（四）中文期刊論文

朱銘，〈朱銘香港中文大學講座演說〉，《雕塑研究》7，新北市，2012，頁169-187。

朱銘，〈朱銘談藝術〉，《雕塑研究》8，新北市，2012，頁 77-95。

林振莖，〈心路刻痕——1970 年代的朱銘〉，《雕塑研究》8，新北市，2012，頁 97-135。

莊伯和，〈朱銘的木雕藝術〉，《藝術家》11，臺北，1976，頁 87。

劉蒼芝，〈這一刀〉，《朱銘木雕專集》，高雄市，1979〔1977〕。

蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，《朱銘國際學術研討會——當代文化視野中的朱銘》，臺北，2005，頁 108-109。

（五）西文期刊論文

Seleanu, André. “Ju Ming: sculptures calligraphiques.” Vie des arts vol. 51, no. 208, (2007), p. 51.

葛雷姆（Antony Gormley）雕塑作品的身體理念以〈土地〉（Field）、〈另一個地方〉（Another place）作品為例

Discussion on the Body Meaning of Anotony Gormley’s *Field* and *Another place*

廖修慧 | Hsiu-hui Liao

國立成功大學藝術研究所研究生

National Cheng Kung University, Institute of Art Studies, Graduate Student

來稿日期：2013年01月29日

通過日期：2013年03月18日

摘　要

葛雷姆（Antony Gormley, 1950-）為英國藝術家，在當代雕塑中為重要的雕塑家，1994 年以〈英倫諸島的土地〉（Field for the British Isles）得到英國的泰納獎，此後作品開始受到矚目，葛雷姆較為人常知的作品，主要以自身的身體雕塑，站立在各個場域的型態受到注意，其作品與身體、時間和空間具有非常重要性的聯繫，除此之外與公共、私人的界線也有關聯，此文章主要探討葛雷姆在亞洲中國實踐的〈土地〉（Field）以及〈另一個地方〉（Another place）兩件作品，前者在過程中需要參與者的合作才得以完成，存在而呈現，後者則是藝術家最為人知的作品型態，地點則是在英國的克羅斯比（Crosby）海灘。兩件作品的共同之處即是由身體為起始，同時與地點空間息息相關，因此以身體串連整篇文章的論述。身體的運動必會觸及痕跡的留存以成為記憶，因此作品〈土地〉和〈另一個地方〉中由身體開始，是如何扮演著重要的角色？以及如何聯繫至地點、記憶及痕跡。〈土地〉若沒有參與者運動的身體製作即無法構成如此龐大數量、壯觀的作品，並且同時藉由參與者的身體、身分和地方來探討全球化架構底下的農民、學生；而〈另一個地方〉的地點是在海濱區域，由藝術家的身體建構為基礎，這些雕塑成為來訪遊客的偶然性事件。透過此兩件作品討論藝術家如何透過身體作品與整體環境交互作用創造出中介（in-between）場域，以表達作品的藝術姿態。

關鍵詞：Antony Gormley、身體、地點、空間、雕塑、痕跡。

Abstract

Antony Gormley (1950-)is a contemporary British sculptor. He was awarded the Turner Prize in 1994 for Field for the British Isles. And then much public attention has been focused on him work. Antony Gormley is known for using body sculpture in the public space . His work relates to the body, time, space, and boundaries between public and private. This article aims at discussing Field and Another place. The former was completed in China by not only the artists, but also many participants. The latter locates in Crosby beach of England and represents artist's work type. Gormley makes both sculptures from the body. Then the sculptures possess simultaneous relationship with location and space. First I begin the discussion from the body. Through body movement, people leave their trace and create memory. In this way this article discusses the role of body in the art works and the its connection to location, memory and the trace left. Because there are so many participants for Field, Field is completed in a considerable number of figures. And participants are farmers and students. Therefore from the view point of participants' body, identity, and places of exhibition, this article secondly discusses the role of participants under the framework of globalization. Another place locates at seaside. The figures are cast replicas of the artist's own body. Visitors of those figures become an accidental event. Through Field and Another place, a discussion is made on how an artist uses his body and interacts with environment to create in-between field, which expresses significance of art work.

Keywords:Antony Gormley, body, location, space, sculpture, trace.

一、前　言

葛雷姆 1994 年以〈英倫諸島的土地〉（Field for the British Isles）得到英國泰納獎（The Turner Prize）時，曾發表：

> 每一個得獎者均非常重要，我們對當代藝術的貢獻也都十分具有重要性，我不是很喜歡在當代藝術中藝術家這種競爭的方法，好像我得獎使其他藝術家重要性被削弱了，讓我覺得很像大屠殺（Holocaust）時的倖存者，因為我贏了好像使其他藝術家的地位被打壓。[1] 我並沒有贏，在〈北方天使〉（Angel of the North）這個作品之前，我在英國是幾乎不被承認的，所有的個展在美國紐約或洛杉磯舉行，得到英國泰納獎的這個獎項象徵著我的作品被承認並可以回到歐洲。[2]

他的作品一向與身體聯繫；在 TED 演講中藝術家曾請觀眾一起實踐並說：「大家可否閉上眼睛一分鐘？我不會要大家做怪異的事情，這不是甚麼邪教勾當，我只想大家一起到那裡去我會跟大家一起做，我們會一起到那裡去，請閉上眼睛一分鐘我們現在身處一個空間，身體內那個主觀、集體的黑暗空間，我覺得這是個充滿想像和潛能的空間，但這空間有何特質？它空無一物，甚麼都沒有它沒有維度，無邊無界無窮無盡，好了，大家張開眼睛，就是這個空間，我認為雕塑就

1 衛報（Theguardian）網站：http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/sep/08/art11，2012.10.13 點閱。

2 衛報（Theguardian）網站：http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/sep/08/art11，2012.10.13 點閱。

是，這說法有點弔詭，雕塑就是要造出實體的陳述，而我認為雕塑可以把我們與那空間聯繫起來……。」[3] 當代雕塑中身體、空間的議題涉及廣大且兩者環環相扣，透過作品實踐的方式不同，即便都涉及兩者，延伸出來的涵義仍有差異，不變的是，兩件作品均以身體型態的雕塑創造出空間，而葛雷姆藉由雕塑重新分配空間，使身體受到注意成為極重要的藝術語言。

本研究選擇兩件作品動機為，〈英倫諸島的土地〉為藝術家在 1994 年得到泰納獎的重要作品，得獎作品在英國實踐，而本文探討的則為 2003 年在中國的實踐，屬同一系列的計畫；〈另一個地方〉（Another place）的作品形式則是藝術家最為人知的手法，使用自身身體鑄成雕塑，兩件作品有所差異，呈現的方式也完全不同，但可以看到葛雷姆對於身體、空間具有多層次的探討，且指涉的涵義不僅僅為藝術家本身，作品因其脈絡及手法觸及了不同層次的議題，及不同概念、不同身分、不同素材的「身體」，因此作品即便都涉及空間（space）、場域（place），討論的方式仍有差異，〈土地〉涉及了地方與身分，〈另一個地方〉則介入了風景與參與者的日常中，空間的概念廣大，筆者希望透過作品的差異找出藝術家所關注，因此兩件作品即使都具有空間的強調，卻也有空間不同層次與角度的切入，地點、地方、風景與日常都與廣義的空間息息相關，因此即便兩件作品看來差異如此之大，我們仍可看見葛雷姆所關注的共通性。

而身體在空間中的運動經驗，往往使環境留下痕跡，同時建構記憶，因此除了身體與空間外，亦針對作品的痕跡、記憶做進一步聯繫

3 TED：http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html，2013.01.20 點閱。

討論。關於《材料與記憶》（Matter and Memory）是哲學家柏格森（Henri Bergson’1859-1941）在思考身體 / 心靈，兩者關連的重要著作之一；而葛雷姆也曾提及身體與精神的關聯，[4] 由柏拉圖到現代性以後對身體 / 心靈的二元論，已漸走向較極端化的分割，柏格森試圖用記憶（memory）聯繫兩者的分離，對身體（材料）的研究亦是對開啟後現代哲學的尼采有部分影響，且對材料如何成為記憶的因素——身體，具有諸多論述。回到藝術家曾提及的，身體與精神之間的統一關係是他想讚美的，[5] 因此透過葛雷姆的作品探尋作品本身、實踐者、觀賞者的身體、地點、記憶與痕跡之聯繫，再回到藝術家不斷提醒及可能的關注。

二、葛雷姆（Antony Gormley）與當代雕塑的聯繫及其經歷

經過了許多世代，雕塑一直被認為是一種凝聚的藝術形式，屬於「量塊」（mass）的，其特色乃是和空間之占據有關。[6] 而這樣與空間有關的特質，一直是我們辨別是否是雕塑的重要因素。而描述 60 年代更正確的說法：「它是一個不是建築物的建築物上面或前面的東西，或在不是風景的風景中的東西」；[7] 雕塑似乎處在風景與建築間，還

4 Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/resources/essay，2013.01.24 點閱。

5 倫敦藝術大學 :http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.22 點閱。

6 Herbert Read 著，李長俊譯，《現代雕塑史》（臺北：大陸書店，1973），頁 247。

7 Rosalind Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》（臺北：遠流出版社，1995），頁 386。

無法完整建立定義。當代雕塑的發展由前衛運動以後，場域（place）開展是無法忽視的。當雕塑作品下臺座的消失，現代主義雕塑中的無地點性，漸漸顯示出雕塑本身由形式探索，轉移到地點事件的變化，使雕塑的定義變得模糊，但並不代表形式因此變得不再重要，而是已不僅僅包括作品本身，也涉及作品現場的空間與想像鏈結。1979 年發表於十月雜誌的文章〈擴展場域中的雕塑〉，[8] 由羅莎琳．克勞斯（Rosalind E. Krauss, 1941-）撰寫，指出雕塑在前衛美學以後的轉型及指涉變化，雕塑的定義與其他藝術類型的界限，開始更具彈性與擴大。伴隨戰後美國藝術的批評運作，大多助長這種操作，在這種批評的手上，如雕塑及畫畫等範疇，被搓揉、伸展、扭曲，展現了一種特殊的彈性，誇示著文化的詞彙如何被擴大為無所不包。[9] 也因此，當代形形色色的藝術家在其作品中都表現出一種對場所本身的高度意識。[10]

英國當代雕塑一直是影響國際當代藝術發展的重要因素之一。英國當代雕塑除了藝術家個人的探索性，其影響發展的三個主要因素，分別為社會需求、社會民主化以及建築協調化，[11] 葛雷姆的作品也分別由三種面向有不同層次的呼應，為因應社會需求的雕塑作品，除了因為放置的公共地點外，亦須具備讓公眾接納的社會性與普遍性，而因前衛美學後的民主化傾向，當代雕塑中可見到各式的公眾參與在藝術上實踐，如葛雷姆的其他作品〈一及其他〉（One & Other）。基本上前述的社會需求、社會民主化以及建築協調化，是環環相扣，只因

8 Rosalind Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，頁 379-398。

9 Rosalind Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，頁 381。

10 Jean Robertson,Craig McDaniel 著，匡驍譯，《當代藝術的主題：1980 年代以後的視覺藝術》（江蘇：江蘇美術出版社，2011），頁 180。

11 王受之，〈英國當代雕塑〉，《藝術家》285，（臺北，1999），頁 319。

對不同的切入面有所強調，而藝術的民主化及建築的空間關係，可說是自前衛運動後的重要議題，一直延續至當代。當代西方雕塑的發展特點是架上和非架上、正式和非正式、雕塑和裝置、硬性（如金屬或石的雕塑）和軟性（如布袋、填充物等等）、高與低這些邊界中模糊遊移的特點，往往在幾個不同的藝術範疇的模糊邊界上遊移，產生一些處於「邊界狀態」的作品。[12] 雕塑這個詞彙的這種拉拔、伸展，被公開地以前衛美學的名義——創新的意識形態履行，它潛在的訊息乃是歷史主義的意識形態。[13] 葛雷姆的身體雕塑使之聯想到英國的重要雕塑家亨利．摩爾（Henry Spencer Moore，1898-1986），摩爾也有大量關注人物題材的創作，而葛雷姆則由自身身體開始，運用工業材料使之呈現，如著名的公共雕塑〈北方天使〉（Angel of the North）高約 20 公尺的、翅膀寬約 50 公尺，已成為蓋茲黑德鎮（Gateshead）的地標（圖 1），1998 年於倫敦南岸設置；王受之稱為以高度強調工業化的方式來諷刺現代化、現代社會對於人類生活造成的扭曲影響。[14]

葛雷姆 1950 年出生於倫敦，母親是德國人，父親是愛爾蘭人，家中一共有七個孩子，他是家中最小的，在 1968 至 1971 年間，就讀劍橋三一學院時主要學習考古學，也同時修習人類學及藝術史學，1971 年至 1974 年前往印度與斯里蘭卡旅行，瞭解更多東方思想，1974 年後開始在倫敦中央藝術學院、倫敦史萊德美術學院學習，前者主修藝術與設計，最後在史萊德美術學院完成雕塑碩士課程。擅長透過雕塑重新賦予空間另一種面貌，予人獨特觀感，受到矚目的手法即是以佇

12 王受之，〈英國當代雕塑〉，頁 320。
13 Rosalind Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，頁 381。
14 王受之，〈英國當代雕塑〉，頁 324-325。

立的身體雕塑為表現，以自己的身體用石膏翻模，再用工業化材料製作，他認為一個身體即是一個地方，對自然環境、材質均擁有強烈的敏感性，1994 年以 1991 年創作〈英倫諸島的土地〉得到英國泰納獎；作品是指歐洲面臨人口危機？或是對於新歐洲的喜悅並不清楚但使人感到強烈的形式感。[15] 葛雷姆先後在 1999 年得到南方銀行視覺藝術獎（South Bank Prize for Visual Art），2007 年得到伯恩哈德（Bernhard Heiliger Sculpture Award）雕塑獎，並在 1997 年被授予英國皇室 OBE 勳章。[16]

葛雷姆的作品看似傾向於人與身體、環境的微觀關係，卻同時能將身體、空間的議題加以擴大至精神、自然宇宙的探討；他用自己身體翻鑄各種姿勢、各種工業材料的作法，視其為一種「處於內在身體的想像空間」的形式表達。[17] 葛雷姆在 1974 年決定獻身藝術，[18]1981 年開始，以身體為起始點，使用各種工業性材料，將各種姿態與空間的關係呈現，此種以自己身體作為基礎的雕塑，漸漸地開始受到注目，起初在紐約及洛杉磯展覽。除了以身體為主的作品，某些作品也極具有民主性，處理公共 / 私人之間的社會性議題，如 2009 年作品〈一及其他〉，在倫敦的特拉法加廣場（Trafalgar Square），西北角有一雕像底座，原是要放置英王威廉四世的雕像。實踐日期為 2009 年 7 月 6 號到 10 月 14 號，藝術家讓市民報名參與，共有 2400 位群眾參加，為

15 王受之，〈英國當代雕塑〉，頁 326。
16 Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/biography，2013.01.22 點閱。
17 林宜君，〈英國當代雕塑發展與「泰納獎」〉，《現代美術》95，（臺北，2001），頁 30-36。
18 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

期 100 天，24 小時沒有間斷，每位報名的人擁有 1 小時，擁有絕對的自由權力在基座上，決定這 1 小時要做什麼，電視會配合播報底座上的情形（圖 2），此件令人聯想到沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）的名言：「未來每個人都有機會成名 15 分鐘。」每位參與者須使用起重機，上至 5 層樓高度的底座。作品象徵了對歷史的男性雕塑做一個告別，[19] 每位參與者，為觀眾展示他們日常生活的關注及表達，極具有多元意涵及民主性的特質。由此可見藝術家作品的語言多樣，觸及的主題除了身體之外，亦有相當多的思考。

三、作品執行、身體、地點與空間之關係

（一）〈土地〉作品介紹與執行

〈土地〉是個全球性的計劃，從 1989-2003 年，曾在英國、巴西、北歐等地區實踐過。2003 年葛雷姆與中國公眾接觸，在廣州的象山小學約有 350 位學生與中國居民加入，使用 125 噸的泥土，塑出 210000 個小泥人，時間為 1 月 18 日至 22 日 5 天，使用的土是葛雷姆與藝術顧問張巍來在廣州跑遍十幾個鄉鎮，東北部花都地區找到的稀有紅黏土，他在過程中一起和參與者製作，之後被分送到當地窯場燒製，分別以 500 度、1000 度、1200 度燒成不同色澤，5 天後每一位創作者都找到了自己做的泥人；[20] 該計畫在英國實施為 40000 個，抓住了公眾

19 Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277，2013.01.24 點閱。

20 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

的想像力，[21] 而在中國的計畫多出 5 倍；葛雷姆談到在實踐此計畫的同時，愈來愈意識到需要他人的幫助，[22] 他說道：「1989 年，我去了墨西哥，最終在那兒找到了這種幫助。從那時起，我們就開始和世界各地的造磚工人一起工作。我對在全球的不同地方做〈土地〉很感興趣，僅僅是為了感受不同。〈土地〉的基本理念就是從世界上任一地方人們的腳下取來泥土，把它做成人的象徵物。它們當然不同，因為造它們的泥土不同，造它們的方法不同，這正是我在泥土裡想要讚美的。你可以說每一次〈土地〉都不同，但同一次〈土地〉中的每一個個體也不同。」[23] 此展覽在中國的巡迴中，第一次在廣州是一個地下停車場（圖 3），之後依序在北京天安門廣場的國家博物館（圖 4），在上海是河邊的大糧倉（圖 5），而在重慶則是頗大的地下防空洞（圖 6），這些空間最小都需有 2000 平方公尺以上。[24]

這些小泥人的共通點便是深又空洞的眼睛，身體四肢無法明顯的識別出來（圖 7），創作過程中雙手的直接觸感，使感覺在泥土中也更趨敏感，完成之後， 21 萬的小泥人完全性的占領了「他們」所在的展覽空間，所有泥人都朝向觀眾擺置。因此觀眾必須從空間的一個框架欣賞泥人，框架是一個門檻（threshold），當觀眾由此門檻觀看時，觀眾似乎被泥人集體「凝視」著，[25] 一般觀眾來觀賞作品的常態模式，

21 衛報（Theguardian）網站：http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/sep/08/art11，2012.10.13 點閱。

22 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

23 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

24 Antony Gormley 官方網站： http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276，2013.01.10 點閱。

25 Antony Gormley，Antony Gormley (Germany:steidMACK，2007) ,335.

在這觀看位置卻反轉了，並且因為數以萬計的凝視，及框架的尺寸，使只能有一定數量的觀眾在框架前，因此更像觀眾被泥人觀看著。另外展示也將每位創造者名稱與塑造的泥人一起紀錄下來（圖 8）。葛雷姆給參與者的叮嚀中：「取一個約手掌大小的泥球，在雙手之間盡快地塑成身體模型，放置在前方前約一個手臂長的位置，並賦予它眼睛。」[26] 抓取手掌大小的泥球，是個體的身體尺度，因每個人的手掌大小，握的方式而有差異，形成泥人或高或矮，或寬或窄而成為獨一無二。葛雷姆：「黏土所暗示的塑造、修整、創造、成形總是充滿了各種可能性，成千上萬雙眼睛留給人們無限的思考空間。」[27] 給予眼睛後，塑造完每一個泥人擺在前方，泥人就注視著創作者自己，就觀賞者而言，被給予的眼睛是作品的力量之一；中國的訪談藝術家說道：「這個作品通過將一個空間，一個由泥土造成的空間，置於我們面前，強調了一種間斷，一種停頓，它問我們“我們是誰，我們要去哪兒，我們在造一個怎樣的世界」。[28]

（二）〈土地〉的身體、地方與全球化

當我們在「看著」（see）一片風景時，我們是置身在風景裡。假使我們「看了」（saw）過去的藝術，我們就將置身於歷史當中。[29] 當觀眾在看著泥人時，他置身於何處？他置身於每一位創作者過去的動

26 Gormley, Antony Gormley, 335.

27 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

28 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

29 John Burger 著，吳莉君譯，《觀看的方式》（臺北：麥田出版社，2005），頁 15。

態過程中，直到泥人集結後的樣子，即是此刻所觀賞到的，創作者的不在場由泥人的在場取代，仔細觀察會看到泥人留下的手痕跡，每一位創作的個體完全（完整）了作品的整體，全體在場的擺置同時是每位個體的完整（圖 9）。塑造泥人是每個差異的個體之間、及個體自我的過程，成為最後被泥人身體占領的「空間」。空間（space）與地點（spot）之間的一種區別，一個地點就是一種秩序（不管是怎樣的秩序），根據這一秩序，各個組成部分被安排到共存的關係中，於是兩種事物共處一位的可能性被排除，[30] 每個部分都處在某個被自己定義了的「專屬」而又明顯的地方，所以一個地點就是一種關於位置的瞬時地形，它暗含某種穩定性的提示。而一旦我們將方向向量、速度大小以及時間變化納入考察範圍，空間就產生了，空間是活動之物的交叉，在某種程度上空間是被在空間裡發生的活動整體所啟動的，它們為空間指引方向，對之加以詳細說明，使之具有時間性，與地點不同的是，它既沒有專屬的單一性與穩定性，總而言之，空間就是一個被實踐的地點。[31] 回到作品中門框後被泥人占滿的空間，同時具有米歇爾（Michel de Certeau）對地點與空間的描述，[32] 就觀眾而言泥人們有一種似乎是靜止觀看的秩序，無論是眼睛、占滿的擺置，泥人的集體成為一種共存的關係，相對於另一邊的觀眾形成一個地點，透過觀看 / 被觀看時間在空間中交疊，此刻的時間及參與者操作泥人的過去式時

30 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》（南京：南京大學出版社，2009），頁 199。

31 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 199-200。

32 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 199-201。

間顯現，而就創作者而言，泥人處的場域則似乎永遠都是一個他曾經實踐過的空間。

21 萬的泥人，立即聯想到的是重複的動作，即便是重複動作但每次都有著差異，重複的不可能性不僅因為自己的變化，也因為開放世界自然的恆量。在外部的行為層面上的這種重複就其自身而言也許發出一個更加隱密的、予其以生機的震顫的回聲，即這個獨特事物內部的一個更加深邃的、內在的重複。[33] 藝術家說：「重複的動作像呼吸一樣，使創造者在過程中無意識的自我表現。」[34] 創造者在製作當下擁有即將馬上要消逝的世界，每一個瞬間狀態不斷拋下「現在」而成為「過去」，以擁有不斷流動的世界與自身；「創造者不斷實踐的當下，實際發生的是在捏塑自己的肖像。」[35] 一方面創造者通過身體感受到外部世界的存在，另一方面，又通過身體向外界表達著我們「內部世界的風景」。[36] 內部世界的風景要以身體在泥土上的操作而存在，個體每一個細微念頭、情感，都以身體顯現出來。在製作的過程，運動中的身體是所有知覺得接受者和執行者，[37] 身體是內部世界與外部世界的中介，透過此中介不斷與內 / 外部接觸、交流、變化和回應。過程中創造者經驗的收穫不是靜止的，主動與被動情感的力量，不斷回朔、反覆或修正而留存在記憶之中。

33 Gilles Deleuze 著，陳永國、尹晶主編，《哲學的客體：德勒茲讀本》（北京：北京大學出版社，2010），頁 3。

34 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.22 點閱。

35 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.22 點閱。

36 韓桂玲，《吉爾 . 德勒茲身體創造學研究》（南京：南京師範大學出版社，2011），頁 22

37 韓桂玲，《吉爾 . 德勒茲身體創造學研究》，頁 9。

展覽在中國的巡迴中，有地下停車場、博物館、大糧倉和地下防空洞，藝術家透過不同的「地方」（site）選擇呈現作品。[38] 地方是意義和社會建構的首要因素，[39] 如此讓作品呈現了不同的含意，空間的機能差異，及各地歷史與城市地景的脈絡差異，如農業、工業、經濟等等，觀賞者的感受與從何地方而來有其差異性，他們是否和這些創造者來自同一家鄉，或者南轅北轍，又或者他們與停車場、工廠這樣的空間有任何情感或記憶？因此創造者的身分與地點，和每一次巡迴的展示空間及城市，呈現了微妙的關係。人群和言行舉止似乎可以是「安適其所」（in-place），或是「不得其所」（out-of-place）；當某件事或某個人被判定為不得其所，就是有所「逾越」（transgression）。逾越就是指越界，本然是個空間概念，逾越的這條界線通常是一條地理界線，也是一條社會與文化的界線。[40] 葛雷姆對環境的變化非常敏感，在〈土地〉他希望利用不同的地點與中國特色的不同面相銜接。[41] 此展示空間的門檻，是否希望觀眾可以逾越？逾越展覽空間與製作地方的地理界線，逾越擁有各異生命經驗的人們與創造者的界線。門檻的過渡含意，代表越過而通往某個地方，不是一個停留空間，使逾越在此處似乎具有合法性，且是被推進和鼓勵的；即使只能在觀看 / 被

38 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

39 Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學出版社，2006），頁 55。

40 Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》，頁 164。

41 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.22 點閱。

觀看的想像中實踐。[42] 藝術家曾說道：「這可能使傳統的智力與感官能力達到極限，而只有透過想像力可跨越門檻」[43]

葛雷姆：「1995 年我曾來過北京，現在我被它的巨大變化所震驚，尤其在建築和商業活動方面，我喜歡公園、林蔭道和樹，但是在北京我感到屬於個人的空間正在愈來愈少。」[44] 這幾個地方中，例如在北京的博物館，有可能是廣州的創造者之一——農民，一生中機率較低會前往的地點，可能會使之感到地方錯置（anachorism），[45] 地方錯置表示置身錯誤的地方，而泥人處在，農民日常中極低可能會前往的場所，成為一種微妙的關係；地點的層狀結構是一種厚度上的普遍存在，反映了一種關於地理單位、社會經濟分佈、政治衝突以及身分象徵的不同模式。[46] 另外，某些說明仍簡單的說是葛雷姆的創作，我們不可忘記若沒參與者，作品即是難以成立的。展示現場，藝術家選擇呈現的方式，是將創作者的肖像拍攝下來，與他們捏塑的泥人一起並置，呈現類似檔案的形態，以黑白沖印，強調某些創作者飽經風霜的臉部肌理及其質地（圖 10），鏡頭拉近使觀者將注意力集中在他們的面孔。

作品中聯繫的全球化議題，除了地點與觀賞者、創作者的身分外，另一便是塑造泥人的過程。5 天的時間中，參與者有學生、農民與居民；在訪問中，藝術家特別提到的身分，農民及學生——從藝術學院

42 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.22 點閱。

43 Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/118，2013.01.25 點閱。

44 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.24 點閱。

45 Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》，頁 164-165。

46 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 307。

來的學生們一開始興致很高，後來卻對這種重複不耐煩，相反，農民們很好地適應了這種重複的工作，並且真正以此為樂，可見，這裡發生了一個了不起的互換；[47] 互換來自原先以為學生擁有嘗試新事物的興致，反之成人可能會不耐。過程所發生的情況，也許不令人意外，揭示了農民與學生日常生活的差異、認同與階級，這情況其實有複雜的隱匿性，且與每一個體的身體相關，這不禁讓人想到芭芭拉（Barbara Kruger，1945-）所說「你的身體乃是一個戰場」[48]，身體成為全球化最後的抵抗位置。某個層面來說，農民是全球勞動體制下的對象，重複也許是身體上已習慣的勞動，而土亦是農民日常中不可或缺的熟悉依賴，另外學生或者說未來的知識分子，與農民之間，又對照到文化架構下的社會關係。雖然葛雷姆的形容是適應且以此為樂，但似乎也諷刺的難以避免連結到，就「勞動」此行為，農民日常工作做為一種生產空間的政治經濟學意義，流動資本與地方之間的關係，如傅柯（Michel Foucault，1926-1984）所說：「在社會身體的每個點之間，在男人和女人之間，在家庭成員之間，在老師和學生之間，在有知識和無知識的人之間，存在著各種權力關係，它們不僅僅純粹是巨大的統治權力對個人的投射，它們是具體的、不斷變化的、統治權力賴以紮根的土壤，它們使得統治權力的發揮功能成為可能。」[49] 但同時因為這個機會讓各種身分的參與者有交流的可能。

47 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2012.10.12 點閱。

48 Jean Robertson,Craig McDaniel 著，匡驍譯，《當代藝術的主題：1980 年代以後的視覺藝術》，頁 96。

49 韓桂玲，《吉爾 . 德勒茲身體創造學研究》，頁 64。

（三）〈另一個地方〉作品介紹與執行

作品〈另一個地方〉，1997 年的作品，第一次展出在德國的庫克斯港（Cuxhaven）（圖 11），後來 2006 年 11 月以英國的克羅斯比（Crosby）海灘作為永久選址的地點。此作品由葛雷姆本人身體鑄模，從 5 月 19 日到 7 月 10 日，藝術家身體全裸以保鮮膜包裝保護，請助手在身上塗製石膏，一共 17 個模型，製作成 100 個鐵製的雕塑，這些雕塑看起來雖是類似的形態，但因身體每個時刻的肺（呼吸），或多或少的膨脹，站立的姿勢也帶著不同程度的放鬆和緊張，[50] 而不一樣，雕塑的中空空間曾包裹藝術家身體，是每一個生命時刻的標示。這些雕塑在海邊，以不同的距離面對大海，在海岸線 3.2 公里之處蔓延，每個身高 189 公分，重量約 650 公斤，某個層次上他們是最靠近岸邊的人，有時被沙埋至膝蓋。[51] 海水在高水位的時候水淹沒至雕塑的脖子，當退潮時雕塑則是完全可見的（圖 12）。[52] 這件作品同時與人們的日常有了關係，尤其假日來海邊的人潮，民眾會跟雕像做些互動，穿上衣服、掛上物品、牽手、拍照等等，成為另一種風景。

作品所在的克羅斯比海灘，需要注意的是非海水浴場、非泳灘的海灘，因為有潮汐變化的風險，因此旅客應在海濱 50 尺以內的領域活動，禁止超越此安全領域。[53] 因此作品造成的不便不會太大，一般民眾只能在安全範圍內戲水、沙灘上曬日光浴、玩耍，或者欣賞「風景」，

50 Gormley, Antony Gormley , 219.

51 利物浦網站：http://www.visitliverpool.com/explore/search/another-place-by-antony-gormley-p160981，2012.10.12 點閱。

52 Gormley, Antony Gormley, 219.

53 利物浦網站：http://www.visitliverpool.com/explore/search/another-place-by-antony-gormley-p160981，2012.10.12 點閱。

這也是此地點作為永久選址的原因之一。作品被爭議的是，男性裸體的形態被某些人認為是色情的，及潮汐力量造成泥土鬆軟的安全疑慮，在安置時必須特別小心，但是後者已被認為是沒有理由的，除了工作團隊精確的裝置外，仍有人會釣魚、帆船或衝浪等活動，但這些活動本身就不具有合法性。透過海岸警衛隊的巡視也認為具有到位的安全措施，即使仍有爭議，不爭的事實是〈另一個地方〉為利物浦漁港吸引了超過 60 萬的觀光人次，並且為居民帶來了認同與地點辨識；[54] 被大力反對移除的原因之一，除了提高地方的觀光效益，這些雕塑也帶動了來訪民眾的熱情與積極性。

（四）〈另一個地方〉的身體、風景與日常生活

葛雷姆的身體雕塑安置在海邊，介入了風景，同時沒有景觀是完全自然與不受控制的。風景是人與自然、人與人之間、人與自我的一個關係語詞，其中的核心是「人」。風景不僅是一堆美麗的景緻，風景在文化的脈絡中有另一番意味，簡單的說，只有人跡走過之處（實質與意識上），風景才成為風景。[55] 來訪者來到這片海域時，看到幾個或高或低的人體、人頭，在海濱交會空間中。藝術家將人自身的物質性呈現，把包含精神與物質的身體呈現，在風景中獨特的佇立，我們似乎看到藝術家對自然精神、宇宙的嚮往；風景的表現手法和如何看、如何思考這個世界的方式有關，風景並不是非關都市的。[56] 自然

54 衛報（Theguardian）網站：http://www.guardian.co.uk/uk/2006/oct/20/arts.artsnews，2012.10.13 點閱。

55 Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》（臺北：遠流出版社，2009），頁 6。

56 Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》，頁 15。

景象因「人」的介入顯現詩意，時間的痕跡在雕塑具體留下，「一個會生鏽的人」[57]，使這件作品含括了時間與有機的面向。另外裸體是不具有任何文化符號的選擇，一個人真實自然的呈現，雖知道製作過程後是藝術家的身體，但呈現在海邊時，卻似乎沒有個體性，像是我們當中的任何一個，棲居在這個世界中，感受環境的不斷變化。他說道：「他（指雕塑）[58]沒有英雄，沒有理想，只是由工業化材料創造的一個再現，一個中年男子，試圖保持站立、試圖呼吸，面對著繁忙的地平線與船舶移動，面對著行星所製造的事物（指潮汐）。」[59]

作品地點是一個土地與海的交界，隨著潮汐漲退，使每個身體雕塑間的空間具有流動性。雕塑跟潮汐的變化，更突顯自然的時間性，有時淹沒有時露出，這些大自然的時間進程，在雕塑的材質——鐵，留下具體的痕跡。痕跡是周遭環境自然性 / 非自然性的運動所留存的，葛雷姆透過這些身體開啟了一些敘述。敘述的首要功能，它為正式行動開啟了一個合法劇院，允許具有危險性或偶然性的社會活動的發生；[60]在此偶然性的活動是由來訪的民眾開始，他們會與這些身體互動，牽手、擁抱、穿衣服、戴帽子等，這些敘述被一種疆界控制著，沙灘與海水的界線會影響著民眾如何與這些雕塑互動，這樣的交界過渡，促使人們與環境變得更親近了。藝術家曾說作品：「當時的想法是測試時間與潮汐，靜止與運動，並且與日常生活的海灘發生關係」。[61]

57 BBC： http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2005/07/05/art_antony_gormley_feature.shtml，2013.01.25 點閱。

58 括號內為筆者所加。

59 利物浦網站：http://www.visitliverpool.com/explore/search/another-place-by-antony-gormley-p160981，2012.10.12 點閱。

60 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 208。

61 Gormley, Antony Gormley, 219.

藝術家透過場域的種種特質，創造了一種區域；區域就是某種互動所創造的空間，結果是在同一個地點，有多少程式與程式之間的互動或交集，就有多少區域，並且對空間的劃分具有了雙重性和實用性，因此在敘述判斷中，它與「中間過程」具有了關聯。[62]這些中間過程，透過身體雕塑與來訪者產生了過程、軌跡，它講述著一些轉化和移動的行為，並且使目光得以流過雕塑與雕塑之間的空間組成，透過這些身體雕塑，交界的曖昧特質更突顯了，中介（in-between）的區域被雕塑強調，空間被小小的改寫，場所活動活絡起來，在潮汐、沙灘交界的變化與身體雕塑之間，有一種模稜兩可性；得以可能構成地點的回憶和日常的傳說。[63]

自然在歷史中常常被認為是具有女性特質的，如大地之母的比喻。葛雷姆的身體雕塑面向大海，佇立在海邊，以陽剛男性的裸體面對著有女性特質大自然，為何如此？從藝術家自己形容為一個會生鏽的男子（雕塑），[64]及對宇宙、空間的思考嚮往，筆者認為他只是將自己如實的呈現。若以此作品，男性之姿面對著母性精神的自然的框架來看，不是如此令人感到有父權式的宣示或強調，這樣的方式傾向於一個人，而剛好是一位男性藝術家，作為人類無保留的純粹呈現，面對著自然宇宙和來往的船隻。作品中可看到三種時間，自然的時間、作品媒材工業的時間、人類的時間，三者在場域中相遇交疊。生鏽的男子與月球的潮汐，產生了詩性的互動，雕塑的變化對應人類生命的老去、死亡，甚至新生。同時若氣候變遷的海平面上升，作為永久選址

62 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 209。

63 Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 212。

64 BBC： http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2005/07/05/art_antony_gormley_feature.shtml，2013.01.25 點閱。

地點的計畫不變，是否有一天我們會看到這些身體一個一個被海水淹沒或更難靠近。葛雷姆說：「我的創作主題就是生命，一種含括身體的生命，這身體將在創作的過程中變得標準化；我身體內在的空間，一個可以呼吸的空間，將被具體化、物質化，所以也無須擔心太多關於模仿，或它將可能成為傳統方式的再現。」[65]

四、材料、痕跡與記憶的關係

葛雷姆一直不斷思考著身體與精神、空間的關係，由作品及訪談可看出。[66]柏格森對精神/身體的研究，與藝術家肯定的身體有其關連，《材料與記憶》（Matter and Memory）是柏格森在思考兩者關係的著作，他肯定精神與材料（物質）的真實性，並希望透過記憶聯繫兩者，而不是如過去的二元論分割兩者；他認為過去的困難是過度的偏向實在論及唯心論所造成。[67] 柏格森用差異、綿延、記憶、生命衝動等非理性因素來說明意識的本質，把生命運動看成是在綿延中開展不斷創造的過程，重視開拓身體在人類認識活動的重要性。[68] 他認為，材料是「形象」（image）的集合，我們所說的形象，是指一種存在物，它大於唯心論者所稱的「表現」（representation），又小於實在論者所稱的「物體」。它是一種介於物體和表現之間的存在物。[69] 而他力圖

65 高燦興，〈大不列顛的現代雕塑〉，《現代美術》95，（臺北，2001），頁 15-23。

66 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.24 點閱。

67 Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》（南京：譯林出版社，2011），頁 1。

68 韓桂玲，《吉爾 . 德勒茲身體創造學研究》，頁 32。

69 Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》，頁 1-2。

證明的也是，記憶是部分精神與物質兩者存在構成，證明的方式則由身體開始。身體狀態在大多數情況下都比大腦狀態廣闊得多，換句話說大腦狀態僅僅標示著精神狀態中的一個極小部分，即那些能夠將自身翻譯成動力運動的部分，這些形象本身在意識裡的圖畫，必然會伴隨著一些與運動相關的伏筆（它們以摘要或趨向的形式出現），通過運動，這些形象將會在空間中發生作用或得以施行。[70] 引起我們日常生活中種種動作的事物，不是一直在變的感覺自身，而是跟這些情感結合在一起的種種不變影像。[71] 在人一生中，因不斷在時間內做出動作，親歷的經驗構成記憶的基礎，之後想像的介入成為可能的回憶。人類會在時間中生存、長大、成熟然後衰老，且必須持續不斷的在時間內行動，做出反應，同時形成一種自我意識和記憶，這些自我意識和記憶可以將其行為反應的每個時間點，植入一個由回憶和期待、知識和計畫構成的寬泛視野。[72]

隨著人們的生活進程變化，我們周遭的物質痕跡也不斷被淘汰或覆蓋，而我們建構記憶的元素，其中必然有環境及材料。我們與事物的遠近距離不斷變動，而周遭不斷的刺激，使我們無法逃脫注意過去的經驗。[73] 痕跡的基礎，須倚賴物質才得以存在，除此之外，也是不斷提到的須伴隨身體的運動，痕跡是身體曾經運動的「在場」；若這些痕跡有一個序列或循環的話，它們幾乎就組成了一個往復的日常，

70 Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》，頁 5。

71 Henri Bergson, Time and Free Will (London : Routledge, 2002), 167.

72 Materialbuch zur Gedächtnisforschung 著，餘傳玲譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012），頁 3。

73 Henri Bergson, Time and Free Will (London : Routledge, 2002), 68-69.

儘管這些活動消散難覓，但是它們留下來的印跡卻沒有缺省。[74] 柏格森的材料指的也是身體，在書中他將材料與形象兩種詞彙替換，以指稱身體，因身體在過去歷史的觀念中被認為是屬於物質世界的，由柏拉圖的二元論——靈魂與肉體開始；那麼我們在談論痕跡的同時，也就間接地談論到了身體的運動，因物質世界存在於身體周圍。柏格森把把對材料的知覺（perception of matter）看作與材料完全相同的形象，它們涉及一個特殊的形象（即我的身體）的最終動作；[75] 自我經過一番深思熟慮的過程，這過程在做出決定以前都有我們在場，於是我們把過程中一系列的項目重新敘述，而已同時發生這種形式來看待陸續出現的，把時間投入空間。[76] 簡言之，當記憶被建構時我們需要材料，而材料關乎我們自己身體以及所有身體之外的環境，因此每一個曾經存在的事物，都可能是我們記憶的檔案之一，只因為我們曾經經驗過它們，無論是看過、觸摸過、感覺過，任何可能有意識或無意識的感官知覺，這就是身體的運動造成周遭事物的變化，形成的任何痕跡與構成記憶的物質性。

（一）〈土地〉的記憶與痕跡

〈土地〉的痕跡在泥人身上，土這個材料，令人聯想到的是中國神話的女媧造人，國外也有人比喻這件作品看起來像是兵馬俑軍隊，這令人想到一個歷史記憶的聯繫可能，但作為個體的記憶還有相當差距，並非親歷過的歷史事件，只能說算學習到的歷史。我們的記憶依

74 Ben Highmore 著，王志宏譯，《日常生活與文化理論導論》（北京：商務印書館，2008），頁 271。

75 Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》，頁 6。

76 Henri Bergson, Time and Free Will (London : Routledge, 2002), 180-181.

靠的不是我們所學到的歷史，而是我們親歷的歷史。[77] 作品中，每一次身體運動的每一個動作，是對土的連續經驗，5 天的長時間捏塑，一般情況來說，剛開始的有意識捏塑，在時間過去後會漸漸顯現意識的變化，並在土中顯現。土的痕跡來自運動經驗，而記憶也同時倚靠創作者每一次運動的軌跡，而這些痕跡都再次地使記憶更真實與深刻。這樣的記憶，它總是受行動的支配，位於當前意識中，並且只顧及未來，它僅僅保留著過去當中巧妙協調的運動，它們代表者過去累積起來的努力，它們並不僅以回憶起來的「記憶——形象」的形式存在，而是具有產生「真實運動」所要求的明確次序和系統特徵，實際上它已經不再對我們表現（represent）我們的往日了，它表演（act）我們的往日。[78] 運動的經驗同時成為痕跡與記憶，並且將過去延伸到當前之中。

除了個體記憶，參與者在同一場所的實踐過程，集體記憶探討的可能性有多大？首先所有參與者共同擁有的——土，以及在一樣的地點實踐，同樣的集體場景有助於重構記憶，雖每個人對於場景的體驗有所出入，但仍有某些基本內容是一致的。如果我們的印象不僅有我們自身記憶的支持，同時還能有他人的記憶作為依託，那麼我們對其準確性的信賴就會增強——好像同樣的經歷不是這一個人的，而是由若干人重新完成的。[79] 在當下過去後，參與者回憶時，須依賴場景的建構，場景建構時就不會只有自己。可見我們的回憶總是集體性的，並經由他人重新從我們的記憶中喚醒，即便它涉及的是我們獨自經歷

77 Materialbuch zur Gedächtnisforschung 著，餘傳玲譯，《文化記憶理論讀本》，頁 72。

78 Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》，頁 65。

79 Materialbuch zur Gedächtnisforschung 著，餘傳玲譯，《文化記憶理論讀本》，頁 47。

的事件和獨自所見的事物。[80] 因此，若是創作者之間並未直接互動，當他們回憶的時候，仍然必須倚賴周遭的場景與人們，在身體運動的過程中，經驗具有雙重性，即是獨自捏塑的個體經驗，以及和其他人同時在場的空間經驗，含括對內在與對外的交互體驗。因此無論如何，每個人包括藝術家在內，要回憶起這段歷史時，需要一個整體環境的參照，5 天經驗留存的痕跡——身體行動及捏塑的泥人，便是一個證明與喚起回憶的必要，何況創造者在場且積極參與了其中。

（二）〈另一個地方〉的記憶與痕跡

〈另一個地方〉留存的痕跡，有來訪者與雕塑的互動，及大自然與雕塑的交互作用，前者來自於人，後者來自於宇宙自然，同時後者的痕跡也是這件作品不曾停止的（圖 13），而前者的顯著方式以事件的形態開始。兩種痕跡具有不同特質，來訪者與雕塑的互動痕跡，又被下一個來訪者改寫或者增加，甚至雕塑也是藝術家身體的痕跡證明。而自然力量與雕塑的互動，則是在開放世界中不斷烙下的痕跡。時間在自然中，有時候給我們一種趨向靜止的錯覺，自然的某些變化需要長期觀察，這顯示了自然與人類生命的時間落差，這也是作品詩意的原因，即讓我們看到、觸摸、經驗到「自然的歷史」。雕塑的鐵材質，使許多生物，透過海水及潮溼空氣附著，如青苔、動物或其他微生物，形成人們觀察作品的切入點，引起周邊居民及任何來訪者的好奇心與行動。人們行為的改寫，在雕塑上交會，也是藝術家希望創造的空間。人經驗著時間的流逝，感受到作品和它周圍世界之間彼此所保持的關

80 Materialbuch zur Gedächtnisforschung 著，餘傳玲譯，《文化記憶理論讀本》，頁 47-48。

聯，這關聯是如此多樣，必同時感受作品是如何與它四周的環境：土地、天空、風、動物和植物等，聯結與開展；[81] 甚至是海平面之外的宇宙。

〈另一個地方〉透藝術和機遇的聯結構成來訪者的記憶；借助於這個從空間到時間的轉移，經歷的模糊的周界與其迴響的準確時刻之間的重合恰恰就是機遇的理論模型。[82] 在此的機遇便是前述的偶然性，與〈土地〉不同，這件作品並沒有參與者 5 天的實踐過程，因此事件的偶然性和機遇在此討論，更具有合理性，〈土地〉並不是沒有機遇性，它的機遇是每一次捏塑的不可重複性，〈另一個地方〉則是以事件的全貌顯現。機遇處於一系列要素之中，扭曲了其關係，經由「扭曲的」的關係、連續的急遽變化，便有了質量上向他者的過度。[83] 記憶是一個時間的過程，是經驗的痕跡，雕塑的建構似乎邀請了來訪者，使他們對「它」進行了扭曲，使原本最初的場景有些「變形」，無論這變化是無形 / 有形、可見 / 不可見（圖 14），都是作品被改寫的過程，透過這些行為，機遇向來訪者過度而成為他們可能的記憶。除此之外，機遇是讓人來抓住的，而非創造的；[84] 機遇必須有時機與地點，及一些偶然性的念頭。此雕塑邀請了來訪者創造出偶然性的空間，透過「扭曲」留下痕跡來加深他們的記憶。雕塑讓人無法忽視存在，自然的痕跡使他不那麼具有獨立性，卻不失強烈的存在感，成為溫和、中立的，又不全然失去作品的姿態，呼應了藝術家想創造的空間與日常。

81 Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》，頁 80。
82 Michel de Certeau 著，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 156。
83 Michel de Certeau 著，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 157。
84 Michel de Certeau 著，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 159。

五、結　語

〈土地〉以及〈另一個地方〉都與空間、身體具有非常大的聯繫，但因作品的不同，探討的面相即使關於空間、身體也有部分差異，藝術家曾談到：「如果經驗可產生理解，但理解卻不一定是知識，這些瞭解經由調整進入我們的身體，這不是詮釋學，而是人類與生俱來的翻譯能力……」[85] 而最大的差異莫過於實踐方式的不同，〈土地〉由藝術家與相當多的實踐者完成，〈另一個地方〉的實踐者則是藝術家單獨的身體，作為副本的雕塑放置在海濱，與來訪的民眾互動。前者展示時，觀賞者是無法觸碰的，只能藉由觀看 / 被觀看泥人，以及照片、紀錄及想像來使已過去過程重現。而後者是藉由藝術家身體，〈另一個地方〉的身體物件開啟了事件的起點，並且可以藉由觸碰、互動、道具（無論無生命與有生命的）、甚至同時與自然天候、沙灘、潮汐發生「關係」，這裡指的道具，包括任何來訪者自己的財產，及自己的身體等等，此件作品對海濱雖具有戲劇性的干預，但也提供了當代人類與自然之間的互動反思。人類與自然在歷史進程中，有時常會形成對立、弔詭的關係，而身體雕塑面向的海平面即是地球的最後一道表面。

葛雷姆認為身體是具有潛力的空間，透過雕塑可以將身體的空間與身體之外的空間聯繫起來，內在 / 外在是不斷辯證的無限，同時我們也必須不斷試著探訪。[86] 藝術家曾在報導中提到：「每一個人都再次

85 Antony Gormley 官方網站： http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/125，2013.01.24 點閱。

86 TED：http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html，2013.01.20 點閱。

地創造自己……，為了關於人類進化的可能，對其他人來說也許是關於死亡？或者我們將會到哪裡去？我們最終仍屬於身體，而身體不就是屬於地球的元素嗎？」[87] 除了地點、空間與身體的關係，回到更原始的，便是精神與物質的關係。葛雷姆曾說道：「我在天主教的傳統中長大，在天主教中，身體被當作罪惡的源泉而受到壓制。基督教信仰的中心意象就是被釘在十字架上的刑罰。身體被犧牲了，為了避免罪惡。基督教狂熱者認為罪惡是人類靈魂所固有的：與生俱來的原罪。印度使我懂得那只是一種嚇唬人的精神控制。那種將精神和肉體分開的做法是粗暴的，它導致了迷失。從那時起我就一直努力重新將意識與肉體結合，以使精神和肉體的區別不再導致衝突，而是帶來讚美和統一。」[88] 藝術家心中的烏托邦提醒我們對立的兩面其實是無法分割的，思緒需要身體的運動以展現存在性，使之具有任何可見 / 不可見的痕跡。

除此之外，藝術家創造的是一個曖昧、中介的無法直接以二元論和敘述來陳述化約的事物，如對參與〈土地〉的實踐者來說，這些經驗都再次構成了自己，作品中的身體指涉同時涵蓋了藝術家、參與者與被他們創造出來的身體，這些都構成了作品媒材肌理的痕跡，也是每位創作者構成記憶的經驗痕跡。記憶的多變性，其中的細節從來都不是它們本來的樣子：既非對象，因為它們如同對象一樣消失了，亦非片斷，因為它們同樣構成了被自己所遺忘的整體，既非整體，因為

87 BBC：http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2005/07/05/art_antony_gormley_feature.shtml，2013.01.25 點閱。

88 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.24 點閱。

它們不足以成為整體，亦非固定的，因為每個召喚都將它們改變。[89]〈另一個地方〉葛雷姆的身體雕塑，具有戲劇性卻不如此強硬，藝術家曾此在的身體痕跡，已成為雕塑而中空，與來訪者的身體互動，這種空間同時讓事物具有模糊及遊離的可能，成為一個邀請讓敘述、空間的彈性得以發揮，葛雷姆訪談中說：「我認為有許多巧妙的方法可以改造現有的城市建築，可以通過使用一些藝術手法來修改、延伸或者是使它們複雜化，可以在原有實用功能的基礎上插入新東西來重新分配和創造空間。」[90] 兩件作品的共通點——身體、空間，是藝術家不斷關注的，不論其真正的身體或是被創造出來的身體，這與自然、宇宙的神祕精神也有其聯繫，同時與地點、時間、記憶、痕跡、日常和認同等有關聯。作品中各樣事物的交互作用，是非常重要的，形成了一些特殊的範疇，同時具有彈性的場域框架，創造出中介 (in-between)；而藝術家想讚美的也是身體，一個既同時能感受內在 / 外在的無限空間。[91]

89 Michel de Certeau 著，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，頁 161。

90 倫敦藝術大學：http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm，2013.01.24 點閱。

91 TED：http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html，2013.01.20 點閱。

圖　錄：

圖 1，Antony Gormley，〈Angel of the North〉，鋼，20×51cm，1998，英國蓋茲黑德鎮（Gateshead）。

圖片來源：Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/211#p2

圖 2，Antony Gormley，〈One & Other〉，2009.07.06-2009.10.14，英國倫敦特拉法加廣場（Trafalgar Square）。

圖片來源：Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277#p6

圖 3，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/245#p9

圖 4，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276#p5

圖 5，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：
http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276#p7

圖 6，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：
http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276#p10

圖 7，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：
http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276#p9

圖 8，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：
http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276#p11

圖 9，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：
http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/245#p15

圖 10，Antony Gormley，〈Field〉，陶土，210000 個，2003，典藏地不詳。
圖片來源：Antony Gormley 官方網站：
http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276#p16

圖 11，Antony Gormley，〈Another place〉，鐵，189 × 53 × 29cm、100 個，1997，德國庫克斯港（Cuxhaven）。

圖片來源：Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/230#p4

圖 12，Antony Gormley，〈Another place〉，鐵，189 × 53 × 29cm、100 個，2006，英國克羅斯比（Crosby）。

圖片來源：Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2286#p8

圖 13，Antony Gormley，〈Another place〉，鐵，189× 53 ×29cm、100 個，2006，英國克羅斯比（Crosby）。

圖片來源：Free Foto 網站：http://www.freefoto.com/preview/1023-13-7/Another-Place--Crosby-Beach--Merseyside

圖 14，Antony Gormley，〈Another place〉，鐵，189 × 53 × 29cm、100 個，2006，英國克羅斯比（Crosby）。

圖片來源： Antony Gormley 官方網站：http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2286#p19

參考書目

（一）中文專書

韓桂玲，《吉爾 . 德勒茲身體創造學研究》，南京：南京師範大學出版社，2011。

（二）中文翻譯專書

Ben Highmore 著，王志宏譯，《日常生活與文化理論導論》，北京 : 商務印書館，2008。

Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景 : 當代藝術的地景再現》，臺北 : 遠流出版社，2009。

Gilles Deleuze 著，陳永國、尹晶主編，《哲學的客體：德勒茲讀本》，北京：北京大學出版社，2010。

Herbert Read 著，李長俊譯，《現代雕塑史》，臺北：大陸書店，1973。

Henri Bergson 著，肖聿譯，《材料與記憶》，南京：譯林出版社，2011。

Jean Robertson, Craig McDaniel 著，匡驍譯，《當代藝術的主題 : 1980 年代以後的視覺藝術》，南京：江蘇美術出版社，2011。

John Burger 著，吳莉君譯，《觀看的方式》，臺北：麥田出版社，2005。

Materialbuch zur Gedächtnisforschung 著，餘傳玲譯，《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012。

Michel de Certeau 著，芳琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》，南京: 南京大學出版社，2009。

Rosalind Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，臺北：遠流出版社，1995。

Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》，臺北：群學出版社，2006。

（三）中文期刊

王受之，〈英國當代雕塑〉，《藝術家》285，臺北，1999，頁 315-327。

林宜君，〈英國當代雕塑發展與「泰納獎」〉，《現代美術》95，臺北，2001，頁 30-36。

高燦興，〈大不列顛的現代雕塑〉，《現代美術》95，臺北，2001，頁 15-23。

（四）外文專書

Bergson, Henri. Time and Free Will. London : Routledge, 2002.

Gormley, Antony. Antony Gormley .Germany:steidMACK,2007.

（五）網站資料

利物浦網站:http://www.visitliverpool.com/explore/search/another-place-by-antony-gormley-p160981

倫敦藝術大學 : http://www.ual.org.cn/alm%20files/Antony%20Gormley.htm

衛報 (Theguardian) 網站: http://www.guardian.co.uk/uk/2006/oct/20/arts.artsnews

衛報 (Theguardian) 網站: http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/sep/08/art11

Antony Gormley 官方網站: http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2276

BBC 網站: http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2005/07/05/art_antony_gormley_feature.shtml

TED 網站: http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html