

重返一座生活的島嶼：2023 年綠島人權藝術季策展人蔡明君訪談紀錄

訪談時間、地點：2024 年 5 月 13 日，台中邊普書店

訪談紀錄：許楚君

訪談者：

我希望今天能聊聊，綠島人權藝術季與當地社群、受難者群體之間的關係，譬如策展過程之中跟當地人的互動，還有跟前輩的互動。

蔡明君：

我從第二屆開始看過展覽，也跟 2021 年的策展人羅秀枝與當時的團隊、當時的行政專案聊過。2021 年的第三屆藝術季我則是審查委員，因此也看過展。那一屆比較特別，剛好遇到疫情，就是封島沒人去，去看的人非常少，我有特別去看。所以我有我自己的觀察跟見解，可是因為前面我就有參與了，我才會做這個第四屆。

訪談者：

對，因為他剛好他就是開放登島的時間，已經是疫情，就是那個時候是什麼封島的最後幾天，然後只剩下兩三天。我還記得我去看燕子洞的時候，藝術家黃奕捷和廖烜臻正在拆卸他們的作品，也許是怕颱風破壞作品所以提前拆卸。

我發現第四屆是一個轉折，因為前面三屆似乎跟當地的環境互動還沒有那麼深入。可是 2023 年這次，似乎更深入當地，不管是自然環境也好，或是跟人之間的互動。也會去擴及其他的議題，就不只是白恐的議題。我蠻想知道，最一開始你們團隊要是怎麼跟綠島建立起關係？

蔡明君：先單純的針對這個藝術祭來談的話，第二屆我就有登島看過這個展覽，然後當時我有機會跟羅秀枝聊，聽她分享各種困難。然後也有跟她當時的其中一位執行的專案，剛好是我的朋友，所以也有聽她分享。

當時我在登島的時候，很幸運的遇到綠島人權博物館的承辦人員，蔡美娟小姐。她也因緣際會的知道我的身分，就開始幫我導覽。她的導覽帶來了非常決定性的轉折。美娟的導覽不會只是針對書籍，她其實是針對博物館的常設展策展、這些作品如何跟這一段歷史互動，以及與前輩之間的互動關係，做了很詳盡的說明。

經過這次導覽，我算是非常紮實的了解了整個綠島人權藝術季不同的面向。美娟作為一個綠島人，分享了她個人的經驗、她跟前輩有哪些互動。

另外，我在那次我感受到了在藝術的層面是：這裡的空間不像是一般的展場，作為歷史遺址，它一點都不適合當當代藝術的展場。在這個不適合的前提下，策展人跟藝術家怎麼把這個場地思考進來？這是我的第一個疑問。因為對我來說，我在策展的時候，空間和場域一直都是我非常在意的。

這個問題到了第三屆，他們當時展出非常多錄像作品。那些錄像作品對我來說，在觀看經驗上，跟空間的互動上其實充滿了問題。因為那個空間就是不舒適，非常的悶熱。大量的投影機跟機具也不適合存放。

當然我可以想像這個空間的身體感，可以讓我們回到那個歷史情境與狀態中，可是我並不覺得這是藝術家或策展人有意識的事情。當時也許這些作品恰巧的在學校課程中發展出來，變成了非常大量的錄像作品。那錄像作品除了器材上在空間上的不舒適之外，另外一個很重要是觀看時間。錄像作品是時間性的作品，所以它必須要求觀眾有一定的時間在裡面。這件事情我覺得又加深了這個觀看經驗上的困難。

結合了這兩次經驗，加上我是一個潛水的人。所以我去綠島是會觀察這座島嶼的。我一直以來都會去不同的島嶼去潛水，然後去了解這些島嶼和大陸的不同地方。因為台灣是座島，台灣人跟海洋之間的距離一直都是我非常覺得需要被解決的事情。那我去到各個不同的島嶼的時候，我不只看他們跟海洋之間的關係，也會去看島嶼自己的生命歷史。

那在前面這兩屆的策展經驗中，我聽到美娟跟我分享，然後我去到他們家裡，比如說豆花店啊，跟她聊他們家裡的故事的時候，我就意識到：在這個這麼重要的展覽，這個展覽它所回應的那段歷史，就是把這些島嶼當成一個流放之地，把不要的、想盡自己的丟到那個邊緣的狀態。所以我那時候就覺得，怎麼可以不去回應這座島？回應綠島是非常重要的。我就一直處在這種種的觀察條件底下。

蔡明君：

展覽的主辦單位均勻製作，在我擔任審查委員時，就知道我對這個議題有一定的了解，她也知道我都有去看展。第二個原因是她看了我在嘉義美術館策劃的那個展覽，她從館長那裡知道了我的策展方法，她覺得我是她想要合作的對象。她當時在跟高俊宏老師合作第三屆綠島人權藝術季的過程中，一直覺得有一些她期待做到，但是還沒有做到的事情，因此她希望可以邀請我合作這一屆。這是一個比較少見的狀況，就是是在製作公司來邀請策展人，而且是在製作公司有一定的企圖想要去做什麼。

在過程中我們就開始去聊，聊我們各界對這個展覽的、這個藝術季的想法，對這個藝術季的批評，以及覺得藝術季可以更好的地方。那我們都聊到了一些很接近的觀點。第一個就是它跟綠島之間的「沒有關係」，是一個問題。然後再來第二點是，這個展覽在過往，除了特別與學校合作的計畫之外，絕大多數的參展藝術家可能都是比較有資歷的藝術家。

對我來講這是一個問題，因為我覺得這個展覽要討論的題目，它照理說應該是要往前走的，而不是不斷再往回看，不斷在檢討或批評，我覺得這樣是沒有幫助的。所以我們共同定下了幾個想法：第一就是我們要創造年輕世代的聲音，第二個就是我們要跟綠島建立關係，再來還有很重要是，我自己很期待我們可以增加女性藝術家的比例。

這些前提就也包含了策展人的團隊組成，所以邀請了蔡秉儒跟陳韋綸。其實很有趣喔，這兩位策展人大家都以為是我選的，可是事實上是均勻團隊裡面有一些年輕人，他們自己去列一份名單。然後我就說「欸這兩個我合作過，我覺得他們應該會感興趣」，所以我就邀請他們。

所以在這個過程當中，基本上前期的組成就是這樣。然後對我來說，怎麼跟綠島建立關係？其實是在展覽開始很久之前我就已經跟美娟建立關係了。在第二屆的時候，美娟就意識到我關懷的問題，所以她才會來邀我、提議邀我做第三屆的審查委員。在第三屆的審查過程中，我們因為有再去看展，所以我跟她已經已經有聯繫了。

然後我也透過她那邊我認識到《島嶼綠》這份刊物。然後我就提出想要跟這個團隊合作。因為刊物的相關策劃者許逸如開民宿，所以我就間接跟夏卡爾民宿老闆聯繫上了。主要我們在綠島當地策展團隊方的聯繫就是從他們兩邊開始。

但是這次我們藝術家挑選的過程當中有一些錯估。有一些我們想要、我跟均勻都想要去延續的就是，我們都不希望藝術家每一屆都是斷裂的，所以我們很有意識的去邀請一些過往參與過的藝術家。所以像是吳克威、蔡郁柔、劉紀彤都是第三屆已經參展過的藝術家。然後像是張恩滿、蔡崇隆其實也是先前有參與過的。

所以像是這些延續，尤其是克威、郁柔跟季彤，他們持續參與展覽也等同於他們在綠島的田野的延續。我覺得很有趣的是，克威和郁柔甚至成為了我們在前期做一些綠島在地觀察分享的講師。他們要負責跟其他藝術家說，綠島在地有什麼狀況。

我覺得藝術家是策展團隊的很重要的夥伴。就是對我來講我們沒有相對下的關係，我們是夥伴關係，所以我們是給彼此資源和支持的狀態。所以在這個過程當中，回到你第一個問題就是「怎麼和綠島建立起關係的？」其實是這樣開始的。

但是後面，後面的後續的建立，我其實是非常有意識的要去做這件事。所以雖然夏卡爾他在溫泉村，跟展場的人基本上是繞半個島，有這麼遠。我因為兩個原因堅持要住在那裡。第一個原因是，夏卡爾有一個我們可以使用的廚房，是非常大的公共空間。所以我們在藝術季或者是登島期間，我是會煮飯給大家吃的。

我們就是會在那個公共空間共聚。然後夏卡爾的人非常照顧我們，所以他說「欸你們要自己煮飯？」他說沒問題你去幫你訂菜。所以他們訂菜，他們會一大包是我們的，那個冰箱在那段時間就是我們的。那裡就變成了我們的家。

那我覺得像這樣移地而作的藝術展覽，需要有一個據點。這個據點不只是工作，這個據點是休息、聊天、交流，彼此支持，而且是生活上的支持。這一件事情很重要。然後再來另外一點是，許逸如其實不是綠島人，但他對綠島有非常多的想法，所以才會做了《島嶼綠》這本刊物。那他們島嶼就是想要介紹綠島當地的文化和歷史。

所以對我而言，他就成為了另外一個我們要拓展綠島支線的很重要的、一個串連的人。所以像我們後續跟當地國小、國中的合作，或者是跟綠島在地居民的聯繫，逸如幫了很大的忙。他幾乎是不說二話說都會告訴我們這沒問題，或者是他就是會帶著我們到處去。

訪談者：剛剛明君有提到一件事，也是我一開始想要做這一份研究的動機，就是綠島一直承載著這些歷史的符號，或者是就是甚至是本島的政治慾望。所以就是我一開始想要研究就是，到底這些東西被怎麼被加上去，然後怎麼被拆下來。

我也想知道，你覺得在就是登島跟綠島建立關係這過程中，你怎麼慢慢去發現那些被可能被蓋住的，或者是被就是被忽視的部分？或是怎麼慢慢去感受到？

因為最後我們做展覽的主題是「傾聽裂隙的回聲」。就是我想就是知道說你們具體的工作方法，怎麼傾聽這些被遮蓋的聲音？

蔡明君：因為它是個標案嘛，那標案我想你應該清楚那個過程就是全部門開了標案，有一個限定的期限。這個期限呢我們必須要把我們的展覽主題、展覽規

劃、藝術家名單，以及所以我們要做的活動、策略、行銷，通通都放在這個服務建議書當中寫出來。

蔡明君：

所以「傾聽裂隙的回聲」是在這個階段就被想出來的。那在這個階段想出來的時候，我們有幾個核心。我會策這個展覽，一方面是我對台灣歷史還有政治的關心。另外一方面是，其實在這幾年我很清楚地意識到，台灣的混亂、族群之間的對立，無論我們是用政治來理解它，還是用民族主義的方式來理解它，其實都跟白色恐怖這段歷史脫不了關係。但是，因為大家對白色恐怖的避而不談，導致我們沒有辦法真正的去面對。所以當時我們第一個態度就是：我們不批評，我們不批判，我們要聽。那我要聽誰的聲音？我要聽的是不只是受難者的聲音，我也要聽那些可能過往不被重視的人的聲音。因為我覺得必須是透過先聽了，你通通都聽完了，你才會有下一步。才能下判斷，對，才會有下一步進一步對話的可能。所以在這個過程中，我們就在策展的結構裡做了一張心智圖。我們列出了幾個方向，是我們在邀請藝術家的時候，我就讓他看。但是我們會跟藝術家說，這是我們的策展的架構，並不代表你一定得走這個方向。

可是其實就像藝術家郭俞平分享的，郭俞平展覽做完之後她告訴我，其實那個心智圖對她幫助很大。因為那讓她了解了究竟策展人整個的關心是什麼。因為多半來講，策展人並不會跟藝術家分享整體的架構，只會跟他談他個人的作品。可是俞平認為，因為她了解了整體的架構，反而其實更刺激她想要在這個展覽去關心某些事情。

所以第一個我們想要去接觸的人物是藝術家與後代家屬或者是留下來的人。其次是女性受難者。然後第三個是執行者，也就是過往沒有人敢談的加害者體系。再來就是共產黨。最後是白色恐怖和綠島的關係。所以這些面向我們就通通都把它放在我們的心智圖當中。

首先，共產黨很難談，因為大家會普遍認為五二零年代共產黨就是活該被抓。可是如果我們認為他們活該被抓，轉型正義就談不下去了。所以我們要讓大家知道的是：我們要來轉型檢討的不是他當時的身分，而是我們得先了解他當時為什麼選擇了這個身分。他選擇這個身分之後，確實是跟當時的政權抵觸，而我們想問的是，這個政權是用如何不義的方式把他們逮捕甚至處決？

重點是這個不義的過程跟方法，這才是轉型正義的兩大重點。我們得要理解，當時成為共產黨的他們不是覺得共產黨有多麼棒，而是因為國民黨太糟糕了。唯一可以跟國民黨抵制的就只有共產黨。所以有非常多時代的因素是我們今天在討論的時候很容易忽略的。

其次是，如同我剛剛說的，台灣今天的這些紛爭，我覺得跟白色恐怖有很直接的關係，除了意識形態、除了政黨、除了這種堅定的狀態還影響著大家之外，很少人去思考到在白色恐怖裡頭我們很常會去討論受難者，也就是被槍決的人、關進去的人，我們會去思考他們的狀態、他們的故事。

但事實上我會去想的是，在那段時間被留下來的人，也就是還活著的人，才是我們今天社會中的一份子啊。可是這些還在我們社會中的一份子，他們的狀態是什麼？他們如何影響著我們整個社會的氛圍？他們如何成為我們身邊的朋友？或者是敵人？我覺得他們才是另外一種我們非常非常應該要關心的對象。

所以也因為種種的這些因素，我希望打開白色恐怖的複雜度。在這個展覽中讓大家先看到，所以你先聽他們的故事，他們都有各種不同的狀態和原因。我們才有可能進行下一步。

在這樣子的複雜背景之下，所以我們就組了一個團隊是顧問團。社會學者林傳凱是我們的策展顧問，是從頭到尾陪著我們的。那另外三個學術顧問包含了心理學者彭仁郁、綠島文史專家陳進金和建築專家侯志仁。

那我剛剛在講的這個後代啊的狀態，其實就是仁郁的專長。所以她給我們非常多的支持、資源和分享。進金老師的專長就是在於這些殖民政權、威權以及這個結構怎麼影響綠島當地。侯志仁就是要帶大家認知什麼是轉型正義、今天可以怎麼做。傳凱就不用說了，他就是源源不絕的資料庫、檔案，然後以及各種他熟悉的先輩或者是後代的狀況，他都可以提供給我們，作為我們合作夥伴的支援。

訪談者：那麼在跟綠島建立關係這過程中，你們怎麼慢慢去發現那些被可能被掩蓋住的、或者是被忽視的部分？

蔡明君：因為這檔展覽的製作期比較長，我們有完整的一年製作時間，總共是十幾件的委託製作作品，每一件作品都是一直在發展跟變化的。所以如果，如果大家是以藝術展覽就是以結果論，可是大家在看結果的時候，一定不可能想像得到這個過程是發生了哪些變化、怎麼發展的。比如說俞平的作品，裡面有那麼多的案例。如果我們先單純的針對這個藝術季來談的話，一定就可以想像得到，這個就是藝術家願意投身進去才有可能獲得了這麼多的材料跟故事。

如果是藝術家今天自己做的話，我覺得發展一個就已經滿了，對個人的力氣來講。可是對俞平來說，她接觸到了一個案例之後，她還想要再更深，她還想要再怎麼樣去搜尋更多的機會，事實上藝術家會自己做選擇。所以也不是每個她接觸到的她都會放進去，但是她會去思考她整個作品的廣度跟完整的面向。

所以像我們就有聊到俞平其實也有跟作家陳列聊，但就沒有放進作品裡。因為每一件作品它能夠承載的有限。而在她那麼用力的、用了一年的時間，回想起來才意識到我們到底做了多少事。就是光是她那件作品我們做的訪談，我們跑來跑去，跑去嘉義、跑在年初四跑上來台北做訪談。我是一個策展意識非常強烈的人，所以可能聽起來會覺得，這策展人其實都都在好像這個控制狂的控制一切。我承認，我承認一部分絕對是這樣，但我也覺得正因為是這樣，所以我相信這個展覽的結構本身，以及它企圖要談到的廣度跟面向，它都有達到。

訪談者：剛剛明君有蠻多次提到廣度這件事情。尤其是看到你策的這一屆，我特別有感覺到，你好像是把這整個展覽，其實它是一個生態的反映。就是說它不是只是從一個點去關注白色恐怖或是人權，它可能是一面網子，牽涉到很多人，包含剛剛說到前輩。那你剛剛提到專家的部分，我才想到其實他們也是這個網絡的一部分，就是這整個，就是包含就是它、他們怎麼隱隱約約的影響著我們的社會，那這些專家他們其實也是一部分。我另外想到的是，這些專家他們除了給拉出一個比較廣的脈絡之外，他們還如何影響著這些藝術家？

蔡明君

喔你剛剛前面講到生態這件事情，你應該也有注意到了這個展覽當中有一些可能跟綠島不直接相關的人權。

這個也是在當時提案的時候我們就非常有意識要做的事情，因為這是一個人權藝術季。我不希望它被窄化成白色恐怖藝術季。可是最終我選擇的做法是我想辦法在藝術、在策展論述裡面讓這些作品可以去呼應到綠島和白色恐怖的某些部分，然後讓這些行政官員可以接受。這是策略的問題。但是也因為我用了這個策略，所以我會期待這個藝術季它可不可以慢慢的不要單指是白色恐怖藝術季。因為我覺得人權這件事情，就像蔡崇隆在座談上講的，他非常批判，非常反骨的提到，在這邊紀念過往的白恐人權，但現在我們是不是在創造更多新的不公義？

我覺得這些東西，其實是我在這一次的策展裡面有一點貪心的希望推展藝術季的視角。

那麼，我們怎麼跟顧問合作的過程？在一開始我們邀請三位學術顧問，我就跟他們談說，前面有我們在規劃一場講座，那這場講座的方向我會跟他們個別都先討論過。這也是控制這個方向的一個方法。

但是其實有趣的是，顧問分享的時候，藝術家要不要聽進去，這取決於藝術家。我們在這個過程藝術家還是會去對自己去做自己的選擇，其實還是會的。林傳凱除了講座，還有帶踏查。所以在的一開始的「共創」，四位顧問都一人

各做了一場講座，然後做案例分析，然後宣導不同的方向。那傅凱帶踏查，他帶的踏查呢包含了景美的園區以及綠島的園區。

所以這裡是大家不知道的幕後。接著所發生的事情其實是藝術家的需求。然後我們再把傅凱找了回來。所以這個過程當中，包含我們後來去六張犁，然後後來去馬場町，以及我們甚至做了一場線上的共創。線上的共創是傅凱教大家怎麼使用國家檔案庫。

因為大家都想上去查資料，可是它非常的龐大跟難用。所以傅凱直接分享螢幕，告訴所有想學這件事情的藝術家怎麼用。也就是說，其實顧問他們是我們的支持系統。他們不太是說「顧問指定」。

那又譬如說像是張卉欣，從一開始就很明確他想要去訪問那張槍決照片。可是這麼多人被槍決，藝術創作最難的就是怎麼界定範圍、怎麼界定你的權釋跟轉化的方法，以及最後呈現的形式？這過程中的討論，每一次我們都覺得卡關了。結果，因為不能再拖了，我就和負責的協同策展人提議，邀傅凱一起來聊一下。所以在某一次的討論當中，傅凱提出來的建議才幫助卉欣聚焦，然後最後得到了這個大家都覺得非常好的作品。

又譬如侯志仁做了一場線上的分享，是專門針對國外藝術家的。因為他的外語能力很好、也登島過，所以他來負責轉譯這些綠島的觀察、台灣的文化給國外藝術家是最合適的。我們其實做了非常多不同類型的顧問支持藝術家的形式。

但是因為傅凱一直以來給人的形象就是其實很明確，他關注明確、他擁有他的強勢的地方。所以大家可能很容易會誤會，這些藝術家做的東西就是傅凱餵給他們的。但在這個藝術季的發展中，藝術家有自己的選擇，當然我認為前面傅凱給的案例當然有影響一些藝術家。

例如說吳瑪俐，一開始我是要邀請現成作品，就是我想要邀《墓誌銘》這件作品，但是因為北美館那個很難借，加上瑪俐聽了我的策展論述方法，直接跟我要求說她想要做新作，所以我們就規劃了一筆預算支持她做新作。

瑪俐在第一次的共學，她就聽到了傅凱分享受難者高草的案例。她就自己做了非常多的研究，真的去檔案庫裡面把所有東西翻出來，然後開始去思考她怎麼用非常低限的方式去把他的故事那麼有力的展現出來。

我不可否認顧問的存在其實是會給予方向，但這不意味著所有人都完全的受到顧問的影響。對我來說反而是因為有了顧問，他們是比文獻更活的內容。可以幫助我們打開視野。

像俞平跟張紋瑄，他們都是在每一次共學完，就會跟我哀嚎「怎麼辦，我覺得每個人的故事都好值得做，我們到底要怎麼做、要怎麼選？」俞平提到她換了好幾次，因為她每一次登島她都被衝擊一次。最後她好像就還是回到她比較習慣的那個方向去。

這個過程是很重要的。因為我覺得這個對於很多參展的藝術家還有策展人來講，其實這一年多的過程是很煎熬的。我們都有創傷，然後我們需要給彼此慰藉。因為大家都很用力，然後那個時間拉得夠長，所以那個用力、疲累會加乘。

最有趣的是，展覽中年紀最小的參展藝術家彭科萌，在展覽完說「這個時間太長了」。小孩的時間感也許是不一樣的，所以一年之中他需要媽媽一直提醒他要做這件事。

訪談者

這也是我上一次登島才產生比較具體的感覺，就是這個藝術季非常難策劃。然後其實不管是對製作，還是對於觀眾，都是一件根本就是不可能的事情。然後它居然還持續了四屆，接著還有第五屆。我在訪談參展藝術家時，他們都有提到登島的衝擊。一方面是白色恐怖本身龐大的歷史，一方面是環境、往返的艱辛，是不是也帶給你們一些衝擊和困難？

蔡明君：

我覺得坐船對於每個人來講都沒有那麼容易吧，因為尤其綠島那邊的海浪是蠻瘋狂的。我們其實是有在冬天登島過的，冬天東北季風更可怕。第二點是身體感，我相信大家都會有感覺的是熱和濕。當我們進到那個牢房裡的時候，身體的連結是很直接的。這也是為什麼當俞平她要做聲音工作坊、跟綠島國中的小孩去一起歌唱的時候，她選擇了我們要大家一起進到牢房。而且要把門關起來，窗戶要關起來，然後在裡面唱安息歌。小朋友後來的回饋都是，他們沒有辦法想像以前竟然有人一直被關在那裡面。對，就是這個熱、這個身體感是我們很直接的感受。

那再來我覺得應該會有一個直接的感受是，綠島就是個孤島。對，你要什麼東西都必須從台灣運過去。對。所以當然對藝術家來講，一開始聽到導覽，然後或者是看到像常設展，就知道前輩他們在五零年代其實要拓荒的時候，這部分那個體感應該是明確的：就是這是一座離島。離島的資源一切都匱乏。你在匱

乏的情況之下，人要怎麼樣才活得下去？為什麼在這樣的匱乏，在這樣你的意志、只顧生存都來不及的狀態之下，你會想要創作？

這一次的作品當中，我們其實面臨到了一個困難，不太只是什麼綠島啊或者作品製作的問題，其實是還包含了我們要合作的對象。那我覺得這是因為我們這一屆其實蠻有意識的希望跟受難者前輩或後代對話。每一個在白色恐怖裡頭被留在身後的人，他都有別人不可能理解，也不可能一樣的心理和身體狀態。所以這件事情就會延伸到，藝術團體測不準工作室的作品當中，用桌遊的方式來探討雙重身分的問題，他們找到年紀跟我們相近的受難者第三代，跟他們一起討論，然後試著透過桌遊帶大家回到那個困難情境之下，去理解威權是怎麼形成的。

訪談者：我是聽協同策展人提到，跟受難者前輩在溝通的時候其實是蠻辛苦的。因為他們一定會有防禦心，他們還有自己想要做到的事情，主要是他們想要傳遞歷史真相。或者他們可能對於議題擴大到其他的人權，會有一些誤解或是不滿。你們要怎麼去跟這些前輩建立關係？怎麼克服這些誤解跟困難？

蔡明君：這是我找顧問的另外一個原因。因為我們就算是再用力，都不可能真正的獲得所有人的信任。我們本來就不是專家，我們本來也不認識這些前輩，所以我們當時其實是把信任交付給人權館。但無奈的是，人權館他們跟前輩的一些內部討論不是很順利。所以這些堆積的情緒累積到了最後，他們就對藝術家講出了很情緒的話。他們講出了類似「你們每次都把我們叫來，然後都叫我們講一樣的事情。」但事實上那個「你們」不是我們，那個你們是人權館。你可以想像就是一種錯位的關係。

另外，藝術家們在提案的時候，他們可能假設，前輩被關在裡面是有情緒的、是可能覺得委屈的。但當中就有前輩說「我一點都不覺得委屈，我被關在那裡我覺得很驕傲，我覺得我在完成我人生的使命。」所以這些被錯置的狀態就是剛好在當時聚集在一起，就形成了衝突事件。

也因此在那之後，為什麼我說這是我請顧問的另外一個原因，因為我們其實再認真都不可能真正的了解每一位前輩，不僅是了解他們的故事，其實我們是要了解他們的性格，我們要了解他們的關注以及他們的脾氣。後來與專家林傳凱達成了一個共識：未來我們不再找人權館來建議合作對象，全部都透過傳凱。

原因很單純，因為傳凱他會先幫我們判斷這個藝術計畫的需求，適合的前輩是誰，或是適合的後代是誰。然後他會先幫我們建立一個信任關係。那這個信任關係像是在王榆鈞的作品中就很明確，他找了後代家屬一起做歌唱合作坊。在那之前傳凱是必須先跟這些後代家屬溝通過，讓他們放下戒心，然後再由藝術家去對話，然後才是進行工作坊。所以有個三階段的過程。

但是人權館一直以來的做法都是像是發通告一樣的，你就來。然後其實來做的其實都可能一模一樣。所以對於無論是前輩或是後代，或者甚至是綠島居民，他們其實都被問煩了。

所以我覺得這個問題其實會回到那這個主辦單位他有沒有意識到這件事情，那他有沒有意識到建立檔案以及建立信任關係和橋樑的重要性。我覺得這才會是這藝術季如果真的有打算或者是希望一直辦下去的一個問題。這好像也是過去幾屆比較沒有特別凸顯出來，但這次辦了比較多的工作坊，這種衝突其實本來就存在，可是它沒有被拉上檯面去討論，藝術家也沒有真的遇到。

過去也沒有人會想像得到這些問題，因為那個差異之大是你很難想像的。他們因為有著共同的經驗，所以他們會對彼此友善。但事實上他們的意識形態落差之大，然後以及就連後代都是。後代家屬會有完全不想談的，會有遇到的人就要拼命談的，會有不斷的捍衛的，但是也會有覺得事情就讓它過去沒關係的。就是這些，就是我剛剛前面講的廣度，我要講的廣度是複雜性。這個複雜性它怎麼可能透過一件作品、怎麼可能透過一次的展覽？那大家到底期待這個藝術季能做什麼？

訪談者：我是從藝術家那裡聽到，就是說會有前輩是他本身有在做創作，面對外來的藝術家，他可能也會產生被剝奪感，就是他的發言權可能被後來的這些人剝奪掉了。你們那時候要怎麼去平衡或處理這個問題？

蔡明君：

我個人會覺得，其實這個問題是人權館要面對的。我好幾次在工作會議上，我會直接問館方：這一個藝術季究竟在人權館的意義是什麼？因為我們可以有非常多不同類型的展覽做法來討論白色恐怖。為什麼要用藝術季？假設今天要藝術季，有沒有認清當代藝術它和其他類型的展覽、其他類型的藝術呈現不一樣的地方在哪裡？

在當時，館方一直從來沒有答案。但是在當時開幕的時候我們要求教育訓練，我們邀請景美人權園區的館員，和綠島的館員一起來聽導覽。當時教育訓練導覽，我首先就是請他們想想：人權館裡面已經有常設展了，你們覺得這個藝術季和常設展最大的不同是什麼？那他們的任務有沒有不一樣？因為如果不想這件事，這個藝術季沒有存在的必要性。

其實我們有為前輩和家屬做專場導覽。我其實蠻刻意的選擇了並不那麼好懂的作品，讓他們去看其實當代藝術的創作者，這些年輕人，試圖想要跟他們對話的方法是什麼。因為前輩的作品當然很值得我們展也很值得我們去看，但是前輩他們有他們很明確的理想跟觀點。可是透過一個新的展覽，透過新的作品，我們有機會讓大家用不一樣的方式重新看這段歷史。

我印象很深刻就是獲得很多迴響的作品其實是陳曉朋的作品。這件作品很抽象，但是每個前輩跟家屬都認為他用這麼簡潔的方式就可以講得這麼清楚。我想就至少我們讓他們看見了其他的可能性。那個可能性是重要的。

訪談者：剛剛明君有提到藝術的角色。就是說就藝術它可以做到其他媒介做不到的事情。但另一方面這過程中有沒有你意識到就是藝術可能做不到的事情？

蔡明君：藝術做不到的太多了。藝術能做到的很有限。做不到的事情，比如說其實藝術不可能登高一呼就有百應。這不是我們做得到的，因為藝術就是原則上它是很小眾的。對。所以我們只能盡可能的讓多一點人可能在這個展覽中有看到一件可以引起他聯想的，那我覺得就是功德大成了。

所以像你剛剛講到島民啊、商店啊，其實很有趣的是，我們最忠實的觀眾們應該就是島上的打工度假小幫手，因為遊客根本沒時間。也有一些島民他是第一次意識到有個藝術季。譬如有個綠島當地的咖啡店老闆被問到為什麼來看藝術季，他說他來了才意識到，原來大家都有發現有一群奇怪的人在這裡晃很久。

我覺得那個情緒有點複雜，比如說當我聽到一個來做小幫手的大二學生，他告訴我說他去看了俞平的那一件，他全部都聽完了，然後他說：「我看完這一件，我就回來了。因為我覺得我腦袋已經爆炸了，我不可能再接受第二件了，其他的我會改天再去看。」

我當下很感動。因為他就是他完全不是藝術觀眾。但是因為我們這次有比較多創作者的背景是不一樣的，所以門檻是比較低一點，這個媒介讓觀眾容易接近。譬如聽歌就很容易就進入，接著就開始聽故事。他可能沒有辦法捕捉到每一個細節之間的關係，但他已經全部聽完、已經知道了裡面種種的細節，他感到震驚。所以他當他知道我是策展人，他開始不斷地來問我各種問題。我覺得那個瞬間就是藝術做得到的。就是這些可以讓從身體和心裡面去感受的，我覺得是藝術的獨特性。它可能不一定是其他媒介容易做到的事。

訪談者：

其實我我總共花了五天才把整個展覽看完。我可以理解腦袋爆炸的感覺。即便我可能已經看過幾屆、稍微對這個藝術季有一些粗淺的了解，我可能都還是覺得腦袋爆炸。觀眾他們要消化，其實也是很困難的一件事情。尤其是大多數人其實是帶著放鬆的心情，本來想要去放鬆的，卻突然看到那麼沈重的東西。

蔡明君：

可是你知道，這個衝突就是這座島的命運。因為自先民從小琉球漂來，開始有大量的移民來之後，接著日本人來了，國民黨政府來了之後，接著觀光產業來

了。觀光產業帶來了很多本島的去那裡進行各種開發，快閃式的重建，破壞了當地的許多生態環境條件。

這座島的命運就是有各種的不對和衝突在這裡發生。然後我覺得島上去想要度假、想要潛水的人，進到白色恐怖紀念園區的時候，他本來其實就應該會經歷這樣的衝突感。因為這樣的衝突感是島民的日常。

但事實上，它應該是島民生活的島嶼。這些生活感從最親近的人身上就能看到。譬如美娟的爸爸媽媽，除非要看醫生他才去台東。台東有紅綠燈，但他不知道怎麼看。因為綠島沒有紅綠燈。島上的生活是截然不同的。可是大家已經忘記了那裡是一座生活的島嶼。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會

NCAF



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

跨越創傷的藝術集結—藝術家蔡海如訪談紀錄

訪談者：許楚君

受訪者：蔡海如

訪談時間：2025 年 6 月 18 日

訪談地點：蔡海如住家，原海桐藝術中心

一、2009 年景美事件與受難者二代的集結

訪：我在《女口武林》裡讀到，那時候妳開始做《喬·伊拉克希的鏡花園》是因為很好奇其他的二代、受難者二代怎麼長大、怎麼生活。想聽您多聊聊，是怎麼樣接觸到這些群體？因為《女口武林》好像沒有很仔細說妳是如何，譬如說遇到他們，或是妳怎麼說服他們加入妳的計畫？

蔡：其實一切事情就是來自 2009 年底，游文富在景美人權園區的那件作品〈牆外〉，被說是在頌揚加害者。以及當時「景美人權文化園區」的爭議。¹

這件事情，因為朋友在那邊，這也把我從小塵封很久的那個門，突然打開。我其實是很害怕的，然後可是又會覺得，怎麼還有這種事？游文富其實我也認識，他作品真的很美。

那時候覺得，可以過去看看。其實我早就知道了，在文建會想要把那個景美那個空間變成了閒置空間再利用，讓那個藝術家可以進駐這件事情啊，早就有聽說了。然後甚至一些表演、藝術圈的工作者都有已經都有人去申請進去。

視盟有沒有我忘記了，我（印象中）他們也有在講說，有這個空間說是閒置空間可以用。當時會覺得：什麼？你們這些人真的是怎麼會以為這個地方是閒置空間？不是只是藝術圈的人這麼認為、政府也是如此。我當時想，你們也以為是閒置空間，但對於這個空間的歷史右什麼也都不知道。然後再加上，游文富又在這個政策之下被當成「包商」。

¹ 指 2009 年底的「景美事件」，文建會（今文化部）於景美人權園區（前身為景美看守所）舉辦美麗島事件三十週年紀念展。當時藝術家游文富於曾為汪希苓軟禁區展出裝置作品〈牆內／外〉，在 12 月 10 日（世界人權日）遭美麗島事件政治受難者施明德之妻陳嘉君破壞，由警方上銬帶離後，又在施明德陪同下回到現場再次破壞。陳嘉君認為藝術家在曾策劃江南案的前軍情局局長汪希苓軟禁處展出象徵嚮往自由的裝置作品，是對政治受難者與家屬造成二度傷害。

Kirk A. Denton 著，吳焯聲譯，《博物館裡的台灣史》，台北：臉譜出版，2025 年，頁 157-158。

藝術家被當成包商，的確他們是要標案才能夠進去做。做了以後，人權的團體，就在罵這個包商的定位。妳知道就是整個好像……一切都撕得碎碎的這樣。

就是什麼都還沒有說清楚，就已經被撕碎了。所以會覺得，我一定要去看一下。我跟那朋友說好我過去看。我去到那裡的這段路途，至今都歷歷在目。我每次開車這樣要轉彎過去的、從下了橋往右轉、左轉，我都會還記得我那時候去人權館的心情，都是一樣的。

就是有一種恐怖，那時候的恐怖，然後我跟我現在去，每次都還是會有那個一直在對照、跟我一直在對照的感覺。它那個畫面始終都好像還在的感覺。可是到了「汪希苓特區」，我發現我根本就不想去管游文富的作品被弄成怎樣。我發現我整個人已經陷入了小時候的回憶，這個地方，是小時候會去看我爸爸的地方。那個經驗恐怖到，我現在講還是會覺得鼻酸，可是你很難去說那種心情。

因為走進去的路徑也不一樣，然後那個空間方向改得都不同，可是我知道就是這裡。所以我就是一直往裡面走、一直往裡面走，走到那個、那個樓，我看到了面會室那邊。

然後它所有的門都開著，你都可以走進去，你可以走到你以前都從來沒辦法（走到的地方）。你本來只能隔著玻璃看爸爸，或者是偶爾可以進到那個會客室的外面那個小小的那個以前他們是好像籃球場，我們中秋節或什麼可以進去裡面跟他見面。

我媽媽單獨去的時候，她說可以拿卡、拿點數，如果你積滿多少點數就可以（換取會面機會），他們去見面的時候是可以進去裡面有一個可以直接這樣會面的小小的空間。

小時候都所有的、所有各式各樣奇奇怪怪的……你說得清楚的、記得清楚，還是通通記不清楚、說不清楚的什麼複雜的心情全部都湧上來。

然後那扇永遠都關著的小鐵門。在人權園區裡鐵門是開著的，你是可以走進去看牢房，進去看到就是你從來也沒有看見過、小時候不曉得想過多少遍說爸爸在裡面是這麼生活的一個實體空間。

二、封閉的藝術城堡與成長背景

蔡：所以，一邊走，一邊想著，我不曉得我現在為什麼還會哭。

其實其實我覺得早就都好了，我覺得可能有時候還是會有種情緒湧上來。然後，進去走去看，我那時候也是就是一直哭一直哭，很怕遇到任何人。事實上也沒人，然後就是一直走，在裡面一樓二樓啊到處走，然後哭到整個人好像要壞掉了。

然後那時候我朋友，其實就是曾玉涓她也在那邊。她知道後來我、我就一直哭一直哭，到後來都走完了還在哭。走出來，好不容易稍微停一下，她就過來，然後我一看到她就又開始哭到不行。也說不出什麼東西。

是她打電話跟我講的，那時候第一個現場，陳嘉君（訪者案：美麗島事件政治受難者施明德當時的妻子）去破壞的時候。

我從十七、八歲時就反覆來到景美看守所，因為爸爸後來最後的一、兩年又被遷到那個土城仁愛看守所的再教育實驗所。可是在那之前就是那前面的八年、九年，如果要探望爸爸都是去那裡。否則偶爾他還是可以，在努力爭取到洗衣服的外役，到外面去收送衣服。他生我的時候四十歲，他被關進去的時候已經五十歲了。

這種體力活對他來講其實是非常非常辛苦的，然後可是他還是很努力在這邊拿到這樣的工作。只要偶爾可以到外面的時候，他們那個陪同的人，有時候就會睜隻眼閉隻眼，陪他一起回我家。

好像偶爾也有看到只有他一個人，可是那個人在哪裡我不知道。然後這種情況，像他這樣有出來，他就可以偷偷把寫得比較長的信拿出來。或者是他跟我媽媽在小房間見面的時候，就可以交給她比較長的信，不會是被檢查蓋章的那種短信。

因為我媽媽這邊的親戚，大家一起都在工廠裡面打拚，又有一種南部人豪爽的那種，媽媽也會都帶我們去踏青。其實我爸爸跟我媽媽他們兩個人，在他們後來信件裡面我看到，他們就是不斷不斷就是在互相勉勵說：我們一定要把身體照顧好，才能夠在之後回來兩個人還有健康的身體。

他們一直在互相勉勵，同時也想著要好好的照顧小孩子成長。很擔心我們眼睛會不好啊、近視，因為我妹妹很早就近視了。所以我媽媽她會帶我們出去玩，去陽明山等等。還有我阿嬤也會從彰化上來探望我們。我舅舅、阿姨啊、姨丈，所有的人都一起在工作、一起都住附近。所以當時很熱鬧，然後家裡又是印刷工廠，整天還是很吵。然後我們對面是鐵工廠，鏗鏗鏗啊也很吵，我們邊工廠也有飛機聲也很吵。（指地圖）

訪：對，這裡離機場很近。

蔡：吵死人的吵。我印象中還存在著記憶，是很傷心的，一個就是事情發生當下，爸爸不見了，另一個就是，家裡的報紙總是被挖成一格一格。

當我去自己從我媽媽的梳妝台抽屜找出這些報紙以後，我一直哭。除此之外，另外還留下很多記憶。工廠總是很多人、很吵雜，我就在那裡畫我的畫，因為我們印刷廠總是有很多廢紙。因為我們是印貼紙，工廠裡有很大的裁刀機下面都總是有廢紙，然後可以在工廠裡玩。我們那個時代家裡印的貼紙還包括無敵鐵金剛、小甜甜、科學小飛俠啊，還有很多很好玩的貼紙。

小孩子還是會自己找到很多玩樂的方式。所以所以還是有很多開心的記憶混雜在一起。阿姑也是都會帶我們吃好料的什麼的。就是這種情況下，妳說傷心都在哪裡？有時候，妳看到某些眼光，或者是聽到什麼聲音，聽到人家怎麼樣的交談，或者是說在學校裡面等等。那都是很芝麻細小事，然後妳可能也說不出一個所以然來，可是妳有感覺。

所以我覺得好像就是封閉在自己的這個藝術城堡裡面是得到最大的自由跟安全。就是我可以不用管別人的眼光，或別人的批評指教（笑）。因為我的個性可能也比較活潑愛玩。我跟我爸爸會一直通信，他也會跟我灌輸蠻大的視野，也不會直接用管教的方式對待我。因為我媽媽太忙了、太累了，所以她看到我不聽話，不要說惹事生非，妳只要不乖乖做功課，一直拖著不寫完功課，她就會火大。或者時間到還不睡覺，或者是說帶我妹去做一些壞事，譬如去外面抽那種五角錢可以抽兩個籤、換東西。反正就是所有小孩子有點腦筋才會幹的那些事情，對於一個媽媽要做那麼多事情，她真的是累壞了，她就是覺得妳在找麻煩，或者是說從小就被罵是野馬。

我會到處去同學家玩，或者是跟同學一起做什麼事情，加上又是長女，所以很多層次的東西它交會、交錯在那裡面，可是事實上我是一個很敏感的小孩。我看起來好像很那個、很大喇喇，可是事實上有很多事情還是感覺得到，又沒有人可以談，所以它會轉化成另外的方式表達出來。真的就是我從小就覺得喔真的只有畫畫（才能表達）。當時寫日記還要被檢查，但是畫畫什麼都可以。

【父親歸來與家庭磨合】

蔡：我就這樣長大了。到爸爸回來以後，我們居然要重新去適應他回來的生活。我心目中的這個男女平等的爸爸，可以是我的朋友這個爸爸，很有智慧的這個爸爸，他其實就是一個大男人。而且在日本教育底下，回來之後，他連瓦斯爐也不會開，可是他要我們全家開家庭會議，然後說要公平喔，要我們要會做家事。因為他回來我們就十幾歲，我已經十九歲，應該是說十八歲喔十七歲，我妹十七還有一個是十五，欸十四。都是已經十幾歲的女生了。

那他跟他心目中，我大姑姑他們、姑姑他們、阿嬤他們，都是很秀氣、很有教養的、很有氣質的。

我們是、是真的就是很粗魯的方式在工廠裡面，到處鑽來鑽去的，都講台語。也不是說我爸爸他不講台語，可是我們就是像我媽媽這邊我們比較粗魯的方式，都講話方式是很粗魯、很直爽的，鄉下人那種方式在講話。當然我會有感覺，我們每個禮拜我媽媽都還要帶我們去阿嬤家。我我可以比較得出來啊，這種氣質什麼不同。後來升高中時，我考到達人女中。

那時候我有兩個選擇，復興美工或是達人女中。後來我決定要去達人女中，是因為我覺得復興美工我去考試的時候的廁所還是一條龍。

但達人是好漂亮的校園，在內湖，校長就是修女。覺得妳去那裡好棒。但我國中當生物還是數學小老師的時候，我就有被同學說沒氣質，因為交代事情的時候，直接用台語在講。

訪：那個時候沒有禁止說？

蔡：有，我小學的時候。

訪：國中就已經沒有了？

蔡：我國中沒有。我稍微就有聽到有同學在談，我長得很漂亮可是很沒有氣質。

我就也不管他。可是我就想要以那樣的面貌表現自己。可是又到了達人女中的時候，我很認真的寫信問我爸：到底氣質是什麼？

他也都很認真的回答我。其實這就是家庭背景、文化資本差異。小孩子在裡面同時都會有感覺的。包括我爸爸的難友都是很厲害的知識分子。但是我媽的朋友就是以前那些當女工的時候認識的阿姨們，或是在士林賣牛仔褲認識的阿姨，她們人都很好，所有的親戚什麼也都很好。沒辦法說這種差別，跟人的好壞有什麼關係。

小孩子妳就是知道有差別，可是沒有辦法做判斷。如果從單一條件可以判斷高低，可是如果從個人來看的話都是好人。這些東西其實都在塞在我的腦袋裡。

可是當父親以為是這樣的朋友回來，然後又說全家一起開會說要一起分擔做家事。他會想要讓我們可以另外有一個樣子。理想狀態應該怎樣跟現實的狀態是怎樣，其實有落差。當他們回來他們開始又在另外一波事業上的衝刺。

【受難者二代的認同與抗爭】

蔡：我那時候唸藝專，就是現在台藝大。我住宿，我的爸媽忙到，我每次週末回家，他們都忙到都不會抬頭看我。讓我很傷心。

我有任何的想法每次跟我爸爸一談，我們就會吵架。因為他已經回到生活裡面，已經不是像之前有時間空間的距離、透過文字對話。

他在獄中時得到我更多的景仰，像我的朋友。可是另外一個部分的我是親眼看到我媽媽所受的苦。我會覺得那時候全天下如果有誰敢欺負她，我真的是會跟他拚了的那種心情。

我記得我真的那幾年我、我跟每次抱怨都在抱怨我爸。經過我爸爸回來那幾年的磨合。沒多久後來我又出國了。抱怨裡頭妳還是很愛他，有距離了又很想他們。我會在法國期間我從來沒有想過說我要在國外繼續發展，我想我如果做展覽我一定要在台灣做，我爸媽才看得到。這是我一個很重要的前提。所以我從來沒有想過說啊我要在國外發展。

可是因為在法國，開始接觸到很多很多東西，發現政治、所有的事情都不是可以逃避的。因為我從從小到大，都不看電視，也不看報紙。因為我在國中的時候，我媽媽他們有很多黨外雜誌。我隨便翻，都會痛苦萬分。因為學校對我們進行黨國教育的洗腦，跟妳在家裡看到的這些東西，是完全是相反的，又沒有任何人可以談。我就一直處在這種永遠都沒有答案，世界又彷彿非黑即白的狀態。因為沒有人跟我聊，我也找不到人談，然後我爸爸雖然像是我的朋友和我通信，可是信裡都是談人生、談理念。我現實碰到的問題也有談，可是另外這一塊我根本都搞不清的問題，像是現實社會跟政治等等，我們是不談的。因為我們處在戒嚴時代，包括學校教育體制教你的通通是那樣。蔣公死了我們都還會掉眼淚，我們是這樣莫名其妙的情況下長大的。我可以比別人更知道這是奇怪的，可是我也還在這裡面。我周遭沒有任何人會談這些事、同學、朋友都不會知道我爸爸其實又因為匪諜案被監禁。大家都以為我爸爸在國外，因為我們對外的講法一直是這樣。可是老師知道。因為有名單。

蔡：到了那一次去景美人權園區，他人就已經出獄了，我後來去法國又回台灣，一直在做我的創作。我也覺得好像還可以做一些東西，可以一直衝下去，好多想法想做。所以沒有時間說會停下來去想到小時候，想到父母，他們也有他們的世界。二三十歲的人在往前衝的時候，其實不太會知道父母在想什麼，他們遭遇什麼事，也不太會去回頭想小時候的時光，現在是當然有點不一樣了。

等到我要結婚的時候，我爸媽做完七十歲大壽，好像感覺我要被迫離開這個家庭。然後這些東西都會讓我掉眼淚。那時候開始會有這個感受。之後有了小孩，又重新去思考照顧者的問題、女性的問題、家庭的問題。

大概 2008 年前後，我爸爸要我去查蔡惠如的資料。我又開始要想要去了解白色恐怖。因為小孩子開始又慢慢長大，會覺得一片空白怎麼教育他？這些促進我走到下一步去探索。結果才剛開始探索的時候就、自己都已經發現自己心裡頭那個冒出來的恐懼，當我還在那個害怕裡面，出現 2009 年底那件更讓我害怕的景美人權園區的事件。總之，就開始要面對這些事了。

【藝術與人權的衝突】

蔡：我周遭的都是藝術圈的人，可是現在是人權跟藝術圈的人槓上了。藝術圈的人為什麼都那麼無知呢？那我怎麼辦？

訪：所以所以這時候你覺得自己是夾在中間的感覺？

蔡：我不是只有夾在中間，我是覺得我藝術家的身份被撕裂。

就是那個撕裂是，我如果身為一個受難者家屬，我會覺得你們這些人怎麼可以這樣進來？我如果是一個藝術家，我也覺得這些人怎麼能干涉創作？藝術家也只是想創作，那為什麼要被罵成這樣？這是兩邊的，我周遭朋友都是這些人，大家都在罵。

我能說什麼？我什麼都不能說。所以後來有一段時間，我很沉默的在看這些事情。還好那時候有臉書，我就去加那些參與抗爭的、批評的那些人的臉書。

這邊去抗爭的受難者長輩裡面，還有我認識的人。他們抗議這個空間被這樣使用。

藝術圈之中，只有湯皇珍在關注這些事情。也是發生了景美事件以後，湯皇珍跟黃長玲他們在台北國際藝術村召開公聽會。

後來人權館才又去辦，然後還有包括視盟的吳泳汾他們也辦公聽會，另外駱麗珍那時候當視盟的理事長了，也辦了一系列的座談。整個過程其實我都覺得很痛苦，我要怎麼看待這些事情？施明德的妻子也是政治受難者，可是她用這樣的方式踐踏藝術家的作品。我自己是創作者，我當然知道如果破壞我作品，那簡直就是往我身上打的意思。

那是一種很可怕的暴力。對於創作者來講就是這樣。可是藝術家就不夠聰明，或者是說藝術家太天真。藝術家太天真這件事情，從那時候我才意識到。可是

在這種事情上面，我的敏感度跟我的經歷讓我可以一目了然。你到底要怎麼樣去面對，怎麼走下去？要怎麼去縫補或什麼。所有的問題會一直循環，不是那幾場公聽會說了就能怎樣，根本就還是各說各話。

也是這樣子，所以我跟現在人權館的展示教育組組長黃龍興說，你們是不是可以辦一些二代或家屬的座談，我很想知道其他人怎麼看。因為我自己一腳跨一邊，我覺得他們彼此完全不理解。我也不知道怎麼辦。我當然會想找跟我一樣的人。

大概是慢慢這個念頭就會一直跑出來啊。所以我，可是問題是我去講了說不可以辦座談，但一直沒有辦。後來我才開始慢慢了解，原來早就有一些團體。

我爸爸是都什麼都不參加，可是他跟這些難友都還往來其實是算密切的。人家有需要他會幫忙，可是他自己的立場是認為說，因為你知道他是「二進宮」，然後第二次被關。在他被抓之前，已經搬來這邊、開始有自己的廠房了，事業起步。那時候他又開始常常就又躲在房間看書了。就是他們那票朋友，就有些書、錄音帶，在這邊交換資訊看。我媽媽忙得要死要活，是晚上吃飽飯還下來要繼續工作，從早上忙到半夜然後去睡覺。爸爸的老闆就是支持他的，又用了很多難友，裡面都是這些回來的人，廠長也是難友，他在清水的同學。

我爸爸後來就說，楊老闆他要出國就被限制了，一直被找麻煩。後來就說，業務跟廠長離開，保其他人。因為有些人就是需要留下，他們有能夠有這個工作已經很了不起了。

我爸爸認為，他應該還是有辦法再找到其他工作，可是反正後來也是沒辦法，最後我爸爸只好自己創業。好不容易可以蓋這個房子、工廠跟住家，對，就再度入獄，我爸爸又開始又看書，沒有把公司的事情放第一。接著沒多久，他發現陳明忠被抓，他就開始覺得他自己會有事了，開始銷毀一些照片，後來真的就被抓走。他覺得說他不能再虧欠家人，其實上在他第二次還沒回來之前，我阿公跟阿媽就陸續過世了。

還有公司員工，每個家庭要照顧到，所以他不願意再碰那些。

我爸爸其實他真的很有魅力的一個人，他講話真的是又幽默然後很有趣，連他生氣的時候，因為你愛他，你捨不得他，你就一直跟他講下去。

他跟這些難友們啊什麼，他們就是有需要幫忙的，他會幫忙，可是他自己就不會去參與那些，不是那時候還有包括有些人就可以去，後來又跑去中國。因為

當時開放探親啊，大概八九零年代以後的事情。包括討厭中國，也是刺傷傷痛的一個創傷，因為發現中國人的親友們愛的是錢。更後來開始兩岸交流，他們就開始，其實我覺得那就是統戰。我們家後來有去中國設廠，因為我們的上游就是這些電子業了，包括 Apple 都是我們的客戶，下游廠商都得跟著。

我爸爸在中國那邊，跟那些跟那些地方的首長從來沒有談到蔡惠如這個名字，也沒有談到他是白恐政治受害者的事情。他是一直以這個態度在跟外面、跟中國的人來往。

我沒有辦法。創作者我們自己在圈圈裡面，我其實不太願意扯到他們的企業。因為他們在那邊有工廠，我不能因為我的言論自由拖垮他們。他們後面有那麼多人要養。第二個是，難道我爸在我口中只能是一個有理想的政治受害者嗎？他也是一個很好的企業家。

這就是我們現在如何要去講故事的問題，到現在我也沒解答，因為如果我要從蔡惠如到我阿公到我爸。我阿公在二二八事件的時候，出來抗議薪資不公，他們一堆人被抓起來關了。因為就在二二八那時候，所以真的很不巧。

就是說台灣歷史，他在這樣不同的政權轉移跟那個理念上，做出了一些選擇，或者說被迫的。蔡惠如跟我爸爸都他們都還經商，這些事情我們怎麼樣去找到方法，不要傷害到其他人或的情況下，好好講出來。

這個是我現階段的難題。我想知道，但我用逃避躲避，就是視而不見的方式就做我的藝術創作，我也想當無知的、天真的藝術家。徜徉在人文藝術的世界，已經有無限的事情可以挖掘。為什麼要去管那些，根本搞不懂的政治跟社會問題？因為你只要稍微探頭，就有無盡的恐懼跟害怕，沒有答案。可是不曉得我的命運就是推著我，讓我得來做這些事。我根本不可能自由做我的藝術，我得管這些事。可是我已經漸漸的發現我得做，因為這就是我們的命運，我們在這裡這個時空底下，所承接下來的東西。不管它是否可以變成某些元素，或者可以變成創作。因為對我來講這些事太近，有些事情又太多，如果我沒有能力的話，如果有人可以做，我就會幫助別人做。

我這十幾年來，在做一件事情就是攪和，就是把很多人攪和在一起。那時候我碰到了人權跟藝術家這種衝突，但兩方其實可以互相幫助，不需要停在衝突的表面。

訪：我蠻好奇，你是怎麼找到其他二代女（政治受難者女性第二代家屬）。像你

剛說，原本其實也不知道他們在哪裡、是誰？。

蔡：除了小時候就認識的像陳明忠的女兒，另外呢，比如說蔡永明介紹我去找郎亞玲。至於施又熙我到底怎麼找到的，我也想不起來了。似乎是我自己在臉書上看了施又熙好長一段時間以後，然後最後我自己私訊他。林小雲以前 90 年代就到帝門藝術基金會工作，所以我在那裡展出的時候，她是那邊的工作人員。可是那時候不知道他是二代女。可是他那時候，居然他也大概那個時期電影導演林靖傑，有找他去綠島還拍了一段影片。

後來我和小雲不知道哪時候才又就變臉友，他發現說我怎麼偶爾會分享白恐相關的訊息，他觀察了一陣子，就私訊我了。

然後我們兩個都嚇到。因為我們認識算從 90 年代認識，可是是在 2008 左右我們才相認。

蔡：那時候我不知道怎麼辦，面對那樣的時刻，我會覺得好像可以先聊聊看。這可能是一個開始。小雲是我最先碰到的人。

另外，也是因為我長期觀察，我發現像楊翠也寫過她媽媽的事，所以我會覺得說，更是我所關心的。如果都是受難者的子女，我就是更加會覺得說，那他為什麼叫做楊達的媳婦，讓我覺得很不公平。所以我就找楊翠說，我可不可以邀請她媽媽。

找她媽媽可能也是已經 2012 之後的事了，其實在我跟楊翠提出要可不可以邀請她媽媽的更早以前，大概 2009、2010 年的時候，我曾經也跟楊翠聯繫，臉書上加了她朋友，跟她提到我爸爸也是受難者這件事情。

她直接的就給我一個回應是非常非常積極溫暖，可是我心想不要再跟她聯絡。那很矛盾，對不對？因為我跟她也不認識。我沒有真的認識這個人。我知道她太有名了。我在更早以前，可能 2005 左右，那後面幾年開始代替我爸爸出席跟蔡惠如有關的活動。

當時國立台灣圖書館想要成立一個台灣文學圖書館，在五樓那邊，在樓上。所以由黃煌雄邀集我們這些後代組成一個臺灣近代先覺者文物保存聯誼會。他們希望我們可以捐給那個圖書館一些東西。我也是那時候想盡辦法才找了一些東西捐，因為蔡惠如留下來的東西太少。那時候我的經驗真的是好奇妙，比如說我看到簡吉的兒子，還有林木順的侄子，林秉謙。還有二林農民運動領導者的孫子。我看到了每一個人都是某一個人的，哪一個人他的兒子、孫子，哪一個

人的侄子啊。那種感覺真好神奇，就是好像彷彿這些人在背後靈也一起出現的那種感覺，他們看到我，他們也這樣。可是我記得我那一陣子還有在臉書上寫一句話：「真想要有那種一屁股坐下去的勇氣」。

蔡：我沒有，因為我是創作者，我是藝術家。我的心態一直還是很強烈在防衛著，就是說我必須做，可是我不要認，我偷偷做就好了。我真的走很久，終於到後來我認了。我就覺得只有直接面對，才有辦法再進一步去挖，該做的事。對，然後我剛剛講那個是因為那一次，那次因為那的叫我去坐在主桌，他們在談的時候，我才知道楊翠老師的貢獻，還有那個就是他們有提到一些人。相對的在後續要找一些資料，我會想到去找這些人。可是你知道嗎，這好像蔡惠如的曾孫女的名號整個把我套在裡面。但你還是你啊，你還是很害怕。

所以我那時候跟楊翠一聯絡，結果她給我一個非常溫暖的回應。因為我還是不認識這個人，她給我這樣的回應的時候，我真的第一個反應就是跳很遠，有點不敢跟她再接觸，因為這個溫暖對我來講太奇怪了，這到底是什麼東西，我不懂。

那時候是這樣。很奇妙吧，自己回想起來，這些事情是蠻奇怪的。

後來曹欽榮大哥，他們都是一直在這領域工作，他們介紹我一些二代女兒，我又去問楊翠，我說我可不可以找你媽媽來參加這個。

頭先好像有點難聯絡，後來我直接打電話到他家，就講一講以後，我才覺得比較安心一點。我也會有這種不知道，這樣好不好。

可是，當他媽媽來，我們很親切在聊的時候，我就覺得還好，後來楊翠就跟我說，她可不可以推薦她的小姑姑楊碧。她也是那時候被葉陶一起帶著關進去。坐了八個月而已。後來我去台中跟他們聊，然後還有採訪。

我邀請二代女兒在我家吃飯那一次，那時候不只他們，另外我還約了陳明忠的女兒。我還有約到陳清海的女兒，她是早我一輩了。她說他媽媽在那時候真的是背著他要去跳河。

在這樣的過程裡面，慢慢的就拉起一條條的線。後來郎亞玲跟我說，其實她以前拍過一齣有關葉陶的戲，還演楊翠的角色。

反正當時我在邀他們的過程裡面，小雲是我本來已經先認識了，然後我打給那個郎亞玲。因為她本身就是已經劇場界的，而且她也不陌生，可是她也說從來沒有處理過自己的問題，還是都處理別人的問題。她畢竟還是比較年長一點，

我覺得她的包容度、經驗，還有溫暖，在電話裡面，他完全沒有拒絕，接受我邀請他們來我家吃飯、聊聊天，做一場不公開的座談。

當時我好幾天才能打一通電話。我很高興我是第一個打給她，她也覺得說好像是時候他應該要來處理自己的問題了，他自己也從來不敢，然後也沒處理過。我中間還有打過其他幾個人電話，包括一個女醫師歐陽慧貞，她是那時候是拒絕我的。我本來找她，因為想說她有舞團，可能比較會願意。

你知道其實我這個做法，如果以正常人來思考的話，是笨、是反其道而行。可是對於她們來說，如果本身跟藝術沒有關聯的話，接到一通電話要她們承認自己是受難者二代，還要去辦展覽，資訊量太大了。我要找他們，我要以這個二代的展覽作為理由，然後才敢打電話。而且我也知道我不只是只是把他們邀來聊聊就夠了，我一定要做一個展覽，我才有辦法解決一些我的問題。

雖然說不知道那叫什麼問題，可是我知道我一定得要做出一個跟二代女有關的展覽，我才有辦法過得去。

訪談者：是因為你覺得要面對公眾嗎？

蔡海如：不是，要把它轉換掉，然後生產出一個東西。這個東西是我們想說的、自己的話。我必須要把它變成自己的語言說出來。

我不是說一定要跟公眾說，可是我一定要說。相反的，我從小到大，我都關在我的藝術的世界，那裡是安全的。所以我會認為，我如果透過藝術來講這個的話，再怎樣都可以躲在作品後面。我不是那個在場上表演的那個人。如果你必須現身說法的話，你有辦法嗎？沒有辦法呀！可是我如果是做一件作品，那件作品在說什麼，那我可以。我就假設其他二代女也可以接受。我一直努力說服他們，這樣比你要現身說法還安全。因為你也可以更賊的說，你看到什麼就是什麼。每個人都有他自己的詮釋方式，所以這絕對是最安全的方式，這比你要現身說法說我是二代還安全。所以我說不管你要不要展，我現在就是有這個念頭，我想要邀請你們來我們家聊聊天，我會做一桌好料的，然後可以吃一邊聊。這時候你知道嗎？又熙直接先來我家，我們一邊哭一邊聊，之後那一場聚會吃飯的時候，她才又來。

訪談者：她想先了解情況這樣子。

蔡海如：對，不只是電話。可是她對展覽其實也是一直抗拒的，我還跑去她那

時候上課的實踐大學那邊，告訴她其實就做自己擅長的。後來她就是選擇用鏡子，她書寫她女兒畫畫，把她的經驗寫在上面。郎亞玲她本來就是見識多，舞台啊，或什麼都有，而且導演本來就是常常在指揮、在講話的那個人。那一次她也會很希望她女兒也來現場，我們一起來做。那感覺就是，任何人講的任何他自己的任何的小經驗，大家都會有共鳴。就算不是自己的，自己沒有相同的，可是就是有類似的，所以每一種感覺都會有共鳴。或者你聽著別人的經驗就哭了或者就笑了。我覺得那真的就是一種療癒，我從來沒有想過會有這種結果。這個是我在之前無法想像得到的。

我有特別請另外一個藝術家朋友，拍攝影像記錄，我跟他們說我可能還是要記錄下來。那記錄下來結果要怎麼處理，我也會一定得到你們同意，它才可以變成什麼。來拍的這個藝術家朋友，她自己本身就是以前也是女學會的一員，也是一個導演。就是彼此都感到安全。

後來有展出的這一群人呢，我們可能在我家聚會了兩三次吧。但另外陳明忠的女兒，他們都沒有參加，都沒有參展。因為的確是考慮到立場問題。其實這也很有趣，在那個過程裡面，比如說又熙就問我說，萬一他們是統派的，如果在展覽裡面，他們要去展現出這樣的東西，該怎麼辦？我說，我覺得 OK，因為我們不需要擔心什麼，因為那是她的想法，她就算連在牆上直接寫說希望兩岸統一，寫出來都沒有關係。因為這在藝術的場域裡頭是 OK 的。如果那是她要做出來的東西。但後來陳明忠的女兒說她不會參展。

我其實本來有講好做談會，她頭先答應的，後來她也沒有出現，所以有在名單上。她妹妹老二是聯合報的那個政治記者啊。她跟她先生他們都是統派的，很立場很鮮明。可是她跟我之投緣，我們小時候就認識。

我爸爸過世的時候，她推著她爸爸去我爸的告別式。我們都已經變中年婦人了，可是我對她的印象還是停留在我們彼此是高中生的樣子。我知道他們是聯合報的政治記者，可是見面的時候感覺還是很親近。我相信我們彼此都是會有一種替對方感到不捨，因為那時候他們所遭遇到的這些，像是他們家裡被搜。所以這裡頭不是統獨的問題。

我跟他們，我曾經跟著另外一個，無法送達遺書裡面的郭素珍，郭慶的女兒，郭素珍。我最開始萌生這個想法，第一個想到的也是找她來參加，可是她用各種方式婉拒了。我曾經跟著她去參加那個他們去六張犁的秋祭，其實參與者全是統派的。

蔡海如：

他們坐在那邊，藍博州那次也在。有些人講話是中國腔，那真的就是到另一個時空，打的那個那個布旗、黑字。明明這些叔叔阿姨是台灣人。可是那個整個主持活動的方式，連年輕人都是那種腔調。

訪談者：他們是本來講話就這樣？

蔡海如：有人是，可是那個整個方式像是來到中國。我就退遠遠的，保持觀察者的角色。裡面那些，假如不認識，就是純觀察者。問題是裡面有很多人是小時候認識的，看到你會感到很親切的人，然後他們在裡面，然後他們是其中的一份子。終於結束了，我又回去挽著她們的手，我們一邊講話，然後就去搭交通工具，一起要下山。

然後我就看到一個叔叔。我坐在旁邊，稍稍透露了一下看到剛剛那些活動的驚訝狀態。那個很親切的長者突然變臉，好像他的理念被挑戰了，用一種義正辭嚴的方式跟你講話。後來我就決定我不要再講。一種驚訝是，你不知道你原來以為的熟悉跟親切，另外一面他們的理念是如此的兇狠、這麼的強烈、巨大。一個是，我這些行為都是我爸媽反對的。那個時候他們不要我去知道、不要我去探探索的。所以我也很害怕他們跟爸媽說。

我遭遇了兩次這樣的情境。另外一個長輩葉伯是做音樂的。我在網路找到他的音樂，我覺得說太了不起了，他們那個年代的人，自己玩電子音樂、影像塗鴉。我後來就有私訊他，跟他說我是某某人的女兒，結果我隔天回家，他已經打電話給我爸。我爸把我痛罵一頓。另外一個是陳英泰，我才跟他相認而已，沒多久後來他就死了。

反正每天都很害怕，可是我得做一些事，不然的話，我就會一直處在這種很害怕，又搞不清楚的狀態。我覺得人不可以這樣，要不就衝過，要不就全部斷絕。大概就是那種狀態。

然後一直到二代女的計畫，真的就是使盡全力，一關一關打過去，撞牆、打破一面牆、再打破一面牆那種感覺。而且是我們一起，像姐妹那個感覺。我有太久沒有去再去講這些事。那時候我們的生存的狀態是有這麼這麼多的不可說的。可是它就是一晚一晚把你像緊箍咒箍著。我還記得那時候大家在聊，覺得為什麼我們老是覺得很多事情不對勁。哪怕是爸爸回來以後才出生的人，都覺得不對勁。他並不是像我、蘭懷、亞玲、又熙，父親是在小時候或青少年的階

段被關。又熙更慘，是直接有特務到家裡。所以不對勁這件事情，如果不是去說別人不對勁，最後只會說是自己不對勁。那不正常：說你自己的家庭不正常，說你的父母不正常，或者他們他們所受的苦，他們的不正常又影響了你，你又可能會去帶給下一代。

所有這些事情都不得不去解決。也要像那些媽媽們度過那些過程、養家。就是碰到了，然後咬著牙想正面迎擊的決心，然後你就會去做一些事。如果沒有那個狀態，可能就是選擇一直逃避、得過且過。更慘的，可能有些人就是瘋了、死了，什麼樣的情況都有。我覺得至少我們這樣做是健康的。而且覺得有人可以靠。頭先那種可以被依靠的感覺也沒那麼強。我其實我後來我有跟大家說，就像一個肚子痛的人，帶著一堆肚子痛的人，還要不斷的安撫。你要克服空間、錢、佈展，我為了要把能夠說服她們，像一個保姆。如果我自己是這個角色的話，我也會覺得你幹嘛把我們拖進來。我今天擔任那個發起的角色，我就是堅強起來。還好那時候還有林明彥（海桐藝術中心主任）。他可以幫我想出辦法，他也很會跟他們聊天鬼扯，安慰這些哭泣的人。

促轉會特別讓我們在海桐辦第二次的時候，他也是扮演了很重要的角色。當時累到半夜還在那裡布展，還好那時候他們都通融讓我這樣做。當時也出現一些人來幫忙。不過還是硬撐過去。這樣過去以後，自己的免疫系統會變好。後來我媽媽也有去看那個展覽。有一天我陪她去看。

訪談者：那媽媽的感覺是什麼？

蔡海如：我只要不要說我自己，別人的事情她就會聽。

訪談者：她沒有和你說說自己的事？

蔡海如：她還是沒有說她自己的事。你看那是已經 2013 年底了。可是我跟我媽之間的那種緊張跟和解的關係，也是至少花了十多年。到現在很多事情可以談。否則的話，對她來講，會覺得我就是她麻煩的來源。我都會跟人家說，千萬不要惹那些那個受難者的妻子。她們如果撐得過來的，這些人都很強悍。我打電話給其中一些人，她會先問我說你爸是誰、他是支持什麼。

訪談者：他會先確認你統派獨派。

蔡海如：對，看你是統、獨派，你爸是誰、你做這個要幹嘛？她就不讓我接觸她女兒。她女兒年紀比我大，我打電話去她們舞蹈社應該是可以找得到。可是我打去她家，她就掛我電話。我就不懂，如果她接到一個受難者小孩的電話，

為什麼會是這個態度？反正我也被她嚇壞了，就沒有再找她。

我後來還是有聯絡到她女兒。然後她還給我錄音帶。但是她們舞蹈社可能很忙，還要出國。她就給我一些影片，說看看這些可不可以，但是後來我沒用。因為如果沒有參與過程的話，我覺得我沒辦法用。

訪談者：對，其實主要是要建立你們彼此的連接，而不是只是他們出一個作品展出。

蔡海如：我重點也不是找東西來展。沒作品，我幫你生出東西也沒關係。就像楊翠的媽媽董方蘭，她們找出來，就兩三張她的書畫。可是從她的故事知道她在少女時代，爸爸被抓，她就是去做美髮，也就把這件事情當作沒她的事，過著她自己年輕的生活。我覺得其實我的反應跟她有點類似。我們就是用我們自己能夠生存下來的方式，快樂的過完那個痛苦的過程。

可是到了某一個年紀，你沒有解決它，這些東西全部反芻回來。她後來就得了的那個精神官能症。我再訪談她，她也是說她都沒有什麼感覺，在外面過得很快樂，或者是說很辛苦賺錢，錢就再拿回家。在她的訪談裡面其實是沒有特別講到什麼傷痛。她就是傻傻的一直做那樣的事。

後來我們去幫她找到理容院的椅子來展覽，讓觀眾可以稍微聽到她的訪談。重點是那張鏡子上面貼了一些照片，是楊翠的全家人想辦法找出來的。這樣就可以有一個情境去理解她的故事。

所以我那時候其實我還蠻驕傲的是，我作為一個藝術家在這裡策展，我有辦法幫你們把東西整合起來，變成一個好看的展覽。我沒有要看起來哭哭啼啼、悲慘的東西。可是真的看進去以後，會知道並不快樂。要給觀眾多一點訊息，知道有多慘。可是至少來會想看，接著他們才會多知道一點。我覺得這是很重要的手段。如果說連做出來的東西都讓人不想看的話，那你要說什麼誰理你啊？

如果不是藝術家，而是一般人來做展覽，他們的確都是用展版貼上文字。但這不叫藝術展覽，只是書面文字放在空間裡面而已。這個差異點，我覺得就是視覺藝術家的不同。

可是我還是會分清楚，比如說是學生的階段性過程，還是屬於專家，還是屬於歷史的。現在還有另外一種做法就是策展公司，他們看起來視覺很強，會做出很完整的展場，其實還是很空洞，堆積出來，沒有意義的。因為任何東西物件要出現，必須要有它的意義。

可是我作為藝術家，幫這些素人參展者策展，我可以讓她們的東西看起來很像一回事，而且是合乎她個人的故事。當然我對外不會說這是我的作品。可是的，我自己知道所謂的策展，其實我是在做我的個展，可是我不能說是我的個展，因為他們是活生生的人，他們是和我同在這個二代女狀態裡的人。

另外又很不一樣的是，是不同世代的人有不同的想法。在這個整個過程裡面，才一次又一次的去釐清差異。同樣是家屬，但還包括妻子、女兒，妻子女兒之間，或跟父親之間，或跟整個社會之間的關係。當時我們沒有去講國家暴力，那是第二回合，促轉會邀請才出的題目。我們就在這個過程裡面，一層一層開始去感受到，好多層次的問題要一一去解開。解開了才會站到對的位置去，看到原來其實是這樣。這時候你能再跳到另外一個位置說，原來這個角度看起來是這樣。看到越多角度，你就會原諒一些人事物，然後你也會放過自己的痛苦。就算你痛苦再來，或者是傷痛再來，你可以比較快一點就再放過自己，或者放過他人。

我在看後來很多的藝術展覽，覺得他們還蠻聰明的。他們會說做工作坊，然後把工作坊當作展覽。後來第二次的二代女展覽，整個過程，我就這麼做。可是，第一次展覽我沒有還沒有這種念頭，把我們的工作坊做成展覽。我還是會把工作坊的過程，轉化成可以被感知的方式，再讓別人知道。因為這還是更重要的精華，但又不能透露個人的隱私。

另外一個就是，每個人願意在展覽裡面公開多少？第二次展覽我們是找到不同的藝術家來陪伴，和二代女互為老師。讓藝術家去了解每個人的想法或感受，然後從不同的藝術形式裡找到適合自己、比較有共鳴的。所以第二次的展覽裡面，我覺得就是互相幫助。

包括在做展覽的時候也是。那時候王德瑜、米亞，然後還有蔡宛璇，有些人他做自己的作品，有些人也會幫忙其他人看一下展場空間、聲音。我們也有集體生產的創作。第二次參展人數比較多，就好多了，不會像我們第一次的時候那麼孤單。

訪談者：第一次二代女兒的創作，大部分是你陪他們一起想怎麼視覺化的嗎？

蔡海如：像林小雲我完全不用替她想。因為她自己畢竟在藝術圈，她也比較有自己的想法。她直接把林靖傑拍的那一段影片放在展場裡播放。還有跟她哥哥的家族照片什麼。她已經有個想法要做。又熙的就是，當她提出鏡子，那我們就去幫她做鏡子、釘框。現場就讓她跟她女兒去畫、去寫。楊碧很會做塑膠

花，我就鼓勵她用塑膠花。那也是她自己做的，我只是幫她找到那個關鍵。她自己又做出很多其他物件，包括愛心、十字架。然後還有，我看看還有什麼。郎亞玲的部分是我跟明彥一起跟她討論，她的開幕表演，可以做成影片播放。所以就設計了那個木框。而她也剛好在她的戲劇中善用到那個木框。在那個開幕後一個禮拜，影片剪好，我們把木框繃上投影布幕，播放她開幕的表演。道具跟表演都在那現場。那是很棒的一個設計。

其他的是我設計地面上的草皮、到處找書、影片，最困難的是大事紀年表。

訪談者：我好奇第二次的展覽互助的形式。你剛剛提到那幾位藝術家，一方面是都是女性，另一方面，她們可能不一定直接跟白恐有關。可是她們的作品都是跟照護，或者是跟人跟人之間的關係？

蔡海如：第二次都是二代。然後另外還有幾個人是藝術家一起同辦。還有，還有臨床心理師。但是因為是促轉會的委託製作的展覽，他們指派兩位心理師，整個工作坊期間他們都在。也就是說，不管是藝術家還是二代，我們通通一起參與展覽。

訪談者：那時候是怎麼選擇藝術家的？

蔡海如：就是從聲音，觸覺，肢體等等不同創作形式去找。聲音肢體就是米亞，因為很久以前我就知道她，她跟她先生剛回台灣的時候，她先來做那個按摩，聲音按摩好像就是她先生。我們有在其他場合碰過，她還帶著大家打鼓、跳舞、她唱歌。我覺得是從內在需要釋放的東西，有肢體跟聲音很重要。

再來是觸覺。王德瑜的東西跟觸覺有關。然後還有宛璇是詩，我則是負責視覺。就是筆觸，或者是裝置等等的。我會介紹很多給參與者看，做一些說明。

這一次我就找又熙當講師。其實她本來的角色是跟我輪流當主持人，但她那時候生病開刀，所以後半段她比較沒有參與。其實過程強度很高。大概就是三個月的工坊，我們好像是每個禮拜兩三個小時的工作坊，之後大家都不走，留在海桐一直聊到半夜。每一次工作坊我都擺很多吃的喝的，又繼續聊，我就繼續開酒。然後抽煙的也有地方抽。大家都維持高昂的興致。

這跟我們第一次就不太一樣。第二次有點像練功坊，大家會很嚴肅。直接就去談到很多的問題。包括政治的問題、統獨啊，或者是統治者，或者是說這個工作坊本身是官方標案。可是有人出身統派的家庭，不能讓他家人知道他參加這個活動。

訪談者：第二次展出的二代女跟第一次成員有重疊嗎？

蔡海如：都完全不一樣。這次是用報名的方式，因為這個就是促轉會的指定標案。我就變成包商。由他們幫我準備好計畫。我是負責規劃。

我們談了好幾次。如果要作，我認為怎麼做比較好。又隔了一段時間，我才意識到我們在做什麼。我第一次在做的時候，正好是太陽花運動發生的時候。我第一次做「喬·伊拉克希的鏡花園」那段時間，剛好跨越 2014 年年底。每一場的座談都擠滿了觀眾。視盟從來沒有那麼多人，我也遇到好多好多的那個不同的社運團體的人，會後來跟我講話。

雖然我太陽花運動時我也去現場，可是我自己辦那個活動的時候太專注在裡面了。所以我根本沒有意識到，擠滿觀眾這件事情是跟學運有關。我是到了十年後，我才意識到原來是這樣。

在那個展覽之後，接下來的三年五年，你知道那個，就是還包括促轉會也成立了。我們笑說那個展覽是出櫃展。可是在它之後，很快速的，突然之間出現連續效應，像是快轉。更糟的是，轉型正義這件事情已經變成了政治正確的一種負面說法。我心裡覺得說，還有很多東西根本都還沒講出來、還沒有沉澱、還沒有好好談。怎麼它就已經像裝置藝術那時候，我們 1994 年回來，1995 年在做裝置的時候啊，還有很多人都不知道裝置藝術是什麼。我在法國那時候也還有人都問我裝置 installation 是什麼東西？他們以為是做裝潢、做佈置。

剛回台灣的時候也是，後來沒多久就什麼學校就成立多媒體藝術、跨域，統統就隨著一直一直轉出來，前幾天太陽花週年有人問我，我說我人生大概就這兩件事情，一個就是裝置藝術是什麼？一個轉型正義的藝術是什麼？

就是我人生就遇到這兩件，根本事情都還沒有被好好談完，就已經變成了政治正確的髒話。

因為國家節慶、民進黨執政，然後九零年代市民美學，到處都是裝置，隨便擺個東西就叫裝置。

那時候我，我只是反感而已，我們還是做自己的。可是轉型正義這件事情的確是讓我非常有點心痛，很多事情根本都還沒談好，為什麼就馬上變成負面名詞。

左派這件事情，左統他們。我說左派沒問題，大家其實基本上會走這條路，從從九零年代走下來，藝術圈大家都是偏向左派沒錯啊，有誰不認同呢，誰會想要去走右派路線呢？除非你要謀生，後來就開始有藝術市場，現在變成看展覽要去畫廊。我們從九零剛開始到兩千年以前，根本不需要到畫廊看展覽，因為畫廊還是在操作買賣而已，兩千年以後慢慢慢慢的，很多作品必須要去畫廊看。

藝術家能夠靠自己維生很好，我沒有反對。可是左派這件事情，就是你希望那個理想，或希望是大家可以更關心更多更多的事情啊，或是弱勢啊，或各式各樣的，它怎麼會變成只要一碰到中國，他們腦袋就…。明明那裡這麼的不民主的事情，他們就還是擁抱那個中國，然後只要批評美帝。我們也沒有要擁抱美帝啊，我就始終到現在我也是不懂。

大中國主義就是他們的信仰。他們明明他們做那些新疆的事情幹嘛的，他們為什麼會視而不見？

（中間談及人權館干涉創作內容的問題，因涉及保密先暫停錄音）

訪談者：這也是我在做這個研究一開始一直要去克服的，就是人權藝術季本身體質上它有一個先天限制，就是它是國家單位去去去策劃、主辦的。

蔡海如：可是如果不是國家博物館，沒有那麼多資源。而且他們這個空間既然是國家的，要在這個空間去做這件事情才有意義。

訪談者：因為剛好其實它剛好反映了其實可能以前早就潛藏的一些問題，包含前輩的意見、或是博物館的體制。我覺得其實呼應到你剛剛提到游文富在景美的事件，我覺得這就是沒有被解決，就是藝術跟制度、跟人權的衝突。

蔡海如：我是覺得看人，就是真的是看，哪一個前輩、哪一個長官。然後兩個部分，你剛剛講說，如果講國家的機構來說的話，就是看誰是主事者，的確不同的人就會有不同的效果。然後另外就是受難者前輩，他們自己統獨的立場就有所衝突，我們單單藝術圈內部，碰到統獨就已經會莫名其妙打起來了。

多可怕，他們是當初是因為這些問題直接就被犧牲了青春，然後被無期壓被關，受身體、心理上的傷害，所以他們要不就是信仰、要不就是恨、要不就是停留在他們自己的傷痛裡面。他們彼此也許沒打起來，還能夠溝通，一起來坐在一起提供意見，也很了不起了。可是呢，他們會以為那個地方（人權博物館）是屬於他們的地方。

不只是他們，已經很多已經過世了這些老人家，都以為那些地方是他們的地方。不要說他們，我都會覺得景美人權園區，這個空間屬於我私人記憶的一部分。我剛所有說的這些，都是屬於他們個人私人記憶，付出各種血淚青春的一塊地方。我覺得這一塊地方，每個人私人記憶裡面，這一塊地方是有它無法被侵犯、被扭曲、被錯誤置放，或放上錯誤的東西，那至於什麼是錯誤或者是扭曲，都是屬於私人的心裡的一塊，實際的那個對應空間的點。所以還是私人的認定。

當他們這個私人認定，反過來去破壞別人的自由，這就是問題。

我覺得不是狠狠殘酷的一分為二，很殘忍的說受難者不小心變成加害者，而是這個成為加害者過程裡面的原因，能夠再被分析探討的話，這很重要。

因為只有這樣的時候我們才還知道什麼時候會可以再互相退一步。像曹欽榮（專注於白色恐怖記憶的文史工作者）他有想說他是不是要放下了，可是當他一遇到他覺得莫名其妙的東西，他還是也會有反應。他已經算很客氣，可是他態度是很堅決，他那個人個性其實是很硬的，所以他只是在言論上他一直這樣。我覺得連我自己都會，只是我很清楚，我很清楚我必須要把它分解掉。

其實就像我看到黃立慧的〈月桃 B 面〉，讓他媽媽穿滑稽的綠幕裝扮，暴露在觀眾面前，我都會覺得不忍心。我的不忍心，就沒有辦法再扮演該扮演的角色。更何況是，那個空間如果放了一個，比如人權館還是籌備處的時候，找藝術家去會面室的電話，做了一個創作，拿起來會聽到什麼聲音。我看到的時候就只覺得滑稽而已。就是你的傷痛沒有辦法被藝術家做不到位的時候好好處理，你看起來只是膚淺跟幼稚。但我們也必須要允許藝術家成長的空間。連我也會跑出這種感覺，更何況是 根本不懂藝術的人。

訪談者：嗯，我懂。我 一開始想要做這個研究是因為我第一次去綠島看藝術季，當時跟我一起去的朋友問了一個問題，這跟我有什麼關係？因為我們都不是白色恐怖受難者的家屬。

蔡海如：沒有關係，或者說還不知道有什麼關係。

訪談者：對，我們還不知道我們要怎麼跟它建立聯繫，或者說我們有什麼動機去建立聯繫。剛你提到，這同時也疊合著許多前輩，或是許多像曹欽榮老師這樣研究者、或是相關的人的私人回憶。當我們這種局外人踏進去的時候，就是其實就變成一個社會，就是台灣社會某一個部分的縮影。

我那時候想知道的是，台灣藝術家怎麼面對？這些台灣藝術家來自不同世代、身份、性別，甚至族群，他們就是台灣的社會。他們的視角反映了什麼？

蔡海如：你知道我前陣子想的一件事情是，我說做不到位、做不出來那個感覺，有時候什麼都不懂，偏偏不小心做了一件作品，很多人都有共鳴。這個真的還沒個準。

訪談者：有時候是潛意識的。

蔡海如：對，就是藝術家的靈光這件事情。

訪談者：對啊，有時候其實藝術的出現也是機率。

蔡海如：其實我覺得我們今天這樣在聊，我覺得我，我覺得我也有把我，我在想的一些問題好像稍微 把它清楚地講出來，不然都是點狀的。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國藝會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

綠島人與本島來的藝術家—蔡美娟訪談紀錄

受訪者： 蔡美娟（綠島當地居民、綠島人權博物館前館員、人權藝術季長期協助者）

訪談者： 許楚君

訪談時間：2025年6月11日

訪談地點：綠島閔美豆花店（美娟與閔琦一起經營的店）

（前面聊到2023年綠島人權藝術季時，菲律賓藝術家的作品被颱風破壞）

蔡美娟：反正也不是無所謂啦，就是，但是還是有點可惜，因為他的作品沒有呈現到最後。

陳閔琦： 就老天爺幫他、幫他卸展了。

蔡美娟： 對，老天爺幫他卸展了。

蔡美娟： 他也不用那個.....不用擔心說他那些竹子要怎麼丟掉。

陳閔琦： 丟哪裡？超省事的啊。

訪談者： 真的。

蔡美娟： 真的，那也蠻妙的啦。

訪談者： 對啊。我、我就是拿這個當我研究的那個開頭，就是綠島的環境，其實不適合傳統的紀念碑，有人權園區，但是其實很多東西很容易壞掉，很容易被吹垮，或是被海風侵蝕。所以好像沒有辦法維持一個一直存在那裡的東西。

蔡美娟： 對啊。你有去獨居房，看到那個「清」字嗎？海如姐的（藝術家蔡海如的《清》計畫）。

訪談者： 我是在作品第一次發表，第二屆的時候就看過了。

蔡美娟： 這件作品其實有點傾向你剛剛提到的。它雖然是從一開始就存在，可是你看它已經經歷了幾代，然後幾年了，但是到現在，雖然它的殘骸還存在，但是實際其實這個就是時間跟歲月的痕跡。

像那時候，我印象深刻就是因為那時候他的那個地瓜葉，是我幫他照顧的。從很茂密，到颱風的時候我們就去把它剪起來，然後拿回來吃。因為它長很多。然後颱風一來，全部都枯掉。颱風一過之後，它又開始慢慢地生出來。其實我覺得那蠻特別的，雖然你會覺得自然是很不可控的因素，可是你也是不知道，其實反而是有一點像驚喜，不知道它到下一步會不會長出來。一直到展期結束，那時候還在生長喔！還是一直持續有地瓜葉，然後我就會拍給海如姐看。我就說：「欸，地瓜葉現在是這個樣子」。大概到了第三屆藝術季的時候，那時候的時候已經完全沒有葉子了。因為經歷了一個冬天，我那時候也問海如姐，地瓜還要不要再種下去？她其實有考慮了一下，後來決定不要種。她說其實一開始想要種下去，後來他想想，還是不要好了，因為既然原有的那個地瓜葉已經都死掉了，那就讓別的東西自然生長。後來就開始那些鐵製裝置

開始慢慢的腐蝕，到現在都崩解了，那個形狀也不太能看得出來。我覺得這個不一樣，有它的美感在。

藝術家沒有意思要讓它一直存在那裡，他雖然一從第二屆一直放到現在，可是一開始的意圖就是想要讓它腐朽。其實撤展時間到的時候，那時候是原本一開始，是要把它賣給綠島的回收，因為運回本島成本太高。

但如果把它賣給破銅爛鐵，又覺得很可惜，因為那是花了蠻大的心力做出來的。後來就是跟陳俊宏館長討論，因為其實我們沒有任何一屆藝術季，有任何作品曾經留下來過。很多人都會說「欸為什麼不把某些作品留下來」，但是園區的空間就這麼大。每一屆都留下一件兩件，那到了現在可能都沒有空間可以使用的。就我來講，我是不希望可以、不希望留下任何一件作品。除了空間的因素，還有一個原因就是很難保存。要保存下來，但是如果它壞了怎麼辦？因為這個標案結束就是結束，不可能再讓藝術家去維修這個東西。後來是海如姐說，不用維修，就讓它自然而然變化。所以後來館長可能覺得這樣還 OK，又加上，我覺得那個「清」字，其實蠻有它的特殊意義的，又加上海如是政治受難者二代。所以各種含意結合在一起之後，就把那個作品留下來。

蔡美娟： 你還有對哪幾件比較印象比較深嗎？

訪談者： 我想一下。紀彤那件〈後來的人寄出的風景〉。

蔡美娟： 你有看他的小書嗎？

訪談者： 有，我有。

蔡美娟： 那幾本小書很好看欸。

訪談者： 我就在想，那些對話說不定是真的發生過的。

蔡美娟： 那些對話有一些是我們一起去某些點的時候，真的發生過的。

蔡美娟： 然後裡面有一張是，我拍的墓碑的照片。（指燕子洞附近，被稱為「十三中隊」的政治受難者墓碑。）

蔡美娟： 那些對話是真實存在的，有幾個都是她曾經遇過的，有一些是想像出來的。其實有點就是現實跟想像的結合之後的成果。那件作品，如果很安靜坐在那邊看的時候會很感動。

訪談者： 對。我走進去之前我就看到藝術家旁邊的貼心寫道：「這裡很熱」。進去之後覺得真的很熱！但我還是在那邊看了半小時，因為我把每一個本都看完。

訪談者： 我還蠻喜歡第二屆的，「如果，在邊緣，畫一個坐標」。有一件是侯怡亭的作品。我是覺得縫合的動作還蠻有意思的。像是在縫合傷口的感覺。

蔡美娟： 當時閔琦敲了超多蛋。我們就陪她在那個辦公室一直敲那些蛋殼，我真的都快要崩潰了，敲了應該有超過一百顆吧。我們用不同的、不同的方式去把那個蛋液弄出來。我們就一直在流那個蛋液，還有用針筒抽。還一直想說怎麼把它打開，不會傷到蛋殼。你們是從第一屆開始就有很參與在裡面嗎？

蔡美娟： 我們第一屆，就是從羅秀芝老師策展的「重訪流麻溝十五號」開始，一直參加到蔡明君老師策劃那一屆。

訪談者：你們有比較喜歡哪一屆嗎？

蔡美娟：其實我覺得每一屆都不一樣。應該不能說喜歡哪一屆，我覺得每一屆都有每一屆的特殊之處。但是因為第一屆是第一次，所以當時在我們都沒有經驗的情況下，還不會跟藝術家相處。因為我不是藝術本科系出身的，所以藝術兩個字對我來講有點難。但是對閔琦來講很簡單，因為他就是創作者。

我對人沒有隔閡，但是對於他創作出來的東西會不理解這是什麼。

我喜歡跟藝術家玩在一起，我希望可以為他們帶來一點點，不管是甚麼幫助也好，至少是讓他們覺得來綠島創作不會孤單。在島上其實創作很不容易說實話。尤其是先天性的環境不足。加上他們來到這邊人生地不熟，也不知道去哪裡。所以站在館方、站在我個人的立場，我希望能夠幫忙他們什麼。但是好像玩到最後都會有點失控。藝術家都被我們帶到不像藝術家。

訪談者：我聽紀彤說他們常跟你們上山下海，去吃飯什麼的。

蔡美娟：因為我們以往都是跟受難者前輩接觸。很少有這些藝術家進駐綠島。過去曾經有藝術家來進駐，但是是很短暫的，沒有像這個藝術季，一次就是四個月、三個月。從第一屆開始，然後後來到高俊宏老師的第三屆就開始有藝術家駐村了。駐村就是真的讓藝術家在綠島生活，而且一個月以上。像紀彤就生活了超過一個月。像克威跟郁柔又待得更久，還會一直回來。他們每年都會回到綠島來。我們溫泉村有一個土地公的元宵節活動，他們今年也有來。

但是像克威跟郁柔，還有紀彤他們為什麼會想要繼續接這個委託創作？因為他們其實就是想要為綠島做一個完整的創作。

訪談者：他們可能比綠島的當地人還了解這裡。目前訪談過的人到現在，好像聽到綠島本地人都是對他們那件〈火燒島旅遊指南〉比較有感覺。

蔡美娟：主要是因為他們都在寫綠島裡面的內容，所以以綠島人的角度來想，就是比較貼切綠島，又加上他們看過太多綠島人。當時我們走到哪裡他們就跟到哪裡，所以他們應該是所有的藝術家裡面見過跟聊過、還有吃過最多綠島人的飯的。

訪談者：我記得那個林宏璋老師的〈生命字典〉，也和綠島耆老有接觸。

受訪者 蔡美娟：他去我家找我媽媽做包子，我們帶他去找了蠻多綠島的老人家。就幾個老人家。有去跟他們聊過。

訪談者：他待在這邊很久嗎？

受訪者 蔡美娟：他待了幾天吧，不算待很久，他根本就待幾天。他們通常是不斷來來回回，不是一直待在這裡。

訪談者：我就很好奇藝術家就是跟綠島人相處通常到什麼程度？

蔡美娟：其實其實他們一開始來算蠻可憐的。因為其實綠島人還是有一定的戒心，因為太多人去吵他們了。

其實綠島人有一個很特別的習性，比如說你告訴他們想要問一些問題，他會說「別問我啦，我不想跟你講！」不然就是會跟你說「我不知啦！」可是等到你堅持找他他一段時間之後，他卻會什麼都跟你講，把他家的東西都搬出來。

訪談者： 但是一開始是有戒心是正常的。

蔡美娟： 我覺得是很合理的。要不然每個人都要來問他不是煩死了。也有一些人是會覺得說你問我這些要做什麼。

訪談者： 比如說做口述史的研究者來問，他們會擔心就是政治敏感問題嗎？

受訪者 蔡美娟： 除非很明確跟他講說你要問什麼問題。像我們之前，就是之前園區做了一個綠島生活記憶館，要訪問大概二三十個綠島居民。我當時已經訪了十幾個了，很可惜他們後來沒有繼續發展下去。因為後來發現，前面訪的那些有一些都不在了。最後的影像跟最後的聲音了。就很可惜，因為很多不要說老人了，年輕人什麼時候要走你也不知道。像我帶克威跟郁柔去找過幾個阿嬤、阿公都不在了。那位阿嬤跟阿公離開的時候，剛好是他們隔一年回來，我告訴他們，他們也很驚訝。所以這些事情如果沒有早一點做。

訪談者： 對啊。而且這些事情應該就是要由公部門去做。

受訪者 蔡美娟： 但是公部門如果不願意做或者是他覺得，我就覺得很可惜。因為公部門才會有這樣的資源。你說我們去做當然也可以，但是我們做了之後呢？但公部門一定都會有，就算沒有要立刻成立一個博物館好了，至少是很重要未來的資料。

訪談者： 那些做文史研究的老師他們會來記錄這些東西嗎？

受訪者 蔡美娟： 應該有啦，但都是比較早期的。

訪談者： 我每次查文獻，我每次都查到很早期的。

受訪者 蔡美娟： 現在可以查到算是最新的應該就是陳進金老師做的那些口述歷史。

訪談者： 對。但還是限定在白恐的主題，沒有真的提到很多綠島人的生活。

蔡美娟： 但是我剛講的生活記憶館，就是真的是要談綠島人的生活，從食衣住行育樂全部都有牽扯到。

如果是公部門體系沒有關係，但是我覺得你要給藝術自由。就是藝術這兩個字，比如藝術家也好，策展人也好，或者是廠商也好，我覺得一定要給他們包容力跟空間。像我不懂藝術，可是我會，我我不會站在藝術的角度去跟建議他們。比如說像克威跟郁柔好了，他們做出來的書、寫出來的文章，我不會去跟他們說你們哪裡問題，我會跟他說綠島人的唸法可能是怎麼樣。我只會就我知道的部分建議他們，我不會說，我覺得你們寫這樣不好，或者是這個太抽象我看不懂或者是、我聽不懂不是。我只會跟他說，比如說像他們在影片裡面會講一些台語可能這個口音怎麼發。他們兩個台語都不好，所以他們會問我台語的問題，我就會告訴他們綠島人的唸法是什麼。我覺得就是應該要給藝術家自由。

譬如陳俊宏前館長就給藝術家很大的空間。而且是陳俊宏館長讓大家知道綠島人權藝術季是真的屬於藝術季。

當然啦我覺得不同的階段的轉型都有需要磨合的地方、需要被大家看見的時間點。可是綠島人權藝術季這幾個字，就會被看到就是在陳俊宏館長身上，因為

他是很認真去推動這一塊。尤其是那時候在糾結在跟前輩跟藝術家之間的拉扯非常可怕。

訪談者： 哦，這個我有興趣知道更多。

蔡美娟： 因為我們以往都是，比如三天兩夜，讓前輩進島。因為我們帶過很多屆，我自己本身就帶過很多屆了。大概從前輩從高雄出發，一路帶他們來到綠島，然後陪他們三天兩夜之後回去，然後讓他們看看表演。一直到了羅秀芝老師的第一屆，就是那個「拜訪流麻溝十五號」那一屆開始，那個的轉型其實是算蠻有爭議的，就是可能有一些家屬或者是前輩他們會不諒解，就說：為什麼把我們難得一見的同學會給取消了。但是其實不是取消，因為我們還是用另外一種形式讓他們回到島上，來看見更不一樣的綠島、看見這個綠島人權藝術季，用不同的形式來呈現，當然還是會邀請他們回來，比如參加開幕。就是在這一個轉型的過程中，很多前輩大部分都會說，他看不懂當代藝術。但是其實藝術本來就是看不懂的東西，也不一定對每件作品都有感覺。

當然啊，因為你看不懂就真的是看不懂。連我我都看不懂，從我為藝術季寫標案開始，一直陪著他們到卸展，我還是看不懂。

我就說，其實本來藝術就不一定要看得懂，我自己的理解是，不用看得懂，但是如果你願意去聽他們講這些故事，或者是知道他們是如何去創作，我覺得這樣就夠了。我就很想問說看得懂，到底要幹嘛呢？

從第一年開始，到第二年，還是有很多這種聲音出現，就是看不懂這件事情。但是我們也一直在想很多方法。我們開的會，就是希望可以讓大家看懂。其實有點矛盾的是，要讓人家看得懂，就表示這個東西要很很白話。白話的程度下或者是呈現出來，會變成很一般、或者是很大眾化。我們為什麼要這樣做？

像我我還有我同事，我們是三個人一起來做這個藝術季。有時候我們就會常常討論這件事情，就是覺得有時候人權館館方的立場很矛盾。當然啦我們是願意尊重這些前輩，但是有沒有想過，如果我們尊重這些前輩的前提是，必須讓某一些藝術家犧牲掉他們原本的想法。那做這個有意義嗎？可是有時候就會覺得，我們可以用什麼方法讓他們看得懂？後來就是帶他們去看他們看得懂的作品。

訪談者： 哦！不一定所有的藝術作品都讓他們看。

蔡美娟： 很直白，很直接。像克威跟郁柔的作品，放了很多照片，可能就很容易知道在幹嘛。或選一些好像一眼就看得出來是什麼故事。一開始還有前輩說，藝術家作品的圖像和文字太抽象。但寫得太白話又很奇怪。總不能寫說，今天天氣很好，所以我做了，所以拍了這張照片。

這超神奇的一件事情啊。所以我就覺得說其實從第一屆開始，一直到最近的這一屆，我覺得每一屆都有不同的突破點。我自己覺得第一屆可能還在有點試水溫。然後第二屆可能就是，欸這個水溫不錯，我們可以再持續一點點加熱。前三屆其實都是在處於溫水狀態。然後到了明君老師那一屆，轉成雙年展的時候，其實已經有蠻多人看見綠島這個藝術季。

我覺得到第三屆的時候，我們遇過很多就是專程來看藝術季的人。他們不是來潛水，反而變成是順便潛水，主要是要來看藝術季。

那時候我們很喜歡在展場裡面假扮遊客啊，去看人家在聊什麼。我們我一天大概就會去巡個三、四次吧，去看一下作品有沒有壞掉，或者是去聽一下人家聊藝術季，或是偷偷去聽一下導覽有沒有亂講。

訪談者： 導覽有可能會亂講嗎？

蔡美娟： 不會，他們都蠻認真的。所以其實我覺得是每一屆都不同，到現在已經有固定的模式、固定的觀眾，他們會真的願意花時間進來看藝術季，我覺得就夠了。

訪談者： 這表示還蠻成功的。

蔡美娟： 不管他是不是真的看得懂，或者是他覺得好不好看，至少是被大家看到了。也有外國的訪客。我印象超深刻，我辦的那一屆是蔡明君老師策劃的那一屆雙年展，當時我遇到台東史前館的展示教育組的科長還是主任，寫信給我們說他會帶三、四個外國人進來，專程來看綠島的藝術季。他們進來之後，我們有請外語導覽帶他們。他們原本是早上進島下午就要回去，但他們跟那個科長講說，想要再停留一天。他說他看不完，他覺得就這樣離開很可惜。他們覺得，他就覺得這個藝術季太不可思議了。他覺得這是在這個園區裡面，一個新的靈魂。然後他覺得這些藝術家都是很特別的人才。因為他本來對於綠島的印象就是一個很熱、很多觀光客的地方，因為他的朋友跟他說綠島很多觀光客。

我後來問他說那你們在帶導覽的過程有沒有什麼比較特別的。他說他們從頭到尾都覺得很不可思議。他們看完之後，整整兩天都待在園區裡面。後來那個展示教育組組長寫了一封很長的信給我。

他問我說我怎麼把藝術季弄成現在這個樣子。我就說其實我們沒有刻意營造出我們想要呈現哪些東西。其實我覺得這個就是很多個藝術家的用心組合在一起。這是他們，每個人的功勞組成的。但是他覺得館方在這個中間一定會有發揮某些力量，才可以讓外國人看到屬於這個監獄以外的一些面向。他覺得館方的力量是很驚人的事情。因為他說在某些地方，他看到的並不是只有單純的藝術這兩個字。他說他在這些作品裡面看到很多情感、跟地方的連結性。他說這個是他們覺得最難得的地方。

我想說這裡看得出來嗎？他就說尤其是克威跟郁柔的作品，提到了很多的綠島人。他就說，如果他們的作品裡面只有那些書，沒有那些照片可能他就是一個八十分的作品。但是他們看到外面有那一個照片跟那一個影像之後，他就已經突破了一百分。

他說像紀彤的也是一樣，他說如果只有那些照片，沒有文字的敘述，他可能沒有辦法進入這個作者的世界裡。可是他從那個作者的文字裡面他可以感受到她在綠島與這些居民生活的情感、連結、一些依依不捨，還有或者是好笑的時刻。

所以他就說，不是只有單純藝術家在綠島待上一段時間就可以做成這些東西。一定是會有某些人的力量，把它們牽在一起。我就說，有可能是我們的策展人太認真了。

其實，其實我覺得人很特別就是，看到一個人認真的做事，就會想要去幫助他，或者是不會帶著一個隨便的心態去看這些東西。所以我覺得，明君老師在這一次的展覽裡面很特別是，她把很多藝術家牽在一起。

我覺得就像你也是一樣啊，如果你只是單純來看這個展覽，可能不會覺得說很有感情或者是愛。可是聽過這些故事再去看展覽，是不一樣的感受。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

在機構、歷史與地方之間—2025 年綠島人權藝術季協同策展人張文豪、曾哲偉
訪談紀錄

訪談者：許楚君（以下簡稱「許」）

受訪者：張文豪（以下簡稱「張」）、曾哲偉（以下簡稱「曾」）

訪談時間：2025 年 6 月 11 日

訪談地點：台北車站附近咖啡店

許：去年我曾跟文豪的同事稍微聊過。我記得那時候你們就已經提到可能「國際藝術家」的比例會提高很多。我想問你們這麼決定的關鍵原因是什麼？

張：其實協同策展人本質上就是比較被動的角色。所以其實我覺得絕大部分是高森信男（主策展人）的影響比較直接。那時候在寫這份提案的時候，其實藝術家名單大部分是高森決定的，只有少部分大概三、三位到四位是我們決定的。

許：他解釋過為什麼要選這些藝術家嗎？他的標準是什麼？

張：我們好像比較沒有深究這個標準，但是從後續的一些對談裡面推敲的話，我自己的觀察啦，我覺得有趣的是，他選的國際的藝術家其實都不是所謂一線……所謂西方第一世界國家的藝術家。但他所選的藝術家其實都是有一個「可類比性」的狀態。假設說大家會拿韓國跟台灣類比，但他可能把它位置放到另外一個更有趣的地方上去做比照。比如說像是克羅埃西亞，然後或者是越南，或者是馬來西亞，這些地方他們所身處的狀態。然後裡面再去選擇他可能跟島嶼有關的象，去作為他這一次要選藝術家可以看到他的策略。這是我自己的推敲。

許：所以「島嶼」這個因素有放到考量裡面？

張：我覺得這件事他蠻早就就有提到。

許：剛剛說的「可類比性」是什麼？和島嶼的主題是否有關聯？

張：我覺得那個可類比性從我的角度就是，他找了很多世界上的這些島嶼都是用來關押人的島嶼。可能都有一個相似的、因為不同的法令的制定，讓這些人被迫送到這個島上，剝奪他的時間做勞動。作為一個類比的方法，比如說克羅埃西亞的藝術家，在羅島上面的敘事，還有越南昆島的敘事，或者是馬來西亞、香港青州，這些地方他們所身處的狀態。

許：了解。這倒是蠻重要的。我其實有去問一些綠島當地的人。他們有提到說他們覺得這一次比起前幾次，尤其是上一次蔡明君策的展，跟綠島的連結比較少。感覺他們會有點失落，因為他們本來期待就是綠島這個元素在每一屆的雙年展會越來越被重視、連結會越來越深。比如說人權館的研究員謝英從，就有提到他覺得有點可惜，就是這個人權藝術季有點像過客。它沒有留下或是沉積什麼東西，這當然跟就是制度也有關係，因為標案就是每年有不同的人來。不知道你們想法是什麼？你們覺得去建立連結的時候覺得是很困難的嗎？或是你們有意圖想要去建立這個連結嗎？

張：從我的想法來看，我覺得整個機制的設定重點都不是在跟綠島連結。它的重點是白色恐怖。但是白色恐怖發生的地點其實不是只有綠島。所以它服務的對象可能不只是當下的綠島居民，它不是一個地方型藝術季。它的重點不是像是其他地方創生邏輯下、地方藝術季的角度，在處理這個地方議題。

所以我覺得它可能不會如大家所想像，以綠島藝的角度在做這件事情。我之前去台東大學演講的時候，他們也是一樣在這個問題一直提問。我也很直接告訴他們，為什麼綠島人權藝術季不如他們所想的，就是一個所謂綠島的藝術季。我其實也沒有要護航的意思，我很直接的講，這個機制其實從頭到尾都沒有要做到這件事情。因為在所有的會議、所有的討論裡面，甚至這件事情的主責單位都在台北。對他們而言綠島並不是最重要的事情。

[06:00]

張：但是對館長而言，他那個時候思考綠島的角色，其實比較像是觀光化的、或者是旅遊化的方式在思考這個東西。所以他那時候經常在會議上就一直強調我們要多做一些像是馬祖國際藝術島的作法。我不知道他怎麼理解這件事情，但他會說什麼我們要多放一些廣告、看板在這些地方。

許：在島上？

張：或者是其他地方。他從很早期的會議就一直在強調這點。所以他對於綠島的在地連結的想像並不是所謂的在地歷史的訪談、編纂，或者是地方記憶的累積。那如果我們今天只從白色恐怖、人權藝術季的角度去處理綠島的在地歷史，我覺得也很偏頗。因為我不覺得綠島整個裡面能夠去被書寫、記憶的點只有人權。當然如果今天我們真的要做一个綠島的藝術季的話，我覺得它會是這裡面的其中一個環節，但不會是最重要的環節。

許：那哲偉的想法是什麼？

曾：我先前提要一下，我沒有參與到完整的籌備過程。我自己覺得綠島本身是有趣的。然後，你剛剛提到的，我覺得因為它是用標案的方式開標，然後每年的承標廠商不一樣，它其實沒有延續性。以明君那一屆來說，他不是得標廠

商，而是均勻製作。所以藝術家有沒有蹲點、在那邊做田調、跟島民培養感情，其實完全是看個人意願。就是如果藝術家願意，他是走這個路線的，他就會去做。但是背後的經費分配有沒有去支持藝術家做這個，是另一件事。

許： 所以你們這一次比較沒有特別提前工作坊等等的？

曾： 嗯，據我所知道，去年有長期住在綠島的人應該都是藝術家個人。

明君的狀態跟我們有點不太一樣的是，她有本業。所以老師她可以比較長時間在島上工作。對我們來講，滯留在島上的成本非常非常的高。如果沒有相對應的資源支持我們做這件事情的話，是沒辦法做到的。老實說我們每次去場勘的時候，我們所有的費用都是被精算的。我們只能在他所規範的合理範圍內待在島上，因為他是標案，所以他要在達到需求的情況下完成。

許： 經費有比以前少嗎？

張： 沒有，我記得沒少。

許： 確實一直往返本島和綠島很燒錢。島上的住宿食物什麼都非常昂貴。所以還蠻取決藝術家本身的意志，就是他們要不要去做這件事？

張： 但我覺得也不能說是藝術家的意志。當然說藝術家願意花自己的錢去做這件事情是值得讚許的，或者他們確實為了這件事情付出很多心力。但我也覺得說沒有花自己的錢去做這件事情的藝術家有錯。因為其實大家並不一定都有辦法去專注在這件事情上面。如果他沒有辦法去平衡他的生活的情況下，只做這件事情其實對藝術家來講是非常辛苦的。所以我也不鼓勵藝術家要自己掏錢去做這件事情。

曾： 因為這個案件本身，像你說的它並不好做，而且它很麻煩。所以其實會願意去標的公司其實數量很有限，而且它又同時要有能力調動視覺藝術圈的資源。所以其實數一數之後，有能力去執行的廠商數量很少。而且因為在採購法限制下面，有辦法去軋 1800 萬案件的公司其實資金規模是……就是數量是非常少，在大環境下面。所以廠商其實並沒有那麼多選擇。

曾： 這幾年除了前兩屆是風信子，就是羅秀芝老師標的，因為那個是一年一次的展覽，預算是 900 萬。後面變成雙年展機制等於是把前一年的經費挪到下一年，所以是 1800 萬。但是我們今年人力是 2 個人，再加一個專案經理，他是後期加入。去年均勻有自己的行銷人員。所以他們比如說像你提到的工作坊啊，或是周邊活動其實他們有專人做。但是我們今年等於說用 2.5 的人力去軋九個人的工作量。所以說實在的，雖然我們很想要做策展，可是實際上我們都在承擔行政工作。

許：我對展覽的直觀的第一反應是，很多作品好像放台北也可以，不一定要放綠島。就是它跟綠島空間的對話程度相對低。而且因為他們佈展技術實在是太好了，它幾乎已經塗抹掉那個空間的特性。相反的國外的藝術家，比如說越南藝術家或者是克羅埃西亞藝術家，他們還是保留了空間的特性，也許因為他們沒有派人來佈展之類的，但是那個反而效果是很好的。

許：對。我並不是說就是人權藝術一定要把它放到最大，或是白色恐怖要放到最大，可是這個主題本身有一個特性。所以如果它只是想要做視覺藝術的話，其實我會覺得不一定要是他們。這就是為什麼一開始就直接問，選擇藝術家的那個標準是什麼這樣子。

張：梓安的部分我們可以幫他補充一下。其實他那個時候在展場想做一件事情他失敗了。他想做針孔投影。但因為外面不夠亮，玻璃太厚了，就是牢房的那個部分，所以其實在他最一開始的設想當中其實是希望可以把牢房外面的影像一樣投到裡面。所以其實原本應該要有牢房的影像跟 super 8 拍的影像，然後再加上兩個不同步的影像。他那邊其實是有一個預期以外的失誤。

曾：那剛剛聽起來有提到說，白色恐怖作品的一個特性，那據你的觀點你覺得那個特性是什麼？

許：我個人會認為，那個特性其實就是社會的衝突和張力。我並不是說白色恐怖就一定要講述歷史真相，我是完全反對這件事情。但我會覺得前年明君的策展有一部分是成功的，或者是它往前推進了一大步是因為，他有很認真在處理社會關係。然後我感覺這一次，你們剛剛講到人力的局限我其實就已經理解了，似乎沒有餘裕去處理這件事情。

這一次那個社會關係，我指的社會關係是指各種內部的衝突，包含前輩自己裡面的衝突，像是他們不同的立場，然後或者是還有就是跟島上的人的關係張力，也許有點被割捨掉，變成一個國際展，它被放在全球化影響下，也許變成放在不同的島上都成立的雙年展。

張：我覺得這件事情也無可厚非的會發生在這個展覽當中。然後，在工作方法上，無法避免的事情是，其實其實整個策展的過程裡面，我們都是處在比較沒有什麼餘裕的狀態。一部分當然受限於經費、人力不足，一部分也受限於在我們的職稱。我們作為協同策展人，重點就不是在於我們的意志展現，而是要把展覽服務完成。對，所以就自我的定位，我就會比較保守、會屈從於策展人跟館方、人權館的想法，我不太會去主動的要求什麼。我覺得我自己的狀態會因

為這個角色，我們會失望，但就這樣子決定。因為其實，在這個過程裡面也沒什麼機會跟高森有很多細緻的討論。

曾：這跟高森本身的策展風格有關。因為他本來就是走這個路線。優點就是能建立國際連結。對館方來說，我自己認為，你特別重視的在地連結、衝突性，就我的理解，反而恰恰是館方最不重視的。因為這個活動畢竟叫做人權藝術季。它甚至不是白恐藝術季。但我覺得館方的立場其實是想處理白恐。但是找高森做策展人蠻大的好處就是，他讓白恐這個議題可以擴張到人權。所以出現你提到的幾個國際藝術家，其實都沒有在做白恐相關的主題。

許：不過其實這個部分，前年明鈞的已經一部分有表現這意圖，比如說他們找蔡崇隆做移工的議題，還有波蘭藝術家做拆遷的作品。其實我反而覺得這部分是好的，我有問當地研究員，他們其實也是樂見這件事情。我問他們會不會希望更專注在白恐，他們會說，其實裡面有一些人權的作品讓他們有共鳴。然後我會覺得往外擴張，打開一個討論的公共空間也是一件好事。

張：但事實上我們就是侷限在白恐。

許：你是說主題，還是你們的特質？

張：只有國外藝術家才可以不做白恐。

許：所以台灣藝術家會被要求一定要做白恐？

張：因為他在標規裡面有規定，白恐接觸要達到五件。

曾：他是規定。

許：這次的台灣藝術家人比較少嗎？

曾：沒有、沒有比較少。跟上一屆一樣。我們只多了一組國外藝術家。

張：可是會演變成，其實藝術季在服務的對象並不是大眾。他們在服務前輩。這個造成很大的問題是，我們的目標不是在跟社會大眾溝通白色恐怖議題，而是在做出前輩們認可的白色恐怖議題。但其實前輩們認可的白色恐怖議題也不會是白恐本身啊。

許：對、對，當然是。

曾：對，我覺得這是一個很大的問題，我前幾天有參加一個西班牙的線上論壇，講到這個問題，就是白色恐怖之所以是白色恐怖，不是因為任何人都可能因為任何事情被關。雖然說我們都把他稱之為前輩，可是他們並沒有一個統一的意識形態。他們甚至裡面是很衝突。所以，如果今天作為藝術家要處理議題

的話，他就會需要考量更多他們平常在美術館的時候不需要考量的事情。比方說，雖然可能最安全、保守的做法就是，他直接去談一種感受、大的氛圍，然後不踩一個很明確的政治立場。這就很安全。第二個安全的方式是，他找很明確的回應對象。比方說某一位特定前輩。其他人雖然可能對這件作品跟他的政治想法不同，也不會直接去跟那個前輩衝突。

除此之外，如果說不希望落入很明確的單一敘事，但是同時又希望藝術家跟前輩可以有所合作的話，它本身是一個很難達成的狀態。因為我自己跟前輩他們接觸，這蠻主觀的啦，譬如登島紀念日，他們總共有 100 個前輩家屬來參加，我替他們導覽的時候，我覺得館方有時候過度揣摩前輩的反應。就是那個某一種期待其實不來自前輩。然後而是來自館方。實際上他們來現場交流的時候，我自己對前輩的感受是算是非常好。比方說對做越南昆島的作品，就有前輩過來跟我說，他是 50、60 年代被關。然後當時越南有派人來他們這邊住了半個月，然後來觀摩怎麼運作一個集中營，然後帶回去越南實施。這些本來不在藝術家原本的作品論述裡，藝術家也不知道這個脈絡。可是把人權議題相互並置的時候，尤其是由這些前輩說出來，就更加具體。我覺得假設前輩他們看不懂當代藝術，是虛構的。他們看得懂，而且他們會自己生產脈絡。那個脈絡就是他們自己的生命故事。

所以我反而覺得，高森的策展方式是讓這種跟前輩共同工作的主動權交給藝術家本身，而不是變成一個我們要求藝術家一定要做到的事情，一定要幫他們相互配對。不然我們其實得到的前輩名單，是很有限的名單。因為館方的姿態基本上告訴我們，這些是會有問題的。然後就是我們要先去打過招呼，我們最好直接把他拉進來作品裡面。不然他們就是需要話語權、需要鎂光燈。如果我們提早把他拉進來的話，我們會降低很大的風險。可是他們在思考的那個輿論，都是前輩。他並沒有思考大眾。

許：我有感覺，他們有點過度的去保護、保護那些前輩。不過你剛剛說的那個話語權的那個問題，好像是因為前年有發生衝突。他們應該是想要避免這件事情再重演？

張：哲偉剛剛有提到一件事情我覺得非常有趣。這也是前年，我對明君他們策展的一個比較負面的批評。就是，我覺得他們有點太控制這個展覽的發展。他們餵食給藝術家很多東西，包含請林傳凱老師他們帶一些工作坊，這可能也相對來說減少了作品本身自由發展的程度。他們的優點當然是集體行動可以就是促成那個網絡，然後可是那個那個網絡也是一個缺點。

曾：我自己的個人想法是，前輩對於館所的這些輿論也好，或是批評也好，其實是整體性的，不是針對藝術季，藝術季只是其中一環。所以像你說的林傳凱老師，或者是其他組別的人，其實不會接觸到。那我覺得在這樣子的情況下，

藝術季要做的事情，跟人權館的典藏展應該功能上應該是要很明確區隔開來。所以我反而不覺得強迫藝術家一定要去反映歷史資料是一件好事。因為我認為說，最多一年半，實際上並沒有那麼長的時間，藝術家真的掌握這些資料，然後再把它產成作品，其實是一件不可能的事情。

所以他應該要提供的不是人權議題的推廣教育功能，而是藝術作為一種形式，它本身能夠調動感知的功能。然後我覺得他的典藏展跟藝術季的角色功能應該要這麼去區隔開來，可是現在被混為一談。至少我覺得至少在標規的設計上是這樣。所以才會有前面的像明君他們做的課程、工作坊。我覺得那個給一個大方向，就是基本資訊的補充是很重要的事情，那是基本功課。可是我反而覺得不應該是像館方期待的那種，在藝術季做一個白恐的歷史詮釋。

張： 我覺得在整個展覽裡面，人權館其實扮演一個蠻關鍵的角色。因為畢竟他是業主。基本上人權館是會極盡可能的避免衝突發生，所以在所有的作品裡面，他一再強調不可以有任何問題。他讓我們接觸的前輩，基本上都是意見比較溫和的前輩。所以遇到的就是一些可能有既定的成見，或者是擅長在政治上發揮的前輩。他所接觸到的前輩的面向並不是那種普遍的大眾。或者是在生活中的一些前輩。

張： 但我遇到的前輩不是只講這個。他們其實更希望是前輩給你們的標規，然後他們自己經營這一個地方。所以那時候我的理解就是其實蠻多前輩也是蠻善用這個身分，也因為這個身分確實得到了一些的好處。但我覺得這個狀態會在整體環境的公評，我也認識很多前輩他就是資金都還在看身心科的。他們可能就永遠好不起來。但是就是因為這些好不起來的人，他不會講話。所以永遠能夠能夠講話的可能就是相對有政治手腕的人，導致這些東西的論述都好像只能往大概那個觀點去。所以也會變成說像地下黨員的問題較少被提到，或統獨的問題，如果真的有遇到前輩，他就是從頭到尾用馬克思主義的論述跟你講現在台灣的問題。你也可以感覺到他就是一個非常貫徹始終的馬克思主義者。對，所以他至今不會覺得他當年因為馬克思主義被逮捕怎麼樣。甚至會覺得這就是他求仁得仁的狀態，他說的人生觀都是這樣建立的。然後但是也不得不說他這樣子的人讓你覺得他很了不起。他沒有要跟你講綠島的被壓抑啊、不自由，或是政府的問題。他比較理想化，理想性比較高。

他完全不跟我談這些世務。他只跟我談觀念。談這個世界觀怎麼被建立的。然後他怎麼去理解馬克思，怎麼去理解共產黨，怎麼去理解現在的中國。所以你在跟他談話的時候反而會很有趣。但是這種人反而他的東西是沒辦法放進來。甚至現在也不在這邊，不可能放進來。但是這些這些很複雜的世界局勢跟歷史議題或者是社會價值觀的辯證，在這個展覽裡面都完全不可能出現。

許：我覺得這很可惜，像哲偉剛剛提到綠島現今的情況也沒有辦法被放進去。但其實他應該可以蠻有趣的被延展開來。

曾：我們這一次的工作坊，其中一場還沒發生，就是這個月。我找一個做材料設計的朋友。其實是稍微想要迂迴的去觸及就是海廢的生物塑膠問題。

因為那個歷史詮釋是一個封存的主導論述。是一個封存的主導論述。白恐已經結束在解嚴之後，在刑法一百條廢除之後。但是像我們剛剛說的，光是館內的承辦人員他們的政治傾向、他們政治光譜都不同，然後國民黨只要一上任人權館預算就被砍。或者是你去查綠島的過去 20 年的鄉長全部是國民黨。因為當時不是國民黨的根本就留不下在綠島。島上的基礎建設包含環島公路，其實都是新生訓導處時期開始做的。我覺得整座島的建設本身跟這段歷史綁在一起。而且這件事情到現在都還在發生。南寮漁港，現在還保留。以前政治犯他們送運物資是中寮漁港。或者是當地人現在怎麼去看，有很多當地人是沒有去過人權館的。他們對於這個議題其實完全不熟悉。然後把燕子洞視為好像是鬼屋探險。然後他們現在的觀光導覽，導遊在帶人權館的時候的方式，就不用提了。我覺得有很多現在進行式，可以用藝術去鬆動。但是這個東西不在館所的既定的想像裡面。當然我不是說我有做了。

許：這就是為什麼我剛剛一直提到社會關係。其實我說的社會關係指的是就是包含你剛剛說的那些問題。島民的生活是一部分。我覺得有點可惜，就是這屆的藝術家會讓我覺得，好像就是做好作品然後拿來佈展。也許他們沒有辦法去反映或鬆動那些你剛剛提到的問題，或是後設性的去批判。可能只有那個楊傑懷的作品。假如說你們可以有更大的發揮空間，會怎麼去介入這件事情？

張：我覺得因為真的在執行的時候這個架空的視角很難被建立。因為他太多要素了。所以有點難說我現在要怎麼發揮。我覺得感覺只能說改善。就是針對現況如果有機會可以改善的話也許改善什麼事情，可以讓整件事情變得更好。只能這樣子回答。

張：我覺得第一個當然是說，我其實一直都覺得台灣的各種各種東西的問題都環繞在文化的標案本身。只要標案繼續下去文化就不會累積。對，所以第一個要改善就是這個標案制度的問題。但是他背後是一個更複雜的問題，就是這個系統他本身是背後是一個更複雜的問題。但是但我之前就一直在講說我覺得如果有機會要做這種東西的話最好的方式就是委員會制度。類似金馬委員會這樣。就是確定他每年都要辦。每年都做，然後給這個委員會更大的權力。但是政府一樣組織，但是他有很多不同的功能。然後去可以做更多社會介面的工作，然後才去生產出這個展覽。如此才可以有一個延續性在裡面。我當然覺得這是一個很理想的狀態。因為這種制度也很容易被壞掉。但是他要壞掉的話，也許會比標案更壞。因為他就會像是那個什麼排球協會或者是足球協會一樣。我完全可以想到那畫面。但是實際上來講這個東西他只不過有機會變一個民間的東西，立意良善的話，可能延續性會更好。

許：你們之前有看過別屆嗎？

張文豪：沒有。我上次也沒看過，上次也是那時候看比別屆，就無法感受。

曾哲瑋：沒有看過，我也是第一次。

許：所以你們第一次直接比較密切的接觸這個空間，可能就是場勘的時候？那你們在場勘的時候，或是比如說你在跟藝術家一起去規劃空間的配置的時候，有什麼特別感受嗎？展出的空間是藝術家自己可以選擇的嗎？

張：這可以討論的。是有分配，然後他要換再自己去要求這樣子。

曾哲瑋：算是，但是可以選擇的空間其實差不多都用完了。

許：你說的用完是指？只有那幾個地方可以用？

曾：就是適合放作品的就只有那幾個特定的地方。

張：因為我們一開始要選空間的時候，其實場方明定哪一間哪一間。對。但他們好像非常多不知道為什麼。

曾：其實你之前文章有寫到，只要在新生訓導處那邊，戶外作品的比例越高，代表你展覽期間的維修成本越高，風險越大。

張：展場幾乎都是在綠洲山莊，因為它畢竟是後期蓋的現代化設施，比較完整。可是故事都是在講新生訓導處。

訪談者：你們會覺得綠島的環境，我指的是自然環境或是地景，不管是策展或藝術家創作也好，會不會帶給你們一些限制還是啟發？

曾：我不敢說藝術家，但我個人是覺得我有受到啟發。

我去年先跟涂維政登龜山島。又去了另一個在台東的藝術季，回程的時候被颱風困住，在花蓮困了一禮拜。然後到了執行綠島人權藝術季。同時接觸到這些事，對我自己蠻有改變。因為我本來是念建築，我一直都只比較知道，就是我知道城鄉所的那一套邏輯。我有時候知道地方創生就是在.....在亂搞瞎搞。但我去年去宜蘭頭城，他們有一個團隊，就是在做龜山島，然後我才知道龜山島的歷史，龜山島以前是有很島民的。後來國民黨把它畫成軍事區，之後遷村，遷到宜蘭。然後現在還是開放，可是不能過夜，登島當天要回來，除非是研究申請。然後這一群人現在在頭城，但他們自我認同還是島民。

所以他們在做地方創生其實不是在講基礎建設的提升，他們是在講一種文化價值的認同，怎麼延續下去。我跟他們算蠻熟的，變成了朋友。這個地方創生團隊的經營者，他爸爸是討海維生，所以他有船。頭城那邊有一個小港口，大概五六十艘船，每天固定會出海，因為半夜出海、凌晨前回來，然後女生開市場早市。他們一樣有競標，就是那種在那邊畫記號。他們這個地方創生團隊，就是跟這些漁夫簽合作的意向書。就是他們就找太古可口可樂公司贊助了他們一台兩三百萬的一台機器，可以把海廢轉換成塑膠，然後他們再把它做成小凳子或是什麼東西拿去賣。他們跟船長們簽約，請他們把網撈打上來的垃圾交給他們集中處理。這個生活模式本來在我的生命經驗之外。我覺得在綠島，我有類似的感受，它畢竟是海島。台灣究其根本，就是一個島。但是台灣人是對海洋生活非常不熟悉。

對於白色恐怖這段歷史是更不熟悉。所以我才說，人權館談轉型正義，台灣根本就只是在談轉型正義。如果是去找馬克思的《資本論》，裡面沒有寫到正義這兩個字。它這變成一個就是研究者注意到的事情，然後去說他在談的是，他要談革命，他要鼓吹革命，他要鼓吹無產階級革命，他不是談正義。我覺得轉型跟正義是兩個階段的事情。

比方說講白恐的時候，像我就問人權館典研組的組長：「既然這些前輩政治立場並不相同，那他們為什麼會願意每年回到綠島？」典研組的組長就跟我說，因為他們不來的話，他們就會被忘記。他們有點甚至會搶著說故事。當初也就是非常互相猜忌的時代，有左派的、有台獨份子、有共產黨人、地下黨、統一份子、台獨份子、海外的台獨份子，也有無辜的人、僑生。各種理由都有可能被抓。這些人的意識形態到今天都沒有統一，而且那個時代其實不是影響他們而已。這不只是過去式的影響，有一些受難者的家屬也算是間接受難者。這些家庭張力，跟這種受難家屬的身分，怎麼看待這段歷史？它還是有一個主敘事跟次要敘事的差別。典研組的組長就跟我說，我們在講的時候，當然最主要的敘事就是這些人是受難者。可是受難者的意思，不盡然是他們是無辜者。共產黨人就真的是共產黨人。像鹿窟事件，他們的證詞是反反覆覆的。

那個歷史的複雜度是，後面的人去看，他會變得很清晰。可是，就像你剛剛說的那個研究員，他會想要把共產黨的敘事納進他們的典藏展。我覺得他某種程度上要做的就是打開那一種不同的歷史解釋。我們把他看成受難者，但是常常忘記他們是人。

張：回到綠島的部分。其實我覺得我比較可能沒有那麼多建設性啦。我分享的比較多是個人感受。我覺得是做了一個藝文工作者在職業生涯裡面少數可以脫離台北這個地方，然後待很長的一段時間，強迫把大家全部關在一個地方去過日子。在那個狀態裡面的工作模式，或者是說排除這個生產方法，可能在台北做展覽啊，也許大家下班了就結束了。可是我們在綠島這群人裡面，大家就會

被迫待在這裡面。所有人都在這裡、做這些事情，整個島上的藝術圈好像只剩下這一批人。因為是在這裡的同伴。我覺得它生產方法會導致說在這個工作模式有一點點改變。其實我是蠻樂意再多做這個藝術季的。一部分也覺得這個藝術季它還有很多發揮空間。

不過像你剛剛提到這些問題也好，或者是當地文化，我蠻享受在那邊工作的夜晚，或你說的島上的風景、天氣變化。老實說很多時候我們是看到台灣本島沒有辦法看到的景象，那個奇妙的變幻。可能從晴天突然下大雨，晚上又出現七彩的彩霞。這些東西其實基本上在本島看不到。這些所有的事情其實都都是很獨特的經驗。然後我覺得這種獨特的經驗，會讓人想再回到這個地方。但也不得不說，觀光化會讓大家不喜歡那個地方。東西變得很貴，然後變得很難吃。然後很多的人來這裡就是一個消費式的態度。我有聽過無法無天的想法，就是這個狀態。

但另一部分也是回應了哲瑋說的這個，島有島的時間這件事情。然後跟陸地東西是不一樣的。這島會有它的系統。它會重新長出它的東西。我們今天作為外來者，在這上面能夠有多少時間跟這個島的系統相處？其實我覺得，是很困難的。但是今天如果有機會的話，我願意再重回這個地方去試試看。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation

在離地與貼地之間：歷年綠島人權藝術季回顧（2019 - 2025）

綠島人權藝術季自 2019 年開始在這座島上逐年或隔年舉辦，由國家人權館邀請策展人與藝術家駐地創作，開展了關於台灣白色恐怖歷史敘事的新路徑。過往的綠島人權藝術季，以政治受難者與家屬群體為主體，作為逐年舉辦的紀念活動。有別於此，2019 年以後的綠島藝術季轉而以當代藝術創作作為主體，在當代藝術世界中開啟了關於白色恐怖與人權藝術的深入討論。

此一藝術實踐的發生，奠基於體制與歷史背景的雙重開放：一方面是 2018 年，景美與綠島人權園區正式成立博物館，另一方面則是在轉型正義政策之下，2017 年底國家發展委員會檔案管理局正式對公眾開放「政治檔案應用專區」。在這樣的條件下，既有的歷史研究與轉型正義運動成為作品發展的基礎，使得藝術創作與社會運動及歷史研究緊密連結。

然而，這也意味著，綠島人權藝術季不僅必須面對博物館體制與當代藝術體制的美學和倫理規範，更無可避免地需要在綠島這個真實的地方，處理權力結構與對等關係的問題。當藝術季的實踐在特定脈絡之中執行，綠島作為曾經的政治關押地，同時也是本地居民的生活之所，因此，本島的敘事權力、受難者群體與本地居民之間的複雜權力關係，成為綠島人權藝術季不可忽視的一部分。

因此，這系列文章的核心關切點，除了檢視藝術季對人權及白恐歷史的闡述，更重要的是檢視藝術季在白恐歷史與人權主題、綠島本地的社會關係，以及藝術體制之間拉扯的狀態。

綠島作為真實的「地方」，也是多數策展人與藝術家感到陌生的離島。在創作與展出過程中，藝術季與綠島當地建立起什麼樣的關係？

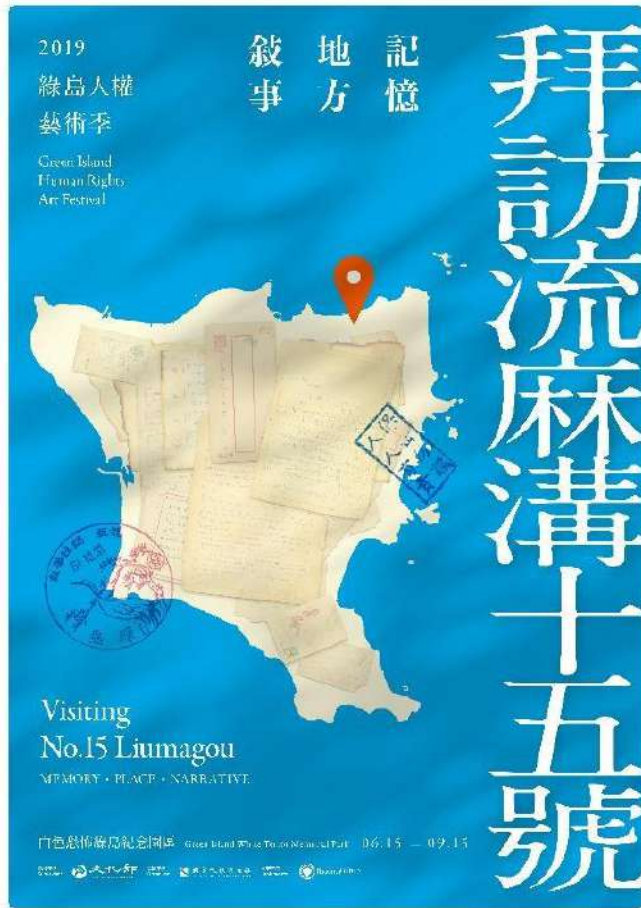
綜觀歷屆藝術季的發展脈絡，我們觀察到藝術家和策展人開始出現明確的「地景轉向」。他們將焦點轉向綠島的地景，尤其關注綠島作為離島特殊的地理特性與地方文化，這使得藝術家在駐地考察之時，無法忽略環境的影響。另外，隨著藝術季一次次的登上綠島，藝術季開始與綠島當地形成更加緊密的關係，綠島地方及綠島人的主體性，也逐步被彰顯出來。綠島這座離島，因此與人權及白色恐怖歷史，甚至與當代藝術的自主性，形成了強烈的張力，而參與其中的策展者與藝術家，也就必須在三重張力之間，經歷著反覆的推拉。也因此，作為從本島來的藝術展覽，可以看見每一屆的人權藝術季都反覆在更深入與綠島建立關係的「貼地」，以及向其他地域、其他主題擴張的「離地」之間不

斷位移。

當我們檢視歷屆藝術季主題，可以發現它們都體現了對於地方、地景的關注。2019年「拜訪流麻溝 15 號」錨定了具體的歷史坐標。2020年「如果，在邊緣，畫一個座標」標定綠島「邊緣」的地理位置。2021年「假如綠島是一面鏡子」則以綠島作為主軸反映人權的各種主題。2023年「傾聽裂隙裡的回聲」開始編織藝術家與地方之間的社群關係，將群眾視為積極的參與者。2025年「一四九海溼的時間：對抗遺忘」則著重於綠島距離本島 149 海溼外，與本島截然不同、隔絕於外的時空感覺。這些主題的設定，同時也反映著藝術家在承載著歷史的本島與綠島之間，仍然持續地嘗試著標定自身的位置。

藉由梳理五屆綠島人權藝術季的發展脈絡，這系列文章嘗試追溯藝術季自引入當代藝術策展與創作以來，截至目前的發展軌跡。尤其關注在離開白盒子之後，藝術季來到綠島這座陌生的島嶼，面對著眼前地景及它承載的歷史所帶來的衝擊，又同時必須維持藝術自主性，在離地與貼地之間，如何尋找自己的位置。

一、歷史的拉力與倫理的開展：2020年「如果，在邊緣，畫一個座標」



2019 年綠島人權藝術季「拜訪流麻溝十五號」展覽主視覺（圖片來源：國家人權博物館官方網站）

作為綠島人權藝術季當代藝術登島的開端，2019 年的展覽由策展人羅秀芝策劃，將焦點標定在一個極具歷史創傷意義的地址：「流麻溝 15 號」。此處曾是綠島政治犯在關押期間的共同戶籍，但今日在郵政系統或地圖上都已然找不到這個地點。策展人將這個如今已然不存在的地址，定位為起點。此處是政治受難者群體在國家體制下被賦予的立足點，而從此處出發，藝術家們又更進一步對於綠島當地進行探索。

本屆展覽的核心是關注記憶所依附的「地方」。根據策展人發展的「策展地誌學」理論，「地方」不僅作為物質性的場域，也是一種抽象的概念，它承載人的情感投射，並且被視為抵抗政治的基礎，得以透過結合地方特質與復甦集體記憶來激活環境和社會。同時，「地方」也包含建立烏托邦或異托邦，以此對抗現實世界的渴望。

此次展覽的理念，可追溯至策展人羅秀芝在 2015 年左右發展出的概念「策展地誌學」（curating topography）。在〈地方：流變的藝術場域〉這篇論文¹，

¹ 羅秀芝，〈地方：流變的藝術場域〉，《現代美術學報》32 期「東南亞與台灣：視覺藝術的現代性與後殖民表現」，台北：台北市立美術館，2016 年 11 月。

羅秀芝思考在「沒有美術館也沒有畫廊的地方」，藝術家的實踐方式應如何跳脫以「凝視」(gaze)為核心的「再現」邏輯。她提出，展覽應以「地方」作為觀看與理解世界的方式，並強調應關注地理與文化的個別特殊「情境知識」(situated knowledge)，而非追求普世性的知識。

策展人將藝術創作與綠島當地的交集點，設定在記憶編寫、地方型塑與敘事織造。藉由藝術敘事之中個體的差異性，以及記憶、道德、倫理、權利等文化概念，嘗試打造新的社群論述與地方想像。她主張參與者(策展人、觀眾、藝術家)應作為記憶的編寫者、地方型塑者與敘事者，藉此肯認了「參與」比起純粹的「凝視」更為重要。

在實際展覽的呈現與空間配置中，已初步展現策展人對展示空間與地方社群的關注：

首先，是連結在地社群與監禁空間的特性。譬如蔡宛璇／澎科萌的《說話與歌唱的練習》邀請綠島國小與公館國小的孩子，講述他們在綠島上的生活，以及對自由的思索。作品運用了憲兵連官兵宿舍、八卦樓的空間特性，讓觀者具體關注到綠島監獄的空間，例如建築本身的封閉性與八卦樓中心的回聲。



蔡海如，〈清〉計畫，2019年(圖片來源：藝術家提供)

其次，是重塑創傷的集體記憶場域。蔡海如的〈清〉計畫在獨居房前建造了鐵製「清」字裝置。她邀請曾關押在綠島的政治受難者前輩，在地景作品前寫下傷痛與遺憾，放入裝置上裂開的「傷口」，讓紙條隨著外在變化逐漸腐爛

或消失。這件作品結合了空間特性，並藉由藝術創作，連結起綠島當地居民與政治受難者兩大社群。而借著此一「淨化」儀式，這件作品讓曾經歷更強烈創傷經驗的獨居房區，成為受難者們共同記憶與哀悼的場域。

接著，微觀生命與精神空間的建構。安魂工作隊的〈三間房間〉在八卦樓牢房中，展示了不同族群政治受難者的個人記憶。透過展示回憶錄、書信、劇本、歌謠等微觀的文獻與官方判決書相對照，呈現受難者的微觀生命與精神世界。藝術家有意識地運用了牢房封閉的空間特性，使其從國家體制監禁與控制的空間，轉變為個人在監禁情境中，試圖透過書寫與創造建造的獨立精神空間。從受難者立場詮釋的空間，在這件作品中被定位在牢房之中的具體位置，卻產生了異質的詮釋，而由此擾動本由國家分配的共同體倫理秩序。

最後，是關注本地環境與聲景。澎葉生的〈世界的流言〉將焦點轉移到島嶼上的聲音。作品採集島上的聲音片段，刻意遠離重大的歷史事件，而是以各種不同的聲音勾勒出綠島本地的聲景。這是本次展覽中，少數對於綠島本地環境投以關注的作品。

上述作品呈現出 2019 年綠島人權藝術季的基本基調：對個人記憶的關注，而其中涵蓋本地居民與政治受難者；強烈意識到原為舊監獄的人權園區空間屬性，譬如牢房的封閉性與回聲；以及刻意脫離宏大歷史敘述，轉而關注綠島本地的自然與生活環境。更重要的是，這次藝術季開始有意識地連結地方居民與政治受難者社群。

值得注意的是，參展作品間接地以不同的方式回應了「策展地誌學」的概念。羅秀芝的「策展地誌學」，著重於討論藝術家的創作實踐，如何經由「認知圖繪起點」探索地方感，並經由藝術再現，發展出兩種由藝術實踐再現的風景：「存有的風景」(being landscapes) 與「流變的風景」(becoming landscapes)。前者是藝術家為地方進行的倫理描述，以歷史、傳統文化與既有脈絡為基礎，讓風景被「重新看見」；後者則是在「藝術自主性」的前提下，重新想像人與世界的各種關係，在存有的風景之上，注入新的觀點，而呈現不斷生成的狀態。而羅秀芝主張，這兩者應是互為因果且共同建構的。

其中，譬如蔡海如對於受難者傷痛的關注、安魂工作者對於微觀生命經驗的呈現，都是藉由創作復甦集體記憶。而澎葉生的聲景脫離了歷史宏大敘事，蔡宛璇與澎科萌對於綠島本地人生活的探索，則賦予綠島本地除白色恐怖之外想像的可能性。上述都同時結合了「存有的風景」與「流變的風景」特性，除了從白色恐怖歷史的起點對於綠島進行探索與描繪，也創造了羅秀芝在文中所援引洪席耶的「美學異托邦」(Aesthetic Heterotopia)。藝術家在創作之中，讓綠島監獄、綠島本地成為任何人都能參與其中、賦予詮釋、加以「佔據」的位置，繼而對於「位置、身份、能力分配」進行重構與擾動。

總結而言，在 2019 年的展覽中，策展人與藝術家們正在逐步建構綠島的「地誌」雛形。他們透過初步接觸在地居民，探索綠島監獄的空間特性，以及作為離島的生活樣貌。透過使用不同的語言，陳述甚至拓展個別的經驗，以此突破以白色恐怖為主的宏觀敘事。雖然這次藝術季仍停留在對綠島的初步了解，但已擘劃出一種綠島人權藝術季未來可能的實踐輪廓，即將地方作為流變的藝術場域。

二、地方、歷史與藝術的張力：2020 年「如果，在邊緣，畫一個座標」

2020 年的綠島人權藝術季，展現了比前屆更為鮮明的策展理念。不僅展陳圍繞著白色恐怖歷史與人權的作品，而是更清晰的開拓出美學之外，政治與倫理的向度。除了前一節的〈地方：流變的藝術場域〉，我們還可以對照策展人羅秀芝在 2020 年發表於《藝術觀點》的〈記憶、倫理、政治與美學—從「人權藝術季」的策展經驗談起〉，以及由此延伸，2022 年發表於《策展學》的〈策展三軸線：倫理、政治、美學〉²，可以作為補充參照，這將有助於更深入理解她長久發展的「策展地誌學」，以及在 2019 及 2020 年兩屆綠島人權藝術季之中的策展方向。

羅秀芝在這篇文章提及策展實踐之中的倫理、政治與美學三個軸線，並且提出「藝術地誌」即是根基於這三個軸線的實踐。

其中，倫理性所指的是與他者共生的關係性與生態性轉向，將不同的他者納入其中，突破二元對立觀點。其次是藝術的政治性，羅秀芝認為藝術除了具備巴塔耶（George Bataille）所言對現實的干擾潛力，也具備鄂蘭（Hannah Arendt）所言的言說與行動能力，而藝術家藉由其行動與實踐，能夠開拓出公共空間，並且藉由「擴大的心智」所想像與感受的最邊緣之所，擺脫私人利益的考量，而將焦點放在公共性，更準確的定位自我與真實處境的關係。最後，美學則是體現在政治實踐與敘事的相互生成，實踐產生故事，敘事則補充並塑造含義。而綜合來看，美學實踐的潛能正在於創造一個空間、一個地方，並且讓這個地方具備新生性與複數性，如同鄂蘭對於「文化」語源，古羅馬文 *colere* 的追溯，即是陶養、寓居、照料與維繫，以此締造一個宜居的所在。

² 羅秀芝，〈策展三軸線：倫理、政治、美學〉，《策展學 Curatography》：<https://curatography.org/zh/6-3-zh/>。最後檢閱：2023 年 11 月 4 日。

此屆藝術季更明確地在策展實踐當中，營造言說與行動的公共空間，並且將綠島這個地方，作為真實的地理位置、歷史記憶的場域，甚至是作為監獄的「異托邦」屬性，轉化為更具有開放性與地方感的「流變的藝術場域」，以此重塑它的意義。具體而言，這個突破展現在以下作品的表現中。

首先，藝術家與政治受難者有更密切的互動，依據與受難者的訪談、或者參照政治檔案、受難者遺書或口述史發展出作品，因此許多作品中的敘事來源於個人生命史。而藝術家對於受難者生命經驗的再現方式，多半有意識的對於國家暴力作為大他者帶來的個人創傷，進行批判與抵抗。

譬如王鼎曄〈親愛的，親吻我，然後，再會〉用台語拼音，以霓虹燈排列出輕柔抒情的語句，與八卦樓肅殺監獄空間周遭的政治標語對比，揮別國家、社會、法律等巨大他者的箝制。另外，洪偉伶、辛佩宜〈K的房間—關於世界的創造與毀滅〉則是以政治受難者柯旗化的生命歷程為基礎。他在綠島獄中完成參考書《新英文法》，藝術家則以文法書的例句，排列、編寫出台灣 1960、70 年代青年向外探索又受到禁錮的「美國夢」，以及柯旗化身在牢獄中，卻必須向孩子謊稱自己「在美國工作」的經驗。這些作品都對於國家體制更直接的發出質疑，尤其對應著壓迫性的監獄空間，具備情感、想像力的個人，如何以不同的表達方式，做出最大程度地抵抗。

其次，是拓展出差異視角，包含從宏觀的國家制度、政治受難者個人、未曾直接經歷政治暴力的群眾視角，都並陳在作品之中，從更深入的層次連結起白色恐怖與社會集體之間的關係。除了直接受到白色恐怖所壓迫、傷害的受難者，政治暴力可能由上而下經由國家制度直接產生壓迫，也可能在無意識之中影響著人們的生活。在他者的倫理向度上，也有許多作品對於白色恐怖，提出政治受難者之外的觀點。

譬如林宏璋〈生命字典：黑無常、白無常、青衣人〉，接續著前一年著眼於綠島當地居民的生活，這件作品則將眼光放到未曾有牢獄經驗、卻在精神上深受白色恐怖影響的多數人。錄像中藝術家的父親幻覺見到調查局人員與黑白無常一起對他審問，而呈現出心靈集體受到恐怖監禁的社會氛圍。傅聖雅的〈南國之霓〉則再製左派報紙《人民導報》版畫，對照台灣、香港、新疆、藏族、肺炎疫情影像，呈現在左派理想錯位之下，今日與過去因政治暴力而顛沛流離的人們。張恩滿的〈眺島〉則呈現出多半並不存在於白恐敘事視閥的原住民族觀點，呈現綠島、蘭嶼與大島（台灣本島），在被禁錮的情境之中，共同乘載著歷史的重量。對於「他者」的關注，使得作品得以納入不同的歷史觀點，作品

也開始有了「生態」的意識，描繪出白色恐怖時期的綠島與台灣本島，呈現出怎樣的生存環境與精神狀態。

最後，在這次展覽的部分作品中，已能夠看到藝術家們藉由觀眾的參與和共同創作，初步的建立起公共空間，讓不同的言說與行動在其中發生。這體現了作品已將群眾視為積極的參與者，而非被動的凝視者。

陳宣誠〈存在的座標〉可以作為這檔展覽核心的體現。這件建築裝置是由柱狀的金屬圓棒組成，藝術家在這些金屬柱上以紅色綿線編織出綠島的輪廓，對照著政治受難者陳孟和從本島拍下綠島的照片。作為一個座標，這座裝置標示著倫理的起點，然而與此同時，藝術家也在這些金屬柱之間留下空隙，因此編織的圖樣，會隨著光線與觀者所站立的位置而變化，觀者不斷地移動，可能看見島嶼全然不同的輪廓，也藉此讓自己的身體參與在敘事之中，開啟後續的行動，譬如對歷史的重新認識、詮釋、討論。這件作品如同展覽主題標示了一個作為落地基點的「座標」，卻又在這個空間中藉由裂隙分裂出具有差異的、不確定的位置，在空間中的具體位置與共同體的倫理秩序關係中產生擾動此外，也強化了觀者參與的主動性，藉此在實體空間中建立了一個交流場域，讓不同形式的互動、差異的觀點自然產生。

這種公共空間的營造，讓這座作為「邊緣」的離島，也成為言說與行動的地方。譬如阿許米娜·蘭吉特（Ashmina Ranjit）的〈2004 偶發：事件發生現場〉（2004）探討的雖非白色恐怖，但藝術家藉由街頭演出、廣播播放的哭泣與吶喊，邀請包含反對黨、學生黨聯盟在內的觀眾，成為參與其中的觀演者（spect-actors），不僅是被動觀看，而是主動參與其中，以各自的差異視角認識、詮釋作品發生當下的尼泊爾內戰，作為營造公共空間的一種型態。另外，安魂工作室在本屆再度以兩間牢房展出〈版畫室與標本室：的確是存在於二十世紀〉，其中「版畫室」藉由版畫工作坊邀請參與者共同編寫白色恐怖的集體敘事，觀者在藝術家的領導下主動提出對於白色恐怖歷史的認識與觀點。這樣的實踐，呼應了洪席耶「被解放的觀眾」的觀點，讓觀眾成為集體實踐之中活躍的參與者，而使展覽成為特殊的交流場域。

總結以上，2020 年的綠島人權藝術季，藝術家開始對於白色恐怖歷史進行更深入的探究，也更敢於提出自己的批判。而在這個相對深入的基礎上，又拓展出關照他者的倫理向度，並且初步描繪出綠島、白色恐怖歷史，作為一個生態的立體輪廓。同時，藝術家也藉著創作開拓出公共空間，邀請當代觀者主動參與在行動與敘事。整體而言，這屆藝術季更加具體的將綠島這個「地方」轉

化為「流變的藝術場域」，透過情境知識的挖掘，拓展倫理向度與美學想像，並嘗試在實踐中建構網絡狀的「交流領域」。這使得藝術不僅成為了歷史的載體，更成為了重新定位自我與世界關係、抵抗壓迫的積極起點。

第二屆藝術季之中的許多作品，都更深入結合政治檔案、較為密切的與部分政治受難者交流。這也意味著他們更加的將重心放在白色恐怖歷史，「交流領域」相對限縮在白色恐怖相關群體，沒有把太多的目光放在綠島這座島嶼，也因此仍未在當地形成完整立體的交流網絡。相較於第一屆許多作品嘗試與當地國小、耆老與生態環境建立連結，第二屆雖有部分作品嘗試呼應監獄空間，或如張恩滿稍稍觸及本島、綠島與蘭嶼之間的相互凝望，卻仍未深入觸及綠島本地的經驗與觀點，或者展覽本身內含的本島與離島關係張力，而是轉向對於歷史的探勘。而正是在這種視線的轉向之中，可以看見，從本島來的藝術季，在面對陌生的綠島、嘗試著陸同時，仍然必須面對另一頭歷史的拉力。在這一屆，藝術家更專注於歷史，而使得展覽主題高度集中於白色恐怖時空之下的經驗，以及對於國家暴力的批判與反省。

三、落地或者離地：2021年「假如綠島是一面鏡子」

第三屆綠島人權藝術季，主要以「鏡子」作為綠島的隱喻，並且監禁與離散作為主軸。其中，策展人刻意以「綠島是一面鏡子」的假設句，來提出一種可能的觀點，亦即綠島及其歷史不再是藝術觀看的對象，而是藉此反照當代的鏡面。另外，「監禁」的概念被除了指政治受難者監禁綠島的經驗，以及不在場的「獄外之囚」，亦即受難者的女性家屬，也擴大到當代社會的「無形牢獄」，譬如綠島深受觀光產業與土地開發衝擊的現狀。「離散」則包含東南亞移工、新移民在全球化人口移動之下的處境，以及來自日本、香港與印尼的創作者觀點。

另外，這次展出增加了「藝術現場」駐點的子題，邀請林彥翔、劉紀彤與周心瑀三位出生於解嚴後的藝術家，在綠島進行更長時間的駐點。「監禁與離散」的雙重主軸，以及「駐點」的附屬子題，同時呈現出這屆藝術季對於綠島這塊進駐場域有了更明確又更矛盾的意識：它更加關注綠島本地情境，甚至更具企圖心地讓藝術家長期駐地蹲點，但同時也開始將視線投向外外部。

那麼，藝術家們深入當地、又朝向外部的基點是什麼？在這兩重矛盾的拉力之中，藝術家們究竟是站在什麼樣的位置？

藝術評論者童詠瑋在〈假如綠島是一面鏡子：「2021 綠島人權藝術季」舉鏡自照的生命層疊與歷史書寫 B 面〉³提及這屆藝術季較之於前屆呈現出「典範轉移」的趨向，不再僅是聚焦於特定白恐政治受難者，而開始擴大人權的不同面向，並且對於白色恐怖歷史開始提出不同世代的集體觀點。甚至，藝術創作者「從歷史的接收者，轉換成感性的賦予者」。他認為相較於關注他者的凝視，藝術家們開始舉起綠島這面鏡子自照，改變了主客關係，從視覺驅力中形塑自我形象。

與此同時，在〈她／他是本島來的駐村藝術家：「2021 綠島人權藝術季」的「藝術現場」辯證〉這篇評論，童詠瑋也指出登島進駐之中隱含著逃離的拉力。一方面藝術家要透過創作重新認識綠島與白恐歷史，另一方面，在進入綠島之後，他們也需要有意識的拒絕再次陷入既定的敘事框架。在這個前提下，「島嶼生活」、「白色恐怖歷史」、「藝術介入」的三重他者身份，以及重新透過個人視角另闢取徑的要求，加上彼時屢屢因颱風與肺炎疫情封島的情境，對於藝術家構成了不小的挑戰。⁴

童詠瑋提出的兩個觀點，十分精確的反映這屆藝術季的重要分析面向。尤其，藝術家們「進駐」的意識被彰顯出來而衍伸出「逃離」的拉力，也使得這屆藝術季，踏上了藝術家作為他者的代言風險。然而我認為，這樣的風險反而為藝術季開啟了轉機。正是因為此次藝術家們更加大膽地承認並表現自身的位置及觀點，才因此拉出他所說的三重張力。而在這樣的姿態之下，相較於過去兩屆，第三屆更直接觸及藝術季作為外來者的矛盾。

這樣的轉變可以從兩方面來談。首先，藝術自主性以及藝術家主體更鮮明的被彰顯出來，創作者更有意識的反思自身的位置，不再僅是透過創作反映白恐與綠島的形象，而是以綠島為鏡，映照藝術家的觀點，以及他們身處其中的當代社會。其次，作為無論是綠島或白恐歷史的外來者，「落地」以及「離地」的兩重拉力，與藝術家個人的觀點形成了高度的張力，而使他們必須不斷摸索自身的位置。

³ 童詠瑋，〈假如綠島是一面鏡子：「2021 綠島人權藝術季」舉鏡自照的生命層疊與歷史書寫 B 面〉，典藏 Artouch，2021 年 9 月 15 日：<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-48655.html>。最後檢索時間：2023 年 12 月 4 日。

⁴ 童詠瑋，〈她／他是本島來的駐村藝術家：「2021 綠島人權藝術季」的「藝術現場」辯證〉，典藏 Artouch，2021 年 7 月 16 日：<https://artouch.com/art-views/content-44373.html>。最後檢索時間：2023 年 12 月 4 日。

在此次藝術季，首先可以看見藝術家在本島與綠島之間不斷往返互望，其次則是能看見藝術家落地探勘綠島本地的嘗試，最後則是從綠島向外映照的離地觀點。以下將從這三點分別分析展出作品。

(1) 往返：本島與綠島互望的視線

在此次展出的許多作品中，都可以看到藝術家在綠島與台灣本島之間不斷移動、來回凝望。藝術家的移動，不僅是因離島的地理位置而必須不停往返，也意味著他們更明確的意識到，自己由來自本島的角度觀看綠島，又在抵達綠島後，由綠島觀看台灣本島。

本次參展藝術家中，黃立慧是唯一從政治受難者後代的觀點出發的藝術家，因此她呈現的，是連結著家族記憶的回望視線。〈月桃 B 面〉這件作品，以藝術家的母親月桃為敘事主軸，呈現因舅舅泰欽、父親英武在綠島受監禁，而讓綠島連結起一家人的經驗。與母親同名的植物月桃長滿在綠洲山莊外，綠島本地居民也經常在日常間使用。藝術家刻意從台灣本島運來許多月桃，帶出母親往返本島與綠島探監，以及家人在多年以後重新回到綠島的經歷，並在這過程中拾起散落在這座離島的家族記憶。這件作品呈現「落地」的趨向，是從本島重新來到記憶的原址，也因此描繪的雖是綠島，卻也如作品裡的月桃，實則來自本島，承載著來自藝術家家族的敘事。藝術家在作品中雖並不是主要角色，但無論是與母親的對談，又或者由母親在綠幕中演出的錄像，都呈現出她望向母親，以及在綠島與本島記憶間往返的視角。

另一件表現出本島與綠島往返視線的，則是劉紀彤〈最低的地方〉。藝術家在這件作品中設置了兩個已然或即將消失的錨點，首先是政治受難者與綠島當地蔡家生活、勞動的低地流麻溝，另外是楊達在台中晚年建造的故居東海花園。這兩個空間同時承載著政治受難者與綠島當地人的生活記憶，而藝術家在這些敘事中，突顯了自身作為他者，「拜訪」東海花園與流麻溝兩地的視角。無論是位於綠洲山莊照相部遺址的裝置《園丁日記》，又或者她依據蔡居福、田春玉兩位綠島本地居民的生活，創作的三篇非虛構寫作，除了呈現政治受難者經歷與綠島本地變遷，還可以明確看見藝術家往返於兩端之間、不斷移動的身體經驗，以及她嘗試了解陌生歷史與陌生地方的過程中，對自身視野局限的意識。

(2) 落地：對綠島本地的探勘與挖掘

除了往返於本島與綠島之間，藝術家也在創作中嘗試貼近綠島。然而這種

「落地」卻並非在作品中如實描繪綠島本地，而是更有意識地突破綠島既有的認知框架，嘗試挖掘綠島的不同面向。所謂的「不同面向」，實則同時疊合了藝術家自己、歷史文獻，以及綠島當地人的觀點，透過敘事與感知的媒介轉化，藝術家們嘗試呈現的是多數人感到陌生的綠島。而作品中綠島帶來的陌生感，也意味著藝術家的「落地」，實則也並不避諱地呈現外來者的視角。

周心瑀〈綠島聲線計畫〉以聲音日誌的形式記錄綠島當地聲景。不同於澎葉生在 2019 年展出的〈世界的流言〉呈現綠島當地聲景，周心瑀則更有意識地將這些聲音紀錄定義為自己駐村一個月的日記，並且將自己定位為外來的聆聽與承接角色⁵。除了採集聲音，她更進一步將檔案中的照片與文字轉譯成聲音，譬如政治犯敲擊咭咕石、手銬腳鐐拖行的聲音、監獄鐵門被拉開的聲響。這些聲音當然不是對歷史真實的再現，而是藝術家試圖趨近歷史的猜想。

吳克威、蔡郁柔〈聖地：火燒島旅遊指南〉將文獻檔案、口述歷史的內容轉化為攝影與敘事，並且邀請本地創作者陳閔琦描繪綠島過去的樣貌。藝術家以「旅遊指南」的形式標定記憶的位址，又以攝影、文字與繪畫重塑對於綠島本地以及歷史的感知。對於感知的重新塑造，使得綠島呈現出陌生的感覺。值得注意的是，這件被放在新生訓導處入口守衛室的作品，並不是向觀眾展示出綠島的「另一面」，而是充滿對於記憶的不確定性與主觀視角。藝術家乍看是在為觀者指路，實則是與本地人一起探勘與摸索綠島。

（3）離地：綠島及白恐的散射與擴張

在過去兩屆，實則已然可以零星看到來自其他國家的藝術家，或者原住民族藝術家的作品，由此將「人權」的主題從白色恐怖向外擴大。然而第三屆更有意識地突顯「離散」主題，使得這些作品不僅作為跨文化的參照案例，更將焦點再一次地從綠島與白色恐怖的主題帶離。這些作品的「離題」不僅是讓這檔展覽得以逃脫既定的討論框架，而獲得新的觀點，更重要的是，這些比起本島藝術家，對綠島或者對白色恐怖更「陌生」的「外來者」，可以對於策展論述中所謂「藝術現場」提出不同角度的認知，更加沒有負擔、理直氣壯地「不在綠島」、「不在白色恐怖」，將過去被錨定在白恐歷史的「人權藝術」帶離現場。

何以離開現場是重要的？

記憶學者麥可·羅斯柏格（Michael Rothberg）的《多向度記憶：在去殖民

⁵ 同註 2。

時代銘記大屠殺》(Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization) 提出的「多向度」概念，即是透過跨文化與跨學科的比較方法，將納粹屠殺記憶置於去殖民化的脈絡，提出此一暴行如何促成其他受害歷史。他同時將視野同時投向其他地區的受害歷史，並且提出，歐洲以外地區的去殖民化與民主運動，看似與大屠殺無關的事件，但也可能間接激發人們對大屠殺的記憶。⁶換言之，並置多向度的記憶不僅是為了橫向比較不同的極端暴力，也是藉此看見記憶在公共場域中如何互動與交互影響。

因此，第三屆藝術季當中藝術家們的「不在現場」，乍看之下是提出平行於白色恐怖與綠島的比較經驗，實則也是更清晰的勾畫 1950 到 1990 年代，威權體制如何以差異的方式影響著不同地區與族群，更重要的是，當這些相異的記憶匯聚在綠島的展場，又可以如何比較與對話。

第二屆藝術季中張恩滿的作品〈眺島〉已然約略觸及島嶼之間差異的歷史經驗，而林安琪 (Ciwis) 在此次展出的〈水池中的土地〉則將焦點放在 1950 年代泰雅族卡拉人因石門水庫興建，被迫遷徙與離散的歷史。這部雙頻道錄像分為無聲與有聲兩個部分。在無聲錄像中，藝術家行走在水面中央的浮台上，四肢描繪著河流般的血管；有聲錄像則呈現泰雅族卡拉社阿嬤講述族人搬遷後，因工業污染深受烏腳病所苦的經歷，同時穿插女性族人進行族人與植物交換名字的儀式，藉此召喚土地。

這段歷史既不直接涉及白恐也無關綠島，卻呈現出白色恐怖時期卡拉社族人所遭遇的壓迫，而得以更清晰的讓我們看見除了曾受關押的政治受難者，同一時空下，同樣因威權體制而受害的創傷記憶。

與此同時，印尼藝術家 EX 哈索諾 (胡丰文) 〈歷史的朝聖〉、〈重寫之墓〉以及香港藝術家李俊峰 〈界線／南北〉更直接跳脫了台灣的本地脈絡，將眼光放到 1950 年代印尼華裔社群對過往華人屠殺史的追溯，以及 1980 年代香港面臨回歸，曾由英國官員提議、將香港一分为二的「香港牆」。這兩件作品當然也展現了白色恐怖時期發生在其他地區的歷史，同時連結到「華裔」與「港人」認同與政治處境。其中更值得注意的是，藝術家所採取的不同策略。前者以踏查、拓碑將視覺化物件重現於展場，後者則呈現一段想像中的烏有史，與台灣藝術家的策略相互對照，而讓綠島人權園區這座現場，得以暫時脫離白恐歷

⁶ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. California: Stanford University Press, 2009.

史，設想其他可能的記憶策略。

綜合來說，第三屆綠島人權藝術季開始嘗試「落地」之餘，也開展出「離地」的渴望。離地的驅動力，首先來自對於不斷以單一視角重複白恐歷史的不滿足，其次則可能來自對藝術自主的渴望。也因此「歷史」、「地方」、「藝術」，這三重因素在這次的藝術季產生了拉力，乍看之下對藝術家帶來更多挑戰，而使藝術季呈現更加分散而不穩定的樣貌，卻也藉此將過去仍未能顯現的不安張力置於台前，並且開始初步展現藝術季的發展方向與輪廓。

四、綠島的現身：2023 年「傾聽裂隙裡的回聲」

經歷了 2021 年「假如綠島是一面鏡子」中，藝術家在本島與離島、藝術自主性與歷史重負之間強烈的拉扯與張力，2023 年的綠島人權藝術季「傾聽裂隙裡的回聲」展現了一種截然不同的柔軟姿態。如果說 2021 年的核心在於鏡像反射與主體建構，那麼 2023 年則轉向了接收與共振。總策展人蔡明君提出的主題，試圖在「穿梭歷史的縫隙」、「今日與回望」及「過去的島嶼，當代的困境」三個子題中，尋找一種更為具備社會修復功能的對話可能。

對應著 2019 與 2020 年策展人羅秀芝對於現當代視覺藝術之中凝視關係的省思，以及倫理與政治的轉向，到了 2023 年從「看」到「聽」的轉變，不僅是感官隱喻的更替，更是倫理位置的移動。視覺往往隱含著「凝視」的權力結構與距離，而「傾聽」則要求主體放低姿態，進入一種等待與接收的狀態。「裂隙」一詞精準地捕捉了綠島的現狀——它既是地質板塊的裂隙，也是白色恐怖歷史敘事中的斷裂處，更是當代觀光發展與傷痛記憶之間難以彌合的縫隙。策展團隊意圖捕捉的，正是那些在宏大歷史敘事與喧囂觀光聲響中，被掩蓋、被遺漏的微弱回聲。

（1）織造關係：策展作為社會工程

有別於過往藝術季往往側重於最終的作品呈現，2023 年的策展策略則展現「社會工程」的編織。這種策略意識到，在一個承載著高度政治創傷與複雜在地關係的場域中，這檔展覽更明確意識到，藝術不能僅是空降的裝飾，而必須成為一種連結的介質。

本屆藝術季最顯著的特徵，在於建立了龐大且紮實的支持系統。策展團隊引入了學術顧問制度，舉辦共學講座、工作坊，並組織藝術家進行深度的踏

查，拜訪政治受難者前輩與後代。這些機制並非僅是創作的前置作業，它們本身即是藝術季的核心實踐。透過學術顧問的介入，藝術家得以在歷史知識的挖掘上獲得支撐，避免了對受難者記憶的掠奪式挪用，同時也拉近了藝術創作者與政治受難者社群之間的信任關係。

這種「共學」的過程，使得藝術創作不再僅是藝術家個人的單打獨鬥，而是奠基於對歷史與地方更深厚的理解與陪伴之上。這種「社會工程」式的策展方向，有效地鬆開了第三屆中人權、綠島與藝術三者間緊繃的張力。它不再強求藝術家在短時間內給出批判性的答案，而是強調長時間的「關係建立」。透過這種緩慢的編織，藝術季成功地將「綠島在地居民」與「白色恐怖受難者社群」這兩個長久以來在島上平行存在、甚至彼此疏離的群體，納入同一個交流網絡之中。這是一種將策展視為關係的實踐，展覽不再只是物件的展示，而是社會關係修復與重組的場域。

（2）扎根的深度：「回訪」與地景的再書寫

在「貼地」的實踐上，本屆展現了比以往更為紮實的在地連結。這不僅體現在新進藝術家的田野調查，更體現在對過往參展藝術家的持續邀請。延續前屆的探勘，藝術家如劉紀彤、吳克威與蔡郁柔等人，在 2023 年將他們的創作推進得更深。這種「回訪」的機制至關重要，它打破了雙年展或藝術季常見的「一次性消費」弊病，允許藝術家與地方建立長期的累席關係。

吳克威與蔡郁柔的《火燒島旅遊指南》便是一個極佳的案例。延續 2021 年對綠島旅遊指南的改寫，他們在 2023 年更深入地挖掘那些在主流觀光地圖與官方人權敘事中雙重缺席的在地聚落。透過對文獻的考證與耆老的訪談，他們試圖在地圖上標示出如「大白沙」、「楠仔澳」等在地地名的生活記憶。這不僅是對地理座標的校正，更是一種政治性的「地景再書寫」。在官方的「監獄島」敘事與商業觀光島敘事夾擊下，綠島常民的生活空間往往被擠壓至邊緣。藝術家的創作透過指認這些被隱蔽的地點，將綠島還原為一個充滿常民生活痕跡、具有自身厚度的複雜場域。這呼應了本屆關注「被忽略的綠島當地文化與地理環境」的核心關切，展現了藝術季在處理轉型正義議題時，開始將視角從單一的受難者敘事，擴大到對土地與共生關係的關照。

劉紀彤的作品則進一步處理了歷史的地層，並且透過藝術介入，讓檔案重新流動。她將政治受難者陳孟和當年拍攝的照片與現代的綠島地景重疊，這種疊合並非為了製造懷舊感傷，而是為了突顯變遷。透過明信片的形式，她邀請

當代觀眾以「後來的人」之姿，進入這個歷史場景。這不再只是單向的凝視歷史，而是一種將觀者納入敘事循環的邀請。這些作品顯示出，藝術家們已從初次登島的陌生與焦慮中沉澱下來，開始能更精準地標定出綠島在歷史與當代交疊下的座標，從而實現了真正意義上的「貼地」。

（3）離地的擴張：自然的力量與環境的能動性

而在「離地」與向外連結的視野上，2023年藝術季並未縮限於島內，而是將觸角延伸至更廣闊的國際與環境議題，並更有意識地貼近綠島的自然環境。這種「離地」並非逃避，而是為了將綠島置於全球化與生態危機的更大座標系中進行參照。

本屆藝術季大幅增加了戶外裝置作品的比例，也讓藝術直接與綠島嚴酷的自然環境對話。其中，菲律賓藝術家利羅伊·紐（Leeroy New）的作品《描籠涯船／描籠涯（船／村莊）》最具代表性。他利用竹子與在地回收的廢棄物，編織成巨大的船型結構。「描籠涯」（Balangay）在菲律賓語中既指「船」也指「村莊」，象徵著南島語族透過海洋連結的共同命運，以及在殖民歷史中遷徙與流散的記憶。這件作品將綠島的人權議題從白色恐怖的政治框架中拉出，連結起更廣闊的海洋史與殖民史視角，實現了「從座標基點向外連結得更深更廣」的企圖。然而，這件作品的命運本身，卻意外地成為本屆藝術季最深刻的註腳。在展覽期間，強烈颱風瑪娃侵襲綠島，導致《描籠涯船》等戶外作品受到嚴重摧毀。這場自然的介入，雖然破壞了作品的物質完整性，卻也真實揭示綠島作為一座真實島嶼的不可控性。

在過去的展覽中，我們習慣將「白色恐怖」視為這座島嶼上最巨大的暴力來源。然而，颱風的摧毀成為一種提醒，在人為的政治暴力之外，還存在著更為根本的、非人（non-human）的環境力量。這場意外迫使策展人、藝術家與觀眾重新思考「紀念」的脆弱性。在綠島這樣極端的自然環境中，任何試圖永久留存的紀念碑都可能瞬間瓦解。這反而強化了本屆主題「裂隙」的意涵——人權的價值、歷史的記憶，乃至藝術的實踐，都需要在與自然力量的持續協商與對抗中，不斷地修補與維繫。作品的毀壞與殘存，成為了一種動態的、關於「生存與抵抗」的真實展演，讓綠島的自然環境從背景躍升為具有能動性的行動者。

總結來說，2023年的「傾聽裂隙裡的回聲」，標誌著綠島人權藝術季在發展歷程中的一個重要成熟點。它不再急於透過震撼的視覺奇觀來博取關注，也

不再如 2021 年那般在身分與立場的焦慮中掙扎。相反地，它選擇了一條更為迂迴、卻更為深遠的社會網絡建置之路。

透過「社會工程」般的網絡編織，第四屆的綠島人權藝術季，將前幾屆由「外來者」視角帶來的張力，轉化為一種在地生根的動力。相對鬆散的策展主題，反而為異質社群的交會提供了彈性空間。在這裡，學術研究與藝術創作相互支撐，在地知識與歷史記憶相互對話，本島觀點與離島經驗相互參照。

雖然颱風的破壞暴露了藝術介入的脆弱，但也正是這種脆弱性，讓參與者深刻體認到綠島真實的生存處境。藝術季不再是強加於島嶼之上的外來物，而是開始像島上的植物一樣，學會在裂隙中扎根，在風暴中尋找生存的姿態。它擴大了藝術季的關係網絡，讓綠島的主體性在歷史的重量、自然的嚴酷與當代的困境交織中，得以更立體、更具人性地現身。這為藝術季打開了另一條可能的路徑：在對抗遺忘的道路上，建立人與人、人與土地之間緊密的連結網絡，或許比單純的藝術生產更為關鍵。

五、差異的創傷歷史：2025 年「一四九海湮的時間：對抗遺忘」

如果說 2023 年的策展是一次更柔軟而深入的社會工程，試圖在綠島的裂隙中修補在地社群與歷史記憶的斷裂；那麼 2025 年第五屆綠島人權藝術季「一四九海湮的時間：對抗遺忘」，則是一次充滿野心的遠航。

這屆藝術季由擅長處理「全球南方」與非西方觀點的策展人高森信男（Nobuo Takamori）擔任總策展人，選擇從藝術本位的立場出發，將目光投向外部，試圖脫離前幾屆在「本島／綠島」、「受難者／居民」二元關係中的反覆糾纏。主題中的「一四九海湮」，指涉的不僅是從基隆港押送政治犯至綠島的物理距離，更是一道將受難者與外界隔絕的時間鴻溝。策展團隊試圖以此為半徑，畫出一個巨大的同心圓，將綠島置於全球人權與政治暴力的座標系中進行參照。

離地與擴張：國際視野下的政治暴力

本屆最顯著的特徵，在於更有意識地突顯「政治暴力」與「島嶼」主題的可類比性，這使得綠島人權藝術季展現出前所未有的「離地」傾向——它不再僅僅關於綠島，而是關於全球流動的創傷經驗。

在「政治暴力」的對照上，印尼藝術家 Angga Cipta 的作品〈天震〉（Tremor）極具象徵意義。他在綠洲山莊的會客室外懸掛巨幅海報，將印尼左

翼作家普拉姆迪亞（Pramoedya Ananta Toer）與台灣白色恐怖受難者畫家歐陽文並置。這兩位同樣身陷囹圄、卻堅持創作的靈魂，透過話筒中播放的受媒採訪錄音，在綠島的時空中產生了跨越國界的共振。這種並置打破了單一的國族受難敘事，將台灣的白色恐怖連結至冷戰結構下東南亞的集體命運。

同樣的歷史對照也出現在越南藝術家裴公慶（Bui Cong Khanh，大綱誤植為麥公慶）的作品〈皮囊之夢〉中。作品回溯了二戰初期越南勞工被迫徵招至法國種植稻米、戰後回國又被視為法國政府爪牙的荒謬歷史，呈現了殖民體制下個體如皮囊般被隨意拋擲的命運。王虹凱的聲音作品〈Hazzeh〉則回應巴勒斯坦作家尚·惹內（Jean Genet）《愛的囚徒》中描繪的聲景，將中東的地緣政治衝突引入綠島的聽覺場域。而陶亞倫的〈盲流計畫〉則結合 VR 技術與遠端即時機器，讓烏克蘭流亡青年 Max 以虛擬分身回到家鄉與家人重聚，將當下進行中的戰爭離散經驗，直接疊合在綠島的歷史場域之上。

島嶼的互文：全球監禁地景的對照

除了政治暴力的普世性，「島嶼」作為監禁與隔絕的載體，也在本屆被賦予了更廣闊的互文性。藝術家們透過作品，將綠島與世界上其他承載著類似傷痕的島嶼連結起來，形成一部「島嶼辭典」。

克羅埃西亞藝術家 Andreja Kulunčić 的計畫型創作〈就在你應該幫助黨的時候，你卻背叛了它〉（You Betrayed the Party Just When You Should Have Helped It），關注前南斯拉夫時期的「戈利島」（Goli Otok，意為裸島）女性集中營。她選在綠島的獨居房展出，邀請舞者、樂手與歌手回到當年女性囚犯勞動的地點，以肢體、人聲與打擊節奏，重構那段被壓抑的女性受難身體經驗。這種跨越地理的「島嶼－監獄」對照，同樣出現在劉芸怡的〈島嶼辭典：為缺席的記憶描繪重新抵達的可能路徑〉中，她將越南崑島（Con Dao）與綠島並置，對照兩座島嶼在戰爭與政治創傷下的異同。

香港藝術家李可穎的〈大風吹〉（Musical Chairs）則巧妙地利用「同名」的巧合，交織起香港青洲（Green Island）與台灣綠島。透過這兩座曾作為拘留與隔離之用的島嶼，作品呼應了因政治壓力而被迫離開、離散的人群，指涉了從過去延伸至當下的離散（Diaspora）處境。

雙年展化的張力：在國際化與在地性之間

面對上述豐富且具深度的國際選件，可以觀察到第五屆藝術季從前四屆已

然清晰浮現的張力轉移了注意力：它更為自信地踩穩「當代藝術」的主體位置，朝向全球化之下的雙年展體制邁進。

這種比較的視野無疑為人權藝術季擴大了視閥，使其脫離了前三屆在議題上的反覆與窄化，也暫時離開了第四屆所建立那種緊密但沈重的社會連結。然而，這種轉向也伴隨著風險。當綠島被打造為人權藝術的「國際基地」，當它成為全球苦難地圖上的一個「節點」時，它獨特的風土、氣候與在地社群的聲音，是否會被宏大的國際議題所稀釋？

這種「離地向外」的策略，似乎有意在凸顯島嶼特性的同時，抹平了綠島的「特異性」(Singularity)。在 VR 虛擬分身、跨國檔案對照與當代藝術的精緻語彙中，綠島可能變得更像是一座通用的「概念島嶼」，而非那座充滿咭咕石、熱浪與具體生活細節的真實島嶼。這正是藝術季走向全球化雙年展體制時，必須面對的另一個反面。

著地與回返：陳武鎮的靈魂錨點

或許是意識到了這種過度「離地」的風險，本屆藝術季在展覽結構中埋下了一個極具重量的著地點——那便是受難者前輩畫家陳武鎮的個展呈現。

在眾多探討遠方戰爭、虛擬科技與抽象概念的作品中，陳武鎮的《虛擬巨惡》與《判決書》系列顯得格外與眾不同且必要。《判決書》系列將冰冷的判決文字轉化為數位繪圖的圖像拼貼，重組了權力的荒謬邏輯；而《虛擬巨惡》雖採用相對傳統的繪畫形式，卻在畫布上凝聚了強烈的張力。

陳武鎮的存在，不再僅是被動的「受訪者」或「被再現的對象」，而是作為一位具有主體性的「藝術家」與國際創作者並列。他的作品在獨立的展間中帶來了直接的衝擊，讓觀眾在環遊了印尼、越南、烏克蘭與克羅埃西亞的苦難後，被猛烈地拉回綠島的地面。這讓人直接看見受難者經歷創傷的心靈地景，為這個因議題範圍較廣而顯得分散的展覽，提供了一個穩固的靈魂錨點。

總結來說，2025 年的綠島人權藝術季在「離地」與「貼地」的辯證中，選擇了向外擴張，試圖以「一四九海涅」的時空距離對抗遺忘。它證明了綠島不只是一座島，更是人類對抗遺忘的共同戰場；但陳武鎮的作品也提醒著我們，這場戰爭的起點，始終在腳下這塊土地。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會

NCAF



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation