

唐吉軻德 vs. 小金剛
——評成東勳與劉柏村雙個展

Don Quixote vs. Little Vajras
—A Review of the Dong-Hun Sung and
Po-Chun Liu Duo Exhibition

陳貺怡 | Kuang-yi Chen

國立臺灣藝術大學美術系所專任副教授
Associate Professor, Department of Fine Arts,
National Taiwan University of Arts

摘要

朱銘美術館於2011年5月舉辦成東勳與劉柏村雙個展——《金英雄·破神話》，促成了兩位亞洲雕塑家的交手與對話，二位藝術家也不約而同地以鋼鐵雕塑交鋒。鋼鐵在二十世紀初走進雕塑的領域，至今已有一百多年的歷史。二位造形語彙各異的亞洲藝術家，分別回應此一媒介的特性與其複雜的歷史。成東勳選擇忽視鋼鐵在整個現代雕塑史中展開的議題，一開始即將鋼鐵導向一種敘事、象徵或寓意的用途，並採用異質吸納的手法，將現成物、工業廢棄物等異質的素材組合成幽默、怪誕、多義的異文化組合體，並且選擇唐吉軻德作為精神表徵。劉柏村則是深入的思考鋼鐵的媒材特性，及其在整個現代藝術史中引起的提問，來刻意地「與雕塑保持距離」。他延續畢卡索以來雕塑質性的顛覆，深入探討繪畫與雕塑之間的辨證關係，以解決平面與空間的衝突。在看似簡單的手法中，複雜地容納了結構、空間、光線、聲響、動能、場域、複製等現代雕塑的基本問題。在主題的選擇上則以〈金剛〉來象徵資訊時代的亂象。也正是在後工業社會裡，以及所謂的新媒體世代中，成東勳與劉柏村的鋼雕相遇，在現代主義崩潰的邊緣，在二十一世紀中試著打開鋼鐵雕塑的新視野。

關鍵詞：成東勳、劉柏村、鋼鐵雕塑

Abstract

In the Dong-Hun Sung and Po-Chun Liu duo exhibition (entitled “Metallic Heroes and Demythification”) held in May 2011 at the Juming Museum, two Asian sculptors engage each other in a clash-cum-dialogue. They do so, coincidentally, with steel sculptures. Steel as a sculptural material dates back more than a hundred years to the beginning of the 20th century. Having different plastic vocabularies between themselves, the two Asian artists each respond to the qualities and complex history of this particular medium. Dong-Hun Sung chooses to bypass the issues unfurled by steel throughout the history of modern sculpture, and directs steel on the onset towards a narrative, symbolic or allegorical purpose. Exercising heterogeneous assimilation, Sung combines heterogeneous materials (such as found objects and industrial refuse) into humorous, bizarre and polysemic hybrids of different cultural components, and chooses Don Quixote as a spiritual icon. Po-Chun Liu, on the other hand, thinks deeply about the properties of steel as a medium, as well as the questions it has been raising throughout the history of modern art, so as to deliberately distance himself from sculpture, as it were. He carries on the post-Picasso subversion of the nature of sculptures, and delves into the dialectics between painting and sculpture to resolve the conflict between planar and 3D space. With a deceptively simple approach, Liu presents a complex enfoldment of many of modern sculpture’s basic questions, including those about structure, space, light, sound, kinetic energy, site and reproduction. His choice of subject (*Vajra*) is a symbol for the

pandemonium of the Information Age. In post-industrial society and the so-called New Media Generation, Dong-Hun Sung's and Po-Chun Liu's steel sculptures meet on the brink of modernism's collapse. The result is an attempt to open up new horizons in the 21st century for this shared medium.

Keywords: Dong-Hun Sung, Po-Chun Liu, steel sculpture

一、前 言

朱銘美術館於 2011 年 5 月舉辦成東勳與劉柏村雙個展——《金英雄·破神話》，促成了兩位亞洲雕塑家的交手與對話。美術館駐館藝術家成東勳是韓國著名的金屬雕塑家，自 2001 年起不斷的進行國際駐村創作，足跡遍及美洲、亞洲、歐洲，並且持續地主持「國際沙漠藝術計畫」(International Desert Art Project)。成東勳熱愛接觸各種不同的文化，也熱衷於將不同文化中的元素融入個人的創作中。此次受邀展示 2007 年之後的鋼雕，特別是使他在韓國藝壇備受肯定的《唐吉軻德》系列，以及駐館期間完成的作品，包括巨大的戶外鋼雕〈音之樹〉。

國內著名的雕塑家劉柏村則以鋼雕作品《小金剛群像》迎戰。劉柏村畢業於國立臺灣藝術專科學校，獲得公費留法深造，接受西方現、當代藝術的洗禮，並於 1991 年畢業於法國國立高等美術學院雕塑系。返國後持續在雕塑的領域鑽研，教學與創作不輟，對於雕塑的專業與歷史都瞭若指掌。近年來，他逐漸以金屬雕塑作為創作的重心，此次展出的作品衍生自 2010 年於東和鋼鐵企業的駐廠創作。

二位藝術家以鋼鐵與鋼鐵的交鋒，在鋼雕的歷史上，與諸先進們遙遙相望。鋼鐵原本是工業材料。鋼鐵工業誕生於十九世紀初期，是工業革命中的要角，並且迅即成為工業基礎的基礎。它直接關係到經濟的發展，人們常以鋼鐵的產量、消費量來衡量一國之經濟發展水平。在前衛主義的推波助瀾之下，鋼鐵也幾乎立即從非藝術的領域走進藝術的範疇，與玻璃同時成為現代建築的新素材，並且終於在二十世紀初走進雕塑的範疇，因此鋼鐵雕塑誕生至今已有一百多年的歷史。二位在二十一世紀的今天，以鋼雕交鋒的亞洲藝術家，究竟將如何回應

此一媒介的特性與其複雜的歷史呢？實在是一個耐人尋味的問題。

二、鋼鐵雕塑的歷史

在十九世紀時人們早已發現了鋼鐵在建築上的用途，從而掀起了建築美學的革命浪潮，最顯著的例子可能是派克斯頓（Joseph Paxton, 1801-1865）為 1851 年的倫敦萬國博覽會以鑄鐵與玻璃建造的展廳「水晶宮」（Cristal Palace），以及艾菲爾（Gustave Eiffel, 1832-1923）於 1889 年同樣為萬國博覽會建造的巴黎鐵塔。為了使建築更符合時代精神，兩位建築師與工程師大膽啓用工業新材料與工業新技術，不僅使建築空間變得前所未有的寬敞，也因為由工廠製造的標準化組件及現場組裝，使建築變得快速而便宜。更重要的是建立了一種新的建築美學，以輕盈透明代替傳統建築的厚重密實。鑄鐵也在整個新藝術運動裡，成為裝飾藝術的新素材，深受高第（Antoni Gaudí, 1852-1926）、居曼（Hector Guimard, 1867-1942）等建築師與設計師喜愛。

然而鋼鐵要進入純藝術的領域成為新素材，還得等到二十世紀初期。畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）在繪畫上進行探索的同時，也不忘記雕塑，並且藉著「拼貼」（collage）意外地逾越了繪畫的界線，進入三度空間的領域。1913 年蘇聯藝術家塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）遠赴巴黎造訪畢卡索，開始領悟到「材料即訊息」，率領蘇聯構成主義的藝術家們如羅欽科（Alexander Rodchenko, 1891-1956）、嘉保（Naum Gabo, 1890-1977）等，揚棄任何指涉性的內容，充分開發鐵、鋁、木等材料的語彙，使其成為抽象構成的元素。畢卡索本人則受到 1927 年阿波里奈爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）紀念碑計畫的激發而重返雕塑。事實上，畢卡索在 1928 年春

天，和年輕時的雕塑家朋友胡立歐·岡薩雷茲（Julio Gonzalez, 1876-1942）再度聯絡上，並展開一連串運用焊接技術建構的上色金屬雕塑創作。美國雕塑家卡爾德（Alexander Calder, 1898-1976）則在 1925 年發展出以鐵絲構造的人物，並於 1927 年定居法國後，採納了輕盈、風動的抽象金屬造形語彙。

第二次世界大戰之後，流暢的金屬雕刻語彙成為大衛·史密斯（David Smith, 1906-1965）、萊索（Ibram Lassaw, 1913-2003）、羅斯查克（Theodore Roszak, 1933-2011）、海爾（David Hare, 1917-1992）、佛博（Herbert Ferber, 1906-1991）、及利普頓（Seymour Lipton, 1903-1986）等藝術家的共通點，他們偏好焊鋼和合成金屬，繼承了蘇聯構成主義的形式主義與開放空間，但手法上卻充滿主觀、幻想與侵略性，精神上非常接近抽象表現主義。大衛·史密斯是個中翹楚，他在大戰期間曾擔任軍事坦克車的焊接工人，因此對鋼雕情有獨鍾。選擇鋼雕其實等同於揚棄傳統金屬鑄造的技巧，而就切割與焊接等工業技術，此種特殊的技法也因此造就了快速、自發，但卻堅實的創作特質。特別是大衛·史密斯曾使用廢棄的農具或車輪等現成物加以焊接組裝，賦予作品一股浪漫懷舊的氣息。鋼鐵的堅韌與脆弱，對史密斯而言，似乎象徵著人類工業成就的建設性與破壞性，也象徵著潛存於人類身上的兩股力量。史密斯直接影響到六〇年代後鋼鐵雕塑的發展，開啟了整個低限與後低限鋼雕的世代。

在漫長的雕塑史上，鋼鐵因此成為後來居上的材料，並且地位極其特殊。首先，作為二十世紀新素材，鋼鐵延展性佳，卻又堅韌持久，並且隨著工業技術的進步，不斷發展出新的材料，如防蝕鋼、不鏽鋼、塑鋼等等，它所具有的兩極化特質，及快速與自發的創作特性，吸引了無數尋找新語彙的雕塑家。此外，它在幾乎與現代雕塑史重疊的發

展過程中，開啟了諸多雕塑新議題，成為每一位後繼者必須面對的課題。最後，鋼鐵原為工業材料的特殊背景，使它成為工業社會的代表，也使藝術家採納了工人的身分，並且在工作室中複製了工業的過程與設備，甚至使工業廢料搖身一變成為藝術作品。藝術家對此種材料的偏好，遂無法是一種偶然的選擇，它的創作也無法避免地使藝術與現實混淆。

三、材料與意義的平衡

關於現代雕塑概念的源起，嚴格來講可以上溯到萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781）於 1766 年出版的《勞孔》（*Laocoön*）一書。於 1506 年出土的這組希臘化時期群像，描述特洛伊城祭司勞孔和兩個孩子被巨蛇纏身的瀕死掙扎，使當時代的人們為之驚豔不已，認為其表現足以與維吉爾（Virgile, 70B.C.-19 B.C.）描述同一情節的詩作媲美，是「詩畫一律」（*Ut pictura poesis*）的最佳典範。萊辛卻推翻「詩畫一律」的評論方式，改採規範的（normatif）批評法，質疑文字與圖像這兩種截然不同的媒介，在何種情況下可以表現相同的事物，而不至於背離各自的功能與目的。他的質疑促使他寫下如此的結論：

並置的符號只能表達並置的事物，或由並置的元素所構成的事物。同樣的，連續的符號也只能表現連續的事物，或它們的連續的元素。事物，或它們的元素互相並置叫作「體」（corps），所以體與它的明顯特質即是繪畫（雕塑）的目的。以連續的次序安排的事物，或它們的元素，叫作廣義的行動。行動即是詩的目的。¹

萊辛因此區分出時間藝術與空間藝術的差別，即是文字與圖像兩大系統在目的與功能上的差別。繪畫與雕塑是靜止的，只能在空間中延展，卻無法在時間中延續，因此行動（敘事）便不是它的目的。從此，面對「何謂雕塑？」的提問，雕塑可以被定義為「一種與『體』在空間中的延展有關的藝術」。² 雕塑因此脫離桎梏了它數千年之久的文本與敘事，進入純粹的造形與材質的研究。因此，當塔特林開始以不尋常的素材，如鐵、鋁、木板等建構它所謂的〈角落的浮雕〉時，雖然靈感來自於畢卡索的立體作品，但二者最大的不同，卻在於後者用隨手可得的素材堆積（assembler）成的，仍是現實事物的再現，用來展示於博物館；而塔特林堆積的，卻是材料的構成原理與空間的研究，可以直接應用於工廠。如此塑造了二十世紀鋼鐵雕塑的先天體質。

出生於 1967 年的成東勳，從釜山陶瓷工藝學院畢業時，正值 1990 年代末南韓民主運動白熱化的時刻，使他亟欲掙脫學院傳統的束縛，尋求新的造型材料與語彙，因此轉向鋼雕。不過成東勳對於鋼鐵的運用，一開始就忽視其作為西方現代主義最具代表性雕塑素材的身分，而將鋼鐵導向一種敘事、象徵或寓意的用途。

1990 年代開始的《唐吉軻德》系列是成東勳的代表作，西方經典文學中西班牙作家塞萬提斯（Miguel de Cervantes, 1547-1616）塑造的人物唐吉軻德（Don Quixote）從此成為他主要的創作母題，此舉當然毫無疑問地表露出成東勳重回文本與敘事的意圖。他所選取的人物唐吉軻德以瘋狂、不合時宜、無可救藥的理想主義，對抗僵化不公的社會制度，即便渾身是傷、被人嘲笑，但仍飛蛾撲火在所不惜。這樣

² 參見 Rosalind Krauss, *Passages: Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (Paris: Macula, 1997), 7-8.

1 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön* (Paris: Hermann, 1990), 120.

的唐吉軻德精神，充分流露在那些威武地跨坐於坐騎上，手持武器，英姿勃發卻有點可笑的塑像身上。

只不過，若細看成東勳這次展出的 2009 年的〈唐吉軻德〉，便會發現此作並非只是單純的英雄塑像，它的手法可謂相當異質：首先，小說中唐吉軻德騎的是瘦馬，此處卻是粗暴的公牛，姿態因此顯得更像是鬥牛士（圖 1）。這樣的置換手法，令人不得不聯想到畢卡索超現實主義時期之後熱愛的主題——從神話中的牛頭人身怪物 Minotaur，到激昂的反戰作品〈格爾尼卡〉（Guernica），或二戰期間與戰後不斷出現的〈牛頭〉，畢卡索透過民族意識賦予公牛某種西班牙的血緣，但也不斷地採用粗暴、曖昧的風格以及隱喻、變形的手法，使公牛成為男性的象徵，界於神性與獸性之間。然而，為何成東勳以公牛置換瘦馬？是與因畢卡索而不朽的男性象徵對話嗎？還是另有所指？而且粗暴的公牛很矛盾的全身綴滿了色彩鮮豔的人造花，其內部裝置的燈泡，更使它通體散發著俗豔的光芒。其實在成東勳的《唐吉軻德》系列中，主角的坐騎除了牛或馬之外，也更替著魚、豬和雞等農業社會中的家禽和家畜（圖 2），更強調其混搭與詼諧的作風。然而，成東勳並未忽視的是鋼雕史中對於「工業廢棄物」的情有獨鍾。公牛背上的這位英雄，是由檢拾而來的金屬現成物堆積，並且透過工業技術「直接焊接」而成，似乎也反映著工業社會的興盛與衰敗，它象徵現代化，為人類帶來了進步與便利，但卻也帶來了自私、冷漠、疏離、貧富差距和環境破壞。種種工業社會的弊病，可能正是唐吉軻德想要迎戰的對象。與身體截然不同的唐吉軻德的頭部，則是仿若兵馬俑般的石雕，為整個作品帶來了一些傳統的、歷史的、東方的暗示，也在冰冷的工業廢棄物中，滲入了一絲自然的溫潤。成東勳此次展出的另外幾件小型作品，也充滿了跨文化的參照，在鋼鐵打造的雲朵之中，佛陀面對

著大象而坐，喚起了佛陀誕生的傳說。而在另一朵不斷旋轉的，仿若蚌殼般張開的祥雲中，矛盾地並置著佛頭的慈悲與噴射機的侵略性。

（圖 3、圖 4）這種異質吸納造成的強烈對比，比比皆是；他的駐館作品〈音之樹〉則是利用融鐵殘料，拼集成一株枝葉茂盛的大樹，枝頭高高掛著來自於韓國的傳統風鈴，除了忠實的肩負著文化交流的任務，也再一次的將醜陋的工業廢料化作美好的藝術作品（圖 5）。

整體而言，成東勳對於鋼鐵的偏好與使用，可謂相當的恣意。他違背了鋼鐵做為工業化與現代化象徵的冷硬，賦予它一種文化與傳統的溫度。又摒棄了鋼雕體質中，材質主義與形式主義的純粹，採取一種異質吸納的手法，拼置現成物，雜入石與水泥，還不忘記玩弄光線與動力。他並且重回神話、歷史與傳說等敘事性的內容，使鋼鐵身不由己地成為寫實再現的工具。如此的手法，也許正呼應了展覽座談會中崔泰晚教授所發表的觀察：整個韓國當代金屬雕塑的走向，都在於一種「材料與意義之間的平衡」，一種不讓意義向材料屈服的意圖。

四、與雕塑保持距離

劉柏村對於鋼鐵這項材料的思考則相當不同。

事實上，自 2005 年在朱銘美術館發表的鋼雕展覽《在渾厚與輕盈之間》起，劉柏村即回到鋼雕甫誕生時最重要的議題。畢卡索也好，塔特林也好，其實都在雕塑與繪畫無止盡的對話之間，再訪雕塑這個門類（genre），重新定義其造形概念。棄傳統高貴而堅固的素材，就「非藝術性」的材料與日常生活中的現成物，事實上就等於採取一種反技巧、反精細、反完成的態度，轉而追求強調快速與即興的直接技法及「現地製作」等等。此外，他們都改變了雕塑占據空間的方式，

顛覆了量體、表面、浮雕、臺座、正負空間等等概念。畢卡索在立體派期間以紙板或金屬建構的提琴或吉他，其實是在拼貼的啟發之下，自由地超越了藝術的門類。畢卡索同時製作了許多既非繪畫，亦非雕塑，施展於平面與空間中間地帶的「浮雕畫」，正如其自述：

我們被從繪畫和雕塑裡釋放出來——它們已從門類愚昧的專制中被解放。此也非此，彼也非彼。此乃這把吉他。³

此種雕塑質性的顛覆及繪畫與雕塑之間的辨證關係，也一直是劉柏村鋼雕作品的重要提問。從 2005 年以來，劉柏村偏好鋼鐵，即因在技法的處理上能放棄精雕細琢，偏向切、焊等快速完成的直接技法；並且他相當強調現場的創作，將作品與環境的結合視為極其重要的考量。他的作品並不抽象，不論是樹或是人物，都是清晰可辨的形體，但簡化到近乎純粹的地步，只剩下輪廓，因此大大降低了傳統雕塑的模仿功能。

最為有趣的是他致力於研究平面與空間的轉換。正如同馬蒂斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 從 1940 年代開始「以剪刀作畫」，是為了「解決線條與色彩之間的永恆衝突」。畢卡索也在 1950 年代「剪裁鐵片」，發展出裁切和塗繪的鐵皮雕塑，以解決平面 / 二度空間與空間 / 三度空間的衝突：例如 1961 年的〈椅子〉乃是先以摺紙製作模型，再以鐵皮製作放大尺寸的作品，最後塗上白色的漆，整個作品看起來就像一件輕薄的大型紙雕作品，取消了雕塑的量體與內空間，只剩下薄薄的表面。

³ 參見 Julio González, “Picasso Sculpteur” *Cahiers d'art*, II, no. 6-7, (1936): 189.

劉柏村從 2005 年發表的鋼雕《在渾厚與輕盈之間》開始，即不斷回應此一議題，製作「類繪畫」的輕薄鋼雕。劉柏村自 2005 年以來的作品即充分表現出此一傾向。《在渾厚與輕盈之間》，展現的是在扁平鋼板上切割下來的樹形，再焊接在角鐵上使其依幾何形式規律排列豎立。80 棵高達三公尺的樹，平均分布於面積 9 公尺乘以 25 公尺的展場。但因形體本身是由平板上切割下來的圖形，且呈中空狀態，與背景遂形成互相依存、不可分割的整體。雕塑不再以量體來占據空間，雕塑乃是以「素描圖畫般的構成方法」來「指出空間」（圖 6、圖 7）。此次的《小金剛群像》則是以雷射在平面鋼板上切割出 130 公分高的人形，再依序切割出六個漸次縮小、等寬的中空人形輪廓，最後於展場中仿若剪紙般的拉開、串連、固定，180 個〈小金剛〉由平面轉向立體，進而布滿整個展場空間，「圈住空間」（圖 8、圖 9）。

這些《小金剛》也同時從平面變成線條，在空間中恣意地描繪和書寫，仿若卡爾德以鐵絲圈製出的馬戲團人物，又如畢卡索 1927 年的〈阿波里奈爾紀念碑〉——這座由金屬細線構成的雕塑，因為過度前衛而遭到被委託者拒絕的命運，但卻能巧妙的呼應詩人於作品〈被謀害的詩人〉中的描述：「一尊以空無來塑造的雕像，如詩也如榮耀」。劉柏村的小金剛們也完全失去其量體，被空無與穿透取代，無可避免地喚起傑克梅蒂 (Alberto Giacometti, 1901-1966) 二戰後塑造的那些極端細瘦的男女，因「正空間」（圖）不斷被縮減，而「負空間」（地）不斷地擴張，遂造成一種存在主義式的虛無感。此外，因為劉柏村在光線上的設計與安排，使此種虛無感更形強烈：劉柏村將光視為無法羈絆，但可以被「視觸」的「非物質的素材」，展場中精心安排的數盞投射燈巧妙地將小金剛的輪廓影線投射於展場牆面，製造出層層疊疊的影子，也製造出一種虛實相映的趣味。

劉柏村並沒有忘記觀眾，他製造了一個可穿梭的場域，也設計了一個可感知的情境。藉著機械動能，使雕塑作品經常處於運動的狀態之中。展場中安置的數具離心馬達，帶動金屬碰撞的噪音充斥於展場，嗡嗡作響，產生一種奇異的氛圍，製造與觀眾的互動，致力於整體效果的統合。其實在《金剛系列》中，尺幅的問題並不只是隨著展場大小、內外而更動的變因，而《小金剛》與《非金剛》（圖 10）的強烈對比，也並不只是「微觀宇宙」（microcosm）與「宏觀宇宙」（macrocosm）的對立，也是一種以人體比例為標準的觀看與穿越的方式。

最後，劉柏村繼續的是從 2005 年以來即嚴肅面對的「複製」課題——《在渾厚與輕盈之間》即是為單一符徵（樹）的不斷重複，並以數學性的規則（平均分布之連續的序列）被組構而成。此一結構並非封閉，而是依場所給定的條件縮減或增生，它完全不適用於傳統「作品」的概念，而是一個可以不斷發展與變異的元素。不僅在同一展場中成為一個活化的元素，也在不同的語境中重複出現。《金剛系列》亦如是，金剛或大或小，或室內或室外，劉柏村延續符號語法，將符旨與符徵分離，視情境而製造新的語意。

然而，此一符徵〈金剛〉究竟釋放了什麼樣的意義呢？就語意上來分析，印度語中的「金剛」（Vajra）意味著「鑽石」或「閃電」，是印度佛教文化中非常重要的象徵與儀式用具（金剛杵），代表面對障礙時的無堅不摧與不可毀壞。但從造型上看來，劉柏村的「金剛」蹲馬步，彎曲舉起的雙臂，用力擠出發達的臂肌與腿肌，採取的比較是動漫、電影中被刻意塑造出來拯救世界的英雄或超人，抑或通俗文化中「健美先生」的姿勢與體態，雖仍是一種無堅不摧與不可毀壞的展現，但只是從精神性的領域轉進了媒體虛擬的世界，因而多了一份批判與嘲諷的調性。

五、結論：後工業社會與新媒體時代的鋼雕

兩位藝術家的造形語彙雖然各異，但都不約而同地選擇了鋼鐵做為素材。

成東勳選擇忽視鋼鐵做為與現代主義最具代表性的素材，及其在整個現代雕塑史中展開的議題，一開始即矛盾地將鋼鐵導向一種敘事、象徵或寓意的用途，甚至不惜違反鋼鐵的特性，試圖將它與完全對立的概念，如傳統、自然、溫婉、慈悲、東方等等結合在一起。他大量採用異質吸納的手法，將現成物、工業廢棄物、各種異質的素材、機械動能與光線等融於一爐，製造出一種幽默的、怪誕的、多義的異文化組合體，供觀眾自由閱讀。並且選擇唐吉軻德作為精神表徵——成東勳向理性、僵硬、冷漠等工業化引起的全球性弊病揮拳，但也向後工業社會的資訊爆炸與知識掌控揮拳，正如唐吉軻德向風車揮拳。

劉柏村對於鋼鐵這項材料的思考則完全相反，乃是深入思考鋼鐵的媒材特性，及其在整個現代藝術史中引起的提問，來刻意的「與雕塑保持距離」。他延續自畢卡索以來關於雕塑質性顛覆的議題，深入探討繪畫與雕塑之間的辨證關係，製造出不像雕塑的雕塑，以解決平面與空間的衝突。在看似簡單的手法中，複雜的容納了結構、空間、光線、聲響、動能、場域、複製等現代雕塑的基要問題，顯現出其思考的深度與細膩度。因而這種「與雕塑保持距離」的態度，反而矛盾的製造了「最雕塑的雕塑」。不過，雖然劉柏村的基本議題是雕塑，但他仍不放棄主題與意義，在主題的選擇上仍然發揮他言簡意賅的本領，〈金剛〉的所指也遠超越了工業社會的弊害，進入資訊時代的亂象。

正是在後工業社會裡，以及所謂的新媒體世代中，成東勳與劉柏村的鋼雕相遇，在現代主義崩潰的邊緣，在二十一世紀中試著打開鋼鐵雕塑的新視野。

圖 錄：



圖1 成東勳，〈唐吉軻德 2009〉，鐵、特製合金、人造花、LED燈、石、銅，
406x170x255cm，2009。



圖 2 成東勳，〈想像力 I〉(Imagination I)，鐵、水泥，
60x65x20cm，1993。

資料出處：

Dong Hun Sung, *Nomadism of Brain*, 1989-2009. (Seoul: Savina Museum, 2009), 202



圖 3 成東勳，〈步入雲中——金象〉，鐵、複合媒材，58x20x26cm，2007。



圖4 成東勳，〈步入雲中〉，鐵、機械，115x55x161cm，2009。

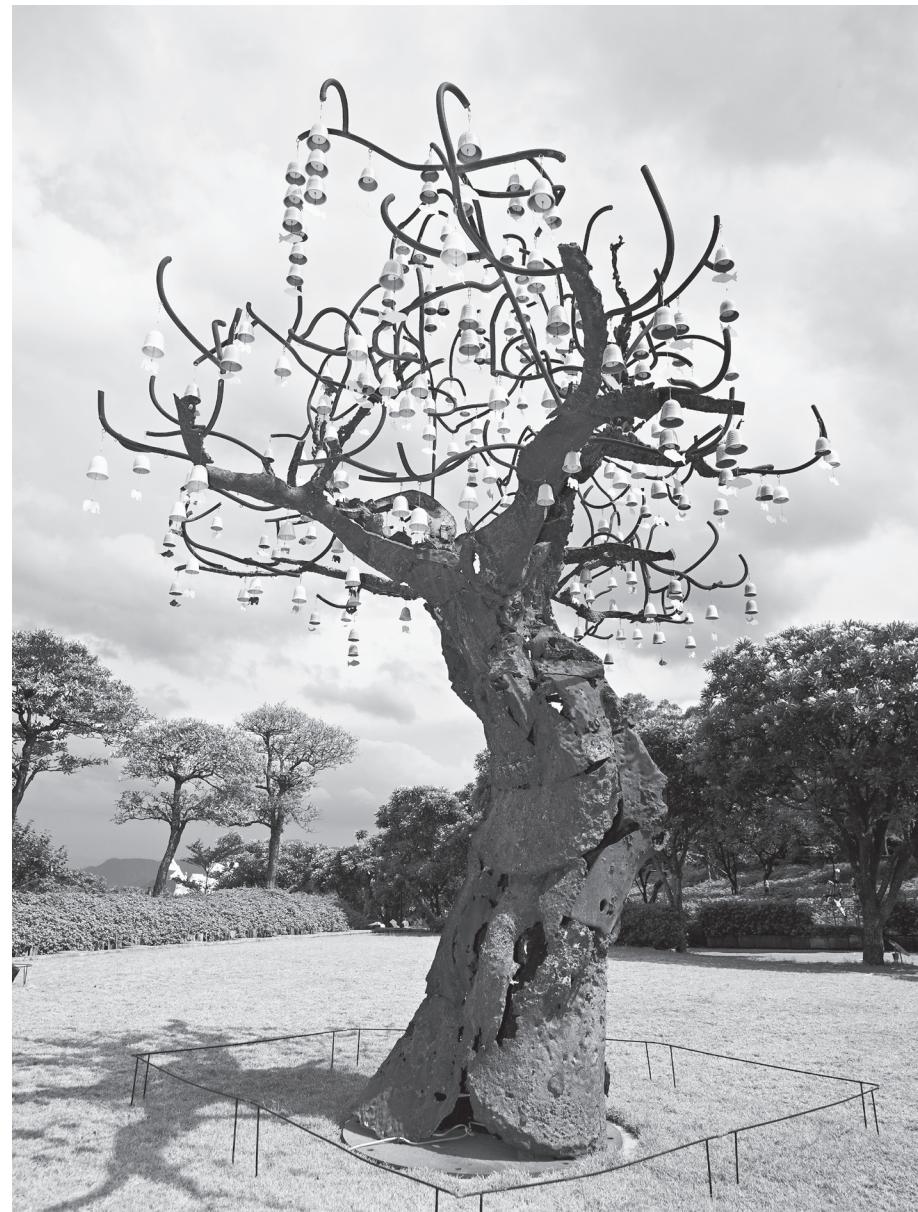


圖5 成東勳，〈音之樹〉，殘鐵、瓷鈴，490x590x580cm，2011。



圖 6 劉柏村，《在渾厚與輕盈之間》，鐵，150x1x30cm，76 pieces，2005。



圖 7 劉柏村，《在渾厚與輕盈之間》，鐵，150x1x30cm，76 pieces，2005。

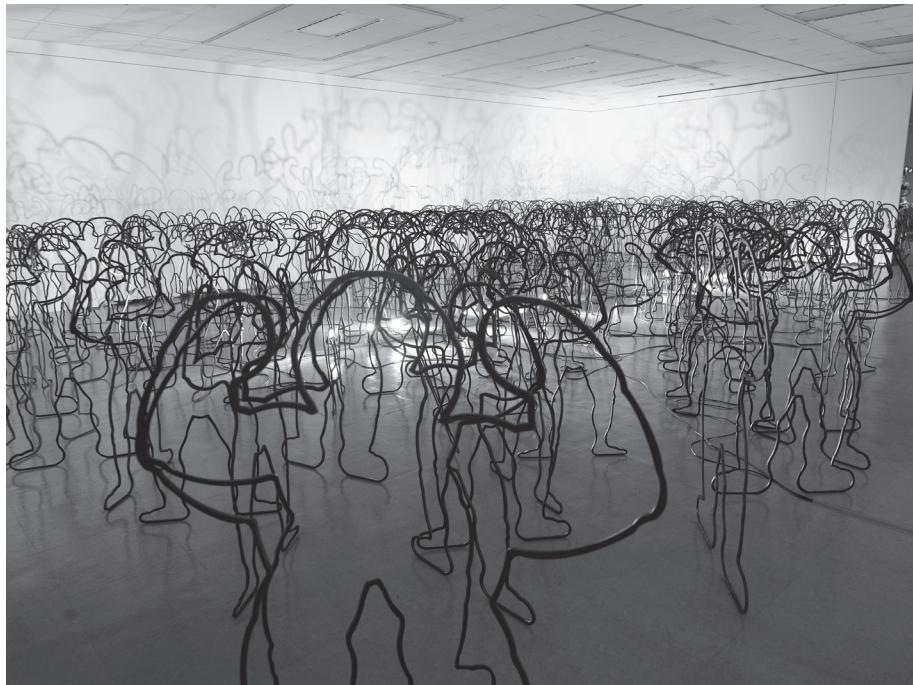


圖 8 劉柏村，《小金剛》，鐵，134cm，18 pieces，2011。



圖 9 劉柏村，《小金剛》，鐵，134cm，18 pieces，2011。



圖 10 劉柏村，《非金剛群像》，鐵、180x180x300cm，16 pieces，2009。

參考書目

(一) 中文專書

劉柏村，《鋼鐵架構 II：自然、空間與中介質地》，臺北：新北京，2008。

(二) 外文專書

Krauss, Rosalind. *Passage: Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris: Macula, 1997.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Lacoon*. Paris: Hermann, 1990.

Sung, Dong Hun. *Nomadism of Brain, 1989-2009*. Seoul: Savina Museum, 2009.

(三) 論文著作集

Virginie Perdrisot,〈雕塑家和陶藝家〉，《世紀大師畢卡索》（臺北：國立歷史博物館、聯合報，2011），頁 187-190。

(四) 外文期刊

González, Julio. "Picasso Sculpteur." *Cahiers d'art*, II, no. 6-7 (1936): 189-91.