

二分之一素描：一種關於素描性的藝術方式

倪又安

近幾年來，我一直很注意素描與草稿這類型的創作，同時也關心至今仍持續投入心力在這兩種表現形式的藝術家，想要更多的理解他們的脈絡與發展；其中的原由很簡單，因為通常藝術家在製作「正式作品」時，往往會經歷精緻化或者準確化的程序，以求取藝術呈現的完整性，然而「完整」這個概念的背後，多半與作者自己認同、或藝術社群長期以來灌輸給作者的學院規範以及商業範式，有著極為顯著的權力結構關係。從某個角度來看，許多最原初的「不經意」和「非正式」，也許是幼稚、直覺、矛盾或衝突性，是被有意識的過濾掉，亦即是被犧牲掉的。這裡面又牽涉複雜的體系問題，好比傳統書法裡為數不少的經典，原來都只是作文的底稿；至於民間藝術如木版年畫，則大量使用非邏輯性的圖像拼湊；但傳統書法或民間年畫，在當代藝術的知識系統中，從來就不是受到重視的參照文本。一位藝術家的創作面貌，總與他腦袋裡的品味習習相關，而品味乃根源於他所喜愛、推崇或相信的東西；這些東西的綜合；無論他有意識或無意識，都是意識形態。

在今天這個時間點，我所以特別看重素描與草稿，意欲使其重新「出土」，放到詮釋的舞臺加以探討，當然有矯枉必須過正的用意。在體系與體系之間的對應、角力過程中，試著定義「何者是重要的」，永遠是最重要的題目。那麼，所謂「不經意」、「非正式」，或稱之為沒有經過刻意安排、經營，乃至精煉的性情的流露，這種東西重要嗎？我認為不僅重要，而且太可貴了！當代藝術尤其是學院體制所豢養出的當代藝術，上層教育者如同跳針般最愛掛在嘴邊的術語，不外乎研究核心、理論架構、創作目標、預期成果等。通常，研究核心明確了，理論架構嚴謹了，創作目標清晰了，預期成果達成了；藝術也就在本質上論文化、設計化了，藝術變得愈來愈沒有血色，缺少蠻幹的傻勁，喪失打動人心的感情。現今當代藝術生產背後的價值體系，受學院與商業的宰制太深，其邏輯過度功利。功利主義的心態，導致創作者不願意去走一條比較遠的路，好像從板橋到臺北，就只能走文化路過華江橋；若是有人繞路到中和或三重，那就是在浪費時間。然而，要不是繞了一條蜿蜒曲折的遠路，會誕生像黃賓虹或劉錦堂這樣的藝術家嗎？當然，這裡提到黃賓虹與劉錦堂，也是意識形態。

也正是在探究當代素描的同時，我發現了另外一個小眾卻值得整理、推介的藝術方式；由於我目前還無法以非常簡練的名詞去概括，所以先發明了「二分之一素描」這個題目。既然是二分之一，即表示它不完全是傳統意義下與繪畫性有著極大關係的素描；儘管不是真正的素描，但這類型作品又從視覺形式、思想觀念或製作行為上，借用了素描的基本概念，故「二分之一素描」是具有曖昧性與混雜性的藝術品種。這裡出現以下幾種方向：其一，像石晉華的〈走筆〉系列，他以觀念為出發點，將每一支筆比喻為一個個獨立的生命，藝術家在作品中僅僅是作為生命主角的「筆」的「助理」。透過石晉華這位助理，不同的筆在各自的紙張上留下活過一生的「痕跡」。那些痕跡可能是不斷重複的水平直線，可能是一再環繞的方形，可能是一座修行者的聖山，也可能是一切有可能的「形象」。其實對〈走筆〉系列而言，到底在紙張上留下什麼也不那麼重要；重要的是，那都只是證明這些筆曾經活過的「文件」。雖說藝術家將自己隱身為助理，但石晉華本人也難以否認，他在走筆時還是不免「逾越」本分，而對於素描的美感，也就是線條表情、畫面張力、語言厚度這些「畫家」在乎的事情，有著根深蒂固的執著。因此，他的身分是多層次的；他是觀念原則的制定者，是筆活

著時的助理，是筆過世後的收屍者，同時避免不了是一位畫素描的人。我想這種多重角色的牽扯正是作品魅力所在，〈走筆〉絕對不是素描，卻一點也離不開素描。

其二，則如鍾順達與葉育男的創作，他們主要以空間施作或物件裝置，去實踐傳統素描的觀察、描述，抑或增加及減去的基本手法。鍾順達的〈切片〉系列，是我近來看過探討空間議題最細膩深刻的作品。他的三張攝影〈切片·杯子〉、〈切片·機場〉以及〈切片·工地〉，並不是單純的照片，而是利用較長時間的曝光（從三秒到兩百九十八秒），配合他按下快門的一瞬間，同時進行現場、也就是他透過相機所觀看的那一場域的環境音的錄音，錄音的長度則與快門打開的時間等長。在展場中，觀眾可以面對攝影戴上耳機，便會清楚聽到相機「喀」的一聲，直到下一聲「喀」之前，原屬於眼前空間的那段時間內的種種聲響，即依序出現；藝術家在這裡提出了證據，證明從快門開到關，他看到了許多事情發生，只不過這些事情無法在照片上留下蹤跡。空曠的跑道，其實有飛機起降，無人的工廠，工程一直進行著，攝影與錄音顯示的結果不同，然而兩者卻又無有分別。鍾順達的〈切片〉攝影，很能呼應畫家描繪的狀態，風景中變動的東西若非刻意安排，多半留不下來，可是所有變動，畫家卻都用眼睛看到了。鍾順達的另一作品〈切片〉空間，是更為複雜困難的大製作。他在一個平凡無奇的空間中，用相機的鏡頭選取一個畫面；拍攝完成後，鏡頭下的「被攝空間」，就成為原先空間裡的「被選空間」。於是，他利用在真實空間內「打磨」的工法，將「被選空間」的表面磨掉一層，使其產生不同的色彩質地。當觀眾走入展場，一旦視角回到相機鏡頭最原初的定點時，就可以在現實場景裡看到一片長方形的「被攝空間」。透過諸多文件，如作者收集的打磨掉的粉末，被攝空間與施工過程的照片，以及鍾順達在空氣中以雙手抓住「被選空間」的攝影等，觀眾不難理解他的觀念與意趣。他等於是藉由相機的眼睛，在空間的表面上，用打磨去做出一張素描。相機只花了幾秒鐘就捕捉到的畫面，他可能要花費數天甚至好幾周才能實際磨完，不斷的消去，卻也是不斷的增加；可貴的是作品充滿了勞動精神與純粹性，這在當代藝壇並不多見。

葉育男與鍾順達是復興商工美術科的高中同班同學，雖然他們上大學之後即各奔東西，但如今關於「素描性藝術」的理解、體現，卻有著異曲同工的意趣。這些年來，葉育男的研究所求學經歷、創業方向，乃至日後進入學院任教的專業，都是以視覺設計或文創產業為主；這種身分的移轉，讓出身美術系科班的他，並沒有太多發表純藝術作品的機會。在日常生活與工作之餘，他總是不斷構思，持續累積草圖；而從他提出的這一系列草圖來看，葉育男其實是將素描的定義極大化，甚至可以解釋為「觀念造景素描」。例如〈許願池〉一作，他把一座半身大的太湖石，安置在一個塑膠製充氣式的廉價兒童游泳池中，池中注滿清水，接著又在池水裡養上數尾活的金魚，並且象徵性的投入一些硬幣。這裡出現不少意象與意義的串連，如太湖石是中國園林藝術的代表，塑膠游泳池則讓假山水呈現不協調的好笑感，金魚暗示著通俗的富貴想像，硬幣則吸引觀眾對著作品許願並且接著投錢，正如同我們多數人都曾經把隨身的零錢投向寺廟旁的池塘，這似乎又稍稍觸及所謂民間的宗教祈願行為。在展場裡，葉育男同時展出原始草圖、造景裝置，以及觀眾互動方式的說明文字。他希望透過觀眾的許願，錢幣將逐漸覆蓋游泳池的塑膠底色，隨著時間池水也會慢慢蒸發減少，金魚可能因缺氧而成為乾掉的魚屍，這時鹵素燈的黃色光線會將滿池銅錢映照的閃閃發光，原先黑灰色的太湖石便因為折射而染上一層金光。以上的敘述，當然是藝術家創作預設的最理想狀態，這不斷變化的過程與效果，金錢和願望、輝煌與死亡的對照，以及實際作品與草圖之間的差距，都被葉育男涵蓋在他對「素描」的認知之中。

最後，我想介紹的藝術家是陳曉朋；她是四位參展者中唯一的女性，也是作品面貌最像「畫家」的一位。陳曉朋的藝術路線，其表象與內在有著很大的差異性，這種衝突我稱之為「幾何抽象化的寫實」，依照此理解方式，幾乎她所有的作品都能與傳統素描的寫生概念相呼應，只是程度上的多寡而已。我特別提及她的女性身分，是因為就藝術史流派的意識形態而言，她最擅長的風格如幾何抽象、色塊繪畫等，都是典型的第一世界現代主義時期的男性中產階級的產物。然而，視覺的形式往往會誤導觀者，陳曉朋時常被藝術圈簡化為「少見的新生代幾何抽象畫家」；事實上，她並非抽象藝術的信徒，絕對純粹或去除感情也從來不是她的重點，在其抽象化硬邊形象的背後，通常連接的是她眾多個人經驗的小敘述。這些異常瑣碎細微的小敘述，或許是她對人生行旅中長期居住或短暫停留的城市的印象，或許是她自己對歷史政治的詮釋，也可能是她曾經展覽過的場所的回顧。正如她的代表作〈我的畫廊〉系列，觀眾在尺幅統一的正方形畫布上，先是看到一個個幾何造形，仔細觀察則發現她畫的原來是臺北市立美術館、伊通公園、誠品畫廊等單位的商標或建築外觀。陳曉朋何苦要大費周章畫出她的「展歷」？我們不妨想想，一位藝術家證明自己藝術家身分的最具社會辨識度的作為，不就是參加展覽，只要有展覽，就代表此人尚在業界活動，還持續進行生產，若展出的地方夠專業、夠有名，更是藝術家被視為「第一線」的判斷標準，但這又與藝術的本質何干？透過幾何抽象的扁平處理，陳曉朋把所有展場均質化了。在觀念上，〈我的畫廊〉是可以做一輩子的系列，直到有一天她畫不動了，那時可能累積了上百張作品，那是一位藝術家的一生，似乎是豐富的，但也透露著虛無感；陳曉朋的無奈、感嘆與她對自己經驗的描述，幾乎貫穿其大部分的系列，我以為她很寫實，不過是用抽象做了障眼法。比起大幅繪畫的嚴整，陳曉朋的手稿則顯得活潑親切，富有生活氣息，她把過去十多年來所有構想的原始草圖，編成〈紅皮書〉、〈藍皮書〉、〈綠皮書〉，這三冊貌似平凡的資料夾，應該是這次展覽分量最重、涵蓋面最廣的作品。

二分之一素描的提出，並不是一個精確的架構；它作為我觀察到並感興趣的一個命題，裡面有無數的縫隙可以繼續填補。不追求「完整性」的策展，是為了更多鬆動、游移、擴充的可能，這也是我喜愛素描與草圖的初衷。

（原文刊載於《藝術家》，第491期，臺北：藝術家出版社，頁392-395，2016。）