



菅木志雄 | 空連化-EM 石、繩 尺寸視場地改變 2019 ©Kishio Suga, courtesy of Each Modern and Tomio Koyama Gallery

甫踏入亞紀畫廊呈現的物派藝術家菅木志雄台灣首檔個展「反界結端」，映入眼簾的即是現地創作的經典作品《空連化-EM》，大石與繩索之間的拉扯隱然在空間中產生無形的張力。菅木志雄表示，透過《空連化-EM》的設置使「周圍」與「中心」的界線變得清晰，空間與整體的局面都受到石頭和繩索的制約而集中。同時集約、歸納空間與空間的構成，最後將「大地性」、延展的「空間性」或是所謂的「無限性」，在空間中的成立予以可視化。即使肉眼可見空間周圍是受牆面圍繞，也必須重新感知超越牆面的空間。

在 1960 年代晚期崛起的物派，意在對既定的藝術創作形式進行反動、排除人為主觀的表達，使用自然或工業材料為媒材並在未經加工的狀態下呈現其原貌。而身為物派的核心藝術家，菅木志雄始終以方法論考慮如何使用以及詮釋它們，在心中不斷檢證著自然物的多樣性，以及人類使用物的「多樣性」。本檔展覽呈現的作品跨距逾 40 年，創作類型涵蓋紙本作品、攝影、雕塑以及裝置等形式，以回顧展的概念鋪展開來讓觀者一覽菅木志雄的創作脈絡，而從展覽中也揭示出亞洲抽象藝術的一重面向。

## 「反界結端」綜覽

### 菅木志雄的創作內核

亞紀畫廊統整亞洲抽象的價值脈絡

SEEING KISHIO SUGA'S CREATIVE CORE IN

“OPPOSED REALM AND CONNECTED EDGES

A Integrated View of Asian Abstract's Axiological Context by Each Modern

文 | 楊婉茹

圖 | 亞紀畫廊、小山登美夫畫廊



亞紀畫廊「反界結端」展場一景，將菅木志雄數件小型裝置並置。©Kishio Suga, courtesy of Each Modern and Tomio Koyama Gallery

## 亞洲抽象的脈絡建構與價值彰顯

亞紀畫廊負責人黃亞紀表示，亞洲抽象藝術的價值彰顯一直是畫廊致力發展的方向。關於亞洲抽象藝術發展脈絡的整理，亞紀畫廊主要以海外華人藝術家為軸心，從研究角度自李元佳的1960年代的藝術發展切入和位於英國的李元佳基金會頻繁交流而建立起緊密的信任感和合作關係也因此得以推出極具學術份量的展覽，並隨著持續梳理1970、80年代的旅美華人藝術家，明年初也將呈現藝術家陳昭宏的展覽。而在跨出華人藝術的範疇如何和其他亞洲板塊進行統合，亞紀畫廊則把目光放在1970年代的日本藝術。由MoMA出版的《從戰後到後現代：1945-1989年的日本藝術》(From Postwar to Postmodern, Art in Japan, 1945-1989: Primary Documents)評論集就將中平卓馬(Takuma Nakahira)和物派視為日本藝壇在1970年代極為重要的藝術家，而在物派當中，同時發展平面和立體作品且至今仍持續創作的藝術家就是李禹煥和

菅木志雄。就黃亞紀看來，菅木志雄的繪畫就能夠和李元佳以及林壽宇產生很多對話的空間。

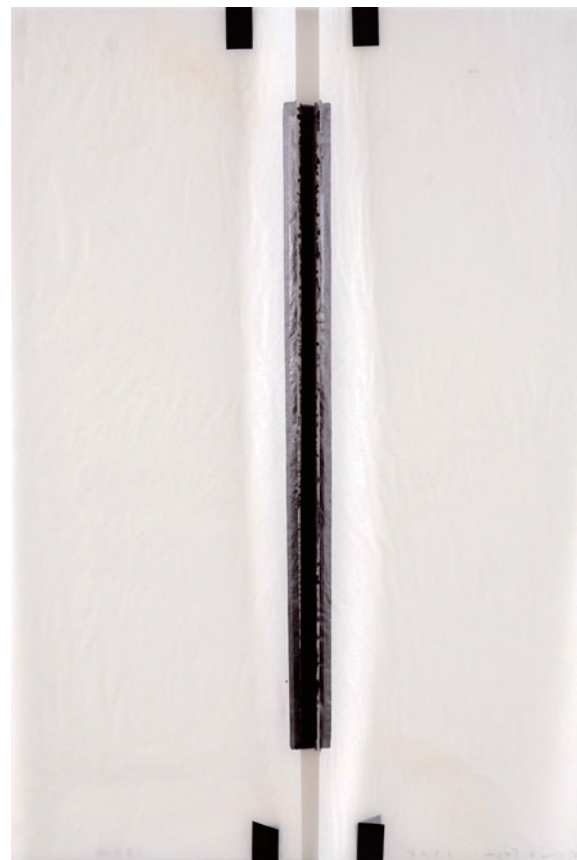
黃亞紀指出，早在1950至1970年代期間即有許多亞洲藝術家持續在重要的西方藝術平台共同曝光，反映出亞洲藝術在過去極受西方高度肯定，然而這部分到如今卻未被正視與談論也沒有亞洲畫廊在做這種統整，到了今日反而還普遍認為西方藝術走在前面。「正因如此，我們希望做一個能呈現亞洲價值的畫廊，當時的亞洲藝術家受到這麼多肯定，而他們其實都相互牽引著。」就像李元佳也曾與菅木

志雄的老師齋藤義重(Yoshishige Saito)在同屆聖保羅雙年展展出，中平卓馬與菅木志雄也先後受邀參與1971、1973年的巴黎青年雙年展，而1970年代也是兩人大量發表藝評以自身角度針對當下日本藝壇的發展提出獨到見解與批評的活躍時期。

正如李元佳在1960年代前往義大利而後轉赴倫敦發展，帶給歐陸藝壇的震撼即在於他的創作並非追隨西方藝術的餘緒，同樣地，物派的藝術觀念與手法也帶有強烈的自發性，而中平卓馬創辦的攝影同人誌《挑釁》(Provoke)所呈現的攝影風格也不是自西方脈絡所衍生的，這些具有高度創作自覺的藝術家都相當符合亞紀畫廊意在凸顯亞洲價值的人選。此外，畫廊選擇梳理的藝術家也都具有一項特點，不單只是藝術創作者，在思想上亦具有一定高度，如同中平卓馬和菅木志雄除了藝術家身分之外還是評論家，他們撰寫的文章不僅篇幅龐碩且立論紮實新穎，而李元佳的著述雖不及前二者豐厚，卻也持續寫詩並且出版刊物。

## 以物派作為輻射亞洲抽象的節點

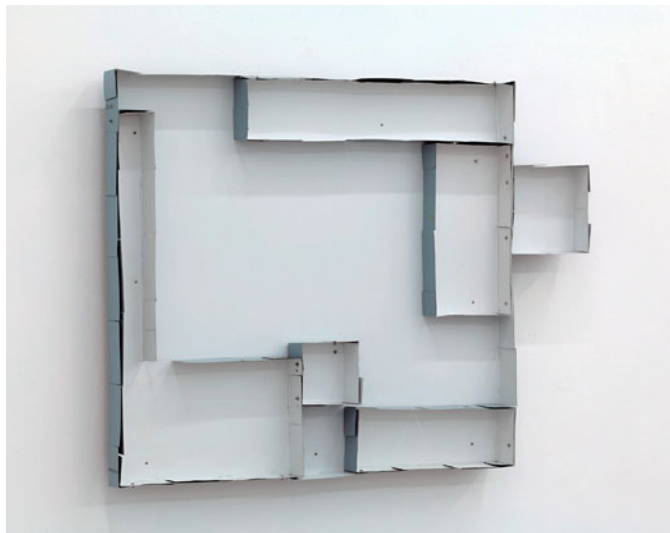
從現有藝術史研究成果切入，也是亞紀畫廊繼前一檔「中平卓馬：1974至1989」之後，接連推出菅木志雄個展的原因。她指出，菅木志雄的創作始終堅守物派理念的深沉哲思，然而即使拿掉物派的頭銜仍是極為出色的藝術家。正因為作品的豐富性與深度足夠，菅木志雄的作品經常在國際展覽中被拿來與不同藝術



菅木志雄 | 反界結端 紙上乙烯基膠帶與墨 61×42.5 cm 1975  
©Kishio Suga, courtesy of Each Modern and Tomio Koyama Gallery



菅木志雄 | 表空 C-print image size: 20 × 28.3 cm, paper size: 26 × 34.5 cm Ed. 2/5  
1982/2012 ©Kishio Suga, courtesy of Each Modern and Tomio Koyama Gallery



菅木志雄 | Square pond 上色鍍鋅鐵片 79 × 107 × 7 cm 1986  
©Kishio Suga, courtesy of Each Modern and Tomio Koyama Gallery



菅木志雄 | 場潛30 木、壓克力顏料  
35 × 23.5 × 5 cm 2011 ©Kishio Suga,  
courtesy of Each Modern and Tomio  
Koyama Gallery

世代和流派的作品相提並論，這正是菅木志雄的優勢。在兩年前就與代理菅木志雄的小山登美夫畫廊 (Tomio Koyama Gallery) 洽談合作展覽，希望透過這次展覽提供觀者對亞洲抽象的統整有一個嶄新的啟發和入口。因此，在規劃上除了呈現藝術家指標之作的同時，選件與放置作品的邏輯也朝向亞洲抽象進行連結，「我覺得這才是非當地畫廊辦展覽的重要意義，如何重新用本地的抽象歷史和外國藝術家既有的脈絡去進行對話，也是我們更關注的面向。」黃亞紀也坦言從藝術史研究的學術脈絡出發，透過華人畫廊的角度去觀看與詮釋日本藝術家的作品，展覽內容在某種程度看來確實也顯得較為嚴肅。

由此可知，畫廊呈現的展覽都不僅是單一的亮點，而能在藝術家彼此之間發展出許多關聯性，從中平卓馬到菅木志雄，再連結至與李元佳之間的參照和對

話都是亞紀畫廊意欲建構的面向。關於亞洲藝術價值的建構與提倡，黃亞紀指出，「台灣人心態比較開放而且很願意接受外來的思潮，日本畫廊相對在理解華人藝術還是有段距離，而我們卻能很容易地理解同時代的日本藝術，所以這件事非常有可能在台灣畫廊完成，這也是亞紀畫廊努力的方向，揭示我們本身的東方價值從以前就如此受到肯定。」在重新梳理亞洲藝術價值的過程中，當然還有許多藝術流派值得進行深入的挖掘與研究，亞紀畫廊也會持續整理出在這此脈絡中有高度相連的藝術家。

### 反界節端的起點與推展

再回到展覽本身，早在 1975 年創作的《反界結端》是菅木志雄少數留存至今的紙本作品，而後他便把

創作重心轉向立體創作。在菅木志雄看來，紙只是一種物而非紙，因此也不會僅用紙的創作思維來處理。他單純透過將一張紙進行折疊，以創作立體作品的方式創作，如此一來「內」與「外」變得明確，「可見」與「不可見」也因而展現開來，結果是「內」與「外」的區分逐漸不再成立，觀者逐漸無法得知何者為「內」何者為「外」——這件作品正是講述這種「存在」的成立，因此也被援用為本次展覽名稱，作為概括其藝術理念的表述。而在紙面上加以膠帶與墨筆做出黑色線條，單看構圖也頗具極簡主義的俐落，即可由此擴充討論抽象藝術流派的各項概念。

同時，本檔展覽也難得展出菅木志雄一系列 1970 至 1980 年代攝影作品，更是首度在私人畫廊呈現。畫面中的小型裝置是他在思考藝術創作的試驗與實踐並自行拍攝以做記錄，許多概念都可在往後的大型

作品中回溯其原初發想，對於研究菅木志雄的創作脈絡極具文獻參考價值。而 1980 年代的重要裝置《Square pond》也在本次呈現一件尺幅小巧的系列作品，菅木志雄以「空氣的池塘」為創作概念以鋁片所建構而出，對他而言，世界上所有的物都是他創作的材料，其中更包括水、空氣等自然元素，而除了製作的裝置之外，週邊的空間也被視為作品的一部分，菅木志雄一直在探尋「物」如何在一個場所中成立與意義，「在我的思考中，空間的本質性不會因地而異，但物和空間相互構成的『存在場域』的真實，卻會因不同物在空間的存在，而產生不同的詮釋。」他曾如此表示。

物派意在「壓低人為干預以讓物說話」的理念，不免讓觀者對菅木志雄作品當中的繪畫手法感到不解。對此，黃亞紀指出，「讓物本身說話、讓物在空間中產生意義，但是物的存在並沒有就此否定藝術家的存在。如何讓藝術家的痕跡留在物上面，卻也讓物本身在空間中產生更多意義，我覺得這是菅木志雄一直在思考跟處理的議題。」

菅木志雄將日常可見的尋常材料自人們對其既存的形象與質感之外重新找到獨特的認知「物」之方式，尋覓不可見的部分此一過程漫長而深刻。適逢藝術家舉辦台灣首場個展，《典藏今藝術 & 投資》(以下簡稱今 & 投)也獨家採訪菅木志雄(以下簡稱菅)，一探他深厚的創作內核。

**今 & 投** 您從起初的繪畫轉向對「物」的研究更進而成為物派藝術家的過程是？您創作的核心意旨是？

**菅** 雖然我主修繪畫，但自從我知道佛教哲學(阿毘達磨[存在論]、空觀、唯識)，我開始對「物」究竟為何深感興趣。

我認為「萬物皆存於眼前」。



藝術家菅木志雄。©Kishio Suga, courtesy of Each Modern and Tomio Koyama Gallery

••

**今 & 投** 您認為物派和西方當時風行的貧窮藝術(Arte Povera)的差別在於？

**菅** 「物派」著眼的是「物」本身，以及其存在的狀況性、於場域的存在法。若說貧窮藝術，他們並非對物本身懷有思考性——對貧窮藝術而言，素材本身的差異是重要的。

••

**今 & 投** 物派大多使用自然或工業建材進行創作，而您選擇媒材有什麼標準或傾向？

**菅** 我選擇的標準很簡單，就石頭而言它很石頭、木頭而言很木頭——我選擇存在感特別強烈的物，也就是自然觀很強烈的物。

••

**今 & 投** 物派強調將作品裡的人為干預降到最低，您在過程中如何拿捏「放置組合」和「創作意識」的界線？

**菅** 確實在順序上，我的方法是物體的真實優先，思考尾隨於後。但這樣也確實具高度創作意識——如何比眼前存在之物達到更真實？唯有找到突破方法，才能超越無為與作家意識的衝突。

••

**今 & 投** 物派藝術家意在破除既定的創作形式或觀念，並把「行為」的過程納入作品的一部分，對您而言「人」也是屬於一種「物」嗎？

**菅** 是的，我把「人」也與「物」同列思考。也就是說比起人的思維、感性、精神，我更將人作為「物」來思考。

••

**今 & 投** 藉由不同物件材質搭配而呈現出的結構就像是呈現某種「現實」，對您而言這種「存在」的狀態是否就沒有所謂的好壞 / 美醜之分？

**菅** 存在感、實在感是最重要的。比起美醜，存在感更為重要。在本來的「物」中沒有美醜。若有，那也只存在於人的意識中。

••

**今 & 投** 您的同一件作品會在不同的時空進行重置，隨著展出空間的條件不同而形成一種「此時此刻」的狀態，人、物與空間的關係也持續發生與結束，對您而言這是否具宗教意涵？

**菅** 我的創作並沒有包含宗教意義。(萬物皆存在，與萬物皆不在，是相同的，我思考的僅此而已。)

••

**今 & 投** 在創作藝術之外，您也進行小說、劇本以及藝術評論等大量文字產出，對您而言長年並行這兩類創作的原因在於？

**菅** 說起來，對我而言「文字」也是「物」——我給予具有意涵的「物」它本身應有的角色。文字作為物的一個特點是，它具有隱喻等等的特殊要素，而且可以透過它的創作，表現一種時間經過，也就是可以推論狀態的轉換，這是非常重要的。