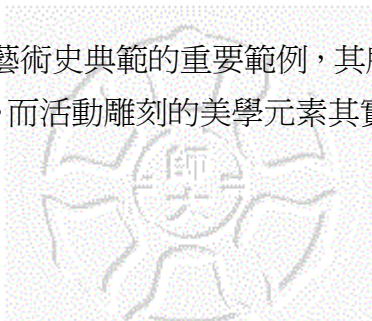


### 第三章 柯爾達活動雕刻蘊含的美學元素

柯爾達活動雕刻成爲藝術史典範的重要範例，其所形成的美學元素，也是一個值得討論與分析的方向。而活動雕刻的美學元素其實與藝術史潮流與典範是息息相關的。



#### 第一節 有機抽象的表現

##### 從具象走向抽象

在二十世紀早期的美國，許多學美術的學生都會到法國留學，在此一風潮影響之下，柯爾達也動身前往法國。<sup>164</sup>1926年起，柯爾達前往法國巴黎學習當代藝術，在1926至1932年之間數度往返於歐美兩地。<sup>165</sup>1929年，畢利耶畫廊(Galerie Billiet)爲柯爾達在巴黎舉辦了第一次的個展；1931年，柯爾達成爲「抽象-創造派」(Abstraction -Création Group)的成員，並於1933年與「抽象-創造派」的成員一同於巴黎舉辦展覽，這樣的舉動似乎宣告著柯爾達已正式成爲歐洲抽象藝術的一員了。此團體雖在巴黎結合而成，成員卻包括不同國度的藝術家，例如布朗庫西(Constantin Brancusi, 1876-1957)是羅馬尼亞人，康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)是俄國人，蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)是荷蘭人，米羅(Joan Miró, 1893-1983)是西班牙人。抽象-創造派標榜「非具象藝術」(Art Non-Figuratif)，提倡了非再現(Non-Representational)的藝術。此外，在此一時期柯爾達還結識了杜象、勒澤、阿爾普、賀裏庸(Jean Helion, 1904-1987)以及杜斯柏格(Theo van Doesburg, 1883-1931)等等歐洲藝術家。

<sup>164</sup> 柯爾達的雙親在得知兒子決定踏入藝術界時非常高興，因此對於柯爾達的歐洲參學，給相當大精神上及經濟上的幫助，母親承諾每個月給柯爾達 75 元的美金。

<sup>165</sup> 對於這六年的歲月，《牛津藝術手冊》卻敘述說：「從 1926 至 1932 年，他在英國和歐洲花了很多時間，並在 1932 年舉辦了活動雕刻的第一次展覽。」事實上，柯爾達在 1926 年開始旅居法國，而不是英國，1933 年，爲了讓妻子在安靜的環境中順利生產，於是返回美國定居。《牛津藝術手冊》的描述，可能會誤導讀者，因爲描述中提到了英國，而巴黎和法國卻連提到不提，這是有違事實的。在諸多文章和文獻資料中，包括柯爾達的訪談記錄在內，屢屢提及巴黎和法國，反而沒有看到拜訪英國的相關文獻，柯爾達在歐洲期間是否有拜訪英國，本文無法證實或否定，但可以確定的，就算是有去英國，時間應該也不長，對柯爾達藝術成就恐怕也無關緊要吧！。Quoted in Osborne, Harold., Ed. *The Oxford Companion to Art*, Oxford: Clarendon P. 1970:185. "From 1926 to 1932, he spent much time in English and Europe"

1926 至 1932 年之間的這六年是他藝術生命的重要轉折點，許多新的藝術元素豐富了柯爾達的創作，將柯爾達推向了國際藝術界。舊金山當代藝術博物館 (San Francisco Museum of Modern Art) 的館長 (Director) 羅絲 (David A. Ross) 認為柯爾達不只被動接受了歐洲藝術的洗禮，更積極地建立起歐美藝術間的橋樑，他提出：

柯爾達是美國現代主義演進和歐洲之間的連結，尤其是與巴黎畫派的連結，他是轉接的人物，實際上藉由不斷地旅行往返和創作橫跨縫隙的藝術品，他成為了一座在本土美國現代主義和歐洲發展的藝術之間的橋樑。<sup>166</sup>

從柯爾達幼年創作的童玩開始，大學畢業後跟隨「垃圾箱畫派」(Ashcan School) 導師史隆習畫的具象作品，一直到 1926 年來歐洲時，他廣受歐洲藝術家和觀眾歡迎的馬戲團系列，柯爾達都一直不斷地表現出他對再現藝術的關注。例如柯爾達 1909 年的〈狗〉(dog, 圖 3-1)，黃銅片經過剪裁和凹凸壓折後，形成立體的雕刻，狗的嘴巴、耳朵、四肢和尾巴清楚可辨。在外形上算是忠於狗的基本特徵。1925 年的油畫作品〈第十四街〉(Fourteenth Street, 圖 3-2)，所表現的是紐約市晚上的街景，可以清楚地看到行人、車輛、霓虹燈和店面。1928 年的木雕作品〈牛〉(Cow, 圖 3-3) 近以於漫畫的造形，牛頭的特徵有詳細的刻畫，牛身則以簡筆的方式表現。由此可看出，在受到歐洲抽象-創造派影響之前，柯爾達是再現的 (Representational) 形式的忠實擁護者，本文認為其實部份的原因是因為美國的抽象藝術在當時尚不普遍，尚未受到廣泛的注意<sup>167</sup>，因此柯爾達的抽象元素沒有受到後來流行的抽象表現主義的影響。

來到歐洲學習的柯爾達，對抽象-創造派的創作觀念自然是耳目一新，在不斷地接觸與瞭解中，終於啟發柯爾達，影響了他從再現藝術轉向而從事活動雕刻的抽象創作。其中最具關鍵影響力的畫家，是來自荷蘭的蒙德里安，我們甚至可

<sup>166</sup> Early Mobiles 1998 San Francisco Museum of Modern Art, 1 Jan. 2004 <[http://www.sfmoma.org/espaces/calder/calder\\_earlymobiles.html](http://www.sfmoma.org/espaces/calder/calder_earlymobiles.html)> “Calder is the link between the evolution of American modernism and its European counterparts, especially in the school of Paris. He was the transitional figure, the bridge -- literally, by traveling back and forth -- but also by having an artwork that bridged that gap, between indigenous American modernism and what was developing in Europe.”

<sup>167</sup> 從美國藝術史的發展來看，柯爾達在抵達歐洲之前，抽象藝術的思想在美國並不普遍。二十世紀以前的美國繪畫，主要地是遵循歐洲的人像和風景風格。如惠斯勒 (Whistler, 1834-1903) 和沙進特 (Sargent, 1856-1925)。美國民俗畫家為荷馬 (Homer, 1836-1910) 和易欽斯 (Eakins, 1844-1916)。1890 年代，出現新畫派，企圖創造一個完全美國式的繪畫。對於都市生活，尤其是紐約的髒亂地區特別感到興趣。到 1930 年代，代表地方性畫風的是伍德 (Wood, 1892-1942)，他的題材以中西部生活為主。受歐洲新畫風影響，美國畫家開始嘗試，發展抽象而自由的繪畫。利用滴漏法的技巧，把畫布攤在地上，人在畫布的四週將顏料滴下或倒下，有時也加入沙子或破玻璃屑，因而創立了「行動繪畫」。其中德枯寧 (De Kooning, 1904—1997)，波洛克 (Pollock, 1912-56)、哥爾基 (Gorky, 1904-48) 和克萊因 (Kline, 1910-62) 是最主要的。

以說蒙德里安徹底改變了柯爾達的藝術家職業生涯的面貌，柯爾達曾談論蒙德里安帶給他的啟發：

由於 1930 年我在巴黎拜訪了蒙德里安的畫室，使我進入抽象派的領域，我對於他釘在牆上的一些彩色長方形，印象特別深刻，……我告訴他希望讓它們擺動。<sup>168</sup>

在 1930 年 10 月的秋天，柯爾達拜訪蒙德里安在蒙帕納斯(Montparnasse)的畫室(圖 3-4)<sup>169</sup>，在此一畫室中，潔淨的白牆上佈滿了亮麗原色的矩形，這畫室帶給了柯爾達很大的震撼，一個使他「重新開始的震撼」。柯爾達敘述說：

這次拜訪給我一個「使我重新開始的震撼」。雖然我在以前就聽到「現代」這個字，我卻沒有真正有意地知道或感覺到「抽象」這個字，所以現在三十二歲的我要以抽象的方式來畫畫或創作，大約有兩星期左右，我畫了非常樸素的抽象作品，這段時期結束後，我回歸到依然是抽象的造形創作。<sup>170</sup>

這次事件的意義不只是讓柯爾達走向抽象創作，也讓柯爾達真正地走向了當代藝術。柯爾達接受了蒙德里安的色彩形式，柯爾達 1930 年的這張〈無題〉(Untitled,圖 3-5)的抽象油畫，在整張白色的背景上，右邊一條粗寬而筆直黑色縱線，最先佔據整個視線的焦點，然後我們看到兩條細短的黑色橫線，一條在畫面左下角，一條在右上角與黑色縱線相連接，全部畫面只有黑白二色，縱、橫的黑線條似乎暗示白色矩形的存在，此一構圖可以看出柯爾達對蒙德里安風格的新嘗試。其實柯爾達在其許多的著作、訪談或書信中，總是不斷地回憶這一次的拜訪，來解釋他為何放棄了在 1920 年代所追求的具象的、再現的、幽默的藝術，轉而在 1930 年代開始追求抽象藝術的表現手法。例如在 1934 年 11 月 4 日寫給

<sup>168</sup> Quoted in Lipman, Jean. and Margaret Aspinwall., *Alexander Calder and His Magical Mobiles*, 1st Ed. New York : Hudson Hills Press in association with Whitney Museum of American Art, 1981:41. “My entrance into the field of abstract art came about as the result of a visit to the studio of Piet Mondrian in Paris in 1930. I was particularly impressed by some rectangles of color he had tacked on his wall [...] I told him I would like to make them oscillate.”

<sup>169</sup> 地址為 26 rue de Départ。布朗大學(Brown University)美術系麥斯特(Maureen Illona Meister)在論文中詳細地分析這次拜訪的來龍去脈。1930 年，當時基斯勒(Friedrich Kiesler, 1890-1965)邀請一群朋友去看柯爾達的馬戲團表演，這群朋友包括有勒澤、柯比意(Le Corbusier, 1887-1965)、評論愛因斯坦(Karl Einstein)、索弗爾(Seuphor)和蒙德里安。柯爾達所認識的美國抽象畫家愛因斯坦(William Einstein, 1907-1972)知道了每位來訪者的性格，並在隔天立即拜訪了蒙得裏安，由於所見的一切令他印象深刻，於是他為柯爾達安排了另一次的拜訪。Meister, Maureen Illona., *the Shock that Started Things: Alexander Calder and his Encounter with Mondrian*. Diss. Brown University, M.A., 1983:5.

<sup>170</sup> Quoted in Meister, 6-7. “This visit gave me a Shock that started things. Though I had heard the word 'modern' before, I did not consciously know or feel the term 'abstract.' So now, at thirty-two, I wanted to paint and work in the abstract. And for two weeks or so, I painted very modest abstractions. At the end of this, I reverted to plastic work which was still abstract. ”

美國收藏家葛蘭亭(Albert Eugene Gallatin)的一封信中，他寫道：

我第一次想要以抽象方式來創作的衝動，是由於 1930 年秋天拜訪蒙德里安的畫室之故(我被基斯勒所介紹，由另一位朋友帶我去那裡)，我不知道你是否知道他的工作室，它有著非常高的白牆，白牆貼有畫上了黃色、紅色、藍色、黑色的矩形硬紙板，以及有著不同程度調子的白色作品，排列成精美且大型的組成體，這一面牆比起他的畫作更令我感動，雖然我現在還是非常喜歡這些書作。我記得我對蒙德里安說過，如果它們可以以不同的方向或振幅來擺動，那就更完美了(他並不認同)。

我回家並且畫了兩個禮拜的抽象畫，然後回歸到我最擅長的材料，我所做的這些物件在次年春天被公開放置於 Chez Percier(我想你說道你已經看過那個展覽了)。<sup>171</sup>

在這封信之中，柯爾達又再次地表明蒙德里安使他轉向了抽象藝術。柯爾達多次不斷地表明這個事件，不斷地突顯這一個藝術里程碑的重要性，也突顯了當代繪畫的思想是如何地影響了雕刻家的創作。柯爾達雖愛上了蒙德里安的抽象構成，卻總感到美中不足，心想如果蒙德里安畫室裡的每件事物都可以運動，那該有多好，縱使蒙德里安本人完全不贊成這個想法，柯爾達仍大膽地建議蒙德里安該走向動態的抽象構成，但蒙德里安根本不喜歡「運動的蒙德里安」(Moving Mondrians)的這個觀念，<sup>172</sup>並反駁說：「不！根本沒有必要，我的畫已經非常快速了。」<sup>173</sup>柯爾達喜歡看到畫室中的事物在「動」，在此又是柯爾達對「運動」典範偏好的一個例證。

### 抽象藝術的分類

柯爾達活動雕刻在藝術史上被視為抽象機械雕刻。現代雕刻的其中一個重要發展是放棄了傳統雕刻家如希臘斐底亞斯(Phidias, c.490- c.430 BC.)和文藝復興

<sup>171</sup> Quoted in Meister, 5-6. “My first impulse to work in the abstract came upon a visit to Mondrian’s studio, in the fall of 1930 (I had been introduced by Kiesler, and taken there by another friend). I do not know whether or not you knew his atelier as if then was – a white wall, rather high, with rectangles of cardboard – painted yellow, red, blue, black, and a variety of whites tacked upon it so as to form a fine, big composition. I was really much more affected by this wall than by his paintings, tho now I like them very much, and I remember saying to Mondrian that it would be fine if they could be made to oscillate in different directions at different amplitudes (he did not concur). I went home and painted abstractions for two weeks – and then reverted to materials which were more fluent for me, and did the objects which were exposed chez Percier the following spring (I think you said you had seen that show).”

<sup>172</sup> Quoted in Alexander Calder : The Artist Who Went For Mobiles, Mars 1999, 3 Jun, 2003 <<http://www.artcult.com/calder.htm>>

<sup>173</sup> Quoted in Hughes, Robert “The Merry Modernist.” Time Canada, 151.18(Nov. 1998):65 “No, it is not necessary; my painting is already very fast.”

米開朗基羅(Michelangelo Buonarroti,1475- 1564)的「圖像製造者」(Image-Maker)的傳統，不再「以深度構思造形」(Conceive Form In Depth)，而選擇走向了「純粹造形」(Pure Form)的理想，因而走向了抽象藝術。<sup>174</sup>一般說來，抽象藝術是泛指二十世紀反對模擬和再現自然的藝術傳統所產生的藝術風格，二十世紀的抽象風格主要可分為兩種。一、將自然的外形簡約成更簡單的造形；第二種則是不以自然界的客觀形貌為基礎的造形，以「有機抽象」和「幾何抽象」為當代藝術的兩大主流。<sup>175</sup>

柯爾達的活動雕刻其實最接近於「有機抽象」，屬於上述分類的第二種，與阿爾普和米羅的藝術同屬於此一分類範疇。有機抽象雖然不是以模擬和再現對象物的外貌為主要目標，但卻可以從自然物和人工物之中吸收其有機形態，像是鵝卵石、變形蟲、木紋、水波、葉脈、河岸、升煙……，以此造形來表現某種內在的生命力。現代主義藝術評論家格林堡(Clement Greenberg,1909-1994)強調了柯爾達作品與自然界及宇宙的關係：

最值得稱許的是柯爾達「濃縮宇宙藝術」的發明，在他個人的宇宙中，植物地誌及動物地誌，都是用鐵絲、金屬片、玻璃吹笛、木頭以及任何柔軟可塑的東西做成。植物，可以用那些長滿了像是金屬葉子的東西做代表，動物，則是一些有凸起與螺栓的造型，鐵絲與線的捲曲形構出虛擬宇宙的地質學，全部都是機器，而且只有機器。<sup>176</sup>

格林堡點出了柯爾達的雕刻向自然學習，形成自己獨特的抽象造形元素，主要有著植物、動物和宇宙等三個造形來源。這種與外在世界若即若離的態度，既可保有抽象的想像力與自由，又可以保有與外在世界聯繫的小通道。本文對於活雕刻的「有機抽象」則主要從來以下兩方面來討論：宇宙天體和生物形式(包含動物和植物)。

<sup>174</sup> Read, Hubert, *Modern Sculpture : A Concise History*, c1964. New York : Thames and Hudson, 1985:14. 里德指出雕刻有兩種發展，一是「以深度構思形式」(Conceive form in depth)，例如羅丹；一是「純粹形式」(Pure Form)，例如賈伯。

<sup>175</sup> 當代抽象藝術分為「將自然的外形簡約成更簡單的造形」和「不以自然界的客觀形貌為基礎的造形」兩種。這兩種抽象方式又可以再細分，前者可細分為 1、消除事物的殊相的不同變貌，把握其最根本的共相形象，以克利(Paul Klee, 1879-1940)為代表。2、從自然界的個別事物殊相為對象，創作獨立的造型，以布朗庫西(Constantin Brancusi,1876-1957)為代表。後者可細分為 1、有機的。以阿爾普為代表。2、幾何的，以馬勒維基(Kasimir Malevich,1878-1935)為代表。3、有時會加上「自動性技法」成為第 3 種，此一類別以抽象表現主義的帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)為代表。

<sup>176</sup> 張光琪 102.

## I、就宇宙天體而言

### 圓形與球體的象徵意義

在活動雕刻中，天體(Sphere)的意象常常出現。在古代，天體是一種表示宇宙奧秘的符號，古埃及人崇拜太陽，太陽是生命之源，天體也曾被視為羅馬皇帝的權力象徵。到了二十世紀的藝術，天體脫離了神聖的意義而被廣泛使用，藝術家輕鬆地試驗，重新去發現隱藏在天體之後的秘密。現代藝術家使用「黏附球體」(Attaching a Sphere)的方式與傳統的雕刻觀念有著很大的不同，天體(球體)可以被連接在圓柱(Column)、鏈子、纜繩(Rope)、軟管(Hose)及金屬線上。<sup>177</sup>柯爾達在1951年的一篇名為《抽象藝術對我的意義》(What Abstract Art To Me?)文章中回憶著：

在我作品中，形式的基本意義一直是宇宙系統，至少部份是如此；因為那是一個相當大的運轉模型。我的意思是：飄浮在空間中的分離天體的觀念，還有其他觀念，像是不同的大小、密度、顏色、溫度，並被幾縷氣體所包圍及交錯，有時靜止。當其他人被這獨特的方法感動，這些觀念就是我理想的形式來源。當我使用了球體或圓盤，我想要使他們呈現出比他們本身更多的特質。……一個木球或金屬圓盤球是一個相當單調物件，沒有一種從它身上散發某種事物的感覺。<sup>178</sup>

在柯爾達具有宇宙意象的繪畫或雕刻作品中。「圓形」或「球體」似乎是不可或缺的太陽系基本形式單元。柯爾達也說：「當我使用球體和圓盤的時候，我企圖讓它們更進一步地再現某些事物——地球是球體，太陽也是球體。」<sup>179</sup>靜態雕刻中的球體或活動雕刻中的圓盤，像是飄浮在空中的星球，或者像是太陽系，觀者只要用心體會，就會知道柯爾達的1930年代的雕刻作品總有令人聯想到行星儀(Planetarium)或太陽系儀(Orreries)，這是他獨特的宇宙詮釋方式。在同一時期，1931年柯爾達也創作許多圖畫描繪(Drawings)，造形上都非常地簡單，用簡

<sup>177</sup> Ivanov, Vladimir The Sphere 12 Jun. 2003 <<http://www.imagination.8m.net/research1.html> >

<sup>178</sup> Quoted in Alexander Calder. "What abstract art means to me?" Museum of Modern Art Bulletin, 18, spring 1951: 8. "The underlying sense of form in my work has been the system of the Universe, or part thereof. For that is a rather large model to work from. What I mean is that the idea of detached bodies floating in space, of different sizes and densities, perhaps of different colors and temperatures, and surrounded and interlarded with wisps of gaseous condition, and some at rest, while others move in peculiar manners, seems to me the ideal source of form. When I have used spheres or discs, I have intended that they should represent more than what they just are. A ball of wood or a disc of metal is rather a dull object without this sense of something emanating from it."

<sup>179</sup> Quoted in Lipman, 52. "When I have used spheres and discs, I have intended that they should represent something more – the earth is a sphere. The sun is a sphere."

單的線條或圓圈，表現出山脈、地平線、太陽、月亮或星星。以柯爾達 1931 年的墨水畫〈許多〉(Many, 圖 3-6) 為例，畫中的黑點或圓圈像是天空中的星群，立普曼(Jean Lipman, 1909- ) 甚至認為：「這張圖讓人很容易想像出這些的圓圈可以組合在一起成爲一件柯爾達的活動雕刻。」<sup>180</sup>的確，我們只要多加上幾條活動雕刻的樹枝狀線條，將黑點彼此連接，即可以得到活生生的活動雕刻圖形。

柯爾達的孫子羅鄂(Alexander S.C. Rower)寫到：「身爲一位經過訓練的工程師，柯爾達比大部份的人更容易將當代科學的模型(Model)轉換成他藝術中的典範(Paradigm)。」<sup>181</sup>1934 年柯爾達創作了〈一個宇宙〉(A Universe, 圖 3-7)，這是一件馬達驅動的活動雕刻，此作品曾經吸引了大科學家愛因斯坦(Albert Einstein, 1879-1955)凝視了 40 分鐘之久，<sup>182</sup>當柯爾達被告知愛因斯坦花了如此長的時間看著〈一個宇宙〉的 90 個獨特的循環(Cycles)，他非常高興。人們雖然不容易理解  $E=mc^2$  的方程式，但卻能輕易全神貫注地欣賞柯爾達的活動雕刻。<sup>183</sup>總之，柯爾達嘗試將天文學表現在藝術作品中，這些 1930 年代所創作的許多活動雕刻和靜態雕刻的意象，其實是來自於太陽系或宇宙天體運行的意象。<sup>184</sup>有時連柯爾達本人對於自己活動雕刻的詮釋，也是始終離不開自己的天文學的術語。

### 活動雕刻的星座系列

這樣的宇宙天體主題，在 1940 年代初期，甚至直接以星群或星座等名稱來爲活動雕刻命名，而出現了「星座」系列。柯爾達曾說：「我設計了一種由小硬木塊組成的新藝術形式，雕刻成不同形狀，有時候上色，……我決定將這些物件稱爲星座(Constellations)。」<sup>185</sup>例如 1942 年的〈星座〉(Constellation, 圖 3-8) 和 1943 年的〈動態星座〉(Dynamic Constellation, 圖 3-9)。星座系列的表現形式，其實是與有著平面葉片的風力驅動的活動雕刻相似，只是表現的手法和材質是將手工的切割木塊，固定在金屬線的末端，部份木塊上色，但未著色的木塊更多，因此星座系列屬於金屬線及木頭的結構物(Wire-and-Wood Construction)，這種風格有著

<sup>180</sup> Quoted in Lipman, 76. "The drawing makes it easy to imagine that the little black circles could come together as parts of a Calder mobile."

<sup>181</sup> Quoted in Prather, Marla., Alexander S. C Rower., and Arnauld Pirre, *Alexander Calder 1898-1976*, Washington: National Gallery of Art, 1998:60. "As a trained engineer, Calder was in a better position than most to call upon the model of modern science as a paradigm for his art."

<sup>182</sup> Horn, Miriam., "Sculpture that Won't Stay Still.", *U.S. News & World Report*, Vol. 124, Issue 13 (4 June 1998)

<sup>183</sup> Tuchman, Phyllis., "Calder's Playful Genius.", in *Smithsonian*, 32.2(May 2001):82.

<sup>184</sup> 在 1930 年代左右，外太空的未知世界吸引著當時人們的興趣，冥王星的發現是當時的大新聞

<sup>185</sup> Quoted in *Constellations* 2003, National Gallery of Art, Washington D.C., 12 Jun. 2003 <<http://www.nga.gov/exhibitions/calder/realsp/constellations.htm>> "I devised a new form of art consisting of small bits of hardwood carved into shapes and sometimes painted, between which a definite relation was established and maintained by fixing them on the ends of steel wires.... I decided these objects were to be called "constellations.""

不同的形式變化。在結構上近似是活動雕刻的結構，原本屬於活動雕刻的葉片變成了木塊，並試圖呈現星群的意象，每個木塊成了一顆星星，有時反倒像是一個宇宙的機械模型。

約在同一時間，米羅也創作出他最典型作品「星座」系列，其中有許多美學特質相似於柯爾達的活動雕刻，以 1940 年的〈雜耍的舞者〉(Acrobatic Dancers, 圖 3-10)為例，畫面中有許多線條交織連接而成的抽象形體，部份的形體平塗了紅、黃、紫、黑、白的顏色。柯爾達和米羅，有著相近的線條運用，相近的色彩計劃和平塗法，相近的宇宙天體意象，相近的抽象性質，只是米羅探索著二次元的平面視覺效果，而柯爾達探索著三次元的實體物件及其運動的效果。不禁令人聯想到這是米羅的星座系列對柯爾達所造成的影響。

柯爾達 1957 年曾對告訴羅德曼(Selden Rodman, 1909-)他對於「十八世紀展示行星系統的玩具」(Eighteenth Century Toys Demonstrating The Planetary System)感到興趣。<sup>186</sup>雖然不能確定柯爾達對哪一件作品感到興趣，但比較同時期十八世紀馬丁(Benjamin Martin)所製作的〈行星儀〉(Planetarium,圖 3-11)，可理解十八世紀對太陽系的基本看法。模型中間金球是太陽，周圍的球體是地球等行星，左下方的把手將可以轉動軸承，帶動太陽系的運轉。這樣的模型與活動雕刻是有可類比的相以處。模型中支持行星的臂桿，相當於活動雕刻金屬線槓桿；模型中的行星球體，則相當於活動雕刻葉片；三腳的模型底座，相當於站立式活動雕刻的基座；而把手和軸承，就相當於風力驅動的活動雕刻中風力所帶來的動力，或者像是驅承驅動的活動雕刻中的軸承。

### 宇宙意象的實際體驗

柯爾達在雕刻中所呈現的宇宙意象，他的經驗性體會更甚於理論性體驗，卡蘭登特(Giovanni Carandente)認為：

更甚於此，在柯爾達的藝術中，藝術家根本是宇宙和可知(The Knowable)間的媒介，且這個傳達是立即的；他並不從世界的形上概念開始，倒是自然界的小秘密、自然界元素的簡單形式、生命的悸動，這樣的可認知的世界成為了他轉換成宇宙意象的起點。<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Prather, 60.

<sup>187</sup> Quoted in Carandente, Giovanni *Calder: Mobiles and Stables.*, New York: New American Library, 1968: 5. "More than ever, in Calder's sense, the artist is the medium between the Universal and the knowable, and communication is immediate. He does not begin with a metaphysical conception of the world. Nature's tiny mysteries, the simple form of nature elements, the throb of life – the cognitive world he transforms into a universal image begins form such things."

柯爾達的抽象雕刻「並不從世界的形上概念開始」，而是從「可認知的世界」開始，例如在巴拿馬運河的航海經驗、馬戲團寫生和拜訪蒙德里安等等，柯爾達的藝術總是來自經驗性的。柯爾達最初對於宇宙的興趣，可能來自他年輕時的航海經驗，1922年6月在亞歷山大號船上擔任鍋爐室的鍋爐工，當船行經巴拿馬運河時，朱紅日落與銀白月出同時在呈現在海平面的兩端，產生令柯爾達難忘的「太陽系的持續性印象」。<sup>188</sup>雖然這一次的景象對柯爾達有極大的震撼，但此次日月同天的「震撼」(Shock)仍比不上蒙德里安的白牆和矩形，柯爾達敘述著：

這個拜訪給我一個震撼，甚至比八年前的經驗有著更大的震撼，當時我在瓜地馬拉海面，看到火紅的太陽正要在一邊落下，而另一邊是看似銀幣的月亮，這次拜訪給我一個使我重新開始的震撼。<sup>189</sup>

## II、生物形式

### 活動雕刻中的動植造形

在植物造形方面，以柯爾達1939年的〈四片葉子和三片花瓣〉(Four Leaves and Three Petals, 圖3-12)為例，可以看出最上端的三個金屬片是代表著花瓣，形成一個花朵。在下方有著四片葉片陪襯。支撐地面的三條金屬線及那條由下貫穿至上方的金屬線，則像是根和莖的部份。1946年的〈S形藤蔓〉(S-Shaped Vine, 圖1-45)則更不易看出植物的特質，在中間可看出有一朵花的形貌，曲線的不斷壘層蜿蜒而上，近以植物藤蔓的意象，也是有機抽象的一種表現。

在動物形式方面，有些活動雕刻非常接近具象的再現藝術寫實風格。例如，柯爾達1957年的〈飛行魚〉(Flying Fish, 圖3-13)以及1948年的〈老鼠〉(Rat, 圖3-14)。這些活動雕刻的動物造形都十分地可愛，也十分地寫實，抽象性還不明顯。1936年的〈象頭〉(Elephant Head, 圖3-15)，是比較接近有機抽象的活動雕刻。1949年〈樹枝上的鳥兒〉(圖3-16)，最接近米羅風格有機抽象，挖了兩個洞的葉片，聯想到三隻棲息樹上的鳥兒露出一雙眼睛。

柯爾達在1939年接受紐約現代美術館的邀約，製作了〈龍蝦捕捉器與魚尾〉

<sup>188</sup> Quoted in "Looking Poised and Cheerful", *Economist*, 322.7752. (28 Mars 1992) ".....with a lasting impression of the solar system."

<sup>189</sup> Quoted in Carandente, 14. "This visit gave me a shock, A bigger shock, even, than eight years earlier when, off Guatemala, I saw the beginning of a fiery red sunrise on one side, and, on the other, the moon looking like a silver icon. This one gave me a shock that started things."

(Lobster Trap and Fish Tail,圖 3-17)，這是他第一件受委託製作大型戶外活動雕刻，共有 289.6 公分寬。這件作品有著擬生物的造形，就上方的魚而言，鋼片的亮麗原色，好似活潑的熱帶魚，而如同柯爾達以兩個圓直角相交當作球體的情形一樣，這雙魚是以大小不等的鋼片的直角相交當成魚的身體，取代原本具有量塊感的魚身；魚網捕捉器則由一條條的鋼線來界定其空間範圍；原本應是鋼線的連接線，被串接好的金屬圓環所取代，一個個的金屬圓環好似水中氣泡，令人感覺到魚群的呼吸。最後那些抽象的造形，則令人聯想到是由魚尾的形狀簡化而來，由下至上漸層性地依次縮小，在視覺上像是影格觀念的運用，似魚兒自在地游住上方逐漸遠離觀者，魚兒的連續動作被忠實紀錄下來，在視覺上也成功表現出運動幻像。當微風吹起，第四維度的時間完全導入，整個活動雕刻真正運動了起來，像是魚網捕捉器追逐捕捉游動的魚群，這是一場永不停歇的追逐。

### 柯爾達對於米羅與阿爾普有機抽象造形之嘗試

藝術史家羅瑞(Lowry Bates,1923-)在名著《視覺經驗：藝術導論》(*The Visual Experience : An Introduction to Art*)談到：

我們立即將我們的注意力從米羅的油畫轉移到柯爾達的活動雕刻，會使我們感覺到這些被畫出來的形狀都突然被捕捉住了。它們原先的自由運動現在似乎受到了控制和指導，……那些被畫出來的形狀，現在變成了存在於物理世界的金屬形狀，並受到機械律的支配。<sup>190</sup>

羅瑞在文中提及的活動雕刻是以〈龍蝦捕捉器與魚尾〉(Lobster Trap and Fish Tail,圖 3-17)為例，由此可以看出柯爾達對於米羅的擬生物的(Biomorphic)造形和著迷，這種擬生物的造形伴隨著柯爾達一輩子，我們將米羅的畫作與活動雕刻做比較，活動雕刻簡直就是把米羅的畫從二次元變成四次元了，活動雕刻的純色運用，幾乎與米羅同出一轍，如果再比對柯爾達的油畫，例如〈軟體動物〉(Mollusks,圖 3-18)，令人感覺到像是阿米巴原蟲在蠕動，發現有很濃厚的米羅風格。拿索郡立藝術博物館(Nassau County Museum of Art)甚至在 1998 年為他們舉辦雙人聯展，並且出版圖錄《柯爾達與米羅》(*Calder and Miró*)，<sup>191</sup>甚至當時的文章直接以《柯爾達活動雕像是活生生的米羅抽象》(*Calder's Mobiles are Like Living Miró*)

<sup>190</sup> Quoted in Lowry, Bates, *The Visual Experience : An Introduction to Art* , Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1966:225 “Immediately to shift our attention from the painting by Miró to the mobile by Calder (fig180) is to make us feel that these painted shapes have suddenly been taken captive. Their previously free motion now seems controlled and directed. ....what are painted shapes have now become metal shapes existing in the physical world and subject to its mechanical laws.”

<sup>191</sup> Schwartz, Constance. and Franklin Hill. Perrell, *Calder and Miró*, N.Y.: Nassau County Museum of Art, 1998.

*Abstraction*)為標題。<sup>192</sup>

這種擬生物的造形若是表現在柯爾達的靜態雕刻，例如 1942 年小模型作品〈*Funghi Neri*,圖 3-19〉，就成為了藝術理論家凱勒賀(Patrick J. Kelleher)所稱呼的「擬獸的外觀」(Zoomorphic Guise)，像是史前獸形生物(Prehistoric Creature)一般，<sup>193</sup>像是原始獸類伸伸懶腰，形成了另一種動感。在柯爾達早期的馬戲團系列中，已經有擬人的(Anthropomorphic)、擬獸的(Zoomorphic)的造型了，活動雕刻和靜態雕刻的抽象形式，仍然保有著外在自然界和生物界的形象，成為了擬生物的機器(Biomorphic Machines)，有時接近半抽象(Semi-Abstract)，有機造形的抽象雕刻很容易令人有如此的聯想，與蒙德里安的純粹幾何抽象仍有很大不同。

此外，柯爾達也嘗試過阿爾普的有機造形元素，例如 1936 年的〈*橙色板子*〉(圖 3-20)，與阿爾普的浮雕作品相似。不但都是有機造形，而且將顏色平塗在有厚度的物件上，形成彩色浮雕的效果。況且阿爾普還是柯爾達「靜態雕刻」的命名者。有機形狀常會出現不規則形狀(Irregular Shape)，創作者能自由發揮造形特色。

#### 活動雕刻的有機抽象造型中的自然界形式

活動雕刻的有機抽象造型中的自然界形式，原則上可從三方面看出來：

1、金屬線條的暗示，例如：在〈〈在一個球體中的兩個球體〉(Two Spheres within A Sphere,圖 1-32)這件活動雕刻中，金屬線的兩個圓以直角相交，是爲了天體的空間界定。在作品〈四片葉子和三片花瓣〉(圖 3-12)中，支撐地面或貫穿其中金屬線，則像是植物的根和莖部份。在〈龍蝦捕捉器與魚尾〉(Lobster Trap and Fish Tail,圖 3-17)這件作品中，一個個連環串接的金屬圓環好似水中氣泡，魚網捕捉器也是由金屬線也加以暗示。

2、活動雕刻的葉片形狀是以幾何的和有機的形狀爲主，幾何的形狀主要有圓形、半圓形或球體爲主，有著宇宙星體的隱喻。偶而有三角形和不規則四邊形。有機的形狀是一種自由形式(Free-Forms)，有生物變形的(Biomorphic)、類植物造形、彎月形、卵形(Ovoid)、帆形等等，這些自由裁切的形狀(Cut-Out Shape, Machine-Cut Shape)，並非完全與外在世界沒有關聯，因此葉片頂多是半抽象而已。雖有少數的幾何形狀(Geometric Shape)，整體來說，活動雕刻應屬自由與

<sup>192</sup> "Calder's Mobiles are like Living Miró Abstraction", in *New York World Telegram*, February 15, 1936.

<sup>193</sup> Kelleher, Patrick Joseph., *Living with Modern Sculpture, the John B. Putnam, Jr., Memorial Collection*, Princeton, N.J. : Art Museum, Princeton University, in association with Princeton University Press, 1982: 29

有機形狀(Organic or Free Form Shape)，有著抒情抽象的詩意。

3、活動雕刻的結構和運動方式：活動雕刻的樹枝狀結構，固可視為抽象，但也正好相近於植物枝脈結構。可是一旦活動雕刻運動起來，環繞著懸掛點而旋轉，近似天體運行方式，隱含著與外在宇宙世界的關聯。

### 活動雕刻的抽象價值

活動雕刻的抽象性也引起法國哲學家沙特(Jean-Paul Sartre)的注目，沙特為1946年在巴黎卡賀畫廊(Galerie Louis Carré)的展覽目錄寫序言，沙特寫說：

但大多數柯爾達所創作的構成體不是自然的模仿，我不知道任何比他的作品更不虛偽的藝術。雕刻暗示運動，繪建暗示深度或光，活動雕刻則不暗示任何事，它捕捉真正活生生的運動並形塑他們。活動雕刻沒有任何意義，它讓你想到的僅僅是他們自己，他們是全部；他們是絕對者。<sup>194</sup>

柯爾達活動雕刻並不模仿自然，「不是自然的模仿」意謂傳統藝術強調的「相似性」(Resemblance)不再是重要的角色，重要的是「圖像」(Image)本身。西方自希臘哲學家柏拉圖和亞里斯多德以降的藝術模仿(Imitation)理論主宰西方藝術兩千多年，貢布里希(E. H. Gombrich, 1909-2001)認為西洋藝術史是一個趨於尋找擬真的模仿過程，創新技巧的目的在於希望能更加神似。但十九世紀末以後，藝術史的抽象典範已逐漸取代模仿理論(再現論)的典範了。柯爾達也接受了這樣的典範轉移。活動雕刻要更誠實地表現自己，以自身為全部，以自身為絕對者，呈現自我的本質性價值，表現純粹自我。柯爾達的活動雕刻，具有「非再現」藝術的特質。

<sup>194</sup> Quoted in Sartre, Jean-Paul, The Mobiles of Calder 12 June. 2003 <[http://www.calder.org/SETS\\_SUB/life/texts/life\\_texts\\_sartre46\\_con1.html](http://www.calder.org/SETS_SUB/life/texts/life_texts_sartre46_con1.html)> From Valentine, Curt and Buchholz Gallery, Alexander Calder New York. Exhibition held 9-27 December 1947. Essay translated reprint of Carré 1946. 法文原文為 Mais la plupart du temps il n'imité rien et je ne connais pas d'art moins menteur que le sien. La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien: il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes: ils sont, voilà tout; ce sont des absolus. 英譯為 But most of Calder's constructions are not imitative of nature; I know no less deceptive art than his. Sculpture suggests movement, painting suggests depth or light. A "mobile" does not "suggest" anything: it captures genuine living movements and shapes them. "Mobiles" have no meaning; make you think of nothing but themselves. They are, that is all; they are absolutes.

## 第二節 形式與材質

### I、形式特色

#### 活動雕刻的色彩計劃

活動雕刻的形式要素中，除了時間和空間表現外，色彩計劃也是重要的一環。柯爾達的活動雕刻最喜歡使用的顏色是紅黃藍三原色與黑白二色，有時再加上橙色，不過其中又以黑、白和紅色使用最多。在色彩的使用上，柯爾達說：

我限定自己使用黑白色，因為黑白最為分明，而紅色與這兩個顏色(黑白色)是最為對立的，其他的第二次色(secondary)色和中間色調共會混淆清晰度。<sup>195</sup>

以 1969 年的站立式活動雕刻〈印第安羽毛〉(Indian Feathers,圖 3-21)為例，懸掛在槓桿上的葉片顏色，由上而下正好是白、黃、藍、黑、紅五個顏色，呈現豐富的色彩。塗著顏色的葉片是活動雕刻最醒目的一環。使用二次元平面葉片，使得活動雕刻也有平面繪畫的可繪畫性，可隨意塗上自己喜愛的顏色。不過並不是每一件作品都用了這麼豐富的顏色，有時柯爾達更偏好單一顏色，例如〈S 形葡萄藤〉(S-Shaped Vine,圖 1-45)為純黑色，〈國際活動雕刻〉(International Mobile,圖 0-2)為純白色，1959 年的〈大紅〉(big red,圖 3-22)為純紅色，其中紅色是柯爾達最喜歡的顏色，不論在油畫或雕刻，處處可見紅色的使用，柯爾達說：「我愛紅色愛得不得了，恨不得將所有東西都漆成紅色。<sup>196</sup>」。紅色總令人感到神采奕奕，或許是柯爾達鍾愛的原因。1956 年柯爾達創作了〈山巔上的六個小點〉(Six Dots over A Mountain,圖 3-23)，置放於賀須宏博物館(Hirshhorn Museum)的戶外，整件作品全部塗上藍色的活動雕刻，這樣的色彩計劃在柯爾達的活動雕刻乃至靜態雕刻都十分罕見。

柯爾達對於這些色彩計劃的堅持，有時也得不到計劃委託者的認同，美國建築大師萊特(Frank Lloyd Wright, 1867-1959)曾委託柯爾達製作一個大型黃金活動

<sup>195</sup> Quoted in Calder: *Capturing Movement*, 2003, UNESCO, 9 Jun. 2003 <[http://portal.unesco.org/en/ev.php@URL\\_ID=10552&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php@URL_ID=10552&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)> from “Calder: *Capturing Movement*”, *The New Courier* No 2, April 2003

“I have chiefly limited myself to the use of black and white as being the most disparate colours. Red is the colour most opposed to both of these – and the finally, the other primaries. The secondary colours and intermediate shades serve only to confuse and muddle the distinctness and clarity.”

<sup>196</sup> Quoted in Lipman, 53. “I love red so much that I almost want paint everything red.”

雕刻，準備懸掛在新古根漢博物館(New Guggenheim Museum)的圓屋頂上，但柯爾達卻要堅持要將它塗成黑色的，於是柯爾達喪失了這一個機會。<sup>197</sup>萊特與柯爾達同為美國藝術界的先鋒與大師，卻在藝術的委託案上意見相佐，也令人值得玩味。

福克納(R. Faulkner)指出：柯爾達選擇黑、白和紅色在神經學上是合理的選擇。因為「運動」活動雕刻最重要的元素，但是當我們觀賞一幅彩色抽象畫的時候，腦部中專門處理顏色區域的活動便增加，專門處理運動的區域的活動便減少。<sup>198</sup>活動雕刻的黑、白和紅色，彼此間的色彩對立分明，會使處理顏色的腦部區域的活動不會太大，進而幫助專司處理運動的腦部區域活動增加，使運動成為活動雕刻作品之主題。也就是說這樣的色彩計劃其實是有生理學上的基礎，而且能凸顯活動雕刻的動態表現。

這種色彩計劃其實在柯爾達其他類型的作品也可以見到。1956 年的〈聖多斯〉(Santos,圖 3-24)，這是一件畫在白色膠合板(Plywood)上的油畫作品，中間的黑色主體是個擬生物的造形，周圍的似帆形的形體塗上了紅、藍、黃和黑色。由此可以看出柯爾達不論是平面繪畫或立體的雕刻，都有同樣偏好於純色和原色的色彩計劃。在這件〈聖多斯〉的油畫中，這種似帆形的平面形體正是活動雕刻的葉片經常使用的形狀。另外，柯爾達靜態雕刻的色彩計劃與活動雕刻相似，但更為單純，靜態雕刻所使用的顏色幾乎是非紅即黑。例如〈弗朗明哥〉(Flamingo, 圖 1-51)，整件靜態雕刻都著上是大紅顏色。而〈Funghi Neri,圖 3-19〉，則是以全黑的方式呈現。

從藝術史的角度來說，柯爾達其實延續了蒙德里安常用的「斯巴達式的調色盤」(Spartan Palette)形式，蒙德里安在 1921 至 1925 年間創作的〈構圖 II〉(Tableau II,圖 3-25)，在構圖上只用水平線、垂直線及其組合而成的正方形與長方形，色彩則是紅黃藍三原色與黑白二色。蒙德里安的典型風格是透過純粹的色彩與線條的純粹關係來實現純粹的美；柯爾達的活動雕刻也是透過槓桿的金屬線條，加上葉片的純色色彩，自由隨風擺動，表現出純粹之美，正如 1932 年寫給杜象的信中所言，柯爾達所要表現出的是「移動的蒙德里安」(Moving Mondrians)。<sup>199</sup>

<sup>197</sup> Kostka, Robert. The Mobile and Stabile Alexander Calder, Meridian, 12 Jun.2003 <<http://www.meridiangallery.org/MGNcalder.htm>> from Robert Kostka "The Mobile and Stabile Alexander Calder", Meridian Notes Vol. 1, No. 1, 4 Sept. – 1 December 1998.

<sup>198</sup> Zeki, Semir 著、潘恩典譯，腦內藝術館：探索大腦的審美功能，初版，臺北市：商周，2001：175.

<sup>199</sup> Quoted in "Alexander Calder", Arts World, n.d., TV Channel 199 on Sky Digital, 26 Sep. 2003 <<http://www.artsworld.com/art-architecture/biographies/a-c/alexander-calder.html>> From Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, 1990 Oxford University Press, 1996 "…in a letter to Duchamp written in 1932 he spoke of his desire to make 'moving Mondrians'."

柯爾達熟識的米羅也偏好原色和純色的使用，米羅的 1939 年油畫〈夏天〉(Summer,圖 3-26)為例，如同柯爾達和蒙德里安一樣，米羅也喜歡使用紅黃藍三原色與黑白二色。但米羅的有時會更加多樣化，會再加上綠、橙或紫等顏色。呈現較為豐富且複雜的色彩和圖像。其實早在野獸派時期，紅、黃、綠、青等強烈原色和純色的色彩早已被廣泛使用，並成為野獸派的特色之一。這樣的純色乃至平塗法的使用其實又可以追溯至印象派的色彩運用。文藝復興以來的畫家，為了配合明暗法，使得對象周圍的色彩總是不斷地在改變。而印象派則根據了光譜色(Spectrum)和補色的運用，將對象物轉換成色彩的組合，所有的東西沒有質感上的差別，一切只是色彩。

在色彩的使用上，文藝復興以來的明暗法的色調畫法，在典範的轉移中，在二十世紀成為了原色和純色的典範。只不過柯爾達將平面的、顯眼的原色和純色加以立體化、動態化了。活動雕刻成為飛翔的動態色彩。這樣的純色典範也與時代科技有關，到了二十世紀的工業時代，如合成染料的完成、人工塗料的出現，最純粹的強度(如純色)更容易取得。加上當代抽象藝術的崛起，色彩不再是對象物的附屬角色，色彩的附屬性已被壓到最低限度，於是純色越來越受到重視。

#### 現成物的色彩與形式原理的應用

活動雕刻的葉片材質引除了常見的鋁和鋼之外，但有時葉片也會改用木頭、玻璃碎片、塑膠、玻璃、硬紙板、陶磁碎片等其他材質來替代，例如 1950 年的〈無題〉(Untitled,圖 3-27)和 1948 年的〈有鱗的魚〉(Finny Fish,圖 3-28)，材料有陶器碎片(Pottery Shards)、玻璃碎片(Glass Shards)、塑膠玻璃(Plexiglass)、開罐器、釘子、碗和各種現成物等等，因此更多出了褐色、乳白、淺綠、淺藍等等發現物(Found Object、Found Materials)或現成物(Readymades)顏色。在色彩的表現上，也可以看到木頭或金屬等主要材料的本來顏色。例如在星群系列中，有許多未著色的木頭，因此也有木頭的本來色。1941 年的〈鋁葉，紅柱〉(Aluminum Leaves, Red Post,圖 3-29)，在大紅紅的柱子上，懸吊了活動雕刻，葉子和臂桿都未著色，呈現出金屬線和鋁片的銀白色。

活動雕刻也經常運用藝術「形式原理」(Principles of Forms)，柯爾達的色彩計劃以三原色和純色，形成「對比」的原則，使用單色時，又形成「和諧」與「單純」。「漸層」(Gradation)也是柯爾達經常使用的原理之一。例如 1932 年的〈有紅色圓盤的物件〉(Object with Red Discs,圖 2-39)，反覆出現的五個紅色圓盤，由上而下、由大而小的排列，形成漸層的美感。支撐及懸吊紅色圓盤的金屬線也由上而下、由長而短的形成漸層。《附錄 C》的〈陣雪〉(Snow Flurry,圖 C-1)，觀者

可以看到白色的圓盤形成四個由大至小的漸層，此外，規律地變化的金屬線和葉片也形成了「節奏」感。1941年的〈一種來自日本的效果〉(Un Effet du Japonais)，它一條條的金屬直線形成近似「反覆」(Repetition)和「漸層」的效果。《附錄D》中，〈表演的海豹〉(Performing Seal)，則以一定的「比例」關係來自我複製。樹枝的結構和隨風而起的運動，則將活動雕刻「統一」起來。

## II、材料特質

### 活動雕刻的材料選擇

活動雕刻的葉片全部懸掛在細棒、金屬線上，所有的部件都因而扣緊在一起；懸掛在槓桿上的金屬葉片可承受風力，來產生動力，它的功能就像是帆船上的帆布一樣，陣風吹動帆布而使帆船運動，氣流吹動葉片而使整個活動雕刻運轉。爲了得到最大的風力的受力面積，這些葉片大都是平面二維的造形。葉片的選擇與製作，對於活動雕刻的成敗有著極重要的關鍵角色，若要很容易運動，選擇容易運動的材料(Motionable Materials)是很重要的。容易運動的金屬材質中，鋁是很合適的材料，質量輕展延性又好。而且質量必須要輕，受風的面積要大，根據牛頓的第二運動定律，在相同的力量之下，質量愈小則加速度愈大，小質量大面積的葉片可以使活動雕刻產生更微妙的變化。輕微的重量卻可以使活動雕刻的物理組態(Physical Configuration)展開成大空間，擺脫雕刻笨重的刻板印象，有時活動雕刻還給人輕盈和庸懶的感覺。

不過對於較大型的公共藝術的戶外活動雕刻，爲了堅固性和安全性的考量，鋼鐵則是合適的選擇，可以在戶外承受風雨以及觀眾的觸摸。除了以此這些多樣化的葉片材質與造形之外。在少數情況下，有些部份的節點會連葉片也沒有，例如1941年的〈無題〉(Untitled,圖 3-30)所示，甚至有時全部的節點都沒有懸掛葉片，如〈N階自由的活動雕刻〉(Mobile at N Degrees of Liberty,圖 3-31)所示，只剩下金屬線的骨架。此時的活動雕刻已經樣式化了，僅取其「形」而已，雖然不能隨風轉動，但能保有活動雕刻的造形美感。

柯爾達大型戶外的活動雕刻和靜態雕刻標記著鋼鐵時代的來臨，鋼片最主要的材料，具有特別的堅固性和可塑性。但是新材料使用，在藝術史或社會上並非一開始就廣爲人們所接受，其實早在十九世紀末，艾菲爾鐵塔(Eiffel Tower)就宣示鋼鐵時代的來臨，但在傳統雕刻的觀念上，鐵總是被認爲是低下卑微的材料，

不如大理石和青銅來得高尚，所以艾菲爾鐵塔建立之初，被認為是一個醜陋的大怪物，但二十世紀的藝術家繼續向此一觀念挑戰，終於建立了雕刻藝術上的「鋼鐵時代」。

金屬是柯爾達最常使用的材質，里德(Hubert Read,1893-1968)談到了使用金屬的好處，他說：

一般而言，金屬有某種獨特的性質，它們是易於塑鑄的(Ductile)，意指它們可以拉長為金屬線；它們也是可鍛的(Malleable)，意指它們可以藉由錘打來使之成形，它們也可以被熔化和澆鑄，或壓成事先決定的(Predetermined)形狀。<sup>200</sup>

各種新材質的出現，因此切割、焊接、螺絲拴住、黏貼、懸掛等各種新的雕刻方法也紛紛出籠，當代的觀眾早已見怪不怪，也逐漸接受這樣的新技法，這需要歸功於柯爾達等當代藝術家的諸多貢獻。材質潛能中所先存在的可能性，大大改變雕刻面貌。而鋼鐵和各式金屬物在雕刻的使用，使得焊鐵技法也應運而生，畢加索和剛薩雷茲(Juan Gonzalez)等開創的焊接金屬的方法，宣示雕刻材料已到了鋼鐵的時代。「這樣的基本改變，不僅僅是在材料，也在藝術本質上有了改變，自從青銅的雕刻技術被發明以來，由於太過久遠，以致於不再屬於歷史領域，而屬於神秘的領域。」<sup>201</sup>另外，史密斯(David Smith,1906-1965)也是以焊接方式來取得雕刻結構上的平衡。<sup>202</sup>柯爾達繼承這種加法式的雕刻技法與觀念，但不採取焊接而改用扣件來組合，或許這種方法能讓他更發揮機械工程的能力，這種加法的技法與觀念非常適合 20 世紀中期雕刻家們的趣味和氣質。

### 新材質和現成物使用

除了木頭、青銅和鋼鐵等原生的材質之外，柯爾也喜歡運用現成廢品等中介的媒材來點石成金，將它轉換成雕刻的一部份，在他小時侯，常被視為「清道夫」(Scavenger)或「拾破爛者」(Junkman)，因為他收集了繩子、木頭、玻璃和石頭等家庭廢品。<sup>203</sup>而將這些東西加以廢物利用，已經展露他對材料的敏感度。柯爾達

<sup>200</sup> Quoted in Read, 245. "Metals in general have certain unique qualities – they are ductile, which means that they can be drawn out into wires, and they are *malleable*, which means that they can be shaped into form by hammering, and they can be melted and cast, moulded into predetermined shapes or pressed."

<sup>201</sup> Quoted in Hughes, Robert, "The Iron Age of Sculpture", *Time*, 141.18 (5/3/93): 63 "...It signaled the first basic change in not only the materials but also the nature of the art since the invention of bronze casting, which occurred so long ago that it belongs to the domain of myth, not history."

<sup>202</sup> Strong, George M., *The Late Sculpture of David Smith*, Diss. Syracuse University, PhD, 1999.

<sup>203</sup> "Looking Poised and Cheerful", *Economist*, 322.7752.(3/28/1992) "...he got called "Scavenger" because he collected the household's left-overs of string, wood, glass and stone." 或

捨不得把他雕刻的廢金屬碎片丟棄，他說：「你總是可以發現使用金屬碎片的新方法，所以它就不再只是碎片了。」<sup>204</sup>例如「一個年輕人的肖像」(Portrait of A Young Man)就是以舊金屬碎片完成的，他又說：「我認為一位藝術家應該隨著他對材料的尊重來創作他的作品。」<sup>205</sup>他也經常使用現成物(Ready-made)來表現，不論是手飾、現具或活動雕刻都可以見到現成物的使用。

柯爾達充份運用了金屬的可能性，藝術家要去順從材料本身的特色，而不是去支配它。柯爾達不但發揮了金屬線雕刻的特質，也運用了螺栓拴緊(Bolted)各部件(Component Parts)的技術，其中還配合使用各式的扣件或夾具(Fastenings and Fixings)，但柯爾達較不使用焊接(Welded)的技術。再加上金屬可以切(Cut)、可以塑鑄的(Ductile)、可以鍛的(Malleable)、可以橫樑(Rib)支撐……。這些金屬材料的優點，是大理石和青銅所無法比擬的，所以雕刻家開始注重線條與平面的表現方式，放棄了連續性表面，構思空間的開放性，捨離了固體的封閉性，加法式的雕刻在二十世紀顯得日趨重要。柯爾達發現存於金屬鋼鐵中的形式優點，將之成功運用在雕刻上。

比柯爾達更晚的瑞士動態藝術家丁剴利的作品利用廢鐵拼湊物，並配合馬達轉動之聲音音效，來回轉動著。例如 1974 年丁剴利於美國印第安那州的哥倫布市(Columbus, Indiana)所創作的動態雕刻作品〈混沌一號〉(Chaos I,圖 3-32)，約有三十英尺高七公噸重，作品有一大部份是廢鐵等廢棄物的再利用。而始於西元 1950 年代，在 1960-1970 年代時成爲全球性藝術運動的「集合藝術」(Assemblage)又叫做「廢物藝術」(Junk Art)，這類藝術創作是把生活週遭能發現或撿拾的消費文明，如廢棄的物品、機械的零件殘片等等，湊合在一起而成爲立體作品的一種藝術。這些觀念都可以在柯爾達的活動雕刻找到相近的美學理念。現成廢品的再現用，在藝術史上可以再追溯至杜象的現成物。後來此一觀念一直發展成爲「物體藝術」(Object Art)。<sup>206</sup>藝術史上的「物體藝術」是以藝術家不以傳統的畫布、顏料、大理石或青銅等材料來創作，而是直接以日常所見之物來創作，包括有工業的加工製品或自然界的現成材料。評論家羅茲勒(Willy Rotzler)在《物體藝術》(Objektkunst)說：

---

Hughes, Robert "The Merry Modernist", *Time Canada*, 151.18(05/11/1998): 65 ".....always a junkman of bits of wire and all the prettiest stuff in the garbage can."

<sup>204</sup> Quoted in Lipman, 12、71. "You can always find new ways to use scarp mental so it isn't scarp any more."

<sup>205</sup> Quoted in Lipman, 46. "I feel an artist should go about this work simply with great respect for his material."

<sup>206</sup> 物體藝術是指以物體本身爲藝術品、物體爲藝術品之一部份，或者以物件爲原型，所做的相關延伸意義。。

藝術家和物體的心靈關係，還造成此種現象：幾百年來藝術和自然，和可見可摸的現實的關係一直持續，直到十九世紀末，這種關係才愈來愈緊張，最後受到干擾。……由於藝術不再再現這可見的事實，它同時意味，對藝術的媒介愈來愈感興趣，物體「抽象化」的出現，甚至變成純粹的「非物象」……最後是「相」(Schein)的藝術世界。<sup>207</sup>

二十世紀初期，藝術形成「抽象化」和「非物象」，乃至只是成為「相」。現實世界離藝術家愈來愈遠，也離觀眾愈來愈遠。於是有藝術家開始尋找新的現實，他們不願走回頭路，所以必須創作新的現實。羅茲勒又說：

他們不願只是呈現，而要製造；要製造就必須要有材料，並且相信材料是新的現實，它就是藝術的現實。立體派的「貼紙」，也就是拼貼，是畢卡索和布拉克(G. Braque)從 1912 年開始做的，他們把藝術陌生的材料帶進來。而杜象的「現成物」，用找來的物體，使藝術具有物體性格。<sup>208</sup>

「陌生的材料」和「現成物」的觀念的確影響了當代藝術的面貌。這些觀念的延伸，使得雕刻出現了「堆積」、「壓縮」或「裝置」的新手法，發現物(Found Object)、垃圾、乃至於人體也納入了雕刻的範圍。使得雕刻愈來愈不像雕刻了。二十世紀的藝術家大量地運用現成的實物，有些是把實物裝置放在藝術品中，成為作品的一部份；有些則被現成實做一些加工處理；有些直接稱之為藝術品，藝術家總是不斷地發掘各種新的美學可能性。羅茲勒認為：「它至少暫時解決了藝術不斷出現的一個重要問題：在不斷轉型裡，藝術與現實之間的關聯。」<sup>209</sup>

長期與柯爾達合作的評論家史威尼提出柯爾達對材料的另一個態度，就是「避免過度精湛技藝會破壞」。史威尼指出：隨著布朗庫西的腳步，處理雕刻的精湛技藝已讓步於最不加修飾的樸素和率直。正統雕刻材料，如金屬、木頭和石頭，再次被使用來顯示他們獨特的屬性，而不必相互模仿。跟隨布朗庫西之後的更年輕的藝術家之中，我們發現了柯爾達，就像摩爾一樣，「總準備與他的材料一起分享作品的功勞。<sup>210</sup>」柯爾達使用的典型材料是金屬，金屬的大量使用是工業社會來臨的象徵。他總是一直避免塑造(Modeling)而傾向於直接處理，如切割、以錘子塑造或一件一件的組合裝置起來。這樣方法促進了在他作品中形式的簡

<sup>207</sup> Rotzler, Willy 著，吳瑪琍譯，物體藝術 Objektkunst，台北：遠流，1991：13。

<sup>208</sup> Rotzler, 13.

<sup>209</sup> Rotzler, 14.

<sup>210</sup> Quoted in Sweeney, James Johnson. "Alexander Calder." Calder Foundation. n.d. 2003 Calder Foundation 9 Jun. 2003. <[http://www.calder.org/SETS/life/texts\\_sets/life\\_sweeney51\\_set.html](http://www.calder.org/SETS/life/texts_sets/life_sweeney51_set.html)> From Alexander Calder, New York: Museum of Modern Art, 1951. Revised version of catalogue for exhibition held 29 September-28 November 1943 (extended to 16 January 1944). "Always ready to share credit for his work with his material."

化和輪廓的清晰。在與精湛技藝斷絕關係的方向上，他與布朗庫西、阿爾普、摩爾和傑克梅第等人結盟。<sup>211</sup>

### 第三節 輕鬆與舞蹈特質

#### 歡樂與想像的特質

柯爾達在藝術界交往頻繁，頗受歡迎，不論在藝術家或觀眾的眼裡，他都是個詼諧有趣的美國藝術家。學者卡蘭登特(Giovanni Carandente)指出：

雖然馬蒂斯和米羅在當代繪畫中已經轉換實在(Reality)成為象徵的符號(Emblematic Signs)，柯爾達在雕刻中完成了這個轉換，提供了新穎、基本的、純樸的和確定的(Definitive)意義。<sup>212</sup>

柯爾達並不是第一位將對象物的實在轉換成藝術符號的藝術家，但活動雕刻卻是全新的雕刻符號。1974年的〈海景〉(Sea Scape,圖 3-33)，色彩鮮艷的熱帶魚悠遊其中，這些海星等魚類，給人輕鬆與遊戲的感覺。里德說：

柯爾達經常被為超現實主義的雕刻家，雖然他典型的活動雕刻屬於幻想的領域，但是並不符合布賀東將超現實主義視為「純心理的自動性」的定義，更確切地說，它們屬於遊戲的領域，它們是「遊戲本能」的產物，席勒視「遊戲本能」為藝術品的本質自由和本質人性。<sup>213</sup>

柯爾達為與超現實主義的畫家相當密切，除了在柯爾達的作品上可以看到米羅的擬生物造形和星座意象之外，柯爾達與超現實畫家湯吉(Yves Tanguy)也相當密切，湯吉與柯爾達不但共同參展，也成為柯爾達在康乃迪克的鄰居，湯吉在1943年的作品〈穿過鳥、穿過火但不穿過玻璃〉(Through Birds, Through Fire and Not Through Glass,圖 3-34)，有著超現實主義特有的幻想特質。我們其實不難理解，超現實主義者的阿爾普、米羅和湯吉對於柯爾達的影響。活動雕刻有時像是不存在於現實世界的動物、植物或星體，充滿著超現實的想像。席勒視遊戲為人

<sup>211</sup> Quoted in Sweeney, "Alexander Calder."

<sup>212</sup> Carandente, 6

<sup>213</sup> Quoted in Read, *Modern Sculpture* 162. "Alexander Calder is often claimed as a Surrealism sculpture, but his characteristic mobiles, although they belong to the realm of fantasy; do not conform to Breton's definition of Surrealism as 'pure psychic automatism'. Rather they belong to the realm of play; they are products of that 'play instinct' which Schiller identified with the essential freedom, and essential humanity, of the work of art"

的本能，他說人只有在遊戲時才是真正的存在。柯爾達的遊戲態度或許在某個角度上體現了人的存在。凱勒賀(Kelleher, Patrick J., 1917- )也看出柯爾達作品中的超現實特質，他寫到：

儘管柯爾達是由構成主義者所啟發，柯爾達早期的、簡樸的和開放式幾何的作品，是金屬線和剪裁式金屬的構成體，它們卻有著超現實主義者的活潑和異想天開的特質<sup>214</sup>。

活動雕刻所具有的活潑(Animation)和異想天開(Whimsy)的特質，成為活動雕刻受歡迎的原因之一。培爾(Jed Perl)指出欣賞柯爾達作品的三部曲，柯爾達的歡樂與幽默的特質是吸引觀者的第一步，然後活動雕刻還展現的平衡性和抽象力量的美學價值。他說：

起初，人們開始喜歡柯爾達的對觀眾友善的幽默；片刻之後，他們開始體認到他的作品是絕對的、純然的抽象；並且不自在開始出現了，當柯爾達，然而柯爾達所提供平衡的行動和「有看沒有懂」的魔術，而這一切都藉著抽象力與絕對論者的精華來表達。<sup>215</sup>

柯爾達這些不同系列的活動雕刻，充滿著歡樂的、趣味的、喧鬧的、想像的、表演的特質。這些特質在 1920 年代的縮小化(Miniaturized)馬戲團系列(Circus, 圖 3-35)的時期，已經充份表現出來。培爾(Jed Perl)指出這些的馬戲團金屬線雕刻呈現出柯爾達所具有戈爾德伯格(Rube Goldberg)<sup>216</sup>的一面，使我們在第一眼就喜歡上這些作品。<sup>217</sup>金屬線是構成馬戲團系列的主要架構，再配合各式物件材料組成，如軟木(Cork)、木頭、布料、鈕扣等等，就形成了各種角色，內容包括有馬戲表演場、小丑、特技演員及各種動物等等。四肢有可活動的關節使它們可以活動，並懸掛在天花板上的。柯爾達曾於巴爾嫩和貝利馬戲團(Barnum and Bailey Circus)做過素描，對於動物的形態奠下深厚基礎。對柯爾達而言，「動物-行動，這兩個字在藝術上攜手合作著。」<sup>218</sup>其實到了活動雕刻階段的擬生物造形，仍可

<sup>214</sup> Quoted in Kelleher, 29. "Though also inspired by the Constructivists, Calder's early, austere, and open geometric constructions of wire and cutout metal, had a Surrealist quality of animation and whimsy."

<sup>215</sup> Quoted in Pearl, Jed. "Being Geniuses Together", *New Republic*, 218.22. (06 Jan.1998) "Initially, people warm to Calder's audience-friendly humor. After a while, though, they begin to realize that most of his work is resolutely, purely abstract. And here the uneasiness comes in. While Calder is still offering balancing acts and now-you-see-it-now-you-don't magic, this is all expressed in terms of abstract forces and absolutist distillations."

<sup>216</sup> 戈爾德伯格(Rube Goldberg)，是美國卡通畫家，1883- 1970，以展示巧妙但不必要地複雜而頗為荒謬的機械發明而聞名，曾獲一九四八年普立茲獎。

<sup>217</sup> Pearl, *New Republic*, 218.22.

<sup>218</sup> Quoted in Greene, Louise L. "Action Artist", *Appleseeds*, 4.9. ( May 2002) "Animals-Action. These two words go hand in hand in art"

以看到「動物-行動」攜手合作的痕跡。對於空間關係的興趣，可以再追溯到馬戲團系列，當被問到馬戲團的那一點引起了他的興趣，他回應說：「我非常喜歡空間關係，我愛馬戲團的空間，畫過只有帳篷的圖，所有的一切只是寬闊的空間，我一直喜歡它。」<sup>219</sup>1926年，柯爾達的「馬戲團」表演獲得巴黎前衛(Avant-Garde)藝術家的注意，「馬戲團」成爲柯爾達加入巴黎藝術家團體的入場卷，並因「馬戲團」而成名，沙特看了之稱之爲「地方的節慶」。<sup>220</sup>這些「馬戲團」表演甚至被視爲最早的「表演藝術」(Performance Art)，<sup>221</sup>有時柯爾達會配合自己的聲音和表情，十足像個街頭表演者。柯爾達的這些金屬線動物(及諷刺畫)的第一次展覽是在1928年的紐約維阿美術館(Weyhe Gallery)。<sup>222</sup>

柯爾達說：「我要做看起來有趣的東西。」<sup>223</sup>或許這與他有著玩樂的(Playful)性格有關；他的太太露易莎則這麼形容：「他沒有苦惱，他想要讓人們快樂。」<sup>224</sup>有位電視記者曾問柯爾達如何知道作品何時完成？柯爾達開玩笑地說：「當晚餐時間到的時候！」<sup>225</sup>二十世紀的當代藝術家比傳統的藝術家有著更多的自我的滿足與表現，有時不免令人有「不得其門而入」之感。相反的，由於柯爾達本人和其作品充滿著較爲輕鬆與趣味的特質，使得柯爾達像民間藝術(Folk Art)一樣，較容易爲社會大眾所接受。因此我們不難理解爲何他是一位受普羅大眾歡迎的藝術家。即使柯爾達到了55歲時，仍熱衷於當自己的馬戲團導演而玩著大象、小丑等，他的劇作家朋友史帝爾(Miller. Still)說：「隨著馬戲團，他溶入了其中的元素，他是個大孩子。」<sup>226</sup>開創活動雕刻之後，柯爾達繼續運用其想像力，將活動雕刻發展出更多相關的有趣形式和表演風格。在1970年代，柯爾達延續了他早期1920年代對馬戲團動物造形的興趣，在1970年代，他創造了「動物活動雕刻」(Animobiles)，一直到1976年，柯爾達都有這一系列的作品<sup>227</sup>。例如1970年的〈縐摺的金牛宮星座〉(Crinkly Taureau,圖3-36)，柯爾達將牛的頸部以上以鋼片接合成摺紙的形式，塗上黑、白、紅三種色塊，將摺紙藝術巧妙的運用到活動雕刻上

<sup>219</sup> Quoted in Marter, Joan M., *Alexander Calder: The Formative Year*. Diss. University of Delaware, PHD, 1974: 49. "I was very fond of the spatial relations. I love the space of the circus. I made some drawings of nothing but the tent. The whole thing of the -- the vast space -- I've always loved it."

<sup>220</sup> Quoted in Horn, Miriam., "Sculpture that Won't Stay Still.", *U.S. News & World Report*, 124.13 (4 June 1998):10 "...a little local festival"

<sup>221</sup> Anonymous, "Drawing in apace", in *Scholastic Art*, Dec. 1999- Jan 2000.

<sup>222</sup> 這一年他遇到了米羅。

<sup>223</sup> Quoted in Greene, Louise L. "Action Artist", *Appleseeds*, Vol. 4, Issue 9.( May 2002) "I want to make things that are fun to look at."

<sup>224</sup> Quoted in Horn, Miriam., "Sculpture that Won't Stay Still.", *U.S. News & World Report*, 124.13 (4 June 1998):10 "He isn't tormented. He wants to make people happy."

<sup>225</sup> Quoted in Lipton, Mike, "Picks & Pans: Tube." *People*, 49.23.(15 Jun.1998) "When it's dinnertime"

<sup>226</sup> Quoted in Lipton, *People*, 49.23. "...With the circus he was in his element. He was a big kid."

<sup>227</sup> *Alexander Calder: the Artist Who Went for Mobiles*, Mars 1999, 3 Jun, 2003 <<http://www.artcult.com/calder.htm>>

，黑色的身軀和四肢則穩固地站立在地上。<sup>228</sup>

活動雕刻的其他有趣相關的作品還有「活動雕刻飾品」( Mobile Jewelry) 。活動雕刻成爲柯爾達的代表性風格之後，柯爾達創作了一系列「 Mobile Jewelry 」，稱之爲「活動雕刻裝飾品」，主要有耳環、手環和項鍊等裝飾品，有些造形是活動雕刻的縮小版，例如 1953 年所製作的〈耳環〉(Earrings,圖 3-37)，與 1941 年的〈一種來自日本的效果〉(Un Effet du Japonais,圖 3-38)有著相似的活動雕刻結構<sup>229</sup>。另外，柯爾達也製作可以在手掌中把玩的迷你型的活動雕刻，可以吹氣或以雙手撥動來使之運動，呈現一種玩具式的樂趣。例如 1948 年，柯爾達製作了〈露易莎的 43 歲生日禮物〉(Louisa's 43rd Birthday Present,圖 3-39)，共有五件迷你型活動雕刻，可以拿在手掌上把玩。圖 3-40 顯示的是柯爾達正將一個迷你型的活動雕刻放在掌中把玩，並吹氣使之運動。

活動雕刻，由於色彩及運動形式充滿童趣，故受到廣大的小小「藝迷」們的喜愛，有一次在紐約的展覽之後，他開玩笑地說：「我的藝迷郵件多得數不清，而每一位都不到六歲」<sup>230</sup>；既然有這位「大孩子」有這麼多小孩子的支援，童書市場自然也少不了它，兒童書籍出現了《亞歷山大·柯爾達》(Alexander Calder)的介紹書籍。<sup>231</sup>1927 年秋，柯爾達回到美國威斯康辛州與古德工業公司(Gould Manufacturing Company)，爲一系列動物主題的「動態玩具」(Action Toys)製作原型(Prototypes)。玩具公司來大量製造的柯爾達所設計的玩具。

### 舞蹈的特質

除了輕鬆趣味性之外，活動雕刻也有著舞蹈的特質。在活動雕刻之前的運動，早有某種身體語言(Body Language)的表演特質，例如柯爾達 1920 年代的金屬線雕像就有許多是以舞者貝克(Backer)爲主題的。活動雕刻總是多了幾分的隨意，緩慢移動，有點慵懶，不是勁舞，而是優雅的舞姿，展現某種近似身體的語言，有點擬人的特質。活動雕刻藉著周圍空氣流動，而不停地交織出芭蕾舞旋轉的視覺效果，每個活動雕刻的旋轉就像芭蕾舞舞者舞姿一樣曼妙。輕輕地編織著自己

<sup>228</sup> 本以爲這件作品應屬於靜止雕刻的範疇，在相關的文章和柯爾達基金會(Calder Foundation)皆將之歸類爲「站立式活動雕刻的延伸」(Standing Mobile)，可能是因爲在它的四肢和頸部等皆是細長的鋼片，容易產生些振幅較小的擺動。

<sup>229</sup> 但有些飾品的造形，根本沒有活動雕刻結構，隨著身體的走動或晃動，飾品的懸掛物也會隨之搖擺，這些作品只能稱「活動的裝飾品」，但英文名稱仍爲「Mobile jewelry」，Mobile 在此只能被當做形容詞使用。

<sup>230</sup> Quoted in Greene, Louise L. "Action Artist", Appleseeds, 4.9.( May 2002) "My fan mail is enormous—everyone is under 6"

<sup>231</sup> 這書由麥克(Venezia, Mike)所撰寫並繪製插畫。Venezia, Mike., Alexander Calder, New York: Children's Press, c1998.

的舞蹈和戲碼，將最好的一面呈現繪它的舞迷和戲迷，活動雕刻與有機體的關聯似乎更甚於機械。

柯爾達早期的懸掛式金屬線雕刻作品的運動形式已有隨機運動的特質，但還不能令柯爾達滿意。因此某個程度上，風力驅動的活動雕刻是懸掛式金屬線雕刻作品的合理發展，活動雕刻以隨機運動的方式來涵蓋或凸顯它所佔有的空間，這樣的方式與舞蹈有許多相似之處。和舞蹈一樣，活動雕刻有點舞台表演藝術的味道，需要時間的延續(Duration)來達到較完整的審美經驗，每個活動雕刻葉片不斷地獨立轉動和改變姿態，卻又與其他每個葉片產生相互的運動關係，這一點和舞團的演出也有相以之處。柯爾達甚至讓活動雕刻成為舞台表演的主角，例如 1968 年在義大利羅馬的「羅馬歌劇院」(Rome Opera House)，柯爾達舉辦一場名為〈現場創作〉(Work in Progress,圖 3-41)的「芭蕾」表演，共長達十九分鐘，就是以活動雕刻為主角在巨大的彩色背景幕中表演。<sup>232</sup>以芭蕾為主題的動態表演，還包括有 1956 年的〈七姊妹芭蕾表演〉(Ballet of Seven Sisters,圖 3-42)的動態水舞表演。柯爾達說：

隨著機械的驅動，你可以控制事情，就像是芭蕾中的舞術指導一樣，並且加上不同的運動：藉由不同的凸輪(Cams)或其他機械裝置。混合一種或兩種不同的週期真的得到了最好的效果，因為很簡單，因此能夠創造出無限的組合。<sup>233</sup>

柯爾達喜歡在一件作品有出現不同速率的運動，例如 1936 年的動態雕刻〈舞者與球體〉(Dancers and Sphere,圖 3-43)，<sup>234</sup>似乎看到兩位舞者的舞姿，左邊的紅黃色的舞者與右邊藍色舞者，站在不同的凸輪上，並由其他大小不等的凸輪加以控制速率，再由馬達加以驅動，形成另一個「組合的運動」(Composing Motions)。與舞蹈相關的活動雕刻，還有另一種形式，例如 1932 年的〈金屬線活動雕刻〉(Wire Mobile,圖 3-44)，將六個大小相近的金屬環聯結在一起，由中心點向外輻射，在金屬環所形成的空間處則放置有一顆圓球，作品固然可以有金屬線的彈性運動，但乍看之下，不知這樣的作品與舞蹈有何關聯或相似之處。瑪特則指出當時美國已經學習席利瑪(Oskar Schlemmer)所創新的包浩斯舞蹈(Bauhaus Dances)，如圖 3-45 所示，席利瑪的所指導的三角芭蕾(The Triadic Ballet)中的〈螺旋舞者〉(“Spiral” Dancer)，在舞者身軀和頭頂的周圍是彎曲金屬線所形成的大螺旋，在整

<sup>232</sup> Quoted in Lipman, 65.

<sup>233</sup> Quoted in Calder, Alexander. “Mobiles” In *The Painter's Object*, Ed. Myfanwy Wvans. London: Gerald Howe, 1937:64-7. “With a mechanical drive, you can control the thing like the choreography in a ballet. To combine one or two simple movements with different periods, however, really gives the finest effect, because while simple, they are capable of infinite combination.”

<sup>234</sup> 也有文章稱之為「芭蕾活動雕刻」(ballet mobile)，但是很少見到此一稱呼。

齣表演中做出芭蕾舞腳尖旋轉(Pirouette)的舞姿。柯爾達〈金屬線活動雕刻〉在意象上可能取自於此類的舞蹈。<sup>235</sup>

這樣的舞蹈風格或特性，與柯爾達的舞劇佈置的經驗也有關。在 1930 年代，柯爾達為葛蘭亭(Alert E. Gallatin)的舞劇《全景》(Panorama)及《地平線》(Horizon)製作過動態作品，並且認識了舞蹈家瑪莎葛蘭姆(Martha Graham)，柯爾達也為「瑪莎葛蘭姆當代舞蹈公司」(Martha Graham Contemporary Dance Company)和其他劇院設計過移動式的舞台背景(Moving Stage Sets)。另外，柯爾達有一些動態作品的設計草圖，其中大多與芭蕾舞所給予的靈感有關，柯爾達與藝術評論家史威尼(James Johnson Sweeny)之間有著書信往來，柯爾達有時會在書信中告知史威尼自己的創作構想，並且將構想畫在信中，如〈芭蕾-物件〉(Ballet-Object)的設計草圖就是自倆人的通信中截錄的。從〈芭蕾-物件〉和〈芭蕾四部〉(Ballet in Four Parts,圖 3-46)的練習草圖中，顯示出柯爾對芭蕾舞的解讀，並予以編寫符號，再試圖轉換成活動雕刻的語言。

柯爾達的「舞術指導」(Choreographer)的角色，他嘗試結合活動雕刻與芭蕾舞肢體(Choreography)的技巧，而讓他的活動雕刻當舞者，而芭蕾舞者的優雅就成為活動雕刻的重要美學特質。柯爾達說：「活動雕刻是伴隨生命喜悅之舞的一首詩。」<sup>236</sup>柯爾達以舞蹈來比擬活動雕刻的輕盈、輕鬆愉悅與生動。其實，柯爾達從馬戲團系列、活動雕刻、芭蕾物件以及各式奇異的活動雕刻等等，都顯示著表演及歡樂趣味的特質。這些特質是活動雕刻的生命和精神所在，活動雕刻如果無法運動，就像是枯竭的花朵，頓時缺少了許多生命力與活力生動。不斷地隨風運動，在變動中呈現自己，彷彿有著內在源源不絕的「生命衝動」(Élan Vital)。<sup>237</sup>藝術史家里德則視柯爾達的活動雕刻是生動主義(Vitalism)的雕刻，展現了生動的意象(Vital Image)。里德更列出生動主義在當代雕刻發展上的時間先後的發展，起自於羅丹的 1897 年的〈紀念巴爾扎克〉(Monument to Balzac)，經過了畢卡索、布朗庫西、摩爾、柯爾達、傑克梅第等等雕刻家的發展，最後以 1962 年的巴歐羅茲(Eduard Paolozzi)的「兩性的偶像」(Hermaphroditic Idol)為結束，巴歐羅茲作品充滿著機械化的圖騰(Totem of Mechanization)。前後共舉出了十五個階段的發展。<sup>238</sup>在藝術上，所謂的生動主義，里德引用摩爾的話來做為詮釋：

對我而言，一件作品首先必須要有自己的活力，我所指的並不是生命力

<sup>235</sup> Marter, Joan M., *Alexander Calder*, 1991, Cambridge University Press, 1993: 171-172

<sup>236</sup> Quoted in Lipman, 19 "a mobile is that a piece of poetry that dances with the joy of life."

<sup>237</sup> 在哲學上，諾貝爾獎得主的柏格森(Henri Bergson), 1859-1941 則更早地論及了「Vital」的觀念，稱為「生命衝動」(élan vital)，其中的諸多觀念可以詮釋活動雕刻的美學。

<sup>238</sup> Quoted in Read, *Modern Sculpture* 226-228。

、運動、心理活動、蹦蹦跳跳、舞姿等等的表達，而是指一件作品可以有一種被抑制的能量，一種自身的強烈生命，獨立於作品所能夠再現的物件；當一件作品有此強大的活力，我們就不需要與「美」這個字有所關聯。

在後期希臘及文藝復興時期的觀念上所談的美，不是我雕刻的目的。在表現的美和表現的力之間有著功能上的差異，前者的目標是取悅感官，後者有著精神上的活力，對我而言，更令人感動，也比感官更深刻。……可能穿透到「真實」……一種生命意義的表現，或是更努力於生活的一種鼓舞。<sup>239</sup>

藝術作品的活力，是一被抑制的能量或自身的強烈生命，在活動雕刻中，隨時有種蓄勢待發的能量，隨時等待風力的啓動。它那開放的造形，向外伸展的形式，將力量擴展到周圍的空間。比起文藝術復興表現的美，柯爾達更凸顯了表現的力，空間中的力，激發了精神上的活力生動。

---

<sup>239</sup> Quoted in Read, *Modern Sculpture* 163. “For me a work must first have a vitality of its own. I do not mean a reflection of the vitality of life, of movement, psychical action, frisking, dancing figures and so on, but that a workman has in it a pent-up energy, an intense life of its own, independent of the object it may represent. When a work has this powerful vitality we do not connect the word Beauty with it. Beauty, in the later Greek or Renaissance sense, is not the aim of my sculpture. Between beauty of expression and power of expression there is a difference of function. The first aims at pleasing the senses, the second has a spiritual vitality which for me is more moving and goes deeper than the senses. ……but may be a penetration into reality……an expression of the significance of life, a stimulation to greater effort in living.”