在框架與變動之間湧現
——徐永旭工作室中的蘊育狀態

Emerging between the Framework and Instability: The Becoming Status of Yung Hsu Hsu's Studio

徐嘒壎 | Hui-Hsuan Hsu

東海大學美術學系/所 專任助理教授
Assistant Professor, Department ofFine Arts, Tunghai University

來稿日期：2021年4月7日
通過日期：2021年5月20日

摘　要

藝術家的工作室如同一則關於創造力的神話，它既是藝術作品的第一個框架，也是藝術家成爲第一個觀眾的關鍵場所。工作室本身具有中介性，介於日常生活與專業藝術創作之間，亦介於產生作品與展示作品之間。藝術家在這個自己打造的空間中移動時，連結了自身的心理狀態、思考意識及身體的移動軌跡。

作爲以大型雕塑聞名的當代藝術家，可以想像到徐永旭親手打造的工作室並不是一個宜人的場所。藝術家的生命變動是否影響了藝術家打造工作室的模式？徐永旭長久以來歷經不同工作室的工作狀態，形塑出現行的工作室規模，將藝術家對創作的考量一一部署於工作室實體空間內。工作室如同創作的發源地，也是藝術家身體的延伸，配置於其中的輔具與藝術家一起工作，共同進行龐大但細膩的身體聯動。

雕塑的變動性起源於在工作室中尚未完成的蘊育狀態。藉由剖析藝術家不對外公開的工作過程，重新思考什麼是作品、藝術家與工作室之間的關係。假設工作室之於藝術家如同意識的原型，那麼藝術家的創作在什麼時候成爲藝術？本文以徐永旭的個人藝術創作狀態及工作室個案分析，企圖另闢一條思考臺灣當代雕塑創作的途徑。

關鍵詞：徐永旭、雕塑、工作室、蘊育狀態

Abstract

People view artist's studio as a myth of creativity. Artist's studio can not only be seen as the first framework but also the place where the artist can be the first viewer. For artists, studio is a transitional platform. It is between the daily life and professional creation and also among the producion and display of artworks. Artist's studio can connect an artist's mental status, consciousness and the movement of the body.

As Yunghsu Hsu is famous of his large-scale sculptures, we can image that Hsu's studio is not a comfortable place. Do the instability of the artist's life affect the way of arrange a studio? Hsu has experienced different status of studios over about thirty years therefore he has structured the existing studio mode. Taking the consideration of practices in art, he deploys what he learned into the studio. Artist's studio is the origin of creation and the extension of artist's body. Artists proceed tremendous but subtle bodily movement with tools and devices in the studio.

The instability of sculptures emerges from the becoming status in the studio. Through analyzing the private process of working, we can re-consider what is the relationship amongst artworks, artists and studios. If the studio is the prototype of the artist's consciousness, when the becoming artwork exactly can be seen as art? This essay aims to show readers a trajectory of practices of Taiwan contemporary sculptures by analyzing Yunghsu Hsu's artwork and studio.

Keywords: Yunghsu Hsu, Sculpture, Studio and the Becoming Status

一、前 言

> 永旭的名字就是太陽，旭為九日，可能與后羿射下九太陽傳說相關，名字註定了永旭與火光和熱能為伍的宿命。他一直以 HiOK 為其英文名字，發音與 Helios 十分類似，這些巧合都發生在他知道 Helios 的神話之前，從命定論的角度來看，他除了做陶外的重要嗜好是馬拉松長跑，日復一日的長跑又是一項不可思議的巧合，就這樣美麗島上的 HiOK 以其長跑的精神，劃過天際，承載光熱。他所做的這些不斷繁衍、捏擠、形塑而成的巨大空間體，正像是羅德島上多礁地形且含殼蚧的多種石洞及山丘。[1]

一位積極創作的專業藝術家，或許花費了大半的時間，埋頭在自己的工作室裡頭與自己建構出來的「框架」（framework）搏鬥。藝術家在工作室中的狀態，如同生命的縮時攝影，顯得既紀實但又浪漫悲壯。這個「框架」如同世上每一種神話（Myth）的背景設定，同時具備有形的場景描述和無形的約定俗成。觀者無從得知這個背景設定的邏輯，只能看到藝術家個人意志的最終展現，於是我們從藝術作品中試圖尋找被埋藏在裡頭的私密線索，檢閱藝術家遺落在作品中的執著、脾氣與習性，大眾審美的心力沈迷在藝術家的

1 張元茜，〈對徐永旭近作的一個奇幻聯想〉，徐永旭個人網站，2021.4.4 點閱，http://yunghsu.net/。

生平與藝術作品之間的盤繞繫帶，畢竟這些環繞於藝術家周遭的事物，如同曾經共享（Co-sharing）一切的母體與胚胎，即使經過生產過程的痛楚分割，依然以無固定形式的樣態展露共同顯現（Co-emerging）的過程和記憶。

藝術家與「框架」纏鬥後需面對的後續效應，則是一連串物理環境和心理層面的「變動」（Instability）。每位藝術家都有自身解決變動狀態的策略。藝術家彷彿將自己的肉身和意志限制在一個實體空間內，進入工作室的行爲像是一種責任制，明明是無人監看的工作型態，藝術家的精神狀態是被什麼追趕著而不斷往前呢？在無人知曉的工作室內，藝術家往往設置了最適合自身創作型態的空間配置，將所需的工具和材料有系統地擺放陳列，像是建立了一個私人排練場，一個沒有觀眾的舞台，重複地進行著介於排練和演出的戲碼，執行從內部深處挖掘向外掏的手勢，傾注逐漸流逝的時間、掏空腦內意識且消磨肉身的脆弱，一種難以言述的熱情與付出，形塑出一種具體化的主體空間輪廓。而這些無形的框架與變動之間，隱含著在充滿魔力的創作神話裡無可避免的世俗考量。實體的空間配置與硬體設施，往往與藝術家的經營創作的方式和當時經濟狀態息息相關。

「工作室」（Studio）一字出現在文藝復興時期，通常被理解爲「藝術家的工作空間」（workroom）。“Studio”一詞源生於拉丁文的“*studium*”，一個藝術家的私密空間，作爲深思熟慮、生產作品、與自我反省的場所。當時藝術家的類型不多，多半爲畫家或雕塑家，「藝術家工作室」的基本需求是空間與採光，通常是在自家宅邸中的一個房間，或是一個具備對外窗戶的工坊（workshop）。我們可以從諸多藝術家的畫作窺探到部分工作室的模樣，17 世紀荷蘭畫家

維梅爾（Johannes Vermeer, 1632-1675）擅長處理室內場景的光線，陽光映照著被畫物的線條與曲面，站立的模特兒、垂掛的布料織品、畫家採取的繪畫視角，習於窗邊取材的藝術家，彷彿憑藉一道從窗戶透出的光，將這個房間的窗口作爲藝術家的眼睛與世界共通的私密中介。在法國畫家亨利·馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）1901-1902的作品〈屋簷下的工作室〉（Studio Under the Eaves）中，我們可以看到一個位於自宅中的工作室，在畫作中的最遠處是一個略小的窗戶，整個室內空間除了畫架和些許工具之外，幾乎無多餘物件，甚至藝術家也不在場。遠處而來的光線讓這個空間的內部結構更加立體，整體呈現濃重的咖啡色，唯獨直直的看出窗外時，那幀一小幅的窗景，透出了一絲的空氣流動感。工作室除了是藝術家的工作空間，更深遠的含義則是「私密空間」（private room），這是一個藝術家進行自我探討研究的場所，這也是藝術家如同一位研究學者而不是製作手工藝的人。有窗戶的工作室如同一種抽象概念被賦予形體，窗戶像是一種面向世界時的「視野」（Vision），也展現了藝術家的內心視野。[2]

本文的書寫目的，一方面，試圖找出一條不同的角度和途徑，以不同的姿態接近藝術家徐永旭的藝術創作，尤其是當作品還位於在工作室工作檯上，藝術家還在工作室揮汗的狀態時。另一方面，同樣作爲藝術創作者，本文的研究重點不在於推衍出一個確切的定論，而是試圖揭露藝術家的創作環境與創作過程。這些被隱匿的細節，在作品

2 Giles Waterfield, *The Artist's Studio* (Paul Holberton Publishing, 2009), p.1.

展覽的現場時常是看不見的，筆者企圖經由本文顯現這些藝術工作蘊育過程。

本文的主要研究範圍，設定在徐永旭創作歷程中，工作室狀態與創作狀態皆爲較不穩定且變動極大的 1985 年至 2007 年。在前言之後，本文的章節安排如下。在「二、家屋、工作室和框不住的變動」和「三、移動中的工作室與創作的交纏」中，筆者將在文中介紹徐永旭自 1985 年至 2007 年來所使用過的工作室，內容依據筆者對藝術家徐永旭的深度訪談、爬梳藝術家個人生命歷程及其相關文章，從而觀察與分析徐永旭如何從面對各種類型的工作室經驗中的境遇？如何將心理和肉身感受到的外界因素轉而促使創作上的轉折？「四、器物、肉身和那些未完成的事」，筆者將剖析 2006 年至 2007 年，徐永旭特別針對「創作思維、工作環境、生產作品過程及使用器具」展開一連串的反思與辯證，以動態的身體實踐與靜態的改變展示的方式，試圖從一些拋棄慣性的創作型態中，讓「藝術家的工作室」重新產生意義。「五、工作室如何作爲藝術家的延伸」，在本文書寫過程最後一次的訪談中，筆者提問了八個與工作室相關的疑惑，並試圖從這樣的談話之中，找到一些線索。

二、家屋、工作室和框不住的變動

> 工作室不過是一個容器，一種設備，一個用來繪畫或雕刻的房間，一個必要的空間。藝術家孤立地觀看繪畫或雕塑，對其進行調整，本能地對顏料，顏色和材料做出反應，解決它們之間的矛盾，將它們融合在一起。經由這種方式，工作室也是

> 一個競技場，在這個競技場中，可控但本能地將未經預謀的發現得以展現。它既是一個空間，又是一個重要的行動舞台。[3]

藝術家的工作室在藝術家發展過程中，往往歷經地理位址上的變遷，甚至進而影響藝術家心靈內部空間的變動。工作室不僅是個提供藝術家工作的場所，它亦是藝術家當前生命的映照以及行動的化身：一個能夠反映出藝術家如何感知世界及描寫心理歷程的所在。然而，藝術家與工作室的交互關係、藝術家在工作室中的狀態，以及各階段工作室的型態與特性帶給藝術家創作上的直接影響，卻鮮少被用於分析藝術家的創作歷程。筆者在接下來的兩個獨立篇章中，將分析徐永旭各時期的工作室的特性與其在徐永旭創作生涯中所處的特殊位置，藉此探討工作室如何與藝術家的生命事件產生交纏作用，進而分析徐永旭創作上的多重轉折。

3 筆者譯自原文“The studio is no more than a container, a kind of equipment, a room in which to paint or sculpt, a necessary space. In its isolation the artist watches a painting or sculpture, adjusts it, instinctively responsive to pigments, colours and materials, resolving their conflicts, bringing them together. In this way the studio is also an arena in which controlled yet instinctive and unpremeditated discovery unfolds. It is both a space apart and an essential arena for action.”見 John Milner,“*Locating the Studio*”in The Artist's Studio, ed. Giles Waterfield (Paul Holberton Publishing, 2009), p.65.

表 1　徐永旭工作室年份列表，資料來源：徐永旭

實體工作室運作年份	工作室位置
1985-1986	高雄瑞祥國小辦公室
1986-1991	高雄同慶路工作室
1991-1999	高雄永芳工作室
1999- 至今	高雄三隆工作室
2003-2009	臺南藝術大學應用藝術研究所工作室
2009- 至今	臺南官田工作室

身爲一位雕塑家，徐永旭對實體的工作室空間的需求自然比起其他類型的藝術家更爲急迫。從陶土材料、釉藥、轆轤，以及最需要空間的窯，都需要一個能長時間使用的室內空間。擁有一個工作室，當然會牽涉到空間租用、設備規劃與藝術家個人職業生涯及經濟狀況。表 1「徐永旭工作室年份列表」標示了徐永旭自創作生涯的開端直至今日的變遷，值得一提的是，在這列表中，只有 2009 年開始啓用至今的臺南官田工作室可以完全稱作「徐永旭個人工作室」，1985-2009 這漫長的二十幾年創作生涯，徐永旭幾乎都是與其他創作者一起共用工作室。

（一）、與正職共存、與朋友共用的工作室時期：高雄瑞祥國小辦公室（1985-1986）與高雄同慶路工作室（1986-1991）

徐永旭對陶藝的興趣起始於在瑞祥國小時任教的同事。兩人當時在辦公室內設置了一台轆轤，在辦公室剩下的少許空間挪出一個空

位，利用課餘的時間練習拉胚。筆者當時就讀瑞祥國小，時常在下課期間觀看父親彎坐在轆轤前反覆練習，當時的筆者並不知道什麼是「藝術家」，也不曉得這個時期的父親已經種下了離開教職的念頭。國小教師的穩定職業模式或許一直以來不是父親所追求的，過去因家中經濟狀況原因，父親選擇就讀花費低廉的屏東師專，一畢業就可獲得教師資格分發，這對很多人而言是一條坦途，也是非常好的職業選項。然而徐永旭血液中的移動性格使他一直在找尋自身主體的存在，他的內心需要自己打造的舞台的過程，甚至可以說是有股生命衝力推動他朝向未知的境域。經過一年後，徐永旭對陶藝產生的興趣已經無法忽視，相對於教職中的穩定迴圈，他將精神力大部分投注在新接觸的領域，在這個階段，徐永旭並沒有眞正觸碰到「藝術是什麼」？他醉心的重點面對新事物與新技術的喜悅，一種天生的征服性格驅使他意圖讓技術變得純熟。由於不可能在任教的國小辦公室裡設置一個窯，徐永旭開始與三位好友以及筆者母親林秀娘開始計劃成立工作室，後來在高雄市的同慶路向朋友借用舊屋成立一個工作室，並設置電窯，才有機會開始研究燒窯的技巧。這兩個工作室標示了徐永旭的陶藝雕塑啓蒙階段，不僅是與朋友共享了工作空間，另一方面，在時間的使用上，尚未成爲專業藝術家的徐永旭，也在當時面臨有限時間分配的掙扎與生涯抉擇的猶豫。

（二）、與居家環境瓜分空間的工作室：高雄永芳工作室（1991-1999）與高雄三隆工作室（1999- 至今）

這兩個工作室是徐永旭開始認眞思考成爲專職藝術家的關鍵，也可以視爲一種框架與變動之間的實踐。在這個時期，正逢徐永旭開始思考作品尺幅的問題，因此。擴張工作室規模，成爲勢在必行的方

向。尋找居所的同時，徐永旭已經將「是否能隔出一間自己的工作室」納入買屋時的重要考量。

當時徐永旭住在高雄市三民區的一幢透天厝，在筆者小時後，父親已將房子中的畸零之處都做了非常徹底的使用，例如一樓樓梯通往二樓的轉角空間，這個沒有對外窗戶的空間，被設計得好像一個家中隱藏的密室。這個小室具有非常多的功能：古箏練琴室、古箏教學教室。在夜晚古箏教學結束後，這個密室搖身一變成爲筆者的臥房。也因爲這個空間牆上貼滿了吸音材質，也間接影響了筆者對於環境聲響的敏銳度。由於這個高雄三民區的老房子不可能再挪移出一個空間作爲陶藝工作室，加上筆者與家弟逐漸長大需要獨立的個人房間，徐永旭衡量經濟收入之後，開始著眼於搬離市區，前往郊區購屋的計畫，這樣的決定也間接地影響了筆者與家弟在往後的求學中，多了很多移動通勤與滯留外地的時間。

1991 年啓用的高雄永芳工作室，一開始先使用一樓車庫，之後移往位於五樓透天厝的頂樓。這是一個不得已的決定，因爲一樓是車庫，往上每一層樓都是家人的房間，在居所與工作室比例的權衡之下，主要的空間還是讓出給居住使用。徐永旭在使用一段時間後，在房子的外部安裝了吊掛的纜繩和機具，太大型的雕塑無法經由住家的樓梯搬運下樓，這個搬運的經驗也延續到了辦展覽時的尺幅考量，丈量展覽場地出入口的尺寸以防作品無法進入。

1999 年後的高雄三隆的工作室（圖 1、2）改善了工作室在頂樓的不便，一樓整個空間都是工作室的範圍，在這個工作室中最特別的是，一樓工作室的天花板和二樓的陽台地板以窯的煙囪貫穿，在居家空間中嵌坎了一座窯，在有限的居家框架中，徐永旭和林秀娘運用了想像力和意志力建構出自己的工作室樣貌。在這個時期，徐

永旭和妻子林秀娘是夫妻也是一起共用工作室的藝術家。他們以非學院訓練的方式逐步摸索藝術的追求。受到了文學中的象徵意涵影響，徐永旭在這個時期（約 1999 年 -2000 年）的作品，明顯地可見到作品的外觀充滿社會批判的象徵符號，例如 2000 年的作品〈如皇〉，造型結合半具象物件和人體軀幹（圖 3），2001 年 -2002 年左右的「神話」系列則是延續人形與抽象圓滑造型的形式探討寓意性的內容，如作品〈神話 –8〉（圖 4），整體呈現垂直拉伸的造型。三隆工作室的一樓室外空間，徐永旭安置了兩座 2000 年時期的巨型人形雕塑，與樹木一起矗立在房子的門口。二樓室外陽台也錯落了兩座椅型的人像雕塑，整個三隆的居家 / 工作室結合了工作室的性質以及戶外展覽空間，以筆者小時後的觀點看來，父母的藝術追求讓筆者對於家屋的意象實在有別於一般人。三隆工作室和窯體至今依然保持規律使用中的狀態。

三、移動中的工作室與創作的交纏

徐永旭於 2003 年進入國立臺南藝術大學應用藝術研究所（以下簡稱南藝）就讀，開始與研究所同學共用工作室。在學院的工作室既是工作的場所，也是老師評圖與教學的地方，更是同學之間以創作進行思辨、社交和生活交流的重要場域。在南藝期間，徐永旭的創作歷經了多重的轉折。在筆者的訪談之中，徐永旭回憶起南藝學院式的工作室。那彷彿是一個創作的群體，非常緊密，但又得保持主體獨立思考，這樣的工作狀態包含了意識型態的撞擊與每次學院評圖後的反思與躍進。

2003 年 -2007 年這段時間，除了在南藝固定的學院工作室之外，徐永旭前前後後也累積了多次在國外駐村的經驗，這些大幅度的來回移動，在不同工作室生態和個人處境之間來回激烈震盪，每一次的出走和回歸，都促使藝術家主動的思考或被動的激化其創作的演進，不管顯現於精神的狀態、肉身的狀態還有思考的狀態，都因這些特殊的工作室轉換經驗，在徐永旭的創作軌跡上落下了重要的轉折節點。

（一）、應邀於中國上海樂天陶社駐地創作（2002 年 -2003 年）

在徐永旭進入臺南藝術大學應用藝術研究所之前，曾有一年的時間，應邀遷移至上海的工作室進行陶塑的創作。上海樂天陶社的工作室設備雖然小具規模，但徐永旭仍然需要自己在異鄉張羅各種材料，不像在臺灣用電話聯絡就取得材料，每一個原本熟悉的創作步驟，時常被不便利的因素打斷原本應當順暢的流程，徐永旭必須從零到有重新建立起一套因應在他鄉創作的方式。創作時的不方便以及在外地的孤獨感，以一種隱性的方式環繞著藝術家的處境。雖然在作品的脈絡上，這階段的創作依然延續 2002 年的「神話」系列，但徐永旭的創作過程中，因受到個人處境的轉換，作品逐漸開始發展某種不成熟的造型語彙，並且從往外的批判眼睛轉向回觀看自身。

在結束上海樂天陶社駐地創作後，那種因不便利和孤獨感所引發特殊創作狀態，促使徐永旭思考著如何延續這樣的感受，如何不在自身住家工作室創作的可能性，於是他開始著手準備進入南藝就讀的計畫。

（二）、美國瞭望角歐扎克斯學院駐校藝術家（2004 年）

首次投入一個面對完全陌生的環境，並且以不熟悉的英語進行溝

通。所幸在這次的駐校過程中，整體而言的環境和人事是友善的，所以徐永旭一開始還維持著原本「神話」系列的創作模式。在這個工作室創作的期間，出現了一個重要的創作轉折，從作品〈神話 2004-1〉（圖 5）和〈神話 2004-7〉（圖 6）中，可以觀察到造型語彙的轉變，從原本密閉的內部空心陶瓷圓雕，轉變爲向外部開放且裂開的造型，並有著不規則的邊緣，內外部使用了不同的色彩，讓作品自體呈現空間。「神話」系列中，作品的造型可看出一股縱向拉扯的力量，一股向上延伸和向下滴垂的造型。

在 2004 年之後，徐永旭將這種拉扯的力量轉爲橫向拉扯，並且更具體化在抽象造型上，例如作品〈2004-11〉（圖 7）。在表現尚在那種虛的空間，之前的表現是「實空間」，取而代之的是介於拉扯和拉扯之間所引發出的「虛空間」，也就是利用破碎的邊緣暗示拉扯的力氣。在這個階段，徐永旭試圖將心理的掙扎輪廓具象化爲雕塑的造型，例如垂直拉扯意指在臺灣定點生活中的狀態，移動出走的駐村則以橫向拉扯的意象作爲表現。

（三）、應邀於日本甲賀市信樂陶藝之森駐地創作（2004 年）

2004 年徐永旭受邀至日本的信樂陶藝之森駐村，不管是實際創作的金援支持以及人事關係，徐永旭回憶道這是一次備受禮遇的駐村經驗。這樣相對平和舒適的駐村氛圍，讓徐永旭不需像先前在上海駐地創作時，花費較多時間找尋材料。較爲舒適安全的創作環境於是衍生出較爲安全的創作模式—在制定計劃後，逐步達成一個目標，而這個創作的結果事實上也是信樂陶藝之森與徐永旭溝通後所期待的作品樣貌—製作一個擺置在戶外公園的大型的雕塑。雖然整體而言是個安全穩定的創作環境，但還是使用了與平時不同的陶土材料和窯爐。

（四）、美國紐約亨麗埃塔羅徹斯特理工學院駐校藝術家（2005 年）

此次前往美國紐約，是徐永旭身心狀態最疲憊的時期。也很不巧地遭遇到一個氣氛不友善的工作室。原先被邀請去當駐校藝術家的條件便是該工作室會提供材料和相關設備資源，但那邊的學生卻認爲徐永旭如同一個侵占資源和瓜分材料的外來人士。在個人狀態不佳又遭遇到外部環境的困境之下，徐永旭試圖描述出那時心無法靜下來的複雜與焦慮；被邀請爲駐校藝術家，需要有穩定的作品產出，但當時的他，實在難以執行具規劃性的精準工作方式—材料和計畫皆縝密完整才能執行的創作流程模式。

徐永旭創作中有一種經典的碗殼造型，那就是在這次的駐村期間，身體和精神正在承受從沒遇見過的疲倦混沌，手卻沒有停止下捏塑的動作。那些看似破碎的、不成形的碗殼（圖 8），成爲當時支持他每天進駐校工作室的動力，也成爲他近年重要的創作造型基礎。另外一個促使這種造型產生的重要因素是，因爲在人生地不熟並且具有敵意的環境中，徐永旭苦無取得材料的方式和來源。於是他轉而向同爲外來人士的丹麥留學生購買他的材料，以這樣的方式取得的材料非常稀少，用起來必須很省。加上工作室的燒窯設備與工作檯有一段距離，徐永旭爲了避免需要開口請求不友善的工作室學生幫忙一些工作流程中需要移動的技術性環節，例如搬運胚體至窯爐裝窯、燒窯後需要搬動作品拍照等等細節，他思考著如何只靠自己的雙手來完成這些事情。於是他將量體縮小，並且把作品做得很薄，讓作品輕量化，來因應這些困境。

這些未完成狀態中的造型，既是他自己創造的，卻又如同被給予的。那顯然是一種創作者才能覺察的靈光和救贖。創作者在頃刻之

間，產生強烈的直覺，不需要任何其他學者文本的背書，他小心翼翼地將這些未成作品的物件擱放在層架上，在精神上也是將這個觸動暫且擱置，在記憶中持續跳動出覺察和感悟，這件事情和那些陶作的物件，就從 2005 年被擱放在記憶紙箱中的某處，直到 2008 年，徐永旭才將其發展成完整的作品。

四、陶土、器具、肉身和那些未完成的事

（一）、重回南藝，面對傅柯的幽魂（2006-2007）：〈2006-1〉和〈2006-2〉

2006-2007 年重回南藝，此時的徐永旭正在閱讀米歇爾．傅柯（Michel Foucault,1926-1984）晚期思想中的「生命技術」，其思想深刻地影響了徐永旭的思想與創作，也帶給他極端的思想壓力和束縛。〈2006-1〉（圖 9、10）這系列巨大的作品中，具有數個體積尺寸龐大但又非常薄的圈狀量體，身體、材質的極限追求，主客體的互相關照，成爲此階段徐永旭關注的焦點，企圖迎向創作的未知極限邊界。在徐永旭的碩士論文〈界 . 逾越〉（Transcending Boundaries）中，他開始觀察和實踐自身的創作技術方法學，以錄像的方式記錄了當時創作過程，文中描述了如何在暫時脫離創作狀態後，以偏向客觀的思考主體去觀看一個沈浸在創作狀態裡頭，那個如同客體的勞動藝術家肉身：

> 我使用攝影機，在每天工作最後的階段進行三十分鐘對自己在工作中的錄影，等結束工作之後即刻進行這段錄影的觀

> 看，這時候我是透過鏡頭的攝錄然後觀看放映中映像的自己。[4] 當隔天再回到工作室繼續創作的時候，一樣的反覆勞動、一樣的緊繃的精神狀態，但時常可以透過創作的過程召喚出昨夜觀看時與其後紀錄時所出現的情緒與感覺，我可以感覺到，透過我的手、身體、泥土，把這種情緒與感覺進入作品之中，而且我也可以再次透過手、身體、泥土，時而清晰時而模糊從作品中去擁有這份知覺與情感。[5]

這一系列的巨大單體作品，在2006年的南藝畢業展《界・逾越—徐永旭展》以及2007年於高雄市立美術館的《創作論壇：黏土劇場－徐永旭個展》展出。

在2006年的南藝畢業展中，有一件很冷僻的作品，直至今日依然在筆者腦中盤旋不去。這件作品名稱爲〈2006-2〉。2004年後，徐永旭的作品，就不再以一個獨立標題作爲作品名稱，他改以年份做流水編號，有意識地不將獨立作品中的特性暗喻於作品名稱上，因此，當研究徐永旭的作品時，很難找到這件特殊的作品。這件作品以身體行爲的方式進行創作，展出時以錄像藝術的形式呈現。

根據徐永旭的描述，在〈2006-2〉這件作品中，來自於對自己另一件大型群體作品〈2006-1〉的辯證，用最直接肉身去面對創作時陶土、器物以及傅柯的生命技術的文本概念。影片中有一個以木心板

4 徐永旭，〈界 . 逾越〉（碩士論文，國立臺南藝術大學應用藝術研究所，2006），頁 23，取自 https://hdl.handle.net/11296/jx2ha4。

5 徐永旭，〈界 . 逾越〉，頁 22。

製成的大箱子（圖 11），這些木心板一直是創作〈2006-1〉過程中的器具，也必須經由木心板才能讓它能讓作品被推動入窯。另外一個物件是一個木製板凳，平時用來墊高藝術家的身體，彌補身高的不足，幫助藝術家完成尺寸較高的作品，在〈2006-2〉中則扮演墊腳跨入箱中的中介。雕塑陶土則與平時創作時採用完全相同的成分，這兩件作品的差異，則是不同的空間與時間。徐永旭在一個偏狹小的 85 公分立方木箱中，置入約佔據其中五分之一的陶土，這其中的尺寸與重量都是經過藝術家計算的：85 公分立方的木箱，這尺寸約爲徐永旭身高的一半，陶土的重量爲當時徐永旭體重的兩倍。以下是徐永旭進行此作品的程序：裸身，踩上木質板凳進入箱內，從木質台車上移入雕塑黏土，坐入箱內，助手封箱，經歷五小時四十五分五十五秒，助手開箱，從箱內跨出踩上木質板凳，離開。

徐永旭將自己毫無保留地置入這空間中，歷經長時間與陶土直接共處，讓身體和這些箱中的陶土的進行皮膚和材質的接觸（圖 12）。徐永旭藉由更直接但自己不熟悉的創作方式，企圖打亂慣用的自我技術。當他的身體受到空間和空間的禁錮，身體的知覺更顯敏銳，內外的界線在泥土之間更清楚地顯現其輪廓。在這件作品的創作過程中，徐永旭發覺他遇見的所有徵候，均轉向回自身，藉由直視生命本質中的所有脆弱性，使身體處於未知之域，徐永旭就由這種變動性探索「逾越」的可能性。在這件作品之後，徐永旭指出，這樣細膩知覺也出現在每次雕塑創作尚未進行之前，那種緊張的未知感，給出個人強烈的心理震動。徐永旭經由使用幾乎完全相同的材料，並企圖拋丟原先雕塑創作的過程，將工作狀態中的輔具也作爲創作的一部分，以此辯證出雕塑或許也能被看見在作品內部持續流動的狀態。

徐永旭做完〈2006-1〉以及〈2006-2〉之後，試圖想要越出文本和自身技術到達極限的框架。2005 年那段在羅徹斯特理工學院駐校時的記憶與產生的自身技術，居然浮現上來消解了徐永旭口中的傅柯幽魂。他試著重新捏塑碗殼造型，將其黏附在如同〈2006-1〉的環狀大單體的造型內，像是放鬆的遊戲一般，隨機且輕盈的方式將他拖出了學理的壓力和綁束，消解了徐永旭所閱讀到的傅柯及其幽魂。2005 年羅徹斯特理工學院駐校的工作室經驗，產生了許多創作理念和造型語彙的大轉折，與爾後在南藝工作室的創作，像是一張具有彈性的織網，將那些移動中的動態震盪網羅其中，並且持續讓這種創作的動態發展延續至徐永旭往後的創作歷程。

在與徐永旭談論到 2006 年的畢業展時，筆者特別針對「反陶」（anti-ceramics）這個概念進行相關的提問。筆者追問，是否在 2005 年的駐村經驗和 2006 年畢業展的極薄造型是構成反陶概念的關鍵？徐永旭的回應是，以他現階段的思考，回想起來，「反陶」或許是個謬論。他當時手邊閱讀的讀物之中，有一本書叫做《反美學》，但事實上「反美學」就是一種美學。因此以邏輯上來說，「反陶」也是一種陶，就是一種相對於一般來陶瓷給出的普遍感受。「反陶」，對徐永旭而言，就是一種接近陶的方式。以陶這個材質去做出他創作中的極限，大到最大、薄到最薄，超越一般普遍認知中的陶藝所看不到的樣態。一般來說，陶瓷的尺寸若要趨於巨大，是需要加厚的，甚至還在造型上加入作爲支撐的結構，這樣在燒製過程中才能穩定完成。徐永旭盡其可能地減去厚度和那些他認爲不需要的支撐造型，只剩下一個巨大的圓圈量體，這樣的造型在製作和燒窯過程裡，實屬風險極高的造型，但這就是徐永旭實踐「反陶」的方式。

（二）、美國加州州立大學長灘分校駐校藝術家（2007 年）

在前往長灘分校駐村的之前，徐永旭已完成南藝的畢業展。這次的駐村是非常正式的學術邀請。在這個工作室中，雖沒有 2005 年所感受到的不友善，在材料與設備上都非常充足便利，但東西方文化差異所引發的人際冷漠依然是一種隔閡，在工作室時，心理上呈現一種較爲封閉的狀態。另外一個重點則是實際日常生活移動上的侷限，因爲沒有交通工具，徐永旭的行動受限，每天的生活就如同一個重複的迴圈。

> 空間的特質經由社會的共同協議獲取意義，以使用的方法獲得確認，在不同的情況下存有修改與更動的可能。每個工作室中的隱喻都是以這樣的協議衍生而來的意識形態。所以我們可以將工作室視作為具有啟發性的文字，我們可以『閱讀』工作室，如同『閱讀』藝術品本身一樣。[6]

2007 年的南加州長灘分校駐村展中（Long Beach Exhibition），徐永旭刻意地將其在駐村工作室中的各種時刻呈現出來，例如那些生產作品前的準備，創作作品中的未完成胚體，當然還有創作完成的作品。除了作品之外，徐永旭特別將他每日離開工作室外的瑣碎時間也

6 筆者譯自原文“Spaces obtain their meaning from social agreements, confirmed by usage, which can change. Implicit in each studio is an ideology derived from that agreement. So we can“read” studios as texts that are as revelatory in their way as artworks themselves.” 見 Brian O’Doherty, *Studio and Cube*：*On the relationship between where art is made and where art is displayed* (The Temple Hoyne Buell Center, 2007).

記錄下來，那是藝術家對應陌生環境的心理感受和對策，整個展場如同那段期間在工作室的縮時攝影。

展場（圖 13）中放置了工作室的層架、許多未完成的作品土胚造型、未使用的土、包裹工作中土胚的塑膠袋、隨手筆記、閱讀的資料、工作狀態時的輕便飲食以及一般認知中完成的雕塑作品。書桌前的牆上張貼了日復一日的發票、車票（圖 14），食物的包裝堆疊起來成爲一個量體。這些堆疊的物件，記錄著每天的看似重複卻又相異的日常，尤其在異鄉生活，原先預期的或許是更爲廣闊並且超脫日常的體驗，這種重複的狀態反而越發異常。由於在這次的駐村期間，徐永旭沒有再次面臨負面的工作室氛圍，反而其注意力轉爲覺察在封閉經驗中的反覆與差異。這些在異地工作時的交通侷限和日常反覆，其實一直都存在，只是在這次的駐村中，越趨明顯，於是徐永旭決定在這個駐村展覽中，具體地讓「工作室」對一個藝術家的重要性展現出來。徐永旭在駐村結束回到臺灣之後，持續省思「重複」與「差異」，並且將這樣的思維顯現於 2008 年後創作之中，也是目前徐永旭現階段創作造型的起始。

五、工作室作爲藝術家的延伸

筆者書寫此文的前後，多次重新觀看現階段的徐永旭官田工作室。在整理與分析過往徐永旭歷經不同工作室的經驗之後，觀察工作室的視野和觀點也相對產生轉變。走入官田工作室，映入眼簾的不只會是灰色的牆面、巨大的窯體（圖 15）和排列整齊的工具。筆者更進一步注意到的是，工作檯上擺放了一件件如同被面紗包裹的未完成

作品（圖 17、18），另一邊的工作檯只有一塊木板包著紙，用奇異筆勾勒了圈泥所需的底部輪廓（圖 19）。這些尚在進行中、被藝術家蘊育中的土胚作品，被塑膠袋或紙張仔細包裹（圖 20），爲了隔絕過於強烈的溫差，並且讓土質的濕度趨於穩定。看不清楚土胚的完整樣貌，反而是包裝材的紋理包裹著內部雕塑的造成，彷彿在這個時刻，這是另一件獨立的作品。這些形狀如同一座一座的山脈（圖 21），隱約間還可以看見塑膠袋上有些微的水氣珠粒。

然而，這些依然處於變動狀態的未完成作品旁邊，恰巧擺放著一疊已經練好備用的陶土條（圖 22），都被相同的塑膠材料包裹著，像是蒙上相同的面紗。這個景讓人不禁驚覺到藝術家的身體如何深刻地介入其中，一塊陶土變爲一塊造型的陶土，不只是藝術家自我技術的具體化或是手部操作的痕跡，這是作爲雕塑作品未完成之前的身體與心理活動的證據，也是藝術家將身體、意志和工作室相互連結後的一種展現。

在收集資料以及進行邏輯的爬梳後，筆者回應了在前言提出的研究假設，雖然本文並不希望產生類似結論的段落，因研究的對象依然還處於活躍的創作狀態。但筆者試圖以一次具體的深入訪談，將藝術家的自我體認和言談，作爲回應本文最初研究目的的一種手勢。

工作室對你而言，是個什麼樣的地方？

工作室是我創作一個最主要的地方，在這裡執行所有的創作計畫及展演的計畫，甚至於它也是一個實驗場，包括在這空間中進行作品的拍攝，也視為作品被觀看的地方，對我來說這幾乎是我創作的全部，也是我生活的一大部分，可以說是我的主體的延伸。

雕塑家的工作室的特殊性是什麼？

特殊性在於「空間」的大小。必須能夠提供給藝術家創作生產的足夠位置，甚至是給工具們一個足夠的空間。還有一點很重要，必須有足夠的儲存各種材料和作品的空間考量，所以相對大的「實質的空間」是很必須的。

一天待在工作室多久？這個時間是基於什麼考量？

我目前一天在工作室待的時間，大概是十個小時、或十二個小時，甚至有時候會超過。那需要待這麼久的最主要的原因是，我的創作型態必須要長時間的持續工作，因為所有創作過程都是我親力親為，必須透過時間的堆積才有辦法把作品完成。所以在工作室所待的時間必須達到自己對創作與展演的要求。一般來講，我大概早上八點半左右進到工作室，大約在晚上六、七點左右離開工作室，有時會到晚上九點、十點。

從歷年的工作室演變似乎可以看出你逐漸地將工作室與居家分離，這樣的方式影響了你創作什麼部分？

早期高雄永芳和高雄三隆這兩個工作室，都跟居家生活在一起。在那個階段，我覺得跟居家在一起主要考量，是希望我能隨時可以投入到工作之中。2009 年之後的官田工作室，就完全跟居家切割開來，因為在這時候的工作室裡面，開始有助手的出現，協助工作室內的事務，若依然在居家環境中，擔心會造成生活上的不方便。另外，當工作量越來越大的時候，即使在工作室的工時很長，我依然能保有「離開工作室回家」保

有一個中斷的感覺。等於說在整個人的身體和心理狀況能有一個停歇的暫停狀態。

工作室的規劃以什麼爲最重要的考量？

以我的工作室的規劃是以我的工作屬性為主：例如我以陶瓷作為創作主要媒材，整個工作室中必須要能夠因應這種創作需求，需要窯爐和相關機械，那這些都是因應材料和自身創作的型態，這些規劃都是由經驗累積而來。窯爐的設置，因為我作品的量體、形式和造型而必須有相對應的設施和機械，依靠過去的經驗和各種嘗試的積累，在每一次嘗試錯誤之間，就會出現一種新的解決方法，發明一些工具和輔具，來讓這些較大型的雕塑能夠運作創作過程更順暢。

你認爲你的工作室的框架是什麼？

一個能因應我創作性質的窯爐，這是我工作室的核心，也是我創作中最重要的架構。

你認爲你的工作室的變動是什麼？

我的工作室的改變都是隨著生活型態、創作規模的改變。工作室就因應著這些因素更動位置、遷移、擴張。尤其是作品本身規模的改變影響最大。

什麼樣的時刻你認定爲「作品完成了」？

停下來的時機，等於無法繼續工作下去，於是等於作品完成了。在我的作品我目前在創作的作品，都是透過身體在操作

> 材質，與材料對話。並沒有一個很完整的造型或是具體的規劃要去完成。作品不斷地在持續堆疊，時間覆蓋著材料，甚至我堆積的是整個創作狀態的過程。當這樣的堆積在進行的時候，會因為人（藝術家）的精神狀態、肉身的狀態，再加上材料本身在當下環境中變化的狀態。有的情況是，我自己本身覺得，它（作品）已經沒有辦法再做下去，所謂沒有辦法再做下去是因為精神的狀態、因為肉身的狀態，有的是因為環境讓這一個作品已經沒有辦法再往堆疊下去，類似泥土的乾燥到我沒有辦繼續跟它一起工作下去。這些因素綜合起來，會影響我下了停止的決定，在這件作品上，停止了繼續發展下去的動機或時機。往往這是我在一件作品停下來所謂「完成」的決定。此外，還有一點的考量因素是，陶土材料在重力影響下的極限，材料無法繼續支撐自身，這也是讓作品停下來的關鍵。這些裡面，往往造型不是我最大的考量，反而是創作狀態才是。創作過程的累積與前述的種種因素就是我決定作品完成的時刻。

陶土雕塑作品往往給出一種認知，在燒製完成後，作品能維持萬年不催的固著狀態，但在徐永旭的創作之中，總是存在一種動態，一種直指生命狀態中的未定之域。本文爬梳了徐永旭最初到至今現行的工作室樣貌，企圖從一條較爲無人知曉但更貼近創作的途徑大膽切入，觀察藝術家如何不同的創作過程裡，徐永旭如何在各種不穩定狀態中維持藝術創作的純度和堅持。工作室從來不是宜人的場所，處處充滿著環境變因以及人造工業配置。工作室動線、整體區域分割、硬體設施裝置以及一些細瑣的軌道零件，都是藝術家根據長久以來的工作經驗，形塑出的現行的移動習慣，再將其部署於實體空間內，工作

室中的器具和設施像是與藝術家肉身鏈結的各式假肢，嫁接在藝術家的身體與意識之間，與藝術家一同進行龐大但細膩的移動。閱讀藝術家的工作室的同時，我們不僅閱讀著作品不爲人知的面向，也正在閱讀著創作狀態時的藝術家。

圖　版：



圖 1　徐永旭與林秀娘位於高雄三隆的工作室中的窯爐，照片提供：徐永旭。



圖 2　徐永旭與林秀娘位於高雄三隆的工作室一隅，圖片來源：徐永旭。

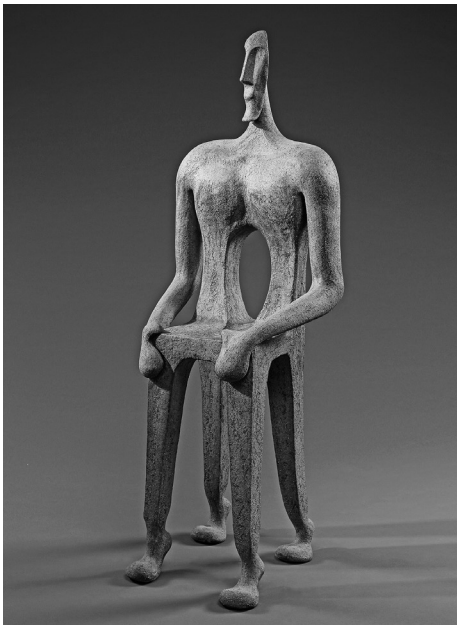


圖 3　徐永旭，〈如皇〉，高溫陶，108×39×35cm，2000，圖片來源：徐永旭。



圖 4　徐永旭，〈神話 –8〉，高溫陶，122×40×29.5cm，2001，圖片來源：徐永旭。



圖 5　徐永旭，〈神話 2004-1〉，高溫陶，113×29×28cm，2004，圖片來源：徐永旭。



圖 6　徐永旭，〈神話 2004-7〉，高溫陶，145×240×42cm，2004，圖片來源：徐永旭。



圖 7　徐永旭，〈神話 2004-11〉，高溫陶，134×252×86cm，2004，圖片來源：徐永旭。



圖 8　徐永旭於羅徹斯特理工學院駐校期間發展出來的造型語彙，2005，圖片來源：徐永旭。



圖 9　徐永旭，《界．逾越—徐永旭展》展覽中的〈2006-1〉作品一隅，高溫陶，2006，圖片來源：徐永旭。



圖 10　徐永旭，《界．逾越—徐永旭展》展覽中的〈2006-1〉作品一隅，高溫陶，2006，圖片來源：徐永旭。



圖 11 〈作品 2006-2〉所使用的物質材料，2006，照片提供：徐永旭。



圖 12 徐永旭創作〈作品 2006-2〉過程記錄之一，2006，照片提供：徐永旭。



圖 13　徐永旭於南加州長灘分校駐村時的展覽一隅，2007，照片提供：徐永旭。

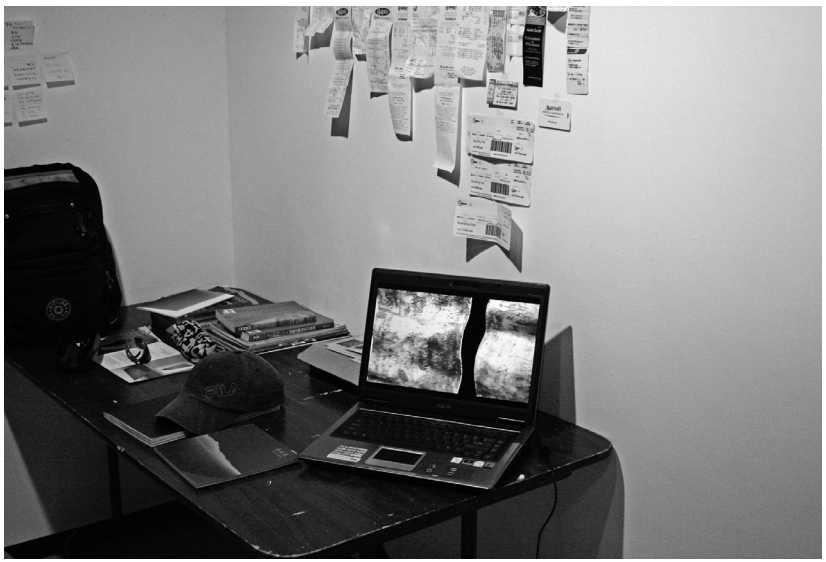


圖 14　徐永旭於南加州長灘分校駐村時的展覽一隅，2007，照片提供：徐永旭。

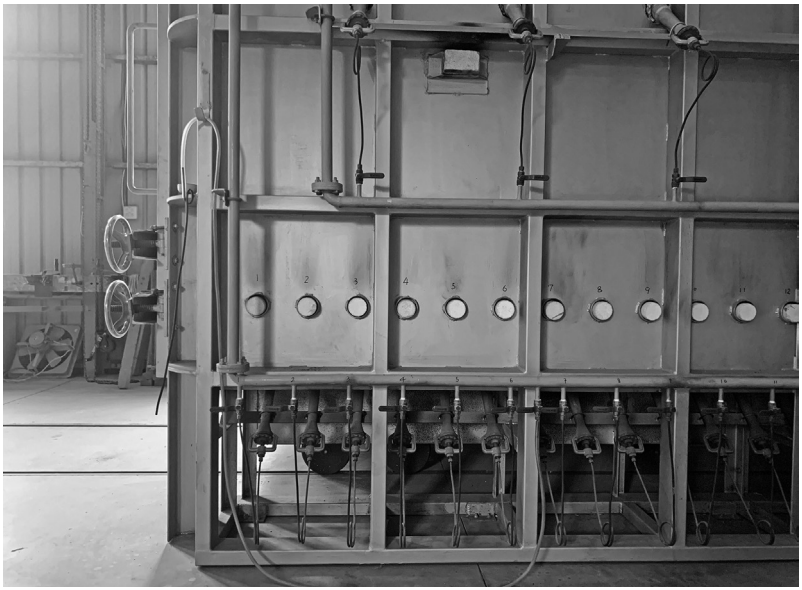


圖 15　徐永旭臺南官田工作室的窯爐，照片提供：徐嘩壎。



圖 16　徐永旭臺南官田工作室中排列整齊的工具牆，照片提供：徐嘩壎。



圖 17　徐永旭臺南官田工作室中未完成的作品，照片提供：徐嘩壎。



圖 18　徐永旭臺南官田工作室中以塑膠袋包裹的未完成的作品，照片提供：徐嘩壎。

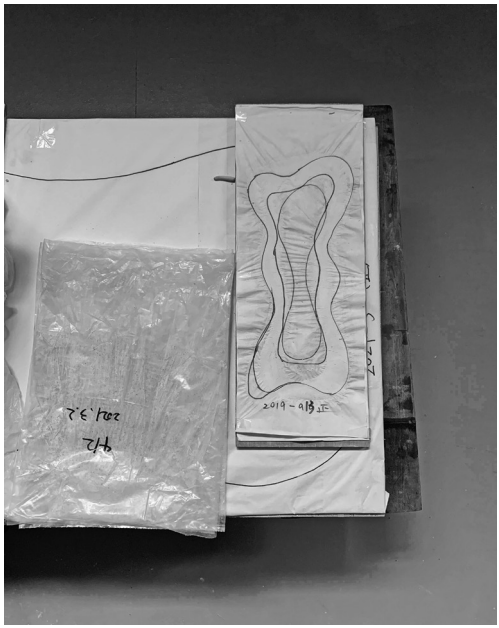


圖 19　徐永旭臺南官田二鎮工作室中，作品底部的木板圖示，照片提供：徐嘩壎。



圖 20　徐永旭臺南官田工作室中被紙包覆的未完成作品，照片提供：徐嘩壎。



圖 21　徐永旭臺南官田工作室中被紙包覆的未完成作品，照片提供：徐嘩壎。



圖 22 徐永旭臺南官田工作室中，以塑膠袋包裹住練好的陶土條，照片提供：徐嘩壎。

參考書目

（一）中文論著

徐嘩壎，〈徙越—2020 徐永旭個展〉，收錄於《徙越—徐永旭個展》，徐永旭，頁 45-56，臺中：月臨畫廊，2020。

徐永旭，〈界 . 逾越〉，碩士論文，國立臺南藝術大學應用藝術研究所，2006。

張元茜，〈對徐永旭近作的一個奇幻聯想〉，徐永旭個人網站，2021.4.4 點閱，http://yunghsu.net/。

龔卓軍，〈突穿眾竅：徐永旭 1992-2014〉，徐永旭個人網站，2021.4.3 點閱，http://yunghsu.net/。

（二）西文論著

O'Doherty, Brian. *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: The Temple Hoyne Buell Center, 2007. Waterfield, Giles. *The Artist's Studio*. London: Paul Holberton Publishing, 2009.