

拼湊的微處 「極地-陳松志個展」對談記錄

與談人 | 謝鴻均 (國立清華大學藝術與設計學系專任教授)

陳松志 (藝術家)

陳：感謝大家撥空前來，這次的展覽內容跟日常生活很貼近，所以我們對談不用太嚴肅，我也會透過這次的對談來闡述我的作品理念。

謝：這是今年我看他第二次的個展，以創作者來講一年執行兩次個展是頗吃重的，但他做到了，背後雖辛勞與壓力總伴隨執行的忙亂過程，但最後成果卻是如此安靜且理所當然。我非常喜歡他在前一個在日升月鴻畫廊用膠帶所作的雕塑，縱然作品在收藏上會是很大的挑戰，但它們卻透露了很重要的訊息，連結了他自早期至今日的思維--即是「黏」，那種在觸感上是黏膩的經驗，卻在視覺上呈現了極端的潔癖，這種不乾脆的潔癖在松志的個人形象、品味與說話的方式都洞悉得到。而如何將黏膩感、或是撕落的碎屑、眾人視而不見或看了即忘的物件帶到展場，讓大家在聚光燈下必須睜大眼看，這是松志的執行策略，講策略太過於世俗，且稱之為方法論。

猶記 2003 高雄貨櫃藝術節，進到他的展覽會場後看灑滿地的「飛雷口香糖」，瀰漫著屬於童年的嗅覺，是那種悶熱後的黏膩感是洗不掉的過去，穿著廉價拖鞋踩在口香糖上，口香糖被搓揉在象徵著歐洲貴族的紫色地毯，但黏膩過後的地毯卻再也高貴不起來。當時穿著拖鞋踩口香糖，有點狼狽的肉身與嗅覺經驗讓我發現這個年輕藝術家的細膩與敏銳，對於材質、自己的過去、記憶、認知甚至是心裡底層的觸探，試著釋放，卻放不下，放一點會帶些痛苦，痛苦之處搓磨到漂漂亮亮，搓磨過程則像是撥弄洋蔥，一片一片撥到最後空空如也卻也淚流滿面。這樣一個大男生，卻有罕見的精細。大概也是從那個時候我非常注意他創作的發展。

當然更早是他大學還沒畢業時，曾在台中租了一個房子辦展覽，在裡面遍灑肥皂粉於地上以及小時候的玩具，還有許許多多他童年的回憶物件。那時期他從設計跨到創作的領域，作品其實很囉唆，細細碎碎什麼都想說，就連肥皂粉他都可以講上一個半小時，那陣子我聽了很多他的過去，當時覺得很有意思，因為我所接觸的創作類型學生會將創作視為藝術品的製作，執行上的細緻壓倒了思考，而松志這位所謂「非本科系」出來的創作者，相對卻有比本科出身的學生更細緻的思維，沒有學院創作傳統技巧的包袱，得以悠遊於自己所執著的思考與材質，以細如懸絲的詮釋則帶給觀者生命經驗上的刺激。

接下來他去台南藝術大學念研究所，2003 年在新樂園的個展，我感受到他的收斂，他精準地將單純的元素鋪陳在「新樂園」的空間，將自己生命的歷史以轉喻的手法說出，此時他所使用的肥皂粉開始發酵了，發酵是物質與物質、材質與材質發生對話，或是對立、或是相斥，但不論是對立相斥或是相交相合，都是一個關係性。松志在材質領域極盡可能產生對話方式，在他的系列推展中，我看到的是材質的執行與材質的思考。他是一個很誠實的創作者，除了材質還是材質。雖然這次的主題叫作「極地」，沒去過極地，對極地形而上的概念，雖然無法貼切於寫實的狀態，但他卻藉著創作和材質間的對話達到昇華性，這種昇華性不是刻意製造而來，是材質在對話中自然發生的，他於是發現了這塊極地。

我們再回到他 2003 年在新樂園的作品，他表現了頹廢、時不我予和繁華之後的凋零狀態，將水泥夾雜肥皂粉塗在牆壁上，這兩種東西合在一起幾天之後就會慢慢剝落下來，掉落在地上為深紅色的地毯所承接，讓觀者覺似乎踏入一個貴氣的環境，但地上掉落的碎屑則形成頹廢的狀態，展覽三個禮拜內作品就慢慢掉落，所以他的作品是有時間性的，這件作品的多元考量與製作得到了台北獎。

此外，國外駐村也帶給他許多創作經驗，且發酵於 2008 年在台北當代館的個展，他將展場佈置為工寮，走進去會聞到一個似曾相識的水泥味，水泥夾雜垃圾和工人隨地排泄的腥味。台灣一直都在蓋房子搞建設，所以大家一定都聞過這種味道，進到松志的展場再次聞到這種熟悉的腥味，在懷舊中其實是不舒服的。同時開始的系列是玻璃砸碎的作品，玻璃碎片的造型與影像反射，事實上與撕紙系列是有連結的，雖然材質上很不一樣，但它

們反映著松志的心裡底層，一種破碎不完整，一個過程性。縱使如此，他還是堅持呈現完整、潔癖與漂亮的一面。

今年度在「日升月鴻」個展的作品中，第一次看到他的作品脫離了完整度，他以膠帶在石膏像上塑型，這件作品帶給我很大的感動，因為在此之前與之後，他的作品即使是指甲屑他也會裝得漂漂亮亮，我想這跟松志的設計背景有關，但是我覺得更大的相關是他的成長背景。他們家是修車廠，樓下都是廢油污境，樓上是潔淨無塵，媽媽將他從小穿扮潔淨，全白的衣物。下了樓是髒穢的現實，上了樓就是潔白的天堂，此強烈對比的生活環境孕育了他作品中的分裂氣質。他的血液於是留存了這種狀態，心裡存有一條界線，成為藝術發展的平台，有天分的藝術家，發展的痕跡會感動人。這次在「就在」的作品延伸自「日升月鴻」，只是先前作品中的粗糙感和感動在這裏做更完整的呈現，小件畫作也是從膠帶衍伸過來。「日升月鴻」那系列膠帶雕塑有沒有保存起來呢…？

陳：我有作一個盒子把它封起來。

謝：是否有打開來看狀況？

陳：完好如初。

謝：台灣這種炎熱天氣，膠帶遇悶熱一定會呈黏黏狀地萎縮。

陳：它本身的造型就是滿有機的狀態。

謝：所以不會介意它在萎縮？

陳：其實在搬運過成或多或少都會有一些碰撞，造型上會有所改變，所以它其實很彈性，可能這邊凹下去，但在現場可以透過手部再隨機的造型處理，雖然這些物料十分工業性，但這樣處理下來它其實是很有機，在外力介入下反而會孕育出新的造型。

謝：也許是因為它的有機性。那一系列作品膠帶和墨汁的滴流，形成很特殊有趣的效果，我剛才詢問了這個技巧，原來是膠帶在貼的當中，讓墨汁滲進去產生國畫皴法的效果，他把雕塑的技法帶到平面之可看性較高的現況。那我真的很好奇像這樣框進去的感覺還會再帶出甚麼樣的有機效果。還沒詢問時，我看這幾件玻璃的作品，似乎是罩著一層壓克力，因為那是紙張撕下來的痕跡，也像皴法一樣的筆觸。古早文人在畫畫時不僅畫一張畫而以，而是先寫詩再隨意境畫，要成為一個文人藝術家，必須要會琴棋書畫，彈琴開展你的聽覺感官，下棋是人與人之間的相處，讀書之後自然而然就成就你成為一個藝術家，松志會彈琴，他的生命經驗，不論是家庭、學校、駐村或是人際關係的經驗，也都會逐漸出現視覺圖形，所以在戶外留下來的、別人不屑一顧的痕跡，反到被他帶來變成很高貴的造型，為了掩飾紙被撕開得粗糙感，還蒙上一層壓克力，就像他的雕塑作品一樣，會罩上一個框架，似乎告訴我們這就是一個物件，就已經和創造生命史切斷，像一個剪斷臍帶的小孩獨立存在；在「日升月鴻」的作品是剪不斷的臍帶，一直栓在我的心裡，但在這裡我看一件一件作品被處理到極為完整，是不是可以敘述一下創作過程，因為我比較相信現象學裡活生生的肉體、活生生的記憶、活生生的創作，而不是所謂的後現代後歷史的冷調理論。

陳：回應到這個問題，其實運了將近 32 件作品來這個空間，這批作品是我有史以來做過最久的作品，因為老師剛有提到我的設計背景，我以前做很多空間和裝置，那其實我有時候是有一個想法，然後很快速的完成它，呈現的是一種觀念，或者是一個行動，那是以一種很快速也很高濃度的方式讓觀眾被空間和材質包圍，這一系列的創作我原先以為只是把紙撕開，這樣有什麼難度，但是這也是我開始做這件事情的一個錯誤，因為我覺得我的作品有一種偶發，是從很多小的錯誤開始，我會從這些小錯誤找到一個值得我去矯正這些錯誤成為新的型

態的樣貌，比如說一開始洗衣粉和水泥混合在一起，或是口香糖從口部改成腳部來踩踏，或者尿液或是氣味跟空間的衝突。回應到這個問題，只是把紙張黏貼再撕開有什麼難度，其實在製作的過程，很多部份我無法控制，因為我一直在擺脫過去大學訓練的科學、邏輯理性的思考，所以我多半選用的材料和技術，都是很偶發的或是隨機的來製作，但那個隨機可能呼應到我希望我不是過度有意識的操作我的身體來呈現這樣一個意象。

謝：所以很刻意切割大學所訓練的邏輯性思考，讓自己沉浸到直觀性的環境。

陳：對，我希望我能夠在製作過程中去選擇，也許它做出來已經是不對的事情，如果我透過觀察，把這個不對的事情放置到我想傳達這個材質可以有另外一個觀看的角度或是另外一種偶發成的現象。其實每次在選擇另外一種材質的時候，我跟各位一樣都是陌生的，但是我覺得在認識它的過程中，例如這種在一般書店就買的到的列印紙，其實這些紙張不同廠牌它所撕出來紙的纖維都有差異，甚至是我使用不同廠牌的膠，殘存的痕跡，其實我一直不斷在錯誤裡面尋找哪一個比較符合我的想像，那目前大家看到的是最後合乎我想像的樣貌，過程中我本來以為很簡單，但是包括我需要預留他乾的時間或是黏貼，因為我是用一張一張貼，像繪畫的方式一筆一筆，再去一張一張撕，撕完後再用刀板刮除，之後再擦拭再貼，我作了七層八層，其實有時候多了一點或少了一點都不對，其實我每天看待這作品的時候，我永遠記不得作品的樣子，但是他每天呈現給我的感受都有新的樣貌，其實這回歸到我創作的中心思想，我在作品尋找自己的不同樣貌，我被一個常規的環境制約，那包括你發現它被壓克力罩住或包覆，透過玻璃的材質反射性的空間，去擾亂原本被遮蔽的或是不斷覆蓋的一層膜，所以製作這批作品是我頭一次感受到它是需要靜下心來的。

謝：是說製作過程嗎？

陳：對，無法急躁，包括我選用任何一個材料都非常脆弱，所以我每天都非常提心吊膽，包括運送過程，選用的鏡面厚度上，隨時都可能讓它產生某種變化，這回應到我還是在控制它，材質讓我產生一種反抗，我和材質之間的拉扯讓我覺得很樂於去挑戰彼此之間的拉扯。

謝：所以在製作過程中的勞作性非常重要。

陳：對。

謝：現在藝術家創作作品都會依靠很多幫手，如大陸的製模切割都很快捷便宜準確，但在此親力親為是重要的？

陳：這是不能迴避的問題，對幫手來講，每塊是一樣的，對我而言每塊是不一樣的，所以修工跟收尾的部分，最後還是需要我決定何時停止、哪部分需要增加減少，這回應到一個部分，這樣一個不斷堆積的動作所覆蓋的厚度，對我來講，他就是時間和體力的賽跑，因為它有時間性的考量。

謝：時間性指的是開始做了就會把它執行到結束？

陳：沒有，其實是一整批開始作，同時間進行。

謝：所以全部都是一整批？

陳：對，其實我一開始在製作是沒有方向，其實每天拿到這些面對我來講都是重新看待昨天累積出來的厚度和結果，我必須要重新觀看它認識它，來決定它是否要繼續進行或是停止。

謝：指視覺上？

陳：對。

謝：但是從黏貼撕下的時候，那個觸感呢？

陳：那個觸感就如同回應到我以前作的毀壞的動作，我以前也有一系列作品是這樣。

謝：指紙張的作品？

陳：對，撕的力道是很短暫的快感，或是一種你不需要思考太多但最後就是一翻兩瞪眼，它取決於材質本身的纖維組織。

謝：不需要思考太多？難以置信。

陳：我覺得需要比較多思考的是最後刮除的動作，其實撕開時候已經既定了，膠附著在紙上殘存的痕跡會決定造型，那部份我只能控制到 80%，但最後的刮除我可以刮成類似薄膜，或是一個破壞，到最後我還是在考慮構圖，其實看似每部分很偶發隨機，但還是有我個人的審美角度在裡面。

謝：可否談談在撕裂的時候的快感，身體的部分。比如「就在」辦公室裡那件一整片撕開的時候？

陳：動作上的力道是相同的。

謝：跟什麼相同？

陳：不管是撕大面積的，還是小面積的，它就是一個力道，一去不復返，無法作回復的動作。它就是執行後我必須去面對殘存下來的後果。

謝：我說的是撕得當下的 physical sense，好比手上塗一層南寶樹脂，乾了之後撕下來，南寶樹脂與皮膚之間的對話。還有紙張跟紙張，紙張跟玻璃之間的對話。

陳：應該是一個去除屏障的推進感…如果作品回應到的是自己的感知，我覺得我是把我不願意見到的，不願意被遮蔽的部分，用一種很生猛的方式去除，或著是我覺得很暴力的方式把它去除。我覺得那個動作比較像是自己看不到的內在的原型，你們現在看到得比較像表象上的我的樣貌，但我覺得製作的過程中，像我玻璃敲碎的過程，當下砰的一聲，包括那個聲響和碎裂的一霎那，我覺得滿足到現實生活宰制與被宰制的關係，所以我的作品從 2002 年開始都是朝向一種毀滅死亡，或是一個物件不斷撥除碎裂離開，因為我一直覺得殘存的部分比離開的部分更殘酷，那我留下來的部分是讓你們看不完美、殘酷的現實縮影，可能是那些小視窗或是大的裝置空間裡。

謝：所以是悲傷、殘酷、暴力的美感，寧靜的一霎那，就像是我們常常看恐怖片，背景音樂是華麗的歌劇音樂。

陳：其實我很嚮往那種淒美的情境，包括你們看我寫的文字，或是我作品用的色調和空間感，我都在暴力的表象上帶出蒼涼或淒美的圖像。

謝：創作時都聽什麼音樂？

陳：我都聽流行歌曲。

陳：我覺得身體裡面有很多的我，我跟一般年輕人也沒甚麼不同。

謝：三十歲了，不算年輕人了。

陳：畢竟我也有年輕的時候，我覺得我做創作的時候很老成，可是私底下的我也有幼稚的一面。其實我很好奇，因為老師在 2005 年的時候問過我一個問題：是甚麼樣的動機讓我在「山洞」裡尋找我在創作裡的靈感或是動機？後來我去想這個問題，我發現在我完全不思考藝術的時候，引起我的注意的驚鴻一瞥其實就是我藝術的養分，是一個開端，比如說我提到過去我在義大利茱麗葉之家的口香糖牆，它能夠連結人跟人之間某種情感，或是家裡只是洗衣粉堆在旁邊，上面有些灰塵，我去作一些聯想，所以這些事情的偶發性不是來自於我在思考什麼可以做成藝術。所以當我從學院念了一遭回來之後，包括各位可以看到我在這次展覽寫的小短文，我試著用一種比較「簡」的方式來講我的作品，這種簡不是寫得很精簡，而是很直白的引領各位大家進入我思考的極地或我創作的開端，直接導入讓你覺得這是不是很直接的地貌的造型，我不強求觀眾要有絕對的思考，我反而希望引裡觀眾注意到創作者透過生活的縮影不斷把這些小東西擴大發酵，最後成為我們認為得這個空間的藝術創作，我就是做分享的動作，我用這樣的方式跟大家分享我當下對環境的相處態度。剛老師提到我三十歲了，其實我三十二歲了，以前作作品也很生猛，要把所有東西掏出來給大家看，也一度時段變得很保守，我要講得很玄把自己保護很好，這是我創作以來第十年，第十五個個展，希望把過與不及的部份找到一個中間的區域，他跟人或物之間，或是你在觀看材料之間，它其實提供各位一個觀賞的平台，但也是透過一個膜，一個我丈量出來的距離尺幅，讓你們可以看到現階段的我，其實這裡面也並不一定非要很指涉性的傳達一個大議題或是大論述，對我來講我只表露出原來創作可以有這樣子的途徑，其實很多作品沒有一個絕對的完成跟未完成，我講一個插曲，這個大張的作品我辛辛苦苦做了四張，但在運送的過程中毀壞一張，可是毀壞的那一張讓我偶發出一個想法，在這個展覽的 PART2 我會做一件現地製作的大的裝置，我後來想想，每個讓我痛苦的不順遂的，沒有辦法完成在我控制範圍內的線索，其實會引發我在去完成新作品的方向，我希望我能夠時時保有把這些意外所產生出來地事件好好的發酵成未來的創作。

謝：這次才學到這個經驗？因為我記得松志遇到挫折，情緒會很焦慮。

陳：對。

謝：但這次的焦慮做了轉換。

陳：其實好像沒甚麼大不了，既然是藝術，我很慶幸我是一個藝術家，至少現階段我有這個身分去面對這些材料物件，藝術家的天職是創造，好像沒有甚麼事情是不可以這樣做，那也因為這樣，所謂冒險或是突發奇想是最自由的部分。

謝：我想不僅僅是創造，應該是發現，作品是發現，發現中創造它。

陳：我只是把生活中的縮影移駕到一個很乾淨的藝術環境，讓我們去直觀它，事實上我覺得這些物質都有一個值得被看待或是蘊藏它們天性的能量。

謝：我想創作者是發現跟自己心靈相契合的瞬間，觀者也是在尋找跟自己產生共鳴的平台，學院重要嗎？出道十年，十五個個展，已經是相當生猛，每一次的個展都要有新的議題和呈現，不同於某些以一個樣貌延續各處巡迴的方式，我注意到松志每次個展都是藕斷絲連的效應但是不同的東西，這是生猛之處。所以我剛才問了學院修行的必要性，因為台灣的藝術教育往往是把藝術跟生活做了隔絕，這個隔板有時候是透明或是不透明。如

我早上收到一封朋友寄來的e-mail，瑞士的一個大教堂後面的大柱子下面放了很多彩色樂高，許多小朋友就用樂高拼湊東西，然後在建築物的縫隙中長出小朋友用樂高做的東西，這就是生活跟藝術沒有交界之處；我因而很感慨於台灣的教育就是在白紙上面，在所謂工作坊的環境裡，但如果是公共藝術的話，只可遠觀不可近玩，所以我常稱那些東西為大路障，完全不可能跟它互動，這是一種「加」的藝術，加出了個路障。什麼是生活？什麼是藝術？什麼是專業？專業如何穿梭在這兩種之間？我覺得松志有天生的本能穿梭在這兩者之間，但是學院的訓練有時候會被約束在一個空間，這個可能要很仔細的再去檢討，自己有什麼，別人不需要再給予什麼，不需要透過獎項來激勵藝術的路途。像茱麗葉之家的口香糖牆可以讓人在看了之後走下一步，那不是學院告知的，而是個人已有的本能。松志在 20 歲時在台中作的作品已經透露這個訊息了。其實只要信任自己，有時候不需要外界給太多藝術獎項，自己已經飽足了。

陳：我以前的東西沒有太指涉性的型像，當然這次我用了極地的隱喻，為什麼會有這個想法，是因為我其實非常期待世界末日，每次在新聞上看到氣候變遷冰山崩毀的時候都有一種快感，他就深植在我腦海裡，這當然是我生活中的小故事，但這是我發想出這個圖像的很根本的草圖或意念。我並沒有學過學院式的雕塑訓練，如果我們提到雕塑的概念是加和減的過程，我覺得用我現有的技術，一個很機械很人工的方式去形塑它，我在形塑的過程中，我一開始接觸到的景象是平面單面的，所以我在處理立體的造型時引起我需要去做意識上的想像，接下來會需要什麼樣的切痕切面，也許你們會覺得它就像極地的造型，或許它們並不是，它們就是一個未完成，什麼都不是的不銹鋼和粗胚般的保麗龍間意外的結合，當然它有我想像中的極地，或是我從來沒去過的遠方，靠想像去形塑出來的物件，透過我把極大的場域縮小，把很小的類似水分子擴大，當我把很大的場景縮成這樣的尺幅，人在裡面觀賞的視角，其實是龐大的，透過高度讓觀賞者跟微小的物件產生對等的關係。作品上有鏡像的反射空間，或是影像介入到反光的材料上，我把它界定在很詩性的把生活裡面或是空間裡面跟不同空間產生的衝撞，那個東西我覺得不在我需要控制的範圍裡，因為我覺得它會跟整個場域對話，不斷的被放大，因為人會把反射的面不斷的拓展，雖然載體的面上是穩固的，被包覆起來的和不斷延展出來的，也許是光澤或是空間感，我認為是非常有趣的層次。

謝：生物學上說某些生物只能感應到二度空間，有些是三度空間或四度空間，當三度空間的生物攻擊二度空間生物時，二度空間生物並沒有辦法感受威脅，對它來講三度空間生物並不存在，但是以我們外人來看會很緊張。所以像你的雕塑，應該不稱它為雕塑而是立體造型，它白色的部分是很low-tech，鏡面的部分很high-tech，鏡面反射出來的是三度空間，甚至是一個「反物質」的社會，但這外頭白色的地方卻是老到不行的構造，兩者有點像二度空間和三度空間的對話，兩者各自存在。

陳：並存在這一個時候。

謝：對彼此來說不應該構成威脅的，穿梭其中需要智慧。如果我們有能力面對二度、三度、四度空間的思維，即可坦然面對其中自然撕裂的縫細。