

《陳曉朋出版》中的藝術家與藝術問題

王柏偉

如果只是為了調和抽象與再現而去調和，這種調和是沒有意義的。

我並沒有試圖去做這種調和，相反的，我發現這種調和是我試圖發現藝術與生活之間連結的結果。藝術的概念本身是抽象的，而將藝術和我每天的生活連結，正是抽象與再現的過程。

—陳曉朋，《繪畫筆記》¹

在陳曉朋作品中，文字與繪畫的關係是什麼？對於一個好想變成作家²的藝術家來說，藝術到底又是什麼東西呢？作家這個角色如何作為藝術家的補遺（*supplément*）³而存在呢？

陳曉朋今年十月至十一月於竹師藝術空間舉行個展《陳曉朋出版》，其間回顧性地展出他1999年起迄今的三個系列：素描檔案、版畫文件與藝術家的書。這三個系列的共同之處在於，對於陳曉朋來說，素描、版畫與藝術家首先是從「形象 / 描摹」、「作為基礎母體（*matrix*）的『版』 / 複製」、與「日常生活 / 作為專業角色的藝術家」這樣的差異出發。素描、版畫與藝術（藝術家）在時間結構上作為相對於形象、刻版與日常生活三者而言時序在後且指涉前者的事物是如何與前三者相關？這些相關性又是如何統合在「藝術家」的名下？對我們來說，《陳曉朋出版》這個展覽就從這些問題意識出發。

【補遺與補遺的媒介物】

對我們來說，我們並不認為陳曉朋想要放棄一個藝術家的角色，單純地轉換身分與能力而成為一個作家。作家之於他，應該是一個除了藝術家之外他希望還能夠擁有的身分，這也是我們之所以用「補遺」來指稱這兩者關係的原因。

讓我們先停在理論語彙上。補遺之所以具有「補上遺漏者」之意，就在於Derrida區分了遊戲與結構兩者，認為當我們思考「結構的結構性」時，就會發現結構指向一個使結構得以組織成形的「中心」，然而這個「中心」卻不只在結構之內，還在結構之外，中心因而就是一個「功能」、一個「非場所」，而非一個「固定的地點」，所以如果我們從「（差異-）系統」的角度思考遊戲，那麼我們就必須以「補遺」的方式將這個作為功能性中心（也就是系統）的差異補充給「結構」，並說明這個遊戲的開展是基於怎樣一組「系統 / 結構」的差異才得以持續存在。⁴

從補遺的角度來看，作為藝術家的陳曉朋所處的位置應是一個相對於「繪畫（*painting*）」的「圖像（*image*）」位置。類似於Jacques Derrida所提出的「文字學

¹ 陳曉朋，《繪畫筆記》，台北：STUDIO 116，2014，頁40。

² 「真的，我好想變成一個作家！」（陳曉朋展覽論述之四）

³ 我們在這裡使用Jacques Derrida的概念。

⁴ 更詳細的討論請見Jacques Derrida著，張寧譯，《書寫與差異》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2001，頁502-525。

(Grammatology)」對於語言(或,書本)與文字的區分,⁵陳曉朋從素描與版畫出發,繞道色彩、文字、現成物...等等這些媒介,以及抽象、系列、單色畫...等等這些形式⁶,抵達他對藝術作品「對世界的再現」一事反省。就像在引言中可以看到,他將「作為『目標』的調和」與「作為『連結結果』的調和」區分開來:「作為目標的調和」是一種藝術本身(藝術內部)已經開發出來的技法,然而「作為連結結果的調和」卻是一種藝術與生活間多種觀點間的位移。相對於「繪畫」的「圖像(或,圖像學 Bildwissenschaft)」位置,就在於讓圖像從前此從屬於繪畫統治之下(繪畫中心主義)的狀態掙脫開來,⁷也只有這樣,圖像才能成為調和藝術與生活兩者的、連結的媒介物,換句話說,圖像就是陳曉朋用以為藝術補遺的媒介,因為圖像同時間在藝術之內也在藝術之外。

【文字與圖像】

然而,不同於繪畫與藝術的圖像學位置整體鬆動了繪畫中心主義的事物秩序。《我好想變成一個作家》與《I Would Love to Become An Author》這兩個系列清楚地讓作品本身的「敘事」與「用以敘事的圖像」清楚地區分開來,在這兩個系列中,相對於圖像,文字更為清楚直接地傳達了作品原本就打算宣稱的敘事,圖像甚至以背景的姿態退居到文字之後(被文字所覆蓋),扮演「增值(added value)」的角色⁸成為敘事的裝飾。「我好想成為一個作家!」的呼喊與這兩個系列作品的形式相當吻合,「敘事」作為作品問題意識的主要媒介與「語言」共同決定了這兩個系列作品在意義層面上的輻射範圍。繪畫中心主義所依賴的外在象徵性指涉在這兩個系列之中,以「(語言性)敘事」的方式清楚地在畫面當中呈現出來,這讓「系統/結構」的差異再進入畫面之中,然而,由於被指涉的問題意識無法被圖像百分之百捕獲,於是形成對於繪畫的內爆,這也就是為什麼「成為作家的慾望」得以透過畫面衝破藝術家的身分與藝術作品而表現出來。

相對於圖像在功能層面上整體性與缺乏象徵性,文字具有「元素性」與「象徵性」兩種圖像所欠缺的功能:圖像只能是整體的,它同時間給出大量的訊息,在語言中的文字必須線性地依賴觀眾的閱讀在時間中開展它的意義;圖像只能呈現肯定且可見的事物,然而文字卻能表示否定性與不可見的象徵物。在這樣的基礎上,那些獻給其他藝術家的作品(《獻給那些藝術家的書》)所依循的恰恰不是「圖像」的邏輯,而是「設計」的邏輯。設計的邏輯是一種文字敘事的語意學邏輯,⁹透過將其他藝術家的作品與風格分解成不同的元素與模塊,並加以重組,陳曉朋再一次地以他的遊戲規則¹⁰演練了不同藝術家的風格。

【書本與藝術家】

⁵ Jacques Derrida著,汪堂家譯,《書寫與差異》,上海:上海譯文,1999,頁7-36。特別是這一節的最後一句:「Hegel是最後一位書本哲學家 and 第一位文字思想家。」

⁶ 我們在這裡使用Niklas Luhmann「形式/媒介(form/media)」的概念區分。

⁷ Régis Debray也是在類似的基礎上談到後藝術時期的「影像時代」。

⁸ Michel Chion著,黃英俠譯,《視聽:幻覺的建構》,北京:北京聯合,2014,頁4-5。

⁹ Klaus Krippendorff, *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*, N. Y.: Taylor & Francis, 2006.

¹⁰ 這個遊戲規則的層面,用陳曉朋的話來說,就是「一層有重量的心理表面」(《版畫的重量I》)。其「重量」來自規則的束縛,而「表面」的感覺則是來自於本文上述「差異系統」所在的位置並非內部結構的位置所致。

《那些日子以來》系列明白地提出了藝術家的統一性問題：只做版畫能夠成為偉大的藝術家嗎？或許我們該補上一個問題：只做版畫而沒有「觀念」的支撐，能夠凸顯藝術家主體的強度嗎？《那些日子以來》與《版畫的重量》兩個系列雖然揭露了文字與印刷品的物質性基礎，但是卻讓這樣的基礎消融在語句與玻璃瓶當中，甚至陳曉朋在其版畫筆記部落格中推的更遠，認為「檔案」亦是一種「版」，這些版都是一些基礎母體，¹¹只有作品所欲討論的議題能夠統一作品，也只有一系列作品都指向一個核心的關懷（象徵）才得以區分版印師（**printmaker**）與藝術家的不同，¹²「藝術」因而位於「象徵」的統一位置上。藝術的統一性、藝術家的統一性、以及一個藝術家在藝術史當中的位置（藝術與藝術家的同一性），只有在藝術史的關照下才能獲得，這或許是《獻給那些藝術家的書》在其他藝術家之外，我們能夠從「書本」的整體風格辨識出作為藝術家的陳曉朋的原因。

相關連結：

陳曉朋部落格「版畫筆記」：<http://printhology.blogspot.tw/>

（原文刊載於《**Very View**非常評論》，第23期，臺北：非常廟藝術空間，頁4。）

¹¹ 網頁截自：<http://printmakingnote.blogspot.tw/2014/02/blog-post.html>，擷取時間：2014/12/9。

¹² 網頁截自：http://printmakingnote.blogspot.tw/2014/01/blog-post_27.html，擷取時間：2014/12/9。