

# 當藝術走向社區：藝術與「社會／社區」互動的啓發

曾旭正\*

## 摘要

社區營造是近二十年來形塑台灣社會構造的重要力量之一，它吸引許多行動者在社區的尺度上耕耘，期望摸索出更有效的作法來動員居民、凝聚認同感，進而以集體行動提升社區生活品質的目標。「藝術介入空間」是近十年來逐漸發展起來的一種操作與關係模式，雖與以往常見的社區空間美化有類似的成果，但由於「藝術」的想像與特殊的操作方式，其實發揮了不同的作用，有部份甚至促成了社會創新。

本文首先整理解嚴後「藝術與社會互動」在台灣的發展歷程，以三條並進的路徑來加以描述：藝術界發現公共以及公共的概念持續深化、各種行動主體接連現身且其能力日益增長，以及藝術介入社會的場域類型持續增生。這三條路分別在觀念、行動主體以及社會場域上為後來相對晚出的「藝術介入社區」提供了發展的基礎。其次我們討論藝術走近社區的發展，指出百分一公共藝術和社區營造作為支持藝術家切入社會與社區的具體管道，在過程中常見的挑戰。最後，我們聚焦於藝術與社區的互動，從社會創新的角度，總體地詮釋藝術行動對社區營造可能發揮的影響。

關鍵字：社區營造；藝術介入空間；公共藝術

---

\* 作者為國立臺南藝術大學建築藝術研究所副教授。聯絡：taiwan@mail.tnua.edu.tw

## 藝術由多方走近社會

1987 年的解嚴，不僅深刻影響台灣政治的發展，也明顯區劃了台灣社會在藝術與文化發展上的不同階段。在關乎公共空間形象的塑造上，解嚴前後的樣貌對比特別清楚。藝術史研究者蕭瓊瑞(2003)在一篇探討南台灣公共藝術發展的文章中，即以解嚴後在南台灣發生的數個事件：高雄市政府擬在高雄港矗立「自由男神」及在內惟埤頭開闢國際雕塑公園引發爭議(1988)、嘉義市鄒族原住民拉下火車站前吳鳳銅像事件(1988)、嘉義市率先設立全台第一座二二八紀念碑(1989)、南部四縣市執行文建會「公共藝術示範(實驗)計畫」過程中小有爭議(1994)、成大校園引入多件公共藝術舉辦「世紀黎明」雕塑大展(1998)、高雄市政府設置「城市光廊」甚獲好評(2001)等，透過排比說明了公共藝術發展過程中不可避免的種種爭議而障礙重重，最後他結論道：「從「自由男神」到「城市光廊」，南台灣的公共藝術設置，經歷一些暗含個人野心，對權威的質疑批判、對歷史的要求平反，逐漸進入一個以市民為中心，以藝術思維為主體的運作機制。」(ibid, 112)

上述蕭瓊瑞所列的事件雖然在空間上只局限於南台灣，在時間上也只涵蓋了解嚴後短暫的十年，但詳細了解個別事件的內涵後，再對比廿多年來全台各地的公共藝術發展，卻可發現它其實是個縮影，已經相當幅度濃縮地表現了解嚴以來在台灣社會中藝術與社會（及社區）遭遇時的情狀。就歷程上，它顯現了社會普遍「發現」公共空間的過程，進而隨著了解其重要性而爭相競奪詮釋權，吳鳳銅像與自由男神像的拔除與新設，即表現出解嚴後民眾與執政者都「發現」（重新看見）城市門戶（火車站與港口）的重要性，而意欲去除或植入重要的象徵。在社會構成上，這段歷程也是制度性運作規則由無到有，由模糊到具體的模塑過程，藝術園區的概念在其中蘊釀，可說是後來鐵道藝術村、藝術特區的源頭；公共藝術設置的遊戲規則也在過程中摸索，影響後來具體訂定公共藝術設置辦法。在社會行動上，它也顯現了不同社會主體嘗試發聲行動，爭取各自所需的行動場域，後來有更多社會成員加入關注藝術的領域，有個體、有團體也有後來愈來愈多的社區組織都成為場上活躍的行動者。

以下，我們試著耙梳解嚴以來在台灣社會發生的關乎藝術與社會互動的行動與事件。我們整理了這段時期具有指標意涵的事件，依年代序編成表一，其中，有些明顯地是藝術事件，有些雖不直接來自藝術或針對藝術，但對於後來特定事件類型的發生有間接影響所以也選列其中。從表一可以看到 25 年來藝術作為一種介入社會／社區的力量乃是由多種社會主體循多條路線辨証地發展起來的，各事件在既有的社會條件上發生，進而鑲入社會中成為蘊生新事件的土壤。事件由多方走來，勢必也將再延伸向未來，在此刻我們無法確知未來終將如何，但卻因著耙梳可見的路徑而對未來的抉擇更有信心。我們理出三條同時並行發展的路線，貫穿於相同的事件，可以提供我們對於藝術與社會的相互作用有深一層的理解，這三條線是：「發現公共以及公共的概念持續深化」、「各種行動主體接連現身且其能力日益增長」，以及「藝術介入社會的場域類型持續增生」。以下分別說明。

### 1. 發現公共以及公共的概念持續深化

解嚴迄今已超過 25 年，時下的大學生已是不曾經歷戒嚴生活的新世代，他們往往不能體會解嚴對一個社會的束縛有多嚴酷。1985 年解嚴前夕（事實上誰也無法預知兩年後即將宣佈解嚴），台灣社會發生李再鈞作品爭議可說是最典

型的戒嚴表現。李再鈞的作品名為〈低限的無限〉是 1983 年底北美館開幕時所展出的大型幾何結構雕塑。作者將三角柱加以轉折並漆為紅色，使觀眾經過時可以看見不同的面貌。1985 年有民眾投書表示這作品看起來像一顆紅星，館方竟因此擅自僱工將它改漆成銀色，這舉動引發藝文界和輿論大力撻伐，館方迫於壓力只好再將它恢復原色。此一事件顯示出，戒嚴的作用其實是通過每一個被戒嚴的民眾之自我警戒及相互監控而得以運轉，美術館等公眾常用的空間因此往往是敏感地帶，最容易挑起自我警戒的機轉。而這種自我警戒乃是全民性的，不止一般民眾有之，公務機關更是敏感，所以美術館員即使是在藝術這種相對自由的機構工作，一旦挑起敏感神經，竟也自動地採取制式反應。所幸，當時的藝術界與社會上已有足夠數量的反對聲音讓美術館不得不修正其作法，而這相當程度預告了戒嚴控制之式微，也在藝術與政治之間拉出更大的安全距離，讓藝術多一點自由。

「解嚴」代表加諸於台灣社會的各種束縛之全面解除，但在 1987 年正式解嚴之前，台灣社會已經相當寬廣地透過社會運動來表達對社會束縛的不滿。曾親身投入消費者運動且長期觀察台灣各類社會運動的蕭新煌(2011)即指出，在 1980 到 1990 年的 10 年間是第一代社運的發展期，台灣社會至少出現了 3 波且多達 20 種主題的社會運動，而在解嚴後的三四年(1987-89)更是社運的勃興期。我們進一步審視這些不同主題的社會運動，它們的主題訴求或有不同，但共通點都是以上街頭遊行或定點抗議作為發聲手段，其目的就是要引導人們看見公共議題而進一步加以動員。然而，當街頭運動的頻率愈來愈高，訴求愈來愈多樣時，運動的能見度會隨著媒體的新鮮感減少而降低，運動者面對此一趨勢，採取的策略有二，一是提高街頭抗爭的強度，利用與警方對峙或推擠產生的緊張感來創造新聞；另一則是另闢蹊徑地以行動劇或有設計感的畫面來搏取新聞版面，後者提供了藝術發揮的機會。

1989 年以「住宅是基本人權」為訴求抗議房價高漲的無殼蝸牛組織（無住屋者團結組織），自運動之初即刻意在行動上強調幽默、另類，藉以減少民眾的政治顧慮，同時也提高新聞性成功吸引媒體大幅報導。在首次號召「826 夜宿忠孝東路」時，為了宣傳，至少在一週之前即持續製造小事件(如拜訪內政部、發表運動 Logo 等)透過媒體傳達出一種街頭嘉年華的意象，去除人們心中尚未完全抹去的政治禁忌，才可能勇敢地呼朋引伴走上街頭，一起佔領忠孝東路四段的頂好商圈在馬路上夜宿抗議。活動當天主辦單位特別邀請當時方興未艾的小劇場團體合作，製作大型步偶遊街、演行動劇等吸引路人共同來暖場。這是一次社會抗議與藝術行動結合的嘗試，劇場藝術在其中發揮了創新視覺經驗（超大布偶遊街）、包裝幽默形象（看似的詼諧實則嘲諷、洩憤），在剛剛解嚴不久的當時是不得不的創意選擇，但效果很好。自此之後，在街頭上演行動劇的方式來創造新聞便成了許多社運團體常用的手法。

近年以「土地正義」為訴求的農地保護運動也是善用視覺經驗來吸引社會關注的例子。整個運動在熱情大學生的支援下，雖然組織鬆散但善用現代網路工具形成水平的合作組織，巧妙地運用社會關注點適時加以宣傳，而有效地讓媒體宣揚「圈地」的語彙（蔡培慧，2010）。後來又以總統府前種植凱稻、隔年在美濃收割凱稻時在田地上割出大大的土地正義圖案，乃至透過網路不斷傳送經過設計的「沒有土地，那有正義？」的廣告，「仿製的四大報頭版」遊走於真實與藝術之間，種種作法都創新了人們的視覺經驗而大受歡迎。

從 1989 夜宿忠孝東路到 2010 夜宿凱道，同樣是夜宿街頭，但 20 年間社會運動挖掘出許多議題，讓台灣社會從最初的發現公共議題到今日各種行動主體輕易地運用新媒體，或大或小地創造出更多訴求與新價值。其中，與空間、環境藝術相關的至少有專業者都市改革組織(OURS)自 1990 年代起不斷倡議的「市民參與」；文建會與社區團體倡議的「社區營造」；學者與社會運動者宣揚的性別意識；個別藝術家或藝術團體透過策展來展開藝術與環境對話；公私部門合作促成的閒置空間再利用；民間團體發起的「老屋欣力」活動改寫了文化資產保存的新手法等等。這些行動與所倡議的觀念，的確使得公共空間的觀念愈來愈寬廣多樣，其深度也愈掘愈深。

## 2. 各種行動主體接連現身且其能力日益增長

解嚴以來，歷史的舞台上逐漸眾聲喧嘩，那聲音發自各種行動者，或獨自或集體地，他（她）們陸陸續續上場。看似雜沓熱鬧的場面中，可以歸納出各種行動主體不同的上場順序。在文化上被壓抑最久且最重的原住民首先登場，他們選定的議題直指最具象徵性的圖騰，訴求的正名行動因而也最具正當性，所以很快地達陣，如今台灣社會多半已忘卻吳鳳和那紅袍的意象。鄒族的成功行動不僅開啓了他們自身的團結因而衍生「鄒是會議」等一系列族群營造的工作，也相當程度激勵了其他原住民族相繼發聲，而有後來跨族合作發出「還我土地」「還我傳統領域」等訴求。

在族群之後是關注藝術與空間、城鄉環境的專業團體上場，他們因著特定的專業關懷而集結，合作打造專業同儕可以聯誼分享的平台，或者進一步有組織地倡議特定訴求並發為行動。

以藝術家為例，藝術界一向有藝術沙龍的傳統，雖然藝術在社會光譜上通常可以與政治保持較遠的距離，但在戒嚴時期他們依然不能自由暢順地進行，一旦解嚴了，藝術界自然率先行動。1988 年一群藝術家合作籌組「伊通公園」，兩年後正式對外開放。經過多年的經營，如今它已如評論家石瑞仁所說的：

「不僅成為台灣當代藝術的一個重量舞台和常態視窗，本身更形同一個人氣的磁場，早已是藝術家聚會聯誼、跨界交流、國內外策展人蒐集資料、會見藝術家的重要據點了。」（陳慧嶠，2004）其後，類似的藝術基地漸次增多，如范姜明道等多位留學回國的年輕藝術家合創的「二號公寓」（1989）、刻意選擇落腳於台南的「邊陲文化」（1992）、蕭麗紅在淡水竹圍開辦的竹圍工作室（1995）等等。

解嚴後藝術家在社會上創設此類有別於商業畫廊與美術館的藝術基地，一般稱之「替代空間」<sup>2</sup>，它顯現出藝術家嘗試突破既成體制，尋求切入社會之新途徑的一種嘗試。1990 年代初的先行者在當時有其突破時勢的獨特性，其後當社會束縛消解，藝術家的集結不再困難，但集結本身卻也不再具有時勢的獨特性，或許因此反而不再那麼蓬勃。明顯的，1990 年代之後，藝術界的社會介入主要是個別藝術家自力或透過策展所推動，譬如劉秀美的國民美術運動（1995）、張元茜的策展乃至到了 21 世紀初盧銘世的綠手指行動、杜昭賢策劃台南海安路藝術造街、吳瑪俐策劃「北回歸線環境藝術行動」等。

伴隨台灣工業化而快速發展的都市化過程，對城鄉的社會與環境都產生鉅大的衝擊，因而在空間的向度埋藏許多問題，在解嚴之後這些問題成為空間專

---

<sup>2</sup> 替代空間(alternative space)主要是指 1970 年代在美加以及歐陸地區出現的，在美術館與畫廊之外用以凝聚青年藝術家的聚集地，一方面作為藝術家彼此交流訊息之用，同時也可集結彼此從事前衛藝術創作的實驗場。（楊佳璇等，2012）

業（建築、都市規劃、景觀設計等）介入社會的重要引子。他們多以組織的方式現身，關注的議題、尺度十分多樣，組織的型態也相當多元。譬如關心城鄉環境的專業者所組成都市改革組織，是近二十年來提倡民眾參與推動社區建築的最重要力量，不僅關心城鄉議題的發展，也投身實作直接影響政府部門的社區營造政策（曾旭正，2007）。此外，畢恆達在台大號召成立「性別與空間研究室」與台大女性研究社的合作、台南古都保存基金會、高雄藝文界人士成立的駁二藝術發展協會、晚近為關懷樂生療養院保存問題而集結形成的青年樂生聯盟(2004)以及一群具改革意識之建築師所組成的建築改革社(2006)等，都以不同的組織形態在不同的社會領域尋求行動的可能。團體與團體之間也隨著特定需求而自由聯結，在特定議題上合作行動，更有力地介入空間，譬如由性別空間研究室、台大女研社及 OURs 等接力推動的一系列關心女廁問題的行動，最終促成修改建築法規從此改變廁所設計方式，就是最好的例子。

從原住民族集結抗議漢人的治理到女性以柔而堅定的手法訴求男造環境 (man-made environment) 對女性的忽視，從藝術家聚合營造自身的創作基地到專業者成立行動組織，這都彰顯解嚴的根本意涵之一——恢復集會結社的自由。有組織才有力量，有組織也才有機會透過進一步的組織串聯，形成更大的力量來關注更複雜的議題，除了前述的女廁運動外，最近的農村反圈地運動展現更大的能量，所關注的議題更為複雜之外，運動中所糾集的參與者其屬性更為多樣，甚至行動方式也更無限制地納入藝術性的行動，而使得運動建立更高的社會能見度。

### 3. 藝術介入社會的場域類型持續增生

廿五年來，由各種行動主體所帶出的眾聲喧嘩，其事件的空間性也是值得探究的問題。亦即，一旦有意突破有形無形的社會邊界，行動者選擇什麼的地點發聲？他們只是單純的借用既有的空間或者也表現出佔據的姿態？除了選用既存的地點外，是否更主動地試圖改變它創新形象，因而為這社會創生出新的空間類型？

經過比較歸納之後，我們發現這 25 年來發起或大或小的行動，其所使用的空間在類型至少涵蓋了下列多種：城市的公共廣場、入口門戶、核心商業街、小鎮市街、公廁、施工前的基地、社區、城市公園、閒置倉庫、商圈、農村、碼頭、邊緣聚落、總統府廣場、老店屋、農田等。初期，在政治性考量下，為了吸引媒體有效發聲，顯然優先考慮在城市中具有地標性格的地點，如城市門戶（港口、火車站等）、中心廣場、中心商街、中央公園等，乃至於總統府前的凱達格蘭大道等。隨著行動主題擴展，被關注的空間類型已漸次向常民性的空間滲透，如一般的商圈、小市街、碼頭甚至公廁等，它們一向存在於人們的生活世界中，但缺乏加以關注的問題意識，直到特定族群透由特定觀點切入才加以揭露，讓人們注意到這些平時視而不見的空間其實存在相當多的問題值得關注。另一方面，隨著社區營造風氣推廣，社區民眾參與公共空間營造的經驗與概念日漸普及，愈來愈具有「作為公共空間的主人」意識的社區行動者也進一步更全面地蒐尋發掘生活世界中可以被利用的空間資源，不論公有或私有甚至不論尺度大小，積極地投以歷史保存、再利用或公共化的期待，這是最具創造力的行動，所以在 1990 年代中期之後有諸多閒置空間如倉庫、酒廠、碼頭船廠、日式宿舍、尋常老屋等，經過改造及持續的經營後變身為藝文展演空間、社區聚會所、地方文化館或者風味獨特的小店屋等。

就上述發展，我們看到行動所關切的場域有逐漸從概念性的廣域認同朝向更具體切身的社區認同落實的趨勢。初期是訴求種族尊嚴的象徵課題、訴求住宅是基本人權而抗議高房價問題以及切入性別議題等，都是廣域的關乎價值理念的。隨後的藝術入侵鹿港小鎮、城市中運用閒置空間、爭取歷史資源保存、藝術造街、辦理城市節慶活動、創生藝術特區等，已經逐漸在尺度上落實下來。最後，藝術家進入社區、老屋再造或者農村美術館等已是紮紮實實地落腳在社區生活世界之中了。

在這些行動中，如果我們把無殼蝸牛夜宿忠孝東路、藝術家與富邦基金會合辦之「活用財團土地帳冊計畫」、公營事業的閒置空間再利用(華山、20號倉庫、駁二等)、老屋欣力、土地正義以及文林苑事件等併置一起，將會赫然發現貫串二十多年的這些行動背後共同針對的竟然都是台灣房地價失控飆漲所直接或間接引發的反應。在高地價的催逼下，不論城市或社區都不易取得新的土地來建構公共設施，只好爭取公營事業擁有之閒置土地或建築物將之轉化為新功能的空間。同樣的，民間的建設公司在激烈的市場競爭中，必須設法增加土地與建物的價值，某些公司另闢蹊徑地運用藝術來為特定的基地個案進行包裝，間接地創造公司的形象同時也促成土地增值，此一模式最早於1997年由富邦集團開創，十年後由忠泰集團發揚光大，衍生一系列「明日美術館」。呂佩怡(2011)針對此類藝術行動在都市開發與都市更新中扮演的角色進行分析後即指出，此類行動的藝術家若未重新思考自身的態度與立場，其行動「可能不自知的成為財團的卸用化妝師，用以美化基地、為出資者加分，或以美學光環掩飾現實的社會矛盾。」(呂佩怡，2011：56)高明精巧的開發者藉由高明的計畫讓藝術家不自覺地被利用(甚至自以為是在利用對方)為宣傳工具而達到加工土地的目的，這不禁讓我們驚歎其確實可算是「有創造力的魔鬼」。

相對的，土地正義的行動和文林苑事件更是直接對抗赤裸裸的土地爭奪而發。大埔事件中怪手開進稻田的不義作為和文林苑開發商惡意侵逼私有財產的訊息不僅引起一般大眾的憤慨，也召喚出許多藝術工作者(設計與藝術系所學生、導演、歌者等)投身行動。相較於二十多年前無殼蝸牛策略性地以黑色幽默為手法來表達抗議，現今關心土地課題的藝術家更多、行動更自由、訴求也更清楚了，但令人傷感的是，二十多年了，台灣社會不僅未擺脫土地投機炒作的陰霾，反而讓高房價束縛更緊，土地投機在社會中滲透更深更廣。

## 藝術走近社區

如前節所述的藝術進入社會過程，可以說是一個藝術走出展館、殿堂而進入城市與社區之公共領域的過程。在不同階段中，一旦藝術家能投入特定藝術行動中，努力捕捉生活中的明顯特徵，就可以用藝術來生動、深刻地反映現象，發揮召喚的力量，讓社會議題引發更多論辯。藝術家也如一般人一樣生存於社會之中，既是社會的生產者也是社會產物，他也受既有的社會條件所限，不得不在習俗的糾纏中行動，但藝術家自身也在此過程中成長。所以提倡藝術社會學的豪澤(Hauser, Arnold)生動地形容藝術家「是在與他企圖解釋和解決的、受到歷史和社會制約的任務的扭鬥中成長起來的。」(Hauser, A. 1982: 42)亦即，藝術家雖然也是社會的一分子，但他作為藝術家的獨特性實來自於他給自己設定的問題：怎樣把自己從社會和習俗中解放出來，而不是更適應它。

然而，藝術家如何進入社會或社區，開展一個改變社會也改變自己的歷程呢？我們根據前述藝術行動的開展歷程加以比較之後，可以是將行動的緣起區

分為「自發」與「誘發」兩種類型，自發指的是藝術家主動開啓的、創造性的意識活動；誘發則是指，藝術家受外界要求或邀請，基於協助的立場而參與行動。另外，藝術行動所在的場域又有社區與社區之外的差別，在社區之內，由於居民的組成、社會屬性及範圍等都相對特定，藝術行動的對象相對明確；在社區之外則面對社會上不特定的一般大眾，對象範圍較不明確。由此我們將兩個向度交叉成圖一所示，形成四個表現象限，代表藝術家因著進入方式不同以及進入之場域特性不同而有不同類型的表現。

1994年對主管文化政策的文化建設委員會而言實是關鍵的一年，有兩項影響深遠的政策在這一年啓動，一是公共藝術政策，另一是社區總體營造政策。前者是在立法院通過的「文化藝術獎助條例」（1992）規範下，在這一年推動一個名為「公共藝術示範（實驗）設置計畫」的嘗試，後續又執行六年的實驗計畫後在1998年才清楚地制定公布「公共藝術設置辦法」。這項一般稱為「百分之一公共藝術」的政策為藝術家提供了參與公共領域的制式管道，是討論藝術與社會不可忽冷略的一塊。社區總體營造雖然不是針對藝術而設，但經過多年的推動確實培育了許多社區從無到有或從弱轉強，種下後來得以支持藝術進入社區的重要因子，也應該加以論述。因此，以下我們就由「百分一公共藝術」和「社區總體營造」兩項政策在台灣的發展歷程來說明藝術行動的四種表現。

#### 1. 百分一公共藝術

「百分一公共藝術」是歐美政府為支持藝術家創作而特別制定的公共藝術生產機制，政府要求每一件公共工程都必須提供百分之一的工程預算用來執行藝術創作。法國自1951年通過此類法令因而成爲此一名稱之由來，美國的城市如費城、紐約等也相繼於1960年代推動。台灣則在1992年之後展開立法與實驗的工作，但歷經十年的摸索，才將相關制度、程序、執行機制等完備建立起來<sup>3</sup>。

執行機制完備之後，文建會與縣市政府即分工扮演推廣與實際審議的角色，各地的公家機關一旦有公共工程即需依辦法推動，而有志於從事公共藝術創作的藝術家則可視個案選擇是否參與。於是，公共藝術的執行，絕大部份由藝術家主動提案，其提案內容除了說明藝術創作的構想外，也清楚地被要求說明有關「民眾參與」的作法。在此規定下，藝術家執行公共藝術時，雖然民眾參與是必要的，但執行的心態仍然可以區分為自發與誘導兩種類型。不重視創作之公共性的藝術家，可能消極地面對民眾參與的規定，選擇採用低調的作法，譬如只是在作品施作前舉辦單向的說明會、在作品完成後舉辦導覽等。但自發性高的藝術家則會視業主的屬性、基地的特質、作品的材質與作法等來構思他的方案，並安排多種不同深度的民眾參與於方案的執行過程中。

一般而言，百分一公共藝術以公家機構爲業主，設置地點爲對外開放的公共空間，因此藝術對話的對象涵蓋了幾類：該機構的成員、可能服務的民眾以及任何可能進到該公共空間的一般民眾。以學校爲例，學校的教師、學生和家長是主要的使用者群，但由於校園對外開放，所以城市中的一般民眾也是潛在的使用者。爲此，藝術家在構想民眾參與時，將安排對話對象參與到何種程度即有明顯的深淺之分。一般而言，以校園爲家的師生應居於最核心，其次爲家

<sup>3</sup> 2002年文建會針對「公共藝術設置辦法」進行第二階段的修法，除相關法令正名外，解決政府採購法與建築發照流程的競合問題後，公共藝術的執行機制才算明確穩定。相關分析可參考文建會於2002年舉辦「公共藝術論壇」後出版的實錄，特別是其中「文建會推動公共藝術經驗之回顧與前瞻」（文建會，2002）。

長與校友，再次為學區民眾，最外則是廣泛的一般民眾。藝術對話的對象如此多元，是對藝術創作者的一大考驗，愈是核心的對象，其對機構的認同感愈強，對所在場域的理解也愈深，因此對於可能介入其中的藝術行動就要求特別多。相對的，藝術家也可以宣稱其對話對象為外圈的使用群乃至不特定的一般民眾，如此即可以避開具體地公共對話的挑戰，並滑入藝術家一向自得的純粹創作中；不過，隨著台灣社會普遍開放，對於公共的期待日益加深，此一策略已愈來愈失去正當性。

面對公共藝術，當前的藝術創作者必須設法兼顧自得的藝術理念與公眾的參與需求，且應視後者為公共藝術的本質而非無奈的負擔。百分一公共藝術確實提供了藝術家與社會對話的制式管道，近年來有愈來愈多案例展現出藝術家與民眾深度合作，不只經營出令人感動的創作過程，其結果也在形式表現與使用者認同上都得到極高的成果；然而，實際上也有相當數量的個案並不如此。一個公共藝術案能否創造出精采的公共對話，端看藝術家自身的自發性及業主的意願而定。積極的業主配上自發性高的藝術家，自然可能激發出好的創意並得到皆大歡喜的結果；只要有一方不作此想，這個社會便也錯失一次藝術與公共對話的機會。值得一提的是，在若干案例中我們也看到，在行動之初雖有一方並未有夠高的積極度，但隨著參與活動的舉辦，參與者（包括藝術家與民眾）間的互動激起出乎意料的熱情，特別是藝術創發過程中帶有遊戲性質的參與活動或者頗能提供成就感的動手做，往往能感染對方，而形成了進一步對話的機會（曾旭正，2007）。相較於自發的歷程，這可算是一種「誘導」的過程，透過規定（機關一定要辦公共藝術；公共藝術提案一定要有民眾參與計畫），藝術家或業主被強迫要推動公共藝術，只要他們勇敢走進對話的過程，只要有一方能自發地投注熱情，就有機會發揮誘導的作用，成就一次藝術與公共的對話。

## 2. 社區邀請藝術

相較於百分比公共藝術，社區營造並沒有法令機制要求藝術家參與，且社區營造涵蓋的範圍遠比藝術大得多，因此在何種情況下藝術家得以涉入社區營造？通常以何種角色涉入？一旦有機會涉入時，藝術家將以何種方式與社區互動？都是藝術與社區對話的重要課題。

在台灣，藝術家如何得以進入社區與社區對話其實有一段摸索的過程。社區營造在於針對社區生活所需，透過集體行動的方式來加以經營，以此過程來不斷加深社區成員間的關係，其目標則是強化人們對所居地的認同感，簡單的說，社區營造就是促發人們透過集體的行動來營造社區關係與社區感。廣義的看，社區營造的每一個向度都可以與藝術有關，社區藝文活動的推展是最直接的，空間營造納入藝術創意也是理所當然，但其他面向如社區產業、社區生態保育以及社會福祉的經營等也都可以藉助藝術家的眼光與技巧而有創新的作法。所以，自始社區就需求也歡迎藝術投入，只是藝術界可能限於自身的觀點以及行事的習性而不曾把社區納入其關切的範圍。所幸，隨著藝術界部份先行者集結介入社會、建構論壇、發聲，藝術家與社會的距離逐漸拉近；另一方面，社區本身隨著營造的經驗累積，愈來愈有能力處理公共事務並且更具有與社會其他族群對話合作的信心，藝術與社區合作以相互激發、不斷增上的經驗才得以開展。以下，我們就以台南土溝農村的經驗來說明這段歷程。

如今的土溝已是有相當知名的社區，以老牛傳奇和藝術營造而著稱，最近更進一步推動農村美術館的概念，但十年前他們還只是一個怯於對外人介紹自



己的典型農村<sup>4</sup>。但他們如何與藝術家互動，所歷經的不同階段卻是外界較少了解的，但這段經驗卻十分典型，足以清楚說明藝術與社會互動過程中普遍遭遇的挑戰。大致上可以分為三個階段：首先是社區邀請藝術家但衝突不斷，其次是藝術家主動尋求介入而社區嘗試陪伴，第三則是社區已有能力主導並安排運用藝術家。

2002年土溝農村文化營造協會成立之後即以動員居民自力營造社區環境為主要手段，在兩年間陸續營造了村內的五處小公園。在累積相當豐富的間營造經驗後，協會幹部一方面尋求新的營造點，同時也期望嘗試新的營造方法。因此在安排「鄉情客廳」的營造時，特別決議邀請鄰近的藝術家來共同參與，協會幹部透由自身的人脈尋找適當的藝術家。然而，在鄉情客廳的合作經驗中，藝術家與社區因著對彼此的期待與現實有落差而產生衝突，社區期待藝術家能花更多心力深入社區，表現出社區深藏的特質；但藝術家不熟悉如何與社區互動，遂多專注於表現自身的靈感。面對此種落差，處於起步階段的土溝社區也還不具有與藝術家平等互動的能力，只好隱忍包容。雖然不如預期，但第一期鄉情客廳的營造仍表現出獨特的氛圍，讓協會幹部有信心繼續推動第二期的營造。

在第二期的營造中，南藝大的研究生主動爭取擔綱的機會，從此開展一段南藝大與土溝合作的經驗。南藝大的研究生進駐土溝，抱持著學習的心態，而社區則扮演陪伴與引導的角色，過程中仍不免因為學生對社區不夠了解所提方案不符社區的需求，而引發協會幹部的批評，但這是對話的過程，學生與幹部都在磨合中有所成長。學生經由一再的被提問、修改構想，摸索到社區的核心價值；社區幹部也在此過程中面對他們未曾有過的藝術對話經驗，逐漸學會掌握藝術家的特性與創作習慣，以至於到2006年時便與南藝大接受文建會的補助共同策劃「公共空間藝術再造計畫」，以竹仔腳聚落為實驗基地。

這個稱為「平安竹仔腳」的營造計畫相當鮮明地說明了藝術家主動尋求介入社區時將引發何種互動經驗。竹仔腳是屬於土溝村的一個外圍小集村，僅有29戶集居，住宅地的外圍即是村民耕作的農田，它在前一波土溝推動自力營造時並未參與。協會選擇這個聚落，期望鼓勵居民改造其住家的庭院空間，適當地加以公共化以增加居民互動的場所。但如何改變住家的埕？「埕」是農村最常見的空間類型，長期以來是家戶成員活動的地方、曝曬稻穀的場地以及車輛的停放場。但如今農作採機械收割逕送乾燥廠而不再需要晒穀，農村的年輕人普遍外流造成家戶成員減少，顯得空曠燠熱的埕實在需要改變。藝術家由自己的生活經驗出發，很理想地提出打掉水泥地、種植草坪、搭建樹下平台等建議。但這與居民的經驗有相當大的落差，對於改造後的效果也無法想像，因此初期根本沒有住戶願意參與。所幸經過詳細解說後總算說服一位居民同意進行實驗計畫。第一個實驗性個案的成功經驗加上居民原本建立在社區幹部身上的信任感，讓竹仔腳的藝術營造得到開展的機會。其後執行團隊有計畫地運用泡茶聊天、舉辦輕鬆的說明會、頻繁使用圖象解說以及具有交工概念的合作營造等手法，讓藝術家能更融入居民的生活中，最後創作出讓彼此都十分自豪的成果來。(林文浹、黃俊豪、陳昱良，2007)

---

<sup>4</sup>土溝一路走來的故事在網路上垂手可得，因此我們不在此重覆，有興趣者可以參考「美麗農村系 ogo 土溝的文化學堂」部落格以及國立臺南藝術大學建築藝術研究所社區營造組自2006年起完成的數本碩士論文。

在平安竹仔腳計畫結束後，土溝又以相同的模式推動「牽手路計畫」，以核心街道兩側的家戶空間為對象推動藝術造。其後，隨著南藝大學生轉移學習基地，加上已有藝術家成為新住民，土溝的藝術營造遂進入第三階段——社區更有信心地主導並適當安置運用藝術家。這個階段自 2010 年已開始蘊釀，因著南藝大畢業的研究生退伍之後回到土溝落戶而逐漸浮現新作法，他們在村子裡租屋設立工作室，是村民熟識的新住民。但他們的身份改變了，由於落戶於土溝，所以他們兼具居民與藝術家的身份，可以更平等地與協會幹部共同發想新的社區營造方向，共同朝向一種在地自發的，完全由在地主導的藝術行動，他們稱之為「土溝農村美術館計畫」。

這個計畫並不是要在土溝興建一棟美術館，而是一種結合社區營造與藝術行動的新嘗試，他們主張整個農村就是一個到處有作品的美術館。以土溝四季美麗的農村景觀為基礎，加上近十年來（前二階段）營造的各個地點，以及過程中土溝曾發生的令人心動的種種故事，再搭配若干新的展覽點——邀請藝術家進入配合創作，如此將建構一個既有畫面又有故事的生活博物館。值得注意的是，土溝推動此一計畫，在構思階段時即決意不向公部門申請經費，期望完全靠民間與企業部門來完成它，不到一年已募得超過百萬元。目前美術館正如火如荼籌備中，預計於 2012 年 12 月 16 日對外開幕。依目前推動的內容可以看出，他們已經摸索出一套對待藝術家的方式，與前二階段明顯不同。

由於有十年的鍛煉，以土溝農村文化營造協會為班底的在地組織已累積相當豐富的藝術營造經驗，其成果讓他們對於如何與藝術家合作具有更堅定的信心。此外，十年來他們與藝術界的互動也累積了一定的人脈，可以在選擇藝術家時作更準確的判斷，慎選合作伙伴。如此，社區組織的自主性確立，並能主動選擇自發性高又能與社區合作的藝術家，加上故事豐富的社區本身，自然有機會發展出令人期待的互動結果。

## 藝術與社區的辯證

綜觀前述藝術走近社區的發展路程，不論是百分一公共藝術或社區營造提供藝術家參與，都可以歸納出三種漸進發展的實踐形態：首先是伴隨公共藝術的推動，藝術家自發地或被要求與特定或不特定的社會成員進行藝術互動，因而開始累積一定質量的社區參與經驗。其次是社區營造運動讓社區更清楚地成為藝術可以施展的場域，藝術家看中它便主動尋求社區合作，擬以社區為基地展開藝術介入的行動。第三則是成熟的社區主動需求藝術，自主地物色適合的藝術家，邀請其共同展開一個互動創作的歷程。

在這三種實踐形態中，藝術家和社區組織是兩種不同的行動主體，他們對藝術互動的態度是決定這藝術行動能否成功的關鍵因子。在第一種實踐中，往往兩個主體對藝術互動都是消極的——藝術家受限於公共藝術的執行規定而必須有所謂的「民眾參與」，而社區則是被請求參與活動的。在第二種實踐中，藝術互動的企圖提高，藝術家的主動性高，也選擇社區為基地，但藝術家是否真切了解社區的狀況，或者社區組織是否已能接納藝術互動作為社區營造的重要手段，居民能否燃起藝術熱情，都是挑戰所在。最後，當社區比較成熟也有組織動員的能力，且自發地願意嘗試藝術營造的道路，同時也具有一定的社會資本可以選擇適當的合作伙伴，則具備條件讓藝術家與社區組織透過深度的互動與辯證，共同發展出對社區營造及藝術發展都有高度助益的成果來。

社區能與藝術家共同開展藝術互動，各自究竟基於何種企圖，也是彼此都需要學習的。從藝術的角度看，藝術家進入社區，必然要與人們連結，透過行動或作品與觀者進行對話，乃至營造特定的關係。所以蘇西·蓋伯利克(Suzi Gablik)主張「連結性的美學」(connective aesthetics)，強調藝術可植基於「傾聽」本身，把藝術家的自我與他者交織在一起，提供一個經驗的流動，透過相互的同理心模式而擴展到社區，透過對話而完整呈現。(Lacy 編, 2004: 100)凱思特所主張的「對話性創作」也有相同的意涵，強調在藝術家和他人合作的過程中，彼此的認同感成為創作的必要元素，而經由對話則可以促進人與人間互惠性的交流活動，跨出自身的生活經驗，與他人建立起一種更富有同情心的關係。(Kester, 2006:236)

從社區的角度看，能從一般的社區居民跳出來關心公共事務並從事組織工作，這些社區幹部其實與藝術家有相同的企圖——都想改變現狀。如同豪澤在《藝術社會學》一書中所主張的：「藝術總是企圖改變生活，它決不簡單地接受或被動地屈服於生活。藝術總是企圖掌握世界，通過愛與恨來支配人，來了解用直接或間接的方法征服對象。」(Hauser, A., 1982:11)從事社區營造的幹部通常也不願意屈服於生活，總是設法改善生活世界中不盡良善的部份，且不只是著眼於事相本身，更看重居民動員的過程，期望隨著社區營造的推展，除了解決集體面對的問題，同時也能改變人。

因此我們可以說，基於「改變生活」這個共同目標，社區營造與藝術是可以結合的。社區營造是引導個體向公民轉化的一個途徑，在這路途上，藝術可以扮演什麼樣的角色？藝術不願意屈服於生活，社區可以提供它何種施展的場域？根據過去粗略的觀察，我們整理出藝術可以在社區營造中發揮的八種作用，簡單陳述如下：

1. 藝術可以吸引居民參與公眾活動，從私領域走進公共領域。
2. 藝術可以用一種不致過度尖銳對立的方式來突顯敏感的公共議題。
3. 它可以創作新的形式，在視覺、體觸方面提供新的經驗豐富人的生活。
4. 藉由藝術家不凡的眼光與判斷角度，可以引導社區看到不同的自己。
5. 藝術相對複雜的互動需求可加深人們相互合作、討論、創作的經驗。
6. 藝術可提供人們超越重複的、慣性的日常生活。
7. 藝術可以刺激人們在既有的形式製作技術上追求進步，提昇工藝性。
8. 可以刺激人們得到一個兼顧總體與細節的經驗從而對社區增強認同感。

限於篇幅，我們無法在此詳述上述八點，他它們的確值得以實際案例作更細緻的分析與討論。反過來，社區可以如何協助社區呢？我們也整理出幾項可能：

1. 社區就是社會的縮影，蘊含無限豐富的議題可作為藝術行動的動機。
2. 社區是變動成長的，可持續提供所有與它互動的專業不間斷的刺激。
3. 有組織的社區已具備動員能力，可協助處理藝術行動中必要的動員。
4. 社區會是潛藏的藝術觀賞群，其讚賞與鼓勵是對藝術家最好的支持。
5. 社區可能被啓發而走向藝術學習，藝術家可以從中教學相長。

## 暫時的結論

由前述討論我們可以了解，25年來在台灣社會確實走過一段藝術與社區相遭遇的路程，這一段遭遇有其獨特的社會與歷史條件，而遭遇本身也對兩者都

有所衝擊。藝術界與社造界若能以此寶貴的經驗為基礎，進一步了解分析再回視自身所關切的課題，必定可以得到相當多的啟發。曾經在社區發生的藝術行動，不論我們從藝術的一方稱之為「介入」或「融入」，或者從社區的角度稱之為「參與」或「邀請」，用詞的選用即表達了發言的角度以及對此一遭遇的價值判斷。但或許我們可以暫且擱置這一層的論斷，先創造出更多互動的機會，累積更多的案例，則可以豐富我們思考的素材。從社會創新的角度，總體地詮釋藝術家可以在社區營造中扮演的角色、其藝術行動對社區營造可能發揮的影響，以及藝術作品在社區環境與社區生活中可以彰顯的價值等等都是可以期待的。我們試著改寫哈伯瑪斯對公共領域的這段話，表達我們的期望：

...(公共領域)是一個公共論壇，在這個論壇裡，私人會合成一個公眾，並隨時準備迫使公共權威在輿論的合法性基礎上運作。（李丁讚編，2004:1）

社區是一個公共論壇，在這個論壇裡，居民與藝術家會合成為一個公眾，並隨時準備迫使公共權威在輿論的合法性基礎上運作。

表一 藝術與空間互動年表

- 1985 北美館李再鈞「低限的無限」作品引發紅色五星的聯想爭議。
- 1988 高雄市擬邀俄裔藝術家設置「自由男神」於高雄港，惹起爭議  
嘉義市鄒族原住民發起拉下嘉義火車站前「吳鳳騎馬像」行動  
台北「伊通公園」（藝術家基地）設立，1990 正式對外開放
- 1989 范姜明道等人創建「二號公寓」  
高市府擬創設「國際戶外雕塑公園」，但夭折  
無殼蝸牛號召萬人夜宿忠孝東路，引進大型布偶參與社會運動
- 1989-1996 嘉義台南高雄一系列設置二二八紀念碑行動
- 1990 專業者都市改革組織(OURs)成立持續倡議居民參與
- 1992 文建會支持高雄市推動「再現內惟埤」戶內藝術設置計畫  
立法院通過「文化藝術獎助條例」  
林生祥在淡水北新莊成立「觀子音樂坑」
- 1993 淡水社區工作室成立，以實際行動關注淡水的市街空間發展
- 1994 文建會開始推動「社區總體營造政策」  
文建會辦理「公共藝術示範（實驗）設置計畫」  
國民黨將其位於總統府對面的中央黨部大樓連夜拆除
- 1995 蕭麗虹等人創立淡水竹圍工作室  
畢恆達於台大成立「性別與空間研究室」  
劉秀美開始提倡國民美術概念，於台北民生社區開設第一個畫班  
全景傳播基金會受文建會委託執行「地方記錄攝影工作者訓練」計畫
- 1996 台大學生彭滄雯等發起「搶攻男廁」運動
- 1997 嘉義市文化中心舉辦城市尺度的藝術裝置展—「城市交響」。  
張元茜在新莊策展「盆邊主人~自在自為—女性藝術家裝置藝術展」  
富邦藝術基金會「土地倫理」展覽，開創「活用財團土地帳冊」模式
- 1998 「公共藝術設置計畫」發佈實施。  
文建會推動「美化公共環境計畫」，嘗試將藝術家引入社區
- 1999 鹿港「歷史之心」裝置藝術展引發爭議  
華山藝文特區成爲提供藝文界、非營利團體及個人使用的創作場域  
營建署開始推動「創造城鄉新風貌計劃」迄今
- 2000 盧銘世展開綠手指行動，是人與自然創作系列的開端  
台中 20 號倉庫對外開放，開啓鐵路局閒置空間藝術再利用風氣
- 2001 高雄市政府設置「城市光廊」，邀請藝術家介入公共工程  
高雄市政府開辦兩年一次的「國際貨櫃藝術節」  
「台北東區粉樂町」、「好地方—台中國際藝術節」分別舉辦
- 2002 土溝農村文化營造協會成立，嘗試引入藝術家投入農村社區創作  
夢想文教基金會推動「夢想嘉年華」開展藝術踩街風氣  
高雄藝文人士成立駁二藝術發展協會催生「駁二藝術特區」
- 2003 台北寶藏巖爆發保存爭議，籌畫「全球藝術行動者參與計畫」(GAPP)
- 2004 杜昭賢策劃「台南市海安路藝術造街」行動  
青年樂生聯盟成立，有組織地關注樂生療養院保存問題
- 2005 文建會委託國藝會和淡江大學策辦「公民美學行動列車」
- 2006 吳瑪俐策劃推動「北回歸線環境藝術行動」，藝術家進駐社區

- 由九二一新校園運動合作社之建築師為班底立案成立「建築改革社」
- 2008 文建會推動「台灣生活美學運動」，藝術介入空間計畫為重點之一  
台南古都保存再生文教基金會開始推動「老屋欣力」活動  
高雄橋仔頭白屋開幕
- 2009 農村再生條例草案激起社會對農村的關注，台灣農村陣線形成
- 2010 台灣農村陣線號召「夜宿凱道」及後續一系列反圈地運動
- 2011 台灣農村陣線收割稻留下「土地正義」大字
- 2012 台北市錯誤的都市更新引爆士林文林苑抗爭事件  
土溝農村擬以純民間資源推動「土溝農村美術館」行動

## 引用文獻

- Diers, Jim, 2004, *Neighbor Power: Building Community the Seattle Way*. Seattle: University of Washington.
- Hatch, Richard, ed., 1984, *The Scope of Social Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Hauser, Arnold, 1982, *The Sociology of Art*, New York: Routledge.
- Lacy, Suzanne 著、吳瑪俐等譯，2004，《量繪形貌：新類型公共藝術》。台北：遠流。（原著出版於 1995）
- 文建會，2002，《文建會 2002 文化環境年：公共藝術論壇實錄》。台北：文建會。
- 呂佩怡，2011，〈當代藝術展覽在都市開發與更新裡的角色〉，刊於《藝術觀點》45: 50-56。
- 李丁讚編，2004，《公共領域在台灣—困境與契機》。台北：桂冠。
- 林文浹，2007，《營造社區的藝術—土溝農村美感歷程(2001-2006)》。台南：國立臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。
- 林文浹、黃俊豪、陳昱良，2007，〈土溝聚落藝術改造行動—以竹仔腳為例〉。頁 170-206，收錄於吳瑪俐編，2007，《藝術與公共領域／藝術進入社區》。台北：遠流。
- 陳亮亭，2009，〈從大安溪到蘭嶼：回顧【全景基金會】的紀錄片〉，論文發表於「台灣社區影像研討會」，台北：國家文化藝術基金會。
- 陳慧嶠，2004，〈關於我們〉，引自 <http://www.itpark.com.tw/aboutus>。
- 黃海鳴，2002，〈藝術跨領域創意交流合作機制之形成〉。頁 20-30，收錄於《當代藝術風文建會文化環境年專輯》，文化建設委員會，2002。
- 黃孫權，2002，〈往前行去繼續撒種—美化空間計畫的續程〉，收錄於《當代藝術風收於當代藝術風文建會文化環境年專輯》，文化建設委員會，2002，頁 70-74。
- 曾旭正，2007，〈重思台灣的社區參與〉。頁 34-61，收錄於吳瑪俐編，2007，《藝術與公共領域／藝術進入社區》。台北：遠流。
- 楊佳璇、侯昱寬、陳聿寧、鄭雯仙，2012，《在微光中，從南方出發—台南藝文空間回訪 1980-2012》。台南：佐佐目藝文工作室。
- 文建會，2008，《台灣鐵道藝術容顏》。台北：文建會。
- 蔡培慧，2010，〈真實是一場社會行動：反思台灣農村陣線的行動與組織〉。刊於《台灣社會研究季刊》，79：319-339。
- 蕭新煌，2011，〈社會運動和社會運動研究的辯證〉。頁 1-3，收錄於何明修，林秀幸編，《社會運動的年代：晚近二十年來的台灣行動主義》。台北：群學。。
- 蕭瓊瑞，2003，〈從「自由男神」到「城市光廊」：南台灣公共藝術的探索與實踐〉。頁 100-112，收於《兩岸四地公共藝術研討會實錄》，台北：文建會。

