



以光織界

《2018-32》立在展場正中央，來自空間頂部的光徐徐且勻透落在作品表面，看上去應該是純白的瓷土，好像不僅只是白而已。其中似乎有灰色、紫色、棕色、黑色，以及每次在電腦或手機滑著色譜選擇顏色時，那些夾在正色與正色間，各種曖昧不明且無法用文字逐一命名的顏色。物理學早早告訴了我們有關顏色如何形成，白色的話呢，是因為這項物體將所有照射在自身的光線毫無保留反彈出去，這件物體在肉眼中看起來才會是白色。

《2018-32》有無數似細胞狀也似碗狀或杯狀的白色瓷土，一片片採看似無序的方式堆疊，從水平方向彼此相連，也由垂直方向上下重疊，接著蔓延成一大片平面。每一顆/每一片瓷土是藝術家徒手揉捏而成，表面呈現絕不相同的凹陷與凸起，再經由組合後，除表層獨有的紋理外，還有因層層疊疊而被構築出來的夾縫與空間，讓照射在作品上的光芒，不再能毫無保留的將所有光線反彈出去，而以有強有弱的方式回彈。純粹的白色在光照撫下併發出無數顏色，明明全都是白色的瓷土呀，不是應該很難看出白色與白色之間的界線才對嗎。因為光線而致同一顏色間突生區別，可清楚看出一片片瓷土的輪廓與界線；以光織界或許就是這樣，藝術家選用自然的媒材與原理，見證大自然運行的模樣。

《2018-32》
瓷土 Porcelain

- (1) H313*W153*D74 cm
- (2) H340*W160*D74 cm
- (3) H291*W149*D73 cm
- (4) H299*W157*D72 cm

焦慮的形狀

一顆顆像是細胞的，又像是珊瑚的瓷土，難以用具象詞彙形容那是什麼樣的形狀，暫且用一個單位代稱這一顆顆的瓷土好了，以避免跟同為瓷土的作品整體混淆。站在作品前試著前後左右移動，因為視點位移的關係，看見的光也不斷改變，這一個個單位在觀看位置的挪動下像在蠕動或顫抖。走近細看一個單位，揉捏的痕跡與力道的印記，清晰留存在土上；有些位置甚至能明顯見到，絕對是手指用力一戳造成的凹陷。用手指反覆搓揉、捏壓某個柔軟的物件，以致那個物件因自己的手勢而改變，這經驗似曾相似；不知道您有沒有做過類似的事情，相信不少人都有過。拿到一片氣泡紙後，開始擠壓氣泡，啾啾啾的重複後，陷入一陣無意識，只剩下不停動作的手、已消氣的氣泡紙以及將被碾壓的氣泡；過程中自己好像從四周抽離了出來，只剩下自己、自己的手指以及被自己手指持續動作的物件，說白話就是放空。

不一定是擠壓氣泡紙，像是下意識用手指不斷捲繞頭髮、思考時手上持續轉動筆桿、五根手指來回敲擊桌面、甚至被視為不太健康的咬手指或被歸類在不太禮貌的抖腳。回想起這些動作似乎都是在自我意識不確性較高時產生的。雖然每個人當下的心情不全然是焦慮，但心理學確實將這樣的無意識兼重複性的行為解釋成是一種幫助自己消解焦慮的表現。佛洛伊德就曾指出，人類本就會適度壓抑自己以便存活，然而壓抑無法持平時，可能會出現這樣行為，透過重複動作作用來耗費精力 (expenditure)，有效達到釋放的快感。

展場入口播放的影片，藝術家提到2005年時到美國紐約州羅徹斯特美國工藝家學校 (Rochester Institute of Technology，簡稱R.I.T.) 進行駐校創作。駐校創作需在一定期限內完成指定數量的作品，本來就是一種較為壓迫的創作形態。況且，在此之前藝術家剛在台灣完成一檔個展，隨即抵達美國展開為期三周的自駕旅行，精力與體力皆已耗盡，正式進駐R.I.T.時狀態甚差，創作意願大幅降低。膠著過程，藝術家開始不自覺且無意識捏著手中的土，讓土不斷延展至邊緣輕薄且破碎，《2018-32》一個個單位最初的型態就此浮現在藝術家的創作脈絡。藝術家的碩士論文也談及了這段經驗，藝術家說明這個形狀並不指涉任何意義，但對他而言非常重要，因為當手一次又一次陷入泥土並推展開時，焦慮隨手指的反覆按壓時一併被撫平。

再次直直盯著《2018-32》，乍看光影交織下這些無以名狀的單位們，其動態與形態的不確定性，盯久不免引發對未知的焦慮。單位的形狀雖難以名狀，但或許可以說這是焦慮的形狀吧；焦慮從手指流瀉至土上後，緊緊沾附在作品傳遞給身前的觀眾，確實是一件用焦慮形塑出來的雕塑。





體膚、神經、痛楚與無意識的不可或缺

迎面站在《2019-5》前，稍稍高過人身的深色高溫陶，需仰頭才能看見作品高度究竟發展到哪去，視線回到水平面後左右看，作品側線向前延伸至無法一眼望穿的範圍。《2019-5》沈甸甸的黑棕色土壤參揉著鐵鏽色與紅磚色的結晶，鐵鏽色讓作品有著近似金屬的質地，深深加重作品看上去的重量。無法一眼覽盡全貌的大幅量體及沈重量感，襲來一股深沈壓迫感，尤其在身體踏入作品內時更加直接。

觀看《2019-5》必須靠身體介入，得往內走，需繞圈行，要向上爬，這才能看清作品全面的樣貌；觀看是這樣，創作也是這樣。雖說各類型作品，皆是仰賴藝術家運作身體進行產出，但在這裡身體不僅是提供操作創作工具時所需的動能而已；可見的藝術家肌理殘存在作品上，不可見的神經與肌肉則決定了作品的樣態；體膚即是徐永旭的工具。閱覽相關影片，紀錄創作過程的影像中能瞥見藝術家手上纏滿應是用來緩解肌肉傷害的肌內效貼布，原以為是長期徒手創作造成的疲乏，後查發現藝術家身體另受類風濕性關節炎所擾。

「為著要儘速再回到創作的狀態，暫時拋掉使用無力的手指去捏塑盤築，使用手掌與掌背去施力，但這是極度不自然的身體姿勢，極度難掌握的操作手法。」

因長期使用特定部位與生理疾病造成的痛楚，使藝術家被迫隨身體狀態調整創作手法；痛楚發生的時間無法被意識控制，有關痛僅能全然交付神經系統掌控。誰也無能正確預測肉體自發的警示性疼痛何時發作；意即按在作品上的指尖與指腹將在神經系統決定觸發痛覺之下，切換為手掌與掌腹或其他部位。如此，作品被形塑的印記幾乎是無意識的交由身體決定，自我意識則相形薄弱。然而痛苦會增生也會削減，除非死亡讓身體機能與知覺得以消停，在此之前身體將藝術家拖入病痛與不痛的迴圈中。

《2019-5》

高溫陶 Stoneware

- (1) L236*W165*H208 cm
- (2) L310*W172*H201 cm
- (3) L240*W167*H209 cm
- (4) L268*W157*H187 cm
- (5) L291*W172*H198 cm
- (6) L242*W167*H223 cm

覆返儀式的極致

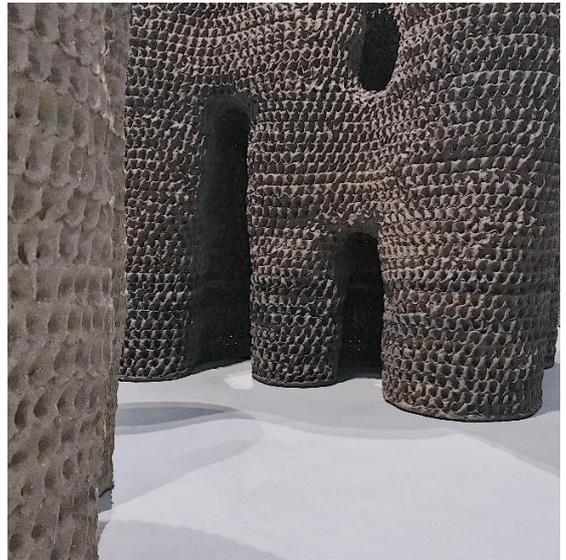
肉身長期在病灶復發與趨緩間往返、《2019-5》靠藝術家來回在工作室走動建立起結構、不斷揉捏及壓整的手勢在作品表面遺留無數陷落的痕跡。即使是創作之外，藝術家依然處在「反覆」、「重複」、「積累」、「持續」……等，長期執行同一動作的模式中。相關訪談影片，藝術家經常提起對馬拉松這種超長時間與超高強度運動的迷戀；觀察藝術家創作/非創作行為的共通性，可見這些行為終將把肉體推向疲乏與苦痛的極致。當痛苦疊加至身體無法承受之際，如前述，藝術家得被動更換尚不疼痛的部位接續創作。痛苦導致的置換，事實上有助解除藝術家所不樂見的「慣性」。藝術家認為當代藝術至少需具備「擺脫過去的時間感」與「不確定性」兩種性質，意在當代藝術領域前行的藝術家，當然不允許與這兩項性質相斥的「慣性」存在。

「為著不讓慣性出現，在每一次物件完成之後開始新的一件時，
我即會嘗試把上一次成形中較安全的因素抽離，
讓身體緊張不安的感覺及引發身體愉悅的知覺不會因慣性而弱化。」

「慣性」與「重複」性質相仿，強調「去慣性」的藝術家如何透過反覆執行同一動作的創作方法達到去慣性？藝術家曾以錄像紀錄工作中的自己，並在該工作結束時立即檢視那段影像；藝術家觀看影片中彷彿是複製再貼上無數次的自己，發現即便所有動作具極高的一致性，但影片內的自己與正在觀看影片的自己，事實上已因時間流動斷裂成不同的自己——適才的我與當下的我。

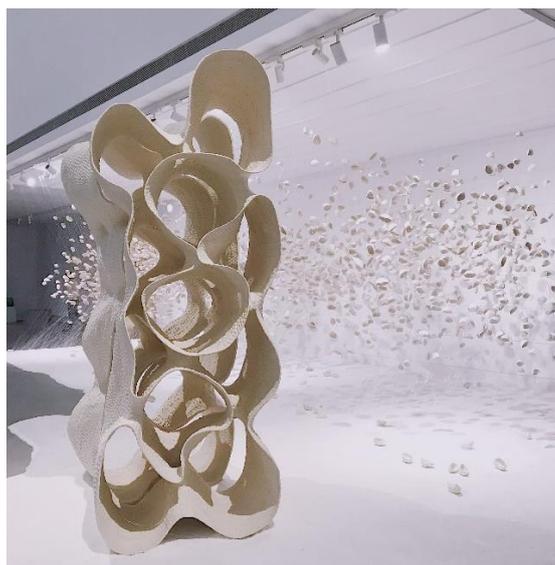
「每個狀態似乎都在反覆，
但在每一個當下卻因為所有組成的因素都是流變的，
每一個反覆卻又是當下的。」

或許，藝術家正是累計足夠多的「慣性」，才得以在「慣性」與「慣性」間類比出微距差異。彷如《2019-5》外顯的肌理一般，分明皆來自藝術家的體膚，但因每次施力的部位、角度、力度不一，甚至是氣溫或濕度有異影響了土壤的可塑程度。以致陶土在不斷覆返的手勢下發展為絕不相同絕不重複的紋理；顯見慣性的極致即是沒有絕對的慣性。





圖A



圖B

空氣有形

有個經常出現在藝術史或雕塑史的小趣聞，米開朗基羅曾說：「這些雕塑本就埋藏於大理石中，我只是將不需要的部分去除而已」；米開朗基羅將成就歸功給石頭的原型，自己退居為僅止是付出勞力的存在。這裡暫不討論藝術家的虛懷若谷；自雕像被整束成形並裸露在空氣那一刻起，雕像已由不可視的狀態轉為可視。塑像從不可視發展至可視的過程中，環繞在側的氣體同時被雕像塑形著。

《2015-37》是一件空氣感十足的作品，大片幅瓷土無稜無角以弧線蔓延，時而彎曲至彼此相連，建立接觸點後再向別處延伸並分離，最終再圍繞成封閉的不規則弧形物。土片反覆彎延曲折下，作品呈多孔洞與多縫隙的輕盈結構，站在《2015-37》其中兩面得以一眼望穿塑像的內外部，結構及環境一覽無遺。被作品圈限在孔洞與縫隙內的空氣，將外部空間引入作品之中，作品的瓷土與展示的場域一同凝滯為觀看當下才現形的景緻。

為清楚解釋「當下才現形的景緻」，下列直接以現正展出的「以光織界：徐永旭的藝術世界」作進一步說明。順參觀動線進入104展覽室，佇立於《2015-37》前方，望眼可見的是作品以及出現於作品洞孔內的《2018-15》(圖A)。向前走一些再回頭，由另一側重新檢視《2015-37》，此方向能見到的作品，則轉化為《2015-37》及《2019-9》的一部分(圖B)。未來，當這件作品移至他處展出時，融入作品的外部環境將會替換為該展示場域的空間。藝術家一直追求透過抽象造形與空間對話，將作品以外的空間吸納為作品，在《2015-37》這件隨展示場域變化的作品中，藝術家的追求展露無遺。

《2015-37》
瓷土 Porcelain

H245*L196*W71 cm

反陶？

骨白色瓷土被無序、躍動且架空的方式安排著，盯著這樣的作品時，身體自動誘發起對這一材質極易碎裂的經驗與記憶，而不由自主提醒自己需與作品保持距離。藝術家約在32歲時開始接觸陶藝，累計至今已33年，成為藝術家前徐永旭是一位國小老師、運動員及古箏演奏家。轉投身藝術創作的的原因，除類風濕性關節炎導致無法彈奏外，建構並保持「自我逾越性」是藝術家投入陶藝的關鍵。

「如果我在創作之前就知道這創作的最後結果，
那我就沒有很強的動力完成它，
我之所以要創作，
就是我還不準確的知道創作能帶給我的、讓我能思考的、讓我能做的。」

「為擴增逾越的可能性，試圖移除對作品成形的想像，讓創作的逾越成為可能。」

陶瓷易毀易損的特質，使創作過程充滿不確定性及危機感，土胚已成形接近完成的一刻，也可能因送入窯內發生未預期的狀況而全數崩毀。然而藝術家並不拒斥這一材質的難以掌控，反認為創作媒材的不可預測，才得以完成一次次的自我逾越。為不斷增長自我逾越性，藝術家將瓷土形塑為極大、極薄或削弱結構的穩當性，反其道而行的擴增媒材易損感。藝術家強調，這樣的創作形式並非意在挑戰或顛覆土的極限，而是取用陶不被讚賞、愛用的另一性質，視這一狀態的陶為另一種陶，並將其定義為反陶 (anti-ceramics)。

