

轉向「藝術/社會」： 社會參與藝術實踐研究

研究者：呂佩怡

摘要

在此研究案中以社會參與(Social Engagement)的藝術實踐為核心，設定處理社會議題、以多樣貌的「參與」概念做為方法的實踐。研究範圍是以國藝會美術類受補助名單為主，包括常態補助（創作、展覽、調查研究、出版等），以及視覺藝術策展專案補助計畫，並擴大參考國藝會從 2007-2010 年所進行的社區/ 社群研究計畫。討論的實踐個案集中在 2000 年之後的時間。本研究將詢問：「社會參與」的藝術實踐在台灣發展的背景與相關聯的脈絡為何？2000 年之後，此類藝術實踐在概念、想法與作法上有何特殊性？研究將分為三個層次處理：（1）梳理台灣整體政治社會經濟環境之變遷，以及相對應的台灣當代藝術生態、議題、論述、實踐之轉折（2）國藝會補助名單中具有「社會參與」傾向的藝術家研究，分為四個類別來探討：以藝術揭露現實；以藝術介入現實；以藝術作為交換平台；以藝術作為變革之可能（3）綜合歸納這些藝術實踐之特質，並指出其影響。本研究認為社會參與的藝術在台灣 2000 年之後的發展趨向多元，不論是概念、議題、方法或是呈現等皆有較多層次多樣化的展現。概念上對於藝術與社會的想像擴大，由「藝術↔社會」轉向「藝術/社會」；藝術家角色也可分為作者論、中介、去作者；談論議題與呈現方式也因應前二者之轉變而發展出多層次多樣化的展現。

關鍵字：社會參與、作者論、中介、去作者、藝術/社會

前言

財團法人國家文化藝術基金會(以下簡稱國藝會)以營造有利於文化藝術工作之展演環境及獎助文化藝術事業、提升藝文水準為宗旨。從 1996 年開啟補助機制以來，至今將近二十年，美術類補助中具有「社會參與」傾向之藝術實踐的發展脈絡如何？此類藝術實踐與現實直接相關，這些藝術實踐如何反映當下台灣社會現象？以何種方式揭露問題？或進一步促進現實之轉變？藝術與社會之間又關係為何？2000 年之後的此類藝術實踐有何特殊性？

此研究案中，「社會參與」(Social Engagement)藝術實踐指稱以社會現象與議題做為藝術創作的內容，這些實踐具以計畫為基礎、走向真實社會場景、由此場景所揭露出的社會相關議題、具有公共性、參與性、關係性、合作性、過程性、藝術作為某種中介、有改變或介入現實的想法、不一定生產物件式作品或展覽等特質。此類藝術實踐在台灣從九十年代末初露曙光，有多種不同相關的詞彙名稱：藝術介入(Art Invention)、新類型公共藝術(New Genre Public Art)、社區/ 社群藝術(Community Art)、參與式藝術(participatory art)、社會參與式藝術(Socially engaged Art)、與社會交往(Art as Social Interaction)等。近年來此類藝術實踐結合社區、社群以及社會運動，發揮更廣泛的功效。

本研究先以國藝會 1996-2014 年美術類創作與展覽項目獲補助名單為基本範疇，並擴大到出版、調查研究、策展專案以及國藝會 2007-2010 年所進行的社區/ 社群研究計畫。另外，時間軸上的考量也將是本研究必須關注的重點，由於 1996-2000 年國藝會成立初期補助經費較充足，2000 年之後基金孳息減少，在補助項目、規模與金額上會有較明確的把錢放在刀口上的考量¹。「社會參與」藝術在台灣也是晚近的發展實踐，從 1996-1999 年的資料可以看到 2000 年之前那些相關脈絡轉變與匯流的痕跡；2000 年之後的補助結果則可以做為之前變動的左證。

本研究將分為三個層次處理：(1) 梳理台灣整體政治社會經濟環境之變遷，以及相對應的台灣當代藝術生態、議題、論述、實踐之轉折(2) 國藝會補助名單中具有「社會參與」傾向的藝術家研究，挑選數位，分為四個類別來探討：以藝術揭露現實；以藝術介入現實；以藝術作為交換平台；以藝術作為變革之可能(3) 綜合歸納這些藝術實踐之特質：藝術家身分之轉變；「藝術---社會」關係之想像，以及與國藝會補助機制之間的關係。本研究認為社會參與的藝術在台灣 2000 年之後的發展趨向多元，不論是概念、議題、方法或是呈現等皆有較多層次多樣化的展現。概念上對於藝術與社會的想像擴大，由「藝術 $\leftrightarrow$ 社會」轉向「藝術/社會」；藝術家角色也可分為藝術家作為主體(作者論)、藝術家作為轉化介面(中介)、藝術加退後(去作者)；談論議題與呈現方式也因應前二者之轉變而發展出多層次多樣化的展現。

1 國藝會獎助組總監洪意如訪談, 2014.10.6 15:00-16:00 於國藝會會議室

一、「社會參與」藝術在台灣之發展脈絡

1.1 歐美的「社會參與」藝術脈絡簡述

以世界整體環境來檢視，八十年代是後現代主義引領風騷的時代，針對現代主義特質²予以批判，諸多文化理論紛擁而至，翻轉現代主義典範，例如生態主義、女性主義、差異政治、多元主義、混雜拼貼、世俗消費等。1989 年柏林圍牆倒塌可謂這些論述在現實的真實對照，象徵性地作為冷戰的結束，世界氛圍由對立轉向生態、關係、多元、聯結等思維。

「社會參與」(Social Engagement)藝術實踐在歐美比較明確的是九十年代出現，二千年之後蔚為風潮。若爬梳歷史，英國藝評與學者 Claire Bishop 回溯到 1920 年代的現代主義時期，藝術家對於藝術與社會的想像與實驗，例如未來派、達達等；六十年代末、七十年代的表演藝術、偶發藝術 (Happening)、福魯克薩斯 (Fluxus)，「國際情境主義」

(Situationist International (SI))、英國社區藝術 (Community Art)，或是東歐、拉丁美洲等地相關概念的藝術實踐等。九十年代，美國芝加哥 1993 年的「文化行動」展演；1995 年出版的「量繪形貌：新類型公共藝術」(Mapping the Terrain: New Genre Public Art)彙整七十年代以來的藝術實踐都展現與之前藝術實踐在基本概念上的差異，其中 Suzi Gablik 用「連結性美學」(Connective Aesthetics)稱為現代主義、個人主義之後的藝術樣貌。

歐陸部分，法國藝評家的尼可拉·布里歐 (Nicolas Bourriaud) 於九十年中透過展覽及其論述，在 1998 年出版「關係美學」(Relational Aesthetics)掀起這股實踐風潮，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」，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」一書的英文版 2002 年出版，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。

2004 年英國學者 Claire Bishop 在十月(October) 期刊發表「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，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」³，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

²例如個體孤立、人定勝天、進步主義、對新的崇拜、單一線性史觀等。

³ 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’.

成的作品。Bishop 在 2012 年出版研究專書 *Artificial Hell :Participatory Art and the Politics of Spectatorship*，也引發後續各式討論。

展覽方面，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，展覽主旨在於檢視藝術家如何與大眾合作創作。Creative Time 在 2012 年出版其研究、展演與座談集《生活作為形式：社會參與藝術 1991-2011》(Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011)，從政治藝術、文化行動等角度討論社會參與式藝術的力量。

由上簡述可以約略看到，從 90 年代「關係美學」一路到 2000 年之後談論「社會參與藝術」(Socially-Engaged Art、Participatory Art)，這類藝術實踐重視的不再是一味樂觀地鼓吹大家同在一起，強調參與者彼此之間關係的建立，而是匯集政治藝術脈絡，進一步將現實之人、事、物作為問題意識，或是進行揭露批判，或是訴說個人故事，實踐「最個人的也就是最政治的」(the political is the personal)。

1.2 「社會參與」藝術在台灣

在台灣的狀況大約是在二千年中期之後漸漸明顯，近五年來討論熱烈，但其出現可以回溯到八十年代。1987 年解嚴作為台灣社會、政治、文化的重要關鍵時刻，「社會參與」藝術實踐的幾個重要特質，如「參與」、「公共」、「社區」、「公民」等皆與民主社會的價值相聯繫，對於社會議題的討論、批判與介入也必須奠基在容許多元異議之聲的環境。90 年代之後，一波波民主改革浪潮，從野百合學運、廢除萬年國代，到總統直選（1996 年李登輝當選第一任民選總統），再到 2000 年首度政黨輪替，民進黨總統候選人陳水扁當選，民進黨執政八年，但執政後期爆發總統貪瀆案。2008 年馬英九當選總統，國民黨再度取得中央執政權力至今，其親中路線頗受爭議，2014 年的太陽花學運即針對兩岸服務貿易協定的問題而起。太陽花學運帶動後續基層選舉的改革，有助於台灣邁向公民社會。

不同政黨執政期間，整體社會氛圍、文化環境皆不同，身處於其中的藝術家也以各式方法反映、回應，甚至企圖改變現實。以下分為兩個面向試著梳理「社會參與」藝術在台灣發展的可能土壤：(1) 從直接批判到多元政治藝術；(2) 從公共藝術到新類型公共藝術。

(1) 從直接批判到多元政治藝術

八十年代初，戒嚴時代，藝術家陳介人(陳界仁)及其夥伴們在於西門町街頭進行「機能喪失第三號」(1983)，以及在台北東區的「試爆子宮---創世紀以後...」(1986)行為表演，他們在那個公共空間高度警戒與管控的年代，以身體衝撞體制，進行街頭遊擊戰，挑釁保守封閉的社會。行為藝術家李銘盛則以行為介入公共空間，1984 年的「包袱 119」以自己的身體背負三公斤重的鐵鍊枷鎖，暗示戒嚴社會壓迫於個人的重擔。1987 年「藝術哀悼」李銘盛身穿丁字褲，用紅色顏料在身上寫著「我是李銘盛」，在敦化南路上煞有介事地像過路民眾致意。他也有一系列「為美術館看病」的行為，對藝術機制進行批判。另外，解嚴前後，黨外運動與各式社會運動風起雲湧，撼動封閉社會，鬆動僵化政治，小劇場、行動劇、行為表演、視覺裝置等跨領域交互影響，成為社會運動的動能，例如，1988 年王墨林參與蘭嶼反核運動的行動劇「驅逐島嶼的惡靈」，此行動為藝術介入社會的重要里程碑，也是台灣早期的文化行動。

八十年代末九十年代初，面對解嚴後社會的大變動，有些藝術家以積極入世的狀態，以個人滿腔熱血來對抗龐大體制，美術館與畫廊空間中有大批藝術家直接以圖像、裝置、行為等對社會政治現況進行批判。例如，吳天章使用新表現主義手法，把社會議題與個人經驗融合，發表挑戰意識型態、權威體制、社會變貌的《傷害症候群》系列，以及以兩岸統治者蔣介石、毛澤東等強人為題材《四個時代》系列巨幅畫作。還有連德成的文字圖像拼貼、梅丁衍的政治嘲諷等。二二八事件也成為作品題材，作品中常直接使用符號、象徵、敘述等控訴的形式，作為呈現本土概念的方法。另一些藝術家則以疏離、冷眼旁觀、自我放逐的邊緣角度來觀察社會，姚瑞中即為一例，他以嘻謔方式到各地紀念碑灑尿、(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(唐人街一天旋地轉)等方式來進行環境測量。

到了九十年代末，藝術與社會/政治的關係由直接批判轉向其他可能性，也可以見到幾位藝術家創作概念的轉向。例如，李銘盛由直接衝撞式的身體行為創作，轉向關注生態，尋求關係，例如 1997 年的作品「他們與我的關係」，他為大樹穿裙子，使人們重新看待自然環境；1999 年他在花園新城住家舉辦「藝術真說・生活真說」。吳瑪俐也在九十年代末由強烈的政治與性別批判意識轉向社區/社群之聯結，1997 年她在創作「新莊女人的故事」，記錄一群紡織工廠女工的故事，開啟她身為一個藝術家對於其取材對象的反思，她思考「如何在主客之間的關係中，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？」⁴。1999 年開始，吳瑪俐與玩布工坊合作，集體創作「心靈被單」、「裙子底下的劇場」、「從你皮膚甦醒」等，開展另一種藝術與社會的關係。

2000 年之後，對社會政治直接批判式的作品較為沉寂，當時年輕一輩藝術家多以個人內在情感與日常生活經驗為出發點。2007 年中林宏璋以「頓挫藝術」提出政治藝術的缺席，黃建宏以「微型感性」描繪當時藝術家內縮傾向的風格，此二論述大約勾畫出

4 游歲，〈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》，2007.06：134

2000 年至 2007 年台灣當代藝術走向。「頓挫藝術」企圖將時下年輕世代「Kuso（惡搞）、Otaku（御宅族）等，追求自我表現卻又喃喃自語的寓言狀態」與一種「特意規避政治力」、「所欲無可為之」、「困頓、沮喪於現狀」的徵狀相連，質疑年輕藝術家對社會政治的冷感與疏離⁵。「微型感性」（micro-sensible）則「是一種將細微感性加以放大的「主體化」動態，這種感性的微型化似乎以『逃逸語言框架的捕捉』作為一種不成文準則」⁶，將「可愛」與「放空」做為微型感性的兩種特質，用以對抗虛偽的社會性問題：「政治的全面性無能」與「多元民主社會的失效」。換言之，不論是頓挫或是微型感性，藝術家以一種內縮退向自己的方式來回應對社會現實的不滿。

2008 年之後，不論是全球或是台灣的政經狀況改變，連帶影響到台灣當代藝術的發展：由挫頓冷漠到積極行動。2008 年左右藝術界在各種事件的推波助瀾之下，前仆後繼的發出批判聲浪，帶動對於美術館本質、整體藝術生態、文化治理等的反思。藝術家對於社會政治現實也產生不同的回應，作品樣貌走向多元，開始思考藝術與行動、政治與藝術、藝術與運動等的關係，並在實驗與實踐上推進。例如，2008 年台北雙年展邀請許多文化行動計畫參展，談論「政治的藝術性」。楊俊作品提前被拆除引發「台北當代藝術中心」（TCAC）的實體化。2008 至 09 年因北美館雙展辦逕自公佈策展威尼斯雙年展台灣館，引發的文化治理檢討之聲。2010 年台北雙年展翻轉為「藝術的政治性」，用以指向藝術內部，關照藝術機制本身的問題，顯示藝術的生產、消費與流通模式，進行機制批判。2011 年於當代館的「活彈藥」展覽即展現年輕輩藝術家對社會的觀察、關懷、回應與批判，同時企圖藉由不同的藝術行動與作品凸顯藝術「不僅是一種生活的方式，也是一種生存的策略和選擇⁷」的積極社會介入面向，乃至 2011 年引起諸多爭議的「特展」風波等。再到 2014 年的三一八太陽花學運有大量藝文工作者、藝術學院學生的參與，引發藝術與社會運動之間關係的討論熱烈論。

(2) 從公共藝術到新類型公共藝術

社會參與藝術的兩個基礎概念：「社區／社群」（community）與「公共／公眾」（public），出現於八十年代末，實踐於九十年代，並於兩千年之後結合、深化、轉向。

當代藝術領域中「公共／公眾」（public）這個詞彙廣泛討論始於公共藝術引進台灣的八十年代。在翻譯上將 public art 做為中文語境之下「公共藝術」，而非「公眾藝術」，這個起點讓「公共」之於「公共藝術」著重的是藝術放置在一個具體公共空間。再加上公共藝術立法之初，學習美國的三十年代的新政，將「公共藝術」作為提供給藝術工作者機會與進行環境美化。這樣的背景之下，公共藝術初期發展偏向善著重永久性公共藝術設

⁵ 林宏璋，〈頓挫藝術在臺灣--導論：瞧！這個癥狀〉，《典藏今藝術》第 174 期(2007,03)：124-125

⁶ 黃建宏，〈微型感性：概述新感性的社會性〉，《典藏今藝術》第 177 期(2007,10)：166-170

⁷ 活彈藥展覽的策展論述，當代館網站

((<http://www.mocataipei.org.tw/index.php/2012-01-12-03-36-46/past-exhibitions/121-2011exhibition/565-live-ammo>)

置的行政程序與技術層面，重視作品與其設置的空間，但輕忽既存於空間中的「人」，以及使用空間的「人」。

另一個重要概念「社區/社群」(community)在九十年代台灣本土化熱潮與文化政策「社區總體營造」推動之下被提出討論。「community」先是以中文的「社區」一詞來對應，早期的「社區總體營造」中將「社區」偏向一群人所居住的地區、地域等最小行政區，是關於空間的概念。二〇〇〇年之後「community」翻譯成「社群」，用以指稱一群人擁有共同特質，分享著相似的信念與觀點，「社群」這個詞彙更接近強調人與人之間的關係，遠離「社區」的那種具體地理空間之概念。

九十年代中後期，特定場域藝術實踐蔚成風潮，許多裝置藝術作品以展覽形式直接進入城市、鄉鎮、社區的公共空間，以藝術作品呈現地方特色，塑造出地方感，並強調直接與觀眾接觸，藝術在日常生活裡。尤其是當時台灣省文化處因精省政策而轉型為文建會中部辦公室，結束前釋出資源，大力支持大型戶外裝置藝術展覽。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。1999 年在小鎮鹿港的「歷史之心」展覽，兩件作品以挑釁居民的態度出現，掀起藝術家/策展人與當地居民之間的對峙，引發長達半年的論戰，討論藝術或公眾何者為主體。此衝突事件之後，不論是公共藝術，或是特定場域藝術，調整方向從藝術介入「空間」轉往重視「人」(居民／觀眾／大眾)，「公共性」、「民眾參與」成為必要條件。

這個關注「人」的轉向反映在藝術實踐。2000 年之後的公共藝術採用暫時性公共藝術作品，並擴大公共藝術的概念。例如，2002 年的第一屆台北公共藝術節「親水宣言」採用永久設置與臨時性設置並重，強調民眾參與；2005 年的第二屆台北公共藝術節「大同新世界」主張「先公共，後藝術」，設置工作站進行社區活動與民眾參與，以增進對「公眾」(人)的重視。社區總體營造以及地方藝術節也反思過往，轉向以「人」為主要關心重點，將藝術作為方法來聯結、服務社群。另外，引進西方相關藝術實踐做為方法。例如，新類型公共藝術(New Genre Public Art)、社區/社群藝術(community art)、參與式藝術(participatory art)、社會參與藝術(socially engaged art)等。以上這些皆奠定在既有的「公共／公眾」與「社區/社群」基礎之上，解決對這兩個概念認知之偏頗，並結合、深化、轉向，開啟更多新的可能性。

二、「社會參與」藝術實踐之個案研究

這部分將以國藝會美術類受補助名單為主，包括常態補助（創作、展覽、調查研究、出版等），以及視覺藝術策展專案補助計畫，並擴大參考國藝會從 2007-2010 年所進行的社區/ 社群研究計畫。選取討論的實踐個案集中在 2000 年之後的時間。共挑選九組十位藝術家，以藝術與社會關係的四個面向分別討論：（1）以藝術揭露現實：陳界仁、姚瑞中、高俊宏；（2）以藝術介入現實：葉偉立、許家維；（3）以藝術作為交換平台：周育正、黃博志；（4）以藝術作為變革之可能：吳瑪俐、許淑真/ 盧建銘

2.1 以藝術作為揭露現實的方法：陳界仁、姚瑞中、高俊宏

此部分的三位藝術家將社會現狀視為歷史上政治經濟結構造成之結果，透過對於某一社會現象的觀看，回到現場進行調查研究，既可以揭露當下的社會現實，同時也可以反思過往，指出問題之所在。陳界仁視當下為現代性歷史所生產出的廢墟，質疑台灣在全球分工體系中的位置；姚瑞中針對實際出現的廢墟（蚊子館），指認出他們是整體龐雜政經利益交織之下的「海市蜃樓」；高俊宏進入廢墟，在廢墟停留，在廢墟工作，為廢墟創造另一層次的新現實。

陳界仁

陳界仁的作品從八十年代以來一直關注社會政治相關議題，處理自身的生命經驗，實踐「最個人的也就是最政治的」（the political is the personal）原則，通過對邊緣區域的歷史與現實的挖掘、召喚、反思，以及運用虛構、想像、重新創造，以進行詩意般的批判，試圖『重新看見』當代社會中無法被『看見』的現實。

2003 年的《加工廠》作品基本上成為之後影像作品的模式：拍攝影片成為一種「書寫人民記憶」、「向他者開放」和「去除內部與外部殖民」的行動⁸。《加工廠》邀請曾在因資方惡性關廠的兩名女工，回到已經廢置七年的工廠「工作」，影片中穿插舊黑白紀錄片，勾勒出台灣加工業在產業轉變中的衰頹史。女工在影片中扮演自己，他們的生命經驗成為台灣政經社會的縮影。陳界仁曾此「分身」的概念來談《加工廠》作品。他說：「通常我們拍大家所認為的底層、勞工等的時候，好像都有一種最粗糙的描述：藝術家關懷社會底層、勞工階級等等；或是用藝術家的田野調查方法去關心他們」，但是「他

⁸ 〈陳界仁簡歷〉，藝術與社會：批判性政治性藝術創作及策展實踐研究網站
<http://praxis.tw/archive/post-40.php>

們根本不需要我們代言，她們比我們還會講所有的這些問題」，因此，拍攝影片是替女工們創造另一個分身，是一個共謀狀態，大家一起來拍這個影片，得以在運動好像結束的時候可以延續下去⁹。

近期的《殘響世界》(2014)的想法與做法與《加工廠》類似，以收容癲瘋病患的樂生療養院、院民、周邊捷運工地等為題材，思考在長期抗爭現場的高潮之後，藝術如何可以讓議題繼續，讓參與擴延，從病患、社運親身參與者到參與研究調查者，再到參與影片拍攝者，再到現場觀賞影片的觀眾，作品題目中的「殘響」便是這樣一種狀況：「一個聲音發出去，折射到一個地方，再不斷反射/折射的聲音，也就是以轉換過的方式再繼續下去」¹⁰。



陳界仁，《殘響世界》，2014。

⁹ 宮林林、李鑫整理，〈陳界仁的藝術與政治〉，主場新聞，2014.3.24

此為陳界仁於2013年12月28日於廣東時代美術館「對話陳界仁」轉題講座的記錄。

¹⁰ 陳界仁演講座談，2014年5月18日20:00-21:30於深圳OCAT，第八屆深圳雕塑雙年展公共項目之一。

姚瑞中

姚瑞中從九十年代開始拍攝台灣各地一系列的廢墟建物。2004 年出版「台灣廢墟迷走」收錄他隨機性的廢墟漫遊；2007 年的《廢島：台灣離島廢墟浪遊》將鏡頭聚焦於因兩岸政治環境變遷造就的離島軍事廢墟、監獄廢墟等，展現的不僅是黑白影像的廢墟美學，更關照到背後的政治經濟學，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」。

從 2010 年到 2014 年姚瑞中與學生們組成的團體「失落社會檔案室」(Lost Society Document, LSD)一起行動，進行《海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查計劃》。學生們返鄉以藝術家之眼進行田野踏查與拍攝，收集四百多個閒置公共設施調查，出版四本專刊。這些每本厚達六百多頁黑白照片檔案圖鑑式專書，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，這些現實正是整體龐雜政經利益交織之下台灣民主進程蒼白無力的現形記。此計畫經由媒體大幅報導，引起政府高層的關注，促使官方針對蚊子館進行活化或拆除，形成一股來自民間的監督力量，督促監督政府的公共政策與作為。另外，這個計畫強調集體力量的共同合作，姚瑞中作為藝術家的身份向退後、化身為計劃組織者或以老師身分出現，將空間讓出，促使參與產生可能性。這個計劃的運作與出版完全由姚瑞中自掏腰包，以確保言論的自由與行動的獨立性。



姚瑞中，《海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查計劃》，2010-2014。

高俊宏

早期以苦行僧般的身體行為藝術為主，例如《再會，從此離去》(1998)、《泡沫的消失》(1999-2000)、環島田野採集的《逆種植》(2003) 等。《家計畫：一個太遠的緬懷》(2006) 邀請三組家庭共同進行「家史的整理」、「勞動」、「旅行」、「協力造屋」，重新定義「家」作為社會概念與個人理想的意義；《公路計畫》(2009) 也是透過參與者共同運作，其創作已經由個人身體行為走向社會實踐。簡子傑認為 2010 年「反文化局」系列是高俊宏創作方向上劇烈轉向：從聚焦於置身巨大環境中的個體存在處境，轉向直面社會，涉及具體對象的「政治性問題」，並關聯著個體與體制間的複雜運動¹¹。

2012 年的《廢墟晶體計畫》則是多人共同行動將政治、歷史、文化展開的龐大計畫，他進入廢墟空間，在廢墟進行現地素描，再透過戲劇、攝影等形式呈現出時代的更迭，讓眾人看見被時代遺忘的痕跡，就像是「晶體」般不斷折射、反射、折攝周遭景物。高俊宏走進的廢墟是台灣直接、間接受經濟自由化影響，而被人們選擇放棄的場所。其中一處因民營化而荒廢的樹林台汽客運調度場，他以炭筆在牆面上畫下 1871 年英國攝影師湯姆生(John Thomson)所拍攝下荖濃溪谷影像，這是他的《湯姆生計畫》，而這個場景也成為蔡明亮導演《郊遊》電影中重要的場景，兩位演員在此牆面前凝視十多分鐘，即使在廢墟現場被拆除的狀況下，這個壁畫在電影中重現。



高俊宏，《廢墟晶體計畫》，2012。

¹¹ 簡子傑，〈從稀釋到在乎：高俊宏近期作品如何轉向社會〉，《藝術觀點 ACT》，48 期（2011.10）：60

2.2 以藝術介入現實：葉偉立、許家維

此部分的兩位藝術家皆以場址(site) 為出發點，場址的現實成為作品的主體，從此探詢歷史、社會、文化與各式關係。像是葉偉立所說的「現實會自己找上你¹²」，葉偉立的《寶藏巖泡茶照相館計畫》採取一種被動式的「等候大駕」。許家維的作品則跟隨著地點而發展，從馬祖北竿附近的龜島找上鐵甲元帥，產生一連串神明介入創作過程，藝術不僅回應現實，也展開看見/不見的現實。

葉偉立

葉偉立在 2002 年回到台灣。2004-2006 年以進駐藝術家身分在寶藏巖持續進行《寶藏巖泡茶照相館計畫》[THTP] Treasure Hill Tea + Photo，提問「藝術家在一個社區可以做甚麼？可以怎麼做？」¹³，這階段的計畫有「肖像計畫」、「寫生」、「垃圾」、「花園與阿凱夫」。從一間小屋作為泡茶照相館開始，擴大到四周廢棄房舍，並重建整理為攝影工作室與攝影資源中心、花園等。最後一階段「勘誤」2008 年於溫哥華 Centre A 展出，以攝影、文字書信、紀錄片與出版，進行此計畫的反省，「定義藝術家的角色，深刻地審視與觀察社會、個人與政治之間的情勢¹⁴」。葉偉立 2008 年到 2012 年在桃園市區的一間舊戲院進行「日新街計畫」，發展出集體創作，帶有教育課程實踐意含的空間改造、以事件為主體的「超級星期五」以及透過撿拾勞動過程創造為數眾多的「藝術物件」，並思考「古董—藝術—垃圾」之關係的「古董級垃圾研發公司」計畫。

邱俊達在文章中將葉偉立視為「單獨者」，在此「單獨者」為日語中指涉的「具備獨立思考能力、又能與他人合作的人」，此一用語可以更精準的區隔文化行動中所談的「行動者」。葉偉立採用一種在社區中以「等候大駕」的被動式方法，強調人際之間自然而真實的偶遇、相合，建立關係，並以互惠為基礎交換技藝與勞動，共同協力。這種「等候大駕」為他帶來批判，指稱他與社區居民隔閡、疏離，與官方、承辦單位保持某種距離，例如林宏璋認為「葉偉立在作品中一直維持著『半參與』介入。這種半參與的態勢也許是目前官方主導的社區仕紳化的計畫『完美』的藝術工作者與住民的關係¹⁵」，然而我認為這種距離正是打開「藝術--社會」另一面向的思考空間。

¹² 邱俊達，〈單獨者的行動-從葉偉立的「勘誤」談起〉，《藝術觀點 ACT》48 期(2011.10)：49

¹³ 同上註

¹⁴ 葉偉立、吳語心，《寶藏巖泡茶照相館計畫第五階段勘誤》溫哥華：溫哥華亞洲當代藝術中心 Centre A，2008，頁 30-31。

¹⁵ 林宏璋，〈瞎子與象，仕紳化中的寶藏巖〉，《典藏今藝術》(2006.01)：151



葉偉立，《寶藏巖泡茶照相館計畫》，2004。

許家維

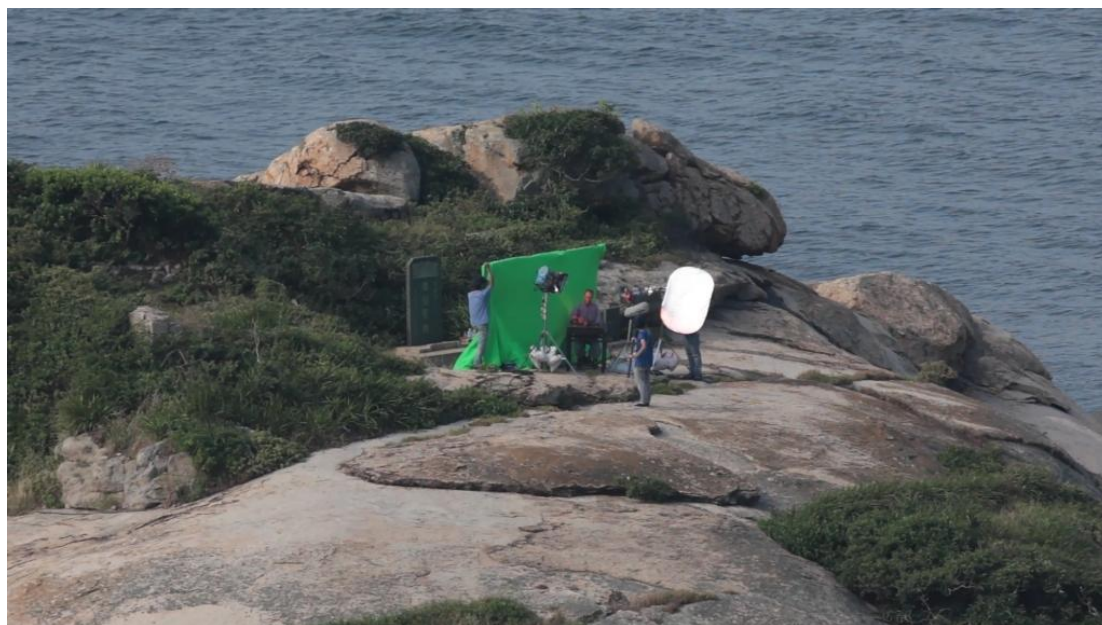
許家維的作品多以當下地點自身的歷史為主軸，思考如何透過影像與口述方式訴說地方複雜糾結的記憶、想像與認同，將真實地方翻轉成為一個敘事場景。《和平島的故事》(2008)拍攝的地點是位在基隆和平島的造船廠，這座造船廠是日據時期南進台灣的建設，已有 88 年的歷史，透過此真實場景地點，許家維祖母以日語講述記憶，並加入虛構般的夢境，將無法再現的歷史以作品敘述。周安曼在談許家維創作時提到「《和平島的故事》是對於頓挫藝術的回應，認為頓挫藝術過於狹隘年輕一輩在敘述政治歷史時的缺席，並不代表『所欲無可為之』，而是讓再現歷史記憶的方式開始一種轉變。」¹⁶

《鐵甲元帥》(2012)以位於台灣海峽上的馬祖外海的小島：龜島為地點，在場勘調查的過程中意外得知這座島嶼受當地青蛙神明「鐵甲元帥」管轄，接下來的拍攝過程便是在與蛙神的請示協商之間完成，呼應了「現實會自己找上你」這樣的概念。在許家維的作品中參與者扮演的就是自己，他會邀請參與者進行一段訪談或是參與一個事件，其中的人物、地點、事物就像各自在原本的身分與脈絡中，藝術家的角色像是「節目製作人」¹⁷。許家維認為「在我創作中的政治性並不是來自於影像所再現的政治議題，拍攝行動也不是為了要將事件轉成影像，而是藉由拍攝的行為激起對話與事件去改變影像的生產

¹⁶ 周安曼，〈時間、地域、記憶—看許家維的多重敘事語言〉，《藝術界 LEAP》(2014. 01)

¹⁷ 〈與許家維對話〉，《第五十五屆威尼斯雙年展：這不是一座台灣館》，台北：台北市立美術館，頁 24。

過程，進行對影像自身的重構，並將隱藏在事物背後的結構掀開」¹⁸。



許家維，《鐵甲元帥》，2012。

2.3 以藝術作為交換平台

此部分的兩位藝術家皆把藝術機制視為一個轉換交易的平台，並透過此平台與外部聯結。周育正在系統之中讓資源流動，揭露展覽背後的產業機制。黃博志則利用藝術資源去回饋經濟上的弱勢族群。他們的某些作品以父親(周育正)與母親(黃博志)的生命歷程為出發點，由個人的獨特性映射出該時代普遍的現實。

周育正

周育正在《取之社會，用之社會》(2010)計畫中提問：「如何呈現出藝術家身份的經濟學式談論？」他轉換藝術家作為被動的資源分配接受者，積極地成為重新分配資源的人。在此計畫中藝術家是提案人，利用台新的展覽補助經費製作成版畫，以材料成本的計價方式販售予台新金控大樓內的員工購買收藏，進而『透過「資金－生產－販售」的流程，將同等值的補助資源變成商品，販售所得再回過頭來全數捐贈給基金會。試圖探討藝術家所生產的「物品」，除了理所當然地成為「藝術品」之外，藝術創作能否與“社會”有更緊密的關連？¹⁹《東亞照明》(2011)與《虹牌油漆》(2011)分別透過展覽為平台，藝術家扮演一個「中介者」的角色，要求廠商贊助的燈管與油漆，轉化為美術館的資源，形成一個「回饋」機制，產生一種另類的操作模式。

¹⁸同上註，頁 26。

¹⁹林怡秀，〈關於設計詭計的雙重置換〉，《我們是否工作過量》，台北：誠品畫廊，頁 96。

《工作史--盧皆得》(2012)轉向以「人」為主角，藉由訪談的方式記錄工作史，「以中介者的方式、經濟式的計劃模式開啟隱藏的經濟現實的寫實計劃²⁰」。《工作史》是以報紙徵人廣告的方式聘請一位年近六十歲的臨時工盧皆得，書寫其一生的工作起始、轉折與尾聲。在北美館展場中以展覽的預算聘請他擔任展場保全人員，盧皆得作為這個計劃的臨時工，表演他自己，以及與觀眾聊天，現場並有《工作史》一書供索取。〈昭和時代男子漢〉(2013)是工作史續篇談「工作—退休」議題，講述關於出生在台灣日本統治末期，活字印刷廠的排版師的吳昭男先生，他三十年的工作見證印刷業的興衰，展現時代的變化對傳統產業的影響。



周育正，《工作史--盧皆得》，2012。

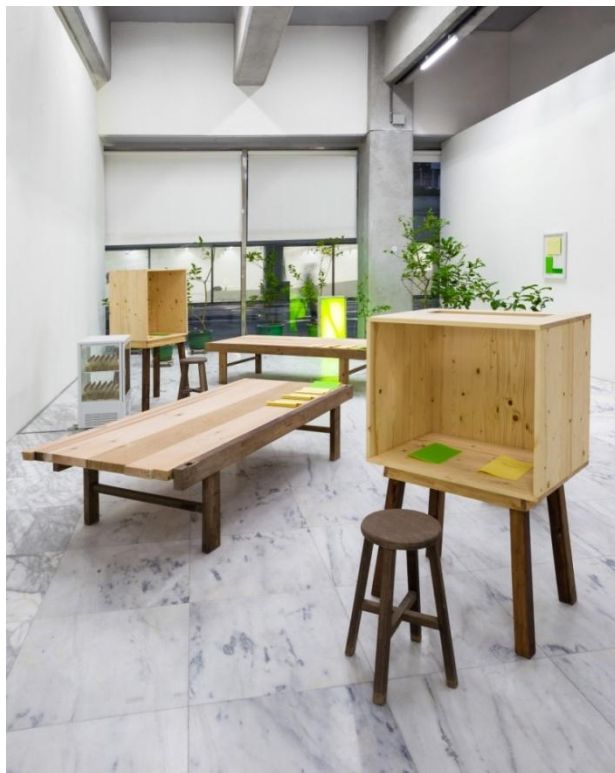
黃博志

黃博志從「軟抗爭」(2009)作品開始轉向社會，此計畫是一種對於資本主義的軟性的抗爭。之後，他的作品轉而關注農業經濟與消費商品機制之間的關係，《公平交易冰棒》(2010)；《湯姆男孩的紅眼睛蕃茄汁》(2011)皆以商品作為媒介，尋求企業結盟合作，試圖利用藝術資源去回饋農民此一經濟上的弱勢族群。《五百顆檸檬樹》(2013)則將美術館展覽作為機制，預先販賣酒標，此筆資金做為新竹北埔地區三塊廢耕地的重新種植檸檬樹的第一桶金，兩年後待檸檬樹收成將製造成檸檬酒給酒標的認購者，以此探討農業、經濟、民生消費與生產等議題。

²⁰周育正，台灣當代藝術資料庫

<http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E5%91%A8%E8%82%B2%E6%AD%A3>

2014 年《生產線：中國製造&台灣製造》透過黃博志母親曾經是維紡織工廠女工的個人生命史，拉出一條近三十年來台灣與中國深圳之間的成衣產業的移動線。此計畫以深圳雕塑雙年展與台北雙年展為平台，在深圳 OCT 展場製作成藍色襯衫的半成品，運送到台北市立美術館繼續加工，並「銷售」（一種以表演作為交換的方法），期待「藝術（商品或事件）」如何在繁複的社會關係中勾引出新的意義與定位」。此計畫「參與」的不僅是曾經為女工的黃博志母親或是在深圳 OCAT 擔任車縫工的吳姨，更多的是面孔模糊的一群工人，他們被資本產業拋棄，也被社會拋棄。勞動、資本、產品、資金再到藝術機制(聯結深圳雕塑雙年展與台北雙年展)這一連串的交流過程，被捲入其中自願與不自願的參與者都成就了另種意義的「參與」。



黃博志，《五百顆檸檬樹》，2013。

2.4 以藝術作為社會變革之方法

此部分的兩組藝術家主張「互為主體」，他們作為社區/ 部落的陪伴者，編織關係網絡，以藝術行動確實造成社會現實的改變。吳瑪俐主張「藝術扮演的不是美化的角色，而是引發、連結、思考的媒介²¹」，是關係的編織者。許淑真與盧建銘將藝術作為行動方式，

²¹ 吳瑪俐，〈以水連結破碎的土地--樹梅坑溪環境藝術行動〉，創意 AB-社群藝術網站，國家文化藝術基金會 (http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=319 瀏覽日期 2012.07.28)

或稱之為另類社會運動，考量的是「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？」²²。

吳瑪悒

在台灣當代藝術實踐上吳瑪悒一直都是參與性藝術的前驅者。80 年代末 90 年代初，吳瑪悒的作品具有強烈的政治批判，直接以社會議題為題材的（《愛到最高點》，1990）；女性藝術/性別議題/人、土地、歷史的（《墓誌銘》，1997、《新莊女人的故事》，1997、《寶島賓館》，1998）；機制批判的（來偽裝的美術館散步，1994）。2000 年之後吳瑪悒投注在「關係」的思考，引介新類型公共藝術到台灣，成為進入/進駐社區的方法。



吳瑪悒，《樹梅坑溪環境藝術行動》，2010-2012。

吳瑪悒策畫的《樹梅坑溪環境藝術行動》(2010-2012)可視為是九十年代末至今諸多概念的總結實踐，也是吳瑪悒在 2005 年之後的思考與提問的回應：《人在江湖—淡水河溯源行動》(2006) 把人帶近河川，透過身體感知，重新認識河流以及我們生活的所在；《台北明天還是一個湖》(2008)思考都市發展如何因應未來氣候變遷所帶來挑戰；《北回歸線環境藝術行動》(2006/2007)則透過藝術進駐計畫，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這個行動也因為與地方政府合作，創造介入政策，成為新北市政府大河願景的計

²² 許淑真/盧建銘，〈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〉，《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》，國藝會，2011，頁 10。

劃之一，產生改善現實的可能。

《樹梅坑溪環境藝術行動》做為回應這些由實際經驗中積累的問題，獲得國藝會 2010 年度視覺策展專案獎助，密切地進行一整年的教育與社區行動與藝術教育方案，目標在於透過藝術形塑公共/公眾，轉換思考，重新勾勒理想生活藍圖。5 個子計劃包括：「樹梅坑溪早餐會」(社區居民)、「低碳都市村落：流動博物館計畫」(淡江大學建築系)、「在地綠生活：與植物有染」(竹圍國中)、「我校門前有小溪」(竹圍國小)、「社區劇場」(社區居民與竹圍國小自強分校)，以及其他週邊活動。此一環境藝術行動不僅是時間軸上的縱向延長，更是地理範圍上的橫向擴大，以及參與者的多樣化，強調過程甚於結果，行動實踐與關係編織多於物件式作品生產。此環境藝術行動也榮獲第十一屆 2012 年度台新藝術獎視覺藝術首獎，獎金回饋到社區繼續進行深化藝術行動，也將「參與」概念回到原意：分享，一種感性分享。



吳瑪俐，《樹梅坑溪環境藝術行動》，2010-2012。

許淑真/盧建銘

《植-物新樂園》(2008-2010) 許淑真與盧建銘以生態藝術+文化運動的方式長期進行，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值計畫，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²³。此藝術計畫一路陪伴都市邊陲大漢溪畔的撒烏瓦知部落居民，以藝術進行另類社會運動，重建/見部落住屋與文化。子計畫包括〈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〉等。



許淑真與盧建銘《植-物新樂園》(2008-2010)

從最早期 2008 年撒烏瓦知農田的植物標本版畫製作，反應阿美族可食植物背後複雜深刻的故事，在部落被拆除之後把這些植物版畫印製在 T 恤，衣服上印下用羅馬拼音的阿美名字，「命名」行為清晰了族人在社會和文化上的角色。到 2010 年的〈建屋：一種社會契約的實踐〉作品發展部落與小型社會的勞動建屋表演，宣稱「合法居住」的基本權。此計畫獲得台新藝術獎，在高美館的展演成為一種交換的平台，在展覽結束之後，展場內的模板建材運回部落做為真正建屋的基礎，自力造屋。

同時也透過藝術作為一種宣言，翻轉都市原住民的邊緣地位，將之生存文化（例如採集文化）視為當代生態價直。台新獎委員評語：「展演的本身結合族人的生活態度、文化記憶、生產勞動等，以貧窮的力量對抗著強大的資本主義，跨越了城市美學的虛飾與矯情²⁴」。提問「藝術與社會環境的依存關係？藝術工作者如何在社會運動裡辨識自我的定

²³ 同上註

²⁴ 第八屆台新藝術獎冠榜，台新銀行文化藝術基金會網站，觀察委員陳冠君的人圍理由 (http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=3&ID=&AID=11)

位？藝術行動是象徵性的，還是該挺身抗爭？」²⁵。

撒烏瓦知部落從 2008 年被強制拆除，到原址現地重建，到重新尋回部落生活的智慧與傳統文化，再到現在有部落學校（中原大學原住民專班），甚至在 2014 年底選舉中出現一位部落議員，真實而深刻的改變原有社會邊緣的現實，在其中藝術行動提供一種另類社會運動方式。許淑真與盧建銘的這一系列藝術行動不願被官方補助機制所框限，不申請補助，以自行籌款方式進行。



許淑真與盧建銘，《植-物新樂園》，2008-2010。

三、社會參與藝術」實踐之特質與其影響

3.1 「藝術--社會」關係之想像

從第一章的台灣當代藝術發展脈絡梳理，以及第二章的個案探討，可以看到對於「藝術--社會」的想像與談論「藝術--社會」關係在 2000 年之後有很大的轉變。論述上有諸多

&AKID=&PeID=120)

²⁵ 同上註

修辭描述例如「介入社會」、「民眾參與」、「進入社會」、「在乎社會」、「與社會交往」等，討論的議題包括藝術家角色、藝術家與他者的關係等。基本上「藝術--社會」關係從藝術處於社會之外，對社會現象進行攻擊或冷眼旁觀的這種相對位置，轉向於思考藝術是社會的一部分，在社會的內部。這個轉變也就是由「藝術←→社會」轉向「藝術/社會」。

90年代初期談「藝術下鄉」，90年代末期以「介入」為概念，2000年之後強調「參與」，2006年北回歸線環境藝術行動提出「如何與偏鄉社區居民合作的可能？」，以「藝術家變成居民，居民變成藝術家」為概念策略。2007年的研討會以「進入/進駐」一詞取代具有強勢作風的「介入」。國藝會也從2007年到2010年持續進行社區/社群研究計畫，提供國外案例的參考、進行在地個案書寫，以及理論概念的建構等。

陳泰松在2010年在台新座談會中將藝術家作為社會的交往者，尋問「藝術家如何透過創作實踐與社會交往？」²⁶他將藝術家視為「伺服機動」(Servo Motor)的操作者。這個詞原意是指「伺服馬達」或「伺動馬達」，被引申為：對社會體制運作進行干預的裝置，而藝術家就是操作這種裝置的人，可以創造新的社會關係。其中第一個討論的議題即是：「藝術要／應跟誰交往？這個交往對象—他者—必須是特定的弱勢階層嗎？必須是它才能彰顯藝術對倫理的人道關懷？難道這個對象不能是資本家或權勢者？那麼，何謂倫理？」這邊的討論已經從「弱勢」向外擴延到各式可能，也探討與他者相處的倫理議題。另外，「與社會交往」一詞在2014年吳瑪悌策畫的「與社會交往的藝術：香港台灣交流展」成為標題，也點出核心價值：藝術與社會透過交遇、交往，碰撞出多種可能。

然而，此種藝術與社會漸漸形成某種風潮，是否有其值得注意的部分？2011年高俊宏的〈抵抗產業與鄰人效應：以高雄豆皮及其文化抗爭連結為例〉一文敘述：「有一種權力遊戲隱藏在規範性的文化抵抗之下，迫使我們必須更加小心去面對，即，在公共性逐漸成為目前藝術論術顯學的氣候下，恐怕很多人會羞於說自己不在乎社會，因此，「在乎社會」以經由實際的運動層次進入抽象的、具有半強迫性話與層次，這是藝術進入社會目前的處境」²⁷。「在乎社會」的說法似乎成為某種政治正確性。對於此說法，黃孫權在其典藏今專欄中回應：「我們在乎社會或如何在乎社會是個假問題，無人可以外於社會」²⁸。認為「某種社會與藝術之間的劃分預設不過是一種實為掩飾無力的修辭」。「無人可以外於社會」這個概念提出思考藝術不在社會的外部，而是內部。

若「無人可以外於社會」，在社會之內的藝術家又如何異於社會中的其他人？陳界仁提到的「感性田野」²⁹，「不可能恰恰就是想像、創造的開始，也是行動與實踐的開始」。

²⁶ 〈藝術家：社會的交往者〉專題，《典藏今藝術》216期（2010.09）：146-153。

〈藝術家如何透過創作實踐與社會交往？〉專題，《典藏今藝術》221期（2011.02）：110-117。

²⁷ 高俊宏，〈抵抗產業與鄰人效應：以高雄豆皮及其文化抗爭連結為例〉，《典藏今藝術》225期（2011.06）：97-100。

²⁸ 黃孫權，〈我想寫本什麼都沒有的書？〉，《典藏今藝術》226期（2011.07）：72。

²⁹ 宮林林、李鑫整理，〈陳界仁的藝術與政治〉，主場新聞，2014.3.24

陳界仁提到拍攝《加工廠》，「有很多東西是一種感性的田野，她們為什麼一定要堅持自己把線穿

或是吳瑪俐提到的關鍵：「感性的關聯」³⁰，藝術家一直在尋找關係的產生，不是在發現物件，而是在發生關係。鄭慧華認為「藝術創作其實更像一種開創性的「中介」，而藝術家則像一個「中介者」(mediator) ...當藝術家選取一個社會介入方式時，已使他的身分可能成為複雜的政治問題」³¹。我在討論《樹梅坑溪環境藝術行動》的文章中提到藝術做為一開放的平台，去利益地聯結不同領域者，藝術作為想像力的發電器，以其所開拓的自由讓彼此之間的對話成為可能，進而鬆動既有結構，帶來改變的契機³²。

3.2 社會參與中的藝術家身分

Claire Bishop 認為從二十世紀出現代主義時期以來有兩條路徑延續至今：一為作者傳統，尋求批判挑釁觀眾；另一為「去作者」系統，主張擁抱集體創造力。前者力主破壞性與介入干涉；後者講求建設性與改進³³。若由本研究第二章的個案探討中，除了看到「作者論」與「去作者」這兩個系之外，我認為可以加入第三個脈絡：藝術家作為轉化界面。

1. 藝術家主體 (作者論)：陳界仁、姚瑞中、高俊宏、的葉偉立、許家維。

他們是以藝術家為主體的作者論藝術實踐。藝術家的個體性與整體社會性之間的關係是透過藝術家敏銳之眼產生另一種有距離的批判。

2. 藝術家作為轉化界面 (中介)：周育正、黃博志。

藝術家以一種創意，巧妙地在系統機制之內轉換、自身成為一交換平台，以雙贏策略，促成不同領域或立場雙方的合作。在此類項之中藝術家必須強調其藝術家身分，依賴藝術機制，並以藝術機制為框架，挪用/使用資本主義系統，將藝術所生產的文化資本作為交換真實物資的本錢，以達到平台的建立，以及產生轉換的可能。例如，黃博志必須在美術館/台北獎去預先販賣酒標，以籌集種檸檬樹的資金；周育正透過美術館系統使贊助物資---品牌廣告可以同時進行，美術館與贊助單位各蒙其利。在此，藝術機制自身

過去，為什麼一定要堅持要把那些衣服車完？這些都是那個時候讓我覺得很微小卻觸動我的東西。」

³⁰ 〈藝術家：社會的交往者〉專題，《典藏今藝術》216 期（2010.09）：146-153。

³¹ 〈藝術家：社會的交往者〉專題，《典藏今藝術》216 期（2010.09）：146-153。

³² 呂佩怡，〈不可見 / 可見：探討「樹梅坑溪環境藝術行動」之力量〉，收錄於《樹梅坑溪環境藝術行動》，台北：竹圍工作室，2012，295-309 頁。

³³ Claire Bishop, Introduction: Viewers as Producers, in *Participation* edited by Claire Bishop, London: Whitechapel, 2006, p. 11

與藝術家二合一，藝術機制既成為藝術家的護身符與生產工具，藝術機制在此過程中得利，但同時透過彰顯機制，機制也成為藝術家隱晦批判的對象。

3. 藝術家後退（去作者）：吳瑪俐、許淑真/ 盧建銘

他們在社會與的光譜傾向於參與者，藝術家身分並不是重要考量。藝術家成為關係的連結者與編織者，多採用集體協力合作、過程甚於結果（品質不是考量重點，也沒有明確的藝術作品之生產），實際促成社會現實變革的可能。然而，在此系統之中，「藝術性何在？」是最常被詢問到的議題。李俊賢認為「很多藝術家參與社會，一直強調擺脫藝術家的主體，但藝術家原本就是特別的。藝術家應該把與眾不同的面向表現出來，明明是藝術家去參與社會，卻又強調不願意用藝術家的姿態，這樣反而變得很扭曲、模糊。藝術家應該開放，如此任何社區龐大的訊息都會到你的意識裡面，再將訊息轉換成創作的內容，不要像戴白手套，參與一輪下來手套還是白的，這樣就失去意義」³⁴。陳泓易則認為「以社會為立場出發的行動就是政治，當藝術企圖介入社會就會有政治，當你以美學的立場出發的行動才是藝術」³⁵。因此，藝術家從美學立場出發「把手弄髒」（介入/攪入/浸入）的行動，藝術性將以可見/不可見之姿發生於過程之中。

在本研究的個案探討裡，以藝術家為主體的陳界仁、姚瑞中、高俊宏、葉偉立、許家維，以及以藝術家作為轉化界面的周育正、黃博志，他們處於藝術圈所認知的創作、作品、展覽模式，與補助機制之間並無扞格。但這些藝術家當中，也有不少是使用雙年展、地方藝術節慶、社區營造等機會來進行計畫。或是自行進行，像是姚瑞中「海市蜃樓」蚊子館系列是以自掏腰包方式進行；陳界仁在近年的創作也傾向不進入官方美術館空間展出，多少也有考慮到此藝術實踐與機制之間可能產生的問題。

在第三類項藝術家後退（去作者）的吳瑪俐、許淑真/ 盧建銘，他們的藝術行動跟補助機制之間所有矛盾³⁶，但他們各自有不同的選擇與處理方案。吳瑪俐採取的策略是申請補助，但在自身實踐與補助機制之間進行協商，一方面符合機制所要求的成果報告，但另一方面也在其中去協商、鬆動、位移原有補助機制、甚至拓展出新空間與對於展覽框架的想像，以《樹梅坑溪環境藝術行動》³⁷展覽為例，她在受訪中表示：「我們希望把事

³⁴〈藝術家：社會的交往者〉專題，《典藏今藝術》216期（2010.09）：146-153

³⁵〈藝術家：社會的交往者〉專題，《典藏今藝術》216期（2010.09）：146-153。

³⁶此類項的「社會參與」藝術實踐之特質，包括實踐發生方式是以「計畫」為主，不一定有專業藝術家、集體合作、以過程為主、不一定有明確期限、以人與人之間的關係為主體、以事件串連、不一定生產物件式作品或展演等。這些特質逸出既有藝術創作展演的框架。國藝會的創作/展覽補助是以藝術家個人為支持的單位，必須有明確時程，補助細項更是以生產展演的花費為計算方式。在這樣的系統之下，「社會參與」藝術實踐難以符合程序。

³⁷我在〈藝術行動進入展覽機制：以《樹梅坑溪環境藝術行動》展覽為例〉一文中指出造成「《樹梅坑溪環境藝術行動》展覽成為問題的真正阻力是受三合一矛盾的鉗制：藝術行動－獎助機制/藝術行動－展覽框架/藝術行動－文件再現...藝術行動因獎助機制獲得實質資源與經費的挹注：國藝會兩百萬補助得以進行一年半的藝術行動計畫，台新獎的百萬獎金又回流社區，成為持續社

情做出來而不是只是交出一個展覽...」，「...美術館做為一種展示的機制，它(也)會窄化我們對藝術的認知」，以及她認為「我覺得如果我們一直去追問「再現」這件事，或許不是那麼地有意義，可是我們可以去思考，如何記錄才能接近那件事...」。許淑真/ 盧建銘採取另一個策略：拒絕。像他們這種與社會運動相關的藝術行動，多帶有批判色彩，常以抵抗姿態，選擇獨立，不願意被補助框架所限制，他們認為《植-物新樂園》計畫「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...」³⁸。

結論

本研究首先從梳理台灣當代藝術脈絡出發，討論公共藝術、特定場域藝術、社區總體營造、地方節慶，以及政治藝術等，試著提出「社會參與」藝術實踐在台灣生成的土壤。第二部分透過十個藝術家的個案展現「藝術--社會」的關係中藝術的角色：以藝術揭露現實、以藝術介入現實、以藝術作為交換平台、以藝術作為變革之可能。第三部分討論「社會參與」藝術實踐之特質與其影響。本研究認為社會參與的藝術在台灣 2000 年之後的發展趨向多元，不論是概念、議題、方法或是呈現等皆有較多層次多樣化的展現。概念上對於藝術與社會的想像擴大，由「藝術 $\leftrightarrow$ 社會」轉向「藝術/社會」；藝術家角色也可分為主體、中介、去作者；談論議題與呈現方式也因應前二者之轉變而發展出多層次多樣化的展現。

區行動的支柱之一，但獎助機制以展覽為基礎，迫使原本不一定需要生產展演的藝術行動，服膺於機制，為行政系統的需求生產展覽。當行動進入展覽框架之中，文件展示成為以「報告」為目標的再現手法，此手法削減行動之中最有價值的持續變動的動態關係，讓日常生活、參與者、事件/過程這三個藝術行動的特質消失」

呂佩怡，〈當藝術行動進入美術館：探討樹梅坑溪環境藝術行動的展演機制問題〉，《藝術觀點 (ACT)》，57 期(2014.01)：88-97。

³⁸ 許淑真/盧建銘，〈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〉，《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》，國藝會，2011，頁 10。