

雕塑中的「物」與「物性」—— 論英國雕塑家菲利浦·金 2014倫敦戶外個展

The Object and Objecthood of Sculpture:
British Sculptor Phillip King's Outdoor
Exhibition in London, 2014

黃慕怡 | Mu-Yi Huang

國立臺灣師範大學美術研究所博士生
Ph.D. Student, Institute of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

來稿日期：2015年2月7日

通過日期：2015年3月4日

摘要

2014年6月Masterpiece London藝術博覽會慶祝英國藝術家菲利浦·金(Phillip King)的八十歲大壽而舉辦其戶外雕塑個展，其中有來自臺灣苗栗東鋼藝術家駐廠創作的成果。九件展出作品中，可見藝術家用色彩與構成來對抗重力進而達到元素間的平衡，創作更從「幻象主義」逐漸轉向材料的物理特質。他的雕塑牽涉了「物性」，陳述了對臺座、尺寸、周遭環境與光線互相關聯的問題。本文探討英國新雕塑的背景與重要性，由美國1960年代藝術批評來理解菲利浦·金雕塑中的「物」與「物性」，研究其雕塑作品隱含的創作脈絡。

關鍵詞：菲利浦·金、英國新雕塑、物、物性

Abstract

In the year of Phillip King CBE PPRA's 80th birthday, an outdoor exhibition of his sculpture was displayed at Masterpiece London in Ranelagh Gardens, Chelsea, June 2014. Among the nine works in the show, the latest ones were made in the Tung-Ho Steel Factory during King's artist residency in Miaoli, Taiwan. The sculptures were made using color and construction that freed the work from a sense of gravity. All elements reached balance with his works turning illusionism to physicality of materials. His sculptures are a statement on the problem of the relationship between the plinth, scale, context and light as they have reference the problem of "Objecthood". The study explores the background and importance of British New Sculpture, and examines the influence of Object and Objecthood on King's sculptures through the connection with American Art Criticism of the 1960s. This will enable an understanding of the creative context behind the work.

Keywords: Phillip King, British New Sculpture, Object, Objecthood

一、前 言

2010 年臺灣藝術大學美術學院舉辦國際雕塑研討會，邀請聲輩國際的菲利浦・金（Phillip King, 1934-）教授來臺發表研究，當時有幸受邀發表論文的我，得以與這位德高望重的英國雕塑家相見。2012 年東和鋼鐵文化基金會受國家藝術基金會贊助，與橋園國際藝術策展公司合作執行「東鋼藝術家駐廠創作專案」，又邀請菲利浦・金來臺參加為期三個月的鋼鐵創作營。劉柏村老師介紹我擔任菲利浦・金的假日導遊，因此我與藝術家有進一步的非正式接觸；2012 年 12 月 13 日隨臺灣藝術大學雕塑系師生專車前往苗栗廠房參訪駐場創作成果發表，我曾仔細欣賞劉柏村與菲利浦・金共同展出的共三十件作品。更令人興奮的是，2014 年 6 月，我到了英國倫敦參觀了菲利浦・金戶外雕塑個展，這是由 Masterpiece London 藝術博覽會慶祝他的八十歲大壽而舉辦的活動，其中正有臺灣製造、苗栗出廠的作品。此展挑選的九件作品相當具有生涯代表性，而我經過在藝術家親自導覽下欣賞作品，形體與色彩帶來的喜悅深深烙在我的腦海。

倫敦戶外展坐落切爾西拉涅拉花園（Ranelagh Gardens, Cheshire），猶記得我獨自遇見寬闊綠地上矗立、高達八公尺的〈高空閃耀〉（*High Sky and Bling*, 2013）（圖 1），感到新鮮而興奮：我已經在苗栗見過它，再次觀看卻覺得非常不同。〈高空閃耀〉是菲利浦・金藝術生涯目前所製作出最富野心的雕塑（根據展覽摺頁的介紹），此作對空間運用的活潑效果、連續性、平衡與規模都可說集藝術家五十年探索的大成，也是他所追求的極致之「物」（the

ultimate ‘Object’）。¹ 我不禁感到好奇，在此所說的「物」意味著什麼？它和「雕塑」的關係是什麼？另外在形式上，此作的紀念碑樣貌有建築特徵，看起來像是抽象、彩色版的希臘柱子。而我感覺它似乎不在意也不需要觀眾的介入，因為空間形式如此完滿，沉重的上色鐵片應用垂直平衡的基本形，片狀組構有空與滿的對抗狀態，表面上有潑灑的痕跡；狀態強調建構體安置地面，向上延伸，自發的跳躍節奏。然而，觀眾若要確實感受作品，卻一定要走近它才能看見空隙，感受到基座的實在、色彩與形狀，它吸引著觀眾，卻又對觀眾十分淡漠。這樣的構造物介於建築與雕塑之間，有強烈的物質語言，和美國藝評家麥可·佛依德（Michael Fried, 1939-）所提出的「物性」（objecthood）有何關聯？「物性」的觀念涉及藝術品的形式本質，也牽涉觀眾與作品的詮釋。這些問題是 60 年代形式主義理論的重要概念，而極限主義（Minimalism）的批評與菲利浦·金有關，值得探討與回顧。

菲利浦·金 1934 年出生於北非法屬突尼西亞，曾榮獲英帝國司令勳章（Commander of British Empire），擔任英國皇家藝術學院（The Royal Academy of Arts）院長，1999 年曾獲英國政府頒英國國家雕刻榮譽，2010 年獲當代國際雕塑中心頒發的終身成就獎。他

¹ “With its repeated vertical columns and wonderful, almost kinetic, use of negative space, the work summarizes a fifty-year long exploration of seriality, balance and scale-a though engagement and pursuit of the ultimate ‘Object’.” Masterpiece London, *Phillip King: An Outdoor Exhibition of Sculpture at Masterpiece London* (London:Thomas Dane Gallery, 2014).

被認為是改變 20 世紀英國雕塑的重要人物，作品曾被列入 1966 年美國紐約猶太博物館（Jewish Museum）的《基本結構》（Primary Structure）展覽——這是極限主義藝術的指標展。在門派上，菲利浦·金是雕塑家安東尼·卡羅（Anthony Caro, 1924-2012）最著名的學生，兩者與 1970 年代聖馬丁藝術學校興起的「英國新雕塑」（British New Sculpture）風潮有直接關係。後者是英國傳統的革命人物，成就如他的好友藝評家克萊門·格林柏格（Clement Greenberg, 1906-）所說：「卡羅引導了大規模遷徙，走出盎格魯·薩克遜空間框架的奴役。」²他強烈主張大膽冒險，鼓吹年輕雕刻家創作不應受任何限制，因此 1960 年開始激發許多具有實驗性的雕塑作品。³我從上述菲利浦·金的戶外展出中見到幾個方向，將在這篇文章中討論他的代表作，並從過去時空背景來得知他受肯定的原因。

在雕塑的定義不斷擴充的今日，若要中肯地考察 60 年代的前衛作品，還是需要回到作品、藝術家及藝術世界的互動來觀看。我欲釐清菲利浦·金雕塑與「物」的關係，因此首先探討英國新雕塑的背景，回顧藝術家在雕塑史上的重要性；接著特別關注 1970 年代麥可·佛依德的藝術批評，尤其對於「物性」的論述，他的藝術批評與格林柏格有相承關係，也是首先提出對雕塑周遭空間的理論學者。

² “Caro led the exodus from the bondage of the Anglo-Saxon space-frame.” Michael Raeburn, *Vision: 50 years of British Creativity* (London: Thomas & Hudson, 1999), 238.

³ 卡羅到美國參訪後改變創作取徑，在聖馬丁藝術學校創立焊接工作室，意圖獲取新經驗；1963 年卡羅的白教堂藝廊個展讓聖馬丁的雕塑得到重視；聖馬丁的學生也營造出一種美學觀，可以看作歐陸的潑色主義（Tachisme）前哨站。

而以現代主義討論物質、色彩、基座、觀眾位置等概念，的確能補充這位藝術家作品的特殊性。最後我再由整體創作的系譜來分述展覽中的九件作品，試圖定位這個展覽的價值，找出〈高空閃耀〉作為「物」的意義。

二、菲利浦·金與英國新雕塑

安東尼·卡羅是菲利浦·金生命中的貴人，他不但看出後者的創作潛力而納入門下，將菲利浦·金留任聖馬丁藝術學校教書，又引介當時最前線的國際風潮，共同拜訪美國抽象表現主義（Abstract impressionism）藝術家；這對師生互通聲氣，也分別走出各自的雕塑之道。此外卡羅曾介紹菲利浦·金共同擔任亨利·摩爾（Henry Moore）的助手一年，協同創作之經歷影響兩人甚深；亨利·摩爾對英國雕塑的貢獻不可磨滅，他因為對雕刻傳統技巧與物質（特別是石雕技術）的嫻熟，能將個人意志透過材料與造形由內而外來傳達，復興了長期衰落的雕塑藝術且展現了藝術家自身的原創力。⁴ 菲利浦·金在摩爾的工作室習得樹脂材質特性，了解大型作品的製作方法，也對摩爾在完成階段調整作品角度的細膩手法記憶猶新，但摩爾作品根深蒂固的學院主義並不能使他感到信服。⁵ 事實上，亨利·摩爾早在1950年代贏得國際聲譽，卻成了「英國新雕塑」企圖顛覆的對象。

4 Herbert Read 著，梁錦鑾譯，《藝術的意義》（臺北：遠流出版社，2011），頁 283-286。

5 “Moore was the last great artist of the Renaissance.” Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 16.

而英國雕塑傳統區隔之激烈化表現特別在白教堂藝廊，1965年3月至4月菲利浦·金與藝廊負責人布萊恩·羅柏森（Bryan Roberson）策畫了《新一代》（The New Generation）展，他與卡羅的學生如大衛·安涅思里（David Annesley, 1936-）麥可·包路斯（Michael Bolus, 1934-2013）、提姆·史考特（Tim Scott, 1937-）、威廉·塔克（William Tucker, 1935-）與伊撒克·魏特金（Isaac Witkin, 1936-2006）也一戰成名。此展覽正式宣告年輕藝術家與亨利·摩爾所代表之傳統的斷裂，使用實驗性方法與材料來創作雕塑。⁶此展在當時引起兩個效益，一是確立了安東尼·卡羅之於英國雕塑改革的重要地位，二是引起了流行風潮，使當時雕塑學生紛紛起而效尤，期待做出「全新種類的雕塑」，而雕塑的未來寄託於美國的抽象運動。

當時的英國藝術情境反映冷戰期間、核武威脅下的暴力氛圍，藝術家試圖在社會中扮演激進的角色；繪畫與雕塑上有平行發展、遙呼美國的現象。例如1960年9月英國藝評家阿洛維（Lawrence Alloway, 1926-1990）組織的《當今倫敦情境》（The Situation in London Now）畫展，他挑選的作品全是抽象的，且只有三十平方英呎以上的繪畫作品可以入選。⁷他不但是普普藝術（Pop art）的推手，也使得美國的抽象表現主義運動受到英國藝術圈的關注。當時美國許多畫家受到立體主義的影響，且關注超現實主義、原始藝術的題

6 New Generation Sculpture: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/new-generation-sculpture>, 2015.03.10 點閱。

7 Michael Raeburn, *Vision: 50 years of British Creativity* (London: Thomas & Hudson, 1999), 58.

材，有的也在政府贊助下逐漸以日常生活為創作核心。雖然「英國新雕塑」可說帶有普普藝術的血緣，傳達日常親密感的主題與幽默；但在紐約的許多藝評家眼中起初是譁眾取寵的，藝評家格林柏格看來，普普藝術只是一種新奇藝術、一種膚淺的玩笑，把本質上截然有別的純藝術與大眾藝術放在一起，普普藝術等於是一種對現代主義的顛覆。⁸支持安東尼·卡羅不遺餘力而影響深遠的美國藝評家就是克萊門·格林柏格，還有受他影響的藝評後進麥可·佛依德，因而我們可以合理地藉由美國的藝術批評來觀看「英國新雕塑」。

安東尼·卡羅帶領菲利浦·金，曾與美國佛蒙特州本寧頓(Bennington, Vermont)地區的抽象表現主義團體有面對面的交流。菲利浦·金的創作材料本來只限於陶土、石膏與樹脂，此時卻因美國藝術家大衛·史密斯(David Smith, 1906-1965)的鼓吹，因此開啓了金屬造型更自由大膽的創作。而他們所引動的新一代英國雕塑，採用鐵片、鐵管、網子、玻璃纖維、丙烯酸塑料等工業的媒材來製作直接站立於地面的雕塑品，強化作品的物理特質，透過嶄新的製作方法與形式來重新省思當代雕塑的新定義，為觀眾帶來了情境(environment)。而為了能將菲利浦·金的作品運用現代主義形式美學來分析，以下將簡要回顧美國批評家格林柏格的主張，並針對佛依德提出雕塑的相關理論來釐清專有名詞，在提及「物性」時也包括「視覺性」、「實在性」、「在場性」等概念。

8 Peter Gay 著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及其他》(臺北：立緒出版社，2001)，頁 488。

三、「物性／反物性」：形式主義評論下的造形與觀眾

在面對 1960 年代的情境之前，作品「形式」早在 19 世紀、20 世紀初已成為現代主義者的意識焦點。現代主義以美國抽象繪畫的表現最為激進，展現了反傳統與追求主體性兩大特徵。⁹ 格林柏格主張繪畫應捨除三度空間幻象的傳統，還原至實在與純粹的平面，現代主義提出了繪畫藝術的本質就是基底的實在性，等同於平面性與劃定平面性；在雕塑方面，他寫於 1948 年的〈新雕塑〉(New Sculpture)，則提到所謂雕塑「簡約」的模式——構成(Construction)。這主要是以立體派的拼貼與建構主義得到啟發，放棄傳統的石頭、銅與泥土，轉用線條表現，空間作分割、關閉與塑形而不填充，雕塑將因此達到繪畫般的「視覺性」(Opacity)。在藝術本質上，「視覺性」是格林柏格的藝術標準，在品評現代主義繪畫時，一種追求與平面聯繫在一起的、眼睛本身（光學）的空間幻象。

似乎是為了強調「視覺性」，格林柏格描述了繪畫、建築與雕塑共同的新風格，他心中「純粹的藝術」條件有：(一) 視覺優先：視覺地位高於觸覺、(二) 光線與反重力：光線在空間內持續變化，且作品不理會重力定律、(三) 連續性：克服藝術品與周遭空間的區別，讓前後、內外、上下的關係一致化。¹⁰ 而他所謂「新雕塑」的風格幾乎是視覺型態上的「幻象主義」(Illusionism)，開放、輕盈而無重量：

⁹ Peter Gay 著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及其他》(臺北：立緒出版社，2001)，頁 479-480。

¹⁰ Clement Greenberg 著，張心龍譯，《藝術與文化》(臺北：遠流出版社，1993)，頁 149。

不管是繪畫、雕塑或建築，物質的表現完全以視覺和形狀的完整空間來表現——這樣便帶來了反幻象（anti-illusionism）的周期。這種形式提供了不同形式的幻象，而不是物體的幻象：那就是無形體、無重量的東西，就像是海市蜃樓一般，只在視覺上才存在。¹¹

麥可·佛依德繼承了上述「視覺性」或是說「幻象主義」的概念，也因此察覺了幻象主義的反面，也就是他所說的「實在主義」（Literalist）藝術。在觀察 60 年代繪畫時，他感受到「基底材料的實在性」與「作品表面的視覺性」之間的衝突，因此注重藝術家如何藉由型態來調合兩者。例如史帖拉（Frank Stella, 1936-）的多邊形畫布與條紋畫作，將實在的畫框變成「幻象主義」而克服了衝突，達成內外的連續性；反之有些藝術家卻採取「如實」（Literal）作為策略，讓「實在性」無所不在，藝術品難以區別於尋常之物，這是他眼中墮落的「極限主義」作品。

1972 年開始，佛依德察覺 60 年代繪畫的共同趨勢，意即藝術家為了區別繪畫與世界上其他物品的不同，意識到表面的限制，所以更加注重做為「表面」的繪畫之身份。由於他的思考架構從基底形狀逐漸轉移到表面物質（而不是視覺幻象），故產生了「物性」的問題。也就是說，「若繪畫因為繪畫本身的身分，所以被經驗為繪畫，而不是物品」，那麼問題就是：「一件藝術品抽離了藝術的身

¹¹ Clement Greenberg 著，張心龍譯，《藝術與文化》（臺北：遠流出版社，1993），頁 150。

分，會剩下什麼？」他認為這個剩下的東西就是「物性」，是「實在主義」的孿生。¹² 佛依德心中優異的傑作總是對抗或懸置自身的「物性」，貢獻給繪畫視覺性。1967 年他撰文指出「物性」與「劇場性」(Theatricality) 為極簡主義雕塑的時代特徵。¹³ 「劇場性」就是「物性」的效果：作品為了觀眾而表演，觀看者被邀請進入藝術品的舞台，以滿足被關注的需求，進而達成在場 (Presence)。

回顧佛依德對卡羅的評論，他讚譽後者雕塑至少有三點：(一) 建構性：符合格林柏格還原論的視覺性趨勢、(二) 運動感：喚起身體感情的強烈體驗、(三) 抽象姿態：以元素間的關係來取代形狀，有如語言學中的句法，富有結構和邏輯。¹⁴ 1961 年佛依德對卡羅作品的親身體驗，混合結構語言學與現象學的語彙書寫而相當複雜，許多細節與分支並非我目前要討論的重點，我注意到 1996 年佛依德對自己過去的評論重新指出了「物性」的重要，縱然他曾錯估「物性」與「劇場性」的價值，但他承認極限主義透過完全擁抱物性而超越繪畫，並且能有力地產生新的慣例。雕塑除了媒材形式更關心周遭空間，也是 60 年代之後的發展趨勢。

12 Michael Fried 著，張曉劍、沈語冰譯，《藝術與物性：論文與評論集》(南京：江蘇美術出版社，2013)，頁 32-36，頁 160。

13 Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 152.

14 Michael Fried 著，張曉劍、沈語冰譯，《藝術與物性：論文與評論集》(南京：江蘇美術出版社，2013)，頁 32-36、38-40。

佛依德因為貫徹藝評家必須做出價值判斷的任務，在藝術目的與「好藝術」的定義上和格林柏格決裂，但是兩者都對「英國新雕塑」的領袖有正向評價。格林柏格認為安東尼·卡羅的雕塑將藝術純粹化的發展推向高潮，強調作品與自然對象極度的不相似，研究背離日常生活中可估量的事物的結構邏輯，達到雕塑意義上的本質化。兩位批評家透過還原的過程來看待「新雕塑」，重視建構、組裝、安排的方式所完成的作品，解釋了安東尼·卡羅與菲利浦·金對於建構性創作（特別是金屬造型）的執著，此媒材與方法也足以標示其革命性。¹⁵ 簡而言之，為了掙脫亨利·摩爾等傳統現代主義的雕塑限制，新一代英國藝術家得到美國抽象繪畫運動與評論家的啟發而更加注重空間、形體與觀看經驗，使焦點從視覺形式轉向「物性」，包括雕塑品所營造的情境，預期觀眾的行為，讓藝術提供有意義的社會互動。接下來我要從藝術家的個人史來尋找「物」的概念。

四、「物」的基本結構與日常詩意

菲利浦·金的藝術在現代主義的背景之下，貢獻了雕塑形式革命歷史性里程碑的痕跡；然而其前衛面貌卻與歐陸的現代繪畫、雕塑

¹⁵ 卡羅的創作媒材主要是金屬，也包括銅、銀、鉛、陶瓷、木頭、紙，參見其個人網站 Anthony Caro Biography: <http://www.anthonycaro.org/frames-related/biography.htm>，2015.03.10 點閱。

經典之作有很深的親緣關係，這些藝術圈的關聯中也牽涉格林柏格提出的雕塑簡約化系譜。以下我就菲利浦·金個人的60年代的創作歷程與作品特色來說明他的藝術根源，回答有關「物」的概念是什麼？又是否和格林柏格、佛依德的評論有所呼應？

首先從菲利浦·金教育背景來說，當時在安東尼·卡羅任教聖馬丁藝術學校的期間（1953-1981），卡羅有非常強大的影響力，教學風格強勢而狂暴。然而菲利浦·金起初並不欣賞金屬雕塑的技巧，反而傾向追求「物」(the object)。根據藝評家提姆·希爾頓（Tim Hilton）所說，菲利浦·金所企求的「物」等同於1960年代在繪畫和雕塑上常用的詞彙，簡而言之就是一種削減的抽象(pared-down abstraction)。¹⁶ 其形態要求整體把握的清晰結構，如活躍當時的藝評家理查·莫菲特（Richard Morphet）所稱「每一件雕塑都必須具有強烈的完形(Gestalt)，從任何角度一眼就能對作品整體形式有直接的理解。」¹⁷ 而對「物」更廣的暗示則可見於菲利浦·金的同儕威廉·塔克在里茲大學（Leeds University）作研究的成果，1974年塔克的演講稿《雕塑的語言》(The Language of Sculpture)有一章就名為「物」(The Object)，記錄了包括菲利浦·金等聖馬丁學生群的共同造型概念，而這些概念有些也超出了卡羅的價值觀。

¹⁶ Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 40.

¹⁷ Richard Morphet, "William Tucker", in *The Alistair McAlpine Gift* (London: Tate Gallery, 1971), 13. 轉引自 Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 40.

根據塔克當時定義「雕塑是受到重力影響，與光線有關係，可以覺到的造形。」¹⁸而《雕塑的語言》則驗證雕塑發展的歷史，回溯羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）、布朗庫西（Constantin Brâncuși, 1874-1957）、畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）、聶查列茲（Juli González, 1876-1942）與馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）來尋找雕塑的語言。值得注意的是，這個系譜和格林柏格的〈新雕塑〉文章中提及的脈絡完全重疊。1959 到 1978 年間菲利浦·金在聖馬丁擔任教職，1958 到 1960 年間與塔克有直接接觸，他們都想在藝術創造上翻出卡羅的手掌心。威廉·塔克與菲利浦·金等人，由哲學家漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt, 1906-1975）所寫的《人類的情狀》（*The Human Condition*）、格林柏格的《藝術與文化》（*Art and Culture*）等書中獲得啓發。為了在功利主義事物（utilitarian things）的世界裡安頓，當時校內學生流行的思潮是，強調藝術與生活本質截然區分的理想狀態，雕塑追求造型上的根本還原。¹⁹由此我們初步得知，聖馬丁與菲利浦·金所謂的「物」，應屬同一定義，或至少都來自格林柏格。而追求雕塑的視覺性，策略上參考美國極限主義的藝術家的做法；過去的雕塑被認為一部分一部分地構成，確立各種關係卻失落整體，因此他們以「形狀」為「物」，製造一種非繪畫、非雕塑的「物」，利用孔洞（hollow）來營造一種物體內部的特徵，追求整全、單一而不可分割。

¹⁸ Alison Sleeman, William Tucker: The Language of a Sculptor: http://www.henry-moore.org/docs/william_tucker_the_language_of_a_sculptor_0.pdf, 2015.03.10 點閱。

¹⁹ Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 40.

所謂的「卡羅學派」(Caro School) 採用上述物件的組合，共享了幾何形的簡潔特徵，不追求作品表現力，放棄了傳統雕塑重量的團塊，沒有泥塑或石塊敲打的表面肌理，轉而使用相對平滑而規律的工業素料與鮮豔色漆，且認為媒材不過是形式觀念表達的工具。但不同於美國極限主義的是，聖馬丁學生以物件作為雕塑，而不是非雕塑；他們反對的只是雕塑傳統。對於 1960 年初的菲利浦·金來說，這種傾向又可朝兩方面紮根，一方面是「還原」，直指羅馬尼亞雕刻家布朗庫西的形式探索（根據菲利浦·金所說，布朗庫西卻是不受卡羅所重視的藝術家）；另一方面則參照美國抽象表現主義的繪畫來處理「視覺性」。

1959 年的第二屆德國卡塞爾文件大展 (Documenta)，提供菲利浦·金近距離觀摩布朗庫西雕塑與美國抽象表現主義藝術原作的機會。他對布朗庫西宏大的簡潔形式印象深刻，認為這是一種前無古人、開創性十足的原初雕塑 (primeval sculpture)；傑克森·波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 等人的繪畫作品中視覺主義 (optimism) (符合格林柏格的純粹標準) 令人耳目一新，美國雕塑卻相對無趣而不樂觀，使菲利浦·金認為雕塑有必須要趕上繪畫 (sculpture had to catch up with painting)²⁰，而後製作了一件有如抽象油畫演變而來的雕塑，材料是鉛管和塑膠。

20 British Council: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/phillip-king>，2015.01.30 點閱。

接下來，菲利浦·金於 1960 年獲得 Boise 獎學金拜訪希臘，在觀賞了雅典的遺跡與衛城博物館的古典藏品之後，他在報告中寫道：「正是它（希臘）讓我意識到，製作抽象形式也不抵觸有關人文的問題。我相信人是用身體來觀看雕塑，而不僅用視覺而已。」²¹ 這彷彿是採取半抽象手法的宣告，並意識到了「物性」的效果——雕塑與周遭情境提供觀眾身體介入的空間，並帶來物理上的知覺；而且他一度覺得「抽象和生活關係有點太疏離了。」²² 因此他當時的新作品多以抽象形式喻日常生活之沉思。視覺效果上，幾何造型而直立地面；支撐點相較於整體體積來說相當窄小，視覺重心偏移帶來一種近乎危險的動感。而題目與作品的關係有如謎語，暗示著藝術家對形式與概念所運作的詩意聯繫。

緊接著，菲利浦·金做出的第一件成熟之作是 1961 年的〈宣告〉(*Declaration*) (圖 2)，它具有符號化的形狀，且材料是深綠色的碎石加水泥，質地類似家庭廚房常見的物品。反覆的圓、方、叉、叉、方、圓，用一根金屬串連陳列，橫向的擴張且對稱，不但能讓觀眾一眼把握整體，也可以如文字般以順序來閱讀。據提姆·希爾頓推測，

21 “it was [in Greece] I realised that to work in abstract forms need not be opposed to a concern for humanity. I believe one looks at sculpture physically and not just optically.” British Council: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/phillip-king> , 2012.01.30 點閱。

22 “...abstract art as a bit too divorced from life.”自希臘旅行歸來，他扔除工作室裡的所有東西而企圖重新出發，改變自身關於亨利·摩爾與聖馬丁的昔日信念，完成了三件木材、混凝土或石膏直塑的作品〈窗件〉(*Window Piece*, 1960)、〈飄移〉(*Drift*, 1962) 與〈漣漪〉(*Ripple*, 1963)。Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 33.

這可能是第一次英國雕刻家用反覆的無機形式來構成作品。²³ 雖然這是布朗庫西已認識到的課題，菲利浦·金卻深思熟慮，試圖走得更遠。在「物」的觀察上，此作因為橫向擴張的姿態而避免被認為是桌子，似乎抵抗了「物性」而不是只是「實在主義」。

相較之下，稍後完成的〈玫瑰花蕾〉(Rosebud, 1962) (圖3)更加激進，朝色彩營造的生活經驗之感性和擴張的空間效果來探索。這是一件有如埃及金字塔的角錐型的樹脂雕塑，高超過一百五十公分，主要以「嫩粉紅」這種當時「最不雕塑的顏色」(the most unsculptural colour) 為基調，中間可見凹下延伸的灰綠色縫隙，造成空間深度的耐人尋味。這件作品看似花瓣狀的表面，單看兩邊都像花苞，中間部分有植物莖幹生長的暗示，大膽而令人愉悅。這件作品表達藝術家在1960年代的想法，他相信「在雕塑或者藝術形式事物之中，事物不被看見的方面都被最清楚而尖銳地表現出來。」意即用顏色通往不可見世界，在那裡「感覺」比「思考」更重要。而效果預期上，菲利浦·金則說過「我要人們吃驚的站著一會兒，而且我希望他們也會為我的最好作品再次感到訝異。」²⁴ 可見他試圖顛覆傳統雕塑形式，為觀者提供新的觀看經驗。這件作品作為錐形之物，生成「非雕塑」的面貌，卻預設或提供了觀眾單一角度的觀看，埃及古代雕塑的正面性特質彷彿復活。將觀眾的反應納入作品，提供舞台般的在場，此作因為其「劇場性」特質，可解釋為擁抱了「物性」。

²³ Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 33.

²⁴ “the sculptor himself commented ‘I want people to stand aghast for a second, and I hope they’ll do it again with my best work’.” British Council: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/phillip-king>, 2015.01.30 點閱。

在導師卡羅的影響下，菲利浦·金走上接近抽象表現與極限主義的道路，意識到「物」與「物性」；然而他對古今多樣藝術品直接的感受與思考，使他重新定位藝術與自然、藝術與生活的關係，早期的傑作起初「反物性」，而後卻顯露對觀眾的興趣，強化了「物性」。簡述菲利浦·金抽象的雕塑來源，至少綜合了聖馬丁藝術學校對「物」的研究、美國抽象前衛繪畫的「視覺性」、極限主義的「物性」，布朗庫西的形象簡化與主題象徵性，更有趣的是還有埃及藝術的法則和古希臘的人文關懷。他處理了形式感知與觀眾身體之間的問題，也是「物性」的問題所在。他的靈感來自生活中的發現，萃取自然並強化其中的一項本質，而他手中「物」的多變，則要從倫敦的戶外雕塑展來觀察上述影響的發展與演進。

五、Masterpiece London 戶外雕塑品回顧

菲利浦·金在 2012 年受邀到臺灣擔任第一屆東和鋼鐵國際鋼雕駐廠藝術家，在生產鋼鐵的巨大工廠中與員工密切合作，去除行前對該環境的疑慮而享受其中，使用厚重的鋼板完成了九件雕塑。²⁵ 其中

25 「當我受邀到苗栗駐場創作時，我有點擔心我無法充分運用這個難得的機會，因為這是一個生產鋼鐵的工廠環境，而不是從事組合形構鋼鐵造型的公司。…我需要一些時間來適應我所要處理的鋼鐵，它非比尋常的厚度以及隨之而來的雕塑的驚人的重量。…吸收了工廠作業環境的完整經驗之後，我得以大膽的實驗，工廠成了工作室，員工們也變成我的助手。…我相信最終的結果將是我一生中最美好的雕塑經驗之一。」見菲利浦·金著，劉俊蘭譯，〈談我在東和鋼鐵的駐場創作〉，收錄於《第一屆國際鋼雕藝術家駐廠成果發表會》手冊，東和鋼鐵文化基金會編（臺北：東和鋼鐵文化基金會，2013），頁 18-23。

有許多 1960 與 70 年代的代表作，例如〈斜〉(*Slant*, 1966)、〈鄧斯特布爾之舞〉(*Dunstable Reel*, 1966)，另有兩件新作〈高空閃耀〉、〈環形之舞〉(*Ring Reel*, 2013)，以上四件移地展出於倫敦，另加上五件作品來呈現其雕塑生命的探索結晶。我依照作品型態與創作時間，將此展歸納為：形色基本構成、金屬造形與平衡感，還有拾得物與象徵性，以三個創作面向來觀察其中「物」的質地。

(一) 形色基本構成

形色基本構成是菲利浦・金建立個人特色的第一階段。在〈玫瑰花蕾〉這件作品之後，他又製作出五件作品。而這六件作品被稱為 1960 年初的「角錐系列」(cones)，基本上都具三角錐的幾何面貌，用藝術家的話來說是「製造『頂點（apex）』最基本雕塑行動」。²⁶ 其中，〈成吉思汗〉(*Genghis Khan*, 1963)（圖 4）是唯一的戶外雕塑，特別關注物件表面和量感的營造。

〈成吉思汗〉起初以樹脂翻模，靛藍顏色有如皮膚般緊密地貼合在材料上；後來改用金屬來製造。題目直指蒙古帝國開國主鐵木真的傳奇，也呼應他對北非文化、回教建築的主題的熟悉。²⁷ 用角錐表現

²⁶ “He had exploring what he called ‘the most primal sculptural act’... to literally create an apex.” Masterpiece London, *Phillip King: An Outdoor Exhibition of Sculpture at Masterpiece London* (London: Thomas Dane Gallery, 2014).

²⁷ Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 42.

其恆久而穩定的特質，造型具統一感，從錐頂點朝上張開兩片對稱葉狀，各僅以兩個小點支撐、跨伸於角錐頂點和其三分之一處兩側；而角錐正反表面，由上向下由細漸強成平鋪地面的長毯，有如涓流成為瀑布的趨勢，整體十分穩重而具擴張性。藝術家模擬的不是「成吉思汗」此人物，而是一種姿態或氣質，且有古老、完滿的「物」之特質。我們只要看見作品的一角，也能夠預期它對稱的另外一面。

除了角錐，鐵板從平面到豎立的變化，也是藝術家對形狀與顏色根本性研究的對象。作品〈斜〉（圖 5）用三片長逾四百公分的鐵板縱向裁開，分別成為四塊更細長的單元；中央保留小面積的連接處，接著以精確的角度交錯下方的長塊，因而呈 X 型整體座立於地面，統一的鈍角傾斜；這種傾斜的仔細調度，其實是受到亨利·摩爾的啟發。²⁸ 此作是 1960 年代菲利浦·金創作語彙成熟的作品，也是「最基本雕塑行動」的傑作——將兩物傾斜倚靠，就能製造出「頂點」——將平面轉為三度空間中的立體。在色彩上，整體的紅色顏料營造鮮明的亮面效果，結合形態有如將雙腿交疊的人物，或像人類染色體 XY 般，符號反覆地跳動，具有音樂節奏與生命力。我觀賞作品時因為周遭光線與陰影的變化，發現正面或側面的色彩漸層出現紫紅、橘紅、粉紅等變化，氣氛十分悅人。此作的抽象化較過去

²⁸ 菲利浦·金仍記得亨利·摩爾會花上好幾個小時調整作品的角度，這種精緻呈現作品的精神影響了他。Tim Hilton, *The Sculpture of Phillip King* (London: Lund Humphries Publishers, 1992), 47.

作品更精煉，但元素尺寸幾乎與人等大，手法上有擬生物的特徵，因此塑造了作品容納觀眾的「劇場」，可說類似正向迎接「物性」的極限主義之作。

1960 年末，大型鋼鐵雕塑「卷」系列（reels），在菲利浦・金的實驗之下出現。卷或卷軸，在英文中也可以隱喻一種異教的祭典，縈繞異國風情。這個藝術階段極力召喚單純、統一的韻律感，因此他充分利用整塊鋼板來切割、彎曲、銜接各單元，以最小的接觸面積栓接，將板材圍繞成一個環狀區域，造成一種連接變換的印象以及微妙的平衡感。〈鄧斯特布爾之舞〉（圖 6）正是這種嘗試之下的第一件作品，是英國鄧斯特布爾地方的舞蹈為母題，用抽象手法來呈現動感與音律，也直接受到法國畫家馬蒂斯晚年剪紙和舞蹈主題的影響。²⁹ 當我繞行作品，感受到彩色形體與空間的互動（見圖 6 右方），當目光穿透雕塑而看見周圍風景與影子，彷彿中國花園借景之窗，且更多了身體移動速度帶來景致的連續變化，彷彿傳達自然與人和諧而歡快的共存。據圖錄記載此作是在個人工作室中用大型吊車機具下所完成；作品的橫向寬度五百七十四公分，高度將近兩百公分，比成人更高，觀眾的身體與視覺都被賦予元素的清晰與結構的句法，感受作品透空

29 Masterpiece London, *Phillip King: An Outdoor Exhibition of Sculpture at Masterpiece London* (London: Thomas Dane Gallery, 2014).

與實在之處的連續變化。在空心連續型態、追求大尺寸與觀眾位置的考慮上，這件作品的「物性」與「劇場性」都極度顯著。

承上述的嘗試，菲利浦·金 2013 年在臺灣苗栗駐廠完成的〈環形之舞〉（圖 7），進一步解決了 70 年代的技術問題，將建築用的厚鐵轉化成視覺上輕巧的構成，達到「視覺性」的新雕塑。我個人最喜愛此作，因它沒有固定或期待的欣賞角度，而更成功地邀請觀眾繞著作品行走觀看，且其色彩和銜接方式也更加豐富，換言之，我十分欣賞「劇場性」提供的觀看經驗。回顧過去「角錐系列」總是有一個最完美的角度，幾乎雷同於古埃及藝術的正面法則，服膺過去聖馬丁學生的完形美學觀；而〈環形之舞〉用同心圓狀的鋼板為底基，上面幾乎以漂浮點綴〈鄧斯特布爾之舞〉式的韻律造型，由高到低的拱型整片不割斷的扭轉、連接，再添墨黑、深藍、橘紅、草綠、檸檬黃等鮮亮色彩，反重力效果有如「幻象主義」。整體看起來，下有厚度與重量，上方有律動的層次，對比造成新鮮而有趣的感受，走在作品四周忍不住深入進圓環之中細看，各種與空間的互動形成不斷變化的風景，這件作品的「物性」之顯著，帶來愉悅的「劇場性」。我聯想到新奇的太空基地或通訊站，總之它像是旅行時空中一個不可思議之「物」。

（二）金屬造形與平衡感

1970 年代公共藝術在歐洲正是勃發的時期，菲利浦·金的許多作品在歐洲受到國家與地方單位的青睞，其金屬造型作品雖然不全是因地制宜（site-specific）的創作，但在創造的隱性邏輯上卻有其深沉的考量。也就是說，他的創作經過小模型、工作室放大製作、拆解與組裝等過程，總是使其雕塑「物」與概念有嚴格的關係，並且力求

達到平衡；此時也引入更多樣的工業材料，例如格網、鐵管等。

倫敦展覽中，〈學院之件〉(*Academy Piece*, 1971)（圖8）是公共藝術委託之作。單純的元素建構（八組方型鐵板栓合成井字形），讓結構的水平性質明顯，平塗以沉靜的寶藍色，乍看有如極限主義幾何而充滿「孔洞」的作品，以出自工廠的無個性的幾何物體來造成失重的視覺幻象。然而它卻至少有兩層的象徵性，揭露了「物性」：其一，其造型有如會議室的辦公桌，隱喻學院的規律與秩序；其二，概念上「沒有一件元素可以單獨存在」，有如合作精神的具象化。這件作品有乾淨俐落的構成、輕盈和穿透空間的特質，是格林柏格「新雕塑」的化身。觀眾往高度約一百二十公分的「桌」下觀看，可以察覺整體仰賴垂直與水平單位之間的V型長片來連接，串成一貫的平面，中央留下的方孔飾有銀色的網格富有變化；在此雕塑之「物」所烘托的啓示是，只要拿掉任何一個元素，其中看似穩定的秩序就會崩塌，意義發人省思。

同樣是1970年代的熟慮之作，〈角度平衡〉(*Angle Poise*, 1973)的平衡感卻採用不對稱的手法，表現出細膩的元素處理。這件作品就像〈學院之件〉，同樣使用橫向擴張來構成，卻使用原色鐵材與更複雜的造形，是最直接指涉聖馬丁藝術學校安東尼·卡羅教導的作品。³⁰安東尼·卡羅的鋼鐵上色雕塑以飄浮感和詩意見長，在此〈角度平衡〉有更加戲劇化的表現。此作品用焊接完成，高低I型鐵塊分

³⁰ Masterpiece London, Phillip King: An Outdoor Exhibition of Sculpture at Masterpiece London (London: Thomas Dane Gallery, 2014).

立兩側，之間以鐵管與長型版材來上下連接，然而中央切斷而銳利錯開的V型鐵管，彷彿就要掉到地上。事實上，地面的長條平板也鑲嵌了斜置的線狀結構（圖9右），側面看來更與鐵管平行（圖9左），營造出彷彿視覺的「後像」，用反重力來提示物的重力，因此這一物斷兩半之景，是物理張力濃縮為平衡狀態的「幻象主義」，也是企圖達成「視覺性」的嘗試。然而考量傳統雕塑元素，臺座可說是相對於繪畫畫框的基底材，屬性為「視覺性」的反面，也就是「實在主義」。此作將臺座般的I型鐵當成構造的主體，用幻象來企圖抵銷材料實在的特徵，這樣的雕塑可說是與「物性」的對抗。

綜觀此時期各種尺度的金屬構成，都在技巧與概念上更進一步，而他的主題命名經常依附於生活經驗，看似拉開與極限主義的距離，但是作品特質中的「物性」與「劇場性」十分類似。

（三）拾得物與象徵性

第三個創作面向使用了更多樣的拾得物，又可分複合媒材和單一材質的構成。展覽中唯一一件1980年代作品，是菲利浦·金應邀赴日本所完成的〈幕府將軍〉（*Shogun*, 1981）（圖10）。倫敦展出鑄銅複製品，但原來是複合媒材組合，包括大塊的原木、建築用鋼鐵混材以及鍊條，沉重的黑色占據性強，從正面看更具侵略感。在雕塑頂部，被鐵管夾住的樹幹包圍著杏狀彎曲的鐵條，帶來有如眼睛與瞳孔的暗示，而這「獨眼」上方又覆有沉重的木頭，下方是堅實而混亂的I型鐵塊附著其上，彷彿戴著頭盔、身藏巨砲的古代軍事霸主，內在帶有神秘而沉重的動力感，有別於過去輕盈的「幻象主義」，這件作品經過了澆鑄，從臺座到每個細節因「如實主義」而統一。我感到這件作品有抽象的主題：「力量」，除了形象與概念的營造，也出現在拾得

物——工業耗材上。仍記得看見成堆的鍊條，我想到的不是機器傳動配件，卻是有機物——內臟，累積在作品結構中帶來觀看的不舒服：作品的巨大讓人退縮，且有活生生的暗示，具有劇場特質。此「物」作為雕塑，回到了敘述的傳統，但是其擬人的方法不是極限主義的，而更像是來自部落藝術的創作方式，物件因賦予特殊功能、神奇力量而被崇拜，以譬喻於人的效果來賦予「物」。

另外一件展出之作，材質更單一，造型功能象徵卻更強。作品〈公車亭〉(*Bus Shelter*, 2000)全用高碳鋼(Corten)完成，有更幾何的造型表現(圖11)。高碳鋼是一種不會被腐蝕的建築材料，質硬且脆，藝術家不變其色彩與基本型，僅抽離材料本來的工業實用價值，選元件來組構、放置成暗示性的形象。此當時還有美國藝術家理察·塞拉(Richard Serra, 1939-)投入研究，是被認可為非典型、具潛力的新雕塑材料。這件作品看起來非常厚重，藝術家因為其「物性」而放棄了「幻象主義」，統一語彙的元素在傾斜、倚靠之中達成平衡，一邊有獨立的薄傘形張開構造來象徵休憩的建築。Masterpiece London作為藝術與珠寶拍賣會之會場，因人潮眾多而設有遊園專車，將觀眾從切爾西皇家醫院帶進展覽入口，〈公車亭〉是設立在展場對面的焦點之作，呼應空間中人們的活動，無疑具有「劇場性」。

總的來說，我對此展覽的觀賞經驗有三項心得：第一，對雕塑的感受需要在真實空間中進行才能實際評估。我深刻感到書籍圖片的資訊不足，照片提供最初的印象，與作品周遭空間的關係不明而失準。因為我曾以為作品全都是「幻覺主義」，但是觀覽作品時身體感知與視覺接收到生氣盎然的空間經驗，才分辨出各作品不同的特質，也明白了菲利浦·金所說用身體看雕塑，以視覺與觸覺同時作用的感知是怎麼回事。例如〈成吉思汗〉高兩百五十公分，放在草地上以綠樹

爲蔭，初次看見卻讓我感到意外的小，幾乎是孤單可憐，這也可說是對「物性」的特殊體驗。第二，雕塑作爲不同於其他東西的「物」，位置、尺寸與形態等變項都會產生多重的效果。例如在歐洲的夏日天空與園林下觀賞作品，與我在苗栗東和鋼鐵廠中的觀看感受相當不同。前者展現人文與自然和諧的關係，園林環境提供了漫遊與發現的趣味；後者因爲工廠環境產生工作室的特質，讓作品更帶「化工業原料爲藝術」的對比性。形態與尺寸上，作品垂直拉高能與其它領域（如建築）對話，作品安置、造形孔洞能使觀眾改變觀看行爲，進而帶來截然不同的觀感。第三，我認爲菲利浦·金的藝術，具有一定程度的文學比喻（trope），降低了觀看的門檻，只需要參照題目並使用一些想像力，就能感受到他的企圖。這與他青年時期的教育有關係，因爲他遇見卡羅之前本來是學現代文學的劍橋學生，更是存在主義作家卡謬（Albert Camus, 1913-1960）的書迷。由於豐富的旅行經驗，特別是非洲的童年、早年的希臘之旅，讓他深信藝術表現不受時空限制，且不遠離生活經驗，也更多了抒情詩意。這種開放的特質也使他的藝術有別於工業化的極限主義。

六、總結：與時空對話的極致之物

菲利浦·金雕塑生涯與作品表現密不可分。他在北非突尼斯度過童年，幼時很少看見樹木，經歷第二次世界大戰與越戰，深感於大自然與時間的神奇造化。他醉心文學同時自學雕塑，在安東尼·卡羅的啓蒙下參與英國聖馬丁藝術學校的雕塑革新，對抗學院主義的亨利·摩爾。他在古希臘藝術看見雕塑與人文的緊密關係，曾醉心以法

國為重心的歐洲藝術——法國畫家如馬蒂斯的和諧與畢卡索的建構，熟悉羅馬尼亞的民間雕塑，繼承了布朗庫西的造形純化研究，又拜會美國抽象表現主義藝術家，所以他的養分來自多國文化，創作來源複雜。他的創作流程固定，總是先從模型製作，企圖讓一完整的平面立體起來，多方產生連繫，組成獨立而清晰的物件；而題目總是用心思索，體現其生活觀照和感受。他的倫敦工作室裡僅有三名助手，幫助他在雕塑、繪畫與版畫之中達到最滿意的效果。

2014 年的菲利浦・金戶外雕塑展覽中，我整理其「形色基本構成」、「金屬造形與平衡感」、「拾得物與象徵性」三創作階段。第一階段從穩重的角錐、傾斜的鐵板發展到環狀的卷形，菲利浦・金在雕塑基本形的探索，從穩重的古老造形逐漸邁向反重力、輕盈的「新雕塑」，音樂性越來越強，色彩也持續扮演重要的角色；第二階段約是 1970 年代，他的構成形態轉向金屬材料的直接運用，材料更多樣而尺寸更大，以很小的焊接或栓合面積來塑造龐大的作品，利用負空間來開放結構，因此影響觀眾的視覺與身體感知；第三階段是 1980 年代到 2000 年，菲利浦・金用拾得物與複合材質來構成擬生物的造形，製造母題的象徵性，「物性」也得到了強調，半抽象作品具有高度表現特質。雖然他的藝術看似逐漸遠離了聖馬丁學派的追求，但仍與日常生活相關。這種向現實投射的效果來自材料，整體又向「如實主義」的基底材料而不是「幻象主義」靠攏。

觀察其中「物」的狀態處理，菲利浦・金作品具有歡欣的色彩與對工業材料的實驗，在 1960 年代已經奠立成熟語彙，他是在英國使用樹脂等工業材料的元老級藝術家，作品面貌多樣卻有內在互相聯繫，而其中出現的連貫特質就是「物性」——若抽離雕塑的身分，它還剩下各種物理的特質，以及對其他事物的聯想。起初他對「視

覺性」多有維護，運用鮮明色彩、輕盈感來對抗重力，創作卻逐漸轉向材料的物理特質與空間效果。他的雕塑不但在物理上達到平衡的效果，也因為大膽而多面處理「物性」，內在邏輯之中也有對臺座、尺寸、空間甚至顏色與光線問題，還有日常生活關係等議題進行了陳述。

至此回頭看 2013 年菲利浦·金創作的〈高空閃耀〉，作為五十年雕塑生涯的極致之「物」，我能夠從現代主義的傳統窺視出它從抽象與再現中擺盪的痕跡。抽象方面來看，它陳述關於雕塑家與物質的對抗，而「物」宣稱了象徵性的力量與光線，透過鋼板元素誇張的高度、表面顏色的輕快、中空的力量，體現了一種對藝術內部一貫性或永恆的渴望。而說到再現方面，它似乎有意捕捉建築單元——基座與柱子的特徵，是對人為自然的模仿；它與紀念碑的古老傳統對話，構成手法有如建築卻非建築，僅能自稱為「物」。而在技術上，它僅在基座和主體二分之一處的一根長桿來固定，就讓這些板材矗立在大地與天空之間，讓人想起雕塑的原初是將巨石立起，這對上古人們來說是神祕而歡欣的祭典。2010 年菲利浦·金在臺灣的演講稿中，他分析芭芭拉·赫普沃斯（Barbara Hepworth, 1903-1975）高約四公尺的石雕〈巨石艾菲里恩〉（*Monolith Empyrium*）（圖 12），他主張每個人的空間體驗具有私密的記憶和思想，而雕塑品則是看不見的事物的空間宣言，企圖與觀者做開放性的溝通。因此這件作品對他來說可以是史前巨石、套著罩衫的伊斯蘭女人或是一面刀刃。他在結論寫道：

最終的作品是，雕塑家搏鬥於想要保留原始質量的欲望，跟想要從地心引力解放雕塑的欲望之間，一拉一扯的結果。以魔術的戲法來擺脫重力枷鎖並不是好作法。之前提到在所有

因素（註：處理重量、處理材質、遠近空間）之間的拉扯遊戲中，雕塑家必須有技巧且鼓舞人心地操作這些因素來追求平衡。所以當我們看著這件作品，我們感覺到回到了家，那兒是某個土地與天堂交會的地方。³¹

〈高空閃耀〉顯然也打造出菲利浦·金理想中的心靈之家。作為雕塑之「物」，它的來源古老，回應史前人類克服物質環境的行動，而具有抽象的精神。我感到它順從重力而製造輕盈的幻象，重新向「英國新雕塑」的傳統致敬，而無論它對觀眾有吸引力或是冷漠抗拒，都散發自身存在於天地的滿足之情。

31 參見 Phillip King, "A lecture on Duchamp and Barbara Hepworth", 收錄於《原初與質性：當代雕塑國際學術研討會》，劉柏村編（臺北：臺灣藝大，2010），頁 17-19。

圖 版：



圖1 菲利浦·金，〈高空閃耀〉(*High Sky and Bling*)，鋼板上色，800×330×262 cm，2013，筆者自攝。

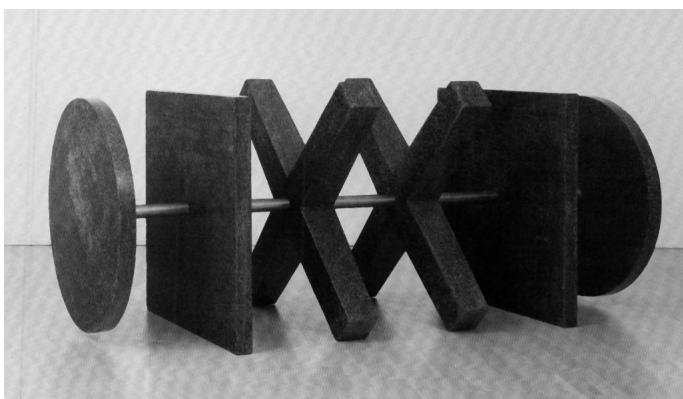


圖2 菲利浦·金，〈宣告〉(*Declaration*)，水泥、大理石碎片，1961，藝術家自藏。

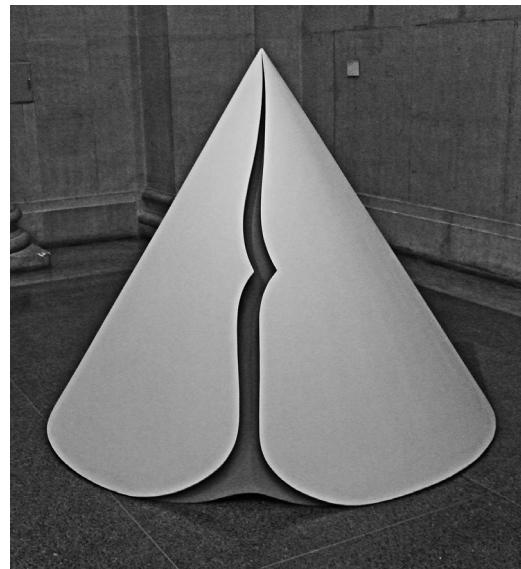


圖3 菲利浦·金，〈玫瑰花蕾〉(Rosebud)，樹脂，1962，泰特美術館藏。

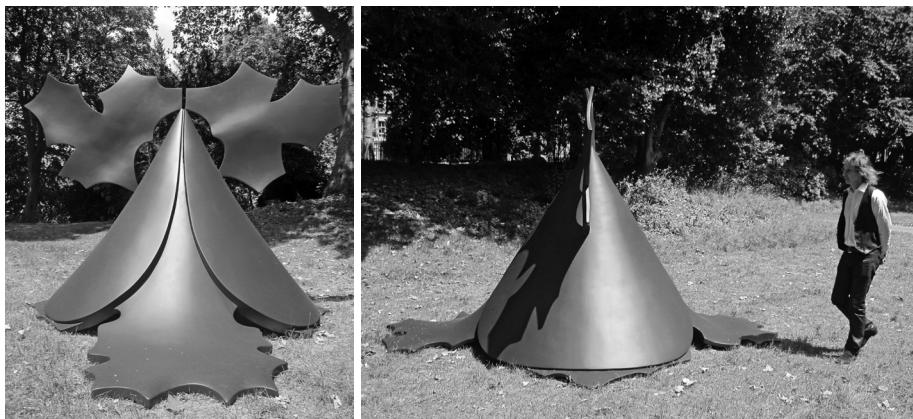


圖4 菲利浦·金，〈成吉思汗〉(Genghis Khan)，鐵上色， $250 \times 274 \times 366$ cm，1963/2014，筆者自攝。



圖 5 菲利浦·金，〈斜〉(*Slant*)，
鋼板上色，213×456×190 cm，1966/2013，筆者自攝。

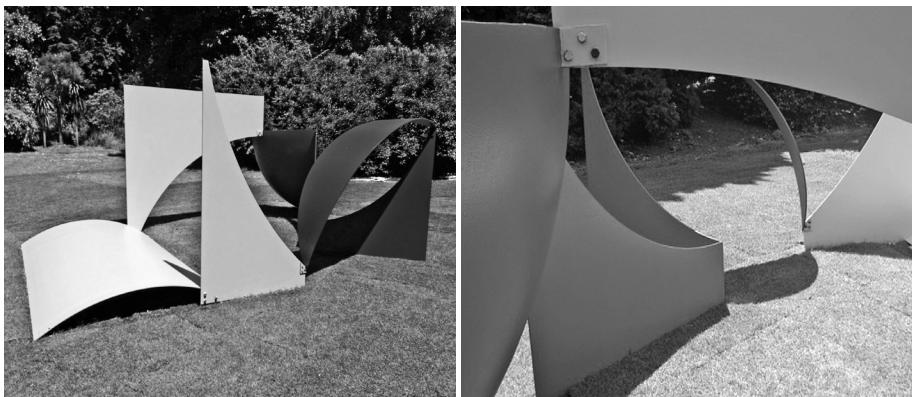


圖 6 菲利浦·金，〈鄧斯特布爾之舞〉(*Dunstable Reel*)，
鋼板上色，195.5×546×574 cm，1970/2013，筆者自攝。

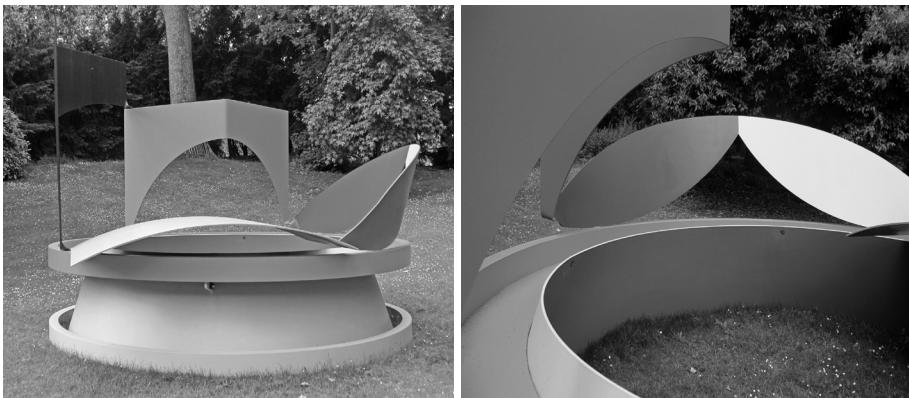


圖 7 菲利浦・金，〈環形之舞〉(*Ring Reel*)，
鋼板上色，305×395×475 cm，2013，筆者自攝。



圖 8 菲利浦・金，〈學院之件〉(*Academy Piece*)，
鋼板上色，115.5×640×640 cm，1971，筆者自攝。

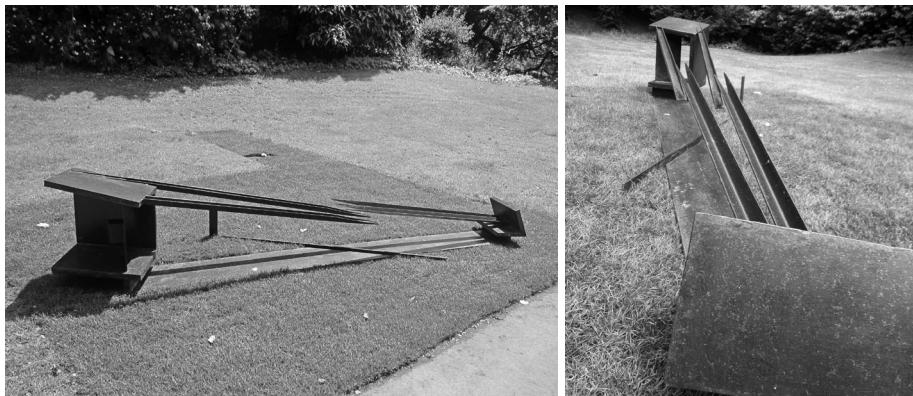


圖 9 菲利浦·金，〈角度平衡〉(*Angle Poise*)，
鋼板上色， $115.5 \times 640 \times 640$ cm，1971，筆者自攝。

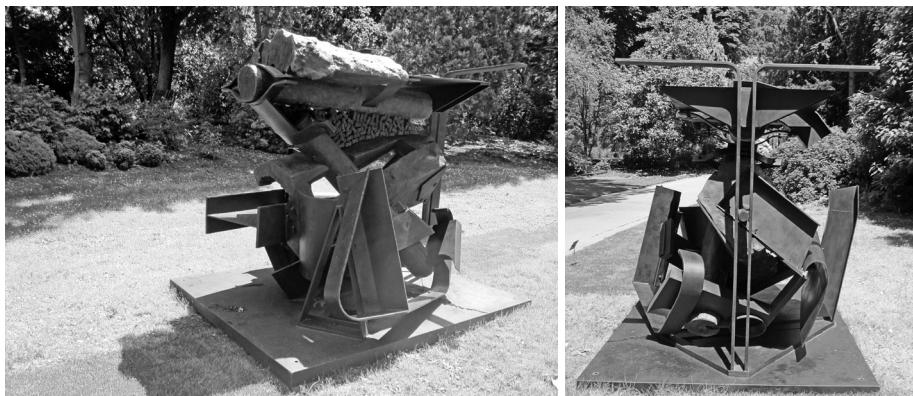


圖 10 菲利浦·金，〈幕府將軍〉(*Shogun*)，
銅， $216 \times 254 \times 200.5$ cm，1981/2011，筆者自攝。



圖 11 菲利浦・金，〈公車亭〉(*Bus Shelter*)，
鋼板上色，250×500×175 cm，2000，筆者自攝。



圖 12 芭芭拉・赫普沃斯，〈巨石艾菲里恩〉(*Monolith Empyrium*)，
1945，白教堂藝廊展覽。

圖片來源：Barbara Hepworth 個人網站：<http://barbarahepworth.org.uk/commissions/list/monolith-empyrean.html>。

參考書目

(一) 中文論著

東和鋼鐵文教基金會，《第一屆國際鋼雕藝術家駐廠成果發表會》手冊，臺北：
東和鋼鐵文教基金會，2013。

劉柏村編，《原初與質性：當代雕塑國際學術研討會》，臺北：臺灣藝大，
2010。

Fried, Michael 著，張曉劍、沈語冰譯，《藝術與物性：論文與評論集》，南京：
江蘇美術出版社，2013。

Gay, Peter 著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及
其他》，臺北：立緒出版社，2001。

Greenberg, Clement 著，張心龍譯，《藝術與文化》，臺北：遠流出版社，1993。

Read, Herbert 著，梁錦鑾譯，《藝術的意義》，臺北：遠流出版社，2011。

(二) 西文論著

Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of
Chicago Press, 1998.

Hilton, Tim. *The Sculpture of Phillip King*. London: Lund Humphries Publishers,
1992.

Masterpiece London. *Phillip King: An Outdoor Exhibition of Sculpture at
Masterpiece London*. London: Thomas Dane Gallery, 2014.

Raeburn, Michael. *Vision: 50 years of British Creativity*. London: Thomas &
Hudson, 1999.

(三) 網路資源

Anthony Caro Biography: <http://www.anthonycaro.org/frames-related/biography.htm>

British Council: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/phillip-king>

New Generation Sculpture: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/new-generation-sculpture>

Sleeman, Alison, and William Tucker: The Language of a Sculptor: http://www.henry-moore.org/docs/william_tucker_the_language_of_a_sculptor_0.pdf