

三、藝術人生，自我塑造

國中任教八年後，高燦興辭職走入專業雕塑創作，因弟弟驟然去世，高燦興接收他的鐵工廠成為個人工作室，他勤奮做工，練就匠人般的技藝。1991年高燦興在臺北市立美術館的雕塑個展，令人耳目一新。他融合西方超現實主義，以具結構性的抽象構成雕塑，呈現個人存在的生存焦慮及對教育、生態環境或政治的辯證，奠定他以精湛的熔焊鋼鐵技術及創作觀念，作為現代雕塑表現的一生志業。

[右頁圖]

高燦興 雛鶯之歌 1980 綜合媒材 52×12×12cm

[下圖]

1991年北美館個展，高燦興（中著黃上衣者）為參觀民眾熱情解說作品〈真理之外〉。





■ 放手一搏，辭去教職 當專業藝術家

1979年，三十五歲的高燦興，有一天終於遞上辭呈放手一搏。他沒事先向父母告知，也沒商量，讓父親很不以為然，認為他沒薪水，也沒結婚，好好的國中老師不當，卻說要當藝術家；父親更不解的是，藝術家難道也是一分職業嗎？他完全無法接受高燦興的決定，最後只好認定一定是祖先的風水出了問題，否則孩子怎麼會有如此荒唐的舉動？

是不是祖先的風水有問題，無人能解，但是高燦興心裡很清楚，一個近在眼前的李哲洋，一個遠在天邊的沙特，就足以讓他做出一個

父親眼裡的「荒謬」抉擇。沙特說過：「你就是你的生活。」惟有如此，才是存在主義所謂的「自由」的基本精神。

這個中年男子，在他人眼中一向是謙和有禮，在家中也十分孝順父母，如今卻忽然做出忤逆父母的決定，勇於主宰自己的一切，在主觀的自我意識與客觀的生活環境之間，充滿了人的存在矛盾。然而惟有在自由的意志中，才可以擺脫外在的干擾，且擺脫自己的過去，使自己的存在達到無限的可能性，創造自己想過的生活，主宰自己的命運。「其實，辭職是因為我發現弟弟妹妹漸漸成長，家裡的經濟有一些可以由他們取代支撐，所以，我決定要做我的事！」高燦興個人的自主意識，不但勝過祖先

高燦興於東海中學兼課時，指導學生們創作雕塑。（東海中學美工科學生廖勤提供）





任教於泰北高中時，高燦興（二排左1）帶著泰北高中美工科學生到陽明山一日遊。

的風水，將來還要以「藝術家」的身分榮耀祖先呢！

每個月的薪水完全孝敬父母的高燦興，辭職後竟須向父親伸手要錢買泥土做雕塑。不知藝術家為何物的父親，給他八百元和一塊廢棄不用的不鏽鋼板，就是他所能給予的一切了。就從這一塊廢鋼板開始，高燦興要去探勘那金屬雕塑未盡的泉源，邁向自己的人生志業，只是人生志業往往與窮困潦倒畫上等號。

從既定的軌道剝離，高燦興回歸一個人的世界，整天蹲踞在一間破舊的小房內敲敲打打。沒有了家援，為了養活自己，他在臺北的泰北高中先教一年書後，再轉往離家不遠的東海高中每週兼一個晚上的課（1982-1986），一個月賺八千元，每天只喝一杯咖啡，只吃一碗牛肉麵，他極其克勤克儉，只為了省些錢買材料和學西班牙文，他開始編織著赴西班牙留學的美夢。



高燦隆經營的全福公司所生產的輸送零件廣告設計圖。

手足情深，以弟弟鐵工廠為創作基地

高燦興的辭職似乎引來眾叛親離，所有的親戚都無法理解他的一意孤行，只有他的弟弟高燦隆懂得哥哥的心，他們倆是最親近又形影不離的兄弟。聰穎的大哥高義雄早已獨自在外闖天下，大姊也遠嫁美國。當弟弟高燦隆已經獨當一面，成為掌管鐵工廠的當家師傅時，他全力協助高燦興，只要哥哥需要的鐵材都留給他用，他需要的技術也都義不容辭地教他，有時還付工資請徒弟協助幫忙優先完成高燦興的雕塑。他弟弟甚至想多賺一點錢，至少賺足一百萬，幫哥哥圓他一心想出國進修的梦想。

他們兄弟手足情深，在高燦興的人生即將柳暗花明之際，世事總多變，生滅起落無常。首先是他的父親去世，接著弟弟也驟然棄世。他痛心疾首，花幾個月的時間幫弟弟處理一些未竟的業務，之後他又縮回自

少年時期的高燦隆，手上拿著打鐵用的鐵槌與鉗子。





高燦興 弟弟在家時 1985
綜合媒材 128×57×28cm

己的老舊小房，暗自神傷。

高燦興的留學之夢澈底地碎了，弟弟之死留給他滿腹的悲切，然而弟弟的「捨」，是否也是留給他的另一種「得」？有一天，高燦興似乎醒悟，獨自一人，默默地走回弟弟的工廠。

空無一人的廠房，鐵還在，機器還在，只是弟弟不在，卻又似在。當他手握乙炔氧開始切割鋼鐵的那一剎那，彷彿弟弟就在他身旁，一個



弟弟的鐵工廠成為高燦興的藝術創作基地。

動作接著一個動作地指引他，那個記憶喚回他重新振作的力量。也許只有不斷地焊接，才是真正地與弟弟同在，這個生命的事件似乎已不是致命傷，而是開啟一個窗口。弟弟猶如在工廠裡埋下一條引信，為的是引爆哥哥全天候在廠房創作，把工廠當工作室，彌補他未能協助哥哥出國的遺憾。

也許高燦興始終未曾料及，弟弟的工廠竟會成為他個人的創作基地。忽然置身在一個偌大的廠房，設備齊全，材料不缺，似乎是磨礪他在鋼鐵的天地中，繼續護持高家三代鋼鐵家業。只是他一肩扛起的那個家業，不是實用的民生工業用品，而是不實用的藝術品。

上蒼似乎有意藉由他的手與意志，讓他擁有如開天闢地般的雄心壯志，在寬敞的基地為他擘畫出一個鋼鐵世紀。而他如何將冷如冰的鋼鐵，注入吐納呼吸，塑造出有著現代結構的形式，又有熱如火的人間溫度，將材料鍛鍊成作品？他的考驗才正開始。

在1986年高燦興尚未接掌他弟弟的鐵工廠前，他的鋼鐵雕塑大都是小件為多，如1972年首次個展的焊鐵雕塑，和之後陸續參加的幾次臺北「方井美展」（1973-1975），或是中華民國雕塑學會舉辦的「雕塑展」。

當時的作品如〈無題〉（1973，p.35）或〈萬年長青〉（1975），都是運用鋼板易於延展及切割的特質，將板材如雕似鑿般地打造出抽象造形。尤其〈萬年長青〉一作，聚散開合的不鏽鋼片在一根中軸柱中綻放，表面的線形紋理也如歌似舞般地飛揚，鏤空的造形使不可承受的鋼



鐵之重，變得輕盈如飛。以高溫燒熔穿透鋼材的熔接方式，已引發他在學院之外另闢蹊徑，大膽實驗的信心。

高燦興早期的作品中〈神性〉（1972）或〈超我〉（1980，p.44），以石膏、木頭組構出的雕塑，真實地呈現內心的獨白，貼切地傳遞他當年面

【左圖】

高燦興 萬年長青 1975
不鏽鋼、大理石 高100cm

【右圖】

高燦興 神性 1972
石膏、木 149×48cm
1974年將石膏鑄成青銅，鳳甲美術館典藏。



高燦興 超我 1980 石膏
145×91cm

對自我的生活處境。〈神性〉人物的臉部表情憂鬱，頭、手、腳分別要掙脫框限的門板，象徵一個束縛的身軀，心靈的吶喊。〈超我〉被懸吊在木框內的人，全身被繩索捆綁成十字架般，似乎無奈地悲嘆人間的桎梏。高燦興試圖在作品中探討人性的問題，並尋覓人性的本質，充滿超現實味道。他尋獲的答案或許正如他作品的標題所揭示的「神性」、「超我」的存在，蘊含著濃厚的存在主義哲思。

高燦興形容創作中的自己是「苦行且寡欲」。的確，他的才華秉賦，使他甘願苦行，鎮日埋首於鋼鐵堆中，苦苦探尋，何

謂神性？何謂人性？何謂超我？他不只做雕塑，更像是一枝會思考的蘆葦。

蹲踞在鐵工廠五、六年的高燦興猶如閉關，吃在那裡，睡在那裡，創作也在那裡，只是盡心地鍛鋼煉鐵。通常三、五天忘記睡覺，只坐在椅子上打盹，一兩天忘記用餐也是正常，而他的正常用餐僅是早上一杯咖啡，晚上一碗牛肉麵而已。

■ 新里程碑，北美館個展演繹存在哲學

如此的人生似乎充滿缺憾，卻又無所缺憾，他的生命種子已經找到土壤，逐日長出根鬚，1991年7月高燦興在臺北市立美術館（簡稱北美館）的個展，正是他雕塑的繁花盛放。

北美館的一樓迴廊，頓時化身為鋼鐵殿堂，一入口便是一件石頭與鋼焊接組合而成的〈身心的變異形式〉，石頭來自他自海邊撿來的鵝卵石，卻被焊上鋼，如同牢牢框住，高燦興嘲諷孩子的教育是在牢籠之中，不得自由成長，在身心壓抑下，身心變異，讓他十分擔憂。接著矗立一座氣勢磅礴，高約200多公分，三件一組的〈獸性、人性、神性〉（P47），厚實的長方形鋼鐵板材，穩穩地嵌入H型鋼的支撐底座，著實震撼心魄，巨大黝黑的雕塑有如鎮館之寶，彷彿宣示著高燦興鋼鐵世紀的來臨。

簡約的三片長方形鋼板，其中一片插入被切割的銳角三角形，意味著獸性的本我，是為所欲為滿足本能衝動的情慾的無所節制；中間



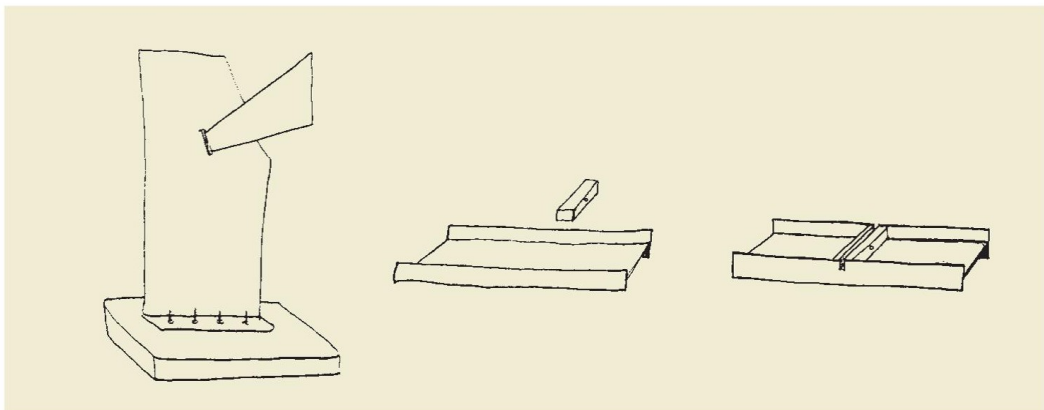
1991年高燦興個展於北美館，參觀民眾正好觀賞展覽入口處的〈身心的變異形式〉。



專注創作作品的高燦興。

那片邊角焊出一道金屬亮澤的精準鐵線，隱喻著人性的自我是道裂痕，面對現實世界由本我引發的慾望在社會規範中的折衷協調；另一片完整如一的工業鋼板無任何技術加工，暗喻神性的超我，是秉持良心、道德行事的人格展現，無任何瑕疵。作品有著西方低限主義雕塑，採用工業幾何造型的組件，將作品削減到它的本質層面，一種數理性、規律性的排列構成的簡明美感。高燦興在內容上融入佛洛伊德（Sigmund Freud）的心理學，將複雜的人格結構由插入本我，焊入自我到完美超我的三種不同境界層次，以冰冷堅硬的鋼鐵形塑而出，既烘托出人性的本質，也直指雕塑的本質。

另一件令人觸目驚心的是〈我心深處〉（P.49），幾何形體的外在框架，延展至內部後是曲折纏繞，布滿尖刺的曲狀形體。這件線性雕塑他試圖建構心中的意符，一種個人面對生活壓力下，內心的各種心理轉折與環境變化，兩片三角形玻璃象徵心如鏡子般的反思情境，似乎遙接傑克梅第（Alberto Giacometti, 1901-1966）1930年的木雕〈牢籠〉（P.48右圖）。當2017年高燦興「焊藝詩情」雕塑展在北美館三樓舉行，一群小朋友來館參觀，站在〈我心深處〉作品前面，導覽員問：「小朋友，這件作品高爺爺想要表現什麼？」「萬箭穿心！」一個小女生毫不猶豫地回答。小孩子的回答往往最直覺、最直接，因為小朋友沒有成人世界的太多負擔與人間的干擾，最能直指本質或核心。藝術往往也是人性的反射，高燦



〈獸性、人性、神性〉創作計畫手稿。

高燦興

獸性、人性、神性 1991

鐵 112×100×234cm、

106×100×218cm、

106×100×218cm

臺北市立美術館典藏





[左圖]

1991年北美館個展，高燦興與作品〈我心深處〉。

[右圖]

傑克梅第 牢籠 1930 木
49×26.5×26.5cm



[右頁上圖]

高燦興 我心深處
1990 鐵、玻璃
142×125.5×162cm
臺北市立美術館典藏

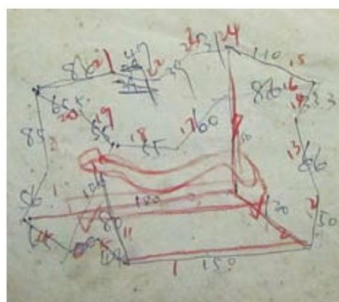
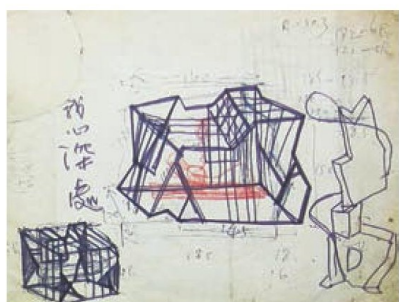
[右頁下圖]

高燦興繪製的〈我心深處〉素描草圖。

與藉雕塑隱喻他成長歷程的坎坷與種種枷鎖，也暗指人類在過度豪奢與巧奪中的生存困境。

如此複雜結構的雕塑，製作上並不容易，高燦興每每在創作前畫了許多素描草圖，並標示每根鋼鐵前後銜接的位置、次序及尺度。他說：「我的作品大部分都是一種理性思惟，精密測量的結果，要在一塊鋼板上從事切割、穿插或彎曲，之前必須有一段很長的醞釀過程。」他不眠不休地琢磨，只為了從最文明、最現代的鋼鐵材質上，雕塑出他內心不可言喻的痛楚，那痛楚是來自對社會的批判所湧出的悲憫，像〈現代福爾摩沙〉（P.133），一艘小船，船頭有圓形的黨徽，船尾插著一隻扁鑽，嘲諷臺灣政黨政治下的黑金社會。

此外，〈自行蓋棺〉令人驚悚的作品名稱，卻是精簡的造型，是高燦興懷念打鐵出身的弟弟，他的人生有三分之二以上的歲月與鐵鎚為伍，辛辛苦苦地敲打出淒美的一頁，而他竟然不留隻字片語，三十多歲便自行結束生命，自己蓋上了木箱子。〈淒美的一頁〉（P.50）是高燦興



撿拾他弟弟生前常用的老舊不鏽鋼機器踏板為主體，在左上方焊接一小塊弟弟棄置的壞鐵鎚，右下方又焊上幾道線條，形成一個斑痕累累，凹凸不一，點、線、面具足的抽象浮雕，含藏著弟弟打鐵生涯的歲月痕跡與他心頭揮之不去的心酸淚痕。高燦興說：「那一塊鐵的砧板，上面充滿了我們以往一同打鐵作工的舊痕跡，本身就有了歷練、堅硬的原始氣味。」只是弟弟自行蓋棺，留給他一大堆問號，僅能以作品紀念他們今生今世這場短而美的兄弟情緣。

再如〈真理之外〉，由數根縱橫交錯的不規則鋼鐵構成的幾何形體，盤據中央隱然相交的十字形，兩端及下方綑綁著鋼索，是否指涉耶穌基督被釘在十字架上的受難圖？理性的架構中藏著深度的隱喻，抽象作品無唯一的答案，如果真理是唯一，真理之外則是眾聲喧譁。美國非裔的公共知識分子偉思特（Cornel West）曾說：「文化要偉大，至少需要三種先知：愛笑、愛哭及愛孤獨。第一種是蘇格拉底為自己深信的真理犧牲，至死仍含笑；第二種則是耶穌，為大眾的罪哭泣，請求上帝憐憫；第三種則是愛默生式的耐得住寂寞。」堅持真理的人必然孤獨地走

高燦興 淒美的一頁 1988
不鏽鋼、鐵 83×62×8cm
高雄市立美術館典藏





高燦興 真理之外 1990
鐵、繩 217×138×32.5cm
臺北市立美術館典藏

在維護真理之路上，高燦興多少具備了這些特質，只是「真理」是何物，真理之外又是什麼，是值得不斷辯證的議題。尼采在《善惡之外》就提出質疑：「究竟是什麼理由驅使我們追求真理？假定我們的確需要真理，又為什麼我們寧願不選擇非真理不確定性，乃至無知懵懂？」

高燦興特別選定一樓迴廊展出，他認為雕塑的展示空間除要寬廣，還要讓觀眾能穿梭遊走，從不同角度欣賞。這件作品，每根厚重而長的鐵塊銜接上十分密合，精簡的結構，稜角分明；更重要的是他親力親為，才能將自己的創作意識無縫接軌地落實於技術，而事先的縝密規畫是作品成功與否的先決條件。他說：「鋼鐵雕塑的製作，都須考慮材料的屬性及限制，及製作過程中的危險與困難，絕不像黏土或木頭般單純。」幸好他從小與鋼鐵為伍，早已摸透材料的屬性，才能大膽駕馭它。

高燦興對於材料的特性與限制及加工技術層面，都經過細密計算，再付之實行。例如，底座鋼板的尺寸與市售現成超大型鋼板的尺度與厚度是否合用，若不合用該如何解決？於是他用兩張5尺×10尺的鋼板，焊接成10尺×10尺，即300cm×300cm作為底座面積。其次他認為底座必須摺邊成為立體的長方體，又必須計算折邊的尺寸與折邊機器及刀模的最大容量，因而折邊技術及機器的精密度都須仔細考量。

而在正式操刀製作時，又得時時留意鋼板焊接時的變形與彎曲，由於焊接時的熱脹冷縮，所以須有補強與防止的措施。而選用何種焊接機器，產生何種作用與效果，才不致於影響作品的外觀與日後的表面修護，也是經驗的累積。作品初步完成後，必須做表面的整理及前處理，才能塗裝上色。前處理包括酸洗或噴砂、鍍錫、鍍鋅等。

焊接機器可分為電弧焊接、氬氣焊接、CO₂焊接、乙炔點焊、潛伏焊接及特殊的水中焊接等。常用的電弧焊接使用熔接棒，焊接後鋼板的強度最高，但品質較為粗糙；而乙炔要同時使用氧氣助燃，是切割鋼鐵的好工具。

高燦興打造這件〈臺灣的最後平原〉(P.54下圖)，不只是考慮以幾何構成的抽象藝術形式與它的表現內容，更須在乎熔接鋼鐵的製作關係，包括鋼板的厚薄、大小及品質，摺邊及焊接的先後順序，焊接機器的選用及技術，變形及彎曲的預防與補救，塗裝前的修整及前處理等製作技術，才能達到「藝」與「術」的和諧一致。

此外，〈結紮〉(P.55)是繩、鐵、石頭的组合，他將鋼帶焊接在石頭上，似乎暗喻教育須能「點石成金」，也多少隱喻著在一個封閉系統內身心的壓抑，靈魂的枷鎖。曾經教過小學、中學的高燦興，對於國內的教育深感失望，他覺得孩子在升學主義下長年被壓抑，如何給孩子正常又快樂的生活，是教育的百年大計。藝術家能為世界做什麼？藝術品能扭轉局勢嗎？也許只有畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）的〈格爾尼卡〉知道。

而木或石等材質與藝術之間的辨證關係如何？高燦興認為：「沒



①



③

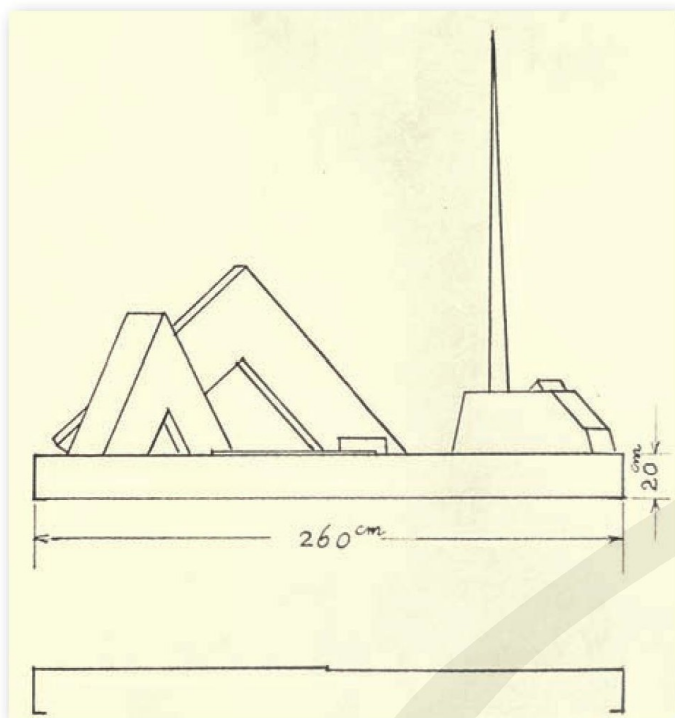


②



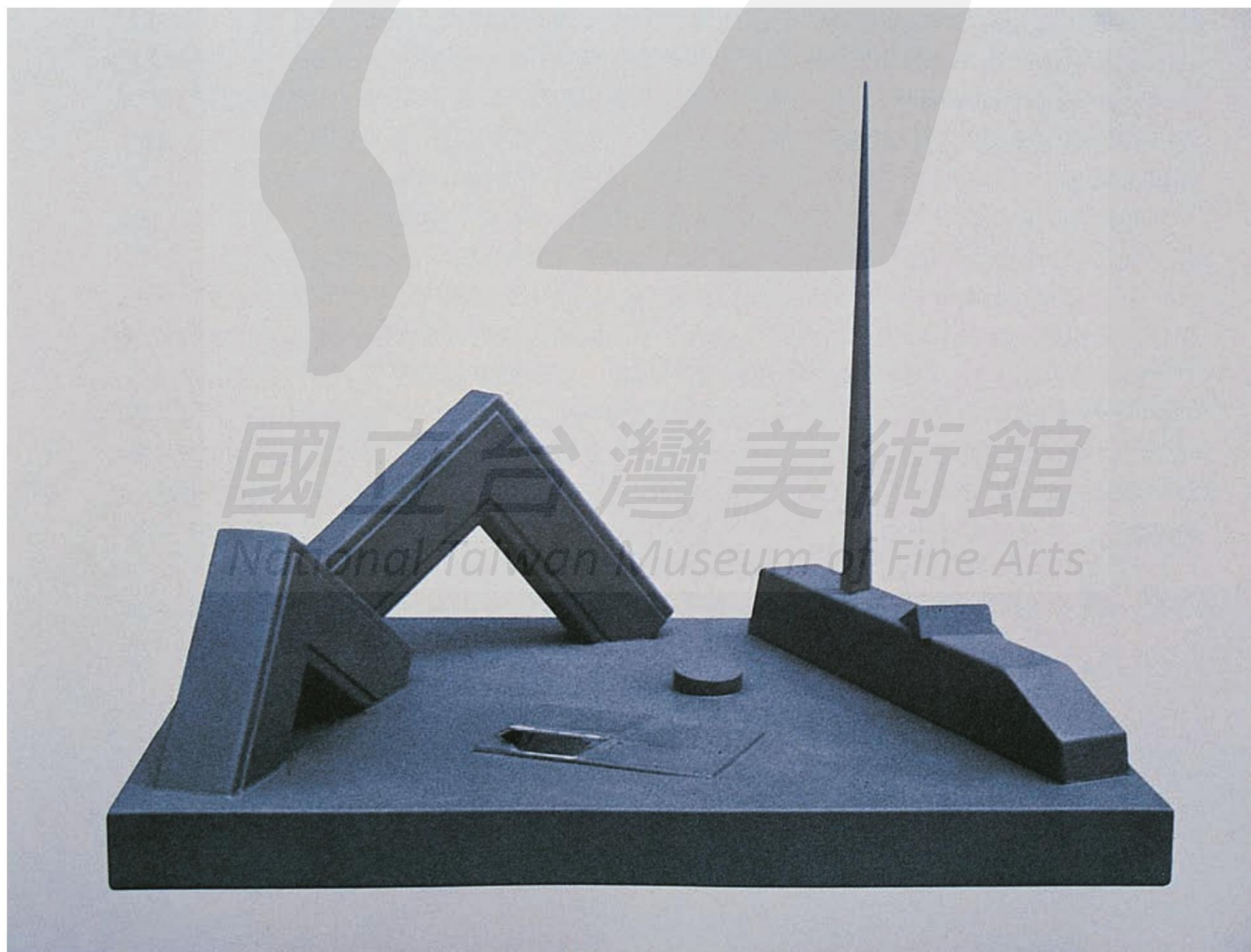
④

- ① 乙炔切割後的鋼鐵塊。
- ② 使用乙炔切割時必須靠氧氣助燃。右邊藍色高筒為氧氣瓶，左邊黃色小筒為乙炔鋼瓶。
- ③ 兩片鋼鐵熔接後，因熱漲冷縮而彎曲。
- ④ 高燦興使用電弧焊接鋼鐵，不假他人之手親自創作作品。



有思想的純造形，宛如一塊拾回來的浮木或偶然發現的奇石，它們雖然也有其與生俱來的意義與美，但卻與高貴不朽的雕塑創作在藝術的深廣意義中有所不同。奇石與浮木正如我們從小所懂得的母語，而雕塑卻有如偉大動人的詩篇。」由母語到動人的詩篇，是藝術的發酵作用與魅力轉身。

高燦興對宇宙生成的奧祕及天體的運行充滿奇觀式的好奇，「蛻變」系列他以直立式如雕像般的永恆，在切割、焊接中為宇宙生生不息，互古蛻變的本質塑像。三十年前，約1989

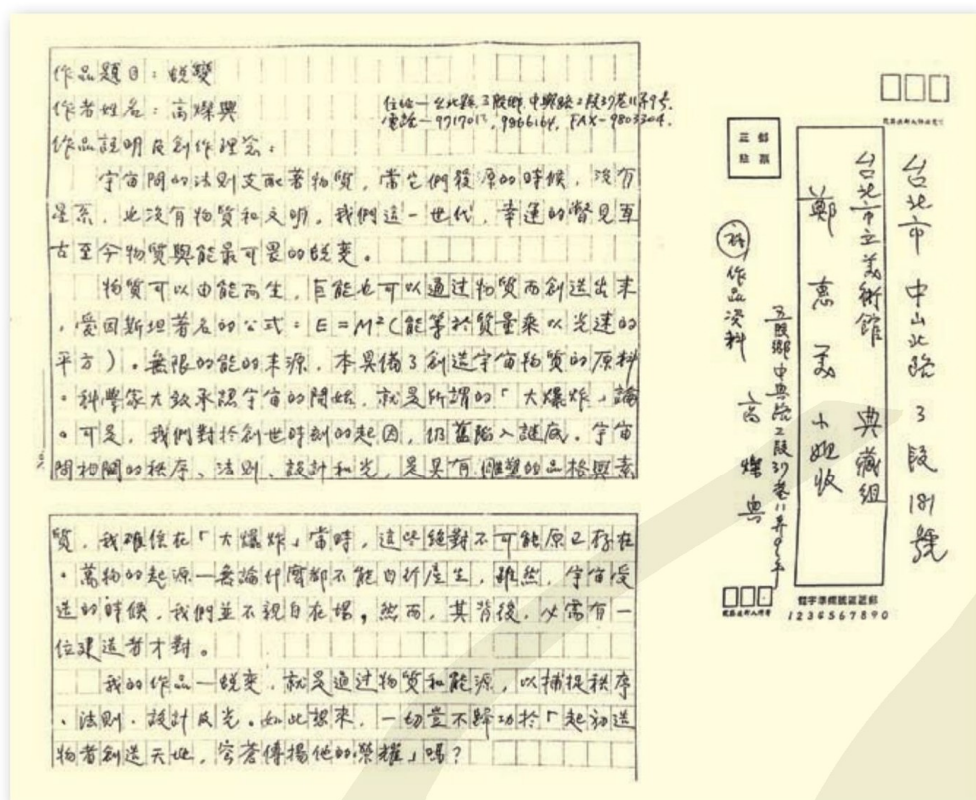




高燦興 結紮 1989 鐵、繩、石頭 109×98×170cm 高雄市長美術館典藏

[左頁上圖] 高燦興手繪之〈臺灣的最後平原〉正視圖。

[左頁下圖] 高燦興 臺灣的最後平原 1990 不鏽鋼、鐵 130×102×101cm 高雄市長美術館典藏



高燦興寫給本書作者鄭芳和（惠美）的〈蛻變〉作品創作理念說明。

同時他也不忘俯視民間充滿神話的〈太子爺〉，哪吒是民間信仰中尊稱的太子爺、三太子、中壇元帥等，生下來身長六丈，頭戴金環，三頭九眼八臂，口吐青雲，足踏風火輪，身佩飛帶，手腕套金鐲，肚圍紅兜。高燦興把神話的人物，在自由想像中，以不鏽鋼打造哪吒太子騰雲駕霧的飛動感，在塊面與線條之間，捕捉動靜、剛柔的美感。

1991年，高燦興在北美館的個展是繼他自1972年展覽之後，沉潛二十年辛苦錘鍊的再出擊，他運用隨工業文明興起的媒材，締造藝術史上的現代鋼鐵雕塑，作為自己創作上與時俱進的挑戰，既有現代性又有時代感，以不同的形式作為多元內容辯論的托喻，演繹一場存在哲學的鋼鐵心靈冒險之旅。

為了這次展覽，高燦興幾乎山窮水盡，他在租來的廠房中做雕塑，生活更為艱辛，但對鋼材的選用卻又毫不吝惜。就在他展出前幾個月，北美館將舉辦「中華民國現代雕塑展」，那是競賽獎，首獎獎金六十萬元，在當時是蠻大的一筆數目，北美館希望高燦興能參加，或可對他的創作經費有所助益，然而已經是阮囊羞澀的他卻毫不客氣地回絕，他

〔右頁左圖〕

高燦興 蛻變 1988
不鏽鋼、鐵 高141cm
臺北市立美術館典藏

〔右頁上右圖〕

高燦興 太子爺 1985
不鏽鋼 47×38×20cm

〔右頁下右圖〕

高燦興 太子爺 1990
不鏽鋼 40×28.5×54cm



說：「市立美術館雖然很誠懇，但時間太急迫了，我不能為了金錢而草率從事。至於良好的鋼材創作，只要是為了表現藝術的極境，同時也為文化留下堅實的命脈。」

支撐高燦興毫無怨悔的拒絕，背面是一種他對藝術創作的嚴謹態度。他的鋼鐵表面處理，大多以青土磨擦修飾，產生黑色痕跡，他並不打亮、磨光。他認為完整精緻的作品，並非是磨光打亮所能獨占，精緻是態度的問題，而非形式的亮麗。

高燦興的確是一位精緻又細膩的人，不但在創作態度上，也在他對待自己的作品上。這次將近一個月的展覽期間，身為展覽負責人的北美館展覽組組長石瑞仁便觀察到，他幾乎每天一早就親身來到展覽現場，仔細而耐心地為每一件作品除塵拭淨，他說：「他正經得好像每天都是剛要開幕問世似的，他也盡力留在現場傾聽和吸收觀眾的意見。

這種虔謹自持的治事態度，在我所認識的其他藝術創作者身上是很少看到的。」石瑞仁認為「他是把『作品展出』這件事當成一種嚴肅的發表儀式來看待。」

而且高燦興在現場時常鼓勵觀眾用手觸摸雕塑，因為他認為雕塑的本質就在觸感，打破館方對待作品一向「不准觸摸」的規定。

如此嚴謹自律的藝術家，難得展現出另一

專心製作〈舞在春風的翅膀裡〉的高燦興。





高燦興 舞在春風的翅膀裡
1991 不鏽鋼、鐵
144×82.5×129.5cm
高雄市立美術館典藏

種〈舞在春風的翅膀裡〉那股自在的風采，他以三角形、長方形、圓形的幾何組合，架構出一組高低相傾、正斜相倚、虛實相生的平衡、律動作品，如歌如詩。也許他的內心深處，正湧起一陣春風吹拂，大地原野萬物為之舞動，旋律、感性、抒情，是他那些主智的意義或關係辯證之外的另一種心境風情。高燦興這類幾何抽象雕塑除了欣賞雕塑的構成美感與空間的虛實變化，是否與作者所定的「題目」有關？在題目與作品之間是否有關連？高燦興認為：「當人們面對鋼鐵的現代結構雕塑時，不必急於去辨認此『題目』所示的表面意義，因為題目往往只是作者的



1990年，高燦興工作身影。

一種托辭或藉口而已。觀賞者應該追尋的是作品本身和題目有何特殊的銜接點即可。」

克利（Paul Klee, 1879-1940）在一篇〈現代藝術〉中說過：「汁液由根部流向藝術家，流經他，流到他的眼睛。他因之佇立有如一枝樹幹。」如果高燦興1991年的北美館個展，是他由黑手經驗翻轉為藝術體驗，結合學院養成的汁液，在鋼鐵材質上進行各種可能性的實驗與開發，在技術與藝術，在意符與意指之間，不斷游離，總結他二十五年的心血結晶（1966-1991），由根部流經他的眼睛，終至茁壯為一棵雕塑之樹，佇立大地。

這棵樹流著高燦興生命歷程的汁液，也許嚐起來有一種模糊的甜蜜，也有一種隱約的酸楚。他的心中若有所得又若有所失，有濃得化不開的鬱結，也有輕到拋得開的舞在春風。在悲歡離合交織的流光裡，他

曾經一層層往最深處的疼痛走進，他將會一層層地往最遠處的歡喜走出嗎？他將會在生命的曠野上長成一棵迎風、迎雨的巨樹，把根往大地紮得更深、更廣，那是他下一個階段二十五年（1992-2017）所雕塑的生命之樹嗎？

[上圖]
塔特林
〈第三國際紀念碑〉設計模型
1920

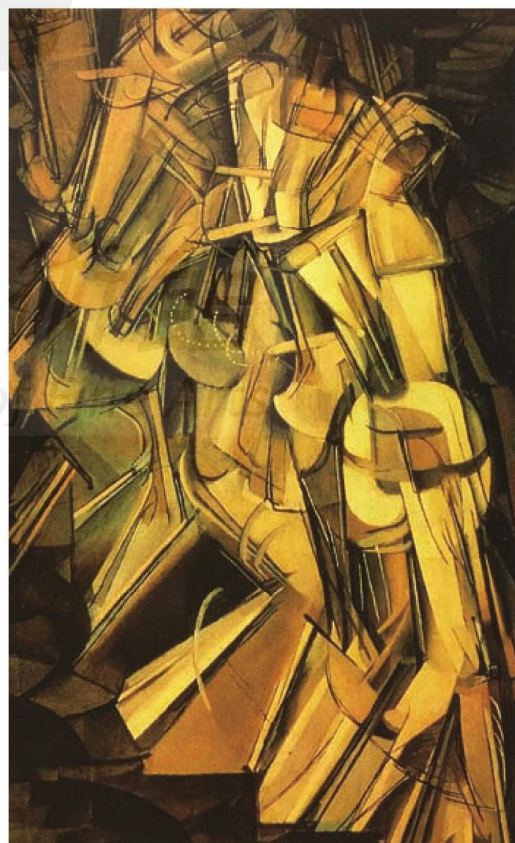
[下圖]
杜象 下樓梯的裸女No.2
1912 油彩、畫布
147×89.2cm
美國費城美術館典藏

鋼鐵世紀，開啟現代雕塑新時代

20世紀初期受到立體主義思潮的擾動，1909年義大利馬里內諦（Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944）的未來派，頌揚科技，傳達速度之美；包曲尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）的〈空間連續之形〉是力量和速度的擴張力感，他聲言他的雕塑「不是純粹的形體，而是純粹的雕塑韻律，不是身體的結構，而是身體動作的結構」。

俄國藝術家塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）1913年拜訪畢卡索工作室，目睹畢卡索用金屬片、木頭、鐵絲構成作品，激發他創作一系列繪畫浮雕，1913-1917年他使用鐵板、玻璃、木材創造出一種新空間造形，強調材料的特質，將真實的材料放進真實的空間，超越了繪畫性的空間，這種繪畫浮雕是20世紀最重要的構成新觀念，以形式構成的純粹幾何抽象為主，將空間視為作品的建構要素。他的〈第三國際紀念碑〉融合繪畫、雕塑、建築為一體，螺旋的構成鏤空的架構，含藏著幾個幾何形體，由於鋼鐵物料的缺乏，使這件構想高達400公尺的巨大紀念碑僅止於模型。構成主義的貝維斯納（Antoine Pevsner, 1886-1962）及賈柏（Naum Gabo, 1890-1977）在1920年代將構成主義帶往西方，探討空間、律動及現代材料，掀開一片雕塑新潮。

此外，杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）早期的〈下樓





杜象 噴泉 1964 陶瓷
61×36×48cm

梯的裸女No.2》，有著立體派的分解物象及未來派的速度感，但翌年卻誕生第一件現成物作品，一個腳踏車輪立在木凳上，或〈瓶托〉都是工業機械產品，而〈噴泉〉是男性小便斗，他挪用現成物，提出對傳統美學的質疑，擴大了20世紀藝術家在媒材的運用與創作觀念上的無限自由，不愧是達達主義的大將。

鋼鐵是現代化工業不可或缺的主要材質，如鐵路、橋樑、建築、汽車、輪船、火車等，無不大量使用鋼鐵；而鋼鐵雕塑從20世紀初期以來沒有遠古的傳統，它正是循著人類文明的腳步由青銅時代而鐵器時代，發展迄今的鋼鐵時

代，所締造出的20世紀雕塑的「新鐵器時代」，赫伯特·里德（Herbert Read）在《近代雕刻史》特別認定「鐵」是雕塑的新表現時代。

未來派的馬利內諦認為怒吼飛馳如機關槍似的汽車，比〈薩摩得拉斯的勝利女神〉（Winged Victory of Samothrace）更美。構成主義的塔特林在當時已然了解，材料都有它自身特殊的屬性，擁有自身的材料文化，具有歷史的時代性。因而在工業的時代，鋼鐵成為創作的新材質，已是時代趨向。

畢卡索在1930年代初期邀請好友貢薩列斯（Julio González, 1876-1942）運用傳統金工氧乙炔焊接技法，協助他完成一系列焊接雕塑作品，如〈庭園中的女子〉，這些超越傳統材質，直接利用鐵的熔接創作的雕塑，具有先驅性與歷史性的意義。貢薩列斯擅長金匠工藝並對鐵有獨到的見解，運用焊鐵技巧創作〈三權女〉等結構性雕塑，為20世紀鋼鐵時代的雕刻開啟先端。受畢卡索與貢薩列斯觸發的大衛·史密斯（David Smith, 1906-1965）自1930年代起從繪畫轉向雕塑，創作熔接銅鐵雕塑，

[右頁上圖]

畢卡索 庭園中的女子
1929-1930 鐵雕塑
206×117×85cm
巴黎畢卡索美術館典藏

[右頁下圖]

塞撒 大拇指 1965
拋光銅 185×83×102cm
馬賽當代美術館典藏

如〈澳大利亞〉線性又具律動美，充滿強烈的飛躍感；〈立方體XXVI〉以圓筒、長方體、立方體組合成充滿空間性構成的不鏽鋼雕塑是「物質與心靈的結構過程」，斜勢的構成洋溢著動勢；又如〈兩本書，三個蘋果〉、〈急轉第2號〉等作品，都是觀念領導技術，達到藝術極高的境界。

英國雕塑家卡羅（Anthony Caro, 1924-2013），1950年代原為亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）的助手，1959年他在美國認識大衛·史密斯後，放棄黏土塑形，運用最新的工業材料，以H型鋼、角鋼、鋼條進行焊接組合，且於材料上塗繪抽象繪畫的強烈色彩的抽象雕塑，直接矗立地上，無須底座，表現出一種構成式的單純雕刻，如〈五月〉。後期的雕塑不再上色，改採飽經風霜生鏽的質地。

美國雕塑家柯爾達（Alexander Calder, 1898-1976）1926年赴巴黎，認識米羅、阿爾普等藝術家，對他的雕塑產生美學上的影響，又受蒙德里安的影響發展出「活動雕塑」，他同時創作靜態雕塑，均為有機抽象形式，由多片尖削的鋼板組合的〈五翼〉（1969）為不鏽鋼上彩雕塑。

法國的塞撒（César Baldaccini, 1921-1998）以廢棄金屬創作的雕塑成名，他鍾情於組合焊接金屬碎片，初期以動物和魚的造形為主，後期作品是壓縮車體成形，具有實感與



觸感，以及〈大姆指〉(P63下圖)等金屬雕塑。1996年塞撒曾於北美館舉辦大型個展，高燦興於他個展期間擔任作品修護助手，蒙受指導。

西班牙的奇利達 (Eduardo Chillida, 1924-2002) 依循貢薩列斯的金屬雕塑，成為西班牙優秀的現代雕塑家，由薄薄的鋸齒金屬造形發展成較堅實的構成，作品厚重，具有爆發性的能量與沉靜的和諧之美，如〈Txoko〉(1989)。

現代雕塑之父羅丹引領著1860-1915年的西方雕塑，一方面為19世紀中葉仍恪守的雕塑學院法則掀起革命，一方面也為現代雕塑鋪路。現代雕塑自19世紀末擺脫古典雕塑的裝飾、紀念及文學性目的後，於戰後形成以物體在空間中的純粹開展為主的藝術，且形塑出兩條美學脈絡：從新物質中開展而出，以美國鋼鐵焊接的雕塑家大衛·史密斯的抽象構成為代表；另一條為開發傳統素材，以傑克梅第及亨利·摩爾為主。

20世紀的現代雕塑，在科技的發達下，媒材、技法、工具不斷開發，畢卡索的立體拼貼使得媒材多樣化，義大利的未來派將雕塑推向現代藝術的世界，俄國的構成主義使雕塑跨進工業的領域，達達主義的反美學又擴大了雕塑的表現媒材，二戰後美國發展出普普藝術、集合藝術。1960年代中期之後的低限主義、觀念藝術、地景藝術，無不使雕塑的表現形式與媒材技法更多元、多樣。

鐵與金屬等新材料的運用，創造了20世紀雕塑的新可能性，尤其鋼鐵原料的可延展性，使許多現代藝術家產生強烈的創作慾望，賦予鋼鐵雕塑新生命。高燦興專注於鋼鐵雕塑的創作，對世界現代雕塑的發展趨勢也十分關注並研究得很透澈，他指出：「今日藝術派別錯綜複雜而且還持續不斷的發展著，但其間擁有一條智慧的連線，那就是以內在思想的分解及對有關生活的現象之探討為主，從這個方向即可看出世界潮流。」當他清楚地掌握世界潮流，並在其中融會貫通後，他發現鋼鐵在雕塑上的運用，不應只限於西方式的做法，反而是只要能善於利用材質本身的特殊性格，必能在高溫熔鑄或切割焊接等手法中找到新的創意。高燦興說：「做藝術，一定要非常努力知道世界的變化，但作品不要只



高燦興 超我 1990
銅、不鏽鋼、鐵
高150×35×40cm
臺灣創價學會典藏

是努力去迎合它。看到人怎麼走過，而不是直接去拿別人的作品當模特兒。」自1991年雕塑個展在北美館發表之後，高燦興獲得了與國際雕塑界直接交流的機會。