

書寫陳松志的作品（或被他動了手腳的那些房間）

文 | 游崴（臺灣當代文化實驗場策展人、前典藏今藝術雜誌特約撰稿人）

畫廊的陰暗

詩的惡質

哲學的蚊蠅滋生——鯨向海，〈用世紀末最常見口吻〉

陳松志向我說明他是如何叫了一批板材，釘完地板，發覺還剩下一些，因此把已裁切的剩餘板材，大概安排一下，三三兩兩斜靠於牆面，決定時間其實很短暫，有點不加思索的意味。而這就是這件作品——這個特定的、被藝術家設定為作品的空間——背後僅有的故事。我注意到了木板地上的水漬，暈開幅度及潮濕的狀態顯示這灘水漬已在這一段時間了。「這間屋頂有點漏水」，陳松志說。水漬顯然不在他的計畫內，純粹意外一個，但放在這裡卻耀眼得像是個主題。

沒有繁花聖景的身世，陳松志的作品，展現了一種意義的匱乏，一種「它們就是這樣了，除此無它」的簡單陳述。他對這件作品的描述是功能性的（事實上這些東西看起來也只禁得起這樣的描述）：多大的一個空間？放了多少的東西進去？剩下多少東西？做了幾個動作？當我試著要書寫他與他的材料及他對材料所做的一些看來極其簡單的事時，我不免覺得那其實是條相反的路，透過一連串自問自答、透過偶爾濫情地望物生義，文字像廢棄物般堆積在與作品相反的另一端，每句話彷彿都是反話。陳松志的創作是一種抵抗，抵抗那個習於架構意義、並不時被幻覺困擾的我們。

但評論文字的宿命讓故事好像還是得說下去，而這反而成為整件事最有趣的地方。意義匱乏作為一個藝術癥候其實並不無力，「書寫的困惑」或許正是整個故事中的引子。它所造成對文字世界的抵抗（一種文字書寫的障礙），並使我們反身思索評論本身的效度與正當性，事實上就是作品第一個有力的效應，一個引人困惑的力量。

這個效應的確一點也不夠基進不夠聳動，在西方現代藝術史之中，關注於形式、材料或行動本身「如其所是的狀態」，事實上便是 60 年代反覆演練的某種精神狀態，並成為當代藝術靈魂之一角。陳松志的作品混合著低限主義的極簡外觀、與貧窮藝術對原生材質的偏好，這些作品背後的歷史條件，主要透過台灣學院裡對於整個西方現代藝術歷史悠久的轉譯系統而產生¹。但很顯然的，書寫如此的大歷史條件，對於陳松志的創作而言，比較像是聊備一格的附註，更令人感興趣的，在於這些藝術形式背後的精神狀態，或，這樣的作品空間（那些房間）究竟意味著什麼？

在他的個展「第七卷」的另一個空間中，牆面上釘著等距離的垂直木條，每根木條上面都存在著若干木板殘片，這些不起眼的殘片，像是個引子，引出一段作品身世：原來木條是作為某片假牆的骨架或支撐物，而木板假牆被外力（藝術家的拆毀動作）徹底。同樣，故事簡單到僅堪如此功能性描述，殘跡暗示出的拆毀動作，已是整個故事的最高潮，這件作品是《無題 2005》。

故事如無聊的極短篇，但一些細節放在外表貧瘠的架構裡，卻如荒原中唯一路標，反覆提醒我們思索「藝術家究竟做了什麼？」，它透露作品背後一個藝術家的身影、一段有事情發生的時間。陳松志在空間中埋入的線索是輕微而低限的，因此這使它總是暗示，「有人曾在這空間裡動了一些手腳」那樣的氣氛。如此暗示性在《矯揉造作》中清晰可見，陳松志以洗衣粉混合水泥塗刷壁面，這其實是個不牢靠的材質，幾天後，水泥漆便如壁癌般，開始剝落，碎片散於紅色地毯。毀壞成為線索，揭露著暗藏在這件作品中的藝術手段。這裡面包含了兩個主題：房間及它的毀壞。

¹ 陳松志認為其作品雖近於低限主義的外觀，但卻意圖去除其神聖性。其方式是藉由引入大量日常生活中「人的痕跡」，而使藝術的位階由高至低。（引自 5 月 28 日陳松志於新樂園藝術空間的個展「第七卷」時的訪談記錄）

陳松志對於一個擁有四個壁面的房間似乎有種偏愛，這不只在於他習於在房間內動些手腳，更在於這些被動了手腳的房間總是洋溢著一股自給自足的氣氛。不論是牆上不牢靠的水泥漆（《矯揉造作》）、壁紙般的圖樣（《第八天》）、支撐假牆的木條（《無題 2005》）到斜倚於牆面的板材；它們都以「空房間」所擁有的最低條件——四個壁面——做為書寫基底，甚至是全部的運作場域。它帶來的審美經驗是從緊貼壁面而向內凝聚的。它們是房間內的氣味、房間內的遺跡、房間內的生命週期。陳松志的「空房間」儘管看似貧瘠，卻傾向於完整的存在，它不只反映著我們以公寓空間為藍本的城市經驗：一個足以作為自我防衛的屏障，而故事在裡面發生。它同時也近於一種青春經驗：以自己的房間作為屏障及探測的基地，眼光是偷偷向外的，但卻易感而纖弱，如此小心翼翼。「在空房間內的我……」²宛若陳松志作品裡一個起點、一個精神圖像。

對此，《奢侈的墮落》稱得上是陳松志作品中充滿抒情意味的青春肌理之代表。藝術家在紫色的地板上，灑滿口香糖，邀請我們穿著拖鞋任意踐踏，那是「飛壘」口香糖，大概對許多人來說，都是記憶裡從小吃過最大最香吹出來的泡泡最像樣的一種。雖然脫離童年後，它的香甜慢慢被打入過於粗糙與廉價之一款，但它廉價的香甜，卻也引為我們這個世代一種可資推敲、可供玩味的青春象徵。它構成一種獨特的文化記憶，而不只是作為物理的、或作為觀念的存在，陳松志作品裡的材質，其實是被藝術家（或作為觀者的我們）在真實時間中所確實經歷過的——情感的投射物。正是因為如此，使得這些作品即便擁有十分貧瘠的外觀，但其底蘊卻是抒情的，它連結著記憶與情感，透過對「生活如其所是」樣貌的編排，陳松志的空房間不僅是他個人的小宇宙，也擁有了分享的可能。這種分享不致力於普遍性，而比較像是同一世代（或曾經歷同一種青春經驗的）的小眾所秘密交換的耳語。

《奢侈的墮落》另一個值得討論的是裡頭暗藏的破壞性。如果展示記憶中的廉價香甜僅僅具有懷舊的效果，那麼，將無數個廉價的香甜在腳底使勁踩成一個髒掉的團塊，無疑是使《奢侈的墮落》從某種「情感的摹寫」轉為「情感的詩」的關鍵。在陳松志一系列的作品中，的確可以清晰地看見他對於毀壞、變質的偏好（那些壁癌般脫落的水泥漆、拆下的假牆、煮炸烤過的爛蘋果）。藝術家在房間內動的手腳，大多是種破壞，但他的暴力是輕微的，如一個破皮、一個擦傷，對過度安全的世界一次無傷大雅的襲擊。

陳松志的「空房間內無傷大雅的暴力」所一再反映出的，正是這種如破皮、擦傷般的傷害：假牆的支撐物、剝落的壁面。它們同樣關於表層，並帶著一種對偽裝的揭秘氣氛。而這種通過表皮創傷來揭露些什麼的方式，似乎正是陳松志處理「粗（劣）鄙媒材／手法」的技藝，及詩意之所在。「包裝是一個偽裝，裡面是再粗糙不過之材質的歷史與殘狀」，陳松志說³。「生活的實然」被藝術家放進一個重要的位置，只是這個實然總是處於什麼表層之後、在偽裝之後，因此必須透過破綻而遮遮掩掩的局部顯現。《背部空間系列 1-4》隱喻著這樣的架構：藝術家將拼貼了塑膠布的木板斜倚在牆面上，而背面透露著日光燈的白光。它具有一個具破綻的表層，但那裡頭卻一點也不神秘。那像是一個淺深度的空間，生活如其所是，它並非深藏於底層的奧義，而僅是緊接於表皮之後。它既非是無深度地對於表層形式的無限延伸，亦非對於奧義的深掘。陳松志的創作欠身於兩者之間，被遮掩於表層之後。

陳松志的作品，一方面透過材料的原貌，彷彿展示出一種自明的、「生活如其所是」之狀態，但其中暗藏的象徵性的結構（它們大量透過「在空房間內的我……」為起點，並以「無傷大雅的暴力」所揭露的詩意為終點），才是這些作品所展現出的真正視野。這些作品的空間儘管看來與日常生活極其接近，但它終究不是一個「真正的」房間，那個宛若「生活如其所是」的簡單陳述裡，事實上被藝術家埋進了隱晦的線索。陳松志像是利用現代社會早已精熟的那些時空分割技術，重構出一個獨一無二世界的可能，而這個世界正處在被規格化技術所分割的事物集合間的極微隙縫中。

² 這裡值得參照陳松志的一段自述：「我多數的童年記憶總是獨自面對的偌大的房間，一個人看電視、一個人跟自己說話、一個人等待著另一個踏入空間的腳步聲」。

³ 引自 5 月 28 日陳松志於新樂園藝術空間的個展「第七卷」時的訪談記錄。