0929_雕塑與物質

雕塑與物質的關係演變

主持人劉俊蘭首先概述臺灣雕塑與物質之間關係的**演變**，從日治時期起，「物質（材料）」多作為「人體造形」的承載，作為形象的附屬品，被動地承受形式的塑造。**1960年至1970年，藝術家開始**也從物質材料**思考**造**形**，造形**與**物質**材料轉變為協商關係。再往後，工業材料與構成表現也開始進入創作。**1980至1990**年代，**物質的使用則走向場域**；**2000年後**，形成「多重物質觀」，近年並出現**「跨物種共構」的概念。**

與談人劉柏村談到，材料有其自身質地，藝術家透過手操作使質地達到絕對的「價值」。而在過程中透過簡化，壓低了敘事內容，創造材料與形體間的關係，形成自我指涉。他提到布朗庫西(Constantin Brancusi)的台座呈現複合材料的狀態。而1968年賽倫特（Germano Celant）提出「所有的材料，都是雕塑的材料」，使材料在當代藝術語境中無所不包。此外，1960年代在西方與東方也都出現物質主義的思考，如義大利的「貧窮藝術」、法國的「表面支撐」（Supports/Surfaces）或日本的「物派」（Mono-ha）。而臺灣在解嚴前，形體簡化為主，雕塑多偏向銅、木、金屬，並重視材料的恆久性。在當代，物質可能稍縱即逝。在解嚴後，各種材質等形式出現，也強調材料的物理狀態，呈現雕塑與物質的多重面向。

與談人張乃文反思臺灣的藝術家未曾經歷像西方現代主義，在創作中呈現極度理性客觀邏輯進行脫離現實經驗的藝術形式本質思考，對於作品大多處於生活經驗再現的 狀態。他舉徐揚聰的〈親密關係〉為例，這件作品曾獲1985年《中華民國現代雕塑特展》大獎。他觀察到相對於物質與形式，這件作品更重於「陳述」，並「沒有真正談出跟雕塑有關的東西」。他談到那個時代，往往是含糊的對世界藝術思維進行感覺式的理解，沒有像網路時代容易取得理論文本與藝術資料連結，使藝術系統脈絡相對的透明清楚，80年代台灣藝術現代化時期剛開始是一片混沌或錯誤解讀。

物質自身的脈絡

劉俊蘭認為，當談雕塑與物質，牽涉的是「形」「質」關係。形質關係隨時空變化而改變，物質在創作中所扮演的角色也隨而不同。**當代許多藝術家**並且常**利用物質脈絡，牽引出**複雜的**指涉。**

劉柏村強調材料本身有其脈絡關係（包含社會背景、文化現象、形式結構），過往藝術的表現，藝術家是先有創作意識，再選擇材料。在當代，則可能由材料引領藝術家的創作意識，從而看到材料的生成變動。而如何從藝術家角度解釋材料本身的系統脈絡，並「將人文的概念注入」，都是一個需要被考慮的課題。

這個材料的「系統」包含：

一、自然（原生）物質：含「活體」及「非物質」（如光、風、氣味、電等）。

二、工業材料：工業提煉合成物（如鋼鐵、塑膠袋、紙箱等等形形色色）。

三、現成物（ready-made）：是西方藝術史中的專有名詞，具功能性，也區別於工業材料，具有自身文化概念的設定。

四、文化物件:無法用上面三種材料所含括之材料(如歷史遺跡、相關的手工製品)。

張乃文談到,像觀念藝術家在看物質這件事,跟傳統的造形藝術家不同。觀念藝術家可能看的是時代性與材料的關聯特質,而不是判斷這個材料的品質,好不好雕刻。而雕塑藝術談物質,如果用「material」來看,指向「材料」則連帶的效應朝向技術、方法、表現形式的思考。若用物「object」的存在樣態思考,雕塑的「對象物」狀態使作品成為獨立的狀態,相對於創作者、觀賞者…。作品與材料的內在一致才成為重點。

劉柏村則談到,當代雕塑指向「物質」的探討:是指物的材料屬性與成分。也就是對「物」的觀念回到材料的本質、物性的物理性樣態,作為其創作脈絡的文本!而雕塑如何藉由材料探取轉化出其物質語言?
對於創作:物質是雕塑的基礎,創作意識先行於物質的選擇,或意識只是物質世界中的一種現象?創作意識因物質的產物,認為意識在某種程度上參與了物質現實的構建。
當雕塑被視為「物件」(object),指向一個永久保存與具體實存的個體。而當探討雕塑的「物質」(material),則指向材料屬性與成分,回到材料的本質與物理性狀態來思考。他再次提問:「有多少藝術家,透過轉換過程讓物質性呈現?」

張乃文以賴志盛為例,談到材料與藝術家生命經驗的關係。如〈垂直〉與〈飛在八立方米的十二公斤水泥粉末〉,這兩件作品皆與賴志盛家族從事泥做、裝潢的經歷相關,也是透過工作中所涉及的環境、材料、技術,發現存在的某種經驗現象,獨立出來轉化為作品的表現方式。在形式表現上的簡化、精準性的特質,與其說是對材料的本質性思考不如說是對生存經驗的敏感再現。

此外,張乃文認為,「物」的脈絡有時會超出我們的觀看。有時是「事件」的問題,「事件」可能決定「物」被看待的某種關係狀態,而不是對於物質的純粹對話,更多是對物件所處狀態與關係行為的關注。

劉俊蘭則談到,在當代,形質關係的問題,可能每件作品、每個藝術家都不同,很難得到標準化的論斷。

同學提問:「若物質的原始用途被移除或改變,其脈絡是否存在?」張乃文回應,並無所謂原始用途,一旦任何材料被藝術家取作為創作對象物存在之前,原始的用途就已被很多條件所決定,例如工業板材在被做成規格化木板之前,整體的工業系統就已經對其功能性的使用範圍進行了統計分析與設定,所以根本沒有所謂的原始用途。既使原木裁切作為藝術創作雕塑材料,取材工廠也已經植入某種生產形式的可能想像或慣性。所以物質的原始用途可能不斷疊加或更動,所謂的脈絡只是創作者或觀看者對於材料想像的部分建構。

同學接著問:「這樣的物質是否還能算自然?」劉柏村回應「第二自然」的概念,張乃文則談到「人造自然」,並認為此刻我們與自然已無法切割。

物質與文化

人的意識永遠有一種對於自身存在的相對性感受(我跟非我),所以所謂的自然也存在這樣的一種跟人的狀態中。相對於創作中的私密性與公眾性,其實也存在類似這樣一種感受邏輯的延伸,當作品處於完成的獨立狀態,既使在創作過程中充滿私密性的方式或議題,所謂的私密性便成為了客觀觀看的對象,而非屬於創作者個人所獨有的秘密經驗,除非這個私密性能超

越所有人的經驗，否則它指向的只是人類存在經驗的展露。張乃文舉海倫·查德威克（Helen Chadwick）的作品〈尿花〉（Piss Flowers）為例，透過尿液與雪形塑出雄蕊與雌蕊意象，呈顯雕塑創作過程的私密性，但轉化成雕塑體的結果，不會再有人感受這私密的封閉性，而是一種私密被發現的趣味。一旦藝術家試圖藉由作品私密性表現創作時，就產生了一個本質上的矛盾。

張乃文也談到，如何思考貧窮藝術跟臺灣原住民處理材質的態度？他認為原住民撿拾材料，會試圖改造材料的造形並加以組裝，基本上較接近於造形的思維模式。而貧窮藝術則不是控制材料的造形，較多是在生活場域中讓材料彰顯自身的存在樣態。因此他們常處於接近日常擺置的處理方式，這是相對於造形的一種反美學的概念延伸，所以物質在這裏面所指向的是一種日常的存在樣態而非物質本身。將它們視為雕塑可能需要對於雕塑的概念進一步作發展上的釐清，臺灣藝術史的發展較多是關係脈絡上的書寫，較少是作品內在概念的建構與自身作品脈絡的連接。依附在現實關係上的談論藝術史的發展模式，充斥藝術外部世俗化的變因，導致難以進行創作概念上的理性系統分析。

劉柏村則認為，任何文化現象都有其美感與內容，在發展中應進一層推促相關美學價值來思考。有關臺灣文化發展，在不斷接觸西方，自70、80年代的文化中顯示了種被殖民的現象，至今則回到所屬的土地。如何透過藝術藝術創作，得以讓美學思考在過程中成為主體?