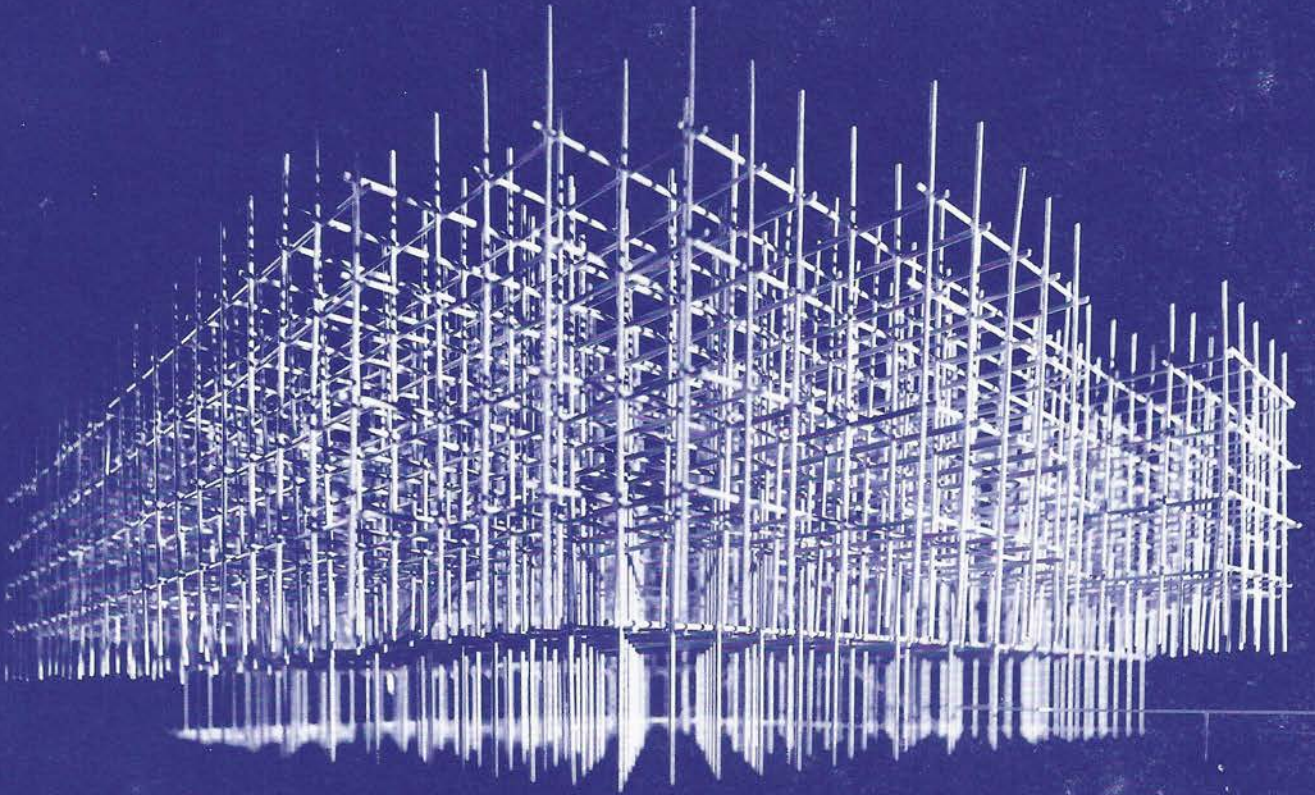


ACT

藝術觀點

62

藝術觀點 | 春季號 | NO.62 | 2015年4月1日出版 | 定價—180元



微弱詩學

陳松志的弱美學與測不準的身體性

日期——2015年1月16號
 地點——臺中陳松志工作室
 受訪者——陳松志
 訪談人——陳宣誠、鄭乘騏
 整理——編輯部

《無題—房間1》，互動裝置
 一拾得現成物、尿液、旋轉
 馬達，730×610×300 cm，
 2008。



■ 意義的顯影

陳宣誠（以下簡稱「誠」）——所謂的動物性，就是「身體性」，它反應在創作狀態中，反應在部署的空間中。究竟身體在您的創作中所扮演的角色和位置是什麼呢？

陳松志（以下簡稱「志」）——對我而言，當進入到新的空間，第一件事就是把所有不屬於我的痕跡清除，尤其是氣味。氣味是我們所看不到，但有著實質量體的物質，它會穿越身體，產生穿梭、無法掌握的部分。第二部分是建構自己的味道。我是一個很有控制狂的人，不可否認地跟家庭教育的養成和最早接觸的創作背景有關係。我生長在一個極度約束的環境，父母那一代並沒有受過太高的教育，當然希望自己的子女以後不用再透過勞動來生產；在他們的時代裡所缺乏的事物，就由

我們這一代來填補，所以製造一種極度制約的環境氛圍。而整個求學過程中，每到一個階段，我也跟原本機制裡頭既定的規則或是環境不是那麼自然的融入，所以就回去反思在一個非自然的狀態下如何用自己的心態去面對。

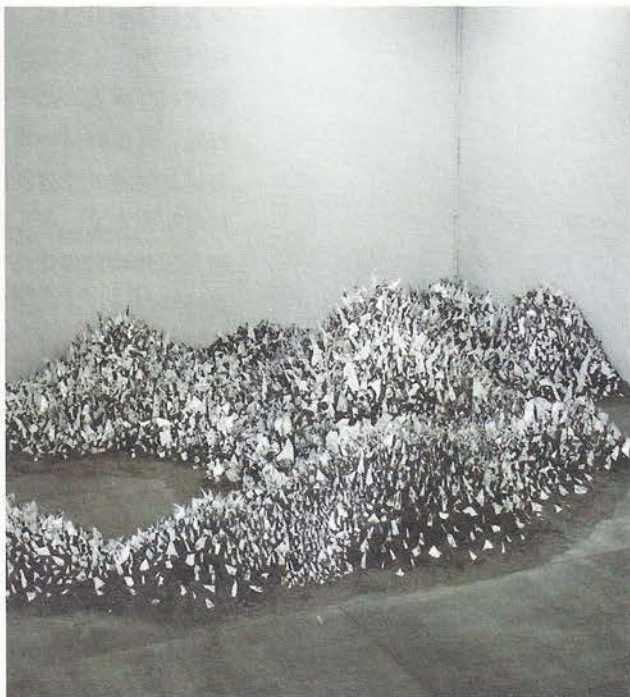
有一種很台灣的日常性，生活周遭常常有拆房子的事情發生。我發現在隔間裡頭，那些被塵封在某種建構關係中的建材，可能經過三十年之後才又重見天日，重現的同時這些建材在現實生活中也等於失去功能性、被丟棄了。我不曾參與這些物質過去的歷史，但作為一個創作者，我在它們變成廢料的實質狀況下，透過藝術的行為賦予它們另外一種被觀看的或重新組合的意義。我在整理的過程也透過這些觀察開

始認識物質、痕跡，殘存在物的表面或是內裡，隱藏在底層的，可能是屬於這個空間原始的祕密，或過去所發生的點滴故事，甚至有著空間中古老的氣味。在作品《微弱的美感》（2011-2012）中，那一片一片物經過了整理，重新組合在一個牆面上，每一件看似相似，但其實都不一樣。

我的作品承載了很多這些年來所思考的，一種被覆蓋的結構性，這些材質的拼湊是很理性的分割，有某種被刻意組合的、隱形的結構性。它們都有被使用過的痕跡，可能也包含了材料纖維在創作完成後不斷接收的新的濕氣或者發霉。一層一層的覆蓋其實有一種非常理性的結構上的偽裝，其實這是我所無法控制的，材料本身如人的生命一樣，



《無題-日常的雕塑》，明鏡、紙本、工程用砂現地裝置，尺寸依場地而定，2010，就在藝術空間。



■ 物質的錯用

處於不停地在行進的狀態，但那個不可掌控的部分，反而成為了很有魅力的挑戰。

《微弱的美感》在幾次展示完畢後被國立臺灣美術館收藏。該作品材料本身已經受潮，以收藏的機制來講，創作者的現地製作及材料存放的永久性將受到挑戰。於是美術館接受了我提出的特殊收藏的方式，這件作品的展示僅限藝術家個人裝置操作，倘若我不在了，該件作品僅能以文件碎片的方式展示，將不能再以牆面的裝置形式展出。這種收藏方式的想法出於美術館是收藏創作者的藝術行為，因為材料組合的本身，是作品最核心的部分，作品材料從現實生活的意義變成創作中的意義，並與藝術家的生命彼此交合在一起。

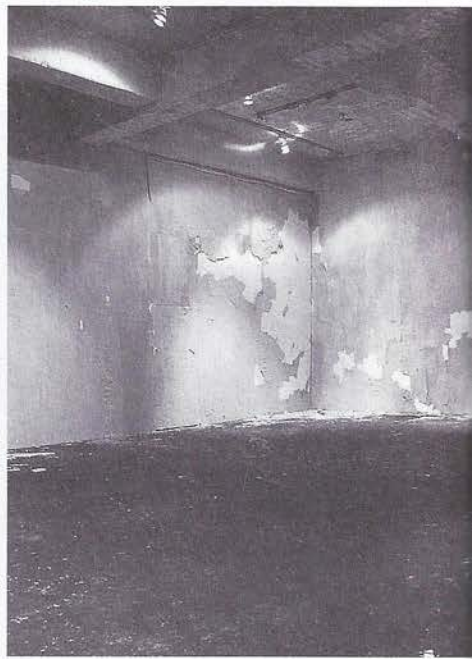
志——我所有的創作都是用設計的邏輯來收集，然後實驗、刪除，再進行組合。透過很規則的、邏輯性的組織方法完成一個空間。然而最後材質本身的特色產生一種無法控制的失控狀態。我的創作邏輯是一種物質的「錯用」，在經常使用的物質的「應用」概念中，基本上物應該存在適合的組合，擁有它習慣的方式和方法；而「錯用」的概念，則是「錯」本身建構了另外一種觀看材質的邏輯，透過長時間的累積，好像也呈現出它可以被應用的觀看。

若「錯用」被放在純藝術的思考時，它本來就沒有被用的需要。所以對我來說「錯用」反而是一種從非技術層面的邏輯中產生實驗性的部分，材料在現實生活裡頭終結了它

的意義之後，轉化到我的作品中，開啟了另外一個新的藝術狀態。我使用的素材非常平實，在生活中都是以很快速的方式被生產、被建構、被消耗，包括壁紙、三夾板、垃圾袋或印刷紙張，如果沒有經由人的使用跟互動，它們其實就是個日常的物品。由於有人，空間才會變成場域；也因為有人，這些材料才能跟人各自的情感產生一種可以被連結的、交互的介面。

誠——這樣工業化的材料，很多來自日常生活當中，它是在一個生產邏輯裡產生的，而這個生產是沒有身體性的，是均質的，因為「人」的連結讓它變成一個空間。您對這些材料進行「錯用」，並不是一個應用，那麼「錯用」在脈絡的討論中有著什麼樣的重要性？

《矯揉造作》，洗衣粉混水泥、
地毯現地裝置，550×500×300cm，
2003，新樂園藝術空間。



志——「錯」的相對是「對」，而「對」是普遍的集體共識所規範出的方法或者是標準；「錯」便是在反抗原本「對」的部分。或許「錯」的本身涵蓋了前端的過程是未知，這個未知產生了某種好奇。回到有趣的身體感的狀態，在未知的狀況下，材料讓我感覺到創作的行為。多半的評論把我歸類在材質的創作，認為我對各種材質都很熟悉，我卻認為愈熟悉的東西越無法看到所謂未知的狀態。我是在觀察過程中，很快速地去認識這些材料本身，在它們被轉換成藝術形式的時候，由於本身材料的特性，它們可以吻合我創作的邏輯，譬如說「失控」。

誠——「錯用」在某種程度對於「對」來說，我不稱為反面，我覺得那是不一樣的思考方式。做為藝術家，「錯用」似乎其實是要讓身體扮演一個重要的角色，當身體感進來後，與您的家庭背景、生活環境、嗅覺等等造成的控制欲，或許也朝向未知、或是去控制所不可控制的挑戰。

鄭乘驥（以下簡稱「鄭」）——第一眼看到您的作品時，察覺到它有著「骯髒」元素，比較難聯想到它是一個潔癖的人會創作出來的作品。我的

想法是藝術家在創造真實世界的另外一個平行世界，以您內在或是內外被翻轉的狀態，您的作品讓我想到小時候常看的一部漫畫——《來自魔界》。故事裡的世界的鏡子是反向的，所以所呈現的世界是不存在的，但是在現實世界又是存在的。

志——我的創作經常出現一個內外翻轉的事情，還有內外同時存在；在不同的邏輯裡頭，看到一體兩面的狀態。

譬如說2003年的《矯揉造作》，我用洗衣粉跟水泥混在一起，透過適當的比例混合形成一個新的塗料，將空間塗裝成一個水泥的室內空間。它們同樣是粉末，可是水泥遇到水而凝固，洗衣粉遇到水卻是溶解；同樣一個介質，產生完全相反的造形。這兩個材質的混合，彼此間有相斥的現象，當混合後變成塗料，根據氣溫的改變，拉扯彼此的洗衣粉跟水泥，黏附跟瓦解的關係，讓展覽空間變得像下雪一樣。這作品所反應的狀況是粉末掉下來後形成一面新的牆面，它翻轉了過往在臺灣的生活空間。當它開始崩落便是開始展現生命的時候；不斷地崩落，卻是新的生命不斷嶄露。現實生活中我的外在樣態是極簡的狀態，但內在所看不到的或展現在

藝術形式上的，是一種無形的反叛，是現實中無法成為的狀態。

■ 身體性與知識性間的美學生產

誠——您的作品一部分是廢棄的材料，這些物質已經是非連結性，需要被丟掉，而您卻重新組織它。當把廢棄物放在一起後，涉及這些廢棄物只有在那個當下才被放一起，某種程度上才要開始建構，才開始有意義。從後設的角度來看，那是一種美學。

志——當然身體的組裝跟美學，是屬於勞動的行為，因為在組裝的過程，藝術家是在作品內；當拉到一個觀看的距離時，「美」便是後設的。組合材料的邏輯，由我做出來的裝置或是可觀看的視窗來看，所使用的材料都是在我的組合下賦予它們一個座標，是處於適合的藝術角度、適合的觀看位置。

比如說《背部空間系列》(2004-2005)之中隱約有水平跟垂直的部分，可

是製作這個作品時並沒有用到水平尺，其實是我們身體在對某物量化，但以實質的工具來量，得到的數據並不精確。然而，這個不精確的部分、量化誤差以及可見的部分，透過作品的組合，觀者可以看到「看不到」的水平的空間或是平行空間。在真實的生活裡，我無法允許誤差，但在藝術作品裡卻可呈現誤差的對立關係。

誠——量尺的精確測量，其後面存在著一個系統，很顯然地，您賦予量尺另外一種觀看的方式，甚至特別讓它的不精準、誤差，重新被看見，而這種另外觀看的方式，將原本可以被連接的系統，去除其脈絡且把它切出來。

志——在個展「別境」(2015)中襪子底部的布料，是我親自裁切。初時裁切得蠻精確，後來尺寸變得愈來愈大，而不是愈來愈小。所有的量化測量到最後不能滿足動物性的部分，在人的反射行為裡頭其身體感都會超出精確的數值，就像高速公路上若不限速，人一定會因追求速度感而超速。由於速度無法被人所控制，包括消失的速度跟曾經存在的撕毀的速度，因此我希望在靜止的空間裡呈現速度感，把它們視覺化。

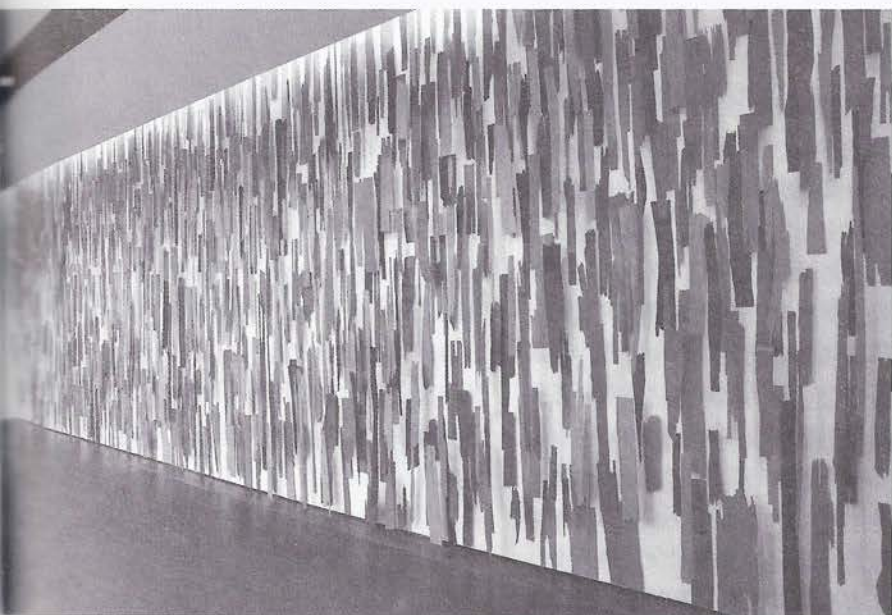
像《別境系列——穿越》(2014)作品中的洞，是一層一層把所有材料都覆蓋，然後在內裡做破壞的動作。在檢查很多空間的時候，瑕疵

會被視為理應被去除的，但我希望在一層一層的覆蓋底下把「相反」當做「完成」。還有，《穿越》還使用了喇叭鎖的鑽洞工具，以其轉速鑽出洞來，使每個材料跟材料間產生反作用力，因而透過我的藝術行徑來看到不曾被揭露的縫隙底層。

誠——您剛開始接觸作品時大部分都是經驗性的，然而理性的判斷又涉及知識性的閱讀，我好奇的是您作品中經驗性與理性的先後關係或相互關係。甚至經驗性創作是會進步的，當對材料的操作越來越熟練，在作品中的呈現也會有著不同的痕跡。

志——創作過程是感性的、身體性的，是屬於感知的部分。然後以理性的判讀經驗性能否成為藝術觀看的視角，也因而回到理性的觀看。不過若是用當代的思考，把原先的「錯用」變成知識論或技術論，便違背了我原先的思考，即等於我又在建構另一個方法。這也是我不願意用習慣性的素材的因素，因為我希望所呈現的是一個人人都可以擁有的技術，這些材料被形成的過程，是人人都可以辨識，只因不希望作品僅止於技術的表現。

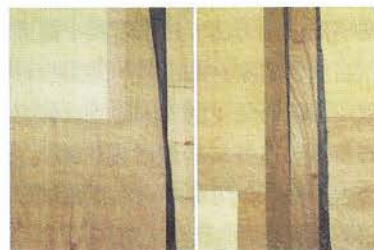
誠——如何讓作品在一個很純粹的、很當下的體感，看不到技術層面，



《微弱的美感》，木料、現地裝置，248×665cm(尺寸可依場地而定)
2012，路易威登台北藝文空間。



陳松志個展《別境系列》，2014。



《背部空間系列1》，木材、塑膠，
150×180cm (each)，2004-2005。

呈現純粹的詩意？您的作品讓人感受到詩意，而詩的狀態屬於體驗性，必須進入到文字裡面，才能體會當中的意涵。但文字跟文字之間可能是斷裂的，導致讀者不容易明白。再來，詩不是敘事性的，它有很多碎片，好像進入一個碎片所建構出的空間，看似沒有意義，但整理起來卻有脆弱的美學。

志——詩，能以簡短的文體表達更多想像；少比多更難。人的動物性失控的狀況，是我認為好的狀態；反之，動物性受到控制時，是我應該放棄的時候。因為我已知作品完成後的模樣，若再持續下去，最後只是在勞動而已。當然每一件作品背後都有創作者的生命經驗，可是再轉成作品的形態呈現於大眾時，必須面對客體的觀看以及觀者

與作品所產生的認知的碰撞。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，提供給讀者。透過翻譯的概念，作者跟譯者顯得等同重要，作者便是材料本身，我也在閱讀他們；而譯者是我，讀者是觀眾。

陳松志

臺南藝術大學造形藝術研究所藝術學，專長複合媒體空間裝置。作品曾獲2013路易威登台北藝術徵件計畫首獎、第二屆易雅居藝術獎得主、第12屆李仲生基金會視覺藝術獎得主、第三屆台新藝術獎年度七大視覺藝術獎