「台灣社區藝術行動案例調查研究計畫」暨「96 年國藝會補助業務相關專題研究——以『社群 / 社區藝術行動計畫』為探討範疇」研究計畫

成果專輯

研究單位：財團法人國家文化藝術基金會

2008 年 3 月

目　錄

計畫說明

台灣社區藝術行動案例調查研究計畫　1

96 年國藝會補助業務相關專題研究計畫：以「社群／社區藝術行動計畫」為探討範疇　2

國外相關補助政策及計畫方案篇

英國經驗：大英文化政策、藝術贊助與英格蘭藝會對社群藝術的補助策略／**王慧婉**　3

英國個案：藝術家之年／**董維琇**　17

日本經驗：日本戰後藝術文化政策發展與近年社區藝術計畫個案分析／**黃姍姍**　23

美國經驗：美國社區文化發展概述／**林舒**　45

國內文化政策篇

台灣閒置空間再利用、藝術進駐計畫與藝術村的發展趨勢與效益評估／**董維琇**　61

台灣社區藝術行動案例　個案研究篇

社會性動員的淡水河溯河行動藝術／**詹曜齊**　71

行動主義與社區藝術的結合——台西蚵貝鑲嵌壁畫案例／**李靜怡**　81

藝術可能性的在地實驗：嘉義環境藝術行動／**廖億美**　91

黑手與樂生的那卡西合奏：社會運動文化實踐的個案研究，以黑手那卡西為例／**蕭長展**　101

以美之名：生活環境藝術行動——綠手指／**盧銘世**　117

劉秀美「國民美術」之個案研究／**邱麗卿**　127

社區劇場的藝術實踐／**孫華瑛**　143

讓他人說出自己的故事——616 藝術聚場塑造經驗／**陳佳琦**　155

社群藝術，挖出許多好故事—台南百達社區壁畫行動／**陳柏羽**　169

作為啟蒙之鏡的臨時性公共藝術作品——「台北公共藝術節」報告／**簡子傑**　181

傾聽台北市的聲音——城市行動藝術節／**張晴文**　191

當代藝術植入歷史街區場域的實驗——海安路街道美術館／**王士明**　207

藝術介入台北東區：粉樂町 I 與 II 展覽所激起的漣漪效應／**呂佩怡**　221

大隘藝術節——秘密的源頭／**游崴**　239

土溝農村藝術歷程——六年的藝術改造之路／**呂耀中**　249

邁向治療性的社區營造——港邊社區藝術歷程／**黃淑瑩**　261

當前台灣社區藝術行動發展現況篇

從自溺的中心出走——社群藝術及其台灣實踐圖像／**廖億美**　277

附錄

「台灣社區藝術行動案例調查研究——諮詢座談會」會議實錄／**詹季宜整理**　291

【計劃說明】

台灣社區藝術行動案例調查研究計畫

本計畫為國藝會研發組96年度文化政策之專題研究，提出「當藝術與社區結合——台灣社區藝術行動案例調查研究計畫」，針對當前台灣這類藝術家與社群或社區產生連結互動，以公共議題為導向、公共利益為依歸的踐履式藝術計畫，進行調查研究，以提供作為台灣操作現況的描繪與分析藝術進入社區需面對之重要課題的反思與可能性的探索。

本研究執行期程自96年3月底至12月底。

本計劃透過諮詢、資料蒐集與實地訪視，進行社群藝術的實務案例調查。從中並提出具有指標代表性、可足以進行完整課題分析或提供不同面向觀察的個案，邀請實際計畫執行操作者或相關藝文評論研究者進行研究撰寫，期以共構本土經驗的輪廓。

本年度計有以下16篇個案完成撰寫，包含：「社會性動員的淡水河溯河行動藝術」、「行動主義與社區藝術的結合：台西蚵貝鑲嵌壁畫案例」、「藝術可能性的在地實驗：嘉義環境藝術行動」、「黑手與樂生那卡西的合奏」、「以美之名：生活環境藝術行動——綠手指」、「劉秀美『國民美術』之個案研究」、「社區劇場的藝術實踐」、「讓他人說出自己的故事：616藝術聚場塑造經驗」、「社群藝術，挖出許多好故事：台南百達社區壁畫行動」、「作為啟蒙之境的臨時性公共藝術作品：『台北公共藝術節』報告」、「傾聽台北市的聲音：城市行動藝術節」、「當代藝術植入歷史街區場域的實驗：海安路藝術造街」、「藝術介入台北東區粉樂町：粉樂町I與II展覽所激起的漣漪效應」、「大隘藝術節：秘密的源頭」、「土溝農村藝術歷程：六年的藝術改造之路」、「邁向治療性的社區營造：港邊社區藝術歷程」等案例。

96 年國藝會補助業務相關專題研究——以「社群／社區藝術行動計畫」為探討範疇

本計畫為本會96 年度補助業務相關專題研究，主動針對台灣當前這類藝術介入社會、以社群或社區為基礎的踐履式藝術計畫興起趨勢，進行調查研究，以期提供作為本會補助政策上的評估基礎與建議參考。

研究從公部門的相關政策措施、民間自發力量形成的重要個案事件，進行發展脈絡之文獻資料的搜集與回顧，形成對此生態的概觀。並透過個案參與之藝文工作者、社區、相關學者專家之深度訪談進行，歸納、分析實際操作上的困難及可能性。最後，參酌國外相關政策與計畫方案的發展與經驗，於結論提出對當前台灣推動社群藝術的建議，回饋到對本會補助機制調整或專案的開發。

執行期程自96 年7 月底至12 月底，研究內容分四個面向執行：（一）台灣公部門相關文化藝術政策措施與影響分析；(二)當前台灣社區藝術行動發展現況分析：含括重要歷史事件回顧與現狀課題分析；（三）國外相關文化政策措施與計畫方案介紹與分析：含括英國、美國、日本等國推動社群藝術的經驗引介；（四）結論與建議。

【國外相關補助政策及計畫方案篇】

英國經驗：大英文化政策、藝術贊助與英格蘭藝會對社群藝術的補助策略

撰文｜王慧婉（英國倫敦大學社會學博士生）

我們所慣稱的「英國」，實際上是由英格蘭、蘇格蘭、威爾斯與北愛爾蘭四個民族區政府（以下簡稱四區政府）合組成的「大不列顛及北愛爾蘭聯合王國」（簡稱大英政府），四區各有自己的國旗、議會甚至於貨幣，但從大英政府獲得的資源與權力各不相等，一般而言都遵循中央政府制訂的大方向，因應地區差異又高度地方自治與分權。英格蘭地區有全國百分之八十的人口、也是大英政府所在地、也是英國文化部所督導的英格蘭藝會管轄區域，因此英格蘭的文化現象最常被大英官方引述。以下先簡介大英政府的文化執掌單位與政策沿革，接著以英格蘭為例，說明政策如何影響藝文補助，以及社群／社區藝術的補助案例與施行成效。

一、大英文化政策與藝術補助

英國文化與藝術雖然淵遠流長，但是政治上尊重傳統與高度分權，一直沒有成文的文化政策，只有各級文化機構的職能條例。1992 年成立「國家文化資產部」（The Department of National Heritage 簡稱文資部）首度將文化藝術相關事務集中於一個中央政府部門管轄；1993 年英格蘭藝術委員會（The Arts Council of England，2002 年後正名為 Arts Council England 簡稱英格蘭藝會）發表一份經由文資部審定的文件——《創造性的未來》，是英國官方首度頒佈的文化政策。1997 年文資部改制為「文化媒體體育部」（The Department of Culture, Media and Sport，DCMS 簡稱文化部 ）負責大英文化事務擬訂與執行、指派英格蘭藝會主席，及督導 1994 年成立的「國家彩券發行處」——四分之一的彩券收入提撥為大英文化活動獎助金。文化部旗下有「藝術文化司」專責藝文活動事務，但是將體育、觀光、廣播、古蹟、創意產業、（合法）賭博等事務同置於一個部門，可見英格蘭看待藝術文化的觀念不侷限於保存傳統藝術或鼓勵藝術創作這樣的本質，而是可結合體育及觀光旅遊，或是發展創意產業的多元整合經濟觀。

雖然文化部是大英文化方針的主掌者，但大部分權責下放給各民族區政府；此外，大英政府對文化發展、建設與管理只進行政策指導與撥款，不干預實際執行與經費分配；實際執行政策的中介機構則是各種主題的委員會，由政府任命主委，邀請專業人士擔任委員。成立於1946年、獨立於政府部門外的「大英藝術委員會」（Art Council of the

Great Britain）於1994年改制為四個民族區藝術委員會，專責審核與分配藝文活動獎助金。英格蘭藝會由文化部督導，其他三區的藝術委員會則由各區事務處管轄。英藝會主要輔導的藝術形式為：合併藝術、舞蹈、跨領域藝術、文學、音樂、劇場，以及視覺藝術。

各藝術委員會與大英政府的關係依循英國著名的等臂距離管理原則（The Arm's Length Principle）——在政府制訂的大方向下，透過由專家組成的非政府機構評估、依據地方需求執行與分配經費。例如，文化部年度評估要點之一為：首度參與藝術活動的新觀眾中特定族群的比例提高為百分之二。英格蘭藝會在分配藝文預算時，就會考慮到獎助的專案是否能增加殘障者、低收入戶或少數族裔的觀眾接觸藝術；但文化部不干預英格蘭藝會的決策。

各藝術委員會可運用的經費，除了來自文化部的政府預算與彩券收入基金，尚有私人捐款、企業贊助與信託基金等收入。大英政府逐年提高藝文預算，以英格蘭藝會為例，可分配獎助金在1997至2006十年間成長73%達到四億一千兩百萬英鎊；彩券收入在第一年就為藝術與歷史古蹟業挹注十億英鎊，和當年的中央政府藝文預算同額；企業贊助是一項新穎的募款手法，不同於無償的捐贈，企業可以利用贊助藝文活動來提高自身的商業利益，大英政府為了鼓勵企業贊助也會撥同額或倍數的補助金於同一專案，讓活動辦得更好、企業獲利更高也就更願意再「投資」。總而言之，藝術補助金額逐年增加、並且有多角化來源，使得英國藝術發展能更上層樓。

此外，由於各地方政府也編列預算用於藝術補助和社區改造，英格蘭藝會也積極尋求與鄉鎮級地方當局合作，以藝術協助社區活化工作，成功的策略合作案是Fusion。在英格蘭與威爾斯各地的LSP (Local Strategic partnerships區域策略合作聯盟)，是由地方政府主導，與地方上重要組織共同組成的策略聯盟，這些組織包括：警察、醫療系統、私營企業與志工組織。各地的LSP有不同的結構，有些只提供諮詢，有些有權力分配預算、能直接指派工作，但所有的LSP都以改善當地的生活品質與服務為主旨。英格蘭藝會與英格蘭西北區的LSPs合作良好，在2006年推動的Fusion專案，分別與七個LSPs合作，以藝術協助關注道路安全、未成年懷孕等等社區計畫。

二、影響藝術補助的政策方針

自九十年代工黨執政以來，「社會公平」一直是其執政訴求。從這個概念發展出、體現在文化藝術實踐的政策方針包括：社會包容（Social inclusion）、種族平等(Race equality)、多元文化（Cultural diversity），以及公共參與 (Public engagement)。

(1)「社會公平」的核心價值是社會正義，主張人權與平等；凡是遭遇權力或權利不平

等的事就是一種「社會排斥」，反之，政府要積極營造一個「社會包容」的環境。

(2)因應英國社會的移民歷史與背景，社會包容的具體表現就是「種族平等」與「多元文化」主義。這兩個概念的現代意涵可追溯至二次戰後，在今日英國，白人以外的三大少數族裔為黑人、印度人與華人，約佔總人口數 5%，佔英格蘭人口 9%，這個比例遠低於美國等移民為主的國家，但是英國不斷反省過去以白人為主的觀點是政治不正確的路線，並積極讓少數族裔既能融入主流社會又能保有族裔文化傳統。《種族平等法》頒佈以來（Race Equality Act, 2000 修訂），藝術政策也不忘檢討是否落實其精神、讓不同族裔都有平等機會獲得藝術獎助，英格蘭藝會因此制訂「種族平等計畫」（Race Equality Scheme, 2004-2007），與「多元文化行動」（Cultural Diversity Action Plan, 2003-2008）相輔相成。

(3)「多元文化」一詞在二次戰前泛指蘇格蘭、威爾斯與北愛爾蘭的民族文化與語言，戰後轉為關注英國移民的文化；這個概念與文化民主（cultural democracy）的概念息息相關：各種族群應有平等機會接觸與參與所在社會的文化與藝術、各族群不需因此改變自己的文化或身份認同、政府當局有責任支持這項發展、目的在於建立一個持續的、互動的整體文化而非壁壘分明的多種文化。有研究指出，柴契爾夫人的政府不重視文化民主，因此對進駐藝術（是她執政前正流行的藝術運動）的補助大幅縮減。簡言之，多元文化促進不同族裔傳統得以傳承、或族群的特殊需求能被瞭解，對整個國家而言是一種可貴的社會教育。這些概念落實在藝術文化實踐的例子，就是近年來藝術獎助金大幅撥給關於殘障者、經濟落後社區、少數族裔、青少年等特定族群的藝術專案。

(4)英國藝術界之「公共參與」的概念在近十年來更加具體，此概念的核心價值除了希望全民參與藝術活動——不獨是藝術家的工作，也強調藝術家對社會有一份責任不能置身事外，此外更進一步反省公費補助藝術應考慮民眾（納稅人、彩券購買者）的需求。英格蘭藝會以一年時間進行調查，企圖瞭解特定團體與一般大眾對於公費獎助藝術的看法。結果顯示（2007.11），大眾希望公費用來贊助可以改善社會的藝術案（相對於只提高個別藝術家的個人藝術成就）、或促進更多人參與的藝術案（相對於只補助菁英藝術或主流文化），而補助案審核過程希望是公正且可稽核。英格蘭藝會正據此草擬新政策，預定於 2008 春季發表。具體的措施可能包括：補助案審核委員在專家與藝術家代表之外，增列民眾代表。

英藝會的這項調查報告參酌藝術家以外的觀點，包括藝術產業各個環節的工作者、公私立藝術經費贊助者、社區與志工團體，以及一般大眾，使得大英藝術補助政策能跳脫藝術家本位的思考模式，而有更多元的觀點。

至於英格蘭藝會本身的補助政策，在其 2006-2008 的藝術政策中可看出端倪：「使藝術

成為全國生活的重心；使人民成為藝術的重心。」「我們要每個國人都有機會發展豐富與多樣的藝術與創意生活。」簡言之，英格蘭藝會是英格蘭舞蹈與視覺藝術的主要贊助者，並積極支持跨領域藝術的研究與發展。它除了常態性補助特定的藝術組織，也有「藝術獎助金」（Grants of the Arts）開放讓所有運用藝術工作的個人與團體申請；除了分配藝術公費給藝術家與組織，英格蘭藝會也扮演藝術發展中心的角色，透過和不同單位合作，提供藝術界資源與資訊。其所關注的主題為：藝術參與、兒童與青少年、創意經濟、社區活化、國際化，以及多元文化。英格蘭藝會執行這些主題的流程是：擬出策略方針（strategy），發展特別計畫(scheme)或制訂行動計畫書(action plan)，以及活動後的檢討(evaluation)。

三、社群藝術補助案主題與個案簡介

進駐藝術在英國的實踐可追塑至五零年代，社區與族群藝術（Community 一詞可指地理相近的鄰里所組成的「社區」、或因共同的特色而組成的群體例如華裔「族群」，在本文以「社群藝術」合稱之）自七零年代風起雲湧二三十年，由於發展時間甚久，英格蘭藝會近十年來視這些藝術型態為一種工具或途徑、可與其他型態整合、著重於如何運用來改善社會，已甚少作為特定主題看待。大多數的社群藝術運用與討論往往融合到下列主題中：社區營造、藝術入鄉、多元文化、健康與醫療、藝術教育、青少年工作等，這些主題與上一節陳述的英格蘭藝會所公布組織主題大致相同。在大部分的情況中，一個補助案經常不只涵蓋一種主題，並且強調「藝術家的社會參與」概念——具體而言是與社區的互動、對社會的貢獻。以下依序簡介、分析英格蘭藝會的策略方向，並儘可能輔以進駐藝術的個案。

（一）社區營造

利用藝術改造老舊社區、振興經濟落後地區的發展、或是僅只是活化社區、增強鄰里團結與認同感，在英國已行之有年。最有名的例子例如倫敦的泰得現代美術館，從一座廢棄的發電廠，在政府預算資助下，成功地振興泰晤士河南岸破落社區的經濟發展，並為英國帶來無價的國際知名度和無數的觀光客。泰得現代美術館開幕第一年創造了一億英鎊的效益，為當地社區新增三千個工作、為餐旅業提高 23%的生意。再如，英格蘭藝會於 2007 年宣布，將提撥九百四十六萬鎊的彩券收入基金挹注一項輔導倫敦落後社區的五年計畫「健康倫敦」（Well London），該項計畫共有七個合作伙伴，其中英格蘭藝會負責以文化活動推廣健康的生活形態。

此外，更多數的社區營造藝術案是由社區居民或藝術家所主導的。例如，為期二年的「懸在空中」（Up in the Air）專案是由一群藝術家發起。利物浦市郊某地區的一群樓房必須拆遷與重蓋，25名藝術家進駐人去樓空的空房當作工作室，直到拆遷日。他們

運用這個場地與居民的生活事件，創造一系列當代藝術展覽、裝置藝術與活動。60名居民直接參與了藝術活動，這個專案在社區居民生命中最動盪不安的時刻，帶給他們的信心與樂觀。這個專案獲得二萬六千鎊的補助，由於成效卓越，後續發展的Further Up in the Air獲得11萬七千鎊補助。

（二）藝術入鄉

由於大多數藝術活動集中於都會區，鄉居人口由於經濟落後、交通不便與硬體建設缺乏等因素相對地被剝奪了接觸藝術的機會，基於社會平等概念，英格蘭藝會認為公費補助應該促進城鄉平衡發展，加上鄉區有異於都會區的特色，而特別制訂了「藝術入鄉」計畫（Arts and Rural England Scheme）。雖然鄉區人口99%是白人、且多是退休老人，英格蘭藝會的「藝術入鄉」政策檢討仍不忘強調多元文化與青少年參與之重要——彰顯其重視少數族群的一貫精神；英格蘭藝會列舉的「傑出」藝術入鄉補助案則具有經濟發展、社會團結，或鄉區營造功能（參見表一）。以下舉一個在鄉區從事研究、諮詢與教育的藝術組織為例。

表一：藝術團體與其專案效益。資料來源：Case studies in good practice in art develop in rural areas of the North West of England，12頁。

組織名稱	社區創新	文化觀光	教育與訓練	藝術與健康	吸引內部投資	對環境有貢獻
1 Cheshire Dance	*	*	*	*	*	
2 Cheshire Open Studios	*	*	*		*	
3 Eden Arts, Penrith	*	*	*	*	*	*
4 Folly, Lancaster	*	*	*	*	*	*
5 Green Door Studios	*	*	*			
6 Horse and Bamboo	*	*	*	*	*	*
7 Lake District Summer Music	*	*	*			
8 Making Connections	*	*	*			*
9 Theatre by the Lake	*	*	*	*	*	

Folly是2003年英格蘭藝會分會常態補助的單位，它是西北英格蘭鄉區一個推廣影像藝術與新媒體作品的藝術組織。善用電腦與網路科技，Folly在兩年內將人事預算由66%降低到36%，因而可以將補助金運用到更核心的工作上，包括：運用三萬英鎊預算支持藝術家或公司發展創意產業；在2003年接洽300位藝術家，其中50位來自該地區；以及，以網路聯繫1200名住在鄉區的會員。2003年夏天，Folly進行一項名為Intervention的專案，邀請一位著名藝術家駐村工作兩個月，在非藝廊的環境下創作與發展工作坊；另外開放六個提供獎助金的助理工作給鄰近地區的藝術家申請，藉此提供他們一個機會向資深藝術家學習與觀摩。Folly希望此專案能擴展藝術實踐與外展的工作，也增進駐村藝術家與當地藝術家交流，這個專案並成功地帶來後續發展。

（三）多元文化

在英格蘭藝會的文件中專用來指稱以特定種族文化為基礎的藝術相關事務，即英國三大非白人族裔：非洲與加勒比海黑人、印度，以及華裔。英格蘭藝會是多元文化政策的龍頭，自1996年起設專人職掌多元文化政策，1998年發佈五年行動計畫，這份計畫意味著英政府透過文化管理機制來支持黑人、印度裔與華人藝術家，他們不是單打獨鬥；同時，這些族裔社群的藝術觀眾在歷史上被忽視許久，現在起英格蘭藝會要彌補這個缺口。文化政策專家Tony Bennett 指出關注多元文化已成為大英文化的本質與特色。

英格蘭藝會分配二千九百萬鎊的彩券收入專用於補助少數族裔的藝術組織，但英格蘭藝會更希望建立一個公平社會，讓少數族裔和主流團體有一樣的機會，所以在這個五年計畫之下具體的方案包括：(1)耗資二千萬鎊的「新觀眾計畫」（The New Audiences Programme 1998-2003），內容包括全國性的少數族裔觀眾研究，以及一千四百萬鎊用在招募過去不曾接觸藝術的特定族群；(2)「藝術學人計畫」(The Fellowship Programme，每年招募十位在藝術領域有多年管理經驗的少數族裔專業人員，到英格蘭重要的藝術組織進行一年的工作或研究，藉此交流觀點並給予訓練；(3)「慎終追遠基金」（Connections Fund，1996-2003)，二萬鎊小型補助金，協助少數族裔藝術家參與國際性具創新意義的遷徙主題藝術活動，藉此輸出英國藝術，並建立英裔少數族裔藝術在國際舞台的指標性。此補助項目因英格蘭藝會改制而結束；(4)人員訓練：英格蘭藝會員工都需再教育，瞭解少數族裔的特色與需求。

在第一個五年計畫檢討書中（1998-2003），英格蘭藝會表示過去五年雖然有許多作為，但從統計資料看來，仍不足以彌補少數族裔在過去歷史結構中所受的忽略，多元文化目標還需再接再勵。2003至2008年的專案重點為：慶祝少數族裔對大英文化的貢獻、鼓勵出版與視覺藝術的新穎創作，並與運作中的區域性黑人劇團專案（BRIT）合作。

（四）健康與醫療

社群藝術可以運用在受特定疾病困擾的人口，協助其建立自信或享有接觸藝術的權利；也可以運用在一般大眾，為特定疾病人口爭取正視與權利，或是推廣健康的生活態度。

前者例如在北英格蘭里茲地區一所教學醫院，一位作家駐院一年進行一項「生命轉換之經驗」（Life-Changing Experiences）的藝術與環境創作節目，該專案獲得英藝會六千八百鎊補助。院內三百名病人與職員在與作家討論生活與憂慮之後，試者寫下他們的想法與感受；醫院裡的花園、電梯，甚至午餐餐盤都可以看見該作家創作的詩。這個專案帶給病患一個寶貴的機會去討論、減少疏離感、增加病患的心理聯繫。這個專案

的補助金來自於「新觀眾計畫」。

後者例如彩券收入基金（Big Lottery Fund）於2007宣布補助Chances 4 Change專案，將撥款五百六十萬鎊補助英格蘭東南地區社會、經濟與地理上不平等的團體，運用體育與藝術，推廣56個健康飲食和心理衛生的活動。

英國的醫療衛生基金會也同時是藝術贊助者。例如，大英博物館之「生與死」常設展是由英國一大醫療研究機構 Welcome Trust贊助。「生與死」運用人類學館藏品與當代裝置藝術品「從搖籃到墓碑」探討人與醫療的關係。大英博物館且利用這件藝術品進行社群活動。藝術家與館員帶著這件裝置品到當地的監獄，與受刑人進行工作坊，運用藝術品激發受刑人回顧生命史，並共同創作一件作品，有人在出獄後因此參觀大英博物館——一生中第一次的經驗。整體而言這個展覽運用疾病與健康的主題，對一般人進行觀念推廣；透過其外展活動為缺少機會接觸藝術的族群服務。活動經過受刑人同意拍攝為紀錄片在BBC公開放映，對整個社會而言也增進對特定族群的瞭解，是一種社會包容的努力與教育。

（五）藝術教育

進駐藝術在教育領域的運用包括：藝術家直接與學校合作，讓學生得以感受創作之美、開發創造力或瞭解藝術家的生涯；或是藝術家與相關教育組織合作，推廣藝術教育。在英格蘭藝會出版的《藝術家在學習場所中的角色》一文指出，藝術家在進駐點所扮演的角色可能是：教育者、合作者、職涯模範角色、社會行動者，或是研究調查者。《駐校作家指南》則更具體地說明了：駐校作家的功能不僅是增進學生的文學技巧，學生也可以在作家的指導下創作劇本、詩或故事；作家也同時帶給學校一個書寫的典範，展現書寫在文學之外的應用。這說明了英格蘭藝會對藝術與教育採取廣義的定義。

（六）藝術家的社會參與

在英格蘭藝會的評鑑報告中，常會提及藝術家在參與的專案中學習到什麼，以及藉此活動增進社會參與與地位。例如，英格蘭藝會出版的《進駐作家指南》建議，地主單位應該在進駐活動結束時召集作家、專案經理、主要職員一起討論進駐期間所揭露的現象，並分享在過程中學到什麼？下次如何讓事情做得更好？這樣的評鑑可以幫助雙方未來有更好的實踐。這樣的現象反映出藝術家參與社群藝術活動的反省性——是創作者也是學習者。

此外，《藝術家之年活動評鑑報告》指出，藝術家參與社區活動的新聞報導，有助於提升民眾對藝術家的正面看法。藝術家的社會參與概念強調的是，藝術家不是也不應孤立於大眾生活之外的，其對社會也有一份責任，透過社區互動可以增進彼此瞭解與學

習。

四、英格蘭藝會的藝術補助方案

英格蘭藝會現行的補助方案中，除了「駐校藝術家」計畫（Artist in sites for Learning Scheme, AiSfL, 1996-2002 部分由教育部補助），以及「藝術家之年」（The Year of Artist, 2000-2001），此外沒有專門針對進駐藝術或社群藝術的項目，而是設立綜合性補助金公開讓有需求的個人或公私立團體申請。

「藝術家之年」是特定主題藝術年（Art of …years）十年計畫的完結篇，主題藝術年則是挑選英格蘭地區九個地點，以地區特色為主題的大型藝術節活動，等同於一年推廣一個城市或地區的文化特色。英格蘭藝會另設一子公司專責管理這個十年計畫。十年計畫的高潮則是慶祝千禧年的「藝術家之年」活動：號召一千名藝術家在2000年時於進駐英格蘭地區一千個據點創作。有人評論這個活動很具新聞性，有人認為一年活動時間太長降低媒體注意力，有人評論希望進駐藝術家人數少一點但是進駐時間長一點，以分配給藝術家更充分的資金。「藝術家之年」的詳細分析詳見英國案例篇。至於英格蘭藝會的常設補助金項目如下：

（一）A4E（Arts For Everyone）

是英格蘭藝會用來分配彩券收入基金的第一個補助方案，於1997年起施行十八個月。它提供五百鎊至五萬鎊不等的補助金，共補助105個專案，價值約一千五百萬鎊。

（二）藝術獎助金（Grants of the Arts）

這是一個具有高度彈性的綜合補助方案，它取代了英格蘭藝會原有的 100 多種方案，提供個人、藝術團體以及藝術相關工作者申請，經費來源是國家彩券收入。這個補助項目始於 2003 年二月，在施行第一年間收到超過 7500 件申請案，其中 4350 件獲得補助，共挹注獎金五千一百一十萬英鎊。由於每個申請案所需經費不同，英格蘭藝會處理原則是低於五千鎊的申請案平均五週、高於五千鎊平均十週左右公布審核結果。英格蘭藝會希望透過這個方案在英格蘭地區達到以下五項目標：藉由參與高品質藝術活動之經驗改變人們的生活；以藝術展現多元文化之機會；支持優秀與新穎的想法和活動以協助藝術團體穩定經營；資助藝術家與個人的創意潛能；增加總體藝術之資源；青少年工作。

這個常設補助方案實施一年後英格蘭藝會委由外部單位進行成效評鑑，結果顯示：(1)「藝術獎助金」確實能獎助藝術並且是更彈性與新穎的補助方案；(2)申請的流程簡

易：容易取得申請表，也容易填寫，申請者在填表時可獲得藝術議會職員的指導；(3)這個方案有嘉惠新人的作用，六成的申請者是第一次向藝術議會申請補助，2194 件成功申請案（占半數）是第一次獲得英格蘭藝會補助。雖然如此，統計資料顯示曾經獲得補助者比較容易再獲得補助，因此英格蘭藝會考慮提供第一次申請者更多的協助；(4)八成以上受訪者表示這個方案使他們能夠進行他們想做的專案，這個數據顯示「藝術獎助金」的設計比其他藝術補助方案更為使用者導向；(5)成功的申請案中有將近 1700 件以個人名義申請，佔總數四成，成功率是五成，雖然數據仍低於團體申請案，但英格蘭藝會的職員認為，如此常態性地直接獎勵藝術家，能增加藝術家的地位，並且使得藝術家有領導專案的能力，不需依附於藝術組織。總而言之，這個創新的補助方案符合英格蘭藝會當初設立這個方案的宗旨。

至於未來改進之處為：**(1)更清楚的策略方針：**將訂定不適用申請的內容（例如購買電腦設備），以及評選考量的優先順序，這樣除了可以有效管理申請案，也能能協助英格蘭藝會職員更快下決策；**(2)標準化的品質：**不同辦公室處理申請案應該持一貫的標準，英格蘭藝會設立一個品質小組以確保申請的每個階段都有標準化的品質；**(3)發展評估系統：**英格蘭藝會在評鑑後擬定一套評估藝術專案品質的方法（已於 2006 年出版），此外將審核系統由四個集中為一個以便有效管理補助金；**(4)肯定職員的核心貢獻：**諮詢、評估與監督申請流程是英格蘭藝會職員的主要工作，評鑑結果顯示申請前的諮商有助於藝術家成功申請，但這部分的工作負擔太大也要想法降低，英格蘭藝會也對進行內部訓練進行評鑑以確保符合職員需求；**(5)旗下組織的角色：**英格蘭藝會常態贊助一群藝術組織、藝術家聯會和支持團體，他們可以扮演諮商的角色、支持來自該專業領域的申請者；**(6)策略性宣傳成效：**這個方案的成果與影響需要更有技巧地對合作伙伴、藝術家與團體宣傳，將透過系列廣告與區域性的媒體宣傳活動；**(7)提高評鑑之重要性：**應該提高英格蘭藝會內部以及受補助者認知評鑑之重要，活動報告表是一種監督工具也是受補助者的自我評鑑。

「藝術獎助金」補助案類型甚廣，從個人工作室到國際藝術節、單一活動到長期計畫都有，以下列舉與運用進駐藝術為工具的藝術補助案。

1. **Time and Tide:**

為期15個月的藝術入鄉大型專案，地理區域橫跨英格蘭東南沿海四個郡，但主題也包含社會包容與青少年工作，共獲得英格蘭藝會十六萬五千鎊的補助，以及其他相關基金會的支持。共有一千位居民、25位藝術家，運用了多種藝術形式創作。這個大型專案包括許多小專案，其中 「島嶼之音」（Island Voice）成功地運用書寫與音樂來表達某沿海社區的多樣文化。

「島嶼之音」由藝術家領導社區團體與監獄受刑人一同創作。一名有經驗的倫敦的音

樂家進駐當地的青少年監獄教育部門一週，在部門工作人員督導下工作；頭兩天的暖身階段有76名受刑人參與，從中選擇10人參與最後的公開演出，觀眾包括所有受刑人及其親友、全體職員，演出並錄影紀念。這個演出活動令所有參與者都很興奮，演出者展現音樂天分與打擊技巧、所有受刑人為這個創作而驕傲，對許多人來說這是他們第一次經驗到團隊合作，也增強了他們的自信與自尊。這些社會教育功能是這個專案被英格蘭藝會選為成功個案的原因。

2. **Children's House：**

類似主題也有小而美的補助案，Children's House 是位於林肯郡東北的托兒所暨學校，他們獲得五千鎊補助一位藝術家進駐托兒所工作。這名玻璃藝術家與所內三至五歲的幼兒一同探索顏色、光影與折射的變化；她從兒童的作品激發靈感，為托兒所創作一件玻璃作品，裝置在一道牆上。她並且組織成人工作坊，以當地特色例如農場、村莊，維京文化等為創作主題。

英格蘭藝會認為這個專案激發幼兒的表達意見的自信、增進與成人合作的機會，並以其成就為榮。這個經驗也讓托兒所的早期教育工作者瞭解了藝術當作教育工具的力量，並且發展他們探索創造力的信心。該托兒所計畫將「創意力」訂為所有課程的策略方針。簡言之，這個方案綜合了藝術入鄉、社區活化、藝術教育與兒童工作等目標。

五、結語

本文回顧大英文化政策、藝術贊助，以及英格蘭藝會對社群藝術補助的方針與具體措施。社區與特定族群是大英社會政策近年來關注的重心，這也反映在藝術補助上。進駐藝術是藝術家參與社區最好的方式，可以讓藝術家與社區民眾或特定族群藉由互動以觀摩學習、交換觀點或激發潛能。英藝會在「藝術家之年」活動後不再推動大型、集體的進駐藝術案，而是提供內容高度彈性的「藝術獎助金」供申請，申請者不必須是藝術家或藝術團體，凡工作上需要運用藝術達成的目標的個人或團體皆可申請。這項改變顯示出英藝會看待進駐藝術為一種形式，英藝會更看重補助藝術的同時是否也能達成改善社會的目標；此外，在落實公共參與精神的同時，英藝會也希望藝術家能更多參與社會活動而非閉門造車。

英國政治雖然尊重傳統作法，但因應時代變遷也時有創新之舉，例如從經濟觀點出發將文化藝術視為創意產業，使得文化藝術的地位從被保護者成為主動的生產者；再如，英藝會例如推出高彈性的「藝術獎助金」取代過去一百多種補助案，以及考慮增列民眾代表為藝術補助的評審委員。英藝會在推行新方案之前或之後，常委託專業調查評估、參酌不同立場的團體之意見，由於英藝會能跳出藝術家本位的思考，使得其方案

更加切實可行，且符合大眾的需求，真正落實其文化政策所揭示之：「使人民成為藝術的重心。」在觀摩先進國家的藝術補助政策時，典章制度只是外在形式、容易模仿，但能讓典章制度成功運行的態度與精神，才是我們真正需要學習之處。

參考文獻

藝術政策與預算

Arts Council England, *Arts policies: Developing arts practice and engagement*, London: Arts Council England, 2006.

Arts Council England, *Our agenda of the Arts 2006-8*, London: Arts Council England, 2006.

Arts Council England, *Public value and the arts in England: Discussion and conclusions of the arts debate*, London: Arts Council England, 2007.

Clare Fenn, Alan Joy and Arts Council of England, *Local authority expenditure on the arts in England, 2002/03,* London: Arts Council England, 2005.

DCMS, *Culture and diversity in 2007*, London: Department for Culture, Media and Sport, 2007.

DCMS, *Performance and Delivery: Public service agreement,* London: Department of Culture, Media and Sport, 2007.

diversity action plan, London: Arts Council of England, 2002.

Francois Matarasso, *The arts and rural England: Policy review stage 2----summary of contributions to the consultation process*, London: Arts Council England, 2005.

Naseem Khan, *Towards a greater diversity: results and legacy of the Arts Council of England's cultural iversity action plan*, London : Arts Council of England, 2002.

Tony Bennett, *Differing diversities: Cultural policy and cultural diversity*, Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2001.

Ruth-Blandina Quinn, Distance or Intimacy? –The Arm's Length Principle, the British Government and the Arts Council of Great Britain, *International Journal of cultural policy*, 1997, 4:1

藝術與社會改造

Ann Bridgwood, Clare Fenn, Karen Dust, Lucy Hutton, Adrienne Skelton, Megan Skinner,, *Focus on cultural diversity: the arts in England---attendance, participation and attitudes----Research Report 34*, London: Arts Council England, 2003.

The Arts Council of England, *What's art go to do with it ?: Briefing paper on the role of arts in neighbourhood renewal*, London: The Arts Council of England, 2002.

Arts Council England, *Fusion*, London: Arts Council England, 2006.

Arts Council England, *Race equality scheme: review of the first year*, London: Arts Council England, 2006.

Arts Council England, *Arts and regeneration: creating vibrant communities*, London: Arts Council England, 2007.

Book Communications, *Writers in Schools: a short guide to best practice*, London: Arts Council England, 2006.

Emily Pringle, *'We did stir things up': the role of artists in sites for learning.*, London: The Arts

Council of England, 2002.

Lucy Hutton, Clare Fenn, and Arts Council of England, *Year of the Artist: Evaluation of the Programme in England*---- Research roport 26, London: Arts Council England, 2002.

Malcolm Dickson (edit), *Artists handbooks: Art with people*, Artic Producers Publishing Co Ltd, 1995

Melita Armitage, *Writers in Residence: A practical guide for writers and organisations in London*, London: Arts Council England, 2003.

Nick Jones, *Case studies in good practice in arts development in rural areas of the North West of England*, Arts Council England, 2004.

「藝術獎助金」與個案：

Annabel Jackson and Graham Devlin, *Grants for the Arts: An evaluation of the first year---- Research Report 40*, London: Arts Council England, 2005.

Grants for the Arts 補助個案：http://www.artscouncil.org.uk/aboutus/projects_for_subject.php?sid=24

英國案例：藝術家之年（Year of the Artist）

撰文｜董維琇（國立臺南大學美術系助理教授）

一、背景介紹

英國在 1970 年代以來普遍興起的社群藝術運動（community art movement），其後的數十年中由藝術家自主性發起或由各地藝術委員會（arts council）所資助的藝術家進駐計畫（artist-in-residence schemes）的影響下，顯示當代藝術家創造力的價值，以及他們在英國社會大眾的生活中所可能帶來的影響力。素以文化創意產業（creative industry）創造巨額文化財與社會資源聞名的英國，在 2000-2001 年由英格蘭藝術委員會（Arts Council of England） 動員了全英國總共 10 個地區性的藝術委員會（Regional Arts Boards），發起了「藝術家之年」（Year of the Artists，簡稱 YOTA）的活動中，YOTA 這個活動的時間主要是從 2000 年六月起到 2001 年五月，為期一年的時間，計畫資助各種不同藝術領域超過 1000 個藝術家與藝術團體進駐到英格蘭 1000 個社區、地點與機關單位，帶來近似社群藝術運動的發展；其中不僅美術館與劇場等地，還包括市場、學校、監獄、醫院、歷史建築、工廠、林場、農莊、機場和車站等等日常生活場所，以及許多城鄉的戶外空間中，在這樣的過程中，試圖打破藝術家與公眾的藩籬、帶來更多藝術家之間的合作，並且也藉著與多元的觀眾互動得以激發藝術家創意的靈感，為藝術家開創一個創意實驗與藝術產業的新世紀。

YOTA 這個活動的主旨為：

- 透過一個全國性推廣的活動來呈現藝術家對社區福利、康樂及創意的貢獻
- 增加公眾對藝術家在社會中所扮演的正面積極的角度的覺察
- 向新的領域、藝術贊助者以及地點介紹藝術及藝術家
- 拓展藝術家的創作實驗及補充其創意能量的機會
- 將媒體納入為藝術支持者及評論者
- 有創意、有組織的為藝術家提供經濟支持及永續經營的工作機會
- 支持協助藝術經濟的擴展並提供藝術家新的工作機會，也包括改善藝術及藝術家經濟狀況的活動

在 YOTA 的活動期間有一個很重要的條款，即是執行活動的期程中，藝術家（團體或個人）每天將支領補助金 150 英鎊。在此著眼點上，藝術家被定義為以任何藝術形式創作藝術作品的「專業工作從事者」，而「藝術進駐」（residency）則被定義為「一個藝術家或藝術團體針對一個特殊的地方或議題提出回應、從事創作」，在這樣的過程

中，也讓一般民眾或接待贊助的單位有機會去了解及學習當代藝術家如何進行創作。

全國性的藝術家之年的活動主要是英格蘭藝術委員會策劃出資並結合知名民間企業的贊助，利用包括公部門與私人企業的合作網路，由 10 個地方性的藝術委員會來經營管理，他們試著設計一個跨區域的管理架構，並且組成了一個稱為‘藝術兩千’（Arts2000）的獨立公司來代表管理及負責一整年全國性 TOTA 的活動，透過「藝術家智庫」（Artist Think Tank）的來協助向「藝術兩千」呈現藝術家的觀點，此舉也是第一次 10 個地方性的藝術委員會彼此合作來完成一個跨區域的全國性計畫，而英格蘭藝術委員會則負責所有「藝術兩千」委員會的會議及計畫「藝術兩千」與全國藝術家之年的活動合作者的協調會議。

各個地區的個別差異在 YOTA 計畫的執行中被視為是最有趣且吸引人的，但是同時也使全國性的活動協調更為困難，而執行單位則試著以各地區認為最重要的要項來調整各部分經費的運用及人力資源的編組。過程中藝術家得以參與區域性及全國性的計畫會議被視為是對整年活動一個極大的正面性及可信度的展現。區域性的協調合作者在過程中投入了大量的時間直接與藝術家溝通，而藝術家們與公部門行政人員也因此對於此部分的支持與諮詢建議的服務在未來可以持續皆寄予厚望。

二、申請及評選過程

「藝術家之年」活動前有許多資訊儘可能提供給所有藝術家，「藝術兩千」也在不同區域舉辦相關座談會、工作坊，包括廣告文宣的發放。而最後申請的結果是：

總共有 2587 個來自個別及藝術家團體的申請，32%的計畫獲得補助，包括各種類別與形式的藝術創作者，這其中有 1/3 的獲得補助者是視覺藝術家。個別的藝術家比起藝術家團體更難申請到補助，也在在申請過程中需要更多諮詢協助。

在這些進駐計畫的評選中，地區性的藝術委員會依據該地區的需求保有對經費的使用分配的優先考量權，例如計畫的區域傳播性與文化多元性等都是優先考量的。每一個個別的地區性藝術委員會採用不同的評選過程，有一些由委員會中的主席來決議，也有一些是允許初選沒有通過的藝術家可以根據評選意見修正計畫內容，並得以再次投遞其申請；其中一個具有正面評價的評選過程是讓地區性的藝術家顧問團體（Regional Artists’ Advisory Groups）參與評選，這也讓藝術家覺得他們申請的計畫是經過同儕藝術家之間互評的過程。

三、執行過程的相關問題

雖然自 2000 年六月起到 2001 年五月，為期 12 個月的時間當中，許多藝術家進駐計畫經歷了嚴重的天災人禍的考驗：例如該年因為惡劣的天氣狀況導致在英國許多地區的嚴重水災、口蹄疫的流行導致許多鄉鎮地區為管制疫情的諸多措施帶來的不便等問題，造成種種藝術進駐計畫的過程中許多困難。有許多的藝術家的作品反映了地方特色產業的背景或地方風土與人物、歷史故事等，他們需要親自去走訪特定的地點，與其他人見面討論，或以活動的方式來呈現其創作；然而，一些藝術家還是得以克服那些原本意想不到的困難而創造及品質極佳的作品，透過這樣的方式，他們不僅說明也表現了藝術家在社區及民眾參與的價值以及藝術家在世代交替過程中所扮演的重要地位。

四、執行成果

藝術家之年活動的最主要的目標是——達到 1000 個藝術家、1000 個地點，到最後的成果是遠超過當初的預設。最後的報告是總計有 2397 位藝術家在藝術家之年的活動中進行創作，這些藝術家構組了 980 個藝術進駐計畫，並且在 1500 個地點進行駐地創作。在最後的結案報告統計中也呈現了藝術家在該年的活動包括：

- 超過 15,500 的公開發表及展覽日
- 超過 7,500 場次開放參與的研討會
- 超過 1,400 個教育活動。

單就藝術家的參與經驗的調查方面結果：

- 81%的藝術家有機會在一個新的環境下創作
- 71%的藝術家進入到一個與其他藝術家合作的新機會
- 69%的藝術家有機會使用不同的或者是新的設備
- 過程中完成了 26,579 件新作品

結案報告中統計關於全國參與活動的觀眾超過一千四百萬人次，其中不包括透過廣播放送、網路及公共藝術來呈現計畫的參與人次統計，這些計畫很可能也為活動增加了數百萬計的參與觀眾人次。這些進駐計畫進駐在各樣的地點，從廢棄的醫院到青年旅館等地，調查報告顯示有超過 52%的藝術家特別說明他們會想要再次在藝術進駐計畫中進行創作，而有 41%的提供場地與接待單位（host），也同樣表達了他們願意再次接辦藝術家進駐計畫。在許多研究與報告顯示，一個成功的藝術家進駐計畫，應該是藝術家、主辦單位（往往是公部門或民間贊助機構）與參與的民眾三方面都同時獲益的。TOTA 的結案報告中整理出幾個對藝術家最有幫助的要項：

- 經濟方面：對一些藝術家而言是重要的資金，而且以每日的支付補助方式對藝術家而言也強調藝術家的工作需要公平的報酬。
- 藝術方面：藝術家有機會以新的方法來進行創作。
- 專業方面：YOTA 給了參與藝術家在自己的計畫與管理的技能上帶來更多自信，此外也加強了藝術家對於進駐單位的溝通與行銷的經驗。

五、未來發展

藝術家之年的活動因為獲得更多資金的贊助支持，在各方面達到一些新的突破：

(1) 藝術家方面：改善並增加藝術家的贊助經費並建立一套得以支持個別藝術家的良好資金籌募的系統與制度。在決策過程中能納入藝術家的意見，在未來的規劃的計畫中，申請過程將採取由藝術家來主導評選出最後獲得補助之計畫，此外，也了建立國際藝術家的連結網路。

(2) 建立成功的藝術進駐模式：建立了一套藝術家與接待單位之間的合約標準；有計畫的人員訓練與資訊傳遞使執行效果良好。

(3) 建立合作與合夥單位：部分的區域性的藝術委員會表明了他們在未來將繼續居中協調藝術家與接待或贊助單位的意願。

(4) 研究與發展：藝術委員會委託專家進行藝術家的勞力市場（labor market）的研究，此研究將用來確認有關於藝術家的經濟狀況的討論。

為了使類似像藝術家之年這樣的活動能在未來獲得更多資金的贊助支持，同時也在整個計畫中學到寶貴的經驗，英格蘭藝術委員會在結案的調查報告中針對各方面需要檢討學習的部分提出建議：

(1) 藝術家方面：需要提供藝術家更多關於補助經費的管理與運用的訓練。經費補助的過程中，應該讓行政人員與藝術家有更多互動的時間。

(2) 關於藝術進駐（residencies）：對於藝術家與接待贊助團體提供訓練與資訊以有助於整個藝術進駐計畫的成果。對於時間較短暫的藝術進駐計畫，在計畫的初步規劃可以把未來如何延續計畫也一併考量。

(3) 計畫的部分：當提出的計畫是以合作的形式來實行的時候，必要在合作早期的階段將管理的結構、決議考量的重點、不同個體的角色扮演與責任歸屬劃分清楚。

在計畫施行的過程中，要能夠引起一般大眾的注意並不容易，因此以特定的觀眾群（如青少年、婦女團體、兒童、老年人、大學生或特定專業人士等等）為目標應該是比較能達到效益的計畫。

六、結語

在由「藝術兩千」出版的《藝術家之年：打破藩籬》（2001）專輯中指出，文化創意產業中創意的來源、生產、包裝與執行的主體來自於藝術家，藝術家的創意與想像力引導我們去提問與創新，我們不僅是在藝術史與藝術品中學習藝術，這些活藝術家（living artist）是當今社會的文化資財，有許多值得我們去學習了解的價值；藝術的創造過程包含探索與想像、審美與理解、技能與執行等層次，如果說教育是一個文化可以看見其未來的第一線，那麼我們很難不把藝術放在教育課程的核心來考量，因為藝術就在我們的日常生活當中，如媒體廣告、時尚設計、報紙、居家擺設；藝術也在每一個人的思維與認知當中——我們所哼唱的歌謠、身體語言、夢想的書寫與表達、對傳統的概念等都脫離不了藝術。英國在十九世紀過渡到二十世紀之際，經歷了歷時半個世紀的工藝美術運動（Arts and Craft Movement，約於 1850-1900 年），大大的提升了英國的工藝與應用藝術的水平，並且將工藝提升到具有設計的概念，也將實用、美與對質感的要求放入為所設計生活的產品當中，這使得當年的英國得以在萬國博覽會中傲視德、法等歐洲大國，這些概念也同樣影響到當時英國與歐洲的藝術教育，更是當今英國的文化創意產業得以馳名世界的重要因素與基礎之一。根據 2000 年英國的文化、媒體與體育部（Department of Culture, Media and Sport）的報告指出，該年的整個文化創意產業的經濟產值高於製造業在國內生產總值的比例，其成長率更高於整體經濟成長率的 2 倍，這不但證明了對於藝術的投資，為英國政府帶來高額的收益，也說明了藝術與藝術家可以對於整體經濟表現所帶來的貢獻。

藝術活動不應只是在音樂廳、美術館、戲劇院等場所被狹隘的欣賞；藝術其實就在我們的生活當中，當藝術活動與藝術家更自由解放時，我們可以對自我的文化與形象更了解、透過藝術來表達與反省自我，讓每一個活動參與者自己就是藝術的一部分；英國從十九世紀的工藝美術運動的洗禮到二十世紀的社群藝術運動，英格蘭藝術委員會期許以‘藝術家之年’的計畫作為一個平台，以藝術家的創意發想與觀念為跨越千禧年的英國多元文化與社群生活留下見證，讓下一個世紀成為藝術家的世紀。

參考文獻

Arts2000, *Year of the Artist: Breaking the Barriers*, Arts 2000, Sheffield, 2001

Year of the Artist—Evaluation of the Programme in England, Research roport26 by Lucy Hutton and Clare Fenn

Willian Hardy, Steven Adams and Arie Van De Lemme, *The Encyclopedia of Decorative Styles*, Quintet Publishing Limited, 1988

日本經驗：日本戰後藝術文化政策發展與近年社區藝術計畫個案分析

撰文｜黃姍姍（東京大學文化資源學研究所博士生）

導論

1990 年代以後，日本的當代藝術界呈現了兩種極端的面向，第一是極度市場取向，以藝術商品化或是藝術品牌化為取向的藝術；另一個面向則是強調與社區大眾作密切結合的藝術。這兩種藝術的個別的發展在 2000 年以後更加的強化，其原因不只單純因為日本在面臨 90 年代泡沫經濟崩盤之後，社會變化的整體影響之外，不可諱言的，日本國家公部門為了振興地方經濟而採取的相關政策更是直接影響到日本的文化政策，間接地影響當代藝術逐漸呈現兩極化的現象。第一面向的代表藝術家可以舉村上隆為例，他的藝術結合商業，同時他也認為沒有金錢的交易，藝術便無法生存，並強烈的主張藝術支援政策無用論，藝術家唯有在險惡的環境中才有機會成長，而過度的保護藝術家只會讓藝術墮落[1]。

相反的，另一個面向的代表藝術家則是主張藝術必須與社會結合，透過觀眾的參與才能夠確立作品本身的價值。而這樣的藝術通常是以「計畫」（Project）的面貌呈現，而非如美術館中藝術品的陳列式的一般單純展覽，而是透過一連串藝術家與觀眾的互動與分享而完成的藝術作品，這樣的藝術在 1990 年代逐漸興起，這種面向的藝術家，或者該稱為藝術社群的出現與發展當然與世界當代藝術動向的發展緊密結合，但是這樣的發展背後日本文化政策的影響也是不容忽視的。

本章內容便針對上述的第二面向的藝術，也就是強調與社區大眾作密切結合的藝術，介紹與探討與其現狀與原因，並分析與其有密切關係之文化政策措施與計畫方案。

為了瞭解日本社群社區藝術相關文化政策的發展，本章於一、二部分中概論日本第二次世界大戰之後的文化政策的發展背景，以及相關法律與贊助政策。第三部分則針對近年重要的社區藝術計畫個案作比較詳盡的敘述與分析，並探討其個別機構的運作與公部門的補助政策之間的關係，最後再為本文作總結。本文回顧與思考日本戰後藝術文化政策的發展是否為日本的社區藝術提供完整的基礎並協助其永續的發展，並來作為日後台灣今後藝術文化政策的重要參考。

[1] 2004 年村上隆來台演講時，筆者向村上隆提出關於文化藝術支援的問題，他的回答中舉出荷蘭政府過度保護藝術家，導致藝術家不求精進的例子，來強調他認為不需要藝術支援的論點。

一、 戰後日本文化政策的發展概況

（一）從「中央集權」到「地方分權」

自第二次世界大戰之後，日本才開始出現完整的文化行政體制，1968 年日本政府決定將原有的文部省之下文化局業務調整，並與國家文化財保護委員會合併之後成為文化廳，直接對文部大臣負責。其下設有文化傳播、文化財保護、藝術推廣、日語推廣教育、著作權、宗教事務等單位。文化廳的任務為文化振興與普及，文化財保存與活用，並執行與宗教相關的國家行政事務。一般而言，在日本戰後 1950 年代到 1970 年代後半這段期間「文化政策」這名詞並不被常用，其原因要追溯到第二次世界大戰時期，文化被作為統制的一種手段，導致戰時文化與政治思想緊密結合的狀況產生，因此文化政策一詞便帶有特殊的意義[2]。戰後日本政府為避免戰前的文化統制的色彩，政府採取不主動干涉文化領域，與文化相關的政策多以「文化財保護行政」或「文化行政」等名義出現。

1970 年代以前日本的文化政策基本上是以中央政府為主，並且大部分的建設與政策施行皆集中於東京等主要大都市，然而隨著社會的變遷與經濟的起步，從 1970 年代起一些學者與文化相關人士開始標榜「地方的時代，文化的時代」；當時擔任國立民族學博物館館長，同時也是文化人類學學者的梅棹忠夫（Umesao Tadao）更提出「水龍頭論點」[3]，他主張「教育是充電，文化是放電」，明白指出教育與文化的差異性，並批判戰後長年以來日本的文化相關行政單位都隸屬於教育單位的情形，提倡文化行政單位應該獨立成立。在經過學者們提倡這論點，並向各地方提言建議，日本的各個地方政府開始逐漸調整行政組織，而將原本隸屬於教育部門的文化相關事務獨立出來，另外設立文化行政部門。地方文化政策的重要性逐漸被重視，加上 1980 年代以後經濟的變化帶動地方的活化等等因素，以往由中央政府統籌的文化政策開始改變，地方文化政策才開始有比較具體的改變。進入 1970 年代後，有部分具革新理念的地方政府開始進行具有地方特色的藝術文化支援。然而直到 1995 年「地方分權推進法」設立之前，地方政府多跟隨中央政府的施策，隨著 1999 年初次大規模「地方自治法」的改正，475 個相關法律條文成立，地方的自主政策的發展才真正步入軌道[4]。在經過 20 年左右的發展，2007 年現在這些地方政府的文化行政負責單位則成為文化的重要核心，並擔負地方上文化與藝術活動的重大責任。

（二）1990 年重要補助基金會成立

---

[2] 後藤和子（1998）『藝術文化の公共政策』勁草書房出版

[3] 詳細內容參見梅棹忠夫編(1983)『文化經濟學 事始め』學陽書房

[4] 『分権時代の自治体文化政策』中川幾郎著、勁草書房出版、2001 年

上述的 1970 年代日本「文化的時代」的興起，不僅是藝術，將生活文化也納入視野的文化政策成為一股趨勢。並隨著日本經濟高度成長，1980 年代以後除了都會地區，在地方文化中心與美術館等文化設施的建設也大幅增加，導致每一個縣都要擁有一座屬於本地的音樂廳或是美術館的傾向出現。但是像這樣文化設施建設巔峰期的情況只持續到 1990 年代後半，隨著泡沫經濟的崩解，各種大型的文化設施建設的現象也就減緩了。

另一方面，上述文化建設的建設熱潮也引起所謂「箱物政策」的批判，指出空有豪華的巨大美術館與音樂廳，卻沒有相對應的藝術品收藏，對觀眾與聽眾的素質水準的質疑，甚至是相關藝術管理的人才缺乏的問題等都是引起批判的主要因素。同時由於經濟高度發展，有部分文化人士開始警覺到物質追求的風氣過盛，日本國民普遍也開始認知到比起物質生活的富裕，更應追求精神生活的富足，對藝術文化的關心也日益提升。在這樣的社會背景之下，對於以文化硬體（hard）建設為主的現行文化政策開始出現質疑的聲音，相關學者以及文化人士則提出充實文化內容（soft）的意見，而檢討是否有必要成立文化振興法的想法更為普遍。

相對於硬體設施的支援政策於 1970 年代後半就已經起步的狀況，藝術「內容」部分的政策支援要到 1990 年代之後才算是正式開始，其中具有重要意義的兩個基金會於 1990 年成立，第一個是由政府與民間共同出資的「日本藝術文化振興基金會」（Japan Art Fund），第二個則是完全由民間資金所成立的社團法人「企業藝術贊助協議會」（Association for Corporate Support of the Arts）。

日本藝術文化振興基金（Japan Art Fund）的設立

對於基金的設立，早在 1977 年文化廳長官的諮詢機構「文化行政長期綜合計畫懇談會」中即有有心人士提出相關建議，並在 1988 年時由經濟界與藝術界的重要人士共同組成「藝術文化振興基金推進委員會」進行具體的基金設立之推進工作。此外，同樣作為文化廳長官的諮詢機構的「文化政策推進會議」於 1989 年開始，其主要組成人士為藝術家、經濟界人士、學者等共 47 人，對文化廳長官進行建議與政策諮商。經過這兩個委員會的積極推動，終於在 1990 年時，由政府出資 541 億日幣，由民間企業出資 112 億日幣成立日本藝術文化振興基金[5]。其經營主體具有獨立於政府直轄之特性，由「日本藝術文化振興會」（於 2001 年改為獨立行政法人）負責主要的運作營運，並由 15 名對於藝文界有深度了解的專業人士所組成的「藝術文化振興基金營運委員會」來負責督導基金的業務方向與經費的運用。基金的主要事業內容在於常態的藝文補助，補助類別包括表演藝術傳統藝能的公演、美術展覽、電影的製作、實驗性藝術創作、或是於地方文化中心所舉辦之文化活動、以及文化遺產的保存活用等等，涉及領域廣泛。基金的補助方針強調，補助金將不集中於一小部分的專業藝術家，而是以營造創造性

[5]文化庁編（1999）『新しい文化立国の創造をめざして　文化庁 30 年史』、ぎょうせい出版

的環境為目標，讓業餘的藝術愛好者也能夠簡單的接觸到藝術文化，進而提升國家整體的藝文水準[6]。此擴大藝術人口的補助方針也間接地影響到日後地方與社區藝術發展。根據資料顯示從 1990 年到 2000 年之間相對於 16055 件的申請，基金一共補助了 8375 件，高達 22719 百萬日幣。而前一年度 2006 年度單一年度中則是補助了 722 件，共 1566 百萬日幣[7]。

企業贊助藝文協議會（Association for Corporate Support of the Arts）成立

1980 年代日本經濟高騰，企業美術館、企業博物館接二連三的設立開幕，而企業也頻繁地主辦各種藝術活動。其中，「日法文化會議」於 1984 年東京、1986 年巴黎、1988 年京都連續舉辦，當時資生堂的代表會長福原義春（Fukuhara Yoshiharu）在京都會議上發表資生堂長年以來對藝術活動的支援，引起法國方面的高度興趣。法國的商工業企業贊助協會希望與日本作更進一步的交流，然而當時日方卻沒有相對應的機構，因此福原會長與其他的企業負責人討論是否要組織一個正式的機構，來引導日本企業贊助的風氣以及作統整協調的工作，這便成為協議會成立的契機[8]。經過福原的領導，企業贊助藝文協議會終於在 1990 年正式成立。

協議會主要工作內容有下列幾項，編輯出版每一年度企業贊助白書、頒發企業贊助大賞（Japan Mecenat Awards，藉由這個獎項來彰顯優秀的企業或是財團）、講座研討會的舉行，與世界其他國家的企業贊助機構舉辦交流活動等等。日後，企業贊助地方藝術團體的例子不斷增加。至今企業贊助藝文協議會成立以來已經有 17 年的累積，日本地方社區藝術的舉行與企業贊助可說是密不可分，本文將於個案研究部分介紹由企業贊助的社區藝術計畫案例。

（三）相關法律

1998 年 NPO（Non Profit Organization）法

日本政府於 1998 年制定了 NPO（Non Profit Organization）法，對於非營利的藝術團體而言這法律的成立可說是意義重大，原本沒有法人名義的藝術團體在經過設立 NPO 團體之後即可合法進行租借房子、銀行開戶、募款等手續以便進行其藝術活動。因此在 1998 年此法律通過之後，多數的藝術 NPO 成立，這些藝術團體的目標不一，然而，此一法律的成立讓藝術團體活動更自由，可說是直接影響到日本當代藝術發展的重要因素。在 2002 年 NPO 法改正之後，更增加了 NPO 的申請種類，根據日本內閣府 2007

[6] 藝術文化振興基金網站 http://www.ntj.jac.go.jp/kikin/index.html

[7] 同上，詳細請參考藝術文化振興基金網站資料 表格「補助對象活動之申請件數與補助件數，以及補助金額推移表」

[8] 『なぜ、企業はメセナをするのか？』社団法人企業メセナ協議会編、2000 年、大日本印刷株式会社出版

年 9 月底的統計，與學術文化藝術運動相關的 NPO 團體的數量已經高達 10552 個，佔全日本所有 NPO 團體的 32.3%[9]。自 2003 年以來，藝術非營利組織會議（ART NPO FORUM）定期每年在不同的地方都市舉辦，來自全日本的各個藝術團體集聚一堂，針對每年不同的主題進行討論與交流。

2001 年　文化藝術振興基本法

日本的文化政策歷經 1970 與 1980 年代的硬體（hard）設施建設期，發展到 1990 年代重視藝術內容的內容（soft）支援期，一般的國民已經對於藝術文化支援政策也有基礎的了解，而到了 1990 年代，「文化政策」一詞也不再是禁語，而被廣泛的使用與討論。關於文化政策的學術研究也逐漸成為文化研究中重要的一部份。

然而，儘管藝術支援政策日益發展，在文化財的方面有文化財保護法，宗教方面有宗教法人法，但在文化的振興政策卻遲遲沒有法律作為依據。早在 1977 年，文化廳長官的諮詢機構「文化行政長期綜合計畫懇談會」提出了「文化行政長期綜合計畫報告書」，在報告書中明確地指出，為了文化行政的基盤整備有必要檢討制定文化振興法。到了 1980 年代，當時受到總理大臣委託而成立的「文化的時代研究會」在報告書中更是強調文化振興法制定的必要性。在民間方面，「日本藝能實演家團體協議會」（以演奏家、舞蹈家、演員、舞台導演等實演家為成員的 61 個團體所組成的社團法人），於 1984 年提出「藝能文化基本法」案，並在 1990 年之後開始進行具體的研究。此外由超黨派的國會議員所組成的「音樂議員聯盟」於 1992 年的年度大會時，將關於藝術文化振興的基本法的檢討視為重要的課題，上述這兩個民間團體是文化振興基本法的重要推手[10]。

從 1970 年代開始政府機關以及民間機構就不斷指出制定文化振興法的重要性，並實際進行了藝術文化支援，然而直到進入 2000 年實際的立法化行動才展開。由於文化藝術振興基本法是由議員立法，前段所提及的「音樂議員聯盟」，在法律制定上扮演了極重要的角色。直到 2001 年 12 月底，由日本文部科學省（Ministry of Education, Culture,Sports, Science and Technology ）正式公佈「文化藝術振興基本法」。此法屬於國家中央法，共有 35 條，針對文化藝術振興提出基礎理念，和實踐方案[11]。並在 2002 年時補充公佈文化藝術振興的基本方針，其中分為兩大項目，第一部分為基本方向，第二部分為基本施政。

這個法律的成立是日本文化政策發展中重要的一個階段，因為此法的成立，文化藝術

---

[9] 日本內閣府 2007 年 9 月統計資料

[10] 『芸術文化にかかわる法制〈資料集〉―芸術文化基本法の制定に向けて』2001 年 8 月、社団法人日本芸能実演家団体協議会出版

[11] 『文化権の確立に向けて』小林真理著、2004 年、勁草書房出版

的領域有了基本的法律的保障與支持，然而這個法律的內容多為理念與理想的陳述，針對個別事業執行等的規範並無明確規定，因此在日後藝術界也不斷有檢討此法律的動向，以及反省的聲音。即使如此，我們也無法忽視這個法律明確的指出中央政府與地方政府對於藝文活動的支援補助的義務，所帶來的影響。在這法律成立之後，各個地方政府也開始針對地方社區的需要訂立地方文化振興條例，來作為地方藝文活動舉辦時的法律根據。

（四）小結——地方經濟振興與藝文發展的對立與融合

綜觀上述日本戰後文化政策的發展，我們可說其發展模式為中央集權式逐漸走向地方分權式的文化政策，也因為如此，在各地方都市所舉辦的藝術計畫也有了地方政府的支持與法律的保障。然而，事實上在地方上所舉辦的藝術文化活動通常被批判為以地方經濟振興為主的嘉年華式活動，而真正深入地方探討人文與藝術的活動事實上是少之又少。在日本社區營造的成功例子眾多，然而當社區營造與藝術活動並列時容易產生對立的狀況，直到近年開始出現一些較具規模而且持續進行的地方性的社區藝術計畫，社區營造的經濟取向與藝術活動的藝術取向才開始有融合的跡象，本文將在個案研究中介紹近年結合社區營造與藝術活動較具代表性的藝術計畫。

二、日本政府對於社群／社區藝術相關贊助政策

（一）1996 年-1999 年「Art Plan 21」

1996 年總務廳的行政監察局發表了〈文化行政的現狀與課題——邁向 21 世紀的藝術文化振興與文化財保護〉一文，其中關於藝術文化振興的部分提出法律整備的必要性及增加預算的建言。呼應行政監察局的建言，文化廳於 1996 年策定了「文化振興基本計畫——邁向文化立國的實現」計畫。其中的一項子計畫「藝術創造活動活性化事業」（Art Plan 21）是選定特定的藝術團體，給予連續三年的補助金，包括藝術創造活性化事業與舞台藝術振興事業兩個主要補助事業，又可細分為四個子項目：（1）藝術創造特別支援事業；（2）國際藝術交流推進事業；（3）藝術創造基礎整備事業；（4）舞台（表演）藝術振興事業。

整體而言，相對前文所提到的「日本藝術文化振興基金會」主要補助業餘藝術家或是社區大眾的補助方針，文化廳的「Art Plan 21」則是針對專業藝術家或是職業表演藝術團體的補助，其補助金額（以 2001 年度為例）「藝術創造活性化事業」部分為 53 億 6800 萬日幣，「舞台（表演）藝術振興事業」部分為 10 億 100 萬日幣，共高達到

63 億 6900 萬日幣[12]。

第一項「藝術創造特別支援事業」是對於舞台與表演藝術團體作長期的資金補助計畫。以往文化廳多以單年度預算來分配補助金，一般而言補助金都是以 1 年為單位，然而在這項補助事業中初次以原則上 3 年之補助為主，讓交響樂團與歌劇芭蕾舞劇以及劇場等表演藝術團體得以受到持續性的資金支援。

根據身為文化藝術政策研究者，同時也是參與「Art Plan 21 效果之調查研究」成員的片山泰輔（Katayama Taisuke）在他的著作中提到，「Art Plan 21」之政策是參考了美國的 NEA 之 Challenge Grand Program，雖然政策的目的不盡相同，然而所謂「跨越數年度的大型補助金計畫」是兩者的共通點。在日本，這樣的施策所帶來的不僅僅是讓藝術團體能夠得到持續性的補助之外，更重要的是，這項補助在無形之中強化了日本藝術團體的藝術管理營運的能力。因為在申請補助之時，文化廳便要求藝術團體必須提出 3 年的長期計畫，這項規定成為讓當時並沒有明確長期目標之藝術團體重新思考長期規劃之契機。此外藝術團體在接受平均 1 年將近 1 億日幣之巨額公部門補助金之時，無形中也產生對於社會的責任感。雖然「Art Plan 21」並沒有直接的要求與規定，但是這項計畫很明顯地讓這些專業的音樂表演藝術團體更積極的參與地方社會貢獻的活動，可以說是讓藝術團體再次體認到自身在社會上的價值與責任[13]。

這個計畫雖然是以專業藝術團體為補助對象，我們必須將同時進行的其他政策與計畫作整體的考量，因為在這段期間日本的文化政策開始將視野擴大到非專業的藝術活動領域。如上述的四個子項目中其中，以第三項的「藝術創造基礎整備事業」與社區／社群藝術有比較大的關聯，它補助年輕的藝術家的研修與調查，並針對藝術的基礎設備進行相關補助，間接影響到地方藝術活動的活躍程度。第四項的「舞台（表演）藝術振興事業」則是針對具有較高原創性的表演藝術團體，以一次公演計畫活動為單位提供補助金。

（二）1996 年-2001 年「文化社區營造計畫 」

為了呼應地方藝術活動的興盛發展，文化廳從 1990 年起開始施行相關補助政策，例如 1990 年的「地域文化特別推進事業」，1992 年的「新文化據點推進事業」，1993 年的「地方據點都市文化推進事業」等都屬於短期的專案式補助計畫[14]，針對地方都市的文化藝術活動進行藝術補助。這些補助計畫的對象並不單只是當代藝術領域，而是包括廣泛的文化活動，例如整修或擴大文化設施、文化財活用、藝術節或是傳統祭典等

[12] 『新しい文化立国の創造をめざして――文化庁 30 年史』、1999 年 3 月、ぎょうせい出版

[13] 『アメリカの芸術文化政策』、片山泰輔、2007 年、日本経済評論社、pp.243-244

[14] 『分権時代の自治体文化政策』中川幾郎著、2001 年、勁草書房出版

地方文化事業等。而 1996 年開始的「文化社區營造計畫 」則是針對地方政府進行藝術文化活動時補助之計畫，針對以下幾種活動提供補助金：（1）嶄新的藝術文化創造活動；（2）利用地方文化設施為活動據點之藝術團體；（3）地域間藝術文化交流活動；（4）地方美術館博物館展覽；（5）其他持續性的藝術文化活動。比起以往針對硬體設施的補助，本項政策則是著重於藝術活動內容本身的補助。地方政府必須提交相關申請書以及具體計畫，本補助計畫原則上是以 5 年以內的計畫為主。雖然這個計畫還是以傳統文化活動為主要的補助對象，但是對於藝術團體的贊助間接的影響到這些團體推動社區社群藝術的發展。日本文化廳更為了廣泛介紹在各地方所舉辦過的例子，於 1999 年出版了《文化のまちづくり事例集》，這也成為日後其他的地方政府舉辦相關活動時的重要參考資料。

（三）1997 年-2000 年 藝術家進駐計畫補助專案 （Artist - in - Residence）

在 1990 年初已有民間團體以及地方政府開始進行藝術家進駐計畫的活動，例如 1987 年東京都內 VACB STUDIO（1987 年）、多摩地區 TAMA LIFE 21（1993 年）、茨城縣 ARCUS 計畫（1995 年）都是藝術家進駐計畫的先驅活動。而這些計畫也多靠地方政府的文化預算或是主辦單位自行找企業贊助而順利進行。為了呼應日漸增加的藝術家交流活動，文化廳在 1997 年公佈了藝術家進駐計畫（Artist - in - Residence），針對實行計畫的藝術團體提供營運補助金。以 1998 年的預算為例，一年度的全金額為 1 億 200 萬日幣，從 1997 年到 2000 年之間一共補助了 18 個團體[15]，每個團體所實行計畫的年限不同，但大約為 3 到 5 年之間，在事業實行年間接受文化廳補助，但是每年度結束時必須提出報告書，經過文化廳審查之後再繼續下一年度的補助金。這個補助計畫讓日本在短時間增加了許多的藝術家進駐計畫機構，然而在本補助計畫結束之後，有許多計畫也隨之消失，依靠補助金的機構缺少自主的持續性，一旦經濟來源消失藝術計畫也就被迫終止。目前仍然持續進行的計畫以茨城縣 ARCUS 計畫最為長久，茨城縣政府的持續支持可說是最大原因。

在同時期日本國內對於地方社區與當代藝術的探討也更加的頻繁，例如，由國際交流基金會所主辦的 1997 年「地域草根交流歐洲派遣事業」以及其調查結果報告書的出版[16]，甚至又在 1998 年舉辦了國際性的研討會「為何地域社會需要藝術呢?（Why is Art Necessary in Regional Society?）」在會議之中將藝術家進駐計畫作為一個探討主題，在此，藝術家進駐計畫被視為打破藝術與日常生活既有概念界線的有效手法之一，發言者並呼籲日本地方政府重視藝術家進駐計畫[17]。

---

[15] 『新しい文化立国の創造をめざして――文化庁 30 年史』、1999 年 3 月、ぎょうせい出版

[16] 『芸術と社会を結ぶ（連結藝術與社會）報告書』国際交流基金平成 9 年度地域草の根交流欧州派遣事業、1998 年

[17]国際シンポジウム『地域社会になぜアートが必要か？』平成 10 年国際交流基金文化事業企画連絡会、1998 年

（四）1994 年財團法人地域創造（Japan Foundation for Regional Art-Activities）設立

財團法人地域創造是日本總務省（Ministry of Internal Affairs and Communication） 的外廓團體[18]，目前為地方社區文化藝術相關活動之最重要的補助支援機構。由日本總務省提供主要資金，再加上全日本各個地方政府共同出資所設立的基金會，設立的目的在於補助地方藝術文化活動，其資金來源除了總務省與地方政府的資金之外，財團法人地域創造也從其他相關藝術支援團體獲得資金以協助地方的藝術活動，例如「自治總合中心」是一個推廣彩券的民間機構，此機構將彩券事業所獲的利益提供部份資金給財團法人地域創造，再由財團法人地域創造作為贊助的窗口，而接受贊助的藝術團體便因此同時獲得政府與民間兩方的協助[19]。

財團法人地域創造的支援事業又可分為（1）地方藝術環境支援事業；（2）地方藝術文化國際交流事業；（3）地方傳統藝術保存事業。其中以第 1 項的地方藝術環境支援事業與社區藝術最密切相關，根據數據表示從 1994 年度受到補助的團體數為 6 個團體，到 10 年後的 2004 年已經成長到 279 個團體，而上一個年度 2006 年則已經有 321 個團體受到補助金[20]，2007 年則有 297 個團體受到補助金[21]。而以 2006 年的預算為例，財團的事業費（補助金）全額為 2404 百萬日幣，而針對地方藝術環境支援事業的補助金額即高達 1131 百萬日幣。除了補助金的事業以外，財團法人地域創造的自主事業還包括（1）人才培育研修交流活動；（2）公立文化設施活性化推進事業；（3）研究調查與對外資訊公開事業，例如雜誌《地域創造》出版與機構通信刊物出版。

（五）小結

觀察以上四個由政府所發起的政策與計畫，我們可以得知，在 1990 年代日本政府開始意識到藝術不再只是所謂美術館博物館內的作品與展示，在生活週遭中也有許多藝術正在發生。不管是前述的第一項到第三項由文化廳所負責的政策與計畫，或者是第四項由總務省主導的財團法人地域創造的種種活動，都顯示了日本中央政府對於文化藝術與社區社群結合的重要性有了更深的認識，雖然前三項政策都屬於短期計畫也已經結束，但這些計畫所帶來的影響卻不是短短二、三年之間就可以斷言的，現在，地方上當代藝術展覽或活動頻繁舉辦，一般居民也比起以往更能夠接受，我們可以在這些當今的日本的文化藝術環境中找到這些計畫所累積下來的成果。

---

[18] 日文之「外廓團體」，英譯為 extra-governmental organization，專指不直接屬於政府之管轄的機構，但在執行業務方面受到相關政府機構財政上的保障。

[19]根據 2008 年 1 月 25 日筆者訪問財團法人地域創造藝術環境部研究員之內容。

[20] 財團法人地域創造網站資料 http://www.jafra.or.jp/

[21] 根據 2008 年 1 月 25 日筆者訪問財團法人地域創造藝術環境部研究員所得之的最新資料。

三、社群／社區藝術個案研究

以下將介紹在 1990 年代以後比較具有代表性的社群／社區藝術計畫的個案。

（一）博物館都市計畫（Museum City Project），福岡縣

主辦單位：博物館都市計畫執行委員會
活動時間：1990 年-2000 年
經費來源：福岡縣市政府補助金、地方企業贊助金、日本中央政府補助金（1997 年到 2000 年藝術家進駐計畫補助專案）

博物館都市計畫（Museum City Project）是 1990 年到 2000 年共 10 年之間，由博物館都市計畫執行委員會所舉辦的展覽活動，於福岡市的中心地天神地區，百貨公司以及公園等地所舉辦的公共藝術計畫。這個原本將重心擺在展示作品的都會型公共藝術節，在經過長年持續舉辦之後，逐漸轉變為深入福岡地區居民生活的社區藝術活動，深入影響了當地居民的藝術觀看與參與方式，改變了福岡的文化藝術環境，成為在日本國內著名的藝術與社會密切結合的成功案例。

博物館都市計畫（Museum City Project）的前身是於 1989 年時舉辦的「IMS（Inter Media Station）公共藝術節」，當代藝術作品跳脫美術館與畫廊的空間限制於公共空間展出，當時引起福岡市民極大的迴響。IMS 本身是於 1989 年 4 月新開幕的商業大樓，當時福岡正處於都市轉變的過程，因為日本經濟的蓬勃發展，許多大規模的都市開發建設也隨之發展，在都市的中心部出現了類似的大型購物商場，而這些大型商場中除了商業活動以外，當代藝術的介入成為往後福岡都市發展最大的特色。

在 1980 年代後期，策展人山野真悟（Yamano Shingo）已經在福岡策劃過許多當代藝術的展覽，有相當的累積[22]。1990 年，鑑於都市景觀與公共藝術興起之情形，IMS 商業中心大樓的文化部負責人辻正太郎（Tsuji Shotaro）便邀請山野來構想舉辦位於大型商場中的藝術活動。

最後由策展人山野真悟、IMS 商業中心大樓辻正太郎及地方雜誌編輯者長濱弘之（Nagahama Hiroyuki）、福岡美術館學藝員黑田雷兒（Kuroda Raiji）四人一同策劃，在福岡市中心地區舉辦第一次博物館都市計畫「感性的流通（Circulation of Sensibility）」展。展覽場地從市中心的商業大樓延展到一般的街道市場或是地鐵車站等公共空間，讓福岡市整個城市頓時成為一個巨大的展示空間，打破了藝術家和民眾

[22] 例如由山野真悟擔任藝術總監的 IAF 藝術研究室所策劃舉辦之 1984 年「Scramble Plan」展、1986 年「Eves Last Apple」展、自 1989 年後每年舉辦的「九州當代藝術的冒險」展等。

的藩籬，民眾在不需要到美術館或畫廊便可以在日常生活中接觸到藝術品，本計畫的名稱「博物館都市計畫」也就是因此而來。

1990 年，福岡警固公園內展示情形。（山野真悟提供）

1990 年，福岡市街展示情形。（山野真悟提供）

1998 年，IMS 商業中心大樓展示情況。（山野真悟提供）

1991 年的第二回「非常口——中國前衛美術家展（Exceptional Passage – Chinese Avant-Garde Artists Exhibition）」便將展出場地擴大到福岡的市郊地區。由於土地使用權利等關係，經過策展團隊的交涉溝通，福岡市政府也正式成為博物館計畫的贊助單位，之後每一年度的展覽便不在拘限於建築物內，而是在福岡的市郊等地舉行。

然而直到此時，這些藝術展覽活動還一直侷限在「作品展示」的程度，所謂的觀眾是

不特定多數的，與社區居民有真正的互動要到 1995 年左右，觀眾逐漸成為作品的主體，展覽舉辦單位以及作家和觀眾有了面對面的機會，例如 1995 年以後在公共空間持續舉辦的「藝術野餐（Art Picnic）」，藝術家與社區居民藉由野餐式的活動進行交流，此外主辦單位也陸續實施「市民工作坊（workshop）」，讓居民不再只是單方面的觀賞者，藉由活動的參與同時也是作品的共同創作者。

1998 年以後，受到福岡市政府提出「擴大展覽與活動的區域以及更深入地方居民的生活」等要求，計畫再次擴大到博多地區，並且利用已經停用的小學校舍進行藝術家進駐計畫。這計畫受到日本文化廳的藝術家進駐計畫的補助金支援，例如藝術家藤浩志（Fujihiro Tsuyoshi）配合當地的傳統民俗活動期間進行「燈明計畫」，利用傳統的民俗物件在海邊裝置結合夜間的作品受到地方居民的好評。

1999 年，博物館都市計畫執行委員會再次受到文化廳的補助，邀請來自奧地利的藝術團體 WochenKlausur 到福岡進駐，這群藝術家並非只是到福岡製作作品，而是以一項計畫來呈現他／她們的藝術活動。她們在出發之前先對居住奧地利的日本人作訪問，收集有關日本人所在意的社會問題之相關資料，發現教育問題是值得探討的問題。到福岡進駐之後更針對日本地方都市的教育體制現況提出一項藝術計畫，透過一連串的實地調查，與當地藝術家居民進行討論會和交流活動，並到當地小學校園與校長教師討論改善校園問題的辦法。針對他們所觀察到的問題，提出她們的解決方式：藉由每次不同的主題式課程，讓學生能夠靈活運用日常生活的知識，並主動的學習，而非以往填充式的教導方式。因為這次活動不僅是教師與學生，連家長也一同參與了許多相關的活動，一個藝術計畫提供了福岡新的教育思考方向，遠遠超越主辦單位一開始的期待。

1999 年，藝術團體 WochenKlausur 之藝術計畫。
（山野真悟提供）

2001 年，公車彩繪活動「CHRISTMAS ART BUS」。
（山野真悟提供）

這個藝術計畫的特徵是，大部分的營運工作是靠福岡當地的義工支持，以及計畫在1990 年代初期開始啟動時便有行政單位與企業的贊助，而這也是使得這個計畫得以持續 10 年之久的最大因素。而到 1990 年代後期時更因為有政府的藝術家進駐專案補助金而實現了更深入社區的藝術計畫，可見政策之影響力。然而也因為此補助政策到2000 年即告終止，之後因為經濟的困難，類似的進駐計畫也就難以實現了。

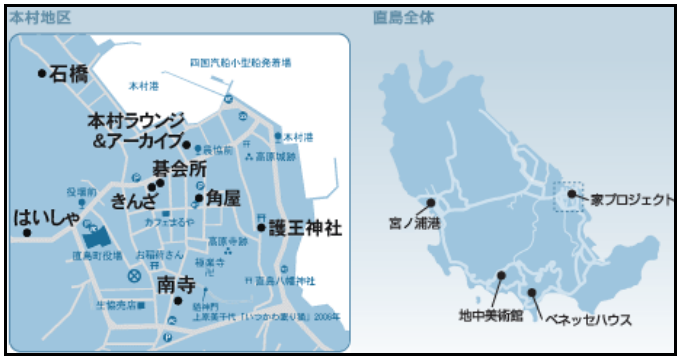
雖然這個計畫已經在 2000 年結束以「博物館城市計畫」為名稱的活動，但是 2000 年以後更發展出一些期間限定，與當地居民更加密切的藝術計畫，例如延續 1999 年奧地利的藝術團體 WochenKlausur 藝術計畫的精神，「ASAP(Agency for School Activity with Professionals)」是連接學校與社會與藝術家的藝術計畫，藉由藝術家的參與，學校內的美術教育呈現更多元並生活化的面貌。此外，在聖誕節前後舉辦公車彩繪活動「CHRISTMAS ART BUS」，以及與當地飯店合作的藝術家設計房間的「HOME ROOM」計畫等，讓一般大眾更容易親近與參與藝術活動，更可以說這些讓藝術家與居民直接接觸交流的活動都是博物館城市計畫 10 年所打下的基礎。在 2006 年福岡市政府更發表「創意福岡十年計畫」[23]，其內容結合文化政策與都市政策，並強調藝術深植於社區的重要性，指出博物館城市計畫的前瞻性，再次證明這 10 年間的累積的成果。

（二）家計畫 （Art House Prouject） ，香川縣，直島

主辦單位：Benesse Cooperation 企業、「直島當代藝術美術館」
活動時間：1997-持續至今
經費來源：Benesse Cooperation 企業 （總公司位於岡山縣岡山市，是以教育出版、語言教育出版為主要事業的企業機構）

由 Benesse Cooperation 企業於香川縣與岡山縣之間的直島地區所舉辦的家計畫（Art Home Project）是藝術進入社區及企業藝術贊助具有代表性的例子。這個計畫從 1997 年開始，藝術家利用修復老舊的家屋的機會，將已經荒廢已久之空屋（傳統日本式的木造房屋）作為創作的空間與素材，藝術家到直島進行短期進駐並創作，作品反映並結合當地的風土民情。在此舉辦的藝術計畫不僅僅是藝術界的活動，更邀請當地的居民共同參與，自 1997 年第一屆計畫之後至今已經進入第 10 年，其累積的成果與社會貢獻於 2006 年得到肯定，獲得由企業協議會所頒布的企業贊助大賞(Mecenat Awards)。

[23] 參見『創造都市への展望――都市の文化政策とまちづくり』佐々木雅幸＋総合研究開発機構編、学芸出版社、2007年、pp294-319



家計畫的分佈地圖。（Benesse Cooperation 企業提供）

這個家計畫成功的背景要歸功於 Benesse Cooperation 企業自 1990 年代初期開始便不斷的在直島上推動藝術活動。1987 年 Benesse Cooperation 企業購買直島土地之後，社長福武哲哉（Fukutake Tetsuhiko）便計畫將直島建設為一個兼具自然景觀與人文藝術的島，在 1989 年以作為全世界兒童聚集的教育文化中心為目的的國際露營場的開幕之後，Benesse Cooperation 企業又在 1992 年設立了兼具住宿功能的藝術空間 Benesse House（由安藤忠雄所設計）。在 Benesse House 開幕的同時，同館也以「直島當代藝術美術館」為名稱進行一連串的展覽活動。1992 年到 1995 年之間舉辦了許多的策劃展。以 1994 年的展覽「Out of Bounds」為契機，展覽不再侷限在美術館建築物之內，而是發展到建築物之外以具有 Site–specific 特性的作品為主，到 1996 年時更改變以往企劃展的方針，改為邀請藝術家到直島進駐創作出只能夠在直島欣賞唯一獨二的作品。作品在完成之後將永久在 Benesse House 之建築內外展出，同時也成為 Benesse Cooperation 的收藏作品。

有了以上的累積，到了 1997 年時 Benesse Cooperation 企業正式啟動「家計畫」。與 1997 年以前藝術活動最大的不同是在於家計畫所舉辦地區遠離 Benesse House 的區域，而是以直島本村地區為主的藝術計畫。如同上述藝術家將本村地區的老舊傳統屋舍作為創作的素材，經過仔細繁複的調查和與居民的溝通之後，將當代藝術和直島社區的歷史人文結合，創作出只屬於直島的當代藝術作品。

在 1997 年前後，全日本有一股整修復原日本傳統房屋的潮流，原本直島本村地區也因為少子高齡化，居住人口激減導致許多老舊房屋無人整修更加速損壞程度，Benesse Cooperation 企業鑒於此情況，開始進行整修計畫。然而他們所採取的並非一般的重現原貌的整修，而是邀請專業的建築師與藝術家共同參與房屋整修的計畫，而計畫結束之後，房屋便成為永久的藝術品。

這個計畫在初期並不受到當地居民的接受，居民普遍抱有當代藝術難懂高姿態的刻板觀念，對於藝術計畫的進行並沒有太大的配合度。但是在經過「直島當代藝術美術館」策展人不斷與居民進行溝通並舉辦多次座談會與藝術家創作公開活動之後，居民逐漸

放開心防傾聽主辦單位和藝術家進行這個計畫的目的，開始有屋主願意接受這樣的藝術計畫，與 Benesse Cooperation 企業訂定租借契約，將房屋提供為作品的基礎。這些已經具有 400 年或 200 年以上歷史的房屋經過修復後，不僅僅是再次重現原本的外貌，房屋與周邊環境經過建築師與藝術家的創作之後房屋本身即成為一個獨一無二的藝術品。

例如，由藝術家宮島達男所創作之作品《Sea of Time '98》便是使用具有歷史的建築物「角屋」與當地居民一同製作而成。此外還有由藝術家 James Turrell 與建築師安藤忠雄共同合作的「南寺」等都是著名的作品。當地居民從排斥到接受，到現在作品的日常管理維護以及展覽導遊都是由當地居民志願當義工幫忙，藝術已經成為當地居民生活的一部分了。

目前直島因為家計畫以及 2004 年新開幕的地中美術館更成為當代藝術愛好者的聖地，在加上直島不被污染的自然環境，以及 Benesse House 的住宿設施完備，從外地到直島的參觀者源源不絕，而當地的居民也藉由導覽與外地的參觀者有良好的互動。這個藝術社區計畫成功之要素可說是 Benesse Cooperation 企業鍥而不捨的堅持與獨特具有先見的藝術理念，可見企業贊助藝術並非只是靠追求短期效益或是提升形象就可以成功，長期與社區的互動與溝通才是重要的關鍵。目前日本經濟的衰退是否會影響 Benesse Cooperation 企業對藝術活動的贊助還需要日後持續的觀察。

宮島達男作品《Sea of Time '98》。
（攝影／上野則宏 Norihiro Ueno）

安藤忠雄設計「南寺」外貌。（攝影／山本糾 Tadasu Yamamoto）

（以上照片由 Benesse Cooperation 企業提供）

（三）ACRUS 藝術進駐計畫 （Artist - in – Residence Program） ，茨城縣

主辦單位：茨城縣政府
活動時間：1995 年-持續至今
經費來源：茨城縣政府經費、ACC（Asian Cultural Council）、財團法人地域創造、各國駐日大使館（每年根據進駐藝術家國籍而由不同的大使館贊助）

（以上兩張圖）ACRUS 藝術進駐計畫利用已廢棄的小學校校舍當作藝術家工作室與事務辦公室。（以上照片為 ACRUS 網站資料）

ACRUS 藝術進駐計畫 （Artist - in – Residence Schemes）可說是目前日本國內歷史最長，具有超過 10 年以上的累積，也是日本最具有代表性的藝術家進駐計畫機構。位於日本茨城縣南部的守谷市（茨城縣人口約 300 萬人，守谷市人口約 5 萬人），主辦單位利用已廢棄的小學校校舍轉用為生涯學習設施「守谷學習的家鄉（もりや学びの里）」的一部份當作藝術家工作室與事務辦公室。

這計畫的開始要追溯到 1991 年時，東京藝術大學預計在取手市設立新的校區，當時的校長平山郁夫（Hirayama Ikuo）提議在校區鄰近的茨城縣南部也應該計畫設立相關的國際性藝術機構。由委員會所提出的計畫之中有許多種類的提案，包括國際展覽與其他相關的交流活動，最後以「藝術家進駐計畫」這個在當時一般大眾的認知度還不高的新興藝術計畫通過最後的審核。而這個計畫名稱「ACRUS」在拉丁文的意義是「門」的意義，說明了此計畫的目標在於培育新生代的藝術家，並期待藝術家藉由到此處近駐之後，像是通過一扇門向新的階段前進，並且更開拓往後的藝術生涯。ACRUS 藝術家進駐計畫自 1995 年到 1999 年之間是以先驅性的實驗事業（Pilot Program）起步，到了 2000 年時成為茨城縣政府的正式事業之一，並自 2001 年起初次設置專業的藝術總監（Art Director）與專職的工作人員制度。

ACRUS 主要的事業可分為四項，當然最重要的還是以藝術家進駐計畫為主，以此發展出的事業還有研修實習計畫（Internship Program），藝術講座（Art Seminars），交流計畫（ Communication Program）。

進駐計畫自 1995 年起開始，每年邀請 4 到 5 位來自國外的年輕藝術家到此居住並創作，時間約 3 到 5 個月，提供每一位藝術家工作室、創作經費、生活費，藝術家到這裡進駐之後有工作人員負責協助創作，在工作室開放日（Open Studio Day）時也有當地居民擔任義工幫忙協助。而另外的三項其實都是自進駐計畫所延伸出來，其舉辦的目的是為了讓藝術家與日本的藝術界或者是當地的居民有直接接觸的機會，促進藝術家與居民有良好的互動。例如，藝術家可以利用藝術講座（Art Seminars）的經費與時間以當地居民為對象進行工作坊或是講座，也有藝術家到守谷市的中小學校裡邀請學生與教師一同參與創作活動。根據由 ACRUS 在 2005 年出版的《ACRUS 十週年紀念誌》中資料統計表示自 1995 年開始到 2004 年之間一共邀請了 52 位（男性 34 位，女性 18 位）年輕的藝術創作者到此進駐，以美國籍藝術家最多 10 位，日本籍 9 位，法國 7 位，台灣 4 位，菲律賓與韓國中國則各有兩位藝術家曾經參與進駐計畫。

2005 年是 ACRUS 開始實施的第十週年，除了出版《ACRUS 十週年紀念誌》之外，主辦者也舉辦了具有紀念性質的研討會「從藝術家居住之地發聲——創造連結地方與世界的藝術基地（アーティストの住む場所から生まれるもの―地域と世界をつなぐアートの拠点づくり）」邀請了全日本擔任藝術家進駐計畫相關的策展人或是藝術總監，一起討論關於藝術家進駐計畫與地方社區之間的關係。曾經參與調查與設立的相關人士共同探討這十年之間 ACRUS 藝術進駐計畫到底為了地方社區或是日本帶來了些什麼影響，並針對目前的問題點提出建言，會議參與者也針對此交換意見。會議中提到，儘管 ACRUS 藝術進駐計畫已經是日本國內最有歷史的進駐計畫，然而它所面對的問題也不少。例如，即使在日本國內藝術界中，ACRUS 藝術進駐計畫的存在已經有相當的地位和名聲，然而當代藝術本身並非每一個人都可以接受，居住在守谷市的居民仍然有極大部分並不主動了解 ACRUS 藝術進駐計畫，除了少部份願意主動參加的義工和學校的學生教師之外，日後要如何讓更多的居民主動參與是 ACRUS 未來的重要課題。

此外，如前述 ACRUS 由茨城縣政府所主導的藝術計畫，因此計畫本身就帶有部份的官方色彩，西方的藝術村大多數是提供藝術家創作的場地與時間，目的在促成藝術家之間的交流，以藝術為重心的計畫機構較多，而 ACRUS 除了藝術家支援的部份之外，還有更大的部份是在於社區營造與社區參與的部份，同時，因為本計畫在開始進行時行政管理的劃分被定位在地方振興部門，因此藝術家到這裡駐村時，有一些回饋當地社區的強制條件和必須盡部份的義務，這樣的狀況引起了一些藝術家的批判[24]。

[24] 根據 2005 年，筆者在為了碩士論文的資料收集時，訪問藝術家王德瑜時得知，有來自美國與法國的藝術家對 ACRUS 所提出的學校訪問等行程感到負擔太大，而義務性質的工作坊也限制了藝術家自由的創作，詳細參見『1990 年代以降の台湾における芸術支援政策の構造転換――日本と台湾のアーティスト・イン・レジデンス比較研究を中心に(1990 年代以後台灣藝術政策的結構轉換—以日本和台灣的藝術家進駐計畫比較研究為中心)』黃姍姍、東京大学大学院碩士論文、2006 年

這個問題也一直是其他的進駐計畫會面臨的問題，由於日本的進駐計畫多由地方政府主辦，由藝術家自發性的聚集案例非常稀少，由行政單位所提出的限制也就無法避免了。已經舉辦 10 年以上的 ACRUS 藝術進駐計畫在定位搖擺不定的狀況下還有許多改進的部份。在 2007 年年初，原本擔任 ACRUS 藝術進駐計畫藝術總監的帆足亞紀（Hoashi Aki）正式結束任期，由年輕的策展人遠藤水城（Endo Mizushiro）擔任新的藝術總監，在他上任之後馬上公開邀請自由企劃案，以強調 ACRUS 藝術進駐計畫的開放性。ACRUS 藝術進駐計畫的未來發展還值得我們持續觀察研究。

（四）小結

除了以上三個個案之外，在 2000 年前後陸續出現許多是以社群藝術為主的藝術計畫，例如：新潟縣越後妻有三年展（ Echigo - Tsumari Art Triennial ，2001 年-），以東京藝術大學為中心發展出來的取手藝術計畫（Toride Art Project 簡稱 TAP，1999 年-），朝日藝術嘉年華會（ Asahi Art Festival，2002 年-），橫濱 BankArt1929 （橫濱市政府主辦 NPO 經營之藝術空間，2004 年-）所舉辦與當地社區作連結的活動等，都是重視地方色彩的當代藝術計畫。而散布全日本各地的藝術家進駐計畫也越來越多，上述的橫濱 BankArt1929 與東京都政府設置的替代空間 TokyoWanderSite 也在 2004 年前後開始進行藝術家交換進駐計畫，並於各自於 2005 年與 2007 年開始與台北國際藝術村合作交換藝術家，並協助藝術家在日本進行與當地特色結合的藝術計畫，而這些活動也都是主要由地方政府支持所舉辦。

四、結語

本文在第一部份概觀了戰後日本文化政策發展，並就相關機構的成立和法律制度的整備之切入點進行分析日本在戰後面臨社會重建與經濟變遷時運用文化與藝術來進行地方社區營造的時代背景。第二部份則是針對政府的補助政策作進一步的介紹，日本的社群／社區藝術發展和日本的經濟狀況與中央地方自治政府文化政策可說是密不可分。雖然日本的社群藝術與政策之間的關係在藝術界比較少被討論，反而是在地方自治政策的研究中，將文化藝術活動作為社區改造或社區活化的手段手法的論述倒是比比皆是。不管是以藝術的角度或是自治政策的角度來觀察這些看似與政策沒有直接關係的藝術活動，事實上有極大部分是間接受到政策的影響甚至是優惠。

在日本對於社群社區藝術的相關政策，由中央政府主導的文化政策逐漸減少，取而代之的是各個地方政府的積極的參與，雖然目前依然存在著以經濟振興為目的的藝術活動現象，但是自 1990 年代起累積的成果已經開始讓相關政策決策者了解到社群社區藝術的力量。包括上述個案研究的的三個藝術計畫與藝術家進駐計畫，各個計畫的背景

並不相同，發展的速度與範圍也不盡相同，然而這些類似的藝術計畫在 1990 年代後半之後大量出現的現象與當時日本的經濟社會狀況，甚至日本的文化政策密切相關，原本被當作是高高在上的藝術從殿堂之中走出，走入群眾的日常生活，與地方社區展開互動，1990 年代以後的當代藝術除了在藝術拍賣會上被高價哄抬的作品，以及畫廊裡作為商品的高價作品之外，還有許多是在生活週遭的不斷發生的藝術，那是一種改變社會的力量，也是藝術創作者最真實的聲音，更值得我們去思考與接觸。

参考文獻

*依照出版年份先後順序排列

日本文化政策概論

『我が国の文化と文化行政』文化庁、1988 年 6 月、ぎょうせい出版

『芸術文化の公共政策』後藤和子著、1998 年、勁草書房出版

『新しい文化立国の創造をめざして――文化庁 30 年史』、1999 年 3 月、ぎょうせい出版

『日本の文化政策――文化政策学の構築に向けて』根木昭著、2001 年、勁草書房出版

『芸術文化にかかわる法制〈資料集〉―芸術文化基本法の制定に向けて』2001 年 8 月、社団法人日本芸能実演家団体協議会出版『文化政策学　法・経済・マネジメント』後藤和子編、2001 年、有斐閣コンパクト

『文化権の確立に向けて』小林真理著、2004 年、勁草書房出版

『アメリカの芸術文化政策』、片山泰輔、2007 年、日本経済評論社、

社區營造 地方政府政策

『新市民時代の文化行政――文化・自治体・芸術　論』中川幾郎著、公人の友社、1995 年『文化のまちづくり事例集』、文化庁、1999 年

『自治体の文化政策～21 世紀の地域文化戦略』梶亨著、風響社出版、2000 年

『分権時代の自治体文化政策』中川幾郎著、2001 年、勁草書房出版

『文化と都市の公共政策――創造的産業と新しい都市政策の構想』後藤和子著、有斐閣出版、2005 年

企業藝術贊助

『なぜ、企業はメセナをするのか？』社団法人企業メセナ協議会編、大日本印刷株式会社出版、2000 年

『メセナの動きメセナの心』福原義春著、求龍堂、2000 年

『メセナマネジメント』社団法人企業メセナ協議会編、ダイヤモンド社出版、2003 年

『文化とメセナ：街が再生し、市民がよみがえる：ヨーロッパ/日本:交流と対話』 根本長兵衛著、人文書院、2005 年

『いま、地域メセナがおもしろい：企業+アート+まちの実践』、企業メセナ協議会編著、ダイヤモンド社、2005 年

社群／社區藝術個案研究

国際シンポジウム『地域社会になぜアートが必要か？』平成 10 年国際交流基金文化事業企画連絡会、1998 年

『Remain in Naoshima – Naoshima Contemporary Art Museum』株式会社　ベネッセコーポレーションコミュニケーション室発行、2000 年

『社会とアートのえんむすび 1996－2000――つなぎ手たちの実践』ドキュメント 2000 プロジェクト実行委員会編集・発行、2001 年
『ミュージアム・シティ・プロジェクト 1990－200X』ミュージアム・シティ・プロジェクト出版部編集、ミュージアム・シティ・プロジェクト出版部編集発行、2003 年
『ACRUS アーカスプロジェクト 10 周年記念誌』アーカス実行委員会編集出版、2005 年
『1990 年代以降の台湾における芸術支援政策の構造転換――日本と台湾のアーティスト・イン・レジデンス比較研究を中心に』黄姍姍、東京大学大学院修士論文、2006 年 3 月
『創造都市への展望――都市の文化政策とまちづくり』佐々木雅幸＋総合研究開発機構編、学芸出版社、2007 年

美國經驗：美國社區文化發展概述

撰文｜林舒（美國紐約哥倫比亞大學藝術教育碩士）

前言

美國在相關政府部門沒有特定社區文化政策與經費編列的情形下，透過許多社區文化工作者的努力，串聯更多的社區文化工作者與機構、學術單位、民間基金會，呈現出目前的「社區文化發展」現況。（按：本計劃將「社區文化發展」稱為「社群藝術」，本篇稱之為「社區文化發展」與美國社區文化工作的演變有關，詳細說明請參考「一、『社群藝術』的定義與習慣用字」）

一、「社群藝術」的定義與習慣用字

在介紹美國「社群藝術」發展之前，先說明本文中提到的社群藝術以「社區文化發展」稱之，在以英語為習慣用語的地區，有幾個與社群藝術相關的用詞，也有類似指稱的內容，這些用詞看起來相似，但實際上所指稱的意義各有不同，常常因為定義不清而被混合使用。以下說明這些詞彙的定義與實際的指稱對象。

“Community cultural development”，所描述的是藝術家組織和社區成員透過藝術與社區共同合作的方式，呈現對於社區的認同感、想法與未來的遠景。同時，在這個正向改變的社會過程中，也刺激社區建立蒐集文化能量與獨立運作的能力。這個詞彙最符合目前美國各地社群藝術的發展狀況，因此將以「社區文化發展」作為本篇的用詞。

“Community arts”，在英國及許多英語流通的地區，常用於說明以地方政府藝文單位所舉辦的一般藝術活動。

“Community animation ”，源自於法文 animation socio-culturelle，其中法文的 animatieurs 即是所謂的 community artists。這個名詞自 1970 年代以來偶爾出現在英語形式的國際討論之中。

“Community-based arts”，是一個被許多人採用的辭彙，他們將社區的議題以參與式的活動與一般藝術活動結合。Mat Schwarzman 也認為某一種社區自發的藝術形式能量，將可以尋找到社區的社會、政治與經濟的能力。

“Cultural work”，源自於 1930 年代屬於左派的「Popular Front」組織，反對藝術家是無用的職業，過時且不重要的勞工資源，強調在藝術家的社會角色，如同是文化工作者。

除了以上幾個用語之外，還有幾個字面意思直接且常用的辭彙，例如，「Participatory arts project」、「community residencies」、「artist/community collaborations」等等。作者 Arlene Goldbard 強調 「Community cultural development」是比較完整且包容社群藝術各層面的用法。她指出社區「Community」所指稱的對象是參與活動的藝術家與社區的居民；文化「Cultural」是文化的泛稱，包括一般所謂的視覺藝術、表演藝術，甚至社會研究和歷史研究中經常使用的口述歷史，都是文化的形式之一；發展「Development」可以說明有意識和意圖下所進行的文化行動。

到目前為止，唯有澳洲政府已經在 1987 年將「community cultural development」列為官方的用詞，是隸屬於澳洲藝術理事會項下的業務，此外，其他的國家與地區尚未出現明確的英語專有用法。[1]

二、美國「社群藝術」的文化背景——從社區文化發展的角度切入

早在遠古的部落社群中，藝術與藝術家都是社區生活的一部分，許多紀錄的工作、文化傳承的任務都必須透過藝術家的參與進行，現在所討論的「社群藝術」已經遠離了人類最初的發展型態，而是對工業革命所產生的一項反思。

（一）19 世紀末 William Morris 的「藝術與工藝運動」

19 世紀末的威廉莫里斯(William Morris)提出「藝術與工藝運動」，回應工業革命為人類生活所帶來的衝擊，他認為「藝術」必須協助人們重新建立與大自然之間的關係，因為與大自然之間的和諧關係是人們愉悅生活的必備因素，缺乏了藝術的元素，人類的活動地區將失去色彩漸行醜陋，因此「藝術」也是重新建立完善社區所必備的條件。

這股「藝術與工藝運動」的風潮同樣也影響到美國地區，初期的影響層級僅限於中產階級的美國人，他們有能力以莫里斯工藝及藝術的概念，邀請 Frank Lloyd Wright、Tiffany 等級的藝術大師建造一棟房子、打造家具或是許多具裝飾性的飾品，呈現他們的經濟能力與社會地位。

---

[1] New Creative Community – The Art of Cultural Development，Arlene Goldbard，Newvillage PRESS，2001 年出版，2006 年再版。本報告「第一節，『社群藝術』的定義與習慣用字」資料整理自本書的 Chapter 1：Understanding Community Cultural Development

（二）19 世紀末到 20 世紀初 The Settlement house Movement 時期

到了 19 世紀末 20 世紀初期的這段期間，美國地區才正式發展出自己的「社群藝術」概念，其中最為知名案例的是在 1889 年在芝加哥地區由 Jane Addams 所設立的 Full House。Full House 以 settlement house 為概念在貧窮的社區中成立的社區服務中心，同時也有教育與重建社區的任務，這間 Full House 在當時同時是一間藝廊、咖啡廳、音樂學校也是一個打鼓的團體，Jane Addams 透過藝術活動的形式，帶領貧民窟中的移民瞭解主流的美國文化，她認為：不論是何種社會經濟階級的人們都應該有平等的機會，獲得藝術所帶來的愉悅與樂趣。

當然，Jane Addams 所執行的計畫也引起一些爭議；打破參與藝術活動者的社經地位，已經建立「社群藝術」發展的基礎概念，但是不可否認當的，在這個計畫中所提供的藝術形式，依舊框限在主流的歐洲文化藝術的概念中（high art of European culture），真正的社區文化發展應該著眼在深化發展社區居民自己的文化上（People's Art），例如，具有社區特色的壁畫、詩社、藝術節慶活動，而非將中產階級的文化架構強迫轉移到每一個社區居民的生活中。

（三）1930 年代的「the New Deal」

這段時期是美國經濟的大低潮，為了因應大環境的不景氣，美國羅斯福總統提出 New Deal 計畫，提供各式各樣的工作機會，通過特別的法案，協助失業的人口獲得工作機會，其中與藝術活動相關的計畫，稱為「Public Works of Art Project」，這個計畫的概念是提供視覺藝術家、演員、音樂家工作機會，在大約 10 年的執行期間，透過「Works Progress Administration」（WPA）的規劃，在視覺藝術、音樂、戲劇、寫作與歷史各個方向，都有豐厚的收穫。

在此期間，口述歷史與民族音樂獲得良好的整理與錄音紀錄；在公共的空間中，創作許多壁畫，新創作的戲劇有正式演出的機會；作曲家的新創作的音樂作品也在全美各地的社區中演出。許多參與計畫的藝術家認為，這種透過政府整體計畫出發的藝術創作，已經超出單純的「藝術創作」（make-work）內涵，產生潛在性的社會改革運動，當 1960 及 1970 年代藝術家有意識的從事社區文化發展活動時，他們回溯 1930 年代的 WPA 計畫，他們認為 WPA 計畫就是進行「社區文化發展」的一個典型模範。

（四）1960 及 1970 年代的「社區文化發展」

社會運動議題在這個階段含括，非裔美籍人士及其少數族群的人權、環保、女權與和平等等議題，在議題被討論的時候，藝術家以視覺藝術、音樂、戲劇與舞蹈的形式參與社會運動，整體活動內容更加豐富也突顯議題的重要的意義。觀察實際情況發現，

透過「社區文化發展」活動，社區尋求以文化表現自己的特色，全美各地自然呈現出多元的社區發展；同時，許多正規的組織也開始以藝術方式參與社區活動，例如，在美國加州 Social and Public Art Resource Center(SPARC)，曾經有一個「洛杉磯之牆」的計畫，他們利用戶外公共壁畫，呈現加州地區多元的種族與地方歷史，參與計畫的人包含了社區中各種不同族群背景的居民，利用壁畫呈現族群之間的對話以及美國人民所創造的歷史文化。

從 1960 年代以來，社區活動與藝術的關係，以及藝術促進社區發展的各種可能性，已經被正式受到社區與社區藝術家所認可，各種藝術型態的「社區文化發展」活動也在全美各地不停歇的發生。[2]

三、社區文化發展的定義與核心目標

（一）社區文化發展的定義

一般而言，在美國地區的「社區文化發展」（Community Cultural Development）的歷程中，相關的工作者並未發展出一套正式學術的「社區文化發展」理論，許多概念都是實際參與的實務工作者，從工作的經驗中歸納出的經驗法則，雖然也有部分的組織已經建立了正式的方法學，但是都聚焦在專案計畫的執行步驟，而非原則或是價值的定義。

在「社區文化發展」的工作中，獨立、組織性的藝術家/藝術機構，自由運用所有相關的藝術和組織的技能為社區服務，協助居民建立社區的自我認同，地理上的活動範圍可能是一個小鎮，或是一個小型的社區；參與活動人可能是社區中特定族群的工作者，特定年齡層的居民，例如，拉丁美洲裔的青少年、銀髮老人等等。雖然是一個以社區為焦點，又以團體為目標的活動，但是活動中所有對個人有影響力的議題，也會與團體意識和公眾興趣有關係，所以也可以提供參與的社區居民許多個人學習成長的機會。

（二）社區文化發展的核心目標

透過各種形式的藝術活動，社區文化發展的工作者帶領居民體驗社區中深層的文化價

---

[2] Converging Streams：The Community Arts and Sustainable Community Movements，Patricia A. Shifferd and Dorothy Lagerroos，Original CAN/API publication: November 2006，原文下載自 http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/11/converging_stre.php。

本報告「第二節，美國『社群藝術』的文化背景——從社區文化發展的角度切入」資料整理自此。

值與經驗，參與活動的民眾，可以意識到自我所擁有的力量，發現自己可以成為一個文化的創造者，經過活動建立居民個人以及社區關心的議題。因此社區文化發展的工作中有幾項主要的信念，也被認為是提昇社會自然轉化提升的重要關鍵：

(1) 透過嚴格的檢視，文化的價值可以被正面的呈現，而不會被部分人士具偏見意識的訊息誤導。經過檢視後，發現許多過去以訛傳訛的，「大家都這樣說」的想法，造成人們在發展上的自我限制。主動的去了解那些已經被內化的偏頗概念，可以導引我們建立願意質問自己的態度，往往學習到的第一件事，就是如何發自內心說出心裡真實的聲音。

(2) 有活力的社會經驗與生活，將能夠加強個人參與社區活動、進行對話與提升生活的能力。社區文化發展的工作，藉由提供個人與社區實際參與的機會，學習如何在一定的範圍中行使公民參與活動的最大自由。

(3) 唯有透過社區與團體之間延伸性的對話與討論，解決社會問題的議題，社會才能夠不斷的追求進步。社區文化發展的計畫中，許多著眼點都放在文化背景與參與者的人生經歷上，往往因為活動參與者極度多元的文化背景產生許多層面的交互影響，如果其中的參與者強迫將自己對於藝術與社會文化價值灌輸於其他參與者身上，就有可能發生意見表達與強迫接受的衝突，而違反社區文化發展的基本概念，因此，接受多元文化的發展，分享不同的價值觀念，並且追求在公平與互相協助的狀況下，共同推動社區文化的發展，才是社會進步的動力。

(4) 自主決定是所有社區的社會參與中一項重要的必備條件。這項原則所指涉的是，居民必須摒棄狹隘的興趣，以宏觀的態度去面對整體的社會，才能產生更多維持社會秩序的能力。

(5) 社區文化發展工作的目標在不違反到其他人民的基本人權的情況下，儘量擴充大眾的自由度。然而，這個原則是很具挑戰性的，有的時候，這些工作會衝擊到社區中支持傳統保守的權威，而發生社區中的重大衝突。

(6) 各種族群與社區之間都有公平的機會，消彌各種不公平的情況，是社區文化發展工作的一項目標。有一個遊戲被用來測試公平與否：如何確認兩個團體的人都可以得到自己想要的那一片蛋糕？其實答案非常簡單，讓一個團體擔任切蛋糕的工作，另一個團體則擁有選擇蛋糕的優先權，這樣雙方都有公平獲得蛋糕的機會。社區文化發展的工作目標，期望推動社區民眾有公平參與社會活動的機會，希望有的人可以擔任切蛋糕的工作，另一部分的人則可以獲得優先選擇的權利。

社區文化發展的工作期望創造的社會環境是，大部分的人都能夠發現自己的潛能，更

進一步可以運用這些能力去達成服務其他大眾的目標。

（三）藝術在社區文化發展工作中扮演的角色

在社區文化發展工作中，良好的運用組織技巧是相當重要的一環，但不是所有從事這項工作的人都能夠深入的瞭解到，藝術在這項工作中所具備的潛能。具有活力的創意就像是一種文化語言；透過影像傳達資訊，可以感性的將細節的部分表現出來，也可以描繪出想像的內容，藉由藝術的形式，可以提升整體計畫達到社會治療與宣傳的功效。

各種藝術媒材、藝術形式都可以自由的運用在社區文化的發展工作當中，過去有的人誤以為，「社區藝術」（Community art）僅僅框限於民俗性的活動當中，例如小型的工藝、民俗音樂、傳統故事等；但，實際上可以派上用場的藝術領域非常廣泛，包含各類的視覺藝術、都市規劃設計、表演藝術、寫作、影片、電腦多媒體等等；上述所有的藝術形式，由社區藝術家根據計劃的需求，任意的組合運用傳統與現代的藝術形式，將可以呈現各種創意概念與想法。

然而，在計畫的執行過程與產生的結果，往往受到注意僅在於透過藝術形式產生的作品，例如，壁畫、錄影帶、戲劇或是舞蹈作品；但是，在創作過程中，人們對於文化意涵的認知，和運用藝術技巧表達意見和溝通的成果，更勝於作品本身。在計畫執行的過程，參與者應該透過不同的方式結合相關的材料，表達自己的想法，這過程是一種學習，更是社區文化發展工作中相當重要的一環。社會和文化的創意發展在這項工作中一直保有很重要的地位，參與者自由的去實驗各種創意表現的可能性，就算失敗了，也是參與過程中，相當重要的學習經驗。可惜的是，大部分的計畫執行過程中，並不容許所謂的「失敗」發生，因為通常經費的提供者，都期望計畫的每一個步驟都可以按照計畫書上的步驟執行，一旦，偏離規劃就會產生極度的不安全感。在現實的情況下，許多社區藝術家必須保障未來經費申請的資格，通常必須在發展方向與需要執行方式之間尋求平衡點，因此，他們必須設下底線，讓工作的執行在特定範圍內保持自由的形式；他們的苦心總是讓所有的過程依計畫執行，但是是否會偏離真實的社區文化發展工作的需求，也許可以更深入討論。

（四）社區文化發展工作的成功指數

在商業運作的體系中，數字會說話，幾乎成了不爭事實，電影的票房、唱片的銷售量，都可以直接說明產品銷售成果，然而社區文化發展的內涵是分享與合作，因此評量成功的與否，「計畫執行的過程」更甚於「成果的展現」，評估工作則必須透過與工作執行者和活動參與者的對談了解，評斷社區文化發展工作成功與否必需考量以下幾項因素：

- 工作者與參與者之間建立互惠的、有意義的、互動的、合作的、有教育意義關係。
- 參與者透過計畫的執行，能夠自由的表達想法並且對溝通的過程感到滿意。
- 在計畫中參與者所設下的目標，與希望達到的目的都可以圓滿完成。
- 活動後，參與者表示自信心增加，同時未來有更高的意願參與社區文化生活與社會運動。

依每個計畫的執行狀況不一定完全能夠符合上述的評估需求，但是重要的是在計畫開始之初，將這些因素作為參考，規劃過程可以更加完善，同時評估的方式也可被規劃在整體計劃當中。[3]

四、政府角色與經費來源

（一）政府的文化政策與經費提供

雖然社區文化發展工作從 1960 年代開始持續在全美各地的社區推動，地區居民、地方上的藝文機構與藝術家投入各種社會議題、多元文化、多元年齡對象的社區文化發展工作，但是在這個領域以外，美國的政府單位對於「社區文化發展」工作的認知幾乎是零，也因此，在正式的官方紀錄中，沒有任何一項以「社區文化發展」為目標的計畫或經費，更不必提到相關政策的制定了。

有關文化政策的議題，在過去的二十年，美國國會對於 National Endowment for the Arts(NEA)組織所引起的各種爭擾，已經不再是新新聞了；但有關社區文化發展的政策不僅僅缺乏政府部門的支持與認知，站在直接反對立場的右派政策制定者，也寧願把興趣關注在純藝術的領域；然而，聯邦政府的預算又常常以計劃矛盾為藉口刪減預算，對於依賴公部門預算高於私人藝術機構的社區文化推廣工作來說，更是一個扼殺生機的生態環境。有極少部份具有經濟優勢的團體，有能力抗拒公部門基金支持他們的工作，但是他們的情形可以被視作藝術界的達爾文主義嗎？因為他們可以獲得市場上的支持，也有能力向私人機構募款，難道這是藝術家或是藝文團體唯一的生存之道嗎？

其實，國家文化政策之外，社區文化發展的工作長久以來也存在一些必須面對的問題；「社區文化發展」的價值，受到部份藝術投資者的質疑，他們把藝術塑造成某種特別私人的特權。從實際的層面看，「社區文化發展」工作的出現，對於原本的經費申請單

[3] New Creative Community – The Art of Cultural Development，Arlene Goldbard，Newvillage PRESS，2001 年出版，2006 年再版。本報告「第三節，社區文化發展的定義與核心目標」資料整理自本書的 Chapter 6：Theory from Practice Elements of a Theory of Community Development。

位來說，不啻是一項瓜分經費的競爭對手，就社會文化面來說，社區文化發展的推動工作中，其中一項是推動多元文化的交流，許多用有藝術經費的公部門或是私人機構，很容易被「文化公平性」的論點感動，而有意願將資源提供給「非歐洲文化」議題的機構，相形之下，那些原本具有優越地位的菁英文化，是一項很大的威脅。

這個趨勢，對於長期以來不被重視的「文化的公平性與需求」議題，是正面的成長，然而「文化公平性」與「社區文化發展」也不能畫上全然的等號。舉例說明，非洲文化博物館中呈現的傳統非洲藝術，與現實中非裔美籍人士的生活相差已遠；有關美國亞洲人的戲劇演出，也早已和現實的生活脫離關係；總而言之，提升社區文化發展的工作，關心許多不同的議題，文化種族反而不是最重要的了。

近年來，社區文化發展的工作常常捲入「文化戰爭」的議題，但是這些爭端也是起因於爭取經費而發生的。1997 年在美國聖安東尼市發生了一場鬧上法庭的爭議，屬於右派的正統派基督教人士說服市政府刪除 Esperanza Peace and Justice Center 長期以來穩定的經費來源，主要原因在於這個機構贊助聖安東尼市年度同志電影節活動。1998 年 Esperanza Peace and Justice Center 與政府單位的辯論更是白熱化的發展，甚至上法院控告市政府，也促使原本從市政府藝術文化理事會所獲得的一筆補助經費被撤銷； 2001 年美國地方法官 Orlando Garcia 的判決讓情況有了轉圜，法官強調市政府違反美國第一修正案有關歧視的觀點，同時也違反該地區第十四修正案有關公平保護的權利，以及德州公開集會法案，因此判定市政府的理事會必須提供 550,000 美金予 Esperanza Peace and Justice Center。

這個判例說明：禁止市政府以歧視的觀點對待文化團體，而對於未來的藝術計畫，必須建立更清楚的標準，做為經費訂定的依據。

（二）藝術工作者與藝文機構給總統候選人的一封信

1998 年聯合國的教科文組織，曾在文化政策發展跨政府組織會議中，頒佈「文化政策發展行動法案」，藉此引導會員國認識文化政策也是國家整體發展中的一部分，更是互相依賴不可區分的。相反的，美國在這個議題的關注是零散的，2005 年 6 月，美國 NEA 主席在聯合國教科文組織的演講中再次強調：「美國幾乎沒有國家文化政策，這說明整體文化運作是分散的，也是多元的，一般而言，都是透過地方社區和私人部門來規劃……」。

事實上，相關領域都是獨立行動的個體，提倡藝術政策的時機，總與藝術經費機構、展覽機構以及其他相關專業機構組織的設立或是經費的受益相關；傳播政策的鼓吹也不離相關的核心利益組織；雖然已經有智庫對於文化政策表示興趣，但也將焦點狹隘，僅僅針對已存在的文化藝術經費或實行的方式討論，而忽略了提出新的文化政策規劃。

2004 年美國總統大選期間，由 Dee Davis、Dudley Cocke 和 Arlene Goldbard 三位文化工作者發起，共有超過 1500 位藝術家與藝文機構連署，共同提出一份藝術家給總統參選人的信（Artists Call for Cultural Policy），他們將這份封信交給美國的兩黨政黨總統候選人，當然這份連署並沒有發生實際的效益，但是從下面的摘錄中，可以了解美國藝術家與藝文機構對於美國政府建立文化政策的企盼。

給美國總統候選人：

這是藝術家們對於文化政策提出的要求。

我們代表美國各地區藝術家和藝文機構，我們認同的價值是，人們有自由表達、包容多樣性和獲得公平公正的自由，我們相信藝術和文化可以幫助人們建立互信與相互了解，更是和平與安全的最佳保證。

在此我們向 2004 年美國總統參選人提出呼籲，我們國家多元化的內涵是國家能夠持續創新的動力來源，然而二十年來文化孤立的政策應該被重新檢討，我們應該確定非營利的藝文組織在地區文化政策中的角色與價值，以及在國際交流中突顯出我們國家多元性的特色。國家的文化政策應該涵括更廣闊的大眾參與、傳播那些商業文化產業忽略的故事、創造不同族群之間的溝通的機會，支持社區（國家）間解決問題的努力以促進人類的幸福。請各位美國總統候選人，採用以下的幾項文化政策的建議：

支持藝術性的創造與成果展現

在聯邦層級的 Notional Endowments for the Arts and Humanities（NEA、NEH）每年各應編列 2 億 9 千 3 百萬美金的經費，這些經費應用於支持都會、鄉村地區的社區藝文機構，展現並傳播我們多元性的文化創意，以及促進社區文化發展。

支持獨立媒體發聲

為平衡商業傳播媒體追求極大商業市場所造成忽略和扭曲現象，每年應提撥 3 千萬美金的預算，透過公共電視的相關計畫，提供在都會和鄉村的藝術家、社區獨立發聲的機會，以呈現地區與國家的多元性。

支持活絡全民參與文化活動的計劃

國家政策應支持公眾可以透過圖書館、課程、表演藝術空間等，使用各類設備、材料，或是各級專家協助都可以運用到一般社區的文化生活中，每年需有 2 億美金的預算透過教育、娛樂、藝術機構實施相關活絡全民參與文化的計畫。

支持獨立發聲與藝術創意的機構

政府政策應該確保博物館和相關的公共文化設施機構可以呈現國家文化的多元性，彰顯所有的文化遺產。政府政策應支持非商業性藝文的機構，或是書籍出版、影像製作、表演藝術或視覺藝術工作的獨立商業文化產業。

創造社區文化發展的公共服務就業機會

我們國家需要一個新的聯邦層級的規劃，訂定與文化發展有關的公共服務工作，確立地方非營利文化機構的定位，並提供有意願服務社區的居民工作機會。經費每年需要 3 億美金，透過勞工部門及其他相關機構施行，才能回復到 1980 年代前期聯邦政府每年編列 2 億美金經費僱用藝術家參與公共服務的水準。

重新開放公立學校的藝術課程

越來越多的公立學校認為表演藝術、視覺藝術及其他與創意相關的課程是學校課程中可以被犧牲的部分，但是藝術對於提升生活品質，促進溝通方式，建立自尊心，增強能力並促進學業表現等等各方面都有正面的效果。國家政策應支持藝術教育者回到公立學校，為全體國民重新建立一個完整的教育學習環境。

重建美國在國際文化交流中的角色

仇恨的態度，讓美國對自己多元而有深度文化缺乏應有的認知，國家政策應支持藝術家進行全面性且深度的文化交流，不但把國內的藝術家送到國外去傳播美國的多樣性文化，也邀請國外藝術家到美國進行文化交流，各式的交流計畫，將藉由故事、歌曲、影像等各種藝術的表現方式與其他國家進行互動，增加相互的了解、尊重與合作的機會。

承諾尋求創新的經濟方式，將美國的文化發展消費帶入實質的層面

如果現存的稅賦制度，無法支持國家文化政策的施行，政府應該尋求不同的預算來源，例如，從廣告項目中徵收稅負，支持表演藝術活動；從商業傳播媒體徵收稅負支持獨立媒體的運作。

在這個全球性的傳播新世代，文化議題已開始扮演一個具領導性的重要角色。美國國會剛剛通過 250 億美金的預算在伊拉克的軍事用途上，如果可以從這筆費用中挪用一小部份，我們將會看到國內和國際上巨大的轉變。因此，在此我們呼籲美國 2004 年的總統候選人同意前述的幾項建議和原則。

（三）計畫方向與經費來源

雖然缺乏直接的官方資源，從早期堅持下來的社區藝術工作者都有這樣的信念：他們必須貢獻自己，必須有許多新點子，必須能夠持續而且隨和的調整工作內容，以便適應任何一個更適合「社區文化發展」工作附屬的領域。因此，一個成功的機構，必須

有能力刺激教育單位提供相關經費，面對藝術單位有效率的表現他們優秀的藝術成就，說服社福單位他們有足夠的工作能力可以達成社會福利的目標。許多社區藝術工作者也表示：為了達到目的，我有以不同領域語言表達的能力；我的藝術背景確保所有合作的藝術家都有相同的水準；面對社福單位拒絕我藝術家的身分，我就取得一個社會工作的學位，以便可以接觸與銀髮族有關的議題；最近我也學習教育和學校的相關知識……。

在 2003 年，Community Arts Network 曾經召集社區藝術家討論這個議題，參與者都表示：工作計畫內容往往被侷限在社會福利機構或是藝術機構所運用的語言當中，突破這個目標是一個很大的挑戰，通常社福單位無法看到藝術對於社會改變所帶來的重要性，而藝術機構則更侷限藝術在某一個特定的領域之中，社區藝術家甚至常被藝術單位質疑這些作品並不屬於藝術。

1. viBE Theater

2002 年成立的 New York's viBE Theater，創辦人為 Dana Edell 和 Chandra Thomas，他們描述：viBE Theater 是一個表演藝術的教育機構，是一個安全、有創意的空間，年輕女性在此分享他們的故事，用自己的聲音建立自己的社區，改變他們自己的內在…。

活動的第一個計畫稱為 viBE Stage，是一個為期 10 星期的活動，參與的都是年輕女性，他們一起學習寫作與表演藝術的技巧，同時也討論許多與生活密切相關的議題，最後他們參與製作的戲劇，為社區中的民眾公開演出，也獲得許多真誠的回應。

從 Edell 所提出的活動，內容架構著眼在教育理論、發展心理學以及青年領袖的相關議題，看起來似乎與所謂的「社區文化發展」有一段距離，但是 Edell 自認為是一個社區藝術家，她總是在做許多的整合的工作，特別是針對社區中正在發生的事情做出回應。她期望經費提供者也可以來劇院了解他們的演出，才能夠真實的體會到這類活動對於年輕女性所帶來的影響，甚至看一看表演結束後，觀眾與演員的互動講座，了解在這個活動在社區中所帶動的能量。

這個機構幾乎沒有從任何藝術單位申請到活動經費，主要來源是社會福利單位，以青少年為主的基金，或是與其他非營利機構交換服務。雖然商業的市場並不是他們考量的經費來源，但事實上，計畫成果製作的 CD 不但在廣播節目中播放，也已經進入音樂商店中販賣，並未成為主要的收入來源，也確實藉此機會得到大眾更多的關注。

詳細的資訊可以在 New York's viBE Theater（www.vibetheater.org）網站獲得。

2. 民間的資源

有關社區文化發展的計畫，在民間的基金會中偶爾也可以找到一點相關的經費，不過這類的計畫通常設定在該機構某些特定研究目標之下，而發生的短期子計畫經費，執行方式往往會因為不同領域的工作者參與而產生不同的結果。比較常見的類型，例如，表演藝術中的「觀眾發展計畫」，從純表演藝術的角度出發，目的純粹在吸引更多的觀眾進入戲院，但是由社區藝術家的角色出發時，可能更關注到如何將藝術的益處與樂趣帶給社區中的大人與小孩，從不同的角度思考執行的計畫的方式也可能因此在社區中帶動起不一樣的風氣。

不過，也有少數的基金會注意到社區文化發展的議題，而設立以社區發展為目標的相關專案計畫。1995 到 2002 年間由洛克斐勒基金會支持的 Partnerships Affirming Community Transformation (PACT)計畫，以社區文化發展和解決問題為工作目標，成果也受到相關領域團體的好評。此外，洛克斐勒多元藝術製作基金(Rockefeller's Multi-Art Production Fund)關注於多元藝術的發展，曾經支持許多與表演藝術相關的社區文化發展計畫。1999 年起連續四年 Animating Democracy Initiative（ADI）（2002 年起 ADI 已經停止相關經費募集工作）與 Americans for the Arts 合作，提供 32 個藝術團體補助款與相關技術支援，舉辦「都市對話」（civic dialogue）活動。福特基金會也從參與贊助「都市對話」活動開始，支持個人藝術家進入社區的相關活動。

在少數民間基金會參與社區文化發展議題與經費提供的情況下，社區的藝術工作者的感觸相當深刻，多數的民間單位贊助的仍然是主流的藝術家與機構，參與社區的活動，而不是直接贊助以社區文化發展為工作目標的社區藝術家，進行深度的社區文化工作。

隨著時間的改變，1990 年代開始民間少數發展成形的社區文化發展相關計劃與經費，多半都因為機構的目標修正而逐漸消失，時至今日，Nathan Cummings Foundation（http://www.nathancummings.org/）是極少數，將「社區文化發展」列入機構成立目的之一的基金會，它的藝術與文化計畫，強調透過藝術家與文化工作者的角色，在社區中發生改變社會，促進經濟平等的可能性；也期望經由藝術家與相關機構的參與，可以增加跨文化、族群、階級、年齡、地域間對話，進而有更多的創意與創新產生。[4]

五、美國社群藝術發展的各項領域

美國社區文化發展工作的相關領域的說明，參考自 The Community Arts Network (CAN) 的網站 http://www.communityarts.net 的資訊分類方式。

---

[4] New Creative Community – The Art of Cultural Development，Arlene Goldbard，Newvillage PRESS，2001 年出版，2006 年再版。「第四節，政府角色與經費來源」資料整理自本書的 Chapter 7：The State of the Field、Chapter 8：The Field's Developmental Needs。

CAN 是一個以社區藝術領域為主題的平台網站，提供相關新聞，活動紀錄，理論資料，等相關研究及教育的資訊。CAN 是位在北卡萊羅納州的 Art in the Public Interest(API)執行的一個計畫。

Linda Frye Burnham、Steven Durland 兩位以藝術結合社區服務工作已有 20 年經驗的工作者，為了增加大眾對於社區藝術領域和藝術與社會公平關注，在 1995 年，成立非營利組織 API；1999 年 API 與維吉尼亞理工學院(Virginia Tech)合作共同建立 the Community Arts Network，維吉尼亞理工學院表演藝術系不但參與平台運作，並且以學校資源成立戲劇與社區研究協會(Consortium for Study of Theatre and Community)，藉由這個資源串連起全美地區以社區為基礎的劇院，成立了 Network of Ensemble Theater。

與 CAN 實質合作的單位，在維吉尼亞理工學院之外還包含洛克斐勒基金會在內的全美十多個單位，而提供經濟或其他實際支持的單位則包括維吉尼亞理工學院、洛克斐勒基金會、NEA 在內的七個組織。

「社區文化發展」的領域可以分成下列幾個類別：

- 舞蹈與律動
- 文學：敘事的、詩、口述歷史、故事
- 媒體藝術與科技
- 音樂與聲音
- 公共藝術、在公共領域的藝術、公園
- 劇場與表演藝術
- 視覺藝術與博物館

以不同組群為服務對象的可以分為下述幾類：

- 藝術與長者
- 國際：在世界各地的社區藝術
- 在鄉村社區的藝術
- 在都市社區的藝術
- 藝術與青年人

以不同社會背景為對象的分類：

- 藝術與實踐主義（這個類別的活動中，藝術家與地區強烈連結，並且希望能夠透過累積不同的機會來加強地方上的聯盟）
- 藝術與社區發展
- 藝術與矯正（這個類別中的活動目標多關於監獄受刑人、受刑人的家屬、監

獄管理員，甚至可能包含周圍的社區居民，希望透過藝術活動的形式，產生潛移默化的矯正效果）

- 藝術與文化民主
- 藝術與教育
- 藝術與環境
- 藝術與健康
- 藝術與精神[5]

[5] The Community Arts Network (CAN)網站 http://www.communityarts.net 本報告「第五節，美國社群藝術發展的各項領域」資料整理自此。

參考文獻

Goldbard, A. (2006). *New Creative Community: the art of cultural development*. Oakland, CA: New Village Press.

Caron, A. (n. d.). Cultural Policy: In the board rooms and on the streets. Retrieved August 2002, from the World Wide Web: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/08/cultural_policy.php

Don, A., & Arlene, G. (n. d.). The Community Cultural Development Field. Retrieved August 2001, from the World Wide Web: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2001/08/community_cultu.php

Dudley, C., & Ruby, L. (n. d.). A call for cultural development. Retrieved October, 2003, from the World Wide Web: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2003/10/a_call_for_cult.php

Patricia A. S., & Dorothy, L. (n. d.). Converging Streams：The Community Arts and Sustainable Community Movements. Retrieved November 2006, from the World Wide Web: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/11/converging_stre.php

Tom, B. (n. d.). Higher Ground: Informal Arts, Cultural Policy and the Evolving Role of Nonprofits. Retrieved July 2007, from the World Wide Web: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2007/07/higher_ground_i.php

台灣閒置空間再利用、藝術進駐計畫與藝術村的發展趨勢與效益評估

撰文｜董維琇（國立臺南大學美術系助理教授）

一、閒置空間再利用

（一）閒置空間再利用的歷史回顧

閒置空間再利用不光是一種資源的回收，更可以說像是一種遲來的文化覺醒。自 1960 年代對舊建築在保存歷史文化重建所扮演的重要性的重視，過渡到 70 年代，舊建築再利用的觀念逐漸興起，在許多先進的國家已樹立了不少空間再利用的典範。文建會自 2001 年起積極推動「閒置空間再利用」計畫，並積極配合「地方文化館」與「創意文化園區」等兩項計畫執行，更加落實「閒置空間再利用」的多元化發展。然而，事實上，在此之前，台灣的閒置空間再利用已有許多案例。

台灣社會在經歷 70 到 80 年代的經濟奇蹟與製造業的蓬勃發展期之後，隨之而來的是產業型態的轉移與工廠製造業的外移，面對已為期一段時間的後工業化時代的來臨，城鄉之間一處又一處的工業遺址與廢棄空間大量的出現，自 1987 年解嚴以來，由於政治氣候的轉變，許多閒置空間的使用，如雨後春筍般的在台灣各地出現，其中較引起爭議的如：1997 年表演團體「金枝演社」在未經申請許可下於廢棄的公賣局舊酒廠內演出遭到警方干預緝捕，促使藝文界人士連署為其請命，並爭取政府釋出更多廢棄老舊空間作為藝術與文化用途，1999 年台北華山藝文特區成立，由中華民國藝術文化環境改造協會等藝文團體正式進駐其中，此外，鐵道倉庫改建的藝術家工作室——由公部門所資助的台中二十號倉庫，亦是閒置空間再利用的例子，並為鐵道藝術網路的啟始點。

（二）閒置空間再利用的發展趨勢與效益評估

在 2001 年的文建會九十年度試辦閒置空間再利用實施要點施行之後，臺灣可以說是進入了閒置空間再利用的旺季，文建會並於 2003 年委託中華民國文化環境改造協會黃海鳴教授進行相關研究，並出版《舊空間新視野：推動閒置空間再利用參考操作手冊》，以建立基礎資訊、提供各界參與閒置空間再利用觀察人士之參考。誠如此書中指出：文建會深知文化建設的工作，應該以軟體建設為主，並且需要整合地方的各種資源與

智慧，將各地方閒置空間活化再利用為文化空間則是本項以軟體建設為主的文化建設的施政理念之一，期望經由此項政策之推動結合民間力量、發揮創意、營塑更適合於推動各項藝文展演活動、藝文創作或文化產業發展之空間，促使各項藝文活動更為普及、各項藝文活動更為蓬勃發展與興盛。近年來閒置空間再利用的發展，在台灣各地有許多的案例在空間的再利用的概念上開展一些成功的經驗，成為許多在其後發展的案例競相參酌仿傚的對象，在發展的過程中也有案例為求改善而嘗試不同的經營型態，或因執行單位的不同曾幾經轉型，可歸納出以下幾個較為顯著、對藝術與文化生態具有影響力的趨勢：

1. 閒置空間作為藝術創造實驗工廠

藝術進駐計畫（artist-in-residence schemes）與藝術村（artist village）成為閒置空間再利用的推手，利用藝術的能量來為老廢的空間注入一股新的能量。其中包括過去和現行的台中二十號倉庫、橋頭糖廠藝術村、米倉藝術家社區、安平藝術村、駁二藝術特區、台北國際藝術村、嘉義鐵道藝術村、花蓮松園別館、台東鐵道藝術村等都是閒置空間作為藝術與文化用途的案例。文建會在 1990 年代曾積極規畫位於南投縣九九峰的大型國家藝術村，曾遭到藝文界的質疑，爾後又將中央集權的藝術村政策轉移到輔助地方性的藝術進駐計畫與藝術村。90 年代後期，鐵道倉庫、廢棄米倉、閒置酒廠糖廠倉房屋舍，日本官舍等相繼成為地方藝文活動場域，足見在文化政策中捨棄中央集權，改為分散多元發展藝文進駐的策略是落實台灣本土化、在地化的重要關鍵，也在這樣的賦予老建築一個新生命的過程中，讓藝術與藝術家的活動來見證與反省世代的交替。

這些從南到北，散落在各地城鄉的角落中廢棄的閒置空間成為藝術家在尋找創作與展覽空間時趨之若鶩的選擇，這與運作機制及實際空間變化限制較多的美術館空間相較之下，這樣的空間具有無限的可能性與潛在能量，被許多藝術家視為其創作的實驗空間與集結不同屬性的藝術社群的最佳交流平臺，用以展開更多開放性與跨領域合作的場域，使得藝術創作前的交流、激盪與創作中的生產過程與最後完成品的展演活動結合在一起。

2. 再造閒置空間作為文化藝術之新地標

廢棄或老舊閒置空間當中特殊氛圍與歷史記憶的質感，不僅使藝術家可以從中得著靈感的啟發，也使許多人身歷其中可以串聯記憶、重返逝去時光。台灣社會在過去數十年來經歷社會與經濟的快速成長，造成新的建築物與林立的高樓不斷的建造，對經濟效益的追求，導致許多舊建築與街區難逃拆除與任意改造的命運，然而，試想一個沒有古蹟與舊建築的城市，就像是一個沒有回憶的城市，相形之下，許多知名的城市或地區之所以引人入勝，在於其能有計畫的保存老舊建築，甚至賦予一些老舊建築新的生命與用途，使新舊並存的城市脈絡得到妥善的整理，具有歷史與新風貌的城鄉空間，得以持續散發其風采。

將閒置空間作為文化與藝術用途，這樣的趨勢不僅在台灣，在國外有許多知名的案例如：2000 年作為英國政府在千禧年啟用的新建設之一，著名的泰特美術館現代館（Tate Modern）為過去堪稱破落與混亂地區的東倫敦中一座大型的廢棄發電工廠所改建的，不僅在建造過程中的數年間結合地方民眾與藝術家社群的參與，落實在地美術館的誕生與地方的連結，自其在千禧年開幕以來，成功的博物館行銷策略，從其所邀請的藝術家活動、規劃的展覽與推廣教育、創意行銷手法更使其所在區域擺脫過去為一個國際性城市的蕭條疏離之都市死角的形象，成功連結成為倫敦南岸（south bank）藝術展演空間的參觀動線據點之一，並一躍而登上國際舞台，成為具代表性的當代藝術新中心，帶進許多的參觀與消費人潮，自 2000 年以來開館數年間已不僅受到當代藝術家社群高度的認同，更為一般前往倫敦觀光的遊客必到之處。此外，2001 年成立於位在英國北方城市新堡（Newcastle）的伯提克當代藝術中心（Baltic），號稱為當代藝術工廠，為當地廢棄數十年的伯提克麵粉工廠改建，對當地居民而言，此座建築物承載了過往許多對此一城市與個人成長的記憶，老舊建築物與空間連結居民的集體記憶與在地生活的情感，在麵粉廠改建為藝術中心之後，許多受邀展覽的藝術家，都是在當地完成作品，其作品是在與在地的居民與環境有相當的互動與參與的過程中完成的。伯提克當代藝術中心可視為一個地區性的藝術中心，成功結合在地居民的高度認同與參與，也成為歐洲發展閒置空間再利用與地方發展的新典範。

伯提克當代藝術中心和泰特美術館現代館相同的是，她們都選擇了紀錄英國工業與製造業蓬勃發展歷史的大型「工業遺址」或廢棄工廠空間，保留其主要的外觀，在其內部與週邊進行有計畫性的改造，這些改建後的空間往往成為在地的文化藝術之新地標，並在國際間造成相當的注意，她們的共有特點都是在建造的過程掌握一地的歷史脈落與場所精神，使工業遺址轉化而為當代藝術製造、發動的場域，並能深化與在地社群的互動與對話，造成在地文化的發聲也能夠登上國際舞台，成為矚目的焦點。

近年來在台灣較受矚目的案例，例如早在 1997 年開始的台北市華山藝文特與 2006 年開幕的台中市區的 TADA 中心（台灣建築·設計與藝術展演中心）過去都是工業遺址，後來成為廢棄不用的酒廠，隸屬於公賣局，在政府的策畫與在地藝文團體積極改造下，此兩處位於都會區的都是被視為極具發展潛力的「藝術新地標」。在經濟效益與保存文化資產的爭議下，華山藝文特區曾在公部門的評估下，擬斥資將舊酒廠空間拆除，改之而以一棟全新的多功能藝文中心，當時卻遭國內藝文人士之質疑與反對，並以 90 年代的九九峰藝術村之案例比擬此計畫之不當，一方面也認為華山藝文特區的歷史發展是國內閒置空間活化再利用的濫觴，作為藝術與文化的用途，她也保留了台北市的城市記憶，擬拆除重建華山藝文特區之議因而至今未曾執行。

另一個值得一提的案例是 2001 年開館的台北當代藝術館，台北當代藝術館所在的建築物完成於近百年前，直到二十一世紀的今日仍不斷被轉化與再利用。從日據時期的「建成小學校」、國民政府遷台後的台北市政府辦公廳，到古蹟再利用方案改建後的台北當

代藝術館，在經營管理的方式上，也與其他前述的案例有所不同，是公辦民營的營運單位中，採取公私合資的營運經費來源，一部分由政府預算編列，另一部分來自民間單位的自籌經費，自開館以來與台北市立美術館同為台北市具有相當規模、具有代表性的美術館新地標，開幕之初即受到藝文工作者的重視，不僅具有相當清楚的「當代藝術」展演的定位，在展覽呈現的質與量方面皆達到國際水準，也頗獲國內藝術欣賞觀眾的喜愛，吸引許多的觀看展覽人潮，堪稱是國內閒置空間再利用相當成功的案例。

3. 活化閒置空間結合文化創意產業

閒置空間發展與文化創意產業相結合，在文化創意產業發展歷經多年的政策形成與推動之後，在「挑戰 2008 國家重點發展計畫（2002-2007）」提出後，文建會依此進行五大創意文化園區（台北酒廠、台中酒廠、嘉義酒廠、台南分局北門倉庫及花蓮酒廠）相關的第二階段規劃及前置工作。前面提到的案例如華山藝文特區為台北酒場舊址，即將以過去已有的跨領域藝術展演空間為基礎，以及藝文人士對其高度的認同感，配合當前客觀經濟環境走勢，將成為「華山創意文化園區」。除此之外，2006 年開幕的 TADA 中心也是即將為未來的「台中創意文化園區」摧生，其所在的台中酒廠舊址占地 6.4 公頃，前身為公賣局第五酒廠，1998 年歇業至今，是目前國內現存五大酒廠中保存最完整的一個，自文建會接手以來，即定位為「文化創意產業園區」，並從 40 棟的酒廠建築中，挑選 8 棟，規劃為工作坊、展演空間、小型實驗劇場及多功能會議展演中心，期望 TADA 中心能轉化為「台灣建築、設計與藝術」發展的動力火車頭，為台灣帶來蛻變的希望，並匯集產官學的美學能量：推動與企業界及學界結合，積極致力於建築、設計與藝術人才的培訓，一方面也與國際間相似性的機構進行交流與考察，以為未來帶領台灣進入另一個全面美學的社會。其他的酒廠舊址將結合各地特殊的地方產業、天然環境資源與人才，各別發展為嘉義創意文化園區、台南創意文化園區及花蓮創意文化園區，也將以許多國內外已經成功的發展的文化創意產業的概念與案例為借鏡，使文化創意為未來的社會建設帶來更多實質可觀的文化財並得以使藝術與設計的品味融入普羅大眾的生活中，潛移默化的持續提升公民美學素養。

（三）小結

閒置空間的活化與在利用的政策，事實上應該是不僅只是文化資產的保存，也是文化景觀的構築中，相當關鍵的一環。觀察公部門政策文化建設之考量與民間藝文工作者對閒置空間再利用的議論，終究是期許避免大而失當的硬體建設，而能將經費挹注在人與軟體活動之用，畢竟人與具有創意的活動這才是解決問題以及文化生產的主體。

在台灣目前的城鄉空間中還仍然隱藏許多被遺忘的角落，相似議題與案例的探討正方興未艾。眼前在台灣的許多閒置空間或許湮沒在荒煙漫草間尚待再造重生，或許正在進行改造的階段當中，未來命運亦不知何去何從，雖然在可參考的成功案例中，許

多的在地文化與民情國情各異，但是在過程中能夠深入的結合在地民眾的參與合作，整合在地文化，精確的處理融入一地的社會歷史脈落與特質，避免在硬體的呈現與操作上落入形式的呈現，目前在台灣進行的閒置空間再利用的案例，不論是來自政府公部門或是民間的力量，結合了過往近十年的在地空間改造的實際經驗，有了更具趣味性與開放性的思考，閒置空間再利用的議題也出現了與「藝術村」、「文化創意產業」、「地方文化館」等相關議題的結合，閒置空間成了新一波「文化空間」的主軸，相信在未來下一階段閒置空間再利用的發展將更臻成熟，得已呈現出更多元的面貌與精采的成果。

二、藝術進駐計畫與藝術村

（一）前言

藝術家進駐（artist-in-residence）計畫與藝術村（artist village）在歐美的發展啟始於1950、60 年代之際，而亞洲各國在 1990 年代開始逐漸普遍，藝術村在臺灣的發展，於 1990 年文建會成立臺灣國際藝術村籌備處以來開始引起廣泛的討論，雖然在 90 年代的結束之際，九九峰藝術村一案因九二一地震與各方爭議未能付諸實現，但在關於藝術家進駐計畫與藝術村的整體概念的形成與引介，對國內的藝術文化領域，業已帶來相當的影響。2000 年以後，由於現實環境的變遷，也使國際藝術村籌備處轉型為各地的藝術村資源中心，為現行與未來成立的新藝術村提供相關的資訊的諮詢與推廣教育等服務。近年來藝術家進駐計畫與藝術村如雨後春筍般的在臺灣不同的城鄉地區出現，其背後的推手，實際上並不僅只是公部門的政策所致，其中來自民間的力量與支持，也成為相當重要的一環，藝術活動可以視為是一種文化的建構與庶民美學的創造，帶來社區或社會的改革。此外，由於當代藝術思潮對於藝術與日常生活（everyday life）之間關係的探討，拉進了藝術與觀眾的距離，藝術的生活化亦能夠呼應高度的工業化後的社會需求，使藝術家進駐計畫與藝術村的發展俺然成為一股新潮流。

（二）藝術進駐與藝術村的後現代美學思維

受到當代藝術思潮的影響，藝術的創作主題與展現的形式，越來越趨向走進日常生活的現場，也往往呈現當下生活的事件與流行的議題，藝術進駐與藝術村的開放性與流動性正好為回應當代藝術的發展趨勢找到一個可以不斷實驗與創新的方向。

美學家杜威（John Dewey）在三十年代最有影響力的一點，在於他看到未來的重心是「以一般生活方式來延續美學經驗」。他認為經驗認知中蘊藏連貫性，使美學的意識變的純淨，而其根源即是從日常生活中各種物質衍生，要喚起這種認知，必須將人類經驗中的藝術來源逐一挖掘。當代藝術在後現代主義的影響之下，其所呈現與反省的現

象充斥在我們的日常生活中。後現代的藝術往往是企圖突破審美範疇，打破藝術與生活的界線。此外，反對現代主義的呆板與平滑亦是後現代藝術的訴求。如果說現代主義的特點是傾向統一和簡潔，那麼後現代主義似乎趨向於多樣和趣味。它追求所謂的喚起歷史的回憶（實際並非是單一化的或準確的歷史含義）和地方事件的來龍去脈。

由此可見，當代藝術的創作活動，不僅是生產藝術品，同時有計畫的觀察、工作並了解生活的過程，並且包括對個人所處的社會情境與文化脈絡（socio-cultural context）的反省與再現（Representation），這些過程與藝術同樣意義深遠，並且根植於大眾皆有的經驗。當代藝術家及其創造可視為對現今世代、現代人的共同生活經驗、文化及社會活動的最佳詮釋，它也包括了台灣本土藝術與來自西方與非西方藝術的多元文化觀，除了題材的探討的多元外，其表現形式亦趨於多樣化與跨領域的風格，例如視覺藝術家以表演的方式呈現其創作；或是與音樂家合作加入聲音的元素於作品中，在媒材的應用上則是從原始的（如從環境中就地取材）、自然的、傳統的到結合高科技、數位媒體等，呈現了前所未有的豐富變化與多元的美學立場。面對台灣的後現代生活情境，反映在藝術創作中，所要表達的並非是一種單純的藝術語彙與形式，而是精神上的全面參與生活整合，透過人與人，人與環境的對話，去呈現真實的生活與人生經驗。藝術家進駐計畫與藝術村的發展，正足以說明後現代生活情境與藝術發展當中的多元化與開放性。

（三）城鄉藝術村新風貌：發展與效益評估

觀察近期的藝術村與藝術家進駐計畫的發展，可見其逐漸趨於多元化，有別於過去大眾對藝術場所秩序井然的「美術館」、「演藝館」、或「白色的展覽空間」（white cube）的嚴肅形象，藝術村的開放性及其與觀眾的互動性，將藝術帶入普羅大眾的日常生活的現場，使今日的藝術村成為充滿吸引力並具有特色的空間場域。整體而言，在臺灣，藝術村與藝術家進駐計畫的發展可以歸納為以下幾種面向：

1. 由於當代藝術展覽的國際化趨勢，藝術展覽的現況呈現跨國、跨文化的現象，藝術家到世界各地旅行、參與藝術節、雙年展等國際展演的機會頻繁，各地的藝術家自行成立的藝術空間（art space）或藝術家團社（artist community），往往成為當代藝術能量聚集與實驗交流的場所，也常以邀請國內外藝術家進行短期來訪或長期進駐的方式造成更進一步的交流與互動。以台北國際藝術村為例，其國際藝術家的駐村計畫，可以視為是台北市政府文化局展現文化外交的一個展示窗口，而目前在國內各地不同的藝術進駐計畫與藝術村也吸引了許多國際藝術家的交流參與。

2. 近年來由於閒置空間再利用的推動與歷史空間的活化重整，原本為廢棄的倉庫、工廠廠房、閒置空間中所呈現的特殊氛圍，對藝術家而言，往往蘊含著無限的創造能量與靈感，許多新的藝術村與藝術家進駐計畫在此情況下產生。

3. 公部門在藝術村與藝術家進駐計畫的發展計畫最早從硬體方面設施的投入，也逐漸體認到文化建設不能偏廢軟體的相關措施與人力資源運用的重要：如教育部推動大專院校邀請國家文藝獎得主成為駐校藝術家，以及文建會舉辦的藝術家駐校、駐鄉、環境藝術策展等活動；每個城鎮市擇 1 到 2 個社區舉辦藝術家駐鄉點，透過地方文化特色的瞭解，藝術家與當地民眾互動，共同研擬藝術的可行性，並藉由引導民眾創作，啟發民眾對環境、文化場所的關懷，讓藝術深耕於社區，營造永續藝術環境。這些活動預期在各地將帶來不少影響，為城鄉與社區的發展注入藝術與人文的新能量。

4. 目前的藝術資源有很大部分是來自政府公部門，固然可以使藝術家或藝術團體受到贊助，但另一方面容易造成藝術家的自主性不夠，許多的創作計畫或經營理念往往受到政府補助與經費審核的牽制，在藝術村與藝術進駐計畫的施行逐漸普及之後，一部分來自民間的力量--由藝術的愛好者與贊助者所經營成立的藝術村，也以各種不同的形式在各地出現。

除了各種不同型態的藝術進駐與藝術村的多元化之外，「網絡的串聯」也是藝術村與藝術家進駐計畫發展的必然趨勢，藝術村與藝術家進駐計畫的本質在串聯人與人：藝術家與其他的藝術專業工作者，藝術家與觀眾，在許多的藝術村與藝術家進駐計畫成立之後，其彼此之間亦積極建立網絡的串聯與對話的平臺，例如成立多年的歐洲藝術村聯盟（Res Artist）、美國藝術村聯盟（American Artist Village Alliance）、三角藝術基金會（Triangle Art Trust）以及 2004 年成立的台灣藝術村聯盟（Taiwan Artist Village Alliance）等，其中除了有藝術家交換的機制之外，也在理念上彼此交流與形成支持系統，近年來，亞洲各國也積極的進行區域性的網絡串聯與開放性的討論，並醞釀一個常設性的亞洲藝術村聯盟的產生，期望能對藝術村與藝術進駐計畫找出有別於西方各國的亞洲模式。

（四）藝術作為一種文化的創造與社會的改革

人類學者吉爾茲（Clifford Greedz）在其論著《在地知識》（Local Knowledge）中指出藝術是文化體系當中的本質與基礎，文化的詮釋與書寫亦須從藝術家的作品中探討，因從藝術中可看見該民族文化中的社會關係、規範與價值系統。在西方國家，關於藝術家與社會參與的相關發表見於 Su(1978) 《藝術家與民眾》 (Artists and People)一書中，對於英國 1970 年代社區藝術(Community Art)運動有諸多剖析，並指出民眾是創造文化的主體而非政府機關，文化政策與藝文發展應從社區藝術文化與社會大眾文化中著手進行而非只發展精英藝術（High Art），此兩者之間宜平衡發展。François 受英格蘭藝術委員會（Arts Council of England）的委託於 1997 年在一份針對藝術對社會改革的影響的研究報告中指出: 藝術的目的不是在於創造財富，而是在創造一個更穩定、自信與具有創造力及凝聚力的社會。研究成果並顯示出藝術活動不僅反映社會的變遷，社會大眾參與藝術活動更有助於建造一個自決、自我認同並具有文化創意的社

會環境。英國藝術家約翰·雷森(John Latham)主張藝術家不是孤立於社會的邊緣人，而應該主動參與社群並介入社會權力結構。他於 1960 到 1980 年代末推動藝術家安置團體(Artist in Placement Group)，並結合其他歐洲藝術家如波伊斯(Joseph Beuys, 1921-1986)進行藝術家參與社群的一連串藝術運動，其影響範圍不僅於藝術界，更包括社區、教育機關、政府公部門、營利與民間單位等。由此可見，藝術力量展現與藝術的發展，許多時候為庶民文化的建構與紀錄帶來源源不絕的能量，也使在地的文化得以向下扎根，當藝術家進入到一個社區或社群當中，藝術家以其獨具的藝術語彙，引領觀眾重新去發現其日常生活，反省其所身處的文化與環境，藝術的力量足以帶來社會的變遷。

藝術家進駐計畫與藝術村誠然有許多不同形態，然而透過藝術村與藝術家進駐計畫在創作過程中對不同社群（community）文化議題的反省、介入特定場域(site-specific)的藝術以及社會參與（social engagement）的議題可以有更多的可能性，而另一方面，邀請國際藝術家或資助臺灣藝術家出國駐村的進駐計畫也打開了許多異文化交流（cultural exchange）的機會。在藝術家進駐的過程與結果中，往往可以見到藝術家對於其所介入的文化與場域有更多的關注，亦是在此開放性的過程中對自我的文化認同與形象得以有更細膩深入的思考。

（五）小結

在過去，美術館、博物館、演藝廳作為藝術家的展演空間與社會性藝術教育的中心，具有典藏、展演與推廣教育的功能，近年來，透過藝術家進駐計畫與新藝術村的成立，一個個 「活的藝術展演空間」呈現在觀眾面前，除了透過藝術作品的欣賞外，觀眾透過與藝術家的互動，參與藝術家的創作過程，成立於各地的藝術家進駐計畫與藝術村將持續展現其創造與串聯的能量；與藝術家面對面接觸，帶來對藝術的感動，對許多人而言可能是一生當中彌足珍貴的經驗，「公民美學」的孕育，或許很難立竿見影，所需要的是持續的、長期的將美感經驗與對美的事物的關懷帶入民眾的日常生活、社區與環境中，真正能實現藝術生活化、生活藝術化；面對未來的世代，相信藝術家進駐計畫與藝術村將扮演著相當重要的角色。

參考文獻

閒置空間再利用

行政院文化建設委員會，《舊空間新視野——閒置空間再利用操作參考手冊》，台北：文建會，2003。

Cochrane, George (2000) , 'Creating Tate Modern: 1996-2000' in *Beyond the Museum: Art, Institute, People*, edited by Ian Cole and Nick Stanley, Museum of Modern Art Papers, Vol.4, Museum of Modern Art, Oxford

藝術進駐計劃與藝術村

Matarasso, François (1997) *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts,* Comedia, London

Braden, Su (1978) *Artists and People*, Routledge and Kegan Paul Ltd, London

Geertz, Clifford (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books Inc. New York

社會性動員的淡水河溯河行動藝術

撰文｜詹曜齊 (板橋社區大學主任秘書)

板橋社區大學成立至今八年的時間，在這段期間裡，大漢溪的相關議題一直是我們關注的焦點。這八年來我們累積各種經驗，也在河流的相關面相上挖掘各種可能性。但是，以社會議題進行跨縣市的藝術行動，在板橋社區大學來講還是第一次。淡水河議題包含的層面很廣，就以其支流來看，涵蓋了台北縣市大部分的區域。從這個角度來理解，淡水河的所有問題幾乎可以等同於台北縣市的所有問題，歷來台北縣市的每一位地方首長也都以整治淡水河、美化淡水河為首要政績。換句話說，淡水河本身無論在政治面或社區運動者、藝術創作者的觀點來看，都是一個生活裡不可忽視的問題。淡水河的溯河行動也等於在這些層面上預先就醞釀了一股民意。

根據溯河行動的主要發動者藝術家吳瑪悧的說法是，所有環境問題的背後其實是文化問題。因為「淡水河是北台灣最重要的河流，但在城市發展過程中，我們已逐漸忘記它的歷史以及河流生態的劇烈變化。即使在河岸景觀再造的過程，我們也忽略了河流對於我們生活及文明的意義，只當它是休閒文化的表徵……」。這是從功能的角度來觀察一條河流的變化，並質疑目前對待河流的休閒政策。

除了歷史與文明之外，吳瑪俐也把環境問題列為是這次溯河最主要的中心焦點。她說：「古早時候，從淡水可以行船到三峽、汐止。淡水河沿岸的城市：新莊、大稻埕、三峽、大溪、汐止乃因運而生。今天這些城市已沒落，河流淤積而被陸運所取代。許多地方河床已乾枯無水，或惡臭難聞，有水的地方則被堤防高高隔絕，因此，我們雖居於淡水河畔，但卻不認識這條河流的真正樣貌。淡水河溯河行動希望透過親自體驗／看見河流，帶起我們的土地情感與環境意識，從而改變我們與河流的關係。」也就是在土地情感與環境意識這樣的認識基礎下，板橋社區大學決定加入淡水河的溯河藝術行動，並對我們過去幾年來與河流的相關的「環境」意識做一次整理。

「河下游」展場的環境意識

淡水河的溯河行動藝術，從活動的行程來看，似乎是一個持續半個月的活動。但是，對板橋社區大學來說，這次的行動藝術卻可以當成一次歷來的成果驗收。因為，早在淡水河溯河行動之前，相關的課程、展覽，在我們參與大漢溪的過程中就嘗試過。但

那是一個區域性較為明顯的形式，動員力、參與的廣度也不一樣，但以板橋社區大學來說，大漢溪的經驗卻是促使我們深入淡水河溯河藝術行動的主要動機。

這裡首先應該提到板橋社區大學對藝術的整體看法。板橋社區大學創立以來，一直試圖在「知識解放」的相關概念上有所進展。在很多課程的安排上都希望結合「知識解放」，為這個社區大學最重要的運動概念提供指標。過程裡，我們不斷的與學員、講師溝通，希望這個突破是由一個共學團體所共同開展的。這裡難免牽涉到重要的理念討論與實驗，具體的，也會對幾類課程的發展有所期待。其中，與「生活藝能」相關的創意木工課程在一開始的時候成為首要的對象。

創意木工這門課程原始的動機是希望藉由製作、動手、了解自己生活所需的物品出發，對自己動手的作品與大量生產的商品做一個區隔。同學們學習這門課程的最主要內容不是技術性的教授，而是一種生活態度的建立。這首先，我們必須去尋找一位認識層次上有這樣視野的老師，再透過溝通去建立講師與工作人員之間的信賴。透過介紹，我們找到台北藝術大學畢業的廖建忠老師。

廖老師是一個對日常生活的器具使用上強調自己動手做的藝術家。所以，在他的工作室裡所擺設的桌椅、書架、床、大大小小的日常用品都是他親手親為。可以這樣說，在具體的生活內容上，他就是一個完全符合社區大學對生活藝能想像的講師。再者，他本身學習木工的過程是一個無師自通的過程，完全沒有經過一般理解的師徒制、或者體制性的技藝培訓，這讓他的學習本身也與社區大學非專業技藝傳授的觀念相通。但，換另一個角度來看，由於他曾經參與多次藝術展覽，是一般概念下的藝術家，所以，擁有比一般社區民眾更豐沛的學習資源與空間。我們跟他之間的溝通，除了言語上的理解外，大部份還是要靠親自教學之後才能慢慢修改。有了這層認識，我們終於在板橋社區大學開始了一門創意木工。

廖建忠的創意木工在社區大學的要求下，逐漸往一種生活風格的方向去進行，這是用社區民眾所能理解的語言去建立彼此的好奇心，但這門課程真正的目的還是希望能引入一種生活與藝術息息相關的概念。那時候同時進行的藝術課程還相當多，但我們希望能夠在講師之間展出一種足以代表社區大學精神的藝術課程，為這個想法，我們不停的進行講師之間的對談，也在社區大學相關的公共性議題裡尋找可能性。總而言之，一種對於公共性參與的焦慮正透過各種課程的安排逐漸在板橋社區大學蔓延開來，但首先有所突破的，還是藝術性課程。

或許正是對藝術與公共性之間關係的思考，板橋社區大學邀請台灣藝術大學的吳瑪悧老師擔任課程評議會委員，並希望利用板橋社區大學的校地作為藝術展場。一開始，板橋社區大學的教室是借用板橋高中一處荒廢的大樓。雖然這棟大樓在外表的美觀與設備上已經瀕臨報廢，但在其安全的範圍內卻是一處可以隨時發揮創意的「閒置空間」。

經由與廖建忠的商量後，由他進行簡單的改造，將地下室的一處倉庫逐步改建成較大的空間，我們希望在這裡開始為學員建立一個可以發揮想像力的藝術展場。展場開始構想的時候，正巧瑪悧老師台灣藝術大學的學生需要一處畢業展的場地，瑪悧希望他們向社區大學詢問，能有空間作為藝術大學學生與社區之間的展覽會場。所以這個展場對外的第一次展覽就由台灣藝術大學學生的作品「板橋人的故事」上陣。2002 年「板橋人的故事」是台灣藝術大學二十四個年輕的學生共同策劃的一次展覽，這次展覽讓板橋社區大學經營一處藝術展場的構想得以化為具體行動。雖然是一次學生的畢業展覽，但因為標舉了「板橋人的故事」，與社區大學的理念十分接近，所以社區大學十分願意支持。

展覽的作品在內容上近於自由創作，雖然原本希望焦點集中在板橋，但很明顯的，一個地方的「特殊性」或「議題性」沒有特別被提點之前，這個地方裡的任何事物都可以被當成是與社區相關的創作題材。從另一個角度來看，這裡凸顯的正是創作者對問題的理解以及觀點的建立問題。雖然在內容上學院風主導了方向，但對於社區大學的民眾來說，從一開始知道有年輕藝術家進駐，一直到作品完成，學校安排各班參加座談會，學員們逐漸理解這種藝術展現的方法。對社區大學的成員來說，形式的意義讓他們思考，內容也讓他們思考，因為雖然台灣藝術大學同在一個社區裡，但是一般民眾畢竟不容易接觸到，如今，現代藝術已經從校園走到社區裡來，學員們就必須注視擋在他們之前的現象。

「板橋人的故事」之後，第二年，瑪悧的學生仍舊希望藉社區大學的場地來進行畢業作品展覽。有了第一年的合作經驗後，這一次，從社區大學的角度出發，希望自己不只是一個場地出借的角色，而是希望社區大學內部藝術課程的學員能夠參與這次展覽。所以第二年，這個展覽命名為「浮洲胡謅」，但某些作品明顯的把焦點集中在與「水」相關的關照上。浮洲是板橋靠近樹林的一處地名，也是台灣藝術大學的所在地，展覽用這個主題，除了維持一貫對社區的關注外，藝術大學學生的視野仍舊主導了展覽的方向。但除了藝術大學的學生外，這次的展覽板橋社區大學的課程「環境藝術」的學員也參與其中。社區大學學員的作品明顯不同於藝術大學學生的作品，這從彼此之間作品命名的抽象與否便可一目了然。再者，社區大學學員的作品往往從自己日常生活的真實狀況出發，雖然不一定是板橋這個地區的「地方特色」，但是具體的生活感受是這些作品的特色。藝術大學的學生作品有的非常清楚點出這是一個水議題，有些則在抽象的土地、人物之間游動。其中有幾部作品，則是從板橋具體的街道裡取得靈感，凸顯了真實街景與藝術之間的對比關係。

這兩次作品展雖然都是藝術大學學生的作品佔大部分，但卻有很明顯的影響與後續發展。板橋社區大學從此確定了這個展場，並將之命名為「河下游」藝術展場，我們的目的希望開始討論一個關於社區民眾參與藝術表現的可能性。雖然在形式上，社區民眾的藝術製作能力明顯不如藝術專業學生，但是，板橋社區大學長期針對大漢溪的部

份做各種議題探討的可能，我們相信，這樣的內涵應該足以在藝術的表現上開創新的語言。但這一切在開始的時候自然是雄心壯志大過現實，所以接下來，板橋社區大學開始了公共藝術課程、也開始將藝術的討論變成是對現實生活不滿的一種展現。

明顯的成果是，廖建忠的學員由木工課程轉而成為藝術課程，進而開始一次的展覽。如果說，淡水河溯河可以在板橋社區大學內部很快的形成一種共識，我們相信過去幾年的累積與我們長期對河流議題的深耕都是有影響的。因為，我們不只在公共議題上著力，我們也在公共議題的表現平台上盡力，希望可以透過各種形式表達一種對公共事務關心的情緒，或者進一步，表達我們的看法。也可以這樣說，當藝術是我們的表達方法之一時，我們也要聯想得到，什麼樣的藝術形式是社區大學最應該投入心力的？什麼樣的藝術形式最符合社區大學對藝術的想像？這裡就可以從板橋社區大學的公共性參與說起。因為在我們的經驗中，過去雖然投入很多年的精神、注意力在大漢溪的問題上，但所有這些林林總總的投入方向並不侷限在於環保。換句話說，我們從來不止於把大漢溪當成一個環保問題來思考，而是把它當成一個「社會具體的存在」來思考，所以，由這裡推演出去的大漢溪議題與行動就顯現出它的社會層次感。

淡水河溯河行動藝術的開展

藝術課程在板橋社區大學一直有特殊的發展脈絡。這或許跟社區民眾長期在這方面受到壓抑有關。社區大學成立之初，包括學歷認證、課程內容設定為通識教育等等，都有對社會某一階層靠攏的傾向。這群人應該是過去教育制度下的犧牲者，也是台灣過去經濟奇蹟的奉獻者，所以他們沒有高等學歷，自然對藝術等需要學院技術的專業知識懷有敬意。那麼，社區大學除了提供一個場所讓他們習得這些技藝外，在「知識解放」與社會改造的理想下，我們怎麼推動一種讓社區民眾可以參與、可以理解的藝術？板橋社區大學創立開始，我們就不停的在各種學科裡尋找答案。而藝術課程因為本身流派的演變以及日漸重視創作者個人的生活經驗，某些精神與社區大學自然有契合之處，加之與吳瑪悧老師的合作以及「河下游藝術展場」的誕生，這些都讓藝術課程在社區大學成為相當受到重視的課程。

淡水河的溯河行動藝術對板橋社區大學來說，有了前面幾年對藝術與公共議題的運作，到了吳瑪悧老師找我們共同籌劃之時，幾乎已經成了一個必然的行動了。過去幾年，針對大漢溪的議題，我們不斷的希望有些突破性的發展，最重要的是，如果我們希望它成為一個全校性的議題，那麼首先，它得在知識的層面上展現它的連接性。大漢溪是淡水河支流，從大漢溪到淡水河，這個議題自然也有絕對的相關性。

淡水河是台北縣市劃分的自然界線，也是連接縣市的人文景觀，透過淡水河的歷史，我們看到大台北盆地的開發過程中，族群活動的蹤跡，所以我們的大漢溪研究會與上游的泰雅族部落相關。順河而下，也看到了環境、地理景貌的變化，更看到了促使這

些改變的，人的生活動態。淡水河的意義因此而表現出其非靜態的一面，它的內涵、它的解釋、乃至它的未來，都需要我們進一步去思考。

但不管準備從什麼角度去看待淡水河，作為一道穿透台北、並且孕育五百萬人口的河流而言，它首先象徵的是兩岸的劃分與串連。天然水流的橫亙是阻擋，天然地理的切斷面也可能是促進聯繫彼此的動機，對自然生成的河流而言，它的兩岸子民也同時是它所流經、撫育的對象。河流的意義在這樣多重角度的生產下，首先突出的就是文化的回顧。在文化回顧中，我們可以探知變化的源頭，正是一種長時段的變化，讓河流的利用衍生出現代的視野，於是，建築、生態、經濟、政治等等論述都在一時之間湧進。淡水河的意義追求，終於累積成一整個世代對自己身世的渴望。

這項淡水河的溯河計畫原本吳瑪悧老師想以生態藝術的角度進行一次溯河。但在與板橋社區大學接觸後，決定把溯河行動擴大，變成一個跨縣市的大計畫。這個計畫在社區大學方面就由板橋社區大學負責，結合台北縣市二十二所社區大學共同的力量。民間社團則包括，主婦聯盟、淡水河守護聯盟、荒野保護協會、阿綠自然與人文資測中心、埠尾文史工作室、三腳渡社區發展協會、匯川劇場、大舟造船場、聯合船舶設計中心。淡水河流域裡的大專院校也紛紛參加，包括，台北藝術大學、台灣藝術大學、世新大學、政治大學等。

整個溯河行動從開始到完成共分成幾個重要的項目。包括，記者會、溯河行動、繪製淡水河域綠色生活地圖、生態藝術展、溯河行動對話、行動宣言等。記者會五月五日當天在關渡碼頭舉行，會中有行動藝術表演，由板橋社區大學提供一場關於水的意象的現代舞蹈，台北縣市教育局副局長並出席參加，簽署關心淡水河的備忘錄，記者會之後即展開第一天的溯河行動。

正式的溯河行動一共分為四天。五月五日上午溯淡水河，從關渡乘船，由出海口往大稻埕行駛，途中由板橋社區大學講師陳健一帶領講解。當天下午，溯大漢溪，從大稻埕搭乘六艘舢舨，往新莊行駛，由板橋社大統籌。

五月六日，全天溯大漢溪。從新莊到石門水庫。此段由於河床乾枯、污染、藍水閘等，無法行船。而以租車、步行前進。

五月七日，全天溯新店溪。以租車、步行等方式，從秀朗橋上溯到石碇，其中在新店碧潭搭渡船，溯一段河。五月八日，半天溯基隆河，從三腳渡往南港，乘六艘舢舨進行。這四天的溯河是這次藝術行動的主軸。

作為一次藝術的表現，行動的主要目的有別於一般環保運動的觀察。隨然觀察與對話、講解是隨時在進行著，而整個過程也順應以往環境生態的解說方法去進行了解。但是，

藝術的表現在這裡要凸顯的是一種「變化」，尤其是關於河流的「變化」。溯河的行動重點則在於「前進」。一個本來富有運輸功能的河流，它與居民之間的關係正在功能的轉換之中產生「變化」。所以，原本順理成章的運輸不見了，但這或許不只是歷史的必然或感嘆可以解決的，因為我們「功能性」的看待河流，它就會在「功能的變化中產生自己的變化」。

溯河溯到船舶不能前進之時改由馬路繼續上溯，是這次行動藝術的決定。因為我們要觀察為什麼原本行駛船隻的河流產生了這麼大的變化？具體的觀察我們瞭解道路早已取代河路，從歷史、經濟的角度來看，更可理解一個產業的興亡所帶來的影響往往不只是身在其中的個人，通常一個產業的起落，也代表一種人與環境關係的變化。理性的知識早於藝術的表現讓人們察覺，但行動藝術的效應讓議題呈現它的多樣貌。以往的環境問題幾乎僅出現在新聞的社會版、政治版面，但是，當藝術家的觸角、社區民眾的感性呼籲都向著藝術的表達形式之時，也代表，這個議題正由社會新聞轉向藝文新聞。對一個行動藝術、環境藝術的構想、參與者而言，透過藝術的語言去表達社會情緒幾乎無可逃避的動機。但換一個角度來看，社會議題原本已經存在那裡了，藝術家、社區民眾的藝術參與到底它的突破點在哪裡？

淡水河溯河行動在這方面做了些安排。形式上，結合藝術展覽在伊通公園舉行，除此之外，還透過四場座談會來讓與會者共同討論。在各種與河流相關的討論中，參與者從各自專業的角度來談論。因為參與的人數眾多，有些藝術學院的學生從南部來，第一次接觸到淡水河的議題，發現自己的生活竟然與河流這麼遠。造船的專業人士則從歷史的角度介紹行駛在淡水河的船隻過去與現在的不同。看似簡單的討論、對話，其實都呈現出一條河流的面向與厚度。每個人從自己的身邊出發，這就是我們生活的社會狀況，藝術的表達與生活可以這麼近，也可以這麼疏遠。

從四場座談一直到結束當天的發表會，整個行動藝術的主軸十分明顯，也十分成功。因為，當我們討論河流，往往就是談論歷史、談論產業、談論環境、談論政治、談論族群、談論社會、談論整個環境，當然也就是談論我們或許忽略、或許沒有忽略的某種古老藝術的死亡或重生。每一個層面都是河流承載的範圍。但是，不同以往的是，這次的大規模行動代表社區民眾的參與，它在美學的層次上有一種激進性。有些人抱著簡單的參與心情來，以為參加一次的溯河，但不知道自己參加藝術表演，這就是社會模式的再現。沒有人可以確定知道自己的每一個行動對「它者」的影響，但我們每天生活在社會裡，我們不可能對別人毫無影響，別人也正以同樣的方式在影響著我們。有意的參與者、無意的參與者都共同為溯河引進來一次藝術的新視野。它充分的表達了一次社會生活的複雜與牽連。

溯河行動之後，板橋社區大學將整個過程製作成一本專書。專書應該視為溯河行動的後續。設計上，我們刻意用厚紙板象徵河流與水泥的現代防治技術之間的關係，然後

按部就班，儘可能我們把過程一點一滴的記錄下來，包括報名過程、計畫的小細節，希望它做到完善。在最後處理座談會記錄的部份，則採用複寫紙，因為每一次翻閱就會留下大大小小深淺不一的刻痕，這些刻痕就像我們留在淡水河裡的所有東西。垃圾、政治誓言、歷史，等等「痕跡」。

淡水河行動藝術是板橋社區大學一次很大的投入。我們過去將大漢溪的相關問題延伸到泰雅族部落、到新移民女性、到城鄉的發展的問題，因為一條河流不只是有環保問題，它有各種的社會問題。而社區大學在「知識解放」的範疇裡不停的尋找切入點，透過行動藝術，我們嘗試過一次跨領域的連接，也為自己的藝術概確定了一種態度。淡水河行動藝術對淡水河來說，當然不止於一次的行動藝術，任何行動藝術也都不只是藝術的演出，它展現一次社會知識分子與社區民眾的動員，而這種動員本身是深富藝術意義的。

整個溯河行動完成之後，對於社區大學內部引發了一些後續的討論。因為這除了是一次大動員之外，它還包含了很多的議題，而議題的呈現方法是藝術，這讓我們必須回過頭來重新解釋社區藝術與社會議題之間的關係。但是，藝術行動是由幾個藝術家為主加上社區大學裡的行政團隊去動員起來的活動，真正落實在藝術的課程裡，它必須透過解釋的方法。在溯河行動藝術裡有四場討論會，但是討論會集中在以環保為主的議題上，針對社區藝術的討論並未刻意著墨。議題帶回社區大學內部，成為我們下一個階段必須面對的問題。

板橋社區大學的藝術空間是一處老舊校區的閒置空間，它的使用年限受到一定的行政管理。溯河行動藝術之後，這個展場就面臨拆遷的問題。板橋社區大學搬到大觀國小，原有的河下游展場就這樣消失，但是一個新的計畫「淡水河資源教室」也孕育而生。這是一個在大觀國小的空間裡繼續存在的整體淡水河研究計畫，社區藝術也會是其中的一環。溯河之後，我們的社區藝術暫時無法繼續，但關於社區藝術的討論則透過「公共論壇」、「淡水河研討會」繼續進行。除了討論之外，某些原來不是直接跟開放性的藝術展覽相關的課程，也因為這次的行動帶來新的視野，讓我們有了一些新的構想。這些都在淡水河資源教室的範圍裡去設計，為這個議題持續鋪陳。

具體的成效是「玩布」課程。「玩布」課程是一門行之有年的社團課程，原本的想法是社區婦女透過以布為材料進行創作。但是在行動藝術之後，我們開始讓這門課與社區議題接軌，此外也刻意安排其他的美術課程以「社區」為創作方向。2007 年，板橋社區大學又增加一處新校區—「瑞芳社區大學」。我們在瑞芳社區大學的成立過程裡加入很多跟社區藝術相關的營隊。瑞芳位於基隆河上游，校區就在基隆河畔。所以我們推出「社區藝術探索」、「玩布姊妹」兩種營隊，第一突出社區裡的「女性」，第二突出社區裡的「空間」，這兩個觀念是目前正在發酵中的議題。

社區藝術在板橋社區大學的過程中是幾次重要的經驗，這樣的藝術討論或者藝術方向目前為止，是我們重要的美學態度。但是以經驗跟延續、內涵來說，它可能還需要更綿密的論述，這是實踐過程不可或缺的一環。接下來的「淡水河資源教室」會在這個部分多盡心力，因為一個源生自社區的藝術，最終仍是要面對人與人的互動。而人與生活空間的關係是我們最大的議題，這些理解的落實、展現的方式、承載的能量等等，就是我們所理解的藝術內容。

圖版

溯河活動由板橋社區大學的舞團開啟。(板橋社區大學提供)

跨縣市動員的溯河行動。(板橋社區大學提供)

溯河行動是一次受矚目的行動藝術。(板橋社區大學提供)

藝術展覽在伊通公園。(板橋社區大學提供)

把淡水河穿在身上。(板橋社區大學提供)

上游河道縮小，只能小船溯河。(板橋社區大學提供)

河流成為現代化都市的區隔。(板橋社區大學提供)

河岸景觀是建商重要的訴求。(板橋社區大學提供)

行動主義與社區藝術的結合——台西蚵貝鑲嵌壁畫案例

撰文｜李靜怡（破報記者）

美國舊金山灣區，移民聚居的鬧市、車站、居民區、公園、高速公路、工地圍籬上畫滿色彩鮮豔斑斕的 600 多幅公共議題式壁畫，最早的一幅始於 1970 年。在當地服務並且組織社群將近三十年的社區壁畫工作中心「普雷希特眼睛壁畫組織」(Precita Eyes Mural Arts Center)與當地不同種族的社群合力創造出數百幅公共社區壁畫藝術(public community mural art)，規劃可以帶領民眾參與的約八條街的壁畫參觀市區導遊路線、介紹複雜文化冶煉下的壁畫歷史、進入公立學校或是非營利組織舉行小型對談、至國外組織壁畫創作營隊，她們舉辦工作坊帶著學生、專業者與多數的非專業者從找一面牆、構思議題、草稿、著色到最後成品。她們培育年輕義工，介紹如何畫出對環境沒有污染力的壁畫，以及最重要的，是思考「為什麼有著六百幅壁畫的社區，還需要再多一幅？這些成品，反應出什麼樣的社區壁畫經驗？」

那裡，「普雷希特眼睛壁畫組織」活動的教會區（mission district）壁畫主題遍及全球化底下受困的尼泊爾、中國農民、反戰、抗議葡萄園給移民工作者六塊美金的低廉剝削工資、族裔仇視，以及拉丁南美洲壁畫常見的和平、希望、與革命。作為美國早期成立的少數幾個壁畫非營利組織，「普雷希特眼睛壁畫組織」提供其他行動者的經驗參考是，社區藝術行動沒有可以簡易歸納的功能性，壁畫只是最後的成品，被賦予多項社會意義(multipurpose)的壁畫製作過程可被視作行動主義(activism)[1]的實踐。壁畫除了顯見的藝術性質，參與製作壁畫的過程本身就是行動主義的在地擴張，並且凝聚社區壁畫意識，是呈現不同意義、賦予、詮釋觀點的場域。民眾透過平時難以接觸的藝術創作，形構實踐社群與介入公民議題。

2006 年夏天，兩位雲林科技大學文資所的研究生許秀雲與陳柏羽合力激盪、合作、書寫、印製計畫書，申請到了青輔會「台灣青年國際參與行動計畫」獎金，並邀請環球技術學院應用外語系的陳軍佑，三人組成「跨足濁水溪．橫越太平洋」團隊，前往舊金山「普雷希特眼睛壁畫組織」，進行國際 NGO 組織交流。「在舊金山的時候，我們幾乎是天一亮就像上班族一樣，到壁畫組織報到。因為組織已經在教會區運作 30 多年，當我們推著超市推車，載滿壁畫用具上街的時候，連流浪漢都知道我們是要去畫壁畫了。」在 2002 年獲頒舊金山傑出當地英雄獎的「普雷希特眼睛壁畫組織」創辦人，壁畫家蘇珊．卡維茲(Susan Cervantes)強調將每個參與壁畫創作的人的想法，納入到最

[1] 行動主義(activism)為有目標性(intentional)並且期望達到社會或政治改變的集體行動，形式包括投書、藝術創作、商品抵制、遊行、集會、罷工、游擊隊、組織合作社(co-ops)，著名的綠色和平組織(Greenpeace)就是重要代表。

終構圖中，「每個人的 idea，都已經放到草稿裡了嗎？這是蘇珊最常問的一個問題」許秀雲說。在得知許秀雲計劃將社區壁畫技術，與主持團體議題討論的經驗帶回台灣偏遠鄉鎮，作為在地弱勢者文化發聲的途徑，蘇珊立刻召集所有員工與義工，決定免費提供講師與繪畫材料給這個「跨足濁水溪．橫越太平洋」團隊。

舊金山社區壁畫經驗進入雲林沿海鄉鎮

回到台灣的許秀雲決定進入雲林沿海邊陲區域進行一場社區壁畫行動。

許秀雲和團隊成員們曾經共同走訪大稻埕，探訪推廣堤岸社區環境藝術行動的天棚藝術協會，並且進行討論；進入台北啟聰學校理解藝術家共同製作校園馬賽克壁畫的過程；至台南關廟觀摩傳統廟宇中的早期潘麗水藝師，如何以壁畫刻畫宗教故事與教育信眾。還曾經各自分別進入雲嘉南農漁村、校園、海港碼頭邊、市區街頭進行田野調查。「但是最終設定場域就是雲林沿海區域台西鄉。」

成長在台北，碩士論文以農業發展為題的許秀雲，為何選擇台西鄉作為最後回饋社區壁畫經驗的地區，而非規劃有序的北部明星社區、或是其他鄉鎮人潮聚集的公共空間與繁華街道，場域選擇顯然有其投入環境議題關懷的背景，與藝術行動結合弱勢團體的理念在內。

雲林縣台西鄉不似舊金山灣區，藝術資源豐富，相反地，台西鄉地處政治經濟力量微弱，在侵略性強大的北部發展主義多年運作下，進步相對落後的地理區塊。自民國七十年開始，台西鄉民放棄當時沒有衛星導航，風險與心理壓力鉅大的捕魚業，紛紛於沙岸地帶，闢池發展收穫穩定、成本較低的淺海養殖業，直至今日約有 5,000 戶淺海養殖人家，為台灣淺海養殖最重要基地。但是在台塑六輕廠啟動以後，綿延數里的石化工業區造成嚴重空氣污染，「許多學校都必須終年關起門窗上課，避免空氣中濃重的化學塑料味。」許秀雲觀察到。台塑六輕廠興建初期在台西附近抽砂一億立方公尺填海，以重力加密方式造陸，造成有保護內陸功能的外傘頂洲快速侵蝕，當地海水漸趨混濁，泥巴黏在為掛放舊蚵殼搭起的蚵架上，破壞著苗狀況，河道逐漸淤積，蚵田也被淹沒大半，文蛤死亡率大增。雲林縣養殖業大為衰退，幾近覆滅，人口流失嚴重，留在當地的多是國中生年齡左右的青少年與無法離開鄉鎮，留在當地辛苦維持養殖蚵田的老年人口。

「去舊金山前就希望是回到雲林沿海區域做行動，希望能培力(empower)外籍配偶或是山地小學學生，那些在公共場域無法發聲的弱勢團體。剛好我回台灣進行社區壁畫藝術行動演講時，遇到雲林縣縣長秘書陳振淦，他受到感動，就來和我討論，回到台西鄉進行壁畫的可能性。」

正式投入台西壁畫藝術行動的許秀雲，聯絡了在台西推動反八輕與大煉鋼廠的「雲林縣淺海養殖發展協會」，以及來自東石、關心台西生態環境狀況的蚵貝壁畫藝術家蔡英傑，開始在台西尋找一面公共性強的牆面。她／他們討論可以利用當地現有的蚵貝、螺、以及回收物資製作蚵貝鑲崁壁畫，並且連結適當環境議題。如同「普雷希特眼睛壁畫組織」認為的，社區壁畫最終目的是為了與在地團體討論關注民生的議題，無論是在環境運動、政府改革、公平貿易與交易的勞工議題、全球化危機的範疇裡。

作為台西蚵貝鑲嵌壁畫的召集人，形容自己完全不會畫畫的許秀雲也不是個藝術工作者，而更近似於介入地方的，外來的行動主義者(activist)，她在行動進行於此的時候，感到個人力量微薄，嘗試和地方團體作結合，開展綿密的互動。

在眾人於台西田野調查數次以後，認為台西國中的外牆，公共教育意義強大、牆面完整、視覺焦點集中、位於鄉民來往必經路上、有足夠進行壁畫創作的空間，並且最重要的，許秀雲藉此希望能進入校園，和國中學生進行互動，讓環保團體與國中學生產生連結。這個互動不僅讓完全沒有美術教育資源，甚至沒有美術教師配額的國中生有接受美育的機會，並且，作為長期關注雲林一帶污染議題的許秀雲，也希望「雲林縣淺海養殖發展協會」能夠以此進入校園，以微薄之人力，進行被當地忽略、以致當地學生極為匱乏的生態環境教育。

「要幾乎忘記美術課的國中生了解壁畫藝術行動，需要許多溝通的時間，我自己其實也沒有和國中生進行直接接觸、討論、活動的經驗。」在和台西國中校長溝通後，許秀雲進行第一次的國中演講，「當然不是用死氣沉沉、嚴肅的方式去讓國中生了解壁畫製作。」在台上有獎猜答引起同學熱烈討論的許秀雲，在不久之後，就敲定一個班導師為家政老師的二年二班做團隊，進行台灣最大幅的蚵貝鑲嵌壁畫。從這時候開始，工作於南部的許秀雲開始每週在兩地間辛勤往返，進行壁畫籌備工作，問她為什麼有這麼大的熱情，「我想這個行動和多數社區藝術行動不同的地方在於不是先寫好企劃書投案，得到補助以後再開始籌備運作。青輔會的補助是去舊金山學習壁畫經驗，而之後在台西的計畫，幾乎是開始進行以後再到處向縣政府等單位籌措資金，去填補材料、人力、交通等等的費用。」簡言之，回饋許秀雲研究所時代生活的雲林縣是她心中的夢想，此行動並非規劃完善的企劃案，這整個行動事實上都具有相當的可變性(flexible)，在不同人力加入後產出變化與協調後的成果。

帶著一股行動熱情的許秀雲也面臨許多挑戰，沒有正式接受過藝術教育訓練的她，也承認要和國中生互動，沒有想像中的簡單。「其實國中生都還在青春期的階段，甚至連男女之間的互動都還很害羞，在討論過程中，國中生害羞的個性，也讓我一直去想更有趣的方式進行討論、破冰，讓她／他們表達自己的意見。」在這次的經驗裡，國中生的表達都相對的非常簡短，無法完整表達自己的意見，讓她深刻體會到言說也代表一種階層能力。「我就想了一個連接詞句的遊戲，譬如讓她／他們討論什麼是可能的壁

畫主題，讓每個小組透過具有連續性的幾個連接詞句像是『我覺得』、『因為』、『以及』、『但是』等等，讓她／他們試著表達與歸納自己的想法。」努力地用幾種簡單的劇場遊戲、紙片說故事、或是團體活動，試著讓同學打開心房，許秀雲有點不好意思的表示，有時候面對吵鬧的國中生，自己還是會不自覺擺出老師的姿態，「不停地叫大家安靜一點那樣嗎？」我問，許秀雲大笑。

在這之中，許秀雲認為幫助在國中階段完全缺乏美術課程，鄉內也完全沒有藝術類課程，對於藝術創作經驗相當疏離的學生，讓她／他們相信自己有能力完成壁畫，是其中很重要的培力過程。「我分享的舊金山案例，讓他們藉由欣賞壁畫了解同樣年齡的學生都可能創造出關心葡萄園工人的壁畫，再帶他們回來看台西，有什麼可以呈現在壁畫上？藉由理解其他社群的方式，像是『在舊金山灣區的學生關注什麼樣的議題。』讓同學思考，有什麼被在地居民忽略、隱而不談的台西議題。我也會問同學，沒有足夠經費的舊金山學生如何完成壁畫？然後台西國中生就在圖片裡思索，發現可以使用譬如破碎盤子等回收資源，並且更能體會蚵貝藝術家蔡英傑使用東石當地廢棄資源，背後的文化視野與生態關懷意義。」

社區藝術啟動運動意識

許秀雲也在此時開始播放深受國內行動主義者組織與國際媒體重視，並且將暖化問題提升到國際政治權力場的環保議題影片《不願面對的真相》(The Inconvenient Truth) 給學生看，讓他們理解工業進駐並沒有帶來社會階級轉換的工作場域，卻漸漸失去了賴以維生的天然地域。也順勢邀請「雲林縣淺海養殖發展協會」的成員，協助進行生態環境的教學。以「發蚵超人」在南北社運場景裡面打響名號的養殖協會，以抗爭環保團體為其主要組織認同，地方環保團體原本就難與教育單位體系，進行交流，卻在台西鑲嵌蚵貝壁畫活動中，得以與年輕學生認識、溝通，壁畫轉化成為在地組織的行動媒介。在許秀雲接觸的二年二班裡，許多學生對於六輕在該地嚴重二氧化碳排放量(每年排放 1,487 萬噸)、巨大的工業用水量(每年 122,600 噸)、空氣污染（每年 VOC 排放 1,060 噸、 TSP 排放 4,600 噸、NOx 排放 8,428 噸、Sox 排放 8,428 噸）似乎並無認識，許多同學認為六輕帶給當地許多就業機會，反應當地在轉型困難的狀態下，對大企業一面倒的支持態度。

「雲林縣淺海養殖發展協會」幾位成員熱心的協助許秀雲，開著卡車，帶同學至蚵田戶外教學、摸蚵，實地理解當地生態污染的破壞程度，認識沿海生活的產業場域，「許多同學都在隔代教養的家庭下長大，大多數同學沒有太多出遊機會，許多人都是第一次進入蚵田，認識與當地生養息息相關的淺海養殖業。」在一連串的教學計畫後，同學開始產生更深層的社區認同與生態環境反思。如同「普雷希特眼睛壁畫組織」強調進入不同社群裡進行藝術教育、引發美學反思、並且藉由壁畫介入公共生活，促成對話與社區民眾意識覺醒。「同學最後於藝術家草圖中挑選出的草圖是以台塑六輕的煙囪

做背景，頭戴斗笠、拾撿蚵貝以致背駝的蚵婦在旁，正中央是象徵未來希望的希望之眼，與在其中飛翔的海鷗。」這個由同學分組討論，嘉義大學美術系以及壁畫家蔡英傑協助下完成的草稿圖《希望之海》，和當初同學提議要做的壁畫主題「穿海灘褲的國中生」、「永慶樓」相比，可以顯見在地環境組織串連後的實際效益。「在教育場域裡，作為策劃者，我實在很難拿捏學校尺度，我也擔心討論環境議題會造成學校顧慮，畢竟地方政府並非完全反對或支持企業進駐。」

完成草圖後，作為外來者的許秀雲再一次仰賴地方組織者的人際網絡，收集物資，「主動性參與是佔社區藝術相當重要的部份，比向當地組織直接找二十個人來做更有溝通效益，也更深入地接觸在地網絡。養殖協會很積極幫忙，收集來的蚵殼要洗、要處理、要曬、要脫離蚵肉，處理殘餘，我也沒有任何適當場地可以讓學生參與這個部分的徹底實作。養殖協會主動說可以幫忙去餐廳收集廢棄蚵殼、螺，向環保團隊收集保利達 B 罐子、啤酒瓶.，並且完全負責蚵殼處理。」在養殖協會丁宗銘的大力幫忙下，許多餐廳都非常樂意提供蚵殼給他們口裡的「藝術家」進行創作，這個原本僅只流傳在台西國中生與部分家長與老師間的計畫，突然引起許多在地人的關心。「也有居民跑來告訴我們哪裡有一堆蚵殼可以去撿，或是有老先生帶了一大片很漂亮的蚵殼要送我，大家開始去看原本被當成垃圾廢棄的、暴斃剩下的蚵殼，許多民眾紛紛找尋家裡收藏的漂亮蚵殼送過來。歐巴桑也會跑來說，『老師，你知道蚵殼要怎樣才會漂亮？要用鹽酸先去掉外面的皮！』當然，我們也會和對方解釋創造壁畫過程中，不希望造成生態圈負擔的理念。歐巴桑還進而邀請藝術家去她家看自己做的蚵貝項鍊，對藝術家來說，這或許也是很有意思的互動。」

而在環評會議以及相關社會運動場合表現激昂、草根創意十足的養殖協會，也對可以參與製作台西蚵貝鑲嵌壁畫《希望之海》，感到相當具有社區關懷以及和居民互動的價值。協會的參與，也反應出做為環保團體與爭取蚵農權益的養殖協會，本身的理念與關懷，努力為外來行動者提供有效形式的資源，並且提供新的餐廳、回收團體網絡，而種種經驗也無形回饋到協會，「淺海養殖協會丁宗銘大哥覺得很感動，做完這個壁畫，成果會是留在當地學校而不屬於協會或是任何團體。」許秀雲說。而藝術家蔡英傑也在作品完成後表示，這幅作品對藝術家本身也像是盡了一份環境運動的心力。

外來工作者的自願性參與

作為台西鑲嵌式蚵貝壁畫《希望之海》的策劃人，許秀雲一再表示這幅作品的完成，仰賴許多地方人士、環保運動者、外來藝術家(蔡英傑、藝術系學生)、社運團體、校方、社區協力者的幫助。「老實說，沒有這麼多人的幫助，我一個外來者，也沒有工作團隊，這個計畫很難執行。」所有工作分配在這個計畫中，以近似熱情者認養的方式去執行，像是嘉義洪雅書局的房主余國信，以其在台灣北部以外的厚實社會運動人脈，為許秀雲牽線，「很多時候進行這個計畫都要實在的搏感情，喝小酒，因為大家都是義

務幫忙，只是希望能為凋零的台西鄉做點什麼。譬如說我也花了很多時間去東石拜訪蔡英傑，向他說明這個計畫背後的環境關懷、台西的發展問題，所以最後他樂意協助我們完成壁畫。因為這個計畫的經費非常少，所以作為策劃者要以非常大的熱情去說服別人的加入。」

相較於政府資助的團隊，社區藝術行動以一個人團隊單打獨鬥去推展的並不多，所面臨的困難也相當細瑣龐雜，因為仰賴的多半是人際網絡的自願投入，所以策劃者的態度也必須要時時兼顧義務工作者的意願，而唯一能吸引在地或是非在地自願進入協力的，就是企畫者本身的熱情及願景(vision)，以及願意將所有投入者意見納入的態度，使這個成品從草稿至完成都能盡量符合在地者(學生、學校、藝術家、周圍居民)的期望。台西鄉既是人口外移問題嚴重的區域，所能運用的在地組織資源也並不豐厚，例如「雲林縣淺海養殖發展協會」的成員，在近幾年來嚴重短缺，不管是進行抗爭或是與在地居民溝通，都有著實際的困境。在此，許秀雲聯絡了嘉義洪雅書房的房主余國信，以中南部社運基地著稱的洪雅書房在經營多年下，有著厚實的人脈，也與嘉義、雲林一帶的大學社團、學生運動團體、環保團體(反湖山水庫、反核電廠團體、中華野鳥協會等)有密切的接觸，以此為主軸的人際網絡也在此時協力補助此計劃的人力資源、媒體資源與聯繫、公部門聯絡管道，作為進入台西鄉執行藝術行動的許秀雲相當重要的後盾。而在實際帶領學生進行壁畫構圖討論、美學教育、壁畫視覺考量的部份，許秀雲納入了嘉義大學美術系的幾名學生參與。

這幅主要由藝術家與學生協力完成的蚵貝鑲嵌式壁畫對沒有太多美術教育資源的台西國中生來說，是難得的藝術創作經驗，也有許多同學表示最大的收穫是「班級感情更融洽了。」而台西國中也在壁畫結束的不久，多了一名美術教師的配額。這幅台西鑲嵌蚵貝壁畫《希望之海》在當地受到許多正面評價，部分蚵婦開玩笑表示，「壁畫很漂亮，不過裡面的蚵婦太胖了。」台西國中也特別增設了兩盞投射燈在壁畫上方，(許秀雲補充說，可惜校方最後發現沒有足夠電費去開那兩盞燈)。在壁畫開始進行鑲嵌與完成的期間，壁畫外圍也在淺海養殖協會的幫忙下，搭棚、畫解釋圖稿、向台西鄉居民解說蚵貝處理過程、壁畫製作過程、協力組織介紹、台西國中學生的參與心得、以及環境議題。許多義工、外來的社運者、台西國中學生也在壁畫開始動工當日，和民眾一起清洗蚵殼，讓此壁畫行動也與在地居民進行更多互動。「我希望讓在地居民同時參與，也有不是在原本聯絡網絡的居民在路邊和朋友解說壁畫。」在台西鑲嵌蚵貝壁畫《希望之海》完成以後，許秀雲在眾人建議下，也思考是否要放置解說牌，「我希望打破藝術創作必須由藝術家來詮釋的概念。當這幅公共藝術作品完成時，它就已經脫離所有的創作者了，每個人可以自己經驗來自行詮釋。」

台西鑲嵌蚵貝壁畫《希望之海》開始進入鑲嵌階段時，許秀雲和洪雅書房余國信邀請幾家以人文關懷為主軸的電視(公共電視台)、平面(破報)以及地方媒體進入台西報導，並且利用原有的環境運動網絡邀請各地的運動組織、非營利機構成員參與 (例如美濃

愛鄉協進會、台灣環境資訊協會)。在此同時，「雲林縣淺海養殖發展協會」也協同安排外來組織工作者參觀台西蚵田、被當地居民稱為「惡魔島」的台塑六輕工廠外圍、蚵農自述企業污染後的環境改變、淺海養殖業的歷史、試吃當地蚵仔料理，至最後，所有參與者前往「雲林縣淺海養殖發展協會」的簡易辦公室，討論環境運動在當地推廣的困難性、各組織者討論、發表對台西當地問題的看法，幾位工作者也期望促成養殖協會與其他鄉鎮的非營利組織的連結與互助網絡。

行動主義建構的流動性互動網絡

台西鑲嵌蚵貝壁畫《希望之海》創造了一個短暫形成的虛擬網絡(virtual network)，在此之內流動的外來人力、資源短暫介入當地的公共空間與教育場域，成為一個社運者、學生、協力工作者一個集體思考台西在地遠景的溝通平台。在這個最高學府為國中，隔代教養、外籍配偶成為普遍現象的鄉鎮，思考公共性議題的機會難以浮現，在地認同也因為產業凋敝日形薄弱。台西國中牆面上的蚵貝壁畫形同非正式地景 (informal landscape)，在主題與使用媒材上皆反應當地產業型態與環保意識，讓蚵農、學生、組織者聚集並藉此思考對當地的認同，甚或質疑當地長久對大型工（企）業的仰賴。一個公共空間轉變為一個公共領域或是文化地景，需要依靠社會運動以及眾人的覺醒與參與，《希望之海》以壁畫作為創造公共領域的工具，展現行動主義形式隨社區屬性變化的敏銳特性，而在計畫執行中亦力求多數參與以及平等主義的精神，使這個計畫更近似藝術行動主義(artivism[2])的實踐。

社區藝術能否作為持續性介入媒介？

《希望之海》的執行在壁畫完成以外，在前期建構了與當地在學學生討論環境議題的平台，以及前述的與在地居民形成的實質與內在的互動，而參照「普雷希特眼睛壁畫組織」的經驗，《希望之海》缺乏的是確保壁畫本身能延續性地介入／服務當地運動，策劃人許秀雲表示期望「《希望之海》壁畫也可以變成吸引別人進入台西的一個焦點，譬如養殖協會申請加入遊學台灣計劃，就可以同時介紹《希望之海》，讓青年進入台西，思考台西的環境污染問題。」但是在人力不足，以及外來者的身分的情況下，此次行動似乎顯示藝術行動有著難以在地延續運動意識、並持續介入開啟公眾討論的難題。「普雷希特眼睛壁畫組織」注重組織義工擔任壁畫解說員、進行壁畫修復、組織社區壁畫工作坊，期望壁畫藝術能持續與當地發生互動，但是那是在舊金山灣區，文化意識凝聚並且資源豐沛的區域。而《希望之海》作為一個開啟運動意識、讓居民與藝術行動者共構介入議題領域的端點，能否延續性的與在地互動，成為外來者進入台西的

[2] 藝術行動主義(artivism)為藝術與行動主義的混合詞(portmanteau word)，緣起於近年國際藝術創作者進行反戰與反全球化運動相關的街頭創作(street art)、市區創作(urban art)、反廣告行動(adbusting)，也可沿用至以藝術作為議題媒介的行動。

拉力與在地者內化(integral)的文化認同，就必須仰賴在地組織者的持續投入與沿用了。

圖版

「雲林縣淺海養殖發展協會」進入校園為當地學生進行生態環境教育。(許秀雲提供)

結合嘉義大學美術系學生 帶領壁畫工作坊進行。(許秀雲提供)

結合嘉義大學美術系學生 帶領壁畫工作坊進行。(許秀雲提供)

讓學生練習 說出自己的壁畫故事與意涵。(許秀雲提供)

當地協會協助蒐集在地素材。(許秀雲提供)

邀請各地 NGO 團體至台西參與壁畫製作及座談。(許秀雲提供)

學生爬上鷹架練習黏貼蚵貝壁畫。(許秀雲提供)

《希望之海》蚵貝壁畫完成圖。(許秀雲提供)

藝術可能性的在地實驗：嘉義環境藝術行動

撰文 ｜ 廖億美 (國立台北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士)

從 2006 到 2007 年，《嘉義環境藝術行動》在北回歸線的座標上，寧靜卻也轟轟烈烈地宣示了一種新的藝術可能。表面上看來，嘉義環境藝術行動的基調是「藝術家駐村」，是藝術家從美術館、畫廊、劇場等封閉的、預先安排的機構場所，進入開放的、無法預期的社區場域。然而這不僅僅意味著創作地的轉移，這個基調所決定的，更是創作態度與方式的改變，是對「為何藝術」、「如何藝術」進行提問並透過實踐自我檢視；並且，最重要的是，這樣的前提也預示了在這個過程中所開展的各種嘗試及其所衍生的問題，將會是沒有終結的辯證。

以種樹計畫開展的田野調查

嘉義環境藝術行動的前奏，是以「藝術」回應「環境」為核心觀照，尚未直指進入社區的場域實踐。2005 年日照嘉邑北回歸線夏至藝術節，由藝術家吳瑪悧策劃的《23.5ºN 環境藝術工作站——來北回歸線種樹》，只是整個藝術節活動中，被歸類為裝置藝術的一項展出，然而這次的嘗試卻已為接下來的環境藝術行動做了預告。這個有別於傳統靜態裝置展示方式的藝術呈現，以嘉義縣民雄表演藝術中心做為工作站和展示之地，而在這過程中，透過將「北回歸線」從地球科學上的定位刻度，轉換為具有生命重量的文化軸線，進而以「種樹」為策略，由藝術家結合不同領域的工作者，採取駐地創作的模式，對人與環境、藝術與環境的關係進行聯繫、詮釋以及創造。

為什麼要「種樹」？為什麼以綠帶的想像來填補北回歸線的虛擬？吳瑪悧從鄒族的傳說、聖經的故事、釋迦牟尼的得道、牛頓的頓悟、路易士．康的樹下交談形成學校，以及安藤忠雄的建築與環境共生，引伸人與樹的關係是亙古以來即存在於人類的心理趨向，而此一關係的尋回，則是想像實現的起點。透過策劃理念聲明，將此一行動定義為一個結合駐地創作與研究的藝術計畫，其目標為：透過藝術，省思環境；以工作站概念取代傳統展示模式；以田野工作精神，塑造環境特色；共生共榮，跨領域的合作與對話。而在這些目標的召喚下，藝術家的作品形成一個過程的網絡，連結關心環境、愛樹的朋友，組成可以彼此交心、支援的團隊[1]。

環繞這個主軸，藝術家各自發展自己的作品，同時相互呼應。例如來自太平洋西岸的喬伊思(Joyce Cutler-Shaw)，將她長期以樹、以自然為題，並與當地藝術家發展〈隨季

[1] 參見《日照嘉邑—北回歸線夏至藝術節 2005》成果冊，第 43 頁，嘉義縣：嘉義縣政府文化局。

節變化的美術館〉藝術方案，在嘉義進行演練。她首先進行台灣鳥類的研究，並走訪山區，採集森林的歷史、生態的形貌、環境的變遷，並將之轉化為嘉義亞熱帶氛圍的裝置作品，進而據此構成一座由樹環繞而成的美術館，這座美術館更像是一個提供公眾教育的生態藝術公園，並且其中的廣場空地則為其他的藝術家提供了開放性。

顏名宏的作品〈土地造像——文化種植〉，以演藝廳基地為中心點，藉由衛星定位以每平方公里為單位找出一百個經緯交會點，並在這一百個點上進行土壤採樣並紀錄其所在的文化地貌。這些土壤來自農田聚落巷道，並由這些土壤所孕育不同生活經驗的居民提供；而匯集在演藝廳廣場前的土壤樣本，則邀請許多不同領域的人共同栽種、培育原生種苗並參與認養約定。這個作品不僅構成了一個壯觀的生態繁殖場，其更深層的意義來自於帶領居民藉由這整個過程，理解土壤是所有生命、文化、生活的根源，不同土壤的養分滋養了多樣性，而土地是無可替代的文化基因。

除上述作品外，此一藝術計畫一個很重要的面向是在地連結，是將嘉義當地原有的、已經發生的環境行動納入整個藝術計畫，並且將之視為連結過去與未來的中繼與促發。藝術家盧銘世不僅是嘉義荒野保護協會的發起人，更長期在嘉義推動綠手指計畫，此次作品〈北回歸線的承諾Ⅱ〉是他〈2000 年種樹 2000 計畫〉的延續，因為他長期經營學校、社區大學、環保團體等在地組織，這個藝術行動也因而捲動更多社群網絡的參與。而位於嘉義的南華大學也是一個重要的在地資源，任教於美學與藝術管理研究所的陳泓易近年來帶領學生在阿里山種樹，協助鄒族人藉由種樹重新面對發現自己的文化根源並建立文化自信，而隱藏在這些美好故事背後的想法與行動，也藉由這個展示平台，以藝術為表達形式，化身為〈如果你能聽樹說話〉的作品，並與其他作品和這些作品所召喚的觀眾與參與者，進行對話。同時，這次計畫也促動了離鄉的嘉義人重新回到孕育他的這片土壤，藝術家黃文淵離家闖蕩多年後受邀參與這個以故鄉環境為題的計畫，與李俊陽共同利用樹木與漂流木創作《北回歸線鳥類觀測站》，他們設置不同高度的瞭望台，讓民眾在不同的高度流動時，彷彿以不同的視角感受嘉義從海到山的豐富；或者似乎也隨著這一條無形的緯度線，經歷了高山、平原、沙漠、海洋，繞行地球一圈。

2005 年《來北回歸線種樹》的藝術計畫，它的作品構成源自藝術家的概念表達，民眾是在藝術家設定好的狀態之下被邀請進入，一般人對於作品的理解以及其所拋出的議題仍多來自於藝術家的詮釋。然而這個藝術計畫就像是其策劃聲明所強調的工作方法——它為接下來嘉義環境藝術行動的誕生，進行了最根本的田野調查。

藝術家、政府與社區共構的轉型

種樹計畫促成了一個可能性，而這個可能性架構在一個多重關係的組合。長期關注藝術之社會性面向的吳瑪悧，近年來的藝術創作特別強調將公眾關係與過程對話視為作

品的核心，而此「新類型公共藝術」所關注的重點在於藝術的公共性，它是一種以議題為導向、從公共利益出發、對世界有益的藝術，是截然不同於藝術家自我完成與自我定義的藝術。由 Suzanne Lacy 所編著的《量繪形貌：新類型公共藝術》[2]集結了許多藝術家對於「新類型公共藝術」的討論，不同於傳統公共藝術的形式與意圖，環繞在新類型公共藝術這個主題的核心概念是：與公眾互動。把公眾含括進來，就把藝術理論與更廣大的公眾連結，在公共/公眾和藝術這兩個字之間，存在著藝術家和觀眾的未知關係，而這個關係本身就可能成為藝術品。

對 Lacy 等藝術家來說，將建立關係視為作品的結構，並非僅是一種形式的轉換，而是從反省藝術與意義的問題而來。新類型公共藝術的根源不僅僅是藝術家面對自身社會責任的承諾，也是對於越來越惡化的健康和生態危機，試圖建立意識與參與改革的行動，她們所關注的主題本身，不只是關於藝術的置放及場所，而是關於所要推動的價值系統的美學表述。而這一套美學表述意味著，在作品結構中，把不同的人帶進來，並且去發現彼此的類似性和差異性，並把此當成對話練習，建構一個社群就像是藝術家想像作品的型態和肌理。這種創造性的工作本身便是關係的再現，或者說，一個真正的宣言。[3]　做為新類型公共藝術的引介者與實踐者，2005 年種樹計畫對吳瑪悧而言，她策劃的是一個開放性的框架、一個關係的鍵結，而不僅是自我與想像的實現，更不是一場藝術節活動的展演。事實上，透過這個計畫，她的確開展了從「種樹」延伸的對環境與土地議題的關注，連結了以嘉義為交集的藝術與社群網絡；而在這個基礎之上，嘉義環境藝術行動的想法逐漸成形，而後並與文化局共同回應了對節慶活動與社區營造的反省與轉型。

2006 年，「藝術行動」取代「藝術節」，從官方的廣場中心轉向庶民的生活場域，並且號召了十七位藝術家進入十個社區，展開一場「未知」的駐村行動。北回歸線嘉義環境藝術行動的形成主要來自二個脈絡：從藝術實踐的角度，因為種樹計畫所串連的在地認識與能量，策劃人吳瑪悧試圖將藝術節慶轉向公共服務的思考，並與其連結的藝術家共同承諾了一個價值：文化是全民共享的資本，而藝術是生活之中的一種經驗與實踐。[4]他們嘗試將自己放在一個相對的位置，嘗試透過體驗生活、從與居民的互動與學習中實踐藝術；他們首先是一個在社區生活的人，而後才是一個可能可以創造些什麼的藝術家。在這個核心概念下，「讓藝術家變成居民，居民變成藝術家」成為 2006 年嘉義環境藝術行動的行動綱領，也是這個行動響亮而動人的昭告。

另一個脈絡來自行政體系對節慶與社區營造操作的反省。是詩人也是社會運動者的嘉

[2] Lacy, Suzanne (eds.)（1995），吳瑪悧等譯（2004），《量繪形貌—新類型公共藝術》，臺北：遠流出版公司。

[3] 同註 2。

[4]參見《嘉義縣 2006，北回歸線環境藝術行動》成果冊，〈讓藝術內化為文化的具體能量〉，第 12 頁，嘉義縣：嘉義縣政府文化局。

義縣文化局長鍾永豐，基於每年花費大筆經費卻只創造出曇花一現、消費性的節慶的焦慮和罪惡感，以及對社區營造日益操作化、資源導向導致社區越來越失去動能的觀察，而思考將社造與藝術合而為一的可能。這個想法包含兩個企圖，第一個企圖挑戰既有的藝術節操作模式，從集中的、短暫的、行銷的、炫麗的節慶嘉年華，轉為分散的、長期的、內造的、樸實的藝術駐村；而其中最為關鍵的差別在於，前者以觀眾人數、經費規模等量化的數據評估成敗，而後者，則是建立在對藝術家所代表的「藝術的可能性」的信任與認知。第二個企圖嘗試擾動社造逐漸規格化的操作方法，在社區越來越被規訓的共識機制與表現形式中，不擅長開會、沒有人際糾葛、利益衝突的藝術家介入的不可預期性，正是藝術駐村不同於社造的開放性意義。

這兩個脈絡的匯流共同描繪出環境藝術行動的輪廓，然而這個行動之所以不只是概念的流動而成為具體的藝術實踐，來自參與這次行動的社區與藝術家共同實現場域與關係的真實。這次計畫共有十個社區參與，而這些社區或許不一定完全瞭解什麼是環境藝術行動、什麼是藝術駐村，但是透過公開徵求的過程（社區入選的條件是：必須提供藝術家駐村期間的食宿），這個看似簡單的條件，其實是社區成為行動參與者的準備與承諾，而不是僅做為被介入的對象。

於是，三者各就其位；於是，環境藝術行動成行；於是，藝術家、社區與文化局共同歷經了一場未知的冒險。對於藝術家而言，他們的創作主題是「到社區生活，看看可以發展什麼」。這個主題聽起來輕如鴻毛，但實際上，巨大的空白、陌生的場域、不熟悉的鄰居、稍縱即逝的時間壓力，還有「沒有期待，但是只要藝術家進去，就會發生一些改變」[5]的期待，卻是挑戰的開始。

啟航：藝術進入社區的奇幻旅程

2006 年夏天，藝術進入社區的冒險正式展開。十七位來自嘉義本地、台灣其他地方以及義大利的藝術家，各自帶著他們專長的藝術媒介，以及一個留白的駐村計畫，陸陸續續開始與社區的第一次接觸。

這十個社區分布在嘉義縣的山、海、平原，分別是位於阿里山的豐山、十字、來吉社區；位於山與平原交界的中埔鄉和興社區、竹崎鄉紫雲社區、大林鎮三角社區；位於平原的水上鄉大崙、塗溝社區、太保市春珠社區；以及臨海的布袋鎮布袋嘴文化協會。這幾個參與的社區當中，有些已經有長期社區營造的經驗與成果，例如紫雲、三角、大崙、布袋嘴等，也有一些幾乎沒有社造經驗、更遑論藝術駐村的社區，例如和興等。至於十七位參與的藝術家中有的已經非常熟悉與社區一起工作，例如推動生態藝術的

[5]參見《藝術與公共領域—藝術進入社區》，〈附錄：反思與對話〉，第 305 頁，台北：遠流出版公司。

盧銘世、擅長社區劇場的孫華瑛等；有些則是第一次進到社區、第一次以這樣的方式進行創作；此外，對有些人來說，嘉義有著土地、血緣或情感的聯繫，對另外一些人來說，這一片北回歸線橫貫的山海平原，陌生而充滿新奇。雖然有著不一樣的背景、經驗，雖然這是一個彼此摸索而不確知彼岸景致的任務，然而或許是因為沒有既定的操作模式與成果預期，反倒創造了許多可能性。

來自台北的劇場設計藝術工作者溫曉梅，進駐典型的農業村落──塗溝，因為某些因素，社區承諾提供的住宿所從原先的理事長家，變成一個荒廢多年的老房子。這個插曲使得溫曉梅的進駐過程多了許多曲折，她幾乎花了二個月的時間，在進行「進駐」這個動作。然而這個進駐進行式，卻因為位於村裡最重要的信仰中心南天宮旁，意外的變成一齣生活劇場的真實搬演。

從清掃、整理、裝修、粉刷、落成、入厝，在這期間，溫曉梅所進行的藝術創作是：到社區裡尋找居民廢棄不用的舊家具、器具、布料，用最簡單的工具修復與製作。於是藉由這個過程，溫曉梅一方面如同在展示一個將藝術融入日常生活的範例，傳遞一種透過藝術友善地球的價值；一方面她與居民的關係也同時隨著這個平常但卻不凡的主題，在詢問、交談、觀看、關心的不同情緒下日漸深厚。房子整修告一段落，這裡變成溫曉梅的工作室，也成了居民常來走動聊天的場所。然後，曉梅開始帶大家怎樣動手做東西；最後，為了一年一度的廟會慶典，居民將從這個空間習得的用最簡單的、最敬天惜物的方式，做成了一個又一個充滿創意、趣味又極具意義的布偶，除了傳統的龍、虎爺、三太子造型，還有毛毛蟲、蝴蝶、牛等新成員，成為踩街隊伍上最令人矚目的敬獻。以往的廟會踩街固然是全村動員的大事，然而這一次卻有著更深層的儀式性意義，因為這一整個過程，從將廢棄的材料轉變為敬神的物件、從外製訂作千篇一律變成手工打造獨一無二，此一轉變可說是儀式文化的再次翻轉，是藝術彷彿又回到與神聖溝通的功能，同時又更貼近人心的真實感受。

來自義大利的聲音藝術家史蒂芬諾（Stefano），進入有花園社區美名的大崙。這個社區有堅強的中壯幹部，以及熱情參與的居民，這些年他們全心投入社區空間的綠美化，營造一處又一處令人驚豔的視覺饗宴，而這一次與他們交會的則是全新的聽覺經驗。因為語言不通，居民對於接待外國藝術家顯得戰戰兢兢，然而也因為是在這樣一個未知的介面，嘗試去探索對方的世界，彼此反而更能以包容與專注去理解彼此生命經驗中所無法用語言表達的部分。而這裡面包含更多的體貼與全村總動員的奇妙氛圍，許多人拾起許久未說的英文，更有許多老人小孩試著學習幾句來歡迎遠道而來的鄰居，居民甚至自動自發築起了一道無形的保護網，讓史蒂芬諾無論走到多遠總能找到回家的路。

而史蒂芬諾回饋的則是打開耳朵去聆聽、紀錄社區生活裡的種種聲音：例如蟲鳴鳥叫、廟口老人家拉彈的樂器聲、兒童的嬉鬧聲、甚至喪家的誦經聲，這些對居民來說習以

為常甚至有時覺得是噪音的聲音，對史蒂芬諾來說卻是一個地方的靈魂。特別是在地人從不覺得悅耳的喪家誦經，在他完全不知情的狀況下卻聽來有如天籟。一個來自完全不同文化經驗的西方人，從「他者」的耳朵，以聲音做為溝通的媒介，與居民一起經歷一個截然不同的聲音故事。這樣的差異體驗，不僅是藝術家的發現，更透過藝術家的發現，居民重新聽見並且認識屬於自己文化裡的聲音符號與意涵。這或許是一種類如「奇觀」的聲音旅程，但是這樣的經驗對居民而言，卻是「像一面鏡子，映出社區的風貌」[6]。

如果上述二個例子代表的是「在差異性中創造可能」，那麼紫雲的案例說明的或許是「在可能性中協調差異」的故事。紫雲是一個農村聚落，對於地方文史的採集、收藏以及傳統建築空間的保存與再利用等社區營造工作有著相當的經驗與成果，更曾經獲得國家永續獎，備受各界肯定。然而或許是因為經驗豐富的關係，社區對於藝術家進駐的想像在行動開始之前便有了自己的藍圖——童玩館的改造。這樣的題目對駐村的嘉義藝術家蔡江隆與吳淑惠來說是一個極大的挑戰，一方面他們擅長的媒材與領域是陶藝和生態而不是空間；另一方面從藝術家習慣的自主創作轉換為從社區的需求發展藝術、甚至達到與居民一起創作的方式，是一個必須不斷學習與掙扎的過程。相較於其他案例是彼此在一個等待填補的脈絡中發展內容，在紫雲的藝術過程，則是互相溝通、折衝與調和的文本。

在駐村之初，由於社區懷抱著相當大的期待與相當熟悉的操作模式，帶給藝術家的助力與考驗是同時並存的兩種力量。一則是社區展現的熱情與活力，使得藝術家避免了從頭建立關係的困難；但同時也因為如此，如何回應社區的需求並且引導他們思考另一種可能性則是更為複雜的課題，蔡江隆與吳淑惠採取的方式是先擱置童玩館而另闢他徑。他們從社區踏訪的過程中，發現「紫雲」蘊藏著可供製陶的黏土原料，而祖先留下來的瓦窯與瓦片文化，以及家戶隨處可見的瓦製水缸都像是上天傳遞信息的隱喻，讓他們得以藉由居民生活中俯拾皆是的素材，開始與居民進行對話與溝通。從世代生活的土地上取得原料，並用自己的雙手心意製作陶鈴、茶杯，或者是將殘破廢棄的水缸變成植物的新家，這一連串和土地記憶與社區情感激盪的藝術經驗，讓居民對於藝術可以做什麼有了更多的理解與信任，進而也認知到藝術家不是來幫他們完成一個設定好的目標，而是來共同發展更多的可能性。建立在這樣的基礎上，童玩館的改造不再只是僵硬冰冷的空間美化，裡面有了更多屬於居民共同的回憶以及孩子們的夢想。

2006 年嘉義環境藝術行動，每一個藝術進駐社區所激盪的火花、所發展的故事都不盡相同，而這些故事共同構築與豐富了這個藝術行動的實踐論述，其共通點在於：這是

[6]參見《嘉義縣 2006，北回歸線環境藝術行動》成果冊，〈讓文化氣息向北回歸線一樣，悄悄經過嘉義〉，第 64 頁，嘉義縣：嘉義縣政府文化局。

貼近當地環境脈絡，且與公眾一同創作的藝術行動。而參與其中的三種角色也似乎都在此找到各自的意義與回饋：對藝術家來說，從孤獨的工作室走向人與空間聚合的社區，他們從居民與土地上得到最直接的支持與回應，這不僅是創作的養分，更是對藝術與環境與人之關係的重新審視與自我超越。對於社區來說，藝術家帶著他的藝術能力與尋求合作的姿態進入社區，社區居民所需準備與承諾的只是開放的心，卻發現自己也可以像藝術家一樣創造出意想不到的精彩。對公部門而言，如果施政的有效標準是民眾的認同與否，那麼將藝術帶入社區的方式所得到的回應與效應，比起原來的節慶操作，絕對是直接、明確而且正面的一種。

試煉：輕與重，快與慢

北回歸線環境藝術行動的首次啟航是帶點實驗精神的冒險，卻獲得意料之外的矚目與成功，不僅參與其中的人共享了這次行動所引發的愉悅與震動，而這個特殊的藝術過程與類型也受到藝術界的熱烈討論，更入圍台新藝術獎決審，並影響了政府部門對於藝術家駐村或者藝術進入社區操作模式的興趣與支持。2007 年北回歸線環境藝術行動提案破天荒爭取到文建會福爾摩沙藝術節項下 600 萬的補助，在經費規模大幅提高、人員編制大幅擴充、以及外界關注大幅增加的情況下，這一次不僅是冒險，更是試煉。因為當藝術的可能性被打開了，那麼接下來的問題便是這個可能性如何面對真實世界的真實處境。

在「如何藝術」的方法論上，2007 年北回歸線環境藝術行動是 2006 年的延續與擴充，三十多位藝術家進入十多個社區，以藝術做為溝通的媒介與關係的實現。這個關係裡包含了不同類型的藝術創作者（影像、聲音、文字、網路、繪畫、雕塑、舞蹈、表演、教育劇場等）、不同專業的實務及理論工作者，如文史學者、社區建築師、不同背景的研究生助理，以及分佈在十個鄉鎮的十二個社區，分別為：阿里山鄉豐山社區、梅山鄉太和社區、大埔鄉大埔社區、永樂社區及西興社區、中埔鄉鹽館社區、新港鄉新港文教基金會、民雄鄉環境藝術工作站週邊民居、水上鄉塗溝社區、六腳鄉新厝社區、義竹鄉東後寮社區及東石鄉四股社區。其中太和、大埔、中埔和東後寮社區是以團隊進駐方式，希望針對社區環境、居民、產業等議題，深入的調查與了解，並協助社區發展未來的方向。

團隊進駐與議題設定是 2007 年嘉義環境藝術行動一個很重要的思考，這個思考所凸顯的是，藝術進入社區不僅是如何藝術的形式問題，更是隱含在這個行動最核心的提問：為何藝術。而這個提問背後的問題意識，乃是從反省藝術的社會性意義而來。長期以來台灣的藝術傾向普遍缺乏在地性的論述與實踐能力，而作品中或有社會意識與批判性的意圖，卻又往往流於尖銳、嘲弄卻無害的自言自語而顯得孱弱無力；另一方面，藝術大多生成與遊藝於都會與學院中而隔絕於大部分的世界與社會組成之外，不僅往往是片段而獨立的存在，更脫離土地與土壤的聯繫，而呈現一種失根的狀態。

因此，2007 年北回歸線環境藝術行動的策展論述便如此定位自己：「我們這一次環境藝術行動的思維是對『本土』的再思維，是一種『以土地為本』的『本土運動』，藝術家團隊與社區共生，回歸沉澱到土地之中，從人如何尊重土地開始的思維。因為我們知道土地蘊藏了無與倫比的能量。」於是在此剴切陳詞之下，當藝術企圖與具體的場域、真實的生活發生碰撞，企圖面對現實複雜的困境並結盟為伙伴關係以為現實的困難創造解決的方法時，前一年不預設結果的輕盈便立刻縛上了目的先行的沈重。換言之，當議題成為藝術行動的前提，當「如何藝術」與「為何藝術」的問題不再是抽象的原則與承諾，而是一個個具體的、複雜的、細微的處境與課題時，藝術家與社區之間、藝術家與藝術家之間、以及各個關係之間便有了因為期待與預設所產生的張力與壓力。

在整個藝術行動過程的不同階段進行了三場行動論壇，而這三場論壇的議程設定與參與者的發言正分別反映了不同階段的主要討論。第一場論壇的主題是「藝術進駐的理想方式」，在這場論壇中，藝術家普遍存在著強烈的焦慮感，因為他們所試圖接近與探觸的真實，是不可承受之重，因為農村的弱勢與弱勢者的處境，是一個複雜構成的結果。於是許多人共同的疑惑是，藝術如何成為問題的出口？第一場論壇的時間點在藝術行動的開始階段，藝術家看到了問題，但還沒在問題裡。第二場論壇「藝術進駐的難題」，藝術家進入了社區、進入了問題，並且在各自不同的問題尋找可能的路徑，如何與居民溝通並透過藝術回應問題是重點；在此同時，藝術家之間、團隊間的對話也在進行著，而因為期待、因為方法、因為認知、因為性格的差異所造成的矛盾、衝突，也漸漸形成另一個社區(community)—溝通(communication)關係的浮現。第三場論壇是這一連串問題的總整理，也是回到當初所架構的團隊進駐與議題設定所進行的釐清與反省，由四個召集人[7]分別就在不同社區的操作經驗，論述藝術進入社區的挑戰，而這裡面所呈現的切入觀點：「藝術與社造如何相互為用」、「庶民的發言權」、「社區與藝術家的想像落差」、以及「『地方』的想像課題」，幾乎總括了環境藝術行動中所有不同組合關係間的問題面向，然而，這些問題卻是環境藝術行動無法切割的一部份，因為如果關係不可能是不變的固著，那麼以關係為肌理的環境藝術行動，正是由所有關係連結、發展與互動的過程所構成。

從不預期的輕盈到面對問題的沈重，儘管沈重是預期的學習過程，但時間的壓力卻壓縮了這樣的過程，而凸顯了現實進程與操作理想的不對稱。就如策劃人吳瑪悧所提出的行動宣言：「藝術扮演的不是『美化』的角色，而是『引發』、『連結』、『思考』的媒介和工具。」因此當這個藝術行動的企圖落在嘉義山、海、平原的地方想像，當藝術家學習將作者中心論的創作習慣轉換為與社區居民互為主體的對話關係，並且面向具體的地方、具體的場域實踐，這一連串複雜的藝術進駐之結構模式，卻顯然與一個原本為政府藝術節框架轉化的架構產生扞格，行政流程、經費運用以及時程壓力等種種限制，使得藝術行動的內在能量受到束縛與侷限，被擠壓在這個框架裏的靈魂，顯然

[7] 2007 年嘉義環境藝術行動之架構，藝術團隊進駐的社區（大埔、太和、東後寮、鹽館），各設立一位召集人。

對於其所試圖翻轉短線的、快速消費式的藝術活動，做了不得不然的妥協，於是「緩慢」的需要與「快速」的規範，在體制的軀殼，進行拉扯與戰鬥。

未知的可能

總結來說，嘉義環境藝術行動的企圖包含了幾個層次，首先，是對在地性的觀照，場域不再是藝術創作的背景或線索，不是靜止而單獨的存在，而是由時間與空間累積的真實。換言之，在這個藝術行動中，「嘉義」不僅是一個地理名詞，不僅是一組空間的描述，更是一個社會建構的過程，是歷史凝煉並且受到地域發展乃至全球化牽引的「地方」。這意味著藝術目光的轉向，藝術腳步的踏實，落在土地上，落在滋養生命的土壤中。

再者，是藝術方式的自我審視與突破，是藝術家對於自身於社會組成關係中的重新定義。因為藝術創作從面對自己到面對公眾，不僅僅只是形式的轉換，而是源於對於生存結構的認知與對藝術做為社會創造性價值的承諾，而對這兩者的敏感與實踐，是藝術深度與活力的源頭。

於是，因為場域與方式的引領，藝術航向了關係，將藝術家的創造力與庶民的日常生活做了聯繫，而在其中，藝術的可能性便在不同的土壤、不同的介面、不同的過程中自我證明。儘管結果未知，但可以確定的是，在過程中，每一個參與其中的關係面向，都因此進入學習。

總結來說，延續三年在嘉義所發生的藝術行動，是一段在實踐中摸索前進的在地實驗，每一個階段，對於藝術可能性的試探，是一個又一個詰問的開展，以及一個又一個回聲的反響。猶如遠方的鼓聲，鼓舞著朝一個又一個未知，但充滿可能性的境地前進。

黑手與樂生的那卡西合奏：社會運動文化實踐的個案研究，以黑手那卡西為例

撰文｜蕭長展（南華大學社會學研究所碩士生）

台灣大規模的社會運動近幾年來外顯出一股冷卻的趨勢，除了由政黨或政治人物發起的少數社會運動外，以往由民間社會力量號召大量民眾走上街頭訴求議題或抗爭的盛況不再。難道民間社會的進步力量就如此消失了嗎？事實上，運動的力量的確可能有所消退，但其實有更多的社會運動者將著力點由以往的街頭抗爭場景延伸到社區營造與文化扎根的組織性工作，意圖使社會運動的力量深耕於民間社會之中，以「培力」（Empowerment）達到民眾運動的主體性，藉以抵抗或消解來自政黨意識型態對民氣不加節制並用以自利的動員手段。

其中，運用音樂形式與社群（區）產生連結，並從社群成員的生活經驗或集體情境之中創作出描述他們的生命狀態及反映社會現實與矛盾的歌曲，成為部份具有音樂創作能力又兼具運動者背景的行動者參與社群的方式。這種方式除了能藉由音樂所蘊含的傳播性質作為弱勢社群與抗爭團體持續對外發聲的管道，增加大眾對於弱勢者處境或抗爭訴求進行理解或產生認同的機會；此外，音樂作為社群集體論述的一部份，透過創作者或社群成員用創作與歌聲表達自身論述的方式，可以做為一種群體的文化抵抗策略，對來自壓迫者的污名化論述以及統治階層所宣揚的文化價值[1]加以反擊。進一步來說，以特定社群作為書寫的對象，或是由社群成員作為作者來進行書寫，對一群具有相同生活經驗的生命個體而言，更具有一種建構群體認同感以及形構群體文化樣貌的作用。對於社群的成員而言，這種藉由認同而建立的文化，一方面能夠對內凝聚抗爭或行動的士氣，另一方面也能藉由有系統的文化論述對外尋求聲援的力量或進行文化反擊行動，使得面臨壓迫或處於弱勢的社群消解在主流社會論述中遭到誤解、邊緣化或消音的無力感，釋放他們被壓抑的言說能量，同時翻轉他們在主流文化中面臨的不利處境。以社會運動的目的而言，對抗外在的壓迫並爭取自身的權利，使之取得合法化的地位，是其中的一個面向。然而，壓迫並不一定來自明顯的政治手段或合法化的暴力，有更多是來自根深蒂固的污名化論述及具有正當性的主流文化論述。因此，文化抵抗的進行也必須是社會運動中不可或缺的一環，如此才能使公義及尊重差異個體的概念落實到日常生活的實踐具有發生的可能。這也是運用音樂和其他藝術形式連結社群或社會運動，有可能具有更深遠影響的意義所在。

[1] 以目前樂生抗爭的案例而言，北縣府不斷強調盡速拆遷樂生才能使捷運順利完工進而帶來新莊地區的“進步繁榮”，即是一個鮮明的例子。

1987 年，由於高壓政府解除實施約 40 年的戒嚴措施，長久以來累積的民間社會力量獲得釋放的機會，形成社會運動興盛的現象。雖然在解嚴之前就有少部分的社會運動出現，同時也有如楊祖珺、李雙澤等人試圖將音樂與土地認同、社會運動、草根社群進行扣聯並嘗試推動以民謠為根基的音樂文化運動。但在國家強烈的關注之下，這些行動的嘗試受到相當的阻撓，也在發言空間遭到封鎖的情形下難以產生廣大的共鳴（張釗維，2003：151-154）。音樂與公共議題及社會運動開始產生大量的論述交流，也是在外在壓力減弱的 80 年代末期才開始有蓬勃的生機。但以當時的運作形式而言，音樂扮演的多是配合、輔助性的角色，在社會運動或政治運動的過程之中發揮激勵現場士氣或製造特定氛圍的功能。這樣的音樂存在於黨外運動的演講與競選場合、社會運動的街頭抗爭之中，向外擴散的效果有其限制。而即使是完整、可對外傳播的音樂作品，多數也只是針對單一的社會運動，或是以面貌模糊的大眾做為集體號召對象而在音樂人的單向建構（V.S. 雙向建構）中獨立完成。隨著運動氛圍的擴張，至 90 年代以後，長久以來在右翼保守政權下不斷被壓抑的左翼論述漸漸與群眾運動產生接合，同時也影響部分學運、工運人士開始思考運動與群眾之間的關係；對部分參與運動之中又具備藝術創作能力的運動者而言，這部份同樣影響到他們對於創作、群眾、再現真實、集體發聲的想像，進而開始在音樂創作上產生了與社群（區）進行深層連結的嘗試（陳柏偉，1997：3-4；鍾永豐訪談稿，2006：2）。

在美濃反水庫運動中具有深度參與經驗，至今在創作上仍著重於農村議題、勞動者生活、社區意識等面向的林生祥與鍾永豐，從交工樂團時期到現在所發表的四張音樂作品[2]，即是企圖使音樂創作和社群生命經驗、群體論述產生深層連結的具體實例。從他們的音樂創作之中，流露出濃厚的客家文化氣息，以及一種精準運用族群或階級日常語彙對不同的生命狀態進行深度詮釋的特色。更重要的是，他們在創作歷程中以自身具有的藝術能力（林生祥對音樂及鍾永豐對詩詞的創作能力）參與社區發展的行動之中，並且從參與社區行動的過程發展出一種以田野調查方式為基礎的創作模式。以田野調查的向度而言，需要與居民產生高度的聯繫與緊密的關係，透過彼此的對話交流和相互理解才能產生貼近真實的群體經驗。這樣的成果具有兩個意義：第一，在田野調查進行的過程之中所產生的對話是雙向的，意即文化意義的生產並非由創作者單面向完成，而是由產生對話的雙方共同建構出來的。這樣的建構過程具有一定的公共性，創作中所描述的對象在歌曲完成的過程之中取得一定發言的位置，使得這樣的創作體現的不只是想像，而是真實的生命狀態及個體的發聲。在此，發聲的角色雖然可能是社群中的個體，但是當這樣的個體是社群中某種社會角色的縮影時[3]，他所對映的是這樣的社會角色以及其所屬的群體共同面臨的經驗，即是某種社群的集體生命圖像和經驗論述。第二，上述的群體經驗論述，能夠產生與主流論述進行辨證性對話的效果。

[2] 這四張專輯分別是：交工樂團《我等就來唱山歌》（1999）和《菊花夜行軍》（2001）、生祥與瓦窯坑-《臨暗》（2004）、林生祥-《種樹》（2006）。

[3] 例如在《菊花夜行軍》中主角阿成，一個中年、由都市返回農村、單身的男性。或是在《臨暗》中〈古錐仔〉一曲中主人翁「古錐仔」那樣在都市中從事勞動的男性角色。

透過辨證對話的發生，得以突顯主流論述所建構出的「常識」或「正當性」中隱藏的權力架構，並指涉出在這樣的權力架構下所形成的偏見以及不公平的社會情境。經由辯證指涉而出的意象，使得生活於社群之外的個體得以從這樣的反思之中產生與群體對話的可能性，也就是認識社群成員的性質、體會對方的生命經驗、理解他們面臨壓迫或處於劣勢的原因，從這樣的對話基礎上回想彼此看似差異的經驗所具有的共同點，從而讓同理心在反思過程中漸漸形成，甚至成為個體之間產生連結和取得認同的行動能量。

林生祥和鍾永豐形成的組合，除了將關懷放在美濃及相應的議題，用在地社群的角度構成文化作品傳達訊息之外，其他像林生祥在金曲獎中運用公開機會喚起大眾對農業議題的重視，還有他們以歌唱行動連結其他議題的文化行動中進行聲援（例如 2006 年參與八色鳥叫春——反「壩」權演唱會，以及多次參與在樂生的音樂活動之中），也都構成了他們社會實踐向度的一環。

圖 1：林生祥參與 2005 年 10 月 30 日的「生命、音樂、大樹下」演唱會，在樂生院內禮堂進行演唱。（攝影／蕭長展）

相較於林生祥、鍾永豐在反水庫運動與美濃地區的參與經驗及操作方法，本研究所要探討的黑手那卡西（以下簡稱「黑手」）則提供了另一種結合音樂行動、社群參與、以及社會運動的實踐向度。本研究企圖從黑手過去參與在社會運動的實踐歷程、以及近年來與樂生反迫遷運動的合作經驗中，探尋當音樂與社會運動發生關聯時，對於參與在這類文化行動過程的人（其中包括像黑手這樣的行動者和各種程度的參與者）、以及經歷這些行動的社群和群體文化會產生哪些影響。本研究嘗試從黑手參與社會運動的歷程探討他們的實踐方法及核心理念，再進一步深入他們近年來和樂生社群（在此指的是做為抗爭主體的院民及青年樂生聯盟成員）發生的行動，從過去的實踐及後續的

行動中勾勒出黑手結合音樂與社會行動的圖像。最後，藉由這個圖像去爬梳像黑手這樣具有基進民主色彩的音樂-社運行動者，如何和弱勢者共構抵抗文化、「培力」如何發生在他們文化實踐的過程中、他們展現的抵抗文化氛圍是否有使基進的思維及行動在個人日常生活中開展的可能。

一、黑手那卡西、集體創作與樂生反迫遷運動的脈絡

黑手那卡西於 1996 年底，在自主工運團體「工委會」的建議和協助下正式成立。起初，工委會有感於台灣工人運動缺乏主體性的文化論述，加上黑手團長陳柏偉在黑手成立之前就有與工委會合作和參與工人運動的經驗，於是 1996 年「秋鬥」前夕在工委會的提議之下黑手那卡西在當時台灣社會運動的脈絡中誕生。成立初期，黑手那卡西的主要團員為陳柏偉及楊友仁，加上部分工會幹部及工人的非固定編制，透過蒐集解嚴後工人運動中發展出的運動歌曲、改編國外的社運歌謠，以及集體創作的方式，於 1997 年「秋鬥」之際發表黑手那卡西第一張專輯——《福氣個屁》。這張專輯所代表的，是台灣工人運動第一張完整的音樂作品，同時也展現當時運動文化的若干特徵：內容大量運用抗爭過程的訴求與口號，對「廣大的勞工兄弟姐妹」發出召喚，同時比較缺乏對工人處境的細緻描述。

圖 2：2005 年 11 月黑手參與「秋鬥」之場景。（攝影／蕭長展）

站在工人運動與第一張專輯的基礎上，黑手在不斷嘗試中摸索前進的方向，他們經過多次的轉折。首先，是團員編制的固定化，莊育麟、劉自強、王明惠在先後加入黑手的過程中，成為固定的成員。固定化編制所帶來的效應，是讓他們成為一個比較有組織的社運文化團體，能夠透過持續對外的連結以及內部討論讓自己的實踐方向更為清

楚。第二，有鑑於外界對黑手音樂美學不足的批評，以及 1999 年交工樂團的專輯受到熱烈迴響，黑手開始針對如何讓敘事細緻化，成為能引發更多感動的作品，在美學向度上進行檢討。另外，他們也擴大嘗試將集體創作的方法運用到與不同群體以歌曲作為集體發聲形式的工作坊之中。在這個歷程中，他們曾經與工傷協會（工作傷害受害人協會）、日日春協會（日日春關懷互助協會）組成這類的工作坊，並透過這個過程逐漸精練集體創作的操作方法，成為黑手與弱勢者產生連結、共同發聲、及文化培力的重要方式之一。有關集體創作的詳細分析，以下會進一步加以呈現。第三，黑手從配合工運需求的角色，漸漸在不同的過程之中找到屬於自己文化行動的屬性，成為與社運相互協力的文化團隊。在這個過程之中，他們除了參與各種社會運動並不時以歌唱帶起現場士氣、與弱勢者共同操作集體創作，還包含了到工會進行組織訓練、以樂團形式進行歌唱聲援與表演活動。從這個過程中累積的經驗，以及實踐方法的精進，對於黑手在和弱勢群體取得對話、產生相互合作的機制、在文化行動中發揮「培力」的效果、還有如何將基進民主的理念貫徹在行動過程之中，都具有一定的影響。

集體創作之脈落與意義

研究者於 2005 年 10 月，於破報上看到黑手招募集體創作成員的啟事，不久之後便帶著好奇和興奮的心情到黑手辦公室參與集體創作（以下簡稱「集創」）工作坊。研究者所參與的工作坊是黑手比較近期的集創活動，而我們從事創作的主題主要是針對當年暑期開始一連串的弊案遭到揭露，以及瀰漫於社會中對於政黨政治淪為意識形態鬥爭競技場的強烈不滿，而這個集創活動的名稱正是「人民火大、集體創作」（以下簡稱「火大集創」）。「火大集創」進行的時間從 2005 年 10 月一直到 2007 年 3 月左右，同一時間，樂生抗爭與文化行動也處於頻繁發生的狀態。研究者最初以為此種集創的形式並非常態，隨著參與過程的認知增長以及參閱陳柏偉（1997）和莊育麟（2005）的碩士論文，才了解到集創不只是黑手文化行動的常態形式之一，更蘊含了黑手的實踐方法以及構成這種方法的核心理念。這個部份，可以從研究者訪談黑手的過程和親身參與集創的觀察加以說明。

陳柏偉在訪談過程之中，以黑手的角度說明集創包括了下面幾種功能：集體發聲、群體治療、文化培力。黑手與工傷協會合作的音樂工作坊即是一個鮮明的例子，這個音樂協作的聚會集合工作傷害受害者及其家屬從述說彼此生命故事的過程之中，發展出群體的論述，並藉著黑手提供集體討論歌詞的方法，讓彼此討論出創作的方向，最後完成了〈伴隨一身的傷痕〉這首集創歌曲。從群體討論發展出的論述，很明顯是一種集體發聲的形式，在此便不贅述。重要的是，伴隨著集體討論的過程，不論是黑手在這個音樂工作坊中初期以述說彼此生命故事作為進入工傷者及其家屬生命脈絡的方法，或是後來藉由詩、詞的集體學習過程鼓勵他們精練自己的語言能力並寫成完整的音樂作品，群體治療和文化培力的功能顯然流動在這樣的聚會之中。陳柏偉認為，透過訴說彼此生命的故事，個別的工傷者或是家屬發現自己並不是孤單的擁有不幸遭遇

的人，他們透過瞭解對方的歷程，產生彼此安慰和鼓勵的作用，進而形成具有集體認同的群體，撫慰存在心中卻無法輕易訴說的悲傷情緒。另外，透過生命歷程的分享，他們體會到彼此共處的社會位置，造成自己或家人遭受傷害的社會因素與工作環境，這同時也是培力的過程。藉由公共對談而達成認知的連結，讓他們脫離獨處的狀態，形成集體經驗和認同並能夠在生活脈絡中產生相互協力與開展行動的可能，這便是培力的重要意義之一。最後，在文化培力的意義上，工傷的成員從難以將集體苦難自論述轉化成歌詞的狀態，到能夠透過群體討論以有系統的語言構成具有意義的歌詞，再進一步於詩詞集體學習的過程之中得到精練語言的技巧並轉化為幫助發聲的工具，文化創作表達的能力便在這一步步的試驗之中得到提升而成為參與成員能夠自行運用的能力。需要補充的是，培力的意義在這邊不只發生於參與集創的工傷協會成員，對黑手而言，陳柏偉也認為有豐富的收穫。和工傷協會成員的聚會，讓他們一方面能夠更了解工作傷害發生的因素、工傷者與家屬內心的狀態，使他們對弱勢者所可能面臨的情境和真實的生活經驗有更為深入的理解。長期與工傷協會協作的工作坊，也讓他們累積更多實作經驗而增進掌握集創這種與草根社群開展對話、共構文化行動與作品的集會方式的運作技巧。這也是使得研究者在進入「火大集創」的行動時，能夠在清楚的方法架構下，與其他參與者以及黑手產生連結並共同完成作品的重要基礎。

圖 3：黑手與工傷協會成員在黑手 11 年演唱會（2007 年 8 月 4 日）上共同歌唱集創歌曲。（攝影／蕭長展）

從研究者參與集創經驗所觀察到的面向而言，具有兩個比較重要的意義。第一，集創中所展現出的審議民主精神；第二，黑手的基進政治理念貫穿於文化行動與實際參與而散發出的轉化力量。以第一點而言，黑手在「火大集創」中採取一種開放的態度，以平等的精神對待參與在團體之中的成員，形成公共對話的空間。對研究者而言，黑手在音樂創作上具有專精的使用能力，但是他們在集創過程之中並沒有企圖以自己的

專業主導群體的走向。由於在「火大集創」之前黑手已經具有相當的經驗，所以當研究者參與時所經歷到的不只是集體討論歌詞的鋪陳、運用詩詞美化語言、對於編曲方式的集體討論，還包括了黑手分享他們具有的音樂專業知識，協助參與者從這樣的認識之中加強編曲的能力。這一連串的討論過程，在平等與直接的對話之中進行，所達成的相關決議也是在討論中取得共識之後才加以進行。另外，研究者所屬群體對於音樂作品的參與程度，還包含到演奏的層次。這起因於編曲過程進行到一個段落時，黑手鼓勵我們用自己會彈奏的樂器試著加入編好的曲子中，對於不會樂器的參與者，他們也試著教導簡單的打擊樂器使之能夠共同參與在演奏過程之中，這種「合奏」的形式使得集創的參與者能夠在這個文化行動中完整的進行參與。

圖 4：「火大集創」成員在黑手 11 年演唱會現場與黑手同台演唱集創歌曲〈我要活下去〉。（蕭長展提供）

關於第二點，黑手將審議民主運用在文化行動的團體之中，已經具有將民主參與理念落實在實作之中的態度。此外，他們在一些集創歌曲之中，讓論述主體自行擔任演唱者的角色[4]，透過自己的聲音來傳達歌曲之中的理念，散發出一種「人民作為論述主體」的實踐精神。而在文化行動之外，黑手對於運動的實際參與也是他們實踐的重要面向。當研究者參與在「火大集創」的過程時，首先是受到黑手的邀請，於 2005 年 11 月參與工運的「秋鬥」行動。接著在集創進行的過程裡，研究者多次觀察到在我們的集創活動結束時，樂生青年聯盟的成員便接續而來，準備與投入在樂生運動中的黑手團員莊育麟和楊友仁共同商討關於抗爭的事宜。另外，研究者在後來參加樂生 2006 年 7 月 26 日於國民黨部前的抗爭行動、以及 2007 年 4 月 15 日的反迫遷大遊行，都見到黑

[4] 以黑手第二張專輯《台灣牛大戰 WTO》中，黑手和日日春協會合力創作的〈幸福〉，實際參與抗爭的性工作者即親自擔任主唱的角色。而黑手與樂生院民共同製作的專輯《被遺忘的國寶——樂生人權鬥士之聲影》，絕大部分的歌曲都是由院民親自寫成或改編自舊有的歌曲，並在專輯之中以自己的聲音加以表達。

手團員的出現並參與在抗爭的行動中。黑手同時發生於文化行動和運動參與的實踐，對研究者自身而言，在一定程度上改變我關注議題的方向、以及行動能量的強度。這其中當然可能因為樂生議題的能見度和號召能力而使我自己產生這樣的轉變，或是還有其他的因素，可以進一步討論。但是不可否認的，作為參與黑手文化行動中的一份子，像他們將自己秉持的理念實踐在日常生活的細節中，以近身接觸的角度而言，的確有可能促使週遭的行動者產生態度或行動轉變的力量。這也是一種文化擴散的效果，關於這樣的效果，在下面的分析之中會有進一步的討論。

圖 5：黑手於 2007 年 415 反迫遷大遊行現場進行演唱，左 1 為團長陳柏偉，左 5 為團員劉自強，後方坐著的是樂生自救會的阿公阿嬤。（攝影／張立本）

樂生反迫遷運動簡介，以及黑手與樂生的關聯

關於樂生保留運動的整體脈絡及相關論述，由於牽涉到許多研究者處理能力之外的議題，在此只將重點放在樂生近年來運動的脈絡和相關發展，以及黑手在此過程之中與樂生所產生的關聯。拆遷或保留樂生院的問題，自 90 年代初期便浮上檯面。但是到了 2004 年 2 月由支持院民反對迫遷的學生組成的「青年樂生聯盟」成立[5]，以及於一年後由院民為主體的「樂生保留自救會」相繼成立，加上國家部門對於拆遷樂生的行動愈見積極，也使得樂生的抗爭行動提升到一定的強度與能見度。對於樂生反迫遷運動而言，主要的參與者是「青年樂生聯盟」的學生和自救會的院民，以及收到訊息前來聲援的學生及學者、社會運動的組織者、還有以文化行動形式前來支援的文化行動者。

樂生的運動除了依循傳統的社會運動形式，以街頭抗爭與進入行政程序展開協商為行動方式，另外，運用文化行動擴大戰線也是這場運動的主要特色。樂生院具有歷史文

[5] 資料來源：《被遺忘的國寶——樂生人權鬥士之聲影》影音專輯歌詞內頁之說明。

化價值和公共表演空間（例如：樂生院內的禮堂、院內開闊的空地）的特色，或許是使許多行動者在此展開文化行動的原因之一。從 2005 年 8 月到 2007 年 9 月為止，以研究者曾經參加過或得知訊息的文化活動就包括：2005 年 8 月至年底，每月一次的「音樂、生命、大樹下」演唱會、2007 年 3 月間結合音樂與創意市集的「理想藝術節」、415 大遊行之後由聲援運動的學者在院內舉辦的「樂生講堂」、8 月 4 日「黑手那卡西 11 週年演唱會」、9 月 15 日由樂青和苦勞網共同舉辦之「912 後，回到樂生」，為結合運動現況說明、「鐵馬影展」、以及黑手和林生祥進行演唱的行動。文化行動的密集發生，使得在運動外圍關注的群眾或是對「抗爭」存在誤解與恐懼的人，有了進入樂生以產生進一步理解的管道，從而有更多參與的可能。

發生在樂生的文化行動，有些是有想法或相關經驗的人，主動向樂生抗爭的組織者表達合作的意願，有些則是由青年樂生聯盟構思或對外尋求幫助而產生的行動。黑手與樂生的協力關係又是如何展開的呢？根據莊育麟（2005：92）的描述：「2004 **年底呂秀蓮副總統視察樂生，與抗爭院民進行對談，院民堅持表達不願拆遷的立場，副總統卻頂著『國家要進步』，以停建要花很多錢『你咁賠的起』**……**青年樂生成員宗田昌人將這段對話製成** VCD**，來黑手尋求支持的力量。**」於是，莊育麟與楊友仁進入樂生了解實際情況，並構思以作歌/唱歌提供協助，雙方的協力過程就此展開。

二、那卡西合奏曲——黑手與樂生的協力經驗

在黑手與樂生的協力經驗中，莊育麟和楊友仁與樂生產生緊密連結，從剛開始文化協力的角色漸漸到後來全力投入在樂生的運動之中。團長陳柏偉則因必須負責黑手與其他運動組織的協力事務（主要是工人運動），雖然沒像莊、楊二人全力投入其中，仍然在能力範圍上提供相當大的幫助（例如在樂生專輯製作過程中所提供的音樂專業協助）。而團員劉自強以及王明惠，都是身處勞動環境的工人，加上參與在自身的工會之中，所以在與樂生協作的關係上比較沒有直接的關聯性。但是以陳柏偉、劉自強、王明惠三人而言，以行動者的角色進入樂生街頭抗爭的現場，仍是他們實踐的一環。

黑手與樂生的文化行動歷程

根據與莊育麟訪談的內容，他回憶到當初進入樂生提供協助，並沒有太多的預設立場，只是純粹想要用集體歌唱和創作的方式先做初步的嘗試。他們與院民先是一起唱歌，從院民熟悉的台語歌唱起，後來才漸漸的透過集體的討論寫出「你咁賠的起」的歌詞，並改編日治時期的「樂生院之歌」使之成為這首歌的曲調。莊育麟敘述，集體創作的方法完整運用在樂生而產生的歌曲並不多，主要就是〈你咁賠的起〉。但是，在這個過程之中集體歌唱的聚會形式，卻對後續的歌曲產生和音樂行動提供了相當的基礎。首先，是這樣的聚會形式同時提供討論的空間，院民透過唱歌和討論紓發自己的情緒，

也引發他們透過寫歌來表達心聲的行動。在這個過程中陸續有自救會會長李添培根據老歌〈浪子走天涯〉的曲調，自己創作的詞，而完成〈院民之聲〉這首歌；富子阿姨在某次聚會時主動拿出自己寫的〈每天早上蟬在叫〉唱給莊育麟聽，後來這首歌也成為樂生那卡西對外表演時幾乎必唱的歌曲。聚在一起歌唱討論的過程裡，激起院民用唱歌和寫歌表達心聲、敘說生命故事的動能，配合黑手成員的音樂專業能力，以及青年樂生聯盟的參與協助，於是在 2005 年底誕生了《被遺忘的國寶——樂生人權鬥士之聲影》這張專輯。

莊育麟說，其實唱歌的過程歷經了一段時間，從 2004 年底他開始與院民接觸，一直到 2005 年 8 月左右才產生了製作專輯的念頭。會在 8 月開始有製作專輯的念頭，主要是因為當時由院民創作或討論出的歌曲已經有一定的數量；另外一個原因是由於以院民為主體、黑手提供音樂協助共同組成的「樂生那卡西」，在當時第一次的「音樂、生命、大樹下」活動之中演唱自己創作的歌曲，在表演過程中得到熱烈的迴響。莊育麟認為，由院民組成「樂生那卡西」在那一次的現場演出，其實對處在抗爭壓力和污名論述下的阿公阿嬤們有相當大的實質意義。透過上台的機會，院民們用麥克風向台下講出自己的故事，唱出由自己編寫而成的歌曲傳達他們的經歷、心聲、與願望，和台下的觀眾產生了最直接的互動。觀眾的聆聽與掌聲，就是激勵他們勇敢言說，用「現身」對抗主流論述長久對他們的隱藏及忽略的一種力量，這同時代表著，台下的觀眾被院民的言語及行動所觸動，也獲得對他們產生進一步理解的機會。有了成功對外演出的經驗之後，「樂生那卡西」成為在樂生進行的一系列音樂活動中不可或缺的一環，而每當他們進行演出時，莊育麟觀察到台下聚集的群眾也顯得較為密集與專心，甚至有幾次他看到台下的人受感動而落淚的情景。

一起唱歌和寫歌、組成樂生那卡西公開表演、製作專輯公開發行，這都是黑手和樂生合作過程中重要的文化行動。以莊育麟的角度而言，重要的不在於完成了這些事情，而是在這些事件的過程點滴累積出來對樂生的阿公阿嬤、以及對黑手帶來的影響。對院民而言，把自己的故事寫成歌曲，在專輯中、表演現場親身歌唱，透過公開場合講述受壓迫的心路歷程與抗爭的原由，他們逐漸走出被隔離的空間，克服被歧視的恐懼，投入街頭和文化抗爭的前線發出被壓抑已久的聲音。而黑手在這個過程中持續的參與——「在唱歌與寫歌時不斷鼓勵院民用自己的聲音和故事進行表達、在互有往來的公共討論中進行詞曲的修改、在現場演唱之中讓院民站在發聲的主要位置，他們站在協作者的角色運用自己彈奏樂器的能力協助院民演唱歌曲」——提供增加文化抵抗能力所需要的協助，是使得院民在文化抵抗中產生能動性及主體性的重要因素。

圖六：「樂生那卡西」在「音樂、生命、大樹下」活動裡進行演出。（攝影／張立本）

從文化協作者到運動同志——行動者位置的轉化

對黑手而言，作為以文化介入樂生運動的行動者，這個過程對他們造成的影響與轉變又是什麼？從協力者的角色到成為全力投入運動的組織者，便是代表黑手到樂生提供協助的莊育麟及楊友仁在這個協力過程中發生的轉變，特別是以莊育麟而言。楊友仁在 2004 年底黑手與樂生開始合作之前，就已經認識青年樂生聯盟的部份成員，在雙方的文化協作展開之後不久，他隨即成為青年樂生聯盟的一員。但是對莊育麟來說，成為運動的組織工作者則是在 2006 年初。在這之前，他與其他運動產生的聯繫，都只是站在文化協力的位置盡可能的提供協助。進入樂生院之後，與院民和青年樂生聯盟共同進行唱歌、做專輯等等的事情，逐漸與抗爭社群產生一定的情感連結，但是主要的角色仍是文化協力者。

是什麼原因造成他在角色上產生轉變，而在 2006 年之後兼具黑手和樂生組織工作者的身分，並且在樂生抗爭中投入大量心力？這其中主要包含兩個因素：第一，在代表黑手與院民進行文化協作的過程之中，莊育麟與阿公阿嬤們產生大量的互動關係。在這個互動關係裡，他聽到院民親身訴說著自己的生命故事，體會他們被迫離家來到樂生的過程、身體遭受監禁與傷害的痛苦、被社會歧視和排斥的經驗，同情與理解的心情在互動過程中逐漸加深。另外，他看到院民在抗爭過程之中展現出的生命韌性，被他們不受行動不便的限制仍勇敢上街抗爭的行動力所感動。第二，參與在樂生的過程裡，黑手與青年樂生聯盟也產生許多接觸和交流的機會。他看到青年樂生聯盟的學生對理念展現的熱情，即使在運動過程有許多挫折仍繼續努力做的態度。這些，都漸漸的使他對樂生這個運動群體產生認同，希望能在文化協力之外有更深入的參與，於是便進入組織工作的脈絡中，成為抗爭組織的一員。從 2006 年各場大小的抗爭行動，到 2007

年 3 月期間密集的訪「蘇院長」行動，都可以看到楊友仁和莊育麟站在抗爭現場的身影，充分展現「黑手與弱勢者站在一起」的行動理念。

圖 7：2006 年 7 月 26 日樂生在國民黨部前的抗議行動，位於絕食看板下方的是楊友仁。（攝影／蕭長展）

三、從黑手那卡西的實踐面向論基進文化進入日常生活政治之可能

黑手那卡西自工運文化的脈絡之中誕生，從附屬性的文化團隊發展為具有自主性的「文化運動小團隊」（莊育麟，2005：96-97），與工運團體、性工作者、樂生院民等社群發展出緊密的文化合作關係，藉由集體創作的方法和弱勢發聲的理念傳達出有別於主流文化的基進論述。除了與弱勢者在文化上共同開闢出論述的戰場，他們也以實際的運動參與和抗爭群眾共同站在第一線衝撞體制。同時，他們又具有音樂創作者的角色，能承載著自身的政治理念和弱勢者的生命故事，進入許多軟性的文化空間（例如葡萄藤書屋或洪雅書房舉辦的談唱會，或是研究者於 2005 年 10 月在台北光點參與的「音樂和社會實踐」座談會）對不熟悉抵抗文化的群眾產生「文化擾動」的效果。以下，研究者嘗試從自身的觀察和參與在他們行動之中的經驗，從黑手的實踐歷程中探討他們多元的文化行動具有的可能性，亦即使基進文化進入日常生活政治的可能。為何要進行這樣的探討，原因在於黑手一直以來的實踐歷程，都充分展現基進文化的態度。而不論是從研究者自身參與集體創作的經驗，或是黑手與樂生的合作在文化上發揮的影響，都呈現一種基進文化的氛圍。這樣的文化氛圍，除了具有擴散運動連結的可能性，也同時展現出鬆動具有壓迫性質的「正當性論述」（例如：將四肢健全的失業者和怠惰畫上等號，省略探究其他力量造成他失業的原因）在日常生活政治中宰制我們思維模式的可能性。這是研究者在觀察黑手文化實踐的過程中得到的發現，希望提供一

種在觀察像黑手這樣的「文化運動小團隊」時的思考向度，作為後續相關研究的參考。

圖 8：莊育麟、青年樂生聯盟、樂生院民，參與 2007 年 11 月 29 日台大樂生週的活動。（攝影／張立本）

基進文化進入日常生活政治的層面，可以分成三個向度來看。第一，基進文化在抵抗文化社群內部的實踐及影響；第二，抵抗文化社群相互聯結，在日常生活的展演上所散發的文化穿透力；第三，抵抗文化社群與外部群眾產生交會時，基進文化進入日常生活實踐的可能性。從黑手的實踐過程來看，可以作為說明這三個向度的例子。

以第一點而言，陳柏偉與楊友仁在組成黑手之前就具有的左翼學運份子經驗，以及後來他們與「工委會」所產生的緊密聯繫，構成他們在組成黑手之後進行基進文化實踐的基礎。在這樣的基礎上，基進文化不只是種政治上的信念，而是由行動組成的實際經驗，是貫穿於日常生活實踐的態度。從黑手展現在「集體創作」中開放對話空間的運作方式、在音樂表現之外以行動參與社會運動的實踐、連結弱勢者並運用自己具有的能力協助弱勢者成為發聲主體的行動，都不難看出基進文化進入他們日常生活脈絡的事實。而黑手做為文化團體向外產生連結，與他們產生關係的群體直接目擊他們表現出的文化形式，在合作過程之中吸收到黑手傳遞的文化訊息，使基進文化流動於彼此的交往之中，成為共同實踐的方式。

第二，在黑手與其他社群的交往過程中，如何讓「培力」與「弱勢發聲」在合作過程中成為可能，一向是他們所聚焦的。就樂生的案例而言，院民的音樂表達能力在雙方合作的過程中獲得進步，並且成為為自己生命經驗發言的主體。這個合作關係不但加強院民的言說能量，也讓他們理解自己其實是具有影響力的行動者，使得內化於他們心中的負面論述對行動力產生的箝制作用有消解的可能。行動力的發生，加上言說的

能力，讓院民在公開表演的活動中、以及私底下面對前來院區關心的民眾時，運用強大的言說能量讓公共交往成為產生同理心及認同感的過程，使得院民展現的基進文化型態具有一定的穿透力。

第三，黑手和樂生雖然各自擁有其主體性，但是雙方具有的合作關係，以及持續在行動上的合作，使得他們形成相互協力的社群。以黑手和其他群體的關係而言（黑手和自主工會、日日春協會、差事劇團），也是如此。在這個聯結的圖像中，雖然各別有不同的主要關懷，但是基進文化論述在其中流動是共同的特性，這也使他們在自己的主體性之外形成基進文化的社群。這個社群一方面在內部進行文化實踐，另一方面透過各種文化行動與外在的群眾進行連結，讓社群的文化觀點有向外擴散的機會，而基進文化進入日常生活實踐的可能性，就在這個社群彼此連結及對外產生公共交往的過程之中。雖然這樣的可能性能夠產生多大程度的影響，目前沒有確切的答案，但是以目前在樂生運動形成的文化氛圍來看，從 415 大遊行展現的群眾參與程度、志願工作者投入院區巡守隊和修繕院內房舍的行列、每到樂生的大規模抗爭前夕就有人願意提供自己的車輛成為「樂生公車」載有意願參與的行動者前往現場，以及各種文化行動仍不斷在運動過程中發生，我們看到了可能性在這些現象中逐漸開展的圖像。

從黑手的社會運動文化實踐歷程來看，抵抗文化的集結和促成的改變就有如滴水穿石的過程。雖然不會造成立即的大規模影響，但是藉由累積，從個別的文化基點開始到基進文化社群的形成和文化氛圍的擴散，卻有促成改變從根本發生的可能。而這正是黑手以及其他類似的文化行動團體開展出的實踐方式所呈現的核心意涵。

參考書目

莊育麟，《黑手那卡西的文化抵抗——自我轉化與音樂對話》，輔仁大學心理學研究所碩士論文，2005。

陳柏偉，《唱工人的歌——台灣自主工運抗爭歌曲與抗爭空間之形構》，台灣大學城鄉所碩士論文，1997。

張釗維，《誰在那邊唱自己的歌——臺灣現代民歌運動史》，台北：滾石文化，2003。

訪談資料：（依訪談日期）

鍾永豐訪談稿，2006/12/6。

黑手那卡西訪談錄音檔 1，2007/11/12。

黑手那卡西訪談錄音檔 2，2007/11/19。

音樂資料：（依出版年序）

《福氣個屁》，1998，黑手那卡西。

《菊花夜行軍》，2001，交工樂隊。

《台灣牛大戰 WTO》，2003，黑手那卡西。

《臨暗》，2004，生祥與瓦窯坑 3。

《被遺忘的國寶——樂生人權鬥士之聲影》，2005，樂生那卡西。

以美之名：生活環境藝術行動——綠手指

撰文｜盧銘世（綠手指行動發起人）

綠手指行動發起緣由

「藝術或其他關於美感的專業，如若未能進入生活，就不易形成深層文化。唯有生活實踐、世代累積，一些關於人類文明美好素質才得以在食衣住行育樂等層面獲得普遍發展。」這是1997年和文化人類學耆老劉其偉教授在人文學堂對談最令人印象深刻的一段話。隔年荒野保護協會嘉義分會在蘭潭後山桃花心木林成立，從此人文學堂和同樣關心文化環境的一群朋友由早先的純粹遊山玩水進入長年觀察紀錄，並開啟在日常生活中隨時隨地體驗自然的習慣。藉定期聚會、上課現場踏察及講座分享等方式，讓對自然的了解這件事不僅是學術資訊的獲得，更有趣的是在生活節奏中與周遭環境緊密貼近，從「心」進入四時節令的美妙處。早春時節看嫩綠的新芽如何忍不住連夜抽長，在含苞的花樹下閱讀卡爾維諾，閉眼想像總是料峭的春寒，突來的寒霜下那早夭芽點未來的印記變化。這款與自然交陪的生命敏感度，總會知道什麼時候那個地點會有一把把如精靈般發出冷光的螢光菌傘；總能在草蟬羽化的夜裡親眼目睹所謂「薄如蟬翼」是怎麼一回事；春雨之後，荒野中走動的人們總在不經意中闖入了「黑、紅、白」盛裝打扮的椿象們的集團婚禮……，一場一場或華麗、或低調的野宴總讓荒野中人狂喜不已。

然而，如此美好的生命情調並不是你我生活體驗的全部，相當程度我們可以說是被不盡理想的人為環境所包圍。舉凡建築物濫建、河川污染、閒置空間荒廢、道路界面粗糙、色彩可能對環境影響的輕忽、以及農耕文明對未能直接提供生產的樹木無情砍伐等……，這些問題的不斷發生告訴我們一項不願面對的真實：那就是國民美學素養的嚴重不足！

十幾年前初閱法國小說家尚・紀沃諾所寫的《種樹的男人》一書，對書中描述持續幾十年埋下橡實，荒蕪之地成了生機盎然綠森林的景象心生嚮往。1999年有機會造訪法蘭西親臨普羅旺斯山區現場感受人與自然和諧相處的美妙，站在昂然挺立的法國梧桐樹前，我想起了家鄉；純就地形地貌論，故鄉土地的多樣豐富比諸法南其實是不惶多讓的。當時世界各地人們瀰漫著集體醞釀迎接第二個千禧年的氛圍。在巴黎當我聽聞西班牙和法國藝術家打算聯手在巴黎與巴塞隆納二城之間種一排樹以作為跨世紀地標時，說沒感動是騙人的。震撼之餘內心油然升起「有為者亦若是」的豪情。旅程尾聲，在高空中俯瞰綿延地景，暗中許下一個願望：終有那麼一天，飛躍故鄉北回歸線的黑翅鳶眼下所及，隱約可見一條萬樹成林綠帶。

於是綠手指北回歸線種樹的夢想種子就在心中悄然著床。

種樹計劃如何演變成社區藝術行動

2000年綠手指行動計劃正式展開。我是一個藝術工作者，希望除了埋頭種樹外，可藉由藝術作品傳達一些人文價值。於是高二米四的平面創作《種樹的男人》在鐵道倉庫開展，畫面中男人右手扛鋤、左手取樹停格在正要跨出第一步的瞬間，那是一件鼓勵自己的作品，象徵號角已然響起的作品。緊接著，以裝置藝術創作《北回歸線的承諾》作品搭配向林務單位申請的一批以紅茄苳、烏心石為主的樹苗，用種樹二千棵的方式迎接公元2000年的到來。然而，促成綠手指調整步調，開始走入社區和生活美學結合的動力，其實是挫折！當我興沖沖聯絡東部友人提議一起努力從花蓮舞鶴到嘉義水上種一排樹時，並沒有得到肯定的回應。這個挫折讓我反省到「種樹」這件事情不該只是圖騰式的表演，它絕不僅是藝術家的浪漫想像而已。於是下了一個小小決心，一切就從自己的家園開始吧。

和家人商量之後喜獲支持，老家一千多坪田地就這麼一棵棵樹被種下，喜愛蒔花弄草的母親也成了道地「綠手指花婆婆」，阿棉嬸（我娘）所採種培育或阡插繁殖的花與樹，如今遍佈山海平原無數個社區。有了老家這塊綠手指基地，一切好像都踏實了，當種下的小樹用沒日沒夜抽長的方式作為回報時，自己清楚知道可以開始分享綠手指的美好經驗了。於是，除了在社區大學開設「環境美學」作為傳播理念的平台外，「角落美感」、「理想家園」、「村上村樹」……等綠手指行動的子題——在嘉義地區陸續實踐著。

當我利用週六晚上和學生助理阿福扛布幕、提幻燈機前往社區庄頭的廟口開講時，透過村長廣播，總能吸引少則十五、六，多則五、六十位居民前來，大家用看電影的心情看聽綠手指一個接一個互相分工、一起美麗的故事。廟口講座總在大家心窩暖暖、躍躍欲試的氛圍中結束！趁熱情尚未冷卻，和村民相約隔天起早大家利用假日空閒一起改造社區家園。這樣即知即行的實踐方式頗具效率並獲得歡迎，在2000年至2005年間綠手指團隊直接參與用種樹與美感介入、挖生態池改造環境美感角落案例即達百件以上。

2005年至今，綠手指行動針對暗黑水泥牆、分割線條唐突冷硬的二丁掛牆面、以及配色怪異的鐵皮建物展開「壁面藝術」創造工程。這個繼「角落美感」著重平面改造經驗之後，所提出的立面硬體質感藝術創造工程，一樣受到肯定歡迎。以大林三角里及義竹東後寮為例：當一條村巷因各種緣由未能續存舊有樸素氣質或擁有眾人回憶的文史據點的狀況下，如果我們藉由改變色溫並讓住民共同參與的「里民群像」取代原本稍嫌冷硬的水泥牆，社區少年讓自己少小在家時打球的身影凝凍期間，往後成長的歲月裡，親情之外，至少留下十五少年時共同做過一件有趣的事的印痕。如果村落有個地方常年以來都是雜亂恐怖的代名詞，經由十幾雙加總起來超過一千歲的長輩的手親自加以改變，那栽種下去的一草一木、彩畫描繪的夢想圖騰，那種耕種美好的過程，

就再也不是藝術市場上計較一號多少價碼的那種價值了。

如何永續——綠手指的組織與對象

「看重品質」與「努力實踐」大概是綠手指行動可以永續的菠菜大力丸。

在嘉義有一個非正式組織名曰「城市遠見團」。這個團沒有辦公室（沒公可辦）也沒固定支薪幹部（無薪可支），他總被暱稱為「無質劣團」（台語發音意喻根本沒這個團，但卻自期要把事情做好）。綠手指的行動力之所以可以保持得很不錯，跟某些角度看根本不存在的這個團有密切關係。團名中的城市並不單指人口匯集的聚落，它經常在山海平原、也可能在城市鄉里的巷弄中發生一些美妙的事情。

> **「每個地方都混在一塊了。這裡一定曾是低鼠尾草牧地，我的山羊在安全島上認出了這些草。」** ——*伊塔羅・卡爾維諾《看不見的城市》*

某種程度可以這麼說：城市遠見團所關心的如同《看不見的城市》中那些關於記憶、情感、味道、色彩及其它……，也就是人們日常生活而已。每個人都願意關心自己的生活，每個人對發生在身家週遭的事務會有好奇。這也解釋了為什麼城市遠見團所創辦的分享生命美好的「嘉義女兒節」從不擔心沒人來。為提升器皿文化，少用免洗餐具所推的新食器文化運動響應者眾。綠手指計畫的「理想家園」、「村上村樹」，有理由獲得支持的力量繼續走下去。

回到現實面說分明；綠手指這種一開始就打算永續經營的理想性運動，憑什麼可以堅持到現在？我想從不斷的摸索修正中隱約歸納出幾個答案：

1. 熱情

主推者必須從他所努力的理想中得到樂趣，在實踐過程中所獲致的歡愉是他最大的報償。一時興起向前衝、拋家棄子成為激進派或是怨天尤人滿臉苦瓜相，都會嚇壞一堆原本想參與的人。

> **「某個人僅僅是為了做某件事好玩而去做，而且僅僅是為了他的愉悅，會成為別人的愉悅，那就夠了。」**——*馬可波羅《戲偶》*

2. 方法

我們的社會以往論述很多實踐太少，可利用的樣本不多，綠手指必須建構自己的經驗。將自我實踐或某些人在那些地方做了的美事記錄下來，藉社區開講的方式傳播關於夢想、了解愛的故事。身為藝術家，我選擇帶著分享美好的心意進入社區，自許環境關懷，我決定用親力親為的身影和眾人一齊努力。這樣做，是有些辛苦，但曾經大家一

起流過汗，彼此會有革命情感。有需要時，眾人力量得以快速連結，使命必達。

3. 伙伴

這是一個參與的年代。

「文化的城市是不斷注入活水的城市，任何理由的停滯都會使他歸於死寂。」

——*伊塔羅・卡爾維諾*

這也是一個跨領域合作的時代，藝術家可以跟農民合作種出撼動人心的樹林。藝術家可以和土水師傅合作砌一道美麗磚牆、鋪排一段令人留連的步道。我認得一位鐵工師傅，粗黑的外表，潛藏著細膩求好的心思，他有三十年的焊接經驗，卻從沒接到令他眼睛一亮，具有挑戰性的訂單。這幾年有幸與阿田兄合作，一個個即便放到巴黎、佛羅倫斯都毫不遜色的窗檯、扶梯、鐵雕大門，已悄悄地在嘉南平原的莊園中如土地生養花果般，向路人甲乙丙訴說著質樸與時尚兼具的生活之美。

4. 創造力

經費問題大概是所有從事理想工作者永遠的課題，關於這點我願意用兩面觀點去解讀它；任何個人、團體或社區組織都有他成長過程必要的學習、挫折與突破。在觀念與技術還沒到位的階段，給他一筆和能力不相符的錢不一定是好事，稍有不慎，錯誤的建設，可能是一場災難的開始。尤其投入公共事務的人，如若養成沒經費不能、不願辦事，有了錢卻沒能優質利用把錢花在刀口上的習慣，他所產生的影響不是生意人追求合理利潤那種願者上鉤、銀貨兩訖的關係，不當處理經費往往是猜忌、不信任、分門別派的毒蘋果，連帶的也就拖垮眾人想要共同美好的初衷。「綠手指」旁觀眾多個案，從中學習體認到：人才人心才是彼此最大的依靠。若能發揮想像，在稍有不足的條件中激發創造力，發展交工互助機制，落實閒置資源優質利用，並藉由可供眾人參與的「藝術義拍會」模式維持行動繼續下去的基本糧草活水。我們在自我經營中「好玩」了十年，卻也在磨鍊中培養了一些能力，在逐漸累積的支持中，綠手指要做的依然是不忘初衷，努力創造、盡心盡力把事情做好，以對得起任何得來不易的經費與資源並繼續愉悅自己而已。

綠手指行動八年來成果為何

成果的累積有的靠數字統計，有些則是深慶自己曾經參與其中而餘音猶在。有些空間被改變了、有些心意被撩撥起來並發酵著。總的來說有具像實體的成果，也有屬於潛移默化的緩慢力量在滋長著。對我而言，能有機會實踐夢想，做自己喜歡的事已自覺是幸福的人。並不會太在意數字，也愈來愈不會讓過多的使命感，壓得自己喘不過氣。多年的學習，讓我們體悟到方法對了，做起事來就會順事。心態放對位置，就沒太多

可以計較的事了。

一場行之多年環境運動，再怎麼潮來潮去都不會激起相同的浪花。一個接一個的個案，有輕也有重；有極簡也有繁盛；有半天功夫、也不乏持續多年的盪漾。原本打算 2010 年綠手指十年再來個階段總回顧，提早兩年的反芻竟也咀嚼出況味六帖分享給大家：

第一帖　即知即行　生活實踐

論述那麼多年，台灣社會在環境議題及國民美學二大領域缺乏實踐的力量。綠手指強調自我實踐，參與者大多能身體力行，讓美感素養與綠思維成為自己或家庭日常生活的基本態度。

第二帖　分享美好　廣結善緣

如果從電視或報紙來認識台灣，那你肯定會灰心悲觀，成為冷漠一族的成員。因為綠手指的啟動，讓我有機會親眼看到心意流轉的的民間力量，並深慶質樸與良善還好好地活著並未死去。我的家鄉嘉南平原是個生養的地方，綠手指做的只是彎下身子把種籽埋進土裡，如此而已。

第三帖　看重細微　揚棄馬虎

早些年有機會到山海、平原、都會等各具形貌的社區走走，總會發現很多人想把事情做好，但隔行如隔山，又必須在一定的時限內把核定下來的經費消化掉，於是需要全日照的草種到樹蔭下！需要較多水分的植栽種到缺水地帶！在未整平的土表上鋪排地磚……，不合理不協調的畫面層出不窮。最令他們感到洩氣的事，因為缺乏美感經驗，怎麼做怎麼不對勁、卻又不清楚問題出在哪裡。綠手指在角落美感這個面向上的確幫忙解決了一些困境，不少社區現在已能將學習到的經驗落實在新近的環境改造中，鄉親們的努力獲得肯定欣賞，參與公共事務的熱情得以繼續保溫以免冷卻。在鄉間，把事情做好做對的力量正在改變某些「有做就好」的陋習，這力量看來緩慢，卻令人欣喜。

第四帖　　尊重生命 給環境機會

藉由開闢生態池、 種樹、種蜜源植物、做生態紀錄等動作……，邀請社區大小朋友用疼惜友愛的心情歡迎昆蟲鳥獸的進駐，當多一位社區阿公阿嬤叔叔阿姨小朋友願意種下一棵樹，並樂意給予該有的照顧，蜥蜴與昆蟲有了棲生之所，鳥兒們多了一處綠蔭可以築巢停歇。這樣的行為基本上是利他思維的延伸。營造生態池讓流浪在外、飽受農藥威脅的蛙兒們有個庇護所……，像這樣願意在人的需求中也考量其他生物生存權，這就是尊重生命的態度，是永續概念的基礎。也是公民社會培養公民意識去自私化的良機。

第五帖　壁面藝術　庄頭藝廊

我們不得不承認；過去數十年文化藝術的資源佔絕大比例放在都會地區。鄉鎮村里相對缺乏這方面的關注，我們不能沒給機會，就認定某些地方某些人，不懂或不需要藝術美感，這是文化沙文主義作祟。綠手指 2005 年開始推展壁面藝術，一處處庄頭藝廊就開設在媽媽買菜、阿公阿嬤散步經過的地方，如果我們相信藝術美感可以撫慰人心，那麼讓藝術走出殿堂吧！讓美感處處可見，讓孩子們在優質的環境中快樂長大。

第六帖　大家共同做一件美好的事——理想家園

嘉南平原地廣人稀，尤其產業結構留不住更多年輕人。走訪社區常會發現一個家庭可能是二老守著家園，或家族老中小成員雖然住在同一個家庭，彼此因各做各的事，除旅行出遊外，已很難找到全家可以一起合做的事。沒有共同標的，一家子也就難以構築共同的夢想。這樣的現象其實是社會現況的一種縮影，社區當然也不例外。原本大家是街坊鄰居，空間距離比諸遠親更容易培養互動關係，彼此之間的好與壞也都存在著微妙的牽連，社會多元化後，大家各做各的較沒機會像早期農業社會般，你幫我插秧、我夥同你割稻，某戶人家的媽媽奶水多到自家寶寶喝不完，還可以造福村裡其他小朋友。再加上十年來民主轉型期的政治惡鬥！很遺憾的在很多地方已把敦親睦鄰的關係弄僵了：村長推動的、社區發展協會不支持、理事長公開挺哪個陣營、不同理念的另一批人，輕者冷漠旁觀、重則嚴重對立！這不應是公民社會該有的氣度。唯有藉由不斷實踐的利他行動，才能化解猜忌、彼此感激。一個家庭若能老中青三代共同討論如何建立空間上的理想家園，實踐過程中，關於精神的、親情的美好質素一定會慢慢凝聚。社區工作如能公共利益優先，善的群體力量是非常可觀的、是可以有所作為的。

種樹是人文反思，是一種新文化向度

也許大家已經發現，在前述綠手指行動八年來成果為何時，我所整理的幾帖反芻心得比較不提數字、規模，而大多著墨潛藏在後、內蘊其中的價值。環境的破壞，樹的不當砍除，這是人幹出來的，是價值觀的問題。

西方文明長於狩獵，馬上奔馳的視野的確比較高、比較遠，但是，如果那個高度、那個視野，僅僅是為了掠奪所用，他的價值就可能限縮成一頭麋鹿，一隻中了箭的野兔。

東方文明擅於農耕，蹲守莊稼幾千年的磨力，傳承了世世代代善於守候、親近土地的本能。專注於下種、培育、收成，原本是一種值得嚮往，單純緩慢的修為。但當農耕需要較多勞力而多子多孫無數世代後，因著理所當然的人的生養需求，土地原本可以依四時節奏休養生息、原本可以孕育更多昆蟲鳥獸的能力，被提高生產力、追求更高的收成利潤的利己思維給閹割了；可怕的農藥、殺蟲劑用一種人類獨尊、勝之不武的

方式噴灑出去！恐怖的工業廢水將有毒的重金屬、化學元素餵養魚蝦，殘留給土地！

這些台灣版不願面對的真相，其實你我都是當事人、是關係者。我們的父祖輩，為了養活浩瀚十指，為了讓我們有錢註冊、可以讀書，他們那一代人在工業文明的引導催促下，集體做了一些事（森林砍伐、高山農業、污染工業、農藥濫用……），於私我們應該感恩經濟改善了，衡量當時的社會條件與觀念水平我們不忍苛責。

但；有些事現在不做，就再也不會做了。

你我既曾是上一波環境問題的「受益人」也該是勇於承擔後果的原罪者。把樹種回去，不是一時興起的表演，它是一種反省。

2008 年 2 月，一位領著兒子、媳婦、女兒、女婿、孫子們在古坑山上七甲地種樹的七十八歲阿公說：「這塊土地幫我把六個小孩養大，夠本了，該讓她休息了。」

身為世界公民，

如能在守護與望遠中協調自身、

如能透澈明瞭，藝術與自然是人類永不退時的真理。

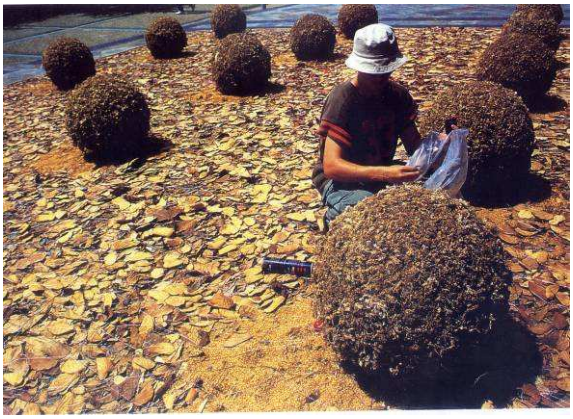
如果你相信蝴蝶效應

那麼　種下第一棵樹吧！

你我哪能輕忽那看似輕柔卻能捲起千堆雪的薄翼的拍撲。

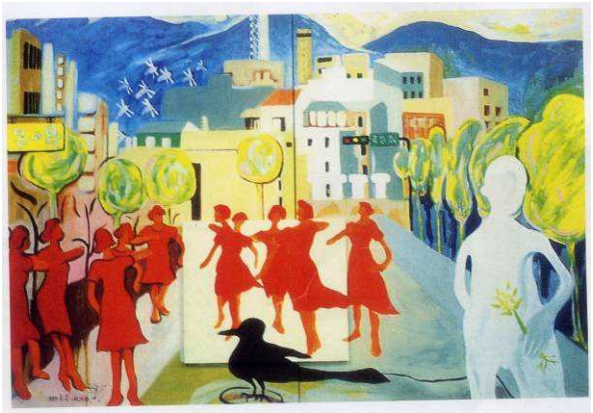
圖版

人與自然系列創作《種樹的男人 V.S.種樹的女人》。（盧銘世提供）



人與自然系列創作《大學之道——在糞金龜》。（盧銘世提供）

閒置空地的春天。（盧銘世提供）



人與自然系列創作《嘉義人ㄟ純情夢》。（盧銘世提供）

綠意中的理想家園。(盧銘世提供)

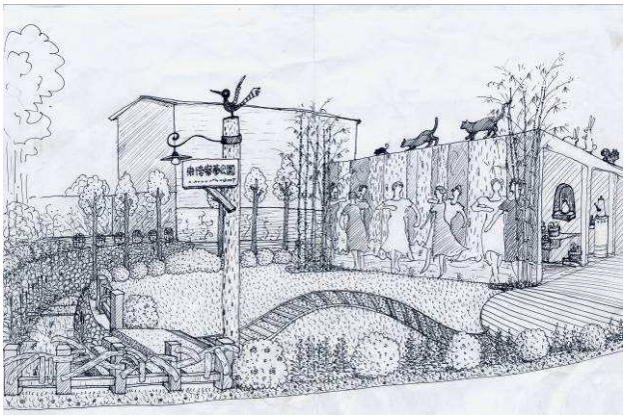
在自然中閱讀。(盧銘世提供)

嬤孫一起玩壁面藝術。(盧銘世提供)

墊著腳尖玩藝術。(盧銘世提供)

閒置空間再利用，紫雲童玩館。(盧銘世提供)

三角社區的里民群象。(盧銘世提供)



剛完成的美感角落案例草圖。(盧銘世提供)

期待完成的美感角落草圖。(盧銘世提供)

劉秀美的「國民美術」之個案研究

撰文｜邱麗卿（國立成功大學藝術研究所碩士）

「國民美術」，一種推行十餘年的民間美術教學，跨越經濟階級的差異，提倡美術創作平台的無私價值。畫家劉秀美是國民美術的發起者與推廣者，從小貧苦的自學經驗點燃她對美術的熾烈熱情，在教學中不僅針對不同的學習團體設計專屬的課程，並且以「甜言蜜語」的鼓勵式教學，讓畫友在創作過程中，祛除美術教育下的自卑陰影，建立自我肯定的生命價值。讓所有願意接觸美術的人，以簡單的畫紙與蠟筆，喚醒塵封已久的童年記憶，和生命中曾經擁有的甜蜜負荷，建構起屬於個人的心靈世界。

一、國民美術的源起與發展

（一）「國民美術」新名詞

藝術創作有沒有標準？什麼樣的人才有資格從事創作？什麼樣的作品才能算是好作品？「國民美術」新名詞，在充滿朦朧感的「美術」前，冠上「國民」二字，企圖讓社會大眾在看畫賞畫之餘，敢於參與藝術創作。沒有太多錢買油彩顏料與畫布，就簡單準備蠟筆幾支和畫紙一張；沒有學過繪畫技法，就跟著老師從最喜歡和最不喜歡的線條畫起；不知道該畫什麼，就直接從自己的五官、四肢畫起。

國民美術不預設藝術創作的標準，不限定創作者的資格，更不斷言作品的優劣，只是一再鼓勵畫友畫出自己所要說的話。因為每個人都有藝術創作的潛力和渴望，只是被外在現實所壓抑，而失去了表現的勇氣。每位「生活專家」畫的都是生活上的親身體驗，或許稱不上主流美學所說的「傑作」，但獨一無二的人文特質卻是沒有任何傑作所能取代的。

（二）國民美術的推手——劉秀美

劉秀美是國民美術的發起者與推廣者【圖 1】，她的藝術基因遺傳自母親，在《淡水味覺＆國民美術悲喜劇》書中提及，從小生活雖然貧苦，但是她的母親有時還是湊足零錢，帶著他們坐公車又換火車，到基隆的港口看海，並且提議要玩一種尋找顏色的遊戲，這樣的遊戲可以從委託行的布料，一直找到有海鷗飛翔的天空，如此暫離窮困的想像訓練反覆在她童年生活裡演練著。

五、六歲時沒錢買繪畫用具，就到紙廠撿些剩紙做娃娃，再和同學交換白紙，蠟筆則是參加比賽得來。初中為學油畫，爬到頂樓遠眺老師上課情形學習；買不起油畫材料，就用王樣水彩不加水練習，所以她的第一批油畫作品，畫筆是自己綁的，畫布是找塊白布自己弄的。她的繪畫觀念從讀書、看電影得來，為了讀書，常常在重慶南路上站著看一整天的書，或是跑到當時唯一蒐藏美術書籍的道藩圖書館找繪畫線索。有時也用拾荒賺來的錢買票看電影，像是卓別林的電影，讓她體悟到苦中作樂的貧窮之道。

1951 年出生的劉秀美，經歷過貧窮的底層生活，她很感謝接觸美術後所帶來的人生轉變。因為按照當時的生活環境，她本來會變成一名以勞力謀生的工廠女工，但是美術卻將她帶往另一條路，成為一位職業畫家，定期發表她觀察生活所畫出的作品，雖然生命中偶有挫折顛簸，但是她從不放棄繪畫。後來因為投入美術教學與協助畫友辦展，自 1993 年舉辦第一次個展後，直至 2004 年才在清華大學辦第二次個展。【圖 2、3、4】

劉秀美認為畫家必須先整理自己的土地與垃圾，才能從中獲得源源不絕的創作養份，孕育新作品的誕生。她不願作一位象牙塔裡的畫家，只是空談理論、或把美術當學術來看待，而是選擇一條能改變大眾、建立與土地對話的方式，即是由職業畫家變成深入田野的美育行者。而且開始推動國民美術後，她獲得不同於一般職業畫家的人生經驗。例如在新竹的「靖廬」上課，那是非法來台大陸少女的收容所，她剛進入教學的時候，看到兩千個胸罩曬在操場上的壯觀景象，而年輕的士兵拿著槍在一旁站崗；有時還會聞到陣陣麻油香味，因為有的女孩賣身懷孕，嬰兒得一同待在監獄裡。而且如果少女們要出來，就得帶著手銬，所以劉秀美寧願選擇進入牢籠裡上課，讓她們不戴手銬畫圖[1]。

劉秀美認為畫友們分享的殊異個人生命經驗，經過精心的思考與安排，也可以轉化為有力量的繪畫語言，訴說著令人深省的生命故事。例如她想把靖廬少女隔著鐵欄杆的青春臉龐，和留連在衣蝶二館專櫃前的時髦少女，合併為一幅巨畫，作為這個時代裡不同人生境遇的強烈對比。因為同樣是十幾歲的花樣年華，富庶社會的台灣少女在衣蝶二館吹冷氣打籃球，而貧困農村的大陸女孩卻得為了分擔家計，甚至一路從哈爾賓流浪到深圳，隨人口販子到台灣賣春[2]。

（三）國民美術的教學旅行

國民美術的推廣可以說是一趟旅行，首先從 1992 年開始，劉秀美與其母親陳月里和畫家周邱英薇三人，以「流動老人美術學校」的方式，走遍台北縣 29 個鄉鎮，讓一生下田耕種、拿慣鋤頭的老人家，改拿畫筆，顫抖地畫下他們生命最重要的事物。第一次的實地教學經驗，不僅增進劉秀美對該地區老人群體的了解，並累積了相當難得的第

[1] 詹季宜、忻筱婷，訪問劉秀美，2007 年 10 月 25 日，台北縣淡水社區大學。

[2] 詹季宜、忻筱婷，訪問劉秀美，2007 年 10 月 25 日，台北縣淡水社區大學。

一手田野資料。
1995 年第一個國民美術畫班誕生，這年劉秀美在全景社區電台開講「國民美術」兩個月，並且從空中叩應（Call in）接受了數十位長者的報名，在電台的地下室開辦美術課程。之後，劉秀美積極推動國民美術，鼓勵畫友成立畫會並自行運作，採用類似合作社的方式定期繳款，並定期畫畫、討論。

1999 年台北縣汐止社區大學首先將「國民美術」納入教育學程，因為國民美術的教學理念，鼓勵畫友將日常生活事件帶入美術創作中，正好呼應汐止社大的創校宗旨；國民美術也因為這樣，打開和學院教育對話的窗口。

2003 年大稻埕美術館成立，成為國民美術固定而公開的活動總部，美術館除了定期推出展覽外，還提供免費的教學活動，每個檔期並舉辦兩場「民眾論壇」，開放相關議題的討論，並且增加民眾與畫家的對話空間。【圖 5】

2004 年 4 月劉秀美在淡水社區大學開設的「亞洲婦女國民美術」課程，獲得社區大學全國促進會評選為「人文與生活藝能課程類」優良課程獎。經過十多年的努力，國民美術終於獲得正式的肯定，但是知道的人還是太少，能享受美術創作所帶來的喜悅的人還是不夠多。儘管主要的推動者只有劉秀美一人，但是她卻一點都不擔心，因為她的目標清楚而明確——「去最沒有美術的地方找美術」，讓生活的第一現場，例如廚房與客廳，變成美術的第一現場；使婦女的角色更多元，不單單是母親或妻子，還是改革生活、提升生活品質的美術家。

（四）國民美術的理念概述

國民美術主張人人都可以畫畫，強調與學院美術教育有所區別，甚至期望能成立國民美術館來蒐藏作品。劉秀美利用這三項教學理念，架構起整個國民美術的實踐策略，藉以形塑美術改造人生的影響力。

1.「創作人權」新主張

劉秀美曾以自身的成長經歷鼓勵畫友，在朱俊哲的訪談中她提到：「美術不應是少數人的專利品，美術是表達自己最經濟的方式，人人都可以畫畫，任何一個人都有權利享受美術所帶來的快樂[3]。」如果「法律之前人人平等」，對國民美術而言，畫布之前人人平等[4]。她認為人的一生有兩個塗鴉期，童年時期的塗鴉期往往被功利、升學主義掛帥的社會環境所抹煞。但是人生的第二個塗鴉期，可以在成年後擁有經濟與自主能力

[3] 朱俊哲，〈劉秀美推動國民美術〉，《聯合報》，1996-09-15，16 版。

[4] 羅葉，〈用繪畫找回自己與台灣—《淡水味覺＆國民美術悲喜劇》〉，《文訊雜誌》，頁 33。

後展開，在服從人生規則與善盡個人責任後，可以回過頭接續小時候中斷的原始塗鴉期，持續享受美術創作的幸福感[5]。

放下繪畫技巧的形式要求，創作所帶來的快樂，不因財富或階級的不同而有所差別，於是每個人天生所擁有美術創作的權力，可稱為「創作人權」。國民美術所主張的「創作人權」，將創作權力交還給社會大眾，使民眾成為主動的創作者，可以從創作的經驗中認識自我、建構自我、表達自我。國民美術的創作題材取自個人的生活經驗，從自身出發的觀視角度，平時不以為意的日常瑣事與片段記憶，頓時成了創作中最重要的敘事主題。在國民美術「創作人權」的鼓勵下，先把「技巧至上」的創作迷思放一邊，因為創作的起點在於動機而非技巧，一旦動心起念就可以大膽下筆，而且使用的是極為經濟的粉蠟筆和畫紙。

2.超越學院的在地精神

教育制度的形成原是爲了實現教育普及化的理想，美術教育也有相同的訴求，只是制度化、規格化之後，「教了什麼」或「沒教什麼」，就成了令人關注的問題。國民美術挑戰學院教育以西方為要的教學習慣，質疑西方美學理論對本土美術的適用性，以掙脫西方繪畫技巧對在地影像的侷限。

觀察台灣美術教育現況，由於台灣過去特殊的歷史與文化背景，台灣的文化呈現混血（hybirdity）的狀態，是多元文化融合的結果。所以研究台灣文化，自是無法完全割離外來文化的影響，而單就島國文化作微觀的檢視；但是相對而言，也無法將台灣美術全然化約為東方與西方兩大美術思潮，而失去台灣在地的美術聲音。

劉秀美推廣國民美術的目的之一，即是在喚起國人對台灣在地美術的驕傲，她從家族、國族的角度，環視整個台灣美術環境，自信能從自己生長的地方，挖掘出來自普羅大眾的美術力量；而且相對於西方美術的巨大身影，她甚至大聲宣揚來自亞洲美術的驕傲。相較之下，學院教育時時自省的誠意雖然無法否認，但是改革的行動力實在有限，而來自民間、超越學院藩籬的國民美術，則可提供美術教育改革上實際的例證與參考。

3.期盼成立「國民美術館」

劉秀美在黃靖惠的訪問中表示：「如果將來台灣有個國民美術館，就可以放在這個館；若沒有，則由家庭保管。……政府……可以成立一個國民美術館，幫助整理可能是因為子女不屑的老人作品，沒有子女的獨居老人作品、或有些人因家庭搬遷而沒有辦法收藏的作品，做為國家重要檔案[6]。」對於國民美術畫友的作品，劉秀美堅持那是屬於畫友個人的資產，而且認為政府應成立「國民美術館」加以保存，因為年長畫友的創

[5] 詹季宜、忻筱婷，訪問劉秀美，2007 年 10 月 25 日，台北縣淡水社區大學。

[6] 黃靖惠，〈從自由學習者到國民美術的教學者與推動者——畫家劉秀美的學習歷程〉，《社教雙月刊》，頁 56。

作源自他們對歷史的記憶與對土地的感情，這些作品也難能可貴的填補了台灣美術史的空白。

二、國民美術的施行與推廣

（一）國民美術的施行方式

1.設立國民美術畫班

國民美術畫班的設立主要以台北地區為主，劉秀美將整個教學經驗稱為「國民美術旅行」，而每一個教學地點都是推動國民美術的「基地」。在基地裡為了幫助畫友放開心靈，勇敢呈現心中的圖象，進行方式力求輕鬆活潑外，更具實驗性及即興特質，例如教學方法著重多重感官經驗的開發，像是閉著眼睛畫畫，不僅免去日常依賴的視覺感知，更嘗試透過觸覺建構想像中的世界；或者到捷運站幫行人速寫，不僅訓練即時觀察的能力，更提供動態與人交流的機會。

課程設計更針對不同地點畫友的需求，設計充滿創意的課程。每次進駐一個地方，劉秀美都會先作田野調查，藉以瞭解當地的風土人情與生活特色，再根據這些資料編寫課程，例如她觀察到淡水重建街每過晚上九點就一遍沉寂，在地居民與觀音山準備入眠的景象，於是編寫「睡眠」課程，讓畫友描繪自己的睡眠狀況[7]。例如針對婦女團體所舉辦的活動，就特別針對婦女的生命經驗規畫課程，例如「萬國廚房」、「女性的性和現實」、「女性的經濟和現實」、「二度童年」等，不僅提供創作的機會，更在創作過程中面對生命中甜蜜的負荷。

劉秀美認為課程的「因地制宜」、「量身訂做」，不僅是自己做為一位職業藝術家的責任，對於每一個性質殊異的「基地」，和背景不一、需求不同的畫友，美術才能發揮真正的影響力，甚至改善其生活品質[8]。國民美術轉化在地特色為課程內容，再搭配輕鬆的教學方式，提供台灣美術全新的教學經驗。

2.出版《淡水味覺＆國民美術悲喜劇》

2000 年出版的《淡水味覺＆國民美術悲喜劇》一書，為劉秀美第一本將行動付諸文字的出版品，內容分為二部分，第一部〈淡水味覺〉是作者移居淡水後的心情寫真，有她對淡水、母親、土地、逝水年華最深的依戀。第二部〈國民美術悲喜劇〉是劉秀美

[7] 詹季宜、忻筱婷，訪問劉秀美，2007 年 10 月 25 日，台北縣淡水社區大學。

[8] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 4 月 6 日，台北市大稻埕美術館。

的國民美術教學筆記，內容陳述她在台灣各地散播美術種子的經驗和體悟[9]。

作家雷驤以為「這樣的一冊畫文集，以自己的庶民生活為中心，向四周觀看，悉心描記下來，非止正當此時的讀者感到熟識與歡喜；而時過境遷之後，更能留下這個年代的小鎮人們的處境，他們的鍾愛和遺恨[10]。」雖然單行本的影響性有待評估，但就美術推廣的角度而言，與畫友第一線接觸的經驗難能可貴，而且字裡行間瀰漫著「土地動人的芬芳和理想性的改革力量[11]」，相信透過出版品的流通方式，更能傳遞國民美術的理念，也一併將國民美術家動人的創作呈現在讀者眼前。

3.成立大稻埕美術館

2003 年 8 月，專為推廣國民美術的私人美術館成立，因為地處曾經繁榮一時的大稻埕地區，所以稱為「大稻埕美術館」。美術館的成立，源於一股對藝術的共同信仰，台原藝術文化基金會提供場地與經費，劉秀美負責管理和策展。館內空間除作展覽外，一樓是沒有隔間、完全開放的辦公室，偌大的透明玻璃迎接訪客的來臨，矩形大木桌則提供一個休息與交談的輕鬆區域；二樓則是主要的展場，也是畫友討論或民眾論壇等活動的場所。

大稻埕美術館不僅是國民美術的發表場所，更是民眾省思生活現狀的藝術空間，讓畫友分享自己的生命經驗，也讓參與者經由他人生命史的反映，看到大時代裡的社會現況，再從中思考個人現況所存在的問題。2007 年 4 月卻因館址租約到期，迪化街畫會與「午間亂畫」團體遷至承德路二段上課，大稻埕美術館至此結束。

4.主持「國民美術」電台節目

最早的電台主持經驗發生在 1995 年的全景社區電台，而且因為電台的宣傳還成立了第一個國民美術畫班。2001 年 9 月，劉秀美再次主持「國民美術」節目，時段是週日上午，電台改在 TNT 寶島新聲廣播電台。節目內容分為二段，上半段為全國性的國民美術新聞，包括：(1)國民美術課程的介紹，可提供在家自學者參考；(2)國民美術展覽、寫生等活動訊息的提供，以讓有興趣的聽眾可以就近參加；(3)評論藝術時事，例如針對近年時興的「大展」現象提出看法。下半段為人物專訪，專訪對象與內容由劉秀美自行安排。劉秀美的主持工作沒有酬勞，但她表示廣播節目就是「一個教室」，而願意支持它的社會使命[12]。但可惜的是，廣播節目因為因為電台的營運考量，而於 2004 年

---

[9] 玉山社˙星月書房，〈淡水味覺＆國民美術悲喜劇〉，2005 年 6 月 21 日，取自 http://www.tipi.com.tw/bookstoredetail.php?bookNO=79。

[10] 雷驤，〈誌記人間〉，《中央日報》，2000-11-14，21 版。

[11] 林憶珊，〈非學院派美術基調—劉秀美的國民美術〉，頁 1。

[12] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 5 月 6 日，台北市大稻埕美術館。

決定停播[13]。

（二）國民美術的教學推廣

1.畫會現況說明

國民美術畫會的組成，劉秀美表示她並不刻意推動，因為畫會是由「人」組織而成的團體，必須等到畫友們有一定的默契與共識，並且提出組畫會的要求，她才會幫助他們成立[14]。再者，為了維持畫會的基本運作，她鼓勵以近似「合作社」的經營方式來管理，就是每人每月繳交小額會費，可能是一百元或二百元，再以會費儲蓄孳息，如果畫會有活動需經費補助，就可以從中領用。劉秀美甚至強調這是向台灣土地學習的例子，因為這種遊藝方式仿自民間的殺豬公或迎媽祖活動，雖然每次參與的人數眾多，但是都能自動自發很有秩序的動員[15]。

國民美術的繪畫教學推廣至今，課程結束之後並非都能延續創作情感成立畫會，截至2004 年 6 月，透過美術學習集結而成的畫會有十三個，若以協同單位區分，其中四八畫會、女性畫會、色娘畫會，因為社區大學課程而成立，而色情畫會、愛戀戀愛畫會、北投女人畫會、工殤畫會，則由社會公益團體推動；若以參加對象作區分，則笑哈哈畫會、林田山森林畫會屬於以年長者為主的老人畫會，而查某倌畫會、色瞇瞇畫會、少女一號畫會由女性畫友組成；相較之下，在所有的畫會之中，迪化街畫會最具組織與規模。大致上來說，國民美術畫會的成員多具有地緣的鄰近關係，成立目的雖然立基在美術學習上，但是整個運作情形較傾向經驗分享的成長團體。

實際上每個畫會的運作方式無法規格化，因為組成分子不同、教學環境不同，所造成的學習生態也有差異，但是畫會運作的基調都是採用最「舒服」的方式，即是在集體學習的創作環境裡，依循強烈的繪畫興趣，開發自我創作潛能與分享彼此生命經驗。

國民美術的畫會團體是興趣導向的組織，向心力的凝聚在於經驗分享的同理過程，所以不具有強制力的規範機制。劉秀美表示根據她長期以來的觀察，畫會的畫友雖然來來去去，但是有百分之六十的人會留下來，甚至後來還成為好朋友。畫會與一般的才藝繪畫班不同，因為才藝班三個月為一期的授課方式，一旦課程結束，人與人的關係大部分也結束了[16]。而且畫會雖然有會長、會計等職稱，但扮演的是維持畫會正常運作的服務性角色，所以劉秀美甚至希望畫會組織不要過於階級分明，以避免因為權力不均造成學習意願低落的問題，因為讓某些畫友比較暗淡，在藝術學習上是比較不好的情形[17]。

---

[13] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 7 月 16 日，台北市大稻埕美術館。

[14] 邱麗卿，訪問劉秀美，2005 年 2 月 16 日，台北市大稻埕美術館。

[15] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 5 月 6 日，台北市大稻埕美術館。

[16] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 5 月 6 日，台北市大稻埕美術館。

[17] 邱麗卿，訪問劉秀美，2005 年 2 月 16 日，台北市大稻埕美術館。

2.課程教學實錄——「這一生中最重要的三件衣服」

爲了更進一步介紹劉秀美個人化的教學方式，並塑造國民美術的教學情境，以筆者曾經參與觀察的課程「這一生中最重要的三件衣服」作說明，這是 2004 年 9 月 5 日星期日早上，在北投婦女服務中心所進行的教學活動，歷時約四個小時。

（1）課程引導（第一階段）

活動開始，教學者劉秀美說明此次活動的緣由，簡介以前進行過的主題；接著述說美術對心靈解放的功能，可以讓參與者充滿活力。最後說明國民美術的價值，乃在於以美術針貶新聞、討論生活周遭發生的事，並鼓勵畫友暫且擱下明暗與技巧的考量，只要如同呼吸般自在的畫畫。

進入此次的課程主題「這一生中最重要的三件衣服」，首先將日常用品衣架掛在白板上，開始示範衣服的簡要畫法。劉秀美以為衣架與婦女的關係非常密切，甚至有一邊作畫一邊洗衣的意象。早期的衣架是木製的，可以實在的將西裝外套撐起來，就是所謂的「提綱挈領」；而現在的衣架轉變成塑膠包鐵絲的輕便商品，則可以扭轉衣架，創造不同的姿勢。

（2）課程示範（第二階段）

接著就在白板上順著衣架的肩線，延展出衣袖的樣式與衣服的型態。她認為衣架是無性別的，如果是男性就套上西裝，女性就套件洋裝，很自由的隨人使用，而且衣服是直接展現在外的語言，象徵著一個人的地位與權力，例如律師服就象徵律師依法答辯的權力與專業的法律地位。利用衣架的造形，練習描繪衣服的方法，如此簡單的「衣架」畫法，可以增加畫友對課程主題的熟悉感。【圖 6】

劉秀美以自己的經驗為例，第一套衣服是上小學時所穿的衣服，全新的藍色薄紗洋裝，自己每天望著捨不得穿，弟弟卻頑皮的偷穿來玩，憤怒之下追著弟弟跑，在追逐的過程中小洋裝竟然沾上泥巴，而讓自己懊悔不已。第二套衣服是咖啡色的毛料孕婦裝，剛出社會的自己不懂打扮，穿起來活像一隻灰熊，然而事實上也反映了當時個人沉重的心境。分享自己經驗的目的，在於引導畫友創造屬於自己的想像空間，並且藉此解釋課程主題的設定目的，即是藉由三件印象深刻衣服的選擇與描繪，引導出當時個人最在乎的部分，所以服裝喜好的改變象徵著個人生命態度的轉變。

（3）實際創作（第三階段）

再次提醒課程主題《這一生中最重要的三件衣服》的繪畫重點，因為要描繪的是記憶中刻骨銘心的衣服，所以希望寫實的畫出衣服的布料與質感、顏色與剪裁，而且畫面構成可以三件一列，以呈現時間的先後次序。最後再次強調衣服的描繪一點也不困難，

鼓勵畫友放下技巧的迷思，大膽作畫。【圖 7】

（4）作品分享（第四階段）

課程進行到已經有人完成作品，開始出現細碎的討論聲音的時候，劉秀美開始進行第四階段「作品分享」的說明。她認為畫下自己記憶中最深刻的衣服，是對生命的一種暫停，就像錄影帶倒帶或停格一樣，畫友們可以藉此整理自己的生命，並且作為日後生活的一種提醒。接著提及此次的教學示範想要帶給婦女一些創作啟發，即是在知道如何畫衣服之後，只要順著衣服造形添加頭、手、腳的部分，就可以完成基本的人形，這就是最簡單的人物畫。

（5）結語與鼓勵（第五階段）

劉秀美感謝每個人的真情告白，並認為女性的羊水與和乳汁可以激發美術的新方向，因為嬰兒時期早已開始性別的學習，然後在不同的年齡延伸出不同的學習重點。而且藉由作品的分享，長大成熟的女性也可以自然表達對母親的愛，不僅可以彰顯母女間的愛戀關係，並且在自我尋找的同時也能提升家庭價值，讓孝順很自然的成為生活的一部分。

三、國民美術的多元面向

（一）國民美術的批判意識

所謂「批判」，即是批評與判斷，針對客觀事物提出合理論據，在言詞論辯後再作判斷，批判意識於是在如此重覆過程中逐步養成。國民美術要求批判意識的養成，其原因有二，一是國民美術的發起動機，本來就是針對學院教育所造成的精英與群眾間的美術區隔現象作出批評，並強調美術的普及性與平民性。二是推動者欲透過教學課程的設計，讓占多數的社會底層參與者，養成對社會議題批判與思考的態度，如果基層人民擁有了批判意識，那麼社會真正的改革力量才會形成。

劉秀美認為如果能讓民眾直接學習美術，讓美術直接影響社會大眾、甚至是勞動階級，就能培養出自省自覺的優秀公民，如此才能改變整個國家的素質。問題是群眾少有接觸藝術的機會，甚至不相信自己可以成為藝術家、或者可以藉由藝術表達自己的觀點，他們會自卑地認為那是讀書人的舞台、藝術家的權利，自己沒信心能做到[18]。

國民美術的圖象論述是跳脫技術本位的，認為發自內心需要所創作的作品，即便是技

[18] 詹季宜、忻筱婷，訪問劉秀美，2007 年 10 月 25 日，台北縣淡水社區大學。

巧不夠純熟，也能流露感人的力量，而對於不以成名為目的畫友而言，內心需求的滿足才是創作的主要目的。劉秀美也認為一幅好畫的評判，除了畫作的完成度外，更重要的是內容的真情流露，它能喚醒大家共同的生命經驗，然後心有所感的沉靜下來[19]。例如在工殤畫會畫友看似童稚然而充滿情感的筆觸之下，對美商 RCA 設廠的土地污染事件提出最嚴正的控訴，而且遭受臟災傷害的受難者與家屬，也勇敢面對身體的傷痕與親人的失去，真摯畫下心中的懊悔與追憶。

（二）國民美術的社會實踐

這個社會如何看待美術，而美術又是如何觀察這個社會？國民美術因為對現行美術僵化現象的反省，於是決定在社會裡落實充滿能量的藝術創作，並積極的在社區裡進行美術教學、在社會裡推動美術產業，採用便宜又好玩的方式，企圖拉近美術創作與社會大眾的距離，讓每個人能透過自己的眼睛直接觀察這個世界。

像是進行一場和緩的「寧靜革命」，所有的爭執與喧鬧都變成畫面裡無聲的顏色與線條，但是無聲畫面裡所陳述的是最赤裸的控訴與痛苦。國民美術用粉蠟筆和畫紙觀察社會，從平民畫家的在地角度透明化社會事件的發生，而且在社會事件透明化的過程當中，社會大眾輕鬆的了解美術創作的內容與目的。例如義光教會查某倌畫會 2004 年的聯展作品，就以美術特有的色彩力量，處理至今真相未明的林宅血案，在控訴暴力侵害的同時，更希望如此反民主、非人道的政治事件，能在平靜的圖象中被記錄下來，而且永不遺忘。

（三）國民美術的文化認同

國民美術的文化認同，則是透過國民美術的教學方式下，進行圖象式的觀察與思考，以認識台灣土地的文化傳統，建構自己與社會家庭的人我關係，尋回人性的尊嚴與美術的自信，衍生符應文化節拍的積極想法。進一步而言，看似單方面的思想認同，其實是具有相對性的，認同台灣文化的國民美術，其實正逐漸獲得台灣人民熱情的支持，在相互認同的關係下，國民美術因為台灣文化的滋養而得以延續，而台灣文化則因國民美術的再現企圖而日趨完整。例如淡水社大畫友們每人一卷如史詩般的圖畫家譜，不僅再現個人式的生命經驗，也反映出台灣不同時期的生活景況。【圖 8、9、10】

國民美術的教學活動，依照接觸的時間順序，形成四個層次的認同模式，首先是對美術此種藝術表達方式的認同，必須先不排斥而且有意願接觸；第二個層次是對國民美術教學方式的認同，引導者自由而開放的教學態度與正向的鼓勵話語，加上簡單而且容易操作的繪畫工具粉蠟筆，吸引參與者進入美術的領域；第三個層次是對參與團

[19] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 5 月 6 日，台北市大稻埕美術館。

體的認同，來自不同背景的畫友，有各自的喜好與個性，但是透過美術的媒介，鬆緩彼此的陌生關係，更經由作品的相互分享，交流不同的生活觀點，凝聚彼此的向心力；第四個層次是「隱形」的認同感，參與者在持續一段創作時間之後，才會突然發現創作的過程、參與團體的分享，其最終的目的其實進行自我追尋的儀式，透過這樣的儀式返回認同自我的生命樣態。

（四）國民美術的藝術治療

藝術治療是近年新興的的心理治療方式，透過藝術創作的遊戲方式，輔助案主表現內心真實情緒，並藉由圖象分析鬆解糾結的心理問題。國民美術的施行方式強調作品分享與經驗交流，某種層度上也發揮了藝術治療的效果，因為透過圖象的描繪與思考，提升自我對事物的覺察力，除了達到暫時的情緒宣洩之外，更積極的轉換態度面對問題的發生。

國民美術提供溫柔的撫慰力量，藉由跳躍性的圖象思考，卸除文字口語的論述障礙，直探內心隱微的真正想法；透過繪畫的創作過程，重新省視事情發生的真相；在與他人分享作品的經驗裡，滿足個人自我肯定與自我實現的需求。例如受終止童妓協會之邀，劉秀美帶領中途之家的庇護少女組成「色情畫會」，五位少女詼諧的以「色情」二字為畫會命名，放下扭曲世界加諸身上的無情傷害，將社會底層隱晦難言的色情偏見，轉化成「對色彩的感情、用色彩表現感情」的美術宣言，並從圖象思考的角度，進行一場自我追尋的生命儀式。

四、國民美術的經驗分享[20]

劉秀美認為十幾年來的工作累積像是一本本航海日誌，如果可以整理出來，就可以分享給其他有心人，別人只要踏著她的肩膀上去就好，不必從頭開始。甚至如果有人願意出版，她十分樂於分享自己的經驗，藉以鼓勵更多人參與國民美術的運動。

（一）理性客觀的教學立場

劉秀美認為藝術的影響力僅止於藝術圈的小眾，卻無法影響不進畫廊、不看畫展、無法與畫家交流的大眾，所以需要更多願意深入鄉野的畫家，把民眾當作朋友，跟他們一起作畫。國民美術稱學習者為「畫友」，意欲藉由平等的稱謂，提升他們對畫家身分的自我期許，並珍視自己的創作實力。劉秀美更鼓勵畫友自己辦展，藉以整理自己對生活的真實感覺。

[20] 本段文字整理自 2007 年 10 月 25 日詹季宜、忻筱婷在台北縣淡水社區大學訪問劉秀美的文稿。

當藝術家從創作領域投入真實社會從事美術教學時，該如何拿捏自己的角色？劉秀美認為自己並非冷酷的人，但是基於她對社會長期的觀察，知道在複雜的政治環境裡，必須理性地控制個人情緒，並且站在人類愛的立場客觀地處理事情，才不會害了自己的國家。例如在禁忌眾多的靖廬，不准看報紙，但是上課當天她就買了所有的日報當作教學道具，於是女孩們在樹下看了十幾份報紙，課程的內容是請她們當報社老闆，規劃編輯一份「靖廬報」。又如在靖廬不能吃巧克力，她就把巧克力設計在課程裡，讓女孩們邊吃邊設計「靖廬牌」巧克力的包裝。劉秀美用這類方式「偷渡」一些人類愛，但她不會感情用事，一味為女孩們奔走、或幫她們聯絡其他人，她認為自己雖然是自願在靖廬工作，但是代表著台灣人民，對社會有應負的責任，而且每個流浪或是受苦的民族都有自己的命運，這個命運的大擔子不是個人可以獨自扛下的。

（二）謙虛積極的教學態度

到鄉間從事美術教學，難免遇到與當地居民意見相左的磨合期，劉秀美建議有志從事者必須先做好心態上的調整，如果姿態太高、自以為是人群中的佼佼者，當然不容易融入社區裡。而且藝術家不能太懶惰，專挑便宜的方式從事教學。面對生命像海一樣深的人，要有能夠敲動他內心的東西，才能說動他、引領他來畫圖。所以下鄉教學的藝術家對生活要夠內行，講述的材料要夠深刻，一般大眾才會被說服。劉秀美的做法是，先整理這地區的文化價值，然後提醒當地居民關注這價值的重要性。居民一開始會半信半疑，但是最後都會被深入的談話內容所說服，因為他們聽到的是經過仔細觀察與用心整理的當地最有價值的部分。

劉秀美還認為藝術家的優越感，是造成與民眾關係斷絕的主因之一。如何看待自己出生成長的土地？如何在大文化跟小文化間作選擇？如何在亞洲與西方價值之間作選擇？這些問題的答案影響了下鄉的態度。例如台灣與大陸，他們可能選擇大陸，因為大陸較佔優勢；但是大陸與西方，他們又可能選擇西方，因為西方較佔優勢。以自我利益為優先的跳板式選擇，其下鄉態度可想而知。要研究社區或土地的議題，一定要謙虛的把自己當作學習者，向生活專家學習。而政府也須慎選下鄉的藝術家，因為高知名度或握有行政資源的，往往因為事務繁忙而無法從事長期田野研究。國民美術視民眾為值得學習的「生活專家」，並且疼愛他們、尊敬他們，藉以培養他們對創作的信心，進而願意參與改造自我的繪畫活動。

余秋雨在〈從戲劇與文學看生命力量〉的演講中表示，作品能夠產生生命力量，進而引人佇足欣賞的特質有四：「逼近生命、開發未知、運用象徵與雙層結構[21]」。同樣強調展現生命力量的國民美術，其精神也可以用這四項特質來說明，如果重新審視國民美術的作品，畫友們運用個人式的象徵語彙，營造出圖象與意涵緊密配合的雙層結構，而且經由作品描繪的過程，逐步逼近生命本質所在，在時時刻刻的凝視中，進而開發

[21] 余秋雨，〈從戲劇與文學看生命力量〉，2005 年 2 月 25 日演講，台南市成功大學。

潛藏於精神底層的未知狀態，以謀求一種知與未知之間流動的平衡狀態。於是國民美術畫家透過繪畫的創作過程，認識自己、反思自己、表現自己，從某一種程度而言，建立了自我主體性的存在。

波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）認為每個人都是藝術家，因為每個人都具有創作潛能，應該被發現，並給予訓練[22]，而且不只每個人能夠，還必須參與它，如此才能促成社會軀體的快速轉型[23]。「人人都是藝術家」，國民美術將概念化的藝術體系，拉回真實的生活場景，繪畫創作不只是少數人耽溺式的夢囈，更成為多數人自拍式的生活記錄。劉秀美認為美術改變了自己的生命，所以要將美術的力量與大家分享，並且藉由國民美術的推廣，重新建立藝術與群眾之間相互滋養的暖性關係，甚至是透過國民美術喚醒民眾的自覺意識，培養聰明的社會基層，進行社會體質的美術改造，創造小島台灣的大文明[24]！

[22] 海涅˙史塔赫豪斯著，吳瑪悧譯，《Joseph Beuys 波依斯傳》，台北市：藝術家，1991 年，頁 111。

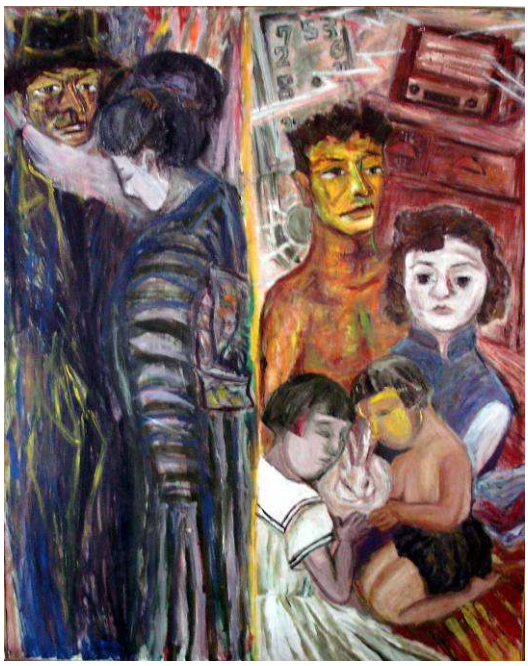
[23] 海涅˙史塔赫豪斯著，吳瑪悧譯，《Joseph Beuys 波依斯傳》，頁 115。

[24] 邱麗卿，訪問劉秀美，2004 年 5 月 6 日，台北市大稻埕美術館。

圖版

【圖 1】劉秀美與早年創作的人物布偶。
（攝影／邱麗卿）

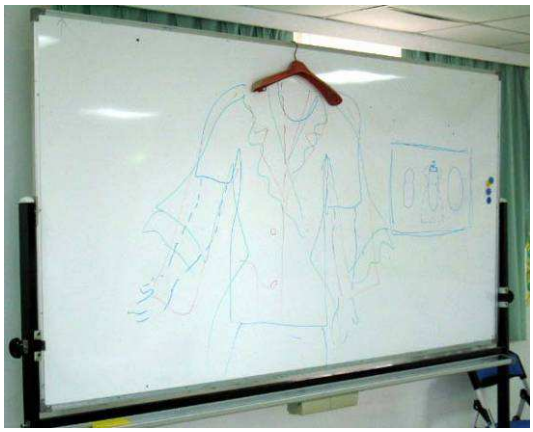
【圖 2】劉秀美，《金門王》，1988 年，
油彩˙畫布，10F，自藏。



【圖 3】劉秀美，《重婚》，1995 年，
油彩˙畫布，100F，自藏。

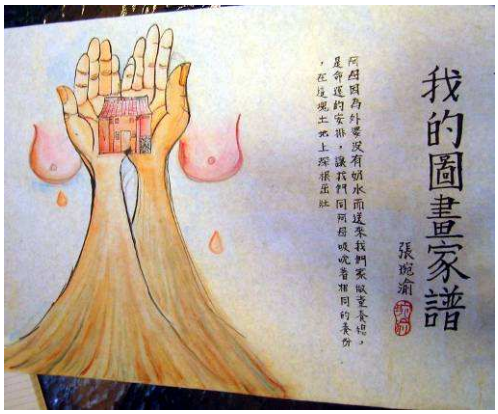
【圖 4】劉秀美展示 2001 年的油畫作品
《母性》（317×145 ㎝）。（攝影／邱麗卿）

【圖 5】在大稻埕美術館上課，游塗樹阿公介紹他的畫作。（攝影／邱麗卿）



【圖 6】用衣架示範衣服的畫法。（攝影／邱麗卿）

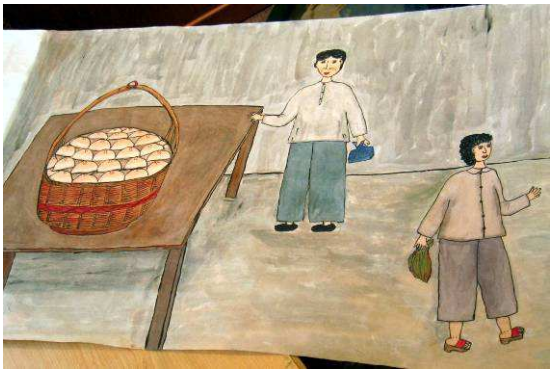
【圖 7】「這一生中最重要的三件衣服」：小學制服、結婚禮服，和兒子送的衣服。（攝影／邱麗卿）



【圖 8】張琬渝《我的圖畫家譜》中的第一段「奶水」。（攝影／邱麗卿）

【圖 9】張琬渝卷軸式的圖畫家譜。

（攝影／邱麗卿）



【圖 10】王敏珍的圖畫家譜《浮繪人生》，「一籃糕餅」改變她的人生。

（攝影／邱麗卿）

社區劇場的藝術實踐

撰文｜孫華瑛（辣媽媽劇團團長）

我的社區意識轉換過程

在即將要告別 2006 年，前三天的晚上，十一點多，我準備要去村子裡的便利商店買東西，正當走在這條連接大寮和鳳山，鄉村和城鎮的重要省道路上時，一件驚喜的事發生了。發生的當下，我左顧右盼的四處張望，再仔細的看看，真的和以前有很大的不一樣。我心想，「原來這樣的改變，是可以達成的！」真的，道路變亮了，原本年久失修的幾個路燈都亮了，不過對街的一盞還是不亮。這時，我走在路上的心情也比較沒有像以前那麼恐懼，深怕來車看不見路人，那種怕被車撞的恐懼是被很頻繁的車禍事故給影響著。尤其，不久前的深夜，一位騎機車的男子撞到一台大貨車，我看見他滿臉是血坐在路上的畫面。之後，接連幾個夜晚到接近清晨，媽媽獨自外出運動的時候，我常常會被那種恐懼給驚醒！

五年前，我像一般的上班族一樣，每天朝九趕去上班，下班後回到家就是累攤在椅子上，對我出生居住的這三十幾年的村子瞭解並不多。以前，因為工作的關係去過其他的社區辦活動，但是，很多時候還是在工作的機構裡策劃活動，等著人來參與。當時，工作中的服務狀態其實是和自己居住的環境切割的，社工工作比較是服務個人的，很少實際擴展到人和環境/結構之間的關係。不過，也因此先讓我在面對「人性」的複雜層面有很多的學習機會，尤其是從認識不同女性處境之後回過頭來看見自己。

就在五年前，我離開服務九年的機構（高雄縣婦幼青少年館）去研究所讀書之後，在一些課程的邀約之下，我開始走到社區和一群各形各色的社區朋友認識，而這些開始，比較多是從劇場的交會慢慢鋪陳出來的。將劇場的媒介運用在社區不同族群的自我意識覺察、婦女教育，甚或是社區/群的社會參與等等範圍。這一路，經過 2001-2002「辣媽媽劇團」和「美濃愛鄉協進會」合作進行新移民姊妹劇場、2003-2004 在鳳山「中崙社福中心」和新移民姊妹上劇場課，以及 2005-2006 三民鄉「原住民婦女永續發展協會」的部落女性劇場和 2006 嘉義縣阿里山鄉十字社區劇場，再到屏東縣崁頂鄉的北勢社區劇場和今年在內門鄉進行溝坪社區劇場，我開始帶著應用戲劇和綜合性藝術的方法四處流動，同時也是角色轉換的階段，我從一個機構的社福（工）員轉換成劇團的團長，到社區時，我是一個戲劇、婦女、成人教育的老師。說真的，剛開始被稱呼為「老師」很不習慣，適應了好一陣子。就在 2006 年七月嘉義縣「北回歸線環境藝術行動」十字社區的駐村社區劇場經驗中，我和社區的發展協會幹部、村長、村長太太一起在劇場空間的互動後有了深刻的延伸。我開始注意社區的組織型態、架構、幹部的

社區公民意識，甚至是在社造的運作裡看見某些關係的連結。以往，雖然有在高雄縣三民部落 NGO 婦女組織的幹部角色，但是因為複雜的派系政治角力、家族勢力等既成因素，使得組織工作先和在地的權力關係採取保持「距離」的態度。從小，我的成長背景和社區中的權力核心其實也是不習慣接觸的。看見了十字社區的理事長和村長的相互合作，再來到和北勢社區村長太太的近身接觸，他/她們就和一般的居民一樣，有賣早餐的、有做防水工程的、有公所職員的本職，我在他/她們的身上看到了如何行使社區公共資源，又，怎麼和居民產生建設性的互動，共同創造社區的友善環境。

在十字和北勢「社區劇場」裡，必須要去看見成員和社區之間的關係，這兩個社區是在社造的基礎上放進「社區劇場」。我的特質和角色可以跟他/她們很快的建立關係，再試著深入瞭解他/她們經營社區的態度和方法。慢慢的，這些認識讓我逐漸對應到我居住的社區。去年我居住的大寮鄉中興村村長選舉，一位曾是我國小的男同學嘗試第二次競選，在選前我去找他聊聊，想聽聽看他為什麼在第一次落選之後又想嘗試。同時，我也告訴他，我對村子社區環境的看法，我心想，如果他當選，那麼我可以很容易的開始社區參與的工作，想盡自己的一點心力。後來，選舉結果是，他又再度落選。他們都是同黨籍，但是不太對盤，相互競爭。對方我並不認識，聽媽媽說，他是個中年男性，長年在村子裡做送報的工作。之後，我也因為要到嘉義十字社區駐村，所以村子社區參與的行動就先擱著，一直到前幾個月，我聽媽媽說村子裡新蓋好了一個小公園，可是她要進去公園前還得經過一間私人小廟的前庭，卻遭到廟裡小狗的狂吠，嚇得她不趕靠近。另外，家旁邊的那條重要省道近一年來車禍頻傳，有好幾次我都親眼目睹，這一、二年對面的眷村拆遷，紅綠燈也形同裝飾，沒有功用。一次對話的過程，媽媽告訴我，這段路上有幾盞路燈沒亮很久了，種種因素加在一起，包括那位國小同學說，每當車禍事故之後，因為路口沒有加裝監視器，員警都會到他開設的店借調店門口的監視錄影帶尋找肇事影像做為參考。天啊！我一想到媽媽，還有其他的鄰居長輩，每天一早天還沒亮時就出門走到國小運動這一段路，存在著多少的危險！這幾年，鄰居的長輩就有幾位是被車撞死的。大家都知道的處境，是沒人反應改善或是公所沒錢修繕嗎？這些恐懼，有一陣子不斷盤據在我清晨睡醒之前，有一個聲音告訴我，我必須去一趟村長辦公室找他聊聊。雖然這個想法媽媽並不同意，她覺得不要「自找麻煩」。我不斷的跟她溝通民代的角色職責，我可以理解媽媽面對公共事物的「沈默」心態，她始終認為做官的很「複雜」會「A 錢」，少接觸就可以自保。我思考著，當攸關人身安全、居住環境品質的公共議題一旦要付諸行動時，似乎對媽媽和周遭的居民們來說還有一段認知上的距離，是「只要不是發生在我家」的心態使然嗎？

無論如何，我不能視而不見。於是，電話和村長約了見面，表達出我的想法。他很戰戰兢兢拿出他剛上任之後預計計畫的內容給我看，本子裡面就有裝設路口監視器以及改善村內一塊台糖荒廢土地的計畫，增設休憩點。我問他，村內的公共設施，像是綠地公園、親子遊玩的地方很缺乏，他回應說，上一任村長有建了一座小公園在某某處，還拿了幾本噴灑登革熱工作的照片給我看，讓我知道有幾位志工在參與，不久前他們

還去其他示範社區參訪，言談中，感覺出他的積極態度。我再問他，社區發展協會長期以來效能不彰的問題為何？他語帶無奈的說，之前老村長時期，社區發展協會幹部老伯伯們的保守態度牽制了很多社區工作，雖然他是社區發展協會的理事長，似乎很難有所突破。身兼村長之後，他告訴我會有一番改變。我告訴他，之前我有寫 Mail 給鄉公所，卻得不到回應，現在來找他談，希望他能將路口路燈和監視器充分反映。他還說，以後社區要開會會找我。事隔三個多月，路燈亮了，行動是有看到改變，我告訴媽媽這件事，她一改之前的消極態度，包括我下一步要去找村長談談那座沒人敢去的公園，為什麼公所花了將近百萬，品質之差，浪費公帑又一樁。前幾天，正當新聞播報中部某縣市花了上千萬的公園，如今雜草叢生，建物毀壞。我順著這個新聞跟媽媽提到村內的小公園也是雜草叢生、動線奇怪以致於讓她和村民不敢進去的情況，我說會再去一趟村長辦公室瞭解一下如何改善。媽媽這次竟然沒有阻止我去……。

2007 年年初，我們收到鄰長發放鄉公所的農民曆，我赫然發現大寮鄉現任鄉長上任之前（四年多前）鄉的財政赤字中，有兩億六千多萬貸款和積欠台電電費兩千多萬元，以及縣府、內政部五千五百萬的欠款，總共是三億四千萬元的債務。其中積欠台電的就是路燈的電費，難怪路燈壞了沒有錢修繕，最後還是鄉民得承受人身安全之苦。然而，這些積欠的債務又是怎麼造成的？農民曆中現任鄉長提出開源節流的措施，這四年來積欠的數據有明顯的改善，也還清了電費，甚至已有存款。讓我不禁想到前任鄉長的貪污賄選，最後入獄。地方政府官的施政品質、資源如何運用得當，在在影響著居民的日常生活機能。那些赤字、那些結構性的政治利益因素，是誰的縱容？還是視而不見形成的共犯結構？我思考著，公民意識的養成環境在哪？另外，有了意識之後又如何產生改造的動力？這段路要一步一步的走，對象是誰？在什麼環境裡？用什麼方法？……。

「誰」在社區進行「社區劇場」？

一句話，「公所沒有錢」所以路燈不能亮起來，可能是之前年久失修擺爛的原因。但是，當我在屏東縣北勢村的一群志工朋友身上看見如何將資源回收創造成村裡的共同基金，道路上的地燈是太陽能發電產生，年輕的村長太太帶著一群社區媽媽、爸爸和小孩組成志工隊掃地和進行社區公園改造之後卻遭破壞的沮喪心情。這時，「社區劇場」的進入有了一個初步的集體看見。我們在這個空間裡，先是透過劇場的遊戲釋放長久以來壓抑的身體約束，練習「自信」的表達出個人的想法，因為這個空間可以允許混亂、允許犯錯，再逐步打破制約在每個人身上的那一個金箍罩，先去看看這個金箍罩長的怎麼樣，再去看看是什麼因素形成的，而我為什麼把它放在自己的頭上，又複製在孩子的身上。一次劇場課，我請每個人帶一件和自己有關的物件，練習自我表達，一位阿嬤和她的孫女共同參與了這次的社區劇場。孫女帶了一疊獎狀和一本小叮噹漫畫，可是，在拿來劇場之前，阿嬤告誡她要拿獎狀不要帶漫畫書。我問她為什麼想帶漫畫書？她說，獎狀每個人都有並不稀奇，但是那本小叮噹她保存了很久。我再問她，

小叮噹是什麼地方讓她覺得值得收藏？她說，她很欣賞小叮噹的做人態度，會幫助人。說完，在場的媽媽、阿嬤們睜大眼睛，很驚訝一個小五女生的觀點。也因為她的想法對照著阿嬤的「單一價值觀」，我們在劇場的空間裡正相互看見「差異」在哪裡？再去討論是什麼樣的原因造成這樣的差異？也因為「差異」，開啟了我們「對話」的起點。日常生活中「壓抑」的情境無時無刻存在著，如何練習自信的自我表達，說出我的壓抑和慾望而不會恐懼遭受「異樣的眼光」，或是，長期深怕受到傷害於是選擇「沈默」的習慣狀態等等，這些都要經過來來回回的碰撞。首先，要在劇場空間裡營造一個相互包容、尊重差異的自在空間，一個可以翻轉偏見、歧視，重新觀看世界的眼光，慢慢的再從這個氛圍中創造出從「個人」到「集體」的行動策略。

2006 年九月，是我到屏東北勢社區上「社區劇場」的第一堂課，印象深刻的是，我們在一間廟旁邊的社區活動中心上課，聽社區的 NGO 組織「四季紅生活文化促進會」（屏東社區劇場示範點選定的團體之一）理事長豔津說，其實社區發展協會長期以來並不積極運作，所以要在這個空間上課還必須再去「喬一喬」。看著幾片年久失修的玻璃窗晾在那裡，廁所的污穢異味滿室，我大概心裡有譜了（社區的權力關係）。2006 年的屏東社區劇場「區區一齣戲」計畫，是「台灣應用劇場發展中心」和「跨界文教基金會」策劃執行文建會的一個案子，在進入屏東二個社區（北勢、歸來）進行「社區劇場」之前先進行了 36 小時的社區劇場種子師資的培訓課程。之後，這些種子師資再進入到社區實習觀察老師怎麼進行授課，也同時記錄社區參與成員的互動。第一堂課結束後，我請種子師資們一起討論剛才觀察到的現象，包括發現和疑問，其中一位伙伴說，在還沒來社區之前認為鄉村阿嬤們都很「閉塞」、不好意思動身體玩遊戲，因為他自己也是放不開。但是，在親眼目睹她們在劇場互動的時候，竟打破了他原來的想法，於是，我們共同討論既定「刻板印象」的成因。另外，有伙伴好奇著豔津是怎麼經營社區工作？怎麼帶著這群婦女社區參與等等？這幾位種子師資在各自的社區或是工作上都有組織領導者的相關角色扮演，豔津不吝惜分享她的經驗，這樣的對話過程，一旁的黥布仔細聽著，她這次在北勢是整體觀察記錄，2005 年，我和黥布等幾位原住民婦女在三民鄉進行「部落女性劇場」，這次，請她參與觀察平地鄉村型閩南社區的「社區劇場」，也算是一種經驗交換，擴大學習的層面。在離開北勢的車上，她告訴我，或許可以帶山上的工作伙伴下來北勢交流，我高興的回應著，有些思考和行動似乎正開始蔓延、連結……。

在北勢進行「社區劇場」之前，我們是透過屏東「藍色東港溪保育協會」居中牽線，他/她們在屏東經營社造有一段時間了，也因此，豔津和她們的互動密切，更是她在做社區工作上諮詢的伙伴。有了這一層關係，也讓我瞭解豔津在社區目前的社造位置和狀態。豔津提到在嫁來北勢當村長太太之前，她認識社區的人不多，一嫁來跟著婆婆做農，當時，連斗笠頭巾都不會綁。劇場成員之一的阿純阿嬤說自己在民國四十六年嫁來時，跟著先生在村子裡賣魚，當時只知道來買魚的是誰家先生的太太，誰的女兒，對方（顧客）的名字都喊不出來。我們在劇場練習述說自己的生命故事，練習看見從

個人到集體的故事，當然也有遇到幾位阿嬤在說和先生的婚姻家庭關係時的「隱諱」氣氛，「家醜不外揚」是多數人的選擇。尤其是在共同生活的社區緊密關係中，這樣的處境在部落劇場的空間裡常常上演，什麼只能私底下說，什麼可以公開說，什麼可以在劇場裡練習說再慢慢透過「轉化」公開在舞台上。這些故事題材的拿捏都是一段細緻的碰撞過程，有相互「信任」關係與否，以及對自己「自信」的培力，更有「歧視」和「反歧視」的覺察過程，甚至是擴大到結構性的問題意識。但是要從「個人」的問題意識逐步進入「結構」中的問題意識，並非一蹴可及的。尤其，是「誰」在「哪裡」用什麼「方法」在經驗這段碰撞的過程……。

我和「媽媽」和「她們」之間

我從很「個人」的美術學院創作跨界到很「集體」的劇場實踐。從很單純「自我」的個人問題再到很複雜的「結構」性因素的看見。這過程對我來說是經歷一次又一次的困頓和翻轉再到漸漸看懂了加諸在我身上的扭曲和歧視之後，慢慢獲得「解放」，重新面對自己的生命狀態中的那個「弱」勢。對一個有社會條件的我來說都得花好長一段時間的「理解」，更何況是鄉村型態中的務農女性們。其實這十四年來，光是陪伴「辣媽媽劇團」的媽媽們可以更有「自主性」的看見自己的內在能量，其實都還需要經過不斷的自我意識探索和嘗試冒險，來來回回擺盪。我不能用在學校面對大學生的方法來面對鄉村的勞動中老年男女，劇場的技巧只是一個工具，會因著對象的年齡、族群、性別、階級和文化環境等有所調整。我常常會在一個技巧的發展過程中，因為當下的互動狀態而必須立即做「調整」，改變原來的方式，另一種讓成員們「理解」之後開展更適合他/她們創意性的思考和互動。例如，一次在北勢社區劇場的下午，阿嬤/媽媽們帶著午睡的倦容和忙了一早的工作後來上課，其中一位阿嬤手酸痛，在和她們哈拉生活瑣事的過程發現，阿嬤們最近有在社區練甩手功，於是，我請其中幾位阿嬤媽媽們帶著大家做甩手功，當作是課程的暖身。我看著她們認真教大家的自信表情，似乎有一種教與學「互為主體」的關係被看見，這層發現也在一次對話中得知阿純阿嬤很不能理解的說「為什麼老師都沒在做節目（教怎麼演戲），還要她們說出自己的故事」。有一度，她不想來上課，後來她發現她說的故事是要當作戲劇材料，才慢慢「理解」了當初老師為什麼要請她們說故事的原因。這個例子也發生之前我在阿里山駐村的十字社區劇場，剛去駐村的前半個月，我每天都在村民聚會的老人亭和村民建立關係相互認識，之後在進行「社區劇場」的第一次課程裡，他／她們問我「劇本是不是寫好了？」，我才知道他／她們以為我在老人亭是在蒐集寫劇本的材料。很多時候，鄉村的居民會認為自己沒讀什麼書，對務農的身份視為社會位置較「低賤」的，而將外來的老師視為較「高級」的知識份子，老師是來「教育」他/她們的，他/她們是「被教育」的等著。於是，在這段「對話」的過程中，我們在劇場空間裡，透過劇場遊戲共同去思考傳統填鴨式單向教育觀念和互為主體的創造性對話經驗有何差異。同時，我也必須讓他/她們理解「社區劇場」不以訓練演員為主的概念，它和一般認知的戲劇有何差異。很多時候，我們都在經歷一次又一次的「解構」再到重新建立觀看世界的角度，

包括自己。

十四年前，我在一陣看似混亂又土法煉鋼的方法裡進行「辣媽媽劇團」的團體組織工作。剛開始的劇團方向規劃、人際關係摸索、行政和創作之間的拿捏，還有扮演機構和團體成員中間的溝通橋樑等等複雜的狀態。我記得，我有一陣子幾乎天天以淚洗面，團員之間的權力關係、人性的脆弱、矛盾、自以為是，甚至是對我的質疑、批判等等，都不是那時剛出社會的我可以承受的。我是在重重權力/性別/階級糾結關係中慢慢找到一條出口，慢慢看懂了那些陌生的結構，因為當時的經驗缺乏，因此創造出了許多練習面對複雜處境的機會。在看懂了從這些生命的脆弱、矛盾和扭曲的身心之後，逐漸也反映在自己的生命狀態裡。和我關係最親密的媽媽，就是一個壓迫結構之下的弱勢生命，每天上演著她的焦慮與不安，她所投射出來給我的是不斷的負面思考、否定和制約。青少女時期的我，不懂她的焦慮，只會一昧的反抗她，覺得她傳統、無知。慢慢的，我從劇團的媽媽和家暴婦女、遭性侵少女身上看見了壓迫、看懂那個長期遭扭曲的身心，當她內化自己是弱勢族群、底層階級、沒權沒勢、無法抵禦強勢壓迫的情境後，只好選擇明則保身，減少公共參與，工作賺多錢就是好。於是，生活中一些創意、追求自我理想的實現都是多餘，最好一切都照她認為的價值和期待進行。當時，保守就是安全，是她的認知。我常常要在她的既有觀念和我的自主之間取得平衡，我要用她可以「理解」的語言「轉換」原先認識的世界，嘗試運用各種途徑讓她「重新」認識她的女兒在想什麼、為什麼這麼做。直到現在，仍然持續來回擺盪著，只是，我變得更柔軟，知道什麼情況和時機之下是適合堅持或是妥協。當「社區劇場」裡的媽媽們或阿嬤將自己的處境視為「弱勢」而無法改變現狀，於是不斷複製壓迫的觀念時，我可以理解她們怎麼了，這其中也包括我和「辣媽媽劇團」的團員奧莉薇的深刻認識。當我在幾年前和三民鄉的阿布婭討論原住民女性弱勢處境之下的姊妹情誼遭受破壞與質疑，還有在北勢社區和豔津談到地方政治權力關係中的女性角色時，我會試著和她們共同去看見社會壓迫結構之下性別/階級/權利意識型態裡的女性，「為什麼」常常會人云亦云、缺少是非判斷、負面思考、她「怎麼了」？ 她的「自我意識」如何養成？她對自己其實是很沒「自信」的嗎？又是在什麼樣的「環境」之下造成的？我們（組織者）試著思考背後的成因。總是會在一連串問題「探索」的過程「發現」新的理解來繼續支持組織工作者往前推動的力量。我們常常要面對如何拿捏人際關係、權利義務，甚至是女性們相互嫉妒和工作者偏心與否的種種細緻「眉角」（訣竅）。耐心、不厭其煩，真是一項基本配備。我記得和黛布的深入瞭解，其實是從「部落女性劇場」開始。之前，聽阿布婭說黛布在工作上的「不穩定」狀態，後來想想，其實都只是單一方面的淺顯認識。自從和黛布在劇場密切接觸之後，我逐漸「理解」她的「不穩定」來自低自信和長期承受家族「異樣眼光」裡單一價值被要求的處境。於是，黛布曾經在劇場選擇的「沈默」狀態，我可以理解她的無助和小心翼翼深怕受傷害的顧慮。於是，我陪著她一步步練習如何看懂外界的評價，這一步步需要時間。類似的狀態也在之後的「十字社區劇場」和「北勢社區劇場」被看見。

當「北勢社區劇場」照往常一星期一次四小時上課，偶爾會有一位不常出席的阿嬤出現，我覺察到只要她一出現，劇場的成員們幾乎個個面色凝重氣氛變得很詭異。我看見這位阿嬤嘗試想加入大夥的討論，但是她的說話態度比較用負面批評的方式。下課後，我問豔津這位阿嬤的狀態怎麼了？她語帶無奈的告訴我，這位阿嬤和她以及其他成員之間的緊張關係，在團體運作的過程中有很多細緻的「關係」需要去照顧到。豔津身為村長太太的角色很難去切割和「麻煩者」的互動，比較起扮演地方組織理事長的角色更形身不由己。所以，如何「拿捏關係」，借力使力，是社造組織者不斷衡量個人和集體甚至是環境之間的深刻議題。因時、因地、因人、因在地生態而不同。我問豔津，需不需要在劇場裡共同討論這位麻煩阿嬤的狀態？她小心翼翼的表示時候未到。她擔心一面對的話，其他成員會跑掉。於是，我們就很巧妙的在排戲的階段讓這位阿嬤知難而退。我看見豔津用生命經營社區關係的認真態度，雖然社區政治派系分裂的生態也常讓她倍感無力，但是，她嘗試運用柔軟的身段，先是和一群社區婦女們搏感情。我們也在劇場的空間裡相互看見她和成員的對話關係，有些時候她的反應也會影響成員的表達。一次，她告訴我，有些話要透過第三者才能讓成員們「說真話」，如果是她出場對話，成員們勢必會賣她的面子（角色）而顧全大局，很難說出自己真正的聲音，像是，她覺得「社區劇場」演出之後，她希望可以持續社區劇場的課程，我問她是什麼原因想持續？她告訴我，這些媽媽們演完之後，不斷向社區的人敘述演出時的種種，她似乎看到一種難得的自信在彼此之間蔓延。如果要繼續的話，她希望由成員們主負責，不要再是她一人對內和對外。我理解她的用意，我們一起想著可能的人選，我建議她先聽聽看成員們對這件事的想法如何，她告訴我，不能由她出面詢問。於是，我們想著其中一位成員扮演這個角色，而期待主負責的成員現階段的社區志工幹部角色需要豔津的支援，所以，等這個協助之後再進行遊說持續「社區劇場」的意願如何。事情和人的當下狀態，先後順序輕重緩急，都是組織工作著和我必須要去照顧到的地方。

看見故事的集體再現

和北勢的第一次接觸在村長的服務處，一張大木頭泡茶桌，聽著村長和豔津述說北勢村的人文歷史，我注意到豔津說著前不久由志工共同打造的社區公園遭村內另一政治派系人士的破壞，照片裡有打造公園前中後期的對照。從那時候開始，我心想，這個公共議題對居民來說又是作何感想？這次「社區劇場」的發展過程並沒有預先設定一個主題，於是，邊走邊發展。這九位成員在劇場的互動關係是我好奇的，很多時候，我們會在一個戲劇遊戲中發現人的個性和觀點，甚至是彼此的關係深淺。我們看見她和她在日常生活中不一樣的工作角色，有做版模的工人、有包蓮霧的臨時工、有賣早餐的阿嬤和成衣廠的女工。幾乎每個人都是勞動者。在這幾位女性勞動者的身上，我鼓勵她述說自己的生命故事，像是，她們幾乎都是從外地嫁來這個村子的背景，阿嬤們經歷早期農業社會的務農工作。在阿純阿嬤賣魚的經驗裡，我們聽到她和先生的故事，聽到她在當時招呼客人時只知道這位太太是馬先生的太太、那位是陳先生的女兒，

當時女人的臉孔上掛著先生的名字，她自己的名字很少人知道。直到這群女性參與了志工和人群有了公共性的互動開始，她的名字被聽到了，她的故事被認識了。於是，我們共同去深入「瞭解」這些關係的轉變是從那個關鍵點開始？又為什們會連結在一起？「討論」在劇場的美學空間裡變成一種非嚴肅性的練習。當戲劇的發展到中後期時，我試著問她們當志工的心路歷程，尤其是大家共同參與的公園遭破壞的心情，聽見她們從志工掃地做資源回收的排班運作過程，有阿嬤一早叫醒孫女和鄰居女孩掃地的有趣畫面，也有不畏風雨的小故事，更有一位阿嬤表示「有錢的不做，沒錢的才要做」，我好奇的問她原因？她說要做功德，做給晚輩看。怎麼樣讓一個人的故事「再現」，我們再從故事的議題中找出可以探索的「對話」觀點，讓說故事的她覺得有被重視、被尊重的感覺，「自信」會在循序漸進的互動當中共同被建立，下一步就是往更有爭議性的議題推進。於是，我們來到了公園被破壞的討論，她們都覺得破壞的一方行為不當，曾經，她們在公園開墾時種花、養魚，沒想到一夜之間變成荒廢，豔津還曾為此情緒崩潰……。

當我請她們將各自在公園打造的心路歷程說出來後，再進一步試著將議題練習雕像劇場時，一位個性很像大姊大的阿嬤極力的反對呈現，她不斷的表示事情已經發生了，也進入司法程序了，不需要再公開場合說，免得大家再傷感情之類的。有阿嬤聽了覺得這是發生的真實事件，應該說出來。就在一陣緊張的氣氛之下，我試著請大家先說出對這件事的看法，課後，我和豔津討論著大姊大阿嬤怎麼了？猜她是膽小？還是沒自信？還是在嫉妒她的戲份太少等等，一連串的分析，也在週間豔津和她們非正式的接觸裡打探原因，最後是從大姊大阿嬤和先生在村裡的人際關係和利益關係得知一二，我們也比較可以理解她的「反彈」。之後在戲劇的發展過程很多時候是原地踏步，我請她們同理一下是什麼原因對方要破壞呢？於是開始妳一言我一語的假設對方的立場和動機，也請扮演志工的幾位媽媽們做出對方的雕像和說法，這時候我們發現了其中破壞者中，像是有人是被「煽動」的、沒有自己的主見、主事者的對人不對事、為反對而反對、沒有參與會前溝通等等，我問，人容易被煽動那是怎麼造成的？一位媽媽說「無知」吧！於是，我順著這樣的對話和她們一起討論無知的狀態可以用什麼形象來表示？我心想，或許大姊大阿嬤是想避開扮演破壞者的角色而抗拒著，因此，我們開始發想著這個人云亦云的形象，接下來有趣的對話中，有人說無知的人去找媽祖寄託神明的力量來支持他的破壞意圖，大夥哈哈大笑。就在笑聲中我突發奇想或許她們三位扮演破壞者用小丑類似傀儡的形象來表現如何也就是「被操控」的人，就在隔幾天後，當小丑道具被大姊大戴上之後，滑稽的動作和變聲一出場，大夥竟被她逗得笑到不行。我看見她也因為這個不是她本來的形象「轉換」成另一個角色後的處之泰然。「角色轉換」在劇場裡獲得一種新的語言，是她可以接受的改變，光是這一步，我們來回摸索了數次。至於更具爭議性的兩方主事者的權力關係探討，恐怕需要再更多的時間醞釀了。

為期四個月的「北勢社區劇場」工作坊在屏東縣鄉村型態的社區進行，成果展演從鏡

框式的舞台延伸到北勢村社區的志工尾牙會進，當七十歲阿嬤在舞台上唱出那首牽牛歌，我聽見台下的阿嬤阿公同聲在喝，當阿嬤唱完這歌時，台下的村民給予熱烈的掌聲，當阿嬤在戲劇行進中忘詞，小聲詢問孫子台詞時，台下的觀眾給予鼓勵笑聲，這是民眾戲劇的美學空間。當戲進行到尾聲，我拉著阿嬤的手走到觀眾身旁詢問他她們看戲的感受，一位阿嬤說很感動的說：「我們都曾經做過農，公園被破壞是很不對的事」。一位年輕的爸爸說志工服務需要家人的支持等等，我看見豔津微笑的雙眼，似乎一切的辛苦都值得。劇場成員之一的阿文說，現在演戲的這九位成員感情變得很緊密了，我想，她們比其他人多了一份因劇場而集體合作的關係吧！這裡面有歡笑，也有淚水，有對話，也有反省。這是個需要經過情感慰藉的階段，自信的建立非常重要，如果少了這個階段，一下子要拉高到問題結構層次的戲劇呈現，實際上是有困難的。「被看」不是她們自信的習慣表達方式，從觀眾轉換成在公開場合說故事的人，對這幾位鄉村務農女性來說，是一大挑戰！「問題意識」的發現和思考，更需要不斷的在日常生活中練習，而「社區劇場」可以是一個集體練習的途徑，也是另類藝術實踐的過程，更是邁向社會實踐的一種方法吧！

後記：

2007 年的夏天，「辣媽媽劇團」進入內門鄉，開始了另一個「社區劇場」的藝術實踐歷程……。

圖版

辣媽媽劇團 2004 年社區巡演—屏東縣春日鄉。（攝影／陳又維，辣媽媽劇團提供）

辣媽媽劇團 2004 年社區巡演—高雄縣三民鄉。（攝影／陳又維，辣媽媽劇團提供）

三民鄉 2006 部落女性劇場巡演。（辣媽媽劇團提供）

三民鄉 2006 部落女性劇場巡演。（辣媽媽劇團提供）

嘉義縣阿里山鄉十字社區劇場展演。（辣媽媽劇團提供）

屏東縣崁頂鄉北勢社區劇場。（辣媽媽劇團提供）

讓他人說出自己的故事——616 藝術聚場塑造經驗

撰文｜陳佳琦（國立成功大學台文所博士生）

一、關於 616 Arts

616 Arts 是以俞瑞玲和陳錦輝兩人為主的一個藝術團隊，他們從事表演藝術、空間塑造以及視覺藝術創作等等藝術相關的實驗，作為介入生活與社群的方式。

凡是接觸過俞瑞玲與陳錦輝的人，一定會發現他們是一對奇特的夥伴，他們對於劇場、舞蹈與非洲音樂都有濃厚的興趣，在新竹縣峨眉鄉富興村水流東的山間老房子裡，過著天天敲打非洲鼓，動手修補房子、整理環境、養小動物的波西米亞生活。尤其是俞瑞玲（Rebecca），一個很有生命能量的奇女子，有著豐富的人生經歷，在 2001 年以前，她住過南美洲、中國大陸、東南亞等地，在澳洲求學、在香港工作，旅行過的國家更是不計其數，直到 2001 年才選擇回到台灣，落腳台中，重新學習藝文相關工作，並成立了一個自發性的藝術團體──616 Art Collective（616 藝術聚場）。

豐富的人生閱歷讓俞瑞玲有著比一般藝術家更爽朗更善於與人對話的特質，也因此她與陳錦輝用一種極為開放的態度從事藝術工作，作伙舉辦過各種大大小小形形色色的藝術活動。一開始他們從社區關懷做起，例如台中東區社區藝術計劃，並且陸續策劃了許多跨領域的藝文展演，像是：2001 台中科博館跨年晚會、2003 馬祖環保藝術創作、2003 台中市文英館「男與女」裝置複合藝術展、2004 東引藝術與人文系列兒童創意美學藝術家進駐。

其中包括藝術市集、兒童劇場、倡議環保觀念的裝置藝術、塑造經驗的表演，很多都是生活當中小小的發現與現場的偶發經驗所累積起來的行為藝術，給予參與者許多生命經驗的重新體驗，像是 2005 一場為朋友打造的藝術婚禮，改變傳統婚禮吃吃喝喝的型態，用音樂表演與裝置藝術重新塑造一種歡樂與聚會的空間，微小但是具體地讓來者有著不同於坊間流俗的婚禮經驗；又或者像是早期的五十元便當展、手工麵包房等等，從對日常吃食的生活想像出發而創造的行動與裝置，也讓參與者對於日常的事物有了不同的看法。

後來，他們從台中搬到新竹，616 Art Collective 改名為 616 Arts，繼續做了很多跟藝術相關的行為、表演、社區介入。像是 2005 新竹之春環境音樂劇「河婆」、2005 成立台三藝術聚落、「東方美人」開幕展、2006 藝術家進駐台三 Arts、2006 花蓮洄瀾藝術創

作營、2007 年大隘藝術節等等，持續地從社區出發，進行許多跨領域的對話性創作。

一開始接觸 616 Arts 的經歷與成果，也許會覺得他們所做的事情似乎稍嫌駁雜，多元的跨界與各式點狀的出擊，讓人很難用傳統看待藝術家經驗的方式去梳理出一條風格或語言的脈絡，不過，當所謂的新類型藝術或是社群藝術的概念漸漸在台灣被帶出來之後，才真正發現 616 Arts 的經驗正是所謂社群藝術的精神，他們不是那種致力累積自己藝術作品身價的藝術家，做出來的也不是那種可以找到藝術家簽名的作品或 events，他們真正相信自己的作品是存在於生活裡、與社群的對話裡、空間與場所的經驗裡面，甚至，那些東西是不是他們的作品也不見得那麼重要。對他們而言，他們像是開啟一些故事或經驗的人，但是收穫是屬於居住者或共同參與的民眾本身。

616 Arts 用一種更自由靈活的方式，將藝術帶進生活裡，用藝術去肯定他們所認同的環保、分享等基本生命價值。當新類型藝術或社群藝術的概念慢慢被重視的今日，「藝術不只是一個完成品，而是一個價值發現的過程，一組哲學，一個行動倫理，而且是對於一個更大的社會文化議題的整體關照。」[1] 616 Arts 的經驗可以是個說明此類藝術的範例，並且從他們的經驗裡，關照那些看似微小，可是卻可能真正改變了某個社群或某些人的藝術經驗，究竟是如何被塑造的，而那些被創發出的各種可能性存在於何處。

首先，在他們多元的藝術發展形態裡，也許可以以台中、馬祖和新竹三個空間的流動，來進行一個概括的認識。

二、觀察與實驗的起點：台中 616 的誕生

「我在 2001 年的時候搬到台中去定居，那時候想說自己也許可以在台灣真正地扎根下來，因為當時我對台灣的很多東西，其實都並不了解。所以當我決定進入藝術工作時，就從南到北跑過了一圈，參觀各種替代空間，結識了很多朋友，也開始有了一些創作的想法。」俞瑞玲因而在台中認識了二十號倉庫的朋友，當時這些朋友正在籌劃藝術市集也正為此傷腦筋中，俞瑞玲便自告奮勇加入，熱血地從自己家裡搬來了十多箱長年旅居國外各地蒐集而來的各類藝術品。

不過真正涉入了所謂的市集經驗，她才發現「藝術要怎麼定價？」是個不容易的問題。尤其是，這些收藏看似很多舊貨，但不乏許多質樸的古董與老藝術品，其中更有許多創作者的生命、前任擁有者的生命和自己的生命經驗在這些「物」上。她說，要她拿出很多壓箱寶貝出來辦市集不難，可是難的就是，她發現自己無法為這些東西定價，

[1] Lacy, Suzanne ，〈文化朝聖與隱喻式的旅程〉，Lacy, Suzanne (蘇珊．雷西)編，吳瑪悧等譯，《量繪形貌——新類型公共藝術》（台北：遠流），2004，頁 58。

因為很多都是對曾經擁有過的人具有重要意義的紀念物、聖像等等。俞瑞玲認為，她如何能為這些承載別人生命經驗的物件定價？她覺得自己沒有辦法。

於是她想出一個辦法——「用 no price 的方式去交換物品」。她讓任何喜歡這樣東西的人，可以自己開價或用什麼東西來跟她交換，並且告訴她理由，她說「因為我想看看台灣人對於藝術品的價格的概念是什麼？ 」 她說這裡面有些東西看起來很尋常，不過一旦當她說出了這物品曾經有過的故事或是作者是誰的時候，對來買東西的人而言，忽然可能就有了一些不同的意義，不過，對方怎麼開價她還是就怎麼賣，不論高低，因為對她而言，問題不在於價格的結果，她完全依憑對方的衡量與想法，而這也是她真正想要了解的部份。

對俞瑞玲來說，這個藝術市集的價格交換是個有趣的過程，讓她從中學習並了解到每個人對於藝術品的認知與想法，同時也交到了不少的好朋友。不過也因為透過這次活動，讓她發現一般人對於藝術品的認知很低，即使那可能是更具意味的形式，很多人給予具藝術意義或形式的物件的估量與實用性物件的評估相去並不遠。不過雖然如此，因為這次藝術市集的經驗，刺激了俞瑞玲想要做一些更具互動性的藝術實驗，以持續她「想要藉由藝術來觀察台灣，來了解台灣人」的想法。

譬如她也曾經在美術館的空間裡，丟出一顆那種大大的有刺刺的球，然後靜靜地在一旁觀察，觀察不同的人在那樣的空間裡碰到一顆球會有什麼不同的反應。她說「這真的很好玩，小孩子、成年人跟老人都有不同的反應。有的小孩子一玩會玩個一整天，年輕人有時候會拍它一兩下，但是大都不會太多搭理，中年人很有趣，往往拿到球之後，會不停四下尋找看看那是誰的，而老年人拿到就慘了，球滾到他面前往往愣住，也不滾也不玩。」

俞瑞玲形容那次經驗就像一次簡單的偶發，沒有藝術家，只有一個被完成的事件。她說，這其實是誰都可以去美術館玩看看的，也許會發現生活裡無處不實踐，到處都有各種可能在發生。而她自己將類似這樣的偶發行動視為自身經驗的累積，也作為她想要觀察人，還有思考藝術在生活中的各種可能性的起點。

當她開始駐紮台中二十號倉庫之後，也繼續從生活中的各種經驗開始，展開一連串的藝術活動。其中有一次經驗是類似教育劇場的實驗，是 2001 年的兒童創意劇場，當時來了許多參與演出的義工，他們都是藝術營裡的大學生，她定了一個魔法森林的主題，也給了參與者設定的音樂跟一些創意，但是就是沒有劇本。沒有劇本這件事一開始嚇壞了參與演出的朋友，因為大家都不知道該怎麼去演，這跟傳統的劇場工作型態完全不符合。當時她給了大家一些心理建設，並只告訴大家「你們一定會演的」，後來，大家發現她真的並不打算拿出劇本來指揮行動，也發現好像真的要自己去創發出一個新的戲劇，才開始靜下心慢慢自己編起故事、互相討論起來，開始跟場域有所對話。

「我覺得藝術最重要的就是要有對話，沒有對話，藝術就只能停在原地，死在那裡。」俞瑞玲說。透過這次的經驗，她觀察到這些學生對話的能力，他們可以透過討論讓劇本逐漸成形，再經她修改之後即成可演出的劇本。因此她對學生們說，重要的是你們在這件作品中的對話，透過你們的對話而創作出來的作品，才能讓來看演出的小孩子們再跟你們的作品做對話。結果，當時他們塑造了一個螢光劇場，表演時舞台全暗燈，全部使用發光材質，視覺上的衝擊效果十足。演出當晚，大家共同完成了一次每個參加者都想像不到自己可以辦到的創意演出，而且讓很多小朋友看完都捨不得離開，演出學生也都互相抱著流眼淚。

這次的經驗同時也讓她體會到，台灣的教育很可惜的一點，就是缺少了這樣的互動跟彼此建構的環節，因此很多事情很難有靈活的運用。而有了這次經驗之後，俞瑞玲才有後來接連的各種「塑造經驗空間」的嘗試。

2002 年，俞瑞玲在台中正式成立 616 Art Collective（616 藝術聚場），嘗試跨領域的實驗展演，結合舞蹈、音樂、戲劇、多媒體影像、裝置藝術、實驗電音等藝術家和民眾進行實際交流。例如，每一個月不同主題如餐廳、畫室、書店、咖啡實驗室、各類展演場、南非藝廊等也在此空間裡籌辦過真實的婚禮、喪禮、實驗電音展、個人演唱會、尪仔雕刻坊、兒童劇場、手工麵包房、手鼓會、社區座談等。

616 並沒有侷限他們的藝術作品一定要是由什麼樣子的形式呈現。他們的創作起點，就像俞瑞玲自己所舉例的那一次午後美術館裡的實驗，先從觀察開始，慢慢地經由互動與對話，創造出一些新的可能性，而這些可能性都不離開生活，而這也是她此後從事每種藝術行為背後的基本核心。

三、演出她們自己的故事：馬祖與《不老的依嬤》

馬祖之於俞瑞玲與陳錦輝，則像是一段分岔出來但是卻異常精彩的奇妙機緣。2002 年，616 還駐紮在台中的時候，有一次馬祖連江縣議會的曹以雄議員帶了一些人專程去參觀 616，當時俞瑞玲展出了一件裝置，在她工作室附近復興路上的古早味冰店，每天都把很多用過的塑膠湯匙包在一大袋一大袋的垃圾袋裡丟掉，她看了感覺十分不環保，於是有次建議店主把那些並無油膩的塑膠湯匙留下來，她想要做一件雕塑當成環保藝術展示在店裡，並且也獲得店家的首肯。而曹議員當時就是看到她的這件作品，因而提議邀她與陳錦輝到馬祖教學，進行跟環保相關的藝術展覽。

於是俞瑞玲就號召了一些藝術家到馬祖，進行駐地工作。結果在進行所謂的創作之前，藝術家們卻先做了淨灘清潔的工作。這個過程相當有趣，藝術家們也許並沒有想到會

是變成環境的清潔工，雖然他們一開始也都具備了進行所謂「對話性創作」[2]的概念，先觀察環境、居住下來再從中出發去進行一些與當地有所互動的實踐。不過有趣的是，過程與結果往往不是一開始可以預料的，意外的結果總是從持續的互動與實踐中產生。

當時他們一到馬祖，看到當地空有美麗的海灘，但是卻充滿了垃圾，感覺很惋惜。一開始藝術家們嘗試做著清潔沙灘的工作，並且把撿到的各種垃圾或浮球做了一條彩色的龍或各種造型藝術等等。但是奈何沙灘太大、垃圾太多，成效不彰。其間俞瑞雖然玲也試著跟當地環保單位反應海灘太髒，希望能發動居民一起來淨灘，但是環保單位無奈地答覆說，定期清理雖有持續，但是工廠繼續排出垃圾，居民沒有自發維護意願的話，也是很難維持。後來俞瑞玲說，她想到一個法子，在發動藝術家們一起去淨灘的同時，有時故意放出誰誰誰在撿垃圾時也撿到錢的消息，結果後來真的有一些好奇的居民也來撿，撿一撿大家逐漸忘記了自己其實也在幫忙淨灘，甚至更發現自己動手清理過的沙灘真的變得比較不同，也比較美麗了。就這樣經過一段時間的努力，俞瑞玲帶領的環保藝術裝置展也慢慢地影響了當地的居民一起參與，撿拾垃圾、清理沙灘，甚至有的居民進而用撿來漂流木與貝殼，仿效藝術家做了一些自發性的創作。

除了這次的駐地經驗之外，2004 年 616 也再次受邀到馬祖，這一次他們是到東莒去為當地的國小學童帶領美術營隊，啟發小朋友美術創作與劇場的概念，教導打擊音樂、美術畫畫等等，後來還共同完成了一本作品集，此即「東引藝術與人文系列・兒童創意美學藝術家進駐」的活動。再經過這段短短的進駐之後，俞瑞玲與陳錦輝從此對馬祖產生了豐厚的感情。此後他們每一年都會回到馬祖去看看當地的情況，做一些與當地居民互動的藝術行為。像是 2005 年馬祖北竿成立創意工坊「貝旺祿」，改造了當地的一個老房子，並且用貝殼做一些創意飾品，裝點空間。這都是 616 在馬祖的後續藝術發酵工作。

不過，在馬祖進出的經歷中最精彩的，要算是《不老的依嬤》這部戲在當地演出的經過了。

這部戲在 2005 年於馬祖的文化局演藝廳演出，由 616 協助當地的「半半行動劇坊」創作，演出的人員全都是當地的居民。故事內容講述的是馬祖女人一生的故事，這部戲改寫了當地的婦女對於自身的生命省思，也在當地激起了不小的迴響。

這部戲的發想緣起於有次 616 到馬祖帶地方的戲劇營隊，那次來了很多各行各業的年

[2] 參見 Grant Kester 對這類作品的解釋：「當代有一些藝術家和藝術團體，他們的藝術實踐是為了促進不同社群的對話。放棄傳統的物件製造，這些藝術家吸收了一種履踐性、過程性的嘗試。藉由英國藝術家旦恩（Peter Dunn）的說法，他們比較屬於『情境（context）的提供者』，而不是『內容的供應者』。他們的作品涉及創造性的整合，合作性的相遇和對話，超越畫廊或美術館體制的侷限。」Kester, Grant H., 吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯，《對話性創作──現代藝術中的社群與溝通》（台北：遠流），2006。

輕人，按照俞瑞玲的做法，依舊是沒有劇本，她自認自己並不是一個劇作家，也沒有要去指揮出一個作品的想法，而是交由所有參與成員一起來發想自己家鄉的故事。因此，在沒有故事沒有框架的情況下，一切從零開始，這時，有一個學員就想到何不來演出依嬤（馬祖人稱當地的老奶奶為依嬤）的故事？這個提議也讓俞瑞玲想起有次她在海邊，看到一個藍布衫的依嬤單獨坐在海邊，像是在想著什麼事情，「那個背影深深吸引了我，因為馬祖女人的一生，其實非常辛苦，農事家事一生中都要包辦，當時覺得那個老奶奶的身影給了我一些感覺，就順手拍了張照片下來，但是，當時我也沒有想過會去發想成為一部戲或是什麼作品。」

於是，這個影像在學員的提議下，便具體地浮現、結合，也決定了他們要一起演出依嬤的故事。當時俞瑞玲開始給學員功課，因為許多學員其實並不了解自己家裡依嬤的故事，即使老邁的藍布衫辛苦勞動身影在馬祖是很常見的形象，她要學員回去仔細觀察自己家裡依嬤的一天、觀察她們的生活，同時也要學員們開始學習觀察自己周遭的人事物，跟依嬤們聊天。在這樣老少聊天的過程中，讓許多依嬤回想起自己一生經歷的時候，常常哭到不能自己，俞瑞玲說：「因為馬祖女人的一生故事，往往只是充滿無盡的苦難與折磨。在古早，只要是生了女生，往往一出生就丟到水井、馬桶裡頭去淹死。」因此在述說故事的過程之中，很多依嬤們赤裸裸的生命經驗與傷口被坦然剝開而出。

「在這次的創作經驗裡，面對到的不僅僅是生命故事而已，可能還包括了創傷與苦痛。」但是這也讓俞瑞玲反省到，如果我們演這部戲，只是單純地重述故事，只是重演悲痛，這樣似乎並沒有幫依嬤們解決了什麼問題，我們只是把依嬤們的苦痛再次呈現在舞台上，依嬤們可能看了只會更覺得難過。「但是對我而言，藝術是可以去解決某些問題的。」俞瑞玲這樣相信著，她說，「這時阿輝說了句饒有道理的話，他說：『如果藝術就是表現真善美，真就是發現問題，善就是面對問題，美就是解決問題。』當下給了我不小的啟發。」

因此，我和創作成員們就想，「我們何不用表揚的方式來講述依嬤的故事？」我們應該給予她們的生命經驗一點不同的詮釋，或是我們年輕一輩的對她們的看法。於是學員們一面開始採集馬祖女人艱辛的故事，一面在手法上做思考，如何讓依嬤們感覺開心，受到重視。在戲裡，第一幕是個馬祖老奶奶在海邊跟孫子講述他們的幸福，第二幕是表演老依嬤很多歲了還很辛苦種菜賣菜，戲中的老依嬤直接走下台用著福州話去跟觀眾賣菜，第三段是老依嬤在菜園裡跟很多蝴蝶菜蟲遊戲，見到自己的日常勞動被用著另一種歡樂的方式表演出來，很多到場看戲的依嬤都開心得不得了。第四幕是婚禮，當時剛好有個學員要結婚，於是就她真實的生活經驗就被置放進戲劇裡，學員們合力找尋資料遵循古法演出這場婚禮，據說連當地的文史工作者都稱讚十分正統。

那次的表演中，所有的演員一樣沒有舞台經驗，在 616 Arts 的帶領下，大家奇蹟似地

在一個半月裡接受基本訓練、製作道具寫劇本，並完成《不老的依嬤》演出。在這樣前所未有地感受到戲劇演出的能量與自我潛力的經驗，又加上在當地受到許多好評，之後學員們就以這股信心自己成立了「半半行動劇坊」，並且在今年也拿到了公部門的補助，重新演出這部戲。「這都是她們自己後來自發性的延續下去的。」俞瑞玲開心地這樣說著。

甚至，當時還因為這部戲的製作過程，成就了一段意外的文史採集工作。有天，那個要結婚的學員跑來告訴俞瑞玲說，「我家的老依嬤跟我說了一段怪怪的話，聽不懂是哪邊的話但是也不像唱歌。好像在對將出嫁的我說些教誨還是祝福的話之類的。」於是俞瑞玲就陪她去把依嬤這段聽不懂的話錄下來，並且找了一個鑽研音樂人類學的民間學者周仲文協助辨認，結果意外發現，這是一段流傳了五千年的古越語，是古代巫師說的語言，而現在已經很少人會說了。這個發現讓大家都吃了一驚，原來身邊還有正在流逝的文化。俞瑞玲因此趕緊尋找還會說這種語言的依嬤，協助錄音翻譯蒐集這種語言的資料，為當地進行了一段文史保存工作，而這完全是當初在進駐做戲時所料想不到的收穫。後來，馬祖的文化局還在 2006 年舉辦了 「不老依嬤的古音」口述歷史種籽培訓研習，來保存地方的口述歷史與依嬤耆老的生活與智慧。

這些意外的插曲與故事，對俞瑞玲來說，才是最精彩的事情，是最在地的藝術實踐，雖然這沒有一個漂亮的藝術形式的結果，不是一張畫、一個雕塑，但卻是因為藝術的實踐，開啟了更多的居民互動，對文化的重視，藝術的行為只是一個對話情境的提供，真正受惠的是參與的人，大家在心裡都有某部份得到的改變與感動，也對自己的家鄉有更多的認識。

四、 生態村的願景：新竹與水流東工作室

後來，俞瑞玲與陳錦輝落腳到了新竹。

2004 年，他們兩人因為客家歌手陳永淘的關係到新竹峨眉做了一場戲，當時陳永淘在當地的峨眉湖畔蓋了一間水上屋當做環保工作站，同時他也想弄一些活動，邀請當地居民來感受環保的重要。俞瑞玲與陳錦輝便去演出了一場「河婆」的行動劇，一起參與淨湖工作。也因為這樣，原本就一直以一種波西米亞式的態度在生活與創作著的他們，發現了新竹這裡的好山與好水，當他們結束了在台中的據點以後，就在峨眉鄉富興村水流東這個地方跟朋友承租了一個名為「清河堂」的古早平房，也就是後來他們的「水流東工作室」。

搬到新竹的深山之後，他們過著有如鄉下農夫一般的生活。自己蒔花種樹、縫縫補補、搭蓋涼亭、為舊屋舊路補土，養幾隻貓狗，熱衷非洲音樂的他們，時不時就在庭院裡

生火打鼓，對都市人而言，這樣的生活似乎十分愜意。不過，他們並不是過著退隱山林的日子，相反地，除了不斷熱切地持續各種藝術計畫，他們也逐漸讓自己居住的地方發生了一些變化。

除了跟陳永淘一起做環境音樂劇呼籲生態保育之外，2005 年他們發起了「台三 art」藝術聚落的進駐活動，從「春分」始，號召一群藝術家進駐峨眉鄉下的龍鳳饌人文茶館進行一些藝術表演，這群藝術家當中有畫家、佛像彩繪師和珠寶設計師等等，透過彩繪服飾、人體彩繪、創意飾品、手鼓舞蹈、香料共和室的設置等等藝術活動，跟來這裡遊玩的旅客做各種面對面的接觸，或透過嗅覺與冥想去感受藝術。因為地點就位在台三線 84 公里處，因此就叫做台三藝術聚落，他們所做的無非是希望在內山地區的民眾，也能欣賞到藝術文化的演出。

俞瑞玲與陳錦輝也在新竹進行過「101 公寓藝術展」（2006），這是一種常民生活的新型態藝術實驗，構想緣起於住在竹北公寓裡的一對新人，男女主人都是竹科的白領人，日常工作之餘也喜歡參加各種藝術活動。這對新人後來有個想在自己家裡公寓辦展覽的念頭，於是就找了 616 來策劃這次的展覽，希望可以開發一般新新家庭的文化基因。活動當天，有人帶來攝影作品、有人帶來花草餐、有人現場表演書法，更有咖啡達人帶來上好的咖啡，這種近似一般的家庭聚會方式，不同的是帶進了許多文化與美感的經驗，正是俞瑞玲與陳錦輝所想要提倡的常民美學生活，他們也希望能夠徵求 101 個在台灣的公寓，以繼續實踐 101 公寓藝術展計劃。

因此，更不消說他們住在新竹的這三、四年間，俞瑞玲與陳錦輝漸漸地影響到了當地的許多人，俞瑞玲說她還曾經整天在門口泡茶聊天跟當地人搏感情，很多鄰居、農夫、警察從他們一開始搬過來，看不懂這一對藝術家在做什麼，到漸漸地跟他們變成了好朋友，對他們而言，這些情感的理解與相互包容就是最好的改變與藝術駐村的方式。就連旅美藝術家蔡鎮宇，本來只是來這邊參觀，看到他們的房子，也要搬來這裡，於是開始在附近找了一間三合院來住，也就是他後來所進駐的「江夏堂」。再者，也因為俞瑞玲與陳錦輝的入住，並且在當地四處辦起一些小小的藝術活動，吸引了不少藝術家前來，也讓許多台北的文化人看見了當地所形成的藝術聚落與創造潛力。

2007 年由張元茜所策劃的「大隘藝術節」，俞瑞玲與陳錦輝的「水流東工作室」就扮演了一個關鍵性的腳色。

大隘藝術節在大隘地區共開創了 15 個據點，集合了 20 餘位藝術家或團體在這裡進駐創作。所謂的大隘就是寶山、北埔與峨眉三地的古稱，這個地方的空間經驗還有正隱隱在發酵中的藝術因子，促使張元茜在這裡落實了一個策展的構想，形成一種真正在地的、傳統的、集體合作的藝術展覽經驗。她將分布各丘陵間的三合院視為內部的私密空間，直通藝術家的創作世界，甚至一反展覽最注重的、以觀者的方便為主軸去設

計的規劃動線，這 15 個據點並不是那麼好找，但是皆具有地方特色，甚至還有天主堂或警察局，來到這裡的參觀者往往無法在一天之內看完全部展覽，因為他們必須開著車穿越山與山之間去尋找下一個據點，簡言之，像是邀請都市人來到這裡繞路跟迷路的一樣，完全不討好觀者，因為這個展覽正是要求觀者以完全不同的空間感受去貼近山鄉林地。

這次的展覽中，俞瑞玲透過她長期的在地經驗，推薦了一些適合的創作者參與，同時也因為這個展覽獲得一些經驗，尤其是「在地那麼久，這次透過大隘藝術節，也才能夠看到外面的人究竟是如何看我們。而我們看外面又是怎麼了，這一點對我來講很有趣。」然而她更佩服策展者能夠提出這樣的構想：拒絕觀光客形態的觀者，要求觀者真正地走進來，才能夠看進心裡。要來看展，必須先貼近這裡的鄉土人文，就像藝術家進駐要先放下自我進入他人的世界一般，這個展覽，也是這樣要求觀者。

而像大隘藝術節這樣的例子，或許可以視為從像俞瑞玲與陳錦輝這些在地藝術家的點滴累積出發，到達了讓策展者可以從某個高度看見這裡擁有某種創造出更大更集體藝術潛力的可能性，進而集結出來的一次對外發聲的大型展覽。不過，扮演促成這樣活動的關鍵，仍舊是這些無形中在地累積出來的能量。

就俞瑞玲與陳錦輝的個案來說，他們的確不同於許多藝術駐村或是藝術介入社區的執行方式，不是因為一個以藝術為起因、為名義、標榜藝術性質的活動，才開始介入社區。而是從一開始他們就在那裡了。他們所作的事情，有點像是種植一顆顆藝術小樹苗，不過，卻不見得立即有著藝術的外貌，而是無形的生長因子。不過這樣說的意思，並不是要將他們類比為某種予以當地藝術啟蒙的角色，這也是不正確的，而是說，這樣的進駐，正是為藝術家與當地創造了一種交流與激發可能的平台，是相互的流動性變化在產生，一種關於藝術的可能性對話在形成。藝術家不見得是扮演給予的一方，甚至於反過來，許多駐地藝術家往往都是進到當地之後，才學習到更多不同於過往的生命經驗。像是水流東這個地方，也為俞瑞玲和陳錦輝提供了種種的啟發。

「真正深入進來之後才會挖到很多東西。這裡有很多可愛的老人家，他們不識字，可是卻能做出真正好吃的豆花；也有老人家連吉他都沒見過，卻懂得揚琴；有的阿公經過我們家時聽到阿輝在打鼓，也自動就唱起了山歌來了。他們晚上也不大看電視，過著很健康的生活，所以這裡也算是一個長壽村。像這些人文形態，我們沒有來住下來之前，根本都不知道！」俞瑞玲說，也曾有位附近老阿公的家人，在電視上看到他們表演，就跑來對他們說：「我有看到你們打鼓！」還馬上拿出鼓來打給他們聽。後來，家人還告訴俞瑞玲說家裡的老阿公會拉二胡，阿輝也馬上拿出二胡來請阿公一起拉，當場家裡的院子就變成一個小型的社區音樂會。

這些人與人之間的互動，都是意想不到的發生，每天打開門，就會有一些驚喜。俞瑞

玲秉持一種有計畫但是又隨性的態度，讓一切自己去發生，她說只要能夠吸引一些藝術家進來，就蔡鎮宇這樣的藝術家，她說根本也不必去請他，他自己來到了，看喜歡了便住下來了，那麼這一切就能夠真正發酵了，自動自發地形成一個聚落，一個藝術村的可能便慢慢地形成。俞瑞玲說，「你門一打開，人就進來了，門一關得緊緊，人當然就進不來。有阿公一聽到我們打鼓，就唱山歌。這樣才是真的互動。」

不過，問到她如何轉化這些互動成為藝術經驗或社區劇場？她說自己就是「觀察」，日常的觀察之後一點一滴累積下來，也許可以成為許多互動性的戲劇經驗。她形容自己曾經拍過一個水泥工的照片，當天她請水泥工伯伯來修補房子，結束後，她請了一杯茶，伯伯喝了以後露出心滿意足的表情，她一時覺得他的表情很美、很感動，就幫他拍了下來。只是當下她不知道素材可以做什麼，但是她知道也許有一天這個工匠很美的感動時刻會出現在她的創作裡。

「但是你有沒有觀察？因為這一切是戲劇的來源。」她總是這樣自問與問人，刺激許多與他人演出時互動的可能。她說自己不是戲劇老師，沒有辦法教人什麼，但是她知道人在演自己的時候總是可以演的出來，所以她善於去挖掘參與者生命經驗，讓他們自然地說出自己的故事、唱自己的歌，這也是她所相信的藝術與生活的完整呈現方式。因此，她也很喜歡請當地居民觀察自己家裡或家人可能有的資源或能力，像是會樂器的、有故事的，那些以後都可以成為社區劇場的元素。她補充說「真的要住在這裡，才能夠真的與環境對話，才能夠看到這裡的一年四季，才能夠看見這裡的人事物。」

至於為什麼她的社群介入常常是以劇場表演的方式開始，她也說：「因為戲劇是活的，是一種跨領域的表現，確實比較容易融入社區裡，這也是我自己很多年的經驗。我確實希望我的作品是可以看得到、摸得到、聞得到的，我以前去美術館，總是感覺仍舊以視覺上的經驗居多，雖然後來漸漸有大量多媒體互動裝置的作品出現，但是還是缺少了一點真實的經驗。」也許，戲劇在創造一種交流的情境時，也許可以來得更直接一點。

而在新竹居住了這幾年下來，俞瑞玲和陳錦輝心裡還有個更宏大的願景，「我心想過幾年，也許可以慢慢打造這裡成為一個真正的生態村。」

「我覺得台灣一味地打造科學園區，根本比不過日本印度，我倒是覺得台灣很小，可以精緻地打造成為一個有機國度。我認為大家應該把想法重新洗牌，對於土地的觀念要改變，台灣其實很有條件成為一個有機國，可以將之定為自己的特色。但是這些觀念就要靠我們如何去推，如果居民有共識的話，推動這樣的概念很快很容易。」她說像是在當地，大家可以慢慢從天主堂的聚會開始，包裝自己的農產品出來展示，形成一個展示的市集，而那也是真正的藝術市集。就像現在有個橫山論壇，也是一些學經濟出身穿梭都市的大忙人，但是他們就住在縣裡的橫山小村落裡，每天回家，也開始

去做一些與生態環保有關的工作。

她覺得這些改變雖然慢，但是很樂觀地想，「就像做很多劇場經驗也是一樣，一開始都不知道會有什麼東西什麼效應發生。一開始做河婆劇也是，我們甚至還在河裡撿到電視機等等大型垃圾，後來我們把那些東西堆起來展示，讓丟的人也會覺得不好意思，只要我們用一些方式去點點滴滴改變居民的想法，出現共識，就會改變當地的人對環境的態度。」

而現在，水流東當地的社區樣貌已經漸漸自然呈現出來了，富興村也在一個閒置空間成立一個總部，希望朝藝術村方向走的人也越來越多，也許有一天，這裡將會是個吸引人的生態藝術桃花源。

五、成就他人的藝術態度

「 藝術所從事者無他，只是航向他者（other），不止把眼光放在自己而已，但有這個觀念的人在今日只是鳳毛麟角。」——薩伊德（Edward W. Said）[3]

「對我而言，創作就是成就他人。」——俞瑞玲

616 Arts 擅長以介入民眾的生活經驗去完成各種具有分享、交流與對話作用的藝術行為，對於他們所完成的藝術成效，如何去定位與評估是一件相當的難題。因為一旦他們的創作遍及各種只存在於現場產生的音樂、戲劇，日後留下的是張張的照片與文件，不見得有一個可供留存、保有視覺性震撼力量的「物件」，作品也沒有作者的簽名、不能高價賣出，而成就的劇場效果也不見得有足以登上兩廳院等級的高度視覺美感。就像凱思特（Grant H. Kester）所說，「所謂『具體的介入』是以『社會政治關係』來取代傳統藝術材料，如大理石、畫布或顏料。[4]」因而，重點已經不在物件的形式狀態了，這對於習於用完成度、形式與美學分析的評論之眼，是一項必須改變的挑戰。

因此，在所謂社群藝術的討論裡，我們往往可以看見某種隱然存在的幾種態度，一種是如同凱思特所言的「 因為批評家沒有得到感應刺激，或者無法看到作品的視覺性處理手法，因此就判定它為失敗的藝術[5]」，或者是，也許意識到這種自身的美學訓練不足以處理這類型藝術，與其輕易地評斷其失敗不如對這類藝術略去不論、毫不關心；一種則是以如書寫文化政策般地政令宣示或羅列功績的方式，宣稱社群藝術可以結合

3 Said, Edward W. and Daniel Barenboim，吳家恆譯，《並行與弔詭：當知識份子遇上音樂家》（台北：麥田，2006），頁 32。

4 Kester, Grant H.，《對話性創作──現代藝術中的社群與溝通》，頁 17。

5 Kester, Grant H.，《對話性創作──現代藝術中的社群與溝通》，頁 25-26。

社群共識上的效用，不加反省地對於藝術家介入之做苦工的行為本身予以政治正確式的肯定；最後一種，則是一方面肯定社群藝術的政治可能性力量，但是卻又懷疑共識凝聚的背後，藝術家與民眾之間的文化高低位置是否被關注，是否涉及代言權力的問題，而其宣稱可以完成的效用是否過度樂觀，這種態度帶點懷疑主義的味道。關於這幾種姿態，不論樂觀悲觀與否，其實隱隱然都透露出一些焦慮，找不到一種美學架構與傳統去支撐的焦慮。

而本文事實上亦無法自外於上述幾種態度，除了作為一個種種發生過的藝術行為事件之外的描述者與報導者（尤其並非藝術家亦非作為交流對象的居民）之外，我無意在此侈言評論其藝術性價值，但是如果可能採取凱思特的建議──「把每一種藝術家和社群之間的互動形式，當做一種特例來處理」[6]，那麼，但是我要指出的是，616 Arts 行動背後，也許可是算是提供了一個關照當今所謂「社群藝術」的藝術態度。

在俞瑞玲與陳錦輝的身上，對於藝術顯然有著跟傳統的藝術家很不同的想法，因為他們不是急於累積自己創作作品的藝術家，也不是刻意地把藝術當成高遠的目標在執行的人。他們的藝術觀強調要能夠與大眾分享，還給大眾應該屬於他們的東西，這看起來是一種很眾生平等的觀念。試想，如果有一種藝術家，自動對於「藝術」二字不再奉之以如此高遠的意義與光環，甚至對於藝術家一詞，亦可繳械。那麼可否為我們指向一種社群藝術或是公共藝術的新方向？

俞瑞玲就說，「很多事情很多東西是我們本來就會這樣做的，而不是為了什麼。我也不覺得像《不老的依嬤》是我自己的創作，那是大家共有的創作，是當地人的，不是我的。當然，如果沒有我，這一切藝術行為也不會發生，但是，我只是一個促成者，給予環境的人、一個催生的人。」這樣的態度，符合社群藝術中強調履踐性的態度，藝術家比較是屬於「情境的提供者」，而非「內容的供應者」[7]。

因為，把眼光投射向一個自我以外的社群顯得是十分必要的，就如同薩伊德在與巴倫波因的對話中所言的「巴倫波因的工作是做個演出者，而我的工作是做個詮釋者──詮釋文學和文學批評──我們必須接受這個想法：為了探索『他者』，先把自己的身分放在一邊。[8]」 但是，如何去達成這種「探索」？薩伊德的回答是「航向他者」。

現在，藝術工作也普遍被認為具有這種能力，把眼光投射向外，去關注與己身不同的社群，去介入、去塑造情境、去形成橋樑。就如同俞瑞玲自己所言，「我相信藝術就是要能夠跟大眾對話，要持續不斷地保持對話。對於當地人，你要他們做什麼，去成就你自己的作品的話，他們不見得會聽你的話，但是，如果成就的是他們自己，他們自

[6] Kester, Grant H., 《對話性創作──現代藝術中的社群與溝通》，頁 208。

[7] 見註 2。

[8] 同註 3。

己的作品的話，那他們一定會很高興。因此我認為，創作一定是成就他人的，而不是成就自己。」

因此，在 616 Arts 身上，可以看見的是，一種屬於創作者的不同眼光，從他們四處移動、各種跨界的藝術嘗試，多樣但是找不太出一條主軸的創作歷程來看，也許裡面豐富到的並不是他們的藝術家／團體的資歷，而是豐富到每個藝術發生時刻被感動到人們，我無法為其創作衡估出一種美學式的成就，但是我們可以將 616 Arts 的案例視為一種新的藝術態度──藝術是為了「成就他人」，而非自己。

社群藝術，挖出許多好故事

撰文｜陳柏羽 （「跨界」藝術實踐——行動計畫團隊成員）

每幅壁畫後或許都有隱藏故事，台南百達社區壁畫行動分享

There was great story probably for every single one of the murals.

2007.春~2007.冬

楔子：故事的開始

2007.7 月

我做對的是，熱情的以台南百達社區為第一個實驗地點。惟，現在想想，應該多花一些時間，堅持尋找台灣的美術系學生加入。

2007.8 月

我做對的是，選擇以壁畫做為切入點，帶給空間生氣、色彩。惟，現在想想，應該選擇一面狀況良好的牆，我想這幅畫應該撐不過五年的青春。

2007.9 月

我做對的是，找在地的朋友加入，因為往後她們將成為持續導覽創作壁畫的生力軍，這也證實壁畫需要在地支援。

2007.10 月

我做對的是，堅持將時間拉長，讓畫完整、細緻。惟，現在想想，一剛開始就該向大家說清楚，避免大家以為壁畫很快會畫完，搞的氣氛起起伏伏。

2007.11 月

我做對的是，以 NPO 組織、劇場為構圖主軸，讓每個人成為畫中的男女主角。惟，現在想想，即便知道畫畫技巧笨拙耗，仍應堅持逐一畫完台灣的自己的臉，而不是交由外國藝術家參與創作，讓我們的臉畫得像外國人。

2007.12 月

我做對的是，讓社區的每一個人，在作品完成後，面對鏡頭說出心中感想，頓時發現，原來壁畫的價值是在完工後才真正浮現。惟，現在想想，我的攝影和編劇技術實在不太怎麼樣，憑著傻勁呈現出的作品，雖然居民感覺很溫馨，但恐怕無法搬上大螢幕，

舊金山 壁畫之鄉 影響之始

2006 年仍是研究生的我，與同班同學許秀雲及應用外語系陳軍佑，一同向青輔會的「2006 年國際青年志工行動」提案，前往全世界壁畫密度最高的美國舊金山教會區（Mission）實習壁畫藝術三週，一圓未能出國留學之夢，亦讓主修設計、文化背景的我受到很大啟發，顛覆了以往對壁畫尺度與作品完整度的認知。

舊金山市約有 600 多幅壁畫，意即一年要產生 20 幅壁畫，一個月要生產 1 至 2 幅作品，可以想見，這座城市充滿正在創作壁畫、欣賞壁畫的氣氛。我們在教會區的大街小巷中，常可見本地及外地的藝術家們合作的作品。更讓我印象深刻是此區域的醉漢，有時會在一大清晨早時，搖晃著酒瓶，在壁畫前徘徊欣賞，和熙攘往來的觀光客聊天，甚至驕傲地指引著：「那個路口有一幅畫很好的作品，是我最喜歡的……，藝術家正在下個街廓畫畫！」成為另類的城市導覽員。

我們這群來自台灣的青年志工，在 Precita Eyes 壁畫協會的協助之下（全名 Precita Eyes Mural Arts and Visitors Center），從與居民溝通開始，到完成壁畫落成儀式為止，共同在教會區留下一幅壁畫創作。Precita Eyes 創辦人蘇珊(Susan Cervantes)，是本社區壁畫藝術的重要推手，迄今已有三十年。雖然她相當受到社區居民的崇敬，個性十分和善親切，陪伴著來自當地及各國的年輕志工、藝術家，一同進入社區創作。

國外志工多以短期壁畫創作計畫及簡單勞務性的工作為主，例如在舊金山市區藝術公園中協助公共藝術製作與藝術家拼貼馬賽克磚，或清理馬賽克磚上的水泥污滯等工作，志工藉由參與創作與在地居民、藝術家聊天，更融入當地文化。

本地志工的任務則可選擇為觀光客壁畫導覽（Mural Tours），每次 12 美金，首先在室內以幻燈片介紹城市壁畫的歷程與典故，再至室外導覽，讓觀光客深入瞭解畫中故事，感受城市美學，體驗城市文化厚度，身為外來觀光客的我，在陌生城市流動時，立即可感到一種文化的流暢感，以及充分進行與城市溝通的感覺，更不同的是，開放於街道上的壁畫藝術是 24 小時不打烊，無需買票，更不需受限美術館的閉館時間，可盡情欣賞，而導覽員則是不穿制服的本地居民，有不同社會階級的人與您一起欣賞。

教會區（Mission）的居民以南美洲裔及墨西哥裔為主。雖然他們已在美國落腳，但壁畫主題仍與原鄉歷史環境有關，例如原住民歷史、母國自然景緻或海洋生物等。由於社區居民的社經地位較為低落，故他們在社會現實中常常遭到壓抑，但壁畫運動給了居民與藝術家一個充份表達及發言的機會，並提供一個管道。這樣渴望積極告訴別人自己歷史故事的現象，有如台灣在國共冷戰時期，在各鄉間小巷牆面常見的「反共復

國」、「莊敬自強」、「處變不驚」等精神標語，有著異曲同工之妙。

不同的是，舊金山教會區（Mission）讓藝術作為轉譯的工具，居民與藝術家們不斷地將故事刻畫在路口、建築牆角、校門口，讓自己及人來人往的每一隻眼睛，閱讀他們的歷史，讓自身社群能夠跨越族群、與人合作，創造積極美好的互助關係，以藝術美學不斷歌頌並認同自身文化。尤其教會區（Mission）的壁畫議題，多與「族群」、「政治戰爭」、「寬恕」有關，其中以民族意識為主體的墨西哥畫家狄亞哥・里維拉（Diego River1886-1957）最著名，狄亞哥・里維拉藝術家的作品畫面多是以政治、抗爭議題為主，但這一體兩面的作法，反應心中嚮往和平的社會主義美學。

教會區（Mission）的壁畫藝術尺度很大，有的高達八層樓以上，也有的就繪在麥當勞前的矮牆上，這些小尺度壁畫許多是學校老師帶著國小學童共同完成，學生們只需依每幅草圖比例，逐一描繪即可完成，筆觸童趣可愛，小朋友也可以透過壁畫活動認識其他國家志工，形成跨國界的交流對話，連結不同社群的網絡。

我們剛到舊金山教會區之前，當地僑胞們多會叮嚀我們注意安全，因為他們認為教會區是一個治安混亂、很糟的地方，但我們卻沉浸在藝術氛圍中，甚至覺得住在這裡的流浪漢，遠比其他區域的流浪漢來的幸福，或許是因為壁畫成為催化劑，減少了我們的不安。回國後，我深深地體會到台灣社區藝術類型較為多元，但多是一件作品矗立於社區空間之中，少了「群聚」效應以共同欣賞藝術的氛圍，所以如何讓藝術介入公共場域，以及如何持續經營藝術場域，變成放在心裡不斷反芻的問題。

在地故事 遇上一群同質性高的人

在舊金山見習結束後，那份感動並未冷卻。2007 年春天，在永續台灣文教基金會卓玉樹執行長的熱情召喚之下，一個屬於台灣、屬於在地的壁畫故事開始鋪陳。

故事的地點在台南縣百達社區，這個社區亦是青輔會南區交流中心的駐點（Youth Hub），是一個國內少數將在地非營利組織（NPO）及青年團體集合在一起的地方，包括永續台灣文教基金、中華民國我為人人協會、財團法人彭婉如文教基金會、身心靈文教基金會、台南人劇場、台南社區大學……等等。回想計畫初始，除了永續文教基金會展現熱情之外，百達社區其它居民（數家 NPO 組織的同仁）因為不熟悉壁畫內容及執行方式，觀望著我們可以在社區中那一面質地鬆軟、每三年需重新粉刷的老牆會畫出什麼樣的壁畫？他們採取既不阻止也不積極支持的態度。不過，我並不特別失望，因為這是一個在地的開始，將會是台灣社區壁畫藝術的起點，如何藉由「壁畫藝術」，產生以「藝術」做為溝通介面的創作交流經驗，並且讓居民持續參與成為藝術創作的一員才是重要的事。此外，此一行動既然成為台灣社區壁畫的實驗濫觴，我更在乎的是屬於台灣的壁畫場域是什麼？是否有志工與我們一起玩藝術？是否有良好的天氣陪

伴著我們？在台灣是否有善於讚美的觀賞者？是否有對藝術高開放度的居民？大家對壁畫藝術的認知是什麼？以上種種令我份外謹慎，亦成為我持續觀察的重點。

我在這個計畫之中將自已定位為策劃及參與創作者，多數時間與社區溝通。最初，居民視我們為外來者，不了解故不信任。彼此進行著知與未知、習慣與不習慣間的磨合，例如視覺感受或創作觀念上的溝通。因此，從草圖起草開始到實際的壁畫行動歷時一個月。但我們從舊山金的經驗得知，我們仍必須體認到選擇創作題材或壁畫地點時，要以尊重當地的文化為前提，並且依據建築物過去使用的目和歷史背景才能夠下決定，即便過程較耗時較久，也是必要的等待，因為一件受到居民認同的壁畫與居民、與空間有絕對關係。

很高興的是，當溝通逐漸明朗之後，這群 NPO 的夥伴們開始持續投入，畢竟這群夥伴多半是在職業上、生活上抱持著理想的一群朋友。因此，此次壁畫的主題強調「社群」概念，這個以「社群」為基礎的藝術行動，將是個很棒的機會連結大家的心。雖然當發起單位「永續台灣文教基金會」在統整大家的資源與整合意見時仍感到挫折。但整體而言，最終得以整合社區內數十個單位的意見，仍是一件令人興奮的事情。

取得壁面後，即進入繪畫主題的討論。這面壁畫的內容並非由藝術家決定，而是居民所決定，因此，如何完成構圖是一件大工程。台灣目前所見的社區藝術創作多數是由藝術家決定，以其專業的藝術言彙及思考模式帶領社區一同完成，雖然有時候部分創作元素來自社區，但仍不免出現看不懂的藝術作為，甚至因此讓居民對這個空間感到陌生而產生隔離感，更惶論引發後續的社區意識及認同。為免落入過去窠臼，策劃團隊特別針對這問題做討論與釐清，盡量避免產生溝通及觀念的落差。

這棟矗立在百達社區中的宿舍大樓，民國三十八年，由一群神父在此創辦教會，後來成為南一中學生宿舍，現在則是數十家 NPO 組織的辦公室。這特殊的歷史背景、生活環境的變遷及空間元素的組成，需要藝術語言去統合。幸好這群夥伴同質性高、社群性格明顯且空間區域範圍不大，降低了構圖的難度。

首先我們用「中心構圖」概念，以今日百達社區數十個 NPO 組織為主角，左右對稱的兩側則繪著台南人文特色，包括鳳凰樹與現在百達廣場中百鶴芋，在視覺上產生協調與統合。其間再安排鄭成功像及七股鹽田等台南意象，形成人文產業、過去、現在真實物的交錯與融合。至於「主題」則是讓社區的每一個人提供照片，引用台南人劇場演出戲碼，以劇場構圖形式，讓每一個人扮演團體的一個角色，傳達 NPO 服務社會的意象。

簡單的說，壁畫繪製可分為三個時期，第一是「磨合期——要畫什麼？」請大家提供圖片。第二是「期待期——會畫成什麼樣？」我的臉會變成什麼樣。第三是「各自解

讀期」，由居民當導覽員，對藝術行動的解讀與作品與觀者溝通，及最後居民開會討論，為壁畫取名，共同命名為「我為人人」。若在過程中遇到無法理解壁畫內容的居民，我們特別以電腦模擬出實際構圖，準確地協助溝通。

當壁畫完成後，服務於中華民國我為人人協會二十幾年的陳姐放心地說：「剛開始我們很擔心不知道你會把牆畫成什麼樣？現在真的超乎我們想像之外，它確實表達出我們這裡不只是教會而已，而是整個單位轉型的過程」

在這個在地的創作過程中，最大的收穫是「發現掌握故事主軸的人反而不是我，而是居民自己。」因為作品完成後，居民不斷地自發性導覽才真正彰顯這幅壁畫的深層意義，計畫團隊至此才充份瞭解居民在想什麼及這個過程給了居民什麼想像。換言之，策劃團隊在行動中只是提供了藝術形式與參與界面，作品的意義完全由居民自己掌握。

拋開刻板經驗的「指使」

或許，不全然要得到很多人欣賞才是好壁畫，這是我的新體會。

曾經有上級長官到現場看壁畫後失望地說：「為何不是畫在讓更多人看到的地方？這面牆還會被車子擋到。」曾經我也為此懊惱過，但後來發現懊惱是多餘的。因為「真實的藝術都只是一小群圈內的人，才會完全理解與欣賞[1]」。《我為人人》壁畫的主角是百達社區社群，當然是他們及周遭社區會得到最多的感動與愉悅，其次《我為人人》最想服務的對象，就是每星期來教會的教友們。至於外地訪客之認同與否，顯得不重要了。

壁畫藝術的特色即在於某地，而產生某種場域的性格，像 Mission 區的第一幅壁畫，由某戶人家後巷的車庫木門開始。或如國家地理頻道所介紹過的數幅經典壁畫作品，亦是位在一條小巷弄中的舊木板上。換句話說，壁畫如何精準地傳達社群想要說的話，才是最動人之處。壁畫因某社群、某事件、歷史故事而產生。它們要訴說的故事有長有短，作品形式則不拘。但它們經過居民不斷述說，就如沖洗相片一般，畫面中的故事意義逐漸顯現。

或許，藝術即來自於平凡討論及日常生活，這是我新的體會。

在與社區討論構圖的過程中，許多很平庸的眼睛想像著未知的壁畫，但做為策劃人的我們總是想著如何將壁畫藝術化、有趣化。例如討論繪畫主題時，多數人則描述現象，而不能具體地表達要什麼。如空泛說：「畫與我們生活相關的畫面」、「畫面不要太複雜、

[1] 《對話性創作:現代藝術中的社群》， 吳瑪悧，頁 58。

也不要太簡單」等籠統的概念。接下來是討論壁畫命題時，居民一致認為直譯為《我為人人》（中華民國人人為我協會取名）這類有粗澀的名字，不像抽離平庸帶入藝術性的思維。但經反思，藝術底層的基礎，不就是這些「平庸」的素材加以組合嗎？故我們決定平衡於尊重社群文化，但求拋開刻板經驗的「指使」。

由於本次壁畫構圖乃透過居民提供圖片，重新排列組合而成，因而輕易地建立集體認同。像是壁畫上的主角之一的心身靈發展協會孫瑋蓼總幹事說：「壁畫完成後，每當我進入廣場的時候，我感覺我回到了這個家，」；另一位主角彭婉如文教基金會楊圓娟主任則說：「這面牆加入了顏色有了生氣，畫了我們一起在這裡工作，讓我覺得更有同伴的感覺，不覺得孤單，因為有許多和我一樣的人，一起在為社會服務」；另一位主角台南社區大學林冠州主任說：「曾經在這裏留下的一筆，如同我們在這裡種一顆樹，你會常想回來看看是否樹長大，需要澆水，如同曾經工作求學於此的人，畫上於牆，如同記錄一段歷史，意識到自己曾經存在於此」。

《我為人人》壁畫讓社區的每一個人擁有分享及發言的機會，核心概念因而沒有失焦，且壁畫的影響在作品完成後逐漸浮現。例如台南人劇場團長李維睦老師說：「以現代科技藝術中，壁畫這個動作，算是低科技藝術，不是高科技的作法，但這是可貴的動作，因為現代人，創作直覺反應即是用電腦列印、輸出，我們幾乎已經忘記我們的手其實可以做很多事。」百達社區張帆人理事長（台大電機系教授）則表達不同看法：「壁畫在世界上是先進的作法，因為他有效表達了大家想說的話」。接著補充：「我們用最環保的方式，說故事給大家聽」。換句話說，科技與人文並不衝突，速度與人文更不矛盾，此類的對話在社區裡頭繼續激盪、發酵著。

壁畫藝術的條件差異

在美國，志工進入社區是很普遍的現象，在台灣，志工文化卻存在很大的差異，大家對「畫畫志工」更是陌生，台灣年輕人寧願免費做電腦設計，也不願在太陽下畫畫。本來我們設定青年參與的目標與現實出現嚴重落差，初階段參與者是台南地區的台南大學美術系、成功大學、樹德技術學院……等學生，但他們只能執行到打底色階段，不少年輕人來吃個便當，玩一個下午的構圖，但若烈陽一照，就累了厭了。至進階技巧上場時，雖然主辦單位花費許多心力，仍未能邀集原來期待的大專院校藝術系青年學子加入。

這讓我們體會到壁畫志工需要長時間的推廣才能積累。所以嚴格說起來，在這個壁畫志工尚未建立的階段，這件作品乃仰賴策劃團隊自身的努力，採取分層級的參與以及拉入專業藝術家的策略，方能持續完成壁畫，因為現階段的台灣只有專業藝術家才會以最高標準看待藝術創作及作品完整度，以免喪失壁畫藝術做為「藝術」的精神。

台灣多變的天氣則是壁畫藝術的另一項挑戰。每年七、八月的高雨量，相當於舊金山數年累積的雨量，畫畫停停的無奈心情，讓大夥不免心情煩悶。此外，南台灣夏天高達 40 度的烈陽會讓壁畫褪色，加上台灣夏日的午後偶陣雨則讓壁畫加速惡化。這也反映出為什麼台灣壁畫多以馬賽克拼貼壁畫為主。

最後想要談一談的差異是藝術家的角色，蘇姍(Susan Cervantes)曾說：「當你做畫時，路過的人總會停留下來，看你做畫、聊天，這是很平常的事，這也是最有趣的地方。因為與居民互動可以幫助我們更瞭解社區，也更可瞭解這幅壁畫對他們來說，代表什麼意義，他們有權知道我們在做什麼，我們對這社區有責任，所以和他們互動是很重要的，這也是我要求藝術家對待路過的人的態度。」

這次行動中我體會到如何為藝術家爭取應有的權利與尊嚴，因為藝術家並不是廉價的勞工。他為了美化社區及服務人群而付出，亦應當得到回饋，無論是實質或是精神上的回報，都是一種尊重。這也是為什麼操作社區藝術時，需要具有藝術背景或人文背景的策劃或行政團隊介入，因為他們知道如何與藝術專業者對話，適度保護他們不受不懂或不認同藝術的民眾干擾。但是策劃團隊亦要小心，不必過於放大看待藝術家，而失去社區在壁畫創作的自主性。綜而言之，如何在藝術與大眾之間取得最佳平衡點，是策劃團隊的挑戰。

一道模糊的界線：壁畫 V.S.塗鴉

壁畫與塗鴉有什麼不同？我個人認為：「壁畫具有故事意涵的完整作品，塗鴉則是強調創作者風格與記號的展現」。在壁畫繪製過程中，我們也曾在遇到瓶頸，也想過乾脆採用簡單的作法，例如跳過繁複的藝術形式，只需要採取大膽簡單的圖象套上藝術理念即可，或是舉辦激情的藝術工作坊、邀大夥來蓋蓋手印或在紙板快速噴漆……。

但最後我們選擇不妥協，亦不採用粗淺耕耘藝術的方法，而是走向真正有助於藝術成長且持續深入建立當地的社群網絡，紮實深入研究社群的背景，最後藝術家以紮實的實作技巧完成作品，才是正道。

經過這次經歷後，我們學會如何觀察、評鑑社區藝術品。首先，必須具備誠實與自省能力，否則陷入策劃者自說達到社區深入參與的幻象，像是藝術家迷戀自己的作品。我認為「真正的社區藝術是居民能發出批判或反應作品優劣的能力。」

社群藝術 如何判別

經由這次行動，我體會到觀察此壁畫是否成功的兩大重要指標。一是百達居民是否人人可當藝術的導覽員，並驕傲的與人分享創作經驗及作品呈現。幸運的，這樣的可能

性的確存在，印證現代藝術理論中的社群藝術：「作品乃是藝術家與觀賞者之間協力完成，而不是觀視者關係，在計劃裡的重要互動，都需要有一些暫時性的討論框架，透過不同的參與者可以分享觀點、觀察、反應等。但是在作品開放的請求參與和介入。[2]」

身為策劃者，我尋找運用社群中的符號，並抽離出來，將藝術語言帶入社群一起討論。我欲刺激大家用新的方式看待習以為常的日常事物、人際關係及辦公空間。所以，不斷地鼓勵社區居民去質疑固定身分、單位刻版形象，打破原來被界定的實體空間(各自的辦公場域)。甚至透過一面虛擬的牆面，進行交流。這個想法激勵的過程不斷重複，除了藝術形象討論之外，還包括觀念交流。在這樣不斷突破自我、突破框架的累積性交流之中，居民對壁畫的認同感逐日加深。

另一個重要的觀察指標是壁畫是否充分突顯百達社區在時空上的意義轉型。過去的教會組織及現在的非營利組織辦公室，皆具有強烈的服務社會特質。很幸運的，我輕易地找到以「社群」為概念的藝術創作主軸，明顯的社群背景也讓觀者更易認同及解讀這幅展現過去與現在歷史的壁畫。

藝術生命的長度與寬度

這個計畫從 2007 年 3 月起到 11 月為止，九個月的時光讓我體會到「堅持」是一個藝術發酵的過程，讓藝術發酵的時間越久，社區與藝術家之間的認識也越深，社區參與也越有滋味。縱然社區已經著手募款以保護這幅繪製於脆弱牆面上的壁畫，但相信即使僅有三、五年時光，它已透過藝術的陳述，揭示百達空間意義的轉型與社區精神。且藝術的形式在這個行動中不單只有壁畫，亦擴及出行為、裝置藝術的展示概念，經過一段時間，即回歸牆面的原始狀態。除此之外，本計劃也以紀錄片方式呈現，記錄壁畫行動以鮮豔的顏色帶給百達社區快樂時光，被永久保存下來，將藝術的影響力化為永恆。

藝術生命的長度，讓我想起台灣目前不少藝術介入社區創作的案例，我們總能在報章雜誌上見到策劃者或藝術家的名字，卻少有同時報導社區名字與社區之美。一如，過去社區營造浪潮風起雲湧時，造就不少知名社造專家，但總讓人記不得那些真正活化的社區。所以，藝術策劃者是否經由策劃藝術活動而彰顯藝術美好、居民的自發性及當地地域性，讓大家注意到社區的轉變，而不僅獨獨彰顯主導者的本身價值，這是重要的價值。這好比大家需要透過藝術行為看到天邊的月亮多麼美，然而大家真的看見月亮的美嗎？還是只看見那隻搔首弄姿的手？這真的需要大家深深的反省藝術的真實性，尤其是面對「以民眾為基礎的社群藝術形式」，我們更需要真誠！

[2] 《對話性創作:現代藝術中的社群》， 吳瑪悧，頁 27。

參考網站

在美國舊金山教會區（Mission）實習壁畫單位「Precita Eyes Mural Arts and Visitors Center」之網址：http://www.precitaeyes.org

參與青輔會 2006 年國際行動-舊金山壁畫藝術之旅部落格: http://www.wretch.cc/blog/sfmural

《我為人人》完整紀錄創作過程記錄片網站：http://iyouth.youthhub.net.tw/iyouth/

參考書目

吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯(2006)。《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》。(譯自 Grant Kester 著，*Conversation Pieces：Community＋Communication in Modern Art*)。臺北：遠流。

姚孟吟譯(2002)。《藝術介入空間》。(譯自 Catherine Grout 著，*Pour de l'art dans notre quotidien*)。臺北：遠流。

圖版

永續台灣文教基金會出資整頓老牆，為壁畫作準備。（攝影／陳柏羽）

以現代科技藝術中，壁畫可歸類於低科技藝術，但這是可貴的動作，因為在現代創作中直覺反應即是電腦設計，我們幾乎已經忘記手其實可以做很多事。（攝影／陳柏羽）

2006 年國際志工實習，感染壁畫藝術的力量。（攝影／陳柏羽）

國外志工多以短期壁畫創作計畫，志工藉由參與創作與藝術家聊天，更融入當地文化。（攝影／薛常慧）

蘇珊(Susan Cervantes)經營壁畫藝術與社區教育已長達 30 年之久。(攝影／陳柏羽)

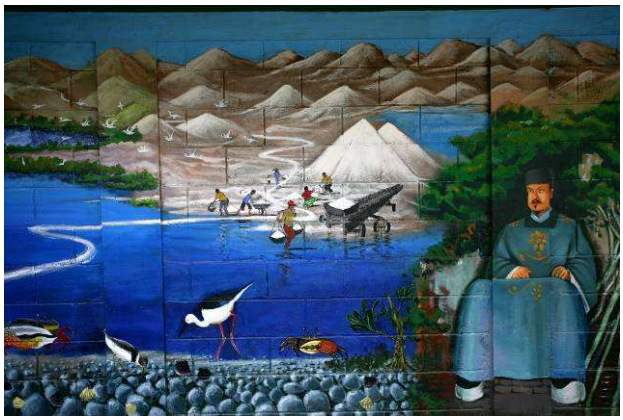
著名墨西哥畫家狄亞哥·里維拉(Diego River)以民族意識為主體，雖然畫面多是抗爭為主，但這也是一體兩面的作法，傳達心中嚮往的和平與反應渴望的理想世界。(攝影／陳柏羽)

壁畫前置作業，彩色版與線稿黏以正反兩面的方式貼於板子上。(攝影／陳柏羽)

壁畫在世界上是最先進的作法，因為他有效表達了大家想說的話，並且我們用「最環保的方式」說故事給大家聽。(攝影／林柏樑)

初階段參與者是台南地區的台南大學美術系、成功大學、樹德科技學院等學生，再進階的藝術參與則需要長時間的向藝術相關科系的學生推廣才能持續積累。（攝影／陳柏羽）

百達社區的人說：「這面牆加入了顏色有了生氣，畫了我們一起在這裡工作，讓我覺得更有同伴的感覺，不覺得孤單，因為有許多和我一樣的人，一起在為社會服務。」（攝影／陳柏羽）



鄭成功像及七股鹽田等台南意象，形成人文產業、過去、現在真實務的交錯與融合。（攝影／林柏樑）

《我為人人》社區壁畫完成局部圖。（攝影／林柏樑）

作為啟蒙之鏡的臨時性公共藝術作品：「台北公共藝術節」報告

撰文｜簡子傑（國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生）

全台各地有不少類型各異、由公部門主辦的文化節慶，但相較於其他縣市政府多半帶有提升地方經濟、行銷觀光產業的「文化節」，以公共藝術為題、進而凸顯公共性意涵的「公共藝術節」，卻只有在全台灣公共藝術資源最集中的台北市舉辦過。

這兩屆公共藝術節分別為「第一屆台北公共藝術節：親水宣言」與「第二屆台北公共藝術節：大同新世界」。兩屆預算皆來自台北市政府衛工處的污水處理廠工程，在經費相對充裕的條件下，又個別地針對兩座污水廠的所在地區——前者在內湖區，後者在大同區——進行場域延伸，以致前者的公共藝術節作品設置在大湖公園，而後者則延伸在整個大同區的北半部，雖有部分活動在污水廠舉行，但藝術節的主要發生地皆在污水廠以外區域。

本文概分為幾個主要章節：先進行脈絡敘述，包括第一章「第一屆：體制變革與鄉愁式的『親水宣言』」與第二章「第二屆：先公共、後藝術的『大同新世界』」介紹兩屆已執行之公共藝術節內容暨特色，其中第二屆又以其機制特性再分做「社區工作站」與「無憂國藝術派出所」兩小節；第三章「對公共藝術節三個議題主軸的思考」可視為上述脈絡敘述之後的初步思考，就其衍伸的議題進一步詮釋；第四章「公共藝術節／臨時性公共藝術作品，作為啟蒙之鏡」則主要以吳慧貞的訪談內容為參照，可視為本報告的小結。

第一屆：體制變革與鄉愁式的「親水宣言」

2002 年的台北公共藝術節「親水宣言：城市文明與公共空間藝術新體驗」，由橘園國際藝術策展股份有限公司策劃，「水」的議題發想固然源自污水廠，策展理念也載明其中包含環保意識的「水課題」以及對於水的人文思考，然而，設置所在的大湖公園，由於位居堤防外側臨水區，現實上難以透過藝術設置以建立市民與水的關係——這是台北短視的防洪政策之必然後果——往後的迪化案也難逃既想親近水、又遠離水的宿命，另一方面，由多數參與藝術家作品來看，「水」大多被賦予相當的人文意義，這些意義除了涉及上述環保意識，也流露著質疑文明的鄉愁氣氛。

第一屆的公共藝術節也首次採用「臨時性公共藝術」概念，雖迭起爭議並增加執行複雜度，卻也開啟台灣公共藝術的新領域。支持者，如黃海鳴便曾在第一屆專輯中曾表明，臨時設置確實有利於引發公共討論：「對於處在快速社會變動、到處充滿著分歧矛盾，並且『公共藝術』還在學習階段的台灣[…]因為『短暫』所以非常擁有彈性、適應性，可以大方的被批評討論」；另一方面，他也認為短期計畫有利於藝術家發揮創意，對居民來說，將更容易對環境變化產生自主意識。事實上，就參觀民眾絡繹不絕的情況來說，民眾對這些較近似「裝置藝術」的公共藝術作品有著相當高的接受度。

第一屆台北公共藝術節對於往後台灣公共藝術推展有其重要的脈絡意義，如同其時文化局承辦人吳慧貞所言：「內湖公共藝術節所造成的改革，既不在藝術史上使裝置藝術創作更上層樓，也不在於真實深刻的公共社會議題的關心與落實，反而是公共藝術本身的制度與創作生態的變革與後續進化，創造一種對待公共藝術的新認知、知識系統、官僚運作與產業生產結構。」[1]

第二屆：先公共、後藝術的「大同新世界」

如果說第一屆台北公共藝術節的真正影響在於台灣公共藝術的體制性變革，而整體而言尚屬實驗階段，結果也較像一個在公共空間舉辦的裝置藝術展；第二屆「大同新世界」則更具體地將觸角延伸到體制對象——民眾，在「大同新世界」中，便是北大同區的社區居民，展出場域也更往外延伸，一直從圓山捷運站至保安宮、孔廟、四十四坎到迪化汙水廠外的河濱區域，這個主要為東西向的城市區塊，在台北算是較早開發、但也在現代化過程逐漸沒落，然而也因為特殊的歷史發展條件，具備了複雜的文化地景：既包含清代廟宇、殖民時代的警察局與孔廟，可說是老街遺跡與現代化公寓相嵌結的混搭式街道。

社區工作站

由於涉及地域相當廣闊，且計畫的真正對象——社區居民——仍然很抽象，「大同新世界」在活動開始時，便與社區總體營造者合作，由淡江大學建築系黃瑞茂教授與余素慧等人負責，在現今已拆除的蘭州派出所建立「社區工作站」，依照二位工作站主持人的說明，他們並不自詡為空間管理者，而是要為「沒有公眾發言管道的群眾，創立一個『發言』的系統」，並且「納入經過社區調查所掌握到的資源，同時將工作站的軟體（文件展的操作），以及硬體（物理空間）的使用，盡可能回饋大龍峒社區，盡量作為一個傳遞訊息、交換訊息、傾聽溝通的場所」。

[1] 《臺北公共藝術節：內湖污水處理廠公共藝術設置暨活動成果專輯》，台北：台北市政府文化局，頁 102。

2

具體而言，社區工作站的工作內容大致由幾個性質不同的工作坊所構成：援用社造運作模式的「地圖工作坊」，內容包括各式說明會、社區生活經驗訪談，以及邀請民眾繪製社區地圖等，較不同於社造之處在於，工作站亦邀請藝術家參與其中；另外也有以藝術家為主的「創作工作坊」和具組織社區藝術團體目標的「駐區創作」等。

此外，社區工作站在藝術節長達半年的執行過程中密集地舉辦了八個展覽，透過工作站成員、數位其作包含民眾參與內涵之藝術家的長期進駐，工作站堪稱成功地達成而與居民互動的任務（儘管因地域廣大只能說是一小群民眾），於是這個將社區工作站引入公共藝術體制的創舉，也確實引起社區迴響，甚且延續至藝術節結束後。

總結的說，對於參與本案的社造專業者而言，最重要的還是讓「許多居民開始對此空間能作為藝文的使用方式有新的認識與進一步的認同」、「經由來訪參觀民眾的意見，聽到許多使用方式可能性的討論」，並期望最終能達成「社區活化的能量在此空間發酵」——然而，如果說這些思考與方向引導，其部份基礎是奠基在蘭州派出所的特殊殖民歷史記憶與其「位於大龍峒的核心地帶」的空間特性，作為核心地帶的空間特性，卻也讓派出所在市府整體都市計畫中淪於需拆除之命運，連帶地導致歷史記憶的剝除——這雖非公共藝術節所能扭轉，卻也凸顯了主政者衡量地方發展時的天秤究竟往何處傾斜。

無憂國藝術派出所

相對於黃瑞茂主持的社區工作站之於整個公共藝術節的關鍵中介地位，江洋輝在蘭州派出所的作品《友好事實：我們同一國》，似乎僅單純地為既有建築進行表面妝點——造形突兀的數位化人物形像、明顯脫離在地色系的高飽和橘黃色，以及誇大地標舉「我們」的作品名稱，在在為「大同新世界」原本即充滿異質性的場域特質添加了可疑氣氛。

在《友好事實：我們同一國》創作者江洋輝所寫的創作理念中，他特別強調創作發想來自大同區的「同」，《友好事實：我們同一國》意味著創作者自身投射的主觀認同，不管誰來到這裡，都將因為隸屬這個相同的疆域而獲致平等身份——相較於位居交通要道（這個空間與那個空間的過渡）與作為殖民地重要歷史見證（蘭州派出所原為日人所建，用意在「高壓」監視四十四坎，而派出所南側的孔

[2] 黃瑞茂、余素慧，〈民眾參與——先公共後藝術？蘭州藝術派出所個案〉，《空間美學新發現：公共藝術的教育、參與、創作》，台北：文建會，2006，頁 85-87。本小節引言出處皆同。

廟則為日治時期允許漢人建造，又有「懷柔」的歷史含意）的蘭州派出所，當同為社造背景的官派執行小組成員夏鑄九屢屢提醒策展團隊要針對這個殖民見證做某種歷史「翻轉」，江洋輝對「同一性」的追求乍看確實翻轉了歷史軸線，但同時也因為這個翻轉如此表面，僅能在創作意圖中自我指涉，讓所謂的翻轉顯得特別刺耳——問題是否果真會因為《友好事實：我們同一國》就獲得解決？

無論《友好事實：我們同一國》怎樣呼籲「同」的重要性，藝術的聲音只能在象徵層次上發揮作用，實質的社區操作更多地體現在黃瑞茂的社區工作站，但也在這裡，《友好事實：我們同一國》似乎碰觸了欲求「先公共，後藝術」的公共藝術節的意義翻轉點——當作品以其藝術性特徵（包含空間上的突兀造形與時間上的臨時性設置）盡可能地脫離既有場域脈絡，它似乎可以引發公共討論，但在藝術節結束之後，作品究竟能製造出多少新的社區脈絡？作品引起的討論到底能引起多少社區認同？卻不是作品所能回答。

相對於直接面對社區居民的社區工作室，藝術品能發揮的作用將非常有限——我們多少會想像，有幾位藝術家正好住在這個社區，以社區的一份子來發動這些欲求，否則作品能夠勝任的工作將只剩下「成為社區的思考對象」，這個思考對象最好又能作為外來者出現，它鑄造出一個突兀的象徵，讓原本即纏崇著社區自身命運、關切著社區但也置身其中的社區主體能更清晰地看到某種不屬於他們、卻同時銘刻著自身歷史、記憶，以及無論是愉快或不愉快的生活經驗的東西，與此同時，社區工作站最好能在旁邊敲邊鼓。

吳慧貞在回溯《友好事實：我們同一國》的源起時，直言選擇江洋輝有其策略上的考量：

> 後來找了江洋輝，「後八」（江洋輝隸屬「後八」這個藝術團體）曾經做過「幸福社區」，和我們刻意選的題目「大同新世界」，這真是太貼切了，江洋輝好像故意聽不懂你在說什麼「大同新世界」，卻提出了一個可玩味的象徵，《友好事實：我們同一國》變成一個鑰匙，當然，作品在這個場域會很跳 tone，但那正是我們的目的，也許社區居民看到會很生氣，但也因此落實了對這個對象的討論——《友好事實：我們同一國》是這個象徵卻實則不存在國度的證據——對社區來說，新的可能性或許只可以由居民自行去發展。[3]

對公共藝術節三個議題主軸的思考

我們可以約略地將兩屆「台北公共藝術節」劃出三個議題主軸：

[3] 以下吳慧貞引言，皆為筆者於 2007 年 12 月 6 日與之進行的訪談內容。

（一）**公共藝術如何界定**：從第一屆開始便引發了「臨時性」公共藝術與傳統公共藝術之間的界定問題；

（二）**脈絡化導致的論述潛力**：由公部門招標、委由專業策展團隊與數目龐大之藝術家的策展流程，不同於以往較單一的公共藝術作品設置方式，轉而訴諸了展覽整體的策劃性質，不僅提高了宣傳、活動程序與操作複雜度，包含公部門的政策、策展團隊的展覽理念、個別藝術家的創作關懷，乃至社區參與的民眾意見，在在都讓公共藝術節的體制運作更為異質，也勢將考慮更多脈絡因素，而諸多衝突所導致的結果，都讓作品更具糾結於在地脈絡的論述潛力；

（三）**以社造專業者作為公部門、藝術與社區的中介**：最後，這兩屆公共藝術節的最重要特色在於社區的優位性：由公部門帶頭，要求所有作品的設置皆須更強力地推展前期的「民眾參與計畫」，明確地規範所有作品必須考量公共性，第二屆更標舉其核心價值為「先公共、後藝術」，邀集社造專業者設置社區工作站，以作為策展團隊、藝術家、公部門面對社區居民時的關鍵中介。

有關第一項「臨時性」公共藝術的爭議，爭執點無非經費使用的合理性，如何評估豐富卻短暫的「節慶」活動之於社區的互動有效性？在地社群的公共意識是否因作品而將美學關懷深植於社區？這個問題難以回答，但透過文化局尋求社造專業者的參與，我們至少理解到若想延展作品與社區的接觸深度，必須成立更多社區工作站，然而這也表明公共藝術之於社區的影響力侷限，藝術實踐的美學問題如何在必然的政治化過程中同時維持自主性？或者，有這種自主性的存在可能嗎？

另一方面，自第二屆台北公共藝術節採取了寬鬆的公共藝術定義之後，現今此類「臨時性」公共藝術已廣為接受，這可從稍後文化局舉辦的「新類型公共藝術」（New Genre Public Art）的高接受度可見一斑。

此外，要如何評估公共藝術節生產出的論述潛力？台北公共藝術節確實在公共藝術界產生不小迴響，透過文獻回溯也能瞭解社區居民確實產生延續議題之行動，然而，論述卻仍多半發生在公辦公共藝術講座，或原本便已在民間以非正式的公共藝術型態發生，或許更正面的談法不是去追究公共藝術節到底在哪裡產生論述效果，而是要去問何以公共藝術的上游——作為培育藝術家的各藝術大學——學院原本應該是論述生產的中心點——何以未能有所即時回應？當民間的公共藝術團隊日漸熟悉進而體制化這套操作模式，多數圈內藝術家卻少有所悉，即便這些當代藝術家早在理論層次認知到藝術與社會因素的必然嵌結，抑或早已認識藝術作為事件所意味著種種脈絡因素。

當市政府文化局深懷遠見，意圖推展這種新類型公共藝術，卻找不到太多有相關

經驗的藝術家，或者這些藝術家確實有參與社區的熱情，卻不具社造專業者的倫理知識，當然「公部門走在藝術家前面」論斷很可能是某種幻覺，寫實些的說法應該是文化局當時恰好有個承辦人剛好很熱情，也許有的人會認為這個說法未見公允，然而，在台灣，我以為理論概念確實經常走在實踐前面，我們也很難想像藝術家之於社會的關切有走在社造專業者前面的可能——無論是理論或社造，我想問題不是「公共」是否真有可能走在「藝術」前面？基進的問法應該是，何以在台灣，藝術依然不是一種公共事務？

公共藝術節／臨時性公共藝術作品，作為啟蒙之鏡

最後，就結果論意義而言，公部門由於都市更新計畫的政績需求，最終決定拆除蘭州派出所——拆除也意味著政績，拆除滿足了市府將場域改造為廣場以延展保安宮與孔廟腹地的企圖——但在這個過程中，不僅未見市府「東西軸線翻轉」政策獲得落實，拆除蘭州派出所還凸顯了市府不同部門間的內部矛盾，也間接造成好不容易在社區引發之議題的消退。

兩屆的台北市公共藝術節，其時的公部門靈魂人物是當時以約聘身份任職台北市政府文化局的吳慧貞，原本她規劃了四屆公共藝術節，後來真正執行的是前兩屆，在她離開文化局之後，這個計畫因各種內外因素而懸宕至今。

吳慧貞曾經在 2005 年文建會公共藝術國際研習營時，以「認知重整的工程」為題撰文，總結地回溯了這兩屆公共藝術節，「靠著藝術的策略，促使大家從不同的角度來思考共同的生活和環境問題；思考過程便意義重大，其結果導致群體對環境的客觀知識與對待態度的改變，而產生具有創造性的行動，達成環境實質改造的結果」。

這些見解顯示出其時公部門之於藝術作品的社會功能預期，藝術成為讓社區產生創造性行動的「策略」，但我們也不需潔癖地認為藝術家便為這種政策理念綁架，當台灣藝術圈菁英質疑台北雙年展何以仍舊鎖在美術館內，而不能像國外雙年展將藝術與在地的脈絡化視為必然時，藝術世界不只是要迎合這種政策理念，甚至是要問，為什麼我們沒有這麼做？

在為本研究案採訪吳慧貞時，她對公共藝術舉了個鏡子比喻：「公共藝術最重要的是要有這個起點，它是照鏡子的事情，沒有這個起點你就沒辦法看清楚自己。」她的意思是，要「認識你自己」，公共藝術正好吻合了這啟蒙意味十足的主體要求，江洋輝的《友好事實：我們同一國》似乎就像是這樣一面自身空洞卻引起自我懷疑的鏡子，它上演了一齣身份與主體性未決的變裝秀，藉由突兀的造形物體指示台灣整體文化環境的荒謬感，《友好事實：我們同一國》準確地描繪出難以

翻譯的狀態，在這個狀態中，沒有任何事情可以被視為確定的，就如吳慧貞所說：

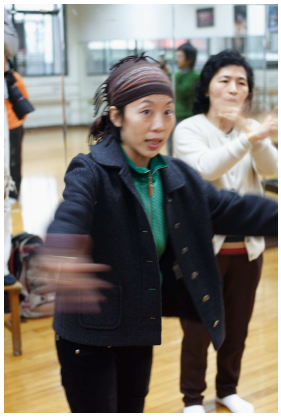
> **這是一個文化變化很快的社會，在文化還沒有定性之前，應該繼續維持這種變裝狀態，這也是為什麼我很支持臨時性公共藝術的原因，你要照鏡子變一千次才可以找到那個東西。**

但現在這面鏡子映照出的變化，倒不單單是大眾不確定的自我形象，同時也反映著公部門搖擺不定的政策理念，事實上，脈絡的懸欠或所謂蒼白的背景，也是台灣藝術家所置身的真實環境。

圖版

雕塑家劉丁讚的《叢林水母》，遠從高雄來的劉丁讚選擇在大龍國小東門對面的荒廢空地創作，由於他每次來台北都遇到雨天，於是發想出以「海洋、叢林、水母」為主題的作品，並且舉辦「紅螞蟻計劃之彩繪水母」裝置活動，邀請居民一起彩繪或由居民自己創作或由藝術家先行準備的造形物件，妝點在空地的大門上。（吳慧貞提供）

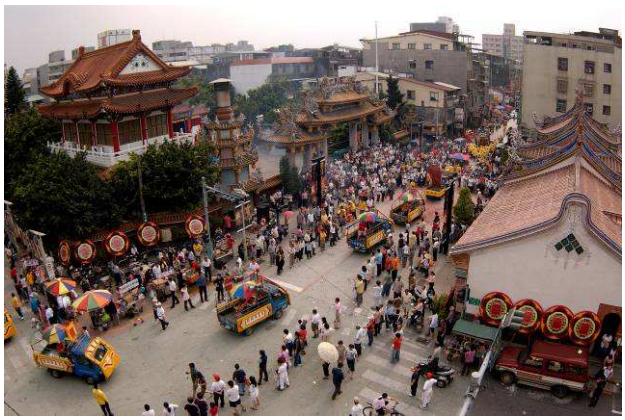
劉丁讚懸掛在樹梢的水母是由玻璃絲製成。（吳慧貞提供）



舞蹈家黎美光的駐區計畫《椅子的記憶》，是由她與台北市立啟聰學校高二忠班的學生一同完成，《椅子的記憶》由班導師楊佩芬、音樂家林錦蘋及藝術家劉國滄共同協助，並於啟聰學校校慶與公共藝術節中展演，在樹德科技大學室內設計系學生的協助下，利用學校原有的課桌椅為道具，拆解、重組後，以舞蹈作品表達出「一張椅子的生命變化過程」。（吳慧貞提供）

啟聰學校學生的《椅子的記憶》現場表演。（吳慧貞提供）

藝術家江洋輝的《友好事實：我們同一國》，將蘭州派出所進行表面妝點——造形突兀的數位化人物形像、明顯脫離在地色系的高飽和橘黃色，以及誇大地標舉「我們」的作品名稱，在在為「大同新世界」原本即充滿異質性的場域特質添加了可疑氣氛。（攝影／簡子傑）



蘭州派出所一旁的保安宮，舉辦廟會活動時萬頭鑽動的熱鬧場面。（攝影／簡子傑）

傾聽台北市的聲音：城市行動藝術節

撰文｜張晴文（國立台灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所博士生）

一、前言

在國內的官方文化機構中，台北市政府文化局的「城市行動藝術節」，是以固定議題持續辦理展覽的前鋒案例。其他例如屏東縣政府文化局的「半島藝術季」，雖每年舉辦，但缺乏一致性的主題關懷，而 2006 年起，嘉義縣文化局的「北回歸線環境藝術行動」已連續兩年舉辦，是與台北市政府文化局的「城市行動藝術節」相仿性質的展演活動，然而兩者之間無論形式、內容、執行方式，都有很大的差異。就台北市文化局的其他規律性展演活動而言，表演藝術、文學、電影等同樣歸屬文化事務的領域，雖有持續舉辦的展演活動（例如台北藝術節），卻也未曾有過以同一主題延續辦理者。

「城市行動藝術節」有別於文化藝術獎助條例規範下的公共藝術設置，卻帶有濃厚的相關意涵。五年以來，每年由個別主題展覽及論壇所累積出來的展覽活動，也使其成為探討公共性政策的重要樣本。

本研究的目的有二，首先，針對五年下來的「城市行動藝術節」實況詳述說明，再者，分析「城市行動藝術節」的內涵，及其所展現的價值與意義。

二、城市行動藝術節

（一）台北有機層

2003 年 9 月，台北市政府文化局[1]以「歐洲論壇」的名義[2]，邀請芬蘭地景藝術家馬可．卡薩格蘭（Marco Casagrande）在台北停留三週，其間，他以公館寶藏巖社區為創作展演基地，開發台北有特色的「人味有機層」（human layer）。此為第一屆的「城市行動藝術節」，名為「台北有機層」（The Organic Layer_Taipei）。

---

[1] 2003 年起，已展出五屆的「城市行動藝術節」，皆由台北市政府文化局研究師蕭淑文擔任實際執行的策展人。蕭淑文，英國萊特大學博物館學碩士，淡江大學英國文學系學士。2001-2002 年曾任台北國際藝術村藝術總監、1999-2001 年曾任文建會國家藝術村籌備處助理研究員。2002 年起為台北市政府文化局研究師。

[2] 藉由「歐洲論壇」名義來台參展的說法，得自筆者 2007 年 12 月 10 日訪談策展人蕭淑文。

當時台北市政府文化局延續前局長龍應台在寶藏巖欲規畫「貧窮藝術村」的概念，將公館寶藏巖歷史聚落定為「反映前現代化階段的共生社區」。馬可實地考察後，提出創作計畫，於 2003 年 10 月 6 日晚間在寶藏巖臨水岸草地上，舉行具詩意的建築行動藝術「地景詩的變奏」，現場以火鼓合鳴，透過火的光明、鼓的節奏，照亮一棟棟閒置的空屋。在台北市文化局的新聞稿中，如此形容這次演出的意義與價值：「也讓白天看來窳陋的違建社區，自然散發出濃厚的人性溫暖，讓台北人驚豔自己居住的城市，居然藏有如此具爆發力的藝術寶藏。」[3]10 月 18 日，馬可進行「閣樓之光——引火渡書遊行」，帶領包含淡江建築系、台大城鄉所學生與寶藏巖居民在內的群眾約二百人，從寶藏巖出發，繞行公館附近街道，並造訪晶晶書店、唐山、女書店等著名書店，「希望藉由此次遊行喚醒台北市市民對寶藏巖的重視，使寶藏巖不再只是塵封在人們記憶中的邊緣聚落。」[4]

「廖咸浩表示，馬可非常重視人性價值，藝術創作結合社區參與，確實給台北人很不同的歐洲文化視野，也從中更加看出台北的不凡與潛力。」[5]馬可擅長運用廢棄物結合肢體聲光表演，塑造城市的某個角落，具有環境劇場般的地景藝術質感，激發人與人、人與城市的情感對話。

策展人蕭淑文認為，「芬蘭的地景藝術家馬可．卡薩格蘭（Marco Casagrande），以台北這個城市為思考平台，相信都市是一個有機生命體，選擇位於城市邊緣交混著公共空間／私密空間的違建場域寶藏巖社區，構築無污染、無科技及自足系統觀念的微生態環境。

「馬可．卡薩格蘭藉由藝術創作行動，呈現台北多層的都市紋理；現代建築、霓虹招牌、違章建築、流動攤販穿插其間，整個城市彷彿是由不相關的物件拼貼組成，充滿生命、充滿氣息，是一個有機生命體。」[6]她以波依斯的「社會雕塑」概念來看馬可．卡薩格蘭的行動意義，主張「藝術的必要介入『城市』，意味著藝術參與社會，人們主動參與創作行動；它涉及藝術與公眾利益的考量，更挹注了人性關懷。」[7]

（二）台北城市行動

---

[3] 同前註。

[4] 台北市政府文化局，〈大事紀要〉，引自台北市政府文化局網站，http://www.culture.gov.tw/major_event/index.php?SYear=2003&SMonth=10。

[5] 台北市文化局，〈歐洲論壇：芬蘭地景藝術家馬可深耕台北有機層〉，引自台北市文化局網站「台北文化電子報」，第 10 期，2003.10.15，http://epaper.culture.gov.tw/0010/content53.html。

[6] 蕭淑文，〈藝術量繪城市人文形貌——「城市行動」創作工坊在台北展演〉。《藝術家》，354 期，2004.11，頁 285。

[7] 同前註。

延續自馬可．卡薩格蘭的「台北有機層」，台北市政府文化局於 2004 年正式「以『城市行動』藝術節為名，擴大舉辦全台第一次的以藝術為城市的弱勢與少數發聲，同時裨益藝術家及所有市民的『行動公共藝術』節慶活動」[8]。11 月 1 日至 13 日，這個展覽以「台北城市行動」（Taipei on the Move）為名，包括五個主題架構的創作工坊，在台北城市不同的角落，與七個分屬不同國籍的藝術家與四個不同在地社群——青少年、婦女、老年人、台北市民，藉由關乎自身的議題（個人）或社會議題（集體）的切入，共同創作或行動。

五個創作工坊的藝術家與參與者分別是：（1）《身分認證（聚．絡）》（I.D. Entity）：蘇珊．雷西（Suzanne Lacy）、尤妮．荷蘭（Unique Holland）、希娃．葛洛斯（Sheva Gross）／青少年；（2）《齒輪律動：音樂敲、打、碰》：謝啟彬、彼得．凡馬勒（Peter Van Marle）／青少年；（3）《皇后的新衣》：吳瑪悧、玩布工作坊／婦女；（4）《關乎老者》：陳永賢／老年人；（5）《人層台北（The Human Layer_Taipei）》：馬可．卡薩格蘭、馬丁．羅斯（Martin Ross）／台北市民、市長。

（1）身分認證（聚・絡）

蘇珊．雷西擅長結合行動與裝置，利用藝術探討公共議題，跨越創作和公民生活之間的界線。1991 年至今，蘇珊．雷西進行以青少年為主要關懷對象的許多行動與裝置展出，這些計畫的代號「TEAM」取自青少年（teens）、教育者（educators）、藝術家（artists）、媒體人（media makers）的英文字首，「TEAM」意味著工作群組，涵蓋了青少年、教育者、藝術家、媒體人等四種角色身分的人。

以網路做為媒材，開啟和台灣青少年的對話，討論網路文化對他們的影響。這次蘇珊．雷西在台北進行的計畫，延續她慣以外來者的身分，客觀地陳述在地的故事。「身分認證」分兩階段進行，第一階段邀請十名輔仁大學不同科系的學生，以具名和不具名的身分，與蘇珊．雷西及共同參與的其他兩名藝術家，持續為期六週、每天一小時的網上對談。談話的內容包括青少年關注的各項議題，例如家庭、學校、性、政治等，同時利用網路將網路聚會的談話內容傳送給朋友，建構虛擬的「網友會」。

第二階段於 2004 年 11 月的第二週舉行，蘇珊．雷西與合作的藝術家到達台北，與十名參與合作的輔大學生擬定議題，在公共場所藉由網路的邀約，策畫一場實際的會面行動。每位參與者必須穿上印著個人網址的紅色 T-shirt，在公共場合聚會。

（2）齒輪律動：音樂敲、打、碰

謝啟彬畢業於中國文化大學西樂組，主修小提琴。除了正統古典音樂的訓練，其對於爵士樂也有涉獵，獲得比利時布魯塞爾皇家音樂學院爵士暨流行小提琴演奏碩士。回台後，與其妻子組成「啟彬與凱雅二重奏」，除了樂手身分，也致力於爵士樂的推廣與

[8] 廖咸浩，〈序〉。《台北城市行動》。台北：台北市政府文化局，2005，頁 4。

教育，任教於實踐大學音樂系與華岡藝校，並架設有個人網站「啟彬與凱雅爵士棧」。

彼得．凡馬勒是謝啟彬於布魯塞爾皇家音樂學院的拉丁音樂教授，原籍荷蘭，是著名的拉丁音樂演奏家及教育者，擁有安南音樂院（Consrvatory of Amhem）爵士鋼琴文憑、鹿特丹音樂院拉丁美洲鋼琴主修文憑及打擊樂副修文憑。

參與拉丁音樂創作工坊的四十位華岡藝校學生，有三分之二不具有音樂背景，在兩位專業音樂家的領導下，在溝通、對話、分享、合作的過程裡，藉由集體創作、合奏的形式，找到團體的「歸屬感」。最後，安排街頭樂團演出行動，以音樂做為媒介，表達青少年的看法與想法，「從社會邊緣族群走出，不再隱藏在城市的角落裡」[9]。

（3）皇后的新衣

1999 年起，吳瑪悧開始與婦女新知協會的「玩布工作坊」合作，利用迪化街布商捐贈的過季、瑕疵布，帶領參與的婦女 DIY 布藝創作。吳瑪悧以女性藝術創作者的身分加入，透過不同藝術形式的討論，激發學員的創作潛力，從中分享創作與成長的體驗。

吳瑪悧在訪談中表示，「《皇后的新衣》談的是身分認同。我們後來發現，女人最重要的一件衣服就是婚紗，還沒結婚的人對它充滿幻想，結了婚的人對它又有另一種看法。婚紗是女人生命過程中一個很重要的經驗，走過婚姻的人通常會比較哀怨，覺得婚紗是國王的新衣，所以我們說『皇后的新衣』——如果婚紗是國王的新衣，那麼現在妳的『皇后的新衣』又是什麼樣的？她們能夠表達自己的想法。我的藝術的所在是去塑造這些人，而我把一些觀念帶進去，創造一個無形的場域，讓不同的人在裡面看見自己，同時相互交流、蛻變、成長。」[10]

這次的創作，還包括最後的一次遊街行動，婦女們穿著自己裁縫製作的作品上街，展示她們的想法。

（4）關乎老者

陳永賢擅長以身體的創作行動，討論人的存在、意識與身體的關係等議題。「關乎老者」以受病痛折磨的老人為主要對象，包括陳永賢自己的父親，呈現他們在自體肉身在生命邁向終點之時，如何表達自己的疑惑、憂懼、孤獨、希望、夢想。陳永賢以訪談的方式進行創作，並以影像呈現，影像中也包括動畫的加入，保有視覺藝術創作的某些想像性在其中。

（5）人層台北

於第一屆「城市行動藝術節」中，在寶藏巖以「引火渡書」遊行引起熱烈迴響的馬可．

[9] 蕭淑文，〈藝術量繪城市人文形貌——「城市行動」創作工坊在台北展演〉。《藝術家》，354 期，2004.11，頁 288。

[10] 張晴文，〈創造一個溝通的場域——吳瑪悧談社群藝術計畫〉。《藝術家》，358 期，2005.3，頁 200-201。

卡薩格蘭，在「人層台北」中化身為心理諮商師角色，「他引用電影『大都會』裡的一段話——『心是頭、手之間的仲裁者』，他要為台北市民開啟一個交換與傳遞訊息的介面，讓他們直接參與都市規畫」[11]。

馬可·卡薩格蘭與擅以鐵為媒材創作的藝術家馬丁·羅斯，製作了八座「特洛伊搖馬」，由淡江建築系的學生們帶著鐵馬部隊遊走於台北市的每個角落，蒐集民眾寫下在這個環境裡的夢想、記憶、想法與意見，投入「特洛伊搖馬」中，而鐵馬部隊的終點站是台北市政府，邀請市長開啟鐵馬，由參與行動者朗誦來自各階層的民眾訊息。

（三）城市風景

2005 年 10 月 30 日至 11 月 12 日，法國里昂的藝術團隊諾阿歐（Noao）參與第三屆的「城市行動藝術節」，以「城市風景」（City Landscape）為名，選定建國啤酒廠設計了八個創意互動裝置。「他們幾度來台灣勘查地點，看過了松山菸廠、布政使司衙門等古蹟，最後選定建國啤酒廠做行動裝置，主要是這個廠房充滿各種『活』的氣味，藝術在其中發生一定有意思。」[12]10 月 30 日起為勘查與裝置階段，11 月 8 日起為期五天的展覽在建國啤酒廠內以八站呈現，邀請觀眾以身體互動的方式體驗展覽，分別為「首站：等待」、「第二站：氣候」、「中介站」、「第三站：意象」、「第四站：畫像」、「第五站：記憶」、「第六站：言語」、「第七站：表面」、「第八站：夢想」[13]。

諾阿歐成員包括視覺藝術家、文字工作者及展場設計師。這個團體的名字來自英文字「Know-how」的發音與意義，自許為「有方法執行，執行有方法」的藝術團體。他們以里昂市做為創作基點，發展主題式的藝術計畫。諾阿歐擅長結合社區組織與運動，用最簡單的生活物件讓民眾參與創作，突顯都市發展裡的公民生活與空間。[14]

「城市風景」在建國啤酒廠的內外空間穿插進行，觀眾依路線進入，以空間而言，分別包括以下幾個不同的區域：

（1）起站

諾阿歐利用工廠的物件，亦即三千個標示著「台灣啤酒」的黃色啤酒箱堆疊在戶外的空間，標示出主體的定位。起站包括兩個區域：感受區、休息區。諾阿歐將他們從故鄉里昂帶來的物件，以及在台北所蒐集到的各種事物，共同置放於感受區，讓觀眾藉

---

[11] 蕭淑文，〈藝術量繪城市人文形貌——「城市行動」創作工坊在台北展演〉。《藝術家》，354 期，2004.11，頁 291。

[12] 劉郁青，〈色香味觸想 體驗建國啤酒廠〉，《聯合報》，2005.11.9。

[13] 蕭淑文，〈「城市風景」：諾阿歐的城市迷宮〉，《城市風景——諾阿歐的「烏有之地」》。台北：台北市政府文化局，2006，頁 22-23。

[14] 蕭淑文，〈誰攪亂一池春水〉。《藝術家》，358 期，2005.3，頁 188。

由觸摸、觀賞的行為，自主地解讀它們。在這裡，觀眾領取一份諾阿歐為他們準備的探險隨身包，裡面有各種可用的道具，進入迷宮。

（2）冥想區

諾阿歐在進入啤酒工廠的露台，注入 3 公分深的水，觀眾必須戴上隨身包裡的眼罩、耳罩、手套、鼻夾，躺在現場的折疊椅上，面向天空沉思、休憩，準備進入下面的旅程。

（3）中介站

進入場區空間，諾阿歐利用燈光裝置穿過通道，轉化環境的氣氛與觀者的心情。

（4）機房

生產啤酒的大型機具充斥機房。這個空間對於一般的來訪者是相當陌生的。諾阿歐以此空間的氛圍隱喻「追求效能卻冷漠無感的商業世界」[15]。一長列的椅子背對著機器而置，觀眾可以在這裡飲用啤酒。

（5）回聲區

培菌室是牽涉製作啤酒中的一個區域，保存著從日治時代至今的各類菌種。觀眾進入此區只能窺探，並用油性筆寫下自己的名字。諾阿歐用拍立得相機拍下觀眾的記錄照片，並請觀眾簽名，一張由觀眾帶回，另一張則貼在門上。每一位觀眾必須擦掉前人的名字，用自己的名字取代，只留下並列在門上的簽名照。

（6）文獻區

文獻區展示建國啤酒廠的所有檔案文件，是酒廠的歷史。諾阿歐利用一面空白牆及天花板，把新舊員工的名字書寫其上，呈現這座城市裡的工廠自身的流變形跡。

（7）體驗區

建國啤酒廠內的一處指定「歷史建物」，為日治時代的磚造建築，是儲放穀物的儲藏室。諾阿歐將空間轉化為體驗區，讓觀眾藉由嗅覺、觸覺、視覺，來感受這個空間的物質性及意涵。第一週時，他們在地上放置沙土，用不同的麵粉袋裝著穀物種子，請觀眾觸摸感受，並以訪談及錄像的方式記錄與觀眾的對話。第二週，影像紀錄投影在空間中，現場仍有三十個麵粉袋，和從台北各處收集來的沙土，邀請觀眾為前一週的事情進行考古行動。

（8）休息站

諾阿歐把新槽區改裝為休息站，現場有燈光妝點樓梯間，備有長椅，天花板則懸掛台北市的鳥瞰圖、都市計畫圖，搭配綠色的牆面呈現。

---

[15] 蕭淑文，〈諾阿歐的城市迷宮〉。《藝術家》，366 期，2005.11，頁 481。

（9）集夢區

舊槽區、新槽區緊鄰著，玻璃罐內展示著不同的啤酒原料，四座黃澄的銅質大槽正進行啤酒的原料混合與萃取。諾阿歐邀請城市的居民蒐集生活周遭的微量元素，共同建構夢想。這個作夢、集夢的區域，是整個「城市風景」旅程與現實生活之間的轉運站。

（10）工廠與城市

「城市風景」的探險路線，讓觀眾穿梭在陌生的酒場空間，與現實生活所居住的台北，內外交替，彼此延伸。虛實之間的照映，體現在參觀者的步履之間，走出建國啤酒廠，觀眾恍然明白這是一趟「城市迷宮」的微型之旅。

（四）相遇：尋訪遊樂場

2006 年 11 月 9 日至 19 日，第四屆的「城市行動藝術節」在台北市立兒童育樂中心遊樂世界（兒童樂園）舉行。這屆的主題為「相遇：尋訪遊樂場」（From Encounter to Encounter- Expounding the Playground），參展藝術家包括法賓．樂韓（Fabien Lerat）、廖憶玲、澤拓（Hiraki Sawa）、保羅．瑟曼（Paul Sermon）、湯皇珍、王德瑜。策展人蕭淑文在策展論述中提道：「藝術家在『遊樂場』的場所進行創作，就必須準備好面對公眾共同擁有的文化層次，面對公眾共同的價值觀；相對而言，這樣的藝術創作涵構一種『互為主體性』（inter-subjectivity）的關係美學，事件、物品、形式、造形、空間、場所、人共構一個主題，彼此建立對話與連結。」[16]

日本藝術家澤拓的《童年夢境》是澤拓和孩童們一起創作的結果，運用天馬行空的想像力，製造一種可以在兒童樂園旅行的交通工具。所有的物件藉由藝術家的手轉化為動畫，影片中的場景交錯發生在遊樂園和一棟屋宅之內。物件和場所是澤拓影片裡的主角，兩者之間牽動著微妙的關連，更多的想像也源源湧現。

保羅．瑟曼的《隱藏的聲音：記憶擴張》邀請觀眾進入園區，藉由「掌上型電腦」及地圖的導引，隨機搜尋故事發生的場景。故事或事件讓成人重新詮釋這片屬於「兒童領地」的場域，記憶也隨著場所原型的意念，誘發潛意識的擴張，與場所建構了一種回憶擬態的關係美學。

法籍藝術家法賓．樂韓（Fabien Lerat）擅長運用布料做為媒材，並介入「人的行動」元素，讓作品具備高度互動性。《八方》運用七種不同顏色的布包覆摩天輪，讓觀眾坐在裡面，用聽覺感受外面世界的聲音。同時，七種顏色隱涉法國大文豪大仲馬（Alexandre Dumas）在《七重天》一文裡所描述的人一生之中七種無上快樂的愛，坐在漂浮高處的摩天輪，猶如登上快樂的七重天。

---

[16] 蕭淑文，〈相遇：尋訪遊樂場——2006 城市行動藝術節〉。《藝術家》，378 期，2006.11，頁 188-189。

小時候並沒有機會一訪兒童樂園的湯皇珍，在這次的展覽中重新詮釋這片屬於「兒童領地」的場域，並以集體行動轉化、建構對於這個場所的認識。除了二次的尋人行動，湯皇珍邀請與她有相同「記憶空洞」的中年人們，利用電子郵件或網站，和她進行「遊園行動」的相約。《在兒童樂園相遇》結合了文字、網路，以及真實世界裡的集體行動，重新建構起失落的集體記憶。

王德瑜的《No. 57》，以兒童育樂中心的歷史意義為發想，討論集體身體記憶，和身體自主權被宰制的荒謬感。她在空地上投影小朋友做國民健身操的影像記錄，帶來集體身體經驗的召喚，尤其對某些特定世代的人來說，只要一聽到它的音樂，過往的記憶立即湧現，身體不自覺操作著健身操的基本教式，它所揭示的是兒童身體能力（權力）的被宰制與被不恰當安置。

擁有七十二年歷史的「兒童樂園」，它的面貌一直在改變，有些照片裡的遊樂器材早已拆除或者改造，有些則刷新了外漆。影像創作者廖憶玲號召曾經在兒童樂園玩過，並且拍下照片的人們，帶著老照片，一起重回照片中的現場，再一次回溯記錄。這個追尋的行動獲得許多市民的迴響，包括無數個曾經在孩童時代到此一遊的小朋友，如今已經是三、四十歲的年紀了，再訪這個充滿歡笑的場所，彷若快速的時光壓縮，衝擊著內心。甚至，參與計畫者還包括曾在這裡工作、開小火車的駕駛員，現在已經是退休的老人了。廖憶玲藉由邀請再訪、重遊舊地、再度拍下照片的紀錄過程片中，與市民交流記憶與情感，影片並以兩幅螢幕的方式，在兒童樂園中呈現。

（五）2007：城市寓言

2007 年，「城市行動藝術節」將場地拉回台北啤酒文化園區（原建國啤酒廠），邀請視覺藝術家楊俊、朱柏穎、賴俊羽與溫子捷、牛俊強等，於 11 月 16 日至 30 日，進駐建於 20 世紀初的台北啤酒文化園區，用影像、聲音、音樂裝置從不同的視角回應從 90 年代起，歷經無數次的停工與復工的一座城市工廠。

四歲從中國移民奧地利的華裔藝術家楊俊，這次以台北為基地，拍攝了一部 16 釐米的影片《關於遺忘與記憶的一則短篇》。片中主角在夜間活動，穿梭台北市的西區到東區街道，這部關於「遺忘」與「記憶」的故事充滿作者的喃喃旁白，在夜晚自我放逐的主角，害怕死亡而不能入睡，對應鏡頭下安靜或吵雜的城市夜晚，同樣無法在心靈找到安定與平衡。影片中，台北閃爍的霓虹，車流，對照著城市夜間的景物，別有一種自我流放的意味。

國內年輕世代的影像創作者賴俊羽和音樂創作人溫子捷共同創作的影像、音樂、燈光裝置《未來不存在》，藉由拆解再重組的言語、音樂，拼貼出未來的、也是不存在的種種城市地景與影像隱喻。賴俊羽和溫子捷在啤酒作業區圍起一個區塊，以裝置與錄像

並陳的手法呈現，以啤酒瓶做為傳聲筒，自天花板垂吊而下。壁面四方，則讓觀眾可以從啤酒瓶管窺未來的台北影像，分別在台北的北、東、南、西四個方位選定具代表性的地標，在影像中加以改造。

就讀國立台灣藝術大學應用媒體所的朱柏穎，以錄像作品維持他一慣充滿詩意的影像創作風格，影射城市變遷中，人們遺忘了曾經賴以維生的河流，它沒有消失，只是被變造成現代社會所需要的另一種河道。片中還包括扮成河童的男子，搭乘捷運沿台北周圍河岸而遊的片段。

就讀於台北藝術大學科技藝術研究所的牛俊強，以《明信片》參展，呈現他對自身居住的城市的貼近觀察，直指用符號閱讀城市空間文本的荒繆性。作品以燈箱及明信片的形式展現，回應「景觀社會」的觀念。

為了扣合城市行動藝術節的主題「2007：城市寓言」，這年也邀請影音（audiovisual）藝術家現場表演，結合子音樂、聲音和數位影像，影射現代科技主導之下的溝通模式與生活型態。命名為「飆動異聲」的影音藝術表演，接連兩個週末登場，11 月 17 日、18 日、24 日、25 日從下午 3 時至晚上 9 時 30 分，參與的影音藝術家包括克里斯多夫．卡內里（Christof Cargnelli）、班哈蓋（Bernhard Gal，奧地利）、卡樂瑞爾（Colorir，巴西雙人組）、李勁松（香港）、半野喜弘（Yoshihiro Hanno，日本）、一樂儀光（Yoshimitsu Ichiraku，日本）、黑川良一（Ryoichi Kurokawa，日本）、崔門（Tri Minh，越南），與國內數位影音樂團林強、甜梅號、8 釐米天空、氣象人、凱比鳥，及國內著名 DJ 和 VJ 如 DJ Zephec、DJ Point、DJ Code、DJ Elvis、VJ AKA、VJ Dolcevita、VJ Dust、VJ Kliff、VJ Rita 等。

三、檢視「城市行動藝術節」

（一）人文關懷，非社區導向

台北市政府文化局主辦的「城市行動藝術節」持續了五年的時間，展現了官方對於訴求公共性、互動性強的藝術活動（或者文化節慶）的熱中以及期待。

回顧「城市行動藝術節」的起點，2003 年台北市文化局局長廖咸浩的「文人關懷」[17]促成了展覽，做為一個官方主辦的活動，除了投射了官方論述對於「公共性」內涵的想像與實踐，也來自於藝術節的策展人蕭淑文，在策展理念上的長期關注。蕭淑文在訪

[17] 筆者 2007 年 12 月 10 日訪談策展人蕭淑文。

談中表示:「其實要感謝廖局長,因為沒有他文人的浪漫,我真得沒有辦法做城市行動。我希望有更多人來做這一塊,才會有更多人知道。」[18]

第一屆的「城市行動藝術節」,藉「歐洲論壇」的機會邀請馬可・卡薩格蘭到寶藏巖創作。第二屆籌辦當時,吳瑪悧也正著手編譯由蘇珊・雷西所編的《量繪形貌——新類型公共藝術》[19]中文版。吳瑪悧與蘇珊・雷西的參與展覽,為「城市行動藝術節」與新類型公共藝術的展覽內涵有了密切連結,接下來的第三屆參展藝術家,來自法國的藝術團體諾阿歐,也強調創作與觀眾互動的過程與結果。「城市行動藝術節」的調性因此有了基礎,亦即一種互動性高的、訴求觀眾參與的展覽型態。然而,「城市行動藝術節」卻不是一個著眼於社區議題的展覽。策展人蕭淑文表示:「除了第一年在寶藏巖以外,其他的我不是以社區為主,是以場所為主,所以比較偏向『場所的藝術』。〔……〕除非我平常有在經營社區這一塊,不然我不覺得我應該去用一個 outsider 的角度去用一個藝術的名義介入,因為這是危險的。」[20]

做為策展人,蕭淑文有意識地對於社區議題保持自覺的距離,而展覽並非對任何特定的對象做出回應,而是主動拋出與場所相關的議題,引發思考:

> 我的目的是提出另一種思考。對我來講,不是去對抗任何人或去反駁任何人,而是我覺得這個地方如果換一種思考,既然是在這個社區做,不管做什麼事情,應該以這個社區為主體出發。這幾年下來,我不覺得我做這樣子的「城市行動」有任何挑釁的舉動,不管是對官方或者對這個社會,其實我最希望是丟出一些問題出去,讓大家思考。[21]

(二)傾聽、分享:非菁英的態度展現

第一屆的「城市行動藝術節」中,馬可・卡薩格蘭在寶藏巖的行動獲得傾向正面的評價。一位外籍藝術家在寶藏巖為期三週的停留,卻能在一連串的共同生活、創作行動裡,得到居民的認同與支持。馬可・卡薩格蘭進駐這個原本這個被規畫為「貧窮藝術村」的寶藏巖,策展人蕭淑文有她的安排:

> 我覺得台灣沒有這樣類型的藝術家。他有某一種行動力,有一種爆發力,不管他的行動、整個計畫……,都是跟這個社會有關聯的,但他這個人其實是無政府主義者,我覺得很有意思。我們剛好有寶藏巖社區,大家在講非法的社區、營造,

[18] 同前註。

[19] 蘇珊・雷西(Suzanne Lacy) 編,《量繪形貌——新類型公共藝術》,吳瑪悧等 譯。台北:遠流出版,2004。

[20] 筆者 2007 年 12 月 10 日訪談策展人蕭淑文。

[21] 同前註。

從龍局長開始就要把它弄成一個貧窮藝術村、用藝術再去改造那個社區……等，很多的想像，其實我覺得都缺乏對那個社區的觀照。就是說，用那種菁英知識份子的方式去思考。我倒不覺得是用官方的方式在思考，是比較菁英知識份子的方式、一廂情願的方式。[22]

相對於藝術村建構的美好想像，策展人以無政府主義者的行動做為另一種思維的展示。介入寶藏巖這個紋理複雜的社區的過程，在於認同感的建立，而不是強調「藝術將如何『改變』這裡」：「……你把藝術無線上綱，你覺得藝術可以去改變這個社區，可是當初我們第一個去那裡做的『台北有機層』的時候，我們是完全以那個社區為主。民眾，不管是平常的相處、互動、聊天，或者藝術家的策略，譬如他去幫那個地方所有閒置的房子裡面，所有多餘的東西清出來，這是一個行動。」[23]這樣的行動帶來居民認同感的提昇，專業者都市改革組織中，負責寶藏巖專案執行的林毓瓊，如此評價馬可．卡薩格蘭的創作行動：「……Marco 在創作過程中清楚的意識到居民具備的動態能量」，「Marco 的藝術創作沒有太多矯情的設計，但居民卻能自發的參與其中，而且樂在其中。他的成功或許在於找到貼近居民生活習慣的元素，以及理解、尊重居民的新意，接過 Marco 手中火把的那一刻，鄰長臉上滿是驕傲的笑容，而帶著社區居民走進城市的遊行，對於居民的意義更大於行動本身，這是一歡樂的盛宴，參與的每個人都樂在其中，也都能找到自己勝任的角色，為自己演出。」[24]

理解與尊重，表現在傾聽、分享的實際作為，在後續幾屆的「城市行動藝術節」中，也都一貫地強調這個概念，並落實在做法上。

既然訴求「非菁英份子式思考」的展覽，五屆以來，「城市行動藝術節」參展的藝術家卻又包括多位外籍人士。在強調溝通、互動的展覽型態上，語言及文化的差異是否與「非菁英份子式思考」的初衷違背，並致使展覽或創作過程的阻滯？策展人在選擇參展藝術家上，有幾個考慮。首先，每一屆的核心議題本身具有普遍性，外來者的思考可以做為一種對照與想法的激盪。再者，參展的國外藝術家對於此類重視人與人之間溝通、互動模式的創作都很有經驗，且深諳其中策略，在策展人的協助下，都能依照計畫將創作完成，並達到與大眾互動、共同創作的目標。而策展人也認為，參展的藝術家無論國內、國外，在互動創作的策略中，皆不離對於「傾聽」與「分享」的重視，自然使創作與互動的過程能夠順利，使對應的對象能夠參與並有正面的回應。

（三）結論：公共性的追求

[22] 筆者 2007 年 12 月 10 日訪談策展人蕭淑文。

[23] 同前註。

[24] 林毓瓊，〈藝術創作與社區主體性——寶藏巖聚落藝術實驗行動經驗分析〉，《藝術介入社區》。台北：遠流出版，2007，頁 155-158。

在五屆的「城市行動藝術節」中，參與的藝術家、創作的活動與作品，除了視覺藝術之外，還跨及地景、建築、音樂等範疇，以多元的展陳方式激發與民眾的對話，這樣的作法展現了一種開放性，同時也呼應了當下藝術展演思考的跨領域趨勢。

「城市行動藝術節」做為一項訴諸公共的展演活動，也展現了對於公共性的追求。首先，這樣的公共性以公民、公眾為對象，強調非菁英式的觀點：

> 我們渴望利用藝術媒合空間、人與環境這三個有機元素，藝術必須出走，不再侷限於美術館或畫廊空間的作品角色。這種類型的藝術，「公眾性」是基本要求，不管在主題的擇選或展演的呈現，不排斥不具備任何專業技能或教育背景的民眾介入創作過程；同時，指涉社會議題和對於弱勢社群（老人、女性、青少年）投以關注更是這類藝術的導向。

這種打破菁英主義的「公共藝術」不再高唱藝術提升品味的雅痞理論，而是讓藝術真正接觸民眾，能夠啟發他們對自身及所在的生活空間與環境做更深層的思考。城市行動的策畫，希望民眾從被動的觀者成為主動的參與者；在參與藝術創作之過程，相信藝術就是力量，是為了追求更真、更善、更美的社會而存在。[25]

並且，「城市行動藝術節」是理解的、可親的展覽型態，和大眾之間得以緊密連結：

> ……諾阿歐反向操作，以輕柔、溫度、行為和事件，表現寂靜、冷峻、暗沉的廠房品質。在這裡，人們用感官知覺感受空間的延伸性及複合性，更用另一種方式傾聽空間的呼吸聲，營造一種具有獨特認同性的場所精神。同時，人們對場所的認同性源自於真實的生活。[26]

對於空間的易感，以及訴諸個人經驗與記憶的操作，在「城市行動藝術節」的諸多創作中都看得到。此外，「城市行動藝術節」所彰顯的公共性還包含了建構性的意義，亦即由雙向的或多向的交互作用、溝通過程，塑造參與、介入的機制，使參與者能夠藉此分享彼此的經驗與感受，進而達致最終的願景——共同體的塑造：

> 「台北有機層」（The Organic Layer_ Taipei）、「台北城市行動」（Taipei on the Move）、「城市風景」（City Landscape）是「城市行動藝術節」的三部曲。第一部曲是從非法聚落探討社群與領地的認同與價值；第二部曲表達對某個公共議題或特定弱勢社群的關注，尋找群眾、生活環境及城市空間之間的連結；2005 年，第

[25] 台北市政府文化局，〈台北市政府文化局「城市行動：台北有機層」〉，2004.11.3。引自台北市政府文化局網站 http://www.npo.org.tw/Bulletin/layout.asp?ActID=5495。

[26] 蕭淑文，〈「城市風景」：諾阿歐的城市迷宮〉，《城市風景——諾阿歐的「烏有之地」》。台北：台北市政府文化局，2006，頁 22-23。

三部曲選擇在台北啤酒工場進行的「城市風景」，指涉城市工廠與居民和都市發展互為主體（inter-subjectivity）的共構性。[27]

藝術家在「遊樂場」的場所進行創作，就必須準備好面對公眾共同擁有的文化層次，面對公眾共同的價值觀；相對而言，這樣的藝術創作涵構一種「互為主體性」（inter-subjectivity）的關係美學，事件、物品、形式、造形、空間、場所、人共構一個主題，彼此建立對話與連結。[28]

互為主體性的建構，可視為「城市行動藝術節」最末端的價值與期待。做為一個藝術節慶，它不同於一般的藝術節或者產業文化性質的商展。相對地短暫、低調，但卻要求長期的涉入、關懷、浸泡、滲透、沉澱。策展人蕭淑文也以樂觀的態度看待視覺藝術深耕的成果：

我想應該有一個熱情，不管對於你的工作、生活的地方。〔……〕藝術是很小眾，但由這小眾去發酵，能量也很多。我覺得這麼開心做這個，雖然很累，但視覺藝術成本很低，跟表演藝術比起來，其實有潛在性的爆發力，大家沒辦法立即看到，它會慢慢發酵。為什麼大家不做呢？也許民間不做，政府可以來做這些事情，因為政府不需要去做很市場主流性的東西，其實市場性的事民間可以做得很好。不是我們拒絕去擁抱群眾，而是我們希望可以跟群眾靠得更接近一點，為什麼不做？美術館、當代館有它的包袱，因為它是一個「館」，可能沒辦法這麼放手做，這時有一些區塊就是可以補上來的，這是我做得很快樂的原因。[29]

由此，我們看到「城市行動藝術節」不同於節慶式風光活動的體質與實際。它定期地為台北市民拋出切身的議題，展覽時間不長，展出規模不大，甚至量化的統計可能短期內難以給予這個展覽亮眼的數字做為回饋，但它的確以五年的時間，以藝術的創作行動，體現其對於場所與市民生活的長期關懷，成為台北市一項別具意義的藝術節慶。

---

[27] 廖咸浩，〈序〉，《城市風景——諾阿歐的「烏有之地」》。台北：台北市政府文化局，2006，頁 4。

[28] 蕭淑文，〈相遇：尋訪遊樂場——2006 城市行動藝術節〉。《藝術家》，378 期，2006.11，頁 188-189。

[29] 筆者 2007 年 12 月 10 日訪談策展人蕭淑文。

圖版

馬可・卡薩格蘭　地景詩之變奏與台北寶藏巖社區居民互動。2003　「台北有機層」展出（台北市政府文化局提供）

馬可・卡薩格蘭　引火渡書遊行　2003　「台北有機層」展出（台北市政府文化局提供）

吳瑪悧（左）與玩布工作坊　皇后的新衣　2004 年「台北城市行動」於誠品敦南 B2 藝文空間文件展（攝影／張晴文）

陳永賢　《關乎老者》　2004 年「台北城市行動」於誠品敦南 B2 藝文空間文件展（攝影／張晴文）

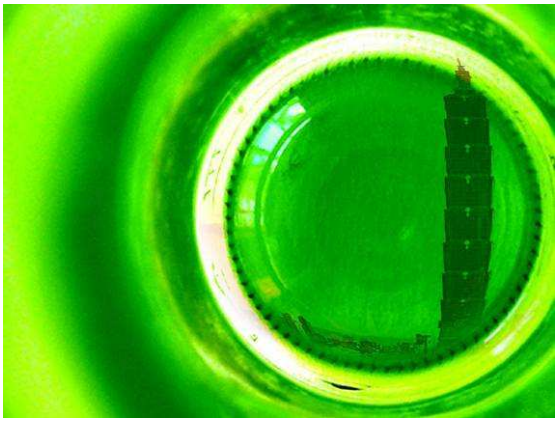
蘇珊・雷西（Suzanne Lacy）＋尤妮・荷蘭（Unique Holland）＋希娃・葛洛斯（Sheva Gross）　《身分認證（聚・絡）》　2004 年「台北城市行動」於誠品敦南 B2 藝文空間文件展（攝影／張晴文）

謝啟彬＋彼得・凡馬勒（Peter Van Marle）　《齒輪律動：音樂敲、打、碰》　2004 年「台北城市行動」於誠品敦南 B2 藝文空間文件展（攝影／張晴文）

吳瑪悧＋玩布工作坊　《皇后的新衣》　2004 年「台北城市行動」於誠品敦南 B2 藝文空間文件展（攝影／張晴文）

王德瑜　《No.57 國民健身操》　2006　「相遇：尋訪遊樂場」展出（台北市政府文化局提供）

王德瑜　《No.57 國民健身操》　2006　「相遇：尋訪遊樂場」展出（台北市政府文化局提供）



賴俊羽＋溫子捷　《未來不存在》　音樂、燈光、影像裝置　2007　「2007：城市寓言」展出（台北市政府文化局提供）

楊俊　《關於遺忘與記憶的一則短篇》　16 釐米影片、影像裝置　2007　「2007：城市寓言」展出（台北市政府文化局提供）

當代藝術植入歷史街區場域的實驗——探究臺南市「海安路街道美術館」介入五條港歷史街區現況與意義

撰文｜王士明（國立台北藝術大學美術研究所碩士生）

前言

2004 年第三屆台新藝術獎的評審團特別獎頒給了臺南市海安路藝術造街的策展團體，使得一個原本屬於地方性歷史街區導入藝術的在地行動，一躍為全國性的議題與版面。

而首次在歷史街區導入當代藝術，臺南海安路並非首例，1998 年「鹿港歷史之心——裝置藝術展」便進入了歷史街區，進行藝術介入的行動；但相較於海安路藝術造街的風光獲獎，1998 年的行動卻使得當代藝術與社區居民和社造團體以劍拔弩張的姿勢全面對峙，至此當代藝術挫敗棄守鹿港，並成為今日社造與藝術進入歷史街區最經典的案例探討。

在臺南地區，當代藝術進入歷史場域也並非首次，2003 年民權路「藝術建醮——歷史街區地景藝術再造計劃」便已拉開臺南市歷史街區藝術植入的序幕，而這次的策展活動主要規劃者與海安路策展皆為同者——杜昭賢女士，也因為有了「藝術建醮」這個活動，而引發臺南市都發局長李得全與杜昭賢的藝術造街火花。

從 2004 年至 2007 年間，海安路藝術造街的三期計劃，並非在躍登得獎與新聞版面後而悄然落幕，這項歷史街區藝術植入的行動成為各個藝術進入公共領域研討會的焦點。這場藝術進入歷史場域從無至有的發展，更值得我們去分析與檢驗這項藝術導入行動，改變了什麼？又與當初的目標有何落差？與在地的交流或摩擦又有那些值得借鏡與警惕？而筆者也從 2004 年至今年 2007 年在海安路進行觀察與訪談，希冀能深入剖析這項造街行動的現況與意義。

一、五條港的歷史風華

海安路所處的街區其實是複雜且充滿歷史感的，這裡統稱「五條港」，現今臺南市政府將此區規劃為「五條港歷史文化園區」。而「五條港」的名稱來由出自於此地的五條支流下的五個港口。在臺南赤崁樓以西原本是沙州浮地，那時的安平等於是臺南首府的外島，而這些沙州浮地上總共有五條支流，並設有五個港口碼頭。這五條支流如同五

根手指散開，總稱為「五條港」。依據史料記載由北到南可分為「新港墘港」（約今日文賢路、信義街一帶，因開鑿最晚故名新港）、「佛頭港」（又名禿頭港，約今民族路三段一帶）、「南勢港」（今神農街一帶，也稱北勢港）、「南河港」（今民生路、民權路一帶）、「安海港」（今民生路和中正路一帶）。

時至今日，你已無法看到當年舟楫來往，萬商雲集的景象，因為清道光年間曾文溪的改道，使得「五條港」的繁華因為港口淤積而沒落，使得這項繁榮景象轉向安平港。但「五條港」的文化並沒有因為港口沒落而消逝，臺南市特有的「做十六歲」習俗，便是源起於五條港的碼頭工人文化。起因於工人行規十六歲即是成年，可領成年工資，因此十六歲便成為當地成年的象徵，而這項習俗漸而影響至整個臺南府城。

而漫步於五條港歷史街區，你會驚訝於這整個街區所散落其間的傳統產業，似乎仍在訴說著過往的風華[1]，而現今位於神農街上一整排清代街屋，其建築樣式更讓人發思古之悠情。翻閱臺灣藝術史著名的前輩畫家——郭柏川，即是出生於這歷史街區中的「打棕街」，他不僅埋首於藝術創作並成立了「南美會」，巧合的是他也希望在臺南設立一座美術館[2]，而今日的「海安路街道美術館」是否有一償這位畫壇前輩的宿願？五條港的歷史風華曾經引領整個府城的中心，時至今日五條港區域卻曾因都市計畫錯誤與工程弊端，成為社會新聞焦點。21 世紀當代藝術進入這百年風華街區，五條港的前世今生與藝術能否交集摩擦出不同以往的火花，再現神龍回來的璀璨時光，成為當代探究的命題。

二、開腸剖肚的黑暗期

由西向東的五條港區域也象徵著漢人到臺灣開發的墾殖脈絡，而如此豐富的歷史紋理似乎被歷代府城的統治階層所忽視。1895 至 1945 年間的日治時期，是臺灣各地城市開始引入現代化都市計畫概念的時期，這時期日本總督府認定臺灣當時清代街區狹窄彎曲樣貌的不文明與不衛生，於是推展了所謂「市區改正計畫」。於是各地開始興建大型仿西洋樣式的公共建築，並導入西方城市規劃中大街廓的概念；而臺南市由於是一個發展較早的城市，各時期的豐富紋理反而成為日人規劃下的難題，因此為解決清代蜿蜒街區的「不整齊」，巴洛克式樣以圓環為中心而放射出去大街道的都市改正，劇烈

[1] 陳博旭著，《地緣性場域關係與「藝術造街」之調查研究——以臺南海安路為例》，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，2007，頁 31-35。在其論文中，曾實地田野調查出散落其中的傳統產業有青草店、糖行、漢藥店、餅鋪、雕刻店、銀樓、畫室、米行、染布行等等傳統店家。不過筆者實際觀察以漢藥店最為密集，不下於臺北迪化街之密度。

[2] 李欽賢，《氣質．獨造．郭柏州》，臺北：雄獅，1997，頁 137。郭柏州在 1952 年籌備了臺南美術研究會，1953 年「南美會」正式成為當時南臺灣最大的美術團體，並寄望能為臺南市稱爭取一座美術館的成立。

的改變了臺南市的城市樣貌。[3]

而日人的都市計畫是以數個圓環為中心，再以放射狀的公園化大道連接起來，成為一「翡翠項鍊」。因此原本東西向發展的五條港區域，被橫生切入了一條南北向的道路，這是五條港區域第一次被迫兩邊拆掉一棟街屋距離的寬度，也使得被迫「改正」的街屋從東西向轉為這條新開啟的大道，改變了原本的樣貌。

而國民政府來台後的都市計畫仍延用日人的概念，並認定海安路所處的中西區，為臺南市商業菁華地段，未來會有停車場不足的問題產生，並且參考當時日本各地興建地下商場的計畫，在其停車場計畫中增列地下街計畫，其規劃構想為：一、全部作地下商場計畫；二、提供部份停車空間；三、提供捷運系統場站與路線用地。[4]而這項計畫的開始於 1993 年執行拓寬任務，海安路面臨第二次更大規模的道路拓寬計畫，而這項計畫在開始執行之初遭受到臺南市各界文史團體、成大師生、在地居民的強烈反對與抗爭。但在公部門動用其「警察權」強勢排除後，海安路的地下街與停車場計畫仍如期執行。而拆遷後的街屋卻形成當初始料未及的畸零地，有些人甚至於只剩下一面牆的所有權，導致這些拆遷戶無法居住或營業；而更多的是原本在此地經營的老店搬遷他地後生意一落千丈。而更糟糕的是在拓寬後的地下街工程，顯然忽視五條港曾為五條河川支流的歷史紋理，在工程進行中不斷有地下泉水湧出，導致坍塌的意外。而人為的工程弊端更使得進度落後，南北向的海安路被工程圍籬封街十年，歷經三任市長仍無法完工，如此眾多的因素導致民怨四起，海安路被迫封街而不見天日，這可說是海安路被開腸剖肚後的黑暗時期！

三、藝術植入的三階段

1998 年成功大學都市計畫研究所曾經向公部門提出「海安路地下街再計畫」一案；在其構想中希望能將原本僅有停車場與地下街的計畫修正成，地上層規劃為林蔭大道，地下層則為美術館與商店街。此為海安路第一次有藝術植入的構想計畫，可惜並未被當時公部門所接受。而海安路所衍生出來的嚴重都市景觀與商業機能退化的問題，在第三任市長許添財的指示下，停止目前的工程計畫，拆除圍籬，於 2002 年 12 月 20 日先行通車。重見天日的海安路雖然使得南北向的交通可以順遂通行，結束了與世隔絕的生活，但也暴露出當時都市計畫不當開發的窘態，沿路的斷垣殘壁，彷彿經歷了

[3] 鄧博文著，《都市設計遠景與機制的演變——以臺南市海安路的危機或轉機為例》，成功大學都市計畫研究所碩士論文，2007，頁 3-2。在其論文中曾探究日人 1911 年在臺南市改正計畫的目的與意義有二：一是藉由直線道路為軸線達成建構城市空間的高低位序，以強化威權統治階級的政治地位。其二是以放射狀路網達到快速調動軍警的經濟機能。其目的皆是欲透過改正後的城市空間為手段，擷取殖民地更多的資源。

[4] 資料引用出自於鄧博文著，《都市設計遠景與機制的演變——以臺南市海安路的危機或轉機為例》，成功大學都市計畫研究所碩士論文，2007，頁 3-9。

一場戰爭般的慘烈而令人不忍卒睹。

為解決如此都市邊緣殘破景象，臺南市都發局於 2003 年 9 月 24 日公布了兩項獎勵補助辦法：一為「臺南市海安路都市設計規範優良建築設計獎勵須知」，二為「臺南市海安路閒置空間景觀美化活動獎勵須知」。而這兩項方案希望能徵求在地屋主或地主來申請，藉此改變殘破現況。但經過都市設計審議委員會的審查，只有三案通過，而這三案中建築改建兩案，閒置空間美化一案[5]。而海安路全長 822 公尺，卻僅三案通過顯然仍無法大面積改變現狀。於是 2004 年 3 月市府又訂定了「臺南市海安路示範點美化造街獎勵補助須知」，並由策展人杜昭賢所屬的「臺灣新藝」也是「臺南市二十一世紀都市發展協會」的執行長提出申請並獲得 130 萬元的補助款，開始了第一期「美麗新世界——海安路介入計畫」。第一期選擇了民權路口至民族路口交叉的兩個示範點，另六個點則是在與友愛街跟民權路交叉口的六個示範點，而第一期的八個作品分別為：盧明德的《生態物語》、陳浚豪的《義蓋雲天》、李明則的《生活寫意》、郭英聲的《烙印》、劉國滄的《牆的記性》、盧建銘的《夏了》、林鴻文的《自然來去》、方惠光的《Young》。第一期的作品以壁畫、攝影、裝置的多元當代藝術手法，植入破敗街牆中，而策展人在此一階段希望可以達到改變街區視覺觀感、重塑街道特色、建構藝術街區的公民美學等等目標效益。

第二階段 2004 年 9 月「美麗新世界——全民藝術造街」則與當時文建會所推展的「公民美學運動」結合在一起：

> **此階段著重於藝術與社區居民的自發性參與與互動，並落實藝術生活，生活融入藝術美學的理念，尋求出當代藝術介入公共空間發展的可能。**[6]

因此一階段將訴求與社區民眾有更深入的結合跟參與，吳瑪悧的《公民論壇》作品在創作之前，便在五條港地區結合學生以影像記錄拍攝的手法進行田野調查[7]，影片當中訪談了當地居民、里長、五條港社區發展協會成員，這些在地居民有直接且不掩飾的心聲呈現。而這個《公民論壇》作品，吳瑪悧以塑造出一個結合影響海安路三任市長面貌的偉人銅像方式，背景搭配海安路門牌號碼，並在銅像上題字「路是人開出來的」，點出都市計畫不當開發下海安路的窘態。而陳順築的《市民攝影集體創作牆》，則是策展單位所舉辦的「發現海安路攝影比賽」的臺南市民集合作品，在其甄選出的八百多件作品後由陳順築在街牆上的裝置作品。而除此之外，尚有成大建築黃偉成與曾文山合作的《魔結構》、吳東龍的《Peach》、李宜全的《怪花森林》、顏振發的《請你跟我這樣做》、臺南藝術大學建築繁殖場團隊的《神龍回來了》、崑山科技大學團隊洪國騰、

[5]資料來源出自臺南市都發局，蔡宜宏課長提供。

[6] 杜昭賢著，〈一座前所未有的街道美術館：海安路〉。收錄於「2005 年文建會公共藝術國際研習營」中出版的《詮釋與實踐——公共藝術裡的公共性》，2005，臺北：文建會，頁 80。

[7] 此田調紀錄為一紀錄片形式，片名為《海安路上，海安路下》，目前尚未出版發行。

郭雅奇、葉惠珊、薛采雲的集體作品《窺．竄佛頭》；特別的是顏振發的《請你跟我這樣做》，與眾不同的地方除了顏振發本身為臺南全美戲院廣告宣傳的畫師身份外，其作品更是以五條港區域的市井小民為主題人物，由此可知策展團隊意圖在此一階段要與社區居民或特色進行更緊密的結合。除了藝術創作之外，策展單位舉辦了藝術街慶嘉年華、七二六街道劇場表演、志工培訓、公民論壇系列講座，更是徹底與文建會所推展的「公民美學運動」的概念結合，希望推展的社區營造與美學運動鍊結一起的理想在海安路藝術造街中獲得落實。而策展人將這兩期的發展，認定為第一期是為「實驗期」，第二期則為「發展期」[8]，因此可見其第二階段規模更為盛大。

2005 年 7 月第三期「市影．See in——海安路街道美術館」是為策展人認定的實踐期，杜昭賢試圖使整個藝術造街有更完整形式樣貌，而不囿於只是社區總體營造的美學呈現。

> **第一階段只是「點」的美化，第二階段進入「線」的串連，第三階段側重於「面」的整合。成立一座前所未有的街道美術館。**[9]

第三階段仍續由臺南藝術大學建築繁殖場團隊進行規劃，名為《非間帶——開放實境》，串連海安路街區十三處地下街尚未使用的出入口與道路中央停車場位置，以木結構、高塔、發亮塑膠燈筒椅與燈籠，創造出更為完整藝術氛圍。而這一階段更由於當時文建會陳其南主委南下視察後大為讚賞，而獲得另外的經費贊助，使得海安路藝術造街活動進行到最高潮，活動也更甚於之前。在新的藝術作品呈現外，策展單位在海安路上舉辦「街道美術館發展的可能」研討會，邀集各美術館館長與藝評家，希望能就海安路目前的發展提出建言與看法。而此一成果獲得英國 BBC 電視臺的專訪，將此一藝術造街行動傳送海外[10]。而同年台新藝術獎第三屆的特別獎也首次頒發給策展團體，2005 年南臺灣優質都市景觀園治獎，海安路也獲此殊榮。海安路藝術造街行動，從此聲名大噪，由原本地方性的藝術介入歷史街區活動，成為全國性所關注與學習的焦點議題。

四、在地交流與衝突

> **作品不是只是放在那而已，一定還要尊重背後在地性那個的東西。藝術家的意志**

[8]杜昭賢，〈一座前所未有的街道美術館：海安路〉。《詮釋與實踐——公共藝術裡的公共性》，臺北：文建會，2005，頁 79-80。文中將海安路藝術造街發展這兩階段名為「實驗期」與「發展期」。

[9]杜昭賢，〈一座前所未有的街道美術館：海安路〉。《詮釋與實踐——公共藝術裡的公共性》，臺北：文建會，2005，頁 81。文中杜昭賢認為前兩期的發展已讓海安路的景觀獲得很大的改善與迴響，她希望能以顛覆現今美術館的方式與場域，落實屬於民眾、生活的新藝術型態。

[10]杜昭賢，〈臺南海安路——看見美麗新世界〉，收錄於《新台風》（1），臺北：文建會，2006，頁 71。

不能無限擴大，藝術造街是民眾的生活區塊，唯一最重要的是去尊重、尊敬當地的生活。[11]

陳浚豪第一期作品《義蓋雲天》是以八萬顆圖釘排成關公的形象，其實其原本規劃的圖像是媽祖像，在地方民眾反應其作品位置附近巷內的神農街其實有一座名為「金華府」的廟宇，而裏面供奉的是關公而非媽祖，陳浚豪從善如流的將媽祖改成了關公，而在地居民顯然對圖像的認知不僅僅是為藝術圖像而已，在作品安置上去還特別選定良辰吉時進行宗教儀式。而這樣的在地性交流，一開始也並非如此順遂，由於海安路拓寬後所產生的畸零地，使得許多屋主早已搬遷它處或者對於任何公部門乃至於策展單位的接觸皆採取敵對的態度，這使得策展單位必須針對每戶要使用街牆用地的屋主或地主，得要親自拜訪取得同意後才能著手規劃。

我們必須一個一個去跟他們去借，……剛開始有許多市民很生氣，因此他們覺得海安路對他們來講是一個非常慘痛的記憶，那所以他們也累積了很多很多的民怨……。[12]

因此策展人在進行藝術作品規劃之前與屋主或地主的溝通，費盡心思，除了以「熱情」跟「誠懇」的態度去溝通別無他法，有時還得經由許多間接的管道才有辦法聯絡主人。[13]而這些前置作業的溝通也是所有藝術介入社區，所必須面對與解決的課題。而在其實際佈展的過程中也與當地居民有過衝突，例如第三期所規劃的白色燈籠與木結構作品引起了與在地居民衝突的爭議。而這項爭議與農曆 7 月臺灣傳統民俗跟民眾停車場使用有關。原因出在於臺南藝術大學建築繁殖場將白色塑膠桶雕塑成各種形式水母的造型，懸掛於海安路街頭，時至農曆 7 月，在地年長居民對白色燈籠認定有喪家意味而向民意代表陳情抗議，後來策展團體巧妙地在白色燈籠上黏貼橘色色塊，避開了民俗的爭議。另一個停車場爭議則在於大型木結構擋住了部份中央分隔島停車位，影響居民權益，因此此項大型木造作品展期只展覽至 9 月份便拆除，並將松木分送當地里民。

而這些在地的交流與衝突，似乎是每個藝術介入社區所無法避免的難題，因為公共性的組成原本是多元與非均質的狀態[14]，如何調和與交流在地觀點跟藝術觀點，成為不

---

[11] 張玉真，〈藝術建醮與介入——臺南市海安路經驗，專訪藝術造街團隊陳浚豪〉，收錄於《破報》，復刊 421 號，2006，頁 3。文中陳浚豪根據自己參與海安路藝術造街經驗所得到的感想。

[12]陳博旭，《地緣性場域關係與「藝術造街」之調查研究－以臺南海安路為例》，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，2007，頁 102。出自於 2007 年 1 月他與策展人採訪對話。

[13] 盧怡安與王相和著，《看，誰在搞藝術》，臺北：台新銀行文化藝術基金會，2006，頁 64。策展人為了尋找屋主的下落有時還得運用宗親會的力量，例如某侯姓屋主便是策展人運用自己阿姨關係透過侯姓宗親會找到屋主的下落。

[14] 陳泰松，〈游牧、混生、漫遊與架構——第四屆台新藝術獎視覺藝術類觀察團年度總評報告〉。收錄於《今藝術》，164 期，2006，頁 142。文中陳泰松引用林宏璋對於藝術中公共性的解釋，林宏璋認為公共並非為一均質而統一的組成，

僅僅是海安路此一案例的重要命題。

五、曇花一現的危機

> **用藝術來做社區總體營造，先由專業示範，再讓社區持續造街。**[15]

這是策展人在海安路藝術造街的概念，頗有先藝術後社造的先後順序意味。海安路藝術造街活動誠如前文所述，獲得極大的知名度與關注，但也有人對此案例提出能否持續的提出懷疑與批評。成大都市設計研究所教授黃崑山認為「藝術造街」提供了海安路目前新元素的注入，但這項新的元素只是一種新的可能性開始而不是承諾。

> **如果沒有進一步的努力，現有的開發管制機制將使得這一線生機成為曇花一現：海安路將很快的由藝術轉型的過渡回到半頹半傾的必然命運。**[16]

而郭瑞坤在〈另類的都市縫補——臺南「市影」實境美術館〉一文中，認為以目前第三期規劃的「街道美術館」或許會帶來許多觀光人潮，但這些觀光人潮與在地居民無法有搭不上線或連結時，觀光客反而是破壞這歷史街區可居性的元兇。[17]陳佳琦的〈藝術上街，再添新裝——臺南海安路「街道美術館」開幕現場〉文末特別收錄了一名當天致詞的居民代表的一段話：

> **有了美化的藝術外觀，更不可忽略街道美術館底下亟待解決的都市問題。**[18]

以上文章中皆對海安路風光的藝術造街活動下可能潛藏的危機提出了預警，而當筆者於今年實地探訪海安路街道美術館時，也深感其後續維持的重要性，尤其是部份作品已遭拆除，整個第三期高峰階段藝術氛圍受到極大的影響。而部份作品如顏振發的《請你跟我這樣做》已開始有褪色的情形產生，而由於整個藝術造街活動的成功，使得一些其他與藝術風格不入的店家開始影響整個藝術格調。而其更大的危機在於整個藝術造街作品皆是在私人產權下所進行的，因此當屋主或地主要求收回使用權，策展單位是不可有異議，而這也正是這整個海安路藝術造街角色的曖昧性，既屬於公共性的藝

而是包含著異質而不均衡的社會、階級、教育程度、性別等構成的場域。

[15] 倪再沁，《藝術反轉，公民美學與公共藝術》，臺北：文建會，2005，頁 108。文中引用策展人杜昭賢所說，認定藝術家進入社區是為一項拋磚引玉的行動。

[16] 黃崑山，〈一線生機或曇花一現－介於權力與權利之間〉。《今藝術》，155 期，2005，頁 125。他認為海安路的困境需要從當前的法令架構中尋求新的都市設計與規範機制以掌握這藝術翻轉的特殊風格。

[17] 郭瑞坤，〈另類的都市縫補－臺南「市影」實境美術館〉，《今藝術》，155 期，2005，頁 129。他在本文中對藝術造街縫補都市創傷上認為不應有過度的擾動，尤其是撤展後回復之前的景象何嘗不是對居民的一種刺激。

[18] 陳佳琦，〈藝術上街，再添新裝——臺南海安路「街道美術館」開幕現場〉。《今藝術》，155 期，2005，頁 133。

術，卻因為在私人產業下而沒有公共藝術的經費編列維護。而公部門的權則劃分也並沒有一個單一窗口來完整負責這個特別的區域[19]

六、結語

> 從整個都市的發展來看，此展也許會讓人產生「真正的問題被轉移了」的視聽疑慮。但就整個藝術的奇觀效力而言，它是非常成功的。它不僅吸引了媒體的大量關注，招徠了歡樂的參與人潮，也催生了一些後續的積極效應。透過一種「直接民主」的儀式過程，它除了有力彰顯了當代藝術的「社會功能」，也實際介入推動了社會正在熱衷進行的一種文化建構工程。此展證明，當都市規劃問題一時找不到解決方案時，藝術確實有利於營造公眾注意的焦點，有助於將一個有問題的日常生活場域轉化為具有積極意義，和由下而上的公共論壇空間，透過一些可見的感性效果，藝術使得公共論壇更容易進行。這個社會介入型的展覽計畫意味著，政府、民眾、及藝術家三方的良性互動已漸趨成熟，而策展人將有形、無形的資源放在一個被期待的問題場域中集結，讓藝術發揮入世能量，也具有相當指標性的作用。[20]

這是黃海鳴在海安路藝術造街獲得台新藝術獎時對此案例觀察的評論，事實上誠如本文所言藝術效果與氛圍，在此區是成功的，而整個視覺效應的確扭轉了海安路在都市計畫下不當開發下的邊緣性與殘破感，而這正是文中所言的「奇觀效力」，使得整個藝術植入行動獲得相當高曝光率的媒體效應。但文中所提及「真正的問題被轉移了」，所陳述的便是筆者在本文提及曇花一現的危機有所呼應，因為整個造街行動若只是一種活動的行銷，而無單一的法規、經費的配套措施，商借私人產權上創作的藝術作品有可能一夕之間灰飛煙滅。而策展單位當初在第一、二階段都曾試圖與社區居民有更多的交流，佈展作品上也儘量貼近整個五條港的歷史脈絡和俗民生活，但縱觀整個作品的製作與參與，仍是以藝術家為主軸，而策展單位的先藝術後造街的先後順序，也不免有藝術是上級指導員的嫌疑，因此整個藝術活動與整個五條港歷史區域的涉入，嚴格來說仍不夠深刻，而這也是筆者 2007 年 7 月在此歷史街區進行問卷調查時，與社區居民貼身訪談時，有不少居民支持藝術介入社區活動，但對整個街區上的藝術作品認同感不夠，甚至於有疏離或質疑的意見與想法。當然要取得居民百分百的支持與認同

---

[19] 許紋萍，《公共藝術在城市復興策略中的角色－以臺南海安路為例》，大葉大學設計研究所碩士論文，2007，頁 137。在其文中於訪談了都市更新課的課長，說明了海安路路面屬於工務局管理，立面是都發局管理。而訪談文化觀光局都市發展課課長，則以海安路藝術品維護不在於觀光局管轄，觀光局僅負責行銷。由此可見海安路藝術造街下藝術品維護下的難題。

[20] 黃海鳴，〈「美麗新世界——海安路藝術造街」入圍台新藝術獎的理由〉，收錄於倪再沁《藝術反轉，公民美學與公共藝術》，臺北：文建會，2005，頁 109。

並非易事，尤其對自我意識甚高藝術工作者來說，更是一種文化衝擊，但若要讓整個目前的樣貌持續保持，與社區居民或社造團體的緊密互動與聯繫，是一個讓整個藝術植入活動真正扎根在地的做法與不二法門。

而這次實地觀察，筆者還發現了一個有趣的命題，整個海安路藝術策展的論述便是公民美學運動的推展，也就是藝術「公共性」的呈現。但在筆者到某一商家進行問卷調查時，這位商店老板向筆者抱怨他也有心參與整個藝術造街行動，所以他以漂流木與廢棄玻璃瓶在街區進行了一個大型裝置，卻被公部門以佔用人行道為理由而開了罰單，他質疑自己也是社區居民為何自己的作品不能參與這項公民美學運動？策展單位的作品為何就可以代表藝術或整個海安路？而另一個觀察則是在海安路上一個廢棄街牆，這座廢牆最近被人以塗鴉手法繪製臺灣之光也是臺南之光的王建民圖像，筆者在進行問卷調查時某家中藥店老板以及其家人對這件「作品」讚譽有佳，還不斷跟筆者反應給公部門與策展單位好好妥善維護此件作品！事實上這件作品並非策展單位最近的作品，但它確燃起這家建仔迷居民想要維護的熱情。

而這兩個筆者實際體驗的案例，讓海安路藝術植入的命題除了永續經營的危機之外，也產生誰的「公共性」，抑或「公共性」的解釋權在誰身上的課題。有公部門背書的策展作品可以代表社區居民嗎？不屬於策展單位的隨興塗鴉卻能燃起居民熱情，是否更能連結與反應社區民眾的情感？這兩件非體制內的作品，似乎也是所有探究藝術公共性所會面臨的問題。當代藝術植入歷史街區場域的實驗是本文的主標題，而以實驗命名之也在於海安路藝術造街角色的曖昧性與不確定性，現今海安路造街行動的確扭轉了之前工程失敗下的殘破景象，並帶來商業與觀光人潮，但現況的改變是否有助於整體藝術氛圍呈現或是對在地居民生活品質有良好提升，仍需密切觀察。而這項植入行動能否化為在地的草根力量，仍有待公部門、策展單位、社區民眾的三方合作而非三方角力，才有可能在這充滿豐富歷史脈絡下，開出屬於自己的當代藝術花朵！

參考資料

杜昭賢，〈一座前所未有的街道美術館：海安路〉。《詮釋與實踐——公共藝術裡的公共性》，台北市：文建會，2005。

杜昭賢，〈臺南海安路－看見美麗新世界〉。《新台風》(1)，台北市：文建會，2006。

李欽賢，《氣質．獨造．郭柏州》，台北市：雄獅，1997。

倪再沁，《藝術反轉，公民美學與公共藝術》，台北市：文建會，2005。

陳佳琦，〈藝術上街，再添新裝——臺南海安路「街道美術館」開幕現場〉。《今藝術》，155 期，2006。

陳俊傑，〈五條港，瀟灑走一回〉。《王城氣度》，第九期，2006。

陳泰松，〈游牧、混生、漫遊與架構——第四屆台新藝術獎視覺藝術類觀察團年度總評報告〉。《今藝術》，164 期，2006。

陳博旭，《地緣性場域關係與「藝術造街」之調查研究——以臺南海安路為例》，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，2007。

許紋萍，《公共藝術在城市復興策略中的角色——以臺南海安路為例》，大葉大學設計研究所碩士論文，2007。

張玉真，〈藝術建醮與介入——臺南市海安路經驗，專訪藝術造街團隊陳浚豪〉。《破報》，復刊 421 號，2006。

郭瑞坤，〈另類的都市縫補——臺南「市影」實境美術館〉。《今藝術》，155 期，2006。

黃海鳴，〈「美麗新世界－海安路藝術造街」入圍台新藝術獎的理由〉。《藝術反轉，公民美學與公共藝術》，台北市：文建會，2005。

黃崑山，〈一線生機或曇花一現——介於權力與權利之間〉。《今藝術》，155 期，2005。

詹博望、范勝雄、陳凱劭，《三五風華造府城——紀念臺南建城 280 週年特展圖錄》，臺南：南市文資協會，2005。

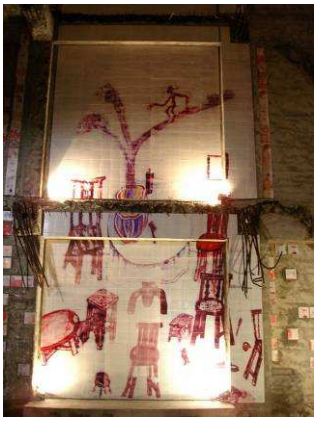
鄧博文，《都市設計遠景與機制的演變——以臺南市海安路的危機或轉機為例》。成功大學都市計畫研究所碩士論文，2007。

盧怡安與王相和，《看，誰在搞藝術》，台北：台新銀行文化藝術基金會，2006。

圖版

劉國滄，《牆的記性》，海安路街道美術館第一期作品。（攝影／林柏樑）。

李宜全，《怪花森林》，海安路街道美術館第二期作品。（王士明提供）



李明則，《生活寫意》，海安路街道美術館第一期作品。（王士明提供）

方惠光，《Young》，海安路街道美術館第一期作品。（王士明提供）

陳順築，《市民集體攝影創作牆》，海安路街道美術館第二期作品。（王士明提供）

崑山科技大學團隊，《窺．竄佛頭》，海安路街道美術館第二期作品。（王士明提供）

建築繁殖場團隊，《神龍回來了》，海安路街道美術館第二期作品。（攝影／林柏樑）

顏振發，《請你跟我這樣做》，海安路街道美術館第二期作品。（攝影／林柏樑）。

2005 年海安路街道美術館揭幕活動。（攝影／林柏樑）

建築繁殖場團隊，《非間帶．開放實境》，海安路街道美術館第三期作品。（攝影／林柏樑）

建築繁殖場團隊，《非間帶．開放實境》，海安路街道美術館第三期作品。（攝影／林柏樑）

王建民圖像的街頭塗鴉，於臺南市海安路街道美術館附近廢棄街牆。（王士明提供）

藝術介入台北東區：粉樂町 I 與 II 展覽所激起的漣漪效應

撰文｜呂佩怡（英國倫敦大學人文與文化研究博士候選人、「粉樂町——東區當代藝術展」（2001）協同策展人）
圖片提供｜富邦藝術基金會

前言

本文討論的重點將在於藝術如何介入商業場域？而介入的過程中如何保持「藝術創作的自主性」與其他外在要求之間的平衡？並檢驗在介入之後，對藝術家與商家有何影響與改變？

我將 2001 與 2007 年的「粉樂町—東區當代藝術展」所介入的社區／社群界定為位於東區場域，而店家與消費者是主要的社群。由於這兩次展覽以相似的概念與手法進入東區商家，這個相似性為此研究提供了一個定數，可以更清楚的看到這個場域如何因為藝術介入而產生相當的質變與量變，我將這個轉變可視為藝術介入空間的漣漪效應。

在這個藝術與商業社區的互動之中有許多值得討論的議題，例如透過粉樂町什麼樣的議題被觸動或提出？在介入的過程裡，策展單位的策略與論述造成何種價值觀的轉化？藝術家面對商家空間的態度是否有所轉變？粉樂町的介入模式對新生代藝術家是否也產生某種效應？而在東區店家方面，藝術的介入促成了什麼樣的轉變？這個場域的認同是否有所調整？商家向藝術取徑的現象是否促成了以美感氛圍為主導的風格社會在台灣產生？這些問題將在本文中討論。

粉樂町 I 台北當代藝術展

【展覽時間】2001.08.25-2001.09.30
【展覽地點】台北東區 30 處展點
【策展人】張元茜
【協同策展】胡朝聖、呂佩怡
【參展藝術家】38 位藝術家與 50 件作品
方偉文、王德合、可樂王、李民中、林建榮、林純如、林書民、彭弘智、吳達坤、周信宏、紅膠囊、柳菊良、張 忘、許嘉容、姚瑞中、徐瑞憲、凌 凡、陳慧茹、陳俊明、陳克旻、郭維國、黃芳琪、黃靜怡、黃裕智、黃逸民、葉怡利、劉時棟、趙世琛、潘娉玉、謝敏文、蔡海如、鍾順達、鄧惠芬、蕭聖健 、陶亞倫、羅秀玫、林鴻文、羅睿琳

粉樂町 II 台北當代藝術展

【展覽時間】2007.08.01-2007.09.02
【展覽地點】台北東區 50 處展點
【策展人】胡朝聖
【參展藝術家】61 位藝術家與 70 件作品
王九思、任大賢、在地實驗、吳柏樑、吳達坤、吳鼎武・瓦歷斯、吳燦政、李明道、林昆穎、林建榮、林柏丞、邱昭財、侯怡亭、洪易、徐揚聰、崔廣宇、常陵、張耿華、張耿豪、眼球先生、許唐瑋、許家瑜、陳怡潔、麻粒試驗所、幾米、曾偉豪、曾雍甯、游文富、黃子欽、黃沛瑩、黃博志、黃裕智、黃蘭雅、楊春森、葉怡利、蔡芷芬、鄭秀如、盧憲孚、蕭筑方、蘇孟鴻、蘇匯宇、Akinori Oishi、Mella Jaarsma、Nezaket Ekici、Nicola Costantino、: phunk studio、RIVER KUO、Susan Kendzulak、Takahiko Suzuki

一、粉樂町展覽概念

2001 年我們鋪陳了東區的巷弄美學
2007 年無牆美術館在東區成型
我們在生活的路徑上套疊出一張台灣當代藝術的展覽地圖，
讓藝術就在生活中自然而然的存在與發生，不用買門票；歡迎您的光臨。

（一）「粉樂町」一處快樂的角落

2000 年富邦藝術基金會為香港藝術中心（Hong Kong Arts Center）規劃一個關於台灣年輕藝術家的展覽，名稱為「粉樂町：台灣當代藝術」，之後巡迴至澳洲柏斯當代藝術中心（Perth Institute of Contemporary Arts, PICA）。2001 年粉樂町回到台北，直接在真正的生活空間：台北東區社區空間裡上演，展覽訴求為巷弄美學的新發現。2007 年粉樂町 II 重出江湖，依循著 2001 年的模式的策略，擴大粉樂町於東區的版圖，把東區變成無牆美術館。

「粉樂町」的名稱是由三個來自不同文化的字所拼貼而成，「粉」是做為俏皮的流行用語的客家話，意思為「很」;「樂」來自中文，代表「快樂」; 而「町」是日文中對於「空間」、「場域」及「社區」的稱呼。這三個字以這個時代特有的聲音與文字經驗呈現一個具有多重文化狀態、兼容並蓄的台灣文化特質。策展人張元茜為「粉樂町」下了一個她自己的定義：「粉樂町就是 “Very Fun Park”，一個遊樂場的觀念，代表的就是一個非常快樂的角落，或者是一個快樂的地區，我們把藝術家送進來，他們在這個地方完成對這個『粉樂町』概念性的呈現。[1]」

（二）尋找「町」的意義

策展人張元茜很明確的將「町」作為展覽的重心，討論空間與藝術的親密關係。在香港藝術中心的純美學展覽空間以及澳洲柏斯當代藝術中心的歷史建物再利用場域裡，她將展場定義為一個社區空間。而「粉樂町」展覽回到台北之後，策展單位排除在美術館空間裡展出的可能性，而積極的尋找新場域，策展論述中說道: 「除非找到新的『町』之意義，否則就如嚼一塊沒有糖味的口香糖」，「粉樂町的宿命就是要找到新的場域，新的對話關係」，因此，台北東區成為粉樂町展覽所介入的社區，也做為「町」的實際地理範疇之實現。

2001 年粉樂町 I 將展覽場域界訂在於綠蔭大道的仁愛路四段、敦化南路、市民大道與

[1] 富邦藝術基金會(編)，《粉樂町(一)紀錄片》【影片】， 台北: 富邦藝術基金會，2007。

忠孝東路的 216 巷，場域包括東區內辦公大樓空間、商家櫥窗、書店、咖啡廳、pub 等多特色的場所，另外特別著重城市裡的角落（如東區中少見的日式平房、水塔）、因應都市發展而暫時閒置的空間（如世華銀行大樓）、城市中未開發的土地（敦化南路與市民大道交叉口）等 30 個異質場域，由 38 位藝術家上場演出，展出 50 件作品。而 2007 年的粉樂町 II 將東區場域擴大兩倍，以敦化南路一段以及忠孝東路四段為主，分成 A、B、C、D 四個區域（2001 年展覽僅有 A 與 B 區），展場由 30 個點擴大到 50 個點，整體範圍蔓延至西門町、大直和信義計畫區，展出 42 位台灣藝術家與 8 位國際藝術家等多元型態的當代藝術，共計 70 件作品。

（三）東區的場域精神

城市是不斷變化的有機體，二十幾年前台北東區是新富階級們的理想居住區域，近十多年來新貴們紛紛搬入信義計劃區的豪宅，東區的社區主體由新貴居民轉型為創意商家，這些釋出的空間成為年輕人創造自己的夢想與生活模式的烏托邦，加上近年來文化創意產業的提倡，東區更成為美感創意的基地，於是巷弄裡有舊有的居民，有個性商店、風格餐廳、設計髮廊等小型店舖，形塑出東區創意、時尚的一面。

東區的誠品敦南店也是台北文化的象徵。第一家誠品書店於八十年代末在東區開幕，自此文化、藝術與東區結緣，而九十年代中，搬到現址的誠品敦南店更是翻新了書店的概念，將書店提升為新文化休閒場域，也帶領著東區朝向風格文化方向邁進。作家陳冠中說：「誠品書店在台北已經不只是書店；是酷，是嬉。」文化評論家南方朔則說：「誠品之於文化台北，就彷彿艾菲爾鐵塔之於巴黎，它們都帶領城市走向想像與期待的方向。」而落腳於東區的「粉樂町」展覽，希望透過展覽去發掘東區的場所精神，展現台北的城市美學。

2001 年，策展人張元茜看見了東區的場域特質，她說：「每個城市都有一個飛機一到該城就可以感受到的魂魄……台北的魂魄則在巷弄之間，台北的美學就在街頭巷尾的角落裡。[2]」，於是東區的「巷弄美學」是 2001 年粉樂町的訴求。張元茜的觀察是：

> **東區是個令人意亂情迷的區域，有恆守古風的茶道主人、也有滿街撒野的叛逆小子，有堅持高級穩定的藝術事業、也有滿街的地攤走販，有不斷翻新的店面，也有一再被保存的老樹，有人死守著記憶深怕它消退，也有人在反記憶之中創造自我的新生。這是東區結構上的矛盾，但矛盾又像是東區的力量來源，越矛盾，越起勁。[3]**

---

[2] 張元茜，〈一次城市美學的挑戰經驗〉，富邦藝術基金會資料，2001.09。

[3] 張元茜，〈戀消費，戀藝術，戀東區「粉樂町」—「粉樂町:東區當代藝術展」策展理念〉，《典藏今藝術》，9 期(2001.09)，

而曾參與兩次粉樂町展覽，2007 年的策展人胡朝聖則看見到東區這六年來的變化：

> **過往熟悉的空間在時間嬗遞的過程中，彷彿如物競天擇般的在商業法則下進行演化，可以稱得上有歷史的房舍在商業的考量下不是紛紛成為店家租用，就是被改造成收費的停車場，或是重新建構成新的豪宅空間，供人享受東區的一應俱全，稍微一個不注意，東區又變了。店家與日俱增，競爭也相對激烈，而創意成了在這裡生存的不二法則。……服裝店、餐廳、髮廊和鞋店則像極了小型美術館或畫廊，成了各式設計、藝術裝置和音樂交融的聚寶盆，大膽展現屬於這個時代的想像**[4]。

台北東區在不同時期展現不同風貌，2001 年粉樂町 I 展覽著眼於發掘東區的場所精神，以東區閒置空間的再利用為主軸，透過特定場域藝術作品的突顯該場域的特殊氛圍，例如東區中少見的日式平房、水塔、空地等。而 2007 年，寸土寸金的東區已被完整開發，城市空間被過度決定，以致於無法容許異質空間的存在，空地與閒置空間的消失讓東區的地景變得單一，商家與消費者成為此地區的主體[5]，而東區場域變化也影響了 2007 年粉樂町 II 的展覽面貌。

二、粉樂町的在地實踐及其問題

（一）粉樂町 I 展覽分析

1. 展覽策略

藝術走入社區在台灣已經不是新鮮事，但 2001 年的「粉樂町」展覽可以說是當代藝術展覽與商業最靠近的一次演出[6]。藝評人黃海鳴認為對 2001 年粉樂町的觀察應該從「展覽系統與商業系統……可見與不可見的對話[7]」。依據他的建議，本文從以下二種策略做討論：「異業結盟」與「文化地圖疊映於商業地圖」來分析粉樂町 I 所採取的展覽策略。

頁 80-81。

[4]胡朝聖，〈再訪快樂的角落—粉樂町 II〉，《粉樂町(二) 導覽手冊》，台北：富邦藝術基金會，2007，頁 6-7。

[5] 2001 年商家場地的使用佔粉樂町 I 使用場地的 80%，而 2007 年則增加為 94%。

[6]張晴文，《當代藝術與生活交易—「粉樂町:台北東區當代藝術展」與特定場域展覽的有效路徑》，台南藝術大學藝術史與藝術評論所碩士論文，2002，頁 2。

[77]黃海鳴，〈「粉樂町」與「藝術社群的集結與辯證」〉，《空間重塑簡訊第二輯—非營利空間與營業行為專輯》，台北：中華民國環境藝術改造協會，2001.10，頁 1。

(1)異業結盟

首先，做為主辦單位的富邦藝術基金會，其母企業富邦集團是一龐大的商業集團，由這個企業集團為首與其它企業、政府單位、東區的商家以及大眾傳播媒體展開異業結盟，「合作」與「協力」做為展覽機制的基調，如富邦藝術基金會執行長蔡翁美慧所說：「異業結盟不再屬於純粹經濟活動，更是成為支撐台灣文化版圖的一股新的驅策力，將藝術從邊陲接近社會中心，讓更多的人能參與。[8]」另外，向商業取徑的行銷策略為此展覽拓展不同層面的觀眾，並做為另一種緊密連結店家商機的方式。例如，粉樂包、粉樂地圖裡的商家兌換券、每個展點集點蓋章。粉樂町展覽以異業結盟的商業行銷策略打破藝術圈內自我遊戲的方式，積極與圈外溝通聯結，意在擴大藝術展覽的觀眾群，實踐生活美學的理念。

(2)文化地圖疊映於商業地圖

「文化地圖疊映於商業地圖」的策略做為藝術介入東區商業空間的指導原則，將逛街與看展覽相聯結，由文化地圖改變消費者在東區的習慣消費路徑。對策展人張元茜而言，此展的最大挑戰為：

> **東區已經是購物者的天堂，它本身就是在一個非常極度完全開發的狀態下，每一個店面,每一片櫥窗，大概都有它固定的價碼，固定要擺放的地方，在這個裡頭是不是還有位置，有沒有空間給藝術家[9]。**

她提出的策略是將「粉樂町疊映在台北東區上，形成一個新的圖譜，圖譜上的每一個印記都是一個新的空間。這些新的空間並不試圖摧毀或改變舊空間，相反的藝術家完成與原有空間的和歌。[10]」為了達成這個理想，在展覽實際執行上必需有所調整，在「當藝術遇上商業：看不見的台北城市・看得見的東區『粉樂町』」一文之中，提到粉樂町進入商圈的策略為「既然是走入商區，自然必須用他們的語言與他們溝通，他們的方式與之結盟」，並指出，

> **做為一個社區後來且的短暫的進入者，我們選擇壓低身段，謙卑的加入原有商家的呼息運作，把藝術高尚的使命論暫且放下，讓藝術悄悄的進入社區，成為其中一員，創造更多面向與觀眾接觸的機會，配合聯盟為策略，行擴大藝術疇籌之實[11]。**

---

[8]蔡翁美慧，〈粉樂町把東區變成樂園〉，《粉樂町 I 導覽手冊》，台北：富邦藝術基金會， 2001，頁 4。

[9] 粉樂町展覽紀錄片，台北：富邦藝術基金會，2001。

[10] 張元茜，〈戀消費，戀藝術，戀東區「粉樂町」——「粉樂町:東區當代藝術展」策展理念〉，《典藏今藝術》，108 期 (2001.09)，頁 80-81。

[11] 呂佩怡，〈當藝術遇上商業：看不見的台北城市・看得見的東區「粉樂町」〉，《藝術觀點》，12 期(2001.10)。

在文中談到，「當藝術遇到商業，第一線交手的便是商家展場與藝術家作品，最直接的衝擊也在這個部份，做為一個策展單位就像站在天平的中央，總是想盡辦法讓左右平衡」，而對於藝術家與展場的配對，巧妙之處在於必須「一眼在看見它們彼此的接合點，而這個接合點必須是巧妙的，不能太過的成為商家佈置的一部份，也不能太過斷裂，讓商家無法接受。」

然而，回到展覽實際的呈現來檢驗，藝術介入商業空間，藝術如何與這些天馬行空的商業奇想競爭？藝術如何被看見？藝術品與商品之間又該如何區別？具批判性的藝術作品如何張顯其力量？尤其「東區本身已是消費的天國」，藝術介入是否只是在「消費天國添了幾許秋波或多了幾個痞子。[12]」，還是可以達到藝術家作品的自主性與商家需求的雙贏？

2. 作品與商業空間之關係

粉樂町 I 的展覽作品是以粉樂町國際巡迴展為主，再擴增到 38 位藝術家，作品的特質可以歸納為藝術家揭露內在自我的過程，策展人張元茜的策展論述可以說明：

> **這些不斷尋找「角落」的年輕人，在粉樂町這個角落中散發出他們內在的「我」。不論這個「我」是一種喃喃自語，或是嘲諷洩恨、或是不自主的耽溺、或是內我風景的重現，這種創作及揭露的過程是我對“快樂”所下的定義。**

作品由藝術家的內在出發，多為「具有時間性、過程性製作痕跡的作品，得自集合藝術的粗糙感與詩意，得自過程藝術的有機能量[13]。」因此可以「固守作為當代藝術的自主性，與架上的商品作了區隔，並且突出自身個性。[14]」例如羅睿琳於「好樣」餐廳水泥牆面的筆墨作品《安住》；許嘉容在服裝店以幻燈膠片所縫製的衣服的《快樂時光》。而以閒置空間為創作場域的藝術家更是可以自由的發揮創意，將場域的精神展現，黃逸民的《尋找清涼》是粉樂町 I 中令人印象深刻的作品，藝術家將他所養的狗阿呆製作成大型充氣軟雕塑，裝置於廢棄水塔場域，在炎熱的夏日這件作品幽默的訴說了一隻狗為了尋找清涼而爬上水塔的故事。另外，彭弘智使用被宣告為危樓的世華銀行大樓一樓櫥窗空間裝置他的《Little Danny》，這隻大狗身上裝有 108 隻小狗，當觀眾經過櫥窗，所有的小狗便會搖擺狂沸，這些成為那個夏天大家的集體記憶。簡言之，粉樂町 I 中年輕世代藝術家們喃喃自語，以生命、存在問題、記憶或經驗、想像力著稱的作品，具高度密集的勞力傾向可以用來與單一的、大量生產的、資本主義式的商

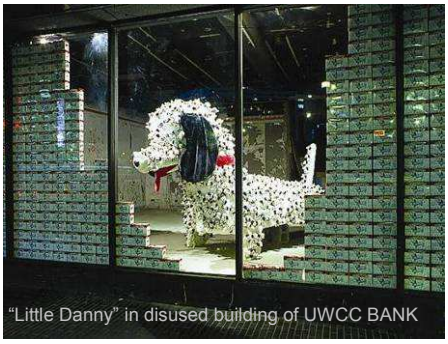
---

[12]張元茜，〈戀消費，戀藝術，戀東區「粉樂町」——「粉樂町:東區當代藝術展」策展理念〉，《典藏今藝術》，108 期(2001.09)，頁 80-81。

[13] 張晴文，《當代藝術與生活交易—『粉樂町:台北東區當代藝術展』與特定場域展覽的有效路徑》，台南藝術大學藝術史與藝術評論所碩士論文，2002，頁 31。

[14] ibid

品做區隔。而且，作品不直接詮釋消費，或由流行文化取材，其作品在商業空間的獨立性較高，作品具活化場域的效果較能彰顯。



粉樂町 I，彭泓智作品《Little Danny》。

粉樂町 I，黃逸民作品《Running Dog》。

然而，張晴文在其碩士論文中分析 2001 年粉樂町 I 展覽，提出策展單位在介入場域空間採取一個較低的姿態，做某部份的妥協，但這也是整個展覽機制得以運作的條件[15]。她認為「就策展理念而言，『粉樂町』無意作激烈的訴求，觀眾是被邀請來『發現』這個快樂的角落。這樣的作法或許不算怯懦，但就當代藝術而言，為了換取介入場域的機會，的確有需要讓步之處。」這些讓步呈現在展場的安排上，例如一些會腐壞、發霉材質的作品，例如鍾順達的《侵略空間》、黃芳琪的《搞清楚了沒？》放置於空屋、空地，與觀眾隔離；林鴻文的《異想空間》，則為於空屋或廢水塔；影像作品並非時時刻刻都可以觀賞，例如陳克旻的作品位在加州健身中心；一些作品的意義被消解了，只剩表象的娛樂性，例如，陳俊明位於廣場上的翹翹板《in-between》，或成為商家的一部份，例如吳達坤在《媒體優生學》成為店家入門口的設計。

總而言之，2001 年粉樂町 I 展覽將藝術進駐東區商業場域，期待以藝術的力量展開一張東區文化地圖，展現東區不同於商業氛圍的人文氣息，並進行在地社區的再發現。基本上，這個展覽成功的讓藝術走向商業，完成藝術與商業的第一類接觸。

（二）粉樂町 II 展覽分析

1. 展覽策略

2007 年，東區場域的變化使粉樂町 II 可使用的空間退位至商場空間，加上 2001 年展覽的成功，其它企業與東區商家對於粉樂町重見江湖抱持極大的興趣，再者，富邦藝

[15] Ibid, p.36

術基金會嘗試往藝術與商業結合的方向邁進，2007 年的粉樂町 II 展覽呈現了不同的風貌。此次展覽策略可分為二：「聯結分享」與「無牆美術館」。

(1)聯結分享

奠基於 2001 年「異業結盟」的概念，「聯結分享」可視為進階版本的「異業結盟」。在與其他企業的合作上，不僅是金錢的掖助，更進一步共同規劃活動、整合行銷與資源整合。總幹事熊傳慧是 2001 年「異業結盟」概念的提出者，也在 2007 年扮演將商業與藝術更緊密聯結的推手，她說：「藝術現在也被企業視為一種競爭力。[16]」「我們應該思考藝術也必須找出自己的價值，才能達到雙贏的局面[17]」，所以 2007 年的「聯結分享」策略成功的與統一超商 7-Eleven 合作，全省四千多家店面成為粉樂町 II 的行銷通路，觀眾可以拿到粉樂町的地圖及粉樂包。而「Art Always Open」則邀請十二位國內外藝術家彩繪設計統一企業的公仔：Open 小將，之後成為紀念商品出售，成為藝術、設計、通路與行銷結合之案例。而台灣大哥大則提供展覽語音導覽，讓粉樂町 II 可以真正成為無牆美術館。

(2)無牆美術館

「無牆美術館」一直為富邦藝術基金會推動的方向，從 1997 年以來的富邦藝術小餐車提倡「藝術在公共空間」之概念，認為藝術不只在美術館裡，而是在我們的日常生活周遭，十年來在富邦集團辦公大樓的廣場、大廳、樓梯間等地方，不時有藝術作品的展出。富邦藝術基金會與東區有緊密的地緣關係，以致於他們可以「細數東區店家的消長，歸納東區生活型態的代謝方式[18]」，這個密切的關係也是粉樂町可以在東區成功的因素。

2. 作品進駐商業空間

2007年的粉樂町II將「樂」字的意義回歸到最平常的用法，「快樂」與「歡樂」成為展覽的訴求，粉樂町II也成為基金會十週年的慶祝活動。

首先，作品以設計、藝術、跨領域為特色。2001年，展覽藝術家中只有可樂王與紅膠囊以插畫家身份加入，2007年帶有平面設計、插畫等多重身份加入的，由2001年的5 %增加到16 %。而以藝術家為主業的，也多以處理消費文化與流行文化為主，或向動漫

[16] 熊傳慧，〈藝術活動為城市創造集體記憶〉，《相約粉樂町:70個與創意和生活的美麗碰撞》，李俊明編，台北：天下遠見，2007，頁17。

[17] 李俊明，〈粉樂町的陣痛與狂歡〉，《相約粉樂町:70個與創意和生活的美麗碰撞》，李俊明編，台北：天下遠見，2007，頁7。

[18] 2007 年粉樂町 II 的新聞稿。

畫等次文化取材，在這樣的架構之下，此屆作品的特色在於設計與藝術的互相跨界，高藝術與流行文化、次文化之間的相互挪用。例如，此屆最大且最醒目的作品是位於富邦金融中心外牆的「每味」《OISHI》，這件作品是日本新生代平面設計師大石曉規為富邦大樓所做的設計，他以簡單的線條勾畫出三個微笑的表情， “OISHI” 雙重意義既是藝術家的姓氏，又指「美味」、「好吃」，這件作品具又「平面設計」、「色彩豐富」、「可愛好玩」、「平易近人」與「帶來歡笑」等特質，而這些特質正可作為粉樂町II的作品特色代表。

Japanese designer Akinori Oishi ‘s ”O-I-SHI”

其次，輸出材質，與工業性材料的大量使用也是粉樂町II作品的現象。這些材質容易造成藝術品與商品，以及商業空間的混淆，例如，陳潔怡與許唐瑋為銀行提款機空間設計，以卡通圖像的大型輸圖包裹空間，作品一方面是轉化空間氛圍，但另一方面也成為室內設計或裝潢的一部份。相反的，在此狀況之下，手工材質的作品依然是在商場空間中最能展現藝術能量的材質，例如任大賢的以鐵線拗折成衣服、掛鉤等形狀的《消失面》作品；鄭秀如在Camper店裡以透視線條勾勒出的《移動中的真實》，徐揚聰在富邦金融中心戶外以彩色的菜籃組成的《行雲流水》。另外，批判性作品在商業空間中不易顯現其力量，例如Nicola Costantino的《人類皮毛商》是一件對消費強力批判的作品，但置於商家入門處常常讓人誤以為是新上市的特殊的服裝與配件而遭致意義消解的情況；王九思的《二十四孝》內容是對女性拜物的嘲諷，在沒有干擾的狀態下，這件作品可產生幽默的批判性，但以輸出材質懸掛於服裝店之中，作品變成商品的背景，成為店內的空間設計。

總體觀之，2007 年展覽雖然將規模擴大，但在空間與作品之間的處理不夠精緻，在藝術與商業之間的拿捏也不夠準確，而導至整體展覽在各方面評價上並沒有超過 2001 年。

（三）粉樂町I與II的比較

2001年粉樂町I 是一個試圖將藝術創作拉回日常生活場景的實驗，將藝術家拉入人間

煙火，混到柴米油鹽之中。尋找「空間」是此次展覽的重心，相信「藝術具有轉化的積極力量」，可將社會空間轉變為美學空間。參展作品大多作品為現成舊作，全新為場域製作的僅佔全部作品的20%，且場域多為舊平房、閒置空間、行道樹等，透過作品突顯了這些異質場域的特質。而作品與場域的搭配是透過策展人之眼，與藝術家意願為基礎，當作品進入場域之後，藝術家再針對空間修改與裝置。作品的特質為手工的、勞動的、呈現藝術家自我內在的經驗，藝術作品的自主性高，因此可與商品的區別，也會在空間中脫穎而出，其作品展現出策展人張元茜的想法：「不刻意抵抗流行文化，但也不自艾自憐[19]」。因此，商業與藝術保持相對獨立的狀態。

到了2007年粉樂町展II，富邦藝術基金會將「藝術做為一個愉快經驗」為前提，強調與觀眾親和，帶來歡樂的展覽特質。另外，由於前次展覽的成功，此次加重與商業的聯結，在聯結企業方面，以共同規劃活動為主的深度合作。在與商家聯結方面，由於商家踴躍主動的參與，積極的加入與藝術家的溝通，展覽工作的流程與2001年相反，大部份是先確定商家與空間再去尋找藝術家與作品。展覽作品有超過70%以上為新作，參與的藝術家多數有設計背景，或是其創作援引流行文化，有藝術家甚至改變自己一貫創作的媒材，以配合商家空間氛圍，因此，「藝術家—設計師」易位的現象出現，藝術與設計，藝術與商業向彼此走去，界線模糊，互相滲透。

三、漣漪：粉樂町介入東區的影響

韓良露觀察粉樂町展覽的觀感為「粉樂町的出現在這塊區域，恰與它的原生文化生態能夠激發出深度對話的可能性[20]」從 2001 年粉樂町展 I 到 2007 年粉樂町展 II，粉樂町與東區如何激發對話？而這個對話結果對介入的藝術家與被介入的東區商家有何影響？ 以下由東區商家整體的趨勢與藝術家創作態度的轉變來討論。

（一）藝術家的態度改變

文章的第二部份曾對藝術家如何介入商業空間的策略及結果有所分析，低姿態與必要妥協是藝術家與主辦單位口徑一致的說法。自從 1999 年鹿港的「歷史之心」展覽衝突事件之後，藝術家進入公共場域多以戒慎恐懼之心，小心翼翼的處理作品與場域、觀眾之間的關係，以避免被扣上「藝術家霸權」、「藝術暴力」的高帽子。在 2000 年之後，在學院內外迷漫著一股藝術在公共空間的正確性討論，在「藝術創作自主性」與「公共空間公共性」之間如何保持平衡是個大哉問，而粉樂町 I 與粉樂町 II 更進一步的帶

[19]張元茜，〈戀消費，戀藝術，戀東區「粉樂町」——「粉樂町:東區當代藝術展」策展理念〉，《典藏今藝術》，108期(2001.09)，頁80-81。

[20]韓良露，〈藝術與創意讓城市再度興起〉，《相約粉樂町》，天下文化 me 生活，頁 19。

著藝術家介入商業空間，這樣的作法對藝術家創作有何影響？對新生代藝術家是否也產生某種效應？

2001 年，粉樂町 I 的藝術家多以自身出發去「裝置」空間，藝術家所關心的是他們一慣的創作語言形式，如何在場域中突顯出場所精神，他們的創作手法較接近特定場域藝術。以藝術家鍾順達為例，他的作品《侵略空間》是一麵粉做成海星形狀，然後進烤箱中製作成麵包，剛完成時作品充滿新鮮麵包的香味，但隨時間推移，麵包逐漸腐敗，發臭，他的作品呈現一種由生到死的現象。這件作品在香港、柏斯展出，回到台北，他面對的是真實戶外的空間，他在紀錄片中談到他如何調整自己，去完成這件作品：

> **我的作品本來是要傳達一種反侵略的過程，如果我去傷害別人，其實自己本質也受到傷害的那種感覺。可是我在做這件作品的時候，我必須是要以侵略者的角度，而且我是要攻擊性最強，以領導者侵略這個環境，然後還要攻擊。我覺得做這種空間裝置藝術作品，我覺得要不斷跟周圍環境作連結，然後你自己要將你所有的毛細孔打開，吸收附近所有媒材質感，然後全部把它吸進來，你要去過濾，去征服它，可是我再怎麼做，其實附近的環境我都覺得把它壓住。**

而另一位藝術家黃靜怡，以瓦楞紙為材質，她將無生命的、冰冷的工業材質轉化為由牆角出發，四處蔓延生長的有機體，這件作品《蔓延》被裝置在一家以清水模為簡約基調的服裝店，她讓椅子也包上了瓦楞紙，連鞋子、盆栽都被瓦楞紙蔓延，在紀錄片中她談到她這件作品，她說：

> **我的作品跟現場是很有關係的，並不是像一般的雕塑或是圖畫，做好了找一個牆壁或是找一個適當的地方放上去，然後擺一擺,很漂亮就好，這個是要跟空間作結合。**

黃沛瑩作品《蔓延》。

黃沛瑩作品《洋紅》。

這件《蔓延》作品與所在空間既有緊密的聯結，也具有其作品本身的獨立性，手工材

質可與商品區格，瓦楞紙媒材的喻意轉化也讓這件作品有多層次的意義。但是，在 2007 年，同一位藝術家[21]，她改變了創作材質以搭配商場空間。她說她決定用大量的紅色壓克力珠來創作，是因為她覺得壓克力珠的質地與表現方式與這個奢華低調的髮廊空間很搭配。在此，藝術家的考量由「作品本身」轉為「外在因素」: 如何搭配場域，藝術家的角色變成了室內設計師。從另一方面來看，商家積極主動的介入藝術創作也讓「藝術為商家服務」的情況更加嚴重，在訪談中策展團隊表示「有些商家會要求擺放新的作品，以營造新鮮感；也有一些店家，還特別指定某些藝術家作品進駐[22]。」在商家的介入之下，有的藝術家為空間多製做一些作品，有的則在配合商家空間設計的前提下，為空間做設計。

另外，在 2007 年粉樂町展 II 的紀錄片中，藝術家多呈現一種「觀眾親和」的觀點，認為走出美術館的藝術品要平易近人，不要給觀眾太大的壓力，在輕鬆的狀態下與藝術相遇，在這個概念上，藝術家的呈現著重視覺美感以及提供空間的舒適感，但同時藝術家也自我侷限了創作的可能性，過於服膺於公共空間的所具有的「公共性」與「親民性」。而主辦單位富邦藝術基金會所持有的策展態度「藝術欣賞可以只是個簡單愉快的經驗」也成為藝術家們的創作依歸，或成為選擇藝術家的標準，造成藝術家創作方式或態度的轉變，而在創作的過程裡，藝術家也常面臨必需妥協的問題。這些都讓藝術自主性退位，甚至讓位給商業。

因此，在粉樂町 II 的展覽中可以觀察到藝術家與商業空間之間的拉扯，雖然藝術與商業之間的距離更加接近，但彼此的位置是商業往前進，而藝術往後退，換句話說，藝術家為了進入商家所做的妥協過多，過度偏向公共性而喪失藝術品的創作獨立性。

（二）東區商家邁向風格社群

2001 年粉樂町 I 展覽是藝術向商業走去，許多藝術品在商家的打量下才被接納，策展小組在談了超過一百家店才有三十家答應參與，還有商家臨時抽腿的情況，甚至參加的服裝店在九月新裝上市時，將新裝模特兒置於作品所擺置的櫥窗裡，而引起藝術與商業之間是協力或是角力的思考[23]。在此，商業考量仍佔第一位，店家願意加入粉樂町多基於商業的誘因，包括共同行銷與宣傳與獲得不同觀眾群。從紀錄片中商家的訪

[21] 她將名字黃靜怡改為黃沛瑩

[22]李俊明，〈粉樂町的陣痛與狂歡〉，《相約粉樂町:70 個與創意和生活的美麗碰撞》，李俊明編，頁 8，台北：天下遠見，2007。

[23]藝術與商業的衝突是在展覽開幕後兩週出現，服裝店遇到存貨出清的大折扣期間，同時也是新裝上市期間，位於服裝店櫥窗裡的藝術作品被放置上打折看板及新裝模特兒，例如可樂王在「ESPRIT」櫥窗的《國民美少女》，方偉文在「鳥・台北 Coffee」的《喃喃》。對於策展單位與商家對於櫥窗借給藝術展覽有不同的定義，策展單位認為櫥窗是獨立的空間既然提供給藝術家創作就要保持藝術的獨立性；但在商家的想法裡，櫥窗裝置藝術作品是可以的，但有商業需求的時候商家有權力自行運用。這是藝術與商業交手過程裡，商業仍然強勢的將藝術做為櫥窗裝潢的一部份。

談可以得知他們加入的原因。

「我們有很多客人就是因為這個活動重新認識我們，或者說不知道我們這個店，因為藉由這個活動,而重新認識我們。」— Geo Art 髮型設計朱敏方

「也有很多從來沒有進來過的朋友，因為看這個作品而踏進清香齋，這也帶來一種新的流動、人氣，還有一種不同的氣氛。」—清香齋負責人　解致章

2007 年粉樂町是拜 2001 年展覽成功之賜，在與商家的連結上更為順利，半個月內有超過五十個店家願意提供場地，主動參與粉樂町 II。這樣的轉變顯示了兩個可能的面向，一是 2001 年異業結盟的策略成功的讓商家享受到藝術氣氛，加上可見的商業利益，為粉樂町 II 帶來誘因；另一為近年來透過文化創意產業、城市行銷、藝企合作等概念的推動，商家對於創意、藝術、美感與風格的需求加強，並將之內化反映在其陳設空間之中。

在《風格美感經濟學》一書中，作者認為「在一個競爭者眾的市場裡，美感成了產品脫穎而出的唯一方法。[24]」另外，「第一現代」是以「生產」為核心脈絡，而如今的「第二現代」是聚焦於「消費」的生活脈絡，而生活風格便是以消費為基礎所展現的不同型態模式[25]。Mike Featherston 認為生活風格有兩個特色：意象表達與美感經驗，這裡所談的消費不是「使用價值」，而是基於「符號消費」[26]。藝評人黃海鳴也指出商品消費也已發展到「身份符號消費」，以及「空間氣氛消費」的層次，這個層次使得「商業」與「藝術」的關係達到從來未有的程度[27]。商家所販賣的不僅是商品，還是一種獨特的生活風格。以參與粉樂町 II 展覽的 Pixie 為例，這家 2004 年開幕的玩具公仔模型店，老闆是四位具設計建築背景的在地年輕人，他們對於空間氛圍、產品陳設、視覺元素、音樂等都有自己的風格，希望將這家店經營為結合展示場、概念商品專賣店與工作室之概念的空間，因此在 Pixie 的一樓為商品陳設的區域，而地下室則為畫廊空間提供給藝術家、設計師等做展覽。

這種將藝術、設計與商業相互融合的現象反應了「風格社會」一書中，研究當代消費社會學學者劉維公所指出的，台灣已經進入風格社會的發展階段，生活風格對社會的影響正在全面展開，其中包括美感部落的興盛、文化經濟的推進等[28]。而台北東區也在整體大環境的影響之下，加上兩次粉樂町的藝術介入商業空間的漣漪效應，可以看

---

[24]閻蕙群、陳俐雯(譯)，維吉妮亞・帕斯楚著，《風格美感經濟學》，台北：商周出版，2006，頁37。

[25]劉維公，《風格社會》，台北：天下雜誌，2006，頁 3。

[26] Mike Featherston, *Consumer Culture & Postmodernism*, London, Sage publications, 1991, p. 85

[27] 黃海鳴，〈「粉樂町」與「藝術社群的集結與辯證」〉，《空間重塑簡訊第二輯—非營利空間與營業行為專輯》，台北：中華民國環境藝術改造協會，2001.10，頁 7。

[2828]劉維公，《風格社會》，台北：天下雜誌，2006，頁 266。

見東區正朝向設計、美感、風格與藝術氛圍的方向邁進。

五、結論

2001 年的粉樂町 I 為尋找特殊「場域」，而讓藝術介入台北東區，藝術向商業走去，一方面展覽面對東區的繁華與消費氛圍，另一方面透過展覽也提供東區不同的人文視野與區域風貌，基本上藝術與商業處於相對獨立的地位。2007 年粉樂町 II 基於商業與藝術成功的第一類接觸，而進行更進一步的謀合，此次商業向藝術走來，在商業的甜密擁抱之下，商業、行銷、藝術、設計混雜，彼此滲透、互相挪用。最後，東區的商家可以說是這場藝術介入的最大贏家，他們成功的吸納藝術氛圍，將純商業空間轉換為美感與創意的基地，繼續向風格社群邁進。

參考書目

王嘉驥，〈台灣當代藝術奇觀化的審思：從「粉樂町」、「好地方」、「高雄國際貨櫃藝術節」三展談起〉，《典藏今藝術》， no. 3 (2002)：56-60。

李俊明編，《相約粉樂町：70個與創意和生活的美麗碰撞》。台北：天下遠見，2007。

村上隆，《藝術創業論》。台北：商周出版，2007。

林宏璋，〈扁平的笑聲，詭譎中：2007台北獎美術評審感言〉，《藝術家》， no. 1 (2008)：頁214-217。

呂佩怡，〈舊建築・新樂園-來自西澳柏斯當代藝術中心新案例〉，《典藏今藝術》，no. 6 (2001): 108-11.

---------〈給台北東區的一份粉樂町地圖〉，《藝術觀點》，10 (2001): 60-69。

---------〈企業與藝術攜手共進的新時代〉，《藝術家》， no. 4 (2003)。

----------.〈當藝術遇上商業—看不見的台北城市・看得見的東區「粉樂町」〉，《藝術觀點》， no. 10 (2001): 72-79。

吳垠慧，〈藝術＋漫畫＝？台灣當代藝術裡的「漫畫」現象初探〉，《典藏今藝術》，no. 9 (2004): 71-75。

吳垠慧，〈無敵鐵金鋼來了，然後？台灣卡漫風格藝術再探〉，《典藏今藝術》，no. 6 (2007): 153-57。

胡朝聖，〈再訪快樂的角落—粉樂町II〉。《*粉樂町(二) 導覽手冊*》，富邦藝術基金會編，6-7，台北：富邦藝術基金會, 2007.

富邦藝術基金會編，《粉樂町((一)紀錄片》，台北：富邦藝術基金會，2007。

----------編，《粉樂町(二) 紀錄片》， 台北：富邦藝術基金會，2007。

----------編，《粉樂町(一)展覽計劃書》， 台北：富邦藝術基金會，2001。

----------編，《粉樂町(二)展覽計劃書》， 台北：富邦藝術基金會，2007。

----------編，《粉樂町(一)結案報告》， 台北：富邦藝術基金會，2001。

----------編，《粉樂町(二)展覽計劃書》，台北：富邦藝術基金會，2007。

----------編，《粉樂町(一) 導覽手冊》， 台北：富邦藝術基金會，2001。

----------編，《粉樂町(二) 導覽手冊》， 台北：富邦藝術基金會，2007。

張元茜，〈戀消費，戀藝術，戀東區「粉樂町」-「粉樂町:東區當代藝術展」策展理念〉，《典藏今藝術》，no. 9 (2001): 80-81。

----------編，《粉樂町-台灣當代藝術展畫冊》，台北: 富邦藝術基金會, 2001。

張晴文，《當代藝術與生活交易:『粉樂町:台北東區當代藝術展』與特定場域展覽的有效路徑》，台南藝術大學藝術史與藝術評論所碩士論文，2002。

陳光興，〈台灣消費社會形成的初步思考〉，《文化研究月報》， no. 2 (2001)。

鄭慧華，〈扁平的深度: 日本流行文化及次文化進軍國際藝壇〉，《典藏今藝術》，no. 11 (2001)。

鄭乃銘，〈一個難救的未來〉，《藝術新聞》，no.9 (2007): 26。

黃海鳴，〈「粉樂町」與「藝術社群的集結與辯證」〉，《空間重塑簡訊》， no. 2 (2001): 5-8。

----------，《藝術在城市街道上的日常工作》，台北：國立台灣藝術教育館，2006。

劉維公，《風格社會》，台北：天下雜誌出版社，2006。

韓良露，〈藝術與創意讓城市再度興起〉，《相約粉樂町:70個與創意和生活的美麗碰撞》，李

俊明編，77-79，台北: 天下遠見，2007。
熊傳慧，〈藝術活動為城市創造集體記憶〉，《相約粉樂町:70個與創意和生活的美麗碰撞》，李俊明編，4-12，台北: 天下遠見， 2007。
閻蕙群、陳俐雯(譯)，維吉妮亞・帕斯楚著，《風格美感經濟學》， 台北：商周出版，2006。
蕭新煌，〈體察台灣消費、生活與風格〉，《風格社會》，劉維公， 2-7，台北市：天下雜誌出版社， 2006。
Featherston, Mike. *Consumer Culture & Postmodernism*. London: Sage publications, 1991
Postrel, Virginia. *The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture and Consciousness*. New York: HarperCollins Publisher, 2003.
Wu, Chin- Tao. *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*. London: Verso, 2002.

大隘藝術節──祕密的源頭

撰文｜游崴（國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士）

台三線之外的祕密空間

新竹縣寶山、北埔與峨眉三鄉古稱「大隘」，是清朝時期，客家聚落向山裡擴展地盤，以「金廣福」之名進行官民聯墾的主要地區，除墾地發展農業外，亦築起隘防抵禦泰雅族、賽夏族及閩南人的勢力，當時，這是最大的開墾地區，故以「大隘」稱之。[1]

這一帶也是台灣佔地最廣大的丘陵地，民宅大多散落於丘陵之間，如果不繞進小徑，單單在省道上來去，很難抵達。從台三線 87 公里處的岔路繞進去，兩百公尺的距離內聚集了峨眉鄉公所、農會、警察局、消防隊、天主堂與峨眉國小，這是全鄉的行政中心，但住戶令人意外地少。當地觀光文化協會的張先生表示，峨眉鄉的聚落很分散，同時，它也是全新竹縣人口最少的鄉，比尖石、五峰等更山裡面的鄉人口還少。峨眉鄉目前只有一間工廠，此外完全以茶葉、桶柑及柿餅為主要產業，近幾年以「東方美人茶」而聲名大噪。但由於缺乏製造業，人口外移得嚴重，早年還有一萬一千人，現在只剩六千左右。

大隘地區至今還保留了不少傳統的三合院及一條龍式的農舍，但其中有很多已荒廢。近五年來，開始有一些藝術家、文化人士以這些屋舍為居所及工作室，似有一股隱然的藝文氣候。

上述的在地脈絡，看在策展人張元茜眼中，都是形塑「大隘藝術節」特質的基底。這個由她所策劃，集合了 20 餘位藝術家或團體的藝術節，15 個展點便遍布於這塊丘陵地之間。事實上，早在幾年前張元茜就曾有想法，邀請藝術家進駐各個三合院中進行創作，舉辦「三合藝術節」。此地聚落分散的地理樣貌，對張元茜來說，不是一個有待克服的難題，相反的，是一個可以彰顯的特點。

她以一個小時候在新竹縣住了十幾年的新竹人身分談到：「我之所以想在三合院辦藝術節，便是想要重回到我小時候那種不斷迷路與繞路的感覺，回到原本丘陵地的味道。」這個想法對張元茜而言，也是在回應此地的城鄉發展問題：「這些三合院都分散在山裡面，住在這裡的人早先因為交通不便，互相不太來往，後來台三線、高速公路開通，交通整個改變，人們往來的方式也不一樣了。台灣的城鄉發展越來越趨近現代化，城

[1] 參見「國際客家研究中心」網站，http://hakkacenter.nctu.edu.tw/item_4/item_4-2-7.htm）

裡發展很快，但在鄉這邊，則是穿腸破肚。我希望這個藝術節可以提供另一種觀光路徑。」

除了訴諸空間經驗之外，張元茜的策展論述也展現她「以巴舍拉的邏輯，套在大隘氤氳山區中」[2]的意圖。她把隱匿於丘陵間的藝術家三合院看作是一種內部的、私密的，巴舍拉（Gaston Bachelard）概念中的「祕密空間」，並將之衍義為藝術家奧祕的創作核心，山林裡的祕徑，在此成為文學性的象徵。據此，按圖索驥不只為觀光行徑，更被策展人美學化為一種探索藝術奧秘的行動。

藝術家俞瑞玲與陳錦輝所在的水流東「清河堂」，成為張元茜眼中最具代表性的隱喻：

> **水流東現在是一個「家屋」，因此它是私人的祕密空間。好不容易找到後，接受主人的款待，在進一步看到他們的創作，就像進入他們內在的視窗般，進入了真正的祕密源頭。……水流東是祕密山徑的終點，也是進入藝術家心靈內在空間的祕密源頭。**[3]

張元茜的詮釋並未逸離現實太遠。從竹 43 線道的小徑彎入清河堂，確實是一趟令人驚喜的經驗，俞瑞玲與陳錦輝的三合院裡，充塞著他們在日常生活中細膩而豐富的創意，他們的藝術與場所有機地結合在一起，這間屋子並不只家屋，還有點像是一件持續進行中的大作品。對於整個大隘藝術節，值得我們從水流東的故事談起。

水流東的藝術家們

水流東的藝術家們，雖然看起來很像是拒絕中產階級城市生活的波希米亞，但他們之所以來到這裡，出發點卻是出於對地方事務的關注。2004 年，原本在台中主持「616 藝術聚落」的俞瑞玲與陳錦輝，因為客家音樂創作人陳永淘的關係，跑去新竹縣峨眉鄉。朋友都叫他「阿淘」的陳永淘，看到家鄉原本秀麗的峨眉湖被養豬戶任意排放的豬糞所污染，布袋蓮佔滿整個湖面，湖水優氧化十分嚴重，痛心之餘，在他居住的三合院牆上憤而寫下「水不乾淨，士不為仁，唱什麼歌。」用賣掉吉它的錢，成立了「峨眉愛鄉協會」，投身峨眉湖的淨湖工作。

阿淘在峨眉湖旁蓋了一間環保「水上屋」，作為教育示範用的環保工作站。俞瑞玲與陳錦輝兩人去幫忙陳永淘弄了一場關於河婆的戲，藉此讓人們了解淨湖的重要。因為愛上了這一帶的好山好水，俞瑞玲與阿輝興起了移居此地的想法。阿淘介紹給她們一間有 120 多年歷史的三合院。她們花了很多時間整理屋子，但無奈漏雨的問題太嚴重，

---

[2] 引自張元茜的大隘藝術節策展論述，展覽手冊，頁 3。

[3] 同前註。

俞瑞玲與陳錦輝搬到了如今位於水流東的清水堂，以完全農村式的生活，過到現在。

從台中市鬧區一舉搬到新竹鄉間，生活的轉變非常大。「阿輝則每天都在外面種東西，整理環境。而我原本不碰針線的，到這裡之後，我開始每天縫縫補補，完全停不下來。阿輝有一次終於受不了，對我大吼。最後，他突然恍然大悟說，我們其實回到的就是最原始的農村生活，男耕女織。」透過這些最基礎的活動，「歸還到原本的生活軌道，一切就自動就位了。」俞瑞玲說，這種生活其實是在傳達這樣的觀念。

水流東不只是一間民宅，一間藝術家工作室，平時還會辦一些講座與不定期的「非洲日」活動。俞瑞玲與陳錦輝對於非洲音樂很著迷，當我剛到水流東拜訪時，阿輝與他們稱為 Arthur 的藝術家朋友蔡鎮宇，正在曬穀場上升火打著非洲鼓。「非洲鼓每個音都很肯定，很直接。」俞瑞玲說，對她們而言，非洲鼓傳達的不只是不同聲部的音色節奏，甚至是一種對生命的態度，「非洲日」不為其它，只為充實生命而舉辦。如今，她們也常常會在峨眉鄉一帶自發性地表演，「用 Street Art（街頭藝術）來認識台灣」。偶爾她們則獲邀在公部門舉辦的文化活動中演出，或擔任一些社區藝術講座的講師，賺取些生活費。俞瑞玲透露，未來她們的創作目標會關注在老人家身上，「從老人的智慧找到新的經驗」。

俞瑞玲與陳錦輝其實不是避世的藝術家（雖然她們的生活觀確實很像），她們對地方很有熱忱，常在周遭社區中走動，在富興村的居民都多少知道「有一些做藝術的住在水流東那邊」。這些與社區的互動，應該視為大隘藝術節的重要背景。這次展覽在實際操作的部分，俞瑞玲與陳錦輝幫了很大的忙。張元茜也透露，這次展覽有很多活動，幾乎都是像俞瑞玲等在當地活動的藝術家及其友人們在不計酬勞的幫忙下，才得以順利進行。

因為俞瑞玲與陳錦輝的關係，原本旅美多年的藝術家蔡鎮宇也在水流東租下了一間廢棄的農舍，他將整建這棟廢屋的過程，當作此次藝術節的個人參展作品。蔡鎮宇的整建行動從 2006 年 12 月持續到 2007 年 11 月，目前仍在進行中。蔡鎮宇表示，由於一磚一瓦全憑他一己之力修補，進度十分緩慢，加上本來對生活的要求就很單純，以至於整個屋子儘管已整修近一年，仍顯得有些簡陋，但卻洋溢著一種微妙的現代主義風格。配合這次藝術節，展示著李明則皮影戲裝置的正廳（祖堂），看來像是個替代空間展場，簡單到甚少家屋氣息。事實上，蔡鎮宇目前正在大隘這一帶到處幫人整修老房子，同樣是一人跑單幫。蔡鎮宇的行動，與其說是在做工程，不如說是一種建築的手工藝。

一個傳統概念下的藝術節

作為台灣 1990 年代中期興起的特定場域（site-specific）展覽的重要策展人，張元茜從

1997 年底在新莊市策劃「盆邊主人——自在自為：國際女性藝術裝置展」、1998 年在台北信義計畫區的「土地倫理」，到 2001 年在台北東區的「粉樂町」，幾個展覽的策畫角度均不乏地理空間與城鄉關係的角度，看重特定基地中的藝術品，及如何與所在場域產生具說服力的聯繫，幾個展覽串連起來，儼然是一系列以當代藝術進行的地誌學考察。這幾乎成為她別具一格的策展風格。

但值得注意的是，張元茜的藝術地誌學，仍比較偏向於在美學上進行衍義，藝術與社會的關係仰賴著詩意的論述作聯繫，而非訴諸基進的行動直接介入地緣政治，或進行社群／區的培力（empowerment）工作。這讓張元茜作為一個策展人，比較像是空間的詮釋者，而不是行動者（Activist）。如「盆邊主人」是起因於張元茜對於台灣「屬於角落的、邊緣的、內部的、隱晦的、屬於台灣自有的東西」之興趣，並進一步以新莊之於台北的地緣關係作起點，引申為文化上各式「中心 vs.邊緣」的論述，關於性別權力、菁英與普羅、工藝與純美術、個人創造與大量製造、美學空間與社會空間等，充滿相對性的議題[4]；「土地倫理」則是以台北信義區的一塊建築預定地，探討人與土地的倫理關係，這塊「土地」，在展覽脈絡裡比較像是一塊「普遍的土地」，而非一塊流著都市開發或房地產血液的「具有特定身世的土地」。到了這次的大隘藝術節，則可以看到張元茜如何將鄉間祕徑引申為「通往藝術家創作內核」的類似隱喻手法。

或許正是因為這個策展傾向，讓大隘藝術節儘管作為一個「藝術下鄉」的典型案例，卻並未透露太多在社區總體營造上的關聯性。張元茜也不諱言，大隘藝術節與吳瑪悧在嘉義策劃的「北回歸線環境藝術行動」，兩者在操作上有些類似，但相較於後者與社造的近距離及「打造一場文化運動」的使命[5]，大隘藝術節仍比較接近一個傳統概念下的「藝術節」。

目前，除了地方政府舉辦的地方文化活動外，由獨立策展人在非城市地點舉辦的大型當代藝術活動，已不若 1990 年代後期來得興盛。近年來，幾乎只有「北回歸線環境藝術節」提供了比較開創性的經驗。我們幾乎要說，台灣在鄉間舉辦的特定場域展覽，歷經十年跌跌撞撞走來，北回歸線環境藝術節是少數能擺平當代藝術與社區常常顯得格格不入的關係的展覽，在此，藝術進入社區「必須與社區有深且廣的互動」，已幾近變成某種政治正確。如今，「大隘藝術節」似乎也很難避免掉這樣的檢驗。

但是張元茜並不迴避大隘藝術節「比較像是傳統的藝術節」這件事[6]。「北回歸線展主要是在跟社區相結合，我覺得這是一個倒裝句。它太接近社造。有點像是藝術家的勞改，我這樣說並不是一種貶低，它其實也是一件好事。但這不是我想要做的。」她在乎的，是藝術這端多一些，「我喜歡藝術呈現它本身的力量。我覺得，藝術自己就會帶

---

[4] 張元茜，〈盆邊主人，自在自為〉，《藝術家》，272 期(1998.01)，頁 339。

[5] 游崴，〈把藝術節變成一場文化運動──吳瑪悧與她的社區藝術行動〉，《典藏・今藝術》，178 期(2007.07)，頁 134-135。

[6] 由於大隘藝術節並非是一個由公部門辦理的計畫，它的獨立策展性質，或許間接促成了它在社造上的包袱並不太高。

來一種創意，而被觀察，被看見。當然，展覽本身一定會有許多跟社造、文化產業等相關連的地方，但我覺得這是本來就會發生的副作用。」

大隘藝術節確實有一些以社區民眾為對象的教育及慶典活動[7]，但若從作品來觀察，大隘藝術節幾乎是一個純粹訴諸於美感經驗的藝術節。一些特定場域裝置並不在尖銳的城鄉、生態、文化議題上著力，表現的仍多是純粹的美感經驗，如陳浚豪在柚子園、竹林與松柏園民宿三個基地創作的竹筍與繡球花立體造形，其實是廢塑膠瓶罐的再生材料，白天看似無奇，到了晚上則以迷人的光線，為社區塑造了新的地景裝飾。而在細茅埔的峨眉湖畔，黃蘭雅的《幸福小花船》與梁任宏的《風水輪流轉》則為峨眉湖帶來有趣的地景點綴，讓那些在吊橋上觀覽湖光山色的遊客們，憑添了一些驚喜。

除了地景的美化之外，藝術節也有一些不錯的場所活化實踐。如邱雨玟在天主堂整面挑高的玻璃窗上的剪紙作品，為空間帶來迷人的光影變化。而在富興村老茶廠裡，林建榮所創作的那些會發光的燈泡機器人，則為原本老舊的工廠空間，帶來奇想的氛圍，類似的效果也發生在南埔穀倉裡的郭昭吟作品。而蔡筱淇與吉川公野二人組所在的大隘藝術節總部，比較讓人感興趣的，則是這間原本閒置的空屋，如何因為這次藝術節而被轉化為藝術文化的場所。

這幾件作品儘管只是訴諸美感經驗的形式語言，但我以為它們為作品所在場域，提供了比較好的轉化或呈現。相反的，我認為派出所外的盧明德作品、峨眉咖啡館的劉時棟作品、台三藝術聚落（「龍鳳饌」餐廳）裡的賴易志作品等，顯得是較欠缺說服力的展出。

「美化地景、活化場所」的意味，確實是此次藝術節中不少作品的基調，其中不無「重新閱讀大隘地區的自然人文地貌」這般的觀光功能。對於大隘這樣一個聚落分散的丘陵地來說，細膩的探索與發現，顯然是張元茜有意在藝術節中進行的目標。對此，陶亞倫與學生們這次在大隘山莊民宿共同創作了一件裝置，邀請遊客透過裝設好的望遠鏡，搜尋遠方山景中的圖像物件。這件名為《大隘密徑》的作品，可能不是此次展覽中最突出的作品，卻十分適切地點出了這個主題。

活化空間的技藝與局限

但值得指出的是，或許是礙於經費（每件作品的製作費僅約 2 萬元），並不是所有藝術家均為此展製作新作，有些只是舊作被放在新的場所中。在這點上，我對於策展人在空間配置上的巧思之關注，可能遠大於對作品本身的興趣。

---

[7] 以社區民眾為對象的活動包括「富興村國際事務研習班」、「寶山鄉老人藝術劇團之研習坊」、「峨眉天主堂音樂會暨茶會」、「山谷音樂講座」、「火鼓會」、「詩會」、「竹南鎮單親家庭大隘藝術研習營」、「大隘親子藝術研習營一場」等。

大隘藝術節的展地從老茶廠、穀倉、教堂、家屋、民宿、咖啡館、派出所、藝文空間，到湖泊、竹林、柚子園等天然地景，從中確實可見充滿創意與多樣化的空間安排，巧妙地涵括大隘地區在產業、觀光、文化與自然資源上的特色。其中有些值得一提的細膩操作，如台三線上的「紫蘇咖啡」展地。

紫蘇咖啡展出的是翁明崖的素描作品「我在」系列。作品中，宛如鏡頭失焦而模糊的藝術家頭像，佔據了畫面中央部分，兩旁的遠景，則是精細描繪的不同地貌，有城市，有鄉村。這些並非針對藝術節的新作，只是將舊作置入新的空間中展陳。吸引我注意的是，在翁明崖的作品旁，還展出了咖啡店老闆、同時也是位業餘畫家蔡仁宗的素描。

蔡仁宗從小弱視，並有部分色盲。視力雖不若正常人，但對藝術很有興趣，在東泰工中美工科就讀其間，練就了精細素描的功力，畢業後因為就業有困難而自己創業，賣起自家口味的紫蘇咖啡、野薑花咖啡等。他的精細素描畫的全是明星，如酒井法子、吳奇隆、周慧敏等人，年代顯然有些久遠，作品都是他以前在學校畢業展的舊作。畫架上畫到一半的，則是近作濱崎步。自然這些作品都是畫照片，但蔡仁宗強調，他很重視眼神，努力要畫到彷彿觀者走到哪，畫裡人物都在盯著他瞧的那種地步。

以當代藝術的眼光看來，蔡仁宗的素描確實是傳統美工科訓練下的產物。但這個品味的分野並非策展人要強調的重點。「一個視力正常的人，畫的人是模糊的，一個視力有問題的人，畫的反而是精細素描。」蔡仁宗很知道策展人的想法。我請他反過來談談對翁明崖作品的看法，他自己也很有一套對藝術體制的認識：「它這是正統的藝術，我這是商業與藝術啦。一張畫要放對地方，在美術館、畫廊就是正統的。」他前些日子才跑去投件，申請進入新竹縣畫家協會，「如果進去了，就會是一位畫家了。」在蔡仁宗的眼裡，品味差異與藝術體制對於資格的認可，反而比較是顯眼的事。

翁明崖與蔡仁宗作品的並置展出，確實引起我的注意，並進一步讓我有機會與場所主人聊上一陣。在大隘藝術節裡，探索與發現可能不只是開發新的地景，新的觀光路線，有時候還是一種人與人新關係的建立。

藝術成了誘導觀者重新發現與探索地景的行動，對當地文化發展，也帶來了一絲契機。如教會已撤除多年的峨眉天主堂，現在是當地觀光協會當成辦公室與活動中心來使用，看在張元茜的眼裡覺得有些可惜。「這個天主堂本來就具有一種完整的規模，雖然一直是月眉觀光產業休閒協會在使用，但這個空間本身就有的一些東西沒有被呈現出來」，她說，「教會的神職人員雖然已經撤走了，但空間還在啊。我只是恢復那個原本精神性的空間。我們這次辦展，也是帶給這個協會一個新經驗，他們以後也比較知道怎麼申請錢之類的。」

但顯然，藝術節並未與天主堂場地的現有機能取得良好的協調。在我參觀天主堂展場

的那天，觀光協會的展示看板，正大剌剌地遮住蘇育賢與邱雨玟的作品，而協會人員似乎也不覺得有何不妥之處。

當藝術品脫離美術館進入社區，自然會有許多行政上的妥協，我們並不期待這個場地必須保有像是美術館般確保作品的展示，或許應該說，我們期待的反而是藝術節與社區的巧妙結合。雖然藝術家邱雨玟在進駐天主堂這段時間，與該協會互動融洽，藝術家在窗戶上的剪紙作品也在展後被保留下來。但我以為上述作品與場所機能相互干擾的情況，多少透露了展覽與社區之間缺乏具有想像力的合作關係，及展覽行政對細節的力有未逮。就在這次藝術節結束後，除了美麗的窗景之外，是否真的能為天主堂空間開啟新的可能？不免讓人有些疑慮。

「場所活化」確實是大隘藝術節所欲彰顯的重要功能之一。在結案報告裡，工作團隊說明了大隘藝術節對於三種空間型態的整修及活化：一是整修「即將消失的家屋原型──三合院」為創意基地；二是整修「因人口外流、高齡化、工業化而漸失原始風貌之場域」如百年茶廠、富興派出所、空街屋、搬遷後的天主堂等，賦予新的空間定義；三是整修「順應觀光而興起的設施」，如咖啡店、民宿等，「使這些地點跳脫純觀光之固定型態，加入文化層次，形成特殊質感。」[8]

但令人最困擾的是：這些因為藝術節帶來的整修及活化舉措，是否能不只在節慶其間開啟可能性，還能在節慶結束後開花結果？對於這樣一個距離社造有些遠的「傳統概念下的藝術節」來說，可能是個過高的期待。這個疑問也觸及到台灣一直以來對於「以藝術節型式介入或進入社區」時總不免流於一場消費的隱憂。

如今，大隘藝術節才剛趕著結案，張元茜還不確定是否有第二屆、第三屆。但她的確希望經過這一次的藝術節，能讓一些基地能因此保留下來，成為常態性的藝術村空間供藝術家進駐創作，目前比較有可行性的，一個是天主堂，另一個則是位在富興村裡面的大隘藝術節總部。前者具有得天獨厚的空間感，後者則是由於這次藝術節的關係而特別整理起來的閒置空屋。

張元茜表示，如果大隘藝術節真的能一年年辦下去，她希望每次都能開發一些新的據點，逐漸帶動這一帶的藝術文化。但若設想要以獨立策展的方式維持常態性舉辦，的確令人很不樂觀；如果以現階段政府對於地方藝術節「衝人氣」的癮頭來看，我們似乎也不應期待政府這一邊介入過深。相反的，我覺得真正值得期待的，反而是原本就在大隘地區長年活動的這一群藝術、文史與自然保育工作者。他們自發形成的民間力量，如何能夠在日後變得更深、更廣？而大隘藝術節很有可能是串連這些力量的開始。

[8] 引自張元茜提供的〈大隘藝術節活動成果報告〉，2007。

地方政治與社區參與

這是張元茜首次在「非都市地區」策畫的特定場域展覽，她的獨立策展人身分，讓她意外地感受到地方上特殊的政治現實。「大隘這地方的單位很多，除了縣政府、鄉公所之外，還有三山國家公園管理委員會、客委會、愛鄉協會……等一大堆。因為有那麼多單位介入，以至於只要有活動，當地民眾就會直接問你是哪個單位的？是哪個政黨辦的活動？竟然沒有人會相信你只是因為有個想法，所以來這邊辦一個展覽這麼簡單。對我來說，因此認識了地方上的政治現實，大概是我辦這個活動的一個新發現。」她對於政府在地方上的文化政策很失望，認為在政黨與地方派系的鑿痕之下，其實也讓民眾失去對藝術文化的熱愛，「在藝術文化上，政府現在根本不知道要做什麼。」她搖頭說道。

對於這個總經費約 100 萬的展覽，縣政府其實只補助了區區 2 萬元（僅為一個展地的製作費），後來縣政府在事後要頒發了一個感謝狀給張元茜，她在第一時間拒絕了。「我覺得很奇怪，應該是我們頒給它們（指縣政府）感謝狀，謝謝它們的參與才是」，張元茜強調這個展覽的獨立精神，「我覺得這個態度與關係上的轉換是重要的。」

與讓人摸不著頭緒的地方政治相對的，卻是鄉下地方充滿人情味的社區民眾回應，這也改寫了以往特定場域展覽中社區參與的定義。張元茜表示：「這次很多活動都是藝術家與藝術家招來的朋友們的幫忙，許多社區民眾也自發性的幫忙活動，我們都叫他們鄉親。所以也不是說我們在社區辦一個活動，找民眾來參與。很多人根本就是幫忙活動的工作人員。這是這個展覽的民眾參與。」

或許是大隘地區居民分散稀少的狀況，造就了這樣的收受關係──社區民眾由一個「當代藝術」要去對話的對象，變成比較像是展覽行政上的夥伴，而藝術節的主要消費者，反倒是外來觀光客。而作品「多訴諸形式語言而少觀念行動」的傾向，及「活化舊地景、開發新地景」的效果，也十分合於這種文化觀光的路線。

作為一個外來的參觀者，大隘藝術節給我的經驗的確比較像是近於文化觀光的經驗，而非當代藝術的經驗。嚴格說來，整個藝術節裡，真正充滿想像力或挑戰性的作品甚少，但這並不妨礙我們在吊橋上，看到峨眉湖的遠方有一個小小的打水機在那邊慵懶動作時，獲得某種細膩的詩性體驗，我很難區分，究竟這個體驗是作品給我的，還是地景本身的美？我相信兩者極可能是交織並陳的。而這種體驗究竟是不是展覽所成功提出的？反而變得不太重要。至少，若沒有這個展覽，我可能從未有機會或動機，以這種美學化的路徑來認識這一塊地區。

大隘藝術節確實提供了外地觀者一個重新認識大隘地區的機會，特別是展場地點大多是觀光客所不會到達之處，以至於藝術節創造了一個由美學眼光所詮釋下的大隘，即

一個由無數個僻靜小路連結起來的地區，而每個小路的盡頭常常有著驚喜。就此看來，相對於文建會的社區總體營造，大隘藝術節看來反而比較接近行政院在地方產業面上所推動的「一鄉一特色」，它為這個地方找到了一種新的詮釋，而這個詮釋，對於觀光客的意義可能遠大於對鄉民的意義。

土溝農村藝術歷程——六年的藝術改造之路

撰文｜呂耀中（國立臺南藝術大學建築藝術研究所碩士）

一、前言

社區總體營造的範疇其涉及的課題涵括廣泛，不論是宮崎清教授指出的人、文、地、產、景或是三生概念所提及的生活、生產、生態，現實推動下都需要依社區的實際狀況作不同的軟硬體計畫，並隨著社區成長狀態作適度的調整。

相較於都市或城鎮，鄉村的社會結構、產業狀態與文化背景皆有其特殊性，因此在既有的架構下推動社區改造工作，推動者若無新思維與新作法，很容易陷入傳統、刻板的泥沼中，其中「藝術」應該就如 LOHAS 倡及的永續與健康或人本……等創新的價值觀念，對於傳統保守的農村來說都是新的刺激，因此在這個整體架構概念下，本文以台南縣後壁鄉土溝村的社區營造工作做為討論對象，試著討論藝術與土溝的互動過程。

土溝村推動的社區改造過程充滿了參與意涵，空間營造成果更跳脫了傳統空間構成的想像，不論事件、行動或空間作品，土溝經驗不僅滿足了空間的美適性，空間生產過程更拉進了藝術與常民之間的距離，賦予藝術在常民生活的新生命，並不斷以創意的事件與活動，凝聚居民對於地方的認同與幸福感，筆者透過直接參與觀察法與訪談資料整理，期冀提供相關研究者詳細的個案資料。

二、土溝農村的藝術緣由

土溝農村文化營造協會（以下簡稱營造協會）成立於 2002 年，當時由一群在地的四、五年級生發起，並獲得多數老農的支持推動社區總體營造工作，和大多數剛起步的社區一樣，營造協會剛成立時尋找著土溝村的地方特色，然而遍尋後發現村子裡既沒有天然的景觀資源，也沒有古蹟或特色建築或獨特的產業，幹部們苦思許久之際，有人提議以積極的「創造」取代消極的找尋，因此後續一連串的社區工作，營造協會突破傳統思維創造農村新的生活價值，而至今仍持續摸索著新農村生活美學的改造歷程。

「如果我們只是把農村的過去找回來，那麼我們這一代該留下些什麼讓子孫們去

找尋?」(黃坤益[1]，2007)

圖一 土溝村擁有和西部平原農村類似的地景。(呂耀中提供)

如果只是一昧的復古懷舊，農村的精神不但沒有隨著時代而進步，而原地踏步也就失去了農村的競爭力，營造協會一方面希望透過創意的空間改造能豐富社區的環境景觀，創造土溝的地方特色，另一方面希望藉由外在的景、物來帶動居民對於傳統農村價值轉型的討論，期待藉此能更深入的完成特色農村的終極目標，然而值得高興的是隨著營造協會策劃與執行的經驗累積與居民的接受度與認同度提高，創意空間從早期的公共空間慢慢往私領域滲入，居民也從旁觀到動手參與，藝術類型也更多元豐富，下表整理歷年參與之藝術家與其相關說明。

表 1 參與藝術家簡述表

類型	藝術家	時間	作品簡述	經歷
藝術創作	侯加福	91～96	1. 下土溝水牛石雕 2. 文化空間的石雕洗手台與石雕裝置 3. 竹仔腳聚落的石雕裝置 4. 鄉情客廳互動式石雕	素人藝術家，連續三屆嘉義市「石猴戶外創作展」榮獲票選美猴王(1998-2000)
	陳世憲	91～92	土溝聚落地名書畫	書法家
	盧銘世	92	頂土溝口袋公園營造	藝術家
	林辰晏	94	下土溝鐵雕座椅、燈具	藝術家
	張和民	94	文化空間磚雕座椅	參與時為台南藝術大學應用藝術研究所研究生(已畢業)
	王文淵	94	文化空間水龍頭、空間裝置	藝術家
	溫小梅	94	文化空間裝置	藝術家

[1] 黃坤益，服務於鐵路局嘉義工務段，擔任營造協會文史組組長，從營造協會成立開始即積極投入故鄉的營造工作。

	郭弘坤	94	文化空間燈具、空間裝置	藝術家
	殷嘉輝	95～96	1. 竹仔腳聚落壁面彩繪 2. 農村文化學堂彩繪創作	鄉土畫家
	徐佳伶	93～96	1. 鄉情小店創意繪畫 2. 鄉情客廳繪畫創作	台南藝術大學建築藝術研究所研究生
	黃俊豪	93～96	1. 水牛起厝牛舍設計 2. 竹仔腳聚落鐵雕創作 3. 鄉情客廳鐵雕創作	台南藝術大學建築藝術研究所研究生
	陳昱良	94～96	1. 竹仔腳聚落複合媒材創作 2. 鄉情客廳空間創作	台南藝術大學建築藝術研究所研究生
表演藝術	南島舞集	91	黃金稻田浪漫花海舞蹈表演	原住民舞蹈表演團體
	達卡那	91～92	黃金稻田浪漫花海活動演唱	音樂創作者
	嚴詠能	94～96	1. 文化空間成果展演唱 2. 聚落走唱 3. 竹仔腳廟埕演唱會 4. 鄉情客廳成果展演唱	打狗亂歌團團長、音樂創作者
	鄭其昌	94	文化空間成果展表演	行動雕像表演藝術家
	陳柏儒	94～96	文化空間成果展表演	台南藝術大學國樂系學生
	林喚玲	94～96	1. 文化空間成果展表演 2. 結婚紀念活動表演	台南藝術大學表演創作研究所研究生
教學	王奇羿	92	竹編手工藝教學	參與時為台南藝術大學應用藝術研究所研究生(已畢業)
	陳淑惠	96	油畫教學	畫家

三、土溝農村的藝術歷程

營造協會藉由積極的創造取代找尋的共識達成之後，但是位處窮鄉僻壤到哪尋求協助呢？社區營造的計畫補助經費中，除了改造空間環境景觀之外，還有多少經費能支付藝術家駐村創作呢？就算有藝術家願意鼎力相助，藝術家主觀的創作如何與營造協為想要推動的改造目標達成共識呢？

筆者分析土溝這六年來的營造歷程，嘗試以藝術為主體作為討論對象，將其概分為三個階段，第一階段為起步期、第二階段為延續期、第三階段為永續期，以下就三個階段不同的背景與操作手法逐一描述。

（一）起步期——搏感情的情義相挺

營造協會成立之後居民活力正式爆發，各聚落髒亂點相繼展開改造行動，包括頂土溝中央公園、下土溝活力公園、水牛公園，其中水牛公園的水牛石雕創作，透過藝術家與居民的互動產生，堪稱公共藝術的最佳典範。歲末年終之際，舉辦謝冬祈福的黃金稻田浪漫花海系列活動，並邀請藝術表演工作者在農田中表演，秉持著居民為主角的活動型式，謝絕長官來賓致詞的官僚文化，重新思考農田的使用價值為出發，讓活動內容多樣有趣、深受居民及外界好評。

水牛公園於九一年時，邀請石雕藝術家侯加福[2]老師雕刻石水牛，過程中藝術家與居民的互動，作品與地方文化的呼應，讓公共藝術充滿生命力，也在居民間獲得很高的評價與肯定，然而剛開始侯老師與居民的互動並非想像中那麼順利。

> 阿伯他們都，我在那裡刻，他都會假裝在除草，看的出來剛開始他們不敢正 面看我，他們那時候還不能接受，後來我在那裡刻，風很大那個遮棚都會倒下去，他們就幫我綁，包括我如果早上去，他們都會幫我搬那些工具(侯加福，2003，民視異言堂)。

> 在雕刻之前，協會也很擔心在廟前弄一個石雕水牛，居民會把它當成牛將軍，但是你看今天的居民，有誰會認為那是牛將軍嗎，每個人也認為那是一座公共藝術，咱就是要想辦法讓居民會認同(張佳惠[3]，2004)。

傳統農村的價值觀念比較保守，當初想要突破空間綠美化的思維，邀請藝術家現場創作，許多居民也抱持著懷疑、觀望的態度，過去傳統的生活經驗中，農村的阿伯、阿姆與「公共藝術」是沒有交集的，營造協會長期以水牛精神[4]作為協會營造理念的醞釀下，透過藝術家侯加福現場的創作，將無形的水牛精神，透過石雕的創作化為有形的藝術作品。創作之前，協會幹部與藝術家達成共識，希望創作的過程能融入居民參與，藉由居民參與的過程讓作品與在地產生連結。

> 我們特別要求侯老師，請他在雕刻的時候，如果有庄裡阿伯過去看，請他休息一下，與居民聊聊天，跟阿伯泡個茶，即使沒做也沒有關係(廖國雄[5]，2004)。

---

[2] 侯加福，嘉義人，素人藝術家，連續三屆嘉義市「石猴戶外創作展」榮獲票選美猴王(1998-2000)，不善言語而全心執著熱愛石雕藝術創作。細而不纖、粗而不獷、氣在刀力、韻在雕痕、栩栩如生的呈現，是其風格的最佳寫照。

[3] 張佳惠，土溝農村文化營造協會常務理事，現任土溝村村長，協會成立至今積極投入營造協會工作事務。

[4]營造協會以「水牛精神」作為號昭，他們秉著水牛任勞任願、歡喜做、甘願受的精神，成功的在村內引起老一輩居民的認同。

[5] 廖國雄，土溝農村文化營造協會理事，三立新聞台地方記者，為土溝農村文化營造協會的發起人之一，以攝影完整

圖二 藝術家侯加福現場創作，一開始居民還無法接受所謂的「公共藝術」。(攝影／廖國雄)

因為侯加福長達兩個月的駐村創作，創作過程中與居民彼此交換農村的回憶，侯加福更進一步的將他與居民互動的結果結合營造協會欲推動的社區改造目標表現於作品之中，透過藝術家與營造協會幹部在地方長期的溝通，水牛石雕成為當地居民引以為傲的公共藝術作品。從侯加福的創作自述中，我們更可以認識到公共藝術與社區營造工作結合的進步理念。

那隻水牛為什麼還要雕小孩、雕白鷺鷥，那隻是在那裡撿蟲子吃，吃到後來一隻飛起來，一隻跳起來、一隻飛起來、一直飛起來，那代表在那個大自然綿綿不斷。那個小孩在牛背上爬，好像他在那裡成長，在那裡一直延續下來，那個阿公傳阿爸，阿爸傳兒子，他兒子傳孫子，再傳曾孫，那個意義(侯加福，2003，民視異言堂)。

另人感佩的是當年在無計畫經費編列的情況之下，侯加福不問經費預算即全心投入創作，讓營造協會幹部們滿懷感謝，最後利用計畫節省下來的經費與幹部們各掏腰包補貼不足，完成這座土溝村的第一件公共藝術創作，從此也奠定了以藝術打造家園的夢想。

（二）延續期——研究生的實驗場域

2004 年夏，教育部九十三年度建築設計創意學養計畫[6]讓台南藝術大學建築藝術研究所

的紀錄了土溝營造工作。

[6] 教育部九十三年度建築設計創意學養計畫是以創意與參與式設計為核心價值的教學實驗計畫。共有台大、華梵、中原、實踐、淡江、東海、南藝等七所空間與建築系所為參與團隊，針對其核心課程——「設計實習課」，進行跨校性、強調使用者參與、實驗性的交流、研討與實做。

社區營造組[7]（以下本文簡稱「南藝團隊」）進入了土溝村，配合當地的營造腳步展開真實情境的學習。共同營造的過程中，南藝團隊和營造協會不斷思考：要改變土溝村的決心，從哪裡開始？經過不斷地討論與反省，慢慢激盪出這樣的想法：從象徵土溝精神的水牛家開始。這頭水牛因房子倒塌苦無遮風避雨的地方，南藝團隊和營造協會希望透過幫水牛蓋房子的過程，重建水牛一個新家，也重建一種對生長土地的尊嚴與認同。有了想法，進一步便展開了這場**「水牛起厝」**的建築行動。

2005 年 9 月與居民一同前往官田水雉復育區與台南藝術大學校園做戶外觀摩，出發前做行前課程教育，發給居民每人一台像機做觀摩紀錄，回程統一回收像機編號建檔，隔週晚間舉辦「看照片說故事」活動，從居民的拍照角度與分享的過程中，分析整理出他們感興趣的、喜歡的、在意的建築形式、植栽景觀、空間環境，也因此更促使文化空間藝術改造計畫誕生。

文化空間藝術改造計畫是將原本閒置的豬舍改造為居民的聚會所的案子，不同於以往的是這個計畫邀請了多位藝術家將其創作散至於空間的各個角落，創作主要以結合空間使用機能為主，也因為同時有多位藝術家進駐，讓營造協會與南藝團隊成員學習到許多貴的經驗，其中比較深刻的有：如何在短時間內與藝術家達成共識，讓藝術家的創作能融入空間的整體感；駐村藝術家希望的經費與創作時程如何與計畫的整體目標達成共識；藝術家、居民、營造協會與南藝團隊在此計畫中各自應該扮演什麼樣的角色？

文化空間藝術改造計畫中，累積協會過去對於公共空間改造的美學概念，大幅度的釋放出「顛覆傳統」的企圖，其過程中居民對於空間美學定義的轉變，包含「材料」、「工法」的延續，「造型」與「質感」的創新，「使用行為」與「空間氛圍」的再造。

圖三 文化藝術空間邀請多位藝術家共同創作。（呂耀中提供）

圖四 空間形成之後軟體活動自然產生，圖為林喚玲小提琴表演。（攝影／廖國雄）

[7] 台南藝術大學建築藝術研究所社區營造組主帶老師為曾旭正教授，參與土溝村營造工作的學生為呂耀中、林文浹、徐佳伶、黃俊豪、蔡嘉信、陳昱良、張龍吉、李亞樵。

2006 年的**竹仔腳聚落藝術改造行動**，延續了文化空間的藝術改造氣氛，更進一步的聚焦於藝術與生活的對話，進行聚落整體藝術改造，有別於閒置空間再利用個體空間類型，聚落整體的藝術改造深入每一戶居民家中，二、三十戶的小聚落也因為藝術改造帶來了無限活力，這也是團隊試圖將土溝農村那種群心群力的改變力量擴大至整體生活圈面向的行動。

竹仔腳的計畫除了邀請藝術家之外，南藝團隊研究生黃俊豪與陳昱良分別進行多項的藝術創作，也因為長時間的參與社區改造工作，他們的作品表達出農村營造的願景目標，創作過程與居民的互動，成為彼此互相成長的動力來源。其中黃俊豪鐵雕創作的靈感來源來自於阿伯很仔細在看著菜瓜花的花苞；陳昱良感受到特殊的地景所創作的「坐十分鐘的陶淵明」，皆屬於互動性與地域行強烈的公共藝術，整體的創作過程蘊含著做中學的深刻意涵。

圖五 黃俊豪的鐵雕創作與侯家福的石雕相互輝映。（攝影／廖國雄）

圖六 陳昱良的「坐十分鐘的陶淵明」十分地融入生活地景。（攝影／廖國雄）

（三）永續期——藝術生活與生活藝術

2007 年的**鄉情客廳改造計畫**累積了過去幾年的操作經驗，營造協會與南藝團隊發展出誘導式的藝術創作[8]，過去計畫中居民的參與多半是空間營造的基礎工作例如整地、種草皮、花草……，鄉情客廳中的木雕創作與油畫教學更進一步的帶領居民進入創作的領域，而這個進展也期望能永續維持。

今年的黃金稻田浪漫花海活動，營造協會沒有特別在田裡舉辦活動，然而灑了油菜花籽剛冒出青芽的田裡已經出現許多不同造型的稻草人，幾位阿伯也自動將去年製作的稻草馬搬出來重新妝點一番，阿姆們的油畫教學從文化空間移至田園邊進行戶外寫

[8] 考慮居民熟悉的材料與工法，並長期的培養創意想像的思考動員，發展出的藝術創作模式。

生，這種應該需要刻意營造的夢幻情境竟如此自然的發生，雖然還有些生澀不適應，但是動人的畫面會隨著時間累積而更常展現。

不管是由民眾與藝術家合作完成，或是由藝術家製作後介入社區以吸引民眾互動，如何使公共藝術成為生活中有意義的一部分，使藝術在公共場域中為更多不同的觀眾所接受、參與、認同，仍是公共藝術不變的終極追求。土溝農村營造出優雅的藝術生活質感，藝術創作融入在常民的生活中，這個需要不斷反覆操作的生活美學課題，期待能更深刻且廣泛的融入整個村子裡頭，六年來應該也僅只是個剛剛開始的階段，期待更多個六年後土溝的藝術營造永續美好。

四、藝術進入社區的幾點思考

（一）土溝的藝術營造優勢

就土溝經驗來看，藝術已經從單點空間的作品延伸為整體營造的操作精神，能夠使藝術持續操作且累積能量的原因來自於自主性高且健全的社區組織，值得其他發展中的社區參考，其進步的營造理念包括(1)落實執行分工的組織架構；(2)常態運作的共議制度；(3)具備動態的願景目標；(4)核心成員能夠成就分享；(5)積極的學習及反省能力；(6)拒絕政治力予排除地方派系。由於營造協會的以上進步理念，讓整體營造的步調與方向皆能一致，不會因為理事長改選之後而產生大幅變革，這也是社區工作發展永續進行的重要指標。

土溝農村的營造活力，在營造協會長期的經營下，呈現相當好的表現，人口結構與營造成員組成以中老年居多的社區，研究生進入社區也捲動更多熱情，「**老大人比較卡古意，好在有你們這些古錐的學生，主動去找他們，就好像她們的孫子，有的還比她們孫子更好，給他們很多的感動，下次你有要做什麼，一定一下子就都出來了（蘇朝基**[9]**，**2004）。」研究生在社區的調查工作，對學生來說除了可以更快了解社區現況之外，與居民的交談與互動，無形中累積日後營造協會推動的能量，以社區研究為基礎的學習過程，具有實驗性質的想法與作法得已被實行，整個過程讓研究者得以學習自我反省，也具體的幫助社區空間改善。

營造協會健全且穩定的推動，南藝團隊學習熱情的加溫之下，藝術家進入社區時的溝通再溝通，讓藝術得以與社區工作的目標相得益彰，大多數參與過土溝營造過程的藝術家，總是在過程中成為居民的好朋友，深受營造協會推動理念感動者則自然的加入

[9] 蘇朝基，土溝農村文化營造協會總幹事，本身種植蓮霧並從事木工裝潢工作，為土溝自力營造木工工班班頭，積極的投入社區營造工作。

整個營造的團隊之中，藝術家的人數不需要很多，但是有一兩個認同理念的就很足夠了，過程中彼此的學習與成長，都是不可多得的寶貴經驗，這份經驗資產、知識經濟也成為土溝農村引以為傲的社區公共財。

（二）居民變成藝術家！？

傳統農村的居民，因為資訊流通不如都市快速，缺少視覺感官上的刺激，生活當中累積的視覺經驗漸漸內化成為美感價值，如垂直水平分割的稻田、平整的磚牆、廟前的八角涼亭、所種植的蔬果形狀……等。傳統建築工匠的美感經驗，來自於師父代代相傳的技法、生活中所感知的美感、建造者所要求的條件，常常只注意建築效率，忽略了創造的部分，因此在當下想要改變其代代相傳的視覺經驗，將會面臨到巨大的挑戰與質疑。

公共藝術的價值，在於作品生產的過程，能讓居民寄託情感、互動對話，一件作品的產生，並非如外界想像般粗淺，一件沒有情感、過程的藝術品，無法得到勤勞節儉的老農夫認同，透過自力營造的方式，可以讓居民從過程中學習如何欣賞藝術。

當我們更進一步的激發了居民創造的活力，提升其對生活上的感知之後，實在不應該將居民剛培養起來的生活情趣過渡包裝，畢竟藝術創作不會成為老農的新職業，過渡包裝所帶來的社會期待與壓力對於長遠的社區發展皆無益處，土溝阿伯所創作的木雕、阿姆油畫教室，我們將其視為一種生活中的樂趣，一種讓人稱羨的生活情趣。筆者認為透過自力營造的過程，創造優質的生活環境，讓居民藉由環境、空間的改變，產生新的生活價值或生活理想，這個轉變的過程是持續且漫長的，是需要不斷練習與操作的，是可修正且公開討論的，回歸生活的發展更是價值精華。

圖七 畫家陳淑惠不定期至土溝油畫教學。(攝影／廖國雄)

圖八 打狗亂歌團團長顏詠能創作多首以土溝為主題的地方歌曲。(攝影／廖國雄)

（三）公部門的執行課題

當公共藝術設置的成敗，經費多寡並非關鍵，反而是一般政府機關對於公共藝術設置辦法的尊重、理解，才是公共藝術成敗的關鍵，然而，對於公共藝術所重視的民主精神與參與觀念在此時都尚待加強。

2001 年土溝村民構思在稻作收成後，邀請藝術家來稻田以稻草做藝術創作，在沒有經費補助下沒有藝術家願意參與，於是數十位阿伯用了一個禮拜的時間，兩甲地的稻草，在村子入口堆起了高高的草孚，當時各大報都大的標題寫著：「田庄阿伯的稻草裝置藝術！」

2004 年下土溝水牛公園進行第四次改造時，我們邀請社區中的阿伯一起創作鳥屋，縣政府的承辦指導員到達時，當著幾位阿伯的面說：**「這是藝術嗎？」「到時候經費要核銷恐怕有問題！」**頓時阿伯的心有如插入一把利劍，另一位指導員說：**「你們做這種東西真是令人措愕！符合本案的精神嗎？」**此時，有如一盆冷水在從阿伯頭上澆下。

2006 年鄉情客廳藝術改造計畫，整個計畫雖然以社區公共空間藝術改造為目標，我們卻發現縣政府委託的執行輔導單位中所聘請的社區指導老師竟無人從事相關專業，期末發表的場合當中，指導老師對於藝術進入社區的課題隻字未提，卻對於社區產業、觀光發展多有提問。

真正的公共藝術品（Public Art）是具備社區共同意識情感，根植於本地文化的結晶品。前行政院謝長廷院長上任之後，對社區總體營造的方針重新整理，推出所謂的六星計畫，學界、社造界多抱質疑，然而在公部門系統都未準備好的同時，承辦人員的無知是會帶給社區極大的殺傷力，如同阿伯創作的鳥屋，其實並不真的是小鳥的家，而是希望籠中小鳥逃出思想集中營的方向。

五、結語

「藝術」在土溝所引發的效應不僅止於創造地方的空間特色，其背後所代表的新思維與新價值觀念，直接或間接地影響了營造協會欲推動的整體營造目標，土溝所面臨的課題除了空間環境景觀之外，一望無際的農田土地價值如何轉型提升、貫穿村子裡的二崙中排的污染問題、青壯年口外移後所引發的人口老化、隔代教育……等，都是日後需要一一面對的難題。

面對此一龐大且是農村普遍的社會現象，實在需要其他相關專業深入社區的協助，曾旭正教授曾表示：**「如同社區營造的其他主題所面對的，社區產業的推動急需要相關專**

業的投入與協助。在社區福祉方面需要社工、老人福利、健康休閒、衛生顧照等專業；在社區空間營造方面需要有人文關懷的建築師、景觀設計、生態規劃等專業；在社區文史方面需要文史工作、藝文企劃、展演經營乃至宣傳等專業；社區產業則需要工業設計、商業設計、廣告行銷、觀光餐飲、財務管理等多種專業。」

我們期待各專業領域的投入，引領這股由下而上的社會改革風潮，土溝讓我們看到台灣農村改造的創意思考，也期盼這份活力擴散到其他地方，如同藝術豐富的感染力美化你、我心靈。

邁向治療性的社區營造——港邊社區的藝術歷程

撰文｜黃淑瑩（宜蘭縣蘇澳鎮港邊社區發展協會社區義工）

（一）

2008 年 2 月 5 日，農曆除夕前一天，下午，港邊社區發展協會（以下簡稱港邊社區）總幹事林茂松接到一通電話，來自於社區內的海巡部隊人員，告知他們要調整目前面西的大門位置，改成向北，因此必須拆掉北邊的那面圍牆，而那面牆上此刻正掛著文建會公共空間藝術再造計畫的作品之一，所以，這通電話的用意是請社區儘快將作品移走，以利工程進行。總幹事將這個訊息轉告理事長林銀河，林銀河回電，表達配合之意，希望過年後再處理。

（二）

這面漆成白色，斑駁處泛著灰與黑，沿地面往上延伸的是青苔綠，頂端圍著一圈圈鐵絲網的圍牆，去年剛換上新裝，一面刻意用帶鐵鏽顏色的鋼板為背景，加上鏤空切割的線條及嵌入陶版的牆，由陳彥名與沈東榮共同創作，寬將近三十公尺，高約二公尺，主題為「一段時光的記憶或是環境的縮小印象」，從澳仔角海岸的山與海岸的形勢、龜山島的宜蘭象徵、遠方候鳥來度冬的天堂、過往野百合盛開的意象、海邊的黑頁岩等港邊社區所具有的地理環境特色濃縮在一起，十五片陶版上，舉凡阿嬤們的日常作息、節慶祭祀、種花生勞動、繪畫等等都包括在內。

創作者期待阿嬤的故事就像是過去歲月的一頁頁紀錄，讓觀者在這裡慢慢瀏覽回味。不過，不只過去，目前的真實生活裡依然如此，除了拿起筆畫畫這件事外，阿嬤們的生活內容沒有加入太多創新的元素，一如這件作品所觀察的，一個人口老化、進入衰老期的濱海聚落，平穩地表達著關於本地的意象，但選擇的材質具有耐久、歷經時間洗鍊會呈現不同美感的特性，隱約象徵著創作者眼中對港邊社區已然沒落卻又隱約浮現曙光的印象，欲藉此來參與紀綠港邊的過去與未來。

為何作品能這樣子平鋪直敘卻又寓意深遠？因為兩位創作者都是在地人，陳彥名是土生土長的嶺腳囝仔[1]，沈東榮則出生於隘丁[2]，他們感受到近幾年社區的一些作為，結合在地的自然生態與人文的特色，為老化的社區帶來了新的活力，啟發了創作的理念

[1] 港邊社區的範圍包括嶺腳、澳仔角、三面城等聚落，其中嶺腳人口數最多，約佔九成。

[2] 鄰近港邊社區的聚落，行政區域屬隘丁里。

與表現手法，元素取捨之間盡是在地生活的親切與自然，例如鋼板上面黏貼的黑色石片，源自此地海邊的頁岩，早期居民到海邊撿拾岩片，作為房屋的建材，現在社區內尚有幾戶保存較完好的石板屋，嵌入岩片，用意是配合陶版「阿嬤ㄟ的故事」的精神，以為追憶過去歲月的心情。雖然計畫已經結案，兩人和作品的故事其實才剛開始，許多想法像藤蔓般還在繼續延伸；如果在圍牆下種上一排野百合，感覺會更棒吧……這面牆有如連結藝術家與故鄉的土地，讓人不時想在上面種些東西呢！

（三）

除了這面牆，這項計畫還有另外兩件公共藝術作品，分別是位於蘭陽隧道出口路旁和嶺腳埕[3]二處的風動裝置地標，由宜蘭籍藝術家陳世強、陳士鉅、黃增添以及社區多元就業開發方案工作人員陳文瑞[4]共同合作，風動裝置圖騰原創的圖畫，則取自包括陳富子、黃蕊、林美子、林素梅四位平均年齡接近七旬的阿嬤，大部分為蟲魚鳥類的圖案，基座採用本地傳統建築石板屋的意象，石材來源是社區內新近拆除的石板屋，刻字由陳世強設計，陳文瑞執刀，黃增添創作的木雕則以母子相擁來呈現人與土地的關係。

當初這個計畫係由社區委託任教於彰化師大美術系的陳世強提擬，對社區居民而言，他是個全然的外地人，而或許也因此讓他產生亟欲捉住此地節拍卻又找不到主旋律的焦慮吧。幾次跟我說明他的構想與作法，總得不到積極的肯定或正面的回應，不是我故意刁難，真的是覺得沒有辦法被說服，可以理解創作的理念，但那東西卻碰觸不到內心，若真的去做，原本對「公共藝術」的認知就是朦朧又模糊的社區居民，除了「某某人做的」距離感之外，還有什麼意義呢？我唯一能夠表達的意見就是要盡量讓社區居民參與其中。

當時，社區的一群阿嬤們已經有固定聚會畫畫的習慣，陳世強遂提出以「阿嬤ㄟ故事」為主題，「以人性化的方式推廣敬老尊源的生活態度，形塑社區記憶圖像並深化社區居民之角色認同。」[5]為了取得阿嬤們畫中的元素，陳世強特地在阿嬤們畫畫時來了一趟，希望引導她們畫出一些他可以利用的圖案，不過，效果顯然不佳。為什麼呢？

其實，畫畫對這群絕大部分是不識字的阿嬤們來說，是一個建立自信、肯定自我的過程，最初可說是連哄帶騙才讓她們願意拿起「比鋤頭還重」[6]的畫筆，而且曾接受華德

---

[3] 港邊社區鄰濱海公路的一處公共空間，包括停車場、半戶外及一樓室內展示空間，二樓作為社區辦公室之用，因所在地點位於嶺腳而得名，「埕」則是期待此處成為一處新的社區公共空間。

[4] 陳文瑞也是土生土長的嶺腳囝仔，約民國六十年起，本地有一群從事木雕刻花的工匠，後來民國七十年左右，因為工廠外移中國加上廉價競爭，外銷市場沒落而紛紛轉行，陳文瑞為其中之一。

[5] 陳世強在港邊社區申請「文建會社區公共藝術空間再造計畫」計畫書中所寫之計畫目標之一。

[6] 幾乎每位阿嬤們在初期接觸畫畫這件事時都會這麼說，也是一種集體經驗吧。

福教育師資訓練的指導老師張荷月選擇由濕水彩[7]開始，透過不同顏色在畫紙上渲染、暈開的相遇及產生的變化，讓她們經驗自己的情感並學習去表達，每堂課的後面都會用一些時間分享彼此的作品。因為完全不需要技巧，畫面又常有意料之外的美感，讓阿嬤們樂在其中，接下來才讓她們畫具象的東西，一段時間後則增加蠟塊的使用，如此，也是因為蠟塊可輕易塗出色塊，不需要描繪明顯的線條，不同顏色的重疊使用也具有調色的效果。

陳世強想在最短的時間引導阿嬤們針對特定主題畫出具象的東西，首先感到挫折的就是阿嬤她們，第一個反應就是「我不會啦！」，加上他給阿嬤們拿的是彩色筆，鮮明的顏色與清楚的線條，讓缺乏自信的老人家更怯於下筆。最後，只好退而求其次，從阿嬤們先前的畫作中選取適合的圖案再做進一步整理。計畫結束後陳世強也特地包了一個紅包給阿嬤們，感謝因為她們才會有這些作品，這個紅包也成為阿嬤們畫畫的公基金，第一筆支出就是用來買品質較佳的水彩顏料，一人一盒。

（四）

在上述這個公共藝術的計畫之前，陳世強等人和港邊社區有著另一番不同的相遇經驗，即 2006 年舉辦的裝置藝術展「開門之前：宜蘭在地經驗與北宜高速公路的藝術對話」[8]。這個展覽係由陳世強所發動策劃，基於宜蘭一群年輕藝術家的創作慾望而舉辦，而「開門之前」這個主題，針對的是北宜高的通車。

社區理事長林銀河指出，陳世強與其接洽之前已經找過宜蘭某基金會和文化局，不過因為彼此的需求與條件無法配合，轉而找上港邊社區。當初陳世強開列的經費需求要上百萬，場地必須多元化且能供藝術家隨性使用，當時社區的嶺腳埕硬體建築剛完工，無尾港水鳥保護區解說中心[9]也即將落成，加上社區內的草坪廣場、保護區的賞鳥平台、基督教禮拜堂等空間，讓這一群藝術家看過後都能「各取所需」，於是，剩下的問題就是經費從何而來。

港邊社區自 2000 年開始推動社區營造，爭取經費靠的都是提案計畫的創意、可行性與執行力，從未私下尋求民意代表的管道，不過，為了全力支持這一群藝術家，同時基

---

[7] 在華德福教育中，從幼兒園開始便讓孩子們使用濕水彩自行塗鴉，老師不給予任何指導，其特色是必須先把畫紙弄濕才上色。

[8] 活動展出日期為 2006 年 6 月 10 日至 7 月 30 日，期間還扮了兩場座談會，相關記錄請參閱港邊社區網站：http://www.wwg.org.tw/modules/newbb/viewtopic.php?viewmode=flat&topic_id=1050&forum=30

[9] 無尾港水鳥保護區解說中心位在岳明國小正對面，所屬主管機關為宜蘭縣政府農業局，目前委託港邊社區負責經營管理。

於對北宜高通車對宜蘭衝擊的關心，首次主動向縣籍的立法委員要求協助[10]，而且在經費使用上給予最大的彈性，社區除保留所需的基本行管費外，其餘全權交由策展人處理，藝術家需要人力、器材等各項需求，社區也都盡力配合。林銀河認為，這項展覽的場地若是在文化局，這群藝術家可能會比較辛苦，不過，他也指出，文化局是公共場所，平日出入的人較多，在社區內，則是吸引特地前來的觀眾，參觀人數相對較少。

這次參展的十六位[11]藝術家，主要是以宜蘭比較年輕及潛在的藝術家為主，作品包含與當地居民所完成的二十件作品，在港邊社區內數個位置分別呈現，從室內到戶外的空間，從立體到平面的藝術形式，從個人到集體的創作，包括有港邊在地藝術家的漂流木作品；國中老師的雕塑作品；運用環境變化所做的藝術創作「甜甜圈」；與社區彼此學習的理念所創作的鳥巢；木版畫作品；繪畫作品；裝置藝術及行動藝術作品等等，集合了各種藝術創作形式與內容，歷經一個多月，讓作品跟環境有了更多的對話可能。

林銀河認為這樣的合作歷程，讓港邊社區認識這一群藝術家，延伸出日後繼續合作的機會，對社區的美適性營造影響很大，藝術家的參與真的可以帶給自己和社區居民另一種生活美學的思維，不過，他也看到了藝術家彼此之間的「心結」，造成互斥的現象，站在第三者的立場，只能當作一種「生態」來理解，無法置評吧。

（五）

林銀河在成果專輯的序文中提及：「『開門之前』是藝術展，同時，也代表一群人對『存在』的思索；在交通改變距離之後，個人、社區乃至於整個宜蘭，如何重新找到一個適當的位置來就定位？」這般的思索，似乎是恆常不變的主題。當 45 年次的他從台北回到故鄉推動社區營造工作時，已經四十多歲，在思考如何讓社區走出自己的路，而且能建立永續發展的機制時，他心裡很清楚這是一種傳承，也是責任和義務。

港邊社區的聚落歷史源起那個年代無法可考，雖然漢人入墾蘭陽平原約二百多年，地方耆老總喜歡宣告這幾個位在平原最南端的濱海聚落已有三百多年的歷史。先民當初為何在此落腳？如果沒有 1979 年通車的台二線濱海公路將聚落的紋理垂直切開，這裡的景色真是美極了，中央山脈的最北端在此往東延伸遇見太平洋，山勢到此早已經趨緩，翠綠山嶺一重又一重，北方澳岬角及周邊的大小礁石，蝦蟹貝類不虞匱乏的潮間帶，春天遍地苦楝花開，隨著風吹撫過悠悠傳送的香氣，每逢宜蘭陰雨連綿的天氣，山色暈染如水墨畫，有山有海，確實是個養家活口、安身立命的好地方。

---

[10] 當時分別請立法委員田秋堇、陳金德向交通部、文建會爭取經費，最後獲得文建會補助五十萬元。

[11]十六位藝術家名單如下：黃增添、陳明才、陳世強、林萬士、陳彥名、沈東榮、陳麗芬、潘勁瑞、賴美惠、陳文智、陳士鉅、黃錦城、陳建興、陳永琛、余宛儒、林映青。

先人們賴以維生的是依靠人力的沿岸漁撈作業——牽罟，本地有句俗語：「牽罟赴雙流，無錢倘剃頭」，雙流是指「日流」和「瞑流」，意謂白天和晚上的潮水，每當魚群出現，召喚的螺聲響起，大家必須團結合作才有飯吃，互助才能生存，原本就多在地嫁娶的親族血緣關係更加緊密；還有一句俗語：「九降起，牽罟無米煮」，意謂東北季風一來無法出海，牽罟的人就沒有收入了，道出討海人看天吃飯的無奈，也造就特別剽悍又極具韌性的個性，天有不測風雲的工作環境，同時讓心靈上的依歸顯得格外重要，對冥冥中庇佑平安的宗教信仰十分虔誠，尤其在老一輩的社區居民身上，對神明旨意的遵循猶如呼吸般自然且不可違逆。所以，時至今日，此地的兵將信仰仍可維持，大部分的家庭，農曆初一、十五必備飯菜「犒軍」，其他節慶祭祀該有的禮節當然也都不能缺。

1923 年，南方澳開港，良好的條件吸引大量外來人口移入，迅速成為台灣東部最大的漁業重鎮。當機器漁船興起，這是一個新的時代，牽罟不留情面地被取代，漁人們每日翻山越嶺，耗費一個小時的路程，轉往南方澳，跟隨一艘艘的漁船出海去，一直到蘭陽隧道因濱海公路開通為止，才省去這段路途。牽罟論英雄的時代已然凋零，於是，二、三十歲的年輕人不再繼承父業，紛紛轉行，其中難免有人必須離鄉，原本在牽罟的年代建立起來緊密的社會結構，在相對而言非常短暫的期間內便失守被瓦解。

岳明國小在林銀河就讀的時候，一個年級有二班，每班人數約四十人，全校將近五百人，現在呢？人口外流還要加上少子化的現象，一個年級一班，全校加起來不到七十人，甚至新生招生人數逐年減少，瀕臨被改為分校的邊緣。

林銀河幼年喪父，國中畢業便隻身到台北唸書，一直到四十歲（1996）才回頭重新尋找與故鄉的連結，此時，佔地 102 公頃的無尾港水鳥保護區已經在 1993 年由宜蘭縣政府公告劃設。更早之前，70 年代末期的反火電運動[12]他只扮演在台北接應前往抗爭之鄉親的角色，重回故鄉，保護區缺乏經營管理，濕地日趨陸化的情形激發他與一群在地子弟共組「無尾港文教促進會」(1997)，並在 2000 年轉而投入港邊社區的社區總體營造工作，基於他對社區「存在」的思索，提出了營造「無尾港生態社區」的發展願景，強調社區發展之永續性建立在生態面、社會面及精神文化面三個面向的均衡發展，為社區營造的論述基礎定調。

這些年經歷最初文建會、農委會計畫的擾動，辦理研習課程、活動，大家摸索著「社區總體營造」到底是什麼？繼之，2001 年勞委會永續就業工程計畫，進用了十多位社區中高齡失業或待業的居民，啟發另一個面向的思考——如何透過計畫改變、提升社區的人？改變的過程不是一天、二天，藉著邊工作邊學習的機會，效果當然特別顯著，

[12]經濟部台灣電力公司欲買下港邊社區內絕大部分的土地以興建蘇澳火力發電廠，引起部分居民反彈，加上未來的環境污染問題造成地方環保人士之恐慌，因而在宜蘭民間興起反火電運動，直到無尾港水鳥保護區依據野生動物保育法在此地劃設，火電廠的興建才胎死腹中，前後經歷約八年的時間。

於是 2004 年繼續推動多元就業開發方案經濟型計畫，就這樣一路走來，當初提出的「無尾港生態社區」的圖像，也在做的過程中越來越清晰。

（六）

坦白說，近年來港邊社區的名聲漸漸打響，很重要的一部份推動力是多元就業上工人員的能量，反觀在社區內部，中壯年的一輩大多忙於自己的事業與家庭，少有餘力投入社區工作，幹部的參與普遍來說也並不積極。從彩繪工藝到無尾港工藝坊，港邊社區能日漸吸引外界的眼光，其中的關鍵之一是因為有一位再生藝術的在地實踐者——謝東育。

58 年次的謝東育，年紀算輕，但在言談中不時流露一股對生命的專注與向上的力量，筆者因為同為慈心華德福學校的家長而與從事木工裝潢的他相識，幾次相談，瞭解他已花費數年時間推廣再生藝術，其理念和生態社區相當契合，忍不住提出不情之請[13]，邀請他擔任社區多元就業方案專案經理人一職，當場得到的回應是：「不可能！」但是幾番轉折，東育終於在友人的鼓勵下，抱著「做裝潢不少我一人，但再生藝術乏人推廣」的心情，放下自己的事業到社區就職，希望藉著社區的力量，讓再生藝術成為一項文化產業，實踐到更多人的生活中。

為什麼再生藝術是「無尾港生態社區」所追尋的呢？因為其核心價值是不製造污染、不剝削人力資源、不破壞自然資源，甚至擴展到人的再生與空間的再生，社區內的老人、在職場居弱勢的多元就業人員、身心障礙者以及對生命不自我設限之人[14]，都可以在此尋得再生，而一些再生利用並且以回收建材為主的社區空間，也提供我們小而美的優質空間體驗，總而言之，推廣再生藝術的精神在於讓社區居民在有生之年體驗到非金錢上的充裕及成功。

再生藝術所指為何呢？經由東育的詮釋，再生藝術是有感於現代物質生活太過奢侈浪費的惜物之心，利用廢棄物，透過巧思及創意賦予新的生命，同時在過程中能提升「物」的價值到達心靈層次，而具有藝術內涵及人文教育的功能。簡單地說，就是「生活多用心，垃圾變黃金」。

因為東育的專長是木工，所以社區首先推廣的項目就是讓廢棄木頭「浴火重生」的碳燒工法。碳燒讓木頭本身即可防腐、防蟲，是最自然且環保的塗裝技術，而且碳燒後可讓木頭紋理或年輪清楚呈現出來，具有古樸的美感，即使歷經多年，也不會有老舊

[13] 基本上這個邀約是違背常理的，因從事木工裝潢的收入是專案經理人薪水的數倍之多。

[14] 為打破性別刻板印象，港邊社區曾開辦「快樂女木匠」課程，讓一些社區婦女動手玩木工，指導老師唐一秀也是女性。

的感覺，除燒烤木頭不適合小孩操作之外，簡單的磨與刷，老少都可動手創作。

謝東育以一個外地人的身份進駐社區，一旦進入，隨即放下我執，沒有一絲優越感，也從不強調再生藝術是「我自己」的創作，總說那是屬於「社區的」，並以碳燒工法為平台延伸到其他部分，與其他多元工藝師的專長結合，引進他累積多年實做的經驗，如包裝機械的木板經碳燒處理後，即是渾然天成的木紋畫；廢棄的木製蒸籠，加點巧思，變成了 CD 置物架；廢棄的電纜線圈除了當桌子，還可以做溜滑梯；學校淘汰的課桌椅碳燒處理後，不僅古樸而且更耐用，其他諸如杯墊、報夾、相框、畫框、碳燒刻字對聯、漂流木花器等，碳燒實在是目前解決廢棄木頭（木製品）出路的最好方法，確確實實做到再生藝術的在地實踐。

尤其是「生命年輪」的 DIY 體驗，蘊含著環境倫理及人文教育的精神，相當適合親子共同參與。生命年輪最初主要取材自拆除的舊屋樑柱，有感於其支撐著屋蓋，保護一家人免受風吹日曬，得以安身立命；不僅僅是基於懷舊之情，而是出於尊重和疼惜，我們藉著再生藝術，讓樑柱訴說自己的生命故事，遇見的每一道年輪，每一處蟲蝕腐朽，都在心靈深處相呼應——是保佑我們永遠平安的平安福！

（七）

適逢文建會九十四年度新故鄉社區營造計畫要提案，東育和我思考著如何將再生藝術融入社區居民的日常生活當中，在偶然間的靈光一閃，提出「來坐阮兜ㄟ椅仔——再生藝術之碳燒工法研習推廣計畫」，基本構想就是招募社區居民以廢棄木頭創作自己家要用的椅子，並將創作過程拍攝、剪輯成紀錄短片，同時出版介紹碳燒工法之書籍。

選擇以「椅子」作為創作主題，因爲椅子是每個家庭必備的家具，具有相當的實用性，不僅自己可以坐，左鄰右舍、親朋好友只要來到家裡都可以親身接觸到這件作品，而且參與者從中學得碳燒之工法後，便可轉而利用到其他生活用品上，推廣的效果不言而喻。而三五成群在門前台階、稻埕閒聊、休憩的景象，是社區居民普遍的生活內容之一，若能鼓勵創作者將椅子擺放在門外，並逐年推廣讓更多家庭創作自己的椅子，將形成親切且具有特色的社區生活空間。[15]

在東育的引薦下，來自木匠世家，本身有四十多年木工實做經驗的林永順前來擔任指導老師，從構思、製圖、放樣、備料到施作，紮實地為這群素人木匠授課。而藉由紀錄片及書籍出版，提升參與者之成就與榮譽感，並可讓其他居民了解，「創作」並非藝

[15]「來坐阮兜ㄟ椅仔」課程，第二期由信義房師社區一家計畫贊助，第三期社區支持林永順老師向宜蘭社區大學申請以港邊分班的模式開課，上課地點在無尾港工藝坊，第四期因林永順老師將地點改至他個人工作室，使得港邊分班名實不符，遂不再與其合作，之後尚未再開設相關課程。

術家之專利，每個人都有可能利用廢棄的木頭作出美麗且實用的作品。尤其要感謝友情贊助幫大家寫書的吳小枚，她出席全部的課程，並深入訪談每一位學員，記錄他們的生命歷程，以見證創作者和他的椅子之間的種種因果關連，最後完成這本《來坐阮兜的椅仔：無尾港邊一群素人木匠的故事》[16]。

我們以為再生藝術愛物、惜物之初衷，對每一位親身體驗過的人來說，都是深刻的生命經驗，植根在心中，一但遇到適切的時機，種子自會開花結果。碳燒工法是結合資源回收再利用、公民美學及環境教育的工藝技術，具有成為一種文化性資產之條件和潛力，也有機會演變為社區居民共有之文化財，提升文化環境之品質。

（八）

再生藝術是地球公民的美學實踐。在港邊社區，還有另一項公民美學運動已經啟動，就是前面曾提及的阿嬤繪畫班。

2005 年，宜蘭家庭教育中心的志工與我接洽，希望港邊社區參與「女性生命記憶手工書」活動，因為之前見過這個構想的原創人王介言老師，對她舉手投足間滿溢的能量留下非常深刻的印象，遂一口就答應。王老師最初是透過高雄市彩色頁女性願景協會推廣女性記憶創作，「走入記憶的長河，重新檢視生命的歷程，賦予新的意義與生命價值，成為未來生命規劃的資源，是女性記憶創作的原意」[17]，這樣的活動相當具有治療性。在家庭教育中心三位志工的協助下，參加女性生命記憶手工書活動的成員從三十多歲到八十多歲都有，藉著團體聚會分享的方式，每個人重新回顧自己的生命故事，並透過書寫、繪畫、縫工等方式來呈現，激起不小的迴響，尤其是不識字的阿婆們第一次拿起畫筆畫圖的羞怯和遲疑，以及努力要畫出最好作品的認真，讓我們驚覺他們並非文化藝術的絕緣體，只是環境造成他們缺乏此類的生命經驗。

不過，政府補助的計畫總是會有執行期程的限制，以致於後半段有點是在「趕進度」，操作的細膩度不夠，那時我心裡便一直想著以後還要繼續做。於是，藉著 2006 年文建會地方文化館計畫，提出「無尾港公民美學運動啟動計畫」，鼓勵阿嬤們創作自己的生命之書。參加的阿嬤們來來去去，平均維持在八位左右，每次要上課還是需要有人招呼、叫人，一直到陳水扁總統預定 8 月 30 日來社區參訪，當天恰巧也是阿嬤聚會畫畫的日子，我們就直接將其列入總統的參訪內容之一。陳總統看過畫並與阿嬤們寒暄後離去，阿吾阿婆隨即把我拉到身邊，小聲地告訴我，她活到八十幾歲，想不到竟然能畫畫給總統看，她好高興。阿嬤們受到肯定，信心驟增，畫畫不再是件怕人家笑的事，

[16] 港邊社區發展協會有售，每本定價 250 元，或上港邊社區網站也可瀏覽全書內容

http://www.wwg.org.tw/content.php?path=community/wwg/chair/index.htm&w=960&h=1560

[17] 請參閱《拍手舞人生・齊手繪願景》，九十四年教育部補助婦女教育外籍配偶計畫成果手冊。

她們還會主動邀請別人加入，對社區的向心力與凝聚力也提升不少。

就在這一年，我因為老二出生，自己帶小孩，沒有辦法像以前全程陪著她們。還好，如東育經常掛在嘴邊的話：「天使總會出現」，2007 年的秋天，住在員山鄉，也是慈心華德福學校家長，長期在教授美術班課程的游淑玲老師，因為被阿嬤們感動，主動表示願意當志工來陪她們畫畫。淑玲老師帶入繪畫技巧，房子怎麼畫？植物怎麼畫？人物又該怎麼表現？遠近距離該怎麼呈現？阿嬤們相當珍惜這個機會，以前總是九點後才姍姍來遲，十一點不到，就吵著要回家煮飯，有了淑玲老師之後，大家早上都跟老師比賽誰先到，幾位較投入的阿嬤畫到中午吃飯時間還不肯回去呢！[18]

（九）

這幾年的歷程，我們看到這幾種不同的元素——在地的藝術家、外來的藝術家、進駐社區的藝術家和素人創作者——他們為社區帶來什麼樣的影響與改變呢？

諸如「開門之前」、「文建會社區公共藝術空間再造」，或礙於計畫執行期程的限制，社區居民參與的深度和廣度乃至於時間的長度都不夠，比較接近像是為了給外人看而營造的外表。

而再生藝術和阿嬤的繪畫班，確實讓某些社區居民的生活變得很不一樣，尤其是阿嬤們。[19]當東育準備於 2007 年年底離職，阿嬤們都問說：「以後東西壞了要找誰修理？」在東育手中建立起來的木工坊，現在岳明國小將繼續以「玩具工坊」發揚光大，而繪畫班的阿嬤們現在更是社區最堅強的志工班底，阿嬤ㄟ灶腳、牽罟舞、社區劇場都有她們的份，只要社區有事，吩咐一聲，大家就會前來幫忙，不為別的，就為了那份感恩的心情，大家都很感謝社區讓她們有機會拿起畫筆，畫出不一樣的人生，甚至要開畫展哦[20]。

第一次辦畫展，阿嬤成為創作者，不似菁英藝術，有一點樸素藝術與國民美術的味道，雖然需要外力的介入與協助，但基本上是社區內部自發的力量。過程中，包括東育引進再生藝術，有一項共同的背景，就是從人智學出發的華德福教育[21]，讓我們摸索出

---

[18] 這一方面也要歸功於社區自 2007 年提供老人營養午餐服務，「解放」了這些為家人煮了大半輩子飯的阿嬤

[19] 這批阿嬤還招人眼紅，有人說社區特別「圖利」她們，我們認為這是個「好現象」，所以另外開辦假日繪畫班，讓平日要工作無法參加的阿嬤們也有機會參加，還是不來的人就沒話說了。

[20]【歡喜來繪圖——來港邊社區看阿嬤ㄟ畫展】，2008 年 3 月 5 日至 5 月 31 日，展出地點：宜蘭縣無尾港水鳥保護區解說中心，包括南方澳「老人與海」繪畫班的成員，總共有將近卅位的作品。

[21]人智學（Anthroposophie）由出生於奧地利的魯道夫・史代納（Rudolf Steiner，**1861~1925**）所提出，史代納畢生的志業在於以科學為基礎，尋找研究心靈的新方法，引導人認識自己的真實本質。依此學說，人可以發展更高的心靈能力，

現階段生態社區該走的方向：邁向治療性的社區營造。

史代納認為教育是一種潛移默化的治療，「在古老的時候，曾經在先知的心魂裡，存在著一份思想：本質上每個人都病了，而教育被視為一種治療的過程，它促使兒童成熟，同時健康，以達到完美的人類生命」人智學的所有內涵都是具有治療性的，治療是修復、促進，也是提升。我們的生態環境亟待修復，社會品質需要促進，心靈成長則要追求提升。

依史代納的觀點，人類的需求可以由三個名詞來概括：「自由」、「平等」、「博愛」，對應到人類的共同生活中，可用簡短的句子來表達：在文化的領域中享有精神的自由；在法律的生活領域中享有民主的平等；在經濟的生活領域中享有社會互動。目前歐美等地已有多處實踐此理想的人智學社區（以照顧智殘障者為主），被外界視為是大同世界的桃花源，亞洲地區則尚未出現。

三元化社會的目標是喚起並培養人在地球上和諧共存所必須具有的合群能力，目的在於達到一定的「社會品質」（Sozialen Qualitaten），實現自由、平等、博愛的理想社會，與台灣推動社區總體營造政策的願景可說不謀而合。更重要的是，三元化社會藉著華德福學校（包括從幼稚園到高中）、智殘障社區、治療研究中心及師資培訓學院等機構，八十多年來，已經務實地在世界各地紮根、茁壯，其營造華德福社群的實務經驗足堪作為推動社造工作之借鑑。

港邊社區設定的目標之一，便是希望能將境內之岳明國小轉型為華德福學校，讓學校與社區結為一體，推動三元化社會運動。而岳明國小目前正遭遇入學新生逐年減少，面臨被廢校的危機，去年（2007）甫上任的黃建榮校長對此有深刻的體會，他也認同岳明國小必須走體制外學校的路線，才有辦法繼續維持下去。這是危機，也是轉機。

（十）

2008 年 1 月 26 日，星期六上午，小余老師[22]在解說中心為社區居民上藝術治療的課程，她說畫畫是每個人原本就會的事，畫畫就是在畫自己，現在的「我」是什麼狀態，看當事人的畫就知道。她要大家先畫一棟記憶中最喜歡的房子，接下來是植物，然後是動物和週邊環境，每個人輪流說明他所畫的內容，最後是分享，小余老師告訴大家，房子就是「我」的身體，是看得到的部分，樹（植物）代表「我」是怎麼成長的，如

並藉此達到超絕的智慧。1919 年，Waldorf-Astoria 香菸工廠的老闆邀請史代納為其員工的孩子規劃一所學校，第一所華德福（Waldorf）學校(又稱為史代納學校)於焉誕生。

[22]余若君，英國雷丁大學教育碩士，愛默生學院雕塑系畢業，擁有華德福藝術教師執照，曾任慈心華德福中小學藝術教師，現專事藝術教學與藝術治療工作。

何站在地上，象徵和土地的關連，動物則是畫自己的個性、情感、想法和感覺。

小余老師的先生 Peter 是德國人，娘家在桃園，因為華德福學校成為宜蘭的新移民，她說宜蘭和桃園剛好在中央山脈兩側，是兩個截然不同的地方。在她的觀察中，台灣是個海洋特質較多的地方，人們投機、善變，但是在宜蘭，她感受到在開放、熱情又強悍的背後是更多的原則，所以台灣第一所華德福學校才會出現在此，因為在開放的同時，他們知道自己要的是什麼，會去接受自己所需要的東西。

這或許也可以當作港邊社區社造歷程的寫照：遇見我們在這個時代的需要，並且學習去接受。

最後，讓我用史代納的一段話作為結束：

當每個人的靈魂映照出社群整體的樣貌，

而社群也活出每個靈魂的力量時，

健康、有療效的社會就已形成。

參考文獻

鄧麗君、廖玉儀譯（1998）。《邁向自由的教育—全球華德福教育報告書》。台北市：光佑文化。（原作者 Carlgren, F.，1997）

鄧麗君、廖玉儀譯（2007）。《邁向健康的教育》。宜蘭縣：慈心華德福教育實驗中小學。（譯自瑞士歌德館醫學與教育部門（2006），〝Gesundheit durch Erziehung〞）

圖版

社區理事長林銀河(右)正在向來賓介紹，由陳彥名與沈東榮共同創作的〈一段時光的記憶或是環境的縮小印象〉。(攝影／黃淑瑩)

由陳世強、黃增添、陳世鉅等人合作完成的社區地標，其上風動裝置的造型係取自阿嬤們的畫。(攝影／黃淑瑩)

陳麗芬正在完成她的作品〈翔〉；她覺得未來來往於宜蘭間的人們，就如天空遨翔的群鳥般。(開門之前裝置藝術展，2006，攝影／林銀河)

陳世強正在向岳明國小的學童說明，如何一起完成〈巢〉這件作品。(開門之前裝置藝術展，2006，攝影／黃淑瑩)

由港邊社區工藝師、岳明國小學童及參展藝術家集體創作的〈巢〉，以漂流木編製三個大巢，讓民眾體驗鳥居的感受。（開門之前裝置藝術展，2006，攝影／黃淑瑩）

原本要廢棄的木板，經過碳燒、磨刷、拋光後，呈現自然的紋路，便是一幅極具美感的木紋畫。（攝影／黃淑瑩）

阿嬤們從畫畫的過程中尋回對自己的信心，加深連結彼此的感情，也提升了對社區的認同及向心力。（攝影／黃淑瑩）

2008.4.19，阿嬤、阿公們至板橋四三五藝文特區參加「2008 社區劇場藝術節」，創造他們生命中的另一個第一次。（攝影／黃淑瑩）

社區與岳明國小合作的玩具工坊，選擇天然材質的手工玩具，讓阿公、阿嬤扮演代間學習的主角。圖中阿嬤正在製作風向鳥。（攝影／黃淑瑩）

社區舉辦夏令營，節奏及內容規劃皆來自華德福教育的理念。圖為余若君老師與小朋友一起工作的泥塑課。（攝影／黃淑瑩）

從自溺的中心出走——社群藝術及其台灣實踐圖像

撰文｜廖億美（國立台北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士）

歷史總以辯證的方式前進，藝術史的演變亦循著相同的路徑。近年來逐漸受到國內藝術界重視的社群藝術，其深層的根源與現代主義藝術傳統有關，一方面它是前衛藝術所解放之藝術態度、觀念與經驗的衍生，另一方面它來自對封閉的美學與運作體系的反省，而開始尋求與社會其他部分的關連性與意義。而由此生發的藝術，就如當代重要的女性藝評家 Suzi Gablik 所言：「當關係被賦予較高的優先性時，藝術就蘊含了更多的生動性和合作性，一個被從現代性孤獨的理路中心之論述中排除的面向。」[1]

一、社群藝術：連結的組成與有意義的合作

在西方現代主義所建構的美學傳統中，藝術必須與社會保持距離，此距離乃是為了維持藝術的審美與批判性質，然而這種純粹與無目的性，卻透過體制化的過程，藉著機構與市場的運作，而為藝術生產的邏輯。於是，當代藝術乃以兩個極端的狀態存在著，一端做為孤立和封閉的體系自我完成與證明，另一端則是做為消費商品以市場邏輯衡量價值與高低。無論是哪一個極端，均殊途同歸地將藝術推向了疏離、異化的境地；或以與個人和社會呈現敵對反映的攻擊形式，或以供大眾消費品味的媚俗姿態，藝術似乎只成為單純的「物」，一個孤立的、靜滯的、乾燥的物，因為「無用」（或者說純粹或無利害），所以為藝術。

面對藝術的疏離異化乃至被其原本所宣稱要對抗的體制收編的窘境，在二十世紀以降的藝術創作思潮中，一直是許多藝術家亟欲突破的課題：達達藝術藉著攻擊資產階級所肯定的藝術，以及它造成現代藝術家與社會的其他部分的孤立，表達抗議，他們採取反藝術的姿態，試圖跳脫資產階級所要求的美學侷限，藉挑釁證明它在社會裡的重要性。超現實主義藝術家則將興趣放在解放物品原有的樣子、被賦予的目的，他們嘗試不以理性和理解這些外在的束縛來說、來寫、來畫，他們想要改變的不是物質上的，而是真實上的，而真正的真實並不在既存的社會關係裡，而僅存在於精神的領域。地景藝術、行為藝術與觀念藝術則是意欲突破藝術商品化的框架，讓藝術表現為無法被捕捉、被視為商品買賣的空間位址或抽象觀念，使人從外在加諸卻又無助於個人發展的目的解放。而普普藝術乃至諸多後現代解構藝術，他們則以嘲諷取代攻擊，以拼貼

[1] 引自 Gablik, Suzi（1991），王雅各譯（1998），《藝術的魅力重生》，p115，台北：遠流出版公司。

混淆真實與複製，他們試圖打一場混戰，藉由不斷地解構與質疑，甚或根本否定藝術具有神聖性的假設，挑戰藝術與商品、藝術與生活的界限。

然而，這些藝術表現形式與行為，似乎陷入了一個更大的弔詭，藝術家絕對意識的絕對膨脹，其實僅是藝術內在自我演進的結果，不僅沒有挑戰到它所生存的條件，甚至反而更加鞏固與強化了藝術的體制化。因為在這個以藝術家及其所形構與詮釋的商品系統中，早已準備好吸納任何驚人的、嚇人的、極盡嘲諷的、沒有界線的藝術，而在這框架之內，藝術與真實世界的關係既無害也無益。

不同於以上所描述的藝術性格，社群藝術作為一種藝術實踐方式，它恰恰具有著鮮明的複雜關聯與目的取向，在此截然不同的藝術概念與形式中，藝術積極地成為與真實世界碰撞的媒介、過程與結果。晚近諸多藝術理論與實踐的萌發，便是從此桎梏掙脫的嘗試，諸如關係美學、新類型公共藝術、踐履式藝術甚至更激進的藝術行動主義，其共同點便在於從藝術家自溺的中心出走，而朝向一個與公眾（社群）連結的藝術關係與過程。

法國美學家 Nicolas Bourriaud 所提出的「關係美學（relational aesthetics）」[2]，認為藝術形式、模式以及功能，都是根據某一段時間與社會內容發展出來的，並不具備有永恆不變的本質。過去前衛藝術發展源自於對現代理性主義意識型態的轉向，但現在的再形式則基於截然不同的哲學、文化與社會前提。現今藝術的對抗性，來自於感動、理解、經驗、批評與參與的模式，這與啟蒙運動的哲學家所指出的方向背道而馳。這樣的改變可以總結為一句話，即：我們學習以更好的方式居住在這個世界，而非企圖去建構一個基於先入為主的歷史發展觀念。

「關係美學」的形式內涵具有不穩定性與多樣性，而從形式的擴散就可證明社會規範的邊界。形式的領域邊界，源自於獨特性的努力以與他者做區別，我們的形式僅僅是一種關係的持有，以讓其他人連結與分辨觀看我們的方式。因此藝術作品的形式議題來自於與天賦的協商，藝術家藉此進行對話，而藝術表現就成為在彼此共識中，關係的創造。當代藝術的形式正從它的物質形式中解放出來，藝術是一個連結的組成，一個動態的、有機的聚合原則。簡單來說，一個藝術作品就是一個線上的點。綜言之，關係美學最核心的概念即在於，所有的形式都是看著我們的臉，因為它召喚我們與之對話。

相較於關係美學的遊戲性格，新類型公共藝術的倡議者，則更加強調藝術的社會療育面向。不同於傳統公共藝術的形式與意圖，環繞在新類型公共藝術這個主題的核心概念是：與公眾互動。把公眾含括進來，就把藝術理論與更廣大的公眾連結，在公共／

[2] 本文關於「關係美學」之論述，均引自 Bourriaud, Nicolas (1998), English translation by Pleasance, S. & Woods, F. (2002), *Relational Aesthetics*, Les Presses du reel.

公眾和藝術這兩個字之間，存在著藝術家和觀眾的未知關係，而這個關係本身就可能成為藝術品。[3]

對 Lacy 等新類型公共藝術家而言，將建立關係視為作品的結構，並非僅是一種形式的轉換，而是從反省藝術與意義的問題而來。新類型公共藝術的根源不僅僅是藝術家面對自身社會責任的承諾，也是對於越來越惡化的健康和生態危機，試圖建立意識與參與改革的行動，她們所關注的主題本身，不只是關於藝術的置放及場所，而是關於所要推動的價值系統的美學表述。而這一套美學表述意味著，在作品結構中，把不同的人帶進來，並且去發現彼此的類似性和差異性，並把此當成對話練習，建構一個社群就像是藝術家想像作品的型態和肌理。這種創造性的工作本身便是關係的再現，或者說，一個真正的宣言。[4]

而 Grant Kester 所論述的踐履式藝術，則將焦點放在這類藝術實踐的互動性質，所謂的對話性創作是透過踐履式的互動過程開展出的作品。鼓勵參與者去質疑固定的身分認同、刻板印象等，透過一個累積性的交流和對話過程，而不是透過一個具觀點的圖像與物件，來製造一種單一、即刻的驚嚇經驗，也因此改變對藝術作品的理解：重新定義美學為一種持續性的，而不是即刻性的經驗。[5]

kester 引用定義女性主義「連結的認知（connected knowing）」的認識論模式，這種形式的知識不是基於相互衝突的爭論，而是在一種對話模式中，每個對話者均努力認同他人的角度，這種「程序」形式的知識有二個要素：首先，它是在於找出他人講話、判斷及行動的社會情境，這包含認識講話者本身的歷史，以及他／她與對話情境內外的社會、政治與文化力量模式的潛在關係，因此受過良好教育、對文法、字彙與辭藻運用自如的講話者，其溝通方式會比沒有這項優勢的講話者不同，但這並不代表未受良好教育者的看法就比較沒價值，而是他們需要不同形式來聆聽。其次，以同理心的身分認同來重新定義對話互動。不是透過已經形成的意見和判斷進展，以達到重新表達自我的目的，而進入溝通互動之中，其基礎是建立在我們能認同他人的能力，透過同理心我們學習到透過認同一般認為的共通觀點，或透過無可避免的邏輯爭論衝動，以壓抑自我利益，更真正學到重新定義自己——了解並感受我們與他人之間的連結。換言之，聆聽的概念是「連結的認知」這套認識論的中心。[6]

在 kester 的分析中，不將這類作品僅視為社會、政治運動，而是一種特殊的藝術實踐，

---

[3] Lacy, Suzanne (eds.)（1995），吳瑪悧等譯（2004），《量繪形貌—新類型公共藝術》，台北：遠流出版公司。

[4] 同註 3。

[5] Kester, Grant (2004), *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, California: University of California Press.

[6] 同註 5。

有其特性與效應，它的藝術形式雖然與運動本身有關，但又與其不同。而藝術行動主義（artivism）[7]則更傾向從目的論的脈絡，主張藝術與文化生產不應只是表達政治觀點，而需更直接的與社會運動結合。

藝術行動主義與其說是一套藝術論述，更貼切的描述是，這是一種新的社會改革行動策略，因為它更清楚地面對藝術生產在商業體制的矛盾性，而認知其一方面為社會改造服務的工具性價值，但同時其自身亦為其改造標的之不可分割的整體。就前者而言，社會運動的目的不僅是促成社會制度的改變，另一方面，也是在於意識、價值與理念的改變，因此傳統的社會動員是不夠的，社會運動的核心目標必須涉及文化的改造。就後者來說，藝術行動主義必需建立、獨立於商業體制或主流制度外的文化表達機器與傳播管道，對於既有生產過程進行批判性的檢視。

以上諸多論述或者從理論推衍，或者從實踐歸納，但一旦藝術不僅僅是藝術家孤獨的創作，而涉及甚至含納更大的社會組成，特別是藉由議題所連結的社群，那麼此類型的藝術便無法迴避倫理的課題，因為以關係連結為藝術本身的一部份，同時也意味著單一創作者的不存在，那麼此刻被爭議的，不僅僅是誰擁有著作權與財產權的問題，更必須被關注的是，這個關係連結對真實世界是否起了真實的作用，亦或僅是另一種藝術消費模式的複製？

Stephen Wright 即指出，如果藝術家和藝術創造力與其他創造力之間，這些互為主體性的接觸是傾向策略性的，而不是合作性的，那麼便很容易重蹈馬克斯在資本主義經濟體制運作上所看見的徵收關係，一邊是掌握象徵性資本的一方，一邊是付出勞動的一方，而勞動又被用來加強更多的資本聚斂。因此真正有意義的合作，是建立在「互補差異」的基礎上，而藝術在這個合作過程中，藝術家能貢獻的能力、天份和感知的習性，是將他們的藝術本領放置在某個合作計畫中，但又不至於拋棄他們本身的自主性，要找出能結合這些互補技能的方式，一方面的無能正是另一方面能力的互補。換言之，藝術不僅是能力和感知的集合，實際上是種能力與感知的共同體，即一個社會必須確保每一個人都可以在其中交換其天賦的空間，對不完全的修補即是一種藝術能力。[8]

從不同理論路徑所描繪的社群藝術，是對「如何藝術」與「為何藝術」進行提問並透過實踐來證成，當藝術生產不再由藝術家所獨佔，當藝術的目的不在於藝術家的自我完成，這個前提所涵構的是藝術與藝術家、藝術與觀眾乃至於藝術與社會的新關係，在這個新關係之中，藝術家與觀眾之間不再是生產與消費的關係，而觀眾與藝術之間也以參與取代觀看，更重要的是，藝術的價值與意義亦不是藝術家天份與才華的展現，

---

[7] 藝術行動主義(artivism)為藝術與行動主義的混合詞(portmanteau word)，緣起於近年國際藝術創作者進行反戰與反全球化運動相關的街頭創作(street art)、市區創作(urban art)、反廣告行動(adbusting)，也可沿用至以藝術作為議題媒介的行動。引述自本成果專輯，李靜怡〈行動主義與社區藝術的結合——台西蚵貝鑲嵌壁畫案例〉該篇註 2。

[8] Wright, Stephen（2004）；郭書瑄譯，（2007），〈藝術合作的菁華〉，典藏今藝術，2007 年 1 月號，p100-103

它關注的是具有社會療育與改革功能之願景的實現，並在這個意義實踐的過程中，對社群的參與和成長以及面對或者試圖改變所處的社會做出真實的回應。

二、台灣社群藝術的軌跡

社群藝術在台灣的實踐，不完全是藝術思潮的內在演進，更大的影響來自於一個更大的社會基礎與社會氛圍的推波助瀾，促使它走向一個截然不同的創作方式與態度，而後發展出屬於台灣的社群藝術經驗。

1980 年代末期政治解嚴、民間社會力的迸發，風起雲湧的社會活力，呈現在各個面向對於禁忌的挑戰與解放，而藝術界也在這個過程中以或批判或介入的方式，參與了這一段歷史。例如百花齊放的小劇場運動、顛覆體制的行為藝術、另類展演空間的興起以及從邊緣發聲的大型藝術節慶等等，這些藝術作品、事件不約而同的將目光從純粹的美學世界投向社會領域，並以睥睨桀傲的姿態對政治社會議題進行發言。在這一波的藝術風潮中，藝術與觀眾之間的距離，仍存在著一條明顯的界限，但其中劇場藝術家王墨林的《驅逐蘭嶼的惡靈》，可說是藝術與群眾間的第一次跨越。

1988 年 2 月 20 日，在台灣本島上的反核運動尚未有大規模集結行動之前，蘭嶼島上即舉辦了一場全島居民總動員的「驅逐蘭嶼的惡靈——反核廢料場」示威遊行，而這場遊行正是蘭嶼反核廢料行動中最初也是最重要的一次集結，因為這不僅是島上居民第一次大規模的示威遊行，同時也是聚集最多外來聲援的民間團體與藝術家的一次行動。就做為行動主體的大多數蘭嶼居民而言，這與其說是一場示威遊行，不如說是一個驅逐惡靈的儀式，是傳統生活中驅逐令人恐懼的「惡靈」之生存戰鬥，並同時也是藝術作品的原型。因為最早的藝術作品是為了崇拜儀式而產生，起先用於魔法儀式，後來用於宗教儀式，而藝術作品的獨一性正包容於所謂「傳統」的整個關係網絡中，「真實」藝術作品的獨一性價值是築基於儀式之上，而最初原有的實用價值，也表現在儀式之中，無論經過多少中介，這個基本關聯總是依稀可辨。[9]

在這場遊行中，達悟族人透過儀式展演他們的訴求，而到蘭嶼聲援的劇場藝術家王墨林與周逸昌則共同策劃演出台灣第一個行動劇場 ——《驅逐蘭嶼的惡靈》，他們製作了許多意象強烈的道具供群眾使用，循著遊行的隊伍，在戶外延伸的空間中，讓表演的身體在體制外或反劇場建築的地方開展，挑戰與戲謔一般人習以為常的觀劇行為與思維。王墨林在其著作的《都市劇場與身體》（1990）一書中，對這次行動有著進一步的詮釋。他認為「行動劇場」不是一個團體，它只是一個劇場理念，即社會就是我們的舞台，人民就是我們演員，社會事件就是我們的藍本。他指出：「真正的演出者是當

[9] Benjamin, W., English translation by Zohn, H. (1955), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *in illuminations*, New York: Schocken Books.

天遊行裡頭的所有人，他們看傳單、敲我們製作的道具鼓、舉大布偶就是『演出』。我們反對劇場的消費……其實，人類最早的戲劇生活，也不需要付錢的。『行動劇場』的效果之一，就是還原戲劇的原始風貌……它更把自己放在社會運動的實際具體實踐中，它要突破的，正是都市中產階級的形式美的限制，在真正的美學上，行動劇場還要去摸索，但是，它不是一個理論的問題，它整個都是實踐的問題。」[10]

這一次的演出，影響台灣的街頭示威開始產生「行動劇場」的概念，政治行動透過身體表演呈現出來[11]，成為往後社會運動在行動呈現上的必要模式之一，但這樣的跨越通常只是在某個場景中的短暫交會，藝術與社群之間的關係尚未真正的鍵結。在台灣政治社會轉型的過程中，經歷了政治社會運動的激情，從街頭到生活的民主深化成為台灣下一個階段的課題，而社群藝術也在這樣一個更貼近土地與生活的土壤之中，長出新的枝芽，開出新的花朵。其中最具代表性的，是在美濃反水庫運動漫長的反抗之路上，1999 年交工樂隊的誕生及其藝術實踐歷程，所寫下的社群藝術的在地文本。

交工樂隊的藝術實踐，是與美濃社區運動的脈絡相一致的，交工的音樂內容取材於美濃，歷史、空間、信仰、土地、處境與情感，每一個創作都是藉由與人民及土地的互動，從扎扎實實的田野調查，汲取、提煉並抒發真實；它的表現形式不僅汲取傳統樂器的聲音特質，同時也宣示了它的文化與政治位置，例如嗩吶、月琴的運用不僅只是傳統的挪用，更是為了表現那些被都市鄙夷或掠奪的生活地景與人的故事，甚至在傳統樂器之外，寶特瓶、水泥刀、水桶、大聲公等勞動與運動生活中真實存在的器具碰撞出的聲響，也構成了一幅極具顛覆性的聲音場景；而它以菸樓為生產條件的錄音過程，對錄音空間狀態的重新詮釋，更是挪用傳統修辭來對抗都市化的現代性；至於它的功能與範疇，不同於西方搖滾史上著名的革命歌曲僅僅是訴諸某種意識（諸如反戰、反政府）的追求，而是清楚地揭示己身的特定企圖，正如《我等就來唱山歌》這張專輯的副標題，它清楚定位自己做為美濃反水庫音樂紀實的行動位置。而所有這些交工樂隊對聲響、對人物、對生命現實、對音樂目標等等總體性的正視與再現，正是交工樂隊所展現的抵抗性力道不凡之處。[12]

而就音樂的政治效果而言，正因為交工樂隊的產製過程，均是在一個集體的脈絡中形成，因此也彌補政治與音樂之運作邏輯間的嫌隙。西方搖滾樂的力量展現於音樂的解讀及動員，但其弱點也在於依賴樂手與樂迷之間的說服，是不可靠的個人式的反叛。而交工無論是第一張以反水庫為核心的專輯《我等就來唱山歌》，或者是以經濟變遷中

[10] 這段文字原載於《民眾日報》，1988 年 2 月 25 日，採訪撰文者為羅群。收錄於王墨林（1990），《都市劇場與身體》，台北：稻香出版社。

[11] 于善錄（2003），〈「書寫」王墨林的身體觀—兼誌「身體氣象館」〉，《藝術評論》，第 14 期，第 75-102 頁，臺北藝術大學。

[12] 廖億美（2006），《藝術介入公共領域的創造性關係—一個台灣環境運動的視野》，國立台北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。

農民與農村困境為敘事脈絡的《菊花夜行軍》，其音樂創作的思考，不僅追求象徵性，追求史詩般的美學企圖，更重視它的溝通功能，亦即不僅要感動訴求的對象，進一步層次上則是一種思想上的對話，乃至於行動上的結合。[13]

在這個過程中，交工樂隊可說是社區運動的產物，並同時回過頭來拓延了美濃社區運動的歷程與內容，這是一個相互累積、相互成長之創造性關係的展現。所謂社群藝術，一方面指涉藝術家、觀眾等參與者之間的關係，是一個因彼此互動而有機成長的過程，另一方面亦指涉，這個由參與者共同構成的關係（藝術作品），對於所關注的議題產生影響或形成助益。因此我們可以說藉由社區運動改變了美濃這個地方的社會脈絡，從而對環境運動（反美濃水庫運動）產生了影響，而交工樂隊做為社區運動的一部份，雖不直接進行社區組織，但他們所進行的藝術創作更像是一種公民論述或公眾教育，提供了一個新的溝通對話與共同經驗的脈絡。

社群藝術在台灣的蘊生，與社區運動或社區營造有著不可切割的連帶。除了交工樂隊之於美濃外，例如 1998 年鹿港的《歷史之心裝置藝術大展》，也是因為搶救當地重要的歷史建築——日茂行，此一文化保存與空間改造議題所衍生的藝術行動，雖然其強制性的擾動過程引發許多爭議，但也因此拋出更多關於藝術與公共領域的討論，對於藝術態度、創作方式以及公共性與公眾關係的反省論辯，不啻為以後類似的藝術介入提供了借鏡與前進的階梯。而 1999 年 921 大地震之後，埔里桃米社區居民透過社區營造的過程，從聆聽一隻青蛙的吟唱，引發對所處生態環境的尊重，再藉由居民想像力與創造力的實現，發展出生態村的規模，重建主體核心價值與生存方式。在這個案例中，藝術是由所謂的藝術家創作的概念被徹底反轉，在這裡，居民不是社群藝術所連結的社群，而是藝術的根源與自身。

某種意義來說，社群藝術與社區運動或社區營造有著類似的性質、目標與作用，但是藝術家敏銳的感知及創造力天賦，卻是在被各種規訓的專業、規範的所切分的生活裡不可或缺的黏著劑，而這個角色的介入將藝術與公共領域的連結，促成了台灣社群藝術的發展更為成熟與多元。長期關注藝術之社會面向的藝術家吳瑪悧，2000-2002 年與玩布姐妹共同創作了《從妳的皮膚甦醒》，這個作品是由《心靈被單》、《裙子底下的劇場》以及《皇后的新衣》三個階段的主題所貫穿，而這一個有機的成長過程，可以說是台灣社群藝術發展軌跡中極具代表性的一頁。

「玩布工作坊」是一群家庭主婦的組成，是 1996 年台北市婦女新知協會因為承辦「台北市政府社會局永樂婦女中心」計畫，而以永樂市場周邊為根據地所組織發展的婦女成長團體。由於位於以布業聞名的永樂市場，布料自然而然成為這個團體創作與運作的媒介，而藉由這個媒介，婦女們發展出共同成長學習的經驗。一開始，對許多參與的婦女而言，玩布是一種外在技能的培養與從家庭短暫喘息的出口，並從創作中找到

[13] 同註 12。

自我肯定與生活寄託，但是這種運作模式對於以推動婦女解放為宗旨的婦女新知協會而言，是內在的自我矛盾，因為這似乎是傳統將婦女潛能與精力侷限在女紅這類手工技藝的複製甚至深化，因此許多人共同的疑惑是，這樣的玩布還有意義嗎？1999 年婦女新知協會邀請吳瑪悧擔任玩布工作坊的講師，藉由一些討論與課程的引導和設計，吳瑪悧帶領著這群玩布的姐妹們，從純粹的創意展現，照見生命的另一道風景。

在介入之初，吳瑪悧即發覺「玩布」是很好的媒介，姊妹們的創意表現也某種程度的反映了她們的生活情境與心理狀態，而如果能夠進一步的轉化，玩布所呈現的將不再是傳統女性的角色意義，反而是釋放想望與能量的介面。於是在一次次主題性的課程討論，藝術家協助學員找到創作的核心，而藉由這個過程，每個個體內在的生命經驗與差異和創作進行了連結，同時在團體共同分享交流的狀態中，每一個個體經驗與創作與群體之間，形成了更大的連結與支持網絡，透過玩布，姊妹們不僅觀照到自己的生命風景，也在彼此之間進行了更深刻的意識流動。在每個階段主題的引導下，從《心靈被單》對自我生命狀態的省視，《裙子底下的劇場》對性、對身體禁忌的跨越，而至《皇后的新衣》進入到對自我存在的展現與重新定義。在這個過程中，玩布姊妹們共同經歷了社群成長，創造了社群藝術，而藝術家在這裡所扮演的角色，也從一個「內容的提供者，變成一個脈絡的創造者」[14]。

「玩布工作坊」依照婦女的經驗去提供學習，因此學習者比較容易在其中看到意義。而學習歷程本身就是一個創造意義的歷程，這是一種非常精彩的動態學習模式，……它達到一種自我反省，而在反省過程中，意義觀點被改變了，自我轉化後，就重新建構了自己。[15]玩布姊妹的故事，說明了藝術的社會療育功能，而這種功能不僅僅是建立在藝術與個體間單向的影響，而是如吳瑪悧所言：「以藝術黏合生活的縫隙」[16]，藝術的能量在一個更大的社會網絡中釋放，而不僅做為觀想與反思的媒介，它甚至不再由所謂的藝術家獨佔，而是每個人都擁有的，創造力的表現。這個經驗也回過來影響了藝術家的藝術觀念與藝術實踐，乃至觸動與豐富了台灣社群藝術發展的進程：「由於藝術家角色的改變，以及我們對於作品理解的擴大，這結合總體經驗的藝術介入公共領域的作法，類似社區營造工作。然而它有時以更具創意的方式介入有形的公共空間，形塑無形的溝通場域，改變教育模式、協助產業再造或影響政策。」[17]

---

[14] 引申自英國藝術家旦恩的說法：他們是「情境的創造者」，而非「內容的提供者」。轉引自 Kester, Grant (2004), *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, California: University of California Press.

[15] 吳慎慎語，轉引自吳瑪悧（2004），〈玩布啟示錄〉，《典藏今藝術》，2004 年 11 月號。

[16] 吳瑪悧（2007），〈以藝術黏合生活的縫隙〉，《典藏今藝術》，2007 年 1 月號，p104-106

[17] 同註 16。

三、社群藝術的實踐圖像

隨著美術館圍牆的消失，產生複合的文化、政治、經濟與歷史交疊的社會空間，因這種擴展帶來的社會效應藝術不應僅淪為地理造景的裝飾物件，而是創造社會意義，成為地理文化標誌的有機體。藝術提供一種情境的介面，經由不同的美學進程與特殊的提問方式，強化豐富原有的文化肌理，藝術品過去所考慮的形式與內容問題，在公共空間被脈絡化，某種程度是藝術的自我解構，因為著作權在這裡消解了，而作品也從靜態的物件變成動態的事件。藝術是一種文化行動，開展新的對話空間，隨著藝術介入社會的美學/倫理學的辯證關係，當代藝術展演的問題，已從什麼是藝術（what is art?）轉換成哪裡是藝術（where is art?），空間成為藝術家的素材，而藝術的主體性因為本身所處的場所進入了互為主體的關係，產生新的對話與因應，因此當代藝術將文化、社會、性別與社區等議題帶入原本藝術的主體之中擴展/自壞領域這個概念的轉折，在在地當代藝術的發展中佔有相當重要的突破與發展，一個美學上「觀念藝術」低限的藝術實踐，因為其座落的場域，而顯示出在地性的指涉。[18]

社群藝術的場域性質所強調的正是對抗作品獨立存在的樣態，而企圖尋求土壤的鍵連，這可說是社群藝術不同於其他藝術形式所展現之最主要特徵之一。當場域所指稱的不再是作品的背景，而是歷史凝煉並受到全球牽引的地方，其所發展出的藝術實踐，亦有其特殊的傾向與目的。由是觀之，社群藝術的可能性，正是與它關注的課題以及環繞在這個課題的種種條件發生連結，並且藉由這個連結開枝展葉。追尋台灣社群藝術的發展軌跡，我們發現它來自不同力量的共同作用，而不僅僅是來自藝術領域的內在演進，在與真實世界進行對話與聯繫的過程中，藝術跨越了自身，進入了社會，並且與社會的其他部份發生了關連，從而有了不同的美學任務。從這個角度觀察近五年來台灣社群藝術的實踐圖像，可大致歸納如下：

（一）型塑地域性格

透過藝術轉化地區性格，是台灣社群藝術實踐發展歷程中極為重要的一個脈絡。1998年《鹿港歷史之心裝置藝術大展》，可說是此一發展的先聲，雖然這是一次極具衝擊性的嘗試，但卻未因此阻斷藝術介入一個地方的保存與再生之路。台南海安路藝術造街與台北市寶藏巖藝術與聚落共生，這兩個案例的共同背景，在於藝術對於一個邊緣地域所起的作用，其力道不在於對破敗的美化，而是透過藝術的敏銳以及因此而拓延的想像力，挖掘一個地方的內在價值並且重新再現與定義。

海安路藉由「藝術的奇觀效力」，成功吸引了媒體的大量關注，招徠了歡樂的參與人潮，也催生了一些後續的積極效應。透過一種「直接民主」的儀式過程，它除了有力彰顯了

[18] 林宏璋（2005），《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司。

當代藝術的「社會功能」，也實際介入推動了社會正在熱衷進行的一種文化建構工程。此展證明，當都市規劃問題一時找不到解決方案時，藝術確實有利於營造公眾注意的焦點，有助於將一個有問題的日常生活場域轉化為具有積極意義，和由下而上的公共論壇空間，透過一些可見的感性效果，藝術使得公共論壇更容易進行。這個社會介入型的展覽計畫意味著，政府、民眾、及藝術家三方的良性互動已漸趨成熟，而策展人將有形、無形的資源放在一個被期待的問題場域中集結，讓藝術發揮入世能量，也具有相當指標性的作用。[19]

寶藏巖則運用「貧窮藝術村」的概念操作，使都市違建議題從邊緣戰鬥位置，取得發展都市願景論述的詮釋權。在寶藏巖違建運動中，運動者承接臺北市政府文化局的藝術村規劃案，目的在於嘗試巧妙跳脫「違建合法性」與「居住合法性」的議題，並藉此進入與市府協商的正式過程，背後一整套的基進想法，都企圖以藝術村為名義進行，藉此先替既有建築物平反，同時利用藝術家和居民合作的訴求，強調現住民地位的不可或缺，亦即試圖描繪一個居民與藝術家共同生活的機制。[20]

（二）豐富議題能量

為社會而藝術是社群藝術一個很重要的面向，但它既不完全是從宣傳的角度出發，亦非僅是拋出藝術的可能性，提供一個討論的框架。具體而言，它是藝術行動主義的表彰，是運動者有意識的創作，希望藉由藝術的能量，緩解議題的乾燥，達成擴大議題張力以及與民眾溝通的目的。在樂生那卡西與台西壁畫藝術行動的案例中，雖然各自運用了不同的藝術媒介，但其共通的精神在於，將發言權交由社群主張。

樂生的運動除了依循傳統的社會運動形式，以街頭抗爭與進入行政程序展開協商為行動方式，另外，運用文化行動擴大戰線也是這場運動的主要特色。樂生院具有歷史文化價值和公共展演空間的特色，或許是使許多行動者在此展開文化行動的原因之一。而黑手做為文化團體向外產生連結，與他們產生關係的群體直接目擊他們表現出的文化形式，在合作過程之中吸收到黑手傳遞的文化訊息，使基進文化流動於彼此的交往之中，成為共同實踐的方式。在黑手與其他社群的交往過程中，如何讓「培力」與「弱勢發聲」在合作過程中發生可能，一向是他們所聚焦的。就以樂生的案例而言，院民的音樂表達能力在雙方合作的過程中獲得進步，並且成為為自己生命經驗發言的主體。這個合作關係不但加強院民的言說能量，也讓他們理解自己其實是具有影響力的行動者，使得內化於他們心中的負面論述對行動力產生的箝制作用有消解的可能。行

[19] 黃海鳴，〈美麗新世界－海安路藝術造街入圍台新藝術獎理由〉，轉引自倪再沁（2005），《藝術反轉：公民美學與公共藝術》，p109，台北：文建會。

[20] 張立本（2005），「都市治理與社會運動的文化策略—台北市寶藏巖違建運動」，《中外文學》，第 33 卷，第 9 期，第 109-142 頁，台灣大學外文系。

動力的發生，加上言說的能力，讓院民在公開表演的活動中、以及私底下面對前來院區關心的民眾時，運用強大的言說能量讓公共交往成為產生同理心及認同感的過程，使得院民展現的基進文化型態具有一定的穿透力。[21]

台西鑲嵌蚵貝壁畫《希望之海》創造了一個短暫形成的虛擬網絡(virtual network)，在此之內流動的外來人力、資源短暫介入當地的公共空間與教育場域，成為一個社運者、學生、協力工作者一個集體思考台西在地遠景的溝通平台。在這個最高學府為國中，隔代教養、外籍配偶成為普遍現象的鄉鎮，思考公共性議題的機會難以浮現，在地認同也因為產業凋敝日形薄弱。台西國中牆面上的蚵貝壁畫形同非正式地景 (informal landscape)，在主題與使用媒材上皆反應當地產業型態與環保意識，讓蚵農、學生、組織者聚集並藉此思考對當地的認同，甚或質疑當地長久對大型工（企）業的仰賴。一個公共空間轉變為一個公共領域或是文化地景，需要依靠社會運動以及眾人的覺醒與參與，《希望之海》以壁畫作為創造公共領域的工具，展現行動主義形式隨社區屬性變化的敏銳特性，而在計畫執行中亦力求多數參與以及平等主義的精神，使這個計畫更近似藝術行動主義(artivism)的實踐。[22]

（三）深化社區運動

社區營造或社區運動一方面為台灣社群藝術提供了發展的動力與基礎，另一方面，當具有民主深化意義的社區營造迅速且平穩地被政策所吸納，社區營造也不免因為體制化的規訓而越來越失去創造性與進步性時，社群藝術也回過頭來，讓逐漸因為日益操作化與資源導向的社區營造，重新開放其意義。北回歸線嘉義環境藝術行動正是由藝術家、社區與政府共構的轉型，而台南土溝的社區藝術改造行動，則是在社造進程中的自我更新。

北回歸線嘉義環境藝術行動的形成主要來自二個脈絡：從藝術實踐的角度，因種樹計畫所串連的在地認識與能量，策劃人吳瑪悧試圖將藝術節慶轉向公共服務，並與其連結的藝術家共同承諾了一個價值：文化是全民共享的資本，而藝術是生活之中的一種經驗與實踐。他們嘗試將自己放在一個相對的位置，嘗試透過體驗生活、從與居民的互動與學習中實踐藝術。另一個脈絡來自行政體系對節慶與社區營造操作的反省。是詩人也是社會運動者的嘉義縣文化局長鍾永豐，基於每年花費大筆經費卻只創造出曇花一現、消費性的節慶的焦慮和罪惡感，以及對社區營造日益操作化、資源導向導致社區越來越失去動能的觀察，而思考將社造與藝術合而為一的可能。這兩個脈絡的匯流共同描繪出環境藝術行動的輪廓，然而這個行動之所以不只是概念的流動而成為具

[21] 參見本成果專輯，蕭長展〈黑手與樂生的那卡西合奏：社會運動文化實踐的個案研究，以黑手那卡西為例〉一文。

[22] 參見本成果專輯，李靜怡〈行動主義與社區藝術的結合——台西蚵貝鑲嵌壁畫案例〉一文。

體的藝術實踐，來自參與這次行動的社區與藝術家共同實現場域與關係的真實。社區居民雖然不一定完全瞭解什麼是環境藝術行動，但是透過公開徵求的過程（社區入選條件是必須提供藝術家駐村期間的食宿），這個看似簡單的條件，是社區成為行動參與者的準備與承諾，而不是僅做為被介入的對象。[23]

土溝農村文化營造協會由一群在地的四、五年級生發起，並獲得多數老農的支持推動社區總體營造工作，和大多數剛起步的社區一樣，營造協會剛成立時尋找著土溝村的地方特色，遍尋後發現村子裡既沒有天然的景觀資源，也沒有古蹟或特色建築或獨特的產業，幹部們苦思許久之際，有人提議以積極的「創造」取代消極的找尋，因此後續一連串的社區工作，營造協會突破傳統思維創造農村新的生活價值，而至今仍持續摸索著新農村生活美學的改造歷程。「藝術」就如 LOHAS 倡及的永續與健康或人本等創新的價值觀念，對於傳統保守的農村來說都是新的刺激。因此在這個整體架構概念下，土溝村推動的社區改造過程充滿了參與意涵，空間營造成果更跳脫了傳統空間構成的想像，不論事件、行動或空間作品，土溝經驗不僅滿足了空間的美適性，空間生產過程更拉進了藝術與常民之間的距離，賦予藝術在常民生活的新生命，並不斷以創意的事件與活動，凝聚居民對於地方的認同與幸福感。[24]

（四）進行社會療育

藝術的同理心正是其能夠引發感動的來源，也是其意義的蘊藉。藝術不應也不需執著於一個藝術、歷史的邏輯，而是指引我們朝向生命的週期，幫助我們明白我們屬於一個互相連結的網絡。在這個伙伴關係中，藝術將展現關連和建立連帶感的力量，每個人都非身處破碎世界之外的旁觀者，而是藉由選擇而成為參與其死亡或再整合過程的行動者，而藝術則是在這過程中扮演觸媒的角色，即使是以最微不足道的方式。[25]社群藝術的社會療育功能正是從這個觀點引申而來，在台灣，以戲劇與繪畫等藝術形式為媒介，藝術進行返傳統的回歸，例如社區劇場與國民美術的推動，正是透過藝術的溝通能量，將孤立的個人串連成具有共同感的群體，並且相互分享支持。

將「社區」的意義擴展為地理性的社區、具有共同社會處境的社群以及關注共同議題的非政府組織，社區劇場在台灣近年的發展，正是強調「互動」、「對話」、「培力」與「過程」，讓社區民眾透過劇場的練習，認識自己，認識自己與社會的關係，進行社會性藝術表達的實踐哲學。社區劇場從最早期定義的「地方專業劇團」，演變成「社區居民演出社區故事」，到現在開始透過劇場「引導居民表達自己的聲音，進行社會參與」

[23] 參見本成果專輯，廖億美〈藝術可能性的再地實驗─嘉義環境藝術行動〉一文。

[24] 參見本成果專輯，呂耀中〈土溝農村藝術歷程──六年的藝術改造之路〉一文。

[25] Gablik, Suzi（1991），王雅各譯（1998），《藝術的魅力重生》，臺北：遠流。

[26]，社區劇場以戲劇的形式開放了個別的表達、促成了公共的對話、撫平了受創的傷口，乃至於凝聚了共同的願望。

國民美術呼應了波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）「人人都是藝術家」的概念，因為每個人都具有創作潛能，應該被發現，並給予訓練，而且不只每個人能夠，還必須參與它，如此才能促成社會軀體的快速轉型。國民美術將概念化的藝術體系，拉回真實的生活場景，繪畫創作不只是少數人耽溺式的夢囈，更成為多數人自拍式的生活記錄，它跨越經濟階級的差異，提倡美術創作平台的無私價值。台灣的國民美術運動在畫家劉秀美的推動下，重新建立藝術與群眾之間相互滋養的暖性關係，是透過國民美術喚醒民眾的自覺意識，培養聰明的社會基層，進行社會體質的美術改造。[27]

四、結語

循著軌跡追尋社群藝術在台灣的實踐經驗，一方面來自藝術領域之藝術觀念的引介與轉移，例如 2004 年台北市文化局所舉辦的《台北城市行動》，便緣起於《量繪形貌：新類型公共藝術》一書的中文翻譯過程[28]，該項行動的發軔不僅受書中所描述探討的藝術觀念所啟發，甚至邀請該書的編者 Suzanne Lacy 在這個展覽中，策劃名為《群組計畫：網絡》的作品；同年，第二屆台北公共藝術節亦邀請到國際知名的社群藝術家葉蕾蕾，與本地啟聰學校學生共同發展作品。這些觀念與實際操作方法的帶入，固然為台灣社群藝術的發展增添了許多前進的準備，但不可否認的，正由於社群藝術是關乎關係連結以及意義合作，因此自然無法脫離其醞釀生發的在地性脈絡。換言之，在這個意義實踐的過程中，無論藝術家、觀眾甚或運動者，都必須將社群的參與和成長以及面對或者試圖改變所處的社會脈絡視為必要的過程，而這絕非是一個短暫的、被設定好的期程與形式中，可以充分發展與發酵的經過。

社群藝術與社區運動若合符節的是，其核心是參與，因為參與既是方法也是意識型態，作為方法，參與是一種過程，經由它，社會成員活絡其對社會未來方向做成主要決議，而更多的參與是必須形成自我治理；至於作為一種意識型態，參與乃是信念之網，其所支持的主張是：自決是一種人權，且捲入這個過程會創造更好的市民與世界。[29]因此，如果我們將社群藝術視為一種社區運動，那麼其論述應該是詮釋架構而非行動目標，換言之，社群藝術是社區參與的形式，它是社會關係的延續，其所能展現的創造性能量更是這個過程中是否捲動更多人認同、參與以及自主決定的證明。

---

[26] 賴淑雅（2006），《區區一齣戲－－社區劇場理念與實務手冊》，臺北：文建會。

[27] 參見本成果專輯，邱麗卿〈劉秀美「國民美術」之個案研究〉一文。

[28] 呂佩怡（2005），〈藝術能做些什麼？─從「台北城市行動」談起〉，《藝術家雜誌》，2005 年 3 月號，P202-208。

[29] Ogilvie, Robert S.，劉昭吟譯，（1999），「參與和地方自主」，《城市與設計學報》，第 9、10 期，第 187-196 頁。

台灣社區藝術行動案例調查研究 諮詢座談會

詹季宜 整理

主持人：

吳瑪悧 / 國立高雄師範大學跨領域藝術研究所 助理教授

與談人：

陳其南 / 國立台北藝術大學傳統藝術研究所教授

鍾永豐 / 嘉義縣政府文化局局長

吳旭峰 / 高雄縣政府文化局局長

盧明德 / 國立高雄師範大學跨領域藝術研究所所長

曾旭正 / 台南藝術大學建築藝術研究所副教授

吳慎慎 / 國立台北藝術大學共同學科副教授兼主任

孫華翔 / 財團法人國家文化藝術基金會研究發展組總監

廖億美 / 財團法人國家文化藝術基金會前專案研究員

曾文邦 / 三腳渡文化發展協會總幹事

康旻杰 / 淡江大學建築系副教授

張惠蘭 / 高苑科技大學藝文中心主任

林毓瓊 / 專業者都市改革組織 寶藏巖專案執行

時間：96 年 3 月 9 日 19:00-21:00

地點：高雄市 葡式料理主題餐廳

座談實錄：

孫華翔：

藝術介入社區，對藝術家本身是一個創造發揮的空間；對社區而言，藉由藝術家的創意角度切入，也能夠引發出更多的能量。國藝會一直以來協助精緻藝術的領域，而這方面的發展已趨於成熟，未來希望開拓更新的領域方向。如今藝術進入社區的課題，國內已經累積了許多案例經驗，如「鹿港歷史之心」、「台東鐵道路廊」、「嘉義北回歸線環境行動藝術節」等這次研討會所集結的經驗，另外，在社會層面，藝術家非單純的為藝術而藝術，而與社區做溝通交流，同時和社區營造相結合的模式，如今日趨成熟，更為國藝會應當關注的課題；而社會給與這個領域的經費支援，相較之下是缺乏的。

吳瑪悧：

毓瓊執行寶藏巖規劃案有一些血淚故事，而且還因此被告，在研討會上都沒機會聽妳談這個部份。今天寶藏巖公社的人也來到會場，他們很有運動精神，知道研討會討論

寶藏巖的例子，因此到現場提出不同於規劃者的看法，我覺得有機會聽到不同的聲音很好。毓瓊要不要先說一下？

林毓瓊：

這件事給我最大的心得感想是，「妨害名譽」是非常容易犯的罪。其實只要在有第三者在的現場上，講了一句批評別人的話，如果沒辦法證明自己講的是真的，那麼這個罪名就可能會成立。這件事會發生是因為寶藏巖公社的人之前在社區有擾亂到居民的地方，例如，到處塗鴉、打擾到老人等，當地居民就寫了連署陳情書，希望市政府有人來處理這件事。我們只是將陳情書上網，並在陳情書前寫了一小段話跟大家說明緣由。他們就根據這段話，認為我們是在妨害他們的名譽，就告上法院了。我在法庭中的經驗也很有趣，檢察官高高在上，我坐在下面要這樣抬著頭看他。檢察官詢問我「這段文章是誰寫的？」等我說完「這是大家共同討論寫下的」，他便回說「那妳是承認妳是共犯囉？」我心裡想，我都還沒犯罪，為什麼會是共犯呢？這是我對台灣司法的印象。

孫華翔：

現在法律都變成工具了。寶藏巖案例跟樂生，中正紀念堂都用文資法的工具。

吳瑪悧：

鍾局長，談一下《嘉義北回歸線環境藝術行動》的感想？

鍾永豐：

嘉義縣的藝術家駐村行動其實是從兩個脈絡發展出來的，第一個脈絡是社區營造。我來嘉義後，覺得目前社造出現了性質的轉變，原本社造所有的那種社區運動精神快要變成操作化的東西了。這也不是不好，但是從運動角度來看，很多當時那種公民活力已經慢慢不見了，變成了量化的東西。從另外一個方面來看，比方我在嘉義縣政府看到的例子，農業局、計劃室等單位也都在做社區，到後來社區感覺不太有人味了。很多社區會認為向這些單位提案「比較快」，不像文化局要營造人、又生不了錢，我覺得社造這樣再玩下去會枯竭。

另外一個脈絡是藝術節，每年都會焦慮：今年要玩什麼？場子要怎麼弄？人要怎麼進來？長官要怎麼服侍？一年搞完之後我就覺得不想再這樣幹下去了。另外，花大筆經費的節慶，結束便化為烏有，我覺得是罪惡一樁。

慢慢我就想，藝術節與社造是否可能合而為一？大概透過兩年的實驗，我覺得跟藝術家的合作需要學習，是目前公部門最需要了解的東西。你不能將藝術家當成承包商，要求東西要規格化、要驗收，如果公部門是以這樣的思維去面對藝術家的話，是無法成事的。另外一個面向是，可以合作的藝術家真是很少，他必須能夠理解我們的處境，如果不能理解，很多防衛性的情緒就會假主體性之名跑出來，這種互為主體性的東西，

需要能夠跳到對方的脈絡去看問題，所以我們這兩三年也一直在找有沒有這樣的藝術家，後來慢慢地找到吳瑪悧老師。這種藝術與社群的合作需要很多的嘗試，我們也在慢慢地摸索，也開始讓行政同仁知道如何創造空間出來，讓藝術家可以把他們的創意和熱情釋放出來。其實也經過兩三年的實驗，慢慢調整到去年可以用這樣的方式來合作。

這裡面我覺得還加上嘉義有他很特殊的條件，首先是長久以來的社造經驗打下的基礎，另外是有其他地方少有的好的政治條件，比如老闆幾乎是完全授權、不干預，這些東西才有可能成事。不過我覺得最重要的地方是，讓社區的人透過藝術家駐村看到另外一種可能性，動搖原來操作性的想法，有參與的社區都覺得很開心，這種開心也會透過他們的政治關係會傳出去，所以我們不需要證明什麼，自然會得到認可，這才是真正搞藝術節的方式，所以是這樣的一個過程。

吳瑪悧：

我想鍾局長沒有描述很多的細節，我覺得政府扮演的角色是蠻重要的，例如說，像我不是嘉義人，對嘉義也不了解，如果是我們自己進去的話，我們其實還要做很多前面的工作，因為一開始是局長帶我們去社區，所以某種程度上他就引導我們進入、跟社區拉上關係，然後我再去聽社區他們在想什麼，從中再去判斷也許什麼樣的藝術家進來可以跟社區配合得比較好。所以我覺得其實前面的工作很重要。像寶藏巖是藝術家進來他們第一次接觸社區，藝術家一進到陌生的地方其實是很痛苦的，因為他需要時間去認識，去了解社區的環境，他要去找自己的興趣，所以我覺得局長在這方面的確做了很多工作。

還有，雖然我們安排藝術家進去，我們的工作人員跑來跑去，不斷地幫忙藝術家跟社區建立溝通，因為，雖然我找的藝術家都有一種開放的態度、願意跟社區互動，可是說實在的，每個社區的特質都不一樣，社區有複雜的人際關係，所以還是需要有工作人員從旁協助。尤其局長也跑的很勤，幾乎跑得比我們還勤快，只要有藝術家到社區或活動，他都會去。所以我覺得協助溝通、創造界面的工作很重要，這是嘉義為什麼有好的成果的蠻重要原因。所以我覺得要創造多方共贏的局面，其實是政府的角色、策劃單位的角色、工作人員、藝術家、社區，要每一方角色都要扮演好。

另外，在我們合作過程中蠻棒的是，最開始時，我跟阿邦(曾文邦)和局長討論這個案子，我問局長他對於藝術家進入社區有什麼期待？局長說他沒有期待，可是他相信只要藝術家進去，就會發生一些改變。這種開放態度是蠻重要的，因為大部分的政府單位，或不說政府單位，就連我們在對別人做補助的時候，通常不會那麼開放，都會界定好你要幫我們做什麼事，或要得到一個什麼樣的成果。而這種開放態度，對於我作為一個策劃人或工作團隊，因為並沒有規則或具體的目標必須去創造，就比較敢去玩，而當我們相信藝術家進到社區就可以去創造出一些可能性出來，我們就更可以放手讓藝術家去做。當我去邀請藝術家的時候，我也沒有跟藝術家說你們要做什麼或一定要

完成什麼作品，而是說你們就來玩，看看可以跟社區一起發展什麼。我覺得這些都是造成後來有一個好的結果的蠻重要的條件。不過，也許阿邦有不一樣的看法。

曾文邦：

鍾局長也常提到瑪悧老師很會算命，社區要找什麼藝術家、哪個藝術家該放到哪個社區，這是最關鍵的重點。剛剛孫總監提到，有很多縣市想要跟進嘉義這個案子，我覺得是很難的，尤其是這個階段是否有這麼多藝術家能夠進到社區，跟社區有良好的互動？其實局長跟瑪悧老師都提過，我們這些藝術家都剛好有運動的精神，他們可以不那麼堅持藝術本位的創作，而是試著去跟居民一起生活，我覺得這是我們這次案子最成功的地方。

其次是我們社區選擇的方式，可以舉春珠里、塗溝、跟大崙的例子，這三個社區的距離騎腳踏車就可以到，所以這三個社區的藝術家常會聚在一塊。這次有一位義大利的藝術家叫 Stefano，我們有一位留義大利的藝術家—郭弘坤跟他在同一個社區，所以他還可以用義大利文跟國外藝術家溝通。這個過程也讓藝術家有問題可以共同去面對。另外，我們在操作上，大概三週就會辦一次藝術家的聚會，讓大家分享在社區遇到的問題，還有如何處理解決。這是其他案子操作上比較不一樣的地方，不是讓藝術家在各個社區裡孤軍奮戰。

另外就策展公司的角度，大概也很難得找到一個官方單位，願意讓我們可以告訴藝術家說你就來這裡生活就好，之後會產生什麼東西都無所謂，這個過程可以保持很開放性的互動，最後我們也可以順利的結案。我想這是天時、地利、人和才有辦法。

由於我本身在三腳渡從事社造的經驗，這次覺得最意外的是，很多沒有社造經驗的社區，因為藝術家進駐社區後，有產生讓我們驚艷的成果。這些沒有社造經驗的社區，我們原先是擔心的，所以我們也選了幾個有名的社區，透過這些有社造經驗的社區來操作，可以「母雞帶小雞」。可是，我們發現反而是從沒做過社造的社區，他因為沒有剛局長提的社造模式烙在腦海中，所以像豐山、塗溝社區，透過這次活動中都擦出了很多的火花。

這個案子可能是所有補助的藝術節活動中經費最少的，卻可能是時間最長、涵蓋的社區範圍最多的。整個藝術家駐村大概是三個月，還有不同藝術家的工作坊，所以做這件事對我們來說是吃力不討好，但我們願意把它當做創作一個作品般這樣的精神來執行，當然就會有一個不錯的成果。這裡也恭喜吳老師可以獲得入圍台新藝術獎的肯定，希望這樣的精神在今年可以陸陸續續累積一些新的成績。

孫華翔：

剛剛提到一個關鍵是，藝術家能跟社區搏感情的特質很重要，這個案子為什麼成功，是因為找到這樣特質的一些人。可是不能一直期待這些原本就有這些特質或社造經驗

及想法的人，而對於其他一些精緻藝術圈子的藝術家，我們很期待他們能夠走出來，因為這對他們有幫助，但目前卻一直找不到方式擴散出去。

吳瑪悧：

不過我覺得像寶藏巖的例子，台北市政府照理也是一個有想法的團隊，可是事實上在操作過程，像選擇藝術家的過程就有點粗暴。寶藏巖規劃案的主持人－康老師要不要說說？

康旻杰：

這可能涉及到「機制」的問題。像吳瑪悧老師她怎麼找到這群藝術家？是由這個人對於這群人的認識度來決定誰適合哪裡。可是像在台北（寶藏巖），市政府設計的機制是「徵選藝術家」，所以是徵選委員透過提案來選出一些他們認為適合的，可是這些人真正到現場後可能跟他們寫的完全不一樣。而我們(OURS)在寶藏巖又不是徵選委員，所以這其實有很多的矛盾，最後這些藝術家被丟到我們這邊來，變成好像我們要去管理這些人，可是我們之前也不認識這些藝術家，所以就很怪。如果在機制上設計得當，也許可以避免這種情形，可是我也同意是，到底有那些策展人可以像吳瑪悧老師這樣掌握、操作的？所以這也是一個問題。

曾旭正：

我看藝術家進入社區的例子就好像我們推社區營造時希望有「社區建築師」一樣，社區建築師通常只是建築界中少數對這樣的事有興趣，而且有能力進到社區的人。對大部分的藝術家來說，也不會認為社區會是他需要關懷的領域，所以我蠻好奇的是，這些進入社區的藝術家本身有什麼樣的改變，是否有調整他對於「藝術」的看法，對於「社區」的看法？

吳瑪悧：

我想在此有一個重要的觀念可以提出來，像我們今天在談把藝術家「工具化」這件事，好像是說，不管邀請藝術家進駐到社區是為了社造的原因，或是像寶藏巖那樣的案例，某種程度上藝術家都會覺得自己被工具化。但是在嘉義，我們並沒有工具化藝術家，相反的，我的論述是，我們是提供藝術家一個學習的機會，因為我們並沒有要他來做什麼！藝術家創作需要一些新的激發，藝術家到一個跟他生命經驗不一樣的地方，相信一定可以學到東西。同樣的，社區見到一個跟他們不一樣的人，彼此在互動激盪的過程中都可以相互學習。當然我找藝術家的時候是有給他們一些基本的命題，例如，因為我跟藝術家溝通說，也許在這邊從什麼樣的事情開始比較好，之後就是由藝術家自己去摸索。所以我想，在我們這個案子裡有一個重要的地方是，我們等於提供藝術家一個「藝術村」功能的地方。藝術村最重要的功能就是提供「時間」跟「空間」給藝術家，讓他們可以重新思考創作，所以出發點不一樣，我們也是站在藝術家角度去思考這件事。其實後來蠻多藝術家的反應都說，他們在這過程學習到很多的東西，但

那學習是他們自己創造的，我們只是提供一個平台、一個機會而已。

曾旭正：

我以為在社區中藝術家是否具備開放的態度很重要，像今天寶藏巖的案例提到，有一位德國來的藝術家本身是比較開放的，沒有開放的條件，對話就不可能產生。所以有很大一部分是雙方的姿態決定了對話是否能開展。

鍾永豐：

我覺得還有一個重要的地方是，過去藝術家進駐，通常都是以一個旁觀者、第三者的身分，我們有意識到這一點，所以要求社區一定要安排藝術家的吃、住、交通跟生活方面上的問題，而且這安排一定要通過社區的討論，這樣藝術家才能有辦法進到他們的生活脈絡中，而其實也是我們對社區最嚴格的要求。像吃的問題，一般嘉義縣的家庭都比較窮，所以必須安排藝術家輪流到各個家庭中吃飯，這樣反而讓藝術家更快進到社區的生活脈絡中。

康旻杰：

剛剛提到這個環節，我就想提一件事，有時候我們要看藝術操作的過程中還涉及到它的強度跟密度。有時候我會覺得，到底藝術家在這邊這麼長久，譬如說葉偉立在寶藏巖兩三年，到最後檢討起來好像他是一個問題，可是不應該這麼看，就是說如果整個社區只有他一位藝術家，你要照顧他、要跟他互動，事實上這個介面是可以慢慢開展的，可是像一個駐村藝術行動一次來了十個，你說才幾十個人的社區突然來了這十個天外飛來的異星人，怎麼跟他們相處？而且譬如說，如果一個市政府或地方政府開始有一些要求要業績，一定要看到最後的成果，那這成果變成一個非常大的壓力。葉偉立跟我提過一件事，這方面我完全同意他。他說當你去找一位藝術家來駐村，事實上是你信任他可以在這過程中不管是對於社區、對藝術村或對他而言都是一個非常好的互動過程，這是一開始的信任，你不需要在這階段要求他非要做出什麼不可，你愈是要求他，做出來的東西愈不是各方想要的，這東西一但變成壓力，就好像做作業，這是對藝術創造非常不好的。

吳瑪悧：

但這是一個總體台灣政府單位的問題，因為我在一開始參與規劃藝術家駐村計畫的時候，大家都會覺得說，我們現在提供藝術家駐村，不管是到國外或國內，請問對我有什麼好處？他們都會要求藝術家提供回饋計畫，例如藝術家必須提出駐村這段時間內要辦幾場講座、工作坊、展覽等，接著就會要求成果。另外一種情況就是，目前幾個如鐵道倉庫這類屬於承包的廠商，也都一定要展現業績給公部門看，公部門會以你辦多少次活動等量化數據來計算具體成果。

我到國外駐村多次，都不是自己申請而是被邀請的，我就會感受到那種非常不一樣的

文化，我覺得他們對藝術家非常的尊重，他們提供我們一切，我會問，他們願意對藝術家這樣慷慨、開放，到底是為什麼？到底藝術有何魅力存在？我想是因為他們將藝術視為是人類很重要的財產，相信這個世界如果沒有藝術家（廣義的藝術家）將會變的很無趣，我去過很多地方，從來沒有一個地方要求過我們做什麼。相反的，你來就是要來這邊好好的沉澱一下，再看你想要做什麼。他們等於就是願意提供時間、空間、金錢，給一個他們相信對未來、世界有貢獻的人。這種開放的態度，我曾經多次在國內徵選藝術家駐村計畫中提出這樣的概念，我們為什麼不能用正向的方式思考，相信當你對一個人很好的時候，他可能會用更棒的方式來回饋你？可是這種觀念在我們政府完全沒有。

孫華翔：

關於台灣的駐村計畫，許多並非真正進入到社區的平台，而是提供一個獨立的空間做創作，而嘉義的駐村計畫為何獨特，因為它提供一套的機制，導引藝術家真正進入社區，而社區也做好了準備。反觀同樣是福爾摩沙藝術節，去年的「屏東半島藝術季」，某種程度也是一個駐村計畫，但操作概念是讓藝術家住在飯店，提供食宿方便藝術家做創作，相對於採「接待家庭」的機制讓藝術家進駐這樣的方式，的確是需要再思考的，建立一套完善的、引領藝術家進駐社區的機制，這是需要協助、也需將資源投入做方向上導引的。

吳瑪悧：

這裡頭有一個問題是，福爾摩沙藝術節還是透過招標的方式，每次得標或許是不一樣的廠商，要如何延續下去呢？這也是藝術節經營上一個很大的問題。不過也許惠蘭老師可以談談策規劃「橋仔頭糖廠藝術村」的經驗。

張惠蘭：

「橋仔頭糖廠藝術村」在我們經營之前，本身也做社造一段時間，後來文化局找我過去做「甜蜜時代」的策展，之後就留在那邊成為居民。因為我擔任「橋頭藝術村」一段時間的藝術總監，當初徵選藝術家時也訂有回饋計劃，可是這個回饋計劃，我們的想法也認為不要以「計量」來看，前面幾期採用的方法是由藝術家自己提，讓藝術家可以保有主體性，自己討論要如何呈現，而有別於其他藝術家駐村計畫會規定期末要如何展覽。橋仔頭比較特別的是，除了一三期計畫是由文建會所補助，第二期及到現在，都是由文史協會向縣府申請，由縣府出資，算是民間機構和官方的合作，加上藝術家這邊，我們希望用一種比較和緩的方式來協調各方單位，讓藝術村可以持續下去。

我們希望藝術家可以保有創作的主體性，也希望他們可以跟社區做很好的接觸，因為那邊的平台跟其他很不同的是，它原本就是一個村落，直到後來像興糖的廢村，可是基本上它的生活機能還是比較社區型的。我們當然希望藝術家進來，他對社區做的服務可能有各式各樣的，像我們有一位日本藝術家可以配合老人家的作息跟著早起，因

為要跟他們聊過去的文史。所以在那個環境與區塊，我是試圖用一種方法盡量讓大家有一個參與的點，也讓藝術家覺得他自己不是工具。因為剛剛說藝術家與社區是互相可以學習的，以前也有藝術家跟社區媽媽學太極拳的例子，所以這是一開始的精神，當然現在慢慢地有些不一樣了，因為雖然我們這群人很想做、縣府也樂意贊助經費，可是卡在地主是台糖公司，所以複雜度也跟其他藝術村不同，一協調就需要很多方。可是基本的某種精神，我們以前在徵選藝術家時，徵選進來的並不是選最優秀、最有名的藝術家，而是依據他提的計畫跟現在社區的發展及互動性上有可能的配合度，或者也會鼓勵有潛力的藝術家，大概一開始都是這樣的考量，然後比較期待藝術家在某方面可以自己去決定創作的型態、時間，後幾期是因為經費、時間的問題而有所調整，可是我自己也發現能量就會比較萎縮。

吳瑪悧：

橋仔頭藝術村有一個問題及狀態是，那邊還是由文史協會主導，文史協會可能有自己的運動目標，這目標跟藝術村、或跟惠蘭在當藝術總監時好像不太一樣，妳可能會比較照顧到藝術主體的這一塊，而對於藝術被當作工具這件事應該有一些體會？

張惠蘭：

我想有時眼光也必須要多元，如果希望藝術可以在這個地方持續被留下來，我覺得彼此的溝通協調是很重要的。橋仔頭應該也有它階段性的發展，眼前的困境包含捷運路線的問題，還有空間的萎縮，種種問題也讓大家停頓一陣子。剛剛提到的不同型態團隊運作的問題，之前是文史協會，現在是由蔣耀賢成立的「田野工場」經營，雖然兩邊可以相互合作，可是轉換過程中也難免會有一些質疑，因為過去文史協會的機制，必須透過全部理監會一起開會決定事情，而跟社區的關係較緊密，當時辦了很多活動，尤其是大型活動如國際劇場藝術節，理念跟嘉義的案例是一樣的。而當現在村子也不在了，「田野工場」可能只需要幾個人的討論就可以決定了，雖然之前要不斷的討論衝撞，可是跟群眾的接觸互動也是比較多的。

對於狀況的轉換，我自己也在觀察，而我比較關注的是當中的細緻度，剛剛我們有說藝術家進入有不同的方法跟姿態。以前的藝術家可以決定很多事情，所以每次開會他們會為了要決定而熱烈討論如何跟村民互動，現在的藝術家比較是被規範，可能先預期告訴你在什麼地方展出，以好管理，我是覺得當「踰越－超越極限」以及「愉悅－享樂性」不那麼充分，讓藝術家慢慢覺得好玩性不夠時，自然創作力量就比較削弱。台灣藝術村案例到現在能持續被討論或引進不同的力量的，其實很難得，現在蔣耀賢也是希望我們可以試圖引進不同的力量進來，可以跟不同的領域慢慢整合，也許未來發展也會很有趣，可是當不斷引進新的藝術形態，引進新的人，如果沒有真正生根、沉澱，可能也會是一種隱憂。

吳旭峰：

我覺得剛剛瑪悧老師一針見血點出了，的確，作為一個旁觀者的觀察，我跟妳有同感，就是說原來藝術村是被運動所成就的，因為藝術運動的方向在改變，藝術某種程度已經變成工具，甚至藝術村本身就是一種試圖連結公部門的工具。還好有張老師對藝術的堅持，讓藝術村還能夠用某種跳脫工具的型態去維持。這很清楚的，當今天公部門的資源被抽離，藝術村馬上就萎縮...因為長期以來對藝術村這部份的看法沒有更進步，沒有對這個場域的長久經營提出更具突破性的可能，因為糖廠一直處在不安定的狀態，包括他的經營階層、空間、產業的關係，這部分的確遭遇到一些問題。剛接局長時，我有試著想要改變，那時曾拜託張老師把藝術家帶出糖廠甚至去佛光山。所以這部分我是擔憂的，如果今天我們真的希望藝術村可以植根於社區，顯然在橋頭我們做得不夠好，因為畢竟資源也有限，比較可惜的是，社區的力量沒有被有效地吸納進來。

吳瑪悧：
這是一個有趣的問題？什麼叫做藝術沒有植根？意思是要把居民變成藝術家呢？還是……

吳旭峰：
那倒不是，就像剛提到的半島藝術季，我有不同的看法。半島藝術季它其實是為了推展觀光、產業面底下的產物，而且也聽聞活動的舉辦會受制於經費補助的情形。在高雄縣是希望能有較大的自主性，將來如果繼續辦「偶戲節」，並且由縣府部門來承擔與主導，因為我們設想如果撐個五年、十年應該可以有它的傳統被建立起來。

曾旭正：
所以你對橋頭藝術村的看法是，在這個階段做藝術村是有機會透過「藝術村」這件事把社區攪進來，可以產生另一種能量？

吳旭峰：
對，有一部分是。

孫華翔：
這也是我想問的，我們剛一直在談藝術進入社區，帶給藝術家什麼樣的改變？那另一方面是，藝術家對社區的改變。在橋仔頭的案例中，藝術家的駐村並不是在一個聚落裡頭，那麼這個案例對於社區的影響是什麼？

張惠蘭：
其實，因為文史協會時期我自己是擔任藝術總監，目前也負責高苑的藝文中心工作，因為學校並沒有藝術科系，所以現在反而比較希望將力量帶到校園裡去。我自己就因為藝術村而住在橋仔頭多年，所以到底跟社區之間，藝術進入還是有產生一些影響，

只是說，是否一定要變成說要跟社區有比較多的互動、衝撞與交流，甚至產生非常多好玩的事情？討論到今天很多藝術型態的改變，我們回顧橋仔頭這件事，地方希望藝術家進駐計劃，是期待藝術家來尋夢？或是對週遭社區居民產生一些影響，可以立即改造社區、立即被看見？像最近我陪駐村藝術家半夜裡工作常需要與居民溝通，這個過程是否真的需要有一定的媒體曝光度？像透過節慶或台新藝術獎？大家是用什麼標準來看待一個事件或是活動的貢獻、成功呢？我最近也在省思，從 1999 年到現在到底做了什麼，這段期間我也覺得這是可以被觀察與討論的。很肯定的是，橋仔頭藝術村在這邊是需要被改變的，可是改變的體質……我也還沒有答案。

康旻杰：

剛剛大家在講嘉義的例子，我也還沒有去看，完全是聽來的，像這樣的一個過程，我也跟吳瑪悧老師提到，好像藝術的人愈來愈社造化，社造的人愈來愈藝術化，這是有點微妙的改變。剛剛的談論如果有一個方向的話，就是盡量不要讓它公式化，就是所有東西在操作上，好像所有機制如果設計得好的話，它可以開放性的決定很多事情。可是我也很好奇，當這群藝術家再繼續待下去的時候會怎麼辦？因為他會面對的可能是農村的問題，很多問題會慢慢浮上來，後來他可能就會意識我們做社區同樣的想法，就是要不要去談產業？產業一談下去就不得了，會涉及到的議題就很複雜。

我舉我自己去國外分享寶藏巖的案例，反應最特別的一次是到墨爾本。墨爾本藝術家說你們做的事情跟我們很像，我覺得非常吃驚的是，他們是一群劇場工作者，可是他們不是在文化局下面，而是在類似衛生局的單位下每天跟都市核心的新移民、與愛滋作戰的一群年輕人在一起。這群年輕人不是像傳統地域性的「社區」，而有點像我們講的「社群」；再來是他們打破了文化、公共工程、衛生、或是社會局、勞工局的界線。你把藝術家丟到勞工局或是農業局之類的試試看，也許他就會有非常多的刺激跟想法，讓他開始在領域之間的游移。要不然，像我們搞藝術村，每次就在文化局下面，文化局的想法是什麼，大家都可以想像，文化局如要業績，大家就會創作出一些有的沒有的公共藝術。像我在台北審捷運局的公共藝術案子，每次看到參與計畫，每個人都把它當作公式一樣寫兩三句話，就會很無奈。我覺得當資源一但被擺弄到同一條鞭下面，就很難不公式化。我想如果有些地方政府夠大膽的話，真的可以去衝撞這些邊界。

張惠蘭：

我舉自己的例子。我曾經幫農業局策畫鳳荔文化觀光季，跟農會機構合作，在這樣狀況下會有好玩的地方，但是因為之前沒有人試過，所以藝術家也是非常地辛苦，像後來整體規劃包括名稱也都必須是自己幫忙想的。當然這個活動對於目前農民是很不錯的，可是今天你把藝術家放到一個已經習慣、甚至帶有策略的對象、體制裡面，有時這樣的衝撞是很累的。

康旻杰：
我完全同意。但是剛我講的前提是，先不把政治放進來，純粹就機制上，如果真的願意試個十個、一個成功，也許像嘉義這樣特別的例子就會跑出來。

吳瑪悧：
不過我覺得那邊還涉及到一個問題就是「到底藝術進入到社區要做什麼」？我只是去幫他們促進觀光、賣產品？或者，我去做這件事情，對於我回到藝術本身來反省的時候，它的意義到底是什麼？這個問題我也很希望在這個研討會去談，因為大家都在用「藝術」。而當我們在談領域之間的衝撞時，還包括對於「什麼是藝術」這件事情的衝撞。這個東西我覺得還蠻重要的，就是我們共同的運動目標、願景到底是什麼？我為什麼要到社區去？社區為什麼要藝術家來？那個東西需要被想一想。我想是否請慎慎老師幫我們做個分享，她這幾年在北藝大開設一門「藝術人的生命故事」課程，很特別。

吳慎慎：
我今晚坐在這裡學習得非常的多，其實最想呼應的一句話就是，我在整個藝術進入社區的案例裡，看到其中最有價值的就是「學習」兩個字。如果把案例中的每個人每件事都當作學習的歷程，再回頭重新看待這些案例時就會有不一樣的感動。剛剛大家都在談藝術進入社區到底要做什麼？我想到 Suzanne Lacy 說過的話：要評估一個公共藝術創作計畫是否成功，就看他是否有辦法跨越那個邊界。跨越邊界的藝術創作計畫能夠造就參與其中的每一個人的學習。我在北藝大開設「藝術人的生命故事」這門課的概念是，生活在這個時代，你要做一個什麼樣的人，已經沒有人可以告訴你，你沒辦法 copy 別人的生命，必須自己去建構。所以我就想說，那麼我是不是提供很多人的故事讓你了解，講故事就好，故事裡有很多有趣的東西。這次我在嘉義的案子裡有看到很多故事，這故事有以前的故事，也有在現場交會發生的故事。那種東西都會蠻有力量，具有深切的學習意涵。

另外，大家會覺得說，關鍵不是那首歌，是唱歌的人（Not the song，but the singer），好像大家都蠻悲觀的，覺得這個世界上要很久才會出現一個像吳瑪悧這樣的藝術人。但我覺得不必如此悲觀，我們現在已經有出現跨領域研究所了嘛，這樣帶就會帶出人才來。而台新如果頒獎給嘉義這個 case，過去這樣的案例不會得獎，如果得獎了，因為有獎勵，就會吸引一些人投入。

另外我從「學習」的面向去看這些案例時，我關心的是參與其中的人每一方是怎麼學習的，從學習的角度切入看這件事。然後我發現，為什麼我們會這麼欠缺人才？因為我們教育不教這些東西，不教藝術工作者怎麼跟人對話、不重視經驗的知識，學校學習的內容與真實生命抽離。在這情況下，學生既無法 copy 老師的生命故事，也學不到建構自己。所以我覺得還是要從藝術教育著手。跨領域藝術研究所是一個新的概念、新的介入，「跨領域」是一個解構的名詞，從一個嚴格的典範及領域跨出去。你想，一

個藝術家到了社區裡頭，只要他充滿了善意，怎麼可能沒有發生學習呢？瑪悧老師說過一句話：我們不帶任何預設進去，我們沒有一定要做什麼。因為沒有一定要做什麼，人就會謙虛、就會好奇、就會想試試看，就會出現無法預期的結果。好的不是那個藝術作品，而是那個交會的東西，這也是對話性創作的精神，如果我的瞭解沒錯的話。

吳瑪悧：
最後，是不是請陳老師來總結一下？

陳其南：
我很快地將一些感想做個回應。剛剛提到操作的問題，在阿多諾「文化工業」那本書有一章標題是「文化與行政」，其實就是在談藝術與公共領域或公部門的關係。裡頭分析得很清楚，這兩者的矛盾關係是內在的，不要去期待有一天這兩者的關係可以有大的改變。只要有公部門存在，這矛盾關係就會不會消失。就某些方面而言，這兩者的辯證關係是很有意義的。我們可以說，藝術存在的目的是希望能夠拯救世俗社會，所以其存在的理由是依賴於世俗社會身上，當存在的理由消失，藝術就失去意義或必須重新定位。再繼續推論下去，像剛剛瑪悧老師提到的國外對待藝術家態度的例子，就我主觀的理解，藝術家是代表「藝術的可能性」，藝術的可能性是什麼？可能是一種救贖或對人間世界的超越。認知到這種可能性的本質，自然就能理解為何必須開放性地讓藝術家去探索，不可能限制或規定藝術家必須在時間內得出什麼樣的作品。所以，文化、藝術或美學這些領域是十分獨特的，「美學」有一點接近宗教、倫理，是所有領域或學科最終極的關懷與寄託，而這就像是藝術家的靈感或創作一樣，是不可預期的。

回到「公民美學」或「社區」的課題。剛剛我們在談「公民」或「社區」就是在談「公共領域」。公共性不是一個客體化、可以被孤立出來的東西，是跟人的存在狀態一起出現的，不太有可能出現一個「非公共性」或「非共同體」的人。存在的公共性可以化約為「community」(共同體)，如果我們沒辦法溝通、交流，其實公共性是不存在的。平常我們使用語言、手勢、進行社會關係或商品交換等，都是一種「溝通」。而有一種溝通是「美學」的溝通。「美學」到了某種層次就是人用一種非世俗化的、非具體化、非形象化的、但類似於「溝通」的方式，美學、美感的共識最後是到達哲學性的問題。像我們談「community」，康德在談美學時也是在說「美學性的共同體」。「共同體」的論証到了後來也會產生一些後現代的議題，如有「共同體」的存在，相對面就是「非共同體」，所以以「溝通」做為思考對象甚至比「共同體」好。

爲什麼需要「溝通」呢？就是因為有差異性才需要溝通。「社區美學」、「公民美學」意涵著一種共同性、共同標準或均質化。可是更重要的是，假定所有人都是彼此差異的，而且在過程中也不一定都是一直趨向共同化，差異是刺激大家溝通的前提。也可以倒過來說，為了要達到「溝通」，所以必須有差異。推動「社區」共同體，也是在社區存在差異性個人的前提下。

另一方面，藝術家、藝術或審美是一種過程，它沒有一定要達到什麼目的。這樣推論下去，我們可以說人是爲審美而存在的，我們所做的所有事情都是為了趨向一個目標，那個目標就是想要作為人類的救贖。這個前提假定人類似乎是在一種原罪的情境中，人間社會始終還未達到理想境界。台灣過去一段時間，鄉村居民甚至知識份子也不太可能去碰觸這個領域，可是隨著時代的轉變，在這些地方現在已有可能將「藝術」當成一個議題或活動。一般居民要去從事「哲學的」、「藝術的」這樣抽象性的思考似乎不太可能，因為他們並無充足的條件，但是當藝術進入鄉村社區，其實就是已在做「哲學的」、「藝術的」思考，及朝向「救贖」的方向邁進。

社區營造開始是踏出「公共性」的第一步。透過空間、設計、產業等議題，台灣已經與過去不同，已有「美適性」、設計感及創意要素。也許這還不是真正的「藝術」或「美學」，是要等到藝術家、藝術作品進入或居民參與藝術活動時，人才真正擺脫了機能性、目的性的思考，開始從事無目的性、純粹的審美領域。

這些領域目前大部分是依靠「公部門」或行政的資源，如果沒有這些行政機制就難以推動。行政或「公部門」都有一些限制，這可以說是歷史之惡，如 Max Weber 所講的，這是現代化的必然。要成為現代化國家就必須建立這種官僚體制。官僚體制會帶來一些負面的、限制性的東西。它因為要求效率與計畫，因而可能消滅了很多有關人的主體性、可能性、差異性。

這種矛盾，我們還看不出答案來，除非歷史終結。

康旻杰：

我真的有很多共鳴，可是我一方面會覺得說，一般大家對於官僚的解讀，聽陳老師講後面這一套、跟沒有聽過會很不一樣。很不一樣是說，好，我姑且相信你有面對 Public 的策略，可是這個過程裡面，我不知道你是否經常一直保持這樣的覺醒：清楚意識到官僚是必要之惡、經常是要等待被批判的？如你所說的，因為是內在的矛盾，藝術是救贖性的存在、所以必須要一直來面對這樣的必要之惡？我應該這樣說，如果我們的官僚系統的人都是抱持著這樣的理念思考去面對藝術，跟完全沒有抱持這一套東西、只是認為自己是一顆棋子，是有很大的差別的。

另外，剛剛在聽您談的，好像是我們在談，當面對藝術家的時候，或是藝術家在創作自己作品的時候，那到底是一個「存有論」或「知識論」、或社會學的問題？我舉個例子，我常常跟她們在寶藏巖，真正在面對藝術家跟社區的人、在談葉偉立時，有很不一樣的態度，他們常常覺得我在保護葉偉立，或是認為藝術應該服務社區、應該工具化。我為什麼會讓他們感覺在保護葉偉立？因為我跟他有幾次的對談，其中很深刻的感覺是，我認為這個人基本上是個詩人，因而不適合用一般社造期待藝術的角色一樣期待他的「服務」。剛剛講到藝術到最後可能是什麼？很有可能它就像「詩」一樣。葉偉立在寶藏巖創作的時候，因為第一個他很討厭有些藝術家必須開始屈尊俯就，就是

你要故意彎下腰來，一旦你故意彎下腰來，譬如跟社區玩「工作坊」，就表示你比較高、對方比較低，他一直反對用這樣的態度，所以他很緊張或是焦慮，其實有一部分是，因為一開始進來時的位階就不同，那他後來在想這些藝術創作的時候，我覺得他很認真的在想很「存有論」的問題，很本質性地在發問，到底藝術創作要做什麼？可是他又經常必須面對社會性的的問題，他被放置在那個社區環境裡頭，不得不面對剛剛你談到的那個公共性的環節。

吳瑪悧：
他不是被放置，他是自己選擇的。

康旻杰：
是，一方面是他自己選擇的沒有錯，可是在這裡頭他是在掙扎的，這有點像我們空間專業者或是書寫者常常在問自己的一個問題，老實說，大家為了無目的的目的會很緊張，總是會感覺到他需要回到某種 apply 可能性。這種焦慮存在於那樣的一個藝術家，我非常的同情，這種的過程一定會跟社區產生很多的衝突，這個衝突如果說我們站在管理者的角色，想說趕快把衝突趕走，剛剛講的那可能性可能就不見了，那當然我們因為可以容忍這個可能性，結果被指責得很難聽，這就是在沒有哲學的官僚系統底下發生的糾紛，很複雜的，是現實中我們必須面對的日常生活的細節。不過，讓我覺得還可以走下去、撐下去，在這樣的事情上還可以看到有趣的地方，確實是崇高的、一種覺醒、是美學存在那裡，我也跟瑪悧老師說，我相信這個藝術，藝術很難用作品去定義它，可是它是驅使文明社會還可以有新的演遞的重要條件。

吳瑪悧：
基於這樣的基礎，如果我們要去談藝術進入社區，是不是應該有更好的機制去協助藝術家？藝術家有各種類型，有些藝術家可能是比較專注在自己的創作上，他不知道怎麼跟人互動，可是另外一種類型的，他可能是比較能夠創造對話的，從那裡去發展東西：這樣問題就會變成說，到底那個機制的掌握者是誰？我的意思是說，一邊是藝術家、一邊是社區，那誰去創造那個橋樑、去創造那個可能性？

陳其南：
藝術家在西方歷史中，早期是沒有政府部門干預的，是由貴族或皇室來支持。在這樣的情境底下，好像可以自由的發揮，可是藝術家還是為了必須因應貴族喜好來創作。藝術家不太可能被完全孤立或獨立出來，一般我們都把這種狀況分成三個部分：文化藝術、資本/企業部門/經濟部門/市場部門、公共/行政的部門，這三部門決定了文化存在的狀態。當國家愈來愈發達的時候，尤其像台灣，公部門取代了私部門，藝術家必須依存在這兩者之下才能生活。阿多諾也說，藝術家很難靠自己的力量生存，不是靠市場、收藏家，就必須靠國家、行政部門。可是「公部門」是抽象的，運用的資源是從人民的稅收來的，錢的使用必須對人民、納稅人有交代。立法院、主計部門都是屬

於這種監督的力量。在這體制下所有人都必須依法行政，藝術家拿政府資源也無可避免，此種內在的矛盾始終存在。

從這方面來說，社區營造是一種寧靜的革命，是想要消弱或改變行政管理(administration)，或是資本主義體系，也是想對抗現代性(modernity)。社區藝術、公共藝術、或跨領域藝術，其實都是想打破上述這種硬性的區隔。

吳瑪悧：
聽起來當政府官員的最好是藝術家，因為像鍾局長在嘉義文化局就在談「去政府化」這件事，你要不要來做個結語？

曾旭正：
不過這裡面有結構主義跟資本主義對個體的限制，到底那部份是不是這麼鐵板塊？或者說我們看到個別的案例只是煙火而已？終究不能……

康旻杰：
而且，我說實話，為了某種溝通的必要，我們開始去用一些比較尋常的語言，或者說把它變成「口號」也好，我想陳老師毋庸我再多費唇舌，很多人也都會開始指責「社區總體營造」、「公民美學」到最後是口號等等，我們都會知道它是必然的結果，因為在這個世俗的社會，誰要跟你談哲學、美學的東西？一但進入口號化的結果，所有官僚不論他背後的正當性有多高，他其實是一個權力結構，這權力結構很清楚，也就是說我們知道誰是掌握資源、利益分配的中心組織，現在大家抗拒的是這一塊，一方面我們覺得要覺醒，可是覺醒是要溝通、溝通之後是要創造語言、創造語言最後又流於……那怎麼辦？

陳其南：
不只是台灣，這其實是牽涉到人類本質上的矛盾，如果可以解決，也是還在過程之中…

曾旭正：
我倒是突然岔出來有一個想法，因為剛華翔提到國藝會的想法或者剛才陳老師說台積電扶植藝術家的經驗，我們可不可能構想「社區扶植藝術家」的概念，作為社區營造再深入發展的策略之一，鼓勵有基礎的社區可以成為一個有能力思考的社區，請他們準備好種種條件來扶植藝術家。所以是反過來思考，不是藝術家進入社區，而是社區請來藝術家，有意識地讓藝術家在適當的範疇發揮作用，以利於社區營造。

吳瑪悧：
這裡將會發生的問題是：為什麼他是藝術家，我不是藝術家？我們社區裡面已經有藝術家，為什麼就一定要從外面找藝術家進來？

鍾永豐：

以我自己的經驗，就是一開始我們不要把公務人員污名化，如果一開始對話是帶著某種偏見進去的話，雙方的共識永遠無法提升。如果我們到公家機關去，是用一種讓社會取得某種進步性來接觸他們，更重要的一點是，現在公務人員做事情已經不那麼凡事行政化。隨著大環境的改變，他也會看外面，就是這件事情社會支不支持、肯不肯定，如果肯定，也因為有榮耀感，他自己的合理性會愈來愈高。也因為有這樣的榮耀感，在整個行政體系的彈性會被創造出來。其實做一件事公務人員有 N 種辦法，可是如果你跟他沒有共識，他對你沒有安全感，他也會做自我保護，如果到這樣的地步，進展也是沒有辦法獲得共鳴的。所以我不是很贊成說公務員是怎樣的。

吳瑪悧：

謝謝大家。