

國立臺南藝術大學

藝術史與藝術評論研究所

碩士論文

林明弘研究：

花布、空間，與認同

A Study of Michael Lin:

Floral Textiles, Space, and Identity

研究生：賴駿杰

指導教授：蔣伯欣

中華民國九十八年六月

國立臺南藝術大學碩士學位考試

考試委員審定書

藝術史與藝術評論 研究所

研究生 賴駿杰 所提之論文

林明弘研究：花布、空間，與認同，經本委

員會審查，符合碩士學位標準。

學位考試委員會 召集人

吳奕芳

※指導教授不得任委員會召集人

委員

龔卓華

委員

許江

委員

吳奕芳

委員

指導教授

許江

中華民國 98 年 6 月 16 日

論文提要

本論文以林明弘自 1994 年至 2009 年上半的系列創作為對象，探究其觀看意義，及與藝術家、空間裝置、觀者之間的互動過程。其中花布的使用，為貫穿本研究的发展主軸。

本文將以米契爾的「後設圖像」概念，將研究視角返回經常被忽略的「花布圖像」，探討其作為一理論圖像所涉及的複雜網絡。本文不企圖涵蓋傳統藝術史所關注的個人生成、求學與師承，以及形式風格等面向，而是審視其視覺圖像，與展覽機制、空間部署、觀者關係之間的辯證，由小見大地探究其中的文化建構過程。

本文首先考察林明弘的創作發展脈絡，以求全面性理解。透過分析整理後，可將其展覽脈絡視為四條無涇渭分明的承接或斷裂之軸線，其為互相共生影響的創作實踐。而後進入本文討論重心，分別於第三、四、五章以「圖像」、「空間」，與「認同」三個不同角度切入，探討：1. 圖像的後設觀看；2. 花布空間的部署策略；3. 花布與台灣意識及其家族認同的複雜網絡。第三章將花布圖像分為三個觀看層次：第一、第二，與後設次序。藉由後設圖像方法，返回花布自身存有的原始場所，探討其「物」的觀看層次：花布非僅被使用的客體，意圖揭示出其所迸射的客體欲望，以及不斷變動游移其間之主體位置。而透過空間理論的介入，本文意圖揭露其花布空間之權力建制，指出其「第三空間」的建構手法：從邊緣到核心的擾動，試圖將其放置於現代藝術史發展脈絡，探究其對於媒材與空間的使用。而後，則將視角再次拉回藝術家主體，以精神分析方法探討其深層潛在的心理動機：選擇花布的欲望程式。在此，也將以「家」為軸心，自林明弘遙指其曾祖父林獻堂，論證家族認同遺緒與現今創作展演的關係。最後以《島嶼生活》為例示，企圖透過認同理論論證其主體性的懸擱，並解決此前未曾論證的問題。

根據本文，林明弘的花布絕非單純澄透的創作載體，而是具有高度主動性介入能力的後設圖像：花布的表面印記與手工繪製，及乳膠漆等工業塗料的使用，喚起的不只是符號與文化認同的第二次序再現，而能鑲嵌於圖像層次中，使圖像作為「物」的意義上之文化建構。站在傳統藝術史學累積的成果上，本文希望以後設圖像對於圖像觀看等不同視覺文化角度，揭露隱匿於花布表面下的各種「圖象」(image-picture)。



Abstract

The thesis focuses on Michael Lin's serial works from 1994 to the first half year of 2009. I try to explore the meaning of seeing, the interaction among artists, special installations, as well as spectators in Michael Lin's serial works. Especially, the use of floral textiles by Michael Lin is the main axis of this research.

Quoting W. J. T. Mitchell's conception of metapictures, I concentrate on the "floral pictures" which are always overlooked, and explore the complicated network concerning what are involved — as theoretical pictures. I do not intend to make the research to cover artist's personal growing, education and style of artwork. But rather to scan the dialectic process among Lin's visual pictures, exhibitive institution, spatial disposition and spectators' relationship, and investigate the whole process of cultural construction from this small point.

First, I inspected the context of Lin's progression of art working for totally understanding. Through analysis and arrangement, I think his exhibitive context can be viewed as four going lines without distinct continuity or intermittence, and they are interactional and symbiotic art practice. Thus, the center of this thesis will be in the third, fourth, and fifth chapters. The following points are what I mainly discussed: 1. Meta-seeing of Pictures; 2. Strategies of Dispostif of Floral Space; 3. Complicated Network Among the Floral Textiles, Taiwanese Consciousness, and Lin's Familial Identity from Three Different Ways of "Picture," "Space," and "Identity." And In the third chapter, I separate the floral pictures into three viewing levels: the first, second, and meta- order. According to the methodology of metapictures, I retrospect the original place where the floral textiles themselves are, investigate their "materially" for seeing the object is not just what is used, and even more. The floral

textiles can show the spurting objective desire, and expose the situation of the subject which is continually altering and floating inside. In addition, by using the spatial theory, I intend to reveal the inner network constituted by power, indicate the “thirdspacial” way which Lin used: from margin to center, and put him under the context of modern art history for discovering his utilization of materials and space. After that, I zoom in on the artist, and utilize psychoanalysis to plumb his deeply potential mental motive: program of choosing floral textiles. According to the axis of “home,” from Michael Lin to his great-grandfather, Lin Xian Tang, in the fifth chapter, I intend to demonstrate how did the family identity influence Lin’s art displaying. In the end of the fifth one, by exemplifying his *Island Life*, I want to manifest the suspension of his subjectivity through theory of identity, and resolve the problems what have never been discoursed.

According to this thesis, Michael Lin’s floral textiles are not only like the transparent objects as some kind of carriers of art, but some highly active metapictures. The facial imprints of floral textiles and its manual picturing, as well as the use of industrial daub as emulsion, which not only provoke the secondary representation of symbolic and cultural identity, but nest within the order of pictures, making pictures as a cultural structure in terms of being “things”. Basing on the achievements of traditional art history, I hope to reveal various kinds of “image-picture” which hiding beneath the surface of floral textiles by using the different ways of pictorially seeing in visual culture, as metapictures.

誌謝辭

或許誌謝辭是所有研究生最早所擬想者，可能早在入學以前就幻想過；可是，真正能夠下筆卻是在臨屆辦理離校手續最後期限幾天前……

要感謝的人真的很多，也不知道究竟以此拙文作為致謝，對他／她們而言是否足夠；然我卻仍欲在此獻上無盡感激之意。拙文從誕生到完成，幕後最大推手誠屬指導教授蔣伯欣老師，蔣老師不但在學術研究上以其言教指導這篇論文，更以其身教在學者品格上對我高度要求，皆令我受益良多。感謝曾於所上授課的廖新田老師，您啓蒙了我對於視覺文化研究的興趣。而美國加州大學聖地牙哥分校的沈揆一老師，在此欲感謝您在本所客座期間，對於僅一個月師生情誼的我，所付出的精力與指導。亦感謝所上其他老師們在各領域的基本訓練，在此亦向您們致上感謝之情。

口試時給予批評指正的吳奕芳老師與龔卓軍老師，在此感謝您們於百忙之中的抽空詳閱，及二位老師所提供之寶貴意見。亦感謝林宏璋老師於電話中對拙文的批評與指正。除了老師們的指導外，拙文的完成，亦仰賴校外單位所提供的資源，在此向誠品畫廊全體，以及不厭其煩協助取得藝術家資料之張海平、金振寧小姐，與伊通公園莊普老師、吳小姐（很抱歉不知道您的全名）、陳慧嶠小姐，獻上無限感激。也謝謝藝術家林明弘先生抽空接受訪談，沒有您的支持與認同，拙文或許未能完整。感謝俐吟學妹於撰寫論文時期的幫忙與支持，以及所有曾幫助、鼓勵過我的朋友們，在此向各位致上真誠感謝，如有遺漏，煩請原諒。

最後，最要感謝的是無私奉獻的家人們：爸爸、媽媽，與哥哥，相當感謝您們對於我讀研究所的包容與體諒，您們是拙文完成背後最有力的支撐，永遠不會倒的靠山，謝謝！

章節目錄

論文提要	I
Abstract	III
誌謝辭	V
章節目錄	VI
圖目錄	XII
圖表目錄	XVII
第一章 緒論	1
第一節 研究動機、範圍與目的	1
第二節 文獻回顧與探討	2
一、中文部分	2
二、外文部分	7
三、小結	11
第三節 研究方法與架構	12
一、研究方法	12
二、研究架構與流程	17
第四節 名詞釋義	19
圖像相關名詞	19
1. picture	19
2. icon	20
3. image & imagery	20
小結	21
第五節 研究限制與預期成果	21

第二章 林明弘創作脈絡	23
第一節 創作觀的早期形塑——實驗與試探	24
一、個展「閒逛」(1994)	24
二、個展「室內」(1996)	26
三、個展「共生共存 37 日」(1998)	28
第二節 個人風格的確立——花布的美學	31
一、聯展「君自故鄉來」:《家》(1998)	31
二、個展「這裡」(1999)	33
三、台北雙年展:「無法無天」——《台北市立美術館 09.09.2000-07.01.2001》(2000)	36
四、聯展「輕且重的震撼」——《台北當代藝術館 27.05-26.08.2001》(2001)	39
第三節 藝術邊界的消融——商業、生活，或藝術?	40
一、 <i>Spring 2003</i> (2003-2004)	40
二、個展「無論病痛或健康」(<i>In Sickness and In Health</i>)與「廣告牌」(Billboard) (2004)	41
三、L.V.與 <i>illy</i> (2006-2007)	43
1. L.V. (2006)	43
2. <i>illy</i> (2006-2007)	45
四、植村秀 (shu uemura) (2007)	47
五、Chanel—「移動藝術」(<i>Mobile Art</i>): <i>Untitled</i> , 2007-2008 (2008)	47
第四節 身分議題的回歸——家的返想	50
一、北京藝術博覽會:《樣品屋》(2006)	50

二、個展「島嶼生活」(2006)	51
三、個展「我是太陽」(2009)	53
結語	56
第三章 花布圖像的後設觀看	59
第一節 後設觀看的層次——如何「後設」?	60
一、對於層次的理解	60
二、符號／圖像	61
三、三個觀看層次	63
第二節 第一次序——看花是花	63
一、複製中的匿名——主體的退位	64
二、文化標籤	66
第三節 第二次序——看花不是花	68
一、本土意識的轉向	69
二、歷史發展的結果	73
第四節 看花又是花——花布的原始居所	73
一、圖像的原始居所	74
二、圖像的背叛——超越的主體	75
三、他者的眼光——花布的自我凝視	79
結語	80
第四章 論林明弘裝置作品的空間部署	82
第一節 裝置藝術與特定場域的再釐清	82
一、對雕塑的抵抗——臺座之外	82
二、裝置藝術的再定義——與特定場域的區辨	84

三、機能性場域	86
四、空間的游牧敘事	89
第二節 林明弘花布所再現的權力／空間	90
一、觀看與權力	90
二、關於「再現」的本質	92
三、剩餘價值——林明弘空間中的權力交換與衝突	93
第三節 次要空間的反撲——自邊緣顛覆的第三空間	95
一、再現—介入—「生異」	95
二、空間的三個層次	95
三、積極能動的第三空間	96
四、從邊緣到核心	97
第四節 身體（主體）與空間的協商	99
一、身體部署	99
二、重複—差異—僭越	101
結語	102
第五章 主體性的懸擱——林明弘的認同幻見	103
第一節 花布作為主體幻見	104
一、「真相就在外部那兒」	104
二、後設／構連——從主體內部分裂開始	105
三、幻見——真實層的隱匿	108
第二節 花布之為顛倒敘事中的主體剩餘	109
一、「台灣，這是花布！」——關於花布的顛倒敘事	109
二、欲望的永恆遲滯——S／\$	112
三、花布的物質喻意	113

第三節 家的追索——返回林獻堂	115
一、林獻堂於民族文化運動的位置	117
1. 「背後真實的臉」——同化會	117
2. 「經由否認而接受」——台灣文化協會	120
3. 外部的努力——台灣議會設置請願運動	122
二、林獻堂作為中介、協商——認同的轉折	124
第四節 主體匱乏的證明——台胞證	127
一、台胞證的否定辯證	128
二、島嶼的隱喻	130
結語	131
第六章 結論	134
引用書目	138
一、外文著作	138
二、中文著作	142
三、圖版來源	148
附件（一）、相關理論辭彙	152
一、關於主體認同	152
1. 主體性	152
2. 文化認同	153
二、關於精神分析	153
1. objet petit a	153
2. big Other	154
3. fantasy	154

4. jouissance	155
5. 關於拉崗的主體分層——想像、象徵，與真實層	155
6. 陽具	158
附件（二）、相關年表	160
一、林明弘展覽記錄	160
二、林獻堂（暨台灣文化運動發展）	163
附件（三）、林明弘訪談稿	168
附件（四）、《灌園先生日記》（2000-）摘錄	191
附件（五）、已發表藝評選錄	217
一、賴駿杰，〈從圖像認同到文化認同——以林明弘與 L. V.爲例〉，《成藝學刊》2期（2008.8），111-134。	217
二、賴駿杰，〈動漫模型前進美術館——論「海洋堂」模 型之商品藝術化〉，《藝術家》392期（2008.1），272-275。	242

圖目錄

【圖 1】	Saul Steinberg, <i>The Spiral</i> , 1964.	14
【圖 2】	Alain, "Egyptian Life Class," 1955.	15
【圖 3】	"Duck-Rabbit," detail from page in <i>Fliegende Blätter</i> (1892)	16
【圖 4】	林明弘, 「一日之別」展場, 2008。	22
【圖 5】	林明弘, 《又涼又甜》, 2008。	22
【圖 6】	林明弘, 《無題 7》(嗯), 1994。	24
【圖 7】	林明弘, 《無題 3》, 1994。	24
【圖 8】	林明弘, 《無題 6》, 1994。	24
【圖 9】	林明弘, 《枕頭 01》, 1996。	26
【圖 10】	林明弘, 《上地毯請脫鞋, 自由地挑此精選的音樂》, 1996。	26
【圖 11】	林明弘, 《枕頭》系列 1-3, 1996。	27
【圖 12】	林明弘, 《室內 1 比 4》, 1996。	27
【圖 13】	林明弘, 《無題》, 1995。	27
【圖 14】	林明弘, 《玄關》, 1996。	27
【圖 15】	林明弘, 「共生共存 37 日」展場, 1998。	28
【圖 16】	林明弘, 《庭園》(<i>Garden</i>), 1998。	29
【圖 17】	大圖: 林明弘, <i>Palais de Tokyo 22.01-22.08.2002</i> , 2002。小圖為局部。	29
【圖 18】	左: 林明弘, <i>Kiasma Day Bed</i> , 2001。右上: 林明弘, <i>Lisboa, Cama de Dia</i> , 2003。右下: 林明弘, <i>Complimentary</i> , 1998。	30
【圖 19】	林明弘, 「共生共存 37 日」展覽錄像記錄, 1998。	30
【圖 20】	林明弘, 《家》(<i>House</i>), 1998。	32

【圖 21】林明弘， <i>IT Park 31.07-21.08.1999</i> ，1999。	33
【圖 22】林明弘， <i>Untitled Cigarette Break</i> ，1999。	34
【圖 23】林明弘，《北美館 09.09.2000-07.01.2001》於「世界有多大？」 （台灣）展出現場，2003。	35
【圖 24】林明弘， <i>Spring 2003</i> ，2003。	36
【圖 25】林明弘，《北美館 09.09.2000-07.01.2001》於 2000 年台北雙年展 「無法無天」展覽現場，2000。	37
【圖 26】林明弘， <i>Atrium Stadhuis Den Haag 12.07-08.09.2002</i> ，2002。	37
【圖 27】林明弘， <i>Haus der Kulturen der Welt 17.03-15.05.2005</i> ，2005。	37
【圖 28】林明弘， <i>Three on the Bund 29.09-15.11.2004</i> ，2004。	37
【圖 29】林明弘， <i>Grind</i> ，2004。	38
【圖 30】大圖：林明弘，《台北當代藝術館 27.05-26.08.2001》，2001。小 圖為局部。	39
【圖 31】林明弘， <i>Spring 2003</i> ，2004。	40
【圖 32】林明弘，《傳說》(<i>Story Teller</i>)，2005。	40
【圖 33】林明弘， <i>In Sickness and in Health</i> 展場一景，2004。	42
【圖 34】林明弘，Billboard (<i>In Sickness and in Health</i>)，2004。	42
【圖 35】林明弘， <i>Kunsthalle Wien Project Space 20.04-29.05.2005</i> ，2005。	42
【圖 36】林明弘， <i>In Sickness and in Health</i> 展場一景，2004。	43
【圖 37】L.V.中山旗艦店開幕派對於中正紀念堂一景，2006。	44
【圖 38】林明弘， <i>L.V. VIP Room</i> ，2006，裝置，L.V.中山旗艦店，台灣台 北。	44
【圖 39】L. V. 中山旗艦店 4 樓 VIP Room 的入場通道。	44
【圖 40】左：林明弘為 <i>illy</i> 所設計的 cups 版咖啡杯組，2006；右：林明	46

弘為 <i>illy</i> 所設計的 bar 版咖啡杯組，2006。	
【圖 41】林明弘為 <i>illy</i> 所設計之咖啡杯禮盒 (LinPackage)，2006。	46
【圖 42】林明弘為 <i>illy</i> 設計之咖啡罐，攝於《又涼又甜》(2008) 展覽現場。	46
【圖 43】林明弘 2007 年為植村秀彩妝品牌 20 週年所作之彩妝盤。	47
【圖 44】林明弘， <i>Chanel Mobile Art</i> ，2008。	48
【圖 45】香奈兒經典之「2.55」菱格紋包。	48
【圖 46】林明弘， <i>Chanel Mobile Art</i> (detail)，2008。	49
【圖 47】林明弘，《樣品屋》(<i>Model Home- Cige 12.04-18.04.2006</i>)，2006。	50
【圖 48】林明弘，「島嶼生活」(2006) 展場一景，2006。	51
【圖 49】林明弘， <i>138-6954-2123</i> ，2006。	52
【圖 50】林明弘， <i>Untitled</i> ，2007。	53
【圖 51】林明弘， <i>Kiasma Day Bed</i> (detail)，2001。	53
【圖 52】上：林明弘，「無題」，2009。下：林明弘，(由左至右) <i>015; 017; 004</i> (原為五拼聯)，2009。	54
【圖 53】林明弘，「我是太陽」，2009。	54
【圖 54】林明弘， <i>Untitled</i> ，2009。	54
【圖 55】林明弘，《21.2.1972 覆摺計畫》，04.04-04.12.2009。	55
【圖 56】林明弘 2009 年隨個展推出之「太陽餅」外裝設計，其作為贈品配和誠品書店之活動。	56
【圖 57】林明弘， <i>Prigioni 10.06-04.11.2001</i> ，2001。	57
【圖 58】郭振昌，《'95~'96 記事 黃金時代》(局部)，1995。	64
【圖 59】林明弘，《枕頭 11 號》，1998，油彩、畫布。	64
【圖 60】林明弘，《荷蘭愛彌爾市藝術中心》，2006。	65

- 【圖 61】左：L.V. 2006 年開幕派對於中正紀念堂之 VIP 包廂圖樣。右：L.V.與林明弘的圖紋合作於中正紀念堂。 67
- 【圖 62】左：村上隆為 L.V.所作之櫻花圖樣。右：村上隆 2007 年 MOCA 展覽與 L.V.合作之零錢包。 67
- 【圖 63】楊茂林，《Made in Taiwan 肢體記號篇》，1990。 70
- 【圖 64】郭振昌，《台灣造相 1》，1994。 71
- 【圖 65】施工忠昊，《美術館檳榔攤》，2002。 71
- 【圖 66】李俊陽，《七彩迷魂廟》，2004。 71
- 【圖 67】吳天章，《春宵夢 2》，1995。 72
- 【圖 68】黃進河，《桃花鄉》，1993。 72
- 【圖 69】林明弘，《Imported》，1998。 73
- 【圖 70】René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1926. 75
- 【圖 71】林明弘，《Garden Passage》，2003。 76
- 【圖 72】林明弘，《無題 聚》，2005。 77
- 【圖 73】Constantin Guys，《蘇丹前往清真寺》，1854。 79
- 【圖 74】Donald Judd, *Untitled*, 1990. 84
- 【圖 75】Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-1989. 87
- 【圖 76】林明弘, *Atrium Stadhuis Den Haag 12.07-08.09.2002(detail)*, 2002。 98
- 【圖 77】林明弘，《風景》(*Wind Scape*)，2006。 112
- 【圖 78】左上左：第二院落正身明間左側花瓶門；左上右：第三院落正身花瓶門的韻律；左下：第三院落正身右側花瓶門。右上：第三院落後樓一樓大廳左右門隔扇；右下：新厝正身拜亭花罩與雀替。 116
- 【圖 79】萊園，由小習池遠望飛觴醉月亭與五桂樓。 116

【圖 80】林明弘，*138-6954-2123* (局部)，2006。 128

【圖 81】林明弘，《聚》，2008。 133

【圖 82】《花束》。 157



圖表目錄

【圖表一】 研究流程與架構示意圖

17



第一章 緒論

第一節、研究動機、範圍，與目的

本研究聚焦於林明弘（1964-）花布系列作品，視其花布作品為一文化客體，而非僅為藝術家所創作之物而流於線性的傳記史書寫。筆者認為，以傳記式書寫認定其作品所展現之樣貌「直接」來自於其宗譜族脈，未能提出觀看其作品的有效路徑。光滑平面的乳膠漆表面，經常被認為是一種裝飾藝術；更細究之觀者，則視其為傳統花布的再現（representation），象徵台灣早期常民文化的生活樣態與認同。然而，正如林宏璋（1964-）所言，見諸目前相關論述，皆「太過正確、太對了」，以致於「失卻了論述中挖掘問題的立場」（2004：104-05）。

具體而言，筆者注意到林明弘系列創作如稜鏡般地折射出許多議題，增添了詮釋的複雜性；一連串的議題諸如，圖像／符號、菁英／大眾、公領域／私領域、特定場域／表演場域、時間／空間、主體／客體、作者／觀者等對立性論題。在論述過程中，筆者將傾力避免過度簡化的相互對立，不過分依賴時代背景、社會結構的決定性力量，也不完全放任作者／觀者的主動能动性之作用，而是討論作者與觀者、場域、制度、結構等互動過程，全程參與而展開辯證性對話。

筆者認為，視覺作品並非語言系統的副產出，不僅為一可供解讀的文本，且具有更積極之文化作用。肯定作品意圖的積極作用要比肯定讀者（意圖）要來得重要與有意義；並非作品說出我們希望它說出的事物，亦非作者想告訴我們什麼，而是作品自身說了什麼。本文秉持此基本立場，欲探究林明弘花布圖像在台灣、中國，以及日本文化場域中，與讀者、作者、機制、話語、理論之間的辯證過程。

筆者的問題意識在於，為何林明弘作品以其「表面性」承擔了諸多的注視與討論，卻尚未出現具學術性的嚴謹論述？除了一般直觀式象徵論，以及傳記式理解外，還有什麼詮釋的可能？另外，「花布」真的象徵了台灣主體的想像？花布

可以被簡化為物質主義的傳統再現嗎？或者，在「符應論」的結構式解讀之下，其作品真的已經被「看透」，而且可以被廣泛地操作於任何場合中？就目前對於其作品的討論而言，尚未出現全面且深入的論述，因此筆者欲以碩士論文對其加以全面探討，並企圖解決上述提問；以及，透過它而揭示視覺文化的複雜樣貌，且展現圖像理論的積極活力。

第二節、文獻回顧與探討

關於林明弘作品的相關論述散見於各類期刊雜誌與畫冊，故蒐集不易，僅以有限的資料進行文獻探討，其中報導以及流行雜誌的消費性文章無含括在內。本節分為中、外文部分，以發表時間先後為主軸，必要時得以穿插討論。其中還包括筆者拙作，今日看來問題層出，也將一併納入討論範疇。

一、中文部分

對於 1996 年林明弘於伊通公園展出之「室內」，黃寶萍（1962-）〈暢遊真實與概念的空間——看林明弘個展「室內」〉（1996）使用了「符號學」的角度加以檢視。黃寶萍指出：林明弘所手繪的枕頭系列「影像」（能指），取代或省略了其所對應的「實物」（所指），用意在於打破觀者對於習以為常的真實認知，是一種「解構」（deconstruct）的手法；文中也提出另一項現代藝術技法——拼貼（collage）——來支撐能指與所指的解構關係（1996：236）。筆者認為，其文武斷地預設藝術家的立場，認定林明弘所處理者為真實與概念之間的解構，或許妨礙了藝術對於觀者的想像，且可能簡化觀者與作品間之關係。例如黃寶萍認為，只有觀者將「整個展覽場所的所有作品，將所有印象組合」¹才能對其整體地理解（1996：236）。

林明弘於 1999 年時，再度於伊通公園展出個展「這裡」，黃海鳴（1950-）〈何

¹ 粗體為筆者所加，意在指出其將複雜的藝術收受簡化為所有片斷的「組合」。

人、何物、何事的演出？——試分析一九九九林明弘伊通個展——這裡》(1999) 於此拓展了更開闊的視野，且敏銳地率先對林明弘作品可能招致之誤解作出詮釋。其文首次提及其身家背景，一方面從藝術家的經歷出發，論及林明弘的內在文化與台灣文化間的衝突與差異；另一方面由展覽空間作觀察，提出「劇場場所」：其中展演著觀者、藝術家，與展覽空間的演出(1999：354)。黃海鳴關注於私人與公共領域間的曖昧與衝突，以及其中觀看權力的互換與重組。他認為林明弘家中的地毯，呼應了其空中飛人、多文化游牧民族的特質，也象徵了他對於那塊不可移動之家園的想像(1999：357)。

黃海鳴集中於「身分認同」的討論，提出許多沒有加以解決之問題；此外，雖然其文某種程度地強調了觀者與藝術家之間的互動，但仍然是種作者(藝術家)中心主義式書寫，忽略了觀者的位置。而其所採取之視角，大體而言屬宏觀式書寫，漏失了對於展場中藝術物件之微觀論述。

自1999年中起，藝術家雜誌連載了一系列由李維菁(1969-)所撰寫的新生代藝術家專欄(半訪談性質)，其於〈生活像藝術，藝術像生活：林明弘〉(2000)中清楚地點出了林明弘所自覺的創作觀：在於探討藝術與生活之間的關係；藝術家本人於其中談及許多關於其身世、學歷、生活等對於創作的影響。李維菁基本上亦從「符號學」觀點看待林明弘作品，她認為其花布圖紋是一種來自於藝術家個人私密記憶所化約而成的符號，透過無限地放大，強迫性地將這些夢境般的回憶塑形(2000：462)。有趣的是，最後林明弘對此(生活即藝術)提出反駁，他說：「……我的生活不是原因，我也不是我作品的原因。如果生活是一切，這麼一來我的作品便沒被看到」(李維菁 2000：467)。

2001年時，林明弘參與威尼斯雙年展台灣館的展出，這應與2000年前後於國際間之能見度大增有關。²參加該年度台灣館展出的藝術家共有五位(王文志、林明弘、林書民、張乾琦、劉世芬)；而這五位藝術家在策展人的論述下，分別

² 關於2000年前後的發展轉折，詳見第二章〈林明弘的創作脈絡〉。事實上，參與台灣館展出的意義在於：代表台灣特色的當代藝術；此亦筆者於大學期間首度接觸其作品時所承接的概括印象。關於台灣館對於台灣藝文主體性的建構，已有許多相關論文可供參考，在此不再贅述。

代表了五種不同的台灣文化藝術的課題（高千惠 2001）。陳泰松其文〈威尼斯之魅：漫談台灣館的王文志與林明弘的認同裝置〉（2001）除了針對高千惠（1957-）群展式策展手法提出批判之外，也抨擊其策展理念所附加於藝術家的偏頗詮釋；即便如此，陳泰松卻認為，就展品內容而言該展仍頗富啓示，並且集中探討了他認為還算精采的兩件作品：分別為林明弘《時間·據點》與王文志（1959-）《方外》，並將其歸結於關鍵字「認同」之下。³

陳泰松或許是台灣首位意圖從繪畫史的觀點切入探討林明弘圖飾作品的藝術評人，其文中援引了法國 1960 年代末的「表面支架」（supports-surfaces）藝術運動作為其歷史與理論的參照點及範例（2001：44）。陳泰松認為林明弘藉由關注表面而摒棄深度空間，致力「揭露構成繪畫本身的繪畫元素」（2001：44）。並且宣稱林明弘脈絡中屢次出現的「窗戶」結構，暗示了這層繪畫史連結：「透視」的建立（陳泰松 2001：44）。陳泰松相信林明弘作品為對「深度」、「再現」的解構，⁴筆者卻認為林明弘不僅著重於揭露繪畫的表面元素；且其所描繪之枕頭邊緣，亦非暗示一種「複製的再現」。林明弘之所以使用手繪，其心態已不同於過去藉由技巧所宣示的藝術家天才認同；相反地，這手繪行為強調的是一種介入式「在場」——宣告的是「我」與你們「共同」在場。而其之所以在畫布上的花布外廓留下不規則邊線，僅是暗示其自實物而來，而非陳泰松所言之，是為對印花布貼在畫布上之狀態的模擬（2001：44）。⁵

陳泰松隨即將焦點轉向觀者身體運動所造成的觀看流轉：從牆上的畫布，流轉至或坐或臥於其上的實物枕頭或坐墊；觀看「從凝視轉為一種飄忽不定的流覽」（2001：44）。⁶簡言之，其文以「畫框」作為一觀看結構的決定性力量，仍未脫

³ 根據陳泰松（2001）的結論，其文重點在於批判高千惠的策展理念；而此非本文獻探討的重點，因此筆者僅聚焦於陳泰松所提出之關於林明弘作品的闡釋。

⁴ 陳泰松認為，表面支架運動（以及林明弘花布）是「對西方古典再現理論做再一次解構，拆解了『窗』作為繪畫之給予空間景深的隱喻」（2001：44）。

⁵ 意即，邊線所透露出的是，其身為一個枕頭實物的暗示，可能來自於俯視的視角，而非做為一塊花布裱貼於畫布上的狀態。

⁶ 從「看」到「瀏覽」，亦是林明弘於 1994 年「閒逛」個展所提出的創作理念，詳見伊通公園網站 http://www.etat.com/itpark/artists/ming_hong/exhibition.htm#1，2008/4/7。

離西方傳統再現政權的規範，而致使藝術家作品僅止於此脈絡下的參照範例。

胡永芬（1963-）〈離「家」出走的男孩：看林明弘土花布紋的蔓生〉（2002）一文，除了傳記式詮釋外，亦針對林明弘作品所具有的「家」與「（展覽）空間」的辯證關係進行討論，著眼於私人與公共空間的轉換。其文中明確地表示偏好於「室內」（1996）一展；認為此後所發展之作品已逐漸遠離對於「家」的親密與依賴，失卻了「溫度」（胡永芬 2002：69）。胡永芬並將其總結為，類似一個男孩蛻變成男人的過程中，所必須作出的兩難抉擇（2002：69）。通篇而言，此抒情文學式書寫，雖未能給讀者一個較為全面與客觀的詮釋；但作為賞析文章而言，普通讀者能無礙地理解其作品的意義。

林宏璋〈花樣姿態：林明弘的作品〉（2004）一文，為其替林明弘 2004 年誠品畫廊的個展所寫之評論，曾載於《典藏今藝術》雜誌，後來收錄為該展畫冊專文。⁷其論述策略是，透過「否定」的方式去挖掘更具理論性的討論途徑。他認為，林明弘特定場域作品因為有待觀者／表演者的參與，因此應以「表演場域」指稱；意即，作品成爲一個空劇場，讓參與者的行爲參與作品意義的完成（林宏璋 2004：105）。而另外一個否定在於，他認為林明弘並沒有真正經歷過「台灣」，其所挪用的「花布」，實屬一個被架空的文化主體，因而成爲一種可隨意、隨地、隨時恣意黏貼的「trick」⁸（2004：106-7）。爲此，林宏璋提出另一條剖析林明弘作品的路徑：拉崗（Jacques Lacan, 1901-1981）的認同理論。根據拉崗，林宏璋認為，林明弘的作品不是一種對現實的想像（沒有經驗，因此難以想像），而是對現實⁹的捕捉，一個暫時的框架，透過「畸想」（fantasy）而「將現實調整成我

⁷ 該文後來也以不同形式改寫並收入其著作，《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》（台北市：典藏藝術家庭，2005）。而根據文脈要求，兩篇文章皆有引用，並標示出年代。

⁸ Trick，為詭計、謀略、戲耍之意，林宏璋將其譯作「花樣」，實取其與「花（布）樣（式）」的互為指涉之意。簡言之，即林明弘玩的是花樣之花樣，因而具有矯情的作態，是一種政治認同的欲望操演。關於林宏璋對林明弘的詮釋，以及引入之拉崗與紀傑克（Slavoj Žižek, 1949-）畸想（幻見）理論，筆者將於第五章論及主體認同時，再行深入演繹。

⁹ 此謂「現實」，放在本文（詳見後述）所使用之紀傑克的拉崗式理解中，應為拉崗脈絡下的「真實」（real），而非「現實」（reality）。更多煩請參考本文附錄之理論辭彙。

們可接受的『現實感』」(2004: 106-7)。¹⁰

林宏璋宣稱，由於林明弘缺乏對於台灣性的真實體驗，因此藉由操弄「台灣文化印象」的倫理，試圖建構這虛偽矯作的主體認同(2004: 106-7)。然而，文化感受本就無法被具體收受，或許並不存在所謂台灣性的文化本質。預設文化本質，也將造成與其文中所欲加以排除的泛文化本質論，產生相互依存的弔詭狀態。此弔詭狀態，不諱言地，的確相當適合用來詮釋林明弘的作品，但也有指向虛無的可能。林宏璋提出拉崗認同理論為討論依據，雖然某種程度觸及了藝術家主體認同狀態，但卻也忽略了花布圖像的深度理解。筆者將於第五章對其所引據之拉崗理論，進行深入討論

林志鴻也針對林明弘 2004 年誠品個展發表〈幻妝·換裝：林明弘的圖騰彩衣〉(2005)，較之上述各篇文章，其文可謂語言遊戲的極致；這或許解釋了其引入德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)理論的原因。文中許多類似個人創造的語彙，或是缺乏嚴肅定義的「理論辭彙」，例如，林志鴻借用了德勒茲「外場域」理論，筆者卻看不出其如何依此理論闡釋林明弘的作品。然，筆者認為其文亦提出某些值得深入詮釋的途徑，例如「後設敘事」(meta-narrative)、班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)的「客體回視」等概念，意即提供我們能夠「返回」圖像自身的詮釋之路，這與本文欲使用的「後設圖像」理論方法有某種程度的契合(2005: 324-25)。¹¹可惜的是，林志鴻並未就此(後設敘事)路徑深入討論。

游歲〈被花布隔開的前後文：林明弘·想家的技藝〉(2005)則將花布視為一個介面，此介面暗示了前後文：用於連接前後文，而非切斷(2005: 177)。的確，「介面」是其作品得以存在的具體特質，其往往關注的是中介、連接的轉換，以及語言雙關的遊戲。筆者以為，關於「介面」隔開前後文的概念，或許可以闡釋地更為詳盡，而不僅重複於陳泰松、林宏璋等人所提出的裱貼概念，以及被「架

¹⁰ 「崎想」，請參考本文第五章關於「幻見」(fantasy)的討論。而林宏璋此謂之「現實感」，根據筆者理解，或許指的是所謂「台灣性」：是一個與林明弘互為主體的，既熟悉又陌生的文化他者。引號為筆者所加。而林宏璋所云之「現實感」，根據筆者認知，應為拉崗所謂的「真實」(the Real)，請參考本文名詞釋義中關於拉崗主體分層的討論。

¹¹ 關於「後設圖像」理論方法的討論，詳見後續。

空」的介面，而忽略了圖像本身所蘊含的意義。

林心如〈溢出的花朵：林明弘作品的換喻、延伸、游移〉(2005)一文則透過國外藝評家的論述，關注到其花布與現代主義藝術之間的關係，尤其在於生活／藝術、藝術／手工藝、建築／藝術之間的衝突；這關注能有效力地為林明弘於藝術史中尋得定位(2005：180-81)。

王嘉驥(1961-) 2006年時替林明弘「島嶼生活」個展撰寫一篇藝評：〈以天地為棟宇：關於林明弘與其作品的一些想法〉。討論方式雖然與之前的藝評家所採用的符號學方法並無不同，但特別的是其提出「花布」之不可考所造成的距離感，巧妙地適用於林明弘的創作上；而其對於場地空間之「有距離的」運用(意即「看似介入卻不佔有」)，也值得我們深入探究(2006：210)。筆者認為，其所提出的切入觀點或許非符號學所能加以解決者；文中大量使用符號指涉，仍讓林明弘作品留下許多懸而未決的問題，尤其是王嘉驥本人所意識到的，仍引人關注之「文化身分議題」(2006：208)。

賴駿杰(1983-)於《藝術觀點》刊載了一篇評論短文〈家的遙想——論林明弘的創作脈絡〉(2007)，通篇試圖以「家」作為主軸，評述其展覽的發展脈絡。該文引入班雅明對於膜拜價值與展覽價值的討論，試圖分析林明弘對於展覽空間的量身訂作，以及觀者於其中介入的方式(2007：131-132)。仔細檢視，賴駿杰對於理論的操作仍然停留在淺層理解階段；雖然對之前藝評家作出批判，也質疑了過去對林明弘的制式觀點：傳記式與符應論，卻也落入此窠臼中。究其原因，問題或許出於其理論操作細膩度的不足，且顯然提出許多已被討論過的問題，這對以提出質疑為目標的文章而言，無疑是一敗筆。

二、外文部分

目前(2009)筆者手邊的外文文章，最早是 Hou Hanru(侯瀚如, 1963-)(2001)為 *ARS 01* (2001) 所撰寫的專文，篇幅不長，但其觀點似乎影響西方藝評家對林明弘作品的理解頗深。侯瀚如提出「介於之間」(in-between)的概念，揭露林

明弘於東西文化、傳統與現代、菁英與大眾之間的衝突，尤其所謂之「中介之島」(in-between island)，筆者認為可能影響了藝術家本人之後的創作走向(2001：n. page)。¹²對於林明弘「來自台灣」的事實，此一看似明顯、卻又述說不清的身分認同問題，侯瀚如建議我們，或許在林明弘的 Day Bed (展品題稱)中，在半夢半醒之際，我們就能夠經驗這樣的「真實」(2001：n. page)。

達芬帛 (Rhana Davenport) 於〈圖繪花園——林明弘〉(“Painted Garden——Michael Lin,” 2002) 中，感興趣於其「中介空間」所帶來的空間反轉，即其花布空間經常選定於展覽空間中的「次要空間」，以作為「次要藝術」的花布，將空間反轉成「非預期的」，而其中之觀者也將體驗不同以往的觀展經驗 (n. page)。至於林明弘借自常民生活之花布，達芬帛則認為，花布所承載者並非能透過語言傳承的歷史文件，而是一種私密生活之不可觸又不可見的「記錄」

(2002：n. page)。特別的是，達芬帛甚至將花布圖樣之起源，追溯至明朝的絲綢畫，與宋朝的花鳥畫，企圖賦予林明弘花布實踐一個歷史脈絡的考證 (2002：n. page)。筆者認為，將花布源流的無限上綱，除了無法教人信服外，事實上也無法有效解釋花布介於林明弘與台灣意識之間的複雜位置。

黑帛閣 (Vivian Rehberg) 之〈花的語言〉(“The Language of Flowers,” 2002) 則認為，林明弘作品於後現代情境的當下，更為激烈地質疑了藝術／非藝術 (高尚／低俗文化) 之間的衝突。透過反轉作為代表中心、高高在上的古典觀看位置 (一種西方傳統制約的觀看習慣，是垂直的；由上而下的)，開啓或釋放了觀者身體與其作品之間的階序關係，強調了觀者感官活動 (2002：n. page)。並且認為，觀者在此空間中所感受到的，是一種躊躇、猶疑，以及不安。此不安及陌生感受，來自於東西方文化的衝擊，以及那永不能消除的界線。有趣的是，她認為，這種短暫的躊躇空間，在今日文化情境的展覽空間裡，是必要的替代空間；是個可供觀者休憩的沙發、扶手椅 (2002：n. page)。

¹² 林明弘後來的「島嶼生活」系列，很難說沒有受到侯瀚如文論的影響 (至少目前沒有關於藝術家自己對「島嶼」相關的更早之文字敘述)，即使島嶼這樣的隱喻或許對台灣人而言，某種程度而言是理所當然，自然而然的。

黑帛閣（2002）特別關注於個別不同觀者的文化背景、語言慣習，以及身體機能等差異，得以在林明弘空間中進行對話與交換。筆者認為，這樣的詮釋過於直觀；其直接地認為不同背景之人於其中相遇，必然經歷互相交換的過程，而沒有仔細考慮如何交換、和誰交換，以及交換為何？而其文中提出之「展覽中的展覽」概念，未加以細論推究殊為可惜（2002：n. page）。

馬霍妮（Bronwyn Mahoney）〈供有休憩設施〉（"Lounging Apparatus Provided," 2004）一文，指出若以普普、美國抽象表現主義，或最低限主義等藝術潮流之影響看待林明弘創作，將無法有效地抓取其「自身語彙的多樣性」；而其所謂之「自身語彙」，即林明弘的文化身分（48）。然而，馬霍妮卻更著重於林明弘花布空間的分析，她認為其創造了一個得以讓觀者於其中相遇、協商的地方（2004：50）。此外，馬霍妮宣稱道，大型花布是一個「感覺的超載」，其承載了「肉慾的花瓣」、「豐富的色彩」等；且無論知其（花布）歷史源流與否，觀者皆能透過感官而激活其身體與空間的對話（2004：50）。而對於林明弘展品題稱的詮釋，她提出「括弧」說：「日期作用如同括弧，將事件與動作含括入內」；且此時間的括弧與其花樣圖式相呼應，她認為無邊際的花布蔓延，恰好「創造了邊緣、括弧」（2004：51）。總言之，其文通篇強調花布空間中的時間、記憶，與其所能喚起的與歷史之交換與協商，也著重於花布圖樣本身所能引起之視覺美感景觀，卻沒能就此二者之間的關係深入討論，筆者認為其中的關鍵或許在於，上述其未加詳述之「自身語彙」。

菲茲格宏（Shannon Fitzgerald）的〈匯流〉（"Confluence," 2004）雖然為林明弘 2004 年《無論病痛或健康》（*In Sickness and In Health*）的展覽專文，但並不只針對此次展覽，更從早期 1996 年伊通個展開始，對其創作脈絡作一概要式分析與討論。其中菲茲格宏認為，「共生共存」（1998）為林明弘將花布由牆面轉移至地面的轉捩點（2004：14）。筆者認為，此看法或許能再推敲地細緻些；畢竟，吸引觀者往地面上移動這樣的觀念早出現於「這裡」（1996），而且也看不出

「共生共存」由牆面轉為地面的明顯轉變。¹³菲茲格宏主要運用符號學方法，透過擬喻、譬喻、換喻、類比等修辭法，不知不覺地拆解了林明弘作品，而將其所慣用之「實物與代替（代表）物」之間的對比與並置，簡單地認為其花布圖像所代表與象徵的，即為那替代物所指向的「實物」。筆者以為，這樣的詮釋手法，或許可能落入藝術家本人所設定的觀看框架，無形中成為藝術家的代述者。

佛利（Sabine Folie, 1962-）討論林明弘於維也納專案空間作品的文章〈溫柔的入侵〉（“Gentle Invasions,” 2005），可說是最具在地觀點的，其敏銳地注意到了林明弘對於特定場域的介入，在於與在地之人文文化的對話。其文沿著西方現代工藝史的脈絡，從莫里斯（William Morris, 1834-1896），一直到「德國工藝聯盟」（Deutsche Werkbund）或者是「包浩斯」（Bauhaus），最後到現代建築大師范德羅（Ludwig Mies Van der Rohe, 1886-1969）；¹⁴一步步地將林明弘的作品，從建築、裝飾、家居、燈光、色彩等方面，與這些前導者作辯證對話（2005：252-53）。據筆者理解，其所謂之「溫柔的入侵」，即林明弘透過華美繁複的中國古建築花窗的紋飾，加以解構以現代主義之「理性建構」為代表的建築；以看似毫無侵略性的花飾，入侵了現代主義的堡壘。

Yuko Hasegawa 在短評〈談作為解放與規訓的繪畫〉（“On Painting as Liberation and Discipline,” 2006）中將林明弘花布視為一種權力的體現，意即認為其作品將空間轉化為掌控觀者意識與行為之規訓機器，關注隱匿在日常生活中的權力意志。文中也提到其所使用的母題，暗示了現代性衝擊，在於全球化與在地化之間的衝突（2006：143）。

2006年為林明弘「島嶼生活」個展撰寫藝評者，除上述王嘉驥外，尚有 Eugene Tan（可能為新加坡藝術史學者，或許生於1972）以英文寫成之〈林明弘作品中的繪畫政治〉（“The Politics of Painting in the Work of Michael Lin”）。不知何故，此二篇收錄於同展覽畫冊的文章，相似度極高；除了無可厚非的政治視角之外，

¹³ 關於其展覽脈絡，請參考本文第二章。

¹⁴ 該專案空間之建築為范德羅所做，而在佛利本文脈絡中，范德羅為維也納建築領域的指導方針。

王嘉驥與 Eugene Tan 皆以法國藝評人布希歐 (Nicolas Bourriaud, 1965-) 的「關係美學」(relational aesthetics) 指稱林明弘的作品 (Tan 2007: 21-24; 王嘉驥 2006: 208)。而關於西藏、新疆，與台灣三者並置的看法，也極為類似；大抵上以此三地與中國北京的政治對應關係為連結，認為台胞證介於二者之間，是作為一種類似於對照物的功用，並且皆論及西藏、新疆與漢文化中心之間的影响。¹⁵

三、小結

大體而言，西方藝評多關注林明弘作品「中西文化衝突」之特質，以及西方繪畫史脈絡下的問題，如特定場域、工藝裝飾運動等；台灣批評家則較關心林明弘之主體認同的議題。西方批評家對於林明弘生命史與台灣文化之間的認同關係，或許因為文化的差異與陌生，並未能深入討論；也由於西方批評家的養成背景，其關注的是現代藝術及建築等之影響。總言之，西方藝評家較關注西方繪畫史的問題，而台灣批評家則較關心林明弘與（文化）主體認同之間的關係。

而過去論者在圖像與文化精神認同二者間，往往未能兼顧，討論圖像者，多以符號學、結構主義加以拆解；討論文化精神認同者，卻又經常忽略視覺藝術作品的基礎——即圖像。筆者認為，若以藝術家個人研究而言，此或許為過去討論有所不足之處。

自林明弘發展花布系列作品以來，已逾十數年之久，新議題並不容易挖掘；而筆者僅希望就新研究途徑，於前人研究基礎上，探討過去未被注視的「圖像觀看」問題。其它未收入討論範疇之文，尚有兩篇由尚斯 (Jérôme Sans, 1960-) 與馬特 (Gerald Matt) 對林明弘所做的訪談，一並列入參考書目。¹⁶

¹⁵ 參見 Tan (2007)，以及王嘉驥，〈以天地為棟宇——關於林明弘與其作品的一些想法〉，兩篇皆收錄於《島嶼生活：林明弘》(台北：誠品畫廊，2007)。王嘉驥〈以天地為棟宇〉一文，於2006年時已刊錄於《今藝術》，而其文曾於本文緒論時引用，為免徒增困擾，在此以2006年版為主。請詳見引用書目。

¹⁶ 另外，筆者所做的訪談稿除了附於引用書目外，將以附件形式載於本論文末。而筆者2008年5月時發表於「《盍言藝》全國藝術學領域研究生研討會」之〈從圖像認同到文化認同——以林明弘與 L.V. 為例〉(見引用書目)，少部分文字改寫收錄於本論文中，亦將以附錄形式呈現。

第三節、研究方法與架構

視覺形像的定義——是那些實際被描繪出的，以及那些「被描繪」在靈魂中的——作為肖似性符號，以及作為提供感覺與想像的完成之場合，領導我們圍繞在「再現」這個字本身的起源，達至我已經持續普遍地與不顧史實地使用的程度，好像我們習慣如此。（Summer 1996：3）

——桑默斯(David Summers, 1941-)

一、研究方法

「再現」一直都是藝術史討論視覺圖像的核心要點之一。就最廣泛的層面而言，「再現」是指做為表面現象之「符號」：作為表象，在結構主義符號學理論中，被認為具有一組對應關係的「能指」(signifier)與「所指」(signified)，且所有表象必定意有所指。¹⁷在此意義下，「能指」即為某物的「再現」，「所指」則為所再現之某物——作為擬像所擬仿或複製的「理想性本質」，意即「理念」(idea)。能指與所指的二元對立，以及同時具有歷時性與共時性的完整結構之符號學體系，似乎也是過去傳統圖像學所服膺並轉向符號學的重要原因之一；亦即潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)象徵圖像學體系所秉信者，符號結構作為圖像內在含義的基礎元件，圖像是某物的相對外在顯現(Damish 1998：234-241)。¹⁸筆者以為，結構嚴密的圖像分析層次，在討論諸如林明弘此類後現

¹⁷ 在語言學以「結構主義」的前鋒姿態橫掃學界以來，語言學的轉向充斥著各學術領域，視覺藝術領域也不例外。藝術史學者布萊森(Norman Bryson, 1949-)與芭爾(Mieke Bal, 1946-)即提出「朝向藝術史的符號學轉向」；並且宣稱這種符號學跨越了學科的界限，在視覺文化敘述中可以「避免具有特權語言的偏見」(Mitchell 1994：14-15)。

¹⁸ 藝術史學者達米施(Hubert Damish, 1928-)(1998)甚至認為，早在圖像學(iconology)以及符號學(semiotics)建立之前，圖像研究(iconography)即已自語言學的角度，以一種具有理體中心主義式(logocentric)觀點處理圖像的問題了。某方面而言，符號學與潘諾夫斯基所建構的圖像(科)學，具有某種程度上的類似，說明了文字與圖像之間的姐妹關係。關於文字與圖像的姊妹關係，請參閱(Damish 1998：234-241)，原文發表於1975年；以及(Mitchell 1996：47-56)。而關於圖像學與語言學淵源的傳統連結，藝術史集大成者龔布里希(Ernst H. Gombrich, 1909-2001)亦於其著作中表明以「藝術的語言」理解藝術品之基本立場，其「圖式觀」(schemata)亦如是；可參見其代表著作(Gombrich 1989【1960】)。

代戲仿式的作品時，其拆解方法最終會導向負面評價，而將意義的進程停留在圖像表層；既無法探究圖像的內在涵義，亦無從理解其圖像於文化場域的位置。誠如當代視覺文化學者米契爾（W. J. T. Mitchell, 1942-）所提示，任何人試圖把「再現」和「話語」領域穩定且統一在單一的「主語碼」（master-code）之下，詞語與形像間那「先驗」之二律悖反將會出現（1994：83-4）。¹⁹

為此，米契爾（1994）提出「後設圖像」（metapictures），²⁰反對符號學以統一、同質的概念（記號、藝術品、符號、意義、再現等）為前提，用科學主義代替藝術性，因而消解在其他形式關係中，可能出現的不可相容、換喻、未經中介，或非仲裁性的「他者」形式（1994：85-87）。²¹根據米契爾所闡述的各種後設圖像，其關注者為各種位置的替換：觀者／作者、內／外、前／後等一連串如同結構主義所列舉之二元對立組一樣多的清單。位置的替換，仰賴各種邊界的「變換」與「超越」，其將指向自身；意即自己容納自己，一種自我理解與實現的互為文本。自我與自我的互相建構，也指出了後設圖像的另一重要旨趣——總是「介於之間」（in-between），總是不在此處。

後設圖像非一種圖像類別，而應視為一種理論圖像：用來闡明自身，以及指向其他圖像的圖像（理論）（Mitchell 1994）。米契爾選擇了三組圍繞於「再現」議題上的圖像，用以討論三種不同屬性的後設圖像。²²其一為斯坦伯格（Saul Steinberg, 1914-1999）的插圖《螺旋》（*The Spiral*, 1964）【圖 1】，其為相對穩定、

¹⁹ 米契爾此觀點自德勒茲而來，且其謂之主語碼所指為諸如「透視」、「模仿」、「符號學」、「溝通」等具有建制性作用者，請參見（Mitchell 1994：83）。

²⁰ 「後設」（meta）之為一前綴詞，根據其各種解釋，大抵上近似於介系詞的用法，總是相關於其所引介、過渡的兩個位置；諸如 after 意指「在……（somewhat）之後」，即介入「……」與「……之後」之間，無論其本身是否包含兩者，許多情況是同時包含兩者，卻也介於其自身所處的位置之間。

²¹ 米契爾在此除了抨擊歐陸符號學的科學和制度傳統，也批評接受此傳統之美國的藝術比較研究。米契爾認為，比較研究有三個基本的局限。第一，以統一且同質的概念前提，以及不可避免地相關「科學」；第二，整個系統的比較策略，忽視且消解了「他者形式」；第三，比較研究是儀式化的「歷史主義」，總是試圖證實一系列主導達至當下的宏大敘事，卻很難能紀錄變換的歷史、反記憶或抵抗性的實踐（Mitchell 1994：87）。

²² 米契爾（1994）於文中首先使用了三組涉及自我指涉的後設圖像，最後將其總結於經典的委拉斯蓋茲（Diego Rodríguez de Silva Velázquez, 1599-1660）《宮娥圖》（*Las Meninas*, 1656），因此《宮娥圖》為其用來總結其後設圖像理論方法的具體例示，嚴格說來並不算是第四種後設圖像。

完整、嚴格的自我指涉與自我建構的一幅畫。它質疑了內外結構、一級與二級再現——界分清楚的「嵌套結構」(nesting structure)，擬像、複製、重複的無限回歸——的界限，它是連續且沒有斷裂、劃界或複製的 (Mitchell 1994 : 42)。²³「後設」概念即以此為基礎；它既指向自身所描繪的圖像，也旨在消融內外再現的界限 (Mitchell 1994 : 38-42)。



【圖 1】

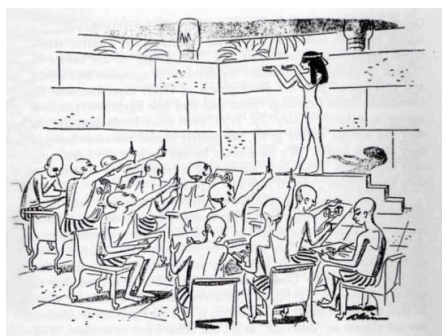
Saul Steinberg, *The Spiral*, 1964. From Steinberg's *New World Series*. ©1963, 1991 The New Yorker Magazine,

其二選擇了在龔布里希「圖式」藝術史觀中，佔有決定性位置之阿蘭 (Daniel Alain) 所繪製的漫畫《埃及寫生課》(*Egyptian Life Class*, 1955) 【圖 2】。²⁴米契爾於文中批判了龔布里希對於該圖的解讀：龔布里希以為其所要嘲諷的對象為古老東方的埃及藝術，將其視為一種圖式再現藝術史的前歷史時期，因而埃及人對其眼前的描繪物視而不見，全然落入傳統的刻版印象中；由此得出埃及人為尚未進入藝術史時期的「歷史他者」的結論：代表靜止、刻板，與重複等負面評價

²³ 簡體版《圖像理論》(2006)譯者陳永國、胡文征將 nesting structure 譯作「嵌套」，筆者沿用之。

²⁴ 龔布里希為了反對羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900) 於其《素描基礎》(*The Elements of Drawing*, 1857) 中所散布的「天真之眼」(innocent eye) (Gombrich 1989 【1960】 : 14) 概念，認為其陷入自身所設下的陷阱。根據龔布里希，羅斯金堅稱對於客體形式的所見，純屬經驗問題：「除了平面色彩以外，我們別無所見」，因此我們得恢復「眼睛的純真」(Gombrich 1989 【1960】 : 296) 。而龔布里希則反對這樣的純視知覺說法，而認為我們從沒真地看到「所見」，而僅能看見「所知」，意即，藝術家所描繪之再現，實際上決定於其所受之訓練、傳統，而非純然的「事物」(Gombrich 2004 : 291-329) ；筆者認為此即其「圖式」觀：龔布里希相信各時代的藝術家透過一隱在的不同之看待世界的法則，建構其與世界的關係。

(Mitchell 1994 : 43-44)。²⁵



【圖 2】

Alain, "Egyptian Life Class." ©1955, 1983 by The New Yorker Magazine. Inc.

米契爾即對此圖式觀加以攻擊，認為阿蘭的漫畫所要嘲諷的恰好為諸如龔布里希之現代觀者——「期待著一個異類的圖像、奇異的圖像製成方式」（1994 : 45）；其所表現的是埃及人（繪畫）與我們並無不同：也根據現代畫室教學的方法，按照比例忠實地對其所見做出描繪。²⁶此後設圖像是建立在與古典傳統再現觀的辯證之上，如果斯坦伯格的自我完成圖像向我們揭示出「深嵌於後現代反敘事中的現代主義藝術史敘事」；阿蘭的漫畫則代表一種古典敘事：「視覺再現從古代到當代的進步」（Mitchell 1994 : 45）。

其三為一系列具有「多元穩定的」（multistable）、辯證的形像，其功能為圖示矛盾性共存之解讀（Mitchell 1994 : 45）。這類圖像包括所謂的「圖地（figure and ground）反轉」之藝術心理學中經常用來解釋視覺感知與心理再現關係的典型圖式，以及經典的「鴨—兔」圖系列【圖 3】。²⁷此類圖像中經常上演的是「看一看見」（see-saw）的遊戲，米契爾受啟發自傑內普（Arnold Van Gennep, 1873-1957）關於闡釋此類圖像的觀點：這些形像的 fort / da²⁸或 peek- a- boo（躲貓貓）效果，

²⁵ 龔布里希對於《埃及寫生課》的評述是：「我們所認為逼真的畫，對後世而言會否如埃及繪畫之於我們一樣地不能令人信服呢？……這樣的藝術視覺變異性（variability of artistic vision）不也能幫助我們去解釋為當代藝術家所創作之莫名其妙的影像？」（Gombrich 1989【1960】：3）。

²⁶ 埃及寫生課是否與現代畫室教學法則相同，或許非爭論重點；關鍵可能是，阿蘭對此加以質疑。筆者認為，阿蘭漫畫中那些寫生課學生所描繪者，若為靜物而非人，則米契爾之解讀即不難理解。

²⁷ 關於圖地反轉的經典闡釋，可參見安海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）（1982 : 221-300）。

²⁸ fort / da 為德文，fort 為 away，da 為 there 之意；該辭組出自精神分析學者佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）（2006 : 41-46）之經典辭彙。佛洛伊德闡發自與躲貓貓類似之兒童遊戲，兒童透過該遊戲進行對自我位置的確認，以及對外在世界的定位。許多理論家，包括米契爾在內，都自這經典的解釋中，延伸出對於各不同領域中，關於自我認同、看與看見之間的關係。更詳盡的

可以喚起在這些過程中的「穿越儀式」(rites of passage)、「(穿越) 閾」(liminal) 或「(穿越) 門檻」(threshold) 經驗 (1994: 45-46)。²⁹與上述二種圖像相比，這種多元穩定形像展示的是「嵌套」之雙重鏡像，其並非為了清晰再現別的什麼，而是為了自我檢視而展示自身之圖像 (Mitchell 1994: 48)。



【圖 3】

”Duck-Rabbit,” detail from page in *Fliegende Blätter* (1892).

米契爾旨在闡明後設圖像作為一個理論圖像之方法，並且揭示道：「……觀者與後設圖像之對話……乃深植於特殊的論述、學科，與知識領域中」(Mitchell 1994: 48)。後設圖像所指之「自我指涉」並非用來區別圖像形式的內在特徵（例如最常被拿來如此使用的「鴨—兔」圖），而是實用上如何使用的問題，以及如何討論與誰在討論等之語境脈絡問題 (Mitchell 1994: 56-57)。

總言之，後設圖像呈現了圖像的自我認識，而後設圖像也不會僅止於在場的客體，甚至可能成為具有「生命」、回視我們的圖像，它會「告訴」我們某些什麼事物 (Mitchell 1994: 57)。³⁰因此，後設圖像具有顛覆主客體之間的嚴格界限之功能，探詢觀者的自我理解與認識 (Mitchell 1994: 57)。

林明弘的花布圖像系列，正是這種無限回歸的不穩定類型，仿佛具有野性的生命，在重重變動的指涉中，激活了觀者與圖像，以及（圖像的）原始居所與文化場域之間的辯證關係。林明弘花布，某種程度看來，主體也是隱匿、並且退居幕後的，因為它讓我們（以及作者本人）在圖像面前（相對地）呈現被動狀態，

討論請參考本文第三章。

²⁹ 關於米契爾對「門檻」、「穿越」之發想，請參見 (Mitchell 1994: 46)，及該頁之注釋 16。

³⁰ 此謂圖像會說話，具有自己的生命與權利等概念，為米契爾於爾後所持續努力的；詳見 (Mitchell 2005)。

而讓圖像對我們說話，讓圖像擁有自身的欲望。後設圖像之特質諸如螺旋辯證、雙重鏡返、自我指涉等，或許能夠補遺對於花布圖像的（作者）主體式理解，使圖像討論回歸到「圖像」中；彷彿花布正說：「看啊！我不只是一塊『花布』」。

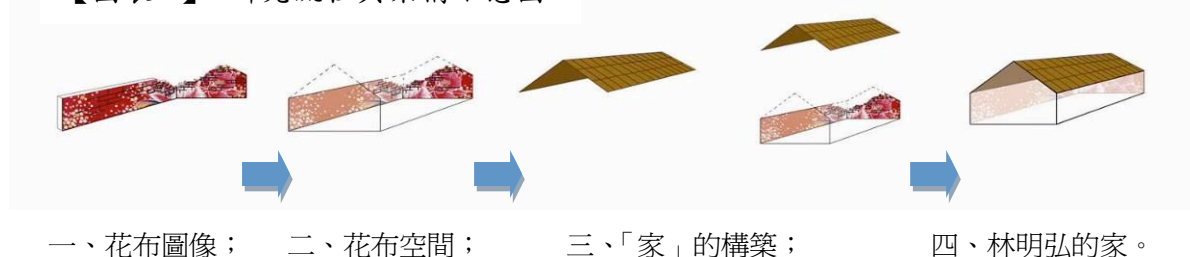
然而，米契爾後設圖像並未能解決圖像製造者本身的主體欲望，以及其創作過程中潛藏的心理動機，好似客體搖身一變成爲擁有欲望的主體。因而筆者認爲，若借用精神分析學者紀傑克針對真實層中主體欲望的探討，將有助於我們理解林明弘所使用的花布客體，如何實踐其文化建構，以及其潛在動機爲何等認同形成之問題。因此，本文第五章關於林明弘主體認同形塑之篇章，主要倚賴紀傑克幻見理論，試圖與後設圖像之討論相互補足。

二、研究架構與流程

本論文分爲六個章節，第一章爲緒論，說明本文研究動機、範圍與目的、研究方法與架構、名詞釋義，以及研究限制與預期成果。研究方法以米契爾後設圖像爲基礎，紀傑克精神分析爲輔，探究花布作爲承載台灣文化意識形態的無生命物，如何主動地參與、介入藝術家的創作展演，以及與台灣文化之間的對話。

以林明弘花布之爲一文化客體做前提，本文意圖將其置於整體文化建構場域中，以花布作品爲核心地開展討論。爲免落入線性史觀研究之窠臼，本文將研究架構以層次推衍爲邏輯：自最底層的（也是最基礎的）「圖像」開始，探討花布圖像所洩漏的客體欲望；其次討論以圖像構築而成的第二層——「空間」；最後以藝術家爲主軸，將全文收束於以「家」作爲議題的認同展演，建構一充分完整的林明弘研究架構。研究流程與架構，以圖表示意【圖表 1】。

【圖表 1】 研究流程與架構示意圖



第二章則檢視林明弘個人的展演脈絡，自 1994 年迄今（2009 上半），以求通篇論文基礎背景與全面理解的建構。將其創作脈絡分為四條軸線，其一為實驗與試探軸線，即創作觀的早期形塑。第二為個人風格確立之軸，即花布的生成與使用美學。第三為藝術與生活、商業邊界的消融之嘗試。最後則是身分認同議題的創作脈絡。

第三章透過與後設圖像理論的對話與辯證，探究林明弘花布圖像之自我「再現」於其圖像自身中，用來再現自身的「本土方言」。討論花布在再現之外，再現了什麼；圖像之內，它又說了什麼。本章將暫時忘卻藝術家本人，探討最底層的花布圖像。透過層次的拆解，藉由後設圖像方法返回花布自身。返回花布，意指使其自我再現，而不僅止於被使用之客體的被動媒介；而是，花布述說出其主體欲望，與藝術家、觀者、展演空間、藝評論述、歷史記憶等，辯證地互文建構出更宏廣之文化建構。

第四章將針對林明弘裝置空間與其觀者的互動進行深入探討。首先針對其作品經常被以為之「特定場域」概念作理論定義的再界定，並將其與「空間」、「裝置藝術」的關係作比較分析，旨於反思目前國內學者對此類作品的分類是否恰當。而後引入空間學者索亞（Edward Soja, 1941-）之「第三空間」（thirdspace）概念，討論觀者與其空間之互動、協商過程，與其空間裝置中權力流通的建制本質；亦即其中的空間部署。本章並試圖探究其花布空間於整體文化環境的互動與辯證中，如何再生「文化空間」。

第五章再次地將視角拉近、返回於藝術家自身，主要目的在於探討其主體認同之固著困難，與其選擇花布的潛在心理動機。花布（客體）的自我反問與欲望索求，在於主體與花布，以及文化場域的對話建構中。因此，客體的欲望既非主體主觀概念所能掌控，亦非文化象徵秩序所能解釋；而是導因於隱匿在主體意識與象徵秩序之間的「第三空間」，意即米契爾所謂的「後設空間」。

根據紀傑克，我們得以深層地挖掘花布圖像作為被欲望的客體，揭露出隱匿於真實層中，林明弘所欲掩蓋的主體認同匱缺。此章後半部則作一文本的互文分

析討論，除了追索其宗族認同的連結脈絡，探討其曾祖父林獻堂（1881-1956）認同觀與林明弘創作的關係外，也將透過「島嶼」的隱喻，分析個展「島嶼生活」（2006）中「台胞證」所隱含的否定性辯證。

第六章則為結論，而將相關理論辭彙、林明弘訪談稿、相關年表、林獻堂日記摘錄，與已發表藝評選錄等作為附件載於文末。

第四節、名詞釋義

關於 picture、icon、image 以及 imagery 的翻譯，在中文世界（西方語言對這幾個字的解釋也是紛雜歧異）中經常被混淆、交替地使用。筆者在此針對此四辭彙作出簡要釋義。

1. picture（圖片、繪畫、圖像……）：

英文中的 picture 所指為一個可以被擁有、懸掛、破壞的實際物體（Mitchell 2008：16）。雖然經常與繪畫等具有點、線、面、色彩、光影等概念相聯繫，但不必然等同於平面的二度空間表象，例如一個建築物、一片草原等也可以提供我們各種 picture（陳懷恩 2008：17）。一般將 picture 譯作圖像而不譯作圖片或圖畫，是爲了避免圖片及圖畫所暗示的二元空間限制對其之理解與應用（陳懷恩 2008：17）。又中文「象」所指為不具形體的表象，而「像」則是有形；因此將其譯作圖像應較為接近其原意（呂健忠 1998：26）。然而，picture 根據不同脈絡，亦可被譯作「圖象」—— image-picture，即「image 所顯現其中的物質支撐或一個特定場所」（Mitchell 2008：16）。另外，在米契爾理論脈絡中，picture 顯然還具有動詞形式的意味：取其「圖繪」（picturing）之意，在於一種新認識論的開展，另外一種圖繪世界的方式（Mitchell 2005：6）。

2. icon（聖像、圖像、肖像……）：

icon 源自希臘文的 eikon，「eikon」具有圖像、影像等多重涵義。Icon 其中

一種解釋專指傳統宗教圖像，通常繪於小型畫板上供人奉祀（東正教）（陳懷恩 2008：19）。而一般 icon 的用法其實與 image 頗為類似，具有形似、相似 (likeness) 的概念，但 icon 在西方中世紀的傳統以來，尚有其他特定涵義。例如 icon 經常與偶像 (idol) 崇拜有所牽連，此偶像意指未經檢驗的崇拜物，帶有宗教意味。依此意義而言，其有時也譯作「聖像」，因此在「圖像研究」(iconography) 的脈絡下，自中世紀以來就被視為對於各種「icons」(基督教圖像) 所作的系統性說明及解釋 (陳懷恩 2008：18)。另外，就大眾用法而言，icon 有時也被當作一種記號或印象。

3. image & imagery (影像、形像，與意象……)：

比起上述的 picture 以及 icon，image 與 imagery 的複雜含混也不惶多讓。首先，image 源自於拉丁文 imago，原始意涵目前仍未定案，但據信應該與 likeness 的概念相去不遠；一說與 imitor、imitation 有關，都具有「仿照」、「擬似」的意思 (陳懷恩 2008：17)。另一說法則認為 ago 字尾，在拉丁文中均表「相似」之意；顯然地，image 與 imago 一樣，充滿了各種不定的說法及理解 (陳懷恩 2008：17)。

在英文使用中，image 指的是在各種不同媒介中所顯現者，包括圖片、記憶、敘述等；相較於 picture，「image……是一個可以用單一個字而喚起的高度抽象與極度細微的本質」(Mitchell 2008：17)。簡言之，作為一個影像本質，即「可被辨認者」，米契爾將其與潘諾夫斯基的「母題」(motif) 概念相關聯，認為 image 是可以在 picture 中被命名、認識、察覺，與認知的元素，指向所有再現的本質，包含「實際的顯現」，與複雜之「缺席的在場」(absent presence) 等 (2008：17)。依照中文使用來理解，某些論者將其譯作「形像」，然「形」像指涉過於具體、實在、可量測的事物，對抽象複合的 image 而言，則無法令人滿意。例如常見的 mental image 指的是心理的 image，就不能用具形的「形像」二字來加以理解。而影像中的「影」字，相對來說就能涵蓋從實際的外型、影子，以及虛幻的、轉

瞬即逝的事物或外貌，因此將具有形上概念的「影」字，配上相對來說較具體的「像」字，應該較為妥善。

Imagery 則自 image 衍生而來，有某部份與 image 在用法與概念上互相重疊，imagery 通常指的是相對於 image 而言，較為抽象以及形而上的；簡單來說，imagery 類同於抽象的 image，因此中文經常將其譯作「意象」。「象」，如前所述，即取其不具形的概念；米契爾也說 imagery 的概念是與「觀念」(idea) 綁在一起的 (Mitchell 1986 : 5-6)。而在他的討論脈絡裡，image 與 idea 是彼此交疊，而構成其所謂的「超圖像」(hypericons) 概念，與 pictures、figures 等其他圖像種類相互辯證，盡情地戲耍，近似於米契爾後來所提出的「後設圖像」(metapictures) (Mitchell 1986 : 7-46 ; 1994 : 35-82)。

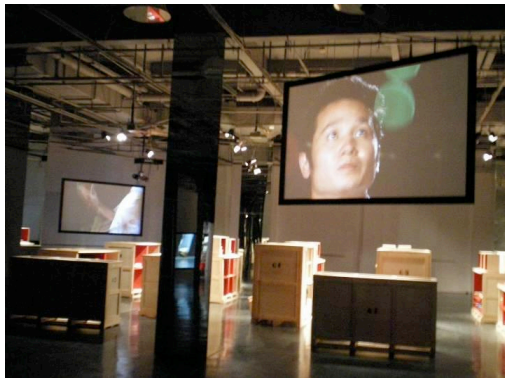
小結

這些字詞的意義限定，或許只有程度上的相對，沒有絕然的區分，近似於米契爾在論述到 image 家族時所用的光譜說 (1986 : 9-14) : picture、image、icon 等也是在一個圖像家族裡；各各不同，但又有血緣關係。而筆者此謂之林明弘的作品為一「圖像」，亦為順著米契爾的思考而來，因此將其英譯為「picture」。

第五節、研究限制與預期成果

本文研究限制有四，其一為筆者所使用的研究方法傾向理論探討，在論述過程中若無謹慎使用，或許將造成研究方法與研究對象的脫勾。畢竟本文仍是一篇關於圖像作品的藝術研究論文，而非關於圖像作品討論的研究。其二在於實際的研究材料之蒐集，礙於林明弘作品之展出於世界各地，因此某部分圖檔僅能透過網路蒐集，少數甚至誠品畫廊也付之闕如。其圖檔或許圖效不佳，且校對作品資料亦不容易（其題稱於各資料中經常相異）。林明弘的相關藝評隨著展覽散落在各展畫冊中，蒐集亦成為一限制。其三，由於本文論述焦點集中於林明弘「花布」

作品，且論述架構也圍繞此中心議題，其他與此脈絡較無關聯之作品，未能涵括入內，例如 2008 年於上海之影像裝置展覽「一日之別」【圖 4】，以及同年底於伊通公園展出之《又涼又甜》【圖 5】等。其四則為語言能力之限制，文獻與理論的使用僅限於中英文，未能閱讀其他原文或許造成理解上的錯誤；而在於閱讀精神分析理論原典時，即便為英文版亦未能有效閱讀。因此，除關鍵引用文本外，其他如拉崗關於真實層、想像層，與象徵層的闡述，僅希冀能透過後人論述加以釐清基本觀念以利討論。



【圖 4】

林明弘，「一日之別」於滬申畫廊展覽現場，2008，錄像、裝置。鄭雯仙 攝。



【圖 5】

林明弘，《又涼又甜》，2008，裝置，伊通公園。賴駿杰 攝。

本文旨於使用新的討論途徑加以詮釋，僅希冀能達拋磚引玉之效，開啓更廣的，對於藝術作品更為開放的討論。也希望能夠破除「林明弘花布即代表台灣過去記憶」這般的直接聯想，揭露隱藏於其中與文化建構相關之課題。

第二章 林明弘的創作脈絡

本章主要為梳理林明弘自 1994 年迄今創作理念之演變，描述與分析其個展與重要聯展作品，以對其展覽脈絡作一整體性理解，作為後續探討之基礎。為求理解，將以概略的時間序列為主軸，以其內容呈現、風格演變作為討論依據。其間所提出的問題，將在後續章節中深入討論，並將其資歷，包括生平及展覽紀錄等附於文末。關於其身世背景，不在本章討論範圍，將於後續章節中分別根據需要予以交代。

林明弘於 1993 年返國時，一方面參與了霧峰林家的修復工作，一方面也同時積極地思考其藝術創作與台灣當前現況的關係。與家族的接觸，也促使其創作觀的重新定位，從實際生活中尋求素材；可以說，修復霧峰林家對其而言有著根本的意義，在於重新審視自身，是一種在地脈絡化的過程。此外，其返台當時的文化氛圍，也呈現一股「發現」（台灣）、「再造」（歷史）的潮流。³¹因此，林明弘也試圖「發現」台灣文化是什麼，以及「再造」他與在地的歷史連結。以「家」作為中心，林明弘反覆地質問自己，所謂的「家」對他而言是什麼，以及「家」作為一個藝術創作何以成為可能？

以下就其 1994 年至今（2008）的重要展覽或作品作一整理，其中需要說明的是，由於其作品與展覽繁多，且多數展覽作品圖片與相關資訊取得困難，因此將不企圖盡覽。而除上述理由之外，也因為本章所關注者在於其創作觀念的演變脈絡，因此只取其創作觀念具有重大轉折與代表性的作品，其他階段性的類似作品將不贅述。文中若無特別指出，有關林明弘自述文字皆出自於筆者與林明弘的訪談內容（部分內容也重覆出現在其他人所作之談話紀錄）。

³¹ 1992 年前後，台灣政治文化興起一波「發現台灣」潮；國內設計等時尚業也興起「懷舊」風，林明弘的崛起可謂與此風潮密不可分。關於台灣 1992 年左右之政治文化局勢，可參考（邱貴芬 1995：169-191）。

第一節、創作觀的早期形塑——實驗與試探

一、個展「閒逛」(1994)

從視覺形式而言，一般認為林明弘「閒逛」(1994)是其於美國藝術學院所受之訓練的延續，與1996年之後的花布系列形成明顯區別。展覽現場包括數片半透明壓克力板與烤漆鐵板，以及三幅上頭寫著英文「uh」的攝影輸出之掛幅作品【圖6】。多件半透明彩色板及鐵板，互相平行地突起於牆面，形成如隔板般的效果【圖7】。另一部分半透明板，則是使用類似琴譜架的裝置，懸掛於牆面上，並且各以單一光源照射於其上。由於為半透明板，光源透過板子投射至牆面，形成類似光暈般的效果【圖8】。透過圖片可以看出，整個展場似乎缺乏觀看的焦點；每件作品彩度雖然很強，但配置過於雜亂，再加上展場光源的不集中（即多光源），與一般典型的極限主義裝置有所區隔。



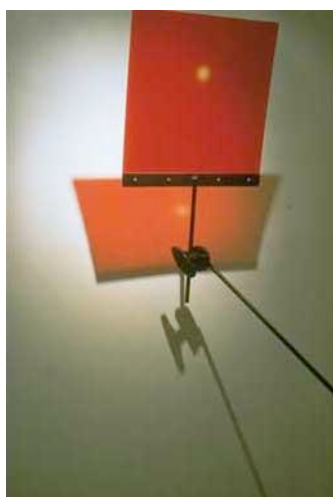
【圖 6】

林明弘，《無題 7》(噁)，1994，照片、畫布，190x125 公分。



【圖 7】

林明弘，《無題 3》，1994，鐵板、烤漆，60x40 公分。



【圖 8】

林明弘，《無題 6》，1994，透明片、壓克力、鐵架，35.2x35.2 公分。

光源渙散直接造成焦點的模糊之效果為林明弘所刻意製造，可自其創作論述得知：「(我) 想要討論關於『眼睛』的『閒逛』，它是一個與其說是『注視』不如說是『流覽』的行為」(林明弘 1994：n. page)。³²關於「看」(流覽，視而不解)與「讀」(注視，視而了解)³³之間的辯證觀念，在此個展之前的「後戒嚴·觀念動員」(1994)聯展中即已出現，因此「閒逛」可以視為此觀念探討的階段性呈現。藝術家要觀者隨興而看，除了眼光的流覽之外，也促動身體的(流覽)運動。所謂隨意地觀看，恰好有別於博物館或展覽廳等所傳達的嚴肅意義；這也反映在其中以「uh」作為主題的輸出作品，「uh」即中文的「嗯」，通常為敷衍的回應，不帶更多思考的、直覺的回答。以此不成文的「喃喃」作為作品，或許是藝術家希望能以日常對應的形式與觀者溝通，而非藝術敘述的語言。

據林明弘自述(2008)指出，他於展覽期間觀察參觀民眾的反應，發現不少觀者將其身體倚靠在隔板之間的牆面休憩，甚至講電話時也不由自主地往隔板間移動，宛若電話亭般的隔絕效果。這些具塑料感、被精確切割的現代素材，加以其高彩度色彩，都讓人有「冷調、缺乏溫度」等感受。然而，表面材質的冷調，並不能決定其作品具有溫度與否；透過觀者的參與與運動，觀者的指尖碰觸、身體倚靠，以及目光的掃視，都將轉化其表面的「不具溫度」而使其有溫度。

「閒逛」一展覽指出其後續發展的方向，在於觀者參與，以及空間的轉換等。就創作理念而言，某種程度地作為未來創作的指針及靈感來源；就風格表現而言，高度風格化的「花布」系列確實與其相差甚遠。

雖然在「閒逛」之前，林明弘已於伊通公園辦過一次個展《一對》(1993)，但卻沒有造成太多回響，而其資料也未能得見；相較之下，「閒逛」則具投石問路之意，作為調整日後創作方向的參考。³⁴促成其形式風格丕變的原因，終究還

³² 流覽一詞出自(林明弘 1994)，然而，正確用詞應為「瀏覽」，此處不知是否為其誤用，或特以「流」一字強調觀看與身體在展場中的流動狀態。筆者沿用原文「流覽」(以下皆同)。

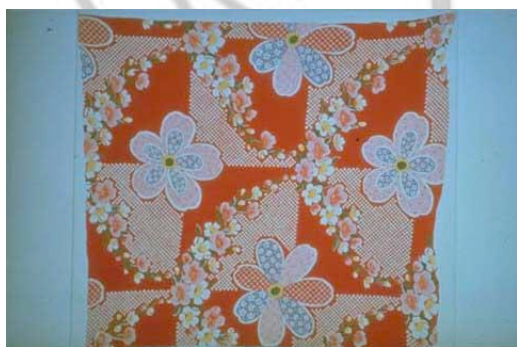
³³ 語皆出自林明弘論述，筆者僅加以組合。除伊通網站外，尚可以參考「後戒嚴·觀念動員」(簡稱「觀念動員」)展覽畫冊(台北：玄門、飛元藝術中心，1994)，16。

³⁴ 「一對」相關資訊來自於《觀念動員》畫冊(1994：16)，然筆者曾親訪伊通公園而有幸得一窺該單位整理之林明弘相關資料，雖未能確認「一對」展覽之資訊，卻翻閱許多其早期於美國(或

是來自於其身分認同與文化差異的問題：不確定性與差異性刺激其思考與當下環境間的關係，展開一系列之探詢活動。

二、個展「室內」(1996)

花布圖樣的使用始於「室內」(1996)，其中《枕頭》系列以手工描繪了花布圖樣【圖 9】。此次展覽大致上可分成四部份：《上地毯請脫鞋，自由地挑此精選的音樂》【圖 10】、《枕頭》系列 1-3【圖 11】、《室內 1：4》【圖 12】與《無題》【圖 13】，以及《玄關》【圖 14】。整體展覽的氛圍主要圍繞在其題稱「室內」，關於空間擺置、居家生活設備的呈現。據說靈感來源於其當時正忙於佈置家裡室內擺設，因此也繪製了簡易的平面設計草圖，藉以決定地毯的位置。而「室內」則是此室內佈置活動的公開呈現，除了展示居家平面圖，亦將真實生活中的地毯移至展覽空間，包括藝術家平日所聽的音響及音樂也都被帶到現場。其中往後反覆出現，成為其主要命題的花布系列作品，則以《枕頭》系列揭開序幕。據林明弘自述，《枕頭》系列的花布圖樣來自其真實生活的居家空間；因此也透過描繪花布圖樣於畫布這樣的動作，將枕頭帶來展覽現場。



【圖 9】

林明弘，《枕頭 01》，1996，油畫，54x58 公分。



【圖 10】

林明弘，《上地毯請脫鞋，自由地挑此精選的音樂》，1996，綜合媒材。

美國時期)之創作圖片與資料，大致上與「閒逛」一脈相承。據此，筆者認為，以「閒逛」作為其在台灣展覽脈絡之起點頗為適切(根據目前資料，林明弘未曾於訪談中談及「一對」，而將「閒逛」作為在台首次個展)。在此感謝伊通公園的協助。



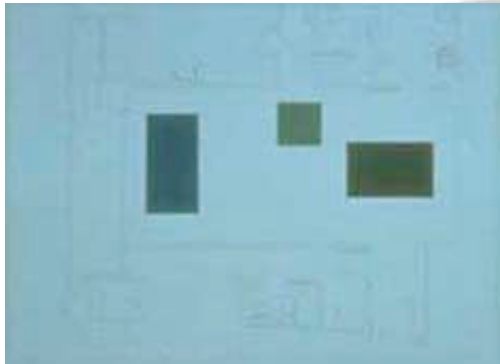
【圖 11】

林明弘，《枕頭》系列 1-3，1996，油畫，
54x58 公分, 54x58 公分, 40x40 公分。



【圖 12】

林明弘，《室內 1 比 4》，1996，壓克力顏料，
114x251 公分。



【圖 13】

林明弘，《無題》，1995，素描，29.5x21
公分。



【圖 14】

林明弘，《玄關》，1996，水泥漆、燈箱、透
明片，426x629x322 公分。

依展場的佈置而言，仍可將其視為藝術展覽現場；空間裡的物件依然以展覽的形式呈現：標語、平整單一的漆面、掛幅、聚光燈等。因此，改變展場空間的關鍵與其說是藝術家，毋寧說是觀者——觀者參與改變了空間氛圍。觀者配合藝術家的邀請脫去鞋子，且或坐或臥於藝術家私人擁有的地毯上；隨後轉開藝術家提供的音響，聽著藝術家提供的音樂，觀者的身體運動軟化了展覽空間的絕對性。

截至此展為止，尚未出現實際的花布「枕頭」，而皆以繪畫形式出現。林明弘以平塗的方式將花布枕頭表面紋樣描摹下來，線條銳利明確，畫布邊緣呈現不規則留白，乍看彷彿花布被裱貼於其上【圖 9】。然而，邊緣的留白卻暗示其作為一顆枕頭的輪廓，藝術家某種程度上「忠實地」(literally) 將其所見繪製下來。林明弘特別強調手繪操作，早期小畫幅作品大都親自實踐，後來大規模作品則發

展出團隊模式；但弔詭的是，這手繪動作是如此「中性」，以至於令人感覺不出描繪者的個性。若此近乎機械的、工業的技術操作令某些觀者感到不安的話，那肯定是個誤會。藝術家使作品不再有特定的觀者，而藝術家／觀者之間的古老線性連結也得以開放給更多元的詮釋進入；作者是誰再也不重要。

除了關於藝術家的缺席以及繪畫的問題之外，「室內」一展更重要的是開啓了家與空間議題的探索，貫徹在其日後的創作中。

三、個展「共生共存 37 日」(1998)

1998 年的「共生共存 37 日」個展，真正的花布枕頭（坐墊）才出現，與現場幾幅以編號作序的《枕頭》系列油畫形成有趣的對比。展場大廳中央放置一方型榻榻米床，上頭隨意擺放數顆花布縫製的枕頭，而牆上則掛著《枕頭》系列的油畫【圖 15】。論者經常將其視為實物與符號的對比，其理由不外乎：林明弘處理藝術品的手法確實具有很強的符號操作，尤其當實物與作品同置於「枕頭」的指稱時。³⁵實際可觸、可靠、可躺臥的枕頭，與繪於畫布上的枕頭，爭相地吸引觀者的投注，觀者的目光與精神投射，來回與此兩者之際。這視覺的翻轉，湯皇珍生動地描述道：「圖畫在一翻轉的瞬間很奇怪的成為屁股下的墊子」（湯皇珍 2001：33）；因此觀者的視覺不會停止運動，只要眼睛睜開著，就會不斷地翻轉於實物／油畫、牆上／屁股下、可視／可觸之間。



【圖 15】

林明弘，「共生共存 37 日」展場現場，1998。

³⁵ 例如湯皇珍將牆上所掛的枕頭油畫視為實際枕頭一五一十的「花樣型錄」（2001：32）。

再次地，藝術家將公共空間轉換為半私密、半開放的空間，歡迎觀者將其視為臥房，提供的枕頭將助其一覺好眠。藝術家親身示範「如何睡覺」：在展場的另一層樓，林明弘錄製了一段兩小時長的影帶，展示其真實的睡夢表演；展出期間的一場座談會中，藝術家真正地現場表演「睡了又醒」的戲碼。³⁶

其他諸如《庭園》(1998)【圖 16】、*Palais de Tokyo 22.01-22.08.2002* (2002)【圖 17】，以及 *Complimentary* (1999)、*Kiasma Day Bed* (2001) 與 *Lisboa, Cama de Dia* (2003)【圖 18】等展場中，也都設置有休憩設備，鼓勵、誘引觀者使用，休憩儼然成為其作品特色之一。在此類展場中，睡覺不僅為一種動作，其意義在於「公開」睡覺；而誠如湯氏所言，觀者也「公然地偷看」(湯皇珍 2001: 33)。試想，大庭廣眾下，睡者想必時時警戒著；亦即，其經常處於半睡半醒之際。此半睡半醒，侯瀚如將其形容為半夢半醒，觀者將可能在此恍惚狀態中覺得現實難以掌握，或難以述說清楚的「真實」——主體性 (Hou 2001: n. page)。



【圖 16】

林明弘，《庭園》(*Garden*)，1998，抱枕、桌子、風景、文件、乳膠漆，尺寸依空間設置，法國巴黎：畢松農莊。



【圖 17】

林明弘，《Palais de Tokyo 22.01-22.08.2002》，2002，emulsion on wood, 91' x 29'3", Palais de Tokyo, Paris, France. °

³⁶ 關於座談會的真實睡覺表演，參見 (湯皇珍 2001: 32-33)。



【圖 18】

左：林明弘，*Kiasma Day Bed*，2001，抱枕、榻榻米、木板（以下皆同），360x360x45 公分，奇亞斯瑪藝術館，芬蘭赫爾辛基。右上：林明弘，*Lisboa, Cama de Dia*，2003，240x240x39 公分，葡萄牙里斯本。右下：林明弘，*Complimentary*，1999，273x273x49 公分，福岡亞洲美術館，日本福岡。

「共生共存」除了延續空間的探索，睡覺的行為藝術亦將「表演」帶入其脈絡中，此後其作品經常需要「演員」——時而藝術家本人，時而觀者【圖 19】。



【圖 19】

林明弘，「共生共存 37 日」展覽錄像記錄，1998。

而此展原只有英文標題「complimentary」，該展畫冊編輯劉美玲於序文(1998)中提到，其與林明弘爲了中文標題討論許久，決定取其爲「互補」之意：與觀眾的互補，以及與空間的互補等（未標頁數）。因此中文題名爲「共生共存」，而標題「37 日」則是由於林明弘將每日展覽開放的 7.5 小時均分作爲展期的 37 日，且以每 12 分鐘計爲一日，並於每日不同的時段，以固定的角度，透過攝影紀錄展場狀態，包括觀眾與展場的互動、光線的變化，甚至可以推想藝術家本人或許也曾入鏡參與演出（劉美玲 1998：未標頁數）。錄影「紀錄」某種程度上可作爲一種「監視」（surveillance）；不是只有觀者在看藝術家（品），藝術家也看著觀

者。此種固定且隱藏視角的監看模式，若暫時別聯想到傅柯的「全景敞視」（panopticism），我們也可能聯想至過往統治西方藝術表現之「（單點）透視」（perspective）法。日光的投射向度決定誰看誰？誰能夠看誰？誰應該被看？等問題。在林明弘展場中，藝術家刻意地使觀者的目光喪失權力，使觀者僅止於「流覽」而非注視；而自己則隱匿於幕後監看觀者。³⁷意即，即使其展場設備一再地要求觀者放鬆、自然地使用他所提供的私家設備；然而，一但觀者按部就班地，依照藝術家的指示要求時，即不自覺地陷入藝術家的觀看權力領域。

依此而言，林明弘作品中之藝術家與觀者，經常處於潛在、隱匿的相互衝突中：在於「觀看」權力的協商；在看與被看的轉換中，權力也不斷地被置換。林明弘作品所依賴者即為此衝突、協商特質；因此，使用中文「共生共存」來指稱原文「complimentary」或許表達出其衝突又矛盾的特質：彼此互相抵抗，卻又必須共存。就削弱權力的程度而言，「共生共存 37 日」將觀者的主體力量降至相對較低的程度，觀者與藝術家真的彼此「共生共存」了 37 日？還是藝術家戲耍了觀者 37 日？

第二節、個人風格的確立——花布的美學

一、聯展「君自故鄉來」：《家》（1998）

1998 年於竹圍工作室展出的《家》（*House*）【圖 20】，林明弘首次將花布圖樣放大呈現。放大後的花布，大面積地繪於牆面隔板上，佔據了該建物四面牆中的一面，具有很強的視覺張力。「室內」將位於房子內的私傢擺設移置公共空間，而《家》則是創造一個位於室外的，無論在符號或譬喻上，都指涉真實的「家」。雖然這《家》某方面而言仍舊處於室內，且飾有花布圖樣的牆面，近似於將壁紙裱貼於牆壁，卻因為其過於巨大，相對觀者而言因此退後成為背景。據林明弘（2008）自述，當時許多人在這片花布牆前攝影留念；巨大鮮豔的花布，彷彿成

³⁷ 如果贊成目光投射具有某種程度上的暴力與佔有，那麼攝影的「單眼鏡頭」則可以被擬想成權力集中的規訓機器。

為舊時攝影棚內的豔俗佈景。



【圖 20】

林明弘，《家》(*House*)，1998，牆繪、乳膠漆，900x500 公分，竹圍工作室，台灣台北。國立台灣美術館收藏。

從展出形式來看，藝術家選擇了整個廠房中最具「家」象徵形式（此指屋頂）的位置，改變了空間的認知與使用。空間的轉化一直是林明弘所發展的軸線之一，只是在此之前的展覽中，改變空間的方式是「置入」異常物件，經常是規模不大的日常物品、與展場空間氛圍相衝突的事物。《家》則是企圖直接改變空間，透過規模較大的、滿佈的放大花布，將空間包裹、裱貼、連結，甚至是自行創製一個非源生於展覽空間的「空間」。

《家》以英文題稱 *house* 發表，而中文「家」也可譯作 *home*。筆者以為，*house* 與 *home* 之間的辯證或許是理解林明弘作品的路徑之一。事實上，就一般的用法而言，其二者的解釋幾乎毫無區別。若真要細究，*house* 通常用來指具體的家，例如家的客觀形構，包括位置、形式，以及構造等；而 *home* 則經常涵蓋家庭、家族等較為抽象的主觀形構，包括情感、血緣，以及生活等。然而，從《家》的展出形式及其選定的位置來看，做為一種建築物的具體指稱之 *house* 更能表達其創作理念——一種客觀的外在表徵之象徵物。

有鑑於中英文使用上的難以對應，筆者認為，或許將林明弘的《家》以「家屋」(*home-house*) 理解更能掌握其中心題旨。筆者此謂之「家屋」，即包含「家居」與「房舍」的概念。家居，在林明弘脈絡中，主要指家庭生活，即如其「室內」所探討之與住者間的情感交流與養成，依賴的是透過日常身體的接觸，以及物品的使用等；而房舍則提供此家居生活等以依靠的外在條件，可以是地位、權

力、資源的表徵。因此，家居所指涉的應為一種恆常不變的情感依歸；而房舍則是短暫的、搬遷的住所，因時因地而有所不同。藝術家或許體悟到「家」的獨一無二與不可複製，才轉而建構易地而處的「房舍」（另一種家）；而《家（屋）》（home-house）的雙關指涉可能暗示了藝術家之「離散」（diaspora）經驗——關於家的「不適其所」（out of place）。

除了首次嘗試放大花布，《家》也確立了一項自「室內」以來與其切身攸關的議題，即關於「家」的議題。藝術家在此所使用的形式語彙，以及其創作意圖相當明顯地指涉了家的想像；因此，重點或許在於此作品的功能作用：誰的「家」？如果是藝術家的家，那麼此家是其情感遙想的依歸，抑或確認主體認同的交流場合？如果是為了觀者所打造的，觀者在此「家」中被期待做什麼？問題產出之原因，在於空間激烈地被置換；亮潔純淨的花布，在廢棄的舊廠房中顯得怪異突兀，但也迫使觀者不得忽略它。

二、個展「這裡」（1999）

自《家》一展將花布圖紋放大數倍之後，隔年其於伊通公園舉辦「這裡」個展【圖 21】，其中不再擺放地毯，而改以放大後的花布圖紋遍佈於展場的地板上。根據黃海鳴的描述，遍佈地板的花樣展出於三樓，二樓展場尚有另件裝置作品《無題！抽根菸》（簡稱《抽根菸》）【圖 22】。在三樓靠近辦公室的房間裡，藝術家展出了《房子》的設計草圖，也包括「這裡」的設計圖（黃海鳴 1999：354）。



【圖 21】

林明弘，*IT Park 31.07-21.08.1999*，1999，
乳膠漆、地板，430x1037 公分，伊通公園，
台灣台北。



【圖 22】

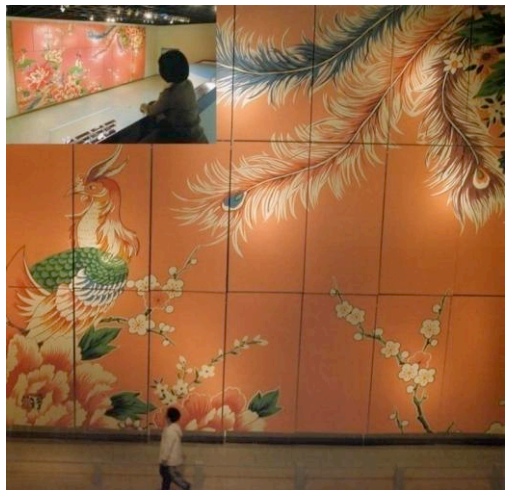
林明弘，*Untitled Cigarette Break*，1999，乳膠漆、木板，裝置：尺寸依空間設置，伊通公園，台灣台北。

放大的紫色調花布圖樣，以展場為名，題為《伊通》。與地毯不同的是，行走於其上並不需要如室外進入室內所做的換穿拖鞋等轉換動作，或是踏上私有領域時所需的禮儀等。地毯有著強烈的儀式性，而此地板缺乏這樣的儀式性；重要的是，你不得不踏上它。誠如藝術家陳慧嶠（1964-）所言，穿越那片花樣時，「總是膽顫心驚地大步掠過，踩在上面老有種冒犯作品的感覺」（2002）。事實上，裝飾效果強烈的花布圖樣所帶來的視覺愉悅性，正是弔詭地與踐踏藝術品的快感同時並存；而且是藝術家逼你這麼做的。

以所在場所及位置命名的手法，自此屢次出現在其作品名稱上，爾後更加入展出的起迄時間。表面上是典型的特定場域（site-specific）作品，只是從創作脈絡來看，其作品意義並不被限制在特定的時間與地點；時間與地點之標識，尙有更深一層的意義：關涉到主客體間的時空辯證。所謂嚴格定義的特定場域作品，是指僅於所特定的時間與空間中才具有意義，一但離開或是展覽結束之後，作品基本上就不存在了。反觀其大部分的創作，幾乎都不是直接描繪在牆面與地面上，而是繪於木板，組裝之後才安置定位於牆或地面上；其作品，大部分皆可再生，透過策展人或是典藏單位的重新演繹與詮釋，再次成為另外一個時間與地點的作品。³⁸例如 2002 年「世界有多大？」一展中，策展人徐文瑞將林明弘於 2000 年台北雙年展所展出的大型牡丹花鳥花布圖樣重新配置，取其中部分組裝且懸掛

³⁸ 雖然大部分情況中，展場空間或其他現實因素，不容許藝術家直接使用乳膠漆彩繪於其所欲佈置的空間。但不能否認的是，此展出形式也反映了其作品被典藏、再展出的需求，因此其裝置是否為「特定場域」作品，亦為筆者於後續章節所欲討論之問題，請詳見本文第四章。

在高美館展場中【圖 23】。



【圖 23】

林明弘，〈台北市立美術館
09.09.2000-07.01.2001〉於「世界有多大？」(2002)
展出現場，高雄市立美術館，台灣高雄。

《抽根菸》【圖 22】一作則是將花布做成椅套，林明弘將兩張由柯比意（Le Corbusier, 1887-1965）所設計之 LC-2 扶手椅其中的軟墊，置換成其所設計的花布軟墊（見圖）。兩張椅子中間擺放一金屬製長筒型菸灰台，展場空間中另懸有五幅與其花布圖樣相仿的油畫作品，其中兩幅掛於兩張椅子背後牆面。繁複鮮豔之裝飾圖飾正是柯比意所欲除去的；林明弘顯然在衝撞這位現代主義大師。業經花布改造的現代主義經典，與牆上花布油畫的關係，據其自述表示為：「對我而言，這柯比意的 LC-2 椅完美地反映了我正展示其中的這個展覽空間的白色方塊。這椅子變成這房間的比例模型。牆上的畫被縮放為介於椅子與房間之間

（2005：62）。」由此則帶出其所預想之，空間的融合：使椅子、油畫、展覽廳合成一體。而其中的觀者也藉由「抽菸」——藝術家用來暗喻人的呼吸——的動作而與展廳合成一氣；「椅子描述了房間，牆壁變成我們身體的一件衣服」（Lin 2005：62）。

充滿花布的展場，挑釁意味濃厚；然而，藝術家此時卻邀請觀者坐下，「抽根菸吧！」衝突間的中介、暫停、休憩，成為其與空間、歷史文化進行「調停」的最佳工具，有時這中介是作品，有時是觀者，更有時候是藝術家本人。「家具」此後也出現在 2003 年的 *Spring 2003*【圖 24】展中，具有放鬆、親近等軟調氣息

的沙發椅，在劍拔弩張的緊張空間中，扮演了相當尷尬曖昧的角色，也可從中看出藝術家所玩弄的黑色幽默。³⁹



【圖 24】

林明弘，*Spring 2003*，2003，家具、乳膠漆、木板，
1000x588 公分，摩洛哥展覽廳，義大利米蘭。

三、台北雙年展：「無法無天」——

《台北市立美術館 09.09.2000-07.01.2001》⁴⁰（2000）

2000 年前後，林明弘屢次受邀至海外參展或舉辦個展，其中聯展包括「你說我聽」（1998，法國巴黎）、「複數元的視野」（1999，中國北京）、首屆福岡三年展「交流：希望之路」（1999，日本福岡）、國際藝術家工作營「KHOJ」（1999，印度莫地納加爾）等，另外尚有「藝術風格.com」（2000，法國巴黎）個展。林明弘於國際藝壇能見度越來越高，因此 2000 年之後開始征戰世界各地，包括丹麥、奧地利、澳洲、土耳其等地。其中，又以法國為其主要根據地，除了林明弘於 2002 年取得於巴黎 Cité Internationale des Arts 駐村機會外（未載作者 2009a，：37）；一般認為，林明弘國際知名度的展開與 2000 年國際策展人尙斯的來台，以及隨後的引介有密切關係（未載作者 2009a，：59）。

2000 年台北雙年展由雙策展人共同策劃，除了尙斯之外，尚有本地協同策

³⁹ 筆者此謂之劍拔弩張之詮釋，主要來自於該展地毯中所繪製的軍事武器圖樣，詳見本章第三節關於 *Spring 2003*（2004）的說明。

⁴⁰ 標示此類作品展出時間、地點的命名形式，各書呈現紛異。為免冗長，筆者將統一以 dd.mm.yyyy 標誌展出時間，地點則置於前。並將只標註其展出地點之簡稱，例如《北美館》（2000）。

展人徐文瑞。主題設為「無法無天」，主要是追求一種開放的、沒有邊際的對話，企求觀者與展覽空間、作品展開互動（Sans 2002：12）。林明弘於北美館一樓大廳鋪設了巨大的牡丹鳳凰花布圖紋【圖 25】，規模之大令人驚豔；此後鋪天蓋地的手法則陸續出現在荷蘭海牙市政廳【圖 26】、德國柏林文化館【圖 27】、上海滬申畫廊【圖 28】、紐約 PS1 當代藝術中心【圖 29】等地。



【圖 25】

林明弘，《台北美術館 09.09.2000-07.01.2001》於 2000 年台北雙年展「無法無天」展覽現場，2000，尺寸、材料未知，台北市立美術館，台灣台北。



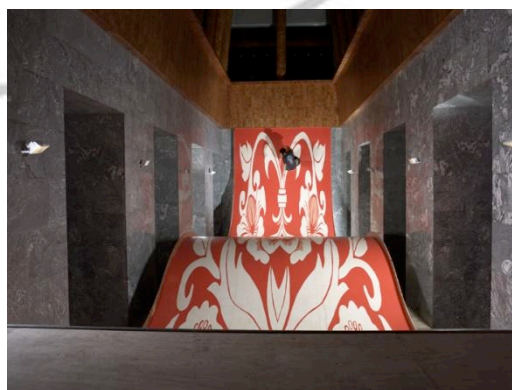
【圖 26】

林明弘，《Atrium Stadhuis Den Haag 12.07-08.09.2002》，2002，乳膠漆、木板，5000x2500 公分，海牙市政廳，荷蘭海牙。



【圖 27】

林明弘，《Haus der Kulturen der Welt 17.03-15.05.2005》，2005，尺寸、材料未知，柏林世界文化館，德國柏林。



【圖 28】

林明弘，《Three on the Bund 29.09-15.11.2004》，2004，乳膠漆、木板，1500x359x400 公分，滬申畫廊，中國上海。



【圖 29】

林明弘，*Grind*，2004，乳膠漆、木板，裝置，PS1
當代藝術中心，美國紐約州長島。

巨大花布將觀者納入其中，觀者一旦進入其中，空間觀感將大為不同。其中最大的差異可能是，不知道身於何處；即使知道處於一件作品之中，但卻沒辦法辨識出自己的「位置」(location)——與空間、其他觀者的關係。目光沿著被刻意抹除疆界、去頭去尾的花布圖紋移動，將隨著花紋而螺旋、放射、轉動，與蔓延，最終觀者將失望地將目光移向自身；因為，空間不再是立體的，深度空間最重要的「水平線」被掩沒在花布圖紋的無垠蔓延中。

無頭尾、無焦點的巨大花布，亦顯示其創作的重要命題之一——「去中心化」(decentralize)。多元混雜已是當代社會某種相當強勢且理所當然的特質之一，也是「無法無天」的展覽訴求。其中，策展人用「無疆界 (boundless) 天空」喻指全球化之後，全球居民所身處共享的，「持續地改變、消褪、換位的寬廣銀幕」(Sans 2002：14)。並且說到，在此屏幕中，沒有開始，也沒有結束；林明弘此件題為《台北市立美術館 09.09.2000-07.01.2001》【圖 25】的作品，名副其實地擲中策展核心。林明弘花布提供了策展人所謂的，「邀請 (藝術家與觀者) 共享經驗的平台」(Sans 2002：12)，尤其是觀者將其私密經驗與情感，帶來屬於公共空間的美術館，與其他觀者、美術館、藝術家等進行交流。

四、聯展「輕且重的震撼」——《台北當代藝術館 27.05-26.08.2001》⁴¹ (2001)

繼 2000 年台北雙年展之後，林明弘持續使用花布試圖改變空間的氛圍與使用關係。2001 年林明弘受邀參與由賴瑛瑛 (1959-) 策劃的台北當代藝術館開館展——「輕且重的震撼」，爲了符合策展人的要求 (其實也是林明弘長期以來所關心的議題)：關於「溝通」的概念，林明弘選擇在介於一樓與二樓的樓梯間創作【圖 30】；他發現：「一二樓之間的樓梯是很特別的一個地方……介於兩個樓層空間中的『溝通』地帶」(林明弘 2001：106)。藉由「通道」所含有的寓意：同時是「穿越」與「連結」，將平時微不足道的、短暫的、過渡的，甚至是附屬的空間，轉化成某種程度上具有主導意味的作品；再次地強迫你使用，並且注視它。

【圖 30】

左圖：林明弘，《台北當代藝術館 27.05-26.08.2001》，2001，展出於「輕且重的震撼」現場，乳膠漆、牆，1400x400 公分，台北當代藝術館。劉慶堂 攝。右圖：局部一景。



藝術作品於展覽場所公開展出，當然意味著所有觀者共同享有；然而，共同「使用」藝術作品的經驗，則非所有創作者所欲求者。觀者在此樓梯迴轉之際，與作品及其他同時使用這樓梯的觀者，彼此遭遇，共享感官經驗。其作品乍看之下宛如壁紙，尤其是藝術家特意地避開窗戶，以及其他原本懸掛在牆面上的所有

⁴¹ 簡稱《當代館》(2001)。

東西，滑順地裱貼於其上；悄悄地，同時又是大膽地轉換了空間氛圍，或者說「軟化」了原本堅硬、具稜角的硬體空間。

第三節、藝術邊界的消融——商業、生活，或藝術？

一、*Spring 2003* (2003-2004)

2003 年林明弘首度與所謂純藝術（包含建築與雕塑）以外的領域相結合，跨足了時尚居家設計業。藝術家將花布使用在摩洛哥所設計或生產的椅子上，另外主要配合布置了一件類似紡織地毯的彩繪地板，其上分布著九張大小不一的花布椅，以及桌几、瓶花，與立燈等家居裝置【圖 24】。此作首次於義大利米蘭家具展展出，而後於 2004 年在巴黎東京宮（簡稱「東京宮」）與聖路易當代藝術館（簡稱「聖路易當代館」）展出，除了傢俱的使用，展覽現場還佈有以壁紙形式出現的花布牆，中間鑲有三面連身鏡【圖 31】。經由此展，林明弘也發展出另件於蘇富比拍賣場現身的作品《傳說》（*Story Teller*, 2005）【圖 32】。



【圖 31】

林明弘，*Spring 2003*，2004，家具、乳膠漆、木板，1000x588 公分，於聖路易當代美術館展出一景。Photo by Jay Fram。



【圖 32】

林明弘，《傳說》（*Story Teller*），2005，家具、乳膠漆、木板，488x500 公分，日本東京：森美術館。

此件作品一旦離開了其所源生的米蘭家俱展，來到其他展廳之後，簡直令人難以想像這是一項藝術作品。觀者如同參觀傢俱店般，觸摸其質感、親身試坐，透過冥想與身體的移動，私人空間與公共空間在此相遇。其中所憑藉者，是為觀

者身體。

然而，在放鬆、無所思的空間氛圍中，倏地往地毯一瞥，詭譎感將油然而生。地毯所描繪的是一些現代戰爭之精良武器，包括機槍、坦克、手榴彈等。然而，由於其粉色調與整個空間並無太大的突兀性（且其位於地面），衝突感並非顯而易見；戰爭抑或和平？回到其創作原委來看，藝術家表示這件作品是為了回應發生於阿富汗的戰爭，象徵其作品以另一種形式攻佔了展覽空間；菲茲格宏稱其為和平的佔領：「與激進主義份子完全不同，林明弘傳達衝突的策略更傾向於和平主義者的行動方式。林明弘的命題邀請一個和平的儀式性交換，當他要求我們去休息、小睡，與自省時」（Fitzgerald 2004：16）。

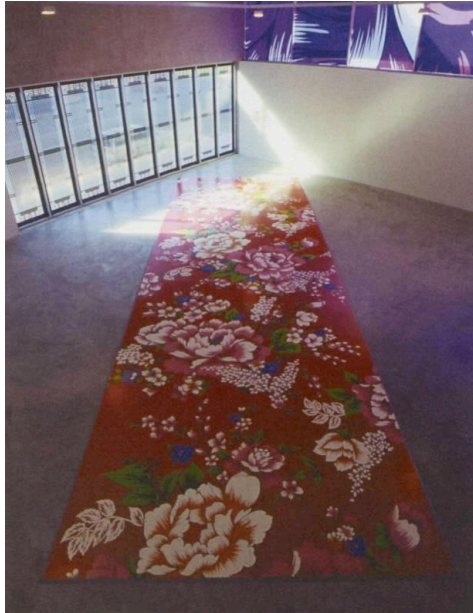
二、個展「無論病痛或健康」(*In Sickness and In Health*) 與「廣告牌」(Billboard) (2004)

「無論病痛或健康」(*In Sickness and In Health*)⁴²【圖 33】(簡稱為「病痛或健康」)與 *Spring 2003* 於 2004 年同時展出，展覽大致以聖路易當代館為中心，且林明弘為此次展覽作一「廣告牌」(Billboard)【圖 34】以 T 壩形式呈現。「廣告牌」名副其實地就是一個廣告，上頭印有聖路易當代館的網址。「病痛或健康」所在展場為方形空間，大紅花布地板以對角線斜互於展場，花布地板一頭往窗戶延伸而去，戶外光源透過彩繪玻璃窗（林明弘用語為 *stained glass windows*；⁴³透過圖片可以清楚知道是貼上，而非描繪）而瀉入室內。⁴⁴

⁴² “In sickness and in health”為西式婚禮中，男女雙方交換戒指時所說誓詞，就台灣一般用法而言，即諸如「無論病痛或健康，你／妳都將對伴侶不離不棄嗎？」這樣的問題，因此將其譯為「無論病痛或健康」。

⁴³ 根據菲茲格宏（2004），此語出自 *Sickness and Health* 之企劃書（9）。

⁴⁴ 林明弘亦曾在維也納專案空間展【圖 35】中以彩繪玻璃的形式，將花布圖樣裱貼在落地窗上。



【圖 33】

林明弘，*In Sickness and in Health* 展場一景，2004，乳膠漆、木板，尺寸未知，聖路易當代美術館。

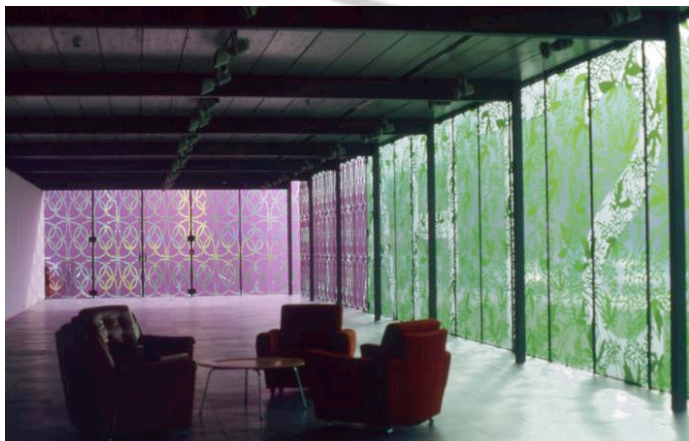
Photo by Jay Fram。



【圖 34】

林明弘，Billboard，2004，廣告牌，尺寸未知，聖路易當代美術館。Photo by Andrea Green。

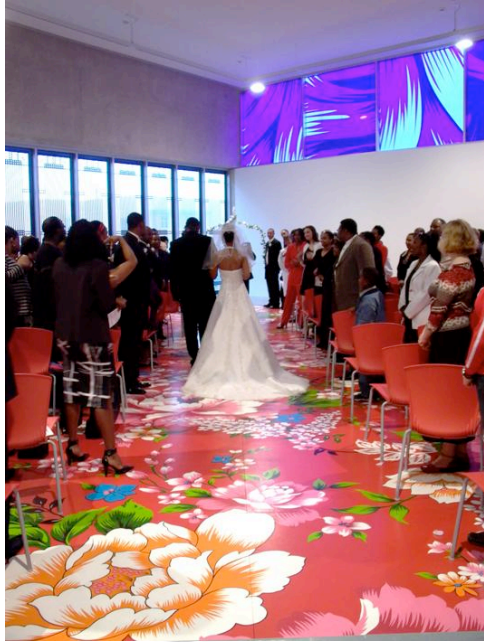
聖路易當代館過去曾開放出租給某些特別的節慶或事件，其中或許有婚禮的舉辦，因而激引了林明弘辦一場貨真價實的婚禮【圖 36】（Fitzgerald 2004：9）。⁴⁵展廳【圖 33】的佈置即仿效於舉行婚禮的教堂，透過對角線的大紅地板，將方形的展廳轉變成菱形，暗喻著西方教堂的十字方位。大紅地板理所當然為紅毯的象徵，新人由較陰暗的角落走向透著彩色光線的一方，對比於教堂的意味不證自明。



【圖 35】

林明弘，*Kunsthalle Wien Project Space 20.04-29.05.2005*，2005，裝置，奧地利維也納：維也納美術館。

⁴⁵ 根據上下文語意推斷，過去該館也曾舉辦過的婚禮應該是特別活動，而非「真正」的婚禮。菲茲格宏（2004）指出，林明弘發想於此，因而想精心安排一場真正的婚禮（9）。



【圖 36】

林明弘，*In Sickness and in Health* 展場一景，2004，乳膠漆、木板、8 張 42.5x85 英吋的 Lambda Duraclear 展示材料的圖片、9 張 41x144 英吋的 Lambda Duraclear 展示材料的圖片、2 幅 20x30 英吋的裝裱照片，美國密蘇里州聖路易：聖路易當代藝術館。

婚禮，既是常民活動，卻又帶有神聖色彩。正如此展覽所訴求的，在純潔的白色方塊中，引入俗民的活動；神聖與世俗的衝突不斷上演。菲茲格宏認為展場彩繪玻璃引入如同舞動著的光線，軟化了博物館由鋼筋水泥所構成的堅硬邊緣（Fitzgerald 2004：12）。對此，筆者不盡認同；畢竟教堂裡頭的彩色光線，實際上強化了其神聖性，而這不正是教堂設置彩繪玻璃的初衷？

三、L.V.與 *illy*⁴⁶（2006-2007）

1. L.V.（2006）

2006 年四月時，時尚精品 Louis Vuitton（簡稱 L.V.）台北中山旗艦店開幕，邀請林明弘為其設計電梯及貴賓室內外的布置。並且於中正紀念堂舉辦盛大的開幕晚會【圖 37】，請來許多藝人與名媛，邀請 VIP 級賓客與少部份媒體工作者。根據其亞洲區總裁的說法，L.V.主要欲藉由與台灣藝術家林明弘的合作，達成與在地文化的交流活動，「以將帶有藝術文化的概念牽入其中」（賴駿杰 2008：

⁴⁶ 若沒有標註雙夾注號或是英文作品的表示，意即可能沒有作品名稱，或者是於現有資料中筆者蒐尋不到確切名稱，依此類推，文後不再贅述。而關於咖啡品牌 *illy*，由於其 logo 本即為斜體小寫，本文沿用之，後文亦不另行說明。



左：【圖 37】 L.V.中山旗艦店開幕派對於中正紀念堂一景，2006。

右：【圖 38】 林明弘，*L.V. VIP Room*，2006，裝置，L.V.中山旗艦店，台灣台北。



林明弘以類棗紅色的壓紋皮質花布包裹 L.V. 旗艦店內部的電梯，除了地板以紅色塗繪之外，電梯內部左右兩側與上方都包有皮質花布【圖 38】。隨著電梯而上直達貴賓室所在的樓層之後，電梯門一開，眼前景觀將大為不同。電梯口外側通往貴賓室的迴廊同樣也佈滿了花布，但與電梯內不同的是，外面的花布更為明亮，主要為大紅色的高彩度塗繪【圖 39】。兩廂之間的對比，頗有「柳暗花明又一村」的味道。



【圖 39】

林明弘為 L.V.中山旗艦店所作之，4 樓 VIP Room 的入場通道。楊小姐 攝。

於是，花布上的花瓣、藤枝、飄葉等圖紋，隨意地蔓延開來。身入其境，的確有種不知所措的茫然感，而這種感覺，在觀者自以為找到終點時，更為強烈。終點，抑或普羅大眾所企求之桃花源，終究還是一虛幻場域——不得其門而入。

47

以中正紀念堂作為其開幕晚會的地點，十足地表達 L.V.與在地文化交流的企圖心。中正紀念堂對於台灣有很深遠的歷史意義，過去作為威權統治的象徵，而今卻被用來進行時尚派對。此實不難理解。中正紀念堂可以說是一個衝突的場所；某層面而言可以被視為時尚霸權的 L.V.與在地文化進行協調的場域，上演全球化的熟悉戲碼：全球與在地的相互拉扯與共謀。

2. *illy* (2006-2007)

illy 自 1992 年以來，每年皆與不定量的不同藝術家合作，作為贊助藝術的行動。其目的除了展現對當代藝術的喜愛與關懷之外，主要是希望能藉由當代藝術家的美感注入日常用品——杯子，增添喝咖啡的樂趣。其中不乏某些現在仍相當熟悉的現代藝術大師們，例如羅森伯格 (Robert Rauschenberg, 1925-2008)、昆斯 (Jeff Koons, 1955-)，以及柯史士 (Joseph Kosuth, 1945-) 等。⁴⁸ 截至目前為止，*illy* 已經與超過 70 位藝術家合作，累積相當可觀的數量。⁴⁹

⁴⁷ 所謂不得其門而入，是指其貴賓室除了要達到一定消費額度的貴賓才能使用之外，一般曾經有過消費紀錄的人，也僅能於活動期間方始使用。對於一般民眾來說，那確實是個桃花源。

⁴⁸ 參見 *illy* 官網，<http://www.illy.com/wps/wcm/connect/us/illy/art/illy-art-collection/>。2008/6/18。

⁴⁹ 關於與其合作之藝術家的名單，可參考 Lucacattaneo's Website,

<http://www.lucacattaneo.net/illy/artists.html> (義大利文)。2008/6/18。以及官網有部份資料：

<http://www.illy.com/wps/wcm/connect/us/illy/art/illy-art-collection/collection-gallery/> 2008/6/18。



【圖 40】

左：林明弘為 *illy* 所設計的 cups 版咖啡杯組；右：林明弘為 *illy* 所設計的 bar 版咖啡杯組，2006。

2006 年 11 月時，林明弘與 *illy* 推出了隸屬於 *illy Art Collection* 旗下的系列商品，有兩種版本：cups 與 bar cups 【圖 40】（簡稱 bar）兩種版本。⁵⁰cups 版除了杯內底部印有 *illy Art Collection* 字樣外，其包裝也採取禮品模式，有精美的印有花布圖樣的盒裝【圖 41】。與 cups 版相反的是，bar 版的花色變化於杯身外緣，而 cups 版則在於杯碟；bar 版有四個杯碟組，cups 版則有六組。cups 版的杯組銘有簽名以及流水碼，bar 版則無，可以推想 cups 版應為限量發行。⁵¹隨後，於 2007 年時又推出了兩款不同花色設計的咖啡罐，一款粉色，另一為白色【圖 42】。⁵²



【圖 41】

林明弘為 *illy* 所設計之咖啡杯禮盒，2006。



【圖 42】

林明弘為 *illy* 設計之咖啡罐，攝於《又涼又甜》(2008)展覽現場伊通公園，賴駿杰攝。

⁵⁰ 根據 <http://home.wxs.nl/~rataplan/> 2009/2/26，雖 *illy* 與藝術家合作行之有年，但從 2006 與林明弘合作之始，將 *illy Collection* 系列改稱為 *illy Art Collection*。

⁵¹ 參考自以下網頁，<http://home.wxs.nl/~rataplan/2006LinCap.html> 與 <http://home.wxs.nl/~rataplan/2006LinEsp.html>，2008/6/18。

⁵² 參考 *illy* 官網，<http://www.illy.com/wps/wcm/connect/us/illy/art/illy-art-collection/illy-art-collection-cans/>，2008/6/18。

事實上，商業與藝術的結合確實不足為奇；商業品牌將藝術商品化之後，採限量發售的方式，彼此互利，也無可厚非。而 *illy* 贊助藝術家已行之有年，也累積了數量龐大的藝術家名單，或許可被視為另類的西方當代藝術史。由此亦可見林明弘受到西方國家認可的程度，更確立了其作為國際藝術家的位置。花布何以成為國際皆能接受的藝術語言，與其裝飾效果有很大的關聯；藝術家使用花布作為表現客體，使其範圍能從日常用品如咖啡杯，一直到足以改變巨大空間氛圍的花布裝置。

四、植村秀 (shu uemura) (2007)

植村秀與林明弘的合作模式，與其它相較之下顯得有點低調，甚至可以說相當不起眼。其共同推出了四組眼彩盤，以田形區分為底，外蓋上印有各不相同的花色【圖 43】。外蓋有很強的塑膠感，花色亦顯不出其應有的豔麗；除了美感匱乏之餘，植村秀與林明弘的結合毫無脈絡可循，或許只是一次的名人加持罷。



【圖 43】

林明弘 2007 年為植村秀彩妝品牌 20 週年所作之彩妝盤。

五、Chanel—「移動藝術」(Mobile Art): *Untitled, 2007-2008* (2008)

在林明弘實際提交與香奈兒 (Chanel) 合作的「移動藝術」之參展作品前，即於各大報章媒體先行預告，發布了台味十足的全球宣傳照。照片中的林明弘趴在檳榔攤的桌子上，後頭貼有國民黨主席吳伯雄之子吳志剛所送的春聯，整個空

間充斥著漢字，其中還包括有蠻牛飲料的海報。⁵³連上香奈兒《移動藝術》網站，可以看到其另一宣傳照，其立於檳榔攤外，且旁邊佇著綠色霓虹的廣告招牌；林明弘透過檳榔（攤）、台農、春聯、蠻牛、霓虹燈等物件，再一次地將俗艷的檳榔文化帶向國際。⁵⁴而依其後續為移動藝術館所做的裝置來看【圖 44】，檳榔攤的宣傳照並沒有預示太多關於品牌的事物，反而宣揚意味較為濃厚。



【圖 44】

林明弘，*Chanel Mobile Art*，2008，馬賽克磁磚，添馬艦，中國香港。



【圖 45】

香奈兒經典之「2.55」菱格紋包。

「移動藝術」為 *Beaux Arts Magazine*（法國時尚雜誌）總編布思托（Fabrice Bousteau）所策劃，以可拆卸式的展館至世界各地七個城市巡迴展出。⁵⁵巡遊各地除了總耗時將達兩年之久，可拆卸式的設計也將是一大工程。由知名阿拉伯裔建築師哈蒂（Zaha Hadid, 1950-）所設計的類太空飛行器的螺旋展場，內含 300 片玻璃纖維及 750 組鋼樑，每次組裝及拆卸都耗費大量人力與時間，更有人將之與水晶宮聯想一起，可見建築師的野心（方惠宗 2008：無頁數）。

此次展覽以香奈兒經典菱格紋手袋「2.55」包【圖 45】為主題，邀請來自各地的 20 名藝術家共同展出。前後以將近兩年的時間，與藝術家溝通，並且帶他

⁵³ 可參見 2008 年 2 月份的報紙。

⁵⁴ 參見香奈兒「移動藝術」官網，http://www.chanel-mobileart.com/?lang=zh-tw_a0，2008/6/18。而 http://www.cctv.com/video/cultureexpress/2008/03/cultureexpress_300_20080301_2.shtml，2009/3/31 則有小段布思托之訪談，也可一窺該展覽館內的所有作品。

⁵⁵ 由於全球經濟蕭條，香奈兒已於 2009 年 2 月宣布中止移動藝術的巡迴展出。請詳見各大報刊媒體，筆者所參閱為（方惠宗、卓怡君 2009）。

們參訪製作香奈兒手袋的工作坊。邀請藝術家們自 2.55 菱格紋手袋中汲取靈感，創作於移動展館中。⁵⁶林明弘則製作了以山茶花爲主角的地磚【圖 46】，共耗費 65000 片拼磚，拼磚以菱形排列，恰好呼應香奈兒經典的菱格紋，以及「山茶花」系列。藝術家對此表示，其非馬賽克拼貼，該靈感源自圖像於螢幕上放大後可見的「像素」（pixel）（方惠宗 2008：無頁數）。



【圖 46】

林明弘，*Chanel Mobile Art* (detail)，2008，馬賽克磁磚，添馬艦，中國香港。

林明弘經常以塗繪的方式於地面創作，但這次卻使用拼磚，除了呼應菱形格紋之外，相信也是考量展場之後的成果。其作品總與空間產生關係，當然也包括空間內的事物，更常見的是，與同展場空間內的其他藝術家發生關係。從圖中可以看到，林明弘作品與天花板上所懸掛的吊燈互相輝映，花樣地磚在燈光與音樂的烘托下，在加上藝術家所準備的沙發椅，讓展場瞬間變爲一座「lounge bar」，觀眾同樣可以像在 bar 裡頭般，放鬆身體與心靈。值得注意的是，這件作品一如往常地被裝置於入口處，事先不知情的人，可能不自覺腳底下所踩者爲藝術品。林明弘關注的依然是「空間」；此亦可能爲該展邀請他的理由之一。移動展館，不正與林明弘 2006 年於《樣品屋》【圖 47】（見下節）所提出的「帳篷」有異曲同工之妙？無論是移動的家屋，或是巡遊各地之展館，在瞬息萬變的當代社會裡，空間中的各事物間之互動，可能已達至無法想像的地步，此亦林明弘所欲探

⁵⁶ 參見「移動藝術」官網，http://www.chanel-mobileart.com/?lang=zh-tw_a0，2008/6/18。

求的課題之一。⁵⁷

第四節、身分議題的回歸——家的返想

一、北京藝術博覽會：《樣品屋》（2006）

2006年時，林明弘首先於北京藝術博覽會展出《樣品屋》，而後返台於誠品畫廊舉行個展「島嶼生活」。《樣品屋》【圖 47】為誠品畫廊（於北京藝博會）該年租下三個攤位所提交的唯一作品。林明弘於現場裝置了一個以迷彩圖紋包裹的帳篷，旁邊另放有蝴蝶椅與折疊床，同樣也以迷彩花布縫製於其上。帳篷內外，充斥著迷彩花布。帳篷暗喻了其游牧生活，一種逐藝術而居的活動；一種侵略性的移動。游牧民族往往為了水草所在而四處移動，並無自己的居所，自然也就沒有疆界概念。所到之處，與在地居民不免有所衝突。這時，帳篷就有了另外的功能，林明弘替它鋪上的迷彩花樣，提供了藝術家自我藏匿的功能。



【圖 47】

林明弘，《樣品屋》（*Model Home- Cige* 12.04-18.04.2006），2006，裝置，尺寸依空間設置，中國國際畫廊博覽會：誠品畫廊，中國北京。

迷彩花布原本將由台灣、日本、美國的花布拼組而成，不過這樣的脈絡似乎被層層堆疊的花布給消抹掉，「最後已經看不清楚是什麼了」（秦雅君 2006：275）。藝術家以此雜多混種的花布作為其禦敵，或者說——自我保護的堡壘，也可看出其所承載，以及所欲保護或對抗的歷史文化，沉重地壓在看似輕柔、無威脅感的花布上。帳篷，對於游牧民族而言，的確與我們所設想的「家」並無不

⁵⁷ 以上有關展場「描述」，皆來自於網路可搜尋到的各大媒體之報導，包括中國時報、自由時報、聯合報、時報周刊等，除非有特別引用，不詳加註明出處。關於此展之圖片，則將於文末註明圖版來源。

同之處。相反地，藝術家所下的題目《樣品屋》，卻也道出了「此家非彼家」的哀愁。

「樣品屋」作為預想草圖，僅為一理想屋舍；當觀眾進入其中，無論其室內陳設何其華麗、科技設備何等先進，最終仍得離開這個短暫的，「不是家的家」。此短暫的家屋，相對於帳篷之於游牧民族，有著天壤之別；帳篷雖然會拆卸，但仍再次被組裝，而樣品屋則永遠歸於土堆。如果未能察覺實際的帳篷與藝術家所下標題之間的辯證，將會被藝術家的迷／謎彩視覺效果所迷惑，而未能穿過表面之外。⁵⁸

二、個展「島嶼生活」（2006）

「島嶼生活」裡展出三組以壓克力顏料繪製的作品，其一為放大後的台胞證，其二為新疆地毯，最後則為西藏地毯【圖 48】。除了台胞證比例放大，另外兩組地毯皆為原比例。以生活物件創作一直是其核心命題之一；地毯，自「室內」一展後，以各種不同的形式延續發展。相對於藝術家過去的任何作品，此展嚴肅許多，將政治敏感的議題如此大喇喇地呈現，就其脈絡而言倒是頭一遭。

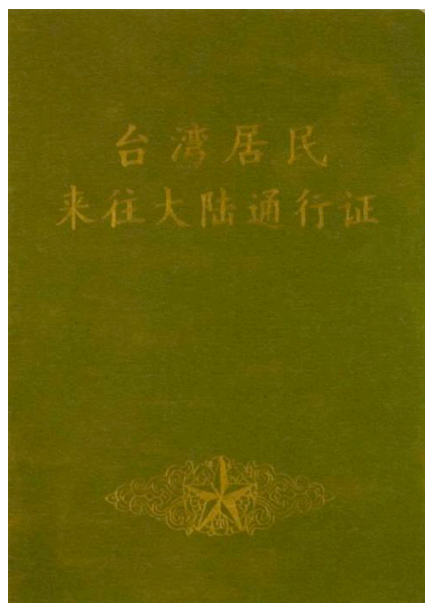


【圖 48】

林明弘，「島嶼生活」（2006）展場一景，2006，敦南誠品畫廊，台灣台北。

⁵⁸ 秦雅君（1967-）於其文中，首先使用迷與謎之間的對比，指涉其中所含有的曖昧難辨之內部質變，但並沒有對此深入說明（2006：275）。而筆者在此對於迷彩花布的陳述與討論，則與其有所差異。

展場裡台胞證以外的地毯作品，也被編上數字；筆者推想，該數字編碼，或許仿效了台胞證證號，暗示地毯作為一種身份象徵的作用。藝術家使用薄刷與滴流的技法，特意將畫面處理的不是那麼堅實，彷彿有感而發地透露出：身份問題並不如同一張文件所擁有的那麼透徹即明【圖 49】。



【圖 49】

林明弘，138-6954-2123，2006，173x122 公分，壓克力顏料、畫布。

另外兩組地毯的懸掛方式並無明確的上下方位，隨意地被擱置在牆面上，觀者可從不同角度觀看，如同踩在地面上的地毯；去中心的意味不言即明。至於遠在新疆與西藏的花色地毯，又能反映出什麼作者想說的話？其展覽名稱或許可提供線索，關於「島嶼」的生活。

島嶼，指的是小於「洲」的陸地，四面環海的稱為海島，一端與陸地連結的則稱為半島。島嶼經常被視為大陸與大陸間的樞紐，或者通道。因此，將島嶼聯想為一「中介」實無可厚非；而島嶼作為中介，也經常是民族遷徙的中介點，甚至有時是新生、重新落腳的所在地。台灣、新疆、西藏等地，皆位於所謂邊陲地帶（對應某個中心）。新疆與西藏，是另一種在內地上的「島嶼」，也都在歷史—地理上扮演了樞紐的位置；既與中心隔絕，卻又有所相連。⁵⁹

⁵⁹ 關於「島嶼生活」的深入探討，以及島嶼的隱喻，煩請參考本文第五章最末節。

三、個展「我是太陽」(2009)

2009年4月林明弘為誠品畫廊開幕展作了一檔近似回顧展的大型個展，其中展出過去包括「共生共存」(1998)影像記錄、於2007上海藝術博覽會展出之 *Untitled*【圖 50】，過去曾使用在 *Kiasma Day Bed* (2001)【圖 51】中的條紋花布圖樣，以及甫結束於同年東京展覽之藍色花布《無題》【圖 52】等，都以不同形式再次出現於此展場。而此次新作則有《我是太陽》【圖 53】，與挪用自台灣教育體制中令人熟悉的「國語作業簿」之 *Untitled*【圖 54】系列，其左右顛倒、塗刷滴流的表現手法，簡明地道出關於主體認同的模糊未明；很容易令人聯想至其過去於「島嶼生活」(2006)中展出之「台胞證」的表現手法。



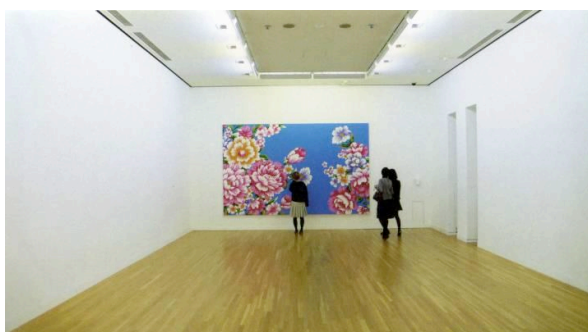
【圖 50】

林明弘, *Untitled*, 2007, 乳膠漆、畫布, 上海藝術博覽會, 國際當代藝術展: 誠品畫廊, 中國上海。



【圖 51】

林明弘, *Kiasma Day Bed*(detail), 2001, 乳膠漆、木板, 360x360x45 公分, 奇亞斯瑪藝術館, 荷蘭赫爾辛基。



【圖 52】、

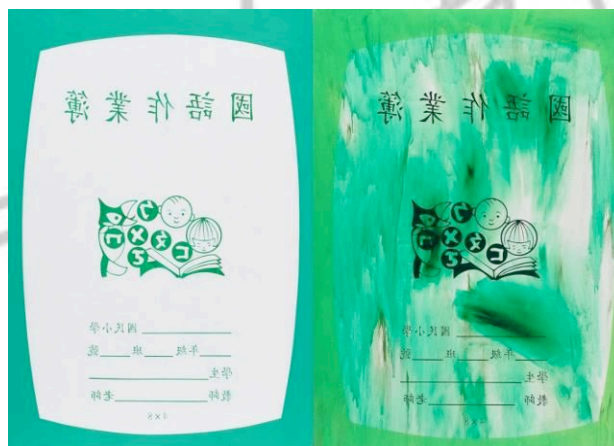
上：林明弘，「無題」，2009，壓克力、畫布，尺寸、展出地點未知，東京。

下：林明弘，(由左至右) 015, 017, 004(原為五拼聯)，2009，壓克力、畫布，200x200公分/件，信義誠品畫廊，台灣台北。



【圖 53】

林明弘，《我是太陽》，2009，壓克力顏料、畫布，200 x 200 公分，信義誠品畫廊，台灣台北。



【圖 54】

林明弘，*Untitled* (兩件作品題稱皆同)，2009，壓克力顏料、畫布，200 x 140 公分，信義誠品畫廊，台灣台北。圖右之塗刷版未於現場展出，僅列於誠品畫廊網站。



【圖 55】

林明弘，〈21.2.1972
覆摺計畫〉，
04.04-04.12.2009，裝
置，信義誠品藝術書
店，台灣台北。

此次展覽企劃中最引人注目的，不外是其於誠品信義店藝術書區之《21.2.1972 覆摺計畫》【圖 55】，林明弘以其著名的「牡丹鳳凰花布」圖樣作為書皮，將藝術書區所有書籍包覆後，開放給現場消費者購買；觀者必須將書打開翻閱後方能得知該書「題稱」為何，以及其「內容」為何。而關於展覽題稱中「太陽」的由來，根據其自述（2009），發想於霧峰林家所位於之台中的名產「太陽餅」，除了台中之於林明弘的意義外，最主要是關於「太陽餅」商標的正統之爭。吾人皆熟知台中各地（甚或全台各大休息站）充斥著標榜為正統老店「太陽堂」的餅舖，個個皆宣稱自己為創始者，而此一情形卻也逐漸被默認與接受，此「重複」現象呼應至林明弘創作特色之一：「既重複又獨特」的身分認同（林明弘 2009：8）。而太陽餅也漸成為台灣特產，作為官員出訪時的伴手禮之一。林明弘於此構想出「我是太陽」題稱，其將英文「I am the sun」擬音為「I am your son」，暗示「太陽堂」的名字傳承，似乎也再現其關於身分認同的血脈相承；因此，林明弘意圖宣稱的或許是：「我是你的兒子」，是台灣之子的政治宣稱（林明弘 2009：8）。除此之外，林明弘更配合書店活動設計了一款太陽餅之外盒包裝【圖 56】，裡頭置有真正可食之太陽餅；再次傳遞其關於文化認同之信念：「文化是吃進去的」（林明弘 2009：8）。



【圖 56】

林明弘 2009 年隨個展推出之「太陽餅」外裝設計，其作為贈品配和誠品書店之活動。賴駿杰 攝。

結語

本章針對林明弘自 1994 年以來的創作脈絡作一概要式整理，除了企圖掌握其創作觀念的演變之外，主要目的為提出問題，不在於解決問題。根據前文，筆者依據其創作觀的轉變，以及其內容特質的差異，作出四條軸線脈絡的論述：一、創作觀的早期形塑；二、個人風格的確立；三、藝術邊界的消融；四、身分議題的回歸。此四軸線之所以不稱為四階段，意即其並非以時間序列作為發展脈絡的直接依據。

早期林明弘作品主要探求一種「間際關係」：比如人與人之間的關係、人與土地的關係、人與家庭的關係……等。⁶⁰這種對於關係的追索，主要來自於一種不確定感；因為不確定，所以追問。他問的或許是，台灣對我而言究竟是什麼？也可能是，我對其他人而言我是台灣人嗎？諸如此類的問題。事實上，有些問題表面上是清楚而不必被說明的，但是文化差異與生活慣習的不同，以及在長久時間的裂隙之間，那條隱隱連接的線，是否還為其所抓取？或許其索求的正是那條隱而不顯的線。

從《家》(1998)、「這裡」(1999)，到《北美館》(2000)與《當代館》(2001)，林明弘逐漸確立其個人創作風格，也開展了幾條脈絡。其中有關於「家」、「溝通」、

⁶⁰ 有論者 (Tan 2007; 王嘉驥 2006) 引用西方藝評家布希歐之「關係美學」指稱林明弘的作品 (針對「島嶼生活」一展)，然，筆者認為即使不論其所謂之關係美學，我們也可輕易地理解林明弘空間所處理的是介於之間的「關係」。關於「島嶼生活」，請參考本文第四及第五章；而關於王嘉驥與 Eugene Tan) 之藝評討論，請參考本文文獻探討。

「時間」、「中介」、「衝突」等重要議題；大體而言，就形式上來說可以「空間」為依歸，就理念而言，可以「主體性」的追求與認同為主軸。最終來講，這些議題的探求又可以追溯到藝術家的情感訴求：對於「家」的記憶、想像，與認同。

1998 年到 2001 年可以視為其創作脈絡的一個重要轉折；創作理念與美學形式在此時期大體確立，此後至今的發展方向不曾脫離太遠。例如 2001 年參加威尼斯雙年展台灣館的作品《時間·據點》（又名 *Prigioni 10.06-04.11.2001*）【圖 57】就可以視為《當代館》的延伸；同樣選在有窗戶的牆面裝置花布面板，且該作也同樣地在普里奇奧尼宮（Palazzo delle Prigioni）⁶¹裡扮演起「構聯」的角色——與其他參展藝術家以及空間展開協商。



【圖 57】
林明弘，*Prigioni*
10.06-04.11.2001, 2001,
emulsion on wood, 1345 cm x
735 cm x 40 cm, Prigioni
10.06.2001 - 04.11.2001, 49th
Venice Biennial(2001), Taiwan
Pavilion, Venice, Italy.

筆者認為，此發展脈絡所確立的是，一方面為介入空間的方式：在於改變空間氛圍；另一方面也在於介入時間的方式：在於向歷史、傳統，以及在地文化之挑戰。而此二者又是彼此參照，以及相互依存。事實上，自「花布」介入之後，其創作某方面而言是在同一「系列」的發展脈絡中。因此，2001 之後，類似的形式與創作理念，一直延續至今。而其所開啓的另一條道路，則自其花布成為個人標籤，並且與商業模式結合之後開始；始於 2003 年與義大利家具品牌摩洛哥梭

⁶¹ 歷屆威尼斯雙年展台灣館的展出場所，過去是一座監獄。

⁶² 關於其作品經常與同時展覽的其他藝術家與作品進行協商與交涉的部份，在某些評論文章已經點出這面向，可參考本文的文獻探討部份，更細緻的探究將在後續章節呈現。

(Moroso) 的合作。

此脈絡之作品，以藝術邊界之模糊為主要方向，旨在拉近藝術與常民生活之間的對立。有人會質疑，L.V.或香奈兒等並非常民生活的一部份，而是菁英階級的奢靡生活。然而，在資訊流通如此迅速的年代，上流階層的活動早已透過論述、媒體等，影響了全民的生活。例如 L.V.所舉辦的派對，也已藉由媒體的大幅報導而廣為台灣人所知，被看到的不只有 L.V. monogram 之巨大投影，更令人印象深刻的是，映射在中正紀念堂上的大花布圖紋。這個過去幾年來深藏於常民生活圈中的圖紋，透過公部門的大力宣導，而逐漸成為台灣文化的象徵之一。商業或藝術？在商品化的資本主義社會裡，已非截然分明。

林明弘致力於改造原本可能與生活格格不入的空間，轉化其空間氛圍，將生活帶入其中，「病痛或健康」即為一例。如筆者之前述，林明弘空間並不企圖全然反轉，或者徹底消滅邊界；他的空間總是帶有不確定的衝突，企圖讓美感經驗在其中，與空間、觀者、藝術家，以及時間經驗等，相互來回地辯證。

身分議題雖然一直都是林明弘創作中的核心，但是 2006 年的《樣品屋》與「島嶼生活」系列，算是自其鋪天蓋地式的大型花布裝置以來，規模較為小巧的作品。而其探討議題也有重返「家」庭生活的趨勢，且較之過去而言，此軸線類型的作品明確地碰觸到身分政治的問題。《樣品屋》所提出的逐水草而居之生活樣態，誠如秦雅君、王嘉驥等所言，將之放在博覽會的脈絡裡，「相得益彰地反映了商展的臨時設置性，及其逐經濟水草而居的現實性（王嘉驥語）」（秦雅君 2006；王嘉驥 2006：210-11）。而「島嶼生活」則是敏銳地觀察到中國的政治現實，與台灣島的處境相結合；「我是太陽」則意圖將其身分問題再次地拋出與台灣文化環境作一對話。整體而言，林明弘對於環境的感受，對其創作絕非分離而毫不相干的；相反地，正因為其藝術創作如此易變，也使其作品能夠如同游牧民族般地搭建於世界各地，與各種不同的機制合作，介入各種空間，共同挖掘藝術世界的各種樣貌。

第三章 花布圖像的後設觀看

米契爾於〈後設圖像〉(1994)中引維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)的觀點一再地強調：不要去解釋圖像，而是去聆聽從我們嘴巴裡說出什麼，以及仔細思索這圖像與我們視覺經驗之間的關係。所謂從我們嘴巴裡說出的，並非意指原存於我們腦袋中的，而是將被發現於我們的身體語言、聲音語調，以及文法的變化之中(Mitchell 1994:61)。意即，圖像的意義並非全然如「字面上」(literally)⁶³所見，並非如圖像表面所指向、表徵、代表的象徵層次；意義不只存於圖像的「可見性」(visibility)，也在其「視覺性」(visuality)中。對於圖像意義的理解，於觀者與其互動之「過程」中被決定，圖像並非觀者成規思想的替代物。米契爾討論「鴨兔圖」時援引傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)提示道：必須放棄心中成見，忘記所有相關於圖像的各種支撐、補遺、逸事、傳說、寓言、修辭等，假裝我們不知道那是兔子或鴨子(假裝我們不知道花布「代表」了什麼，假裝我們不知道藝術家使用花布的故事……)；更重要的是，將我們限制在「不甚充分的『可見事實』(“visible fact”)」之語言中(1994:61)。

依此而言，花布不只是其字面上可見的「花」，也不僅為其所代表、象徵的「台灣意象」。除此之外，林明弘花布到底還再現或隱藏了什麼？當我們在觀看其花布圖像時，我們「真的」在看它嗎？我們看到的是其花布中各種逸事，還是「看見」了花布？作者創作自述以及題稱等文字說明，對我們的理解或感受，是有所增益抑或損減？本章試圖回應這些在討論其圖像時較少顧及的「基本問題」——關於其圖像自身的問題；此謂圖像「自身」，非意指「本體論」意義下的預設存在，而是返回圖像的原始居所，回到其圖像為了審視自身所自我再現的

⁶³ 「literally」除了「字面上地」之義外，尚可代表實際地、正確地等，筆者在此使用「字面上地」除了用以呼應米契爾長期所關注的圖像與文字間之關係，也用以與「實際地」相對比。事實上，字面上可以是實際的、真實的；反之，卻也往往是不真實的。筆者認為，literally 貼切地傳達了關於觀看層次的問題，而且也可與「表面地」相互辯證，這對理解林明弘花布圖像甚有關聯。

「原始場所」。⁶⁴

首先，筆者將對林明弘花布圖像的觀看層次提出哲學性理解，而後討論這些層次如何地相互作用及建構。

第一節、後設觀看的層次——如何「後設」？

一、對於層次的理解

雖然米契爾批判潘諾夫斯基圖像學之語言學靠攏，但也承襲其圖像之層次結構觀點。對米契爾而言，圖像層次大體上可分為兩個層次，彼此之間沒有嚴格的界線，而是概念層面上的區別；意即第一與第二次序。筆者認為，第一與第二次序之間並沒有階序關係，而只有觀看層次的關係。史達恩（Randolph Starn）將觀看分成三個層次，瞥視（glance）審視（measured view）、與掃視（scan）。依其說法而言，筆者此謂觀看層次，意即其所謂「繪畫所引起之觀察者的種種回應」，亦即三種「視覺注意力模式」（Starn 2002：289）。「觀看層次」並不完全等於圖像層次，而是內含於圖像中，與圖像相互完成；簡言之，第一次序為關於圖像的層次，第二次序則是圖像之外，而所謂「後設」次序，則是第二與第一的相互辯證。⁶⁵

「層次」的說法，往往伴隨「階層、次序」觀念，另一方面也指涉「方面、面向」等義。就前者而言，層次間的相互關聯，必須是穩定、次序了然的一種「秩序」。後者則是不穩定、失序的相互關聯，或者亦可能毫不相干，屬於較為抽象的意義。當我們說「就這個層次來說……，另外個層次則是……」時，就可能兼具兩種意涵：既是階序儼然的，同時也可以是相互交換、混雜、互文的。「層次」可以是種看待事物的「方式」，決定了理解事物的面向。米契爾後設圖像意義下

⁶⁴ 更非「形式主義」前提下的花布。

⁶⁵ 在此所使用的「層次」一辭，本質上即米契爾所謂的「次序」（order）。雖然「order」確實帶有先後、階序的觀念，但筆者無意對其提出修正；因為其後設圖像理論的使用早已擺脫 order 於英文裡所含有的階序概念。也因為如此，若用中文的日常用法來加以理解「order」，應理解為更中性的「層次」之意。除此之外，筆者目前暫且找不到更好的英文對應字。

的「次序」，即兩者兼具之層次，精確地說，所謂「後設」，更是超越兩者：失序包含秩序，混雜包含清晰——表面，卻又深沉；可見，亦不可見。⁶⁶

層次對於平面繪畫而言更是關鍵之一：「層次」牽涉到西方繪畫史長期所關心之，關於「空間深度」的轉換——或者說創造。繪畫不僅如米契爾所謂之（亦是其所批判的）空間的「澄透再現」（transparent representation），事實上，繪畫本身就是個空間題旨。除了媒材使用、筆觸、繪畫程序等所造成的「可見空間」外，繪畫也隱含有不可見的「視覺空間」。觀看層次亦牽涉至空間問題，平面繪畫如此，林明弘之花布圖像「裝置」尤然。⁶⁷

「層次」干係到表面／深層、外在／內在等列舉不盡的傳統二元對立架構。西方對於藝術的解釋與理解，長期以來不曾脫離這般結構限制，諸如「解構後的符號學」亦未能擺脫此二元論本質的宿命。自結（解）構主義符號學以來，其揭示了能指、所指之外的「意義」，並且理所當然地認為這是對於可視符號的權威解釋；符號學的觀看層次：能指／所指／意義（或者形式／內容／意義），⁶⁸或許也成了觀看多數藝術作品的便宜行事，成爲一種方便拆解的「工具」。而林明弘花布便經常處於符號學的理解之下，往往招致誤解：將其視爲代表、象徵了某事物的視覺符號。

二、符號／圖像

林明弘的花布或許是一種符號，但另一方面，它亦是種圖像。作爲圖像，其不必然指涉某種意指，因爲它不必然象徵了什麼——它沒有「代表」任何事物。

⁶⁹若將其視作符號，則理解可能過於簡單、概化，不但不能有效理解作者意圖，

⁶⁶ 「後設」（meta）本身即帶有「層次」的觀念，是一種超越所有，「在之外」卻又「內含其中」的抽象理解。請參考本文緒論之研究方法。

⁶⁷ 關於林明弘作品空間的闡釋，請參考本文第四章。

⁶⁸ 關於符號學與潘諾夫斯基圖像學的接近，請參考本文緒論。

⁶⁹ 這裡用代表一詞，近於英文中「再現」（representation）的狹義用法，意即完全客觀地再現——代表了某物。筆者旨在提示，並非林明弘的圖像不再現任何事物（包括象徵、意象、認同、情感等形上概念），而是爲了批判象徵再現觀中的二元對應關係，意即上述所論述的符號結構在圖像學中的應用傳統。

也不能聽見圖像想說的話，更不能解釋其圖像為何如此活躍地流竄在各地，並廣為接受的原因。總之，圖像可以具有更積極的意義建構；符號可能也是一種圖像，但「圖像不必然是一個符號」（Damish 1998：241）。符號或許能互相交流，但那也可能僅止於表面的相似，是一種膚淺的類同；筆者所欲探究者為更深層之「文化圖像」（cultural pictures）。

據此，林明弘的花布不應該被視作「符號」的原因有二：

其一，若堅持將其視為符號，恐怕只有表面層次上的「能指」，而其所對應之「所指」，更可能指向一個虛無飄渺的「假」本質。回到作者意圖而言，林明弘非常自覺地清楚意識到其「花布」並非「花布」，他僅依此為一個媒介，藉此提問更多問題，以爭取更多議題。因此，若解釋花布的表面意義，恐怕過於膚淺，與作者之間也將形同陌路，此即可能造成詮釋的失效。⁷⁰

其二，與符徵／符指關係不同的是，其所表現的是圖像自身；是「二級（second-order）再現」指向「一級目標」的相互補足、對立的辯證性關係——是文化圖像（Mitchell 1994：83）。假若符徵／符指如一張紙的兩面（如同【後】結構主義所宣稱的，雖為一體兩面，但又可以分離），所謂二次再現則像是「投影」（筆者不願稱其為【背景】，恐有誤導之嫌）在一張紙上面的影像，紙是一級目標的表面意義，而投影則是二次再現的文化建構，兩者缺一不可。紙與投影之間的對比，主要發想自米契爾；他將西方哲學自柏拉圖（Plato, BC 427-347）以降的「心靈—白板（tabula rasa）」再現說，改良並再現成圖示，分為三層如同投影片般的層次（1986：16）。米契爾之意並非同意心靈如同白板或鏡子般地向我們再現世界，而是對其抱持開放態度：「白紙與相機就開始擁有自己的心靈，而且轉變成擁有自身權力的意識場所」；意即圖像有可能自己解釋、描繪自身，圖像有了自己的生命（1986：18）。⁷¹

⁷⁰ 出於筆者 2008/1/4 與林明弘的訪談稿（林明弘 2008）。筆者認為，藝評經常強調詮釋的多樣性與切入視點的改變，往往忽略了作者的意圖，若不是過度詮釋，就是詮釋失效。因此，無論詮釋角度如何改變，都不能忽略作者本身的創作意圖與生命經驗，以及其所創作的總體文化環境。

⁷¹ 投影與紙，某方面而言是可以獨立看待的，沒了投影，紙還是紙；沒了紙，投影還是投影。

三、三個觀看層次

對於圖像的討論，不應忽略其中的各種層次，因此筆者將花布的觀看分為三層次，意即第一、第二，與後設次序。⁷²第一次序主要關注於花布的實際運用，包括其挪用來源、歷史位置、繪製方式與技巧等。第二次序則是花布之外的象徵次序，包含各種圖像寓意、修辭、聯想，以及其花布在當時與之後所代表的歷史文化意義，意即關於「復古」風潮掀起背後的文化建構。後設次序又回到「花布」自身，但不再僅止於花布，而是更基進地回返「花」的原始居所，聽聽「花」對我們說了什麼。

第二節、第一次序——看花是花

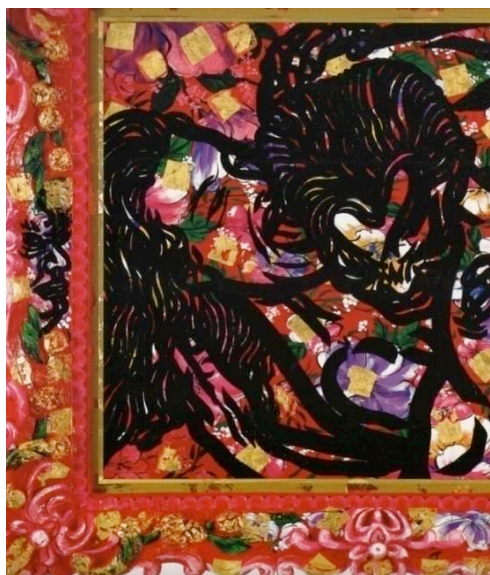
在林明弘發展脈絡中首度出現的花布枕頭系列，其圖案（pattern）來自於早期台灣曾經流行的量產花布，設計者已不可考。這些花布多以日本花布為藍本加以仿製或小幅改造，因此經常可見許多帶有日本風的圖案，例如車輪、扶桑花、日本國菊等（吳清桂 2008：12-13）。根據吳清桂的考究，在早期藍染技術式微後，為了因應戰後對於布料的大量需求：主要為衣料、桌布、窗簾等日常用布，紡織業應聲而起，其中最著名者莫過於遠東紡織廠（2008：12）。目前市面上可見之花布，雖然不是遠東紡織廠所出品，但也幾乎皆以其模版為原型，只是時間久遠，有些花色已不再出產。這些林明弘所使用過的各式花布，過去作為一般家庭使用，其中牡丹系列更因其吉祥象徵與討喜的顏色，成為節慶活動的常客。花

但是，由於紙與投影的並存，才使其意義得以完整，紙上的某物必須與投影的某物進行對話或互補，才使圖像欲對我們說的得以理解，以及「得以想像」。更多討論，建議可參見米契爾所分析的三種基本性質的後設圖像之闡釋，詳見（Mitchell 1994：35-82）。

⁷² 關於次序（order）的用法，米契爾於其文中並沒有明確的意指；若筆者的認知無誤，米契爾原意所謂之「後設」指的是第二次序的再現。然而，依據米契爾的說法，凡涉及再現的多重自我指涉的圖像，都可以是後設圖像——重點是，後設圖像的層次並無嚴謹的區隔。再者，米契爾於解釋鴨兔圖時，所指向之關於鴨兔的「原始」居所，又再次地「超越」了所謂第二次序；意即，再次地再現、再次後設。因此，後設層次應是由第二次序的再現而來，是第三次序的再現——或者，第二次序的後設次序。

布經常用來縫製棉被，作為揹嬰兒的背巾，有時也成為農村婦人下田時所用以遮陽的簾幕或頭巾，有時則是當作裹布使用，例如便當提袋等（吳清桂 2008：12）。

林明弘並非台灣唯一使用花布的藝術家，藝術家郭振昌（1949-）亦喜將牡丹花布拼貼於其油畫作品中【圖 58】，但林明弘卻是第一位使花布從畫面附屬的背景效果，提升為畫面主角的藝術家；就第一次序而言，花布就是其作品中心，而「人」退至襯托的位置。⁷³



【圖 58】

郭振昌，《'95~'96 記事 黃金時代》（局部），1995，壓克力、木、畫布，84.5x97.5 公分。



【圖 59】

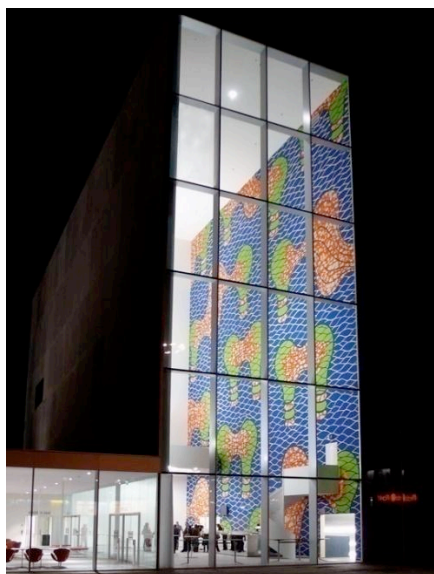
林明弘，《枕頭 11 號》，1998，油彩、畫布。

一、複製中的匿名——主體的退位

其早期發展之《枕頭》【圖 59】系列，牽涉到的是手工繪製背後所隱含的寓意。藝術家以現成花布的圖案為描摹對象，完整地將其繪於畫布上，花的圖案周圍留下不規則的空白，暗示其作為一塊花布或者一顆枕頭的實際存在。然而，枕頭系列中的花布，沒有絲毫陰影與皺摺，亦無體積與重量感。藝術家相當忠實地

⁷³ 許多人認為林明弘到某個國家去展覽，就會挪用當地的花布，例如海牙市政廳之鬱金香花布，或是法國東京宮所使用的（仿）小鹿斑比花布；然而，根據目前資料（吳清桂 2008）顯示，鬱金香及小鹿斑比花布為台灣早期之花布樣板，來源已不可考。不過林明弘的確有部分展覽挪用了當地花布，例如 2006 於荷蘭阿彌爾（Almere）市立劇院中的花布【圖 60】，即挪用自當地具有非洲風格的花布，以與荷蘭過去的殖民開發史作對話（林明弘 2009：6）。

傳達出「原作」本身的平面感——層層套印之色塊堆疊後的銳利邊緣，以及鮮豔的高彩度色彩。



【圖 60】、

林明弘，《荷蘭愛彌爾市藝術中心》，2006，牆繪、乳膠漆，2500x2500 公分，愛彌爾市藝術中心，荷蘭。

然而，林明弘所欲表現者並非花布枕頭，而是「花布」。只有花布才會是平面、無皺摺與無陰影的。

既然林明弘要表現的是花布，又何苦大費周章地完全依照「花布上的花樣」描摹，而不採用拼貼手法？完全的描摹，可能的理由是——為了成就藝術家主體的「匿名」。描摹，過去（某方面而言，現在也是）被視為一種「技術」，一種熟能生巧且不需創造力的往復動作，相同的「原本」（花布）造就出同一化的呈現，其中不再有個人的獨特性痕跡。據其自述（2008），其早期之小型花布作品皆出自一人之手，而後大型花布則以團隊合作完成。他們利用投影機將花布影像投射在畫布上，接著將花紋圖案邊線加以勾描，最後在畫布上方裝設支架，畫筆則依靠支架垂直落下，以防手的抖動而造成畫面的不均（林明弘 2008：n. page）。幾乎看不見的筆觸，以及平整的色塊堆疊，就像工廠印製的花布一般。⁷⁴近乎機械式的操作，藝術家的情感、個性、動作等，表面上無留下線索供人追尋。透過技術裝置，藝術家刻意地使自身個性隱蔽於後。弔詭的是，不規則留白的邊緣卻透

⁷⁴ 關於筆觸問題，其後續發展出之花布線條的放大（2004），以及「地毯」、「台胞證」（2006）等，則以粗糙明顯的筆觸呈現。此謂其以「花布」作為主題的作品。

露出「手繪」痕跡——藝術家的顯現。

主體退位，期待的是觀者的進入；藝術家孱弱的些微痕跡，在此並不具影響或主導作品詮釋的力量，觀者與其作品產生第一次的對話。透過花布枕頭或地毯實物的佈置，觀者主體因此得以想像藝術家主體的位置——於家中的位置、居家活動、家具與家中成員之間的關係等。家中的位置，也是其花布圖像最早所賴以生存的地方。⁷⁵花布事實上生存於其所實際生活的家庭空間裡，不管是可能已被遺忘的過去抑或現在，花布串起了藝術家的過去與現在。而在展場空間裡，花布則透過枕頭（地毯、椅子）油畫／實物之間的對比，也改變了展場的空間，改變了觀者所在的環境氛圍【圖 15】。⁷⁶花布因其近似壁紙的平面性而能裱貼在空間中各個地方；其具有轉換整個空間的能力，甚至切斷時間的進程，錯置時空。

二、文化標籤

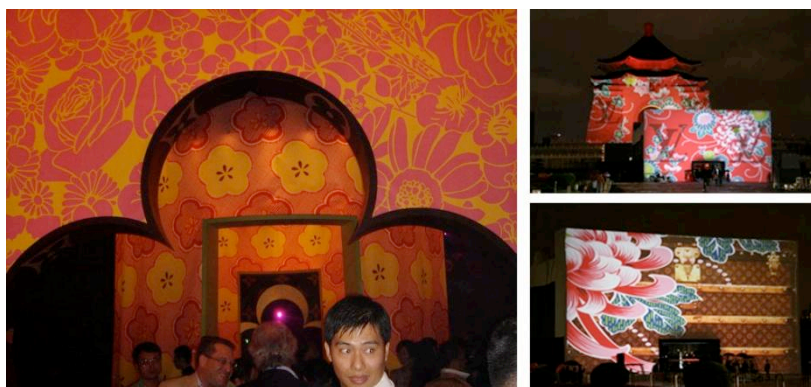
匿名性在林明弘早期作品中確實存在，然而隨其創作的開展與知名度高漲，「花布」系列作品已成為一種近乎「標籤」（label）的個人特色，此時要再談匿名性即稍嫌言過其實。尤其在花布成為台灣官方所努力形塑的台灣意象之後，台灣紅（桃紅色牡丹／龍鳳花布）、阿嬤花布、花仔布等，也逐漸成為國際間認同的台灣特色之一。⁷⁷林明弘與商業品牌結合，即其作品成為一種個人標籤最好的例證，如其與 L. V.、植村秀、illy 咖啡等合作。此謂個人標籤，近似於名人加持、代言，而非極端意義上的「商標」（logo）。以 L. V. 為例，表面上而言，林明弘藉由其花布圖紋與 L. V. 經典的字母圖紋相互結合，透過表面的色彩、量感、位置等配置手法，產生第一次序的合作【圖 61】。

⁷⁵ 關於「家」的相關議題，請參考本文第五章。

⁷⁶ 然而，在「室內」一展中，實物（地毯）與圖像之間，卻並非單純地僅為一種對照關係。而是一種限制，一種藝術家給出的誤導。

⁷⁷ 關於台灣紅與台灣花布的官方推行，吳清桂正是幕後推手，可參見（張倩瑋 2006）筆者所參照為網路版，<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=23929>。2008/8/28。另外，各地客家事務官方，也大力將客家花布推行為創意文化產業，可參見 <http://www.hakka-lib.taipei.gov.tw/magzine/2005winter/coverstory03.htm>。2008/8/28。而文建會旗下所開展出的各種文化機制與計畫，例如與美國美館合作的「台灣美術丹露」計畫（參見 <http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page04.html>）。2008/8/28）等，也都可見到花布的蹤影。

與村上隆（Murakami Takashi, 1962-）相比，林明弘的圖紋有著截然不同的合作模式：林明弘與 L. V. 為空間上的合作，村上隆則為商品圖紋（作為最低限度的 logo 意義而言）的結合【圖 62】。明確地說，L. V. 將村上隆所設計的眼球、櫻花、彩色字母等辨識度極高的符號，融入其商品，除了推出限量生產部份外，隨後又將其納入部分量產的商品型號中，成為 L. V. 旗下的獨立商品，是可以被「公開消費」的商品；而林明弘的空間裝置，只有部份特定人士，得以進入其所設計的「私有場域」——貴賓室，並非全然開放的空間。⁷⁸



【圖 61】

左大圖：L.V. 2006 年開幕派對於中正紀念堂之 VIP 包廂圖樣。楊小姐 攝。

右二小圖：L.V. 與林明弘的圖紋合作於中正紀念堂。



【圖 62】

左：村上隆為 L.V. 所作之櫻花圖樣。

右：村上隆 2007 年 MOCA 展覽與 L.V. 合作之零錢包。L.V. 於展覽期間在 MOCA 館內設置展售櫃，限定販售；展覽結束，其臨時展售門市也隨之撤櫃。

就表面結合言之，村上隆與 L. V. 的合作較為商業取向，在圖紋上的組合較為融洽；林明弘則被要求更多文化上的取向，圖紋上的組合則較有所區隔。除了圖像本身的差異外，更重要的是商業策略目的之不同所致，而且林明弘雖與村上隆同為「國際性」的藝術家，但林明弘在與 L. V. 合作案中所扮演者為「台灣」

⁷⁸ 這裡使用場域（site），而不用領域（sphere），是因為筆者所指並非是哈伯瑪斯的「公共論域」的概念，且場域更能體現林明弘「特定場域」之裝置作品。

的「在地藝術家」：較為地域性，且著眼於從文化認同的角度，以求對於 L. V. 的品牌認同。⁷⁹

總而言之，林明弘花布逐漸成爲極具個人特色的圖像後，藝術家主體不再隱匿，而是再次顯現，某種程度地與觀者主體間形成拉鋸與衝突。隨著其後續發展脈絡的改變，其花布越見廣布，以至鋪天蓋地的程度。愈發大型的花布裝置，自然牽涉入另一層次的問題，干係到圖像與空間的磋商與交涉；更甚者，不只是與展示空間的互動，還涉及與更大的文化空間之交流。

第三節、第二次序——看花不是花

藝術家所欲「創作」的並非「花布」，而是藉其提問更多問題。這些關於藝術家生命歷程、家族認同、國族文化等問題，往往沒有答案；藝術家也不想得到解答。⁸⁰簡言之，欲了解花布創作的本質，或許應該要探討其表面圖紋之下，所「再現」的另一層意義，即筆者前謂之第二次序的文化建構。就此層面言之，花布不再是花布。

本節主要分成兩部份，其一自藝術家個人創作意圖出發，討論藝術家與選擇花布之間的關係（更深層的潛在動機將在第五章深入探討）；其二將花布置放於歷史文化層面上，檢視花布對台灣文化而言所具有的角色與位置。藝術史學者巴克森德爾（Michael Baxandall, 1933-）指出，我們對於一幅畫的描述性說明，意即所用以闡釋圖畫的語言文字，與其說是對於繪畫物質本身的敘述，毋寧說是我們對於觀畫後的思維活動，意即所謂圖畫的「再現」活動（1997：6；13-14）。依此而論，所謂藝術家個人創作意圖，亦即透過圖畫（像）的「再現」而傳達其思維過程；而觀者的觀看或許即促成了另一次「再現」。本節主要探討較偏向於藝術家創作意圖的再現層次，在於創作意圖與時代氛圍；亦即「文化建構」。

⁷⁹ 關於 L.V.開幕派對與林明弘花布間的互動，也牽動了整個更大的文化空間議題，例如與權力象徵中正紀念堂的關係等，期待日後能另撰文探討。

⁸⁰ 此種解讀能夠輕易地於其脈絡中看出，也散見於其訪談、自述中，請參考本文引用書目。

一、本土意識的轉向

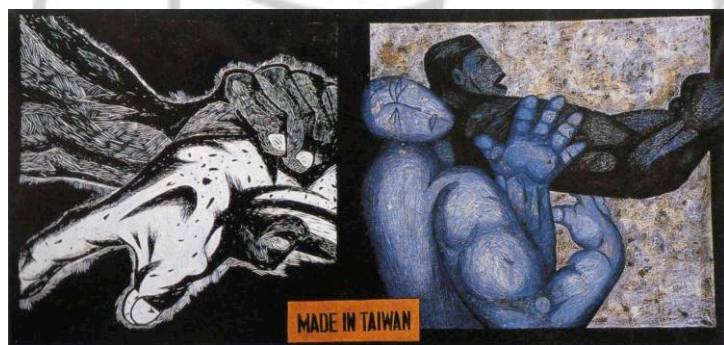
從文化流行的角度來看，復古風潮通常出現在歷史劇變之後，作為對於已逝的追尋或緬懷。無論是由時尚界發起，抑或藝文界，不可否認都將擴及所謂文化圈，包括電影、戲劇、小說、電視、廣告、戲劇等。巴克森德爾認為，「關於圖畫，我們視其為超于物質對象之物，我們隱然地視其為包涵著畫家的制像歷史和觀者的接受現實之物」(Baxandall 1997: 8)。因此，藝術家並非與其所處文化的概念結構風馬牛不相及；而是環環相扣、互相影響。林明弘學成返台彼時之 1990 年代初的台灣，正是處在解嚴之後的文化確立時期，各方皆致力於台灣主體的追求運動。1990 年代對「228 事件」的重新審視與面對，更是解嚴後台灣意識在政治文化上崛起的重要關鍵。邱貴芬 (1957-) 認為，重新檢視 228 帶有除了「療傷安魂」之外的意義：228 作為一「國殤」，如同南京大屠殺於早期國家塑造工程裡的角色，在台灣 1990 年代後也背負著塑造集體記憶、凝聚集體認同的功能——一種不斷的衝突與交鋒 (2003: 183-186)。追求本土、強調「台灣製造」、回歸鄉土等，成為當時最熱門的話題，其熱騰程度以及時間久遠，實可與 1970 年代沸沸揚揚的鄉土論戰相比擬。⁸¹「台灣製造」也於 1990 年代前期的藝術圈掀起一波波的本土論戰潮，首發自倪再沁 (1955-) 1991 年 4 月載於《雄獅美術》的〈西方美術·台灣製造〉，該文正是回應了解嚴後台灣意識的高漲，以及對於台灣主體性之信心的建立。⁸²本土論爭，即使聚焦於文學或藝術，往往更牽扯到背後各自不同的意識形態，其中網絡交織也相當曖昧；姑且不論箇中差異（亦非本文焦點），至少我們可以相信其皆牽涉到文化認同的追尋與建立。舉凡被我們所遺忘的、遮蔽的、抹除的，都可能透過文化建構的方式憶起、揭露，甚至是再

⁸¹ 誠然，1970 年代的鄉土論戰，及 1990 年代的美術本土化論戰後，「本土」儼然已成為「專有名詞」，而其學術爭論所關注的程度，自然也非此藝術圈所掀起之「本土論戰」能鞭及。未免失去焦點，本文不便做更深入探究，關於鄉土論戰，已有許多專家學者撰文發表。

⁸² 關於這波論戰，前後斷斷續續經歷了三波歷程，葉玉靜將這些文章編輯成冊，並寫了一篇總評；全部論戰內容請參閱 (葉玉靜 1994)。另外，關於 1990 年代的本土意識高漲，亦可參見 (孫立詮 2001: 37-68)。

創造。

林明弘於此文化氛圍中，如同其他藝術家，透過創作對時代、歷史等提出質疑，例如梅丁衍（1954-）、黃進河（1956-）、陳界仁（1960-）、吳天章（1956-）、施工忠昊（1960-）等無法一一列舉的藝術家們。其中，楊茂林（1953-）的《Made in Taiwan》（1990）【圖 63】系列作品，更是直接地反應了此波論戰中所關注的台灣意識與外來意識之間的對壘。於此，林明弘自然思及與這片土地的關係，意即自身與台灣在歷史、文化、語言、生命等方面的關係。他挑選了花布作為媒介，意圖以花布提出各種問題，台灣過去早期工業化時代的現代化記憶，以及其個人所遺忘的情感認同，以花布作為舞台，於其上相互對話、質疑，以及補充。因此，如同筆者所再三強調的，花布並非一種單純澄透的媒介，而是主動能動、曖昧含混的介面舞台，所有空間與時間皆被打亂於此平面空間中；觀者、藝術家、空間（文化以及實體空間）皆在其中，彼此分享與獵取對方的情感意圖。



【圖 63】

楊茂林，《Made in Taiwan 肢體記號篇》，1990，綜合媒材，175x350 公分。

花布之所以成為創作素材，與當時台灣所盛行的豔俗風潮脫離不了關係。1990 年代開始的認同建構，不只是重返過去，也在於持續地釋放過去所被壓抑於社會底層的人事物。而所謂被壓抑的一群（包含文化），大都有著既俗又艷的表面印象，例如郭振昌所使用的八家將臉譜【圖 64】、施工忠昊的檳榔西施與霓虹燈【圖 65】、李俊陽（1967-）的看板畫【圖 66】、吳天章那佈滿做作艷麗人造花的畫框【圖 67】，⁸³以及黃進河習自野台戲舞台之暈染漸層刷色等【圖 68】。

⁸³ 關於吳天章作品之「畫框」的闡釋，可詳見劉紀蕙（1956-）（2007：4-21）（筆者所參閱為網路版，詳見引用書目）。若筆者理解無誤，其文認為「佈滿人造塑膠花之畫框」，為吳天章對於「非

這一波認同運動也是當代文化語境下「台客文化」的早期源頭，包括歌手伍佰、林強的搖滾台語歌，以及根據林明弘自述對其影響甚深的「台灣新浪潮電影」，都是此認同運動中的重要推手。⁸⁴政治方面也因黨、報禁的解除，以及總統民選等政治解嚴，紛紛成爲藝文創作的題材，如梅丁衍《台日親善·日台親善》

(1998)、施工忠吳《(台灣)福德寺》(1996-)系列、吳瑪悒(1957-)《愛到最高點》(1990)等。而在大眾文化裡，媒體論述與廣告等，則出大量現標語式廣告，以及所謂「本土」產出的概念，例如「台灣」啤酒廣告的最「青」(台語「生鮮」之意，後來也用在形容生猛的草根力量)、本土飲料保利達 B、蠻牛，與台灣新浪潮電影等。



【圖 64】
郭振昌，《台灣造相 1》，
1994，壓克力、木、畫布，
120x68.5 公分
(42F)。



【圖 65】
施工忠吳，《美術館檳榔攤》，綜合媒材裝置、行動藝術，2002，
260x360x345 公分。



【圖 66】
李俊陽，《七彩迷魂廟》，2004，特定場域裝置，
尺寸未知，華山藝文特區，台灣台北。

家」(unheimlich) 主體的展現，透過主體轉換與「賤斥」(abject)，傳達出其分離主體的發言位置。

⁸⁴ 關於台灣新浪潮電影對林明弘的影響，見 (Lin 2002) 訪談錄，以及 (林明弘 2008) 訪談稿。



【圖 67】

吳天章，《春宵夢 2》，1995，綜合媒材裝置，220x180 公分，玫秀收藏室收藏。



【圖 68】

黃進河，《桃花鄉》，1993，油彩、畫布，163x280 公分，黃明川先生收藏。

由林明弘創作脈絡可看出，其為有意圖地尋找一個能夠代表、象徵台灣文化認同的圖像。上述之台灣啤酒、蠻牛以及長壽菸等，也都曾先後出現在林明弘創作脈絡中，成為其與國際接軌的一個重要圖像代表。例如 1998 年於法國展出之《進口》(*Imported*)【圖 69】，其即「進口」了 600 瓶台啤與 20 盒長壽菸，現場並提供桌椅，觀眾就在展場空間中悠閒地享用著來自台灣的舶來品。蠻牛飲料則出現在林明弘 2008 年為香奈兒「移動藝術」所作的宣傳照。⁸⁵從題稱到實際作品，都可以看出林明弘試圖「出口」台灣意象的自覺。

⁸⁵ 見 2008 年 2 月份各報章雜誌，或見香奈兒「移動藝術」官網 http://www.chanel-mobileart.com/?lang=zh-tw_ao 2008/6/18。另可參考本文第二章。



【圖 69】

林明弘，*Imported*，1998，裝置，600 瓶台灣啤酒、20 盒長壽香菸、桌凳數張，尺寸依空間設置，畢松農莊，法國巴黎。

二、歷史發展的結果

並非林明弘選擇了花布，因此花布即成爲所謂台灣人民失去的文化記憶，也非旋即成爲能夠代表台灣的圖像——而是一連串的歷史結果：從一開始於復古風潮中所揭櫫給台灣觀者之「陌生的熟悉感」，到台灣官方論述所建構的台灣紅、台灣布仔，一直到其花布作爲來自台灣藝術家的作品而廣爲國際認識之後，所造成的一種歷史過程。其中自國際而來的反饋作用，對於台灣—花布在建構起決定性的作用：所謂對自己的認同與確認，很大一部份來自於與他人之區隔。林明弘花布，隨著歷史記憶的推展，共同建構出屬於台灣文化圖像的一環，也開啓了屬於其花布觀看層次的第二次序觀看。「台灣—花布」之藉由他者而確立認同的運動過程，平行於藝術家的創作脈絡；其作品經常透過目光的回返與折射，引觀者之目光介入，而相互形構其自我認同。

於此之後，其花布就某種程度而言，成爲了代表台灣文化的圖像，至少對國際以及台灣官方而言確實如此。⁸⁶

第四節、看花又是花——花布的原始居所

米契爾以「多元穩定」(multistable)⁸⁷圖像爲例，指陳多元穩定形像不只是

⁸⁶ 關於「花布—台灣認同」的敘事分析，請參考本文第五章。

⁸⁷ 根據簡體版《圖像理論》(2006)譯者陳永國、胡文征，將 multistable 譯爲「多元穩定」(36)。筆者認爲「既多元又穩定」，簡要地宣告了後設圖像的基本性質，而對於林明弘花布這樣的平面圖像而言更是如此——各種層次的討論與指涉，巧妙地凝聚於其相對穩定的平面。

人類學意義上的原始的、落後的、粗野的裝飾效果——除了動物／人類的連結外，還包括幾何紋飾（Mitchell 1994：45-48）。⁸⁸取自其英文 primitive 的雙層意義：另一方面而言，於「自我再現」的意義上，也是另一種「原始的」圖像。⁸⁹米契爾藉由多元穩定圖像揭示出後設圖像的某個基本特質：圖像各個後設層次的多元嵌套、相互辯證，以及衝突與互換所造成的多元穩定。

以此而言，林明弘花布圖紋亦是種多元穩定的後設圖像；因此我們必須做的是，說明其後設層次——為其滴上「顯色試劑」。⁹⁰

一、圖像的原始居所

米契爾在〈說話的後設圖像〉（"Talking Metapictures"）篇章中認為，瑪格麗特（René Magritte, 1898-1967）的名作《形像的背叛》（*Les trahison des images*, 1929）【圖 70】是最為直接地顯示、討論自身的後設圖像（1994：65）。⁹¹這樣的意見，來自於其畫中所書寫的一行字——「這不是一支菸斗」（"Ceci n'est pas une pipe"）；即來自語言與畫中客體的不同調：圖像的自我衝突與辯證。事實上，無人可宣稱畫中物是「真」的菸斗，也沒有任何確切的證據可以表明「這不是一支菸斗」是在說明畫中狀似菸斗的圖像。在其雙重關係：雙重視覺與雙重聲音的對立與辯論下，揭示了「圖像與文本之間的關係」；描繪出第一級形像與第二級詞語之間的關係（Mitchell 1994：67-68）。第一級次序中，圖像表明地宣佈它「只是一幅畫，而非菸斗」；第二次序則洩放出一種呢喃，米契爾稱其為「觀者聲音的迴響」，其洩放自再現本身所含有的裂隙（fissure）——形像與文本之間的「空

⁸⁸ 多元穩定圖像，在米契爾（1994）論著中所指為展現矛盾的、截然不同的解讀於同一形像中之圖像，亦即其所宣示之「辯證的」（dialectical）圖像。關於「多元穩定圖像」，請參考本文緒論之研究方法。

⁸⁹ 所謂自我再現，即回到、再現「原初」（primitive）之意（Mitchell 1994：48）。根據米契爾原文的注釋 15（Mitchell 1994：45），得知 multistability 的靈感來自於 Tsili Doleve-Gandelman and Claude Gandelman 的 "The 'metastability' of Primitive Artefacts"，從該文標題來看，也不難理解米契爾從原始藝術至多元穩定，再到後設穩定的創意聯想。

⁹⁰ 筆者此謂顯色試劑非指將其「顏色」自其「背景」分離開來，而是指顯露其自身，顯露其被隱藏的、本然存在的——而非添加或堆疊——關於圖像的各種再現。

⁹¹ 該作於（Foucault 1983）中，題名為 *Ceci n'est pas une pipe*，且將其年分表為 1926 年作（vii）。

白空間」(1994: 68-9)。此一空白空間，是所有後設圖像所具有的特質，在於第一與第二次序之間不可堆疊的無形空間——即「後設空間」。



【圖 70】

René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1926, oil painting, private collection. Photo courtesy of Draeger, Maître Imprimeur.

這空白之處，即是圖像向觀者發聲之所在；依此言之，花布成爲一種米契爾(1994)意義下之「說話的花布」。⁹²

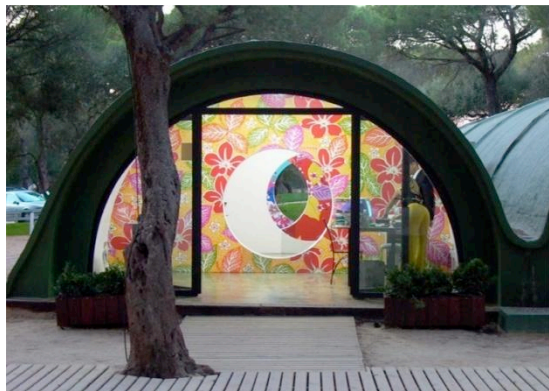
二、圖像的背叛——超越的主體

林明弘不具瑪格麗特的盛名，其作品亦無藝術史上已然確立的經典地位，更沒有學科知識的後設討論所賦予的理論位置，但是它們都同樣欲表示「不能被描繪或製成可讀的事物」(Mitchell 1994: 69)。這不可讀的事物，即不可說之物，來自於其作品的「文不對題」，或者借用瑪格麗特之語，「形像的背叛」(另一方面，這何嘗不是文字的背叛?)。林明弘花布的題稱，表面上狀似補充說明其所描繪之物，例如《枕頭》【圖 59】告訴你這來自於枕頭(如同現場的枕頭)、《家》【圖 20】說明其仿造房子的特徵、《樣品屋》【圖 47】揭示出其短暫且待售的命運與功能、《庭園穿越道》(*Garden Passage*, 2003)【圖 71】則暗示其源自於庭園建築，以及直接地傳達何時何地的資訊等大量以展出期間與地點命名的作品等。⁹³這些

⁹² 筆者此謂「說話的花布」，改自米契爾(1994)於《圖像理論》一書中題爲〈說話的後設圖像〉(“Talking Metapictures”) (頁數)。然而，簡體版《圖像理論》(2006)，將該標題譯爲〈談元圖像〉(53)，筆者認爲該標題未能反映出米契爾所謂「讓圖像自己說話」的觀念，因此譯爲〈說話的後設圖像〉(以上粗體爲筆者所強調)。

⁹³ 值得注意的是，林明弘於 2009 年個展「我是太陽」中，大量地放棄「題稱」，而將作品命名爲「無題」；據該畫廊所發之新聞稿(未載作者 2009b: 9)，筆者認爲林明弘或許也意識到其作品中「圖像的背叛」。

補遺的文字，道出一個簡單不過的常識：「正因為它們不是，所以說它們是」；意即，藝術家所要突顯的問題在於，我們所缺乏的事物——家、文化、記憶等。花布不可能捕捉到已失去的某物，亦不能成爲所失去者；更未能保存轉瞬即逝的當下——當它記錄下來之時，時間已悄然逝去。



【圖 71】

林明弘，*Garden Passage*，2003，裝置，尺寸依空間設置，NMAC 基金會，西班牙加地斯。

稍縱即逝的「存在」，宛若立足於邊界的不安定：過去與現在，這裡與那兒的交界，僅存於其所相交之處；既非鴨，亦非兔（而是鴨—兔）。⁹⁴花布並非如同鴨兔或是其它圖地反轉類型一樣，存在有明確的雙重指涉功能（例如鴨子或兔子，突起與凹陷），花布的雙重指涉是隱匿的，其所交織重疊之所，在於花布所存在的平面，此平面即爲其「界限」——身份的過界、重疊與衝突。因此，此雜混的存在，即其所隱匿之處，亦即其「顯現」（*presenting*）之所。⁹⁵精神分析學者佛洛伊德（2006）自小孩在家獨處時所發展之遊戲，闡發出關於自我認同的解釋：當小孩將纏著線的線軸拋至床後，線軸不見時，他／她發出「*fort*」（哦…？）；將線軸沿著線拉回來時，線軸出現了，他／她發出「*da*」（出現了！）（44）。如此，小孩對於母親的外出，也就不會感到不安；此時，小孩將自己認同爲母親，並且透過把玩線軸的「*see/saw*」來接受母親的「出現／消失」（Freud 2006：

⁹⁴ 關於圖像的雜交與混雜文化，米契爾（1994）於其〈後設圖像〉注釋 39 中說明，此觀點源自其開設於 1990 年之「影像與文本」研討班。其中畢爾德（Linda Beard）指出，鴨—兔問題恰好可比擬爲混血兒的問題，一種視覺／語言的種族編碼，介於黑與白的身分認同之間（Mitchell 1994：74）。

⁹⁵ 關於身份的過界，米契爾曾經以「*fort/da*」遊戲揭露出：所謂「身份」，不過是「看與看見」（*see/saw*）的問題。請參考本文緒論之研究方法。

41-46)。小孩透過這樣的遊戲，透過發現與隱匿的位置，確認自身與他者的位置；這是一種「定位遊戲」。其中，看見與被看見是同時存在、相互混淆的；事實上，你看到的並不是自己，而是你自以為的自己。小孩的身份游移／猶疑，雖然被認為是尚未成熟的個體（主體），但也吊詭地佔據了純然無垢的原初；此定位遊戲，正如同文化主體的搜尋般，永遠處在 fort 與 da 之間——永遠不在這，而在那兒。

然而，誠如後殖民論者巴巴（Homi K. Bhabha, 1949-）所指出，我們總是在於一種「超越、外在於」（beyond）的位置，在那裡，空間與時間交錯；我們總處於「穿越、轉變」（transiting）的時刻——同時產生出「差異與認同、過去與現在、之內與之外、包含與排除」（Bhabha 2004：2）。林明弘花布所傳達的質疑，即在於其所部置之各種「不穩定的」位置：枕頭與花布、實物與影像、過去、現在與未來等。這些不穩定的位置，亦即觀者所佔據之「文化位置」（location of culture）；透過花布所質疑的主體位置。⁹⁶過去的農村記憶、現代化過程中的文化壓抑，一直到文化主體的追尋與回返，濃縮在短暫的展演過程。



【圖 72】

林明弘，《無題 聚》，2005，裝置，尺寸未知，花繪板凳、螢幕，廣東美術館，中國廣州。

這裡與那裡之間永不平衡的交涉，就如同米契爾所引傅柯討論瑪格麗特作品的觀點——介於文本與圖畫之間的空白，傅柯評論道：

……我們幾乎很少注意到環繞在字上方與圖下方間的小空間，它總是作

⁹⁶ 「文化位置」（the location of culture），語出（Bhabha 2004）。文化位置一直是林明弘所欲追尋者，尤其是現代化過程中所失去的集體記憶，諸如蚊子電影院【圖 72】等過去農村凝聚共同意識的場所。

為一種共同的邊界。在那兒，在那些幾毫米寬的白色上頭，在寂靜的紙頁沙地裡，所有指稱、命名、描述、分類的關係被建立。(Foucault 1983 : 28)

空白作為一種交涉磋商的地方，既是空白，亦是存在；此空白即林明弘花布所揭櫫的，關於邊界的探索，所有「指稱、命名、描述、分類」確立的地方。然而，傅柯又說：瑪格麗特的詭謀（trap）碎裂在此空白中，兩端再也不能相遇；空白中沒有文字「可供成形」的地方，也沒有圖像「進入語辭秩序（lexical order）」的空間（Foucault 1983 : 28）。相當弔詭地，此空白既是「指稱、命名、描述、分類」確立的地方，卻也是註定不能相遇的兩端。因此，空白不是無，不是沒有；而是一種缺席的存在（或紀傑克所言之「空無主體」，詳見本文第五章）。如果花布真的會說話，那也定如同語意不清的囁語呢喃，顧影自憐地訴說著其已消逝的往日風光。

林明弘將花布處理成如同壁紙般扁平的花紋，將花樣突顯為主角，令人聯想到「圖騰」（totem）。圖騰有著極為龐大的文化蘊涵，也有許多不同語言、民族等文化差異，某些人相信，圖騰帶有超自然的能力（例如獸紋能夠賦予野獸的力量）；另外有些人則將圖騰作為一種印記，階級、族類、性別等印記。就轉變方面而言，林明弘花布也具有轉變空間的能力；與圖騰一般，亦將龐大的文化建構凝縮為一種極度膚淺的超級平面，能夠四處裱貼——雖然平淺，卻如紋身般地，深到骨子裡。另一個類同點或許在於，紋身圖騰與林明弘花布，皆具有裝飾的原始意義：對於超自然力量的崇拜——一種儀式。⁹⁷其花布平面似乎暗示了一種超信念的凝聚。如前所述，花布或多或少地再現了一種過去，一個已然失去的記憶。因此花布如同林明弘所欲抓取之物，是其所失去者，如同遠古的洞穴繪畫，深信若能將其繪下，必能擁有。這某部分也解釋了其作品擅長建構儀式性空間的原因。

⁹⁷ 關於林明弘作品中超自然信念的聯想，藝評家 Eugene Tan 於其文中僅以“mythical”與“superstitious”二字簡短帶過（Tan 2007 : 20-31）。

三、他者的眼光——花布的自我凝視

回到「後設」層面，或許我們可以自「物」（花布）的生產，離析出另類的文化製造過程。套版印刷製程其中的分層套色、重複使用，與無邊際等，皆被林明弘使用在其花布脈絡中。套版（stereotype），根據英國文化史學者伯克（Peter Burke, 1937-）的說法，其源自印刷鉛版（plate）一辭，它可以用來複製圖像，同法文中的 cliché（鉛版印刷，也指舊規陳辭）（2008：171）。將所欲複製之圖像刻上去後，再行印製，就成了製作者所據以為真的圖像；就文化層面而言，之後引申為文化研究（由其是後殖民理論）中所談的「刻板印象」。



【圖 73】

Constantin Guys，「蘇丹前往清真寺」速寫，水彩素描，1854，尺寸未知，私人收藏。

伯克以浪漫紀實畫家居伊（Constantin Guys, 1802-1892）於 1854 年所作之「蘇丹前往清真寺」速寫為例【圖 73】，認為此類帶有作為證詞效果之強勢套式的圖繪，具有所謂「見證者的風格」（eyewitness style），其再現了異國情調的凝視——一種帶有偏見的刻板印象（2008：8-12；175-184）。此種紀錄，如伯克所言，「能夠使我們對可視形像與心目中的形像之間的那種關係產生逼真的聯想」（2008：171）。伯克又強調，套版本身並沒有錯誤，但它可能誇大某些特徵，同時也抹除了其他某些特徵（Burke 2008：171）。粗糙的複製，不只扭曲了原本，往往也將細微差異給消除。

筆者認為，正是對於差異的消去，才使得「物之所在」非「物之所見」，其中因而產生了一種「觀看的距離」。此觀看的扭曲，即造成了物之「異化」

（alienation），而使得物與其「物自身」（thing in itself）進而分離。⁹⁸「物的觀看」，

⁹⁸ 在此所指為康德（Immanuel Kant, 1724-1804）意義下之「物自身」概念，其為康德學說中相

即在物體脫離人之欲望掌控後，回視觀者時，才得以確立。最後，差異的抹除，帶來個性的消逝；同一塊製版所印出的，無所區分。在此前提下，林明弘以手繪取而代之意味的是，藉由手／身體的描繪建構自身，因此與套版印刷之間形成另外的衝突：表面上恰似機械地套版複製，卻是另一種表面與後設的辯證。

從實踐面言之，林明弘似乎也以花布的套版性質戲耍了具有崇高莊嚴意義的「文化主體」。如前所述，刻板印象使表面與真實保持一段難以表述與窺見的距離，因此林明弘總是與所謂的文化主體保持一定的距離；他站在一個外圍的他者位置，報導且紀錄著「它」。向有別於東方文化的西方他者，展現西方所期待看到的「刻板印象」，亦即所謂「異國情調」(exoticism)——一種對於不熟悉感的莫名吸引，一種文化再現對於他者的消費。⁹⁹再現他者，亦即觀看他者的方式，根據拉崗的理論，其涉及到不同的「凝視」(gaze) (Burke 2008: 172)。在目光的凝視交涉後確立自身，亦確立了他者的位置。藝術家本人不說，但其藝術實踐彷彿在嘲笑著那些（或許包括他自己）深信文化主體那套的夢想者，宛若明白地告訴我們：文化不就是這樣？我們不就是用他人的眼光在看待自己嗎？

結語

本章主要探討的是觀看林明弘花布此般看似扁平且膚淺圖像的各種可能，將焦點暫且鎖定於圖像自身。依據米契爾的後設圖像概念，筆者將圖像分成不同的討論層次，且就「後設」的觀看方式作一理論性討論。透過「觀看層次」的拆解，

當重要的一環，自此區辨其與柏拉圖之本體論的不同，康德之物自身並非一本原（本體）的存在，而僅為現象界之中未知世界的一般物；其之所以能夠被認識、區分是由於主體之認識方式——即「直觀」(intuition) 認識所達成，且並不存在所謂「物自身」本身（韓水法 1990: 7）。康德藉「物自身」以區分為吾人（主體）所感知對象之「表象」與其「不可知的物體」，後者作用於感性而將表象傳達給主體，表象則使主體認識到「(不可知的)物體」之存在；此認識過程所依賴者即為「直觀」；主體與對象溝通的方式之一，「直觀通過表象而獲得對象」(韓水法 1990: 19-21)。然而，其所獲得之對象在康德意義下是「雙重的」；根據韓水法 (1958-) 之研究，透過直觀認識所獲得的對象包含有「作用感性的物自身」與「作為現象的對象」(1990: 21)。因此，筆者自此引申出所謂「物的異化」之解釋，即「作為物之表象（客觀的物）」與其「物自身」的脫離，以闡釋物的觀看層次之扭曲與分離。

⁹⁹ 原文為，"...as the representation of one culture for consumption by another"，轉引自維基百科關於「exoticism」的辭條，<http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>，語出 Alden Jones。2008/8/7。

將其花布分作三種層次，以鏡頭比擬書寫視角，首先將焦點從花布的平面往後拉，鏡頭越拉越遠以致窺得花布於文化歷史中的位置，而後，再次地將鏡頭聚焦於花布平面，越拉越近……，以致於模糊地失了焦。當焦距失卻之時，亦即主觀論者力量消逝之時；花布開始說話，我們回到了花布的原始住所。

就花布的第一次序而言，本章探討其於歷史上的客觀位置：來源、依據、過去的使用情狀等，且聚焦於圖紋表面的創造。根據筆者研究，以 L. V. 為例示，林明弘與村上隆分別展現了不同的圖紋合作；前者為文化層面，後者則較傾向於商業合作。當鏡頭拉遠以觸及到更廣遠的文化建構時，筆者回到林明弘初次使用花布之時，討論當時文化背景對藝術家的影響，藝術家於其文化環境中對於主體認同的敏感度。根據本章討論，林明弘花布與台灣官方，以及台灣大眾文化之間的互相影響，最終造就了花布所帶有的文化意涵。

在花布の後設次序中，筆者意圖使花布為自己說話，將鏡頭拉到無限近，回返其「原始」之所。筆者認為，於後設次序中，花布展演了「存在」的弔詭：空白的缺席；它揭示出主體性的不穩固，且總在那看與看見之間的邊界往返，深刻地回應著花布與藝術家、藝術家與台灣文化、花布與台灣文化之間的關係。

第四章 論林明弘裝置作品的空間部署

疆界不是事物止步之處，而是如希臘人所認知的，疆界是事物開始顯現之所。(Bhabha 2004 : 1) ¹⁰⁰

——海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976)

當林明弘使用花布構築成一空間時，花布旋即成爲「空間的」；只是，若將其花布空間視爲一種「地理學式」的實際空間，則花布將僅作爲壁紙。若然，其作品與觀者間之關係，僅建立於實際的「空間使用」而已。如此，未親身體驗者將無從理解其作品，也使對其作品之詮釋限制在純粹的感官認知中：除了豔麗的色彩形式外，別無其它。然而，其花布空間卻能於各地與在地文化進行交涉，開啓關於智識、文化、歷史、論述，與機制等之對話，使論者關注除了空間使用外的「文化空間」；顯然，尚有另一種看待空間的方式。

本章即試圖探討關於「空間觀看」的方法，意圖揭露其空間中的各種配置，以及觀者於其中之位置——檢視觀者身體之空間使用的另一種途徑。筆者選擇以藝術史中關於空間之討論爲切入點，欲釐清經常被用以指稱林明弘作品，卻含混不清的「裝置藝術」(installation art, 以下簡稱裝置)與「特定場域」(site-specific)等概念，以求明確指稱而利於後續論述。而後探討其空間中，「觀看」與「權力」的關係，進而以索亞之「第三空間」概念爲其定位，進一步地挖掘觀者身體於其花布空間之使用，以及如何「被使用」。

第一節、裝置藝術與特定場域的再釐清

一、對雕塑的抵抗——臺座之外

¹⁰⁰ 引文原出自海德格，〈建造，居住，思考〉(“Building, dwelling, thinking”)，《詩，語言，思想》(*Poetry, Language, Thought*) (New York: Harper & Row, 1971), 152-153。引文中斜體爲(巴巴)原著所強調。海德格該文未列入本文引用書目。

面對林明弘作品時，除了平面畫作以外，一般都同意那些將平面花布加以佈置而成的作品，是件立體作品，更多時候稱之為「裝置」。但是，此指稱並不如普遍所認為的那樣不需加以質疑；與過去「立體等於雕塑」之概念不同，「裝置」標示出一個動作過程，而非靜態的立體——雕塑作品。裝置在論述上常與「特定場域」綁在一起，皆指涉一種有別於雕塑的藝術創作；然而，裝置與特定場域定義之紛雜歧出，在討論林明弘作品中的空間特質前，有必要對此二者加以釐清，以求明確的指稱並且有利於後續討論的發展。¹⁰¹

裝置與特定場域皆是對於雕塑的反抗，即如佛斯特（Hal Foster）談及塞拉（Richard Serra, 1939-）作品時所言：

因為雕像僵化至一個物品目錄將使雕像再次成為紀念碑(monument)——因為它的結構被盲目崇拜、它的觀眾被僵化、它的場域被遺棄，再一次地。以此目光來看，解構雕塑就是去服務它的『內在需求』；是去擴延雕塑及於過程、具體化，而且場域依然內含其中。(Erika Suderburg 2000: 3)

以此觀之，無論是裝置或特定場域，皆為對於「僵化」的雕塑分類之反動，最低限主義（Minimalism）藝術家認為雕塑品已經被僵化至一種死掉的「紀念碑」，總是有一定的形式，而且也必須被「放對位置」。佛思特稱其為一種「解構」，也指出了裝置與特定場域對傳統雕塑概念的反抗性質——並非全然的對立，而是一種從內部崩解、突破的行動（「去服務它的『內在需求』」）。¹⁰²總而言之，裝置與特定場域作品，皆是一種將雕塑拓展的行動，一種過程，而這過程總是牽涉到傳統「臺座以外」的事物：空間、觀眾、環境、機制等。

¹⁰¹ 此為最廣泛意義上而言的雕塑。

¹⁰² 這樣的理解，筆者參照解構主義與結構主義之間的相對關係而來，並非絕對的對立。括弧內之文，轉引自（Erika Suderburg 2000: 3）。



【圖 74】

Donald Judd, *Untitled*, 1990, anodised aluminium, steel and acrylic, size unknown, Tate Gallery.

二、裝置藝術的再定義——與特定場域的區辨

「裝置」(installation)，動詞為「去裝置」(to install)，最初是一種發生在藝廊空間的藝術運動，由一群最低限主義藝術家所展開的一種批判性運動，他們否認藝廊空間為一中立的白色盒子，而是一種牽涉複雜意識形態的「機制場域」

(Sudenburg 2000: 4-5)。最低限藝術，如前所述，為一種對於雕塑的反動，或扼要地講，即對於「雕塑品與其環境與觀者」關係的重新檢討與批判。例如，賈德 (Donald Judd, 1928-1994) 選擇在白色方型空間的角落，設置他的「雕塑」【圖 74】，臺座成了牆壁，觀者不再是抬頭環繞地仰望著它，好似那不是件藝術品，而更像是件燈箱設備；在角落裡獨自發揮功能，在一處我們過去於展覽空間不曾關注過的邊角——次要空間。¹⁰³因其所處位置的視角並不引人注目，反而與觀者有了更接近的互動機會。因此，「去裝置」，是為去改變、介入，在被此中立空間所驅逐的「邊緣空間」(perimeters of **that** space) 中，重新裝配藝術品所佔據的空間 (Sudenburg 2000: 4)。林明弘也經常選定被主要空間所忽略的邊緣空間，包括樓梯間、轉角、玄關、紀念品銷售處等，例如 *Palais de Tokyo*

22.01-22.08.2002【圖 17】與 *Grind*【圖 29】等皆然。而裝置是一種每次都會發生的動作，如同林明弘的花布裝置，皆為現場重新製作、裝配；換言之，屢次的

¹⁰³ 筆者相信最低限藝術家諸如賈德等之特定場域概念，或許曾影響林明弘的創作觀：例如對於觀者參與的重視、擴延作品擺置（裝置）位置等傾向，以及探究建築與藝術之相互關係等意圖，這可以從其一路以來的創作脈絡中窺知。請參考本文第二章，以及賈德的其他相關作品。

重新裝配，皆會產生不同場域氛圍。在「裝置藝術」先驅眼裡，這過程所改變的是觀者「關係」，是觀者與作品、展場之間的「關係」(Sudenburg 2000：4-5)。¹⁰⁴

空間中的各種關係，牽涉到另一個重要詞彙——「特定場域」的概念，而其又與裝置有著密不可分的關係。裝置與特定場域被隨意使用，好似其二者皆同，能夠隨時被替換。然而，其間存在著歷史進程的矛盾。裝置藝術，如前所述，強調的是（裝置）動作之過程，其自雕塑實踐而來，為雕塑的擴延。嚴格來說，當裝置業經完成，其創作過程已然停止，等待的是其他話語論述的進駐，以及各種機制的批判。初始的最低限主義裝置藝術所關注者，在於「在場」的需求，即觀者身體經驗的參與：「特定場域的身體是一個被物理／自然化的身體，察覺到它的週遭環境，一個增強的批判性敏銳之身體」(Meyer 2000：26)。隨著著名的塞拉特定場域原初定義的崩毀，特定場域再也未能被納入真實的「地方」；相反地，它「拒絕實際特定場域之不願妥協。它是一個時間的事物，一個運動，一系列的意義以及重疊的歷史：一個標舉且很快地丟棄」(Meyer 2000：25)。如此，特定場域概念不再以物理條件為限制，而強調「時間的過程」，其間之運動；特定場域逐漸遠離早期裝置先驅的初衷。

依此言之，早期的（最低限主義式）特定場域概念，仍舊處於一個現代主義對於「反身性衝動」(impulse of reflexivity) 的要求，對於「媒介物」的反省：與真實地方的接觸，而這也說明早期最低限主義之戰場設定於博物館（藝廊）系統的原因，即僅限於特定框架「內」的自我批判 (Meyer 2000：27)。早期特定場域「置放它的批判在於藝廊或博物館內，（它）揭露這空間像是一個物質的實體般，一個不再中立的地方，一個供以推銷輕便藝術品的背景」(Meyer 2000：25)。總言之，裝置與特定場域在最低限主義初始階段，的確是同一件事；然隨著「特定」之崩解，特定場域定義產生了流變。

因此，特定場域的實踐過程，會隨著各種變素而不斷地運動，其為一種比裝

¹⁰⁴ 該辭出現在蘇德柏格文中所引之克林普 (Douglas Crimp, 1944-) 段落，詳見 (Sudenburg 2000：4-5)。

置藝術推得更遠的，來自雕塑概念的變革。對特定場域實踐而言，裝置或許只是其達成的方法之一；相反地，特定場域則是由此（裝置對雕塑【及其與環境之關係】的延伸與抵抗）而來的一種被理論化的知識體系，牽涉了各種批判論述與美學範疇，透過特定場域方法，我們能夠察知以藝術實踐為中心而開展的各種智識活動。

而其矛盾在於，其間之差異或許為諸如「雞生蛋；蛋生雞」之孰先孰後的問題，如前述引用之佛斯特所言，雕塑被解構而去服務於其內在需求時，裝置某種程度上，也已將特定場域涵括入內；它超越了特定場域。因此，筆者認為，或許由其所探詢問題之差異，更能有效地對此二者有所區辨。意即，裝置藝術所欲探問者，為一藝術本體論上的問題，即「（雕塑）藝術究竟為何？」；而特定場域則在於認識論的層次上提問：「（藝術）客體與場域的關係為何？」，以及，透過它如何認識世界的問題。簡言之，裝置藝術是特定場域的藝術實踐，特定場域隨著裝置的開展而來，沿著論述的進展，特定場域逐漸脫離了裝置先驅們最原始的批判動機。

儘管筆者試圖對其二者作出區分，但裝置藝術與特定場域也與所有大多數的藝術作品「類別」一般，目前並無任何明確的定義；誠如蘇德伯格(Erika Suderburg, 1959-) 在一篇關於特定場域的導論中所明確指出：「目前的定義已經倒下」（2000：2）。

三、機能性場域

論者如梅耶（James Meyer）為了區分特定場域概念的流變，將特定場域作品分為「如實的場域」（literal site）與「機能性場域」（functional site）（2000：23-37）。



【圖 75】

L : Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-1989, Federal Plaza, New York. Photo by Ann Chauvet. ©

Richard Serra Artists Right Society(ARS), N.Y..

R : Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-1989, Federal Plaza, New York. Photo by Susan Swidler. ©

Richard Serra Artists Right Society(ARS), N.Y..



早期裝置藝術家強調的是，藝術品的「in situ」：藝術品只能在一個獨一無二的、實際的地方。¹⁰⁵根據梅耶的定義，「如實的場域」是藝術家介入、且「符合這情境之物理限制」而作出的作品特性；塞拉於此提出另一術語：「『場域導向作品』(site-oriented works)，意謂著它們被認知是因為、依靠，且不可離開它們的位置」(Meyer 2000：24)。因此，當 1985 年其《傾斜的拱》(*Tilted Arc*, 1981)

【圖 75】被要求拆除時，塞拉的名言是「移動這作品就是去破壞它」("To remove the work is to destroy it.") (Suderburg 2000：5；Kwon 2002：73)。¹⁰⁶當時流行的公共藝術概念，認為所謂「公共(的)藝術」是為了服務於整體都市計劃的，因此是可以變動、調適的作品 (Kwon 2002：72)。為此，塞拉定義了抵抗當時主流概念的特定場域；他宣稱：「我感興趣的是，非功利的，非實用的雕塑……，任何使用都是一個誤用。(Kwon 2002：72)」並且堅持認為，特定場域作品並不意味著是「調適場域」或可以被「再放置」，而是「處理被給定地方的環境組成

¹⁰⁵ in situ，為拉丁片語，原意為「在原位、在位置上」(in the place)，後於藝術領域內被用以指稱諸如早期「特定場域」作品之「量身訂作」。可參見http://en.wikipedia.org/wiki/In_situ 2009/3/31，其中有簡要介紹。此處為梅耶引柯史士之語，請參見 (Meyer 2000：24)。

¹⁰⁶ 蘇德柏格轉引自克林普，詳見 (Suderburg 2000：4-5)。《傾斜的拱》最終於 1989 年被拆除；關於塞拉此著名的公共藝術事件始末，除了參考自本文所引文章外，也請參見http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Serra，以及http://en.wikipedia.org/wiki/Tilted_Arc，2009/3/31。

內容」，作品的大小、規模、位置等皆取決於其所在場域的拓撲限制，「作品成爲場域的一部分，並且概念地與知覺地重構了場域的組織」（Kwon 2002：73）。即使如此，塞拉的作品在面對公共空間時，最終仍揭露了過去被隱藏的權力關係，也標誌出了特定場域概念的轉化，朝向「機能性場域」：

……機能性場域可能或不可能納入一個實際的地方。……它是一個過程，一個發生在場域、一個機制的映像與文本脈絡間的操作，而且身體移動介於它們之間（尤其是藝術家的）。它是一個資訊的場域，一個文本的羊皮紙，攝影或錄像的紀錄……。（Meyer 2000：25）

塞拉的經典作品，例示了字面意義上「特定」的變化，「特定場域」不是限定於某時某地的作品，而是可以機能性地限定於不同的「場域」。它是可以重構、再生宛如有機體的一種過程，關注的是作品與所在之間的辯證關係。誠如梅耶所言：「機能性作品探索的是一個『延展的』場域：『藝術世界』，在這活動中，已經成爲一個內在於場域網絡中的一個場域，一個機制中的機制」（2000：27）。

因此，朝向機能性場域的結果之一便是，內部的崩解——歷史與地方的快速重疊，「招致它的解構；它是蓄意地暫時的；它的本質不是去承受而是去崩壞」（Meyer 2000：25）。¹⁰⁷這內部的崩解，促使的不是意義的消失，而是意義的再生。至此，或許比較可以清楚地認識到裝置藝術與特定場域之間的矛盾本質，在於一開始裝置藝術家即不滿於當時隨著現代博物館發展而興起的藝術商業化現象，即爲了收藏、管理、展示，藝術品可以隨意地根據需要而移動，而且被設計來放置在普世皆同的、中立的「白色方塊」中，藝術品成了「無根的」（homeless）（Meyer 2000：25）。爲了反對作品的無限制流動，裝置藝術家們不僅挑戰藝術機制僵化的管理策略，亦自創作媒材著手，爲了符合與特定展示空間的媒合，於是他們更多地採用有機的物質，以及會隨著觀者行動與時間而改變的材料。林明

¹⁰⁷ 斜體爲原文所強調。

弘正是承襲了這樣的模式，於各地創作需要被脈絡化的空間裝置，而其乳膠漆塗繪的地面，並非以能完整保存「藝術品」為前提，反而讓它被觀者踩踏、躺臥，進而留下使用痕跡，有時是鞋印、菸蒂殘渣，更有時可能是咖啡漬與（滑板）滑輪痕。依此觀之，觀者的改變、介行動，難道不是一種「移動」？藝術品放置位置、觀者目光，抑或展場動線的移動？林明弘以裝置藝術的實踐，揭示了其後自身特定場域作品的轉向——朝向機能性場域。而且歷史地看，其於各地展覽的結果，最終證實了庫恩（Miwon Kwon）所指出之「藝術家」的移動：「其路徑（為）由藝術家的旅居所構聯的一個游牧敘事」（2002：29）。

四、空間的游牧敘事

林明弘的裝置實踐，很顯然地是一種不斷移動，不斷地重新脈絡化的游牧敘事。庫恩也指出現在的國際城市雙年展改變了藝術家的地域性，藝術家帶著作品飛往世界各地，移游於各大城市雙年展中（Kwon 2002：46-50）。這亦可說明林明弘的作品之同時地在各地不同展覽空間中，「在地脈絡化」展出，正如同游牧民族般地，逐水草而居。而這是現有藝術體制之商業化本質的現象，對於這點，身為藝術家的林明弘似乎更清楚這其中的一體共生。在《樣品屋》【圖 47】的展示中，其亦如同機能性場域作品般地來到了大型的畫廊博覽會中，找到了適合其所暫居的「特定場域」，脈絡化地紮營在畫廊的結構、商業交易的有價化體制下，《樣品屋》成了一個可以移動的「特定場域」作品。

現在，我們幾乎已經可以確定林明弘作品為一裝置藝術，這將不招致質疑。那麼其究竟是否為「特定場域」作品？如果現在還堅稱如塞拉所謂的「字面上、如實的」場域限制，可能已經過時且不適用。因此，筆者認為應該將其視為梅耶意義下的「機能性場域」、庫恩脈絡下的「游牧敘事」之「特定場域」作品。其所關注者，再也不是在如實場域中「空間地」（spacially）被建構；而是，關注在「（透過）空間」（*through spaces*）中的「一個遊歷者、一個接續事件中的片斷，

以及動作」的「互文性」(intertextually) 建構 (Kwon 2002 : 29)。¹⁰⁸簡言之，即關注的是在此特定場域所構築的空間之中的，觀者、藝術家、藝術品、展場之間的「互文建構」，即其之中的「關係」。

而某些論者如黃海鳴與林宏璋等以為，應該稱林明弘作品為「表演場域」。從特定場域理論化的論述流變來看，「表演」僅是其理論形構與創作實踐的變質之一，畢竟特定場域的作品自始即關乎場域中「各種關係」的表演，一種互動式演出。使用表演一辭，其背後涉及到另個領域的龐雜論述，筆者認為，對於諸如「特定場域」這類歧義、難有定見的概念，或許是雪上加霜。因為，其所強調的所謂「互動」，即各種「動作的過程」皆牽涉於內，要視其為一種表演亦可，但若是要對特定場域加以「正名」，則或許有待商榷。

筆者關心的是林明弘作品中「各種關係」的互相建構，顯露了對於各種「位置」的安排與部署，是「各種力量」的交涉。宛若特定場域的宿命般，其生來即處於一種邊緣位置，不斷地反對、衝撞各種攬權的「機制與論述」。因此，林明弘作品所干係之各種關係，不只內在於其作品場域中，更擴及整體藝術機制，他的作品，透過各種資本主義的實踐與再現，提出且涉入了對於權力的質疑；另一方面，也再次打開了藝術家與觀者、作品之間的權力拉扯。林明弘的特定場域作品，是展示空間／權力的最佳例示之一。

第二節、林明弘花布所再現的權力／空間

一、觀看與權力

所有事物都可以被空間地想像與再現，例如米契爾對哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas, 1929-) 公共論域說的空間譬喻——「一個開放的可見場所或舞台，在那裡，任何事物可被揭露，人人皆可看與被看，而且在那兒人人皆可發言與被聽見」(1994 : 364)。正是這種視覺再現的本質，體現了空間化的能力，而所謂「空

¹⁰⁸ 斜體為原著所強調。

間化」必然伴隨了權力的配置：誰能建構空間？誰又應該被放置在空間？放在誰的空間？而這對於空間佈置的權力安排，與視覺文化中所謂的「可見性」，某種程度上指的是同一件事。劉紀蕙於一篇簡短扼要的導論文章中，以巴巴等人的理論支持了這樣的觀點：可見性，即看與被看，牽涉到權力機制的操作，關乎意識形態與觀看主體位置的關係（2006：5）。空間的佈置，以及其中的秩序安排，大大呼應了傅柯所謂的「事物的秩序」；意即，空間結構的生成（抽象與非抽象的）即是力量衝突與協商後的結果。

以「室內」一展而言，林明弘的作品經常體現出對於空間部署的技術與慾望，包括平面圖的配置【圖 13】：提示觀者位於何處，是一種規訓教化人所在位置與行為的一種裝置。現場還有使用說明，告知觀者如何使用此空間：「上地毯，請脫鞋，自由地挑選此精選的音樂」。¹⁰⁹基本上，以此角度而言，幾乎所有「裝置藝術」，包括更延展層面的最低限藝術、地景藝術、特定場域等可歸於「空間藝術」的作品，在此背景下，皆展開空間資源的爭奪，無論其中資源的名目多紛雜，不外乎即「看與被看」的問題。只是，當代藝術家大多可以巧妙地退隱到觀者身後，觀者被空間權力所包覆而往往不自知。

前章對於林明弘花布圖像的觀看，已經明白地指出其中各個層次間的力量衝突，其中的「欲望與缺乏」也在圖像層次的超越中被實現於藝術家、觀者、藝術品的辯證場域裡。米契爾揭示了後設圖像中最令人炫目，卻也總是抓取觀者目光的特質之一，在於自其含混曖昧中迸射出來的、閃爍的「欲求」(desire) 與「想望」(want) (2005：28-56)。這種欲求，表明的不是一種強制地要求、索討，並不是一種單向的權力宰制；而經常是傳達一種「缺乏」(lack) (Mitchell 2005：38)。「缺乏」暗示著觀者一種不穩定性——或者說，一種不在場的空白。如前所述，林明弘花布佔據著一個文化位置，這位置永遠處在邊界與邊界的交換，主體文化永遠處在「定位中」(locating)。跨越邊界，在細微窄小的隙裂上游移，註定將是不斷地「超越」(beyond) (Bhabha 2004：1-12)。在這場權力的衝突與交

¹⁰⁹ 出自該展一作品之題稱，請參考本文第二章。

換中，主體性即在此「再現」與「不見」的載沉中閃現；正因為缺乏，所以需要鬥爭與衝突。

二、關於「再現」的本質

因此，林明弘花布空間本質上即是一個權力衝突的空間，有時甚至是自身與自身的對立。如其經常被指稱之「特定場域」(site-specific)本身的定義流變，其花布空間中的各種權力交換，亦為極不穩定的流動過程。其中牽涉的「再現」(representation)，已不再只是中立的客觀旁觀者，不再是「真理之『模仿』、『複製』或『一致』的理論，以及政治授權的機械論觀念」，而是一種「活動」、「過程」與一系列的「關係」(Mitchell 1994: 420)。

米契爾認為，「再現是一個過程，該事物(所再現之物)是其中的參與者，如同棋盤上的一個兵卒或是交換體系中的一枚硬幣」(1994: 420)。因此，在此觀念下，他認為「再現」揭示(再現)了文化活動的整體：包括「(1)圍繞權力的轉移、置換，或轉讓所建構之政治文化的觀點；(2)被理解為一種經濟、一種價值交換與轉移體系之文化；¹¹⁰(3)被理解為烏托邦想像遭遇實際現實的文化。¹¹¹」筆者認為其中第三點所顯露的「遭遇」，正典型地傳達了「再現」在藝術作品為觀者收受的實際過程：藝術品總是在一種不斷地碰撞、爭奪的過程中而凸顯其價值。根據桑默斯〈再現〉(“Representation,” 1996)一文，在西方傳統再現史的討論中，事物可被分為三要素：切實形像(actual image)、心理形像(mental image)、「形像」(image)中的「再現」(亦即形像之 image)(3)；因此，就再現的典型定義而言，再現總是「介入」任何事物與它的切實形像之間(3)。如此一來，與「再現」幾乎形同等義詞的視覺藝術活動，總像是一種不斷地「介入—衝突—協

¹¹⁰ 「再現」與經濟交換的討論，已有許多學者在相關論述中闡述，可參考(Summers 1996: 3-16)對 representation 所做的精闢闡釋。

¹¹¹ 在米契爾(1994)文脈中，其所指為：哈伯瑪斯的自由理想之公共論域，遭遇到傅柯的全景監控之權力圖像(364)。米契爾認為其二者間的衝突，在於公共與私人領域界線的相互侵入，展現一種「由大眾景觀和經驗調節形式所構成的公共領域(他所舉的例子是電視)」(365)。簡言之，依據其言，當今文化活動的特質之一，即在於兩者之間的協調，在於衝突中的協商；仍是一種權力的運作過程——意即「再現」。更多討論請參考(Mitchell 1994: 363-96)。

商」的辯證過程。再現，不只是一種權力交換，也是一種不斷的「介入」。

三、剩餘價值——林明弘空間中的權力交換與衝突

觀者身體與花布空間的協商方式可能在於一種「交換」。

雖然主體此般形上觀念基本上的確是不可交換的，但透過空間部署，觀者身體之涉入，對於林明弘來說卻可能是一種補償。如前所述，在再現中所進現的想望，說明了藝術家主體的匱乏，正因為沒有，所以欲求。這樣的角色扮演類似雇主與勞工之間的關係，只是在其空間中所展演的是一種雙向的剝削，互相的利用；其二者所共同追求的皆是花布空間所能被生產的「剩餘價值」。¹¹²藝術家確實透過各種觀者的介入而完成其作品，所謂各種觀者廣義而言可以指的是各種論述機制、機關、政府、商業品牌等，而且這些觀者也企圖於其作品中找到能產生認同之事物。

在林明弘的花布空間中，「開放觀者進入」並非意謂著「對等的交換」；相反地，觀者總是被使用的（因此總是相互衝突的）。觀者於其中之活動，成為藝術家安排、掌握的對象，尤其林明弘擅長透過空間的文學（語言、文字）喻像與視覺圖像的混雜，使「觀者的介入」成為啟動其「花布空間」的關鍵，意即透過觀者日常生活的身體使用，將該空間的歷史、使用、話語論述等與視覺圖像媒合，從而將其「以花布拼築的空間」轉化為「花布空間」（即追求其所產出之「剩餘」：關於身分、藝術等意義）。¹¹³

Atrium Stadhuis Den Haag 12.07-08.09.2002 (2002)【圖 26】極佳地例示了其花布空間中的各種權力交換與衝突，不僅再現觀者與藝術家的利益交換，亦展演了一場關於「(權力)衝突」的戲碼。海牙(Den Haag)現為荷蘭皇室的居住地，以及政府(非行政中心)所在，原為政權中心，然由於戰後政經局勢之發展，海

¹¹² 剩餘價值的共同追求，此靈感除了來源自米契爾所揭示的再現本質(見前述)，也來自於林明弘所曾參與之「剩餘價值」(楊天娜策畫，2006，更多資訊請詳見本文第五章)。筆者始終認為藝術家本人對其作品所含有的空間宰制與剝削有高度的自覺，其策略性意圖相當明顯。

¹¹³ 此論點延伸自前述第三章中，關於傅柯評論瑪格麗特畫作中「空白」的討論，請參考本文第三章。

牙的實際政治功能逐漸被另一首都阿姆斯特丹（Amsterdam）所取代，阿姆斯特丹遂成為行政首都（徐君亮 2008：頁數不明）。¹¹⁴因此，海牙僅僅作為一種權力象徵、關於荷蘭歷史記憶的皇室喻像；之於阿姆斯特丹，海牙成為「次要的」。而林明弘花布所鋪蓋的區域，恰好也位於一權力中心（市政廳）之「附屬位置」：一個總是被通過、被踩於腳底而容易忽視的位置。以此觀之，林明弘的花布實踐，透過在地觀者的參與，重現了一個關於「次要的（中心）」之故事，而與海牙市政廳本身的歷史沿革進行對話，將在地的歷史記憶與其花布圖像（林明弘特意選擇印有鬱金香圖紋的花布）進行縫合（亦為一種「交換」）；然而，其花布的鋪天蓋地卻仿如暗示我們其不容忽視的地位，正如前述傅柯或米契爾所謂之「欲望的迸現」：海牙才是真正的、原初的「中心」。

依此言之，沒有觀者身體所內含之種種論述機制的介入，林明弘的藝術創作不可能完成；假若失去這層觀看意義，終將視其花布為壁紙，也無從成就其藝術家的身分。

既然稱之為「權力交換」，又為何宣稱觀者總是被使（利）用的？因為，對於觀者而言，林明弘滿足的是花布給予之（普遍、簡單的）「認同感」，即一般觀者相當容易地能對此「藝術品」感到認同，而從其中得到愉悅，進而認為自身得到抬昇。然而，相對來說，此種認同確（卻）無形中也拉抬了其花布的藝術價值，最終獲得回饋的仍為藝術家本人。縱然觀者以其觀看權力交換了認同愉悅，在其花布空間中，觀者卻總隱然地被觀看；林明弘實際所關注者，為此交換過程中的「剩餘」。

¹¹⁴ 荷蘭有兩首都，其一為海牙，另一為阿姆斯特丹。後者為行政首都，而前者為皇都所在，也是荷蘭較早的歷史文化發源地，具有七百多年之歷史。荷蘭國會、政府機關，以及各國駐荷使館也都位於海牙，亦是國際法庭所在地，稱其為切切實實的「權力象徵」實不為過，然卻僅為「象徵」，而不具實權。因此，其與阿姆斯特丹間的關係就頗令人玩味，林明弘選擇在此創作，實選擇了一個最直接介入「在地脈絡」的創作位置。關於海牙的歷史，散見於網路資訊，筆者所參照為（徐君亮 2008）。

第三節、次要空間的反撲——自邊緣顛覆的第三空間

一、再現—介入—「生異」

前述關於「再現」本質上所隱含的「介入」特質，可視之為二元中的「第三」：一種「他異性」(otherness)，其開啓了可稱之為「三元辯證」(trialectics)的方法論。此種「介入第三(他異)」的論述策略，除了米契爾以外，我們可以看到其他當代學者也有同樣的傾向，例如索亞所闡發自列斐伏爾(Henri Lefebvre, 1901-1991)的「生三成異」(thirling-as -Othering)概念。「生三成異」，簡要地講，即在面對諸如主體／客體、心靈／物質、核心／邊陲、空間／時間等二元結構時，總是能(也應該要)提出「另一個其他」(an- other)(Soja 2004: 80)。根據索亞，這第三個「他異」，是要用以打破二元的狹義化約或簡單加總，但也不只是介於兩者之間的某個「in between」位置(2004: 80)。「生三」是要「擾亂、解構，以及暫時性地重構它們(黑格爾或馬克思辯證法中的綜合命題)預設的整體化(totalization)，以便創造一個既相似卻又大不相同的開放性選擇」(Soja 2004: 81)。「生三」因此是一種三元辯證，即如同米契爾所提出的後設次序，是一種超越：既外於此，卻又內含其中——即索亞所云之「both／and also」。¹¹⁵

二、空間的三個層次

將索亞所生發之「第三空間」(third space)與列斐伏爾的三種空間加以對照，則後者之「後設哲學」便可與米契爾所提出之「後設圖像」相互映照。在列斐伏爾的脈絡中，空間可分為三層次：「空間實踐」(spatial practice)；「空間的再現」(representations of space)，以及「再現的空間」(representational space)(Lefebvre 1991: 38-39)。所謂「空間實踐」，我們應理解為被空間實踐之「社會的空間」

¹¹⁵ 關於「生三成異」與「後設」之間的類比，筆者並非天馬行空地連結，索亞在《第三空間》中也引用了列斐伏爾對於「後設」的闡釋，說明後設對於列斐伏爾之「超越」傾向的影響，甚至出現了「後設空間」的詞彙。就索亞的角度，「後設空間」其實是一「探索差異的空間」，意即其所謂的「第三空間」；請詳閱(Soja 2004: 42-46)。而關於「both／and also」，該書中譯本(王志弘等 2004)譯做「兩兼其外」，筆者沿用之。

(society's space)，即如其字面所示，為被實行、實踐的空間：是在現代都會、以數學所推展出來的理性法則空間，包括都市計劃中的社會實踐所賴以成形的空間 (Lefebvre 1991：2-3；38)。¹¹⁶以列斐伏爾之語而言，即在於「被感知的空間中，以及介於日常現實與都市現實之間的封閉關聯」，是於經驗基礎上被凝聚而起的複雜聚合之空間 (1991：38)。

「空間的再現」，即被哲學家與經驗主義者（包括語言學家、結構主義者、社會工程師、與具科學傾向的藝術家）所概念化的空間，亦即傅柯意義下的「知識空間」(Lefebvre 1991：3-4；38-39)。依此而言，「空間的再現」被以「科學的態度」(列斐伏爾所謂之「認識論」的思考方式) 建立；因此，此空間在任何社會生產模式中，皆是個「支配的空間」——以上帝之名 (即 Logos) 主宰其空間中所包含的任何主體 (Lefebvre 1991：3-4；38-39)。¹¹⁷列斐伏爾認為在此空間中，主體與空間將形成一種對立，簡言之，即將主體予以客體化——再製造一個主體 (1991：3-4)。

最後是透過「生三成異」而形成的「第三空間」，即列斐伏爾筆下之「再現的空間」，則是「居住者」與「使用者」透過「相關聯的影像與符號」所「直接生活」(空間被「生活」) 的空間 (1991：39)。¹¹⁸此外，「再現的空間」也是一個「被支配」的空間；不過，他隨即補充道，此為「想像力所欲改變與挪用之空間。它重疊物理空間，象徵地使用它的客體」(Lefebvre 1991：39)。

三、積極能動的第三空間

正是這種包含物理空間與象徵空間的「相對」自主性，帶來了新的「矛盾」，在兩方辯證關係中加入了「第三」(Lefebvre 1991：39)。對此，索雅評論道，「這

¹¹⁶ 斜體為原著所強調。

¹¹⁷ 賦名的上帝 (name-giving god) 與笛卡爾 (Cartesian) / 西方 Logos 的連結，若筆者理解無誤，在列斐伏爾脈絡中應該是指向「語言學」，包括文字系統、符號、論述、書寫等，帶有理性支配權力的知識系統。索亞將其理解為「(認識論) 權力的儲藏室」。更多請參考 (Lefebvre 1991：3-4；38-39)，以及 (Soja 2004：88-89)。

¹¹⁸ 斜體為原著所強調。

些生活的再現空間……是產生『對抗空間』的領域，是抵抗主導秩序的空間，它們正源自其臣屬、邊陲或邊緣化的定位」（2004：90）。

以此脈絡而言，第三的「對抗空間」自然也不會只是在第一、第二以外的「第三個客觀存有的空間」，而是如其「生三成異」中動詞化的「成異」（Othering）所暗示的，是一個不斷變動的差異「過程」，而且是一個積極主動的「動詞」。因此，無論是 *thirling*，抑或 *Othering*，皆透露了同樣的積極能動的動作過程；*thirling* 意指了不斷地「介入」（生三），*Othering* 則意指不會停止的「超越」（總是有一個他者）。第三空間即「再現的空間」，在本體之外的「他異」，既抽取於本體，卻又介入本體，重複著不斷地「彼此再現」的過程。林明弘的空間，既是米契爾後設圖像意義下的空間再現，也是列斐伏爾與索雅脈絡下的「第三空間」（再現的空間）。

林明弘空間之為第三空間，如索亞所言，為一對抗空間，亦如庫恩所謂的游牧式特定場域作品。以此類型藝術實踐發展而來的各種術語，如機能、移動、游牧等，皆暗示了其空間的多方特質：「它可能具方向性、情境性或關係性，因為它本質上即為質性的、流動與動態的」（Lefebvre 1991：42）。索亞可能將其視為「被支配的空間」，是用來展現衝突、「從事鬥爭、解脫和解放的空間」（2004：91）。被支配的空間，說明了林明弘空間中所經常出現之規訓機器與操作手法的理由，其中包括攝錄影機、桌椅、床、平面圖、說明書等；它透過「生活空間」（*lived space*，即再現的空間）的置入與再現技術，使觀者與藝術品、展場空間隱含緊張對立的「關係」；其中的關鍵是空間以及觀者身體的被中介化。

四、從邊緣到核心

就次要空間而言，林明弘所展現者即其被核心所排斥於外的位置，因此他不斷地朝向核心，自邊緣向中心攻擊。邊緣地位，對其身分認同而言誠屬深刻，即使其意識中清楚知道自己是台灣人，可是卻感受到無所不在的拒斥感。尤其在台灣與對岸敏感的文化對立之中，林明弘使用「台胞證」作為身分證明往返，「台

胞證」成就了其邊緣位置，可卻也是其所相信的核心身分——台灣人。¹¹⁹藝術家選擇自邊緣顛覆的策略，即如索亞所深信者：「邊緣」作為第三，在開放的全面性中，擾亂核心以建立定位（Soja 2004：109-139）。林明弘筆下的台胞證【圖 49】：綠色筆刷下所顯現的是一種不清不楚的飛白效果，好似一未完成的台胞證封面，且同展場的地毯作品之無明確定位方向，亦說明無論是新疆或西藏，其政治定位並不如我們想像中的那般清楚堅定，而僅是一種權力建構的結果。邊緣與核心往往無明顯劃界，有時甚至是模糊不清、相互混淆。

另一方面，來自常民文化的豔俗花布，也從其邊緣的位置逼近核心，重新翻洗了位置階序，從常民躍升為國際精品；從野俗成為台灣官方文化的象徵之一。而其所選擇展示的空間也服膺於這項中心策略——自邊緣顛覆。以紐約 PS1 而言，則咖啡館為其次要空間【圖 29】；以法國東京宮而言，其展示空間位於販售書籍與紀念品等玄關位置，是一種被穿越、通過的空間【圖 17】。更典型的實踐則是海牙市政廳之作品，市政廳所象徵的權力中心不言而喻，而其穿越、中介此空間與觀者身體的意圖亦十分明顯。辦公、高度技術化的官僚機構，市民或公部門人員在相對而言為硬空間的露天川廊上行走、休憩、閒聊，並且詭譎地對此連結「台灣與荷蘭」的花布空間感到疑惑與熟悉，在此中介的空間，觀者的身體也成了承載權力協商的「中介」【圖 76】。



【圖 76】

林明弘，*Atrium Stadhuis Den Haag* 12.07-08.09.2002 (detail), 2002，
乳膠漆、木板，5000x2500 公分，荷蘭
海牙：海牙市政廳。

¹¹⁹ 關於「島嶼生活」一展中的「台胞證」與主體（文化）認同之間的探討，請參考本文第五章。

「被穿越」意謂著其外圍地位，且揭示出自邊緣到核心的「過程」。因此，正因為其不斷地移動、向中心逼近，表示出其對抗的本質——邊緣向中心的逼近，次要向主要空間的超越。依此而言，林明弘空間的設置之本質目的即為一種「權力技術」，為一「政治空間」。透過花布所挾帶的文化詮釋，以及藉由其對於視覺再現的技術裝置，其空間成爲一種米契爾脈絡下的文化建構；其中也包含了觀者的身體空間，身體所被銘刻的文化空間。

第四節、身體（主體）與空間的協商

一、身體部署

視覺空間隱含著權力機制——視覺政權，而觀看亦牽涉到權力的嵌入與想望；然而，對於空間裝置藝術而言，這樣的理解還不夠深刻。尙應關注「觀看位置」，意即觀者身體所寓居於林明弘空間中的位置，才能顯色出其中所「空間化」的權力轉移與主客體之交換等扣連（劉紀蕙 2005：11）。於是，視覺的觀看可以藉由身體的權力分配等技術而被深化與內在銘刻化，成爲（文化）空間建構中的「身體（主體）」。

此謂之「身體（主體）」與梅洛—龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）知覺現象學意義之「身體—主體」有所區異，其「身體—主體」所關注者爲，身體的主動能動性；他認爲有一種「身體圖式」（schéma corporel；bodily schema）被**能動地**掌握，而藉由它，我們得以爲自己於世界中尋得「位置」（馮雷 2008：50）。相反地，透過觀看權力所分配的身體（主體），則大幅削弱身體的積極能動性，更多地強調身體作爲一種「被裝配的」（資訊）承載體而被交換使用；因此，筆者以括弧形容受觀看權力分配之身體與主體的關係，即雖然主體仍未消失，然其卻**總是被內含於**身體的外顯，主體與身體的權力關係並不如「身體—主體」般對等。

筆者在此所關注之興趣與方法論的運用，主要在傅柯權力理論脈絡下所開展，包括米契爾、列斐伏爾、索亞，甚至是梅耶等人，對待空間中觀者身體的方

法，皆受到傅柯認識論的影響甚深。如筆者於本章第一節所引的梅耶之語：機能性場域所關注者為移動介於之間的「身體移動」，它是「一個**機制**的映像與文本脈絡間的**操作**……。它是一個**資訊**的場域……，攝影或錄像的**紀錄**……」。¹²⁰傅柯將這種資訊涉入、規範機制、操作技術等網絡，其中對身體所施行的權力開展，稱作「部署」(dispositif) (龔卓軍 2007: 15)。何謂「部署」？龔卓軍 (1966-) 對其進一步解釋道：「『(身體) 部署』包含了身體認識論與身體權力施行在體制中形成分佈、配屬的規則機制；其次，『部署』也涉及話語與非話語之間的歷史滑動與轉移現象，……。(2007: 15)」¹²¹

依此而言，身體部署除了是權力對身體的規訓之外，也是一種隨著話語（體制、論述等）改變而轉移、流動的一種現象。再次証明了權力空間中的身體之流變、超越，與中介。

身體是林明弘空間作品中的一個中介，觀者藉由身體的介入、活動，試圖與隱藏在作品背後的藝術家主權進行協商。而此協商之意圖，卻由於隱匿的權力部署機制而顯得困難重重；因此，筆者欲探究其空間建構之技術。對此，筆者認為林宏璋於其〈文化認同的政治寓言〉(2005) 文中所指出者，其空間中的「重複」特質，點出了其部署技術中的一個首要手法。如林宏璋所言，花布的重複像是一種不間斷的慾望趨力，使觀者感受到「這裡之外另有他處」(2005: 128)。意即，林明弘的花布像是一塊掉落之「拼圖」，正因為重複，所以看不出差異，因此尋找那塊遺落的一角是如此的困難 (林宏璋 2005: 128)。林宏璋所謂的「認同寓言」，明顯地揭露出此永不可能完成的主體神話之建構，以及「主體的匱乏」。受林明弘空間所部署之觀者主體，將於其中經歷永恆的主體追尋，尋求那處於「此外」所掉落的一塊拼圖。

¹²⁰ 粗體為筆者所加，用以強調與身體權力之關聯性。參見 (Meyer 2000: 23-37)。

¹²¹ 括弧為筆者所加。

二、重複—差異—僭越

然而，林宏璋（2005）對此殊異觀點卻沒有深入論述，筆者認為，此謂之「重複」弔詭地與「差異」相生相隨，在一切皆重複的空間中，所有的差異卻因此而顯現。如德勒茲於其〈重複與差異〉開宗明義所言，「重複和相像是兩種不同的東西——極端不同的東西」（德勒茲：27）；而對於準則所建構的規律而言，規律所要求者為屢次的同質同量，但對於某些如主體、精神、靈魂等不可等價交換之事物而言，重複本質上卻是不可能的（德勒茲：27-29）。據此，重複即如同後設，每次的重複都像是一種（後設）僭越；若我們將林明弘空間的建構法則視為一種規律，那麼其中被藝術家所預設的身體（主體），皆將在花布的重複中找到自身的差異，超越藝術家所給定的主體性。巴巴則延伸自法農（Frantz Fanon, 1925-1961）對於自我於旅行世界中的游牧實踐，認為那是一種「再認知」的過程，屢次地重構、移動皆是一種「通往存在的創造性協商」；而最後將「返回作為重複的認同表演、旅行世界中自我的再創造、遷徙社群界線的再設置」（Bhabha 2004：12）。這也說明了林明弘作品旅行國際間的再創造，與再脈絡化的意義；花布空間的重複，喚起屢次的主體重構。

依此而言，林明弘花布空間或許企圖透過重複佈置的手法而承載象徵一統秩序的認同法則——台灣認同，卻也喚醒了觀者對於自身所含有的主體差異，衝突於台灣的文化認同。這樣的結果，或許藝術家本人並無預想過，但卻潛在地洩露出其所面臨的認同窘境，一種主體認同的差異。

林明弘本身亦面對無所不在的重複，例如其身分的重疊：與生俱來所負載的台灣名仕之後、台灣小移民留學生、美國的台灣家庭生活、國際知名的台灣藝術家等，皆毫無遺漏地重複每個與台灣扯不斷的關係。但另一方面，這樣的重複並沒有帶來實質身分認同上的一致，而是帶來每次的差異——一種格格不入的認同矛盾。¹²²這樣的重複／差異，就隱藏在其重複的花布展演下，隱藏在隨處跨國的花布裱貼表演的後方。若以此對其花布空間加以理解，就更能理解那隨處存在的

¹²² 關於林明弘的身分認同，請參考本文第五章。

衝突、對立，與矛盾。

觀者面對與其空間、花布、藝術家之間的衝突對立，其身體做為一中介，則介入其間而與其展開協商。譬喻地講，所謂身體協商，可以將身體比擬成一種調節器，可是這調節器並不朝著任何預設而動作，而是一種機能的、機動的能動主體，將對立的空間調節為和諧韻律的空間。如此，觀者介入成為藝術品的一部份這樣的宣稱，才有實現的可能。亦因為如此，其空間才能與各領域的活動結合，且不致被貶低為「非藝術的」、功利的取巧空間。觀者身體作為調節器，與其空間融合後，就成為更大的文化調節空間，在各種不同的文化認同之衝撞中，其空間即扮演了一種協商的角色。有時是國與國的政治認同，有時是藝術與商業的協調，有時是藝術家與藝術家之間的合作。

結語

筆者僅就林明弘作品中所隱含的權力／空間之部署，以及其中觀者所扮演的角色，與藝術家在此辯証關係中的位置，提出自身的觀察與理解，並且在必要時以實際作品佐以詮釋。

總的來說，林明弘的空間是為一積極能動的第三空間，也是一機能性的特定場域。其空間所展現的以及所欲追求的，並不是一絕對的結果，而是一種過程；其關注花布空間在全球空間中的流動過程，以及觀者身體於其中之使用。而在這些過程中，在在突顯出各種權力的交涉與衝突，意即觀者與藝術家詮釋主權的爭奪。筆者亦希望在本章討論之後已經揭露出其中的權力部署，以及藝術家策略性意圖的政治操作之脈絡；其空間為一文化政治的生產機器，展演出一段永不止息的認同過程。

第五章 主體性的懸擱——林明弘的認同幻見

本章意圖探討林明弘如何將花布物質化而成爲「欲望客體」(object petit a)，以及探究欲望客體與其文化大對體 (big Other) 的辯證關係，且試圖理解與分析藝術家在此辯證過程中的主體位置。¹²³

筆者的問題意識在於，林明弘選擇花布的潛在動機：除了其空間建構的策略技術之外，「選擇花布」究竟透露了何種欲望訊息？其花布裝置是傳達了其主體位置，抑或是一種遮掩？明確地說，筆者欲探討的是，怎樣的意識形態得以製造此花布裝置的運作程式？從林明弘(2008)自述得知，花布勾起台灣傳統意象(假如有的話)是無預期的觀者反應，表面上看似一偶然事件。然而，此偶然事件並非全然無跡可循；筆者認爲，花布的出現或許不是偶然，而是一種必然，此即本章所欲闡論者——作爲意識形態的原始動機。

以花布之爲後設圖像做基礎，本章將藉紀傑克於《幻見的瘟疫》(*The Plague of Fantasies*, 1997) 中對於幻見之詮釋，延伸理解林明弘選擇花布的原始動機；亦即其主體欲望。首節將針對紀傑克幻見理論作一方法論探討，透過幻見的屏幕，花布告訴了我們什麼；也將交代紀傑克與米契爾理論的交會，以期幻見理論能延伸後設圖像之理解，使其觸及創作者的精神層面。而後將以紀傑克對意識形態的闡釋，試圖描繪其(花布創作)意識形態的運作過程，意即選擇花布的欲望動機，以及它如何做爲一種中介而導引了欲望流動的過程。

至於林獻堂於日治時期所主導的政治文化活動，或許可被視爲選擇花布的指稱(命名)回溯——一種後設連結的欲望母體。因此，第三節將以「家」爲軸線，透過與林獻堂的相互辯證，討論林明弘作品中的政治動機與認同遺緒；即挖掘其與宗家間的認同往來。以及，意圖揭示出林明弘的花布欲望場域中，台灣位置與「島嶼」間的想像連結如何建構其國族認同，進而展演出其所缺乏的主體認同。

最後則以 2006 年「島嶼生活」作個案探討。此節之目的與功能主要在於以

¹²³ 「欲望客體」與「大對體」之意義，請參見本文緒論之名詞釋義篇章。

實際展覽體示幻見理論與林明弘家族認同之聯結；筆者認為，此展雖未以花布作為主題，但其中台胞證所觸及之身份、政治認同等議題，卻是談及林明弘主體認同不可或缺的示例。

第一節、花布作為主體幻見

將花布與幻見做理論性聯想，筆者闡發自林宏璋（2004；2005），其文中以拉崗對於主體性的詮釋，將林明弘的展演做一文本分析。¹²⁴該文亦援引了後拉崗學派頗負盛名的紀傑克之幻見理論。林宏璋認為，林明弘的作品與其說是一種宣言，毋寧視其為一種被架空內容的做作姿態（2005：125-127）。林宏璋（2005）基本立場為：林明弘的認同裝置除了文化本質論所帶有的膚淺代表性之外，其所牽涉到的是更為複雜曖昧的政治／文化認同網絡，以及其中的倫理關係。

筆者深感認同林宏璋之反對文化本質論；然而，他並沒有觸及到「花布」如何成為主體幻見的可能詮釋，亦無深入討論花布以及其他作品所展演的認同匱乏。筆者關注的是，花布如何成為林明弘之主體幻見，因此欲推敲其背後所隱含的原始動機。此謂「動機」（motive），非指「意圖」（intent）；不是一種心中已有定見而選擇動作的預設，而是潛在的欲望前沿之心理動機，是一種更深層的文化欲望。

一、「真相就在外部那兒」

紀傑克於《幻見的瘟疫》一書中，開篇就下了一道聳大的標題：「真相就在外部那兒」（1997：3）。¹²⁵此一標題大抵說明了其導論中所提及的，「當代批評程式之反轉」——與過去從抽象概念聚焦於具體社會現實過程相反，當代環境因為

¹²⁴ 在台灣闡釋林明弘作品的脈絡中，論者如陳泰松（2001）、林宏璋（2004、2005）等人，皆以精神分析角度切入；可參見二者之著作（詳見引用書目）。

¹²⁵ 對於 *The Plague of Fantasies* 的中文譯辭，筆者認同中譯者朱立群（2004）的翻譯，亦將其譯為「幻見的瘟疫」。然而若引文出自英文版，不另行說明；反之，若為中譯本則另行標注。其它若有與朱立群相同之中譯，除有特別說明之必要，將不另行標明。

資訊的快速變遷以及聲光效果的大量衝擊等，此批評程式被迫以反向運轉（Žižek 1997：1）。意即，我們被迫從「假性具體的意象」（pseudo-concrete imagery），返回到成爲我們「生活經驗的抽象（概念）」（Žižek 1997：1）。¹²⁶其所云之假性具體的意象，依據筆者理解，即可視爲所謂「幻見」（fantasy）。¹²⁷簡言之，「幻見」即用以指稱意識形態的物質化；依其脈絡而言，幻見之所以稱爲假性具體意象，即因幻見所形成之物質，實爲一「屏幕」，或者如紀傑克（1997）所言，幻見擁有七層「面紗」。¹²⁸

紀傑克所言之意識型態，大抵上與阿圖塞（Louis Althusser, 1918-1990）的意識形態國家機器（Ideological State Apparatuses）相吻合；此意識形態即國家機器所藉以召喚集體認同的抽象概念之物（Žižek 1997：6）。紀傑克後又補充道，阿圖塞所云之意識形態國家機器，即「將意識形態予以物質化的外部儀式」——紀傑克自柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）借用而來的概念：「純粹物質性的真誠」（purely material sincerity），而其又是如此地潛在運作著，以致於主體本身未能察覺到其所牽涉其中之儀式活動，已支配了主體心理（1997：6）。事實上，正因爲意識形態能被物質化，幻見才得以存在，因爲所有事物彷彿理所當然地呈現。因此，意識形態的純粹物質性，其實並未隱藏什麼；毋寧說，此純粹物質性即幻見所真正存在的地方。

二、後設／構連——從主體內部分裂開始

筆者認爲，紀傑克（1997）對幻見的詮釋，基本上與米契爾（1994）所呼籲之「回到圖像的原始居所」等概念不謀而合；米契爾認爲我們不需要在意圖像背

¹²⁶ 括弧之文爲筆者所加。另外，中譯者朱立群（2004）將 imagery 譯爲「影像」；未避免與 image 混淆，筆者將其譯爲「意象」。請參考本文緒論中名詞釋義。

¹²⁷ 請參考本文緒論中名詞釋義。

¹²⁸ 筆者認爲，「屏幕」（screen）與「面紗」（veil）皆爲一種理論上的修辭，其意欲突顯既虛幻又真實的特質。屏幕，例如電影的銀幕般，需要靠幻覺機器加以投射（幻像），已求物質化於（視覺化）於實際物件。一般辭典中，veil 除了面紗之意，尚有託辭、遮罩等義。託辭，即宣稱其業已被看穿，好似遮掩了某物；然而實際上它卻仍被無數細小的孔給穿透。另外，紀傑克稱幻見有七層面紗，即七個特性；筆者將於後文更進一步探討。

後所補充的各種理論話語，而是在那些話語與圖像的「縫合」之間，找到圖像真正所在。紀傑克則會說，「真相就在外部那兒」；他提到：

……外部物質性中的意識形態物質化，揭露出意識形態外顯構式所無法承認的內在本質上的衝突對立：就好像一個意識形態的龐大結構，如要能「正常」運作，必須遵守一種「倒錯的惡童」（imp of perversity），並在其物質存在的外部性中，構連出其內在本質上的衝突對立。（1997：4）

129

倒錯（perversity），即既承認，同時又否認的兩種相反態度之並存；「現實層次的接納卻遭受來自慾望層次的反對」（于治中 2004：168）。紀傑克認為物質化的外部物質性之所以如此，即因它將其所缺乏與不能承受的事物予以外顯；而我們可以，也必須，藉由此物質性存在「構連」出其本質上的內在衝突。以之檢視花布圖像此一實際存在的物質客體，也不難理解米契爾脈絡下，圖像的內在欲望與缺乏（見第三章）。由意識形態外顯而構連出其內在本質之衝突所在，與米契爾所謂的後設之超越——越過被外顯之物而返抵其欲望之原始場所——並無二致。

米契爾與紀傑克的連結另有跡可循：其二者皆受到黑格爾「否定辯證法」影響甚深，即黑格爾現象學對於主體內部之否定力量的論點。米契爾受到黑格爾影響甚多，除了直接討論之外，其主張圖像之三層辯證討論亦承接了黑格爾遺緒：在表象與內部層次間，至少還有一個其他，即一種否定的（肯定性）存在。其非否定，而是藉由衝突的辯證，以突顯真實的欲望；意即，圖像的欲望。¹³⁰筆者認為，此謂「其他」，即那不被語言——或者說理體中心——所察覺的，欲望的逃

¹²⁹ 筆者參照朱立群（2004）所譯，將“explicit formulation of ideology”譯為「意識形態的外顯構式」；將 edifice 譯為「龐大結構」；將“imp of perversity”譯為「倒錯的惡童」。請參見朱立群 譯，《幻見的瘟疫》（台北縣：桂冠，2004），7。

¹³⁰ 衝突，本身即是一種否定，這在此否定過程中所突顯的，正是其主體所欲望的缺乏之物。關於後設圖像的討論，可參考本文前述，或參見（Mitchell 1994）。

逸；意即拉崗學派所關注之相對於象徵層，又與想像層相反的「真實層」。¹³¹蔡淑惠在一篇導論性文章中，清楚地展示出拉崗所論之「真實層」其中的關鍵概念——主體內部的空缺之必然，且將其與黑格爾對於主體意識之詮釋作一理論性比較（2004：49）。根據拉崗，在主體形構過程中，主體將經過兩道必然的分裂關卡：第一道關卡，即佛洛伊德所謂的意識與潛意識之分別，主體意識必然經過一種佛洛伊德稱之為「根源壓抑」（the primal repression）的過程，此為第一次的主體分裂（蔡淑惠 2004：49）。蔡淑惠指出，意識與潛意識之區分，即說明了意識結構本身是內部分裂而非合諧統一的，她認為此即黑格爾所謂之自我意識內部的否定力量（2004：49）。

第二道關卡則是「慾望的介入」，且因此造成了主體內部的分離（separation）（蔡淑惠 2004：49）。蔡淑惠舉例說明：小孩為了得到母親的認同而想辦法滿足母親；然而，母親的慾望總是投射在父親身上，因此小孩（主體）與母親（對體）之間就造成了契約的破裂。而此種投向對體的慾望沒有辦法被成就時，主體內部即產生一種認同的匱乏（小孩發現其所希冀的不在母親身上），即蔡淑惠所言之分離狀態，或者黑格爾所謂之「非一」（disunity）（2004：49）。

正是由於此二道必經的分裂過程，主體內部即呈現必然的空缺，如同筆者於第三章所歸結：此空缺並非不存在，而只是一「空白」的缺席。¹³²這也說明為何林明弘操作下的花布總是給人既熟悉又陌生之莫名疏離感，亦即林宏璋所言之「事不關己的懷舊」（2005：127）。因而，此主體之自我疏離，來自於現實的無法滿足：欲望之滿溢，以及認同的稼接困難。

¹³¹ 拉崗將主體分為三種層面：象徵、想像，與真實層。關於其概要定義，以及筆者此謂之「相對」與「相反」的概念討論，請參考本文緒論之名詞釋義。

¹³² 以空白的缺席暗示其存在——僅不在場——卻又缺席的譬喻手法，見諸許多學者的論點。可參考本論文第三章，或參見（Mitchell 1994）、（Žižek 1997）。中文相關篇章，則可參見（林宏璋 2005）、（蔡淑惠 2004）。另外，拉崗則以「作為缺場的在場」（*présence comme absence*）來指稱其「在又不在」的弔詭（黃作 2005：119）。

三、幻見——真實層的隱匿

紀傑克說明幻見之所以稱為「fantasy」，即為對現實的補遺；而現實之缺乏可透過幻見相互完成（實際情況是，永不可能完成）。根據林宏璋的討論，拉崗學派之 fantasy 與 imagination 有所差異，他將前者譯作「畸想」，後者譯為「想像」（2005：129）。¹³³林宏璋指出，在拉崗的概念中，想像是處理象徵界（層）的功効性運作，是一種意義化的活動；而畸想則是介於欲望與想像之間，在於對現實的填補（2005：129）。在《幻見的瘟疫》中，紀傑克以飛機起飛前空服員所作的安全演練為例，認為這些安全指示，正是由「一個可能的墜機將看起來如何的幻見腳本所支撐的」，因此演示動作僅是為了隱藏其「真實層的恐怖」（horror of the Real）——意即其意識形態（1997：6-7）。因為害怕這層恐怖，因此需要加以「幸福地」展演，這些姿態所隱匿者，正是「被壓抑的」（Žižek 1997：7）。

紀傑克宣稱幻見擁有七種特性，¹³⁴筆者無意將其硬套在林明弘作品詮釋中，亦非欲以林明弘作品例證紀傑克的幻見理論。因此，細究七層幻見面紗為何並非筆者之務，僅就文脈需求深入討論。

紀傑克於幻見的第一個特性，提出幻見運作的基本原則，即幻見作為主體的欲望前導。紀傑克認為：

……幻見不只以幻覺的手法實現欲望：而是，它的功能近似於康德的「先驗圖式」（transcendental schematism）：幻見組構我們的欲望，提供它的座標；亦即，它實際地「教導我們如何去欲望」。（1997：7）¹³⁵

¹³³ fantasy 的確不容易找到適合的中文對應辭。然而，筆者認為，只要不將其譯作「幻想」、「奇想」等通俗中文用語，以及切勿將其與「想像」（imagination）作直接聯想，應該都不會對於紀傑克幻見理論造成理解上的困擾。因此，筆者無意就其譯辭作深入討論，簡要定義可參考本文序論之名詞釋義。

¹³⁴ 幻見的七層面紗：(1)幻見的先驗圖式；(2)相互主體性；(3)矛盾的敘事封閉；(4)（亞當與夏娃的）墮落之後；(5)不可能的凝視；(6)固有的僭越；(7)空洞的手勢。「圖式」，英文為 schema。根據中文世界使用這個辭的脈絡，一般譯作「圖式」，取其模型、公式之意；意指作為一先驗圖式，我們賴以對世界運作的感知維持一貫的方式。且此譯法，亦可突顯出 schema 作為一結構性框架對於主體行動的規範。此幻見七特性之中譯，筆者參考朱立群譯，《幻見的瘟疫》，6-46。

¹³⁵ Co-ordinates，朱立群譯為「座標」，筆者沿用之。參見朱立群譯，《幻見的瘟疫》，12。

因此，幻見先驗地存在，引導著我們「如何欲望」。而在其提出的相互主體性中，所謂相互主體之主體，實為大對體與欲望客體（客體小 a）之間的相互補充與對話。紀傑克認為，主體對於客體的欲望，其實並非主體自己的欲望，而是對於「大對體欲望之回答（應）」。¹³⁶意即，主體之所以展現其欲望，是希望得到「對體想從我身上得到什麼？它們在我身上看到了什麼？對那些對體來說，我是什麼？」這些問題的解答（Žižek 1997：8-10）。林宏璋因此稱林明弘的花布為一矯飾語態：「你是否要如此看我？那我就這樣讓你看吧！」（2005：127）據此，筆者認為，或許林明弘想要問的是：「究竟一個台灣人應該是什麼樣子？」

於是，花布並非僅單純地作為使用客體存在，更是作為被文化大對體所欲望的對體而外顯。我們不只能透過花布看到林明弘認同狀態之真實層的隱匿，也能看到台灣人共同面臨到的認同危機；永不能被滿足的欲望永恆遲滯。而花布，我們應將之理解為一隱匿在「第三介面」的真實層，「像是消隱的絆腳石，使得實踐結果無法完全符合心中所預期的美好狀態」（蔡淑惠 2004：50）。¹³⁶

第二節、花布之為顛倒敘事中的主體剩餘

一、「台灣，這是花布！」——關於花布的顛倒敘事

花布所指稱者並非其他的外在客體，而是內含於其中之「意向性內容」。意即，花布不是為了指稱其他事物而出現，而是本身作為其意向性內容的欲望客體而存在。然而，雖然花布總像是一永不可能完成的絆腳石，另一方面它也是不可或缺的存在；其為一注定失敗的不斷嘗試。簡言之，一旦花布出現，即說明了欲望的不可實現，它呈現為一個悖論程式：花布既作為一個實現欲望的載體，也是欲望實現的阻礙；它既是一個傳遞指令的介面，卻也是一個滯礙於現實與欲望間

¹³⁶ 第三界面說法，引自蔡淑惠（2004：50）。根據筆者理解，第三界面除了傳達欲望的永恆遲滯外，其「未完成」、「不斷介入」之特質大抵近似於米契爾與索亞所謂的後設空間，或者第三空間。關於後設與第三空間的討論，請參考本文第四章。

的屏障 (barrier) — 邊緣。

紀傑克 (2002) 於其文中藉拉克勞 (Ernesto Laclau, 1935-) 《霸權與社會主義策略》 (*Hegemony and Socialist Strategy*, 1985), ¹³⁷開宗明義地指出, 意識形態過程是由「眾多『漂浮的能指』」所組構; 即「眾多原型意識形態因素, 被結構成一個統一的領域」(121)。紀傑克又進一步指出, 將眾多漂浮能指固定下來而不再滑動導因於其中「紐結點」(nodal point) 所起之作用; 而此紐結點即拉崗理路中的「縫合點」(le point de capiton) ¹³⁸——即「字面」¹³⁹意義與其「剩餘蘊涵」(surplus-signification) 之間的鏈接 (2002: 121-22)。然而, 就此一剩餘蘊涵是如何被派生至其所欲望的 (字面) 客體而言, 紀傑克認為關鍵在於紐結點之「命名的極端偶然性」作用, 其所帶來的是能指的「優先權」: 能指不再需要所指而完成命名; 紀傑克稱其為「主人能指」(master-signifier), 即「沒有所指的能指」(2002: 130)。

因此, 「主人能指」可能成爲一種更高的「大能指」而行「絕對表意」(absolutely signifying) 之再現霸權; 據此, 縫合點的介入遂爲一種必然, 而非偶然。此一命名的「偶然性」作爲縫合意識形態與欲望客體的紐結點, 強行進入而干預、反轉了欲望流佈的過程, 暗喻著具有主導性質的「必然性」。

而台灣認同作爲一意識形態是如何被縫入花布圖像? 以上述偶然/必然之弔詭而言, 筆者認爲其乃一顛倒之敘事過程, 正如前述所一再強調者, 並非林明弘率先使用了花布表達所謂台灣認同意象, 因而花布被台灣人民所接受; 情形可能正好相反。紀傑克 (2002) 在一篇討論意識形態同一性的文章中以美國菸商萬寶路廣告爲例, 指出該廣告透過各種形象的隱喻, 試圖傳遞某種美國鄉土意象。

¹³⁷ 《霸權與社會主義策略》爲拉克勞與穆菲 (Chantal Mouffe, 1943-) 合著, 紀傑克所參見爲 1985 版, 台灣翻譯本也根據同年版本, 並將題稱中譯爲《文化霸權和社會主義的戰略》。可參見中譯本, 陳璋津 譯, 《文化霸權和社會主義的戰略》(台北市: 遠流, 1994)。該書未列入引用書目。

¹³⁸ 根據黃作 (2005), 縫合點即拉崗符號公式「S (能指, 以大寫凸顯能指的優先性) / s (所指)」中的「/」; 然而, 與索緒爾所謂之「符號的任意性」不同的是, 拉崗此斜槓所代表的是一種阻隔: 「一邊是隨著能指流的展開而不斷移動的能指, 另一邊則是在斜槓"/"之下不停地滑動的飄忽的所指」(80)。因此, 拉崗意義下的斜槓, 即此謂之縫合點, 是一種巧合的、無意的、非固著的「偶遇關係」(80)。

¹³⁹ 「字面」, 即 literal, 表如實、實際之義。關於「字面意義」的闡釋, 可參考本文第三章。

但事實上，該意識形態真正要起作用，是在其紐結點產生倒置之時；意即，「在『真正』的美國人開始把自己認同於萬寶路廣告所創造的意象之前，在美國被體驗為『萬寶路國家』之前，這種結果是不會產生的」（Žižek 2002：133）。依此而言，對花布產生認同，是來自圖像內部的表態，即台灣意識形態認同於花布此一能指（以求得同一性）。紀傑克又以可口可樂的美國意象為例提醒我們，必須把握住該敘事是如此表態的：「美國，這是可樂！」，而非「可樂，這是美國！」（2002：134）。筆者認為，林明弘的花布敘事或許亦應被理解為：「台灣，這是花布！」，所有的事物被集結於花布；花布作為一實存客體（外部），其實體現了各種真相的剩餘，真理的所在之處（「真相總在外部那兒」）。

筆者認為，此謂之「剩餘」即符號與圖像差異之處，亦為米契爾所談論的後設圖像層次，即其真實欲望的顯現之所。正因為有「剩餘」（surplus），說明了象徵層與欲望（想像）層的階序差，即主體之中的內在匱乏。¹⁴⁰而事實上，此一剩餘正好座落於象徵與欲望的中介——即真實層；而此真實層即紐結點發生作用之所在。因此，就「台灣，這是花布！」的語態而言，其「真實的事物」即在於「花布」——即紀傑克所謂之「難以企及的剩餘未知數」（2002：134）。紀傑克以排猶主義為例，指出若我們將「猶太人等於詭計多端（負面特徵）」顛倒為「其之所以詭秘、貪婪，是因為他們是猶太人」，則此顛倒敘事中的「猶太人」不再具有有效的特徵（意即沒有明確的指涉物），而只剩下難以企及的未知數（2002：134）。在後者的敘事中，「猶太人」所指向的是「在猶太人之中而非猶太人的事物」，這不也是米契爾於後設圖像中所揭示的，在於後設層次中的再次回返？即在於花布之中的（非花布的）原始欲望。正是在此顛倒敘事中，花布的原始欲望才得以洩出，因為它在其客體中自我滿溢；在此敘事中所獲得者，即「除此之外，尚有其他」。花布不只是花布，且展演了林明弘的認同敘事，以及其中的主體差

¹⁴⁰ 值得一提的是，林明弘曾於 2006 年時參與由法國藝評家兼獨立策展人楊天娜（Martina Koeppl-Yang）策畫之「剩餘價值」，其以裝置作品《風景》（*Wind Scape*）【圖 77】參展。據楊天娜策展論述，其所欲探討之剩餘價值，為撇開馬克思意義之「作為一種隱喻（，）來暗示藝術自身的純粹的剩餘價值」（2006：n. page）。因此，該剩餘價值即一種純粹的藝術本質之回歸，或許可與本文論點互相參照。

異與變動。



【圖 77】

林明弘，《風景》(*Wind Scope*)，2006，乳膠漆、木板，1000x1200x45(H)公分，當代唐人藝術中心，中國北京。

二、欲望的永恆遲滯——S/\$

所謂「剩餘」，即未知數、符號秩序與想像秩序的主體間差，亦說明了主體位置的難以定錨；簡言之，花布剩餘欲望的洩出標誌了林明弘變動或漂移的主體，因此或許可以用紀傑克關於 S (subject) 與 \$ ('barred' subject, 被槓掉的主體)¹⁴¹的討論加以理解。紀傑克認為：

(……「主體與其自身之間的雷同，純屬巧合」。沒有任何的關聯介於主體之(幻見的)真實與他的符號身分之間：這兩者是完全不可比較的。) 幻見因而創造了一個多重的「主體位置」，在其間，(敏銳的、媚惑的)主體得以自由地流動，從一個認同位置轉移到另一個認同位置。(1997：40)

紀傑克解釋了多重認同產生的理由之一：幻見的產生因而給予 \$ 一個得以顯現的位置，而 S 與 \$ 永遠不可能共顯於同個位置，\$ 因此總是缺乏的主體，欲望永恆遲滯而與現實不能契合 (1997：40)。他還特地囑明，此謂多重的主體

¹⁴¹ Barred 為被堵塞的之意，筆者依據朱立群，將其譯為被槓掉的主體，一般也有人譯作劃線的主體。

位置，不能與本身即為空無的主體混為一談，再次說明了空白的缺席之概念（1997：40）。¹⁴²

柏右銘(Yomi Braester)在〈臺灣認同與記憶的危機：蔣後的迷態敘述〉(2000)中，使用日本神話《蒲島太郎》¹⁴³來說明記憶認同危機：由於海底與陸地的時間屬於兩個不同的世界，因此當蒲島太郎自龍宮返回時，已經隔了好幾世紀。柏右銘以此比喻自獄中獲釋，甫入社會的更生人所遭遇到的，「跳接到一段完全不同的歷史苦惱」之「記憶認同的斷裂」(2001：236)。然而，記憶認同的稼接困難，不只發生於所謂受刑人身上，也發生在有著多重身分認同的林明弘身上；雖然看似多元，但根落何處？林明弘返台後，就如蒲島太郎返回陸地般，驚覺其認同稼接之挫折感。他打開了妻子給他的盒子，也因此掉進時間與空間的遊戲。¹⁴⁴這時間的盒子，說明了其作品常以「地點」與「時間」作為題稱的原因。其作品所展演的時間與地點，再次證明其顛倒敘事的表態。其系列作品的組構並沒有辦法完成一種關於起源的繼續；而是如紀傑克所謂之「倒錯症」(perversion)：「敘事持續卡在同一個地方，並且無限地自我重複——亦即，倒錯敘事無法正常地『前進』(progress)」(1997：40)。

三、花布的物質喻意

林明弘的花布，除了作為挪用自真實生活之物件的意義載體存在外，更是作為一種歷史存在的遺跡。筆者欲重申前述（請參考本文第三章）將花布圖紋視為「圖騰」的看法，大膽地嘗試視其植物形像為自然客體形貌的再現——即使它並無來自部落的遠古傳說與神話寓言。米契爾在探討化石與圖騰的文章中，將其二者稱之為「動物可見性的形式」，且皆「居於人工製品與自然間的邊界上」(2005：

¹⁴² 此謂「本身即空無的主體」，即其所言之「主體的無(void)」(Žižek 1997：140-42)。也請參考本章下述關於林獻堂之論述。

¹⁴³ 根據(柏右銘 2001：250)注釋2，關於《蒲島太郎》神話版本頗多，可參見《日本古典文學大辭典》(東京：岩波書店，1983)1：317-318。此書(日本文學辭典)未收入本文引用書目。

¹⁴⁴ 此番連結，筆者參考(李采洪 2005)所做之林明弘訪談，其中林明弘談到使用花布靈感部分來自於其妻子於家中縫製的花布(3)。

178)。¹⁴⁵筆者認為，若借用其圖騰與化石的辯證，或許可以探求「花(布)」於林明弘創作脈絡中的物(質)喻意。將花布視為圖騰，除了依據其所帶有的儀式性，亦因其見證了台灣早期現代化的歷史，以及負有台灣國族建構的當代寓言。花布自然沒有化石此般生物性的有機意義，它並不曾「活過」；然而，作為一種(植物)圖騰而言，它卻不僅是實體，而是一個「自然符號系統，……是動物書寫(zoographia)的一種自然語言」(Mitchell 2005: 178)。¹⁴⁶花布的植物形像，表面上與(具有生命的)自然植物無干係，然而，在林明弘的創作脈絡中，隨展出地而變換的植物形像，卻可以是另一種「自然的」落地生根，即筆者於第四章所言之「在地脈絡化」；依此言之，可視其為一種「人種植物學」的自然符號書寫，而得以與在地歷史及寓言對話。

作為歷史見證物而存留於布市、懷舊家具、流行設計場域的花布，是另一種意義的「化石」，如米契爾引自人類學家泰勒(E. B. Tylor, 1832-1917)之語，其為一種「活的文化化石」(Mitchell 2005: 180)。據此，林明弘的描繪再現，則將花布轉變成「作為化石的圖騰」，它既作為「深度時間」，亦為「夢幻時間」的探詢窗口：透過花布，一般大眾得以探查過去被遺忘者；對於藝術家而言，花布則可填補其失落童年的家族認同與記憶(Mitchell 2005: 179)。¹⁴⁷花布不僅為中介，事實上，林明弘亦將其主體認同寓於花布中，花布因此作為其主體幻見而存在——一種難以企及的欲望物。

花(布)之為圖騰，是在其為「物」(things)的層面上所言之，即作為一種被遺忘的歷史記憶而留存下來之物。然而，檢視林明弘描繪花布的具體實踐，則能從中離析出對於「物質」(material)操作的論述角度。若說林明弘選擇花布(或

¹⁴⁵ 圖騰介於人工製品與自然之間或許無疑義，但化石何以與人工製品有所關聯？米契爾在該文的討論脈絡中，引黑格爾對化石的看法作為依據。黑格爾將自然界製造化石的過程比擬為藝術家透過工具再現生命形式的過程，不同處在於自然「直接去做，無需這種媒介」。因此，對黑格爾而言，化石(所存在的形式)本身並不是活的(亦非曾經活過)，而是「死產的」(still-born)(Mitchell 2008: 178)。

¹⁴⁶ 米契爾於文中雖較著重於動物形式的討論，但亦包含了植物與非人類物質世界等。斜體為原著所強調。

¹⁴⁷ 此謂失落童年並非意指林明弘的童年是創傷、不完滿的；而是更擴延地將其與霧峰林家之家族發展並聯，則其早期的生命歷程即可謂「失落的」。

「遇見」花布)，是一種對「物」的莫名執戀，其手工描繪的動作則或許可被視為一種「自我完滿」：藝術家的與家族的。手工描繪保證了其藝術家的身分；不斷地重複的動作，則再現了其對自身本源的無間斷再確認。極度平面的花布圖飾，為的是能夠依附於具體建物，某層面而言，自然是為了其空間部署的策略，但亦表明其僅能圍繞本體而生，如同爬藤類植物般，其中心一直都會只是「他者」，而非自我本體。忠實地再現花布圖紋，更是一種對於「原本」的欲望索求，筆者認為，或許是因為林明弘相信，一旦能透過藝術實踐將花布與台灣主體性完美結合，所謂主體認同即能被掌握。

若說認同可能作為一種原初的自然物而存在，則認同一旦處於「物」(Thing)的位置上時——如林明弘對於花布之「物的執戀」與「欲望索求」，將立刻變成「無法接近或不可能達至」之物，意即變成一種欲望永恆追尋的目標客體，而現實則不斷地產生「必然的偶然事物」，¹⁴⁸成為欲望實現的絆腳石 (Žižek 1997: 129)。

第三節、家的追索——返回林獻堂

林明弘在傳統大家園中所接觸的傳統元素、儒家禮儀、宗族制度等，必定對其影響甚深。¹⁴⁹以花的圖飾而言，在林獻堂的故居中，就有許多傳統的大花瓷瓶，上繪有花紋圖飾；而古早的花雕窗戶、萊園中的圍欄，或者是床、太師椅等家具上也都有著濃厚的「中國味」圖飾【圖 78】。其中，林獻堂父親所修築之「萊園」¹⁵⁰【圖 79】此一台灣少數之傳統「中國式園林」，或許扮演了林明弘視覺養成的重要角色。西方藝術家兼藝評人馬霍妮於其文 (2004) 中提到中國園林對林明弘的影響：中國園林所反映的可能是文人或詩人藝術家等作為設計者的心境，

¹⁴⁸ 此必然的偶然性，即同筆者於本章前述討論林明弘花布生成時所言之，亦即紀傑克所言之「徹底愚蠢之偶然性的必然」，其為相互辯證的關係 (1997: 129)。更多可參見 (Žižek 1997: 127-30)。

¹⁴⁹ 幼時的記憶或許薄弱，但仍然有其影響作用。請參考本文附錄之藝術家訪談。

¹⁵⁰ 筆者曾親身探訪林獻堂紀念館，內有上述之物。而萊園現於台中霧峰明台高中校園內，為林獻堂父親執掌時始建，屬傳統山水園林，原本在霧峰林家大宅前，而後移至現在所處位置。其於 921 震災後曾經重建修復過。

故其重點不在於盡然真實，且其空間規劃也不同西方花園將所有可用之空間注滿，而是「在空間中創造空間（creating spaces within spaces）」（48-53）。中國園林影響了林明弘空間創造的策略：以放大誇張的花飾，並且採取局部的圖案，看不清楚其生自何處，而後又將蔓延至何處的「無限／有限」延伸空間。



【圖 78】

左上左：第二院落正身明間左側花瓶門，葉乃齊 攝；左上右：第三院落正身花瓶門的韻律，史維綱 攝；左下：第三院落正身右側花瓶門，史維綱 攝。

右上：第三院落後樓一樓大廳左右門隔扇，史維綱 攝；右下：新厝正身拜亭花罩與雀替，葉乃齊 攝。



【圖 79】

萊園：由小習池遠望飛觴醉月亭與五桂樓，台大都計室 攝。

然而，除了視覺養成外，林獻堂所遺下的「家」，與林明弘之間的主體間際關係或許是一種相互辯證的建構：以「家」作為**紐結點**，我們可以在歷史記憶的各項變種中，探究其文化認同的同一性。林明弘之參與修復林家古厝不正也是一種認同的顛倒敘事？確切地說，林明弘認同於其家族之敘事應該為「我之所以是林明弘，是因為我的曾祖父為林獻堂」（而非「我是林獻堂的曾孫名曰林明弘」），所以參與修復古宅。

林明弘花布與台灣文化史進行互文對話的箇中要因，或許可追溯至以林獻堂

為中心所開展的 1920、1930 年代之民族文化運動。此連結並非僅建立於血緣關係；而是林明弘的自覺追索，一種根的探尋工作。因此，以花布作為主要創作題材的空間裝置，某種程度皆實踐了這樣的根之追尋。根之追尋，即「家」的建構，其反映了個體主體認同的確立過程。以「家」為軸線，透過林獻堂所遭遇的認同危機與轉折，或許可以更深層地理解其圖像與空間所演繹的主體建構，以及其間互相辯證而成的文化建構。

一、林獻堂於民族文化運動的位置

林獻堂生命史中遭逢三次大戰，因而對其國族認同造成不小的衝擊，關於此，黃富三（2004；2006）的史料考證已為我們詳盡勾勒。然而，外在史實的轉折，並沒有辦法真實地質探林獻堂所面臨的認同衝突，以及其中曖昧的情感。因此，本小節重點在於，以其國族認同創傷為預設，且以其所致力之民族文化運動：¹⁵¹台灣同化會（1914-1915）、台灣文化協會（1921-1927），與台灣議會設置請願運動（1920-1934）¹⁵²等史料為輔，以紀傑克關於主體位置的討論為主，透析林獻堂認同觀的中心思想。

1. 「背後真實的臉」——同化會

1902 年以後，由於台灣總督府對地主士紳階級的有意打壓與權力剝奪，包括其刑法、稅法上特權的解除等，而鑑於過去武裝抗日失敗的經驗，以士紳階級與新興知識份子為中心所主導的民族文化運動開始萌芽。¹⁵³1914 年到 1915 年間，台灣同化會運動首開先發，林獻堂在先後接受梁啟超（1873-1929）與戴傳

¹⁵¹ 同化會、文化協會，與議會設置請願運動，也是政治運動。然而，誠如中研院台史所吳叡人（1962-）所言，台灣民族主義意識形態的生成，主要為「政治形式」先於「文化建構」的過程，意即透過政治運動的實踐，而同步形塑對於民族文化的想像——「一種政治化了的文化」（2006：132）。因此，與其將其視為狹義的政治運動，毋寧視其為涵蓋更廣的文化運動。詳見（吳叡人 2006：131-134）。

¹⁵² 實際提出請願申請為 1921 年，但是林獻堂早於 1920 年 12 月就開始於東京進行簽署活動，因此，以運動之發起為依據，將年代視為始於 1920 年。關於議會設置請願之要旨及梗概，可參見（葉榮鐘 2000：133-229）。

¹⁵³ 關於當時士紳、地主，與新興知識份子的界定，請參見（若林正丈 2007：23-40）。

賢（戴季陶，1891-1949）的忠告後，積極籌劃此本質溫和的爭取平等之活動。¹⁵⁴

根據劉明朝（1895-1985）的回憶，林獻堂曾對其闡明「同化會」的原始意圖：「……所謂同化，其實不與之同化，乃**掩飾**之名詞也，其目的是希望日本政府對臺人鬆弛壓力，能放寬束縛，俾臺人得減輕痛苦而已……」（2005：95）。¹⁵⁵因此可知，「同化」僅為掩飾，實為了追求平等待遇的不得不為也。然而，若我們將此謂「掩飾」視為一種「面具」的話，則此面具或許沒有掩飾其虛假認同，反而「演示」了其多重認同的滑動過程。林獻堂的認同危機導因於其所面臨的國族創傷，即最直接聯想下的，國族的滅亡與替換：在一國族衰亡後遭遇另一國族統治，其實也就是遭遇另一個「我」（自我，即【認同】）的強行介入，因此原先的我將無法獨享其所依存之「（身）體」，因此產生認同變體，即一般所謂之「多重人格」（Multiple Personality Disorder）。

紀傑克（1997）將「創傷後多重人格異常」（即多重人格，簡稱 MPD）與後現代電腦科技中「多重使用者界域」（MUD：Multiple Users Domains，在此指的是關於賽博空間【cyberspace】的介面使用）作理論性比較，藉以探討「自我」（Self）與「它的」身體之間的變體關係（1997：140-43）；兩者皆揭示了自我與其身體無法謀合，即「多重的我（主體）」之關係。紀傑克指出兩者差異：

遭逢 MPD 之苦的主體與遊戲於 MUD 裡的主體兩者的差異不在於說，在第二個情形裡，依然持續有一個自我的核心定錨在外於虛擬遊戲的「真實現實」裡。反而是受 MPD 之苦的主體過於穩固地定錨在「真實現實」裡：在某個意義上，他所匱缺的乃是匱缺本身：說明了主體性建構面向的無（void）。（1997：141）¹⁵⁶

¹⁵⁴ 同化會，為板垣退助（1837-1919）所贊助提倡，板垣為林獻堂早期民族思想的重要影響人之一。而關於梁啟超與戴傳賢的忠告，請參見《林獻堂先生紀念集：年譜·追思錄》中的《年譜》部分，（嚴家淦 2005：未標頁數）。同化會之要旨與梗概，可參見（葉榮鐘 2000：36-56）；其中有關鍵人物板垣之相關論述。

¹⁵⁵ 粗體為筆者所強調。

¹⁵⁶ 粗體為筆者所強調。

創傷多重人格的主體，其外部化之幻象即其真實的樣貌，其真正的主體就座落於外部屏幕上的「真實現實」；因此，落於外部屏幕上之「多重的我」，即為「我想要成爲的（我）」（Žižek 1997：141）。因此，其中心並不存在於所謂的核心自我，其中心是「空無」（void），以紀傑克的話來說，即如同層層包覆的洋蔥：「中間沒有任何東西，且主體即此『沒有』本身（subject is this ‘nothing’ itself）」（1997：141）。此「主體的無」即上述所言之「被槓掉的主體」（\$），\$指出了主體的分裂，且其非意指存在一完整主體而被劈裂；相反地，此「分裂」是\$與其自我（即作爲「我的填充」之幻見的「角色」）之間的「絕對分裂」，它指向一個「去中心」的認同擺盪（Žižek 1997：141）。此擺盪即說明了林獻堂所經歷的認同困難，在於「象徵（符號）認同」與「想像認同」之間的未定，意即林獻堂所表現出的「同化於」日本人的樣子，實際演示了主體滑動的過程（Žižek 1997：141）。¹⁵⁷「滑動」預設了缺口（因爲有階序差才可能滑動），此缺口爲其「同化面具」所欲掩飾的空白中介；紀傑克稱之爲「空白束帶」（empty band），其爲面具背後真實的臉，多重認同的主體位置（subject itself）（1997：141）。

同化會之中心主旨：「爭取平等」，不只證明了當時台人在各種制度下的差別待遇，更突顯出台人看待自身的眼光：台人「落後」於日人。此「落後」的階序差，恰說明了認同滑動所賴之滑軌；因此，此落後心理，使得蔡培火、林呈祿（1886-1968）等知識青年想像出「差序位階」式的自我位置：「西方—日本—台灣」的三級位階（陳翠蓮 2008：71-73）。同化會運動初起即顯露出早期台灣國族認同的弔詭：既追求平等，又不願同化；既想服膺，也想超越。這樣的認同弔詭，亦是紀傑克脈絡下的「認同幻見」，再現了日本對其之隱在規訓，且將其對日本之既痛恨又仰慕的矛盾情感，透過一連串的政治文化實踐加以隱藏。¹⁵⁸重要

¹⁵⁷ 事實上，林獻堂永不可能認同於日本或中國（甚至台灣），因爲其空無主體並非擺盪於一個自我與許多其他自我之間，而是介於「有與無」之間（Žižek 1997：141）。因此，其所表現之「日本人的樣子」，僅爲一種「認同幻見」。

¹⁵⁸ 根據紀傑克（1997），「在幻見中被實現（展現於舞台）之欲望並非主體自身的，而是大對體

的是，同化會中的主體想像，確立了林獻堂日後所主導之其他運動的方向。

2. 「經由否認而接受」——台灣文化協會

爲了提升島民文化素養，由蔣渭水（1891-1931）發起，推舉林獻堂爲總理所籌辦之「台灣文化協會」（簡稱文化協會），其主旨書中寫道：「……組織台灣文化協會，以謀求台灣文化之提高」（台灣總督府警務局 2006：189-190）。其中，求「台灣文化之提高」切實反映了彼時有識之士所追求的目標；其爲一種啓蒙式文化創造，而非僅止於保存固有文化（吳叡人 2006：143）。隨著文化協會創立所揭櫫的文化啓蒙運動，逐漸喚醒了台灣人的民族自覺，也開始經驗到文化主體的位置。文化主體的覺醒，可由某篇《台灣民報》社論得知：

燦爛的歐洲現代文明……可以說是「我」的自覺史。

所謂「我」的自覺，是成立於確認自己的人格，而打破一切偶像，……

這種現象也漸發現於東洋諸國了。……然而我台灣呢？¹⁵⁹

吳叡人認爲，此文化創造的根本意義爲：「創造台灣人的『人格』」（2006：148）。¹⁶⁰蔣渭水著名之〈臨床講義〉（原發表於1921年）的「文化診斷說」，其中之將台灣擬人化，也顯示了台灣文化具有自我的人格；然而，其「智識營養不良」，因此是「世界文化的低能兒」（2005：3-6）。以林獻堂與蔣渭水而言，文化協會主旨書中所言之「我」，其實暗示了台灣與林獻堂、蔣渭水等人的主體關係：台灣之於林獻堂，如同自我（ego）之於主體之關係。如紀傑克於 MUD 中所作

的欲望：幻見，幻見之形構，是對於『大對體欲望』（'Che vuoi?'）之謎的解答——『你現在如此說，但當你這麼說的時候你真正的意思爲何？』——它建構了主體的原初之，建構性的位置」（8-9）。意即，林獻堂之對於日本人的幻見認同，即再現了大對體（日本）對其之欲望要求；林獻堂以日人之眼光形塑自身。

¹⁵⁹ 〈文化運動的目標〉（社論），《台灣民報》79（大正14年11月15日），1。轉引自（陳翠蓮 2008：107）。粗體字爲筆者所加。

¹⁶⁰ 關於文化的人格主義，源自大正民主思想，以日本新康德學派的闡發爲中心。可詳閱（吳叡人 2006：143-151）。

的闡釋：作為（行動）代理人之自我對主體產生規訓控制的作用，因而主體將透過自我闡述行動與訊息；而此自我即「另一個自我」，是主體的自我（1997：141）。依此而言，對蔣渭水來說，主體與自我是分裂的，因而可能對自我做出診斷；對於林獻堂而言，其主體之自我也走在一條不同的道路上：即成為日本人的幻見（即另一個自我），時時對其提出質問以及要求。無論是蔣渭水的診斷說，抑或林獻堂的主體衝突，皆說明了主體面對另一個自我（主體，即台灣）時所訴諸之「經由否認而接受」（acceptance-through-disavowal）的策略（Žižek 1997：142）。

經由否認而承認，道出了其認同轉折的根源；如前所述，林獻堂的空無主體為它帶來了主體認同的滑動。就現實層面而言，林獻堂更受限於外在規訓對其之形塑，受限於更多具體的治理政策。¹⁶¹再者，與蔣渭水相較之下，林獻堂也以長於蔣渭水的生命歷程，得以與台灣歷史轉折相互辯證。

因此，林獻堂擔任總理的文化協會，我們或許可以歸結其中心思想與成果中最顯著影響者，為台灣文化主體性之建構，即建設、創造「我台灣」。然而，如吳叡人所再次提示：蔣渭水的（文化）自我診斷書中的自我檢視，實為一種「否定自我……（以）建構主體的必經之路」（2006：148）。¹⁶²文化協會之後，也帶來了另條路線的「破壞式文化建設」（吳叡人 2006：151-165）。¹⁶³總言之，文化協會運動顯露出林獻堂自我定位的矛盾對立：深受儒家文化洗禮，卻在面對傳統文化式微之際，出手協助知識青年「破壞地建設」，林獻堂即身處於新舊文化衝突的中介。這樣的主體位置，或許也是其一生處事風格之妥協態度的原因。¹⁶⁴

¹⁶¹ 《灌園日記》中記載了許多關於（日本）國家治理的規訓要求，散見於其日記中。例如，一九三七年一月一日的日記中記載道，陸軍病院台中分院長窪田精四郎來訪，有三件事要求：一、樹門松；二、一心義塾當以國語（即日文）為主；三、霧峰庄役場應用本地（日本本島）人（林獻堂 2004c：1）。該三要求，皆為一種強行的同化政策，門松的樹立以及語文使用的限制，更是一種文化認同的意識形態改造計畫。

¹⁶² 括弧內文字為筆者所加。

¹⁶³ 即張我軍（1902-1955）所引發的「新舊文學之爭」，其雖然聚焦於文學層面，但也牽涉到語言文字的使用，當然亦與文化意識的新舊對立脫不了干係。為免離題，筆者不再贅述，詳請參閱（吳叡人 2006：151-165）。

¹⁶⁴ 林獻堂表面行為的妥協態度，或許來自於其所承受的壓力，為了維持龐大的家族生計之責任。

3. 外部的努力——台灣議會設置請願運動

林獻堂一生中最耗時費力的政治文化活動，大概非台灣議會設置請願運動（簡稱台議請願運動）莫屬。然而，透過其日記與晚年於日本寫下的抒懷詩文，也可看出他對於這些活動的最終結果，感到無奈與遺憾。台議請願運動於前半部時，與文化協會成員大半重疊，而 1927 年文化協會分裂後，左派走向基進的革命路線，右派如林獻堂等則轉為溫和的地方自治運動（黃富三 2004：41）。

台議請願運動起源於對法律不平等之不滿，然其最早先驅為同化會，根據甘得中（2005）的回憶，林獻堂循著梁啟超之建議路線，籌措同化會而於日本拜見政要名士時曾說過：¹⁶⁵

自六三號法案¹⁶⁶通過後，對台灣所有立法，皆由總督律令行使，台灣幾成為總督府之台灣，疑似與日本帝國無涉，若現在之總督政治，雖經二十餘年之久，始終以警察為政，既不足以佐百姓，徒使民畏懼，勿論為台灣計，為日本國家計，終非良策。（63）

可見當時林獻堂即意識到台人不平等待遇的罪魁禍首為六三法，因此，廢除六三法的運動可謂萌芽於同化會時期，1918 年於東京留學生團體中揭開序幕。¹⁶⁷然而，六三法廢撤最後並無具體實踐的事蹟，且留學生之主流意見最終轉向完全自治的路線（若林正丈 2007：46）。留學生的完全自治路線，初始與林獻堂的議會設置並無一致，且相互對立（葉榮鐘 2000：90）。¹⁶⁸林獻堂 1920 年於東京所

¹⁶⁵ 梁啟超曾建議林獻堂多與日人政要結交，以牽制台灣總督府，詳見後述。而此謂之拜訪日本政要之行，為 1914 年板垣退助的引介，請詳見（甘得中 2005：47-80）。對於六三法的不滿，類似言論，林獻堂也曾透過其祕書施家本於東京留學生聚會の場合中提出，然而其所達成之共識甚為薄弱。上述資料來源請詳見宮川次郎《台灣の政治運動》一書（若林正丈 2007：46）。

¹⁶⁶ 六三號法案（簡稱六三法）為當時日本當局為了因應台灣情勢與本土差異所訂定的法律，賦予台灣總督得以根據民情需要而頒佈律令的權力（若林正丈 2007：43）。

¹⁶⁷ 六三法即將日本帝國議會的部份立法權委任給台灣總督（若林正丈 2007：43-44），因此，議會設置當然可視為抗衡總督權力的路線。另外，六三法後續又有兩次沿革，其後修訂為三一法與法三號，然而，根據若林正丈（1949-），其內容並無太多實質上的變動，因此通稱六三法（若林正丈 2007：43）。

¹⁶⁸ 根據蔡培火（1889-1983）的說法，留學生主流意見之自治，為「完全自治」，與「台灣議會

召開的新民會中裁示道：「照理想當然要主張完全自治，但……依我同胞目前之實力，只好要求設置台灣議會為共同目標而奮鬥」（葉榮鐘 2000：90）。依此確立其台議請願之路線。

台灣總督對於林獻堂的存在可謂芒刺在背，因而對外宣稱台議請願運動為「企圖獨立之陰謀準備行動」，¹⁶⁹林獻堂蒙受打壓勢必難免（若林正丈 2007：36）。台議請願運動一直與文化協會互相支援，因此文化協會分裂也對請願運動造成路線的分歧，隨著後期主要領袖蔣渭水的逝世，該運動也終告式微（黃富三 2004：52）。

台議請願運動可被視為一種追求欲望的行動，此行動卻恆常受制於一連串阻撓，而此連串阻撓反而成為其認識、確認主體位置的「經驗框架」（Žižek 1997：127-30）。此經驗框架則由外部形塑出林獻堂的幻見面具，導致了其認同的轉折結果，意即主體透過「經驗框架」不斷地來回修正與其欲望客體（即台灣認同）之間的關係，認同的滑動與轉折於焉而生。

從林獻堂所涉及主導之上述三大運動（同化會、文化協會、台議請願運動）的梗概來看，在屢遭打壓後，其抗爭路線逐趨於保守，議會請願最終也被迫中止。其結果揭示了如吳叡人所言之，1926 年後半開始，民族運動逐漸走向政治領域，即從文化議題轉而為實際的運動（2006：173）。由此可知，民族運動所蘊含的各種矛盾、曖昧之認同悖論，隨著現實環境的改變，不斷地將林獻堂拋入其中，其主體認同也在不同的拉扯下，造就分裂的認同。

即便如此，台議請願運動至少也成功地牽引出所謂台灣意識；誠如蔣渭水所言：「台灣議會請願出現之同時，台灣人的人格於焉誕生」（若林正丈 2007：70）。

在一連串運動後，林獻堂的政治地位也於後期走向下坡；在政治上失去了具體的外顯力量，但其影響力仍為當時日本當局所重視。因為以其奠基的政治人脈與經濟能力，仍然以不同的形式贊助各種文化宣傳與政治運動。因此，在日本的

（非完全自治）」相對（葉榮鐘 2000：89-90）。

¹⁶⁹ 原出於《台灣日日新報》1923 年 3 月 18 日的社論〈台灣議會の正體〉。轉引自（若林正丈 2007：36）。

懷柔政策下，林獻堂確立了其折衷主義的政治立場，與日本政府進行各種可能的協商。

二、林獻堂作為中介、協商——認同的轉折

林獻堂在看似相對平靜的對日抗爭下，作為連結台灣與日本的媒介；他以其地方士紳之菁英地位，作為日治時期各種政治、文化政策的樞紐中介。¹⁷⁰例如，日本當局推行皇民化運動其時，主張改變台人之生活習俗、語言，甚至改姓名，當時曾要求林獻堂作為領頭之效而勵行皇民之為。對此，林獻堂私底下則表現出堅然抗拒的態度，且奉誡其族人切莫本末到置、「倒行逆施」。¹⁷¹

林獻堂於 1936 年訪問上海之際，於華僑歡迎會場合中說出「此番來祖國視察」之語，而後於始政紀念活動時遭日人掌摑羞辱，史稱「祖國事件」（陳翠蓮 2008：229）。¹⁷²透過「祖國事件」，除了可以挖掘出林獻堂對於祖國的想像與情感，其亦道出了日人對林獻堂之祖國懷鄉的拒斥。此外，尚可從總督府警務局 1925 年評論台議請願運動之〈台灣議會設置請願運動的真相〉中，得知日本當局對林獻堂的看法與態度：「從事本運動之幹部……，似沒有立即企圖本島之獨立或復歸支那之用意。……又有一層不可不加以警覺者，即渠等多以支那的觀念為中心而活動，同時依其見解之差異而異其思想與運動之傾向……」（葉榮鐘 2000：187）。¹⁷³可見，日本時時關注該運動之幹部如林獻堂等，是否可能意圖回歸中國，而進行叛變；文中總督府數次將台議請願運動總結為「反抗團體」，且認定其為「達殖民地自治運動之一階段」，是為不折不扣的「民族運動」（而非其

¹⁷⁰ 相對平靜，係指與蔣渭水、羅福星（1886-1914）等人之革命事業，或者如林呈祿（1886-1968）等人的大鳴大放相比，林獻堂的抗爭確實顯得低調許多；因此也為其家族掙得相對穩定的生活。

¹⁷¹ 關於林獻堂對於皇民化運動的委婉抗拒，除可見諸於已出版的《灌園先生日記》外，以上主要參考（陳翠蓮 2008：223-279），以及（黃富三 2004：58-67）。另外，中研院近史所許雪姬（1953-）也曾對林獻堂的皇民化運動作全面考察與研究，請參見其文〈皇民奉公會的研究——以林獻堂的參與為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》31 期（1999.6），167-211（許文未列引用書目）。

¹⁷² 關於「祖國事件」（1936）林獻堂自身之記載，由於該年日記闕如，可參考 1937 年所撰《灌園日記》（九）（2004c.），其中對該事件有所載錄，而評注者也以注釋加以說明，亦可參考本文所作之摘錄（詳見附錄）。

¹⁷³ 粗體為筆者所強調。

所宣稱之「政治運動」)(葉榮鐘 2000:186-89)。

另一方面，板垣退助協助林獻堂成立同化會，也將其視為「『日支』親善」的鎖鑰(若林正文 2007:41)。根據板垣之〈就首唱臺灣同化會而言〉(1914)，其將台灣視為「(日本的)南門之鎖鑰而日支兩民族之接觸地也」，所以「……(該)島之統治如何，不啻昭示我殖民政策之成敗於世界，同時亦即決定日支兩民族離合之端緒」(葉榮鐘 2000:38)。¹⁷⁴因此，日人以台灣作為跳板(板垣之語為「日支兩民族交歡之階梯」【葉榮鐘 2000:39】)，意圖將大中華民族融入其帝國版圖中；林獻堂則是此鎖鑰之關鍵人物，也是維繫日華關係的中介者。

從日人對林獻堂祖國想像的態度及看法，可以推知林獻堂於台、日、中三角關係的樞紐位置：日本急切地欲斬斷台人(特別是知識份子)所懷有的漢民族想像，即血緣上的祖國意識。

更確切地審視林獻堂當時的處境與位置，不難發現，其本身就扮演著台灣：他佔據著日支對抗間的另一個戰鬥場域；即「日本—林獻堂—中國」這樣的連結。而林獻堂所佔據的台灣，或許可以若林正文所引矢內原忠雄(1893-1961)之語作為理解——「處於日本與支那的兩團火之間」。¹⁷⁵

林獻堂在政治文化實踐的中間位置，使其主體認同與民族想像擺渡於中國與日本之間；而如蔡培火(1920)所謂之台灣為「我等台灣人之台灣」這樣的訴求，對林獻堂而言，相對地或許並不是一個亟需要思考的議題。¹⁷⁶關於林獻堂對台、日、中之認同轉折，可於《灌園日記》中窺得其變化，尤其是二戰前後對於日方態度的潛移轉變。¹⁷⁷

¹⁷⁴ 括弧內之文字為筆者所加。

¹⁷⁵ 原文為「台灣處於日本與支那的兩團火之間」。轉引自若林正文，《台灣抗日運動史研究》(台北市：播種者，2007)，251。而關於中國與日本之間對於台灣的拉扯，若林正文文中也有相當篇幅的討論，可參見其文〈追尋遙遠的連帶——中國國民革命與台灣青年〉，收錄於上述書，251-311。

¹⁷⁶ 關於蔡培火此語，出自其文〈我島與我等〉，根據陳翠蓮(1961-)注釋說明，原發表於《台灣青年》1:5，漢文之部(大正9年12月15日)，35-40。而筆者另參考(台灣總督府警務局 2006:28)，引文與上述有些微出入，但語意不致影響。

¹⁷⁷ 在林獻堂政治運動最為活躍之時期(1920-30)，其明顯偏向華夏民族文化認同，而政治認同方面也可由其日記所載得知，較傾向於蔣介石(1887-1975)，例如(林獻堂 2000:165)記載國共內戰時，林獻堂聽聞蔣介石之南京失守而宣言下野時，其「不快終日」。簡言之，早期林獻堂

戰前林獻堂曾抨擊日人荻洲中將之攻擊台人不識皇恩的言論，認為其「不外愛攻擊即攻擊而已，殊不足以服人」(2004c. : 93)。¹⁷⁸也持續地爲了「內台親善」努力，爭取台人平等之地位，呼籲當局「放棄壓迫的之同化政策」(2004c. : 205)；顯然，戰爭(七七事變)爆發前，林獻堂對所謂「同化」一直存有質疑，但卻無形中逐漸接收了日人對於大亞細亞親善之思想，係由於林獻堂與部分持「日華親善」(即「東亞共榮」)立場的思想家如藤山一郎(1911-1993)、泉哲、神田正雄(1879-1961)等過從甚密，使其逐漸地轉向以日人思考方式看待自身於支那(中國)及台灣本島的關係(林獻堂 2004c. : 149 ; 177 ; 202)。其中以法學博士泉哲的影響最深：其「以日提攜支」的立場，使林獻堂更確立其日支親善的媒介者位置(林獻堂 2004c. : 177)；然而，「以日親支」與「以支親日」有著絕然相異的意義，從何方向出發決定了其認同流動的走向。在此，已多少透露林獻堂認同的親日擺盪。¹⁷⁹

然，在林獻堂之後的日記中仍載有其調侃郭廷俊(1882-1943)等人之獻媚參拜的諷刺文字，以及不滿日人之輕視漢民族等之記載，實道出其認同束帶的難以定錨(2004c. : 223-224 ; 365)。而在二戰爆發後，林獻堂透過日方媒體掌握戰爭消息，遂將其中國認同在幻見面具的層次上予以替換爲日本認同。¹⁸⁰意即，逐漸地接受日媒所宣稱之正當理由：「北支之出兵，蓋以促支那之反省也」(林獻堂 2004c. : 240)；然而，在此主體滑動、移變的過程中，卻又有另一個主體不時自裂縫而迸出。關於林獻堂對北支(七七)事變後的矛盾認同，其日記所載留下許多曖昧想像：

自蘆(盧)溝橋事變以來，日、支兩軍之死傷者百數十萬，支那人民之

之認同其實相當穩固，而在其政治運動一再失利後，其認同也隨著戰局的變化而逐漸搖擺。

¹⁷⁸ 類似言論不勝枚舉，在此僅舉七七事變前後之事例。

¹⁷⁹ 除了日本思想家的影響之外，蔡培火也著有《東亞ノ子カク思フ》，其中表達了「日華親善方能保東洋之平和」的觀點，雖然林獻堂認爲其言不謬，但卻認爲實質效益不大，因爲日華「不能利害共同一致」。請參見(林獻堂 2004c. : 189)。

¹⁸⁰ 關於二戰時林獻堂所接收的戰爭資訊，散見於《灌園日記》(2000-)；而本文附錄之《灌園日記》摘錄，由於篇幅限制，並未將藝術文化以外訊息列入。

死傷者不可勝數，日本新聞稱之曰聖戰，又曰日支共存共榮，又曰東洋之平和，**誰敢不信**。今日適為一週年之紀念日，時在正午，余亦為默禱東洋之平和，凡破壞平和者天必棄之。¹⁸¹

由此可見，即使林獻堂本身處於台灣的位置，卻無法對這樣的位置進行確認，而依然遙想著其念茲在茲的「祖國」。可以說，林獻堂正體現了本章所賴以貫穿之主軸——空無主體的缺席。林獻堂展現了認同的匱乏，而其於戰爭期間所遭遇的認同搖擺，或許也造就了其後代林明弘的游牧位置。¹⁸²林獻堂之所以採取妥協的政治協商立場，咸信與其於 1907 年於日本請益梁啓超有關。¹⁸³

作為連結與中介，林獻堂本身即佔據了台灣的位置，因而看不見台灣；意即看不見自身所處的位置。諷刺的是，當國民政府來台後，霧峰林家的政治位置亦未明確。根據最新公布的 228 史料，其中 1956 年由各級情治單位聯合設立之「匪嫌線索集中清查小組」所作的「匪諜清冊」，更是將林獻堂么子林雲龍(1907-1959)列入，可見霧峰林家時時刻刻受到情治單位的監控（謝柏宏 2009）。或許，無所不在的監視，解釋了霧峰林家後代舉家遷美的原因；從中亦得以理解何以林明弘創作中總是處理權力空間，以及其中看與被看的問題。總言之，林獻堂由於其特殊的政治身分，構築了其混雜多變的認同轉折。而其所佔據的「台灣（島）」，或許也能成為我們用來理解林明弘創作的其中一條路。

第四節、主體匱乏的證明——台胞證

林明弘 2006 年底於誠品畫廊舉行個展「島嶼生活」，主要以三種物件為創作

¹⁸¹ 粗體為筆者所強調。

¹⁸² 經歷日治時期的人，大抵都會有這樣的認同疑慮，只是如霧峰林家此般能退避至日本、美國的人，實在是少數。而林獻堂在世時的多次走避日本，也令其後世，即林明弘之父林博正(1935-)一代，因應兩岸關係之緊張而有舉家移民美國之舉。不能說林獻堂的處事風格對林明弘沒有任何潛移默化之效。

¹⁸³ 梁啓超建議，「台灣同胞，切勿輕舉妄動，而供無謂之犧牲」，而應該結交日本政要以牽制台灣總督府，使其不敢過份欺壓台人（嚴家淦 2005：未標頁碼）。

題材：新疆與西藏的地毯，以及作為出入境證明的台胞證。其中新疆與西藏地毯皆為原比例再製（Tan 2007：20），台胞證則為放大表現，並且忠實地表現出證件本的圓弧邊角【圖 80】。對政治意識形態的探詢與質問，立即且明顯地在作品中被突顯；當然，其確然為一身分問題的提出。



【圖 80】

林明弘，138-6954-2123（局部），2006，173x122 公分，壓克力顏料、畫布。

如同筆者於第四章所討論的，林明弘此展之「台胞證」與地毯作品，其筆觸與懸置方式已經透露出其政治選擇的不確定。因此筆者將之理解為身分建構的權力策略與展演，而非強勢的政治宣言。另外，其作品強調的當然是一種關係，只是這種關係並不是純然地透明，亦非如王嘉驥所謂之「軟空間」（王嘉驥 2006：212）；而是具有建制作用的權力空間。筆者認為，若以紀傑克的幻見理論加以引申，或許更能有效地討論出其字面以外；或者存在於字面（即外部）那兒的真相。

一、台胞證的否定辯證

台胞證雖然作為一種身分證明，然而其也揭示了一種必然的否定邏輯；即，一種對於律法禁制的否認。這證明文件並不是為了自我確認，而是依照其所負責的對體之律法，為了取悅它而設置的。台胞證，全名為「台灣居民來往大陸通行證」，與護照不同，它上面還另有一組號碼，僅限於兩岸之間的通行。

問題是，取得台胞證且以其通行中國大陸的人，一定是台灣人嗎？如是，這身為台灣人的資格是誰給的？這裡的弔詭是「政治上的不承認也不否認」；這樣

一來，台灣人並不是台灣人，而只是相對於中國人的欲望客體。依據紀傑克的理論，台胞證的發給其實是爲了滿足大對體中國對自身的要求。因此，台胞證成爲一種「懸擱」(suspension)；其不只是單純地正向堆疊，而是負向的否定，或者可以說是，「不是身分證明的證明」。¹⁸⁴筆者於此導引出關於台胞證的敘事語態爲：「正因爲你拿了台胞證，所以，你不是台灣人；而是中國的同胞，一種既非台灣人，也非中國人的，中國之『他者』」。

然而，台灣與中國之間卻有著更複雜難解的血緣關係。筆者此謂之血緣，除了意指台灣與中國間之「直的連結」，也指向作爲同一主體之「橫的連結」；意即，台灣與中國的關係，即如同台灣作爲陽具(phallus)意指的閹割狀態所指出，一種血緣亂倫後的「結果」。¹⁸⁵依此而言，台胞證的派發，是否可以被視爲另一種意義下的自我閹割？紀傑克在幻見的第四層面紗討論中，以亞當違逆禁制(偷嘗禁果)討論其所揭露之符號閹割結構：

當亞當為了留存執爽(jouissance)¹⁸⁶而選擇墮落，他失去的因此正好是執爽——在此我們不是遇到了「本質地副產出(by-products)之狀態」的結構之反轉？藉由直接選擇了它、意圖留存它，亞當失去了X……(1997：15)

其所謂之「副產出之狀態的反轉」，或許可以理解爲一種產於自身內部的自我切除；放在兩岸關係來理解，台灣與中國的血緣相連，難道不是一種自中國內部副產出的狀態？而對於禁制(中國／對體)的衝撞或索求，不也正是一種如亞當所失去者，一種反轉的結果？紀傑克進一步闡釋符號的閹割之爲何物，他認爲

¹⁸⁴ 筆者受闡發自(陳泰松 2001：43)，陳泰松於其文中引用伍軒宏，〈不可(不)宣佈不獨立：以別名之名〉，《中外文學》29：7(2000.12)，105-138，說明台灣之國家身份如同魅影，總是於「否定中建構」，即一種僅能透過程式反轉而出現的「永恆未知」(即紀傑克所謂之X，一種難以企及的欲望客體)，陳泰松名之爲「一個總是在消失中出現的名字」(陳泰松 2001：43)。伍軒宏之文未收入引用書目。

¹⁸⁵ 關於「陽具」在精神分析中的使用概況，請參考本文緒論之名詞釋義。

¹⁸⁶ 斜體爲原著所加。關於「執爽」，請參考本文緒論之名詞釋義。

符號閹割是一種亂倫禁制（prohibition of incest）：就失落某物的精確意義而言，閹割操作指向的是，「主體原初便不曾擁有該失落物」（Žižek 1997：15）。

何等操作程式才可使主體因幻見魅惑而陷入這必然之自我否定？紀傑克的解釋是，插入一個 X（未知數）；X 之為幻見，因為永遠不能到達，所以一但企圖連結，得到的將只是 X 的匱乏（Žižek 1997：15）。因此，台胞證即為林明弘主體欲望所指向的 X；台胞證作為欲望客體，其背後所標誌的是，台灣主體的匱缺。至此，否定程式大抵完成。依此程式，可以推知，台胞證成為一個被閹割後的符號殘存——一種永恆失落的能指。而此能指則如陽具般地阻滯了主體欲望的達抵，成為一幻見而產生其魅影（Žižek 1997：15）。

這解釋了台胞證為何被林明弘放大且戲仿重製，以及其為何以飛白筆觸的表現手法暗示台胞證底下之空白。台胞證在其筆刷下，成為一幻見的被實踐物。藉由刻意地提出、放大，承認了台胞證所揭露的漂浮能指。因此，這是一種否定的自我肯定，透過否定辯證而填補其所缺乏之物。再一次地，真相其實就在外部那兒，在於實際物質層次的「台胞證」那兒。

二、島嶼的隱喻

「島嶼生活」題稱中的島嶼，除了指向台灣島外，尚有其他隱喻。台灣島因為四面環海，加以連結至台灣國際處境的孤立，自然可輕易地被聯想有「被孤立」的意思。另外，台胞證作為一種兩岸往來的通行證，島嶼因而也具有一種連結、跳接的喻意；具有一種「被通過」的位置。

然而，筆者根據紀傑克（1997）的啓示，意欲提出另一種解讀。台灣於清末甲午一役後被割讓予日本，依此歷史層面言之，台灣島因而是被丟棄的；或者，以紀傑克的話來說：島上住民是「一群被墮胎拿掉的無父無母的孩子」（1997：16）。島嶼因此有了這第三層的意義：一個被斬斷了血緣鏈接的棄子；「被墮胎拿掉」非意味著死亡，而是預設結果地「已被生出來」（having been born）；意即，這些被墮胎的孩子們，「被表現為已經生了出來，只是他／她們被生在一個異域」

(Žižek 1997 : 16)。¹⁸⁷依此推之，台灣總是以「責難的凝視」(reproachful gaze) 回望其父母，意即中國大陸。¹⁸⁸

所謂已經被生出來、被丟棄的孩子，指向了幻見的基本特質——即意識形態的欲望前沿，與欲望的永恆遲滯。自台灣意識興起以來，就註定了其總是被預設的懸擱；林明弘花布系列創作的展開，其實也僅為此意識形態的欲望前沿，一個以「被預設的」結果呈現的物質化。¹⁸⁹不是因為林明弘選擇了花布，而是花布被預先地選擇，花布成爲欲望遲滯的幻見屏幕。

何以林明弘將對自身主體認同的提問朝向中國？除了對台灣國際處境的自然體認，以及其飛行經驗之外，另外也是透過其曾祖父林獻堂對於中國的曖昧認同情感，挖掘出歷史意識與家族情感的積累，因而對其藝術創作的走向產生跨世代、歷史的影響。

結語

花布之所以被使用，並非因爲花布承載了台灣文化認同，且由於林明弘缺乏認同感，而選擇了花布。事實或許正好相反。根據本章討論，林明弘之所以選擇花布，是因爲花布被認同於台灣認同意識形態之敘事，之後以其實際結果而成爲林明弘所「應該有的」主體認同與生活。林明弘選擇花布，是因爲花布訴說了其內在欲望，即其本質內在的認同衝突與曖昧，透過花布而予以外顯。這是相互辯證的過程：花布若沒有被選擇，它也只是常民中被遺忘的日用品；林明弘若沒有這外顯過程，花布對其而言，也只是家居用於縫製枕頭的懷舊物。

作爲文化圖騰，花布爲一種「人種植物學」的自然符號書寫；作爲歷史見證物，其爲另一種意義的「化石」：它是「深度時間」與「夢幻時間」的窗口。花

¹⁸⁷ 斜體爲原著所強調。Alternative universe，筆者沿用朱立群之翻譯，譯爲「異域」。參見朱立群譯，《幻見的瘟疫》，26。

¹⁸⁸ 「責難的凝視」出自 (Žižek 1997 : 16)。

¹⁸⁹ 此謂之「預設」，並非指預先期盼結果的意圖，而是如前所述之潛在的「動機」。本文所討論的預設，皆非可被意識到的意圖。

布不僅為一承載媒介，其亦作為主體幻見而存在。忠實地手工描繪花布是一種「自我完滿」的實踐，重複的動作再現了其對本源的無間斷確認。極度平面的花布圖飾，表明其對本體的需求；而再現花布圖紋，更是一種對於「原本」的欲望索求。依據紀傑克，花布之為主體幻見，成為林明弘主體欲望永恆追尋的目標客體，但其欲望卻是永恆遲滯的。

檢視林明弘的發展脈絡，尤其以花布為軸心所開展的各種實踐，他本身即處於「介於之間」(in-between)的位置。本身佔據著中介的位置，並不會使其更清楚自身的脈絡歷程，因為他本身就是一個斷裂，一個被通過的第三空間；或者，一個被通過卻不被記起、被忽視的「中介之島」。¹⁹⁰因此，林明弘在國際間如何被定位，對他來說本身即是一個問題。尤其是，對於中國與台灣而言，林明弘的出生地卻在日本，後又求學、創作於美國及法國等地，十足地重演了林獻堂所占據的中介位置。

筆者認為，林明弘與林獻堂相似之處，與林明弘的文化自覺有所關聯；意即，林明弘作為藝文工作者對於藝術與生活、藝術與空間等邊界消融的努力，以及其致力於觀者與作品關係的探索，相當接近林獻堂生前所致力文化推行與政治協商。¹⁹¹

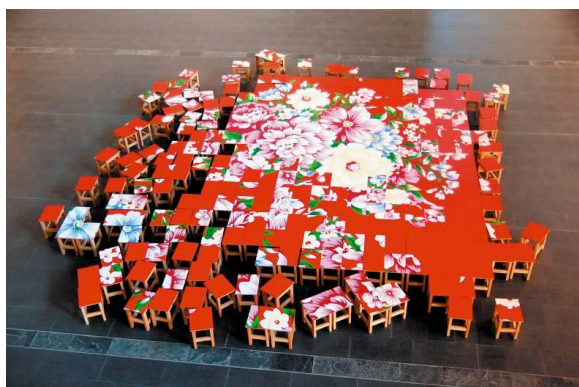
另一方面，林明弘的花布實踐，除了東方味濃厚的台灣花布外，於西方世界所展出者，多半亦為一種在地脈絡化的實踐，再次地顯現其處理「根著」認同的態度與策略。¹⁹²林明弘所展示的創作，幾乎都是尋不著根的片斷，如題稱中時間的片斷標示，以及無所溯源的花布之部分擷取等，都是顯例。即使他的作品是如此地易於被認出，但往往策展人的重組卻再次地加以碎片化（如徐文瑞所策的「世界有多大？」【圖 23】）。另外，2008 年由王嘉驥於國美館策劃之「家——2008 台灣美術雙年展」，其中展出林明弘花布板凳作品《無題 聚》【圖 81】，展覽單

¹⁹⁰ 中介之島，語出 (Hou 2001)。請參考本文緒論之文獻探討，以及本文第四章。

¹⁹¹ 筆者相信，林明弘對於觀者與其藝術作品、空間之「關係」的關注，始於其 1993 年返台後於伊通公園當吧檯人員有很大的關係。林明弘於那段期間開始注意到觀者的藝術收受問題，也引發他對於自我的追問。請參考本文附錄之藝術家訪談。

¹⁹² 關於其花布實踐之在地脈絡化，可參考本文第三與第四章。

位未將其拼組為一可供辨識的花布圖案，而是隨意地拼湊；花布因此比「無根」更為飄散，這或許是對此作品更適切的重新演繹。¹⁹³



【圖 81】

林明弘，《無題 聚》，2008，木、乳膠漆，寬 446 x 長 452 x 高 28 公分／件（共 320 件），「2008 台灣美術雙年展——家」，國立美術館，台灣台中。

至於林獻堂對於藝術文化之態度有否具體影響至林明弘？筆者認為，在現今史料不足的情況下，直接的連結，實過於牽強。理由是，林獻堂所受為傳統文人教育，棋琴詩書畫皆有涉獵，也常聆聽音樂會、觀賞演劇等，對於畫藝文物的鑑賞也自有一番見地。¹⁹⁴林獻堂出身傳統宗族以及菁英階級，這些能力或興趣皆屬理所當然。因此，只能說林獻堂對於藝文的喜好品味，並沒有太多可供追索的（直線式）根據顯示林明弘確實受其影響，或者被影響至何種程度。¹⁹⁵

然而，林獻堂與台灣文化的互為主體關係，卻以一種不可見的認同遺緒建制著林明弘。

¹⁹³ 此花布板凳作品，與林明弘展於 2005 廣州三年展「別樣」之作品【圖 72】題稱相同。而林明弘（與崔廣宇雙人展）亦於 2009 年第四十屆巴塞爾藝術博覽會中展出同系列之板凳作品，其將以花布板凳重現過往台灣農村社會中「蚊子電影院」的場景。關於該消息，可參見各藝文報刊之訊息，筆者參考自網路新聞（吳垠慧 2008），

<http://tech.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-artnews/0,3409,112008111800028+110513+20081118+news,00.html>。2009/3/3。

¹⁹⁴ 林獻堂也有水墨畫留下，筆者目前僅見一幅，刊載於《林獻堂逝世五十週年紀念輯》（2006：52-53）。該幅是否難得的即興之作，或是其平時就有繪畫的習慣，筆者認為應再深究。然，書畫本一家，善寫書法的他，留下水墨畫跡實不令人意外。其藝文相關資訊散見於其日記或遊記中，可參考（高雅俐 2006），與《環球遊記》（林獻堂 2005）、《灌園先生日記》（林獻堂 2000-）。

¹⁹⁵ 目前筆者透過對《灌園日記》的逐文爬梳，將其關於藝術、文化之記載摘錄於文末，於其中並無發現可供追尋之連接到林明弘的線，有待後續史料出土及更多考證方得進一步探詢。

第六章 結論

本論文主要發想於「藝術詮釋」效力之爭論，確切地說，即探討藝術評論在藝術理論範域內應有的位置為何，並挑戰傳統藝術史方法對於藝術家個人研究的詮釋效度。綜觀林明弘的創作發展，我們清楚地看到許多不同的軸線，但卻都圍繞著其核心議題「家—認同」而相互纏繞著。為了解開糾結的軸線，筆者以圖像、空間，與認同作為討論篇章，目的為指向其核心議題的後設理解。

林明弘創作歷程通過四條軸線而展示，其為：(一)、創作觀的早期形塑；(二)、個人風格的確立；(三)、藝術邊界的消融；(四)、身分議題的回歸。此四軸線的中心觀點，都成為其日後的創作來源，尤其是花布、藝術，與生活的結合，以及主體認同的探索等，更是其後的發展重點。而根據本文研究，林明弘的創作軸線除了早期的創作觀形塑外，其餘軸線皆相互重疊且並行發展；而其中貫穿整體藝術實踐者，即為「花布」的使用，它揭示了一場藝術家與台灣藝術主體性之間的認同建構過程。可以說，透過深層理解林明弘的花布，我們可以再製自我與台灣主體間的認同流動，以及探詢台灣觀者的主體位置。

然而，論者多以為花布直接體現，或再現其屬於台灣文化的主體認同，過份地將圖像使用化約為附屬於藝術實踐下的客體媒介。本論文第三章即試圖釐清、回應一般討論林明弘花布圖像時較少顧及的「基本問題」——關於其圖像自身的問題，返回圖像為了審視自身所自我再現的「原始場所」。

根據米契爾的「後設圖像」理論，我們揭示出圖像觀看的層次問題；不只是觀看過程、行為的層次，也包括圖像自身所展現的多重層次——而圖像展現其自身之時，也是觀者／藝術家主體退位之時。圖像學者多同意圖像至少有三個以上的層次嵌合，然而，為了補遺過去潘諾夫斯基圖像學所建構的「形式—內容—意義」，後設圖像理論解構了圖像的穩固層次，提出了包容性更廣、更為複雜的「第一次序—第二次序—後設次序」圖像層次。

林明弘花布體現了後設圖像的意義，顯露主體性的不穩固：總在那看與看見之間的邊界往返，深刻地回應著花布與藝術家、藝術家與台灣文化、花布與台灣文化之間的關係。花布在不同時刻、空間，與不同層次中，將說出不同的話語。對異文化者而言，它述說著我們的方言。對於台灣觀者，它卻又脫口說出我們或許可能遺忘的古老語言。對其自身，則彷彿如精神病患般地喃喃自語：我不是我，我是我……。花布所質疑的，最終仍是身份的問題。林明弘以平面的花布圖像，構築了花布空間——一種文化空間。

林明弘的花布，總是空間的。而依據索亞的空間理論，本文第四章就其中所隱含的權力／空間之部署，以及觀者所扮演的角色，與藝術家在這辯證關係中的位置，提出自身的觀察與理解。論者多以特定場域指稱林明弘空間，卻沒有就特定場域作一脈絡性理解與重整；根據本文討論，林明弘之特定場域不再是過去強調獨一無二之存在的原始定義，而是主動介入論述、文化、機制等之空間部署。總的來說，林明弘的空間是為一積極能動的第三空間，也是一機能性特定場域。其花布空間總是流動的，其所展現、欲求者，並非一絕對的位置，而是一種「過程」。其所關注的是，花布空間在全球空間中的流動，以及空間中觀者身體的移動過程。而在這些過程中，在在突顯出各種權力的交涉與衝突，意即觀者與藝術家詮釋主權的爭奪。

筆者希望本文已經成功地揭露出其中的權力流佈，以及藝術家策略性意圖的政治操作之脈絡：其空間為一文化政治的生產機器，展演出一段未能停歇的認同過程。而觀者與藝術家之間雖然彼此衝突，但也相互共生，彼此互為主體地朝向文化建構。此認同機器的運作過程，展演出林明弘與台灣文化認同之間的複雜網絡，以及歷史文化的情感糾結，這與其生命歷程以及家族認同有很大關係。

筆者以為，林明弘創作中花布的出現，以及其選擇花布的動機，恰好說明且填補了藝術家的主體匱缺。並非因為其背後有某文化認同，因此選擇了足以承載其抽象認同的實際客體，而是如紀傑克所提示的，花布作為欲望的前沿、預設：是具有實際功效的「純粹物質」，填補「外部意識形態與主體欲望」之間的裂隙

(1997: 3-7)。而此外部意識形態或許可被理解為台灣文化主體性之「幻見」，主體欲望即林明弘的思想實體，因此，根據紀傑克，我們可以將花布視為林明弘主體欲望所指向的客體；花布即林明弘的主體幻見。從米契爾（2005）的角度而言，毫無疑問地，花布也非僅止於單純地被使用之客體，而是顯示了主體的匱乏、傳達了主體的欲望。

將林明弘置於現代藝術高度發展以來的脈絡來檢視，其對圖像層次的拆解，與媒材、空間的使用等，筆者認為，除了是延續最低限主義、普普藝術等現代藝術流派之創作觀外，更體現了「藝術家主體」於當代全球化情境中的位置。林明弘將藝術實踐視為一種「工作」（見本文附錄之藝術家訪談），消解了過去現代藝術所攻擊之對象，他戲耍的不再是諸如「藝術是什麼」等本質性問題，而是質問「藝術可以如何」，以及「藝術」在當代情境中被理解與使用的議題：包含與觀者的互動、與官方論述的共生，以及藝術與商業的資本交換體系等。

根據本文，林明弘的花布絕非單純澄透的創作載體，而是具有高度主動性介入能力的後設圖像。傳統圖像學在面對林明弘如平面般符號的創作時，將視其為對於花布的挪用，認為它再現了台灣文化認同與歷史發展的「內容」，且承載了藝術家對於懷舊情感的灌注。亦可能將其創作直接地放入現代藝術史發展脈絡，視為普普藝術、裝置與特定場域等的當代擬仿，而忽略其於圖像、媒材使用上的突破：花布的表面印記與手工繪製，及乳膠漆等工業塗料的使用，喚起的不只是符號與文化認同的第二次序再現，而能構聯出鑲嵌於圖像層次中，在圖像之為「物」的意義上之文化建構。站在傳統藝術史學累積的基礎成果上，筆者認為，以後設圖像對於圖像觀看的不同角度，應能揭露隱匿於花布表面下的各種「圖象」（image-picture）；依此言之，花布除了是藝術創作挪用的媒材外，事實上，其亦為圖象賴以再現之媒介：文化、藝術、空間圖象所顯現其中的圖象（Mitchell 2008）。

後設圖像的優點在於，其將圖像之為「物」的基本特質，藉由各種隱喻、論述，與文字影像（verbal image）——即米契爾所謂「超圖像」（hypericons）、「理

論圖像」(theoretical pictures)——的使用，介入哲學(筆者認為，亦包括精神分析)的討論，「給予影像一個於心理、認知，與記憶模式中的中心角色」(Mitchell 2008：19)。因此，所謂後設圖像，應被理解為各種理論圖像(思想、論述、學說等)的「視覺性再現」，亦可能被「想像地」、「物質地」實現(Mitchell 2008：19)。

後設圖像的使用為林明弘研究帶來新的突破或許在於：圖像學與精神分析的互文建構，將其歸結於「花布」此一物質觀看的層次上。雖然圖像學與精神分析領域博大的傳統，實非本文所能扞格(筆者之意不在於此)；但筆者仍希望藉由後設圖像方法，得以觸及除了花布圖像之為一平面繪畫所含有的藝術史、形式風格等意義之外的，關於藝術家主體、家族認同，甚至花布圖像於台灣文化整體狀況的歷史發展，並且將精神分析建立在對圖像的基礎理解之上，透過結構安排、論述路徑，與策略的分布，試圖達至一完整的藝術家個人研究。

米契爾(1994)針對可能對於其(後設)圖像理論之開放性，以及複雜詭譎的延伸與抽象之質疑，提出辯護：「我希望讀者能清楚，這些混雜與異質的排列對本論文之宣稱而言是基礎的」(1994：82)。其並宣稱道，視覺文化揭示了視覺圖像本身所帶來的異質與多變的「力量」：視覺圖像已不再是過去傳統視覺藝術研究所堅稱的直線式簡單再現，無論是圖像的再現，抑或再現社會的直接反映；而是一種混雜流動的「力場」(1994：82)。

正因為其圖像處於一種混雜流動的狀態，才使林明弘的「後設圖像」得以與商業消費結合，也才能相互補充、利用，以及相互抗衡：生產者、消費者、資本空間、圖像空間、中介(代言人)等的角色互換。也因為後設圖像具有認識自身的反身性，才能夠讓觀者在其花布空間中，共同反思、構築「文化認同」。而其花布意象，不能否認地，已經引起多數台灣人的集體記憶，至少在「文化層面」上，追溯歷史記憶的力量顯著且深遠——「……(後設圖像)是圖像參與推論和理論化其自身性質與歷史的地方」(Mitchell 1994：82)。

引用書目

一、外文著作

- Arnheim, Rudolf。Ch.5「空間」。《藝術與視覺心理學》(*Art and Visual Perception: a psychology of the creative eye*)。李長俊 譯。台北市：雄獅，1982。221-300。
- ”exoticism.” Wikipedia website. <http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>, 2008/8/7.
- Baxandall, Michael。〈語言和說明〉。導論。曹意強 等譯。《意圖的模式》(*Patterns of Intention*)。杭州：中國美術學院出版社，1997。1-14。
- Bhabha, Homi K.. “Locations of Culture.” Introduction. *The Location of Culture*. 1st. ed. in 1994. London: Routledge Classics, 2004.1-27.
- Braester, Yomi 著。〈台灣認同與記憶的危機：蔣後的迷態敘述〉。黃女玲 譯。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙 編。台北市：麥田，2000。233-251。
- Burke, Peter 著；楊豫 譯。《圖像證史》(*Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence*)。北京：北京大學出版社，2008。
- Cavallaro, Dani 著；張衛東 等譯。《文化理論關鍵詞》(*Critical and Cultural Theory: Thematic Variations*)。南京：江蘇人民出版社，2005。
- Chanel. *Mobile Art* official website.¹⁹⁶
http://www.chanel-mobileart.com/?lang=zh-tw_ao, 2008/6/18.
- Daly, Glyn 著 (與 Slavoj Žižek 合著)；孫曉坤 譯。〈導言：挑戰不可能〉。《與紀傑克對話》(*Conversation with Slavoj Žižek*)。台北市：巨流，2008。1-22。
- Damish, Hubert. “Semiotics and Iconography.” 1st. pub. in 1975. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. New York: Oxford U P,

¹⁹⁶ 由於網路資料分頁繁多，僅列出網站首頁之網址，其餘分頁不列出。網路文章（辭條、新聞、期刊等）則逐頁列出。以下皆然。

1998. 234 – 241.

Deleuz, Gilles。〈重複與差異〉(“Difference and Repetition”)。《游牧思想：吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里 (Felix Guattari) 讀本》。陳永國 編譯。長春：吉林人民出版社，2003。27-64。

Fitzgerald, Shannon. “Confluence.” *Michael Lin*. ed. Ivy Cooper. Missouri: Contemporary Art Museum St. Louis, 2004. 8-17.

Folie, Sabine. “Gentle Invasions.” *Michael Lin: Kunsthalle Wien Project Space 20.4-29.5.2005*. Ed. Kunsthalle Wien, Sabine Folie, and Gerald Matt. Trans. Dream Coordination Office. Vienna: Kunsthalle Wien, 2005. 49-55.

Foucault, Michel. “The Unraveled Calligram.” *This Is Not a Pipe*. (*Ceci nest pas une pipe*.) trans. & ed. James Harkness. Berkeley: The U of California P, 1983. 19-31.

Freud, Sigmund 著；楊韶剛、高申春 等譯。《超越快樂原則》(*Fenseits des Lustprinzips*)。台北市：胡桃木文化，2006。

Gombrich, Ernst H. 著；林夕等 譯。《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》(*Art and Illusion—A Study in the Psychology of Pictorial representation*)。長沙市：湖南科學技術出版社，2004。

Ha, Paul. Forward. *Michael Lin*. St. Louis: Contemporary Art Museum St. Louis, 2004. 4.

Hou, Hanru. “What about Sleeping in a Show?—Michael Lin’s Artistic Intervention.” *ARS 01*. Ed. Maria Hirvi. Helsinki: Kiasma Museum, 2001. n. page. (personal provided)

Hunt, Lynn 著；江政寬 譯。〈導論——歷史、文化與文本〉。《新文化史》(*The New Cultural History: Essays*)。Lynn Hunt 編。台北市：麥田，2002。21-47。

illy collection & amici collection site. <http://home.wxs.nl/~rataplan/> 2009/2/26.

illy Official website. <http://www.illy.com/wps/w公分/connect/us/illytools/header/hp/>

2008/6/18.

Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*.

London: the MIT P, 2002 .

Laplanche, Jean & Pontalis, J.-B. 合著；沈志中、王文基 譯。《精神分析辭彙》

(*Vocabulaire de la psychanalyse*)。台北市：行人，2000。

Lefebvre, Henri. "Plan of the Present Work." *The Production of Space*. trans. Donald

Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991. 1-67.

Lin, Michael 英文口述；劉良怡 譯。無題。「後戒嚴・觀念動員」。台北：玄門、

飛元藝術中心，1994。16。

---. Interview with Jérôme Sans. "The Other Side." *Michael Lin: Palais de Tokyo*

21.1.-21.12.2002. Paris: Palais de Tokyo, 2002. N. pag.

---. Interview with Gerald Matt. "The Body as a Site of Culture." *Michael Lin:*

Kunsthalle Wien Project Space 20.4-29.5.2005. Ed. Kunsthalle Wien, Sabine

Follie, and Gerald Matt. Trans. Dream Coordination Office. Vienna: Kunsthalle

Wien, 2005. 57-66.

Lucacattaneo's Website. <http://www.lucacattaneo.net/illy/index.html>. 2008/6/18.

Mahoney, Bronwyn. "Lounging Apparatus Provided: The Work of Michael Lin." *Art*

Asia Pacific. No.41 (2004. Summer) : 48-53.

Matt, Gerald. Foreword. *Michael Lin: Kunsthalle Wien Project Space 20.4-29.5.2005*.

Ed. Kunsthalle Wien, Sabine Follie, and Gerald Matt. Trans. Dream

Coordination Office. Vienna: Kunsthalle Wien, 2005. 45-47.

Meyer, James. "The Functional Site; or, the Transformation of Site Specificity," *Space,*

Site, Intervention: Situating Installation Art. Ed. Erika Suderburg. Minneapolis:

The U of Minnesota P, 2000. 23-37.

Mitchell, W. J. T.. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The U of Chicago P,

1986.

- . *Picture Theory*. Chicago: The U of Chicago P, 1994.
- . 中譯本：陳永國、胡文徵 譯。《圖像理論》。北京：北京大學出版社，2006。
- . “Word and Image.” *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: The U of Chicago P, 1996. 47-56.
- . *What Do Pictures Want? — The Lives and Loves of Images*. London: The U of Chicago P, 2005.
- . “Visual Literacy or Literary Visualcy?” and “Four Fundamental Concepts of Image Science.” *Visual Literacy*. Ed. James Elkins. New York: Routledge, 2008. 11-29.
- Rehberg, Vivian. “The Language of Flowers.” *Michael Lin: Palais de Tokyo 21.1.-21.12.2002*. Paris: Palais de Tokyo, 2002. N. pag.
- Sans, Jérôme. “The Sky is the Limitation — an Open Dialogue.” 收錄在《無法無天：2000 台北雙年展》。北美館 編。台北市：台北市立美術館，2002。10-15。
- Smith, Philip 著；林宗德 譯。《文化理論的面貌》（*Cultural Theory : An Introduction*）。台北：韋伯，2004。
- Soja, Edward 著；王志弘 等譯。《第三空間：航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》（*Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*）。台北縣：桂冠，2004。
- Starn, Randolph. 〈文藝復興時期君侯房間的視覺文化〉。江政寬 譯。《新文化史》（*The New Cultural History: Essays*）。林·亨特（Lynn Hunt）編。台北市：麥田，2002。285-310。
- Steinberg, Michael P. 〈現代性與身份認同：論孟德爾頌〉。蔡怡雅 譯。《回顧現代文化想像》。廖炳惠 主編。台北：時報，1995。85-109。
- Storey, John 著；張君玫 譯。《文化消費與日常生活》（*Cultural Consumption and EverydayLife*）。台北市：巨流，2001。
- Suderburg, Erika. “Introduction: On Installation and Site Specificity.” *Space, Site,*

Intervention: Situating Installation Art. Erika Suderburg Ed. Minneapolis: The U of Minnesota P, 2000. 1-22.

Summers, David. "Representation." *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: U of Chicago P, 1996. 3-16.

Tan, Eugene. "The Politics of Painting in the Work of Michael Lin." 《島嶼生活：林明弘》。台北市：誠品畫廊，2007。20-24。

Yuko, Hasegawa. "On Painting as Liberation and Discipline." *Notre Histoire ...—Une Scène Artistique Française Émergente*. Paris: Paris Musées, 2006. 143.

Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.

---.中譯本：朱立群 譯。《幻見的瘟疫》(*The Plague of Fantasies*)。台北縣：桂冠，2004。

---.季廣茂 譯。《意識形態的崇高客體》(*The Sublime Object of Ideology*)。北京：中央編譯出版社，2001。

二、中文著作

于治中。〈論意識形態中的物質性與主體性〉。《中外文學》33：2期(2004.7)：165-188。

文建會、國美館。《台灣美術丹露》計畫網站。

<http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page04.html>。2008/8/28。

方孝謙。《殖民地台灣的認同摸索：從善書到小說的敘事分析，1895-1945》。台北市：巨流，2001。

方惠宗。〈2年7城之旅：香奈兒 Mobile Art 首站揭幕——林明宏(弘)以「馬賽克菱格紋拼花」驚艷國際〉。《自由時報電子報》(2008年2月27日)。

<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/feb/27/today-fashion3.htm>。

2008/6/17。

方惠宗、卓怡君。〈景氣寒冬，大戶縮手／衝動消費暴減，精品業慘綠〉。《自由時報電子報》(2009年2月26日)。

<http://www.libertytimes.com.tw/2009/new/feb/26/today-fo3.htm>。2009/3/23。

王振寰。〈資本主義的批判與超越——馬克思〉。《當代西方思想先河：十九世紀的思想家》。葉啓政 主編。台北：正中，1991。86-125。

王嘉驥。〈以天地為棟宇：關於林明弘與其作品的一些想法〉。《典藏今藝術》170期(2006.11)。208-212。

台灣總督府警務局 整編；王乃信 等譯。《台灣總督府警察沿革誌》第二篇《領台以後的治安狀況》中卷——《台灣社會運動史(一九一三年~一九三六年)》第一冊 文化運動。台北市：海峽學術，2006。

未載作者。〈林明弘：花布的力量 帶著台灣走向世界〉，收錄於 *Ppaper*. 83 期(2009a.3)：34-61。

---。〈別再說花布：我是太陽——林明弘作品展〉，收錄於《誠品·學》0-3 期(2009b.4)：9。

甘得中。〈獻堂先生與同化會〉。《林獻堂先生紀念集：年譜·追思錄》。林獻堂先生紀念編纂委員會 主編。台北市：海峽學術，2005。47-80。

江宜樺。《自由主義、民族主義與國家認同》。台北：揚智，1998。

吳昆儒、林承峰 編。《林獻堂逝世五十週年紀念輯》。台中縣：明台高中，2006。

吳垠慧。〈四十年來，台灣第一家：巴塞爾博覽會，誠品畫廊入選〉(標點符號為筆者所加)。《中時藝文新聞》(2008年11月18日)。筆者所參照為網路版，

<http://tech.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-artnews/0,3409,112>

008111800028+110513+20081118+news,00.html。2009/3/3。

吳清桂 編著。《台灣的設計寶庫：傳統花布圖樣 150》。台北市：如何，2008。

吳叡人。〈福爾摩沙意識形態——試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成(1919-1937)〉。《新史學》17：2(2006.6)。127-218。

呂健忠。中文版譯序〈反美學：翻出後現代美學，在台灣〉。《反美學：後現代文化論集》(*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*)。Hal Foster 編。(台北縣：立緒，1998)。6-30。

李欣如。〈客家花布·文化創意新產業：桃園搖籃工作室結合社區推廣客家文化〉。《客家文化季刊》14 期(2005.?)。筆者所參照為網路版，

<http://www.hakka-lib.taipei.gov.tw/magazine/2005winter/coverstory03.htm>。

2008/8/28。

李采洪。〈一塊台灣花布，一個世界級藝術家〉。《alive 優生活》5 期(2005.5)。筆者所參照為網路版，

<http://www.businessweekly.com.tw/webarticle.php?id=31718&p=1>。2009/4/19。

李維菁。〈生活像藝術，藝術像生活：林明弘〉。《藝術家》306 期(2000.11)。462-467。
林心如。〈溢出的花朵：林明弘作品的換喻、延伸、游移〉。《典藏今藝術》158 期(2005.11)。179-181。

林宏璋。〈花樣姿態：林明弘的作品〉。《典藏今藝術》147 期(2004.12)。104-107。
---。〈文化認同的政治語言〉。《後當代藝術徵候》。台北市：典藏藝術家庭，2005。114-131。

林志鴻。〈幻妝·換裝：林明弘的圖騰彩衣〉。《藝術家》356 期(2005.1)。322-325。

林明弘。〈「閒逛」創作自述〉(原發表於1994.6)。摘自伊通公園網站，

<http://www.itpark.com.tw/artist/statement/28/95>。2009/2/20。

---。受訪於鄭慧華。無題。《台北當代藝術館開幕展：輕且重的震撼》。賴瑛瑛 主編。台北市：台北當代藝術館，2001。106。

---。受訪於賴駿杰。無題。未發表。受訪於2008年1月，誠品畫廊，台北。全部內容以附錄載於文末。

---。《21.2.1972 覆摺計畫》。台北市：誠品畫廊，2009。

林柏維。《台灣文化協會滄桑》。台北市：台原，1993。

林獻堂。《林獻堂先生紀念集：遺著》。台北市：海峽學術，2005。

---. 《灌園先生日記》(簡稱《日記》)(一)許雪姬 等編注。台北市：中研院台
史所、近代史所，2000 (以下僅列出版年)。

《日記》(二);(三);(四)。2001a. ; 2001b. ; 2001c. 。

《日記》(五);(六)。2003a. ; 2003b. 。

《日記》(七);(八);(九);(十)。2004a. ; 2004b. ; 2004c. ; 2004d. 。

《日記》(十一);(十二)。2006a. ; 2006b. 。

《日記》(十三);(十四)。2007a. ; 2007b. 。

《日記》(十五);(十六)。2008a. ; 2008b. 。

邱貴芬。〈「發現台灣」——建構台灣後殖民論述〉。《後殖民理論與文化認同》。

張京媛 編。台北：麥田，1995。169-191。

---. 〈塗抹當代女性二二八撰述圖像〉。《後殖民及其外》。台北市：麥田，2003。
183-207。

胡永芬。〈離「家」出走的男孩：看林明弘土花布紋的蔓生〉。《現代美術》102
期(2002.6)。62-69。

若林正丈。《台灣抗日運動史研究》。台北市：播種者，2007。

孫立詮。〈西方美術在台灣美術發展中的「在地性」初探〉。林小雲、王品驊 主
編。《流變與幻形：當代台灣藝術·穿越九〇年代》。台北市：木馬文化，
2001。37-68。

徐君亮。〈荷蘭的另一首都海牙〉。《歐亞遊蹤》。香港：中國評論學術出版社，2008。
68-73。筆者所參照為網路版，

<http://www.chinareviewnews.com/crn-webapp/cbspub/secDetail.jsp?bookid=21>

[123&secid=21142](http://www.chinareviewnews.com/crn-webapp/cbspub/secDetail.jsp?bookid=21&secid=21142)。2009/4/15。

秦雅君。〈一座待售的《樣品屋》：林明弘於「2006 中國國際畫廊博覽會」發表
新作〉。《典藏今藝術》164 期(2006.5)。274-275。

高千惠。〈人的精神工坊——有關威尼斯雙年展台灣館主題「活性因子」的文本
概念與視覺展現〉。《藝術家》311 期(2001.4)。336-345。

高雅俐。〈從《灌園先生日記》看 1920-1930 年代霧峰地方士紳的音樂生活〉。《日記與台灣史研究：研討會會議論文集》。發表於台中霧峰明台高中。中研院台史所主辦，2006。未標頁數。

張倩瑋。〈阿嬤ㄟ花布・紅到國外去〉。《新台灣新聞周刊》523 期（2006.3）。筆者所參照為網路版，

<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=23929>。2008/8/28。

另外，各地客家事務官方，也大力將客家花布推行為創意文化產業。

陳泰松。〈威尼斯之魅：漫談台灣館的王文志與林明弘的認同裝置〉。《典藏今藝術》111 期（2001.12）。42-47。

陳翠蓮。《台灣人的抵抗與認同：一九二〇～一九五〇》。台北市：遠流，2008。

陳慧嶠。〈鷹還是夜裡的太陽〉（原發表於 2002.12）。摘自伊通公園網站，

http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/37/128。2008/6/7。

游崴。〈被花布隔開的前後文：林明弘・想家的技藝〉。《典藏今藝術》158 期（2005.11）。176-178。

湯皇珍。〈老祖母傳奇——台灣導遊者林明弘〉。《聯合文學》197 期（2001.3）。31-33。

馮雷。《理解空間：現代空間觀念的批判與重構》。北京：中央編譯出版社，2008。

黃作。《不思之說——拉康主體理論研究》。北京：人民出版社，2005。

黃海鳴。〈何人、何物、何事的演出？——試分析一九九九林明弘伊通個展——這裡〉。《藝術家》292 期（1999.9）。354-358。

黃富三。《林獻堂傳》。南投市：台灣文獻館，2004。

---。〈林獻堂與三次戰爭的衝擊：乙未之役、第二次世界大戰、國共戰爭〉。《台灣文獻》57：1（2006.3）。1-42。

黃寶萍。〈暢遊真實與概念的空間——看林明弘個展「室內」〉。《藝術家》259 期（1996.12）。235-237。

楊天娜 著；魏星 譯。〈剩餘價值〉。「剩餘價值」（2006）策展論述。載於

http://art.china.cn/zhuanye/txt/content_139587.htm。2009/3/23。

葉玉靜 編著。《台灣美術中的台灣意識：前九〇年代「台灣美術」論戰選集》。

台北市：雄獅圖書，1994。

葉榮鐘。《日據下臺灣政治社會運動史》。台中市：晨星，2000。

廖咸浩。〈「只可」哥哥，「害得」弟弟：《迷園》與〈第凡內早餐〉對身分「國族

（主義）化」的商榷〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、

劉紀蕙 編。台北市：麥田，2000。317-340。

廖炳惠。《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》。台北市：麥田，2003。

劉明朝。〈追思林獻堂先生之一生〉。《林獻堂先生紀念集：年譜·追思錄》。林獻

堂先生紀念編纂委員會 主編。台北市：海峽學術，2005。95-99。

劉紀蕙。總序〈可見性問題與視覺政體〉。《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主

體性》。劉紀蕙 主編。台北市：麥田，2006。3-13。

---。〈藝術—政治—主體：誰的聲音？——論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉。《台灣美術期刊》70 期（2007.10）。筆者所參閱為網路版，

<http://www.sres.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/subject2007-1.htm>。2008/8/28。

劉美玲。序。《共生共存 37 日——林明弘個展》（*Complimentary—A Solo Exhibition by Michael Lin*）。台北市：誠品畫廊，1998。未標頁數。

蔣渭水。〈臨床講義——對名叫台灣的患者之診斷〉。《蔣渭水全集》上冊。王曉波

編。台北市：海峽學術，2005。3-6。

蔡淑惠。〈真實層的魑魅魍魎：紀傑克向拉岡精神分析進行顛峰探頂〉。《當代》

206 期（2004.10）。48-62。

---。譯序〈當巨星出現在世界轉角顛峰處〉。《傾斜觀看——在大眾文化中遇見拉

岡》。Slavoj Žižek 著。苗栗縣：桂冠，2008。10-20。

賴駿杰。〈家的遙想——論林明弘的創作脈絡〉。《藝術觀點》31 期（2007.4）。

130-133。

---。〈從圖像認同到文化認同——以林明弘與 L. V. 為例〉。《成藝學刊》2 期

(2008.9)。111-133。

韓水法。《康德物自身學說研究》。台北市：台灣商務，1990。

嚴家淦 等著。《林獻堂先生紀念集：年譜·追思錄》。林獻堂先生紀念編纂委員會 主編。台北市：海峽學術，2005。

謝伯宏。〈中研院台史所公布 228 新史料〉。《經濟日報》(2009 年 2 月 24 日)。
筆者所參照為網路版，

<http://udn.com/NEWS/NATIONAL/BREAKINGNEWS1/4753682.shtml>。

2009/3/19。

龔卓軍。導論〈身體現象學及其陰影〉。《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》。
台北市：心靈工坊，2007。6-27。

三、圖版來源¹⁹⁷

【圖 1】、【2】、【3】：取自 (Mitchell 1994 : 39; 43; 54)。

【圖 4】：鄭雯仙 攝。攝影者提供。

【圖 5】、【42】、【56】：賴駿杰 攝。

【圖 6】、【7】、【8】、【9】、【10】、【11】、【12】、【13】、【14】：取自舊伊通公園網站 http://www.etat.com/itpark/artists/ming_hong/main.htm。2009/05/06。

【圖 15】、【19】、【59】：取自林明弘。《共生共存 37 日——林明弘個展》
(*Complimentary—A Solo Exhibition by Michael Lin*)。賴香伶 總編。台北市：帝門藝術教育基金會，1998。未標頁數。

【圖 16】、【17 局部】、【18 右上；右下】、【20】、【21】、【22】、【24】、【26】、【27】、
【28】、【29】、【32】、【35】、【36】、【47】、【48】、【50】、【52 下】、【53】、【54】、
【55】、【60】、【69】、【71】、【81】：誠品畫廊提供。

【圖 17 大圖】、【31】、【33】、【34】：From Michael Lin, *Michael Lin*. St. Louis:

¹⁹⁷ 若遇與前引用書目或圖片出處相同，將以簡式記載，例如 (劉紀蕙 2007：未載頁數)。

Contemporary Art Museum St. Louis, 2004. 33; photo by Jay Fram. 7; photo by Jay Fram. 19; photo by Andrea Green. 14.

【圖 18 左】、【38】、【46】、【51】、【72】、【77】：取自 *Ppaper*. 83 期 (2009.3)，PPGROUP 出版。54；47；44；54；55；41。

【圖 23】：取自徐文瑞 總編。「世界有多大？」。高雄市：高雄市立美術館，2004。82-83。

【圖 25】：取自北美館 編。《無法無天：2000 台北雙年展》。台北市：台北市立美術館，2002。78-79。

【圖 30】：左圖：Photo by 劉慶堂。取自 (林明弘 2009：3)。右圖：取自台北當代藝術館 編。《輕且重的震撼：台北當代藝術館開館展》。台北市：北市文化局，2001。107。

【圖 37】：取自《電子明周》。

http://www.mingpaoweekly.com/htm/1956/a301_p10.htm。2008/2/22。

【圖 39】、【61 左】：楊小姐 (不願具名) 提供。

【圖 40】、【41】：取自 *illy* collection & amici collection site.

<http://home.wxs.nl/~rataplan/> 2009/2/26.

【圖 43】：取自植村秀彩妝 D.M.。

【圖 44】：取自葉澄部落格。

http://blog.163.com/sk_4k/blog/static/29136131200844101159716/。2008/5/15。

【圖 45】：取自 palomaenamorado's flickr。

<http://www.flickr.com/photos/palomaenamorado/3153942794/>。2009/5/11。

【圖 49】、【80】：取自林明弘。《島嶼生活：林明弘》。台北市：誠品畫廊，2007。4。

【圖 52 上】：取自林明弘。《無題》。東京：出版者未明，2009。未標頁數。

【圖 57】、【76】：取自 Galerie Urs Meile 網站。

http://www.galerieursmeile.ch/nav/top/artists/works/default.htm?view_ArtistIte

m OID=17。2009/5/11。

【圖 58】：取自郭振昌。《郭振昌 '95~'96 記事》。台北市：大未來藝術有限公司，1996。未標頁數。

【圖 61 右二小圖】：取自秦雅君。〈企業化的藝術 vs. 藝術化的企業：林明弘跨領域的藝術實踐〉。載於藝企網。

http://www.anb.org.tw/coverstory_content.asp?ser_no=634。2009/5/13。

【圖 62】：左：取自 [奇摩知識頁面](#)。

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1007102102004>。

2008/3/15。右：取自 LoVe 部落格。

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!ggUvdpeRFE4NaKXEjokt/article?mid=1245>。

2009/5/11。

【圖 63】：取自謝東山。〈傳統的藝術思維及表現：九〇年代〉。《流變與幻形：當代台灣藝術·穿越九〇年代》。林小雲、王品驊 主編。台北市：世安文教基金會，2001。90。

【圖 64】：取自郭振昌。《台灣造相》。台北市：愛力根藝術有限公司，1995。未標頁數。

【圖 65】：取自台灣美術國際網站。

<http://artists.artouch.com/work.aspx?uid=sg&aid=20060411355>。2009/5/11。

【圖 66】：取自台灣前衛文件展推行委員會。《Co4 台灣前衛文件展》。台北市：文化總會，2006。196-97。

【圖 67】、【68】：取自林葆華、雷逸婷 執編；韓伯龍、何邁 譯。《立異一九〇年代台灣美術發展》。台北市：北美館，2005。56；155。

【圖 70】：取自 (Foucault 1983 : cover)。

【圖 73】：取自 (Burke 2008 : 11)。

【圖 74】：取自 <http://numb.deslizo.net/arquivos/2006/09/>。2009/4/19。

【圖 75】：取自 (Kwon 2002 : 71 ; 98)。

【圖 78 左】、【78 右上】、【78 右下】：取自台大都計所（聯絡人：賴志彰）。《台灣霧峰林家建築圖集：頂厝篇》。台北市：自立報系，1988。53；71；108。

【圖 79】：取自台大都計所（聯絡人：賴志彰）。《台灣霧峰林家建築圖集：下厝篇》。台北市：自立報系，1988。97。

【圖 82】：取自（黃作 2005：123）



附件（一）、相關理論辭彙

一、關於主體認同

1. 主體性 (subjectivity) :

在哲學的傳統裡，認識論將主體性這個術語認定為個體的經驗和對「我」的定義進行思考的方法，亦即笛卡爾 (René Descartes, 1596-1650) 所謂「我思，故我在」(”Cogito ergo sum”) 所指涉的，「我」是一個自主的主體，它能有意識地進行思考，並能夠自動地意識到自己的存在 (Cavallaro 2005 : 93-94)。

在精神分析的領域，拉崗以後結構主義的觀點切入，將自我的建構根源，自生物性的驅力 (libido，或譯做欲力、力比多)，移轉到了語言和文化。拉崗挑戰了一貫的、統一的自我概念，而以虛構的或幻想的取而代之 (Smith 2004 : 273)。拉崗認為，嬰兒在「鏡像階段」(mirror stage) 時，在鏡中看到了自己，進而產生自我一體化 (self-unity) 的幻覺。而這虛構的、自戀式的身份認同，隨後會受語言和文化進一步闡述 (Smith 2004 : 273)。語言和文化並且提供了人們所謂的「主體位置」(subject positions)，主體位置是指人們在生命歷程之中所採取之想像的自我感 (Smith 2004 : 274)。拉崗在主體之去中心化這一點上指出，身份認同不是我們能主宰的，而是被論述以及其他文化力量所形塑出來的，自我其實是被創造出來的虛構產物 (Smith 2004 : 275)。

正如同斯坦伯格 (Michael P. Steinberg) 在其〈現代性與身份認同：論孟德爾頌〉(1995) 中所言，「主體性」允諾了兩條軸線的運作：個人與世界的空間軸，指涉著私人空間和公共領域，及橫貫古今的時間 (87)。因此，主體性書寫著這兩條軸線能動的相互運作，激盪出流動性與其彼此重構的對話 (Steinberg 1995 : 87)。以此推之，所謂「主體性」，即作為一具有思考能力之主體，在與其所相應之文化結構互為主體的過程中，相互交融，進而被形塑出來的一種「身份認同」，可以說是與「認同」息息相關的概念。

2. 文化認同 (cultural identity) :

根據江宜樺 (1960-)《自由主義、民族主義與國家認同》(1998)，所謂「認同」，依慣用語及學術上的討論情形來看，「認同」至少指涉了三種層面以上的意義(8)。其一為「同一、等同」，江氏順著洛克 (John Locke, 1632-1704) 談論「同一性」(identity) 的理解，認為「認同」可以意味著「同一」，這主要是在哲學範疇上的使用：意即「凡具有一個發端的東西，就是同一個東西（若不同，則屬相異）」(1998：8-9)。其二為「確認、歸屬」(identification；belongingness)，「確認、歸屬」係指「一個存在物經由辨識自己的特徵，從而知道自己與他物的不同，肯定了自己的個體性」(1998：10)。這兩個面貌其實是相輔相成的。第三種意義則是「贊同、同意」(approval；agreement)，其較偏向我們中文日常的慣用語，不是從英語 identity 而來的，而帶有主觀意志選擇，但也並非與「同一」、「歸屬」相離甚遠(江宜樺 1998：8-10)。

由此可知，既然「認同」有三個意義，冠上「文化」之後的「文化認同」，自然也應該有三個層面的意義。¹⁹⁸簡言之，「文化認同」指的就是作為一個存在物，經由辨識或其他種種思辯行為，進而「確認」自己的「歸屬」；從而找尋到與自身所處文化中的其他存在物的「同一性」。

總地來說，「文化認同」若作為一個動詞，即是指「認可自身屬於哪一文化脈絡之下所進行的思辨行為」；或者可以視其為一種感受：「一群人由於分享了共同的歷史傳統、習俗規範以及無數的集體記憶，從而形成對某一共同體的歸屬感」(江宜樺 1998：15)。

二、關於精神分析¹⁹⁹

1. object petit a (欲望客體、客體小 a、小對體) :

¹⁹⁸ 文化認同有三個意義的說法，主要衍伸自(江宜樺 1998：11)。江氏言：「『認同』既然有如上三種含義，則『國家認同』自然也可能有三種不盡相同的用法」，意即其所謂之「同一」、「歸屬」，與「贊同」三種意義(1998：11)。

¹⁹⁹ 由於精神分析領域中，各派說法雖有重疊(例如陽具)，但也相異分歧。在此以文中所引之(後)拉崗學派的基本概念為主要範疇。

相較於與其相對的大對體（big Other，見下述）而言，object petit a 在拉崗學派中的使用更為複雜頻繁，且重要得多。在不同的文脈中，有學者將其譯作「客體小 a」、「欲望客體」，或「小幻物」等。「欲望客體」，出自拉崗著名的主體欲望（驅力）公式： $S \diamond a$ ，即「主體（打上斜槓的）欲望小它（或他人）」（黃作 2005：122）。此公式所表明的是，介於現實（如實的）與真實層之間的，「幻見」作用，而其中的 a，即被 S 索求、欲求的客體；其並非意指欲望之客體化的結果，而是指「存在於客體之中但又不只是客體的某種過量，即引起欲望的客體」（Daly 2008：004）。

2. big Other（大對體）：

「大對體」，其英文為 big Other，廖炳惠（1954-）在《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（簡稱《關鍵詞 200》，2003）中則以法文稱為 grande autre，即大寫的他者之意（185-187）。相對於 other，Other 所指為與個人主體相對應的更廣大的文化他者，近似於米契爾等文化理論學者所稱之文化建構。由於含有對應與比較之意，因此筆者沿用「大對體」；另些學者則譯為「大他者」。

3. fantasy（幻見）：

「幻見」，英文為 fantasy，在拉崗理路中不同於中文所理解的幻想。《幻見的瘟疫》中譯本（2004）譯者朱立群（1974-）將其譯作幻見，筆者認為相當貼切，因為紀傑克討論主軸在於真實層與現實（如實的）之間的關係，介於虛實之間。若譯為幻想，則過於虛幻；因此，按照字意而言，其大致可理解為「幻想的得見」，強調的是關於觀看的質疑。至於，何謂「幻見」？簡言之，即「意識形態的物質化」，是一種介於主體真實與其主體位置之間的「屏幕界面」（Žižek 1997）。然而，由於本論文正文（第五章）中討論的需求，在此將不予細究，僅就中文翻譯作一簡要說明。

4. jouissance (執爽):

根據廖炳惠(2003)所編著的《關鍵詞 200》，jouissance 為拉崗與克莉絲蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)所提倡的概念，廖炳惠將其譯為「暢爽」(【蔡淑惠 2008】將其譯作「絕爽」)。無論譯作執爽或暢爽，其中心概念皆為：與佛洛伊德意義之歡愉(pleasure)不同的、超過歡愉快感的一種「超歡愉」經驗。廖炳惠(2003)宣稱 jouissance 所指稱者為，特別在法律、性愛與精神層次上的過度歡愉，即「大權在握的快感」(144-45)。放在本文所引紀傑克幻見理論的脈絡來看，jouissance 指的是一種墮落前的性愛超歡愉，意即一種性高潮(難道性高潮不正是一種空虛前的「絕對爽快」經驗嗎?)，其大抵近似於嘉年華會的放縱狂歡的非理性體驗。《幻見的瘟疫》中譯者朱立群(2004)，以及廖咸浩(1955-)於〈「只可」哥哥，「害得」弟弟：《迷園》與〈第凡內早餐〉對身分「國族(主義)化」的商榷〉(2000)皆將其譯作「執爽」；廖氏將其比作用以支撐空白主體的「情感」(emotion 與 interest)，意即紀傑克脈絡中「空白主體的『積極條件』」：一種不能用理性解釋的部分(卻是人「存在的唯一支撐」)(325)。其中「執」字除貼切地擬音之外，也表達了其超越表面歡愉體驗的固執性深層爽快，因此筆者沿用之。

5. 關於拉崗的主體分層

——想像(the Imaginary)、象徵(the Symbolic)，與真實層(the Real)：

拉崗提出一種探討主體所身處(或面對)之層次建構的三元理論模型，即「想像—象徵—真實」，其所表示為：「人類現實性的三大界域」，也是「組織人類所有經驗的三種秩序」(嚴澤勝 2007：21)。其中之象徵與想像層，與真實層相比，或許較好理解。

最早躍上拉崗主體理論舞台的是想像層概念(嚴澤勝 2007：21)。想像層源自於拉崗著名的「鏡像階段說」，其中嬰兒對鏡中自我的認同，則與古希臘神話故事中 Narcissus 的「自戀」(同為對鏡像之人的欲求)有關(黃作 2005：49)。大陸學者黃作(1971-)於《不思之說——拉康主體理論研究》(2005)中，以動

物與人之差異闡釋道：動物無法區分「想像對象」與「真實對象」；相反地，人類則以自我為中心，透過「想像」建立自我與世界的關係（50）。因此，想像指的是「由形像（意識或無意識的、感知的或幻想的）所控導的基本的和持久的經驗維度」，且依此建構個體與外部世界之關係（嚴澤勝 2007：21-22）。

象徵層基本上為語言秩序所主導的界域，其中語言的交換決定主體於此界域中與他者的間際關係（嚴澤勝 2007：22）。其主要意指由「符號能指」所建構的主體層次，因此也有學者稱之為「象徵符號層」（蔡淑惠 2008：19）。簡言之，處於象徵層，即意謂可被「符號化」（納入象徵符號秩序）（蔡淑惠 2008：13）。

既然想像層概念來自於「自戀」，不仿透過拉崗對於「愛」（來自於自「戀」）的區分：「想像的激情」（*passion imaginaire*），與愛之「積極的禮物」（*le don actif*）來理解其與象徵層的差異（黃作 2005：55）。前者「乃是欲求被愛之人的愛；從根本上講，是一種想把他人捕捉在作為對象的人之中的企圖」；後者則於象徵層作用，其「總是超越想像迷惑而朝向被愛主體的存在，朝向他的特殊性」（黃作 2005：55-56）。²⁰⁰由此可知，想像基本上意指一種「欲求」，即上述所謂的「將他人捕捉在作為對象的人之中」；「欲望的對象」即於此意義上所言之：透過想像而加以「對象化」。如果想像處理的是「（自然的）對象化」問題，象徵所處理者則為相對之「文化的領域」（即象徵秩序），而此文化領域並非由人（話語）所建構，而是相反地，象徵秩序建構了人（嚴澤勝 2007：23）。因此，對於拉崗而言，「主體的現實是象徵秩序」（嚴澤勝 2007：23）。

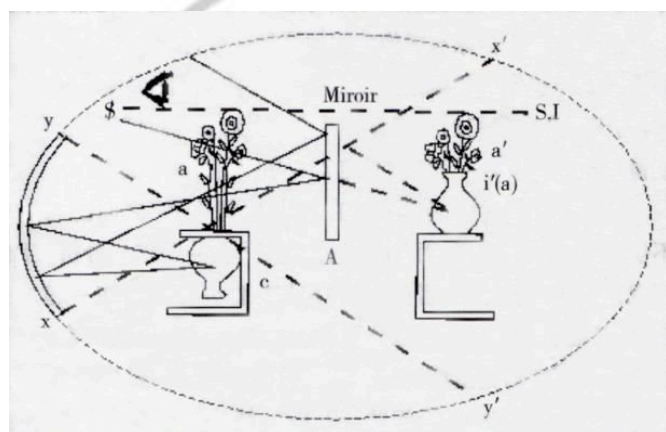
其概念中至關重要也最難理解之「真實層」，則必須放在與「想像層」、「象徵層」的相互關係中理解（沒有象徵層與想像層的參照，那真實層也無從被發現）。根據大陸學者嚴澤勝之《穿越『我思』²⁰¹的幻象——拉康主體性理論及其當代效應》（2007），拉崗所謂之「真實」（*real*），嚴格異於經驗層次中的「現實」（*reality*），而是一種本體論層次的概念（23-24）。「現實」，是由想像層與象徵層

²⁰⁰ 粗體為筆者所強調。

²⁰¹ 雙引號為原著所用，特此註明。

交互作用的結果，而「真實」則是介於其中，又超乎其外的「超現實」層次（嚴澤勝 2007：24）。根據黃作（2005）對拉崗著名的插圖「花束」【圖 82】²⁰²之討論，想像層乃得以被看見者（虛像），真實層則與之相反：必須藉由幻見的「鏡像」才能被發現（實像）（123-24）。其中，所謂「幻見」，意指不同於一般「鏡像」（即虛像）者，而是一種顛倒後，介於真實（層）與現實之間的「幻像」；亦即最後被觀者所見之，與真實層之「存有」（花瓶）結合而產生的「幻見之想像（鏡像）」（黃作 2005：124-25）。²⁰³因此，就成像層面而言，真實層與想像層恰好為相反之物。

【圖 82】 《花束》圖。



a 為花束，其虛像為 a'（其為典型之鏡像關係）；而花瓶 c 經過折射後顯現於鏡面，眼睛所見即為其與花束虛像 a' 結合後之完整的瓶花圖——i' (a)，即所謂之「幻見」鏡像：真實經由顛倒後與（想像）虛像結合而得以被看見之像。而真實層之瓶花圖 i (a)，即幻見瓶花，則永不得見。

黃作進一步提醒道，切勿因真實層可能藉由幻見的鏡像投射產出，而認為真實層為可以想像（鏡像）之物（2005：125）。因為，真實乃「一種永遠不會現身的東西，一種永遠不會來臨的東西」，其無法透過想像而呈現，「它更多地作為一種缺場，一種背景，一種參照在起作用」（黃作 2005：125）。如此，何以真實（層）可由幻見之鏡像而呈現？因為「幻見」是一種經過「扭曲真實」而呈現之像，「扭曲」意即拉崗理路中所謂之「顛倒」，透過「顛倒」才得以被看見；然而，那終究也僅是一種「真實的幻見」（黃作 2005：126）。

²⁰² 此花束插圖與拉崗之原版有所出入，在此以（黃作 2005）中所依據之插圖為準。

²⁰³ 根據（黃作 2005：124），此花瓶成像的討論，可說明在精神分析實踐中「幻覺」的成因：許多精神症患者往往沒有辦法區分出「真實層」與「想像層」之間的區別，意即，他們無法區分出何謂幻見與想像，因而出現「幻覺」（124-25）。

真實層與象徵層基本上為一種（弔詭的）互生關係。若說象徵層是一個可被語言捕捉之世界，真實層則為無法以語言說明的「寂靜世界」（黃作 2005：132）；以上述花瓶成像而言，真實層作為「實像」，本身即為「不可見」，卻又存在之「真實」。根據紀傑克《意識形態的崇高客體》（*The Sublime Object of Ideology*, 2001）對真實層的精闢闡釋：「……真實層是象徵化過程的出發點、根本和基礎」，即「真實層在某種意義上先于象徵秩序」（231）。²⁰⁴然而，當它被象徵化過程所納入時，真實也成為由象徵秩序所結構之物（Žižek 2001：231）。紀傑克進一步指出其弔詭之處在於：

象徵化是這樣的一個過程，它抑制、排出、倒空、切割生命軀體的真实層的豐富性。但與此同時，真實層又是這一象徵化過程的殘品、剩餘和廢料，是逃避象徵化過程的殘跡、餘額，²⁰⁵因而也是由象徵化過程自身製造出來的。用黑格爾的術語說，真實層既是被象徵層預先假定的，又是被象徵層提出來的……（2001：231）

因此，一方面真實層作為一種本體論上的根源、基礎，其為一無匱缺的完滿；另一方面，就作為象徵化的剩餘而言，其為由「象徵結構所創造和環繞的空隙和空無」（Žižek 2001：232）。總言之，真實層即為無法被想像，亦無法被紀錄，但又介於現實之間的主體界域；其為想像層的真实，也是象徵層之逃逸與根源。²⁰⁶

6. 陽具（phallus）：

在當代精神分析的領域裡，陽具一辭有別於「陰莖」，後者通常指身體的雄

²⁰⁴ 為求上下文理解，筆者改動《意識形態的崇高客體》（2001）中譯本，將引文中「實在界」改為「真實層」；將「符號（化）」改為「象徵（化）」，而將「短缺」改為「匱缺」。以下皆然。

²⁰⁵ 根據（Žižek 2001：231-32），其謂之「逃避象徵化過程的殘跡、餘額」，即區分了「快感」與「剩餘快感」；因此，匱缺（剩餘）某種程度而言是由於象徵化引入空隙能指所致，而根據筆者理解，此剩餘快感應為其所謂之「執爽」（jouissance）。

²⁰⁶ 更多真實層的討論，可詳見（Žižek 2008），尤其是前三章（1-112）。

性器官，前者則被用來強調「陰莖在主體內與主體間之辯證所擔當的象徵功能」（Laplanche & Pontalis 2000：335）。因此，精神分析將陽具視為一種「象徵價值」；然而，其又不僅指涉「富饒、權勢、威權等」之寓意，亦非只作為具體陰莖之象徵物，而應將其視為介於雄性器官與其表象之間的「第三對照項」（*tertium comparationis*）：作為其二者間之共同的意義，一種共同指向之對象物——「小東西」（*das Kleine*）（Laplanche & Pontalis 2000：336）。而此對象物之共通點在於，其皆為可被置入「象徵等式」中而能被互換的辭彙，例如「陰莖=糞便=小孩=禮物」，意即其皆可「脫離主體」而流通（Laplanche & Pontalis 2000：336）。

佛洛伊德循著此路徑，進一步認為人（主體）之觀看除了前述之主體與陽具之分外，尚可將人（主體）本身視為陽具，而此時其為可被「觀看、暴露，甚或流通、贈與及收受」之對象（Laplanche & Pontalis 2000：336-37）。根據筆者理解，本文所引之紀傑克論述，即本於此基本立場，但更加關注陽具於主體形成階段之「伊底帕斯情結」（*Ödipuskomplex*）的位置與作用，亦即：「擁有陽具或被閹割」（Laplanche & Pontalis 2000：336），即其所強調之「主體／（主體）空無（*void*）」²⁰⁷之區異。

²⁰⁷ 請參考本文第五章對此概念之闡釋與應用。

附件（二）、相關年表

一、林明弘展覽記錄：²⁰⁸

- 1964— 出生於東京，其父為林獻堂長孫林博正，林明弘後回台居留至八歲。
- 1973— 赴美留學。
- 1980— 回台就讀美國學校，高三時再度赴美。
- 1990— 取得藝術學士學位（BFA，The Otis Art Institute of Parsons School of Design，美國加州洛杉磯）。
- 1993— 「之後」，帕莎迪納設計中心藝術學院畫廊，美國加州，Pasadena 市；取得藝術碩士學位（MFA，Art Center College of Design，美國加州巴沙狄那），其後返台。

個展：

- 1993— 返台後，參與霧峰林家修復工作逾兩年。
「一對」，伊通公園，台灣台北。
- 1994— 「閒逛」，伊通公園，台灣台北。
- 1996— 「室內」，伊通公園，台灣台北。
- 1998— 「共生共存 37 日」，帝門藝術教育基金會，台灣台北。
- 1999— 「這裡」，伊通公園，台灣台北。
- 2000— 「藝術風格.com」，法國巴黎。
- 2002— 塔尼藝廊，德國慕尼黑。
Atrium Stadhuis Den Haag 12.07-08.09.2002，海牙市政廳，荷蘭海牙。
吉斯蘭胡森諾藝廊，法國巴黎。
Palais de Tokyo 22.01-22.08.2002，東京宮·當代創作場所，法國巴黎。
- 2003— *Spring 2003*，東京宮·當代創作場所，法國巴黎。
《摩洛哥陳列室》，「米蘭家具展」，義大利米蘭。
烏斯麥勒藝廊，瑞士盧森。
- 2004— 誠品畫廊個展，台灣台北。
亞洲當代藝術館，美國加州舊金山。
聖路易當代藝術館，美國密蘇里州聖路易。
Grind，PS1 當代藝術中心，美國紐約州長島。
People's Gallery，金澤 21 世紀美術館，日本金澤。
- 2005— 維也納美術館，奧地利維也納。
檀香山當代美術館，美國夏威夷。
尼格拉斯·伯朗切畫廊，西班牙巴塞隆納。

²⁰⁸ 本展覽年表參考自各畫冊，以及伊通公園與誠品畫廊之網頁，部分資料煩請詳見引用書目。而有些展訊為筆者曾參訪過者將不另行記注。筆者盡可能將其個展題稱，以及參與聯展屆數與題稱補上，然仍有許多未明之處，還請見諒；一切以其代理畫廊網站公布為主。

- 布魯塞爾藝術博覽會：塔尼藝廊，德國慕尼黑。
- 2006— *Louis Vuitton Vip Room*，L.V.中山旗艦店，台灣台北。
Kunstlinie，愛彌爾市藝術中心，荷蘭愛彌爾。
Carpet，地點不詳，西班牙。
 《樣品屋》，北京中國國際畫廊博覽會：誠品畫廊，中國北京。
 「島嶼生活」，誠品畫廊，台灣台北。
- 2007— 諾古拉斯·布蘭查德畫廊，西班牙巴塞隆納。
 O. K.當代藝術中心，奧地利林茲。
 《Rogaland 藝術學校》，Rogaland 藝術學校，挪威斯塔萬格。
- 2008— 《九州大學》，九州大學，日本福岡。
 「一日之別」，外灘三號滬申畫廊，中國上海。
- 2009— 「無題」，地點不詳，日本東京。
 「我是太陽」，誠品畫廊，台灣台北。
- 聯展：**
- 1990— 「慾望之律」，Future Perfect 畫廊，美國加州洛杉磯。
 「臨時證明」，歐波斯畫廊，美國加州洛杉磯。
 《一九九〇年六月四日》，「洛杉磯現代藝術展」，美國加州洛杉磯。
 《在牆之後》，Accademia di Belle Arti Brera，義大利米蘭。
- 1991— 《地球·洛杉磯》，第五屆國際現代藝術博覽會：史考特·漢生畫廊，美國加州洛杉磯。
- 1992— 《林明弘及莎朗·洛克哈特》，帕沙迪納設計中心藝術學院畫廊，美國加州帕沙迪納。
- 1993— 《第八屆年度宣言夜》行動藝術，主持人：班傑明·威士門，超越巴洛克文學藝術中心，美國加州威尼斯。
- 1993— *Zuzuglich*，Merz Akademie，主持人：克里斯多夫·威廉，Room Tomoyo Kawai presents Zuzuglich，德國司圖加特。
- 1994— 「後戒嚴·觀念動員」，玄門藝術中心，台灣台北。
 「漫無目的」，伊通公園，台灣台北。
 「無可描述的未知」，伊通公園，台灣台北。
 「藝術與文字」，國立台北師範美勞教育系畫廊，台灣台北。
- 1995— 「位置·飛機場」，伊通公園，台灣台北。
- 1996— 「邊際影像 4」，四五六畫廊，美國紐約。
- 1997— 「伊通公園台北市立美術館聯展」，台北市立美術館，台灣台北。
 「擬象與寓言」，臻品藝術中心，台灣台中。
- 1998— 「你說我聽」，台北市立美術館，台灣台北。
 「君自故鄉來」，竹圍工作室，台灣台北。
 「你說我聽」，畢松農莊，法國巴黎。
- 1999— 「複數元的視野」，中國美術館，中國北京。

- 「磁性書寫／念念之間」，伊通公園，台灣台北。
- 第一屆福岡三年展——「交流：希望之路」，福岡亞洲美術館，日本福岡。
- KHOJ*，國際藝術家研討會，印度莫地納加爾。
- 2000— 第二屆台北雙年展：「無法無天」，台北市立美術館，台灣台北。
- 「姐妹空間計畫」，南部曝光藝術空間，美國加州舊金山。
- 「樂園」，香港藝術中心，中國香港。
- 「視界／柏林香港文化節」，添馬艦，中國香港。
- 2001— 「輕且重的震撼」，台北當代藝術館，台灣台北。
- 第四十九屆威尼斯雙年展台灣館，義大利威尼斯。
- 第七屆伊斯坦堡雙年展，土耳其伊斯坦堡。
- ARS 01*，奇亞斯瑪藝術館，芬蘭赫爾辛基。
- 「賭場 2001」，SMAK 當代藝術館，比利時根特。
- 「讀書治療（與拉米馬克威斯屈）」，馬克爾宮，德國艾斯令根。
- 2002— 「緊急繪畫」，巴黎近代美術館，法國巴黎。
- 「亞洲藝術」，卡斯特羅當代藝術（EACC），西班牙卡斯特羅。
- 第四屆光州雙年展：「暫停」，南韓光州。
- 「合成」，如榭藝廊，法國巴黎。
- 「世界有多大？」，O. K. 當代藝術中心，奧地利林茲。
- 第四屆亞太藝術三年展，昆士蘭藝廊，澳洲布里斯本。
- 第二屆利物浦雙年展：「國際 2002」，英國利物浦。
- 「輕且重的震撼」，整體當代美術館，南韓漢城。
- 2003— 「花卉力量／里耳~2004」，里耳美術館，法國里耳。
- 「第五系統」，中國深圳。
- 「老虎之眼」，普洛德藝廊，英國倫敦。
- 「繪畫 4」，玫瑰藝術館，美國麻薩諸塞州瓦爾珊。
- 「十字形」，CCCB，西班牙巴塞隆納。
- 「NMAC 基金會」，西班牙加地斯。
- 「中國當代藝術／顛覆及詩」，Culturgest 藝術節，葡萄牙里斯本。
- 「讀書治療（與拉米馬克威斯屈）」，市立美術館，瑞士盧森。
- 2004— 「共鳴」，金澤 21 世紀美術館，日本金澤。
- 「奧德塞」，滬申畫廊，中國上海。
- 「花卉生境」，布里聖艾德蒙藝廊，英國沙福克郡。
- 2005— 「關於美」，柏林世界文化館，德國柏林。
- 「靜默的典雅東方」，森美術館，日本東京。
- 第一屆中國當代藝術雙年展：「蒙帕里爺／中國」，法國蒙帕里爺。
- 「非常厲害」，台北當代藝術館，台灣台北。
- 第八屆里昂雙年展：「期間」，法國里昂。

- 第二屆廣州三年展：「別樣」，廣東美術館，中國廣州。
「愉悅」，卡西諾藝術中心，盧森堡盧森堡。
- 2006— 「從前……現代童話」，ARCOS 美術館，義大利貝內文托。
「新空間」，賓查克藝術中心，烏克蘭基輔。
「剩餘價值」，當代唐人藝術中心，中國北京。
「Saint German 散步」，花神咖啡館，法國巴黎。
「我們的故事」，東京宮：當代創作場所，法國巴黎。
- 2007— 「為未來留點空間」，東京都現代美術館，日本東京。
「看！逛櫥窗」，O. K.當代藝術中心，奧地利林茲。
第二屆莫斯科當代藝術雙年展，俄羅斯莫斯科。
愛丁堡藝術節，地點不詳，蘇格蘭愛丁堡。
- 2008— 「超級風水」，尤倫斯當代藝術中心，中國北京。
「2008 馬德里不設防」(Madrid Abierto)，西班牙馬德里。
「香奈兒移動藝術」，各地巡迴，首站中國香港。
「開幕展」，十和田市現代美術館，日本十和田。
「遠東貿易」，阿諾菲尼，英國布里斯托。
「仿自然」，上海當代藝術館，中國上海。
「帝國大反擊 二部曲：長驅直入」，印象畫廊當代館，台灣台北。²⁰⁹
「林明弘與海蒂·沃特 (Heidi Voet) 雙人展」，伊通公園，台灣台北。
「家——2008 台灣美術雙年展」，國立台灣美術館，台灣台中。
「小甜心——伊通公園二十周年慶」，伊通公園，台灣台北。
- 2009— 2009 第四十屆巴塞爾藝術博覽會，瑞士巴塞爾。

二、林獻堂（暨台灣文化運動發展）：²¹⁰

- 1881—
林獻堂生於今台中縣霧峰庄。
- 1895—
台灣時局混亂，林獻堂奉祖母之命，率全家避難於泉州。
- 1907—
林獻堂於日本奈良遇梁啟超，啟發林獻堂之柔性抗日思想。
- 1911—
梁啟超應林獻堂之邀來台遊歷。
- 1913—
林獻堂遊歷北京，與國民黨要人接觸。

²⁰⁹ 見該展畫冊《帝國大反擊 二部曲：長驅直入》（台北市：印象畫廊當代館，2008）。

²¹⁰ 筆者參考（黃富三 2004）、林獻堂《灌園先生日記》（2000-）與（葉榮鐘 2000）製表而成。

1914—

得板垣退助支持，林獻堂加入（籌組）「台灣同化會」，致力於內台平等。

1915—

台灣同化會被以妨害公安為由而命令中止，宣告失敗。

1920—

1. 林獻堂赴日呼籲撤銷六三法案。
2. 林獻堂為首次「台灣議會設置請願」之連署奔走於東京。

1921—

1. 林獻堂被推為「台灣議會設置請願運動」領導者，1月提出第一次台議設置請願書，4月再起第二次提出。12月再度為台議請願赴日。
2. 林獻堂被派為第一屆總督府評議會員。
3. 10月蔣渭水等人籌辦「台灣文化協會」，推林獻堂為總理；以謀求台灣文化之提高為宗旨。

1923—

1. 1月林獻堂等人認為有必要組織一政治結社，即「台灣議會期成同盟會」以為台議設置的後續發展，依治安警察法規定提出申請，三日後旋即被命令禁止。但蔣渭水、蔡培火等人於同年2月仍於東京舉辦成立大會，推舉林呈祿等十六名理事。
2. 台灣議會設置請願第三次提出，以蔣渭水、蔡培火、陳逢源等為代表上京；最後雖被貴族院列入議程，卻以台灣治理應以內地延長主義為原則，不需另設台灣議會為由，決定「不採擇」。
3. 3月，林獻堂被除總督府評議員；4月被選為「台灣民報」社長。
4. 12月台灣官憲全島大檢舉，將各地與台灣議會期成同盟會相關人士加以拘押，共牽連近百人，檢察官以違反治安警察法第八條第二項規定為由，起訴蔣渭水等18人，一時全台風聲鶴唳，史稱「治警事件」。其中林獻堂倖免於難，以其政治力四處為牢獄中友人奔走。

1924—

1. 1月第四次台灣議會設置請願提出，卻因日本議會解散，遂無受審議的機會。
2. 7月提出第五次台灣議會設置請願，依舊未通過審議。
3. 9月神田正雄隨眾議院華南南洋考察團來台，對請願運動多有激勵，林獻堂受其影響，遂再次率領代表團上京請願，此乃第六次台灣議會設置請願提出，最終以「審議未了」為由而結束。

1925—

1. 因治警事件被捕入獄的蔣渭水、蔡培火等人，於5月假釋出獄後，於全島各地宣傳台灣議會設置請願運動，並提出第七次申請，依然以失敗收場。
2. 林獻堂與黃呈聰連署提出「台政改革建議書」於伊澤多喜男總督。

1926—

由於日本政治情勢不安定，加以文協成員（多為台議請願成員）之內訌情形愈烈，第八次請願因此未派代表上京，乃採將連署書記往東京林呈祿，請其向議會提出，卻被部分官員惡意延期審議而不了了之。

1927—

1. 文化協會分裂，以連溫卿為首的社會主義派改組為「新文協」；蔣渭水之中國革命派與合法民族運動派之林獻堂、蔡培火等另組「台灣民眾黨」。
2. 林獻堂一族籌組「霧峰革新青年會」，旨於改進社會文化風氣，經常舉辦藝文講座、音樂會等文化活動。
3. 5月，林獻堂率次子猶龍由基隆啓程，展開環遊歐洲。

1928—

1. 1月請願代表欲赴東京時，卻因議會解散而延期，隨後受日本議會將行改選之激勵，請願代表依舊於2月上京，展開第九次台灣議會設置請願遊說行動。議會仍以延期為手段，最終依「審議未了」作結。
2. 5月，林獻堂父子由美國東歸，停留日本八個月，於是年冬返台。
3. 11月林獻堂自日歸台後，積極展開第十次台灣議會設置請願運動。推派王鐘麟、呂靈石、王受祿三人為代表上京。

1929—

1. 1月，林獻堂任「台灣新民報社」社長。
2. 2月上京代表抵台北後，於酒家舉行送行會時，席間多人作慷慨悲憤之演說，卻被日本警方命令中止，其中蔣渭水被拘押。第十次請願運動終究以「審議未了」作結。

1930—

1. 1月楊肇嘉欲提出台灣議會設置請願書時，又遇議會解散而未能提出。5月提出第十一次請願，以「不採擇」作結。
2. 新文協中常委黃石輝發表《怎樣不提倡鄉土文學》，引發台灣話文論戰。
3. 因與蔣渭水理念不合，自台灣民眾黨分立出「台灣地方自治聯盟」。雖因民眾黨意分為兩派，但在部分主要幹部的討論下，決定拋開黨派隔閡，以個人從事運動，為求全島台民之共同利益。

1931—

1. 以蔡培火為總負責人提出第十二次台灣議會設置請願書，再次以失敗收場。
2. 2月台灣民眾黨被禁止結社，同年8月主要領袖之一蔣渭水逝世。雖台灣社會情勢有所變化，仍提出第十三次台灣議會設置請願申請，以「不採擇」收場。

1932—

1. 組織（霧峰）「一新會」，其主旨在於啓發地方自治精神，以謀新台灣文化之建設；其性質大致與1927年之霧峰革新青年會類同，多舉辦藝文活動。
2. 11月起，由蔡培火等人開始籌措第十四次台灣議會設置請願之提出。

1933—

1. 第十四次台灣議會設置請願失敗。
2. 陳炳與宮原武熊合組「東亞共榮協會」，自大亞細亞主義轉變而來，以內台融和、排除階級對立為指導原則。

1934—

1. 由於受介紹議員清瀨一郎之激勵，遂展開第十五次台灣議會設置請願運動，仍被以對台灣統治有害為由，決定「不採擇」。
2. 受陳炳之邀，加入「東亞共榮協會」並為顧問。
3. 石垣警務局長勸告林獻堂等人中止台灣議會設置請願運動，隨後於9月召開會議協商後，決定停止請願運動，終於本年畫下句點。
4. 訪矢內原忠雄於帝大，受其著作、思想影響甚深；後訪親支思想家神田正雄。

1935—

1. 與楊肇嘉、貝山好美等人籌組「台米擁護會」，以反對日方提出之「米穀統制案」，並選貝山、楊肇嘉，與蘇泰山三人為代表上京陳情。後遭壓制，曾一度延期。
2. 由於地方自治法即將實施，自治聯盟之運動告一段落，遂於四月召開理事會，商討後續進止問題。林獻堂主張改組為政治結社，但未能得多數人支持。

1936—

大日本生產黨園賣間善兵衛因不滿林獻堂於3月訪上海時稱中國為祖國，是年6月於台中公園舉辦之始政紀念園遊會中掌摑林獻堂，史稱「祖國事件」。該事件後，林獻堂走避日本。

1937—

1. 二戰爆發，台灣總督府即推動「皇民化運動」，高唱內地延長主義，多次使人勸告林獻堂改姓，其堅持不改，也奉勸其族人不得忘本。皇民化運動也大力推行「國語（日語）普及」，且強行推銷日本之民俗文化，林獻堂也於可能範圍內盡量配合（例如廢止一新義塾之漢文課程）。戰爭爆發後，日本開始推行全國性的「國民精神總動員運動」，該運動以不同名目持續進行到1940年，因「大政翼贊」的承繼而解散；林獻堂亦成為霧峰地區之該運動的精神代表。
2. 泉哲來訪，表達「日支提攜」之概念，林獻堂傾向接受此番觀點。
3. 再訪親支論者神田正雄，受贈其著《躍進支那》一書。

1938—

林獻堂返台。

1939—

林獻堂再往東京調養身體。

1940—

由日本政府推行之「大政翼贊會」成立，其旨在結集國民的政治力，以確力更強健的政治體系，林獻堂自然為地方政治力的重要角色之一，作為中央與地方的連接者。

1941—

1. 林獻堂原擬籌組「一心俱樂部」以集結台灣有識份子以共相協力，然因當局正計劃「皇民奉公會」，遂未能實現，而林獻堂後來亦加入後者之組織；隨後展開其對於奉公會的抵抗與屈從。
2. 擬創設「灌園獎學基金」，為獎勵台灣文學。

1942—

刊載於《南方雜誌》之《環球遊記》的重刊中，過譽敵人（英國）的言論被當局關切，與官方協商後，被要求發表〈大東亞戰爭之意義與島民之覺悟〉以明其志。

1944—

為皇民奉公會發表台灣之為一「精神要塞」之言論，以支援軍事要塞的防衛。時任皇民奉公會台中州支部大屯郡事務長。

1945—

10月，林獻堂講演蔣委員長以德報怨之精神，以及祖國之新生活運動。日本戰敗後，林獻堂等人赴大陸歡迎陳儀及欲參加受降典禮，隨後與其三子雲龍加入中國國民黨。

1946—

1. 4月，林獻堂被選為「台灣省參議會」議員。
2. 8月應丘念臺之邀參加「台灣光復致敬團」。

1947—

「228事件」波及台中，林獻堂掩護嚴家淦於自宅。隨後林獻堂會見白崇禧將軍，陳述有關「228事件」善後工作。

1949—

1. 林獻堂赴日療養，在日度過餘年。
2. 大批中國畫家隨國民政府來台。

1950—

1月，台灣省政府主席吳國楨函請林獻堂為省府顧問，林獻堂辭之。5月，林獻堂移居神奈川縣逗子市久木二四番地靜養，自署其居所為「遁樓」。

1953—

林獻堂受新任台灣省政府主席俞鴻鈞之聘為台灣省政府顧問。

1956—

林獻堂病逝於東京。

附件（三）、林明弘訪談稿²¹¹

錄音、整理／賴駿杰

時間：2008年一月四日

地點：台北敦南誠品畫廊會客室

賴駿杰（以下簡稱賴）：

請問在你的成長過程中，何時開始體認到自己的身分問題？換個角度來說，就是在什麼時候你自覺自己是個台灣人？或者從不認為自己是台灣人？而在你的記憶中，「台灣」有著怎樣的意義？有無經常聽長輩們提起有關於家族與台灣文化或民族運動方面的故事或事跡？不管是在8歲以前居住在台灣時，或者後來至美國一直到留學歸返這段期間，在使用「花布」材料之前，對於「台灣」有自己的「記憶」嗎？

林明弘（以下簡稱林）：其實這很簡單，就是有、有、有，因為你也知道，我九歲之後就出國了，一出國的時候，當你不管是哪個國家，你一出國的時候，對自己的文化身分就很敏感，因為人家不會把你當美國人看。會覺得你就是中國人；你吃飯不吃麵包。所以這是一個很小、7、8歲的小朋友就會感受得到的東西。因為一出去，我們移民到美國去的時候，一開口，英文講不出來，就是講台語。你每天面對的這個現象，就是個文化身份的問題！所以答案就是，從小的時候。因為從小就出國了，這是第一個問題。關於第二個問題，就是小時候有沒有聽過一些台灣早期的文化民族運動故事？可以說有，也可以說沒有。小時候家裡人一定會講故事，爸一定會說，以前怎樣怎樣……；媽也會講以前怎麼樣……。不過，我是從一個滿老的家庭出來的，所以不只是家裡面的故事，爸爸還會拿書給我看：有關於家族的歷史。所以這問題的答案也是「有」。第三個問題，重點是在這兒，我今天接受訪談，也是希望說，不一定這是你第一個問題而已？Ok，我是覺得我們先把這個問題解決好了。我覺得不要用這個去解釋我的作品，因為我覺得這是一個滿危險的動作！Ok，所以就是說，關於說年輕的時候有沒有關於台灣的記憶這問題，這是很重要的一點，因為很多人，我不知道他們是怎麼想的，就說：哦……你出國了嘛！所以你沒有感受到台灣環境嘛！不過你要記得，小時候出國我是全家移民出去的，對不對？就是說我的家庭帶出去了，我爸媽跟著去，兄弟跟著去了，然後有些叔叔、舅舅也跟著去了！所以我生長的那個環境，還是台灣人的一個環境，還是吃台灣菜，我媽還是在那邊煮菜，我們還是吃米飯，講的還是台語嘛！所以在這個情況之下呢，在美國……，不管你是美國也好，還是蘇聯也好，你全家是帶出去的啊，那你的家庭生活呢？也是一個台灣的家庭生活嘛！因為爸爸媽媽是台灣人，家裡面講台語，吃飯是吃台灣料理；所以，這算是跟台灣沒有關嗎？對不對？這是一點，那第二點就是，我們看那些日期，為

²¹¹ 為求訪談時口氣的完整呈現，本訪談稿除修飾贅字，以及補充相關說明外，其餘皆未更動。

什麼那時候林明弘他們家裡人會離開台灣，這應該也可以說回來，因為他是台灣人嘛！在那段歷史時間的時候，當台灣跟美國斷交，跟台灣退出聯合國，跟那時候很多台灣人怕到不知道毛澤東會不會過來解放台灣，那時候才搬出去的！我們又不是說搬出去是因為我們要當美國人，我們是搬出去說：「耶……有問題！？」。對不對？當然也不是說這個是算逃難，也沒那麼嚴重！所以呢，我們那時候為什麼移民出去，也是因為我們是台灣人，才烙跑嘛！所以這個很難講啦！講來講去呢，這個主要給你的回答就是，其實這種問題，其實對身份文化這種問題其實是，其實沒有一個……，是一個問題啦……。對啊，那……你的目標是要怎麼去用它，那是一個你自己想要怎麼去解說它的方式，那是我沒有辦法回答給你的……我只能回答這些。

賴：對，我知道。之前我有看過一些關於你的訪談，或是透過像是張小姐也有傳達你的意思……，其實我這次要做的不會是那麼單純，只從這一個方面，因為太多人……

林：只是你一開口就是說這個，所以……

賴：因為我覺得那個對你而言，其實是一個不可能逃避的問題。

林：對啦對啦……

林：所以就是說，講回來就是，那時候，在 1993 年回到台灣的時候，到 1994、1995、1996 之後，開始碰到這個，所謂這種「花布」的問題，其實這也不是一個花布的問題啊！因為其實我覺得，我之前，因為之前還有另外一個什麼，就是公視說要採訪說，因為我有作花布，所以要來採訪我……

賴：是《以藝術之名》的紀錄片？

林：沒有沒有……，不是那個，又另外一個。本來今天也要來，那我拒絕了。因為我覺得，其實我的創作不是在花布啦，我覺得這個是一個滿重要的一點。因為花布，我只是借用花布來……就是說……挪用來爭取一些題目，爭取一些反應，爭取一些疑問這樣子。

賴：對，其實這些花布以外的東西，本來就我想要討論的。

林：對對對。對，那講回到就是說，你剛剛講到……恩……我應該回答你第一個問題了？有沒有？我不知道……

賴：有有……。其實就是：有、有……？好！那不要談到身分問題。因為我們看

你的作品，很多都是在處理空間的問題……

林：對。

賴：對，我覺得，爲什麼會成功，那就是你的敏感度很夠，就是你去選取你……，就是「位置」，在整個大空間裡面的場域問題。其實我想要問的是，因爲你 8 歲以前是住在霧峰林家……？

林：嗯……沒有喔！因爲我，其實，當然就是我是長孫啦！所以常被帶回去啦，不過那時候我祖父也沒有住在老家了，我祖父是在老家前面，有一個萊園學校，他是當校長嘛。

賴：就是明台高中……？

林：現在是明台高中，不過那個位置又不一樣了。我們本來是在老家旁邊，就在老家旁邊、前面，因爲那個地方已經不見了。是一個學校，萊園的中學一開始的時候是在那邊啦，然後他是校長，所以他是在校院裡面有一個房子在裡面，那我就常在那邊，因爲我是長孫，所以他都會帶我下去，在那邊陪他。

賴：關於那老家的，還有像是萊園這種中國傳統園林建築的空間使用，在小時候有沒有什麼影響……？

林：對，但是其實那個時候，那個房子那時候其實是日本房子了啦。其實它是那個水泥的，那它的建築的範圍，其實是比較偏西方的影響，透過日本的一個設計了。

-----訪談中斷-----

林：……剛剛講到哪裡去了？喔！主要的是，那個其實不算傳統的了。不過，我補充一下，我對傳統建築物的那個感受是在什麼時候，我先告訴你好了，就是第一，從小當然我會去老家那邊玩嘛！因爲我沒有住過那個老家，現在你在說的那個……清朝的……那個房子嘛？

賴：就是景薰樓那裡？

林：景薰樓我沒有住過，不過景薰樓是小朋友的時候，都會去它的大廳玩。因爲景薰樓是，有很長一段時間都沒有人住了，很多人都搬出去了。我爸是有住十一年啦，那我沒有住過。小時候常去玩，然後，……年紀大一點的時候，從國外回來的時候，我會回去拜拜。拜公禱的時候，會去那邊玩，會去那邊拍照，因爲我

那時候已經開始對藝術有……就是有感覺了。然後就喜歡拍照，就會拍那個建築，對那個建築很有……算是因為它也是家裡的，所以會開始建立一些感情。然後呢，之後是因為我回來的時候是在 19……？恩……其實在我還沒有回來之前，就是已經很多人在討論古蹟維修了。因為那古蹟維修是從……好像是……1996 年開始動工！做兩年……耶……地震是幾年？……是 1999 嗎？反正就是我回來有兩年喔……我是參與他們的古蹟維修，我跟了他們兩年，然後剛弄好了要交屋，兩個禮拜之前就垮了。所以我是有兩年的時間在那邊，在那邊所謂的……不是說監工，只是說在那邊注意、去關心到那些東西，那跟著這整個過程在幫忙，因為那時候是我爸跟我叔叔叫我去替他們關心這件事，所以我在那邊做了兩年。在之前，因為這籌備時間有七年的時間，所以從七年之前就開始在……。因為那個……，那本書，賴志彰出的那本書，已經很早就出來了，所以……我已經對這個很有興趣了，有去聽他們已經開始籌備這個東西。所以這個東西是之後，不是我小時候。

賴：不管它到底有沒有很正統的中國式，那些或許不重要。其實我的意思是，那本書我也看過……但是它現在不讓我進去了，現在又封起來了。但是它其實還是一個層次非常分明的一個傳統空間，而且每個通道進去每個通道，可能整個空間氛圍都不一樣了……。那這種空間的感受，是不是有直接或間接地反映在你的作品上？

林：對，不過我這種空間的感受……方式，不是透過我小時候的經驗，我現在要講的是這個，因為它對我來講，我對它就是已經……，這空間的形式就是一種……我對它已經有研究了。那是在我作品裡面，我會去特別研究，我會去翻書，會去研究出來的，以及我那時候在那邊監工的那段時間的感受……。

賴：所以就是說，是有影響，但不會是小時候？

林：對對……。不是說：我小時候感受到這個東西，因為它是……我大的時候，已經變成一種研究，是一個知識的東西；已經不是一個感情的東西。主要是要這樣分別。

賴：所以……去美國這段期間，中途有寒暑假回來的時候，也是會過去？

林：有啊，有。就是因為我是長孫，所以長孫……

賴：都要拜拜嗎？

林：對。所以我每一年都會回來。所以很多人就是以為我搬出去美國就十幾年沒

回來，哈哈……。所以我跟台灣的關係，是沒有斷的。

賴：對，我看你中文講得很好。

林：沒，很差啦。其實，那時候回來的時候，1993年回來的時候，還去學的。因為我們家裡面就是講台語，台語……其實也講得不是很溜，因為台語在家裡面，跟父母親講的，也都是很簡單的，不是學術性的一個那種……語言，都是：你要吃飯，我要作什麼事的這種。

賴：剛剛我們講到家，那其實從你早期在……最早在伊通公園展出的「室內」，或是福岡三年展的裝置，還是說在帝門所展出的「共生共存 37 日」，以及竹圍工作室展出的《君自故鄉來》聯展中的《房子》等都對「家」這個議題做了不同面向的詮釋與延展；甚至是 2006 年底參加北京國際畫廊博覽會所作的《樣品屋》，也是直接將個帳篷這具有「家」的象徵意義的物品，搬進了畫廊博覽會中。「家」對你來說，是個怎樣的場域？「家」是個柔軟、自然的私人空間，這空間怎麼能夠進入展覽空間呢？在展覽空間中，觀者難道不會對這突如其來的「放鬆」與「尋常」感到格格不入？反而讓觀者沒有辦法進入你的作品裡？

林：其實我們可以用……這樣講，因為其實有好幾種切入點。因為那時候在考慮的東西很多，第一當然就是說，單純說……對「家」。那家這個東西，它其實在……因為我是在 1993 年的時候回來……，其實在 1993 年的時候，台灣的政治在變很多嘛！？對，所以講家這東西已經有一個「政治」的涵義在裡面，所以這是……我現在點出的這幾個點，都是跟那時候的環境有關的。其實第一個東西，我回來的時候問自己的第一個問題就是：一個藝術家跟他的「環境」的關係是什麼？一個藝術家跟他的「觀眾」的關係是什麼？這兩個很重要，藝術家換一個地點創作，地點會影響到他的作品，對不對？會影響到他的思考，他思考的東西，就是說一個藝術品的一個地點的關係，對不對？再講抽象一點，又回到藝術的問題了。這是一點。然後就是因為外面有「政治」的涵義，就是說那時候……第一次選總統，第一次嗎……？對，那時候大家說，你坐計程車也都會問說你要投哪一黨的？那時候說你是哪裡人是很重要的，你是外省人嗎？你是台灣人嗎？那這個不是一個家的問題嗎？對不對？所以其實家這個是……有一個很清楚的政治的涵義，因為我們一定要把它放回到那個環境；因為這個作品是從那個時候出來的，所以這個是一點。然後第二點呢？就是說，其實我另外一個切入點就是，用家呢……，也是在利用這種環境，去當一個對應跟一個公共空間，就是說一個展覽場，或是說一個藝術展覽，因為我是藝術家啊。所以這個是我的場合，那我會提出一個另外一種環境來跟它對比的時候，是爲了要提出一個問題來，爲了要提出這個疑問：對這個環境、這些習慣，這些俗習，我們可以講俗習還是習慣，在這種環境之下……。所以，這個是一點，這是在藝術活動的一點。所以我覺得在這兩點就已

經可以講很多了，那時候，我剛剛跟你講的，我在問的就是……藝術家跟他的環境的關係，還有他的環境跟他的作品的關係，還有藝術家跟他的觀眾的關係。那這個都是包括在裡面的。所以其實，那當然……，ok，再講回來，又講到我私人了。因為當然我就是要先幫把這些講出來，因為有些人常常會把這些放在一邊……因為你是學藝術的，所以你可以了解喔……？那又是要寫論文的……！Ok，所以那當然又回到我個人這一點呢？我個人這點是為什麼會對家的這個敏感性，你當然很清楚了……？

賴：對，對……

林：對不對？因為我是從國外回來的，所以我回到一個地方，那是叫「我家」啊！對不對？我回到一個「老家」啊……！對不對？拜我的祖先，對不對？所以我的衝突跟我的刺激，在那種環境之下，會產生出來的東西很清楚！對不對？我對我的身分的疑問！……我對我的文化，我對我的跟傳統的一些關係，都在了！所以是全部這些東西包含在，才產生那一批作品的。

賴：對，我有去伊通看過你的在美國的早期這些作品，那其實表面上看起來是……差滿多的。那所以你是……恩……非常自覺到自己是要跟過去的風格去做一個明顯的斷裂嗎？所以才開始，然後加上這些在環境裡面所引發的這些問題……？

林：恩……其實那時候……倒也不是說刻意要有這個斷裂啦，因為我還是同一個人，這思考方式還是同一個人。所以那時候不是說故意要切斷，那時候是，只是說……我第一個展覽在 94 年的時候，我做的是有鐵板……

賴：就是「閒逛」？

林：對，就是「閒逛」。那個其實只是一個那時候研究所在思考的東西延伸出來的一個東西，那時候還沒有……因為那時候是第一年，回來一年而已嘛……所以那時候還沒有真正的進入到我的這個整個新的環境，那時候只是一個在呈現之前的延伸點。所以，恩……到了 1995 就開始畫家裏的地毯了，所以那個不是故意說我跟這個無關，只是說，那時候是，就是剛剛跟你講的……就是說，在真正去面對這些問題的時候，那我跟我這個新的環境的關係是什麼？那它給我的刺激，影響我去問一些什麼問題，所以才會去改變，我不是說在一個……因為有些藝術家是很刻意地就是，比如說像……加州有個叫 xxx（按：正確人名無法辨識），他是刻意地在這一年把之前的一些東西燒掉，它還變成一個儀式，然後之後就沒有再畫畫了……那他是介於觀念藝術還有畫畫這類一段嘛……所以，他是刻意地做一個很清楚的階段，那……其實我覺得我沒有啦，我那時候其實就是……真正地就是說……因為那時候就是說畢業嘛，所以出來社會了嘛，所以可以說是……

一個我的……那時候才算是一個藝術家，專業的藝術家。那然後那時候才會去思考這些問題，因為其實在一個研究所的環境裡面，其實是滿理想的啦。對，滿保護的，就是一個，它就是一個研究所嘛，所以你是有一個所謂很學術性的裡面在考慮的，那比較脫離社會的一些現實。回來台灣之後，我是面對了台灣社會的現實，社會的要求和社會的矛盾，才開始跟它做一種對應。

賴：所以，「室內」那個展能不能……這樣形容，就是……有點像你把議題丟到這個社會裡面，然後……有點在試探觀者對你的反應？

林：其實，在我其實第一次感覺到觀者對我的作品的反應，其實是在 1994 年……那個「閒逛」那個最早的展覽。因為那時候有做板子，那時候……其實那個板子的形式是從一個男生廁所的形式出來的，那時候有一點，它是有一點……其實它裡面有一種「幽默」，很多人沒有看到，它是拿那個男生廁所的那個隔間的形式來變成一個極限主義的作品啦。

賴：所以那個……你是說尿斗跟尿斗之間的隔著的？

林：對對對！……它就是那剛好是這個高度嘛！這一排啊，對不對？不過，它的形式上面又是有一點是在玩這個遊戲……！變成一個極限主義的這個表現方式，然後它是一個，它可以變成一個……寫實主義的一個東西，因為它是實在的一個建築物的一部份，那這個建築物的一部份是一個會有一種我們人體跟它的一種接觸點，還是什麼……。然後其實是在那個展，我發現說，恩，就是開始去注意到這個東西啦。因為我記得就是，在展覽的時候呢，我記得開幕的時候，人家電話到的時候，我看他聽電話的時候就是站進去這個空間去講電話，就很自然的……

賴：哈哈……

林：就是說，他們姿勢跟這個物質的互動是很自然的，那那時候就開始在思考這個問題，那當然極限主義就是一直在思考這些問題嘛！就是一個「觀眾」跟……「空間」的關係，那是一個人走進來這個空間才可以完成這個作品嘛。對，所以那個主要的原本的那個……是從那邊出來的，所以那時候就開始在注意到那些東西了。然後，第二就是很重要的就是說，你要記得說那時候我是在伊通上班的，我不只在那邊展覽，我是在那邊上班的。意思就是說，我的展覽一個月啊……那我都是每天都在那邊的，然後我每天在那邊不只是說可以觀察觀眾怎麼跟作品的互動，我還要去解說，我還要去跟觀眾對話。他們會來問我，他們有時候不知道我是作者，不過我是在那邊工作的，我幫他們燒咖啡啊，還是他們可以問我一些問題啊，或聽電話……。所以我覺得這個也是很重要，我那時候，在那種環境之

下，我是扮演不只是一個藝術家的角色，我也是一個所謂展覽場勘，一個要在展覽場解說作品的人，還是在展覽場……恩……就是在那邊看管的人嘛。所以我覺得這個也有扮演了它很重要的角色，就是影響到我之後的作品。

賴：對，這樣看起來好像的確是。我原本看起來是說，就是有點不太……（一樣），差滿多的！對，那其實如果是扯到空間跟身體的一個互動，然後你又是說它是從一個現實空間的取材出來的，那其實對後來的就比較可以理解，就整個的一個脈絡……

林：對啊。然後還有一個重點是，我不只是一個畫廊的……在那邊做事的人，因為那時候有伊通的吧檯，那我在那邊調酒的。所以呢，不只是說……我扮演的角色是一個畫廊，另外一個就是說，我也是一個所謂……怎麼講？social 怎麼講？

賴：社交？

林：社交，ok，當一個 bar tender 嘛，所以就變成說一般藝術的空間的差別，你應該也很清楚這個嘛。就是說，主要大部分的畫廊，甚至美術館也好，一個展覽空間你走進去，看一看作品你就走了嘛！然後伊通不是，伊通是隔壁有個吧檯…那站在吧檯後面的又是一個藝術家……，所以呢，他們可以來這邊跟我交談；所以呢，變成藝術也是一種我跟觀眾的一個交流嘛！……對不對？因為他們來，我不只是說在辦公室裡面跟他們說：這作品怎樣怎樣，藝術家怎樣……，我還在那邊調酒給他們，陪他們喝酒聊天啊，所以它就是比較……「生活化」啦！所以我覺得這一點也滿重要的，這個也可以看出說，我那時候為什麼會去想出這些問題。

賴：對，就是你說後來的，藝術跟生活之間的問題。

林：對。

賴：不知道你知不知道，在你回國以前，就是 1980 年代末一直到 1990 年代，沒有多久吧……？伊通公園其實有點像是，極限主義的一個，非常代表性的一個場所？

林：對！

賴：所以你的作品放在那邊，那個時間點，其實也是……這樣看起來還滿……，你有沒有自覺到這件事情？

林：其實我那時候……當然，因為我很清楚嘛！因為我在那邊工作，那一些人都

是我的朋友；在創作的觀念、他們在思考的問題，我都很清楚啦。因為我們就是大家都在一起談的，然後……不過我覺得，我那時候開始做這個花布的時候，就有一種……就好像切出去了，……因為我做出來的東西有一點，其實還是在延伸所謂這種極限主義的一些觀念啦。不過，慢慢脫離他們很多原則，……不過，他們，是主要的那時候……我們說，莊普、賴純純，還有那個……，不過，陳慧嶠我覺得也有包括在內。他們那種風格的作品，其實還是停……，我不要……，講難聽一點，不過其實就是說，他們還是停留在一個，藝術是一個跟社會有隔閡的一個東西。這個是比較所謂我們說，比較純的……一個現代主義的。然後，那時候他們知道……他們沒有看到……不過隔壁在開一個吧檯的時候，已經慢慢在改變這個的關係了。

賴：對，這個空間的……

林：所以，我是一直……，因為我是從伊通這樣做出來的，所以其實我對它不一定比較敏感，所以我是一直在推……它這個原則，怎麼講？

賴：脫離？

林：脫離……就是有些比較所謂「純藝術」這些問題。所以，其實你這樣看，也滿對的。那時候，他們是在這種情況之下，我對這種情況之下的……是有很清楚的經驗上面的問題，就是，我在那邊必須要去解說，我是因為很多人會來問我說：作品在哪裡？這個是作品嗎？

所以我是，親自體驗到……伊通公園裡面的作品跟社會的這個……。

賴：比如說觀眾如果連作品都看不懂，也不知道那是作品的時候，你就會開始去思考？一個藝術跟觀眾的交流的可能？

林：對！對……

賴：那我們來談談你與 L.V.合作好了，你覺得 L.V.為何會相中你，選你替他們的 Maison 概念店（台北中山旗艦店）作室內裝置？對於這件作品在店裡所放置的位置，例如電梯，還有 VIP 室，你會不會覺得那件作品似乎比較不能與大眾互動，至少那不算是一個全然開放的空間？再者，從過去的訪談紀錄再加上你自己的創作自述，經常可以看到你想要作的是與大眾接觸的作品，欲消融藝術與生活的界限，因為對你來說，生活就是藝術，藝術即生活。不過，連結到日常生活，其實不可避免地一定會碰觸到「商業性」，那商業與藝術之間，對你來說也是毫無區別的嗎？例如至目前為止，除了 L.V.的合作之外，還有義大利的家具品牌，咖啡，還有植村秀的眼影盤等合作形式，會不會擔心你的作品的不管是表面上的

或是深層的意義被商業品牌扭曲誤用呢？以及會否擔心被冠上如村上隆那樣的「商業藝術家」的封號？

林：呵……OK，其實講到村上隆，其實我沒有他那麼厲害啦……呵呵……

OK，恩……不過我也不是……，他做的東西也不是我覺得很重要的東西。OK，不過再講回來，藝術品跟商業之間的關係，因為其實在我這種所謂思考方式裡面，對這個問題，是沒有問題的。就是說，因為我是一直……就是我們剛剛講到那個……純藝術跟現代主義的藝術，連接到極限藝術，其實都是……，極限藝術比較少啦，比較是現代主義的一些作品，其實都是一個滿浪漫主義的一個作品的一種方式嘛。因為那時候很清楚，我回到台灣來的時候，跟伊通那些藝術家在對話的時候，很清楚地感受到他們用……對於他們在做的事情用什麼字去形容它……那個字就是「創作」。那個時候，我從國外回來的時候，我是很……就是覺得，很奇怪，他們會用這個去形容他們的工作。因為我是說，我是在「工作」，因為這個在英文是分的很清楚：英文創作是 create，那 create 是在跟上帝……跟神有關的……

賴：一種神啓？

林：神啓……，對。然後工作呢？是不是就跟工業有關係？所以，我是一個藝術工作者，我把藝術看成是……，因為我會用「work」，我的 work。所以在這個很簡單，只是一個切入點的方式裡面，就可以區別這個東西了。因為我在那邊工作，甚至我會把他們的文章，他們每次寫創作，我就把它改成 work，呵呵……。我就覺得，這個……不對吧！？哈哈……。然後呢，所以，我的思考方式是在這個裡面，那這個是怎麼去畫出來的，就是……在扮演這種角色，就是在說，藝術是在參加社會裡面的活動，它是在社會裡面。然後，在創作呢？那些是……他們是覺得說，不是在社會的裡面；他們是可以有一個所謂的……人，……不是！是一個「神」的角度來看社會，所以他們是在社會以外，所以他們可以批判社會，所以我是跟他們不一樣是，我是參與在社會裡面的人，裡面的一個活動……。

賴：所以你可以接受社會的批判？

林：對，就是說我可以……，不只是接受，我是參與在這裡面的。所以，一個藝術家，就變成說，藝術是跟……，作為一個藝術家是所謂的一種「職業」，它是一個職業。所以這個職業……它也要養我啊！所以我的態度是這樣子的，我沒有說：喔……這個東西因為說是要賣的，這個是商業行為，它就不是藝術，或者跟藝術有衝突。所以這個就可以……大概可以了解說……

賴：你跟村上隆之間的區別？

林：對，哈哈……

沒有！……沒有！村上隆沒有區別啦，就是跟他的……，不一定比較靠近他的看法。因為其實村……不要講好了，講太多了。

賴：剛剛講到 L.V.的空間，因為其實我有去過……

林：他不讓你上去是不是？有啦，其實要走可以走上去……

賴：不是，電梯可以，可是那個 VIP 室就不行。

林：喔……？不能進去……。

林：不是，講回到 L.V.，那我可以講一下，L.V.我可以講一下，因為就是……，OK，在 L.V.……，不管是不是 L.V.、植村秀……，其實 *illy* 比較不一樣；因為 *illy* 那個比較……，不過，也都一樣啦。其實，*illy* 是因為它那個系列，是專門在請藝術家做的，那其實它那個系列是沒有一個，它沒有一個所謂商業行爲。因為它那個杯子噢……，*illy* 是賣咖啡的，它賣這個杯子沒有在賺錢的，它賺不到什麼錢嘛。因為，它這個咖啡杯出去賣完的時候，它這個賺的錢又丟回去它跟藝術家合作的，所謂一個基金……，所以它是比較純的，所以很清楚地說還在一個藝術的範圍，因為它們跟藝術的合作是從頭到尾的，連它們的那個 *illy* 的 logo 啊，那個是美國普普藝術家羅斯科設計的，然後，對，所以……我覺得它們不用講，因為他們是很純的在跟藝術作一種活動而已，就是說在支持藝術。Ok，那講到 L.V.，L.V.……不管 L.V.還是植村秀，還是摩洛哥梭，其實，它們就是我的「客戶」，對不對？因為我有很多種客戶，對不對？我有 L.V.，不過我也有……，不一定也有台北市立美術館……，……美術館裡面它們也有它們的要求啊，他們也有他們的規則，那他們也有他們需要廣告的一些東西，所以，如果我們把它看成這樣子的話，那它只是我中間一個客戶。Ok，那當然 L.V.它比較特別，因為它品牌比較大。不過，我是覺得……，怎麼講？它們的態度是……，我會同意的就是……，當然它們的態度是爲了他們的商業行爲，不過，它們這個抬頭（title）是說，它們到各地做生意的時候，是必須要跟……

賴：在地……？

林：在地的一些……恩……觀眾間有關係嘛！？所以有一點跟我剛剛在講的：我當一個藝術家跟我的藝術，跟我的環境的關係是什麼，是不是、需不需要……。所以他們主要這個態度……對我，我是可以……我不反對的。就是說，它們覺得：他們全世界都有店啊……，不過它們到了台灣的時候，它們覺得，我們應該也要

尊重台灣現在的創作——我用「創作」囉！因為這應該是它們頭腦裡面在想的一些……藝術活動，或者文化活動的人員。這個，跟我們一起合作……

賴：不過我看那（L.V.）亞太地區的總裁，他說他們是……

林：這是它們的策略嘛！

賴：對，就是，他要把藝術跟文化的觀念帶進來，那他覺得你是……就是：你有在法國居住過，又與台灣之間有關係，他覺得你是一個非常好的……連接的一個點，ok，那其實就是……，也不是要說 L.V.它這樣的商業行為到底對你的藝術有沒有什麼負面的影響，而是因為它作為一個……精品，而且，尤其是 VIP 室，冠上一個 VIP 室之後，像我就不能進去嘛！？對，就是普通人（不能進去）……，那這樣一個作品，它跟所謂……大眾文化，或是大眾藝術之間的界線，其實是……很明顯的，而且，那它會不會變成是另外一種菁英藝術？

林：恩……不過……OK，我覺得，這裡面有一點複雜，我們可以用一層一層把它撥開。第一就是，我在考慮的這些問題，我並沒有得到一個很清楚的答案：我跟我觀眾的關係就是……我要大眾化。我覺得這一點我要先解釋清楚，因為不管我在做任何動作，我還是一直在所謂一種藝術範圍裡面。不管……因為我是一個「藝術家」，人家請我要來的時候，是請我當「藝術家」，人家請我去展覽的時候，我是「藝術家」嘛！不管是不是在它們的主要的展覽的空間，或者是他們的旁邊的走廊，或者他們的大廳裡面平常不放作品的……，或者它們的咖啡廳，它標明還是：林明弘藝術家來我們這個館裡面去作一些作品。植村秀請我、illy 請我，L.V.請我也都是說這個是藝術的，對嘛！？所以我覺得這個東西是……我沒有辦法避免的東西，然後呢，在這裡面，我……並……其實講回來，我也不是說我在利用大眾的一個東西來……不過，它是一個對藝術裡面的問題嘛！它是在提出這些問題。我並不是說：我是一個對大眾藝術怎麼樣的……，因為，我也會去反對，其實我有時候也滿反對，就是很多人……特別是很多……，ok，不要那麼坦白去批評人家，不過就是在一些美術館裡面，在台灣這些美術館裡面，他們會……甚至在台灣藝術家裡面很多人就覺得，ok，藝術就是大眾化！那我會覺得，這也是一個很危險的一個動作，因為它是藝術，是因為它是、它是有累積出來的，它是有去 refind 的東西。然後，我們不是說爲了要讓大眾去欣賞藝術就……把它大眾化就好了……，對，所以我覺得這個也……，這種動作我也會去反對喔。所以，我覺得這個要講清楚，所以，你說……ok，我在 L.V.裡面……當然這個東西是做給一個，只是 VIP 嘛……。

賴：對，所以它是封閉的……

林：所以它是封閉的，不過，它是一個私人空間，我在很多私人家裡做過作品嘛，對不對？然後你不能在那邊敲門說：我要進來看作品嘛，對不對？所以說，在事實裡面，也是這樣子！對不對？你說……在富邦展覽的時候，不過其實我有做過一次，我之前有要做這件作品，不過被反對下來。……富邦那時候有一個富邦藝術基金會，它們不是在作一些藝術展嗎？那他們就是做藝術跟東區有關的啦，那我是說：好，那我要畫你們的辦公室，因為我覺得你們辦公室也是在這個活動跟這個展覽有關的一部份；因為……也要去突顯出來的就是說，這個藝術基金會的工作人員，也是跟這個展覽有關的，這個基金會的資源，跟他的那個空間，跟他的這些人，都是跟一個展覽有關的。不過他們反對了，因為這是一個私人的空間，他們有權說不行。他們就嚇一跳啊，就說：喔你……這些展覽都要來我們辦公室展……那他們怎麼可以去克服這些人？

賴：所以，其實在大多數的作品裡面，你的展覽位置、空間的選擇是自行選擇，還是有時候是，看對方？

林：就是說，有時候你到任何環境裡面，其實這個主動力沒有那麼清楚。……因為這個跟一個藝術家是在創作跟是在工作有關啦，對不對？因為你創作的時候，就表示說：你一個藝術家來一個美術館，就是我要在這邊做什麼事，對不對？不過，事實不是這樣子的啊。你到任何大展，任何大的美術館的時候，你被邀請的時候，你面對的是一個美術館的展覽組組長，展覽組策展人，還有一些……那個施工組，大家都有大家的意見，那在一個作品都是一個在這種環境之下協調出來的東西，所以每一個作品其實都是一個所謂的 collaboration，那這個就跟剛剛你說一個藝術家他在他的工作室裡面，面對一個白色的畫布在發表他的對世界的，或者對人生的思考的方式，是完全不一樣的嘛……，因為我是存在這個社會裡面的人……。

賴：所以，「工作」這個字對你來說，其實是一個很關鍵的……？

林：對，因為我不會去……，我會覺得說，當然，這個是一個很好的態度：當我們從藝術學校畢業的時候，可以說這也是一個好的一個……怎麼講？一個理想，不過這是一個理想。不過這個理想就是，只是一個理想。當然我們是用這個理想來脫離這個社會，所以我們有辦法去提問它；不過，這個理想不是一個現實。就是說，你當一個藝術家，你為什麼要當一個藝術家，只是因為你喜歡藝術創作；不過，你為了當一個藝術家，你也要活嘛！你也要是在工作，你也要賺錢嘛，你也要需要賺到錢，才可以繼續你的藝術工作啊，對不對？除了說……，對啦……你是創作者嘛，那你可以去躲在山裡面像神一樣……，在那邊創作，沒有人看到，對不對？所以這個態度，這個基本的態度就很清楚了，我覺得……

賴：對，其實我剛剛說大眾化，其實並不是像一般那種通俗文化這麼樣的……，不是那層意思。意思是說，一般民眾對於花布的感受：它是一個常民文化的東西，可是，我認為，至少，如果是在……因為你跟 L.V.的合作可能沒有那麼多人知道，可是像中正紀念堂那個打上去的……，其實那個也有一定程度的人知道，可是他們的反應會不會就變成是：原來我們的花布是這麼的……高雅，這麼的……就是它並不是一個這麼通俗的，就是講白一點，不是這麼一個俗氣的東西；它就是一個很精緻，很具有文化生命意涵的東西。所以，在合作完這件事情之後，你有沒有去體認到，或觀察到……有可能有這樣子的一個轉變？

林：恩……其實，其實這一點對我來講是一直都是存在的。因為很多人，之前我開始做這個東西的時候，因為那時候在大陸，有很多藝術家在做這種……所謂「俗艷」的一個藝術，對不對？甚至在台灣也有嘛，對不對？其實你說……吳天章也有一點嘛……

賴：郭振昌啊……

林：對，郭振昌……，對啊！然後，那時候，其實我是很……怎麼講？我看這個東西、拿它出來，不是因為我覺得它俗，我是覺得它是有一種「傳統」，……跟一個美學的一個價值。因為，「俗不俗」這個是另外一個問題，另外一個題目。不過我那個時候，對它的時候，它對我來講，它是有……這個東西在，它是……它裡面……，當然，其實很複雜。就是說，它裡面涵蓋到、它也有碰到一個所謂「通俗藝術」跟……「高藝術」的一個差別，不過它也有碰到……，對我來講滿重要的，就是跟我們自己傳統的一個問題。其實那時候，其實這個問題對我來講，那時候是很重要的。因為那時候是面對了……，因為你要知道，那時候、那個環境之下就是，第一次在關於這個方面（威尼斯雙年）展一百年的歷史裡面，台灣去做了一個台灣館，所以那時候很大的……，大家在藝術界裡面在問的問題是什麼？是誰可以去代表台灣？Ok，這個是一個很重要的，在那個環境之下一直在談的一個議題，那時候又我是一個國外回來的，所以，那時候是……當然是，根本沒有去想到：林明弘，他是美國人。所以這個是一個滿重要的……。然後，第二個呢？在那個環境之下，你要知道說從 1970 年代……那個叫作什麼？就是說從 1970 年代的那些……恩，鄉土文學，到 1980 年代的台灣新浪潮電影，到……我開始回到台灣的時候，那種環境已經在台灣創出一種，所謂一種對台灣的歷史，台灣的自己的文化開始有一個敏感度了。就是說，那時候……有很多店啦，滷蛋啊…我不知道你知不知道滷蛋是什麼？滷蛋是一個茶館，他做很多有傳統式的，那有凳子啊什麼……那就是……現在應該還有吧？對，後來還有一個黑狗兄，還有就是開始有一種懷念……，對……

賴：懷舊？

林：懷舊的一個感覺，那時候還……最早就是有，開始有什麼……那裡的跳蚤市場會有人想要去看，所以其實，在那個環境之下，都在啊！這些東西都在啊……。因為，……大同寶寶又出現了嘛！所以，其實這個不是我創出來的；這個，主要我要講的也是：這個不是我創出來的一個東西，這個是……我在這個環境裡面之下，受到這個刺激的時候，去找出一個東西來，去跟我的環境對話……。

賴：而且那個時候，好像時尚界、設計界也開始吹起懷舊的風潮……。

林：對啊！然後，當然，到了 1996 年……1998、1999 年開始，我開始運用越來越多的時候，它又把它推到另外一個地方去了，因為後來又變成，那個士林夜市裡面什麼（花布）都找得到，還有甚至誠品這裡的精品店裡面也有什麼……

賴：對！而且還有每個不同品牌的。

林：對對對……

賴：都可以使用。

林：然後，那個時候我就覺得，我工作已經做到一個段落了。不過我現在覺得更有意思的是，那又在退潮了！

賴：是啊！

林：不過，我還是在啊！我還是要繼續做，因為我挪用它不是因為它是流行，對不對？因為我問的問題它還是一直存在，就是我們對我們的傳統，我們對我們的過去，我們對我們的文化身份……。這個不是一個答案，而是，我們在問這些問題……。

賴：你一直在問問題！

林：這個，因為這個是一直可以問下去的。因為它沒有答案，其實……。

賴：對，不只是你，像我們沒有出去過的，也都還在問這個問題。

林：對。還有，你在一個藝術學院一定會問到這個問題的。

賴：而且你看這個環境也……

林：所以你要思考這個，對啊……。

賴：那這樣帶過來，回到作品本身。我當然知道花布只是被你挪用來的一個東西，那其實，在這種平面性、還有不具手工痕跡的這種作品後面，其實承載了你的觀念，還有你的……生活經驗，還有你的文化意涵。其實我要問的就是，「平面」，或「不具個人痕跡」的這種表現方式，以及工業塗料，而且它是看起來很冷冰冰的一種感受的……，對你來說有沒有什麼堅持的……？

林：恩……，我會反對你說冷冰冰，哈哈……。

因為，ok…你說沒有個人痕跡的，是第一……，那第二是什麼？

賴：恩……平面性。

林：平面性，ok。恩，我覺得沒有個人痕跡這點很重要，回到剛剛工作跟創作……，為什麼呢？因為創作重視藝術家在個人發出的「痕跡」，它是注重個人，因為藝術家是天才！創作！他是像神一樣，他是在創作，他吐出來的東西。這是第一。那第二就是，有時候很多，我的作品都是團體做出來的，因為很大。所以，所以……其實大部分你看到的那個大的作品，其實都是手工的，所以，然後呢……他是手工的，不過，他手工裡你也看出來說一個人沒有辦法去做這個，所以他是一個團體活動，所以我覺得這個是很重要的。……當然，我不是說我不畫，有時候我也會去幫忙，不過，我把它看成，這個畫這個東西……做這個東西的時候，是一個團體活動，而不是一個個人在發表的一個東西。我都一直堅持這個。然後，所以……那冷冰冰的……，我會反對，我不覺得我的東西冷冰冰的。它是有一種……它是很平面，不過，那種平面跟那種所謂極限主義的平面不一樣，它不是光滑的，然後，你如果仔細看到它的時候，它還是有留下一種，手工的一個痕跡在……。

賴：對，我有比較近距離看過你那個《枕頭》系列，不過它其實應該算比較早期，應該都是你自己畫的……？

林：枕頭……？沒有！我沒有辦法，那個要畫……

賴：就是大概這麼大張……

林：對啊，不過那是一次畫七張出來作一個展覽，我是有兩個人在幫我，不過我是三個人在那邊畫，然後我就是畫平放著，然後我還有作一個木頭跨著，然後手這樣……拿一個壹號的在那邊……

林：用油畫在描耶……。

賴：所以一開始也是用投影打……描稿？

林：對，其實一直都是投影，一直都是投影。可是，因為它就是一個複製的一個動作，因為我……主要的就是了解，這裡面，其實你剛剛講的那個，是不是創作……。就是很清楚的……，這枕頭啊，我也是去買一塊布，然後交給一個車縫的人做了一個枕頭出來，所以，其實這個枕頭出現之後的構圖，構圖也是交給別人了；因為你要怎麼切是……那個是構圖，對不對？我們在畫畫的時候也是有構圖！所以是交給別人做的，然後，再回來的時候呢，我們要選色、調色，我們是針對這個一塊布在對它的色而已，我們沒有在做我們自己的顏色，所以在每一部份這個動作呢，都是跟一個畫家要畫畫的動作不一樣。還有就是，我的靈感是去逛街買的，我去逛布店啊，對不對？

賴：可是我有看過，好像……還是不知道是不是我記錯了，你有一次是不是無意中看到你老婆有使用這種花布？

林：對……她算很早很早以前，在……1996年，不是我老婆，而是我們家裡面，有好幾個枕頭，我第一次畫的是……1996年，就是「室內」那個展覽，我畫了我家四個枕頭，中間兩個是……這種花布的。

賴：所以那個本來就在你家了……？

林：對對……，那家裡面在用的！

賴：就是美國的家？

林：沒有，在台灣，在台灣。所以我老婆那時候做出來的一些枕頭，那我就拿來畫！可是那時候，它是一個很清楚的一個動作就是……那時候外面在選舉，然後我就轉變……轉往裡看，就是我現在住的空間，只是我家自己的範圍……，那我的材質、我的題目都是……

賴：從家裡面取材的？

林：對，從家裡面啟發的。所以我就拿枕頭、地毯……

賴：所以那個枕頭是，真的你平常有在使用的？

林：對，第一，對。

對，實在是從我家出現的，因為那時候，不是爲了要去畫這個枕頭，那個是……因爲「室內」題目是「家」，所以「家」就是要把整個家跟展覽空間作一個結合，對比……！所以把家的東西搬到展覽廳來放在裡面。

賴：所以，看到花布的時候，是你去逛花布市場？

林：那之後。

賴：那是之後？

林：對，之後。然後 1996 年之後呢，就 1998 年在那個帝門基金會展的「共生共存」，那時候就是已經「刻意」去那邊逛，就去買了。從那個之後就都是去逛街買的。

賴：是……那就延續剛剛的花布好了，常常看到你的花布就是「放大」的……

林：恩！對！

賴：那放大這個動作，對你來說，你是想要表現什麼感覺？

林：恩……，有兩個方式，第一個就是，那時候是要把一個本來是構想是呈一個平面的東西，像一張畫，……那個時候是想說，怎麼把這個東西變成一個跟建築有關的。那第一次放大的就是……竹圍工作室的《家》！第一次……，那第一次就是因爲，我去看上了這個建築的形式……

賴：非常明顯。

林：對！非常明顯的一個，很清楚、很簡單的一個東西。只是說，我覺得，……這個滿有意思的，可以去用它。所以那第一次就是說，從這個東西呢？那要變成跟建築有關，所以必須要有這種比例的一個區別，一個「放大」，這是一個解說方式。還有，另外一個就是，另外一個策略其實是一個普普藝術的一個手段，就是把日常生活裡面的東西放大，然後給你一種所謂……「距離性」的東西。所以你會再去思考它，因爲它變成一般是……一個我們很熟悉的東西，那忽然間變得這麼大的時候，你會有一種：他會脫離它原生的意思，給你一種好像……要再去看他一次的一種感覺，就是變成把它「陌生化」了。然後你再去注意它，再去思考它，因爲之前是……你沒有注意的東西，因爲它是日常生活在動的，然後忽然

間有一天你看到它，它變得這麼大的時候，它就會……，本來一個熟悉的東西就變陌生了，然後再去思考它，再去熟悉它這樣子。所以這個是一個……其實是藝術的一個……

賴：對，這個我可以理解。但是，其實……我要講一下我個人的問題，我面對創作者，……工作者好了，呵……

林：哈……沒關係啊！你用……呵……

賴：(略)。可是剛剛講到「放大」，你說的那個，好像……掛在牆面上跟地板上，好像不一樣。因為其實，在地面上……好像比較不會有陌生的感覺，甚至……

林：喔……！不過這裡面有其他的因素。因為其實有一點我們一直都沒有講到的喔……，我覺得，其實我也不是說它是重心點，不過我們也不能否認它。就是，我是從一個繪畫理論延伸出來的……東西，對不對？所以就是在繪畫裡面的一些議題，就是……繪畫跟空間的關係。恩……我們對繪畫的一個……怎麼講？一個觀察的方式，這個跟我們在一個畫廊裡面的一些習慣都有關，對不對？所以，這一種……，就是當作品變成一個空間的時候，那很清楚的就是，就是說那第一次在伊通 1999 年的時候，畫出整個地板的時候，很清楚的就是……繪畫是一個空間，因為它已經……它的形已經沒有辦法在一個人之內看到的，因為它已經……因為人是走在它裡面，所以你沒有辦法退到……，這個是一個形嘛。所以當那時候做這個動作的時候，當然也是從一個繪畫的一個理論……，因為那時候，其實「閒逛」那時候也是一直在思考這些事情。一些問題：從抽象繪畫跟具像繪畫這種……。因為那時候，為什麼會去畫一個花布，一個枕頭，也是因為這個問題：就是，因為我是在畫我家的枕頭，不過這個枕頭呢，是一個具像的東西，不過但是他在畫的那個紋是一個抽象的東西。所以，這個都是那時候在思考、退出來的東西。然後，那一件作品變成一個空間的時候，這個空間，人一走進去的活動……，變成，藝術是一種活動了，對不對？那藝術變成活動，就又講回到剛剛……伊通這個環境，就是，我把藝術看成……，因為其實我第一次畫……1999 年第一次畫這個地板的時候，本來不只是這個地板，本來還有活動，本來是要叫它《週末》，因為週末 weekend……，其實 weekend 對我來講是一個滿有意思的東西，因為 weekend 這個字呢，週末它是有一個跟工業主義與現代主義、跟現代有關的，就是說之前沒有這個「時空」，那甚至高達也做了一部電影叫 *Weekend*，所以那時候本來是，我要作一個 weekend 就是……因為伊通剛好是有三個禮拜的展覽，所以我說，每一個 weekend 我要作一個活動在這個上面，所以其實那時候是有這種想法的。除了說「放大」跟建築有關，因為那時候，那個時候很清楚的就是，你放大這個牆，因為我說……我要這個整面牆，那一出來的時候，我觀察到一個很有趣的點，就是，很多人會想要站在它前面拍它，拍自己在它裡面……

賴：對啊，因為它很大啊。

林：因為它很大，它可以變成一個背景，它變成一個一整個空間了。然後我就覺得這裡面有很多很有趣的一個想法就是：之前當一個畫家，我們的目標都是要人家去看你的作品，那我變成一個畫家，大家都是喜歡背對著我的作品……，呵……，那這個差別就很大了。只是一個，其實很清楚的一個形式的改變而已，就是，我們不要面對它，我們現在是背對它，那我們現在變成……我們是希望我們……不只是背對它，我們還被拍在它裡面，還要跟……到這個就很快了，那……我們把它這樣子（指放大）呢？然後你就沒有辦法避免它了，你就走進去就是它啦……。所以這個動作都是，那時候，包括我們剛剛講的那一堆東西……。只不過在後面我還是一個藝術學院出來的，我思考的東西還是從一個繪畫……因為其實很多藝術理論早期都是……，也都是從繪畫推出來的……。

賴：對……，而且，你還是站在一個主導性的角色。

林：對！

賴：就是觀眾其實還是進入到「你」的空間，那其實像……你說伊通取名叫做 weekend 這個，其實它跟時間有關係，是不是你後來的 title 取名都是某年某月某日一直到那個……？

林：對，因為那時候，就是那個目標就是，我爲了要說，藝術是一個活動，那展覽也是嘛……！展覽是有階段的，因為那時候就很清楚的，因為我做的作品，我爲什麼要特別去注意這個東西，是因為我要去那邊……是直接在那邊，在現場要裝置，一直到那邊的時候，然後那之後還要拿走嘛！那這個都是一個很大的工程，跟以前……拿畫、圖寄過去，然後再拿回來這樣，這種是差很多的。因為我要去量場地，因為我的都是跟場地一定有關的……，對，還有建築。所以，所以我會覺得：展覽……這個階段，是很重要的，因為它就是我的作品出現的那個範圍。

賴：是，所以你覺得，展覽結束後，你的作品還在嗎？

林：沒有！

賴：就不在了？

林：就是……就拿掉了！……當然，就是說，其實你這個在 98 年就看過了、就

看得到了。當年就是「共生共存」那個展覽，你有沒有看到那畫冊？

賴：有。

林：那個畫冊不是每一天拍一張照片嗎？對不對？所以那個時候，就是目標就是要……框這個東西，就是，展覽這個階段，因為它是 37 天，剛好是展期。

賴：對，其實……這個脈絡一直都在。但是，你知不知道……你上次不是……2000 年不是有參加徐文瑞策的展《世界有多大》？

林：噢！對對對……。

賴：可是他很有意思的就是，他把你北美館的作品……

林：喔……對對對……，他把那個吊在那個上面。

賴：對，然後它的名字還是「某年某月某一段時間在北美館」……

林：因為那是一個「痕跡」了……，它變成……，不過我覺得那個也滿有意思的是說，那個變成是，你在看的那個是用過的痕跡了，就是說……，好像……其實你就是拿那個地板，就是那個地板上面，就是經過這個時段……。

賴：而且它是亂拼的……？

林：沒有，沒有……。他還是拼在一起的，只是他沒有辦法拼出整個，它只有拼出一部分，不過它還是照著圖案拼的。

賴：恩，……所以那種痕跡是，對你來說是……？

林：不過那個痕跡是……，不是我的痕跡了。

賴：不是你的了嗎！？

林：那就是一個「活動」的痕跡啦。

賴：或者可以說是「策展人」的嗎？

林：恩……不是！因為那個痕跡是一個「活動」的痕跡了，因為實在人家走過的

那些……鞋子去刮到的什麼……，痕跡都還在！所以其實它就是一個……，我覺得它是一個「trace」。……因為那時候他要這樣做我也……，剛開始也是滿反對的，不過，後來就覺得，這個其實……這些作品還是可以這樣呈現出來。

賴：對，而且我覺得，它可以幫忙問一個很特別的問題！尤其是在你的整個脈絡底下……。我們講最後一個……可能比較……，就是，你在面對自己的……跟台灣之間的關係的時候，你老婆對你有沒有所謂異國的影響？

林：……其實，怎麼講勒……，什麼意思我不是很清楚，你是說……？

賴：就是，因為你跟你老婆每天都在相處，那其實她……，沒有……這也是補充而已……。因為，你老婆在看待你的時候，可能也是有一種「異國眼光」。她看待你的這種眼光，跟你在面對台灣的時候，這種視線有沒有重疊交錯的可能？有點抽象……。

林：恩……

賴：就是你是否……，講明白一點就是你是不是也有使用異國眼光在看待這種花布？

林：一定有，只是我不會說這是異國眼光……。我覺得那是一個，可以說是「距離性」的……，但這個跟我老婆無關啦。這是因為我本來就在國外長大的，所以我回來的時候，不管我現在……，或之前，之前我住了九年才又走掉……，不過，我現在還是會有啊！我出去幾個月，然後回來幾個禮拜，都會有這種，……肉體性也會有時差嘛！所以這個時差就會產生一種距離了，就是說……大家在外面聊天，那我要去睡覺……因為我凍不條（台灣國語）了……，沒有辦法，凍未條（台語）就睡覺了。所以，這種距離都是有啦！跟我老婆的關係，我覺得那個……，我不知道，那是另外一件事吧？

賴：在面對西方人的時候，你展示的這個花布，當然有些地方你是用了當地的花……，但其實還是有一些算是我們台灣的花布，你的態度是，以你自身的台灣經驗向他們展示？還是說，是希望提供一個對他們來說是一個很陌生的一個衝擊？

林：當然也是一個衝擊，就是說，希望都會有衝擊，才會有疑問！Ok，不過……是不是台灣的花布，我覺得對我來講也沒有那麼重要。因為我覺得，在國外的時候，它又有另外一些問題了。因為它除了說……，因為大部分我覺得，這強調台灣花布的都是台灣人，然後到國外的時候，他們會說：對…這是花布……

賴：他們會說這是東方的？

林：對，或者說是東方的。不過，這沒有辦法是一切！因為他們當然是看到別的東西才會……，因為如果只是一個異國情調……因為這也是美術館，他們也不是大眾……，會說：花布，好漂亮的花布嘛！因為這些還是藝術工作者，所以他們看到的，他們覺得，我的東西有參與到的東西，我是一種異國情調，或者不是只是在……推廣台灣文化的一個動作。因為他們那邊參與到的是一個繪畫的問題，一個現代主義的問題，一個極限主義的問題，一個就是說……所謂……我跟你講，因為用中文形容的時候，比較難脫離這個問題，因為它叫「花紋」。不過，在英文的時候，或在拉丁系語言裡面的時候，它沒有「花」這個字。它是叫「pattern」，或者「ornament」。那「ornament」跟「pattern」，跟建築的關係是有很長的歷史的；跟繪畫的關係也有很長的歷史，所以他們……，我為什麼今天……我為什麼參與到那麼多活動，不是因為國外的人喜歡看台灣的花布，坦白講，不是因為他們覺得說：……台灣花布很漂亮，所以我們要來展，因為我們覺得很異國情調。如果是這樣，就很……就很糟糕了。因為他們看到我作品裡面的東西，他們是在……他們知道說我是一個文化活動的工作者，然後我參與的題目裡面是跟當代藝術……

賴：就是在整個繪畫史脈絡裡面來……

林：對，串起來……就是說，在當代藝術的一個脈絡裡面，主要是這樣子啊。那在台灣，因為……不一定沒有這個距離，所以很難脫離到這個的……

（正式訪談結束，以下從略）

附件（四）、《灌園先生日記》（2000-）摘錄

資料來源：林獻堂 著；許雪姬等共同注解，《灌園先生日記》，台北市：中研院台史所、近代史所，2000-（摘錄至 2008 年出版之第十六冊）。

摘錄格式說明：僅摘錄關於藝術文化態度之記載，其中筆者之注解皆以粗體「按：」表示，其餘無說明者即摘錄原注，不再說明。此為原文摘錄，因此部分與本文正文所使用之格式不符，煩請見諒。

一、 一九二七年，日記（一）：

1. P.1，新一月一日：（文化）

培火復提議文協總會²¹²尚有二日，當先決定吾人之態度。逢源謂溫卿、敏川、明祿輩力主張委員制，不如使其負責任，委之辦理，余亦頗表贊成其議。²¹³

2. P.133，新六月二十三日：（環遊世界、藝術）

四時五十分往觀大宮【Grand Palais】之美術展覽會……。七時……往觀紅水車（紅磨坊）【Moulin Rouge】歌舞劇……。

3. P.141，新七月九日：（環遊世界、藝術）

九時半同攀、猶往觀美術館，中分二十六室，如英、和蘭、意大利、西班牙、獨逸【Deutschland】（按：即德國），各國名人之畫多集於此，然其畫多宗教事跡。

4. P.147，新七月二十一日：（環遊世界、藝術）

十時半同往觀美術展覽會，其中好者頗多，日本人亦有出品，東鄉大將之像與劉夫人之小肖影，雜此兩點之東洋色彩。

5. P.148，新七月二十二日：（環遊世界、藝術）

²¹² 文協總會：即文化協會在一九二七年三月即將在霧峰召開的總會。按：台灣文化協會創立於一九二一年，到一九二六年已隱約分成三派：即連溫卿等的傾向社會主義派，蔣渭水等受中國革命影響較多一派，林獻堂、蔡培火等合法民族運動派；在一九二六年十月十七日第六次定期總會上，由蔡惠如提議要修改會則案通過後，內訌終於表面化。當時由總理林獻堂指名八位起草委員收納各方意見，草擬會則，並決議先在是年十一月二十、二十一兩日開會先行審議，提出者有蔡培火、蔣渭水（按：或為誤植，應係蔣渭水）、連溫卿三案，經審議，蔣、蔡併為本部案，連案則擬保留至翌年的臨時理事會。時任文化協會專務理事的蔡培火只將本部案印給會員，未印連案；連知後大為憤怒，一面向蔡培火抗議，一面將自案印發給會員，為了在總會取得優勢，乃和同志鄭明祿、王敏川等到新竹、台中州去勸誘各地會員支持己案；同時連也讓尚未入會的台北、彰化之無產青年一派趕快辦理入會。蔡培火、陳逢源為開總會，已在一日到達霧峰。（台灣總督府，《台灣總督府警察沿革誌》III，東京：綠蔭書房，一九八六年，頁一九〇~一九二）

²¹³ 按：其後日記中詳細記載文化協會分裂的經過，以及其後與蔣渭水的路線區隔；然礙於篇幅，本摘錄將只集中於實際觸及至藝術文化相關之活動，不再注文說明。

十時半同往觀(按:英)國立肖像館,所畫之像皆古來有關係國家社會之人,如政治家、科學家、詩人、小說家、皇室等等,網羅迨(殆)盡。

6. P.152, 新七月二十七日:(環遊世界、藝術)

十一時同往博物館,僅觀圖書及石刻而已,有域多利亞女皇四歲之書、路得馬丁之信、聿爾遜之左手畫之海戰圖、法皇許可英王才^ン【John】奉獻愛蘭之詔。其中有中國書籍十餘種,又手抄莊子逍遙遊之手券及抄寫《論語》,其字畫頗秀硬可喜,惜其人名卷在下方,不可得見。據其說明書云,是紀元七百年之人所寫,或云為唐朝人所寫。石刻多係埃及、希臘、羅馬之物為多,其中僅識一蘇格拉底之像而已。

7. P.160, 新八月五日:(環遊世界、藝術)

十時同觀博物館……。本日所觀閱書室,藏書有八萬五千部,可容六百人,屬於博物館之書籍計有五百萬部。次觀希臘、羅馬之磁器、埃及之木乃伊、南非州(洲)、墨西哥種種之器具,中國之古物不甚多,惟阿片煙具則藏置一箱滿滿。

8. P.160, 新八月六日:(環遊世界、藝術)

十時半……至ハムトンコト觀舊王宮。……(略)。其王所居之房盡掛油畫,如一美術館,有時鐘(鐘),表面分為二十四時,有葡萄,大可合抱,已有百六十餘年。有一迷路,人入之欲尋出路,實不容易。

9. P.161, 新八月八日:(環遊世界、藝術)

十時半同到展覽會街觀域多利亞博物館,其中陳列有古物,亦有近代物,有乾隆君在圓明園所坐之寶座及花瓶,雕刻甚精美,次拉飛爾【Raphael】之畫,原為十幅,因白耳義欲織以贈法王,請拉飛爾為之先作畫本,不知何故失去三幅,今存七幅,而以織就三幅補之。

10. P.161, 新八月八日:(環遊世界、藝術)

十時五十分同往觀美術館。

11. P.165, 新八月十五日:(環遊世界、藝術)

余等先遊(按:曼徹斯特市)美術館,次到禮拜寺,寺亦為市中有數之建築物。

12. P.167, 新八月十六日:(環遊世界、藝術)

一、……。二、美術館,其中彫刻頗好。三、……。

13. P.169, 新八月十八日:(環遊世界、藝術)

在館午餐,飲酒禦寒,次觀ラスキン(羅斯根)美術批評家之畫及其所用之

遺物……。

14. P.209，新十月十八日：(環遊世界、藝術)

宮中(按：維廉一世之故宮)之繪畫、古玩皆如當時所排列，不能一一為記錄，就中有俄皇所贈的綠石花瓶及几棹，實為罕見之物也。……(略)。此館為柏林有數的大建築物，關於軍事上的陳列亦甚豐富，如有名的徐柏林飛行艇及要塞諸模型，余非欲詳為研究，僅一瞥之而已。

15. P.215，新十月二十四日：(環遊世界、藝術)

十時往觀皇帝博物館，此館維廉二世為其父的紀念，故名曰皇帝博物館。下層皆陳列羅馬、希臘、小亞細亞等國古時的用品，樓上陳列古時的繪畫，就中有拉斐爾所畫，經白耳義國名手織成的，十幅獻與英國亨利八世，其後由查理士第一而賣與普王，實為此繪畫中最重要之一也。

次觀眾議院，……，其樣式為文藝復興式，其規模之宏大壯觀，為柏林最大之建築物中之一也。其中的繪畫皆是各邦的風景，大理石的彫刻皆是表示愛、正義、力、學問、勇氣，祖國為先，黨派次之，種種的人物。

16. P.226，新十一月二日：(環遊世界、藝術)

和蘭三大畫家，世界亦頗著名，余看過十數個大都會美術館皆有其畫。林布蘭者，三大畫家之一也，他是此市(按：阿姆斯特丹)生長之人，市民為之立銅像於市中最繁盛之處，為藝術家立銅像者實為數見不鮮，如英國的哈拔忒黎是個唱索士比亞(按：莎士比亞)名劇的戲子，因戲唱的好，國家賞他的功勞，封他一個爵，大街上還為他立銅像。西人之欽敬藝術家如是，故其藝術蒸蒸日上，良非無故也。若東方人則反是，東方人所立的銅像皆是軍人與政治家，未聞為藝術家而立銅像，藝術之不振亦良非無故也。余既觀其銅像，復探其故居，小樓四層，所陳列的皆是小片的墨水畫，若大幅的油畫則絕少也，余非專門家不敢加以批評，僅作觀覽而已。

17. P.227，新十一月三日：(環遊世界、藝術)

女王(按：荷蘭海牙)的離宮在公園盡處的森林中，規模不大亦不甚美麗，然在此森林中，若逢盛夏之際，是誠避暑的一個好去處也。……室之四圍及圓頂皆是有名畫家所繪的，或古人事跡或關係宗教，神氣逼真似欲生動。……一排列日本漆器，一排列中國刺繡及繪畫。刺繡雖非上品，然亦不失中國體面，獨有繪畫令人一見而生不快，不知當時何處尋此拙劣畫工，實有污辱中國的美術。其所畫中國各種方俗雜亂無章，其中令人最不快者就是辮子與纏足，留一民族野蠻的

污點於異國宮中，永久不能磨滅，斯為可恨耳。

二、 一九二九年，日記（二）：

1. P.8，新一月六日：（藝術）

……三時餘培火返自台中，陳逢源、陳植琪（祺）²¹⁴與之同來，請余明日往觀植琪（祺）之油畫展覽會。……。

2. P.9，新一月七日：（藝術）

……同到醉月樓午餐，次到紀念館買陳植琪（祺）之油畫一幅，次到朝清處，告以推薦萬俾為社長，他甚表贊成。……。

3. P.166，新六月九日：（藝術）

得楊草仙²¹⁵來書要求會面，將近旬日了，本日始復之，約其十三日在子培氏之宅相會。……

4. P.169，新六月十三日：（藝術）

至六時，楊草仙不知何故，竟失約不來，余乘六時廿分之車歸霧峰。

5. P.172，新六月十六日：（藝術）

陳瓊玖來，謂楊草仙欲來霧峰開一揮毫會，請為之援助，許之。

6. P.176，新六月二十一日：（藝術）

王傑夫來，謂草仙將來霧峰開揮毫會，請余為主催者。許之，日期定於廿五日，場所在革新青年會館。

7. P.179，新六月二十三日：（藝術）

宜蘭李珪璋、林火木紹介吳茂仁，說他是一個青年畫家。余對於人情上不能拒絕，乃與以三十元買一幅。

8. P.181，新六月二十五日：（藝術）

九時楊草仙來自台中，在革新青年會館開書會，楊文輝、王傑夫等為幫忙一切，余與克明、成龍往觀，及午方歸。……四時再往青年會館，楊草仙寫字已休

²¹⁴ 陳植琪，一九〇六~一九三二年，南港人。一九二四年十一月於台北師範學校五年級時，因第二次學潮事件遭退學，轉赴日本東京美術學校學西洋畫。組七星畫壇（一九二四年）、赤島社（一九二七年）等，作品曾經入選帝展三次。（《台灣近代名人誌》，第二冊，頁二一九~二二四）

²¹⁵ 楊草仙：四川人，於一九二七年九月十八日開揮毫會於永樂座，二十八日開書法展於台灣日日新報社，十一月十二日在新竹公會堂揮毫，十二日（月）二十八日在台南公會堂開書法展，一九二八年三月十日到台中，四月三十日台南南社為開送別吟會，五月三十日寓新竹北郭園，六月三日再開書法展於台中公會堂，一九二九年十月在台北稻江揮毫、一九三〇年七月十六日在宜蘭揮毫，九月四日鄭神寶等為其舉行送別會及作品訂購會於新竹。（顏娟英，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅圖書股份有限公司，一九九八年，頁八七、九〇~九二、一〇三、一一〇~一一一）

息了，余導之往訪伊若，又訪幼春，在余宅夜餐後，又往青年會館，受青年會的歡迎會。水來開會辭，次則草仙，次則余，余所講的大意，謂今日受草仙氏三項的教訓：第一、是精神上的教訓，舉其身體及作事；第二、是語言的教訓，舉其民本主義及團結；第三、是藝術的教訓，舉各種藝術及涵養、鑑賞藝術的精神。

9. P.182，新六月二十六日：(藝術交往)

草仙、克明、式三、成龍、虞書等雜談。……六時招草仙；虞書、成龍、垂明同往菜園散步。

10. P.183，新六月二十八日：(藝術)

草仙、傑夫、虞書等往草屯，欲在彼處開一書會。……四時餘草仙返自草屯。

11. P.184，新六月二十九日：(藝術交往)

楊草仙明日將往草屯開書會，余偶得一個出對：『草仙到草屯寫草字，請勿草草看過。』草仙說，請加『一個草草勞人』六個字在『請勿草草看過』之上。同到五弟處，坐談數十分間。

12. P.188，新七月三日：(藝術交往)

楊草仙返台中，贈以三十金。

三、 一九三〇年，日記(三)：

1. P.172，新五月二十五日：(藝術交往)

……四時餘逢源、郭柏川²¹⁶來訪，……(略)？

2. P.246，新七月二十五日：(藝術)

十一時深切²¹⁷來別墅，余見之頗為不快，知其有事來煩擾也。午餐後他始歷陳近日組織一台灣戲劇研究會²¹⁸尚未能立，恐將來有困難之處，故欲先組織一後

²¹⁶ 郭柏川：一九〇一~一九七四年，台南人。一九三三年自東京美術學校西洋畫科畢業，曾任北平藝專及成功大學教授。

²¹⁷ 深切：張深切，一九〇四年生於南投，五歲時過繼到張玉書家，受私塾與公學校之教育後，一九一七年赴日，一九二三年自青山學院輟學前往上海，一九二五年南下廣州，一九二七年參加「廣東革命青年團」後返台活動。回台不久該組織遭日本政府破壞，張深切入獄三年，一九二九年出獄後積極投入新劇運動，一九三二年後張深切往來於大陸與台灣之間從事文藝活動，戰後從事撰述與電影製作之工作，一九六五年病逝台中。(黃英哲，〈孤獨的野人—張深切〉，《台灣近代名人誌》，自立晚報社，一九八七年，頁一九三~二〇六)

²¹⁸ 台灣戲劇研究會：正確名稱是「台灣演劇研究會」。該會原定八月三日舉行「發會式」(成立大會)，因故延至八月十日在台中市興業組合樓上正式成立。會中出席者，會員二十七人來賓包括洪元煌、陳朔方、葉榮鐘、莊遂性等三十餘人，主要領導人為張深切，委員長由陳新彬醫師擔任，其目標在倡導新劇運動。(《台灣新民報》，第三二六號，一九三〇年八月十六日)

援會，請余為發起人。余笑之曰：研究會未成立而先成立後援會，何其顛倒乃爾！他仍極力要求，余許以雲龍為代，即同下山。

3. P.263，新八月八日：(藝術交往)

……陳澄波²¹⁹來訪。

4. P.265，新八月九日：(藝術贊助)

……吳虞書導畫家趙蘭來訪，謂近日將在霧峰青年會館開展覽會，請為之援助。昨日油畫家陳澄波²²⁰亦來，言十五、十六、十七三日間將在台中公會堂開展覽，請余援助。

5. P.272，新八月十四日：(藝術)

……招靈石往青年會館觀趙蘭之書畫展覽會，為之注文山水一幅。

6. P.284，新八月二十四日：(藝術)

蔡子舟受中島庸一之囑持來書畫帖，請余寫字，將以贈枝德二也。枝氏曾為台中廳長，又為台南州知事，後為嘉南大圳組合長，前月辭職歸去。中島作此書畫帖以為紀念，余集王維、李涉詩二句題其上『漠漠水田飛白鷺，海門斜去兩三行』。

7. P.315，新九月十九日：(藝術)

龜山特務持一幅畫來請余鑑定，並言八角警察課長欲來訪余，並觀書畫。答以近日無暇，請待他日。

8. P.367，新十一月三日：(文化認同)

……十時返台南，觀史料展覽館。所謂三百年文化者，是由荷蘭人上陸安平之十算起。荷人未佔領台灣之先，漢人之來居此者最少亦有幾十年，因歷史不載明，而遂概為抹殺，真是好笑。三百年之中，荷人二（三）十八、鄭氏二十四、清二百十二、日本三十六。館中所陳列之史籍頗多，又有蕃人契字、鄭成功之墨蹟，何者為真？何者為偽？素無研究，不能決其是非。

²¹⁹ 陳澄波：一八九五年生於嘉義，一九一七年自總督府國語學校畢業，一九二四年赴日進入東京美術學校就讀，就學期間參加「帝國美術展」與「台灣美術展」皆入選，一九二九至三三年赴上海發展，一九三四年返台後成為「台陽美術協會」創始會員。戰後，陳澄波當選嘉義市參議員，二二八事件期間在嘉義火車站前遭槍決。（李筱峰，《二二八消失的台灣菁英》，自立晚報社，一九九〇年，頁二三六~二四五）

²²⁰ 陳澄波：於七月十八日自上海返台歸嘉義，隨後在台中公會堂開個展，二十五日應台灣總督上山滿之進前總督之囑，到東海岸奇里溪寫生。（《漢文版台灣日日新報》，昭和五年七月二十日，五版；八月十九日，四版；八月二十六日，四版）

四、 一九三一年，日記（四）：

1. P.118，新四月九日：（藝術贊助）

……逢源引郭柏川、楊佐三郎²²¹及大阪工科學生廖行貴來訪，郭、楊等十五人組織一赤島社，²²²將以啟發台灣之美術，明日在台中公會堂開繪畫展覽會，請余往觀，許之。

2. P.120，新四月十日：（藝術交往）

……次到公會堂觀赤島社繪畫展覽會，遇廖繼春²²³、范洪（宏）甲²²⁴、陳慧坤²²⁵、鈴木千代吉²²⁶，及郭、楊等。次到月汀處；次到張秋淋處治療齒痛；次到醉月樓歡迎廖繼春外四人，出席者子培、炘、先於、元煌、榮鐘、遂性、秋淋、朔方、逢源、清棟等十餘人，九時歸霧。

3. P.122，新四月十一日：（藝術）

……午餐後猶、雲、愛往台中觀繪畫展覽會，雪霞於午前已先往，迨至六時乃一同歸來。

4. P.138，新四月二十八日：（藝術）

……午後吳虞書來，請余往青年會館看劉惠亭²²⁷之書畫展覽會。余招成龍同往，購畫三幅，金十元。……」

5. P.149，新五月八日：（藝術）

……託劉惠亭畫花鳥，將刻石以粧飾景薰樓。

6. P.169，新五月二十八日：（藝術）

……午後二時餘乘自働車往台中，先到火龍處觀景薰樓之書畫、雕刻，適德聰亦在焉。

²²¹ 楊佐三郎：一九〇七年生，台北人，一九二四年入京都關西美術學院就讀，一九二九年歸台。在校期間已入選春陽會，幾次展覽會，一九三二年到法研究近代洋畫的動向，一九三三年七月回台。（《台灣人士鑑》，昭和十二年版，頁三八〇）

²²² 赤島社：由郭柏川、楊佐三郎等人組織的美術團體，曾舉辦三回展覽，一次在台南公會堂展出洋畫，第二次在博物館，第三次在總督府舊廳舍。

²²³ 廖繼春：一九〇二~一九七六年，豐原人，一九二二年台北師範畢業，一九二四年入東京師範美術科，一九二七年畢業，一九二八年以「芭蕉の庭」入選第九回帝展；一九三一年第十二回常展，又以「椰子のある風景」入選。

²²⁴ 范洪甲：范宏甲，一九〇四年生，新竹人，一九二七年九月一日新竹以南畫家組赤陽洋畫會，在台南公會展出，又與廖繼春、郭柏川等人成立赤島社。

²²⁵ 陳慧坤：一九〇七年生，台中龍井人，台中一中畢業後入川端畫學校，一九二八年入東京美術學校師範科，一九二九年加入赤島社。

²²⁶ 鈴木千代吉：日本畫家，一九一五年加入紫瀾會。

²²⁷ 劉惠亭：浙江花鳥畫家，一九三一年三月三日在彰化中華會館開個展，至是到霧峰青年會館展出。（漢文版，《台灣日日新報》，昭和六年三月三日）

7. P.273，新八月二十六日：(藝術交往)
……四時由草山經北投而返，順途訪柏壽，並會克恭。²²⁸
8. P.282，新九月三日：(政治、藝術)
……大屯郡守堤正威命荒郡屬帶稻村虹亭之畫來，請余與五弟各買一幅，每幅價三十円，不得已受之。
9. P.357，新十一月十五日：(藝術)
……二時培火導潘春源²²⁹來自台南，欲為余畫肖像，作五十一之紀念。
10. P.358，新十一月十六日：(藝術)
……四時潘春源為余畫肖像，看寫真恐有未像，故須看本人也。
11. P.369，新十一月二十五日：(藝術)
……三時餘肇嘉引張秋海²³⁰來為余畫肖像，前日潘春源所畫，培火嫌其非美術的，與肇嘉商量發電報召秋海，故秋海本日歸自東京也。
12. P.370，新十一月二十六日：(藝術交往)
……秋海下筆為余畫肖像，他之畫法與春源不同，春源是用四角格子安在寫真之上，漸次放大，故培火嫌其為非美術的也。秋海則不然，看人而畫，所畫比春源較像也。
午後二時餘導秋海到青年會館，看伊若教婦女讀漢文；次到純錠處少憩，使人喚陳丕承來會秋海，請為之指導焉。四時餘畫內子之肖像。
13. P.373，新十一月三十日：(藝術)
……九時餘肇嘉、培火、榮鐘送潘春源畫余與內子之肖像及銀瓶來祝壽。
14. P.374，新十二月一日：(藝術交往)
舊曆十月廿二日為余之生日，余年五十一，內子年五十。本朝九時四十分同受子、姪及諸親友之祝賀，茲將姓氏列於下：猶龍、雲龍……、張秋海、……。
(按：無潘春源)

²²⁸ 克恭：林克恭，板橋人，林爾嘉五子，一九〇一~一九九二年。一九二一年入劍橋攻讀法律、經濟，一九二五年畢業，一九二六年入倫敦大學美術學院，一九二七年後入日內瓦美術學校，一九三〇年畢業，一九三〇年後回鼓浪嶼任教中學校。(《板橋林家的歷史》，稿本，許雪姬撰，未刊稿)

²²⁹ 潘春源：一八九一年~一九七二年，台南人，畫家，他和張秋海受託繪製林獻堂夫婦肖像四幅，主要是為林獻堂五十一歲生日而畫。(《台灣新民報》，昭和六年十二月五日)

²³⁰ 張秋海：一八九九年，生於台北，一九一九年自台北國語學校公學師範部畢業，考取總督府公費，入東京高等師範圖畫手工科，一九二二年畢業。一九二五年入東京美術學校，一九二七年畢業，回台後加入赤島社，一九三〇年其(婦人像)入選第十一回常展，至是一九三一年十一月為楊肇嘉所推薦來畫肖像。後定居北平。(顏娟英，《台灣美術大事年表》，頁一二一)

15. P.377，新十二月二日：(藝術交往)
……晚宴子瑜、張秋淋、張秋海、培火、水來等。
16. P.378，新十二月三日：(藝術、交往)
……秋海為余畫像，培火讀他寄稿於《東京教育雜誌》題曰〈民族運動〉之論文。……七時半內子招培火、秋海、猶龍、愛子、成龍等往戲園看活動寫真。
17. P.381，新十二月六日：(藝術)
……十時張秋海再為余畫肖像。
18. P.386，新十二月九日：(藝術)
……張秋海七日往台北，今日復來畫文川父子之相。
19. P.393，新十二月十五日：(藝術交往)
……五時同內子、猶龍、愛子受陳焯之招待於末廣町，出席者垂勝、煌、煥珪、賴石傳、張秋海、肇嘉夫婦及春懷之妻。
20. P.396，新十二月十八日：(藝術交往)
……夜內子備潤餅一席在內宅，雲龍亦歸來，並招秋海、成龍、趙根同食。
21. P.402，新十二月二十三日：(藝術)
……十時秋海為余再畫肖像。……八時同內子、猶龍、愛子、秋海、階堂、垂勝等觀口琴會所主催之演奏會。」

五、 一九三二年，日記（五）：

1. P.8，新一月四日：(藝術交往)
張秋海率其妻女昨晚來宿余家，本招待其在內宅同早餐，九時餘為余寫肖像。
2. P.9，新一月五日：(藝術)
……九時餘秋海復為余畫小肖像，本日方始完成。
3. P.65，新二月十日：(文化建設)
(按：原文注釋3)革新青年委員會：即霧峰革新青年會，成立於一九二七年七月六日……分總務、庶務、學藝、財務四部，其宗旨在改進社會風氣……一直到一九三九年二次大戰前夕才停止活動。(《台中縣霧峰鄉鄉民代表會會誌》，頁九一~九二)
4. P.88，新二月二十四日：(文化建設)

……打合組織啟發霧峰文化之會，會名曰一新會，²³¹其目的「在促進霧峰庄內之文化而廣布清新之氣於外，使漸即自治之精神，以期新台灣文化之建設」。欲達此目的，而分左記八部以實行之，一、調查部……四、文藝部，五、體育部……。

5. P.150，新四月三日：(藝術贊助)

……楊佐三郎以榮鐘為案內，來請於到自治聯盟本部觀其油畫展覽會，即與之同往，余與六龍各購一幅，價皆八十丹，復匆匆返霧峰。

6. P.152，新四月四日：(藝術贊助)

……楊佐三郎取昨定購之油畫來，即與之八十丹。

7. P.242，新六月十一日：(藝術交往)

春成是為一新會主催之書畫展覽會，帶伊藤、胡溪之書畫來出品也，肇嘉等為看此書畫而來也。

8. P.244，新六月十二日：(藝術贊助)

一新會主催之書畫展覽會，伊藤出品三十七點，合瑞騰、鶴年、其賢之數不滿五十點，余乃將所有之書畫盡取出，使榮鐘、春成、伊若選擇五十一點，合前數計成百點。

三時餘久保來，余招之同到一新會觀書畫，學藝部委員金生、正勝、戊己俱在，據正勝言今日雖有降雨、自朝至暮來觀者近有八十人云。

9. P.245，新六月十三日：(藝術)

四時餘呂蘊白來商在員寶庄之土地一分三厘欲賣與大安會社。……余與之同往一新會觀覽書畫。

10. P.246，新六月十四日：(藝術)

八時餘同錫祺、槐庭、伊若往一新會館看書畫展覽會……。

11. P.257，新六月二十四日：(藝術)

有名曰旺者，持董其昌之字及其他之書畫，余為之買六幅，價僅四十丹。

12. P.316，新八月四日：(藝術)

前日陳子卿來，謂柳澤警部補憐其友人貧病，請余買其畫一幅，許之；今晚子卿持畫來，即與八丹。

13. P.443，新十月三十日：(藝術)

十時同焯、式穀、元煌、資彬、紹江往觀美術展覽會，先到師範學校看東洋

²³¹ 按：於同年新三月十九日成立，詳見《灌園日記》(五)，123。

畫；次到教育會館看西洋畫。台人男女之入選者二十餘人。看東洋畫遇大溪呂鐵州，²³²他頗親切詳為說明，及歸旅館時已十二點半矣。

14. P.480，新十一月二十七日：(藝術交往)

安川清導其弟日本畫家安川日露四來，請買其畫，乃為之注文黑水山水一幅。

15. P.511，新十二月二十四日：(藝術)

晚顏水龍來，預定旬日間住在，為余夫婦畫肖像也。

六、 一九三三年，日記(六)：

1. P.41，新一月二十八日：(藝術)

九時餘松岡庄三郎持勸業課長市來吉至、烟草課長堤正威之紹介來，請買三尾吳石之畫虎。遂買其『躍進』一幅，價八十五丹。

2. P.68，新二月十八日：(藝文)

晚培火來，即往吳厝會垂勝，七時餘復來，同余與內子、攀龍、猶龍、愛子到土曜講座，聽陳氏薄燕講『互相扶助之生活』、顏水龍講『藝術與人生』。

3. P.110，新三月十七日：(藝術交往)

旨禪來請余批評她的書畫，蓋欲出品於一新會²³³之書畫展覽會也。余遂將其敗筆之處一一告之。余亦欲出品，乃寫行書一幅，其文曰『黃金與土可使同價，白玉投泥豈能相汙』。

4. P.113，新三月二十日：(藝術)

來觀書畫、手藝展覽會者絡繹不絕，人造花幾全部賣盡，余所寫之字定價十丹，被素貞所買。定如是之高價者，蓋不欲賣也，不意有買者。

5. P.196，新五月十二日：(藝術)

呂汝濤來賣畫，余與之同到五弟處，請其選擇一幅，被留晚餐。

6. P.197，新五月十三日：(藝術)

九時同內子、攀龍、猶龍、愛子往台中圖書館看顏水龍²³⁴留歐作品展覽會。

²³² 頁 444，原注釋 1。呂鐵州：一八九九年~一九四二年，桃園大溪人，一九一五年就讀台灣總督府工業講習所木工科，一九二七年參加台灣美術展覽會落選而決定赴日習畫。一九二八年入京都市立繪畫專門學校，隨福平田八郎學畫，翌年以「梅」入選第三回台展，一九三〇年肄業返台，陸續以「庭」、「蓖麻與軍雞」等作品得獎。一九三二年與畫友組「麗光會」，一九三四年又與曹秋圃等組「六硯會」，一九三五年在台北設南溟繪畫研究所指導學生，致力於膠彩畫。(賴明珠，《日治時期台灣東洋畫壇的麒麟兒—大溪畫家呂鐵州》，一九九八年，頁十七~十八)

²³³ 於同年三月十九日舉辦第二週年。

²³⁴ 顏水龍：台南下營人，一九二二年入日本東京美術學校就讀，向藤島武二、岡田三郎習畫，

內子為之購買モンスリ公園及ボンヌフ二幅。水龍請余等及六龍、松齡、敏子同攝影以作紀念。

7. P.203，新五月十七日：(藝術交往)

汝濤、孟津父子之繪畫展覽會，自十五日至本日終了，贈一新會及義塾〈山水〉、〈白鶴〉各一幅以作紀念。

8. P.250，新六月二十四日：(藝術)

紀金選來賣林錫慶所集印刷之書畫，一冊十五丹。

9. P.257，新七月一日：(藝術)

午後陳旺來賣字畫及花瓶，余買其朱色花瓶一個廿五丹。

10. P.278，新七月十六日：(藝術交往)

十一時半猶龍同余赴歐美同學會於青辰旅館，出席者杜聰明、羅萬俸、……楊佐三郎、陳焯，計八人。

六時半赴中州俱樂部會楊肇嘉、陳彩龍、廖繼春、……等二十餘人。

11. P.371，新九月二十五日：(藝術、贊助)

復旨禪之書，曰欲往中國美術學校研究繪畫，不如先從香山陳氏進²³⁵學習較為有益也。

七、 一九三四年，日記（七）：

1. P.43，新一月二十八日：(藝術贊助)

楊佐三郎訪余於俱樂部，請為其發起人，將於來月開其留歐繪畫展覽會，許之。

2. P.55，新二月四日：(藝術交往)

一九二七年回台，參與「赤島社」。後留法，一九二九年入美術學校，十月其油畫入選台展，且獲特選，一九三一年，有兩件作品入選法國秋季沙龍，畢業後任職公司廣告部。一九三三年……被聘為台展審查員，前後十二年之久，在這段期間其轉向於工藝美術方面，並受殖產局委託調查工藝教育方面，一九四三年回台定居。戰後被台南工業專科學校聘任到一九四九年離職，一九五四年被農復會聘為顧問，到全島去調查手工藝品，一九五六年任「台灣手工業推廣中心」首席設計組長，以後他又入學校任教職，並以馬賽克裝飾牆面，以劍潭公園磁磚壁畫最廣為所知。一九七一年任私立實踐家政專科學校美術工藝科教授兼主任，一九八四年退休。（莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉，《藝術家》三十五卷三期，民國八十一年九月，頁三〇二~三一五）

²³⁵ 陳氏進：一九〇七年生，香山庄長陳雲如三女，一九二五年三高女畢業，一九二九年畢業於東京女子美術專門學校日本畫科高等師範科，經考試檢定為圖書科中等教員，接著拜鑄木清方、山川秀峰為師習畫，一九二七年第一回台展入選，第二~四回得特選，一九二九年第六回時即為審查員，一九三三年為日本畫部審查員。（《台灣人士鑑》，昭和九年版，頁一二七）

內子、攀龍、猶龍、愛子、惠美同余午後一時半往台中市民館看楊佐三郎之留歐作品展覽會，顏水龍、郭柏川、張星建等俱在，余為之購七一又河風景²³⁶一幅，金百丹。

3. P.59，新二月七日：(藝術交往)

楊佐三郎、顏水龍、陳澄波、郭柏川四畫家及葉榮鐘、張星建來訪，余與之同往菜園，四人各畫一幅以贈一新會為紀念，午後三時歸去。

4. P.60，新二月八日：(藝術交往)

午後水龍為余畫肖像，阿穀、雙吉、阿炆、金水俱來看。水龍三時廿分往台中。

5. P.63，新二月十日：(藝術交往)

顏水龍十時畫一新會館，余與攀龍、成龍、岩石往觀，適英人劉忠堅牧師亦來，余約其明日來共午餐。

三時水龍為余畫肖像，四時往台中。

6. P.64，新二月十一日：(藝術)

水龍十時餘為余畫肖像。

7. P.84，新二月二十七日：(藝術交往)

顏水龍夜宿余宅，因倦甚不能與之多談。

8. P.91，新三月五日：(藝術、政治思想)

讀〈雷渥那德²³⁷與文藝復興〉一章，〈近代主義之第一人盧梭〉四節。

9. P.108，新三月十九日：(藝術)

七時三十分往會館看書畫及手工品之陳列，皆已就緒矣，非會員來出品者陳槐庭之字三點、蔡旨禪²³⁸之書畫十二點、王坤南²³⁹之油畫二十點。

10. P.186，新五月四日：(藝術贊助)

蔡旨禪欲往廈門美術學校留學，恐學費不足，書來求援助，今朝復信許助以

²³⁶ 七一又河風景：法國塞納河風景。

²³⁷ 即達文西。

²³⁸ 頁 108~109，原注 1。蔡旨禪：一九〇〇~一九五八年，名罔甘，道號明慧，澎湖馬公人，曾就讀於留鴻軒（陳梅峰所設）。曾任林烈堂家家庭教師，後得林獻堂支助入廈門美術專科學校深造，回台後在彰化設帳授徒，以才、孝聞名於澎湖，平時弘揚佛法，曾於新竹青草湖名刹靈隱寺靜修，一九五七年返澎，主持馬公澄源堂。一九七七年其門徒為其刊刻遺墨，詩畫俱有，名為《旨禪詩畫集》。（蔡罔甘，《旨禪詩畫集》，出版地、書局缺，一九七七年，龍文書局二〇〇一年再版）

²³⁹ 頁 109，原注 2。王坤南：台中州人，一九〇七年生，為畫家，加入東光社，曾參加該社於一九三一年召開的第二回洋畫展中出品參展。（顏娟英，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅圖書，民國八十七年，頁十三、一一六。）

百金。

11. P.194，新五月十一日：(藝術贊助)

蔡旨禪來自新竹，宿於南街嫂處，六時往會之，她言再旬日將往廈門美術學校留學云云。

12. P.248，新六月二十二日：(藝術交往)

張端結求余書其書畫帖，雜談至日暮遂宿余宅。

13. P.249，新六月二十三日：(藝術交往)

為張端結寫『生存競爭優勝劣敗』八字於其書畫帖。

14. P.287，新七月二十三日：(藝術交往)

為陳炳煌²⁴⁰書『互相扶助』於其書畫帖。

15. P.320，新八月十八日：(藝術贊助)

修書與廈門美術專門學校蔡旨禪，並匯金五十丹。

16. P.381，新十月五日：(藝術贊助)

李榮源來賣其子秀香之山水畫，將以作學資，余為之買一幅。

17. P.425，新十一月九日：(藝術交往)

顏水龍、張星建、張深切來訪。水龍此回為台展審查委員，前月歸自東京，述內子、攀兒俱健康，來月將回家。

18. P.435，新十一月十八日：(藝術交往)

……今晚招待竹下知事、……顏水龍、楊佐三郎、……等，主賓合計四十人。

19. P.436，新十一月十九日：(藝術交往)

楊佐三郎來訪，張星建與之同來，雜談至日暮，留之晚餐，七時半方返台中。

20. P.444，新十一月二十五日：(藝術交往)

嘉義陳澄波²⁴¹來訪，張星建與之同來，請余觀台灣美術展覽會也。台展月初開於台北，被人購買多數，其剩餘乃移來台中陳列。三時招成龍同澄波往觀，他頗親切詳為說明；遇楊佐三郎，請余觀其畫盧安夫妻之像，乃與之同往。

21. P.460，新十二月十一日：(藝術交往)

²⁴⁰ 陳炳煌：一九〇三~二〇〇〇年，基隆人，一九二七年上海光華大學畢業，後留美，於一九三〇年得紐約大學商學碩士，畢業後投身商界，任上海日新行經理，也兼任《台灣新民報》上海支局局長，並在該報發表有關中國見聞的漫畫，並出版第一本漫畫集。(……略)。(莊永明，《台灣第一》第二輯，台北：文鏡文化事業有限公司，一九八五年，頁八七~九八。)

²⁴¹ 按：日記上所印之「嘉義陳澄坡」之「坡」字，疑為誤植，筆者根據其他日記以及上下文意，將其更正為畫家陳澄「波」之名。

郭雪湖²⁴²將於十四、十五、十六三日間，開其東洋畫之作品展覽會於台中圖書館，特來請余往觀。

22. P.465，新十二月十五日：(藝術交往)

八時四十分往台中圖書館看台北郭雪湖所作之東洋畫展覽會，雪湖詳為說明畫意，余為之購『鸚鵡』一幅。

八、 一九三五年，日記(八)：

1. P.10，新一月十日：(藝術)

畫家石河來自台南，培火導之往根生處修正其母之肖像，過午即往台北，將返東京。

2. P.32，新一月二十五日：(藝術交往)

大屯郡警察課長小川繁吉[治]引一青年畫家真山孝文來訪。

3. P.61，新二月十五日：(音樂藝術)

耀亭引林連福、林炳桂外六人來訪。林氏好、鄭有忠音樂團，一新會主催，在公學校講堂演奏，林氏好獨唱頗博好評，余招耀亭、連福等往聽。

4. P.66，新二月十九日：(藝術交往)

郭雪湖昨夜九時餘來宿，蓋欲繪畫農村風景，擬逗留數天云。

5. P.70，新二月二十二日：(藝術交往)

郭雪湖將返台北，欲逗留新竹，為之介紹旨禪，因她喜學畫也。

6. P.84，新三月八日：(藝術交往)

張星建引畫家李石樵²⁴³來訪，留之午餐後方返台中。

7. P.95，新三月十七日：(藝術)

²⁴² 郭雪湖：一九〇八年生，台北人，在台北工業學校木工科時，透過圖書館所藏的名畫來研究畫，十九歲時向蔡雪溪學東洋畫，後得鄉原古統的指導，一九二七年台展時曾去參加，第二次以「圓山附近ノ畫」得到第一名，以後得特選台展賞，得過幾次台、日賞，一九三六年台展十週年時受當局表揚，一九三〇年和日本畫家合組旃檀社、六硯會等。(《台灣人士鑑》，昭和十八年，頁八四)

²⁴³ 李石樵：一九〇八~一九九五年，台北泰山人。一九二三年入臺北第二師範學校演習科，師事石川欽一郎作畫，一九二七年以「臺北橋」入選第一回台展，一九二九年~一九三一年入東京美術學校學油畫，一九三三年以「林本源庭園」入選帝展，並獲第七回台展特選及朝日賞。一九三四年與同好創台陽美術協會，一九三六年以「楊肇嘉氏之宗族」入選首屆新文展，由於連七次入選，一九四三年獲無鑑查資格。一九三六年帝展入選，一九四四年返台。戰後以「市場口」參加第一屆省展並擔任評審，一九四八年間設私人畫室，一九六〇年任教師大美術系，一九七四年退休。(王德育，〈高彩度的追逐者——李石樵〉《台灣美術全集 8——李石樵》；《台灣人士鑑》，昭和十八年版，頁四三九)

三時寫單條一幅，將以陳列一新會三週年紀念之書畫展覽會，其辭曰：「鳥語枝頭會心處皆為學問，花明檻外觸目時盡是文章」。

四時同鶴亭、伊若往會幼春，雜談一時餘，又導鶴亭到會館看書畫陳列……。

8. P.97，新三月十八日：(藝術文化)

(一新會三週年紀念)²⁴⁴會館書畫陳列皆已就緒，惟王坤南²⁴⁵之油畫尚在懸掛……。

9. P.98，新三月十九日：(藝術文化)

(按：一新會)紀念祝賀會二時半開於戲園，……，委員長攀龍敘禮，略言會之要點：一、為奉仕團體，非爭名奪利之團體；二、為共同之會，非某某人之會；三、欲以清新之氣改造台灣，必先由會員起。

10. P.100，新三月二十日：(藝術贊助)

呂大椿陳列書畫百餘幅於青年會館，將其所賣之金欲以充居士林之費用，於招培火選擇三幅畫，金二十四元。一新會館之書畫展覽會呂汝濤、²⁴⁶呂孟津、²⁴⁷余德煌、王坤南、林耀堂皆有出品，各為購買畫一幅，又買遂性、金生、培英、資瑞、少岳字各一幅，又買手藝品八件。

張星建引李石樵來請畫余之肖像，婉辭之。

11. P.102，新三月二十一日：(藝術贊助)

徐金瑞持王坤南所繪之書齋油畫來，請余援助其二百金。

12. P.126，新四月九日：(藝術贊助)

修寄培火之信……又寄旨禪繪畫五幅筆資禮十五元。

13. P.196，新六月四日：(藝術贊助)

蔡浣紗(按：即蔡旨禪)欲從趙素學畫，來請求學費補助四十元，如其所請。

14. P.308，新九月三日：(文化)

晚使成龍持百元往台中千代乃家旅館交與內藤英雄，以援助其印刷英文之台灣事情宣傳書。

15. P.361，新十月十一日：(藝術文化)

²⁴⁴ 按：括弧與內之文字為筆者所加。

²⁴⁵ 王坤南：台中州人，三月二十一日，東光社第二回洋畫展在台中行啓紀念館展覽，王坤南為會員之一。(顏娟英，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅，民國八十七年，頁十三、一一六)

²⁴⁶ 呂汝濤：一八六八~一九五八年，台中豐原三角仔人，父呂炳南。(《呂氏家譜簡要》，頁七，〈興建三角村筱雲山莊始祖〉)

²⁴⁷ 呂孟津：為呂汝濤次子，曾在大甲信用組合開書畫展。(《台灣近代美術大事年表》，頁一六〇)

柏壽導余等往板橋觀鄉土館（始政四十周年紀念台灣博覽會），²⁴⁸館設在其庭園，就中陳列如鄭成功玉印，寧靖王、鄭板橋、吳梅村等之書畫，實為寶貴之物。

16. P.364-65，新十月十三日：（藝術贊助）

伊若介紹曹秋圃，²⁴⁹彼來兩日矣，今夜始與會面，彼贈余詩一絕而書於條幅，詩書皆頗好，余招之同赴日曜講座。

17. P.367，新十月十五日：（藝術文化）

曹秋圃四時在義塾第一教室講「書道與人生」，²⁵⁰出席者水來、春懷、純錠、瑞騰、浣翠、培英、金生、成龍、集賢等及女學生，計四十餘名。

18. P.368，新十月十六日：（藝術贊助）

使磐石出問有無購買曹秋圃之字者，其定價小幅五元、中幅十元。有嫌其過高者，故注文者甚少。

19. P.386，新十一月二日：（藝術贊助、文化）

旨禪八時來訪，言她欲從呂鐵州學畫，束修百二十元，補助其完成學力是請，許之，約半年匯寄一回。

乃往觀第二會場之第一文化館，樓上陳列明治天皇御衣裳，²⁵¹及領臺前後諸要人之衣服、寫真、文書、物件，皆頗有價值。

20. P.408，新十一月十八日：（藝術交往）

曹秋圃言，來月七、八日欲將其所書開展覽會於台中紀念館。

21. P.410，新十一月二十日：（藝術交往）

曹秋圃持陳炳煌所著之〈酒後茶餘〉、徐坤泉所著之〈東甯照妖鏡〉，請為之題簽。秋圃九時餘將返台北，乃急寫與之。

²⁴⁸ 按：括弧與內之文字為筆者所加。

²⁴⁹ 曹秋圃：一八九五~一九九三年，台北人，原名阿澹，後改名容，齋號澹廬。幼年師事稻江耆宿何造廷等專攻漢學及書法，一九一二年在桃園開塾授徒，一九一六年回稻江教漢學、書法，一九二九年創澹廬書會，一九三四年與呂鐵州等組「六硯會」，一九三五年任教廈門美專書法講師，一九四〇年赴日任日本鼓山書塾、大藏省附屬書道振興會書法講師，一九四六年返台。其書法多次在國內外得獎。一九八三年文建會頒「台灣資深藝術工作者獎」給他，其書法以隸書、行草書行世較多。（台灣省立美術館，《曹秋圃百齡書法回顧展》，台北：該館，一九九二年）按：曹秋圃於霧峰停留數日，詳見十月十三日後數日之日記。

²⁵⁰ 此次曹秋圃乃應斗六習字會與霧峰一新會的邀請做書法演講，故寓於萊園數日，又因景慕林獻堂為民族運動的努力，書一詩〈遊霧峰贈林獻堂先生〉贈之。（李郁周，《書禪、厚實、曹秋圃》，台北：雄獅圖書股份有限公司，二〇〇二年）

²⁵¹ 第一文化會館第十六個展示是「明治天皇の御製」，展示場不大，御製長五尺，寬四尺五寸，周圍佈金，額上部是「新高の靈峰と輝く雲海を描き」，其背景為「新高の山のふもとの民草も茂りまさるときくぞ嬉しき」。（《始政四十周年紀念台灣博覽會誌》，頁三四五）

22. P.434，新十二月十日：(藝術交往)

顏水龍來，攀龍欲建築家屋與猶龍比鄰，使水龍為之斟酌間格〔隔〕。余招培火、成龍同往觀，並量面積之長短。

23. P.439，新十二月十五日：(藝術贊助)

李崑玉引汕頭人許奇高來訪，奇高能畫，三日前在一新會館圖書室開展覽會，內子、猶龍已為之購買各一幅，余亦憐其窮困往觀焉，在為之買一幅。

九、 一九三七年，日記(九)：

1. P.1，新一月一日：(文化認同)

陸軍病院台中分院長窪田精四郎，穿其大尉正式服裝四時來訪。他甚同情余受人誤解，²⁵²注意三事：第一、要樹門松；²⁵³第二、一新義塾當以國語為主，不宜與漢文並行；第三、庄役場書記當採用內地人。²⁵⁴

2. P.30，新一月二十三日：(藝術交往)

范本梁、²⁵⁵張深切來訪，午餐後乃往幼春處。

3. P.37，新一月二十六日：(藝術文化)

歷年因花灯而受警察之干涉，去年書畫展覽，懸救語於不適當之處而生問題，故今回之祝賀會廢止花灯及書畫展覽，本文三日間改為二日間。²⁵⁶

4. P.99，新三月十五日：(藝術交往)

²⁵² 指發生於一九三六年六月十七日，大日本生產黨員賣間善兵衛在台中公園始政紀念日園遊會上，以林獻堂在三月間訪問上海時發表談話，稱中國為「祖國」，而批林之類，史稱「祖國事件」。(葉榮鐘，《台灣人物群像》，台北：時報文化，一九九五年，頁一三六~一三七，〈林獻堂先生年譜〉)

²⁵³ 門松：かどまつ，日本人在新年時於門前樹立松枝或松樹的裝飾。

²⁵⁴ 按霧峰庄役場的庄長本年由林猶龍改為林雲龍，役場中除庄長外有助役、會計役、書記、農業技手、畜產技手、囑託、雇；由於一九三五年在實施地方自治行政後，庄長大半改由日本人擔任，霧峰庄一直由林家的人擔任，因此窪田希望書記能用日本人。在一九三七年的《台中州及所屬團體職員錄》中，霧峰庄役場有書記七人，位居首席的為村上善助即為日人。(《台中州及所屬團體職員錄》，昭和八年，頁一五〇~一五一)

²⁵⁵ 范本梁：一八九七~一九四五年，字牛，又號鐵牛，筆名一洗等，嘉義人。一九一九年起東京留學，先後入青山學院、茨城縣土浦中學、上智大學，受日本無政府主義者大杉榮的影響，一九二二年赴中國北京大學旁聽。一九二四年與許地山成立「新台灣安社」，創刊《新台灣》雜誌，擔任主編，鼓吹台人應以暴力革命暗殺台灣總督、官吏、走狗、資本家，因而觸犯治安維持法第三條，一九二六年回嘉義時被捕，判刑五年。一九三七年再度觸犯同法被捕，判刑十五年，後病死獄中。(張深切，《我與我的思想集》，收入《張深切全集卷三》，台北：文經社，一九九八年，頁二五九~二六六，〈記范烈士本梁〉)

²⁵⁶ 按：即一新會五週年紀念祝賀會。根據《灌園日記》(九)，頁105，新三月十九日，的確廢止講演、書畫展覽、バーザー〔バザー，即義賣會〕、花灯、食茶店等活動。

顏水龍來取其畫圖，片刻即去，言欲乘急行往台北也。

5. P.155，新四月二十六日：(藝術交往、贊助)

李石樵在台中公會堂開個人油畫展覽會。昨晚同深切來請余往觀。人情上不能卻，九時乃往。擇「半身美人」一幅，價五十元。

6. P.157，新四月二十八日：(藝術交往)

鶴年請余寫書畫帖以作紀念，錄曾國藩嘉言一節「凡有危急之時，祇有在我者靠得住，其在人者皆不可靠」與之。

7. P.166，新五月六日：(藝術贊助)

台陽美術協會²⁵⁷楊佐三郎、陳澄波、李石樵、洪瑞麟、²⁵⁸李梅樹、²⁵⁹陳德旺、²⁶⁰許聲基²⁶¹及張星建來，請八日往公會堂觀展覽會，並要求補助費。即與之五十元。

8. P.328，新九月十五日：(藝術)

²⁵⁷ 台陽美術協會：一九三四年十一月十二日成立於台北鐵道旅館，由入選官辦「台展」的台灣美術家為抗衡台展，由廖繼春、顏水龍、陳澄波等組成台陽美術會以籌劃頗具規模的台陽美術展覽會，簡稱「台陽美展」，企圖將美術推展到民間，此會受到台灣文化協會和台灣地方自治聯盟的聲援，為日治時期台灣畫家主導的最大民間美術團體。(顏娟英，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅圖書股份有限公司，民國八十七年，頁一四二)

²⁵⁸ 洪瑞麟：一九一二年~一九九六年，台北人。自幼隨父親習畫，一九二九年入倪蔣懷創辦之繪畫研究所就讀，一九三〇年隨陳植棋赴日，先入本鄉繪畫研究所及川端畫學校，同年以「微光」入選台展。一九三一年入帝國美術學校西畫科就讀。一九三六年……加入台陽美術協會，但因審查意見不合，於一九三八年退出。一九三八年九月就職倪蔣懷經營的瑞芳礦場，……歷經三十五年，因以畫筆紀錄礦工的生活，後人稱為「礦工畫家」。戰後與陳德旺、張萬傳等人組紀元美術會，一九五四年畫作第一次展出……(略)。(白雪蘭，《洪瑞麟的生活與藝術》，收入《人道主義畫家洪瑞麟》，台北：印象畫廊，一九九二年)

²⁵⁹ 李梅樹：一九〇二~一九八三年，台北三峽人。自小對音樂、美術很有興趣，一九一八年入台灣總督府國語學校師範部就讀，課餘閱讀有關美術方面的書，一九二二年畢業，任教於三峽公學校，利用暑假期間參加石川欽一郎舉辦的美術講習會。一九二九年入東京美術學校西洋畫科，一九二五年以「靜物」入選台展，一九三三年與陳澄波等人創立台陽美術協會。戰後於一九六二年任教於中國文化大學美術系所，一九六四年擔任國立藝專美術科系教授兼主任，一九六七年創辦雕塑科兼主任，一九八二年在國立歷史博物館邀請下舉行八十回顧展。一九四五年起擔任三峽長福巖清水祖師廟重建工作的主持人，為此事盡心盡力，奠定該廟的藝術地位。(《台灣人士鑑》，昭和十二年版，頁四一四；蘇振明，《人親土親——李梅樹百年紀念特展》，台北：國立故宮博物院、李梅樹文教基金會，二〇〇一)

²⁶⁰ 陳德旺：一九一〇年生，台北人。一九二六年入天津同文書院，翌年自上海返台。一九三〇年與洪瑞麟、陳植棋等赴東京，入本鄉繪畫研究所、川端畫學校習畫，一九三三年入二科會研究所、津田畫塾，一九三五年加入台陽美術會，一九三七年九月與張萬傳等五人成立ムヴ(Moure)洋畫集團，一九三八年退出台陽美術會，一九四一年參加台灣造型美術展。(顏娟英，《台灣近代美術年表》，頁十八、八四、九十、一一二、一三五、一四七、一六六、一七一、一八四)

²⁶¹ 許聲基：一九一四年生，台北人。一九二一年學家遷回福建廈門，就讀旭瀛書院。一九二八年四月入廈門繪畫學院，一九三一年自廈門遷往神戶，一九三三年入選第十九回、二十回、二十一回兵庫縣展，及中央美展，翌年入選第八回全關西美展，九月開洋畫展於廈門台灣公會，共展出三十五件。一九三九年與張萬傳組ムヴ(Moure)洋畫集團。一九三九年日華合同美術展開於廈門共榮會館，共展出百件產品，許聲基亦展出。(顏娟英，《台灣近代美術年表》，頁三一、六〇、九二、一二一、一三二、一三四、一三九~一四〇、一六六、一七六)

攀龍來……午飯後，他招余及成章同往上野看二科展（西洋畫之展覽會）。二時至小川（松）宮銅像前，適モ【一】タサイレン²⁶²連鳴十聲，蓋自本日起四日間灯火管制之演習也。入場料每人五角，畫有百數十張，能合余意者甚少，其中有理想派、未來派，所畫似人非人，殊不解其用意之何在也。

9. P.370，新十一月一日：（藝術）

……陳清芬（汾）²⁶³來訪，他為天來之次（四）子，對美術頗為熱心，在巴里與攀龍相識，他於二十日由台灣來住於此，亦在五樓十室，雜談片刻遂去。

10. P.372，新十一月二日：（藝術）

陳清芬（汾）來坐談數十分間，言待戰爭後方欲歸台。他預想此年內戰爭可以解決矣，其簡單如是。

11. P.395，新十一月二十七日：（藝術）

余等同三連到其宅，會其妻子及陳永森，他係東洋畫家，培火為余紹介。

12. P.401，新十二月七日：（藝術、文化）

七時三連導柯政和²⁶⁴來訪，柯以外尚有六名為北平教育界代表，來接協北華文化之建設，三日抵此，十五日將歸去，今晚稍暇，故特來訪，合成章計十人，室中為之滿。聽柯氏之談日華關係及北京事情，使人生無限之感，十時方各歸去。

十、 一九三八年，日記（十）：

1. P.70，新三月十八日：（藝術交往）

李延禧、何德來²⁶⁵引李遐齡來。

²⁶² 按：根據原注，此即 motor siren，汽笛。

²⁶³ 陳清芬：陳清汾，大稻埕豪商陳天來之子。一九一〇年生，太平公學校畢業後即遊學日本，師事有馬，又到歐洲各國遊學，畫在巴黎サロン入選為始，在二科展有五回入選，台展則每年入選，又得特選賞，是台灣有名的洋畫家。（《台灣人士鑑》，昭和十二年版，頁五一四~五一五）按：此後陳清汾與林獻堂經常會面，若無特別談及藝術與文化認同相關資料，將不摘錄；顏水龍亦如是。顏氏與林家私交甚篤，林獻堂除了資助其創作外，也常借重其建築相關才能，因此經常會面。

²⁶⁴ 柯政和：原名柯丁丑，一八八九年生，日本鹿島高等師範音樂科畢業。一九二一年到北平任北平師範學校音樂科教授，一九三〇年轉北京師範大學任體育系音樂教員。一九三八年音樂系成立，任系主任直到一九四〇年。卸任主任後擔任音樂史、音樂概論的課，一九四二~一九四五年也兼任新民會某部次長。日本戰敗後，他於一九四六年以戰犯罪名被捕，一九四九年出獄。文革期間被批鬥，送到寧夏回族自治區，一九六八年雙目失明，全身癱瘓，一九七九年亡故。一生編著不少音樂教材。（台北縣立文化中心，《江文也紀念研討會論文集》，台北：台北縣立文化中心，一九九二年，頁一八二）

²⁶⁵ 何德來：一九〇四~一九八六年，新竹人。九歲即到東京留學，一九三二年三月自上野東京美術學校西洋畫科畢業，回新竹主持新竹美術研究會。一九三四年創春洋畫研究會，亦參加台灣畫家團體七星畫會、赤島畫會，然因健康因素遂赴日定居。戰後參加日本美術團體新構造社，一九

2. P.29, 新五月二十二日:(藝術交往)
水龍來與珠如剪裁椅囊,晚餐後歸去。²⁶⁶
3. P.141, 新六月七日:(藝術交往)
張秋海率其妻及二子來訪,他於昭和六年秋往霧峰為余畫肖影,越年即放棄其畫家之職業而為茶商,其獲利較豐,生活稍為安定。去年以來,諸資本家直接向台灣買收,因而獲利頗少,思欲往北京為教員云云,坐談至四時餘方歸去。
4. P.282, 新十一月五日:(藝術)
培火取仇實父之畫來請觀覽,晚飯時(五時四十分地強震)。
5. P.301, 新十一月二十二日:(藝術交往)
郭雪湖來訪,適余不在,贈單條一幅。
6. P.302, 新十一月二十三日:(藝術文化)
林熊徵旬日前曾來訪,適不在。午後三時餘往訪,他亦適其不在。次到ビルヂ(デ)ング美術陳列所,看宋朝雕刻千手觀音,高約三尺餘,定價三萬七千五百円。
7. P.305, 新十一月二十六日:(藝術交往)
郭雪湖十時餘【來】,他於前日贈余單條一幅,余贈筆資料二十円,雜談約三十分間乃去。
8. P.342, 新十二月三十日:(藝術)
彰銀社員吉市米太郎紹介其同鄉畫家來賣畫,使雲龍為之購買一幅,價二十円。

十一、一九三九年,日記(十一)(2006年出版):

1. P.155, 新四月十六日(藝術):
李石樵十時餘來請觀其油畫展覽會,乃以電話約五弟同往。
……到圖書館看石樵之油畫展覽會,與五弟各買一幅,金五十円。
2. P.158, 新四月十八日(藝術):
李石樵持油畫來,贈之五十円……。

五九年後成為營運委員。擅長油畫,有自傳性畫作《五十五首歌》傳世。(《台灣人士鑑》,昭和九年版,頁二三;國立歷史博物館,《何德來——異鄉與故鄉的對話》,台北:該館,二〇〇一年)
²⁶⁶ 按:根據《灌園日記》(十),130,顏水龍隔日亦前往林宅,與珠如作椅囊。而於五月二十六日,131,林獻堂與顏水龍同往銀座買椅囊。足見顏水龍與林家之友好關係。

3. P.177，新五月四日（藝術）：

楊基先同楊佐三郎、陳澄波、李石樵、李梅樹外一名來，請寄附六日起三日間在台中所開油畫展覽會（台陽美術協會）²⁶⁷之費用七十円。許之，即交其帶去。

4. P.180，新五月六日（藝術）：

……乃往公會堂看台陽美術協會主催之展覽會。楊佐三郎、李石樵、陳澄波、李梅樹俱在，為之買李梅樹所畫一幅，其金將以作皇軍慰問云。

十二、一九四〇年，日記（十二）（2006年出版）：

1. P.125，新四月二十一日（美術）：

天成、關關二時餘來，雨已稍霽，招其往大塚中央美術研究會看畫，本欲買數幅，因其價貴而又無佳者，遂作罷。

2. P.353，新十二月十八日（藝術）：

郭雪湖二時餘來，持其所畫之菜園風景，長六尺五寸、闊四尺五寸，欲賣余六百円，將以作廣東旅行之費用。力辭之，使磐石與之交涉，補助他百五十円，而其畫仍命其帶返。

3. P.363，新十二月二十六日（藝術）：

吳天華，彰化人也，現在上野美術學校，持其油畫來請買。與之補助金三十円，而辭其畫。

十三、一九四一年，日記（十三）：

1. P.112，新三月十六日（藝術交友）：

垂訓、煉石引其家庭教師玉島英龍、畫家小柳創生²⁶⁸來遊。

2. P.165，新四月二十九日（藝術）：

李石樵、陳夏雨²⁶⁹外一名來，請補助台陽美術展覽會，如前年之例，許之七

²⁶⁷ 創於一九三四年，與廖繼春等八人因當時總督府辦的「台展」都請日籍人士，忽視台灣本土畫家而設。每一年辦一次畫展，這次為第五屆巡迴展出，在台中是五月六日至七日。（顏娟英，《台灣近現代美術大事年表》，台北：雄獅圖書股份有限公司，民國八十七年，頁一七三）

²⁶⁸ 按：小柳創生，1906年生於長崎，曾任日本南画院理事，師事日本名畫家土田麦僊、橋本閔雪，1983年逝世。http://www.geocities.jp/totoan_n/syoga/sg25.htm 2009/4/6。

²⁶⁹ 陳夏雨：一九一七年生，台中龍井人，早歲赴日入日本名家藤井浩祐氏之門數年，曾入選帝展五次，獲該展「無鑑査」級作家的榮譽。作品多為人體雕塑……。後曾任全省美展雕塑部審查委員，……一九四八年退出該展，隱居於台中，專心創作。其作品特色以其一九四八年所作「裸

十円。

3. P.252，新七月十六日（藝術）：

張星建引李石樵來，請為余畫肖像。許之，預定來月著手，同焯等歸去。

4. P.280，新八月十日（藝術）：

李石樵九時餘來為余畫肖像，午餐後乃返台中。

5. P.286，新八月十五日（藝術）：

李石樵畫肖影今日完成。

6. P.426，新十二月二十六日（藝術交往）：

顏水來（龍）十時來，他所組織之南亞工藝社株金二萬円，尚欠二十口金千円，前曾許以攀龍之名義加入，因近日要納國民貯蓄金萬二千餘円（猶、雲之額在內），因是無餘力，約其來月中旬。

林晴川來賣畫，為之買一幅金十円。

十四、一九四二年，日記（十四）：

1. P.23，新一月二十日：（藝術、交友）

張邱東松三時餘來訪，他組織南國音樂研究會，將以振興台灣之音樂也，請為之應援，許之。

甘得中²⁷⁰率其子朋昌夫婦及女珍釵五時餘來訪，……。

2. P.57，新二月二十五日：（藝術）

天佑同乘九時四十分之汽車到台中驛待錫祺兄，……遂同往教化會館觀台中州美術展覽會，²⁷¹……。

3. P.69，新三月十日：（萊園）

……因萊園為霧峰之名勝，若無修繕費必致荒蕪，誠為子孫之恥也。

4. P.98，新四月八日：（藝術交往）

女像」為例，曲線柔美，從足部直至頭部，無一處不富於表情，充滿著清純的情意和文雅的神態。（施翠峰，〈台灣雕塑家群像〉，《聯合報》，一九五四年，四月十五日，第六版）

²⁷⁰ 甘得中：一八八四年生，彰化人，彰化公學校畢業後赴日留學，回台後從事開墾業，一九〇七年與林獻堂同遊日本，於奈良見梁啟超，邀梁來台，一九一四年參加板垣退助來台組的台灣同化會，一九二〇年任秀水庄長，一九二三年任台中州協議會員，一九二四年任花壇庄長，一九三六年任台中州會議員，而後赴中國，（……略）。（《台灣人士鑑》，昭和十八年版，頁一〇二）

²⁷¹ 台中美術展覽會自一九四二年二月二十五日起四日間，在教化會館舉行大東亞戰第一次戰捷祝賀會展覽。（《台灣日日新報》，昭和十七年二月二十三日，第四版）

藤田嗣治、²⁷²鶴田吾郎、小磯良平、²⁷³宮本三郎、²⁷⁴田村孝之介、²⁷⁵寺內萬治郎、中村研一、²⁷⁶山口蓬春、²⁷⁷清水澄(登)之、²⁷⁸九位畫家受陸海軍之囑託，將往南洋各處繪此回戰爭及風土民情，……，今朝以泉義夫、吳天賞、李石樵、張星建為導來訪，並遊菜園，……。

5. P.204，新八月七日：(藝術)

施壽柏來，適余午睡，家人辭之，乃將其來意告天佑，蓋欲請余為中部書畫協會會長也。他之來請係蔡先於之推薦，晚以電話對先於辭之，適其不在，遂將此意告其妻。

6. P.207，新八月十三日：(藝術、認同)

施壽柏又書來懇請為中部書畫協會會長，並要求寄付賞品，乃以電話問垂勝，據云此會是壽柏個人所作，他無關係焉，於是僅許寄付二十円。

〈大東亞戰爭之意義與島民之覺悟〉之漢文原稿寄與榮鐘翻譯和文，於二十日登載《興南新聞》。

7. P.211，新八月十六日：(藝術)

李學樵來賣畫，為之買二幅六十円，書畫帖一本二十円。

8. P.241，新九月十七日：(藝術)

²⁷² 藤田嗣治：一八八六~一九六八年，洋畫家，東京人，東京美術學校畢業，不久赴法，……，一九二六年「友情」一畫為法國政府所購買，成為巴黎的代表畫家。第二次世界大戰中，從事戰爭記錄畫作，一九四三年以「シンガポール最後の日」得朝日文化賞。戰後承受不了戰爭協力者之名再往法國，……，一直到他在瑞士蘇黎士逝世前再沒有回過日本，代表作為「貓」、「我畫室」、「椿圖」、「裸婦」。(《最新昭和史事典》，頁五九二)

²⁷³ 小磯良平：一九〇三~一九八八年，洋畫家，畢業於東京美術學校，……(略)。(《日本近現代人名辭典》，頁四〇一)

²⁷⁴ 宮本三郎：一九〇五~一九七四年，洋畫家，日本石川縣人，川端畫學校修業，也到カデミランソン修業，屬於二科會。……(略)。(《最新昭和史事典》，頁六六八)

²⁷⁵ 田村孝之介：本名大西孝之助，一九〇三年生，日本大阪人，在太平洋畫會美研班進修後，師事小出檜重，一九二六年二科展第一次入選，一九四七年參加二紀會，……，一九八五年為文化功勞者，以穩健的寫實為基礎，對比鮮艷的色彩而產生典雅的風格……。(《最新昭和史事典》，頁四〇七~四〇八)

²⁷⁶ 中村研一：一八九五~一九六七年，日本福岡人，洋畫家，一九二〇年東京美術學校西洋畫科畢業，……(略)。……一九四二年以「コタ・バル」得到朝日文化賞(第一回大東亞戰爭美術展出品)，戰後常畫婦人像或婦人裸像，在光鳳會及日展中頗為活躍，一九五〇年為日本藝術院會員。(小泉欽司編，《朝日人物事典》，頁二七五)

²⁷⁷ 山口蓬春：本名山口三郎，一八九三~一九七一年，北海道人，東京美術學校畢業，師事松岡映丘，習得大和繪，屬於文展、常展、官展系。……將西歐畫做為日本畫來表現，其技巧、色彩為人稱道，藝術院會員，一九六五年得文化勳章，代表作為「榻上の花」、「真夏の想出」、「楓」，著有《日本畫新技法》。(《最新昭和史事典》，頁六九九)

²⁷⁸ 清水澄之：清水登之，一八八七~一九四五年，日本栃木人，一九〇六年畢業於成城學校，……，一九〇七年赴美，一九一二年入西雅圖向荷蘭畫家タダマ・ファッコ的畫塾學畫，……(略)，一九二六年回日，在二科會出展，成為會員，一九三〇年加入獨立美術學會，一貫以描寫庶民生活為主。(小泉欽司編，《朝日人物事典》，頁八一八)

林晴川又來賣畫，因無時間不與會面。

十五、一九四三年，日記（十五）：

1. P.59，新二月七日：（藝術）

遂一同往施壽柏²⁷⁹處，觀習字會之作品，……。

2. P.171，新五月八日：（藝術交往）

三時餘李學樵²⁸⁰來訪，約十餘分間，因許丙電話來喚，乃去。

3. P.182，新五月十八日：（藝術交往）

台灣興行統制會社²⁸¹新劇部長廣瀨留吉、台灣演劇協會²⁸²主事竹內治、²⁸³嘉義國民劇團團長柯溪祥十時來訪，為觀住宅也。

庄長林孝祐（藝龍改姓名）來謂，廿九、三十兩日欲開音樂會，將入場料以作建艦獻金，余亦表贊成。

²⁷⁹ 施壽柏：一八九三~一九六六年，書畫家。受金石學導師書家呂世宜的影響深遠，精通漢代隸書碑帖外，偶以呂世宜書風作為個人創作多種風格形式之一。一九三七年在臺中創設「中部書畫協會」，其書法藝術之影響及意義尤大。（……略）。

<http://taipedia.cca.gov.tw/Entry/EntryDetail.aspx?EntryId=20174&o=0&u=-1>，二〇〇八/〇一/二四）

²⁸⁰ 李學樵：名天民，號鳴皋，約生於清光緒年間（一八七五~一八八〇年間），臺北市雙連埤人。工詩文，能書畫，以松石最佳，次為菊竹。一九二三年四月，日本皇太子訪臺，呈獻百蟹圖，因此時臺灣菁英正從事議會設置請願運動，突然遭到總督府以治安警察法逮捕，故以蟹之橫行暗喻日本人之兇張。（黃宇元監修、王國璠纂修，《臺北市志 卷九人物志》，臺北：臺北市文獻委員會，一九八〇年，頁二〇五）

²⁸¹ 一九四二年三月二十六日，為呼應自一九四一年開始體制一新的臺灣映演界，同時統合在臺所有演藝團體，臺灣總督府出資十萬，並結合其他業者的資金，共計約五十萬圓，於臺北榮町成立「臺灣興行統制會社」。（略）。該公司的業務不但一統電影的發行，也包括演劇、演藝等所有表演的映演活動，並透過相關事務的協調，收取手續費以經營該公司。自此，所有在臺演出的演藝團體，以及電影公司、電影院，都必須透過這個公司統一的調配，進行映演計劃。該公司的電影部門，與日本內地的「社團法人映畫配給社」（財團法人電影發行公司，簡稱「映配」）訂下契約，自一九四二年四月一日起開始負責全島的影片發行業務，以及調整電影院之間的排片、上映日期、票價等等事宜。（許雪姬總策畫，《臺灣歷史辭典》，頁一一六六，洪雅文撰）

²⁸² 臺灣演劇協會為皇民奉公會中央本部的附屬團體，成立於一九四二年三月十三日，是戰時臺灣戲界之最高統制機關。會長山本真平、副會長大澤貞吉與林貞六（即林呈祿）、常務理事三宅正雄、主事為松居桃樓、宮崎武夫與竹內治。臺灣演劇協會成立之初首重整頓，先將全臺戲劇團體未符合改善要求者予以強制解散；其次將原屬各州廳的腳本檢閱權收歸一元化指導。該協會之主要事業除腳本檢閱外，尚包括：接手「皇民奉公會指定演劇挺身隊」之經營、針對職業劇團進行再訓練、推動全島性的青年劇運動等。（許雪姬總策畫，《臺灣歷史辭典》，頁一一五七，石婉舜撰）

²⁸³ 竹內治：日治時期臺灣總督府情報部官員。太平洋戰爭爆發後，皇民化運動延伸至戲劇界，一九四二年三月臺灣總督府組織「皇民奉公會中央本部指定演劇挺身隊」，由竹內治主持，並排演《一死報國》等劇，宣揚日本神風精神；當時臺灣戲劇界全部動員起來演皇民化的戲，連布袋戲、傀儡戲都不能倖免。一九四二年，竹內治的劇本《雞》、《童叟何處去》由當時日人經營的臺灣新劇團南進座演出，南進座排演的都是宣傳帝國精神的皇民劇。（臺灣大百科全書

<http://taipedia.cca.gov.tw/Entry/EntryDetail.aspx?EntryId=28490&o=0&u=-1>，二〇〇七/十一/十一）

4. P.203，新六月五日：(藝術交往)
鮫島台器²⁸⁴再來請鑄銅像，以今非其時而拒絕之。
5. P.218，新六月十八日：(藝術交往)
周古作土像，高約六寸，持來請余鑑定成否，略為指示未成數處。
6. P.290，新八月二十六日：(文化交往)
北大教授金關丈夫及立石鐵臣、細野浩三，十時來訪，金關蓋為詢問大花廳、戲台、兩廊諸名稱，將以登載《民俗台灣》之雜誌也，²⁸⁵約三、四十分間乃去。
7. P.321，新九月二十二日：(藝術)
……九時同到ムホザ看勝美劇團，²⁸⁶十一時歸。

十六、一九四四年，日記(十六)：

1. P.38，新一月二十七日：(藝術交往)
張星建、李石樵三時餘來訪，蓋為謝去年命石樵畫長谷川總督之肖像也。
2. P.297，新九月二日：(藝術)
蒲添生²⁸⁷者，嘉義北門町人也。他能雕刻銅像，先父之銅像不久亦將應召，雲龍囑其來商雕刻石像以代之。
3. P.310，新九月十二日：(藝術)
八時率博正及……等，往霧峰座聽演奏音樂會，人夥熱甚，十時餘乃返。
4. P.321，新九月二十三日：(藝術)
蒲添生，雕刻家，五時來，導之往萊園觀蘇澳取來大理石，欲以雕刻先父之像也。

²⁸⁴ 鮫島台器：日籍雕刻家，曾加入「臺陽美術協會」，並參加一九四一年第七屆的「臺陽展」。(施翠峰，〈臺北美術發展探源〉，《臺北文獻》第八十七期，頁十九)

²⁸⁵ 此即金關丈夫刊於《民俗臺灣》第三卷第十二號(通卷第三十號)，昭和十八年十二月，〈グラフ解記：林家の舞台〉，由松山虔三攝影，共有八張，都在說明大花廳(文中說明大會廳俗稱大花廳)。

²⁸⁶ 「勝美劇團」為「勝美團」戲班，(……略)，活動期間約從一九三七~一九五九年間。中日戰爭爆發後，日本人……開始推動皇民化運動，嚴禁民間演劇活動，原「廣東宜人園」的股東葉國道由於該班解散之故，另糾合黃雙興，籌組「勝美劇團」，演出新劇。(臺灣大百科全書

<http://taipedia.cca.gov.tw/Entry/EntryDetail.aspx?EntryId=24281&o=0&u=-1>，二〇〇七/十二/二二)

²⁸⁷ 蒲添生：一九一二~一九九六年，嘉義市人。……自幼即嶄露藝術天分，小學時蒙畫壇先輩陳澄波的鼓勵，立志以藝術為畢生職志。十九歲赴日深造，就讀川端畫學校，專攻素描，翌年入日本帝國美術學校(今武藏野大學)，先修膠彩畫科，後轉雕塑科，二十二歲時，入日本雕塑家朝倉文夫門下學習雕塑。……(略)。……和畫家楊三郎等人籌組台陽美術協會，並首創雕塑部。自首屆臺灣省展起，擔任評審委員達數十年之久，……(略)。(許雪姬總策畫，《臺灣歷史辭典》，頁一一八二，葉龍保撰)