

# 家族 盒子

PORTRAIT OF FAMILY

陳順築

Chen Shun-Chu



美術  
論壇  
89  
Art Forum

臺北市立美術館 策畫

「盒子」，  
既是陳順築採用來指稱「家」的隱喻，  
也是他對「家」的再現。  
在晦暗不明的舊木盒空間中，  
他打開、拆解、重組這個之於他最原生的創作主題。  
「家」成為他創作中最重要的軸線，  
但也是最隱晦無光的所在；  
他的黑盒子裡頭盡是死亡的秘密。

——「因為每張照片在本質上都是遺照；  
回憶是過去的遺照，現在的我是過去的我的未亡人。」

從「家」這個生之始的處所開始，  
他穿過死亡的儀式，重新誘發出屬於創造的生。

# 家族

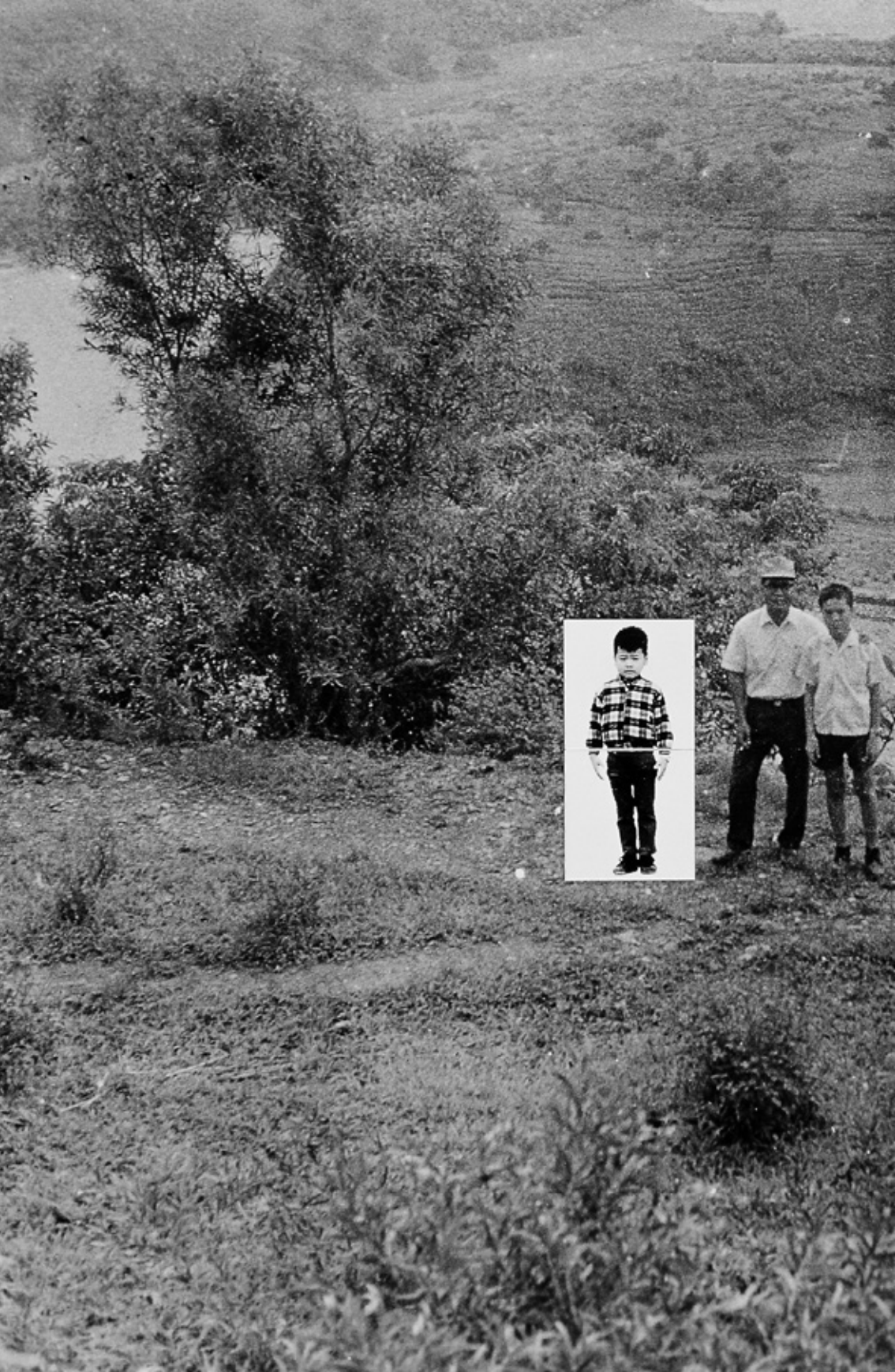
PORTRAIT OF FAMILY

陳順築

Chen Shun-Chu

美術  
論壇  
叢  
89  
Art Forum

臺北市立美術館 策畫







書名頁：《四季遊蹤：三地門》（局部），2003，黑白照片、影像磁磚、鍍鋅鐵，121×182×6 cm  
目錄頁：《迢迢路：臺北新店》（局部），2002，黑白照片，50.8×40.6 cm

## 目錄

- 006 館長序：讓現實與記憶的世界共存／黃海鳴
- 009 傳記／李維善
- 011 陳順築
- 017 陳金都
- 025 陳雪枝
- 037 早期的摸索
- 047 黑盒子
- 057 集會家庭遊行
- 067 死亡
- 075 花懺
- 087 落定
- 101 迢迢路
- 113 手稿與作品
- 177 評論
- 178 影像平面的擾動／張世倫
- 188 記憶的家屋／游威
- 196 塵埃落定／周郁齡
- 208 迴返：陳順築影像／裝置中的複數空間／余思穎
- 224 經歷與展歷

## 讓現實與記憶的世界共存

陳順築，在臺灣當代搞裝置藝術的藝術家家中，一直有他堅持探討及表現的領域；他使用攝影加現成物體的語言及場所、空間的精神特性，來探討充滿陰沈氣氛，有關「個人與其家族——土地的感情記憶」的複雜課題。在他創作達顛峰的壯年時期，因身體不適就醫，竟發現罹患癌症末期，為能呈現他的生命歷程與豐沛的創作能量，並保留他藝術創作的完整記錄，因此臺北市立美術館「藝術家專書」書系為其策畫個人專書。

1963年生於臺灣澎湖，1986年畢業於中國文化大學美術系西畫組的陳順築，1995年獲「臺北美術獎」，2009年獲「李仲生基金會視覺藝術獎」，作品被收藏於國立臺灣美術館、臺北市立美術館、高雄市立美術館、日本福岡亞洲美術館、香港德意志銀行和澳洲白兔美術館等機構；普遍被認為是臺灣美術攝影的開拓者，當代影像創作的代表性藝術家。

從1990年代初以來，陳順築的創作一直帶有自傳性的特質，衍生出以「攝影」為主體語言的影像思考，並常以複合媒材及裝置介入空間和地景，使我們可以更加微觀的角度進到「攝影、攝魂的相片」本身——它很薄但實際上也像一個無底的箱子，前方有一個薄薄的介面，隔開真實而流動的世界與固定及無底深淵的世界；這世界無法自身得到能量，只會不斷的褪色、變成黑白、



變成模糊，只有親人的愛、思念及淚才能令他勉強再肉身化。對於陌生人而言，不管是清楚或模糊還只是物質的相片，還需要需要各種的藝術性處理，例如攝影的「對焦」，不同的「感影」，或甚至是「全息攝影」，「虛擬實境」等等，或使用各種召喚儀式空間的佈置，才可以使褪色消散的親人形象重新凝聚，才可重新交談或互相依偎。

為了增進並且細觀對臺灣當代藝術進展的理解，讓讀者也能更認識陳順築個人的家族生命，如何成為其藝術生命的養分與獨到的見地，本書分為傳記與藝術評論兩個部分：首先邀請小說家亦曾為當代藝術家書寫的作者李維菁與陳順築進行口訪，以文學性的筆調，如實呈現陳順築與家及家人的關係，如何成為他創作的基礎與緊密連結的主題，其次邀請資深藝評人探討其攝影、複合媒材與裝置、空間性等不同的美學面向，呈現陳順築深刻而頗具新意的形式與內涵。最後，書中亦收錄陳順築手札的圖文稿及部分作品影像，讓讀者透過本書能更親炙創作者的藝術靈魂。

臺北市立美術館 館長  
黃海鳴



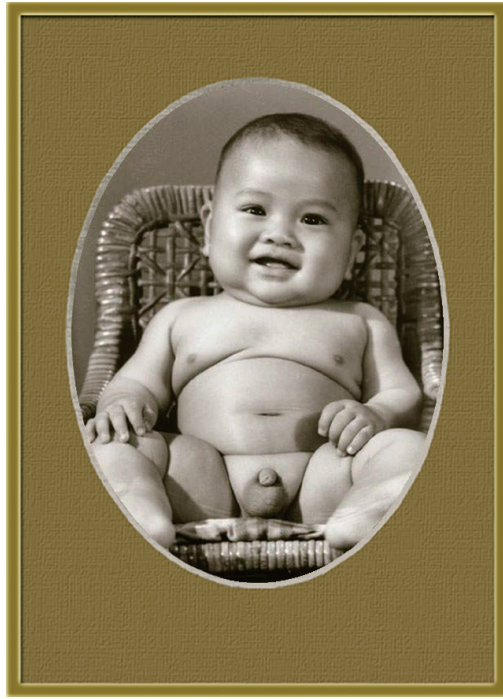
# 傳記

李維菁（作家）



一

陳  
順  
築



正港的臺灣小壯丁，陳順築滿周歲時。

陳順築因為腹痛，生平第一次健康檢查就發現自己罹癌，大腸癌四期。

他時而平靜，時而不甘，夜裡常因為腹水疼痛的關係無法入眠，這時候，過往人生的碎片如同羽毛一樣滑翔而落，陪伴他度過身體上陣陣來襲的不適。

運氣好的時候，他會經過疼痛而陷入短暫睡眠，有時睡著又醒了，他便安靜地望著晨光讓夜空變得靛藍而清明。

「我一直沒有安全感，活著的每一天好像都在擔心。」陳順築說：「我老是擔心萬一我失去了原本擁有的東西，該怎麼辦？如果有一天我落得什麼都沒有，該怎麼辦？」

他擔心匱乏，擔心身處窘境，因此做什麼都預留後路，他喜歡富裕品味優越。

像他早就是個受肯定的藝術家，日子也過得好，他也想投入全部時間創作，但出自憂心，他還是在學校教書，心理上、經濟上像是打了個底似，比較篤定。

他出門前會先設想這一天可能遭遇的各種場合以及突發狀況，把需要的東西準備齊全，因為他不希望面臨突發狀況時覺得匱乏。從小學開始他的包包一定有手帕衛生紙，現在的包包裡頭有瑞士刀、筆、雨具、外套。

喜歡的靴子，出自以後可能買不到的擔心，他一口氣買了三雙。

到學校教書的那幾天，他一定算得好好的，六點四十五分就起床，從容地刮鬍子、弄早餐、整理東西、搭配衣服。

他二十一天左右剪一次頭髮。

他喜歡穿白襯衫，白襯衫容易髒，版型打得好的又難找，他不管是昂貴的還是便宜的白襯衫，只要滿意的，就一口氣買好幾件，儘管，在別人眼裡，那不過是長得一樣的白襯衫，但他十分清楚，那細微卻關鍵性的差異，自己心裡知道。

白襯衫一定自己洗，像個儀式般，因為領口與袖口的清洗十分重要，他必須自己來。累積的穿過的白襯衫，他一次洗兩件，水溫、水量、洗潔精份量、浸泡時間、洗滌部位的順序，他都有自己的規律，不這麼要求他不安心。

他喜歡和比他好的人來往——功課比他好的、比他聰明的、比他有才能的，他不喜歡比他差的人。

他喜歡質感好的東西，身上總是有點錢可以讓他覺得舒適。

他沒想到有些事情是人怎麼計劃準備也沒辦法預先打底留後路的，像是時間這件事。

「我的人生一直為了尚未發生的匱乏而憂心。現在我沒有日子了，上面的那位讓我沒有後路可退。」

生病之後，出自時間有限的壓力，陳順築終於離開教職，做他以前



想做的事：把人生的時間全用來創作。他除了去醫院回診就是創作，他終於面對人生而不是習慣性地擔憂人生。這對他很難，對多數人都難，人要面對過去、活在此刻，並且還要冀望一些理想的未來，從來都不是簡單的事。

他突然生出必須把自己整理清楚的勇氣：「我是晚熟的人，連勇氣都來得晚，一直到現在生了大病，才能夠放手放膽。」

陳順築的眼頰凹陷，眼睛卻炯炯有光，還有種不加講究掩飾的光銳，熒熒從裡焚燒著什麼似的。

「以前搭飛機從澎湖來臺灣，我也老憂心飛機失事會死掉——彷彿我在離家之前就應該要打點好人生的一切才是。」



高雄車站與母親的合照。小時候不時與爸媽飄洋過海到臺灣各地旅遊，車站、名勝古蹟和兒童樂園是最常拍照的地方。



二

陳  
金  
都



父親陳金都與他的重型機車。

陳順築是九〇年代臺灣美術史上影像裝置藝術這個浪潮的旗手，也是這個類型的代表性藝術家。他的影像與裝置始終纏繞著家族的興衰、歸屬感的虛無、家庭的顛覆與重建這個命題。

某個角度來看，我們可以說陳順築的作品始終處理死亡這個主題：每張照片在本質上都是遺照；回憶是過去的遺照；現在的我是過去的我的未亡人。

他在家族未凋零之前就預言傷逝，他為即將到來的失去預作遺照，他也為可能發生的匱乏預設祭壇。

「家是個歸屬，是生死的集合，家也是我所有的回憶。」

陳順築的家族來自澎湖大倉島。爺爺早年是位木匠，有相當優秀的工藝技術與美感，後來創辦了大倉營造廠，事業相當成功。民國三十年至六十年代左右是爺爺事業的高峰期，整個家族欣欣向榮，不但經營營造廠，還開設茶室和戲院。

爺爺一共生了八男四女，他將家族事業傳給陳順築的伯伯與父親，沒想到家族榮景在六十年代因投資不當開始沒落。

陳順築後來聽長輩說起，家族沒落的原因似乎是父親為人作保以及投資不當。

他記得自己三、四歲時，爸爸帶著他們全家人搬離原來與祖父家族同住的老家，住進一棟他們自己蓋的房子。

那棟房子便是陳順築後來心目中真正的家。那棟房子用澎湖硧砧石蓋成的房子。硧砧石其實就是種簡陋的珊瑚，是澎湖特產之一，不是什麼名貴的建材。

陳順築的爸爸很有本事，作人海派，行動積極。家族事業沒落後，爸爸不氣餒，進入澎湖縣民政局上班。爸爸一邊上班，一邊另外接案子作建築設計，畢竟爸爸出身自家傳的營造建築，對畫設計圖、材料、蓋房子一直很熟悉，就這樣子，爸爸從事業的谷底又翻起，家境又漸漸好了起來。

陳順築有一個哥哥與兩個姐姐，二姊從小過繼給媽媽的朋友當養女，身為么子，他過得很愉快，備受照顧。

陳順築說，爸爸是發財之後很敢花錢的那種人，他們家當年是除了縣長外，第一戶有車子有電視的家庭。他記得家裡那輛轎車是翠綠色的，爸爸後來還買了重型機車。他還記得爸爸與當年駐紮在澎湖軍團的外省軍人關係挺好，常常來往，還曾借用他們的軍車往返。

陳順築中年之後幾次回到澎湖，不禁生出時移事往的感慨。爺爺的時代大倉島全島有五十戶、四百人左右的人口，現在，島上的人家都搬走了，全島只剩下二十戶、四十人。大倉島現在已經沒有小學了，多數出身大倉島的澎湖人為了生活都搬到馬公。留在大倉島的男人多娶外配，為了討生活出海捕魚，很少在家，他印象中的大倉島男人皮膚黝黑。

陳順築的父親四十二歲就因心臟病過世，那年陳順築十七歲。

爸爸過世那天剛好是清明節，本來爸爸規劃帶著全家從馬公回大倉島



三歲時陳家蓋豪宅，歷經四十七年的陳家透天老宅，  
是陳順築對「家」的具體記憶。陳順築與姊姊。

去掃墓，因此他帶著陳順築先到港口，先看看有沒有船班開往大倉。就在看船班的時候，爸爸突然在陳順築身邊倒下。

陳順築看到父親倒下，一時反應不過來。當時是沒有手機的年代，他根本不知道該怎麼辦，是一旁路人見狀急忙過來幫忙，將昏倒的爸爸送醫急救。

陳順築後來只記得父親倒下的那個港邊有個寺廟，而父親就那樣子倒下走了。喪禮的時候他也不太流淚，因為沒有真實感，一直要到後來，時光逐漸走過，他才逐漸意識到，原來那天他目睹了父親的死亡。

他想起爸爸有時候心會酸楚，爸爸對他這個老么一直很疼愛。

他小時候想加入學校棒球隊，可是長得個子小，陳順築的爸爸為了他，約鄰居的小孩子在周末組隊練習。爸爸為陳順築訂作了藍白棒球衣，也為他買了鋁製球棒與棒球手套。

只是勞師動眾好一陣子，陳順築後來沒進入棒球隊，他覺得是因為自己個子太小了，他到小學畢業只有一百四十四公分。

在治療癌症的這段時間，陳順築常想起小時候，晚餐過後爸爸在桌上畫建築圖，他在旁邊玩，爸爸有時候畫到一半會抬頭跟家人說說話。他也想起小時候有一次和爸爸去戲院看電影，哪部電影他早已不記得，只記得那是冬天的夜晚，天冷，他在戲院時看著看著迷迷糊糊睡著了。電影演完，爸爸抱起他往外走，用自己的大衣緊緊裹住他，抱在胸前，騎車回家。





陳順築記得的是，那時自己的臉偎著爸爸的胸，他記得那個氣味，那個混著煙草的屬於父親的味道，讓他很安心。

「不知道是不是因為家族事業和建築有關，我們家的男人名字都與土地房子扯上關係：我爸爸叫陳金都，伯伯叫陳金城，我哥哥叫陳順建，我叫陳順築。」



三

陳  
雪  
枝



1950年代陳順築的父親陳金都與母親陳雪枝。

陳順築長久以來一直覺得澎湖是才他的家，他在臺北生活只是漂流，隔著一個距離看自己回不去的家。

澎湖是家，因為那是媽媽在的地方。

陳順築的媽媽是傳統女人，話不多，每天在家。她是他一想起就感到安全的女人。

「我爸爸過世後，媽媽一個人住在澎湖老家。當時我哥哥已經結婚搬出去，姊姊也都出嫁了，我在臺北。守寡的她在海那邊生活著，我遠遠這麼想，覺得那裡才是我真正的家。儘管是遙遠的存在，但我根深蒂固相信家在那邊。」

陳順築的外祖母來自後寮村，將陳順築的媽媽送到隔壁村通樑當童養媳。陳順築的爸爸年輕時幫爺爺的營造廠在通樑那邊接案子蓋廟，就在那邊的雜貨店看到正在幫忙的媽媽。「兩人談上戀愛，他很快就把我媽拐跑了。」

民國四十六年陳順築的爸媽私奔結婚，媽媽沒嫁給收她當童養媳家庭的兒子，但和那個家庭始終感情良好，那原本要當她丈夫的人就像她的兄長一樣。陳順築家族與通樑、後寮兩家的關係都好。

陳順築提到，媽媽雖是童養媳，但和生母養母關係都很親，她不是那種因為貧窮而送到別人家的童養媳，她的生母和養母兩人是好朋友，因為感情好，懷孕時兩人說好這個女兒生下來送到妳家去養，這種例子在當時的人家相當普遍。

「我媽是不多想的女人，她對我的關愛無微不至，對我總是無條件付出，我喜歡什麼，她就給我，我要什麼，她就給我，她不多想，只是愛我。我喜歡這種女人。」

「我覺得家在遠方，在彼處，我此時在臺北吃、喝、睡覺、生活。儘管我喜歡好東西，喜歡藝術，這些東西在臺北多，也許臺北比較合適我，但我在臺北常常感到身處繁華卻如此孤單。」他說：「年輕時候我在臺北路上走著走著，常突然感到不知所措。」

「我想要什麼女人呢？」他說：「給我錢，就算我隨便撒野也永遠愛我的人。現在想想，我想要的也許只有我媽。」

陳順築的初戀是澎湖畫室中的一個女孩，她有張小臉，近視，臉蛋紅通通的，但陳順築考上臺北的大學後兩人就疏遠了。多年之後他們輾轉連繫上，變成朋友。

這女孩嫁給了一個英國人，三十多歲時罹患腦瘤，她得了癌症後說什麼都不願意陳順築去看她。沒多久後他聽說初戀女孩腦瘤過世，最後葬在澎湖。

女孩的母親清明節時打電話來，問他要不要一起去女孩的納骨塔前祭拜。

他去過一次。

因為異性緣好，陳順築當兵的時候很多女生去看他，當時他在臺北認識了一個女朋友，長得漂亮，也同樣來自澎湖。

那女朋友的父親不太喜歡陳順築，覺得他看起來就是一臉不可靠的藝術家調調，「其實，我必須說她的父親眼光沒錯。」有次那女友去兵營看他，希望陳順築能夠娶她，他聽了嚇一跳。

女友說，爸爸安排她嫁給一個學者，男方是柏克萊大學畢業的博士。

「我根本不想承擔婚姻的責任，一直勸她：男方聽起來條件不錯，其實可以好好考慮和對方結婚。」

「我從沒想過要結婚，從沒想過要養兒育女，我在這世上不想負擔任何責任。」他說：「藝術家不養家，藝術家養自己。或許，藝術家還更適合被供養。」

「我不喜歡任何有生命、活著的東西，我希望那些東西都與我保持距離。我怕煩，討厭人家黏著我。」與女人的關係常是他主動離開：「兩個人不管再喜歡彼此，只要距離一拉近，我就不免放大別人的缺點，無法忍受。」

「我真正穩定交往的女人，年紀都比我大。我的標準比較高，不喜歡沒有能力的人，也不知道怎麼跟沒有能力的人相處。」

陳順築結婚那年四十三歲，他的妻子 Ruby 大他四歲。

「我太太是非常善良的人，能力好，不計較，心腸軟，她對家人朋友的付出不是一般人能夠想像的程度。她跟我恰恰相反，我是自私的人。」他說：「我覺得我們可以結婚，就對她提了。她很驚訝，不過也答應了。」

Ruby 是女強人，對人親切熱情，是跨國公司的高級主管。陳順築說，有時候他隨她到工作相關的派對，覺得大開眼界。那裡有來自各國的專業人士，大家都穿著隆重地交談應酬，就像電影裡的排場。

他在旁邊看，一方面覺得新奇安心，一方面又覺得優越且疏離。

她在家說要下廚，在流理臺切切弄弄，高興得哼唱，他在一旁看得皺起眉頭——看著她把原本乾淨發亮的桌子器皿弄得這一堆那一堆的。她又不是廚藝好，這裡弄弄那裡攪拌，炒菜轟一聲下去，伸手按開了抽油煙機。他悶到吞了口水，眼睛瞪著她髒掉的手在按鈕上留了個印漬。

「我太太洗過的碗我都會再洗一次，因為我覺得她洗得不乾淨。」他說：「但她總是那樣興致高昂，我很依賴她。」

他不喜歡有生命的東西，不喜歡小孩，不喜歡貓狗，不養花。家裡養過一盆蘭花，養了一年他把它扔了。Ruby 有天說想養雞蛋花，他不肯，但她就帶回來養了。「她養花卻老忘了澆花，既然她忘了澆，我只好澆。」他說，「我不喜歡看植物慢慢枯萎，看它掉葉生汁，接著你還要幫它清理屍體，那不只是煩，也會難過。」

「我太太那盆雞蛋花，我一天天澆水，開始有點感情了，沒想到它卻一直掉葉，常常一副很飢渴的樣子。那花就開過一次，之後永遠沒再開過花了。」

「要怎樣面對這種神經緊張的狀態？養一個生命卻不確定它未來會不會生長盛開，但知道它一定會死。」他說自己喜歡好東西、喜歡優秀的人，



「但我又常覺得自己不夠優秀，如果我繁衍出來的後代不優秀，那我肯定會痛苦，因此我決定將所有的精力投注在創作。」

他也不喜歡肢體接觸，取而代之的是打掃成癮，以及擁有一份對物質的眷戀。

「我喜歡白襯衫，同款式重複買好幾件，擔心穿黃了想買會買不到。我的內衣褲穿三四次就丟掉，因為顏色會變，領口會鬆，腋下會因汗漬發黃。我很在意剪指甲，指甲長會藏污垢，我覺得只要指甲一長我的運氣就會不好。我隨身攜帶手帕衛生紙，包包內有兩個口罩，我從不拿加油站送的那種衛生紙。我約二十一天剪一次頭髮，只要時間一到我卻沒按時剪髮，就會緊張。」

「你知道我喜歡我媽媽喜歡我家人哪一點嗎？他們根本不懂藝術，但是我這個老么開口，他們什麼都會給我。我以前受我媽媽照顧，後來受我太太照顧。有時候我想自己一生是不是太過好運，所以過早把好運用完了。」

「家是我執著的概念。」陳順築在臺北讀大學、工作，在臺北生活，隨著年紀增長，他在臺北的歲月已經長過了澎湖，但他總覺得澎湖母親在的地方才是家。」

「我對母親所在之處如此執著而迷戀，然而，我真的了解我的母親嗎？」

他近日不知怎地有時會想起母親的晚年時光，十七歲那年他的父親過

世，母親開始守寡。他十九歲那年離家，只有寒暑假回去，他的哥哥結婚後離家自組家庭。母親一個人十多年獨居的時光，她每天都在做什麼呢？她喜歡什麼？她心裡想什麼呢？

他只知道母親晚年喜歡染燙頭髮，他猜想她平日多與鄰居共渡，他依稀知道母親晚年有位要好的男性朋友，他們是牌友，是位老紳士，妻子過世，不太說話，但對母親很好。

時光研磨的眼淚並不流淌，疼痛時它彷彿鑲嵌在眼眶裡，讓他看這世間所有的事物彷彿都多折射了一次，那視角讓他的眼睛有時閃著光，有時眼角因這樣與過去的摩擦而刺癢脆弱。

母親過世後，陳順築有次回到她晚年獨居的家宅。

陳順築和哥哥打開母親的衣櫃，發現她買了許多內衣褲，那些內衣褲到她過世前，都還簇新從未穿過，整整齊齊地放成一排在衣櫃裡。

「我愣住，怎麼整個抽屜滿滿的都是新內衣褲，媽媽怎麼不買別的，都買內衣褲？」後來他思考，買內衣褲有的是一種渴望淨身、取悅自己的安全感，買外衣往往是為了取悅他人，這種人的傾向比較在意他人的觀感。

他突然笑了，媽媽。他也想起自己買內衣褲，以及那種囤積衣物害怕要用時買不到的習慣，醒悟到自己與母親的性情竟然一樣。

他眼前浮現母親年輕時跟父親外出應酬前，愛漂亮，常化妝，還有她喜歡逛菜市場、買東西。

「我感受到我與母親的相連相通。」陳順築說：「但是，我問我自己，那個對我大半生來說是家的象徵的母親，究竟是什麼樣的人呢，我怎麼會如此執迷卻幾無所悉？」

濃稠而執著的，就這樣而已，模糊而稀少。

昨夜  
與母親在夢中相見；  
醒來窗外濃霧不散。  
泣訴





左 曾祖母高壽活到九十二歲，所以難得能留下曾祖孫三代合影的照片，祖父懷中小孩是陳順榮。  
右 《好消息！機器鏡頭來了》(局部)，1994，複合媒材，101.5×106.5×30 cm



四  
早  
期  
的  
摸  
索



陳順築就讀馬公高中時，課餘參加美術社團習畫，常是許多校際美術比賽的代表之一。



陳順築說自己晚熟，什麼東西都要比別人摸久一點，多晃一點，多花點時間摸索，只有立志當藝術家這點是從小確定的；不過在創作上的風格確立又是晚熟的，二十七歲才舉行第一次個展。

他不確定自己要什麼，不過他對自己不要什麼，倒是很確定。

八〇年代陳順築的大學時代，藝壇流行照相寫實主義，他對那樣的東西一點興趣也沒有。有些年輕藝術家則進行大量的本土風情繪畫，他也沒興趣。他覺得這些流派的東西都不是他要的，對他來說不夠，但他搞不清楚自己要的究竟是什麼。

當自己同輩藝術家早早在畢業前後闖蕩藝壇頻繁發表個展的時候，他卻在四處晃蕩摸索。因為本來就有拍照的習慣，四處玩盪也同時攝影，但他也不是那種鑽研攝影結構與暗房技術那種的專業攝影者，他對那種技術上的研究沒有興趣。

「現在想起來，那時候當然不可能創作出什麼東西，當時我的人生抽屜裡頭什麼都沒有；什麼都沒有，怎麼可能畫出什麼東西？」他說，要過了好些年，經過一段時間，「我的人生經驗累積了，有話要說了；也因為抽屜裡頭有東西了，打開後能才東西出來，因此才稱得上創作。」

「創作不只是形式上的操練，也不是一般人心中以為的努力，不是那種每天規定自己要畫畫，每天要畫多少的刻苦。那是從自己的內在，一份真的想說什麼欲望。」

投身創作幾十年，藝術界前輩晚輩認識了那麼多人，又在學校教書許

多年，陳順築的結論是：創作這種事情真的沒辦法教。

陳順築小學起就很會畫畫，國三在全縣學生美展得到第一名，高中也得了不少獎項，學科方面則是史地成績好，數學一路不及格到畢業。他對什麼都沒耐性，唯有對畫畫有意志力，畫畫某種程度收束了他的懶散，增添了耐性。

他早就決定考美術系，當藝術家，但澎湖沒有美術班。有個外省國文老師謝榕菁將五、六個美術好的學生周末集合起來，專門教他們畫石膏像、素描等。

他高二就進了放牛班，放牛班中大家都打架，他只會畫畫，不過因為做人機靈，不會打架的他倒成為幫打架那夥人出主意的軍師。高中放牛班的同學還有幾個人到現在會連絡，陳順築只要見到他們就感到開心。

他第一次考大學失利，去臺南補習，重考考上了文化大學美術系。當時和他一同在澎湖畫室學畫的五、六個學員中，只有他一個人考上美術系。

陳順築大學重考那年去臺南上補習班，是第一次離開澎湖到臺灣居住的經驗。

其實那次到臺南補習只待了三個月，他的性子沒改變，讀書讀得鬆散，玩倒是玩得很開心。他特別記得當時在臺南認識了一些眷村出身組合唱團的年輕人，每天和他們混在一起。這群年輕人不但演唱流行西洋歌曲，也自己創作曲子，陳順築還幫他們的作品寫詞。

在臺南玩了三個月回澎湖，這段時間他其實也沒讀書學習，只是離家想回家，直到他到了臺北讀大學才算真正離開澎湖。從那以後，他一路在臺灣念了書，也住了下來，對他來說，在臺灣的歲月是段漫長的遊子時光。

陳順築說，他原來預期考上美術系便是一群很厲害的人一起畫畫，那種感覺一定很棒。不過真的考上之後才愕然發現，「這世界上會畫畫的人真的太多，但是創作不然，創作不是畫畫而已，創作是沒有辦法教的。」

「我讀大學的時候遠遠地認識了李民中、郭維國、連建興這些同是美術系的學長們，他們後來都成為臺灣藝術界很傑出的畫家，他們在大學的時候就很認真在畫畫，我卻不太認真，時間花在交女朋友、到處玩、到處攝影。那時候要我坐在那邊畫畫，我實在不耐煩，寧願去學學雕塑怎麼做，了解新的事物，到處拍拍照。拍照是我生活的一部分。」

「很多年以後我回想，一個創作者在學院學習的過程中，一定要有強烈的自覺，這點是很重要的。如果一個創作者沒有自覺，很可能是這個人的內在沒有東西，光是學畫畫技術硬畫下去，那後來肯定是不行的。」

陳順築說，在學校時期他曾經想過，自己什麼都可以做，寫實風格也會畫，雕塑也會做，但想想其實根本沒有一個是他真正想做的。「既然沒有那種迫切感，就應該先都放下。」

他對物質的眷戀、什麼都要好東西的傾向很明顯。大三時候他和同班同學共同舉辦了攝影聯展「謙卑的美感」，陳順築年紀輕輕就十分敢花錢，拍照拍得普通，卻送去香港一家專門為大師沖洗照片的名店，花了近

十萬新臺幣。他記得聯合報的資深記者陳長華當時還為展覽寫了報導，那些照片到現在仍然明艷鮮麗。

大學畢業後，他也沒立刻找到重心與方向，也不甘於投入哪個流派，於是，他只能順著生活走，邊走邊拍。

那段日子他的心情有點複雜，同輩朋友已經在藝壇闖出了點成績，他卻仍怔怔忪忪地摸索：「我想當藝術家，那是模糊但是奪不走的志願，即便在找不到創作方向低潮的時候，我也沒有放棄過。」

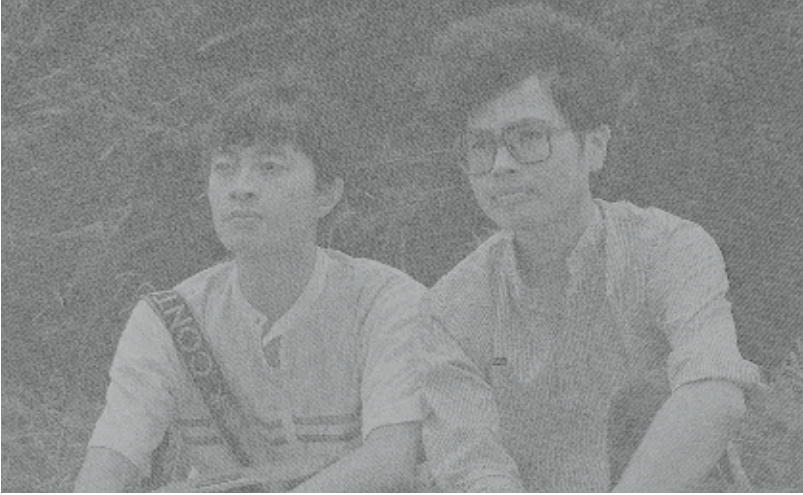
他在《藝術貴族》雜誌主編簡丹的推介下，進入《藝術貴族》雜誌擔任攝影編輯，也曾在開明高職夜間部教了一學期。「我在雜誌工作其實很疏離，腦子裡想的都是自己的東西。」

「我也不知道自己究竟是聰明還是傻，因為我從不勉強自己，又總是迴避。」

陳順築想出國讀書開開眼界，1990年和同學劉信佑結伴決定去留學。

陳順築說，劉信佑是從法文系轉美術系的同學，有著標準中產階級的好品味，喜歡藝術，用的都是好東西，他很喜歡劉信佑，也常常去劉信佑家玩。兩位好友說起去留學十分興奮期待。劉信佑的父親說，可以安排他們去一間比利時安特衛普的學校，不需要入學考試，只要先讀語言學校便能入學。於是陳順築與劉信佑先去法國讀語言學校，決定讀完語言學校後轉到安特衛普進修；兩人便在十二月飛往法國。

那守在澎湖寡居的母親非常愛他，不懂什麼藝術也不懂什麼法國，



但聽到小兒子想留學，便張羅出六十萬現金。當年六十萬幣值比現在大得多，本來想讓陳順築花兩年，但這位少爺三個月就把母親給他準備的錢用完了。

「我根本沒有好好讀書，語文學校的課我聽不懂，劉信佑去上課，我則乾脆不上課。去玩，去逛皮件行，買東西。我還記得我們一同去比利時魯汶找他哥哥。那時候我告訴自己留學的重點不在於上學，在打開視野，所以不去上課我也心安理得，常常請同學來家裡吃飯交朋友。」

陳順築每天玩，劉信佑乖乖上課：「有劉信佑在身邊我很有安全感，他有安定的性格，務實又進取。」

陳順築離開後，劉信佑接下來十年留在法國，取得雙碩士。

三個月就把留學的錢花完，陳順築只好打道回臺灣，當時他覺得自己無顏見江東父老。家裡的經濟狀況在父親過世後早已經走下坡，但他花錢的方式顯然是童年的習性。

「我覺得自己是失敗者，想當藝術家卻找不到方向，想出國留學也半途失敗。」

回臺之後朋友告訴他四海工專有助教缺，他只好去工作賺點錢。

「想想很划算，我領助教薪水，但一周只需要上兩天班。我覺得我是個要當藝術家的人，這差事只不過是我人生的過渡，不過為了賺錢餬口，沒想到我在那邊一教就二十幾年。我從助教升上講師又升上副教授，一直到罹癌，才去辦了離職。」

說也有趣，也許是覺得自己大張旗鼓出國留學，搞了三個月就回來這件事太可恥，又也許只是時候到了，陳順築在創作上似乎找到了方向。他開始發表個展，腳步積極起來。「我當時覺得，我既不會畫畫，也不會得獎，又留學失敗，我沒有退路了。」

澎湖人總是漂泊，多數澎湖人賺了錢就去高雄、臺南買房。

陳順築 1995 年在臺北買了輛 SAAB 900，因為買車，終於把戶籍遷到臺北同學家。

「家正式成為我一個嚮往卻回不去的象徵。」

家是湖泊；家是海洋；家是草原。  
回家是回到自己心底深处。





五  
黑  
盒  
子



襁褓中的陳順築，大年初三在照相館拍攝的全家福。

那張全家福照片是陳順築多次在作品上使用的，那是他剛出生不久的全家福。

1992年《家族黑盒子：大盒照》這件作品，一個老舊木盒子，打開後有張陳順築家庭的黑白全家福。「照片中媽媽手中抱著的那個胖胖大頭嬰兒就是我，那是剛出生的我，照片中爸爸旁邊是我哥哥，媽媽旁邊是我大姊，我二姊小時候就送人養，不在其中。」

「你可以看到我家的男人，都有大眼睛以及大大的頭。」陳順築說：「這張照片好像是命中注定似地，一再出現在我作品中。」

對家的執念，自己與家族的關係，最後演變為思考自己與澎湖這島嶼的關係、人與土地的關係是什麼，貫穿了陳順築創作生涯的思考主軸。

這件作品中，盒蓋左邊是陳順築剛出生的全家福，右邊也是一張全家福，不過是彩色全家福——這張照片中的陳順築與哥哥姊姊都已經長大成人，他和大哥坐在母親兩側，後面是大姊夫婦以及二姊夫婦，這張照片中的父親已過世，從照片中缺席。盒子裡頭還有另一張全家福，這張是陳順築小學時候拍的，是爸媽與大哥、大姊還有陳順築。

這盒子中裝載了三張不同時期的全家福，在同一個被框限的小木盒內，彷彿不同的時空並非依循發生的線性時序而不可逆轉——陳順築在小盒內堆疊了三個不同的時間層次與空間層次，這三個時空同步存在，且在這個他限定的狹小空間內交錯對話。

「這是個內化性的裝置概念，」陳順築說：「在這件作品中，安靜地

負載了許多人物、不同時空，個人情感與土地的省思。」

陳順築從歐洲留學失敗後回到臺灣，充滿沒臉回家的罪惡感與恥辱感，這也才真正面對自己的生活與創作，不再閃躲逃避拖延。

「我再也不能迴避創作這件事，再也沒有理由或其他可能。出國前我就非常清楚地知道，繪畫不是我想要的，雖然一直拍照，可是我要的也只是攝影，光是攝影對我來說不夠。我要以攝影為基礎，在這上面發展出完全不同的創作。我要作的是，把攝影當作美術性素材，去進行我的空間裝置。」

他終於不再拖延並面對自己，清楚地聚焦，確定路線。而「家族黑盒子」某種意義來說是他創造個人風格的首次個展系列，也是他個人風格的起點。

「我喜歡黑盒子，作品中的盒子，是人的思緒可以穿梭自由進出、重新詮釋編輯過往的空間；像看電影一樣，你進入那個黑暗盒子般的空間，有時沉入電影，有時脫離電影自己和自己說話，有時被劇情吸入，有時看到某個特別的手法某個鏡頭或某句對白，你便停在那邊，和導演進行一點私密的對話，或是，直接逸出電影之外，飄遊他方。」

在這個系列的另一件作品《臍帶的搖籃》中，陳順築同樣用了古老小木盒，盒蓋上放了另一種大合照：清明掃墓時節的家族大合照。他拿了這張照片自己用油畫顏料在照片上頭上色手繪，自己加工出照片上的破損斑駁與凝重中帶有人工介入的黃色凝膠之感，將盒子內的所有東西的比例、收邊的方式，細細處理過，以一種視覺上更合乎美術性的方式

處理；與這掃墓照片相對的則是一幀嬰兒出生裸照，生死相對。

這整個系列的作品都是以現成物、照片以及陳順築刻意的人為介入作為主要手法——在陳順築的影像敘事理念上，他十分在意的是，讓作品生出屬於作品本身的影像語境，而不被作為作品素材之一的照片語境干擾或綁架。



換句話說，陳順築的企圖是，當觀眾在閱讀他的作品時，不要陷入作品中某一張老照片的情境，不要只是去閱讀某張老照片的時空人物情感，他要觀眾去閱讀好幾張老照片在陳順築的巧妙並置（錯置）、加工（干擾）、編輯（造假的可能）的狀態下，進入這個經由藝術家刻意介入，不同影像時空座標互動而創造出的另一個時空狀態。

「這些二手物與老照片像是某種文本的斷裂，我重新編排這些破碎的片段並重新詮釋它們，讓它們在我的作品裡重新組合，產生新的對話，進而生出新的語境。而我重新處理、組合它們的方式又訴說了什麼呢？答案可能就是我看待死亡、生命的方式，那是我思考時間、回憶的方式。」

「我這樣說吧，今天我們看一張老照片，基本的提問是：這張照片是什麼時候拍的？在哪裡拍的？裡面的人物是誰？他們彼此的關係是什麼？發生了什麼事情？但我的作法是讓這麼許多張照片以我刻意調整過的面目與比例同時出現。所以，在一個黑盒子裡頭，或者，在我更往後的作品裡

頭，同時出現了許多組不同的時空、人物、故事同時出現，這些組合交織成了許多交錯穿插的關係，作品中的時間出現了不同層次，空間也出現了不同層次，同時也出現了隨之而來的不同詮釋角度。」

「而我又在這些影像之外，加上框架、邊界，手工的介入或阻撓。」  
陳順築說：「我希望讓人們墜入感情，但阻止他們陷溺。」

陳順築說，以「家族黑盒子」為例，三組照片彼此參照，都是家族也都是群體，同樣都是人的肅穆，卻因三組照片之間的相同與差異還有它們呈現的方式，出現一些人們難以理解的變化與流動。「你在解讀的，就不單純是一個家族的故事，而是時間展現的力量，回憶的真實與虛構等問題。」

陳順築說，他的作品從來就不是一般觀眾看到老照片便立刻套上懷舊傷逝的那層膚淺意義而已，「但人們喜歡斷章取義，看到二手或老照片便說懷舊，我也不喜歡解釋，以前總覺得沒有什麼好解釋的，人家問我作品我也不愛講，說些不相關的泛泛言語敷衍就好；現在不知道是不是因為生病了，覺得有生死時間的焦慮，突然才有種我要把話說清楚，把自己的想法表達清楚的念頭。」

接下來的幾年陳順築將這個概念與手法持續發展擴大，有時是遊戲有時是實驗。「我在攝影上強調的不是技術，而是情感能以準確形式來傳達，因而我在這些攝影的複合媒材與裝置上，帶入強烈的繪畫性，讓情感的各種面向——主觀的緬懷、客觀的觀察甚至分析，都可以同時釋放。」

在「家族黑盒子」系列作品中，每個盒子都獨立成為一個小空間，在

這個小空間裡頭，不同的照片以及物件，經他調整為適當比例組合後，好似進行一場異時空的對話。陳順築處理這些影像與物件時，在手法上格外小心，因為攝影是一種文字性、敘述性特別重的媒材，如果不小心翼翼，觀眾在觀賞他的家族黑盒子作品的時候，就等於是在看老照片而已，可他今天不是邀請觀眾來看老照片的故事，那並非他的用意；他的用意是「不同影像之間的關係，不同時空的變化，以及脫出照片時空的此時此刻後，照片可能虛構的流向。」

「我要適時截斷老照片影像那泛流的情感與懷舊，用邊界整合或特別的干擾，避免觀眾在情感上出現一廂情願的耽溺。進行這種干擾的同時，







要在意不同物件之間的平衡，例如什麼甚麼地方要加強或截斷框架，什麼時候加入壞材料，什麼時候突顯工整。」

「檢視這些作品，可以發現它是生活的再現，同時又是一種脫格手法——這些照片都被我再詮釋過一次，照片呈現了拍攝當時的時空，而我又想辦法讓它脫離了拍攝當時的時空；它明明使用的是我家族的照片，但常常看起來又像我從未見過的陌生人的照片。」陳順築說：「使照片與它誕生的關鍵性時空（顛覆傳統攝影談的決定性瞬間）疏離、異化，藝術催眠我的情感，使我和我自己的故事疏離、異化。」

「那是我經由藝術作品看待回憶的方式：有那樣多的澎湃感情，很多入口得以進入，又從很多地方可以大方推開，但我自己老隔著一定距離審視入口與出口，而不是一下子就摔了進去。」

這幾乎可以為陳順築這個人、他的創作手法、藝術觀，甚至是為他的人生定了調：那濃稠到簡直事事皆為鄉愁的悵惘焦慮，又理智陌生到簡直事不關己，情到濃時情轉薄，明明那樣渴望訴說，卻總是有所保留，處處情感閃爍，但沉靜淡漠。



六  
集  
會  
·  
家  
庭  
遊  
行



1995年七月底在澎湖縣馬公市烏坎里裝置《集會·家庭遊行：澎湖屋II》。

九〇年代開始臺灣才正視這個潮流：攝影被視為一個美術元素，作為裝置的主體形式。就攝影裝置這個類型脈絡發展來看，陳順築是臺灣的第一人。

1995年發表的「集會·家庭遊行」是這波潮流的代表性系列作品。

陳順築在1992至1999年間持續拍攝人像，九位主角包括了媽媽、哥哥、嫂子、姊姊、姊姊的兒子與女兒；還有當時和他同居的簡丹與簡丹的兩個女兒——這作品包括了他的家人以及他不具血緣關係的家人。

春夏秋冬、室內室外、餐廳庭院，他拍了好幾千張這些人物的正面與反面人像。

他把這些洗成八乘十吋的黑白照片，加上金屬雕花鏤空相框，在馬公烏炭捕魚人放置漁具的閒置建築物廢牆上，整整齊齊地排滿了幾百張家人照片。

熾熱遙遠的陽光，荒廢飢渴的土地，斑駁乾燥的石牆上，滿滿的都是家人的列位遺照，是一場龐大而驚人的家族遺照遊行，是土地生出的墓碑，也是墓誌銘；召喚亡魂的渴望詩意而莊嚴，這渴望連接了人與天地的空隙、過去與現在的斷裂，以及記憶的傷痕。

融合攝影、裝置與地景藝術概念並帶有濃厚劇場感的「集會·家庭遊行」當時引起相當大震撼。

「我沒有通知誰，也沒公開這個過程，把這個計畫當成一個讓自己與家鄉連結的藝術行為，現在流傳下來的圖像是當年這個行為的文件照片，

或是說，以攝影呈現這個行為的紀錄，但因為我自己的美術與攝影並重的背景，每一件照片中，雲的深淺，光線的強弱，構圖的角度，都企圖浪漫地縫合生活經驗與歷史記憶。」

這作品獲得第一屆臺北獎，陸續獲得迴響，展覽邀請接連而來。陳順築於是買了更多相框，準備更多肖像素材，決定要繼續發展「集會·家庭遊行」這計畫的系列作品。他一有空就積極地開車從臺北跑到臺中、高雄，也同時在澎湖各處尋找適合發展的空間。後來繼續執行計畫的地點，也同樣是澎湖烏崁置放漁具的閒置建築，出自之前的成功，陳順築在作品中呈現更多自覺與細膩。

《集會·家庭遊行：澎湖屋 I》呈現上，畫面左邊上揚的鋼線在頂端截斷，又從畫面右側接續一般地掛下，前方則是砗磲石堆，彷彿與死亡氣味呼應一般，砗磲石本身就是一種死去的珊瑚屍體。《集會·家庭遊行：澎湖屋 II》畫面天空的雲朵、長直獸魂碑的位置，與滿滿的黑白人像相對，像是一個從現實中生長出來的奇幻墓園。

陳順築接著又在路邊休息的耕地上進行這個計畫。他路過，出自某種直覺或者是對澎湖熟悉的判斷，決定這個地方可以做，就開始了。他在長形田地上排墓碑似地整整齊齊排置相片，像是西方墓園中的整齊方格。進行的時候這詭異的行為與動作引來的警察，接著田地的主人出現了。他也不阻止陳順築，只是好奇地問著：「你們在做啥？」

陳順築也不知道怎麼解釋自己的行為與計畫，便回：「拍廣告。」

同樣的系列作品陳順築也曾在日本福岡、美國紐約、捷克布拉格、奧地利維也納、法國第厄普市等地進行。「集會·家庭遊行」是陳順築巔峰之



1995年三月在臺北縣瑞芳鎮金瓜石裝置《集會·家庭遊行：臺北屋1》。

作，是他在攝影裝置上，從觀念、形式、到美學上都到位的作品。

有趣的是，隨著這件作品在世界各地進行，陳順築的家庭影像以及他的家族觀念成了永遠的遺照，也成為一個藝術聚落，彷彿在全世界遊行了大一趟。

「對家的執念，我與家族的關係，最後演變成我與澎湖這島嶼生死與共的關係，與澎湖所有的記憶以及現實情景，幾乎貫穿了我創作生涯的所有進程。」陳順築說，他的藝術內涵與他的感情狀態逐漸明確：「隔著距離，回不去的家，這股對於家的思念之情，化成臺灣人的共同情感，最後更擴大為人對於原鄉的集體記憶。」

陳順築叨叨絮絮地細數：「我一直在漂泊、最後走上藝術的路，但我的家人有他們的人生：我的一個姊姊嫁給了道上兄弟，另一個姊姊嫁給老外，而我哥哥正如我爸爸以前一樣，在澎湖當公務員。我生病後，突然想起這一切，沉重而模糊的什麼東西包裹著我走這人生，在我和世間人事物相接的時候阻擋著，或是彷彿我必須透過這層膜去接觸這世界。」

「家族是很有趣的，我爸爸在我少年期過世，媽媽也在我三十七歲時離開人間，現在想起來，我覺得自己不知不覺中人生走了好遠的路，最後才發現身上背的都是家族的影響，血裡流著的也是家族的汁液。」

母親 1999 年過世，陳順築因為服喪的關係沒刮鬍子，之後順勢蓄起鬍子剪短頭髮。「服喪期過後，我發現鬍子與我皮膚上家族遺傳的斑，以及那些因年歲增長逐漸生出的皺紋，凹凸錯落，濃淡漸層，十分搭配，就留了下來，直到現在十五年不曾改變。」





1995年八月底在澎湖西嶼地景裝置《集會·家庭遊行：澎湖田》。



1999年五月在日本福岡市博多區冷泉町10-4裝置《集會·家庭遊行：福岡公寓計畫》。

「澎湖是我的藝術欲望，是我的福地，從某個程度來說真是如此。很奇怪，我去過那麼多國家與城市，唯獨在澎湖，我永遠興致盎然，永遠處在隨時可以創作的狀態上。」

「死亡在我的作品裡無處不在，事實上，死亡在澎湖也無處不在，到處都可以見到墳墓和了無人蹤的寂寞。我記得小時候跟著長輩去掃墓，大家圍在墳墓前，祖父與父親領著我們燒金紙銀紙，葬禮的時候人們舉著旗幡舞向青天，送葬隊伍披麻戴孝走在不盡長路上；我也記得守靈的夜，在靈堂前棺木邊，想著此時此刻和恐怖電影裡的畫面如此接近，在我心中生前慈眉善目的長者，也可能化為厲鬼現身。這些都為我年少的心靈註記了關於死亡的、帶有天真意味的恐懼。」

「我對人生還有眷戀，覺得自己還有好多想做的事情。但我想起年輕時候不信鬼神，不信算命不信占卜不信輪迴，一般人覺得不吉的，我絲毫不以為意。當年往返臺灣澎湖創作，外甥常和我上山下海入野地四處拍照；曾經為了一個想要探入『死亡』感覺的鏡頭，我要外甥褪去衣物，裸身躺進一個被毀棄的墓地空棺內。」

「人們總是問我；為什麼你要這麼做？」

「我很難回答。」陳順築的臉變得很瘦很瘦，但鑲嵌在那之中的雙眼焚燒著光。

「生活中總有什麼無法解釋的趣味被神秘覆蓋著，藝術的衝撞則是可以解開這些神秘的方法之一，而我樂此不疲。」



七

死

亡



1991 年與簡丹，以及女兒甘霖和甘霽的家庭合照。

照片本質上是種死亡，他的小木盒是承載著時空交錯的小型棺木。

不過陳順築不怕死亡、不怕棺木、不信鬼神，他對民間習俗與一般人的禁忌無感，也對宗教不感興趣。他生病後，不少朋友建議他去拜拜求神，「我為了心安，也為了妻子的提議進了不少寺廟拜拜，但心裡覺得這樣好嗎？我長年不信不拜，現在因為自己病了有所求才去拜，我問自己這樣好嗎？」

「就我看來，死亡或墳墓或棺材，只是另一種住宅區。」

死亡成群結隊的頻繁出現在陳順築的作品中。

《福地》是在一只木盒內鑲嵌照片，畫面中到處是石頭雜草的墳墓在上，他且在照片的墳墓上畫了紅色的天空；墳墓之下則是中藥的海馬、蟬、祖父母和父親告別式的老照片，用蠟封存。福地是墓地，人類以崇敬方式稱此為有福之地。

《偽裝死亡的假寐》以老門框的三格構成，中間是朋友躺在沙灘宛如死掉一樣的照片，這個朋友在澎湖當警察；上格是女人的照片封在蠟裡，下格是照片纏繞著紅線，一樣封在蠟裡。這件作品彷彿是一個「致死亡」的影像整理。

《貓與三隻黑貓》則是陳順築將路上遇見拍下的貓屍體照片，四張鑲嵌在翻過來的桌板，像是隔了四個框，四段小小的嘆語。

「這一格一格的照片是重新整理與重新組合，我覺得自己重新設定這些元素，它們就像不同的短詩，又像是封閉空間內的自由飛行。而處理這些呈現，都必須回歸藝術上的思考：材質、影像、繪畫性的平衡以及簡單的裝

置性格。」

更重要的是，陳順築作品裡頭揀選使用的照片，從來都不是一般人或攝影師定義中的好照片，他選擇使用的照片都是壞掉的、過度曝光的，更多是傳統相機膠卷拉片時，剛開始那一兩張完全不能用的被人不要的影像。他家裡有上千張老照片舊照片，他一張張看著，找那些壞掉的無用的來用。

「它們是壞照片，都是些無力召喚記憶的無用屍體。」

「我的創作在九〇年後進入一個成熟期，那時候屬於我的感情與思考才真正能同步，我習慣把思考切成段落，重新組合，在形式語言上更為簡潔有力，也更為自覺而明確。」

「人們看我的作品老揣測我正在回憶，或者，他們認為我以某種方式在重新編排自己的過去。」他說：「但我是這樣想的，回憶的真實性有多少？回憶真的可以再現過去嗎？回憶真的等同人一生發生過的故事嗎？回憶真的等同於歷史嗎？」

「我覺得，記憶是可以編造創作的。」他說，「我重組老照片，有時候根本是編造其實根本不存在的故事——儘管每張照片都是某個時刻真真實實的照片。我就像重新編造了歷史，某些人重新出現，某些敘述消失，某些對話憑空出現，創作的文本來自鬆動的記憶縫隙，尋常的事件變成有觀點的動人故事。」

「喔，對了，」陳順築指著《齒·五十歲》畫面裡，那張嘴巴與牙齒，說那是母親五十歲的牙，有些牙鑲上了金邊，像是窗框也像畫框，旁邊還有一張過度曝光的相同照片。



因為病情的關係，陳順築愈來愈瘦，神奇的是儘管容易疲累，他的意識益發清晰，眼神變得犀利。他覺得自己人生沒有什麼可以抱怨的，唯一的不滿是若有更多時間可以創作該有多好。他本來就是易感之人，這段時間他一邊治療一邊積極作新作品，有時看到妻子親人倍覺傷感，與其說是擔心死亡，其實更像是捨不得。



陳順築性格上有種驕傲：他不太展現自己對創作有多麼強的執著或自己為了創作暗自付出龐大努力。他喜歡不訴苦，他身上也從來不會顯露藝術圈常見那種創作者因競爭、忌妒而生的埋怨、憤恨與不甘。那是他的個性使然了：他喜歡自己出現在他人面前總是從容淡然、不出惡言，他不喜歡看到人們因欲求什麼而爭取搶奪的醜態，覺得那樣實在不美；他也不喜歡別人看到他焦慮難熬那一面，希望自己總是一派名士優雅。

只有身邊親近的人知道陳順築是嚴厲而努力的，他對自己創作有強烈的期待與自我要求，在藝術上的用功與反覆思慮甚重。即便出門到學校教書的幾天，他也會在晚上下課後到工作室待到夜裡。有時候一些比件，陳順築失利，他也從不抱怨，他只會好好聽完評審理由，了解為其他人的作品計劃是什麼，之後不作評論，安靜而冷靜地思考，他從不失態。

簡丹回憶起自己與陳順築相處的九年時光，那是陳順築最青春旺盛的九年，也是他在藝壇上躍起成功的關鍵年歲。他們生活的重心就是藝術，那個階段正是 1980 至 1990 年代，正是臺灣藝術界風光正盛的黃金時期，他們討論國內外大小展覽，愛看電影，日常生活之外就是談論藝術與電影。

「那個年代並不流行姊弟戀，我覺得順築不是一般的年輕男生，他敢追求我這個大他九歲、離過婚帶著兩個小孩的女人。」簡丹說起年輕的陳順築：對藝術創作有企圖心、充滿才華、富有幽默感並且長得好看。她說，陳順築談藝術的時候會眼睛發光，渴望在闖出一番成就，青春風采正盛，他只要作出新的作品一定和她討論。陳順築喜歡詩，文筆好，會撒嬌也會說幽默的話，十分討女人喜歡。她記得兩人一起上陽明山看欒樹，面對自然與藝術兩人有種相契，彼此都在生命中留下重要的影響。

九年的相處，像家人一樣生活，陳順築與簡丹成為事業上彼此倚重的存在，陳順築也成為簡丹兩個女兒重要的男性長者，因為不是父親，所以更能夠以平和幽默的方式彼此對待，像朋友又像長輩，能與兩位女兒無話不談。一起過日子，一起出遊，分享生活美學，在簡丹兩位女兒的成長過程中，陳順築付出的照顧與感情不亞於真正的父親。

儘管陳順築結束了與簡丹的伴侶關係，他與簡丹、簡丹女兒仍維持聯繫，如同家人一樣。女兒甘霖出嫁，是陳順築擔起父親的角色，牽著甘霖走上紅毯的盡頭，將小女兒交給另一個男人。陳順築在結婚典禮前就像父親一樣緊張不已，添購西裝、打理門面，見到女兒出閣，淚流滿面。

簡丹說，同住九年成為一家人，彼此已成至親，而當多年後陳順築遇上 Ruby、與 Ruby 相戀成婚，「我們家就成了順築的娘家。」

「當我遇見順築的時候，從來沒想過這會是一段長久的關係，心裡也想總有一天他會離開我，沒想到我們竟然一過九年，這遠比我預期的長了許多。順築把他最青春的時間給了我們家，讓我女兒有段健康成長的少年時光，不管當時發生了什麼事，現在想起來都是美好的記憶。」



陳順築生病期間，簡丹為他打理展覽與作品的行政事宜，兩人互傳簡訊寫信，談談心情，有時感懷並加油打氣。好幾次簡丹帶著女兒去看陳順築，陳順築見了女兒就流眼淚，在別人面前力圖開朗堅強的他，在女兒面前一點都無法掩藏，只是靜靜流淚。

甘肅也哭著問：「叔叔，以後的清明節我就去見你，對不對？」

簡丹哭了，Ruby 也哭了，順築一邊哭一邊笑：「對，全家來看我。」



八

花

懺



1993年舉辦「風象·水相」展與母親於伊通公園現場合照。

家族影像的增生與斷痕，死亡儀式的變體與交錯，是詮釋也是阻絕，是延展也是封鎖，層層辯證，成為陳順築獨特的個人藝術語言。從攝影、複合媒材、地景與行為計畫，他也逐漸地以這些要素發展出幾項代表性的裝置藝術。

《水相》是代表性作品之一。陳順築將大量家人照片置入木箱，接著在這些箱中放水，製成一個個水箱層疊——每個木箱內水的高度都恰好淹到照片中家人的鼻子，那剛剛好是溺斃生死交接的高度。

陳順築將照片貼在木箱後，彷彿這些人是從木頭的條狀紋理中長出，暗示家族從土地長出。這些家人照片箱子的排序是這樣的：中間最高的是陳順築父親，往前是陳順築哥哥，再往前是陳順築自己及姊夫，很明顯這是按照家族生命力強弱與經濟力強弱的排序。前方是男人的隊伍，後面則是女人：我姐姐，最後則是我媽媽。

「我媽媽最矮最遠，但是在那邊看護著全家。」

他一方面創造「集會·家庭遊行」，這系列作品讓陳順築聲勢如日中天，同時他也開始構思一系列以磁磚為材質的作品，並且在 1996 年發表了磁磚系列。

1970 至 1980 年代是臺灣使用磁磚的極盛時期。磁磚不是什麼珍貴的建材，甚至是便宜、壽命不長，因容易修補而具備高替代性的材料，像是不打算長久居留的過渡住所使用的材料。像某種臺灣的悲傷，像某種人的處境。

由於家中是作建設起家，磁磚對陳順築與家人來說，就像是生活材料一樣。

磁磚，小小的，一塊塊，靄靄生溫涼之光。

陳順築請工廠燒出白色長形磁磚，在上頭印上父親的黑白照片影像。陳順築使用的這張父親照片，是父親向警察借了制服，在照相館拍攝的人像照片。1940 到 1950 年代前，相當流行男人穿著軍警制服拍照，那是一個「理想化的英雄化的男性形象」之想像。穿軍警衣服扮裝拍照，要的是個男人的英姿勃發之感。

陳順築將父親年輕時這張照片轉印在磁磚上，用這些印有父親影像的磁磚建砌成一座座寺廟寶塔般的建物，群體排出，宛如古代塔群遺址也仿如軍人公墓。

「這件作品我命名為《金都遺址》，一個古老的金色都市的遺址想像，當然，那是有雙關語意的，我的父親名叫金都。」



「風中的記憶」系列共有《風中的記憶：正月初三》、《風中的記憶：田地》、《風中的記憶：百年好合》三件作品。

《風中的記憶：正月初三》中可以見到最主要的圖像，又是陳順築反覆喜歡使用的那張他剛出生時的全家福照片。這件影像裝置陳順築一共使用了近三百張裝進金屬相框的黑白照片，用這些照片拼





1996年創作以磁磚為主要媒材的立體造型作品《金都遺址》。



組而成裝置。陳順築將這些照片拼成一個巨大卻又充滿漏洞缺口的大型全家合照，彷彿要從記憶與虛空之中抓取什麼，在虛無創造出一個繼老舊卻又充滿超現實意味的空間——「一個巨大的母體記憶」。這個巨大的母體記憶是由許許多多家人影像的碎片格格排列層疊，又像是繁殖一般，構築生出了這個母體。然而這母體又處處有缺憾、漏洞、空缺，電風扇吹著這整片牆，照片微微晃動。到底是現實生出了虛幻，還是從虛幻中長出了真實，陳順築藉此同時詰問了關於生命記憶與影像構成的本質問題。

《風中的記憶：田地》也是以同樣的手法進行，陳順築用許多照片群構出澎湖的田地，那是一片休耕地，映著天空閃光。而如同《風中的記憶：正月初三》，這片牆面影像在地面上往前延伸出散落地板的影像，同樣的框同樣的尺寸，延伸向前的則是塑膠花的立像，它們像是從母體剝離掉落的異質碎片。

陳順築從澎湖西嶼找了艘破敗待拆的老漁船，漁船的身軀經過時光及過往出海的沖刷，已經破損。1998年陳順築在臺北市立美術館舉行的臺法交流展覽「你說·我聽」中推出以這艘老漁船為主角的裝置作品《富發三號》，他將這艘船重新組合加工，使它在現場敲打破裂，保留破敗的刻痕但加上些許細部改變，宛如他慣常在老照片手工介入、重新詮釋的美術性手法。2001年陳順築找了另一艘漁船，以同樣手法重新處理，在澎湖國際地景藝術節展出《植舟》。2008年陳順築又將《富發三號》經調整後以《富發三號：問路》之名，參加了國立臺灣美術館特展「家」。這些以船為主題的裝置藝術，是陳順築不以影像為裝置藝術素材的嘗試，基本精神與概念仍然緊扣澎湖的過往、歷史的傷痛與重新詮釋、家庭歸屬的消失，是場找不到路的瘋狂問天儀式。

1999年，臺灣九二一大地震那年，陳順築的母親膽道癌過世。陳順築在守喪期間拜誦多部佛經，希望超渡亡母，其中一部《水懺經》讓他深受震撼。

主持儀式的師父向陳順築解釋《水懺經》這段曲折離奇的故事。

唐朝時的知玄法師到寺廟寄住，遇到一位全身生瘡的僧人，發出難聞的穢氣，大家都厭惡他。但知玄法師住在他隔壁，常常照應他。那位僧人病好了要離開，臨別時對知玄法師說：「我要走了，以後你如果遇到困難，到四川彭州九隴山來找我，我會解救你的災難。」

後來，知玄法師因為德行高深，唐懿宗封他為國師，非常禮遇。沒想到從這時起，國師膝蓋上竟生出一個人面瘡，眉毛、眼睛、口和牙齒樣樣齊全，還可以像人一樣開口吃東西。國師非常痛苦，各地名醫束手無策。

知玄法師想起當年那位病僧臨別的話，便前往四川入山找他。找到後，那位僧人對知玄法師說：「這裡的山巖下有清泉，明早去洗一下就會好。」

第二天天亮，國師到了山下清泉，人面瘡竟然叫喊：「不可以洗！」人面瘡問知玄法師是否讀過西漢史書上的袁盎晁錯傳，袁盎誣殺晁錯，知玄法師回答讀過。人面瘡說，袁盎就是知玄，晁錯就是人面瘡，晁錯怨恨深重，累世都在等待報仇。可是知玄法師十世以來身為高僧，戒律嚴謹，受到戒神守護，直到現在，知玄法師受到皇帝恩寵，動了名利心，虧損了德行，終於才有辦法害他。不過，現在尊者出面調解，賜予三昧法水，令怨鬼解脫。兩人之間的夙冤，就此告一段落。知玄法師掬水清洗，痛入骨



2001年參展澎湖國際地景藝術節，於澎湖西嶼裝置《植舟：永發財號》現場。

髓暈倒，醒來後，膝上人面瘡消失了。知玄法師藉此因緣，作了一個懺法，早晚禮誦，流傳開來，就是現在人們禮拜的「水懺」。

故事中用神奇之水來化解累世恩怨，讓陳順築相當震撼。用水來化解累世冤結，自己與親人家族之間今世能夠有這樣深的眷戀緣分，自己的創作一直以來就環繞對澎湖的那份深愛，這之間必定有千百輪迴的深厚因緣。

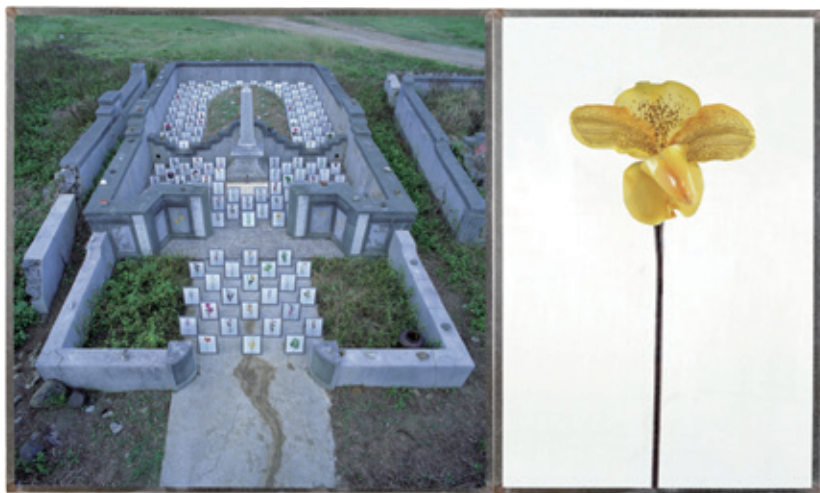
他想，那麼自己也以花來祭拜天地，感念這份累世的糾結深情。

2000年陳順築融合了過去幾個系列的精神，發表「花懺」系列，他在攝影棚內拍攝了三百多張塑膠花的照片，集體的成群的一朵朵花的遺照，以先前「集會·家庭遊行」的同樣手法，整整齊齊地讓它們站滿親族的墳墓。陳順築在祖母、祖父、父親、姨丈、表弟的墓園中裝置了這系列作品。



「表弟得骨癌，過世前告訴家人他見到天使馬車來找他，阿姨便很快地讓表弟受洗了。因此表弟的墓園上，立著十字架。」

「媽媽不在了，我的家不在了，老家在母親過世之後就荒廢在那裡，我回澎湖就住旅館了。我哥哥的家，對我來說就是哥哥的家，不是我的



家。」他說：「有時候我會想，我很少帶我媽媽去哪裡走走玩玩，她就離開了。我與我媽媽的緣分應該未得圓滿。」

從回憶中找素材，重組並且重新詮釋，留戀往事卻又質疑過去，陳順築的作品反反覆覆地重複這樣的思考與情感狀態。他心裡面某種情感狀態的確是這樣的，像是一個懷孕了太長太長歲月、卻不願出生的怪嬰，因此他長成一個堅持不過青春期壯年期便倏地衰老滄桑的孩童的臉。

「我只是，不斷演繹記憶之事。」陳順築說：「卻如同預知死亡紀事。」

左 《花幟：表弟》，2000，地景裝置、彩色照片，122×122 cm。

上 《花幟：祖母》，2000，地景裝置、彩色照片，122×208 cm。





九

落

定



2008年攝於伊通公園「迴家」個展現場。(攝影 陳明聰)

「我從來不曾因為愛情或激情，至少，不是一般人談的那種男女之情而進入一段長期關係中。我有過很多情人，但情人不會發展成長期關係。長期關係的人，通常和我之間是另一種感情。我是依賴者，在一段關係中，我要的是家。」

陳順築結婚成家之前，和簡丹有過九年的相處。陳順築和簡丹、簡丹與前夫的兩個女兒共同生活，每天早上陳順築起床送兩個小孩上學，大家分頭去做自己的工作，回家聚在一起吃飯，直到他們的關係結束後，他和簡丹與兩個孩子都仍維持家人般的關係。

「那段日子規律沉穩。我曾想過當初為什麼會進入那段關係，」陳順築說，「那幾乎已經是一個現成的家，我只要走進去，就可以得到一個現成的完整的家庭。」

那樣貪戀安全感與照護的陳順築，卻毅然出走，結束九年的關係。

儘管想了很久卻說不出口，他只告訴簡丹自己要另外在深坑租一個工作室，開不了口說要離開。一直到離開當天他才開口，提著行李出門，遠離天母，一個人搬到深坑。

「我當時有種窒息感，不斷問我自己：我的人生就這樣了嗎？」

深坑的房子有問題，山居臨水灣截口，陰冷沈滯。陳順築住得不安穩，夜裡常有鬼怪壓迫或搬家似地吵鬧。他不舒服卻沒有辦法立刻搬家，在那邊住了兩年。一直到他在新店買下自己的工作室，終於有個舒適的工作與住所。

家是漫長的追尋，也是反覆的自我探索。陳順築 1995 年在臺北買了輛 SAAB 900，他把戶籍遷出澎湖到臺北；1999 年母親過世，此後的幾年他在心裡徬徨不安。直到 2006 年他與 Ruby 結婚，他終於下定決心，覺得漂流失所多年，也許他就注定要在臺北，成自己的家。

他不再依附於某個家長，他從兒子變成了家長。

他在 2000 年發表「哀感謝」系列，清一色的彩色塑膠花，照片上掛了實體的毛巾，告別式中作為謝禮的那種毛巾。

「花美卻無生命，手巾用來拭淚，畫面上垂著實體的毛巾彷彿也在孝男孝女手臂懸掛著。我想的是告別式上，子女排列，聲淚俱下，天地俱滅，一旁還有個孝子，也許是我，拿著手巾，告訴人們請節哀。」

這系列的作品照片以鮮豔色彩呈現，沖淡了記憶之感，連過往纏繞陳順築作品的死亡與哀傷，都簡直像是比遙遠更之前的事了。過去的黑白照的迷茫，在這系列中不復存在，「一切的視覺在此變得明確了。」

一切的視覺似乎在這個人生關口變得明確了，作品如是，人生亦如是。

過去那些搖晃的、朦朧的、黑白的、老舊的、破損的、起毛邊的、悵惘的、張望的、等候的、沒有基底的、不能落定的，關於自己一生嚥滿咽喉的情感，塵埃落定，陳順築決定，在臺北，在自己覺得長年漂浮不願紮根的都市，他願意腳踩踏地，生根成家，自己的家。

陳順築在 2006 年結婚，對他來說是生命史上的重要轉捩，他在臺北擁有了真正的自己的家，創造了「家宅：四乘五立方」系列。





2006 年陳順築臺北新家整修並拍攝「家宅：四乘五立方」系列作品。  
《家宅：四乘五立方》，C-Print，160.5×122 cm

這個系列作品以四乘五相機拍成的照片呈現，照片的主題全是拆除二手屋後、裝載著建材的推車。

「我喜歡四乘五相機的質感，喜歡那種時空的氣味，數位相機的照片有種簡化感，影像就只是簡單地看到與簡單地被看到。」他和劉信佑到新店家，那時候新家剛裝修好，這些物件第二天都要送走清掉，他們在現場打光拍照。

「推車與這些物件對我來說是雕塑，而我以攝影作詮釋。」

「在這些照片裡，建材物件推車等細節都是清楚的，過去是模糊的。」

在這個系列之前，陳順築所有創作系列和心情感都環繞著悼念。

家宅系列發表時，他搭配展出創作拍照過程的影片。整支影片的中間始終有個水平尺，水平尺裡頭的那個顯示的水泡，在影片的過程中不時上下移動，影片結尾，所有的畫面消失，中央的平衡點也消失了。

冷靜，節制，新的開始，充滿決心。內在有點什麼長年壓著的東西過去了，人死了一點之後也重生了一點。

有趣的是，他的心改變了，接下來的作品儘管仍然取材自澎湖與家庭的觀點，展現出來的面貌氣質也因此有所不同，少年迷茫似乎轉向了壯年沉穩，有面對天地的信心，也生出對自然土地的寬闊關懷。過往總認為自己孱弱無力、需要被保護的自己，竟然，也生出了一點主動護持著什麼的心意。



《石敢當》，2011，影像磁磚，25×20 cm，800 pieces  
「臺灣報到：2012 臺灣美術雙年展」，國立臺灣美術館裝置現場。





陳順築 2011 年進行的「石敢當」系列，取材自澎湖民間信仰習俗。澎湖天災多，居民常有朝不保夕的憂心，因此在山頂、海邊、橋頭、村莊入口與家門口，放置數量眾多造型各異的石敢當，作為抵擋天災、鎮邪止煞的功用。

陳順築將澎湖當地撿來的磚塊、混凝土、鵝卵石和各種礦石，堆疊成十五座小石塔形狀的石敢當。他拍下這些石敢當照片，轉印成八百塊影像磁磚，在臺北當代藝術館展出。這些石敢當影像磁磚聚集環繞，包圍美術館正面門廊牆壁，那蘊含陳順築的鄉土記憶，同時也因材質與時空的轉化，形成另一種冷靜而穩重的內涵：像是某種新的祈福平安符文密碼，石敢當護持著這個場域。

自己要守護的地方，已經未必是澎湖家鄉，也許是臺北，也許是落腳之屋，也許是自己的足跡踏過、後來才懂得珍惜的土地。這份覺醒來得遲但令人震動；不論如何，陳順築那份終於願意付出什麼、護持什麼的心願與力量，出自原鄉的根源，出自澎湖之神對他的守護。

「我不斷演繹『距離』這個概念：因為距離的變化，家族生命是什麼，也有了新的意義的變化。」

陳順築在「殘念的風景」中回顧整理自己的拍照史。

「我喜歡在路上拍照，我喜歡在公車汽車或是飛機上往外拍，在一個屋內密閉空間內往外拍。我老是一個人開車，在澎湖的產業道路或在陽明山文化大學後面小巷，像迷路一樣晃蕩。

我喜歡從車上拍照，這大概跟我沒有安全感的個性有關吧，我連在家



裡頭都不喜歡開窗。我喜歡從內往外拍，從一個框框裡頭看外面，因此很多照片可以看到車窗的髒汙以及邊框的切角。」

這樣子晃遊拍照，在他鏡頭下出現時，一棟房子像是人類失了神的眼眶，一棵松看起來是一團火。

「所有你按下快門的瞬間畫面，一定有它與你連結的道理。我處理這些影像，像是去走一條只有我自己知道的祕密產業道路，自己收成自己。」

既是影像也是裝置藝術，是攝影也是繪畫行為，是無意識力量介入了有意識的人為創造，也是有意識的後設詮釋帶入了深層的家庭記憶與土地倫理。

「可以說藝術創作常常是生活事件的美術化與結構化。」陳順築已經不是當年那個晚熟、對創作懷抱激情卻對創作感到迷惘的年輕人了。他現在很清楚，很自覺。「沒有人是先清楚明白藝術是什麼才跨進來作藝術的，大家都是先熱情追逐，之後才逐漸清楚的。」

「視覺藝術這個領域，形式非常重要；就算是觀念藝術也需要『形式』存在的觀念。」

陳順築眼睛看著現在，目光明亮，心情沉穩，彷彿昨晚受到與藝術之神召喚，進行了一場面談。

「然而，藝術又不是形式，那是情感，落定在此之上。」

他音量不大，聽起來堅定如剛蒙神啟，身旁剛下完細雪。



1996年伊通公園家族照。  
後排左起：陳建北、陳慧崎、季鐵男、朱嘉樺、黃文浩、Jean-Francois Burn，姚瑞中；  
前排右起為：莊普、陳順榮、湯皇珍、林明弘、陳愷瑋、劉慶堂。



十  
迢  
迢  
路



2014年三月大愛頻道全紀錄節目《記憶與重生》採訪探源陳順築創作，十九年後重回《集會·家庭遊行》地景裝置現場。



「阿弟，這些日子我都在整理老家，包括媽媽的房間，許多兒時的回憶在腦中盤旋，久久揮之不去。老家局部整理後不再出租，臺灣的親戚朋友回澎湖後也可以有個落腳處。屋內的東西除了有紀念性的之外，我均資源回收或丟棄，老家也幫你準備了一間房間。對了，最近宵諭工作很積極，比我想像獨立許多，他常提到小叔叔狀況，真是懂事成長了。宥德再三個半月就退伍，將來他打算到臺灣中北部工作。最近的狀況還好嗎，所謂『微光不熄』，縱然辛苦煎熬也要挺過去，堅持生命，一定會有轉機。此刻無聲勝有聲，我們全家衷心祝福。」

「阿弟，我的退休申請已辦妥，六月三日即可回歸平淡生活。有關你詢問菜園納骨塔位，價位與縣籍居民一樣，金寶山與龍巖也皆屬不錯地點，我們認為以室內為佳。人生要樂觀知命，接受治療必定能化腐朽為神奇，一定不能喪失意志輕言放棄。原來準備整理媽媽房間，但是擲爻不成，或許媽媽還是捨不得處理，暫時保持原樣。二十四日預定到臺北開會，我們可以見見面。」

「阿弟，吃過年夜飯了嗎？新年快樂，希望來年好好把身體調養好，迎接新挑戰。我們全家祝福您身體健康。過年這幾天，天氣還不錯，建議可到住家附近廟宇拜拜。對了，有一篇柯文哲的文章，建議空腹吃水果是治癌與防癌的良藥，詳情我 mail 給你。」

「澎湖最近幾天也是寒風刺骨，每天一下班就想躲在被窩裡，二十七日氣溫還會下降，東北季風也會增強，阿弟你們回來要特別注意保暖，包括毛線帽、圍巾、口罩等。把身體顧好，我們可以大啖海鮮。夜深了早點休息，回來再聊。」

「阿弟，這幾天聽 Ruby 說狀況持平，只要沒有不良反應，也算是有進展，治療藥物一定要持續吃，以正向心態迎接挑戰，一定會扭轉過來。對了，在媽媽房間床上櫃內找到綠色帆布袋，裡面有幾張素描及一張水彩畫，但大都遭到白螞蟻啃食，只能保全四張素描，作品年代為六十九年，下次到臺北一併帶去，好好加油。」

「昨天到高雄榮總加護病房探視阿吉舅舅，情況似乎不太樂觀，整個人瘦了一圈，僅靠藥物維持生命。對了，最近身體狀況好嗎？其實，人生就如同彎彎的曲線，河流為什麼不走直路，偏偏要走彎路呢？當人們遇到坎坷、挫折或生病時，也要把曲折的人生看作是一種常態，不悲觀不失望，不長嘯短嘆，不停滯不前。把走彎路看成是前行的另一種形式與途徑，這樣人就可以像那些走彎路的河流一樣，抵達遙遠的大海。與阿弟共勉之，並請繼續堅持加油。」

陳順築病後頻繁和哥哥通訊息連繫，有時是陳順築突然想起家族往事，但記憶模糊，不確定真相，便傳訊息問哥哥。有時哥哥看到一些抗癌的方法與資訊，便傳訊息給陳順築，內容沒有拐彎抹角情感張揚的感嘆慰問，那份踏實平穩的親情，帶給陳順築很大的支持力量。

「我想起小時候，因為我哥哥年紀和我相差大，根本很少玩在一起。他和我不同，他循規蹈矩地過生活，他會幫太太洗碗，幫小孩買衣服。但我知道，他傳遞給我的關心以及我跟他之前的關連，是扎扎实實的手足親情，那種只有家人之間才有的確實體會。」

到了今天陳順築還是不斷地問自己：「我是不是不夠獨立呢？我是不是依賴成性呢？就連作品，我也要那份有靠的感覺，即便我的作品有超現

實的意味，那也都根基於現實。」

陳順築一邊進行治療，一邊進行新創作，神奇的是，面臨時間的壓迫感、病痛的折磨，他的作品竟然生出了一種樂趣與篤定。

他又開始畫畫，彷彿回到少年時期剛開始接觸美術的自己，將生活中的事物納進畫中。《救生圈之千呼萬喚》中是因病而瘦骨如柴的自己攀著救生圈，飄在汪洋大海，那是他在澎湖沙灘上套著救生圈，要哥哥幫他拍下的畫稿。「回春術」系列中他把菊花、啞鈴、他喜歡的紅襪子、鼎泰豐小籠包、維他命等這些他日常生活中喜歡的微小事物，全放進了畫作之中。

他不能理解為什麼有人喜歡精油、香水，也因為對氣味敏感，他不太主動進寺廟。病後，因為深愛著他的妻子拉著他四處去寺廟求神，他才又踏進廟拜拜。他不禁自問，那些年輕的歲月，自己在澎湖四處晃蕩，進出墳場，拍照創作，是自己無意之間觸怒了什麼鬼神嗎？

他也想起，除了家，小時候他最喜歡電影，到了長大之後每當他苦思藝術或是需要暫時的脫逃，他還是去電影院。他記得澎湖的戲院中有好大的銀幕，畫面粒子粗大，他喜歡坐中間的位子，因為想看最大的畫面。電影是人與幻象的交融，是瞬間的出神，是剎那間的天雷勾動地火，是自己練功的場所。

他九〇年代有件早期的作品《夢境第六十四分之一》，名字取自澎湖共有六十四個島。他讀大學時在臺北老想回



《夢境第六十四分之一》，1994，黑白照片、鐵框、玻璃、水



家，覺得自己在臺北走到哪裡都不得其門而入。童年時期，因為爸爸是建設局的人員，哪裡有工地或建設要蓋，爸爸就必須去探勘，他常隨著爸爸到澎湖的許多不同小島上，儘管是工作，爸爸與他的工作夥伴有時候還是樂意帶著他這個孩子同行。

他記得某一個晚上，在小島上和父親仰望夜空，星星比路燈還要大，就那樣在他眼前閃爍，那在他心中形成一個很壯大的畫面與意識。每當他在臺北覺得無路可走無處可去的時候，那個無可取代的畫面就會出現，彷彿要對他訴說什麼，而他也常想以這個畫面來訴說什麼。

他心裡知道，藝術與家族，都是此生命定的鄉愁。

有時候他幻想死亡究竟是什麼，是不是像以前在電影裡頭常看到的那樣，靈魂離開身體，並在旁邊看著自己的肉體，以及一旁守候的親人。

他笑了起來：「到時候我就知道了，不過那時候，就算我知道了，也不知道怎樣告訴你們。」

生命最後幾天，他變得好瘦好靜，在病床上有時因止痛劑昏睡，有時則醒來看著周邊來去的照護者與朋友。

「我想像，最後那段路像通道一樣，」他用僅有微弱卻安定的聲音說：「盡頭有亮光，我只要朝著那光走過去就好。」

他問妻子：「Ruby，我快要死了吧？」

他的妻子聰慧無比：「又不是你一個人會死，每個人都會死，這世上

許多你不認識的人，明天可能就死了。」

Ruby 深信每個人在世上的際遇因緣都不相同，人說前世要經過百次回眸，才能修得今生的擦肩而過，人與人之間的遇合多麼珍貴。她原本不想結婚，因為相信婚姻不能代表感情，陳順築向她求了三次婚她才點頭。真正結婚了，兩人又都忙於工作，真正相處的時間不多。她說，然而他們相處的時分都是愉快的，這已經是人世難得的因緣。

一邊工作一邊照顧病重的陳順築，她在工作、醫院與住家間奔波時，有時會突然想起兩人相遇種種，心中有分篤定，沒有即將失去的慌張恐懼。「我們這一世結下的緣份，之深之好，不可能就此在輪迴散失。」因此可以慈柔、溫柔、坦蕩：「因為，是愛情哪！」

陳順築對妻子說：「我們是不是要分別了？」

「你只是先去遠一點的地方等我而已。」妻子說：「我們，會再見的。」



每一年寒暑假和過年期間，是陳順築與妻子傅本君固定旅行看世界的時候。



《沼澤路：澎湖》 2001，黑白攝影，黑白照片，50.8×40.6







《記憶的距離：兩棵松》（局部），2019，黑白照片、複合媒材，10×13 cm

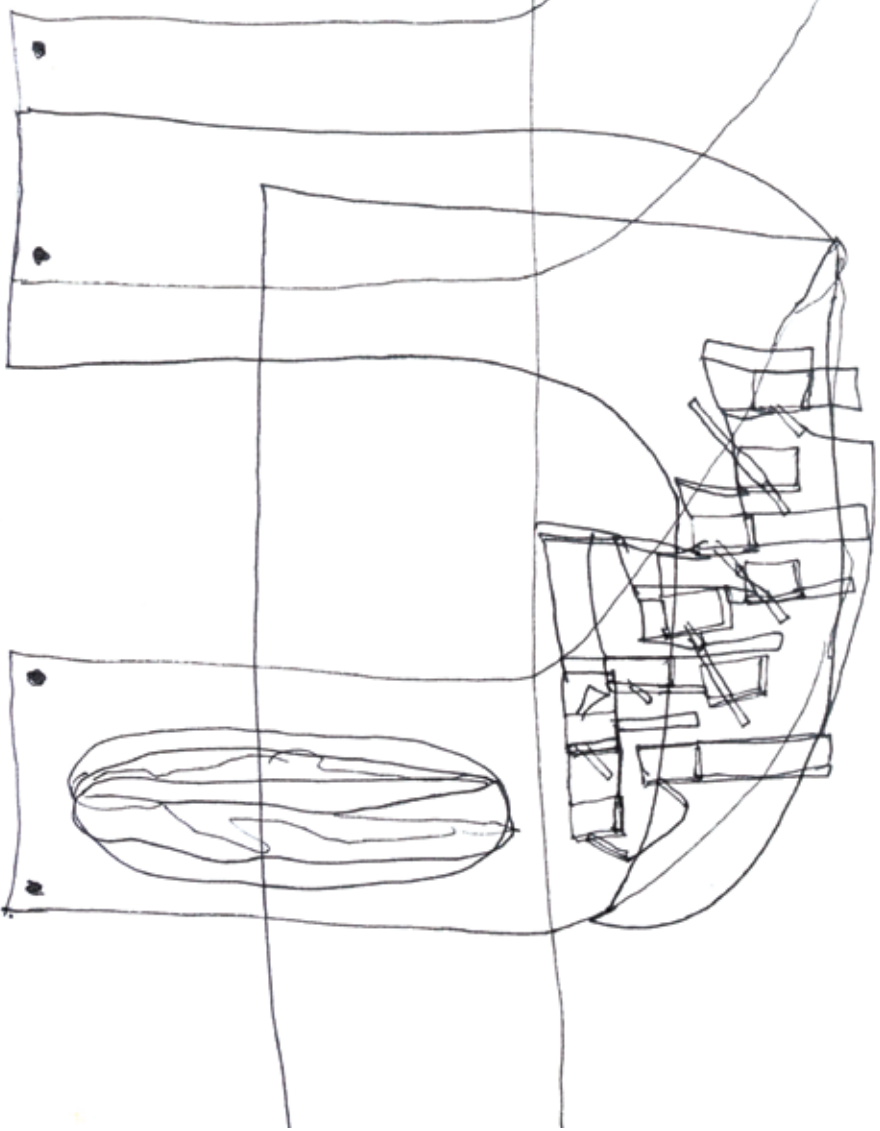
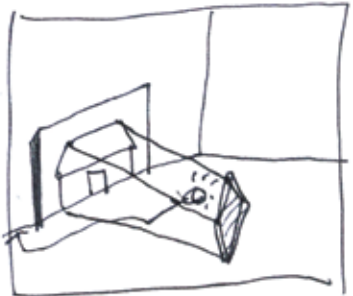
# 六は箱子

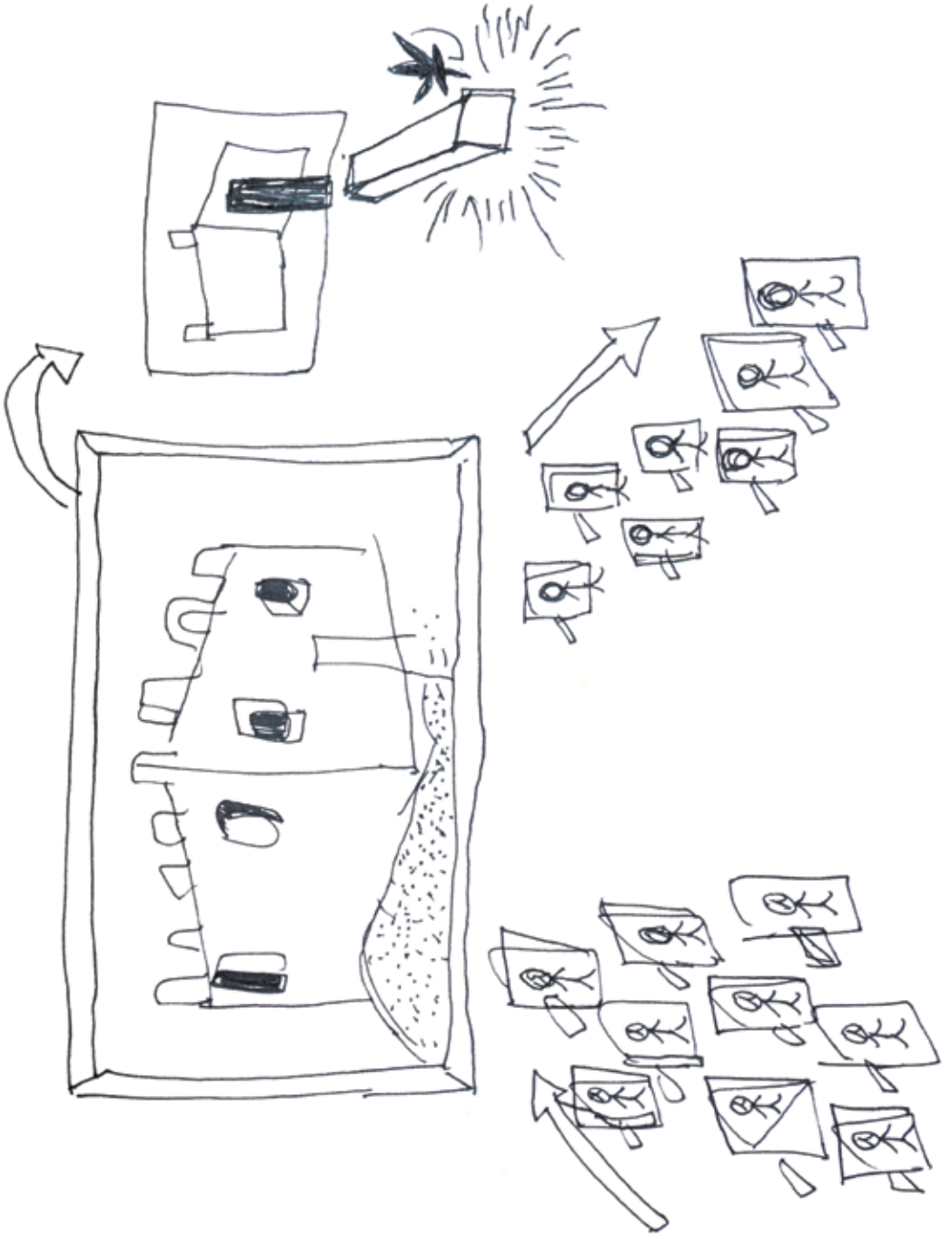
- ① 阿婆
- ② 阿母阿爸
- ③ 阿姊象
- ④ 阿哥象
- ⑤ 亲戚
- ⑥ 朋友 澎湖

13-日小  
川目 13-21-22

阿白小・川百小・KK工取木 923.24  
阿一日小・川一日小・KK工取木

✓

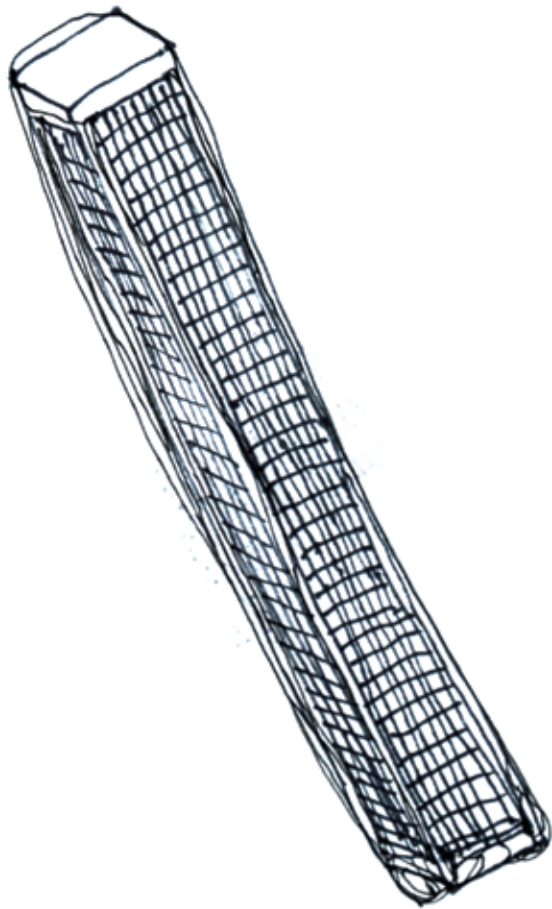




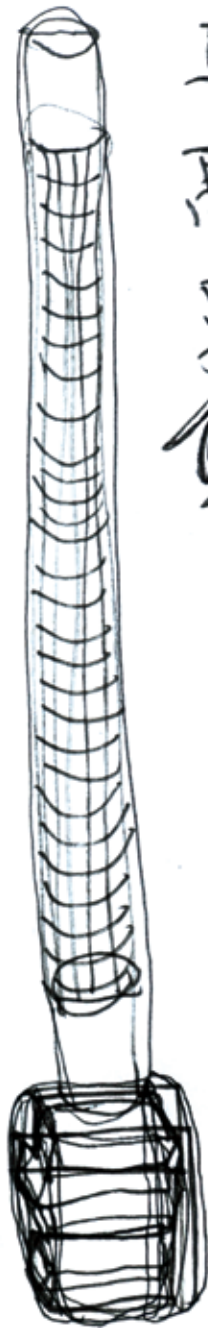
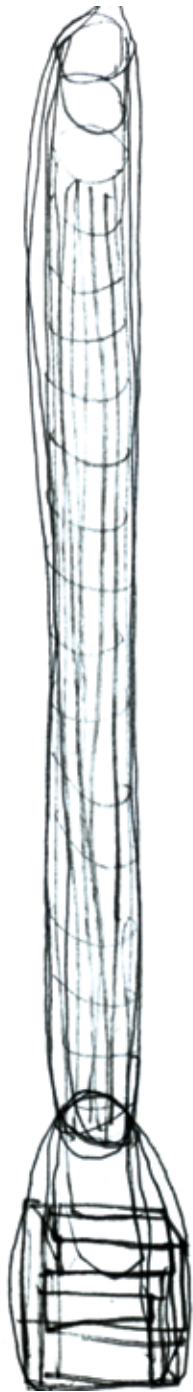


林育 · 家庭進行









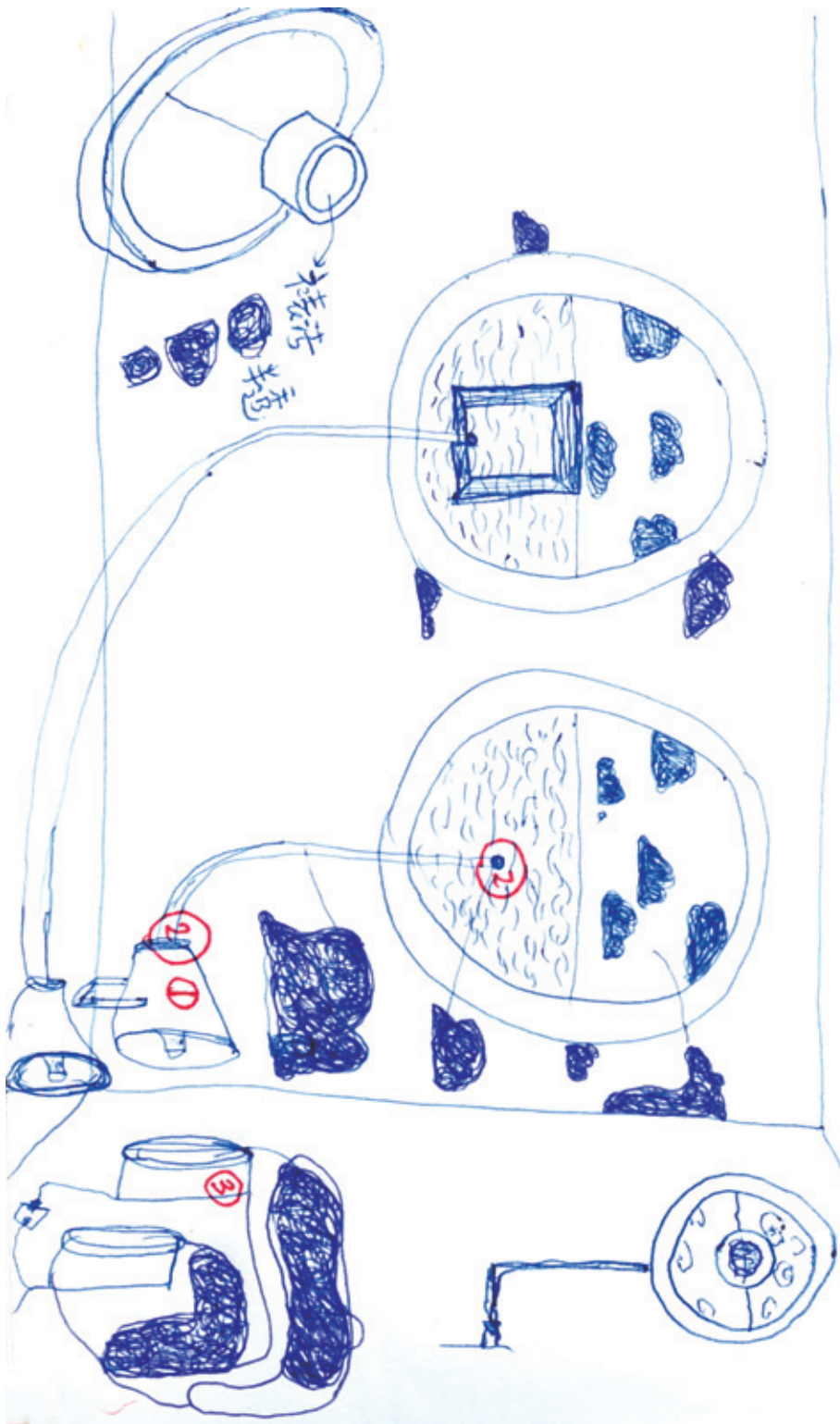
直径?

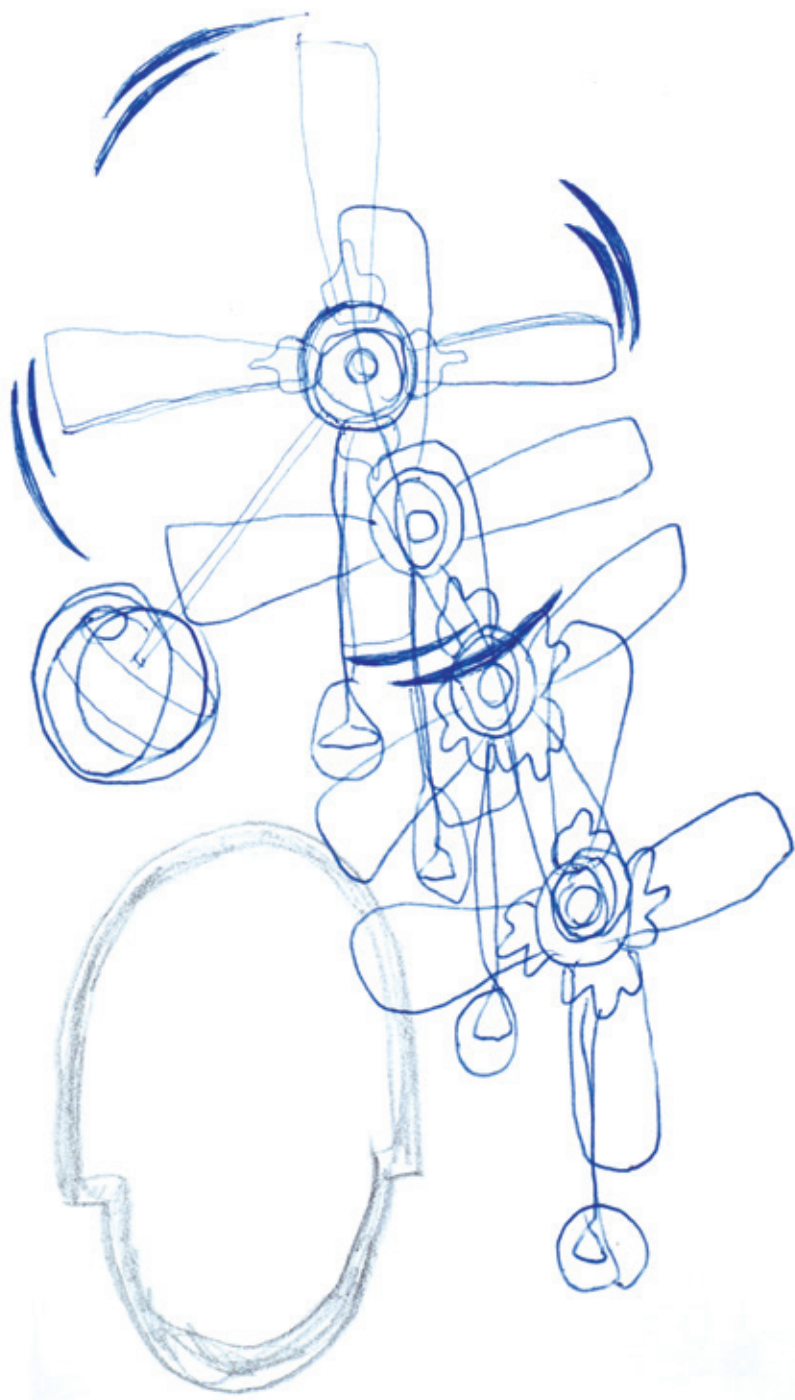
高度 — 一般房子

高度。

量?  
像钱

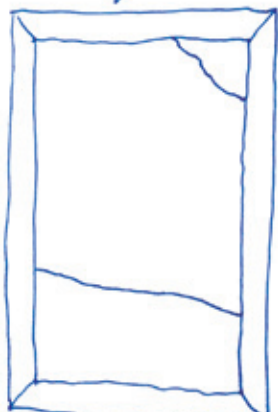
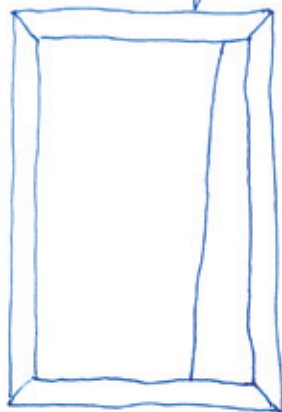
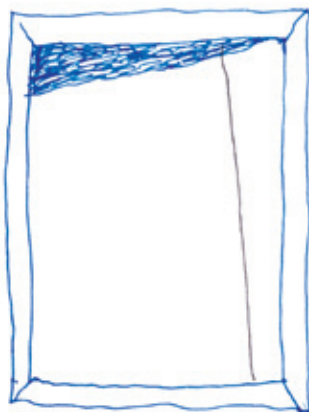
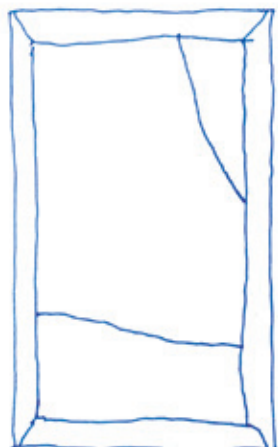
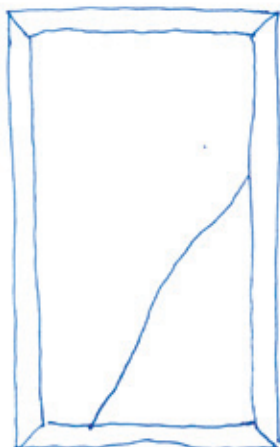
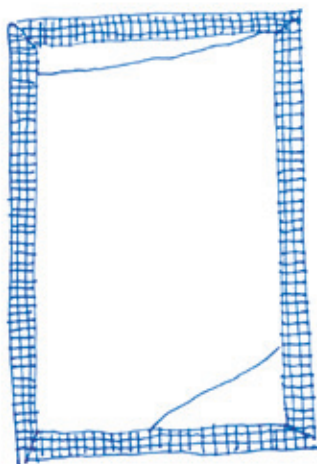
11呎  
30公分







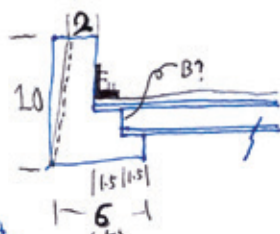
白玻璃風景



框

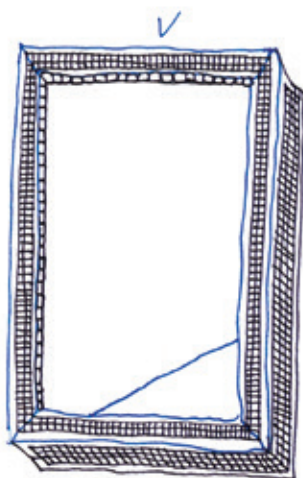
1. 洗照

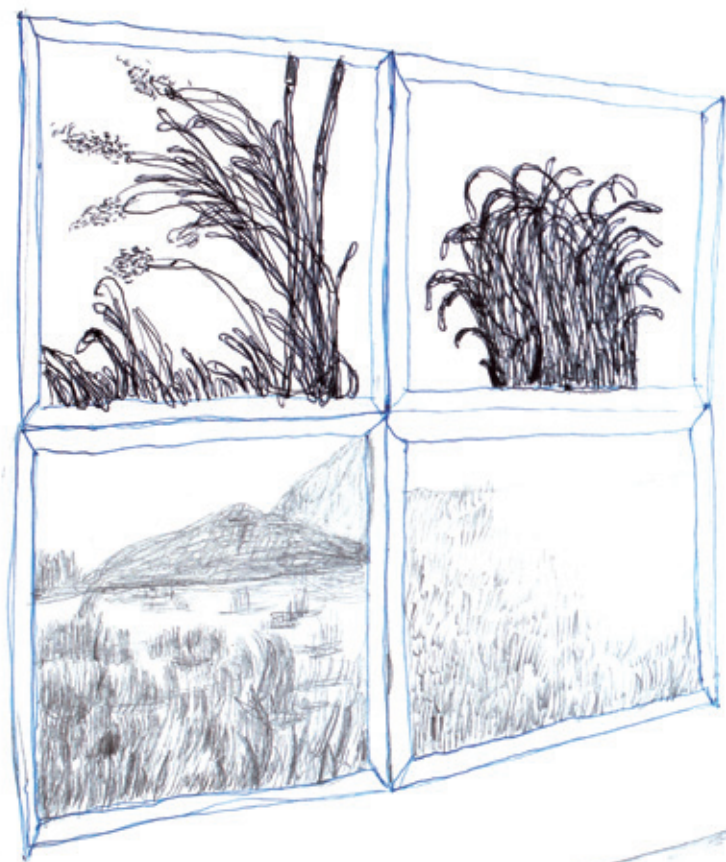
玻璃-噴砂

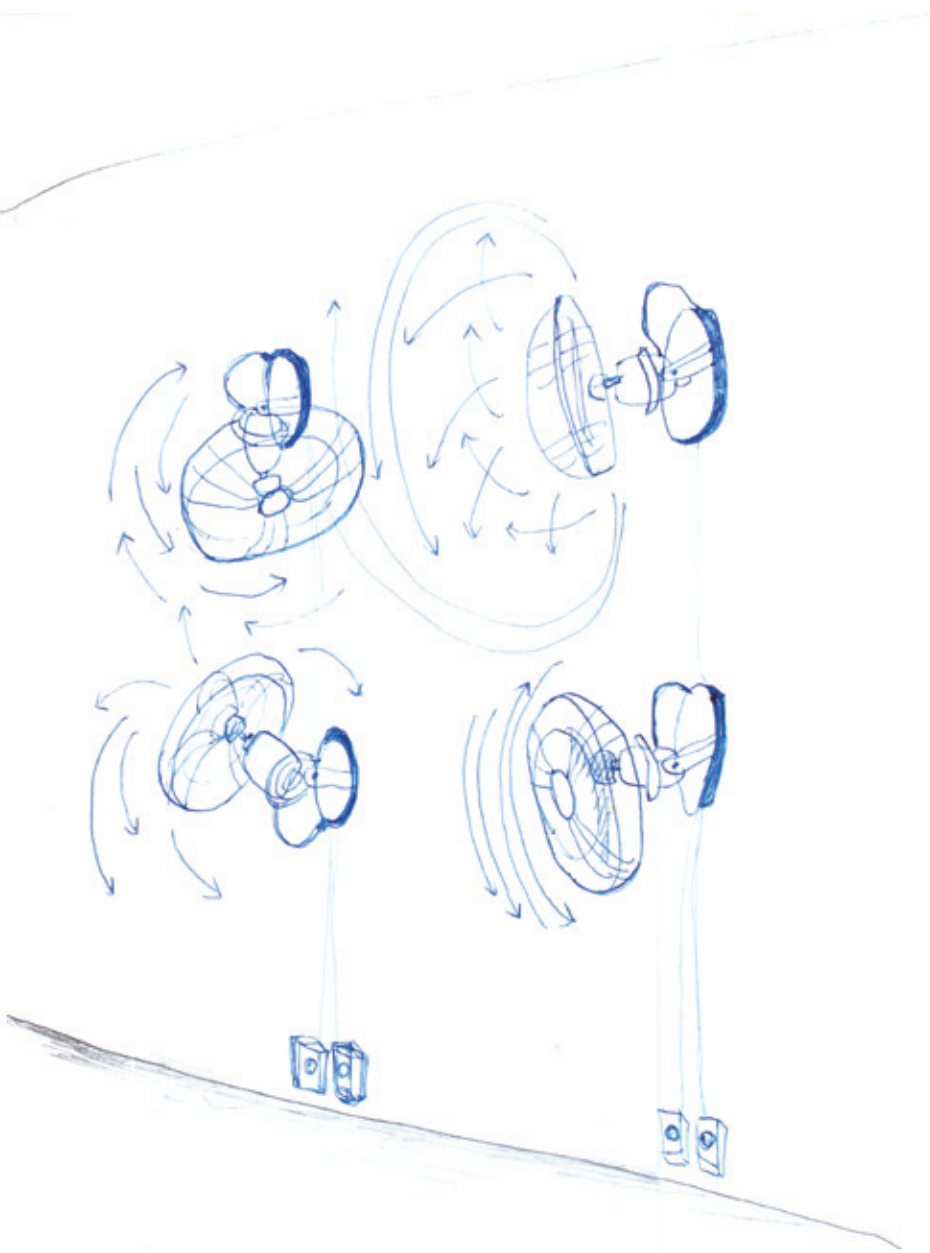


玻璃珠  
我馬賽克磁磚

6  
(5)  
(7)

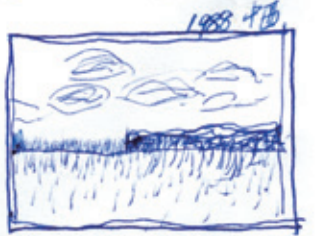
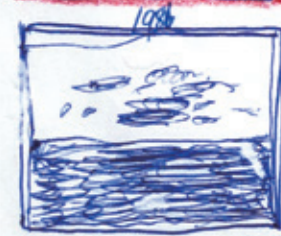
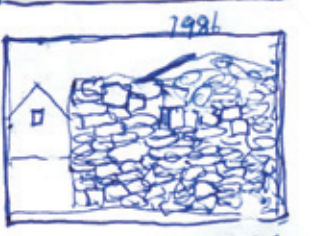
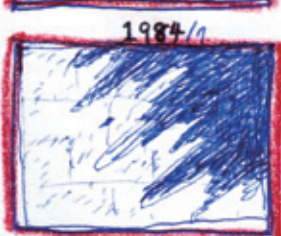
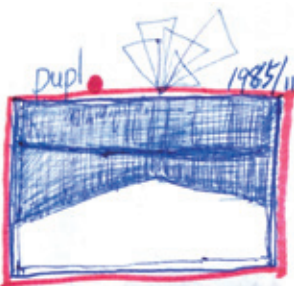


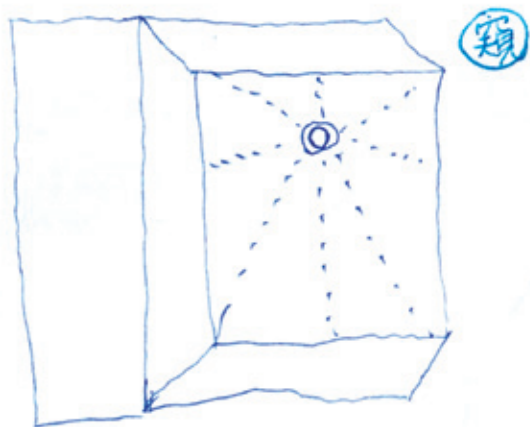
















《記憶的距離：一口氣》（局部），2009，黑白照片、複合媒材，155×103 cm





左《家族黑盒子—傢俱殘片：鳥祭》，1992，黑白照片、複合媒材，53×70×4 cm

右《家族黑盒子—傢俱殘片：白色的傳統》，1992，黑白照片、複合媒材，42×30×4 cm





左《家族黑盒子：父·母》，1992，彩色照片、老木箱，21×50×30 cm

右《家族黑盒子：紅玫瑰與黃玫瑰》，1992，照片、複合媒材，23×63×41 cm









《水相》，1993，空間裝置，伊通公園展覽現場



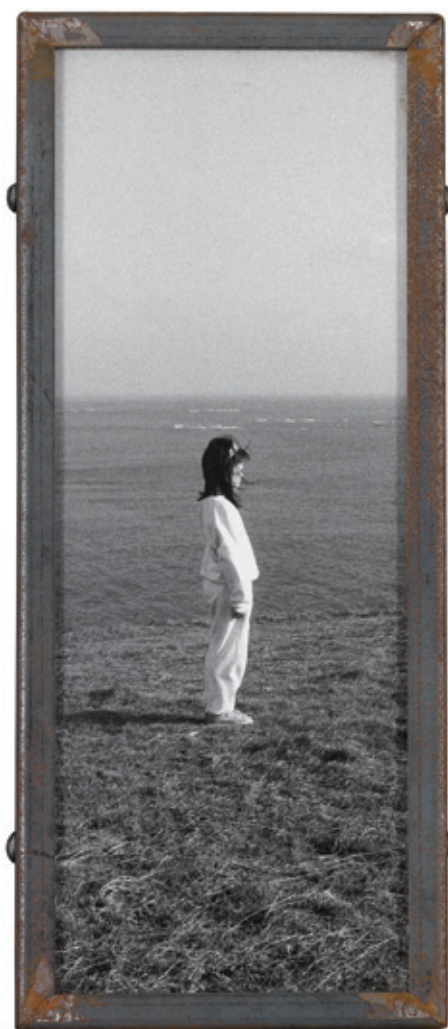
左《水相》（局部）

右《風相》，1993，空間裝置，伊通公園展覽現場





《糖果架》(肖像) · 1994 · 複合媒材、裝置 · 30×13×3 cm · 20 pcs.





《集會·家庭遊行：澎湖屋1》, 1995, 臺灣澎湖縣馬公市烏坎里地景裝置, 黑白照片, 29.5x24.2 cm, 408 pcs







1999年《集會·家庭遊行》於日本福岡 MOMA 畫廊展出現場。





《游泳》· 2008 · 錄像裝置 · 伊通公園「迴家」展覽現場 ·





左《記憶 II》，1993，黑白相片、複合媒材，117×117×7 cm

右《六〇年代的無題 II》，1993，黑白照片、複合媒材，126×103×4 cm





《家庭風景：紅、藍、綠》，1996，磁磚、複合媒材，117×117×7 cm，3pcs.

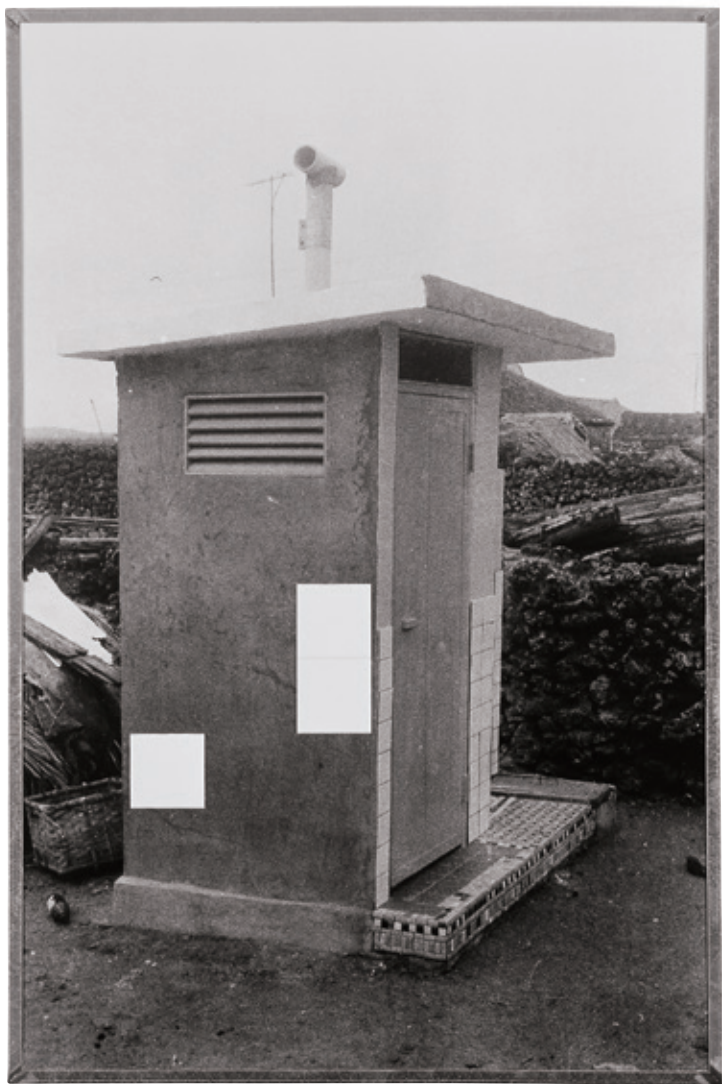






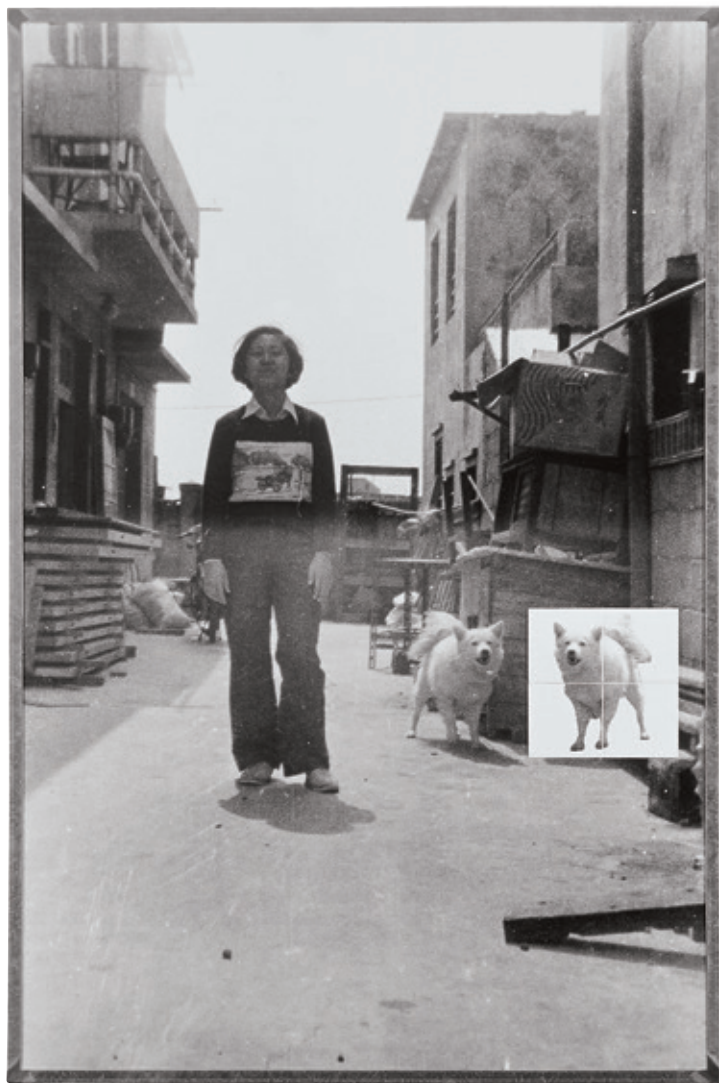
《族譜肖像：叔叔 II、姑姑、叔叔 I》, 2001, 影像磁碟、複合媒材, 136.5×102×6 cm, 3pcs.





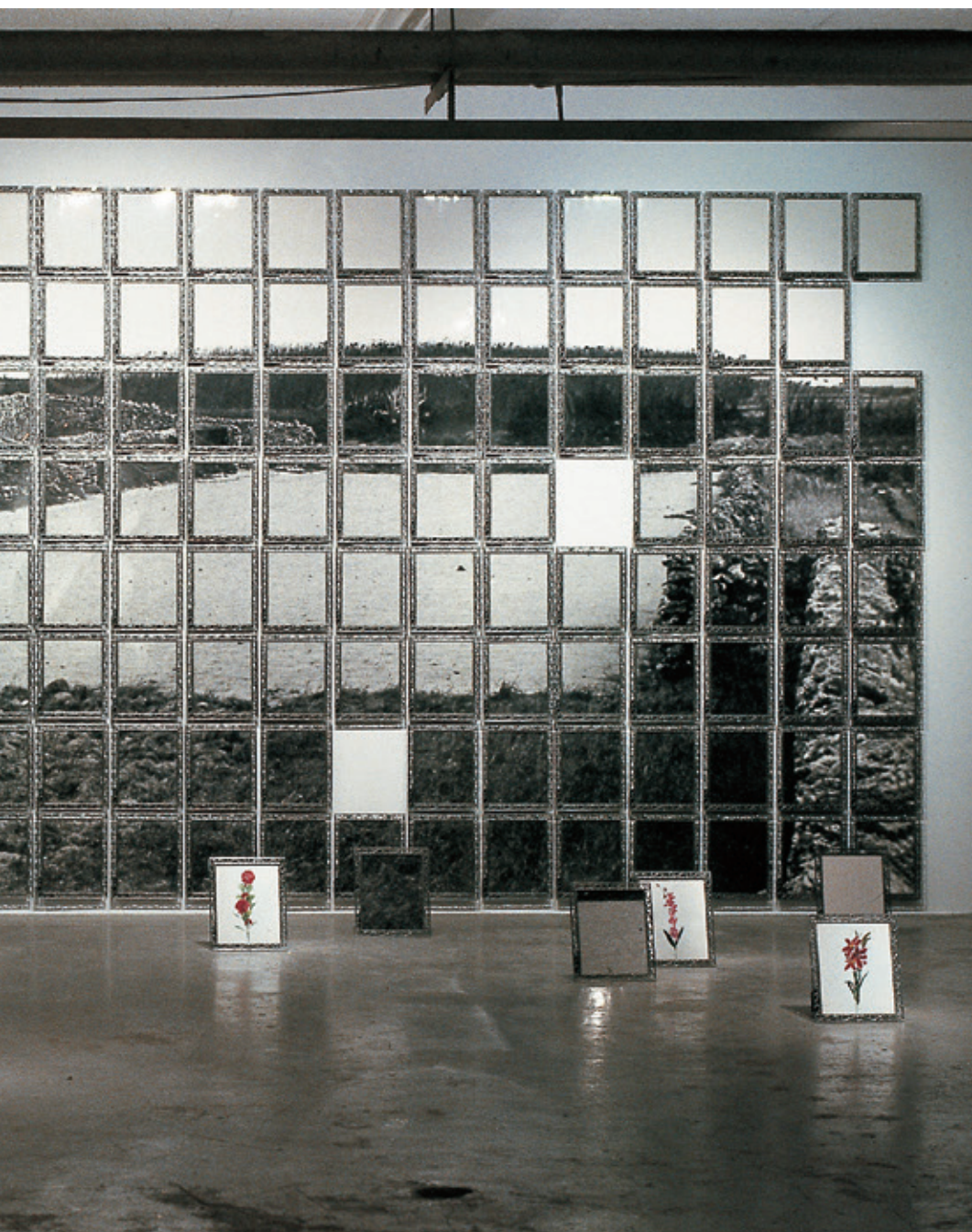
左《四季遊蹤：私廁Ⅱ》，2003，黑白照片、磁磚、鍍鋅鐵，155×103×6 cm

右《四季遊蹤：小白！小白！》，2003，黑白照片、影像磁磚、鍍鋅鐵，155×103×6 cm





《風中的記憶：田地》，1998，複合媒材、空間裝置，270×1000×350 cm





《哀感謝 I、IV》· 2007 · 彩色照片 C-Print、複合媒材 · 122×82×6 cm · 2pcs.









《殘念的風景：柚》，2011，黑白照片、絹印，105×155 cm





《殘念的風景：燈》（局部），2011，黑白照片、絹印，103×155 cm





《風櫃椅》，2011，臺北當代藝術館裝置現場，  
複合媒材、裝置、木櫃：191.5×105×50 cm；木椅：73×36×36 cm



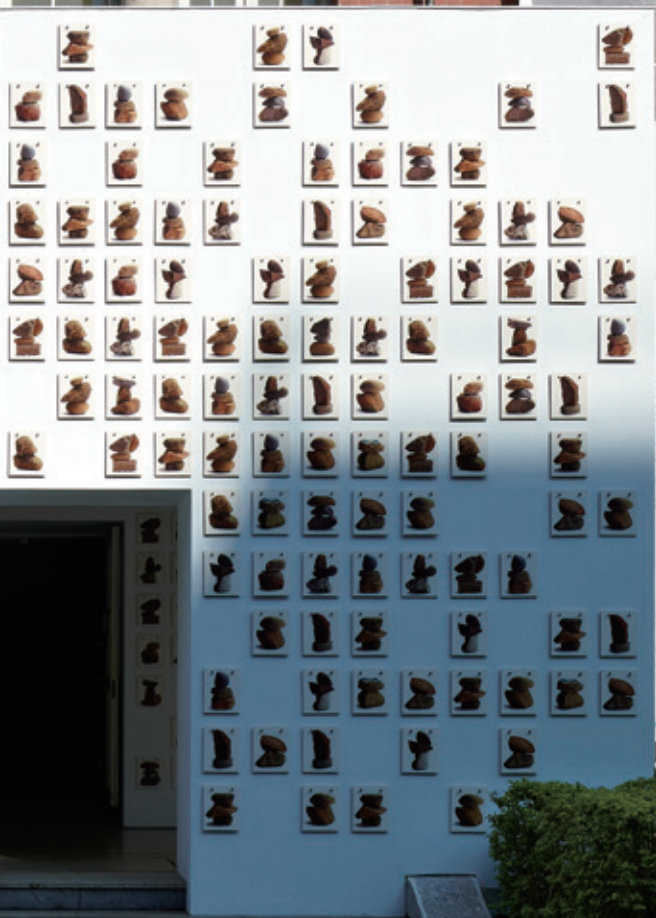
觀自在  
The Digital Eye  
Immersive Media Art Exhibition  
2011/12/03 - 2012/01/02

未木四  
2011 / 12 / 02

死密室的  
The Room  
2011.12.2

《石敢當》· 2011 · 影像磁碼 · 25×20 cm · 800 pieces · 臺北當代藝術館裝置現場





殘念  
的風景

2012  
12/2

2012  
1/29

國立歷史博物館 國史館 國史館 國史館

主辦：國立歷史博物館、國史館  
協辦：國史館、國史館、國史館  
贊助：國史館、國史館、國史館





左《新店鳥來》，2012，壓克力顏料、複合媒材，140×102×18 cm

右《新店獅頭山》，2012，壓克力顏料、複合媒材，140×102×16 cm





左《回春術：包子之牽腸掛肚》，2013，壓克力顏料、傢俬木片，42×46.5×2.6 cm

右《轉生術：救生圈之千呼萬喚》，2014，壓克力顏料、傢俬木片，32.5×45.5×3.3 cm





左《回春術：呼啦圈》，2014，壓克力顏料、複合媒材，208.5×64×9.5 cm

右《轉生術：雞蛋花》，2014，壓克力顏料、畫布，108×162×5 cm





《轉生術：砗磲山—獻花》· 2014 · 壓克力顏料、畫布 · 127×190×7 cm







評論



# 影像平面的擾動

文／張世倫

藝評人，現為英國倫敦大學金匠學院文化研究中心博士候選人

記性不總是很好的我，仍清楚記得第一次遇見陳順築作品的機緣。那是 1995 年，書店裡擺著新上架的《誠品閱讀》雜誌，第二十一期專題：「家變」。封面圖像是一個半開的木盒，浮貼在盒內上半部是一朵看似傲氣的空中浮雲，下方則佈滿了綿密如網的家族舊照集錦，兩個二次元平面，彷彿上下對峙地彼此張望，盒旁支撐其開闔狀態的兩條棉線，則不大自然地緊繃如箭，讓人看不大分明，究竟這是個盒子剛被開的情景，亦或是暗箱行將關閉的狀態。雜誌美編在製作封面時，特意將陳順築這個名為《家庭水族箱》的影像物件再度疊合在雲朵上，使其懸空漂浮，讓原本已有些神秘的黑盒暗箱，再添一股難以捉摸的漂浮離感。

一則看似簡單的作品，卻富含著影像與物件、彰顯或隱蔽、固著與遷徙等對立元素的碰撞。許多關於陳順築



《誠品閱讀》第二十一期，1995。

的觀看與思考，都可回到這個約二十年前的閱讀經驗。或者說，這幅影像的記憶痕跡，便是我對陳順築作品的原初風景，具體而微地濃縮了許多作者的主題風格與問題意識。

### 從照片平面到影像裝置物

在臺灣影像創作的系譜裡，陳順築的特殊秀異處，或許在於他對攝影媒材的轉化式運用，以及由此產生的異質化影像感性。假如說攝影的本質之一，便在於將原本屬於三次元向度的世間情景，片段地截取並記載於二度空間的影像平面上，那麼陳順築的創作風格之一，便在於將這些我們或許稱之為「照片」的二度平面，重新予以擾亂挑動，藉以產生嶄新的意義面向與視覺感性。例如在《家庭水族箱》以及手法近似的「家族黑盒子」系列裡，作為影像切片的舊照，被收納在具有「閉闔」與「開啟」雙重意涵的箱子裡，再度成為立體物件的組成元素。這些照片與箱子，整體構築了另一種影像裝置物，成為一種關於記憶的異質存在。

此一黑盒子既像是將要「開啟」，又像即將「閉闔」，某種程度上象徵了陳順築作品裡，影像作為記憶載體的「雙重性」——記憶被陳列且彰顯的同時，似乎連帶產生了更多的神秘與隱蔽。陳順築對於家族影像的引用，雖然充滿了迷人的懷舊魅力，卻很難完全稱之為「自傳體」式的創作，他的作品並不直白坦率，反而充滿著冰冷凝定、欲言又止的沈靜氣質，不若一般藝術創作者以親族經驗為創作題材時，大多帶著濃烈主觀的自剖情愫。他的作品雖然私密個人，卻從不讓人有高度涉入的感受，影像訴說著再多的神秘與隱蔽的同時，卻反而弔詭地提示我們，背後還有更多的沈默與省略，拒絕被彰顯於外的視覺元素收納同化。一如影像評論者郭力昕所言，觀者在面對陳順築作品時，多半並不會感覺「被真正邀請到他的個人家族經驗裡」<sup>1</sup>，作品所洋溢的質素，

不如說是帶著點距離感、且被儀式化處理的影像裝置，而這也是陳順築作品韻味的獨到處。

此一深刻的距離感，主要體現在陳順築作品的「物件性」上，或者說，他藉由系列作品的儀式化處理，使得原本扁平的老影像表面，如今衍生出物件特有的獨一感性。例如「家族黑盒子」系列裡，一張張老照片被制約在半開放的箱狀體內，在影像與物件細心部署下，構成了一個個獨一無二的影像裝置；而在「集會·家庭遊行」系列，則將一片片的家族肖像照片裱框，張貼在廢墟、老屋、田地等處，任其成為建築體表面的突起物，藉以彰顯影像與空間同樣作為記憶痕跡殘留物的存在本質；而在「四季遊蹤」裡，則將臺灣民間喪葬習俗常見的影像磁磚技術，運用在家族舊照片的重新組合裡，不同時空的影像切面，在此得以鑲貼並列，原本缺席的影像元素，如今以突兀地以外來物（磁磚）之姿，傲然浮現於原本扁平的照片表層上，藉以凸顯記憶與現實的落差或隔閡，及創作者對於現成影像與內心想望間的矛盾情結與創造性昇華。

雖然仍是影像元素的拼貼組合，這些作品卻已不是單純的平



《四季遊蹤：大團圓》，2003，黑白照片、影像磁磚、鍍鋅鐵，103×155×6 cm

面攝影一詞可以涵蓋，毋寧說，它們都是獨一無二的影像裝置，其物件特質、視覺感性的此性，以及那遊走於平面與立體間的辯證關係，很難清楚呈現在雜誌刊物或展冊圖錄等平面媒材上。因為這些複製載體，多少又將創作者所竭力營造的，那特屬於觀看者視覺感官與影像裝置物之間，彼此互為主體的「距離感」，以及由此「距離感」所產生的視覺批判意識，重新化約影像彷彿隨手可得，且透徹扁平的攫取關係。

此處所謂的「透徹扁平的攫取關係」，指的便是自現代性以來，包括攝影術在內的技術變遷與思潮演進，使得原本被認為複雜奧秘且不可輕易化約的「世界」，逐漸被人類視為一種再現式的圖像系統。「世界」似乎不再遙遠且令人敬畏，而可以在技術思維的引導下，用圖像形式追蹤、捕捉並檔案化（即便是動態影像，也不過是靜止畫面的連續出現，所造成的視覺幻象）。攝影術的時代意義，因此不只是將「世界」化為片斷且可被「掌握」的圖像化客體——一種圖像思維的「世界觀」，同時也打破了「人」與「世界」間原本應有的距離，並在此一過程中，確立並鞏固了試圖掌握此一世界的「人」的主體性。

對我來說，陳順築的影像裝置在某種程度上，便是對這種再現式圖像系統觀的質問。誠然平面照片仍是他的創作素材，但藉由將二度空間影像拼貼，並組裝為獨一無二且難以被複製術再現的影像裝置，陳順築營造了另一個有著觀看距離的異質性影像「世界」。例如，若未經歷「家族黑盒子」系列的實物展示，親眼見識那彷彿「僅此一件」的，影像作為秀異「物件」的強烈存在感，或許只會將其誤會為列印於本土雜誌刊物上，那懷舊風格的老照片聚寶箱，而忽略作品內部那試圖將扁平與立面融為一體，卻又呈現出訴說與隱蔽、親暱與疏離的矛盾特質。

而陳順築的影像化「世界」，亦可說是一種「整體性」的藝術追求，例如即便是平面肖像的集結與聚眾（「集會·家庭遊

行」)，他仍對影像外框的樣式體例與排列結構多所講究；而在「四季遊蹤」裡，影像周邊那鍍鋅鐵材質外框的強烈存在感，或許與影像內部那特意凸起的照片磁磚，具有同樣分量的重要性。這些講求整體、注重細節，並追求完美的作品呈現，彷彿都在訴說，影像是來自逝去歲月的平面切片，但它絕非記憶與思緒的全貌，若僅用單純的影像再現法則便想將其完整涵蓋，那只能註定失敗。藝術的志業，或許便在那「可能」與「不可能」間，竭力尋覓那總會有所「殘念」、但絕非虛耗白忙的不朽意象。

在作品《風中的記憶：正月初三》裡，此一「殘念」意象的追求，或許最為明顯——原本應該完整一體的家族五人肖像照，被眾多方形裱框切割為格狀物的零星斷片，逝者的容顏部分與象徵童年記憶的物件影像，彷彿剝落般地散佈地面，象徵了影像與記憶間那既非完全可靠，卻又環繞糾纏的錯綜關係。這件作品裡零星掉落的照片切面，及其憂鬱念情，卻欲言又止的影像特質，總讓我想到巴特（Roland Barthes）在《明室》前身的《哀悼日記》裡，對喪母情緒為何難用言辭訴說的自省思考：「喪殤是一層層的，像硬化的痂。（也就是說：沒有深度，一片片的表層——或應該說每一片都是完整的。成塊的）」。<sup>2</sup>巴特這個「一片片」的「表層」，如何硬化成「塊」的私密陳述，也像是在隱喻關於「此曾在」的照片「平面」，如何形成某種彷彿結疤硬塊的情感「物件」。若以此為線索，那麼陳順築那一件件由家族「平面」影像所構成的影像裝置「物」（尤其是以其父命名的《金都遺址》），其性質竟也像是某種關於家族記憶的「紀念碑」。<sup>3</sup>

### 回到純攝影？

乍看之下，陳順築晚近的兩個創作系列「記憶的距離」與「迢迢路」，彷彿是他最接近「純攝影」樣貌的作品了，但仔細



觀察，影像裡仍一以貫之地包裹著創作者對於影像表面的挑撥、擾動與反思。

以失焦影像構成的「記憶的距離」，內容擷取自陳順築往昔拍攝的黑白影像，在將其暗房放大並再製成高反差、粗粒子的模糊樣貌後，並於相紙表層上局部塗抹了半透明且呈不規則狀的環氧樹脂。受到暗房程序與塗抹表層雙重介入的影像，大多充斥著恍惚迷離的氛圍，雖仍能大致辨明照片裡的拍攝對象，但在陰影般的形體輪廓間，卻洋溢著濃烈的漂浮游離感，彷彿攝影對此一「世界」的影像抓取與掌握，竟也不再那麼真切實在，而充滿著難以度量、更遑論將其輕易客體化的不確定感，而在影像表層凝結成塊、宛如結晶的環氧樹脂，其介於透明與朦朧、液態和固體間的曖昧狀態，更是多所干擾並質問了影像與記憶的本質，究竟為何？

常被俗人誤認為意義乃不證自明、意涵總是透徹清明，而無啥深義可言的攝影術及其圖像產製，在陳順築的雙重介入下，其影像表層，如今成為既非全視透明、亦非全面掩蓋的奇異狀態，那模擬兩可的曖昧樣貌，既讓人想起陳順築影像裝置物裡，那常見的彰顯與隱蔽並存的言說狀態，亦可說是創作者對於攝影本質的回歸式反思——究竟那個巴特所謂的「一片片」的「表層」，或者說，所謂的「影像」與其試圖描繪的「世界」，以及在此關係中被假定為是主體的「我」，究竟有著什麼樣的關係？

「迢迢路」在陳順築的創作歷程裡，似乎定位頗為特殊。這個創作時間長達二十多年的黑白攝影系列，據說沒有太明確的原初動機與創作意旨，而是作者多年來在行旅路途間，對一些空景的拍攝，原本塵封無用，但在多年後重新審視，並將頗有感覺的零星影像集結而成。相比於陳順築以往作品所強調的預先構思設想，與創作過程中加工組裝的繁複巧思，「迢迢路」本身並無太多人為刻意的後製程序，而是平鋪直敘地呈現一幅幅安穩沈靜的黑

白影像。

然而此一「人在路上」(on the road)式的攝影作品，卻出人意料地全然屏除了任何涉及時空背景的視覺符號(例如招牌、路標、看板)，除非參閱照片標題資訊，否則這些去脈絡化的影像，簡直可能出現在任何年代、地點亦未可知，因此賦予了觀者夢境般的錯位(dislocation)之感。「迢迢路」裡也罕見人煙蹤跡，即便偶有現身，也僅是以殘肢斷影的形式恍惚浮現。「迢迢路」因此難以歸類在傳統上以風土人情見聞為特色的「公路攝影」類型，取而代之的，是帶著些許個人孤寂感，而近乎抽象幾何化的圖像世界斷片，以及光影交錯所編織羅列出的輪廓紋路集錦。但此一陳順築作品特有的冷峻氣質與孤寂感，早在其多年創作歷程中，便已多次以不同形式浮現，「迢迢路」因此也不大能用華人世界裡過度浮濫，而已徹底庸俗化的「心像攝影」一詞涵蓋之。

或許真正的線索，在於「迢迢路」的畫面取景(framing)所隱含的寓意。仔細考察，這套作品裡常有兩套框架，其一是攝影者按下快門的觀景窗框，決定了畫面呈現內容，及其所圈選陳列的世界觀；其二出現在較為暗晦的細節，例如影像裡的反光殘影、或是畫面邊角的物質痕跡，常暗示了拍照者並非全然自由無束，實乃隔著一道介質在取景拍攝，那可能是汽車、巴士或飛機的擋風玻璃，或是家宅樓戶的窗戶反影。這些原本對專業攝影者來說，可輕易避免的影像「瑕疵」，在此卻成為對觀者的隱晦提醒，彷彿影像世界的可見平面裡，還有諸多複雜的介質參雜其中，平時卻讓人視而不見或難以察覺。總之，在這套風格極簡(minimal)的作品，人在路上的陳順築卻刻意披露了拍照者所被制約的環境，藉以凸顯乍看之下透徹素簡的影像序列，其實仍是在訴說影像本身的「不透明性」。而對世界進行「取景／框架化」(framing)的攝影術，本身也被所置身的環境脈絡反向制約，「迢迢路」的一大成就，便在於將此第二層次的反向制約，藉由

不完美的影像瑕疵或視覺框架（例如車窗痕跡、玻璃反射、影像殘影）加以譬喻，此一「不完美」的挑選與呈現，據創作者言，又是在不加強求的狀態下，經年累積並逐漸歸納出來的，竟奇妙地逆轉，並形成另一種高度簡潔且調性一致的「完美」。

回到純攝影表現的「迢迢路」，因此並不算是陳順築創作生涯的突兀變奏，而是其對影像本質一以貫之的美學質問。與其繁複精巧的攝影裝置物相比，看似簡單且較不費力的「迢迢路」，實際上反倒更為基進地觸碰了影像世界的某種本質——亦及「人」與「世界」之間既非主動尋求、亦非全然被動的「相遇」（encounter）。在此一關於攝影的「相遇」裡，主客體之分不再那麼一刀兩斷，人並不是在世界裡汲汲追求，亦非只是消極地成為來自世界的接收端，而是處在一種介於其間的狀態。「迢迢路」裡一張 1997 年攝於澎湖的照片，尤其意味深長。影中道路的遠端一角，是不可知之物的斷影，前景裡則是創作者的失焦之手，這隻手相對於充滿距離感且不可知的世界，其姿態究竟是主動趨前探求，亦或是被動回縮收納，在影像裡成為不可解、亦無需強求答案的謎。

那隻充滿謎的藝術家之手，也像是正擾動著影像的平面，探求那明澈與朦朧、個人與世界間的距離。而唯有距離的存在，我們才有了攝影。

註 1 見郭力昕著〈閱讀陳順築：從家族影像到迢迢路〉一文，收於《再寫攝影》，臺北：田園城市，2013。

註 2 Roland Barthes, 《哀悼日記》（臺北：商周出版，2011），頁 39。

註 3 「不是為了讓我記得，而是為了對抗遺忘……『紀念碑』之必要。」（《哀悼日記》，頁 124）



《送道路：澎湖時裡》，1997，黑白照片，50.8×40.6 cm



# 記憶的家屋

文／游崧

藝評人，現為英國倫敦大學，倫敦聯席會，伯貝克學院人文與文化研究所博士候選人

—

陳順築在 1993 年發表的兩幅《六〇年代的無題》中，「框」是一個令人費解的元素。兩張家庭合照被剪裁成不規則幾何形，背景屋宅的門框及窗框被特別用線條改寫，並與正紅色的作品邊框彼此相映。要設想它們是純粹的視覺構成不是太困難的事，但那又像是陳順築在照片中為我們指出的一個怪異刺點。不確定陳順築是否對於舊宅的木紗門、窗框有著莫名深刻的回憶？它們在被改寫後，看來是如此堅實的幾何形，以至於幾乎帶給我們一種影像相對脆弱的印象——幾年之後，影像或許褪色，但這結構化的繪畫語言仍將牢牢地存在。

這不是陳順築第一次流連於框架形式。他在 1992 年「家族黑盒子」個展發表的作品，結合了老照片、舊物件的混合媒材，其中一系列是以老式的木頭窗框為基底的淺浮雕，另一系列則是傳統木製儲物箱內的影像物件。它們在形式上讓人想起美國藝術家科涅爾（Joseph Cornell）雜揉著構成主義與超現實意味的集合藝

術，但陳順築的作品因為大量使用家族照片而更顯得私密、感傷。木框與木箱並不只是裝幀、收納影像，還延伸出某種舊時家屋的意象。一張展覽當時留下的檔案照片展示了這些影像物件如何錯落地裝置在伊通公園的牆面與地板，讓人想起傳統家屋的廳堂。高掛於正面主牆的《黑色燈塔》則因為一盞發著紅光的神明燈，像極了祖先肖像。



從框架、盒箱到家屋，陳順築像是自家屋中被擷取出部分結構框架，再反過來投射一種對家屋的想像。陳順築從對舊物的凝視中追憶家族史，不斷動用著大大小小的建築式結構，框裱、裝箱、為影像動用近乎隆重的物質工法，彷彿是因為害怕遺忘，而必須把模糊的記憶物質化。這變成了埋藏在陳順築創作裡一個從未消失的意志。在接下來的幾年，他把這種家屋結構，逐步從展場中規模迷你的箱與框，拓展為特定場域的地景。

## 二

自 1992 至 1995 年間，陳順築有計畫地拍攝肖像。他選定了居住在老家澎湖的六位親人（媽媽、哥哥、嫂嫂、姊姊、外甥、外甥女），以及在臺北與他共同生活的三位友人為拍攝對象，三年時間內累積了上千張的肖像攝影。每一幅照片的背景隨著拍攝場合的不同而有殊異，卻都依循了簡單的形式法則（固定站姿的正、

反面全身照)，看起來擺盪在日常的家庭旅遊照片與人類學攝影檔案之間。當 1995 年這批照片以「集會·家庭遊行」之名發表時，完全是建築化的空間裝置。所有照片被框裱為同一形制，裝置於位在澎湖與臺北的田地、老宅與廢屋——藝術家生命經驗裡的特定場域。

「集會·家庭遊行」壯觀的視覺形式，很容易被錯認為臺灣 1990 年代藝術中對土地、人民的集體想像，而忽略掉了這裡面私密的「親族」與「家」是透過人類學式的影像也無法完整測量的，因此反倒是關於集體歷史的難以想像。由藝術家口中的「親族成員」組成的集會遊行，所在地皆與藝術家生命經歷有深厚的地緣關係，但也是某種意義上的荒蕪地。頹頹的舊宅、休耕的農地，透過一種鬆散且難以指認的基地性連結著陳順築自身的場所記憶。它們仍是某種形式的「記憶的家屋」，但在美學上卻接近廢墟。在此意義上，陳順築的行動並不為了展示，而比較是在記憶的廢墟中進行一連串的修復、補綴與佈置。我們很難不察覺到，當所有照片被施以矩陣形態羅列在建物的表面，它們看起來那麼像是磁磚鋪面——這個建築修繕的最後一道工序，也是陳順築創作中反覆出現的元素。

記憶廢墟上的修補行動，到了「花懺」被翻轉成一種「祭」的手段。1999 年夏天，陳順築經歷的喪母之痛，守喪期間他拜誦多部佛經，希望能超渡亡母，他特別對《水懺經》裡以「水」來彌平世代糾葛的故事印象深刻。兩年後，陳順築帶著約三百張裝框的塑膠花相片回到澎湖老家，沿用「集會·家庭遊行」熟悉的形式，將相片佈置在其祖父母、父親、姨丈、表弟等墓園。這些花完全像是獻給親人的禮物。

「如果《水懺經》的聖水真化解了恩怨情仇，那『花懺』裡遍佈的花朵，不也像是弔祭墳前，向親族家人悔懺前塵往事的句句告解。」陳順築自述道。





在陰宅排成矩陣的塑膠花某種程度上溢出了美學，它們本身就是祭物，承載了藝術家對於已逝親人的祝福。陳順築並不吝於直接從殯喪儀式中找尋靈感，最直接的一次或許是 2007 年的「哀感謝」（一系列早先的塑膠花攝影，表面分別懸掛了一條喪家收下奠儀後所回贈印有「哀感謝」的毛巾。陳順築對於悼念儀式的物質性，有著異於常人的敏銳度。這批作品或許喚起人們曾經歷過的與往生者告別的經驗，但這種哀悽卻在他的手中被昇華成一種美好的意念。傳統習俗中，喪家回贈毛巾帶有節哀、答謝的意義，陳順築把毛巾展開來吊掛在作品中，在脫離了我們所慣見的折疊包裝形態之際，也似乎讓這些印有花朵的毛巾脫離了儀式，復甦了物與人之間的連繫。這是一種帶有溫度的使用暗示——供

死者親友拭淚、或為前來幫忙喪禮的人擦汗。「哀感謝」的毛巾與「花儼」裡獻祭的花束，都是獻給生者與亡靈的物件，都是悼念過程中的禮物。陳順築通過他獨特的感性，在死亡象徵中讀出了贈予、溝通與祝福。

### 三

自1990年代以來，陳順築的家族影像除了一再帶領觀者遙想他的家族史，更讓人注意的是他屢屢要將影像在物質世界推向不朽的意志，這條線索從一開始就埋藏在他作品中厚重的空間框架，與他對影像的凝視交織在一起。1996年，陳順築製成作了九支高聳的紀念碑，碑上工整敷貼的數排磁磚，上面全是他早逝父親（陳金都）的影像。陳順築把作品命名為《金都遺址》，一處以父之名的地景。

大多數的我們即便不識陳順築的父親，看著這幅肖像，仍會多少感嘆這曾一張如此青春朝氣的臉龐。影中人注定活在已逝的時空中，凝視一張照片因此接近凝視死亡，暗示著我們每個人終將老去、肉身消散於世界的宿命。<sup>1</sup>如果在相紙上的顯影暗示了一個更長的生命週期，那麼，在陳順築那裡，這樣似乎還不夠，它們必須被施以儀式化的程序，裝箱、框裱、建為地景，彷彿我們必須透過進一步的物質化來讓影像逼近永恆。

在陳順築作品中，不朽的物質形式作為隆重的定影手勢，與模糊、交錯、難以錨定的影像記憶，是兩個相異卻彼此交融的元素，如與《金都遺址》同時發表、取材自家庭旅遊照片的三件「家庭風景」。這三件作品以陳順築小時候與父母在臺北中山兒童樂園（1968年後改名為「圓山兒童樂園」）的合照為主題。它們分別以紅、藍、綠三原色製作成不同版本，但有著同樣的影像內容——都是經過重覆曝光後所疊合起來的三張不同的影像，有時

是陳順築與父、母親三人，或是陳順築與母親兩人，中央處似乎隱約還可見到陳順築父親的背影。我們只能在疊影後構成的影像碎片中尋找家庭成員的形象，在摩天輪、旋轉柵門與樂園招牌的部分形體中推敲特定場所殘存的基地性。終究「家庭風景」中光學化的、儀式性的定影手段，並不允諾任何「切片」或「引文」的形式來供我們見證歷史現實，其中混雜、幽冥、碎形的影像凝視，體現的仍是某種廢墟化的記憶家屋，一如陳順築的許多作品。

約自《金都遺址》與《家庭風景》起，磁磚與影像結合也開始成為陳順築創作中重要的手法。磁磚是臺灣建築常見材質，從屋宅到墳墓，橫跨生者與死者的建築形式，其材質上的耐久性為影像賦予了不朽的意象。燒製為磁磚的影像已足夠將攝影的「哀悼之喻」極大化，陳順築則進一步為肖像除掉背景、安上邊框，直接挪用常民文化中祭悼物的視覺形式，因此不只強化、甚至反過來再摹寫了一次這個隱喻。

陳順築在 2003 年「四季遊蹤」個展中，展示了他如何來回於死亡隱喻及其擬象的間隙：放大的家族歷史影像上零星貼附著方塊磁磚，磁磚的影像，有些採擷自原本照片人物但去掉背景的肖



左《四季遊蹤：孤挺枝》，2003，黑白照片、影像磁磚，  
160×115.9×6 cm  
右《四季遊蹤：黑髮的母親》，2003，黑白照片、影像磁磚，  
115.5×92×6 cm

像，有些則直接是在臉孔上四周安上邊框，這是陳順築幼時的視覺記憶：「那高掛廳堂的先祖工筆畫像，或父母親遺照上永恆逼視的微笑」。<sup>2</sup> 攝影作為對「此在」的追念，在陳順築的拼貼中，擺盪在脈絡有無之間，這變成了陳順築藝術裡悼念的技藝：一方面邀請觀者進入普魯斯特式（Proustian）的回憶密林（「那張臉、那朵雲、那道長長的階梯……」），但在某些時刻卻又交錯著祭典化的、檔案式的肖像，即便我們甚至不知道那個人究竟有沒有曾經活在那個場景之中？

#### 四

1998年的「族譜肖像」中，陳順築直接引用了家族成員歷史肖像，在相紙上放大成相的黑白攝影作品，臉龐卻敷了一塊有著花卉影像的磁磚。無法辨識這位被陳順築指稱為「叔叔」與「姑姑」的面容，反倒帶給我們奇妙的共感，似乎每個人的記憶裡，或多或少都曾存在著幾張類似的親人相片。被燒成磁磚的那朵花，並不為了掩蓋，更像是為了填補破損、空缺，所以獻上的深深祝福。這是陳順築作品中最接近憂鬱的時刻——我們感到失落而哀悼，卻無從辨識我們所悼念的對象究竟是誰？是什麼？<sup>3</sup>

悼念對象的缺席（或被拒絕認識）讓憂鬱也是一種恆久的自我觀照。在陳順築的創作中，這種自我觀照體現在他橫跨二十多年對於家族影像的凝視，並以獨特的物質感性，從框、箱、紀念碑、祭品的形式中，修補著廢墟化的家屋，對幽冥記憶施以隆重定影。這是埋藏在陳順築創作中深刻的悼念技藝，也是浩瀚的自我探索。通過家族影像，陳順築形塑出的視野很有某種散焦的效果，每個人都是親族血緣的集合，複數地、歷史地存在著。相信那一直是陳順築的眼睛，在凝視著已逝親人的肖像同時，恍惚看見了自己。

- 註 1 Susan Sontag, *On Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1979): p.49-112.
- 註 2 轉引自王品驊，〈陳順築的影像裝置—從 2009《記憶的距離》系列談起〉，《典藏·今藝術》，206 期（2019.11），頁 108-109。
- 註 3 Sigmund Freud, *On Murder, Mourning, and Melancholia* (London; New York: Penguin Books, 2005).

# 塵埃落定

文／周郁齡

藝評人，現為英國倫敦大學，倫敦聯席會，伯貝克學院人文與文化研究所博士候選人

「你會意識到家是有距離的……因為東西都不在了，都用回憶填補這些空間」

——陳順築

## 家的質地

陳順築在一次電視專訪裡，造訪了在澎湖的家。那是由從事營造業父親建造的透天厝，不同的房間內皆裝飾著花色不同、大小相異的磁磚，圖案多樣卻井然有序。原來應該擺飾著家人旅行後購回的紀念品或茶酒的木質米色綜合櫃，也被清空。駐足在前，陳順築以懸空的手勢輕撫櫃子邊緣，不經意地比劃著將思念置放在櫃格裡的填空姿態，失重的櫃子似乎也隨著輕輕晃動。隨著手勢，他訴說了家的距離以及用回憶填補家空缺的話語——這句話大抵總結了他創作的核心，回應著缺席，甚或，將缺席視作一種存在。家在某種程度上的缺席，是從離家開始，1982年他離開澎湖到臺北念大學，家的一切在隔海的距離之外形成更強烈的

羈絆，除了偶爾回家拍攝風土地景的留影之外，陳順築更養成收集家族相片的習慣，尤其是已故父親拍攝的相片，以父親的視點填補對於家的回憶：「作品中的影像絕大部分是父親拍攝而留下，小部分攝影者不可考的照片，父親不是化為影中人，便是凝視現場的人。」<sup>1</sup>

化影，這個詞某種程度上精準地道出攝影的銀鹽物質遊走在物質性與非物質性之間的狀態。尤其，如羅蘭巴特在《明室》中領悟攝影最強烈的特質在於，攝影從不會與他所指涉的對象分離，一只煙斗的照片永遠指向煙斗作為物體的存在，永遠的緊黏在一起。攝影與被攝物的粘合不僅是視覺上、如索引般的（indexical）誤識——就像看著家族相片的紙面而說著：「這是我家人」，直接將銀鹽再現認同為被攝者；與被攝物粘合的狀態，更來自於銀鹽受影於由物件折射出的靈魂影像（eidolon）而成形。eidolon 有多層意義，是相似的再現，如靈魂、幻視。巴特的定義裡，銀鹽顯現的靈魂影像，是由被攝物折射出的光的顯影。<sup>2</sup> 如皮膚一般薄薄的影層正是被攝者身體與物質的折射，介於物質性與非物質性邊際裡，淺層的影的物質性指涉的可能是被攝者身體的缺席。然，此缺席卻由底片上殘留的，由身體折射而來的光而顯現。攝影對於不在場的顯現，如蘇珊·桑塔格所言：這光此時碰觸了我，正如遲來的星熠。<sup>3</sup> 眼睛所見的攝影影像，永遠都是被攝者身上延遲而來的折射的光。「父親不是化影便是留影中人」，這種臍帶式的視覺交換，對於家族攝影尤為要緊，讓揀拾家族照片的陳順築不斷地讓自己與父親的視線疊合。尤其，多數拾來的照片裡，被拍攝的親戚家人都正視著持攝影機的父親（或不可考的親人），可以想像的是攝影者高呼一聲「看這裡」、並揮揮手勢要大夥注意鏡頭的樣子，使家族式的視線緊密地在拍攝的儀式上相互流轉。某種程度上，這種緊密地靈魂影像折返、視覺交換、甚至臍帶式生命經驗交疊，綿密地幾乎不容旁觀者參與。於是，



家族私記憶便被安置在幾個小而幽閉的、可攜式的箱盒，「家族黑盒子」之中。

「家族黑盒子」裡收納的除了家族合照、父母肖像，與阿爸的情人之外，亦有生死。木盒作為收納記憶的媒介，在這系列作品裡曾被認為是時隔十二年後，陳順築為父親舉辦的個人的

安魂儀式。<sup>4</sup>除了喪葬儀式的聯想外，箱盒，似乎作為隨時移動遷徙而準備的可攜式容器，陳順築返家把老照片收藏後帶到臺北收納與排列，將照片與其原地棲所抽離，已然是一種島嶼和島嶼之間離散的記憶。如《風櫃來的人》一行青年收拾包袱，一邊回望著在澎湖臨海的紅磚古厝以及父親經常呆坐正日的搖椅，搭船渡海抵達另一個幅員稍大的海島南端。因為經濟因素必須渡海離鄉的人們踏上另一個內陸型地島嶼後，一頭竄進的便是快速的車流與騎著機車蜂擁進廠的工人們。離散的状态尤其在《福地》一作中顯現，福地指的是安葬之所，在舊時用語上也指稱道觀寺廟和樂土。《福地》的英文譯名更隱藏了另一層意義，應許之地（the Promised Land）在聖經裡指的是上帝對亞伯拉罕和其後代承諾的家園，在猶太建國運動中經常被援引作為猶太人於迦南（包括以色列，西岸與加薩）佔領拓土在宗教上與政治上的意識形態。姑且不深入推論「應許之地」在猶太建國運動的意義，但作為一種離散經驗，應許之地已成為在地理上的分隔之後，最終歸鄉想望的隱喻。在臺灣，島嶼和島嶼間存在的離散經驗多是經濟性的，如高雄自1966年設立全球第一個加工出口區後，不斷地從澎湖吸引勞動人力，引渡的便是《風櫃來的人》——這些前往鳳山工作的

《家族黑盒子：爸爸的情人與媽媽的親人》，1992，照片、複合媒材，26×62×41 cm



青年們。於是，只有耗盡勞力後的安葬才是永恆的歸鄉。歸鄉與安葬被並置在盒子裡，盒蓋的一面是澎湖的土地，底邊一張打開的棺木，就像是放映電影似地在盒子邊緣展開蒙太奇般並列、披麻戴孝的喪葬影格。將家、天地與生死裝箱進盒後，準備好的便是移動啟程的路徑，從離島到一個較大的島嶼，再前往歐陸各個城市，這便是歷時二十多年的漫遊「迢迢路」。

### 離家·出遊

陳順築對於家屋或親人的思念幾乎都是靜態，框限，與寂靜的。就像《六〇年代的無題》作品，把在舊厝前家人留影進行幾何裁切，並在邊緣以近似紅色壓克力材質框架。在家人站立中景的左後方有一扇門，像補窗修門一般也以紅色線條架窗。或是，「家庭風景」系列的三連作，以近似多重曝光的方式將與家人——尤其是母親共遊樂園的疊影相片以磁磚框架。陳順築面對記憶的方式像是築屋，在流動的時空裡，以木柱、磚瓦、窗棧將把皮層般的銀鹽相紙框定，並開始賦予攝影的平面可供穿越的空間感。攝影的平面性具有拒絕縱深心理式詮釋的特質，這被莫里斯·布朗修（Maurice Blanchot）認為攝影無內在性，卻也召喚各種可能：「這已與心理學無關，相反地，影像已經沒有內在性了，因為所有事物的內在都被外翻而成為影像。影像的最基本的特質在於，外在性，毫無私密的。但卻比任何最核心內在的事物更難以觸及與神秘。沒有重大意義的，卻召喚更多可能。無揭露卻昭示。」<sup>5</sup> 在許多層面上，陳順築作品裡的冷冽與寂靜感來自於攝影的平滑表面，多餘或冗長的意義經常無法附著於平滑之上。但，陳順築的作品不僅僅是平面的；對於記憶，他經常以近似築屋的概念框架起平層表面，尤其，窗、門、框、棧作為內部與外部流通穿越的邊界，這內部空間指的可以是人的內在性（interiority），

包括記憶。

記憶的本質是空間性的，正如一個人回憶著：「我曾在彼方」，曾經是過去的時間，而彼方指的是空間，該地與該時存在的空間與感知經驗共同扣合便形成關於地點的記憶。<sup>6</sup> 但，我們都不能活在記憶裡，所以才需要費心建構記憶所能相繫之所。尤其，陳順築對於地方的記憶，不僅是時間更是空間上的分離，即便，銀鹽皮膜般的物質短暫地存取彼時光影，但它與記憶一樣容易被消磨褪色：

破爛的質感是這些黑白照片的特色，由於原版的老底片隨著時間的老化和保存不當，以自然形成後天不良的體質，而放大照片時又放任運氣去自由感覺……渾然天成的壞照片。此作品失去品管的斑駁模糊或唐突的反差，類似於回憶過去的心智狀態，總是伴隨著其他潛意識干擾無法清楚明視，成為呈現『時間』的最佳代言。<sup>7</sup>

於是，在陳順築的影像裝置裡，四處可見消逝與留存之間物質與非物質間的張力。銀鹽物質容易耗損，他試圖以築屋架骨的方式將之封存。從《兩段式記憶記錄》褪色破損的老相片被質感溫潤的木框搭起，到1996年以最極致的磁磚轉寫攝影影像，將父親陳金都年輕時穿著軍服的沙龍照轉印成磁磚建材，並搭建如紀



《二段記憶的紀錄 I、II》，1995，黑白照片、毛玻璃、木料、墨水，117×117×7 cm，2 pcs

念碑式的遺址。這重複的轉印，將影像砌磚建塔般的反覆勞力，在皮耶·諾哈（Pierre Nora）的概念裡，是以儀式性的重複作為一種無時間性（timeless）的反覆實踐，同時也是作為具有時效性記憶消逝的補償。如，猶太民族的離散藉由每日儀式維持家庭與民族式的傳統；建構式甚至建築式的記憶取代的便是活生記憶（lived memory）的消失。所以，許多時候記憶變成一種外部的象徵建物，如檔案室、博物館、紀念碑。<sup>8</sup> 因此，築屋架骨的記憶許多時候都是為了召喚或保留殘存的，被身體與空間包圍的地方記憶，如「影像場景」陳順築在 2004 年曾提及的近似場景調度（*Mise-en-scène*）的概念：以當下的視點往返擺盪在舊時代的記憶內層。<sup>9</sup> 場景調度在法文原意借自劇場，意思是「放置到位（to put in place）」在電影用語裡指的是電影影框裡所有擺置，包括角色、場景、電影運鏡和燈光等等。在 1996 年《金都遺址》開始，陳順築開始以磁磚轉印人像、塑膠花等具有死亡沉味的物件，並佈置在老相片中。藉由攝影的場景創置，何處是陳順築想抵達到位之所？他以平面攝影與電影空間之間的轉喻，隱然形成了回首的動態。在記憶裡出遊，像陳順築形容的，《三地門》那單幅大尺寸比例有著電影寬螢幕的效果，而他終於化成磁磚與家人出遊三地門。

在記憶裡出遊的特別獻映，物質與場景都化為一種悼念，一種讓意念寄與的媒介。但，除了回首的遊歷外，陳順築的作品裡不乏對現世和地理國界跨越軌跡的紀錄。因為，如前所言，人既無法永遠活在記憶裡，也不太可能永遠的只被一個地方包圍，而是不斷地在地方與地方之間移動行旅，尤其生於島嶼之間，跨越海岸線的行旅似乎是一種命定；這有別於早先陳順築的作品靜態地交織著家族式的凝視，或是讓死亡作為一種安靜的潛沈浮現，而形成一種如澎湖礁岩黧黑層疊的質地。「迢迢路」呈現的則是個人的，不在特定的地方，冷峻移動的視點。畫面簡單的，近乎抽象化的，只截取部分地景中的線條，輪廓，景／車窗。若沒有如

日誌般的標題，像 1990 法國巴黎、或 2003 臺北八里，在畫冊裡翻閱他行走的路徑，幾乎無法清楚辨識該在地圖的哪一角畫上已到達的標誌塗鴉。在當代日常生活或緊急事態裡，總是有各種迫使人們離開地方的可能，保羅·里科爾（Paul Ricouer）在思考歷史與空間的關係時，談到當代碎片生活裡，每人都可能成為過客、漫遊者（flaneur）、流浪者（stray dog），在促使人們移動的同時也癱瘓身體，因為不在某地點或不在家的感受，總令人感到空洞。<sup>10</sup> 如此，所謂不被飽和的地方包圍的漫無目的地行旅，在尚·布希亞（Jean Baudrillard）的詮釋裡卻有著拋離宿命的愉悅，「因為旅人總能潛入他人必須強迫生活的地方，卻能離開得毫髮無傷，這樣的離開充斥著惡意的快感——把他人棄置在他們的宿命裡。」<sup>11</sup> 在陳順築的「迢迢路」裡，確實離開了一直以來家庭重疊反覆地凝視或宿命，是隻身一人的獨行。但與其說是把他人棄置在宿命裡，這樣的旅行比較像是返回個人視點，呼吸，空景的相遇，如陳順築言「順勢環顧」。一路上，無人，無歷史，幾乎的



左《迢迢路：法國巴黎》，1990，黑白照片，50.8×40.6 cm  
右《迢迢路：臺北新店》，2005，黑白照片，50.8×40.6 cm

無地方，在車窗，飛機窗口，所有事物都在移動，似乎只有相機有能力把景象定格。

近似無地方的相遇，除了幾件明顯地在機艙內向外望的海景，近攝的公路只留柏油路面或水漬質感，旅館裡被水氣籠罩瀰漫的窗景。這些被馬克·歐傑(Marc Augé)認為非地方(non-place)的過渡性空間，不承載歷史，只過渡平均值——沒有人際聯繫的個人，因此也沒有儀式性的慶典或聚會。沿路上冷冽、孤寂的空間裡，少了親族血緣的羈絆，卻隱約開始了以陳順築個人為單位起家的影子。一張在深坑室內透過窗戶拍攝溪流的照片，一角攝入現代規格化的白色磁磚，窗戶玻璃反射室內正播映的電視節目。這不是一張在路上的取景，可以想像的是室內可能的友人或自己的居所，播放著電視節目夾雜著可能的話語聲或水煮開的沸騰聲。而幾張在新店拍攝的照片也由室內取景，一張向窗外拍攝被煙霧籠罩的都市，景窗上折射的是一只室內燈泡。以及一張像極了從新店工作室山下駛往家的道路，一路上蔥蔥鬱鬱，於是陳順築便搖下車窗，手隨意搭著窗門讓空氣與陽光溫暖地照進車內。

這些年，陳順築在臺北新店定居成家，和妻子買了一間房子，自己著手翻新室內的裝潢，用手推車裝載清理後的廢棄建材，他用攝影紀錄下四乘五英尺手推車裡的廢棄建料，以V8拍攝房間壁面逐漸拆解的過程，這一系列清空與拆解成了《家宅：四乘五立方》。這是一個減法的家屋，嚴格來說也是陳順築第一次用攝影凝視家屋的室內，作為思鄉回首，與沿路獨行的停頓暫歇。減法的家屋，清空了個人的物件，少了由物件聯想的家和人的習氣，這是一個等待回頭填充生活的空間，一個關於未來的家室。

## 再·見·人·家

六月酷暑，拜訪了一趟陳順築在新店的工作室，往半腰山上駛車一路草木蒼翠，空氣甚是清爽。他的工作室亦有微型家宅的作用，排列整潔的書櫃，一塵不染的廚房，可供小憩的臥室。陽臺上和學生一同種植的盆栽與窗外一片綠影搖曳，窗明几淨。這是有著創作與個人生命軌跡的居所，一旁偌大的畫架上擺放的是他近日夜夜在架上攀登的砵砵山（《轉生術：砵砵山—獻豆》），一角懸掛著還未完成的「回春術」系列畫作。曾把《家宅：四乘五立方》視作告別舊記憶清空物質記憶的他，小心翼翼的把曾在《家族黑盒子：自傳》出現的年輕時的相片張貼在書櫃側邊，往日展覽海報如《影像／潛像》、《面對面：臺灣當代藝術》亦仔細地錶框置放在適切的位置。「迢迢路」和「哀感謝」的展覽明信片像是幾則備忘錄亦細心地被張貼在櫃子側方。一只雙摺相框是父母的肖像，放置在書櫃上方，默默地環視著佈滿個人氣息細節的工作室。家族歷史和個人（創作）歷史以節制安靜的方式在工作室內收納和陳列。

從早期稠密的家族記憶，到《家宅：四乘五立方》減法的家屋，陳順築漸次地，緩慢地整理與告別在澎湖海島上變遷流轉的生死和興衰枯榮的家族記憶。直到近年，他亦逐步地以另一種複寫的方式絹印與繪畫向自己告別。絹印、轉印、攝影都是複寫技術的家族，是一種相似性的影像複製重製，用在家族肖像裡，父親、姑姑、舅舅與陳順築的相似臉龐，似乎亦是一種家族面相的轉印，不同個體間承載著家族起源盛衰地命運。尤其，複寫經常被陳順築拿來作為悼念家人的儀式，也因此，複寫就如亡容摹造（death mask）一般，形成悼念缺席的存在。攝影與亡容摹造的比喻在儂曦（Jean-Luc Nancy）對攝影的反思裡，形成了對「不在」與「缺席」思考的界域：「最終的最終，攝影作為亡容摹造的

一種，這種立即的，作為與光接觸投射於存在後的影像。這種對在場的摹造（casting）卻轉瞬間流轉為『不在』的一部分，對於這個消逝我們無法抓取或再現，但卻可以是一個思考的對象，它在想像領域裡，當代思考中是一個被遮蔽的凝視……」<sup>12</sup> 儂曦對於攝影思考之所以能回應陳順築的創作，主要在於兩者對於複寫與死亡分別在理論與實踐之上有著相互回應的探索。儂曦對攝影於在場（presence）的摹造功能，已經跳脫了印刻、索引式的思考，因索引方法把攝影導向實質存在與近似加法的概念。反之，他將焦點轉移至曝光（exposure），一種詭異的力量將被曝光的身體層層剝落，作為一種減法的概念回應著如布朗修所說：「影像的魅惑力在於持續確認事物的消逝」<sup>13</sup>，一種影像的憂鬱狀態。這樣的想法在攝影哲學裡存在已久，如巴爾札克（Honoré de Balzac）認為身體其實是由層層靈魂般的影像所堆疊而成的，當某人的影像被攝取後，身體的靈魂層也漸次遞減，並幻化為物質影像。<sup>14</sup> 巴特口中的靈魂影像（eidolon），或陳順築口中的化影，都作為攝影裡幽靈學（hauntology）的特質不斷地在思考界域裡飄盪。

轉印，是某種程度上表皮基因與復生，這手法也在「男丁」系列作品中可見。陳順築將家族的父兄與自己三人的黑白肖像重疊與交融，相似的面相疊影，大眼濃眉融化為血緣共同體，這裡難以指認的個體並不是作為認同而存在，而是作為生／死，在場／缺席度量的界面，丈量著生命的界限並寬容地目視世代流



《男丁》，2005，相紙輸出，127×152.5 cm，each

轉。「在現實與魂魄迷離之間，陳氏想像添丁又生旺」<sup>15</sup> 攝影的幽靈學便是在存在與非存在（non-being）之間過渡狀態迴盪，如儂曦說，攝影曝光瘋狂之處在於，它有種「蹉」，迷失，錯位感，與被攝物質的實在與在場接觸後便抽離迷失在非物質之中，而後者便是讓想像發展之處。

曝光，作為被攝的人與物漸次消逝的補遺迴光。若，如儂曦說攝影對消逝（死亡）無法抓取與再現，但卻可以思考，尤其，死亡作為一種自我呈現的「過程」在攝影影像裡是一個盲視，無法想像的想像。<sup>16</sup> 陳順築作品裡，因部分的底片銀鹽過度受光，無法再次承接和顯現被攝物折射而來的光，而形成未竟「殘念的風景」。作品裡可見部分的瓷牆，花葉，橘子，路徑，愛人的髮絲，而部分慘白的過渡曝光成為消逝與不在的過度彰顯（過度化影）幻化為某種程度上的盲視與不可見。在這死亡與消逝的過度昭示裡，陳順築以絹印與複寫進行悼念，於是在白色空景上便開出一朵秀氣的紫花，與，盎然的綠枝。「將消逝視為一種存在」因此，複寫絹印，便是陳順築對於死亡盲視無法想像的想像



《轉生術：砗磲山—獻果》，2014，壓克力顏料、畫布、絹印，127×190×7 cm



(unimaginable imagining)，一種對消逝、未知、不可抓取狀態的凝視。在行旅的終了，陳順築再把目光放置在那黧黑具有太陽一樣重量，而被風雨沖刷千瘡百孔質感的砗磲石，他說，這些石頭具有澎湖人的質地。在夜夜攀登的砗磲山上，獻豆，獻花，獻蒜，獻果，他在複寫與凝視裡找到了應許之地，永遠的歸鄉。

- 註 1 陳順築，〈四季遊蹤：複合媒材中的影像現實與幻憶〉，《四季遊蹤》（臺北：伊通公園，2004），頁 5。
- 註 2 Roland Barthes, *Camera Lucida Reflections on Photography*, Richard Howard (trans), New York: Hill and Wang (1982) p.9
- 註 3 Ibid, p.76-77.
- 註 4 林柏奇，〈人子走不完的歸鄉路—當代藝術家陳順築〉  
[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/20/1137/282](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/20/1137/282) (accessed 11 October 2014)
- 註 5 Louise Kaplan, "Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic image", *Journal of Visual Culture*, No. 45 (09.2010), p. 54.
- 註 6 Paul Rocoer, *Memory, History, Forgetting, Kathleen Blamey and David Pellauer* (trans), Chicago, London: The University of Chicago, 2004, p.148-149.
- 註 7 陳順築，〈四季遊蹤：複合媒材中的影像現實與幻憶〉，《四季遊蹤》（臺北：伊通公園），2004，頁 5。
- 註 8 Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", in *Representations*, No.26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), p. 7-24.
- 註 9 陳順築，〈四季遊蹤：複合媒材中的影像現實與幻憶〉，《四季遊蹤》（臺北：伊通公園），2004，頁 7。
- 註 10 Paul Rocoer, *Memory, History, Forgetting*, p.148-149.
- 註 11 Geoff Dyer, *The Ongoing Moment*, London: Abracus, 2005, p 167.
- 註 12 Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, New York: Fordham University Press, 2005, p.99.
- 註 13 Louise Kaplan, "Photograph/ Death Mask", p.55.
- 註 14 Louise Kaplan, "Photograph/ Death Mask", p.49.
- 註 15 陳順築，「男丁」創作自述。
- 註 16 Louise Kaplan, "Photograph/ Death Mask", p.52.

# 迴返： 陳順築影像 d f d d 裝置中的複數空間

文 / 余思穎

臺北市立美術館助理研究員

## 楔子

陳順築（1963-014）是臺灣當代藝術界中，使用家族老照片與影像製作裝置作品最早、也頗受好評的藝術家。他從 1991-92 年間開始參與當時重要的另類空間「伊通公園」（以下簡稱「伊通」），並在此發表第一次「家族黑盒子」系列作品，也參與當時伊通舉辦許多的讀書會及活動，與不同領域的建築師、設計師一起討論，對他在創作中結合空間裝置與設計的概念，產生深遠的影響。

由於老家在澎湖馬公，陳家從祖父陳和睦開始經營大倉營造廠，因此父親取名為陳金都，之後孩子取為順築、順建，都與興旺家族營造業的期許有關。孤立的島嶼在入秋後刮起狂風，比起外面的蕭瑟，讓陳順築格外喜歡在家。關起門窗，家的溫暖、舒適與安全感，成為他的心靈寄託之所，也成為他創作的源頭。

筆者在觀察陳順築從 1986 年至今的作品系列，同時訪談有關其創作理念之後，發現他從早期使用老照片、磁磚、相框及其它媒材在作品中營造空間、隨後製作大型（地景）裝置作品、以影像結合版畫的轉印作品、直到 2012 年開始又重拾畫筆，一路走來

除了呈現「記憶與死亡」的影像內涵之外，藝術家本人亦逐漸介入甚至現形於作品中，顯現出從作者與其作品的相對關係，到後來藝術家形象進入作品的合一關係，因而表現出獨特、多層次、複數的時間與空間。為了闡述這個過程，以下將依照創作時序加以說明；同時也一併探討陳順築將個人的私影像，經由再造、活化的企圖，終而成為公眾生命印記的創作方式與意義。

### 時光機組的模型

觀看 1990 年退伍後首度舉辦的「影像·潛像：陳順築攝影個展」，主要拍攝澎湖地景，大部分是荒涼、空曠無人之境與墓園，偶爾有點景的動物出現其中。畫面帶有幾何線條的俐落，因遠景與近景同樣清晰而使影像「平面化」，產生「如畫」的特質，其中豐富的細節與肌理帶著一種手工質感，這個特點在他後期的作品依舊存在。那是一個巡迴展，還沒有巡迴完，陳順築就決定不繼續展了，也決定以後不再只單純拍攝外在的世界而已，對他而言這已經太容易做到，因此他決定在喜歡攝影的基礎上，來做不一樣的嘗試。

1992 年他在「伊通公園」發表首次創作複合媒材作品——「家族黑盒子」系列。當時臺灣現代藝術的發展隨著經濟一同起飛，陳順築也躬逢其盛，此時他已經開始加入伊通公園，也經常與同好為創作、藝術的想法徹夜長談。在深受伊通成員莊普、陳慧嶠等人對現代藝術理念、探索媒材與空間的影響下，也開始進行物質性、媒材的運用與實驗。他以老照片來結合各種媒材，攝影是時間的死亡，於是他用裝置手法把過去、移動的時間具體化，封閉在歷經歲月的木箱中。其中與老照片配搭的物件亦反映著時代，同時企圖讓整件作品描述有關「家」的故事（敘事性）。由於他深受電影的影響，認為電影的時間也同樣在建構的空間中

流動，照片透過自身的內容與細節，產生彼此關連的故事。因此，相對於現實時空，「家族黑盒子」有如一系列屬於過去、獨立且封閉的時空模型（箱子）。陳順築認為是「順應木箱空間的變化，經由櫃體與櫃蓋，形式、內容的錯置與並列，所建構的一種內化性的裝置」，同時也想將私人的情感擴展成臺灣人的集體記憶，打開每個黑盒子，經過每個人的自由詮釋，發展出不同的故事情節，也有如屬於個人獨處的空間。

他一直詰問生命重要而美好的片刻總逐漸在記憶中失落、褪去，因而在《家族黑盒子：自傳》的櫃體中裝置自己的照片，使用資料夾的形式任人翻閱，以黃色與局部（來自頭髮）的黑色統一空間，在玻璃片斷的反影中，自我（特定主體）的形象也逐漸刪減與剝離，這後來發展成他創作的大件「風中的記憶」裝置系列。另外，《家族黑盒子：福地》的櫃蓋是墳墓的影像，象徵在土地之上；櫃體則象徵土地之下，上面鋪一層臘，枯槁的蠶與海馬的殘骸象徵死亡，同時也象徵醫治（漢方藥材）。他仿照真正的棺材，在棺蓋罩上紅布並用紅線固定在棺蓋四角，《家族黑盒子：福地》也在櫃體四角綁上紅線，當實行「蓋上櫃蓋」的動作，也等同完成了封棺的象徵，透過「操作」，展開他後來迴返與哀悼的個人儀式性行為。

相對於現世，過往時空（死去的、照片中的時空）對陳順築而言是煞有其事的存在著。早期「家族黑盒子：傢俱殘片」中，陳順築以拍攝的黑白照片（記憶）結合臺灣常民生的物件，如：端菜的菜盤、水龍頭、窗框等製作作品，以物件的結構劃分出異質而共存的複數空間，他以真實的物件隱涉與影像空間的連結，例如《水喉》是在澎湖拍攝向大海，水龍頭是真實的物件並存在於現實世界，指涉影像（過去）中曾在大海激濺的水花。在《偽裝死亡的假》中，中央主角是拍攝朋友在澎湖游完泳，躺在沙灘上閉目休息的特寫，有如在睡覺、冥思、或者夢遊等未明的狀

態，上下方的格子都以蠟封存印樣照片，下方又特意留出一條真實的紅線。紅線，在喪禮上道士常作為為亡者帶路的接引線，象徵從此方引領至彼方，在此亦如從現實牽引至另一時空。

1994年製作《糖果架》、《好消息機器饅頭來了》等小型裝置作品，有如陳順築創作往返過往時空的時光機組。《糖果架》拍攝小女孩（親戚小孩）站立在空曠的澎湖海灘，正面、側身、背面等四種不同角度，陳順築在裝置中將身影重組在上下搖動的鐵架上，在上方的日光燈的映照下，影像呈現黑白層次的變幻，亦呼應下方點點光影的影像，藉此喚回童年的美好時光，科幻與超現實意味濃厚。而《好消息機器饅頭來了》四周以金屬框包覆，在中間由負像放大的影像上，小孩頭部罩上可插電發光的實體金屬頭罩，頭罩內部嵌入全家福的正片，戴上頭罩的小孩正沈浸在



《糖果架》，1994，照片、鐵架、日光燈、燈具組件、鐵框、壓克力板、木料。糖果鐵架：161×106×30 cm；地面照片：83×92×5.5 cm；架上照片：30×13×3 cm，20 pcs.

以機器製作饅頭取代手工、未來工業化進步後，家庭生活會更好的想像與期待中。陳順築亦刻意顯露底片黑色邊與上方另一張影像的局部，呈現出空間的錯置與時間的流動感。在訪談時他提到「小時候喜歡進電影院看電影，好像掉入幻境，喜歡坐在前排，在大銀幕籠罩下能與幻象交融，有如天雷勾動地火，靈魂出竅一般……」、「在電影院就像在一個封閉的空間，比較有安全感」，封閉空間是他作品的基本形式，在封閉的空間內，他藉由印樣或照片、物件等媒材，經營出多層次的時空對照與敘事。

### 在現世中召喚過往的地景裝置

據陳順築描述，澎湖是一個空曠、墳墓與空屋很多的地方，隨處游蕩忽然就遇見一座墳，他也不害怕，反而走近看，觀察它的裝飾與造型。它就像是另一個世界的入口。1995年到2001年，陳順築發表許多結合建物的大型地景裝置作品，包括「集會·家庭遊行」系列（1995）、《金都遺址》（1996）、「花懺」系列（2001）、「風中的記憶」系列（1998）等。無論是以自己拍的黑白肖像照或者使用家族合照的老照片，他利用黑白照片容易與回憶、過往連結的特質，在空屋、廢墟或墓地等建物上裝置大型作品，透過照片的放大、重覆、拼接，透過個人儀式在現世中召喚回過往時空。

「集會·家庭遊行」系列以九位親友為模特兒，拍攝大量的肖像照，為了達到整齊劃一的要求，因此在照片頭部與鞋底的部分一律切除一公分。他從數千張照片中整理出一千多張均質的人像，目的是讓所有的人都變成一個中性符號，沒有任何肢體語言或表情，然後再分別裝上八乘十吋有鏤空花紋的金屬相框，裝置起來有如茫茫人海，讓觀者自由想像這些人物。將大量的肖像排列在澎湖的田地、廢墟，或佈滿在日本福岡的公寓空屋，讓人思

索過去人在屋內可能的生活痕跡；當風吹動，相框在牆上微微顫動，也觸動觀者的記憶深處。正如在《花懺》中，他費盡心力找尋各種不同材質、仿真的假花來拍照，然後再如同「集會·家庭遊行」系列的肖像一般，裝框、散佈排列在祖父、祖母、父親、表弟、姨丈的墓地上，讓觀者細看後發現原來整片都是不凋零的假花，帶有深刻的紀念性，同時亦已荒蕪。

關於《金都遺址》，他提到很在意「金都」名字的語意，因為父親叫陳金都又從事建築業，「金都」就是打造一個金色的城市。由於出國旅行喜歡參觀世界遺址，讓他聯想也許有一天臺灣出土的遺址可能就像「金都遺址」一樣，在殘跡中仍有一種崇高感。結合臺灣人喜歡在紀念碑上貼磁磚、父親的職業與臺灣墓地鑲嵌的亡者肖像磁磚，因而決定把父親英姿颯爽的形像燒在磁磚上。但仔細觀察《金都遺址》的柱子只有一百九十二公分，並非真正遺址或建築的高度，像是紀念式的「假木柱」、屬於亡者世界的替代品、擬真的道具，是無關宗教、以假亂真的八角柱式。因此，《金都遺址》是屬於亡者世界的紀念建築，亦有如墳墓般的雖存在於現實。

陳順築在 1998 至 2001 年間發表的大型裝置作品，無論是像「集會·家庭遊行」在廢墟裝置人海眾生肖像、或者在《金都遺址》紀念柱上貼滿父親形像、亦如《花懺》在親人墓地豎立紀念花海，都是在現世中，透過個人的儀式紀念、召喚已逝的過往，同時也勾起觀者對土地與家人的鄉愁記憶。

### 鑲嵌與漏光：打開時空的通道

1999 年陳順築開始在放大的老照片上鑲嵌鐵片，仿若在過往的時間中切開一個通道或者打開另一個空間，如《臺北車站》、《基隆車站》、《高雄車站》，車站左右相反的大字再度提醒觀者



這是攝影的鏡像，而《高雄車站》中母親正牽著孩子的手，卻以鐵片直接蓋住母親的容顏，犀利的刀鋒亦如死神的鐮刀，鐵片旁的一道紅印亦如血痕，無情帶走身染重疾母親的生命（逝世於 1999 年）。

為了與過去的生命連結並且賦予照片一個新的語境，陳順築自 1999 年在老照片上仿若切開一個時空之門，之後在 2004 年創作從現在通往過去的「四季遊蹤」系列。正如約翰·伯格提到「照片是過去時光的遺跡，是曾發生事件的印痕。如果活著的人們將過去的時光加諸己身，如果過去成為人們書寫自己歷史的過程中，必不可少的一部分，那麼所有的照片就會重獲一個鮮活的語境，它們就不再是被捕捉到的過去的時刻，而繼續在時間中存在下去。」<sup>2</sup>

「四季遊蹤」可說是陳順築磁磚系列的代表之作。他把磁磚嵌進老照片中，讓磁磚真正與攝影結合，成為畫面的一部分。在創作「四季遊蹤」時，陳順築以十乘十公分的磁磚為單位加以拼接，同時使用鍍鋅的外框來表現常民生活的質感。這個系列的主題都是親友、家族的聚會或旅遊等，是家族活動也是生活的儀式。對他而言，攝影是溫暖而流動的；作為建材的磁磚是冷凝與永恆的象徵，透過將影像燒入磁磚介入畫面來補足缺席的遺憾，同時改寫這張照片，注入新的詮釋及語意。例如《四季遊蹤：大團圓》由父親拍攝，場景是陳順築祖父的壽宴，身後有祖母遺照放置在祖先的供桌上，左方白色的部分自成一個獨立的區塊，陳順築將六張磁磚拼成的父親肖像鑲入這個區塊，讓他與大家同在也是現場的見證人。相同彌補缺席的情況也出現在《四季遊蹤：三地門》，在父親只帶哥哥赴高雄正修工專入學及出遊的場景中

《高雄車站》，1999，  
複合媒材：照片、鋁  
板、鐵片，100×101×15  
cm



間，有一道漏光的痕跡，那時陳順築遺憾沒有跟著去玩，因此把他自己小時的身形同樣比例燒成磁磚嵌入父兄的身旁，讓當年沒發生的事得到了彌補。

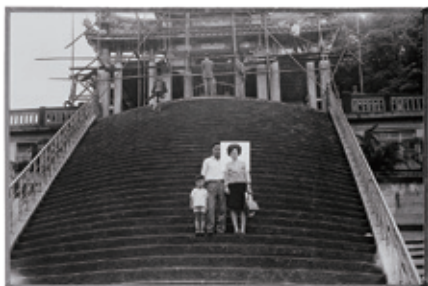
磁磚也成為象徵或隱喻的物件。《四季遊蹤：夜宴》中，其中打節拍的人是視覺的高點，手裡拿著麥克風歡唱的人是陳順築的堂姐，如音符一般的糖果磁磚，表明這是一個甜蜜的時刻。《四季遊蹤：夜遊》原來是一張洗壞又漏光的照片，右下方抽象的圓弧是人的頭頂，中間有顯影液噴到留下的痕跡，在上方貼上方塊磁磚，回想起自己在文化求學時期是個愜意的少年，曾經在紗帽山的星空下徹夜不眠。而《四季遊蹤：黑髮的母親》與《四季遊蹤：孤挺枝》都以母親為主角，前者以拼成磁磚的假髮形象覆蓋母親的臉，情感來自小時候假裝生病依偎在母親的身邊，依然記得媽媽洗澡後芳香的頭髮氣味，懷念與母親相處的時光，照片下方有脫格的痕跡；後者則以孤挺枝圖案的拼接磁磚蓋住母親的臉，表達在父親去逝、哥哥成家後搬離老家，母親獨居的情景，陳順築在漏光處分隔畫面，不僅分隔擴張、空間，也有電影感。以黑髮、孤挺枝遮住臉，也是轉化形象為普世的母親形像與情感經驗。

將電影感帶入作品中，亦如《四季遊蹤：指南宮 I、II》的空間轉換。陳順築使用兩張在指南宮拍攝、中景與全景的不同底片請姚瑞中將底片放大，投影出一樣高十二公分的父親與母親，再燒製成二件一組的磁磚。陳順築使用裝飾老照片肖像的方式，磁磚燒製古典肖像照的幾何護襦覆蓋畫面人物上半身，除了突顯出人物的定格，亦呈現主角的完美形像，看起來也很像畫作。他刻意固定主角不動而改換背景的時空距離，如鏡頭一般的 zoom in、zoom out，讓主角自影像中分離出來，成為個人紀念式的影像。另外在《四季遊蹤：大貝湖 I》中，他以 120 的放片夾放 135 的底片，使照片漏出底片的邊緣，因而製造脫格（脫框而出）效果，

亦擾亂了過去特定的時間與空間。

陳順築不追求一般攝影家強調的精確唯美構圖，反而另闢蹊徑使用多數來自父親拍攝、漏光有瑕疵的損壞照片，嵌入磁磚介入過往的場景，打開過往時空、彌補並增添新的語意，不僅成為美術攝影的開啟者，也讓攝影產生新穎、鮮活的意象。在 2011 年陳順築創作「殘念的風景」系列，是一系列的漏光照，使用傳統相機拍照時，有時來不及撥到底，即很快的按下快門，左邊白邊處為漏光，在相紙的漏光處絹印，可呼應畫面的圖像。（他使用底片相機拍照，以雷射感光放大及傳統沖印的手法完成）這系列許多照片是在大學時期拍攝的，漏光象徵著遺憾，遺憾呼應著殘念的概念，既是技術的遺憾，也是生命的遺憾，或者就像「四季遊蹤」燒成磁磚得到彌補與收藏，讓它從缺憾成為創新，更像是一種精神性的補償儀式，都是為了得到救贖與補償。

陳順築從「車站」系列在照片上鑲嵌鐵片企圖切割、打開時空的通道，而「四季遊蹤」系列將自己的形像燒在磁磚嵌入、參與未曾發展的旅遊場景，然而到「記憶的距離」系列不再挑老照片來創作，而是使用自己拍的照片，主導權掌握在自己的手中。他提到拍攝這些照片一定對當時的情景，有特別喜歡的地方，因此跟使用老照片一樣，都有情感的依歸。在這十一組件中，他選用漏光、壞掉的風景照製作作品，並於局部置入一種固態、透



左《四季遊蹤：指南宮 I》，2003，黑白照片、影像磁磚、鐵，  
103×155×6 cm

右《四季遊蹤：指南宮 II》，2003，黑白照片、影像磁磚、鐵，  
103×94×6 cm

明、不定形的環氧樹脂膠（兩種膠的混和），透明膠是真實、現實中可觸摸的物質，也是具有抽象意味的視覺印記，而照片是屬於過往的、矇矓而後退的時空，透過膠狀物彷彿可穿透、進入屬於過往的另一個時間與空間。他表示「距離」就在於相機聚焦、影像清晰的定點，也可比喻為生命中的關鍵時刻，因為從現實回到過往，聚焦從矇矓到清晰有一段距離，因而稱之為「記憶的距離」，亦如《記憶的距離：一個人》故意將姐姐的小孩拍得模糊。模糊，似乎在真實與虛構之間，也像人失了神的眼光，也像腦海中的靈光……

#### 現實與畫境：藝術家「在場」

2003年創作「四季遊蹤」系列以後，陳順築個人的身形介入作品時空愈加明顯，包括「記憶的距離」（2009）、「迢迢路」（2010）與後來回歸繪畫創作的「回春術」系列（2012）。相較於藝術史中，畫家在畫中顯現在場的方式包括鏡像與自畫像，例如十五世紀尼德蘭畫家簡·凡·艾克（Jan van Eyck, 1395-1441）在1434年畫《阿諾菲尼的婚禮》（The Arnolfini Portrait），鏡中同時反射出新婚夫婦的背影以及在門口的畫家本人，而鏡子上方是華麗的花體拉丁文：「Johannes de Eyck fuit hic（簡·凡·艾克在場）1434」，使這幅畫成為了一張結婚證明。而西班牙巴洛克時期畫家維拉斯奎斯（Diego Velazquez, 1599-1660）在1656年畫《侍女》（The Maids of Honour），畫出自己在畫中擺設畫架為皇室成員作畫，房門旁的鏡子裡出現了菲力普四世與皇后，二幅畫同樣藉由鏡子呈現出畫框內與畫框外的複數空間。到了當代，國內外當代藝術家以自己的形象創作亦不乏其人，主要在表現個人的心境或超現實的劇場情境。陳順築並非刻意在作品中顯露自己，而是過往現實時空共存與連結的基礎上，逐漸將自己的形象置入作

品中，因而具有特別的意義與內涵。

「迢迢路」系列（1990-2010）是陳順築在發表「影像·潛像」系列之後二十年來所拍攝的照片，在二十多年後從累積五百卷三十五厘米的黑白底片中精選出五十七件編排而成。整理時驀然發現，喜歡的照片都在室內、汽車、公車、飛機與輪船等密閉空間拍攝，因為經常留下了黑色的邊框，有包覆感，亦如私密的個人產業道路。在創作自述中提到這些照片都是「在馬路、海域和空中，以一種片斷而寫意的自由注視」。封閉的空間、「框」讓陳順築有安全感，大部分多為局部取景，「躲在幕後，我的遐想是看出去，創造一個有『劇場式』的、被處理過的，但又保持一個場景的真實性，不特別擺置也不給予一個觀光地理的辨識，它好像是呈現個人內心紋理的追求。紋理就是細節與質感，我把那些紋理都擺在現實世界裡，或者是從現實世界中把它抽取出來。」

「框」（觀景窗、窗框與邊框）對陳順築而言有一種安全感，在這固定的範圍、環境或視角望過去的時候，他擷取最好、最美的部分，也就是在有限的環境裡去想像、創造一個畫面，而畫面中時而露出的「邊框」（破綻），又同時呈現出攝影者也「在場」，因而產生內／外、甚至多層次的複數空間。所以他搖下車窗拍攝《迢迢路：澎湖》（1994），三分之一的畫面是車窗（內部空間），右上方有一隻即將走出畫面的狗，指涉畫外空間。他在室內拍攝《迢迢路：加拿大溫哥華》（2000）透過窗戶折射；因而使搖曳的樹影與海浪兩個不同的風景並存，有如分景器一般；在車內於擋風玻璃呵了一口氣並拍攝《迢迢路：澎湖》（2001）；因為透過室內玻璃拍攝而出現小電視或燈泡的反影，如《迢迢路：臺北深坑》（2001）、《迢迢路：臺北新店》（2002）等。

2012 年左右陳順築開始爬山，與莊普、吳東龍、蘇匯宇等新店男孩成員一起在山裡遊玩、共同創作，也開始重拾畫筆描繪「回春術」。他把自己畫入畫中，完全進入畫面並成為畫中唯一



的主角，包括《新店：烏來》、《新店：獅頭山》、《回春術：呼啦圈》、《回春術：圓桌樹》、《轉生術：雞蛋花》、《轉生術：救生圈之千呼萬喚》等作品。訪談中他提到因為喜歡一個人，所以都只畫一人，同時「想塑造第一人稱，一個全知全能式的發言，我在畫中，只有我自己，我主宰整個畫面，我像是一個視覺旁白一樣，像一個在說話的人，表達關於自己的故事。」以《新店：獅頭山》為例，他的畫像是抽離空間與時間的自由拼貼，上方是飛機俯視或者在山頂上看山峰的視點，三個石頭代表三座山峰：獅頭山、和美山與烏來，同樣利用現成物讓外界現實與畫中的世界相連結，同時也表明期待生活轉變的心情。又如《回春術：紅襪之千山萬水》描繪自己沒洗過的紅襪子，他喜愛紅襪子，穿著它爬過一座座山，造型也像山的形狀而取名為「千山萬水」。無論他把自己畫入畫中或描繪喜愛的物件都是在與自己對話、溝通，「我是要解決生命的問題，跟自己討論生命，所以先派自己的分身埋伏在裡面，與它講故事或跟她對話，是一個人、一對一的對話。」，陳順築說。

左《迢迢路：臺北新店》，2002，黑白照片，50.8×40.6 cm  
右《迢迢路：臺北深坑》，2001，黑白照片，50.8×40.6 cm

## 結語

陳順築每天會到工作室，獨處、思考、創作，日復一日。他表示不喜歡開窗，怕灰塵，也許是因為潔癖，但換另一個角度來看，也是把自己「封存」在藝術的空間裡，純粹而絕對。

他的複數影像 / 裝置美學可說是在相信過往（逝去、死亡）與現世等同、連結的基礎上發展而來的。他尤其受電影的影響很深，認為是時間的藝術、流動的攝影，因此電影中鏡頭的移動與空間的轉換，也時而表現在他靜態的影像裝置中，形成複數的時間與空間，例如《男丁》（2005）他利用父親一張，哥哥與他三個不同階段的照片各一張，放大重疊後創造出三個不同也不存在的兄弟影像，曖昧晃動的影像源自電影手法，也是他對臺灣家族重視男丁興旺傳統的回應。

他擅長在封閉的空間或景框之中，講究形式的精確性，結合現成物與照片，在相互謀合中，經營出新的語境。正如 2006 年創作《家宅：四乘五立方》呈現結婚後轉以臺北的家為生命的重心的心境，也由黑白轉為彩色影像。這件「攝影雕塑」以四乘五相機拍攝自四乘五立方空間中拆除的牆面，相較之前過往甜蜜、可變造且已逐漸斑駁的澎湖記憶，現在則是可掌握、有手感的時空。他刻意保留空間的數字與環境的線索，意義上亦如「集會·家庭遊行」，只是以剝離取代裝置。影片中有水平儀移動，上方及右方各有一道光流出，也暗示另一個外在空間存在，因而脫離個人「家」的專屬空間，形成一種非特定時空的隱性閱讀。

陳順築個人的意念不斷介入作品時空，如本文所述，甚至進入畫中與自己對話，最終完整了畫面與個人的世界。他精心的結合成物與照片，試圖返回過往，也召喚過往，讓現實與逝去的時空連結並藉由個人儀式進行補償。在將個人情感昇華後，作品呈現出複數的時空同時也任觀者的想像遊走其中。觀者在其精心

佈置的情境裡，詮釋專屬個人的獨特故事，亦如布萊希特（Bertolt Brecht）所寫的一首關於表演的詩，可做為陳順築在影像／裝置作品中重造影像語境的總結：

所以你應僅僅讓那一瞬  
突顯，而無需隱藏  
那你使之突顯於斯的過程。  
賦予你的表演  
前後相隨行進的過程，  
態度  
喚起你所獲得的。藉此  
你得以呈現事態的流動，也呈現  
你工作的進程，讓觀者  
多維地體驗這「此時」，來自  
以前，並且  
又融入「後來」，還有另外許多「此時」  
相伴相隨。他不僅端坐在  
你的劇場，而且  
也端坐在這個世界。<sup>3</sup>

註1 王墨林，〈家族人的肉體銘文〉，《自由時報》，1997年1月23日。

註2 約翰·伯格，〈攝影的用途：獻給蘇珊·桑塔格〉，收錄於顧錚編譯，《西方攝影文論選》（浙江攝影出版社，2007），頁106。

註3 同上註，頁107。



《遷迢路：澎湖》（局部），1991，黑白照片，50.8×40.6 cm





# 陳順築

## 經歷

- 1963 出生於臺灣澎湖縣馬公市  
家裡兄姐四人排行老么，家族經營土木營造廠
- 1969 就讀馬公國小。三、四年級開始喜歡畫圖
- 1975 就讀馬公國中，美術老師王旭松時常鼓勵繪畫活動  
三年級獲得全縣學生美展第一名
- 1978 升學馬公高中，課餘參與美術老師謝榕菁指導的美術社團，期間多次獲得全縣學生  
美展、寫生與漫畫比賽前三名  
立志投考大學美術系
- 1979 父親陳金都心臟病猝逝
- 1981 大學聯考只填報師大和文化美術系兩個志願。大學聯考落榜
- 1982 考取中國文化大學美術系
- 1984 與同班同學劉信佑舉辦「謙卑的美感」攝影聯展於華岡博物館



- 1985 連續獲得師生美展、秋季系展攝影類第一名
- 1986 文化大學美術系西畫組畢業。入伍服兵役
- 1988 退伍，租屋住陽明山（～1990）。常回澎湖島四處拍照
- 1989 任職《藝術貴族》雜誌編輯，撰寫攝影專欄「摹仿？創意！新精神？！」
- 1990 在簡永彬主持的臺北夏門攝影藝廊舉辦首次個展「影像·潛像」，之後巡迴到臺中省立美術館（國立臺灣美術館）  
攝影筆記書《眼睛的思維 1 & 2》由漢藝色研出版  
九月以遊學之名，赴歐旅行三個月
- 1991 回臺，客寓士林天母（～1999）  
任教四海工專（德霖技術學院）通識教育中心  
探訪伊通公園，結識莊普、劉慶堂、黃文浩、陳慧嶠，還有時常互動的藝術家顧世勇、陳愷璜、陳建北、季鐵男、朱嘉樺、湯皇珍、袁廣鳴、姚瑞中等  
自立早報開闢專欄「攝影變奏」
- 1992 伊通公園發表攝影複合媒材系列作品「家族黑盒子」，並開始長期合作關係  
首次獲邀參加國際聯展。與游本寬、高重黎、章光和、林日山參展，由吳嘉寶策畫，韓國漢城市立現代美術館主辦的「十一月·韓國寫真水平展」
- 1993 以「家族黑盒子」作品獲得「臺北攝影節藝術特別獎」
- 1995 創作重要代表性作品「集會·家庭遊行」，同年以《集會·家庭遊行：澎湖屋》獲得第一屆「臺北美術獎」  
應法國巴黎「洗衣坊攝影空間」負責人夏耀文和林海月邀請，首次海外舉辦個展「集會·家庭遊行」  
與吳天章同時獲選美國佛蒙特州（Vermont Studio Center）獎助駐村藝術家，為臺



灣最早開啟駐村創作的交流經驗

策劃「解放中的影像」專題展，與吳天章、蘇守政、黃明川、李明道聯合展出於伊通公園

1996 與鄭柔溪、張照堂、吳天章、高重黎、周慶輝，獲邀由吳嘉寶策畫，日本東京都寫真美術館主辦的「亞洲人的視野：躍動的亞洲」展，參展作品《兩段記憶的紀錄》被選為展覽畫冊封面圖片

與洪通、黃進河、嚴明惠、李銘盛、吳天章、李明則、陸先銘、朱嘉樺、王為河、侯俊明，代表臺灣參加「臺灣：今日藝術」展於德國，巡迴柏林世界文化館和阿亨市路德維論壇館

1997 與吳瑪俐獲選由李仲生現代繪畫文教基金會主辦的臺北與舊金山兩地藝術家訪問交流計畫

1998 與袁旂、莊普、吳瑪俐、吳天章、朱嘉樺、侯俊明、林書民、王俊傑、陳慧嶠、黃致陽、方偉文，獲邀參加高名潞策畫的「蛻變與突破：華人新藝術」展，巡迴紐約的亞洲協會、PS.1 當代藝術中心、舊金山現代美術館、墨西哥蒙特瑞當代美術館、西雅圖美術館、坎培拉澳大利亞國家美術館、香港藝術中心

在臺北市立美術館舉辦「平安家宅」個展，國家文化藝術基金會助獎助

與游本寬、李明則、湯皇珍、王俊傑、林明弘、姚瑞中、魏雪娥、王德瑜、張夏翥，獲邀參加法籍策展人謝西·布恩（Cecile Bourne）策畫的「你說·我聽」臺灣與歐洲交流展，巡迴於臺北市立美術館和法國碧松當代藝術中心

1999 搬家賃居新北市深坑（～2002）

母親陳雪枝病逝，創作紀念作品《花懺》

與吳天章、王俊傑、林明弘，獲邀參加日本「溝通－希望的迴路：福岡三年展」於



### 福岡亞洲美術館

在中村光信 (Mitsunobu Nakamura) 主持的日本福岡 MOMA 當代畫廊舉辦「集會·家庭遊行」個展

與陳界仁、王俊傑、陳慧嶠、林純如、陶亞倫、黃致陽、姚瑞中獲邀參加麥書菲 (Sophie McIntyre) 策畫的「面對面：臺灣當代藝術」展於澳洲和紐西蘭，巡迴黃金海岸市、橘市、坎培拉、雪梨、墨爾本、阿靈頓，作品《水相》被選為展覽畫冊封面與出版品圖片

獲邀參加臺灣歷史博物館策畫的「臺灣當代藝術展」於美國，巡迴奧克拉荷馬州首府畫廊、諾瑞克藝術中心與紐約國家藝術俱樂部

2000 與陳界仁獲邀參加韓國「人 + 問：光州雙年展」

與于彭、吳天章、簡扶育、侯淑姿、劉世芬、袁廣鳴、姚瑞中等人，獲邀參加加拿大舉辦的「近距觀照：臺灣當代藝術」展，巡迴維多利亞市立美術館與溫哥華史考特藝廊

2001 由樊婉貞策畫，獲邀到香港光華新聞文化中心舉辦個展「花懺」

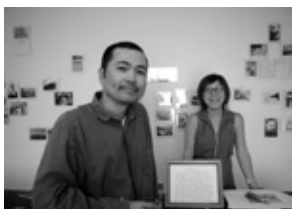
2002 住定落籍新北市新店山區工作室

與伊通公園團隊參展韓國「暫停：光州雙年展」

2003 與吳天章、陳界仁、張乾琦、林書民、袁廣鳴、洪東祿、姚瑞中，獲邀參加張頌仁策畫的「幻影天堂：中華攝影展」於捷克布拉格魯道夫美術館

2004 與陳界仁獲邀參加中國「影像生存：上海雙年展」，國家文化藝術基金會助獎助

2005 與吳瑪俐獲邀參加由 Alice Schyler Mallet 策畫的「潮汐之際 (Le temps d'une marée)：法國第厄普 (Dieppe) 國際藝術展」，國家文化藝術基金會助獎助  
在德霖技術學院升等副教授，轉任教空間設計系



- 黃嘉勝主任邀請，應聘國立臺中教育大學美術系所兼任副教授（～2008）
- 2006 與傅本君結婚  
整修新店新家，創作「家宅：四乘五立方」系列作品
- 林平教授與李貞慧主任邀請，應聘東海大學美術系所兼任副教授（～2008）
- 2008 應聘國立臺灣藝術大學，美術研究所兼任副教授（～2013）  
與游本寬、陳永賢、吳政璋、許哲瑜、王雅慧、江忠倫、李文政、林冠名、林育聖、胡財銘、陳宛伶、賴易志，獲邀參加由施淑萍策展，國立臺灣美術館主辦的「非 20°C：臺灣當代藝術的『常溫』影像展」於國立臺灣美術館，之後巡迴至中國廣東深圳市何香凝美術館
- 2009 與陳永賢、林建榮、周珠旺、吳耿禎、張恩慈，獲選為美國紐約州水磨坊（Waterrmill Center）駐村藝術家  
由臺南加力畫廊推薦以「記憶的距離」系列作品獲得第十一屆「李仲生視覺藝術獎」
- 2010 「迢迢路」攝影個展於香港光影作坊，之後巡迴臺北四通公園和臺南海馬迴光畫館。攝影集《迢迢路》由田園城市文化事業出版  
獲邀參加國立臺灣美術館策畫的「臺灣響起：超隱自由」展於匈牙利布達佩斯 Mücsarnok 藝術館  
獲邀參加由周慶輝策畫，香港攝影節主辦的「四度空間：兩岸四地當代攝影展」於香港藝術中心，之後臺灣藝術家部分以「故事顯影：當代臺灣攝影十人展」巡迴展出於高雄市立美術館
- 2011 由賴香伶與曹鸞姿聯合策劃，「殘念的風景」個展於臺北當代藝術館。畫冊《殘念的風景》由臺北當代藝術館出版  
中年心境轉變有感，回歸以手繪為主的複合媒材作品，創作「回春術」系列



- 2012 與莊普、吳東龍、蘇匯宇成立藝術團體「新店男孩」，以新店屈尺的櫻花街工作室為基地，六月推出「生活的決心」展於臺北非常廟藝文空間
- 2013 九月檢驗出罹患大腸癌  
退職長達二十二年的教學工作  
創作《轉生術》系列作品
- 2014 應曲德益館長邀請，「陳順築個展：One piece room」於關渡美術館展出《風櫃椅》由非畫廊申辦，以《關於記憶》獲選巴黎大皇宮攝影博覽會（PARIS PHOTO 2014）個展，成為臺灣首位參展藝術家  
十二月臺北市立美術館與田園城市文化事業共同出版傳記書《家族盒子：陳順築》
- 2015 元月「砵砵山 1990-2014 陳順築」個展於臺北市立美術館



## 展覽簡歷

### 個展

- 2014 「關於記憶：PARIS PHOTO 2014」，巴黎大皇宮，巴黎，法國  
「陳順築個展：One Piece Room」，關渡美術館，臺北，臺灣
- 2012 「風林雨山」，非畫廊，臺北，臺灣
- 2011 「殘念的風景」，臺北當代藝術館，臺北，臺灣  
「迢迢路」，海馬迴光畫館，臺南，臺灣
- 2010 「迢迢路」，伊通公園，臺北，臺灣  
「迢迢路」，光影作坊，香港，中國
- 2009 「記憶的距離」，INART 加力畫廊，臺南，臺灣  
「返照與迴光」，TIVAC 臺灣國際視覺藝術中心，臺北，臺灣
- 2008 「遊行；遊蹤。」，非畫廊，臺北，臺灣  
「迴家」，伊通公園，臺北，臺灣
- 2007 「長歌慢板」，臻品藝術中心，臺中，臺灣  
「家宅：四乘五立方」，Chi-Wen 畫廊，臺北，臺灣
- 2004 「四季遊蹤」，伊通公園，臺北，臺灣
- 2001 「花懺」，光華新聞文化中心，香港，中國  
「花懺」，伊通公園，臺北，臺灣
- 1999 「複寫記憶：陳順築的家族影像」，漢雅軒，臺北，臺灣  
「福岡公寓計畫」，福岡博多區，福岡，日本  
「集會·家庭遊行」，MOMA 畫廊，福岡，日本
- 1998 「平安家宅」，臺北市立美術館，臺北，臺灣  
「集會·家庭遊行」，元智大學，中壢，臺灣
- 1997 「陳順築個展」，鹽埕畫廊，高雄，臺灣
- 1996 「金都遺址」，伊通公園，臺北，臺灣
- 1995 「集會·家庭遊行」，洗衣坊攝影空間，巴黎，法國



- 1993 「陳順築個展」，伊通公園，臺北，臺灣  
 1992 「家族黑盒子」，伊通公園，臺北，臺灣  
 1990 「影像·潛像」，省立美術館，臺中，臺灣  
 「影像·潛像」，夏門攝影藝廊，臺北，臺灣

## 聯展

- 2014 「空間角落，測量親密：臻品二十四週年展」，臻品藝術中心，臺中，臺灣  
 「時光迴廊」，亨得利三寶鐘錶，臺北，臺灣  
 「臺灣美術家：刺客列傳 1961-1970 五年級生」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣  
 「偏好：漢雅軒一百——漢雅軒三十年慶」，藝術中心，香港
- 2013 「上海藝術設計展」，上海當代藝術博物館，中國，上海  
 「像這樣子的生活」，呂振光 + 陳順築聯展，香港  
 「轉動藝臺灣」，首爾市立美術館，首爾，韓國  
 「真真：當代超常經驗」，臺北市立美術館，臺北，臺灣  
 「美術館開幕展：再地與他方的力量——臺灣當代藝術的感性座標與路徑」，屏東美術館，屏東，臺灣
- 2012 「複寫記憶：影像作品典藏展」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣  
 「臺灣報到：2012 臺灣美術雙年展」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣  
 「新店男孩 Part 1：生活的決心」，非常廟藝文空間，臺北，臺灣  
 「不論，我們愛」，元智大學，中壢，臺灣  
 「余憶童稚時，然後了嘞？2012 影像策劃展」，新樂園藝術空間，臺北，臺灣
- 2011 「臺灣當代攝影展」，威斯康辛大學麥迪遜校區，威斯康辛，美國  
 「時代之眼：臺灣百年身影」，臺北市立美術館，臺北  
 「故事顯影：當代臺灣攝影十人展」，高雄市立美術館，高雄，臺灣  
 「非常人：國家藝術園區美術館精選典藏」，國家藝術園區美術館，新竹，臺灣
- 2010 「臺灣響起：超隱自由」，Mücsarnok 藝術館，布達佩斯，匈牙利  
 「2010 臺北攝影與數位影像藝術博覽會」，王朝大飯店，臺北，臺灣  
 「四度空間：兩岸四地當代攝影展」，香港藝術中心包氏畫廊，香港，中國  
 「Scratch：夏可喜廿五週年紀念展」，Lalit Kala 藝術學院，新德里，印度  
 「臺北國際藝術博覽會」，臺北世界貿易中心展覽大樓，臺北，臺灣  
 「ART HK10 香港國際藝術展 2010」，香港會議展覽中心，香港，中國  
 「忠誠祝福：臻品二十周年邀請展」，臻品藝術中心，臺中，臺灣  
 「夏可喜藝術沙龍：初夏日和」，夏可喜畫廊，臺北，臺灣  
 「陳順築·何孟娟雙人展」，小室畫廊，臺北，臺灣

- 「每一個花萼都是棲息之所」，臺北市政府大樓中庭，臺北，臺灣
- 「歷史與寓言之間：當代攝影展」，夏可喜畫廊，臺北，臺灣
- 「第十一屆李仲生視覺藝術獎 得獎作品展：陳順築·唐唐發」，成功大學藝術中心，臺南，臺灣
- 「續：李仲生現代繪畫獎特展」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣
- 「人間·浮遊：陳順築·董心如·吳東龍·林羿束·田葆昌聯展」，小室藝廊，臺北，臺灣
- 2009 「PHOTO TAIPEI 2009 臺北攝影與數位影像藝術博覽會」，六福皇宮，臺北，臺灣
- 「有影嗎？臺灣攝影 Bazaar」，公民會館，臺北，臺灣
- 「片段的幻象：臺灣當代攝影展」，新苑藝術，臺北，臺灣
- 「生命祭典：當代藝術裝置展」，基隆文化中心，基隆，臺灣
- 「橘園十週年展：拾穗」，非畫廊，臺北，臺灣
- 2008 「第一類接觸：臺北、昆明、香港當代藝術聯展」，九九藝術空間，昆明，中國
- 「內再工具：東海大學美術系西方媒材教授創作展」，東海大學藝術中心，臺中，臺灣
- 「家：2008 臺灣美術雙年展」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣
- 「小甜心：伊通公園二十週年慶」，伊通公園，臺北
- 「青春：臻品十八週年策劃展」，臻品藝術中心臺中，臺灣
- 「臺北國際藝術博覽會·非畫廊」，世界貿界中心，臺北，臺灣
- 「非 20°C：臺灣當代藝術的『常溫』影像展」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣（5/31-7/27）；何香凝美術館，廣東深圳市，中國
- 「不設防城市：藝術中的建築」，臺北市立美術館，臺北，臺灣
- 平堯國際攝影大展，山西，中國
- 2007 「Inart 畫廊開幕展」，Inart 加力畫廊，臺南，臺灣
- 「記憶童年」，臺東鐵道藝術村，臺東，臺灣
- 「藝術『逗熱鬧』」，臻品藝術中心，臺中，臺灣
- 2006 「陳順築·許哲瑜影像展：四季遊蹤；所在」，東海大學藝術中心，臺中，臺灣
- 「開盒之間：裝置藝術展」，元智大學藝術中心，中壢，臺灣
- 「心的聯想：臻品十六周年策劃展」，臻品藝術中心，臺中，臺灣
- 2006 「廣達《游於藝》當代藝術教育展：藝糕人膽大」，當代藝術館，臺北，臺灣
- 「游於憶」，中央研究院，臺北，臺灣
- 「超現實：當代影像典藏」，臺北市立美術館，臺北，臺灣
- 「臺灣當代藝術展特展：巨視·微觀·多重鏡反」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣
- 「親密關係」，臺北德國文化中心，臺北，臺灣
- 2005 「國立臺中教育大學藝術中心開館展：美術系教授聯展」，臺中教育大學藝術中心，臺中，臺灣
- 「一窺臺灣當代攝影」，臺北當代藝術館，臺北，臺灣
- 「屏東半島藝術季」，恆春屏東，臺灣
- 「新臺灣人：數位影像的證言」，關渡美術館，臺北，臺灣

- 「時間中的動作」，臻品藝術中心，臺中，臺灣
- 「滿潮」，法國，第厄普（Dieppe）
- 「湖：趨近於一段跨文化的對話」，國際藝術村，臺北，臺灣
- 「2005 關渡英雄誌：臺灣現代美術大展」，關渡美術館，臺北，臺灣
- 「海安路藝術造街」，海安路，臺南，臺灣
- 2004 「影像生存：上海雙年展」，上海美術館，上海，中國
- 「立異：九〇年代臺灣美術發展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣
- 「ON LINE」，臺北當代藝術館，臺北，臺灣
- 「平凡子民：九十年代至今華人觀念攝影展」，香港中央圖書館，香港，中國
- 「漢雅軒二十周年慶」，香港藝術中心，香港，中國
- 「熟悉·陌生：人間閱讀」，臺北市立美術館，臺北，臺灣
- 「閱讀迷宮」，誠品敦南藝文空間，臺北，臺灣
- 「出神入畫：華人攝影新視界」，當代藝術館，臺北，臺灣
- 2003 「渡·13：不變·瞬變·潛變」，臻品藝術中心，臺中，臺灣
- 「幻影天堂：中華攝影展」，魯道夫美術館，布拉格，捷克
- 2002 「磁性書寫 II 光隙掠影：影像在凝視我們」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「幻影天堂：臺灣當代攝影新潮流」，大趨勢藝術空間，臺北，臺灣
- 「臺灣當代藝術全集」，鳳甲美術館，臺北，臺灣
- 「平遙國際攝影大展」，山西，中國
- 「暫停：光州雙年展」，雙年展主題館，光州，韓國
- 2001 「澎湖國際地景藝術展」，西嶼鄉二崁村、文化局中興畫廊，澎湖，臺灣
- 「心靈轉譯：精神醫學與藝術的對話」，正修藝術中心，高雄，臺灣；大趨勢藝術空間，臺北，臺灣
- 「發現典藏系列：空間的思惟」，高雄市立美術館，高雄，臺灣
- 2000 「臺北國際攝影節：從傳統攝影到數位影像」，國父紀念館，臺北，臺灣
- 「陳順築的攝影 VS. Angner 2000 秋冬新品發表會」，遠東飯店，臺北，臺灣
- 「經過≥存在：手稿與創作」，臻品藝術中心，臺南，臺灣
- 「隱匿的境界：變異的亞洲藝術」，宇都宮美術館，東京，日本，新瀉縣民會館，東京，日本
- 「近距觀照：臺灣當代藝術」，維多利亞市立美術館，維多利亞，加拿大，史考特藝廊，溫哥華，加拿大
- 「藝術中的時間衣表現：館藏作品展」，高雄市立美術館，高雄，臺灣
- 「人 + 問：光州雙年展」，雙年展主題館，光州，韓國
- 「藝術小餐車 VII：記·憶」，富邦藝術基金會，臺北，臺灣
- 「移植再生：臺灣當代紙上拼貼展」，郭木生基金會藝術中心，臺北，臺灣
- 「重生：921 災後重建百位畫家賣展」，時報廣場，臺北，臺灣
- 1999 「美麗島事件二十週年：那天，我們如此美麗——裝置藝術展」，華山藝文特區烏梅酒

場，臺北，臺灣

「複數元的視野：臺灣當代美術 1988 — 1999」，清華大學、交通大學、新竹師院，新竹，臺灣；國立歷史博物館，臺北，臺灣；山美術館，高雄，臺灣；北京美術館，北京，中國

「局部灌漿：帝門藝術教育基金會典藏主題展」，山美術館，高雄，臺灣

1999 — 2000 「面對面：臺灣當代藝術」，阿靈頓美術館，阿靈頓，紐西蘭；墨爾本技術學院藝廊，墨爾本，澳洲；雪梨大學藝廊，雪梨，澳洲；Drill Hall Gallery，坎培拉，澳洲；橘市美術館，橘市，澳洲；黃金海岸市立美術館，黃金海岸市，澳洲

1999 「臺灣當代藝術展」，奧克拉荷馬州首府畫廊、諾瑞克藝術中心，美國

「南土風象：臺灣當代藝術景觀中城鄉圖像的變遷」，國家藝術俱樂部，紐約，美國

「磁性書寫·念念之間：紙上作品專題展」，伊通公園，臺北，臺灣

「從觀看到解讀·臺灣現代影像藝術展」，郭木生文教基金會美術中心，臺北，臺灣

「溝通：希望的迴路——福岡三年展」，亞洲美術館，福岡，日本

1998 — 2000 「蛻變與突破：華人新藝術」，香港藝術中心，香港，中國（2000）；澳大利亞國家美術館，澳洲，坎培拉（2000）；西雅圖美術館，西雅圖，美國（1999）；蒙特瑞當代美術館，蒙特瑞，墨西哥（1999）；舊金山現代美術館，舊金山，美國（1999）；亞洲協會、PS.1 當代藝術中心，紐約，美國（1998-1999）

1998 「臺北漢雅軒十週年展」，漢雅軒畫廊，臺北，臺灣

「臺北國際藝術博覽會·漢雅軒畫廊」，世界貿易中心，臺北，臺灣

「臺灣省美術季：藝術再塑·文化出航」，社教館，臺南，臺灣

「臺北後花園：裝置藝術展」，草山文化行館，臺北，臺灣

「開幕展：幅員與界限」，原型藝術空間，臺南，臺灣

「凝視與形塑：後二二八世代的歷史觀察」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

「兩岸新聲·當代畫語：臺北·香港·上海」，中正藝廊，臺北，臺灣；香港藝術中心，香港，中國

「你說·我聽」，碧松當代藝術中心，馬恩河谷省，法國（1998-1999）；臺北市立美術館、兒童育樂中心，臺北，臺灣（1998）

「雲彩與泥土的對話」，誠品藝文空間，臺北，臺灣

1997 「伊通公園十週年聯展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

「飛利浦城市公園音樂會：集會·家庭遊行裝置紀錄片發表」，大安森林公園，臺北，臺灣

「前藝術十三人展」，前藝術空間，臺北，臺灣

「有限良品·精版藝術 X 檔案」，龍門畫廊、新生態藝術環境，臺北、臺南，臺灣

「開幕展：混亂時代中的重結構」，鹽埕畫廊，臺北，臺灣

「悲情昇華·二二八美展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

1996 「臺灣的傳承與展望·漢雅軒精選」，漢雅軒，臺北，臺灣

「臺北雙年展：臺灣藝術主體性」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

「第二十三屆臺北市美展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

- 「臺灣：今日藝術」，世界文化館，柏林，德國；路德維論壇館，阿亨布市，德國
- 「臺灣新影像：吳天章·陳順築雙人展」，臻品藝術中心，臺中，臺灣
- 「臺灣近代寫真人像攝影展」，國父紀念館，臺北，臺灣
- 「亞洲人的視野：躍動的亞洲」，東京都寫真美術館，東京，日本
- 1995 「藝術遊戲·遊戲藝術」，臺北市立美術館，臺北，臺灣（1995-1996）
- 「臺北國際藝術博覽會·開放空間邀請展」，世界貿易中心，臺北，臺灣
- 「伊通公園」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「伊通公園七週年慶·藝術的精神素寫」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「解放中的影像」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「南方性格主題展」，悠閒藝術中心，臺北，臺灣
- 1994 「喧嘩 1995」，一方畫廊，臺北，臺灣（1994-1995）
- 「漫無目的」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「邊框」，臺北師範學院美勞系畫廊，臺北，臺灣
- 「真假之間：游本寬·章光和·陳順築三人展」，阿普畫廊，臺北，臺灣
- 「後戒嚴·觀念動員」，玄門藝術中心，臺北，臺灣
- 「臺北現代美術雙年展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣
- 「無可描述的未知·伊通公園基金籌備展」，伊通公園，臺北，臺灣
- 1994 「年度小品展·藝術家的剪貼簿」，臺灣畫廊，臺北，臺灣
- 1993 「停頓的世界·影像專題展」，伊通公園，臺北，臺灣（1993-1994）
- 「八八聯展」，玄門藝術中心，臺北，臺灣
- 「臺北攝影節·年度攝影獎聯展」，爵士攝影藝廊，臺北，臺灣
- 「視覺焦點·六人攝影聯展」，串門學苑，高雄，臺灣
- 「關於九年代的雜種交配」，二號公寓，臺北，臺灣
- 「誠品六人攝影展」，誠品藝文空間，臺北，臺灣
- 「亞熱帶植物專題展」，臻品藝術中心，臺中，臺灣；誠品藝文空間，臺北，臺灣
- 「迎新特展」，阿普畫廊，臺北，臺灣
- 1992 「小品展」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「十一月·韓國寫真水平展」，漢城市立現代美術館，漢城，韓國
- 「覺悟的邀宴」，伊通公園，臺北，臺灣
- 「環境藝術展·象限中的風」，臺北縣立文化中心，臺北，臺灣
- 「愛的禮物」，伊通公園，臺北，臺灣
- 1985 「陶馥蘭多媒體實驗舞展·八厘米影片製作」，皇冠藝術中心小劇場，臺北，臺灣
- 1984 「陳順築·劉信佑攝影聯展」，華崗博物館，臺北，臺灣

## 獎項

- 2009 李仲生視覺藝術獎，李仲生現代繪畫文教基金會
- 1995 臺北美術獎，臺北市立美術館
- 1993 臺北攝影節藝術特別獎，臺北攝影協進會

## 公共典藏

- 澳洲白兔美術館（雪梨）／ White Rabbit Collection
- 香港德意志銀行／ Deutsche Bank, Hong Kong, China
- 日本福岡亞洲美術館／ Fukuoka Asian Museum
- 臺中國立臺灣美術館
- 臺南地方法院
- 高雄市立美術館
- 財團法人榮嘉文化藝術基金會
- 臺北市立美術館









# 家族盒子：陳順築

Portrait of Family : Chen Shun-Chu

本書由臺北市立美術館策劃，與田園城市文化事業有限公司合作出版發行。

傳記撰稿：李維菁；評論撰稿：張世倫、游歲、周郁齡、余思穎

發行人 黃海鳴（臺北市立美術館）、陳炳樛（田園城市文化事業有限公司）  
執行督導 詹彩芸  
企劃、執行編輯 余思穎、劉佳旻  
書籍裝幀及構成 林銀玲  
顧問 陳慧嬌  
攝影室 陳泳任、陳志和、阮臆菁  
總務 饒德順  
會計 于平中、蘇明雪

發行所 臺北市立美術館  
中華民國臺灣臺北市 104 中山北路 3 段 181 號  
電話：886-2-25957656 傳真：886-2-25850884  
網址：<http://www.tfam.museum>

田園城市文化事業有限公司  
104 臺北市中山北路 2 段 72 巷 6 號  
電話：886-2-25319081 傳真：886-2-25319085  
網址：<http://www.gardencity.com.tw>

出版日期 中華民國 103 年 12 月 初版  
印刷 田園城市文化事業

ISBN 978-986-6204-86-9(平裝)  
GPN 1010302430  
定價 450 元

版權所有·翻印必究  
作品版權所有：陳順築  
文章版權所有：作者  
圖片版權所有：攝影師、伊通公園

總經銷：  
田園城市文化事業有限公司  
104 臺北市中山北路二段 72 巷 6 號  
電話：886-2-25319081  
網址：<http://www.gardencity.com.tw>

展售處：  
國家書店松江門市：104 臺北市松江路 209 號 1 樓  
電話：02-25180207 網址：<http://govbooks.com.tw>  
五南文化廣場台中總店：400 臺中市中山路 6 號  
電話：04-22260330 網址：<http://www.wunanbooks.com.tw>  
臺北市立美術館藝術書店：10461 臺北市中山北路三段 181 號  
電話：02-25957656-734 網址：<http://www.tfam.museum>

## 國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

家族黑盒子：陳順築 / 李維菁傳記撰稿；張世倫等評論撰稿。  
-- 初版。-- 臺北市：田園城市文化，2014.11  
240 面；15X23 公分  
ISBN 978-986-6204-86-9(精裝)

1. 陳順築 2. 攝影師 3. 臺灣傳記 4. 藝術評論

959.33

103021951



「它們是壞照片，都是些無力召喚記憶的無用屍體。」



熾熱遙遠的陽光，荒廢飢渴的土地，斑駁乾燥的石牆上滿滿都是家人的列位遺照，這是一場龐大而驚人的家族遺照盛大遊行。這是召喚亡魂的渴望，詩意而莊嚴，渴望連接過去與現在的斷裂，記憶的傷痕。

隔著距離，回不去的家，  
藝術家陳順築一生的創作都源自他對澎湖那份生死與共的執念。

「人們揣測我正在回憶，或者，他們認為我以某種方式在重新編排過去。  
但我是這樣想的，回憶的真實性有多少？  
回憶真的可以再現過去嗎？回憶真的等同人一生嗎？  
回憶真的等同於歷史嗎？」

ISBN-13: 978-9866204869



臺北市立美術館  
TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

田園城市文化事業  
Garden City Publishers