

空間故事與美學之用：
寶藏巖泡茶照相館

**The Spatial Story and Aesthetic Use:
The Treasure Hill Tea + Photo Project**

曾少千

TSENG, Shao-Chien

國立中央大學 藝術學研究所 副教授

Associate Professor, Graduate Institute of Art Studies, National Central University

摘要

「藝術介入社區」是台灣從 1990 年代起文化政策和民間展覽的熱門主張，流露公部門和藝文界對於藝術能夠活化蕭條社區或閒置空間的期待。本文藉由處於社區型藝術、違建抗爭、都市更新論述交叉點的台北寶藏巖歷史聚落，分析藝術得以進入社區的條件和策略，凸顯實驗性共生藝術村所反映的不同意識形態衝突。本文首先分析流行的「如畫」影像和溫情論述，所建構的寶藏巖地方意象和歷史意義。接著討論台北市文化局和都市改革組織對「行動藝術村」的想像，以及社區居民的疑慮，然後聚焦於駐村三年的寶藏巖泡茶照相館計畫，由葉偉立、劉和讓、吳語心和十餘位大學生合作《肖像》、《寫生》、《垃圾》、《花園和阿凱夫》四階段創作，其顯示美學自主性和工具性之間的辯證。本文參酌 Michel de Certeau 的空間實踐概念，探討在現行當道的觀光和行動主義邏輯之外，寶藏巖泡茶照相館計畫此場域特定藝術，以日常生活戰術豐富地方的文本性、物質性、美學用途，造就拾獲物的擴充領域和文化記憶保存，並在影像和論述中標示身體。

關鍵詞：寶藏巖、社區型藝術、空間實踐、都市更新、文化觀光、攝影和文本

Abstract

The concept of “art’s intervention into the community” has come into vogue in the cultural policies and exhibition projects in Taiwan since the 1990s. This shows the widespread expectation of art’s capacity to revitalize derelict places and impoverished communities. This essay will focus on the Treasure Hill village in Taipei, which has been at the intersection of community-based art, illegal housing, and urban planning discourses for a decade. It discusses the conditions and strategies that enable art to enter a community against the constant threat of demolition, and foregrounds the planned Treasure Hill Artist CO-UP as the contested terrain of different ideologies. The paper first analyzes the popular representations of the picturesque village and the sentimental discourse which construct the unique imagery and historical significance of the place. Then I will discuss the activist art program envisioned by the city government and the urban reform organization and the residents’ suspicion and indifference toward it. I concentrate on the dialectic of aesthetic autonomy and instrumentality manifested by the three-year Treasure Hill Tea + Photo Project in which Wei-Li Yeh, Ho-Jang Liu, Yu-Xing Wu, and a dozen of university students collaboratively produce four phases of photography and environmental renovation: *Portrait*, *Delineations*, *Trash*, *Garden and Archive*. I apply Michel de Certeau’s idea of spatial practice to explore how this site-specific art enriches the textuality, materiality, and aesthetic functions of a place with an everyday tactic beyond the dominant logic of tourism and activism. The project shapes an expanded field of found objects, preserves cultural memory, and enunciates the body in images and discourses.

Keywords: Treasure Hill, community-based art, spatial practice, urban renewal, cultural tourism, photography and text

地方是片斷和內省的歷史，是他人無從解讀的過去，累積的光陰雖可展開，卻像保存的故事，依然處於謎樣，其象徵包覆在身體苦楚或愉悅之中。…那語言不及表述的，微光搖曳般的幸福感，即是空間實踐。¹

「藝術介入社區」是台灣從 1990 年代起文化政策和民間展覽所高唱入雲的熱門主張，流露公部門和藝術界對於藝術能夠活化蕭條社區或閒置空間的期待。橋仔頭藝術村、台南後壁鄉土溝村、北回歸線環境藝術行動、台南海安路藝術造街等，皆為推行藝術與社區互動的顯著案例。然而，藝術如何扭轉乾坤，給予地方重生的許諾，以及如何評論其「介入」的效應，仍是尚待更深度研究的議題。目前有關台灣當代社區型藝術 (community based art) 的著述，大多為主事者和執行單位的成果自評，鮮少批判性分析。值得追蹤探討的是，社區對藝術的根本需求為何？或者更進一步而言，該需求是在什麼制度條件或誘因下所產生的？在強調藝術發揮社會功能的普遍思維裡，究竟「美學的無利害性」此意識形態是如何被利用，嘉惠藝術家、公眾、政府或企業的利益？

近年處於社區型藝術、違建抗爭、都市更新論述交叉點的台北寶藏巖歷史聚落，是引發我思索這些問題的啓端。駐村三年的寶藏巖泡茶照相館計畫，堪稱歷時最久的台灣社區型藝術，葉偉立、劉和讓、吳語心等藝術家和十餘位大學生合作，在此成立泡茶照相館，從事肖像和景物攝影，清理垃圾和改造環境，衍生《肖像》、《寫生》、《垃圾》、《花園和阿凱夫》四階段創作，顯示出美學自主性和工具性之間的辯證。位於台北市公館附近的寶藏巖社區是台灣首次以藝術村名義保存的違建聚落，藝術的社會服務和空間美化潛能，成為文化行政部門和都市改革團體所殷望的曙光。1980 年以來此社區處於被推土機剷除的威脅，經漫長的都市政策和學院規劃，反拆遷運動利用藝術村包裝以取得保存聚落和現地安置居民的正當性，由原本「中正 297 號公園」預定地，在 2001 年更改為「聚落/藝文展演園區」，2004 年經台北市古蹟審查委員會通過決議，登錄全區為「歷史建築」。從 2003 年至 2006 年，台北市文化局委託中華民國專業者都市改革組織 (Organization of Urban Re-s, 簡稱 OURs) 營運試辦了「全球藝術行動者參與計畫」(Global Artists Participation Project, 簡稱 GAPP) 和「寶藏巖共生藝術村」(Treasurehill Artists CO-UP)，探測各類視覺和表演藝術如何活化日漸凋零的社區，亦展開歷史聚落轉型為文化園區的複雜過程。

本文將探討寶藏巖泡茶照相館計畫此場域特定藝術 (site-specific art)，在現行當道的觀光和行動主義邏輯之外，所琢磨出的空間敘事和美學用途。在眾多進駐寶藏巖的創作個案裡，泡茶照相館因投入時間最久，作品累積豐碩且揭示相當重要的文化政治意涵，因此成為本文關注的焦點。筆者首先分析有關寶藏巖社區的流行影像和懷舊論述，所建構的地方意象和歷史意義。接著將討論，在符合資本累積和國家控制需求的都市更新過

¹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 108.

程中，「寶藏巖共生藝術村」所扮演的結構性角色，文化局和規劃單位對「行動藝術村」的想像，以及社區居民的冷漠不平，然後聚焦於寶藏巖泡茶照相館計畫如何豐富地方的文本性和物質性，造就拾獲物(found object)的擴充領域。本文也觸及葉偉立在美國移民二十年後回台重新適應的問題，探討遷徙者在脈絡化過程中的陌生和歸屬感。

本文參照法國社會學家 Michel de Certeau 的空間實踐概念，視物理空間由社會行為和人體動作所體現，來探討寶藏巖泡茶照相館的攝影計畫和環境修繕行動。De Certeau 關心資本主義社會的庶民百姓，如何突破經濟邏輯宰制的被動消費，在日常生活中成為日常物品的積極使用者，並因地制宜適應城市環境，成就社會空間的再生產。² 由此基點觀測寶藏巖泡茶照相館計畫，本文指出它相異於當前理論性的都市規劃和短期的藝術節慶活動，形成了日常生活戰術和象徵性社會實踐，重組和擴充土地疆界，並在影像和論述中標示了身體，即所謂「發表的聚焦化」(enunciative focalizations)。³

行動藝術村的想像

在規劃為「聚落/藝文展演園區」之前，寶藏巖早已是電影和攝影鏡頭下取用的場景寶山，累積而成的大量影像，構成外界對於寶藏巖的一般觀感。劇情片如徐小明的《少年吔安啦》、侯孝賢的《南國再見南國》、瞿友寧的《殺人計畫》，著眼於櫛比鱗次的特殊地景，蜿蜒狹窄的巷弄迷宮，社會控制的化外之境，襯托出劇中底層市民漂泊流放的氛圍。社區居民也曾經在《殺人計畫》裡參與演出，目睹自己的家園被市政府拆毀的荒涼無助。濃烈的時代感和獨特的山城地誌，提供劇情片難得的現成舞台道具。林琬玉的紀錄片《山雨欲來－寶藏巖歲月》則報導此地不同年齡居民的生活遭遇，以及其對於政府即將拆除社區的不滿和悵然。

遺世獨立的違建聚落，散發著懷舊浪漫的邊城情調，吸引著川流不息的攝影愛好者前來獵奇采風和切磋技術。崎嶇步道、簡陋房舍、斑駁牆垣、青苔藤蔓形成「如畫」(picturesque)美學，有別於台北都會舉目所見的同質性辦公大樓和購物商場。然而，寶藏巖卻在許多攝影遊蹤舉隅中，重複循環著「如畫」的表徵，逐漸趨向廢墟和遺址的擬像。台灣攝影聯盟、Minolta Fans Club、Lomography 外拍活動、個人寫真館和部落格相簿等，充滿清幽古意的苔痕樹姿，蔚為奇觀的長排信箱、家庭理髮院，連藝術家改造的泡茶照相館及花園也是取景所在。攝影者偷拍老人身影，或堂而皇之指使年輕模特兒搔首弄姿。婚紗攝影也在此大行其道，讓舊社區的天荒地老，反襯海枯石爛的愛情神話。顯然，寶藏巖成為業餘、商業和婚紗攝影的熱門景點，影像的快速複製和流傳，使更多人亟欲親炙真實社區的靈光，朝聖般尋覓那獨特的時空距離感和歷史連續性，沾染一襲其他地

2 Michel de Certeau, "General Introduction," in *The Practice of Everyday Life*, xxvii-xxii.

3 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 116-7.

方已消失的氛韻。然而採擷珍奇的廢墟擬像，其實排除和稀釋了歷史和真實。它構成外界對於寶藏巖聚落的觀光凝視，框限出引人入勝的地景，但是卻掩蓋此地居民的窮困處境、違建抗爭的辛酸、以及即將遷離分散的命運。

寶藏巖衍生的「如畫」視覺文化，與一種感性懷舊的論述，相輔相成密不可分，共同型塑地方的歷史意義和典範價值。歷任文化局局長和文化界意見領袖相繼強調寶藏巖濃密的鄰里關係，相異於大都會生活的疏離和疲冷。首任台北市文化局長龍應台形容此地為一座童年記憶的感情博物館，而物質窘迫的狀況適合發展貧窮藝術村。⁴ 第二任文化局局長廖咸浩指出這個多元族群共存的社區，培養出相濡以沫和互相扶持的人際關係典範。廖咸浩表示寶藏巖將成為生態博物館，讓繼續發展的聚落文化成為訪客學習的教材。⁵ 侯孝賢和雷驥也讚譽這種難能可貴的生存之道和互助精神。⁶ 如此消融差異衝突的理想化再現，奠基所謂「共生藝術村」的規劃。為期兩年的整建修繕工程完成後，在2008年將有27戶原住戶能回來承租「寶藏家園」房舍，台北市政府將委託經營團隊，以自給自足方式推動「藝術行動者駐村」、「國際青年會所」、「生態建築與環境學習」，結合居民從事有機農園、觀光旅社，和藝術工作者打造共生聚落。⁷ 2006年10月文化局在關閉聚落整修前夕，大肆舉行「台北藏寶」藝文活動，自誇其「成就了全世界第一個公部門主動針對具歷史意義之違建聚落進行保存的案例」，並且號稱在所謂的新寶藏巖時代，「城市人將回到自然懷抱、重建人際倫理」。⁸ 事實上，此官方文宣誇耀了自身的開明進步，卻抹煞了長久以來民間團體和地方居民投入反拆遷運動的努力，而且急於展示駐村藝術成果，向外延攬藝術家營造節慶氣氛。此外，市府在安置居民的問題上不盡周延，導致爾後立法委員、市議員質疑其變相驅離住戶，駐村藝術家李國民和大學生組成的寶藏巖公社佔屋抗議，爭議延燃至第三任文化局長李永萍上任前夕，2007年1月30日數百名武裝員警包山攻堅強制驅離佔住者，爆發警方和學生間的肢體衝突事件，引發輿論矚目警方使用不當、公社抗爭無合法性的問題。⁹

基於歷史聚落的保存和活化，寶藏巖共生藝術村勢必和1990年起文建會推動的其他台灣藝術村有所不同，其核心議題不是閒置空間再利用和增加經濟競爭力，而是尊重在地文化脈絡和肩負社區永續發展的任務。藝術家進駐計畫是當前的文化政策，政府視

4 龍應台，〈台北在發生中〉，《面對大海的時候》，台北：時報，2003，頁58。

5 廖咸浩，〈序〉，康昊杰（編），《藝術實驗寶藏巖：GAPP全球藝術行動者參與計畫實錄》，頁4-5。台北：台北文化局，2005，頁4；公共電視製作紀錄影集，《我們的島：發現寶藏巖、徘徊寶藏巖》，張岱屏文字，陳慶鐘攝影。2007。

6 在寶藏巖泡茶照相館發表的《寫生》海報系列上，引述侯孝賢的話語：「我感覺寶藏巖這個地方有一種相處的方式與態度...是台灣最欠缺的，而且已經失落的」，及雷驥的意見：「寶藏巖如此靠近台北市，有這麼奇妙和必然的原因變成現在這樣，是不是要把它留下來當作共同記憶的一份呢？我是肯定的。」

7 文建會，《台灣藝術村指南》，李俊賢主編。台北：文建會，2006，頁40-1。

8 台北市文化局，〈台北藏寶·看見寶藏巖〉活動宣言。台北，2006。

9 從2006年11月至2007年1月，有關寶藏巖居民安置資格、中繼屋設計、封村整修的爭議加溫，電子和平面媒體報導急遽增加，請見陳曉宜、鄭學庸、王彩鶴、錢鎮子、張岱屏等記者的報導。

之為促進創意文化產業、觀光業、國際藝術交流、城市外交的契機。¹⁰ 然而，如今實施的情況卻引起地方去脈絡化、藝術被產銷工具化、以及藝術村泛政治化等非議。例如，1999年國家藝術村籌備處特展《九九峰當代·傳奇/藝術逗陣》，策展人石瑞仁企圖輸入裝置藝術作品讓南投縣民大開眼界，聲明「透過當代藝術家的積極介入與就地參與，擴充民眾的想像和視野，為漸形弱勢的鄉土文化注入新活力與新生機。」¹¹ 但是，當地民眾強烈不滿有些作品觸犯了其認知的色情和政治禁忌，當地藝術圈亦批評此舉為傲慢的城市前衛藝術介入地方文化。¹² 另一方面，藝術村的施行成為政府部門爭取資源的踏腳石和樣板戲，而非真實助益藝術創作。藝術家姚瑞中觀察許多鐵道藝術村，在中央和地方政府單位介入下，淪為施政業績的角逐場域，失去了開闢創作基地的良善初衷。¹³ 而政府主導的創意文化園區，亦容易使藝術觀光產銷化和過度商品化，折損藝術的自主性。

2003年起承辦寶藏巖歷史聚落設置藝術村的專業者都市改革組織(OURs)，為了保存草根文化和歷史紋理，企圖抵禦1980年代起蔓延全球都市更新過程的縉紳化現象(gentrification)，即蕭條社區由財團低價收購，投資改建和升級為中上階級的時尚生活區，而弱勢的原居民則被迫遷離。OURs反對寶藏巖轉型為精英、高級的地段，這個堅持和近年其他藝術進入社區的目標，形成明顯的差異。例如，2003年台南市二十一世紀都市發展協會發起的海南路藝術造街計畫，搭上文建會「公民美學」和「街道美術館」的政策便車，透過全民創作街牆、公民論壇、攝影比賽等活動，取得台南市政府、當地居民、媒體和藝術家的合作，策展人杜昭賢聲明「讓海安路從陰暗殘破的窘境，重塑一條特別且具未來性的藝術街道」。¹⁴ 細查海安路「美麗新世界」計畫，其隱性訴求乃重燃市民集體創作和關懷環境的熱情，而顯性的成果則放在吸引企業贊助投資、繁榮的商業活動(餐飲業、特色商店)和觀光人潮。

台北市文化局和OURs對於艱辛力保的寶藏巖共生藝術村寄予厚望，一方面保留一般藝術村帶動觀光效益的認知，另一方面更想發揚所謂「行動藝術」的社會功能，賦予台灣當代藝術史上最鮮明的社工角色。台北市長馬英九曾指出自來水園區將和「寶藏巖文化園區」結合，搭配新店溪河畔整體規劃和假日休閒自行車道，促使老舊社區提供休閒樂趣。¹⁵ 美國紐約時報旅遊版形容「此綠茵的違建社區正被文化局規劃為藝術村」，也特別推薦寶藏巖和故宮博物院、台北故事館、台北101並列為台北重要觀光景點。¹⁶ 於

10 文建會，《藝術·進駐·經營與管理：建構藝文發展契機與閒置空間之關係研討座談會實錄》，石隆盛編。台北市：文建會藝術村籌備處，2001；文建會，《台灣藝術村指南》，李俊賢主編。台北：文建會，2006。

11 石瑞仁，〈從暖身的意念到調心的行動：幾個九九峰當代·傳奇/藝術逗陣的策展議題〉，楊宜勤、蕭銘祥(編)，《九九峰當代·傳奇/藝術逗陣》。台北：文建會藝術村籌備處，1999，頁37。

12 文建會，〈回應與挑戰：九九峰當代·傳奇/藝術逗陣綜合研討會〉，楊宜勤、蕭銘祥(編)，《九九峰當代·傳奇/藝術逗陣》。台北：文建會藝術村籌備處，1999，頁189-191。

13 姚瑞中，《台灣廢墟述走》。台北：田園城市，2004，頁86-89。

14 杜昭賢，〈台南海安路，看見美麗新世界〉，《島嶼光點》。取自文建會網站 <http://www.cca.gov.tw/app/autocue/inde/66-71.pdf>。

15 林相美(2006/11/21)，〈親水滑水，明年上自來水園區就對了〉，《自由時報》。

16 Matt Gross (2007/2/12)，"Going to Taipei," *New York Times*。

焉，藝術成爲遠建社區變身爲觀光勝地的關鍵環節，吸引市民前來創意市集，並裝飾異國情調的文化櫥窗。

除了此文化觀光的規劃之外，OURs 傾向提倡藝術的行動主義功能，加入保衛和活化社區的奮鬥。常務理事康旻杰曾舉辦社區營造博覽會和出版書籍，爲台灣熱心引介美國西雅圖的「飛夢社區」(Fremont)，一心嚮往該地居民充沛的藝術創意和社區凝聚力，孕育自由包容的生活態度。¹⁷ 在接受 Taipei Times 採訪時，康旻杰透露最初他並不樂意在寶藏巖承辦藝術村，認爲這是虛假的藝術村。¹⁸ 的確，OURs 專注於聚落保存和居民現地安置作業，而藝術村卻是政府可納入管理和推動文化經濟的契機。OURs 成員林芳正強調在社區主體性的前提下，藝術家不應反客爲主，改變寶藏巖原有的弱勢聚落特質。¹⁹ OURs 前任理事長劉可強亦堅持，未來藝術家或國外年輕人進駐寶藏巖時，應體認這是一個活生生的真實社區，而非僅是進入一個藝術村。²⁰ GAPP 策展人兼破週報總編輯黃孫權，特別徵召「藝術行動者」(artist)，其定義爲：「具有行動力，對藝術創作環境、民眾參與、公眾認同、改造環境意義與社會認同之工具，有清楚的認識與高度的實踐力。」²¹ Artist 原爲反全球化和反戰的獨立媒體人和文化生產者，以藝術手段達政治和商業抗議之目的，常連結街頭藝術和破壞廣告者，進行文化反堵。黃孫權的構思定位了藝術的社區服務功能，降低藝術行動的抗議色彩，彌合社會衝突，凝聚民眾向心力。他也說明試辦一連串的藝術活動，目的在減少寶藏巖居民日後的文化震撼，出發點不是在辦藝術季，而是使寶藏巖生產出藝術。然而，GAPP 的藝術家幾乎沒有合格達成「藝術行動者」的任務，民眾也很少參與展演活動或共同「生產藝術」，寶藏巖的藝術介入所引發共鳴的對象，大體上是台北文化界。有鑑於此，社會運動人士便批評寶藏巖的藝術活動，已偏離了「藝術村作爲抗爭策略的初衷」，退縮爲「純藝術」。²²

OURs 對於社會運動結合藝術，隱隱抱著矛盾情結，其身分從反拆遷抗爭者，轉變爲承辦市府藝術村的規劃者和安置住戶的仲裁者，實有理念衝突和執行困難。跨足藝術行政的 OURs 一方面高度期待藝術家具有化腐朽爲神奇、絕處逢生的本領；另一方面企圖規範藝術家的社會責任和行爲準則。在葉偉立與劉和讓製作的《寫生》系列海報上，數次引用 OURs 的精神宣言，卻不免有股反諷和焦慮竄藏其間：「藝術行動者的創作以能結合寶藏巖特殊的文化地景與歷史脈絡爲佳，延續寶藏巖聚落與影像工作者的關係，

17 康旻杰、楊清芬，《飛夢共和國》。台北：遠流，2001。

18 David Momphard (2003/12/21), "The Battle of the Treasure Hill," Taipei Times.

19 張世倫，〈聚落·藝術·寶藏巖〉，《台灣光華雜誌》，31, 6, 2006: 34。亦見陳為廷，〈寶藏巖—文化保存專題〉，《建中青年》，126 期，2007/6，內有 OURs 成員林芳正的訪談，敘述藝術家和居民互動狀況的良好和失敗的層面。

20 游歲，〈寶藏巖共生聚落：改建正在進行中〉，《典藏今藝術》，169 期，2006: 152-3。

21 黃孫權，〈寶藏巖全球藝術行動者參與計畫〉，康旻杰（編），《藝術實驗寶藏巖：GAPP 全球藝術行動者參與計畫實錄》，台北：台北文化局，2005，頁 10。

22 衛紅，〈遠觀利東：由官僚機構取消的市民文化與空間權利〉，《破週報》，2006/9/20；無言旗仔，〈寶藏巖不是廢墟〉，《破週報》，2006/10/27。

鼓勵發展地景藝術、回收藝術及影像藝術的創作」(海報編號 35)。此外，OURs 也警醒藝術家的駐村創作應回饋社區，「不是掠取寶藏巖的創作靈感後一走了之，而是能夠真正融入聚落生活」(海報編號 42)。

台北市政府採行「行動藝術村」方案，便是以低廉費用招募藝術工作者，意圖一舉兩得：一方面降低藝術村硬體設備和行政人事的成本，阻卻外界對於國際級完善藝術村的奢想，一方面號召藝術行動者，為民眾福利和社區的新形象效勞，分擔社會福利成本。2006 年文化局徵選半年期駐村藝術家的要點，明訂在執行居民安置作業和環境修繕設計期間，藝術行動者須承擔社區培力任務，實驗藝術和社區共生的創意模式，提升未來居民留任意願。²³ 文化局僅補助獲選的六組藝術家各一萬元房屋修繕經費和提供一工作室，在製作條件闕如的窘境中要求藝術家活化社區，這無異凸顯對於藝術高度工具化的思維。市府徵選須知和契約，可視為研究藝術社會史的重要材料，理解委製藝術的政治、經濟、社會誘因。²⁴ 寶藏巖駐村合約，顯示市府的藝術贊助並非講求創作的品質和風格，而是付出極其微小的代價，規訓藝術的社區服務功能。

如此的行動藝術藍圖，和歐美在 1960 年代以來行之有年的社區型公共藝術，有所呼應和差異。以美國情況而言，早期行動主義藝術家(activist artist)大多發軔於反對文化(counterculture)的性別、種族、反戰運動，或與之結盟，追求藝術的民主化和弱勢族群的培力。1980 和 90 年代初的藝術行動主義者，持續從藝術家自營空間和小型報刊茁壯，在美術館和商業畫廊外，尋求文化行政部門和非營利基金會補助，推行社區型藝術。²⁵ 1990 年代中期社區型藝術更加勃興，尤以 Mary Jane Jacob 策劃的《行動中的文化：芝加哥新興公眾藝術》系列活動、藝術家 Suzanne Lacy 提倡的「新類型公共藝術」(New Genre Public Art)和藝評家 Arlene Raven 推廣的「為公共利益的藝術」(art in the public interest)最為著稱。²⁶ Jacob 的策展主要尋求非藝術家的合作對象，如勞工、國宅住戶、愛滋病患、幫派少年等，賦予人民發言的管道。Lacy 主張視覺藝術家以傳統和新媒材，與廣大多元的觀眾溝通互動，投入攸關民眾生活中的環保、種族、住宅、治安等議題。Raven 宣導藝術應以公共利益為皈依，抱持行動主義和社區精神，透過繪畫、雕塑、表演、壁畫、抗議示威等方式，揭露弱勢族群的苦難和訴求，催生社區共識和爭取公部門的資源和重視。這些理念和經驗不僅藉由書籍和資訊的翻譯在台灣流傳，Jacob 也曾受邀在海安路造街計畫現身說法，Lacy 應邀在台北市文化局主辦的「城市行動：臺北有機層」，發表

23 台北市文化局，〈寶藏巖共生藝術村駐村藝術家徵選須知〉，2006。

24 藝術史學家 Michael Baxandall 在經典著作《十五世紀義大利的繪畫與經驗》，考掘贊助者/客戶和藝術家之間所簽訂的契約，從中看出權貴人士委製藝術的宗教、政治、美學動機，進而論證當時的繪畫乃是經濟生活的化石和社會關係的留存。Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

25 Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004), 124-9

26 Mary Jane Jacob, *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago* (Seattle: Bay Press, 1995); Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1994), 19; Arlene Raven, ed., *Art in the Public Interest* (New York: Da Capo, 1993), 18.

演講和帶領工作坊，同時和藝術家吳瑪俐、陳永賢、OURs 進行交流。在經驗傳遞中，台灣文化部門、都市改革者和藝術家著眼於創作者放下精英身段和權威性，幫助弱勢族群和地方庶民表達聲音和爭取共鳴。然而台灣和美國兩者最大的不同，在於剛起步的台灣社區型藝術，大多是在社區營造、公民美學的政策與都市改革運動的鼓吹下所推行，鮮少由藝術家發起行動突破重重難關闖蕩出來的。吳瑪俐堪稱少數力行社區型藝術的關鍵藝術家，她發揚 Joseph Beuys 的社會雕塑觀和美國新類型公共藝術，透過譯介書籍、策展、創作和教學，倡導藝術家和社區居民的角色互換，使藝術成為形塑公民社會的創意媒介，期望協助產業再造或影響政策。²⁷

在藝術投入社區營造和公共領域的前提下，藝術家的教育養成，除了人文知識和技藝訓練，如何培養其面對陌生環境和複雜倫理問題的能力？觀者如何判別藝術作品/行為的成敗？這些問題無論在西方或台灣，仍不斷在辯論中。社區型藝術計畫常牽涉藝術家和社區之間在社經、教育、文化位階上的差異，需要自我反思地處理差異，而非過度對他者產生移情作用(transference)，施行父權家長式的管理(paternalism)，或粗糙地代表他者發言。在社區型藝術的評論中，往往著眼於藝術家是否融入了所欲協助改善的社區。然而，所謂被拯救的社區，在文化認同和經濟能力上，常被視為同質一致的，被簡化歸類為受害者，而藝術家和社區之間，彷彿是無媒介性、裸裎相見的，且當代藝術被要求具備普世的可親性。實際上，社區居民、藝術家、主辦單位三方的主體性並非如此透明而彼此可見，誠如藝術史學者 Miwon Kwon 所觀察，藝術家兼具創作者和社區成員的雙重身分時，卻常發現自己無法歸屬於任何一方，而所有涉入的居民和策劃執行人員，其實也存有不穩定的身分認同。²⁸ 因此，彼此的差異，加上各自內在的分裂和矛盾，皆是主體構成和體認他者過程中的要素，需要時間醞釀出合宜的表達形式。此外，藝術史學者 Rosalyn Deutsche 也提醒我們，當代公共藝術頻繁以效用和人民共識來評量，甚至公審，如此態度將容易導向繙紳化的商業運作，以及助長政府的控制。²⁹ 換言之，看待藝術是否具有立竿見影的功效，是否贏得人民裁決擁戴，並非唯一評量標準，甚至會形成商業和政府對於藝術的象徵性壓制。

居民的疑慮

「寶藏巖共生藝術村」的願景雖進步美好，卻遮蔽了此地複雜的歷史變遷和階級、性別、族群的差異，共同體的建構和維繫，屢屢受到現實利益衝突的挑戰。市定古蹟寶

27 吳瑪俐(2006)，《嘉義縣 2006 北回歸線環境藝術行動》，嘉義縣太保市：嘉義縣政府；吳瑪俐(2007)，〈以藝術粘合生活的縫隙〉，《典藏今藝術》，172 期，104-106。

28 Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002), 136-7.

29 Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1998.

藏巖寺，在清朝乾隆年間於觀音山麓興建，屬新店溪津渡文化要址，為台北南部香火鼎盛的奉祀中心。日據時代寶藏巖聚落被劃為水源保護區，居民多以砂石業維生。光復後至 1960 年代，此區成為軍事戰備和禁建之地，在營區戍守的軍人利用夜晚管制鬆散的漏洞，數年用茅草、木板、磚瓦、河流石頭自力造屋，逐漸形成山丘眷村。接下來的 20 年，福和橋的興建和軍事管制撤離後，湧入城鄉移民潮快速增加房舍的搭建。1980 年代起外來就學和求職的年輕人在此租屋，退伍老兵娶進東南亞和中國籍新娘。根據 OURs 的調查文獻，1991 年有 226 戶 485 人達到居民人數巔峰，1993 年政府公告拆遷後，將近 100 戶違建所有人領取救濟金遷出，2001 年市府公園處拆除鄰水區 38 戶，更加破壞鄰里網絡，而 2003 年舉辦藝術活動之際，聚落約有 70 戶居民。³⁰

台灣光華雜誌張世倫在 2006 年中報導，在約 150 位居民中，由於背景分歧，各自辛苦謀生，不同族群之間往來並不熱絡。³¹ 寶藏巖也並非全住著低收入戶，OURs 成員林毓瓊指出有些居民已在外置產，反思一昧爭取安置是否助長了某些「特權」。³² 此外，男女的生活方式和空間使用也明顯不同。因榮民是社區最主要的群體，彼此仍習慣以軍階相稱謂，他們常在公共空間聚集聊天，而女眷則外出擔任清潔工或在家照顧老小，欠缺興趣和餘暇參與男性的聚會。

長久以來，寶藏巖居民背負違建者污名，遭受市府拆遷威脅，對地方認同過程中產生焦慮心理，難以確保居住權益和想像未來。³³ 近三年在寶藏巖密集舉辦的藝術活動，凸顯了住戶對於藝術的觀感有所疑慮和排拒，居民並不全然接納家園轉變為藝術實驗室。在台北市文化局出版的《藝術實驗寶藏巖：全球藝術行動者參與計畫實錄》，扉頁亮出社區住家的門口照片，鐵門、木門、對聯、年畫、門牌，標題吆喝著「寶藏巖開門！」，仿如芝麻開門般地前進尋寶，亦吶喊著居民卸下防備敞門歡迎藝術進入，接觸外界。³⁴ 但是新聞報導顯示，老年居民並不在乎「藝術這玩意」，只盼望能有棲身之處。每回展演活動中，外來觀眾佔多數，當地住民很少參與，OURs 成員林芳正表示最多不過 20 人。³⁵ 這對於藝術的冷漠態度源自幾個重要因素：一是藝術家被視為和居民競爭居住權的不速之客，甚至是不勞而獲便取代原住戶的投機份子。二是社區居民在決策過程中的缺席，使藝術村規劃的正當性更受質疑。在 OURs 協助下成立的寶藏巖社區自治會(1998-2004)和寶藏巖文化協會，未曾一同決議藝術村和社區的「共生」發展。三是居民的文化素養和當代藝術特性之間存有隔閡，難以一拍即合。例如，榮民丁先生懷疑藝術

30 寶藏巖工作室，〈寶藏巖共生聚落簡介完整版〉，取自寶藏巖共生聚落網站 <http://www.treasurehill.org.tw/?cat=1>，2006/5/30；專業者都市改革組織，〈寶藏巖共生聚落推動現地安置計畫簡要說明〉，取自專業者都市改革組織網站 <http://www.ours.org.tw/>，2006/12/1。

31 張世倫(2006)，〈聚落·藝術·寶藏巖〉，《台灣光華雜誌》，31 卷 6 期，26。

32 陳曉蕾(2006/4/15)，〈台灣調景嶺回憶的代價〉，《明報週刊》，51。

33 郭柏秀(2007)，〈依附或割裂的地方經驗？台北市寶藏巖聚落的地方認同研究〉，台大城鄉所碩士論文。

34 台北市文化局(2006)，〈寶藏巖共生藝術村駐村藝術家徵選須知〉。

35 張世倫(2006)，〈聚落·藝術·寶藏巖〉，《台灣光華雜誌》，31, 6: 32-34；張立本(2005)，〈都市治理與社會運動的文化策略：台北市寶藏巖違建運動〉，《中外文學》，33, 9: 109-142。

家的資格是騙人的，只是背個相機攀關係而以。他認為熟悉的家鄉小調、軍隊鼓樂、和自己打造的花園及祭壇才是真正的藝術。³⁶ 有些居民寧願自己來表演，認為外來演出者不夠適任。³⁷ 2006年四月 OURs 曾在寶藏巖寺舉辦一場藝文座談會，由藝術家吳瑪俐主持，討論藝術在社區轉型中的角色。居民伯伯認為美麗的花卉和整潔的環境，便是大家可動手達成和隨性欣賞的生活藝術，藝術家並非唯一能夠創作藝術的人。³⁸ 第四，藝術活動所製造的噪音和公共安全問題，也造成居民的困擾和抗議。³⁹ 晚近大學生為主幹的「寶藏巖公社」，卻以藝術家和居民名義佔用空屋和塗鴉滋事，引發寶藏巖文化村協會和社區住戶向市府陳情抗議。⁴⁰ 由此可見，在居住權益未獲充分保障的情況下，社區居民和藝術家「共生」的意願很低，不免有反動排他的情緒，他們的門並未開啓。

社區居民在攝影鏡頭環伺和偷窺下常受到干擾，他們貧困的生活並未因影像紀錄而改善受惠。影像使人讚嘆陶醉，卻難以催生行動。殘破落寞的景象在照片中如實顯影，亦無法符合居民對於「美化環境」的期待，因此攝影的「藝術性」最啓人疑竇。依據藝術家吳語心表示，當地居民較歡迎表演藝術，如身聲演繹劇場，以及實際協助他們除舊佈新的環境改善工作。⁴¹ 這意味著居民寄望的藝術功能，乃是能夠透過戲劇，(儘管只是暫時的)，提供異己身分的可能性和娛樂效益，或者是能夠提升物質環境的舒適度和視覺愉悅。這幾年來進駐的攝影家們，若希望進行居民和住宅內部的拍攝，則需要藉由 OURs 的引介或動員，方能實現計畫的一部分。在攝影的「藝術性」和改變生活的功能備受質疑的情況下，需要格外努力溝通方可說服居民來參與。例如，美國社區工作者劉繼明(Jeremy Liu)和菊池宏子(Hiroko Kikuchi)的《共同農園肖像計畫》在2003年底的十天內，邀集居民到社區新蓋的有機農園前拍照十七禎，採取一致的全身正面微笑肖像，搭配一致的暖陽映照翠綠菜園的背景，製造美好的集體回憶，放大裱框分送居民收藏。2006年駐村攝影家李國民的《居家空間實錄》，忠實呈現整建前十六戶寶藏巖住家的克難寓所原貌，形成環境心理學的檔案。此系列以手工黏合成手風琴樣式的攝影書，仿如現場蒐證般直視侷促斗室的生活空間，充塞居民撿拾藏納的報章雜誌、玩偶和回收資源，花布床單、儲水浴缸、打開的電視機、準備燒煮的食物，除了臥病在床的一位居民外，其他住戶皆未入鏡，而感人的照片已細膩指陳居民的壅塞空間和經濟困境。⁴²

36 陳曉蕾 (2006/4/15)，〈台灣調景嶺回憶的代價〉，《明報週刊》：45。

37 陳曉蕾 (2006/4/15)，〈台灣調景嶺回憶的代價〉，《明報週刊》：45。

38 山姆 (2006/4/17)。〈藝術座談會：我們也可以跳自己的舞〉，《寶藏巖社區報復刊第三期》。

39 李俊興(2006/8)。〈寶藏巖的人民，你們被看扁了！〉，取自《台灣民間聯盟》
<http://twpa.ioe.sinica.edu.tw/archives/2006/08/17/627/print/>。

40 寶藏巖文化村協會(2006/12/13)，〈陳情書〉，取自寶藏巖共生聚落網站 <http://www.treasurehill.org.tw/?p=112>。

41 此根據筆者於2006年9月21日在寶藏巖泡茶照相館的訪談。筆者曾在2005年12月8日、2006年8月7日、9月21日、10月25日、11月22日於寶藏巖訪談藝術家，也在2006年7月7日、9月14日和10月9日於台北市立美術館和歷史博物館訪談藝術家。

42 筆者於2006年11月22日在寶藏巖泡茶照相館觀看此攝影書，當天亦報載李國民抗議文化局未盡保留居民續住之責，堅持不搬遷寶藏巖，而文化局指責李違反駐村合約規定，轉讓工作室給寶藏巖公社為「作戰指揮部」，破壞歷史建築(錢鎮宇，2006)。李國民的寶藏巖攝影作品於2007年威尼斯雙年展台灣館展出，名為《你可以死兩次》，策展人林宏璋的專文傾向寶藏巖公社立場，並視李國民為行動主義攝影家。

文化局委託 OURs 試辦的寶藏巖共生藝術村，在藝術家融入聚落生活和居民參與創作方面的成效不彰，主因在於社區並未自發體認對於藝術的需求，居民和藝術家、規劃單位之間存在習態(habitus)差距甚大，而駐村期間又正值居民意願調查、發放救濟金、清空房舍和中繼住宅興建之際，導致初衷良善的藝術村卻有如強加在社區生活的異邦侵入和資源競爭。最令居民啓動心理防衛機制的因素，莫過於長期面臨拆遷爭議所累積對政府的不信任感，以及續住家園權益受到威脅。例如，居民汪少祥先生向記者表示，「為何自行搭建的家園，雖然最終獲得保存，但是卻突然變成市政府的資產？」另一位居民廖智雄先生質疑，「要觀光客來這裡看我們，又要向我們收房租，這怎麼說得過去？」⁴³ OURs 原規劃未來的寶藏家園有 50 戶，行動藝術村和青年旅社各 20-30 單元，然而由於現地安置的對象限定民國 82 年公告之違建所有人和 91 年 3 月前有實際居住事實之弱勢戶，排除了資格不符的居民，截至 2006 年底僅 45 戶符合資格獲得市府安置，其中 27 戶選擇在房舍整修後回來續住，而四成符合資格者選擇領取 72 萬元救濟金搬離。⁴⁴ 從這些數據看出，續住居民人口和寶藏巖鼎盛時期(約 226 戶)相較僅剩下一成，也僅佔重劃定為「聚落/藝文展演園區」(約 70 戶)時期約四成。隨居民骨幹離散，OURs 所提出的動態聚落文化保存之訴求，在發展與保存兩端實難以取得平衡。

泡茶照相館的肖像和寫生計畫

在主辦單位著重行動藝術的策略擬定(strategy)下，居民疑慮不安的目光中，寶藏巖泡茶照相館可謂藝術家的戰術因應(tactics)，並且在三年裡發展出且戰且走的世俗技藝，以攝影、拾獲物和環境改造，孕育出複雜的空間故事。正因為其偏離正規行動主義的靈活度，攝影家葉偉立在不同階段被視為社區的介入者和旁觀者，透露出他和寶藏巖的親疏游移，以及藝術家所呈現的多重角色。藝文記者吳垠慧和鄭學庸形容葉偉立為關懷邊緣的行動者，而策展人兼藝術家林宏璋則認為他是旁觀者，自我耽溺地從事浪漫的矯態攝影。⁴⁵ 然而，若細察三年來的作品和思想演變，其實蘊含著他身為外國人、陌生人、在地人，綿長迂迴的認同交錯和適應過程。泡茶照相館內的書架擺滿英文的藝術和文學書籍，初入異境的藝術家也在相片中常戴著牛仔帽，這顯示美國教育背景和塑造外來者的形象。而運用「泡茶」的台灣習俗和舒緩氣氛，建立親近鄰居的管道，透過對話來鬆動彼此的既定認同和擴展知識範疇，在歷時過程中釀造非限視覺的地方文本。葉偉立及

43 鄭學庸(2006/11/27b)，〈年底前限遷，寶藏巖住戶將抗爭〉，《自由時報》。

44 臺北市文化局(2006/12)，〈寶藏巖住戶安置作業如期進行〉，《文化電子報》。

45 吳垠慧(2006)，〈尋著時間刻印軌跡的人：葉偉立 2002-2005 攝影創作〉，《典藏今藝術》，n. 161；鄭學庸(2006/3/13)，〈寶藏巖社區整修計畫，住戶恐有家歸不得〉，《自由時報》；林宏璋(2006/10)。「瞎子與象：仕紳化中的寶藏巖」，《典藏今藝術》，n. 169: 148-151。

劉和讓開放工作室等待民眾偶然走進，形成自然相識的場域，原寄望交換笑話和收集故事，編撰成一本十個主題的攝影文集。然而，因為此空間的情境設計相異於社區原有的聚會聊天地點，加上攝影的使用深受階級文化和社會規範影響，致使計畫未達到預定理想。

在 2004 年春季為期八週的《肖像》(Portrait)階段，葉偉立、劉和讓為四百多位訪客拍攝人像，社區居民僅佔二十多位。照片複製成明信片陳列在工作室，供人取閱 (圖 1)。泡茶照相館成為許多藝文愛好者的交流園地，其正當性卻缺乏社區居民的有效支持，必須依靠自身和藝術界產生合法化的論述。參照 Pierre Bourdieu 的理論來看，泡茶照相館在藝術場域中採取了社區據點和攝影中心的雙重位階(position)，並和台北藝術體制，如文化局、美術館和台北雙年展，形成客觀網絡，而藝術家不斷奮力維護和臻進本身的位階，向社區居民和外在觀眾展示工作成果。⁴⁶



圖 1
劉和讓，〈寶藏巖泡茶照相館(之後)〉，《寫生》系列之 2，海報 59 x 84 公分，2004。

泡茶照相館申請駐村的初衷，源於對寶藏巖豐富的自然生態和複雜歷史的興趣，它自覺地維持介入社區的異質性(alterity)，又同時以攝影-文字作品描述創作者遷徙、安頓、和他人相遇的過程。為了避免陷入狹隘藝術圈的迴路，2005 年起的清理垃圾行動，趁產權懸置曖昧的局勢，「僱用」他人閒置房舍和「盜獵」他人遺棄的物品，不惜和鄰居、OURs 起紛爭。2006 年的花園營造開闢了更多公共空間，提供賞花觀魚的宜人之境和藝

46 Pierre Bourdieu 認為藝術場域是一個權力角逐的場域，包含各種不同位階的作品，而每種位階是互相競爭也是互相依賴的，形成複雜的客觀關係網路，而文化生產者不斷維護與改善個別位階，促使場域產生變化。見 Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed," (1983) in *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson (New York: Columbia University Press, 1993), 29-31.

文發表空間。在這個環境整修的階段，身體勞動的無償付出與廢棄建材的再利用，反而逐漸贏得鄰居的瞭解和接納。由此觀之，藝術家進駐需要經過長時間反覆的生活實踐，方能在居民心目中認可為社區成員。

《寫生》(Delineations) 42 張海報系列，處理的主題是人為操作和大自然的力量如何改變空間。許多圖像顯示劉和讓及葉偉立整修工作室的勞動步驟，以有限物質條件草創克難的攝影資源中心和暗房沖洗設備，卻缺少新居落成的欣喜。粉刷油漆、清掃修繕，以及攝影工作本身，包括相機器材、三腳架延長線、曝光時間紀錄、重複曝光的技術等，自我指涉媒材特性。過半數的鏡頭在暗沉中張望著工作室週遭地景和發掘的物品，4 x 5 大型相機巨細靡遺刻劃房舍的破敗蕭索，歲月洗滌在生鏽起霉的環境，蔓生植物纏繞在空蕩的舊家具 (圖 2)。雖如實紀錄，不裁切不調色，《寫生》系列仍在細微的景象上，暈染出迷離荒老的沉重。自駐村初始，葉偉立便汲汲尋覓此地的情感調性，以光影來呼應他所心儀的文學境界，勾喚 Marguerite Duras 小說中無盡的空虛和匱乏，記憶的善變和不可能，重複與遺忘，以及 Patrick Modiano 小說的類似主題，徘徊於在場性和缺席之間，面對過往的逝去和抹滅，在巨大的失落感中，掌握時間的印記。

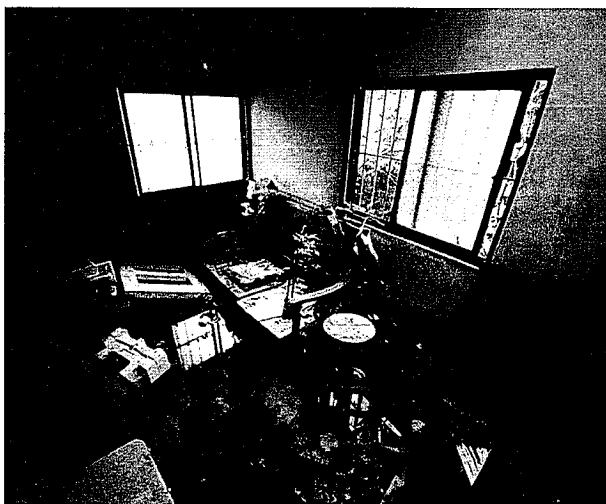


圖 2 葉偉立，〈那天〉，《寫生》系列之 37，海報 59 x 84 公分，2004。

泡茶照相館堅持以生活累積的時間，和鄰居產生情感連結，期待偶然的相識，不主動登門結交，不透過 OURs 引介策動當地居民。葉偉立曾經在其他的攝影計畫，如《台北當代藝術館與我》和《中央大學計畫》，於短期間內藉由策展單位的協助，邀集當地社群來參與創作，進行簡單的訪談和拍攝受訪者珍愛的景物。然而在寶藏巖駐村時，葉偉立捨棄這些當代攝影家如 Sophie Calle 初遇陌生環境之際，想拉近社區關係和結識新朋友的常用技巧。

因此，在相片中留下幾位寶藏巖居民的身影，益形珍貴。其一是張先生帶自己收藏

的茶具來照相館門口，穿著汗衫、牛仔褲、拖鞋，掛著一圈粗曠的項鍊，沉靜專注地等待醇熟的茶香，而這一個看似平凡無奇的泡茶時刻，卻是經過長時間的協商和交換過程，難得又意外的機會。葉偉立為此作《賣茶壺的人》寫道：「這張照片代表當地居民和藝術家真正的交流和情誼。我花了幾個月的時間說服張先生到寶藏巖泡茶照相館讓我拍照，他一直拒絕，這一天我擺好茶具，十分驚訝地發現，他真的同意拍照了。一半的茶壺都是他提供的。」(圖3) 爾後我們在另一張海報《店舖》發現張先生和兒子坐在擺滿古玩字畫和茶壺的客廳，看著葉偉立和劉和讓幫忙掛畫，而文字說明這換來張先生替照相館粉刷油漆。由此觀之，透過技藝和勞動的交換，建立共同興趣和互惠的基礎，勝過泡茶照相館原本以語言和影像來培養關係的假設。《珠寶》一作原本拍攝張先生的兩個兒子及他收藏的珠寶，然而卻陰錯陽差地因為底片曝光不足，無法使人物顯影，雖然技術上無心的失誤，產生影像和實體的落差，卻擦撞出在場和缺席的雙重性，低迴沉潛的情景交融。

泡茶照相館的另外一位鄰居林先生，留下質樸誠懇的半身肖像，好奇面對著鏡頭且微啓嘴唇想言語(圖4)。我們可以想像攝影棚內用三腳架和大型相機所鋪陳的緩慢慎重的攝影儀式，攝影家和訪客培養默契和信賴感，粗糙墨黑的牆面為統一背景，抹去職業年齡性別的個別差異，讓迎光真摯的容顏定格在我們眼前。葉偉立也拍攝林木山的油畫作品，將祥和多彩的街景車道轉為光影搖曳的黑白照片，文字附記他是照相館的常客，也是伊甸園基金會心智障礙復建教育的畫家和學生。他們投緣的起點，在於製作視覺圖像的共通處。

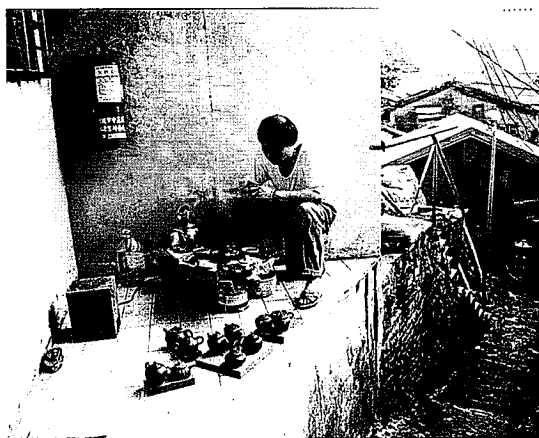


圖3
葉偉立，〈賣茶壺的人〉，《寫生》系列之26，
海報 59 x 84 公分，2004。



圖4
葉偉立，〈林木山〉，《寫生》系列之15，
海報 59 x 84 公分，2004。

誠如人類學家 James Clifford 所言，文化不會端坐著任人畫像，任何凍存文化的企圖

總會涉及簡化和排除，選定某個時間焦點，建構某種自我-他者的關係，置入或否認權力關係。⁴⁷ 葉偉立的作品再現鄰居的面貌，流露藝術家和居民的良性互動，然而日後卻因為清理垃圾不當，曾經和林家發生衝突，顯示鄰里關係的變化。葉偉立以第一人稱和第三人稱交替敘事，大多則以英文感性筆調描寫和異文化的相遇，充滿著自我懷疑和自我轉變，不斷衡量著和社區居民的距離，避免過度認同、誤認和排除他者，尋覓共同點，又維護個體價值和差異。在中文不流利和老兵鄉音的隔閡下，他逐漸模仿俚語和歐吉桑的穿著，自我不斷生成和轉化，試煉琢磨著立場和價值觀。葉偉立帶來自身的攝影專長和文學養成，日常生活宛如文化翻譯的工程，不甘蜚伏，上下求索，曲折繞路地滋生瞭解。

寶藏巖為眾多遷徙者聚合之地，對於老兵、外籍新娘、外地學子、白領和藍領受雇者，以及各處遷入的藝術家們而言，此地並非原鄉，而對於中青年族群而言，很可能是遷徙軌跡的其中一站，非人生旅途終點。最初葉偉立駐村時，約有 70 戶人家居住，三年後剩下 30 戶左右。攝影家置身於人去樓空的舊屋，認知許多老兵已搬回大陸老家和住進榮民之家。人們的思緒永遠和往事交纏，飄移到他方：「在一個藝術家提案的偽裝之下，我提供你們關於另一個地方的所有記憶。」⁴⁸ 弔詭的是，影像能夠捕捉時空片斷中的景物表象，而如何探索隱而不見的情感和回憶，觸及聚落過客所懷念和嚮往的他方，才是困難的挑戰。攝影家執意捕捉心理狀態對外在世界的投射，許多影像表露一種幽閉恐懼症的情緒，在狹小空間裡漫長等待和踟躕，環壁揮之不去的自我懷疑和禁錮。

2004 年台北雙年展，42 疊海報佇立在純白明淨的美術館空間展示，矩陣序列排開如低限主義雕塑，此觀念取自 Felix Gonzalez-Torres 的禮物式海報，邀請觀眾觸摸取用，讓作品體積削減分散至個別觀眾賦予的新脈絡。在經濟和教育水平上，美術館參觀者和照片裡寶藏巖嚴苛滯塞的生活處境，顯得迥然不同，他們被引入昏黃幽密的邊陲山城，穿梭在頹傾困頓的房舍影像內外，窺探攝影家在工作室的勞動和實驗，廣泛的藝術社群藉此看見所謂藝術村的肇始。以 Robert Smithson 的地景辯證觀之，在美術館的裝置形成一個抽象容器般的非場域(non-site)，使原場域物體的意義錯置到另一空間。⁴⁹ 亦即，寶藏巖泡茶照相館為一處供人造訪和體驗的獨特場域，在此關於地方的訊息是散亂複雜的，端靠訪客自行收集領會；而美術館則是一個集中資訊和知識的非場域，觀者在恆濕恆溫的展廳中，閱讀影像和文本所串聯的意義。海報的入時輕便和平實價格，鼓勵著觀眾立即擁有收藏的念頭。每幅海報印製 8500 份，賣出總數八分之一，給予自費籌設照相館的攝影家些微補助。其中最受歡迎的《寶藏巖泡茶照相館之前》、《椅子》、《女孩，海馬颱風和艾莉颱風之後》、《階梯》，在縝密構圖和濃烈色澤中，荒蕪地景綻放著悸動

47 James Clifford (1986). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press), 10.

48 海報編號 1，葉偉立寫：“THTP, under the guise of an artist proposal, I've furnished you with all the memories of time spent in another place.”

49 請見 Robert Smithson (1979), “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects,” in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press), 82-91.

和惆悵。然而，寶藏巖住戶如何看待這攝影系列呢？吳語心表示，OURs 曾安排藝術家向居民介紹作品，居民認為照片太暗不美，而且《一封信》拍攝前人遺留的書信日記，令居民擔憂侵犯隱私的問題。⁵⁰

場域特定性的攝影實踐和駐村生活，扣連著現象學的細膩體察及心理投射，也含有社會學和體制面的提問思索。從《寫生》的旁白文字可讀出，從駐村第一年起藝術家便不斷探問：「從這裡能得到什麼，泡茶照相館如何進展，社區能得到什麼回饋？」聚落圍陷在公園處的拆遷公告之中，在居民搬走後隨即遷入的藝術家，扮演什麼結構性角色？葉偉立曾經居住五年的紐約 Williamsburg 一地，亦見證勞工社區轉型為藝術家聚集的社區。在都市更新和聚落整建之際，藝術促成了地方的社會經濟變遷，同時是否卻隱藏了文化政治的運作與住戶將流離失所的後果？在寶藏巖命運未卜的過渡期，藝術如何發揮無用之用，緩解被迫遷徙的焦慮，釋放潛伏的緊張不安？這般問題意識長期糾結在葉偉立和他的工作夥伴心中，他們從肖像和景物的紀實攝影，逐漸專注在拾荒/尋寶、環境改造和編導式攝影的鑽研。

垃圾與空間改造

在 2006 年夏天北美館《疆界》特展發表的《垃圾》(Trash)計畫，共 13 張攝影及文字，透露藝術使舊社區魅力重生的前提下，所牽涉的輾轉掙扎。Lambda 半透片的質感增添表面的璀璨光澤和黝黑陰影之對比，放大尺寸和裱框提高了作品的精緻性，編號排序預設了觀看的流程和缺一不可的完整性。每張作品皆附加葉偉立的英文和吳語心的中文書寫，將之前《寫生》海報旁白的眾多引言縮減為兩位作者的觀點。取名為垃圾，強調藝術家身處的腐朽環境和長期與垃圾周旋的經驗，⁵¹ 同時也指涉當代藝術常處理的生態環保議題，以及在觀眾眼中當代藝術常形同垃圾，隱含自諷的意味。2005 年春，葉偉立和吳語心堅持清理照相館屋頂的閣樓倉庫，前屋主林先生在 30 年前所蓋的木板小屋，充塞著蟲蟻腐蝕和污泥覆蓋的東西。為了挖掘可再利用和有意義的物品，藝術家和朋友們和垃圾抗戰，有的廢棄物燒成灰燼，有的出動清潔公司搬運，曾引發鄰居的抗議和衝突。吳語心如此形容這番過程：

我們默默揮汗進行著「移動垃圾」的鍛鍊計畫。不顧生活需要餬口的基本道義，我們一頭埋入垃圾之中尋找棄絕正確的絕美花叢。沒有幾個人能相信我們移動了多少垃圾，應該也沒有幾個人能知曉在堅毅地移動垃圾的荒謬行徑中我們領悟到了什麼。⁵²

50 根據筆者於 2006 年 9 月 21 日在寶藏巖泡茶照相館的訪談。

51 2006 年駐村的黃真倫和楊若梅專事貓族攝影，其工作室亦充塞垃圾，後來請替代役男來幫忙清除，請見其〈垃圾屋初體驗〉，<http://blog.yam.com/cathole/article/6619686>。

52 吳語心 (2006/6/14)，〈垃圾移動〉，取自寶藏巖泡茶照相館部落格 <http://thtp.blogspot.com/>。

透過遺棄的物品，前人的生活軌跡逐漸浮現，屋主的地誌、家庭照片、個人收藏的塑膠瓢蟲撲滿和玻璃罐，重新成為藝術取材和懷舊凝視的對象。社區居民的窮困常使得拾荒和囤積成為必要的生活方式，許多人長期過著廢物再利用的歲月，當眼見有人搬離時，便機警地去回收遺棄物品。⁵³ 窘迫的經濟和物資驅使居民拾荒，而藝術家違反經濟邏輯的移動垃圾，則尋求「生活鍛鍊」和心理回饋。有時像孩提時代發現珍寶般感到秘密喜悅，有時從中想像前人如何使用這些物品。藝術家所謂的「絕美花叢」勢必經過身體勞動和環境改造，才能在內心之眼中之出土。誠如 de Certeau 所言：空間實踐即是重複童年歡樂寧靜的經驗，換言之，在一個地方成為他者，朝向他者移近。⁵⁴ 寶藏巖泡茶照相館成為拾獲物的擴充場域，這個由物體所組成的社群，暗示著居民的缺席，亦藉由藝術家的收集和挪用，從被遺忘埋沒的噩運中，指向過往物質文化的圖騰和化石意義。

葉偉立從眾多拾獲物中構築靜物畫般的攝影圖像，以穩定構圖和寧靜氣氛賦予這些用途消逝的物件後續的生命。有些照片，如《以後》，顯示原本收藏品的數量、潔淨和秩序感，脫離日常使用方式，並且以幽暗的背景襯托物件從記憶深淵復返的悠光。有些拾獲物則成為表演場景的成員，搭配創作者使用的物品，勾喚物與物之間的對話。例如《電話》一作（圖 5），靄靄晨曦中的坍塌木屋，用石塊當基座擺放拾獲的檯燈和電話，混雜著葉偉立飲盡的海尼根啤酒瓶，無端遊玩般地排成保齡球瓶三角狀，電話仍尚未接通，獨酌的心境，類似地翻湧在過往老兵和駐村藝術家的生活中。

拾獲物引發好奇聯想和收藏慾望，在藝術家安排的場景中啟動敘事的多義性，卻也意外惹出身體的磨難，搗毀拾荒的浪漫。吳語心在辛勤清理垃圾時，感染水痘，「被罐中儲存了一、二十年的水中病毒給染上的」，在《吳語心》(系列 13 之 9)中可看出水痘留在身體和臉孔上的細小疤痕。拾獲物成為藝術要件的過程中，冷不防地以看不見的病毒傳染到藝術家的身體，和人體處於近一個月的「共生」狀態。葉偉立不僅感染水痘，亦在書寫中放大了「細菌」的譬喻，將藝術比擬為在污穢中無盡蔓延的細菌，表達他對於在垃圾堆創作的徹底質疑。當文化局和 OURs 期望藝術能活化低迷的舊社區時，葉偉立卻描繪出一賤斥的情境。在智識、理性、情緒上莫不受到考驗衝擊下，藝術家不斷調適著身心的整全，維持生存的戰術。

在清理環境的勞動過程中，知性的言說和考量，恍惚的身體操練，美學經驗的萌發，三者交替出現。究竟應保留破舊房舍，抑或驅離髒亂，曾經是葉偉立和吳語心之間的爭議點。在駐村兩年半後，葉偉立未取得軍人屋主同意的情况下，逕行將照相館對面的閒置房舍屋頂拆除（圖 6）。這是寶藏巖整修計畫預定作為避難平台的地方，雖然遲早會拆除，又有土石流危機，葉偉立的僭用舉動仍引起屋主和 OURs 抗議，違反敦親睦鄰的原則。根據《臥室》(系列 13 之 11)旁白文字，藝術家將此行為拉到審美層次和創作需求，

53 洪曉華(2006/7/28)，〈一個說法／遺忘山城～寶藏巖／再見了！劉班長！〉，《東森新聞報》
<http://www.ettoday.com/2006/07/28/10845-1971558.htm>。

54 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 110.

爲了視覺效果和新的拍攝場景，故須破壞再建設。於是，泡茶照相館擴充了原被分配的工作室，毋寧在違章聚落中另闢一違章園地，這便是花園的由來，提供藝術家和外來訪客更多拍攝的場景選擇，以及日後的藝文展演空間。



圖 5
葉偉立，《電話》，
油畫布影像輸出，木製畫架，126×156×6 公分，
2005。



圖 6
葉偉立、吳語心，〈專業者都市改革組織之 2〉，《垃圾》系列之 5，Lambda 半透片及文字，
120 x 150 公分，2006。

《垃圾》聚焦於工作室內外的景物變遷和鄰居所有物：遷回大陸的屋主遺留的收藏物件(玻璃罐和撲滿)，租戶王相評的奇特寵物(陸龜)，而身為社區主體的居民缺席。這反映了泡茶照相館三年來有限的鄰里關係，亦爲刻意選擇的結果。葉偉立傾向取材自可控制的物品、空屋，因個性和語言隔閡，不願也不能和居民廣泛互動。吳語心較容易和居民打交道，老先生遇到她便和悅交談，會主動秀東西和擺姿勢來拍照。《垃圾》意圖總結寶藏巖駐村創作和生活的感想，採用編導式攝影，彌補紀實攝影的限制，除了《劉可強建築事務所》一作即刻捕捉了爲中繼住宅建設而砍樹一景之外，其他皆在拍攝前精心構思、鋪陳場景、控制時程，並且設想出促成社區轉型爲藝術村的角色：台北市文化局、專業者都市改革組織、建築事務所、藝術家(包括駐村的李國民、吳中煒和蔡安智)，凸顯藝術村爲這些規劃者和工作者的實踐產物，亦透露社區居民的缺席。幹練的文化局代表(請他人扮演的)在佈置過的海竿庭園，操作電腦和驗收駐村藝術家的成果。在新店溪畔隔岸用瓶罐當話筒傳話的一幕，取名爲 OURs，暗示過時且失誤頻傳的溝通效率。葉偉立的文字觸及社區居民、藝術家、文化局、都市改革者彼此之間缺乏有效溝通和互相尊重，使都市更新和「政府主導的縉紳化」過程，更雪上加霜。葉偉立所謂「政府主導的縉紳化」問題，意味著文化園區的中產階級觀光消費趨勢，然而「縉紳化」原指企業低價收購蕭條社區而後投資改造爲時尚精英地段，其實並未發生，這也是規劃團隊所力求防範的。藝術家如此批判意識和悲觀想法，透過美術館的展覽，提供進一步辯論文化政治的機會；「非場域」彌補了「場域」中未能彼此釐清和瞭解的對話空間。

《垃圾》系列流露葉偉立所接受的藝術教育和攝影美學啓迪。他就讀 University of South Florida 期間曾參與攝影老師 Lou Marcus 帶領的巴黎 Eugène Atget 攝影重拍計畫，紀錄相同地景的歷時變遷。在 Rhode Island School of Design 攝影研究所的指導老師 Deborah Bright，著重馬克思主義和女性主義的影像分析，傳遞給他藝術倫理和再現政治的謹慎態度。在編導式攝影的美學上，葉偉立沿用 Jeff Wall 對於紀實攝影的修訂和「攝影畫」的戲劇性。雖然兩者同樣著眼於畫面視覺效果的經營和真偽的辯證，《垃圾》的場景並非全然以攝影美學為考量，而是兼顧實際的環境改善目的。攝影和空間實踐兩者互為表裡，相輔相成，如此的操作手法亦彰顯於葉偉立 2005 年九月在沖繩那霸市藝術節的作品《公園裡的一些人[獻給 Ilya Kabakov]》。此作實際從台灣訂製木材，為腐朽的城岳公園木椅更新，並附以照片見證換修的經過，藝術家在日本停駐十天的日記書寫，亦放置在公園公廁供人取閱。

《垃圾》系列將攝影的描述功能轉向投射性，運用角色扮演暗示文化局和 OURs 的介入，以及藝術家身陷泥沼般的狼狽自嘲。描述型攝影傾向將社區視為社會總體的指涉物，或是針對次族群分門探究，然而通常會看待社區如一可被藝術家短期內瞭解的他者；而衡量這類計畫的成果，往往著眼於社區認同的再現和彰顯集體性的符號。隱惡揚善的社區描述，容易遮蔽原本使社區成為邊緣弱勢的政經結構性問題。《垃圾》系列的重心則放在投射性的場景調度和人物安排，揭露藝術家的身分認同，終究無法以行動主義者自居。《藝術家》一作以跪地脫褲的荒謬屈辱表演出自我形象，在菸酒滿地的冷冽夜色中，任人詛咒懲戒地在身體烙印「藝術家」字樣(圖 7)。昔日泡茶照相館內藝術家朋友們恣意歡聚，如今落到近似自虐和遭人唾棄的地步。這般身體表演誇張地回應社區對於藝術家的負面認知，反諷藝術家服務社區的理想，透露藝術家/寄居者異化的社會處境。藝術家的身體成為投射矛盾認同的場域，以幽默釋放累積的焦慮和倒錯藝術行動者的規範。

《垃圾》系列尾聲《碉堡與涼亭》點出葉偉立預見的寶藏巖未來(圖 8)，相片中游

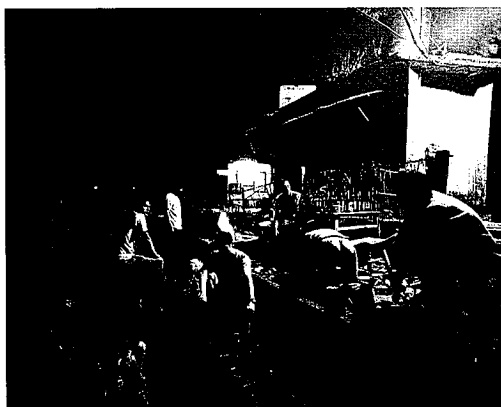


圖 7
葉偉立、吳語心，《藝術家》，《垃圾》系列之 8，
Lambda 半透片及文字，120 x 150 公分，2006。



圖 8
葉偉立、吳語心，《碉堡與涼亭》，《垃圾》系列之 13，
Lambda 半透片及文字，120 x 150 公分，2006。

擊藝術家吳中焯和聲響創作者蔡安智，在山丘碉堡和涼亭處休憩讀報，濃密綠蔭下的軍事遺址升起微微柴火。靜謐愜意的影像配上了葉偉立悲憤的旁白文字，設想所有原住戶被驅離後，未來的寶藏巖將為失去功能的空殼建物。此觀點可能受到當時許多居民搬遷的影響，但是並不吻合現地安置作業的實際情況。曾經策劃「台北破爛生活節」和「台北國際後工業祭」的吳中焯熟知寶藏巖地理環境，協助蓋花園和魚池，惟吳之後佔屋抗議文化局的行徑，走法律邊緣的公社示威路線，和泡茶照相館循體制內發表創作的理念，已漸行漸遠了。

花園和阿凱夫

泡茶照相館第四階段《花園》的建造，成為環境改善和修補鄰里關係的轉折點(圖9)。許多朋友和學生共同協助，回收廢棄建材家具、引水蓋魚池、砌磚牆、種植樹木，使身體勞動注入學習新材質和技藝的樂趣，盈溢實驗、探試、冒險的生活參與，也提供社區和訪客另一種詮釋經驗的脈絡。原本和藝術家疏遠的鄰居在搬家前看見環境美化，垃圾和土石流危機解除，便逐漸熱絡起來，瞭解藝術家不是和居民競爭資源，慷慨分享餐點和教導蓋房子的技術。花園結構是四面環牆的苑圃，可暫且從都會煩囂退隱，宛如修道院的幽閉祕園(hortus conclusus)。它保留原屋舍的窗戶，增添些許眺望福和橋和新店溪的景緻。此外，花園乃文化和自然重修舊好的場域，枯滅和生長的循環，而非任憑自生自滅的廢墟。半年來的夜幕低垂時分，這裡數次開設為藝文展演的聽讀空間，如呂岱如的詩作、林其蔚的殘酷劇場、大學生們的表演等，成為文化人眷戀的歡愉之園(hortus deliciarum)。花園貼近社區居民對藝術的認知，也是社區型公共藝術的常見形式，著名例證如葉蕾蕾在美國費城的十年花園計畫。葉偉立和吳語心希望此雛型可作為 OURs 空間修繕設計的參考，未來也能繼續協助寶藏家園的居民蓋花園。



圖 9
葉偉立、吳語心、王相評，《寶藏巖泡茶照相館計畫第四階段：花園》，2006。

以簡單工具打造花園的過程，呼應著寶藏巖居民數十年前胼手胝足的自力造屋情況，軍人們因地制宜和就地取材，充分利用有限的環境資源。這般非英雄式的沉默生產，湧現的創意和即興藝術，呼應 Michel de Certeau 空間實踐的基本特質。⁵⁵ 花園回收各式磚瓦建材，交疊歷史記憶，拼貼鄰居和朋友捐贈的用品，雙人椅、大象瓷雕、電影道具、燈飾，牆垣繪有學生塗鴉，使日常離去猥瑣，集體創作造就了神奇的新地方感。藝術家出自對構築花園和魚池技藝的好奇和尊重，學習其中寬闊駁雜的知識體系，雖和正統庭園造景格格不入，卻使生命在粗重中顯得細緻。資本主義社會將勞動者和其勞動，化約為抽象的商品，造成社會關係異化，而花園的無功能性，非關經濟農作或花木交易，使其勞動者在生產和使用過程中，於野氣和生機裡萌發和享受美感經驗，促成和諧平等的人際關係。

在同一階段，吳語心與網頁設計師租戶王相評、大學生們，將之前攝影家葉清芳使用的房子，整理為一個守護和展示拾獲物的「阿凱夫」，音譯自英文 archive (圖 10)。在



圖 10
葉偉立、吳語心、王相評，《寶藏巖泡茶照相館計畫第四階段：阿凱夫》，2006。

取名過程中，藝術家曾考慮博物館一詞，因涉及後殖民論述、詮釋物件的權力、歷史觀的定位，又容易勾起陵墓文物的含意，擔心觸犯老兵後嗣，故放棄不用。⁵⁶ 此外，archive 的字根源自希臘字動詞 arkhein，含「開始」、「掌管」意義。若用中文常用翻譯「檔案室」一詞，顯得太正式和官方，遂以音譯自創「阿凱夫」新詞，聽來像是人名般親切生動。門口的木製招牌由居民用毛筆題字，走入狹長傾斜的四個房間，別有洞天。第一間天花板懸吊著週遭撿拾來的窗戶，縫隙串聯小燈泡照明。牆上掛滿許多停擺的舊鐘，如置身在凝結的時間。角落還有一罐從河邊撿來的注射針筒。第二間的地板縫隙長出植物，頭

55 de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, xv.

56 根據筆者於 2006 年 10 月 25 日在寶藏巖泡茶照相館的訪談。

頂的二手燈飾，為陰暗的房間帶來光線，投射出迷離的光影圖案。牆面由廢棄門板鋪成，五顏六色的油漆新舊參差。木架上分門別類擺置著林林總總的舊物，造型多元的陶瓷酒瓶(狀似憲法書和船艦)、金門紀念品、衣服、熱水瓶、絨毛動物、陶瓷人偶、照片日記、裸女海報、蔣中正像、小摩托車，尚有高雄衛武營撿來的鋼盔，關渡自強新村的木頭砧板，濃縮了半世紀來寶藏巖和其他眷村的物質文化。⁵⁷

對於地方記憶的保存努力，往往是在它即將消失之際，愈顯迫切。阿凱夫收藏物件的意義從質量的聚集產生，許多外界訪客前來參觀展示，而居民面臨搬家和斷水斷電的管制，缺乏興趣來看。許多制式皮箱提喻著軍旅遷徙，宛如無人認領的行李，進入了美學化的新脈絡。這些日常物品見證其主人顛沛流離的生活，被遺棄埋沒多年後，如今成為文化資產所矚目的對象，以及另類藝術空間的歷史底蘊。畫家侯玉書、侯俊明、詩人音樂家顏峻、藝評者鄭慧華、張晴文、吳垠慧等，相繼在此發表作品，使此地不僅止於靜態的文物展示。阿凱夫守護和藏納這些包羅萬象的拾獲物，建構其發現物件的敘事，並賦予美學用途，渡引無形、蠱惑和遼闊的觀賞與消費形式，延伸出歧異的詮釋和評價。阿凱夫所挪用和收集的舊物，異於一般文物陳列室和博物館紀念品產銷的做法，提供另類的庶民記憶保存方式。

結語

在社區整建之際，葉偉立回顧寶藏巖泡茶照相館是「美麗卻失敗的模型」，駐村三年攝影資源中心並未真正運作，而他專注探究的是「藝術在社區的意義到底是什麼」。⁵⁸ 葉偉立所謂的「美麗卻失敗的模型」，不無壯烈惋惜之意，駐村藝術家的確為環境的修繕美化和文物的貯藏整理，建樹良多，其攝影創作亦獲美術展覽和獎項的肯定。雖然，泡茶照相館在社區服務和行動主義的界定下評量，並不是成功的佳例，但是我們不妨跨出「成敗論英雄」和目的論的思維，來看待它提供日後社區型藝術的創作者、規劃者、居民和觀者之殷鑑。經本文討論得知，藝術在社區的意義，端視不同主體在不同脈絡，對於「藝術」和對於「社區」的多重詮釋而產生。對寶藏巖居民而言，自力造屋過程已深植地方認同，公權力拆遷脅迫卻撕裂著鄰里關係和空間經驗，故爭取居住權益的重要性遠勝過種種藝術體驗。即便是立意與居民搏感情的泡茶照相館，仍不可避免地引起怨懟不解，直至花園修建後終被接納為友善的鄰居。寶藏巖泡茶照相館的空間實踐過程，

57 近年台灣各地眷村紛紛改建，掀起搶救眷村文物的民間組織力量，寶藏巖的阿凱夫可視為其中藝術家投入的案例，有關眷村文化保存的討論，請見盧貞穎(2006/10)，〈認識眷村：如實瞭解，尊重差異〉，《人本教育札記》，208: 34-37；高有智(2007/9/3)，〈搶救眷村文物，民間南北蒐奇〉，《中國時報》。

58 鄒欣寧(2007/1)，〈葉偉立、吳語心臨行回顧〉，《誠品好讀》，73期，6-8。繼這篇訪談反省寶藏巖的駐村創作後，葉偉立和吳語心仍持續發表相關主題，將在2008年於溫哥華當代亞洲藝術中心 Center A 展出泡茶照相館第五階段 Oversight。

在文化政治角力的夾縫中堅韌存活，經歷創作意識和策略的調整，從質樸穩重的肖像攝影、抒情如畫的寫生攝影、批判性和投射性的編導式攝影，到清理垃圾和環境改造，莫不演繹對於居民離散和地方變遷的感懷，對於美學理念和實踐的琢磨，而非自我中心或社會制度的單一產物。泡茶照相館四階段創作的公共性是隱而不彰的，它最密切的觀眾是少數的居民、文化局、OURs，為了確保和增進其文化價值，它必得依賴藝術界的資源、展覽、論述。在倫理和美學的反思下，藝術家的身體勞動和攝影實踐，與變化中的社區環境交會，亦造就了拾獲物的擴充場域。鑲嵌於日常生活的花園拉近了藝術家和居民的情誼，阿凱夫展現了靈活另類的藝文空間和物質文化保存。泡茶照相館計畫將異化、衝突、困頓轉為具建設性的創造力，並未被工具性思維束縛而放棄美學自主性，同時其空間實踐得以從「介入」到「融入」歷史聚落，這對未來的社區型藝術呈現重要的啟示。

本文討論藝術得以進入社區的制度條件，強調藝術村並非一個獨立真空的世界，而是反映不同意識形態的折衝協商。對反拆遷運動而言，藝術村作為包裝策略，符合政府的文化觀光邏輯和國際連結想像，藝術村的奇觀效應也獲得媒體關注，作為市府的媒體公關工具。當寶藏巖成為所謂「感情博物館」或「生態博物館」而提供藝術與文化消費時，可能會鞏固既有社會階級差異，自然化既存的社會秩序。2008年展開的「新寶藏巖時代」，雖然少數住戶會搬回來聚落，社區空間將因藝術家和國際青年觀光客的使用，勢必產生截然不同的文化和更為複雜的地方意象；因此，緊密的共同體、根著的歷史、清晰的邊界感將不復存在。人工化的共生聚落組織，不同群體將產生怎樣的利弊關係，仍難以預料。在政府和都市改革者重新界定寶藏巖的意義時，原住戶在未來寶藏巖經營管理上能否有效參與，發展與保存兩者如何取得平衡，將是真正保存歷史聚落的關鍵。

※謝辭：本文曾在2006年11月發表於中央研究院歐美所「藝術社會學」學術研討會，感謝諸多與會者的建議和評論。本研究準備期間，受惠於葉偉立和吳語心的多次訪談和提供作品圖片，以及助理王聖閔的文獻蒐集，特此致謝。

參考書目

- 山姆 (2006/4/17)。〈藝術座談會：我們也可以跳自己的舞〉，《寶藏巖社區報復刊第三期》。
- 王彩鸞 (2007/1/21)。〈沒有靈魂的軀殼活得起來？〉，《聯合晚報》。
- 文建會 (1999)。〈回應與挑戰：九九峰當代·傳奇/藝術逗陣綜合研討會〉，楊宣勤、蕭銘祥 (編)，《九九峰當代·傳奇/藝術逗陣》，頁 188-195。台北：文建會藝術村籌備處。
- 文建會 (2001)。《藝術·進駐·經營與管理：建構藝文發展契機與閒置空間之關係研討座談會實錄》，石隆盛編。台北市：文建會藝術村籌備處。
- 文建會 (2006)。《台灣藝術村指南》，李俊賢主編。台北：文建會。
- 公共電視製作紀錄影集(2007/1/19)。《我們的島：發現寶藏巖、徘徊寶藏巖》，張岱屏文字，陳慶鍾攝影。
- 石瑞仁 (1999)。〈從暖身的意念到調心的行動：幾個九九峰當代·傳奇/藝術逗陣的策展議題〉，楊宣勤、蕭銘祥 (編)，《九九峰當代·傳奇/藝術逗陣》，頁 34-45。台北：文建會藝術村籌備處。
- 台北市文化局 (2006a)。〈寶藏巖共生藝術村駐村藝術家徵選須知〉。
- 台北市文化局 (2006b)。〈台北藏寶·看見寶藏巖〉活動宣言。
- 台北市文化局 (2006c)。〈中正 297 號(永福)公園聚落修復及居民安置計畫問答集〉。
- 台北市文化局 (2006d)。〈寶藏巖住戶安置作業如期進行〉，《文化電子報》。
- 台北市立美術館策劃 (2004)。《2004 台北雙年展：在乎現實嗎？》，台北：台北市立美術館。
- 台北當代藝術館策劃 (2002)。《長安西路神話：街道是植物，藝術是動物》，台北：田園城市文化。
- 李俊興 (2006/8)。〈寶藏巖的人民，你們被看扁了！〉，取自《台灣民間聯盟》<http://twpa.ioe.sinica.edu.tw/archives/2006/08/17/627/print/>。
- 杜昭賢 (2005)。〈台南海安路，看見美麗新世界〉，《島嶼光點》。取自文建會網站 <http://www.cca.gov.tw/app/autocue/inde/66-71.pdf>。
- 吳垠慧 (2006)。〈尋著時間刻印軌跡的人：葉偉立 2002-2005 攝影創作〉，《典藏今藝術》，n. 161。
- 吳語心 (2006/6/14)。〈垃圾移動〉，取自寶藏巖泡茶照相館部落格 <http://thtp.blogspot.com/>。
- 吳瑪悌主編 (2006)。《嘉義縣 2006 北回歸線環境藝術行動》，嘉義縣太保市：嘉義縣政府。
- 吳瑪悌 (2007)。〈以藝術粘合生活的縫隙〉，《典藏今藝術》，172 期，104-106。
- 林宏璋 (2006/10)。〈瞎子與象：仕紳化中的寶藏巖〉，《典藏今藝術》，169 期，148-151。
- 林相美 (2006/11/21)。〈親水滑水，明年上自來水園區就對了〉，《自由時報》。
- 姚瑞中 (2004)。《台灣廢墟迷走》。台北：田園城市。

- 洪曉華 (2006/7/28)。〈一個說法／遺忘山城～寶藏巖／再見了！劉班長！〉，《東森新聞報》<http://www.ettoday.com/2006/07/28/10845-1971558.htm>。
- 高有智(2007/9/3)。〈搶救眷村文物，民間南北蒐奇〉，《中國時報》。
- 康旻杰、楊清芬 (2001)。《飛夢共和國》。台北：遠流。
- 張立本 (2005)。〈都市治理與社會運動的文化策略：台北市寶藏巖違建運動〉，《中外文學》，33, 9: 109-142。
- 張世倫 (2006)。〈聚落·藝術·寶藏巖〉，《台灣光華雜誌》，31 卷 6 期，26-35。
- 陳為廷 (2007/6)。〈寶藏巖—文化保存專題〉，《建中青年》，126 期。
- 陳曉宜 (2006/10/27)。〈寶藏巖古蹟安置工作挨批〉，《自由時報》。
- 陳曉蕾 (2006/4/15)。〈台灣調景嶺回憶的代價〉，《明報週刊》，40-51。
- 黃孫權 (2005)。〈寶藏巖全球藝術行動者參與計畫〉，康旻杰 (編)，《藝術實驗寶藏巖：GAPP 全球藝術行動者參與計畫實錄》，頁 10。台北：台北文化局。
- 無言族仔 (2006/10/27)。〈寶藏巖不是廢墟〉，《破週報》。
- 專業者都市改革組織 (2006/12/1)。〈寶藏巖共生聚落推動現地安置計畫簡要說明〉，取自專業者都市改革組織網站 <http://www.ours.org.tw/>。
- 曾旭正 (2005)。《打造美樂地：社區公共藝術》，台北：文建會。
- 郭柏秀(2007)。〈依附或割裂的地方經驗？台北市寶藏巖聚落的地方認同研究〉，台大城鄉所碩士論文。
- 葉偉立、吳語心、呂岱如 (2005)。《湖：趨近於一段跨文化的對話，澳洲與台灣攝影、聲音、文字新作》，台北：寶藏巖泡茶照相館。
- 游崴 (2006)。〈寶藏巖共生聚落：改建正在進行中〉，《典藏今藝術》，169 期: 152-153。
- 鄒欣寧 (2007/1)。〈葉偉立、吳語心臨行回顧〉，《誠品好讀》，73 期，6-8。
- 鄭學庸 (2006/3/13a)。〈寶藏巖社區整修計畫，住戶恐有家歸不得〉，《自由時報》。
- 鄭學庸 (2006/11/27b)。〈年底前限遷，寶藏巖住戶將抗爭〉，《自由時報》。
- 鄭學庸 (2007/1/27c)。〈市府管制寶藏巖，非原住戶禁入〉，《自由時報》。
- 廖咸浩 (2005)。〈序〉，康旻杰 (編)，《藝術實驗寶藏巖：GAPP 全球藝術行動者參與計畫實錄》，頁 4-5。台北：台北文化局。
- 錢鎮宇 (2006/11/22)。〈死守寶藏巖，藝術家槓北市府〉，《聯合報》。
- 盧貞穎(2006/10)。〈認識眷村：如實瞭解，尊重差異〉，《人本教育札記》，208 期，34-37。
- 龍應台 (2003)。〈台北在發生中〉，《面對大海的時候》，頁 54-62。台北：時報。
- 顏名宏(2005)。《場域遊走：互動公共藝術》，台北：文建會。
- 衛紅 (2006/9/20)。〈遠觀利東：由官僚機構取消的市民文化與空間權利〉，《破週報》。
- 寶藏巖工作室 (2006/5/30)。〈寶藏巖共生聚落簡介完整版〉，取自寶藏巖共生聚落網站 <http://www.treasurehill.org.tw/?cat=1>。
- 寶藏巖文化村協會(2006/12/13)。〈陳情書〉，取自寶藏巖共生聚落網站

<http://www.treasurehill.org.tw/?p=112>。

- Baxandall, Michael (1972). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1993a). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited by R. Johnson. New York: Columbia University Press.
- Clifford, James (1986). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- De Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Deutsche, Rosalyn (1991). *Alternative Space. If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism, A Project by Martha Rosler*. Edited by Brian Wallis. New York: The New Press.
- Deutsche, Rosalyn (1998). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.
- Gross, Matt. (2006, February 12). *Going to Taipei*. *New York Times*.
- Jacob, Mary Jane (1995). *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press.
- Kester, Grant H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Lacy, Suzanne, ed. (1994). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Mompfard, David. (2003, December 21). *The Battle of Treasure Hill*. *Taipei Times*.
- Raven, Arlene, ed. (1993). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo.
- Van Zuylen Gabrielle (1998). 《世界花園》(Tous les jardins du monde)，幽石(譯)。台北：時報。