

是雕塑而非表演—— 歐文·沃姆的一分鐘雕塑

It's a Sculpture, Not a Performance: Erwin Wurm's One Minute Sculptures

文 |
陳貺怡
Kuang-Yi Chen

國立臺灣藝術大學美術系所
專任教授、美術學院院長

再也沒有一個時代對「雕塑」有比我們這個時代更多的疑惑與爭論。遠在 50 年前，雕塑家露薏絲·布爾喬亞（Louise Bourgeois, 1911-2010）的夫婿，著名的藝術史學家戈德沃特（Robert Goldwater, 1907-1973）即在他為紐約現代美術館策劃的「何謂現代雕塑」（What is modern sculpture?）一展裡，提出當代藝術中關於雕塑定義的詰問。隔了 16 年，羅薇（Margit Rowell, 1937-）借用同樣的展名（Qu'est-ce que la sculpture moderne?）在巴黎的龐畢度中心舊話重提，當然又惹來了文化界一片各說各話。2000 年的前夕，馬塞維利（Thomas McEvilly, 1939-2013）乾脆出了一本書，題



為《懷疑年代的雕塑》(*Sculpture in the Age of Doubt*)，說明了即將進入 21 世紀當下的雕塑是如何的妾身不明。

其實與人類文明一樣古老的雕塑，從西元一萬五千年前 Willendorff 的維納斯開始，即與繪畫分別雄霸一方。甚至因為比繪畫多了一度，雕塑能佔領各個神壇成為供人膜拜的神像，或昂然挺立在各大城市的圓形廣場中央，完美的與各種戰功或事件的紀念碑合體。至不濟，也能在君王與貴族的豪華宮殿或遼闊花園中，履行雕樑畫棟的神奇裝飾功能，為擁有者帶來視覺與政經社會地位上的雙重滿足。然而隨著時過境遷，雕塑失卻了它原始的功能，而「當代藝術」則大大的革新、擴張並活化了雕塑的場域，藝術家、藝術史學家、藝術評論家們也因此猶豫著是否應該繼續鼓勵一個有可能已經過時，或是已經無效的藝術。義大利雕塑家馬丁尼 (Arturo Martini, 1889-1947) 早在 1945 年就發表了一番聳動的言論，指出《雕塑是死的語言》(*La scultura lingua morta*)：

雕塑一成不變：一種死的語言，找不到自己的通俗用語，永不可能是人們交談時自發的對話……。在十字路口，她阻礙交通；在展覽裡面，她像隔板一樣用來隔開畫作；在現代的住家裡，她毫無意義。至於雕像，根本就是墳場的預感。以「高貴的上古」之名去誇張地捍衛雕塑可謂毫無用處，更不應因為公眾對雕塑沒興趣即指責他們無知。在現代世界裡，沒有任何事物能證明雕塑的倖存。¹

在雕塑悲慘的被馬丁尼宣稱為死的語言之前，杜象早在 1912 年就宣稱了繪畫之死，並且在 1913 年拿出的第一個現成物《腳踏車輪》，這個作品看起來比較像是一個有台座的雕塑。但其實杜象並未給予雕塑以特赦：他堅持這個長的像雕塑並具有雕塑性質的物件並非雕塑，而是叫做「現成物」(ready-made)。未經藝術家之手製作的現成物，其實予雕塑以技術與美學的雙重打擊，甚至使雕塑的本質產生搖撼。不過後續的發展是現成物終究進了雕塑的辭典，或者說，雕塑不斷擴張的場域邊界終究將現成物吸納了進去。而雕塑邊界的逐漸模糊更使傳統雕塑面臨前所未有的挑戰，今日我們顯然已無法以材料與技術來定義雕塑。1960 年代之後繼承杜象的反雕塑者甚眾，例如賈德 (Donald Judd, 1928-1994) 1965 年撰述的文章〈特殊物件〉(Specific Objects) 即在卷首宣稱：「近年來，一半以上的最好的作品既非繪畫也非雕塑。」² 這樣的論調的代價是：賈德、安德烈 (Carl Andre, 1935-) 或是弗拉文 (Dan Flavin, 1933-1996) 那些使用了金屬木材等傳統雕塑材料，且占據三度空間的作品不能叫雕塑，當然也不是繪畫，只能被稱為「特殊物件」。正如同同一時間卡布羅 (Allan Kaprow, 1927-2006) 堅稱他那些非常類似戲劇的時間性作品，並非戲劇而是「偶發」；而福魯克薩斯 (Fluxus) 的藝術家則發展出「事件」(event) 或「活動」(activity)、維也納行動主義者 (Wiener Aktionismus) 提出「行動」(action)，身體藝術家的「表演」(performance) 等等。而那些外觀與功能都類似雕塑的後低限藝術家的作品則被叫作「過程藝術」(Process Art)、「地景藝術」(Land Art) 或「裝置藝術」(Installation)，許多作

展場一景；前為《表演雕塑》(2020)，後為《維也納室內雕塑》(2020)、《台北室外雕塑》(2000)

品被從其所非而非其所是來定義，正如羅莎琳·克勞斯（Rosalind Krauss, 1941-）在 1979 年即清楚的意識到：「……雕塑承受了自身邏輯的完全翻轉，變成純粹的負（*négativité*）：一種排除法的連結。因為放棄了所有的正（*positivité*），雕塑從此是一種『非風景』（*non-paysage*）加上『非建築』（*non-architecture*）的範疇。」³

不過，相對的，正當無以數計具有雕塑外觀的作品被定義為非雕塑時，無數怎麼看都不是雕塑的作品卻被宣稱是「雕塑」：1961 年曼佐尼（Piero Manzoni, 1933-1963）直接在模特兒身上簽名，稱之為「活雕塑」（*sculptures vivantes*）；或是製造了一個倒置的台座，銘刻著作品的標題《世界的基座》（*Socle du Monde*），將上帝所創造的一切視為雕塑。1969 年 Gilbert & Georges 這對拍檔也開始他們的「活雕塑」（*living sculptures*）系列，在臉上塗上金屬的色澤，打扮成雕塑在倫敦街頭閒逛；或是站在展場中央的舞台／台座上，隨著歌聲扮演《唱歌的雕塑》或《跳舞的雕塑》。1969 年，荷蘭觀念藝術家 Jan Dibbets 的作品《知更鳥的領土／雕塑》其實是多日的操作（包括裝置與攝影），與一本將過程記錄下來的藝術家的書（*Artists' Books*）。1971 年，布罕（Daniel Buren, 1938-）將在高更翰美術館引起醜聞的那塊長達 20 公尺的大布條命名為《繪畫——雕塑》。1975-1977 年間，他則在龐畢度中心附近的屋頂上懸掛了 15 塊分成五種顏色的、間距 8.7 公分寬的條紋布。觀眾只有透過架設在美術館頂樓的 3 架望遠鏡才可以看見，但奇怪的是他把這件作品稱為《色彩：雕塑》。如果波伊斯（Joseph

Erwin Wurm, *Fat Mini*, 2018,
Mixed media, 138H × 180W ×
340L cm

© Photo Studio Erwin Wurm



Beuys, 1921-1986) 1970 年代發展出「社會雕塑」(social sculpture) 的概念，視所有具改變社會潛能的行動為雕塑，2016 年時 Hirschhorn 則將他在東京宮展出的裝置作品《永恆之焰》稱為「一個雕塑，獻給那活躍且永不止息之物：思想」。

然而，這些藝術家對雕塑的宣稱與定義，與前述藝術家對非雕塑的宣稱與定義一樣的混淆了我們對雕塑的理解，與此同時，所謂的雕塑也開始與其他藝術之間維持著一種豐富多元的雜交關係，從而發展出許多混種的產物：建築雕塑 (archisculpture)、電影雕塑 (cinéma-sculpture)、錄像雕塑 (vidéo-sculpture)、聲響雕塑 (sculpture sonore)、攝影雕塑 (photosculpture)、家具雕塑等等。何謂雕塑？何謂當代雕塑？如何成為當代雕塑家？

在雕塑被懷疑的年代裡，歐文·沃姆 (Erwin Wurm, 1954-) 反其道而行，他驕傲且肯定的向世人宣稱他所有的作品全都是雕塑，在他的個人網站上作品被如此分類：雕塑 (sculptures)、戶外雕塑 (Outdoor sculptures)、表演雕塑 (Performative sculptures)、攝影雕塑 (Photographic sculptures)、一分鐘雕塑 (One minute sculptures)、喝酒雕塑 (Drinking sculptures)、文字雕塑 (Text sculptures)、錄像雕塑 (Video sculptures)、衣服雕塑 (Clothes sculptures)、塵埃雕塑 (Dust sculptures)，似乎什麼都可以拿來做雕塑，或什麼都可以是雕塑。

首先，我們必須了解在 1980 年代的維也納出道，意味著沃姆必需面對並回應 1970 年代盛行的後低限藝術、觀念藝術，身體藝術以及自家的前輩維也納行動主義。縱使我們覺得前述藝術創作比他的作品嚴肅的多，但其實沃姆一直與前輩們維持著一種微妙的關係。他的某些作品，不難讓我們聯想到維也納行動主義者布魯斯 (Günter Brus, 1938-) 在 1960 年代進行的近乎自殘的 *self-painting*、*self-decoration* 以及 *self-mutilation*。而沃姆在《法比奧·佐利穿衣服》(Fabio Zolly getting dressed, 1992) 這一類的作品裡，要求表演者（他的藝術家朋友）循序穿上衣櫃裡所有的毛衣（共 13 件），乍看是一個玩笑，但表演者的臃腫蹣跚與最後近乎窒息的狀態，仍然未逃過 Stephen Berg 的法眼，而被後者視為是一個「荒謬的人類悲劇」：「表演者的身體周圍堆積的食物和衣物越多，身體和自我就越不是自己屋中的主宰，結果身體的自我－表達 (self-expression) 卻是透過自我－變形 (self-deformation)。」⁴ 不可諱言，與 1960、1970 年代那些令人無法喘息的自殘的身體相較，他的作品乍看顯得輕鬆又詼諧，但細思卻又矛盾的帶著尖銳的批判性，甚至給人某種身體的折磨，乃至於酷刑的印象。

此外，沃姆創作的靈感源自於日常生活，這使他的作品親民的多，從 1988 年延續至今的一分鐘雕塑，幾乎成為日常生活舉止的類型學，充分顯現出他對日常生活的興趣不亞於普普、偶發或福魯克薩斯的藝術家們，而生活中所有的材料也都任他擷取。然而如果他也如同前述藝術家一樣鼓吹藝術與生活之間界線的模糊，卻徹底改變了日常用品在當代生活中的功能和使用習慣，因此批判了這些用品及人們使用它們的方式，更間接地批判了當代生活及其消費文化。

左圖——
《維也納室內雕塑》，2020，
數位影像輸出，200 x 133 cm

右圖——
《維也納室內雕塑》，2020，數
位影像輸出，149 x 99 cm



相對的，使用這些物品的人類身體則經常處於脆弱的狀態或位置，讓我們不得不懷疑他明顯的想讓人為物役，甚至是人為物化：正如他的自雕像居然只是矗立在台座上的一群可笑的、大小不一的酸黃瓜。

不過，他與前一世代的藝術家們最大的不同之處，在於他並不稱自己的作品為攝影、錄像、行動或身體藝術，而是堅持重拾「雕塑」這個被懷疑的字眼。事實上，他從 1980 年代開始就做「真的雕塑」，但經常加以劈開、扭曲、翻轉。真正讓他感興趣的是思索何謂雕塑的基本性質（basic qualities of sculpture），然後尋找能取代真正雕塑的雕塑：一種精準又快速的雕塑的可能性。他的《胖車子》（*Fat Car*）、《窄房子》（*Narrow House*）或《胖房子》（*Fat House*）等肥胖或瘦弱的雕塑、因為速度而扭曲的汽車或融化的建築物、衣服雕塑等，除了令人發笑之外，很明顯的在處理量（mass）/ 體（volume）、時間 / 空間、內 / 外、二度 / 三度、雕塑 / 建築、表層 / 實質，以及結構與形式等雕塑性質的問題。例如他觀察古希臘的雕塑及其鑄銅技術，發現所再現的其實只是身體的表層，所以衣服是身體的第二表層，而建築則是第三表層；無身體的衣服標示著雕塑的隱形。而他的表演雕塑如 2012 年在工作室進行的《房屋攻擊，行為表演》（*House Attack*），或是 2013 年的「維根斯坦式語法的體育課」（*Wittgensteinian Grammar of Physical Education*）乍看是以暴力行動將泥塑的建築物以器械或身體的動作摧毀，正如這次為台北塑造的六棟地標泥塑建物，參與的表演者按著藝術家的指示，持續不斷的踩、踏、跳、蹬、踢與壓，直到泥塑破裂、變形甚至坍塌；但這些破壞性的行動其實首先牽涉到的是「模型」的概念，即在尺寸改變的情況下重新思考質量與體積的問題。其次，則是泥塑作為材質的短暫、脆弱與變動性，透過力道或本身體重施壓，表演者可以體會到材料的硬度、密

度、質感及對加諸其上的行動之反應。至於文字雕塑，他的那些藝術家的書（Artists' Books），例如 1993 年的《From L to XXL in 8 days》除了延續胖瘦雕塑與衣服雕塑的脈絡之外，一方面宣告「文字創造出來的影像就是雕塑」，另一方面則透露了與觀念藝術的關係。其實沃姆從不諱言對與佛洛伊德並列「使舊奧地利瓦解」的維根斯坦（Ludwig Wittgenstein, 1889-1951）的興趣：這次為台北做的六棟地標泥塑建物表演中，特別讓其中一位表演者朗誦維根斯坦的名著《邏輯哲學論》（*Tractatus Logico-philosophicus*）中關於圖像與現實關係的幾段文字。這些艱澀的文字即便被大聲朗誦出來也難以被觀眾理解，但最起碼表明了沃姆加入了所有的觀念藝術家的陣營，信服於維根斯坦這本著作的驚人結論：「凡不能說清楚的，都應該沉默。」根據維根斯坦，語言若是哲學的本質以及人類文明的基礎，當然無疑的也是雕塑的本質及其基礎。由此可知在沃姆的創作中，雕塑的傳統規範被徹底重新檢視，並且變得難以確立。

上圖——

《表演雕塑》開幕表演活動，
2020 年 4 月 1 日

下圖——

《表演雕塑》之六棟台灣地標泥塑建物，由左至右依序為國立臺灣大學管理學院、板橋車站、圓山飯店、臺北市立美術館、大葉大學工學院、北門，陶土，限地製作，2020



上圖——
《台北室外雕塑》，數位輸出，
2000；該系列為「2000 台北雙
年展：無法無天」之委託作品

下圖——
Erwin Wurm, *Still I* (still
image), video, sound, 3' 54",
1990

© Photo Studio Erwin Wurm



這一切對於雕塑性質的思考最後總結於《一分鐘雕塑》：沃姆從 1988 年開始，至今仍持續不斷在世界各地進行的作品，看起來並不像「雕塑」，比較像攝影、錄影或行為。匿名的參與者、表演者、策展人、藝術家等等，在他圖文並茂的簡短指示下，利用日常生活中的尋常物件，如衣服、家具、門框、球或瓶瓶罐罐等，擺出不尋常的、甚至非常具有挑戰性的姿勢，然後必須維持一分鐘。這些扭曲或怪異的身體姿勢，以及身邊不合邏輯的「靜物」，時而幽默、時而挑釁，有時則顯得愚蠢或色情。許多人把他的作品視為是一個惡劣的玩笑，但是我們其實可以很輕易地看出他的作品是一個相當嚴肅的雕塑宣言。

其實根據沃姆的自述，一分鐘雕塑的起源於他對身體的行動如何變成雕塑的思考。1990 年時他拍了一部影片《寂靜的我》(*Still I*)，邀請一位朋友一動不動地站著，頭頂著一個倒蓋的碗遮住眼睛以進行一分鐘雕塑。沃姆將短片以 60 分鐘長度循環播放後，產生一種人物處於停頓狀態的幻覺。他因此發現透過延長時間，可以將動作轉化為雕塑，儘管是活的雕塑。但這時間的延長並無法由「雕塑」本身來進行，因為它只歷時一分鐘。所以必須透過那些身分曖昧的照片或影片來為瞬間即逝的雕塑作品進行編目，因此他也曾將攝影編輯成冊而出版，以達到編目與延長時間的雙重目的，並賦予所使用的媒材各別的功能與串聯的邏輯。無可諱言的，一分鐘雕塑的短暫性挑戰了雕塑的恆久性。但根據 Paul-Louis Rinuy，這種短暫性反而開啟了雕塑的無限可能性：「行為的短暫無損於它的重要性，正好相反，在疾如閃電的靈感之下變得更加美妙。在這個意義別具、難以捕捉卻又各種豐富的瞬間，雕塑變成稍縱即逝的藝術。在如此的形式裡，雕塑就像被希臘人稱為 Kairos（時間女神）的新形象。」⁵

這種瞬間即逝的特性使沃姆的雕塑堪稱表演性雕塑，不過「表演」(performative) 這個字眼，嚴格來講應該翻譯作「表述行為」。根據 Cyril Jarton 的解釋，performative 意謂著「表述」的同時，行為 / 作品也完成了。「表述行為」式的雕塑並不形成一個實體的雕塑，作品只在整個創作的過程中的某一個獨特的匯流點上出現，雕塑的去作品化 (désœuvrer) 剩下的可能只是概念而已，但強度卻絲毫不減。沃姆把製作雕塑的時間與展覽的時間混在一起，將製作的過程向觀眾開放，並邀請觀眾來參與，此一製作的過程將會隨著時序或觀眾的參與，造成作品狀態可預期或不可預期的變化。

《維也納室內雕塑》，2020，
數位影像輸出，200 x 133 cm
each

說起來，一分鐘雕塑的真正材料是每位參與者的身體，而藝術家則指導或規定了觀眾使用身體的方式，並將之塑造成「參與式雕塑」(participatory sculpture)。參與者的身體在瞬間化身為雕塑，並被投以新的眼光。他在遵循藝術家的指示做出各種動作時，既可以體察自己的身體條件與能力，也可以體察到自己與觀眾的情緒變化：愉悅、興奮、尷尬、害羞、忌妒、不耐、憤怒、嘲笑……，他前所未有的意識到自己的存在與自身的處境。而正如所有以身體作為材料創造的藝術家一樣，沃姆談論的是人類的整體：身體、心理和精神；他甚至試圖在生物權力 (bio-pouvoir) 社會馴服身體的技術下將參與者的身心暫時解放出來。

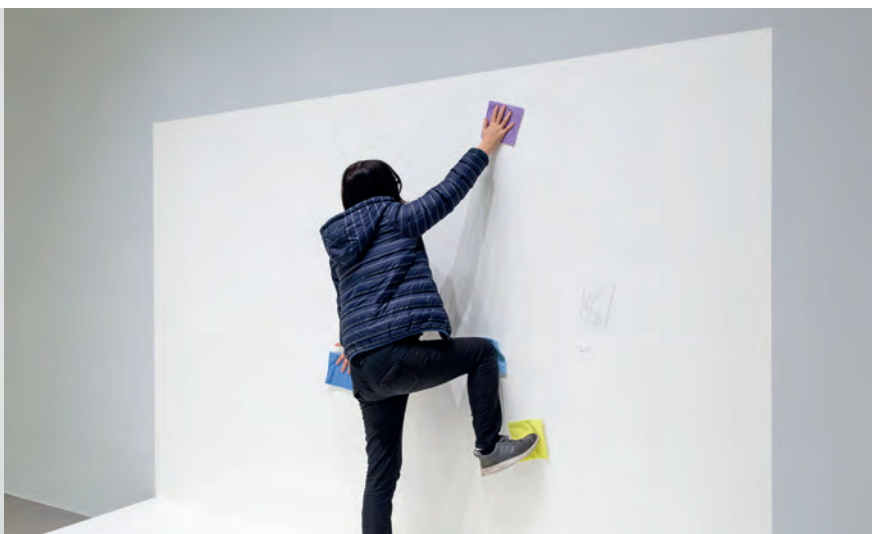


一分鐘雕塑挑戰的不只是人與物之間在不尋常的搭配之下所產生的身心關係，也促進了人對自我與其環境的意識與察覺。沃姆的作品最起碼暫時解開了表演者與觀眾的理性枷鎖，讓他們可笑或粗俗一分鐘，這些姿勢越怪誕荒謬，就越能反映我們與世界、與他者、與周遭環境的互動方式。無怪乎本展策展人傑宏·尚斯（Jérôme Sans）想要把他和貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）或尤內斯庫（Eugène Ionesco, 1931-1994）的荒謬劇相提並論。而沃姆也不諱言：「我是荒謬和矛盾的絕對信徒。當你從一種荒謬、矛盾的角度去看世界，會看到全新的風景。這個時代本身就很荒謬……甚至超過我們可以想像的程度。荒謬幾乎已經是這個時代的同義詞。」⁷

上圖——
《繪畫理論》，2014

下圖——
《電視頭》，2017

而且，一旦有人在台上成為一分鐘雕塑，沃姆作品的幽默會引誘台下觀眾近距離觀看並推想作品的潛在含義，這一切使觀眾離雕塑前所未有的近，並且可以隨時轉換觀看者 / 被觀看者、主體 / 客體的角色。沃姆成功的在笑聲之後將藝術活生生的帶入觀眾的經驗與視野之中，許多作品引導我們去思考何為藝術，





《無題（網球）》，1998

如《繪畫理論》（*Theory of painting*, 2014）；並且在笑聲之後，將我們的思考與人類社會的許多情況聯繫起來，而且幾乎總包含一些道德勸說的成分，並賦予作品像格言一樣的簡短且發人深省的標題：《在伊比鳩魯的陽光下烤自己》（*Roast yourself under the sun of Epicurus*, 2007）、《真相的陷阱》（*The trap of the truth*, 2014）、《主觀紀律》（*The discipline of subjectivity*, 2000）等等。而他讓台北觀眾朗讀的文字雕塑則充滿了生活的意象與詩意的察覺：「一塊愛玉冰在單車皮坐墊上搖搖晃晃地穿過這個城市」、「一灘綠豆湯從桌上滴到白底藍條紋的 Puma Denver 球鞋上」，而且不折不扣的是台北的生活。一分鐘雕塑這種跨越時空的特性使它的「重演」顯的千變萬化；隨時隨處進行的便利與靈活，使它成功地脫離了雕塑的不動如山（immobilité），並以機動性（mobilité）來取代。我們幾乎可以想像，在每一次易時易地易人的表演中，有多少新的元素可以被加進其中，或被不自覺的反映出來。

正是這種隱藏在幽默之下的對人類社會的清晰反照，讓我最後想要總結於沃姆的一分鐘雕塑和波伊斯的社會雕塑之間的對比與關聯。沃姆曾表示，他「想要知道一個想法，或是某個重要的社會議題裡面，是否存在雕塑性。」⁸ 這樣的想法與波伊斯提出的社會雕塑不謀而合，即便二者的取徑相當南轅北轍。波伊斯所謂的社會雕塑其實是將整個社會視為一個華格納（Richard Wagner, 1813-1883）式的「完全藝術作品」（Gesamtkunstwerk），而每個人都可以參與並以創造性的方式貢獻於這個集體的偉大藝術作品，所以波伊斯宣稱「只有藝術有辦法拆除一個衰老社會系統的壓制……拆除是為了建造一個猶如藝術作品的社會組織……人人都是藝術家。」⁹ 沃姆肯定也相信藝術能改變社會，但也許我們可以說他的做法是以一分鐘雕塑來取代社會雕塑作為完全藝術作品，在其中任何人、事、物、行動都可以是雕塑；雕塑完整的擁抱了生活，並且我們在思考雕塑的同時，也思考了生活。正如沃姆的宣稱：「我的工具、我的思維，都是

《攀登 101》，2020



從雕塑出發。我吸收了所有複雜的事情，是為了可以更專注在雕塑的概念上。」
¹⁰ 當然他的雕塑並非一塊硬梆梆的石頭，所謂「死的語言」，而是可以因人而異、與時俱進、永遠新鮮的一分鐘雕塑。

- 1 Martini, Arturo, *La Sculpture langue morte*, Paris: L'Echoppe, 2009, p. 46.
- 2 Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*, New York: D.A.P., 2002.
- 3 Rosalind Krauss, «La sculpture dans le champ elargi», dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris: Macula, 1993, p. 117.
- 4 Stephen Berg, "The Ridiculous Human Tragedy", translated by Michael Turnbull, in *Erwin Wurm*, Cologne, 2009, p. 48.
- 5 Paul-Louis Rinuy, *La sculpture contemporaine*, Saint Denis: PUV, 2016, p. 155.
- 6 Catherine Millet, *L'art contemporain, Histoire et Géographie*, Paris: Champs Flammarion, 2006.
- 7 參閱本展專輯收錄之〈矛盾且荒謬的美學：歐文·沃姆與傑宏·尚斯訪談錄〉一文，《一分鐘雕塑：歐文·沃姆》（台北：臺北市立美術館出版，2020），頁 18。
- 8 同註 7，頁 17。
- 9 波伊斯 1973 年的宣言，引自 Caroline Tisdall, *Art into Society, Society into Art*, London: ICA, 1974, p. 48.
- 10 同註 7，頁 22。