

退下建制的前線—以火炭工業區藝術工作者社群為例

梁寶山

[載：莫家良、陳育強主編：《香港視覺藝術年鑑2003》，香港：香港中文大學，2005年，112-125頁。("Retreating from the Forefront of Officialization: The Example of Artists in Fo Tan Industrial Area", in Mok, Harold & Chan Yuk-keung ed. *Hong Kong Visual Arts Yearbook 2003*, Hong Kong: Department of Fine Arts, Chinese University of Hong Kong, pp.126-143.)]

「油街藝術村」已成歷史，重讀 2000 年「年鑑」陳沛浩〈從油街到牛棚—香港藝術村演義〉一文¹，一切如像塵埃落定。「牛棚」開張之初，藝術團體和藝術家身體力行探索空間之可能性，並透過聯合活動，和不定形的租戶組織，希望為這片已成古蹟的牲口檢疫站重新定義。事隔三年，租戶與街坊大抵相安無事，藝團與藝術工作者遇事守望相助，運作已上軌道。回顧上世紀，香港視覺藝術的基礎建設於 60 年代漸次展開—60 年代先有服務全港市民和遊客，以「中西文化滙合」為定位的大會堂(1962 年啓用，包括大會堂博物美術館，後易名藝術館)；70 年代有以立案法團形式組成的多功能場館香港藝術中心(1979 年成立)，除提供場地外，還主辦節目；80 年代兩個市局則在各社區大興土木，配合其他社區設施，廣建大會堂與文娛中心(包括荃灣、沙田、屯門、北區、元朗、牛池灣、上環、西灣河等)；90 年代啓用的文化中心(1989 年 11 月開幕)和藝術館新址(1991 年)，配合整個後過渡時期香港形象建設，是大都會地標式文化場館。² 與此同時，非政府組織藝術空間在 90 年代此起彼落，以補足硬件建設未能貼近藝術家需要、策略欠缺靈活的缺點。³ 經過近半個世紀的努力，香港視藝界在組織與展示功能方面的硬件與元件，可算已粗具規模，偶而甚至有場地比節目供過於求的過熱現象。

歷史曾經告訴我們，藝術無財不行，像文藝復興的弗羅倫斯、明代的楊州和清末的上海，城市的經濟發展是藝術發展的必然條件。有趣的是香港藝術藝術家伺候的，卻是樓市下滑的罅隙。由 1997 年到 2003 年，香港「越窮越見鬼」，藝術家初由集體需要引發，成立以展示為主要功能的組織；繼而轉向個人化，按市場規律進佔空置廠廈設立工作室。這種現象，以火炭工業區及柴灣明報工業中心最明顯。呂振光與關晃兩位較資深的藝術家於 2001 年高調遷入火炭，並率先開放工

¹ 陳沛浩〈從油街到牛棚—香港藝術村演義〉，莫家良、陳育強編：《香港視覺藝術年鑑 2000》，香港中文大學藝術系，2002 年，頁 78-84。

² 參蕭顯揚編：《香港大會堂 1962-1982》，香港：市政局新聞組，1982 年；布政司署文康廣播科：《藝術政策檢討報告諮詢文件》，香港：布政司署文康廣播科，1993 年 3 月；香港藝術館：《香港藝術館指南》，香港：市政局，1991 年。

³ 詳見曾德平：〈九十年代香港的藝術空間〉，陳育強、莫家良編：《香港視覺藝術年鑑 1999》，香港：香港中文大學藝術系，2000 年，頁 29-33。

作室展舉行展覽；接着是聯合其他單位於 2003 年 1 月及 12 月先後舉行「老火新炭」及「伙炭」兩次開放活動，遂吸引更多中大藝術系及其他藝術工作者遷入。而明報工業中心則主要由香港藝術中心藝術學院師生「開發」，2002 年配合學院畢業展同期舉行「開閘」藝術家工作室作品展，得到學院方面的宣傳配合。藝術家工作室個體戶在政府的資助安全網以外努力獨立求存，目標與策略都與展示性質空間截然不同。

這篇文章遂嘗試以火炭廠廈作工作室的藝術工作者作為調查的對象，探討這種趨勢與本土藝壇生態的關係，特別是藝術工作者的物質條件和生存策略。筆者以問卷調查方式收集數據，再與其中五個單位七位不同年齡、教育背景、創作媒體的藝術家作深入訪問，以求更確切了解藝術家的總體與個別處境。

「火炭」藝術工作者概況

問卷調查於 2003 年 12 月至 2004 年 2 月期間進行，發出問卷 60 份⁴，成功收回問卷 30 份。部份結果詳列於下表：

(附表一)

5

小結分析

30 位被訪者當中，其中 18 位為男性，12 位為女性。年齡以界乎 21 至 25 歲人數最多；新進專業藝術工作者亦佔多數（「藝齡」在 5 年之下佔大多數，共 12 位）。當中 27 人具大專教育程度，其中 6 位更具碩士學歷。21 位從事與藝術有關職業或工作，特別是藝術教育（14 人），其次是設計（7 人），但並沒有人以出售作品作為唯一收入來源。每月入息介乎 6,000 至 10,000 元港幣者佔多數（共 11 位），30 人之中 16 人為家庭經濟收入來源。顯示火炭藝術工作者學歷及文化水平與經濟地位並不成正比，不少藝術工作者的經濟能力僅及維持創作之基本物質（特別是空間）條件。

受訪藝術工作者首次設立工作室的時間多在獲取專業資格前後兩年之內。多數以租用方式獲得現時工作室之使用權（共 27 位），只有 3 人為單位業主。單位面積由 500 平方尺至 1600 平方尺不等，又以 1100 至 1500 尺者佔最多（共 20 位）。而個人佔用面積多在 400 尺以或以下（共 19 位）。與其他使用者有同學或舊生關係者有 20 人。選址的主要考慮包括與家居和其他藝術工作者之距離。在創作之外，在工

⁴ 名單由「伙炭」工作室開放計劃召集人提供，剔除當中不是在火炭設工作室的參展者。

⁵ 經驗所限，統計數字比較粗疏，敬請見諒。

作室最經常做的事情是交流與社交；繼木工器具之後，炊具與寢具亦是工作室的常備設施。在時間、空間及經濟能力三者之中，最影響創作的條件是時間；在社會認同、家人支持、朋友認同等因素之間，同儕氣氛是最影響創作的因素。除其中一個單位為登記社團之外，所單位均沒有固定組織，多以個人網絡組合。雖然大部分藝術工作者均認為政府在原則上應支持藝術(27位)，但當中只有17位認為政府應資助藝術家工作室的。火炭藝術工作者社群的形成似乎人為因素較重，個人生活與創作模式關係密切，對文化建制的依賴亦相對較少。

個案調查：

(一)關晃

男，現年70歲，專業藝術家，藝齡50，主要從事混合媒介創作。2001年開始於火炭設工作室，單位在華聯工業中心高層，面積1100尺，樓底高14尺，一人獨享。

關晃自1997年從美國退休回港，便於香港藝術中心藝術學院任教至今。他是港大校外課程美術及設計文憑的第一屆畢業生(1971年)。關晃當時日間在酒店工作，晚上在家作畫，畢業後在沙田禾輦龍華酒店側租用村屋作工作室。當時新界交通不便，選址沙田原因是租金便宜，空間適合創作。1973年，關晃赴美國紐約州雪城大學(Syracuse University)藝術系修讀碩士，學生各自租用附近的獨立房子，下層做工作室，閣樓為起居之用。

關晃1979年遷居紐約。初到貴境，關晃因為認識費明杰，便在他位於蘇豪區的三千多尺的「倉庫」(Loft)裏租了個小房間，開始他的藝術家生涯。蘇豪起初原是無人之地，因為便宜。但80年代開始，餐館和時裝店紛紛遷入，藝術家惟有轉移陣地。先是布魯倫，接着是皇后區，最後是長島……隨市況移動。紐約的藝術家能夠以出售作品謀生的其實絕無僅有，大部分都是以其他職業維持生計和創作，關晃亦不例外。早年主要在唐人餐館工作，後來美國人開始注重家族歷史，復修祖先從歐洲帶來的文物變成一門生意，關晃靠着藝術家的手藝改變了謀生方式。在紐約17年，經濟許可的時候便另租地方居住，不許可的時候便創作與起居都在「倉庫」裏頭。後來有一位有生意頭腦的猶太商人，把整幢六層高的廠廈重新間隔，分租給藝術家，關晃才又搬回蘇豪。他在紐約從來沒有搞過開放工作室活動—反正展覽交流的機會多着呢！

1997年關晃退休回港，當時香港地產正熱，便在粉嶺平輦(沙頭角公路北面)租了一間10尺樓底的舊式村屋居住及創作。但關晃對「倉庫」仍念念不忘，2001年呂振光購入了火炭一個單位，關晃覺得非常吸引，便買下了現時的單位，花了約50000元裝修，比每月交租實際。起初搬到火炭只為自己需要，也沒想過其他

人際因素。現時單位內七成空間留空作工作室，窗戶朝西南，光線充足。近窗一邊間隔成儲物室，閣樓作休息、讀書之用，兩個洗手間一個改成茶房。工廠大廈沒有中央冷氣，可以全天候工作，生活和創作融為一體，自給自足。

(二) 朱丹

男，現年 30 出頭，業餘藝術工作者，從事繪畫及雕塑創作。工作室設在華聯一低層單位。面積 860 平方尺，樓底高 13 尺，2 至 3 人共用。朱丹在加拿大修讀建築，現職建築師，是「專業心態的業餘藝術工作者」，藝齡四年，介乎新進與已具資歷之間。

朱丹沒有想過以藝術作為謀生職業。修讀藝術碩士，是想延續進修生活。朱丹認為創作無分界別，都是手與眼的配合，只是技巧和形式不同而已。礙於發展商的想法和預算，建築無疑是限制較大，起初拿起畫筆，是因為嚮往自由，想找回平衡，發揮自己，抒發情緒。雖然建築和純藝術都同樣給他滿足感，但創作作為純粹個人滿足，不用來維持生活，會是一件更令人更嚮往的事。他自言自己比較實際，但以建築「養起」創作並不是有策略地進行。

朱丹是第一位於華聯設立工作室的藝術家。2000 年，他開始修讀藝術碩士，想「靜靜地一個人做嘢」。選擇火炭的最大原因是租金便宜。作為建築師，朱丹對空間的比較敏感，有海景的工廠大廈，例如香港仔租金昂貴，又因為已設有不少攝影工作室而變得高調。他對「倉庫」也有一點點想像：「每個城市都有她發跡的起點，近海的是貨倉、商業大廈，然後最深入的是住宅。工業沒落，有創意的人便乘虛而入。」因為想保持業餘心態，所以沒有打算購買單位。

朱丹沒有想過火炭會變得熱鬧起來，更沒有想過會開放自己的工作室予公眾參觀。他遷進來不久，中文大學藝術系一班學生也不約而同搬進來，然後是首個購買廠房的呂振光，大家互不相識。一個地方，人多了，就自然會有力氣，也不在乎地點，朱丹對火炭由沒有期望到有更多期望。現時火炭美中不足的是社藝家群類型不夠多元化。如何促進社群發展？朱丹對政府不抱任何期望：「政府可以提倡，但資源有限。藝術唔應該有特權。」現階段政府能夠做到的是從規劃着手，例如西九龍的理念是好的，政府只提供地方，讓藝術家自行凝聚。他相信市場經濟，有經濟力量才有藝術，歷史皆然。不能以藝術養活自己的可以其他工作維持創作，先取悅自己、然後才感動別人。他很明白香港近年經濟不景，政府根本不會希望製造更多在社會上不事生產的人。所謂創意工業指的是電影、設計等高增值行業，藝術和火炭發展都無關宏旨。火炭靠的還是藝術家之間的團結、不分彼此、互相包容的精神。但要組織起各自為政的藝術家，也絕不容易，他期望會有領袖風範的藝術家來起帶頭作用。

(三) 顏啓明

男，30 至 40 歲之間，專業藝術工作者，主要從事繪畫創作。工作室設在裕昌中心一中層。面積約 1400 尺，樓底約 10 尺，5 人共用。

與許多自幼便想唸藝術而半途出家的藝術家不同，顏啓明開始喜歡藝術，是工作以後的事。起初只是一種消遣，最喜歡的是陶瓷和古典藝術。後來興趣漸濃，便投考香港藝術中心藝術學院藝術學士課程，2002 年畢業；正準備繼續修讀藝術碩士。

顏啓明設立工作室，是因為藝術學院的空間不敷應用，亦想令自己決心保持創作。聽說中大藝術系學生在火炭租用單位，以 4 元尺價計算，合各人之力可以租用一個 1500 尺的單位，比起其他同學租用的明報大廈便宜(尺價 5 至 6 元)。選擇裕昌中心，是因為而中心有保安員，方便女同學出入。儲物室和射燈都是後來才添置的，合共約花了兩萬元。單位沒有間隔，按需要靈活調動。

以兼讀方式完成學士課程並不容易，同班之中仍活躍創作和展覽的只有 8 人。顏啓明發覺，沒有工作室的同學多會避重就輕，轉而利用錄象、電腦或數碼媒介，作品往往亦較參差，大概是因為欠乏同儕壓力。同學當中大部分都是教師，亦有文職、工程師、牙醫和家庭主婦，從事創意工業的反而不多。他也有想過放棄正職轉而從事與藝術有關的職業，例如藝術行政。他認為在香港以藝術作為事業，名大於利。但他不打算以創作作為謀生方式，因為面對外在壓力，會失去趣味性。三餐不繼當然不能創作，但最影響創作的還是時間，空間反而比較有彈性。

至於政府應否支持藝術，顏啓明覺得是一種兩難。政府不會無條件付出，現時各種資助，由申請到實行都有許多關口。又例如牛棚，政府廉價出租，也必得向公眾問責，加以監管。他期望政府能擔當帶頭作用，加強全民教育，多設比賽，使藝術普及化—工作機會自然會隨着觀眾的數目增加—「那時會夠膽講句我係專業藝術家！」至於近年政府掛在口邊的創意工業，顏啓明也曾興奮過一陣子，過後還是「得個講字」，只是何志平用來爭取更多資源的藉口。

(四) 馬智恆 白雙全 盧家彥

男，24 至 26 歲，均於香港中文大學藝術系畢業(2001 及 2002)，專業藝術工作者，從事繪畫、雕塑、混合媒介、電影及新媒體等創作。2000 年於火炭設工作室，現址在華聯工業中心一低層單位，面積 1200 尺，樓底高 13 尺，5 人共用，自稱「二樓五仔」。

馬智恆、白雙全和盧家彥是同班同學，自學校系室發生火警之後，校方便修緊了

開放時間，加上那裏「連畢業作品都不夠地方做」。爲了方便創作，8位志同道合的同學在計算過大家能夠負擔的金額後，便四出「睇樓」。主觀願望是在畢業以後、校園以外延續創作和群體生活。當時並不知道已有藝術家在火炭設工作室，主要是因爲租金便宜(尺價4元)，又隣近學校，攤分之後每人月租才400元。從無到有，單位間隔方式幾經調節，現在木工工具、電腦、影音器材、炊寢用具一應俱全。因爲開放工作室的緣故，還特地分隔開展出/創作和休憩/交流的空間。他們對「倉庫」沒有特別憧憬，只有其中的林東鵬(現在英進修)喜歡把英國年青藝術家(British Young Artists)常常掛在口邊。自從老師呂振光和關晃在2001年高調遷入之後，不同的工作室便零星星的搞起小型展覽來。如2001年末李傑在呂振光「一流畫廠」的首次個展，他們也湊興開放工作室。結果藝術界反應良好，其他藝術工作者也陸續遷入。到了2003年，呂振光和關晃帶頭辦「老火新炭」，四個工作室展出共18人的作品，外界才知道「火炭有藝術家」！沒有恆常的組織或規章，開放活動都屬自發性參與。2003年12月的「伙炭」規模包括14個工作室64位藝術家，幾乎聯合起在該區所有的工作室。沒有申請任何政府資助或商業贊助，參與者湊合的費用全用在宣傳及海報製作。「伙炭」一連兩個周末舉行，集中向學校和社團宣傳，估計參觀人次達700至800。與一般展覽空間不同，工作室在時間和空間都有最大的自由度，雖然大部分觀眾都是因工作室而來(不少都抱着參觀示範單位的心情)，分散了對作品的注意力，但與觀眾交流更直接方便。火炭始終是以創作爲中心，開放工作室就像是努力耕耘之後的豐收。

組織雖然有助爭取共同利益，馬智恆和白雙全便想過集資設立共用的雕塑室、展覽空間、甚至聘請一名支薪節目經理，但他們全部都希望火炭工作室能保持獨立性，維持散打游擊狀態，以單位爲組織，偶而辦講座、放映、交流會……不同背境的藝術家之間當然會互相衝擊，特別是在展示自己、引領觀眾方面，他們就從朱丹和藝術學院的同學身上學到不少，但交流仍然有限。至於政府方面，盧家彥很明白，政府一旦有資源投入就會有要求，火炭既然能夠自給自足，只希望政府的文化機關能加強訊息聯繫。白雙全直言：「個政府嚟豬，唔幫好過幫！」是否有機會成爲全靠市場運作的藝術區，實在言之過早，這裏既無出版、展覽和交流活動的機構場所，眾人認爲等到有朝一日商業畫廊進駐再說。馬智恆認爲火炭現階段只是延續畢業之後的創作空間。把創作與個人的生命結合在一起的態度，白雙全不認爲是刻意的堅持，這在畢業以前已經形成，現在大家只是順其自然。

現時馬智恆、白雙全、盧家彥三人均無「正職」，亦不是家庭的經濟支柱，最大的願望都是把時間留給創作—教畫、代課、當時薪計的美術老師、電影或錄象製作、插畫……總之能夠付出最少時間賺取最多金錢的都會考慮。對於近年大力提倡的創意工業，白雙全認爲對他們來說只起副作用—就是家長可以理直氣壯帶小朋友去學畫。

(五) 梁展峰

男，26 歲，專業藝術工作者，從事混合媒介、繪畫及雕塑創作。剛遷進「二樓五仔」的工作室。

梁展峰 2001 年畢業於香港中文大學藝術系，從事藝術行政工作。對火炭這種「閒置空間」變成藝術家工作室沒有特別憧憬。他認為外國或國內藝術村的例子，並不能直接引用到香港，至少香港商人不會如曼克頓商人般主動招徠藝術工作者來托市，而香港的視覺藝術界亦缺乏與商界合作的經驗。外國的成功例子，關鍵是有畫廊進駐。他對火炭的期望，是「審慎樂觀」。把工廠大廈變成展覽空間這種趨勢，他認為是出於藝術家開始厭惡策展人，想擺脫策展概念和方式的束縛。香港有一個奇怪的現象，就是藝術家組織不斷被急速建制化。現存的幾個藝術空間在藝發局的資助制度下，已失去了原初以藝術家為本位的特色，在空間可能局限大。相反，工廠大廈工作室是私人空間，由藝術家全權話事，創作為本，偶一為之的開放日，只屬半公共性質。梁展峰很懷疑政府所謂的「普及」和「公眾」所指的是甚麼人。與期憑空想像，不如先來滿足現有的邊緣觀眾群，例如學生。所以維持火炭「進可攻退可守」的狀態，正好滿足用家和發展潛在觀眾群，所以他反而希望火炭可以保持低調，否則像北京圓明園、東村一樣泡沫爆破。但香港藝術家不喜歡組織：「前輩說多一份行政少一份人性，其實是失敗的行政才無人性、失敗的群策群力才變成建制。」他期待有藝術家走出來帶頭，加強藝術工作者之間的凝聚力，但情形並不樂觀。

梁展峰原則上認為政府應該支持藝術，但火炭是藝術家真金白銀租用的，政府沒有理由干預市場。況且還沒有好好利用的公共空間還多着呢！政府應先在這方面做功夫。而創意工業，他認為政府着眼的是經濟效益，視覺藝術不像表演藝術有票房，難以成為工業，但透過這個口號爭取公眾對藝術的認同也是好事。他期望火炭能有更多真正的創意工業，例如音樂、電影等進駐，產生化學作用。所以總的來說，他期望火炭無論在社群背境、組織形態、發展方向，能夠另闢蹊徑。

(六) 陳錦成及自得窯

自得窯成立於 1996 年，創會時設在九龍太子道一幢唐樓頂層。1999 年遷進火炭豐利中心現址，連戶外平台面積共 1600 平方尺，是一所專業陶瓷工作室。在眾多藝術家工作室之中，自得窯是唯一的註冊團體。

陳錦成，男，現年 50 歲，專業藝術工作者。早年畢業於理工學院設計系，現時主要從事陶瓷及版畫創作。陳錦成沒有自己的工作室，1994 年在培藝中心幫忙打理中心的陶塑室並兼任導師，回報是免費使用工作室。其後培藝關門，陳錦成接收了部分家具。碰巧資深陶藝家陳松江移民，九龍缺乏陶瓷工作室。出於自己

的需要，和「不甘寂寞」，想與其他同道中人加強交流，便在附近唐樓租用了一個連天台的單位開設「自得窯」。那幾年教育學院合併、理工大學關閉陶瓷室，陳錦成接收廢棄器材，與其他創辦人集資了約 30 萬，使自得窯漸具規模。

在住宅區開設工作室租金昂貴，面積 2400 平方尺的四樓單位連天台月租約 \$17,000，空間和技術條件諸多限制。唯一的好處是舉辦課程和活動，均能吸引大量參與者。1996 年香港樓市仍未下滑，當時大家沒有想過租用工廠大廈。自得窯於 1996 年起申請藝術發展局的計劃資助和行政資助，以展覽和工作坊等活動推廣陶藝，特別是樂燒。然而藝術發展局資助條件有欠彈性，加上學費所得，陳錦成和何瑞江等其他成員還得自掏腰包。行政資助須要逐年申請，沒有任何保證。碰巧 1999 年地產市道下滑，便想到搬到租金便宜的工廠大廈去，就算沒有資助，也能自己維持。自 2003 年起自得窯再沒有申請藝展局資助，卻還得花費 3 萬元和整年時間才能申請除牌，打回註冊團體原形。

物識合適的工廠大廈單位原來也不容易，面積既不能太大，更要有獨立平台和廁所。火炭是香港政府錯估工業發展的產物，單位較小，亦沒有染污性工業。工廠區最大的局限是難以吸引公眾，減少了大型公開活動。陳錦成現在認為搞藝術要先滿足自己，然後才滿足社會。現時自得窯轉以月租 600 元的方式為藝術家提供創作空間和技術支援；又集中為學校提供技術顧問和工作坊(設有電話查詢熱線)，以補貼租金和成本；偶而還會邀請海外藝術家留駐。現時的策略是以低成本保持專業水平。

陳錦成原則上認同政府應該支持藝術，但藝術團體如果沒有私人支持，「一早就玩完！」對於火炭，他認為越來越多藝術家進駐是大勢所趨，但他不期望畫廊進駐。藝術家嚮往自由，油街和牛棚規矩多多，他希望火炭能保持較基層路線和各自為政。政府在推動藝術發展時，不一定要投放大量金錢，反而可多從政策和規劃着手，提供空間，像藝術推廣辦事署一類的機構，可以擔當協調和統籌角色。藝術方針應留待藝術家自行決定，官民適度參與。至於創意工業，他認為這個概念對陶藝來說根本自相矛盾，「大陸紫砂茶壺三蚊一隻，香港沒有條件大量生產，只能在提昇品味方面有少少幫助。」

在個人生存策略方面，陳錦成多年來從事飲食業，已屆半退休狀態。一直沒有以藝術作為謀生方式，反而是不斷補貼自己的創作和團體，無論在創作或辦團體，都不想順應市場規律。

觀察所得

1. 逃離文化建制，投入市場經濟

由「油街」到「牛棚」，香港視藝界經歷了一場敵愾同仇的空間爭權運動(近日有關西九龍的爭論又剛熱起來)，但火炭藝術工作者社群要爭取的卻是另一種截然不同的權利。藝術中心、藝穗會、Para/Site 藝術空間、環境現代藝術館、油街(藝術工社、Z+、1a space)以至牛棚(藝術公社與 1a space)都是以展示和發表為主要功能的「場地」，和組織活動的團體，受政府或公眾資助和監督；而火炭則關乎藝術家更基本的「生產」條件。從高調爭取發表機會，到低調保障創作，香港藝術家似乎已經從塵土飛揚的文化政治，回歸到默默耕耘的生產大隊，走出在展場「就地創作」的裝置宿命⁶，重身回到以工作室為本位的創作模式(studio artist)。與長年「打開門做生意」的展場不同，「廠戶」尋求的是獨立於任何文化建制的經營環境。受訪的藝術家不少都有與建制打交道的經驗，無論成功與否，在火炭多半是希望能在市場規律之內，爭取比文化建制所賦予的更大自由。藝術家不盡是憤世嫉俗的偏激份子，不少受訪者都希望能夠自給自足。火炭藝術社群對社會和政府的期望相對偏低(陳錦成：「搞藝術唔係社會欠咗你！」；朱丹：「藝術不應有特權！」)，是為一項有趣的發現。

2. 業餘創作的專業心態

沒了政府的支持，藝術工作者和團體反而靈活多變。同樣地，一旦放下了以「出售作品」認定專業身份的包袱，個人如何生存便變得海闊天空。於是這群「工廠藝術家」，有人以教職為生，甚至從事與藝術無關的工作，各出奇謀，以養活自己、家人和創作。空間是藝術家的生存權利，擁有空間某程度上既保障了生產，亦成為確認藝術工作者身份的象徵(無論是像顏啓明想以工作室來維持創作；還是朱丹以拒絕購買單位來保持業餘心態)。有人以時間換取空間，有人以空間換取時間。而火炭社群在確保了空間條件後，餘下的要求便是時間。他/她們在廠廈中最經常做的事情，除了創作之外就是交流及休息，這也許是香港家居缺乏個人空間，城市的公眾場所難以容納非謀利的文化活動所至。

3. 藝術走入工廠=創意工業？

香港貿易發展局的「香港的創意工業」報告，視「藝術」與「古董」為同類，意指中國文物交易。⁷ 政策制定者既沒有把藝術家納入如意算盤，亦未能把握拋棄職業身份，以個人為生產單位的就業模式；在定義與政策上根本未能惠及游離於職業與產品統計數字之外的社群。泰特現代美術館、千禧橋及大倫敦主管機構總部的總監 Fred Manson，月前在「都市神韻—藝術與公共空間」國際研討會中與香港業界分享「成功經驗」。⁸ 英國近年大力提倡文化工業，背後的原因，說穿了只為

⁶ 何慶基著，鄭威鵬譯：〈缺乏空間〉，黎健強、梁寶山編：《從跨越過渡千禧—七人視藝評論自選文集》，香港：香港藝術中心，頁 57-60。

⁷ 見《香港的創意工業》，香港：香港貿易發展局，2002年9月。

⁸ 香港特區政府民政事務局主辦：「都市神韻——藝術與公共空間」國際研討會，2004年2月13

經濟沒落，作為堂堂大國，老祖宗剩下來的老本只有文化。作為一種後工業社會的文化景觀，創意及文化工業的沃土是衰微的經濟與荒廢的工業廠房。香港的藝術與工業在空間競爭上，似乎亦出現這種此消彼長的關係。但正如把藝術空間設在社區，不就等如社區藝術一樣——當藝術家走入工廠，可能的結果亦不一定是文化或創意工業。如何從中作適度的調控，造就一個讓藝術家在藝術「救濟金」以外自給自足的環境？政策制定者應多加留意。

結語

「他們都或多或少地在一種反抗社會的低賤地位上，並或多或少地過着一種朝不保夕的生活……他在他的夢中不是孤獨的，他有很多同志為伴。」

樊婉貞在一篇向台灣讀者介紹牛棚、柴灣與火炭藝術村的報導裡，引用了本雅明的話語作開端，由「波希米亞」談到「烏托邦」。⁹前述的另一位同儕亦把油街與牛棚的發展定調為演義。把藝術家爭取利益的行為加以浪漫化，實在亦是抗爭行為的一部份，而這種語調亦常見諸大眾傳媒之中。香港藝術家對擁有屬於自己的天堂當然也有憧憬——蘇豪、格林威治村、園明園、通州、新近的 798space、甚至新加坡政府出租的藝術村……。由延續田園夢想、到買少見少的鄉間村屋裡；由緬懷殖民地歷史的城市舊區，到乘虛而入夕陽工業/樓市餘蔭下的廠廈……香港藝術家的考慮與普羅市民一樣，實行的是人棄我取策略，逐水草移居的命運，與整個香港的空間政治息息相關。筆者經常覺得香港藝術家的自我邊緣化意識並不可取。單從教育水平可見，藝術家在文化資本的較量上實際是既得利益者，一方面在妄自匪薄，一方面以邊緣姿態謀取最大的同情與社會資源。例如牛棚租戶與街坊和區議會的早期的紛爭，筆者就不明白為甚麼藝術家對定義這片租用地的定義和使用權，有凌架於其他空間使用者的理由。我們「進駐」了社區之後，又是否真的對其他社區成員的文化需要產生真切的關顧？搬進廠廈之後，是否就可以「躲進小樓成一統」？在香港狹小的空間政治裡，我們似乎應尋求一種更為本土的生存之道。

至 14 日。

⁹ 樊婉貞著：〈香港藝術家城寨——三城藝術特區：牛棚、柴灣、火炭藝術村〉、〈與香港經濟發展共同起落的「藝術村」「牛棚藝術村」〉及〈再探創意空間〉，《藝術家》，2003 年 3 月號，頁 348-363。