

1. 序 - 寫在研究報告之前

研究題旨

今日我們都已知曉，藝術家的創作，不再只是關乎自身的技法修鍊。但是，若我們談論到如何將藝術家的實踐整合進社會之中，仍有一些需要被回答的問題，譬如：「何時社會運動是藝術？」、「創作者需要涉入組織工作嗎？或需要涉入到何種程度？」、「社會運動者和藝術家各自在其中的角色又為何？」。

這個問題，在 2014 年的 318 運動中被特別地放大了。短促而訊息與人都迅速流動的政治事件，讓捲入其中的創作者 / 行動者數量也達到極大。過程當中，固然亦有由專業的工作者所製作，並得到大多數媒體關注的藝術創作；同時，也有一部分文化實踐，並非經由這套生產邏輯中被產製出來。

這牽涉到幾個問題。一方面，我們對於藝術創作者對於社會事件 / 議題的介入，以及來自於非藝術脈絡下的，比較是出於議題或運動之中，這些閃瞬一現的文化實踐，仍無法完全地以文字進行紀錄或論述，進而可惜地喪失了許多深化論述與辯證的時機。不管是基於擴展藝術的概念，又或是為將來進一步的實踐奠下理論與方法的基礎，這次的研究計畫，都希望能夠起到一點點微小的作用。

內容與執行

基於這個初衷，筆者藉身處歐洲德語地區的契機，共訪談了 8 組，共計 12 人次（本計畫預計為長期執行，故亦有本次受訪，但尚未整理出成果的存檔資料，待逐步完成）在這個方向上進行實踐的創作者 / 團體。他們的實踐型態各異：有的獨自行動，有的卻與團體合作；有的經營空間，有的卻四處旅行；有的保持與社會運動者的距離，有的則幾乎成為運動組織，同時進行著議題的宣傳，但也在藝術的脈絡下，於美術館等場所發表。

研究的過程，大多是由筆者先行蒐集資料。管道有展覽、研討會、演講等第一手的訊息，也有透過報章雜誌、出版品等第二手的資料。時間、空間允許的話，多數的計畫，筆者也都造訪該處（除了已是歷史的計畫），透過實際參與活動來了解。接著，則是採訪談的形式，向執行的單位或創作者提出更進一步的問題，以期更深入的了解。

這樣的工作之後，形成的至少有評述計畫的文章一篇。在文章當中，則主要致力於描述計畫的細節，以及形成該計畫的社會、歷史與政治經濟背景脈絡。這也是基於當初構思這個研究案的初衷：提供參照給身處台灣的創作者或運動者，以及呈現這些計畫其資源的來源、在社會中的位置、與其他人的合作 / 從屬關係等等。

筆者一方面假設，這些細節應該會是設定的閱讀對象群體所想要了解的；另一方面，也是希望透過這些再脈絡化的工作，使我們看待這些行動或計畫方案時，能從浪漫化、道德正確或是藝術家本位的視角解放開來。

另外，在可負擔的工作範圍內，並視訪談的狀況而定，對話的原文也經整理後譯作中文。固然一部分的訪談內容，可能跟評述文章有所重複，不過這些對話原文，能夠更好地呈現計畫執行者們完整的思路。

研究對象概述

這些研究的對象，大抵上有幾個共通點。首先，它們都是以日常生活上的基本生存處境出發，是一種從微觀政治而起，進而擴展到對總體社會狀況的回應。譬如說，「bi'bak」空間從柏林的移民社區狀況為起點；娜普露希姬納的許多計畫對難民實際需求的回應；「共造城市」則是出於當時劇烈的都市地景變遷。

接著，它們也是跨越學科，知識混種，並且得以讓不同身分、專長、階級的人交會的平台或媒介。譬如黑塞－奧涅格對核議題的研究，即是藝術與科學的交融；克里斯多夫·薛佛在漢堡的兩個計畫則結合了藝術、建築與行動主義；「政治美學中心」的計畫執行則往往牽涉到對社會議題現狀的分析，劇場的技巧，以及對於媒體的即時反應和敏銳度。

這些計畫，一方面是政治行動，但它們又具有多面體的意義。不僅是在美學上擴延了藝術的邊界，亦即，在藝術領域內，挑戰或顛覆了當前對藝術既有的定義或實踐方式。在政治脈絡上，也不僅是作為一種宣傳工具，而是以教育、政治賦權的方式，使參與其中的人們，不僅只成為政治行動的主體（而非受眾），更同時變成了文化實踐的主體。這些計畫本身，以及它所帶來的效應、思考、辯論以及鼓動的後續行動，不僅是推動了社會的轉型和變革，其自身更往往就是轉型和變革的一部分。

目標與後續

必須要特別強調的一點是，筆者自期這樣的書寫工作，不去重複強調西方國家／德國較台灣更為進步的意識型態。反之則是希望透過這樣的書寫工作，打破國境、國界或是二分法的藩籬。也就是說，我們必須理解：在全球化的狀況下，許多問題都是跨境的，影響也是四處流動的。同時也需認識到，像是德語文化圈這樣的地方，並非鐵板一塊，並不是只有強勁的工業，高度的科技與完善的規矩。有光就有影，這些進步的表象下，也存在著另一群受到壓抑、壓迫的人。他們面臨的狀況，很有可能也和我們在亞洲所面對的迫切問題，是類同或甚至一樣的。

回到研究本身來說，這些計畫、撰述和訪問，也僅只是研究的一個切片，是研究者消化後的資料。展演與呈現終究也只是他們對外進行溝通的手段之一。所以我想，探問是否為藝術，可能只是一個次要的問題。這些計畫，往往緊密地貼合著計畫執行所在地的日常生活，它們的出現也往往攸關著當時當地的人之生存狀態。是故，真正的問題或許在於，我們怎樣去透過實做和書寫反覆地來回討論修正，以形成一個能夠支持、支援進一步的實踐的體系。這也是研究者對自己的要求，期能持續性地進行這樣的工作。

2. 你看! bi'bak - 團隊與計劃簡介

你看！威丁區的文化教育基地

在土耳其文中，「bi'bak」表示「你看」、「你瞧」之意。「bi'bak」的成員以德國柏林移民眾多的街區威丁（Wedding）為基地，更準確地說，基地位於威丁區中的索迪納街區（Soldiner Kiez）。成員們組成了非營利協會，並運營著自己的計劃空間（Projektraum）。

索迪納街區過去更曾被冠上「柏林最糟的區」之汙名，也一度淪為柏林最窮的街區。根據柏林 - 布蘭登堡統計局 2014 年底發布的資料¹，威丁所屬的行政區米特（Mitte）中具移民背景的居民占總體的百分之 47.98，外國人則占 30.03 個百分點。若將視野限縮到威丁區，兩項數據更是提高到 50.01 和 32.03。然而，現實中最可怕的並非這些數據和現況，而是人們對於移民社群的偏見。「bi'bak」選擇在這裡落腳，某種程度上已預示自身所感興趣的議題以及所聚焦的受眾群體。

bi'bak 主要關注的議題為移民、遷徙、認同建構與文史記憶，以相當多元的形式執行計畫，諸如展覽、演講、工作坊、影片映演，甚至共食聚會。他們致力於讓計畫成為鄰里間與藝術相遇交會的平台，並著眼在平權的參與及隨之帶來的知識與創意的交換；他們主張，每個人，甚至是小孩，在每種不同的事務上，都可以是「專家」。。。

bi'bak 固定的成員目前有三個人。在不同的計劃當中，他們會有不同的編組，並廣泛地尋求跨領域合作及國際串連。長時間在「bi'bak」內主持、發想並擔任計劃執行的主要負責人的是疆·頌谷（Can Sungu）和瑪芙·李普曼（Malve Lippmann）。疆生於伊斯坦堡，在伊斯坦堡資訊大學（Bilgi Üniversitesi）分別完成了電影學士和視覺傳達設計碩士學位，並進修於柏林藝術大學下「脈絡中的藝術研究中心」（Institut für Kunst im Kontext）。瑪芙畢業於司圖加特藝術學院與柏林藝術大學「脈絡中的藝術研究中心」，主攻舞台與服裝設計，曾參與各個國家的表演製作。

法比安·恩格勒（Fabian Engler）是第三位固定成員，目前正在法蘭克福（Frankfurt an der Oder）修習文化人類學博士，論文主題為德國伊斯蘭社群研究。擁有社會學與經濟地理學背景的他，也曾於伊斯坦堡進修電影一年。他在「bi'bak」所主持的研究及參與多和跨文化及政治相關，也提供團隊成員理論與學術方面的建議或諮商。此外，2016 年起，布蘭卡·帕洛維琪（Branka Pavlovic）開始擔任影片策展人，負責企劃「bi'bak 電影院」（bi'bakino），本年度的影展主題為「流亡與移民」。

bi'bak 的計畫

「老虎駕到²」（Der Tiger kommt）是 bi'bak 團隊執行多次、較具代表性的計劃，曾前進索迪納區（Soldiner Kiez）、夏洛滕堡區（Charlottenburg）、德意志劇院（Deutsches Theater）等處。以索迪納區的版本為例，bi'bak 特別為這個坐落於柏林市西北邊、移民比例及貧窮指數皆高的街區，設計了孩童工作坊。

¹ Amt für Statistik Berlin-Brandenburg; Einwohnerinnen und Einwohner im Land Berlin am 31. Dezember 2014. S. 27, 30, 33. <https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/publikationen/stat_berichte/2015/SB_A01-05-00_2014h02_BE.pdf> (24. Nov. 2015)

² 計劃網址：www.dertigerkommt.de

工作坊中，他們虛擬了一頭老虎：老虎在柏林居住有一段時間了，交了些柏林的朋友，安居落戶在索迪納區，找了一些小零工（Mini-Job）來做。老虎慢慢習慣了柏林夏季，甚至嘗了幾次咖喱香腸，而他的一些朋友，近來也從遙遠的國度來到柏林定居。老虎邀請他們來到索迪納區的家裡作客，這些朋友向老虎解釋自己為何會千里迢迢來到這裡，到柏林生活後見到了甚麼、過得怎樣，往後又將如何打算……（在其它的版本中，老虎的故事也曾經被設計成是來自亞、非洲）。其實，老虎是因為自己的故鄉被投擲了炸彈，不得已而逃到歐洲來。

所有情節設定的細節，處處可見從真實生活轉化而來的影子，好比工作坊裡老虎和他的朋友們，其實是陌生人和他者的轉化。bi'bak 的成員研究了他者、異文化和異國情調的圖像、刻板印象、類型化、東方主義和種族主義等等，如何在日常生活中現身，並且也研究了異國情調如何成為了廣告傳遞的媒介，進而變成市場現象的核心要素。透過製作圖畫書和孩童互動的方式，他們除了一同研究歷史資料，也從鄰里中的商店蒐集材料，比如廠品包裝與標籤上的圖案。那些剪裁拼貼過後的現成圖像，加上印章、版畫油墨等等，一起構築了圖畫書的每個場景和故事。

另外一項 bi'bak 受到大家喜愛的計劃則是「bi'bak 食堂」（bi'bakstube）和衍生而來的「跨文化廚房—煮與分享」（Koch n' Share）。這兩項計劃都是以食物做為引子，創造交流的機會。

「bi'bak 食堂」是每個月固定兩次的聚會，每次聚會會有一項主題菜餚，由難民背景的居民或移民到此生根已久的廚師來掌廚，並邀請街坊鄰人一起共進晚餐。在柏林現在的難民社群當中，有一群年輕人，在流亡的路途上沒有父母或親人的陪伴，只能隻身來到柏林。在 bi'bak 團隊的號召下，社區裡經營有成的廚師們，或是具難民身分的成年人們，帶領並傳授年輕一輩如何烹煮出新鮮美味，且是自己文化底下的菜餚。

這堂烹飪課不僅關懷年輕的難民，也藉著烹飪課的機會，向所有參與者分享不同文化中的「味道」，同時間，這也是個難民和非難民青年互相認識、交流的場合。計劃隨著烹飪課和晚餐活動的推行，陸續彙整了一連串的影音食譜，而這些成果也在部落格上對大眾公開。

流離時代的文化教育

bi'bak 所執行的藝術實踐，在德語世界的脈絡中被稱作「文化教育」（Kulturelle Bildung），顧名思義，便是文化與教育的結合，將文化和藝術的途徑及方法融入教育過程之中。根據德國文化委員（Deutsche Kulturrat）會所做的定義，文化教育「並非隔離孤立於外界，反之，是一項伴隨著生活而生，體驗人與其內在、環境及社會空間的學習與深究過程」。形式上，文化教育不僅是教育機構（幼兒園、小學、中學、社區大學等）內的藝術課程，體制外的教育實踐以及成人教育也被包含在內。

文化教育的執行，不僅只在讓兒童及青少年接觸、學習音樂、美術、戲劇等技能而已，更是要提供透過審美經驗，理解、內化外在現實世界的過程，開展及塑造個體的特質與溝通能力。文化與教育的匯合自席勒³以降，逐步地在德語地區發展出不同的樣式，獲得或多或少的支持與理解，然而，在今日它卻成為了德國處理當代巨大挑戰的一大助力。

不管在過去應對移民議題，或是今日德國的難民潮，文化教育都一直在整合工作上扮演重要角色。在這幾年來，由聯邦教育與研究部（Bundesministerium für Bildung und Forschung）推動的「文化造就

³ 參照《審美教育書簡》（Über die ästhetische Erziehung des Menschen）一書。

力量」(Kultur macht stark)，是當前主要的政策工具，計畫中政府致力於改善弱勢兒童與青少年（尤其移民後裔與難民兒少族群）之文化和審美教育機會不足的問題⁴。

這項計畫自 2013 年開始推行，將持續至 2017 年底，共計將投入 2.3 億歐元的經費。目前為止，這項計畫已經觸及了超過 36 萬名的兒童、青少年以及他們的家屬⁵。結盟的內容多元，從劇院、社區青年文化中心、博物館教育機構，甚至是像「混沌電腦俱樂部」(Chaos Computer Club e.V.) 這類以新媒體、網路文化為重點目標的團體也都在合作列表當中。

今年中，當歐洲接連發生難民或具移民背景者發起的攻擊事件時，我便不禁想起在 bi'bak 電影映演和共食活動中所遇到的那些青年。他們可能曾經流離在同一條路徑上，可能共同分享著一樣痛苦的戰爭經驗或原鄉的困頓，但是，究竟是甚麼，讓他們後來所走上的路，竟然有如此大的不同？我不敢妄下結論，但如果有一些能夠促進整合，改善現狀的方法，那怕可能只有一些些效果，我想，對目前一起生活在這個地方的人而言，他們大概都會樂於去嘗試，就像眼前可見各種形形色色的計畫一樣。

文化教育與生活的連結，正提供了這樣的機會。以「bi'bak 食堂」為例，一套完整的飲食活動背後所聯繫的是浩瀚龐大如繁星的自然環境與社會體系。食材的來源和選用，關乎氣候，關乎勞動和宗教習俗；烹飪的過程則是關乎分工，關乎家庭結構、性別和階級。這裡不僅醞釀了知識和傳承，也透過這些過程產生批判性的思想，拆解我們在每日的生活中習以為常，卻帶有偏見的部分。

然而，在政府部門的計畫以外，民間的各種自我組織的行動，才是更重要、更深植基礎的重要部分。像 bi'bak 這樣，在社區裡生根組織與空間不知凡幾。這些工作提供了教育與培力的機會，讓素不相識、出身不同文化根源的人得以相遇，讓政治的行動在日常生活中自然而然地發生。一道刺向社會的匕首，可能就在這裡被化解，仇恨，也能到此為止。

⁴ 2014 年的一份研究調查顯示，在聯邦 18 歲以下出身弱勢的青少年及兒童，大約有三分之一受教育的機會有明顯的落差，當中最大一部份是具移民背景的孩童。參照：《德國教育現況 2014》(Bildung in Deutschland 2014) <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Bildungsstand/BildungDeutschland5210001149004.pdf?__blob=publicationFile> (11. Aug. 2016)

⁵ 參照聯邦教育與研究部網站介紹：《文化造就力量。教育聯盟》(Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung) <<https://www.bmbf.de/de/kultur-macht-stark-buendnisse-fuer-bildung-958.html>> (11. Aug. 2016)

3. 「bi'bak」團隊訪談

受訪者：疆·頌谷 (Can Sungu) / 瑪芙·李普曼 (Malve Lippmann)

訪問者：鄭安齊

時間：2015 年 12 月 7 日

地點：bi'bak

紀錄：何凌宇 (攝影紀錄) / 沈緯茹 (錄音)

問：「bi'bak」是什麼？而大家在這裡都做些什麼呢？

疆：「bi'bak」是一個計劃空間，也是一個支持與製作跨領域藝術以及藝術中介計劃的非營利公益協會。這個空間於 2014 年初創立，這一年來，我們建立了固定進行的活動。我們在這裡進行工作坊、辦展覽、放映電影，也有烹飪和社區活動。我們建立的非營利公益協會，是個有理事會及十名會員規模的協會。目前為止，多數的課程和組織工作是由我們兩人（疆·頌谷和瑪芙·李普曼）來進行，負責構思所有計劃，以及大部分的執行工作。最近加入了三個實習生，也有一些自由的工作夥伴協助些個別計劃。

第三位理事法比安·恩格勒 (Fabian Engler)，並非出身自藝術領域，而是一位政治與社會學者。但是他從他的角度，給予我們很多計畫申請構想上的支援。我們通常會一起進行計劃撰寫。

問：「bi'bak」是怎麼組成的呢？「bi'bak」的組織結構為何？

瑪：我們在 2014 年組了協會，因為透過協會可以得到其他的機會，像是能提出以個人名義無法申請的計畫。因此我們相對快速地決定要建立一個非營利性的協會。在德國建立協會需要有創會會議，並需七位會員與一個由三人組成的理事會。

理事會的組成有疆、我和法比安·恩格勒。會員則是來自各個不同領域，他們也是我們將來樂於共事，或者持續支援著我們的對象。在協會會議裡我們討論接下來的運作方向，當然也有批評建議和一些新點子。會議就是意見交流的過程。協會也一直在成長，現在只要申請都可以加入成為會員。

問：大概有多少人持續在這裡工作呢？

瑪：主要的負責人就是疆和我。我們兩人幾乎每天，甚至周末也在這裡，因為工作實在很多。我們一直寫企畫書、發想新的計劃、協助計劃執行以及辦理公開活動——要作宣傳、招攬參與者、和社區裡的各個不同的行動者溝通等等。此外，還持續有「Kolonie Wedding⁶」的會議。「Kolonie Wedding」一樣也是協會形式，而我們是會員之一。此外還有一個柏林的獨立計劃空間串聯，我們是其中一部分，需要固定去看看發生了什麼事。建立網絡也花費許多時間。

疆：不同的計劃會加入不同的共事者。譬如說在工作坊中，我們需要有人執行教育面向的工作。或者有些人在「bi'bak 食堂」支援共食活動。但是我們倆一直都在，而其他共事者則視情況加入參與。

問：能否簡單介紹，你們在每個計劃中各自扮演怎樣的角色？

瑪：實際上不太是這樣分的。目前在大多數的計劃中，我們一方面是藝術總監，另一方面也要構思計劃。但慢慢地在計劃進行過程中，若需要特定的專業能力，我們會請有該方面能力的人來協助。

而我們現在也試著找尋能夠持續地策劃並且負責管理一些特定的計劃的人。目前有譬如說帕洛維琪 (Branka Pavlovic)，她和我們一樣都畢業於柏林藝術大學的「脈絡藝術」研究所，就學期間我們就

⁶ 在柏林威丁區非商業藝術計劃空間的聯合網絡。詳見網站：<http://www.koloniewedding.de/>

互相認識。一月起她將負責策劃為期半年的電影放映會「bi'bakino」。我們嘗試創設每個月兩次，主題為「流亡與移民」的電影放映活動。這是目前柏林還沒有的。也因為這個社區沒有電影院，所以我們希望在社區裡能提供這樣的電影放映活動。我們也在找其他領域的、能夠獨立負責系列計劃的策展者。因為我們明顯意識到，只靠我們自己（兩人）是無法完成所有事的。

問：在經濟上「bi'bak」如何維持呢？

台部門分別 project. 補助

瑪：目前「bi'bak」尚未有長期穩定的補助，我們是透過個別的計劃項目維持財務。這些大多是柏林、德國聯邦甚至是歐洲提供的公開補助申請。有時候也有一些私人的補助項目，譬如像「行動者」（Aktion Mensch）或是其它基金會。

問：那這個場地又如何維持呢？你們是自付租金嗎？

租金

瑪：在我們提出的計劃預算中，如果計劃會持續使用這空間的話，就會將租金列入，但這也都要視計劃而定。我們並沒有針對「bi'bak」這個空間的穩定補助。不過目前柏林有「十大計劃空間」的獎項，每年可以報名申請。如果獲獎的話，可以用獎金稍微支應空間的基本開銷。

問：那你們是否有時也得接其它工作，以這些收入來支應空間的運作呢？

瑪：基本上我們將我們做的各種計劃盡量和「bi'bak」連結在一起。藉此我們也可以支持自己。但是偶爾還是會需要接一些額外工作。

問：所以說，大致上你們是透過一個接著一個的計劃在支應的。

瑪：沒錯。或甚至有的計劃，我們的身分就是計劃執行。所以也能拿到一點付房租以外的個人酬勞。

問：你們既是藝術中介者、影像工作者，同時也是文化人類學、社會學和經濟地理方面的專家。在我看來，這些元素恰好也都是你們計劃的重要基礎。此外，我對你們如何規劃、構想一個計劃感到好奇。你們又怎樣在這些專業知識中尋求平衡呢？

瑪：我比較傾向將我在我的生活中所實踐的——也就是我的藝術工作——視為跨領域的實踐。目前我不一定會將自己描述為影像工作者或藝術中介者。我認為，大家也能從「bi'bak」大部分或甚至所有的計劃中看到這點，並不一定得將其歸結在某個類別當中。而這也可以從我們（和不同人）的合作過程中看到：每個人不論在創作內容上或是經驗背景，都有自己的能力和專長。

我們的計劃主題，主要還是圍繞著「移民」、「流亡」和「移動性」等等。法比安基本上是來自社會科學領域，但是他在學術研究外也同時進行跨領域工作。我自己雖然主要從電影出發，但後來也從事傳達設計方面的工作。我仍主要以影像、設計以及藝術中介等方法創作。瑪芙是劇場出身，但是他也多是採取跨領域的工作途徑。

瑪：是的，貫穿我們的整個工作的，無非是這些一直位居中心的主題：「移民」、「流亡」和「移動性」。這些主題一直以來形塑著我們的計劃。接著則是尋找適合的參與群體，以及我們認為適合計劃的可能形式。一切取決於上述這些元素，接著再依此去發展形式：是否要做成影片或者是空間裝置，甚至有時候是烹飪計劃等等，像是「bi'bak 食堂」。

然而最終的考量為，怎樣可以在社會中針對那些我們認為缺少了、或是重要的議題激起討論。就像我們在「bi'bak 食堂」所致力地，便是因為發現我們所處的社會，以很侷限的方式，在生活上認知「流亡」這個主題。我們認為這現象很重要，必須在這個議題上做些甚麼。所以我們把人們聚集起來，大家一起坐在桌邊對話——至少讓難民和他們落腳處的社區居民相遇，互相講講話。這其實是最「根本」的。但如此「根本」的事，就我們觀察其實相當欠缺。

問：為何你們選擇威丁區做你們計劃執行的基地呢？選擇這裡，是在選擇以移民為計劃的主軸之前還是之後？

瑪：我們從我們的碩士論文，或者說我們兩人認識的時候就開始研究威丁區了。我們一起執行的第一個計劃，叫做「老虎來到威丁區」，是關於一隻從非洲移民到威丁區的老虎的故事。老虎在計劃中代表的是外來者，或者是關於「美」與「異國情調」的意象投射，但同時人們對牠又懷有恐懼。於是我們研究了在這個區域內四處出現的、以老虎為母題的圖像：頭巾上、布料上、壁紙上，和T恤上的。接著我們製作了一本同名的圖畫書《老虎來到威丁區》。這是2010年的事。

而我們也住在威丁區，或者是在威丁區附近。於是這個地方開始在我們的生活中扮演著重要角色。

一開始是現實因素，讓我們來到這裡：我們原本在米特區的工作室「被仕紳化」了——我們的房租被漲了五倍。顯然地對方是希望我們搬走，所以把租金調升五倍。所以我們需要找一個新的工作室。而我認識一位以前住在這個房子的女士正好要搬離。因此我們就很快就決定把這裡當作工作室來使用。我們搬進來時立刻就意識到，因為這塊落地櫥窗的關係，這空間就幾乎像是一個公共空間。私人的空間和公共的空間在這裡透過這塊玻璃窗相互穿透，在裡面就好像是坐在路邊一樣。故而此處其實非常地適合提供各種活動，或者敞開大門和鄰里交流。那是2014年，而一切就這樣開始發展。之後我們就迅速地將協會建立起來。

疆：也許值得提及，為什麼協會會被命名為「bi'bak」。「bi'bak」是土耳其文中「瞧/看一下」的意思。對我們來說，這樣的透明度和能見度是很重要的，而名字本身就好像一紙邀請似的，邀請人進來。

瑪：邀請人們來探入瞧一瞧，並且進來。它在土耳其文代表的意思正是這樣。透過我們兩人及協會部分成員的認識，讓我們和土耳其社群有連繫。而當然我們的鄰居也深受土耳其影響。所以這個土耳其區就成為了我們這個計劃空間的重點之一。

問：那當你們剛來到這裡建立「bi'bak」、當鄰居們第一次往內看，他們有什麼反應呢？為了在社區裡建立「bi'bak」，你們又做了哪些準備？譬如說，如何和鄰居溝通？

疆：嗯，我們之前常在索迪納區⁷（Soldiner Kiez）這裡活動。當時因為「老虎」計劃的關係，我們拜訪與訪談了很多這裡的店鋪。

與鄰居的交流是隨著時間累積而成形的。從我們在這裡之後，常常會有人問說：「喔，這裡是在做甚麼？你們在幹什麼？在裝潢整修嗎？」因為他們認為牆壁都會要刷白等等（笑）。而且這裡總是有交流，所以一直會有人經過問問這裡發生什麼，然後接著通常會問我們是誰。因此就產生前面提到的，開始想要舉辦一些固定的、讓街坊鄰居也可以參與的活動。不只把這裡當作工作室，而也可以是一個相遇的空間和交流的平台，能夠帶給大家一些東西。

瑪：當然，越常敞開大門，交流就會越多。過去的半年我們做得比較少，因為手邊還有其他工作，也沒有舉辦那麼多公開活動。

在開始的前半年裡我們也注意到：那時是在將近暑休前的夏天，大家幾乎不用去上班，也因為門長時間敞開，人們就自己進來了，留在這裡坐下，談天說地。甚至我們辦「bi'bak 食堂」的時候，更是來了很多（譯按：此處指的人較多是指難民）帶著一些他們不太懂的公文問我們說是否願意簡單翻譯，或是詢問「我需要一個幼兒園的名額給某某某」。這裡便產生和現實實際面交疊的部分，且幾乎是社會工作了。而我們自己其實有時候也不清楚，是不是真的能夠擔負起這樣的工作。

⁷ 威丁區轄下更小的行政區劃分。

疆：是呀。但也藉這些活動，才得以認識許多人並建立關係。當然，當我們一直敞開門，就會有人跑來問。不過有時候我們也需要一些空間，就會說：「抱歉，現在我正在工作中。」事情就是這樣，而人們也必須尊重。不過當然在外面這裡（指空間靠外的大廳部分）總是一直有些活動，會來一些人，喝喝茶、問些事情或者在這裡看他的 E-Mail 等等，諸如此類。

瑪：沒錯。譬如說在難民收容所中沒有無線網路，而我們這邊有。因為他們固定會來，也有我們的密碼，有時候甚至就站在這裡的窗前（使用網路）。此外，我們也曾長時間讓原先在奧朗寧廣場（Oranienplatz）落腳，後來卻沒有地方住的人進來。於是一陣子屋子的後半部便常有許多非裔人士聚在這裡，用他們的手機看影片等等。所以這也浮現了，何處為藝術而何處為社會工作的問題。這也是我們持續一直在探究的一個問題。

藝術/社工

問：那當時曾有過和街坊鄰里的問題或甚至是衝突嗎？

瑪：從未有過。我們試著不辦製造大音量的活動，不辦派對或者是會讓鄰居感到受打擾的活動。在這點上我們滿小心謹慎，將周遭的環境納入考慮。

問：疆能夠說土耳其文，這點對你們在這個社區與許多有移民背景的人一起工作，是一個很大的優點吧。

疆：是的，這是個大優點。也藉由這點，能更深入地認識特定的人群，或者能更快地被接納。這不僅對土裔移民背景的人來說是如此，還有比方難民，他們因為長時間待在土耳其的關係，也學了一些土耳其文。語言在這裡扮演了重要的角色，因為人們可以藉此互相理解。而我們的名字「bi'bak」和門上的招牌，有時候也吸引了很多目光——「啊，看一下，好呀那我看看裡面」這樣。就好像一個玩笑，你知道嗎，這有一點像是個「In-Joke⁸」，只有自己人明白：那裡，bi'bak！而我們現在也有一些先行計劃，和土耳其有所連結，或者是與土耳其的組織合作。

但是「bi'bak」不必僅是個相關土耳其的計劃空間，而是一個和土耳其有連結的空間。土耳其文在此有重要性也是因為我的緣故，我的母語是土耳其文，且我自己也是來到德國的移民。但這個空間，不是特別為了相關土耳其的藝術或文化計劃而設立。我並不會這樣去框限或是描述這裡。

瑪：在（柏林的）文化領域裡，其實比較少有提供深入探索土耳其相關主題的機會。在新克爾恩區（Neukölln）有一個這樣的計劃空間。因此我們也培養出一群對這主題有興趣的觀眾。這從關於土耳其主題的活動中便可以觀察得到，有些人是特別為此而來。

疆：而有土耳其背景的人，也不只有已經在德國這裡久居數代或成長於德國的移民者，也有一些來自其他群體，譬如留學生或來此工作的。

瑪：……還有逃亡而來的，或 80 年代時因為政治因素而來的……⁹

疆：當然，這個群體不會單純是個同質性的群體。在德國，「土裔移民」這個群體往往會被一概地理解，但是其實當中是帶有很多異質性的群體。而我認為，在這點上「bi'bak」也有責任，將土裔群體的多元面相再次傳遞出去。

問：誰是你們計劃的參加者呢？通常都是社區的居民嗎？而你們又如何為每個計畫找到合適的參加對象呢？譬如說，某計劃適合於 8-15 歲的小孩等等。

瑪：我們和這區裡的小學有長期的合作關係，譬如和洪堡樹林小學已有第三、第四次的合作計劃了。他們也一直主動和我們接洽，或是當我們有一些計劃想法，就會向他們提出合作上的形式提議。我

⁸ 指只有小圈圍裡的人才能理解的玩笑。

⁹ 土耳其自 70 年代起，左右翼間的鬥爭便持續不斷，政局動盪。80 年代時，軍方發動了政變，但本質上是對於左翼的鎮壓，並且打擊庫德族。許多人因此而出走海外。

想，因為我們之間有良好的合作經驗，所以對方也會回頭找我們。有時候，他們也會舉行一整週的活動而有一些計劃資金，就會來詢問我們，是否想一起參與做些什麼。

問：哪些人會來參加「bi'bak 食堂」和「煮與分享」呢？

疆：「bi'bak 食堂」是個晚餐共食活動。我們開放與歡迎每個想一起坐下來、一起吃飯的人。

瑪：我們和「bi'bak 食堂」的廚師是在難民收容所認識的，因為恰好聽說那裡有活動，而且有煮得很棒的食物。我們因此特別前往，去尋找到底是誰很會煮，並且和他們攀談，詢問是否願意到我們這裡來做菜。於是他們也會把自己的朋友帶來，因為大家都很樂意一起吃东西，並且認識陌生的新事物。他們都滿樂在其中，因為在這裡很有意思，而且有他們熟悉的人事物在。

「煮與分享」則是另一項專為沒有成人陪同的未成年難民所設計的計劃。這也是起因於在這裡活動時所認識的年輕難民。再者，我們也是一位無陪伴的未成年難民的監護人，是他的法定代理人，因此我們也接觸到這群沒有雙親陪伴的未成年難民。我們發覺，因為他們是獨自來此，並沒有人教會他們烹飪，所以有一些人因此吃得很不健康。然後我們就想應該要做些甚麼，讓這些年輕人有機會學習烹飪。為此，我們也結合拍攝了教學影片。

問：你們是怎樣透過活動（譬如「bi'bak 食堂」）讓當地居民和這些新到來的人們產生交流呢？你們必須要主持安排，或是就讓事情自然地發生？

瑪：不，通常是需要一點安排的，不然就什麼也無法達成。即便我也不知道是否有達成什麼...。哎，我必須說，要促成出逃者和在此地生活的人的溝通交流是非常困難的。但或許也已經達到很多了.....。

疆：吃其實是一個很好的出發點。因為人們有可以一起分享的事物在那，大家都吃同一鍋飯，是個開啟話題的好起頭。當然我們也得要去觀察，誰和誰合得來，而有時也得將某些特定的人介紹給其他人等等，同時也需要陪伴在一旁。不過目前為止「bi'bak 食堂」發展得還不錯，也一直能有出逃者和非出逃者的群體混合參與。這也就是我們藉著「bi'bak 食堂」想達到的目的。

「煮與分享」雖然和食堂類似，卻又有些不同。它的運作方式如下：首先有來自社區，在這裡的餐廳工作的廚師作為課程主持人，譬如說對面非洲餐廳的女廚師就有參與；或者我們也有一位巴基斯坦廚師，他有時也會替「bi'bak 食堂」做菜。廚師們都來自這個社區，並且帶著他們的移民經驗進入協助。參與者則是這些無陪伴的、相對來說新到的未成年難民。有一些在這裡超過一年，有些則剛來幾個月；但同時也有在這裡長大、德文母語的同齡學生一起參加。因此德文在其中是種工作語言，而從中也讓兩個群體交流互動，這是我們的目的。

問：你們身為藝術創作者、文化工作者、影像工作者、文化人類學者，是如何以你們的專業能力，譬如說藝術中介，在工作和計劃中界定自己的位置呢？還有一個常見的問題：到底這是藝術還是社會工作？你們怎樣看，又怎樣理解自己在這類計劃中的角色呢？

瑪：一方面我們有來自教育領域的合作夥伴、學校和機構等等；另一方面有來自不同群體的課程主持人、廚師和參加者。我自己的結論是，合作夥伴或參加者是否能完全分享我的藝術概念，或是和我意見一致地認為「bi'bak 食堂」是種藝術，不見得那麼重要，也是必備條件。

而我認為重要的是，和我們一起工作的人能理解到為什麼我們要做這個、這件事的重要性，以及藉此想達到的目標。如此才不會譏笑嘲弄、或是把這件事工具化。我倒覺得人們是否共享我的藝術觀不是那麼重要。就我自己的立場而言，能促成思考進程，或是能形成對議題的討論，藉此能夠產生改變，那麼這就會是藝術。

疆：的確是這樣，但也必須不斷地反覆檢視。一方面當然會有藝術家或發起人，需抱有藝術層面的想法，或者檢視到哪個程度是或不是藝術計劃等等。但另一方面也有出資者（對藝術）的想像，或是合作夥伴的想法。而應該如何定位計劃，這問題在整個過程中也一直縈繞我們。或者籠統來說，計劃被歸在哪個類別是取決於對它的期望，像是出逃者的教育、智識性的計劃等等。然後人們也試著去定義，如此才能得到資金推動、支持它。很可惜的是，整個文化政策便是這樣運作的，而你必須要一直去適應它。

瑪：你必須去考慮，哪部分是目前資助的重點，而這個計劃又可以合於哪些重點。比方說，一個電影放映計劃可以適用在「藝術電影放映」的類別，或是也可以是「政治教育」。長期持續性的提供特定主題的電影放映，當然可被視為是政治教育的一種。

疆：對我們來說，當然把所有的東西都一定得拆分到不同的類別裡，是不正確的。然而這有時候就像一場遊戲，而你必須依照規則來進行。

問：你們平常是如何聯繫上你們的合作夥伴呢？譬如說公民團體、學校、廚師或出逃者等等。那你們的合作夥伴又如何理解「藝術」這個概念，或者他們怎樣看待「和藝術團體合作」這件事？或者說，你們會傾向於，不把那麼多重點擺放在藝術上呢？

疆：我們確切地不是社會工作者。即便我們和兒童或青少年一起工作，但我們也不把自己看做教育工作者。我們兩個都是來自藝術領域。我們是藝術創作者，而因此對我們而言，計劃最終呈現的結果是相當重要的。某種程度上這是相當生產與結果導向的。當然，發展過程也一樣重要，但我們不同意只要有過程就完成了一切的這種想法。

瑪：這大概也和我們出身自應用類的學門有關。我已經很習慣於作品導向的思維模式。我並不會說，過程導向為主的成果裡沒有藝術性。只是對我們來說，重點很清楚是落在作品上。

疆：當然如我們需要專長於教育或社工方面的人幫忙時，我們也會詢問能夠協助我們計劃進行的人。

問：一般來說，你們是否會需要教育或是社工方面的協助，像是在學校計劃？

瑪：是的。我們在「bi'bak」甚至有一位教師從旁協助計劃進行。而我們則是負責美學和概念的部分。

原則上，我們將參加者視為「專家」，並且在過程中將他們整合進來。在一些特定的事物上他們確實是專家，能夠做到一些我們無法做的事情。譬如說口述歷史、孩子作為怪獸專家，或小女孩作為樂園想像專家等等。在計劃中，我們針對性的將特定群體嵌合於其中，好讓他們能加入自己的想法，而後我們再將這些以藝術的手法加強並襯托出來。

疆：關鍵在於，去珍視每個參加者的個別能力。與此相應，我們的合作應建構成參與者都有他們所屬責任的形式，並有其各自獨立性。這點對我們來說很重要。

★ 瑪：不過對我們來說這一直是個討論題目，關於在發生場域，以及如何建立、架構起適合參與群體的計劃，並讓參與者能夠在計劃中找到自己的位置。

疆：我們仍無法明確回答這個問題。每個新的計劃中都有新的、要專注的問題，所以也並不存在正確的解答或操作指南。

瑪：此外，我認為這是個有趣的問題，因為大家都會遭遇到。所以我們應當多碰面，舉辦定期的聚會，讓藝術中介者們一起來討論這些問題。如果有人可以執行或主持，會是相當有創造性的事。我們有這麼多人在柏林的各個角落工作，然而卻沒有人能夠把大家聯繫起來，有個地方讓彼此持續交流。或許可以鎖定從脈絡藝術研究所出來的人。

藝術和社會工作之間的關係等問題，我們其實從五年前就一直在討論了。有一次，我曾在計劃執行中與一個女士爭吵鬧翻。我們的爭論點為，究竟在計劃中應該要讓孩子們達到我們藝術上的要求，還是只需要讓他們享有最大的樂趣、玩得開心就好？她那時說：「拜託，孩子應該要自己做影片，然後在其中有樂趣、玩得開心。而這影片是孩子們的影片，一切應該出自孩子們之手！」於是到底最後會是甚麼樣的作品，就變得無關緊要。但是我說：「不，我對作品是有所要求的。」所以我還是以專業態度與這些孩子一起工作。我不能看輕、在態度上出賣這些小孩，隨便跟他們哈啦一下就好，最後創作出很糟糕的作品。這些工作不該是含糊的。當時我們意見很不一致，在這個問題上沒有達到共識。

問：但是這也是說明，你不需要藝術在計劃裡只是被工具化是吧？

瑪：是的。我不想我的想法只是按表操課，否則我就不會和孩童一起工作了，不是嗎？和孩童一起工作也是很有意義的。而不是說：這是我的片子，而因為那裡有資源可以拿。孩子在計劃裏的角色應該要清楚被理解，如此孩子參與專業的影片製作才有意義。而計劃必須要建立在視孩子為專業者、能夠在計劃中做出自己的貢獻這樣才對。

疆：我認為，藉此也能夠表現出我們是認真竭誠地對待參與者。而不是說這只是閒暇娛樂，或是藝術治療。而是去平等對待、平等溝通。只有在當對方也被賦予責任，而保有自己獨立性時，平等才能夠成立。

瑪：但是這當然必須經過引導，而且保證孩子在這裡不是只是隨便做做。在理想狀況下如果順利的話，會做出即便是以專業的眼光來看，也是很有內容的東西。

疆：且也是有品質的……。

瑪：是的，必須堅持在一定的品質，使之達到藝術作品或專業作品的脈絡。不然的話，隨便一位老師來進行這些課程都能做得比我們藝術創作者還要好。

我也認為，現在這種把藝術課程取消，將藝術課程交給藝術創作者來執行的做法是錯誤的。更何況只是因為這樣做比較便宜。我認為藝術中介被整個教育系統給濫用了。目前我們也不時會經歷到，受聘以藝術創作者的身分任教，且必須把一整年的藝術課程濃縮在一個計劃週完成的狀況。因為教師員額受到刪減，如果不這麼做的話，甚至就沒有藝術課了。這整件事非常不恰當。我們藝術創作者並不是教師，其實沒有辦法擔負這項工作。而好的藝術課程和由藝術家帶領的計劃是截然不同的東西，這不應該被混淆和錯置。

問：是的，這也是很多我的同學在這兩三年來的經驗。

瑪：是呀，不過這就是市府的學校教育政策，不斷地將藝術教師的員額刪除。

疆：哎，這也是出於經濟因素，因為請藝術教師比起請藝術家還要貴……。

瑪：是呀。而這些合約常常也要求工作範圍要做到這個跟那個等等的，酬勞卻只有時薪 25 歐，並且不給付前置準備和收尾工作的部分。對市府來說這實在是太划算了，而且這樣一來就不須聘雇正式教師。

問：是，這就好像學校教育政策上的「迷你工作¹⁰」吧？

瑪：是的。這樣的政策真的很不可取，這也不是藝術創作者可以做與應該做的工作。

¹⁰ 德國勞動政策當中的一種非典型雇傭關係。正式名稱為微薄工作（Geringfügige Beschäftigung），為每月薪資不超過 450 歐元的特殊雇傭狀況。雇主可因此免除為勞工投保之義務，降低其成本支出。口語上慣稱為「迷你工作」。

疆：而且我認為，如果有固定的、為整學期或整學年規劃的藝術課程的話，學生也可以學到比較多。這其實是對學生（受教權）的不尊重，這點讓我很反感。

問：你們如何紀錄你們的計劃呢，當你們的計劃多半必須或應該是成果導向的話？

記錄

疆：紀錄無論如何對我們來說是個很重要的環結，我們也總是對此額外撥出預算和時間。紀錄也一直整合在我們計劃當中，作為一項基本工作。因為我們認為，計劃成果或者作品應該要有延續性。透過這些紀錄，也讓計劃能夠觸及更多的人。譬如說，當我規劃一項為期五天的工作坊時，不僅只是紀錄參加者在工作坊期間做了什麼，也包括可拿在手上看的、刊載有資訊的成果。

問：如果有人想建立一個類似你們的團體或空間，你們有什麼建議？

瑪：我認為重要的是一個清楚聚焦的主題，特別當你在大城市裡做這項工作時，得有讓人能快速且清楚地辨識出來的特質。否則我想這會變得很發散，並且對一般人來說也會很難了解與接觸。

疆：這特別是針對在大城市，像是柏林這樣的地方。柏林是一個有很多文化活動的大城市，可說是藝術首都。所以也必須要聚焦，並且清楚地定義究竟你要做的是什麼。

而地點也是決定性的因素。我們現在是在威丁區，主要工作對象又特別在索迪納街區，畢竟威丁區也是很大。其實在柏林十分不容易去吸引不是住在該區的人們的注意，因為大家會習慣待在自己居住和生活的街區。

故我想重點在於，盡可能去鼓舞民眾讓他們一起來參與。不只要有一些新的想法或點子，也要把責任和工作分配出去。要有足夠的人力去規劃與追蹤執行特定的形式與活動。只有兩個人是無法成事的。你不可能獨立做完計劃發想、執行、核銷報帳、紀錄等事。這樣也會使得計劃的品質不如想像。

特別重要的是，當決定去做任何事時需確切地理解，所謂「我們」是一個團隊或是一個大的集合體。所以也需要去嘗試各種讓一個集體或團隊運作的可能性，是否是草根民主式的或非草根民主的溝通還是怎樣。當然，如果只有兩個人，很多事情都可以更為快速地決定，有時候這樣是滿愜意的。但能和許多人一起共事，認識到其它從未思考過的觀點，也是件令人愉悅的、讓人更加寬廣的事。

4. 柯涅利亞·黑塞 - 奧涅格的昆蟲繪畫

真實世界裡的加西莫多

你披覆的錦緞與我並不相稱，
於你的豔美我的醜不啻冒犯，
造物對我卻無一絲憐惜。

人世何其不公，人各有命。¹¹

1967 年時，柯涅利亞·黑塞 - 奧涅格 (Cornelia Hesse-Honegger) 在漢斯·布拉 (Hans Burla) 教授的委託下，在蘇黎世大學的實驗室裡記錄變異的果蠅。在實驗室中為了研究用途，果蠅的食物中摻有視為致變物的「甲磺酸乙酯¹²」(Ethyl Methansulfonat，通常簡稱 EMS)。顯微鏡下他看見的，是從眼睛長出翅膀，或是從觸角處長出腳的昆蟲。它們的顏色那樣的多彩，體態卻無比歪缺殘破。

實驗室裡的這些異變體，被喚作「加西莫多」(Quasimodo)。

黑塞 - 奧涅格深深地被這些變異的昆蟲震驚。即使是私底下的閒暇時間，他仍不倦地持續地描繪這些微小的生物。爾後，他曾向教授詢問，是否有機會可以畫教授昆蟲標本庫中的熱帶昆蟲，特別是椿象。但教授鼓勵他，何不走進大自然，去畫一些活生生的例子呢？

她於是整裝出發，不斷地在各處遊走、用畫筆紀錄昆蟲。從 1969 年，25 歲時畫下第一個活體昆蟲的紀錄至今，一共已畫過超過一萬七千隻椿象。她的足跡遍布世界：從越南、慕尼黑、英國、美國、日本再繞回瑞士。除了昆蟲，她也記錄過熱帶地區的魚和海洋生物。這些自然界多彩的樣貌，吸引著她。在她接受成為自然科學繪者的訓練中，她的老師也要求她，一張圖至少須以一周的時間完成，以求其精確度。這些都成為了後來她結合藝術和科學於自身研究中的基礎。

在漢堡「Hajusom」劇場空間的演講，一開頭，黑塞 - 奧涅格先秀出了一張老照片。照片中是兩個小女孩，一個是她，一個是她的姊姊。姊姊洋溢著笑容，對鏡頭打招呼，但她自己卻是眼光緊盯著手上的幾瓣花草，兀自沉醉在那微觀世界之中。演講還沒開始，但聽眾多已了然於胸，眼前的這位藝術家 / 研究者是怎樣的一個人。

她也提到瑪麗亞·西碧拉·梅里安¹³ (Maria Sibylla Merian) 對她的影響。黑塞 - 奧涅格的雙親：(Gottfried Honegger) 與 (Warja Lavater) 皆是藝術家。雖然他們從事的創作較偏向非具象的、極簡主義的繪畫，家裡仍懸掛了梅里安觀察及記錄動植物的插畫。瑪麗亞·西碧拉·梅里安對自然有系統的觀察，尤其是將昆蟲變態的過程繪製在同一個畫面上，至今不管在藝術或者學術上，都有其不

¹¹ 此文出自鐘樓怪人音樂劇第二幕，主角加西莫多的獨唱〈人世何其不公〉(Dieu que le monde est injuste)。

¹² 根據資料，甲磺酸乙酯是生物學實驗上用來創造動物或植物突變體庫的一種化合物，有高度的致癌性質。據陳姿翰在台中區農改場《誘導突變在作物育種上之利用》所述，人為方式來誘導突變是自 1927 年 Muller 用 X 射線處理果蠅的精子開始。現今在生物學研究上目的則是增加變異性的工具之一。參考：趙佳鴻主編：台中區農業改良場 101 年專題討論專集--特刊 116 號。台中：行政院農業委員會台中區農業改良場編印。頁 225-229。
<http://www.tdais.gov.tw/htmlarea_file/web_articles/tdares/7387/TC0211640.pdf> (13. Aug. 2016)

¹³ 瑪麗亞·西碧拉·梅里安，生於 1647 年，卒於 1717 年。她的父親是成功的出版及印刷商，繼父則是畫家和藝術經銷商，這都對她的成長和教育過程，以及想像的啟發，留下不可抹滅影響，也使得她在女性地位不高的年代，得以從事創作，並甚至前往南美洲進行考察旅行。參考：蒙塵繆斯的微光：從古代到啟蒙時代，在思想及科學發展中發光的博學女性。瑪柔·T·努姆能 (Marjo T. Nurminen) 著，林錚顥譯，新北：暖暖書屋。

可抹滅的影響。小時候的黑塞 - 奧涅格，望著這些圖畫時，或許還沒有想到，有一天她竟也走上一條極其相似的道路。

動身

1985 那一年，黑塞 - 奧涅格再度被委託在實驗室裡記錄變異體。這次的致變因素採用的是 X 射線。隔年，車諾比 (Tschernobyl) 發生了震驚世界的核災。實驗室裡的加西莫多，那些生錯地方的眼睛，支撐不了身軀的腿，無法振翅的翼，縈繞在黑塞 - 奧涅格的腦海裡。她無法停止想像，要是這些變異以人的尺度發生，會是甚麼樣子。但只是關在實驗室裏面的話，永遠也得不到答案的。當時，也沒有任何自然學者啟動對核事故影響的調查。這些學者認為，低劑量的輻射完全不會產生危害，而昆蟲又是抗輻射的物種。但她這樣想：我必須親眼看看，究竟在那裏發生了什麼事情，而是否又與我的假設吻合。

她首先鎖定了車諾比飄散出來的輻射塵降雨區¹⁴。因為當年的政治因素，要前往車諾比進行調查，幾乎是不可能的任務。恰好同是在 1985 年，她接受一位熟人的委託，為他在蘇黎世聯邦理工學院撰寫的博士論文繪製插圖 - 關於核電廠降溫液體蒸散後造成的影響。核災之後，從專業學者方面而來的意見，給了她不少幫助。

在朋友以及學者的協助下，她明白，除了鐵幕內的國家之外，瑞典是輻射劑量偵測到最高的地方。而瑞士的提契諾州 (Tessin，德語稱德欣州，因位於義大利語區，故也名 Ticino) 也是輻射降雨量極高的部分。在充分研究地圖及數據後，黑塞 - 奧涅格整裝動身，進行她的首次關於核議題的田野研究調查。

1987 年 7 月，黑塞 - 奧涅格抵達了于辛厄布魯克 (Gysinge Bruk)、耶夫勒 (Gävle) 和東費訥布 (Österfärnebo) 等地。這些地方是偵測到的輻射劑量最高的地方。在那裡，她觀察到了變色的三葉酢醬草。原先應是翠綠的葉子，在核災的一年後，轉成了酒紅色。後來烏克蘭普里皮亞季 (Prypjat) 森林變色的新聞傳出，等於也再次驗證了這一事實。在旅遊資訊點遇到的當地人則告訴黑塞 - 奧涅格，災變當晚下著雨的夜裡，睡著的人甚至都醒了過來，因為身體察覺到了奇怪的東西，但是有限的資訊和理解力卻無法告訴他們發生了什麼事。住在瑞典的朋友，則放棄吃葉類蔬果，改食用根莖類作物。

然而此行的最重點還是黑塞 - 奧涅格所熟悉的樁象。每天她都蒐集到各種不同的突變體：翅膀分離的、肢體殘缺的、觸角變形的、從眼睛長出額外枝節的……。在提契諾州蒐集到的黑腹果蠅，甚至出現了無法繁衍子代的現象。努力研究、紀錄的同時，她覺得自己陷入了一個瘋狂的世界，有的時候她甚至記不得了，正常的動植物應該是長成什麼樣子。

人

但可怕的並非核災，可怕的，是人本身。回到瑞士後，她將研究的成果先給一位任職於放射線生物學研究中心的朋友看過。這位朋友建議，或許可將蒐集而來的樁象，放置於感應相紙上，如此便得以檢測，這些突變的樁象，是否真的帶有放射線。當時該研究中心的所長知道後，卻阻止他們進行

¹⁴ 車諾比的核災，由於連續爆炸之故，釋放了大量放射性物質到環境中。而輻射落塵則隨著降雨落在歐洲各地，尤其是瑞典境內。當年在蘇聯消息封鎖下，還是因為瑞典佛斯馬克 (Forsmark) 核電站偵測到的異常，才讓各國警覺發生核災。

這項測試，最終使得這門研究無疾而終。這位主任，自己曾在新蘇黎世報上，發表過對於放射線過度恐懼的評論文章¹⁵。

處處遇到的障礙，使她決意一定得讓公眾知曉這樣的事情。歷經與編輯來回地討論後，1988年1月，他的研究成果終於披露於公眾眼前。封面一幀突變的黑腹果蠅水彩畫，大大地震驚了讀者。在瑞士、德國等地，皆引起廣泛迴響，許多媒體接連來採訪她，信箱裡塞滿了讀者的來信，德國社民黨也即刻在國會提出應對同為輻射落塵區的巴伐利亞阿爾卑斯山區進行調查的議案。

然而在主流的學術領域卻是另一回事。一位曾是鼓勵她，與她長年合作的動物學家，自此與她解除合作關係，並且不相往來；前述放射線生物學研究中心的新任所長也大力抨擊她，並將提契諾州婦女進行人工流產手術之因歸咎於她的研究引起的恐慌。她再也無法從主流的研究機構方面取得合作案或委託。但也因此，讓黑塞 - 奧涅格轉而結識了一幫從事獨立、批判性研究的學者。這些人主動地接洽她，給予鼓勵，更以自身的研究，給予了黑塞 - 奧涅格學術實證上的支持。

在這樣的鼓舞下，二十多年來，黑塞 - 奧涅格孜孜不倦地往來在各個曾受核災之累，或者是如同日本哲學家高橋哲哉所言，那些在「犧牲的體系」下被劃作核相關設施所在的區域，（包括鈾礦坑、核電廠、核廢料再加工廠以及廢料的最終處理場）持續地從她年少時著迷的那個微觀世界中，踏實地一步步、一筆筆，抽絲剝繭地描繪出那些不為人所知的，隱藏在多彩紋樣中的「瘋狂」世界。她相當清楚，低劑量輻射¹⁶影響的是什麼：除了健康風險以外，「核」代表的也不只是能源。她告訴我，吾人必須清楚理解的是，這背後牽涉了整個龐大的核工業利益集團，以及持有核反應爐是生產核子武器原料前提的這件事。

技法

黑塞 - 奧涅格雖然是以她自身多年來在生態繪畫上的經驗，作為這項獨立研究的基礎，但是在繪畫的形式和技巧上，還是與一般的生態繪畫，有著根本性的不同。最大的兩個差異，一個是捨棄明暗法則，以空氣透視法則為主。第二個差異則是以記錄每個個體為主，捨棄實驗室裡均質的「整體」原則。

熟悉水彩繪畫的人知道，如果是使用明暗技法，往往會在物體的暗處，或者是反光處，加上諸如紫色、赭色或是因光源色溫不同而產生的輔助色調。但是對黑塞 - 奧涅格來說，這樣的作法會使觀者對顏色的辨認產生誤差。所以說，她使用的技法一直是空氣遠近法。在筆法技巧上，在旅行田調時，因為只能在旅館作畫的關係，材料與時間都有限的情況下，所使用的是由亮到暗色的畫法，也直接採用畫紙的留白作為畫面上的白色。回到工作室後，她會再將速寫的成果加以整理，並且為了追求描繪昆蟲時，腹部、翅膀等處的光澤與透明感，則是採用耗時的由暗至亮的畫法，並多以乾筆筆觸進行。有時候一幅畫，甚至要花費到七周的時間。

大多的自然科學繪畫，都是在大量觀察不同的個體後，最終畫出一個理型的綜合體（Prototype）。但由於黑塞 - 奧涅格研究的特殊性，每個不同的個體都是她要忠實記錄的對象。她所蒐集的大量個體變異，總結起來呈現的是總體的癥狀。採以椿象作為主要研究對象，也有各種的道理存在：首先，椿象是相當普遍繁殖的一種昆蟲，在全球各地、各種氣候條件下，幾乎都可以找到牠們的蹤跡。再者，椿象的族群具有很強的定居性，一旦因為放射線的關係產生突變，也能夠很輕易地追蹤其子代

¹⁵ Prof. Dr. Hedi Fritz-Niggli: 《Gefahren der Radioaktivität》. Neue Zürcher Zeitung, 29./30.1.1983.

¹⁶ 許多人則認為，車諾比核災這種事件僅會發生在蘇俄，而與凡事都乾淨嚴謹的瑞士無關。正因此，黑塞 - 奧涅格更積極地欲證明低劑量輻射的影響，並揭露核電乾淨、光潔表面下不可見的風險。

基因上的變化。況且，黑塞 - 奧涅格研究的地點多屬低劑量的輻射區域，有時候突變並不會一下子就在親代身上出現，而是需要經過二至三次的繁衍，才會在外表上出現問題。

何為真實

黑塞 - 奧涅格在德國廣播電台的訪問中曾經提到，在她於實驗室畫完那些受鋪於輻射下而產生異變的果蠅後，該名教授其實並不希望用這些繪畫來發表，而是交給她一些照片，希望她潤飾過後改以這些照片來發表。很顯然地，對學者來說，「攝影是客觀的，而照片是主觀的」¹⁷。「如果是這樣的話，那他就必須呈現未經過塗描的照片」她這樣說。這是學術上顯而易見的矛盾。

這讓我想到虎克 (Robert Hooke) 的著作《顯微圖譜》(Micrographia)。雖然這已是 1665 年發表的書了，但是以今天的觀點看來，視覺上來說還是相當震撼。「眼見為憑」在科學上自此不斷地扮演著重要的角色。劍橋大學科學史學者法娜 (Patricia Fara) 曾於《自然》雜誌發表專文，她提到：「虎克認為研究者透過顯微鏡觀察，只需將自然面貌直接繪於紙上即可，『以真摯之手、忠實之眼檢視及記錄所見事物』；為支持培根對《聖經》裡人類缺陷論的看法，《微物圖解》第一版即呈現出人造物品的缺陷，在顯微鏡下，磨過的剃刀滿是缺口、針尖變鈍，連暈開的句點輪廓都可看得一清二楚。」¹⁸

這樣一來便很清楚，虎克發明這些器材，是希望消除人的因素在科學中的影響。科學史毫無疑問地，卻一直是和視覺的演進史牢固地綁在一起的。問題正在於，無論是手繪，或者是機器紀錄，虎克所追求的那個超然客觀地存在，隨著技術越趨演進，反倒離我們越遠。決定何為「真實」的因素，仍非圖面上的真相，而是「政治」和「權力」。柯涅利亞·黑塞 - 奧涅格的學術 / 藝術生涯一直以來的遭遇，就是最好的實例。

這些作品對我們來說，並不是要顯現：我看到的比你還要「客觀」(以及背後代表的「客觀 = 真實」)，反倒是要顯現出「觀看」這個動作，究竟有多具政治性：因為政治和權力，我們選擇去看到什麼，或不去看到什麼。或者透過各種操作，讓一些東西被看見，而一些不能。而這或許也是藝術真正的工作之一，也正是藝術之所以可以超越學術所不能及的邊界之能力：讓不可見的事物，變得可見。

¹⁷ 參見：德國廣播電台訪問文字稿《Heteroptera oder: Vom Sehen-Lernen beim Malen - Die Künstlerin Cornelia Hesse-Honegger》<http://www.deutschlandfunk.de/heteroptera-die-wissenskuenstlerin-cornelia-hesse-honegger.1247.de.html?dram:article_id=339089> (13. Aug. 2016)

¹⁸ 參見：知識通訊評論第 81 期《科學看見了真實世界？》<<http://highscope.ch.ntu.edu.tw/wordpress/?p=37590>> (13. Aug. 2016)

5. 柯涅利亞·黑塞 - 奧涅格訪談

受訪者：柯涅利亞·黑塞 - 奧涅格 (Cornelia Hesse-Honegger)

訪問者：鄭安齊

時間：2016 年 8 月 26 日

地點：漢堡

關於性別

問：你在演講當中提到小時候家裡掛的瑪麗亞·西碧·拉·梅里安 (Maria Sibylla Merian) 的作品，或許這對你有一定程度的影響。而對我來說，我則是在這個部分看見了女性和自然的連結。

答：傳統上男性可能畫比較多的戰爭畫，或者宗教的、聖母或聖嬰畫，又或是國王等等。而女性往往是不被允許作畫的。

而畫家們擁有他們自己的工作室，自己製作顏料，每個人更有自己的祕方，此時女性則不被允許進入其中。自然也就不知道，該怎樣製作這些顏料。她們更不能上街，到店裡去採買。

例如說，文藝復興時期的一位女性畫家阿爾泰米西婭·真蒂萊斯基 (Artemisia Gentileschi)，她的父親是畫家，而她則自小就幫忙父親製作顏料，所以她才能夠自己製作顏料。傳統上，當女性畫家在繪製肖像時，也都大多是限制在畫小孩或母親、花和動物等題材。而我完全正是處在這樣的傳統當中。

我認為這正是歷史有意思的地方，如果有人想要革命，其實也可以是很幽微、細緻的。幾乎不會有人察覺到，也沒有興趣注意到，有甚麼正在發生。而當他們醒覺到的時候，很多事情已經被完成了。

問：所以我也將你的作品視為是一種另類的行動主義的藝術。這裡也承接前一個問題，因為你提過，很少有學者對這類的議題有興趣。所以我也自問，這某種程度上是否也是一種歧視 - - 「女性能夠從事藝術創作，但無法從事科學研究」？

答：大抵說來，這些被視作是「學術」的東西，被理所當然地等同為「理性的」、「邏輯的」、「非情感的」或「非受情感操控的」。而這些都是男性的象徵。而女性則被認為是情感的、混亂的，以及充滿幻想，而她們的幻想比理性還重要。我認為，這種男 - 女性別的差異/區隔在我們的社會當中非常強烈，只是大家都沒有察覺到它的存在。但我十分明白，做為一位 (女性) 藝術家，事實上我也能夠從事學術性質的研究，而那些 (成見) 我則嗤之以鼻。而當然，那些人他們也仍會對此抱持否定。或者他們會說，你依然是女性，一位女藝術家，非理性地活在幻想的世界當中，而這些和我們的學術使命、邏輯性與清晰的判斷都是無關的。

繪畫技巧、藝術與視覺傳達

問：經典的自然科學繪畫是長怎樣的呢？而一位自然科學繪者又是怎樣養成的？

答：我們在造型藝術高等學院裡有一種學程，為期四年，結束後可以取得碩士學位（Diplom，舊制）。又譬如在約翰霍普金斯大學裡也能夠學習到醫學繪畫（Medical Drawing）的技能。但我認為在我們的學校裡（指瑞士）的教學是不佳的。

問：真的嗎？為什麼？

答：這樣的課程不應該放在藝術學院裏頭，而應該設立在一般大學當中。因為我自己是在那之前就接受過相關的訓練，並且擁有所有生物學相關的基礎，那讓我具備了對生物以及動物學科深入的理解。如果有人在研究人類學，然後想要繪圖，那麼就應該到人類學家那去學，同理，地理學或植物學也都是，好能讓基本的知識基礎得以具備，否則就不該從事這類的繪畫。

問：或者，（藝術）學院和（一般）大學至少得建立合作？

答：不，光這樣是不夠的。我認為，所有的藝術學校都應該關閉，也不須替代方案，因為它們全都很差。藝術學校的問題是，它們教育這些人，並說：「你是藝術家」。然後學生就認為，他們將會成為藝術家。這根本就是一樁天大的謊言。他們其實完全沒學到，如何讓自己賺取麵包的技能，因為藝術家根本就無法以他們做的事情維生。

有一些數學家、生物學家、地理學家，甚至是清道夫，或家庭主婦，他們也能夠製作從他們的存在狀態（Dasein）和需求中而生的藝術作品。而當我們去看他們的經歷，幾乎沒有人接受過藝術教育的訓練，因為他們是出於自己的需求而創作的。

但是這些藝術學校毀掉所有的事情，糟糕的教學，它們幾乎毫無所能，應該通通被關掉、關掉。我曾經在英格蘭，以及三年的時間在德國的美茵茲（Mainz）任教，負責教授自然科學繪畫，有一堂碩士後學生的課（Nachdiplomkurs），所以我親眼見到，那些藝術家（指在學院任教者以及學生）他們在做甚麼。那實在是太糟糕了，糟到無法想像的地步。他們帶著碩士學歷畢業，卻做不了任何事，這個體制徹底地出問題了。我們必須要中斷它，並且找出徹底改變的路。

總而言之，無論生物學或人類學，他們必須要具備自己的視覺研究部門，以進行在今天可能多數都已被電腦取代的工作的教學，並對其進行研究。也就是說，我們在學術研究工作的層面上是需要「視覺傳達」（visuelle Kommunikation）（這項能力）的。

問：所以說，在一般的繪畫和自然科學的繪畫間有著顯著的差異囉？

答：自然科學的繪畫是在委託下進行的工作，這意味著，繪者必須徹底地居於從屬地位，而委託人是帶著草圖、想法或甚至只是一些數字等等前來，我則必須從中繪製出圖畫來。這幅圖畫必須是可讀的，這是一種非言語的溝通。即便它的圖說是德語的，也必須讓在台灣的生物學家可以讀懂。即便他讀不懂圖說，但是只要看圖，他就可以讀。

問：這也就是說，很少有自然科學繪者，是像你這樣獨立於實驗室之外，作為獨立研究者工作的囉？

答：我想，實際上這項職業或許也已經幾近消失了。問題在於，過去，我們舉18、19世紀為例好了，每個人如果想要說：「你瞧，我看到一隻青蛙」，那麼他們會把牠畫下來，然後說：「那隻青蛙是長得像這樣的」。那時的每個人都能夠畫畫，全部。

然後，當攝影術出現，人們就開始拍照，而生物學家不再畫畫了。在我年輕的時候，一位在巴塞爾的生物學家，阿道夫·波特曼（Adolf Portmann），他所有的學生都必須跟著他畫畫，因為很顯然地，**透過繪畫，我們學會看。**

問題在於，當今天我和生物學家一起工作時，在我面前的彷彿是位盲人。有些人（包括我的教授）不會有那種我透過圖繪發現的思考謬誤，而我也未曾接受過他們的委託。但問題是，有的人則是快

速地在電腦裡輸入他們的數據，將他們的錯誤嵌入其中，而且並未注意到，或者是去變造它（以使其合理）。

我會說，大概有四分之三的出版品都可以扔掉了，因為實在是錯誤太多。自然科學繪者在過去就像是一個過濾器，因為我們會看見我們不理解的東西，不知道那是蛇麼，但它卻出現在畫面上被我們看到，所以這個地方可能有所出入。所以研究者就必須再重新複核等等，然後說：「啊！原來如此」。然後我再看的時候，就發現現在說得通了。

問：那現在的自然科學繪者呢？他們在做甚麼？

答：這項職業已經不存在了，或幾乎不像以前那樣被需要。大部分的人現在都用電腦工作，所以已經不用學繪畫了。然而這並不是好現象。

問：那他們是在電腦上用電腦繪圖作畫？或者是直接使用攝影？

答：兩者皆有。不過他們不再到動物園寫生之類的，我認為這自然是不好的。而生物學家們也不再學習繪畫。因為都是透過電子顯微鏡來製圖，所以往往生物學家也都不再能夠閱讀標本切片的照片。

客觀與主觀，建構的「真實」

問：這邊我再接續一個相關的問題：主觀客觀的二元矛盾，也不僅只在科學與藝術間——這種認為科學就是客觀，藝術就是主觀的謬誤——甚至也存在其它領域，像是攝影與繪畫...

答：這也正是社會或是科學對我們我影響，促使我們這樣去想。但 80 年代從物理學中形成的研究或是（研究科學的）哲學，則對此事強烈地進行了商榷，即使是科學家也會受到他的出身，或是他對實驗的預期心理所左右，或者即便只是實驗用老鼠的來源出處，都會造成影響。所謂純粹的、百分之百的客觀，是不存在的。

也就是說，如果科學家從一開始就也審視他們自己的主觀部分，並且闡明哪些部分是主觀的，實際有多少部分是客觀的，哪個部分是蒙騙，會是更為明智的。這也是相當重要的過程。

藝術之中的問題則可以說是受到商業化的操控，今日我所見的藝術家，很少有人真正從事研究。然而，這些研究即使仍是有主觀的成分存在，卻也能夠達到和科學研究一樣的客觀性的。

問：是的，科學一樣也是有主觀成分存在的。

答：沒有錯。但是他們對此較為不覺。因為凡是我所抗爭或反對之事，我總是需要徹底地推去各種障礙。

問：而現在類似的問題也發生在攝影和繪畫上，是嗎？

答：我想並不見得。攝影其實又是另一個問題，它其實是一種**建構的圖像**，就像繪畫一樣，攝影當中含有很多的偶然性。舉例來說，攝影的焦點就不是很理想（對科學研究來說）。或者說，畫面上會有一些雜訊，那就又得用修圖程式將其抹去等等。這其實就又是一種人的干預，是人下的決定。

繪畫的好處則在於，透過建構的過程將整個三次元的物體轉換至二次元上。也因為每一個細節都必須自己製造，藉此也讓圖是可清楚閱讀的。觀察的人可以從圖上觀察到，繪圖者做了甚麼。我可以捨棄一些部分，或者將三四個個體做比較後綜合畫出一個等等。

當然今天我們也可以全部都在修圖軟體上完成。不過這也是一樣是種干預。從我年輕的時候開始，我的教授就常常把照片交給我修描。當時有修改黑白照片專用的顏料，而我必須抹除一些部分，或甚至補充。

問：啊，那就像是修圖程式一樣。

答：是的，手工的修圖程式。所有的照片偷是修描過的。像是我曾為一個研究猿猴的動物行為研究者工作，而當時照片上的猿猴全都在脖子上掛了一塊號碼牌，我則必須將這些號碼全部塗消掉。

而且我是一個優秀的照片修描家，我有辦法修改所有的東西。然而我必須說，這其實讓我很反感，因為我的教授認為照片是客觀而繪畫是主觀的。如果是這樣的話，那他就必須呈現未經過塗描的照片。但是他們都在欺騙。而我從 17 歲起，就意識到所有這些騙術，它們都逃不過我的眼光。

所以我也很慶幸，我和這些人一起共事過。因為我就像一頭大象，把經歷的這些全部儲存起來。而當我工作時，我自己則試著不去做這樣的欺瞞。

也因為我能夠閱讀圖片，所以不會受到蒙騙。我認為閱讀圖片是個重要的過程。當我在不同的藝術學校任教，教育藝術家的時候，我一直都會帶一些廣告圖片到課堂上，試著和他們一起閱讀圖片。其實應該新創一種職業，就是「圖片偵探」，然後專門負責觀察，甚麼東西不屬於某個畫面。也就是說，找出圖中的差異在哪裡，這些差異從何而來等等。

當我 20 歲那時，我就想試著盡可能地做到客觀。然而，雖然我試著客觀，我自身主觀的觀看方式以及我的情感當然也是伴隨在一起的。所以說，我總是試著尋求這之間的平衡，一直到現在都是。不過，我當時就已經意識到這件事。

研究與公共性

問：而若如你所說，藝術現在相當以商業為導向，但你又是在怎樣得到在雜誌上發表的機會，以及和時尚設計師的合作呢？

答：我當時是在 1987 年的 11 月¹⁹，寫信給雜誌（Tages-Anzeiger-Magazin²⁰）的編輯，表達我發表的意願。該雜誌的總編恰好是我父親的好友，但是我當時不願直接寫信給總編，因為我認為這有運用關係的嫌疑。所以我就寫信給編輯，而非總編。結果剛好該名編輯正在休假中，於是信件就陰錯陽差地還是轉到了總編手上。接著，他便打了通電話給我，並說：這很有趣，把你的東西寄給我吧。他當時說得有點奇怪，大概請我寄給他 20 頁之類的篇幅，或者是我已經有點忘了。我照著做了，但我清楚，他一定不會讀的。

然後他就消失了，也沒有再聯絡我。所以我就乾脆再打了通電話給他，問他何時才會刊登，他則支吾地搪塞。我就說，我必須要盡快地知道，因為我想盡快發表。他就說，如果兩天內可以拿到資料、照片、文字和完稿，就可以刊登。基本上這有點刁難，因為如果不是日以繼夜不休息地做，其實是不可能趕上的。不過如果我符合了他的條件，把資料交到他的桌上，他就幾乎必須發表了²¹。

¹⁹ 當時柯涅利亞·黑塞-奧涅格在調查車諾比核災後的輻射雨對昆蟲造成的影響後，深受震撼，故決意將此成果訴諸公眾。

²⁰ 「Tages-Anzeiger-Magazin」是瑞士德語區幾家主要大報的周末版副刊，發行量相當大。現更名為「Das Magazin」。詳見官方網站<<https://www.dasmagazin.ch/>>(01.Sep.2016)。

²¹ 當時刊出的變異昆蟲繪畫，是她在輻射雨降雨區的瑞典以及瑞士的提契諾州（Tessin，德語稱德欣州，因位於義大利語區，故也名 Ticino）發現的。

於是我就再打給他一次，問進度如何，然後他仍「啊...是...」的支吾其詞。因此我就告訴他，我必須要知道，因為也有其他有興趣的雜誌想要刊登。但其實這不是真的。然後他就說：「是是是，好的，那我們要登，那後天我就必須拿到完整的稿件和兩頁的文字」。我就對他說，好呀沒有問題。我就拿了雜誌的完稿紙，複製了我的圖片，寫完文章，做好完稿以及圖說等等。兩天後，稿件準時遞交到他桌上。所以他就一定得收下了。

首次的出刊是在 1988 年的 1 月，當時刊的是對車諾比輻射雨降雨地帶畸型昆蟲的報導，當時只有瑞典的安璽·薩爾拉教授（Anssi Saura），同時在瑞典的輻射雨降雨區發現了突變的果蠅。我的報導取得了重大的成功。一年之後，我則繼續地發表了在瑞士核電廠周邊的樁象研究。這個時候雜誌就馬上刊登了。這在當時引起了巨大的爭議，在報紙上討論了數個月之久。

其實我並不是個厚臉皮的人，我不會跑到藝廊去然後要求展覽，或者主動接觸博物館等等...我不會做這樣的事，但當時我還是這樣做了，也許是唯一的一次。

問：因為你認為這非常地重要？

答：我當時深受震撼，所以認為，人們應該要知道此事。我對編輯所做的是非常厚臉皮，我當時甚至不理解我到底做了什麼。而我也不知道，整個學術界的小圈子會卯起來像猛禽一樣對我進行攻擊。這一切都難以想像，我當時實在是很天真。

問：那與設計師合作的部分呢？他們知道你在異變昆蟲這方面的研究和爭議嗎？

答：該設計師她其實是我的一位好朋友。而「Fabric Frontline」品牌則是一群新創業的年輕人。我的朋友把我帶到那去，然後說，我們想試著印這些圖樣。他們從我舊有的作品：瓢蟲、食火雞和一些剪影圖像開始。我們從這些圖像開始合作，然後我才開始著手進行設計。

問：他們也印畸型的昆蟲圖樣嗎？

答：不。我其實傾向於將它們分開。因為那些因核能而變異的，總是讓我感到悲痛，所以我也樂於將另一個美好的世界呈現出來。而人們也能夠透過我的這些布料發現自然，我認為這很棒。我也因此有很好的收入，即使酬勞相對低，但是我有固定的份額能夠抽成，所以收入還算不錯，並且能夠支付我所有的田野調查旅費。

我認為這是很棒的事。我工作的量很大，我是個單親媽媽，並須兼很多課，大概是兩個下午再加一堂晚間的課。而每年我大概必須要產出六到十款設計，每項設計約需花費我一個月的時間。此外還有所有的研究工作，一部分則是委託的案子。我大概有整整十五年的時間未曾放過假。雖然我的工作量很大，不過我還是覺得這樣很棒。

問：這也就是說，沒有人幫你支付到日本的旅費²²？

答：沒有。不過，因為我也是受邀到日本演講，所以在那段期間的住宿以及飛機旅費是對方支付，其它的我則是自掏腰包。

在越南，我也是自己負擔研究開支的。我下載了受到「橙劑」影響區域的地圖，用描圖紙轉寫到當地的地圖上。現在日本的研究，我也運用這樣的方式，因為直接呈現受輻射外洩影響區域的地圖，基本上是買不到的，所以我必須得自行製作。

但我也必須知道，哪裡能夠找到可靠的地圖。現在我已經入手一份了，接著下周我就要開始進行轉描的工作。於是我就能夠知道，日本的研究者都在那些地方工作，哪些地方的外洩劑量有多高，在

²² 柯涅利亞·黑塞 - 奧涅格也將啟程前往福島進行研究。

不同的城市有不同的外洩程度。然後我也告訴日本方面，我需要一輛車和一位駕駛，直接前往該地並且蒐集資料。器材我也全都帶在身上，包括顯微鏡、昆蟲針、繪畫材料等等。

問：所以說，在研究過程中你通常是獨立作業，沒有在地組織的協助？

答：是的。這也是因為，我需要相當專注，我的目光必須探索一切。所以我無法同時還進行交談，我沒辦法還和人說話，否則我就會忽略掉甚麼。

問：那麼，在你的田野研究之後，你也會去聯繫在地的運動者嗎？

答：不會。

問：一般來說不會，或是完全不？

答：不。因為我的時間往往也很有限。我的意思是，我往往只有一個月，或者五周左右的時間。而在有限的時間裡，我能可做的是就直接與遇到的人交談，問問他們那裏的狀況。

問：所以你通常直接和該地的居民交談？

答：舉例來說，我現在向日本方面負責組織活動的人建議，請他們幫我找一位陪伴者。這樣或許也不壞，當我需要翻譯等等的時候。但如果找不到這樣的人，行不通的話，那也就不須勉強。

問：可以說，藝術領域比起科學領域更早地接受了你的研究成果？或者其實不是？

答：其實兩者都不。至少在瑞士，我可以這麼說。

在 90 年代的英格蘭有一位傑出的藝術史家叫做馬丁·坎普²³（Martin Kemp）。他長年地在「自然」期刊上有個版面，每次介紹一位橫跨藝術與科學這個介面的藝術家。他或許是首個這樣做的人。而他也邀請了我數次，我不確定是否是因為一項「波依斯節」（Joseph-Beuys-Festival）的緣故，他邀請我到牛津去。他寫過一本名為《視覺化》（Visualisation）的很好的書，杜蒙²⁴（DuMont）也以德文出版過，名為《圖像學》（Bildwissen）。這也帶起了一陣「藝術與科學」交織的潮流。這股運動也起於美國，故我在那邊也出版了不少東西。

在我的網頁上，可以找到我的出版列表，當中有許多是書。所以我的工作也透過這樣的形式被廣泛地接受。或者像是「Locus+」，那是一個在英國紐卡索的藝術單位，他們為我在英國和加拿大的各個美術館，辦了大約 15 檔的展覽。

在德國我也展出很多。特別是有次有檔展覽在荷蘭，展覽裡總是有一組藝術家和科學家的組合，然後一起運作一項計畫，當中只有我是一個人，因為我身兼了兩個角色。後來這個展也在柏林展出。

在學術領域

問：在自然科學的領域中，也有人支持你的研究成果的嗎？或者是在你和科學家之間有合作關係？譬如說輻射科學家福樓格拜耳博士（Dr. Sebastian Pflugbeil），或是舒密茨-芙以爾哈克博士（Prof. Inge Schmitz-Feuerhake）？像你或其他（從事這類計畫）的研究者，在學術領域中是否會遭遇困難？

²³ 馬丁·坎普是一位研究文藝復興時期的藝術，尤其是達文西作品的專家。而她的另一項研究重點則是藝術與科學之間的交互關係。

²⁴ 杜蒙（DuMont）坐落於科隆，是德國歷史最悠久的出版社之一。

答：第一個這樣的，我想，是1990年在日內瓦。在那裏我認識了米歇爾和索朗·費涅斯²⁵（Michel und Solange Fernex）。後來他們邀請我參加名為「人民論壇」（People's Tribunal）的活動，那是1996年在維也納，一個關於車諾比核災十年的研討會。藉由這些機會，我也不斷地認識了更多的人，故後來我一直不斷地參與這類會議，因為我想知道，學術研究當前的發展。但當然那些幾乎都是獨立學者。或許在白俄羅斯有些學者是來自公立的大學，因為該處至今一直直接強烈的身受輻射落塵的影響。但在歐洲，則幾乎都是獨立研究的學者，而不是來自大學。

問：那像是（你書中提到的）舒密茨-芙以爾哈克博士，他們也都是獨立研究者？

答：是的，沒有錯。像她更自己建立了自己的，作為核反應研究的中心，但卻不是受到公共資助的。1966到1973年間她是漢諾威高等醫學院的核子醫學中心裡的物理學家，在那裏從事放射性劑量測定和其在放射線照射診斷上的應用，這些領域的研究。

問：（只能獨立研究的原因）是因為她（在核議題上）有自己的意見？

答：是的。像在蘇黎世大學的一位教授，就主動禁止他的學生進行像我這方面的研究。當時有學生，在看了我在雜誌上的發表後來找我，有人想要撰寫以此為題的論文，或者是從是這面的研究，都被這位教授禁止了。

問：這也就是說，對那些（從事這方面研究的）學者來說，他們在機構或是研究中心裡是毫無機會的。

答：是的，他們的研究生涯算是完了。

問：唯一做的機會只有獨立研究嗎？

答：是的。但是當然在資金上就會相當地困難。而就更別提有家庭或小孩的狀況了。

然而，這些人的研究成果也往往不被認可。主流的學術界就是擺在那。只要想一想，有多少的科學家為軍火工業服務便能明白這點。在歐洲，有種讓牛隻昏倒的庫賈氏症（Creutzfeldt-Jakob-Krankheit），它會透過食用肉傳播到人類身上。我沒記錯的話，里茲大學（Universität Leeds）的一位教授發現了這個，並將其公開，後來他就被解職了。或看看艾莉絲·史都華²⁶（Alice Stewart）或其他人的例子，他們從來都不可能獲得教職。

問：這是很有問題的，不是嗎？因為當科學家或藝術家發現什麼，或當他們自我政治化/參與政治，因為他們大聲說出他們所見，便遇到困難。這不正也是對學術或言論自由的一種損害？

答：確實。而問題在於，50年代時，我們便知道有謊言的存在。但四處都有這些男性黑手黨的位置。然後在68運動之後，這些東西被瓦解，人們開始試著相互交談，階層被相對抹平等等。但實際上一樣的問題不斷地在發生，只是很幽微，非常、非常、非常地幽微。相對於過去，今天則更難以辨別，到底是誰在我的對立面？

一年前，我曾經做了一個關於核廢料最終處理場址的演講，某種程度上我們必須找出處理這些核廢料的形式。然後在場有一位來自保羅·薛爾研究中心（Paul Scherrer Institut）的先生，我們先前就認識了，但不是那麼熟。在場他的發言裡，不斷地以毫西弗為單位提出輻射劑量，並說，那些輻射值只是幾微西弗單位。在他說完之後，我實在是無法忍受，我必須拍桌接在後面表示：「聽著各位！

²⁵ 米歇爾·費涅斯是瑞士巴賽爾大學的醫學博士，同時也是「醫師社會責任組織」（Physicians for Social Responsibility）和「國際醫師防止核戰聯盟」（International Physicians for Prevention of Nuclear War）的成員，以及「車諾比的兒童」（Children of Chernobyl Belarus）主席。他的妻子索朗·費涅斯也是政治家，和平主義和環保主義者。她是首個把環境議題帶進法國國民議會選舉的參選人，法國綠黨的創建者之一。費涅斯夫婦也在許多大大小小的反核抗爭中活躍。

²⁶ 艾莉絲·史都華是一位醫生和流行病學家，專業是社會醫學以及輻射對健康的影響。她的研究證實了，即使是非常低劑量的輻射，仍會對健康造成實質的傷害。

你們不能只是以毫西弗為單位估量。你們也必須考量是何種放射性同位素，它們對人體器官會造成何種影響，因為我們已經知道很多相關的案例了。」

當然物理或數學並非我的領域。但我想，我大概理解大體上的原則。我知道，這些物質是有毒的，而且是具誘發突變性質的。而且我也知道這是人為的，並非自然之物，人體無法處理這些物質。而在某個輻射譜下它是危險的。

我想表達的是，這其實是一種對於人類的罪行，而且其尺度是無法掌握的，只因為我們看不見，到底發生了什麼。這點幾乎不會被提及。而當我說出，那是危險的，對方只會反應：「蛤！」，不是嗎？人們有意識地將人造的輻射性物質洩漏到世上，會使人致病甚至死亡，在我眼裡這已經是謀殺了。但這些人不會受到懲罰，因為以放射性物質造成的謀殺是被允許的。而其他他人則對這樣的蓄意的謀殺不置可否，這也是很不可思議的。

問：我也對你為何總是以俯瞰的角度描繪感興趣。這和自然科學繪畫的某些工作方式有關係嗎？

答：我都是從（昆蟲的）上方或下方作畫。當出現什麼（指畸形或變異）的地方在肚子上時，我就從下方畫。如果側邊有的話，我也會從側面畫。但一般來說大多發生在翅膀與頭部，所以說我可以從上方觀察得最好。而或許這也是最抽象的部分。大部分的動物圖片蒐藏也都是要不從上方或側面，辨認花紋的樣式也是這樣的。我從動物學家那邊學到了這些東西，所以我也必須一直這樣做。其實我是一個很沒有想像力的人，所以我就是照著這種方式做下去。

問：而在我眼裡，我認為這個視角，使得圖片看來就好像遺像一樣。對我來說，這帶來了強烈的死亡氣息，即使它是五彩繽紛的。

答：重要的是，或許我在畫的時候，這樣畫是最清楚明瞭的，所以邏輯上這樣做也是最好。而且反之，我的作法是將幾個不同的視角收攏在一起，就像立體派藝術家所做的那樣。其實動物的身體都是有弧線的。我會把牠們的胸廓稍微轉一下（手比劃），然後翅膀這裡也稍微轉一下視線，然後再把這些畫在一起。這樣一來，我就彷彿綜合了兩個角度，將兩個視角整合在一起。而這也是用攝影辦不到的事情。於是我便可以透過微小的，不會被注意到的視線轉移，非常清楚地呈現兩個視角。

問：也就是說，這並非簡單的上視圖，而是...

答：是的，常常不完全是。

問：這非常的有趣。確實是繪畫可以，但攝影無法辦到的事。

答：沒錯。而且在其中也經過我的思考，經過我的想法的斟酌。

更重要的還有兩點。對我來說，**個體（的描繪）**是重要的。而我將每個個體如實地描繪下來。在此我並非綜合數個個體在一起，然後最後總結出一張圖。生物學家是這樣做的，他們綜合所有的個體，並畫出一幅典型。但我不是這樣做，我把我的關注保留在個體上。

而我的技法是空氣透視²⁷（**Farbperspektive**）。我的畫中沒有光和影。

但這反而更有意思，在中世紀也沒有（明暗法）。它從文藝復興開始，然後止於立體派。所以說自1905年起之後，光和影就又（從畫面上）消失了。光和影是自文藝復興一直到印象主義的法則，但是在現代主義時期則沒有。而藝術學校哩，如果他們讓學生學習繪畫，或甚至是在電腦上，今天大家仍然都習於光影的法則。

當我在教課時，我就說：我現在要做的第一件事，就是把你們帶進20世紀。當這些學生們作畫的時候，畫面上會有反光、光線以及陰影等等，一幅畫就這樣生成。在我的課堂上，他們則必須轉換採

²⁷ 用色彩的飽和度來表線遠近的一種技法。

用空氣透視法的法則：居於前方的，是最為清晰明亮的。接著則隨著視覺上的退後，色澤越趨混沌黯淡。而一個物體的顏色必須從前至後是一致的，而不是像（採用明暗法的）其他人那樣，在陰影處採用紫色調或棕色調。物體必須像雕塑一樣被感知。

而優點是，比如說當我描繪到翅膀有顏色異變的昆蟲，如果我採用明暗法，那麼看到的人或許會誤解為，這個色彩的異變只是畫面的暗處，會造成理解上的困難。但針對這點我卻未曾明確地考慮過我應該這麼做，我僅是從一開始就這樣做，而在某個時候忽然發現，原來正是應該這樣。或許這和我是在環繞著構成的藝術，以及非具象藝術的世界中長大的有關吧。

有時候我也會氣得要死，當我去到一個學校，而那裏的孩子和學習藝術的學生只學習明暗法。這時我就會說：「嘿！你們是活在哪個世紀呀？你們難道完全不知道現代嗎？」對我來說，這就好比學習物理學，卻不知道量子理論一樣。但有的人常常說，我是在當下畫，那我就是當代的。這其實是不對的。如果我採取過去傳統的方式作畫，那麼精神上便也是在過去的。但是沒有人能夠理解這一點。我們必須要好好審視藝術學校，看看我們究竟處在甚麼樣的狀況下。在我眼裡，藝術學校有責任在當下進行當下的教學，並且創造出對今日世界的意識。但年輕人們卻往往比起老一輩的人或許更處於過去。

他們在某些事物上或許是屬於他們的世代，但在其他事情上卻顯得更為傳統。在這點上，我們必須確切地把這些年輕人帶到現代。這也表示，他們必須學習，現代藝術為我們帶來甚麼，這些藝術家想要做什麼，他們又研究了什麼等等。

我也曾為學校製作教材，是專為學生設計，有關從洞窟壁畫到今天的各種非具象藝術的造型材料。

而明暗法和空氣遠近法之間，涉及的也更是「永恆」以及「特定時間」這兩種哲學。當我使用明暗法時，我就可以判斷出，啊這是正午十二點（的光影）。於是這裡一下就歷史化了。但當我沒有提供特定的光源，而是擴散的，使用了空氣遠近法則時，那麼這時候就是永恆的，並沒有傍晚的氣氛或拖長的影子等等。而我也是藝術家，當我作畫時，我也不只是化，而是要對各種造型的材料、顏色與形式等等進行研究。

問：那我再提出或許最後一個問題。當你的作品在大眾媒體上發表時，與在學術領域發表時，之間是否有甚麼差異？

答：至今為止，我只發表過一份學術的出版。我喜歡大眾媒體，因為我想要接觸人群。而學術無論如何是我難以接觸的一塊，至少首先必須要等這代的老學者絕跡，然後出現明智的，有勇氣去看、去談、去探討與我們相關的事務的新世代。

我喜歡《亮點》周刊（STERN）或《地理》周刊（GEO）這樣的。《地理》周刊曾經發表過我很重要的一篇文章「美麗的駭人之物的宣告者」（Künderin des schönen Schreckens）。而不管在何種層級的媒體，我都樂於發表，假使說有可以發表在《圖片報》（Bild-Zeitung）這樣媒體上的機會，我也覺得很棒，因為我的目的是想接觸群眾。人民必須說出，現在就必須結束，否則的話，什麼也不會發生。

6. 再探瑪莎·羅斯勒計畫：《如果你居住於此...》

這幾年來，以城市空間研究與實踐——不論是以當下議題為標的，或是回顧歷史為主——的計畫和展覽，層出不窮。建築設計團體「Assemble」以他們在利物浦舊區長時間的改造工作，拿下了視覺藝術類型中具指標性意義的泰納獎（Turner Prize）。幾乎在同一時間點，德國柏林的世界文化之家（Haus der Kulturen der Welt）推出了大型主題展覽「住房問題」（Wohnungsfrage），不僅細數歷史脈絡中這個議題留下的軌跡，也蒐羅了數樁回應當前德國重要都市空間問題的計畫。加上一兩年來許多中小型的展演計畫，一時彷彿在當代藝術範疇裡蔚成「空間轉向」之風。

不過，正如同許多藝評人所指出的那樣，這個類型其實並非新創²⁸。如果回觀「住房問題」一展中的歷史文件部分，便可以發現，這些實踐其實伴隨著城市的興起、發展、擴張與再造，一直存在那裏。它們的差別或許只在於，以何種形式呈現，以及是否被納入藝術範疇進行討論。

瑪莎·羅斯勒（Martha Rosler）的展覽／計畫《如果你居住於此...》（If You Lived Here...），正是在那個時代，不管從社會運動策略、藝術展演的形式、藝術家／策展人的雙重角色，乃至非藝術的元素／團體與藝術體制內的機構的合作上來看，都佔有重要的地位。

在《如果你居住於此...》之前的羅斯勒

瑪莎·羅斯勒早年（70年代末，80年代初）的創作生涯，是從一系列的錄像影片開始的。強烈地帶有要打破女性桎梏的意味，是這系列作品的共通之處。

以《廚房裡的符號學》（Semiotics of the Kitchen）為例，羅斯勒置身一個一般家庭的廚房當中，鏡頭內的擺置以及表演者（也就是羅斯勒自己）的站位，卻彷彿烹飪節目²⁹，而非家務紀錄。畫面上，羅斯勒依字母順序介紹廚房中的烹飪器具，但每當取出一項用具時，她擺出的姿態彷彿是將這些鍋碗瓢盆通通當作是攻擊的武器，或者揮舞，或者捶擊。

特別的是，當字母序來到U、V、W、X、Y的時候，她不再介紹工具名稱，而是手執一組刀叉，以身體擺出這些字母的型態。到了Z的部分，則是僅單手執刀，對著攝影鏡頭在空氣中畫下大大的一個Z字，直接讓人聯想到的，就是蒙面俠蘇洛的招牌動作。影片末尾，羅斯勒則是雙手一攤，對著鏡頭給了一個聳肩微笑，把前面的戰鬥意味，又瞬間化解掉。

在這些計畫的產生過程中，羅斯勒生涯早年與女權組織、運動團體的往來，是不可分割的經驗之一。在11月於柏林納格爾-德拉斯勒藝廊（Galerie Nagel Draxler）的演講³⁰當中，她就表示，從女性視角出發的觀點，以女性為主體，在她的藝術實踐中是很重要的一部份。這個時期和形形色色的人往來的經驗，也成為了她往後和各種不同團體合作的重要基礎。

²⁸ 譬如藝評人王聖閔在《從「Assemble」談藝術計畫／行動的可見性枷鎖》一中所指出的，

²⁹ 這個形式，羅斯勒曾表示是對當時正紅的烹飪節目明星茱莉亞·柴爾德（Julia Child）的擬仿，她想藉此反轉女性在廚房中受馴化的意象和姿態。相關資料亦可參考網路媒體「澎湃新聞」記者對策展人凱特琳·多爾蒂（Caitlin Doherty）的訪談《录像艺术 50 年：这般短暂，如此多样》一文<<http://www.thepaper.cn/baidu.jsp?contid=1528913>>（15. Sep. 2016）。

³⁰ 2015 年 11 月 22 日，Martha Rosler: Artist Talk with Sophie Goltz。

計畫的內外部成因

《如果你居住於此...》的出現，有兩項重要的內外部背景因素。一個是 80 年代時，美國與世界經濟的整體狀況。1981 年，雷根政府上台，兩年之前則是柴契爾夫人的掌權。在歷經中南美國家的連串「被實驗」後，新自由主義的經濟方針，終於也直接地在英美實行。而作為新自由主義特徵的反民主、金融化 / 商品化 / 私有化加以隨後帶來的地理不均發展，正是構成了羅斯勒的計畫實行之時，紐約街頭上狀況的元兇。

在「雷根經濟學」（Reaganomics）四大支柱³¹的原則下，肇始於 30 年代大蕭條後的美國公共住宅，在 80 年代後不再興建。此外，美國政府更將低收入住宅轉為一種民營化（也就是私有的）事業，除了鼓勵弱勢者在自由市場上租屋（住宅券補助計畫），也鼓勵以貸款購買私有住宅。當時的紐約，街頭上徘徊著 7 至 8 萬名之間的街友，有 25 萬人則瀕臨流離失所的風險³²，是潛在的無住屋者。低收入住宅的基金則由 320 億美元砍至 70 億美元³³。

另外一項因素，則是發生在藝術的機構內部。支持羅斯勒《如果你居住於此...》計畫的迪亞基金會（Dia Art Foundation）以及首次展出的地點迪亞藝術中心（Dia Center for the Arts），雖然當時他們自許要支持超越既有界限的藝術計畫，然而除卻迪亞的活動和出版品（譬如後來出版了《如果你居住於此...》一書的系列）之外的展覽，大多數還是以白人男性藝術家，並且是側重大型材質與高製作費的為主。這某種程度上也反映了當時美國藝術領域的狀況³⁴。

時任迪亞基金會顧問一員的影像 / 表演藝術家依馮·瑞娜（Yvonne Rainer）就曾指出，迪亞「必須要呈現能夠以其社會策略超越展覽機構慣常的限制的藝術家³⁵」。此後，也才有羅斯勒和紐約的藝術團體「物質小組」（Group Material）的受邀參展³⁶。羅斯勒也說，起初受到迪亞的邀請時，是製作個展，但是她不想只是製作一檔個人的展覽，於是就把自己的角色變換成較傾向是策展，《如果你居住於此...》也就底定為由羅斯勒與各個團體以及不同的創作者合作的計畫。而無論是羅斯勒或是「物質小組」的展覽，都大量地起用了非出自於藝術脈絡當中的人員、材料、資訊以及形式³⁷。

計畫內容 - 家園

³¹ 雷根的經濟政策，也就是後來所稱「雷根經濟學」或今日常說的「涓滴效應」經濟中，主要四大支柱為：1. 削減政府開支，降低赤字；2. 削減所得稅和資本利得稅率；3. 放寬和減少政府對經濟的干預和調控；4. 嚴格控制貨幣供應量的增長，實行穩健的貨幣供給政策。

³² 參考：Wallis, Brian and Martha Rosler: If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. Series: Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 6. Seattle: The New Press, 1991. P. 207.

³³ 此處說法為當年《如果你居住於此...》新聞稿上所載。資料來源參考尼娜·門特曼（Nina Möntmann）於 e-flux 上發表的文章《(Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's "If You Lived Here..."》一文 <<https://www.e-flux.com/journal/09/61370/under-privileged-spaces-on-martha-rosler-s-if-you-lived-here-8230/>> (25. Nov. 2015)。

³⁴ 參考資料同上。

³⁵ 同上。

³⁶ 當時「物質小組」受邀製作的展覽為《民主》（Democracy）。「物質小組」常常以某個特定主題，進行廣泛的資料蒐集，製作成具有濃厚文件性質的展覽，譬如 1983 年時的《次文化》（Subculture），1988 於迪亞基金會場地的《民主》，或是 1991 年在惠特尼雙年展的《愛滋年代記》（AIDS Timeline）。

³⁷ 而在《如果你居住於此...》之前，羅斯勒也在時報廣場租下一處電子看板，上面不僅有小動畫設計，還打上許多口號和標語，譬如「居住是人權」（Housing is a human right）。這項計畫，是為了抗議聯邦政府對於低收入住宅資助的大幅削減。

回到展覽本身。《如果你居住於此...》這個計畫名稱的出現，和當年《廚房裡的符號學》最後的那個聳肩一樣，有個有趣的開頭。據羅斯勒所說，這個名字是來自當時隨處可見的房地產廣告，用「如果你就住在這裡」的這種假設，勾引看見廣告的人的想像。這樣的意識形態塑造，也符合當年雷根政府的政策。而羅斯勒則試圖在此做個翻轉——在展覽的入口處的門上，她貼上這樣一句話：「進來吧，我們到家了」（COME ON IN, WE'RE HOME）。

整個《如果你居住於此...》計畫歷時共半年³⁸，主要分成三個段落，分別是《家園》（Home Front）、《無家可歸：街頭與其它場所》（Homeless: The Street and other venues）與《城市：想望與修正》（City: Visions and revisions）。三個階段當中，羅斯勒共計邀請了破百名的藝術創作者、社會運動者及團體，並用上了各種可能的形式：照片、影片、繪畫、文件資料、裝置、行為表演、直接行動、論壇與討論。

第一部份的《家園》，著重在討論居住的各種可能的形式，以及它在歷史上的各種樣貌，也同時聯繫到當時正在紐約發生的都市地景變遷。譬如說，由安德列雅·卡拉（Andera Callard）、山姆·蘇（Sam Sue）、中國城歷史計畫（Chinatown History Project）與社區研究中心（Center for Community Studies）共同策畫的「出租營房：生存之所，改革之物」（The Tenement: Place for survival, object of reform），關注的是紐約各個移民群體的落腳之地，歷史紀錄以及多年後的變化。現場除了展出了歷史照片外，還直接在展場中布置了一個角落，讓觀眾知道移民群體真實的生存條件為何。

又或者瑪莉·安妮卡·布朗（Marie Annick Brown）製作的「454 聖尼可拉斯大道」（454 St. Nicholas Avenue）及東尼·馬叟（Tony Masso）的「歷史性的海勒姆市場街區：數十年來的變遷」（Historic Hiram Market: Decade Update），也都是關乎特定街區在當時的變化，並直接聯繫到「仕紳化」（Gentrification）的議題。在這個點上，居住議題就得以展開成多角的面向，以馬叟的計畫為例，就牽涉到了海勒姆市場街區在歷史上產業的變遷，相應帶來的人口結構變化，以及政府與資本家對該區的開發政策。

艾倫·塞庫拉（Allan Sekula）的作品「住不起這裡的人，就應該搬去其他地方」（People who can't afford to live here should move someplace else）的名稱是直接來自長灘市議會的成員對於該區即將進行都市再造，並興建大型購物中心所下的註腳。它上承了第一段展覽的歷史變遷紀錄研究，並隱含了第二段展覽即將討論的無住屋問題。

《家園》這個部分還在展場設有一間「閱讀室」。牆上除了陳列有威利·伯奇（Willie Birch）描寫街區生活的繪畫「那人每週六玩骨牌」（Every Saturday the Man Play Dominoes），還有展覽研究所做的各種資料，以及許多不同團體的宣傳抗爭海報與標語。

無家之城

第二部分的展覽，則少了一些紀錄性質，但是增加了許多「介入」與「行動」的成分。在《無家可歸：街頭與其它場所》這個段落起，我們可以看見藝術家克什托夫·伍迪茲寇（Krzysztof Wodiczko）的「無家可歸者載具計畫」（Homeless Vehicle Project），他採用街友經常使用的超市推車，賦予其「家」的外觀和功能——遮蔽、休息、儲存財貨以及圈圍出私領域空間。顯然地，這項外觀浮誇的計畫，並不是真正意欲提出解答，而是彰顯居住問題的一道質疑，對街頭大眾的提問。

³⁸ 自1989年2月11日起至6月17日。第一部份的《家園》為2月11日至3月18日，《無家可歸：街頭與其它場所》為4月1日至29日，《城市：想望與修正》自5月13日到6月17日。同時在展覽期間，還穿插有三次映演活動，與四次不同主題的討論會。

與「家戶導向的社區服務」(Homeward Bound Community Services)和「瘋狂住民」(Mad Housers)這兩個團體的合作則又與前述與藝術創作者的合作有所不同。「瘋狂住民」是來自亞特蘭大的非營利組織，積極地涉入慈善、社會工作、研究與教育等方面。他們所建造的「基本的遮蔽處：瘋狂住民小屋」(Essential Shelter: The Mad Houser Hut)，是希望短暫而有效率的提供暫時住所給無家可歸者——在當時的三年計畫中，「瘋狂住民」一共蓋了超過80間小屋³⁹。同時，這項行動除了有實用意義，也是對政治的挑戰，因為他們通常將這些小屋，擺置在閒置的私有土地上，而這正是對美國法律高度保障私有財產的挑戰。

「家戶導向的社區服務」這個團體則是由街友自我組織而成的團體。他們形成於1988年在市政廳前的抗議——抗議時任紐約市長科赫(Ed Koch)政策上對於無家可歸者的漠不關心。他們亦曾在街頭組織過讓無家者登記，好讓他們能夠參與選舉投票的行動。階級上，他們是社會的底層，族裔上又多屬非裔。阿爾辛娜·霍斯特曼(Alcina Horstman)與羅斯勒記錄了這場抗爭以及這個團體的身影。又因為他們需要工作的空間，好讓組織能夠運作，接電話、收發傳真，於是羅斯勒與迪亞將展場劃出一塊，供該組織在展期間使用。

《城市：想望與修正》這個段落，是關於都市規劃、建築的形式，如何影響了居住與都市地景，怎樣形塑了當前人們的生存處境。譬如說丹·威利(Dan Wiley)對於紐約下城臨港區(Waterfront)的歷史變遷研究，顯示了曼哈頓這個地帶怎麼從過去的公屋區，變成今日為人熟知的金融城。

又或者卡米洛·何塞·維加拉(Camilo José Vergara)注意南布朗克斯區(South Bronx)的再造計畫，是怎樣透過由上而下的「善意」改造，意圖把這個充滿問題——販毒、幫派、暴力——的危險區域掃平，卻不僅未改善，更惡化了這個地區的人的生存處境。丹·葛拉漢(Dan Graham)與羅賓·赫斯特(Robin Hurst)的研究則以圖文呈現，則針對紐約市區內許多建築所附屬的中庭花園，怎樣地隨著中上階層從郊區重返市中心的趨勢，而把郊區的那種花園是生活移植至城中來，進而形成出一塊塊「私有的公共空間」。

展覽的架構

除了三階段互相關聯的主題，及配合三個階段展覽的論壇以外，展場內也有很明確的不同層次：文件、照片的展陳帶來單向的訊息；論壇、影片播放與閱讀的空間，則是推動思考與討論發生的空間；空間裝置則塑造了展場的氛圍，像是客廳、移民的家、運動團體的運作空間等等。即使是宣傳品，也都給足了訊息：三階段分別為紅藍綠色的明信片上，採用莫蘭與瓦奎諾(Paul Morand, Joaquin Vaquero)合作的一系列關於紐約20、30年代城市地景的圖文書(莫蘭書寫，瓦奎諾製圖)中的一幅圖畫。

牆上的高處，更隨著展覽的替換，在每階段寫上不同的標語，呼應該段落的主題。譬如第一階段，牆上的標語出自市長科赫的話「如果你住不起這裡的話，那就搬走——！」(If you can't afford to live here, mo-o-ove!!)呼應著進門處的「進來吧，我們到家了」。第二階段牆上寫的「無家可歸的存在並非因為住房系統的失靈，而是因為這正是它的運作方式。」(Homelessness exists not because the housing system is not working, but because this is the way it works.)，則直指根本性的結構，要求全盤的改造。

³⁹ 參考：Wallis, Brian and Martha Rosler: If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. Series: Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 6. Seattle: The New Press, 1991. P. 228.

這些都顯示了，整個展覽計畫是一個具有「立場」的計畫，並且強烈地希望與觀眾、與參與製作的創作者／行動者，甚至執政的當局產生對話。依馮·瑞娜在專書中的一段話，事非常精準的註腳。她說：「它（《如果你居住於此...》）生動地示範了一場藝術展覽能夠如何構成一種截然不同的方式，這種方式不僅能夠提供多樣化的對象，也能情境化產生了這些對象及其含義的社會場域。換句話說，一場展覽並不需要將作品從它的創作環境中剝離或者孤立出去。⁴⁰」

結語

《如果你居住於此...》更開啟了藝術上關於跨學科的合作，以及參與的倫理上各式各樣的討論。譬如「家戶導向的社區服務」原先被規畫可以在藝廊內過夜，但迪亞基金會方面卻以展場所在該大樓產權不屬於基金會，契約上明定不可以作為居住之用而拒絕。但同時，這個組織的工作空間卻被安排在藝廊當中，他們的「存在」或「現身」本身就被考量作展覽的呈現元素之一。雖然這可能也有宣傳議題、接觸群眾的考量存在，卻也讓人確實地感受到某種不適。

以迪亞基金會位居曼哈頓中上階層所在地帶的展場，展出了這些屬於「底層」的影像，也再次碰觸了我們如何「觀看」他人的問題，如何再現一項社會性的計畫，並且，如何避免這樣的呈現，對白人上層社會觀眾來說，只是另一場奇觀，而消解了策展者、創作者與行動者原先所期待的政治性。原先具基進性質的計畫，如何引介到藝術機構之中，或有無被納入藝術脈絡討論的必要性存在，更是 90 年代至今，辯論不斷的題目。

這些未解的問題，則跟著所有不斷滾動的都市空間議題，為後來的創作者和行動者所承繼，繼續探究下去。

⁴⁰ 原文為：“a vivid demonstration of how an art exhibition can constitute a radically different approach, one that can offer not only a diversity of objects but can contextualize a social field in and from which the objects are produced and derive their meaning. In other words, an art exhibition does not have to separate, or isolate, its objects from the conditions in and under which those objects have been produced.” 參考：Wallis, Brian and Martha Rosler: If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. Series: Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 6. Seattle: The New Press, 1991. P. 13.

7. 瑪莎·羅斯勒訪談

受訪者：瑪莎·羅斯勒 (Martha Rosler)

訪問者：鄭安齊

時間：2015 年 12 月

問：您在 11 月 22 日演講結尾時，提到在您的作品中「從女性經驗出發的視角」的重要性。我因此聯想到，您曾經在洛杉磯的婦女大廈 (Woman's Building) 和一些馬克思主義者、女性主義者，以及來自世界各地自發性參與的藝術家 (尤其是女性藝術家) 一起工作、生活。我還記得您就讀聖地牙哥加利福尼亞大學，也曾說那是個「基進」的城市，在那裡您也因此接觸更多舊金山的政治場景。我想問的是，在那段時間裡，哪些經歷影響您和作品甚為深遠？

答：婦女大廈是一個洛杉磯的女權工作室及工作坊計畫，我當時並沒有正式參與婦女大廈的工作，當時的許多洛杉磯的女性行動藝術家都是我的朋友，她們至今仍然相當活躍。我住在婦女大廈南方約 125 英哩的聖地牙哥，在那裡工作、生活。聖地牙哥曾經是個基進的城市，若以反戰行動的組織和抗議來說。但它也是一個由軍人主導的城市：保守、反動、支持軍事和相關產業以及種族隔離（當然是非官方的歧視）。和女性主義者及反戰份子一起工作、學習在社區裡與形形色色的人一起工作，再加上參與大學附近活躍社群的活動，都形塑了我個人的、政治的、藝術的層面。

問：延續上一個問題，您在《與琳·赫斯曼、瑪莎·羅斯勒、艾倫·羅珀斯伯格、凱倫·摩斯、康斯坦絲·勒沃倫、史帝芬·凱頓貝克和詹斯·霍夫曼的對話》 (A Conversation between Lynn Hershman, Martha Rosler, Allen Ruppersberg, Karen Moss, Constance Lewallen, Stephen Kaltenbach, and Jens Hoffmann) 一文中提到，政治場景「比藝術場景更豐沛」 (more nourishing than the art scene)，這是不是在說您 1970 年代時的經驗，促使您早期選擇與草根組織一起工作？

答：並不是特別單指草根組織，但的確是與具有草根特質的各種行動團體合作。在和舊金山及紐約的草根組織一起工作時，我學到更多事情。

問：至今您已經發起了好幾個與不同團體合作的計畫，我觀察到，在您的其中一個計畫《如果你居住於此...》 (If You Lived Here...) 中，團體之間的異質性非常明顯。此外，像是「家戶導向的社區服務」 (Homeward Bound Community Services) 和「瘋狂住民」 (Mad Housers) 中也同樣可以看得出來。如果與這些草根組織或政治團體發生衝突時，您會怎麼溝通、處理？以更宏觀的角度來看，您是如何協調藝術自主性與藝術政治化之間的價值差異？

答：我不確定你指的衝突是什麼，但是從宏觀的角度來看，這件事情一直是個挑戰，有時多，有時少。要能夠同時兼顧訴說、表達的形式，也要同時包含社會議題。有時候作品會較為明確地提出一個目標、一種觀點，或有時也許是一個行動，但大多時候我並不會太過執著於這件事情，或是完全同意藝術應該要工具化的想法。

問：最近我重新再看過您的作品《廚房符號學》 (Semiotics of the Kitchen)，對照您現在的作品，過去的敘事風格已經大幅改變。例如在《廚房符號學》以及《簡單入手，重要的公民統計學》 (Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained) 裡的主展演，當中的肢體語言非常激進且強烈。但是，您近來的作品所帶來的視覺表現，顯現出您傾向保留敘事，讓畫面和影像中的人站出來說故事。請問您過去和現在這兩種表達手法最大的差別是什麼？您在改變敘事手法的過程中考慮的是什麼？

答：我不知道要怎麼回答這個問題！這個問題完全圍繞在展演之上。當然，如果我 60 年代晚期的反戰作品是激進的，2000 年的反戰作品也會是激進的！我不能也沒辦法再假裝自己是個年輕的女性，所以我也不會特別去假裝。我一直把女性主義看作是一種激發動力的觀點：一種年輕女性必須內化、重新發覺、重新發展的觀點。但是，如果回去看 2003 年的《廚房符號學：試鏡》（Semiotics of the Kitchen: An Audition），當時在白教堂由 26 名年輕女性演出，後來公開的那段影像，我想你會找到一些不一樣的東西。

問：在《如果你居住於此...》和《世界的花園一角》（The Garden Spot of the World）中，您引進了一種非藝術對象及展覽之間的溝通模式，並且腳踏實地的實踐。您曾經說過：「紀錄片的實踐就是社會實踐，也是一種策略。」顯然，相較於過去傳統的藝術展現方式，例如繪畫和雕塑，現在許多被認為是非藝術的元素，像是反博物館蒐藏的物品以及非感性的表達（資訊圖表等），變得比以前更受歡迎。您會如何解釋這個趨勢？未來會如何面對這種非藝術的趨勢？

答：這在現代主義和現代性的歷史是不可或缺的元素，把邊緣的元素融入中心。現在這一個進程仍在繼續當中。

問：您在美國、德國或其他地方工作時，當地社會的特質（例如積極參與者和公民團體的熱情、使用公共空間的摩斯族⁴¹）是否反映在您作品中，或影響作品的表達形式？例如，您在綠點區（Greenpoint）的作品以及《如果你居住於此...》，花了很多時間集中在特定區域的特定主題。您如何決定在哪些長期計畫中投注心力，增加連續參與的可能性？此外，您怎麼看全球藝術作品／展覽與當地社區／問題之間的關係？我發現綠點區（Greenpoint）的作品以及《如果你居住於此...》就是源自於地方元素，但是您也選擇繼續向世界展演。您認為要如何詮釋作品對紐約當地社群與全球觀眾所帶來的不同意義？在紐約的作品，對紐約居民具有啟發意義，但要如何啟發其他城市、區域或其他國家的人呢？

答：所有的社會議題都在持續全球化，生產和銷售的社會關係立基在跨國企業的生產行銷策略，這樣的趨勢包括繼續將藝術全球化、商品化。為了地產精英（房東/零租者）的利益而使得區域仕紳化，或是土地迫遷再開發（特別是在城市的周圍），是越來越普遍的全球趨勢。就像藝術家和其他新進成員的戰略定位在最近發現的「創意階層」一樣，都是在促進這個轉型和剝奪的過程。但是知名口號「放眼全球，立足本地」仍然會是行動的核心原則。

⁴¹ 摩斯族（mods）是源於 60 年代英國蘇活區的一種青年次文化。中文資料可參看維基頁面《摩斯族》
<<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%91%A9%E6%96%AF%E6%97%8F>> (29. Dec. 2015)

8. 「Leut'Werk」的共造城市計劃

糟了！是都市更新！

彩度甚低，看上去已略有年代影片中，一位穿著工作服，像是主持人的男子，對著圍觀的群眾宣布：「我們要在這裡蓋一間新的百貨公司，所以舊的房子必須拆除。」接著他火速地拿起工具，敲毀地上一棟以陶土砌成的模型房屋。圍觀的人群大喊：「不！！」卻已慢了一步。在「抗議聲」的譁然餘韻中，男子再次一把攬起幾幢樣式老舊的房屋，並用鞋子把因「拆除」造成些許凹凸的地面整平，然後擺上預先做好的「百貨大樓」。一場「微縮版」都市更新的情境，在城市裡熙來攘往的廣場中上演。

這是收錄在德國公共電視台在 80 年代製作的《從象牙塔出走的藝術》紀錄片中，有關藝術團體「Leut'Werk」之「共造城市（Mitmachstadt）」計畫的片段。艾克哈特·海許（Eckhart Haisch）、康絲坦茨·施密特鮑爾（Konstanze Schmidbauer）、因果夫·基爾許（Ingolf Kirsch）及加布里埃·蘭度（Gabriele Ramdohr）為「Leut'Werk」的四位成員，他們就讀於藝術家進修實驗學程（Modellversuch Künstlerweiterbildung）時與當時的指導教授巴斯特（H. K. Bast）共同發展了該計劃，隨後陸續於多個西德的城市，基爾、波昂、卡塞爾、哥廷根、布萊梅等地執行。

「共造城市」的歷史背景

也許你會想，還好這一切都只是模擬！其實不然，因為想像總是建立在現實之上。七零年代末、八零年代初的西德，真實的殘酷四處上演，戰後的都市地景快速變遷著。在法蘭克福的城西區（Westend），漢堡的聖保利（St. Pauli），那些經濟重點城市的舊城區或待開發地帶，皆因都市計劃的改建、拆遷乃至炒作，紛紛爆發重大抗爭行動。當時的柏林雖是座孤島，卻也加入了這段動盪的行列。西柏林東南角移民聚集的十字山區（Kreuzberg），尤其是東南 36 區⁴²（SO 36）一帶，發生數樁重大的開發及反迫遷案，其中又以「新十字山區中心（Neues Kreuzberger Zentrum）」的建設案最為巨大，伯大尼醫院（Krankenhaus Bethanien）的佔屋抗爭最為轟轟烈烈⁴³。艾克哈特·海許在「Leut'Werk」所發表的文章中，便曾提及：「我們十字山區居民的焦慮感，將引向『城市建造—都市規劃—城市的拆遷』這項議題。環繞著我們的是整個被拆毀的街區，而顯然地，這些決策是跳過居住在那裡的居民意見，貿然執行的。⁴⁴」

當年促成這個計劃的實行，還有另一個重要條件：「共造城市」的年代正是德國文化政策轉型的時期。1965 年，亞力山大·米切利希⁴⁵（Alexander Mitscherlich）發表的新書《貧瘠我城（Die

⁴² 當年此處的郵遞區號為東南第 36 區（Berliner Postzustellbezirks Südost 36），一般習慣簡稱為「SO 36」，此郵遞區號一直使用至 1993 年為止。今日柏林該區仍有一家著名的獨立音樂 Live House 以「SO 36」為名，留下了歷史的見證。在地老居民的口吻中，仍慣稱面積較大的前西南 61 區一側（Südwest 61）的十字山區為「Kreuzberg 61」，較小的東南側則為「SO 36」。而「Kreuzberg 61」在形象上，偏向生活閒適的中產階級，相對地，「SO 36」則屬普羅階層。

⁴³ 藝術家進修實驗學程的學生，既然在西柏林求學與生活，很難不受到當時的社會情勢影響。第二屆的學生渥夫朗·以瑟勒（Wolfram Isele）在接受筆者訪問時，就曾提到許多學生曾一起佔屋「Villa Schilla」，並共同對抗業主的逼遷。

⁴⁴ Haisch, Eckhart: Praxisbericht offene Kulturarbeit. Aus: Künstler & Kulturarbeit - Modellversuch Künstlerweiterbildung 1976 – 1981, Berlin: Hochschule der Künste Berlin/Bundesverband Bildender Künstler 1981, S. 282.

⁴⁵ 亞力山大·米切利希本行是精神分析學者，是戰後（尤其在社會運動蜂起的 60、70 年代）德國最重要的思想家之一。在 1965 年的著作《貧瘠我城》之後，米切利希和他的太太瑪格莉特·米切利希（Margarete Mitscherlich）合著的《無力悼念

Unwirtlichkeit unserer Städte) 》直指西德城市裡現代化公寓與都市空間缺乏交流，將人與人之間的互動隔離，精神生活上彷彿荒原一片。面對此景，政府機關（特別是地方層級）首先作出政策調整，開始廣泛地辦理節慶活動（Fest），大量舉辦文化活動供市民參加。而當年的「共造城市」，便是藉著這些節慶活動的機會與市民交流。

「入戲」的參與者

通常「Leut'Werk」成員會在活動前，將數噸⁴⁶的陶土堆砌在即將進行計劃的廣場或空地上，塑造出凹凸有緻的地形，並豎起工程告示牌。接著，他們邀請來參加或是碰巧路過的市民，開始用陶土在「空地」上造出「房子」。在這個階段造的「房子」，主要為舊式、斜屋頂建築，或是傳統半木結構建築（Fachwerkhaus），參與的民眾也可以自行發揮創意，捏出理想中的莊園、城堡。然而，這樣的都市毫無章法；一座城市，總是需要公共設施，需要道路、橋梁，還要有水有電，有從事生產的工廠和作坊，有安頓疲憊身心的綠茵。待城市發展至一定的程度後，他們會透過布告或當地媒體⁴⁷公告：「『都市計劃』即將展開！」

隔天，扮演官員與建商的人物，開始將一項項計劃公布在觀眾面前。主持者在黑板上畫出都市計劃的更新範圍，一旁工作人員則配合地在陶土城上拉出施工警戒線。原本建造的房子，開始得為了高速公路、外環道路、電廠及管線而讓路。「當然會有一些住戶要被迫遷，有一些租戶必須搬家，但是我們會有更漂亮的市區，和更好的購物空間！我們也會在郊區蓋上現代化的新大樓，讓這些必須離開的居民安身。」扮演官員的成員如是說。人群裡面開始興起此起彼落的叨念：

「這有經過我們同意嗎？」

「啊呀，總是那些舊的在阻擋都市發展啦！」

「不要不要！我們不要新的大樓！」

反對的聲音出來了，但這些意見不見得會被聽取。這時，七嘴八舌的人群中，有時竟就自己形成公民團體（Bürgerinitiative），開始著手蒐集反對的簽名，或是現場上演一場公開的協調會。一旦協調破局，如同紀錄片中強制拆遷的場景便會出現。此時，觀眾的表情和思緒，明顯地隨著接連拋向自己的問題，和眼前緊湊變化著的場景而波動。我們需要更多高樓嗎？我們需要住宅或是豪華別墅？要留下舊城建築，或是改換現代化的都市面貌？狀況又產生變化了，開始有密語在觀眾間傳遞——來佔領這個街區吧！終於，開始有觀眾介入場景之中，這是原先的規劃裡未曾料到的；他們霸佔了施工位址，移除「美侖美奐」的現代化建築，並且將原先在那裡的民宅「蓋回去」。「Leut'Werk」的成員也開始試著坐下來，和這群臨時成軍的「公民團體」再次進行討論。

政治，正從廣場上的一攤泥土堆中開始。

（Die Unfähigkeit zu trauern）》，則研究了戰後德國，尤其是在阿登瑙（Konrad Adenauer）作為總理的任期內，個人以及社會整體對於納粹時期歷史暴行討論的缺席，以及這種狀態—轉型正義的失卻和無處可出的內咎及壓抑，是如何在政治上，在社會集體的沉默和噤聲中，被共謀出來。這本書對整個 68 世代帶來巨大的影響，並開啟德國有關納粹時代轉型正義思考的先河。

⁴⁶ 根據紀錄，在基爾的「共造城市」用了 9 公秉的陶土。HAISCH, Eckhart: Praxisbericht offene Kulturarbeit. Aus: Künstler & Kulturarbeit - Modellversuch Künstlerweiterbildung 1976 – 1981, Berlin: Hochschule der Künste Berlin/Bundesverband Bildender Künstler 1981. S. 283.

⁴⁷ 過去「Leut'Werk」執行「共造城市」計劃時，曾透過廣播電台進行散佈活動訊息。

「Leut'Werk」——各執所長的團隊

「Leut'Werk」的成員皆曾修習藝術家進修實驗學程，由於此學程屬進修性質，成員們在完成學程前也都已具備各自的職業專長。艾克哈特·海許在弗萊堡（Freiburg）和巴登符騰堡時，曾在藝術創作者工會工作，也承接過公共空間的藝術（雕塑性質）計劃案，故在組織事務或與公家機關打交道的經驗上，已有一定程度的歷練。因果夫·基爾許則是曾在青年中心（Jugendzentrum）工作，並和友人共同建立提供青少年文化活動的俱樂部（Jugendklub），換句話說，有過與「非藝術家」合作的經驗。康絲坦茨·施密特鮑爾則學習過陶藝製作，是「Leut'Werk」裡的製陶專家，之後她也曾在家鄉建立以小孩為對象的工作坊，並在其後有任教小學的經驗。加布里埃萊·蘭度畢業於多特蒙德的專門高等學校，主修「連帶於建築的藝術」⁴⁸（Kunst am Bau），並修習繪畫、圖像設計、玻璃工藝以及模型製作等專業。他們四個人的經歷構成了「共造城市」計劃的執行基礎。

「Leut'Werk」成員們在青年時代以及後來的實驗學程期間，曾或多或少歷經政治上的啟蒙。他們的指導教授巴斯特在藝術家工會運動中相當活躍，曾是巴登符騰堡邦的視覺藝術家職業工會主席，並積極參與德國工會聯合會（Der Deutsche Gewerkschaftsbund，一般簡稱DGB）的各種文化/政治培力計劃，好比為青年部成員所辦理的青年營（DGB-Jugendcamp）。學程中亦有其它政治思想上相對進步的教職員。成員四人也都曾經參與社會運動，例如施密特鮑爾就曾參與佔領核電廠預定地的行動。

當文化工作形成論壇

「文化工作」（Kulturarbeit）是藝術家實驗學程在那個年代的教學重點之一，也是文化策上的重要方針。一方面，「文化工作」能創造工作機會，提升藝術家的生活條件；另一方面，「文化工作」是成人教育的途徑。依照執行的地點和對象的不同，「文化工作」又可以分為諸如「工會的文化工作」、「基礎職業中學與綜合中學裡的文化工作」等，而「Leut'Werk」所進行的，則是公共空間中的「文化工作」。

「Leut'Werk」往往在計劃執行前會先與在地的草根組織進行討論，事先設定好欲介入的議題，當然也常會也有一些追加的議題是進來參加計劃的市民臨時拋出來的。然而，不管是預先引導或即興互動的模式，被討論的話題往往攸關參與者的現實生活經驗，就如訪問艾克哈特·海許時提及到，他自己特別關注的，不只是狹義的政治，更是日常生活中的政治（Tagespolitik）。

在「共造城市」的計劃中，除了都市更新或居住權議題以外，像是反核、兒童托育或公共空間等當年熱烈討論的問題，也都可以在紀錄照片當中看見。透過實作陶土的樂趣，勾引出人們建造的欲望，生硬的都市議題變得親民，在此被不特定的人群接納。這種作法，不但不會減損議題的多面性和複雜度，反倒促成了現地辯證的可能。換句話說，「共造城市」想要強調的不只有「是否要蓋這個」或「拆那個」的問題，更甚，也觸及了關於都市、關於我們生活空間的各種決定，是在何種政治過程中成型的。也因為這種論壇式的屬性，人人都可在其中參一腳，這項計劃並不服膺於特定的政治需求，也不打算占據道德高地，說教式地說服他人。

無論是玩泥巴，或是搞政治，或許「一起做」（mitmachen）才是計劃之中最重要的事。

⁴⁸ 在德國，公共藝術尚有相當明確的子項分類，譬如「連帶於建築的藝術（Kunst am Bau）」，「城市空間中的藝術（Kunst im Stadtraum）」，或是「公共場域中的藝術（Kunst im öffentlichen Raum）」。

9. 「公園傳說」計畫介紹

1994 年，藝術家克里斯多夫·薛佛（Christoph Schäfer）和他在影像紀錄方面的搭檔馬吉特·斯岑奇斯（Margit Czenkis），以及另一位創作者凱蒂·斯基納（Cathy Skene），在與聖保利社區工作協會、漢堡港區協會的共同協力下發展出了一份公園企畫案。不但取代了大型的住辦大樓建造計畫，並且保留了一直以來在音樂文化中具有重大意義卻受到拆遷威脅的「黃金貴賓俱樂部」。

這項坐落在漢堡阿爾托納老城區（Altona-Altstadt）和聖保利（St. Pauli）交界處的「公園傳說」（Park Fiction）計畫，後來還受到卡塞爾文件展的邀約，並在地居民的自我組織下，繼續以一項「活計畫」的姿態活躍至今，可謂是藝術創作者、社會運動者與在地社區鄰里組織串聯協作下的重要典範。

漢堡市政治活躍場景的前因後果⁴⁹

近年來，漢堡市居民在政治上的參與，越顯積極，於 2009 年創設的「城市權」（Recht auf Stadt）組織，更是近年在都市空間議題中相當具規模的一次集結。這些人並非憑空出現；上世紀 80 年代末起的許多事件，已為往後居民的活躍埋下遠因。

克里斯多夫·薛佛在《未被寫就的城市：從「公園傳說」看都市空間經驗與思想》一文中提及，1987 到 1988 年之交，對漢堡市以及他個人來說，都是相當重要的一年。那個冬天，聖保利區的海港街（Hafenstraße）發生了規模巨大的佔屋抗議，整個聖保利區被路障佔滿，來自歐洲各地的社會運動份子紛紛加入這場抗爭。海盜電台 24 小時不停地放送著節目，每晚，在臨時搭建起來的舞台上，許多優秀的音樂人輪流登台，自我組織的居民帶領學生穿越路障上學，提供物資給抗爭者。

一時之間，海港街成了一塊臨時自治區，想要暴力清場的警察無從涉足。在 14 天的占領行動中，不僅讓全漢堡的左翼甚至一般市民留下深刻的印象，海港街、聖保利及阿爾透納區更是自此定調其多元、寬容且具政治色彩的生活型態。

聖保利與海港街的抗爭簡史

事實上，「海港街」並非是一條街，它是「聖保利海港街」（St. Pauli-Hafenstraße）與伯納-諾赫街（Bernhard-Nocht-Straße）兩條路平行的一段當中夾著的建築群。自 80 年代末的那場佔屋抗爭起直到今天，這裡被視為是反國家權力以及反右翼的堡壘。

這些建於 1900 年左右的房舍，在 80 年代時，產權屬地方政府的阿爾透納住宅股份公司（Siedlungs-Aktiengesellschaft Altona，簡稱 SAGA）所有。在政府打算清拆此處前，佔屋者便默默地使用著此處，他們認為，還能夠居住的房子，就不該是待拆的房子。然而，官方的鑑定書卻認為此處無居住事實，理應拆除。

⁴⁹ 此處諸多歷史資料，參考自克里斯多夫·薛佛《未被寫就的城市：從「公園傳說」看都市空間經驗與思想》（Die Stadt ist ungeschrieben: Urbane Erfahrungen und Gedanken, durch Park Fiction gesehen）一文。<<http://park-fiction.net/die-stadt-ist-ungeschrieben/>> (13. Feb. 2016)

當時，政府的計畫是拆除後在此建造商業建築，而抗爭者則研議各種佔領的手段與之對抗。在整個 80 年代，這個地段就在不斷地在被佔領、警察搜索逮捕、再佔領以及再清空之間循環。1986 年，因為幾次較具規模的警察行動，抗議的規模也首次來到萬人之譜。

1987 年的夏天，佔屋者重新取得了大部分房舍的控制權。他們一方面加固防衛，一方面希望與市政府取得合理的協議。到了秋末冬初，在雙方都視談判為破局的情況下，海港街居民開始搭建路障，以抵禦即將到來的強拆迫遷。在前述的激烈抗爭中，官方甚至準備動用超過五千人規模的警力，最終仍在時任漢堡市長克勞斯·馮·多納伊（Klaus von Dohnanyi）的斡旋妥協下⁵⁰，雙方迴避了一場可能的巨大衝突，並簽訂一份新的合約。

後來，此處則組織了合作社，居民以維持可以負擔的低廉租金為任務，繼續保衛在這基礎上帶來的自治的生活型態。然而，這塊地方，仍是開發者覬覦的一塊肥肉。

公園傳說簡述

1994 年時，漢堡市府計畫開發聖保利與阿爾透納老城區（Altona-Altstadt）多處閒置地，比鄰海港街旁聖保利教堂（St.-Pauli-Kirche）前的一塊閒置綠地也被劃入，打算建造住辦大樓。在這之前，這區的建物已相對密集，加上附近因阿爾透納漁市場聚集的人群，公共空間和綠地對這裡的居民來說是珍貴的存在。

此時此刻，也正是港邊地帶大規模私有化的年代。薛佛曾提到⁵¹，這易北河岸的一塊地，還具有門面形象的地位。換句話說，在這裡所進行的計畫，有著「櫥窗性」的象徵意義，因此不管怎樣，這個計畫都將與政治以及都市計畫中的統治意識形態強碰。

在此，生活品質受到威脅的不僅是該區住民，位於閒置地旁緊鄰聖保利海港街的「黃金貴賓俱樂部」（Golden Pudel Klub）也將遭遇到拆遷的問題。創辦這個場地的卡麥隆（Schorsch Kamerun）和夏孟尼（Rocko Schamoni），是兩個出自「黃金檸檬」（Goldenen Zitronen）的音樂人，而「黃金檸檬」則是個專供樂團、實驗音樂、詩歌以及藝術展演的場地，活躍於 80 年代漢堡的龐克脈絡，並且積極地參與了海港街的抗爭。「黃金貴賓」不僅承繼了「黃金檸檬」的地位，成為音樂創作者溫床，也延續了政治參與的精神。

於是，過去在海港街保衛抗爭中形成的組織港邊協會（Hafenrandverein）和各個鄰里組織（包括學校及一些社會團體）隨即動員起來，他們首先在短時間內草擬了一份以公園取代建案的聲明，並在媒體上公開，是為「公園傳說」成型的基礎。

薛佛和史基納當時正好受到漢堡市文化局的邀請，製作一項公共空間藝術（Kunst im öffentlichen Raum）計畫。二人於是便藉這個機會與港邊協會的人們合作，撰寫出「公園傳說」企劃，並且在沒有政府的委託下，平行發展出一份針對該地的都市規劃計畫，這讓當時現行的官僚體制下被限縮的公民參與，得以獨立跳脫出來。

⁵⁰ 此舉甚至使多納伊後來獲得以第一任西德總統特奧多爾·豪斯（Theodor Heuss）為名的獎章。而 2013 年冬，當聖保利、阿爾透納（Altona）與史騰恩香策區（Sternscharze）因為各種民怨再度爆發激烈的警民衝突時，老市長多納伊也曾表態願意再度出面，居中擔任調停者的角色。

⁵¹ 同註 49。

與其在「合法的」框限內碰壁，那倒不如運用想像力，試著將藝術的與社會運動的力量結合起來。他們首先發起了一系列的活動和講座，像是在地「隨身聽導覽」（Walkman-Führungen）、以公園與政治為題的演講⁵²、展覽及工作坊等等，為後續工作以及與政府的折衝暖身。

參與的工具：規劃貨櫃屋

當時，他們所提出的口號，乃是創造一個「集體的願望產物」（kollektive Wunschproduktion），讓公共空間漸進且相對地向私人的慾望敞開。1997 年的 10 月，「公園傳說」的團隊在當地設置了一只規劃貨櫃屋（Planungscontainer），數個月之間，團隊孜孜不倦地在該地蒐集居民的想法，探究他們想像中的「公園」該是什麼樣子。

為了真正地落實「參與」，他們運用藝術方法引入了多樣策略作為工具。譬如說，他們將參與規劃的過程設計成遊戲；設置黏土作坊，以手作代以文字供人想像空間規劃；開闢一條熱線電話，隨時讓冒出想法的居民，即使在貨櫃屋休息時，也可以打這支電話；建置「花園圖書館」

（Gartenbibliothek）和「願望檔案館」（Wunscharchiv），將眾人的點子建檔並供大家翻閱。另外還有等於是貨櫃屋微縮版的「行動工具箱」（Action Kit），它包含：規劃辦公室的表格問卷、地圖、捏塑的工具、錄音機、摺疊的港區寬景圖和一架拍立得相機，能夠以各種形式隨時隨地記錄下居民的意見。

規劃貨櫃屋的形式，其實也同時是對當時的城市規劃的反叛。當時貨櫃屋的塗裝和形式，其實是模仿了在柏林波茨坦廣場（Potsdamer Platz）上的「資訊箱」（Infobox）。當時的「資訊箱」中以模型、3D 圖像，呈現了「未來」波茨坦廣場的樣貌，並讓訪客可以從上方俯瞰工地。90 年代初合併的東西柏林，一時之間成為了地產商投資的最大標的，而波茨坦廣場的建造，不顧原有都市紋理、居民想法與歷史脈絡，拔地而起的玻璃帷幕大樓可以說是都市規劃中專制的惡例。而薛佛說⁵³，「公園傳說」的規劃貨櫃屋，正是要蒐集各種意見，並提供各種能夠影響都市計畫的途徑。

藝文與社會運動的交互作用

與公部門和地產商的折衝過程，則是一段更漫長的過程。雖然 97 年時，開發案確定暫時中止，但是公園的規劃是否能如居民所願成形，誰也都還不知道。2001 年，開發單位和漢堡市政府則在該地舉辦名為「媒體之夜」（Media Nacht）的音樂與藝文活動，漢堡不少藝術與音樂創作者都參與其中。然而「公園傳說」團隊的人們也相當清楚，他們不希望，公共性的討論被中立的共識取代，藝文與美學並不能替代社會正義的目標。「公園傳說」爭取的「參與」，是塑造非以消費為本的共同體，進行翻轉城市的空間權力。

這個意外的篇章也讓部分不認同以文化粉飾開發行徑的創作者加入「公園傳說」的陣營，短暫地形成一個「城市屬於誰」（wemgehört diestadt）的組織。文化和藝術在此中所能夠觸發的影響力，逐漸地為居民和傳統的左翼社會運動者所認識；創作者為政治團體帶來在文化感知上的敏銳，以及操作

⁵² 在薛佛、史基納以及港邊協會共筆的文章《「P」層級的造反》（REBELLION ON LEVEL P）一文當中提及，公園往往反映出該時代的政治思想，譬如英式花園是資產階級革命時代的啟蒙人本主義。公園更往往應許幸福，是一塊脫離日常生活瑣事的樂土。參見：Bradley, Will; Esche, Charles (2007): Art and social change. A critical reader. London, New York: Tate Pub. P. 283.

⁵³ 同註 49。

文化符碼的能力。以「自由電台組合⁵⁴」(Freies Sender Kombinat, 簡稱 FSK) 為例, 就是當年海港街之後成型, 並持續至今的計畫。「公園傳說」則承襲了這條進路。

藝術作為策略, 弭平了许多平時在公共生活中不易察覺的排他。舉捏塑作坊來說, 通常在專業領域中, 若無將意見和想法文字化(包含專業的術語) 的能力, 往往就很容易遭排除於公共事務之外。然而在這個作坊裡, 非文字的想法和文字化的想法得以被賦予對等的地位, 何況, 這些非文字的表達方式往往來自孩童。通常孩童對於公共空間的需求, 是最容易在規劃上被忽略的, 因為規畫者通常不會是孩童, 僅只是從成人的立場想像小孩的需求。

同時, 各種藝術產物/計畫也伴隨著規劃的過程一齊被製作出來。馬吉特·斯岑奇斯(Margit Czenkis) 完整記錄規劃過程的影片〈公園傳說 - 願望將會離開家門, 走上街頭〉(Park Fiction – die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen, 1999), 在當地, 也在多處巡迴放映多次。規劃貨櫃屋和過程中蒐集的各種由居民所構思的想法, 也在各地受邀展出, 2002 年時曾受邀到卡塞爾參加文件展。不論對內或是對外, 藝術在此處成為了一項很好的介質, 推動訊息與討論的公共化。

影響也是交互的, 並來自不同的藝術形式。薛佛提到浩室音樂(特別是 Acid House) 以及瑞舞派對(Rave) 啟發了他們重新審視日常生活空間的經驗。尤其, 瑞舞派對對閒置空間的使用, 更是刺激了他們去探索城市中每一個可能的角落, 不再只是教條地快速歸類各種空間(譬如美式速食店或庸俗的異國料理餐廳.....), 而是去理解和解構這些空間的符碼, 更深入地把這些地方視為想像與反思的起點⁵⁵。

當然, 這些抗爭經驗、與社會交往的過程, 則啟發了藝術創作者們對於藝術的公共化和民主化想像, 包括藝術在公共生活當中的角色, 以及於空間實踐中的應用。薛佛認為, 這樣的狀況, 連結上的是 20 世紀初的構成主義者⁵⁶。他們在當時初生的蘇聯, 致力以藝術與政治、與生活對話, 希望將藝術置入社會重構、改造的核心中。

構成主義者所製作的計畫, 往往都兼具實用和某種烏托邦式的想像, 譬如亞歷山大·羅欽可(Alexander Rodtchenko) 所設計的工人俱樂部, 除了期待提供工人階層在閒暇時休閒、娛樂以及公共議論的空間, 同時也希望透過這樣的場所, 形塑新社會中屬於工人主體性的文化。

當空間的消費者成為生產者

在歷經 9 年與公部門的折衝, 在在地團體持續活躍與努力下, 2003 年的 9 月起, 「公園傳說」的訴求一步步地從傳說中實現。最先完成的是棕櫚樹島形狀的綠地, 及被暱稱為「飛天魔毯」的波浪草坪。此後, 逐步完成的還有專給狗使用的公園、讓孩童遊戲的沙地以及多功能運動場等等。

⁵⁴ 「自由電台組合」是德國在媒體與藝術史上極為特殊的一個組織, 它是由多個電台團體一同組成的廣播頻道, 當中包括了羅瑞塔廣播電台(Radio Loretta)、聖保拉廣播電台(Radio St. Paula)、城區廣播電台(Stadtteilradio) R 計畫(projekt r)和大學電台(Uniradio), 以及數個被動節目提供單位, 如女性音樂中心(Frauenmusikzentrum)、漢堡難民委員會(Flüchtlingsrat Hamburg)、搖滾城市協會(Rockcity e. V.)、社會文化地區協會(Landesverband Soziokultur)以及畢納斯堡猶太教區協會(Jüdische Gemeinde Pinneberg e. V.)等等。成員們經過會議共同決定「自由電台組合」的內容走向方針, 而他們定調自己為政治上傾向左翼的廣播電台, 內容常常關乎反對帝國主義與德意志法西斯主義等等。參考: 「自由電台組合」官方網頁<<http://www.fsk-hh.org/>> (13. Aug. 2016)

⁵⁵ 同註 49。

⁵⁶ 同註 49。

公園的完成並不是這個計畫的終點，往後，漢堡市的各種空間相關議題都可以繼續看到這些人的身影。他們致力在街區和街區之間，在居民與文化工作者之間來回串聯。舉凡舊城「徒步區」（Gängeviertel）的保留、形成於2009年6月的「城市權」（Recht auf Stadt）組織，或是組織起在地移民社群聲援2013年夏天土耳其格茲公園的抗爭，「公園傳說」的人們一直都在。他們持續的活躍，在該處舉辦演講、放映等活動，讓「公園傳說」不只是一個道德上正確的名詞，也不會只是教科書裡的範例，或一個城市形象上的符碼，而是一個動態的計畫。

「公園傳說」建立了一種持續性的認同感。這並非是立基於國族的神話，不會被地域、種族限制，或是淪為大企業創造的符碼和消費性的認同。相反地，它透過大家在階級或權力關係上，身為共同體的理解，讓居民不再只是被動地使用「被規劃」好的城市空間，而是轉而成為空間意義的生產者。