

底層視角：徐揚聰的 現代雕塑—攝影—發光體

The Subaltern Perspective: Onion Hsu's Modern Sculpture, Photography and Light Installation

文 |
簡子傑
Jian Tzu-chieh

藝評人

圖 |
徐揚聰
Onion Hsu

儘管現代城市最不缺乏的正是閃爍明亮的人造光源，但如果在夜晚，在某個通常是公共卻又闇黑的開放空間中，忽然看見數盞自樹梢垂吊而下，散放著高彩度光源的燈具，這些光源帶來的卻是如同某種異世界生物的奇幻感。當我們進一步走近，更會發現這些模擬著各種生物體樣態的發光體其實是由廉價的「洗菜籃」重組而成——如果說，構成這些生命體造形的各種元素來自我們微不足道的日常，而其閃爍奇幻的光亮也與城市街景有著相同的人工起因；在這裡，不管是就純然的觀看經驗而言，或是在知道了這些造形物是如何構造之後，相同的城市空間中卻開始帶著一點不至於令人不快的不同，城市空間造就的人為環境原本就存在著不尋常的層面，只是我們多半視而不見。



左圖——
《花非花》，2014，PP 塑膠複合媒材，台北大直展覽現場

如此奇異又誘引著觀者仔細再看一次這座城市的光源，正是早年以現代雕塑暨攝影起家的藝術家徐揚聰，近幾年作品給人的印象。從十年前參與策展人石瑞仁的「平行輸入：前駭客藝術」開始，以裁剪暨拼貼洗菜籃為造形元素的裝置性作品，便一再出現在徐揚聰參與的各式藝術展演，這些由於絢爛的視覺性泰半充當起展覽入口意象的作品，固然因其可親性而獲得親暱，並且讓徐揚聰在當代藝術圈擁有一定的知名度，然而，這種仍停留在視覺性表層的觀看，多少低估了支撐一位藝術家得以在經年創作中維繫其個人風格的脈絡性軸線。

這篇短文嘗試提供的，正是一種對於徐揚聰經年創作的脈絡性觀察——但對於這位早在 1985 年便榮獲北美館「現代雕塑大獎」的藝術家，要透過爬梳既有評論以建立脈絡卻並非易事¹，或許肇因於藝術家自身創作軸線的分歧，從在藝壇初試啼聲的現代雕塑、九〇年代前後的攝影，乃至近期的裝置，可以說，現代雕塑—攝影—發光體這三個創作軸線即標誌著徐揚聰的藝術脈絡自身的分歧，然而，正是這種對年輕一代當代藝術創作者來說並非特例的分歧，使得我們意識到這位 60 餘歲的資深藝術家與其相近世代有著不小的差異，相較於那種經常將特定表現形式的窮盡視為藝術自主性證明的現代主義或世代觀點，在徐揚聰分歧的創作軸線間的空隙卻恰恰標示出一種來得太早的當代性，這種當代性使其得以來回穿梭於藝術與非藝術的疆界內外，而徐揚聰的這三個創作軸線也以一種相對鬆散的樣貌，對應他置身不同生命處境的藝術時刻。

不那麼現代雕塑的 《親密關係》

讓徐揚聰在視覺藝術領域嶄露頭角的，無疑是在 1985 年讓他獲得首屆「中華民國現代雕塑特展」大獎的《親密關係》。值得一提的，當年獲得首獎的還包括對台灣當代藝術有著深遠影響的林壽宇與黎志文，相較於其他兩位有著某種國際資歷的藝術家，才自國立藝專雕塑科畢業六年，白天在商業雜誌社擔任美編的徐揚聰，其實並不能算是專職藝術家，但當時獲獎的偶然性卻也標誌出他迥異於同儕的藝術之路²——遊走於應用性的設計與純創作的藝術領域間。實則，徐揚聰並不算平坦的創作之路摻雜了更多「不那麼藝術」



《親密關係》，1985，木材（烤漆），北美館展覽現場



上圖——
「包裝設計專輯」，《消費時代》雜誌封面設計，1979（10月號）

下圖——
「家庭電器專號」，《消費時代》雜誌封面設計，1981（5月號）

的視覺動機，儘管當年符號學等當代思潮仍未引入台灣，而普普藝術（Pop Art）也還沒在國內藝術社群中產生影響，但在他的設計作品中，卻常可以見到拆解物件之符號性元素以進行重組的創作手法。例如，在他為當年工作的《消費時代》雜誌社所設計的封面中，曾有一期刊頭寫有「包裝設計專輯」，而徐揚聰設計的封面，則是運用了香蕉皮以包覆雞蛋，並以塑膠繩吊掛這些半開啟、露出雞蛋的「包裝」；在另一期「家庭電器專號」的雜誌上，讀者會看到一台插著電的熨斗陷入一個溶解中的冰塊。

將從日治時代便開始大量種植的經濟作物「香蕉」轉換為「產品包裝」，雖然兩者皆可視為工業時代的商品元素之一，但「香蕉皮」的符號意義卻遠遠脫離了它的商品範疇，而更多地被看成帶有某種鄙夷意味的剩餘物，另一方面，為提升商品價值做出巨大貢獻的產品包裝，則是直接貼近了作為「符號」的商品意義；我們經由外包裝來辨認商品屬性，包裝取代了商品的功能意義轉而成為某種符號。然而，當我們真正為了使用這些商品，卻必須拆解這些包裝，使其成為情況類似香蕉皮的剩餘物——而當內容物為易碎的雞蛋，香蕉皮這耐撞擊度堪慮的外包裝尤其具有反諷意味；產品包裝於是商品的符號意義逕行剝離，彷彿回到它們命定的終點。我們或許可以說，徐揚聰當年的封面設計凸顯的是光鮮的商品化符號背後的陰影，為了能夠有效地捕捉這道陰影，他的設計目光傾向拆解物件以還原其符號意義，同時也讓這些符號層次的意義，經由有意地重組，最終讓它們的日常性呈現為某種疑難（aporia）。

有趣的是，徐揚聰在「現代雕塑特展」中的獲獎作品《親密關係》，在資深藝評家王秀雄筆下，除了帶來了某種「超現實」的感覺，更重要的是，它是一件讓功能觀念失效的物件：

徐揚聰的「親密關係」，給人有超現實的感覺，桌子和椅子本是分開而互相陪伴的個體，而作者把椅子嵌進桌子中，已使人拋棄桌椅使用的功能觀念，這時候我們看到的是純粹的造形及桌子和椅子的關係，此時桌椅已失去功能主義的形式要素，互相對立同時維持均衡的關係。³

這種「失去功能主義的形式要素」的觀點，無疑地指向某種藝術的自主性想像，如同六〇年代一度盛行的現代繪畫觀點，在這種觀點下，藝術恰恰發生在審美對象抽離了日常性的時刻，而在王秀雄的觀點中，這種功能觀念的去除所導致的「純粹的造形及桌子和椅子的關係」，無疑地也指向《親密關係》各部件間的形式關係。

然而，當我們將徐揚聰在《消費時代》的封面設計擺在同一位藝術家的創作脈絡中，如同香蕉皮與產品包裝間作為符號意義上的諧擬關係，與其說在《親密關係》中徐揚聰去除了桌椅的功能觀念，不如說他拆解暨重組了桌椅的符號意義；而拆解重組後的產物，當然並不能說是純粹造形意義上的形式關係。如前所述，當徐揚聰的美術設計藉著某種符號操作導向某種日常性疑難，鑲嵌在桌板中的兩張椅子，先是讓桌椅的日常性成為某種不可能性，而《親密關係》的標題則進一步地將這種不可能性置換為某種「象徵」（symbol）——在這裡，我所指的象徵有兩層意義：一方面，「親密關係」的標題暗示了椅子是某種情侶關係的象徵物，兩張椅子如同關係陷入困境的伴侶；再者，當徐揚聰在《消費時代》的封面設計中大量運用當代視覺符號

的意義流動性，《親密關係》卻讓桌椅成為自身的意義，意即，讓意義從符號幾近任意的意義生產模態回到象徵，憑藉著約定俗成的觀點，使其成為「象徵著桌椅的桌椅」，在語意傳遞的過程中凹陷為某種「無用之物」。

作為象徵的無用之物

但「無用之物」究竟意味著什麼？徐揚聰的無用之用除了凸顯作品的形式意義，更重要的，是讓意義凝滯不動的象徵成為連結著藝術家的姿態，這個如同 1969 年澤曼（Harald Szeemann）所指的「態度」，除了意味著藝術家的主觀性返回作品，也意味日後在當代藝術中逐漸開顯的生命政治議題——例如在徐揚聰 1987 年接續參與「現代雕塑特展」的《要命的賭桌》與 1988 年的作品《沒水的日子》中，都能夠發現相近的創作原則，象徵以某種經過創作者介入的姿態指向自身，卻是一個被動過手腳、經歷了某種歪斜的自身——在《沒水的日子》中，刻意敲碎的磁磚鋪展在地板上，牆面則設置了一個以樹枝架起的洗手台，而原本洗手台上方應裝設的鏡子，則以一幅攝影作品取代；在照片中，出現了同樣一座洗手台，背景卻是一大片因乾枯而皸裂的土地。在閱讀《沒水的日子》的過程中，關鍵的語意轉折並不如觀念藝術（Conceptual Art）般呈現出隱含於表意結構中的指涉關係，而是為了讓不同的場景藉著皸裂得以連結，而鏡子成為攝影，雖然攝影也為觀眾提供影像，但這裡的影像卻指向一個外於藝術世界的地景。

《撿瓶罐的年輕人》（三芝海邊），
1989，攝影

也因此，對於「無用之物」的使用帶著某種班雅明（Walter Benjam）意義下布來希特式的「引文姿態」（quotable gesture），這或許是在杜象引入現成物後，那種到處移置物件



《一家人》(烏來)，1989，攝影



脈絡的當代藝術勢必遭遇的命運。⁴至此，當代藝術與社會介入也僅有一步之遙，也因此，如果說徐揚聰藉著《沒水的日子》意圖指涉的其實是當時台灣久旱不雨的社會性現實，置身於荒蕪背景中的無用之物（洗手台）於是還將帶著某種藝術家自況的意味，因為這正是他介入社會的藝術姿態。

餘光瞥見的一隅

事實上，整個八〇年代，徐揚聰任職媒體期間，他真正投入的「創作」並非現代雕塑，而是攝影，在一本輯錄了他從1981年至1990年的攝影作品的攝影集《走過人間》中，透過攝影機之眼，藝術家展示了他頻繁探訪原民部落、抗議事件不斷的中正紀念堂、昔日公娼所在地的寶斗里，乃至台南新化的精神病院等地方的足跡。

這個橫跨十年的攝影作品系列，雖然發生在徐揚聰遠赴義大利留學之前，然而，在藝術家的創作脈絡中，其重要性卻不亞於早前獲現代雕塑特展首獎的事跡。一方面，這些創作不同於留學前數量不多的現代雕塑創作，除了可視為藝術家對於社會性議題的影像紀錄，也以十年為尺幅，體現了徐揚聰觀看世界的內容與方式——就內容而言，《走過人間》的主題並不讓人意外地符合當年風靡一時的「人文主義」攝影潮流；然而，就觀看方式來說，相較於「人文主義」攝影極力捕捉某個戲劇化瞬間的鄉愁式主題，誠如攝影家阮義忠為《走過人間》撰寫的序所言，「他的攝影作品，有一股特殊的魅力，乍看稍嫌零散，然而卻有一種不定型的結構感。使他感到強烈興趣的，並不是事件、人物組合的完美無缺，情緒高潮點的那種畫面。」⁵

相較於情緒高潮點的畫面追求，當我們跟隨徐揚聰攝影的腳步，彷彿也親自體驗了這種在日常中遭遇不尋常的漫遊者姿態，儘管場景也許是在情緒高潮的抗議現場，但他的所見範圍卻總像是餘光瞥見的一隅，在這日後勢將成為歷史事件的現場中，簇擁的仍是一群與你我並無二致的小人物，而這些看似尋常的路人甚至帶著波特萊爾意義下大病初癒

的新奇感，以致在風起雲湧的八〇年代末，徐揚聰當年的自述顯得平和異常：「我很高興我會拍照，因為我很會發現。」⁶徐揚聰的「發現」意味著，當他按下快門，他自己也是這一大群無名群眾之一，而在這個仍無須標示藝術家有多麼跨越藝術疆域的年代，在這個社會介入尚未成為命題的藝術場域中，徐揚聰的攝影想凸顯卻只是過程：「展出作品只是在影像與觀賞者間做一種溝通，對我來說並無多大意義。因為，結果祇是一種交代，過程才是真正的作品。」⁷

材料寓言的底層視角

在徐揚聰留學歸國後的首次個展「帶著草坪去郊遊」（2000）中，這種將自身埋沒於群眾，甚而貶抑作品位階的創作態度，則轉變為一群鉛鑄小鳥：這群麻雀般通常聚集在一起的脆弱小鳥，就穿插在「帶著草坪去郊遊」絕大部分作品中。例如在《街燈》一作，鳥兒們整齊地站在一座木作街燈架上，鳥喙啣著一根連通燈泡的銅線，而燈泡仍在發亮，這是一幅令人莞爾的景象；在不禁令人憶及九〇年代一度盛行的鄉愁主題的《巢》中，藝術家則是讓這群小鳥若隱若現地在一塊拾取自工廠的金屬線叢出現——藝術家所使用的媒材與鉛鑄小鳥的麻雀意象，多半衍伸自人類文明的副產品，作為無用之物，它們是城市生活的剩餘，卻在成為作品的過程中歷經了某種價值翻轉，這些作品也讓人意識到，藝術家總是把自己放在一個從底層往外或往上望的視角中。

在石瑞仁 2000 年為「帶著草坪去郊遊」寫作的評論〈輕簡的藝術語言，厚重的人文心聲〉中，曾將徐揚聰的創作方式定位為所謂「材料寓言·情境構設」⁸；扼要的說，石瑞仁認為，材料的選擇本身也體現了某種意義結構——無論是前述分析《親密關係》時提及的「象徵」，或由「引文姿態」導入的作品與藝術家間的主觀性連結，其實都是在描述一個極為相近的藝術生產狀態——對徐揚聰來說，材料的選擇、加工與製作，都不能被視為外於作品的無關事物，它們都被捲進了藝術家的生命史敘事。尤其在 2008 年那集合近期以洗菜籃製作的發光體之大成的個展「海、光、雨：一個老港都的故事」中，曾定居基



「帶著草坪去郊遊」創作展，2000，台北漢雅軒展覽現場



上圖——
《街燈》，1998，木材、塑膠、鋁

下圖——
《角落》，1998，鍍鋅鐵皮、水泥、鋁、瓷磚

隆的藝術家，透過拆解這些價格低廉且看來不太環保的塑膠籃，將一座陰暗潮濕的城市點化為某種奇幻光源——倘若「過程才是真正的作品」，那麼閱讀徐揚聰的故事，就不該停留在表面的視覺性；他的發光體不僅形成了一個向所有路人開放的連結，藝術家浸淫於材料中的剪裁拼接動作，其實也與每座城市角落都會有的那種雖是貧窮卻樂在其中的專營回收事業的歐吉桑相去不遠。

小結

概括而言，徐揚聰的三條創作軸線——現代雕塑—攝影—發光體——與其說是某種分歧，從藝術家生命史的角度來看，也可視為他不同生命階段的某種創作分期。從 1985 年在藝壇初試啼聲之作《親密關係》算起，早期他的創作深受在媒體的設計工作影響，發展出一套具備符號學觀念的視覺疑難的創作路徑；另一方面，在徐揚聰出國留學以前，他那些緊鄰著社會性現場的攝影不僅與「現代雕塑」階段相重疊，在數量有限的雕塑作品中，我們也可窺見某種亟欲透過物件使用以回應社會議題的創作企圖乃至主觀性的引入。當然，這種重疊固然可視為創作軸線的某種分歧，但透過一些諸如象徵、寓意乃至「引文姿態」等理論概念的闡釋，我們也能大致捕捉在分歧的表象之後的某種創作合理性。

這種合理性更像是藝術家賦予自身的某種非關創作風格的內在紀律，卻也造成了我前面提到的「來得太早的當代性」：一方面，當我們停留在作品的意義分析層面，這些更多地借用自文學理論術語的概念表明了徐揚聰的創作帶有現代主義（Modernism）教條一度拒斥的劇場性（theatricality），因而讓徐揚聰的創作一開始便有別於他早年的「現代雕塑」標籤；另一方面，當評論轉而聚焦在「選擇」，這種向創作主體靠攏的觀點除了帶來澤曼名噪一時的「態度」，卻也讓藝術家與作品間的主客體關係流變為某種生產者與生產工具間的動態關係。我們今天不會苛求年輕的當代藝術家的創作範疇遊走於影像、雕塑與涉足社會現場的裝置，但對 32 歲獲得現代雕塑特展首獎的徐揚聰來說，他的當代性顯得有些不合時宜。

然而，當我們將這種合理性與形塑出生命史的基礎——各種生命「現實」——相比對，隱含其中的創作姿態也就呼之欲出，這是一種從底層往外或往上望的視角。在《海、光、雨：一個老港都的故事》的同名畫冊中，藝術家曾表明現階段的創作關注「不經意而有企圖」的態度，這種隨遇而安卻不失主動的恬淡心境，或許肇因於藝術家貧困童年時代的磨練；於是儘管他的作品最後總是形成一幅有趣的畫面，但我們也不該忽略他的底層視角，在他的創作中，確實存在著石瑞仁所言，是「幽默又帶點無奈地做一些『沈重的大敘述』」，沈重的大敘述來自身為底層的悲憫之心，而作為副詞的「幽默又帶點無奈地」或許更像他的創作風格了。



「海、光、雨：一個老港都的故事」，
2008，P.P. 塑膠複合媒材，基隆文
化中心展覽現場

- 1 較為完整的一篇評述，僅有由石瑞仁於2000年為其個展「帶著草坪去郊遊」撰寫的〈輕簡的藝術語言，厚重的人文心聲〉，該文並同步刊登於同年6月的《新朝華人藝術雜誌》36期，2000.06，頁160-161。
- 2 根據與徐揚聰進行的訪談，由於當時參與特展初審僅需提供幻燈片，在繁忙的媒體工作之餘，他僅僅拍攝了臨時趕製出來的模型，之後意外獲得複審的機會，才趕忙製作出原作。
- 3 王秀雄，〈中華民國現代雕塑特展評述〉，《1985中華民國現代雕塑特展》（台北：台北市立美術館，1985），頁7。
- 4 關於班雅明的「引文姿態」觀點，出自一篇以布來希特（Bertolt Brecht）為對象的評述〈什麼是史詩劇〉其中一節，班雅明的原意在於指出，在布來希特戲劇中出現的「中斷」，目的在於引起觀眾的錯愕以避免被捲入被動地移情；然而，在當代藝術中，這種引文姿態則被擴大解釋為某種有意錯置的脈絡，當杜象的小便斗被置換到制式展覽中，作為引文的現成物中斷了它原有的使用脈絡，又在新的脈絡形塑出藝術家介入藝術體制的姿態。班雅明該文的中譯本，可見華特·班雅明著、國榮等譯，《開箱整理我的藏書：本雅明讀書隨筆》（北京：金城，2014），頁167。
- 5 見阮義忠，〈出版緣起〉，《走過人間》（台北：攝影家，2000）。
- 6 林秀英，〈影象的背後——揚聰這個人〉，同註5引書。
- 7 徐揚聰，〈後記〉，同註5引書。
- 8 同註1，以下石瑞仁引文皆同出處。