

# EACH MODERN

亞紀畫廊



「徐渠：曠野」亞紀畫廊展出場景

## 不可共量的曠野

文：汪正翔，12 May, 2020

徐渠這次在亞紀畫廊展出兩套作品《LSD》與《匯率》。我想從紋路開始談起。在徐渠的作品《LSD》當中出現了許多迷宮一樣的紋路，這些紋飾並不精細，所以正確的說它們更像是紋飾的圖示。但是從它們模糊的樣貌當中，還是可以發現有些類似中國古代鐘鼎上面的紋飾，或是象形文字與遠古的圖騰，還有一些看起來像是人類大腦的結構。這些綜合起來都給觀眾一種東方的意象，或是一種文化的聯想。



徐渠，〈LSD BGR-1〉，  
2019 - 2020，畫布壓克力與脫色劑，  
300 x 250 cm (detail)

# EACH MODERN

亞紀畫廊



徐渠，《LSD BGR-1》，2019 - 2020，畫布壓克力與脫色劑，300 x 250 cm (detail)

紋飾在東方美術現代化的過程之中具有關鍵的地位。以中國而言，民初蔡元培與陳師曾曾提出「繪畫源於實用說」，這個說法表面上是針對當時對於中國繪畫無用的批評而來。在列強壓迫的情勢之下，傳統中國藝術往往被批評為文人聊發胸中逸氣的無用之物。於是蔡元培等人試圖證明中國藝術一開始即具有實用功能，譬如周代青銅器上面的紋飾其實具有教化的意義。就近代東西藝術交流的過程而言，紋飾也有一種想像（西方）藝術的橋樑角色。近代日本在轉譯西方美術概念的時候，往往就是透過「圖案畫」或是「製圖術」而來。而中國近代吸收西方美術又是透過日本的轉譯。留日的藝術家如李叔同、陳師曾在日本都學習所謂的「圖案畫」。而紋飾在此意義下被視為具有實用目的的文化資產，有著商品製造乃至於軍械製作的價值。

但是除了上述實用的目的。強調紋飾還有展示中國美術進化軌跡的企圖。這也與當時對於中國藝術的批評有關。論者主張中國藝術停滯不前甚至於日漸衰微。為了反駁這樣的論點，陳師曾與蔡元培這些早期西方藝術觀念的引介者，他們試圖發現中國藝術也有一種從簡單到複雜的進化歷程。古代器物於是被描述為中國藝術的源頭，類似於非洲面具

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊



「徐渠：曠野」亞紀畫廊展出場

上面的花紋，代表純粹的藝術的發軔。這樣的思路與 19 世紀西方藝術家試圖從原始藝術當中發現純粹的藝術是相似的。只是中國藝術家透過古代花紋要證明的是中國也有藝術，而西方藝術家是要過原始藝術的花紋挽救衰微的西方藝術。

以上述的歷史去觀察徐渠的作品會發現許多有趣的巧合。表面上他也呈現了藝術與其它應用體系的交換。他描繪那些猶如東方紋飾又猶如原始圖騰的紋路，也展示了東方文化在西方體系當中作為藝術的可能。而他作品之中素樸的風格更令人聯想到原始藝術與美學萌發的初始狀態。論者於是將徐渠置放於文化主義之下來考察，意味他轉化了東方文化的元素然後在西方當代藝術中的語境中發生。

但是我們細究之下就會發現兩者有本質上的差異。徐渠作品之中的紋飾並不是出於一種提煉美學元素的企圖，更接近當代藝術使用現成物創作的範式：從非自製的現成物（非藝術的素材）當中創作並取消現成物原本的功能。我們都熟悉當代藝術引用鈔票、廣告、罐頭與車輪作為藝術品。但是我要強調的是上述範式的第二個條件，也就是取消現成物本身的功能。而這一點是徐渠與文化主義的作品相區隔的地方。不論文化主義從多麼具體的器物著手，他們最終的目標是器物所聯繫的歷史與文化。可是當徐渠取用紋飾、鈔票與郵票這樣的素材並描繪於畫框之中並放大其美學特徵，這些東西原本流通的性格，也就是在時空之中的屬性被取消了。沒有人能夠從那些迷宮一樣的花紋與鈔票的數字之中考察出文化的訊息。徐渠的應用取向是一種非藝術而藝術前衛姿態，而並非文化的考古與發揚。



徐渠，《LSD RBY-1》，2019 - 2020，  
畫布壓克力與脫色劑，300 x 250 cm (detail)

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊



「徐渠：曠野」亞紀畫廊展出場景

某種程度上，徐渠與具有普普傾向的藝術家一樣，他的作品更在意視覺而非美學，運用設計而非繪畫的能力。在普普藝術興盛的時候，許多藝術家試圖做到這一點，他們覺得這種美學是一種新的藝術可能，於是一時之間數字、招牌、拼貼的海報盛行於藝壇。但是近幾年我們越來越少看見這樣的嘗試。我猜想其中的一個原因是，這樣的藝術太容易成為一種顯而易見的嘲諷，因此失去了藝術的節制。徐渠的做法是降低那些誇大、反諷的成分，然後增加了隱微的藝術技藝與文化訊息，即便這些內容仍然是表面的，但是它緩解了那些已經令藝術界不再新鮮的美學。但是藝術技藝在此的功能終究不是表現內在，也不是營造一種細緻的視覺氛圍，而是一種設計，透過這種設計，沒有一種體驗能夠在作品之中取得主導的地位。這就是為什麼面對徐渠的作品會有些困惑，在嘲諷的時候忽然之間會閃過巨大的深沈。

但是徐渠與 90 年代之前使用現成物的前衛藝術有一個根本的不同之處（也是當代藝術與前此藝術的不同之處），徐渠作品是安放在全球性的框架（語境）當中才得以真正的成立。他所詢問的問題是：後機械複製時代的藝術是什麼？後機械複製時代的一大特徵是所有的事物都在全球化的體系之中面臨單元化的命運。以攝影而論，照片將人化約為一張張大頭照，這些大頭照在監控、管理甚至於交易的眼光下是等值、可交換與可計量的。徐渠的郵票與匯率也是如此，他們是資本主義社會之中最為單元性、流通性的象徵。

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

(在某一瞬間，我甚至覺得這些圖騰猶如人類集體心智的切片，被冷冽的 X 光不帶感情地被記錄了下來成為了檔案。)



徐渠，《LSD BGG-2》，2019 - 2020，畫布壓克力與脫色劑，200 x 250 cm (detail)

當徐渠在這些單元之中呈現以樹枝、畫筆與注射器等工具所描繪的痕跡，他彷彿在呈現一種人與世界秩序之間緊張的關係。事實上「人文」之「文」的本意即為紋路，後來由此引申為整個人所創造的文化。徐渠在展覽中所呈現的就是就是一種人文的圖式，不論我們解讀成紋飾、文字還是人狂亂的意識，這些都是與整個物的體系相對不可被單位化的存在。然後最終這些跡象如同某種標本一樣被安放在各種尺寸的框架之中，成為了可以計算、交換與控制的單位。這是徐渠作品最充滿張力之處，還有什麼比起最讓人狂喜的 LSD 與最工具性的郵票並置在一起更覺得衝突？

這種價值體系的不可共量同時存在於東西藝術當中。回到近代青銅器紋飾被提出的歷史。當東方的藝術家挖掘古代



徐渠，《LSD BGG-2》，2019 - 2020，畫布壓克力與脫色劑，200 x 250 cm (detail)

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

器物的紋飾，他們實際上在進行一種藝術的換算。藝術家試圖估量，東方藝術當中有多少可以在西方的藝術體系之中具有價值。當徐渠選用了東方的紋飾進入了世界的藝術當中，這裏也出現了兩種價值體系，一種是文化藝術的、獨一無二的，固守在方框之內。一種是為無形的權力所宰制，可大量複製的，與框外整個世界相聯繫的。這種不同價值體系的提出，以及他們之間不可換算卻又並存的荒謬，正是徐渠回應現實世界的方式。

徐渠與那些憂心忡忡的近代中國藝術家的差別在於，徐渠的作品提出了價值交換的命題但是他不去兌現。他不像那些中國藝術現代化的先驅，急於把中國藝術置放西方藝術的單位之中，或是試圖在西方藝術進化道路上，發現中國文化也具有「美」的原型與痕跡。徐渠只是呈現了一個由物體系與心智跡證對峙的藍圖，這個藍圖猶如旅行者金唱片（Voyager Golden Records），一張於 1977 年隨兩艘航海



徐渠，《LSD BBG-2》，2019 - 2020，畫布壓克力與脫色劑，  
200 x 250 cm (detail)

家探測器發射到太空的訊息，在這當中儲存了各種需要破譯的密碼。但是本質上，它就是一個人類文明的縮影。就這一點而言，徐渠更像一個歷史學家，他用一張張繪畫書寫當代的文明史。