

林明弘訪談

An Interview with Michael Lin

採訪、撰文 |

廖春鈴

Liao Tsun-Ling

臺北市立美術館助理研究員

林晏

Lin Yen

《現代美術》執行編輯

圖 |

林明弘

Michael Lin

藝術家

採訪時間

2020 年 01 月 14 日

2020 年 02 月 25 日

巨大、富麗的傳統花布圖案，是林明弘藝術的代名詞。此次訪談聚焦在藝術家談及當他在創作時，各方之間「合作」的重要性。此外，藝術家也分享當他身處美國、台灣兩種不同風情的環境中，所接收到的各種時事信息，並在全球化浪潮下，其深切感受到的影響與衝擊。

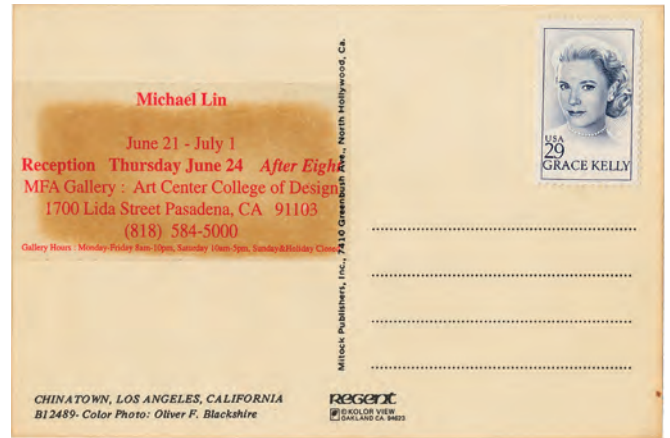
洛杉磯的藝術養分

廖春鈴（以下簡稱「廖」）：每次訪談，我們碰過很多藝術家都是從小就有藝術的天分，所以很自然就去繪畫班、去考藝術學院。你的狀況又是如何？

林明弘（以下簡稱「弘」）：我學藝術是因為其他科都不好（笑）。我們



2000 年「無法無天：台北雙年展」，林明弘以偌大花布圖案佈滿北美館大廳



1993 年，林明弘於美國巴沙狄那設計中心藝術學院畫廊舉辦個展「之後」(After) 之邀請卡

家剛移民，在美國上學時，我的數學、英文之類的學科表現都不突出。二年級時，我畫了幅有個人站在大樹上的畫，因為有前、後景的景深概念，學校好像很驚訝我在那個年紀可以做出這樣的效果，便給我 25 美金的藝術獎學金。當然也沒多少錢，不過我爸很驕傲說：「哇！校長將你的畫掛在他辦公室牆上。」他就幫我報名藝術課，大概是覺得我有興趣，就讓我學一學。看來我踏上藝術這條路，不是我選藝術，而是藝術選我。

廖：後來你就很有意識地去考藝術大學？

弘：是，不過那是高中畢業二、三年後的事，因為當時在加州嘛！先享受一下太平洋、陽光、衝浪、滑板。後來我去洛杉磯歐帝斯藝術中心帕森設計學院 (Otis Parsons School of Design)，起初是唸設計系，是覺得如果我去學藝術的話，家裡一定不贊成，所以就唸個聽起來比較「實在」的東西，家人應該不會太反對。在一大一跨大二的夏天，我去設計公司實習，發現總是當別人的工具。因此下定決心，打了通電話給我爸，跟他講我想轉到美術系。他也意外地沒有反對，因為他覺得如果我要這樣做，就這樣做吧。

廖：所以你蠻篤定自己要走藝術這條路的，當然現在能成為藝術家的人，都是靠著一股堅持的動力，持續下去才能成為氣候。我好奇的是，你的創作、觀念與方法，是否都是從學院裡吸收到的養分？

弘：當然，我在學院裡得到一些基礎的概念，但我覺得創作者不僅是談談成長背景、學校經歷，就能交代清楚其創作的歷程。他所受到的大環境影響，各種變因環環相扣，才造就現在的藝術路線，這種脈絡的回推是重要的。以我的例子來說，那時在洛杉磯的一些展覽，我印象很深。有次我去夜店玩到凌晨三點，被朋友拉到一個畫廊，空間中沒展出任何藝術品，裡頭僅有台放在地毯上的鋼琴，幾位鋼琴師接力彈奏法國極限音樂家 Erik Satie (1866-1925) 的經典曲目——《煩惱》(Vexations)。這段音樂必須連續

演奏同樣的旋律 840 次，我不知道每位鋼琴師要彈多久，就看著他們一個接一個的彈奏著，彈了三天三夜不間斷。觀眾們有些在聽音樂，有些躺在地板上睡覺。雖然那個畫廊現在已經不在了，但這個展覽它整體表現的形式，給我很大的衝擊感，驚覺原來藝術還能這樣。當時也有許多知名當代藝術家：像 Martin Kippenberger (1953-1997)、Robert Gober (1954-) 都開始在洛杉磯活躍。我就沉浸在這樣的藝術環境中，吸取養分。

值得注意的是當時的經濟背景，1990 年代初美國正值經濟大衰退，洛杉磯也備受衝擊，許多畫廊因此關門歇業，所以一些較不正式的場域也開始有展覽活動。

廖：大概就是所謂的另類空間吧。

弘：對，算另類空間，在 90、91 年，某些藝術團體或藝術家會在旅館租個房間，展出作品或放錄像，24 小時開放歡迎大眾來參觀。空間靈活運用、突破框架，是受大時代衝擊下大家解套的一種方式。1993 年知名的 Regen Projects 畫廊，請 Richard Prince (1949-) 創作《First House》，藝術家搬進一個洛杉磯常見小小的、大概 30 坪、即將被拆遷的獨棟房子，他在房內各處創作，拼貼、繪畫、裝置，各式各樣的類型都有。整棟房子視為一件作品，待作品完成後，Richard Prince 搬離此處，並將房子公開展出一個月，展完後立即拆除。這種展覽的形式，在當時的洛杉磯時有所聞。當時洛杉磯整體藝術環境所散發出來的氛圍，實在頗具魅力。就是因為經濟的壓縮，一些大型的畫廊倒閉，允許了這些比較非正式、有時間限制的展覽發生。在美國唸書時我剛好身處那個時代，對我影響頗深。

說實在那種藝術品就得放在畫廊、美術館的觀念，界線好像也模糊了。這樣講不知道有沒關聯，大學時我和朋友去 LA 一個比較沒落的 downtown，有很多空間很大的墨西哥餐廳，一般生意都不好，大多接辦喜宴訂單存活。我們跟餐廳談合作，把場地租下來，帶 DJ 進來開地下舞廳，我們只賺門票錢，其他酒水錢都給餐廳賺。就是大學生在玩的那種 party，也是一種非正式的場域運用，大概就是這樣的環境氛圍。

廖：你講的經驗很有趣，這也是為什麼我們會想知道，到底藝術家 sense 到他周圍哪些訊息，影響到他的創作。藝術想法和觀念並非靈光一閃般突然出現，每個人都有他的觀念、有他的脈絡，這也是每位藝術家特殊的地方。

林晏（以下簡稱「晏」）：你研究所就讀加州的巴沙狄那設計中心藝術學院（ACCD），碩士論文主題是寫高達（Jean-Luc Godard, 1930-）的電影，看來你對電影也頗有研究？

弘：其實剛讀大學時，我還認為藝術就是繪畫（painting）。但到大二時才發現，藝術還要動腦去想觀念、去觀察。我的學校 Otis Parsons 當時算很新的 art center，老師都是加州重點藝術學校 CalArts 畢業的。CalArts 在 70 年代創出嚴格的上課模式，評圖都是四、五個小時起跳，我的老師們就在這裡磨出訓練方法。你的任何舉動，都必須去仔細思考。像是筆隨手一放，老師就問：「為什麼你的筆要放在這邊？」第一個學期我真什麼作品都做不出。讓我想快點畢業，因為覺得自己再不出來，就會被壓力壓死。

後來研究所時期，Christopher Williams（1956-）成為我的指導教授之一。Christopher Williams 也才大我 10 幾歲而已，我們是亦師亦友的關係。上他的課就是看電影，包括一大堆法國新潮電影，其中就有很多早期高達的電影，以及一些日本 50、60 年代的電影。對我來說，電影相較於書本更容易讓觀者接收其要傳達的內容。還有另外位教 creative writing 的老師，他給我們看很多非洲、亞洲、日本作家寫的作品。所以對我來說，啟蒙我藝術的思維方式，電影和文學實在功不可沒。

回到台灣我嚇一跳，怎麼還有這麼多人在畫畫？在美國，對我們前輩那一代來說，繪畫已經是一件很過去的事了。他們開始做攝影跟影像，就是 photography generation，像 Nan Goldin（1953-）、Cindy Sherman（1954-）這些女士，她們後觀念的節奏很快速，一下子那個標準被拉得很高。所以當我回到台灣來時的心態是有點讓我……呼吸一下吧！讓我依照自己的步調去消化東西吧！

廖：電影不管是視覺或思想上的啟蒙，對於我們都是蠻重要的，因為它只有二到三小時，觀者或多或少會有一些理解。

弘：講到台灣的電影文化，我讀研究所時也對台灣電影略有接觸，我當時的法國女友在寫博士論文，研究台灣新浪潮電影，那時她跟侯孝賢、楊德昌都有接觸。也是受她影響，我將《悲情城市》、《恐怖份子》等片都看過一輪。她不時會介紹台灣文化給我，這些充滿台灣味的東西就圍繞在我周圍。雖然我每年寒、暑假都會回台灣老家看長輩，但長期待在美國的生長環境，其實我並不覺得自己有辦法融入台灣的社會結構。

回到台灣這個決定，對我來說也曾猶豫不決。我的同學裡面，各各畢業出來都蠻厲害的。我在台灣伊通時，幾乎每個月都會看一位同學的作品被刊登在《Artforum》封面上，其實是很羨慕的。看到好幾個同學後來一直往上爬，我一度心想：「我是不是做錯了？」、「是不是不應該回來台灣發展？」不過我現在完全不會後悔，只是說那時的心境是這樣子。

1993 年碩士畢業，躊躇著要不要回台灣，我去問幾個跟我比較好的同學意見，我說：「你們覺得我畢業回亞洲是個好決定嗎？」他們沒有辦法回答我這個問題，因為太難了。後來女友勸我回台，她說：「你跟我回台灣，我要做研究。」所以才回來。

廖：當時回亞洲有沒有長期待在這邊的打算？

弘：我先回來看看，因為當時真的不知道有沒有辦法生存。後來看到梅丁衍在誠品的展覽後，才真正覺得說不定我在這還有機會。

廖：你作品的風格、方向跟策略，都不是你突然靈光乍現想到的，其實是經過一個醞釀的過程。從你受的學院教育，然後你掉到台灣這樣子的藝術生態之後，才造就你的創作風格。也可以說，你剛好搭上 90 年代台灣當代藝術在國際興起的風潮，便順勢而為。

弘：是沒錯，但就像我說的，學院訓練只是一種面向，環境影響的層次也很重要。

晏：當時剛從美國回台的你，對台灣印象如何？

弘：我對台灣的印象來自台灣電影，算是某種投射吧！像是對台北的印象源自李安的《飲食男女》，94 年蔡明亮《愛情萬歲》得金獅獎造成轟動，也是以台北為背景。又或者受《悲情城市》影響，我和女友跑去九份，整個熟悉感就迸發出來了。這些電影讓我彷彿也參與到台灣那個時代的環境裡面，可以這麼說。

廖：80 年代末跟 90 年代初，電影營造出來的台灣在地特色是獨一無二的。

弘：剛回來時在想創作，思考圍繞在我跟台灣環境之間的關係。此外我跟家裡的關係，也是我一直在考慮的東西。回台後幾年，霧峰老家剛好在整修，爸爸跟叔叔給我點錢，叫我去監工。家裡就覺得你學藝術的，應該對這個有意思。所以我透過這個機會，真正第一次直接正視家族的過去，不只是傳統建築，也包含自己家裡的故事、傳統。

不只這樣，那時我到我家創辦的明台家商室內設計科教課，教素描、畫透視……哇！非常累，一班 50 幾位學生，上課上到最後喉嚨都沒聲音了。但這的確是難得的機會，讓我體驗台灣的教育環境，不過驚嚇的成分居多。

晏：所以其實老宅古蹟修復任務，以及台灣教育制度的接觸，對你來講算是一個接地氣的經驗，就是說你開始真切知道台灣鄉土社會的面貌。

弘：對，那時候我不是在上課，就是去工地，有時還會跟工人一起去吃午飯。跟他們吃飯都要喝一種特別飲料——啤酒加番茄汁，他們說混在一起喝這樣才會有精力。那段時間蠻有意思的，也體驗到台灣真正比較鄉土的環境。

晏：當時古蹟修復有沒有留下一些影像照片？請分享一下。

弘：影像照片當然有，維修時間大約一年多。當時我必須寫一些簡單的施工報告書，所以就拿著相機對古宅到處拍。修建過程中會碰到很多問題跟衝突：什麼是古蹟、什麼是維修、什麼是回復？你要修到什麼程度？這大概是每個古蹟修復必定碰到的難題，就是古蹟要回到哪個時代的樣貌？如果是宮殿、紀念碑什麼的，考據還不會有太大的難題。不過我們家是個私人的宅第，它一定會有每一個時代不一樣的細節變化，也會有現代化的一些痕跡。舉例來說：我們原於清朝所建的家宅，到了日據時代，增添西式衛浴設備，這本來是沒有的，算是現代化的一個痕跡。外牆漆的顏色也是，本來清朝規定根據你做官的官位，塗成紅與黑的配色，到了日據時代，家中長輩說我們換個顏色吧！就變成藍色。但修復過程中，要回復到哪個朝代的樣貌？就會有很多這種變化需要考慮。



1997 年霧峰林家修復工程紀錄照



左圖——
雙十國慶時，總統府外觀
覆滿花紋圖飾

圖片：〈李登輝底片資料輯集—民國八十二年十月〉，《李登輝總統文物》，國史館藏，入藏登錄號：007000000116F

這段時間我學習到很多東西，從做雕刻、屋瓦的老師傅身上也體會到，這些傳統技藝文化也慢慢在消失中。同時我跟《漢聲雜誌》去大陸考古、看古蹟，認識很多這種富含東方文化底蘊的東西。那段日子我就是一直在吸收這些文化養分。

在我記憶中早期雙十節國慶，總統府前面有個門都會有一些漂亮的花紋圖飾……那些都是手工畫的圖案，貼在上面做裝飾。小時候我一定有看過，所以才記憶深刻。記得整個總統府被各式各樣的鮮豔圖案包裝起來，那個畫面一直留在我的記憶裡面。我覺得跟我今天的作品很有關係，這個記憶畫面彷彿有奇怪的魔力，一直拉引著我。

伊通歲月的觀念衝突

晏：回顧你返台後的發跡過程，與伊通公園有密切的關係，這個契機怎麼開始的？

弘：當然在學院時期已經有做一些作品，它給予我藝術思考上一個扎實基礎，但我真正認真發展是回台後於伊通才開始。當時我女友除了來台灣研究電影，也接一些翻譯的工作，有次幫《漢聲》雜誌做翻譯，我們因此認識雜誌創辦人之一——吳美雲女士的兒子，他也從美國回來，年紀小我一點，是學建築的，他跟我講：「你應該去『伊通公園』看看。」

第一次走進伊通，碰到陳慧嶠跟陳順築。嶠剛開始都不理我，她覺得：「哪來的一個揹著後背包的小學生？」我也不囉嗦，就給他們看我的作品，隨口提到自己有個親戚也是藝術家，名叫林壽宇。嶠聽了驚呼：「什麼？你是林壽宇的親戚！」這樣就改變態度了。因為我給他們看的那些作品，創作媒材是攝影，同樣常做攝影創作的陳順築便很感興趣，他說：「明弘做的那些攝影好像蠻有趣的。」不過現在想來，那時作品還真是很不成熟！



右圖——
林明弘於伊通公園擔任 bartender

© 伊通公園 IT PARK

後來來了通電話：「明弘，我們有個義賣，你要不要參加？」我說：「好啊，我有一件作品。」過沒多久他們說：「明弘，你的作品賣掉了。」「什麼是義賣？」當時其實我不懂什麼是「義賣」。再過一年他們說：「你要不要做個個展？」我當然很興奮，因為終於可以做一個個展。籌備展覽時，他們忽然想要整修空間內原有的舊吧檯桌，恰巧在我展覽開幕時做好。因為我大學的時候曾在一個餐廳的 bar 當 bar back，所以會做一些像是「螺絲起子」那樣基本的雞尾酒。他們就說：「要不你就順便幫忙做 bartender，剛好又是你的開幕。」從此我就在伊通兼當吧檯手，調飲料給大家喝。

晏：就是開始在伊通當萬能的行政助理就對了。

弘：沒錯，伊通為了生存，也一直都在摸索改進經營、管理的方式。那時劉慶堂說：「你剛從美國回來，或許有新的想法，要不然你來幫忙？」所以我除了要調酒、泡咖啡外，也要負責接電話、設計名片種種雜事。還記得我很不順眼當時伊通公園的空間，我對於展示空間的理解，是要維持一個白立方的狀態，這是展示的基礎。我正式在伊通上班的第一件事，就是教嶠怎麼把一面牆的油漆，用滾筒刷得均勻。因為之前他們不用滾筒，而是用刷子，這樣會越刷越厚，還會有筆觸。當時我的心態有點 yuppie，想把這個地方專業化。

此外我也經常幫伊通翻譯文書，很爭議的是他們每次講「創作」這個詞時，都會翻成「creation」或「create」，但我會將「創作」翻成「work」或「art work」，因為 creation 是上帝在 create、是天生下來的才 create。我覺得他們的用字有一點回到 19 世紀浪漫主義的感覺，就是說一位藝術家的才情是天生出來的，才可以做藝術，有點過於不切實際。

美國風氣是將取得學位的藝術家，視為一位專業「藝術工作者」，自然而然

會覺得藝術就是一門學問。因為我們取得藝術學位時，就代表已經到了一定程度的專業，可以進入社會工作，因此我們都將藝術視為一種職業。當然這也跟當時台灣的藝術環境相關，但伊通標榜為一個「另類空間」，那時我對他們這種定位感到很不解。因為剛剛講到「創作」，我把它稱為「工作」，或稱「作品」。作品是講經濟的，你定成「另類空間」的時候，就沒有辦法賣作品，那該怎麼生存呢？為什麼要把這裡歸到「另類」？為什麼不說我們就是一個畫廊，作品是要賣的？當然這有其他問題，就是根據伊通申請什麼補助，不能有商業行為等等。不過這也不用多講，只是要舉例說這個差別。

廖：加上你剛從學院出來，習慣在美國那樣成熟的藝術環境裡，回到台灣必須要面對社會現實，以及摸索你所不熟悉的台灣藝術圈生態，所以透過在伊通做行政的機會，慢慢知道台灣藝術圈的遊戲規則或是整體風氣。

大概當時台灣藝術沒有一個成熟穩定的市場，做藝術也比較不可能是全職創作，就像你一樣，為了生計，可能藝術家白天必須兼職，還心甘情願犧牲休息時間，花心力投入新的觀念藝術中去嘗試挑戰。

弘：在伊通上班天天接觸觀眾，慢慢問題開始出現。因為我一直必須要說服這些觀眾，伊通在做的這些東西是藝術，但很難，因為觀眾跟伊通藝術家的想法，其實有很大的距離。我成為藝術家與觀眾間的中介者，兩邊意見都會接觸，後來我一直思考，是不是因為這兩者間的語言不同，沒有一致頻率可達到共振？

晏：你在伊通擔任行政助理時，特別有記憶點的回憶有哪些？

弘：我的角色甚至也不是普通的行政打雜，還要兼任伊通與外國藝術圈溝通的橋樑，也等於是順便充當翻譯啦。你知道澳洲政府在 1989 年建立澳洲亞洲聯網（Asialink），專門跟亞洲藝術圈合作，當時他們有來伊通，我也接觸到一些他們的學生來作研究，像 Sophie McIntyre、Zoe Butt，這些人後來都在澳洲藝術界做得很好。除此之外，像 Lewis Biggs、Charles Merewether、Allan Kaprow 就是有好幾位這種國外藝術家、學者開始來關注台灣藝術，不管是從策展、教育或是從學生報告研究的角度都有。所以我覺得那段時間也蠻重要，就是當國外的人要來研究台灣本土藝術時，他們或多或少帶進自己主觀的看法，認為台灣的藝術該是什麼樣子。所以當我在跟他們釐清時，會有很多衝突跟爭議產生，但都是蠻正向的一種討論模式。

晏：當你成為伊通與國際藝術家交流的渠道時，看起來也是你開始思考台灣與國際藝術圈關係的契機？

1999 年 Allan Kaprow (左一)
與林明弘



弘：還記得某次紐約亞洲協會負責人來到伊通，打算找尋能夠代表台灣特色的藝術家，參加 1998 年「蛻變突破：華人新藝術展」。協會負責人一開始關注的目標人選是台北畫派那幾位畫家，特別是對國外策展人、研究者來說，台北畫派較有台灣本土特色。但我並不認為這種作品風格可以完全代表台灣的藝術環境。就拿伊通的藝術家來說好了，他們的語言和台北畫派不太一樣，卻各自有自己的味道，也能提供不同路線的台灣特色。那時候我還說服協會負責人，她後來請了伊通莊普、陳慧嶠、朱嘉樺等人去參展。還記得跟莊普他們去簽合約那天，我坐在旁邊，他們幾個都看我說：「林明弘呢？」我說：「沒有，我今天扮演的角色不是藝術家。」我是以伊通行政助理身分來出席的。當然身分問題也困擾著我，不過我很清楚我的本質是一個藝術家，這是毫無疑問的。

廖：先前提到你第一次在伊通公園舉辦個展的經驗，是 1994 年的「閒逛」？

弘：94 年的「閒逛」，是我第一個在台灣個展。其實還是在延伸學院裡面處理觀念上的一些問題，就是在講所謂「觀看」跟「閱讀」，不過我是用現成物去表現這種很抽象的概念意識。「閒逛」中我用鐵板做了個男廁隔間，可以說它剛好是跟 Duchamp 的小便盆互補，因為同樣連結到男廁的意象，我的作品是一個空間，而不像 Duchamp 表現的是一個物件。展覽期間，我每天在那邊開門、打燈，看顧展場，也不知不覺間觀察到每個來訪觀眾看展的反應，挺有趣的。還記得有一天有個觀眾的電話響了，他就很自然而然站進去隔間，在裡面講電話。

廖：他以為是電話亭。

弘：對，因為隔間的比例完全符合人體學，剛剛好的高度，所以男生對那種隔間很熟悉，他就很自然靠在那邊講電話。那時候我就開始很直接發現，作品跟觀眾產生了融合在一起的巧妙關係。

廖：就是觀眾與作品的距離，不像「觀看」與「被觀看」那樣的展覽傳統，能夠明確劃分。

弘：當然這兩者間還是有距離，如果這名觀者沒有因為接電話的動作而分心，想必當他光用「看」來審視這件作品時，大概就會覺得：「這是什麼東西？」但就在他接電話後，身體自然而然地找個舒服的地方靠著，一瞬間地藝術和觀眾之間的距離瞬間縮短許多，剎那間融為一體。

晏：後來 1996 年，你在伊通展出第二次個展「室內」，對藝術與觀眾、私人跟公共場所間界線模糊的問題，也算是一種延續的討論。

弘：1996 年的「室內」，就是混淆場域疆界的操作。實際做法非常簡單，就是把家裡一些東西，像是地毯、音響，以及我的一些 CD 搬到畫廊，營造出家裡的氛圍，作品標題為一句話：「上地毯前請脫鞋，並請自由地聽音樂」（Please Remove Your Shoes before Stepping on the Carpet and Feel Free to Choose from the Selection of Music）。我就是想要藉此作品，看有沒有辦法把「日常生活」帶進「藝術場域」裡來。

晏：你播放的音樂類型有哪些？

弘：各式各樣，比如 Portishead、《南國再見，南國》電影原聲帶這些音樂，還有其他法文、英文、中文、台語的，連原住民的傳統音樂也有。除了

1994 年「閒逛」展場一隅





1996 年「室內」展場一隅

音樂，展牆上也懸掛了一些我的繪畫作品：其中一幅叫做《1：4》的圖，尺寸剛好是我客廳比例的縮小版。另外我也把鋪在展場的地毯畫出來，也畫了 4 張抱枕，有 2 張抱枕是台灣花布的花色。我把描繪抱枕畫掛在展牆較低的位置，以表明這些畫不僅能用眼睛觀看，也是身體可以依靠的。

晏：「室內」大概是你創作生涯的重要轉捩點，你將私人場域轉換成開放的公共空間，如此美學觀念和藝術手段，成為你後續創作的發展核心。我好奇的是，一開始你選用這樣的創作題材的契機為何？

弘：1996 年是第一屆台灣民選總統選舉，記得有一次搭計程車，司機問我總統要選誰，他聽到答案後，車子靠邊叫我下車。那是個非常刺激的特殊時期，人人都很敏感。我並不要追逐這種大環境下的紛擾風氣，因此決定我的藝術必須要轉進「室內」(interior)、轉向藝術的語言。當時的政治給我一股非黑即白的感覺，相較之下，藝術的語言是較多層面的。在藝術創作中，不免會處理到關於文化、身份抑或是傳統與現代之間的辯證。當在往內轉的過程中，其實也就是用藝術的語言，對所處大環境進行的一種思考與提問。靈感源自 17 世紀曾風靡一時的法蘭德斯繪畫 (Flemish Painting)，繪畫取材多描繪傳統室內居家生活景貌，如廚房家事、餐桌靜物、家中一隅等等。我的題材依循這樣的傳統，用我家裡面的地毯、抱枕，就是用最直接的方式，表現藝術家的居家生活。

「室內」是我第一次畫花布圖案。我發現很多觀眾說：「啊！這個是我阿嬤

家的花布，小時候常常看見的」、「這個是我結婚那天晚上的棉被」，很有意思，這跟一般觀眾觀看伊通藝術家們作品的反應完全相反。一般人走進伊通看到作品說：「這是什麼？」、「這是藝術嗎？」花布好像就完全沒有這個問題。花布為何會有這麼大的認同？大概是觀眾直接反應這是家中常見物件，整個熟悉感就出現了，便可以把觀眾第一線對藝術困惑的問題給打掉。可以說，花布是一個地方集體故事產生出來的，它又是一個民眾知悉的地方語言，允許我能跟台灣環境對話。

合作是產生作品的關鍵

廖：1998 年在帝門藝術基金會的「共生共存 37 日」，即是延續 1996 年「室內」的創作概念？

弘：是，可以這麼說。「共生共存 37 日」是我在伊通場域以外的地方，第一次個人展覽。

後來我做一個榻榻米平台，也可以說是一個「daybed」，白天可以舒服躺臥，也是去 day dreaming、去做夢的床。平台由四個半的榻榻米組成，剛好又像是茶室的尺寸。榻榻米平台放置用花布製成的七個枕頭，是我特別跑到永樂市場去找的花布製成。當時整個永樂市場只有位顧著小攤的老先生有賣。牆上掛了七張畫，是按 1：1 的比例畫模擬展場中的枕頭，因此觀眾也不會再問我牆上的畫是畫什麼，他們很快就能意會。

每天展覽開放七個小時又 30 分，每 12 分鐘即代表一天，當作展期的 37 天。以 12 分鐘作為間隔，每天在不同的時間，於展場固定的一個角度，拍攝展場空間的偶發狀態及光線變化，影像紀錄繼而變成作品的一部份，並強調展覽發生的整個過程。因為我想看到光線在照片裡的差別，看到目前外面光線的變化，所以我就把展場內的投射燈全都拿掉，光線變化的樣子很有意思。不過我當時沒有想到其實那些花布枕頭一直在變，不管觀眾在不在裡面，觀眾跟那些枕頭產生互動，他會去坐、會去躺，就變成很有意思的合作雕塑品。

晏：枕頭形成一種觀眾互動所留下來的軌跡。

弘：對，所以我覺得很有意思。後來因為福岡亞洲藝術美術館策展人看到，他說：「奇怪！為什麼一個台灣藝術家會用日本榻榻米來做作品？」我回答他：「沒有啊，其實榻榻米對我們來講是日常生活裡很一般的物件。」很多台灣室內設計都有一間小和室，一些學生也會買榻榻米鋪地，這樣就不用買家具，即可席地而坐。我不知道他是不是因為在我作品看到自己文化



的影子，所以建議美術館購藏這件作品，並請我參加他所策劃的展覽。我覺得藉由辦展，我可以在這個過程中思考很多問題，並吸收許多知識。策展人來邀我，給我一個空間的條件，他有他的要求，我有我的堅持，為了展覽能順利進行，所以我們兩個需要密切地溝通。老一輩藝術家熟悉那種「整場展覽都要聽我指揮」的辦展關係，已經悄然改變。對我來講，幾乎每個展覽都是我與策展人、觀眾的一種合作關係。每次展覽我都會了解一些觀眾或藝評對我作品的看法，從中開始累積一些觀念上的前進方向，所以展覽過程對我來說是蠻重要的進步基石。

廖：確實如此，其實美術館的每檔展覽，皆會與不同人或廠商合作，其實都能感受到這是種人與人之間流動的相互關係。

弘：對我的展覽經驗來說，最清楚的例子是徐文瑞在竹圍工作室策「君自故鄉來」一展，徐文瑞想要找一些藝術家都是有兩個根源、兩個家的人，後來協調後決定參展藝術家有莊普、魏雪娥、王德瑜、Susan Kendzulak，還有我。還記得徐文瑞跟我聯繫時，只說要在竹圍工作室做展覽，叫我先去看看場地。跟策展人去看場地，這種之前很少發生的事情。其實不只是在台灣，在國外那時候也很少，即所謂的「委託案」、「現地製作」。

廖：所以竹圍「君自故鄉來」一展，算是你第一次現地製作？

弘：對，那時候我一看牆的形狀就說：「這像幼幼班小朋友學畫畫，畫的房子就長這樣。」因為它是一個工廠，要怎麼把一個私人 domestic 的東西帶到

工廠裡面？那時候就想我可以把圖案放大，畫滿這個牆，所以這個是我第一次做大型創作。那時候有四個北藝大的女學生，跟我一起熬夜通宵趕畫，連續畫好幾天。

廖：直接畫在牆壁上？有沒有搭鷹架？

弘：直接畫在牆壁上，但沒有搭鷹架。我們租了一台長臂堆高機，上面可載好幾個人。這是我第一次做委託案，所以也覺得這是我後來創作的一種特色。其實我剛開始在歐洲、美國活動時，對他們來講，這個也是蠻新的一個情況。請藝術家來館內創作作品，一般展方可能認為：「藝術作品做好了，藝術家把作品交出來，由展方處理就好，還來展場幹嘛。」所以其實這也是觀念上很大的變化，也是整個藝術環境的變化。

廖：現在大家反而覺得這是件習以為常的事。

弘：我一直持續在思考什麼是「合作」？其實很多作品都可以看到我思考的軌跡……例如 2007 年的《無題》，是我兒子小時候拿它在著色本畫的圖送我。原本的圖是 A4 大小，我把他的筆觸加工放大，所以算是我跟兒子共同合作的作品。

1998 年「君自故鄉來」佈展紀錄



《無題》，2007，壓克力、畫布，
200×140 cm



晏：2012 年你在誠品「試塗」一展，也有類似著色圖作品。

弘：是的，我去上海的第一年，逛書店翻到兒童著色本嚇一跳，他們有些蠻不適當給小朋友的著色圖：給女孩子的著色圖案，是吸塵器、洗衣機之類的家庭用品。給男孩子的卻都是手榴彈、手槍那樣的武器圖案。為什麼會給孩童這樣的圖片？算是某種刻板印象？還是某種符合社會規範的氣質展現？後來我找兩位助理繼續延伸這個概念，將小朋友著色的筆觸畫得很逼真，著色這些很衝突地圖案。除此之外，也是對繪畫的一種反思與探討。最經典的問題是：「作者是誰？」因為一講合作的時候，就會問到這件由助手和藝術家共同完成的作品，作者歸屬問題。

「試塗」一展我更推進一步，邀請 12 名台灣在學學生，這些學生不需具有繪畫經驗，並限定舞蹈學、建築學、語文學、音樂學、哲學、人類學、物理學、會計學、醫學、政治學、工程學和傳播學相關科系，分成六組，每組由文科學生搭配理科學生，一起作畫，激發不同領域的火花，也是合作的一種嘗試方法。所以我覺得在我的藝術創作之中，合作是無所不在的。

其實講到誠品，我覺得誠品扮演角色蠻重要的。我剛回來台灣的時候，語言能力不好，到了誠品發現裡面外文書這麼豐富，關於文化、理論、哲學和藝術的書，甚至我在學院讀的那些書也都有。所以當時對於台灣有這種環境感到很驚喜，這裡好像是天堂一樣。

晏：從上述可知，你與伊通公園交往密切，且在北美館第一次參與的展覽，便

是 1997 年年底的「伊通公園臺北市立美術館聯展」，此展中你的藝術創作為何，可否帶我們回顧一下？

弘：伊通聯展比較特別，是採取去除個人性或整體匿名的群體展覽。那時候每個人選擇一種物件，把它擺到美術館裡面，有種現成物的概念，而我選擇了「燈光」來做操弄的材料。我用一個機器定時控制燈光明暗，等所有的人把他們選擇的物件放進展場，我再進去看，設計展場的光線怎麼去帶動觀眾在空間裡面遊走。

廖：你透過制定時間規則，改變光線之間的變化？這樣光線改變的週期是多久？

弘：其實很慢，大概有三、四分鐘。整個環境是有點暗的，燈這樣慢慢在動，很多人走進去又走出來，都沒有發現。其實對某部分觀眾來說，看一件作品 20 秒就很長了。不過我故意這樣設定，因為想要的效果不是像那種熱鬧、花俏的表演秀效果，而是想用燈光暗示、帶動觀眾從展場的一頭走到空間的另一端。

我們都知道，光線之於展場是非常重要的元素，因為沒有打光的時候，觀眾便看不到作品。不是有這種說法嗎？說如果美術館晚上燈關掉的時候，藝術作品的功能是否還在？那時候我就是在思考這些問題，在展覽中玩這些概念。那時候就在玩這種實驗，就是在試光線在展覽裡面，扮演了怎樣的角

色。

晏：隔年的「你說我聽」展覽，你也在創作中延續了燈光的操弄。

左圖——
2012 年「試塗」展場佈展

右圖——
1997 年「伊通公園臺北市立美術館聯展」，林明弘設計的光線變化一景



弘：1998 年「你說我聽」，是我個人第二次在北美館展出。延續之前伊通聯展的概念，伊通聯展時，藝術家們時常聚集起來集體討論，因為我們比較熟，大家都互相配合得很流暢。但「你說我聽」參展藝術家共有 20 位，其中有 10 位是國外的，彼此都不認識，導致我操作上遇到很大的困難。我做了個問卷，發給每位參展藝術家，請他們回答一些基本對於打光的觀念，了解他們對於打光重不重視，甚至裡面有問題是：「如果我都不在你作品上打光，你接不接受？」「你覺得你的作品要什麼種光線？」等等。原本想要三個展間都做，不過很難協調，所以實際上後來只做了 B02 展間的燈光變化，但我將三個展間的平面圖，描繪在一捲很長的描圖紙上，再用麥克筆畫出光線的層次變化，擺在一個燈箱上展示，讓各自的照明顯現出來。藉由這個非完全出自我手的創作，質疑「作者」身分問題。讓觀眾感受到在美術館裡移動時，通過時而昏暗、時而明亮的照明變化路徑。

在北美館對面的兒童育樂中心（現為「兒童新樂園」，遷址於士林），館方說其中一個小空間可以讓我展示。我在館內一個播音喇叭下方，掛上一幅美術館正門夜景的照片，這是一個暗示，一個對美術館的記憶。

廖：就一個觀眾的眼光，或是外來 outsider 的眼光，今天門開的時候，當然是每個人都可以進去，可是門關起來的時候，卻成為觀眾記憶中對美術館的意象。

弘：除此之外，美術館作為藝術品欣賞的框架，該怎麼用實際的行動展現具體化之。當時想到的方法是透過「聲音」作為媒介，因此我把美術館閉館的語言提示廣播，語言有中文、英文、台語、客家話，我請駱麗真老師的先生幫我重新錄製、混聲閉館廣播，他是做 DJ 跟聲音的。每天傍晚五點 50 分由我來閉館，定時播放三分鐘播音，宣布參觀時間結束。

其實我在這場展覽，重點不在於要拿什麼物件進館展覽，而關注於建構作品的討論空間：個別藝術家對其作品的欣賞有何期望？策展人對於展覽意義的產生有何看法？如何將展覽當作一個事件呈現出來？藝術家在這個事件中身處何種位置？這些都是我想藉此展所發出的提問。

藝術圈國際化

廖：我們做藝術家專訪時，無論是哪一位藝術家，都會帶出某個時代的社會脈絡與時代環境，這個其實是我們現在在整理、研究藝術家創作生涯的文獻，一個重要的參考點。你從美國回到台灣發展，你所感受到當時社會氛圍又是如何？

弘：大概就是台灣整體結構都還沒定型、還處在一個很動盪的時代裡。從我 1993 回來那年，那時還沒總統民選，也還沒有威尼斯雙年展、台北雙年展，沒有華山、當代館，也沒有國藝會、文化局。到了 2002 年我去巴黎，在短短幾年間這些東西都出現了。還記得我在伊通時期，每一年都去申請國藝會的創作補助。我用英文先寫好申請計劃書，再請吳淑華幫忙翻成中文。當然國藝會也不是補助很多，但起碼有人在背面鼓勵你說：「可以，你在做的事值得贊助。」所以身處那時代真是運氣很好，只要專心做藝術就好，什麼制度、機構都是新的，年輕藝文工作者有很多機會可以爭取。當時我們最熱門的議題，就是誰要去參加威尼斯雙年展。1995 年台灣第一次參加威尼斯雙年展，剛從美國回來的我，根本不會是評審的考慮人選，我根本不在這個話題裡面，頂多只是在體制外觀看的人。1996 年國立故宮博物院外借展品給美國大都會博物館，也讓我們討論很久。

晏：你覺得到了什麼時候，是你生涯的重要轉捩點？

弘：2000 年的「無法無天：台北雙年展」，那個大地板就好像做夢一樣。當我在 1998 年「慾望場域：台北雙年展」，看到蔡國強《廣告牆》一作時，真的很震撼，他將北美館外牆整個包覆起來，讓我驚嘆原來在台北也能有這麼強的作品。所以當我在 2000 年繪製這麼大面積的創作時，實在很爽快。除此之外，具有國際展水準的台北雙年展，讓我有很大的曝光機會。我覺得因為此展，某些人肯定我夠格參與這樣的國際大展，因此對我的藝術定位有了改變。的確我之後得到好幾個國際聯展機會，當時環境大力推了我一把。台北雙年展開幕當晚，長谷川祐子（Yuko Hasegawa）就問我：「你有沒有去過伊斯坦堡？」我說：「我沒有去過，但很想去。」當時我根本不知道她是誰。她就說：「好啊，那我請你來參加我的雙年展。」就是說在那個環境裡面，你可以接觸、建立的一些 network。

廖：那天晚上就決定了？

弘：對，從那天晚上開始，我的藝術生涯就好像一個滾動的雪球，越滾越大。可以說我的藝術歷程好像就跟這種國際年展一起擴張，無法分開。後來我就開始飛到世界各地參展，看我記錄下來的時程表，真是忙到很恐怖。還記得我很高興能參加 2001 年威尼斯雙年展，雖然我好像是高千惠最後一位邀請的人。當時我很興奮告訴我爸說：「我要代表台灣去參加威尼斯雙年展。」他說：「什麼是威尼斯雙年展？你何不像李安一樣拿個奧斯卡獎回來？這樣大家才會知道你的名字。」這句話我永遠記住。

廖：那是一個全球化開始的時代。所以慢慢地世界各地的藝術圈，connection 就會多了，而你剛好搭到這股國際藝文風起雲湧的浪潮。



2001 年「第七屆伊斯坦堡雙年展」，林明弘作品
佈展紀錄

弘：沒錯，不只台灣，整個國際的動向，藝術家們都順著這種全球化的風潮在世界各地移動著。世界文化的中心、人才的匯集也在流動消長，直到現在這些也還是重要改變動因，值得關注。像是當巴黎東京宮要開幕時，忽然間全歐洲都很轟動，瘋狂討論巴黎藝術圈又要重新開始熱起來，在一個歐洲首都的國立藝術中心，有各國文化與藝術展出，整個環境堪稱全球化，那種氣氛、energy 真的很難得。

晏：台灣藝文體制隨著國際化的觀念交流廣通，改變也不斷在進行中。

弘：有件事可以分享，2000 年台北雙年展大地板繪製工程，我請美術系的學生助手們，將花布圖案繪製在大木板上，等正式展出時，鋪至美術館大廳。我們在地下 B2 的閒置空間趕圖，有天我出去吃飯回來，7、8 個助手都站在美術館後停車場那邊，我滿臉疑問。他們說：「我們被趕出來了。電器房裡的人說我們不能在美術館裡刷油漆，這樣會污染他們的空氣。」我被委託過來創作，怎麼會被趕出來呢？後來去找黃才郎館長說我不知道怎

2002 至 2003 年林明弘工作時程 規劃表

JAN. 15 ARC, PARIS, FRANCE
JAN. 16 PALAIS DE TOKYO, PARIS, FRANCE
FEB. 1 ECCA, CASTON, SPAIN
FEB. 16 ARCO, MADRID, SPAIN
MARCH 20 ~~LONG~~ OK CONTEMPORARY ART CENTER, LENZ, AUSTRIA
MARCH 29 GWANGJU BIENNIAL, GWANGJU, KOREA
→ SEPT. 11 ASIAN ART TRIENNIAL, BRISBEN, AUSTRALIA
SEPT. 14 LIVERPOOL BIENNIAL, LIVERPOOL, UK
DEC. 13 CONTEMPORARY ART MUSEUM, LUZEN, SWITZERLAND
DEC. GALLERY URS MUELG, LUZEN, SWITZERLAND
[APRIL/MAY STROOM, THE HAGUE, NETHERLANDS
JUNE GALLERY @ HUSSONOT, PARIS, FRANCE

 * DRAWING FOR PALMS
- MEETINGS WITH ESLEITE
- SCENIC SLIDES
- BURN CD FOR PHAGION
- BURN CD FOR ARC
- MEETING WITH TEAM
- ONE TON TON TON FOR STORAGE
* DRAWINGS FOR SPAIN
* SLIDES FOR SPAIN
* LIST OF MATCHING SLIDES FOR PALAIS DE TOKYO
* PORTFOLIO FOR ST. LOUIS
- PORTFOLIO FOR SAO PAULO
- PORTFOLIO FOR MUNICH
* DOPE SLIDES *
- MAIL BAGS FOR JETTING

- PIER TEA FOR RENNY
- LONG TEA FOR WANG DU
- TEA FOR HANU

麼辦，他們才去協調這件事。我很疑問，美術館每一檔展覽不是都在蓋展牆、刷油漆嗎？難道藝術家就不行在美術館裡面做這件事嗎？

廖：不過其實隨著時代演變，機構也接受了當代藝術一些創作觀念的衝擊。不過面對當代來講，其實還有蠻多障礙要去克服，因為雖然知道這是藝術觀念，但不一定能夠去說服他人。這次訪談是難得的機會，讓我們知道你在創作歷程中經歷到的一些事。

弘：其實我今天這樣講得那麼順，有時會被人家寫得好像我創作都是自然而然的，好像就是從日常生活裡面出來。某種程度上當然是這樣，不過年少時期的徬徨，對於環境的不確定性，當時也是困擾著我，往往這些都是我們往回看時，會不小心忽略掉的部分。