理察·塞拉雕塑作品——場域及空間定位探討

A Study of Site and Space Mapping of Richard Serra's Sculptures

美國後低限暨鋼鐵雕刻家理察·塞拉(Richard Serra),有著長 達四十年豐富的創作歷程。他的作品承繼抽象藝術、低限主義的形式, 並結合個人文學養成背景,進行鋼鐵雕塑。塞拉於1967年提出《動詞 列表》(Verb List)後,陸續在七〇年代發表《潑灑》(Splash)、《倚 靠》(Prop)、八○年代《立起》(Elevation),以及九○年代至今 的《弧體雕塑》(Arc)等不同階段性創作。並以藝術介入社會場域, 進行批判思考。作品不雕、不塑、不焊,爲當代雕塑的前驅。塞拉於 後低限主義藝術發展時期,發展出一系列以人的身體感知爲主的雕塑 作品。早年從本體論思維出發,結合語言與觀念的辨證,賦予作品形 上學的思維,運用重工業鋼鐵材質,以造形結構替代傳統手操作勞動, 去除指涉性主題或紀念碑性質。晚近回歸藝術作品本質,聚焦於作品 當中的時間與空間探討。

本文以「場域」建構爲書寫重點,指出塞拉作品空間中的視域感 知。以三個子題進行分析:「場域意識的擴延」、「相對視域的建立」、 「空間定位的地表精神」。塞拉藉由都會與鄉村的場所氛圍、有機的 地表變化與枯澀工業材質對比、室內室外空間範疇,探究作品在場域 之中凸顯出時間與空間生成的關聯。塞拉以觀念整合鋼鐵材質構作, 凸顯身體介於空間存在實感,以及場域的地表精神。

關鍵詞:場域、視域、定位、時間、空間

#### **Abstract**

American Post-Minimalism artist and steel sculptor, Richard Serra has had 40 years of experience. His works were undertaken the influence of Abstract Sculpture and Minimalism in conjunction with his personal literature background. After proposed Verb List in 1967, Serra continually published various stages of work, such as Splash, Prop, Elevate, and Arc. Serra was the pioneer of contemporary sculpture as he interfered art with social sites for critical thinking. During the development of Post-Minimalism, Serra created a series of works based on the perception of human body. His early years were influenced by ontology, combining linguistic and philosophical thinking. Serra used steel in his works, integrating form structures to replace traditional hand-made labor work and to remove referential themes. In his later years, Serra returned to the essence of his works to focus on the exploration of time and space.

This article focuses on "site" to pinpoint the visual perception in Serra's works by using three topics. There are: 1) expansion of site awareness, 2) establishment of visual perception, and 3) spirit of spatial orientation. Serra explored the interrelation between space and time created through his works in particular sites by examining urban and rural atmospheres, the contract between organic ground change and dull industrial materials, and indoor and outdoor spaces. Serra created his works by integrated iron and steel materials; he aimed to highlight the existence of body in the space and the spirit associated with the particular site.

Keywords: site, visual perception, mapping, time, spatial orientation

# 一、前言

本文聚焦於場域之於塞拉作品的重要性。他如何在七〇年代的地景藝術氛圍,結合拓樸空間(topography)<sup>1</sup> 擴延作品場域(site)<sup>2</sup> 意識,形成「場域拓樸」(topology of the site),並應用現象學(phenomenology)概念,建立相對視域的作品論述。塞拉的場域創作,開啓空間拓樸可識性與可讀性的感知構成。觀者身體在雕塑的建築情境移動,尋找自身及空間定位(mapping)。<sup>3</sup> 八〇年代起,塞拉部分公共藝術作品介入社會場域,以作品凸顯空間安置及審美觀點的矛盾議題。

檢視六〇年代後的藝術作品偏重內容、脈絡、場域,視雕塑爲一個過程系統,並將人放進作品之中,探討物件與觀者互爲存在的情境。 部分藝術家把展覽場地移到戶外,截斷了作品在藝術脈絡原先具有的 意義,由室內走向戶外,相對的也讓作品、場域與觀者開啟對話空間。

<sup>1</sup> 拓樸空間在於定義在某個空間的集合,集合裡需藉由某些模型結構予以討論,我們通常 會賦予一些集合距離結構,讓它變成一個距離空間,或為了方向與長度完備性考量,給 予一些代數結構,讓它變成一個向量空間(vector space),接著給予一些內積結構,讓 向量空間變成一個內積空間。

<sup>2 「</sup>場域」是指不同條件的特定地點,藝術家因著場所不同而創作的作品。藝術家在計畫 與創造此類藝術品時,把地點的因素納入考量。特殊場域藝術 (site-specific art) 部分包 括景觀改造,以及長久設置的雕塑元素,與環境藝術相關。亦包括針對特定地點而創造 的表演藝術與行為藝術。某些場域特定藝術作品,強調在創造時或完成後,與在地的居 民有所互動。

<sup>3 「</sup>mapping」是測量學的專有名詞,有定位、佈點、配區、貼圖、地圖繪製、形繪、量形、 描拼、依場域而定的多種意涵。用操作手法的動名詞來談,具有一種視覺瞄準的意涵。

# 二、場域意識的擴延

現代主義雕塑進入一種空間的探討。雕塑作品除了本身指涉產生的場域問題,作品與建築空間、外圍環境和觀者,都成爲作品建構的整體。內外空間結構和場域界限,凸顯了藝術家對空間思維的迫切需要,將作品場所納爲考量。藝術家在特定空間和氛圍,顯露出作品在場域內的狀態,引起觀者對於作品的物理實存尺寸、材質和氣味的感知。塞拉針對自己的作品說道:

我的作品和「場域」、「脈絡」有關(作品與大小或規模無關, 大小只和尺寸有關),規模不只與雕塑相關,而且最重要的是與 雕塑的脈絡有關。脈絡進而為作品邊界的議題。當我論及卡爾德 和野口勇,那些在工作室內完成的作品規模,把那些作品帶離工 作室,場域會藉由不同於建築的觀念微調作品。規模是自然和脈 絡定義的限定,你無法在一個無分別的脈絡裡構作一件作品,並 期待仍有規模。因為規模視「脈絡」而定。4

我們可從塞拉的談話中釐清藝術家個人創作理念。他聚焦於作品的場域,重視藝術作品形成的脈絡背景。塞拉從六〇年代到 2008 年的作品,都依附著場域的架構發展。從七〇年代小規模的《潑灑》系列和《重力平衡》系列,到八〇、九〇年代《弧體雕塑》系列,不管作品的形式如何轉變,唯一不變的作品元素就是「場域」。塞拉的作品

無法棄置場域的因素而探究,每一個空間場所都有他要突顯作品與環境空間的意旨。尋著脈絡分析,我們即可清晰地看到藝術家作品的思考與轉變。

蘿莎琳·克勞斯(Rosalind Krauss)定義六○年代的雕塑爲:「一個不是建築物而在建築物上面的東西,而也不是在風景之中的東西」。5 她在《前衛的原創性:擴展場域的雕塑》一文指出,雕塑已進到逆轉邏輯的狀態,已變成爲純粹的「否定性/排斥性的結合」,一種既非風景/非建築(not-landscape/not-architecture)所造成的範疇。現代主義雕塑的界線,使雕塑本身變成一種本體論(ontology)不在場排斥的結合。這些條件表現了一種建立/未建立的、文化的/自然的事物之間的對立。6 現代雕塑的發展所處的場域位置,呈現了一種曖昧不明的狀態,我們必須去檢視更多作品的因素及受限條件,才能釐清作品的定位。

針對六〇年代藝術發展,克勞斯提出克萊因群擴展(Klein group expansion)表達「風景/非風景」、「建築/非建築」、「複合風景/建築」和「中性的非風景/非建築」,在邏輯上開展而成場域。<sup>7</sup>克勞斯論及這種擴展來自藝術家的實踐,以及媒材的使用。藝術家不斷地突破雕塑限定的範圍,造成現代主義邏輯上的斷裂,並開始挑戰現代主義對媒材的種類與純粹性,占有作品場域課題。這些場域提供相關位置和作品的結構,鋪陳藝術實踐的空間邏輯,不再依附現代主義

<sup>4</sup> Richard Serra, *Writings, Interviews* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), 145.

<sup>5</sup> Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, 8 (1979): 36.

<sup>6</sup> Rosalind E. Krauss 著,連德誠譯,《前衛的原創性:擴展場域中的雕塑》(臺北:遠流, 1995),頁389。

<sup>7</sup> Rosalind E. Krauss 著,連德誠譯,《前衛的原創性:擴展場域中的雕塑》,頁 389-390。

媒材分類或展示空間。六○年代末期,藝術家開始在風景與都會中構 築,透過暫時性的「標示的位置」(marked site)進行場域創作。8 這 個場域範疇探討的是一種圖示的建築經驗的自明特色,而不是藝術家 的材料。

七〇年代藝術作品多數爲觀念性建構,部分藝術家透過計畫和議 題的設定,思考擴展作品「場域」的可能。創作的形態再也不能以現 代主義來描述,作品的形式與藝術史脫節,這類型作品也被定義爲「特 殊場域藝術」(site-specific art)。作品被藝術家決定進入獨有的空間, 展開時間、空間向量的研究。塞拉部分《立起》(Elevation)的作品, 參照了地誌學概念, 並探討作品與風景場域的互滲可能性。<sup>9</sup>塞拉及 其他當時的藝術家,積極透過場域的觀念建構當代雕塑。10

九〇年代起,塞拉強調自己對土地的觀點不侷限在視覺,他打開 場域空間,將觀者的行動劃入作品中。從人工景觀的都會、山坡、草地、 公園,到歷史保留區、荒漠、原野,皆成爲塞拉「特殊場域」(sitespecificity)的建構地點。塞拉的作品靠著「定位」的概念,呈現拓樸 空間,並從《立起》系列開始進入不明確界限的風景場域。

# 三、相對視域的建立

## (一) 內在視平線

1970年前後,塞拉在加拿大安大略郊區進行作品〈轉換〉(Shift) 的創作。這個作品由六個外型類似三角形的混凝土組成,整件作品走 勢長約91.4公尺,11座落於農場、樹叢與沼澤環繞、山谷分開的地形。 他挑選了一個地勢起伏寬廣的空間場所,將作品定義爲「視域」的建 立,進行觀者與作品所在相互視點的可能性;並且把主體視域(visual field)的位置與對象相互定位,塞拉意圖讓觀者對特定場域產生整體 知覺,並進行辨證觀者行走時,與土地的不確定性的自我度量。作品 成爲一種透視的網路,使觀者可以在相對的方向看見彼此,形成一種 相互觀測的開端。

塞拉意圖建立一種內在的視平線,12 讓觀者從遠方的兩端建立共 同的視域,形成某種直覺的意義。同時,空間範疇勾勒出外在,整件 作品必須透過空中攝影圖像,才能澈底看清,行走在其中的觀者卻無 法看見長達 91.4 公尺的作品全貌。只能依觀者的視覺能看多遠,空間 視域範圍的寬廣,以及可視範圍的量化而定。色彩與光波的因素,因

如 1969-1970 年史密森 (Robert Smithson) 的〈螺旋防波堤〉 (Spiral Jetty)、1969 年 海哲 (Michael Heizer) 的〈雙重負空間〉 (Double Negative)、1968 年歐本漢 (Dennis Oppenheim, 1938-) 的〈年輪〉 (Annual Rings)、1968 年德瑪利亞 (Walter De Maria) 的〈一哩長的素描〉(Mile Long Drawing)、克里斯多(Christo, 1935-)的〈飛籬〉 (Running Fence),皆有一種暫時性、標記性、後設文件性的特質,進而探討風景結合 非建築可能性的藝術家有:艾文、勒維特、瑙曼、克里斯多,還有塞拉本人。

引用 Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," 41.

<sup>10</sup> 塞拉的好友史密森於 1969 年到 1970 年間,在美國鹽湖區進行地景藝術〈螺旋防波堤〉。 作品的建構過程成了記錄,而非一件傳統定義的作品。

<sup>11 〈</sup>轉換〉(Shift), 尺寸分別為: 152.4cm×27.4m×20.3cm, 152.4cm×73.1m×20.3cm,  $152.4 \text{cm} \times 45.7 \text{m} \times 20.3 \text{cm}$ ,  $152.4 \text{cm} \times 36.6 \text{m} \times 20.3 \text{cm}$ ,  $152.4 \text{cm} \times 33.5 \text{m} \times 20.3 \text{cm}$ , 152.4cm×32m×20.3cm, 1970-1972 年。圖片請參閱 Kynaston McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years (New York: Museum of Modern Art, 2007), 160.

<sup>12</sup> 梅洛龐蒂的知覺現象學,概述了一個人的內在視域,乃是從他被看見的範圍到處觀看的 網路。

著大氣環境的變化,使視覺的可視範圍跟著改變。13 地表起伏直接影 響到視覺空間的能見度,必須以鳥瞰的方式,才能掌握整體三維地表 範圍。移動的觀看者,視覺上連續不斷地接受印象,不斷組合記憶, 知覺上會因視覺焦點特徵做出判斷。觀者順著特定路線移動,或接受 高度複雜的刺激,或注意到地貌的元素就比較完整。同樣的視覺觀察 距離即觀看位置,會影響接受視覺印象的內容,使視覺關切的焦點也 隨之改變。14

### (二) 整體知覺

沿著塞拉的作品〈轉換〉前進,只看見一個接一個的牆面起伏, 視點隨地平線的改變起伏消失。身體必須長時間移動行走在空間中, 才能觀看到作品不同的面相。從作品的鳥瞰圖可清楚觀察到作品中的 腳印路線。觀者在這件作品裡行走的範圍很廣,隨身體移動觀看作品 的動線並不固定。〈轉換〉被定位爲「從遠處看」,15一種觀者與被 觀看者的相互關係再現。

對象具有觀看者與作品分離的標記,做爲作品自身的意義。使彼 此看見行走於對面的山丘的相互觀測,梅洛龐蒂 (Maurice MerleauPonty) 曾探討關於這種一個從他處觀看視點的「再現」: 16

視覺對象的大小不能單獨由距離確定,它要被距離蘊涵,同時也 蘊含距離,符合視覺大小和距離,必然相互代表、相互象徵、相 互表示、它們是情境中的抽象因素。<sup>17</sup>

他利用混凝土建造, 並在連續轉換的水平地形中, 進行一種類 似空間「測量」的活動。透過觀者身體在空間與作品的定位,確立作 品與觀者視點的形成關係。在每個混凝土建築體直角轉折中,會產生 七種動線的視覺元素:升高 (elevating)、降低 (lowering)、延伸 (extending)、前縮 (foreshortening)、縮小 (contracting)、壓縮 (compressing)、轉向(turning)。這些視覺元素的每一步,使作品 從室內空間展呈的不及物動詞(intransitive verbs),成爲與環境產生 緊密互動的及物動詞(transitive verbs)作品。<sup>18</sup> 塞拉談論自己對這件 〈轉換〉作品的想法:

我要的是種個人對該地整體的知覺,與單獨行走時與農場的關聯 之間的辯證。19

<sup>13</sup> 人的眼睛聚焦調節能力約10公尺,可觀察具立體感的事物範圍達1000公尺,如一般地 貌特徵與空間相對關係等。我們的視覺觀察能力可將空間視域區分為近景、中景、滾景。 近景可視範圍為 0~60 公尺,中景約 60~600 公尺,遠景由地平線控制。近景可觀察到物 體的表結構特徵,中景能掌握地貌景觀能見度,遠景則因大氣中的碳粒子吸收光線,使 遠景的地貌景觀不明顯,使視覺的注意力落在明暗對比強烈的物體外輪廓線上。

<sup>14</sup> 參見楊巨集志,《視覺景觀方法論》(臺北:戶外遊憩研究,1989),頁 165。

<sup>15</sup> 傑克梅蒂認為集中與表面的尺寸,並不是決定深度的符號及原因。沒有任何接近作品的 檢視或擴大會消失,傑克梅蒂利用作品拉長、縮小、曖昧的模糊性,呈現一種此處到彼處 從遠處的凝視,意味著觀者與被觀者距離的再現。

<sup>16</sup> Rosalind E. Krauss 著, 連德誠譯, 《前衛的原創性:擴展場域中的雕塑》, 頁 362。

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty 著,姜志輝譯,《知覺現象學》(臺北:商務,2001),頁 332 •

<sup>18</sup> Lynne Cooke, "Thinking on Your Feet: Richard Serra's Sculpture in Landscape," in Richard Serra: Sculpture: Forty Years, Kynaston McShine et al., (New York: Museum of Modern Art. 2007), 83.

<sup>19</sup> Rosalind E. Krauss 著, 連德誠譯, 《前衛的原創性:擴展場域中的雕塑》, 頁 366。

塞拉從 1970 年後的〈轉換〉進入自然場域後,作品與地勢、時 間開始刺激觀者心理及身體,產生微妙的感知變化。爲了呼應相對視 域的概念,塞拉於1970到1971年間,在美國聖路易市發表〈普立茲 獎:一步步的立起〉(Pulitzer Piece: Stepped Elevation),沿用〈轉換〉 的概念動線變化,使作品超越在地表描述的圖像姿態,呈現介於時間 /空間(space/time)的四維空間的向量軌跡。<sup>20</sup> 此件作品具有三個構 成因素:「向量」(vectors of direction)、「速度」(velocities)、 和「易變的時間」(time variables)。塞拉的作品空間,是一種被組 合在可移動元素的交叉口,同時被「身體姿態」配置的時間感知。觀 者所在的位置,順應地勢、時勢,影響了作品與空間的呈現,使作品 產生多元協調的功能,成爲一個成熟展呈的場所。21

基於塞拉重視作品的整體知覺,我們可以觀察到,同樣概念移轉 至 2005 年塞拉和建築師彼得・艾森曼共同發表的〈歐洲猶太人大屠殺 紀念碑〉(Memorial to the Murdered Jews of Europe)。這件作品採 用抽象的幾何方塊,將消失之物註記爲想像空間,於德國首都柏林占 據 1.9 萬平方公尺地面空間,進行大規模創作。塞拉放大了石碑的尺 寸,將具有歷史與民族「失落感」的特質,注入紀念浩劫中「消逝」 的「存有」見證。塞拉與艾森曼採用大量的柱體,設計這座由 2.711 個大小不等的紀念碑群的「巨大花園」。碑體構成最矮的不到一公 尺,最高的有4.7公尺,材質以鋼筋爲支架,內部注入水泥,造形如

大型岩灰色棺材垂直矗立,影射當時猶太人身處集中營時恐怖不安的 氣氛。<sup>22</sup> 位於柏林首都的廣場內,並無起伏的丘陵可供塞拉依地勢創 作,於是建築師以人工打造地基,模擬了如波浪般的起伏地表。在廣 大的都會空間裡,從淺層的坡度安置短小的碑群,讓觀者無預警走入, 不知不覺在下陷的坡度中,強化高聳及壓迫感。密集的碑群使觀者產 生不適感,進入他預定的目的後,必須直視碑上密密麻麻的死者名字。 作品暗示一種人不由自主深陷戰爭爆發的輕忽與徬徨。不同於〈轉換〉 在寬廣的空間中行走,他運用升高、降低、延伸、縮小等動線的視覺 元素,在落差起伏的地面上營造身體介入作品的感知。

# 四、空間定位的地表精神

塞拉擅長在單一空間移動並參照雕塑/建築體的步伐,重新排 列、擴展、改變場域與作品整體。這種「定位」的功能,藝術家個人 並無重塑、再現或指涉對象物的意圖,反而刻意暴露雕塑物理材質真 實面貌,與不可見的身體感知。絕大部分作品意含著「風景/空間」 (landscape/space) 、「構成 / 形塑」(constituted/formed)、「可見 /不可見」(seen/unseen),交互辨證一種可理解的表象。塞拉寧可 用構成概念替代塑形的過程,透過身體介入空間,參與作品的物質性 物件(material object)、視覺影像(image)、產生作品價值(values)、 結合文化符碼(cultural codes)、場所(place),以及認知上的概形 (cognitive schemata) 、形成事件 (event) 和地圖 (map) 。<sup>23</sup>

<sup>20 〈</sup> 普 立 兹 獎: 一 步 步 的 立 起 〉,3 塊 耐 候 鋼,152.4cm×12.3m×5.1cm, 152.4cm×14m×5.1cm, 152.4 cm × 15.4m×5.1cm, 1970-1971。圖片請參閱 McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 153.

<sup>21</sup> Lynne Cooke, "Thinking on Your Feet: Richard Serra's Sculpture in Landscape," 84.

<sup>22 〈</sup>歐洲猶太人大屠殺紀念碑〉圖片請參閱網頁:http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub imglist.cfm?startrow=11&sub id=276&section id=16,2011.08.17 點閱。

<sup>23</sup> Lynne Cooke, "Thinking on Your Feet: Richard Serra's Sculpture in Landscape," 83.

### (一) 都會場域

工業社會城市景觀,呈現的是一種僵硬的人爲自然,鋼鐵替代水 泥建構都會叢林,建築景觀層層向上發展,垂直、規律、僵硬的工業 生產的基本外型。塞拉利用鋼鐵建造了第二自然,塞拉從《倚靠》和《立 起》的階段,藉由巨大、垂直的鋼板,暗喻鋼鐵的強大力量與刻板印象。 而塞拉用人爲的方式干涉鋼鐵的成形,建構屬於自然才有的彎曲現象, 藉由材質隱喻雕塑作品所屬場所。

之前談及的〈普立茲獎:一步步的立起〉依地形而建構,朝向一 廓,使身體適應作品走勢,隨著陡峭地形而呼應環境,構築身體的觀 察與記憶。它解讀了空間與作品的外觀,與觀者自身的所在位置,揭 露作品在場域的特徵。對照塞拉於 1980 年〈聖約翰的旋轉圓弧〉 John's Rotary Arc) ,則是一件以轉盤、車輪做爲進入城市場域,再向 外擴延的概念作品。作品場域位於環繞的高速公路荷蘭隧道出口,從 紐澤西進入紐約重要的交通樞紐。24 這是一個被工業建築環繞的砂礫 空間及嚴重空氣汗染的區域,被迫打開空間內與外差別的都市,永遠 處於交通尖峰,持續旋轉並失去方向感的所在。〈聖約翰的旋轉圓弧〉 回應拓樸空間,對應於場所、尺寸、規模、安置等建築意涵,以3.6 公尺的高度立起,它具有從隧道、行人橋、卡車、巴士及環繞建築的 地面空間測量,及空間向度的暗示。這個尖銳的垂直立起物體,平坦 的旋轉朝向環繞四周的工業建築,與卡車的頂端和行人橋的底端平行。 水平跨距切斷了地面與建築的垂直性,圓弧形成了一種跨越區域性的

閱讀方式,並重新定義場域的規模。圓弧的外形與安置回應了隧道的 方向,作品之內連續彎曲形體,順著隊道出口進入了〈聖約翰的旋轉 圓弧〉。這件扇形環狀物座落於廣場中心,圓弧的安置方式,被定義 爲測量中央空間的凹面與凸面。這件作品,點出了身體在場域間的定 位, 並重新將關注轉同作品本身。

接著在1981年,塞拉以〈傾斜之弧〉(Tilted Arc)又再度進駐 都會空間。25 他將作品場域定位在紐約聯邦廣場(Federal Plaza),那 是一個交通繁忙,大都市中最重要的行政都會地帶。藝術家希望藉作 品讓觀者在穿越廣場時,意識到自己的主體性及參與感,隨著觀看的 步伐和角度改變,感受到貼近自身的空間有擴張或縮小的變化。26 塞 拉宣稱〈傾斜之弧〉是件針對紐約聯邦廣場的空間,刻意安置的特殊 場域觀念作品,討論藝術品在生活空間中產生的矛盾。塞拉認爲作品 若被安置在別處,便失去〈傾斜之弧〉矗立於聯邦廣場的原始意義及 價值。<sup>27</sup>

八〇年代後的《立起》系列,一部分轉入都市的廣場空間,一部 分進入建築物的室內空間,場域定位更爲多樣化。廣場展示的矩形鋼 板,因應場地空間限制而短暫性安置,非永久固定展出的作品。《立

<sup>〈</sup>聖約翰的旋轉圓弧〉,耐候鋼, $3.6 \text{ m} \times 54.9 \text{ m} \times 6.4 \text{ cm}$ 。圖片請參閱 McShine et al.. Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 184.

<sup>25 〈</sup>傾斜之弧〉,耐候鋼,3.7m×36.6m×6.4 cm,1981-1989。圖片請參閱 McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 186.

<sup>26</sup> Margaret Rose Laware, "Public Space and Postmodernism: A Rhetorical Study of Two Contemporary Works of Public Art" (PhD diss., Northwestern University, 1993), 56-70.

<sup>27 〈</sup>傾斜之弧〉被指控妨礙行人穿越動線和切割廣場生活空間機能等各種罪名,1989 年聯 邦政府在公眾輿論壓力,與藝評界褒貶不一的評論下,選擇運用公權力將〈傾斜之弧〉 拆除。政府裁定藝術家收受了製作的佣金,國家便擁有權力自由處理作品。塞拉也試圖 以作品已通過政府審查,來阻止自己的作品被破壞。他控告政府粗暴地將藝術家的藝術表 現,解釋為國家的財產,而踐踏藝術家的「精神財產權」。經過八年在「公共政策」與「藝 術創作」抗爭,1989年3月15日晚上,被抗議民眾切割成三大塊,並丟棄於廢鐵場

起》以一種強行進入的方式,占據都會中行動的空間。矩形鋼板大量 重複、平行並置,形成壓縮短促的通道,意圖激約觀眾進入行走洣 宮。鋼板與周遭建築景觀形成一種緊繃的、不協調的衝突關係。作品 以一種完全工業化裁切僵直、機械化、規格化的形式,引起視覺與心 理疏離,明顯挑釁都會空間的壓迫與不足。部分進入室內的矩形鋼板 作品,更是凸顯各式展場內,空間不足以承受這類龐大而沉重作品的 存在。1991年在荷蘭馬斯垂克展出〈一天的時刻〉(The Hours of the Day),作品場域位於都會邊緣。28十二塊的耐候鋼板群,密集、規 律、交叉矗立並穿梭在兩棟建築物窄小廣場之間,形成層層等高的「牆 壁工。觀者必須反覆在狹窄的走道間行走,以便穿越一塊塊冷漠的鋼 板。作品與周遭的人工景觀樹木間的距離過於緊密,產生沉重、壓迫 感。觀者行走於其間,無法窺得鋼板安置的全貌與審美愉悅感,反而 是種走不出的重重阻礙。塞拉的雕塑從無人可及的荒原場域,定位人 工都會景觀邊緣。

2004 年塞拉發表〈德克的豆莢〉(Dirk's Pod)。<sup>29</sup> 這件雕塑柱群 作品由五個分開的鋼鐵柱體,占據一個特殊的位置。從作品主要入口 處,標示出校園中軸末端的特殊動線,並開啓瑞士和法國邊境地區嶄 新的視點。這個地點對於他的雕塑裝置具有轉變、移動、互動、反應, 充滿感知潛力。從遠處無法計算它們的數量,雕塑群位於道路盡頭,

從遠處聚集行人的目光,與周遭高低起伏的建築物形成對照,左右兩 邊的環境形成了這件場域的框架,建構雕塑作品。每個單一扭曲的雕 塑物件之於觀者,呈現一種爭相移動並起伏的姿態。許多上班族經過 這個地區到工作地點,穿越雕塑柱群,身體貼近作品,因鋼鐵的巨大, 造成觀者緊繃的壓力,感受個別鋼鐵獨自立起的騷動。作品緊貼著上 班族重要的生活動線、觀者每日跟隨著作品的發展、感受到作品不同 的光影變化。

他用作品由五個雕塑體元素而成的空間定位,驗證「場域拓樸」 理論。五組成雙垂直、狹窄、尖銳、閉鎖、堅固、重量、巨大的獨立 鋼板構成,彼此抵觸、依存、對照、逆對、平行、並列。作品呈現出 一種橫向截斷的排列,襯托出渦濾網狀或漏斗狀,向外擴張伸展的校 園步道空間。對應塞拉充滿動感張力、流線性的鋼鐵雕塑,隨著人群 移動或交通變化,呼應作品自身形體的律動。這件作品的個別元素的 組合強調縱軸線(longitudinal axes)並強調對稱性,由四個中軸線構 成,而非單一中心,S形柱群形成視覺的搖擺感。觀者的視點難以掌 握作品全體,但塞拉強調觀者回應場域條件仍不可忽視,雕塑如同其 場域會拓寬自身限制,從北邊入口擴展至南邊地下道的出口,作品從 南到北被重新結構出新的觀看方式。30

## (二) 風景場域

因空間場域的介入,耐候鋼從室內走出戶外,在風景與城市邊緣 中,改變展示形態和觀看方式。塞拉的雕塑作品中,「存有」空間中 雕塑物件,相對於地誌學中的「定位」,呼應了克勞斯在「擴張中的

<sup>28 〈</sup>一天的時刻〉,12塊熱搽鐵,180cm×5.1m×15.2cm,165cm×5.1m×15.2cm, 150cm×5.1m×15.2cm, 135cm×5.1m×15.2cm。圖片請參閱 McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 259, 270.

<sup>29 〈</sup> 德 克 的 豆 莢 〉, 耐 候 鋼,5 組 相 對 的 反 轉 弧 形 鋼 板, 尺 寸 為 25.1m×14.2m×180m×3cm,厚5.1cm,位於瑞士巴索(Basel)諾瓦帝斯校園(Novartis Campus) 與法國鐵軌交接處。圖片請參閱 Daniel Vasella et al., Richard Serra: Dirk's Pod (Göttingen: Steidl Verlag, 2004).

<sup>30</sup> Vasella et al., Richard Serra: Dirk's Pod. 112.

場域」的論述觀點。塞拉突破了雕塑物件的座落範圍,改變觀者的身 體動勢,在作品的向量空間和時間當中移動,直接感受雕塑物件的正、 負、內、外空間。他讓氣候的改變介入鋼鐵材質形成生鏽,擴延了動 詞的形態,整合創作觀念呈現地表精神。

1990年,塞拉在冰島雷克雅維克岸邊,進行命名為〈阿方加車站, 沿路的站牌,停下並觀看:前進並後退,並把全部都放進〉(Afangar Stations, Stops on the Road, To Stop and Look: Forward and Back, To Take It All In)的戶外作品展演。將十八塊高 4 公尺,長 54.9 公分, 寬 54.9 公分,表面未經雕鑿修飾粗糙的玄武岩,兩兩並列,散落並矗 立在有玄武岩柱群的海岸邊。這是第一件塞拉在八○年代開始以《立 起》塊狀柱群體的表現。這件作品材質的選用不是耐候鋼板,而是以 當地玄武岩爲材料。作品保留立方體垂直的姿態,自水平從玄武岩岸 垂直挺立而起。311993 年加州山谷的作品〈蛇眼與貨車廂〉(Snake Eves and Boxcars),再度結合自然場域起伏。他將12個花崗岩方塊體, 安置於起伏的山麓間。32 立方體的厚度相同,大小體積不同,從密集、 並列、狹窄的排列,散落在起伏的地勢,使視覺在遠近間呼應了〈轉 換〉的視域轉換。塞拉構想〈蛇眼與貨車廂〉作品時已將地勢變化納 入作品安置的優先考量。他預先製作地面海拔高度和拓樸空間的模型, 進行作品布局的演練,具體化觀看及行走的想法。透過場域模型呈現 地勢的高低、邊緣、傾斜度,並預留出雕塑量塊體座落的動線、距離、

通道和軌跡。方塊體隨著地形變化下降、升高,作品在水平線消失, 並在下陷凹處中擴散空間位置(spatial situation)。塞拉安置精密的建 築工程,事前進行測量規畫、材質選用和動線引導。他預備了觀眾的 感知空間,一切都可以透過繪圖測量,在空間中進行大規模地誌學展 演。作品不是花園中的裝飾品,也不是城市的雕塑紀念物,它置身於 人工風景中,也在荒原全面鋪展。33

他的另一批作品〈蜿蜒〉(Snake)也採用耐候鋼,順地勢綿延而 建的輪廓具有強烈流動感,從都會空間移轉到自然風景空間。這種彎 曲轉折的空間及美感形式使造形更具詩意。這與塞拉之前硬邊的方形 幾何作品,剛硬中蘊藏柔軟,任憑鋼板歪斜、捲曲、扭入空間的懷抱, 完全被安置在自然空間裡膨脹、起伏與迴轉。2006年〈輪廓〉(The Contour) ,如蛇的動態朝空間前進,它不是爲了建構空間而是占據場 域、空間、時間、場所的中介位置。因著水平蜿蜒的動態、需要極大 的空間,蜿蜒的展呈場域,從都會平整的地表進入自然風景的地表, 鋼板的扭轉姿態也因應起伏地勢而改變。作品介於郊外的、人工的、 修飾過的自然風景場域。34

〈蜿蜒〉具現一種強烈的扭轉姿態,無限蔓延空間的意向,它集 合了弧形(arc)的基本單位和扭轉(torqued)的動態,如蛇形狀一個 接連一個呈S型或水波紋狀態。塞拉在地表上安置的扭曲的鋼板,如 抽象的蛇獸,入侵土地綿延彎曲在寬廣的人工防風林和草坪間。它結 合了不連續的元素,透過匯集風景的體積,揭露拓樸空間的狀態,連

<sup>31 〈</sup>阿方加車站,沿路的站牌,停下並觀看:前進並後退,並把全部都放進〉。圖片請參 閱 McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 248.

<sup>32 〈</sup>蛇眼與貨車廂〉,其中6個尺寸為2.1m×104.1cm×104.1cm,另外6個為121.9cm× 104.1cm × 104.1cm, 目前為 Nancy and Steven Oliver 收藏。圖片請參閱 McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 86-87.

<sup>33</sup> McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 87.

<sup>〈</sup>輪廓〉圖片請參閱網頁: http://peterstichbury.tumblr.com/post/32349205/richard-serraste-tuhirangi-contour-alan-gibbs

結了風景與觀者的互動。作品本身具有的線性特質,透過地面的防風 林人工凸顯幾何學的軌跡,間接對抗了雕塑的傳統空間安置形式。35 英國文化史學家威廉(Raymond Williams)認為自然風景應被定義為 隔離的觀察場域。鄉村或風景的界定,是社會制度談判的產物,文化 的介入使勞動的土地本身變得貧乏,而風景的相對意涵是以美學爲主 的人工景觀。<sup>36</sup> 塞拉試圖突破鄉村與城市、風景與建築的限制,將作 品定位於非風景、非建築的概念。他的作品介於風景與都會場域邊緣, 藉由鋼板不變的巨大尺寸襯托出空間與作品的互動關係:緊繃、壓迫、 突圍或擴延。走向都會的作品,揭露了工業產物與人工都會的感官衝 突;走向自然場域的作品,則是利用工業產物的枯澀凸顯與自然的溫 潤差異,形成有機生命與無機材質的對話。

# 五、結 論

筆者整合本文三個重點如下:

#### (一) 利用雕塑物件進行場域再架構

塞拉參照現象學與「場域拓樸」的概念,探討身體對應雕塑空間 的配置議題,<sup>37</sup> 塞拉並非只是再現身體移動,而是透過身體感知重量、 尺寸、規模,進行身體感知測量。而他所強調的情境(situational), 意指雕塑作品位於特殊場所,並非在定義抽象空間。克勞斯認爲特殊

場域不是作品的主體,只是個身體作爲主體目的的中介,場域及物件 必須涌過觀者的身體介入進而定義拓樸空間,而塞拉藉由現象學的理 論,重新配置(在作品中行走的)身體。綜合這些原則,定義出作品 整體的結構,驅使身體去界定場所,進而同時轉化物件與場域的框架。

另外,塞拉也致力於介質 (medium) 對應自身作品的關係。作 品呼應低限藝術家縮減形式之原則,指向限制性所處情境。作品強調 主客體的轉換,並探究本體論媒材本質性、現象學條件(身體在特殊 空間與作品產生的感知)、特殊空間、封閉的結構性系統,不像傳統 作品隱藏結構、壓抑觀者的身體介入。塞拉七○年代的雕塑作品著重 於拓樸空間的經驗,界定了空間轉位(locomotion),並從行走的辨 證中,窺視風景與作品關係。法國學者波依斯(Yve-Alain Bois)也曾 談論應將物件與場域串連起來,進而再決定雕塑的框架。塞拉七○年 代後的作品,不只揭露場域的拓樸性,同時也提出了都會文本(urban context),進行再框架作品結構,如同一件作品安置在藝術空間,聚 焦於作品媒介的變數或限制。

#### (二) 透過作品揭露場所的狀態以及空間條件限制

塞拉透過作品確認空間定位的中介關係,並進行文化介入自然的 辨證議題,暴露作品與場所、政治介入的權力,如何經由穩定的制度 管控空間規畫,突顯傳統空間觀念的矛盾。塞拉擅長透過觀者用行走 和觀看的感官能力,感知作品與空間的生成變化,指出場域條件的構 成。場域作品像是一份可藉由身體移動來閱讀的地圖,觀者透過身體 的不斷行走動勢轉向、徘徊、穿梭,來理解作品的尺寸與整體樣貌, 定義雕塑的視覺功能,考掘作品內容、結構、空間和地表精神。藝術

<sup>35</sup> McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 87.

McShine et al., Richard Serra: Sculpture: Forty Years, 89.

Hal Foster et al., Richard Serra (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), 178-79.

家把土地視爲二元平面繪畫,以雕塑作品切入空間和地表的輪廓,進 行繪畫般的地勢素描。他強調造形之於場域空間擴延系統,進行鋼鐵 材質構作與觀念的整合,並利用「身體」在場域間產生的心理反應, 化約了時間的因素,凸顯空間與作品的存在實感。他的創作邏輯是建 構文本、建構雕塑作品的觀念,通向所有的地表空間。他以一種簡約、 概要、倍增、重複的形式,間接描繪空間擴延的心智地圖。透過繪圖 的定位概念,將作品直接安置在各種地表空間之中,透露出他對藝術 概念的中心、邊緣、疆界、地誌學等議題的關注。作品從穩定的中心、 分散為游移的邊緣,企圖瓦解穩定、權威、制約、藝術的分類,形成 一種跨領域的作品展演。

### (三)透過展域展呈地表精神及觀看視點

塞拉透過身體介入形成作品的能動感,揭露作品之於各種場域, 形成人在其中移動生成時間與空間的介質,他深究傳統雕塑所忽略的 空間與地點問題,依場域而作,引起觀者關注作品與場所呼應的精神。 這凸顯當代雕塑的脈絡裡,塞拉面對雕塑的傳統過去提出觀念的、材 質的、文本的、場所的反動。提出因應當下時代專業領域相互跨越合 作,並點出建築/雕塑相互構成的現象。塞拉對於空間與時間介入的 思考,使雕塑作品形成一種多層次的精神內涵,跳脫傳統雕塑視覺表 象的觀賞,聚焦在文化符碼、雕塑與空間的探討,並強調地點的存有 關聯,指涉作品意義的重點所在。針對作品形式的空間本質的概念, 並以本體論概念影射人在空間與時間互動的關聯。構作一種類似建築 規模的作品,指出地點的絕對存有精神,並讓場域成爲作品的文化符 碼之一,積極凸顯雕塑與空間的醒思。

## 參考書目

## (一) 中文專書

Krauss, Rosalind E. 著,連德誠譯,《前衛的原創性:擴展場域中的雕塑》,臺北: 遠流,1995。

Merleau-Ponty, Maurice 著,姜志輝譯,《知覺現象學》,臺北:商務,2001。

楊巨集志,《視覺景觀方法論》,臺北:戶外遊憩研究,1989。

劉柏村等撰,《現代雕塑國際學術研討會:歷史積澱與境況標向》,板橋:國立 臺灣藝術大學出版,2008。

## (二) 英文專書

Foster, Hal. Richard Serra. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Krauss, Rosalind E.. Richard Serra: Sculpture. New York: Museum of Modern Art, 1986.

McShine, Kynaston, Richard Serra, Lynne Cooke, and David Frankel. Richard Serra: Sculpture: Forty Years. New York: Museum of Modern Art, 2007.

Serra, Richard, Carmen Giménez, Robert Polidori, and Dick Reinartz. Richard Serra: The Matter of Time. Göttingen: Steidl Verlag, 2005.

Serra, Richard. Writings, Interviews. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

Vasella, Daniel, Richard Serra, and Silke von Berswordt-Wallrabe. Richard Serra: Dirk's Pod. Göttingen: Steidl Verlag, 2004.

24 雕塑研究 第六期 (2011.09)

#### 1. 中文:

- 徐玉茗,〈時間與空間的介面——理察·塞拉弧體雕塑作品分析〉,收錄於劉柏村等撰,《當代雕塑國際學術研討會:原初與質性》(臺北:國立臺灣藝術大學出版,2010),頁113-126。
- 徐玉茗,《場域·能動性·雙重反轉——理察·塞拉《德克的豆莢》》,投稿《臺灣藝術大學美術學刊》,尚未出刊。

#### 2. 外文:

Krauss, Rosalind E.. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, 8 (1979): 30-44.

### (四) 學位論文

### 1. 中文:

徐玉茗,〈動詞之「形上/物理」呈現——理察·塞拉雕塑作品探究〉,臺北: 國立臺灣藝術大學美術學研究所碩士論文,2010。

#### 2. 外文:

- Babon, Kim M. "Location, Location, Location: Reception, Context, and Controversy Over Sculpture in Urbn Space." PhD diss., University of Chicago, 2007.
- Griffith, Nathan Paul. "Richard Serra and Robert Irwin: Phenomenology in the Age and Objecthood." PhD diss., University of Michigan, 1993.
- Hammer, Brian Wayne. "Changing Spaces: Spatial Destruction & the Sculpture of Richard Serra." master's thesis, State University of New York at Buffalo, 2008.

Laware, Margaret Rose. "Public Space and Postmodernism: A Rhetorical Study of Two Contemporary Works of Public Art." PhD diss., Northwestern University, 1993.Rifkind, David. "The All-But Architecture of Richard Serra." master's thesis, McGill University, 1997.

## (五)網站資料

〈歐洲猶太人大屠殺紀念碑〉(Memorial to the Murdered Jews of Europe): http://germanhistorydocs.ghidc.org/sub\_imglist.cfm?startrow=11&sub\_id=276&section\_id=16

〈輪廓〉(The Contour):

http://peterstichbury.tumblr.com/post/32349205/richard-serras-te-tuhirangi-contour-alangibbs