

物性之所

陳松志的減法

文 | 王品驊 (藝評人、國立彰化師範大學美術系副教授)

在松志的創作現場中，一次又一次地經歷驚奇。「原來如此」的稱奇聲，一直在心裡喃喃響起。展場中的事物，呈現出的非日常樣貌，在恍然大悟後察覺只是該日常物件的「表層」被去除了，木材的表層被掀開、像是樹皮般的材質被片片撕下、黑色垃圾袋和膠帶以誤為有紋路大理石的方式綻露、一面有壁癌漏痕的牆、一片印刷紙團與線團零星散列的地景，就是這些不再是物件日常形貌的物質性，遍佈於展場中。單純的物性以赤裸方式直接面對著觀者。

展場氛圍使得觀者不得不仔細審視，面對著這些「減法」、「減之又減」的物性現場。慢慢體會到，創作者做了許多工，慢工細活的讓一切減到最少。成為一個只剩下物性在場的場所，圍繞著觀者。就在此物性綻露的面前，創作者與觀者，有了不同時刻的交融共感。低低的溫度感與會心，靜默的迴盪於該場所中。

杜象留下的難題

20世紀現代藝術的發展，藉由1917年馬塞爾·杜象 (Marcel Duchamp, 1887~1968) 的小便斗《噴泉》，開啟了藝術與社會時代的對話關係，1964年安迪·沃荷 (Andy Warhol, 1928~1987) 將看起來與百貨賣場一模一樣的紙箱放入展覽場，再度提醒了觀者藝術與商業的界限已經不可分。西方百餘年來的藝術歷程中各式各樣的創作，從日常生活取用了現成物件、日常形象、話語和各種表達手法進入藝術的表現場域。甚至，1964年那次的安迪·沃荷紙箱還在1985-1995年間引發了美國藝評論者亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto, 1924~2013) 關於現代藝術大敘事已經終結的「藝術終結說」。顯然由現成物所引發的現代藝術史轉變軌跡，不僅意味著藝術與生活的關係密不可分；同時還意味著「當代藝術」在被丹托描述為「什麼都可以」的現今藝術現況中，藝術早已面臨極大的危機：難以被定義、界定、難以體現明朗的價值性與社會定位。

在跟松志書信往返的創作對話中，他提到自己是「材質與空間的引渡者」：「許多生活中的界線是『無形』『透明』的存在者，沒有引力去穿透它，這兩個空間它們彼此是平行的存在著。」察覺到生活中有許多界線和透明的隔閡存在，使得他將自己創作視為揭露：「『膜』的概念，我的這些透過物質形塑的空間或造型即是希望透過『掀開』『撕開』來成為一種內外互通的港口」，由於「生命的生成過程中也相同的都有這先行破壞了那層膜才得以對外面的世界進行有形生命的開始」，因此他將自己置放於「材質與空間的引渡者」的位置：「希望我把這些原本不交互影響的質地，讓它們有機會滲透彼此產生交互作用。」

從杜象引入現成物開啓現代藝術史的角度來說，杜象使得現成物開拓了古典藝術史的疆界，但同時也在百餘年的現代藝術發展之後留下創作的難題，現成物如何不再僅作為社會意義、消費世界的表徵、也不再只是作為古典藝術命題的破壞性意涵，而有機會真正融入藝術史的價值體系、或回應藝術作為一種非現實存在的根本課題？以此難題為焦點，我們察覺松志的創作穿透了這個藝術史難題，也再次擴展了現成物創作的界域。

他從「材質與空間的引渡」角度，裝置現成物於空間場域中，在現成物的體現過程中使得現成物質變為物性材質、質變為現成物的非日常性樣貌；前者是脫去現成物外衣使內部屬性綻露，後者是使現成物在原有的物性中重生為新物性，新物性與現成物的既定屬性共時並存。現成物在日常社會現實中存在的既定角色，在此轉換之後，更新為手作痕跡的新即物性，以及一種尚未被命名與定位的物質類屬。現成物內外部的無法歸類，使得觀者面對的裝置空間質變為非社會定義空間，然而卻以一種唯有感官可臨場捕捉的新即物性，交流彼此的物性共感。這是一種共感的當下場所，僅能憑藉任一觀者之感官知覺最赤裸的臨現方能閃電般乍現。

現實中重新流動的時間

展場中赤裸展露的「新即物性」，不僅體現物性更底層的本貌，同時因手作痕跡成為了撕開、掀開、綻露的時間性體現。觀者可以沿著痕跡的遺貌，經驗到原本完整物件中不存在的時間。松志說他的創作是「開始也就正走向結束的進程」。他在創作手法中撕開、掀開、空缺、破壞原本現成物既有時間性，使其有機會探向某種物質的「初始性」，此種「初始性」讓時間回歸某種抽象意涵中的原點，並以此樣貌的非現實屬性在創作現實中確定下來，時間感既是開始、亦是結束，對於當下來說，起點與終點無需區分。

「我的作品看起來很真實實際面對又十分抽離，他們的產生其實比較接近創造一『詩』的語境。詩，能以簡短的文體表達更多想像；少比多更難。」松志如是說。正是因為他實際的操作物性，卻使得物性的空間屬性和時間感都在操作中置換更新，此微妙的「操作性」，從現成物的內外部創造出原本不可見、或已然停滯於定義中的生命屬性。他以「減法」，顛覆了現成物的社會命名體制與消費宿命的束縛。更進一步的他讓減法後的新即物性，成為屋漏痕、水墨醞染、線性素描、皴法塑形等等古典藝術語彙臨現新生命的現場。他跨越了杜象以現成物斬斷的藝術表現模式。不被現成物的定義所困，同時使現成物的物象性、併存著放慢速度的、時間性的視覺語彙。

「在我的個人成長及藝術創作的養成經驗裡，有另一個『模』影響著我，我們許多傳統的藝術教育其實也是用一種單一標準的模式，而形成一種藝術中的模範。其實我創作中的許多『拆模』、『拆膜』是對照藝術創作中技藝本位訓練的反思。」他有意識的「在藝術研究所的階段才真正的面對思考藝術生產與創作本質的問題，然而我其實沒有任何一點『技』的養成，有幸接觸到當代藝術中的觀念思考我才開始從自己的方式去創造『技』的方法。」正因為他有心破除創作教育的既定範式，「當我開始意識到自己在純藝術上的創作中或許並沒有那個提供我示範的『模樣』也至於我其實有相當的充分自由空間，有機會透過一種自知的發覺，從偶發的試驗中去發現、發酵自己的『創作方法』，然而這些方法都不是真的有多麼奇異，也有很多部分事實上是它們微乎其微，是既定存在著只是像是一層膜般被封存在我們慣存的時空。」他自我養成了從舊有世界蛻生新世界的奇幻手法。

是與非的模樣

松志在創作論述中陳述：「是與非的模樣」個展源自於我對於紐約這個荒顛城市的創作想像。這個 2016 年於伊通展出的個展，牆面散列著印刷物紙團和水袋，隨手摺扎製作的物件以皺褶、不規則團塊和線條的方式陳列，近看察覺有輕描淡寫的素描線延續物件和牆面之間的連續性。作為社會傳播與消費媒介而大量運用印刷物，已經從講求行銷速度的戰場撤兵，作為廢棄資源回收物的屬性，不再有可閱讀性，成為徒留消費機制運作的憑證物。這樣的物性現場，如何成為創作者對於紐約的一種創作想像？他的創作論述如此表達：「是與非」做為人們理性知覺之於認知邏輯的二元依歸，「模樣」在此如同圈畫出多義隱性的視覺輪廓。

筆者認為創作者提出超越二元的創作邏輯與方法，正是他的創作構造「一種新的即物場所」不可或缺的關鍵。

從觀者的解讀來說，在「是」與「非」之間的「非是」、「非非」地帶，正是創作者從舊有現成世界的撕開、揭露、解放、蛻生出的新世界。的確因此操作，使得隱藏於「模樣」之下的潛在性，成為多義的存在。面對他的創作，巧妙之處在於，觀者有如見證了某種「初始性」，是從現成物的「潛在性」中蛻生出來，此種「物性」我們並不陌生的原因在於其「潛在於共感的既有知覺之中」。

紐約，在創作者眼中：對我來講紐約地鐵是真正體驗這個瘋狂城市的入口，少有一個城市可以如此的顛狂，所有最美好的、最醜陋的、最熱情的、最冷漠的全然瞬間地夾雜在擁擠的這裡。它像一道薄膜挑戰人性的極限，不管是開往「天堂」或是「地獄」，此刻即是人間。

創作者持續在紐約：「感受著生活中的表象外在與內容意義的斷裂著實是個豐富的探索。」因為表象與真實的剝離、形式內容等意義的斷裂、充滿矛盾的知覺沖擊，造就了創作者對於城市的想像，直接穿透了二元表象體現出其潛在的豐富性。

松志在創作自述中說：「我比較希望我的創作是一種翻譯的狀況，當中有詮釋的問題，包括讀本、原本的材料。一名好的翻譯者可以拿捏一個平衡的狀況，然後把原文變成新的一個語言又不失原意，提供給讀者這才是最難的部分。透過翻譯的概念，作者跟譯者顯得等同重要，作者便是材料（空間）本身，我也在閱讀他們；而譯者是我，讀者是觀眾。」回到杜象留下的難題的角度來說，當代藝術不再是以作者主體進行偉大藝術的時代，卻是邀請讀者參與，敏銳於時空的流動與衝擊，貼近觀者赤裸感觸的此時此刻，直接創造共感場所的無數瞬間。

他也常常在被訪談的境況中提及：我總是對那些將要「被抹去的空間標本」感到興趣。從筆者的觀感來說，或許正是此種回眸一瞥，某些潛藏於個人生命記憶、集體歷史之下的時空軌跡，那些人們真實活過的靈魂震盪，在創作者減之又減的關注之後，持續被激發出初始不可見、卻始終潛在的耀眼光芒。