論瑞秋・尼伯的雕塑作品〈三百九十九日〉與其在英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館的展示

Study on Rachel Kneebone's Sculpture *399 Days* and its Display at the Victoria and Albert Museum, London

劉子平 | Zi-Ping Liu

國立臺灣師範大學美術研究所藝術學博士、藝術家、藝術教育工作者

Ph. D., Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University, Artist & Art Educator

來稿日期：2020年2月24日

通過日期：2020年4月20日

摘　　要

瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone）爲近年英國受矚目的女性當代雕塑家，其以質感細緻且充滿情緒張力的白色瓷土雕塑受到國際注目。尼伯 1973 年出生於英國牛津郡（Oxfordshire），畢業於倫敦皇家藝術學院（Royal College of Arts, London），2004 年獲得雕塑碩士學位，現於英國倫敦從事專業藝術創作。尼伯跳脫倫敦當紅的藝術發展潮流，而是選擇以傳統雕塑的「泥塑」手法爲基礎，並回到西方藝術史、神話與哲學領域尋找創作的養分，挑戰瓷器工藝領域極具挑戰性的硬質瓷（hard-paste porcelain）製作技法，逐步建構自己的當代創作語彙。

本文以尼伯目前從事藝術創作以來最大的雕塑作品〈三百九十九日〉（*399 Days*）爲核心，就〈三百九十九日〉藝術表現之材料、技法、形式與思想進行分析研究。另一方面，實地訪查〈三百九十九日〉受邀於英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum, London）的展陳方式，探討其在館中與古代藝術作品並列展示所呈現的對話與意義延伸，新穎的策展角度將博物館中較爲生硬的歷史與學術性的知識陳述活潑化，從而引發更多元而豐富的當代議題，提供我們一個借鑑參照的角度。

關鍵詞：瑞秋・尼伯、硬質瓷、雕塑、三百九十九日、英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館

Abstract

Rachel Kneebone is a contemporary British female sculptor, who has recently emerged. She has earned international recognition for her delicate and emotionally intensive white porcelain. Kneebone was born in Oxfordshire, UK in 1973. She graduated with a master degree in sculpture from Royal College of Arts, London in 2004. She currently works in art creation in London. Deviating from London's popular artistic trend, Kneebone chooses the traditional "clay sculpture" technique as the foundation and returns to Western art history, mythology and philosophy to find nourishment for creation. She strives for highly challenging techniques of hard-paste porcelain production and gradually constructs her own contemporary artistic language.

This essay focuses on *399 Days*, which has been Kneebone's largest sculpture since she began to practice art. To examine the artistic performance of *399 Days*, the essay analyzes its materials, techniques, forms and ideas. In addition, this essay also explores the dialogue and extended meaning that *399 Days* generates as it is juxtaposed with ancient art works according to a firsthand visit to its exhibition at the Victoria and Albert Museum in London. The innovative exhibition perspective animates rigid history and academic knowledge, thus entails more diverse and profuse contemporary issues and offers us a standpoint for reflection and reference.

Keywords: Rachel Kneebone, Hard-paste porcelain, Sculpture, 399 Days, Victoria and Albert Museum

一、前　言

瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone, 1973-）爲近年英國受矚目的女性當代雕塑家，其以質感細緻且充滿情緒張力的白色瓷土雕塑受到國際注目。瑞秋・尼伯 1973 年出生於英國牛津郡（Oxfordshire），1997 年畢業於布里斯多的西英格蘭大學（University of West England, Bristol），獲學士學位；而後進入倫敦皇家藝術學院（Royal College of Arts, London），主修雕塑創作，並於 2004 年獲得碩士學位，畢業後於英國倫敦從事專業藝術創作。尼伯獲得碩士學位之後，以其優異的藝術創作表現展露頭角。2005 年 10 月，她以傑出女性雕塑家的身分與其他不同領域的女性藝術工作者——安吉・史密斯（Anj Smith, 1978-）、安妮・哈迪（Anne Hardy, 1970-）、朵娜・哈德斯頓（Donna Huddleston, 1970-）、瑪格莉特・薩爾門（Margaret Salmon, 1975-）一同入圍英國首屆邁可斯・瑪拉女性藝術獎（Max Mara Art Prize for Women）。[1] 2006 年 7 月，尼伯於英國的瑪德羅斯畫廊（Madder Rose Gallery）舉辦首次個人創作展，此次個展即受到各國畫廊、收藏家、藝評家與策展人的關注。而後其展覽不斷，2007 年她受邀至倫敦 176 計劃空間（Project Space 176）的聯展《考古學》（An Archaeology）進行展出，2008 年則受邀由英國知名英國藝術家與策展人翠西・艾敏（Tracey Emin）策劃的皇家藝術學院夏季展（Royal Academy Summer Show）展出作品。

1 Alice O'Keeffe, "The new art elite: young, gifted, female," The Guardian, Oct 23, 2005, accessed July 17, 2019, https://www.theguardian.com/uk/2005/oct/23/gender.arts.

2008 年也是尼伯創作生涯重要的一年，這一年她正式與白立方畫廊（White Cube Gallery）簽署了專業代理合約，隔年 2009 年 2 月她隨即於倫敦白立方畫廊（White Cube Gallery, London）舉辦個展《墮落》（*Descent*）。穩定的經紀合約爲她創造更專注穩定的創作條件，並且開始持續舉辦個展發表作品，同時也活躍於各國重要的國際展覽。近年尼伯的重要展覽包含：由亨利摩爾基金會（Henry Moore Foundation）贊助於陶基斯東・羅奇代爾美術館（Touchstones Rochdale Museum and Art Gallery, Rochdale）舉辦的個展《舞蹈計劃》（*The Dance Project*, 2018）、倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館個展《三百九十九日》（*399 Days*, 2017）、倫敦棄兒博物館（Foundling Museum, London）個展《梅杜莎之筏》（*Raft of Medusa*, 2017）、香港白立方畫廊（White Cube Gallery, Hong Kong）個展《流亡的奧維德》（*Ovid in Exile*, 2017）、紐約布魯克林美術館（Brooklyn Museum, New York）個展《回顧羅丹》（*Regarding Rodin*, 2012）、慕尼黑丹尼爾布勞畫廊（Galerie Daniel Blau, Munich）個展《靜物》（*Still Life*, 2011）、倫敦白立方畫廊個展《哀悼》（*Lamentations*, 2010）等。重要國際聯展則包含：德國莫斯若赫博物館（Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany）的《圓柔之法：當代中的洛可可》（*The Pliable Plan: Rococo in Contemporary*, 2018）、英國倫敦弗洛伊德博物館（Freud Museum, London）的《弗洛伊德和厄洛斯：愛、慾與渴望》（*Freud and Eros: Love, Lust and Longing*, 2014）、第一屆烏克蘭基輔雙年展（1st Kiev Biennale, Ukraine）的《最好的時代，最壞的時代：當代藝術的重生和啓示》（*The Best of Times, The Worst of Times: Rebirth and Apocalypse in Contemporary Art*, 2012）、第十二屆澳洲雪梨雙年展（12th Biennale of Sydney）的《距

離之美》（*The Beauty of Distance*, 2010）、韓國釜山雙年展（Busan Biennale, South Korea）的《在革命中生存》（*Living in Evolution*, 2010）等。

〈三百九十九日〉（*399 Days*）爲目前尼伯從事藝術創作以來最大的雕塑作品（圖 1），高 540 公分的巨型塔柱爲七邊形，共有九層，由六十三片高溫燒製的白色雕塑瓷片所組成，基座部分同樣爲高溫燒製瓷板所組成，爲三層階梯狀的結構。巨型塔柱之名稱「三百九十九日」正是尼伯製作此件作所花費的時間，隱含了藝術家身體勞動與生命投入的紀念意義，作品透過表現人體的堆疊、變形與運動的姿態，數以千計的人體形構成一條流動的河流一般，表現人性深層的慾望與狂喜。尼伯的雕塑作品〈三百九十九日〉完成於 2013 年，2014 年第一次公開展出於倫敦白立方藝廊（White Cube Gallery）的「9×9×9 空間」，2017 年她受英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum, London）的邀請於館內的中世紀與文藝復興展廊（Medieval and Renaissance Galleries, Room 50a）展出〈三百九十九日〉，此次展出提供了機會讓她的創作能夠與多件文藝復興時期的作品相互對話，其中的同質性與異質性產生了有趣的古今對照。巨型的柱狀雕塑與維多利亞與阿爾伯特博物館內的「圖雷眞紀念柱」（Trajan's Column）翻模石膏藏品連結著共同的藝術形式。[2] 另外，尼伯在雕塑創作中所採用的瓷土材料也能夠連結館

2 「圖雷真紀念柱」（Trajan's Column）原件位於義大利羅馬，西元 113 年落成於圖雷真廣場。英國維多利亞與阿爾伯特博物館內的圖雷真紀念柱藏品為 1864 年製作的石膏翻模，分為兩段置於室內展場中。

內豐富的英國瓷器藏品，透過當代創作對於英國的瓷器傳統進行回溯。同時，尼伯於館內的辛茲雕塑展廊（Hintze Sculpture Galleries, Room 21）中也展出三件小型雕塑，分別爲〈她生命深處的孤獨再次開啓了世界，但只爲她自己開啓〉（*The Solitude in the Depth of Her Being Begins the World Again But Only Begins it For Herself*）、〈尋找新的神話〉（*The Search for a New Myth*）與〈在恐懼與慾望中一種無法承受的悲劇意識〉（*The Consciousness of an Unbearable Tragedy At Once Dreaded and Desired*），此三件小型作品與館內多件法國雕塑大師羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）的作品並列展出。〈三百九十九日〉與三件小型雕塑皆在 2017 年 4 月 1 日於館內盛大展出，但三件小型雕塑作品展期至 2017 年 8 月 6 日結束，大型雕塑作品〈三百九十九日〉的展期則將至 2021 年 1 月 14 日。

筆者 2015-2017 年間曾多次常駐英國，維多利亞與阿爾伯特博物館內的藏品便是重要的研究資料庫之一。尼伯 2017 年於維多利亞與阿爾伯特博物館展出時，筆者有幸能在展覽開幕時躬逢其盛，親見作品深刻的視覺張力；直到 2019 年初又有機會再次來到英國並停留六個月，再次來到英國時正逢〈三百九十九日〉展期延後三年至 2021 年（此件作品原本預計於 2018 年 1 月 14 日就結束展出）；因此，筆者於旅居英國期間於館內研究此件作品之細節，並且收集相關圖錄與資料後，才陸續著手開始撰寫本文之研究內容。第一次現場感受尼伯的雕塑作品時，其細膩的瓷器質感所塑造的視覺張力就引起筆者濃厚的研究興趣，原因在於英國的雕塑發展在現代主義雕塑大師亨利・摩爾（Henry Moore, 1898-1986）乃至 80 年代後的「英國新雕塑」（New British Sculpture）；或其後「英國青年藝術家」（Young British Artists）的發展浪潮下，從形式主義、極簡主義、

觀念性的雕塑與裝置；乃至地景藝術都不斷擴張當代雕塑的疆界，當代藝術的熱潮下極少數新生代藝術家投入傳統媒材的雕塑創作，而被認爲是「工藝」領域的「陶瓷藝術」更是被劃分在中心主流之外。另一方面，傳統雕塑所需要的大量體力與勞動力造成極少女性藝術家投入其中，而尼伯近年在英國與國際間的展覽不斷，除了反映其特殊性，尼伯的創作回歸深厚的西方傳統藝術中汲取文本與靈感，並以其女性的角色大膽地將女性身體、情慾與性別意識的挑戰十足地展現在創作中，都受到許多國際展覽與策展人的青睞。例如：2012 年尼伯受美國紐約的布魯克林博物館（Brooklyn Museum, New York）之邀請，在館內著名的伊麗莎白・薩克勒女性主義藝術中心（Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art）舉辦個展，就以尼伯的雕塑作品與博物館內的十五件羅丹館藏作品一起並列展出，展覽名爲《回顧羅丹》（*Regarding Rodin*），除了對於經典傳統雕塑藝術的回顧與對話之外，也透過女性與男性藝術家之間的對照，營造跨越世紀的對話之橋，這也同樣是 2017 年英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館邀請尼伯於館內展出的立意。

以下研究聚焦於尼伯的雕塑〈三百九十九日〉與其在英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館的展示，內容分爲「雕塑〈三百九十九日〉的藝術表現」、「〈三百九十九日〉在維多利亞與阿爾伯特博物館的展示」兩部分，對於尼伯的雕塑創作語彙進行分析，並探討作品在館中與古代藝術作品並列展示所呈現的對話與意義延伸。

二、雕塑〈三百九十九日〉的藝術表現

尼伯早期即以陶器雕塑作品初試啼聲，初以小型的雕塑形態展現人體、花朵、藤蔓、球體與方形臺座創作形式逐步形構個人創作語言，並在歷年展覽與創作的實驗的歷練之下，尼伯克服瓷土本身既有的材料限制，以拼接、結合與組構的手法開始製作大型的瓷土雕塑作品，〈三百九十九日〉無論就作品之尺寸、材質或技法；乃至其運用西方傳統雕塑的形式與構成，都無法讓人忽視它的獨特性。關於尼伯〈三百九十九日〉的藝術表現，內文將就「從瓷器工藝到巨大的雕塑：在脆弱與剛強之間」、「紀念柱與裂縫：陽性、陰性與慾望的身體」、「人體的變形與流動性」，共三部分，以下進行探討：

（一）從瓷器工藝到巨大的雕塑：在脆弱與剛強之間

尼伯完成於 2013 年的〈三百九十九日〉是延續其 2008 年的作品〈墮落〉（*The Descent*）之後展現更強烈企圖心的大型雕塑作品，當觀者以近距離觀照〈三百九十九日〉之細節（圖 2-5），便會被其繁複的人體姿態所吸引，數以千計的人體凝縮在塔柱上六十三片高溫燒製的瓷片上，塑造了人類世界的生命湧動之感。尼伯的巨大瓷器雕塑並非一體成形的材料體，而是採取每一瓷片分開製作（圖 3），這種小巧而局部的製作方式主要局限於瓷器工藝的工具、窯燒與材料本身的屬性上。然而，尼伯運用了瓷器本身精巧華麗卻脆弱易碎的特質，透過低碳鋼（mild steel）的支架將多片瓷土雕塑聚集與組合的手法，將片段集合成爲巨大的雕塑。在閱讀作品時，從中衍生「材質的脆弱」與「巨大的量體」之間產生的視覺張力，也連結外在社會對於女性與男性的刻板印象——女性是脆弱而甜美的；而男性是剛強而

雄壯的，另一方面，作品透過傳統的瓷器工藝對歐洲十八世紀的藝術脈絡進行回溯，採取古典傳統回應創作本身的當代性。正如藝評家瑪莎・史溫德納（Martha Schwendener）對於尼伯的作品，指出：

> 尼伯的作品讓人想起婚禮蛋糕、巴洛克或洛可可噴泉，以及豐富的英國陶瓷傳統，回歸與中國的殖民貿易，主題內容似乎在慾望和歡愉中狂歡，而不是將人體視為低俗、怪異或病態。[3]

以尼伯的瓷土雕塑作品的材料與技法而論，可以回溯自十八世紀以來歐洲在地發展的瓷器工藝傳統。「瓷器」的英語原文被稱爲「Porcelain」，來自古義大利文的「Porcellana」，爲「貝殼」之意，意旨瓷器質地蘊含「貝殼光澤」的特質；另外，瓷器在歐洲的英語系國家也被泛稱爲「China」，歸因於當時精美的瓷器大量來自於中國。自十七世紀以降歐洲國家以海上貿易爲手段，開始自亞洲大量輸入瓷器至歐洲市場，特別是來自中國景德鎮出產燒製精良且裝飾精巧的瓷器工藝。因長途貿易而來的瓷器極爲昂貴稀少，歐洲直至1708 年由薩克森統治者和波蘭皇帝奧古斯都二世（波蘭語：August II Fryderyk Moncny, 1670-1733）的資助下，瓷器廠經過無數次配方實驗，終於成功燒製精美的瓷器，在小鎮邁森（Meissen）建立皇家邁森瓷器廠（Meissen porcelain factory），此瓷器廠生產瓷器始於1710 年，以燒製溫度高的硬質瓷（hard-paste porcelain）爲主要生

3 Martha Schwendener, “Taking Cues From Rodin, Who Took Some From Others,” *The New York Times*, April 6, 2012, Vol. 161, p. 26.

產品，早期瓷器多模仿中國風格瓷器，但其以硬質瓷製作的雕塑產品精緻細膩，逐漸發展與亞洲瓷器不同的主題與風格（圖 6）。歐洲瓷器發展由邁森瓷器廠展開獨特的面貌，並影響歐洲他國的瓷器技術與風格長達一世紀之久，十八世紀歐洲開始量產燒製瓷器之後，歐洲的瓷器工藝也廣泛應用於居家裝飾、餐飲食器與小型雕塑作品。

十八世紀歐洲瓷器發展主要以素燒瓷（biscuit porcelain）、硬質瓷（hard-paste porcelain）、軟質瓷（soft-paste porcelain）及骨瓷（bone china）爲主。素燒瓷是未上釉的白色瓷器，具有深沉的霧面質地，它主要被廣泛用於小型雕塑和裝飾物品，用以仿製大理石的雕刻質感，如圖 7。硬質瓷爲含有大量高嶺土之瓷土製成，爲高溫約 1300℃以上燒製的高級瓷器，需要經過素燒與釉燒兩道程序來完成（圖 8）。軟質瓷爲燒製溫度約 1200℃以下，以溶劑較少、玻璃含量較多的瓷土製作坯體，因質地較軟，同常作爲美術瓷、瓷磚與裝飾使用，同樣可上釉彩繪（圖 9）。骨瓷與軟質瓷同樣爲低溫燒製的瓷器工藝，製作材料中加入動物骨灰配方，因此類瓷土硬度高無法直接塑形，因此需要先行製模灌漿（Slip-casting）才能進行製作，但因其可製作出薄而透亮、硬度高的瓷器，因此受到市場青睞，但多爲製作茶具與餐具，而非製作裝飾用途的瓷土雕塑。[4] 十八世紀英國的瓷器工藝承接歐洲大陸所發展的技術，瓷土雕塑展現細緻的人物動態與精緻度，題材也多圍繞在甜美逸樂的貴族生活爲主，如：德比瓷器廠（Derby porcelain factory, England）（圖 7）、英國知名的切爾西瓷

4 有關傳統歐洲瓷器材料與製作工法，請參見：Geoffrey A. Godden, *Godden's New Guide to English Porcelain* (London: Mitchell Beazley, 2004), pp. 20-27.

器廠（Chelsea porcelain factory, England）（圖 8）、與洛斯托夫特瓷器廠（Lowestoft porcelain factory, England）（圖 9）等。純白素燒瓷器、純白亮釉瓷器與琺瑯彩繪瓷器的小型雕塑品都廣泛滿足了當時市場上的裝飾需求，大部分雕塑尺寸大約都在 40 公分以下，其中所呈現的人物動態、人體四肢的精緻度與華麗的光澤感都能夠在尼伯的作品中找到共同之處。

尼伯創作採用的瓷土材料即是英國瓷器產業自十八世紀已發展三百年的「硬質瓷」，她曾於 2018 年於陶基斯東・羅奇代爾美術館舉辦個展《舞蹈計劃》時的訪談中，提及高溫燒製瓷器過程中的縮小因素，造成許多因素不可預測，其中因燒製所產生「裂痕」的偶然性是尼伯在其當代雕塑的藝術表現中重要的語彙，藉由瓷器燒製的裂痕強調本身材料的「脆弱性」。[5] 當觀者近距離微觀尼伯的作品，便會發覺瓷土雕塑的細節中充滿著燒製後的裂縫（圖 10），即使是塔柱的三層階梯狀基座也充滿大小不一的裂紋（圖 11），此種視覺效果正呼應了尼伯所述及的脆弱與崩解，這正如尼伯在訪談中所述及：

> 活著，做為人，總牽涉崩潰的時刻，混亂、失落和不確定的感覺；我們生活中的覺知、毀壞和變化存在著差距。這些都被描述在作品上，我覺得這是作品的美好事物。對我而言，它顯示了脆弱性也是力量，我們如何被擊潰但仍然堅強，毅然堅持並

5　Touchstones Rochdale Museum and Art Gallery, “Rachel Kneebone: The Dance Project,” White Cube Gallery, accessed July 25, 2019, https://whitecube.com/channel/channel/rachel_kneebone_touchstones_2018.

繼續前進。[6]

英國知名策展人大衛・艾略特（David Elliott）對於尼伯製作瓷土雕塑的工作過程，分析作品運用硬質瓷的材質特殊性，透過瓷器的燒製過程，產生裂紋、碎裂與崩解的質地，以營造一種偶然性的效果。他提到：

> 尼伯利用粘土的「難度」是她的作品至最後完成階段不可或缺一部分。她使用的硬質瓷特別棘手，因為它必須非常快速地工作，幾乎沒有時間進行修改；因不使用支架，雕塑材料本身必須支撐自身的重量；由於坯體在燒製時，水分自坯體排出，並且和釉之間發生化學交換時，其燒製質量可以縮小 20%，這使得狀態變得更加複雜。因此，根據其結構的複雜性或材料的厚度，它可能破裂或內爆，整個過程都是偶然的。[7]

另一方面，尼伯在運用瓷土進行人體造形的塑造時，因瓷土本身乾燥時間非常快速，與時間競賽的塑形過程，使用手與工具的工作過程都指向了最終的瓷土雕塑成品在燒製後上的斑斑痕跡。尼伯在訪談中對其工作過程，提到：

> 瓷是一種明確的材料；最初它具有延展性和可塑性，易於操作

6 Diana d'Arenberg Parmanand, "Ovid in Exile," Artomity Magazine, August 7, 2017, accessed Feb 16, 2020, https://artomity.art/2017/08/07/rachel-kneebone/.

7 David Elliott, "The Anatomy of Loss," in *Rachel Kneebone: Works 2007-2010*, ed. Honey Luard (London: White Cube Gallery, 2010), p. 54.

> 和手工成形，但工作時間越長，材料暴露在空氣中，延展性和可塑性也將越來越低。這給出了工作的時間表或節奏。你可以採用方法來降低乾燥速度，但在普遍的狀態，材料開始變得越來越僵硬時，最終必須使用工具來取代手。材料決定了這一點。這是一種衝突狀態，讓創作過程變得越來越「不可行」。[8]

「瓷土」作爲尼伯創作中的主要材料，瓷本身的運用也被賦予女性身體勞動的象徵性，在歐洲十九世紀工業革命後，以往女性在家庭中製作代工產品的型態轉型，推動了女性在家庭以外的勞動力參與，女性進入社會大量參與的工作多半是具有精細手工勞動的相關產業，如：紡織、縫紉、刺繡與陶瓷等。女性主義藝術家茱蒂・芝加哥（Judy Chicago, 1939-）善於運用歷史文本、現成物與集體製作執行裝置藝術，其被認爲第一件重要的女性主義代表作品〈晚宴〉（*The Dinner Party*）[9]，她正是運用了具有女性工作與私密性的材料：「縫紉」、「刺

---

8 尼伯受線上雜誌編輯與赫特福德大學教授專訪，專訪時間為 2017 年 2 月，主題以尼伯的創作與人體主題為內容。請參見：Richard Bright & Simeon Nelson, “Experiencing the human condition ‘in-between’,” Interalia Magazine, accessed July 6, 2019, https://www.interaliamag.org/interviews/rachel-kneebone/.

9 茱蒂・芝加哥（Judy Chicago）的裝置藝術作品〈晚宴〉（*The Dinner Party*）被認為是第一件重要的女性主義代表作品，耗時五年（1974-79 年），主要結構為巨大的三角形餐桌，29 組陶瓷餐具，餐具下墊著 39 片精緻的刺繡縫綴桌巾，桌巾上的名字刺繡紀念世界 39 位具有代表性的女性歷史人物。餐桌上的物件運用了縫紉、刺繡、陶瓷等手法進行空間裝置，製作過程由許多女性工作者一同執行完成。裝置中的每個盤子上都安置了一個色彩鮮豔的陶瓷雕塑或彩繪，表現女性外陰部位的造形。空間裝置的地板由兩千多塊白色光澤釉面三角形瓷磚組成，每塊瓷磚上刻有 999 名女性之名。此件作品於紐約布魯克林博物館（Brooklyn Museum, New York）的伊麗莎白・薩克勒女性主義藝術中心（Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art）永久陳列，尼伯於 2012 的個展《回顧羅丹》即是在同一場館舉行。請參照：Judy Chicago, *The Dinner Party: From Creation to Preservation* (London: Merrell, 2007), p. 289.

繡」與「陶瓷」，藉由材料本身具有的製作工法與生產史的聯想，物品與材料引申的文本內容成爲女性主義作品的營造要素。[10] 而尼伯的雕塑創作也同樣採用了「瓷」這種具有女性特質的創作材料，正如尼伯在紐約布魯克林博物館（Brooklyn Museum, New York）的伊麗莎白・薩克勒女性主義藝術中心（Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art）舉辦《回顧羅丹》（*Regarding Rodin*）個展時，瑪莎・史溫德納（Martha Schwendener）於《紐約時代雜誌》評論尼伯的作品時，指出：

> 你可以在尼伯的作品中發現相似之處，羅丹對於肌肉和陽剛表現極為出色，尼伯則被精緻和纖柔所吸引。但在大多數情況下，這種陳規定型的女性特質參照已被消融了；尼伯似乎是一位後女權主義時代的藝術家，她從藝術史中汲取了她喜歡的東西，並為其他藝術家留下了核心的批判。[11]

尼伯的瓷土雕塑中所展現的光澤、精緻與華麗，正與歐洲十八世紀的瓷器工藝傳統與十九世紀的女性勞動史相互呼應，在不同的時代轉譯著女性特質的纖柔與堅毅。而歐洲自文藝復興以來，巨大的雕塑

---

10 Amelia Jones, "The Sexual Politics of the Dinner Party," in *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (Berkeley: University of California, 2005), pp. 409-433.

11 Martha Schwendener, "Taking Cues From Rodin, Who Took Some From Others," *The New York Times*, April 6, 2012, Vol. 161, p. 26.

作品原多半採用大理石與青銅材料製作，以滿足委託者或贊助者將雕塑作品安置於建築或園林裝飾的目的，因此雕塑工作的過程所需的體力與勞動性，普遍被認爲是男性藝術家勝任的工作。但尼伯以集合堆積之手法，符應了女性纖柔的身體勞動，以三百九十九日的時間累績成爲巨大的慾力，透過以精緻而脆弱的瓷器工藝組合爲巨大的雕塑體，對於男性父權（patriarchy）進行挑戰。

（二）紀念柱與裂縫：陽性、陰性與慾望的身體

〈三百九十九日〉所採用的藝術形式引用了西方建築廣場中「紀念柱」的形體結構，廣場中的紀念柱被建造的異常巨大，透過觀者向上仰望的視覺姿態，用以彰顯君王的戰功、權力與地位。社會學家與心理學家也將此類巨大的柱形建築視作一種人類文明中的「陽具崇拜」（Phallicism），古代集權政府透過建造巨大高聳的塔、柱、房舍與神廟，以魁梧的姿態震懾人民、被殖民者、異族或異教徒；在資本主義的現代社會，城市中的摩天大樓也被視爲巨大的塔，其意義被解構爲男性統治、權力和政治權威的象徵，此類的建築結構都被解析爲「陽具崇拜建築」（Phallic architecture）。[12] 法國社會學家昂希・列斐伏爾（Henri Lefebvre, 1901-1991）對於人類的高層建築提出了批判的意義分析，他提到塔柱與高層建築的「陽具垂直性」（phallic verticality）、「陽具勃起」（phallic erectility）和「陽具暴行」（phallic

12 Richard J. Williams, *Sex and Buildings: Modern Architecture and the Sexual Revolution* (London: Reaktion Books, 2013), pp. 85-106.

brutality），他認爲此建築類型的建築物隱喻地象徵著「力量」與「生育力」，垂直度和高度一直是潛在暴力的空間表現，也是男性權威的展現。[13]

英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館內所藏圖雷眞紀念柱（Trajan's Column）的十九世紀的石膏翻模樣本正是典型的男性戰爭紀念碑，也正與尼伯的〈三百九十九日〉產生意義上的對比。圖雷眞紀念柱原件位於羅馬圖拉眞廣場，總高度 38 公尺，直徑達 4 公尺，由大馬士革建築師阿波羅若斯（Apollodorus）監造，西元 106 年起建；113 年落成，柱身以螺旋浮雕由柱底至頂端環繞二十三周，浮雕中的場景以多重的視角不斷轉換，190 公尺的帶狀敘事浮雕用以記述羅馬皇帝圖雷眞（Trajan, 拉丁語：Caesar Divi Nervae Filius Nerva Traianus Optimus Augustus, 53-117）在達契安戰爭（Dacian Wars）中的勝利。然而，尼伯的〈三百九十九日〉所呈現的並非單一歷史事件的敘事性，也顚覆了宣揚男性戰爭歷史的陽具崇拜，反而是從歷史的「紀念柱」形式吸引觀者直接進入人類歷史的男性英雄主義氛圍中，再透過對於作品細節的閱讀進行顚覆。〈三百九十九日〉就全體而觀是一座壯麗巨大的柱形雕塑體，由六十三片各自獨立的矩形瓷土雕塑所組成，它並沒有連續的帶狀連續關係，但就細節近觀則會發現柱上的六十三片瓷片凝縮數以千計的人體形態，相互堆疊與交合，呈現人類內在的情慾獨白，無任何故事主旨的陳述。這正如策展人伊麗莎白・尼爾森（Elizabeth Neilson）所評論，尼伯的作品善於

13 Farrin Chwalkowski, *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature* (New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2016), p. 134.

運用促使觀者的注意力集中作品的「宏觀」與「微觀」之間，透過作品的閱讀以達到譯解，從而解除任何單一敘事的概念。[14]

〈三百九十九日〉細節中的人體動態與排列接近於人體的狂喜狀態，張狂的人體雙腿與臀部交疊成爲圓形、網格或放射狀，「欲望的身體」展現符號性的組織，有如人類文明展現的秩序性，其背後推動最大的動力即是人類的慾力。尼伯在創作〈三百九十九日〉時所投入的大量勞動力與精神，也被視作創作者的身體與慾望的展現，正如英國精神分析學家達里安・里德（Darian Leader, 1965-）在 2014 年尼伯於倫敦白立方空間舉辦〈三百九十九日〉的作品首展時的序文中，指出尼伯與瓷土雕塑之間的關係，里德說：「尼伯不是用自己的身體進行創作，因為作品本身就是她的身體，或者更準確的說，去除了所有格代名詞：『作品就是身體』。」[15]

尼伯在多次訪談中提及法國思想家喬治・巴塔耶（Georges Bataille, 1897-1962）對她在創作上的影響，特別是巴塔耶的著作《情色：死亡和情慾》（*Erotism: Death and Sensuality*）[16] 中以解構主義對於人類欲望與文明建構之間的關係予以分析，從巴塔耶對

14 Elizabeth Neilson, “Search for Understanding: Make How It Feels,” in Rachel Kneebone: Works 2007-2010, ed. Honey Luard (London: White Cube Gallery, 2010), p. 136.

15 Darian Leader, “Side Effects,” in *399 Days*, ed. Honey Luard (London: White Cube Gallery, 2014), p. 69.

16 喬治・巴塔耶的法文原著「Érotisme」，原出版於法國：Georges Bataille, *Érotisme* (Paris: Les Editions de Minuit, 1957)，本文參照之版本為英文版：Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality*, trans. Mary Dalwood (San Francisco: City Light Books, 2001) 與中譯版：Georges Bataille 著，賴守正譯，《情色論》（臺北：聯經出版社，2012）。

於性、暴力、死亡的三位一體的闡述，[17] 進而再重新審視尼伯的作品，〈三百九十九日〉所展現的正是人類的欲望驅使所展現的「生與死」的本能，從而尼伯的作品連結弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的心理學中指稱人類所有行爲的動力來自兩股力量：「生與死」，人類「生」之本能即是「性」，而人類「死」之本能即是「攻擊」。[18] 即是被稱爲「愛神」（Eros）的生命驅動力與被稱爲「桑納托斯」（Thanatos）的死亡驅動力所展現人類欲望的一種衝突與矛盾。[19]

〈三百九十九日〉在巨大的七邊形柱形結構中，其中的一角保留了一條巨大的「裂縫」由柱底直達頂端（圖 12），這條裂縫吸引觀者以近距離觀看，便會發現裂縫內滲透的微弱光線隱隱照亮雕塑內部的凹凸結構（圖 13），有如透過女性的陰道進入子宮內部的幽暗。在巨大裂縫的外部，柱形的雕塑外部也充滿了大小不一的細密裂紋，裂痕呈現在瓷片之間的銜接處、雕塑的花朵、藤蔓與人體的形態上，在藉由象徵陰性的裂縫與花朵探討人類生命與母體的關係。尼伯在〈三百九十九日〉中結合了巨大的圓柱體與裂縫，同時並置了「陽性」與「陰性」的特徵，雕塑表面上的眾多的人體有如自母體的子宮內部翻騰而出，又彷彿自男性的生殖器中湧現，隱喻了人類生命與慾望的起源。

---

17 Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality*, trans. Mary Dalwood (San Francisco: City Light Books, 2001), pp. 95-212.

18 Sigmund Freud 著，楊韶剛譯，《佛洛依德之性愛與文明》（臺北：百善書房出版社，2004），頁 12-49。

19 Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud. Volume 3* (New York City: Basic Books, 1953), p. 273

（三）人體的變形與流動性

〈三百九十九日〉中運用大量的人體動態組成有如水流與海潮般的凹凸起伏，以複雜性（complexity）形成視覺的流動性（fluidity）。就雕塑的人體細節觀之，尼伯在雕塑人物細節的表現呈現戲劇化的情緒張力，人體結構之間透過拉長、捲曲與融合等變形的手法，將巨大雕塑體上的人體動態聯繫爲浩瀚的生命之流。就藝術家的創作脈絡來看，「變形」的手法是尼伯一貫採用的雕塑表現語彙，尼伯曾提及她深受古羅馬詩人奧維德（Ovid, 43 B.C.- 18A.D.）的《變形記》（*Metamorphoses*）的啓發，因此，其透過變形的處理過程引用了古典文學的靈感，如神話般的個人的情緒與慾望也由此展現。2017 年尼伯於香港白立方畫廊的個展《流亡的奧維德》（*Ovid in Exile*）即是以《變形記》爲主題，進行創作發展的內容。

《變形記》爲古羅馬詩人奧維德創作於約公元八年時的六步格詩體神話詩歌作品，整部作品共含十五卷，全文以古拉丁文寫成，其第一本英文譯本於 1480 年由英國威廉・卡可斯頓（William Caxton, 1422-1491）出版，英文版本在英語系國家自文藝復興乃至當代仍延續產生影響力。[20] 有關「變形」的內容主要敘述神話人物轉變爲各種動物、植物、石頭、星辰等，敘事內容依照時間發展的順序鋪陳，由宇宙的創生爲始，歷經大地的形成與人類的出現，直到羅馬建立後，凱撒大帝（Gaius Julius Caesar）遇刺轉化爲星辰，奧古斯都（Imperator Caesar Divi Filius Augustus）順應神的旨意成爲羅馬皇

20 Christopher Allen, “Ovid and art,” in *The Cambridge companion to Ovid*, ed. Philip Hardie (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 336-367.

帝爲全篇結尾。[21] 細觀〈三百九十九日〉中的人體細節，作品中大部分的人體呈現性別模糊的狀態，並且只具有下肢的雙腳與部分軀幹能夠辨認；尼伯藉由消去頭部與上肢的手法，藏匿了象徵理性的頭部，隱喻人類原始慾望的衝動——「性」（Sex），性是原始的慾望也是人類「生」的重要繁衍行爲之原生動力，一如弗洛伊德的理論中認爲原慾（Libido）是人類生命中「性」的趨力。[22] 人體造形除了可辨認的肢體與軀幹，其餘部分皆攪和在巨大的泥流中，人體的下肢與軀幹擺動伸展爲垂直線、斜線、曲線或圍繞成爲團塊或圓形，透過幾何與有機造形表現出集體的動態與流動性，尼伯的創作中表現交疊的人體有如痛苦掙扎，又有如性愛的歡愉，游移在慾望的極端邊緣之間。另一方面，人體的造形與眾多複雜的藤蔓與花朵交融爲一體，有如人體幻變爲其他的生物型態，正如《變形記》中神話所敘述的人體幻變，尼伯以瓷土材料的塑形將神話中變形的意象具象化。

系統性的觀察尼伯的多件小型作品，乃至其大型的雕塑作品〈三百九十九日〉，我們會發現尼伯雕塑中的「變形」與「流動」效果有明顯的系統性符號與結構，以人類的身體動態雜揉著球體、藤蔓與花朵等符號（圖 13），構成尼伯雕塑的一種「模式」（pattern）

21 有關奧維德的〈變形記〉英譯版，近代譯本可參照牛津大學出版社之版本，請參見：Ovid, *Metamorphoses*, trans. A. D. Melville (Oxford: Oxford University Press, 2008).

22 在佛洛伊德的理論中，原慾（libido）是一種極為原始的能量形式，佛洛依德將「性欲」從長期被認為的罪惡、骯髒之中的禁錮中解放，提昇為人類生存的基本慾望。請參見：Sigmund Freud 著，李俊毅譯，《論自戀：一篇導論》（臺北：五南文化出版社，2009），頁 4-10。

語言。赫特福德大學雕塑教授希門昂・尼爾森（Simeon Nelson）在與尼伯的訪談時針對這種創作的「模式」，尼伯提及她的看法：

> 我將把模式解釋為重複。在作品中重複運動，不僅是物理模式，還包括形式或我使用的「語彙」方面的重複，例如，基座，球，身體，四肢，物質，藤蔓和玫瑰。我覺得在我的作品中有這種限制或形式的規律性，會產生一種模式。我認為這樣創造了從一個到另一個；從幾何到有機的運動，並且反覆使用在作品中創造了時間和距離感。[23]

形態的「變形」將具體的主題陷入模糊且不明的狀態，然而，卻因爲不容易透過直觀辨認，觀者需要透過反覆地遠觀與近觀，並且圍繞著巨大的圓柱體環繞行走等方式進行作品的閱讀，進而也促使觀者的觀看行爲同時也產生「流動性」，而非固定而單一的角度閱讀。尼伯曾在專訪中提及：「對我而言，變形屬於這種模棱兩可的範疇，超出了明確的分類，以解碼我們的生命經驗。」[24]透過生命經驗的基礎，尼伯將人類共性所擁有的情慾透過身體的造形、反覆與重疊進而塑造出有如泥流般的人體世界。另一方面，這種視覺的流動性與雕塑表面

23 尼伯受線上雜誌編輯與赫特福德大學教授專訪，專訪時間為 2017 年 2 月，主題以尼伯的創作為內容。請參見：Richard Bright & Simeon Nelson, “Experiencing the human condition ‘in-between’,” Interalia Magazine, accessed July 6, 2019, https://www.interaliamag.org/interviews/rachel-kneebone/.

24 Richard Bright & Simeon Nelson, “Experiencing the human condition ‘in-between’,” Interalia Magazine, accessed July 6, 2019, https://www.interaliamag.org/interviews/rachel-kneebone/.

所充滿的透明光澤質感也有密切的關係，透明的釉面覆蓋在白色的人體上，光線在雕塑表面閃耀、移動，形成如同水面混沌而透亮的視覺感，讓視覺焦點不會停留在某一處，而是不斷流動環繞的宇宙。因此，對於尼伯的瓷器雕塑上的透明釉彩所呈現的視覺流動性，她說：「這種流動性可以阻止眼睛，或者一個人對作品的意義歸屬，不會卡在一個地方。」[25]

瓷器的「白色」是瓷器製作過程中最純粹的原貌，在歐洲源遠流長的陶瓷發展史中，彩色釉藥的表現手法繽紛而多變，然而尼伯選擇瓷器中的原色——「白」作爲創作中的主要色彩，也使得她的作品產生意義的開放性與視覺的流動性。尼伯的瓷器雕塑創作一貫採用純白色的瓷土，瓷器加上釉彩燒製的過程她選擇透明釉藥而非彩色釉藥，進而強調作品本身的「白」與「材質性」。「白」具有意義上的開放性，如同尼伯雕塑創作中的裂痕與未完成感，讓觀者產生流動的延續性想像。關於創作中未完成感的曖昧特質，這正如尼伯提到：「我的作品總是在最終的閱讀或意義方面保持未完成的狀態」[26]，這正是透過觀眾的凝視進而共時完成作品意義延伸的雕塑關係。這種未完成的特質使得作品本身變得曖昧，彷彿這些形象在增加、合併或不斷更新延伸的狀態之間徘徊。這種意義上的開放與模糊也正展現在作品中的「白」所連結的意義解釋，尼伯在訪談中曾經提到瓷本身的「白」

25 Diana d'Arenberg Parmanand, "Rachel Kneebone: Ovid in Exile," Post-ism, accessed December 26, 2019, https://post-ism.com/2017/08/04/rachel-kneebone-ovid-in-exile/.

26 Diana d'Arenberg Parmanand, "Rachel Kneebone: Ovid in Exile," Post-ism, accessed December 26, 2019, https://post-ism.com/2017/08/04/rachel-kneebone-ovid-in-exile/.

（whiteness）與「空白」（blankness），並形容她創作中瓷本身的白就如同一塊「空白的畫布」。尼伯說：

> 我認為由於作品透明釉表面的流動性（fluidity），顏色的定位遠遠超過表面，白增加了移動性（mobility）。對我來說，白帶來了任何意義，形式如何融合成一個事物，並作為其他內容出現。從某種意義上說，它是空白：但白也與空白是相對性的，因為它是如此豐富，使作品能夠成為所有其他事物。雖然顏色會使作品更加切實，但白會保持開放性。當你注視作品時，作品本身就會消解，而後成為焦點，然後在你再次凝視時再次消解。[27]

「白」的開放性開擴了作品本身的視覺想像空間與美學辯證，〈三百九十九日〉的巨大雕塑通體以白色所構成，白色的「空白」牽引觀者無盡的想像：未知的色彩、紋理與意涵，通過開闊的「白」引領觀者將其慾望與想望填入其中。白色除了展露無限想像空間以外，白色的象徵性則是單純、純潔與天堂，然而這些純白色的雕塑中卻有一種不可避免的黑暗，主題中堆疊的人體、如泥流般湧動的慾望漩渦、地獄般的頹廢意象，作品所揭露的意義也在白與黑之間二元性的辯證中流動。

---

27 Public Monuments & Sculpture Association, London, “Rachel Kneebone in Conversation,” PMSA Magazine & NewsLetter, accessed October 12, 2017, https://3rd-dimensionpmsa.org.uk/interviews/2017-10-12-rachel-kneebone-in-conversation.

回溯尼伯近年在陶基斯東・羅奇代爾美術館舉辦的個展《舞蹈計劃》中[28]，則是採取雕塑與舞蹈的「跨領域」實踐其作品的流動性，她與女性編舞家霍沃德（T. C. Howard）合作，在展覽中安排了舞者進入尼伯雕塑展覽的現場進行當代舞蹈的表演，舞者身體的伸展與隨機發展的動態舞蹈，藉以呼應尼伯雕塑中的身體、運動與變形等元素，並以舞蹈的「片刻」與雕塑的「永恆」進行跨學科的互動，這正如尼伯提到《舞蹈計劃》的跨領域的展演中的概念：

> 我的目的是探索兩者之間的共同點：通過身體和運動的重疊；形式的語言、速度、方向、推拉、靜止和運動，姿勢與張力伴隨著柔和和靜止；以及它們在物質性上有何不同。[29]

因此，以〈三百九十九日〉這件巨大雕塑的創作角度看待尼伯的其他相關創作之脈絡，〈三百九十九日〉可視作尼伯在其雕塑創作中

---

28 瑞秋・尼伯 2018 年在英國亨利摩爾基金會（Henry Moore Foundation）7000 英鎊的獎助之下，於英國大曼徹斯特郡（Greater Manchester）的陶基斯東・羅奇代爾美術館（Touchstones Rochdale Museum and Art Gallery）舉辦的個展《舞蹈計劃》（*The Dance Project*），此次個展為期將近三個月（2018 年 10 月 19 日至 2019 年 1 月 12 日），展覽除了展出多件尼伯的陶瓷雕塑作品與素描，同時也策劃了舞蹈演出以呼應尼伯雕塑中的身體、運動與變形等元素。資料請參見亨利摩爾基金會網站：“Rachel Kneebone: The Dance Project,” Henry Moore Foundation, accessed July 17, 2019, https://www.henry-moore.org/grants/grants-programme/follow-up-stories/rachel-kneebone-the-dance-project.

29 資料請參見亨利摩爾基金會網站：“Rachel Kneebone: The Dance Project,” Henry Moore Foundation, accessed December 27, 2019, https://www.henry-moore.org/grants/grants-programme/follow-up-stories/rachel-kneebone-the-dance-project.

人體造形的變形與流動性最具體的實踐，它的展出即使沒有搭配舞者動態的元素，但正如尼伯所說：「跳舞只存在片刻的時間，作為一種藝術形式，它與我們的時間生命週期調和在一起，而我的雕塑則捕捉並永久化不斷變化的狀態。」[30] 尼伯不斷嘗試透過瓷土雕塑創作本身既有的「物質性」，以其視覺性傳達意義上的開放與流動，進而呼應創作本身的多元語意；並在形式、造形與思維的實踐中，以雕塑創作凝結人體的變形與流動性的永恆之態。

三、〈三百九十九日〉在維多利亞與阿爾伯特博物館的展示

（一）中世紀與文藝復興雕塑展廊與其空間展示

位於英國倫敦的維多利亞和阿爾伯特博物館是世界上最大的應用、裝飾藝術、設計與雕塑博物館之一，以英國維多利亞女王（Queen Victoria）與其夫婿阿爾伯特親王（Prince Albert）的名字命名，現址位於倫敦皇家肯辛頓與切爾西自治市（Royal Borough of Kensington and Chelsea）的克倫威爾路（Cromwell Road）上，並鄰近倫敦地鐵的南肯辛頓站（South Kensington Station）。它正式成

30 資料請參見亨利摩爾基金會網站：“Rachel Kneebone: The Dance Project,” Henry Moore Foundation, accessed December 27, 2019, https://www.henry-moore.org/grants/grants-programme/follow-up-stories/rachel-kneebone-the-dance-project.

立於 1852 年，現擁有佔地 5.1 公頃的館區，館藏超過 227 萬件，藏品涵蓋來自歐洲、北美、亞洲、北非的珍貴文物與藝術品。收藏品的類型也十分廣泛，包含陶瓷、玻璃、紡織品、服飾、金屬器物、珠寶、素描、版畫、攝影、繪畫與雕塑等。其中館內的古典雕塑收藏十分豐富，特別是義大利文藝復興時期的藏品是目前在義大利以外的博物館中藏量最多的。此次尼伯的大型瓷土雕塑〈三百九十九日〉展出的空間「中世紀與文藝復興雕塑展廊」（Medieval and Renaissance Galleries）即是館內編號爲「Room 50a」重要的古典雕塑作品展示空間之一，又被稱爲「保羅與吉兒・羅德多克展廊」（Paul and Jill Ruddock Gallery）。[31]

中世紀與文藝復興雕塑展廊爲一座長型且具有挑高圓拱形穹頂的展示空間（圖 14-16），主要照明爲穹頂的自然採光扇葉，空間內除了最前方連結圓形中庭的大門以外，側邊仍有四個通道可以連通至其他展覽空間。空間內部展示了多件中世紀與文藝復興時期青銅塑像、大理石雕刻、建築浮雕、建築門柱與門飾等，古典雕塑本身的造形、材質與其展示的方式陳述西方古代經典的神話與宗教題材，充分展現古典的藝術美感形式。這間雕塑展廊位於維多利亞和阿爾伯特博物館中極爲精華的中心位置，臨近博物館的克倫威爾路大門入口處

31 英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館中的「中世紀與文藝復興雕塑展廊」又被稱為「保羅與吉兒・羅德多克展廊」（Paul and Jill Ruddock Gallery），其名來自於英國爵士保羅・羅德多克（Paul Ruddock, 1958-）與其妻子吉兒・羅德多克（Jill Ruddock），爵士保羅・羅德多克是近年館內進行中世紀與文藝復興雕塑展廊翻新計畫的主要資助者，並曾擔任維多利亞與阿爾伯特博物館的主席，同時也是博物館基金會的重要成員。

（Cromwell Road Entrance），展廊最前方的圓拱型門廊直接面對館內圓形中庭的接待諮詢櫃臺，圓形中庭上方展示的是國際知名的美國玻璃雕塑藝術家戴爾・奇胡利（Dale Chihuly, 1941-）色彩絢爛的玻璃吊燈作品，耀眼的雕塑裝置牽引了這座雕塑展廊在古典與當代之間銜接與對話的標誌性意義。正因如此，維多利亞和阿爾伯特博物館藉由這座展廊開拓許多古代藝術品與當代藝術並置展覽的新實踐，尼伯〈三百九十九日〉的展示即是顯著的例子。

（二）對話：在古典與當代之間，衍生新的意義

近年維多利亞和阿爾伯特博物館積極採取「跨時代」或「跨領域」的展覽策劃方式，透過與當代藝術家合作展覽的方式活絡館內古代藝術與文物的收藏展示。在尼伯受邀於維多利亞和阿爾伯特博物館展出之前，館方在 2015 年即邀請了任教於倫敦中央聖馬丁藝術與設計學院（Central Saint Martins College of Art and Design, London）的當代藝術家巴納比・巴弗德（Barnaby Barford, 1977-）於館內的中世紀與文藝復興雕塑展廊展出其獨特的大型裝置作品〈巴別塔〉（*The Tower of Babel*），這件作品高達 6 公尺，由藝術家於倫敦街道實景走訪拍攝 3000 座商店影像，而後將其輸出並裱貼於骨瓷燒製的立體瓷胚。藉由基座支撐的組裝過程，3000 座的骨瓷模型堆疊爲倫敦當代城市的巴別塔。這件裝置運用了新穎的影像媒材與傳統雕塑的跨域實驗，展現當代資本主義的慾望之塔與古代經典題材的對話，引起許多關注與討論。

有了前例的經驗作爲基礎，維多利亞和阿爾伯特博物館於 2017 年再次邀請了同樣具有陶瓷與雕塑創作背景的當代藝術家尼伯於中世紀與文藝復興雕塑展廊展出作品。尼伯的〈三百九十九日〉與巴弗德

的〈巴別塔〉同樣都是「高塔」造形的作品，且於館內的展出位置完全一致，都是位於（圖 17）中編號 1 的位置，其周圍分別被四座古典雕像所圍繞，分別是：詹波隆那（Giambologna, 或稱 Giovanni Bologna）的〈參孫殺害菲利士人〉（*Samson Slaying a Philistine*）（圖 18）、文森佐・達・羅西（Vincenzo de'Rossi）的〈佩兒西鳳的掠奪〉（*The Rape of Proserpina*）（圖 19）、作者佚名的〈傑森〉（*Jason*）（圖 20）與瓦萊里奧・喬利（Valerio Cioli，目前館方標示作者可能爲喬利）的〈納西瑟斯〉（*Narcissus*）（圖 21），這四件作品皆製作於 16 世紀的文藝術復興時代，包含青銅與大理石兩種傳統雕塑材質。相對來說，尼伯的〈三百九十九日〉所採用高溫燒製的純白上釉硬質瓷的表現材料則是充滿釉彩光澤、脆弱且充滿裂痕，但〈三百九十九日〉所展現的高聳與巨大卻在館內的中世紀與文藝復興雕塑展廊中顯得龐然震攝，她以捏塑的塑形手法爲始，一如雕塑油土的塑形過程，但其材料卻採用乾燥極快的硬質瓷土，而後瓷器燒製所經歷的高溫與收縮，都強化了尼伯瓷器雕塑上的裂紋的「偶然性」效果，這種具有當代特質的「偶然性」也與尼伯創作意識中所表現人體肉身的脆弱、人性情慾的迸發有強烈的連結關係。這種保留且強化創作材質的變化與偶然的藝術性效果，也標示著尼伯的作品與文藝復興時代雕塑工匠講求嚴謹完美的製作工法完全背道而馳，透過作品在空間中的並列展示能夠引領觀者回溯雕塑史的流變；同時也能關照古典與當代之間創作手法的異化。

〈三百九十九日〉於維多利亞和阿爾伯特博物館展出期間，尼伯曾於展覽專訪中述及有關此種古今對照的策展方式，她說：「每當我看到我的雕塑時，它就會與我的想法不同。我喜歡用其他作品來看待它，因為我認為通過與其他作品的互動或對話變得更有趣，它如何

變化並且被其背景改變，但同時堅決地保持它的本質。」[32] 尼伯近年多次在展覽中，透過自己的作品與其他類型的雕塑或領域進行跨域合作，以達到多元對話的可能性。因此，深入比較曾於同一展覽室展出巴弗德的〈巴別塔〉，筆者認爲尼伯以巨型的〈三百九十九日〉與展廊內其他作品之間的對照，所展現的「異質性」而產生的對立、衝突，而後產生的對話與反思都較前者產生更強烈的意義延伸。主因在於閱讀作品的過程，尼伯以女性藝術家的角度出發，〈三百九十九日〉雖然極其巨大，但它的展示仍是面對眾多男性藝術家與工匠所製作的雕塑群所環繞，它處於對抗男性視角與男性藝術史的脈絡。就〈三百九十九日〉所圍繞的四座文藝復興時代的古典雕像來看，四座雕像都以經典的神話與宗教人物爲題材，人體的動態也引述著敘事性內容；然而就內容來看，〈佩兒西鳳的掠奪〉與〈參孫殺害菲利士人〉展現了西方神話與宗教故事中男性的陽剛、掠奪與殘暴的形象，男性的身體被強化表現了魁梧而雄壯的肌肉結構；〈傑森〉與〈納西瑟斯〉則展現了具有女性陰柔性氣質的男性形象，少男的身體雖然有男性性徵，但身體的動態與曲線卻展現了陰性的柔美。這種性別中的陽剛與陰柔、雄性與雌性皆對應著尼伯雕塑中性別模糊的身體狀態，也同時透過作品所隱含尼伯的女性自身與古代男性藝術家之間身體勞動的對照，性別與身體的疆界透過跨越時空的對話，進而產生新的意義。

32 Public Monuments & Sculpture Association, London, “Rachel Kneebone in Conversation,” PMSA Magazine & Newsletter, accessed October 12, 2017, https://3rd-dimensionpmsa.org.uk/interviews/2017-10-12-rachel-kneebone-in-conversation.

四、結　語

現代英國雕塑家亨利・摩爾（Henry Spencer Moore, 1898-1986）運用石雕或澆鑄銅雕的半具象人體之雕塑表現，以現代主義之風格在國際藝壇建構了英國雕塑藝術發展上重要的里程碑，直至 1980 年代的英國「新雕塑」（New British Sculpture）浪潮的開展，此浪潮由多數於二戰後出生的英國藝術家，如：英國安東尼・葛姆雷（Antony Gormley, 1950-）、東尼・克雷格（Tony Cragg, 1949-）、斯蒂芬・考克斯（Stephen Cox, 1946-）、理查・迪肯（Richard Deacon, 1949-）、安尼施・卡普爾（Anish Kapoor, 1954-）、艾莉森・威爾定（Alison Wilding, 1948-）、比爾・伍德羅（Bill Woodrow, 1948-）等，採取多元的材料、技術與觀念開展了英國當代的新興雕塑思維，建構了不同於亨利・摩爾的雕塑創作疆域。同世代的藝術家安迪・高茲渥斯（Andy Goldsworthy, 1956-）在大地藝術（Land Art）上的開拓，也被視作雕塑藝術在環境藝術中的另一條極具潛力的道路，並受到國際的廣大關注。而其後 1990 年代的英國青年藝術家（Young British Artists）則將英國的雕塑延續發展爲現成物、觀念與裝置藝術的複合體，並且在英國泰納獎（Turner Prize）的推助之下，英國青年藝術家成爲全球媒體追捧的當代藝術明星。

1973 年出生於英國牛津郡的尼伯，於 2004 年畢業倫敦皇家藝術學院並取得雕塑碩士學位後初入英國藝壇之時，正逢英國當代藝術在 1990 年代英國青年藝術家狂飆的時代之後，也就是英國當代藝術受到大量國際關注的時代。然而，就尼伯初入藝壇至今的雕塑創作發展脈絡來看，她跳脫倫敦當紅的藝術發展潮流，而是選擇以傳統雕塑的「泥塑」手法爲基礎，並回到西方藝術史、神話與哲學領域尋找創

作的養分，挑戰瓷器工藝領域極具挑戰性的硬質瓷製作技法，逐步建構自己的當代創作語彙，至今受到許多國際迴響與關注，可見其創作在英國新生代藝術家中獨樹一幟。

尼伯的巨型雕塑〈三百九十九日〉以低碳鋼支架將六十三片高溫燒製的瓷土雕塑建構爲巨大的雕塑塔柱，巨大的塔柱回應了西方歷史傳統中男性戰爭的紀念碑形式，另塔柱上保留一條巨的大裂縫則有如女性性徵的暗示，在瓷土雕塑上滿佈數以千計且雌雄難辨的人體造形，繁密的瓷器裂紋傳達著人體與慾望的脆弱，並與繁複的花朵與藤蔓糾結交疊出的湧動的慾望河流。尼伯以女性藝術家的角度出發，將人類的慾望、性別、歷史透過其細膩的雕塑手法與藝術形式進行詮釋，對立於英國維多利亞與阿爾伯特博物館的中世紀與文藝復興展廊內的眾多古代男性藝術家的傑出作品，尼伯的作品在館內的展示毫不遜色地以古典又當代的雕塑語言與古代的藝術作品產生對話與激盪，進而產生新的意義。

另一方面，以博物館的策展角度觀之，此次尼伯受邀於維多利亞與阿爾伯特博物館展出其作品，與館內的眾多重要收藏並列展示，新穎的策展與展陳方式讓原本館內既有的傳統藝術與文物收藏有了不同以往的觀看角度，開拓了維多利亞與阿爾伯特博物館原有對於古代藏品的展示、保存、研究與教育功能的可能性，透過當代藝術家作品的進駐，將一般觀眾較爲陌生且有距離感的藏品能夠拉近於當代的生活圈，積極地將博物館中較爲生硬的歷史與學術性的知識陳述活潑化，從而引發更多元而豐富的當代議題，因此，透過此次創新而具有多元對話的展覽，也值得提供臺灣國內博物館一個借鑑參照的角度。

圖　版：

圖 1　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），硬質瓷、透明釉、低碳鋼支架，40×287×283cm，2012-2013。

圖片來源：筆者自攝。

圖 2　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。

圖片來源：筆者自攝。

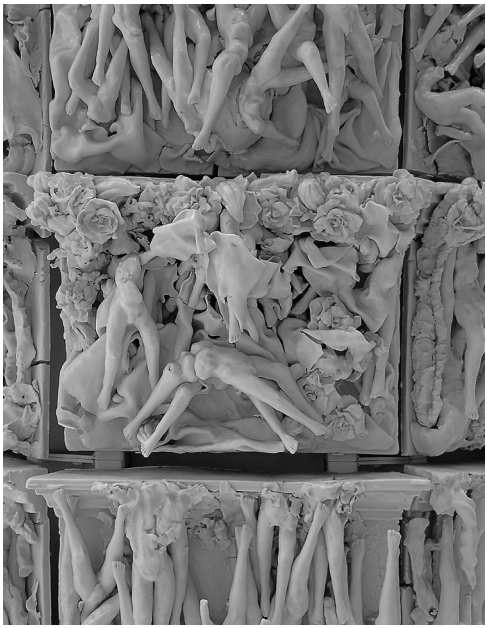

圖 3　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。
圖片來源：筆者自攝。

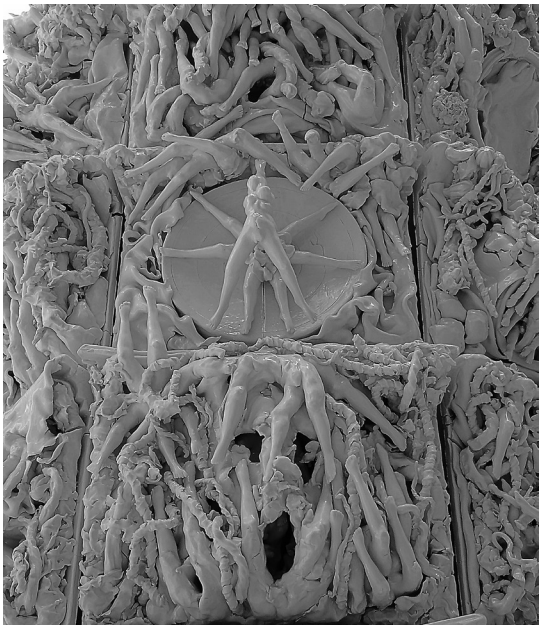

圖 4　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。
圖片來源：筆者自攝。

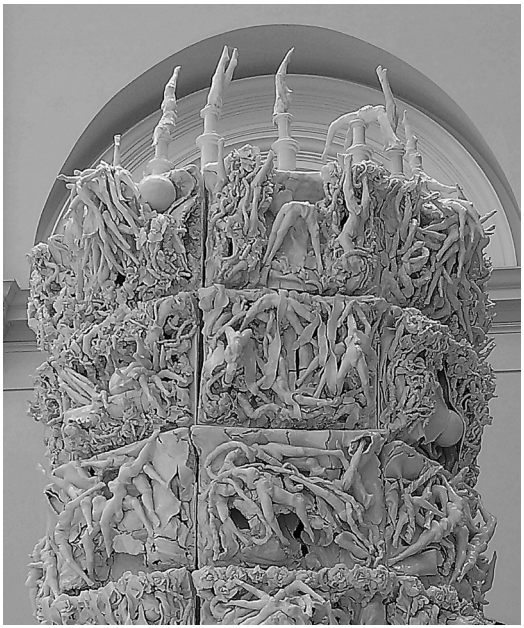

圖 5　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。
圖片來源：筆者自攝。

圖 6　邁森瓷器廠（Meissen porcelain factory, Germany）、製模師 Johann Joachim Kändler，〈人物〉（*Figure*），硬質瓷、琺瑯彩繪、鍍金，高 25.8cm，寬 13.9cm，約 1750-55 年，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館藏。
圖片來源：〈館藏檢索〉，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館官方網站，2020.2.21 更新，http://m.vam.ac.uk/cis/enlarge/id/2006AN0859。

圖 7　德比瓷器廠（Derby porcelain factory, England），〈人物〉（*Figure*），素燒瓷，高 32.3cm，約 1785 年，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館藏。

圖片來源：〈館藏檢索〉，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館官方網站，2020.2.21 更新，http://m.vam.ac.uk/cis/enlarge/id/2006AM6630。

圖 8　切爾西瓷器廠（Chelsea porcelain factory, England），〈人物〉（*Figure*），硬質瓷、亮面釉，高 21.6cm，約 1752-53 年，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館藏。

圖片來源：〈館藏檢索〉，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館官方網站，2020.2.21 更新，http://m.vam.ac.uk/cis/enlarge/id/2010CT5541。

圖 9　洛斯托夫特瓷器廠（Lowestoft porcelain factory, England），〈人物〉（*Figure*），軟質瓷、琺瑯彩繪，高 18.4cm，約 1765-70 年，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館藏。

圖片來源：〈館藏檢索〉，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館官方網站，2020.2.21 更新， http://m.vam.ac.uk/cis/enlarge/id/2010DD4967。

圖 10　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。

圖片來源：筆者自攝。

圖 11　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。
圖片來源：筆者自攝。

圖 12　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。
圖片來源：筆者自攝。

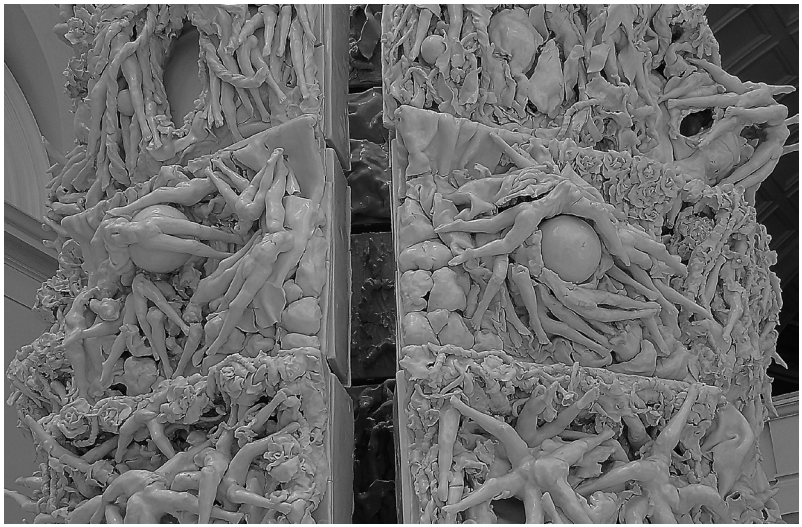

圖 13　瑞秋・尼伯（Rachel Kneebone），〈三百九十九日〉（*399 Days*），局部。

圖片來源：筆者自攝。

圖 14　〈三百九十九日〉（*399 Days*）在英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum, London）的中世紀與文藝復興雕塑展廊（Medieval and Renaissance Galleries, Room 50a）展示狀況。

圖片來源：筆者自攝。

圖 15 〈三百九十九日〉（*399 Days*）在英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum, London）的中世紀與文藝復興雕塑展廊（Medieval and Renaissance Galleries, Room 50a）展示狀況。

圖片來源：筆者自攝。

圖 16 〈三百九十九日〉（*399 Days*）在英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum, London）的中世紀與文藝復興雕塑展廊（Medieval and Renaissance Galleries, Room 50a）展示狀況。

圖片來源：筆者自攝。

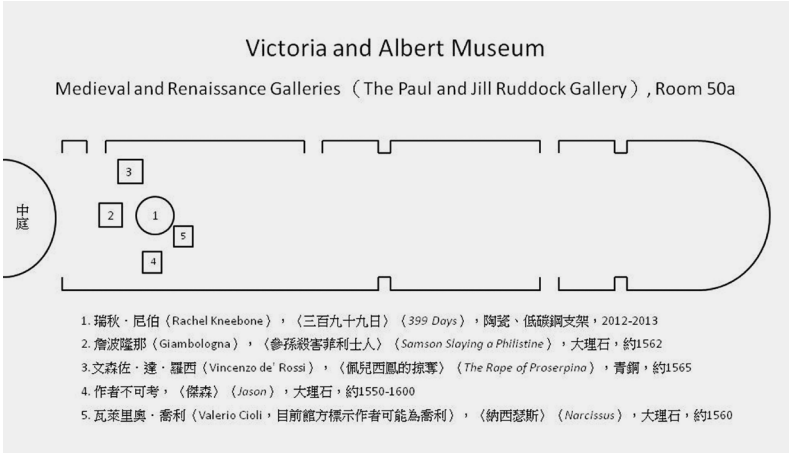

圖 17 〈三百九十九日〉（*399 Days*）在英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum, London）的中世紀與文藝復興雕塑展廊（Medieval and Renaissance Galleries, Room 50a）展示位置平面圖。

圖片來源：筆者繪。

圖 18　詹波隆那（Giambologna, 或稱 Giovanni Bologna），〈參孫殺害菲利士人〉（*Samson Slaying a Philistine*），大理石，209.9×76×66 cm，約 1562。

圖片來源：筆者自攝。

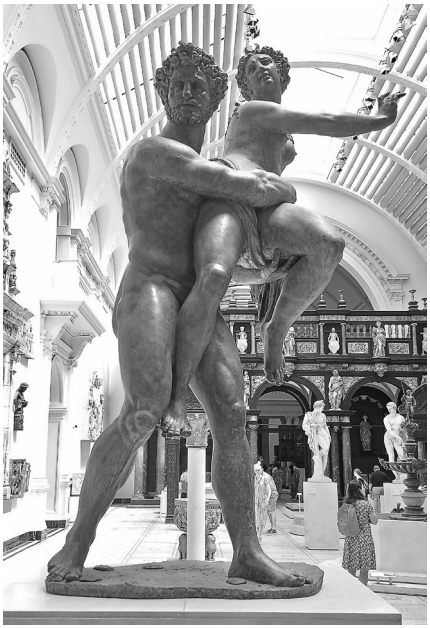

圖 19　文森佐・達・羅西（Vincenzo de'Rossi），〈佩兒西鳳的掠奪〉（*The Rape of Proserpina*），青銅，225.5× 160.3×120.2 cm，約 1565。

圖片來源：筆者自攝。

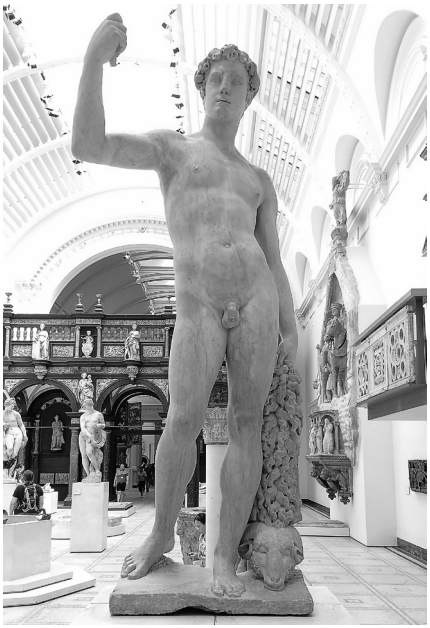

圖 20　作者不可考，〈傑森〉（*Jason*），大理石，182.9×80×58 cm，約 1550-1600。

圖片來源：筆者自攝。

圖 21　瓦萊里奧・喬利（Valerio Cioli，目前館方標示作者可能爲喬利），〈納西瑟斯〉（*Narcissus*），大理石，99.9×67.8×55.3 cm，約 1560。

圖片來源：筆者自攝。

參考書目

（一）中文論著

Bataille, Georges 著，賴守正譯，《情色論》，臺北：聯經出版社，2012。

Freud, Sigmund 著，楊韶剛譯，《佛洛依德之性愛與文明》，臺北：百善書房出版社，2004。

Freud, Sigmund 著，李俊毅譯，《論自戀：一篇導論》，臺北：五南文化出版社，2009。

（二）西文論著

Allen, Christopher. "Ovid and art." In *The Cambridge companion to Ovid*, edited by Philip Hardie, pp. 336-367. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Betsky, Aaron. *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality*. New York: Harper Perennial, 1997.

Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Translated by Mary Dalwood. San Francisco: City Light Books, 2001.

Carswell, John. *Blue & white: Chinese porcelain around the world*. London: British Museum, 2000.

Chicago, Judy. *The Dinner Party: From Creation to Preservation*. London: Merrell, 2007.

Chwalkowski, Farrin. *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Collins, Judith. *Sculpture Today*, London: Phaidon, 2007.

Doherty, Jack. *Porcelain*. London: A&C Black, 2002.

Elliott, David. "The Anatomy of Loss." In *Rachel Kneebone: Works 2007-2010*, edited by Honey Luard, pp. 47-54. London: White Cube Gallery, 2010.

Ernest Jones. *The Life and Work of Sigmund Freud. Volume 3*. New York City: Basic Books, 1953.

Godden, Geoffrey A.. *Godden's New Guide to English Porcelain*. London: Mitchell Beazley, 2004.

Godden, Geoffrey A.. *Encyclopaedia of British porcelain manufacturers*. London: Barrie & Jenkins, 1988.

Jones, Amelia. "The Sexual Politics of the Dinner Party." In *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, pp. 409-433. Berkeley, University of California, 2005.

Leader, Darian. "Side Effects." In *399 Days*, edited by Honey Luard, pp. 66-70. London: White Cube Gallery, 2014.

Lane, Peter. *Contemporary Studio Porcelain*. London: A. & C. Black, 2003.

Lane, Peter. *Contemporary Porcelain: Materials, Techniques and Expressions*. London: A. & C. Black, 1995.

Morris, Catherine. "Foreword." In *Rachel Kneebone: Regarding Rodin*, edited by Catherine Morris, p. 5. London and Wakefield: Anomie Publishing, 2014.

Neilson, Elizabeth. "Search for Understanding: Make How It Feels." In *Rachel Kneebone: Works 2007-2010*, edited by Honey Luard, p. 136. London: White Cube Gallery, 2010.

Ovid. *Metamorphoses*. Translated by A. D. Melville. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Rontgen, Robert E.. *The book of Meissen*. London: Schiffer, 1996.

Smith, Ali. "OS." In *Rachel Kneebone: Regarding Rodin*, edited by Catherine Morris, pp. 47-55. London and Wakefield: Anomie Publishing, 2014.

Twitchett, John. *Derby Porcelain 1748-1848: An Illustrated Guide*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2002.

Williams, Richard J.. *Sex and Buildings: Modern Architecture and the Sexual Revolution*. London: Reaktion Books, 2013.

（三）西文期刊雜誌

Bright, Richard & Nelson, Simeon. "Experiencing the human condition 'in-between'." Interalia Magazine. Accessed July 6, 2019. https://www.interaliamag.org/interviews/rachel-kneebone/.

O'Keeffe, Alice. "The new art elite: young, gifted, female." The Guardian, October 23, 2005. Accessed July 17, 2019. https://www.theguardian.com/uk/2005/oct/23/gender.arts.

Parmanand, Diana d'Arenberg. "Ovid in Exile." Artomity Magazine, August 7, 2017. Accessed February 16, 2020. https://artomity.art/2017/08/07/rachel-kneebone/.

Parmanand, Diana d'Arenberg. "Rachel Kneebone: Ovid in Exile." Post-ism. Accessed December 26, 2019, https://post-ism.com/2017/08/04/rachel-kneebone-ovid-in-exile/.

Public Monuments & Sculpture Association, London. "Rachel Kneebone in Conversation." PMSA Magazine & Newsletter. Accessed October 12, 2017.

https://3rd-dimensionpmsa.org.uk/interviews/2017-10-12-rachel-kneebone-in-conversation.

Schwendener, Martha. "Taking Cues From Rodin, Who Took Some From Others." *New York Times*, April, 6, 2012, vol. 161, p. 26.

（四）西文網站資料

Touchstones Rochdale Museum and Art Gallery. "Rachel Kneebone: The Dance Project." White Cube Gallery. Accessed July 25, 2019. https://whitecube.com/channel/channel/rachel_kneebone_touchstones_2018.

Henry Moore Foundation. "Rachel Kneebone: The Dance Project." Henry Moore Foundation. Accessed July 17,2019. https://www.henry-moore.org/grants/grants-programme/follow-up-stories/rachel-kneebone-the-dance-project.