

召喚物件靈魂的法師

論方偉文及其作品

文/許遠達 (台南應用科技大學美術系助理教授)

摘要

方偉文的作品，在他本人的論述與許多書寫評論他的文章中，多提到與他的個人成長記憶及生活經驗有關。因此，研究方偉文的作品牽涉到他的個人生命經驗與記憶以及他尋找認同的過程，所以，本文將分析時代背景其個人生命的關係，時代背景影響了當下的思考方向同時也建構了記憶從而形塑一個人的認同。在本文，我們將試著理解方偉文，從他進入藝術領域起的時代背景分析起，從而理解他在 1980 年代末期開始所受到的整體時代與藝術潮流下所受的影響。

另外，本文也將試著從他的創作歷程，分析他的創作脈絡，了解他創作的轉折。我們將試著結合他的生命史與時代背景，嘗試以莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs) 的集體記憶的理論、皮耶·諾哈(Pierre Nora)的「記憶所繫之處」(Les Lieux de memoire)的集體記憶概念與蒂姆·克里斯威爾(Tim Cresswell)的「地方」(Place)概念，去解析他所使用的物件、符號與空間的來源與可能的意義，期望由此理解方偉文總是讓人覺得有神秘生命感的物件國度。

關鍵字:方偉文、記憶、集體記憶、認同、物件、符號、空間

印象

印象中，方偉文的作品，無論是繪畫、雕塑還是裝置作品，總是無法一眼望盡。印象中，他的作品總是有太多太多的細節，無論是符號、圖像、造型還是材質，總是無法窮盡的去形容他的作品，像是一個世界，也就是一個世界。無論是他作品的整體，或是作品的局部，總是細節再細節。就是這些細節，將作品立體感化的細節，他的作品一直都有著神秘的生命感，就像是活著的、運作著的生物、機構或是一個運行的國度。方偉文在談到繪畫與數位作品差異時，那些輕微的細節就是不經意的「吐露」(reveal):

繪畫也是，除非你是數位作品，如果你是數位作品再怎麼樣就是數位再怎麼厲害再怎麼方便，它還是不能取代繪畫或取代什麼東西，它是有很輕微的，就是你講的吐露的東西，不經意的，那個細節是你要看的，就是我可以看畫布的側面有些線索或什麼。<sup>1</sup>

也就是創作時的這些不經意就洩漏了一個人的習性，而這些習性就是來自於個人生命的日常經驗與日常記憶的累積。在創作上吐露的這些細節，就成型了一位創作者的風格差異。所以在方偉文的作品中這些無邊無際的片段、部分與細節的縫隙裡，埋藏著方偉文的自身的與社會的集體記憶，就讓這些物件更有血有肉了起來。就是在創作時的真誠吐露自身，所以那些縫隙裡夾藏的不僅僅是個人記憶，更顯露了他的個人與團體、社會、文化、國家的集體記憶的關連性。

他作品具生命感的狀態，就是來自於這些記憶。而關於他創作時的「吐露」簡單的來說就是在絕大部分非理性的直覺狀態下，結合偶然與環境的互動進行創作，這樣的創作模式，彷彿將個人的靈魂附著於符號、圖像、物件及材料上，因此，作品總有祭壇的神祕性與國度的區域性。方偉文像是祭壇上的法師，在擺設了所有物件的細節後，擺壇焚香起幡，在他的國度裡魂魄降臨諸物。

研 究 方 法  
研究方偉文的作品因牽涉到他的個人生命經驗與記憶以及他尋找認同的過程，因此，本文將分析時代背景其個人生命的關係，時代背景影響了當下的思考方向同時也建構了記憶從而形塑一個人的認同，所以，在本文，我們將試著理解方偉文，從他進入藝術領域起的時代背景分析起，從而理解他在時代下所受的影響。

另外，本文也以訪談的方式，藉由此方式理解方偉文的個人生命經驗、記憶、創作歷程、創作動機、符號、圖像、物件、材料與空間的互動等的個人觀點。本文於方偉文在台南的官田工作室與台南市區的古力藝術空間進行了兩次訪談。在訪談中本文得以從最靠近創作者的距離，理解他創作的考量與細節的配置，同時試圖理解他如何以現在對過去記憶的進行建構。

因為方偉文的創作與他個人生命經驗與記憶有極大的關連性，因此，本文將引用法國哲學家與社會學家莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs) 的集體記憶的理論，Halbwachs 認為社會或社會中的各種團體擁有各別的共同記憶，另外，任何人的記憶中都存在著某種社會性的集體因素。<sup>2</sup>當我們認為是個人記憶時，當中其實是受到無數個社會因素的影響。他的理論有助於本文分析方偉文作品中的個人記憶與社會集體記憶的關係，而從他的作品中理解許多細節及事物出現的緣由，以及他與社會、文化或歷史間的相關性。

---

<sup>1</sup> 摘自 2016/11/01 於台南市古力藝術空間與方偉文的訪談。

<sup>2</sup> 莫里斯·哈布瓦赫，《論集體記憶》，上海:上海人民出版社，2002。

同時，本文也援引了皮耶·諾哈(Pierre Nora)的集體記憶概念，他創造了「記憶所繫之處」(Les Lieux de memoire)的概念，將物質與非物質的事物，經由時代需求、時間更迭與記憶的寄託下，為這些符號(有實體的或是無實體的)注入新的時代意義，而成為被記憶之處，成為一個社會或團體的象徵性遺產。<sup>3</sup> 在皮耶·諾哈的這本書中，他選出了例如：環法自行車賽、馬賽曲、聖女貞德及巴黎鐵塔等法國知名的象徵性遺產，追溯他們過去歷史，講述他們如何成為人們的記憶所繫之處。藉由諾哈的理論概念我們可以理解這些符號或事物成為象徵性遺產的過程，來解析方偉文作品中所使用符號的私密性及社會性記憶溯源。

最後，經常筆者在觀看方偉文的作品時，經常有強烈的疆域性或是國度性的感覺。而關於記憶與空間之間的關係，本文則引用蒂姆·克里斯威爾(Tim Cresswell)在《地方—記憶、想像與認同》一書中，討論人文地理的概念時所探導的「地方」(Place)，他反覆探討著空間的客觀性與科學性，最後他指出：「地方是我們使世界變的有意義，以及我們經驗世界的方式。基本上，地方是在權力脈絡中被賦予意義的空間。」<sup>4</sup> 地方，也就是我們賦予意義的空間，這空間也就包含著我們的記憶。這地方的概念有助於我們解析方偉文對空間的處理，如何在他吐露個人記憶的過程中，建構他的作品，他的地方。而克里斯威爾更指出，我們不僅僅命名賦予意義，地方也是我們如何認識世界的方式。<sup>5</sup>也藉由這樣的概念，我們可以解析方偉文如何基於他的記憶認識世界並賦予他的作品意義構成屬於他的地方。

## 時代背景

方偉文於 1989 年進入東海美術系，開始了他美術旅程的啟蒙時期。

在這一段時期內，台灣正經歷政治的激烈的衝撞與鬆綁，1987 年蔣經國宣布台灣解除報禁、解嚴及開放前往中國探親等等政策，台灣進入思想解放、主體追尋時期。1990 年代政治持續改革，1990 年的野百合學運，1991 廢止《動員戡亂時期臨時條款》、萬年國代退職，1996 年台灣民選總統。

經濟上台灣經濟起飛號稱「台灣奇蹟」，在全球經濟體與南韓、香港及新加坡合稱「亞洲四小龍」，1990 年台灣股市創歷史新高。社會上由於經濟的發達，社會怪象叢生，大家樂賭博風行，民間游資氾濫台灣士農工商幾乎全民迷戀簽賭大家樂，1980 年代的電影也發行了許多電影諷刺亂象如：《他損龜 我發財》(1984 年)、《瘋狂大家樂》(1986 年)、《天下一大樂》(1988 年)、《0099 大發財》(1989 年)等。

在流行音樂上也因為解嚴的關係，開始以母語做為音樂創作，重構他們的歷史。並產生許多「另類音樂」及「新台語歌運動」，其中「黑名單工作室」所發行的《抓狂歌》反思他們與母語之間的關係。台灣歌壇也出現了伍佰、豬頭皮、陳明章、林強與陳昇等台語音樂歌星，<sup>6</sup>1990 年代後，台灣走向全球化時期。

<sup>3</sup> 皮耶·諾哈 編 戴麗娟 譯《記憶所繫之處》，台北市：行人文化實驗室，2012。

<sup>4</sup> Tim Cresswell 著，譯者 王志弘、徐苔玲，《地方—記憶、想像與認同》，台北市：群學出版社，2006，23。

<sup>5</sup> Tim Cresswell 著，譯者 王志弘、徐苔玲，《地方—記憶、想像與認同》，台北市：群學出版社，2006，21。

<sup>6</sup>引自台灣流行音樂維基館，《台灣流行音樂發展史》：

<http://www.tpmw.org.tw/index.php/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E6%B5%81%E8%A1%8C%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%99%BC%E5%B1%95%E5%8F%B2#.E8.A7.A3.E5.9A.B4.E5.BE.8C.E6.99.82.E6.9C.9F>

在美術發展方面，1980年代被稱之為美術館時代，1983年台灣第一間公立美術館台北市立美術館成立。1988年台中的台灣省立美術館成立，接著1994年高雄市立美術館成立。另外，各地的文化中心成立，也擔任了重要的前衛藝術的載體與推手角色，如台南市文化中心就與1980年代的台灣當代藝術有極重要的關係。1980年代末至1990年代各地替代空間如台北的「伊通公園」、「二號公寓」、「竹圍工作室」，台南的「邊陲文化」、「原型藝術」，高雄的「阿普畫廊」等。

而北美館於成立之後更以雙年展推動了的形式陸續舉辦了「中國現代繪畫新展望」（1984年）、「中華民國現代雕塑特展」（1985）、「中華民國抽象水墨展」（1986年）等展覽，推動了前衛藝術與材質的解放。

另外，1980年代後台灣因為政治的鬆綁及社會的現代化，在藝術上出現了兩個重要軸線的藝術發展。其一是對台灣環境、政治、文化與歷史進行溯源與重建的方向，如楊茂林、吳天章、侯俊明、楊成愿、陳界仁、高重黎、陳順築與黃進河等，對自身認同的主體進行認識與重構。其二是現代藝術，如林壽宇、莊普、賴純純、葉竹盛、黃步青、許自貴、黃宏德、林鴻文、胡坤榮與張永村等人。

方偉文的大學教育及時代背景就是在這樣的個人、文化、歷史、國族主體建構、現代主義追求及材質飛舞的美術時代氛圍下開展並吸取他創作的養分。

### 旅人的鄉愁

方偉文，出身於汶萊，父親為來自台灣的小金門移民，母親則是馬來西亞的客家人第三代。做為華人移民，成長時的語言文化系統很複雜，也因此，認同也複雜。方偉文說他在汶萊的華人區成長，從小聽人家講錢賺夠了要回「唐山」，但他不知道所謂的故鄉「唐山」是什麼地方，對他來說就是一個抽象代稱，故鄉就是一個陌生的遠方。而身邊客語、廣東話、閩南話各語系混雜，文化多元「像我妹妹就會講流利的廣東話，因為小時候我們都看港劇，而我阿嬤就看台灣的楊麗花歌仔戲，但是我們的飲食習慣又是閩式。」<sup>7</sup>於汶萊完成高中學業後，入東海大學美術系。他說台灣是他沒想像過的家鄉，認同與文化對他來說很難對焦，而來台居住習慣後，回汶萊時又成了異鄉。

方偉文說他原本來台灣是想學畫漫畫的，不知道美術系唸的是什麼，不過也就這樣念下去了。過程中，覺得同學很親，因為只認識這些人。本以為自己的認同已經夠複雜，來台後，剛好經歷台灣1980年代末的認同斷裂與重建時期，驚覺原來台灣人的記憶與認同更複雜。因此，對台灣迷戀，對記憶與認同迷戀思索鄉愁。東海大學美術系畢業以後居住於台中，以接設計案謀生，過著自然起床、吃飯、工作然後睡覺，日復一日的的生活，直到一次的半夜醒來，覺得地方一切都陌生，而決定離開台中。決定報考台南藝術學院，再度移入陌生，因為「不管在哪，我總覺得，有些斷裂，總是無法聯結。」<sup>8</sup>目前定居台南。鄉愁的地方

<sup>7</sup> 孫曉彤，〈方偉文：穿透的空間 從這裡到現實之間的裂痕〉，《當代藝術新聞》，2008.07。

<sup>8</sup> 李維菁，〈藉鄉愁書寫生命的旅行筆記—方偉文〉，台北：《藝術家雜誌》，No308（2001.01），頁472-477。

從抽象的「唐山」到汶萊，從汶萊到台中，從台中到台南，在每個移動的當下，方偉文總是思索著鄉愁的位置，也因此，方偉文的作品總是不斷地穿梭於現實與記憶之間。

### 作品發展歷程

進東海美術系後，在 1988 年至 1990 間，方偉文以超現實的繪畫內容，關於生活周遭半想象半寫實的創作表現他的情感狀態，線條處理雖略嫌青澀，但表現內容卻以可見其創作深度。(圖一)在大學後期，在材質飛舞時代的藝術氛圍下，嘗試多媒材。內容上，在作品感傷完戀情後，他搜尋記憶，以他對家庭的成員的記憶做為創作的對象。除了內容外，此一時期的方偉文感受了材質的解放的快感。他表示當時在搜尋創作材料時，他們都不是逛美術材料行，而是他跟同學租屋附近不到 100 公尺的五金行。關於他素未謀面的阿公系列做為代表，展現他對複合媒材的高度興趣(圖 2，圖 2-1)，他以三夾板做為底材，陰割線條，以布加補土為增厚劑做淺浮雕，顏色的部分則以水泥漆的色粉調色。<sup>9</sup>後來，最經典的應該就是他《大象》(1991)(圖 3)的作品，在與方偉文訪談之初，談論到他的作品時，他是這樣形容他的圖像來源的：

這個圖像有兩個來源，一個是那時候我們住在大肚山有很多甘蔗田，旁邊就突然出現一個非法工廠，是種視覺經驗的寫實，就是說它不是憑空跑出來的，有點算是大肚山的印象，剛好《大象》是我在亂逛大肚山的時候逛到一個廟的金爐，就想說大象很有趣這樣子。<sup>10</sup>

這時迷戀複合媒材的方偉文，尤其喜愛三夾板割刻後裡面顯現豐富的層次，因此，《大象》媒材也以三夾板為主。有趣的是，農田裡的非法工廠與金爐上的象，如何在方偉文的想像裡面相遇，雖說兩者都是他學生時期閒晃的印象，但被當時創作的他所記憶，應該某種呈度顯現他對環境與文化的高度興趣。方偉文的風景照並非美景式的傳統風景化描繪方式，而是 Kiefer 式的地景、意識與記憶的相遇。方偉文認為他沒有在平面與立體上做過多的形式思考，而單純做材質在空間本身的存在，「這算是個分離點，我剛開始做平面。然後時代它對材質那種要跳脫出真實空間的那種時代性，那整個時代都在做那些。」<sup>11</sup>他真正脫離平面，而以立體概念呈現是作品《全家福》(1992)，本來在地板的那塊板子只是防止顏料滴到地板，但對那時對媒材有極度興趣的他在創作過程中，也覺得這樣完成有趣。這是一張全家到親戚家做客的合影，當時方偉文還在台灣，他想說畢業前也想為家裡做一點事，所以創作了這一張畫面浮雕，然後以接近現成物的花紋貼到作品上，但卻以材料做為立體成形的 300 號作品。屬狗的方偉文，化身為立體的狗雕塑，靜靜地陪伴在家人身邊。在這件作品中，方偉文使用了花布的現成物、水泥漆、色母、柏油做為顏料，貼黏塗抹在挖刻夾板上。這件作品無論在關於家鄉、家庭、鄉愁與記憶的內容上，或是立體裝置的形式及現成物或複合的材料上，都形成了他日後創作的重要起點。

作品《海景》(圖 5)曾於台中省立美術館(1995)、東海圖書館地下室展廳(1995)與吳園(1997)展出。這件作品在形式與材料的應用上，已經呈現方偉文日後創作的裝置大致樣貌，在台

<sup>9</sup> 摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>10</sup> 摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>11</sup> 摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

中省立美術館展出這件作品時現成物已大量被使用，如雨傘、漂流木、棉線以及竹片等，在吳園更以海鹽的意向成功地呈現了海與台灣氣候的濕潤，而裝置的手法在當時也被認為是前衛與國際化的象徵。而現成物的符號性引用如黑雨傘的飛翔感是蝙蝠影像的轉譯、風箏般的船型與不知名造型則引進了他孩童時期於汶萊的文化記憶。

《喃喃》(1997)(圖 6)開始創作於台南青年路時期原型藝術空間，曾於竹師(1998)、伊通公園(1999)及香港(2000)展出。如果說《海景》還是有大部分的比例在描寫客觀的外在世界的話，《喃喃》就是方偉文極端的展現自身潛意識狀態的作品。這件橫空出世的作品在方偉文的創作歷程裡，開展了他創作理諸多重要的篇章，也奠定了他知名的創作型態。他說當初原型藝術空間給他一個星期的時間佈展，「那時候想得很簡單就是做自己，但是不知道自己是什麼？我就想說，那我就來亂做。」<sup>12</sup>緣起是他在研究所時期，不經意地聽到同學在廁所自言自語，他反思其實他自己也經常自言自語，只是沒發出聲音，所以他也想做一件自己跟自己講話的狀態，喃喃自語的狀態。在執行期間，他已做好許多事前準備到現場進行自己的內在的吐露，他認為這檔展覽「有些東西是介於工藝和吐露，所以這個展覽很有趣的就是有後設性的。」<sup>13</sup>而方偉文所謂的工藝便是理性的技術的設定於執行，而到現場便是自己記憶與現實世界來回對應的吐露。舉《喃喃》作品中飄浮的人為例，居中的人型是方偉文是以事先收集的野生葡萄藤按自己的身型所編造。佈置時想製造漂浮感卻不想太緊繃，就想起了一直在生活中接觸而一直想用在作品中的內胎，表現了方偉文所要的不確定性。但因為彈性的關係，人型會被吊的太高，他想要與地面有相當的關係又不想要太低，這樣的內胎張力調整他想到了與人息息相關的水，因此，他就以一罐罐的水做為調整的砝碼。這就是他所說的吐露之後的「收拾殘局」「我可以任意性做任何東西，重點是最後怎麼收，怎麼去承認它?怎麼去認知我自己?」<sup>14</sup>也就是在迷濛的吐露後，與現實間的碰撞互動。

《一天》(2001)(圖 7)是於國家補助後，於北美館的展出。《一天》基本上可以分為三個部分，一、由綠紗網，三夾板所組合成的砲塔及機器感的部件；二、台灣日常可見的曬衣繩架；三、地上牆上以膠帶所黏貼的漫畫式圖騰。第一、二部分的材料部分可見方偉文引用他日常所見的材料與事物，也藉此引進了這些事物與材料本身的區位性與社會文化意涵。另外，他說「就類似一個沒有殺傷力的武器，文化上的武器，之前的在那邊做的都沒有紗窗，沒有什麼東西。回到台灣，用台灣的文化物件，砲轟回去。」<sup>15</sup>而牆上地上的符號則來自於方偉文對香港漫畫的記憶，蕈狀雲加強了威脅感，鴛鴦則是台灣洗臉盆、棉被常見的符號。另外，牆上監視器則顯現了方偉文與環境互動的呼應手法。假草皮則是反映了駐村回台後的所該面對的現實：「我去那邊國家補助很幸福過了三個月沒有錯，可是總有一

---

<sup>12</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>13</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>14</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>15</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

天我還是要回來面對我的現實，我那時候就靈感就是紗窗，紗窗是我南部的現實。草皮是一個迎合啦，就是假的。」<sup>16</sup>

方偉文說：「原型的空間本來就很特別，你沒辦法改變它，所以你只好寄生，另外一個部分是說可能是某種我的文化處境認知。」<sup>17</sup>這就是《寄生寓》(2001)名稱的由來。前面的部分當然就是方偉文作品經常空間與空間互動的狀況，吳園的建築有著許多的柱子，你無法一眼望盡空間；第二個部分就是針對他出國後所觀察到台灣的文化狀態，還在一個沒有主體性的寄生狀態。所以，與文化大砲同樣的邏輯，方偉文將自身化為他所屬的生肖，引用駐村時他在美國豪宅看到的 BE WARE OF DOG 的形像，企圖吠醒文化寄生者。另外，現場唯一的動態雕塑就是他將大型塑膠袋黏合，以抽風機充氣、消氣的動態雕塑，顯現了一種原本存在但逐漸消失的主體狀態。

《花園》(2002)(圖 9)最大的特色就是霓虹紅的樹狀物跟視覺符號的聲響。霓虹紅來自於之前繪畫的霓虹紅顏料繪畫的立體化。而視覺符號的聲響「嗶」則來自於他記憶中舞廳最尖銳的歡愉聲響「嗶嗶嗶」，是方偉文說那是「最視覺的聲音」。《野生花園》(2003)(圖 10)則以宗教的符號做為基調，燃燒樹這有點受基督教影響，從地上的十字架與滿佈的 Joshua Tree 意向，有燃燒自己照亮別人的意思。在這件作品中，他結合家的意象與連結式結構，而網子則來自小時候家人的意象。方偉文曾經表示那個重複性的木頭連結式結構，應該是來自於他汶萊家鄉村子與村外連結的橋的意象。<sup>18</sup>

方偉文最近一次個展《膠帶共和國》(2016)(圖 11)他說是慶祝蔡英文當選總統，所以，膠帶的樣貌有點不一樣了，從虛線轉成實線了，主體成為一個扎實的國度。從汶萊家鄉木頭橋的意象延伸而來的連續結構物，正以被扶正的狀態保持著傾斜的平衡，房屋，在結構物靠近盡頭的地方由地面伸出四個竹子矗立著。家當，都被圈在實線的膠帶內，穩穩的被放置著。牆上的人型，集中力量向門口進來的觀者打出一大掌。

## 吐露

命名是為了能夠指出方偉文特殊的創作型態，進行特殊型態創作方法與內涵的捕捉。以語詞的陌生化效果(defamiliarization)，引起觀者面對符號的怪異化心理，進而重新認識理解其意符與意指的關連性。而這樣的方式同時也是方偉文在創作時使用符號、象徵與材料時，所援引的方式，藉由呈現個人反芻後的再創造元素的並置、改寫、改裝或重新造型，使得作品展現多元並有別於社會習慣的語彙。因此，以吐露為名，表示方偉文的創作方式，無意識地與有意識地交雜，個人的經驗與集體的記憶纏繞。在談到他創作的狀態時他表示：

當然有時候我會讓自己驚訝，有時候那個驚訝的深度不是說我做得很好的那種驚訝，而是原來我也有這個部分、我也有這個東西、我也有那種…，因為有一種它可能處於在一個狀態吧，突然所有東西都慢慢成形、慢慢我突然又清楚了那這樣什麼東西能幹嘛，因為我的

<sup>16</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>17</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>18</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

作品通常不是那麼計畫好的東西，而是有一個大概的方式然後去做，然後覺得突然少了什麼，有些東西是一種很抽象的感覺，某些材質對了、某些排列方式對了、某些東西不對了，然後好像有什麼東西可以進來。<sup>19</sup>

吐露這個符號在本文有著如春蠶或蜘蛛吐絲那樣，像吐絲般的如身體反應般的帶有自然的神祕主義，卻也與環境連結互動的意味。如果說可以用吐露來形容方偉文在創作的過程，那麼，他的作品確實是有著靈魂的生命。他總是以吐露的方式以記憶黏合物件，宛如以蓮葉與蓮藕創造哪吒肉身的太乙真人，賦與作品神秘的生命感。面對某些他形容對了或是不對了的狀態，或許就是方偉文的吐露在面對真實世界的物件時的往來，這些往來與物件交纏出了細節與生命力，產生了符號與排列。「但不管我怎麼吐露後來還是要怎麼收拾殘局。」<sup>20</sup>所謂殘局就是，方偉文在吐露與現實之間的互動。「就去想像怎麼合理化這個突然出現的東西。指出現實跟想念的分界。」<sup>21</sup>他在訪談中所謂的「合理化」其實就是「切身化」以切身的方式去指出在現實中出現之物與自己切身的關係。如伊通「從前，在遙遠的他方」作品《夢艦》(1999)(圖 12)《夢紙狗夢》(1999) (圖 13)就是經典的吐露夢境，夢狗就是方偉文夢到一隻狗出現夢中，他覺得應該是自己，所以他將知識(書)，穿洞剪成蝴蝶的樣貌，連結狗與遠方，而狗則以漫畫的筆調生產了某物。

## 物件

物件，總是寧靜，是人的記憶攀附述說自己的歷史與文化。方偉文的作品，像是在一個從高空跌落的方偉文，在他的身體輪廓虛線內，粉碎為無邊無際的物件。如藝評家王品驊就是以「物件宇宙」<sup>22</sup>形容方偉文作品物件的無窮，並且，方偉文擅長經由個人記憶將這些物件轉化為符號，而稱他的作品為「符號生產的機器」。從哈布瓦赫的理論看來，正是方偉文切身的吐露個人記憶，同時，也就在過程中透露了他身上所存在的社會性。與材料撿拾靠的是記憶：

「材料庫」靠的是我平常的蒐集，大都是質感、材料和特質是我感興趣的物件。以前在東海唸書時就養成了撿東西的習慣，你不能預期你會撿到什麼，我會選擇的通常是可以再使用的原料、或是一些奇怪的東西，例如被燒熔的一塊塑膠、小神轎等，後來到台南來就偏向撿一些自然類的。撿東西是一種消極性的蒐集作法，「消極性」意味著一種隨機，不是交易、也不是強求，這種隨機性某些部分也存在我的創作中。<sup>23</sup>

他所謂的「感興趣」、「消極性」及「隨機」，就是材料與記憶相遇之處，若是集體記憶相遇之處，這樣的物件就是諾哈所稱的「記憶所繫之處」。

<sup>19</sup>摘自 2016/11/01 於台南市古力藝術空間與方偉文的訪談。

<sup>20</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>21</sup>摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>22</sup>王品驊，〈符號生產的機器—方偉文的物件宇宙〉《藝術觀點》，台南:南藝大，2012.07，108-114。

<sup>23</sup>孫曉彤，〈方偉文：穿透的空間 從這裡到現實之間的裂痕〉，《當代藝術新聞》，2008.07。

他作品的延長滋生，通常是跟方偉文的日常及作品的環境或是歷史相關的互動有關：如夾板、竹子、水槍、橡膠內胎、角鋼、人工草皮、綠色紗網、曬衣架、北美館牆上的監視器、東門美術館滴水的位置等。他舉從美國駐村回北美館展出的《一天》中的紗網為例，他表示他在台灣每天所見的綠色紗網就是他的現實。經過他的記憶後，這些物件變成了符號展現了文化與歷史。

## 符號

符號靜靜地等待有記憶的人來領取意義。如網子是方偉文阿公幫人家加工網子加鉛塊「某方面還是抽象式的又開始跟家人有連結，網子是這樣來的。」<sup>24</sup>、連續的竹或木結構是以前汶萊連結村莊與村外的橋、爆炸式的符號來自於漫畫世代的想像、屋子來自於認同的想像、大砲機器是對西方以文化式的溫柔砲轟、風衣的兩人，是他避免一人孤獨的兩人相伴、鳥屋的洞是未知的邀請、狗是方偉文自身的形象、鴛鴦是我們臉盆上的文化、火光來自於基督教 Joshua Tree 的概念，是燃燒自己照亮別人的意思。

## 地方

「命名是賦予空間意義，使之成為地方的方式之一。」<sup>25</sup> 自己的地方顯現的是自己觀看認識世界的方式，「花園」、「寄生寓」、「野生花園」、「夢艦」、「平行的世界」、「半天宅」、「雙連宅」、「南野村村 3 號」及「膠帶共和國」，有些是作品名稱，有些是展覽名稱，但這些地方都標示著方偉文的個人記憶及纏繞著其中的集體記憶。Creswell 的地理理論認為：「地方顯然有許多記憶，哪些記憶得到宣揚，哪些卻根本不再是記憶的問題，是個政治問題。地方成了爭論召喚哪些記憶的位址。」<sup>26</sup> 這些地方是方偉文身體的延伸、擴張。方偉文說：「花園概念就是一個空間，就是不管是寓或是什麼村，它是個空間一個可能各自可以生長的一個狀態。」<sup>27</sup> 方偉文所說的空間，我們可以 Creswell 理論來觀看，他認為：「我們把世界視為含括各種地方的世界時，就會看見不同的事物。我們看見人與地方之間的情感依附和關連。我們看見意義和經驗的世界。」<sup>28</sup> 在方偉文的作品裡，他所說的生長，就是經驗與記憶累積之後在物件上所產生的符號與意義。他用他的記憶配置他空間內的事物，因此，經過與現實的互動，方偉文喃喃自語地、片段地吐露記憶，澆灌著現實，舉幡招喚記憶逐步地建構他的地方，那些「園」、「寓」、「艦」、「世界」、「宅」、「村」與「國」。

---

<sup>24</sup> 摘自 2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

<sup>25</sup> Tim Creswell 著，譯者王志弘、徐苔玲，《地方-記憶、想像與認同》，台北市：群學出版社，2006，17。

<sup>26</sup> Tim Creswell 著，譯者王志弘、徐苔玲，《地方-記憶、想像與認同》，台北市：群學出版社，2006，144。

<sup>27</sup> 摘自 2016/11/01 於台南市古力藝術空間與方偉文的訪談。

<sup>28</sup> Tim Creswell 著，譯者王志弘、徐苔玲，《地方-記憶、想像與認同》，台北市：群學出版社，2006，21。

參考資料:

2016/10/27 於台南官田區方偉文工作室與方偉文的訪談。

2016/11/01 於台南市古力藝術空間與方偉文的訪談。

Tim Creswell 著，譯者 王志弘、徐苔玲，《地方-記憶、想像與認同》，台北市:群學出版社，2006。

引自台灣流行音樂維基館，《台灣流行音樂發展史》：

<http://www.tpmw.org.tw/index.php/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E6%B5%81%E8%A1%8C%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%99%BC%E5%B1%95%E5%8F%B2#.E8.A7.A3.E5.9A.B4.E5.BE.8C.E6.99.82.E6.9C.9F>

王品驊，〈符號生產的機器-方偉文的物件宇宙〉《藝術觀點》，台南:南藝大，2012.07，108-114。

皮耶·諾哈 編 戴麗娟 譯《記憶所繫之處》，台北市:行人文化實驗室，2012。

李維菁，〈藉鄉愁書寫生命的旅行筆記-方偉文〉《藝術家雜誌》，台北:藝術家，No308（2001.01），頁 472-477。

林柏欣，〈南國·喃國---評方偉文「寄生寓」個展〉，《典藏今藝術》，台北:典藏雜誌，No109（2001.10），頁 110-113。

孫曉彤，〈方偉文：穿透的空間 從這裡到現實之間的裂痕〉，《當代藝術新聞》，2008.07。

張晴文，〈方偉文：機遇，或者一套可能的修補術〉，《藝術家》，台北:藝術家，no.458(2013.07)，260-267。

莫里斯·哈布瓦赫，《論集體記憶》，上海:上海人民出版社，2002。

陳宣誠訪談，〈廢形地景--方偉文的知覺蔓生〉，《藝術觀點》，台南:南藝大，no.62(2015.04)，63-66。