

99 年藝文獎助發展策略研析

藝術的社會參與專題研究計畫

成果專輯

財團法人國家文化藝術基金會 研究發展組編

2011 年 3 月

目 錄

藝術的社會參與專題研究計畫說明	3
I. 案例研究	5
生態藝術於社會運動中的新倫理關係—以《植-物 新樂園》2008-2010 年撒烏瓦知部落相關計畫為例 / 許淑真、盧建銘	6
回看工作室—從拾藝南坑到走向百年千段崎 / 蔡宛璇	28
桃山聆聽桃山 / 彭葉生(Yannick Dauby)	45
野地裡盛開的藝術花朵—西螺藝術兵營與大地之屋 / 周靈芝	62
召喚~2010 重建生活·藝術行動 / 孫華瑛	74
兩條虛構路徑的交錯與分野：從家計畫到反文化局 / 高俊宏	83
姚瑞中與「台灣閒置公共設施抽樣踏查」/ 呂佩怡	98
藝術空間的社會參與—高雄的豆皮文藝咖啡館 / 謝一麟	108
理解「葉偉立」—他的創作、意識、經歷和生命 / 張正霖、盧崇真	120
羅東小鎮日常生活廊帶的蔓生紀實—田中央工作群參與的都市空間再生行動 / 黃聲遠建築師事務所、田中央工作群	143
巴奈：深耕台東的音樂與社會實踐 / 張鐵志	157
農村武裝青年：來自土地的音樂戰鬥 / 張鐵志	167
環繞島嶼和海洋的百日冒險—「瀨戶內國際藝術祭 2010」(Setouchi International Art Festival 2010) / 黃姍姍	177
串聯藝術與日常生活—黃金町藝術市集(Koganecho Bazaar) / 黃姍姍	191
II. 專題論述	200
藝術家當代倫理(學)的社會考察與重構 / 盧建銘、許淑真	201
藝術「介入」，亦或藝術「參與」？ / 呂佩怡	212
藝術介入部落的美學探問 / 潘小雪	226
從社區營造到藝術進入社區的反思與未來發展策略 / 陳泓易	246

99 年藝文獎助發展策略研析

藝術的社會參與專題研究計畫說明

一、計畫緣起

本會自 2007 年開始關注「藝術進入社區」的議題，並著手進行台灣案例調查及相關國內外文化政策與補助措施方案的研析。時至 2010 年，此議題發展仍與時俱進，不斷衍化之中，於國內還有很大的討論與實踐空間。

此時新類型公共藝術、對話性創作、社區/社群藝術行動等新的創作觀念或操作手法的引介討論，台灣對藝術進入/介入公共領域或日常生活，想法比數年前更加開放；隨著文建會 2008 年的台灣生活美學運動、藝術介入空間計畫及新故鄉社區營造二期計畫等政策資源的投入，形成並鼓勵了藝術創作者與社區合作的藝術計畫出現；而日本由北川富朗策畫的大地藝術祭、山野真悟策畫的黃金町藝術市集等成功創造藝術振興地域文化社會及經濟的範例，或是國內由盧建銘與許淑貞策畫的藝術計畫協助了撒烏瓦知部落的文化再生，也在近期廣泛引起國內的關注，令人期待台灣持續有具啟發性的案例發展，並能凝聚長期的力量。

尤其進入二十一世紀，生態與永續的發展議題浮現，鄉村與城市都面臨了更複雜的議題，藝術所具有的想像力、創造力、開放性與包容差異性，被視為鄉村或城市活力的再生能量來源之一。藝術如何成為一種積極的實踐？藝術或藝術家如何持續拓展扮演社會中的介入及參與角色？

因此，本年度專題研究希望能回應上述的趨勢發展，將持續關注「藝術（家）的社會參與」議題，並探究當前藝術體制、藝術環境、藝術工作者的處境。除了持續藉由具體的個案研究，紀錄與觀察此議題的新近發展，並邀請學者專家共同撰寫論述、趨勢觀念及文化政策觀察，藉以提供一整體的視野。期待本計畫成果得以為各界經驗的參考，並為後續的執行及獎補助策略帶來新的可能性。

二、計畫目標

- （一）藉由個案研究，持續針對具公共參與性藝術計畫進行關注。
- （二）藉由專題論述，提供深入探究藝術與公共領域的研究基礎。
- （三）參酌國內外發展經驗，作為本會獎補助策略研發的參考。

三、計畫期程

2010 年 5 月至 2010 年 12 月

四、計畫內容

本計畫將透過文獻資料收集、個別或小型諮詢會議的召開、籌組個案研究寫手，及邀請學者專家共同參與研究等方式來進行。

本計畫執行工作項目內容分項說明如下：

（一）實務案例調查

本年度專題研究之實務案例，關注不同類別藝術之社會參與可能性（視覺藝術、文學、音樂、建築、設計或科技藝術等），並涵蓋「城市規劃、都市更新及社區的再生與活化」、「藝術與生態環境」、「族群與多元文化」、「藝術與民主」、「藝術與教育」、「藝術與健康」等議題或類型，進入形式包含「公共藝術」、「藝術節」、「藝術進駐」、「閒置空間再利用」、「社區營造」等。

案例研究除以藝術計畫或藝術創作者為對象，並針對支持藝術計畫之產生或運作有關的機構、企業及 **NPO** 組織扮演的功能及角色進行探討。

本年度預計擬邀請實際計畫執行操作者、關心此議題的藝文工作者或相關評論研究者研究撰寫十篇以上的案例研究，每篇約 **6,000~10,000** 字為原則。

（二）專題論述

預計邀請相關藝術、社會學及文化政策領域學者或藝術評論者，針對他們對新近國內外藝術參與社會發展現象的觀察，進行撰寫相關實踐論述、現況及文化政策分析等專文，以為國內此領域的發展提供一些新的視野以及反思檢討的空間。預計五篇，每篇約 **10,000~15,000** 字。

主題方向暫擬如下：

- Ø 當前文化政策與藝術進入社區的觀察、實踐與反省
- Ø 支援藝術計畫之中介組織或藝術創作者參與社會平台的建立與運作
- Ø 地方文化與當代性如何扣連的美學課題
- Ø 藝術與地方發展的關係
- ※ 實際專題論述主題方向的訂定將參酌諮詢顧問之意見擬定。

I. 案例研究

生態藝術於社會運動中的新倫理關係－ 以《植-物 新樂園》2008-2010 年撒烏瓦知部落相關計畫為例

許淑真*、盧建銘**

*藝術家、獨立策展人 **藝術家、中原大學設計學院博士候選人

The New Ethical Relations of Eco-Art within the Social Movements – Examples of *Plant-Matter NeoEden* Art Project (2008-2010) of the Sa'owac Village of Amis Tribe at Taiwan by Su-Chen Hsu, Chien-Ming Lu

摘要

《植-物 新樂園》為 2006-2010 年至今，許淑真與盧建銘共同合作的藝術計畫，以生態藝術＋文化運動的方式從《逆境中的植物－台灣本島》系列開始，計畫地點遍及台灣本島、澎湖、以及墨爾本和北京。其中子計畫〈島內移民：達魯岸部落的河岸菜園植物〉、〈部落出生：菜園中誕生的撒烏瓦知部落〉、與〈文化重建：河岸阿美的物質文化世界〉為參與撒烏瓦知部落運動的實際案例，而《建屋：一種社會契約的實踐》作品則是發展部落與小型社會的勞動建屋表演，以逼視不同文化之間共同組織與集體學習方式之下，呈現「居住」的複雜脈絡與社會現實。

位於都市邊陲大漢溪畔的撒烏瓦知部落，創作者從 2008 年以部落水域農耕環境調查，到面臨 2009 年國家機器的強制遷除，經歷自立重建完成到現階段跨族群、跨社會分群的文化交流。藝術家／行動者利用當代藝術無「媒材」與「場域」限制的創作形式，成為部落與外部溝通的介面，並擴展成「大眾傳播」、「文字發表」、「社會運動」、與「藝術展演」的四條行動路線。

面對台灣都市原住民部落複雜的脈絡以及具爭議的社會評斷，這個以創作自主和部落自治的為原則的重建與藝術創作，並策略的發表在台北、台中、高雄、墨爾本、和北京共 9 個國內外藝術空間，並於 2010 年獲得第 8 屆台新年度視覺藝術獎項的行動，是結合了不同族群與跨越領域的網絡和結構，重啟與政府、學術、企業、與社會認同的真實社會影響力。創作者將處境知識與藝術方法揉合成社會實踐，也成為台灣原／漢之間的新合作關係和原住民運動的一個新反攻路

【案例研究】

徑，並重新開啟藝術家、部落、國家、財團、和社會之間的新倫理關係。

關鍵字：生態藝術、文化運動、處境知識、新倫理關係

Abstract

The *Plant-Matter NeoEden* has been worked on from an eco-art and cultural movement by Su-Chen Hsu and Chien-Ming Lu from 2006 to 2010. The project is beginning with the “Plants in adverse environments – Taiwan Series”, and located throughout the Taiwan, Penghu, and Melbourne. It includes its sub-projects are their participation in the indigenous movement, such as “Internal Migrants: Riverbank Vegetable Garden Plants in *Daluan Village*”, “Tribe Was Born: *Sa’owac niyaro* Was Born in a Vegetable Patch”, and “Cultural Reconstruction: Material Cultural World of the Riverside Amis”, and performance – “Building Homes: Realizing a Social Contract has developed a mutual-help home-building” performance suitable for small societies. This work gazing at a different culture's collective organization and group learning methods, they present the complex context and social realization of “residence”.

The *Sao’wac* village is located the Dahan riverbank on the edge of metropolitan area in north Taiwan. In 2008, Hsu and Lu initiated an investigation on the agricultural environment for *Sao’wac*. In 2009, the village had faced compulsory evacuation by state apparatus. And they and residents went through a period of self-reconstruction. Now Hsu and Lu are working at the cross-cultural exchange that goes beyond the ethnic and social class restrictions. Artists/activists have employed a contemporary art style is no limitation on “media”, and they have expanded this channel of communication with the outside world in the form of: (1) mass media, (2) the power of writing, (3) social movements, and (4) artistic manifestations.

By basic question of social “culture discrimination”, although the village reconstruction and artistic creation both beyond the state apparatus, but they held 8 exhibitions in official gallery/museum in Taipei, Taichung, Kaohsiung, Melbourne and Beijing. Furthermore, the project has also got *The 8th Annual Taishin Arts Awards Winner for Visual Arts*. The creator has consolidated situated-knowledge and artistic method into social practice, their strategy is created a fresh counter-attacking route for the indigenous movement and a new cooperation between the indigenous and the Han people in Taiwan. Last but not least, the project has re-opened a new ethical relationship between the village, country, the consortium, as well as the society in general.

【案例研究】

Keywords: eco-art, cultural movements, situated knowledge, new ethical relations

一、前言

《植-物 新樂園》是我們自 **2006** 年共同合作至今，現仍在發展之中的藝術計畫。從《逆境中的植物－台灣本島》系列開始，計畫地點遍及台灣本島、澎湖、以及墨爾本和越南。其中子計畫以個展的方式呈現的有：**2008** 年〈島內移民：達魯岸部落的河岸菜園植物〉展演於澳洲墨爾本皇家植物園、**2009** 年〈部落出生：菜園中誕生的撒烏瓦知部落〉展演於台北新樂園藝術空間、與〈文化重建：河岸阿美的物質文化世界〉於高雄新濱藝術空間，皆為參與撒烏瓦知部落重建同步的藝術展演活動的實際案例。而 **2010** 年於第五屆蔡瑞月舞蹈節的表演節目《建屋：一種社會契約的實踐》，則是撒烏瓦知部落與小型社會（台新保代和金控員工）共同發展出來的勞動建屋表演，以逼視不同文化之間如何共同組織與集體學習的方式之下，呈現「居住」的複雜脈絡與社會現實，並期望促成公共性議題的討論與多元文化的發展。而這些均是架構在以生態藝術＋文化運動的運作方式下進行。

從 **2006** 年開始，我們就在位於桃園都市邊陲大漢溪畔的撒烏瓦知部落附近執行有關水域環境研究，**2008** 年 **11** 月以部落農耕植物與環境調查的創作，在墨爾本皇家植物園完成首次的公開展覽。**2009** 年 **2** 月部落面臨國家機器的強制拆除，並在同時成立部落組織，同年經歷自立重建完成，到 **2010** 年藉由跨學術交流和跨部會的文化運動方式，爭取土地合法使用承租權。在這期間攸關部落居民生存的急迫性，以及跨越族群和社會分群的相互瞭解的文化交流更相形的重要，這也是在參與眾多社區運動中，我們特別挑出撒烏瓦知部落作為展演的重要原因之一，因為從真實場域到藝術象徵，再進入到展覽的再現，我們首先考慮到的是對「誰」產生價值？部落（社區）內部和社會外部的效應為何？是怎麼樣的價值？短期與長期的效應為何？所以在面臨部落第一次抗爭與重建的決定時，我們就決定如何讓藝術行動成為一個宣言？所以在利用無媒材限制的形式與行動時，也試圖讓它成為部落與外部溝通的界面，並將面向擴展到「大眾傳播」、「文字發表」、「社會運動」、和「藝術展演」的四條行動路徑。

這幾個展演的創作以不經過官方補助的方式下進行，以實際貫徹藝術家創作自主和原住民部落自治的基本精神，最主要也在思考國家結構施加的限制和提供的機會，如何泯滅了藝術創作的自主性以及被操控的現狀¹。這個時期的部落重建與藝術創作，策略性的發表在台北、台中、高雄以及墨爾本和北京等 **5** 個民間

¹ 相關說明請見盧建銘、許淑真，2011，《藝術家當代倫理(學)的社會考察與重構》，台北：國家文化藝術基金會。

和 4 個官方展覽空間，並獲得第 8 屆台新年度視覺藝術獎項的行動策略，也希望藉由都市原住民的「強勢文化」，虛擬重構部落的住所，宣稱「合法居住」的基本權。一來讓我們重新思考社會面對都市原住民有關「文化歧視」的根本問題，二來則是希望突破長期對原住民族的「文化同化」下的社會救助暴力，並凸顯「庶民日常」的價值，重新檢視古典馬克思主義下「階級理論」和「經濟決定論」的社會運動路線中，長期讓庶民意識嚴重缺席的現況。²而藝術行為（作品）作為一個公開的展現，對我們而言也是一種反省，更是一種評論，在現有藝術進入社會正值認同和自我問題的前沿，藝術行動是需要有顛覆主流思想的客觀性和普遍性抱負的。我們試圖將處境知識與藝術方法揉合成社會實踐，也希望開啓台灣原／漢之間的新合作關係，和都市原住民運動的一個新反攻路徑。而行動群體集體意識的展現，所形成社會變遷的機制，也期待重新開啟藝術家、部落、國家、財團、和社會之間的新倫理關係。

二、撒烏瓦知部落重建和文化運動在當代的價值

在撒烏瓦知部落的耆老們，喜歡傳述一則笑話，就是生性喜歡在大自然野採食物的阿美族人，野生青蛙是他們視為珍補的食材。他們喜歡比較飄在湯上的青蛙的姿勢，是兩隻手合在一起做祈禱狀的青蛙呢？還是像日本人高舉著兩手大喊萬歲的青蛙！經歷過日本殖民時期和西方宗教洗禮的部落老人家們，這個常常被拿來說得笑話，反應出他們身上經歷過的台灣近代史，以及不可磨滅的傳統阿美族生活經驗。

探討撒烏瓦知部落族群文化根源，主要是由原鄉花蓮玉里鎮春日里泰林部落（馬泰林 **Matalim**）本家所分出的單一家庭，後來分散進入都市（包括北部都市和南部高雄）之後，部份姐妹於退休後集居於大漢溪旁，所以部落社會的主幹是由阿美族母系母居制度衍生出來的氏族社會為主。零星的家族還包括高寮、靜浦和豐濱等地。總體而言，主要的部落來源以「阿美族秀姑巒群」為主，少部份為較鄰近東岸中部的「阿美族海岸群」，所以部落發展傾向於兩種文化的結合，一是花東縱谷的生產文化，二是海岸潮間帶採集文化。撒烏瓦知部落現有的生活方式根源於這樣的族群文化與社會結構，並產生日後很大的影響。

他們是少數具有花東原鄉部落經驗的第一代都市原住民。原先部落組成的

²相關論述請看許淑真、盧建銘，〈以建造來起義—《建屋》的庶民日常與社會連結的行動策略〉，《一年過後：原住民災後重建與永續發展國際學術研討會》，2010，國立台灣師範大學原住民族研究發展中心。

18 位阿美族耆老們遷徙到西部的原因，一是民國 54 或 55 年東部洪水所造成的災民，那時後有大量的族人從花東縱谷遷出；二是上世紀台灣 60 年代的經濟發展計畫，拉出大量原住民勞動力到臺灣的西岸都會。第一代都市原住民由於語言、生活習俗、經濟地位...等等差異的隔閡，所以當成為都市邊緣結構時，生活更為孤立，不易引起社會注意。但經由部落抗爭運動之後所獲得的社會認同，也吸引社會力量的協助，現成為部落重要社會結構之一。由於含有抗爭運動的藝術活動及文化形象，以及世界經濟局勢不利於以勞動服務為主的原住民，使得部份第二代原住民進入部落生活，並參與自立造屋的勞動工作。

撒烏瓦知在阿美語的意思就是「旁邊」、「邊陲」之意，當時「社會」對他們住屋的拆遷，卻成為他們成立都市部落的動力來源。以部落位於「違建」和「行水區」的拆遷理由，遮掩不了地方政府不當政策背後官商勾結的貪婪，和對環境生態的破壞。但這還有一個重要原因是部份自行車族認為部落「髒亂」、「不美觀」，希望官方好好「整頓」這「不進步」的都市原住民部落。跟隨部落長期被拆遷的根源（撒烏瓦知部落居住在大漢溪畔約三十餘年，共被拆遷 3 次），社會對他們「文化歧視」起源於原住民文化不被廣大的社會理解，也是重要的原因之一。³

在這裡我們整理出撒烏瓦知的歷史沿革，它含納了：

1. 部落形成前集居的過程
2. 部落成立的過程與抗爭時期
3. 部落建築重建開始到完成
4. 現階段的部落發展（部落文化建設階段）

而部落在都市的區位則反映出：

1. 桃園地區大溪鎮與八德鄉原住民聚集的原因與分布
2. 大漢溪的變遷與都市原住民的聚集
3. 大溪鎮觀光發展與撒烏瓦知部落都市區位的改變
4. 大台北都會地區休閒自行車系統對撒烏瓦知部落社區位的改變

而以上部落的處境也反映出現階段許許多多的台灣社會議題：

1. 都市原住民的議題
2. 社會弱勢階級無住屋者的議題
3. 勞工及農民退休照顧的議題
4. 公共建設程序正義及利益分配、公共政策規劃及執行議題

³ 同註 2。

4. 多元文化發展的議題

在撒烏瓦知經歷部落抗爭與重建時，上面三個議題馬上面臨社會公平正義以及有關環境生態的問題，並可積極發現都市原住民經營環境在當代和未來的價值，這也是一個啟動藝術創作（或是學術）與社會重構新倫理的契機，這更是我們積極將撒烏瓦知案例作為藝術創作的重要主軸。

不平等的社會公平正義論：當「立場」就是「形式」

自 19 世紀晚期資本主義工業社會形成時起，社會正義的思想對民主制度的批判就扮演決定性的角色。正義論在當代很複雜，亦是動態的，但也面臨了重要的轉折。當台灣原住民以人口比例原則被視為少數族群的當下，不要忽略將他（她）們排除在重要權力資源之外的殖民歷史與現今的國家控制，這也成為掌控公民社會的意識形態工具，它最終會導致所謂的「種族清洗」的現象。尤其在面對台灣都市原住民現階段更處於缺乏社會認同的困境之下，對他們進行一種不平等的分配才是正義的。首先就是要對「公平的正義」這個概念的放棄，因為它對正義原則的選擇並不恰當。台灣現有官商勾結的政經結構，常以「公平原則」架構在個人私利上，並將之合法化，無限上綱的結果讓台灣社會反而走向功利主義，忽略了不同的人們在不同的生活前景下，所受到政治體制、一般性經濟、和社會條件的限制和影響，也忽略了人們出生所具有不平等地位和自然稟賦。

我們沒有辦法忽略台灣原住民「境內流亡」仍在進行中的歷史，我們更不能忽視基於民主國家最基本的「生存權」，但樣板化的社會救助的「慈善」形象，是我們一直在媒體甚至在身邊可見到的社會力對他們執行「社會公平正義」的作為。改變社會對都市原住民部落既定成俗的觀點，是一個艱困及長期的工作，首先要挑戰的是社會政經地位弱勢等於個體其總體文化的弱勢，這樣的主流社會價值。但面對經濟全球化浪潮過後殘敗的人文、環境與政經體系，這個具體社會思想翻轉的改變是必然與必要的，過程中必也建構的新倫理關係。站在都市原住民這一邊具體表明「立場」，以及在社會中實踐這部份的努力，就是一個展現強而有力藝術「形式」的開始。

都市原住民的生存文化如何成為當代生態價值

如何將生物多樣性架構在文化多樣性上⁴，並在當代生活中看到它可流動的特質，是國際相關環境生態組織所重申的，尤其在推崇原住民傳統知識在環境生態上的價值。但因為原住民文化有它獨特的發展模式，而這樣的發展模式又長期

⁴ 同註 1。

與土地環境息息相關，並且必須以部落為單位來研究，像撒烏瓦知部落就不能放在泛族群議題上，必須視之為獨立研究的對象，而非漢文化和西方經驗可類比或套用。但殖民統治者的土地政策和語言政策改變了一個民族的命運，產生了一個個語言和文化的消失，也讓原住民母語裡豐富的植物、動物、土地的智慧跟著死亡，這個連現有科學都很難解釋清楚的智慧，是常常無法翻譯的。在 2011 年國家地理雜誌公佈的世界原住民語言（瀕臨）死亡地圖裡，台灣也名列其中，這代表了台灣也漸漸失去長久蘊藏在地景裡豐富的文化資產和自然環資源的知識。

阿美族被視為台灣原住民族裡最會使用環境自然資源的民族，有著豐富的漁獵、採集的生存經驗，像在二戰台東阿美族李光輝作為“高砂義勇軍”，被日軍強徵至印尼的摩羅泰島作戰，因失聯靠著傳統阿美族野外生存知識，獨自在島上生活了 31 年，就是一個很明顯的例子。撒烏瓦知部落耆老們因在原鄉的經歷，融合了花東縱谷的生產和野採和海岸潮間帶採集文化，並且在都市生活歷練過後，利用了自然、工業生產和都市建築廢材的剩餘物資來生活，再加上老人家們可以整天都使用阿美語生活，所以更發展出相當獨特的生活模式。之後因為經由政府迫遷成立的部落社會組織，更恢復了原鄉互助精神與傳統知識的傳承。

當全球面對一波波的環境災難，真正的元兇是資本主義開發國家所樹立的生活模式，現代化的「美好生活」讓環境惡化成為許多不可逆的現況，使得「適應」（adaptation）成了當代新的生態環境思潮，也就是面對殘破的環境，如何與自然和都市災難過後交織的環境共存。撒烏瓦知都原文化生活在看似「傳統」的生活模式，其實是揉和了遭遇、傳承、和當下環境所創造出的新歷史，這是交織了環境、文化、社會、政治、經濟的，在原鄉傳統和都市現代化之間、在阿美族傳統信仰和西方基督宗教之間，找出延續他們祖先生活智慧，和符合現在經濟生活的新生存方式，這給與我們一個啟示，就是如何重啟人類社會重新面對社會與環境倫理的契機，並架構出新的當代人類環境生態的價值。

三、藝術的社會參與的藝術行為分析

在長時間運作的《植-物 新樂園》，是我們嘗試將地理學、生態學、人類學、語言學、和社會學相互對話的植物調查計畫，它在特定地點、族群和時間的研究，以文學與藝術的方式去敘述，討論社群生活和急速變遷中的地景。這不是幾個學科的拼湊，而是一個有機體，更是一種範式的轉換。我們以田野調查和處境知識為主要發展脈絡，作品誕生在所有活生生的文化地景所引發出來對外溝通的慾

望，也寓意出生命體處於逆境與社會邊陲的奮鬥路徑。這個藝術行為因部份與撒烏瓦知部落迫遷的社會事件有關，藝術家並實際的參與社會運動，以及籌劃數次藝術展演，所以有較強勢媒體效應。但具體參與部落社會組織的經驗，也讓我們重新去審視過程中藝術行為在社會參與時的價值、藝術家的社會參與該有的基本工作、《植-物 新樂園》與其他案例的差異、以及現有藝術的社會參與所面臨的侷限等，並在這過程中磨合出藝術行為、社會運動、部落發展、與總體社會之間的新關係。

藝術行為在參與社會的價值

當代藝術家的工作比較靈活，可「合法」的脫離功利和實用主義以及國家法制與世俗規範，可以敏感的在社會現狀中的蛛絲馬跡裡嗅到端倪，轉換出「各式各樣」可視的和不可視的形式（行動），也可將核心的價值架構在未來。像《植-物 新樂園》計畫中除了與撒烏瓦知部落相關的作品之外，子作品〈城市住民：台北都會地區都市逆境植物〉是在都市建物夾縫中的植物裡，創造了一則寓言；〈搶灘成功：台灣北海岸石門鄉海灘植物〉則是連接了各式各樣的脈絡，是自然科學的調查，也隱含了遷徙的歷史；但也可以是報導，像〈墨爾本社區菜園故事〉敘述了澳洲境內國外移民的故事；或是一種交流，在墨爾本皇家植物園內的〈藝術品與食物交換〉計畫，則是闡述市民對於未來生活的展望。這些都展現了藝術行為可以實踐靈活多樣的策略。

而有關撒烏瓦知部落在抗爭重建期，我們亦藉由電視與報紙等傳播媒體的發聲、網路與學術領域文字的發表、抗爭現場與學院的演講、結合街頭社會運動的組織與群眾力量，以及公私立藝術空間展演的四條行動路線，成為部落與外部溝通的媒介。在《植-物 新樂園》的名稱裡隱含了我們藝術行為的核心價值，「植」指的是實踐，「物」則是實踐所面對的事物，而「新樂園」則是對行動群體未來行為的可能軌跡的想像，也是對未來的一種願景。過程結合對未來的希望、憂慮、和渴望，讓既有的思想、行為、社會價值、和結構進行創造性的重塑。在面對部落快速不停重構的結構中，相關藝術行為的效能的確能很快的反應出來，但面對《植-物 新樂園》比較深刻的核心價值，藝術行為從社會的真實場景到象徵，進入到思考的運動，並不侷限在即時與現地，它也是一個願景，這也是與傳統街頭運動又開來的新路線，一個比較具體的差別。

藝術的社會參與的基本工作

但社會參與的藝術行動其主要的關鍵，不是架構在大社會上，而是選擇「小型的社會」。這個小型社會是由一個個有名字、有家庭脈絡，樣貌清晰的眾多個人所組成，並且行動者可以感受到她們的痛苦與快樂，而不是模糊的大概念下的

社區（部落）住民，更不是少數取樣的樣板居民，而是由一個人一個人所組成的生活聚落。並且在當中藝術行為必須很重視群體的社會結構，以及在其中社會倫理運行的道理。

部份的藝術行為會在進入社會時失效，主要是因為藝術家欠缺的是社會考察的能力。展現自我以及符合藝術圈或藝文補助計畫內部運作的邏輯，是藝術家自己選擇來的長期訓練，但絕大部份的社會需求卻在過程中缺席，社會需求在這裡要排除的是對社區需求的虛構想像、一知半解的跨領域學科概念、被行政權勢曲解的計畫方針、以及傳統社會救助的樣版觀念等。我們必須瞭解社會世界是「充滿文化」和「動態式變遷」的，並且個別的小型社會也充滿極大的差異，藝術家的社會考察工作需著眼在當前和過去久遠的社會政治經濟背景下的通俗文化歷史，並具有能從藝術行為的各種籌劃中，做出實踐的和規範的判斷能力，以應對目前演變情況中的要求、難題和模糊之處。一個藝術社會行動者也需具有內在創造性，必須瞭解藝術行為不僅是再生產，同時也在創造社會環境，而不是架在空泛的社會論述與藝術形式下。

「尊重」部落（社區）是我們在許多藝術進入社會的案例中，常常聽到的口號，但「尊重」如果沒有在小型社會內部中表現出來，沒有在藝術展演（創作）的生產機制中表現出來，就真的只是口號。在傳統藝術教育系統下的學習形式，在面對藝術的社會參與時，需重新學習並要拉到一個高度，這個高度就是首先必須立基在社會面高於藝術面上，並產生特定群眾的對話，而之後的藝術行為和藝術性就會被創造出來。比如在長期參與撒烏瓦知部落居民農耕和野採生活之中，根據 2009 年一整年的紀錄調查研究創作出《河岸阿美山河海採集地圖》，它反應了部落族人延續花東縱谷與海岸潮間帶採集文化，也反應了國家生態保育政策與原民傳統生活的衝突，這裡我們必須去重新定義阿美族因為遷徙而移動中的「傳統領域」，也發現野生採集文化對於面對食品安全和被壟斷的資本化食品供應，具有某種反向思考和對應的方式。在參與部落日常性活動的過程裡，改變了我們對種植和食物的習慣，也影響了我們的生活，改變自己與食物的關係，新倫理被真實的架構出來，這是一個思想和身體統合的認同，一個真正的尊重。

所以藝術技巧和形式面對流動的社會，是需要有新的詮釋和作法，但藝術參與社會也面臨一個重要的挑戰，就是如何從社群的日常生活中看到價值。藝術創作視獨特奇巧為圭臬、對藝術作品化的迷戀、以及藝術展演活動化傾向，讓藝術行為容易重蹈封閉藝術圈的窠臼。所謂對狹隘化「藝術性」的要求，讓藝術的社會參與不容易進入到社群的通俗生活並看到當中的價值。絕大多數人對阿美都原部落的瞭解，大多著墨在社會抗爭報導和豐年祭歌舞上，但都市原住民的通俗生

活和邊緣性經歷更具價值，它挑戰了大多數人所理解都原世界的假設，一旦這樣的假設受到挑戰，關於社會建構真實性的探索，才會成為一個有意義的策略。所以參與社會它既是一種實踐、一種反思，它也是一種社會建構，既是對自己的建構，也是對社會的建構。

《植-物 新樂園》與其他案例的差異

相較於大多數的部落（社區）運動，撒烏瓦知部落算是一個例外，真實社會有一個穩固的結構，所以變遷很慢，就算是在原鄉也是一樣，但撒烏瓦知部落在缺乏物資人力和部落耆老們隨時殞落的危機之下，有一個快速重建的動力，所以藝術在裡面有一個很快速的對應關係，可以立即檢驗行動的有效性，與一般社會結構需要更長效的運作不同。而面對一個人少、老、有原鄉和都市經驗的部落而言，撒烏瓦知部落的組成份子中頭目有牧師的身分，並經歷過花東鄉土神學運動和在高雄維護阿美漁工權益的社會運動，師母是祭師的孫女，保有眾多阿美族傳統智慧，師母的四姐擁有將耕地維持成野外環境的農耕技術，而部落社會的主幹則是保有阿美族母系母居制度衍生出來的氏族社會為主，所以具有文化和生態研究的藝術行為，其成效很容易被反映出來。

社會的具體化是很慢的，文化它太複雜，但因撒烏瓦知部落迫遷事件和人口組成的特殊，所以藝術家可以有很清楚的切入點。但是相對於內部的小社會，《植-物 新樂園》面對外部大社會的改變也不會很大，因為大社會是跟隨著總體社會的腳步和結構，不管是文化的發展或是影響，可能都需要五十年一百年才能看到成效，這些都需要點點滴滴的緩慢累積。

現階段藝術的社會參與的侷限

台灣的文化發展有很強的區域及部落文化的現象，現有社會專業分工常常偏離了現實，許多城鄉發展都不是現有的專業可以解決的。相對的，反而有大量的社會問題是來自分科專業知識及技術與實際台灣現況分離所造成的。從石門水庫起點，貫穿龍潭鄉三坑、大溪鎮大漢溪到台北縣鶯歌，甚至遠至淡水、八里的大漢溪畔自行車道，全長約 60 公里的“大漢溪自然生態”自行車道計畫，就是讓撒烏瓦知部落遭到迫遷的原因之一，接受計畫的學術團隊在發生事情之後，才承認計畫前並沒有發現居住在大漢溪河濱部落的居民，就算他們已經在現地居住長達 30 餘年的時間。現有的學術體制養成讓學習者脫離了真實社會現況，而藝術家更是在長期接受補助的誘因或是無知之幕的蒙蔽下，常常無法面對社會這一個複雜結構組成的現實，被這樣訓練出來的個人，當然更難以處理相關部落重建的及時性需求。

面對撒烏瓦知部落重建和文化運動，我們也常常發現自己一大塊的空白，全心的投入與不間斷的學習，連結內部和外部的力量，才能面對部落小型社會的發展。但台灣現有的藝術計畫和展覽機制的常規，像功能、時效、觀眾類型、與媒材呈現等的限制，若投入真實社會的藝術行動是經由傳統的展演模式，常常無法符合展演單位和補助挹注單位所規定的時程和目標，長期而言，甚至有可能倒過來左右藝術家對社會參與的實踐。而台灣藝術界普遍對於「國際」的片面想像和藝術形式的摹仿，崇尚片面意義的藝術象徵與國際認同的焦慮下，架空了與土地人群的關係，也形成了藝術家從事社會參與時的無形阻力。

所以有關《植-物 新樂園》計畫所提出實踐策略是小面積、不同的特定族群、長期性的以文化傳遞與族群互相理解的基底的策略，並排除社群自主發展阻礙。這些計畫內容涵括了「國際移民與境內遷徙」、「都市發展與環境政策」、「原住民生態知識與全球環境議題」等交雜的內容，又因利用藝術作品為媒介，其解放性與高感染性容易鬆動原有結構。而行動之地或隱或顯也包含了跨越國界的網絡和結構，並將藝術行動視為一種評論、一種思想，更是一個社會實踐的新形態運動，發聲的場域更多元，並借以重塑與藝術、學術和社會運動者的關係，在某些程度上它亦是一種微型的反動。

四、《植-物 新樂園》與社會和環境倫理的重塑

在行動的可預期和不可預期的結果，也會反過來影響周邊環境，並隨著時間的推移影響社會結構。「結構」被認為是社會行動者通過日常活動建立起來的社會關係和文化構型的模式，這裡的社會關係也包含了經濟和政治的關係，在類型上除了原有社群，也包含了不同目的的組織和不管強或弱的非正式網絡；在範圍上有在地、區域/國家的、甚至全球的；而影響的動態性和持久性都是多元及複雜的。《植-物 新樂園》就實際影響結構的重塑包含了部落社會、環境與總體社會的部份，並多以日常活動所建立起來較具影響力，所以也會發生在非展覽或非街頭運動的場景裡，部份藝術作品或行為也常常只在部落或家庭內流傳，並超越對外展示的單一功能。因大力發展經濟下的暴力拆遷、執行錯誤的公共政策其長期累積的社會矛盾，已是全球出現的抗議主題，所以撒烏瓦知部落雖然是「地方」，卻也指向權力和系統失衡的世界性共同議題。

在小型社會上

從最早期 2008 年的撒烏瓦知農田的植物標本版畫製作，是由藝術家到大漢溪水域部落媽媽的農田裡作採集，再搓合了原住民生態知識、文化、歷史，和 ina

（媽媽）們的口述所書寫出來的作品，希望恰如其分的反應這 8 種阿美族可食植物背後複雜深刻的故事。在部落遭拆除之後，我們希望把這些植物故事藉由 T 恤的製作，達到我們可以與部落內部凝結共識，建立一個新的關係。於是抗爭與重建期，含有我們版畫藝術作品的個人 T 恤，穿在族人的身上，在部落、在街頭、在政府單位、在展場、在傳統祭典，都可以看得到。違反了藝術生產和商業邏輯的 T 恤創作，其實是一個大工程，當用羅馬拼音的阿美名字被放在不同尺寸的衣服上，就是要呈現在大社會裡阿美族的身分並沒有被隱姓埋名。藝術家調查每一個人的官方漢名和傳統阿美名字時，甚至第二代和第三代為了做 T 恤也第一次命阿美名，藝術行為清晰了每一個個人的社會和文化上的角色。

從 **ina** 的農田植物到阿美族名字 T 恤的誕生，不同族裔的飲食與文化，母語名字對他們的意義，是多麼不同於主流社會和文化的。還有在 **ilisin**（豐年祭）我們幫他們拍攝的全家福，有清晰的個人在家庭的組成脈絡，與「抽象的家庭」不同，這在漂流的都市原住民歷史裡是別具意義的。全家福照片被放在各家的 **loma'**（家屋），以及抗爭時期日常生活的照片被放在各家的 **talo'an**（達魯案：農寮、工寮之意），並用阿美語書寫著他們的故事，激勵他們努力的恢復正常阿美族的生活，居家照片因形成了某種特定的策略，它算不算是一個藝術行為？

在這裡我們要談的不是藝術的日常性，而是日常的藝術行為是否可以建構（或重建）社會關係和文化構型。個人名字的 T 恤和全家福的攝影，在當代藝術形式上是最沒有價值的，但卻成為藝術家認識部落最有利的工具，而不是架構在泛社會、泛部落的想像上。在全家福攝影之中（後），家庭成員們討論著族人們的故事，誰今年沒有回來參加豐年祭，誰最近過的如何，真正的問題是非常複雜的。所以在這裡藉以提出藝術家與小型社會間的倫理，如何在藝術生產中被架構出來，而不是藝術家自我認知或是自我成就的完成。

跟著部落長期和為數眾多的生態田野調查所完成的地圖繪製，在過程中與部落分眾的參與野採行為，不管是在嘉義番路菜公店採集鍋牛，或是在基隆深澳番仔澳浮淺拿刺河豚和海膽、挖笠螺，或是在大漢溪岸採黃藤，也去探訪他們在花東的故鄉。當然也時常參與與全體部落的會議、街頭運動、豐年祭、以及與官方和學術界的談判與會議，以及大大小小的展覽活動。還有《建屋：一個社會契約的實踐》表演作品，動用的有部落內部的社會力和外部的社會力（台新保代和金控），雖然隱晦的社會成本被沒有被看到，而藝術創作中所呈現的象徵加上真實社會的藝術事件，這個表演的目的就是希望能指向未來。從個人到社會，從阿美族的互助到社會的互助，所架出來的小型社會，過程中也架出了新的倫理。

在環境議題上

生態藝術是要有生態學和生態觀的，而不是傳統自然主義浪漫的觀念。生態學就像是在環境裡生物間的關係，並把它融入在生態系統裡。所以生態學的核心就是「關係」，是怎樣的關係可以形成互利共生，總體形成一個大環境，轉移到藝術與社會之間也是一樣的道理。但如果藝術家和學院是互利共生，但與社會的關係是排斥的，就是沒有生態觀的藝術活動，稱不上是生態藝術行動。

有關藝術形式上，將部落很平常的食用植物印在版畫紙的這個動作，對部落族人而言是有很大的意義，再把植物版畫的故事展覽於國內外公私立美術館上，更是有巨大的意義，尤其是他們長期認為自己吃的食物是端不上台面的，進不了主流社會的。有做過田野調查和沒有做過田野調查所完成作品，以及如何深入研究對象的意義世界，理解對象行為的意義，這些也都是有很大的不同，而不是表面的生態議題上花工夫，「關係」必須被架構出來。但有時候倫理很難在藝術形式上被理解，因為藝術作品脫離不了把事件、情感、真實、具體「形式化」、「媒材化」的過程，這過程經過了一道「藝術加工」的手續，與真實的總體產生一道細縫，而這個細縫雖然讓表現形式更強，但構成複雜的意義也容易跟著稀釋。但很多生態藝術著重在「藝術品化」，生產機制脫離了藝術行為與人和環境（亦包含文化、族群、..等等）的關係，作品與環境關係明顯缺席。

所以我們嘗試將原住民生態知識用最小的單位來談，在個疏經驗與傳統所建構出來的生態知識，如何鬆動大概念下與土地脈絡的切割，如抗爭時期從個人的私密狩獵場公開成為群體的採集地，所發展出來的生態知識，也就是掙脫大環境議題的概念，進入到文化與地域的殊異性去討論。但透過藝術創作的選擇，還是有許多部份沒有被細緻的表繪出來，如《河岸阿美山河海採集地圖》裡有關西子灣的海水、水文、海生植物細膩的東西，並沒有辦法在有限的地圖上表達，只有採集地點和物種而已。所以實踐在藝術領域之外的研究論文、演講、與公共論壇，才有辦法將事物的函構更趨向完整的表達。但透過植物，再切入部落的幾個 **ina**，再回到植物本身，人和環境的關係居然變大起來，這是一個有趣的現象，而阿美族的「野生採集」生活也展現環境生態一個新樂園的未來，隨著阿美族的腳步，也讓我們到達自身文化無法想像和看到的台灣地景。

在總體文化上

台灣社會運動的發展有被窄化的現象，真實的社會運動會依據一些道理，這些道理是動態的，沒有強弱的差別，也不用去做比較。但藝術家的社會運動是什麼？藝術家如何產生與社會的相互影響性，就是社會運動，也是一種倫理的改變，不用遵循刻板的社會運動形象來操作。而藝術家所擁有的言論自由、創作自

【案例研究】

由，的確比起其他行業來的自在，但這是繼承而來的，身為一位藝術家必須要有這樣的體認。藝術家與國家體制互利共生，產生社會對藝術家的不信任，這樣藝術身分的沖毀，才是現今大家要談的倫理。在社會上藝術的總體樣貌，變成什麼樣子？再回來談藝術家（藝術行為）與社會之間的倫理，才是真正的倫理。

但傳統新倫理的架構像哲學是用邏輯推演的，而當代新倫理的架構使用邏輯推演或藉由國外的理論，並不符合真實社會。表現在實際作為上，藝術家身分的人，可以透過實踐建立出來，所以倫理是慢慢在實踐的過程中捏塑出來的。而個案的具體的實踐是重要、有價值的，也就是經驗的過程，而不在於卓越的成效。並且在執行過程中隨時提出質疑，由經驗生產出「思想」，並且要有再往前的企圖。

撒烏瓦知部落重建還沒有真正完成，隨時還有被拆的可能，所以一切都還在重塑當中。我們將藝術行為放在真實社會的網絡中，並不侷限在藝術世界裡，所以會不停的產生新的關係。在規模上，割出小社會與大社會；割出分眾與大眾。在關係親疏上，割出藝術圈和總體社會；割出作品與直接相關的部落族人和非部落族人。而針對藝術家的所作所為，有對外展覽的效果，有在部落張貼的效果，但還有自己作的部落和外界也不知道的工作。比如說《河岸阿美山河海採集地圖》含有兩人的討論與植物的鑑定的內容，有公共平台的展覽可以讓很多人知道，也送給相關領域的學術界（學院）和成為部落的收藏。藝術作品它可以脫離制式刻板的流通管道，脫離藝術品商業邏輯的箝制，回到藝術內容為誰而作？藝術內容要對誰說話？藝術行為原本要期待的效應？藝術行為期望鬆動的是怎樣的結構？也就是讓藝術回到藝術為什麼而創作時，它真正的源頭！

五、附註：

一、相關撒烏瓦知部落作品一覽表（直至 2010 年 12 月）

編號	作品名稱	年代	尺寸(長*寬*高)公分	使用媒材
# 01	「逆境中的植物－台灣本島」系列之「島內移民：達魯岸部落的河岸菜園植物」	2008	裝置大小依場地而訂	手工紙、壓克力顏料、版畫
02	《河岸阿美的身命與建築技術》	2009	裝置大小依場地而訂	棧板、角木、合板、bata、蓄電池、日光燈組、充電器（以上均為二手回收材料）、部落物件
03	《撒屋瓦知部落照片故事》	2009	裝置大小依場地而訂	攝影、棧板、壓克力顏料

【案例研究】

04	《部落抗爭影音卡拉 OK》	2009	影像 10 分 31 秒(16:9 NTSC 格式)	影像裝置
05	《河岸阿美的偽攝影機》	2009	50x29.2cm(2pc) 50x41cm(2pc) 50x61cm(1pc) 影像 72 分 24 秒(16:9 NTSC 格式)	照片、強化玻璃、紀錄影像、攝影機造型物件（此物件為向大溪阿美族人九斤半老闆借展作品）
06	《河岸阿美的圖書館》	2009	裝置大小依場地而訂	棧板、書
07	《河岸阿美的部落聯合工廠與設計平台》	2009	裝置大小依場地而訂	物件裝置
08	《河岸阿美山河海採集地圖》	2009-2010	181.8×90.9×72cm	建築合板、鉛筆、壓克力顏料、玻璃培養皿、貝殼
09	《奔赴葬禮的東岸歸鄉之路》之<KACAW 阿公花蓮返鄉之旅>	2009	17 分 20 秒(16:9 NTSC 格式)	影像裝置
10	《河岸阿美山河海採集圈》	2009	24 分 02 秒(16:9 NTSC 格式)	影像裝置
11	《部落的刀》	2009	136 分 01 秒(16:9 NTSC 格式)	影像裝置
12	《河岸阿美的物質文化世界》	2009	77 分 27 秒(16:9 NTSC 格式)	影像裝置
13	《撒烏瓦知部落歌舞生活》	2010	44 分 21 秒(16:9 NTSC 格式)	影像裝置
14	《建屋：一種社會契約的實踐》	2010	現場表演：25 分鐘版，2 小時版	數位影像、快速勞動建屋表演

二、創作者與撒烏瓦知部落相關之展覽或學術發表記錄（直至 2010 年 12 月）
（灰體字部份為部落日誌）

2008/11 許淑真＋盧建銘 個展《植-物 新樂園－澳州墨爾本市》，墨爾本皇家植物園領地之屋，澳洲（其中展出有達魯案部落 8 種農耕植物作品的《島內移民：達魯岸部落的河岸菜園植物》）

2008/12/11 桃園縣政府強貼公告，限令部落 12 月 15 日前自行拆除

2009/1 《新高潮－第二波：自由-術》，新思惟人文藝術空間，高雄（聯展：展出《島內移民：達魯岸部落的河岸菜園植物》部分作品）

2009/2 《承先啟後》，新濱碼頭藝術空間，高雄（聯展：展出作品同上）

2009/2/20 達魯案部落（撒烏瓦知部落前身）遭全數拆遷；同月成立撒烏瓦知部落

2009/3 盧建銘於網路發表文章「以大漢溪河岸阿美群的文化發展，為撒烏瓦知部落請命」於最後一次撒烏瓦知部落街頭靠抗爭（國民黨黨部）的前一天

【案例研究】

- 2009/3/15 盧建銘發表於「勞工住不起座談會」系列之「都原文化省思與底層鬥陣護家園行動」，台北市勞資爭議輔佐人協會主辦
- 2009/4 許淑真+盧建銘 個展《植-物 新樂園—從菜園中誕生》，新樂園藝術空間，台北
- 2009/5 《講·述—2009 海峽兩岸當代藝術展》，國立台灣美術館，台中（聯展：展出「逆境中的植物—台灣本島」系列作品、《河岸阿美的身命與建築技術》、《撒屋瓦知部落照片故事》）
- 2009/6/17 盧建銘、張進財頭目共同發表「撒烏瓦知部落的希望—都市原住民家園迫遷議題」於【原無疆界知識座談會第九場】，師大原住民族研究發展中心主辦，台北
- 2009/6/20 撒烏瓦知部落舉辦 **Ka Lipaha kan Ta mapulong (II)**（歡聚會）——撒烏瓦知重建落成同歡會
- 2009/6/27 撒烏瓦知部落於基隆深澳舉辦 **Pakelang**（完工補魚式）
- 2009/7 《講·述—2009 海峽兩岸當代藝術展》，國立中國美術館，北京（聯展：展出「逆境中的植物—台灣本島」系列作品）
- 2009/9 許淑真發表「（後）殖民的身體：生態帝國主義與後殖民醫學中的階級政治」於 **S.P.P** 美學交誼月會系列講座，新濱碼頭藝術空間，高雄
- 2009/10/31 撒烏瓦知部落舉辦部落第一次的 **illisin**（豐年祭）
- 2009/11 許淑真發表「（後）殖民之後：建立民族自述的日常性文化運動」於「2009 亞洲藝術論壇」第一場 澳洲當代藝術現狀觀察（與談人：卡雀娜·摩爾教授，澳洲），國立台灣美術館，台中
- 2009/12 許淑真+盧建銘《河岸阿美的物質世界》展覽，新濱碼頭藝術空間，高雄
- 2009/12 張進財頭目演講於《河岸阿美的物質世界》，新濱碼頭藝術空間，高雄
- 2010/01 盧建銘與許淑真共同發表「植物新樂園---阿美族大漢群水域生活暨農耕文化之展演與再生」，丘延亮主持『原鄉再生與新部落運動（二）：漂流城鄉文化再生之新部落運動』之圓桌論壇，2010 年文化研究學會年會—文化生意：重探符號／資本／權力的新關係，成功大學，台南
- 2010/3/23 盧建銘、許淑真、張進財牧師發表文章《從街頭抗爭延伸到社會抗爭的意義—河岸阿美撒烏瓦知部落的文化生活重建》於破週報，台北
- 2010/3-4 《撒烏瓦知部落山河海採集俯瞰》展演，台北市定古蹟蔡瑞月舞蹈研究社（許淑真策展；撒烏瓦知部落、盧建銘、許淑真展演）
- 2010/4/10 盧建銘、張進財頭目、許淑真共同發表「撒烏瓦知部落水岸生活型態與採集生活文化的關係」，「第四屆蔡瑞月舞蹈節文化論壇：主流與支流的匯流—災後的文化再生」，財團法人臺北市蔡瑞月文化基金會
- 2010/4/27 許淑真、盧建銘演講「漂流中的方舟：大漢溪撒屋瓦知部落的重建」於台南藝術大學藝術史與評論研究所，台南
- 2010/5/1 許淑真、盧建銘《植物新樂園：從菜園中誕生、河岸阿美的物質世界 —許淑真、盧建銘個展（策畫）》獲第八屆台新視覺藝術獎
- 2010/5/15 許淑真、盧建銘演講「河岸阿美的物質文化世界」於誠品書局高雄大統精品

【案例研究】

店

- 2010/6/15 許淑真演講「植物新樂園－（後）殖民之後：建立民族自述的日常性文化運動」，台灣藝術大學造型研究所女性藝術課程，新北市
- 2010/7/1 《植-物 新樂園 2010》許淑真＋盧建銘個展，《藝術觀點 ACT》季刊－策展機器與生命政治專輯 No.43 當代藝術檔案・紙上策展，第 86-91 頁
- 2010/7/9 盧建銘與許淑真演講「撒烏瓦知部落山河海採集第圖」於政治大學地政學系、民族學系合辦「GIS 於民族誌調查之應用」工作坊，台北
- 2010/8/21 撒烏瓦知部落重建壹週年感恩暨豐年祭大會
- 2010/11/5-9 盧建銘、許淑真、撒烏瓦知部落、台新保代與金控員工表演作品《建屋：一種社會契約的實踐》於第五屆蔡瑞月舞蹈節，台北
- 2010/11/2 許淑真、盧建銘發表文章《以建造來起義－“建屋”的庶民精神與社會連結》於破週報，台北
- 2010/11/3 撒烏瓦知部落表演《阿美三鳳》於「一年之後：原住民災後重建與永續發展國際研討會」開幕節目，台北
- 2010/11/3 許淑真、盧建銘發表文章《以建造來起義：〈建屋〉的庶民日常與社會連結的行動策略》於「一年之後：原住民災後重建與永續發展國際研討會」，台灣師範大學原住民族研究發展中心主辦，台北
- 2010/11/27 盧建銘、許淑真、張進財頭目演講《撒屋瓦知部落生態》於台灣大學人類學系「生態人類學」課程，撒烏瓦知部落，桃園
- 2010/12/18 盧建銘與戴永緹聯合發表“Agricultural Technique under Indigenous Gathering Culture- Examples of Village Farm Garden of the Sa'owac Village of Amis Tribe at Taiwan”於第四屆 International Conference of the International Society for the Study of Religion, Nature and Culture (ISSRNC)：“Living on the Edge”，澳洲伯斯大學
- 2010/12/18 許淑真與盧建銘聯合發表“The New Ethical Relations of Eco-Art within the Social Movements –Examples of Plant-Matter NeoEden Art Project (2008-2010) of the Sa'owac Village of Amis Tribe at Taiwan”於第四屆 International Conference of the International Society for the Study of Religion, Nature and Culture (ISSRNC)：“Living on the Edge”，澳洲伯斯大學

參考書目：

- 許淑真、盧建銘，2010，〈以建造來起義－《建屋》的庶民日常與社會連結的行動策略〉，《一年過後：原住民災後重建與永續發展國際學術研討會》，國立台灣師範大學原住民族研究發展中心。
- 盧建銘、許淑真、張進財，2010，〈撒烏瓦知部落水岸生活的重建〉，《第四屆蔡瑞月舞蹈節文化論壇：主流與支流的匯流－災後的文化再生》，頁 28-41，台北：蔡瑞月文化基金會。
- 盧建銘、許淑真，2010，《藝術家當代倫理(學)的社會考察與重構》，台北：國家文化藝術基金會。

【案例研究】



藝術家在墨爾本**Fitzroy**一處社會住宅菜園內，與移民自阿富汗的姐姐薩伊德和妹妹阿敏娜，同菜園的越南朋友會常常來幫忙不善種植的祖母，**2008**年。



《植-物 新樂園》個展中〈島內移民：達魯岸部落的河岸菜園植物〉作品於墨爾本皇家植物園裡的領地之屋展場，**2008**年。



《撒屋瓦知部落照片故事》：有經驗的大姐夫，經營了大漢溪河岸第一個阿美族傳統漁池，**2009**，攝影。



《撒屋瓦知部落照片故事》：跟姨媽一起來撒烏瓦知幫阿公阿媽打氣的小泰山，**2009**，攝影。



〈**O talo'an ni Lapas ina**〉（**Lapas**媽媽的農寮），**2009**，攝影裝置，**113x76cm**（圖）**55x76cm**（文字）。



《河岸阿美的偽攝影機》之〈河岸部落行政院抗爭〉，**2009**，攝影裝置，**50x29.2cm**。

【案例研究】



《部落抗爭影音卡拉OK》--<家鄉在桃園的木工> (影像截圖), 2009, 影像裝置, 10分31秒。



《植物新樂園：從菜園中誕生》展場局部，2009，新樂園藝術空間。



《植物新樂園：從菜園中誕生》拆展後展覽物資回部落重建，2009年5月。



《河岸阿美的物質世界》展覽中的《部落聯合工廠暨設計平台》，局部，2009，新濱碼頭藝術空間。



撒屋瓦知部落舉辦重建完成同歡會中 Sacing 和 Lapas 長老，2009 年 6 月。



《河岸阿美山河海採集地圖》，2009-2010，建築合板、鉛筆、壓克力顏料，181.8×90.9cm。

【案例研究】

	<p>《河岸阿美山河海採集地圖》田野紀錄，2009，影像、文件。(由左至右：基隆深澳的海藻 (kakutong)、溪州山的黃藤心 (dongec)、香山濕地的蛤仔 (tatoelep)、番路菜公店的蝸牛 (cemuli))</p>
	 <p>2010年8月撒烏瓦知部落在即將合法承租的土地上舉辦重建壹週年感恩豐年祭。</p> <p>由部落和台新員工共同組成的「社會建屋工班」於第五屆蔡瑞月舞蹈節的演出作品《建屋：一個社會契約的實踐》，2010年11月。</p>

回看工作室 - 從拾藝南坑到走向百年千段崎

文、圖／蔡宛璇

工作室前言

今天的當代藝術實踐方式正面臨著重新被定位的時刻，藉著時代的跨領域精神，以及社群在地性與主體性發展逐受重視，加上後工業文明所產生種種對文化的戕害與生存空間的變形扭曲，我們體認到藝術活動作為文化的重要載體，應該以更普遍的內容被大眾所體驗與認識，並進而促發自我對生命及環境的創造性觀點。

台灣文化豐富而多元，常民文化中所包藏的藝術底蘊，其實有著驚人的力量，而且許多時候並未被藝術專業者所認識。回看工作室在社群中採取的行動內容因每個社群的特有條件而異，但都扣合著工作室兩位創作者所關心的主題。我們將自己同時視為擾動者與學習者，思考如何在不同的計畫中，透過擾動過程和社區成員互動，發展藝術感知及創作動力，也透過和居民的互動與學習，滋養自身的生命經驗和創作內容。透過不同的計畫，我們希望觸及的面向有：居住，音樂，生態關懷，民間手藝及常民音樂，以及空間創造...等層面。

如果長久以來專業藝術工作者被認為代表著一種 "藝術的可能性"，而當藝術工作者自身因其多向度的創作質性，而不再甘於僅是在展覽空間或舞台上進行創作活動時，他是否可以從個體藝術的前衛導向轉而投入傾向基進的社區營造能量中？將"藝術可能性"的種子也播灑在其它社會成員身上？或者促生身份和創造力的流動？當然這兩種身份彼此並不無矛盾，藝術創作的主觀性在此必需被用在藝術擾動過程中必備的敏感度發展上，以及為社區帶來集體想像能力的創意開發上，並與客觀條件、在地條件隨時配合與調度。無疑地，藝術家在這裡除了他原有的身份外，也需具備田野工作者特質，策展人的觀點整合特質，媒合創作的的能力，還有一份常常可在社會運動者身上出現的堅持。

2009下半年年和2010年下半年期間，共兩段時期，受文化局的社造計劃委託，我們分別在新竹縣的四個聚落間進行結合創作者自身專長及在地議題的“藝術進入社區計劃”。這四個社群分別是竹北市的十興里，北埔鄉的南坑村(南外社區發展協會)，五峰鄉的桃山國小及其週邊社群，還有寶山鄉的新竹縣特色產業發展協會。而在2010年下半年的計劃中，陪伴位於寶山鄉新城村的特色產業發展協會進行計畫的是藝術工作者溫曉梅。其餘的社區則是由回看工作室的兩位組

【案例研究】

成者澎葉生和蔡宛璇共同進行，不過針對計劃內容兩位創作者有不同比例的主導性，且每個社區或聚落的進行工作時程並不均等，大抵是**3-6**個月左右。

而四個社群中，北埔的南坑村與五峰的桃山國小，是從**2009**年開始，並且在創作者或社群雙方都認為有需要“延展或深入第一階段的計劃內容”，這樣的基礎下，繼續在**2010**年合作。雖然是兩位創作者共同投入全部過程，但其中桃山國小的部份由**Yannick Dauby**主導的比例較高(可參閱“桃山聆聽桃山”一文)，而與南坑村的合作，則主要是蔡宛璇的概念發想。

一. 計畫背景

1. 社造計劃 - 新竹縣藝術進入社區計畫：97, 98 的轉變

新竹縣文化局在**97**年的「藝術進入社區」計劃，主要是透過藝術家中短期駐鄉，在社區中進行具有社區營造精神的藝文活動。**97**年度主要是由社區主動提案，構思方向和希望合作的藝術類型，並透過新竹縣社造中心和文化局承辦課室個別推薦或媒合適當的藝術家進駐。而**98**年度，文化局對整個計劃的進駐方式有較不同的規劃及思維，改為以建立一“藝術平台”概念，招邀藝術團隊或藝文專業單位提出進駐方向及計劃概念，並主動在縣內不同的區域尋找有意願及動力但仍未有社造經驗的社區，由該藝文團隊擬定擾動方式，接著協助該社群團體提出一個與藝術相關的實踐計劃，並從中給予專業支援，陪同完成提案內容。

2. 我們的參與

回看工作室採取的介入方式因社群條件而異，在提出初步計劃，與實際與社區互動後產生的新構想間，通常會有不小的差異性產生。加上每個合作社群的共同文化及社經背景，還有我們在現場感受到的社群特色、動力或議題的發現方式，都不盡相同，因此我們需要針對每個社群去擬定參與方式，互動內容和投入程度。

二. 98年「拾藝南坑」- 合作緣起

1. 與南坑村合作 (2009-2010)的契機

一開始是文化局有個促成縣府單位跨局室合作的想法，透過社造中心所組織的社造培訓活動，發現位於北埔鄉的南坑村中有個衛生室，除了每月固定的量血壓等服務外，現今不再做為醫療與診治用途，平時作為集會與媽媽教室空

間。正好南外社區發展協會(南坑村與外坪村)主要成員對參與社造計劃持開放態度，也期待人口外流與老化的社區有所改變…。因此文化局及社造中心主動鼓勵我們跟社區成員見面討論，相見愉快之下因此開始了接下來的合作嘗試。

2. 南坑村介紹

早期北埔鄉農礦業發達，吸引許多移民，近期由於社會轉型、經濟結構之變化及傳統產業的沒落，人口逐年遞減，外流甚為嚴重，造成許多偏遠村落農田與農舍的廢棄，直至新竹科學園區設立，為新竹地區提供良好之就業機會，鄉內於民國七十八年後才開始有局部人口回流的現象，人口結構有「高齡化」的趨勢。外

坪村與南坑村皆為分布在丘陵區或低海拔山區的村落，目前人口不多，絕大多數為客家人(海陸腔客家為主)。村境高地落差大，產業發展受限，但區內有多處古蹟與自然景觀，並緊鄰三山國家風景區。

3. 音樂與空間改造：北管音樂與舊衛生室空間利用

其實社區居民數年前早就主動賦予衛生室空間一些新的，但仍十分基本的使用功能。因此我們期待在 98 年的藝術進入社區計畫中，進一步與居民共同改造此空間，與將原本毫無特色，純粹為功能性考量而建造的空間，轉化為一新的生活場域，提供大家閒暇時聚會和休憩，期待在此可以發生更多公共性議題的交流。另外，客家文化中的音樂傳統獨具特色，我們也希望在以空間改造為主的工作坊規劃中，加入音樂的部份，尋找地方具音樂才華的長者，進行訪談與樂曲錄製工作，一方面為地方常民音樂生產紀錄資料，另一方面也讓這些長者身懷的文化價值被看見。

三. 98年「拾藝南坑」- 誰的藝術？

1. 社區參與者對衛生室改造不敢感興趣

這幾個想法獲得了文化局方面的支持，我們也期待著從這幾個方向著手計劃。然而在我們提出關於衛生室(現集會所)的改造想法後，才發現參與成員對於改造這個空間並不感興趣，其中一位長輩在交流時直言說道：「我們社區有許多好山好水和其他值得挖掘的元素，把精力花在這個空間實在太可惜了…。」一方面我們也觀察到：社區聚落形態由於山區地形而成零散分布，並沒有一個輻射型的中心帶(如一般閩南聚落空間常有的，由廟宇所形成的村落中心點)。因此，這個衛生室的空間狀態也是如此，平時大門都鎖著，有活動時才會由負責的人打開。因此，我們意識到自己原本所構想的內容十分地不切實際，即使要勉力進行，

恐怕也難以在未來產生具體且持續性的影響力。

2. 拾藝南坑 - 一系列小型活動：創作行動、傳統勞動及消失中的手藝

但對衛生室(以下改稱集會所)進行某種程度“改造”的“背後任務”仍然存在，一方面我們也迫切需要與社區作進一步的互動，以了解當地社群的文化質地。於是我們擬定了新的內容，多數活動都是以每次在社區的短暫停留(一個下午或一個晚上)為單位，所逐步累積實現的：

(1). 有關社區過往民藝的小型活動

- 南坑舊照徵集和分享
- 搬老寶貝來說故事(聚集許多過往農耕及礦業生活時期的用具)
- 竹籃編製工作坊(由社區耆老擔任老師，教授社區幾位壯年成員)
- 傳統粿食製作與影像紀錄...。(社區博覽會當天)
- 以上內容再經過討論挑選製作成集會所正立面上方的影像看板。(見附圖)

(2). 創作類型的活動：

- 攝像接力(考慮操作方便與遊戲，以拍立得相機進行，主題：我與我的居家一景，每人可拍**3-4**張照片)
- 彩繪石頭魚(到宜蘭無尾港社區參訪時進行)
- 棉布彩繪(作為竹籃工作坊完成後的裝飾)。

(3). 賞析與討論類型的活動

- 集會所影像徵選：從活動徵集所得的老照片和各式舊文物中，選出值得放大呈現在集會所建築立面上方的內容)
- 客家民謠、各地民樂和生態錄音分享。

(4). 紀錄性質的活動

- 北管樂子弟班練唱與錄音：鼓勵因成員年事已高和工作因素，而停頓三年多的社區子弟班重新開始練唱，協助安排縣內兩場公開演出(竹北與北埔)，並為子弟班製作一張音樂紀錄**CD**。
- 冬稻收割活動與影音紀錄：社區期待為村內最後一塊手工耕種稻田作影像紀錄，因此除協助影音紀錄外，我們提議社區同時舉辦一個居民可以老少共同參與的“割稻日”慶典(**60**歲以下的居民未曾有過手工割稻的農事經驗)，當日(一個上午)包含割稻飯、割稻、紮稻、挑稻、曬穀、拜伯公、北管子弟班演奏、客家歌謠創作者羅思容演唱、手工糝粿分享...等內容。
- 〈拾藝南坑〉手冊製作：將計劃過程的主要內容紀錄作一集結。(內含北管子弟班音樂**CD**)

3. 從接收的反應到省思

在上述這些聚會或活動過程中，拋開當地熱情好禮的人際接觸，我們逐漸感受到一些平時不輕易對外顯露的個人意見和群體興趣，並也意識到：以現階段而言，社群意識和文化課題的向內統整與復健，似乎比向外延展觸伸是更為立即的課題。加上身為當代藝術創作者的我們與社區居民(年齡層在**48-82**歲間)間，本有著無論在世代文化和社經背景上都大的不同，因此我們必須根據每次的聚會活動當下所獲得的反應，調整下一次的活動方向或欲分享的內容，並事前與協會總幹事(也是村長)取得協調。

4. 98年小結

在近四個月的過程中，創作者與居民透過種種互動與認識的過程，共同挖掘了一些在地文化價值和創意活力的淺層，但彼此互動愉快，也發展了一些合作的默契，但如何找到一個社區的長遠議題？仍是我們和社區主事者沒能在這一階段的經驗中掌握住的。回顧上一階段成果，雙方都認為值得繼續合作與延伸種種初步發展，也因此種下了下一年度的計劃合作契機。

四. 99年：社造關鍵啓點 - 尋找社區的核心動能和議題。

1. 到底哪裡可以搔到癢處？

99 開始，我們為進階階段的設定目標是：如何找到一個社區可以長期挖掘的議題？在創作者或輔導團隊離開後，某種社群意識和動能是否能因此能自主開展？五月，我們重新與社區聯繫見面，重新回顧去年的種種活動內容，並試著尋找延伸的可能。在篩選出幾個大致方向後，討論到去年年底幾位社區長輩提及的一條當地重要古道“千段崎”，在三、四十年來居民活動改變和新的交通網絡雙重原因下，逐漸為人所遺忘，其中一些段落並已遭到毀壞。

2. 議題尋找：默默消失中的“千段崎”

這條原本由首位開墾大南坑的陳家先祖在一百年前左右，為往來南莊和北埔間的交通需求，在自己的開墾山地上的陡險難行段落，雇工打取鄰近溪石，歷時數年砌造了一千多階的石梯道(右旁凹陷處則是牽牛時牛走的“牛路”)，連接上前後山徑，在建好後免費讓所有鄉人使用，並在中途設茶水亭供人解渴小憩，鄉人稱這段石階路為“千段崎”。在現代化交通網絡開通前，它是附近鄉里最重要的山中捷徑之一。現今新竹大隘地區的耆老幾乎都知道千段崎。也因為這條與客家族群在北埔的繁榮和南坑周邊的開墾歷史緊緊相連的古道，沿途有不少呈現過往生活及經濟活動的文史場域，而後人的離開也為這一帶的自然提供再生的機會，

與動植物的多樣棲地，它們與曾作為當年主要造紙原料的幽靜竹林交錯成多變的景觀。這樣一條古道在**40**多年後的今天，卻面臨了即將從現實空間和多數鄉人記憶中消失的狀態，古道被產業道路橫切成三、四段，加上私人的整地工程對石階視若無睹，造成其中有的段落毀損嚴重，入口處一小段也在幾年前遭人盜採石階而荒蕪，所幸最後一段(近四百階) 仍保有相當完整的面貌。社區一些長輩其實對這條古道很重視也曾想要尋找資源進行修整，但數年來苦無適切門路，加上在此議題上並沒有累積足夠的社群動能和準備工作，因此也只能偶爾雇工上山清理一下沿途生長快速的植物，免得破壞加劇。我們在與社區夥伴們在一個春末的好天氣，進行首次的探勘活動，在對它的自然環境和文史背景有了大概的了解後，顯然，以千段崎和周邊現有資源探索為主的計劃，便在眾人的認同下產生了雛形：「走向百年千段崎」。

3. 選擇的方式：

找到這個議題是令人興奮的，但以中長程的角度來看，修復工作顯然不是這一階段和藝術進入社區計畫性質的目標和重點。我們認為社區需要的是對日常場域(包含千段崎週邊)內自然環境與文化資源的再發現，以及試著去想像“我們期待一條怎樣的千段崎？”- 一條可以聯結過往與現下生活的千段崎，而非單純的找經費修復（而這種工程式的“修復”通常是“重建”，反而變成是更快毀滅一條古道的方式）。更理想的狀態是：透過對這個真實場域的想像和建構過程，去啟動社群的凝聚力和自主動能，並逐步學習依每一階段需求串聯各種外部資源，來實現種種想法。

因此我們提議從製作一張兼具實用和參與者創意呈現的千段崎地圖開始。透過多次討論、分享各種地圖概念、實地調查、印章製作工作坊、剪紙工作坊、植物拼貼、和集體手作...等)。另一方面，進行資源收集(如生態資源調查、地理特色)、訪談(如過往經濟活動、生活場景記憶)、在地音樂團體發展、和與在地時序物產有密切關係的活動(如橄欖酒釀造、自家製茶)，並由Yannick(澎葉生)進行錄音和剪接，搭配社區夥伴的口白，製作一張聲音紀錄短片集（以CD形式，每段**2-8**分鐘不等），CD 後來命名「南坑-千段崎聲音之旅 (Sound travel around the 1000 Steps Old Trail in Nankeng)」。

4. 重要的新在地夥伴出現：

這次計劃一開始，一兩位新的社區青年夥伴的加入對整個過程產生莫大的助益。首先，由於計劃內容涉及生態和環境面向，而其中一位正是當地生態教學農園(濕地、植物與蝶類為主)主人的生態工作者，除了是荒野保護協會的成員外，他對地方文史也有著豐富的知識並充滿主動調查研究的熱情。此外，依工作

【案例研究】

坊或活動性質而不定期來參與的社區兒童和青壯年輩，也明顯地比上一年狀況活躍些。使得整體計劃過程不再局限於僅有大型社區活動才有各年齡層的居民參與，對於一個人口外流和老化問題明顯的社區而言，這些改變是深具意義的，特別是在參與社區事務的世代傳承和交替問題上。

順帶一提，我們也意識到以社區為單位，且維繫在極少數人行動力上的單獨社造點，常在村里長等地方選舉或社區發展協會的人事更迭後，產生板塊移動和活力消長的問題。

五. 99年工作方式的轉變

1. 99年：短期駐留 - 較多元的駐留工作內容

相較於98年以每次聚會和工作坊時間為限的工作模式(不易深入)，99年我們採短期駐留社區的方式，依需求和方便性分別借住在三位社區成員家中，平均每兩週前往停留二至三天，綜合進行各類活動。這樣的方式讓實踐得以透過較機動的方式產生，也方便許多在地交流和從中觀察的機會。

2. 策略性的思考培養

由於與社區有了基礎的了解和合作默契，也找到一個具延伸意義的主題，我們也學著發展出比上一次計劃相比，較具整合性的實踐方向和成果。這樣的思考方式原本是我們自己在個人創作工作上少有的。這樣的演變似乎也意味著這樣的社群藝術工作所牽涉的內容的複雜度，以及藝術工作者需要同時扮演的策劃和聯結角色的不可或缺性...

3. 不再疑惑於創作者個體與社區工作者的角色扮演

然而，身為創作者，我們從一開始就面臨“對社區居民而言，藝術的意義為何？”如何在我們與社區的認知間尋到一條通道- 即便那看起來似乎與藝術無直接關連。創作者做為一個技藝(也包含思想上的)勞作者，在某種程度上我們更能與一位擅於各種生活技能(包含工具製作)的社區長者產生共鳴。相對於上一年的反覆自我質問，這一年，這樣的質問漸漸在過程中轉化為對不同觀點傳遞的堅持，和計劃成果的美學角度上。

六. 計畫目標：千段崎地圖與聲音紀錄片

1. 地圖作為集體創作的地基

如同許多社造工作中常用社區地圖製作做為開始，千段崎地圖的製作過程也有著類似的綜合功能和發酵作用，只是我們和社區夥伴都更有意識地在“創意勞作”和完整度呈現上，投以比一般社區地圖更多的心力。我們希望它能成為一個凝具議題共識的起點具象物件，並希望所有參與者能感受到：手操作、視象與心象三者間存在著一些不可思議，緊密的關聯，而不是僅僅去試著製作出一張“好看”的地圖而已。

2. 聲音紀錄片的工作方式：工具的專業性與內容的在地性如何掌握？

計劃過程中，時而會遇到類似的問題：為何不以(培訓或協助)在地居民自行錄音的方式來進行聲音紀錄與剪接工作？事實上，一個人常需經過長時間對聲音現象的關注，才能在環境中汲取出有別於一般的聆聽角度或聲音內容。加上聲音紀錄工具的價位與其品質相比，不若影像工具那樣平易近人，在推動這樣的工作模式上有一定的時間和資源門檻需要先妥善處理，才有可能達成稍具“藝術性”感知內容的成果。否則可能易讓過程流於過度粗糙和無趣...。同時在這一階段的合作中，我們希望先達成的目標是：在各種紀錄場合(訪談或活動)當下，由社區成員扮演主導或主體角色，我們則從旁去找到一個有意思的觀點紀錄之。我們常會在聚會中逐步分享上次或近來所紀錄的內容，時而引導欣賞，時而討論延伸，或共同決定值得留下的部份。

3. 與議題相關人士或團體的連繫

在這些反覆討論與確認，與配合的活動舉辦，使計劃開枝長肉的過程中，我們試著連繫(或提醒社區)了一些與議題相關的人或團體。例如：長期關注大隘地區文化發展的文史工作者、熟悉在地訊息的資深記者，當地重要紀實攝影家，甫出版“千段崎”小說的青少年文學作家(本身也是建造千段崎的陳家後代)，千里步道籌畫中心...等等。希望建構出一張可持續編織的合作網絡雛型...。

4. 社區方面的轉變

過程中我們可以觀察到的幾個轉變面向，主要在於 (1). 信任感和信心的培養 (2). 青年與其它居民的參與逐漸增加。 (3). 多面向議題的關注：生態, 文史, 環境規劃, 集體過往經驗...。 (4). 尋找相關資源協助的能力。

七. 計畫產生的社群本身具備的條件

1. 基礎社群早已存在

【案例研究】

即便仍有許多值得改進處，但整個計劃可算是建立了它的存在價值。由於“社群藝術”類的計劃比基礎的社造工作更需要多元的細部人力資源（先還不談創意工作部份！），因此它的成立與否，我們覺得首先要有一個基礎社群網絡的存在，且對社群整體價值有一定共識（無論觀念的新舊）。在我們的例子中，南坑村是個傳統聚落社群，並擁有長期穩定的人際交流網絡。這樣，藝術工作者才可盡量避免在這些通常不為他所熟悉的工作中，耗用過多的精力。

2. 主事者的動力和基本文化價值觀能與創作者應和

以我們在新竹縣短短兩期計劃(98年及99年)實踐中所接觸的幾個社群經驗來看，參與計劃的社群或地方團體主事者的意願和動力通常對過程具有決定性的影響力。一方面他(或他們)是創作者與社群間的重要媒介者，另一方面，此人或其核心團體的基本文化價值觀最好能夠與該創作者(或團體)的產生共鳴或達成某種共識，否則通常難以讓計畫產生後續的延伸，甚至有時在計劃期間就會陸續碰到許多問題。

3. 社區部份成員的活力和文化底蘊

社區部份成員的獨特的個體性或興趣特質，也是我們需要去發覺和加以想像的地方。我認為這是此類工作有趣和不可預期的部份之一。它為社群文化帶來制式觀點外的有機成份，有時能為我們在過程可能“預設過多”的計畫想像帶來反省和即興式的驚喜，並讓社群內部對自我的投射和既有想像得以重新詮釋。而由社群集體構成的文化底蘊魅力，也是吸引我們樂意去挖掘、吸收和投入的主因之一。

八. 文化局和社造中心在計畫中的角色

1. 文化局

作為一個行政管理單位，文化局對此類計劃雖仍以採購案方式推行，如同絕大多數採購案，不免多所框限，在行政思維和程序上主持計劃的創作者也被等同為“廠商”，但所幸相關承辦人員在計劃過程中，漸次給予執行者相對的信任、理解和彈性緩衝空間。加上文化局在定期進度報告中，都邀請社造和藝術相關專業人士擔任評委，給予各類意見，使我們在過程中，能得到一些對兩方來說都相對客觀的建議及反思機會。

2. 社造中心

在計劃過程中扮演協助媒合社區與創作者，提供部份問題的意見諮詢，定

期舉辦各平台(藝術, 影像紀錄, 社區劇場) 的共同會議等。但或許因各計畫執行時間和主辦者設定的交流模式等種種因素, 會議內容的實際效用及平台間的相互連結程度事實上都不大。

九. 藝術工作者的角度看社造工作

1. 作為一個“平台”

雖被(文化局和社造中心)期待扮演“藝術平台”的角色, 但事實上, 我們在執行計劃過程並未真正展現作為“平台”的實質功能, 主因之一是, 對我們來說這需要投注更多的心力和人力才可能達到。此外, 我認為相關經驗的不足使我們的視野和能力都還不能充份扮演此類角色...。不過身為社區藝術計劃的引導者和執行陪伴者, 在計畫期間, 我們仍然盡力成為一個連結外界相關團體或資源的管道。

2. 行政與計畫輔導部份

身為創作者、中介者(特別是行政方面)、發想者及參與者, 我們在計劃過程報告會中幾次被提醒行政部份相對較弱, 不過一方面礙於實際經費不足以延攬兼職行政人員, 同時也缺少相關支援, 因此我們在這一方面始終沒有找到很好的改善方式, 只能做到符合基本要求。至於與社區合作並協助其完成計畫的部份, 幾次經驗下來, 我們採取的方法是: 在初期接觸與幾次活動過後, 由創作者提議主架構或設定一個出發點, 並統合各方想法及資源, 經過社區討論、修改與同意後, 由社區組織實際提出計畫內容。這對於新的社造社群或團體而言, 是相對容易進行, 並避免發生藝術性比例流於低弱(或過於普通)的情況。

3. 幾個困難

身為藝術創作者的我們原無社造實務經驗, 在同時需兼顧與社群互動、進行社造工作、提出藝術性觀點和扮演策劃者...等工作, 確實有出現過幾次滯礙狀態。而我們所認知的藝術性, 與身為社區行動者的我們所認知到的社群性, 兩者之間也不時產生折衝和辯證。此外, 執行期程的短暫也是一種不利的限制 (加上計劃招標投標期間到計劃通過可以真正啟動時, 通常已經花掉了兩個月左右的時間)。

十. 對自身的改變或影響

過往個人的創作面向(詩文, 素描, 裝置, 影音...等形式) 的一大部份在於關

【案例研究】

注建築風景與人的棲居狀態，作品實踐過程中鮮少有與人產生直接互動的層面。不過由於近幾年自己愈發關心環境以及和城鄉文化發展的相關議題，因此雖然在本計畫中，我所感興趣的面向和所採取的藝術介入想法，並不和個人創作內容有直接的脈絡承接，但回顧過往幾次的駐村經驗與在地創作活動（如**2004**在台北國際藝術村，**2006**在愛沙尼亞**MOKS**，**2008**在高雄美濃）後，發覺此次透過「回看工作室」在新竹地區所參與的藝術進入社區計劃，顯然得到了一個鏈結自身創作領域和平行關注議題的管道和實踐的機會。因此，去思考和檢視自己接下來要發展的創作內容和活動方式，似乎也會是必然的...。從藝術形式的複合媒材到藝術行動的複合領域，社群藝術實踐過程中所含聚的特質，提供了創作者許多豐富和有機多變的養料，將自己投身在一個更開放和意義多歧的場域，面對更多在藝術之外的內容，去省思藝術與身土的關聯。

2009年影像計畫圖片



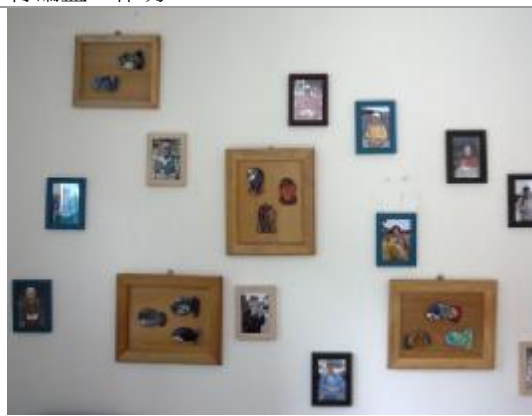
傳統插秧示範



竹編籃工作坊



打板影像紀錄整理裝裱-排列製作順序



石頭彩繪作品和作者群-宜蘭港邊社區參訪活動後續

【案例研究】

	
<p>竹籃裝飾棉布塗鴉-素人藝師黃先生</p>	<p>北管子弟班(錄音之夜)-地點在成員之一家院前</p>
	
<p>社區文化影像看板裝上後-影像內容彰顯一種價值</p>	<p>冬稻收割活動小海報</p>
	
<p>割稻日-挑稻</p>	<p>割稻日-分工合作</p>

【案例研究】

	
<p>割稻日(割稻飯)- 社區媽媽煮食傳統割稻點心, 並吆喝著挑至田中</p>	<p>割稻日(割稻飯吃點心)</p>
	
<p>北管子弟班音樂CD</p>	<p>割稻日-北管演出</p>
	
<p>割稻日-工具籃</p>	<p>攝影接力作品整理裝裱</p>
<p>2010年影像計畫圖片</p>	

【案例研究】

	
<p>千段崎入口- 上半段石階遭到盜採。</p>	<p>千段崎-古樸優美的石階在竹林中蜿蜒向上。</p>
	
<p>千段崎蝶類生態豐富- 目前調查確定的已有80種左右。</p>	<p>姜屋與老樹林- 坐落在山坳中，曾經住了近40人的姜屋，建築體結構仍完整，景觀美麗。</p>
	
<p>採桂竹筍和捆紮- 春天首次探勘的下山伴手嫩桂竹筍。</p>	<p>採桂竹筍和捆紮2-捆具袋子全都不必帶，只要一把刀上山就夠了。</p>
	
<p>地景討論-探勘後對地景的重新探索。</p>	<p>地圖初畫 - 決定地圖繪製主路線，並為沿途原無名稱的各點和周邊河流命名。</p>

【案例研究】

	
<p>地圖草圖 - 雛形漸漸明確。</p>	<p>剖竹聲收錄和聆聽 - 剖竹是竹編手藝的基本工，聲音很好聽，只有看過剖竹的人才認得出來。</p>
	
<p>印章刻製工作坊 - 為命名後的沿途地點刻製橡皮章，將用在地圖製作上。</p>	<p>地圖製作- 雖然有透過衛星導航測圖，但正式描圖階段仍引發不少長輩們對記憶片段準確度的討論和趣事。</p>
	
<p>剪紙工作坊(抓髻娃娃) - 剪紙老師帶大家作的剪紙工作坊，受到熱烈好評。</p>	<p>地圖製作- 不同質地的路徑以不同的自然材質貼製。</p>

【案例研究】

	
<p>地圖製作- 底圖也是一片一片手工染色和拼貼而成。</p>	<p>地圖製作(老照片講解)- 姜屋日治時期老照片，年輕時在姜屋學習八音和北管樂的耆老徐先生順手抓隻椰胡用來指認影中人。</p>
	
<p>地圖製作 -底圖(製圖第一階段)完成中</p>	<p>橄欖酒和大坪國小學生 - 村長為孩子們講解橄欖酒的製作和特色。</p>
	
<p>橄欖酒釀造 - 用在地長的橄欖釀造的家釀橄欖酒，開脾健胃暖身。</p>	<p>千里步道和居民探勘活動 - 我們邀請千里步道籌劃中心的夥伴來認識千段崎。(千里步道籌劃中心提供)</p>
	
<p>千里步道中心(交流講座)- 提供許多修復和規劃上的建議，以及分享千里步道中心的生態視野，</p>	<p>重返千段崎(北管戶外樂)- 地圖和出版品完成後的〈油笪火重返千段崎〉慶祝活動，北</p>

【案例研究】

討論未來合作的可能。(千里步道籌劃中心提供)	管樂班演奏和共食餐點。
	
重返千段崎(油坑火)- 當天共有 60 多位居民一同上千段崎，其中半數從未認識這段古道。	千段崎聲音封面。
	
地圖背面和封面封底 - 介紹千段崎沿途和社區幾個重點環境特色 (不介紹已具知名度的地點)	地圖正面 - 以共同製作和討論，再由蔡宛璇進行視覺統整和完稿的方式完成

桃山聆聽桃山

文、圖／澎葉生 (Yannick Dauby) ，回看工作室。01. 2011

原文(法文) ／Taoshan Écoute Taoshan

中文譯者／蔡宛璇

這到底是甚麼？

作為一個聲音藝術¹工作者，我常常在工作室以及田野(通常是戶外)間來回。簡單地說，我在外頭錄下聲音，把它們帶回工作室，接著可能會用它們來進行各類型的聲音創作或聲音資料製作。

所以可以想像的到這是個獨來獨往的工作過程，有時帶些刺激冒險而有時需要小心翼翼。確實如此。因此實在有點難想像我會擁有在“社區營造”領域(**"Community Empowerment"**，在台灣所使用的名詞)發揮所長的特質。我想若不是因為從青少年時代即在所住城市圖書館的音樂類館藏中，發現了自己對各種歐洲以外的傳統音樂的熱愛...，還有，當我知道這個計劃可以讓我與某個山上學校的孩子們相遇，接觸一個擁有獨特音樂傳統的文化時，我決定把握這個可能讓一些想法實際發展成真的機會。

這個計劃是新竹縣文化局所主辦的“藝術進入社區計劃”其中之一。它是以年度方式，在新竹縣的範圍內，徵邀藝術團體或單位(透過招標方式)，與未有過社造經驗的單一社區或社群合作，進行藝術類社造工作，作為每個子計劃的目標。因此，我們(回看工作室)的工作內容是透過各種方式，協助二至三個社群，形塑及書寫出一個以他們為實踐主體的社區計劃，並在計劃申請通過後陪伴將之落實。而社區實踐計畫的經費則由文建會透過新竹縣文化局提供給該社群。

一開始(2009年夏末)，我們準備與一個跟桃山完全不相關的社區合作。但稍後因該社區並不符合文化局的遴選條件，我們只好臨時轉換，並在新竹縣社造中

¹聲音藝術是個十分模糊且界限不清的名詞，意指所有以聲音為主要內容的藝術實踐。它界於電子音樂，聲音紀錄片，電子原音工具和器材的實驗與創造，以拾得物進行音樂即興，甚或動物或環境錄音... 總之，我們差不多可以說聲音藝術是一種聚焦於種種聲音現象感知，以及它們所引發的想像空間的方式。

心的推薦與協助下，動身尋找另一個可能的社區。但在經過幾次曲折徒勞的接洽，以及對方對計畫性質認知不清的狀況下，針對新社區所構思出的介入方向又得放棄，直到與桃山國小的王校長接觸並與得知合作意願時，距計劃預定結束時間已剩下兩個月左右。

泰雅音樂

首先，我們避免使用“民族音樂”(ethnic music)這個頗為混種的字詞。因為西方古典音樂和全球風行的流行音樂曲風，在任何情況下都絕不該成為衡量其它音樂類型的“正常”準則。其實德國十九世紀的浪漫主義音樂也可算是一種民族音樂。而90年代出現在美國底特律(Detroit)市的電子音樂，則是屬於一個特殊社群的表達形式。此外，我也絕對反對所有有關“原初音樂”或“原始音樂”的想法。所以，在此我們比較喜歡直接來談“泰雅音樂”，意即泰雅族群的音樂，特別是桃山村的泰雅音樂。以上，差不多就是我們在接觸這個計劃初期所抱持的基本思維。

在2009年的計劃要正式開始前(10月底)，我們曾觀賞了一場“演出”。在竹北這個幾乎要成為城市卻還不是的城市中，古蹟“新瓦屋”(客家傳統建築)內的廣場上(這座老聚落古蹟現在被四週寬敞筆直的柏油路，和高聳的巨型預售屋廣告看板所包圍)。舞台上，20個左右的學童穿著類似過往泰雅族的衣飾，精神奕奕地用戰歌般的節奏敲擊以木製樂器為主的組合，一些孩子邊唱著泰雅語歌謠邊有韻律地舞動著，盡力地表現給在場大多是漢文化背景的觀眾們看。某種程度上他們代表了這個地區的原住民族群，短暫化身為流傳久遠的祖先技藝。當然這只是個表演，一個將傳統的某些面向舞台化的形式。這場音樂會如同現代多數這一類型的演出，給人一種標示著族群身份認同，並傳遞“身為泰雅孩子是值得驕傲的”的印象。

關於一個與現今原住民族群有關的計劃所能提出的問題或現象發現，大抵都在這裡被呈現了。而就是在這樣的場合裡，我們第一次接觸了桃山國小的孩子。當然，我們還需要真的到那裡去，才能夠領略到部落生活中的傳統面向。

學校

開始接觸學校後，我們很快得知：桃山國小有幾架鋼琴(據說是某知名樂器公司在幾年前捐贈)，也有個培訓發展多年的合唱團，而且還曾在幾年前因為一張CD，而獲得了隔年的金曲獎獎項。(喔！糟糕，突然發現學校這些發展方向

和獲得的優異成績，似乎都跟我所感興趣的事物沒甚麼直接關聯...。)

桃山村內含括好幾個原住民部落，居民以泰雅族為多數，和少數賽夏族。所以桃山村事實上是個位於五峰鄉內，由漢人政府所訂定的行政區域，與泰雅族人傳統的地理分界概念並不符合(當然今天的各部落分布，也已與日治時期以前十分不同了)。桃山國小學生來自周邊各聚落。學校座落在清泉部落，霞喀羅溪畔的小山谷，鄰近自然湧出溫泉。就如同我們可以想像得到的，學校的風景優美得像首田園詩：茂盛的綠意，山中的霧氣，孩童的嬉戲，還有夏天的蟬鳴陪襯...。

在與王富美校長，以及這個計劃的未來關鍵合作人物Pawang老師討論過後，決定將這短短兩個月，視為是下一年度發展出更完整計劃的暖身準備：課程將分為兩個部份，首先是分別以四、五年級學生和部落週邊的國中青少年為對象，進行三至四場帶入多元文化甚至"意想不到的"音樂及聲音欣賞活動，並在活動中討論"音樂是甚麼？"，以及"我們生活中的各種聲音又是甚麼？"等主題，然後有時間的話可以再進行一兩個簡單的即興遊戲。於是透過這四場活動內容，學生們發現了John Coltrane的自由爵士樂，放慢速度播放的鳥鳴(為了感受到聲音的細節)，中非雨林中的匹格米Aka族精巧的多部合音、印尼甘美朗的繁複音樂、科西嘉島教堂中自古由男性農人所共同吟詠的聖樂、老泰雅人的吟唱、和許多其它聲音佳餚。

在幾次接觸過程中，我們也漸漸感受到山中孩子生活的幾個面向之一：青少年和大一點的兒童幾乎都會唱跳"Sorry, Sorry"或"No Body" (兩首被一唱再唱到爛而且讓我很受不了的南韓熱門流行歌)、台式嘻哈(當然孩子們完全不知道美國黑人Rap的由來和背景)，而當他們在聆聽活動中聽到來自巴布亞-新幾內亞一位婦女優美的吟唱曲時，他們齊聲回答說這像是"阿婆的歌" (大概是受到鄰近客家族群的語言影響，他們稱祖母為"阿婆")。看來孩子們似乎夾在兩個世界的縫隙中，對於傳統事物只能輕擦而過(這裡多數的泰雅孩子都不太會說母語)，但同時大人們試著以"我們泰雅共有民族文化"的印象傳遞給他們一些代表性事物，也透過音樂工業、大眾傳播媒體和國家教育傳達給他們某種音樂視野(意味著扁平)，還有關於"甚麼是美麗的音樂" - 常常比較接近西方的古典音樂標準，"具娛悅性的音樂" - 是與流行音樂相像的風格，而泰雅音樂，則比較是關於家族記憶的或是象徵著民族身份...。

大體而言，與桃山學童和幾位青少年的這幾次互動課程是很有意思的經驗，雖然因為時間有限而沒能進行所有想帶來的內容，但幾次下來，我們仍然有一種在有不少石頭的田裡除草的感覺，但石頭似乎太重，只好接納它們的存在，

並試著明年在這些石頭的週圍種出一些甚麼...。

2010年度

當2010年五月，一些必要且令人熱血沸騰的前置行政程序都終於處理告一段落了...我們開始與學校重新取得聯繫。大家都需要重新啟動馬達，加熱，動身抖落灰塵...。幾次電話通話和見面往返後，我們提議了幾個工作方向：

1. 泰雅語言

學校每週有堂母語課。泰雅語言屬於南島語系，無論是語言結構或發音都完全與中文不同。在給孩子們介紹過由**Kurt Schwitters**所寫，**Jaap Blonk**演繹，有名的"**Ursonate**"聲音詩，還有加拿大北方依努特人的嗓音遊戲(一種透過遊戲來進行的聲音表現)影片後，我們計劃與母語老師合作，帶學生一起進行以發音為主的練習，再以此建立出一兩個語音遊戲，最好還能夠透過圖象記譜方式進行。同時事先在部落中收集一兩個具代表性的神話或故事，將這個語音實驗結合敘事元素，並加以詮釋。

2. 口簧琴

泰雅族和相關族群(如太魯閣族和賽德克族)擁有一種十分有意思的傳統樂器-泰雅口簧琴。口簧琴家族在世界分布廣泛，但泰雅口簧琴有著獨步世界的特色：由黃銅和桂竹片組成，彈奏時拉著一條麻線，而且有時同一個口簧琴上有好幾個簧片，用來組成不同的音階。於是我們提議舉辦一個口簧琴製作工作坊，同時作影音紀錄。並思考接下來可以做些甚麼...。

3. 動物的聲音

動物的聲音是將我們和週遭自然環境連結起來的重要線索。既然山上的孩子有許多機會在日常生活中聽到各種生物的聲音，我們於是想帶他們來試著觀察與模仿一些動物的聲音。例如為合唱團寫一個參考動物複雜聲響結構的"合唱曲"，以尖聲叫喊、嘶鳴或者呱呱的蛙叫聲為主，而非以旋律和合聲結構為主。然後也可以用一些在附近自然環境中找到的發聲素材(枯葉、石頭、樹枝、種子...等)，來為這些由嘴巴發出的聲音伴奏。

4. 木琴隊

學校的泰雅傳統樂隊是以用竹管(如竹管琴，使用一端黏有橡膠材質的拍板

敲擊)或木頭(四音木琴，由傳統織布機主體轉變而來的木鼓，以及杵臼)製造的打擊樂器為主。通常，木琴隊的學生以能量飽滿的方式演奏，有時齊聲有時相互對應。而我們想試著改變一下使用與表現這些樂器的方式，例如試著模仿風吹動樹葉的聲音之類的...。也可能參考例如美國極限主義音樂、非洲某些傳統音樂中的多層次節奏打擊樂，或是當代音樂或實驗音樂裡的樂器即興演奏精神...。總之，看能不能更新演奏這些樂器的習慣模式。

這四個主軸和實作想法也是種用來刺激學生，改變一下他們在音樂和聲音上學習慣性的藉口。希望他們對平常用來說話和唱歌的嗓音，能有不同的使用想像，並發現這些結構或原理看似簡單的傳統樂器，其實也蘊含著廣闊的可能性，等著我們去開發。

針對每個計劃主軸我們都設想了數個活動內容，也計劃將附近有興趣的成人和青少年納入部份活動中，特別是口簧琴製作工作坊一項(一方面是考量孩童進行口簧琴的削製工序會有一定危險性)，以及敘述故事的部份。這一類活動會是綜合傳統技藝及各年齡層居民的機會之一(例如紀錄一位長者的吟唱後，再回到學校課程中播放與討論)。而對我們來說，這也是個將泰雅的傳統藝術形式放在與當下最具實驗性的藝術實踐同一個層次的方式，而不是將它視為"歷史"或"考古"領域的一環。

校長在計劃構想初期即提到：她希望教學或互動過程能夠在最終形成一個具體的成果，無論是演出，出版或其它形式。因此很快地(也很自然地)，我們便以製作一個能夠匯集計劃過程重要元素的**CD**專輯作為最終呈現形式：環境錄音，部落部份成員的歌謠詮釋，口述故事(中文或泰雅語)，分享的時光，當然還有和學童一起進行的活動：遊戲，共同創作，音樂和人聲即興，以及校園聲音氛圍。

這張**CD**必需是進行這個計畫的動力，因為我們必需去建構內容，匯聚元素，和尋找平衡點。它也需要是個工具，簡單且不誇大地傳遞我們的體驗和合作的經驗。它也最好能成為一種學習媒介，或者一個與已經有些散落的泰雅音樂傳統親近的觸媒。總之它是為桃山周邊住民和學童製作的一個物件，但也是給其它對於"可以在桃山聽見甚麼"感到好奇並想了解的人。另外，它也需要與上一張學校的合作出版專輯產生某種互補作用(或不同的質地)。2006年學校與一位大提琴手和錄音師透過私人企業贊助的"原鄉活泉計劃"合作〈桃山小學的夏天音樂課〉，**CD**裡面除了古典音樂曲目外，主要表現出泰雅音樂的部份，是由學校的合唱團和幾位從事音樂教育的老師所演唱。而"聽見桃山"計畫想要完成的**CD**，則

希望將學校所擁有的，較為貼近泰雅音樂傳統的那部份表現出來，並聯結它與桃山村週遭的自然與文化環境。

除了CD的聲音內容外，視覺部份若能由孩子們來創作出所有的圖像元素，應是最適當不過的了。因此，我們在計畫中增加了八堂(實際進行為九堂)美術課程。這部份的內容在本文後頭會再詳述。

音樂上的想法

身為聲音藝術工作者，我對這十幾年來音樂想像力的普遍匱乏感到失望。在這之前五十年時光，世界餵養了人們各式極為不同的音樂內容：電力、電子、以及數位樂器紛紛問世，還有一些經由披頭四或**Pink Floyd**等流行音樂創作團體所推進演變的錄音技術，我們還可以將這些可能性繼續延伸下去，直到前衛工作者發展出的音樂內容(從 **John Cage**到**Karlheinz Stockhausen**)、由每個時代的爵士樂所不斷翻新的節奏表現...，不勝枚舉。而且更重要的是，我們獲得了學習及欣賞世界上所有不同文化音樂傳統的便利性。可以說，所有目前已知的音樂都已經被紀錄、存檔並以各種媒介傳播過了。整個**20**世紀都在教導我們，重新去認識音樂的身份。所謂的音樂不只存在於一架鋼琴前，或者卡拉OK裡面。音樂也可以是工廠和城市的聲音(義大利的未來主義者曾這樣告訴過我們)，一隻鳥的鳴唱(想想梅湘-**Olivier Messiaen**的音樂)，或是一個既走調、擴音過度且被虐待的樂器所發出的聲音(例如**Jimi Hendrix** 的吉他演奏)。

然而大多數人一聽再聽的，卻是一些模仿感傷濫情風格的英美或日韓流行樂。那些超級市場般的歌曲聲稱在詮釋情愛，但事實上它們卻是被市場分析所創造，再由一些專業生涯常常等同於幾回合商業性成功的歌星所演唱或詮釋出來的。我在想，聽眾真的喜歡這些音樂嗎？還是因為這當中其實存在著阻礙我們接觸文化藝術感知的問題？

在台灣，民謠吉它和一些源自非洲的打擊樂器都從此深植於原住民的音樂傳統中，所以我們也不得不將它們一併思考進去，與時俱進。但，我們是否可能成功抵抗如瑪麗亞.凱麗之類溫軟甜膩的唱腔，西方音樂的合聲或合弦方式，可疑的編曲習慣和既華麗陳套的錄音室後製模式？我們也是否能夠讓原住民音樂不會一再地被稀釋，直到成為台灣流行音樂下的一個子類型？

【案例研究】

桃山的孩子擁有一個不錯的音樂和聲音環境，但他們也應該被鼓勵去再發現和再創造，學習去放膽地、瘋狂地、或者細膩地玩音樂，至少在慣行教育體系和商業媒體還沒將他們完全定型前。我們需要再次去傾聽原住民音樂並暫時忘卻西方音樂：發現長老緩慢地邊說邊唱著從前的生活，不必立刻傷腦筋想要用甚麼樂器或編曲去伴奏，只消專注聽他的獨特嗓音和即興口語表達。這尊重感不是源自於吟唱者的高齡，而是當我們學會欣賞各種歌聲特質的美後，這種對蘊含文化的嗓音的感受力就會幾乎變成一種直覺。我們需要再去聆聽口簧琴的節奏，一邊想著我們對各種電子節奏器的迷戀似乎也是其來有自：電子舞曲只是加劇了音樂中本就存在的恍神狀態。而在口簧琴中可以找到一種似乎直接來自電子合成器的合音方式。我們也需要聽聽蟬聲合唱的繁複結構：牠們所製造的疊音方式和主體節奏，比許多慣有音樂形式中的段落或疊句來得更有意思。

這些想法加上經過數次與學校主要參與者的討論，再回頭看看所設想的四個計劃主軸，我們認為這個計劃該秉持兩個精神：

- 欣賞一個傳統音樂原本的獨特樣貌，而不是它所代表的東西(常被過度典型化)。
- 試著更新對音樂的想像和好奇。

以上種種，組成了我們自不量力，又極可能過度浪漫的計劃意圖。

進行方式

這樣一個計劃很可能需要住在當地一整年甚至數年。也很可能需要好好學習泰雅語，並深入瞭解其音樂文化。但無論是計劃的合約精神或預算方面，都不可能允許我們這麼做。我們決定以短期停駐的方式，每次**2-3**天，每回間隔一週到兩週左右。如此可讓我們有足夠時間準備下一次的活動內容，並依上次的工作經驗來調整計劃。一方面也因為每次的活動對我們來說常都是“初次經驗”，而且也隨著每個計劃特性和條件有所不同，所以很難建立出一個相對標準化的工作模式或課程大綱，因此算是種量身訂做，並需持續保持自我批評的狀態，同時依合作者(學校老師，參與居民，學生等)的反應和步伐調整工作程序，檢視原初計劃構想是否仍然可行和適當。而回到工作室後，我們需要在計畫實踐場域外，去重新聆聽或檢視帶回來的素材(聲音，音樂，圖像，照片...)，還有當下感受到的反應。這樣有距離的觀看，能讓我們繼續朝向未來的**CD**成果前進，同時不致於失去方向，試著保持自己對計畫中藝術性和美學性的基本要求。

在過程中有個問題常常浮現：到底一個來自澎湖的人和一個說著爛中文的

南法地中海人能夠在這裡做些甚麼？難道我們不更該把這工作留給一個說泰雅語，並已悠遊在泰雅音樂世界裡的人嗎？我們只好下了一個賭注：這些不同處和相對的無知也可以是張王牌。文化距離或許可以讓我們對桃山的文化風景“望得稍微遠一點”。某種無知狀態也讓我們面對一些桃山人覺得再普通不過的元素感到著迷不已...。此外現實的另一面是：部份住在桃山的孩子(甚至大人)，也並不見得比我們多瞭解這個族群的文化...。

另一個不便之處在於，和一個學校合作時(無論是在桃山，或是在其它我們合作過的台灣小學或法國學校)，教師的開放度和意願都是關鍵。有時，我們即使在幾週前敲定一個課程或錄音活動，但學校的生活和行事曆與藝術家們的一樣多變，有時約定的課程可能在我們還不知情的狀況下臨時取消...。而當然，也需要配合夾在固定學程、課外活動甚至宗教文化相關活動間的學生們的時間。還有計劃工作的組織狀態有時也必需跟著社群參與者的速度感走。例如，光是要與我們的主要合作者**Pawang**(泰雅音樂及文化工作者，也是學校主任) 共同促成一個聚集十數個部落成年的吟唱聚會，就等了近兩個月的時間，直到計劃的最後階段才得以實現。

切入角度

"聽見桃山"CD專輯的實現同時包含著創意面向(與學生們的工作坊之類活動)和紀錄面向(各種聲音素材的採集)。在這兩種情況，都是想引起桃山居民的興趣，進入我們所關心的事物。

那，這是一個屬於民族音樂學的計劃嗎？

從馬凌諾夫斯基(**Bronislaw Malinowski**)的田野工作開始，人類學者們的工作方式就建立在"參與式的觀察"方式上。那是指扮演一個伺機行動者，隨時觀察和聆聽，細心但也試著參與當地生活，對日常細節感興趣並學當地語言。一個想要研究桃山的聲音實踐現況的民族學者，絕對不允許自己忽略泰雅語唱出的天主教音樂，也不能允許自己略過競選期間在部落裡放送的口號內容和形式。他可能還會對結合酒精和卡拉OK的娛興時間極感興趣。這些面向都很有意思且值得被探究，但我們當然不是這樣的客觀觀察者，我們的參與毋寧是更具行動意味的。正因為是以藝術工作者的角色來到桃山，可以說我們帶著自行發展的觀念工具和美學選擇，以及一些十分個人的、被統稱為藝術和文化的觀點來到這裡。

所以我們進行的"聽見桃山"計劃基本上是主觀並抱持某種論點的：它想對"音樂實踐"及"目前桃山的泰雅文化有些怎樣的聲音內容？"提出一個可能的視角(或說是"聽角")。

觀察與省思

課程中從學校孩子的反應看來，與其它我們接觸過的台灣小學頗為相近：年紀越輕的孩子越是對各種感知經驗呈開放態度。隨著年齡增長，聆聽的專注力雖提高但開放度也逐漸縮小。有時也會出現受到文化或社會框架下的影響所造成的好笑情況。所以幾場聆聽課雖然過程豐富，但也並沒像一開始設想的那麼容易進行。至於聲音遊戲，我們覺得進行活動時的時空條件對孩子的反應會產生很大的影響：例如用從泰雅語的特殊發音來進行的遊戲(母語課)，透過高聲呼喊和一來一往的小組互動，加上母語老師從旁鼓勵和帶領，孩子們非常進入狀況。而泰雅木琴隊在練習及錄音時也同樣是在學校的傳統竹屋進行。在這種環境氛圍下，似乎較容易得到孩子們的參與度和信任感。

相較之下，合唱團(有些同時也參與木琴隊)的情境似乎讓孩子有所"自律"和限制：加上在活動開始前，為了趕合唱比賽的進度，孩子們在老師帶領下，先花了一個多小時進行平日排練：開嗓，唱準音階...等。接下來由我們所分享的，跟他們平日練唱方式大相逕庭的內容，都很快被視為是無趣或者不好聽...。所幸他們對一些異於傳統合唱團模式的各民族合唱影片介紹，都表達出欣賞的樂趣。

至於和學校合作的過程，或許其中存在著雙方對合作模式的不同認知。除了主要的計劃合作老師，似乎多數老師們在面對一個對他而言陌生的領域時，會傾向選擇不參與(雖然互動都是很友善的)，甚至直接讓出教學者的位置。然而我們(包含校長)原本卻期待能與老師們在關於"如何進行教學"上發展較緊密的對話。這或許也可能因為學校內部並未向老師們完整傳達整個計劃概念...。

另一個在計劃初期未預料處，是關於桃山村的"社群"狀態。在我們看來，這個以村為單位的社群存在與否是很值得討論的。事實上，桃山村中各部落的聯結主要是以親屬關係或者舊識等網絡組成，加上一個桃山村週邊就有四、五個教堂，與數量一致的堂區。這還不包括源自於漢人和選舉文化所形成的地方政治勢力劃分...。某些原本存在的敵意或不信任感也非我們所能處理。當然過程中，也有我們工作上的不足處：除了透過主要在地合作對象以外，我們也缺乏在當地另外建立出一個溝通和傳播網絡。

這種(一). 居民對於某些在地文化活動的低參與度，(二).原住民文化與觀光經濟的混淆，(三).無法短時間掌握的部落內與部落間的分眾狀態，讓我們多數時候不太容易掌握到在地"社群"樣貌。除卻此點，我們是遇到了不少很棒和也很精彩的人：其中一些生活在頗為複雜的情境中，航行於不同的文化世界，同時擁有在地知識也熟悉當地故事，並試著傳遞出去 - 即使在這樣一個變動的環境中。

總之，在幾次不算順利的嘗試以後，我們絕大多數活動都落在學校，或者與特定的人及社群相關的工作內容上。

裡面還是外面？

我們和大人或小孩討論或進行活動時，常會出現出乎意料的内容。我們也因此意識到：部份當地泰雅歷史仍然保留在部落最年長者的身上。然而比他們年輕一或兩個世代的族人，卻有一大比例逐漸失去了語言中較深奧的部份。

另一個令我感到訝異的生活面向，是基督或天主教的無所不在。在一堂美術課中，我們問學生們：你們在哪裡看過泰雅傳統織布？有幾個孩子回答道：有，在教堂！。我自問，到底該把這個宗教看作是在泰雅文化之內或是之外？日復一日，一些泰雅古老故事和歌謠將會被漸漸遺忘，而基督教信仰體系所帶來的道德規範將取代gaga。或者可以說：gaga會被納入並修改進這個體系中，成為基督教信仰價值的元素之一，而其它一些較為格格不入的部份則或許會被相對化(例如削減其意義，被附予其它詮釋...)，民俗化，或者被隔離...

但無論我們如何選擇，在"聽見桃山"計劃中接受或拒絕這個面向必然都是主觀且不完全的。那我們是否該要去紀錄和呈現它...？還是我們該把它放在計劃終點的另一邊？這其實是需要去界定出一個邊界的，或者說，需要對泰雅傳統提出我們自己的觀點。這也是個在一開頭始料未及的問題，後來卻讓我們陷入一種兩難中：到底要選擇略過，或者某種程度地予以肯定...？

最後，我想是屬於創作者的觀點拯救了我們。首先，去認清自己是在引導著一個關於聆聽桃山的計畫，因此我們需要，也有權去鼓勵和提出某些元素，而非平均地照顧，也就是說，我們可以帶著主觀的優勢去實現一個傾向"理想化"或"局部想像出來"的，關於一個地區的聲音畫像。所以，某些桃山生活面向其實不需再被強調出來，因為居民們自己在這些部份已經夠活躍了。而某些部份在2010年的今天，則有越來越脆弱的傾向和被遺忘的危險。另外，主要參與計劃的

【案例研究】

老師也有他的選擇和偏好，他選擇了在專輯和部份活動中留下對"傳統的和鮮少被吟唱的"歌謠的紀錄，而省去一些具有直接宗教意涵的且較為現代的歌謠。

成果物件

由於不想出版品的視覺部份只是單純的裝飾和包裝，並想要和計畫聲音內容有所聯結，所我們利用它進行一些美術創作活動：讓孩子們來提供所有的圖象內容。但試著避開再現"泰雅傳統生活"之類的圖畫，因為它對孩子們的想像力不但產生不了多少刺激，反而可能讓他們更陷入刻板框架中。我們決定了兩種美術創作課程：

1. "泰雅織藝"-布從哪裡來？與傳統織紋詮釋（高年級）

從圖片，影片，傳說和歌謠了解泰雅織藝文化精神和製造過程，學生們進入屬於泰雅人的幾何美感世界中：觀察重複原則，線條，菱形，對應，空間安排和色彩組合特色。成果展現了抽象的(當然其中些圖型是具有重要象徵意含的)和幾何形態的感官之美。

2. "泰雅奇幻之旅"- 口述傳說故事聆聽和討論(中年級)

學生聽了後來收錄在專輯中的頭兩段口述傳說故事。大家發現了一個奇異的村落，那裡的山豬是青蛙，獵狗是山豬，而溪邊的野莓則是兇狠的敵人。聽完這個故事並進行過討論和引導後，孩子們各自選擇故事中的一種動物來描繪。接著他們必需把所畫動物的頭給砍下來！然後進行頭的交換遊戲，每個人都得到一個與他所畫的動物完全不同物種的頭，並試著和剩下的身體重新併組出一隻新的動物...最後在視覺上造成非常衝突和有趣的結果。當然這個過程的目的並不是追求某種動物型態的再現成功與否，而是藉由一個部落長老講述的當地故事，孩子們進入一個"詮釋創造-破壞-重新建構"的過程，並且在之中產生集體分享和交換的感受。我們把這個跟愛麗思夢遊仙境頗有同工異曲之妙的傳統故事，選為這個計劃的關鍵鑰匙，因為它是少數不帶道德教化色彩(對於今天的泰雅文化精神而言算是異數)，而且被視為幾乎是脫離gaga理解範疇之外的，所以呈現的想像自由度也相對地高。

形式和內容

不用說關於音樂CD的製作通則是被放在一邊的。不過曲目間的串聯，長度，順序，不同錄音素材的混合方式...等，都被詳細地思考過也共同討論過，主

要希望給聽者一個聲音旅程的感受。

我需要在此說明一下"紀錄"過程，因為它其實很少被人討論：錄音並非一個簡單，中立和純粹的行動。無論是用哪種技術，擁有何種個人能力(DIY手工精神或以專業者自居)，許多選擇都會導致不同且特定的成果，甚至強烈地影響你所紀錄事件的再現角度。常常，當你聆聽成果時，已經跟事件發生當下沒多少直接關聯了。舉例來說：當我們要錄兩個長老吟唱的那晚，有三個選擇：一. 在一個位於部落且夾在其它住戶間的房子裡錄，冒著會有被摩托車聲和電視聲音的干擾的風險。二. 到部落一位老師家中，周圍住戶很少，客廳寬敞且回音很大。三. 到學校的竹屋裡，升起火，圍坐在火堆前。當然，我們選擇了第三個。結果我們聽到的歌謠和語言，是在幽微閃動的火光中一一被說出的，而過程中霹啪輕響的木頭燃燒聲，也豐富了整體聲音情境。

另外一例是當一群孩子歌唱時。我們希望錄一首跟織布有關的歌，但當合唱團的孩子們一齊唱起歌，就很自然而然地複製了大人教導給他們的方式：符合西方合唱音樂標準的唱法，而且當時是在一間無論回音和周邊干擾音都很多的視聽教室中。如果選擇重步桃山國小上一張專輯的選擇邏輯，就必需把學生帶到附近的教堂空間去錄，讓空間的音場特性去模糊並美化歌聲，但是那同時也代表著，我們將會得到一個與原本所持原則完全背道而馳的聲音質感 - 因為我們想要用這首歌來陪伴傳統木織布機的操作聲。於是，我選擇只要兩到三個孩子站到離麥克風很近的位置上唱這一首歌。當然沒有了大家的合唱和老師的鋼琴伴奏，她們唱得有點不準，可是假如我們能夠重建出一個比較貼近原初聲音空間的聆聽情境，那麼前者就變得不重要了。

而我們試著重新建構的情境，完全運用來自桃山地區內所錄下的聲音氛圍。至於CD中出現的蟲鳴和各種鳥聲，常伴演著背景環境聲音的角色。但不同於多數會再添上回音和後製特效的CD製作手法，我希望牠們為專輯帶來另一層敘事情境，鋪陳出一種與桃山的季節和風景相關的時間感及色彩。但有時這些環境音會變為主題：突然間某隻鳥或某種蟬聲佔了跟一個吟唱者同等重要的位置。我們期待無論是泰雅孩子或其它外界的聽眾，都可以對自然環境投以不同的關注。

這張專輯中的一大部份是沒有歌唱的：像用泰雅語及模仿動物的口技所構成的趣味故事；獵人在獵徑上講述狩獵經驗與傳統狩獵知識的片段；幼兒班孩子的主題談話節選，還有村校聯合運動會上的瘋狂尖叫和拔河比賽的熱烈場景。希望傳達出桃山地區在嗓音和語言魅力上的多元性。口語表述，腔調，敘述方式...

這些元素也都是構成一個文化的聲音特色的一部份。

在後製期間，版權的問題讓大家有些困擾：到底誰該持有重新製作或出版...之類的權利？鑑於上一張專輯的經驗，原本學校擔心文化局會是唯一有權的單位，詢問過後，才知並非如此。那麼是學校嗎？可是出版物中大半的內容屬於泰雅口語或音樂傳統，並由不同的人詮釋，然而所有錄音和聲音編創部份則是我的工作。由於整個狀況滿複雜的，所以大家後來選了一個雖非完美，但至少每一方都能接受的選項：整個出版品的版權以創用**CC**的方式發表。任何人都有權進行複製或跟他人分享，但禁止更改任何內容，並需註明來源和出處。

反思與迴響

在專輯出版的幾週後，我們對這個計劃終於有了一個觀看距離，並間接獲得了一些聆聽迴響。這並不只是可用來判斷本計劃在初始想法與過程種種決定間是否產生了某種價值連結，同時也可以幫助想像它後續的可能性。

少數幾個聽過**CD**的桃山人(專輯將在本文完成後的幾週，透過發表會的方式正式發送與介紹給當地居民)，覺得**CD**只有一部份是所謂的"音樂"，似乎有些可惜。確實，**CD**中留給了各種聲音氛圍，自然環境，口語表達等內容不少位置，自然會排擠掉一些在地音樂演唱的部份，但話說回來，在計劃過程中，確實也缺少幾個更深入或更完整的音樂演繹部份，例如多簧口簧琴，或對古老歌謠的不同詮釋。期待這張專輯的出版，可以激勵桃山的泰雅朋友找到更多分享這些缺漏元素的機會。

但另一方面，幾個外界的聽者認為此出版品的有趣之處，正是因為它並非是單純的歌曲順序串接，而是對一個特定地區和內部社群的文化提出了不同形態的欣賞角度。此外專輯所呈現的敘事性，提供外人一個探索和領略地方文化的有效引子...。我們也非常期待能得知更多人與更多不同領域的迴響。

此外，計劃中有限的時間(或者說可用的時間)確實影響了最終呈現的內容。例如部份在學校的創作課程和社區活動，其實可以在更充裕的時間條件下發展得更完整...。

在過程中，除創作者的角色外，我們還得扮演一點文史工作者，教育者，組織者，行政人員，以及統籌者的角色。並且需針對不同的對象去扮演：孩童，村民，老師和文化局或社造中心行政人員...等。關於"藝術進入社區"計劃的執行

【案例研究】

目標，對於兩位從事藝術創作的我們而言，確實某些部份是無論就我們微薄的相關經驗和個人特質都覺難以勝任的(加上其中一位並不熟通中文)。例如：成為一個真正意義上的，具區域整合性觀點和社造策略的藝術平台。

幸運的是，陪伴此計劃過程的委員們(由文化局邀請局外相關專業人士擔任)，在每一次的報告會談中常提出肯切的建議，或提醒我們可能忽略或較薄弱的面向。我們也透過這類建議，保持計劃的在地性同時也持續更新著觀點(特別是藝術和文化層面)。但是對於被要求提出區域性的觀點或者全區(如新竹縣範疇)性的觀點時，我們確實感覺有些力不從心，或者說能力不足。而這一方面或許也與一個專注於"在地"計劃的工作性質，有些矛盾之處。

至於與社群的合作經驗，我們強烈感受到一個地區對社群概念的建立與否，以及是否具有動能和潛力參與人...等，都是不可或缺的基本工作條件。否則再好的藝術能量或創意分享也恐怕難以激起漣漪。而另一種狀況，或許是組成一個包含各方能力的工作小組：如社造工作者，文史工作者，民族或社會學科專長行動者，藝術家...等。

文後說明：我們沒有在文章中細列CD專輯的內容，那太無趣了。如果本文的閱讀者對這個出版品有興趣的話，請直接找到它，用聽的。(文章後有聯絡方式及相關資訊)

計畫過程參考書目或有聲出版品：

- 麗依京·尤瑪，《桃山文史報告》(台北：原住民族史料研究社，2002)
- 黑帶·巴燕，《泰雅人的生活型態探源——一個泰雅人的現身說法》(新竹縣文化局，2002)
- 卡義·卜勇，《泰雅傳統文物誌》(晨星出版社，2007)
- 達西烏拉彎·畢馬(田哲益)，《台灣的原住民泰雅族》(台原出版社，2001)
- 達西烏拉彎·畢馬(田哲益)，《泰雅族神話與傳說》(晨星出版社，2002)
- 方鈞璋主編，林志興策劃，國立臺灣史前文化博物館編輯，《重現泰雅：泛泰雅傳統服飾重製圖錄》(國立臺灣史前博物館，2008)
- "Austronesian Taiwan: Linguistics; History; Ethnology; Prehistory" éditeur David Blundell, publié à Taiwan par Shung Ye Museum of Formosan Aborigines Publishing, 2000.
- Steven Feld, "*Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli*

【案例研究】

expression". University of Pennsylvania Press, 1982, 2nd ed. 1990;

- 吳榮順錄製,《台灣原住民音樂紀實(5):泰雅族之歌》(風潮出版社,1994)

	
<p>桃山村周邊自然環境錄音</p>	<p>口簧琴製作工作坊</p>
	
<p>桃山國小木琴隊- 演奏竹管琴的學童</p>	<p>桃山國小 - 課間活動</p>
	
<p>桃山國小木琴隊- 前排為演奏四音木琴的高年級學生</p>	<p>合唱團平日課後練習</p>

【案例研究】

	
<p>四年級母語課- 泰雅奇幻故事講述與語音遊戲錄音</p>	<p>美術活動- 泰雅奇幻之旅</p>
	
<p>美術活動 - 泰雅織藝</p>	<p>美術活動 - 泰雅織藝</p>
	
<p>跟著獵人 Hayung 去巡獵逕</p>	<p>在學校的傳統竹屋內，與兩位部落長老的吟唱聚會與錄音</p>
	
<p>桃山村上方山區一景</p>	<p>聲音詩影片欣賞</p>

【案例研究】

	
<p>傳統歌謠-部落青年吟唱之夜</p>	<p>CD 專輯封面</p>

野地裡盛開的藝術花朵－西螺藝術兵營與大地之屋

文、圖／周靈芝

這可以是一個閒置空間再利用的例子，
這可以是一個藝術進入社區的例子，
這可以是一個強調民眾參與甚至互動的藝術案例
然而，它又無法單單被這些說法解釋完畢
經過在地演化和深化的過程
少了官方資金挹注的束縛和綑綁，
它在野地裡蓬勃地綻放著

到過西螺藝術兵營的人，很少不被那裡所吸引。臨建興路崗哨旁的入口矮牆上寫了一副對聯，分別是「藝術似海，軍令如山」。延著小徑拾級而下，豎立著一塊告示板，上面寫著「歡迎全民偷窺」。左邊有大樹，樹下是踩土的地方，前方則是一片草地，也是曬土磚的地點，通往另一端的入口和廚房、廁所。廚房門楣上掛了個方匾「火房」，還貼了一根長木勺做為象徵。廁所上方則是環狀的標示「浴廁」。浴廁門口放了一個廢棄馬桶，裡面種著石蓮。火房外，香椿樹旁，是大地之屋的預定基地。一條垂掛了淡紫大鄧伯花和錦屏藤的廊道，連接了火房和左側的主建築。火房後面有棵苦苓樹，月光苦苓樹下藝術故事在這裡舉行；樹下的國旗桌面是大地美食開伙的位置。對面一座灶，灶上兩個爐，是野外炊事重地。位在西螺大橋邊濃密樹蔭的遮蔽裡，這裡依舊保持了**自然樸實**。

從被用來當作停車場的空地走進去，用碎磚鋪就的小徑旁，豎立著一塊木板，上面寫著「大地之屋入口」。木板斜倚在半腰高的圓形磚砌物上，本以為那是大地之屋實驗的結果，後來得知，原來是四年前某日一群國小才藝班學生來，然後用磚砌了一半就回去了。接著另一群訪客從香港來，花了一天時間用三合土把它包起來，就這樣，藝術家李朝倉說，沒特別是什麼。

這裡處處充滿初次邂逅的驚奇：火房裡的牆上，黏貼了一些變形的小小玻璃殘塊，一把細長剪刀和一把水果刀，全是整理土地時挖掘出來的。紙漿隨意的糊成一些圖案。方形、三角形、橢圓形的大小磁磚，排列在流理臺前的下方壁面上，構成一幅以水龍頭為中心的城堡截面圖。據說火房本來是「伙」房，有一天旁邊

【案例研究】

那個「人」掉了，從此就成為了「火」房。走進主建築體的士兵宿舍，相隔約四十公尺的東西兩道門上方，各掛了一幅國父遺像和蔣公遺像。像片裡國父的鼻頭上吊掛著一個小時鐘；蔣公的頭上、臉上各出現了有立體感的兩撇翹鬚子和螺旋髻，因為那上面滿滿鑲嵌了細小的白色蝸牛殼，讓人有種詼諧而錯亂的幽默感，或許可以稱之為「溫柔的惡搞」吧？就像「大地之屋」計劃早期，李朝倉打電話給台中一位建築師姜樂靜詢問她蓋土樓的這件事的看法，她說：「要偷偷蓋喔？」他回答：「是阿，堂堂正正的偷偷蓋！」

大地之屋是李朝倉提出的計劃。這個構想也和兵營裡隨處散佈、不經意在轉角處可能發現的驚奇一樣，沒有刻意的設計，更傾向於一種生活的實踐。就像每次在兵營辦活動時一樣，事前的佈置就是「整理環境」：到兵營先掃落葉然後點火讓裊裊白煙燻蚊子，澆花。參與者也不需要接受資格審查或條件限制，一如大地之屋部落格第一階段第三周報告的側記中一段話：

這裡聽不到成篇理論或滿腹牢騷。因為大地之屋這理念簡單到只要喜歡大地就可以參加，所以覺得難懂的人都乖乖站在迷彩牆外面。

參與的形式不限，從以下這段大地之屋部落格的圖說可以看出：

她，很怕陌生人。洗完兩張床後又悄悄地離去，始終帶著微笑。

他，少校退伍。不發一語默默地關注這一切。

他們在忙，只是這水桶最後不知去向

她們喜歡來。這裡可以玩火可以拿鋸子可以挖土可以種紅豆

他，過路客。蹲在上面一直聊到大家收工。

他，放假返鄉的現役軍人。建議兵營要掛國旗，然後他放假回來站衛兵。

她，走來走去，計畫在小山丘資源上規劃一個花園，順便拐她好友來幫忙。

他，三個幼兒的爸爸。第一次釘木板第一次刷油漆。

她，從異鄉歸來的藝術家，這裡好像挺有趣的，可以約一些藝術家來玩創作。

從一開始積極參與、固定出現的幾個班底，到之後愈來愈多新面孔的投入，大地之屋在藝術兵營發揮了凝聚的力量。

對比

藝術兵營的出現，是個有趣的現象。為什麼會有藝術兵營？這大概是對藝術兵營感到好奇的觀眾除了你怎麼維生之外，最常問到的一個疑問吧？！根據李朝

【案例研究】

倉的說法，最早原本是要找一個工作室，可以向大家開放，而且不需付費，因為藝術家並沒有錢去負擔有價的出租工作室。有人告訴他在西螺大橋邊有個廢棄兵營，無人看顧，已經雜草叢生，一旦整理之後，或許正是個合適的地方。於是他和幾個朋友一起去廢墟裡探險，發現正是他所需要的：藏身在雜草、大樹掩蓋中的真正兵營與哨所。

工作室的發想，來自李朝倉 **2004** 年到以抄紙聞名的日本美濃市駐村經驗。他曾在藝術兵營所舉辦的月光苦苓樹下演講中指出，

平成九年（**1997** 年）也就是約十年前開始，日本國際交流基金會有一項計劃，提供全國各鄉鎮資金成立藝術村，藉藝術之力與國際接軌。而美濃市公所在極度困擾下，請當地的老街振興委員會共同協商，希望藉由大家力量來完成這個莫名其妙的（這句是我自己加的）計劃（當時成員是沒有藝術背景的一群人）。國際交流基金會提供的資金微薄，而且會提供多久也無法預測，當時大家的共識就是：要靠自己！！所以他們廣招居民當法蘭提亞們，盡量集結居民的力量來節省預算。完全不是藝術相關領域的這一群人，在經營十年後竟然得到藝術村計劃評比的第一名。過程中因為贊助縮水而經營不下去的，或苦撐的藝術村比比皆是，但美濃的紙藝術村卻在幾乎可以不靠補助費用下，逐年累積參與居民高達 **60** 位，來照顧每年 **5** 位藝術家。

美濃居民的熱情招待，表現在對藝術家無微不至的照顧上，同期的法國藝術家甚至因此而增胖了十公斤。在此之前，李朝倉也像其它藝術家一樣，到處駐村和展覽，中間的空檔就回到西螺家中。日本美濃市的溫馨經驗讓他開始發想，西螺小鎮也有一條老街，和一條大河，以及一座紅色大橋，許多和日本美濃相似的地方，為什麼自己的家鄉不能提供這樣一個藝術進駐的機會呢？於是他召集了一群同好，積極在西螺尋覓適當的基地，做為藝術家工作室，並尋求新上任的鎮長支持，一起推動藝術，因而成立了西拓藝術協會，簡稱「西藝」（暱稱蜥蜴~），籌劃藝術進駐創作營。

在李朝倉心中，這個工作室的目的其實就是共享，大家可以一起在那裡做創作，某種程度上類似一種藝術村或創作營的概念。事實上，他們也的確參考了花蓮迴瀾國際藝術家創作營及汐止藝術遊街嘉年華的影片。而支持這個藝術村／創作營的基礎，則是居民。

從藝術家工作室到大地之屋

第一屆和第二屆的藝術家們分別於 **2006 年 7 月** 和 **2007 年 9 月** 進駐。剛開始為期一個月，第二年則改為 **2 個月**。這兩次藝術家駐村因為是民間單位發起的計劃，經費並不多，藝術家也沒有創作補助，第一屆的藝術家主要活動內容是植栽綠化、整理環境、撿拾垃圾，然後拿所謂的廢棄物來創作。第二屆則加進了民眾參與。他們在兵營創作，住宿在居民家裡或是由居民提供的住所，每天來回穿梭在西螺鎮的街道上，也和鎮上一些居民建立了友好的互動關係。

就形式而言，這兩次進駐藝術家所從事的創作背景，仍不外是傳統或常見的油畫、攝影、雕塑、電影、裝置...等等，但透過一種細膩安排如「當地的人文導覽、介紹藝術家給民眾認識、發行刊物與座談會方式讓藝術家和民眾交流」，以及置身鄉野之間的氛圍，以貼近藝術家感知的角度，激發出不同的創作成果，也讓地處較為偏遠的西螺鎮民有機會和藝術家及藝術近身相見。

有趣的是藝術家和鎮民之間的互動。鎮上有家烘焙坊，是旅居澳洲的日本藝術家伊香賀典子每天必經之路。進去只是要購買一瓶牛奶的她，出來時往往已經抱了滿手各式各樣的試作點心和試吃麵包，口說是試做其實都是從架上拿下來的。店員們的熱情提供，伊香賀典子一個人那裡吃得下，就帶到兵營去和大家一起分享。我自己第一次拜訪西螺時，被李朝倉帶進烘焙坊去認識那些可愛的店員們，儘管一再婉謝，出門時也還是帶走了一袋她們聲稱剛剛試做的爆漿麵包！

據說，伊香賀這個姓氏是忍者的後代。伊香賀典子本來是要到尼泊爾當志工，因當地計劃有變而來到台灣。在西螺，不會說中文的她卻贏得非常多友誼，於是她做了一件作品「連體鶴」，用來表達對西螺小鎮的感謝。她說：「我算不出來到底有多少人協助我完成。『紙鶴』是和平的象徵，每一隻紙鶴都是一張照片，在這小鎮拍的人、事、物。我也把對世界的期望及自己的感謝結合在這 **100 隻**紙鶴裡。我將把『連體鶴』送給西螺。」

還有一位日本藝術家來訪當時進駐第二屆的某藝術家，原本只預計待一小時。結果他想看布袋戲想去原住民部落想喝酒等等~~只要說得出口全都奇妙似的有人幫他實現，結果他待了三天。回日本後捎來一封信，說這裡是情感交流平台。不因他是藝術家的身分而感到特別，單純只想幫他，而他僅能用藝術回饋。真是不可思議！²

² 李朝倉補充。

【案例研究】

藝術家進駐的確為西螺帶來一些不一樣的氣息，打開當地居民的國際視野和期待。比如說，開始有些鎮民看到外地來的，騎腳踏車的，就會問？你(妳)是藝術家嗎？或是把膚色深的本地藝術家誤認為來自東南亞的藝術家。小鎮居民的友善、熱情與好客也表露無遺，甚至，短暫來訪的義大利藝術家 **Carlotta Brunetti** 走在路上，也會有互不相識的鎮民主動將手上的一捧爆米花送給她。藝術兵營的開放性，讓好奇的鎮民有機會進入了解，並提供了民眾與藝術家透過生活需求和社會本能進行的情感交流。「……慢慢的當地民眾對這這禁區感到好奇，兵營入口樹立了一個交流大白板，寫藝術家的各項需求；食衣住行都透過白板，讓很多人可以走進來伸出援手，進而留下來噓寒問暖、問東問西、協助創作、贊助蔬果食材、安排休閒娛樂活動、甚至陪著苦惱(苦惱創作瓶頸)。³」

然而，儘管第一屆和第二屆藝術駐村在鎮民們的好奇與愛心下圓滿結束了，但在藝術家紛紛離去後，兵營又恢復彷彿被人拋棄般的靜謐狀態。透過藝術家駐村所建立起來的志工精神也隨之消散。

空間意義的蛻變與改寫藝術(家)定義

連續辦了兩年藝術進駐活動後，李朝倉自己發現，「花費許多籌備及執行心力在接待藝術家上」，卻並不代表由藝術家來經營或運用，就可以推動藝術或落實藝術或播種藝術，兵營吸引來的人事物，完全不是剛開始所想像的那樣。⁴ 加他自己的性格實在無法長期忍受煩瑣的行政作業及募款壓力，兵營的走向開始有了新轉變。他認為，兵營應該開放給更多人來使用，而且應該先從認識兵營這塊地開始，透過了解再來思考我們能在這裡做什麼。

2009 年 2 月 7 日，西螺藝術兵營內誕生了一個新的藝術計劃「大地之屋」，李朝倉決定以長期進駐的方式，發起這項計劃，並設定了如下遊戲規則：

- (1) **參與者就是藝術家**：「藝術」不侷限在藝術家所創作的作品，透過「大地之屋」的活動，每一個人都可以是參與計畫的藝術家。
- (2) **活動主體的轉變**：空間場域的使用者範圍開始擴大，從原來只有藝術家變成

³ 見：李朝倉，2008 年 9 月，〈西螺大橋藝術兵營〉，在地美學實踐—社區 VS. 藝術研討會，財團法人國家文化藝術基金會。

⁴ 與李朝倉 email 訪談(2010 年 12 月 19 日)。

同好者，也就是理念相同者自由組成的個人（或非固定的團體）來發起和執行。擺脫了固定的傳統形式和地方組織運作（如「雲林縣西拓藝術協會」），來的人可以是當地人或外來客。

- (3) 藝術創作的定義也隨之改變，不再只是專業者的專利，而是透過一系列活動的安排，讓民眾在參與的過程中，獲得相互的認識、學習、體會或技能表現。

大地之屋的主軸，是要在兵營中原來交誼廳的位址上，以臺灣傳統的土埆厝技法，重新蓋出一棟房子，這是一個在李朝倉腦海中逐漸浮出的夢想。2008 年 8 月，應該是準備一年一度的藝術家駐村計劃了吧！但是他卻在西螺大橋旁吹風和發呆，和友人在自然的光影中聊著建築不建築的話題。透過友人的支持，夢逐漸成形——蓋一棟大地之屋，就在兩年來石綿瓦屋頂破洞不斷，蓋了帆布依然漏雨的聚會場所——交誼廳。

大地之屋有別於一般的其它藝術計劃，藝術家既非擁有專業技能的導師，也並不擁有作品的專屬權。在計劃發展過程中，除了夢想，其它皆靠眾人之力來完成，而且是完全出自志願的。在大地之屋部落格的計劃簡介中寫著：

「在廢棄兵營一個藝術造屋行動即將安靜展開，主題叫《大地之屋》，是一個遊戲，這遊戲誰都可以參加，但要互相協助蒐集現地的萬物。一點一滴慢慢蓋，所以到蓋好應該要一年。一切從零開始。零設計圖、零經費、零經驗、零材料。但一起用餐一起玩一起流汗一起體驗。參加不用付費，因為無價。In an abandoned army camp, a house building game is starting, using local natural materials. Everybody can join the game. There is no fee to join. Everything starts at ZERO. Zero plan, zero experience, zero material, zero money. BUT, eating together, playing together, sweat together, being together. ※此計畫未獲任何公或私部門金錢上的補助，所以無論是工作人員或參加者都是自願付出時間體力甚至私囊，請互相體諒及扶持。感恩！」

一開始，沒有人知道這座房子要怎麼蓋。在大地之屋部落格上紀錄了當時思索的各種可能性，包括：在哪裡蓋、怎麼蓋？以及誰來蓋？用什麼材料蓋？地點擇定後，接下來是怎麼蓋？用什麼來蓋？對此感到有興趣的一群人在兵營裡聯誼、討論，然後逐漸模塑出想像中的芻形，就是用土來蓋。夢之巢開始長成了大地之屋。幾個藝術家聚在一起畫了圖，也試做了模型，還到處請益，打電話給台中的姜樂靜建築師，她也給了一些非常具體、務實的建議，如：經驗是累積來的，先不要挑戰高難度的。結構上一般要鋼構，或竹子木頭亦可。如果純用土，要土耐水，屋頂就要處理好，不合理的造型要摒棄。如果用陶土蓋模型的話，陶土像

積木一樣至少要做到安全又不會倒。

2009 年 2 月 1 日參與大地之屋計劃的邀請發出後，**2 月 7 日**正式開工。

儀式是不可少的，正如各種民間活動的過程，在藝術兵營進行的大地之屋計劃也不例外。如果你看部落格以前的紀錄，就會發現他們也像民間習俗一樣，以四色素果一朵鮮花的儀式，誦大悲咒、繞營區灑淨、祈求大地和參與此計畫者平安滿願的期許舉行動土儀式。接著簡單的餐點、介紹自己、認識營區；各自說著屬於自己的大地之屋。整個儀式的過程自然而貼切地與生活嵌合，卻又煥發出對土地、對環境以及對人、對彼此的虔敬之情。

原先和李朝倉只有一面之緣的張妙祝，也出席了這場開工儀式，並且受友人推薦，擔任大地之屋計劃中不可或缺的另一部份——大地美食。張妙祝是雲林人，家住斗六。她的家是斗六老街上碩果僅存的竹管厝。透過她，李朝倉認識了還保有竹管厝技藝和土埆厝記憶的老師父林鎮南。李朝倉問林鎮南，如果沒申請到經費改請你喝酒抵帳好不好？他笑笑點頭，只問土在哪裡？還有誰會來？於是從**2009 年 5 月**開始，由老師父帶著種子老師試作，喚回**40**多年前的回憶。

體驗歷練摸索就是大地之屋

原訂一年完成的大地之屋計劃，到目前為止進行到第四階段，牆才打了地基，還沒砌成。完成期限早已過期，但時間不是問題，過程才是重點。每個周末，總有或多或少的訪客來到兵營學習如何用土、稻草和水製作土磚，或是用糯米粉和黑糖煮水來製三合土做黏合劑。參與者來自四面八方，各行各業，除了放下身段和泥土博感情之外，也互相交流彼此的興趣、愛好和專業。被暱稱稻草先生的二崙農夫楊協翰，就是在聽聞做土磚蓋土埆厝需要稻草後出現，從此持續不歇地支持著藝術家的工作。本身從事有機農作的稻草先生，對西螺附近濁水溪一帶的地理環境瞭若指掌，那裡去找石頭、那裡去找合適的田土，都由他帶領，更不要說時時供應自家稻草和有機農產。他和水姑娘夫婦兩人已經成為李朝倉最忠實的藝術護法，被問到對兵營的想法時，他用臺語答得妙：「兵營什麼都沒有，感情最多。」

大地之屋選擇以自然材料來砌造，逐漸地，也在進行這項計劃時帶進了更符合環境意識的生活方式，包括節約用水、回收再利用、採摘野菜、購買當地時蔬、尊重大地、尊重生命，以及強調分享的價值。蓋房子只是個引子，卻引動了對於吃、住、環境和生活的全新體驗，並且激發了每個人的自我開發。

【案例研究】

劉秀蓉是國小校長。早在第一屆、第二屆藝術家駐村時即風聞而來兵營觀展。受師專訓練畢業的她並未因從小到大的教育系統所強調的紀律和嚴謹喪失對藝術的興趣，但學校的教務時間牽絆使她無法真正參與兵營早期的活動。隨著大地之屋計劃的開展，活動時段多選在周末或假日，她那被壓抑的藝術細胞也開始活躍起來。

一開始，劉秀蓉總是以嚴肅的態度很崇敬地向藝術家發問「什麼是藝術？」「你做的藝術是什麼？」後來吃了幾次大地料理，也和藝術家隨興出遊之後，她發現有幾道料理的做法既新鮮又簡單，吃起來味道卻很不錯，於是回家也如法炮製一番，再創意地改變手邊現有的食材，帶來兵營和大家分享，獲得熱烈讚賞。當大家對她的手藝讚不絕口時，她的臉上也開始出現愈來愈亮的光芒。現在她已經不再追問那些大哉問，反而更能放下刻板身份、輕鬆自在地享受在藝術兵營裡的快樂時光。

召喚的魔力：分享與歡樂的自主性

現在，大地之屋已經成為藝術兵營的同義詞，因大地之屋計劃而凝聚的人氣，也等同於藝術兵營的支持人口。由藝術家施淑玲發起的月光苦苓樹下藝術故事，每一、兩個月就會邀請到一位來訪或在地藝術家，和所有參與者分享自己的體驗及故事。這些分享過程本身也成為創作的一種形式，如旅法八年的藝術家吳伊凡就把她對法國食文化的體驗，化為一場美食饗宴來辦理，讓當天參與的觀眾不但是一飽眼福和耳福，而且是味蕾上的無上享受。

藝術兵營有一種自動自發的氛圍。在那裡，人人可以是藝術家，只要你自願奉獻長才。擁有一副好歌喉的劉校長把世界名曲舒伯特的《菩提樹》改編成了兵營的《苦苓樹》；中興新村音樂才女潘憶蘅踩過一次土磚後，作出琅琅好上口的大地之屋《土塙厝》的詞曲，回鄉種菜當村姑兼藝術教育的蕭惠雅和程惠莉則根據《土塙厝》之歌編出了《土塙之舞》。之後潘憶蘅又作了一首《月光苦苓樹之歌》，加進一些簡單的動作，就成了頗具童心的唱歌玩遊戲活動。日本氣質女鋼琴家富川加奈代和她的上班族好友吉田雅枝也在來訪時帶著大家教跳了一首日本盆踊り(中元節跳的舞)－炭坑節。既不唱歌也不跳舞卻擁有豐富鄉土知識和文史掌故的阿豪，則負起為兵營訪客在西螺導覽的重任。

回到藝術兵營的生計問題上。沒有申請任何官方補助的大地之屋計劃，是如何因應來訪的參與者食宿需求？在地的鄰里網絡必須發揮重要功能。就像李朝倉

【案例研究】

在部落格中說的：「這裡是鄉下就應該有鄉下特有的氣質味道；人情味、親切、通俗、排外、封閉、輕鬆，」除了可以去掛單的寺廟如福興宮香客大樓外，他連自己的房間都讓了出來，提供給遠道來的朋友，或是人多的時候，情商稻草先生和水姑娘也協助收留。

吃的部份，主廚妙妙說得好：「在兵營裡吃飯只有兩種：好吃和非常好吃！」因為：一，人人可以是主廚；二，一段勞累的出力工作後，無論什麼簡單料理的食物吃起來都好吃。食材的來源有大家各自從自己家園裡帶來的，兵營裡現摘的野菜，以及西螺鎮上當地生產的有機食材。吃多少、用多少，就帶多少，在兵營裡很少有浪費的食物。從來沒有下過廚的人，一來這裡也備受鼓勵，開始嘗試野炊，開發新的體驗。兵營成為一個生活再學習的地方。

藝術兵營是以這種最低限的物質安排，滿足兵營訪客的基本食宿需求，維持著大地之屋計劃持續進行的平衡。但也有意外的時候，就是去年十月兵營意外接到一筆 **10050** 元的水費帳單，相當於游泳池換水三次的水量。那段時間剛好是李朝倉赴美創作，兵營訪客稀疏的時期，超乎尋常的過量用水實在詭異。經過明查暗訪，原來是戶外灶旁的老榕樹根掐斷了水管，造成大量自來水流失。為了籌募足夠金額彌補這筆水費，同時重新檢討兵營裡對老榕樹的忽視，有人發起了水懺募款行動及宣導前因後果的「老樹喝水行動話劇」。

由程子玲首度擔綱導演、編寫劇本的「老樹喝水」話劇，在 **2011** 年元旦月光苦苓樹藝術故事當晚獻出處女作。演出當日的下午，陳品潔和程子玲兩人忙著在兵營裡準備道具，演員則是當晚在曾經來過兵營的參與者中隨機選取。晚餐過後，這些臨時徵來的演員現場綵排三分之一劇情後，立刻上陣。由於劇情相當幽默，現場不斷爆出笑聲，這一場即席演出非常有趣，也成功地募得了 **12000** 多元，將將好去支付老榕樹喝掉的水費！

老樹喝水話劇募款的例子可以看出兵營在經費籌措及運用上，擺脫了一般人「愈多愈好」的索求觀念。「剛好夠用」才是無論生活或創作的最高美學，不多向自然索討然後浪費，也不矯情地刻薄自己或他人，所有的行為建立在自發且互相尊重的合理基礎上。

從整個藝術兵營的經驗看起來，官方在這裡有沒有扮演什麼角色？有，那就是在一開始，**2006** 年雲林縣西拓藝術協會成立後，為了防止前一年西螺鎮公所因為馬路拓寬之由，把大橋前方一座大碉堡打掉的不智之舉再度發生，號召民眾推動將兵營打造成在地化的藝術交流平台，化解舊兵營消失危機的同時，經由記

【案例研究】

者披露，西螺鎮公所也派人來了解，並主動開始派出清潔隊加入戰力，順利於第一屆藝術家進駐的七月前將營區整理乾淨。西拓藝術協會並於此時向鎮公所提出認養營區的要求，鎮公所欣然答應。他們既未立下契約限定認養期限，水電等硬體設施也全由鎮公所架設。對於鄰近西螺大橋旁的三角窗這塊顯眼的土地，在沒有迫切用途之前兵營還是維持兵營，為後續藝術家進駐和大地之屋計劃提供了免費的活動場地。而鎮公所方面對於兵營的藝術活動也抱著樂觀其成的態度，並未多加干涉或提出限期收回使用權限的規定。這種合作方式在其它斤斤計較藝術投資報酬率的贊助單位或是以開發為優先著眼點的許多大城市裡，恐怕是很少見的。現實條件是，位於西螺大橋邊的兵營尚未成為土地開發商眼中你爭我奪的瑰寶地，少了這種立即的利益牽扯，也才有可能成為藝術家夢想的樂土。

其次，藝術兵營的主持者李朝倉是整個藝術兵營和大地之屋計劃過程中重要的靈魂人物。**2004**年日本美濃的進駐經驗，讓他深深感受到「照顧人的付出應該是喜悅的，來到小鄉下是更珍貴的」，而不是他們執行藝術計畫的部分。他也把這份感受落實在自己的執行當中，甚至把自己的家都開放了。這種真誠的信念更具有極大感染力，讓每個來到藝術兵營的人所品嚐到的，絕不只限於美食小吃或是老街遺蹟，而是備受尊重的溫情與接納、學習分享與自在的環境。它所凝聚的人氣和真心也像滾雪球一般，在來過兵營的人身上一一擴散，愈來愈大。

* * * * *

小鎮，廢棄兵營，一個以分享和學習、親近土地和自然為師的年輕藝術家，與一群志同道合、共襄盛舉的小鎮居民、朋友、藝術家，共創了一則在野地裡實驗、開花結果的當代藝術傳奇。

參考資料：

大地之屋部落格：<http://nestdream2008.blogspot.com/>

李朝倉，**2008**年**9**月，〈西螺大橋藝術兵營〉，在地美學實踐－社區 VS. 藝術研討會，財團法人國家文化藝術基金會。

陳柏羽，**2009**年，〈藝術的軟實力－西螺兵營大地之屋〉，

http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=242

詹季宜，**2010**年**9**月，訪李朝倉筆記。

【案例研究】



大地之屋入口



歡迎全民偷窺



戰地伙房



做土磚需要大家齊心協力踩土



土塆日曬場上，正在為晚上的音樂會和行動話劇準備場地



室內設計師呂秀芬和先生自發地在藝術兵營入口用碎磚鋪小徑

【案例研究】



日本鋼琴家氣質美女富川加奈代的戶外演奏會



李朝倉帶著即將展開土磚砌牆體驗假期的馬來西亞團街頭導覽，認識西螺



老樹喝水行動話劇演出



稻草先生向大家解說「有機」地瓜的生長情形

召喚～2010 重建生活·藝術行動

撰文／孫華瑛（辣媽媽劇團團長）

緣起

在莫拉克風水災後的四個多月，「高雄縣旗山區旗美社區大學」（以下簡稱社大）的靜慧邀請我是否可以進入資源關注較邊緣的災區進行一學期的課程，那是一位國小女校長在社區營造一段時間後，思考如何帶動社區婦女可以有更緊密連結的發展。當時，「辣媽媽劇團」正和幾位劇場夥伴用表達性藝術的方式陪伴暫時安置在營區的那瑪夏部落的孩子；同時「甲仙鄉愛鄉協會」的工作者正和我一起規劃執行陪伴甲仙新移民姊妹的課程（2008 年未能如期執行）。也許是看見也聽見災後民間團體友人的感受，細緻、粗糙之間的協助和受助狀態，我告訴靜慧在這次災難的時空背景之下，我不想只用一星期一次二小時的課程模式和社區民眾互動，因為我知道這樣的學習不夠深刻，我沒有把握在這麼受限的期程裡可以勝任這項工作，尤其是進入災區得要面對「非常」的複雜狀態，在如此龐大的巨變之後，必須審慎思考我的工作角色、方法和態度要如何擺放、合作的機制如何配搭。於是，我向她提議以「藝術駐村」的方式進入是我比較有意願的，另外，也分享我在嘉義縣三次藝術駐村「蹲點」的經驗。幾天後，她告訴我，社大十年也想嘗試課程轉型，順應更適合社區的學習模式，於是，開始了這次從四月到七月，由三個社區/群和五位藝術家（小林社區發展協會/林純用、荖濃社區發展協會/陳正一、林雨君、歐陽慧英、甲仙鄉愛鄉協會/孫華瑛）參與的藝術駐村工作。

在尚未正式進駐社區之前，社大的幾位年輕女性夥伴們和我走訪了這次受水災害影響的幾個社區/群。在緊急救援和各種官方、民間資源注入等狀態之後的半年，我們帶著謹慎學習的心情傾聽在地組織者和居民的想法，主要是想瞭解半年過後在地的需求是什麼？這次表達性藝術的形式陪伴是否適合/時這個社區/群進場？當我們知道救災期間某些資源的進入反造成擾民或只是滿足救助者的需要等粗暴行徑後，我不斷提醒著工作團隊看見對方的需要，切勿造成困擾！很幸運的是，這次合作的團隊夥伴們有著深刻的反省和謙虛的態度，也因著社大長期經營社區教育的基礎以及向農村學習的理念支持，讓這次藝術駐村得以「順其自然」的開始。

這次藝術駐村的大環境及合作團隊和之前我在嘉義縣的經驗很不同，差異的是團隊的主體性和能動性，當時（2006-2008 年）嘉義縣是公部門由上而下的計

【案例研究】

畫，這次是由民間基層組織在地經驗累積的發動，讓藝術駐村的選擇據點依實際狀態進行，可以小規模、細緻、不喧嘩，尤其是沒有業績成果的取向....；另一個差異是面對災難後的環境和人的處境，還有我的另一個角色－策展人，如何在這巨變後的重建工作過程，陪伴團隊夥伴們在藝術範疇裡看見社會性的觀點，透過藝術作為媒介的創造性特質在教室內外進行轉換的力量。首先，被稱為「藝術家」或「老師」的我們，帶著什麼樣的視框？裝著什麼樣的概念？和操作什麼樣的方法等等，都是需要不斷相互對話和檢視的課題。

合作夥伴關係

七月初的豔陽，火燙燙的直射在杉林組合屋的每個角落，讓人難耐這酷夏的極端溫度。我趕在純用即將在小林駐村告一段落的前幾天，去看看他的近況。遇見一位來自大陸廣州美術學院畢業的藝術家，當他知道純用在駐村期間的行動之後，很不解的問起為什麼藝術創作要面對複雜的社區議題？純用笑笑的請我回應，我順口說出：「藝術的社會參與」，同時帶出台灣這十幾年社區營造脈絡的基礎。我和純用曾經參與「**2006-2008** 嘉義北回歸線環境藝術行動」藝術進入社區的經驗，因此可以掌握這樣的操作模式，不過，對於藝術進入災區的經驗，以這次由社大主持的藝術駐村計畫的彼此來說都是第一次的嘗試和實驗。

社大、藝術家和社區/群是這次行動中緊密的合作夥伴關係，在進行駐村的中後期，社大承接起文建會和高雄縣政府「八八風災在地組織社區重建人力支持計畫」輔導團的角色，而這次三個參與藝術駐村的社區/群組織也都有相關的人力在今年重建人力支持計畫裡；於是，社大在這次藝術駐村行動中從原先想在災區開課，到以藝術駐村為調整課程的操作模式，再發展為在地重建工作輔導角色的延伸，藝術家和社大和社區/群也在這樣的延伸平台裡創造出更多深刻的對話和內容。

經驗知識的看見

「旗美社大莫拉克社區重建站」的工作者小小在六月底請我和這次社區重建人力支持計畫的工作者們進行第一次的共學團體，小小告訴我這次的課程目標先是認識彼此和抒發情緒，課後我們對話，其實某種程度也反映著她的狀態，工作者也需要抒壓的管道。我透過這次機會看見了三個駐村藝術社區夥伴之外的其他工作者，其中包含另我印象深刻的社區重建工作新手---阿娟。在經過劇場遊戲暖

身和雕像練習的過程之後，陸續聽見夥伴們這陣子的工作狀態和心情。當阿娟表達出災後從外地回鄉做社區重建工作的種種壓力時，眼淚不禁流下，一旁夥伴們相互鼓勵著。對一個從未接觸過社區工作的年輕人獨自面對著災難過後的種種複雜情境，在沒有學習對象的陪伴之下，曾一度想要放棄這工作，後來，她因緣際會到另一個社區繼續工作時，從文史資料裡看見「甲仙埔事件」其中一位竟是她的阿祖，追溯之下才知道這社區有一些人和她是親戚關係，阿娟並不住在這個社區，從開始不知道如何切入的無助，到她說可以先拜訪這些親戚，我聽見她嘗試尋找進入社區工作的位置和方法。我特別回應她的例子，告訴夥伴們很多年輕人處在跟自己生長土地疏離、斷裂和尋求身份認同的狀態裡，很重要的是阿娟的自覺意識，這經驗的啟發是連結她重新看待人和土地的關係，自我的歷史感於是漸漸清晰、立體。我自己的學習歷程也曾斷裂、模糊、扁平...都是要經過無數次的跌跌撞撞，慢慢看懂脈絡、結構之後，逐漸長出獨立思考和面對問題的能力。穿過問題，看見生命經驗脈絡，拉開看事情的視野，就比較不會被侷限在個人的困境。似乎，我們的教育很少貼近真實的自我生命探尋。

這次藝術駐村的社區/群工作夥伴中有多位年輕，更多是因為災後而剛接觸社區重建工作的高壓狀態，當他/她們的組織運作和學習對象（組織者）並不成熟時，藝術進入社區公共性的創造，不論是以心靈陪伴或是組織/社區再造等為目的，過程中一旦看見自我/他者的衝突或阻礙時，藝術家如何透過藝術促進對話？如何將個別的困境轉換為集體的解放？如何創造互為主體的過程？藝術家的養成又需具備什麼？當我聽見、看見駐村在杉林組合屋（新小林）的純用倍感無力於重建協會工作者不夠積極的狀態時，一方面理解他處在現實複雜又相較其他二個社區條件更不穩定的情境；另一方面從他的限制狀態裡，促使我思考著在災後的重建情境裡如何協助彼此增能。

「對話性創作」的練習

對人有興趣、有溝通的能力、能和社區/群搏感情，全面性的關照和跨領域學習等特質，或許還包括對人類、社會、心理、環境、社區/群組織工作等等有興趣和敏感度的藝術家，這樣的人才好像不是一般藝術教育養成的內容，我自己曾在學院內接受的藝術教育（視覺藝術）就不重視這些學習。我是等到進入職場，很幸運的在一個以社會福利/工作為背景的環境裡從事融入藝術的教育工作，尤其是 **1993** 年接觸了「民眾劇場」之後，它強調「互動」、「對話」、「過程」和「培力」的實踐方法，一種貼近民眾日常生活、運用民眾熟悉的語言引導議題的討論，進行社會性的藝術表達。它是啟發我從較封閉式的視覺創作跨越到必須和人互動

密切的戲劇創作領域，這跨越也將學習的觸角延伸到紀錄片、舞蹈治療、原住民基層組織參與等等。我的工作角色也從畫廊職員、兒童畫老師跨越到藝術行政、輔導諮商社工、劇團團長、社區劇場老師等；這一段從私人企業到公部門再轉換到民間社團的歷練，背後緊緊連結著自我內在生命歷程的辨識，也是為什麼選擇往這條阻力很大的路徑行走的信念吧！

駐村行動的初期，四月的每星期二傍晚，我獨自一人開著車從甲仙往荖濃，在荖濃的夥伴---雨君、慧英和正一，她/他們都是第一次參與藝術駐村，因此我需要在旁陪伴和瞭解，更重要的是每堂課後我們的討論學習。回想這一段近半小時的山路因為風水災後造成多處路面塌陷，沿路最常看見的標示牌是「路基塌陷、請小心駕駛」！好幾次我在車上心裡想著，當初選擇離開辦公冷氣房往偏鄉移動的狀態，感慨這領域的同好似乎很少數，相關資源的關注也比較缺乏，身心俱疲時也會希望獲得平衡的對待。然而，更多時候支撐自己繼續推進的動力是看見工作/社區夥伴們在互動學習的過程建立信任關係、學習傾聽和同理，共同營造開放對話的空間，開啟另一種看世界的角度。

或許當組織運作的成員們彼此之間從隱而不談到開放對話，進而帶動更深化的工作內涵時，工作者體認到工作價值而產生新的意義時，這對彼此來說也是另一種心靈療癒吧！尤其在環境從破壞到復原的這段過程。這次藝術陪伴的三個社區/群受災程度不同，組織屬性也不同，卻都是在災後吸納較多資源嘗試進行重建工作。所以，駐村的藝術家無法對來參與藝術行為/課程的夥伴其所屬的組織運作狀態視而不見。更甚者，藝術家和社大在每月一次的聚會對話中討論最多的是各社區/群組織裡的工作者的狀態。

我在陪伴「甲仙鄉愛鄉協會」夥伴們的駐村期間，最常做的是和夥伴們之間進行「提問」和「對話」。這模式從以每星期一次的藝術課堂內延伸到課堂外，再從課堂外轉換到課堂內，來回辨識，試圖創造一個可以疏通、可以對話的空間。那是在課堂外，我觀察到夥伴之間的工作狀態常常「卡住」，甚至是影響到整體運作的細緻度時，我會試著和工作者聊聊他/她的狀態，再從對話裡徵詢是否想調整目前的處境，帶著這樣的背景進入藝術的創造性場域，很多時候這些「卡住」、「不順暢」的氣流和能量，因為有了互動，慢慢被疏通、被理解，而產生新的詮釋。帶著這新的理解回到工作現場幫助彼此再繼續往前推進，來來回回、交錯併陳。

當一張張由每位夥伴繪製出心目中的組織/社區意象、當一個個透過敲打物件產生出各自節奏又需創作出集體共鳴的聲音、當一具具身體放鬆自在的即興呈

現創意性的展演時....，他/她們正透過藝術性的元素，激發想像力，練習自信的表達、練習傾聽和同理、練習欣賞異與同，練習意識的覺察...，其實，我也正和他/她們一起共學、共舞！

面對災難這課題

「...八八救災幾個月以來，工作夥伴也累壞了，需要充電，更重要的是，我想找個老師來支持陪伴我們，讓災後疲累的心有所有安頓；面對未來漫長的重建工作仍理不清思緒的我們，也需要更多老師的意見參考。」這是「甲仙鄉愛鄉協會」總幹事瑞昇寫到最初期待這項藝術進駐的想法。協會辦公室所屬的社區，因為甲仙大橋被洪水沖斷而面臨對外道路中斷的困境，他們也在災後隨即進行了許多救援的工作。沒多久，工程單位在橋旁河上搭建起便道，我聽著街上賣牛排的阿德說，橋的對岸山壁崩落之處沖走了他許多的農事機具，還好當時人不在場，災後街上人潮不復以往，生意差很多...。另外，在每星期一次的晚上，聽著荖濃社區的阿嬤阿公們說起風災前後環境變化，河水暴漲連帶影響了農作物的耕作，並述說著當時沒水沒電的情景，在駐村期間只要一到下雨，正一和慧英、雨君他/她們擔心著因為六龜大橋斷後，進入六龜荖濃的便道是否可以行駛。我印象很深刻的是只要一下雨，尤其是進入五月梅雨季節，在甲仙第一次看著測量雨勢的計量器擺在眼前的那種忐忑心情...。然而，在杉林組合屋的純用雖不會遭遇道路阻斷的情況，但是倖存下來的小林居民及家屬在失去親人和居住地的巨變之後，複雜的組織角力和政策議題，卻是他除了運用視覺媒介進行空間美化之外陪伴社區工作者時經常面對的難題。

沒有人教過我們如何面對災難。還記得九二一地震後，我因為在公部門社會局工作的關係，曾去災區進行短暫的支援工作，當時深刻的印象是許多民眾排隊等著讓道士進行收驚作法，那是我第一次和災區較近距離的接觸，但也是在很有限的互動和有些遠的距離。過了幾年，我和「石岡媽媽劇團」接觸，認識她們如何在災後透過戲劇增能的過程，才對災難過後的故事有了具體的圖像。誰也沒想到十年後的另一場災難，莫拉克風災竟讓這塊土地和人們飽受摧殘，而我面對這傷害的身心狀態過程竟在一場公開的對話中宣洩出來。今年十一月社大受邀在高雄市進行〈實穗，農村學校的第一個十年〉展覽，其中一場座談是我和吳瑪俐老師談「藝術進入社區：不同環境場域的經驗對照」，我一邊放映這次駐村的影片，一邊敘述藝術家們和三個社區居民的互動過程之後，坐我旁邊的瑪俐感性的流下淚來，表示對我們在這次行動中的敬佩之意；同時，我也被她的情緒牽引有感而發的哭著敘述我和那瑪夏部落友人們深厚的情感和救災期間我複雜的身心狀

態。瑪俐同時分享在嘉義駐村藝術行動中她和學生們在社區看見一位因病被綑綁手腳的老人時，當下意識到不知藝術家可以做什麼的處境。或許那是一種在直視生命底層的「弱」時，藝術家要如何接得住的反思吧！也可回應在這次災難的處境，藝術家要面對無數家園破損、生命消失、經濟困境、國土政策等議題時，如何將陪伴社區的複雜甚或是負面情境轉換為正面的陪伴／創作能量。瑪俐問我這次藝術行動的困難是什麼？我說：「藝術家也需要被支持！」那支持可以是對災難的認識和心理的支持，也可以是議題的對話和分析、社區組織權力關係、藝術創作和公共性的連結、藝術家之間的共學機制，甚至是工作報酬的合理性等等。

我自己的成長歷程也是在經過無數的「弱」境中，才慢慢長出面對它的力量，然而面對巨大的災難處遇，我也還在學習。這場座談吳慎慎老師也來聆聽，之前我看過一篇她的文章，提到「公民藝術家：藝術人的終身學習...在社區裡他既是藝術家的角色，又要扮演社區關懷與居民深度互動的人類學研究與社會學實踐角色，對藝術家而言是相當大的挑戰」。我也加更瞭解她引述藝術介入公共生活是一種藝術實踐的新典範，從閱讀瑪俐和她的文章裡，讓我獲得很多和實務經驗相呼應的理論支持。會場中吳慎慎老師問為什麼一定要藝術家進入社區做這些事？其他行業的人像是醫生、社工員、律師也可以啊！我好奇的問在場的甲仙夥伴們藝術這方式和其他演講、上課等有什麼不同？麗華說：「比較不受限制吧！」，稍後吳慎慎回應：假如一位醫生具有藝術的素養和方法，願意同理和人有溝通能力並產生連結，那他也可以參與這工作；換句話說如果這位藝術家沒有這些特質，那他恐怕很難勝任，也就是說，進入社區工作需要的是具備有藝術素質和以上能力的人來參與，因此無關身份和職業等等。這讓我想起一次在杉林組合屋時，邦大哥聊起災後有某家醫院的精神科醫生來做心理諮商服務，他說很多居民只要在家看見醫生一來立刻跑去躲起來，聽他描述都是進行一些例行的問話、表格填寫和開藥，有些居民不想被當作「病人」看，甚或是這過程少了和生命經驗相連結的媒介吧！工作者用什麼態度和方法進入是需要經常檢視的課題。

閱讀他者·辨識自身

我們都在行動中相互參照彼此，在閱讀他人故事裡辨識自身。

我常常被問到「妳做的事很像是組織工作者、社工，藝術家不是要去解決問題的啊！」，其實，我從來不以藝術家自稱，我還記得 2006 年在嘉義北回歸線藝術駐村行動時，第一次被稱作藝術家的不自在感，「藝術家」這名稱距離我有點遠，雖然我的專業學習是從繪畫開始，但是在我身上還裝載著跨領域的學習經

【案例研究】

驗，這些元素滋養著我面對不同對象、不同領域的工作課題。當我體認到要將藝術做為和社群互動、促進對話、相互增能的媒介時，我知道這是最貼近真實的狀態、最自然的情境，我在這裡面是自在的、是有意義的。至於稱不稱為藝術家就不重要了。或許藝術家沒那麼偉大要去解決問題，但是，我知道進入社區/群是可以幫助彼此發現自己！甲仙淑卿的心得寫到：「我常想以前的我是否也是抱著一顆服務熱忱的心在做社區？可是當面臨一些改變時我的心也跟著變了！而我常想去忽略內心的這一塊，當我跟老師（華瑛）深談時，我開始話變多了，可是卻還是很保留性的述說，我想為什麼我沒辦法盡情說出自己的感受，到底我的癥結在哪裡？」。十一月的座談會中，我聽見她告訴大家藝術駐村期間她獲得的感受是：「發現自己是重要的！」。我們對望的會心一笑，因為我們都知道這段轉變的過程。

最近，我看見一部紀錄片〈謝錦〉，很喜歡它的註記：「有一種熱情叫堅持，有一種選擇叫覺醒，有一門功課叫做自己，回頭終於明白，勇敢是帶著恐懼往前走，愛可以穿透孤獨與分離」。

後續...

明年第二階段的藝術駐村計畫，工作團隊們已經去拜訪過幾個有意願參與的社區，仍以有執行文建會和高雄縣政府「八八風災在地組織社區重建人力支持計畫」的社區為基礎。至於第一階段參與藝術駐村的社區/群，如：荖濃社區在執行過程中，社區組織有被影響帶動，阿公阿嬤們已習慣來到公共空間活動，社區營造員在藝術駐村期間也很積極參與劇場課程，瞭解相關資源相互運用連結，已可自主性運作，因此僅參與第一階段計畫。「甲仙鄉愛鄉協會」因為成員和組織方向的需求調整，想扮演連結在地其他組織和公部門，針對重建工作共學的機制，欲請我協助這小團體的運作，於是做了轉型。至於「小林社區發展協會」有很大的意願想繼續藝術駐村計畫，但因為適逢縣市合併，社區幹部參與選舉工作，所以先暫時延後討論。

謝謝一路走來協助這次藝術駐村行動學習的亦師亦友們。還有，召喚～願意走在這條路上的妳/你，一起加入。

參考資料：

吳瑪悌編（2007）〈藝術與公共領域：藝術進入社區〉。台北：遠流。

【案例研究】

農村是一所學校：高雄縣旗美社區大學

http://www.wretch.cc/blog/cmdu&category_id=12101805



駐村之前去社區探勘（旗美社大提供）



駐村前和社區居民進行見面會



荖濃社區居民展演



藝術家林純用和小鄰居民練習大鼓陣



藝術家林純用繪製新小林村 在杉林組合屋的蓄水池壁畫



<甲仙鄉愛鄉協會>的夥伴們在劇場課裡,透過身體雕像表達出風災當天居民互助的情景（孫華瑛提供）

【案例研究】



<甲仙鄉愛鄉協會>申請災後八八零工（畫面中有幾位新移民姊妹）



藝術家和社大工作者每月一次交流聚會，提出各自在社區的工作分享和問題提供不同於傳統慣行農法的學習（旗美社大提供）



荖濃,小林,甲仙三個社區/群居民在杉林組合屋進行社區交流會,每個社區準備當地的特色美食並分享駐村期間的心得（旗美社大提供）



荖濃,小林,甲仙三個社區/群居民在杉林組合屋進行社區交流會大合照（旗美社大提供）

兩條虛構路徑的交錯與分野： 從家計畫到反文化局

文／高俊宏

前言

這篇個案研究的報告，主要是討論自己近來所進行的「反文化局」計畫，但是在整理的過程中，我發現必須要從更大的視野來進行自我觀看，並且從特異的自我觀看當中進行向外搜索的工作，藉由這個過程了解當下藝術的社會性話語狀態，因此這篇文章是基於這樣的背景而寫：透過個人在藝術上的自我社會參與的脈絡化（contextualize）書寫來進行某種淺近歷史的分析，並且，這個歷史分析不會僅僅是關於時間排序的流轉分析，我所側重的會是關於概念流轉的分析，關於個人性以及社會性背景的某個流轉問題，更具體地說，就是社會參與從「關係美學」到批判性的「關係政治」（透過糟蹋自己）的過程。

壹、從「關係美學」到「關係政治」

文化是一個共時性¹(Synchronicity)的問題，但是可否經由不同的歷時過程來進行某種程度的反射，這似乎是一個值得深入的問題，也是本文在討論社會參與研究的方法之一：從個案出發，特別是從自己的創作經歷出發。這裡就必須採取歷時性(daichronic)的分化路徑，因此，我試著從自己這幾年幾個較具有社會參與的個案之間，談論個人藝術介入社會的某種轉換歷程，亦即，由 2005-06 年的「家計畫：一個太遠的緬懷」²到 2009 年初的「公路計畫：台北生存美學檔案」³，一直到最後的，2009 年至今的「反文化局」計畫——也就是本文的主角，而這

¹這裡所談的共時性(synchronicity)是一個語言學發展意義下的共時性，而非心理學中的共時性，也就是文化成為一種普遍的語言架構，至於它的個案、分化、外邊，則是屬於差異化展現的部分，也就是所緒爾所提出的歷時性(diachronicity)的概念。

²『家計畫』是一個有關於藝術 / 人 / 空間的實驗性對話。透過開放式的公開報名方式，我以藝術家身分，直接介入三組一般的家庭，透過訪談及對話，邀請其共同想像、建造一個具有「家」的屬性的空間，期望在「家史的整理」、「勞動」、「旅行」、「協力造屋」.....等過程中。

³『公路計畫--台北生存美學檔案』試圖進行一場關於台北縣地區職業檔案見證的計畫，邀請 360 位居住於在地民眾來參與，將人的工作生存狀態成為影像凝視的對象，並以貨車的方式機動呈現這些檔案。同時，在空間的觀念上，捨棄傳統的藝術介入空間的方式，即以大量的硬體、建築載體，粗糙地介入人的日常生活空間，而是更回到人的生活層面，建構一個更為軟性的對話狀態。

幾個個案的轉換過程，事實上也是由「關係美學」(**relational aesthetics**)⁴到「關係政治」的移轉歷程，縱然，從個人性之中去討論具體的社會介入的全貌似乎是危險的，但這種由自我推向集體的揣測過程，除了顯示了創作者個人與集體性之間具有根本上的連結之外，它或許也開啟了某種反傳統象徵的關係，也就是從個案中察覺一個集體性的轉向：在現今當代藝術中，除了「關係美學」不斷地恆動狀態外，更進一步要討論的是當代“後關係美學”之中由藝術介入社群裡面關於如何介入(**intervention**)的基本對話倫理的思考，到介入指向的明確化以及內容化的轉變：從傳統的地域性，到當代政治性所包含的諸多議題。

首先在「關係美學」的階段，在**2005-06**年我執行「家計畫，一個太遠的緬懷」以及**2009**~年的「公路計畫：台北生存美學檔案」這兩個個案裡，其實都是在處理創作者個人與地緣之間的關係，也因此，在我的理解以及出發點中，這樣的藝術對話型態存在著社會學話語式的以及日常話語式的兩個不同的樣貌，也正因此，它往往拉鋸於人際關係日常話語系統的「溫情主義」以及社會學化與所開展出來的框架式的「批判、觀察論述」之間，在這個拉鋸之中，「關係美學」形成了藝術家的自我以及眾人的眾我之間的辯證關係，這個辯證關係可以說是「關係美學」的重要內核，它的終極關注在於我們如何透過當代藝術的操作方式嘗試去接合某個陌生的公共領域，也因此，「關係美學」一直在處理的一個核心議題是「倫理」(**ethic**)的問題。

在「公路計畫」執行過程中，我猶記有一場位於「小小書房」的座談，張晴文直接地提到：「藝術憑藉什麼進入空間？」我想這背後隱含著就是倫理問題，特別接回地緣政治的角度，倫理觀念在台灣這個早期以漢人羅漢腳(單身漢)以及逃難文化(國民政府)的社會結構中是非常淺薄的，亦即，當我們意圖透過關係美學進入空間時，我們首先面對的是一種巨型的地緣政治的認知落差，在一個以「浪子」以及「難民」意識基因的組構社會中(即便在當下處於世界結點的台北市中產階級亦然)，認識藝術一直不是最重要的，或者說藝術一直被認為僅僅是過度距離化的美的呈現，也因此，「關係美學」一直處於民眾認知與藝術家認知的差距拉鋸之中，這也是為什麼，「關係美學」的實踐比較多成功的案例是在以中產階級為主要成員而地緣政治意識相對薄弱的都會區的原因。

藝術並不是某種「佈道」，但在台灣實踐「關係美學」的創作案例中，「佈道」

⁴ 「關係美學」是**1988**年由 Nicolas Bourriaud 著作 *Esthétique relationnelle*(Relational Aesthetics) 提出，以一種開放式結果(open end)、社會模型、社會語言的創作模式，藉以有別於六〇年代後的藝術發展。

好像一直是不得不然的第一途徑，這是它先天的難處，我記得有一次在德勒斯登美術館看里希特(**Gerhard Richter**)的作品時，在那個冰冷臨近下雪的冬日裡，一些德國老太太也同時穿著整齊地走入美術館關注里希特那些我也看的有些吃力的作品，那一刻頗令人感動，雖然我不願意以「水準」、「進步」這樣的現代性語彙來過度延伸這些情景，但是，這確實是一個結構差異的問題，不諱言，這也是一幅令人賞心悅目的景致：不是每個人都變成藝術家，而是藝術與人的階級關係的消弭。

另外一個不諱言的問題是，「關係美學」是一個九〇年代末期所發展的實踐以及辯證，但是在當今的世界當中，其實有另外一個或許比「藝術介入空間」的關係辯證更為迫切的問題，那就是直接面對「結構」的問題，在這個問題的視域之下，「關係美學」被驅使著進入一個當代「總體化」的問題，也就是進入社會、文化、政治的交錯關係之中，在這個過程裡，我自己僅僅認為，就藝術與社會恆動的關係之中，光是辯證性的社會參與是不夠的，必須要對當代結構的進行某種更為貼近的批判運動，由此，台灣的藝術工作者與台灣社會之間不再只是一種想像關係、也不再停留在可不可以對話的辯證架構之中，而是如何對話？以什麼對話？要對話什麼？要碰觸什麼的問題。

也因此，從 2009 年以後我的「反文化局」計畫，除了開始認真思考文化操控的問題，其實也更迫切的要連結一種跨域批判的話語集結，而「糟蹋自己」便是這個批判話語的某種明確形式，同時，跨域批判將面臨一種更為渾沌的對話狀態，創作者在這當中從「關係美學」脫離出來，變成一個文化上的流浪漢，進入另外一個不明的作用場域之中，一種流浪於布赫迪厄(**Pierre Bourdieu**)文化關係脈絡中的生存習癖 (**habitus**)的內部運作力量，一種文化上的解離狀態，有此反向思考我們當下這個被賦予過多文化、過多事件、過於複雜的生存結構。

貳、關於花博、土地、價格：「反文化局」的流浪漢視野

這個計畫中有一種刻意的消弭，所有以「我」為出發的發言都對應了一個更大的「我」。

作為一個當代藝術工作者，為什麼要談反文化？在其中又有什麼實踐的可能性及必要性？我先要談談自己身處的台灣有什麼文化感……說來會覺得有點可悲和好笑，經過多年政治 / 社會的演變，我們到底認識什麼是我們的文化？或者我們仔細想過什麼是文化？在每個縣市我們都已經擁有文化局的現在，文化是什

麼？，我們認識到一種經由視覺藝術展現的文化，我們認識到一種經由表演藝術展現的文化，我們同時也認識到一種經由強烈政治歷史因素影響的生活文化，然而每一種文化都不足以支撐我們對我們自己文化的整體觀感，由於這樣……不同於當代藝術(特別是在台灣由二十幾歲的世代形塑起來的“造型樂觀主義”)我幾乎沒有太多樂觀的動機。

「反文化局」不一定是在反對「文化局」的階段，而是關於當代藝術意涵下的反文化的操作，除了 **countercultures** 的在地想像之外，我更在意的是作為一個「文化的」藝術工作者身份，如何洞悉我們的環境機制。縱觀現在藝術圈經常使用「真假難辨」的手法，(或者以假為真；或者以真為假)，基本上都是某種再現形式的逆向操作，更深一層來說它普遍是一種對現實的不信任，並遙遙呼應了某些關於「社會不存在論」的極端看法。同時，對於藝術生存環境中的一些政治性問題，某種自我檢查(**censorship**)形成了我們對週遭事物的根本界線，而這種確實來自於外，但卻夾帶著矛盾的自我認同的檢查制度，往往非常不容易被發現，也就是說，外在的體制已經不再是過往的運動所明確圈圍的外在體制，而是以一種更為內化的狀態交疊著我們的生活(乃至於創作)。

反文化局前言

以上是反文化局計畫啟動的背景，我已經忘了我是如何從社會參與的藝術模式進入到帶有批判意識的創作模式模式的真正原因，也許是有一段時間，因為參與一些公共藝術案、一些官方計畫，讓自己的精神感到錯亂，或許是更長期以來，受到學院體制的機制影響，同時當你真正離開學院進入外面的藝術平台的時候，你發現其實自己還是在學院中，只是這是另外一個學院，一個關於策展人、藝評、展覽、觀眾的世界……形成另外一種「學院」，也形成另外一種外部，這裡我必須說的是，在真正的對外部的理解中，外部是虛擬(**virtual**)的但卻是確實可感的，也因此，漸漸的我開始注意到「我如何被形構出來」這件事，特別是我是一個藝術工作者，而這件事又特別關乎了一個藝術工作者是如何地被形構出來。

另外要說明的是，「反文化局」計畫是散裂為好幾個小的、表面上不甚連貫的內容進行的，有的已經完成、有的尚在進行中、有的則是未來的計畫，發動這個計畫的原因，除了前面提到自己感覺到應該做一個文化的流浪漢之外，同時也基於對「結構」的問題感的日益清楚，因而，這些小型計畫有一個共同的特點：試圖以反政商關係的角度進行切入點，這個切入點的位置便比較是介於「行動」(**action**)與「運動」(**movement**)之間，必須要說的是，在一般藝術介入空間的想

像中，這是一個唐突的冒進，也就是說，在藝術跨域的思考中，我們始終停留在一個象徵的層面進行對話，然而假如藝術的對象是「財團」、「政府」、「跨國企業」、「黑道」的實際對象時，我們就必須具有更為滑移的、非疆界的對應策略。

當代台灣實際上正面臨著財團主到環境改造的現況，從近來台北市的都市更新議題一直到「台北好好看」的問題，我最近才發現，原來財團才是台灣地區真正的策展人，關於政商之間的結構問題不完全是我這篇文章所能夠討論的，但是有一種滑出藝術感知以及作品論的問題是我希望面對的，在南藝大博士班的座談中，曾任韓國釜山雙年展策展人的 **Park Manu** 談到，當代藝術就是一種公眾藝術，在這個視野的脈絡中，藝術與社群保持著一種必然的連帶關係，更進一步說，回歸到社會文化論立場，藝術文化論有一個很重要的立論在於，藝術是一種社會語言的延伸，因而，藝術應該回到社會當中，關於這一點，其實頗為符合現代主義以後重新思考精英化藝術的自我反省路線，以漢斯·哈克(**Hans Haacke**)為例，作品充滿著社會、政治、財團的觀察以及批判，其作品揭露了中產階級逛畫廊的品味構成、藝術品與政商關係的勾結(社會油漬)、德意志的種族優越災難、乃至於美孚、萬寶路、卡蒂爾等財團運作的內幕.....等等，其批判性的社會介入角度⁵，可以說是用視覺藝術結合社會學手法進行政治批判的當代重要藝術家。漢斯·哈克的創作模式開啟了當下許多藝術創作者對於社會、政治批判的模式，後續我們可以看到諸如英國一群無政府主義者組成的「空間劫客」(**Space Hijackers**)，**The Yes Man**.....等團體關於藝術介入(阻斷)政治社會的行動，嚴格來說，像「空間劫客」為了抗議及諷刺連鎖服飾店的商業獲利行為，假扮其服飾店店員，穿著 **Half Prize Sale**(半價促銷)的工作服站在店門口誤導一般消費者，類似這種行動，我們已經很難用一套藝術行動機制的標準來看待這些新類型的藝術政治介入，於是個人稱之為藝術阻斷，這類行動在模式上經常運用「盜取」、「混淆」等概念，混淆政治-社會脈絡中既存的媒體平台以及認識模式，雖然其手法經常是多樣而混淆的，但是其意旨卻通常很清楚：反全球化、反商品化或者反政治化。

在實踐的過程，我目前大致透過以下兩種路徑進行：

1. 文化操控(花博系列)

在這個階段中，文化操控問題首先是經由花博的議題所進行的，一方面基於某種共通的憤怒，一方面我也認為，必須在這樣的過程中處理一種比較新的，未

⁵ Grasskamp, Walter / Nesbit, Molly / Bird, Jon，《Hans Haacke》，New York，Phaidon Inc Ltd，2004

必是「純作品論」的「行動」(action)←→「運動」(movement)創作狀態。在文化操控(花博系列)中，有幾個實踐的層次，主要包括《「反文化局」平庸政治座談》、文件式的「花博避難屋」等，以及「台灣好好看」錄像行動、小巴巴羅薩行動，最後匯集了第一冊以及第二冊的《act》行動刊物。

關於「平庸政治」產生的那種「被組織化的不負責任」，除了環保及都改組織之外，我們似乎也必須站出來做一些事。我將找幾位有意以藝術行動對花博及更遠地，意圖面對台灣這種平庸政治產物的人士進行討論會，在竹圍工作室，我們試圖以觀念性或行動性的藝術方式進行揭露花博本質的「平庸政治」，以會外展方式並行於花博展出期間，用當代藝術對比當代政治「全球化的無能」，並希望喚得一些社會反思的意識。

平庸政治座談稿⁶

首先，關於《「反文化局」平庸政治座談》⁷(圖 1)，事實上延續了 2009 年底在高雄豆皮文藝咖啡館的《反文化局，一個概念的草擬》的文件展，它是個人首先關於文化意識的反射問題之外，而 2010 年初「反花博如何成為一個藝術運動」座談事實上是與淡水竹圍工作室所舉行的《反文化局 2，爸爸教我如何做人》的文件展期間辦理的，主要做為對花博等文化操控問題進行討論，也是一種以「論壇」(forum)型態做為後關係美學形式推演的嘗試，接下來位於台北當代藝術中心 (TCAC) 的文獻(documentation) 計畫性型態的「花博避難屋」以及後續於同一個地點舉辦的《台灣當代藝術論壇雙年展》展出的「台灣好好看」錄像行動，以上幾乎一整年的嘗試過程，是在白盒子空間裡展示一種內在(藝術圈)對話的可能，並且透過論壇、自我文獻、計畫文獻、行動錄像等幾種類型的宣示(manifesto)的過程。

⁶ 《「反文化局」平庸政治座談》新聞稿。

⁷ 《「反文化局」平庸政治座談》2010-1-29 位於竹圍工作室，與談討論者：蕭麗虹、黃瑞茂、陳泰松、湯皇珍、崔廣宇、黃建宏、蔣伯欣、李孟津、黃惠君、徐建宇。主持人：高俊宏。

【案例研究】



《反文化局 平庸政治(花博)會議》竹園工作室 2010-1



《反文化局 花博避難屋》TCAC 2010-1



《反文化局 台灣好好看》台灣當代藝術論壇雙年展 TCAC 2010-9



《反文化局 台灣好好看》台灣當代藝術論壇雙年展 TCAC 2010-9

在此之後，花博系列的第二階段則進入了街頭行動以及 **act** 行動手冊階段，首先說明的是，本階段的花博行動是集合許多人的力量進行的，特別是經由我所加入的南藝博士班的許多夥伴以及研究所的一些師生共同協助、北藝的賴俊泓、台藝的林昭宇，還有一些週邊人士的支持及協助，包括崔廣宇、TCAC……等，街頭行動目前包含小巴巴羅薩行動(**Operation little Barbarossa**)以及在 2010 年 12 月 18 日於台北圓山捷運站所進行的花博快閃行動，而 **act** 則特別經由一群同樣關注文化操控的友人們所共同匯聚而成的免費散佈的批判性小冊（詳細內容可透過 **Face Book**，輸入查詢小 **act**），在這個過程中，花博的相關行動進入實際的時空場域中進行翻攪，也更進一步進入了糟蹋式的自毀主體以揭示一個新的運動性的話語組構，而這個運動，也試著由一般性的外在社會運動進行某種內推的動作，透過抗爭的過程，環視個體性：

小巴巴羅撒行動是我們進行的一次花博滲透行動，我們做了一輛嚴格一比一尺寸的保力龍 **BMW** 開進花博週遭散發 **act** 小冊子，目的無非是希望以一種完全踐踏自己的方式，讓人們知道還有一群人關注文化操控的問題，當然這只是第一次，關於政治的強勢文化操控策略，我們有的是自己的生命時間以及用不完的創意，繼續踐踏自己。

小巴巴羅薩前言

【案例研究】



《小巴巴羅薩行動》 台北街頭 2010-10

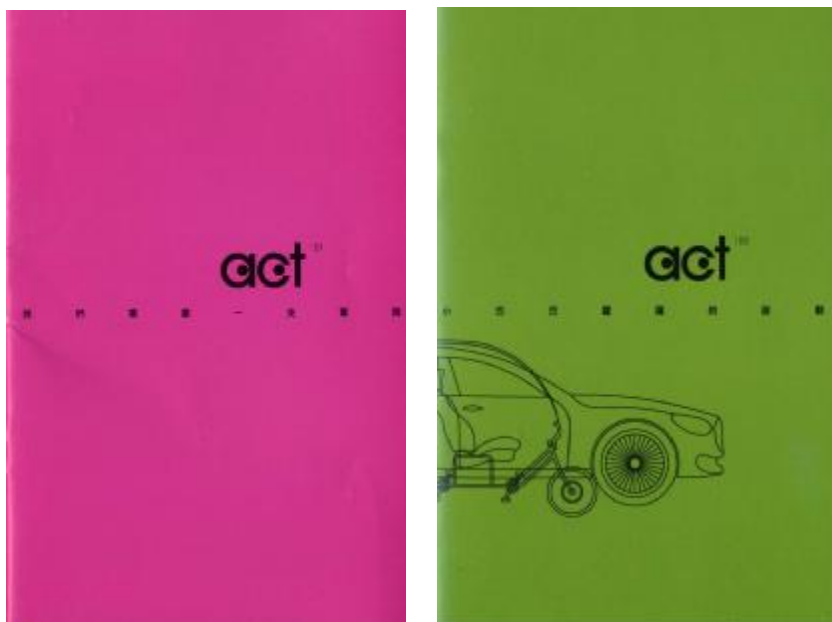


《小巴巴羅薩行動》 台北街頭 2010-10



《小巴巴羅薩行動》 媒體報導(之一)





《act》第一冊封面(右) / 《act》第二冊封面(左)

2. 土地政治

「反文化局」的第二個部分是土地政治的問題，這也是我最早開始構想本計畫的原初原因，土地政治是文化操控的另一個相關範疇，也會許是一個更為根部的視野，同時，也是一個須要比較多時間進行的計畫，它的對象將主要著重在當代建設(財團)的問題。

從 2009 年開始，也就是「家計畫」及「公路計畫」結束之後，我發現台灣的社會幾乎就是一個長期的「問題形式」，或者說，在社會科學的檢視之中，社會一直是某種變動的問題型態，因此，某個層面，後關係美學的批判觀點似乎重拾了凱斯特曾經批判現代主義的「矯正美學」的形式，在凱斯特的論述中，對話性的創作模式出現了一種溢出現代主義（特別以格林伯格為面向）的「模糊框架」，但我還是必須指出，烏托邦式的對話是存在於模型之中，它是重要的因為烏托邦做為一種概念給出了這個世界的某個途徑，而後資本社會(知識社會)基本上朝向的似乎也是這個知識普權的烏托邦之境，但是記住，永遠要給出一個「非境之境」，才不至於流於一相情願的理想主義空談，特別是台灣當下的政治社會的複雜處境，我們必須有更進一步的批判意識。

也因此，在這個階段的「反文化局」計畫中，事實上我比較將它設定為某種社會觀察、社會調查、結構瞭解的階段，老實說我也不知道它確實會如何發展，光是在這一年當中，陸陸續續發生了許多的政治、商業、土地問題，而我做為一

【案例研究】

個個體戶的藝術工作者，其實是透過「受影響者」的角度出發，透過一種被迫式的現象學途徑來面對這些，一個「外部性」(externality)的受影響者，在經濟學的字眼裡，「外部性」是一個外在於資本集團的成本概念，一個財團獲利的過程所產生的環境負擔，並非由財團買單，而是由其他人買單，在幾乎是唯商主義的台灣社會中，「外部性」特別容易造成侵害性的結果，而政府的主要功能在於彌補「外部性」所造成的侵害，但我們看到更多的例子是反過來的，政府的功能卻在於推助這個侵害，於是，在關係美學的對話性實驗之後，這是我目前認為藝術家在社會關係中應該更進一步思考的問題，亦即，從「真理式的社會人」角度出發，一個在社會中流浪的人，但不是排除社會，而反而是更緊密地思考社會同自己的切身關係，而並非像以往單純地拒斥做一個「社會人」的模糊概念。

以下就土地政治的操作及計畫做一些說明：

《腦視丘》

本作品利用 16 部數位相框環繞展示的方式，潛入台灣 16 個縣市政府內拍攝，播放地方政府由內向外觀看的四方視野，透過「地方行政中樞」與週遭一般生存空間之間的比對，以及在這之間形成的由內而外的監看關係，探討台灣當代政治地理部署的「視覺治馭」治理問題。



《腦視丘》 台灣當代藝術論壇雙年展 TCAC 2010-9

【案例研究】



《腦視丘》 台灣當代藝術論壇雙年展 TCAC 2010-9



《腦視丘》 台灣當代藝術論壇雙年展 TCAC 2010-9



《腦視丘》 台灣當代藝術論壇雙年展 TCAC 2010-9

《沒有 C 計畫 》 進行中

《缺乏 C 計畫 (No Plan C) 》是關於土地政治的系列操作，影射了人對於政治與資本共購關係下的處境，相關構想來自於 Michael Moore 在《資本主義》一片中，美國一群租屋者在抵抗銀行強制收回住處失敗後，用光 Plan B 而沒有 Plan C 的窘境，終得流落休旅車四處為家。

以影像做為武器，而裝置，如果有所謂的裝置，將是一種「社會裝置」。

計畫對象：中產階級眼中的土地、有錢的新富階級概念中的土地、流浪漢眼概念中的土地、溪邊部落概念中的土地、環保人概念中的土地、政府概念中的土地、財團概念中的土地。



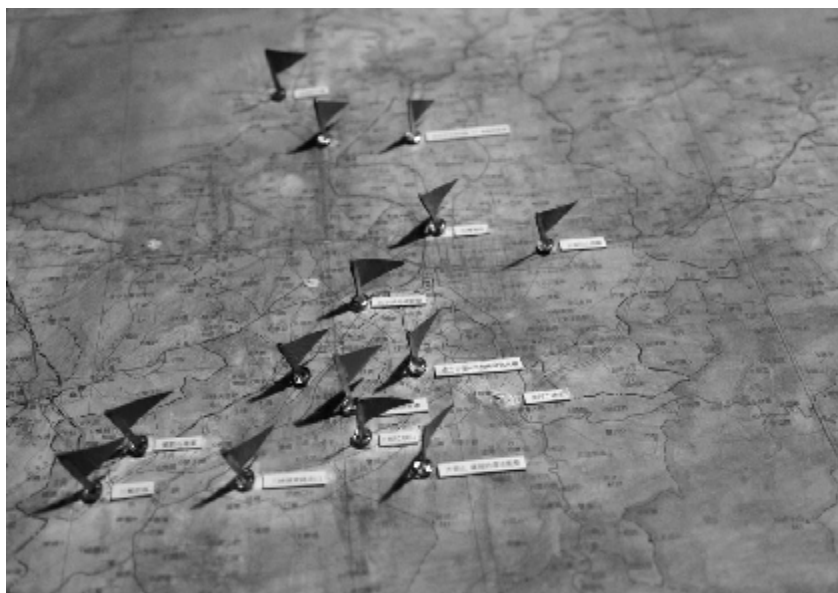
《沒有 C 計畫》--社會裝置：鶯歌石瀏覽室 2011(預計)



《沒有 C 計畫》--社會裝置：鶯歌石瀏覽室 2011(預計)



《沒有 C 計畫》



《沒有 C 計畫》戰略圖

結語：亂寫與自清

藝術家與知識份子唯有認清文化政治(cultural politics)的界域與影響，才能保持創作和學術的自主性，不至淪落到自我查禁(self-censorship)。

漢斯·哈克(Hans Haacke)

綜觀以上「反文化局」的發展歷程，至今大約短短一年的時間，為了避免談論創作動機的時間縱深過短，因此，我進行了一個回溯式的自我討論方法，同時，

【案例研究】

從「關係美學」到「關係政治」做了概念上流轉的說明，這是兩條不同的虛構路徑，分別面對或許是兩個更為巨大的不同虛構組塊：社會、政治。或許，也正因為「虛構」的巨大力量，我們從中得到了比起以往更為有利的操作模式：透過藝術，對外在的概念進行扭轉及覆蓋(覆寫)，而且，正式因為社會、政治的虛構性，滋生了藝術實踐在介入它們的時候有了更為合理且可靠的書寫(亂寫)的理由。

最後，我依舊認為，「關係美學」這一塊在台灣仍然是一個值得細緻耕耘的區塊，不過我更認為，透過當代藝術的途徑(哪怕是一個不斷地自我解消的途徑)，從歷史、政治、經濟的角度，起而面對台灣當下更大的結構問題，同時透過亂寫，從中折射出政治邊際、社會邊際乃至於自我邊際的種種問題，即便，這種亂寫帶有自我貶抑的意味，即便，這些藝術行動或這些過程必須透過某種糟蹋自己的方式進行(像前述的小巴巴羅薩行動)，那依然是一種強度鮮明的自清。

行動的力量所在：

姚瑞中與「台灣閒置公共設施抽樣踏查」

文／呂佩怡

前言

2010 年 2 月底新學期開始，姚瑞中在擔任台北藝術大學美術系與師範大學美術系的第一堂課裡，詢問學生對這堂課的期待：是希望按照一般上課方式，由老師講授相關知識，或者是他們願意用這堂課來做「蚊子館」踏查案？兩所大學美術系五十幾位同學決議以全台蚊子館調查案做為此學期的學期作業。在半年的返鄉調查裡，彙整出一百四十七處「蚊子館」案例，編輯出版厚達 600 頁的「海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查」，勾勒出台灣社會的荒謬現狀，體現出「錯誤的政策比貪污還可怕」之事實。同時，此藝術行動參與 2010 年台北雙年展的連動計劃，並經由媒體大幅報導，引起政府高層的關注，甚至副總統來電關切，以及行政院長招見，並指示各單位進行調查，要在一年內活化蚊子館，若不能活化的，考慮拆除。從一個學期作業為開端，這些學生們共同參與的藝術行動就像一顆投入池塘的小石子，激起不斷向外延伸的漣漪，擾動了一個表面寧靜的假面社會，讓人不得不直視現實。本文透過與姚瑞中及參與學生的訪談，將聚焦於以下幾個問題：此藝術計劃的社會參與意義何在？此計劃如何不同於社會學式調查、或新聞專題？並探尋藝術行動的力量何在？筆者認為「參與」在此藝術行動過程裡的意義與價值在於：它既是姚瑞中與其學生的集體藝術行動，也是以藝術的方式掀起社會現實問題的一角，開展全民對此議題的問題意識。

「蚊子館」踏查

90 年代，隨著解嚴後的本土熱潮，加上社區總體營造文化政策的推動，博物館建制蔚為風潮。在一鄉一特色的口號之下，各鄉鎮成立地方博物館、地方文物館、或特色館做為本土化概念的實踐。同時，政府各部門在某些特定大計劃之下，頻頻大興土木，例如交通部的「一鄉鎮一停車場」；環保署推動的「一

縣一焚化爐」；農委會蓋了數不盡的觀光漁市，或農產品直銷中心；內政部也不遑多讓，設立一堆以社會福利為口號之建物，或社會觀光休閒設施等，然而這些巨額花費的公共建設與設施，建設完工之後，並沒有按照原計劃運作，他們不是完工後，從未使用，就是面臨政府無預算支持的窘境，入不敷出，經營不善，參觀人次稀少，成為低度使用的公共建物，這些淪落為「類廢墟」、「半閒置」或「已荒廢」的閒置空間，俗稱「蚊子館」---反諷這些空盪盪空間只拿來養蚊子，而沒有任何其它功能。

雖然，大眾對於「蚊子館」此一負面名稱耳聞已久，卻對「蚊子館」的實質內容很陌生，例如「什麼是蚊子館？」、「台灣究竟有多少座蚊子館？」、「蚊子館是如何形成的？」、「『蚊子館』與『閒置公共空間』的差別在哪裡？」、「每座蚊子館只是個案，還是暗示著不同產業的結構性問題？」，或者「蚊子館是整個社會體制共謀之下的產物？」等。這些疑惑成為這個藝術計劃的問題意識與行動的起始點。

姚瑞中原本想要自己慢慢透過踏查弄清楚「蚊子館」的來龍去脈，但是開始執行之後，他發現越調查越多，越拍越多，加上政府正在活化一些蚊子館，他希望可以在活化之前做一個紀錄。要與時間賽跑的他，基數量與時間的考量，他將此行動由單兵作戰擴大為集體合作的分頭調查。由台北藝術大學美術系與師範大學美術系，二校約五十位學生組成「失落社會檔案室」(**Lost Society Document, LSD**)，從 2010 年 3 月到 9 月，以半年的時間完成此調查案。

首先，在該學期課程的前六週，姚瑞中帶著師大美術系的同學，學習攝影原理與沖片技巧；在北藝大美術系舉辦六場藝術與社會的演講，增加學生的社會意識。基本課程之後，由同學們分頭進行收集資料，並實際返鄉參訪調查拍攝。回到課程，學生們匯整資料進行課堂報告與討論，最初匯整的兩百三十多個可疑案例，經實際走訪，求證比對之後，確認一百一十九處完全閒置、低度使用或延宕開發之公共設施，以及二十八處行政院工程委員會已經解除列管的案例，即官方說法「已活化」的案例，透過具臨場感的報導性文章，與現場拍攝之照片，編輯出版厚達六百多頁圖鑑式的「海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查」一書。

主標題『海市蜃樓』明確地而尖銳地點出蚊子館只剩外表而無內涵之事實，也暗喻政府所做所為只是在爛濫用納稅人的錢，建築這些不切實際的海市蜃樓。副標題『台灣閒置公共設施抽樣踏查』說明這個藝術行動的目標與方法。『台灣閒置公共設施』是調查目標，『抽樣』表示所收集的案例只是冰山一角，而『踏

查』二字則說明了此行動的方法：一種親身至現場觀察所獲得的身體經驗，以「身體的在場成為一種立場」，真切而實際的揭露這些一直生活在我們週遭，但被我們所忽略的社會現實。

廢墟/ 攝影/ 在場的身體

仔細閱讀這本「海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查」會發現姚瑞中一貫創作元素痕跡的再現。首先是「身體行動的在場聲明」是姚瑞中作品裡的一貫主軸，從早期的環境測量開始，他以身體的在場，以及身體對此場域以灑尿(本土佔領行動)、騰空飛起(反攻大陸行動、天下為公行動、解放台灣行動)，或倒立(唐人街－天旋地轉)等方式來測量，並標示身體在當下對於場域的佔有。藝評與策展人鄭慧華稱姚瑞中為「公路創作者」，不斷在路上的他要做的「不只是嘲諷，不只是見證，說的也不只是歷史，不只是虛無，而是不管在任何情境之下：『我在，我在，我在』」¹，展現一種此時此刻的真實感。

逛廢墟，對廢墟美學的迷戀是姚瑞中從大學以來的興趣，他說「就像在外面流浪，常常不知道這裡是哪裡，可能走在鄉間小路上看見一座廢墟，就被吸引進去了。過程很偶然，也沒有特別選擇什麼。」這種隨機性的廢墟遊浪，讓他用鏡頭大量記錄台灣各鄉鎮不知名的角落「人所造的了無人跡」之地，包括廢棄的民宅、工廠、倉庫、碉堡、遊樂園、渡假村等，以黑白照片定格下這些已經被時光拋棄的場域，在台灣現代化進程裡被遺忘的所在，並用遊記式書寫訴說著自己「關於如何被廢墟召喚的無聊人生」²。

2004 年出版的「台灣廢墟迷走」收錄他從 1988 年開始，以黑白影像與文字，呈現這種人在廢墟的囁言獨語。在暗房中，這一張張於顯影液中逐漸清晰的黑白影像，對他而言，是自我頹廢日子的追憶，並以此告別張狂流放的年輕歲月。雖然此書是關於自身情感，但章節安排已展現他對全台灣廢墟的基本分類：工業廢墟與環境污染；廢棄住宅、災難建築與權貴官邸；廢棄遊樂園；偶像神祇廢墟，其它還包括軍事廢墟、交通廢墟、廢棄礦道、廢棄離島等，以及他對廢墟的觀點，不僅是浪漫的美學視角，而必須是看見造成廢墟背後的政治經濟學。

2007 年「廢島：台灣離島廢墟浪遊」進一步以相機鏡頭『看見』做為「悲情時代下的產物」、「被人刻意遺忘的廢墟」。不同於前一階段隨機隨性的漫遊與

¹ 鄭慧華，〈在路上－姚瑞中創作的十年〉，《現代美術》2006.10，第 47 頁

² 姚瑞中《台灣廢墟迷走》一書，自序的標題

拍照，這個階段，他將鏡頭聚焦於因兩岸政治環境變遷而造就的離島軍事廢墟、監獄廢墟等。這些拍攝廢墟的黑白影像，既揭露隱而不顯的現實，同時也保存正在消逝中的當下。它們除了做為「在場」見證的現實證據之外，更進一步地讓觀者不僅『看見』廢墟的衰頹與不堪，更迫使觀者與廢墟所在地的政治社會相聯結，促成觀者去探知造成這些廢墟無語與無奈背後的原因。一如學者蘇珊·宋姐所說的攝影「將一個人置入『與社會的某種關係』」³，攝影，尤其是紀實攝影，加上報導文學，正是藝術的社會參與最前線，藉由借影像力量使攝影成為參與改造社會的工具，照片並非僅是紀錄，它更是攝影者對於世界的一種評價。

藝評人游歲以為 2006 年個展「所有一切都將成為未來的廢墟」以及 2007 年「廢島」一書的出版將會是姚瑞中「混廢墟日子」的真正總結。然而，姚瑞中不但繼續混廢墟，在「海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查」此案中，他帶著一群學生一起混廢墟。由單打獨鬥到集體行動，從冷眼旁觀到實際介入社會運作機制，並且更尖銳的將議題架設在直接觸碰到當下政治經濟結構的「蚊子館」。

「蚊子館」做為一個積極入世的途徑，反轉了他之前的自我放逐。這一點可以由 1997 年他與幾位藝術家在山芝鄉廢棄紡織廠中舉辦「末世漫遊」展的序言觀察到：

若說抗爭作為一種積極入世的狀態，並期待去改變什麼，那麼自我放逐，或說詩意的漫遊....它指出一個沒有方向的方向，從下層結構中逆向去除資本化中心霸權的重力掌控，以飄浮的狀態，冷漠旁觀地相互檢視遊移於時空中的魅影。⁴(底線為筆者強調)

80 年代末、90 年代初是解嚴後的社會大變動時期，藝術家的抗爭雖然是一種積極入世的狀態，但常常僅是以個人熱血來對抗龐大體制，站在體制的對立面，嘶喊著，矢志打倒舊系統，期待改變。而飄浮、疏離、冷眼旁觀的自我放逐則是光譜的另一處極端，想用「一種流動的『邊緣』包圍一個權威式的『中央』」⁵。然而，隨著年齡的增長與成家立業後的心境轉換，姚瑞中的創作進入另一個

³ 蘇珊·宋姐著，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山出版，1997，第 2 頁。

⁴ 游威，〈人在廢墟·姚瑞中〉，《典藏今藝術》2006.10，第 270 頁

引用 遙亦，〈末世漫遊〉，《藝術家》1997.04，第 524 頁

⁵ 游威，〈人在廢墟·姚瑞中〉，《典藏今藝術》2006.10，第 269 頁

階段。他說：「孩子把我整個生命都改變了」⁶，當他想到孩子將要在這個充滿問題的社會長大，他思考著如何可能促進這個社會的變革，而「蚊子館踏查行動」便是他的社會實踐行動，更進一步的、更有策略的，透過實際大量的踏查，掀起議題，讓話題延燒，使行動產生實際效益。

蚊子館踏查的民俗方法與批判意義

「蚊子館踏查行動」複雜之處在於案例的收集與求證，在與姚瑞中的訪談中，他談到這些明暗訪的方法與有趣的過程。這些方法也在學者黃建宏的文章「報銷的記憶與記憶的拾荒」中，詳細地被記載：

姚瑞中與 **LSD** 所進行的工作並非如記者與民意代表所從事、如新聞頭條般的『揭密』或『爆料』，而是一種『拾荒』之術——永續思考的回收之術——對於網路上閱讀到的公開訊息，與零星不斷出現於媒體上的『爆料事件』，藝術家姚瑞中所操作的不是任何學院式的社會調查，或是講求現實社會關係的探密手段，而是用 **google** 搜尋，問家鄉親友或路人，探詢敵對政黨的在地民代，查新聞報導(媒體說法)、監察院公告的糾正文(政府內部監督單位的說法)、公共工程標案公告、編輯上述資料，並經由藝術家與學生之間對於這些方法的教授、學習與實踐，才得以將十幾年來，存在於台灣各城市、鄉間的記憶碎片，用上述這些沒有『設備補助』，沒有『專案撥款』、日常即可進行的民俗方法，進行『採拾』與『縫補』。

⁷ (底線為筆者強調)

以上的說明，真切地區隔此藝術行動，與以社會學為方法的嚴格調查，或者以新聞媒體角度所做的專題報導之間的不同。社會學式的調查著重的是量化研究的精確數據、完整的抽樣方法、有效問卷等；或質化研究講求焦點團體、深度訪談、參與觀察，與民族學誌的田野調查等，透過科學證據的取得來驗證事前的假設。新聞媒體的報導大量引用訪談當事人或相關人士的說法，傾向於尋求有新聞爆點的線索。然而，姚瑞中及其學生的蚊子館抽樣踏查，除了基本資料數據的正確性之外，更重視在場的身體經驗，以一種「在場即立場」之方法，用相機代替讀者『看見』這些類廢墟空間的真實面貌，用類遊記式文字書寫帶領讀者進入這些蚊子館的角落。一如姚瑞中所說，這個藝術行動的力量在於參與者有良好的美學訓練、敏銳的洞察力、柔軟的心靈，與感性的文筆，這些

⁶ 姚瑞中訪談，2011 年 1 月 4 日下午 3:30-5:30，台北藝術大學咖啡廳

⁷ 黃建宏，〈報銷的記憶與記憶的拾荒〉，《典藏今藝術》2010.10，第 111 頁

正是與前述社會學研究，或新聞報導不同之處。總而言之，「蚊子館踏查行動」是從美學眼光揭露社會---政治--經濟問題，這正是藝術行動特殊之處。

「蚊子館踏查行動」包含兩個層次的批判意義：第一個層次是對民主制度的批判；另一個層次則是對準教育體制的僵化。姚瑞中認為蚊子館是民主政治與經濟轉型失敗的產物，在序裡談到「蚊子館」產生的可能因素：

本書所列舉的「蚊子館」，主要是針對公部門近二十年花費巨資所興建的公共設施為主，其形成的原因複雜，部份原因是政治人物亂開競選支票、中央與地方政府決策不當且好大喜功、追求世界第一或遠東最大規模、預估使用率過於樂觀、規劃設計不當或不浮民眾使用需求、設施地處偏僻且交通不便，以及後續興建、修復或營運經費不足等因素造成，導至施工完成後使用率偏低或完全閒置情況，這種因為政治、選舉、擴大內需或試圖拉近城鄉差距所興建的「閒置公共建設」遍佈全國，至今仍未興未艾。⁸(底線為筆者強調)

姚瑞中與學生們要做的就是建立檔案：儘可能在短時間內，大量呈現這些被掩蓋，或被遺忘的蚊子館，透過同學的現場拍攝的照片，這些具有奇特張力的黑白輸出，鐵證如山般地直指政府疏失。例如，其中一篇談到高雄縣伽荖鄉興達遠洋漁港的興建，是 1988 年為解決高雄前鎮遠洋漁船擁擠停靠問題，另闢興達漁港，此一佔地 380 公頃，號稱東南亞最大的遠洋漁港，但近幾年來面臨遠洋漁業資源枯竭的衝擊，加上政府政策失當與錯誤評估，官方卻仍然『宣稱』是國際漁業環境丕變，致使興達漁港無法發揮效能而閒置。近年來，調整方向到近海漁業之發展，興達漁港轉向觀光休閒路線，再投入資金，推動「高雄縣興達漁港港區休閒景觀美化工程」，但經過實際踏查情人碼頭、海鮮市集、海上劇場等地，卻發現設備荒廢、遊客稀疏、空間閒置⁹。或是台南海安路地下街，當初是為了解決商業區停車問題，並促進商業發展，但從開工至今已近二十年仍未完工使用，反而成為台南市之瘤。海安路個案中包括錯誤評估、工程結構問題、包商倒閉、賄賂貪污等，即使 2004-2005 年有三次短暫的藝術介入計劃美化與活化道路兩旁街景，但地下街工程仍然無限期延宕。許多個案皆明確地展現「錯誤的政策比貪污更可怕」，而一再的投入金錢的活化政策，常常也是失敗，

⁸ 姚瑞中，〈編者序〉，收錄於《海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查》，姚瑞中與 LSD 編，台北：田園出版，2010，第 8-9 頁。

⁹ 黃旭辰，〈高雄縣荖荖鄉興達遠洋漁港〉，收錄於《海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查》，姚瑞中與 LSD 編，台北：田園出版，2010，第 40-57 頁。

於是這些蚊子館不斷在建制－閒置－活化－失敗－再活化－再失敗－再閒置的輪迴之中。

「蚊子館踏查行動」可以直接有力的擾動政治層面，主要原因在於生於政治世家的姚瑞中擁有的政治敏感度。姚瑞中知道他一定要在選舉前出版此書才有機會引起政治人物的回應，他也知道該如何適時的給政府台階下，他明白游走於灰色地帶的尺度何在，他更知道藝術的力量在何處：「藝術給觀者空間去想像、去詮釋、去思考，任何個體都可以對社會做出對話的可能」。這一點也是此行動成功的另一個原因，『藝術』給予姚瑞中藝術家的身份，這個『去政治』的護身符讓他可以用藝術為角度切入如此複雜的政治經濟議題。同樣地，此計劃做為 2010 年台北雙年展連動計劃之一¹⁰，對外提供一種藝術界認可的形象。再者，姚瑞中的大學教授身份，以及師生集體的藝術行動確認一種無利害關係的中立感，是此調查行動獲取社會信任的原因之一。但在此同時，「蚊子館踏查行動」也進一步的挑戰與打擊教育體制，包括教學的保守、教育與社會脫節、大學作為資本社會產業先修班的角色等，而在此『師大』做為一個培養教師的著名教育機構，此一名號給與此藝術行動一個舞台，姚瑞中可以游刃有餘地在機制內批判機制。

不可否認的學生的在此藝術行動之中有所成長。在這個以獨立學習為主的調查案中，學生們學習範疇擴大，學習到田野外拍、跨領域視點，資料收集、田野調查(明查暗訪)、發現與指認問題、與陌生人攀談(演技訓練)、翻牆(體力訓練)、追新聞(狗仔隊精神)、專題安排、新聞採寫、編輯出版、佈展、與政治人物會面、到接受媒體採訪等。姚瑞中談到：

原本十分擔心這些所謂的『草莓族』能否完成這項龐大的普查計劃，慢慢地，從同學匯整回來的報告中，似乎可以感受到埋藏於年輕人心中的浪漫情懷，這裡所指的浪漫主義並非風花雪月的故事，而是對社會現實所興起改革的浪漫情操，它存在著某種尚未被社會體制抹滅的天真情懷，也代表著小蝦米可以團結起來對抗大鯨魚的可能途徑。¹¹(底線為筆者強調)

¹⁰ 但是此行動計劃在 2010 年台北雙年展使用的展示方式與規模皆走保守路線，在作品“Google Office”之中的一件作品。

¹¹ 姚瑞中，〈編者序〉，收錄於《海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查》，姚瑞中與 LSD 編，台北：田園出版，2010，第 9 頁。

這些涉世未深，還未有深刻社會意識的學生們，在踏查過程裡漸漸意識到自己所處社會的荒謬與不公不義，由疑惑進而產生社會意識。例如，師大學生王悅薪與北藝大學生郭品君認為本來對廢墟存有一種美學式的浪漫情懷，參與此計劃之後，觀看社會的視角擴大¹²。除了實際走訪蚊子館之外，這一趟返鄉之旅同時也是學生們一二次自我探尋，像是北藝大學生胡子祺認為回鄉訪查的過程中，對自己對於家鄉的實際認識有所衝擊，身為布農族的他認為「原住民的文化絕對不是所謂陳列出來的文物就可以代表的，那些沒有靈魂的物品，絕對沒辦法表達原住民的精神及那些感恩及樂天的心」¹³。

另外，逛廢墟學生們得到不同的經驗。在紀錄片中北藝大學生柯鈞耀談「與廢墟相處是一種癒療」，「做藝術須要挖掘自己...孤獨的狀態可以對自己說很多話」；或者是開始思考自己是入侵者，詢問自己「該以什麼樣的心態去介入停滯的他們(廢墟)呢？」¹⁴；廢墟也帶給學生藝術創作的靈感，北藝大學生的吳秉聖在進入荒廢的金門文化園區，意外地發現廢墟的『聲音』：「鳥鳴在空曠建物裡的回聲」。他說：「我感受到整個建築物裡面有一個巨大而空曠的空間在那裡，像是身在一個大鳥籠裡。」¹⁵他錄下了廢墟的『聲音』，再配上巨大的噪音來回應它，而成為一件作品。

雖然，「海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查」一書中，學生們的文字與觀點仍顯稚嫩，然而，這個藝術計劃的重點在於對全台蚊子館做實際調查，以影像與文字掀露現實，批判政府之作為，同時，學生的共同參與經驗也是此行動的價值之所在。姚瑞中在訪談中認為藝術行動可能的效果有下列幾項：對自身的改變、既有美學觀的調整、人際關係的改善、價值的製造、促進社會狀態變革¹⁶，檢視「蚊子館」踏查行動，這幾個可能效應皆已展現。透過學生參與此藝術行動(個人參與)，其自身概念與視野的轉變，自身與社會的關係也趨近現實(參與社會)，而這個藝術行動也以藝術的方式掀起社會現實問題的一角，開展全民對此議題的問題意識(公民的社會參與)。

在撰寫本文的同時海市蜃樓「蚊子館踏查行動」Part II 早已展開，即將出版的新調查案例，會再度以藝術的力量掀起社會的一角。

¹² 王悅薪訪談, 2011 年 1 月 20 日下午 2:00-4:00, 小南風咖啡廳

郭品君訪談, 2011 年 1 月 21 日下午 2:00-3:30, 北藝大美術系館電腦教室

胡子祺訪談, 2011 年 1 月 21 日下午 2:00-3:30, 北藝大美術系館電腦教室

¹³ 胡子祺, <台東縣海端鄉布農族文物館>, 同上, 第 211 頁

¹⁴ 羅秀芝, 海市蜃樓－台灣閒置公共設施抽樣踏查紀錄片, 2010 (瀏覽日期 http://www.youtube.com/watch?v=F_zAmzjv734)

¹⁵ 同註 9

¹⁶ 姚瑞中訪談, 2011 年 1 月 4 日下午 3:30-5:30, 台北藝術大學咖啡廳

【案例研究】



基隆嶼遊客中心(柯鈞耀攝)



永隆村農特產品展示中心(賴永霖攝)



花蓮市陽光電城(黃子瑞攝)



草屯焚化爐(林怡君攝)



梓官烏魚文化館 5(黃旭辰攝)



情人碼頭海鮮魚市 2(葉育菖攝)

【案例研究】

	
<p>茄楚興達漁業動力文化館 01(黃旭辰攝)</p>	<p>行政院院長吳敦義邀請姚瑞中會面，就「蚊子館」議題交換意見</p>
	
<p>中山樓介壽堂(姚瑞中攝)</p>	<p>台北市雙連市場(李亦凡攝)</p>
	
<p>苗栗縣後龍外埔漁港休閒漁業館(李欣益攝)</p>	<p>彰濱工業區(郭品君攝)</p>

藝術空間的社會參與——高雄的豆皮文藝咖啡館

文、圖／謝一麟

豆皮創立初期——形式與內容開放的藝文空間

位於高雄市鹽埕區五福四路與莒光街的交叉口¹，有個顯眼的招牌，上有一個圖案是一隻狗騎在一隻豬上，下方寫著「豆皮文藝咖啡館」（以下簡稱「豆皮」）。豆皮店名是怎麼來的？咖啡館的老闆（空間負責人）劉秋兒提到，他是先有視覺圖像，豬和狗玩耍的圖像，取其英文 **Dog**、**Pig**，而後才有音譯的中文店名「豆皮」。豆皮的店名和 **logo** 其實也隱含了劉秋兒對於這空間的期待和想像，他說：「豆皮的 **logo** 就是豬和狗快樂的（騎）在一起，豬狗混種其實就有跨領域的概念在裡頭。一個城市需要有這樣的空間、平台，大家有機會來聊聊，有學習、有收穫。豆皮就是想扮演這樣的角色。」²

豆皮是 1999 年 12 月成立，隔年 3 月正式開張。劉秋兒表示，剛開始是想要弄個空間玩藝術，但不想要用藝廊的形式，也沒想過用賣畫來作為經營空間的經濟來源，自己的期望很簡單，就是希望藝術是可以和人溝通，而不是給自己人看而已，加上那時候剛好流行開咖啡館，就決定用這形式，所以空間名稱叫「咖啡館」，不取為「藝術空間」。

豆皮在整修還未開張時，劉秋兒說就有人來詢問排檔期要展覽的事，正式對外開始營業後，也有專人自告奮勇要幫忙負責排展覽檔期，一排就排兩年共 24 人（他當時還擔心，萬一咖啡館經營半年就倒了那怎麼辦）。在這期間，也有一些舞蹈、劇場、動態的表演主動來接洽，劉秋兒都抱著「試試看」的開放心態，讓各種形式的創作在豆皮這個空間發生，也藉此碰撞、詮釋出豆皮的各種可能性。像是「打羊秀」的活動，原本是劉秋兒因為雙親過世，想要抒發悲傷的情緒，雖然本身不會彈琴，還是弄了一台鋼琴改裝，就自己彈奏起來，後來很多客人都會去彈這架鋼琴，也彈的不錯，也因此衍生出每月定期在打烊時段的音樂表演，名為「打羊秀」，後來也因此延伸出「狂喜日」、「豬頭劇」的不同系列、形式的定期展演。

¹ 正確店址是高雄市鹽埕區五福四路 131 號 2 樓。

² 謝一麟，〈豆皮文藝咖啡館：豬狗混種的跨界行動藝術〉，《國藝會》，第 9 期，2009 年，4 月，頁 6。

劉秋兒在其對話、訪談性自傳著作《活著幹嘛：繪畫秀行為創造錄》³中，多次談到對於台灣當代藝術形式、內容、價值的質疑，以及多次申請美術場館被拒於門外的經驗，也因為有感於其他藝術家苦無場地展覽，便在南部（高雄）創立一個藝文空間，開放給任何有想法的人可以來玩⁴，對於想要來豆皮展覽或表演的創作者，劉秋兒的基本態度是沒有任何限制，只要提出申請、排檔期，就可以展出，不收任何費用⁵。

豆皮公共參與路線——嘴巴路線與腳底路線的「行走學校」

約莫從 2004 年開始，劉秋兒就在思索著行為藝術與週遭生活環境的關係，這樣的想法和行動醞釀到了 2007 年，開始出現走出戶外的「行走學校」的實踐運動。「行走學校」的宣言這樣寫著：「行走本身就是一所學校.....所有一起參與的人都稱同學。主要以人類自身最簡單的行走方式，去感受環境和自己.....請試著將自己腳底的感覺延伸到腦袋.....也許可以給自己一個簡單作業，譬如寫些什麼或畫個什麼或..... 然後透過豆皮部落格放置或連結。」

關於行走的意義，劉秋兒在豆皮部落格寫到：「.....2004 年我們開始思索藝術行為如何有效對應社會環境.....2007 年 1 月正式成立行走的學校，直接開啟豆皮這一全新的社會集體性藝術療傷課程.....行走的學校概分腳底、嘴巴兩條路線，並做為自我學習和藝術實踐。嘴巴路線：給人暢談理想或發牢騷，不定期會發生在週四晚上 7~9 點的豆皮嘴巴錄音教室，然後剪輯聲音訊號後，將作品放在這裡供人隨意收聽。腳底路線：任人提供好玩的腳底路線做不定期短日行走，並且藉這行為來重新發現環境和發覺自己，讓我們一起走入環境中，也讓環境走入我們心中！」⁶

「行走其實是一種最溫和的文化運動！行走的學校我們定義它是一件公共藝術.....讓市民如何能夠悠悠的行走這城市，就是市民對市府成績最好的判別和對這城市最直接的感受！如何讓自己身心無虞的行走自己的城市，這種環境意識的覺醒應該是市民對自己城市一個最基本的想望，像這麼卑微的一個公眾理

³ 劉秋兒著，《活著幹嘛：繪畫秀行為創造錄》，台北：劉秋兒，1994 年。

⁴ 劉秋兒從小喜歡繪畫、塗鴉，念復興美工、實踐大學應用美術系，畢業後曾在台北工作，因為要就近照顧在屏東的雙親，就回南部工作，曾做過報社廣告業務，後來在鹽埕區找到一個空間，成立豆皮文藝咖啡館。

⁵ 早期是只要提出申請、排檔期，就可以展出，不收任何費用，但後來因為開始出現一些不合情理、不尊重此空間的現象，便開始訂定展覽公約，收場地費。

⁶ 豆皮文藝咖啡館（2007 年 7 月 29 日），高雄港繞一圈（計畫 4），引用日期 2010 年 12 月 30 日，<http://blog.xuite.net/dogpig.art/xox333/12788626>

想,不應該距離我們如此遙遠！」⁷

「行走學校」從 2007 年開始陸續走過「野渡高屏溪 I」、「高雄港繞一圈」、「小琉球的四分之三」、「穿洞」、「經武拉姑散山」,2008 年走過「綁架飛碟」、「第三點」、「橘線西向東」、「一心到十全」、「走索後勁溪」,2009 年走過「岡山海岸」、「城市內部」、「人力鐵支車」、「走入 1909」、「穿過月球路」,2010 年走過「野渡高屏溪 II」等。從第一次只有 4 人參加,到最近一次已有 30 人左右一起走。劉秋兒認為:「這些路線都是很經典的路線,所謂『經典』,就是這路線在城市中是獨一無二的,為什麼一個城市要不斷花錢去蓋新工程、創造一個新景點叫人去消費,然後等大家覺得無聊了就再蓋新的,不斷這樣循環,或是假日就塞車去郊區、去東部?而不是用一種另類的旅遊方式,抱著遊戲、好玩、與環境互動的方式在城市中去創造一個心靈空間。」

「在規劃路線時,我會去想什麼地方是我們不常去,或是怎麼走可能會發生有趣的事。走的時候就是很輕鬆隨性,走快走慢都沒關係,走快是跟身體在對話,走慢是跟環境在對話,邊走邊聊是和人在對話。」

除了實際去走、去體驗感受外,劉秋兒特別強調走完要交「作業」的重要性。他說:「不管用照片、文字、影片等等什麼形式表現,交作業是對自己的交代,更重要的是,這會變成社會的資產。我們現在一直是處於一種『文化進口/文化輸入』的環境中,都是閱讀別人的歷史,沒有自己的歷史,要不然就是政治上悲慘的歷史這些。一個城市不是只有這些東西,所以現不做要等到何時。」

後來曾和豆皮一起參與文史保存、社會運動的李重志⁸,對於「行走學校」的實踐行動表示:「行走學校理念很好,用行動來證明自己的存在感,這方面論述在哲學領域已有清楚的討論,但劉秋兒把它做出來,他認為是藝術。行走學校本身就是社會參與,像我們對於議題是看書得來的,我們是管理學、政治學式的,劉秋兒對於議題的掌握是走出來,生物學式般自然長出來的。社會上就是需要這樣的人、形式來關心這樣的地理空間,雖然大家不見得懂,但大家可以一起去走路。」

其實「行走學校」的實踐行動,可以說約莫早在 1994 年左右,劉秋兒思考藝術創作的「當地資源」相關問題時就已產生思想雛形。在《活著幹嘛:繪畫秀

⁷ 豆皮文藝咖啡館(2007年9月25日),行走是最溫和的運動,引用日期2010年12月30日,<http://blog.xuite.net/dogpig.art/xox333/13609347>

⁸ 現為高雄大學通識中心兼任講師。

行為創造錄》中劉秋兒提到：「在工業化革命之後，世界才快速的被揉成一團。假設在世界還沒那麼一致化以前，我們可以到世界各地去“看畫展”，那每個地區的畫展，在形式上，一定具有相當獨特性，就像在交通不發達的一些地方，至今仍然保有非常獨特的文化面貌一樣。但交通逐漸發達的地方，其藝術形式卻日漸統一。這種一致化的形式，將是人類文化開始萎縮的前兆。……從一些人文地理方面來講，造就一個地區特有的藝術形式，其基本條件就是要看那裡的人，如何去運用“當地資源”。……如何才能改善這種因濫用當時資源，所導致全面文化形式被統一的危機？在繪畫方面，最好的辦法就是多利用當地環境裡頭所生產製造，或垂手可得的材料、工具作畫。因為這類東西勢必多少利用到“當地資源”，或被當地的社會環境所需求，所以這種東西在社會裡，自然構成他“藝術母體”的地位。」⁹

因為行走，劉秋兒和其他同伴實際感受、發現許多公共問題、議題，例如在走「後勁溪」時發現現場環境和地圖上標示不同，進而才發現原來是河道被工廠私自給圍起來，作為自家廢水的排水溝。劉秋兒強調：「藝術是無法脫離環境。像一些藝術家他們常講『藝術介入』這個詞，但我們就是身處這社會、環境中，怎麼去『介入』？怎麼去『跨』（領域）？這個社區、環境，你認為不是你的，置身事外，才會去用『介入』這樣的字眼。」

「擴充運動」與在地公共議題的關注與行動

「行走學校」後，劉秋兒還提出了「擴充運動」（**Extending Movement**）的概念。他說：「我們的社會，常常要不是抄人家的，不然就是拒絕人家，這中間應該還有很多可能性。如果我覺得你這很東西很棒，那我再擴充你的概念，我不是否定、剔除你，而是類似引用，告訴人家我這想法是從哪來的。這樣整體社會也會有脈絡、延續性，我們的社會很常看到沒有脈絡的現象，從外面擷取來的東西，你也不告訴我是從哪裡來的，要不然就是自己天馬行空冒出來。」

「『擴充運動』的想法，其實是從桌上遊戲來的靈感，桌上遊戲有很多擴充版，擴充版不是創造一個新遊戲，而是依附在基本款之上，讓基本款遊戲變的更豐富。這也是豆皮一路走來，從『勞動藝術』、『行走學校』到很多論述、行動等的核心觀念，就是說當你發現這社會有你認同的東西，或是你覺得要這樣做才會熱一點、活潑起來的話，那就去做。重點不在於創造一個新東西，而是如何擴

⁹ 劉秋兒著，《活著幹嘛：繪畫秀行為創造錄》，台北：劉秋兒，1994，頁3。

充既有的東西，讓它更豐富。就像『流行音樂中心』的政策，當初我們也很反對，幹嘛要花大錢去蓋一個巨大的硬體，為什麼不用這些錢來活化、豐富現有的空間，鼓勵更多創作呢？台灣藝術產業發展，重點不是錢的問題，而是心態問題，大家願意在所處的環境中好好活著，活出一些樂趣時，文化創意產業背後真正的價值才會出現，不然其實也只是在拼經濟而已。」

2008 年因為參與「行走學校」的幾個年輕人，參加了野草莓運動在高雄市中央公園的靜坐，劉秋兒也跟著去靜坐，他在過程中思考，一個城市的社會運動怎麼可以單靠學生的力量而已？就和一些學者、NGO 工作、社會運動者組成一個「南方野盟」，針對一些時事、社會議題定期開會討論，也具體行動參與「打開公視」的遊行、高市府收購舢舨船的抗爭事件。2009 年 1 月 3 日，為了呼應 1 月 1 日在台北的千人遊行挺公視，有來自南部多所學校的老師與學生以及 NGO 工作者，為了回應在 2008 年底公共電視預算遭到凍結以及立委林益世提案要求今後公視在製作節目時必須經過立法院審議等多項決議公開表示反對，在鳳山市遊行為公視發聲（終點是立委林益世的鳳山服務處）。遊行的行動發言人李宇軒¹⁰，當時也參與「南方野盟」，他回憶提到：「這議題是管中祥告訴我的，剛開始在野盟討論時，我有提過丟雞蛋的行動，野盟中的學者都不贊成丟雞蛋，但是像秋兒、阿冠¹¹，藝術空間出身的做社會運動，會有比較跳躍性的想法，我們聚集討論文案的重點都是易讀、好玩，朝向行動藝術的方向，行動藝術，這樣學者比較可以接受，不然會被說是『衝組』的，我們就改變方式，用變裝、創意展現的行動藝術，而且從發想到製作好道具，只在 2 天內就搞定，媒體效果也相當成功。」

12

同時期，以王冠人（阿冠）¹³為主，一些愛好電影的朋友（部分也是南方野盟的成員），在豆皮舉辦「古巴影展」系列的映演和與談活動，「古巴影展」的源起是因為參與過行走學校的某位成員，介紹李宇軒¹⁴和王冠人認識，因為李宇軒的老師是馮建三，那時正好聽說有一些古巴影片，就問有無興趣放映，王冠人就自己策劃、接洽，以豆皮的空間與硬體設備為基礎，開始做「古巴影展」。在影展期間，「電療俱樂部」也正式宣佈成立，王冠人回憶，起因是某天大家在朋友家裡聚會，好像在家看《古巴萬歲》，看完就有人提議要不要把大家組織起來，取名過程有稍微討論一下，就定為「電療俱樂部」，古巴影展期間剛好就用這組織名稱稱呼，當時活動還是比較隨興，主要活動就是約去電影院看院線片，有時

¹⁰ 現為文藻外語學院國際事務系助理教授，打狗驛古蹟指定聯盟召集人。

¹¹ 王冠人，豆皮文藝咖啡館工作人員，電療俱樂部創辦人，鐵道影展策劃人。

¹² 2010 年 12 月 14 日訪談內容。

¹³ 曾於豆皮文藝咖啡館工作，電療俱樂部，古巴影展策展人，鐵道影展策展人。

¹⁴ 打狗驛古蹟指定聯盟召集人、文藻外語學院國際事務系助理教授。

在豆皮做電影放映、討論。

打狗驛古蹟保存運動

從豆皮慢慢衍生、變形出來，幾個看似隨機聚集起來的網絡、團體，直到**2009**年南方野盟的成員之一李重志帶著簡報檔，跟南方野盟成員說明，高雄港站¹⁵（打狗驛）及周圍鐵道這些極具文化資產價值的土地，即將被草率的「都市更新規劃」給拆除掉，變更成商業用地，聽完大家覺得事態嚴重，開始深入瞭解，同時也積極運作保存事宜。原本焦點都是放在和市府溝通，幾個月後發現無效，覺得還是要回到基層，累積運動的能量，南方野盟成員趕緊籌劃了在高雄港站附近的哈瑪星代天宮開講，希望走入人群，廣邀附近居民對話交流，期待從民間開始動起來，促使公部門正視問題。

李宇軒表示，李重志一開始來野盟講打狗驛議題，他個人一開始反應比較冷，後來李重志提出可不可以跟社區對話的議題後，大家覺得這樣有意思，因為我們很在意議題本身好不好玩，跟自己生活經驗有沒有關聯這件事，於是就和秋兒、郭舒、阿冠討論，也找丁勇言（社會民主工作室），簡單開會後，就透過豆皮、南方野盟的資源基礎開始進行，當時就先用豆皮的視聽器材、音響設備，在代天宮廟埕前定期舉辦演講或紀錄片放映座談，漸漸引起地方仕紳注意，大家慢慢的也開始有錢出錢、有力出力。李宇軒說：「一開始的表現方式太過文藝，人際資源有很多重疊性，一邊做一邊調整，半年下來，大家比較有信任感，當然中間有些學者也慢慢回到學校。到**9**月底，大概就只剩豆皮、電療俱樂部的人。**9**月底的最後一場開講，剛好有些政治人物、地方頭人、文史工作者在場，結束後大家留下來開會討論，要弄一個組織，就開始命名（打狗驛古蹟指定聯盟），選出召集人。一開始召集人另有其人，但他**2**天後就反悔，因為壓力很大，之後開會，秋兒就被拱上去當召集人。」¹⁶

劉秋兒表示，他當召集人時，企圖形塑一種內部文化，就是誰要進來，就會問他說你想要做什麼？你可以做什麼，你在別的領域有什麼想法可以把打狗驛這議題延伸過去，類似創作一個共同的主題。這是一種有機的擴散，而不是無機的方式，也不是像有些人想要一些有效性，比較是效益取向的思考，例如目標很快變成是要成立一個火車博物館什麼的，應該不只是這樣而已。

¹⁵ 高雄港車站，位於高雄市鼓山區，為臺灣鐵路管理局縱貫線、高雄臨港線的鐵路車站；亦為臺鐵屏東線的名義上起點站（高雄港－高雄間專用路線已經廢止）。

¹⁶ **2010**年**12**月**14**日訪談內容。

【案例研究】

聯盟開會討論的過程，也讓劉秋兒印象深刻，他說：「每個禮拜開會，我都會被批評、被圍剿的很慘，我辛辛苦苦好幾天想出來、畫出來的保存方案，都被批評到一文不值。其實建立起這樣的討論機制，結果我是很暗爽，但過程卻很不爽。」

李宇軒提到，打狗驛運動過程中有幾次抗議活動去市府，相關團體都到了，但主持人交給丁勇言，因為他的工運、學運經歷，遇到這種直接跟警察嗆，藝術工作者遇到警察會驚慌，藝術空間應該要學一些抗爭的方法。此外連結文化資產、鐵道專家，像是黃文鎮等等也是必要，沒有論述，藝術空間搞社會關懷力道有限，學習也有限，我們一直在思考可以幹嘛，沒有處理社區是真的人力有限，所以都用媒體、傳播的方式在運動。

獨立空間，有機生存

日前，豆皮也獲邀參與台北當代藝術中心策劃的「**2010 台灣當代藝術論壇雙年展**」，劉秋兒以豆皮參與社會議題的過程，策劃了「炸香菇」、「愛愛咖啡」、「覆屎計畫」，其中「覆屎計畫」正是從打狗驛鐵道運動的「全區復駛計畫」¹⁷而來的創意靈感，除了現地錄製 **16** 支網路影片外，從 **9 月 4 日** 到 **10 月 31 日**，台北當代藝術中心展場內的影像裝置，將不停輪播 **4** 部紀錄高雄港變遷的短片，分別是《港岸舢舨船》（陳皇儒）、《誰的公園路》（伍心瑜）、《紅毛港家變》（王振宇、陳穎彥）、《三十八股的倒數》（陳一芸）在 **10 月 31 日**，劉秋兒率領大隊人馬從高雄到台北華山藝文特區，進行〈地方到中央覆屎計畫〉的肥皂箱開講，共有 **16** 組演講者，每組 **10** 分鐘即興發揮。劉秋兒表示，「覆屎」是這群社會新鮮人對台灣當局，亦是地方迴向中央的一次精神性集體潑潑行動。

豆皮文藝咖啡館因為打狗驛鐵道的保存運動事務繁忙，劉秋兒無法分身，在 **2010 年 4 到 6 月** 曾暫時休業，**7 月** 重新開張後，劉秋兒開始將咖啡館空間的重心放在餐飲經營上，他表示還是希望這空間可以有自己的經濟模式去獨立運作，這樣他也才能去從事其他社會議題的運動。另外，劉秋兒也提到，豆皮現今不管是實體空間，或是它的藝文平台性質，已經成為一種「有機物質／有機體」，在這裡衍生的概念，別人如果覺得很好，要拿去做展覽、做影展什麼的，他都是持開放性的態度，好的概念就是要開放給大家去玩、去擴充、去延伸變形。

¹⁷ 豆皮文藝咖啡館（2010 年 5 月 24 日），打狗驛全區復駛計畫，引用日期 2010 年 12 月 20 日，<http://blog.xuite.net/dogpig.art/xox333/34180228>

王冠人也提到：「電療俱樂部在鐵道影展後有暫停活動，中間有想過去別的地方，因為豆皮休息，後來沒有，因為我們覺得場域很重要。在豆皮與在外面的差別？對於來的人來說，畢竟豆皮還是熟悉的空間。當然可以拉到外面，還是可以放映、討論，但表示這東西也是可以被替代的，因為妳這邊可以辦，那邊也就可以辦，之前累積的經驗、人就會變動，意義上是有點危機，電療俱樂部和豆皮是連在一起，可以說是獨立，但空間上是連在一起，沒有辦法設想離開，因為也沒有在別的地方舉行過，在思考時就覺得不太能夠這樣做，需要有更完備團體內的討論，方向的討論。電療俱樂部和豆皮其實算是獨立運作，好處是獨立運作的不穩定不會影響到這空間經營的穩定性。秋兒雖然沒有參與電療或數位典藏所有的事，但會把空間的事情提出來和大家討論，提醒一些最初的想法，和其他可能性的代價，我們去討論時就會開始想。」

李宇軒則表示，豆皮在這城市中的角色就是「養人」——養關心相關議題的人。關於存在、經營一個實體和經營虛擬網路空間的差別，李宇軒認為：「像國外酒吧，每個人好像都懂得足球賽，每個人都願意聽別人講、討論。看球、音樂也會談，讓人家有對話的欲望。實體空間的互動接觸，就是一個行動的開始。社會運動的話就要再現場，面對面，甚至要面對自己不需要面對的人。不一樣的人搞不好都有共同興趣，但個性不太一樣。儘可能讓每個人都看到，看見差異性。豆皮空間的特性和秋兒的個性有關，和他的成長經歷、和主流格格不入的經驗都有關，很多人也影響著他，不是單一的行動者，也可以說搞不好是那個空間影響他，那空間影響很多人，那些人又影響著他。」

豆皮在近期，會有新的經營方向。對此，劉秋兒希望先賣個關子，雖已有詳細規劃，但暫時不能透露，他希望這新的經營形式，可以牽動高雄在地藝術家去面對自己所處的環境。目前高雄比較少有藝文空間會這樣做，他覺得此時此刻豆皮更應該做這樣的事。

關於藝術空間做社會運動的省思

關於藝術空間做社會運動，與一般的社運團體有何不同之處？李宇軒認為：「藝術空間，透過不同事件，不同團體的連結，才能突顯藝術在社會間到底能幹什麼。」，而李重志則認為：「藝術空間，會有創意，但有時煙火很炫爛、有激情，但無法延續；運動要設計戰略、研究。有創意就比較有效嗎？很難講。樂生也是這樣，我覺得這樣搞下去，可能無法跟國家體系對抗。不過『行走學校』本身就是社會參與，雖然大家不見得懂，但大家可以一起去走路，一起去體驗。」

【案例研究】

王冠人認為：「空間跟團體的性格出來後，民眾會有預期，知道什麼樣的活動、事情會在這裡發生，要去找哪群人參加，如果每個小地方有這樣的地方，會有趣點，會有個熟悉度。不停會有新空間出來，帶入新的想法。」

去年策劃、行動的系列紀錄片放映以及街頭行動藝術「海馬迴。港」，策展人蕭立峻表示：「北部藝文空間很多，但沒有像豆皮這麼雜，投身進去這麼多運動，藝術的、劇場的、運動的。就我的觀察，高雄的社會運動比較會參雜藝術的形式，不知道是有意無意用藝術，本身是藝術，比較有社會意識。高雄很多地方好像喜歡用這形式，很多都是從豆皮延伸出來的。北部很多運動就是運動，不會有這麼多藝術的表達形式，就是跟立委抗爭、上街頭。這可能跟豆皮有關，會有比較多藝術性的東西。例如說工会的運動，抗爭都會跑去北部。可能比較在地的，就會比較多藝術。」

「比較有藝術家性格的人做運動，比較跟在地設群連結不這麼緊密。不過打狗驛先天上附近就沒有人，比較沒有人互動。比較不像傳統的社會運動，會組織當地的人、業者，就比較不會做這種社會運動。運動性質的走向就比較會是文化保存的走向，今天如果不是豆皮在做打狗驛議題的話，可能有人號招哈瑪星的居民，以哈瑪星居民的代言人對外發言，而不是以哈瑪星文化保存為主，主體不太一樣。」

小結

豆皮文藝咖啡館的成立，既延續高雄市自 80 年代開始出現的藝術空間，如串門畫廊、阿普畫廊等關於高雄藝術特色的思考、創作脈絡，但又有所跳脫，包括對於藝術形式、創作內容、行動實踐的省思與作為，豆皮不是特定的一群人或團體，在豆皮實體空間內以及豆皮相關的活動、運動，大多也很難歸類、描述，因為豆皮本身像是一個包容性很強的藝術文化平台，隨著來這裡的人、周圍發生的事件，而不斷的流動變化，像阿米巴原蟲般變形伸出偽足，出現新的樣貌。

雖然它不斷流變，但豆皮的發展動向，和劉秋兒本身的個性及經驗有著密不可分的關係。「……我之所以願意用“當地”來代替“本土”的原因，在於本土的意味，有過多歷史形勢的包袱在，它容易變成一個陷阱，事實上有許多藝術家也都不惜一切，附和著趨勢跳進“本土”的泥沼當中，要的也只是想趁機捏塑自己的歷史地位罷！結果，他們都沒真正的塑出自己，因為他們都嚴重的忽略了一件事，就是“材料即歷史”的事實，雖然這句話有點唬人，但也十分逼真。……所以，你

【案例研究】

想真正捏塑出自己的歷史，你就得放棄或折斷或改變別人的材料！……」¹⁸在 90 年代，劉秋兒思考、創作、行動著的「當地性」問題，在這 20 年間，也透過豆皮這空間，以及相關參與的行動，不斷的拋出對這問題可能的解答，以及更多可供進一步思考反省的問題。劉秋兒說：「自己的文化自己搞、自己的城市自己救。」

19

「……通常我們也只不過老喜歡站在藝術的立場在要求這個社會，如果把所謂的藝術還原到人類本有的內在自覺當中，就會發現，之前我們實在不必要把藝術給抽離出來放到博物館、美術館、音樂廳、歌劇院等等專業的地方去，因為那是一體的！」²⁰

劉秋兒：「藝術即生活、開店即創作、豆皮即藝術。」²¹



¹⁸ 劉秋兒著，《活著幹嘛：繪畫秀行為創造錄》，台北：劉秋兒，1994，頁 123-124。

¹⁹ 張淵舜，〈藝術介入城市的轉型：豆皮文藝咖啡館〉，《藝術認證》，第 35 期，2010 年，12 月，頁 43。

²⁰ 劉秋兒著，《活著幹嘛：繪畫秀行為創造錄》，台北：劉秋兒，1994，頁 123-124。

²¹ 張淵舜，〈藝術介入城市的轉型：豆皮文藝咖啡館〉，《藝術認證》，第 35 期，2010 年，12 月，頁 41。

【案例研究】

豆皮夜間外觀	20100326 鐵道影展
	
20100326 鐵道影展	20100326 鐵道影展
	
20100607 三鐵音樂會	20100607 三鐵音樂會
	
20100607 三鐵音樂會	20100607 三鐵音樂會
	
打狗驛全區復駛計畫書	行走學校—橘線西向東

【案例研究】



電療俱樂部與 **2009** 高雄電影節合辦座談會

理解「葉偉立」¹ — 他的創作、意識、經歷和生命

文／張正霖、盧崇真

一、問題意識

本研究的起點，在於透過個案研究，細緻的思考藝術事件、藝術家與社會參與三個範疇之間的共變關係。換言之，對研究團隊而言，「藝術的社會參與」做為一個研究議題，其問題意識與觀察面向，至少應包含下列幾個角度，臚列如下：

1. 面向一：我們認為「藝術的社會參與」是一種「**藝術創作理念的特殊傾向**」。藉由此詮釋途徑，我們嘗試探究此種創作理念如何表述自身？藝術家是基於何種動機和藝術性的思考角度來面對社會的諸多議題面向？藝術家採取何種行動和藝術表現形式來表達他的創作理念？這類型發問的背後，往往暗示了看待「為藝術而藝術」相對於「藝術的社會參與」的創作理念。
2. 面向二：我／們認為「藝術的社會參與」是一種「**特殊社會環境條件下催生的藝術表現形式**」。藉由此詮釋途徑，我們嘗試探究此種藝術表現形式，是基於何種歷史和社會條件而使其發生得以可能？這類型發問的背後，往往隱含了一種企圖描繪發展中的多元社會，如何能包容和刺激各種多元藝術類型的發生。「藝術」在此發問邏輯中，總被認為是一種「異質的」社會存在。
3. 面向三：我們認為「藝術的社會參與」是一種「**發生中的現象**」，具有多元之文化內涵。藉由此詮釋途徑，我們嘗試回到現象本身，進一步抽繹和分析參與這個現象的不同行動者：包括藝術家、政策執行者、社會運動者、環境計畫者、民眾…等多種角色，他們分別怎樣來思考藝術參與在社會事件中的角色、位置、功能、效果等面向？以及，這些行動者又是如何在事件發生過程中，創造了關於藝術及其表現形式的多元面貌與意涵？這類型發問的性質，往往帶著還原事件真相、賦予事件意義，

¹ 關於葉偉立的創作，另一名藝術創作者吳語心，也扮演著關鍵角色。吳語心是葉偉立在創作和情感生命的重要夥伴，後續所談的諸多作品，多由葉偉立和吳語心共同創作。但由於本研究的訪談僅以葉偉立為對象，因此本文中並沒有多加強調吳語心和葉偉立的共同創作過程。謹此向讀者說明吳語心和葉偉立在創作上的密切協作關係。

並期待能從研究中獲得未來發展的啟發性觀察。

上述三點構成了本研究的基本架構，由之，我們企盼能捕捉「藝術的社會參與」此一命題在台灣的經驗面向與核心意義，並以藝術家葉偉立為研究個案進行探討與詮釋。

基本上，倘若從上述三個發問角度來看「**葉偉立**」之創作與生命歷程，我們會得到下列的初步觀察：

（一）「藝術本位」的觀察角度

第一種發問策略可稱為一種「**藝術本位**」取向，關心的是如何從創作行為中觀察、描述並歸類「藝術型態」的特徵。葉偉立是寶藏巖藝術村進駐最早、也駐村最久(2004~2007)的藝術家。他在寶藏巖藝術村的作品—「寶藏巖泡茶照相館計畫」²，毫無疑問地屬於「藝術的社會參與」的創作類型。上述所開展的問題：「如何表述創作理念？藝術家如何思考社會議題？採取何種行動和藝術表現形式？」…等都能用來研究探討葉偉立的創作。

但是，本研究並不想用「創作類型」來歸類葉偉立在藝術場域中的位置。本研究打算將重心放在「藝術家」本身，從他的意識、經歷和生命來觀看他的創作，並回答「藝術的社會參與」在葉偉立個案中的意義脈絡。

（二）「社會本位」的觀察角度

第二種發問策略屬於一種「**社會本位**」取向，關心的是葉偉立創作時所處的社會背景，以及創作發生時所依賴的社會條件。當台北市政府計畫整頓寶藏巖並將其規劃為國際藝術村，許多居民、葉偉立及他的創作夥伴被迫遷離寶藏巖。2008年「寶藏巖泡茶照相館計畫」第五階段創作「勘誤」，就是葉偉立在離開寶藏巖之後的衍伸反思式創作。在那件作品中，我們看到所謂的「社會」，在藝術家書寫的信件話語裡，變化成各類角色關係的人們，諸如：溫哥華城東區（此系列作品在加拿大溫哥華展出）、林媽媽與劉太太（寶藏巖的居民—鄰居）、父親（已辭世）、阿讓（劉和讓，「寶藏巖泡茶照相館計畫」初期階段一起工作的夥伴）、鎮澄（學生/徒弟）、凱倫（老師）、立偉（妹妹）、馬總統、台北市文化局、中華民國專業者都市改革組織（簡稱 OURs）、劉可強建築師事務所、台大城鄉基金會與台大城鄉所、泡茶館屋主（也就是葉偉立自己、信中藉由對自己說話來傾吐對社運分子的不滿）、寶山爆炸（前來寶藏巖創作的年輕人）。

² 此計畫包含五個階段：第一階段/肖像計畫/二零零四；第二階段/寫生/二零零三至二零零四；第三階段/垃圾/二零零五至二零零六；第四階段/花園與阿凱夫/；第五階段/勘誤/二零零八。

從這件作品文本中，研究者驚覺，欲探究「藝術的社會參與」，特別在葉偉立的作品中，恐怕不能單純地將「社會」看待成一個粗糙而朦朧的整體，研究者恐難任意地截斷或拼貼包含在一作為一個概念整體的「社會」中的諸多因素，如何與藝術創作行動、內涵之間相互成就的因果關係。

本研究認為，欲探究藝術創作與社會的關係，必須回到藝術家的意識、經歷和生命等具體過程當中，細緻掌握所謂「社會」的概念和形象，如何被藝術家把握的多重層次意涵。藝術家的「社會意識」，或許能夠指為一種理念上對「社會」的認識，或者，就一般性而言藝術家面對「藝術在社會之中的存在特性」的命題和思維。藝術家的「社會經歷」，乃指藝術家邁向公共生活時的實際處境，也就是藝術家的創作行為鑲嵌在各種社會關係中的經驗和過程。我們很難說，只有特定的藝術家和創作才有自身的「社會經歷」，這應該是一種普遍性的命題。於此要強調的是：藝術家的「社會參與」，並不會只存在於理念的層次，單向地用來指導行動。在藝術家邁向公眾的實際處境和經歷中，社會意識會在藝術家的行動和反思中被整理出來，結晶化為下一步創作的養分。

從時間切面上界定，本研究特別著墨在葉偉立側身寶藏巖之後的創作發展。目前（2010 年），葉偉立在埔心火車站附近的一間廢置電影院（建立於民國 40 年代）成立工作室。葉偉立於 2008 年初，為了完成「寶藏巖泡茶照相館計畫」第五階段創作「勘誤」中的部分大型原件，於是，透過表哥的協助在故鄉埔心找到了這間廢置電影院。到目前為止，入住「埔心工作室」已經兩年的時間，葉偉立同時受到元智大學藝術創意與發展學系主任阮慶岳的邀請，在該系任教。兩年以來，葉偉立除了帶領學生（藉課程之便）在埔心工作室進行有關「創作」的教學、討論和實驗。亦通過朋友、藝術圈的關係等機緣，在埔心工作室中舉辦一些展演活動。葉偉立與主要的活動成員共同組成了「古董級垃圾研發公司」，從 2010 年 2 月起，以「埔心工作室」為基地，在社區中進行一些藝術創作行動，主要是以「藝術性的手法」改善埔心工作室內部與周圍社區環境的建設工程（包括：池塘、屋隅、浴室）。然而，「埔心工作室」目前的情況，非常令人遺憾且感歎，這間應該有條件能被指定為「歷史建築」的廢置電影院，已經確定成交賣出。2011 年二月底，葉偉立將要遷離「埔心工作室」。

葉偉立的一位創作夥伴（小明）談到：「埔心工作室現在的情況彷彿是寶藏巖的翻版」。有關葉偉立在寶藏巖藝術村創作的相關研究，主要以曾少千（2008）〈空間故事與美學之用〉為代表。該文中，非常清楚地交代了寶藏巖受到文化藝術界高度關注的社會因素。曾少千在文中細緻地梳理了「藝術介入社區」的概念如何在台灣社會中浮現，以寶藏巖為背景基地，吸引了諸多社會團體和行動者的介

入，最後甚至引發了各方對「藝術之社會性與政治性」複雜取向和效益評估的爭議。這份傑出的研究論文，主要以葉偉立的作品美學表現為書寫主軸，並為葉偉立的藝術創作行動賦予了深厚的美學理論意涵。

本次以葉偉立為主角的個案研究，除了在文本上，更多地納入了「寶藏巖泡茶照相館第五階段：勘誤」的創作文本，在時間上，亦增加了葉偉立在寶藏巖之後的「埔心工作室」創作階段。另外，本研究還有不同於曾少千論文所採取的「美學詮釋」角度。我們更關心的是「寶藏巖經驗」作為藝術家整體生命經驗的一部分，希望從藝術家生命的縱深，去掌握「藝術」如何在葉偉立的生命中持續向藝術家自身發問，並從發問的過程中取得自身的意義，並以此意義當作下一個實踐的出發點，影響了「埔心工作室」的作為，以及即將結束埔心工作室之後的創作生涯。

（三）「事件本位」的觀察角度

第三種發問策略是為一種「事件本位」的觀察角度。探討「事件」，一般常用「追求真相」的問題意識來面對；但也有將「事件」當作懸而未決的意義「結叢」(clustering)，透過研究、討論、和對話中得出不同的意義脈絡，藉以分辨不同的主體位置。

本研究的興趣不在聲稱、或主張一種「藝術介入社會」的正當性與正確性。作為個案研究，我們認為：所有的問題，必須回到葉偉立的自我提問和自我問答。換句話說，本研究的核心發問就是：從「葉偉立談葉偉立的藝術參與社會經驗」來說明「藝術的社會參與如何可能」且「可能如何」。

二、邁向「理解」之路

（一）「理解」之一：生命的機運？

1. 回來台灣

…我反正就這樣子就回來。結果我一回來，好像剛好幾個原因，大家就馬上發現我是念創作的。好像也有幾個藝術介入社區的計畫，我下飛機才兩個半月就在當代館參加一個展覽。對，結果…剛開始也很克難，但展覽就一個接著一個。那就去找駐村，結果就弄成這樣。³

葉偉立自小移民美國，2002 年起正式回到台灣定居，開始參與台灣社會中

³ 引自葉偉立訪談稿(本研究進行訪談日期：2010 年 12 月 19 日)。

【案例研究】

的藝術活動。當我們懷抱著「藝術的社會參與」作為研究問題，向葉偉立問道：「你是怎麼開始『藝術介入社區』類型的創作？」，葉偉立給我們的回答是：因為各方面的因素巧合，剛好促成了這一段生命的機運。

羅德島設計學院研究所畢業之後，2000 年開始，葉偉立受雇於 Getty Images 影像資料庫擔任數位部門的檔案管理工作。如果不是因為這家影像資料庫公司購併了其他小型資料庫…如果不是因為公司擴張之後必須進行人事整合的縮編裁員…如果不是因為葉偉立在一波裁員之中失掉了這份工作…如果不是因為研究所的暑假曾經回台灣看過久違的親人…如果不是因為想要更加認識那位從小就分隔兩地，感覺陌生卻又病重的父親…葉偉立可能就不會回到台灣。然而，選擇回台灣，卻是在葉偉立暫時放棄創作的決定之後。

2. 搭上線

對，但是那個原因其實是有好幾個因素，就是為什麼我可以搭上線。因為台灣是一個島，所以需要外來的資訊。我剛好算是這樣子的一種人，那還有包括在藝術上、媒材的專業上。因為台灣一直以來就是沒有攝影的專業，因為就是沒有攝影系在美術教育裡面。但我大學和研究所就是念攝影的，那就是剛好那個媒材上發展的時間，或是越來越多人在操作這個媒材，很多不一樣的元素。但我是完全不知道台灣在做什麼。⁴

葉偉立回到台灣之後，不但沒有如本來的計畫，擔任英文教師，反而很快地就搭上了台灣當代藝術發展的路線。



台灣藝術界對葉偉立的認識，大都始於 2003 年受到台北市政府文化局以及

⁴ 引自葉偉立訪談稿。

全球藝術家參與計畫 GAPP⁵支持的「寶藏巖泡茶照相館計畫」。但是，這個計畫的發想，嚴格說來並不是單純始自寶藏巖藝術駐村。葉偉立第一次到寶藏巖，是受到建築師阮慶岳邀請，擔任調查台灣廢墟空間出版計畫的合作攝影師。後來因為經費的限制，葉偉立在寶藏巖所拍攝的影像照片並沒有被採用，因此也就鮮為人知。在這一段「未出版」的攝影工作過程中，葉偉立花了一個半月的時間，前後進出寶藏巖社區二十幾趟。當葉偉立得知寶藏巖藝術村徵選藝術家的消息，構思駐村計畫：「寶藏巖泡茶照相館計畫」的同時，很自然便會連結到之前的拍攝經驗。既然已經累積了這麼多空間外景，葉偉立就計畫在社區內開一個攝影棚(照相館)，使能進行「肖像照片」的拍攝紀錄工作。藉著「泡茶」，接待訪客與居民聊天，進行一個類似田野調查的計畫。在葉偉立一開始的構想中，就是將這一批肖像照和原先的空間場景照片結合成一個文本。我們可以清楚的看到，此一創作構想的成果，在 2004 年台北雙年展，葉偉立展出了《泡茶照相館第二階段計畫：寫生》⁶，以 42 張海報同時呈現影像和文字記錄的形式，展現人為和自然如何改變空間的主題。

曾少千(2008)在其文章中指出：「葉偉立以第一人稱和第三人稱交替敘事，偶而用中性的語調紀錄，大多則以感性散文描寫訪客觀感和自拍實驗的心境。」在曾少千的美學分析中，援引法國社會理論家 Michel de Certeau 的空間實踐理論來詮釋葉偉立(及其創作夥伴)的創作。相較於文化局或 OURs—來自規畫者的空間分配理性策略，葉偉立的創作表現為一種日常生活戰術：「在智識、理性、情緒上莫不受到考驗衝擊下，藝術家靠規律重複的肢體行動，鎮日與垃圾奮戰，不斷調適著身心的整全，維持生存的戰術。」「這般非英雄式的沉默生產，臨時、隱密的創意乍現和即興藝術，貼近了 de Certeau 空間實踐的基本特質。」

3. 「研究發現」之一：在參與社會的藝術實踐中成為「社會參與的藝術」

曾少千運用 de Certeau 的理論讓我們認識到藝術作為一種空間實踐，在寶藏巖這個案例中，如何體現為一種日常生活實踐的即興美學意涵，並區別於社會運動強調策略的隱性文化政治價值(一種且戰且走的生存戰略)。

本研究同樣著眼於「實踐」，我們使用這個概念的理論性意義在於強調：「實踐」的概念意涵，凸顯了行動者往往不是在行動之前就預先確立了行動的意義、

⁵ 寶藏巖社區是自國民政府遷台後，由退伍老兵和社會弱勢底層組成的居民所建築起來的違建社區。民國 69 年，因為都市髒亂的理由，將寶藏巖社區劃定為「中正 297 號公園預定地」。經過 20 多年的抗爭和協調，2001 年更改為「聚落/藝文展演園區」，2003~2006 年台北市政府文化局委託中華民國專業者都市改革組織(Organization of Urban Re-s, 簡稱 OURs)營運試辦了全球藝術行動者參與計畫(Global Artists Participation Project, 簡稱 GAPP)和寶藏巖共生藝術村活動。參考資料：民視異言堂(2006 年 11 月 3 日播出影片)；曾少千(2008)〈空間故事與美學之用：寶藏巖泡茶照相館計畫〉。

⁶ 本文所使用的圖像照片，均由葉偉立提供。

方向和策略，而是在行動被實踐出來的過程中，逐步獲得行動意義的自我認識，並且在交往關係中認識到與其他行動者的角色，並進一步嘗試、掌握適當的互動形式。

理解葉偉立的個案，我們發現：所謂「社會參與式的藝術創作」是藝術家在各種社會參與的過程中，綿長而細緻地「拿捏」出他們的創作成果。理解葉偉立，應該跳出單一作品或單一事件的討論框架，將視野擴展到藝術家的社會關聯乃至於藝術家的生命史脈絡，將能幫助我們更清楚掌握「藝術的社會參與」的實踐邏輯。

（二）「理解」之二：持續關懷的藝術命題

1. 「藝術與社會」關係的二元認識盲點：藝術行動者 vs. 藝術家

這個計畫結束之後，沒有藝術家會想要回來。這個房子就會空著像原本以前的樣子，因為他們沒有下一個計畫。⁷

從葉偉立的角度看待寶藏巖藝術村的整體過程，「藝術」被過度天真地想像成用來創造老舊城市空間附加價值的美化條件；不過，這種「天真的想像」其實並不構成問題，問題在於短暫而輕率地「利用藝術」，恰好偏離了藝術的根本性質：藝術必定是漫長的時間過程。接下來，我們要藉由藝術家葉偉立在寶藏巖的創作行動，以及後續的效果論述，去討論一個論述上的困境：當論及「藝術的社會參與」，可能因為過分強調意識形態的區隔，而導致了二元區分的簡化認識，也就是兩極化地去區分「為藝術而藝術」與「藝術的社會參與」。在寶藏巖案例中，就被表述為「藝術家」和「藝術行動者」的區別。

根據 GAPP 策展人兼破報總編輯黃孫權的表述，他們在寶藏巖藝術村所要徵召的是「藝術行動者」(artist)：「具有行動力，對藝術創作環境、民眾參與、公眾認同、改造環境意義與社會認同之工具，有清楚的認識與高度的實踐力。」於是，所謂「藝術行動者」的概念，就拉開了從純藝術創作概念下所定位「藝術家」角色。

然而，在這樣的論述鋪陳下，一不小心就會陷入一個二元化的難題：藝術行動者關注「社會命題」；反之，藝術家關心「藝術命題」。換言之，主張「藝術命題」就不符合藝術行動者的定義，主張「社會命題」才能脫離純藝術的美學價值潔癖。但，我們不禁要問：所謂「藝術行動者」難道不該有其關懷的「藝術命題」？當寶藏巖藝術村的各項活動正式啟動之後，各方人士漸漸發現：非常少的寶藏巖社區居民願意來參與藝術活動，幾乎沒有一位在寶藏巖駐村的藝術家真正符合

⁷引自葉偉立訪談稿。

「藝術行動者」的定義。最後甚至引發了相關批評寶藏巖藝術村行動，失去社會抗爭的行動初衷，倒退為一種浪漫化的純藝術表現。我們認為，最後的結果所凸顯的事實，應該不是藝術家們終究沒辦法放下他們的藝術光環，走向居民和他們一起共同生活。這個事實所凸顯的後果，恰恰指出了我們對「藝術的社會參與」在認識上產生的二元簡化，甚至可能誤解了藝術家的行動意義。



葉偉立在寶藏巖社區總共待了近三年的時間。從一開始兩個月的正式駐村階段結束以後，除了葉偉立之外，沒有任何藝術家想要留下來繼續任何創作，藝術村承辦單位也沒有任何延續的藝術計畫，整個社區就在等候以「藝術村」為藍本的空間改造工程

落實，以便使違建聚落特殊的空間形態能被保留下來。此時，葉偉立主動向台北市政府文化局提出留在寶藏巖社區的請求，由於這兩個月的駐村，葉偉立及他的創作夥伴，像是個模範生似的全力執行創作計畫，主管單位也就欣然接受他的請求。如果葉偉立在寶藏巖的作為果真如同批評者所指，為一種浪漫化、仕紳化的純藝術創作意識，那麼我們又將如何解釋：究竟是什麼動力讓葉偉立主動留在寶藏巖社區，耗費兩年多的時間去發展「寶藏巖泡茶照相館」各階段的創作計畫？

2. 留下來繼續回答：藝術的功能性為何？

因為我從大學以來，常常一直在考慮的事情就是：到底藝術的功能性是什麼？對我來說藝術在社會之中的功能性是相當嚴肅的。因為假如我找不到那個理由的話，那我為什麼要耗那麼多時間在念藝術？那是我一直以來的思想狀態。結果好像說到了寶藏巖我發現：可能是說，在這個政策裡面還有空間，假如說你回到「藝術介入社區」這個議題的話，那麼，藝術要怎麼介入社區？⁸

在本研究的訪談中，葉偉立自述了他從投入藝術創作以來，持續關懷的藝術命題：**藝術的功能性**。依循著這個命題，我們才能更進一步了解「寶藏巖泡茶照相館」持續發展中的創作內涵，以及藝術家於創作層面思考「藝術介入社區」的反思性意義。

⁸ 引自葉偉立訪談稿。

(1) 第一階段/肖像計畫/二零零四：成為一個「問題」

葉偉立與創作夥伴劉和讓，在第一階段駐村時期，將工作室整整開放了八週、一週三十個小時，總共拍攝了四百位人物肖像，其中只有二十位是寶藏巖社區居民。儘管，藝術家一開始進行創作計畫時，在寶藏巖這樣特殊的社區空間中，蒐集人物「肖像」的動機非常直接而單純…儘管，GAPP 計畫評審判斷此一計畫在「藝術介入社區」的行動意義上，其趣味也果真如同藝術家一開始的設想…但是，當計畫開始以後，藝術作品的發展並不只是藝術家原初意念的完成，「藝術作品」體現為更深刻的存在狀態是：成為一個「問題」—朝向藝術家的創作動機、藝術作品的目標效果、參與創作過程的相關元素…提出質問。葉偉立在這個過程中，理解到自己的創作計畫儼然成為一個田野調查：「假如說我們今天把一個私人的工作室變成一個公共場所，那到底會有多少個居民會來參與這個計畫？」第一階段的調查結果說明了一件事：「Your neighbor hates you! 人家想要離你遠一點！人家跟藝術不想要有任何關係！這就是他的 answer，那我當然之後也是這樣敘述我自己。」⁹藝術家的創作行為暴露了寶藏巖藝術村計畫的潛在結構性矛盾，關於這個「矛盾」的細節我們後續再談。對藝術家自身來說，第一階段的工作成果也反映了他一開始對「藝術社區介入」可能如何作為的想像局限所在。

(2) 第二階段/寫生/二零零三至二零零四：藝術家的「現實」

「真正的藝術家和成熟的藝術家，他會反映那個真實或現實在哪裡。不見得每個藝術家，但是我覺得真的藝術就是會反映現實是在怎麼運作。」¹⁰我們認為，葉偉立在訪談時所表述的這句話，更深刻地道盡了「寫生」系列，作為「寶藏巖泡茶照相館計畫」整體的一部分，並不是單純表現一個攝影師，以影像為創作媒介，採取他者的眼光疏離地「記錄」著寶藏巖社區—這個特殊人文地景每一吋紋理。在此個案中，藝術家將自己也獻身於這個現實之中，而他從持續關懷的藝術命題出發，不斷尋找投入於現實之中的位置，他所真正有能力描寫的現實(寫生=描寫現實)，恐怕不僅是空間或記憶或物質文化的沉澱，而是整個社區在藝術介入前後的矛盾心理結構，葉偉立談到：

當一個社區要面臨遷移或因為拆除所以要搬家這個事情，他的整個集體的精神狀態是很糟的，就是…假如說你明年不知道要住在哪裡的話，你會停留在一個蠻恐慌的心理狀態。而且還會對別人失去信任，而且你要想這是很長久以來的，不是藝術家進去才…而是藝術家進去前幾年，OURS、城鄉所就已經在那邊設辦公室在調查，那很多年累積的不明確，明年、後年、那一年要搬，不知道要幹什麼，結果他們是在那樣子的情

⁹ 引自葉偉立訪談稿。

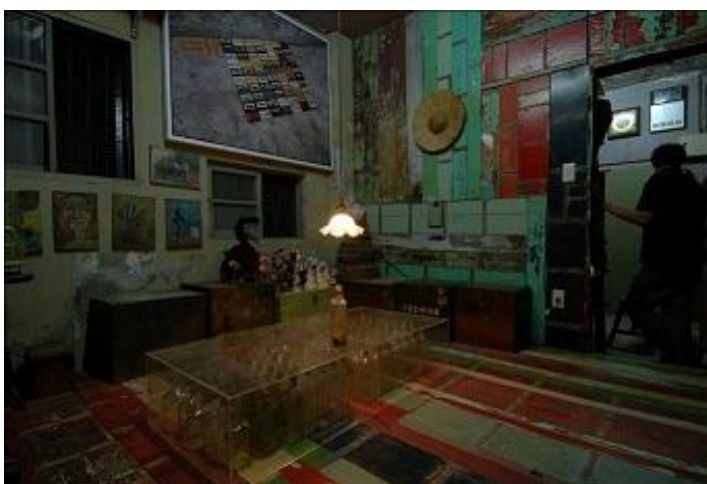
¹⁰ 引自葉偉立訪談稿。

況下把藝術家丟進去，那藝術家進去的時候，像我進去的時候，會覺得：喔！這蠻酷的啊！在這邊弄一下，幹什麼…結果你、但是你真的思考藝術在一個社區要怎麼跟人互動，跟居民怎麼互動…你才會漸漸地發現，天啊！你怎麼可能互動，你簡直就是一個最討厭的人在這個社區裡面。因為你可以反過來想，假如你…待久了你才可能體會到這個事情。假如你住在那邊，就是很克難，一個勞工階級或是更低的、快要死掉的老兵、很多外籍新娘，結果那個藝術家就是跑來這邊整天晃來晃去。因為他(藝術家)就是會取代你的人，我覺得那個會是一個很恐怖的狀態。¹¹

從葉偉立的表述，讓我們很清楚地看到了藝術家所面對的「現實」何在。但是若沒有通過第一階段的創作過程，為藝術家自己創造一個投入並融入既存現實的軌道，這樣的現實感也就無從獲得。

(3) 第三階段/垃圾/二零零五至二零零六：成為「居民」

曾少千(2008)在〈空間故事與美學之用：寶藏巖泡茶照相館計畫〉一文中，謹守 de Certeau 的理論：「空間實踐即是重複童年歡樂寧靜的經驗，換言之，在一個地方成為他者，亦朝向他者移近。」則將 2006 年「第三階段/垃圾」計畫解讀成：「寶藏



巖泡茶照相館成為拾獲物的擴充場域，這個由物體所組成的社群，暗示著居民的缺席，亦藉由藝術家的收集和挪用，從被遺忘埋沒的靈運中，指向過往物質文化的圖騰和化石意義。」作品的美學意義可以無限擴張與延伸，曾少千為「寶藏巖泡茶照相館」系列作品成功地賦予了藝術創作之社會性的詩意面向，以及日常生活美學的政治性面向。但是，本研究更好奇的是：「垃圾」作為創作的一個階段的總體意象，再現了何種藝術家所面對的「現實」？而此一「現實」又是如何促成了他的創作行動？

葉偉立談到，寶藏巖藝術村的早期硬體規劃其實非常粗糙。

他們叫實驗駐村計畫，那叫「實驗」的原因是，那個真的很「實驗」，

¹¹ 引自葉偉立訪談稿。

【案例研究】

因為他只是把水電放進一個廢棄十幾年的房子。而且只有大概把一些東西搬出去，剩下還有那種比如說爛掉的廚房的櫥子，而且完全是髒的，他就是做了幾個粗的東西，就是把一些東西搬走，就這樣。藝術家進去其實你得花很多時間整理才可能工作，因為那裡面真的是什麼都沒有，而且它都在山上，那個工作狀態其實很克難。¹²

談到這個部分，我們的研究重點不在批評寶藏巖藝術村籌備工作的草率，而是要去說明：當藝術家被擺進一個現實環境之中，儘管這樣的現實環境不堪使用，但他仍然會用自己的方式，突破現況並建立一套「系統」，使自己的藝術命題和所設想的藝術實踐得以順利運作。當然，在面對現實的同時，此一現實也會介入創作理念並改變原初的創作構想。

來到「寶藏巖泡茶照相館」第三階段，所謂「垃圾」，已然提升為一種概念範疇，一方面再現了藝術家一直以來在寶藏巖社區中，當藝術要介入社區之前，必先要與「垃圾」拚搏的艱難處境。另一方面，也正好是在處理環境「垃圾」的過程中，藝術家個人才能跨越時空藩籬去體驗了這個社區何以成為今天這個面貌的歷史過程。早先

的居民在這座半山建立起他們的家園，靠得也是一點點從河邊撿拾搬運大小相似的卵石；從別處淘汰的建築廢材中選擇尚稱整齊、可以排列在一起的磚塊，砌



成分隔空間的圍牆；從原本為其他空間量身打造而製的窗框或門板，重新想像它們在現有空間條件中的可使用狀態。也就是從與「垃圾」相處開始，藝術家才真正融入寶藏巖社區，成為居民的一份子。

(4) 第四階段/花園與阿凱夫：勞動成果的交換

我也可能漸漸學到就說：「文化的價值」它是時間跟勞動成立的。寶藏

¹² 引自葉偉立訪談稿。

巖其實不夠老當成歷史建築物，它唯一夠格的建築物是寶藏巖那個廟，那個廟叫「寶藏巖」，那個社區沒有名字。那個廟是有三百年…傳說。但無論如何，就是寶藏巖這個社區它是四五十年長出來的一個物件，我可能深深體會到…就是，因為我在那邊整理了幾個房子，而且是用他們壞掉的廢棄的材料，比如說廢棄的磚塊、河邊的卵石。我那時後才發現，或是鄰居才跟我說，以前蓋那些房子就是沒有路，那你想說，沒有路，那些磚塊要怎麼上來？因為我們要搬一包水泥上去就已經很困難，我都很難想像那究竟會怎麼蓋。¹³

藉著親身勞動，葉偉立的藝術創作和「垃圾」的關係逐步提升到了「價值辯證」的層次。就像葉偉立所說：「文化的價值」是通過時間和勞動所成立的。倘若喪失了「勞動」這個層次，單單用來表述時間距離計量單位的「歷史」，根本無法為寶藏巖這樣的社區，轉化足夠的保存能量。

有趣的是，要看葉偉立的創作如何回應他自己所提煉出的「價值辯證」問題，還是得緊扣他一直以來的核心關懷：藝術的功能性。從整理環境的勞動過程認識到這個社區的特殊性，同時也讓葉偉立成為社區居民的一份子。在成為居民的一份子之後，葉偉立進一步認知到，如果說，社區是由很多不同成員組成，社區中的交流應該呈現為：來自不同成員特殊背景和個性所支持的勞動成果的交換。



藝術在一個社區到底可以做什麼事情。我唯一覺得可以做的事情是：假如一個社區是不同的人的結合的話，那代表說這個族群會有各式各樣的技術。假如大家都帶進他的技術，然後可以交換的話…這當然是一個很烏托邦的概念，但那是我覺得這才真正是藝術介入社區形成那個交流和互動，而且是一個常態的培養。那我才會待了那麼久，我待在那裡那麼久的理由，是要建立一個攝影資源中心。最後我在完成一個 model，

¹³ 引自葉偉立訪談稿。

【案例研究】

是他們以後整修完可以持續運作的 model。只是我不知道還會遭遇到這種智障社會運動的介入，結果我就是一直在做這件事情，就是要把它完整到一個徹底的很完整的小型藝術中心。有一個泡茶館、攝影棚、暗房、教室，還有一個博物館，戶外花園、還有一個屋頂表演廣場，其實是一個很完整的 system。而且是有很多很多人的參與，在這整個建設的過程。我覺得那個一直都是我待在那邊的目標。

「泡茶照相館」，就是葉偉立這名寶藏巖社區的居民，因著他自身的背景和個性，用他和其他有關的人們一起的勞動成果打造出：泡茶館、攝影棚、暗房、教室、博物館、戶外花園、屋頂表演廣場。



於此，在葉偉立的個案中，我們應該至少區別兩種不同的「藝術介入社區」型態。第一種型態屬於第一階段駐村時期，葉偉立當然自視為一個藝術家，他想要進來這個社區去試驗他的藝術命題。但是他很小心的只是在那裡

等候客人光臨攝影棚，並不大張旗鼓地吆喝讓鄰居們前來參與。從這個階段可以看出藝術家想要介入社區的尷尬和措手不及。第二種型態屬於選擇留下來以後的那段時間，葉偉立已然經歷了「成為居民」的轉化過程，他所要建立的攝影資源中心「系統」，乃是基於他的個人特質所欲提供出來的獨特勞動成果，對於他來說的理想狀態是能讓此一勞動成果，流通在社區中不同身分背景的居民之間，進行相互交換。此時葉偉立所提供出來的「藝術產品」，好比某位山東奶奶親手做的饅頭，所謂「藝術」已經通過「勞動」的價值辯證而朝向日常性轉化，不再只是用來包裝美化老廢城市空間的價值替代品。

(5) 第五階段/勘誤/二零零八：審視

在「寶藏巖泡茶照相館」第五階段「勘誤」的作品文本中，葉偉立寫到：我將這次計畫命名為「第五階段」，試圖強調 THTP 乃是一個持續而來的努力。本階段也是對過去事件的重新檢視與述說，這番再審視和再評估

也將是這個過程的一部份，其意圖和目的在於確保 THTP 在未來能延續它的發展，使得我們為該計畫所製作的成果終能編列入我和文化局的協商內容中。這個階段的計畫名為「勘誤」(oversight)，「勘誤」一部份指涉整體的再觀看和再審視過去所作的作品和寶藏巖的狀況，同時也意含著觀看與攝影的行動。今年七月，「第四階段」結束將滿一年半；在這段期間，我回顧並整理我們所作的一切，但更重要的是，讓我們能夠了解並明確地指出 THTP 的遭遇，或它所製造出的問題和錯誤。藉著分析諸多紛爭的各種原因，我希望未來能更妥善地執行決定和策略。換言之，對我而言，「勘誤」也是在定義藝術家的角色，深刻地審視與觀察社會、個人與政治間的情勢。¹⁴

來到這個階段，葉偉立已經正式離開寶藏巖。在創作中重新審視過去的作為，並沉澱出意義成為下一次創作的養分，是葉偉立在寶藏巖一直以來的創作特色。訪談到一半，葉偉立坦承：「寶藏巖會講不完，而且越講你會越昏，會很累。」「我做了那個計畫感覺也有點生病，就是嘔吐出來一些…也沒有說批判很重啦！有一點小動作，好像…那個計畫寫的東西，就是我對於每個角色的一些看法是什麼。」我們對葉偉立的理解，恐怕僅能輕輕觸碰到三年下來創作心力投入的表面。

本研究以探討創作理念的延續性為前提，歸納了葉偉立在最後階段的作品中，針對不同社會角色的關係所產生的審視與反思。

(三)「理解」之三：寶藏巖的創傷經驗

1. 藝術必定是漫長的時間過程

我覺得在寶藏巖待，藝術就好像一棵樹，反正你就長、你就種嘛！你就要一直培養它、照顧它。它長出來有一天慢慢變得很大的時候，有一個人就會放把椅子在下面，人家就會聚集在那邊。¹⁵

如果說，這是一種面對文化與藝術的老生常談，我們只能說，在寶藏巖這個「藝術介入社區」的案例中，葉偉立是唯一有立場聲稱這種「老生常談」的藝術家。我們只能說，就算是「老生常談」，卻總在策略導向的政策執行或社會運動過程中，這樣的理念始終沒能被真正的落實或得到起碼的看重。

曾少千(2008)在他的文章中處理了各方對「藝術在寶藏巖社區所發揮的功能性」，所產生的各種主張、期待、監管等作為交互作用下的矛盾。OURS 總是敦

¹⁴ 引自《第五階段/勘誤/二零零八一葉偉立與吳語心的個人及共同創作》，該書為寶藏巖泡茶照相館計畫第五階段，於溫哥華亞洲當代藝術中心展出之初版畫冊，展期為 2008 年 7 月 25 日至 8 月 31 日，本展覽由鄭慧華策畫。

¹⁵ 引自葉偉立訪談稿。

促駐村的藝術家們：「不是掠取寶藏巖的創作靈感後一走了之，而是能夠真正融入聚落生活」，這句標語一般的警惕勸告，從規畫者口中說來輕易，但，這個問題難道僅是個人藝術創作行動本身的責任而已？如果在規劃理性的功能思考下，「藝術」只是一個想像上的價值力量來源，那麼規劃者對藝術家當然必須抱持如此擔心。反過來說，當葉偉立的創作從藝術家的角度去探問「藝術的功能性」，回看這整個過程，這些規劃者恐怕從未真正了解「藝術」，哪怕是作為一種價值力量的來源，根本不可能在短期策略中發揮「藝術之如其所是」的作用。

寶藏巖就是之後他的族群太多了，就是現在也很恐怖。之前就比如說有文化局，有台大城鄉所，有原住民，有別的藝術家。之後有一些社運的事情，還有媒體的介入，因為其實大家都在爭取，包括觀光客都在爭取使用那邊的權利。其實在那個環境上是很有趣，真的可以挑戰創作藝術，因為你真的是忽然要面臨「那我到底要做什麼？我可以做什麼？我應該作什麼？我做得得到什麼？」。那這些問題，假如一個藝術家花一點心思去思考的話，應該是蠻大的挑戰。¹⁶

「寶藏巖經驗」雖然讓葉偉立面對藝術介入社會公共事務的龐大結構與複雜性感到無能為力，但是，他仍然高度肯定了「寶藏巖經驗」為他的藝術生命帶來了不可取代的價值位置，這段經驗為他發展出在藝術上必須持續回答的問題方向。寶藏巖之後，葉偉立選擇離開藝術公共補助的範疇，逃開圍繞著公共資源的聚光燈效應。退隱在遠離台北的「埔心工作室」，並不能說是思慮縝密的創作計畫，而是葉偉立為了「第五階段作品」到廣州雙年展展出的大型原件製作，暫時性的租下此一空間「應急」之用。至於，「藝術必定是漫長的時間過程」的反思層面，如何影響埔心工作室階段的創作行動，我們到下一個小節再進行討論。

2. 社會運動 vs. 藝術

但是我一直也非常清楚，假如在講寶藏巖的話，我自己也是在做一種運動。那是跟你的運動的方式是不一樣的。但是那是一個運動，你假如否認的話，你當然可以否認，但是，那他們當時就是完全否認，那一天我不參加，他們就說：你看，葉偉立就是那種浪漫式的藝術家！在種什麼花、在拍他的照片。你看他的展覽…什麼什麼…我那時候就覺得，沒有這麼單純的事情，不是黑就是白，那他們就是要黑跟白，但是假如你真的是做創作的人，而且你就絕對會知道說藝術絕對不是黑或是白，而是

¹⁶ 引自葉偉立訪談稿。

很多很多種的灰階。¹⁷

在「寶藏巖創傷經驗」中，研究者能感受到，與「運動份子」之間的互不理解，對葉偉立來說是一段很難平復的心理挫折。在三年整修工程之前，最後一次開放藝術村進駐，「運動份子」闖入了葉偉立兩年來苦心經營的「寶藏巖泡茶照相館」。

這些「文化運動份子」以藝術和文化為托辭，大吵打鬧，絲毫不顧他們口口聲聲所宣稱的：要為社區的當下與發展發出怒吼。他們佔據的空間最後落得亂七八糟…這些形式上的破壞：包括用垂頭敲破花園的圍牆，而那是為了新聞攝影機而做的；在我三間工作室外頭，我手工拼飾而成的瓷磚牆面上，用一層一層的噴漆塗寫上愚笨的字眼，這些磁磚和馬賽克牆是我數年在寶藏巖各地蒐集的成果…¹⁸

通過他自己的藝術實踐過程，藉由勞動狀態而已然「成為寶藏巖居民」的葉偉立，非常不能諒解運動份子採取的粗暴藝術行動。這種不諒解仿若重演了 2004 年第一階段藝術家進駐寶藏巖藝術村時，居民對藝術家進入社區時的厭惡情緒。非但如此，2007 年這一次的藝術村開放，居民被迫搬遷的矛盾焦慮已經推到了極致，此時，運動份子的進駐，他們所在意的恐怕不是現實存在的社區居民及空間，反而是做為各種權力交手的象徵鬥爭場域——一個虛幻的「寶藏巖」。

在這種矛盾結構的對峙關係下，不但沒有機會來公正審視一種長期發展的「藝術主張」的內在邏輯與合理性，甚至，在事件發展節奏的推波助瀾下，相關討論很容易就再度陷入「社會行動藝術」與「純藝術」的二元邏輯。誠如葉偉立所言：「藝術絕對不是黑或是白，而是很多很多種的灰階。」

3. 藝術怎麼進入「社區」？藝術如何與「居民」互動？

藝術在一個社區，他本來就是它有很多層面的差異，他有教育的差異，他有階級的差異、文化的差異。像我就持續產生這個差異，我有語言上的差異，很多的差異。有很多人沒有辦法理解，甚至比如說，像我覺得很有趣的是我待在這邊(埔心工作室)已經兩年多了，那，我在想的是個人的工作室可以空下來，半年或是三四個月，參加別的展覽或是幫年輕的藝術家辦展覽，或是自己的什麼計畫。它好像是一個半私人、半公共的空間。我想到其實藝術家工作室，他本來就是半公共的，因為它需要

¹⁷ 引自葉偉立訪談稿。

¹⁸ 引自《第五階段/勘誤/二零零八一葉偉立與吳語心的個人及共同創作》出版畫冊。

觀眾來看，它一直以來都是這樣。¹⁹

前段已經論述了葉偉立所認知的社區互動應該是：來自不同成員特殊背景和個性所支持的勞動成果的交換。既然如此，葉偉立主張：「藝術家工作室」就應該是「一個半私人、半公共的空間」。但是藝術家工作室的「公共性」，在葉偉立的概念底下，又不是一種強調「目的性」的公共狀態。強調目的的公共性，就像在藝術村駐村，藝術家工作室的公共性總會藉由「參與人數」來標定，如果居民和訪客來往地稀稀落落，似乎就作為反向例證暗示了藝術家的作為過於藝術中心主義，因而對居民造成了排斥的效果。

我覺得真正的居民可以參與是他真的可以好像說了解你，但是那樣子的了解，真正的了解並不是我辦活動有人來，因為辦活動就比較容易有很多人來，但是那種真正層次的了解會是有時間有夠多互動，而且那個互動也不是在活動上而是在日常生活的互動，才可能是真正的了解。那這個人口我就不太管了，因為我在這邊我知道那一個鄰居是我的朋友，或是那一個鄰居會來。我覺得一個就夠了，我不需要一百個證明我的計畫有沒有成功。²⁰

面對「居民」，從最早的「寶藏巖泡茶照相館」到「埔心工作室」，葉偉立所採取的態度幾乎是一致的。這種觀點又像是在批判不應將「居民」看待為評估成效的人口數，現實中的居民和「成為居民的



藝術家」一樣，各有自己的背景、特殊性和差異性。

（四）「理解」之四：日新街埔心工作室經驗

¹⁹ 引自葉偉立訪談稿。

²⁰ 引自葉偉立訪談稿。



我覺得還是在做一樣的事情。把在那邊學習到的一些經驗帶過來，這邊的狀況當然是跟那裡很不同，但是也有一些不一樣的地方，也有蠻多一樣的地方。但是我好像也不是企圖心要做一樣的事情，但是剛好碰到這個地方。我也不是說特別去找一個歷史建築出來住。²¹

從寶藏巖到埔心，藝術家仍然在生命的機運裡碰撞，操練自己誠實並負責地去面對自己的藝術命題。又經歷了兩年多醞釀與發生，研究者才正想要光臨這熱騰騰的場子，報導正在發生的故事，不料埔心工作室即將吹起熄燈號。研究工作或許總是後知後覺，但，「後知後覺」正是研究者不同於記者而更能具備的眼光，我們企圖為葉偉立在兩個階段的藝術空間和社區經驗，梳理出幾個具有意義延續性的命題。

1. 勞動成果的交換

像我很珍惜的是說，我每次去吃那個羊肉羹，他就是要給我一顆蛋，蛋是十塊錢，肉羹五十塊，好像那個互動或是那個鄰居的關係，那個東西是真實的。至於那個東西要不要把它變成一個作品，不見得…可以，但是，我對於真正的社區，我覺得…社區是因為你有互動，那個不是因為我有一個 show。²²

葉偉立在埔心工作室並沒有訂立長期租約，只是按月支付房租，他自己也知道這棟建物正在房地產市場上等候出價。關於住在隔壁房東的處境，葉偉立很能同情理解。來到這邊的第一個工作仍然是從打理週邊環境開始²³。本研究認為，

²¹ 引自葉偉立訪談稿。

²² 引自葉偉立訪談稿。

²³ 可查看影像記錄資料《埔心葉偉立工作室工作營影片》：
<http://www.youtube.com/watch?v=xwF6im-1aFM>。



雖然這樣的行動當然可以看待為日常語境所表達的「美化環境」和鄰居打好關係，但是，葉偉立的环境整理工程都是以創作藝術品的規格在進行。從葉偉立的創作思維與藝術命題(藝術的功能性)來看，按寶藏巖一路以來的脈絡來檢視，「社區環境工程」一

方面具有融入社區成為居民的儀式性轉化作用；另一方面，表現為葉偉立對於社區互動的基本理念：來自不同成員特殊背景和個性所支持的勞動成果的交換。

但是很奇怪的是我好像也不會說在當地做什麼事情，因為我跟這裡的人其實差很多的。我覺得我可以做的事情是把我的知識帶進來這裡。我辦的活動其實是很多台北的人，搭車來，而不是…可能說透過親戚、表哥關係，有一群是中壢的、不是學院的人會來。我覺得那個關係是慢慢散發出去的。在我這兩年的過程我也慢慢發現很有趣的是，很多年輕人是從這裡(埔心)來的。但是他們都會在北部(台北)上班或上課、念大學，那也是念跟藝術文化有相關的。結果他們會發現：ㄟ，怎麼可能？怎麼可能埔心會有這樣子的事務？我覺得好像說我在這邊又變得是那個狀況允許你可能可以做什麼。

待在「埔心工作室」不會再有被外界質疑「空間使用權」和「藝術公共性」的誤解，葉偉立更加確定了有關「藝術介入社區」的理念。當工作室空間的想像逐步被發展起來，葉偉立與藝術家朋友阿泰、小明一起進行車庫和浴室工程，手法上也是往海邊撿拾素材、建材、石頭、木頭、珊瑚等。對門的鄰居常常來指導浴室工程的相關工法技術，這位被稱為「午夜詩人」的鄰居，也是在「勞動成果交換」的基本社區互動邏輯下，自然而然加入的夥伴。



在沒有公部門補助的成效檢查壓力之下，也就保全了藝術在本質上的漫長時間屬性。當藝術家一步步成為居民，進而互相接納了彼此勞動成果的互惠，從而也就互相認

識了彼此的個性。與此同時，身為藝術家、身為老師、身為旅美歸人…的葉偉立，將展覽、活動、課程、知識、與國際聯繫的相關人群²⁴帶進社區的過程也就更為自然。

2. 藝術實踐作為一種「價值辯證」

我們做了一個計畫叫做「古董級垃圾研發公司」。對，這是我們的公司員工(指著桌面玻璃墊底下的海報)…決定跟他、跟兩個朋友幫他們三個人辦一個展覽。做這個展覽的方式就是說，我跟他們講過我在這個空間是怎麼、我是怎麼想像發展這個空間，我是覺得每件事情在這裡發生都應該是一個…怎麼講，它會一直變更，或好像變得更好。他會不只是在實際的空間上，或是做的事情上，他都會有一個持續的連結，不管誰在這邊做過什麼。結果我們就開始做一個、好像主要是「浴室」跟「車庫」的一個小工程。那我們一部分是說合作集體創作一半，另一半各做自己的作品，把這兩個東西一起結合。結果就這樣弄，那我們都是在海邊撿素材、建材，木頭啊！珊瑚啊什麼東西，結果突然在海邊撿到很多亂七八糟的東西，就決定把這些東西當成、好像重新定義它的價值，把它從垃圾變成藝術品。²⁵

從工作室周邊的環境工程開始，展開了藝術家對空間運作的想像，依著主人的想像當作主線，加進其他藝術家朋友的行動欲望，在這個「一半私人、一半公共」的藝術家工作室中，總是開放給任何想望創作的夥伴一同合作，包括居民和藝術家。葉偉立從他念茲在茲的藝術命題：「藝術的功能性」出發，巧妙地為「當代藝術」找到了在日常生活中的鑲嵌位置。此種「鑲嵌性」，並無損於藝術創作的獨立自主原則，這樣的藝術主張，從實踐的角度改變了「為藝術而藝術」與「社會參與的藝術」在認識概念上的二元區分。

就是在討論這個價值觀，好像：古董、藝術、垃圾這三個…。「古董」它有價值的原因是因為，這也很奇怪，古董它本來大部分都有一個功能性，但是時間過久了它的功能性被撤掉了，因為他的時間可能跟材質就是…製作過程…不允許它被再利用，就是它不可以再用它原本的功能。因為它可能材質太貴，製作方式太高，那它被列為古董，那這是因為專家的鑑定，那同時藝術也是這樣子。只是說它的鑑定會是，也是要有專家來說這個就是藝術…。結果我們好像是把藝術變成垃圾，有些是把垃圾、再把那個功能再放回去，結果再一個整理和 presentation。在探

²⁴ 2010 台北雙年展，就以葉偉立的埔心工作室為一展覽串連。

²⁵ 引自葉偉立訪談稿。

討這個價值觀。其實我到最後才發現是…其實是這個房子才真的是古董級垃圾，真的是要面臨被拆掉，因為它的價值、它沒有了它原本的功能。但是它現在是因為沒有專家的鑑定，所以它要被當成垃圾被拆掉。

前述論及寶藏巖泡茶照相館「第三階段/垃圾/二零零五至二零零六」的創作意涵，本研究認為藝術家已經將「垃圾」提升到一個概念範疇來討論，其意義包含兩個層次：第一、再現駐村初期藝術家處理空間與環境中大量垃圾的現實經驗；第二、藉著處理垃圾的經驗而象徵性地進入了寶藏巖社區形成的歷史過程，並同步在物質環境的適應過程中朝向居民身分轉化。

來到埔心工作室，寶藏巖時期有關空間和垃圾的處理經驗，進一步歸納為藝術創作形式，被藝術家自我學習並重複操作。然而，從寶藏巖到埔心工作室，「垃圾」這個概念範疇，當然不只意味著創作手法的重複，而是，藝術家更進一步把「垃圾」這個概念，放在藝術創作形式中，成為一種關於價值意義的「問答結構」：

- ü 為什麼「寶藏巖」這個「由垃圾堆砌起來」的社區，突然受到各界關注，爭相競奪它的使用價值？
- ü 如果在廢棄房舍中被整理出來的垃圾，終於能被藝術手法保留下來，並具備再現社區集體記憶的價值；那麼，這個寶藏巖泡茶照相館的實驗，是否就證明了「藝術」能為已經失去功能的「垃圾」，重新賦予功能性？
- ü 是否在重新取得功能性之後，被視為「垃圾」就能重新得到它的價值？
- ü 這種新的功能性，往往不是原來的使用功能，而是一種鑑賞功能；而為垃圾重新賦予鑑賞功能性，是否就能說是「藝術的功能性」本身？
- ü 在社會中被鑑定為「古董」的物件，究其性質來說，也是失去使用功能而具有鑑賞功能的垃圾；但這類高價垃圾的價值，究竟能被何種專家鑑定機制所賦予？
- ü 於寶藏巖案例來說，藝術在社會之中的功能性，是否也在扮演輔助專家鑑定「古董級垃圾」的價值來源？

理解葉偉立，本研究發現：藝術家的社會參與經驗會通過藝術實踐，轉化成創作形式，移轉到不同時空脈絡的創作對象上，藝術家亦能藉此形式的獨特性，將其所關注的藝術命題體現為一種「價值辯證」的過程。諷刺地是，「藝術的社會參與」在葉偉立的創作經驗中，都只能成為一種「問答結構」留在藝術家的藝術創作生命經驗裡。「寶藏巖泡茶照相館」並沒有延續為寶藏巖藝術村重建完成後的一環；「日新街埔心工作室」儘管具備成為歷史建築的可能條件，儘管曾經成為藝術家的創作實驗場，但如今仍逃不過拆除的命運。

三、 結語 / 「理解」之五：藝術的責任？

訪談到了最後，研究者問到：

藝術這個東西，我把它的存在看成是一個「問題」。藝術特別的趣味，就像你剛剛說，它有一個對經濟邏輯的、對各種價值的挑戰，它的挑戰不是服務於其他社會系統的要求，而是因為藝術本身性質的內在性。當藝術對自己是一種挑戰，它就會挑戰到各種既定的關係，各種既定的價值的應對。但，當社會其他部門期待藝術能在參與社會的過程中帶來特定的影響和效果，他們就會向藝術家要求一種「社會責任」。對你而言，有沒有一種藝術的「責任」？

葉偉立回答：

「責任」？是看哪一個部份的責任。對誰來說什麼責任，那責任好像蠻多種的，因為，假設、好、我們先擺掉這些東西的話，比如說今天我是選擇攝影當我的媒材，那代表我是這個媒材的使用者，我不知道為什麼我想到「責任」關於這個領域的話，假如攝影是一個技術跟教育的、技術或是美學上可能，假如我今天是它的使用者，我的責任在這個媒材上會是針對它的歷史或是它之前所使用過的，它今天再用，我可以怎麼解釋、突破或是介紹這個領域給社會…這又是另外一個責任，我自己對媒材的責任，是我持續研發、研究，但是對於不認識的人，我得交待，例如說學生。

葉偉立的回答幫助我們解開「為藝術而藝術」與「參與社會的藝術」的二元認識困境。在寶藏巖事件中，葉偉立所引發的批評和爭議就在於：評論者將他歸類為主張「為藝術而藝術」、仕紳習性的浪漫藝術家。這對葉偉立是嚴重的誤解。本研究認為，藝術家所主張的藝術命題，儘管強調「創作」本身，但是藝術家總是在社會參與的過程中成為藝術家，並在社會參與的過程中累積他的社會經歷，而在葉偉立的個案中我們也清楚看到，他的「藝術命題」必須要能回應他個人獨特的社會經歷和社會意識。

而在「責任」的面向上，藝術家可以不同意任何一種他律性的責任要求，但也不表示他的創作意識就一定是服務於「純藝術」的意識形態。當藝術家選擇一個媒材作為他的創作專業，對媒材的技術、美學、歷史、研發和教育負責，亦能視為藝術家面對社會的專業應對。葉偉立從他的藝術命題：「藝術的功能性」出發所進行的藝術實踐，以及他在創作中進行的自我意義賦予和反思陳述，提供我們一個認識「藝術的社會參與」如何可能的個案。同時讓我們重新思考藝術與社

【案例研究】

會關係的二元侷限。

羅東小鎮日常生活廊帶的蔓生紀實 —田中央工作群參與的都市空間再生行動

黃聲遠建築師事務所+田中央工作群

這是田中央工作群在羅東所進行的都市空間再造行動，一個持續了將近 13 年的工作過程，從最早的南豪里社區公園設計，接下來參與了溪南地區爭取設立文化中心第二館區為起始點，把原本單一建築體及公園的規劃設計延伸，到後來參與了鎮公所向文建會爭取「區域型文化資產保存與活化」的計畫補助，提出城市空間藍圖，團隊夥伴們累積出長期對羅東在地的生活的觀察與體驗，深刻瞭解居民對未來生活的需要（我們同時也是居民），這裡面也蘊含了大家在宜蘭工作了十六個年頭，累積的工作經驗與都市空間觀點。

田中央工作群的工作觀念，跨越了台灣普遍定義下建築師的工作型態與範圍，開啟了建築專業者與更多空間契機碰撞出新的可能火花，凝聚出新的動能也慢慢形成建築空間與多元的文化、藝術、社會、政治、經濟、自然、技術 交融對話的都市人文風景。

元智大學副教授阮慶岳曾在為文寫到：「這種對建築師角色，尤其在處理公共建築時，由傳統領域位置主動往上層的都市計畫領域滲入，與深層化地參與內容設定的積極態度，都叫人耳目一新。.....挑戰都市計畫所具有絕對上位的傳統位置。另外，將公共建築的內容平民生活化，讓公私領域的空間開放重疊，互融共用，是公共建築必須以民為主觀念的真正落實。」

黃聲遠老師說：「建築是一種細膩的工作，細膩到成為生活的一部分。建築不可能解決所有的事情，但倒是可以做為一個開始。」

這一股持續的都市空間改造運動成為另一個被注意到的宜蘭經驗，於是在 2007 年的香港・深圳城市／建築雙城雙年展，台灣館策展人邀請了田中央工作群+黃聲遠參與展出在其策展主題「超越慾望」其中 以新地方:草根與社區的部分展出「羅東小鎮日常生活廊道的蔓生」。

策展宣言中說到：「新地方」主要呈現台灣的社區建築運動，展覽主題環繞在台灣建築，如何學習從草根出發，在資本主義掠奪過的人文廢墟裡，藉專業者與居民之間的彼此指涉參照，重建地方空間及其新意涵，從而在一個更平等的世

界裡實踐其自身的需要，在這些略顯原始、粗糙甚至有些不加思索的建築(事件)裡，似乎正是因為它們是正處於形成過程的一個空間，得以讓我們重新領略建築因何而造，為何而建，而我們的城市，因何重構，為何而織。

關於羅東小鎮生活廊帶，我們是這樣地思考與行動：

相較於宜蘭城的文質彬彬，羅東散發出一種混合著壓抑和勃發的持續魅力。少了清領設治的眷顧，使得羅東的空間結構天生就沒有清楚的主從階層。均質、而且以庶民的步行為尺度開始發展。迎神繞境時，小小的街廓，人站到路中間，到處都看得到、聽得到陣頭，熱鬧親切異常。在持續面對可能消失的危機意識下，直到日治時期，逮到太平山營林所終於抵定於此的歷史契機，羅東短時間蓬勃發展成密集的支援性、工業性城鎮，粗獷、樸實、形隨機能、不帶文化符號的木材、鋼鐵、三合土街屋式廠房至今在街廓深處仍隨處可見，夜間的歌舞昇平、跨國情調也成為過去封閉於蘭陽平原的宜蘭人暫以寄望於羅東的深深慾望。木材工業極盛時期的理性思維、產業技術的深入民生，相對於其他宜蘭諸城以經驗為主的經濟發展，羅東人比較有不為經驗限制以知識作為尺度的生活體驗。加上長期與宜蘭城政治、人文對抗的潛在意識支撐，羅東城，一直透露出一種相當的現代性，一種想要擺脫宿命、不囿於現狀的掙扎。四處探索的氣氛，從當代藝術和文學作品中都可探知一二。

如今，面對蔣渭水高速公路¹開通的新形勢，羅東想要走出自己的路，競爭和合作的對手不再只是礁溪、宜蘭、南方澳。一個有歷史厚度感、開放空間密佈，車速緩慢，適合步行悠遊的完備生活小鎮，慢慢成為留住人才、不被掏空的健康生活指標。新羅東需要鞏固步行和自行車生活的優勢，恢復過去已逐漸斷裂的生態系統，蔓延滋生到每一個角落，保住特色，而且得準備能與都會資源接軌的另一層彈性的新型態空間接點，自在包容不同尺度的創意文化活力。

羅東小鎮生活廊道是一種動員既有特色空間的概念，沒有必然的主要空間，現階段的工作是從手邊可以整理的環境開始，由羅東鎮民廣場的再造起始，經由鄰里巷弄之間的繞境行為等無形文化資產²，以人文向度上的串連連接到成功國小校長宿舍等歷史建築，連接跑道穿越新林場大棚架之後，藉由未來打開之南門

¹ 即一般熟知之北宜高速公路，於 2006 年 6 月 16 日開通。

² 「她可以作為個人或家族學習，與鄉里鄰友社會大眾共同相處的媒介；可以作為人們發揮創造力與舒解憂煩的娛樂素材；他所能引動的社會族群內聚力，更是其他事物無法取代的。」(陳進傳，1995)

水圳以水文地景與人文歷史廊道連接，啟動一個藤蔓式複生滋長的慢速空間系統。

一、羅東廣場和羅東公園的再生

目前羅東鎮公所前為停車場，主要作為前往羅東夜市逛街、吃小吃的遊客停車之用，對面為中山公園，是日間老人們聊天下棋的場所。其周邊的羅東夜市，則是人潮聚集的熱門小吃聚點，以中山公園為中心，構成一環狀購物、小吃街。而羅東除了以夜市的美食聞名之外，鎮內眾多的廟宇也會在神明聖誕等重要節日舉行大大小小的繞境行為，使充滿商業氣息的羅東，多了人文向度上的文化薰陶。

未來鎮中心的再造規劃中，首先將拆除公園中的假山與廣場用地上的立體停車場，重建中央草坪與廣場成為上班族、學生、親子活動的安全場域，四周補植大喬木成林，保存原有各族群習慣活動的空間，新的羅東廣場面對封閉性被打破的公園，以及原有圍繞充滿野性的夜市，白天行政中心的人潮撐起鎮中心需要的能量，有大棚架意象鮮明，而夜間轉為表演休閒廣場，有室內、半戶外及節慶大規模不同尺度的活動，對面的夜市仍維持原有小尺度街道，平時機車仍可進出。藍領與白領的交集、空間上的交會、活動的交錯，包容了羅東鎮中心面對新時代需要迎接創意活動的潛力，同時以一種緩慢的速度漸漸與其周邊的巷弄、小路互相滲透，在每一個小角落，都可以說出自己的故事。

二、充滿故事的老鎮(成功國小校長宿舍、大禮堂修復再利用及社區整理)

從廣場往東南走去，是羅東市街最早發展的地區，歷史空間密佈，也是民間慶典繞境的主要街區，開元市場、聖母、博愛醫院一帶更是日常生活的主要場所，各類新舊產業歷久不衰，充滿特色。近日由於成功國小的校長宿舍與大禮堂已由宜蘭縣文化局指定為歷史建築³，《宜蘭縣歷史建築成功國小校長宿舍及舊禮調查研究》⁴指出，興建於**1937**年的校長宿舍，以日式擡高床面、木構屋架、出窗、以中廊串聯兩側房間之格局，保留完整的歷史見證。具扶壁式樣外觀的磚造舊禮堂，見證舊時校園室內活動的大跨距空間。目前校方正常使用中，是宜蘭校園中可貴的文化資產。而其在都市現況中的路徑，則因為不同時間計畫的疊加，變的破碎且產生隔閡。宜蘭縣文化局已修復完成，計畫結合學校資源、緊臨的慶安宮及社區力量，作為生活校園故事村的據點。

³ 成功國小校長宿舍建於**1937**年，於**2003**年**10**月**29**日經宜蘭縣政府文化局指定為歷史建築；成功國小大禮堂建於**1943**年，於**2003**年**10**月**29**日經宜蘭縣政府文化局指定為歷史建築。

⁴ 宜蘭縣政府文化局委託緣側文化資產保存工作室進行。

三、生活校園廊道和文化市集

把跑道融入社區之中，重新定義步道的性質，慶安宮的繞境活動，由跑道轉換延續至大禮堂與校長宿舍，經過成功國小校園、社區巷弄、體育館、通學廊道，經過東光國中之後，進入未來羅東新林場(羅東天棚)的範圍內，跑道高度慢慢提升，路徑向上形成一個高架迴圈跑道，健康的運動串起破碎的家鄉，把文化活動、校園跟社區拉起來，我們就生活在充滿文化動能的生活性廣義的「校園」之中。經由跑道形成一個迴圈之後，往北有計劃興建中的文化市集和空中藝廊，在此都市活動將包容在一立體而多元的大棚架下並散佈開來，面對多雨的蘭陽氣候把都市紋理一點一滴縫合起來⁵。

可連回羅東廣場的成功街未來由車道轉變為步行及自行車大街後，將會有多功能市集在一旁，同時會有走秀、街舞等立體地景蜿蜒於大棚架下，也提供展覽、演講等都市藝文活動，民眾可以從大階梯、空中花園眺望自己的故鄉。生活在小鎮，在鄰里巷弄間穿梭，在大馬路上走走停停，卻少有機會能夠在開放空間旁的高處，以不同的視野理解自己住的、生活的地方。我們不必只有一種被資本化的社會，對於公共領空長期被四週房地產獨佔，市民社會總是可以有一些行動提供反省。

四、多元文化地景(通學廊帶及社區開放空間整理)

由羅東新林場跨越純精路向西，重新調整目前已是既成車道的水利用地，成為生活廊帶的友善的步行動線系統。把已加蓋的部分打開，可發展成浪漫的水邊通學道，恢復以往充滿生活故事的水岸，再過去是面對廊帶上有些曖昧的狹窄地段，有時可透過檢討公設保留地方式，部分變更為住商，在政府財政困窘的時刻，仍有機會取得由原地主回饋之關鍵用地，爭取出闢建鄰里生活步道的可能。這裡有善法寺(菜堂)內的大金爐、公園用地內的農改場老房子、老樟樹與對面的應妙壇、林管處的老宿舍、聖母升天堂、瑪麗亞仁愛之家(老人養護)與樟仔園舊地名

⁵ 「這似乎需要一套新的都市觀(urbanism)來理解這樣棚子的意義。我認為這樣的超大棚子正在召喚一種新的「遊」的都市觀--一種悠遊的都市時代要來臨了，就像是卡拉特拉瓦在多倫多 BCE 大街或密斯凡德羅晚年在柏林美術館所成就的「悠遊空間」，但這兩位大師作品對整體都市的衝擊大概都比不上黃聲遠改版的新架構威力吧。這種頂棚的宜蘭粗樸版企圖投射的，當然不是機能分割的都市，這是異質集結的都市，一種東方市集(bazaar)-夜市、市場、辦桌-的現代休閒誇大版，一方面企圖擁抱市井庶民活力、另一方面又要突破低矮攤棚的廉價意象。」(羅時緯，〈擾動邊界：以德勒茲、巴岱耶的觀點探討黃聲遠、邱文傑(大涵)與呂理煌(繁殖場)的在地建構〉，東海大學建研中心出版，2006)

等多處多元文化學習場域，「包容」、「學習」是這個場域的魅力主題。每個到這裡的人，都會感受到四周不同宗教與文化氣氛，友善的邀請，以創意重建一個有風有雨，有歷史有文化，隱藏著生活痕跡的城市留白。

五、沒有固定答案，而是一種動員特色空間的率先行動

以步行為主的空間像藤蔓的莖脈，在小鎮中逐步生長，沒有必然的主要空間，也不必急著用答案來限定未來的發展，只要提供足夠的養分，更多的想像力可以蔓延、連結、開放；長出不同的枝節，拓展出更多的空間契機。日常生活也是在這樣的脈絡下，不同的族群、不同的信仰，共同在這個城市交疊成網，彼此穿透，互相照映，交織成林。

羅東小鎮生活廊道企圖以無形(文化、教育、工藝、繞境、傳統民俗等)與有形(老房子、水圳等)文化資產，結合羅東鎮內環境紋理脈絡，或以陸路，或以水路，率先串連起羅東鎮的多元文化生活與綠帶，將散落的各個交通、巷弄、廟宇、教堂、學校、政府機關等大小節點動員起來⁶，成長的步行空間像植物的莖脈蔓生，在多元的文化圖層下沉積出生活的脈絡，依循著常民生活的軌跡，縫補歷史斷裂的故事。

田中央工作群對於一個城市的想像，是從一個地方的生活出發，不以既有的建築領域框架自我設限，而是更積極地去延伸更廣的空間契機，把複雜組成的城市元素都納入空間再生的思考因子，形成與地方對話、了解地方需求的工作方法。不局限在單一建築的思考，而是像在城市中種下一顆有生命的種子一般，讓常民生活的養分來接生出更多人民需要的空間，如同藤蔓植物的有機生長的狀態，隨著時間與環境會有自我生命延伸的展現，東海大學建築系教授羅時瑋於文章中說到：「就像是德勒茲與瓜達里在『慾望機械』概念中所透露的超越機械與生機論的意圖，我們也同樣在黃聲遠團隊的作品中看到想要超越機能主義與象徵主義的企圖……………」

這樣的一個工作能量，在其成果的背後的，是一群跟隨著黃聲遠老師來到宜蘭，懷抱著建築熱情的年輕人。由於田中央不同於一般建築師事務所的工作型態與組織，總是讓這群建築人能盡情發揮自己的個性，也讓田中央在創作上呈現出集體創作也尊重個別差異的文化。

⁶「將公共建築的內容平民生活化，讓公私領域的空間有開放重疊、互融共用的可能，更是公共建築必須以民為主空間觀念的真正落實。」(阮慶岳，〈弱建築〉，田園城市，2006)

在這裡就以「羅東小鎮日常生活廊帶」中階段完成的「樟仔園歷史故事公園」裡的幾個工作者為例，在這工作過程中的經驗，以文字來呈現漫長時間的城市空間再生與再造中，因為是每個人不斷接力並在過程中累積不同夥伴的能量，所以呈現出田中央工作團隊的特殊經驗：

第 2 棒 王士芳 2010.05 宜蘭 (1999.07 到田中央至今)

九四年的夏天尾巴，與黃老師及鎮公所裡熱心的朋友們，站在這片雜草蔓生的荒地，幾棟隱身樹林中的老房子裡，討論這個規劃的開始(或是一個故事的開始?)。不語的空地與老屋、默默地在等待公部門的介入，都市計畫上新托兒所準備要蓋起來，貫穿社區與綠地的計畫道路開闢在即，一個社區公園可能推倒一群老房子...一切看起來好像合理?卻有種莫名的不真實?!

彷彿坐在戲院裡的 90 分鐘，導演與李屏賓過往拍的電影影像，讓我進入了跨越時空的旅行，紀錄者與被紀錄者的影像中，每個場景自然躍動光影，過往的電影情節與畫面情感，在留白的螢幕上投影，投射出觀看者的心事，那些流逝的童年往事、青春的戀戀風塵、關不住的花樣年華...還有生命“總是會”熱切渴望流向新未來的夢想...

該怎麼說小鎮文化廊道故事的開始?時光的影像成形要從哪裡聚焦?那些無法言語描述的複雜滋味、人生午夜夢迴的情感掛牽、享受百花綻放的生命姿態、命運與環境交扯勾引出來的動人靈魂...最重要的是:要如何大膽而小心翼翼地對未來的想像往前推?

一路以來，社區的朋友說了很多關於這地方的寶貴故事，才曉得她的身世真是迷人，過去那段和太平山伐木歷史的纏綿，和羅東木業核心區的綿密通路...她應該是看盡了小鎮興衰的前塵往事與不勝唏噓...

想再為她做些什麼?如同愛她的社區朋友，總是帶著不知要如何說出口的隱匿感情，深怕一不小心就會讓她失去原本珍貴的自己;那些倚身她身旁的聖母升天堂、孔廟、應妙壇、林業宿舍...有他們不同的特質與同質...『珍惜』，原來才

是想靠近她，內心最原始的快樂。

田中央的建築伙伴與前輩們，幾年前已經在羅東新林場(文化二館)及鎮中心夜市和市民廣場的規劃中啟動了一個關鍵開始；常民文化魅力源源不絕地在小鎮的角落裡萌芽滋養；就愛這裡擁有的不同氣味(由不同空間尺度、人文歷史構成的都市公地)；想細細品味她們之間互相牽引的美麗方式，找尋能夠親切合宜地鑽進的巷弄水圳，那些還沒被龐然建物佔據的空地；在都市裡要感受無盡的風在流動，日夜汨汨的水在流動，人世間的聚散離合也在流動...

一抹午後的陽光透過大樟樹的葉片刷洗過老牆；一道讓大夥都能不經意走過的城市縫隙；一處包容每個人密秘心事的大空地；一位白髮蒼蒼的老阿嬤靜靜地帶著幼孫，只要輕輕地接引著，手輕碰著手，心意在傳遞，歲月在延續...

第 6 棒 陳哲生 2010 春(2007. 到田中央至今)

樟仔園從規劃設計到施工完成的時間，大概是從 96 年中我剛來事務所開始發展，到幾個月前完工，大概是三年左右的時間。如果再加上先前一系列的區域和都市的計劃，也接近五年。差不多的時間中，同時也發展了羅東小鎮廊道的文化二館、羅東中山公園和帶狀都市景觀的宜蘭中山公園、自行車道及宜蘭河等。

設計發展中間經過了很多人的手，像王董、俊逸、小輝，還有許多工讀生，後來是由建宇監造完成的。雖然沒有全程參與，但我所經過的部分（包括設計討論或與天主堂討論通行步道）都還是蠻好的回憶。比起後來做的案子，想想樟仔園的設計過程好像沒有遇到什麼不開心的事。這對於建築這類擁有複雜生命的事物也真算蠻難得。

前幾天去了一趟樟仔園，又可以隱約慢慢想起之前一點一滴的過程。大約三年前事務所針對樟仔園的設計辦了一個小型的討論，幾個人都提了案。記得自己好像弄了一個連現在都很不願意回想起的怪東西。我想大概是太緊張了吧！事後竟然有種奇怪的心情覺得自己可以永無止境的發展出各種不同的東西，記得我還叫老師別管我，看看無止境的胡亂做下去會發生什麼事。本來最初的概念是希望做出一大塊樟樹實體的感覺（相對於宜蘭中山公園消失的虛體），不過因為後來每個做過的人都不免留下了一點自己的看法，現在也不一定能非常強烈地感受得到，不過倒也呈現了另一種輕鬆而混雜的美感。

【案例研究】

有時我也會想，設計的終點倒底是哪呢？同一個基地，同一個概念或同一個窗戶，都充滿了無數多的可能。最後讓她凝結在那的，可能是時間、機會、意志、或是某人一瞬間的決定。果決、溫柔或強悍，到喜歡吃的食物或與人溝通的方式，都直接或間接影響了設計的每一個角落。這也是可憐人們永遠無法觸及和控制的宇宙。

第 8 棒小輝(2007.07-2009.06 於田中央)

從俊逸手中接下樟仔園的工作是從 **2008** 年接近夏天時開始的。其中施工圖的繪製是我整個事務所經驗中最为完整的部分，也佔去最長的時間。

開始繪製整個樟仔園的施工圖時，一開始先利用晚上的時間參考事務所以前的案子，首先進行對於整體圖面架構的建立，然後試著清楚的在圖面上表達完整而清晰的訊息，並同時進行對於細部的反覆確認，不斷的在整體以及各部分中來回檢視互相的關係。

林務局山林試驗所在設計上是保留建物的情況下延伸出一片屋面(聯勤被服廠木桁架)與其進行雙生式的對話。我們在細部設計過程中發展出 **125mm x 125mm** 的 **H** 型鋼柱子來支撐這片屋面，柱子兩支為一個單元，間距 **250mm**，間距來自於舊牆面的厚度。在和房屋相接的部分雙柱夾著牆面並向上自由昇出新的屋頂高度；戶外則由此創造出新的多功能廣場，而雙柱系統也暗示出棚架與舊建築之間的歷史關係。

種子銀行主要是以原樣修復為主，過程起初是由舊屋架的測繪開始，途中參考了宜蘭產業交流中心(鐵路局舊倉庫)的經驗，我們對所有屋架構件進行編號，然後分出幾種不同的修復方式（舊料抽換、新料抽換以及接枝處理）。

地景部分則在延伸文化二館的羅東意象之下置入耐候性鋼燈柱和鐵木座椅，以及象徵漂流木的混凝土板鋪面。

感謝直接在過程中帶領我的楊大哥還有小杜，結構技師胡技師（晚飯後還願意接電話太令人感動了）、水電技師楊先生、羅東鎮公所秦先生、羅東鎮公所美雪，營造廠三暘伯伯還有仁豪，以及所有曾協助的田中央夥伴們。

【案例研究】

沒有你（妳）們，這份施工圖不可能完成。

謝謝我們曾相遇的美好時光。

第 9 棒 建宇 2010.05 (2009.02 到田中央至今)

開始

阿堯:建宇，樟仔園的基地到了。

J :張子源?.....是誰 ? 他畢業設計基地在這裡 ?

阿堯:不是...是事務所正在進行的案子，羅東小鎮文化廊道的一部分。

J :喔.....是喔。

剛來事務所時樟仔園的設計正在辦理變更設計，我手上負責處理樟仔園棚架屋頂的調整，第一次處理結構與構造的問題，開始的前幾天居然沒去基地現場看過，說起來我真是個不認真的傢伙...

初衷

用模型做設計，相信自己的眼睛與手； 沒有忘記曾經我們都是這樣做設計的。在模型上調整設計的每個動作，畫出結構和構造與胡技師還有楊大哥討論，雖然過程中常常出錯，卻非常的真實，每一個來回的過程都是學習。在這裡我們學習把事情變成可能。

倒帶

記得有人問我為什麼選擇來田中央工作 ? 當下我沒辦法回答得清楚。

列出優缺點後做出大家認為的價值判斷對我意義不大，做不出決定的時候那就倒過來想想，人的一生有多少時間 ? 結束的當下才覺得惋惜?沒有在這個外人看來有點傻的事務所一起工作...。

來到田中央已經一年左右，一般事務所應該很少敢放膽讓新人處理正在進行中的工地，但也正因工地都在宜蘭，事務所的支援就在旁邊所以可以這樣放心的給新人機會，這種倒過來的學習經驗很難得，也相當具有挑戰性。

開工

開工後作息開始變得不太一樣，每天都要早起騎車去工地報到。

【案例研究】

開工之後，每天都得七點起床想想今天工地會進行些什麼需要哪些圖，工人施工時會遇到什麼問題，有什麼事情可以今天就做出決定，另外哪些是需要再跟老師做確認的，說起來輕鬆但真的在工地問題往往超過原本的想像。

學習

在工地，得開始學會承受壓力，學著做決定，學著隨著基地把設計調整的更好，起初當然都還是先問問大人再說。

在工地其實很孤獨，要學著處理很多設計以外的事：與工人溝通、與附近鄰居溝通，學習接納各種意見，最終還是為了讓設計更好；同時要承擔來自各方的壓力，業主、營造廠、附近鄰居以及自己。但也會不時與營造廠吵架爭執，沒有盯著看的東西就是會做錯，記得上樑前一天還與木作廠商大吵一架，隔天還是得在工地碰面...；偶而還有鎮民代表和里長跑來抱怨工地的進度，他們自己卻不清楚工地在做些什麼，我也還是得好聲好氣的一一解釋。

時間不夠

時間永遠都不夠用。要習慣沒有周末的生活。

每天不斷的聯絡包商討論問題，工地的一切就是所有生活的重心。雖然辛苦，但也有開心的時候，記得為了調整老房子的天窗，星期天獨跑自去上鎖的工地，爬上剛修復好的木桁架屋頂，拿著粉筆畫出天窗的大小想著構造要如何設計與施工，那天傍晚的彩霞很美空氣中帶點夏天的溼氣，光線透過老樟樹灑落一地，躺在屋頂上想像完工後大棚子和老樟樹的樣子，希望將來她們能好好相處。

在被時間追著跑的當下居然還有著幸福的感覺。

慢

希望節奏可以慢一點，可惜工地沒有多的時間等我。

在往返工地與事務所的路途中，常常希望這一切的節奏可以慢一些，需要一點喘息的時間，可惜一切就是不斷的前進，當下不能做出決定，整個工程就要延宕，這樣的情況下只能不斷要求自己快點成長，快點把每件事情都處理好，每天都很緊張，擔心做出錯誤的決定，也不知道接下來那裡會出錯。就連到了木桁架上樑的那一刻，雖然欣慰卻也沒有特別開心，因為自己知道接下來問題還是會不斷的出現。

太偉大？

有時也會覺得：

改變世界這種太偉大的事情似乎我承受不起。

樟仔園完工後還是常常去看看她，看到原本抱怨工程進度太慢的里長帶著孫子在

【案例研究】

老樟樹下散步，見到我還會微笑與我打聲招呼；看似拘謹的瑪莉亞仁愛之家的修女，居然也會在沙坑邊的漫步機上輕鬆運動著；升天堂的幼稚園老師帶著小朋友來到大沙坑玩耍，小朋友繞著環型的跑道追逐；仁愛之家的工作人員推著輪椅上的老人家到這裡曬曬太陽，看著小朋友玩耍聊著這個老地方的過往；附近的鄰居都帶著小孩來到這邊散步聊天。在當下深刻的感覺到一切辛苦都是值得的。

這裡真的改變了大家些什麼，而且我想這一切改變都是好的。

幾位田中央的工作夥伴在為了「樟仔園歷史故事公園」階段完成時所寫下的分享文字。在田中央，夥伴們彼此支援、接力、分享、所完成的工作成果；對於這種培養年輕人擁有共同生活感，以集體創作方式呈現的工作狀態，黃聲遠老師這樣說過：

「年輕一輩來宜蘭工作，是真心喜歡那種早起種個菜，上班時透過網路工作，貸款經營個民宿交交朋友，設計、推動好的公共環境受人尊敬，一種健健康康、平穩自在的豐富人生。

於是設計對於這一群人來說愈來愈不是工作，而是一種讓人歡喜的社會性專長。生活中想要改善的道路、水圳、廁所、墓園、都市基礎設施，自然而然的有了利他、無分別心的新定義。

天地歲月，是沒有成敗的。相信別人可以比自己做的好，是一種真心平等的世代才支撐的起的胸襟。太多從前沒有的美好，正等著一顆顆開放的心靈。難忘的第一次，永遠最動人、最燦爛，真正值得欣賞、值得安排。設計如此，擬定施工書圖以及整個監造營建更從來都需要熱情，是個龐大的互助創作，每一次都是第一次的過程。

歷史的進程、未來的描繪，甚至是制度的改革，都不只靠經驗，也不能只想著管理、想著別人的看法。

有沒有潛力，是看得出來的，願意真正的放手，才會讓我們看得到年輕所看到的未來。」

這是黃聲遠老師於「羅東小鎮生活廊帶」在香港雙年展後寫的一段文字，也是對田中央未來的期許。

【案例研究】

	
<p>羅東鎮上舊有的儲木池</p>	<p>南豪里公園設計模型</p>
	
<p>羅東新林場原為綜合運動場</p>	<p>羅東新林場規劃階段提案模型</p>
	
<p>羅東天蓬與文化中心設計發展階段模型</p>	<p>田中央工作群集體創作並以大模型來進行討論</p>
	
<p>與蘭陽平原天際相連的工作用模型</p>	<p>階段性完成的羅東新林場－羅東天蓬與高架跑道</p>

【案例研究】



高架跑道上小朋友跑步



以城市大尺度模型來與大家溝通討論



樟仔園原本被計畫道路切為兩塊基地



樟仔園基地上舊有農改場與老樟樹



樟仔園過程模型



樟仔園歷史故事公園縫合了散落一旁的文化宗教空間

【案例研究】

	
<p>保留了現地老樟樹與聯勤被服場舊屋架轉用再生的新棚架</p>	<p>把聖母升天堂的空間軸線拉進公園內</p>
	
<p>位於生活廊帶上社區生活密切的歷史建築-成功國小校長宿舍及大禮堂</p>	<p>融入社區的人行道延伸新林場的動態跑道,連接了東光國中與成功國小</p>
	
<p>原本計畫道路穿越的大禮堂及校長宿舍,經調整道路層級及學校社區的通學廊道而被保留下來形成開闊的公共場域</p>	
	
<p>羅東的廟宇陣頭邊境</p>	<p>未來的羅東天蓬,空中藝廊與宜蘭國際大廳</p>

巴奈：深耕台東的音樂與社會實踐

文／張鐵志

1.

2010 年，台東南島文化節的國際之夜。歌手巴奈在舞台上說：

「今天我帶著我的傳統樂器、我的聲音在這裡唱歌給大家聽。

台東是我的故鄉，我們這幾年所有的努力都是要給孩子一個更美好的未來。我們要好好守護這塊土地。我們台東蓋了一個美麗灣大飯店，可能會有兩百個工作機會，但是蓋十個大飯店也不過是兩千個工作機會。可是環境的破壞是一去不復返，而且我們台東需要的工作是十萬個。在這裡希望縣長有更好的智慧，帶我們走向更永續的未來。

接下來我要唱「太平洋的風」。」

第二天，台東縣長幕僚跟巴奈說，你為何不好好做國際巨星，幹嗎弄這些議題？為何不讓藝術的歸藝術，議題的歸議題？

巴奈激動地回答：妳知道我們表演是怎麼回事嗎？

「我們的生活，我們每天活生生那個空氣，就是我們表演所有的一切，我們就是從那裡來，我們的身體、我們感覺到的就是我們的表演，沒有辦法切割開來。」

2.

父親是阿美族、母親是卑南族的巴奈，很早就離開部落，在城市漂流歌唱：台東、高雄、台北、台中。

她十八歲第一次來台北時，一出台北車站，坐計程車去西門町，司機跟她四百元。她開始發現這個城市充滿了欺騙。

1990 年，她和滾石簽約，等了六年沒有出版。

約滿的前半年，魔岩總經理張培仁約她去喝咖啡，鼓勵他創作，並且要寫出台灣原住民族在現代社會的狀況。當時她雖然每天都有明星夢，但是張培仁的建議她聽進去了。她開始感到自己有話要說，尤其對於這個城市的虛偽，以及原住民處境的悲傷。

【案例研究】

1995 年，巴奈加入「原舞者」。兩千年她離團，去宜蘭駐唱，懷了孕，並且終於在角頭唱片出版個人專輯《泥娃娃》。

經過十年的等待，十多年的漂流，以及這些年在這個漢人支配的體制中，她的原住民身份所承受歷史的不公義，彼時的巴奈是憂傷和苦悶的。她說，當時她對自己存在的狀態，感到一種深沈的憤怒。所以，這張專輯《泥娃娃》從封面那種藍與黑交疊的凝重就毫不掩飾地透露她的悲傷與憂鬱。沒有比這個更直接控訴的句子：

這世界好不公平 不公平 不公平

怎會有這樣的悲劇

因為我是原住民 原住民 原住民

就不被祝福的愛情」

《怎麼會這樣》

或者如她在《流浪記》所寫的：

「我就這樣告別山下的家

我實在不想輕易讓眼淚留下

我以為我並不差 不會害怕

我就這樣自己照顧自己長大

我不想因為現實把頭低下

我以為我並不差 能學會虛假

怎樣才能夠看穿面具裏的謊話

別讓我的真心散的像沙

如果有一天我變得更複雜

還能不能唱出歌聲裡的那幅畫

在〈浮沈〉中，她更進一步反省她的原住民認同：

空氣中瀰漫著傷感

【案例研究】

為何我從不會用母語交談

hoi yan hoi yan

hoi yan hoi yan

回憶裡充滿著不安

為何我總希望與別人交換

hoi yan hoi yan

hoi yan hoi yan

我曾經自卑脆弱的心靈

在茫茫人海裡浮沈

多盼望一路上有祖先的叮嚀

守護城市裡不曾認命的遊子

在《泥娃娃》專輯文案中，巴奈曾說：「我找不到自己的部落，故鄉對我而言，只是一個想像的存在。」所以，這張專輯之後，她決定回到故鄉台東，並選擇都蘭落腳，因為「都蘭山是美麗的媽媽」。

回到台東的巴奈開始笑得越來越多，也更清楚自己的方向感。

台東其實早已是台灣重要的音樂之鄉，這裡有為人敬重的民謠先驅胡德夫，還有產生的多個金曲獎歌手的南王部落：陳建年、南王三姊妹、紀曉君、吳恩與家家。他們讓台東的聲音被整個台灣不得不謙卑地聆聽。

巴奈住在都蘭，而在都蘭糖廠的咖啡館，每個週末都有在地音樂人的演出；在這裡，沒有台上台下的分別，音樂四處奔放地流竄。

巴奈在都蘭創作、參與部落歌謠採集、策劃東海岸音樂祭。**2006**年她籌劃都蘭音樂創作營，並在**08**年夏天收集創作營的學員作品，由她來演唱，出版了專輯「停在那片藍」。

音樂之外，巴奈也和愛人那布積極參與原住民運動，爭取原住民被剝奪已久的權益。

3.

1941年，台東內本鹿是日本理番地圖最後一塊空白的統區。在布農族人抗日行動的內本鹿事件後，日本殖民政府焚燒依斯坦達霍松安那布的母親房子，用槍枝逼迫他們下山，離開那個天地應允存在的所在，離開那個孕育他們文明的土壤。之後國民政府延續日本人的保留地政策，使得那布的母親和族人很難重返當年的家。

2009年初，巴奈和愛人那布和家族成員十多人，花了六天翻山越嶺回到當年媽媽家的所在地，重建起一座屋子。當他們挖起被泥土掩蓋六十八年的石板時，體型壯碩的那布留下了淚。那是母親成長的家，那是他們的根啊。

一月底，他們下山的幾天後，那布在他布農部落的親戚家中，讓我看他們這趟尋根之旅的照片。下午，那布和巴奈帶我沿著延平林道到林務局的管制點。這是他們回家的必經之路；但從這裡往上，就必須經過申請。

而前一天，那布、巴奈、幾位台東的音樂人和都蘭部落頭目組成的**Message**樂團，在都蘭糖廠正式發表他們的同名新專輯**Message**。他們要傳遞什麼**message**(訊息)?

2007年底卡地布（知本）部落舉行大獵祭，但卑南族獵人卻被森林警察不當驅趕、羞辱盤查，引發卡地布部落族人到台東縣政府抗議，也激起了各部落長期的憤怒與不滿，因而成立東部族群聯盟，主張國家正視狩獵權這個傳統原住民的自然主權。

過去兩年，從司馬庫斯櫟木事件、烏來自來水權、到知本獵人事件，都顯示出原住民族在行使其文化權利時與國家法律的嚴重衝突，以及傳統規範不被國家認同。所以在2008年的228這天，各部落舉辦烽火狼煙串連行動，表示爭取傳統領域主權的決心。三月八號，他們走進總統府，要求落實陳水扁總統曾宣示與原住民族之間的「新夥伴關係」以及「準國與國關係」，要求落實原住民族基本法，爭取傳統領域之自然主權。

但行動之後，媒體關注減低，部落的動能也逐漸弱化。那布、巴奈決定要讓音樂成為另一種遍地烽火的狼煙。他們邀請了台東不同部落的朋友，每週四在巴奈家或是都蘭新東糖廠咖啡館聚會創作、演唱，並決定把這個新的團稱為「**Message**」，因為他們要用音樂持續傳遞訊息，向原住民的朋友，也向這個漢

人社會。他們說：

Music Make People Together（音樂讓人們在一起）

From the Music We Get the Message（從音樂中，我們得到訊息）

過去在商業市場上發表的原住民音樂雖然都在某程度上反映原住民的生存處境，但很少像**Message**這個團體、這張專輯是一場運動的產物與延續。大概只有原住民部落工作隊所成立的飛魚雲豹音樂工團（2000年成立）也是清楚地標舉音樂與運動的結合。

雖然有清楚的運動目的，但**Message**非常重視音樂美學。擁有台灣最動人聲音的製作人巴奈很清楚，音樂要有影響力，就要回到音樂本質。且因為擔心聽眾對傳統音樂的接受度，所以他們採取比較現代的編曲；他們「要用傳統創造流行」。的確，這張專輯具有豐富而精彩的音樂表現，而這似乎是凝結了如今都蘭這個地方的多層次文化元素：此地同時擁有山與海的壯闊深厚，有不同部落的原住民文化，還有許多為理想生活而來的藝術家、作家與音樂人。

第一首歌「犁犂田歌」就是加上電子樂的都蘭古調，然後有傳統布農古調的吟唱（「負重之歌」），有讓人起舞的雷鬼風，甚至有哀愁的歌仔戲調「大海」，還有典型巴奈式滄桑沈厚讓人動容的民謠。他們尤其強調虛詞的運用；那布說，「虛詞是要用聲音的共鳴展現心靈的契合，歌詞只是尋求聽眾的理解」。

專輯中最能傳達他們的「**message**」的歌之一，是由巴奈和那布改編自布農族古調的「也許有一天」。巴奈唱著，

也許有一天 你也會想要離開繁華的都市

也許有一天 你也會想要看見媽媽說的那兒時像天堂一樣的想像

也許有一天 你也會想要改變 用不同的方式和不同的價值

也許有一天 你也想要了解 古老的歌在哪裡誕生

也許有一天 有一天能跨出腳步

踏上遙遠的，最遙遠的路

也許有一天 有一天能跟隨你的腳步

踏上遙遠的，回家的路

【案例研究】

在巴奈溫柔但堅定的歌聲中，那布用他來自山谷中的聲音有力地念著布農語：

雖然不曾 隨父兄出征 幸好還有 回到老家 拿回泥土 還我土地 重建家園 就是
我啊

寫這首歌時，巴奈尚未和那布上山回到那六十多年前的家。這趟尋根之旅後，她終於發現她一直在尋找的心靈安寧，因為那是祖先的呼喚。

另一首關鍵歌曲是「**People**」。這首歌以英文歌詞為主，只有一句中文；但這句話不但是這首歌的核心，甚至是他們最主要的message：

「沒有補助沒有」

他們所要說的是長期以來，「沒有補助，沒有豐年祭」；沒有補助，似乎人們就無法往前進。這種福利殖民體制以及原住民對國家的依賴，正是幾十年來束縛原住民的困境。那布說，「在現代國家和資本主義的架構下，當水和空氣都被私有化時，當原住民必須仰賴國家補助時，我們沒有辦法表達出自己的色彩，沒有辦法展現很自由的靈魂、跳舞或唱歌」。這正是他們的英文歌詞所書寫的。

對巴奈來說，這個依賴與自主的永恆拉扯是她最核心的關懷。唯有盡量擺脫對國家的依賴，才能掌握自身的獨立。這既是指整體原住民的處境，也應該具體表現在他們對音樂的態度上。所以，曾經和滾石唱片簽約，並在角頭唱片出版專輯的巴奈，才會在台東成立自己的音樂廠牌，專門經營台東人的聲音，而不再仰賴台北的資源與唱片公司。「停在那片藍」是他們發行的第一張專輯，**Message**則是他們的第二張作品。

巴奈並不在乎專輯是否能大賣。她不願為了進入重要通路而被通路剝削，而寧願自己鋪貨給理念接近的店面或獨立書店。當然她也坦承，要完全自主、徹底拒絕補助目前還很困難，例如這張專輯有領取新聞局的樂團補助。但是，他們要不停地檢視自己、反省自己的位置，而不是把拿補助來換取自主性當作理所當然。只有如此，才能一步步站起來。

他們說，原住民的歷史與殖民記憶因為太痛苦，早已被冰封起來，以致於年輕一代無從得知。所以他們要用溫暖的歌聲去各部落進行融冰，讓族人們想起那個可以與山脈、土壤和祖靈溝通的年代，讓神靈傾聽他們的苦難與傷痕，讓荒蕪傾頹的回家之路可以被重新建立，讓族人們可以在島嶼上獲得真正的尊嚴與自

主。

4.

原本巴奈和那布就經常參與台東和各地的社會運動；在 **Message** 出版之後，他們更積極投入在地的環境和原住民運動。

她在乎的核心當然是原住民生存領域的根本問題。巴奈強調，雖然原住民基本法已經通過，但相關子法仍然匱乏，使得基本法無法產生效果，原住民自治依然是空話。既有的問題未解決，新的問題又不斷出現。她說，「中華民國政府真的很對不起原住民，只是大量消費原住民文化，把原住民樣板化。」

從 **2008** 年起，每一年的二二八，他們都舉行「狼煙行動」音樂會，主要訴求就是落實原住民自治法；捍衛自然主權、堅持傳統領域。

此外，兩個新的議題一個是反美麗灣飯店的運動。美麗灣大飯店是台東第一個 **BOT** 案，位於台東北邊的杉原海灘。這個飯店開發計畫一方面會危及阿美族刺桐部落的傳統領域，另一方面也會破壞海灘和珊瑚礁生態。但美麗灣飯店自幾年前就規避環評，逕行施工開發，且從未徵詢部落意見，這等於是公然違反「原住民基本法」第三十一條。甚至當法院判定其違法開發必須停工後，縣府依然強行核發建築執照，並指責原住民長期占用土地，致使開發案停擺。

此外，**09** 年三月台電公告處置核廢料的場址之一可能是台東縣南邊的達仁鄉，而這裡是排灣族的傳統領域。這個消息公告之後，巴奈全力投入反核廢料運動：他們在台北西門町街頭演出，高喊「要音樂，不要核廢料」；他們做了核廢料桶道具，到各地演出都帶著，甚至帶著這兩個桶子與「核廢不要」的布條走上金曲獎的星光大道。

到現在，巴奈的肩上綁著一條鮮艷的反核布巾，頭上則有寫著反對美麗灣的頭巾。

另一方面，他們也持續耕耘在地的音樂環境。**2009** 年八月，台灣好基金會和在地音樂人合作在台東市區建立一個叫做「鐵花村」的據點，每週都有固定演出，長期和巴奈合作的音樂製作人鄭捷任負責統籌鐵花村的表演，巴奈也參與音樂節目的規劃。他們希望這個地方可以培養本地音樂人，讓在地的創作能量沈澱下來。這可以說是巴奈推動音樂創作營、厚植台東音樂創作環境的進一步延伸。

但是當巴奈積極投入外界事務時，她自己的創作卻相對減少了。

一個主要原因是如她說「在以前，創作是一種出口，一種解脫，現在不需要一種解脫，看著孩子就是一種解脫。」

更重要的是，她現在念茲在茲的是如何改變台東、改變原住民的命運。例如文章開場那個音樂會，就是她抓到機會在國際人士和台東縣長前面去談這些問題。而在第二天縣長幕僚叫她好好作國際巨星之後，她遇到縣長夫人也跟她說，我們的文化正在滅亡中。

她說，「我一直想跟縣長說，中華民國對原住民政策真得很不友善到讓我們忍無可忍。前面那個縣長弄的美麗灣爛攤子，你要怎麼解決是你的智慧。今天台東有這麼多問題，只要我有能力，我就會出現，所以你會常常看到我，但這不是針對你。」

的確，除了美麗灣之外，東部發展條例通過之後，台東海岸還有許多開發案正在預定進行中。而且，許多與阿美族傳統領域相關的土地爭議也都陸續出現，如都蘭鼻開發案、塔古莫世耕地開發案、石梯坪徵收案、華東部落徵收案等。

就在巴奈在南島文化節講話的前幾天，多個阿美族部落原住民在花蓮舉行一場「**pangcah** 土地百年戰役音樂會」(**Pangcah** 一詞是阿美族的自稱)。這個活動的目的是因為「**2011** 年就是中華民國政府建國一百年，當這個國家正在準備慶祝歷史的一刻，我們卻在這個土地上流亡。」這是阿美族人的共同命運：不論是祖先開墾的土地被國家宣稱擁有，或是政府的 **BOT** 讓財團吞食原住民的土地，或是有在都市工作的族人在都市邊緣河岸邊的聚落遭到拆遷。所以他們要展開一場新的「還我土地運動」。

訪談時，巴奈非常高興地提到這場運動，並且他們強調也是用音樂在推動；但她也焦急地說，前幾天（**2010** 年十二月初）台東又通過好幾個開發案了。但無論如何，她已經義無反顧地要戰鬥下去了，為她的族人，為這片淨土，為她的下一代。

她說：「我的成長過程實在太痛苦了，那恰好我又是一個作創作的人，所以會不斷反芻這些經驗。我後半輩子的人生都會作這個事情，就是想說可不可以不要再讓孩子承受這些痛苦。」



凱道反迫遷（沈介文攝影）



凱道反迫遷（沈介文攝影）



凱道反迫遷（沈介文攝影）



金曲獎（沈介文攝影）



金曲獎（沈介文攝影）



金曲獎（沈介文攝影）



金曲獎（沈介文攝影）



金曲獎（沈介文攝影）

【案例研究】



messageg 上台北參加金曲獎後一天在西門町的反核表演（沈介文攝影）



messageg 上台北參加金曲獎後一天在西門町的反核表演（沈介文攝影）

農村武裝青年：來自土地的音樂戰鬥

文／張鐵志

1. 啟蒙

很少人會如此直接標舉把搖滾樂當作宣傳理念的武器；且追求社會革命之外，他們也要革都會搖滾青年的命。他們自稱「農村武裝青年」，他們要：

「用搖滾樂當做工具，拿起吉他當槍桿師法楊儒門，從土地出發，帶著濃厚的農村意識進攻都市結構，向無能的政府宣戰，並企圖挑釁都市慘白青年。」

怎麼能不是如此呢？

主唱阿達不是聽西洋搖滾長大，而是在九零年代初的新台語歌得到音樂與社會啟蒙，在陳明章、林強、五佰的音樂中學習到反叛體制的態度，認識到音樂與社會的不可分割。（林強後期的工業噪音作品「自我毀滅」幾乎讓他想要自殺。）然後，他看到了新世代的音樂工作者（雖然比他大上十歲）開始用音樂進行社會抵抗：濁水溪公社、黑手那卡西，和交工樂隊。

他的胸口始終被那些喧囂與憤怒衝擊著。

進了東海大學後，因為不滿原來的熱音社只重視技術，阿達新成立一個搖滾研究社。他介紹這些本土音樂給熟悉西洋搖滾的朋友阿展聽，從此「翻轉了我對社會理論和搖滾樂的意象，他們不再那麼遙遠模糊，而轉化成實際在台灣發生的抗爭場景與噪音（造音）現場，是與我所生活的環境實際相關的事情。」阿展如此說。

自此，他們一起參與社運與學運活動，一起思考音樂的社會意義。

阿達畢業、當兵、退伍、工作擔任業務員，但心中的青春革命熱情不斷在燃燒。2007年五月，他決定開一家具有社運和人文精神，並且以公平貿易咖啡豆為主的店「東海和平咖啡店」；且因為有感於彰化老家農田凋零的問題，而成立一個樂團「阮對庄腳來」。因為當時後搖很流行，他們想要玩「台灣土地的後搖」。

另一方面，念社會學研究所的阿展一直在思考音樂的社會實踐。他說「街頭抗爭是抵抗壓迫的直接行動，但是若要造成主流認知的根本轉變，也必須進行文

【案例研究】

化論述的抵抗。」但所謂的音樂社會實踐並不是只用歌曲幹譙出對社會的不滿，而是要在現實的生活中展開行動，同時進入受壓迫者的生命經驗，站在一起進行抵抗，「再將這一連串的改變轉化為持續性的聲音和行動。」

隨著公平貿易理念接觸越來越深，以及認識剛出獄的白米炸彈客楊儒門，讓阿達確定要專注於農業問題。**2007** 年底，已經合作表演一陣子的阿展與阿達，新加上演奏小提琴與二胡的大學生小魏，成立了「農村武裝青年」。

農村武裝青年第一次的表演是在環保署前為反蘇花高而唱。面對著警察與反制群眾，他們越唱情緒越高昂，停不下來，而就一直這麼唱下去了。後來，阿達一面和樂隊到全台各個社運場合演出，進行他們所謂的「革命前夕的農村之旅」，一面在台中合樸市集擺攤，與各方農友一起開會一起討論農產行銷，他們甚至去埔里去搶救合樸農友的農田。

2. 幹！政府

2009 年二月，他們終於出版了許多人期待已久的首張專輯。

專輯從封面包裝就顯示強烈的抗爭色彩：封面是以新聞方式呈現三鶯部落自救會的新聞稿和楊儒門的文章；**CD** 上則印著農村再生條例。而一條象徵抗爭的黃布條包著整張專輯，布條上寫著專輯名稱：「幹！政府」。

不要被這個字嚇到。語言的暴力，是為了呈現他們直接的憤怒。（台灣流行音樂上一個令人震驚的「幹」，可能是林強的歌曲「當兵好」）。對於使用這樣的語言，

阿達說：

「當強權不斷壟斷公理，弱勢的人們不懂那高貴的知識，更不懂那矯情做作的法律與文字遊戲，唯一能做的是來自內心最無奈刻苦的吶喊：幹！

幹！是生活，是來自最底層的語言，不污穢也不骯髒。幹！是生存在體制壓迫下的族群最用力的吶喊……」

專輯中歌曲幾乎包括他們這兩年來參與的各個主要議題：蘇花高、樂生院、三鶯與溪州部落、合樸市集、反核等，還有多首歌觸及他們的核心關懷：農業。

「部落哀歌」這首歌是為三鶯部落、溪洲部落、北二高部落、花東新村、小碧潭部落等都市原住民而寫。他們說：「這些人們辛苦來到大都市，靠著建築工地的勞工討生活，努力替都市的人們建造舒適房子。自己卻因為經濟收入不佳，只能選擇不須付錢的邊緣地帶來做為生存聚落。幾十年之後，因為都市計畫開發，政

【案例研究】

客為了拼政績、都市的人們等待政績發酵，以換來舒適的環境空間，開始以公權力迫遷這些居住於都市邊緣地帶的族群，更以不擇手段的方式迫使居民搬遷。」

想起當初少年時 為了生活來到台北市

為了生存來工地做事拼死拼活拼整眠

阮用ㄟ生命來尬恁博 阮用ㄟ力氣來討生活

認真建設來讓恁住 自己卻沒厝來生活

都市ㄟ厝阮住不起為了生存來到山河邊

用阮ㄟ雙手來建設創造溫暖ㄟ家園

在歌曲「阮嘸袂種田」的介紹中，他們說「一場富有國家與富有人種的遊戲“WTO”，帶著邪惡壓迫著貧苦國家與族群，為了溫飽第一世界人民物質生活，他們徹底剝削第三世界、土地、生態、動物、勞動者。摸著你的良心，你可以在容許世界的主流價值是如此不公平、如此自私、如此殘忍嗎？我們每天在主流媒體看到所謂的名企業家、跨國集團(麥當勞、星巴克...)、世界第一強國(美國)，這些社會給予高度肯定價值得對象，背後卻玩弄著這世界的貧窮族群與土地生態。」

阮嘸袂種田 多種丟多怨嘆 阮嘸袂種田 越種丟越歹賺 阮嘸袂種田 那個啥咪

WTO真怨嘆

楊儒門17顆炸彈 表達台灣農民ㄟ心聲 伊講無躺溝再進口白米 政府丟愛照顧咱

農民 關了兩年也沒改變 因為恁根本無咧聽

政府恁甘有咧聽 聽阮做田人ㄟ心聲 政府恁甘有咧聽 每天為了選舉咧車拼 政府

恁甘有咧聽 耳朵搗著朥尬恁爸當無聽

在「花蓮」中，他們唱著

花蓮阿花蓮 清澈ㄟ海水依靠中央山脈 也有太平洋咧陪

你甘災阿這是台灣最後一片美麗土地請你放伊一條生路破壞了了你甘賠的起

你甘災阿這是子孫最後一片生存土地請你放伊一條生路讓伊單純來過日子

當然，他們也高唱最根本的信念：

「我想要反抗 我想要革命 用我ㄟ歌聲唱倒世界ㄟ不公平」

農村武裝青年的歌詞常常如專輯名稱般充滿髒話和粗暴，這一方面是他們要使用底層民眾的語言文化——因為這些民眾可能缺乏論述能力，而往往只能無奈罵髒話；而當然也是他們刻意要表達強烈的憤怒。但他們的歌曲並非只是一篇篇怒罵的口號或政治宣言。「農武」的音樂編制確實簡單：木吉他、手鼓和小提琴/二胡，但是三個樂器卻交織出豐富而迷人的音樂，具有迷幻味道的小提琴尤其突出，阿達的歌聲則素樸但深具渲染力。如果農武的憤怒姿態讓他們加入交工和黑手的抗議樂隊隊伍，他們的音樂表現則為台灣的民謠搖滾帶來新的美學貢獻。

這還只是 **CD** 上的成果，如果你在現場看他們表演，更會被他們音樂的動聽，以及表演者透過音樂傳遞出的信念深深震撼。

始終堅信要為人民歌唱的美國民謠祖師 **Woody Guthrie** 在曾吉他上寫下「**This Machine Kills the Facists**」(這把吉他能殺死法西斯主義者)。阿達也相信一把吉他的威力：「一支麥克風一把吉他我堅定指向那冰冷的國家機器大聲吶喊：幹！政府」。

當他們尊敬的楊儒門用炸彈為農民說話，農武則以音樂作為炸彈為農民以及弱勢者發聲；並且，可能比炸彈更猛烈（**Louder than a bomb**）¹。

3.還我土地

「幹！政府」出版後，他們確實「紅」了，馬不停蹄參與各種演出，社團的、社區的、學校的，甚至在**2009**年六月受香港的前輩抗議樂隊黑鳥之邀去港演出。尤其這兩年，環境、土地與農業的議題，幾乎一波接一波爆發出來。

2009年三月，阿達受邀去美濃的旗美社大「音樂進入社區系列論壇」演出，和當地社區工作者溫仲良等人討論農村問題，這讓他深受震撼。他描述溫仲良「用最簡單易懂的話語跟我講解關於美濃社區、反水庫、交工樂隊.....等等，又給了農村武裝青年中肯且直接的建議。.....眼前這位男子點燃了熊熊的火把，引領著我走出前並走向該走的方向。」

這段美濃演唱之旅讓他們開始更進一步思考土地的問題。於是他決定在製作

¹ “**Louder Than a Bomb**” 是出自政治立場激進的嘻哈樂隊「人民 公敵」(**Public Enemy**)的一首歌曲名稱；英國著名樂隊 **The Smiths** 則有一張專輯叫 **Louder Than Bombs**。

【案例研究】

下一張專輯之前，到台灣各地作訪問調查，聆聽土地上的聲音。

阿達在美濃租了一個三合院，每個月去一週禮拜，去看那批當年參與美濃反水庫運動的人，現在回到鄉村去後如何從事在地的農村工作。美濃以外，他也前往彰化二林、苗栗灣寶、花蓮、台東。這些地方面臨的問題都不同，如花東有原住民土地權的問題，苗栗灣寶是科學園區的開發，但也都有共同性：土地正義。

事實上，就在「幹!政府」出來之後，農業和農村議題在台灣越來越熾烈燃燒。

2008年底，立法院一讀通過「農村再生條例」，讓農村土地更迅速商品化，且缺乏對農業發展的思考，引發民間強烈反對。09年社區工作者、農村子弟、學者組成「台灣農村陣線」，針對「農村再生條例」，開始進行立法游說與草根組織，希望喚起社會重新思考農村角色與農業發展。這年暑假，阿達也參加了農陣在彰化舉辦的夏耘營隊。

在專輯製作過程的09年下半年，出現中科四期的爭議：中科對中部環境、對農漁業造成極大傷害，遭到地方民眾和環保團體強力反對。後來行政法院判定之前不合乎程序的环境評估應被撤銷，但環保署卻藐視司法，拒絕要求中科停工。這個議題立即成為阿達關注的焦點。

十一月，農村武裝青年參加了新聞局樂團補助成果在自由廣場的現場演唱會。那天的演出農村武裝青年邀請了一個客座鼓手，成為一個搖滾樂隊編制。在幾首歌之後，吉他和小提琴開始交織起一段激烈的前奏，那是他們的戰歌〈沒正義就沒和平〉：

「我們的國家都給財團控制/我們的社會給有錢人在控制/我們的媒體都給政黨在控制」

間奏時，主唱阿達突然高舉起一個白布條寫著「農漁永續 科技工業 一時」，他近乎吶喊地唱著「沒正義就沒和平/沒正義就沒和平」，鼓手和小提琴則越來越激烈地演奏著。阿達舉起另一個牌子「抗議環保署黑箱作業、中科撤案」，並高喊著這些口號。

接著，阿達丟下布條，抱起吉他，繼續毫不妥協地唱著歌曲最後一段：

【案例研究】

你在強姦我們的社會／你在強姦這片土地／你在強姦這裡的農民
／你在強姦這裡的一切

最後他幾乎是失聲地尖叫著：「沒正義就沒和平／沒正義就沒和平」
然後怒擲吉他：「幹！」

這是台灣音樂史上最激昂憤怒的抗議表演。

幾天後，他們出版第二張專輯「還我土地」。

如果第一張專輯是激昂的炸彈，「還我土地」則多了一份抒情感性。阿達自己也說，「幹!政府」主要是訴諸一種口號式的衝動。因為當時一連串好幾個議題蹦出來，所以他就用一種很情緒化的方式來表達。但在馬不停蹄的演出後，他開始覺得除了口號與衝動以外，需要重新思考價值觀的問題，並且需要談清楚土地問題背後的脈絡。

所以「還我土地」不再有第一張專輯的生猛粗口，反而有不少溫柔歌曲如「風中野玫瑰」、「陪妳散步惦在充滿白鷺鷥e一片土地」（這也是他們少數的情歌）、「夢見白鷺鷥」等等。

但感性之外，當然還是有憤怒，例如專輯中的出名歌曲「濁水溪出代誌」

濁水溪已經出代誌 大量的溪水來送到麥寮工業區去用

濁水溪已經出代誌 未來科學園區的毒水聽說也要排落去

濁水溪已經出代誌 出海口說要建工廠溪流的沙要流兜位去

濁水溪已經出代誌 乾乾的溪流看無水 熊熊吹起一陣風飛沙

濁水溪已經出代誌 濁水溪咧生氣 濁水溪咧破病 濁水溪要報冤仇

濁水溪已經出代誌 濁水溪咧生氣 濁水溪咧破病 濁水溪要報冤仇

另兩首特別的「歌」更是充滿社運「聲音」。「農民起義」是以北管音樂為底，除了阿達的歌唱以外，還有灣寶農民抗議後龍科技園區、福興蚵農抗議中科四期二林基地，和關心環境問題的廖本全教授演講的聲音。在歌詞本上這首歌是一頁空白，只有一顆紅星星。阿達說，「紅星是起義標誌，留白代表每個人都可以寫下自己的起義故事。」

【案例研究】

第九首名為「無語」的「歌」則根本不是歌，而是廖本全教授在**10月13日**中科四期二林基地環評大會的八分鐘發言演講，質疑政府環評政策。阿達說他每次聽到這段錄音，都會感動的哭。

這張專輯因為有新聞局補助案的時間限制，所以阿達還有許多重要想法沒有放進去。例如所謂三農（農村/農業/農民）的問題在專輯中並沒有深刻的論述，而大多是只有輕描淡寫的去寫到他看到的東西。阿達更進一步後來反省：「到底我在追求農業議題的核心價值是什麼？」

他在我的訪談中說：「我發現其實我不是關心農業的問題，而是關心土地永續跟整個台灣社會永續這件事情。所以包括土地、環境生態、農村。」

進入**2010**年，他們繼續到處演唱。

四月，阿達一人搞了一個「從反中科唱起」的巡迴演唱。

六月，在國光石化環評專家會議上，阿達有三分鐘發言時間，他拿起吉他說，「大家好我是來自彰化的青年，各位專家學者有自己的專業，而我也有我的專業，我的專業是音樂創作，所以我寫了一首歌送給我的家鄉彰化、送給土地、送給各位專家學者，更送給未來的孩子們」。然後他唱起這首為反國光石化所寫的兒歌「白海豚之歌」。

你咁有看見白海豚 游過西海岸的海邊

你咁有看見白海豚 聽說伊嘛叫做媽祖魚

游在台灣的海邊 親像媽祖咧保庇

有一天一隻白海豚仔 游過西海岸的海邊

找無媽媽伊號未離 找無媽媽伊號未離(哭不停)

七月，農村武裝青年拍攝首支**MV**《台灣母親你要帶阮去兜位？》，阿達為相思寮居民修改部份歌詞，並與阿展親赴相思寮，以表達相思寮居民堅決反對徵收的決心。

九月，他們在台中舉行《槍斃政府》武裝暴動演唱。在文案上這麼寫著：

從大埔農地事件、苗栗灣寶農地徵收、二林中科四期相思寮農地徵收、后里中科

三期七星農場徵收、彰化大城國光石化廠開發...等等開發案件。我們的政府、財團一廂情願的以經濟發展的愚民政策，對台灣美麗之島的生態、人民施以暴力毀壞的惡行。儘管好幾次地最高法院判決環評無效之時，我們的環保署原本應站在環境保護立場對財團開發加以制止，但事實卻不是如此。上至行政院、環保署到財團，三者齊聚一心，為了利益勇往直前，完全不需理會法律裁決與社會正義，。當國家強權壟斷公理之時，我只想槍斃政府！！

他們更兩次在總統府前凱達格蘭大道上演唱：一次是七月十七日的「土地正義」抗爭守夜晚會，另一次是十一月的反國光石化遊行晚會。

然而，除了作為社運抗爭現場的戰鼓之外，阿達在這一年也希望更把重點放在教育上。因為既然許多問題牽涉到人們的價值觀，尤其是發展主義的價值，所以他認為教育很重要，以「讓下一代的孩子不要再重現這樣的歷史錯誤。」

具體作法包括寫比較軟性的歌，例如以兒歌口吻寫白海豚之歌，以經過音樂欣賞方式，讓他們認識到環境或是土地的認同。他也積極去校園中「說唱」演唱，唱歌之外，還用powerpoint作歌詞，去談每首歌的脈絡，並試圖拋出問題讓學生去思考。

這中間，他也和台中資深樂團人老諾邀請台中年輕樂隊做了合作一張合輯「濁水溪出代誌」。

過去幾年，他跟老諾一直在討論搖滾樂的本質問題，並發現台灣，尤其是台中那邊的樂團對於社會環境是有一個距離的。所以就想說服年輕樂團一起搞一個關心濁水溪的音樂計畫，讓他們知道樂團是可以關心社會的。在這個過程中，也確實有一些樂團開始和他討論相關議題的部分，這讓他十分開心。

4.反思

從08年開始，農村武裝青年不斷用他們的音樂去衝撞體制，把自己當作火炬用力燃燒。阿達也不斷思考他的音樂與社會運動的關係。他說，每寫完一首歌，每做完一次表演，他都會自問：我在做什麼？這個聲音傳出去了，會在聽眾心中產生什麼火花？他很在意這個問題，因為因為我就是青春時候被其他人的音樂刺激到。

農村武裝青年剛組成時，他比較把自己當作運動的一部分。他說，當時覺得自己

是一個運動者，只是剛好會吉他，所以用音樂幹譙。

但是這兩年他們疲於奔命，參與太多抗議場合，跟太多的組織有過合作，到最後他開始反省這種簡單的音樂與社運的合作模式。他形容自己彷彿成為社運團體的「吉祥物」，有活動就叫他們去，演出時台上和台下一起憤怒，然後活動結束他們離開。他不知道他們的演出到底留下什麼東西？「到底是我草率還是你草率？」而他們和這個運動能產生什麼樣的連結？

這讓他在**2010**年初時深感沮喪與困惑。於是，他想讓腳步慢下來，盡量拒絕邀約，並且比較喜歡去學校甚於社運場合。

綠色公民行動聯盟在春天邀請阿達策劃夏天的諾努客反核演唱會，但他誠實跟他們說，這幾年這些社運組織很習慣辦個活動，就找樂團來熱鬧一下。不斷重複這種模式是無法讓音樂和民眾產生更強的連結。他覺得大家都應該思考新的模式。

另一方面，在這兩年的極度投入之後，他發現自己慢慢的連創作時間都沒有了。而且當他人把他視為一個抗議歌手，就對他有一定的刻板想像，以至於他可能連情歌都不能唱。他覺得自己被綁住了，很難受。於是他更發現，自己的創作慾望與樂趣是不可被剝奪的；他開始更重視作為一個藝術家、一個創作者的主體性。他說：「我不是這個運動的主體的附加在上面的一部分，我有我的主體在。」

這些問題當然不只是農村武裝青年，或不只是台灣的問題。但阿達說得對，「如果我們不去討論，可能十年後大家都還是一樣這樣搞。」

因此接下來，他想要仿效黑首那卡西這幾年進行的音樂工作坊，建立兒童的音樂創作工作坊。因為阿達發現兒歌都是大人做的，「但是像畫畫那種東西兒童都可以有自己的想法，那音樂方面如果去引導他們去做，也會很好玩。我會有這個發想原因是來自於我這幾年的農業運動，我常跟大家講說法律跟政策其實是沒有情分的，你不可能說我世代都住在這邊，我對這邊這麼有感情，所以我不能搬走，這在法律上是成立場的。」

所以他希望可以透過音樂工作坊的方式，讓小朋友開始去訴說自己的土地的家鄉的故事，開始用自己的想像力。今年中，他就會和南洋姊妹會合作，和這些新移民的孩子舉行兒歌創作坊，用他們母國的民謠來寫歌。

【案例研究】

對阿達來說，現在他的音樂可以分成幾個面向，一個是傳播跟教育者，另一個是激勵性的，運動的激勵性，包括運動正在進行，或說進行完之後的延續。「我覺得藝術在這個裡面是有力量的」。

「當然音樂還有記憶的儲存，歷史的儲存，就是說可能五十年後，突然有一個誰看到了五十年前寫的這個農村武裝青年，那他可能會知道五十年前台灣發生什麼事情。」



農村武裝青年（陳文發攝影）



農村武裝青年（陳文發攝影）



農村武裝青年（陳文發攝影）



農村武裝青年（陳文發攝影）

環繞島嶼和海洋的百日冒險—「瀨戶內國際藝術祭 2010」 (Setouchi International Art Festival 2010)

文／黃姍姍

攝影／黃姍姍、中村脩(Osamu Nakamura)

改變社會的力量---藝術

藝術，究竟帶給人類什麼？是智慧與情感的歷史結晶？是經驗的傳承？抑或是老舊城鄉更新的最佳良藥？日本在 1990 年代以後發展出以藝術為主題的地方(地域)營造計畫當中，著名案例如新潟縣的「越後妻有三年展---大地的藝術祭」(Echigo- Tsumari Art Triennial)或是橫濱市的「黃金町藝術市集」等以當代藝術介入公共空間的計畫，都是期待透過藝術的介入，能夠帶動日益衰退或是被非法集團所控制的地域，期待藝術的力量能夠改變地方居民的生活。然而，當代藝術究竟真如同魔法一般，能夠改變社會？抑或是政府對於藝術投以過大的期望？

走過 1990 年代的蕭條沉寂，又歷經 2000 年後地方力量的崛起，即將進入下一個階段的日本，就在 2010 年這個時代的轉折點，出現了最令人矚目的國際展覽---「瀨戶內國際藝術祭 2010」，不同於以往在美術館白色方盒內的展示，這個展覽以島嶼為舞台，結合視覺藝術與表演藝術，在日本傳統節日「海洋之日」7 月 19 日正式開幕。乘著船，乘著渡輪，當代藝術的冒險之旅啟程，跟隨著海風與陽光，觀眾探索著日本島嶼風土的豐饒。

瀨戶內國際藝術祭號稱是全球首次以島嶼為舞台的藝術展覽盛事，整個藝術祭以日本境內位於本州、四國、九州之間「瀨戶內海」的七個島嶼——直島、豐島、女木島、男木島、小豆島、大島、犬島——及位於四國東北方的香川縣高松港周邊作為主要活動區域。瀨戶內海自古以漁獲豐富著稱，同時也是舟楫往來頻繁的海上交通要道。本展藝術總監北川富朗 (Kitagawa Furamu)說道：「在日本明治時期之後，瀨戶內海因時空環境變遷，海運航道優勢不再，經濟衰退、環境污染等問題，使得該地區漸漸失去了往日的活力；但瀨戶內海上的每座島嶼皆保留其自然與歷史、文化的優美，希望藉著這項長達三年的「瀨戶內國際藝術祭」結合地方政府與民間企業、藝術界三方力量，以自然環境、環保、建築、藝術等議題於此間發酵，再造區域活力。」

【案例研究】

「瀨戶內國際藝術祭 2010」第一屆的舉辦，集結了瀨戶內海如香川縣、高松市、土庄町等地方政府，以及直島福武美術館財團、福武教育文化振興財團等民間力量共同打造。由香川縣縣長真鍋武紀（**Manabe Takeki**）擔任藝術祭會長，直島福武美術館財團理事長福武總一郎（**Hukutake Souichirou**）擔任總策劃。藝術總監北川富朗則為著名的策展人，其主導 2000 年至 2009 年間共四屆的「大地藝術祭・越後妻有藝術三年展」（目前仍持續進行中），十年來成功地將藝術的力量導入至地方民眾的日常生活之中，為當地高齡化社會的生活注入嶄新的活力，也讓藝術成為廢棄空間再利用的最佳觸媒。

第一屆的瀨戶內國際藝術祭以「地方的活性化」與「海的復權」為主題，隨著全球化和人口減少及老齡化的影響，地方活力衰退，島嶼的特色也正逐漸喪失。主辦單位期待以美麗的瀨戶內海為舞台，用藝術打造島嶼的活力。

藝術發芽的土壤---Benesse Cooperation 企業長年累月的耕耘

瀨戶內國際藝術祭 2010 並不是一個起點，事實上，這個展覽得以成功舉辦，背後有著近 20 年企業長年的深耕與努力。早在 1990 年代初期，私人企業貝里斯（**Benesse**）企業就已經開始對瀨戶內海的直島地方社區進行社會貢獻活動。1987 年貝里斯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，貝里斯企業又在 1992 年設立了由日本著名建築師安藤忠雄所設計，兼具住宿功能的藝術空間貝里斯之家（**Benesse House**）。在貝里斯之家開幕的同時，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。在 1992 年到 1995 年之間舉辦了許多的策劃展。而以 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因地製作（**Site-specific**）特性的作品為主，到 1996 年時，主辦單位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貝里斯之家之建築內外展出，同時也成為貝里斯企業的收藏作品。有了以上的累積，到了 1997 年時貝里斯企業正式啟動「家計畫（**Art House Project**）」。

當代藝術與日常的交錯－直島「家計畫」

與 1997 年以前藝術活動最大的不同之處，在於「家計畫」的舉辦地區遠離由貝里斯企業所購買並管理的貝里斯之家區域，而是以許多一般地方居民長年居住的直島本村地區為主。經過漫長的溝通與協調之後，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，貝里斯企業鑒於此情況，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不配合。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，居民逐漸敞開心防，開始願意傾聽主辦單位和藝術家進行這個計畫的目的，也有屋主逐漸願意接受這樣的藝術計畫，與貝里斯企業訂定租借契約，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，位於「南寺」的《月亮的背面(Backside of the Moon)》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。

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，以及貝里斯之家的住宿設施完備，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。因為貝里斯企業鍥而不捨的堅持與獨特具有先見的藝術理念，使得直島成為知名度極高的當代藝術重地。

藝術祭的起點---策展人與企業家的相遇

然而，在瀨戶內海之中，除了直島之外，還有許多島嶼日漸衰退，隨著年輕勞動者移往都市，島嶼的人口減少和人口老齡化使得島嶼喪失其活力，島嶼也不復往日的風采。這些眾多風景清幽，農產富足的島嶼，到明治時期為止，一直是北國運輸船以及來日的朝鮮通信使的主要航路。在日本歷史的重要時刻如源平之戰、戰國時代的變革期，這片土地同樣位於重要的關鍵地理位置。瀨戶內海更是日本第一個被正式設立的國家公園。然而，在日本戰後邁向高度經濟成長之路

【案例研究】

後，國家的主要政策全專注在內陸的開發與建設，而忽略的海洋的重要性。島嶼變成了堆積產業廢棄物的場所。排出有害瓦斯的精煉所、或是需要隔離的療養所都建在孤島上。

即使如此，策展人北川富朗卻在日益衰退的島嶼鄉村，看到藝術發揮的空間。他在家鄉新潟縣所策劃的大地藝術祭之經驗，讓長年在瀨戶內海耕耘的貝里斯企業總裁福武總一郎開始構想與他合作，創造出不同於山田原野間的藝術活動，是前所未有的於海洋上展開的藝術祭。北川在訪談中提到他和福武先生的相遇：「我在 **2003** 年初次與福武先生相遇，他來參觀大地藝術祭，並對於藝術祭本身給予很高的評價，後來在 **2006** 年時我又與他再度見面，當時他初次向我提起瀨戶內海的計畫，希望我能夠協助他規劃瀨戶內海的藝術展覽活動，於是我就在 **2007** 年以後正式參與瀨戶內海藝術祭的策劃，開始了新潟與瀨戶兩頭跑的生活。」始終抱持著「以藝術改變社會」之理念的北川，與長年貢獻於社區藝術的企業家福武，他們的相遇與合作讓規模浩大的瀨戶內國際藝術祭慢慢成形與啟動……

這片浩大的海洋中，七座如珍珠的島嶼，每座島嶼都有屬於自己的故事和歷史，更有各自的特色。倚靠著策展人北川的規劃與主辦單位的執行，七座島嶼被巧妙的串連起來，觀眾得以體驗徜徉於海洋的當代藝術冒險之旅。

1.直島

直島是由 **27** 個大小島嶼構成的直島町的中心島嶼。位於香川縣高松市北邊約 **13** 公里，岡山縣玉野市的南邊約 **3** 公里，面積 **7.81** 平方公里，人口約 **3400** 人。當地的地方產業，除了養殖鰯魚和海苔的漁業外，在島嶼的北部也有從大正時期開始的，以製銅為主的貴重金屬製造業，支撐著島嶼的經濟。如同上述，在 **1990** 年代後，貝里斯企業在島嶼南部建設了美術館等藝術設施，直島因而成為了現代藝術之聖地而名揚世界。在島上，目前已經設有三棟由安藤忠雄所設計的美術館，貝里斯之家、地中美術館、李禹煥美術館。除了著名的美術館之外，還有上述的《家計畫》，所留下的常設作品都是令人驚艷的作品。而為了本次瀨戶內國際藝術祭所新設的作品則為大竹伸朗(Ohtake Shinro)和藝術團隊 graf 的共同創作《I♥湯》(日文的湯發音與 You 相同)。這個將原本當地居民所愛用的樸素澡堂，改造成裝飾繽紛華麗的當代藝術作品，讓居民和觀眾有了全新的視覺經驗，也讓參與者能夠透過實際的洗浴(而非單純的觀看)，體驗當代藝術。使得原本就是當代藝術重地的直島，又注入了新的氣息。

2.豐島

位於直島與小豆島之間，面積 **14.5** 平方公里，人口約 **1000** 人。島的最南端有日本最古老的古人所遺留的貝類，由此可知約九千年前這裡已經有人類居住。後來隨著瀨戶內海交易增多而繁盛。千年前始至近年，石材業一直是島上的支柱產業。特產的豐島石，暢銷西日本各地。甚至京都桂離宮的石燈籠使用的也是豐島石。曾經因為廢棄物問題而蒙上陰影的豐島，其實是一個農產資源豐富的島嶼，聳立在島中央的檀山擁有廣大的森林，豐富的泉水滋潤了島中稀有的梯田。豐島雖然是離島卻擁有肥沃的土地，過去糧食富餘甚至銷往島外。此外，島內也曾大量飼養乳牛，因此曾被稱為「牛奶之島」。戰後開設了嬰兒院，設立了許多福利設施，也曾被稱為「福祉之島」。主辦單位在規劃展覽時，特別將豐島「自給自足、本地產本地消費」的新型地域社會之特徵向外推廣，並運用「食物」與「藝術」結合，表現豐島的地方特色及地形特徵。地方政府重整梯田，以「農業與食物」為主題，利用空閒民居開辦本地產本地消費型的餐廳，讓初次拜訪豐島的觀眾與遊客也能夠享受親近豐島裡豐富的食物資源。

在豐島上，主辦單位設立了一個新的美術館－豐島美術館，於 **2010** 年 **10** 月 **17** 日正式開放。豐島美術館的設立並非一般大眾所認知的「美術館----為了展示藝術作品的空間」，在這裡，豐島美術館本身就是一個藝術品，而且是由著名的建築家西澤立衛(**Nishizawa Ryue**)與當代藝術家內藤禮(**Naito Rei**)的共同創作。以「水」為主題的這間美術館，建築師西澤將建築物設計為一個約 **60 x 40** 公尺大小的水滴形象，這個空間並無明確的內與外之分隔，內部與外部空間相連接，光線或是雨水與風皆可自由進入，更不用說昆蟲與植物，可以與這個建築物共同生存，而正是建築師與藝術家的共識，希望她是一個與當地環境共同呼吸的美術館。而空間內部展示著內藤禮的作品，從地面上湧出的水滴，聚集為水灘，又散去，持續變化的水，映照著刻刻變化的光影與溫度。藝術家內藤禮更將此空間稱為母型，如同是生命體一般在這個開放的空間裡不斷地出生又死亡，水的循環，更彷彿暗示了生命的輪迴。

在豐島上還有另一個重要的藝術作品，知名法國藝術家 **Boltanski** 的心臟音的資料庫，收集來自世界各地的觀眾的心臟聲音，在展示空間中，燈光更隨著心跳聲的起伏有所變化，讓觀眾思考生命與生存的證據。這件作品與 **Boltanski** 以往的作品有著共通性，探討人類的記憶、生與死。此外，塩田千春(**Shioda Chiharu**)的裝置作品，收集了許多在空屋或是廢棄的公民館中的門片與窗戶框或是日本獨有的障子門片，創作為一個延長的通道，名為《遙遠的記憶》，作品透過當地居民的協助創作而成，藝術家期待運用再生的材料來對應以往豐島所經歷的廢棄物的灰暗歷史，希望居民能夠擺脫負面的記憶朝向明亮的未來。而德國藝術家 **Tobias Rehberger** 則是將一間普通的日式家屋做了大改造，將之改造成炫

麗迷彩風格的餐廳，讓觀眾一面享受豐島美食的同時，也可以在這個獨特的空間中，體驗藝術氛圍。

3.大島

大島位於高松港北東方向約 8 公里的海面上。面積為 0.62 平方公里，外圍為 7.2 公里。原來是兩個小島，由於砂洲的連接使其成為一個小島。1909 年島上開設了癲瘋病療養所，1946 年療養所改名為「國立療養所大島青松園」。長時間以來由於對癲瘋病的社會偏見與歧視及國家的錯誤政策，入院者被強制隔離。爾後 1996 年廢除了癲瘋病預防法，2008 年成立了癲瘋病問題基本法。現在在園內主要是實施對入院者日常生活的護理・幫助他們過好療養生活。還舉行各種幫助正確認識癲瘋病的啓蒙活動。因為癲瘋病療養所的設立，使得這個島嶼與其他島嶼的氣氛特別不同，島上設立著紀念碑《風之舞》，彷彿安慰的那些在島上逝去的靈魂，悼念著那些被傷害的心靈。除此之外，還有《墓標之松》以及納骨堂，都說明了大島與癲瘋病深刻關聯之歷史。而為了彌補這負面的歷史，主辦單位特地規劃了「溫柔的美術計畫」，邀請攝影陶藝與農植等各領域的專家來當地和病人進行交流。並在特別規劃的空間當中展示在這些工作坊中所創作的作品。大島這個原本被封閉的島嶼，經過許多團體多年的努力，終於能夠對眾人開放，在這個島嶼裡的悲傷記憶，終成了這塊土地的養分，讓每位拜訪此地的人，都深刻感受到歷史的痕跡。

4.小豆島

小豆島面積為 153.33 平方公里，在瀨戶內海是僅次於淡路島的第二大島，也是本次藝術祭當中最大的島嶼。有土庄町和小豆島町兩個小鎮，人口約 32,000 人。小豆島山嶺連綿起伏，有著豐富的大自然。豐臣家滅亡後修築的大坂城，使用了小豆島的岩石，現在還能在島上多處看到當時採石場的遺跡。

江戶時代小豆島生產的鹽、醬油、素麵販賣到島外。現在醬油、素麵還是小豆島的特產。過去島上盛行上演小劇，最盛時期島上有三十餘個舞臺。現在每年在肥土山、中山兩地區還在茅草鋪頂的舞臺上演出農村歌舞伎。本次展覽當中，台灣藝術家王文志的作品《小豆島的家》便是設置在小豆島，4 座高達 10-15 公尺的圓頂竹編劇場。因為小豆島對於傳統文化祭典的尊重，到目前依然保有春耕秋收前後都一定要舉行祭典，演出傳統歌舞伎來祈求豐收並表達對於神明感謝之意。因此，王文志的這件作品受到當地居民的熱烈歡迎，在這個圓頂空間進行許多場傳統表演的演出，這裡也儼然成為當地居民交流的重要場所。此外，在廢棄的小學校舍圖書館當中，展示著栗田宏一的作品《土與生命的圖書館》，藝術家自瀨戶內海沿海約 350 個地區採取了不同種類共約 600 種的土壤，以幾何形的方式展示在圖書館中，書架上眾多的書籍和地面上色彩豐富的多種土壤，彷彿溫柔的訴

說著瀨戶內海的多元且複雜的故事。

5.犬島

位於岡山縣岡山市寶傳港以南約 **2.5** 公里的海面上，從寶傳港坐班船約 **8** 分鐘左右能到達。面積約 **0.54** 平方公里，外圍為 **3.6** 公里。是六個犬島諸島中唯一的有人住的小島。島上有一塊像蹲著的小狗，叫「犬石大人」的巨石，因而小島得名「犬島」。犬島是知名的花崗岩（犬島御影石）產地。過去江戶城、大阪城、岡山城、石牆，明治以後建設的大阪港的石基都是從這裡採取的。犬島石被全國各地視為名石。過去犬島曾開設過精煉廠(1909)，生產最盛期的十年，島上住民超過了 **3000** 人。隨著精煉廠關閉採石業的衰退，現在的人口還不到當時的五十分之一。衰退的礦業與精煉廠，由貝里斯企業規劃為現代工業(產業)遺產，邀請建築師三分一博志和藝術家柳幸典共同將之改造為當代藝術的展演空間。三分一博志和柳幸典運用了當地煉銅的材料與三島由紀夫住邸內部的門窗木框等做為素材，將象徵現代化工業的煉銅廠和象徵戰後日本文化的文學家重疊，提出他們對於當下社會的疑問。

6.男木島

男木島位於女木島北面 **1** 公里處，面積 **1.37** 平方公里，外圍 **4.7** 公里。人口約 **200** 人。因為平地很少，民宅都密集地建在山坡上。其間有細窄的坡路連接。因為地形上的關係，島上難以種植水稻。所以，一直到戰後不久為止，島上居民都是將島上的牛租借給島外，以換取大米。從男木港可觀望到供奉安產之神的豐玉姬神社，許多島外的人為了祈禱安產而到訪。立在島上北端的男木島燈塔(1895年設置)是花崗岩建造的，造型優美。被譽為日本名燈塔五十之一。這裡還是電影「歡樂悲傷幾許歲月」(1957年)的外景，因而聞名全國。另外當年的燈塔職工宿舍現在作為燈塔資料館保留至今。

男木島高低起伏與細窄通道讓遊客容易在旅途中迷路，主辦單位卻在路途當中安排了許多的藝術作品，讓迷路成為一種樂趣。男木島居民提供了許多的空民房，讓藝術家能夠運用空間發揮創意。像是谷口智子的作品《管風琴》或是真壁陸二的作品《路地(日文中指「小巷子」之意)壁畫計畫》都是運用男木島特殊的街道環境，讓觀眾在行走時，也能夠一邊享受藝術的樂趣。

7.女木島

女木島位於距離高松港 **4** 公里的海面上，面積 **2.66** 平方公里，外圍 **8.9** 公里，人口約 **200** 人。為防風防潮水，在女木港周邊，建有稱為「**ote**」的高 **3.4** 公尺的石壁，形成了一個獨特的景觀。八十多年前，在傳說故事「桃太郎」中登場的鬼島與女木島關聯的故事內容被創作出來後，位於鷲峰山頂的洞窟，以鬼的住處而

聞名，並成為了有名的觀光景點。在鷲峰山頂展望台上可 **360** 度眺望到瀨戶內海。在女木島，主辦單位邀請了愛知縣立藝術大學參與，將一廢棄民房改造成展示空間與交流空間，在此舉辦多種藝文活動，讓當地居民和外來的學生有了更密切的交流。此外，藝術家 **Leandro Erlich** 的作品《不在的存在》，則是設置了石庭中出現又消失的足跡和無法反映現實的鏡子，讓觀眾思考一種不同於日常的存在狀態。

高松市

高松港號稱四國地區的玄關，是往返本展七個島嶼之間的船舶的重要樞紐。現在的高松港一帶古代稱為「篋原（**nohara**）」。高松港船舶頻頻靠岸離岸，其進港船舶數位居全國的高位，是日本屈指的旅客港。高松港作為過渡諸小島的母港，從城下小鎮發展為現代都市，成為了瀨戶內海的中樞紐帶，發揮著重要的作用。因為高松的地理優勢，主辦單位特別將這裡設定為藝術祭的綜合據點，這裡將打造成一個匯集人流・物流的中心。除了藝術作品展示，各種活動的舉辦，還將開設雲集瀨戶內、四國之各種物產之集市，為了來自外地的旅行者提供了品嚐美食的機會。本展的閉幕活動即在高松港邊的廣場上舉辦，當地居民踴躍的參與，以及眾多來自日本全國各地的義工的熱情支持，讓一百天的海洋冒險劃下了完美的句點。在這個四國的海港都市，主辦單位結合商店市街與港口單位，在都市空間中安排了大卷伸嗣(**Ohmaki Shinji**)的作品《**Liminal Air-core-**》以及椿昇的《**PROM: Prosthetic Restriction of Our Memory**》，其中藝術家椿昇還邀請了當地的國高中學生共同創作各式造型的花燈，共同進行了「高松海之光計畫」，展示在高松各街道上，以及空店鋪裡。

瀨戶內海的明日，日本的未來

長達 **105** 天的展期，總計 **93** 萬多人的觀眾參觀，主辦單位在閉幕會之記者會上公布了本次展覽的總參觀人數。而 **10** 月 **31** 日的閉幕會上，台上站著當地的義工和居民，說著對來賓道謝的話語，場外下著大雨的夜晚，聚集此地的人們歡聲與笑聲，為這 **105** 天劃下了一個溫馨的句點。即使是展覽結束後，主辦單位依然安排了许多作品是永久設置或是長期設置的作品。藉由本次的藝術祭，當地居民反映能夠與許多外來參觀者交流，的確使得原本落寞的村莊多了許多的生氣與歡笑。根據主辦單位在展覽結束後所整理的報告書，半數以上的居民都對於藝術祭的舉辦抱持肯定的態度，也期待三年之後再度舉辦。儘管主辦單位提出統計數據，證明本次展覽的成功以及居民的支持，但也不難聽到當地居民的抱怨以及發現在其他媒體見到負面的批評，即使抱持好意的參與者居多，仍然有少數的抱持

【案例研究】

反對或批判態度的人口。其中又以大量的觀光客所帶來的環境汙染與噪音等為主，展覽期間男木島曾經發生火災之意外事件等，甚至是外來的觀眾也有不少抱怨交通配套措施沒有適當的安排等問題，部分居民甚至質疑藝術家的創作是否符合當地的文化，是否尊重當地居們的感受。社區或社群對於藝術的理解與接受是否成為本次藝術祭成功與否的關鍵，值得主辦單位更深入反省與探討。

人類學者紀爾茲（**Clifford Greertz**）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。現代主義主導下的藝術作品去脈絡、去歷史的自律神話已不存在，而當藝術家的創作涉及社區的公共領域時，藝術作品中蘊含的不只是藝術家本身背景，更延伸至在地脈絡以及議題詮釋方式，甚至是創作過程中的公共性面向。我們面對這些強調與社區對話的藝術計畫，不得不問：在強調社區溝通對話的藝術創作過程中，社區在藝術創作過程中究竟扮演什麼樣的角色？是藝術創作的客體？藝術家觀看和詮釋的題材對象？還是有可能跨越教育與階級差異成為藝術家創作的夥伴，共享詮釋與再現地方的權力？

在省視瀨戶內國際藝術祭的過程當中，讓我們思考到以上的這些問題，原本為了瀨戶內海地區的區域復興所舉辦的藝術祭，除了振興了當地的經濟之外，當代藝術帶給居民與一般民眾的刺激與衝擊是否足以改變原本封閉與衰退的社區，藝術祭開啟了藝術介入生活，藝術介入日常的起點，然而藝術是否能融入居民生活中文化，更甚延續，都是值得我們持續關注的課題。

後記:

行文至此，筆者也不禁思考，於一周前發生於日本東北大地震帶給日本全國國民巨大的打擊與震撼，在失去家園與至親的狀況下，藝術究竟能夠為人們做些什麼？在這樣的狀況下，藝術是否適合介入這種非日常的生活？筆者相信藝術能夠帶給人們無形的支持力量，但是要以何種方式何種管道出現眾人面前，將不再只是一般展演活動所具備的行銷企劃規畫即可，人們的心靈層面將是一個更纖細更敏感的問題。

基本資訊

名稱：瀨戶內國際藝術節 **2010** 「藝術與環海的百日冒險」

展覽日期：**2010** 年 **7** 月 **19** 日－**10** 月 **31** 日，共計 **105** 天

會場：直島、豐島、女木島、男木島、小豆島、大島、犬島、高松港周邊

主辦：瀨戶內國際藝術節執行委員會

【案例研究】

會長：真鍋武紀（香川縣縣長）

總企劃：福武總一郎（財團法人 直島福武美術館財團理事長）

總監：北川富朗（藝術總監）



從豐島的民屋看出去的瀨戶內海風景（黃姍姍攝）



豐島美術館如水滴般的外觀（黃姍姍攝）



豐島美術館內部風景（黃姍姍攝）



瀨戶內海地區獨特的石牆的堆法（黃姍姍攝）









德國藝術家 **Tobias Rehberger** 所改造的日本房屋之外觀（黃姍姍攝）



真壁陸二的作品《路地壁畫計畫》（黃姍姍攝）







【案例研究】

	
<p>谷山恭子作品《雨的小路》（黃姍姍攝）</p>	<p>德國藝術家 Tobias Rehberger 所改造的日本房屋，目前作為一間具有特色的餐廳（黃姍姍攝）</p>
	
<p>青木野枝「空の粒子／唐櫃」 撮影：中村脩 Noe Aoki "Particles in the Air / Karato" Photo: Osamu Nakamura</p>	<p>塩田千春「遠い記憶」 撮影：中村脩 Chiharu Shiota "Farther Memory" Photo:Osamu Nakamura</p>
	
<p>安部良「島キッチン」 撮影：中村脩 Ryo Abe "Shima Kitchen" Photo: Osamu Nakamura</p>	<p>愛知県立芸術大学アートプロジェクトチーム 「愛知芸大・瀬戸内アートプロジェクト」 撮 影：中村脩 Setouchi Art Project by Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music</p>









【案例研究】

	
<p>禿鷹墳上「20世紀的回想」 撮影：中村脩 Funjo Hagetaka "20th Century Recall" Photo:Osamu Nakamura</p>	<p>行武治美「均衡」 撮影：中村脩 Harumi Yukutake "Epuioise" Phot:Osamu watanabe</p>
	
<p>レアンドロ・エルリッヒ「不在の存在」 撮影：中村脩 Leandro Erlich "Presence of absence" Photo:Osamu Nakamura</p>	<p>ジャウメ・プレンサ「男木島の魂」 撮影：中村脩 Jaume Plensa "Ogijima's Soul" Photo: Osamu Nakamura</p>
	
<p>川島猛とドリームフレンズ「思い出玉が集まる家」 撮影：中村脩 Takeshi Kawashima & Dream Fiends "A Schelter for Drops of Memory" 川島猛的作品《充滿回憶圓球的家》</p>	<p>高橋治希「SEA VINE」 撮影：中村脩 Haruki Takahashi "SEA VINE" Photo:Osamu Nakamura</p>

【案例研究】

	
<p>漆の家プロジェクト「漆の家」撮影：中村脩 Maison de Urushi Project "Maison de Urushi" Photo:Osamu Nakamura</p>	<p>オンバ・ファクトリー「オンバ・ファクトリー」撮影：中村脩 ONBA FACTORY "ONBA FACTORY" Photo:Osamu Nakamura</p>
	
<p>谷口智子「オルガン」撮影：中村脩 Tomoko Taniguchi "Organ" Photo:Osamu Nakamura</p>	<p>直島</p>
	
<p>大巻伸嗣「Liminal Air - core -」撮影：中村脩 Shinji Ohmaki "Liminal Air - core -" Photo:Osamu Nakamura</p>	<p>ジョゼ・デ・ギマランイス「ハッピースネーク」撮影：中村脩 Jose de Guimarães "Happy Snake" Photo:Osamu Nakamura</p>

【案例研究】

	
<p>海景</p>	<p>豊島</p>
	
<p>豊島</p>	<p>高松港 撮影 中村脩 Takamatsu Port Photo Osamu Nakamura</p>
	
<p>女木島 撮影 中村脩 Megijima Photo Osamu Nakamura</p>	<p>女木島 撮影 中村脩 Megijima Photo Osamu Nakamura</p>
	
<p>男木島 撮影 中村脩 Ogijima Photo Osamu Nakamura</p>	<p>小豆島 撮影 中村脩 Shodoshima Photo Osamu Nakamura</p>

串聯藝術與日常生活---黃金町藝術市集 (Koganecho Bazaar)

文／黃姍姍

圖／黃金町藝術市集實行委員會提供、黃姍姍攝影

橫濱市的光與影

橫濱，日本國際化代表都市之一，曾經拜訪過橫濱的旅客一定對橫濱港灣附近現代化都市景觀與美麗夜景印象深刻，國際大展橫濱三年展作品便經常以橫濱港灣景色為背景。儘管如此，再怎麼光鮮亮麗的都市外貌下依舊有著其陰暗的一面，而黃金町(Koganecho)便是橫濱市裡經常被忽略的灰色地帶。

1945 年，美軍在太平洋戰後，立即接收了橫濱市港灣設施民宅土地等，以整頓其美軍基地裝備。黃金町雖然免於被接收的命運，但是與被接收地區只相隔一條河川，在糧食物資缺乏的時代裡，這裡自然地聚集了許多以美軍為主要顧客的飲食業勞動人口。另一方面，以港口勞動工作為主的職業介紹所也在此設立，召集了大量的流動男性人口，逐漸地，非法賣春與麻藥販賣黑市也開始進駐這地區。進入 60、70 年代，隨著日本經濟高度成長，加速了黃金町非法飲食店的成長，這裡成為東南亞各國非法移民的女性賣春據點。其惡名紅遍全日本，無人不知，在日本電影大師黑澤明的電影「天國與地獄」¹一片中，黃金町被描寫為一個充滿黑暗與絕望的麻藥世界。當然橫濱市政府並不是完全無視這地區的非法行為，從 60 年代起便持續進行麻藥取締運動，然而暴力集團深根於此，其相關非法飲食業與賣春營業行為依然是這個地區撕不掉的標籤。街道上處處可見提倡消滅愛滋病巨大的招牌更增添這個地區的陰影(圖 1)。

黃金町社區改造計畫

最初，橫濱市所提出的計畫是藉由大型商業設施建設計畫將非法商店與暴力集團相關人口驅逐出這地區，然而，在 1990 年代以後日本經濟蕭條的情況下，大型商業設施的經濟效益已不再是都市計畫最佳考量；另一方面，自 2004 年起橫濱市政府推出創意城市政策²(Creative Yokohama)，開始積極的整頓橫濱市內

¹ 「天國與地獄」，東寶株式會社(Toho Co., Ltd.)於 1963 年推出黑澤明執導電影，是以誘拐事件為主題的懸疑電影。

² 除了三年展的舉辦之外，更將閒置空間轉用為當代藝術替代空間，例如原本是大藏省關東財務局事務所的舊建築轉用為以低價出租給藝術家作為工作室的「ZAIM」，以及橫濱銀行以及富士銀行橫濱支店的舊建

的文化設施，黃金町也被列為其創意城市構想的一部份。經過橫濱市政府整體考量之下，最後決定將這個地區規劃為以「藝術與社區共生」為目標的地區，將原有的非法飲食店拆除(圖 2)，並由京浜急行電鐵(私立鐵道公司)出資將鐵道高架下的空間重新整頓，規劃為藝術活動空間(圖 3，4)，並由橫濱市政府出面租借，期間長達 10 年。政府重新規劃黃金町第一件要務便是取締區域內的暴力集團與賣春團體，以維護當地居民日常生活的安全。原本是一般年輕女子絕對不敢單獨行動的危險地帶黃金町開始有了變化，先是 24 小時警察站崗與保全來確保此地的安全，再來是強制取締非法賣春的飲食店舖，同時整修過後的鐵道高架下空間也逐漸完工。

這個以藝術改造社區的計畫更邀請了山野真悟(Yamano Shingo)擔任藝術總監。他曾經擔任 2005 年橫濱三年展的策展人之一，在 1980 年代起便以策劃藝術計畫(Art Project)活動聞名。有別於一般美術館白箱子(White Cube)的展覽規劃，山野真悟擅長將藝術帶入日常生活空間以及融入都市商業空間。在他所規劃的展覽活動之中又以長達 10 年的博館都市計畫(Museum City Project，以下簡稱為 MCP)最具有代表性。MCP 是自 1990 年到 2000 年，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之成功案例。

《黃金町藝術市集》，誕生！

2007 年《黃金町藝術市集》計畫名稱正式決定，為了得到當地居民的理解與協助，由黃金町藝術市集委員會以及橫濱市政府舉辦了說明會，除了計畫內容的公開，更為了讓一般市民也能了解其具體內容，特別由策展人偕同建築團隊進行新空間模型的介紹。而所謂藝術「市集」是指人口聚集的場域、同時也是市場，在此除了進行商業交易，也進行藝術思考與點子的交換。策展人山野真悟強調藝術與日常生活事實上並沒有明確的界線，這次的展覽有別於在美術館畫廊空間，將視角擴展到日常生活的食、衣、住、行等面向。除了藝術家的進駐以及作品展示之外，而本次藝術計畫最大的特色是還邀請了專門店合作，設立了期間限定的商店。

展覽期間，藝術家到黃金町收集資料作田野調查，也與當地居民作互動，例

如藝術家 **KIMURATOSHIROJINNIN** 在野外進行即席茶會以及陶藝製作，特殊的服裝吸引了許多的目光(圖 5)。展覽正式開幕之前也舉辦了許多熱身活動，例如，穿著玩偶裝扮的數位舞者與藝術家合作，春天櫻花季節裡出沒於黃金町地區，也讓當地居民參加遊行活動(圖 6)，夏季則是結合當地神社寺廟所舉辦的祭典活動，除此之外更與橫濱市立美術館聯合舉行夏季活動、藝術家的工作坊等，台灣藝術家侯俊明便是本次計畫中受到邀請的外國藝術家之一。

藝術家安部太輔(**Abe Taisuke**)以舊衣服製作布娃娃，在他的展示空間裡佈置了許多以黃金町居民提供的舊衣服所製作成的娃娃，展覽期間除了藝術家定時在此進行創作之外，這個色彩繽紛的空間裡更經常在此舉辦親子創作工作坊，每個小朋友在參加活動之後可獲得藝術家親手製作的娃娃(圖 7)。

藝術家福本步(**Fukumoto Ayumi**)則是創作了許多看似中國古董的陶瓷器以及書畫掛軸(圖 8)，每一件作品都附有藝術家的使用說明，不過仔細觀察就不難發現其實每一件作品的型態與實際的功能有很大的差距，而事實上每一件作品的實用性其實超乎我們的常理，其荒謬的表現不禁讓人會心一笑。而泰國藝術家 **Wit Pimkanchanapong** 在藝術空間裡搭起了水果攤，用紙摺成的紙水果與真正的水果以假亂真(圖 9)，來這個攤子買水果的顧客必須先完成摺紙動作再以完成的紙水果與攤販主人(藝術家)交換真正的水果。藝術家田宮奈呂(**Tamiya Naro**)則是長期與三宅一生(**Issey Miyake**)合作創作許多天馬行空的藝術作品，在這次藝術市集裡，曾經是鐵道高架下荒廢空間轉身為流行服飾精品店(圖 10)。

藝術家田中千智(**Tanaka Chisato**)在展覽準備中拜訪黃金町各地的店家以及居民，在說明展覽的內容並獲得居民的同意之後描繪肖像畫，展覽期間作品展示於各個店家，居住在黃金町的每一個小市民頓時都成了本次活動的主角(圖 11，12)。

90 年代日本中央政府之文化政策的影響

在日本，為了振興地方社區經濟，文化廳從 90 年起開始施行以藝術文化活動為主的相關補助政策，如 90 年「地域文化特別推進事業」，92 年「新文化據點推進事業」，93 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。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地方文化事業等。而 1996-2001 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。2007 年更以「藝術文化社區營造計畫」擴大補助的範圍。

政府的積極補助加速了以藝術振興地方活動的急遽增加。然而同樣是振興社區，黃金町藝術市集與日本其他地區舉辦的藝術活動之出發點基本上就不同，這裡多了賣春犯罪的歷史，為了解決這個問題，藝術在這裡被作為一個媒介，而不是解藥。

山野真悟在訪談中提到 90 年代於福岡 MCP 與現在他所策劃的黃金町藝術市集最大的差異在於「藝術的機能」以及「策展人角色扮演」的不同，在 MCP，山野將充滿異質性的藝術引入都市空間，改變了被商業佔據的空間，提醒都市人的逐漸喪失的美感與對藝術的接受度。最初，藝術並不是被需要的要素，山野則是扮演著介紹的角色。而在黃金町藝術市集裡，藝術不再只是被特殊化的異物，而是融入日常生活的一部分，與食物、服飾、居住空間、交通等等全部平等，藝術只是一種從不同角度來看這個地區的觀點，在黃金町，藝術是漸漸被市民需要的，而山野扮演著連結藝術與日常生活的媒介角色。第一屆的《黃金町藝術市集》就於 2009 年舉辦，此年正值橫濱開港 150 週年，許多相關的文化活動於同一年度熱鬧地舉辦。但是在看似一帆風順表面下，依然存在著許多問題點，例如「持續性」問題，以及如何評價藝術活動的得失，其標準何在？橫濱市政府雖然明言創意都市計畫將以 10 年長期規劃為目標，但在日本整體經濟蕭條財政緊縮的狀況下，這個計畫很有可能在開港 150 年紀念活動之後像煙火一般燦爛綻放之後就隨風消失，橫濱市的計畫是否能夠度過經濟危機還是值得繼續觀察。

而關於「藝術的利用價值」是經常被討論的議題，日本全國各地氾濫的藝術計畫，有大有小，其中當然有許多整合居民、行政與當地企業共同舉辦成功的範例，然而也有不少是「以藝術之名，行振商之實」的奇妙展覽。總而言之，藝術計畫到底是善，還是惡？也許還需要時間的證明。然而，讓黃金町此地區的居民回復他們原有的平靜生活，應該是所有參與者的心願與目標。

持續前進！邁向新階段

為了 2009 年第一屆《黃金町藝術市集》的舉辦，政府邀請擅長硬體規劃的橫濱市立大學的鈴木伸治教授主導，並由在地居民、建築師、京急鐵道、橫濱市等共同組成的『黃金町市集實行委員會』來舉行活動。鈴木伸治教授在《黃金町讀本》一書中，指出黃金町市集是為了發掘城市魅力的交流場所分散設置的回遊型活動，同時也是思考社區營造今後要何去何從的契機。所有活動的準備企劃過程中，囊括了橫濱國立大學、橫濱市立大學等眾多的學生，更讓地方的居民、公部門單位、警察等等大眾能夠有機會共同參與社區的活動。這本《黃金町讀本》也正是鈴木伸治教授與所有黃金町藝術市集的所有工作人員所共同努力編輯的

成果，收錄了許多與黃金町地區相關的文字與圖片資料。**2009** 年的活動結束之後，橫濱市政府更將『黃金町藝術市集實行委員會』這個組織重新編制，以「藝術社區營造」為主題設立了新的 **NPO** 組織「**NPO 黃金町區域管理中心**」。這個新的組織，容納了原本的工作人員之外，更強化了組織的中長期目標以及藝術活動的大方向。除了各種策劃活動之外，還致力於招募新住戶進駐。**2010** 年的黃金町有了 **2009** 年第一屆的經驗，開始提早規劃更多與國際藝術家的交流活動，並且設定了明確的主題與目標。在新的一年，第二屆的《黃金町藝術市集》(**2010**) 當中，主辦單位將主題設定為「觀光與藝術」。這個主題聽來讓人直覺聯想到商業的觀光，但是主辦單位刻意將觀光與藝術這兩點連結，其實目的就是希望讓黃金町這個地區能夠讓更廣為人知。根據主辦單位的活動報告書，在 **2010** 年間，主辦單位順利地將整修好的空間租借商家，其中長期租借的商家更從 **2009** 年的 **19** 間成長到 **2010** 年的 **30** 間。而原本老舊的房屋或者店面，主辦單位也委託給數個不同的建築師或建築團隊來負責改建以及重新規劃設計。主辦單位更強調，雖然黃金町藝術市集的活動進行很難看出這個區域立即的變化或改善，但是在日積月累的努力之下，主辦單位與警察的合作以及防範犯罪等日常的工作當中，讓黃金町逐漸脫離了原本的非法活動地區之形象。除此之外，外來的藝術家進駐與新的商業設施的進駐，讓原本暗藏在陰暗處的非法交易行為也逐漸被驅逐出這個區域。

而原本以當地藝術家為主的藝術活動，也在今年做了調整，策展人山野真悟將 **2010** 年的邀請藝術家人選鎖定在同樣位於東北亞的台灣。**2010** 年共邀請了 **8** 位客座藝術家，其中 **3** 位就是來自台灣，而在 **3** 月初所舉辦的研討會上，主辦單位邀請了來自台灣的策展人胡朝聖、吳慧貞以及三位藝術家陳敬寶、周靈芝、蔡坤霖，與日本橫濱 **BankART1929** 的藝術總監池田修，與橫濱大學教授鈴木伸治，以及當地居民，當然還有山野真悟共同討論藝術與社區的連結之問題。

2010 年的黃金町，除了將邀請藝術家的重心放在台灣之外，更邀請了來自澳洲的資深策展人 **Reuben Keehan**，請他於黃金町內策劃活動與展覽。台灣攝影家陳敬寶本次延續一貫的創作主題《迴返》與橫濱東小學合作，邀請當地的小學生，以攝影的方式來再現兒時的回憶場景，虛構與現實的界線模糊，也帶出的黃金町的歷史與回憶。長年投入社群藝術與各種環保議題創作的藝術家周靈芝，本次在黃金町藝術市集 **2010** 則是展出運用當地的布材，以當地的議題為主題，創作出大型拼布作品，並且邀請當地居民參加工作坊，藉此與居民與藝術家交流。另一位台灣藝術家蔡坤霖則是將黃金町地區的空屋改造，創造大型的裝置作品，此作品結合空間裝置與聲音裝置，讓觀眾彷彿進入異空間。

除此之外，主辦單位持續將原本的老舊建築改建，但是與以往由橫濱市政府的建築團隊主導規劃，今年的黃金町更開放地邀請了許多建築團隊來進駐黃金町，主辦單位提供空間，讓建築師能夠自由發揮想法，設計具有獨特風格的空間。而這個計畫既能夠改善當地的閒置空間，又能夠讓年輕具有潛力的建築師團隊有發揮的空間，新的空間落成之後，主辦單位更將這些空間以低價出租給其他的藝文工作團體，讓他們能夠在具有創意的空間中工作。

2010 年主辦單位也更加強學術交流的活動，「關於舊書與社區營造之論壇」，「初音!FINE!社區營造座談會」、「建築計畫之論壇」、「藝術與社區 vol. 2: 韓國報告等座談會」，藉由邀請國內外的學者或是實際參與社區營造的規劃者或負責人來共同討論，除了達到意見交流與經驗分享，更能累積這些相關領域的研究成果。除此之外，策展人山野真悟更在訪談中提到，除了藝術家，學者的對外連結之外，黃金町更需要的是當地居民之間的串連，因此主辦單位特別注重當地人材，或是當地的文化資源、空間資源與經濟資源的網絡化。藉由每次的展覽與活動，提高他們對於地區的認同感與好奇心，進而願意與外來的藝術家進行交流和互動。因此幾乎進駐於黃金町的藝術家們都有過與社區居民互動的工作坊或是講座。透過面對面的接觸與溝通，讓原本對藝術毫無興趣的居民，也開始接受不同的觀點和看法。

對於邁入第二屆的黃金町藝術市集，活動的重點也開始需要探討節慶式的活動是否適當，還是需要有更細膩的調整？我們看見，第二年的黃金町，將原本是實行委員會的組織更改為「黃金町地區管理中心」。這是一個更常態，能夠進行更長遠的規劃的單位。對於需要改變的地區，的確需要一個常態的組織來進行活動。黃金町地區管理中心也更肩負起黃金町持續發展的重責大任，然而，最重要的，還是需要當地居民的理解與協助。黃金町藝術市集的進行，除了引起外界廣泛的好奇與期待，不可否認，仍有人帶著些許的懷疑和偏見的有色眼鏡來對待。主辦單位一方面要針對阻嚇犯罪與政府與警方合作，另一方面又要顧及當地居民的感受。因此主辦單位讓居民能夠參與社區營造的規範討論，規劃了讓居民能夠主動參加的活動，例如解決亂丟垃圾的「垃圾問題解決計畫」，或是「橫濱市民社區改造計畫」、「景觀實驗」（邀請藝術家針對當地具有特色的景觀以錄像藝術進行紀錄或創作，再邀請當地居民一同討論其作品/影片內容，進而提出對當地景觀的想法與意見），「自行車步道的整備計畫」，「高架橋底土地利用計畫」的初步討論會等。

這些看來與藝術活動沒有直接關係的活動，卻也都是主辦單位所注重的項目。這些其實是黃金町地區所需要的另一種軟體的規劃，讓居民有契機更主動

【案例研究】

去理解自己所居住的環境，以及自己和環境之間的關聯性與緊密性。

策展人山野真悟在接受訪問時，提到關於社區和藝術，他強調，藝術和社區的接觸並非只對社區居民或環境產生影響或益處，其實對於藝術家而言，也產生了很大的影響作用。「當一位藝術家進入了一個完全陌生的社區裡，他必須將以往他所熟悉的“藝術語言”轉換成這個社區能夠理解的另一種“語言”，這個過程，也可以說是一種“翻譯”吧！這個行為讓藝術家必須重新省視他對於藝術的思考方法，有時候甚至會成為他創作方向轉變的一個契機。」

他並針對公共性的問題，提出他個人的見解：「現代藝術原本是與現代主義以及歐洲的公共性這個概念同時誕生的，但是我認為在亞洲，實際上所謂的“公共性”並未完全成立，藝術和公共性之間永遠處於一種非常不安的關係。我目前所進行的工作，其實就是檢視這個不安定的關係，為了希望讓新的藝術與公共性的概念誕生，我們提出了社區的問題。我所採取的立場是，“藝術經常要面對現實的空間時間問題之後，才會進化到新的藝術概念”，雖然在一個社區裡面，藝術家與居民之間的互動關係看起來好像是一個微不足道的小世界中的一個小實驗，但是我認為在像這樣“在一個小畫室當中進行的小實驗”裡，我們依然可以觀察到一個廣闊的未來世界。」

我們在山野的話中，聽見了藝術與社區交錯結合的聲音，彷彿激勵每一個小小的努力與實驗，都朝向一個正面的期待與遠景。或許，當藝術成為日常，對於黃金町的居民來說，那或許就在不久的將來。



街道上處處可見提倡消滅愛滋病巨大的招牌。



拆除非法飲食店。

【案例研究】

	
<p>整修前鐵道高架下的空間</p>	<p>整修過後的空間被規劃為藝術與商業活動空間。</p>
	
<p>例如藝術家 KIMURATOSHIROJINNJIN 在野外進行即席茶會。</p>	<p>遊行活動(Performance of She de cusu oh chee! at the Okagawa Cherry Festival)</p>
	
<p>藝術家安部太輔(Abe Taisuke)的空間與親子工作坊的狀況。</p>	<p>藝術家福本步(Fukumoto Ayumi)作品。</p>

【案例研究】



泰國藝術家 **Wit Pimkanchanapong** 作品，以假亂真的紙水果。



藝術家田宮奈呂(**Tamiya Naro**)與三宅一生(**Issey Miyake**)合作的精品服飾店。



藝術家田中千智(**Tanaka Chisato**)作品展示在中華料理店內。畫面中人物為店家老闆與員工。



藝術家田中千智(**Tanaka Chisato**)作品展示在日本居酒屋內。



接受訪談山野真悟(**Yamano Shingo**)

II. 專題論述

藝術家當代倫理(學)的社會考察與重構

文／盧建銘*、許淑真**

*藝術家、中原大學設計學院博士候選人 **藝術家、獨立策展人

這幾年來，當我們國家體制以「藝文獎助」的方式，包括「藝術進入社區」、「藝術介入空間」等藝文補助政策，希望鼓勵藝術家參與社會發展。許多長期接受政府扶助的民間組織和藝術家，立刻調整口號，開始「關注社會議題」或「參與社會發展」，國家文藝多了不同的樣貌；每年年度預算結束時，我們多了許多強調「民眾互動」、「社區參與」的作品形式。在國家養育制度下，快速的轉換口號和創作形式，並精準調節生產節奏，一直是受扶助團體及藝術家最重要的生存技能；但是也必須時時嗅聞，敏感的等待，並察覺適應下一個口號。這樣的藝文補助政策必然有其合理性，但卻也反證了藝術家與社會疏離的特質；所以我們要反問：

「藝術家是在什麼情況下與社會疏離？特別是以藝術之名，去逃脫自身社會公民和社區居民的身份與責任，並甩開其原可自主的社會位格」。

一、「藝術介入」政策化影響了藝術圈的權力板塊

這幾年來，有關於所謂「藝術介入」的論述出現，這樣的論述出現在官方藝術期刊上，也出現在各級政府的地方政策或政績宣傳期刊上，也有在非官方非主流社運雜誌上；近兩年，更進入到藝術及設計學院教育當中。論述的立足點主要在於藝術形式、城鄉風貌景觀以及社區發展三個基礎上，出現的數量十分稀少；也就是說「藝術介入」的論述，在自身存在的藝術及設計領域內，沒有太多聲勢；進而在總體社會言論上更是弱勢。

從文字論述的類型來看，至少包括有「介入地方」、「介入空間」和「介入社區」三種型態。從字面上來看，「地方」、「空間」、「社區」這三種場所領域，其實藝術權勢很早就透過公共權力機制進場了，所以「藝術介入」論述的重點不在於這些場所領域的新穎，而是在「介入」的形式，也就是強調「公眾參與」、「民眾參與」、「社區參與」以及「互動」、「集體」等兩組生產技術體系的論述。此外也有一些批評性的論述，包括是不是淪落為「為參與而參與」的形式主義，或是批判作品「名」、「實」之間的落差，或者是「藝術介入」成為空間改造的工具與流失了藝術主體性。

「藝術介入 X」，無論 X 是地方、空間、社區，或是其它仍在持續增加的受

體對象，「介入」顯示的是一種宰制關係，無論是指導、協助、指揮、帶領、教導、協力、陪伴或是其它內容，都主觀的顯露了藝術的優越、強勢、主動和主導……等等的宰制權勢。簡單的說，就是「藝術藉著新型態的生產技術，宰制新的蠻荒領域」；蠻荒領域是指既有的藝術勢力尚未伸展到的地方。這樣露骨的說明，應該不會被參與其中的藝術家在意識上所接受，因為強調「公眾參與」、「民眾參與」、「社區參與」以及「互動」、「集體」等兩組生產技術體系的論述，其基本精神就是在挑戰某一種宰制關係；然而，這些被針對挑戰的宰制關係，卻通常是源自封閉藝術圈內的知識/權力，而不是所謂「X 受體」自身所要優先面對的事。弔詭的是，透過這些藝術事件，新的宰制關係被引入到地方、空間和社區裡去。這些宰制關係有時候並不只是藝術形式的影射而已，而是赤裸裸的行政暴力；包括社區被要求申請計畫必須強制搭配藝術活動，甚至被要求勾選已列冊在內的指定藝術家。更弔詭的是，有少數曾經在地方社區長期生活及創作的藝術家，因為參與這樣的計劃，讓自己從已經融入的社會中拔離，再被重新配置在新的宰制權力結構上。更奇妙的是，還有人因為找到了這種宰制權力結構上的位置，而成為藝術家。這部份是一種憂喜半參的現象，一方面改變了藝術圈的權力結構，但是也讓這種挑戰充滿弔詭；到底，是什麼東西決定誰是藝術家？什麼東西決定什麼樣的形式被稱為藝術？以及藝術和藝術家到底是什麼東西？這樣的東西到底是挑戰了藝術的本體，還是只是挑戰藝術圈的權力結構和板塊？

然而這樣的藝術宰制權勢卻是相對的；因為在原有的地方、空間和社區場所領域，行政權勢原本就擁有過度強勢的權力，這樣的權勢是來自於行政法制所框架的約制力量，有時候來自額外的行政裁量權勢，好比有特定的公共資金投入；但有時候是潛藏的權力，潛藏的原因來自於行政權勢缺乏有效工具，得以伸展它既有的權力；簡單的說，就是「行政權勢宰制地方、空間和社區……等場所領域」。而「藝術介入」提供了這種權力結構上的中介位置，開始成為能夠有效伸展權力的構件，而植入了新的權力結構，也就是「行政權勢宰制藝術以介入地方、空間和社區……等場所領域」。

這樣的現象不只是顯露在文字表裡的意涵上，也真實發生。主要的原因來自於現今所稱的「藝術介入」仍不是一種「藝術運動」，而是一種「藝文政策」試驗，透過美化過的政策回饋，進而伸展成現今定位於「生活美學」政策下的「國家文藝政策」。在行政體系和藝術體系的真實操作上，無論執行行政體系的行政人員其態度是如何的謙卑，政策規劃設計看似多麼的開放靈活，行政體系自身透過法令制度所形成的行政權勢並無法鬆動；包括預算、審查、篩選、簽約、監督、報告、驗收、會計年度、期限、行政範圍、核銷、管考到政策宣傳……等種種行政

規範，以及伴隨而來的法制懲戒力量。這種型態的行政及法制權勢，曾經使得台灣的社區發展、公共空間和地方風貌的自主力停滯不前或是遭到扭曲；而藝術卻「介入」這樣的宰制力量之間。如此由上而下的宰制權勢自然也令許多藝術家不安，但是行政和法制的力量也不是公務人員能夠鬆動的，所以另外的方式是透過較強大的藝術策展機制與行政力量結合，找出更有效的執行方式；所以地方、公共空間和社區面臨了更多重而強勢的宰制權勢。

由於這樣的宰制權勢過度強大，以至於原有的「公眾參與」、「民眾參與」、「社區參與」、「互動」和「集體」…等工具技術，無法逆轉這樣的宰制權勢方向，反而成為藝術形式的新典範；「藝術介入」開始成為一種有「範式」的「藝術類型」或「類型藝術」。而在洞悉這樣的權力結構下，經過了幾年的實際操作，開啟了一種新的權力爬升途徑；「行政人員」起初協助主管官員參與藝術相關公務，先成為「藝術行政」；再透過「藝術行政」熟悉論述的口號，而成為「策展人」；再從「策展人」策展自述的經驗變成「藝術評論人」；當「藝術評論人」開始成為「藝術承包」或「藝術官僚」時，權力和知識開始合而為一。這一條新穎的晉升路徑完全浸淫在宰制權力和知識的操作經驗當中，而非藝術的反思。形成這種現象的主要因素，在於藝術家受行政權勢宰制的歷程中，不斷逢迎退讓的結果，也是由於無能去揭開被無知之幕所掩蓋的宰制權勢結構。而這樣的路徑也自然可以在任何一個階段承載藝術家進行晉升，成為藝術家參與藝術圈權力板塊重新分配的角色；但是財團 CEO 和藝術承包商人更嫻熟這樣的路徑，反而更容易進入「國家藝文政策」的宰制體制內。

暫且不論這種權力共構的權勢膨脹所產生的社會影響，至少在藝術圈內架構出「藝術階級結構」的「第三系統」；藝術家原先的階級可能只有來自於兩個大系統，「藝術學院學術系統」和「藝術商業資金系統」。這個「第三系統」的階級基礎，來自於與政治行政系統組織關係的親疏，或者是對公共資金掌控規模的大小。當發現「藝術介入」這樣的「類型藝術」和「藝術類型」，開始進入到校園教育及學術時，並且也開始與財團資金產生串聯時，我們到底能不能單純的認為這只是一種「藝術教育變革」，或者是「藝術與資本家的新關係」，或者是藝術學院的教育開始納入到這樣的系統之下，還是我們正以這「第三系統」，在重新打造一種未來的「藝術科層制度」。

二、「藝術介入」政策使藝術家陷入國家、社區和藝術圈三種權勢的擠壓

「介入地方」、「介入空間」、「介入社區」的三種場所領域中，居於宰制權勢上方的藝術家，真的可以有效行使知識與權力嗎？「藝術藉著新型態的生產技術，宰制新的蠻荒領域」的字面意涵，也會呈現於真實操作中嗎？這三個場所領域雖然都各自有主要的發展脈絡，但是並不是分得那麼清楚，依序來自「社區總體營造」、「公共藝術」和「城鄉新風貌」不同的國家政策執行的社會影響。

其中影響最大的是「社區總體營造」政策，這個政策所架構出來的場所領域已經超過十五年了，它經歷了一連串政策發展過程，包括最早期的「地方文史發展」；到「社區總體營造」示範；再到建立「區域性社區營造輔導組織」，特別是921重建區的試驗；再發展為「全國性社區總體營造推動」和「全國性社區總體營造輔導組織」；進而往兩個大方向發展；第一是「社區總體營造行政化」，地方政府開始在文化機關下成立「社區營造科」或「社區營造課」等專責機構，第二個大方向是開始往行政機關內的眾多領域內擴張，包括「農業」、「生態保育」、「林業」、「環境保護」、「社會福利」、「教育」、「商圈」、「觀光」、「藝術」…等等。其中「藝術」方面的發展非常早，擴張卻非常晚；最早在十五年前，就有「表演藝術」進入到「地方文史發展」的許多案例；另外「藝術村」的發展也是同時藉著「閒置空間再利用」等政策與「社區總體營造」進場了。但是一直到最近兩年才有「介入空間、社區、地方」等政策的推動。

這三個領域在長期官方政策的運作下，早就和行政權勢形成一種政治和公共資金的共生結構。「社區總體營造」政策開始引發一種批評的聲浪，認為這個政策已經成為地方政府村里財政資源分配的一種政策工具，原有對社區自主發展的期待漸漸流失。同時隨著公共資金的增多，這樣的共生結構在社區內更形成了一種新的權力矛盾關係，也是「社區總體營造」長期的問題；我們社區裡出現了兩個平行的力量，一個是透過選舉並屬於行政機關「村里長辦公室」，另一個是以「社區發展協會」為主，但卻長期接受政府補助的民間社團組織。台灣這十餘年來較缺乏公共經驗和社會經驗的藝術家，不是長期依附在這個宰制體系內，再不然就是早就適應這樣的生產體系，和地方社區組織形成共生的利益團體。因此當近年來的政策推展中，「藝術介入」政策表面上雖然看似讓新進場的藝術家位於宰制權勢位置上，但是事實上卻是讓藝術家進入到這個權力結構的險境中。

藝術家循著「藝術介入」的政策途徑進入到地方和社區，常常受受制於行政權勢的宰制，同時也受制於社區，特別是被文建會視為成熟的資深社區。這樣的基本結構型態，自然而然的反映在藝術美學及形式上的鉗制，而呈現為被框定的藝術形式，使得創作的形式、內涵、論述彼此矛盾；這樣的矛盾也使得以「藝術

介入」的初衷被抹滅。而進入到「藝術介入」政策補助下的契約式創作，通常也不能夠符合藝術家既有的創作生涯和創作質量的表現。

然而「藝術介入」原本就有很強的「藝術下鄉」意味，除了突顯了一種「藝術不在鄉」的反身意義之外，一種「藝術福音」的優越感也很濃厚，所以也可以看到一些從海外被邀請的藝術家，被短暫邀請至地方及社區，示範強調參與和互動的創作形式，以作為當地地方藝術家的典範。另外還有強調生產新形式的藝術型態，或者是藉著進入地方或社區來取得新的藝術議題或媒材；或者強調地方環境的改善或空間美化等實際的效果。

「我很喜歡他們帶我們小孩子在牆上油漆的圖，小孩子很高興，圖也很漂亮，但是我不喜歡他們晚上不睡覺，一直喝酒聊天，小孩都在看，會教壞小孩，他們不知道平常靠什麼工作賺錢生活。」這是一個農村歐巴桑簡單的幾句話說出了她的不解，進入社區的不只有作品創作，還有藝術家的身體、生活和社會位格。這是在社區非常常見的討論模式，一方面討論藝術家的創作形式，一方面討論藝術家本身的生活和性格。計畫結束，預算結束，藝術家離開，藝術家在臺灣社區的社會位格就被村民們看清楚了，下個年度，預算又開始執行，藝術家像候鳥一樣又出現了，大家開始瞭解了，原來這就是在我們社會上的藝術家。這樣的藝術家社會位格透過參與政策操作，被我們的社會所辨別出來。難道這是「藝術介入」所預期的社會效應嗎？同時也是藝術家在「藝術介入」中自身的期許嗎？

在「藝術介入」的藝評中自然會有許多批判，但是都是集中在藝術形式及其所引發的藝術本體論的討論；但是藝術與社會關係的論述是缺席的，包括地方社區與藝術家的新關係，或者是藝術家循著政策進入到眾多權力擠壓中，到底是政策施行必然的結果，還是政策不良所造成的，

三、「藝術介入」公共資金的流動與藝術家的社會位格

因為「藝術介入」的政策，可以看見公共資金逆著介入的模式，從社區和地方回流到藝術界內；所以在相關議題中看到藝術介入的合理性構架，可能也在架構公共資金逆流的合理性，因此常常可以看到「介入地方」、「介入空間」、「介入社區」之後，地方、空間環境和社區變得更美好的報導，彷彿只缺更長期、更穩定和更大量的公共資金。但是這種藝術介入可行性的基礎，也常常在於公共資金的取得，一旦公共資金停止，我們看到的是「藝術脫離地方」、「藝術脫離空間」和「藝術脫離社區」的情況。

這些公共資金對於每一個地方執行單位都是很龐大的數字，但是對於藝術家來說並不充裕。但是從整體藝術資金流動的大方向來看，「藝術介入」應該算是資金微薄的旁支末流。主流的方向來自於幾個較大的項目，包括國際資金高度活絡的藝術商品化市場；還有強調依附在商業資本下的文化創意產業政策；另外還有結構性依附在公共工程上的公共藝術；以及越來越龐大的各級國家機構的慶典活動，這些高消耗的慶典活動的都有一些片斷和薄弱的藉口及根源，包括來自於國家歷史、民俗、宗教、廟宇、民族文化和地方產業文化...等等。慶典活動是文化異化最嚴重的部份，原先依附在宗教民俗文化儀典中的花燈、煙火、天燈、藝陣、花卉佈置...等儀式，開始從文化根源中斷根而出，異化成國家體制下慶典，也豢養了大量的藝術家，奔走在各地的大展場之間。

透過國家體制流動到藝術界內的公共資金，隨著規模越來越龐大，開始從足以影響藝術生態，轉變成足以操控藝術生態。公共資金轉變的方向，初期必然與藝術發展需求相關，也反應了藝術權力與知識體系的走向，但是隨著公共資金的演變，包括規模、走向、分配及行政控制權力的膨脹和移轉，漸漸的反應出國家對藝術的運用及操控，藝術的權力和知識體系反而需依附在國家行政機構上。而國家所反映的需求，快速偏向社會統治的工具，而遠大於藝術自主需求。而國家偏向統治需求的發展方向，忽略了藝術自主需求；但是同時也會忽略了社會真正的發展需求。

當藝術的自主性也越來越受到這樣的政治生態影響，當然也有許多人提出調整公共資金的呼籲。但是一旦藝術界與國家資金和商業資本達到和諧或平衡的生態時，是否就是較理想的情況，從總體社會發展的角度來看，那時的藝術界是如何的社會位格，難到不可能成為脫離社會發展的「國家文藝」嗎？

本文討論的目的不是在提出移動國家資金的一種說法，而是希望討論以藝術本體討論藝術專業者如何在社會考察下，試著檢視身處於當代的倫理；而這裡的藝術專業可能包含「藝術評論者」、「藝術創作者」、「藝術媒體」、「策展人」或「藝術行政」。

國家政策中有關於藝術公共性的關鍵法令是 1992 年通過的「文化藝術獎助條例」；法令規定公共工程中至少必須提出百分之一的經費作為公共藝術設置。1998 年通過「公共藝術設置辦法」之後，每年開始有大量的預算直接流向藝術家，這是這十餘年來最穩定的藝術資源。這樣的經濟特權，在經濟學理上比較像是一種有勞務條件的社會救助；除非藝術家自覺並透過行動填補了倫理學上的空缺，否則這也是藝術家不義的象徵。經過十幾年來的執行經驗，公共藝術設置並

沒有形成這樣的成效，反而在資源爭奪分配的角力當中，成就了部份學院派系，並大量限縮「公共藝術設置辦法」中，原先較為靈活自由的操作方式。因為如此，我們必須持續回應一個藝術倫理學上的基礎問題；

「藝術家基於什麼樣的社會角色，得以取得與其生產體系無關的經濟特權？」

四、因國家豢養而被剝奪的倫理學思辨能力

2009 年底深具張力的藝術事件發生在「景美人權文化園區」，這個地方新名稱伴隨著一連串官方活動之下，將這個以曾經審判及羈押許多政治受難者的歷史名稱——「景美看守所」，稀釋得越來越淡薄了。官方所策動的諸多公共藝文活動，似乎在陳嘉君的非官方行動之後，才開始有了真實的公共性，社會才開始了廣泛的衝擊/衝突與對話/對罵。然而，在衝突事件之外的所有其它作品和藝術家，像是在公眾論壇上消失匿跡一樣。「拔除及踩踏白色竹條」、「上了手銬的現行犯」和「哭泣的藝術家」這些片斷的影像，持續累積了一整年的辯論。一整年的社會論戰之下，幾個與藝術倫理學的基礎議題浮現出來，包括幾個每一個時代都必須重新思索的問題：「藝術作品創作自由的權力與能力從何而來？」，「藝術家的身份從何而來？」，「藝術家的社會位格為何？」，「藝術形式如何界定？」。

在國家的體制之下，以藝術之名，所進行的「閒置空間再利用」或「藝術替代空間」，在各地都並不陌生；從糖廠、酒廠、軍營、倉庫、監獄和車站…等等，「圈地」的優先權有時會先在藝術家身上，最近才逐漸轉移至更廣泛的「文化創意產業」。從藝術家身上中止優先權，並轉移到「文化創意產業」業者時，並沒有想像的順暢，特別是在華山特區的發展上。新的發展是各地的「蚊子館」，正在研議能否交由表演藝術團體經營。幾個藝術倫理學的問題還是浮現出來：「藝術家和國家體制下公共資源的依存關係為何？」，「藝術家在當代商業之下的產業角色為何？」，「當代商業在藝術家的生產體系下的角色為何？」

這十餘年來，在國家機制所持續架構出來的社會公領域平台上，透過行政官僚、學院派系和文化包商所形成的政策，代理了藝術家與社會的倫理學思考，並透過傳媒、學院教育和局部的社會運作，灌輸了藝術家與社會組織在國家官僚體制下的依存關係，而藝術家 and 社會組織本身也官僚化，官僚體制卻沒有鬆動的現象。這些現象都會回到當代藝術觸及到新的媒介、新的公眾議題時，脫離了社會上既有的藝術消費資金。國家體制控制的公共資金，會是藝術家唯一的出路嗎？參與國家體制的發展當然是一條重要的路徑，但是也必然會挑戰既有國家與藝術派系的資源分配；但是在未深刻反思藝術與社會的新倫理，以及反省自身的社會職能的情況下，我們只能像是在展現權力搶奪資源；生活及創作，一直是藝術家對社會關係有效的思辨形式，「藝術家與學院派系的角色為何？」，「藝術家如何不

沉溺於現有的國家機制平台?」,「國家機制平台如何不至成為藝術思考的代理人?」這些提問,也應該顯露在生活與作品的思辨中。

全球冷戰時代結束至今已經接近一個世代,美蘇兩大陣營極端不平衡的經濟力所引發的全球化經濟衝擊了所有的國家,這些效應使得各地都產生巨大的變化,而且變化的速度和形式越來越大,臺灣社會自然不可能脫離這樣的影響。這些影響衝擊了社會上所有的學科領域,也轉變了社會結構型態和權力;國家體制下的官僚挾著全球商業所累積的龐大資金,透過資金的重分配開始衝擊原有的社會;鬆散的公民如何藉著多元形式的社區及社群,試圖重新駕馭國家體制,並重構新的社會倫理,成了世界上公民社會的重要工作。藝術相關專業者是否能夠站在公民社會的立場,試著從既有的國家養育機制中脫離,重新建構這個社群的倫理學,會決定社會如何看待藝術及藝術家。

五、面對社會考察與倫理重構的困境

藝術教育養成中,大多缺乏社會學相關養成,當代社會的流動也使得社會結構變得複雜多變;如何藉著藝術生產模式的探索,或者是藝術教育,或是特別是藝術評論,來建構藝術家的當代倫理思考,並建構倫理學上的美學基礎,成為一個持續的課題。這樣的困窘並不是只有藝術界必須面對,而是社會結構上的所有社群都正在遭遇的挑戰。倫理學從一種教育的基礎,轉變成一種持續的生產活動。藝術家和藝術作品本身就是一種社會媒介,也因此藝術家在當代社會的存活模式,或者是藝術作品的社會影響,並不是一種社會倫理學的消極反映,而是正在逐步積極的建構倫理學。所以如何回頭檢視考察藝術社會媒介與社會真實重構的互動顯得特別重要。

社會考察的意思,是同時指向「社會學的考察」和「社會的考察」,這是兩個必須兼具的內容。「重構」是指「社會結構的演替」,是預先指出一種動態行為所產生社會架構作用,而不是哲學上的終極思考。

藝術家的身份和作為,應被放置在社會學學理基礎上的價值評斷,這樣的假設是「我們無從理解社會上每一個個人的價值評斷與總體社會的價值判斷是否一致」,因此只有透過「社會學」這項工具,先理解透過社會學學理所推演出的「社會意識」,接著再以「社會意識」的價值評斷,來評斷藝術家身份和作為。

這樣的考察對於現今的藝術家十分困難,其中一個因素是藝術家過度強調藝術生產的基礎中,來自於個別特殊社會經驗的感受,同時社會學從來也不是藝術養成的重要養分;藝術家的專長反而是在社會形成普遍知覺時,才後知後覺但卻

是深刻有力的反映。另一個困難的因素是，當代的社會學發展和社會學家是不是和藝術家和藝術一樣，也同樣地陷入了當代的困境呢？而藝評家是否有能力在兩個都陷入困境的領域中，跨越兩個領域的斷裂，建立一個新的評論結構。有趣的事情是，面對困境進行生產向來就是藝術家、社會學家和藝評家這三者的傳統職志。

藝術家的自身和生產，除了進行「社會學的考察」之外，社會群體的意識是否只能夠透過社會學來進行考察？在多元文化平等發展的社會下，社會群體的規模可以裂解成很小的碎片。這些小碎片和藝術家的關係及倫理也是碎片化，在這樣的碎片下，藝術侷限在一種片面性或針對性的特殊媒材型態，反而能夠在有限範疇內取得更有效的媒介效應。藝術評論若是將藝術與這種社會微小涵構先割離，或者是將兩者先包裹起來，將會有完全不同的結果。社會學家事實上也同時關注社會學上兩種發展，一個是日趨統一的巨大社會，另一個是多元的微小社會和巨大社會的微小切片。將藝術生產的對象及目標先集中在比較微小的社會上，使得藝術家在面對社會所進行的社會考察成為可能的途徑。但是隨著創作與微小社會結合，也承接了微小社會原先在巨大社會下的擠壓。

臺灣文化發展形態的演變需求，來自「台灣主流社會文化」及「多元文化平等社會」的角力。一方面「台灣主流社會文化」，不斷的藉著全球化、國家機制和學院權勢來增加自己的強勢基礎。另外，原本就存在著的多元文化，不斷的要求正視「主流社會文化」對於「多元文化」的壓制及衝突。但是這樣的主流社會強勢權力，是否有能力完全消滅多元文化，或是否有能力回應多元文化的需求。多元文化在台灣的情況，被強勢文化的擠壓下成為「亞文化」、「次文化」或是「另類文化」或「前衛文化」，事實上「亞文化」是否就是在主流文化的支系文化？「次文化」是否代表的就是衍生性、次生性或續發性的文化？

這樣的文化權力的角力也會反映在藝術權力及藝術評論上。這幾年有大量與社會弱勢或小社會相關的作品，包括「外勞」、「外配」、「殘障」、「工殤」、「原住民」、「動物保護」、「環境保護」、「弱勢農工」、「性工作」、「無住屋」…等。文化權勢和藝術權勢共同架構了一種封閉的論述，排除了建構藝術與社會實體間倫理學可能，反映在藝術評論上的現象是，藝術評論從未在原有社會涵構的基礎上建立作品的價值，反而直接針對藝術形式及技術的比較，或是援引英美西歐國家作品為典範，以作為價值判準。藝評家並沒有從這些多元的社會和文化產生新的評論價值，忽略了如何考察這些特定題材與微小社會之間的倫理，以及這些倫理學所衍生出來的美學。更直接的提問方式是，「你是否同時讓你的生活和生產同時選擇站在多元文化平等社會這一邊？」

六、藝術家在微小社會中的身份重構

藝術家在社會各個社群中的刻板印象，都不是藝術家個人爭取來的，而是從長遠的歷史所繼承而來。包括社會角色、技術型態、經濟階級等，或是表達自由、出世形象等的社會特權，除了家喻戶曉的畢卡索和張大千之外，也包括以巫術功能為主的史前洞穴壁畫，和地鐵裡的噴漆塗鴉；當然也包括工業生產的噴漆和廚房裡的木炭。在不同時空的社會涵構下，藝術家繼承了不同的刻版社會身份，這樣的身份也是一種媒介型態。

當醫生以拜訪朋友的理由進入到社區並表達身份的時候，許多平常看似健康的人，開始會向醫生透露自己身體上的不適，個人的疾病就從隱性轉為顯性，所有的人瞬間都成為患者，因為身份就是一種媒介。另外當醫生面對「社會大眾」時並沒有這樣的媒介功能，因為「社會大眾」距離太遠，但是面對「社區」這樣小規模的社會，醫生就產生媒介的作用。這樣的現象也會反映在藝術家身上，藝術家本身就是媒介，在面對巨型社會下，藝術家身份上的媒介作用顯得薄弱，而常常必須依附在大型的媒介上；而面對微小社會時，藝術家本身的媒介效應就被擴大。在面對越來越大型的媒介上，到底藝術家有沒有能力從其中的權勢中脫困，還是成為日趨巨大的大型媒介下，爭相成為形式表現下的競爭勝利者，或是是否有能耐能夠從中顛覆媒介母體，或是最終被大媒介吞食。而面對微小社會，是否就一定會被侷限在特定的領域中？會不會在這些微小社會及切片之間，存在著複雜綿密的共同涵構？雖然有為數龐大的微小社會和社會切片，一直被忽略主要的原因，是沒有各別架構出可以供養藝術的結構和伴隨結構而來的資金。藝術家融入到在微小社會中，與眾人共同架構出足以支撐藝術的社會結構應該是最關鍵的工作，也是最困難的工作，但是先必須先檢驗其可行性。當我們曾經在偏遠窮困的村落內，發現仍然有獨立教會存在，並且足以自力共同供養牧師和傳道時，看見一個迷你的獨立教會所展現出驚人的藝術能量，我們才會發現，「藝術介入」政策形成前的初衷，會不會應該是一種藝術家像勞改或插隊的一種實踐行動，不是「藝術福利下鄉」，而是在尋找並建構一種新的藝術生產倫理。因此才能夠反思，臺灣普遍的藝術家的文化藝術涵構，真的優越於一群流浪多年的遊民？真的優越於鄉村的老農民和老漁民？或是優越於一群工廠內多國年輕移工？真的優越於一群居住在都市邊緣的原住民？

藝術家當然可以利用身份所承載的遺產，但是也會繼承這些遺產的刻板印象。長期在固定社群中公然行動，自己的所作所為會鬆動藝術家身份的刻板印象。依據自己的行動，崩解了原有的身份，模糊原有的身份，也幻化出新的身份。

【專題論述】

身份改變了，媒介型態也跟著變了，對於以各種社會刻板角色來識別別人的社區小眾，會意識到眼前的藝術家是多重身份的複合體。如果不只是身份改變，而是相互的身份互演，社區共事者也開始意識到自己也是創作的主體。簡單的說，「鬆動藝術家身份的主要策略，就是在眾人中的行動，特別是小眾」；但是進一步的探討，藝術家真的是藝術創作中唯一的主體嗎？藝術家如何面對這樣的挑戰？社會群體有可能作為一種藝術生產的主體嗎？在當下及未來的世界。

藝術「介入」，亦或藝術「參與」？

文／呂佩怡

前言

1990 年代以來，「藝術介入」一詞經常被使用，描述藝術展覽或活動在生活空間中發生，「介入」一詞有強行、迫使之意，這個詞彙也預設了一個「內」與「外」的關係，外來者的「藝術」強行進入一個完全不同的生活場域。然而，另一詞彙「藝術參與」則降低這種內外差異性，以一種「分享」為概念，藝術家與其參與的社群彼此之間互為主體，藝術家進入一社群的同時，此一社群也參與了藝術活動，甚至成為藝術計劃主體，或共同創作者。從藝術強硬的主動「介入」到互為主體性的「參與」，藝術與社會、社群或生活空間的關係是否產生了變化？本文將從藝術家與社會脈絡之關係的視角出發，討論「藝術參與」(Art of Participation, Participation in Art)或「參與式藝術」(Participatory Art)裡，「參與」的本質、意義與可能的作法，並詢問藝術參與的必要性。本文分兩部份，首先探查「介入」之意義，與在台灣的誤讀與使用；其次，討論「參與」，回顧「參與」在當代藝術史上的發展，議題包括如何創造主動的主體；誰是作者的爭議(authorship)；合作的意義；藝術家角色；參與的目的地性為何等。最後，關注由「介入」到「參與」在台灣的轉折：從八十年代社區營造界所提倡的「參與」談起，經歷 1999 年鹿港「歷史之心」展覽所引起的藝術或公眾何者為主體之討論，再到 2000 年之後，藝術行動者(activist)與新類型公共藝術(New Genre Public Art)被介紹到台灣，成為藝術進入社區的方法論，進而促成此類藝術實踐的在地化。

一、藝術 / 介入

「介入」一詞的意義

在台灣 90 年代以來，「藝術介入空間」一詞經常被使用，描述藝術展覽或活動在美術館之外的場域舉辦，也就是指稱發生在日常生活空間中的藝術展演。其它詞語像是「藝術介入社會」、「藝術介入社區」、「藝術介入社群」等也常被使用。然而，到底「介入」此一詞彙包含什麼樣的意義？當下常使用的這些詞語是否準確的傳達「介入」的意義？

「介入」的英文原詞，名詞為 **intervention**，在牛津字典裡的解釋為「干預或涉入，以防止某事發生」(“interfering or becoming involved, to prevent

sth happening”¹⁾，「加入某事，以阻止或修正結果或事件過程」(“take part in something so as to prevent or alter a result or course of events”²⁾)。動詞為 **intervene**，後面常加上“in sth/ between A and B”，也就是說介入是一外力的進入某地，或是涉入 A 與 B 之間的關係，有強行、迫使之意。

探查 **intervene** 的拉丁文字源，此字由《**inter**》與《**venir**》所組成，前者是指在什麼之中，而後者的解釋為：某人或事物到來。「介入」這語詞本身包含兩組意涵，一個是先前已存在的狀態，另一個則是外來的異質進入元素。組合起來解讀成：某種異質元素，來到原本已存在的狀態之關係。巫義堅在「論當代藝術的介入課題」一文中，認為文字命名揭露了一個很細微而重要的關鍵，就是介入的理念：關注原本已存在的狀態³，以此觀察介入型藝術的美學。但筆者認為「外來的異質的進入」才是重點，「介入」是以一個強硬態度進入一個原本已存在的狀態，即使是對「已存在狀態的關注」，「介入」這個動作與行為對已存狀態的影響，包括正面效力與負面破壞力，都需要被正視與檢驗，也才是「介入」一詞重點之所在。

中文翻譯 **intervene** 為「介入」、「干涉」、「調停」、「斡旋」等⁴，若以「介入」為常用藝術詞語，「介入」的語言力量在中文語境之中比英文的意思為弱，且表達了一種「內」與「外」的預設關係，說明一種外來者進入一個完全不同的場域的行動。以發生於日常生活空間的藝術實踐而言，「藝術介入」這樣的說法指出藝術是一個外來的，與日常生活區隔的，所以必需「介入」空間或日常生活才能做用，這樣的說法更明確的肯定「藝術在生活之外」的假設，而非藝術在生活之中，或藝術與生活結合。

早期的公共藝術，尤其是雕塑式空降於公共空間的藝術作品，正是一種以藝術為名，將作品強行置入日常生活環境，作品常常與坐落場域之間的關係是斷裂的。在 80 年代，**Richard Serra** 在美國紐約市聯邦廣場所設置的「傾斜的弧」

¹ 霍恩比著，李北達編譯，《牛津高階英漢雙解詞典(第四版)》，牛津：牛津大學出版社，1995，第 785 頁

² Oxford Dictionaries On line

(<http://oxforddictionaries.com/definition/intervene> 2011.02.06 review date)

³ 巫義堅，〈論當代藝術的介入課題－流變中的前身概述，一個新美學的論域雛型〉，2001 年世安美學獎，世安文教基金會網站

(http://www.sanctf.org.tw/SANCF/arts_detail.php?artsid=5&artsyear=2001 2011.02.06 review date)

文章中他將藝術介入歸納為八種型態：**1.**內在本質的地景藝術或自然藝術。**2.**空間記憶與歷史建構。**3.**歷史情感與區域複合。**4.**公共藝術與場域特性。**5.**社會批判與藝術游擊觀念。**6.**大眾傳播媒體與資本主義行銷機制。**7.**都會場域的觀念游走。**8.**參與性的身份與社會命題

⁴ 同註 1

(Tilted Arc, 1981-1989) 作品引起廣大爭議，大家熱切地討論該作品是否要撤離該場域。此件作品在藝術家的眼裡，是為此廣場量身訂作的，是特定場域作品**(Site-Specific Art)**，若是遷移到其它地點，這件作品就失去原作品(包括作品與場所關係)之意義，而是成為另一件作品；然而，在贊成拆除者的眼裡，「傾斜的弧」正是一種強行介入公共空間的作品，而廣場因為作品的介入，隔離空間，讓廣場產生冷漠疏離的氛圍，可能會增加民眾的廣場恐懼症。贊成拆除者的論據是廣場是公共的空間，大眾使用的空間，必需考慮公眾議題。由此事件開始，公共藝術的討論，由對藝術形式的專注轉移到由公眾角度出發的論述，聚焦討論「公共」於公共藝術之意義。

雖然如此，有些藝術家仍會強調藝術介入的效力，以其作品引起注意，進而產生改變現狀的可能。這些藝術家會強調其作品是「藝術介入」(**Art Intervention**)、「公共介入」(**public intervention**)，或「都會介入」(**Urban Intervention**)。例如，**Afredo Jaar** 在 1999 年的作品「城市之光」(**Light in the City**)即使用加拿大蒙特婁一小鎮裡閒置的舊市政府空間，改裝成提供給無家可歸者淋浴與休息的場所，每一個進入的使用者會按一個啟動建築物圓頂的燈光。因此，每一次當建築物發出紅色光芒便代表這個城市中的一個無家可歸者正在使用這個空間，藝術家稱此為「羞辱之塔」(**Shame of Tower**)，在展覽期間這個塔已發出幾萬次紅色燈光，不但諷刺著市政府對無家可歸者的疏忽，也提醒著每個人去關注無家可歸者這個社會事實。這個作品將平常不可見，或大家不願意見到的事實使之「可見」。這樣的「介入」帶有強烈的社會意識，以藝術的方式明確地展現社會現實。

「介入」一詞在台灣的使用與誤用

80 年代末，解嚴前後，台灣當代藝術已有將藝術與社會現實相聯接，但「藝術」仍然是談論的重點。90 年代中之後，在文化政策--社區總體營造的推動之下，裝置藝術直接進入城市、鄉鎮、社區的公共空間，以藝術來挖掘地方特色，塑造地方感，例如「大地·城市·交響：嘉義裝置藝術展」(1997)將重點放在臨時性藝術計劃與城市之間的關係。鹿港歷史之心裝置藝術展(1999)則引發的藝術家/策展人與當地居民的對立，相關論述開始轉向「藝術性」與「公共性」之間的辯證。2000 年之後，「藝術介入」一詞，尤其最常使用的「藝術介入空間」，常常代表「藝術進入某一場域」，「藝術與場域呼應」等，成為普遍用來談短暫性、不同於百分比公共藝術的藝術實踐。然而，「藝術介入空間」之『介入』忘卻或迴避此一詞彙原有的不友善、具脅迫力，以及強力進入的動作，反而以一個作品的設置與出現在該場域為強調的重點。

2002 年出版的「藝術介入空間－都會裡的藝術創作」一書是「藝術介入空間」一詞被廣泛使用的一個推力，書中所談到的藝術實踐與類型被用做藝術介入空間的模式。本書翻譯自法文書“*Pour de l'art dans notre quotidien*”，標題直譯應為「主張藝術在我們的日常生活之中」，而不是「藝術介入空間」。在書中作者分為四章來談論不同型態的，在日常生活空間裡的藝術實踐：「人群中的公共藝術」、「作品承載了我們的記憶？」、「在時間與空間的展現」、「與世界及他人共生」，認為由「藝術品所發動的相遇是一種藝術事件，而非一種功能。我們因此可以了解，這藝術的相遇所關心的是我們的生存處境」⁵。本書的目的是告訴大家「藝術是如何地成為與世界其它人相遇的媒介」⁶，作者強調以藝術作品本身做為公共空間，在此空間中人與人可以相遇與交流，作者的基本概念是「藝術在生活之中」。然而，在黃海鳴的導讀「介入日常生活的藝術」使用「介入」一詞，並將「藝術」在此定義為「另一種可以成為「公共空間」的有利條件的介入型藝術」⁷，他認為，

藝術已經不再總是與日常生活區隔、藝術可以直接為我們日常生活做些什麼、我們也需要藝術為我們的日常生活做些什麼.....藝術可以作為人與人、人與遠近自然及人文環境之間密切互動關係的永續經營與調整的重要媒介，也就是說，藝術可以成為不斷改變型態的「公共空間」的促成媒介。⁸

黃海鳴所要強調的是藝術是在生活之外，與生活區隔，藝術是一媒介，透過其「介入」日常生活而產生可能促成「公共空間」的形成。這樣的談法把藝術與生活的分離做為前提，與作者的原意有所矛盾，這個強調也讓「藝術介入空間」這個詞彙成為一個誤導，不斷被傳唱運用。

「藝術介入空間」此一詞彙之後被大量使用，讓它變成一個不清晰、包裹多重意義的詞匯。廖憶美在 2006 年的碩士論文「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」也使用「介入」一詞做為促成關連性的動詞角色，主要處理兩個層次：藝術介入透過改變社會脈絡，而為身處其中的環境運動產生影響；以及藝術介入做為一種社會手段對環境運動產生影響。論文中她也對「藝術介入」做一文獻回顧，她將藝術介入歸納為三種目的：（1）藝術介入做

⁵ Catherine Grout 著，姚孟吟譯，《藝術介入空間》，台北：遠流出版，2002 年，第 16 頁

⁶ 同上註，第 27 頁

⁷ 黃海鳴，〈導讀---介入日常生活的藝術〉，收錄於《藝術介入空間》，Catherine Grout 著，姚孟吟譯，台北：遠流出版，2002 年，第 5 頁

⁸ 同上，第 6 頁

為新的美學論域；(2) 做為一種相遇的媒介；(3) 做為一種意義的競爭。她認為藝術介入從概念轉化為實踐，在台灣的實際經驗中，事實上仍存在極大的缺口等待填補，她將案例整理出三個部份：(1) 強制性的擾動：鹿港歷史之心事件；(2) 介入的制式化：官方大型展；(3) 政治先行的藝術介入策略：寶藏巖保留運動。她認為這些案例的反省是對於何謂創造性關係做了重要的提醒：「儘管『介入』是建立關係的必須，但不能是強迫性的介入，藝術家與觀眾之間關係的建立必須以自發性的『參與』為前提」⁹。因此，廖憶美的論文雖使用「介入」一詞，但也認為「介入」與「參與」二詞的區隔必須被清楚劃分。

「藝術介入空間」這個詞彙被誤用的例子很多。例如，2008 年文建會的「藝術介入空間計畫」補助案也直接使用「介入」一詞，然而，其計劃的主要用意在於：

補助相關藝術團體或民間單位自主、自發投入美學改造的工作為主，其操作方式著重「公共性」、「自覺性」特質，藝術家和民眾一起自發性地於公共空間中從事藝術活動及設置，貼近生活的美感經驗，認識土地與生態，談論一個永續經營的藝術環境理想，以促進民眾對環境美學的重視及期待。¹⁰

在此，「藝術介入空間」是以民眾共同參與打造藝術環境與空間，「藝術」是讓空間改變的主要方法。然而，使用「介入」一詞在此，反而強調一種外力強硬的進入場域，完全與此計劃案的主旨相違背，比較貼近這個計劃宗旨的詞彙是「參與」，而非「介入」，但官方以計劃或政策的誤用更混淆這個詞彙的意義。「介入」，亦或「參與」？是一直存在的用詞疑慮。

二、藝術 / 參與

「參與」在藝術實踐裡的意義

我們將視角轉換到另一個詞彙「參與」。早期以「民眾參與」，「社區參與」為名，近幾年有所謂的「藝術的社會參與」，也有藝術類型以「參與型藝術」為名。「參與」的意義為何？為何「參與」？與誰「參與」？以及如何「參與」？

⁹ 廖憶美，〈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〉，台北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文，2006

¹⁰ 馬小蘭，〈藝術介入空間—生活美學新饗宴〉，《國際財經文化月刊》，2009.09，第 85 頁

「參與」與「介入」有何差異？

「參與」動詞為 **participate** 有加入成為活動的一部份，或涉入活動的意思 (“**take part in or become involved in an activity**”¹¹)，也有分享之意。拉丁文為 **participare(to participate)**，可分為字首的 **pars(part)**，表示部份；字根的 **capere(to take)**，強調此為及物動詞。一方面，我們屬於社會整體，而不一定知道這個整體是由什麼組成的，但另一方面，透過「參與」我們可以更確知自己在整體的位置，而了解其它部份。由此看來，「參與」這個詞彙有其自相矛盾之處，如果我們已確知自己是整體的一部份，為什麼還需要「參與」？「參與」的動作似乎暗示著一種分離、彼此之間有距離。若放在藝術來說，「參與」是一種開放狀態之下，鼓勵觀眾的涉入與參與，甚至觀眾成為藝術創作的過程，比起「介入」，「參與」一詞彙降低內外差異的暗示，以一種相互為主體的「分享」為概念。然而，不可否認的，對於「參與」的強調其實正展現觀眾參與受限的事實。

現代藝術的一般狀況是藝術家在工作室製作作品，他們是主動的創造作品，然後在美術館、畫廊或公共場合展出，而觀眾是被動的觀賞者，藝術家有權力以作品宣揚其自己的名字讓大眾知道。這種情形之下，觀眾似乎是沉默而無自主能力的，然而，被忽略的一點是，藝術家的名聲是來自於觀眾的支持，失去觀眾的喜愛，這個藝術家自然而然將消失於藝壇，觀眾的主動力量在此。那為何觀眾的「參與」在 90 年代之後被強調？觀眾可以有什麼不一樣的「參與」方式？

在西方當代藝術界，從 90 年代起，一些藝術家從事社會傾向的藝術得到認可，「參與」的概念變成重要。德國的敏斯特雕塑展十年一次，每次的展覽等於是整理之前十年的藝術實踐，同時也點明未來十年的藝術概念與走向。1997 年敏斯特雕塑展將「特定場域」的概念擴大了範疇，不再僅指實體的場所，而包括了特定時刻、特定觀眾、特定脈絡與特定議題等，更具社會性格，並跨學科援引論述。此屆以藝術做為服務 (**Art as service**) 為主要概念，邀請觀眾加入藝術的宴饗，作品多為以暫時性、遊戲性、節慶式的氛圍做為城市的活動，例如日本藝術家曾根裕 (**Yutaka Sone**) 在展覽期間慶祝他的生日四十次，每次在不同場域，與不同的人一同舉行派對；泰國藝術家 **Rikrit Tiravanija** 與當地居民所做的木偶劇場；盧森堡藝術家 **Bert Theis** 搭建一個哲學家講台；法國藝術家丹尼

¹¹ 霍恩比著，李北達編譯，《牛津高階英漢雙解詞典(第四版)》，牛津：牛津大學出版社，1995，第 1069 頁

爾·布罕（**Daniel Buren**）在街道上的紅白旗等。

此類作品都在 1998 年出版的法國藝評家的尼可拉·布里歐（**Nicolas Bourriaud**）的「關係美學」（**Relational Aesthetics**）一書中出現，他將這種與觀眾建立關係的作品做為一種特殊藝術類別，其中主導的氣氛是「共同饗宴」，「大家一起來」，鼓勵「藝術是為大家的，大家都是藝術家，與藝術在日常生活裡」。將藝術與生活緊密結合，讓非藝術的社會行為變成創作形式，而「人」的參與使社會行為閃爍出藝術的光彩。「關係美學」的核心在於「所有的形式都是看著我們的臉，因為它們召喚我們與之對話。」¹²「關係美學」一書的英文版 2002 年出版，之後此概念廣泛被使用，用以對抗現代主義時期藝術家個人英雄主義。「關係美學」此一概念的出現，相關的關鍵詞，例如「參與」、「關係」、「面對面的相遇」、「宴饗」、「合作」等，常被用來描述此類藝術實踐。

2004 年，法國藝術家與學者 **Stephen Wright** 於第三文本(**Third Text**)期刊策劃「藝術與合作」(**Art and Collaboration**)專題，他發表「藝術合作的菁華」一文，認為藝術本身正是藝術合作的主要障礙，並大力批判「關係美學」所標榜的「合作」關係：

藝術家向外界聯結，向人們呈現他們從未要求，並且通常是相當做作的服務，或是將他們捉進一些無聊的互動中，接著將這些行為徵收為自己創作中的材料，無論他們從這些多少不知情的參與者中粹取材料時付出了微小的勞力。....這正是馬克斯在經濟體制運作中所看見的：一邊是掌握象徵性資本的一方(藝術家)，另一邊則是付出勞動的一方，而他們的勞動又被用來加強更多的資本斂聚。...合作這個詞在此顯得相當諷刺。¹³

在此 **Stephen** 提出藝術家與參與者之間並不像是「關係美學」所標榜的正面、樂觀、有助益的合作關係，常常反而是「剝削」關係，藝術家通常是那個握有權力者，而當藝術家邀請觀眾參與作品製作過程，由於藝術家已確認遊戲規則，觀眾的參與僅是依照藝術家的指示，在這種情形之下，就會出現 **Stephen** 所批判的觀眾是勞動力的付出者。

¹² Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Simon Pleasance, Fronza Woods and Mathieu Copeland (trans.) London: Les presses du réel, 2002.

¹³ **Stephen Wright**, 郭書瑄譯，〈藝術合作的菁華〉，《典藏今藝術》，2007.01，100-103 頁
原文刊登於 **Stephen Wright**, "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Text*, Vol. 18, Issue 6, 2004, pp. 533-545

同年，英國藝評與學者 **Claire Bishop** 在十月(October) 期刊也發表一篇文章「對抗與關係美學」(**Antagonism and Relational Aesthetics**)，批判關係美學只呈現美好的正面觀點。文中 **Bishop** 認為「如果關係美學要求一個『社區＝同在一起』做為前提的完整主體，那些案例提供一種藝術實驗的模式更充份展現分歧與當今不完整的主體。¹⁴」，她用「關係對抗」一詞(**relational antagonism**)來對應「關係美學」，用此詞來區隔那些由不安與不適感所組成的作品，而不是關係美學裡所強調的歸屬感。例如藝術家 **Santiago Sierra** 在 2003 年威尼斯雙年展西班牙館的作品名稱「牆圍繞一個空間」(**Wall Enclosing a Space**)只允許持有西班牙護照者進入參觀，而拒絕其他國家參觀者。從建築物的後門進入展場空間之後，有兩位移民官員來檢察參觀者的護照，但進入空間之後，內部並沒有任何特殊之處，只有上一屆展覽在牆上所留下的痕跡。這個展覽在 **Bishop** 眼裡，這件作品也是可稱為是 **Bouriaud**「關係美學」裡的「關係」，然而，這件作品將人與人之間「關係」問題化，透過對於人互動的探索，讓關係浮動，就像我們常會遇到的公共空間裡的社會的與合法的「排除」。

在 2006 年，**Claire Bishop** 主編一本以社會面向的「參與」為主軸的書，此書為位於東倫敦的白教堂畫廊所出版的當代藝術文件系列之一，在編輯前言「觀者是製作者」(**Viewers as Producers**)中，**Bishop** 談到雖然「參與」為概念的藝術是 90 年代才成為熱潮，然而，從 1920 年代，現代主義時代，尤其是達達藝術家，便有相關概念的藝術實踐，一路發展過來。她認為從那時代以來有兩條路徑延續至今：一為作者傳統，尋求挑釁觀眾為主；另一為「去作者」系統，主張擁抱集體創造力。前者是破壞的與介入干涉的；後者講求建設性的與改進的，在此二路徑之中，參與的議題變得越來越不可與政治承諾問題分割。

在此書中 **Bishop** 收錄了「參與」相關文本，分為三大部份，以不同面向提供「參與」的相關論述：(1)理論，包括安伯托·艾可(**Umberto Eco**)所談的「開放文本」(**The Poetics of the Open Work**)、羅蘭·巴特的「作者之死」(**The Death of the Author**)；培德·布爾格(**Peter Bürger**)談前衛藝術否定藝術自主；儂犧(**Jean-Luc Nancy**)的「不能運作的共同體」(**The Inoperative Community**)等。(2)藝術家筆記，包括紀德堡(**Guy Debord**)談邁向一個國際情境主義者

14 Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics" October 110, no. 3 (2004): 51-79.
在文中她主要指藝術家 Thomas Hirschorn 與 Santiago Sierra.

原文如下：'if relational aesthetics requires a unified subject as a prerequisite for community-as-togetherness, then some cases provide a mode of artistic experience more adequate to the divided and incomplete subject of today'.

(**Towards a Situationist International**)；卡布羅(**Allan Kaprow**)的偶發藝術(**Happening**)；波依斯(**Joseph Beuys**)對藝術與生活的看法；當代藝術家**Carsten Höller**、**Jeremy Deller**、**Rirkrit Tiravanija**、**Thomas Hirschhorn**等人的作品及觀點。(3)評論與策展論述，包括尼可拉·布里歐(**Nicolas Bourriaud**)的「關係美學」、漢斯·奧瑞奇·奧伯里斯特(**Hans Ulrich Obrist**)等人的烏托邦車站論述、霍爾·福斯特(**Hal Foster**)的聊天室(**Chat Room**)文章等。

2008年，美國舊金山當代美術館(**SFMOMA**)舉辦一展覽「參與藝術--從1950年至今」(**The Art of Participation-1950 to Now**)，展出超過40位藝術家，各式媒體的作品，展覽主旨在於檢視藝術家如何與大眾結合以做為藝術作品製作過程中重要的合作者。展覽畫冊中有四篇論文，包括討論「參與藝術」本質議題的「參與式藝術的系譜學」(**A Genealogy of Participatory Art**)，與「邁向藝術的參與」(**Toward Participation in Art**)。觀看「參與藝術」當下的發展之後，進一步討論到「參與藝術」在科技年代的發展，「政治、參與與其在大眾傳播年代的意義」(**Politics, Participation and Meaning in the Age of Mass Media**)，再探討網路快速發展之下，參與藝術會有什麼樣的新面貌的「藝術 Web 2.0 之後」(**Art after Web 2.0**)。這些具有研究藝術與參與關係之價值。

其中 **Boris Groys** 的論文「參與式藝術的系譜學」(**A Genealogy of Participatory Art**)提供一個對參與藝術系譜的爬梳。**Groys** 文章中提到華格納(**Richard Wanger**)在十九世紀末的文章「未來的藝術品」(**The Art-work of the Future, 1849-1850**)是至今「參與藝術」十分重要的論述。華格納在撰寫此篇文章是1848年革命失敗之後，這篇文章表達了他希望透過美學做為一種實現政治理想的方法。文章中他批判那個時代的藝術家多為利己主義者，他們完全孤立於生活與人民，只為奢侈富有來者來創作作品。相反地，他認為未來的藝術品是一種「總體藝術」(**Gesamtkunstwerk, total artwork**)，必定要實現一種『由利己主義進入共有主義』的需要。為了達到這個理想，基於兩個理由，所有藝術家應該摒棄他們的社會孤立狀態：第一，藝術家們必須克服藝術類別之間的區隔。要克服這個藝術媒材之間的區別，意味著要求藝術家們彼此組成同儕，這樣擁有不同媒材專門技能的創意的個體可以參與其中。第二，這些藝術家同儕必須放棄使用主題或立場的傾向，因為這些傾向僅是武斷的或主觀的，藝術家的才智應該被用來表達人民的藝術願望。¹⁵

在華格納短短幾句話之中，當代藝術在討論「參與」時必需被提到的幾個重

¹⁵ Boris Groys, "A Genealogy of Participatory Art", in *The Art of Participation-1950 to Now*, Rudolf Frieling ed., San Francisco: SFMOMA, 2007, p.21-22

點議題已被點明。這些議題包括(1)去除作者權(2)跨領域(3)開放態度(開放文本)(4)合作的伙伴關係(5)對觀眾(人民)的重視。華格納認為只有透過對於作者身份的棄絕，觀眾才可以進入到作品之中，而成為「總體藝術」的一部份。如果以這樣的觀點來看，參與藝術可以被理解為既是作者權的減少，同時也是一種作者權的延伸。他很清楚這種參與總體藝術的辯證，因此他說明「詩人-表演者」(poet-performer)專權的必要性，但強調這個專權應該要以大眾所熱衷之事為基礎，跟隨著其它藝術家樂意去參與。華格納說：「個體的威力不會比自由藝術同盟友誼更為積極肯定」¹⁶。由此可知，華格納贊成去除自我以進行藝術同儕間的合作。在此，華格納只是主張放棄作者權，然而到了羅蘭·巴特談到「作者之死」(The Death of the Author)，以及之後的傅科(Michel Foucault)與德希達(Jacques Derrida)也都認為「作品已死」。作者的死亡帶動讀者的再生，也進一步提供讀者「參與」開放的文本，當觀眾、讀者與閱聽人的參與一文本之發展，作品所展現的可能性便完全與單一作者文本的狀況差異極大。

在華格納所提示的這些議題當中，藝術家的態度是關鍵。視覺藝術家習以為常的單獨創作習慣，以及將其獨特個性賦予作品之上，這些與「參與藝術」要求的開放、集體、合作有違背之處。再者，參與藝術重視觀眾，觀眾由被動的觀看者變成主動的參與者，而藝術家的角色則由主體創作者化身為策劃者、遊戲規則制定者、或空間情境的營造者，這種創作權力關係的轉變，讓觀者與藝術家之間關係的更加複雜。這些議題不但是「參與」的基本概念，也是「參與」是否能成功的關鍵。

1920 年代的藝術家們，尤其是未來派與蘇黎世達達，他們組成團體實踐華格納所說的藝術家同盟，他們走的路徑是在許多層面的實踐上，追尋藝術的個人主義、權威與作者身份的中止。同時，當他們與觀眾接觸時，他們更直接地使觀眾震驚，或是攻擊觀眾，以達到讓沉睡的、被動的觀眾甦醒。20、30 年代蘇聯前衛藝術運動也走向「總體藝術」所追求的團體、集體創作。文學理論家巴赫汀(Mikhail Bakhtin)也 30、40 年代在蘇聯的共產社會背景之下，建立他的眾聲喧嘩、嘉年華會的理論，他視嘉年華為一種參與模式，或是他所稱一個嘉年華化—未來的藝術品。

1960 年代，藝術家的參與藝術展現在表演藝術、偶發藝術(Happening)、福魯克薩斯(Fluxus)等，偶發藝術強調觀眾面對偶發處境的反應，他們要行動者打破慣性，把觀眾從冷漠中拉出，卡布羅(Allan Kaprow)說：「藝術變成了

¹⁶ 同上，第 23-24 頁

參與者，因此沒有所謂的觀眾。」在偶發藝術裡觀眾變成了藝術家的素材，其反應即為作品。而福魯克薩斯則認為藝術與生活沒有區別，每種生活經驗都可轉化為遊戲或魔術，以前衛音樂創作的 **John Cage**，著名的 **4'33"**，以空白與沉默的 **4'33"** 一方面做為新觀念之呈現，另一方面觀眾的疑惑、不安、憤怒等都是作品的一部份。而同時，還有歐洲紀德堡(**Guy Debord**)所帶領的「國際情境主義者」(**Situationist International**)，美國的安迪·沃爾 (**Andy Warhol**) 的「工廠」，這些藝術實踐都包含了雙面策略：同時是不同藝術家之間的合作，也是所有藝術媒介的綜合體。

在「參與式藝術的系譜學」最後一部份引用麥克魯漢(**Marshall McLuhan**) 在 1964 年所寫的「認識媒體」(**Understanding Media**)。麥克魯漢宣稱熱媒體，像是印刷，會帶來社會的分裂；冷媒體，像是電子媒體，當時指電視，相反地會造成全球的、參與的、互動的空間，冷媒體的實踐會克服個體作者的孤立狀況。而作者 **Boris Groys** 則認為冷媒介的說法與華格納的總體藝術之說有異曲同工之妙，在媒體時代之下，可以不受相異層次教育的影響，透過媒體的運作過程，將平民百姓聯繫在一起。隨著科技普及的發展，參與式藝術有更廣泛的可能，例如電腦互動裝置、3D 虛擬實境、錄像裝置等，參與式藝術也成為美術館、畫廊、國際雙年展中備受歡迎的藝術型態。除了實際身體的參與，虛擬的參與也在網路時代展開，網路也成為參與型藝術重要的媒介與實驗基地。

三、從「介入」到「參與」

「參與」概念與實踐在台灣

在台灣，如前文所述，「介入」一詞在語義不明的狀況下仍被普遍使用，那「參與」一詞在台灣的概念與實踐又是如何呢？還有從藝術強硬的主動「介入」到互為主體性的「參與」，藝術與社會、社群或生活空間的關係是否產生了變化？

台灣在 80 年代末引進以「參與」為核心的社區建築與「參與式規劃設計」。**90** 年代，社區總體營造的推行讓 **90** 年代成為社區參與的年代。**1989** 年理查·哈奇(**Richard Hatch**)編輯的「社會建築新視野」(**The Scope of Social Architecture**)被翻譯成中文出版，他對西方社會中的異化危機，開出的處方是「社會建築」，強調社會建築對社會具有治療的作用，而「參與」正是最好利器。**1993** 年中文版的華茲(**Nick Wates**)與肯尼維堤(**Charles Knevt**)的「社區建築—人民如何創

造自我環境」(Community Architecture: how People are Creating Their Own Environment) 出版，此書為引進英國社區參與經驗與理論之書，關於「參與」，90 年代初「專業者都市改革組織」(OURS)成員整理如下：參與改變了參與的人以及彼此關係；參與者改變習以為常的觀點；參與過程塑造集體記憶；參與提供學習以豐富生命；自立營造得以深化環境情感。¹⁷2003 年，OURS 也將寶藏巖做為「參與」實踐之地。「全球藝術行動者參與計劃」(GAPP)，將藝術家「帶進」寶藏巖社區，策展人兼破報總編輯黃孫權提出「藝術行動者」(artist)概念，邀請國內外相關的藝術家與團體進入寶藏巖進行 1-3 週的創作計劃。他定義「藝術行動者」為「具有行動力，對藝術創作環境、民眾參與、公眾認同、改造環境意義與社會認同之工具，有清楚的認識與高度的實踐力」。「行動者」的概念來自 1960 年代反越戰時期，而此「文化行動者」概念又與「新類型公共藝術」有所相關，同樣探討政治議題，並以藝術付諸行動，希冀變革的產生。「參與」在此被提出，也做為藝術家與社區互動的方法，更進一步的希望藝術作為公共服務之可能。

在公共藝術部份，1999 年鹿港歷史之心裝置藝術展引發的藝術家/策展人與當地居民的衝突之後，「公共性」成為討論的重點，「民眾參與」在公共藝術的論述中被提出。之後，在設置辦法上「民眾參與」也明確的成為必要條件。2002 第一屆台北公共藝術節採取三種公共參與的策略，一為藉由特定社區團體與藝術家共同完成作品；二為作品本身與觀者的直接視覺與身體接觸，產生互動與記憶的連結。第三為間接的巡迴教學式的推廣教育。¹⁸2005 年，第二屆台北公共藝術節以「先公共後藝術」為核心，啟動藝術家與居民共識。然而，民眾參與常常被批判成「假參與」。陳碧琳在其論文「90 年代台灣公共藝術之研究」(2001)認為「台灣公共藝術的問題是欠缺民眾參與的基礎與公共藝術觀念的對話機制」¹⁹，即使有民眾參與，但「民眾參與的基礎，並不是發生在居民自覺的層面」，他稱之為「虛偽的民眾參與」。曾旭正在〈重思台灣的社區參與〉一文，也提到「煙火式的活動並未能發揮居民轉化、建構認同的作用，其實是『假參與』」²⁰。他並引用亞恩斯坦(Sherry Arnstein)所提出的「參與」之八個階梯：「操縱」、「治療」、「告知」、「諮詢」、「安撫」、「夥伴」、「力委讓權」、「

¹⁷ 曾旭正，〈重思台灣的社區參與〉，收錄於《藝術與公共領域—藝術進入社區》，吳瑪俐編，台北：遠流出版，2007，第 44-45 頁

¹⁸ 吳慧貞，〈台北公共藝術節的奧德賽之旅—記一段追尋公共藝術鄉愁的奇異迷航〉，收錄於《藝術與公共領域—藝術進入社區》，吳瑪俐編，台北：遠流出版，2007，第 126-127 頁

¹⁹ 陳碧琳，〈90 年代台灣公共藝術之研究〉，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，2001，第 133 頁

²⁰ 同註 14，第 53 頁

引用自 Sanoff, H., *Community Participation Methods in Design and Planning*, New York: John Wiley & Sons, 2000

「市民控制」，唯有做到夥同、權力委讓、市民控制，才是真正的參與。

在當代藝術實踐上，吳瑪俐一直都是參與型藝術的前驅者。**1997**年「新莊女人的故事」紀錄一群紡織工廠女工的故事，開啟了她身為一個藝術家對於其取材對象的反思：「好像身為一個藝術家，總只能去反映這個世界。可是，當我的作品與別人產生密切關係時—尤其是別人的故事成為我的內容—我就會非常不安」²¹。一如在本文第二部分提到的 **Stephen Wright** 對於關係美學藝術家的批判，藝術家通常是那個握有權力者，與其介入的社群總有「剝削」關係的意味。吳瑪俐思考「如何在主之間的關係中，維持一個公平互惠的狀態？而不只是把他（她）們當作是創作的材料？」²²。之後，**1999**年開始，她與玩布工坊合作集體創作了「心靈被單」、「裙子底下的劇場」、「從你皮膚甦醒」等，其中「皇后的新衣」參與 **2004**年蕭淑文策劃的「台北城市行動」展演，而此展演正是同年吳瑪俐主編翻譯的「量繪形貌—新類型公共藝術」的在地實踐，包括「社會議題之集結」、「過程重於結果」、「對話、溝通及接納」、「關係導向」、「互動模式」、「一連串的行為取代單一物件展示」、「存留記憶取代實體藝術品的設置」等。

吳瑪俐透過出版與展覽進一步的推廣介紹「新類型公共藝術」。**2004**年出版的「量繪形貌—新類型公共藝術」，翻譯自 **1995**年的英文版本“**Mapping the Terrain: New Genre Public Art**”，書中介紹七**0**年代至九**0**年代中期於美國的特殊類型公共藝術：以公共議題為導向，以社群為基礎所進行的公共藝術裡的共同經驗、位置和問題。在此，將藝術當作社會運動操作，以公共利益為出發點，將社會議題如青少年、社會邊緣人、族群、老化社會等問題集結，塑造公共議題，鼓勵社群的參與，再透過藝術手段，將藝術作為介入社會、改造現狀的。在編輯前言裡，吳瑪俐指出「所謂的新類型公共藝術指的，不是傳統陳列在公共空間的雕塑，而是以公共議題為導向，讓民眾介入、參與、互動，並形塑公共論述的藝術創作。」在此，她將「介入」、「參與」、「互動」並置，將這些行為視為聯結藝術與觀眾之間的動詞。

2006年底出版翻譯出版 **Grant H. Kester** 的「對話性創作—現代藝術中的社群與溝通」(**Community + Communication in Modern Art**)，以藝術具溝通本質為主軸，提出對話型藝術的核心在於藝術家做為一個脈絡的提供者，而非內容的創造者。把藝術作品視為一個過程：一個論述的交流與協商之所在。而

²¹ 游巖，〈把藝術節變成一場文化運動：吳瑪俐的社區藝術行動〉，《典藏今藝術》，2007.06，第134頁

²² 同上

2005-2007 年，吳瑪俐策劃嘉義北迴歸線環境藝術行動做為這些理論的在地實踐，尤其是 2006 年展覽，將節慶轉化為公共服務，以「藝術家變居民，居民變藝術家」這種互為主體性的概念為主軸，奠定藝術家進入社區的方法與態度。

2007 年出版的「藝術與公共領域－藝術進入社區」，以『進入』一詞代替「介入」，此一動作代表主編吳瑪俐對於藝術與社區二者更進一步的思考，她提問「到底藝術進入到社區要做什麼？」，社區是人的聚集空間，藝術不能強硬的「介入」，而是在尊重原社區居民的前提之下「進入」社區。然而，這個提法還是將藝術與社區做了內與外的區隔，如果藝術是在生活裡，那藝術就在社區日常生活之中，為什麼還需要「介入」或「進入」社區？在同一書中，嘉義北迴歸線環境藝術行動的協同策展人陳泓易則有另一番解說，他認為「藝術家進入社區不是要在社區的泥土文本上堆疊更多的人造養料，與其添加人工化學成份，不如先讓泥土休養生息，然後再翻動泥土。只要有日光、空氣與水，大自然就會為它創造生命。所以在態度上，環境藝術行動是一種有機的生態藝術行動」²³。這樣的說法預設藝術在日常生活之間，在社區居民身上，藝術家進入社區所要做的只是把已有的這些使之展現，這樣的「參與」概念回到「參與」此詞的原意「分享」，藝術家與居民的分享造就了這個藝術行動。

結語

從以上討論可知，「介入」此一詞彙具有強迫性意味，但很少被使用者所察覺，仍被普遍使用。而「參與」此概念在台灣雖然早在 80 年代末出現，然而，「參與」真正實踐精神至今仍未達成。撰寫本文主要的目的不在於討論「參與」的實際作法，而是在於釐清在台灣混淆使用的「介入」與「參與」二詞彙，從藝術強硬的主動「介入」到互為主體性的「參與」，希望透過對詞語使用的校正，促進觀念的清晰，使實際運作之時能更準確。

²³ 陳泓易，〈當居民變成藝術家－Imposition 與 Disposition 之辯證〉，收錄於《藝術與公共領域－藝術進入社區》，吳瑪俐編，台北：遠流出版，2007，第 115 頁

藝術介入部落的美學探問

文／國立東華大學藝術學院院長 潘小雪

前言——藝術返回生活 本質可以直觀

我們在當代現象學運動，以及現代哲學對存有問題的思考工作中，可以獲得對藝術整體思辨的許多啟示，現象學的基本目的在於企圖還原我們意向生活的根源者，與世界做更原初的接觸。海德格（**Martine Heidegger, 1889-1976**）從對人所做的現象學詮釋，轉至對「存在」的基本存有學建構過程中，把藝術提到存有學上討論，藝術成功地表達人與存在的最基本接觸。我們從他《藝術品的本源》一文的方法論中看出海德格「還原」的本事。另外同樣在現象學運動中有顯著地位的梅洛龐蒂（**Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961**）他在傳統科學的客體主義與笛卡兒傳統的主體主義之間，探索其中的統一性時，提出知覺理論與身體主義的概念，把知覺的研究提升到判斷真實以及昇華到歷史、語言、藝術上面來，表達了藝術品是本質直觀最恰當的例子。

過去西方傳統形上學中，本質高於現實，它隱而不見，存在於觀念，不可物質性的掌握，只能沉思獲得。然而，現象學運動中，「返回生活」與「本質的沉思」、「超越」與「返回生活世界」並不是兩個上下相反方向的活動，而是同一回事。過去，觀念論者認為藝術品中的「理念」高於外觀的「物質」，但是，梅洛龐蒂一再指出藝術品的物質性並不低於從中流出的「理念」，藝術品的物質結構與理念是同一回事，如此，可見的物質與與不可見的本質同時存在的方式就是藝術，藝術證明了「本質可以直觀」。

藝術用藝術品的方式呈現在現實中，依海德格「藝術是真理的開顯」而論，人在現實中可以看見真理，現實不是一個短暫而又糟糕的世界，不是靈魂要不斷努力超越的現場。藝術提供現實中不可能存在的東西，藝術從現實中創造一個很不一樣的美好事實。馬庫色把這個現象給社會學式的應用——「藝術即反抗」，當藝術介入空間時，藝術是行動者，民眾也可以向城市的歷史提出疑問，反抗現實，改變思維而「創造一個很不一樣的事實」。

在我們看來，以上是「藝術介入空間」的美學基礎，然而「藝術介入空間」的官方政策有它的歷史進程，好像一直在尋找自己的位置與語言。**1992**年我國制定了公共藝術法案，是藝術介入空間的全面性開始，經過十餘年，有學者認為

「台灣公共藝術出現了侷限性，放置物件的方式忽略了藝術的眾多面向」（吳瑪俐）；「藝術介入空間的初衷是為了要區隔『社區總體營造』與『公共藝術』」（謝佩霓）等。過去我們在公共藝術示範實驗的年代，發現「民眾參與」、「使用者有權利決定設計準則」等觀念，來自台大城鄉研究所教授群的法蘭克福學派精神，一時振奮人心，改變許多本質性思考的創作方式。但是不明其究底的是，「民眾參與」與藝術品最後呈現斷裂的現象，即，參與做的好，藝術品不一定好的結果。**2007**年之間，又有「生活美學」的概念與空間（生活美學館），許多有心人士想要提案時不知如何區分「藝術介入空間」與「生活美學」而無法下筆。這都是同一事物的不同名辭，說明台灣不斷摸索不斷提出新語彙與新理論，其實世界上只有同一件事。

本篇文章嘗試從公共藝術、國際藝術交流、藝術介入空間等台灣現階段藝術政策的執行經驗，探討藝術與社會、藝術與真實生活之間，以及藝術的存有論等基本問題，也就是它的美學探問。我們從一般的公共藝術開始，探討民眾參與藝術創作、藝術原初性的還原，最後在生活世界中找到部落空間，企圖看見藝術正在發生的狀態。

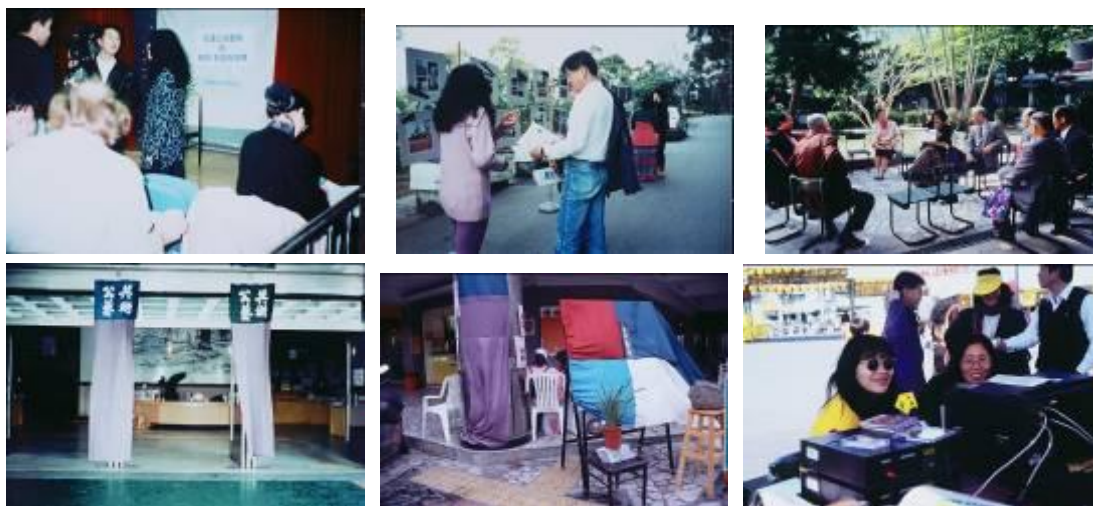
1996 年花蓮公共藝術示範實驗之民眾參與

1992 台灣立下公共藝術法案（文化藝術獎助條例）之後，開始選擇幾個城市的文化局作示範實驗，以便確立實施細則。當時協助花蓮文化局（局長黃涵穎）執行的單位是地方社團「日出環境小組」（主要成員有潘小雪、蔣素娥、蕭昭君、黃錦城），台灣大學城鄉研究所與基金會教授如夏鑄九、劉可強、曾旭正，學生謝慧娟等觀念與技術指導。提出「參與式設計」方法論，即「使用者有權利決定設計準則」的民眾參與實際操作方式，從環境診斷、行為觀察開始設計各種活動以及進行台灣頭一遭的公共藝術示範實驗。





上六圖為 1996 年花蓮公共藝術示範實驗時的大量民眾參與的狀況，民眾組隊參加基地的景觀設計比賽。



「日出環境小組」原先按文建會規定舉辦三場說明會，三場對象為文化界、民意代表與媒體界、教育界等，但是因為花蓮生活步調以及社會力的原因，發現民眾不會特地來文化局聽一場新觀念的說明會，所以決定主動出擊，到各社團、學校、街頭、公園等舉辦了 46 場說明會，人數最多的一場是花蓮農校園藝科，共三百人。上六圖為文化局的說明會、公園掛設公共藝術圖文說明，並發傳單、在退休校長的聚會說明公共藝術、在街頭髮傳單、在園遊會與在第廣播公司合作宣傳公共藝術。

經過環境診斷、行為觀察、說明會、問卷、藝術活動之後，收集、歸納各項資料，轉化為設計語言、造型語言成為設計準則，徵件辦法於焉產生。評選結果六位場商進入決賽，他們必須製作模型以及各項視覺傳達說明，展出兩個星期，現場為民眾講解設計理念與預期效果，這都是為了民眾投票而準備的展覽。以下九圖為展覽現場。





投票的日子到了，執行小組設定 **11** 歲以上的民眾都可以投票，總共有 **2500** 人投票，以花蓮的人口而言，這個數目可以選上一位縣議員了。下六圖是當時民眾投票以及開票的情形。



除了民眾投票之外，徵選小組也進行嚴謹的評選，以六、四之各佔比例，獲選者為陳朝興的「你來廣場」。



小結

1996 年花蓮公共藝術示範實驗進行最徹底的民眾參與，作品「你來廣場」解決了過去文化局園區內舊式公園中的嚴重圍籬穿越、停車的問題、活動空間不足等現象，出現了廣場，增加了雕刻家王國憲與賴純純的藝術品。但是，大量的民眾參與活動似乎與「社會藝術教育」比較有關，跟藝術品的產生無直接關係，一位景觀設計師無須做民眾參與就可以設計出這種效果，意即看不出民眾藝術意見的蛛絲馬跡。我們思考，這是藝術家的問題還是方法論的問題，還是「公共」的美學意涵無法明確掌握？這是我們第一次認識到藝術介入公共空間的「公共」課題的困難。

下圖前三張是花蓮文化局園區未設置公共藝術之前圍籬穿越的現象，下三圖是設置後的作品與廣場。



回到藝術的原初性——洄瀾國際藝術家創作營

依照現象學的基本目的在於企圖還原我們意向生活的根源者，與世界做更原初的接觸，藝術也應從過去的分類分科澈底還原它的原初性。現象學的基本精神在於「返回生活世界」，就是破除「世界的成見」，還原直接所與的（資料）帶到本質的、根源的地方。本質是我們返回存在的方法、工具而不是目的。我們必須還原出我們意向性生活之根源者，恢復藝術的整體性。因此思考藝術不再是藝術學科範圍內的工作，而是還原到與世界的、歷史的、存在的藝術上努力。

「嚴謹的藝術科目」與「生活經驗的信實」二者具有本質性的衝突，恢復藝術原初在生活經驗中開始啟動的那個根源，在原始生活中發生，也在當代生活中發生。

回想起來，**2003 至 2009** 的洄瀾國際藝術家創作營是恢復藝術原初在生活經驗中開始啟動的根源。雖然當初不是用這個觀念來引導實務，而是一個偶然的機會，竹圍工作室的蕭麗紅帶著英國倫敦的 **TAT** 總裁羅勃·洛德（**Robert Loder**）來花蓮與我們談論「**Triangle mode**」藝術創作營的國際家族，但是事後反思發現它的「無目的的合乎目的性」。

凡是參與過的藝術家都知道這是與「英三角」（**Triangle Art Trust** 簡稱 **TAT**）合作，由在地創作者運作的創作營。**1982** 年，安東尼·卡羅爵士（**Sir Anthony Caro**）以及羅勃·洛德在美國紐約開始著手首次三角創作營，後來發展到全世界。用極少的經費，在現實中建構一個藝術工作氛圍，藝術家人數在 **20 至 25** 人之間，國內外各半，時間是 **15** 天，多和少都不適宜，工作人員必須是藝術家不是一般人，地點應遠離市區，脫離人群，然而它最後的影響頗大，部落的力量再生了。這就是「超越」與「返回」根本是同一回事的証明。這創作營有點像是一個藝術的烏托邦，好像脫離社會，但事實上卻正好返回藝術的自己的「生活」，因為如果不脫離社會就會變成社會的產物，畫廊、美術館、藝術博覽會等等的產物。

這類型創作營不是透過一個制式的組織與運作，表面上看起來很不起眼，連最後的展覽也不怎麼樣，這裡沒有美學主題，沒有技術與教訓，藝術家一起工作，交換觀念和經驗。這種交換所帶來的刺激是由不同文化背景的藝術家，在公開的情境中一起工作的結果。由於身處異地，不同的語言、環境、事物、風俗、文化，使得藝術家的感官全開，重新開啟靈感之門，對於創作有極大的助力。在短時間內，強大的能量鼓舞創作者冒險和勇於實驗，這些經驗在自己工作室中從不會發生的。這個創作營吸引有經驗的藝術家，彼此互動，積極從事藝術事業。透過創作營、進駐、開放工作室、展覽，讓觀眾有機會看到各種不同類型的藝術實驗，以及洞悉藝術創作過程。

2005 年，洄瀾國際藝術家創作營在花蓮豐濱鄉港口村舉行

豐濱、石梯灣、港口村一帶是阿美族起源之地，大洪水姐弟漂流過海的傳說故事說明了從豐濱登陸的南島語系民族，遷徙、定居於港口村、奇美、太巴塢、馬太鞍、瑞穗、舞鶴台地的原始部落的歷史過程。一個部落生存的始源之地，必有它原始的能量，來自天、地、人、神共同醞釀的精神在其中，這個精神在日常生活中已非常微弱，但是在祭典中卻非常鮮明活躍，尤其是豐年祭。港口村的豐年祭，是台灣各地阿美族部落中，保存原始儀式、傳統精神最

完整之地，從嚴謹的捕魚、打獵和歡慶的儀式、年齡階級與分工服從中，可以感受到這是豐年祭的動力，一方面也可以看出其中古代軍事訓練、社會秩序、典章制度、倫理道德、美感境界等。當現代藝術不斷返回與世界作最原初性接觸時，我們是否可以從中獲得啟發並且認識和掌握這個力量？這個創作營希望透過藝術的創作方式，與這個始源的力量相連結，開展自己的創作新生命。

拉黑子·達立夫，阿美族人，是港口部落的藝術創作者，也是台灣當代具有魅力的藝術家。他提及「Nabulalam」，是阿美族語「場」的意思，它在指攝上述場域的內涵，我們融會他的想法，從藝術可能發生的「場」、具有歷史能量的「場」，以及實質空間的、從石梯港至港口村的「場」開始，嘗試透過藝術的儀式，召喚自然、人、歷史的力量，轉換為各種藝術表現形式，或與豐年祭結合。從拉黑子所提出幾種活動中，發現他是一位不斷在做藝術現象學還原的人，例如下列五個活動概念，右邊是一般藝術的類型，左邊是類型的還原：

來自自然的恩典——竹、藤、皮、石頭、木頭創作

雙手建造的心事——編織創作

從破碎的瓦甕找到自己——陶器創作

就如初開的石頭——海祭

平靜的閃電——影像製作發表

我們集合世界三大洲有經驗的藝術家，不分族群，不分傳統與現代，透過一個有助於藝術探索的環境，鼓舞藝術家在公眾領域中，討論不同文化的藝術，提供不同藝術創作脈絡之氣氛，以及各類藝術創作的更大可能之實驗。拋棄種種藝術預設，重新回到藝術的始源之處，與世界做最原初性接觸。

這種創作營的展覽並不重要，有些相同類型創作營的國家 只用三天的時間展出。因為新的藝術觀點或想像，在短時間內有時無法以完整成熟的形式呈現在展覽中，它所提供的應是藝術家往後的創作力量。局外者無法用客觀方式一探究竟，也無法從展覽中做任何評價，只有參與的藝術家懷抱著一個難於言語的秘密，回到自己的生活或國家，或者又生出另一個創作營，或者招喚同好在另一個國度再相聚。所以，它在推動藝術家創作，藝術家進駐是一個方法。

比較我們周圍的藝術活動，在許多大型展覽中，是由策展人的意義建構方式讓大量作品進入那個脈絡當中。我們對於這些藝術家作品所生起的美學想像，往往是策展主題先於創作者思想。另外，藝術家要不斷嘗試各種命題，不斷要把意念誇示成為具體的空間的張力，用來與他人角力，也由此獲得藝術的政治版圖，藝術創作理所當然成為這種事業，這個生產機制也只產生這類型的藝術。然而，

我們看出，真正思考者是策展人而非藝術家，藝術創作也不應只有這種策展模式的作品。

我們希望建造一個創作者場域，它的生活真實而又不真實、作品可見與不可見、行動意義與無意義，人一直處於前反思的（**pre-reflective thought**）、蠻荒的、與世界做原初接觸的狀態，在存在的懸疑不確定中，抱著「更深沉的可能性」看待世界，一切所做的都與對象一起「萌生」……。後來我寫下一個美學定調：

我們駝著自己沒完沒了的世界來到這裡

石梯坪 如初始般的清朗寧靜

巨大的風景 思維永恆無效

走投無路啊 熾熱、潮濕

我們重返身體的、非文化的群居

我們回到與世界最原初的接觸

我們開啟了一種生活

短暫而有效

那是快速捉到想像般的狂喜

藝術如此美好

我們並不陌生

當思維開始伸展

你我眼光都在前面最遙遠的海上

創作營結束了，尤其是一陣 **17** 級風力的海棠颱風橫掃過後，一切輕如我們自己的影子。



由左至右：千里達的 **Adele**、英國的 **Bruce** 以及他的作品「**Pacific window**」。

【專題論述】



由左至右：日本小林史子與喬治亞國的 Mamuka、小林史子的作品



由左至右：Mamuka 的作品「視覺神話・易位」、台灣見維巴里的表演「石生」



由左至右：台灣阿道·巴辣夫的表演「鏡子」、蔡文慶的「時間的潛行」、廖伯森的「海」



由左至右：廖伯森的裝置、印度達塔的「台灣製造」



由左至右：創作論壇中，魯碧·司瓦納、Mamuka、周靈芝發表的場景



由左至右：藝術家們之間的互動以及在部落的生活

2008 文建會藝術介入空間「巴克力藍－花蓮豐濱港口村藝勇空間創造計畫」

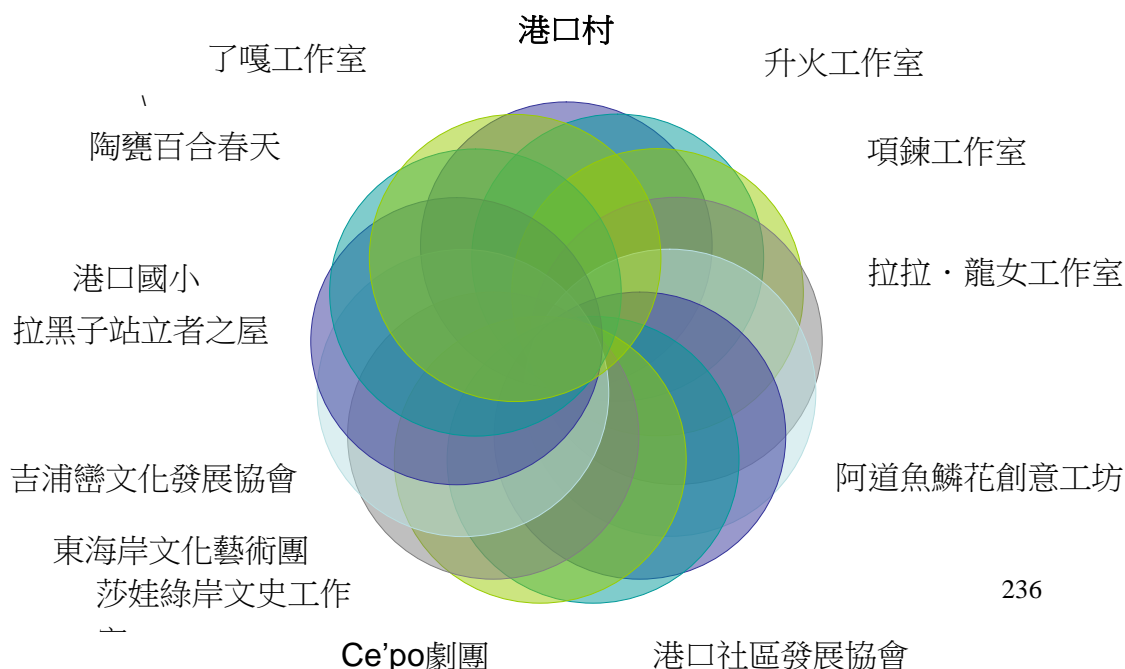


位於花蓮縣豐濱鄉港口村項鍊工作室岸邊的礁岩－巴克力藍

阿美族語「**Pakeriran** 巴克力藍」是指花蓮豐濱鄉港口村的海岸到深海之間的一片場域，視覺上看起來，這裡是一個大型礁岩與陸地之間所形成的海域，漲潮的時候礁岩像個島，落潮的時候人可以走過去。在岸上遠望，灰白的石塊靜定地躺在巨大藍色海上，如此永恆美好。過去，在阿美族的世界裡，巴克力藍是勇士的獵場和競技場，每個男人都要經歷這個海域的試煉，如果阿美族的男人不曾游過巴克力藍，就不算是個勇士。

阿美族在台灣東方海岸生存百年以來，歷經過許多的衝突，傳統文化與耕作環境不斷地被擠壓，人與土地的關係也逐漸在轉變，生活的不安全感一直存在著，外人所看到的無憂無慮，其實是飄渺虛無。近十年來，原住民族的自覺運動以及文化昇華，帶來無限的希望。因為 **2005** 年曾在此舉辦創作營，觀察到部落社群的生存能量與創造力，於是想藉著文建會補助案「藝術介入空間－巴克力藍－花蓮豐濱港口村海岸藝勇空間創造計畫」為部落做一些事。此一計畫藉著「巴克力藍」這個原初的文化議題與始源的生命力，透過在地藝術家（藝勇隊）與外來藝術家行動的能量化為生命與生存最初的特殊聯繫，向前邁進並與世界接軌。「巴克力藍－花蓮豐濱石梯坪海岸藝勇空間創造計畫」的主體精神在於一種對於生活處境的自發性回應，並用藝術創作的再詮釋，賦予空間新的意義。藉此擴大視野，重新建立群體精神，進而探討土地與生命存在的價值。

經研究，花蓮豐濱石梯坪至港口村兩公里處頗具藝術潛力，相較台灣其他原住民部落而言，石梯坪與港口是一個聚集較多創作者的地方，近十年來，在地的年輕人陸續返鄉創業，主要是以藝術創作及發展在地人文特色為主。由北而南，從大灣的了嘎工作室、石梯坪的升火工作室、月洞底下的項鍊工作室、港口社區裡玩纖維藝術與族語教育的拉拉·龍女；魚鱗花創作的阿道；莎娃綠岸文史工作



室；拉黑子位於大港口的站立者之屋，最後是大廚師耀宗所經營的春天陶甕百合。一路下來都是令人期待的藝文可能空間。下圖（李恒懋提供）說明了石梯坪到港口之間的阿美族藝術社群：

港口社區的居民，大多從事農務以及石梯港的漁業（為船東工作，或者自己的船出港）。而部落裡的年輕人較少，卻以趨向藝術創作的形式，並試圖走出另一條「**Makutaay**」之路。（阿美族語 **makutaay** 為混沌之意，也是古代港口部落的指稱，在此形容港口部落許多藝文空間渾然聚集的現象。）

工作任務

經過幾次熱烈的討論，升火工作室的主持人舒米、項鍊工作室的兩兄弟伊祐與撒部、想成立海洋教室的安查；有達魯岸的邱金妹、李昌啟；項鍊樂團主唱阿努以及 **Ce'po** 劇團的全體團員、部落耆老等，很快地談出結論。要談出這些工作內容一點都不困難，好像等待好久似的，可見部落蓄勢待發的潛力。以下三項工作內容可讓大家忙一整年了：

- 一、重建部落兩公里間的升火工作室、項鍊工作室以及兩間閒置農舍（**Daruann** 達魯岸）（阿美語達魯岸是「田中的工寮」或「聚會所」之意，農家務農時儲藏農具、農作物 與休憩的地方，是農人的工作室。）成為術工作室、展覽空間、藝術家進駐地。
- 二、以簡易自然工法，研發並製作部落表演場所（**cepo** 劇場、海祭）的空間與建築。
- 三、舉辦各項藝術活動、藝術創作營、藝術家進駐，並且在上述空間中展覽，或將藝術品設置在適當的地方與環境結合，成為部落公共藝術，如此與外來藝術家互動，創造部落新能量。

我們的達魯岸——把農舍整建成為可能的藝術工作室

「達魯岸」大都位於路旁或田中，看起來是個不起眼的工寮。台灣各地部落或農村，各種族群都有各種不同樣式的工寮，大都是臨時搭建的，室內擺放各種工具、肥料、種籽，以及簡陋的木床、堆疊的漂流木、木工具、即將完成的桌椅、削好的竹子、檜木的芳香……。工作室中的擺設物，是台灣人存活的隱喻，粗糙、實在、濃烈、沈默、有力氣，工寮和周圍的田地是「大地—世界」互換的場所，這場景神秘又充滿生命力。

【專題論述】

部落的人都會談起關於達魯岸的趣事...，傳統家庭一家人同睡在一個大通舖，年輕夫妻不方便做愛做的事，白天一起下田工作，常常會利用工作休息的時候，在達魯岸中彼此傳達愛意，因此達魯岸不僅是個工寮，更是孕育後代的場所，這樣一個具有維繫部落生命的場域，蘊含著無限的能量。

經研究與歸類，港口村的達魯岸可以分為三個類別：

類別名	實質意含
過渡中的達魯岸	閒置有年的荒廢工寮
轉變中的達魯岸	透過討論，將有意願的持有者之空間討論成為在地藝術家的創作空間
我們的達魯岸	開放藝術工作室與展場

接下來，我們試圖運用在地藝術家及異地藝術家的融合能量，為過渡中的以及在轉變中的兩大類型的達魯岸，以簡易的自然工法，透過藝術家的創意，重建「我們的達魯岸」。未改造前達魯岸的地理環境如下：





經過一年的創作與改建，位於生火工作室的達魯岸成了「巴克力藍藝術村」，以下是各項成果：



升火工作室前草皮與勇士雕像



休憩平台



入口意象

【專題論述】



Maladai 展覽空間及展出作品



上列四圖：巴克力藍藝術村的各項設備都是部落藝術工作者親手設計製作



上列三圖：巴克力藍藝術村的室內設計是由部落藝術工作者伊祐・噶照用漂流木設計製作



部落藝術創作者撒部親自設計施作水泥雕塑牆（上三圖）



上列由左至右圖：**Mimaan** 咖啡小空間、入口意象、**Mimaan** 咖啡小空間是內刻花設計



上列由左至右圖：巴克力藍藝術村的休憩平台、台東花蓮的部落歌手於休憩平台在晚間的表演、部落年輕歌手在開幕時於休憩平台的表演

Ce'po（者播）海洋劇場的空間設計

（Ce'po 是港口村的另一個古名，者播劇場成立以來，都以港口的歷史、祭典以及族群故事為表演內容）

原住民族有語言但沒有文字，然而卻也不曾因為這樣就失去了傳統，用口傳以及傳唱的方式，把歷史神話與豐富的歌謠流傳下來，於是劇場就很自然的產生了，其中的樂舞，充分表現生活的能量。

港口部落得天獨厚，面臨遼闊的太平洋，依傍海岸山脈，整體自然景觀令人流連忘返，但是夏天烈日張狂，颱風季節令人不安，冬季季風與雨勢，都說明了自然的狂野與企盼穩定空間的港口居民的心事。

【專題論述】

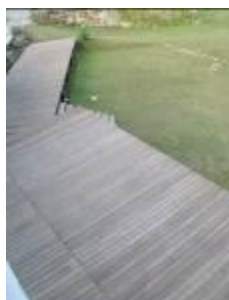
項鍊工作室有一處「海岸空間」，常做為自然的劇場空間，從「**2005** 第一屆誰來到港口我愛你」到「**2007** 第三屆誰來到港口我愛你」，三年之間，在這場域中，由部落藝術創作者利用自然素材搭建起美麗的海岸舞台，在幾次的演出後，成了大家公認海岸劇場的絕佳選擇！但是，如何建造出一座能克服自然災難又要保護自然之美的劇場是大家異口同聲的第一個問題了。

港口村下列團體已有許多表演的經驗，需要一座不畏風雨的天然劇場：

在地展演團體	目前展演空間	願 景
東海岸文化藝術團	港口海祭場 外界邀請	擁有一座不畏風雨且屬於在地的天然劇場
Ce'po (者播)劇團	升火工作室 項鍊工作室 外界邀請	
項鍊樂團	項鍊工作室 阿努的音樂磁場 外界邀請	



項鍊工作室前草皮將設置移動式表演台（海洋劇場）



【專題論述】

部落藝術工作者根將設計的表演台（海洋劇場）、觀眾台以及趣味十足的小吃店



上列三圖：部落藝術工作者設計製作項鍊工作室外觀及內部設計



上列三圖：項鍊工作室的各項巧思與設計



上列三圖：部落藝術工作者根將所設計幽默有趣的觀海椅子、原舞者到場拜訪



上列三圖：部落劇團「Cepo」劇場在表演台（海洋劇場）上的表演



上列三圖：海洋教室的室內外設計

「巴克力藍」在二月初正式開工啟動後，邀請了外地藝術家與在地藝術家伊

佑·安查、伊祐·噶照、噶林於升火工作室進行近三個月的創造。此計劃對於藝術家來說是一個極大的挑戰，在很短的時間內，藝術家將面對的是大自然與大格局的想像。五位來自不同背景的藝術家從彼此陌生到共同協力，以在地媒材與工法為主軸，透過藝術家駐地生活，與部落進行交流，藉此完成各類藝術社群所需的空間與工作室，逐步朝向「藝術的部落實踐與部落的藝術經營」之理想。第一個藝術家空間在不斷磨合與討論之下，完成了 **malataw**(馬拉道)藝廊、兩間 **cik cik**(咕喀咕喀)、**miyat miyat**(喵得喵得)藝術家的房間、**mimanan**(米馬岸)藝術家交誼廳、**ina**(姨娜)飛魚攤、藝術家交誼廳、創意產品展示空間、海洋劇場、**Riyar** 海洋工作室、**Wikwik** 工坊等生活美學之空間環境。辦理三次展覽、五位專業藝術家進駐，民眾參與共十多場次。藝術事件在此地不斷發生，部落的人從一開始旁觀的態度，甚至質疑的心態，到部落老人家們在海洋劇場間，面對著太平洋唱著古調，很自然地擺動身體，流露驕傲與自由的情緒，可見其發展的心理歷程。

「巴克力藍海岸藝勇空間創造計畫」在文建會「藝術介入空間」計畫補助十一個月後，各個藝術空間逐步創造完成之際，國立東華大學藝術學院於 11 月 1 日在花蓮豐濱港口部落舉辦一場盛大的海洋文化藝術饗宴。

最後，巴克力藍藝術村有一場部落傳統儀式「巴歌浪」，象徵一個階段的圓滿結束與下一個階段的開始（是慶祝也是開幕）。馬拉道是阿美族的創造之神，而創造之神的誕生被命名為這次開幕的主題，其象徵了馬拉道將點燃巴克力藍藝術村文化藝術的活力之火。同時馬拉道的第一檔展覽「愛土地計劃 — **maolah kako kisonan** 我愛你」自 2008 年 5 月 25 日至 6 月 30 日止，呈現原住民與土地之間最直接的關係，參與的民眾倘若認同這片土地，可將展場中的明信片帶回，並將「**mahaento ko faloco ako** 我心亦然」明信片寄回巴克力藍，以信件回流的形式赤裸裸地大聲說出對土地的愛。

港口部落是個擁有許多故事的地方，無論是自然元素還是人文素材都讓藝術家興喜若狂，就像海中的礁岩「巴克力藍」一樣，它既危險又充滿生命力，部落的年輕人必須游過才能稱的上是勇士。本來部落的老人家始終看不懂這一群年輕人到底在搞什麼，也不相信每天敲打著漂流木、彈彈唱唱可以有什麼成就，在老人家擔憂的眼神與嚴斥的言語中，「巴克力藍海岸藝勇空間創造計畫」成為一種清楚的答案。

結論

本文從公共藝術的「公共性」之探索以及「藝術介入空間」的「返回生活」，

而回到藝術根源的美學問題。「部落」是現象學還原的本源性空間，在這其中，我們發現部落的人不知何為藝術，但他們創作著；我們也試圖把藝術的各種觀念拋開，看著它會發生甚麼。部落的人創作，目的很簡單而直接，有時候是為了生活，有時候只是好玩而不是藝術，所以他們輕輕鬆鬆地，做出具有特殊語言的各種造型與風格，別人說這些都是藝術，他們也會感到不好意思。

如果我們對藝術做現象學還原，回到它的根源處，不難發現藝術絕不是被定義、被學科化了的那個藝術，從來也不是現在分為各種文化風格的獨自存在方式。梅洛龐蒂在《世界的散文》一書中說：

「……一種超越空間和時間差異的人類樣式的統一，在一種獨特的努力中，在一種獨特的歷史累積中，即在獨一無二的歷史文化中，使得所有的畫家步調一致。」

結合其他梅洛龐蒂的論點，藝術或許它不再是「藝術」(**Art**)這個名詞而是其他。許多當代藝術家對於“**Art**”小心翼翼的避開使用，避免陷入傳統定義的限定中。另外，許多美學家也在企圖尋找各大文明之間，藝術的共同根源，這根源不是題材、風格的相似，而是「對出現於知覺意義的身體與物理的展示之共同根源」。我們以為人類樣式的統一，是要經過特殊的歷史累積，以及一種獨特的努力方能成真，這意味著它正在進行中，而且必須透過不斷相互交織、相互穿越，或是透過藝術評論或是藝術創作。

從社區營造到藝術進入社區的反思與未來發展策略

文／陳泓易

<社區營造與藝術進入社區>

自從文建會與國藝會於 2007 開始積極推動之後，<藝術介入社區>在某種程度上部分替代或置換了原本的社造的模式。因為社區營造在十多年發展下來從無到有發展出自己的操作模式，卻在一些地方也形成了或多或少的“標準化作業程序”(SOP)。方式就是先創造出一個典範，跟著大家就模仿這個典範來操作，過程當中，倘若檢驗成果的標準也隨著標準化化約的話，結果就會產生重覆地以被化約的形式與量化成績為業績，於是某些社區營造的學習與實踐就變成只是要有個業績而已。站在國藝會的立場，或許應該要想的是，社區營造的初衷為何？或者本來期待的目標是什麼？

不論是<社區營造>或者是<藝術進入社區>，都已經有許多令人驚豔的成功案例。設造如嘉義的新港，南投的桃米社區；藝術進入社區如<北回歸線環境藝術行動>或者<植物新樂園>等。盧建銘與許淑真藝術進入社區的想法是精采的，以藝術家的能力而言，他們兩人共同在桃園的原住民社區的努力令人佩服，成果也是有目共睹，他們以藝術行動創造出一種前所未有的成功操作策略，藝術家本身幾乎是奉獻式的投入，包括藝術家的想法，創意，時間甚至物質資源。然而個人擁有的資源，包含時間，可動用的人際關係以及經濟能力許可等等並非所有的藝術家都相同，同樣的操作模式一般藝術家恐怕不容易做到如此的程度，我們也沒有理由要求藝術家每個人都得犧牲奉獻的付出。所以需要國藝會或文建會乃至地方公部門有必要為藝術家先建構某種可行性條件，比如一筆經費或者其他的正當性等資源。然而它又不應該是任何形式的“商業交易模式”。在這樣的情況下，卻又可能產生一種弔詭。公部門邀請藝術家進行公共藝術創作，必須提供足以讓藝術家付諸行動的誘因。讓藝術家能夠對於此一公共藝術標的產生創造的動機。倘若純粹立足於藝術創作的立場。“藝術本身”應該就是最原初同時也是最終極的目的。因為<藝術就是真理發生的地方！>這理應是藝術家所能做的以及原初期待的。然而公共藝術涉及到多重的他者互動，不同於藝術家自己完全獨立，或者自主的(*autonome*)的創作般單純，或者純粹。在放棄物質報酬的條件之下，藝術家願意參與公共藝術創作的動機，或許有的時候是一種自我實現的成就感。又或者某些藝術家是要靠這樣的公共議題效應得到其他“文化資本”(capital culture)作

¹這是海德格在<藝術作品的本源>一文中的說法。

為報酬。至於創作的對象文本，社區。又是一種相對他者，一個活生生的多元主體。社區對<藝術進入社區>的期待與藝術家對<藝術進入社區>的期待很難等同。藝術家期待自己的藝術創作被肯定，而社區期待藝術作為媒介產生物質性的報酬，這些期待是不能相比的。在這樣的情況下，這種藝術進入社區的作法有多少的正當性或是有效性？在每個社區、藝術家的期待不同之下，就會被打折扣。國藝會作為一個中介者，要如何來思考這個問題呢？

之前社造的瓶頸也在這個地方，台灣的某些社造模式是模仿自日本，台灣在經歷社造之後，的確有許多成功的地方。但是在全國七千多個社區(或者約略 4000 多個農業生態型社區)之中，相形之下投入的資源與成功的比率並不足以讓我們自滿。其間的落差以及典範模仿的困難是非常具體的。成功的社區例如新港。<新港文教基金會>有一群能力很強的管理團隊，他們也長期培養出一群非常有效率的志工，所以在新港辦活動相對可行。可是這個條件在別的地方很難複製，別的社區地方結構上的利基與誘因不見得齊備。此外新港有一個宗教中心可以非常有效的凝聚社群的向心力，而且他們的農業人口加起來，以及他們相對較高程度的文化水準剛好可以讓文教基金會的活動提供互動的市場。倘若其他社區在集客能力不足，以及整個農業地區知識及溝通程度不足的話，就很難做到像新港般的程度。所以新港的模式在其他地方就做不起來，因為條件不具備。

如果期待整個七千多個社區(或者至少農村地區生產力流失的社區)多半都能夠提升的話，就必須先思考在結構面要如何操作。每一個社區都有其結構上的差異，然而社會整體也會有其共同的趨勢。如何能順著社會環境的趨勢變化而有技巧地改變？台灣當下最重大的與社區相關的改變有兩個：第一個是五都縣市合併的行政重新劃分，另一個就是農村再生條例。五都直轄之後，台中市、台南市、高雄市就必須把台中縣、台南縣、高雄縣的社區，涵納到直轄市的概念考量，這時農村與都會的關係就不是原先城鄉切割的生產體系與機制中的「剩餘關係」了。由於勞動力人的外流以及生產能力的退化，在經濟政治思考的模式與經營管理的結構概念中，以前農村因而變成是都會的負擔，所以行政管理的思維上經常都是把社區當作經濟結構上的負擔來思考。社區營造的預算，某種程度是更有效率的老農年金預算，用來“撫養”已經沒有生產力的社區。社造的積極思考是去減輕負擔而讓農村自己有生產力，因為以前的農村只有「農業生產」，社造是用「文化生產」去替代或延續原來的「農業生產」，減輕公部門經營管理上的負擔，這是原來的管理邏輯。而當整併為一個直轄市後，思考就必須改變，問題是可以如何改變，這是第一個很快需要面臨的問題。

第二個是農再條例。像 2010 年的大埔事件，這整個過程我認為還是失敗的，

因為政府還是通過了<農村再生條例>的預算。農再另外的政治目的免不了是要綁樁，收買地方。之前到宜蘭訪問建築師黃聲遠，他有一套頗具遠見的因應策略。他的做法是，他在整個宜蘭用建築師的角度去做公共空間的規劃，這種規劃是有一個大區域的宏觀角度而非一個個社區獨立思考的願景與策略。一般建築師都是一個點一個點來思考，但是黃聲遠是整個宜蘭來思考，所以他期待宜蘭的整個空間會慢慢整體提升起來。但是農再條例的資源(金)，卻是以一個個地方(社區)為主的。所以五都之後、農再之後，可以提高觀看的角度找出新的可能性來思考。

如果沒有辦法讓農村留住資源，農村的人都會想往都會區跑，而藝術家進入到社區也只是短暫的操作模式，如此一來原本企圖的文化累積作用則無法企及。社區營造的文化內涵的理想應該是可以累積的，累積之後就發酵變成內化與教育的效果，當整個地方可以自己運作的時候，整個社區的空間及氛圍就改變過來了。我們是藝術家去了，離開的時候改變一點點，但是那東西沒有發酵累積下來，所以沒有形成某種教育內化的過程，因此當藝術家一走，凝聚的效應很快又流失了。所以如果有一個辦法能讓一個地方的文化事件效應可以持續累積的話，整個意義就會不同。事實上這可能也是公部門操作文化藝術活動的一個關鍵問題。主政者經常企圖將一個文化活動或事件的效益當下最大化，並且想盡辦法，特別是透過媒體操作，將文化藝術事件的效益轉化為政治效益，而不是作為下一次文化活動的累積基礎。因為下一次活動時，由於執政團隊的輪替，很可能此一文化累積會轉成為下一個執政者的政治資源。在這樣的思維模式之下，炒短線，並且將效應極大化的完全消耗才是最有政治投資報酬的。但是這樣的操作手法對文化藝術本身，或者對於公部門推動公共藝術原初的期待卻是違背的。結果就是每年都辦了許多光鮮亮麗的大型藝術活動，也投入了相對重大的資本支出。卻只見政治報酬而不見文化報酬。整個被此一活動所服務的對象群眾的文化底蘊不見提升進步。為了迎合永遠無法進步的群眾只好持續推出永遠膚淺的文化藝術活動。於是以納稅人的繳稅所得為資金所進行的文化投資永遠是一種惡性循環，無法轉化成其他領域的深厚基礎。更有甚者，是直接將文化政策改弦更張成為<文化創意產業政策>。文化創意產業絕對是重要的，然而應該是文化與產業並重，而非以文化之名的純粹經濟活動，因為如此一來，它將變成僅僅是另一種形式的商業行為與獲利模式罷了。

<社區，藝術家，公部門相對於土地的函數關係>

自我感覺良好 VS。自我感覺不好

上面提到藝術家與社區遭逢時面對彼此不同的期待該如何解決的問題。我們

假設了藝術家對於藝術進入社區的主要期待是某種程度的自我實現，而社區的主要期待則是藝術進入社區所可能帶來或者產生的物質性報酬。這樣的假設事實上是過度化約的，而且也容易變得令人絕望而失去藝術進入社區的行動意義。事實上社區經常也是多元的。物質報酬期待對一個生產力流失的第一產業社區有絕對的正當性，將他們對物質報酬的期待污名化才是真正的罪行。因生產力流失以及勞動人口匱乏致使社區氛圍相對蕭條冷清的社區居民對於相對友善可親的文化藝術活動並不見得就會排斥。他們會排斥的，或者說造成他們裹足不前的不是藝術本身，而是藝術家所帶來以及所使用的相對深奧而無法理解的當代藝術的語言，面對此種藝術語言時所激發的相對無知與相對自卑所造成的自我感覺不好。對於藝術家而言，放棄自己熟悉的創作語言而去模仿社區的語言與創作形式則顯得矯柔做作或者刻意討好，事實上在這樣的情況下也難以生產出滿意或者至少順手的作品。

社區是多元的，然而短期進入社區的藝術家經常是透過某些有限的“窗口”凝視社區。這些窗口經常是與公部門對口的社區意見領袖如村長，理事長或社區營造協會等單位代表。他們當然是社區的重要代表。但不是完全或者絕對代表，他們在社區中掌握的資源絕對不是大部分社區居民的實際情況。問題是一個外來進入的藝術家如何能夠在有限時間自己探索。事實上，意見領袖既然是社區代表，迴避他們也是失禮的行為。最可惜的情況是公部門的所有資源以及藝術家的大部分努力成果僅僅造福了社區少數的資源既得者。那整個<藝術進入社區>的活動實踐就失去了原初的意義。問題是這樣的情況我們無法由業績的成果報告或者媒體上的宣傳辨識出來。所以主要的問題在於，如何在兼顧藝術家的創作自主性的同時又能讓整個活動的效益最大化，普及到社區的大部分對象。並且這樣的活動意義，主要不是商業目的的(儘管它可以有商業效果)，而是文化意義的累積與生產的。我認為這才是站在國藝會的高度與立場所可以思考的。也就是說，如何找到一種最大公約數，服務到大部分的理應被服務的對象。

某種程度來說，土地可以是這個最大公約數。

當我們在藝術家與社區這兩方他者單語之間無法形成交集的膠著情況之下，脫離這個二元對立的僵化文本經常是一個有效可行的策略。藝術家與社區間的彼此相互失語情境經常是兩種生活模式的差異，兩種管理邏輯的差異以及兩種異化情境差異的問題。我們或許可以嘗試不要用同一種管理邏輯來凌駕兩種差異的生活與認識論模式。讓社區保有與其與經濟結構管理邏輯有效性的差異，而將有效性的計算參數重新辨識。創造一種函數關係或許有機會改善此一困境，服務相對較為多數的對象。

倘若我們能營造一種可能性，讓社區對都會居民產生多重誘因，比如將娛樂式的休閒，藉由概念改變，變成某種介入的話，可能性與機會將會不同。讓社造工作者與藝術家的腳色擴張繁衍到更多可能的對象。他們也是某種程度介入跟長期累積在社區之中，久而久之互動就不同了。舉個例子，新港社區近期推動〈草地創意市集〉，經營得非常成功。最近他們企圖將草地市集加入有機與環保概念的內容。某種在地的簡單生活節模式。因為台灣的有機市場都是以大財團為主，他們的做法就是去買一塊很大的地來生產，你如果是會員，就固定每個星期多少東西給你，可是這過程的碳足跡就變得很大，並且對土地本身，農業生產者本身，以及農產品市場通路本身的直接助益卻是有限的。假使某一財團的有機農場所在地是在宜蘭，但主要客戶都是以台北及台中為主，就要從宜蘭運到台北跟台中。此外也有須多理想主義的實踐模式，例如〈學農市集〉，找附近農民來賣他們的農作，這才是真正減少碳足跡的做法，也是對整個生態可以改變的做法，可惜網絡太小，影響有限。像這樣類似的學農市集，全台灣只有十幾個，台中、嘉義以及台南都有，他們的市佔率太小，通路有限，要達到目標仍須努力。這些市集做得很辛苦。但大財團都做得很成功。可見市場是存在的。如果有辦法將這個網絡經營起來，第一個對於我們的土地正義及土地倫理都能產生直接效益，只要市場建立了，農村的生產者也就有可能願意配合。

不是說用這個東西去替代傳統市場的慣行農法，但就是多一種可能性出來，參與的人就變多了。當一旦對於土地的觀念改變，心態正確後，文化的東西就會慢慢改變起來。因為如果我們的心態還是停留在消耗土地、消費土地，要以賺錢為目的概念時，那麼藝術進來都是假的。因為這時藝術進來，只是將藝術當作提升投資報酬價值的媒介而已。所以藝術進入社區最大的痛苦在於，就是遇到居民對藝術家說，你們是否有辦法讓我們東西的價錢賣得比較高？對於藝術進入到社區的期待彷彿就僅止於此。所以如果土地倫理沒有改變，藝術進入到社區的誘因都只是讓當地賺更多錢而已的話，要改變就會很難。這也是我們其他國家(比如日本)社造成果最大的差別。

所要談的重點不在於要國藝會做有機農產，而是說讓藝術進入社區的誘因不能只是原來的誘因而已，就像文建會到每個地方，地方希望公部門多幫他們做品牌、做宣傳，然後藝術家來幫他們做這個東西。這樣的交換變得很荒謬，我們以藝術之名，而他們的期待確是純經濟活動的投資報酬。整個對話與互動事實上是失效的。如果這樣的情況沒有解決，後續的深度文化企圖就會很困難。我們的農村困境跟早期的日本是一樣的，但是他們後來的解決辦法有提升他們整個概念跟倫理關係。我們如果這東西沒有解決的話，到頭來還是一個生產機制，一個工業

生產的邏輯。

所以就像社造協會理事長曾旭正老師提到的，有沒有辦法能夠吸引中產階級到地方，不見得是離開農村到外面謀生的原初的勞動人口的回歸，而是在縣市合併之後的台南市跟縣，管理邏輯就會變得很均質，以前台南縣的行政操作邏輯跟台南市是不同的，現在操作邏輯就必須改變，有沒有可能在這改變當中讓機會可以出來？

如果只是將地方當作藝術的材料，我覺得無可厚非，但是這對於土地或社區本身，意義在那？在這過程當中會有多少效益是需要斟酌的。就像「簡單生活節」也是一樣，它所提倡的「樂活」、「慢活」意義都很好，但是裡面賣的東西(物件或者是理念)到頭來變成是都會菁英裝飾自己的東西，某種讓都會資產階級自我感覺良好的善行徽章。那並沒有幫助到「簡單生活節」想要幫助的對象，就是土地本身以及附著於土地上生活的一群相對資源匱乏的社區居民。是不是只要我在這樣的行為文本中消費，將此消費變成一種品味符號，利用「簡單生活節」，我的主要謀生活動中的私利行為的掠奪或不義皆可以因此產生正當性，或社會良心自覺愧疚罪惡的那一部分就在此良善的消費行為中被救贖平撫了！至於對於土地本身以及較沒有資源的人，他們的正義如何被平等？恐怕不是最重要的課題。而這個問題就需要公部門(國藝會)來思考了。319 鄉當中，從彰化雲林到嘉義、台南高雄以及屏東等地區，非都會區社區的戶籍人口加起來超過 600 萬人，當然實質當地居住的人口沒有這麼多，所以如果不期待一天到晚增加老人年金發放預算，我們有沒有其他的策略？這或許是簡單生活節，也是藝術家進入到社區沒有也無法真正在乎到的地方。我們期待藝術家能夠在乎土地，說實在的，藝術家既沒有資源也不具備這樣的能力，這樣的要求也不合理，因為藝術家也很辛苦，他們也是需要被照顧的一群，如何能做這樣的配合？

如果要去操作，就必須解決問題的基本面，如果問題的基本面沒有解決，後面的藝術操作也只是在表面上的擾動而已。這幾年來，「藝術介(進)入社區」到處都進行，某種程度就跟以前的藝術節一樣。90 年代到處辦藝術節，倘若「藝術介入社區」跟藝術節沒有太大的差別，燒錢的情形只是養活了養活不了自己的藝術家而已，對於社區的真正改變可能還不如社區營造的話，這樣的活動舉辦意義就需要重新思考了。「藝術介入社區」是要解決社造的瓶頸，但是若無法解決瓶頸，又形成另一種浪費資源的模式，那就應當被檢討。不過話說回來，以國藝會或者文建會的立場，還是需要創造一些風潮式的運動，讓資源可以挹注過來，讓別人願意投入。

台灣公共空間及公共性的問題

台灣的國民平均所得不低，台灣的高等教育普及率也非常高，可是台灣的公共空間卻是相對的一個災難。相對於類似所得的國家(比如韓國)，我們的公共空間經營是失敗的。文化理論學者常說“程式是文化的容器”，同樣的，有什麼樣的公共空間就代表這個社會有什麼樣的文化程度或內容。我們的文化教育經營努力這麼久，挹注的預算也可觀，為什麼公共空間這麼亂，到底出了什麼問題？倘若我們以現在的意識形態，也就是說現代性管理，強調有效性的邏輯加上台灣既有的西部經驗來實踐操作<農村再生條例>的話，那將會是一個大災難的開始。台灣公共空間的亂象將會在<農再條例>的資源挹注之下，不可逆的將原來塊狀的農業生產基地，具有糧食生產，水土保持以及空間舒緩效應的大片農村地區，在商業利益介入下炒作成一畦畦的假農村。

台灣在 1992 年頒布<公共藝術獎助條例>，並且於 1994 年開始提出社區營造運動。然而這兩個同樣產生於九零年代的公共運動一開始並沒有太多的交集。<公共藝術獎助條例>是在都市規劃的概念下某種建築法規的模式被發展出來的。社區營造則是以農村生產力下降流失為背景而啟動的。然而他們同樣肇端於對本土理念，對公共議題充滿熱情的九零年代。但是許多觀察家也發現台灣社會對於公共議題的熱情似乎在 2000 之後慢慢的消退了不少，或者說面對社會公共議題的角度開始變得不同。也許不是人們不再願意關注，甚至投入社會，而是整個環境的改變迫使得投入的策略也必須修正。

在這理我們發現另一個非常重要卻又並未在台灣認真嚴肅思考過，甚至辯正討論過的議題。那就是<公共性>的問題。事實上，不管是<公共藝術獎助條例>或者社區營造的實踐，<公共性>的深入思辨都是一個不可迴避的重大命題。哈伯瑪斯是對這個問題曾經有過深入討論的代表性思想家。哈伯瑪斯認為<公共空間>是市民社會的產物。所謂<公共空間>就是某種<不受國家機制的控制，保持其自主的獨立性，維持其自由暢通的公共溝通平台。>

它有兩種存在的樣態，一種是具體的，例如市民廣場，如沙龍或者咖啡館等空間；它也可以是抽象的一種平台，比如像公共媒體這樣的平台。在十八世紀的啟蒙時期之前，歐洲的經濟生產模式與人民生活型態主要是農業經濟模式。人民不具備政治權利，貴族階級完全代表人民和土地，所以貴族階級也就代表所謂的公共性，甚至可以說貴族本身就是公共性。在啟蒙之後以及接下來發生的產業革命及其衍生的現代性社會之中，公共性與公共空間的意義跟著改變。公共空間變成是被異化的他者，或者現代性都會中的陌生人之間如何聯繫起來的一種形式。

公共空間於是變成了某種接觸差異的空間。

也就是說，我們期待藝術進入社區是提供一個相對於社區以及藝術家之間的哈伯瑪斯式的公共空間，讓彼此接觸到差異，彼此共同付出努力。讓這個抽象的公共空間平台經由彼此的努力而相互增長，進而轉化原本已經失去動能的抽象的或者具體的公共空間。

台灣需要這樣的實踐與努力，才能讓文化由一種他者想像與認識論，轉化而且內化成每一個人的涵養與素質，如此，公共空間的內容自然能夠再現這樣的內容，我們付諸於文化實踐的努力與預算才不會是糟蹋與浪費。

關於公共空間的議題我們可以做個有趣的比較。韓國光州美術館的館長兼藝術策展人在一次聯合展覽中有個譬喻。他說在亞洲國家中，韓國的藝術家比較有批判性，中國的藝術家比較犬儒，而日本的藝術家比較以自我為核心。但是他沒有提到台灣。那麼台灣的年輕藝術家有什麼特色呢？我問了台灣的幾個藝術家，大家的回答是「很輕盈」，不是沒能力承受而是會閃躲。90年代的台灣有一種很強的革命情懷，但這種情懷已經失落了，失落之後，藝術家就經常只是單純的把個人的愉悅滿足就好。這幾年來幾次的公共事件，發現真正參與的年輕人不多，或是某些參與的年輕人本身，企圖再參與公共事件的過程中找一個舞台的目的甚至大於參與公共事務的意義本身。基本上現在公共事務參與的邏輯已經與九零年代不同。

既然這樣，如果還用90年代的思維去操作，也就失去了意義。不如就以有效的做法來思考應該如何做。例如華山藝文特區這個地方要做「簡單生活節」的話，就以此為基礎，將簡單生活節的概念擴散到農村社區去。之前五都尚未改制成直轄市時，這個操作是相對困難的，但現在直轄市直接管轄大片原來是農村社區的地區，邏輯就變得不同。如果在台南、高雄就有簡單生活節的話，他的意義就與在華山藝文特區辦理不同。在那裡是直接碰觸土地的。簡單生活節不單是「有機」的概念，而應該是一個<文化行動>的行為，在新的縣市合併的直轄市之下還可以做出不同縣市的差別，這就不只是土地的問題，而是整個文化與公共行為的問題都可以實踐出來，可能性也出現了。因為就算你要的是輕盈，是閃躲，是某種無法言喻的氛圍，還是可以這樣操作，重點是要你來參與而不是來演戲，那邏輯就不同，可能性也就隨之出現。因為簡單生活節概念的平台很廣，土地與生活是其最大公約數。除了食衣住行、音樂之外，還有很多很好的東西，整個能做的空間也變多了，藝術家也不侷限於原來的藝術家，整個層次就變得更廣泛。譬如說，因為城鄉的差距，之前在地方縣政府舉辦地區性美展，經常是在地傳統藝

術家來參加的油畫或水墨畫，但若是在高雄市舉辦「高雄獎」，就比較是學院的對象(學生)來比賽，這事實上是兩個不同的層次愈面向的話語群眾。如果可以將這兩部份拉攏銜接起來，這樣外來藝術家可以進來，而原本在地的藝術工作者也可以參與，就不會這麼二分。

今天的大台南或大高雄市的管理經營邏輯就不能農村、都會的簡單二分。這時資源的分配上就有很大的可能性，文化資源的分配上也有所不同。國藝會的補助經費並不多，但是國藝會有一個相對高度與正當性，如果做的事情能夠符合他們的期待，就可以吸引其他資源來共同參與。

所以國藝會應當了解地方的生態情況，做的事情就會更具體。否則，如果「藝術進入社區」只是將社區當作一個工廠操作而已的話，那就等於多了媒體與行銷部門進來的工廠而已。這樣的邏輯就很可惜。所以站在國藝會的立場，高度就必須不同於社區。所以就今年的研究計畫，蒐集了案例之後，應該就來想平台、市場跟需求的問題，就可以建構一個計畫了。不能夠太被動，就是說既然已經有做了這些計畫之後，那下一步怎麼辦？應該去評估接下來有什麼資源及可能性可以進來，做一個宏觀的想法之後，再看居民的期待、國藝會的期待跟整個台灣的需要在哪裡。