

建築

2024 SUMMER ISSUE

On the Education of
Building Artists

Vol.115

建築藝術家的教育

ARCHITECTURAL INSTITUTE OF TAIWAN



ISSN 1019-6994



07

臺灣建築學會會刊雜誌

中華郵政台北雜字第1695號 執照登記為雜誌交寄

漢寶德校長與建築繁殖場的成立

呂理煌訪談

President Pao-Teh Han and the Founding of Interbreeding Field
Interview with Li-Huang Lu

訪談人／黃奕智

受訪人／呂理煌

訪談時間／2024年4月20日

訪談地點／台北市陽明山 Garden 91

這次訪談的主要目標是想要為未來的研究者留點歷史紀錄。對於南藝的創建，漢先生已經有留下一些文章述及其想法，但對於建築藝術研究所的創辦，漢先生著墨的並不多。今天希望呂老師分享一下當年漢先生在南藝時對於建築藝術所的一些想法，以及後來建築繁殖場在實際執行與後續發展的狀態是什麼。這個訪談大致上分成四個主題，希望能對這段歷史做一點整理，讓以後的研究者有一些資料可以參考。

一、關於漢先生與南藝建築藝術研究所

黃奕智（以下簡稱黃）：可否就您所知道的，漢先生在南藝創立建築藝術所的初衷是什麼？

呂理煌（以下簡稱呂）：你比我還早到南藝，而且又是建築的研究所的第一屆，也都親眼目睹漢先生對學校的建設與付出，以及南藝一開始筆路藍縷的狀態。我不知道校長當年有沒有跟你們聊過，學校為什麼選址在這邊的問題。一個藝術大學所應發展的模式源自於他的印象，對應著某種環境的塑造結果，一但這個模式確立以後，就會造成後來南藝一路發展下去的方向。當時我們跟漢校長在聊天的時候曾經問過，經歷東海、中興與科博館的經驗之後，在南藝創立建築研究所的考量是什麼？因為在很多國外的藝術大學裡面，不一定會設立建築系所。然而，以波蘭裔的美籍建築師Daniel Libeskind為例，他當時選擇了Cranbrook School來發展他對建築的實驗跟理念，是選擇了一個偏遠、封閉的像修道院一樣的地方來練功。所以我們當時好奇的是，南藝那麼偏遠，又跟台北的資源完全不一樣，漢先生心中的理想世界是什麼？漢先生的事務所在台北，又長期待在中部，而最後他選擇了台南。雖然一方面是因為當時的教育部長希望平衡南北藝術教育資源的差異，但漢先生最後決定在台南的時候，他心中一定會找一個

國際上的成功學校作為參照的範例，來讓這個學校存活。當時的想法就有點類似讓大家關起門來，把學校當成修道院一樣的地方來練功，所以南藝創校前幾年都很辛苦，筆路藍縷（圖1）。

那等到我到南藝之後^{註1}，有一次跟校長聊天時就好奇問他為什麼要成立建築所？他對這個所有什麼期待？漢先生說，他最早的想法是要成立「環境藝術研究所」，包括現在稱為「公共藝術」的領域。可是當時大家對「環境」認知的成熟度還不夠，很多教育部審查委員覺得台灣沒有這種學門，只好用建築藝術研究所這個名字。他期望的，是環境藝術的改變，而不是用建築或都市計畫去改變這個城市。他覺得台灣所欠缺的，是在生活跟環境的涵養裡面；所關心的，是環境藝術的成型，是如何從環境的路線去做提升我們的生活（圖2）。

黃：漢先生曾經提過他認為藝術學院是一種精英的教育，但是談到環境藝術這個部分，尤其是建築跟生活的關係，是否在一定程度上又不是精英，而是有混雜了「常民」跟所謂的環境美學這件事情？

呂：這是要藝術家去面對「出世」或「入世」的問題，但我也清楚漢先生確切的看法。可是在藝術學院的時候，包括音像藝術、視覺藝術跟應用藝術等等，已經有一些人要「入世」，但還是比較偏向內部空間的討論。那如果說在建築藝術所的話，那很明顯的，可以看到漢校長要老師往外部空間跟「入世」的方向發展。因為他曾經講過，台灣已經不缺建築師，建築師有很多，可是有多少建築師能夠去掌握整個外部環境的品質？或是能夠讓人可以有舒適合宜尺度空間的親身感受？

黃：所以也就是說，漢先生認為的建築藝術研究所，應該偏重環境的教育，用它來補足，過去建築系或者是都市計畫系所，都過於偏重某個部分的知識理論，而更強調場所精神跟使用上面的感受？

呂：他對於建築藝術研究所的期待，就是面對如何去提升環境中的美學意識，這部分在談公共藝術時就會出現。如果只是純粹面對藝術，那是藝術家個人修行的事情。雖然藝術作品會進入環境裡面，但只是置入性的讓人去欣賞作品，面對空間跟環境的美感提



圖1 從左至右依序為造型藝術研究所、研究生宿舍與建築繁殖場（圖片來源：建築繁殖場）



圖2「蕊之森」公共藝術（有用主張x建築繁殖場，2016）（圖片來源：有用主張）

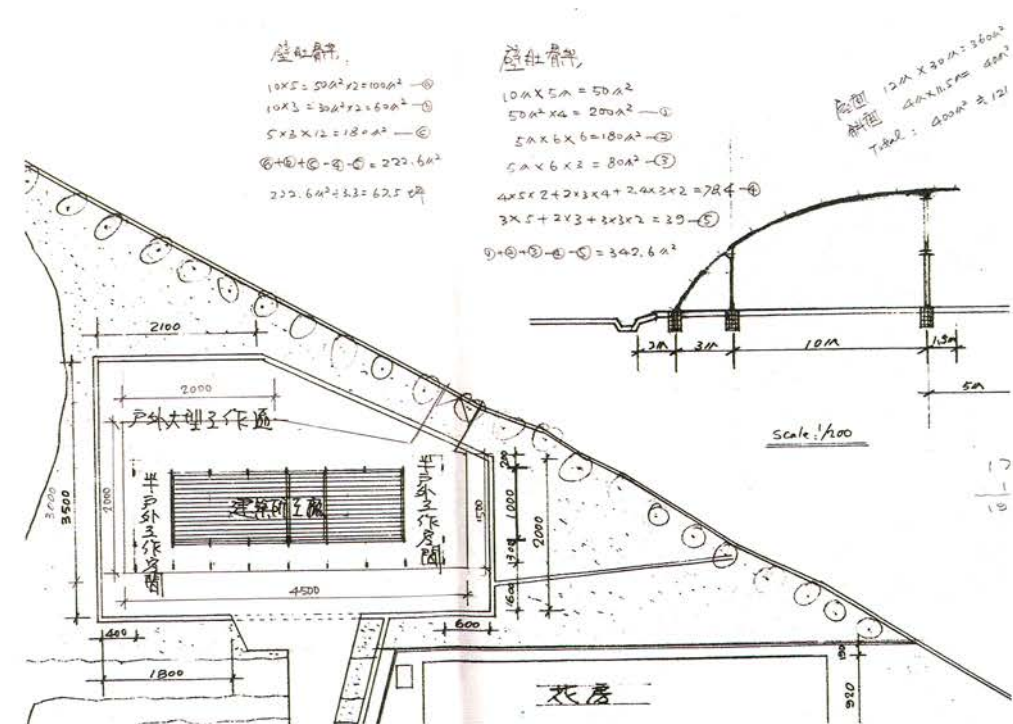


圖3 建築繁殖場規劃設計手稿
（圖片來源：建築繁殖場）

升，影響有限。這方面的觀點，其實漢先生在建築繁殖場第一本作品集中有一篇小文章有說明^{註2}。

二、關於漢先生與建築繁殖場的教學

黃：另外我比較想知道，當時呂老師來南藝以後，漢先生有跟你談過希望您怎麼發展教學嗎？

呂：漢先生當時問我說希望未來教學要怎麼進行，我就直接講說我需要工場，但當時漢校長也說目前的教育經費已經不像剛開始設校時的充裕，恐怕無法有充裕的預算來支持。那我就講說多少都沒關係，有多少錢我盡量去做到。後來有一次跟漢校長報告的時候，漢先生就說已經接近年底了，未來會有多少錢不知道，但目前就有一百八十一萬，那你如果覺得可以你就拿去做，如果不可以，就要再另外想辦法走程序，但不一定會有答案，要看教育部經費審核的情況。在這種情況之下，我就想辦法用一百八十萬先把工場的空間衝到最大（圖3）。可是問題是，地點在哪裡？漢先生就跟我說，你先去看看哪邊適合再來跟我說。我嚇一跳，從來沒碰過這種事啊！我們早期在做高雄旗山實踐大學校舍的時候，都是校方來指定確切的位置。但是漢先生卻是說，如果對大家干擾不大，然後你覺得哪邊適合，那就提出來討論。那我當然選一個不會去影響其他教學活動，比較偏僻的邊陲之地。你應該還記得當時就是你帶學弟們從校園邊陲的蔓草裡，親手開闢一條人行路徑上去（圖4）。當時因為施工的關係，打開後方校園圍牆增設臨時門出入。等到快完工的時候，我就請示校長說可否保留此門，讓日後材料機具可以不經校園進出，不至於影響校園環境



圖4 建築繁殖場學生施作入口步道路徑（圖片來源：建築繁殖場）

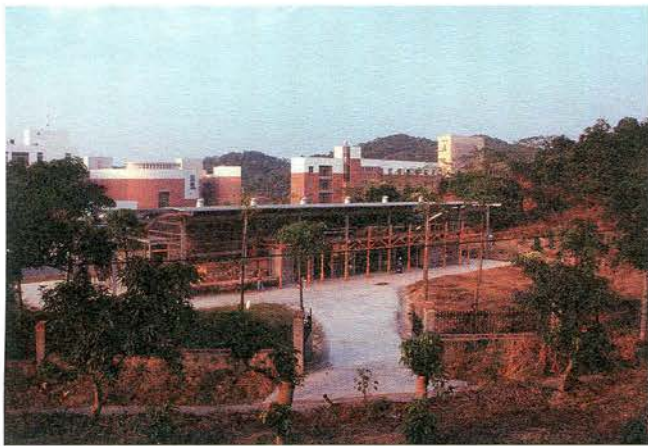


圖5 建築繁殖場打開校園後方圍牆的出入口（圖片來源：建築繁殖場）



圖6 簡易框架系統搭建的建築繁殖場母體（圖片來源：建築繁殖場）

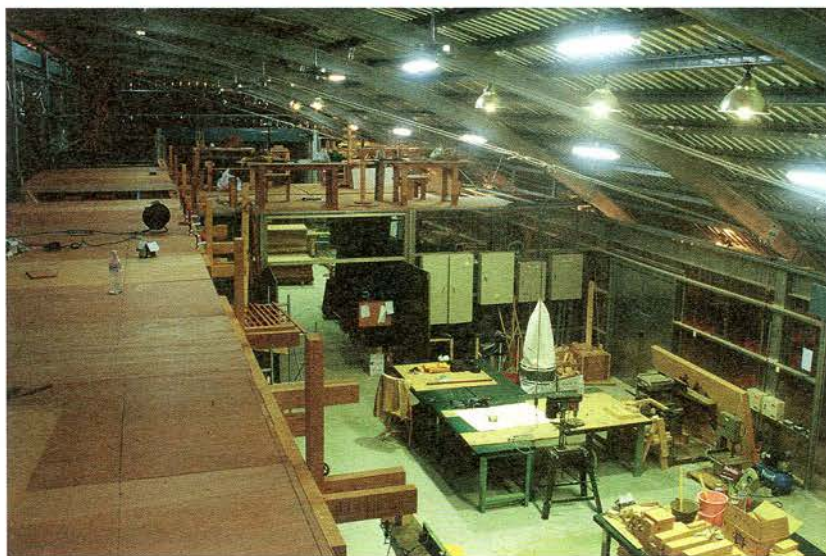


圖7 初代建築繁殖場成員建設母體的工作室空間（圖片來源：建築繁殖場）

（圖5）。整個過程讓我比較訝異的是，好像漢校長從來沒有拒絕過我提出來的想法，一切很放手讓我執行。那當然我也就是盡量控制預算，先把硬體的框架建設起來（圖6），那剩下的就用比較少的經常門跟設備費來補足，才有了後來稱為「建築繁殖場」的母體的成形。

黃：後來「建築繁殖場」的母體建築跟教學實驗，在2001年還拿到遠東建築獎的首獎。

呂：當時會去參加這個獎，也是因為繁殖場母體成立的時候，覺得該給漢校長一個交代，畢竟他這樣支持這個所的成立。而有工場以後，我們到底對這塊土地環境的影響可以做到什麼程度？也總不至於說都只是關在山裡面自己練功而已。如果漢先生認為建築藝術應該是入世的，我就不妨把這個提案送進遠東建築獎的評比裡面，看看可以對建築界產生怎樣的擾動，也是對外界的一種宣告與呈現。當時國外的評審，MIT建築學院院長William Mitchell和加州大學建築系教授Greg Lynn，都看到且認同建築繁殖場所訴諸進行的建築空間教育理念。

黃：我們前幾屆幾乎都還是在母體裡練功的狀態，一直到後面幾屆才開始比較入世的走出去，做一些作品。那是一開始就已經規劃好的養成過程嗎？

呂：為什麼要叫建築繁殖場是母體，或者說是練功，其實是要建立家園（圖7），就是要建立工場的教學系統。經歷幾屆的訓練之後，總是會覺得那該出去試試，讓這些作法被看到，也是去挑戰社會的接受度如何。一直要到能被看到、被接受，也被認可的時候，我才會覺得這才是對漢校長一心一意支持我們進行環境藝術創作的回饋。

三、關於建築繁殖場的創作哲學與發展

黃：呂老師覺得是什麼時候開始，或是哪一個案子您覺得算是比較成熟，已經建立起一個未來繁殖場想要發展的東西？

呂：我覺得在拿下遠東建築獎的時候，可能外界或許還會在質疑說這可能只是曇花一現，直到2004

年搶下了威尼斯建築雙年展台灣館的代表權時，外界才稍微比較能夠接受，建築繁殖場是認真把環境場域創作當一回事，而不是在山裡面辦個家家酒的狀態。在我們過去傳統的專業市場裡面，好像所有事情都有按照年齡跟輩份排序的感覺，可是按照那個潛規則來的話，我們這個年齡該被排到幾時？所以不管是去參加遠東建築獎，或是去搶威尼斯台灣館的代表權的時候，我都在想有沒有可能去做一些突破的動作，打破既定的印象，而不要老是停留在因循的傳統裡面？

黃：那威尼斯之後，呂老師有覺得外界開始接受、認同建築繁殖場的路線了嗎？因為我知道在遠東建築獎的時候，大家應該還是蠻懷疑這件事的。

呂：當然在2004年，外界也不一定理解或認同建築繁殖場的團隊名稱，或是宣言，到底是要幹嘛。2004年代表台灣館回來之後，2006年就收到魯爾美術館的邀展，當時德國策展人就是因為看過2004年威尼斯台灣館而留下深刻印象，才有後來的邀展。2008年的時候，又被威尼斯建築雙年展大會策展人邀展，進入了大會的主題館。某種程度上可以說，我們是先從國外被認同，才又回到自己的土地。在2008年被威尼斯建築雙年展大會邀展的時候，我開始思考，我們怎麼看待自己這塊土地？未來我們有沒有可能改變這塊土地？事實上，當我們有了國際邀展的履歷之後，再回頭面對台灣的土地，事情就變得比較容易。從2008年走完國際之後，就決定該回來面對我們的實際生活環境，面對大家的檢驗，面對我們怎麼看待空間創作以及場域訓練的事情。

我們在走國際展的時候，都是在展場裡面。直到2008年威尼斯建築雙年展大會展時，我們經過幾番的溝通之後，最後獲得大會同意讓我們可以針對大會的公共空間來進行一些改變，也就是說，我們爭取到的就是在國家館的公共空間裡面發聲，讓作品可以跟現場的使用者，來產生一個實際的互動。2008年爭取到是在大會的各國家館中間的公共空間，我們稱為「公海」，來放置我們的作品。這個過程必須經過副策展人、策展人、大會主席等同意才能進行。然而我

們實際在執行時，卻也導致包含丹麥館等國家館們的抗議，認為我們的作品太靠近，會干擾他們的展覽。最後只好各國國家館跟大會開會協調，決議我們的作品要離各國國家館的海岸線一段距離，有一個領海範圍的意思。有趣的是，台灣在綠園區是沒有自己場館的，但我們最終卻在公海領域上創造出一個台灣製造的公共空間作品（圖8）。那既然2008年我們可以在大會的公海領域進行公共空間的開發跟嘗試，那回到台灣以後，我們還可以怎麼改變、提升公共空間的使用可能性，並透過群眾活動讓生活場域產生新的改變。因此2008年之後，我們便大量投入在台灣的土地上，進行公共空間環境的改變實驗。

黃：那自2008年回來以後，在台灣第一個比較完整呈現這個想法的案子會是哪一個？

呂：如果真的要講對台灣公共空間的碰觸與改變，可以追溯到2005年的海安路計畫（圖9）。海安路計畫就是如何透過廢棄的公共空間的改造，把都市與生活的環境給救回來，並藉由展覽空間而製造出的那個環境的復活。2005年那個計畫算是很大的嘗試。

黃：但海安路的那個做法，跟後期的作法還是有點不太一樣？建築繁殖場雖然在意「事件」的發生，但是對於環境本身還是有一種很建築式的堅持，而不會讓活動或是事件像火花一般絢麗完就結束？

呂：我們在帶著團隊在進行遊牧創作的時候，還是很在乎到底「建築」可以怎麼做？也就是說，我們很明顯的，要從建築的構造跟工法來執行，除了作為教學與訓練之外，還要再面對公共空間的使用，跟群眾使用安全度的問題。唯有能夠達成公共安全的要求時，下一步的階段跟可能性才有可能發生，社會影響力才會出現。在2008年大會主題館展覽以前，我們都還是使用2*4的南方松，而之後就開始開發金屬構件，推動乾式工法的研發。對團隊而言，這個構造開發能力是叫做吃飯、喝水的基本功，具備了以後才有可能進行創作。也就是說，2008年之後開始面對不同的材料，開發「果凍」系列，讓塑膠水缸脫離傢俱的尺度與想像，成為空間的元素。一直到果凍迷宮的時候，

便開始進行場域的圍塑訓練。這時思考的是如何建構場域的包覆皮層。在「果凍迷宮」這樣的大型作品中，就沒有構架穿透性的討論，而是開始實驗量體包覆性的狀態，這個轉變是有助於整個團隊再進一步去探討我們對於場域的認知與定義。

黃：那我可以這樣講嗎？似乎建築繁殖場早期出來的時候，作品比較多帶有一種物件性？

呂：是的，尤其是在我們兩個一起弄繁殖場的時候。這個物件性（圖10）其實也是我自己在國外唸書的時候，一直在掙扎的事情。就是說，到底是要走物件這條路，還是走空間這條路。建築繁殖場的前幾代有可能是物件的事情，可是物件走下去的時候，我就開始檢討自己不要玩物喪志。如果持續探討物件性，那究竟是要探討物件裡面的空間，還是物件外面的空間？還是要用物件去圍塑出空間？這些作法都不一樣。因此核心的問題可能不是物件，而是空間。更進一步地說，是面對「場域」的課題。而如何在教學上去面對場域的課題，也是一大難題。從2004年到2008年，團隊都在歐洲展覽，那幾年的經驗其實都受到Carlo Scarpa的影響很大，因為他不僅是討論物件，也討論空間跟場域。從那之後，我們就把重心從物件性逐步偏向場域性的塑造。「果凍迷宮」這個案子是一個里程碑（圖11），因為它需要短時間內拆裝，所以勢必有一定的物件性在那邊。但作品本身更在意的，是那個物件所形成的空間場域。從那之後，我們作品中的物件性就開始降低，而開始開發場域的獨特性，讓觀眾可以沉溺在那個場域裡面。對繁殖場的實驗而言，很重要就是作品做完以後，如何觀察觀眾在空間裡面的使用方式以及所待時間的長短。藉由「果凍迷宮」這件作品的發生，我們開始不只處理構造的實虛問題，也開始釐清圍塑跟界定的問題。對於創作而言，場域的圍塑跟界定是要能夠先預想、感知的，這樣場域的存在才會變成建築。為了要在教學上持續傳承這個研究課題，我們只好不斷的在台灣的公共空間裡面征戰，去觸碰場域的議題，才有機會讓團隊成員能夠理解什麼是場域。為此，繁殖場才會產生「領

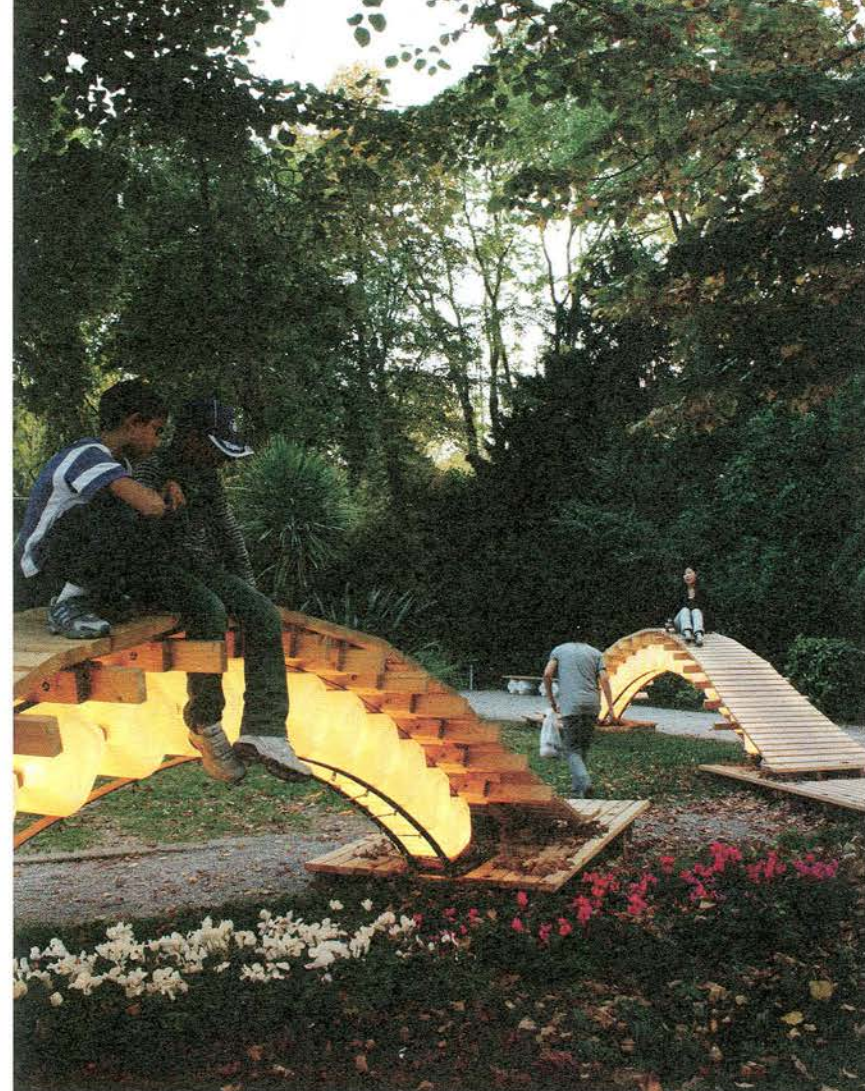


圖8 2008威尼斯建築雙年展國家館區「公海」上的台灣作品（圖片來源：建築繁殖場）

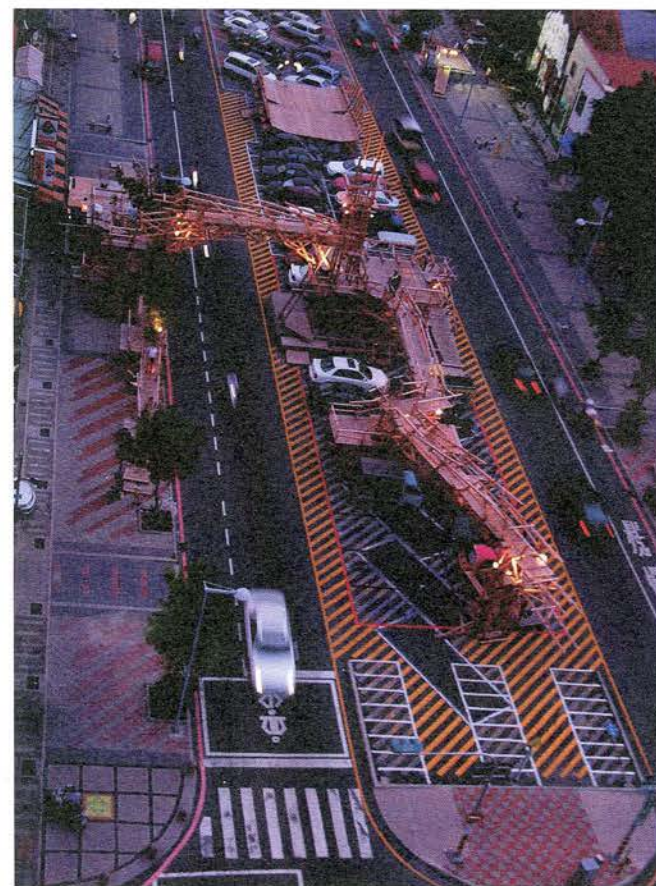


圖9 2005年海安路繁殖計畫B「非間帶，開放實境」作品（圖片來源：建築繁殖場）



圖10 物件所形成的空間性（圖片來源：建築繁殖場）

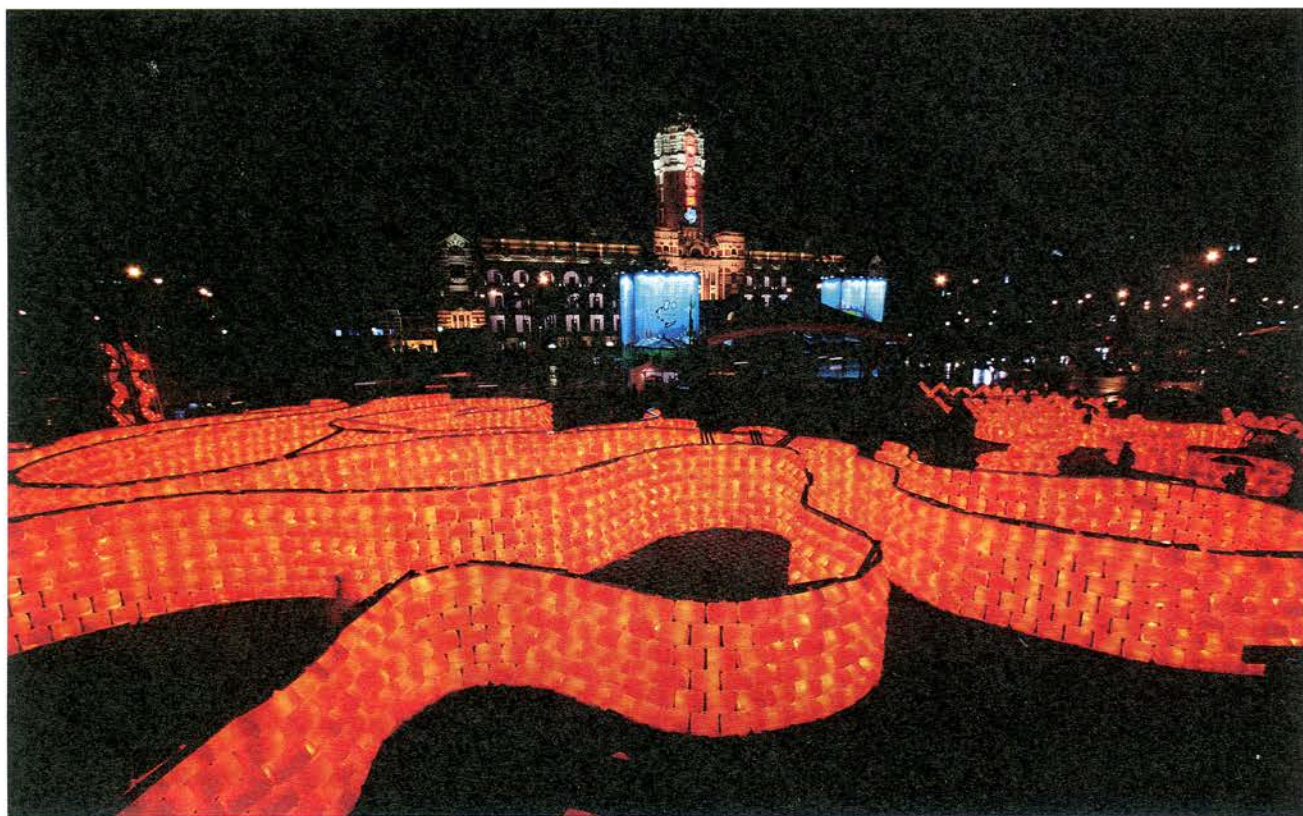


圖11 透過物件所圍塑出的場域空間「果凍迷宮」，2008（圖片來源：建築繁殖場）



圖12 建築繁殖場第三代成員透過身體性來辯證環境空間的尺度與氛圍（圖片來源：建築繁殖場）

航員」的角色。我必須先去培養出幾個感知能力比較強的領航員，因為年輕的繁殖場成員一定不懂什麼是場域和感知，而這件事情也不是說靠溝通就可以理解的。必須等作品完成之後，才能透過身體的重新感知經驗，再來理解認識與檢討。領航員的角色就是在場域形塑之前，就要先能預知到所要形塑的狀態，並帶領年輕的成員去執行。每當我進到一個新環境裡觀察

時，都是在問場域裡有哪些元素？如何形塑？如何在場域裡面佈局、佈陣，最終讓觀眾可以待在场域裡面感受到空間的魅力。這裡面有兩個東西可以談，一個是就像剛才講物件的角色，它必然有一定工藝能力的基礎，也就是說領航員們必須要有能夠「玩物」的能力，才有辦法進一步的帶著大家把空間的物件性做出來。但是我們要玩的那個場域，是希望對一般大眾能夠有所觸動的。觸動本身是不需要去提醒、去被教育的，是他自然而然可以感受得到，目光會被吸引過去，是可以直接觸碰他心靈上的某種事情。

四、關於領航員與建築藝術家們的培養

黃：關於繁殖場成員們這部分的能力可以怎麼被培養？

呂：我們團隊一路以來很強調身體性的討論。自己在做的時候，對於平台的大小、座位區的狀況，或是欄杆扶手的高低，都必須貼近我們身體的尺寸和尺度感（圖12）。但這還不夠，你必須讓觀眾可以願意

先坐下來體驗，這個時候物件性就沒有那麼重要。可是這個物件還是要能讓他先願意坐下來，讓自己的身體與你的物件產生互動，願意再多待幾分鐘，才有機會讓他有時間去覺知到周圍的場域，然後開始沉溺在那個場域裡面，這個場域的魅力才會發生。

黃：所以呂老師覺得那個「慢」是重要的嗎？

呂：如何讓一個人可以把自己的身體安心地交給一個空間，那是重要的事情。這得先讓大家在場域中的動作、行為或心理的狀態慢下來。但他不一定要坐下來，而是說這場域中忽然有什麼東西，某種的精靈，在冥冥之中吸引著他，而他也願意去感覺的時候，他就會開始把自己的身心步調放慢下來（圖13）。過去我們在唸書的時候，都說要看《場所精神》這本書，它裡面講的其實就是一個場域的問題。原文的genius loci，就是指「精靈」。但那個精靈到底是什麼？Christian Norberg-schulz在書中其實並沒有講出來。但這並不妨礙我們去理解到，每個場所裡面應

該都有其專屬的氛圍跟精靈。對建築繁殖場而言，如果場所的氛圍沒有先塑造出來，就無法召喚精靈去存在那個場域裡。

黃：所以呂老師相信這個場域的氛圍感知是人類的共感經驗嗎？

呂：我覺得是。建築繁殖場第一本作品集，開宗名義就是說：「空間氛圍是我們的鴉片」（圖14）。在西方的建築史裡面，atmosphere也是後現代主義在談的一個現象。問題是在於那個氛圍如何呈現？「製造事件」是不是也是創造氛圍的一個可能性？「事件」後來在繁殖場的創作裡面變得很重要。當你有事件、有場域、有氛圍共同在一件作品中都可以被感知的時候，場所的精靈就有機會被召喚存在。但是很特別的是，如果我們回到傳統的造景藝術來看，它幾乎都還是一種菁英式的美學，甚至會造成一般人閱讀上的困難，也就是它不一定能夠引起一般人的感動。但是在繁殖場的場域裡面，好像不太需要這個建築或空間的



圖13 秘境—失樂園，2010（圖片來源：建築繁殖場）

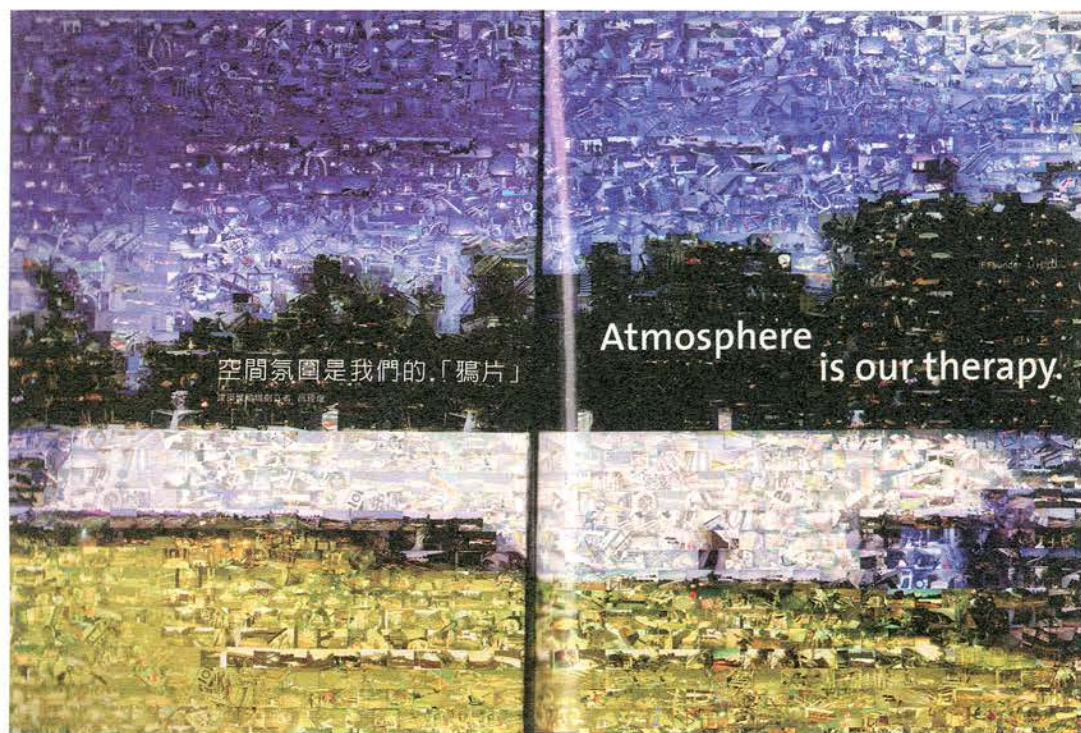


圖14 空間氛圍是我的鴉片（圖片來源：建築繁殖場）

「專業」素養，小孩子或是一般人經過都會被吸引而願意停留下來。能夠引發共感經驗的場域好像也不一定要很高深的東西才行，但空間的感知能力的確是需要被養成。如同父母帶著孩子們去旅行的時候，我們其實是從生活的角度，逐步地建構孩子們對於「生成式感知系統的封裝」，這並不是依靠打電動玩具可以學習到的。這也就是為什麼早期剛進繁殖場的人，在還沒有對於場域氛圍的感知經驗時，會跟著前面的領航員們去學習感知這件事情。也就是說，身體感知系統的開發，反而是建築繁殖場裡面最重要的一件事情。

黃：那關於構築的技術跟知識呢？

呂：關於構築的技術與知識，繁殖場向來教的都是最基本的技術與觀念。結構系統的教學其實可以藉由實作的過程去學習，繁殖場要輸入的是個人的生成感知系統，而構造跟技術都是為了要滿足那個氛圍的創作，而不是反過來為了表現那個構造而去做的作品。所有的結構行為，到了訴諸於形式的時候，都是以場域氛圍的狀態來做決定，是以氛圍來檢驗形式的

生成。

黃：繁殖場後期幾個案子，特別是像是政大那一系列的作品，似乎的確是吸引了一群人，也改變了對於公共空間的使用習慣和方式。如果回歸漢先生認為南藝建築所是要進行環境藝術的推廣的話，繁殖場的貢獻究竟在哪呢？是在培養更多的建築藝術家來提昇我們的環境？還是說，繁殖場真的做了一些事情讓我們的公共環境有變得更好一點？

呂：我覺得我是這樣看待這個問題，如果建築繁殖場的存在，是對體制的衝撞，那我們就好好扮演對現行體制的衝撞。至於體制要不要改變，我覺得我們自己大可不用背負這麼沈重的包袱。我們可以製造事件，我們可以改變環境，這是我們可以衝撞的事情。但是我們提出了各種可能性之後，這個空間因此可能會發生下一步的反思與改變，但這個改變不一定非要找我們才行。我們會希望能吸引更多人關注公共空間與場域氛圍的問題。所以當台南市海安路再重新要進行改變的時候，我們並沒有去投件，也是出於這樣的考量。

黃：所以其實也就是說，繁殖場的目標並不在於說要到處去留下「我們」的作品，而是把那個環境跟意識改變後，期待環境會長成地方他們所需要的樣子？

呂：對，這件事情也是我比較難跟團隊解釋的地方。我覺得這或者是因為年齡層的代溝。在整個我所受的教育跟經驗裡面，這些信念多少都有一些對我的影響，但那些影響並不代表足以去影響團隊的所有成員，那就變成是我個人狀態的問題。如果說你現在這個問題是問我個人的狀況，那我會說，當代藝術中的偶發藝術（happening art），對我來講是造成了很大的影響，是關於如何去衝撞體制、環境跟製造事件，去執行一種叫做行為藝術跟偶發藝術的事情。那也就是說，當你在做藝術的時候，就不會要求所有人都要買單。繁殖場並不是要做建築物。假如說我們認為我們在從事藝術創作，那最重要的事情是去提出問題，而不是提出讓所有人都滿意的作品。繁殖場一路走下來所秉持的一個理念，就是不斷的去挑戰現況，不斷地提出新的問題與看法，並沒有要強迫所有人都能接受。當團隊有這樣共同的認知之後，我們便開始不斷的遊牧、不斷的爭戰空間跟挑戰實驗，這就變成我們日常的教學跟生活狀態。

黃：但是後來這些人發展出來的面向也都還蠻多元的，就算大家都在這個系統底下，也不是每一個人後來的發展都會繼承這麼強烈的社會批判性？

呂：這個要看你是要檢驗每一個人的作品，還是檢驗每一個人的個性。建築繁殖場一開始成立的時候，並沒有說要去帶動、製造某種特定的風格。我還記得在1998年繁殖場要成立的時候，我們兩個還曾經討論過，到底名稱是「建築養殖場」還是「建築繁殖場」，對不對？問題的關鍵是我們想要它是一個人才的培育機構，我們關心的是每一個人的養成，而不是製造怎麼樣的風格。也就是說，每一個人參與共同創作的時候，都是養成的過程。養成之後最後才會出現他自己必須去定義、面對自己的畢業論文，他要什麼，要單挑如何做自己的一件大作品，並寫出自

己的論述。所以每一個人進來，一定會有個跟著大家一起練基本功的時期。在這個過程中逐步地去找出自己的可能性跟風格，也才會說每個人都要唸很久才能寫論文的感觉。因為找到自己本來就沒那麼容易，那麼快。我們整個建築繁殖場說起來是在走育種的路線，是在看看這些種苗的可能性有哪些，而不是說直接做蘭花培育，讓每一株都是同一件事情。

黃：目前外部似乎還是會有某一種認知，好像有特定的做法，就是繁殖場的做法，呂老師怎麼看？

呂：材料本身就沒有任何的派系、派別，或者是歸屬，對不對？它也是沒有所謂的高貴低賤之分的。所以說用2*4的南方松就是繁殖場，或是說那個二夾一的工法就是繁殖場，這樣的說法是很奇怪的。語言學上除了文法以外，還有語法、語意。工法也有語法跟語意，工法的語意對了，才會對場域的成形有幫助。然而，每個作品所採用工法裡面有沒有語意，這是要觀眾來決定的，因為關鍵還在於大眾有沒有讀懂。但我覺得有趣的是，其實並不是那麼多人想要理解工法背後的东西。工法上我可以分享我的口訣，可是講了就代表大家都會了嗎？不會啊，因為那個重點並不是技術跟工法，而是場域跟氛圍的問題。所以我倒覺得繁殖場的人，到底有多少人理解他的生成式感知封裝系統是如何建構的？我覺得未來世界可以用這個事情去檢驗，關鍵是各種建築元素間的關係是如何建構完成的，而不是使用材料與工法的問題。

黃：謝謝呂老師跟我們分享建築繁殖場在南藝的發展過程，讓我們可以更理解建築繁殖場的創作理念，與漢校長一路以來的支持，以及作品背後所秉持的價值與哲學。

注釋

1. 呂理煌老師是在1998年，南藝創辦第三年，建築藝術所創辦第二年時，加入南藝團隊。
2. 漢寶德（2004）〈建造藝術的生命力〉，《Interbreeding Field建築繁殖場》（台北：元素集合）。全文參見http://www.interbreedingfield.com/essay01_ch.html