

## 城市邊緣的文化移動 — 當代文化與城市景觀

日期：2014 年 12 月 26 日

地點：台北當代藝術館

主持人：吳瑪俐

主講人：侯淑姿／藝術家、葉偉立／藝術家

整理者：侯詔宜

●吳瑪俐（以下簡稱「吳」）：大家晚安，謝謝大家參與春之最後一場講座，這次我們邀請到侯淑姿與葉偉立，兩位是當代藝術圈非常活躍的藝術家。在這兩位藝術家的作品中，「攝影」成為非常重要的媒介，這也和本場講座主題有很大的關係。我認為攝影和城市發展的起始時間點差不多，而城市發展所帶來各種生活品質與生存空間的問題，和攝影之間具有一種有趣的關係。攝影具有「記錄」的功能，能夠將日常生活記錄下來，早期的攝影家都是以「紀實攝影」為主，這使他們更容易看到都市和傳統的農村景象是大相逕庭的，因此「攝影」也成為重要的城市記錄者。

接著介紹兩位藝術家，第一位是葉偉立，他小時候出生在台北，不過 11 歲時移民到美國，在 2002 年回到台灣，回國不久後就到寶藏巖國際藝術村駐村，當時的創作是《寶藏巖泡茶照像館》，從這系列的作品中可以看出他做為一位影像創作者，透過藝術去和社區民眾建立關係。除此之外，也在「2012 台北雙年展」中展出《古董級垃圾研發公司》作品，居住於都市邊緣的他，透過影像與文字，去呈現他考掘地方文化的方式。葉偉立使用攝影紀實的過程中，如何表達自己的觀點，也成為我們好奇的地方。

另一位藝術家侯淑姿，目前在高雄大學教書，在 1990 年代，她藉由表演的方式來呈現作品，大部分和性別認同議題有關。侯老師到高雄教書後，發展新的系列是《望向彼方—亞洲新娘之歌》，這系列的作品在台灣各地展出，在此之中，攝影又成為了她記錄他人的方式，也就是記錄亞洲新娘在台灣的生活經驗，某種程度上和全球化也產生密切的關聯。接著就讓我們歡迎兩位藝術家為我們介紹自己的作品，並說明影像與他們之間的關係，首先歡迎葉偉立！

●葉偉立（以下簡稱「葉」）：大家好，我待會先播兩段作品影片，然後分別介紹這些影片是在做什麼。第一段與我從 2010 年開始並持續發展中的計畫《古董級垃圾研發公司》有關，這段影片是 2012 年台北雙年展期間，台北市立美術館所拍攝的訪談紀錄，我覺得透過這個影片可以讓大家比較清楚的理解我在做些什麼。（播放影片）

剛剛大家看到的是我帶領一個創作團隊參加台北雙年展；現在要播放我從展覽作品挑出的一件裝置作品的製作過程。我先稍微解釋一下第二個影片，這是在桃園縣大園鄉的一個公墓，在土葬還盛行的這裡，鄉民可以租用墓地安葬過世親人，大概八到十年撿骨後，墳座會被拆除整平，重新出租。大園是我太太家鄉，我在那邊居住了將近四年，而我太太的父親和爺爺都埋在這塊公墓裡，正因為參與她親人葬禮的關係，我注意到這些被堆棄如山的墳座碎塊。

這個公墓裡，墳座的結構、材料與造型十分相似，不外是磚塊、泥作與瓷飾物，當墳座在一段時間被拆除後，碎塊就不斷被堆積在公墓一隅。若撇開傳統習慣來看待這些物件，我覺得它們還是很好的材料，至少就建材而言是如此。

藉由台北雙年展的展出機會，我希望讓大家看到這些物件被轉換的過程，因此這段片也有在展場中展出，本來以為可能會引來一些爭議或是負面的回應，沒想到作品出乎意料的受歡迎，這是我覺得有趣的地方，我想只有藝術可以轉化人們對於死亡或是死後世界的想像。剛剛說的受歡迎，我指的不只是一般觀眾，包括館內幫忙顧展的義工，他們大多是中年女士，對我而言，她們是最適合去評斷這件作品合宜性的人選，看她們常常熱情的向觀眾介紹這件作品，我感到非常訝異。我暫時介紹到這邊，我想接下來的講座內容，可以用大家發問或和主持人對談的方式進行。

●吳：我們剛剛看到的是偉立在台北雙年展的作品，但我在台南海馬迴光畫館曾經看過你以另一個方式展出作品，能不能請你稍微說明一下？以及希望你可以談談，對你而言，展示物件與展示影像的差別是什麼？

●葉：我在大學與研究所都是專攻攝影，可能因為使用這個媒材將近 25 年之久，漸漸地，創作當下與後來作品生成的時間，常常產生滿大一段的落差，作品時常過了很久後才被沖洗或是呈現出來。從 2002 年回台到現在 12 年的時間，對我來說也是很大的衝擊。這幾年我主要進行三項計畫，第一個是吳老師提到的寶藏巖創作計畫，離開臺北寶藏巖後，我搬到桃園楊梅一個老戲院裡創作大約 4 年，接著一步步衍生出目前還在進行的《古董級垃圾研發公司》，這三項計畫其實是環環相扣、相互關聯。

我的創作大多是長時間住紮於某個地方，在緩慢的狀態中進行空間的互動與改造，並透過影像記錄整個過程，但影像是等到階段計劃完成甚至離開之後才會發表，吳老師看到的應該就是後來的影像發表。觀眾看我的作品時，其實無法同時看到影像被製作和影像本身，因為這兩者的時間是被斷開的，這就是我作品中物件和影像的關係。

●吳：謝謝葉偉立，也請你先說到這邊，現在就請侯淑姿來談談她的作品。

●侯淑姿（以下簡稱「侯」）：謝謝吳老師。其實今天我也有點緊張，因為當我看到演講題目的時候其實覺得和我的創作有些出入，但我會先談談我的創作，然後再播放一段今年高雄市立美術館拍攝我創作的紀錄片。在進入和今天主題比較相關的城市議題之前，我先稍微和大家回溯一下我的創作歷程。我畢業於國立台灣大學（以下簡稱台大）哲學系，在大學畢業之後非常喜歡攝影，出了一本攝影集《生命的倒影》，之後到了美國繼續攻讀影像藝術碩士，後來又到另一個城市繼續念雕塑，當時做了很多攝影以外的創作，例如金工、木工、錄像，也開始一些訪談記錄的作品。

這件 1995 年於伊通公園發表的作品《不只是為了女人》，談的是女性主義的立場，也就是以女性是社會的犧牲者這個議題和觀眾進行互動。所有的觀眾都是在我的工作室進行訪問，然後對我創作的物件進行回應，這也是我在台灣做的第一個展覽。也許大家比較熟悉的是 1996 年的作品《窺》，這件作品創作於謝德慶提供的工作室。當時我很幸運的在他提供的紐約工作室待了一年，他非常鼓勵我做行為藝術的表演，也是在他的鼓勵下我做了自己身體的一些實驗。

《窺》這件作品名稱其實是從美國的諺語：“Take a picture, it lasts longer.”而來，這句話其實是在阻止男性觀看女性時的一些冒犯的行為，這件作品後來於帝門藝術基金會發表(1997)，當時在展場，我也做了一個身體測量的行為藝術表演。回到台灣後，所做的作品是《青春編織曲》(1997)，這和今天的主題比較相關，它談的是在台北城市邊緣當中，新莊作為一個衛星城市，在全球化的過程中，紡織產業裡女性勞工的犧牲與貢獻。我第一次走進新莊這個勞動場域，我感到非常震驚，在和她們互動的過程中，我認為自己是一位女性藝術

工人 (Female Art worker) 所以在拍她們時，第一部分是歌頌她們這些女工的存在，第二部分是用她們的影像所做的洗標和觀眾互換標籤的行為藝術表演。

之後我做了另一項作品《猜猜你是誰？》(1998)，也和城市發展比較有關聯，是我在台南這個城市裡，以台南人的身分認同為題目，去訪問我不認識的台南人，當然這個主題便碰觸到台南當地人們的身分認同、族群認同與文化認同。後來 2004 年到高雄大學教書，那時我必須要教一門田野調查的課 (現在也還持續教授這門課)，經常到鄉下去做調查，看到了很多在路邊的招牌，上面大大寫著：「越南新娘 18 萬」、「包處女」、「可退貨」這些字樣，當時我覺得這是一個**非常怪異**的現象，很想去探究這件事情，所以總共從 2005 年到 2009 年做了三個系列關於亞洲新娘的作品。

從「外籍新娘」、「亞洲新娘」到「新移民」，我還是維持了「亞洲新娘」這個名稱，我不花太多時間談這件作品，我想大家或許可能看過這系列作品，拍攝的地點大多在屏東、美濃等地，這三個系列中第一個叫作《越界與流移》，談的是外籍配偶們飄洋過海的遭遇與處境、第二個系列是《越界與流移》，談的是外配的身分認同，第三部分則是我到越南去探訪她們的家鄉，那是非常大的轉折點，讓我看到許多台灣、越南婚姻之間所存在的問題，是我們在台灣看不到的面相。

這件對我來說是很悲傷的作品，直到現在回顧起來仍覺得心情沉重。這次和吳老師合作「與社會交往的藝術－香港台灣交流展」(2014.12.06-2015.01.04)，我又重新看了一次這件作品，**我對這些來到台灣的外籍配偶，心裡總有很多的不捨，她們經常要面對很多困難的狀態。**我的大部分的作品，都在兩年前所出的《女性影像書寫－侯淑姿影像創作集(1989-2009)》裡作了一個總結。我今天主要講的是去年發表的作品－《我們在此相遇》(Here is Where We Meet)，引用自約翰·柏格(John Berger)的書，他談到自己和已過世母親在馬德里公園的相遇，我借用了他的標題，**談的是左營的四個眷村－勵志、復興、崇實、合群新村的故事。**

現在大家看到的是日治時期左營眷村的地圖，左營眷村於 1937 年中日戰爭爆發後，日本決定以台灣作為南進基地，因此開始開闢左營軍港。這對我來說是一張非常重要的地圖，因為 2009 年，我和學校另一位老師受到高雄市政府的委託，進行北左營三個眷村的調查。我的身分在剛開始涉入本區塊是出於我本身的研究者的身份，經常在左營區域出入。當時左營的 23 個眷村在 2003 年時，因為認證的關係，**開始需要決定哪些人要留下來，哪些人要走。**

我先很快的讓大家看一下圖像，這個過程其實是非常緊張的，因為我們一直在跟時間賽跑，雖然當時 2009 年進去後，就知道眷村很快就要被拆，**但我們還是抱持著期望能有轉機出現。**我在這個地方做了很多訪問，一來是研究關係，二來是我自己對本區特殊的建築型態與**人際關係非常著迷**，這個地方有很特殊的空間氛圍，人與人之間的關係也很特別。因為那時我用訪談與第一人稱自述他們生命的故事，這件作品我不用錄像呈現，因為希望大家用一種**安靜**的方式觀看。

這當中指認了許多特殊空間，後來很有趣的，有些眷村的居民來看展覽時，可以認出他們自己的家、鄰居的家或是曾經住過的地方。最後大家看到的這一張是勵志新村的殘留景像，現在如果大家到當地去，**現場是一片空白，什麼都沒有了。**第二個部分是復興新村，是戰後臨時搭建的克難眷村，和由日本人興建的勵志新村不同，其實聽居民分享他們的生命故事，經常會十分感動，應該說我這個輩分的人打從心底佩服他們的克難精神。

有件事情想特別提一下，當我多次踏入這些地方時，**有一個特殊感覺是好像我前輩子來過這**

個地方，覺得它是一個烏托邦，這裡的人與世無爭、安靜的居住於此，沒有人來打擾。當我走進時，常覺得自己似乎來到了 30、40 年前的地方，像是時光隧道一樣，所有的時間都靜止了。我在這裡遇到了一位「國旗爺爺」，他家門口插滿了國旗，只要有人進他家門口，他就會把國旗送給對方。

眷村是一個非常有趣的地方，它是時空錯置的，不過很遺憾現在一磚一瓦都不剩了。我常常在眷村看到的是成排的椅子，居民們就圍坐在這裡聊天。其實在這件作品中，我一直想談的是，這群原本在台灣客居的人，最後就好像霍姆斯（Oliver Wendell Holmes, Sr 1809-1894）所說：「家是我們心所繫之處，身體會離開，但心永駐於此。」（*Where we love is home - home that our feet may leave, but not our hearts.*）他們經常會在夢境中或是思想中一直冀望回到這個地方，因為這是他的家。

另一系列是崇實新村作品，其中這對夫婦是客家人和外省人的結合，他們在拆遷過程中決定不走，選擇跟國防部對抗，到現在他們還住在那裡。這個地方真的是世外桃源，如果你去過，就會知道和我們一般住的高樓大廈有多不同，說實在的，我去眷村的次數可能都比我回台北家的次數還多。其實我們和國防部對抗的過程當中，算是邊打仗邊做作品的狀態。另一個讓我感觸很深的是他們的鄉音，一直到年老時，這些居民鄉音未改，但最後都要被迫搬離，然後看著自己的家園灰飛煙滅。每位居民個別的故事我就不在這裡多談，這當中我引用了很多聖經的詩句，用委婉的方式批判土地政策的不仁。

其中有一個最大的批判點在於，他們提出台灣不再有龐大的敵人，所以不需要軍隊，眷村自然應該走入歷史。眷改政策的背後其實就是土地私有化、商品化以及眾多官商勾結，所以造成許多災難和歷史消亡。這件作品我把它看為新的地形誌（new topography），在 1975 年美國的 George Eastman House 曾辦過新地形誌的展覽，談的是人介入地景之後所帶來的改變與災難。所以我用觀念攝影的方式呈現，而文字敘述的方式，主要是我以文字敘述穿插，發言有時是我講的或是居民講的，觀眾閱讀的過程中，便會產生主體位移或是觀念交錯。

這件作品我認為是紀念這四個左營眷村，他們都在 2013 年 8 月全部拆毀消失，雖然在網路上還可以看到地景，但其實村子已經全部不見。這件作品 2014 年 8 月在橫濱黃金町展出，日本人自己也感到非常吃驚，因為他們並不知道當時日本政府除了在左營開闢軍港外，甚至留下大量房舍，目前我們保住了三個眷村總共將近 1000 棟房子，但是我拍攝的是沒有被保留下來的部份，在日本大約有數萬人看過這件作品，因此特別在台日中的複雜關係中引發不少討論。

●吳：我們先在這邊進行一些小討論，剛剛我們看到侯淑姿許多照片，我覺得攝影很有趣的地方，在於它是一個「觀看」的關係，從這個觀看的過程中，我們可以看到一位攝影工作者，她看出城市的變遷，這個變遷很可能是「人」，例如先前所看到的對台灣新移民、亞洲新娘影像紀錄；另一個變遷則是眷村被剷除的紀錄。侯淑姿的作品呈現兩種不同的發展，從先前用表演藝術方式表現自己的創作，到後來攝影成為她觀看都市變遷的媒介，這邊想請淑姿說說，為什麼會產生這個轉變？從相機一開始只是記錄自己的展演，到後來相機本身似乎具有一種客觀性的去記錄一個外在現實，再加上文字敘事。想請妳說明一下表現手法上的變化。

●侯：在我的創作中，和「他者」或「社會」產生連結的部份，幾乎都是發生在台灣，《不只是為了女人》和《窺》都是在美國的作品，我想跟環境有蠻大的關係，前者是向內看、和自己對話，後來則是關注到社會議題的時候，目光便會落向他人。當年回到台灣後，有機會

到新莊去做帝門的展覽，當時的題目是被給予的，也就是由策展人明訂策展方向和題目後，邀請藝術家來共同參與，在那樣的設定當中，你的關注力和焦點自然就會轉向。**其實我覺得自己一直還是保有一條軸線，就是站在女性的位置發聲。**這是我從未改變的方向，無論在眷村拆遷紀錄或是亞洲新娘的作品上，實際上都還是以一個關心女性的立場出發，這也跟我所在的位置—高雄有關，相較之下，是比較邊緣的位置有關，如果今天是在台北，或許我做的題目就會有所不同。

●吳：剛剛有關左營眷村的議題，我想也許葉偉立可以加入討論，因為先前偉立提到他初回台灣時，所做的第一個系列作品就是在寶藏巖藝術村，寶藏巖也算是一個眷村，我們可以看到兩位藝術家都相同的在與「人」發生關係，同樣用影像記錄，可是工作的方式是完全不同的。這邊想請偉立說說在看完淑姿的作品後，自己和她在影像創作上的差異，以及從這個差異出發，談談自己在寶藏巖藝術村所做的作品。

●葉：看完侯老師這些作品，我也持續在思考，我不曉得侯老師持續這些計畫這麼多年。我在寶藏巖的創作，大約是 2003 年至 2007 年間，而寶藏巖正式開放的時間是 2010 年左右，所以我進駐與居住的時間，是寶藏巖被局部保留並轉型成藝術村的籌備階段，如同剛剛看到的，眷村在官方政策中常被判下恐怖的死刑。在剛進入寶藏巖時，我並不熟悉都市更新的法條或是各方面的介入與研究，後來才慢慢知道原來這樣的政策已經執行多年。

當時，對寶藏巖藝術村介入最多的是台大的建築與城鄉研究所，他們進行了諸多田野調查與規劃，而我在 2003 年初期進駐的數月中，也是觀察與記錄者，與侯老師有著相同模式，就是持續的拍攝、與居民互動或留下一些口述歷史的記錄。

但在我真正搬進寶藏巖後，我的角度很快有了改變，本來是**從外面看**，現在變成**從裡面看**。我發現這個社區**持續擴散著一種不穩定的憂鬱和憤怒**，隨著搬遷的時間逼近，居民的精神也**愈來愈緊繃**。居住在寶藏巖 3 年多的時間，我的身分從藝術家變成居民，看著當時的許多的衝突，包括居民與藝術家之間、藝術家與文化局之間，或是文化局和城鄉所之間，影響我最大的是對當時其他藝術家、對社會，以及對一切的想法的改變，我想自己和侯老師最大的差別就是在於**角度的轉變**。

●侯：我覺得今天真的很有趣，大家都聊起了以前的陳年往事。針對剛剛吳老師提的問題，若我從另一個面向來看，當年我剛回到台灣第一份工作，是去當林濁水的國會助理，當時我的工作是要寫批判文建會「九九峰生態藝術園區」的報告，所以我的工作經常會遭遇許多現實面的碰撞。當時一回到台灣就被拉入政治的大漩渦裡面，做了一年忍不住、覺得不行，我必須要回去繼續做創作，後來到了日本東京駐村，回國後幾個月，又再被拉入籌備台北市文化局，工作包括規劃台北國際藝術村。

這些工作使我常常要面對很多現實狀況，**這些現實往往無法在藝術中被解決**，我認知到自己身為一位藝術家，可是又常常多了許多任務在身上，包括現在大家所在的當代藝術館，當年也是由我負責籌備。在這過程之中，我面臨到許多和現實間的衝撞，而這些衝撞後來則變成自己對創作產生了不同的期待，就像是現在，我覺得藝術不是來解決現實問題的。例如眷村作品，有人以為是我做了那件作品，才讓眷村被保留下來，這真是大誤會，後來三個眷村之所以能被保存，中間有非常多複雜的原因，要和國防部、社會局、社區文化團體之間溝通協商和抗爭，這些事情也許和藝術家身分有關，但也許沒有直接關係。

我的答案就好像跨領域經常講的文化行動者或是藝術行動者，例如在做外籍配偶作品遠赴越南時，在當地我被認為是社工人員，而不是藝術家，因為藝術家這個身分在越南很難被人理解，藝術家是什麼？藝術的目的為何？這些難以向人解釋清楚，但如果我說自己是大學老師，就很容易被了解。那麼我所有的焦慮，後來也只能回到藝術上去想辦法解決，可以說藝術對我有治療的作用！

我可以感受到偉立的激動，因為寶藏巖和眷村有某些部分是非常相像的，就是一群居民要被迫搬離他們所認定的家。在這個基本面上，我們也許本來都是旁觀者，但後來因為無法只旁觀別人的痛苦，最後自己也跳下去介入。當然要介入多少則是自由心證，否則容易抽離不出來，我記得 2013 年看到其中一個眷村拆毀時，我足足哭了將近三個小時，覺得無法接受這件事。因為每天都在倒數、每天都在記錄，而到拆遷真正發生時，我也崩潰了。

後來我決定暫時離開那個現場，因為經歷了太多次這樣的事情，心理上產生很多難以承受的壓力，雖然我和另外一位老師保住了三個眷村，可是我們本來企圖保留更多，因此花了很多時間奔走於立法院、監察院，拜託很多人幫忙，但最後還是沒辦法，因為這中間涉及太多利益與政商勾結。

●吳：剛剛聽兩位藝術家在談彼此的經驗時，我想到本次的題目：城市邊緣的文化移動，題目聽起來像是在談城市的問題，不過我覺得似乎城市問題都已經內化在兩位藝術家身上了。我們看到他們使用攝影作為媒介的方式，融合進他們所關注的城市問題當中，在裡面扮演某種角色。例如偉立先前講到自己在寶藏巖藝術村裡面，從一位旁觀者變成居民，進而由內往外看。這種角色的變化、藝術家身分的轉化，也隨之影響影像創作的變化。

而淑姿談的是自己作為一個「人」所關注的議題，例如：眷村，為了解決眷村所面臨的困境，她變成一位行動者，積極得遊說與記錄，但面對自己無法解決和處理的狀況，創作這件事情，反而變成自我療癒的媒介，也像是這段歷史變化過程的悼念。兩位藝術家原先使用影像作為紀錄，而當涉及到影像無法處理的面向時，他們就轉化為行動。

包含偉立的作品中，也涵蓋很長一段行動過程，從以一位居民的角色去轉換寶藏巖的空間，到後來楊梅的工作室也是，以及《古董級垃圾研發公司》，他進到一個環境當中，開始讓事件發生，並且改造那些物件，之後用影像記錄下來。我好奇的是，今天無論是影像或是攝影工作者，他們在時代中的角色改變，是不是也與城市發展有關？本來攝影師是站在相機後面客觀記錄的人，但這兩位藝術家到後來是跳進現場，影像變成行動之後的紀錄。和傳統攝影中攝影師扮演較為安靜、客觀的角色相比，到你們兩位身上，似乎已經轉變某些東西，是什麼樣的事情促成這樣的改變，也許兩位可以談談？

●葉：我覺得攝影這個東西，它的原理並不僅是建構於「視覺」之上，而是人想把某些畫面捕捉下來的欲望，因此拍攝者可能在有意識或無意識之下，期望去了解拍攝物各個面向，基於這樣的欲望，導致攝影者開始更多的行為，我認為是有可能的。

●侯：確實是個很難回答的問題。我不太清楚其他人的狀況，但我自己本身是一位基督徒，所以很多事情對我來說，是在上帝的呼召下所做的，這有點難解釋。常常有很多人問我，是不是眷村出生的人，或甚至驚訝於我並不是外省人等等。當時我從台北下去高雄，由於我曾規劃過台北國際藝術村，我知道它其實並不是真正的「村」，就只是兩棟捷運局辦公室。所以當我看到真正的眷村時，覺得非常激動，有各種果樹、巷道，當時日本人建造這個眷村時，是按照花園城市的概念所興建，是非常高規格的。

監察委員黃煌雄看到左營的眷村時也吃驚地說：「怎麼會有這樣的地方！像是總統級住的地方！」我自己在進到村子裡時，一下子被滿滿的歷史氛圍、自然環境包圍，**最重要的是，在眷村裡，「人」與「自然」的關係，是我們住在大樓裡的人不能體會的。**居民自給自足，甚至所有的日用所需，包含食物、染布等等，都可以在自己家裡的院子完成。我不禁想著：「我們不是應該這樣生活的嗎？這才是回到人和自然和諧共處的關係。」

所以當眷村要被拆時，我義不容辭地決定要做些什麼，有人會問我為什麼要做這些事情，我回想之前曾經到岡山看過一個眷村（醒村）被拆除的景象，當時的狀況只能用**毀屍滅跡**來形容，那些房舍仿佛被暴力地打毀，樑柱被直接拔除，恐怖的景象讓我當天晚上噩夢不斷，之後我感受到某種從上帝而來的召喚的力量，因而開始保護左營眷村的行動。這當中我知道是一項不可能的任務，我也從沒想到結果可以保下三個眷村（59 公頃）。

無論今天被保留下來的村子被用做何種用途，養老村、藝術村或其他功用都無妨，**它應該要被保留下來。**很多人會問我說，房子保了可是人不見了該怎麼辦？這是一個很難回答的問題，**雖然外殼被保存了，但是確實那種獨特的生活模式和型態已經消失。**我最近又開始做高雄鳳山黃埔新村的調查，我覺得自己一直在兩個角色當中，一個是能夠用實際行動解決時，就用實際行動解決，如果不行的時候，只能投身於藝術創作中了！我認為藝術通常不會有負面效果，而**做為藝術家的本錢在於，你能夠看到其他人看不到的部分。**特別偉立做的寶藏巖茶館計畫是一個長期過程的創作，很多是人和人之間的關係，只是他剛剛沒有提到而已。

●吳：這邊稍微補充一下偉立在寶藏巖駐村時做的茶館計畫。第一個部分是「寶藏巖泡茶照相館」，他邀請當地居民來泡茶，並用影像記錄，是不是請偉立稍微談一下自己當時的過程？

●葉：最初是為期兩個月的實驗性藝術家駐村計畫，作為日後，也就是現在寶藏巖駐村計畫的測試。當時我提了「寶藏巖泡茶照相館」計畫，原因是因為我和另外一位合作藝術家 - 劉和讓有一個清楚的目標，**就是把工作室變成公開的場所，並藉著泡茶款待的方式，有機會多和居民或參觀者交談，並嘗試在聊天的過程中，進行口述歷史的記錄。**

工作室一共開放八週，每週 30 個小時，最後我們拍了將近 400 多個人，但居民的部分只有 30 位左右。其實這過程就是一種田野調查，我們試著了解有多少當地居民願意參與其中，感嘆的是，並沒有太多當地民眾願意投入，我先前提到該地區集體精神衰弱的狀態，也投射在拍攝肖像的過程裡，我發現居民對這個計畫其實**非常反感。**

當時，市府已經對居民宣布這地方將變成藝術文化區域，也就是將替代原本社區的功能，很多居民因此必須離開，**這段經驗反而讓我對自己身為一位藝術家，或一位藝術工作者的身分感到非常質疑，到底藝術能做什麼、不能做什麼以及該做什麼？**這些對我來說都是很大的挑戰。這個實驗性駐村計畫的整個過程真得非常實驗，基本上就是在五個廢棄十幾年的房子裡接上水電，然後請包括我在內的 5 組藝術家進駐。我剛到時，工作室周圍是滿滿的垃圾，環境髒亂。

兩個月之後，我相信沒有一位藝術家會願意再回去，因為創作環境實在太差。但我決定繼續留下來，並向文化局提出改善工作室環境的計畫，等到居民要搬遷時，我再一起搬走，結果搬遷延遲了兩年，我也就多了兩年的時間繼續待在那裡創作。

我認為就像侯老師說的，**藝術和文化的發展其實與「時間」和「勞力」相關，經過持續的培**

養才可能開花結果，那是一磚一瓦建立出來的。我後來獨力進行工作室空間的修繕工作，讓我更佩服當初建造社區的居民，我常常氣喘吁吁從溪邊或山下搬石頭與磚塊爬上山坡上的工作室，而居民最初建村時甚至是沒有路或階梯可走！這些文化和藝術的痕跡，的確是靠著人們勞動與長期時間所累積而成。

●吳：剛剛聽侯淑姿和葉偉立談自己的經驗，雖然比較少描述作品本身，但談得更多的是他們如何進入一個場域，以及對該場域的觀察與親身經歷的過程。我覺得很有趣的面向是，攝影被廣泛運用的時間，大致與城市發展的時間點相疊，所以我們可以說攝影好像見證著整個世界現代化的過程。而城鄉變遷或是整個文化的流動狀況，某種程度上，也都是透過攝影師或藝術家的影像流傳下來。無論從侯老師的眷村影像，或是葉偉立的寶藏巖紀錄，這些今天已經消失的東西，我們只能夠透過他們的作品去憑弔，這對我來說是一個非常有趣的狀態，攝影作為與城市同步發展的藝術媒介，而又同時記錄著時代變遷。

我想接著剩下來的時間就開放大家發問，如果針對兩位藝術家的行動或是作品有任何疑問歡迎提出來討論！

#### Q & A

●提問一：三位老師好！我是世新大學新聞系的學生，因為我本身也有在關注一些社會議題，所以對於侯老師提及眷村拆遷的不公義法條與護村行為感到很敬佩！那我想請問侯老師的是，您對藝術的定位是什麼？您認為藝術或攝影只是一個被動觀察者的角色呢？或是它是表達大家的想法，提供社會去了解現實的管道之一？

●侯：我覺得你的發問方式好像你已經有答案了，其實藝術創作者有時候就算不是第一個，也可能是最早發現問題的人，或是願意去揭露這件事情的人，所以當然不會是一個被動的觀察者或紀錄者，我認為現在的藝術家身分是非常多元的。吳瑪俐老師策劃的「與社會交往的藝術－香港台灣交流展」，展覽中便有許多藝術家或社會團體，透過藝術創作來做社會性抗爭，或是把藝術當作一個社會行動。

我相信如果大家去看香港的「占中行動」，你會發現這整個過程中有非常多當代藝術的操作，包括雨傘行動中的作品，以及錄像、裝置，藝術家們其實是把錄像搬到馬路上記錄的。因此在目前的狀態下，我希望有更多人來關心眷村的議題，高雄真的有很多好的眷村被保留下來，這些事情都需要更多人參與，而在座的各位我想應該都是相信文化和藝術有能力去轉化城市的。

●提問二：三位老師好，我是一位在貢寮的教育工作者，我們學校裡有將近五成左右都是新住民，自從看了侯老師的作品以後，覺得自己和學校的家長與孩子講話時又更接近了。除了新住民配偶外，我想知道侯老師是不是也同樣關注他們的下一代？或是更多有關他們的故事，謝謝！

●侯：有天在竹圍工作室，蕭麗紅老師對我說了一番話，她覺得我應該要趕快寫信給相關單位，包括移民署或是政策制定的相關部門，因為我們知道，外籍配偶她們在台灣의婚姻和子女的教育狀況其實有很多問題。我的看法是，台灣發展到 21 世紀至今，除了有外省人、閩南人和客家人之外，其實新住民部分持續在增長，甚至現在數量已經超過原住民的人口數了，如果再加上他們的子女，這個數字是非常龐大的，因為每一位外籍配偶大概會生 2 到 3 個孩子。



不過社會普羅大眾無論是對於越南、泰國、印尼、柬埔寨等等主要外籍配偶移入國的歷史、文化等等知識熟悉度都非常低，這造成了相互理解上的困難，因為我們對他們了解太少，我認為這部分應該要做許多補救才對。台灣受日本影響之深，可追溯到日治時期，當時日本推崇明治維新，主張脫亞入歐，高度崇歐與崇美，那麼台灣受其影響也跟著看不起東南亞。弔詭的是，其實日本也把台灣設定在東南亞國家裡面，只是因為歷史上台灣和日本曾有殖民地附屬的關係，所以感覺上似乎比較接近。

目前台灣在藝術文化和社會面向上，是需要有人去進行和東南亞的交流，事實上也已經有一些藝術家開始進行，舉行台泰、台越等等展覽，我相信大家也都注意到了這個面向的不足。包括我這次到日本去，其實他們也已經在建立一個虛擬的亞洲藝術社區，希望去補足日本過去和東南亞連結過少的缺憾。所以我此行非常感嘆，當時碰到一位印尼藝術家，他做的是印尼大屠殺的作品，他說一直到現在，人們固定在每週四到總統府前面抗議，連續十幾年未間斷，但是在台灣的我卻從未聽聞過這件事。

這件在印尼當地婦孺皆知的事，身在台灣的我卻毫無聽聞，這顯示了在我們的教育中，從不去談這些國家的發展，這是非常大的缺失，即使我們位在亞洲，可是卻不了解亞洲。雖然我去過了其中一些國家，可仍感慚愧自己對他們了解之少。關於外配的下一代，我發現了許多問題，但還需要更多人一起努力。

●**提問三：**先謝謝偉立和淑姿剛剛的分享，我回到兩位的創作上提一些問題，因為你們兩個在不同階段的創作，的確隨著自己生命經驗的累積而有所改變。我想請問的是，你們作為一位記錄者，都在記錄一個他者的故事，那麼你們如何將自己的角色，從創作者轉換成為一位介入者或是行動者呢？以及自己角色的轉換之間，如何落實到最後的藝術呈現？這兩者之間的關係是什麼呢？希望你們可以談談創作美學角度上的變化。

●**葉：**我覺得我在藝術品面前是一位創作者，不過，藝術品從發想、製作到發表平台的過程中，我所扮演的角色有些差異。因為發表平台有很多可能性，也許是當代館、北美館、替代空間或是商業畫廊，而這幾個平台間的性質又有所不同，所以在此之中，藝術品有諸多可能性和不同的表達語言，因此我自己在構思作品如何呈現時，會考慮到展出空間的性質，以及作品與展出空間可能發展出的對應關係。

●**吳：**也許可以更簡單的用剛剛《古董級垃圾研發公司》來說，你在北美館展出的時候，是讓我們看到一堆垃圾古董；到了海馬迴光畫館展覽時，我看到的都是影像，甚至為了影像品質而製作了燈箱來呈現物件。那麼，請你進一步說明，為何作品在這兩個地點上產生呈現方式的差異？

●**葉：**在海馬迴會選擇以影像本身為主要物件來呈現的原因，和海馬迴光畫廊的空間性質有關，成立者李旭彬是一位專職攝影藝術家，他在台南建立了一個這麼好的平台，也因為我們兩個同樣專職於攝影的關係，所以我選擇在當地用較多的影像來呈現我的作品。

●**吳：**你後來寶藏巖的作品大部分都是印成大海報，一落一落的在空間中呈現，我覺得這樣的手法很強烈，即便寶藏巖本身空間其實改變許多，我們卻能夠從你的照片中，看到那些影像所具有的歷史意義和某種召喚的力量，想請問你為什麼當時會選擇這樣的呈現方式？

●**葉：**因為每件作品都是不同環境下生出來的，在寶藏巖的創作時期，我的作品透過海報的形式來呈現，主要原因是希望它成為一種「另類媒體」。我們所熟知的媒體會報導某的地方的消息，而藝術家的特殊性在於，我們不是一個大眾媒體，而是一種個體的聲音，他能夠

去表達一個人處於某個場域或空間的感受，我認為這也是藝術家最重要的工作，沒有這些聲音，就無法表達人的「存在」。

我們當時在寶藏巖拍攝了大量的影像，包括人物、各種空間與地景等，也採集到許多故事與相關文本，而海報的單張化的大幅影像與文字圖說的版面格式，正好是最適合呈現我們作品內容的形式，重點是大量的印刷張數，可以讓觀眾將作品從自台北市立美術館的展場中帶走，讓作品繼續在某人家中房間或某間咖啡館的廁所出現，讓作品的生命不斷延續下去。

另外，因為這批海報的製作經費很高，我們獲得一些公部門的補助，但有一半的經費要自籌，因此，我們在展出一份寶藏巖泡茶照相館的長期創作計畫宣言，邀請觀眾樂捐並帶走海報的方式，贊助藝術家的作品製作與後續的創作計畫，這件作品獲得很大的迴響，最後，這批 21 張雙面印刷的大型海報，組成共 42 落等高的大型畫面裝置，一落大概有 4 千多張，在台北雙年展為期三個月的展出之後，一落落的海報變成高低錯落的狀況，這其實也是這系列海報作品的另一個重要企圖；對觀眾進行一種直接的研究調查，試探觀眾對於攝影影像的接受性與美學取向。

●侯：那我用眷村作品來稍微簡單回答一下。這是復興新村的老奶奶，當時我在大趨勢畫廊展出時，她沒能到現場看，後來因為這批作品到高雄市立美術館展出，於是我帶著她和她的孩子一起去看。她到美術館看到作品就哭了出來，因為她已經回不去這些地方。她兒子不停問我是不是可以將作品送他們，或是他能不能把文字都抄下來，因為他覺得我把眷村故事寫的太好了。老奶奶的兒子非常激動的在展場指認眷村的一草一木，後來高美館出版展覽畫冊，我便送給他們。

攝影有趣的是，當你知道拍攝現場在哪裡，當時發生了什麼事情，那個意義是很不一樣的。約翰·柏格（John Berger）在他的書中對這個主題作了諸多討論，也就是沒有參與過現場的觀眾要如何辨識出這個地點。所以文字對我來說非常重要，因為它成為和觀眾溝通的關鍵，透過文字，人們能夠知道影像主角的生命故事還有我的觀點。當時在大趨勢畫廊展出時，我發現觀眾大約分為幾類：高雄人、眷村人、在高雄的眷村人，以及沒有住過眷村卻對它充滿想像的人。

東森集團的前董事長趙怡也曾經住過左營眷村，當時他看著這些影像也不禁流下眼淚，他對我說：「侯老師，雖然妳不是我們眷村的人，可是妳的上帝實在太偉大了，祂把妳叫到這個地方來幫助我們。」我一直認為這就是我的任務，形式的部分確實很重要，因為你必須做到某個精準度上，好讓觀眾確實理解你要說什麼，我認為藝術家必須要能掌握這部分。

我覺得偉立跟我方式很不同，他直接住在那邊，也因此更能夠透過藝術來認識居民，其實我的觀眾包括眷村的人，他們必須要到展場或美術館才能夠看到我的作品。偉立可以直接地面對寶藏巖居民對藝術的態度和看法，那是面對面的直接表達，雖然這種方式很有趣，可是要承受的壓力很大。

●吳：謝謝兩位藝術家今天的分享，經由兩位的演說，我們可以知道攝影不只是一個記錄的角色，同時也能夠成為抵抗的媒介，以及表達在城市變化中，人如何安置自身的媒介，今天謝謝大家的參與，晚安！