

**Tony Cragg:
Sculptures and
Drawings**

東尼·克雷格
雕塑與繪畫展

目
錄
Contents

- 04 館長序 | 黃才郎
Director's Preface | HUANG Tsai-Lang
- 06 專文與訪談 | Essays and Interview
- 08 東尼·克雷格：藉物而思 | 派崔克·艾略特
18 Tony Cragg: Thinking with Material by Patrick Elliott
- 27 詞彙與條件：東尼·克雷格訪談紀錄 | 瓊·伍德
42 Terms and Conditions: An Interview with Tony Cragg by Jon Wood
- 58 東尼·克雷格：視而必見 | 賈德·摩爾斯
70 Tony Cragg: Seeing Things by Jed Morse
- 080 作品圖版 | Plates
- 080 雕塑 | Sculptures
- 178 紙上作品 | Works on Paper
- 280 藝術家簡歷 | Artist's Biography

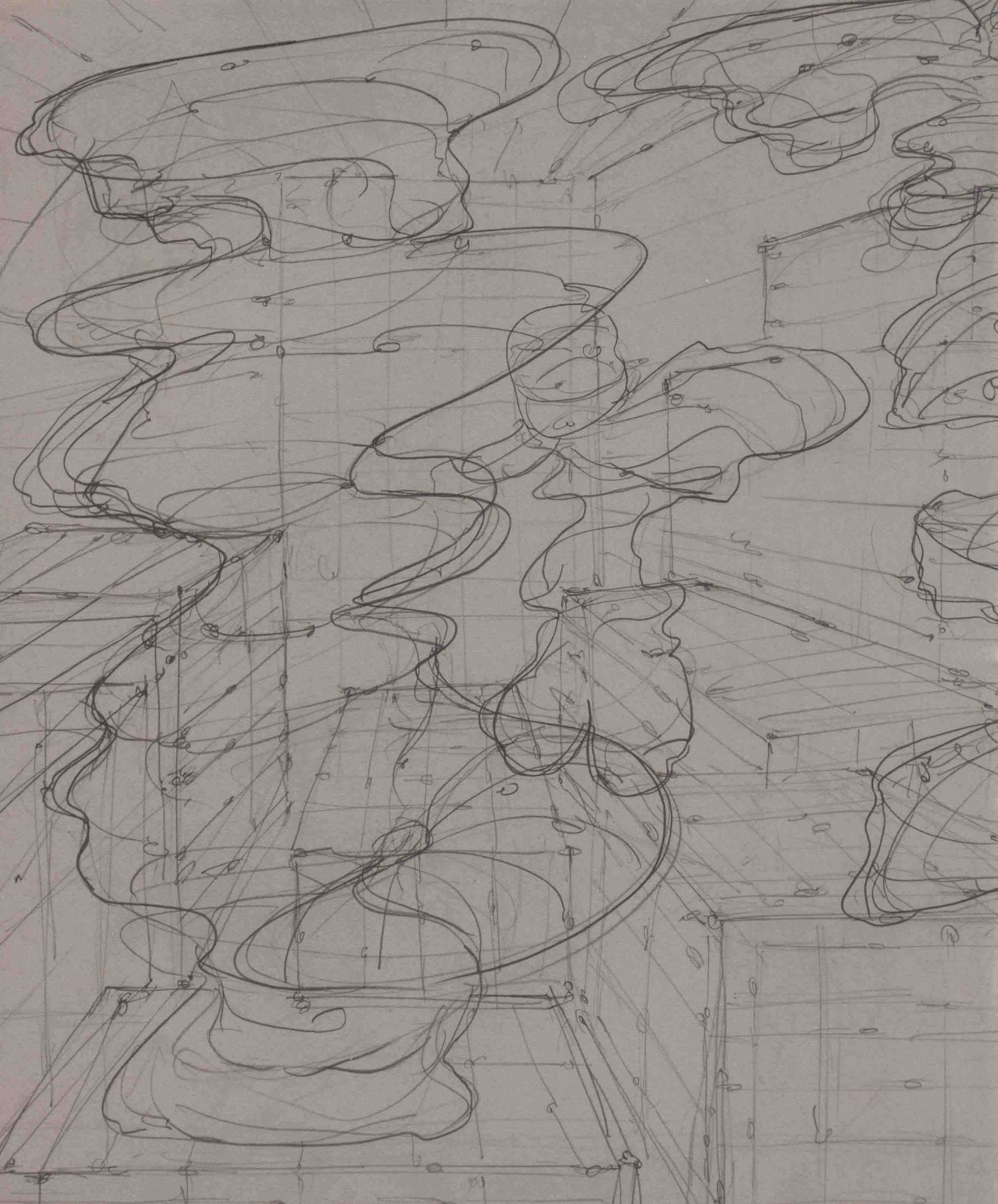
**Tony Cragg:
Sculptures and
Drawings**

東尼·克雷格
雕塑與繪畫展

2013. $\frac{1}{12}$ ▶ $\frac{3}{24}$

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



目
錄
Contents

- 04 館長序 | 黃才郎
Director's Preface | HUANG Tsai-Lang
- 06 專文與訪談 | Essays and Interview
- 08 東尼·克雷格：藉物而思 | 派崔克·艾略特
18 Tony Cragg: Thinking with Material by Patrick Elliott
- 27 詞彙與條件：東尼·克雷格訪談紀錄 | 瓊·伍德
42 Terms and Conditions: An Interview with Tony Cragg by Jon Wood
- 58 東尼·克雷格：視而必見 | 賈德·摩爾斯
70 Tony Cragg: Seeing Things by Jed Morse
- 080 作品圖版 | Plates
- 080 雕塑 | Sculptures
- 178 紙上作品 | Works on Paper
- 280 藝術家簡歷 | Artist's Biography

館長序

東尼·克雷格是英國深具指標性的重要雕塑藝術家，在國際藝壇享有盛譽，尤其是他對於材料與形式的美學探索和專注執著，讓他不僅在1988年即獲得英國透納獎（Turner Prize）的殊榮，更代表英國參加威尼斯雙年展，2010年並成為首位在巴黎羅浮宮舉辦個展的藝術家。國立台灣美術館本次非常榮幸能夠在英國文化協會、蘇格蘭國立現代美術館及倫敦霍特曼藝術公司的協力下，邀請東尼·克雷格作品首次在台展出大型的個展發表。

東尼·克雷格的雕塑創作發展豐富多變，每個時期各自展現不同的風格和內涵，本次展出是東尼·克雷格最為著名的一系列探索有機形體且生命力十足的經典創作，包括49件的雕塑創作，以及百件以上展現藝術家構思和創作思維過程的紙上作品。藝術家東尼·克雷格擅於處理各種雕塑的材料性，他巧妙善用其材料的特性來訴說關於材質的變化和人類對於它的操作和思考過程。克雷格多年來在雕塑形式和材質上所發展出來的美學語言廣泛而淵博，包括社會學、心理學、自然科學、生物學等等多元面向，而他的動機和風格卻始終維持一種純粹的魅力。

東尼·克雷格出生於英國利物浦，現任教於德國杜塞道夫藝術學院，對於藝術的熱情和旺盛的求知慾，造就了藝術家豐富而變化多端的藝術風格，其展現有機性及流動樣態的創作風格是本次來台展出的重點作品。東尼·克雷格讓傳統雕塑的塑形和量體的定義有了新的詮釋，他以實驗性的手法，開拓了材質的嶄新意義，強調材質的可變性，以及人類思想、情感、情緒、感知等抽象元素對於具體塑形的影響，並將這些隱藏在材質下富含心理層面、生理層面、社會層面的多元涵義一一挖掘出來並予以賦形展現，也因此克雷格的雕塑創作獨特之處在於一股源源不絕的活力來自於物質的可能性及張力，介於具象與抽象之間、已知與未知之間，這使得克雷格的雕塑充滿著有機的生態活力，隨著無止盡中間形式的變異演化，各種風格不停地衍生且多元開展，藝術家藉此讓觀者感受其雕塑變化多端的活力，這些豐富的多樣詮釋，亦回應了藝術家對於當代物質生活空間種種社會意義的探掘。

本次「東尼·克雷格：雕塑與繪畫展」的展出特別感謝藝術家東尼·克雷格及其工作室團隊對於展出規劃工作的投入，倫敦霍特曼藝術公司霍特曼女士提供展覽莫大的支持和協助，並在展覽籌備期間與美術館工作團隊密切的聯繫及合作，英國文化協會對於本展及專題講座活動的協力贊助和支持，促成本次展覽的順利展出，期待透過「東尼·克雷格：雕塑與繪畫展」完整具現這位來自英國雕塑大師的經典內涵，為台灣觀眾帶來更多啟發性的思維與能量。

黃才郎

國立台灣美術館 館長

Director's Preface

Tony Cragg is a highly-acclaimed British sculptor and his work is also well recognized internationally. His choice of materials and dedication to the aesthetic forms has not only won him the British "Turner Prize" in 1988, but also an invitation to the British Pavilion in the Venice Biennale. In 2010, he was the first artist to have a solo exhibition held at the Louvre Museum. The National Taiwan Museum of Fine Arts, working with the British Council, Scottish National Gallery of Modern Art, and Holtermann Fine Art, is proud to present Tony Cragg's first large-scale solo exhibition in Taiwan.

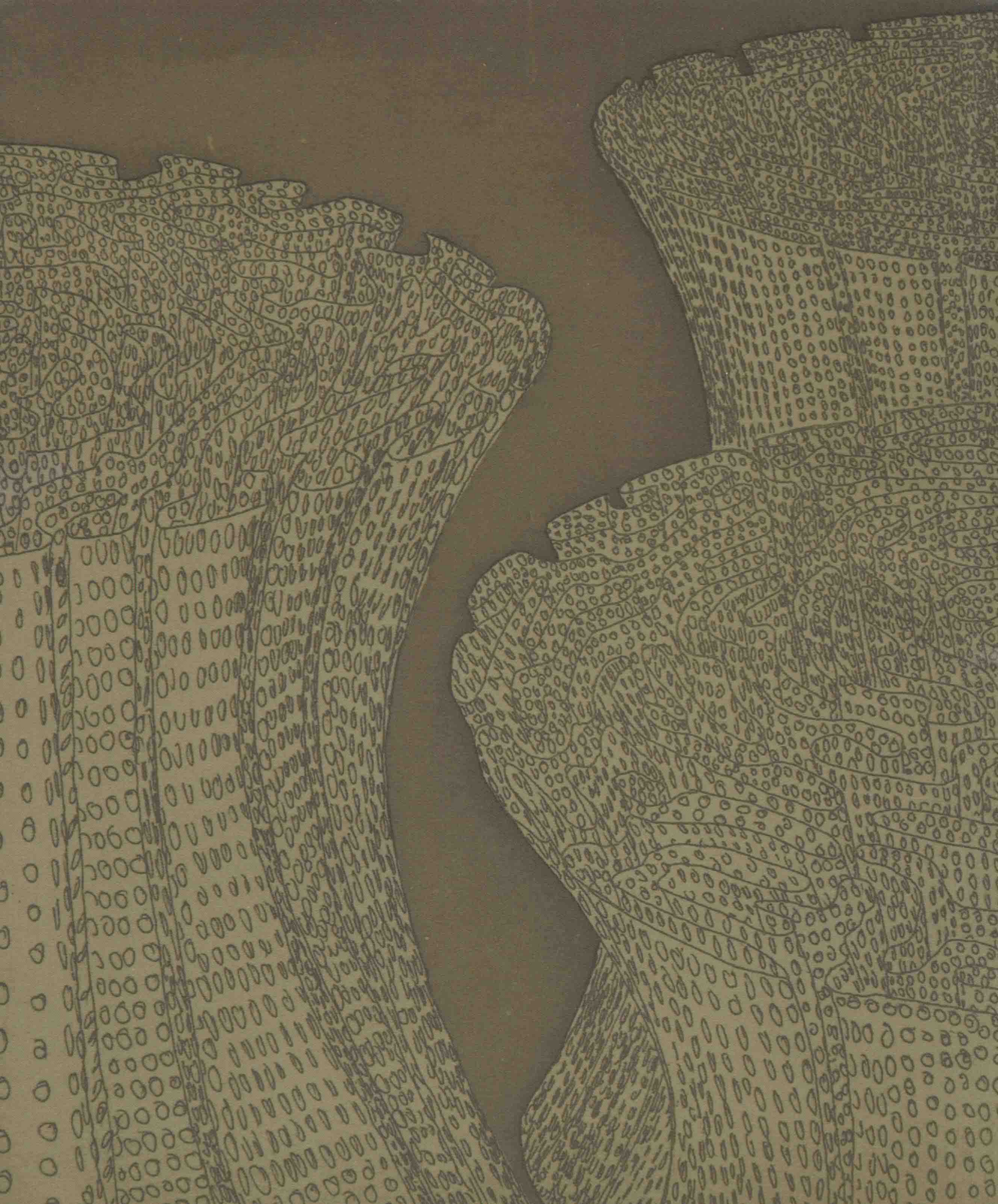
Tong Cragg's sculptures are diverse and full of styles and meanings from his different stages in life. This exhibition showcases his most recognized classic series on the organic elements and vitality of life, including 49 sculptures and more than hundred works on paper to demonstrate the artist's creative thought process. Tony Cragg's sensitivity in different materials presents his delivery to the subtle material changes under the process of human manipulation. Over the years, his sculpture forms and materials have covered a wide range of facets including sociology, psychology, natural science, and biology etc.; though his charm remains pure both in motivation and style.

Cragg, born in Liverpool, is currently professor of the Kunstakademie Düsseldorf in Germany. His passion for art and curiosity for knowledge have created a rich variety of art styles, and such organic and streamlined creative arts are the main focus of this exhibition. The artist has redefined the physical form of the traditional sculptures, and his experiments with new materials created new meanings and emphasized the variability of materials: How human thoughts, emotions, moods, sensation, and other abstract elements could influence the sculptured form. These hidden layers under the material – psychological, physical, and social aspects – are unearthed and represented in the unique forms of his sculptures. A constant stream of vitality is sourced from the different materials, between the concrete and the abstract, among the known and unexplored. His sculptures are organic in nature and seemingly continue to evolve in all directions of life. Seeing through the artist's eyes, the interpretation is rich and diverse in response to his attitude of the materialistic social meaning of the contemporary lifestyles.

The National Taiwan Museum of Fine Arts and "Tony Cragg: Sculptures and Drawings" would not be possible without Tony Cragg and his staff, Marianne Holtermann for her great support and effort on organizing this exhibition with the museum staff; and the British Council for their sponsorship of this exhibition, talks and event. It is our hope that the works in "Tony Cragg: Sculptures and Drawings" can further inspire the vision and energy of Taiwanese audience.

Tsai-Lang Huang

Director of National Taiwan Museum of Fine Arts



專文與專訪 Essays and Interview

東尼·克雷格：藉物而思

派崔克·艾略特

「雕塑試圖擬仿、複製自然的那個年代離我們並不遙遠，而我們在過去的這個世紀裡，也確實向前邁進了許多，但依我看來，一切才剛要起步。」

這是一棟建於1920年代的房子，當時是座維修坦克車的車庫，約莫十年前經過改建，成了現在這座寬敞的工作室，裡頭的七、八位助手忙裡忙外地處理著雕刻、切割、鑽孔、填充、打磨、黏合、與拋光的工作，他們其中的一些人身上穿著整套的白色工作服，頭上戴著連身的防塵空氣過濾面具。接近完成的作品至少有三座，大約都有三、四米高，相當大型，一旁還有幾件尚在雛型階段。儲藏室裡有些材質各異的早期作品，也還有一些作品目前正借展在外。一場克雷格的個展不久前正在巴黎羅浮宮開展，另一場在威尼斯佩沙羅宮（Ca'Pesaro）的展覽則剛剛落幕，緊接著將有一場在德國蒂洛爾展開，一個月後還有另一場即將在德國杜伊斯堡開幕；美國達拉斯納許雕塑中心在今年夏末時分將為他舉辦一場盛大的展覽，而在愛丁堡的展覽也已進入籌備階段。東尼·克雷格是杜塞道夫藝術學院的院長，曾在這所舉世聞名的藝術殿堂任教的大師包括波伊斯、格哈德·里希特（Gerhard Richter）、白南準等人。身為院長的他必然背負著繁重的校務責任，除此之外，克雷格還是烏帕塔林區中一座占地三十英畝的雕塑公園——瓦爾德福萊登雕塑公園（Skulpturenpark Waldfrieden）——的負責人。在克雷格腦中輪番打轉的繁雜事務肯定不少，但當我們共進午餐時，他談到的主題卻鮮少關於藝術或他自己，反倒喜歡聊些與詩賦、人口成長、星星、語源學、和政治有關的話題，甚至是人體如何用酵素分解食物的過程；每一道素材都共同匯組起克雷格的人格、工作、與行事風格，任何事物都可能是靈感的來源，任何一丁點新的資訊，無論是言語或視覺的，都是讓作品在他腦中能夠發芽滋長的養分。

克雷格出生於英國利物浦，不過，他與家人不久後便搬離這個城市。克雷格有個游移不定的童年生活，他的父親是一位電子工程師，專門為航空工業設計飛機零件，他的家庭經常要隨父親的工作四處遷移，曾經住過的地方包括波爾頓、薩塞克斯、蘇格蘭的洛希茅斯與約維爾。克雷格八歲左右，全家終於在韋林花園城市定居下來，他也順勢進了附近利德哈德海姆的一所寄宿學校就讀（此處恰巧離亨利·摩爾位於穆奇哈德海姆的住家不遠）。在父親的鼓勵下，克雷格於1966年進入中赫特福德郡的進修學院就讀，這段期間，他也將許多時間花在實驗室研究助理的工作上，主要實驗內容是為英國橡膠生產研發協會進行種種相關研究，協助一位教授測試不同種類的橡膠，尋求一種天然橡膠的抗氧化劑。克雷格形容這些生物化學實驗「相當需要體力，就像作雕塑一樣」。現在看來，這些經驗都是克雷格建構雕塑生涯的基石：創造、測試、推拉實驗中的材質、觀察它們的演變、解析箇中原委。克雷格為了能更清楚地理解這些實驗而借用了繪圖的方式加以輔助，到後來，這些圖畫的重要性竟超越了實驗本身。從中發現樂趣的他，於是報名了同一所學校裡的夜間版畫工作坊，幾個月後，這個工作坊裡有個職缺，他便辭去了實驗室的工作。克雷格在科學領域的知識背景對他後來的各種發展極為重要，能將科學式的思維以富想像力、創造力的方式運用在藝術創作中的藝術家並不多見。

1969年，克雷格開始在喬丁漢的格洛斯特郡學院學習一些基礎課程，此處就在他父母位於布里斯托的住家附近，他父親當時參與在該市的一項有關協和式客機的計畫。克雷格選修了素描、繪畫、版畫、陶藝、和雕塑這類的傳統課程，隔年夏天在專門生產引擎零件的耶茨沖壓

鑄造廠上夜班。在這裡，他所做的是將龐大、笨重的工業原料轉變成其他形式的組件或素材，這種耗費體力的活動意外地帶給他無比的喜悅，於是，在相隔一年之後的夏天，他再度返回這個職位，一如過去在實驗室的工作，這份經驗對他日後的雕塑生涯也發酵出顯著的效應。

克雷格在1970年秋天進入溫布頓藝術學院就讀，從這時期大部分的作品即可預見他後續的創作脈絡，只不過尚有保存至今的，僅是一些攝影的紀錄。作品〈馬鈴薯頭像集錦〉（*Combinations of Potato Heads*, 1970）（圖版見頁83）是他剛進溫布頓的前幾個月時的創作，此作的形式語彙相當有限——塑膠製的鼻子、耳朵、眼睛、與嘴，被依序加在馬鈴薯上，製造出一個樣貌不同的頭，以人性化的調性實踐索爾·勒維特（Sol LeWitt）的觀念化手法，達到形式主義與極限主義的效果。每一尊頭像都先以黑白攝影拍攝，再憑手工著以顏色。這件作品不經意地成了克雷格第一件結合了塑料為材質的創作。1971年春天，學校安排了一次造訪西薩塞克斯克里姆平（Climping）的旅遊，在作品〈海邊拾得物集錦〉（*Combination of Found Beach Objects*, 1971）中，克雷格進一步延伸了檢視、分類、舞台呈現的概念，用炭筆畫出的矩陣的圖形，排列出各式各樣的拾得物（*found objects*）——包括一個零食的袋子、一些貝殼、一小搓線、一把海草。這是他第一件發表於戶外的創作，現在看來，則像是他在1970年代晚期創作的地板塑膠組件裝置系列的源頭。

雖然克雷格正式選讀的是平面繪畫系（他曾申請轉到雕塑系，但卻遭到拒絕），他在溫布頓就讀時期的創作流露出濃厚的雕塑語彙。他的指導老師包括吉姆·羅傑斯（Jim Rogers）與羅傑·亞克林（Roger Ackling），後者只比克雷格年長幾歲，而且當時剛從馬丁藝術學院畢業。克雷格於1971年七月曾在亞克林的父母在懷特島的邦丘奇所經營的飯店工作，那段期間的創作再度可見後期作品風格的前兆。他在海邊拾集了一些天然與人造物件，一行一行地在沙灘上排列著，這些都是一些臨時性的創作，只以攝影的方式記錄下來。1972年夏天，當他們再度回到邦丘奇時，亞克林也拍下了克雷格這些地景藝術的「行為創作」的攝影紀錄（〈無題（在我身上雕刻石頭）〉，1972）（*Untitled (Stones Curved on My Body)* 1972）。

亞克林與理查德·朗（Richard Long）及巴瑞·佛拉納格（Barry Flanagan）同一時期在聖馬丁藝術學院就讀，透過亞克林的引薦，克雷格於1971年九月與朗結識，進而成為朋友，經常一起散步。克雷格毫不隱藏朗在當時對他在創作上的影響力，包括觀念的洞悉、以過程為導向的手法、使用如石頭這類天然材質作為人類存在的標記等方面。以行走、發現、分類、及呈現為精神的時間藝術吸引著亞克林與朗，而克雷格則對此提出一種偵訊式的、類科學的作法來將物件分門別類、分裝成袋，並接納更廣泛、更無設限的材質種類，包括塑膠。一般說來，我們可以觀察到，克雷格在這個時期的作品可說是理查德·朗那浪漫主義式的、地景為主的作品都會版，只是將石頭與樹枝，換成了建築工人用的磚瓦。對克雷格而言，這是從在自然環境下創作，過渡到在工作室的地板上陳列物件的一小步。

這段時間前後，溫布頓藝術學院的課外導師們開始介紹正在義大利掀起的一股貧窮藝術（*Arte Povera*）風潮，以及馬理奧·梅茨（Mario Merz）及吉塞普·佩諾內（Giuseppe Penone）的創作。這種藝術強調以基本的、「貧窮」的素材為媒介，僅僅靠雕塑家的手進行些微的調整，這樣的精神與克雷格所奉行的創作取向不謀而合。這是一股發生在1960年代末期及

1970年代早期的特殊歐洲現象，英國境內一些具企圖心的藝術學院間產生了一種轉變——尤其是聖馬丁藝術學院——它們挑戰當時美國藝術（如賈斯培·瓊斯、羅森伯格、波普藝術）盤據全球藝術世界的現象，轉而擁抱漸漸在歐洲興起的偏概念性的藝術創作。波普藝術大力吹捧消費文化的同時，貧窮藝術的藝術家則以比較暗示性、謹慎的、挑戰政治的姿態來面對材質。克雷格所欽佩的藝術風格在「當態度成為形式」(When Attitudes Become Form) 這個劃時代的展覽中有了展現的機會，這場由史澤曼策劃的展覽於1969年初在伯恩美術館展出，後續巡迴到倫敦當代藝術館，展出藝術家包括波依斯、卡爾·安德烈 (Carl Andre)、依娃·海絲 (Eva Hesse)、吉奧瓦尼·安森莫 (Giovanni Anselmo)、珍妮絲·庫內利斯 (Jannis Kounellis)、及約瑟·柯舒斯 (Joseph Kosuth)。此時，波依斯在英國已小有知名度。1972年，泰德美術館因為工程的延宕，被迫緊急推出一些當代藝術展，其中之一便是波依斯的個展。克雷格參與了一項波依斯於1972年三月於白教堂畫廊舉辦的「行動」，這是泰德計畫的周邊活動之一。波依斯成為一位反體制的英雄，不全然因為他的作品呈現出的外觀，或是他在處理媒材上反正統的手法，更是因為他在史學、科學、人智學、哲學、歷史文化方面所持的立場，而最重要的是他的政治觀點。

1973年於溫布頓藝術學院畢業後，克雷格接著進入皇家藝術學院雕塑組碩士課程就讀，指導老師包括伯納德·密道斯 (Bernard Meadows)、肯尼斯·阿米蒂奇 (Kenneth Armitage)、卡爾·佩萊克曼 (Carl Plackman)、理查德·溫特沃斯 (Richard Wentworth) 保羅·尼古 (Paul Neagu) 等人。在此就學期間，克雷格對極簡主義雕塑逐漸發展出日趨濃烈的興趣——不過他的目標並不在成為一位極簡主義者。從此發展出的兩種原創性作品系列，在他一路以來的作品演化上佔有關鍵性的地位：其一是於1975年問世的巨型立方體雕塑「堆疊」(Stacks) 系列；其二則為由許多零散的人造物組成的地板裝置系列。克雷格會用一年多的時間陸續收集人造與天然物件，包括石頭、木料、書籍、盒子、雜誌、及各式廢料，在工作室裡一點一滴地累積成一個豐富的媒材資料庫，以作為「堆疊」的素材。經過精心謹慎的層層堆疊，作品的外觀貌似地質岩層的排列，撮合了紛擾雜沓的都會現實與唐納·賈德 (Donald Judd) 及卡爾·安德烈 (Carl Andre) 冷調拘謹的極簡主義。此系列也代表了在規模、容積、及量體的全新發展。〈四個盤子〉(Four Plates, 1976) 這類作品涉及了局部與整體的對話——這件作品中的四只盤子一步一步變得支離破碎，原本還有第五個盤子，散落在倫敦市各處，但同樣以精心計算出的數據排成的圓形圖案呈現，這預示了他對都會情境的喜愛。〈四個盤子〉與〈堆疊〉都是屬於家族系創作，這是克雷格數十年創作的特性之一：兩者對拾得的、大量生產的原始材料，都展現了一股創新的、質疑的態度；另外，介於物件（盤子）、影像（圓形的盤子）、材質（陶瓷）之間的關係一向是克雷格在創作上不變的關注，而上述兩件作品對這個議題亦同時提出一種前所未見的切入點。克雷格堅持在這三個關係緊密卻時而疏離的題材上不斷探究。1975年，克雷格參加了一場在阿克斯布里奇的布魯內爾大學圖書館裡舉辦的聯展，展出幾件地板裝置作品，前來觀展的尼古拉斯·拉格斯戴爾 (Nicholas Logsdail) ——1967年開設里森畫廊的的創始人——隨即與克里格接洽，於是在1977年，克雷格首度於里森畫廊展出，同年賣出了一件雕塑作品〈四石之一〉(One Stone in Four)，買家為南漢普敦畫廊。

1977年，克雷格娶烏特·烏博斯特-萊恩 (Ute Ubriste-Lehn) 為妻（他們於前一年起便一起住在法國梅斯，克雷格在此處的藝術學院任教了幾個月），由於教師資格考試的要求，萊恩必須待在德國一年，於是當克雷格於1977年八月自皇家藝術學院畢業後，便來到了萊恩的

故鄉烏帕塔爾（Wuppertal）。萊恩的叔叔是一位木工，克雷格利用他的木工坊樓上的空間，作為他的第一座工作坊。原本，這次離鄉來到德國只是一個暫居的打算，卻也促成了另一個創作上的轉變：他所偏好的木料、磚塊、土壤、陶瓷等天然材質，在這段時期被色澤明亮的塑料取代了——如罐子、球類、玩具、蓋子、包裝材料、容器等——這些都是他經常在萊茵河畔發現被沖刷上岸的廢棄物。塑膠製品過去曾出現在克雷格的早期作品裡，但通常只是陪襯的角色，到了烏帕塔爾時期，一躍成了主打星。

塑膠製品是人類文明的產物，同時也是一種徵候群（譯註：在提供便利性的另一面也創造出各種副作用，如對環境的污染）。從過去到現在，塑膠一向給人負面的觀感，它是廉價／便宜、不被喜愛的、俗氣的同義詞，是藝術的反義詞。它是大量製造的產物，它無所不在，即便如此，它卻始終無法登上大雅之堂。雕塑家對塑膠興趣缺缺，唯獨納姆·賈伯（Naum Gabo）是個例外，他以透明醋酸纖維素（cellulose acetate，一種熱塑性樹脂）及壓克力為創作的主要材質，以此塑形或重新賦予藝術性。縱使波普藝術家們熱愛用平凡的包裝材料來創作，塑膠在當時的主流雕塑界中仍然不受重用：即使出現在阿曼（Arman）、丹尼爾·史波利（Daniel Spoerri）、波伊爾家族（Boyle Family）、妮基·（Niki de Saint Phalle）、奧登伯格（Claes Oldenberg）的作品中，充其量也只是個B咖。人類學家對銅器時代的容器驚嘆不已，並利用它們勾勒出創造與使用這些物件的人們的形貌；克雷格在處理拾得的塑膠瓶罐與杯子上，也有異曲同工之妙。塑膠在歷史、文化立場及象徵主義方面的簡歷並不輝煌，所以克雷格要為它創造出一個全新的視覺神話。「光譜」（Spectrum）系列是他在烏帕塔爾初期的創作之一，作品將大小不一、形狀各異的塑膠組件鋪設在地上，用光譜般漸層的顏色變化拼出一塊造型簡練的長方形地板雕塑（圖版見頁87）。這一系列的第一件作品讓克雷格想起牛頓在光學上的大發現：白光可以分解成紅到紫的七色光譜，因此將之命名為〈新石：牛頓的色調〉（New Stones: Newton's Tones），這也是一個雙關語，意味著他已漸漸脫離地景藝術。〈光譜〉系列首次於1978年發表於巴黎，隔年再度在里森畫廊的個展中展出。

克雷格的作品與世界觀表露出一股對科學現象的濃烈好奇與遐想，對他而言，所有從生產線製造出來的功能性物件與材料都是維持自然世界運作的重要成分，如他所述，這些製品「來自一間諾大的儲藏室，〔其中〕藏有開啓攸關人類存有的至要過程與解釋。」在他眼中，自然世界與人為環境之間並未存在明顯的區隔，他認為雕塑家應該對（比方說）電和對動植物持有同等的興趣。這種含括性的、求知慾強的論調也可以延伸到他對材質使用的態度：將自己侷限在銅或石頭的選擇，放在他的身上是無法成立的。為什麼要限制你的視覺胃口或材質托盤上的種類呢？某部分來看，這說明了他在處理材質與技巧方面卓越出色的觀點。他並不會有意識地去尋找一種新的材質，企圖從中提煉出其藝術性；相反的，他持續探索著一件雕塑如何觸發下一件雕塑，不同材質經過混雜後，會引導出什麼樣不同的可能、結果、視覺語彙及表達方式。

克雷格的作品與卡爾·安德烈或理查德·朗的作品相互對照下，前者或許看似後者的嘲諷式改版，但嘲諷卻是克雷格最不想花心思的事，就像安迪·沃荷不接受用「諷喻」來形容他的藝術觀點，認為布瑞洛肥皂盒（Brillo boxes）與湯罐頭構成了他的生活環境中最真實的一面。克雷格在材質的使用上也持有同樣的觀點，他在談到對塑膠的興趣時曾說：

「每一種材質或物件在我看來，都被一個資訊氣球包圍著，自然材質，如木料，已經有一個非常飽滿的氣球，而工業社會生產的物件挾帶的資訊則相對貧乏，所

以，縱使經過一段時間後，像塑膠這樣的材料已在藝術創作領域成爲一種被認可的使用材質，它的氣球仍舊相對不飽滿。這是一種具有高度實用價值的材料，要在這層意義面之上爲其賦予詩意，或創造出一番神話，將是一項大工程。」

那顆綁在塑膠上的「關係與聯想的氣球」有一部分觸及了塑膠具有人造與功能主導的本質，因此，就某種程度而言，它是使用者（即人類）的具形表現，平凡的塑膠製品象徵著我們及我們的生活。有時，克雷格會以毫不修飾的手法呈現出塑膠所具有的體現意義，將許多塑膠瓶罐擬人的外型——它們的脖子、肩膀、和身軀——揭露在聚光燈的焦點下，作品中許多元素展現出高度的辨識性與代表性——瓶子、把手、扣子、蓋子等，這些是我們用來推、提、開、壓的施力點——其他則比較不具特定邏輯，或是些零散繁雜的碎片。克雷格以一種近似閱兵大典的方式將它們——陳列，彷彿在對我們的生活及文化，批下某種儀式性的評論。依藝術家的說法，所有的藝術品「都是我們自身的延伸，一點一滴都是我們建構的基石」。有些評論認為克雷格對消費社會的殘餘物深感興趣，乃是基於「環保」的理由，事實並不盡然如此；再說，以他對科學喜愛的程度，很自然地，他對許多事物及現象必然存有強烈的好奇，不會受到傳統的束縛：「吸引我的並不是廢棄物：那是一種很籠統的泛稱，是種不負責任的說法。一旦我們放棄這個用法，我們才可看到這些東西本身的材質種類是多麼豐富，如此一來，我們才有可能從不同的角度處理它們。」

透過一位熟人適時的引薦，克雷格獲得在知名的杜塞道夫藝術學院的一份教職，此處離烏帕塔爾僅三十分鐘車程。他從1979年的年初開始授課，剛開始只是每周數小時的課表。杜塞道夫的教師陣容與學生素質威名遠播，波依斯（Joseph Beuys）雖然被從教師名單中去除，但仍常在校園露臉；當時的教師名單包括柏恩·貝歇（Bernd Becher）、傑哈德·里希特（Gerhard Richter）、白南準（Nam June Paik）、昆特·于克（Günther Uecker）。此時他已升格為父親，再加上這份教職，這樣的雙重責任意謂著他原先預計回英國的打算無法實現了，他在1988年取得杜塞道夫藝術學院的教授一職，2009年晉升為院長。

在一場1979年於柏林舉辦的展覽中，克雷格展出首件以塑膠碎片組成的具象作品。這件名為〈紅皮膚〉（Red Skin）的作品（這個名稱表達出關於主題和作品表面處理的一種文字遊戲）是用上百件紅色塑料組件，慎密地在地上排出一名手舞足蹈的印地安人形象。這個造型複刻了克雷格龐大的塑膠製品收藏裡的一個印第安人塑膠玩具。依據琳恩·庫克（Lynne Cooke）的觀察，1970年代中期以後，克雷格與其同時代的藝術家，如比爾·伍德羅（Bill Woodrow）及里查德·迪肯（Richard Deacon）逐漸發展出一股朝具象構圖靠攏的傾向，不過，實際上，克雷格在1970年代初期，便經常在作品中納入具象的元素。當時出現的一種現象是，極簡主義與形式主義開始走入唯我論，或許某種貼近現下都會生活的敘事或象徵性的主題及內容，可以與極簡主義的視覺語彙並駕齊驅。克雷格的藝術訴求藉隱喻才能發聲，他用塑膠製品重新表現當代生活，在呈現上是熱鬧的，語意上不缺哲學奧義，但仍是一種含蓄的、曖昧的隱喻。從此，克雷格開始以大無畏的圖像為主題，創作了一系列牆面雕塑：〈牛仔〉（Cowboy）；米開朗基羅的〈大衛像〉（David）；自身像；一幅側躺著的英國地圖——〈從北方望見的英國〉（Britain Seen from the North）。在他使用的物件（瓶罐、玩具、湯匙、容器的零碎組件）、材質（塑膠）、與他拼湊出的影像之間，存在著不先預設結論的，甚至可能產生衝突的對話，這正是上述作品亟欲一探究竟的方向。塑膠變成了瓶子變成了牛仔。

讀到此處，研究符號學與結構主義的人可能會開始討論起符號（sign）、意符（signifier）與意指（signified），或從索緒爾（Saussure）提出的「言語」（langue）及「語言」（parole）來評議克雷格的作品。但是，認知語言學並不是克雷格所下功夫的領域，他刻意將問題與答案拌在一起，試圖創造出某種在視覺上引人奇想的意象。擅用此法的前輩可回推至畢卡索——在他的立體派拼貼作品中，偶而會用真的壁紙來扮演畫中的壁紙，但他更常以反直覺的手法，例如用剪下來的報紙來意指瓶子或酒杯。此處可用反義詞的角度解釋，但若用同義詞的論點評之也同樣成立，因為圖像的語言已深深陷在與指涉之物的纏鬥裡。若繼續行駛在這條與過去藝術的對照之路，我們還可以在克雷格的作品中清楚察覺到雷內·馬格利特（René Magritte）式的無厘頭。克雷格的某些作品直搗再現哲理的論壇，比方說，裝置於牆上的巨大、具象徵性的塑膠瓶罐大總匯，它們傳承了極簡主義的視覺語彙，在形式化的外表下充滿了內涵，與令人費解的意義。一眼望去，觀者的目光可能會先停留在置於一個澆水壺旁的一把塑膠手槍，只不過，克雷格在拼繪這些塑膠製品時通常依憑直覺，且俐落快速。至於這些塑膠物件，它們不一定非得要是撿來的，有些是從店裡買來的；在這方面克雷格並未受到某種道德感的牽制。1980年，克雷格在布里斯托的阿諾菲尼畫廊舉辦了首次的大型展覽，展出內容便包括這一類型的創作，隨後在1981年繼續於倫敦的白教堂畫廊展出。當時，有一批所謂的「新英國雕塑」已形成一股氣候，並在國際藝壇獲得注目，其中的藝術家包括：比爾·伍德羅（Bill Woodrow）、理查德·迪肯（Richard Deacon）、安東尼·葛雷姆（Antony Gormley）、巴瑞·佛拉納根（Barry Flanagan）、理查德·溫特沃斯（Richard Wentworth）、安尼胥·卡普爾（Anish Kapoor）、及席拉薩·豪許艾瑞（Shirazeh Houshiary）等人，他們都曾受到行為藝術、裝置藝術、地景藝術、和觀念藝術的薰陶，但是到了1980年，他們將這些訴求束諸高閣，開始投入利用既成的人工物件，製造出自我完備的物件。這件作品符合了「雕塑」的所有要求：它是立體的，手工製作的，更重要的是，它有具體的形象。有人認為，克雷格的作品映照出當時在歐洲，尤其是德國藝術，所出現的「重返形象」（return to figuration）的潮流，涉足其中的藝術家諸如A·R·彭克（A.R. Penck）、約爾格·印門朵夫（Jörg Immendorff）、馬庫斯·盧佩爾茨（Markus Lüpertz）。但事實上，克雷格的形象是精心安排的，強調組成元素的「真實」，反而是對那類「表現主義」提出的駁斥，甚至是批評。的確，在克雷格的作品裡可感受到一股「反動」的暗流，卻鮮少有人針對這個面向深入討論，他以塑膠為材質是反地景藝術；他用都市廢棄物組成的立方塊是反極簡主義；他嚴謹如馬賽克似的形象作品是反表現主義的。

克雷格的主題從來沒有離現實世界太遠：一頂〈皇冠〉、一面〈英國國旗〉、一位〈警察〉，這三件作品都創作於1981年，那年的重要歷史記事包括了查理斯王子與黛安娜王妃的英國皇家世紀婚禮，以及布里斯克斯頓暴動（Brixton riots）。這位旅居在外的英籍藝術家用一大堆零碎的塑料元素創作了這些作品，藉以指涉當下發生的文化及政治時事，但手法上並未與前期作品有太多殊異（作品反映的是藝術家的親身體驗：當時街頭巷尾都佈滿了警力，而他真的曾在人行道上撿到一頂皇冠）。1980年代初期，除了塑料製品之外，克雷格也以木料作為素材，例如人造的木頭及木板，有時會將之局部上色。這些跡象說明了他在1982年時的小轉變——從在外拾集創作素材（之外），回頭走向工作室。他雇用了一位助手，從基本步驟著手，按部就班地創作雕塑品——但就主題或／及素材而言，在工作室裡創作出的雕塑品，其靈感仍舊來自拾得物。一些地板裝置結合了立體的大型拾得物，例如空心磚、木箱、桌椅等，按照尺寸及顏色依序排列，漸漸地，這些作品越來越有雕塑品的樣子：有些明顯印著工具製作的痕跡，而

非拾得物的集結。在這段逐步從拼湊形式邁向建立結構的演化之路上，陸續出現了許多系列，舉例而言，被許多細小微粒包覆的造型物；被鉤子或手把包覆的造型物；用棕色水管轉彎的那一節連結而成的作品。在1986年時，這個朝立體的與雕塑的造型投入的實踐催生出兩件大型雕塑：〈沐浴〉（Eye Bath）及〈臼和杵〉（Mortar and Pestle），它們都是以家用物件為參考模型，將之放大後，再翻模成高約一米、固體實心的鐵製雕塑。這些首次嘗試的翻模雕塑預告了「早期形式」系列（Early Forms）的問世。克雷格承認，要決心投入鑄模並非易事，原因在於亨利·摩爾當時已是大型銅雕的代名詞：「我知道我遲早要嘗試銅雕，但是還是花了將近一年的時間鼓足勇氣；亨利·摩爾已經是箇中翹楚，所以我不斷地告訴自己『我不想處理那塊。』」也因此，他選擇以鐵代銅，也就是選擇與里查德·塞拉（Richard Serra）站在同一陣線，而捨棄了摩爾。

誕生於1987年的「早期形式」系列延續自〈沐浴〉及〈臼和杵〉，堪稱是克雷格最長壽的鑄模系列，至今已演變成一個架構完整的容器形式分類學，並扭曲、變形、繼續進化成更多別的形式。此系列的名稱說明了容器乃為最古老的人造物，它填充了人類的基本需求。初期的「早期形式」系列作品中常見化學燒瓶，之後克雷格陸續加入其他種類的容器，並刻意在古代的瓶子中混入現代容器，如試管或果醬罐，近期更加入了洗衣精的瓶子。藝術家表示：「『早期形式』系列是關於各式容器在空間中相互的轉化與突變。容器是肉體與自然生物強而有力的隱喻，除此之外，從考古學的角度而言，它們是我們藉以丈量自身與他者文化的工具。」收藏於沃爾斯堡美術館的銅雕作品〈本能反應〉（Instinctive Reactions, 1987）便注入了變形容器的概念——這件作品採用的是一個彎曲的試管，這意謂著，它是「早期形式」系列的開山始祖。克雷格在海沃畫廊的個展（1987）中展出〈本能反應〉，同時還有以玻璃、石膏、木料、磚塊、鋼、和石頭為材質的多件作品。此時的克雷格已精通於交互使用多樣的材質、技術、與作法，其種類與範圍之廣，著實令人咋舌。他在1988年代表英國參加了威尼斯雙年展，同年亦獲得透納獎的殊榮。

「早期形式」系列的作品中，有一部分是以實驗室容器為雛型發展出來的，這並不只是單純地隱射克雷格曾經身為實驗室技術人員的那段時光，反而是觸及了這類容器為了符合煉金術之需所歷經的變革——煉金術可謂一種原型科學，所追求的是將基本金屬冶煉成金，從中找尋能治百病的萬靈丹。基於同樣的原因，克雷格也追求將塑料和銅這類的材質轉化成具有豐富意含的物件。他的一組紙上作品便是在探討鑄造的過程，亦即將熔態金屬轉變為藝術的過程。由於相信特定的形式能觸發特定的反應及能量，因此煉金術中使用的容器，在早期多半呼應某種自然界中特定的形式。隨著煉金術演進成為現代化學，所用的容器也有所改變，在形狀方面更符合理性與幾何學的考量。克雷格不僅在傳統的煉金術與現代的化學之容器種類上下足了工夫，他對可能存在於這兩者之間的所有種類也深感興趣，以祈創造出全新的合成形式。許多克雷格的作品不斷在「介於」已知的與存在的形式上流連徘徊，

由泰德美術館所收藏的〈在草原中〉（On the Savannah, 1988）是首件發表的「早期形式」系列之作，這件成熟度極高的作品呈現出一個風格獨具的扭曲容器造型。克雷格企圖將形式從它們原先依存的軸線拉、拔、凹、折，於是選擇以銅作為材質，原因在於較複雜的形式無法以鐵或鋼翻模鑄造。相較於這兩種金屬，銅的熔點較低，並可徹底液化，因此成為克雷格當時正在製作的流線造型物件的首選，也就是說，以銅作為材質的轉變是基於技術性而非美學上的考量。〈在草原中〉中的混種形式取材自真實的容器，但真正吸引克雷格的，是那些尚未被

創造出來的千萬種形式，於是，許多近期的作品是以真實物件為出發點，進一步探討存在現實與現實之間那浩瀚、未知的空間。作品名稱〈在草原中〉指的是人類無緣認識的那些早已絕種的廣大物種，它們是介於現存物種間的「失落之環」。所以，「早期形式」系列並不是在表達一個形式如何曼妙地幻化成另一個形式，反而是要點出存在形式之間的那道缺口。各式產業都以追求經濟成長與大量生產為指標，因此製造出類別有限的規格化產品，而將那些不符合經濟或功能性考量的形式漠視一旁。克雷格試圖找出這些隱藏於規格化產品裡，尚待開發的各種形式。乍看之下，克雷格多年來的創作似乎在風格與訴求上有所變化，事實上，這個哲學性的初衷始終將它們緊緊地扣合為一。

手工製作是克雷格創作的重點特色之一，曾經來訪工作室的藝術家朋友驚訝的發現他仍用石膏翻模，就連灌模與拋光的步驟也都仰賴手下功夫，乃至切割、修整、改版的手法，都與羅丹時期使用的方式相去不遠。克雷格有幾位助手（羅丹亦然），他們嚴守克雷格囑咐的指示，有些是圖面說明，有些是透過語言傳述。每天一早開工時及一天中的休息時段，克雷格會做階段性的檢視、確認、或調整。作品在發展的過程中若出現偏差，他便會刪減、修改、重作、或棄之不用。在製造方面，「早期形式」系列一開始是將不同容器的剖面做成兩個或多個夾板模板，接著再依憑純粹的視覺美感，用保麗龍、石膏、或jesmonite（一種樹脂類的材質，類似玻璃纖維）將模板一一組建連接。1980年代中期，克雷格曾經在完成幾件雕塑品的設計後，將後續放大與製作的工作外包（這種作法在過去與現在仍極為普遍），但對結果並不滿意。於是他發現，對他所做的每件事情、每個步驟而言，用手去接觸、去處理、去探索，都能觸動極大的啟發。以手製作就雕塑的角度而言是一道最具樂趣的創意過程，不僅如此，創作一件作品的過程通常會觸發下一件作品的靈感，這是克雷格的作品的核心特色，因為每件作品間都以一種循環、漸進的方式相互連動，因此經常自動形成「家族團體」——「早期形式」系列；將無數的骰子黏在用保麗龍刻出的生物造型的「分泌物」系列（Secretions）（圖版見頁98-99）；「包裹物」（Envelope）系列是有規則的大洞的沖孔銅製薄片；各式各樣的堆疊作品，有堆疊成塔的金屬盤，以及處於危險平衡狀態的磨砂玻璃大集合；被石磨記號徹底包覆的容器造型；陶瓷；及其他。克雷格對其作品多年來的演進，曾這樣說到：

「隨著時間的推移，作品之間會形成一些需要被釐清的網絡，我必須在心中將它們有所區隔，因此，每隔一段時間，在我不經意的時候，心裡會浮現一個標籤，如『早期形式』和『理性的存在』。這些成為作品的『物種』，因此我們創造出屬於某些特定家族的雕塑，接著會發展出其他家族，以及存在這些家族之間的關聯，諸如此類。這樣的演進發生的很自然，首先，這對我而言是一種順勢而為的移轉過程，再者，這也可能正是這個世界的生物發展模式：從單一細胞發展成複雜、特定的形體。」

一般說來，「早期形式」系列初期發表的作品規模較大（通常相當於真人尺寸，因此在展出時極具戲劇張力），並多放置在地上。這些容器造型直挺挺的立著，或側躺在地上。在製作「早期形式」系列的過程中，浮現出將洞／孔拉長延伸的動機，藉此可將一個容器的頂部與另一個相連，並從中窺見兩者之間的內部空間。隨著作品的演進，這個洞／孔變成一個細窄切口，從此可以一窺或意會內在空間的奧義。這個切口成為「早期形式」系列的主要特徵，當它出現在容器上時，通常以扁薄的唇狀或凹槽來加強它的意象，隱射著雕塑本身的某種動作或蛻變，同時也邀請觀者從不同的角度體驗作品的各個面向，避免只從一個定點觀賞。除此之外，