別的主因。因此筆者對於生活的體驗以及對於物體的觀察與看法便決定物體在藝術脈絡中的形式，且凡是生活的、當代的、記憶的、直接的、有趣的、形狀的物件，皆成為筆者選擇物體的因素。

四、造形之轉化與展演方式

關於藝術造形與現成物之間的轉化關係，筆者並非直接拿現成物來翻模複製，而是以雕塑的手法重塑一個物體，筆者延續以往對於物體造型的塑造經驗，對於現成物的記憶與印象中去塑造一個物件，因此該物件有可能被放大、重組、稼接而與原先的物品形狀有所差異，以此來強調與認知物體。在本節中將以物體與作品之間的造形的轉化過程說明之：

(一)、利用變形與重組來轉化物體



圖 3-1-3：Hello!，2010，陶、釉，
65x35x35cm

筆者以現成物件之物體造形來創作，探索人與生活環境以及人造物體之間的關係，因此由物體中抽取物形的構成要素或結構，但同時也適度的改變形狀以更符合雕塑的法則，但同時保有對於造形上的幽默性，以這樣曖昧的造形創造物件，使得這些人為的新物體與原物件之間產生若即若

離的距離感，加深對於物體與視覺印象之間的聯繫。例如圖 3-1-3 的作品

「Hello!」是對於以前的舊電話筒的印象，筆者以造形變化的原理將話筒兩邊扭曲變形，並改變其顏色讓它與原來的話筒意象之間產生差異，以創造一

個既熟悉又有些陌生的物體。同時筆者認為，將一個物體轉化為另一個物體的過程，使我們思考與觀察一個物體的意義，轉化物體的目的，對筆者而言並非單純的只是將形式改變，它隱含了創造與關懷兩種意含。

（二）重複、並置與堆疊創造物體新意象

筆者之創作形式與現成物件轉化成為陶塑的手法包含了反覆性、同時性、並置性等形式，筆者由日常以及工業物件的觀察揀選適當的物體，以放大複製、翻模注漿的技法重塑這些物體，並且大量的複製同一種類的形體，然後以重複並列或堆疊的方式呈現，創造出物體在規律的變化中產生的次序感，這樣的美感除了暗示大量工業化製造的物品充斥在我們的生活週遭之外，也因為藝術家的介入而讓這些原本無生命或造形意義的物體重新定義。

（三）混雜同質性與異質性物體

同質性與異質性的混雜是藉由物件或不同媒材之間彼此的特性，組合拼湊而成為新的記號，利用這些新的記號與造形語彙，產生隱喻的機能。混雜的新物件的概念是來自於生活經驗中所引發的想像，而日常生活中所接觸的物體成為一個創作上的媒介，筆者在接收外在多樣性與複雜性的生活經驗之後，以生活中經常使用的熟悉物體做為創作上形體的依據，並形成在創作上無限的想像與可能性的發展。

後現代藝術對於藝術與其它形式領域之間的統整，開拓了新的藝術契機。其中一類較具影響性的手法是由達達所提現成物觀念，經過普普主義對於大眾化商業物品等現成物以肯定的態度加以強調，使得運用生活周遭的物品結合作者的意念成為一種新的藝術表現趨勢，這股勢力影響當代的雕塑創作思維。除了現成物的直接挪用之外，以各種組合方式將現成物拼湊產生新物件是現代雕塑的手法。這種經過原生物與現成物之間混種而產生的新的物件，是藝術家在歷史記憶、人類文明與藝術意志之間所創造的普遍認同感。

筆者以現成物之外形意象轉化為一個混雜的形體，主要的方式是將原本的物形，以拆解、破壞、變形的方式，將原來的形體逐漸改變，並改變其色彩、相對大小以達到藝術上的強調與隱喻的目的。例如（圖 3-1-5）的作品



圖 3-1-5：靜物 2010，2010，雕塑陶土、化妝土、釉，
1080°C，氧化燒，45x31x22cm

「靜物」，便是利用了混雜的創作手法，首先筆者將撈麵器造形的杓子想像為可以裝載物體的容器，並刻意的將物體的尺寸放大，使其脫離原有的物體印象，並將另外一個充滿孔洞的湯匙放置在撈麵器上，形成了一個新的物體意象，這個物體的造形與我們的視覺印象有一些差異，當我們以原有的知識去認知一個

新的事物時，我們習慣先將其比較歸類，去判斷這樣一個物體到底是甚麼？或它像甚麼？一個狀似熟悉的物體讓我們的知覺產生判斷上的混淆，有一些曖昧造形可以激起我們對於平常所熟悉物體的重新認知與省思，或者是產生幽默有趣的效果。

在材質的運用上，筆者以盤條、捏塑、翻模與注漿等方式成形，在作品的表面處理上，筆者在完成的胚體表面施塗以化妝土和釉藥，以強調作品的表面質感與色澤。關於表面肌理的處理，筆者以光滑與粗糙的質感表現現代工業產品的精簡、明快與使用過後老舊的痕跡。色彩則以黑、白、暗綠、赭棕等顏色為主。同時為了營造時代流行文化的氣氛，筆者在一些裝置作品的背板上塗上名度較高的色彩，透過對現成物體的手工翻製或再造的手法，紀錄並探討這些物件之意涵。

第二節 創作媒材與技法分析

本創作之研究以陶土作為主要的媒材，同時依不同系列作品的需求，加入木頭、鋼繩、木板、鐵、繩索等媒材。陶瓷作品的表面施以化妝土與釉藥，並經過數次反覆燒製完成。陶瓷雕塑雖然屬於新的陶藝表現形式，但是一些成形與燒窯的知識依然和傳統的製陶技術相差無幾。由於材質必須經過繁複的燒製手續，其表面肌理與色澤的呈現依舊必須在技術的領域裡不斷的實驗與鑽研。首先，當陶土被運用在造型上時，除去實用陶必須燒結與衛生的使用考量，陶土可以依照藝術家個人的需求，摻入一些有機物質以製造各種不同的肌理以及增加陶土的塑性與強度。其次，在釉彩上，造型陶藝家除了釉藥的使用之外，也可以使用化妝土（slip）、泥漿釉（terra-sigillata）以及其他非傳統的陶藝材料如壓克力、漆等顏料，以達到陶藝家所要求的表面質感與色彩。本節將就筆者創作之媒材、成形技法、質感與肌理、化妝技法等單元討論。

一、 雕塑媒材

筆者的陶塑是以雕塑陶土為主要的媒材，材料上略為不同於一般的拉胚土，因為拉胚土雖然塑性良好，但是顆粒過於細緻，致使燒結的過程收縮過大，而容易產生變形與龜裂的現象。為了改善上述的缺點，長期以來我在陶土中加入熟料（Grog）與藍晶石（Kyanite）做為手塑的陶土。筆者所使用的陶土於二〇〇三年時委託玉禮陶土公司，將此陶土配方交給美國加州洛杉磯 Laguna Clay Company 代為調配，並以台灣的縮寫為代號，編號為 TW931。經由試片得知該土的收縮比率為：燒至 1060°C 時為 4.5%，1250°C 則增加到 7% 左右，與一般的拉胚土大約 12%~15% 的收縮比率相較，該土適合用在自由造形的陶塑上。在燒成的色澤上，氧化燒（oxidation firing）時為黃褐色，還原燒（reduction firing）

時則呈現深棕色。

本系列創作中除了陶土的塑形之外，因為創作作品之需要因此在作品中加入木條、三夾板、鋼繩、鐵條等材質，目的是取得塑造形上的結構需求以及作品的完整性。在主觀的創作意圖上，筆者並非將這樣的表現形式當成是複合媒材的運用，如本文中所述及的，筆者將陶土以及其它媒材皆為創作立體作品的素材，筆者無意強調素材之特性，而是就造形上的需要而選擇加入材質。

二、成形技法

一般陶藝經常使用的成形技法有：拉胚、盤條手塑、壓模、注漿、土板成形、機器旋胚、擠泥器成形、以及擋胚等，端視陶藝家之需求而有所不同。筆者常用的成形技法為盤條手塑。盤條為陶藝中最基本也最為方便的技法，只需使用雙手，利用手指與陶土之間的接觸與搓揉，形體便隨著藝術家的意志而在指尖之間成形。陶土來回揉捏之間讓筆者獲得



圖 3-2-1：以石膏模注漿成形

得創作上的樂趣與情緒上的平靜與紓解，並且在過程中啟發更多雕塑上的靈感。

除了盤條成形之外，為了追求造形上的一致性，筆者在此一系列研究創作中使用注漿以及壓模成形的技法。（圖 3-2-1）兩種技法皆需要使用石膏模具，首先筆者先以陶土塑造一個原模，然後再依需要分模，壓模的作品僅需要一片模具便可以製作，注漿的作品則需要較為複雜的模具。注漿的步驟是先調配注漿土，筆者在瓷土土餅中加入千分之一左右的水玻璃，讓瓷土在極少

水分之下便能夠分解以利石膏吸水，形成胚壁。

三、生活物件之表面處理

(一) 陶土表面質感之處裡

陶土是一種可塑性很強的素材，它從柔軟、皮革化到完全乾燥等階段，都可以利用不同階段的物理特性加以修整，以及做表面的處理以合乎作者的需求。因此，在作品之表面處理與色彩上，筆者有意識的避免太過寫實的表現，以讓創作之物體與現實物品之間保有距離，並強調手工現成物的獨特性與自由性。

陶土的裝飾技法相當的多元，在柔軟的階段可以在表面施以化妝土與泥漿，或是利用各式工具剔花、黏貼等的方式製造不同的效果。在皮革化的階段可以利用工具打磨胚體表面，以製造光滑的質感。素燒之後的胚體，依然可以使用適合的化妝土改變顏色或施以釉藥化妝，甚至釉燒之後可以利用噴砂或腐蝕的方式改變作品的表面。

筆者在修整作品的表面質感時，一般是先將作品的外形修整成為精準的比例之後，再依照每個物件之特質，給予粗獷或者平滑的質感。修整作品的表面，常以刮刀將手塑之後不平的地方整平並且留下肌理。若作品需要光滑面時，則以橡膠片打磨作品。筆者所使用的陶土燒成之後色澤為土褐色，為了達到改變作品表面肌理及顏色，筆者使用裂紋化妝土在皮革化的階段先以油漆刷子塗上厚厚的一層，然後經由塑燒之後，再以其他顏色的化妝土上色，再用砂紙、菜瓜布等工具磨除表面較突出的部分而露出底層的顏色以製造出豐富肌理變化，作品表面的孔洞則是以中空的銅管來鑿穿。

於肌理的表面處理，筆者所選擇複製的物體通常來自於各種不同材質，例如塑膠、不鏽鋼、鬃毛等不同材質的物品。筆者並無意以寫實的手法以陶瓷材料去模擬塑膠、不鏽鋼等材質。相反的，發揮陶瓷釉色的特色，使得這些手工的現成物明顯的與原有物體作區隔，具有自己的獨立性格，是一個完整的新造物，而非仿製現成物品。

（二）生活物件之色彩計畫

除了肌理的處理之外，對於色彩與作品之間的關係是筆者此一系列創作研究的重點之一。筆者先前的陶塑作品為了表現物體的量體，因此在顏色與質感的表現上較為沉重。新系列的作品因物體形態的需要而處理色彩與肌理，同時運用較為多彩的水泥漆刷在底板上，以增加作品的視覺效果。（圖 3-2-5）許多顏色的靈感則是來自於對實體的觀察。我們由色彩學中得知色彩與視覺的關係，例如高彩度與明度給人愉悅、溫暖、與充滿活力的感受。相反的，彩度低的顏色則給人帶來憂傷、寒冷、與缺乏生機的感受。由於筆者是以生活中之物件為創作對象，這些所選擇的物品材質的種類相當多元，有不鏽鋼、塑膠、木器、鐵器等，經過陶土的塑造產生的新物品，雖與原來的物件有淵源關係，但卻是一個獨立且嶄新的物體，因此在質感與色彩上，筆者則是以新造的物體該有的面貌主觀的呈現，脫離了原有母體的功能性與固有印象，成為一件藝術作品。以器物九分之九為例（圖 3-2-4），這一組作品是由九件居家的物體所構成，它們的功能、材質、屬性各自不同，將這些物品集合在一起，變成一件作品，首先它們各自的功能已經消失，並與其他物體相互的牽引，筆者刻意的以白色與古銅色為基調，褪去物體原有的



圖 3-2-2：物件 II，
2011、雕塑陶土、
化妝土、釉
1080°C，氧化燒
180x35x20cm

質感與顏色，來製造物體之間的統一基調。



圖 3-2-3：器物九分之九。2010。陶土,化妝土,釉。300x300x30cm。
(作者自攝)

肌理與材質的特性息息相關，不同的材質反映出不同的質感訊息，例如鋼鐵給人堅硬、冰冷，是工業的。木頭給人溫暖、柔和，是屬於鄉村的氣息。而陶土帶來柔軟與堅硬，粗造與光滑的兩種極端質感。

(三) 生活物件之化妝技法

陶瓷藝術的化妝技法相當的多樣，經常使用的技法有釉上彩、釉下彩、化妝土、泥漿釉（terra-sigillata）、鑲嵌、燻燒等技法，前文中已針對筆者在陶瓷技法中質感與色彩的製作方式與理念作說明，本文則針對筆者所使用的幾種化妝土使用技法作更詳盡的介紹。

化妝土的使用通常是在胚體皮革化（leather hard）之前，有利於陶土與化妝土的緊密結合。若是在塑燒之後必須再使用化妝土時，則必須調配專門

使用在塑燒胚階段的化妝土。最簡單的方式是將原來化妝土中的高嶺土減半，加入煅燒過的高嶺土，以減少化妝土的收縮比率，讓其能附著在胚體上。化妝土的主要作用是改變胚體的顏色並且製造所需的肌理，筆者以毛筆將不同的化妝土層層的塗在胚體上，製造出富含層次與色彩變化的表面。

另一種筆者常用的化妝方式為泥漿釉，泥漿釉最早是由希臘地區所發明的，是屬於低溫彩陶的技法。英文字 Terra-sigillata 在希臘原文中的意思是「封胚用的陶土」，顧名思義，它是塗抹在胚體的表面，達到裝飾與防止滲水的目的。³⁶泥漿釉的特性類似水彩繪畫的技法，將其畫在打磨過的乾胚上，化完之後以棉布或者塑膠袋打磨，作品會呈現類似絲綢般的光澤與質感。(圖 3-2-5) 泥漿釉的優點是它能製造類似絲綢般優雅光澤的質地，同時在上色的過程也比較容易掌控，但是缺點是其硬度不足，作品表面的泥漿釉容易因為碰撞而剝落。



圖 3-2-4：泥漿釉的化妝與打磨技巧

現代陶藝對於作品的表面處理較傳統實用器皿的釉色運用更加自由，陶藝家經常使用一些新的化妝方式，例如高鋇含量的釉來製造失透粗糙的質感，高錳含量的釉製造金屬光澤的質感。筆者在此一系列的創作中則是大量的使用化妝土的裝飾技法，這是筆者經

過實驗之後發現的化妝方式。筆者利用基礎裂紋化妝土(表 4-1)加入適當比例的金屬氧化物或者色料，與水混合均勻之後，不經過篩網或研磨而直接以筆刷厚厚的塗在素燒之前的胚體表面上，經過素燒之後，再以不同的化妝土上色，然後以紗布磨除掉部分的化妝土，讓底層較硬得色彩能夠呈現，以

³⁶ 廖瑞章，《形變與衍生》(紅豆出版社，2007)，63。

製造豐富的質感。此種技法在素燒階段可以重複燒製，直到達到滿意的效果為止。筆者所使用的釉藥與燒窯溫度大多介於 1060°C~1100°C 之間（表 4-1），屬於低溫釉彩的範圍。基於防止作品變形、節省燃料、與配合泥漿釉使用的幾個理由，筆者選擇以低溫釉做為燒成的範圍。

（四）、多媒材的使用

此一生活物件系列作品與以往筆者的作品風格較為明顯的不同的地方在於多媒材的使用。首先，對於創作媒材的使用上，有別於以往單一的陶土素材，筆者在創作時依需要而加入其它材質。對於其它媒材的加入，筆者是以相當謹慎的態度去面對。這些木條、鐵器、木板、不繡鋼繩、尼龍繩等媒材的加入，使得陶瓷的物理限制被打破，而在創作的造形上能夠有更多的空間探討更大的可能性。但是，筆者不希望這些多媒材的使用變成譁眾取寵的道具，掠奪了原本要探討的議題，使得主要的素材陶土變成次角，此並非筆者之創作上的意圖。如何能夠保有陶素的品質，但是又不被材質先天的屬性限制，對於筆者現階段的創作而言是一個努力的目標，因為其它媒材的加入而能將作品的意念傳達的更清楚，則是筆者選擇其他媒材加入的條件。因此這些媒材的使用，筆者清楚的界定為它必須是：一、作品造形需要而且陶土之屬性不適合取代時，例如作品中的長形木條，金屬等物質。二、基於觀念上的需要，例如需要以現性的線條代表一種糾纏與牽絆時以尼龍繩來表現比較適當。

四、物體的裝置理念

筆者從上一個有機抽象系列開始，便開始嘗試以群組的方式將作品放置在地面上展示，作品從台座上移開而直接與展覽的空間接觸，少了台座的元素使作品能夠更完整的呈現。筆者對於展演空間中作品的擺置方式，是採取

開放的態度去面對空間的問題。裝置藝術家往往以多樣性現成物為媒材，在某個特定的環境中創造與藝術家內心經驗相契合的作品，同時其作品往往需要觀者的介入該空間之中而深刻體會作品的意涵。但是，筆者認為當作品進入到一個空間之後，空間與作品之間產生相互的影響，必須要整體的考量，才能使作品所要傳達的訊息準確的釋放出來。筆者在創作一件作品之初，便已經考量將來作品的擺置方式，此件作品需不需要台座？台座的形式是否需要特別製作？是否使用裝置或堆疊的形式？但是，隨著每次展演場地的不同而必須在經過現場的調整。筆者的作品裝置形式是依創作的動機而定，如果是強調次序的美感則是以重複的造形與複製成複數的形態展示

附表 4-1-1：常用化妝土配方

<p>Archie Bray 黑色化妝土 1080°C</p> <p>紅色火黏土 Red Art 50</p> <p>球狀黏土 25</p> <p>二氧化錳 15</p> <p>氧化鐵 5</p> <p>氧化鈷 5</p>	<p>裂紋化妝土 (乾胚適用) 1080°C</p> <p>硬硼酸鈣 25</p> <p>高嶺土 50</p> <p>石英 25</p>
<p>基礎化妝土 1080°C</p> <p>球狀黏土 20</p> <p>熔塊 Frit 3124 20</p> <p>石英 20</p> <p>霞石正長石 12</p> <p>鉀長石 10</p> <p>矽酸鋯 15</p> <p>硼砂 3</p>	<p>橘色化妝土(素燒胚適用) 1080°C</p> <p>高嶺土 15</p> <p>煅燒高嶺土 15</p> <p>滑石 10</p> <p>熔塊 3124 25</p> <p>石英 20</p> <p>蘇打灰 5</p> <p>矽酸鋯 10</p> <p>紅色球狀土 100</p> <p>氧化鐵 2</p>
<p>基礎白色裂紋化妝土 1060°C</p> <p>硼砂 5</p> <p>矽酸鋯 5</p> <p>長石 20</p> <p>球狀黏土 15</p> <p>煅燒高嶺土 20</p> <p>高嶺土 15</p> <p>石英 20</p> <p>加入適當量之金屬氧化物作為發色劑使用時不過篩網，混合一定比例的水直接使用。</p>	<p>基礎化妝土 1080°C</p> <p>長石 20</p> <p>石英 20</p> <p>高嶺土 20</p> <p>球狀黏土 10</p> <p>霞石正長石 10</p> <p>gerstley borate 2.5</p>

附表：4-1-2 常用釉藥配方

<p>綠色泥漿釉 1060-1100^oc</p> <p>球狀黏土 200</p> <p>氧化鉻 10</p> <p>氧化鈷 1</p>	<p>黑色泥漿釉 1060-1100^oc</p> <p>球狀黏土 200</p> <p>二氧化錳 10</p> <p>氧化鐵 5</p> <p>氧化鈷 5</p> <p>水 700</p>
<p>無光黑釉 1060-1100^oc</p> <p>霞石正長石 24.6</p> <p>硬硼酸鈣 (GB) 15.2</p> <p>碳酸鋇 17.8</p> <p>石英 24.6</p> <p>高嶺土 8.1</p> <p>碳酸鋰 9.7</p> <p>氧化錳 10</p> <p>氧化鐵 2</p> <p>氧化鈷 1</p>	<p>基礎無光白釉 1060-1100^oc</p> <p>硬硼酸鈣 (GB) 33</p> <p>碳酸鋰 10</p> <p>霞石正長石 5</p> <p>高嶺土 15</p> <p>石英 42</p> <p>矽酸鋁 25</p> <p>加入金屬氧化物或 8%左右色料</p>
<p>金屬結晶釉 1280^oc</p> <p>斧戶長石 80.8</p> <p>Kona F-4 長石 3.5</p> <p>碳酸鈣 1.2</p> <p>石英 7</p> <p>球狀黏土 5.7</p> <p>白雲石 1.8</p> <p>氧化錳(29.3</p> <p>氧化鐵 0.8</p> <p>皂土 4</p>	<p>棕黃釉 1230^oc</p> <p>霞石正長石 42.3</p> <p>碳酸鈣 19.5</p> <p>高嶺土 20.1</p> <p>滑石 3.2</p> <p>骨灰 1.6</p> <p>氧化錳 4.7</p> <p>氧化鐵 6.6</p> <p>皂土 2</p>

第四章 創作歷程與作品詮釋

本章分為兩節來論述筆者的創作歷程與物體系列作品詮釋，在第一節中，探討創作歷程與思維的轉變，討論筆者創作歷程中不同時期的風格，比較過去與現在作品風格上以及觀念上之差異，此節中討論筆者創作的三個時期，包括一、種子系列時期，二、有機抽象時期，三、物體藝術時期，分別針對這三個時期之創作靈感與理論基礎做介紹與分析，以釐清創作之脈絡。第二節創作系列作品詮釋，針對 2007-2011 年之間的作品，闡述創作動機與意涵，並介紹作品的形式構成與技法的運用。

第一節 創作歷程與風格之轉變

筆者從八十年代初期進入文化大學美術系學習藝術，當時台灣的陶藝發展正值逐漸興盛的時期，筆者有幸在大學時期遇見陶藝的啟蒙老師劉良佑教授，在劉老師的教導與鼓勵之下，開始對陶藝知識有初步的了解，同時產生濃厚的興趣。因此大學畢業之後，筆者便很自然的朝向以陶藝做為個人創作上的表現媒材。回顧這二、三十年間，筆者從學習製作實用器皿開始，到立體雕塑的作品，創作風格隨著經驗與歷練的累積，而在作品的表現上經歷幾次風格上的轉變。

筆者在大學時期主修西畫，學生時代與幾個志趣相投的同學組成了「笨鳥藝術」³⁷對於西洋的繪畫風格與理論略有涉獵，筆者雖然日後以陶藝為創作，但對陶瓷材質的體認與創作思維乃是深受現代藝術思潮的影響。在現代陶藝的領域中，筆者認為實用陶與陶瓷雕塑之美學應該分開闡述，對於何謂現代陶藝之特色？以及陶藝與現代藝術思潮之間的淵源與發展在第二章時已做論述，陶藝作為

³⁷ 笨鳥藝術由文化大學美術系第十九屆西畫組與設計組的九位同學組成，主要目的是一起切磋現代藝術並不定期的在校內外舉辦聯展。

造形藝術的表現，筆者認為應該納入現代藝術的脈絡中來看待，也就是說應以創作的觀念與動機為主，而陶藝所涉及的技术層面是解決藝術表現上的問題，陶藝的繁複製作與裝飾，是突顯此一藝術類別之獨特性，以及手工製作的珍貴性。

九十年代初，筆者在美國攻讀陶瓷雕塑時對於極簡藝術（Minimal Art）的簡約風格，以理性的構成來突顯材質以及「少即是多」的創作理論深感興趣，回國之後，對於個人生活經驗與社會互動之間的種種現象的體認，因而產生矛盾與不安的心境，由那樣一個心境轉換為一系列影射失根現象的「漂盪的種子系列」。作品朝向以不安的平衡狀態下的形體表現當時的心境。隨著年齡的增長、環境與宗教信仰的改變，逐漸將藝術創作的重心轉變到對生活經驗、環境與自我關係的探討上。將這些生命週遭的有機形體轉化為象徵符號，創作有機抽象造形系列。2007年之後，作品漸漸的以群組的方式呈現，對於日用的物品產生興趣，開始注意到這些物體的美感與獨特性。本章就筆者的創作歷程與風格之三個時期，探討不同時期作品風格轉變之因素與其關聯性，使得創作之脈絡得以闡明，以釐清創作之關聯性與思維。

一、種子系列時期（1993-1999）

從九十年代開始，筆者的創作內容便以自然界的有機形體為發想，除了探討造形的美感外，並嘗試將個人的生活經驗與內在情感藉由形體與顏色表現於作品中。九十年代初期因為普自國外求學回國，面對解嚴之後的台灣社會，在媒體的解放以及經濟的蓬勃發展下，感受到一個大時代的轉變。在自我文化認知上，因為以往威權體制的瓦解以及本土文化意識的抬頭，既有的認知與事實產生落差。因此在文化衝擊所造成的心理狀態，以及對未來的不確定感而衍生出來在藝術探索上的焦慮與不安，形成了一股創作上的強烈動機。筆者以失根的植物作為自我心境上的象徵，將種子造形以懸浮在半空中的意象呈現，作為我心境上的寫照。（圖 4-1-1，圖 4-1-2）這種不踏實的感

受是筆者對於生活在多變與不確定性的環境中所引發出對於自我認同以及生存的質疑。筆者在面對快速變遷的台灣社會與價值觀混淆的現實環境時，感到自我的渺小與無助。筆者當時的心境是處在一個抉擇的關鍵點上，在創作的目標上，是任由誘人的物質文明吞噬心靈，或者為了藝術上的理想與目標而堅持下去。這些複雜的情緒，最後在創作上找到一個出口。筆者的創作動機並無意去批判種種社會上的亂象，而是將種種生活上以及情感上的知覺，透過藝術創作的方式表現自我情感的流露。



圖 4—1-1：廖瑞章。飄盪的種子 I、III。1996。
陶土、泥漿釉，前 165x30x65cm，後
165x30x80cm。國立台灣美術館藏



圖 4-1-2：廖瑞章。圖騰物件，1998。陶土、泥
漿釉，65x30x30cm

二、有機抽象時期（2000-2007）

1997 年春，筆者因為內人移居美國西雅圖工作的關係，決定結束在林口設立的工作室，而隨內人移居國外。但是因為持觀光簽證的關係，必須每六個月離境一次，因而無法在西雅圖有固定的工作室，這期間的創作變得斷斷續續，筆者的作品產生停滯的現象。經過漂盪的種子系列之後，筆者的創作在心境上對於當時的生活現狀以及工作上的異動，使得作品無法累積能

量。這樣來回於美國與台灣之間的日子約過了三年之後，在西元兩千年時，筆者意識到在創作上的困境，於是興起了再回到校園中繼續研究創作的計畫，在獲得內人與家人的支持下，筆者申請到澳洲皇家墨爾本大學（RMIT University）的藝術創作博士科系就讀。

博士班期間，筆者的創作研究方向，一開始時延續種子系列的造形，並且逐漸朝向有機自然的創作方向。對於抽象藝術的造形運用，因為學理上的研究而更加的清楚。比較種子系列與有機抽象系列之間的異同之處，雖然兩者皆以自然物體作為對外在世界以及內在心靈的隱喻，但是種子系列是藉由種子的意象來隱喻失根、文化認同的內心感受。而有機抽象系列對於自然的形體、有機抽象之移情上有較深入的探討。筆者在此階段所關注的是探析自然有機形體中「內在生命」之意含，以及如何轉化有機形態衍生出抽象的造形，以對照個人的內在情感世界，使得造形中形成隱喻的符號。

有機抽象的創作是如渥林格（Wilhelm Worringer，1881~1965）所認為的「藝術意志」以及「抽象衝動」的創作過程，將所見與所想的事物以抽象藝術作為表現的過程，是由外在走入自我的內心世界，檢視並且綜合視覺經驗與美感經驗而進行創作。有機抽象的系列創作是融合知識、美感、感性與勞動的意志活動，反覆這樣的活動使得筆者能觸及到內心的世界。因此筆者以自然界之有機生命為主體的抽象藝術，其目的是透過新的造型去詮釋自然與人類生命的步調，並由藝術創造中呼應自然與人類文明的次序，藉由自然有機的韻律結構探討藝術家內在心靈層次與生命等議題。自然界中的有機形態與結構以及生命之韻律，形成了筆者創作上最大的動機與靈感來源。筆者利用變形與轉化的有機造形來表現自然界、外在的環境、與個人之間的關係。有機物體，例如種子、蠶繭、蛹、枯葉等物體，代表了生命的初始、延續與衰敗，這些有機的形體轉變為「符號」之後，衍生出筆者對於造形象徵以及生命議題的觀點。（圖 4-1-3）



圖 4-1-3：有機形態—地面系列

（由前至後，綠色生機、有機形態、白與黑系列）

雕塑陶土、化妝土、釉，1080°，氧化燒。

2004-2005。

（由前至後，98x23x23cm，63x31x31cm，70x26x26cm）

在造型與內容的考量上，筆者期望以直覺的、樸拙的、卻又不失當代性的造形來反映自我的藝術意志。對於以往所熟悉使用的幾何圖案與強烈的對比色彩的使用因為創作理念的轉變而逐漸淡化。嘗試各種不同形體之間的組合方式，營造一種既曖昧又和諧的視覺感受，用以呼應有機自然與理性無機的世界之意象，造成一種狀似衝突卻又和諧的詭異氣氛。為

了更進一步表現環境與作品的關係，筆者嘗試將作品直接放置於地面上，把作品從傳統台座中分離，讓作品與空間環境直接對話。除了作品裝置方式的轉變以外，在研究內容上，也逐漸的擺脫對於形式的追求。以自然物體作為創作形

式的起源，並非與現實脫離或者對現代社會的紛擾的妥協。同時筆者認為應該嚴格的將對自然的欣賞與藝術模仿自然物之間區分開來。抽象所形成的原因，主要是受人類視覺與知覺經驗與知識整合的產物，雖然自然主義提供某些創作的起源，但是在視覺藝術上的統整才是藝術家創作出與真實物體以及與其它藝術形式有所區別的主因。



圖：4-1-4：有機形態。2002
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°，氧化燒。70x27x22cm

對於有機生命與無機的物件的關注，讓筆者從探索形體世界中走入自我的內在世界。筆者以形塑抽象的有機形態，做為一種在遭遇外在環境的衝擊時的反應與表現，並將這些遭遇轉化為藝術形式來抒發筆者在面對這些經驗時的情緒與自處之道。例如圖4-1-4 有機形態作品，

此作品完成於2002年，它是經過一連串的創作試驗之後所發展出來的風格，作品除了對於有機型體之生長樣態的描寫、物體表面肌理的觀察之外，試圖在作品的前緣以組合的方式，將生命生長的意象以白色的凸出物表現。白色的物體的出現，將我要表達的概念描繪出比較清晰的輪廓。我以工具鑽了無數的洞，這些具規則有韻律的小洞象徵人為的工業物件，此種組合的形式意在表現自然與人類文明間時而矛盾、時而和諧、時而唐突的進入到我們的生活領域。此件作品是筆者融合了抽象藝術中形變與轉化成為一個新的衍生物件的重要作品，在這樣一個狀似熟悉卻又曖昧的形體上，留下令人想要窺探秘密的遐想。

三、物體藝術時期 2007-

經過有機抽象系列研究如何以造形來表現個人內在意志的創作研究之後，在筆者書寫有機抽象創作論述與自我檢視的過程中，發現個人之創作風格有幾個傾向：（一）、作品除了以自然界有機物體為對象外，有時候會加入一些造型元素，這些造形元素並非完全源自於自然物，而是人造物體的意象。（二）、筆者的有機抽象作品從台座移到地面之後，作品與展覽空間之互動關係是筆者必須面對的新課題。（三）、對於形式主義在造形上的關注，如現代主義中強調物體的造形比例、大小、量塊、平衡等原則，在筆者的創作中逐漸淡化。四、受到實用主義美學的影響，對於如何從現實的生活經驗中吸收美感經驗讓作品與生活合而為一，使自我的創作不僅是表現孤立的內心情感世界，同時是與外在現實生活做聯結的管道。因此，在有機抽象的創作風格之後，筆者於 2007 年開始，作品中取自生活物件中的物體造形意象逐漸成為創作探討的新方向。有機抽象系列創作雖然在內心的抽象與移情之表現上獲的滿足，但是它無法完全反映筆者得自於生活經驗中的靈感。由以往的創作內容發現，筆者不論是種子系列或者有機抽象系列之作品中對於創作物件與混雜（hybrid）不同物體的概念一直是造形的軸心。筆者的雕塑是在塑造一個「物體」，這個物體的靈感或許來自於自然界或者是現成物，但是經過筆者在塑造過程中轉化為新物件。它雖然是一個新的物體造形但其實是摻雜了幾種不同種類的東西所構成，因此創造了一個具有籠統意象的物件。以二〇〇七年創作的作品「垂懸」為例（圖 4-1-4），這件作品是在前一個有機抽象系列之後的創作，作品的造形延續對於有機抽象造形的不對稱與非平行的線性原則，但是在內容上，它已經脫離了從自然物中找尋靈感的選擇方式，筆者是以鎖頭的孔洞作為創作元素的基礎，再以對於造形的想像與色彩的變化而完成此件作品。



圖：4-1-4 ，垂懸，2007
陶土、化妝土、釉
69x21x8cm，私人收藏

物體或物件的創作形式與觀點，開始在西方藝壇發展時無法以繪畫或者傳統雕塑來歸類，因此西方藝評家給予物件這個名詞，以有別於其他藝術形態。超現實主義的評論家布荷東（André Breton，1896—1966）以「詩的物體」來形容將現成物與其他的物體混雜使用創作而成的物體，依據布荷東的定義說：「只有在夢裡才看到」。³⁸ 當杜象與畢卡索等人以現成物作為創作品，將現成物以物體藝術的姿態出現在藝術脈絡中，其實有些是經過一番弔詭的辯證，這些原本平

凡、便宜的物體被供奉在藝術的殿堂中，讓觀者必須以美學的角度分析它，形成了價值與視覺經驗上的混淆。但是這樣的經驗又非完全的無意義，它提供了一個知覺與視覺重整的目的，讓吾人重新思索生活與美感之經驗。

利用現成物之間混雜而產生的新的物件，讓生活經驗、記憶與藝術意志之間產生關聯與對話性是筆者在此系列中所追求的創作目的。希望藉由物件的造形來創作新的符號，利用這些新的符號產生隱喻、幽默與意指的機能。筆者是將生活物品等現成物視同如自然界的花草樹木一般，當成是視覺的造型元素，藉由生活物件獲得創作靈感，以反映筆者在接收外在多樣性與複雜性的資訊之後，藉由物件來找尋生活與創作之間的連結。

物體藝術時期之創作雖然以日常生活器物為造形的依據，但是受到長期以來對於造形藝術的影響，對於物體造型的美感經驗依然是創作此一系列作品時所考量的問題之一。這個創作上的影響其實存在許多後現代的雕塑家之間。其產生如

³⁸吳瑪俐，《物體藝術》，89。

此現象的原因，依筆者自我的研究與剖析，主要有兩點理由可以解釋：一是因為立體造形藝術不論以何種姿態出現，它依然是屬於視覺藝術的範疇，如何創造引人注目注目的形體，自然牽涉到對於造形設計的原理。二是雕塑不論是以影像或實體物呈現，都必須有材質的介入，材質的屬性牽動藝術家在創作之初的抉擇與安排，這些都無法將視覺的因素排除在藝術之外。

筆者的作品選擇日常生活中熟知的普遍性物體，例如勺子、鎖頭、把手、工具等物件，透過筆者的造形想像與轉化，讓這些複製的形體以重複、並置與堆疊的裝置手法，創作一種新的可能性。讓這些在生活週遭不斷重複出現的物體，透過重組、強調與分析的藝術的創作手法，將這些生活中經常出現的器物，賦予新的形體使其具有時代性意義，強化物體的印象，讓這些物件以新的樣態呈現在世人的眼前，激起觀者的視覺記憶產生新的認知。因此，關於物體的誘惑、魅力與對物體的詮釋與想像變成了筆者此一創作時期的目標了。

筆者試圖將這些在生活週遭不斷重複出現的視覺意象，透過物體藝術的創作理論，以及陶土的塑性，將這些生活中經常出現的器物變造，讓這些物件以既怪異又和諧，既陌生又熟悉的新物件唐突的闖入觀者的視覺記憶中，創造一個視覺的荒謬性與和諧性，觸動觀賞者的知覺認知。

第二節 創作系列作品詮釋

本節將針對 2007-2011 年之間的作品，闡述創作動機與意涵，並介紹作品的形式構成與技法的運用，希望能更加清楚的將以日常生活物體為主的創作研究加以闡述。以下的說明將以創作年代的先後順序詳細說明，此一階段之全部創作將放到本論述之後的圖錄中。



圖 4-2-1:想通了嗎，2009
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
依場地大小佈置

作品名稱：想通了嗎，2009

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

依場地大小佈置

一、 創作動機與意涵

想通了嗎？是一件以生活中的小物件「馬桶吸」為創作題材，馬桶吸只有在水管或者馬桶不通時才會出現，雖然不是甚麼重要的居家物品，卻是解決水管阻塞的利器。馬桶吸的功能，讓我聯想到人往往為了一些繁雜的瑣事感到困擾，如果有像這樣的物品可以把惱人的是排除掉該有多好！所以我用想通了嗎？這個具有雙關語的題目引發觀者的聯想。這個小物件也許稱不上甚麼美感，但看到他在看到題目總是惹人發笑。我試圖以這樣一個平凡又具實用性的大眾熟悉物體，以裝置的手法呈現，除了增加其量體以吸引觀者的目光之外，歪斜的木柄形成結構上的美感也是筆者所刻意安排的，讓作品在結構上有更多變化與美感。

二、 形式構成與技法

作品以馬桶吸這個現成物件為發想，筆者認為馬桶吸得造形很吸引人，可惜市面上所販售的馬桶吸為了成本考量，將原本的木頭柄換成了醜陋的塑膠製品。此作品以壓模成形，將桿好的陶板置入模具中均勻的施壓，使陶土與模具之間密合，然後稍微乾燥之後脫模成形。化妝的方法是以黑色的釉藥，以浸釉的方式上釉。放入電窯中，以 1200°C，氧化燒成。木柄的部分，則是以真實的木頭經過砂磨處理以及上護木油之後，植入陶土物件中。

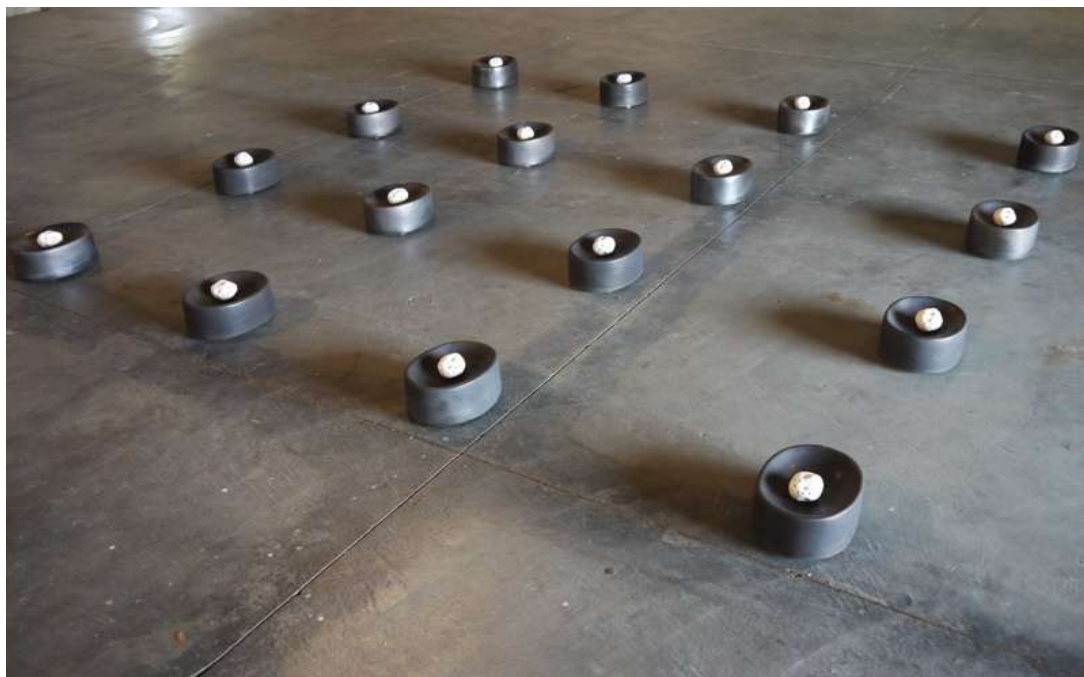


圖 4-2-2：
親密關係，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
依場地大小佈置

作品名稱：親密關係，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
依場地大小佈置

一、創作動機與意涵

親密關係是一件以實物與想像融合而成的作品。筆者以浴室裡的肥皂盒為發想的起源。這部分的聯想，其實是受了陶瓷藝術中對於容器（Vessel）概念的影響。如果將肥皂盒的功能做觀察，它是一個為了放置肥皂而設計的器具，它的凹槽與孔洞是為了放置與排水的功能而設計。容器的觀念對於內外空間的探討使我們更專注於凝視一個物體。筆者發現，當一個物體放置再一個物體上方時，會造成了兩個物體之間的奇妙變化與連結。兩個平凡不相干的物體彼此放在一塊，可能產生不可思議的結果。作品以重複、並置的裝置手法使得物體之間產生更有力的視覺變化。肥皂、肥皂盒與人體之間存在緊密的聯繫，雖然是一個生活中的小物件，但是卻是我們必須仰賴的用品，因此以親密關係做為題目的標題。

二、形式構成與技法

作品以現成物的造形出發，將肥皂與肥皂盒的意象依筆者的印象塑造並且放大。此作品由十六件肥皂盒形狀的陶瓷構成。這些作品是以壓模成形，筆者為了控制每一個物件的形狀與大小的一致性，使物體看來有如工業生產的產品一般，因此利用壓模與注漿的技法。使每個物體更接近量產化的規格要求。肥皂的部分是注漿成形之後再以銅管打洞，使其看起來更加輕盈像是肥皂泡般。化妝的方法是以黑色的無光釉噴在作品表面，放入電窯中，以1080°C，氧化燒成。肥皂的部分無上釉色，並以1200°C，氧化燒成。



圖 4-2-3：
凝聚力量，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
300x200x10cm

作品名稱：凝聚力量，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
300x200x10cm

一、創作動機與意涵

凝聚力量是以湯匙為發想的現成物件，筆者對於湯匙的造形感到興趣是因為它的造形看起來像是蝌蚪與精子。蝌蚪與精子都是生命最原初的象徵，同時筆者對於它們的印象便是數量相當的龐大，並且到處游動。因此筆者以重複、並置的裝置，排列這一組湯匙的作品，使其因為造形上的相互依存與牽引而產生視覺上律動的效果，這樣的視覺體驗是我們面對單一個現成物體時所沒有的視覺經驗，但是經過作者的巧妙安排與裝置，呈現的是物體群聚的力量，並產生一個物體的新的次序與韻律之美。

二、形式構成與技法

作品以湯匙為造形的發想，湯匙原來在形體的內外空間上便有所變化，筆者為了強調在空間的變化以及增加對於現成物體的手工製造感，因此將原有對於湯匙之尺寸放大，並適度的變形使其更符合造形上的需求。化妝的方法是以化妝土塗抹在作品表面，色彩以黑色與白色化妝土為主，黑色化妝土施塗在內部已增加內空間的深度感，以強調負空間的存在。作品的排列則是以三角形作為基礎，然後不斷地連續往外擴張變成一個等邊三角形，所以從不同的各邊觀看時，皆是一樣的圖案。作品最後施以一層薄透明釉。放入電窯中，以 1080°C，氧化燒成。



圖 4-2-4：
器物九分之九
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C、1200°C，氧化燒
300x300x30cm

作品名稱：器物九分之九
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C、1200°C，氧化燒
300x300x30cm

一、創作動機與意涵

器物九分之九是一組由九個生活物品所構成的雕塑，每一個器物都是筆者日常生活中所接觸過或者使用過的物品。它有杓子、打肉的鐵器、馬鈴薯搗泥器、鍋子以及小時後母親經常使用的棉線線盤。這些物品是在生活中再平凡不過的東西，但是卻構成我們生活中不可分割的一部份。同時他們的造形除了功能性之外，每一個器物都各具特色。將這些原來並不相同性質與用途的東西集合在一起，卻又顯得異常的協調。如果在造形的世界裡有塞尚所謂的所有的物體都可以歸納成為圓形、圓柱、與圓錐體等三個基本形體，那麼器物九分之九中的物體形狀可視為我們日常生活器物的基本形狀，物體雖然形體與功能各自不同，但是當它們聚集在一起時，形成一種具有次序的美感。

二、形式構成與技法

作品以生活當中的現成物件為發想，他們都是一些不起眼的小器具，也不是做為藝術上造形研究的最好材料。但是筆者相信每一個物件經過藝術家的改造之後，隱藏在物體背後的美感是可以被發覺的。只是如果以寫實的手法將物品的外形放大，並無法讓物體的特質呈現。筆者以重塑改造的方式，輔助物體的美感被重新發現，並以裝置的手法將這些物品並列，使其脫離原有的實用功能而進入藝術的脈絡裡，成為藝術物件。此組作品以盤條手塑成形，部分物體表面的肌理則是以石膏模壓製而成。化妝的方法是以黑色、金屬等釉藥，以噴釉的方式上釉。作品放入電窯中，以 1200°C，氧化燒成。



圖 4-2-5：
小型聚會，2010
雕塑陶土、木、化妝土、
釉
1200°，氧化燒
210x40x100cm

作品名稱：小型聚會，2010

雕塑陶土、木、化妝土、釉

1200°C 氧化燒

210x40x100cm

一、創作動機與意涵

小型聚會是由十五件白色小型的雕塑組合而成，十五件作品中有些是平日捏塑的小模型，有些則是作品原有的尺寸。但是不論原來其創作目的為何，它都呈現出筆者在工作室中創作的軌跡。小型雕塑紀錄日常生活中的作息以及想像的一種創作行為，它讓筆者可以藉由陶土的捏塑而將生活中的視覺經驗以及心情轉換為立體作品，是一種使心靈沉澱的方式。作品將不同時期以及不同形態的物體擺置在一個高而窄細的台座上，這個座子是筆者自行製作的，目的是讓這一組作品以異於傳統底座的方式呈現，使得台座變成作品的一部分。小型聚會主要是傳達各種不同物體聚合時所產生相互影響的力量，象徵人與人、物體與物體在現實社會中的獨立性與融合性。

二、形式構成與技法

作品以盤條手塑成形，主要是運用變形與轉化的技法，創作一系列狀似熟悉卻又陌生的新物體，筆者在多年前於多倫多美術館參觀英國雕塑家亨利摩爾的雕塑原模給了筆者深刻的印象。那些由陶土與石膏塑形的原模是創作者最原始的構思與感動。此組作品以白色無光釉為基礎，以浸釉的方式上釉，放置於電窯中，以 1200°C，氧化燒成。



圖 4-2-6：

Open Me Not ! I , 2010

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

300x70x10cm

作品名稱：Open Me Not ! I

2010，雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

300x70x10cm

一、創作動機與意涵

Open Me Not! I 不要打開我，是一組以鑰匙孔為發想的作品，是因為在生活的經驗裡發生的情節而引發的創作靈感。有一天當筆者打開工作室的門時，突然鑰匙被卡在裡面一時拔不出來，這是筆者第一次對於這個生活中的小物件感到興趣。於是筆者開始注意每一個所接觸的鑰匙孔，發現他們幾乎長的都不一樣，有長的、直的、方的、圓的、凹的與凸的，造形相當的有變化，於是興起了筆者創作的靈感。筆者首先將他們放大使其造形的特徵可以受到注意，並且製作了十件不同孔洞形狀的作品，以裝置懸掛的方式呈現，此作品與 Open Me Not III ! 同樣以生活中的小物件為主，述說一種在面對一個未知世界的期盼與恐懼，若不打開它便無法獲得解答，但若是打開之後的結果令人無法接受呢？人似乎每天都要面對一些不想遭遇卻又不得不面對的窘境。

二、形式構成與技法

作品以鑰匙孔為造形，將現成物的一些基本元素例如圓形、弧線、直線等造型帶進我的創作中，孔洞產生的內空間具有一種神秘的力量，讓人凝視並且有一窺究竟的衝動。此作品以石膏模壓製土板成形，化妝的方法是以化妝土塗抹在作品表面，為求的色彩呈現出多種層次，而以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，光滑的質感則是以金屬古銅釉為主。作品放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。

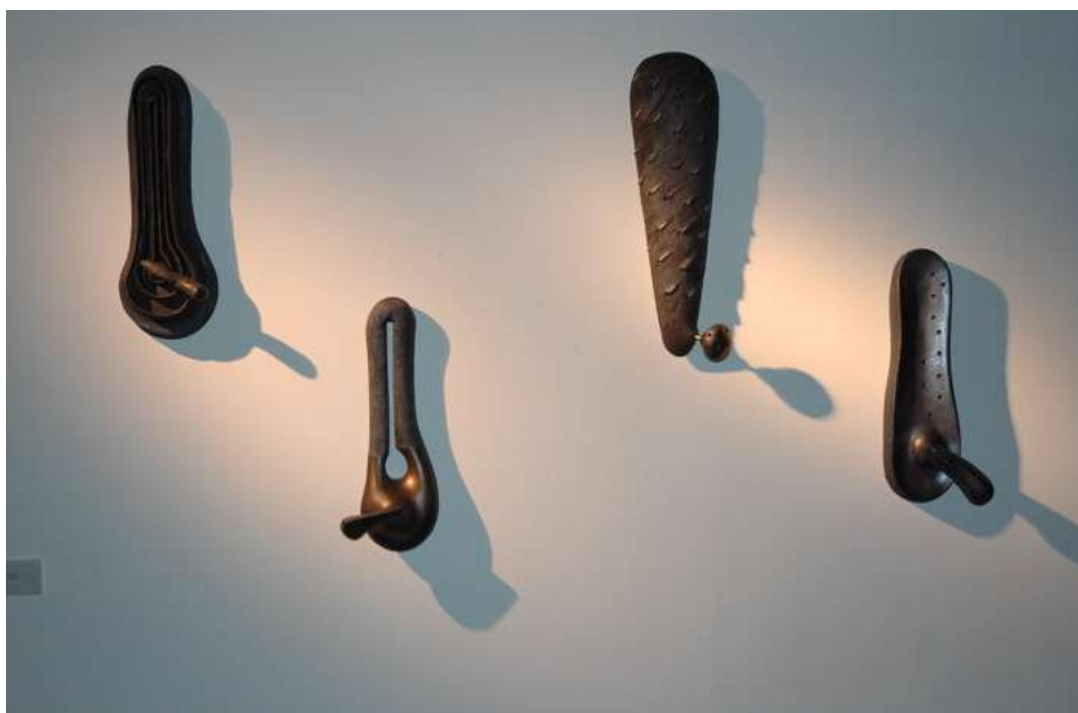


圖 4-2-7：
Open Me Not!II，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
依場地大小佈置

作品名稱：Open Me Not!II，2010

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

依場地大小佈置

一、創作動機與意涵

Open Me Not! II 不要打開我，是一組混雜意象的作品，造形發想的來源是對於現代人生活受到環境的束縛與道德的約束。我們習慣以「枷鎖」來形容一個人在行為與思想上受到制約，而無法呈現其個人的自由意志。因此枷鎖這個意象在吾人的心中便是一種約束的力量。但是鎖除了是關閉之意象外，其實它也有開啟的意象，我們常說上帝為某人關閉一扇窗但是也為它開啟另一扇門。因此「不要打開我」有著面對一個未知世界的期盼與恐懼，這組作品由四個形式相似但是所創作的物體來源各自不同，除了鎖的意象之外，同時筆者在物體中加入對於門把的元素，讓這組作品有種超現實的氛圍，反映我們對於面對未來的不確定性，心理上無法確切掌握命運的不踏實感。

二、形式構成與技法

作品以門的把手與其他不相干的造形組合而成，這些造形是取自日常用品的一些元素，例如廚房用的鉋刀、放大的鑰匙孔等，將這些原本不同功能與造形的東西湊在一塊，創造一個新的物體，這樣的物體既熟悉又陌生，而產生於現實分離的視覺感受，使作品充滿撲朔迷離的型態，以增加作品的趣味性與矛盾性。化妝的方法是以化妝土（slip）塗抹在作品表面，為求得色彩呈現出多種層次，將不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，釉藥的部分則是以黑色與金屬古銅釉為主。作品放入電窯中反覆多次稍置，溫度為 1080°C，氧化燒成。



圖 4-2-8
靜物 2010，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
45x31x22cm

作品名稱：靜物 2010，2010

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

45x31x22cm

一、創作動機與意涵

靜物 2010 是一件描繪廚房裡使用的撈麵器與湯匙的作品。筆者的生活物件除了一些原本舊有的具有紀念意義的物品外，對於生活中的一些用品也相當的感興趣，除了物品的實用功能外，物品的造形輪廓也是引發筆者創作的動機，利用物品原有的外形加以變造，加入個人對該物體的想法，而創作出與原來的物體不完全相似的物件，是筆者從觀察、改造與實踐中找到創作上的樂趣。筆者以使用與觀察者的角色面對在生活週遭不斷重複出現的視覺意象，以個人的觀點將其重組、改造。賦予現成物一個新的形體使其更具有雕塑性格，以強化物體的印象，讓這些物件以既怪異又和諧，既陌生又熟悉的樣態呈現。

二、形式構成與技法

作品分為兩個單元，底部的物體是模仿撈麵器的造形，是以盤條手塑成形，作品的表面處裡分為兩部分，上半部是上黑色無光釉，而下半部則是以橘色、褐色裂紋化妝土打底，經過素燒之後在塗上黑色化妝土，然後以砂紙磨除表面以顯露出底層的化妝土，在上透明釉燒製。上端的白色物體是一個湯匙的造形，以白陶土手塑成形，再以鑽孔器打洞以製造更豐富的肌理，表面施以白色泥漿釉。筆者將原本物體的圓形、弧線等造型帶進我的創作中，作品以兩個功能類似的工具堆疊，創作非現實的意象。此作品放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。



圖 4-2-9
Shaker-inspired , 2010
陶土、釉藥、木
1080°C-1200°C 氧化燒
200x170x18cm

作品名稱：Shaker-inspired，2010

陶土、釉藥、木

1080°C-1200°C 氧化燒

200x170x18cm

一、創作動機與意涵

Shaker-inspired 是一件具有回憶與紀念意義的作品。Shaker 中文翻譯為震盪教徒，是一個在十八世紀時由英國移民到美國的清教徒組織，它們嚴格遵守基督教的戒律，過著有如中古世紀般的農業生活，集體居住在自給自足的村落裡，一切的生活重心圍繞在歌頌讚美上帝上，Shaker 的手工家具與拼布非常的有名，這些出自教徒手中的物品是讚揚造物主的最好心意，因為他們相信，一把用心製作的椅子，有一天，天使會下來坐在他所製作的椅子上。筆者在美國求學時曾經參觀過位於麻州 Hancock 小鎮的 Shaker Village，筆者被他們的生活方式以及手工製品深深的吸引，此件作品由五件農具以及廚房用具造形所組成，筆者仿照 Shaker 在牆上掛椅子與工具的習慣將這些物體掛在牆上，僅以此件作品獻上我對於 Shaker 的敬意。

二、形式構成與技法

作品以生活中的器具以及農具為造形的發想，工具的部分是以陶土盤條為主，搭配現成鋤頭柄的硬木組裝而成。並且仿效 Shaker 放置工具的方式排列。為了讓作品能夠懸掛，因此以不鏽鋼的環套栓入木條中，再將作品插入套環。作品盤條成形時預先留有與木柄相同直徑的孔洞，以利將來組裝時的密合度。化妝的方法是以化妝土與釉藥為主，因為作品需要加裝木頭因此比平常燒製作品的溫度稍高一些，使作品燒結後有較高的硬度。作品以電窯燒製，燒成溫度為以 1230°C，氧化燒成。



圖 4-2-11：
垂懸，2010
陶、瓷、釉
400x100x18cm
1200°，氧化燒

作品名稱：垂懸，2010

陶、瓷、釉

400x100x18cm

1200°，氧化燒

一、創作動機與意涵

垂懸的創作靈感是以耙子的造形將散落物刮起的意象，此組作品與 Shaker-Inspired 作品的創作意念相同，都是以農具的形體來創作，筆者以掛吊在牆面的方式表現扒子的意象與功能，而捨棄加入木柄的方式，因此作品的造形與 Shaker-Inspired 有相當大的差異性。其中的一個扒子有一個類似項圈的白色懸掛物，筆者意圖將此懸掛物以瓷土成形，並在表面作孔洞處理，使得作品看來相當的脆弱易碎，以此營造強弱的對比與緊張的關係。

二、形式構成與技法

作品以現成物中的農具耙子為造形，以盤條手塑成形，為求得每一個手塑的物體形狀大小的一致性，筆者利用厚紙板裁剪形板做為底部形狀的依據，盤條過程中再以規尺控制高度。白色的項圈是以瓷土拉胚成形之後再予以變形與穿鑿孔洞。化妝的方法是以噴釉的方式噴上墨綠黑斑的釉色。作品以電窯氧化燒成。溫度為 1200°C。



圖 4-2-11：

Hello!，2010

陶土、泥漿釉、化妝土

1060°C，氧化燒

32x32x56cm

作品名稱：Hello!，2010

32x32x56cm

陶土、泥漿釉、化妝土

1060°C，氧化燒

一、創作動機與意涵

Hello! 是一件以電話筒為造形發想的作品，是筆者對於舊電話筒的印象，隨著科技的進步，現代的傳播工具日新月異，曾幾何時，當年象徵新潮與科技的產物，現在看來便成古董籍的收藏品了。看到這些人為物件時好像坐著時光機器回到過去的時光，勾起了對於往事的記憶。因此筆者認為，將一個物體轉化為另一個物體的過程，使我們思考與觀察一個物體的意義，轉化物體的目的，對筆者而言並非單純的只是將形式改變，它隱含了創造與懷舊兩種心境。同時突顯這些狀似熟悉的形體，將勾起我們在某個時空背景下的共通記憶。

二、形式構成與技法

作品以電話聽筒出發，希望以我們熟知的物體造形喚起對於逝去時光的記憶，筆者以造形的轉化原理將話筒兩邊扭曲變形，並改變其顏色使其與原來的話筒意象產生差異，以創造一個與原物體近似的新物件。仔細觀察電話聽筒是由兩個對稱的圓形所構成，依現在的眼光來看，它長得有一點笨拙可愛，筆者認為兩個重複的圓形的組合有許多的可能性，如果拋開它的功能考量，在造形上便可以許多的可能想像空間。此作品以盤條手塑成形，化妝的方法是海綿拍打化妝土上色，為求的色彩呈現出多種層次，我以不同色調的化妝土，一層層的拍在表面，使作品產生多層次的質感，作品最後施以一層薄透明釉。放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。

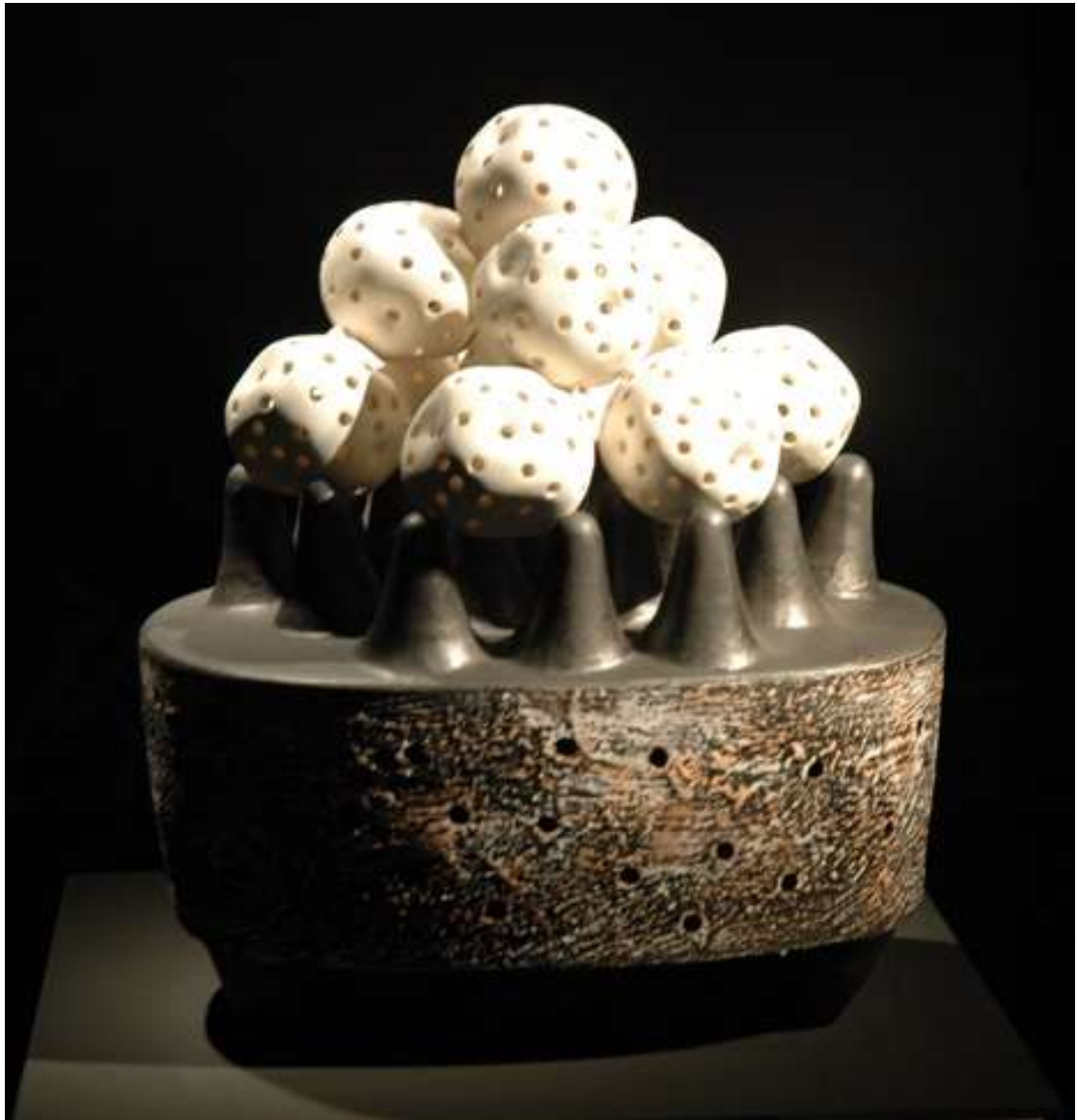


圖 4-2-12：
靜物，2010
陶土、瓷土、化妝土
35x23x37cm

作品名稱：靜物，2010

陶土、瓷土、化妝土

35x23x37cm

一、創作動機與意涵

此件作品是一個實用性的盤子與容器為發想的物體造形，在製作此件物體時，筆者剛完成親密關係的作品。(圖 2-2-2) 親密關係是一件以實物與想像融合而成的作品。它是以肥皂盒為發想的起源，筆者發現當兩個物體堆疊在一起時，這兩個物體之間便產生奇妙變化與連結，形成了一個新的物體。因此，物體與物體之間的關係，可以對應在人與人的人際關係上，彼此之間因為遭遇在一起而產生聯結與互動。此件以靜物為題目的作品，令筆者聯想到放在桌上的水果盤，它的造形因為放置的水果而產生變化，我們可以將水果盤看成是一個有趣造形的作品，因為不同顏色的水果的介入而使得整體的視覺因此改變，如果排除掉盤子的實用功能性，它其實可以被視作一個很好的雕塑元素，因為它就像是雕塑台座的功能，可以乘載任何物體。

二、形式構成與技法

作品以可以裝盛物品的盤子為發想，筆者以個人的想像與觀察製作一個與平常印象中的盤子完全不同的意象。刻意將原本應為裝載物品的內空間翻轉，而成為突出物，使得原來的造形改變。此作品是以手塑成形，在以模具壓制每一根突出物，然後在與主體黏接，使每個突出物的形相似。上方水果般圓球造形的部分是以注漿成形之後再打洞，使其看起來更加輕盈與超現實感。化妝的方法是以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，放入電窯中，以 1080°C，氧化燒成。肥皂的部分無上釉色，並以 1200°C，氧化燒成。

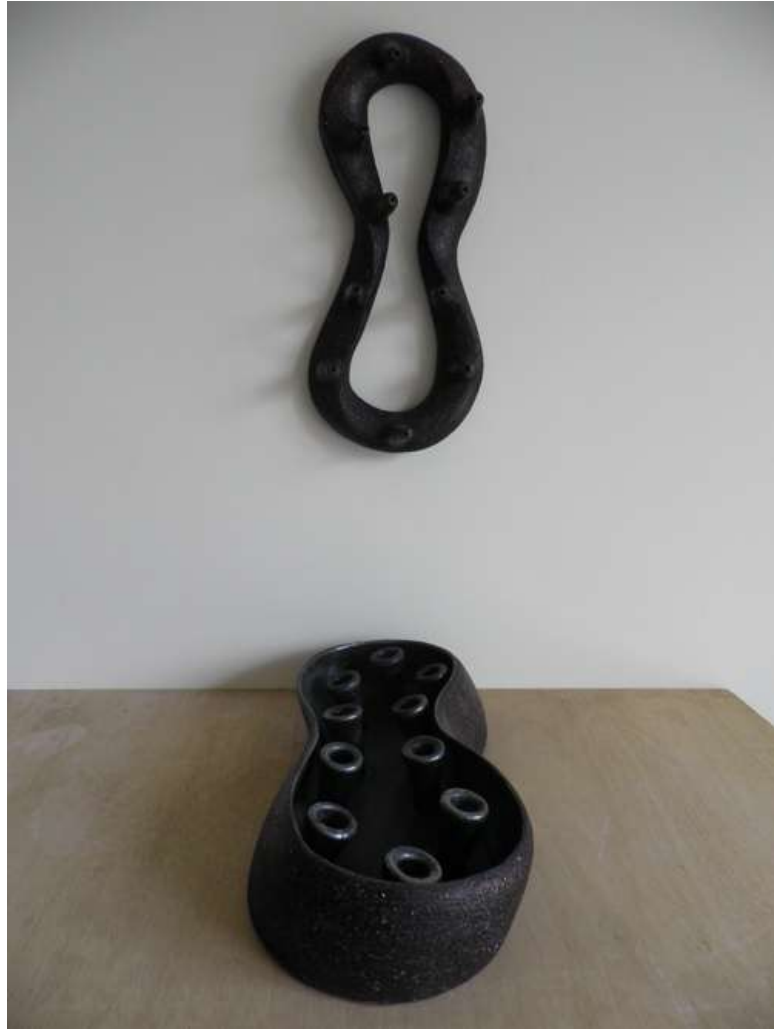


圖 4-2-13：
對應，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°，氧化燒
100x30x20cm

作品名稱：對應，2010

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°，氧化燒

100x30x20cm

一、 創作動機與意涵

對應是由兩個造形不同的物體所構成的一件作品，作品之創作靈感來自於收集小物件的盒子。筆者在美國求學時期曾經副修木工做為輔系，記得第一學期的作業是做一個鳶尾樺的木盒子，這個盒子跟在我身邊超過 20 個年頭了，每次看到它就回憶起當初上課的景象。因此，一個對於個人具有意義的物件，是情感與回憶的投注，筆者創作對應這件物體時，雖然是以盒子為概念，但是依創作上的思考而將原本應為方正的盒子變形了，同時在盒子的內空間中加入中空的管狀物與上方蓋子上的突出物形成相互對應的關係，每一個管狀物之間代表相互牽絆的關係，同時亦暗指，此乃是一個非現實中的盒子。

二、形式構成與技法

作品的「盒子」意像是個人對於特定物體的情感投注。此作品以盤條手塑成形，管狀物則是利用拉胚成形，在將這些物件與主體接合。為了讓兩個物件可以同時呈現其完整的形體，因此決定將盒蓋的部分以懸掛的方式呈現。

化妝的方法是以裂紋化妝土塗抹在作品表面，為求的色彩呈現出多種層次，塑燒之後再上一層黑色泥漿釉，然後以紗布磨除部份表面，使作品產生多層次的質感，作品最後施以一層薄透明釉。放入電窯中，以 1080°c 氧化燒成。



圖 4-2-14：
記憶的懸掛方式，2010
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°，氧化燒
160x60x20cm

作品名稱：記憶的懸掛方式，2011

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°，氧化燒

160x60x20cm

一、創作動機與意涵

記憶的懸掛方式作品的創作名稱一開始時筆者以「懸掛中的記憶」為名，之後改成記憶的懸掛方式，筆者認為比較具有文學的想像空間。關於「懸掛」英文為 *hanging* 或 *suspending* 都具有動態的、包含時間性與不確定性。懸掛在半空中的物體就筆者而言，它代表了一種漂浮不定的感受。然而這種儲藏物品的方式，卻是我們所熟悉的一種節省空間以及裝飾牆面的習慣。筆者這五件長條形狀，卻各自具有不同的肌理與顏色的物體，是一些想像的物件，其造形的靈感是來自多方面的，例如鷄毛氈子、菜瓜布、柱狀雕刻等，這些以往生活中遭遇過而藏在記憶裡的物體，以寫意的方式呈現。

二、形式構成與技法

作品以五種不相干的物體，但是卻有相同的長條造形組合而成，這些造形是取自日常用品的一些元素，例如廚房用的菜瓜布、放大的鉋刀、鷄毛氈子等，將這些原本不同功能與造形的東西湊在一塊，以懸掛的方式呈現，這樣的物體組合，既熟悉又陌生，而產生新的視覺感受。化妝的方法因為每個物件而有所不同。有些是以化妝土塗在作品表面，為求的色彩呈現出多種層次，將不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，有些則是上釉。作品放入電窯中反覆多次燒製，溫度為 1080°C，氧化燒成。



圖 4-2-15：
想通了嗎 II，2011
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
300x80x27cm

作品名稱：想通了嗎 II，2011

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

300x80x27cm

一、創作動機與意涵

想通了嗎 II？是延續 2010 馬桶吸系列之想通了嗎 I（圖 4-2-1），筆者這一件作品將其移至牆上，以懸掛的方式處理。同時底板塗上較活潑鮮明的色彩，作品是以普普藝術的風格將具有流行潮流的顏色運用在給人骯髒感受的物件上，製造出矛盾的和諧，並賦予馬桶吸一個清新的形象。馬桶吸或奶嘴這樣的小物件也許稱不上甚麼美感，但是卻是生活中的必需品。這一個既像是馬桶吸又像是奶嘴的造形，讓人充滿想像。作品是以輕鬆的心情創作，希望色彩的介入讓原本平凡微小的物件獲得新的力量，並鼓勵觀者幽默詼諧的角度看待事物，也許會得到不同的解答。

二、形式構成與技法

作品以馬桶吸這個現成物件為發想，筆者認為馬桶吸有非常漂亮的造形比例，為了創造不同的馬桶吸印象，因此以較鮮明的色彩來取但原先馬桶吸給人暗沉的印象。作品的底板以三夾板裁切成為圓形，然後塗上明度較高的水泥漆。馬桶吸的部分分成兩個單元，黑色部份以壓模成形，將陶板置入模具中均勻的施壓，使陶土與模具之間密合，然後稍微乾燥之後脫模成形。彩色的把手部分是以注漿成行，分開施釉燒成後再以螺絲接合。化妝的方法是以浸釉的方式上釉。放入電窯中，以 1200°C，氧化燒成。



圖 4-2-16：
家庭號，2011
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°，氧化燒
130x70x23cm

作品名稱：家庭號，2011

雕塑陶土、化妝土、釉

1080^oc-1230^oc，氧化燒

130x70x23cm

一、創作動機與意涵

家庭號器物是以日常中的清潔與廚房用品為造形依據，並利用商品在架上儲藏或者展售的形式佈置。使得這些器皿像是藝術的物體，除了賦予這些小工具新的造形意義之外，也實踐任何的現成物體都可以轉化為藝術物件的觀念。這些以生活物件為發想的作品，並非以寫實的意圖創作器物的造形，筆者總認為，無論是取材自無機的現成物或者有機的自然物體，這些物體都得經過藝術家的觀點加以改造，讓觀念與造形可以整合，使得創作的物件得以成為真正的藝術物件。將現成物轉化為藝術物件的過程是藝術家個人藝術意志的展現。

二、形式構成與技法

作品以類似商品展售的方式裝置展出，讓這些物件看來像是現成物又像是作者刻意安排的結果。筆者以三夾板製作展示的舞台並且塗上紅色與黑色的乳膠漆，使得台座、牆面與作品之間形成強烈的對比。作品的成形方式是以手塑盤泥成形，在利用刮刀與橡皮片修整。化妝的方法是以化妝土塗抹在作品表面。為求的色彩呈現出多種層次，我以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，有部分的物件是上釉，同時加上木條與鐵釘等物質製造不同的質感。作品最後放入電窯中，以 1080^oc 氧化燒成。



圖 4-2-17：
請聽我說，2011
雕塑陶土、化妝土、釉、鋼繩
1080°C，氧化燒
200x100x40cm

作品名稱：請聽我說！，2011

雕塑陶土、不鏽鋼繩、鐵管、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

250x100x40cm

一、創作動機與意涵

請聽我說！是一個虛構的形體，它混雜了醫生用的聽筒與聽音樂的耳機，現代科技產品日新月異，曾幾何時，年輕時流行的隨身聽卡帶被數位化的 mp3 取代，時下的年輕人帶上耳機，便暫時的與世界隔絕，而沉浸在自己的世界當中。耳機代表了一種流行文化、一種自我的孤獨、在這個聆聽音樂與世界作區隔的簡單動作中，筆者認為隱含了自我追求與解放的意涵。筆者希望以這種耳機的造形代表與外界溝通的意象，利用這種熟悉的語彙，探討人與人之間互動的微妙關係。

二、形式構成與技法

作品是以聽筒與耳機之造形為發想，將尺寸比例放大，並且依造形的需要而適度的變形，成為新的物件。作品除了陶塑之外，並且以金屬水管與鋼繩來做組合，解決陶瓷物件之間連結與組裝的問題。作品的接合方式則是以塑鋼土與環氧樹脂接合不同的素材。此作品陶瓷的部分以盤條手塑成形，並利用拉胚機修整外形。化妝的方法是以不同顏色的裂紋化妝土塗抹在作品表面，我以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，經過素燒之後，再以砂紙磨除一些表層的化妝土，使作品產生多層次的質感，作品最後施以一層薄透明釉。重複多次放入電窯中，以 1080°C，氧化燒成。



圖 4-2-18：
平衡，2011
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
200x300x30cm

作品名稱： 平衡，2011
雕塑陶土、化妝土、釉
1080^oc，氧化燒
200x300x30cm

一、創作動機與意涵

平衡是一件結合陶塑、原木與鋼繩的懸吊作品，作品之靈感與造形來源是由小時候對於秤子的印象。這種平衡秤現在已經很難得看到了，記得小時後在鄉下，姑媽家中有一個這樣的秤子，被拿來秤一些農作物。這個兒時的回憶一直深印在腦海中，除了是對於秤子該物件的記憶之外，同時也讓筆者回想往日和表哥在姑媽家裡的院子和田野間嬉戲的愉快時光。筆者製作這樣一個物件，希望以紀念的方式將此記憶呈現，使自己能透過這樣一個物件的製作過程，回憶當時的景象。此物件看來以一種很奇特的形式安排，它以一種靜止的平衡狀態懸掛在半空中，像是筆者在夢裡常見的物體景象。

二、形式構成與技法

作品是由三部份構成，包括支撐主體的原木，陶塑的長形主體，以及鋼繩，作品各部份以鋼環以及環氧樹脂作連結，作品依天平秤的平衡原理找到平衡點。

化妝的方法長條狀的物體是以泥漿釉化妝，泥漿釉是以球狀黏土經過球磨機 24 小時的研磨而成的極細微顆粒之化妝土，可以利用棉布打磨拋光。圓形尾端之作品則是以裂紋化妝土，經過多層的上色，經過塑燒之後，再上一層黑色的化妝泥，然後打磨以為製造多層次的色彩，使作品產生豐富的質感，作品最後施以一層薄透明釉。放入電窯中，以 1080^oc，氧化燒成。



圖 4-2-19 :
圖 4-2-20 :
物件 I、物件 II，2011
雕塑陶土、化妝土、
釉
1080°C，氧化燒
180x35x20cm

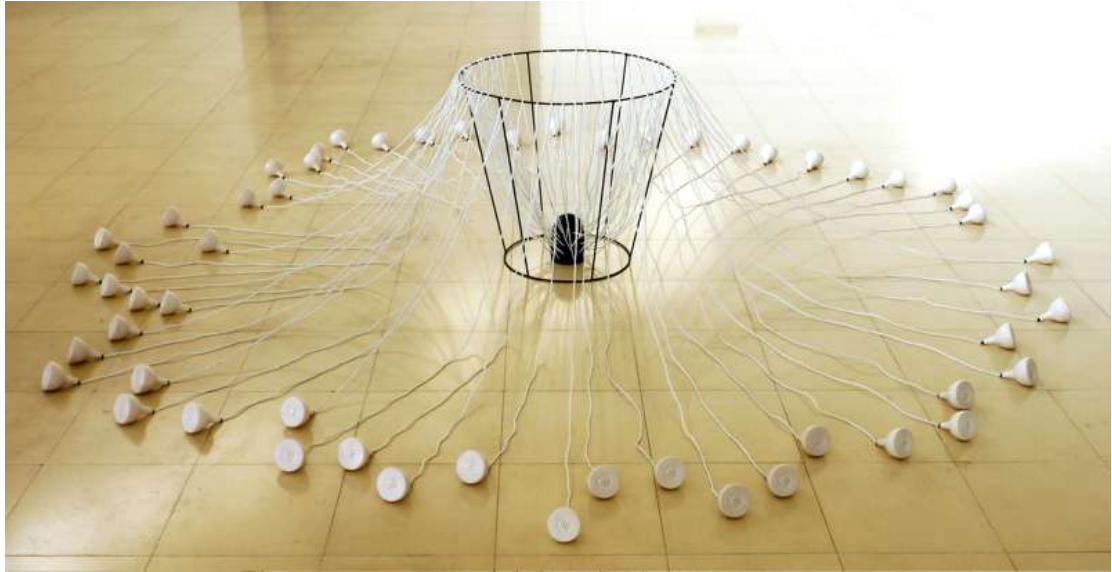
作品名稱：物件 I、物件 II，2011
雕塑陶土、化妝土、釉
1080°C，氧化燒
180x35x20cm

一、創作動機與意涵

「物件」是以日常中的用品、工具，例如水龍頭鈕、梳子、漏斗、把手等五金物件為造形依據，並以在架上展示的形式佈置，使得這些器皿既像是在五金店販售的物品，又像是藝術品的裝置模式。創作這些物體，除了變造這些小工具新的造形的樂趣外，也當作是一種對於生活週遭物體的一種觀察與紀錄。筆者將這些以生活物件做為創作靈感的來源，並以「變造」的概念轉化原先的物件，筆者認為經由藝術家之手改造過的物體造形，已經脫離了原先的功能，而成為一個新的物件。這種將現成物轉化為藝術物件的過程是筆者的創作形式。

二、形式構成與技法

作品以懸掛在牆面的方式展出，讓這些不同使用目的物件安排在一起的結果，產生新的美感。筆者以三夾板製作展示的背板，並將每個物件以掛勾與環氧樹脂黏接。作品的成形方式是以手塑盤泥成形，在利用刮刀與橡皮片修整。化妝的方法是以化妝土塗抹在作品表面。為求的色彩呈現出多種層次，我以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，有部分的物件是上釉。作品最後放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。



圖：4-2-21
忙線中!，2011
注漿土、釉、尼龍繩、鐵
1080°C，氧化燒
540x540x100cm

作品名稱：忙線中！，2011
注漿土、尼龍繩、鐵
1080°C，氧化燒
540x540x100cm

一、創作動機與意涵

忙線中！之創作動機來自對於話筒與耳機的聯想。這些現代科技的產品改變了人類傳播訊息與和人溝通的方式，由於媒體傳播資訊的日益發達，人與人之間的溝通可以透過各種方式，從最早的面對面到電報、電話、email、MSN、臉書，各種傳遞訊息的方式正悄悄的改變我們的生活型態以及與人溝通的模式。同時，人類不斷發明新的傳播工具，顯現溝通對人與人之間的重要，也證明了人類是種群居的動物。以心理學的角度來看，人類習慣和他人分享內心的感受，每一次的告白皆是內心將壓抑或者興奮的情緒釋放掉一些，以求取內心情緒的釋放與平復。因此，筆者以溝通做為此作品所訴求的動機，以交錯的線條與耳機造形的元素來表現人際間的互動，以及線路繁忙的景象。

二、形式構成與技法

作品以話筒與耳機的造形代表傳遞訊息的符號，並以裝置的手法將這些物件擺置在地面，物件之間以尼龍線作連結。話筒造形的意象相當的明確是一種傳播與溝通的工具。線性的使用代表的是一種延伸與糾纏。此作品以石膏模注漿成形。放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。每個話筒物件預留孔洞，燒成之後以塑膠管與套件預埋在作品上，在以尼龍繩連接使其看來像是延伸出來的電線。



圖 4-2-22：
工具系列 I，2011
雕塑陶土、化妝土、釉、木
1080°C，氧化燒
60x38x10cm

作品名稱：工具系列 I，2011

雕塑陶土、化妝土、釉、木

1080°C，氧化燒

60x38x10cm

一、創作動機與意涵

工具系列之創作動機是將工作室裡的一些工具裝裱，筆者希望將生活中以及工作室裡的工具紀錄下來，讓他們像是在博物館裡所陳列的標本一樣，有屬於自己的一個位置，使它們看來更具有價值。除了一些實際生活中的工具之外，筆者從陶瓷文物館中看見的製陶用的拍打工具，回到工作室之後以自我的想像製作一些類似的物件，這些非功能性的物件主要是以造形的手法創造一些新的物體，除了在造形上的美感考量之外，同時也強調工具與人類生活之間的緊密關係。使用這些我們平常所熟知的物體做為創作，目的再喚起我們對於物體的記憶與情感，以及將這些物件放在藝術的脈絡中檢視，脫離其原有的物理慣性，而產生新的意涵。

二、形式構成與技法

作品以生活用具以及手工具之造形為發想，將現成物中的一些小物件帶進我的創作中。作品分為兩個部分，一是以現成物體拓印的方式，將工作室裡常使用的工具壓印在陶板上，以像是考古的方式紀錄。第二部分則是以筆者個人的想像創作一些狀似手工具的物體，創造對於工具的想像空間。此作品以拉胚、盤條、手塑以及陶板成形，木框的部分並非現成物而是筆者自己釘的，整體看來筆者希望呈現像博物館裡的標本意象。以影射這些物件是具有歷史價值的。化妝的方法是以紅色泥漿釉以及釉藥施在作品表面。作品放入電窯中，以 1080°C、1220°C 氧化燒成。



圖 4-2-23：
靜物 2011，2011，陶土、瓷土
1080°C，氧化燒
45x26x18cm

作品名稱：靜物 2011，2011，陶土、瓷土

1080°C，氧化燒

45x26x18cm

一、創作動機與意涵

此件作品是一個延續 2010 年的作品「靜物」(圖 4-2-12)以水果盤為發想的起源，筆者發現當兩個物體堆疊在一起時，這兩個物體之間便產生奇妙變化與連結，形成了一個新的物體。因此，筆者認為不論物體原來的屬性相同與否，當兩個平凡的物體彼此放在一塊，可能產生不可思議的力量。物體與物體之間的關係，可以對應在人與人的人際關係上，彼此之間因為遭遇在一起而產生聯結與互動。此件以靜物為題目的作品，令筆者聯想到放在桌上的水果盤，它的造形因為放置的水果而產生變化，我們可以將水果盤看成是一個有趣造形的作品，甚至更換不同的水果來使造形更加的生動。

二、形式構成與技法

作品以可以裝盛物品的盤子為發想，以筆者個人的想像與觀察製作一個與平常印象中的盤子完全不同的意象。筆者刻意將原本應為裝載物品的內空間翻轉，而成為突出物，使得原來的造形改變。此作品是以手塑成形，在以模具壓制每一根突出物，然後在與主體黏接，使每個突出物的形相似。上方水果般圓球造形的部分是以注漿成形之後再打洞，使其看起來更加輕盈與超現實感。化妝的方法是以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，放入電窯中，以 1080°C，氧化燒成。肥皂的部分無上釉色，並以 1200°C，氧化燒成。



圖 4-2-24：
禿頭危機，2011
雕塑陶土、化妝土、釉、木、鋼線
1080°C，氧化燒
160x40x30cm

作品名稱：禿頭危機，2011
雕塑陶土、化妝土、釉、木、鋼線
1080°C，氧化燒
160x40x30cm

一、創作動機與意涵

禿頭危機和之前的日常生活物件的創作動機略有不同，它是先有了一個想法再以物體去詮釋這樣一個事件。禿頭危機是描繪筆者自身的經驗與感受的作品。半年前，某一天早晨筆者面對鏡子之前的自己時，突然發現原來習慣旁分的頭髮怎麼突然稀疏了許多，隱約可以看見頭皮了，筆者原本一直相信有灰白的頭髮的人不會禿頭，沒想到這傳聞似乎不是真的，於是筆者開始在意頭頂上的毛髮，但是越是在意它，就覺得它越稀疏。因此開始恐懼面對梳妝台前的梳子，害怕面對殘留在梳子上的落髮。同時又情不自禁的每次梳完頭之後看看梳子上是否有掉髮，這困擾筆者的生活瑣事，成為製作一個放大的梳子的動機。這樣的創作目的除了對於一件惱人事件的紀錄之外，同時也當作是一個紀念，因為有一天筆者可能無法享受梳頭髮這件事了。

二、形式構成與技法

作品以梳子的造形並以複合媒材的發是製作。此作品之主體部分以盤條手塑成形，並在梳子的上端以三夾板與不鏽鋼條製作，把手的部分是以木條交錯組合而成。不同材質之間以還氧樹脂接合。化妝的方法是以化妝土與又要施塗於作品表面，為求的色彩呈現出多種層次，我以不同色調的化妝土，多層的塗在表面，再以砂紙將禿出表面的化妝土磨除，使底層顏色可以顯現而產生多層次的質感，作品最後施以一層薄透明釉。放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。



圖：4-2-25

疊疊樂，2011

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

170x48x30cm

作品名稱：疊疊樂，2011

雕塑陶土、化妝土、釉

1080°C，氧化燒

170x48x30cm

一、創作動機與意涵

疊疊樂是以勺子為造形的發想，將日常用品中的勺子造形以重複堆疊的方式，產生一種新的形體。除了將一個熟悉的物品重新改造之外，也把物品的實用功能意象打破，讓觀者以另一種角度觀看物體，產生新的共鳴。堆疊的手法，經常出現在現代雕塑中，重複造形的物體相互的並列在一塊而產生更強烈的力量，以此吸引或提醒觀者的目光或攪動其知覺意志來欣賞或重新認知一個熟悉的物體。同時筆者選擇以勺子做為創作物件之原因，因為突出的把手經過堆疊之後，把手形成了新的意象，既像是發芽的樹枝，又像螺旋狀的階梯，形成新的次序美感。

二、形式構成與技法

作品的構成方式是以重複形體堆疊（module）的裝置手法，將勺子的形狀帶進創作中，作品以重複的造形的組合代表衍生的現象。重複形體堆疊是極限主義在裝置作品上常用的手法，將同一種物品聚集在一起使得物品的形體與量體更加的強烈。在色彩方面，筆者以黑白相間的構圖方式，讓作品脫離原有的意象，而顯得更具現代感。此作品以拉坯成形，化妝的方法是以白色無光釉與黑色無光釉為釉色，以噴釉的方式上釉。作品的結構是利用鐵板與鋼管作心棒，再將原先預留有孔動的勺子一個一個由上端套入，作品上釉之後放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。



白色的室內空間，2011
雕塑陶土、化妝土、釉、木
1080°C，氧化燒
41x28x9cm

作品名稱：白色的室內空間，2011

雕塑陶土、化妝土、釉、木

1080°C，氧化燒

41x28x9cm

一、創作動機與意涵

白色的室內空間是以鳥瞰的角度看見房間，筆者一開始的創作動機是以集合藝術將物品收集並且安排位置使其產生彼此的關聯性而製作的作品。剛好台中臻品藝術中心有一項慈善義賣的活動，因此製作了此件小巧尺寸的作品。筆者將盒子內的空間視為一個內部空間，將實際的物體例如樓梯、隔牆與想像的物件置入空間內，使整個作品看來像個預售屋的模型，又像是博物館的標本或陳列文物，筆者希望以這樣脫離現實的手法，讓物件脫離其原有的慣性，而產生新的意涵。

二、形式構成與技法

作品以室內空間的擺設為發想，將房內的一些元素帶進作品中。然後不分方向的錯置在一起，使其看來像是個脫離現實的物件。作品的材質有木頭與陶瓷，木質的部分表面以水泥漆與打底劑塗抹。陶瓷的部分有現成物與手塑的部分。整體看來筆者希望呈現像預售屋裡的小模型標本。陶瓷的部分以釉藥施在作品表面。作品放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。



圖 4-2-26：

ipad 王國，2011

雕塑陶土、化妝土、釉

1220°C，氧化燒

160x48x48cm

作品名稱：ipad 王國，2011
雕塑陶土、化妝土、釉
1220^c，氧化燒
160x48x48cm

一、創作動機與意涵

ipad 王國是以 ipad 的包裝盒為造形依據，將紙盒利用石膏翻模複製。筆者在年初時買了一台 ipad2，看到裏頭的包裝造型非常極簡，因此興起以陶瓷複製的靈感。賦予這格小物件新的造形意義，也提醒大眾任何的現成物體都可以轉化為藝術物件的觀念。筆者總認為，無論是取材自何種形體，這些物體都可以視為藝術家的發現，將它改造成另一種形式可以創造出另一種價值。

二、形式構成與技法

作品以堆疊的方式呈現，讓它看來像是疊起來的金磚，暗示 ipad 所創造出的驚人商業利益。作品的成形方式是以石膏壓模成型，再利用刮刀與橡皮片修整。化妝的方法是以金屬光澤的高錳釉已浸釉的方式上釉作品最後放入電窯中，以 1220^c 氧化燒成。同時為了加強其造型的整體感，筆者再以自製的底座塗上白漆完成。



圖 4-2-27：
生活物件 2011，2011
雕塑陶土、化妝土、釉、木
1080°，氧化燒
200x70x100cm

作品名稱：生活物件 2011，2011

雕塑陶土、化妝土、釉、木

1080°，氧化燒

200x70x100cm

一、創作動機與意涵

生活物件 2011 是以日常用品牙刷與燈具為造形靈感來源，並利用木條讓作品的造形得以延伸。這些生活中每日必須接觸的日用品，很少人去注意它在造形上的美感，大多數人與生產的廠商一樣，都將焦點放在東西是否實用耐用上。因此我將牙刷的尺寸放大然後與幾乎等尺寸的立燈放在一塊，因而產生視覺上的矛盾感，在幾乎無法辨認的牙刷造形間，讓作品產生超乎現實的想像，也提醒觀者對於身邊一些小物體的注意。這件作品延續生活物件系列以非寫實的造形，將所熟知的物體改造，引發我們對於現成物體的無限想像，並且開始嘗試以裝置的手法將原屬於不同功能、尺寸大小的物體放置在一起，這樣的混雜組合，形成許多種創作形式的可能性。

二、形式構成與技法

作品以手塑盤泥成形，再利用刮刀與橡皮片修整。化妝的方法是以基礎化妝土塗抹在作品表面。為求色彩與表面質感呈現出多種層次，我以不同色調的化妝土，一層層的塗在表面，使作品產生多層次的質感，有部分的物件是上釉，同時加上木條。作品最後放入電窯中，以 1080°C 氧化燒成。

第五章 結論

藝術創作反映出一個藝術家對於生活經驗與內心思維的體驗，創作的過程讓人的意志從經驗、知覺、知識與美感中甦醒。物體藝術的興起讓日常用品與量產化的工業製品，成為反映時代脈絡最直接有力的代言。藝術家透過創作的行為，讓這些現成物與現代人的生活關係緊密的結合，並讓藝術能適切的反應時代脈動。現成物的挪用與複製，幫助藝術家名正言順的從生活經驗中汲取所需的題材，並轉化成為藝術作品。在後現代資訊發展迅速的社會裡，從經驗與生活中汲取創作養分，在淺平性的後現代特質中重新建構藝術的自主性。因此筆者之陶瓷雕塑創作，從之前的有機抽象雕塑轉變到物體藝術的創作脈絡中，除了是對於生活經驗的一種反應之外，對於以陶土素材創作現代雕塑作品其所面對的材料問題、當代藝術思潮等問題皆因為此一創作系列而有更深入的研究與探討。本章分為兩節：第一節就本系列創作的目的、成就與問題作檢視，第二節討論經過此一物體藝術系列之研究創作之後，未來的改進與發展方向。

第一節 綜結

經過上一時期的有機造形創作的理論與實踐，以及幾次展演的佈展經驗之後，筆者發現如何經營空間，創造符合作品意象與創作理念的展覽氛圍是必須面對與思維的問題。上一個「形變與衍生」有機型態系列，為了使作品更完整的呈現，逐漸發展成以群組的方式創作與擺置，筆者將大多數作品直接放在地面上，使得作品以直接、自然的裝置方式呈現。從展覽經驗中筆者意識到藝術物體在空間中有一股神秘的力量，它牽動觀者的目光與內在思維的聚焦。同時當作品進入

到一個空間之後，作品與其他作品、空間、觀者之間的互動關係，以及其所衍生的新意象，包含意義的可能改變以及作品尺寸大小等問題，讓筆者對於作品所衍生出的意涵有了新的領會。

筆者的生活物件系列是延續個人在有機抽象造形後期的創作脈絡，但是在創作的風格上則擺脫了以內在省思與形式主義為主的抽象造形藝術，而是從生活經驗中汲取養分，以物體為研究對象，創作風格融合了物體藝術的具體形式依個人的想像予以詮釋。前期有機抽象造形風格中，已經使用的混雜與裝置的創作手法則在生活物件系列創作中繼續被研究與使用。筆者的理論基礎建立在經驗主義與物體藝術之理論基礎架構之下，對於現成物件、材質與理論等議題的理解，而創作這一系列探討客體與實體之間彼此關係的新作品。同時在此一物件系列中，筆者試圖利用不同媒材的加入讓陶瓷雕塑在媒材上的限制得以鬆綁，使得意念與材質之間的相互運用不至於受限。同時，筆者因為不同媒材之間混合使用，讓創作的物體在造型與裝置上，可以有更多元化以及活潑化的揮灑空間。除了媒材的運用之外，本系列創作研究的重點在於對物體的描寫，藉由這些在生活週遭不斷重複出現的視覺意象，加入個人的情感經驗，將物體重組、強調與分析，運用想像與造形經驗，將這些生活中的器物，賦予新的形體產生新的符碼。

最後筆者從「在生活物件的國度」創作研究動機與目的中所歸納的三點創作目的，做一綜結：

一、了解物體藝術之學理，藉由生活經驗中對物件的觀察，將其轉化為創作之造形與符號，並研究不同材質與陶瓷雕塑結合而創新陶瓷雕塑之可行性

從第二章的論述中，闡述了物體藝術、美學與藝術史之間的發展脈絡。物體藝術在這百年間的發展從反諷的功能成為被接受以及欣賞的藝術品。而普普與新普普藝術將這些通俗的意象轉化成為藝術的模式，拉近了藝術與大眾之間的距離。筆者以陶土為雕塑的媒材，陶藝本身雖然材質的特性相當的明確並且在傳統的製陶領域裡獲得極高的成就，但體

認到陶塑藝術的發展無法自外於整個藝術洪流，所以唯有掌握藝術脈動才能不斷的自我提升。在觀念與形式上，使用陶塑來表現物體與直接挪用現成物之間存在不同的藝術目的，筆者對於現成物件的使用是取其形態以及意象，並加以重塑與重組以創造一個全新的意象，陶土在作品中扮演一個媒介的角色。從利用陶土與其他媒材進行創作物件的過程中，筆者體認到藝術家儘管在創作時使用不同的創作材料、內容與媒介，但在藝術作品產生之終，形式與觀念必會合而為一個整體，這代表完整藝術經驗的產生是藝術媒介與目的密切融合的結果，也是藝術家情感與知覺的相互體現，此種創作的觀念已經遠離了20世紀初杜象以現成物來挑戰藝術的動機了。

二、分析生活物件的形體特色，融合藝術理論，並比較陶土複製現成物與直接使用現成物之間的異同

筆者對於物體的內在意涵之追求，是建立在對於人與物體世界的互動中。生活物件因為功能性的不同而產生許多的造形，同時因著時代潮流其造形設計與色彩也跟著改變，但是物體的外形與功能只是提供藝術家在創作時的依據，其最主要的作用還是在於物件所帶來的隱喻功能。人類因為對於物體的依戀與記憶，而衍生出的物件創作，藉由物件的塑造而從中得到樂趣與滿足。創作的靈感雖然是由生活中的每一個經驗所連結，但是卻在工作的過程中將這些經驗抽離而得到心靈的平靜。杜威認為藝術作品必須有一種滲透著所有部份的性質，杜威認為這就是藝術家情感興趣的展現。³⁹。杜威認為生活經驗可以成為一個藝術的經驗，因為經驗而產生對物體意義的知覺，因為知覺而成為創作藝術時的動力與題材。筆者由作品的創作中，逐漸體認到何謂「知覺經驗」，在作品演變的過程中，人為物體與自然界的有機體一樣都是我們經驗的由來。

³⁹ John Dewey, *Art as Experience*, 187.

因此這一系列的創作研究中，筆者嘗試以一種非寫實性的手法轉化現成物的造型，作品在造形因此而不受現成物的造形約束，得以拋開形體的束縛，特別是對於以重複性與時間的混同性之考量，都在這一系列創作中獲得寶貴的經驗。

在研究直接取用現成物件與以陶土手工複製的異同上，筆者認為以陶土創作現成物的形體，其手法與藝術理論中所談的「擬象」極為接近，是接續普普主義以及新普普藝術的精神，讓藝術思維不斷的在現實環境與經驗中學習、觀察以及創造。經過筆者所變造的物體在形體上與原有的物件之間，無論是在作品的尺寸、質感、形狀上皆有相當大的差異性，但是在這些差異性中依然可以看出其與原先的物件之間的脈絡，筆者經過比對之後發現這種差異性來自於個人對於藝術創作的習性與觀念。筆者認為之前的有機抽象創作將物體以分析與重組的手法來創造造形的觀念依然對生活物件系列造成影響，同時筆者認為在作品中保有個人的創造性是詮釋生活物件時較為適切的方式，它讓筆者有更大的自由可以發揮想像力。

三、研究生活物件在現代文明中之角色，藉由物件的創作，探析物質文明之現象，實踐由生活經驗中表現創作議題之觀念

造形藝術與物體藝術之創作理論有許多的不同之處，造形藝術注重形式，以形式探究內在生命。而物體藝術重視觀念，形式只是表現精神性的方法。而筆者之生活物件之創作是從實用主義的觀點，將生活經驗中所發生的事物以藝術的方式詮釋，並轉化物件成為有意義的藝術造形。如同普普藝術家認為的：在我們的生活當中充斥著許多的人造物體，它已經是比大自然更常出現的東西了。人類對於工具、器物的深度依賴，讓我們的生活隨著日新月異的發明而不斷的改變當中。而這些物件的提出，讓我們反省將物件視為流行與消費視的一種自然行為，視日

常生活之物是帶來愉悅與方便的東西的同時，因為消費心態與使用習慣而帶來的過度製造與浪費等議題是必須正視的嚴肅問題。物件除了反應文化與消費現象外，後現代藝術家更將生活中充斥的物品視作創作靈感的藍本，而形成藝術與生活之間自我的演繹的現象。

現代藝術家利用將現成物透過新的標題與觀點的手法，使之脫離原有軌道，而轉變為藝術品。這暗喻現成物透過「藝術脈絡」(art context)便可成為藝術品。⁴⁰從杜象對於現成物反傳統美學的觀點，可以推論藝術與否的認定與材質無關，而藝術家的創作觀念與態度才是決定是否成為藝術作品的關鍵。

筆者不再強調藝術的優越性，而是讓藝術成為生活作息的一部分，紀錄與保留生活之中的活動與個人之想像空間。這種創作模式適應了生活在多文化環境中的心理，包括對於自然物、現成物、通俗性、時髦感等等文化反應。讓筆者以自然愉悅的心情創作作品。

第二節 未來研究與創作方向

對於生活物件之創作，經由創作形式與理論探討之後，對照筆者的創作研究動機與目的，已獲得初步的創作結果。對於藝術創作的表現，筆者認為最大的收穫是讓生活經驗與藝術創作能自然的產生連結，並且對於自我在藝術的表現形式上，因為理論的鑽研而有更清楚的輪廓，同時也突破陶瓷既有的框臼，跳脫對於傳統陶瓷燒製、釉藥的技術限制，而能從生活中觀察與紀錄一些相關的物件成為創作上的幫助。在形式內容的探討上，對於物體藝術的理論探討，以及現成物之選取意義，隱含在物體背後之意義等議題，經由理論與實踐的相互印證，已逐步

⁴⁰唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，26

的釐清一些創作上的疑惑。日後之創作除繼續秉持對於生活與藝術之經驗累積外，對於未來可能之創作發展方向如下：

一、繼續嘗試陶土與多種媒材的結合

從「生活物件的國度裡」的創作實踐中，筆者除了關心生活經驗裡所碰觸的物品以及物品與人的互動之外，因為創作上的需要，筆者逐漸在作品中加入一些其他的創作媒材，讓創作的形式更加完整。同時這樣的創作方式也打破了陶瓷藝術先天在材料上的限制。未來的創作應會繼續研究如何運用陶土的可塑性以及表面質感的豐富性的特質，混合使用不同的媒材，使作品能更完整的表現意念，且更能呼應當代藝術多元、混雜的特徵。

二、讓作品更加的融入場域中

經過幾次布展的經驗之後，筆者發現在工作室創作時雖然已經考慮過未來如何擺置作品的方式，但是當作品進入到空間中後，有許多未曾意料的因素皆會影響其效果。例如空間的大小、燈光、動線等，因此如何讓作品呈現出最大的力量，除了讓數量與量體增加外，色彩與造型的運用也是成功的因素之一。雖然作品尺寸的大小與作品的好壞並沒有絕對的關連性，但是當場域成為創作上必須考量的因素時，作品則需要更細心的安排才能掌握。

藝術創作永遠沒有止境，同時如同杜威的思想所認為人的意念會隨著生活經驗而改變，筆者經由生活物件系列的創作過程中，得到新的對於材質與創作的啟發。在捏塑陶土過程中，筆者一方面享受身體與材質接觸的創作樂趣，一方面藉由創作的過程對於生活週遭之事物有更深入得體會。對於觀察、紀錄、選擇、想像、創造的過程，結合對藝術理論的印證，使得創作得以更加的自由與深入。經過對於當代藝術的鑽研，讓彼此不協調的物體形式發現聯繫，在重組中創造新的造型表現，保有對於物體的想像力與詮釋權，

不至於受到直接取用現成物的限制。筆者改變了過去「為藝術而藝術」追求純粹造形美感的心態，對現實世界採取開放與樂觀的態度。筆者未來的創作會讓生活與創作之間更加的緊密結合，繼續從周遭的物品或者網路的虛擬世界中，找尋製作物件的靈感，並思考人與物體之間的關係，藉由創造新物體的活動讓生活經驗所累積的思緒找到宣洩的出口，也讓自我對於造型的想像力得以透過物件的形式成為實體。同時對於陶土在捏塑、變形與修整之間的樂趣，依然是筆者在創作時的精神寄託。對於陶藝、綜合媒材、物件的選擇與空間場域等領域與物質之間的整合是未來繼續努力的目標。

參考文獻

一、中文部份

- 白明。《世界著名陶藝家工作室——亞太卷 2》。石家庄：河北美術出版社，2005。
- 白明。《外國當代陶藝經典》。南昌：江西美術出版社，2002。
- 朱孟實 譯。黑格爾原著。《美學（二）》。台北市：里仁，1981。
- Herschelb. Chipp。余珊珊 譯。《現代藝術理論 II》。台北：遠流，1995。
- Erwin Panofsky。李元春 譯。《造形藝術的意義》。台北：遠流，1997。
- 李長俊。《現代雕塑史》。台北市：大陸書店，1972。
- 林宏璋。《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》。台北：典藏，2005。
- Baudrillard, Jean。洪凌譯。《擬仿物與擬像》，台北：時報出版，1998。
- 何正廣。《杜象現代藝術守護神》。台北市：藝術家出版社，2001。
- 高宣揚。《論後現代的『不確定性』》。台北市：唐山，1996。
- Dewey, John。高建平 譯。《藝術即經驗》。Art as Experience。北京市：商務印書館，2005。
- 侯宜人。《自然·空間·雕塑》。台北市：亞太，1994。
- Moszynska, Anna。黃麗娟 譯。《抽象藝術》。台北市：遠流，1999。
- Botzler, Willy。吳瑪俐 譯。《物體藝術》。台北市：遠流，1996
- 陳奇相。《歐洲後現代藝術》。台北市：藝術家，2002。
- 莊秀玲。《台灣當代美術大系》。台北市：藝術家，2003。
- Paul Taylor。徐洵蔚、鄭湛 譯。《後普普藝術》。台北市：遠流，1996。
- Lynton, Norbert。楊松峰 譯。《現代藝術的故事》。台北市：聯經，2003。
- 詹明信著。吳美真譯。《後現代主義或資本主義的文化邏輯》。台北：時報，1998。
- Kelley, Jeff。徐梓寧 譯。《藝術與生活的模糊分際》。Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow。台北市：遠流，1996。

- 唐曉蘭。《觀念藝術的淵源與發展》。台北市：遠流，2000。
- Wartenberg, Thomas E. 湯瑪斯·華騰伯格。《論藝術的本質-名家精選集》。 *The Natural of Arts – An Anthology*。台北市：五觀，2005。
- 劉昌元。《西方美學導論》。台北市：聯經，1994。
- 陸蓉之。《「破」後現代藝術》。台北市：藝術家，2003。
- 謝東山。《台灣現代陶藝發展史》。台北縣：鶯歌陶瓷博物館，2002。
- 謝碧娥。《杜象 — 從反藝術到無藝術》。台北市：秀威，2008。
- 謝碧娥。《杜象詩意的延異 — 西方現代藝術的斷裂與轉化》。台北市：秀威，2008。
- 羅青。〈後現代新美學〉。《後現代美學與生活》。台北市：台北市立美術館，1996。
- Wilhelm, Worringer。魏雅婷 譯。《抽象與移情》。台北市：亞太，1992。

二、英文部份

- Alexandrian, Sarane. *Surrealist Art*. New York. Thames & Hudson Ltd, 1997.
- Buskirk, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Massachusetts. Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- Copplestone, Trewin. *Modern Art*. New York. Deans International Publishing, 1985.
- Cooper, Emmanuel. *Ten Thousand Years of Pottery*. London. The British Press, 2000.
- Collins, Judith. *Sculpture Today*. Phaidon Press Limited, London, 2007.
- Dempsey, Amy. *Styles, Schools and Movements, an Encyclopaedic Guide to Modern Art*. Thames and Hudson, London, 2002.
- Demos, T. J. *The Exiles of Marcel Duchamp*. Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- Faerna, Jose Marisa. *Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1996.
- Fauchereau, Serge. *Hans Arp*, Rizzoli International Publications, Inc. New York, 1988.

- Fineberg, Jonathan. *Art Since 1940*, London, Laurence King Publishing, 1995.
- Gimenez, Carmen and Nash, A. Steven. *A Century of Sculpture: The Nasher Collection*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1997.
- Jones, Amelia. *Postmodernism and The En-gendering of Marcel Duchamp*. University of Cambridge, 1994.
- Harper, Glenn. And Moyer, Twylene. *A Sculpture Reader: Contemporary Sculpture Since 1980*. Seattle, University of Washington Press, 2006.
- Harper, Glenn. And Moyer, Twylene. *Conversations of Sculpture*. Seattle, University of Washington Press, 2006.
- Leach, Bernard. *Towards a Standard, in A Potter's Book*, London: Faber & Faber, 1940.
- Lebow, Edward, *Ken Price*, Houston Fine Art Press, 1993.
- Lorens, Tomas. *Anish Kapoor*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Ministerio de Cultura, 1991.
- Levin, Elaine. *The History of American Ceramics*. New York. Harry N. Abrams, 1988.
- Lauria, Jo. *Color and Fire*. Los Angeles. Los Angeles County Museum, 2000.
- Melville, Stephen. *The Lure of the object*. Dalton, Massachusetts. Studley Press, 2005
- Moszynska, Anna. *Abstract Art*, Thames and Judson Ltd, London, 1990.
- Peterson, Susan. *Contemporary Ceramics*, London, Laurence King Publishing, 2000.
- Rawson , Philip. *Ceramics*, London, New York, Oxford University Press. 1984.
- Thompson, Ian. *Richard Deacon*. Phaidon press, 2000.
- Ramirez, Juan Antonio. *Duchamp Love and Death, Even*. London, Reaktion Books Ltd, 1998.
- Roberts, John. *The Intangibilities of Form*. London, Verso, 2007.
- Waal, Edmund De. *20th Century Ceramics*. London. Thames & HudsonLtd, 2003.

三、期刊論文

鄭惠文〈論後現代藝術的淺平性：向下沉淪或向外開放？〉。《明道通識論叢》，第四期，頁 103-120，2008