

私立南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文

公共藝術管理及其美學之研究

The Public Arts : Its Aesthetics and Management

指導教授： 蔡瑞霖 博士

研究生： 郭 文 昌

中華民國九十年六月

論文摘要

台灣公共藝術的發展，隨著公共政策的制定，於一九九二年通過《文化藝術獎助條例暨實施細則》開始，一連串有關公共藝術的議題，在專書（文建會於八十三年與八十六年相繼委託出版了一系列公共藝術叢書）與研討會議的相關活動中展開；文建會並於一九九四年到一九九七年，在全省九個示範地點，推動一項公共藝術設置示範案；這些訊息告知我們，一個公共贊助藝術與社會資源的應用議題產生。文化藝術的精英主義，促使現代主義的藝術複製模式，取代了公共空間應有的程序與議題，精英文化的意識主張與專業主義在政策程序上，與公眾的公共參與態度的對立，漸次形成一股矛盾的力量，使得公共性與藝術性的衝突日趨頻繁。

論文論述重點針對公共藝術產生的過程中，從作品的形式與社會實踐的參與過程，提出公共藝術美學特性的發抒，並由公共藝術作品產生時，所介入的社會性議題、都市公共空間，與社區文化間的合理性問題作一批判；進一步探討公共藝術設置的存在性，與移除再生的特殊「生命週期」，並討論公共藝術品在遭逢移除的力量時，該有如何的因應方式與政策條例的制定需求，進而在公共藝術品設置後續之管理與維護的模式以及設置政策上，提出計劃性的實施建議辦法。

論文第壹章為【導論】；說明公共藝術的研究背景、動機與方法，從公共藝術作為現代符號空間的產生過程，來探討台灣的公共藝術現象。論文第貳章【公共藝術的社會性美學】，將公共藝術視為一文化美學現象，探討台灣設置公共藝術作品的意識與價值取向，深入其社會過程中作一美學批判與建言，並在社會批判角度上，挖掘設置上的問題加以分析，以及批判後之公共藝術美學的出現與合理的檢驗設置標準。第參章【公共藝術的生命週期】，探討公共藝術品的生命週期（維護與老化或死亡）議題，從設置的起點到終老（死亡）的序列中理出一個老化的時序架構，作為檢驗上存有、移置與移除的參考依據。第肆章【公共藝術的維護與管理】，探討公共藝術品設置政策、壽命以及管理模式的問題，提出計劃性的建議實施計劃。第五章為【結論】。（【附錄】摘錄文建會公共藝術相關條例與辦法，以備參考。）

關鍵字：公共藝術（Public Art）公共性（Publicity）藝術管理（Art Management）
美學（Aesthetic）

目錄

第壹章 導論 /001

第一節 當前公共藝術的空間問題與符號特性 /002

一. 當前台灣公共藝術空間的問題

公共藝術的社會功能問題與藝術的正面性 / 台灣公共藝術的藝術本質與公共政策的分裂 / 台灣公共藝術的空間爭議 / 公共藝術的二元對立與整合模式 / 公共藝術的傳遞訊息 / 公共藝術品的永久性與短暫性

二. 公共藝術符號空間象徵

語言形式的空間象徵 / 神話的空間象徵 / 歷史的空間象徵 / 宗教形式的空間象徵 / 科學邏輯的空間象徵 / 藝術的空間象徵

第二節 研究動機與目的 /009

美學的動機 / 批判的目的

第三節 作為研究範圍的社會過程 /013

藝術設置前的政策思維評價 / 關於公共藝術與生俱來的老化判斷 / 公共藝術政策上的管理與維護議題：

1. 關於文化工業下的「百分比藝術政策」探究.
2. 對於公共藝術維護計劃的建議.

第四節 研究方法 /015

作為立論的研究方法流程 / 公共藝術的價值序列

第貳章 公共藝術的社會性美學 /018

第一節 公共藝術美學的存在特性 /018

公共性的美學 / 實用性與消費形式美學 / 在都會開發美學上的表徵 / 生命的律動美學：1. 族群的美學意象. 2. 社區美學的律動思維.

第二節 公共藝術的美學批判 /037

社會性的美學批判 / 對於大眾文化的批判

第三節 公共藝術美學上的設置思維 /041

公共藝術創作的美學思維 / 設置上的美學形式條件 人性、合法性與合理性

第參章 公共藝術的生命週期 /048

第一節 公共藝術設置前的評價 共同需求 /049

公共藝術在政治權力的共同需求 / 公共藝術在文化傳統上的價值需求 / 共同需求的藝術符號特性 / 公眾態度中的需求定位 / 文化儀式範疇中的典型意義 / 結構與能動性上的交換作用

第二節 設置評價上的概念 /065

創作者與公眾共識 / 設置上的共同需求

第三節 公共藝術的過渡 老化 /071

政治權力上的老化現象 / 文化傳統上的老化現象 / 作為社會價值符號性的老化現象 / 在公眾角色定位上的老化問題 / 在地儀式性的老化現象 / 設置上結構與能動性的解消現象

第肆章 公共藝術設置政策的批判與維護建議 /083

第一節 公共藝術的設置政策 /083

關於公共藝術政策的制定 / 關於公眾「社會過程」公共藝術政策 / 關於公共藝術政策的參與性 / 在文化工業陰影下的「百分比藝術政策」

第二節 公共藝術之管理維護計劃構想 /096

公共藝術管理維護諮議委員會之成立 / 建立公共藝術設置案審議參考資料 / 公共藝術管理維護基金之成立

第三節 公共藝術品的維護進程 /100

執行架構之成立 / 列出公共藝術品養護計劃 / 公共藝術品管理與維護教育訓練計劃

第伍章 結論 /105

* 附 錄 /111

文化藝術獎助條例 / 文化藝術獎助條例施行細則 / 公共藝術設置辦法
/ 社區總體營造獎助須知 / 國內主要公共藝術期刊論文

* 參考書目 /142

第壹章 導論

西方雕塑空間藝術的演變，從十九世紀紀念碑藝術形式到 Auguste Rodin 將雕像軀體獨立於空間領域中；公共藝術的空間場所才真正開展而出，公共藝術的公共特性正式為群眾所注意。這時的雕塑設置仍處於一個角色未定的場域狀態，直到雕塑家 Constantin Brancusi 出現，而將作品與設置地點(台座)連成一體時，雕塑的公共空間領域才真正的確立、開展在大地上。

一九六〇年代，美國「低限主義」(minimalism)風潮興起(例如 Robert Morris, 即為最低限主義主要人物之一；其他如 Donald Judd、Dan Flavin、Carl Andre、Sol Lewitt 等)；此時期的作品探討意義，在於去除再現的圖像與台座，來創作新形式，這個發展一直持續到六〇年代末觀念藝術出現，繼續對形式與人的藝術認知作下一階段的探討。

「低限主義」的出現將現代藝術作品推至室外，公共藝術的特徵得以展現，作品不再用來裝飾建物，而開始與土地、地點產生互動關係。公共藝術的另一特徵，是觀賞者與他所坐落的地點開始產生關係，這即是現代公共藝術公眾利益的主張，與公共領域的生發。

台灣的公共藝術在政府公共政策主導下，相繼於民國八十一年通過「文化藝術獎助條例」，並由文建會於一九九四年至一九九七年推動九個示範案，這些案例中不乏具有公共特性的優秀作品，然而在台灣的政治與經濟生態極端變化特性下，一切的理想範圍，皆有其不能盡其力的窘境。

台灣基於本體上的特殊生態，必須擬定一個適合台灣公共空間的藝術設置向度，否則在政策的強勢主導環境中，勢必會面臨一種來自公眾公共權力方面的抗爭，與質疑公共政策的不信任感，也會面臨設置場所與維護上的問題。而這些質疑與反對，就肇始於公共藝術的設置精神與民眾的互動關係上。

美國在一九七〇年初期，一些佔地廣大的作品，被視為是一種永久性與裝置性(暫時性)的作品，且經由公眾贊助的基金完成。而台灣在設置公共藝術的地點時，傳統上作者是將「設置地」的特色作為考慮的重點，地方形式特色(表象)的強調與社區總體營造的結合，形成一項所謂公共政策上的成功策略，使得各地地方政府，都以公共藝術品的設置作為文化政策上的業績；而在若干年後，設置

的動機與設置的公共生活空間意義，隨著時代變遷而開始產生衝突時，公共基金的投資與公共藝術的管理方式開始出現遺缺，此時，公共藝術品的設置存有與移除議題，必然在台灣的公共政策面，掀起一種公共性的失衡衝突與對立；這如同蔣中正銅像一般，在時勢所趨的政治意識型態中迷失去向。

因此，公共藝術作為現代都會公眾福利，與公眾需求的標的物時，其具有的空間特性上，在政策與社會功能中所衍生而來的問題，就成為當下的研究議題與現代都市重要規劃政策項目。

第一節 當前公共藝術空間的問題與符號特性

現代人生活在一種不斷變更的信息活動與反思的迷霧中，「符號」與「文化」的作用成為一種同義字——人類文化生活空間的調節功能與依據。

人藉由物象來闡釋形上的意念，經由許多的表達意義的形式（能指 signifier），來構成一個整體文化或藝術上的概念（符號、所指 signified）。而文化代表著人類各種不同的區域性特徵，文化的累積與聚焦，延伸出各種不同文化的符號特色；因此，公共藝術在現代都市範圍內作為現代人的一個符號空間，正可以拈出人與生存空間的親密關係。

今天公共藝術品的設置，似乎形成了各個國家或區域文化上，都會生態的重要視點，所牽連與共的面向，不僅代表著一個文化記號，也作為一個文化藝術的符號象徵。1982年美國雕塑家 Maya Ying Lin 的作品《越南戰士紀念牆》，作品本身即是一個物象的存在記號，其所要顯現的重點是一種代表人類存在意義的符號，意圖凸顯出個人對國家貢獻的重要性。因而探討公共藝術的作用與意義時，將符號的空間形式作為外在現象，把藝術與文化上的現象視為一種符號現象，將有助於我們釐清公共藝術的存在意義。

當人類將藝術作為，轉化成一種符號，即已內含著人類的智慧、創造力與想像的空間。現代思潮所強調的，不再是過往的神聖使命，也不是個人主義地凸顯爭取，而是注重當下存在的現象，生活與文化被要求結合，藝術與文化被強調成推廣與創造公共生存空間力量的擁有者。公共藝術作為一個符號空間，正將人們的需求與生命意義作了一個濃縮地具體呈現；人（大眾、藝術家）不斷跟自己對話，將自己用語言、儀式、神話以及藝術創作包裹起來，藉以認識自己，認知過

去和未來。於是人們開始在生活的內外空間中，營造出對立或因應的物象，紓解對立的一面，顯現生命成就的回應。

政府文化部門以公共政策的政治意圖，來塑造國家、民族或政體的符號象徵，大眾則要求一種合乎信仰、理想、公眾利益的目的性規劃。藝術家在這個符號空間中，納入了自己的「神話、宗教、語言、藝術、歷史、科學」¹（Ernst Cassirer，六種人類符號類型）等元素，成就一個存在「人」的本體分身，這即是公共藝術的功用，與在公共領域上的空間象徵意義，將人的生活空間深化，體驗出現代人的主體性與價值觀意義。

然而就「對象」本身（公共藝術）而言，所代表的並不是公眾生命的本體，而只是一個符號性的現象，這一點有必要在現今的公共藝術設置政策上，作一個闡釋與解析；公共藝術，並非是永恆性的設置品，它並不代表著永久性與本體性；在整個符號空間中，公共藝術所要彰顯的是人擁有與把握世界的一種方式。

因此，在一個在地性文化藝術結構上，公共藝術即刻的形成一種「生命週期」的來回運動狀態，在公共性的政治權力與公共權力間，作一種價值判斷性的移除與再生。

一．當前台灣公共藝術空間的問題

隨著各種空間特性的發展，每一個個體與組織，都為自身的立場尋求定位與合理性的價值，衍生出來的問題不僅止於是一個在地性文化藝術上的議題，所有相關的政治、經濟、文化、藝術層面，全都在此一命題上——公共藝術，糾結成為政府與地方，私性利益與公眾福利，以及全球化上（大眾文化），更為深層的文化工業與在地性文化藝術傳統間，美學與資本經濟技術的衝突。因此產生都市開發空間上的各個層面的問題，所引發的議題如下列概述：

（一）公共藝術的社會功能問題與藝術的正面性：

1．都市重劃政策：

認為公共藝術能帶來整體利益與社會教化功能。

¹卡西勒，《人論》，下篇〈人與文化〉，甘陽譯，桂冠出版，1997再版四刷。

2. 公共藝術設置：

公共藝術的設置一如空間的重整，一樣會帶來新的壓力形式（私人利益、政府控制）。

(二) 公共藝術的藝術創作本質與公共政策的分裂：

1. 公共藝術創作本質：

公共藝術創作者的美學理念與實用主義的普遍性要求之衝突。

2. 公共政策上的城市空間外觀規劃：

依照都市開發要求設置公共藝術的傳統性問題。

(三) 公共藝術的空間爭議：

1. 神聖與永恆的公共藝術（人與城市的意識型態互動關係）。

2. 公共藝術的空間使用（空間使用的爭議與對立或喪失）。

3. 實用功能與社會意義的價值問題。

4. 空間使用所造成的對立與社群中的適合性（社區總體營造）問題。

(四) 公共藝術的二元對立與整合模式：

1. 藝術創作的美學定義：

藝術創作者：

純藝術美學的形式（例如最低限主義），不存在空間實用意識型態。

公共藝術創作者：

公共藝術的藝術與實用經驗結合。

2. 公共政策上的意識型態：

傳統公共政策：

依都市開發規劃的公共設置藝術形式（如社區公共空間中的設置物）。

3. 現代公共藝術政策：

藝術景觀都市與完善規劃都市模式的觀念，在美學的範圍外討論藝術的實用功能，吸收城市中的主流意識，以規劃完整的城市街坊形象來回應都市空間與人文之問題（如台中國際街理想國模式）。

a 藝術的都市：使得人們可以在都市的範圍內作夢。

b 完善的都市：使公眾可以透過實用功能，獲得符合大眾利益的藝術形象。

公共藝術在現代都市化與藝術創作動力中產生，進而設計空間、創造空間將藝術、使用者與空間結合在一起，成為都市或社區營造的新工具。然而公共藝術創作者與現代公共藝術政策的方向卻只在技術層次上分工，而忽略了城市的社會流動特性；技術性的政策推動不能完全解決問題。

（五）公共藝術的訊息傳遞：

1. 公共藝術是人類創作的一種經驗的共有。
2. 公共藝術在歷時序列上反映了人類的理念與歷史，在共時的結構上（象徵、符號、意象）指出現代公共領域的衝突與命題。
3. 公共藝術作為當地文化訊息的傳遞舵手，是社會與資訊的反映空間。
4. 公共藝術創作者必須在文化的律動中創作，才能顯現出在地文化的形式與功能，如同原住民的價值觀與夢想。

（六）公共藝術品的永久性與短暫性

公共藝術作為一個現代人理想的形式，所追求的是生存空間的無限嚮往，而非成就一個藝術對象的永恆；公共藝術的設置是為了人的存在空間意義之彰顯，它是具短暫性的直觀體現之一部份，而不能代表所指的全部，因此，當我們在規劃一個公共藝術案時，理當注意公共藝術品的永久性與短暫性問題，當歷史潮流推向未來時我們該如何處置這些公共藝術品，如同蔣家王朝消沒時，「蔣公騎馬銅像」的移除是否也讓我們深思到藝術的真正意涵何在，與作為人類精神象徵的符號空間意義何在，這些即是我們身為一個文化份子的職責與義務所在。

工業革命與科技的求新求變現象，使得中產階級興起，民主主義專行其道，人口迅速的集中都市，促使大眾傳遞工具發達，城市與鄉間距離縮短，資訊傳播的速度將整個地球構成一個地球村的形式，於是全球化的議題出現在我們的此時此刻；人性的焦慮與疏離，產生了現代主義的藝術潮流，公共藝術也同樣的延伸到生活週遭中，而大眾文化與消費文化的產物，像一股無形的力量，不斷的推擠著，並加速了現代主義的改變腳步，稱之為後現代主義，而公共藝術依然活現演化於當前。

觀看公共藝術的歷史與空間意義，如同十九世紀以來的現代具有反叛特質、前衛性的現代藝術演變一般，我們該從一個宏觀的角度來觀看，因為公共藝術的角度上涵蓋著公共的利益與公共政策的政治企圖，而後現代主義的精神，不就是在接受現代主義的同時，它也一樣同意神話的事實。

二. 公共藝術符號空間象徵

人類作為「人」的符號行為，形成了一個交織互連世界，這些符號元素（語言、宗教、科學、歷史、神話、藝術），所牽結的是一個整體，而非互不關聯的任意創造。都市的公共空間中，公共藝術正把這些符號形式的空間象徵作了一個清晰地展演與告示。

（一）語言形式的空間象徵

公共藝術作為一種語言，所要表達的是一種明確的形式，將人在現實生活中意識與聯想作一個意義的構建，而這意義的所在即是語言本身，藝術家透過創作語彙的手法，將大眾的普遍性感知呈現出來，是一種主觀性的生命與行為的反應。

而語言的基本特色是作為一種區分，有所區分才有意義的產生，公共藝術中的命題與設置意義才能有所彰顯；現代都市的設置空間，往往取決於公眾的生命經驗，每一個都市皆有獨特的生命共同體，來營造出屬於它的經驗意義；作為公共藝術設置案的主旨，語言具有一種公共空間的分類選擇形式，如同人置身其中（公共藝術），有所選擇性的「購買」自己所要的旨趣，因此公共藝術品的設置與創作，語言的分類性與選擇性常作為人們取捨的動向之一。

（二）神話的空間象徵

現代都市的場所屬性，往往呈現於都市的特色面向上，而這個特殊面向即帶有一種神話的意義。

神話是一種原始且純真的人類意識思維，人類透過神話來認知世界與認識自己；神話的世界是一個真實的世界，它將真實的世界作一種特性的展示，一種強

烈的情感統一，公共藝術作為大眾功能的作用，即是將多數人的情感寄託在一個統一體，藉由公共藝術來溝通形形色色的生命個體，整個文化現象都包含在一種神話的符號下，展現原始且充滿大眾生命經驗的生存空間。

（三）歷史的空間象徵

公共藝術在表現形式上，具有一種回憶生命的歷史意義；歷史是為了再揭示人類的過往文化，並再現於我們的需求下作一活現的信息展示。

這些信息，藝術家以一種普遍性的情感方式呈現在現代都會中，讓我們的志趣與社會需求達到一種平衡與文化的新風貌。

藝術家運用符號的特性，將公共藝術品的內容，作為一種回憶與理想的重新展現，並強調一種專屬於人類的反省表達，使得公共藝術的設置，具有人類道德呈現意義與歷史價值。

（四）宗教形式的空間象徵

公共藝術的設置目的是為凸顯一種有限的存在，人透過宗教性顯現了個體的感情；一尊塑像代表一種宗教式的信仰，一個公共區域的設置，即是人們對於生活的宗教所在。政治與宗教間時常呈現一種若即若離的狀況，公共政策透過藝術形式達到一種宗教式的信仰，而群眾的信仰將個人感情統一在宗教性的範圍之內。現代的公共藝術即具有此一功能與意涵，公共藝術品的設置如同宗教在有限與無限中抽離出人的存在意義。

（五）科學邏輯的空間象徵

科學所要展示的是一種簡明的秩序，現代的社會與文化，正朝向這個思潮前進。科學的進步與邏輯性，構築了我們一個永恆世界的信念，並由文化藝術的發展上肯定這樣的形式。

公共藝術的發抒，正體現了這一個趨勢；現代藝術與後現代思潮的延續，將人類的生命境界推向另一個高峰，人們開始在生活環境裝置起藝術的圍籬，在科學的基礎上砌築一座座的經驗形式，企圖尋求存在的多樣與多元化樣貌。

在相對應的公共空間上，我們在廣場中發現無限的嚮往，公共藝術的設置正可將這樣無限的嚮往創作成一個窗口，供民眾進出與參與；科學的趣味即在追求一個無限的可能，我們也在藝術的作為上，以公共藝術的形式，展現了科學的現代理想。

（六）藝術的空間象徵

公共藝術作為藝術的空間象徵意義，在於對於事實物象的描述與直觀，並運用感性的形式來呈現；公共藝術成為一種人類情感的表現符號，它所強調的是一種整體性的情感，而不是一種概念的體現；藝術所體驗的可感經驗，即是人類一項重要的資產，把握情感的方式，唯有透過藝術的手法，才能將人類繫於理性的美學牽絆解出，而直觀的呈現出來，離開藝術形式，人類將無法把握住情感概念。

現代人的生活處在一個充滿矛盾與失落的空間中，人們無時不刻地在追求一種理想的空間，希望在有限的生命中尋求無限的價值；而藝術即是達到此一理想空間的方法之一，透過藝術的表現形式，將公共的藝術意念，統一在公共藝術的範疇內，我們開始體驗到一種親身經驗的感受，如同藝術家的生命經驗一般，因此，陶淵明的「桃花源」才能得以展現。

藉由上述的空間象徵，匯集在藝術的理想空間內，展現出人類的情感所有，透過語言的意義表達、神話的統一認識、歷史的回憶、宗教性的有限與無限存在意義以及科學的無限嚮往，全都匯流在藝術的空間中，使人類的符號空間得到一個清楚的方向，進而形成、發展成為當前全球性藝術文化生態上，一種社會過程的展示與公共領域實踐的最佳手法——公共藝術。

第二節 研究動機與目的

站在後現代的全球化舞台，整個文化層的發展上，台灣位處於一個大陸文化與後期資本主義的內在邏輯的交匯處（自一九五〇年代以來）；從上述的公共藝術空間概念與問題來看，這些年來從極權政治到民主政治的轉向，公共領域上的文化差異性特徵，隨著地方在地意識的覺醒，拉大彼此之間的差異，進而處身於一種“後現代二律背反”²中；相對的差異性消長，也促進了彼此間的文化同一性趨勢，形成全球化的文化效應；企業的合併、文化客層的重疊、資訊市場的興盛、文化認知的溝通等，十分巧妙地搓和在全球化的時空運作之中，藝術似乎是在全球化的壓縮中被終結，實際上卻在社會過程中被實踐了。

一．美學的動機

從傳統的公共藝術形式到「新式樣公共藝術」(new genre public art, Lacy, 1995) 的更迭過程，可以見到這個實踐現象的具體面；傳統公共藝術的主題性命題，在後現代資本主義內在邏輯上，隨著地方性文化背景（一種互為主體的關係鏈）的轉變，由一種主體性轉向客觀事物的角色位置，也就是在一種藝術空間的同質化與全球化的壓縮效應下，產生了主體性的異化現象，使得整個公共藝術的設置取向，由空間的結構本質轉向了時間的流變（becoming）結構之體，由藝術創作的主觀體現轉向以在地文化生態為主的流變結構之中，依歸成一種在美學時間面向轉角處上的考量——設置／移除。

這些現象猶如一場滂礪大雨，在空間中產生自然的主導氣象，卻在人們的心靈層面，移轉成感性的發抒與對於場所的定位（設置）立場。因而，公共藝術作為一個主體與客體間的角色，在價值的判斷標準及其態度，即有必要做出澄清與探討。論文的研究動機與目的，是在於如何的將一個令人眼花撩亂的後現代流變結構中的公共藝術議題，在公共領域的設置立場與移除條件上，作一個整體面向的探討，其重要性也關乎著政府運用大眾資源，投注在公共領域文化藝術政策上的現實問題，可作為公共藝術在設置與移除上的參考判準依據。

² 二律背反，指稱兩個互相排斥但同樣可論證的命題之間的矛盾。德國哲學家康德指出，人的認識能力有感性、知性、理性三個環節，理性是其中最高的認識能力。但當它試圖認識感覺之外的物質世界本質即“自在之物”時，就不可避免的陷入難以自解的二律背反之中。摘自《思維辭典》，P5，田運主編，浙江教育出版社，1998。

政策的執行績效顯見了政策方向的取決，則公共藝術所關照的，就是那關乎整體群眾公共領域的執行有效性。為了求取在設置上政策的合法性，就要深入的探究公共藝術在社會過程上，關乎美學在在地性文化範疇中，存在性與創作的藝術思維，以及在地性政治權力上的共同需求，這將作為一個公共藝術設置的前提，並在文化價值需求與社會價值的藝術符號性上做出考量，使公眾角色能在美學層面與設置價值判斷上，有一個定位的角色，來形成一個在地公共領域上文化的典型儀式意義，而這個意義的本身，將促使公共藝術設置上的結構與能動性上產生合理的交換作用；如此一來，公共藝術的設置意義，才能有效的深化於在地公眾的文化藝術層面，形成外在環境上，面對一個在地性文化範疇時，有一個整體的基準，使得在地性文化不淪為文化霸權下的另一個殖民地。

這個基準帶來了政策設置上的具體辨證，辨證一個在歷史各個階段性質上，雖不盡相同卻在本質上的統一和諧的事實，這個和諧的統一形式，即是論文【第三章】所提出的「公共藝術作為社會價值中的藝術符號特性」；這是公共藝術作為社會活動藝術符號上的獨特性，是公眾在公共環境態度上的藝術統一性要求。

在文化層的各個角落裡，後現代藝術主張，似乎永遠相對於現代主義的一種故意忽略與轉換中而存在；為因應這樣的訊息流變衝擊，作為地方在地性文化的傳承，必然要求一個在時空間流動上的礎石——在地性的公共美學。

因此，一個在地性的公共性美學之建立，使美學理論存在於現實社會之中，在大眾文化的集體表象下，或許難起以學術為依準的具體辨證，或在實務管理上做出條列式的依據；因為它的言說較為感性的依從，因為它的設身立場趨向解消二元性，因而甚至被公共藝術的執行經驗屏除在外，不承認其在地文化主體性之事實；殊不知這個現象，是存在於過去現代主義的古典哲學思維上，以及藝術創作之中，而這個「工具理性」³的背後就是一個官僚系統的主要意向，是作為另一種空間管理（宰制）的手段；這一部份將在【第三章】第一節「公共藝術設置前的評價」中有詳細的論述。

美學作為公共藝術在一個流變結構的整體，是為了要在地方文化層裡生根，是要作為批判現實資本主義中，大眾流行文化的截然分界與判準的依據。美學的觸角在在地文化意識與公共財產分配的結合下，不斷的延生、探及公眾的日常生

³ 「工具理性」(instrumental rationality), 指「行為只服從於有效姓標準」(Gellner 葛耳納, 1988) 這一形式的理性，通常被認為是現代化以前的前工業社會向現代的工業社會 (industrial societies) 轉變過程中的理性化 (rationalization) 過程的基礎。摘自《社會學辭典》，DAVID JARY & JULIA JARY, 周業謙 周光淦譯，貓頭鷹出版，1998。P340。

活週遭之中，在此，公共藝術作為體現這個理想的公民世界，必須以一個批判性理論的態度與精神，作為喚醒遮蔽在大眾媒體下的公眾參與權力，這個喚醒的動作，主要在區分出與彰顯出社會公共性美學存在的意義，以及美學在社會過程中的藝術符號特性、在地性文化的開發特質、在流變結構中的價值交換性，並透過一個經濟形式的價值判斷方法，來作為一個公共藝術設置上的未來有效性預估。

二．批判的目的

在這個公共性美學立論的集合體上，堅持以批判理論為根基，將後期資本主義社會的全面性過程加以評價。現代主義的美學觀，主要是藝術家開始由現實世界外放於自主的創作空間中；大眾文化成就了消費性的「藝術商品」，精英主義的「高尚」作為，是為了一種區隔與救贖的方法；區分與大眾文化的界線，捍衛經典的藝術價值而不作判斷的救贖行為，這就是一種「使優化」(gentrification)，是論文【第三章】所提及的公共藝術參與性議題，這是都會文化的經濟手段，寄望透過藝術而將地區「使優化」；「“使優化”『滌清』了一個區域，以一個被簡化且被建構起來的本體（或表徵）來替代尋常生活中的混亂。」⁴

這個「使優化」即是要將日漸破敗的都會區域，改造成為一種良好優勢化的中產階級居住區；公共藝術在此階段順理成章的成為一個標的物，它將具有指標性的作用。這是精英主義的理想，企圖在自身的立場上展開獨特的崇高理想；隨著全球化資訊能力的日益增強，藝術家為了傳達宗教般的藝術特殊性，進而朝向複製自身之途，成就了班雅明（Walter Benjamin）所稱的「機械複製時代的藝術品」。這樣的發展同樣的淪落入「工具理性」的主客體之分中，而使得資本主義主張的經濟自由論得以傳達，並隱藏於社會化中來獲取公共資源的挹注，而國家、政府亦不得不在大眾媒體壓力下加以關注此「社會化」的要求，而產生合法性、合理性上的不公平危機。

以後現代的藝術精神，公共藝術在美學的「體」、「相」、「面」上，是要作為一種回歸，不僅要將符合公共性的藝術創作拉回其自律的在地精神，更要區分與移除那屬於大眾文化的“恣意放肆”。如果現代主義是個人自律的自由發抒，則後現代的公共藝術所表徵的，即是一種自律性為體的在地文化之套用，所用的語言，不僅是創作個人的註解與自身經典的手法，更是參與一個公共性的特徵，而轉換為整體語言上的在地文化普遍性特徵。

⁴《ART, SPACE AND THE CITY》< 5 ART IN URBAN DEVELOPMENT > ,Malcolm Miles,P 07 ,
「Gentrification clarifies' an area, substituting a simplified and constructed identity(or presentation)
for the middle of ordinary use.」, 筆者自譯。

是以論文的研究目的，是要破除一個大眾文化下的價值迷惑，是要針對現今公共藝術政策上的謬誤作為，用一個「美學性的轉角思維」⁵，來勘誤那迷人的大眾文化表象，使公眾在政治權力上的認知，回到一個“主要意向”⁶的主體，來看顧、還原公共性文化的藝術價值，並明確的批判那屬於政治權力集團的「工具理性」，將那些被設定在單向階級與社會價值的公共利益清楚的展開，使公共藝術回歸到一個以公眾為「相」的基本面，而不是一套所謂「民眾參與紀錄」

那只是將在地性文化客觀化與被數據化的統計報告；這就是批判理論學者哈伯馬斯在其“溝通行動理論”（The Theory of Communicative Action）中，所批評的「溝通手段」，將「民眾的參與紀錄」，視為一種評估自身成效的指標，而非真正作為溝通的目的，公眾與公共藝術之間的理解溝通成為次要的，而「民眾的參與紀錄」卻成為顯示民眾是否參與的行為指標，而所有的事實都被遮蔽在大眾媒體的虛假宣傳價值之中。真正的公共藝術精神

一個在地文化、藝術上的整體社會性美學，因為大眾文化的統一表象，遭受故意的忽略與延遲，殊不知如此的發展結果，是一個在地性文化的流失與被外來文化解消的開始，繁榮的街景，其轉角處必然顯現出在地文化的矛盾事實。

一個文化政策規劃的公共藝術案，如果與在地性儀式產生衝突時，主導者慣性的會將機制系統套入地方發展的口號之中，這就是一個「工具理性」的寫照，明白的顯現出一種官僚政治權力的空間管理企圖，這是公共藝術上的角色陷阱，是要陷藝術於“二律背反”的盲點之中，使公眾在一個互為主體的假想中，相信在地文化的未來，短暫的文化移置將有助於地方的整體進步，實則是一種盲目移植外來文化的「使優化」謬誤作為。

因此，本論文的研究動機不僅是要移除那大眾文化的迷惑工具「理性工具」，更要使得在地性文化的公共性美學覺醒，呈現在公眾的眼界，使公眾的參與性真正的落實在公共藝術政策上，也使得公共藝術創作者，能正確的認知到，一個公共領域的真實，是建立在藝術創作的自律性中，並且是與在地性文化的自律主張形成統一與和諧的形式結構，合於在地性文化藝術的典型與儀式性，並能在美學的社會批判下，形成公共藝術政策上的設置意義。

在論文的研究動機背景下，將公共藝術在社會過程的美學本體性，作為研究的第一階段性目標，並建立一個公共藝術的生命週期性，成為設置與移除上的判準，並作為未來公共藝術設置政策上的概念依歸，其目的歸結如下：

⁵ 參照第貳章，P43，注1。

⁶ 同論文P48，注3。

- 一．對於公共藝術的美學特質作一在地整體性的探討；包括公共藝術在後現代社會化過程中的公共性、實用性與消費形式，以及公共藝術在都市與社區開發美學上的表徵梳理。
- 二．公共藝術的美學批判；對於社會化與大眾文化的美學批判，有助於釐清一個在地性美學上互為主體的事實。
- 三．對於公共藝術設置上的美學思維作一澄清，並正確的指出公共藝術設置的美學創作形式。
- 四．建立一個經濟形式的解構理念，作為解釋公共藝術在後現代資本主義的定位。
- 五．將公共藝術在地性價值，運用價值判斷的機會成本方法，找出最適合的公共藝術評選標準。

第三節 作為研究範圍的社會過程

論文的研究範圍是對於現行文化藝術政策進行一種社會批判，並針對公共藝術辦法的缺失加以檢討與改進，以探究理論的建構來建立一個判準依據；這個判準是為了將處於經濟形式考量的公共藝術政策與設置的「生命週期」合理化、合法化，使整個公共藝術的生態環境回到整體的文化藝術政策面考量。

探討的範疇分為三個層面：

（一）公共藝術設置前的政策思維評價：

探討的範圍包括了公共藝術在政治權力上的共同需求、文化傳統的價值需求、作為藝術符號的意義、在公眾社會中的角色、在地文化儀式的典型意義以及位處於設置結構上的交換作用。

（二）關於公共藝術「生命週期」的老化判斷：

公共藝術品的設置開始，即刻產生的問題，就是身處現實社會中「公共藝術的生命面相」，這個面相依循著公眾與權力之間的關係，開始延伸出一個設置上的

循環，這個生命週期所牽連的是藝術創作與公共領域上的衝突與共融。」；因此，在這個研究範疇中是要對於公共藝術設置上作一個辨證，期望在藝術政策的設定上，能充分的考量到這個問題的必然性與研究的必要性，使未來的公共藝術政策發展能在一個正確的「生命」發展過程概念中，來考量設置前與設置後的政策機制反應措施。

（三）公共藝術政策上的管理與維護議題：

1. 關於文化工業下的「百分比藝術政策」探究：

在文化工業的意圖下，公共藝術的「權力者」，將公共藝術的空間建構與藝術作者兩方，形成一個封閉的結構系統（公共工程採購法），使得公共參與性消失，產生一個官僚系統，在整體與公眾公共領域活動上的對立，而衍生出一個私性利益面——「利益追求者樂於在一個封閉系統中，奪取公共福利表向下的私性利益，而藝術創作者的藝術自律性質，也在系統中基於利益的考量而失去了本身的自治，彷彿在一個文化工業所聚集的文化面具下被遮蔽了真情。」

2. 對於公共藝術維護計劃的建議：

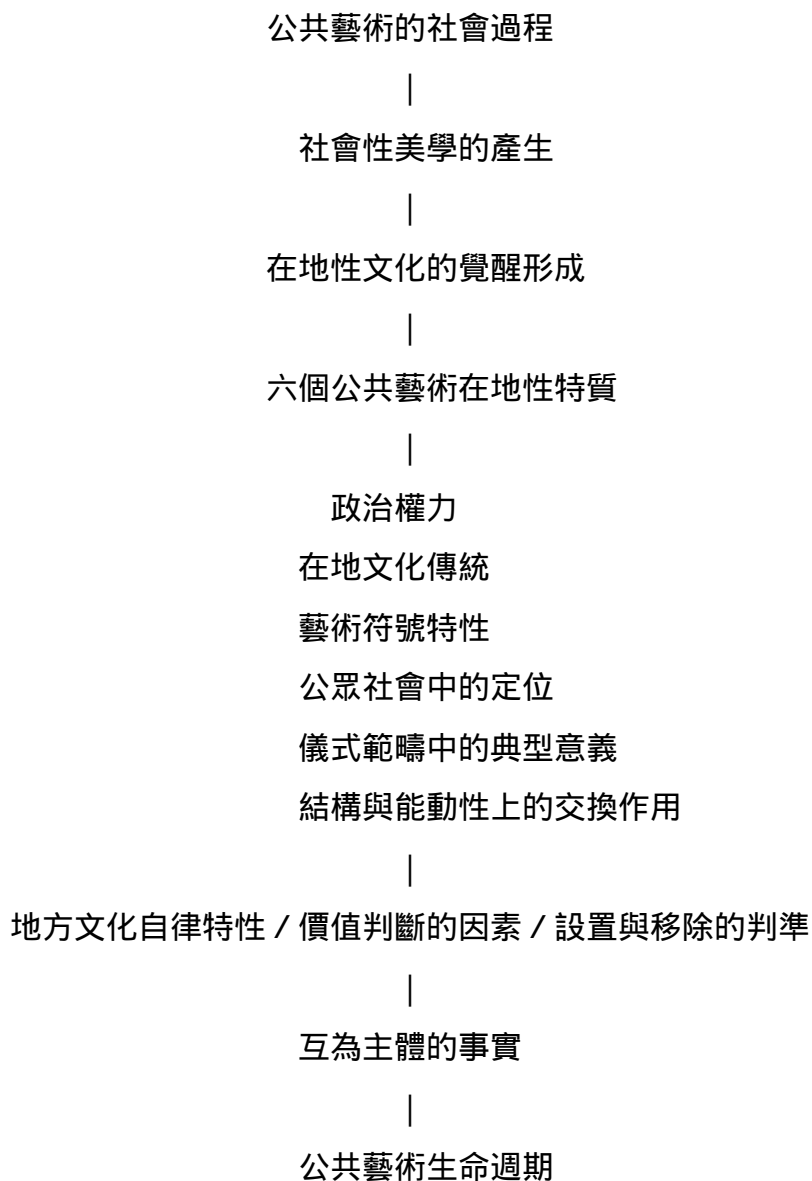
公共藝術的直觀視覺形式，使公部門與地方機構肯定公共藝術經驗在都市開發美學上所構成的效益，並意識到它在文化環境和社區形象意義上的重要性。在這個景象的背後，不論是公部門或私人企業體，一個公共藝術領域內的管理與維護計劃，卻只見於書面的程序，而無實際上的執行規劃與專業維護研究，影響所及的是一個公共藝術的設置後續發展，它將關係到公共藝術空間品質上的維持，也影響著設置活動上的完整開發；因此，一個合於在地文化與共同需求的「公共藝術維護管理計劃」，應當重新加以探究，並在政策制定上確定其存在的重要性。

因而在整個研究的範圍上，是將台灣現行的公共藝術政策上的政策面與設置標準作一個清楚的分析，並提出一個在辦法上的維護計劃建議，期望能在公共藝術的管理維護上有一個更完善的規劃標準。

第四節 研究方法

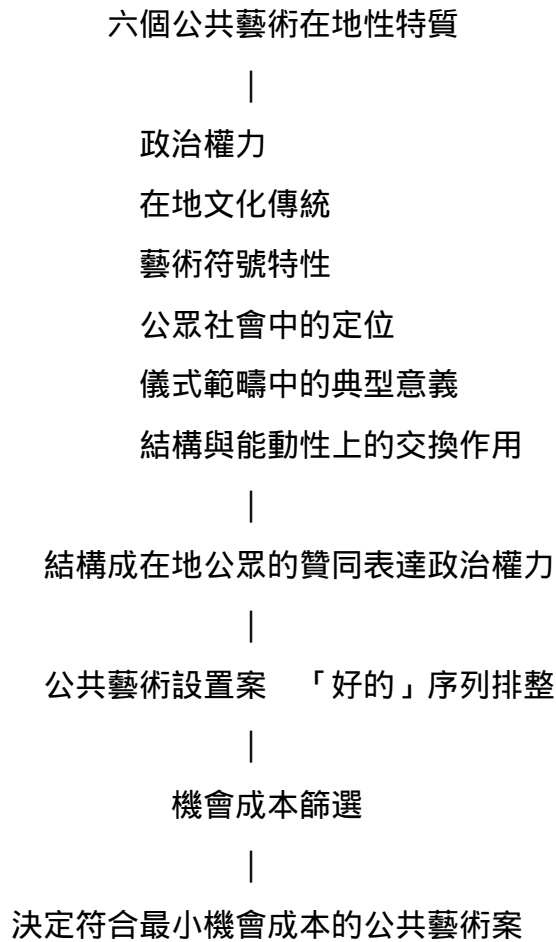
論文的研究方法是以經濟形式的解構理論為主軸；（「經濟的定義即是一個【運用最少的概念來解釋最大的現象】⁷，這才是一個成功的經濟原則」）；公共藝術即是因應社會經濟的考量而產生，並運用於整合地方文化的發展方向上；因此，在研究方法的應用上，以經濟的原則在有限的系統中進行預估的差異性研究，是論文的研究方法重心，也是為了將解構理論建立在公共藝術的移除判準上。解構的同時，亦為另一個建構的開始。

（一）作為立論的研究方法流程：



⁷ 包亞明編，《德里達訪談錄》 <立場>，P86，何佩群譯，上海人民出版社，1997。

(二) 公共藝術的價值序列：



設置的開始是在地文化藝術上的一次新的建構與再生，也就是論文中所創建的生命週期命題，這即是 Derrida 在解構主張上的「延異」(differance)⁸觀點；一種在公共領域上的經濟系統，在有限符號的流變結構之中，「延異」產生了解構性，這個解構性就是現今公共藝術在後現代潮流中的特質，這些特質包括了政治權力、在地文化傳統、藝術符號特性、公眾社會中的定位、儀式範疇中的典型意義、結構與能動性上的交換作用等六個面向，構成了在地文化在大眾文化衝擊下的自身經濟系統，進而延展成為在地性文化的獨特「價值判斷」。

這六個面向是關乎公共領域上設置標準的主要因素；論文的設置依據即建立在此六個在地性特質面向中，並以經濟形式的價值判斷方法來進行設置，以公

⁸ 延異 (differance)，為德里達所稱謂的一個詞源遊戲，其中都充當了一種概念的紀錄，同時包容著“區分”與“推延”兩義，這些派生詞源遊戲，在“嚴格意義上講兩個獨立事務之間的距離”。

公共藝術在在地性文化中的特質，建構成在地文化上的價值序列，使公眾得以行使參與權，並在此一「好的」價值序列中，將公共藝術設置的判準，取決於機會成本的統計中，作為最後決選的依據。因此，公共藝術的在地性特質，形成了在地公共性的價值判斷因素，這即是在地文化上的能動性（主要意向與次要意向），一種互為主體的事實，這個事實產生了在地公眾的「移置能力」，也深化成為在地性文化上的自律特性。

地方文化傳統的自律性，一如生命週期的再生循環，有所創新必有所移除，兩者之間在後現代的洪流之中不斷的輪替與展演，因而產生了公共藝術一個移除與再生的自律特性（流變的結構性）；移除的同時產生了再生的意涵／再生的設置同時也種下了解構的依據；因此，解構等同於建構的自身，建構也等同於解構本體，這充分的顯現解構的“延異”觀點，是現實的社會過程的特徵，也是公共藝術在全球化效應下的命題所在。公共藝術的文化潮流將隨之起舞與更迭，只有在地性文化的彰顯，才能撥開文化工業的大眾文化衝擊，呈現真正的在地性公共藝術。

公共藝術的生命週期呈現了後現代結構中的“延異”特性，進而形成社會過程上的流變結構在地文化運動，隨著時空的流動，由空間的主體轉換為以時間為主體的系統，這兩者的動力能量相當，但在社會過程中互動與消長，結合成互為主體的雙重特性，這是論文在價值判斷的立論依據，所有公共藝術與公共領域上的問題，都統攝在此一中心點上，在其兩端相互的運動與傾斜。

第貳章 公共藝術的社會性美學

所謂的“公共領域”，我們首先意指我們社會生活的一個領域，在這個領域中，像公共意見這樣的事物能夠形成。公共領域原則上向所有公民開放。公共領域的一部份由各種對話構成，在這些對話中，作為私人的人們來到一起，形成公眾。

Jurgen Habermas (1964)⁹

上述的言語，透露著公共領域的時代趨勢，意會著一種屬於當代空間美學的產生；「公共藝術」的生發，也正顯現一種關乎群眾的公共性美學立場。

第一節 公共藝術美學的特性

(一) 公共性的美學

公共藝術的存在，基於社會公眾的認同，透過生活中具體的認識，並在公共藝術的形式上，展現自身的立場；在這個過程中，每一個獨立個體間，形成一個相互影響的網絡，並在彼此承認的狀態下形成公共性的群眾力量。

當代論述；「公共領域」(Habermas)與「公共空間」(Taylor)，是公共藝術得以展演的立論依據，所要求的是一種維持在公共上的高度公平性，而這個公平性的維持，似乎永遠與政治權力交鋒與牽掛。

公共行政的實踐過程與公共藝術的文化認同，使得在現代社會多元文化中，結構成一種在體制內尋求同一性（全球化）與差異性文化（本土文化）的矛盾現象。

因此，現今台灣公共藝術趨勢，更迭在一種過往的自我尊嚴與個人主觀意識的「差異」中，在藝術創作的環境中，每一位創作者所要求的是種二元性的目標，倒影出自身期許的真實時，那即是被公共領域權力所認同的尊重（在藝術市場中

⁹ 哈伯瑪斯，《公共領域》(1964)，汪暉譯，大陸三聯書店，1998。

被承認)；「承認」在此刻成為公共藝術內涵上無意識的基本需求。

在台灣社會政治生態上，「公平」為公共領域建立一個掩飾文化差異性的工具，在開放空間中，我們建造一種政策合乎公眾行徑的構造；美術館、博物館是關於內部的公共空間，戶外場所則是開放外在的公共領域，兩者之間並無太大的差異，唯一的差別，在於「內部」是種機制的體現與公共權力上政治勢力的彰顯，意味著公共福利的目的性與介入管理空間的權力意識，這是來自少數精英的主意，也權限出公眾的需求與矛盾。

今日台灣的公共藝術，透過大眾媒介與在地勢力或社群對話，承認公平、公開、公共權力的存在與採取客觀的態度，然而替代的大眾媒體卻是政治權力的分身公器；早期國民政府藉由「偉人塑像」達到所謂「公共性」的表現，呈現的是強人與國家或民族等同的公共權力，現今我們藉由燈會的定期舉行，將公共藝術用來替代那公共權力的場域管理形式，強調公共福利與政治權力的結合合法性（工具理性），並透過「公共藝術」此一公器，做出合乎公共性的追求；因為藝術永遠站在一個合於私人領域與公共領域的角度上。實際上民主社會的公共權力運動在政治運作下是一種被給予的運動空間。

作為台灣公共藝術空間內的創作者、決策者與公眾社群，身分認同的現實，是公共性存在美學探討的肇始；個人透過自身的私人領域，在社會體制中檢驗操縱於政府或強大資本團體手中的公共利益，形成所謂的公共性社會空間，這範疇內容許十分多元性的變數；「神聖」與「消費」同時存在，並且「公平的」共處於城市、社區、家庭個人以及在地公共空間中，消費的同時也是一種救贖，「公共藝術」的存在即是一種差異性的調整與全球化的消費慾望。

透過大眾媒體、政治權力、文化意識、族群在地意識與個人自由主體的結合，造就了全球性的公共藝術議題；美國林櫻的《越南戰士紀念碑》前置甄選原則，是必須符合政治權力的要求（事實上此一紀念碑卻完全是由私人贊助），要能引人沉思與自省，並對此一戰事不作任何的政治批評；在這裡我們見識到公共領域中每一個社群，都在強化自身的身分認同與文化間的圖式。中正紀念堂，蔣中正塑像在巨大的座椅托扶下，引人超然之感，企圖表現一種在「公共領域」中強人政權的認同；高雄《二二八紀念碑》的平滑素然形式，效法《越南戰士紀念碑》矗立在那，必須十分靠近才能體會全貌，在立意上被要求公平的承認，並企圖樹立一個活的紀念碑，將公眾捲入一種被統攝的想像圖境內，揭示的是事件中的精神認同，掩藏的是政權對此一事件的安撫與權力性的救贖。

台灣的公共空間日趨同一，在被要求的勢力下，不論推力來自何方，都將被環抱在一種歷史軌跡；公眾的造訪，公共藝術展現在地文化的認同感，而政治權力的設計，公共藝術得到公共領域的生存空間；九十年的高雄燈會，在愛河的在地文化意識下，其公共藝術權力被公部門或群眾認同，而進入公共領域的緣由，使得政治管理的權力得以介入，砍掉行道樹來「合法」完成目的，此時此刻，可以望見政權力的管轄，充斥在公民的生活週遭，而「市民」成了一種大眾「消費慾望」的矛盾個體。

政府透過公共藝術來帶領一種與公眾的公共關係，資本企業的藝術贊助，在於蒐集公共關係中的動機要素，藉以隱飾並建立自身刻意的中立化角色。公共藝術在此針對需求（或要求）來創造，當其身分被認同時已產生轉移，轉化成一種在地性的資產（不論其資方為政府或私人企業）。民眾在乎的是合乎個人企圖與公共福利的具體呈現，因此，公共藝術的形式與內容，儘管是政治性的紀念碑，或象徵寓意的合藝術性，卻在在地文化的公共意識中被消解與接受。

一九三〇年代，美國經濟大蕭條時期，樂觀主義盛行於體制內的掌權者身上，依照當時羅斯福總統的信念，公共性的藝術成為新政府的象徵意義與社會性的實驗計劃，如當時文化資產部藝術處處長 Edward Bruce 所言¹⁰：

我們的目標是要豐富全美國人民的生活，我們的方法包括製造屬於心靈的事物，創造他們日常生活中美的部分，賦予他們生活樂趣的新期望及新泉源以填滿他們的休閒時光，清除他們週遭環境的醜陋面，在功利之餘建立美的感觸，以及培養所有人生的簡單樂趣——一些不是在於花錢而是因為更高生活水準的重要樂趣。

當時的公共藝術不僅是一項社會性的文化實驗（採擷於精英份子的信念），且是對於公共空間管理權力的展現；政治上的新政權更替，在新政府的權轄內，公共藝術始終嶄露頭角的介入一種鼓勵（政策上獎助條例的設置）與政權投資的文化運動（李登輝時期的藝術本土化運動）。

顯然的，公共藝術在後現代的文化範疇內，有一層儀式性的昭然揭示功能，暗藏的可能是短暫的揭露權力位置，也可能是迎合公眾的民主挑戰意識，在地文化成了眾望所歸，公共藝術的移除誘因如影隨形的充斥在權力邊緣，而公共性的

¹⁰ 《美國公共藝術評論》P.200。

強調，將日益呈現出個人與社群，政權與資本團體間的交互利用，公共藝術的社會性美學，在一種生發與移除間來回的運動上日益的被發覺出來。

（二）實用性與消費形式美學

在後現代社會實用性與消費形式大眾文化中，新政府掌握政權之際，對於社會必然採取樂觀且正面的態度。都會政治一直是公共藝術的舞台背景，此刻公共藝術以創新都市風格與社會公益福利的美學姿態，介入了社會功用的實用性中，將空間上都會與鄉鎮間的關係，重新導入一個整合式方向，帶來的亦是一種新的壓制與開放上的自由集權（資本家）。政治權力的運用並非完全是負面的權力壓迫，藉由它的平衡作用，往往助益頗大，「百分比藝術贊助方案」與「藝術獎助條例」就是一個顯明的案例。

「藝術」，在人類藝術史上闡述並反映社會各個真實層面，始終代表與象徵著人類追求普遍永恆的企圖。社會學家將公共議題的藝術作品，做為反映歷史背景的一種意向，明顯的主題是他們立論興趣所在，藝術與社會的關係僅只是一種互動且分離在研究對象之後的狀況；今日的藝術社會學，環境在現象上與公共藝術做為一種社會特質的結合，美學成為一個主題下的 context，社會特質中的社會實用性，就成了外在形式的對象表現了。當然這也成就了台灣公共藝術創作上，個人主義式的觀念主張，強調的是藝術內涵外的社會環境。

台灣自解嚴以來社會環境在政治權力與藝術空間的開放下，場所的意涵更為獨立與超然，不再依存於歷史的背景包袱下編排舞步，而是更確實的將場所與藝術結合一起，並在政治權力的推動下看顧社會與干涉任何議題；這種場所意指的特性，將做為台灣公共藝術藝術表現的一個起點，並結構成一個社會實用性的新藝術表現。

一件公共藝術作品被提出移除時，即是一種藝術與美學干涉力的展現。藝術家提出移除是因為「它」不再具有空間上可以賦予意義的功能；我們不以藝術造型來看待公共藝術作品，而是要在社會特質角度下釐清公共藝術角色意義，劃分都會政治力下的實際外觀，而非意識型態上的現象判斷而已。

一件公共藝術作品如果嘗試在公共領域中，自地劃開一圈專屬藝術家的私人領域，將遭受對立批判且被嚴重干涉；當作者將作品場域定義為個人主義表現空間時，另一種關乎藝術正義與社會環境特質的美學批判即刻的介入；類模仿、不

符「實用性」目標的作品以及單獨提出的美學用途，與社會特質的美學主張衝突過程中，將逼迫作品回到藝術社會史學的傳統裡，回到一種傳統模範（後現代的說法）來「完化」一個已經經過程後（得標）的結果，企圖達到和解；於是對於公共藝術的定義，作者將套上一個「後現代主義」手法 Fredric Jameson 所稱的「擬仿」(mimicry)。Jameson 認為¹：

後現代主義目前最顯著的特點或者手法之一便是盜襲。人們總是傾向把它和所謂的戲仿(parody)的相關語言現象混淆或等同起來。剽竊和戲仿都涉及模仿，或者還可以說，涉及對其他風格的特別是習性的擬仿，也涉及對其他風格的挖苦。

上述指出的是公共藝術創作美學的一個過渡性表象，這個「借用」或許是解套的手法而與藝術正義的批判達成形式上的和解，而公共藝術仍舊在一種「語言」與「習性」間混淆不明。

台灣的城鄉改造運動，隨著中央文化政策（尋找新的空間管理途徑）與在地文化意識的結合，將都會政治權力滲透至鄉鎮的歷史記憶場所中，運用公共藝術的符號特性，達到一種空間使用的新意圖與傳統歷史文化勢力的消解作用。都會空間的公共利益將鄉鎮在地文化納入其機制運作內，為的是在公眾社會中，求得一個在大眾媒體下「高度公共性」的實用或消費平衡（這個高度的公共性指稱的是存在於政治勢力的），而城鄉文化在自由資本的衝擊與劃分下，得到關照自身文化與區域公共利益的挹注，將空間規劃成一種有效利用空間的模式，將合乎在地文化的、場所（記憶）條件與具公共利益的，做一個妥協與堅持。

以高雄「哈瑪星社區改造計劃」為例，一個社區的重生，我們在公共藝術「工程」上可以看到社區的改頭換面，在街道整治與商店規劃上見到經濟效用聚合人群達到實際利益的挹注，這是一個政治性勢力的堅持，隱藏在社群背後的歷史文化勢力卻是一種妥協，這一個易位的趨勢，更趨向於所謂「語言」與「習性」間的混淆不明，以及一種空間與時間的交互轉換，公共藝術的定位與在地的文化主體，形成一個遊走於兩端的解構遊戲；在地主體文化本身無法指稱公共藝術的在地意義，只存在一種政治機制的介入，帶入「部分」總和的遊戲之中，而不再指示出在地文化的整體意義。

¹ 《晚期資本主義的文化邏輯》，Fredric Jameson，張旭東編，牛津大學出版，1996。〈後現代主義與消費社會〉（*Postmodernism and Consumer Society*），1982，中譯，曾憲冠，P260。

一九八九年 Serrak 的作品 《傾斜的弧線》(*Titled Arc*) 被移除的那一刻，發現當公共藝術在不符合公共空間利用實用性（有效性）下，被社群與在地勢力者所推翻的不只是一個作品，更是個人創作意識上的一種瓦解（甚至站在藝術的純粹立場【現代極限主義】上，也無法道出一個後現代的擬仿手段。）；這是在地公共利益與社會實用特質的開發趨勢，如同一座美術館的內部開放空間，是公共藝術的空間領域，它存在一個封閉的場域中，必須透過「甬道」參觀性引介，才能進入這一現代主義式的藝術神聖空間；在所謂的戶外空間上，藝術品所遭受的卻是個完全開放的公共空間，它勿須經由引介而獲得審美經驗，它在符合公共利益的要求下，得到了在地性的公共象徵意義。

誠如 Rosalyn Deutsche 在《美國公共藝術評論》〈公共藝術及其使用〉引述 Douglas Crinpn 所言¹¹：

「《傾斜的弧線》是凸顯場地特性的範例，它破壞了廣場的一致性，象徵它破壞了代表國家權力的空間，更進一步的指明，它可能暗示中產階級社會的疏離狀況。因為《傾斜的弧線》本身，還是比其置身的都市場地還要顯眼。」

這樣的結果，是現代藝術的個人，在在地空間求取置身公共領域概念上的挫敗，也見證現代主義的過去和後現代主義的來臨與社會過程上的疏離狀況。

Fredric Jameson 在〈後現代主義與消費社會〉(*Postmodernism and Consumer Society*) 文中更指出：

「所有後現代主義都是作為對高等現代主義 (high modernism) 的既有形式，對佔領著大學、博物館、畫廊和基金會的這樣或那樣主導性的高等現代主義的特意反動出現的。後現代主義名單的第二個特點，是一些主要的界限和分野的消失，最值得注意的是高等文化和所謂大眾或普及文化之間舊有劃分的抹掉。」

12

在所謂的後現代「消費」特性中，看到公共藝術創作行為上的擬仿作用；這一個作用隨著全球化的現象流串至此，從文藝季的創行到台灣的城鄉改造運動，文化政權的力量將這些獨特的文化風格納入體制內，做為一種機制的分配工作

¹¹ 《美國公共藝術評論》(Harriet F. Senie & Sally Webster, 1992) 〈公共藝術及其使用〉, Rosalyn Deutsche, 慕心等譯, 遠流出版, 1999。P242。

¹² 《詹明信批評論文選》，張旭東編，陳清橋等譯，牛津大學出版社，P258，1996。

(一種有計劃的想像), 藝術創作者將符合後現代消費社群的美學經驗與空間形式, 擬仿成一個「新政府」式的「原作」, 使得過往的歷史經典與現實生活所需, 焊接在一種同質不同性的接觸點上; 人們看待公共藝術的整體外觀, 將個人利益一一串結在公共利益與公共藝術的風格面具背後, 一種消費型態的公共性即締結在公共藝術的樹蔭下; 如 Fredric Jameson 所言:

經典現代主義是一種過去了的東西, 而為什麼後現代主義應該取而代之。這個新的組成部分就是一般所謂的「主體之死」, 或者用較為傳統的話說, 是「個體主義本身的終結」。¹³

台灣的公共藝術設置目的不在一個新藝術形式的誕生, 也非關乎一個「主題」的完整性(如鶯歌陶瓷會館的建物是與在地居民隔絕的), 那是種具備社會實用性的需求, 在都會或鄉鎮場所都必須務實的將「神話」實現的象徵意義帶上; 如 Rosalyn Peutsche 所言, 「當代公共藝術應視為一項都市實務, 是具有啟發目的的抽象作品, 但是它必須具有兩個動機, 第一, 回應改變公共藝術功能的具體事件, 第二, 有助於形成另一種選擇。」¹⁴, 在這二個動機下, 公共藝術扮演其社會互動上的角色。

Malcolm Miles, 《ART, SPACE AND THE CITY》一書中提到, 「新式樣公共藝術 (new genre public art, Lacy, 1995) 的一個主要要素, 是對於藝術商品化與對策性發展的拒絕, 而其開端在於對傳統藝術對象的否定, 以防止受到藝術市場的殖民化。」¹⁵; 因而「新式樣公共藝術」將藝術視為一種社會的過程, 「更具參與性」, 是其社會實用性的特徵, 後現代的「極端形式上是種宣告, 意義本身是不可能存在的」¹⁶; 這樣的發展使得公共藝術在現實社會中, 導向一個 Derrida 的解構模式, 在二元論兩極間運動, 個人主義與主導的權勢由中心退去, 成為邊緣的個體, 場所的中心主導著在地公眾的視點與消費意識; 《現代主義失敗了嗎?》一書作者 Suzi Gablik 在《藝術的魅力重生》(The Reenchantment of Art) 一文中指出:

¹³ 同注 2, P260。

¹⁴ 《美國公共藝術評論》, P244, Rosalyn Peutsche, 慕心等譯。

¹⁵ One element is a refusal of conventional art's commodity status and the development of strategies, beginning with the lack of conventional art objects, to prevent colonization by the art market. 《ART, SPACE AND THE CITY》, 8 <ART AS A SOCIAL PROCESS>, P164. 中文部分自譯。

¹⁶ 《ART, SPACE AND THE CITY》, P164, 「In its extreme forms, deconstructive postmodernism declares that meaning itself is impossible. Spretnak」(【1991】1993: 12)。

「藝術是否能成功，取決於一種堅決的能力，來引導一種典範的轉型，可以超越笛卡兒主義的二元論，而進入一種藝術的參與，社會關係與生態醫療的範疇中。」¹⁷，而「要創作不會分散民眾對展示場所的注意力、但又不僅是裝飾品的藝術作品，最早源自於想向這些場所的中立性挑戰的信念。」¹⁸

公共藝術藉由介入空間「設計」的新概念（實用性與消費性）來創造場地，並改變其背景（甚至是場所記憶的背景）來凸顯在地文化與社會的新關係；而公共藝術的挫敗往往是在這樣的誤差模式中，將「設計」的功能推向二極，成為「二元論」的謬誤；假設工具性、假設這樣的「設計」將造就「政績」與「文化」的重生。這樣的評估我們將批判精神介入一種「賦予權力的文化模式」（cultural model of empowerment）¹⁹，則是為了在此當下全球化的藝術表徵（代表國家財團）權力結集中建立一個判準與檢驗的範圍。

（三）在都會開發美學上的表徵

公共藝術作為都市開發的美學表徵；從一九九五年台灣各地文化中心透過公部門的主導，率先徵求公共藝術品，都會區成為公共藝術的主要市場，進而牽連鄰近鄉鎮的在地文化象徵意義與意識的建立，然而這些設置是否全然的照顧到社會公共福利，或帶動鄉鎮在地文化與台灣傳統經濟的發展，仍具爭議性。

在公部門的立法立意下，意圖給予藝術文化創作另一種贊助與鼓勵的方式，將公共藝術納入資金運作「贊助」中，所得的結果是一種公共工程建設下的裝飾品，而非具有公共議題的空間或具有社區互動關係的社會特質代表對象，其介入社會的效力將在公共建設的工程包商模式下，留下僅止於休閒娛樂的表面性裝潢。

當台灣原住民文化在圖騰的再興塑造時，文化開發的多樣尺度也在社區總體營造的意識下展開，公共藝術的形式化為總體性的圖騰，供給一種都市神話的可

¹⁷ 《ART, SPACE AND THE CITY》，P100；「She see the success of art as determined by its ability to usher in a paradigm-shift out of Cartesian dualism into an art of participation, social relatedness and ecological healing.」

¹⁸ 《美國公共藝術評論》，10 < 公共藝術及其使用 >，P250，Rosalyn Peutsche，慕心等譯。

¹⁹ 《ART, SPACE AND THE CITY》，P100，*Critical sources and issues*。

能、批判與都會性的文化意圖。台灣的公共藝術方興未艾，公共工程的軌跡正開列一條條長長的軌道，提供公共藝術的進駐與觀望；正面的迎照是文化勢力的點，負面的寫實卻看不到都會開發上的邊緣性盲點所在。

紀念碑在萬壽山佇立一種後現代的傳統式懷舊，撫慰歷史記憶裡的人們，有一個公共空間可以填補與解消的通道。

都會開發的技術層面上，完整的可以見識到政治權力上與「空間管理」契合上的功力。當「紅衣吳鳳」²⁰不再是英雄時，岳飛的「精忠報國」可以取而代之；當「文化工業」(culture industry)²¹開始納入地方政府的體系生態時，那些官員盲目且只借憑專業背書「下定決心」，所持理由是倡導在二元兩端之間的「大眾文化」(mass culture)，因為他們看到的是公共藝術彷彿是由大眾本身延伸而出，是具有公眾輿論的風向指標，展現出經濟文化與政治行政的集中現象。

這些企圖與經驗構成台灣現行都市開發的藝術現象，「文化工業」深植在各地政府的體質中，因為它帶來了媒體輿論的讚許，以及資金的挹注和對於大眾的精神複製與強化；這是地方政權發展所樂見的，「大眾將不是文化工業的尺度，而只是文化工業的意識型態」(Suhrkamp)，而這些在大眾身上所獲得的政治權力利益，正反映在這些文化形式上（公共藝術或說是公共工程）。不可否認這是台灣都市開發藝術的新現象。

公共藝術在都市開發上的角色，不在於做為公共工程或「文化工業」的流行性模式。文化藝術創作的範疇內，暢談藝術創作的自治性主張，申言自身才是藝術的主宰與忠實者。即使在「文化工業」的機制操作下。然而在潛意識裡，卻不得不將那龐大的文化工業機具考慮在內，或擔憂在作品完成後的滲透性，因為在那一場不可違背的社會公共利益原則體制中，獨特的藝術創作性將解消化為權力空間範圍下的磚牆。惟一確定的是在都會商業經濟發展上，公共藝術有助於提升經濟形象的作用，亦能做為都市美的形象招牌。

在台灣的「社區總體營造計劃」，將舊社區帶入了新的社會美好意圖，希望能取代落後的社區街弄，都會的中產階級向更完善的區域移居的模式，在「文化工業」的拓展下，見證原住民文化的重新塑造，而這些塑造工程所帶來的是種文化交通途徑的改善，至於固有的文化傳統，是否能再現在公共藝術的範圍或社區

²⁰ 嘉義市圓環吳鳳塑像，因原住民（鄒族）的調查事件，質疑吳鳳的真實性，導致塑像的移除，更換成岳飛塑像。

²¹ <文化工業再思考>，Adorno，P198。

營造的目標中，十分令人擔憂。

台灣都會的公共藝術主流（文化藝術精英份子），將此種文化意識加注在各地的文化工程中，希望以公共藝術的完美形式來回應這個社會的需求問題；都會環境在社會學上，是為了一種國家、社會甚至是資本集權的利益與目的而形成的生態環境，正如 Rosalyn Deutshe 所言²²：

新工業藝術的支持者吸收了城市的主流意識型態，用建造規劃完善、外觀美麗的城市形象，來作為對都市問題的回應。

這樣的狀況，我們在「哈瑪星社區改造計劃」中可以見證到，在高雄「新堀江造街計劃」也可看到其有關新工業藝術的成效。「因為城市的系統是為了利益和控制的目的而創造的，是一個與居民分離的城市系統，而今天，這個系統又為了同樣的原因，透過驅逐和遷居使民眾離開原來的生活空間。在這樣的情況下，技術專家政治論的觀點只剩下幾個選擇：鼓勵這些行動、拒絕承認或不予理會無家可歸的情況，更精確的說，視這個系統為失敗而非成功運作的例子。相信社會的『失敗』，可能造成一種認命的放棄心態，不解決城市生活中最令人困擾的事實，反而支持城市在經濟成長上的用途，並將支持的理由正當化。」²³

公眾唯有在居家的範圍劃分之後，才投入純屬公共進駐的場所，開始進行一天的「消費」行為，這是都會開發的商品式消費，其意識型態卻是將藝術美學屏除在外的；我們回顧一下現代主義時期的大師們，當他們的作品不在令人覺得迷茫，不再令人抗拒時，瞬間變成了藝術經典；因為這樣的藝術手段帶給後現代市場（消費市場）一種經典的解釋，接著在都會公共藝術的場所裡提供一種給大眾的理解的甬道，並在全球化的威力推助下，迅速的給台灣公眾意識換裝、塗抹、裝置與包裝；懷疑的是在藝術包裝的物象與運用的背後，究竟有何支撐的判準，其在社會系統內的生活美學，是否蕩然無存於多變的消費形式中。

台灣在公共藝術發軔的那一刻，即投入了一種「擬仿」與生產式的美感複製形式中；建築體系夾雜在玻璃帷幕「國際風格」（以 Frank Lloyd Wright. Le Corbusier. Mies 為代表）的現代主義烏托邦理想中，宣稱每一棟建物完美的框住

²² 《美國公共藝術評論》，P252。

²³ 《美國公共藝術評論》，〈公共藝術及其使用〉，Rosalyn Peutsche，P252。

家園與幸福，並徹底與週遭環境完全隔離；台北鶯歌陶瓷博物館的「黑色圍籬」即是這樣的一個「專家」的技術隔離，企圖造成與民眾相鄰的破舊形成疏離，作為成功的、完美的與美麗的政績消費形式，這是與民眾分割的系統，是作為都市開發公共藝術範圍上美學的遺棄；現在這些令人生畏的巨大物體，將容許帶有些許人文關懷與公共利益觀瞻的藝術進駐，不論在其內外空間都被當作是個升上旗竿的旗幟般，並被賦予永續性的任務，直到有一天它被摒除為止。因為「污染」與「純淨」是在文化歷史潮流中更替其角色的。

從公共藝術的角色與處境回到人的歷史空間（都會）問題；生活在台灣的各式樣社群，以各種不同在地文化來區分出台灣特有的社會現象，我們看見原住民的公共藝術背後是其祖靈的神話賦予，構築起社區的統一與價值衡量，客家文化、閩南文化與大陸外省文化也全都在這個尺度（空間價值）下規劃自身。

台灣的在地文化都具有一個超然的文化相似性，是一種人與人間的公共空間概念，因為同時擁有同一空間，因而需要公共維護與需求互動；隨著都會政治版圖的擴展，各地文化在「人」的媒體牽引下，共識的承認公共藝術的必要性，希望透過公共藝術的力量將人群現實的存在空間事實揭露在各種「儀式」生活中；如何是得到這樣的事實呢？美術館、廟宇是個大型「公共藝術」，人們必須在它們的內外，反省與瞻仰，並發現自己；誠如 Carol Duncan 在其著作《*CIVILIZING RITUALS*》中所提到：

「難道你不認為在一個耀眼奪目的美術館中 所有相鄰的與週遭的事物 都必須和藝術有關 有噴泉、雕像何其他美好的事物來吸引觀者的興趣，在他們進入廳內之前，能引導他們更容易進入且所要欣賞的藝術品？」²⁴。

當前公共藝術是如此的一個課題，當公共「儀式」所經營的內容與耗費越大時，它所要鞏固的國家、社會、人群存在的意圖就越加的顯現了。

每一個紀念碑或政治人物塑像，都在這樣一個公共「儀式」下揭開布幕，透過公共藝術的形式打開一個眾人可以實際考量的視野，並能加以評估與批判（即使是無效的批判）；如果我們將美術館功能化為一整體的藝術作品，可以見識到

²⁴《*CIVILIZING RITUALS*》, < 1 THE ART MUSEUM AS RITUAL > ,Carol Duncan ,1995.「Do you not think that in a splendid gallery .all the adjacent and circumjacent parts of that building should .have a regard for the arts, .with fountains, statues, and other objects of interest calculated to better to appreciate the works of art which they would afterwards see ? 」 P11.

其中流動的美學、藝術與教育的功效，在發想上，是為了沉思與學習生活，在形式上，它被規範到一種類似經典的儀式禮節，並能清楚的劃分在公共領域中，讓公眾媒體加以檢視與品味，如同「紐約公共圖書館之獅」²⁵，牠是從藝術創作的「自負的」動物「進化」到成為圖書館的化身，這個由個人藝術創作的美學形式到被批判的「妥協羔羊」，最後成為尊貴的象徵與公眾認可的角色許可那一剎那，完成了一種公共藝術的「儀式」；自此，它將成為一種都會的典範，是存在的事實象徵，直到象徵性的價值消失與典範的敗壞形成被移除為止。

公共藝術在台灣這樣類開放國家社會裡，遭遇的是社會與歷史文化的認同模糊，它既要彰顯國家、政權與權力中心，又要在自訂的立場上對其抗爭，因為那公共的涵義照會出兩個極端，一個是國家政權，一個是公共權力；如 Adorno 所言之「藝術總是一種社會現實（因為它是社會的精神勞動產物），於是這種現實特性在藝術日益資產階級化的情況下被強化了」²⁶；台灣在公共藝術議題上唯有認清此一事實，方能消弭一種社會與國家政權之間的對抗。

公共藝術在都會開發美學的體現是更具社會性的，透過對立的角色在藝術創作的自律中表現出來；藝術家在原點切斷一切現實經驗與社會功能來展示自己，並在完成的那一刻切除自身，將之投入社會實用體系中去接受檢驗，這即是美學的一種審美與社會性的事實所在。台灣二二八紀念碑、美國的越南戰士紀念碑，所透露的是一種悲劇的美學思維，也牽掛著社會國家對立的事實。公眾透過進入公共藝術的過程，以一個外圍（out side）的立場來觀賞作品時，上述的二分情況即刻顯現出來；打過越戰或經歷二二八事件的人，浮現的是創作者與外圍立場者所沒有的場所記憶效應，當時的情境與當下的紀念碑形式結為一體，成為不可分割的一部份。

台灣公共藝術從捷運雙連站第一件公共藝術設置案開始，我們看到藝術家本體那個傳統且具自律性的尊嚴（審美主體的藝術家）與社會現實經驗的取向間，那種類似希臘雕像的神話距離在資本社會的現實性中被抹消，使得各路人馬相繼投入一個完美形式意象的虛假之中，藝術的魔法將大行其道，並在對立面上抗拒社會的現實壓力，來獲取公眾勞動階級的認同和生存場所。

²⁵ 《紐約公共圖書館之獅》，波特，1910年完成，設置期間從飽受批評到成為圖書館象徵物，過程上可以引見出公眾在公共藝術上的角度變化。

²⁶ 阿多諾，《美學理論》，P386，王柯平譯，四川人民出版社，1998。

藝術只有具備抵抗社會的力量時才會得以生存。如藝術拒絕將自己對象化，那麼它就成了一種商品。它奉獻給社會的不是某種直接可以溝通的內容，而是某種非常間接的東西，即是抵抗或抵制。²⁷ Theodor W. Adorno

公共藝術在都會角落裡，其實看不到任何的社會事實，真正的顯露的是較為深層的生命美學體驗，其隱喻的是對象化的事實，其揭蔽者是它的擁有者 公眾；然而現今台灣都會開發前提下的公共藝術作品，往往忽略這一個重要的美學概念，而使公共藝術不作為一個對象，而成為一種商品擲入消費市場中任由挑選，那麼直接裸露在一種沒有何批判的秤量之中。

公共藝術佇立在現實社會的轉角上，公共關係的力量與審美輿論的介入，使得公共藝術被社會化，被社會的需求給整合了；舉上述「紐約公共圖書館之獅」公共藝術設置案為例，藝術家波特是個嚴守自律尊嚴的“老波特”，經由雙手將獅子塑造成令人聯想起人類力量的藝術品，極具衝擊與批判的力量；當建築師接受社會公眾的抗議時，將獅子鬚鬚妥協剔除，是一種接受社會的藝術家尊嚴與生命批判精神的磨合，使得波特一直到一九二三年去世時，仍以此作品為恥。

而中立化的態度存活了獅子作品，在社會普遍化的過程中，反過來以其中立化的態度來反正波特的作品，成為陳列圖書館文化的象徵的指標；現今的紐約圖書館週遭的民眾，仍以波特的作品為榮，那時批判的理性內容蕩然無存，我們又看到了一個公共儀式的過程與經典的產生，唯有波特 藝術家本身，仍不明就裡這種社會實踐的圖式過程；

批判 接受 (Sphere) 中立化 批判 普遍化承諾。

這之間耗損的，實質上只有藝術家的尊嚴。所有的都會公共藝術都具有這樣的社會實踐經驗，隱藏著一種中立化的態度，要規避一種社會性的劃分，並企圖獲取最大的利益。

在公共藝術的社會實踐過程中，題材的徵選是都會文化政策最為明顯的主張；每一個徵件比賽中，開宗明義敘述的就是題材的「接受」問題，在目的上是明確的，但在社會實踐過程中，卻是最容易遭致批判的一環。公共藝術在面對公

²⁷ 《美學理論》，Theodor W. Adorno，第十二章〈社會〉，P387，王柯平譯，四川人民出版社，1998。

共領域上隱然於社會的事實，往往具有絕對的能力。可以充分的顯露訴求的核心；蔣中正銅像 政權強化的象徵，二二八紀念碑 強權對立的批判。

公共藝術具有一定的攻擊批判性與中立化的遵從性，在平滑素然的石材上（美國越戰紀念碑、高雄二二八紀念碑），我們看到了「中立化」的社會形式，目的在不指出政權與戰爭殺人的痕跡，卻能在當下場所內思索與感受到批判的攻擊力，從紀念碑的各個角落釋放出來。

我們再回到原住民的少年會所的場所意義來看公共藝術的形式；在現代都會政治的眼界上，原住民神話式的古老魅力，呈現一種他們的公共藝術新形式，這是原住民具體化的公共藝術意識，使得外部的公眾得以感受到並認同之，隨之而起的是一種關乎族群的生命律動美學（此時外部的公眾是以中立化的角度來看待原住民的，因為他們並不了解神話。）

從生命共同體的起點出發，慢慢剖析出公共藝術在社群的社會實踐本質，眼前藝術是活在一種集權主義的壓制年代裡，藝術家對於社會的抗爭是他們創作的原動力，因為這樣的抗拒，公共藝術才能顯現出社會的真實性。當外部公眾面對這種對生命現實的抗拒（神話）時，那種模糊且抽象的認同感便油然而生；希望神話永遠不滅，希望這種公共藝術的生命意識，能具體的呈現在文化政策的功效活頁中，給社會一個美好的範例，給公眾一個新的社會實踐經驗，這裡我們看到一股都會開發美學的正確方向，那種氣息來自一個自然的抽象，卻十足的顯現公共藝術在都會開發上的真實實踐。

（四）生命的律動美學

1. 族群的美學意象

作為社區族群文化的舵手，公共藝術有其充分且必要的實質功能，社區或族群的生活空間，顯然與一般都會的外部空間有些許的差異性；在公共領域的活動中，存有三種活動特性：「必要性、選擇性與社交性活動」²⁸，且在族群性（一種關於民間信仰的族群性）社區文化中佔有較大比例的機會。

傳統社區中，婚喪喜慶、重大祭祀節日時，社區群眾在公開且強制性的使命下，展開一連串公共領域內的活動，如同都市居民的日常作息般，固定的節日與上班的次序，在執行的意義是相同的，而族群社區則多了一份共同生命體使命感。這種強制性的社會實踐，正是「新式樣公共藝術」所要強調的社會過程。在這樣的強制過程中，達到公共領域上的神聖性，其外在的環境素質（生活環境品質）並不影響它的進行過程；這章節的論述重點上，即是要將關於社區族群與民間生命信仰的美學做一申言與批判，來討論現代生活上那被遺棄已久的神話或傳統，如何在公共藝術園地裡重新開發與再興。

Jangehl 所言第二種所謂「選擇性活動」(Optional activities)，傳統族群社區日常生活裡，廟埕前的活動呈現的就是這種特質；個人居住在一個鄭成功時期所群聚的鄉鎮「前鎮」，在高雄大都會區裡，它是外處邊緣地帶且發展已達臨界點的傳統族群社區；當地有二大宗祀祠堂「朱家村」與「張家村」。這兩個宗族散居在宗祀祠堂四周，每逢宗姓祭祀節令，都會群聚宗祀堂庭，進行聯繫親族關係的活動；平時堂庭廣場，可見上一輩老人家在廣場休憩、下棋與回憶講古，這種即是時間以及場地特殊許可下的「選擇性活動」，有別於大廟埕那種開放式的聚集空間，宗祀廣場較為封閉。在親族關係鏈裡，同宗姓的人彼此認識而形成空間的族群社區意識，而社交性活動在此類族群社區中尤為顯見。

在此所要倡言族群社區美學，其目的並非去分析和規劃所謂的「社區總體營造計劃」；民國八十三年十月，文建會主委申學庸提出「以文化建設來進行社區總體營造」的主張，希望藉由全面性的推動文化建設來豐富台灣基層的社區，達到一種美化社區、強化地方文化藝術發展，以及民間當地特殊文化傳統的延續，這些重點政策，在台灣各地有著顯明的成績（例如，各地方文化藝術傳統主題會

²⁸ Jan Gehl 在《戶外空間的場所行為》中提出的三種戶外活動類型：必要性活動 (Necessary activities)、選擇性活動 (Optional activities)、社交性活動 (Social activities)。

館的成立、地方傳統產業的再興)，但舊社區公共空間裡的生命信仰與生活美學的著力卻未付諸建設。

社區空間中族群的互動關係，在歷史與傳統背景上各有其獨特的文化特色和生命信仰美學，如同原住民的祖靈庇祐與神話是等同的真實般，啟發一個在地的生命信仰，公共藝術的參與性佔有最真實的比例，公共藝術在當地社區生態上即是個人所主張的具有在地生命信仰美學的化身與舵手。

台灣傳統聚落的拓展，在一定程度上與都會相會，並在外圍都會文化圈（都會一直是外來資訊的匯集地），產生交融、發生抗拒。這之間最為顯著的是一種生命信仰的宗教神聖性意象；隨著鄉鎮人口的外移，都會區不斷的擴開且膨脹自身的大眾文化，經過都會的社會性現實過程，人們開始反芻過程中的生命痕跡，發現了社區傳統文化與藝術的好處，開始著手一種文化建設，希望在都會生活品質兼顧的條件下，企圖改造鄉鎮並移殖一種所謂「新風貌的建設文化」，這之中有一個很大的誤會存在：傳統的社區帶有老祖宗的生活哲學信仰，進而演化為在地文化的宗族文化意識，廟城是公共空間也是展演文化藝術的場所，宗祠會所是祭奉祖先的地方，也是當地祭神與政治討論中心，這與中國老祖宗的村落景觀相符（如大陸紅山文化女神廟，即是祭祀中心也是政治中心，村落圍繞其外。）這是台灣特殊的文化遺產，不論是在都會區或高山原住民部落裡，都可以探尋得到這個生命信仰深處的祖靈所在；公共藝術如何在這樣的生命信仰中化身為當地文化舵手呢？要從一個空間的生命信仰美學著手。

首先在社區生活上，在一定的特殊地理景觀條件下，公共藝術所要涉略的是當地的自然景觀美學的創造，一個河港所在地將在時空中，做一種天地人神的互動，這一村落是被自然所烙印的景致，在海平線上佔有獨特的海洋訊息，一個公共藝術的設置案推動，必然將這樣的社區意象呈現出來；一個以海維生與一個依山伴水的社區之間，不可能有同樣的生命信仰（人的作息）。這種被「符號」過的空間美學主張，能承載也可喚醒沉埋已久的社區信仰；主張一種與「接受美學」相對立的論點，公共藝術的角色不在於接受當地民眾的各種能指形式，而是在當地文化藝術的生命自律中，指出社區公眾參與的認識重要性，進而抽象成一種在「閱讀」的過程中，能有所回憶與認同的美學價值信仰（如宗教信仰中心一般），社區生命信仰才能在社會過程與美學價值上獲取永續的公共空間。

宗教信仰，是社區生活律動上一個必要且具社交性的美學意象。²⁹佛道不分家在台灣民間信仰上是一個顯明的現象，在融合生活的程度與西方的宗教信仰（唯一的神），有著相對的差異性；社區民眾供奉的神明，充斥在生活週遭，舉止行為深受到宗教信仰（生命信仰）之影響，其合於自然輪迴生命之說，更深植在老一輩人們心中。這些「神明」的生命符號，構成了當地民眾的一個「公眾印象」³⁰，而這個公眾印象即由宗教信仰的生命心理圖像構成，公眾在社區裡經由這些符號的座標，清楚且深深的烙印在心底，形成一個當地民眾的信仰公共領域；這是現代「新式樣公共藝術」所要強調的生命版圖，公共藝術透過這樣的信仰美學來構築社區間的律動，也指示出社區族群的中心信仰，將有助於社區總體中心意識的凝結，使公眾在自存的文化中蛻變出傳統文化藝術的精髓，使公共藝術在當地社區的角色，是可替代的分身與生命信仰美學的呈現對象，而不止於是人類生息的一項環境藝術罷了。

社區族群的傳統文化藝術特色中，潛藏著當地公眾的特有習性，以高雄鼓山區為例，外地人們進入鼓山區在自然地理環伺下，彷彿會嗅覺在一股海洋的氣息，一切的作為（設置），一定與海洋有關，居民所強調的是一種潛意識下的渡海生命氣息（雖然這一代人們無法明確的說出），在這種來自祖先傳承的特有習性將在文化不滅下得到啟示與傳承（最近的哈瑪星社區總體營造計劃，即以整體都市設計方式，以哈瑪星舊有漁會為文化主題館，來整合當地藝術資源。）。這樣的生活美學，就如同老祖先以大樹為庇蔭的信仰習性一般，將生命彷彿寄託在一個大自然物的對象身上，以延續宗族的命脈。

最後談到作為當地文化的分身與舵手 公共藝術在社區生命信仰美學上，將作為社區族群的一個意象的標誌（符號）。

公共藝術必須在當地生活自然條件、文化內涵、生命信仰（宗教信仰）與特有習性上，具體的在美學理念下，化為一個呈現的事實，它將成為居民的一個新的生命供奉；一個新的生活朝聖地以及新生活上的判斷標誌；在文化藝術功能上，公共藝術清楚的標示出當地社區活動上最為特殊習性的具體對象，再抽象的化為新生活上的符號，進而設置在公共空間上；例如宗姓祠堂的具體呈現，在信仰美學上做一鮮明且具批判意味的強調，而不淪為只是祠堂美化的工程一環。

公共藝術作為社區的文化與舵手，在社區的獨特開放空間上，應將台灣文化

²⁹這裡所指稱的是與族群個人相依賴的生命信仰，而非單指宗教上的神明信仰。

³⁰ 凱文·林多《城市印象》，項秉仁譯，中國建築工業出版社，1990。

藝術特有的美學造詣，成功的起一種聚集社區中心意識的圖像，也就是要在構造物上，標示著當地重要的精神與特殊文化藝術意象，使當地名謂能直稱的指出其意義，並能成功的有別於表象上的社會化形象，這是公共藝術在社區生命信仰上的地標工作。

一個社區的化身可能是一株大樹、一個公民廣場或一個祖靈的木柱，刻劃著族群祖先一生的成就或遺缺，這種在歷史條件下的元素，可以是個適當的推力，將一個整體抽象化的象徵或目的，要當地人們來追溯或組成民間團體來進行整體性的規劃，在資金與整體社會環境的因素影響下，較難有直接正面的執行，若能借助公共藝術的整體規劃力量來提論當地文化藝術的美學景觀，將使當地生命信仰價值在社會實踐過程中被提高，而其標誌將更鮮明於社會環境裡。這個標誌物等同為公共藝術，將被定義為能具體成當地社區生命信仰的一種“圖像”，是一個鮮明可見的存在居民認同心理的，並在當地特有文化藝術背景下，能為社會與當地社區公眾所能理解和感知得到的一個標誌意象。

2. 社區美學的律動思維

社區文化藝術的形成，成就於自然、地理、社會、人文以及歷史背景的影響。這些過往的種子，不斷的綻放花朵在今天的土壤裡，左右著社區人們對於空間、文化、藝術的美學素養與思想意識；而不同的社區文化，即有審美差異上的不同律動（生活）美學。

台灣宗族的整體性，體現了中國固有的中庸和諧特性，每一個宗祠與宗祠間，都能和諧的融洽其中，不相違悖其忌諱與禁忌。而這個“禁忌”演化至今，就是我們所謂的不同生活層次（或階級）；公共藝術在此的作用即是用來作為否定此一膚淺的現實「拜物」主張，是用來拓掘當地生活律動的真諦與信仰美學，不能以在地工作的層次來劃分人民的文化層次，這是不公平且不道德的（文化商業區的居民在現代都會叢林中，總睥睨著來自工業區或鄉下農業地區的人們，這在政府文化藝術上重北輕南的政策趨向下可見之。）。

公共藝術在社區生命律動上，所要建立的批判美學，是為否定那來自資產階級的大眾文化意識，進而提高社區文化藝術的傳統價值。在老舊社區裡公眾的組織力，由小（個體）到大（宗族）十分縝密，不僅透過大街小巷的通道整合，更

在這些動線上，進駐了人與人之間的關係，從孩童在巷弄之間的捉迷藏可以得見這個充滿生命律動的動線，深植在傳統社區文化生命中。這些組合起的“量”，構成了社會族群上獨有的文化藝術氣息，每個巷弄街道都有感情，每一個轉角都是生活律動上的新接觸，這十分有趣，更有別於都會大廈中庭薄弱的社交形式；公共藝術的著力處，應在這傳統兼具生命律動的公共動線上來劃分與規劃，每一條街弄都可以具體的標誌當地文化藝術的特色，每一個街道都可以在轉角處標示著文化差異的多樣性，使社區生活律動上有條理且富感情的呈現，而非是統一招牌與街道統一造景的模式來鋪陳文化建設。

隨著西方建築文明的移植，台灣都會空間美學上的構築是一格子一格子的集結，並在其間劃分領域，所呈現的是種社會現實面上的聚集；而傳統台灣社區所具有的空間美學上，構築的是種在歷史進程下的文化藝術累積，其空間形式不做分割的規劃，卻是用來聯繫人感情用的，前庭後院在彼此生活律動是如此的主動頻繁，進而重疊出文化意識上獨特的普遍性意象，人們、屋脊與生活律動習性就交織在這樣的美學意涵之中，這是都會社區文化所不能比擬的。

公共藝術在此所要強調的，就是要批判都會現實的大眾文化所帶來的疏離特性，要在傳統社區文化內涵上，梳理出公共性美學的特質（和諧律動空間）。

社區的改造應當破除如街道樹、分割島花卉種植的形式化的模式，這不能拿來作為都市文化建設的標誌；真正要展露的文化內涵，是在公共空間與私人領域花園庭樹的和諧精神與設計規劃。當政者不能將政治的績效企圖，搪塞為一種文化建設的隱喻性喊話。

通過社區生活律動美學的提倡，公共藝術要設置在街弄的動線上，要根植在社區街道特有文化氣息上（如三峽老街、高市中街年貨街）；因此，這些動線將會匯集成一個社區的命脈，透過街弄巷道的整合，社區的整體外在形式與內在文化藝術內涵，才能被律動的啟發，一切的活動成為在地性的活化，而非遊民式的聚集，活動一完只剩下三十公噸的垃圾（今年高雄燈會三天後，聯合報社會版，2001.2.9）。

社區中每一個宗族，似同一個獨立個體，牽連在整張生命律動的網路上，公共藝術透過反省與批判的精神，屏除非自律的因素，將每一個個體完美的標示出來，在外觀形式上規模或大或小，實際上卻是串通一起的，每一個審美個體的構築是較為內在的強調，最後外放於整體社區的律動美學上，在街弄間，每一個街道各有其蘊含的特色營造，雖有能指上的形式差異，卻擁有共同的所指目標，這

才是公共藝術在社區律動美學上的用意，而不是迷戀式的介入一種“西方咖啡台灣廟埕”，賣的大眾文化噱頭經濟信念。

所有這些獨具風格的街弄，是個活的動線，在社區的人們生命律動中，木雕街是做木雕藝術的街道，而不是做木雕店的街道，這個主張同樣也適用於藝術村的形式。台灣的社區公共藝術，帶有的是種中庸且朦朧的律動空間，俯仰其上，是種平實且富人情人的生活空間，期間作息，卻是個生氣蓬勃與多樣生命體驗的特殊形式，不該拔除這些棋子來畫棋盤；沒了棋子，怎麼也下不了棋。劉姥姥進大觀園，劉姥姥是真實的律動形式，而大觀園則是個生命律動美學體（公共藝術）。

第二節 公共藝術的美學批判

（一）社會性的美學批判

台灣於一九九二年通過「文化藝術獎注條例」，使得公共藝術的贊助資金有了依據與依法可尋的條例，透過參照國外百分比藝術經費的政策，賦予藝術家一個創作機會。早期傳統公共藝術作品（各文化中心銅像、學校人物造象、壁畫浮雕等）並未經由一定的公開徵選，在資格與作品主題上更不具創作的自由度，那時的設置決定主要由公部門決定，藝術作品在設置地點或場所的關係上只是個美學的客體。

美國在一九九〇年代開始將公共領域做為內涵的公共藝術，涉入社會的實踐過程中，也就是主張所謂「新式樣公共藝術」（new genre public art, Lacy, 1995），希望對於藝術的商品化與策略性的發展進行干涉與抗拒，其「價值在於它能夠發動持續性之社會批判過程的動力」³¹。可預見的，台灣公共藝術亦將會涉入一種社會美學批判中。

法蘭克福學派在美學上，對藝術所強調的是種社會潛能與認識作用，在Adorno 著作《美學理論》中，強調的形式與社會的聯繫，它是贊同於藝術的自律形式，也強調自律形式所帶來的社會性意味的。「新式樣公共藝術」之主張，

³¹ 《ART, SPACE AND THE CITY》，P265.

它將披露社會性中的集權與金權的虛幻結構，並寄望於過程的形式上，以自律性的藝術尊嚴，來博取更多元化與更具生命想像的公共空間，該揚棄的是在公部門場外的設置專權，拋開那些政治權力結構的視點，一個美術館的宏大並未能帶給公眾多少生活中的現實平衡作用，公共藝術也同樣的不能做為肯定想像的夢的避難所。

台灣從七十年代開始，那種資產階級文化的味道便已瀰漫至今，現代生活的台灣人勤奮的過去造就了今日的社會規範，形式主義英國藝術評論家 Clive Bell，在其著作《藝術》³²一書中提到一種「有意味的形式」，讓人們可以憑藉一個想像，來將生活區分在一種勞動與美的虛幻之中；現在的政府公部門，正在施行此一計劃，在各地文化中心相關公共工程、學校、交通甬道、主題性的節日上等具有公共空間性的場合裡，用所謂的「公共藝術」來異化現實的壓迫與政策上的現實壓力，於是我們終於可以想像為什麼站在政治權力的空間管理上而言，公共藝術的效能是個成功美麗的藝術形式，肯定且複製了人們的願望，雖然那只是一個為了平撫公眾抗拒的裝潢罷了。

社會的實踐過程使得公共藝術的議題有更具參與性的精神特質，關於社會生活的議題更真切的投射在公共藝術的議題上。公共藝術在整個社會實踐過程中，實際上是十分在地性的，並在所在位置的人、事、地、物上延伸展開來；過去台灣的獅子鐘、蔣中正銅像、效忠教孝的人物塑造、忠孝節義的民間故事塑像等，事實上都帶有一種脫離現實的做法，將藝術做為迴避現實層面的媒介物；當人們沉靜下來時，觀看這些歷史文化背景的「群像」時，似乎只留下一個「紀念物」的無感面容。因為他們離社會的實踐生活好遠。

做為社會實踐者（形式媒介）公共藝術，可以一種社會批判的角度來闡述它的重要性；法蘭克福學派的社會藝術美學主張，否定了形式主義的二分法，主張「藝術作品當作自律的、獨立的整體，而不是設立外在的標準加強於它，使它成為他律的工具。」³³。因此，公共藝術作品所帶來的是這個客體對象本身的批判張力（對應著社會現實），而不是在此對象外部的人們所要加強與廣告的某種意圖或觀念（藝術家）。同時，這樣的主張也否定了那種為達到教化作用的主體性意識偽裝，如果我們仔細去觀看那設置在外的藝術品，大多數是主觀的理念捏

³² Clive Bell,《藝術》，1914，是客萊夫·貝爾有關形式主義美學理論的主要著作，現由商鼎出版，周金環·馬鍾元合譯，2000年第一版第二刷。

³³ 楊小濱，《否定的美學》，麥田出版，1995。P32。

造，企圖廣告著如戲劇般的劇幕效果。

馬庫色在《反革命與造反》一書中說：「藝術不能表現革命，它只能通過另一種媒介，就是一種美學形式來招喚革命」，而公共藝術在它的嚴肅基礎上（過程）中，展現其社會批判與社會需求的現實面。我們設置了國外的參考風格，希望能有那麼一個生氣蓬勃的景象；當本地的藝術家發現了開放的創作空間時，正忙於釐清或推出適合的作品同時，我們該要深思，在一個主體意識的統治手法，是不具有參與性的，因為當台灣的公共藝術在強調民眾參與的同時，即已發現主體性的破碎不堪，甚至是斷然的拒絕。

（二）對於大眾文化的批判

接下來要切入的重點是關於「大眾文化」的涉入問題。強權政治與資產階級帶來了一個統一的「整體」，這個「整體」意味著政權主體的轉化，轉化成在藝術上的崇高與偉大（如中正文化中心），做為公眾的我們，在一種集體無意識狀態下，誠然接受統治與操控，不論是蔣中正銅像或是日本“Kitty 貓”皆如是。

公共藝術的提升是要消弭公共空間的盲從性，公共領域回到自律的精神上，從而享受生活、體驗生命。公共藝術要體驗、彰顯的是社會的事實，使公眾回到拒絕他律性干涉的清明狀態；公共藝術在美學辯證上的論點即是站在社會實踐過程中否定社會上的不合理。

在台灣我們看到廣泛的設置公共藝術的同時，似乎也嗅覺到一種主體意識文化的滲入，滲入在都市的休閒文化上，張貼在公共空間的大眾消費文化裡。雖然台灣的民主化已將政治藝術圖像移除，但它仍在暗處潛藏著意圖。公共藝術在大眾文化生活圈（在地性範圍內）中，並非要獨然的區隔在外部（out side）的立場才具有其自律性的主張，而是在那自律性的在地文化中滋養出獨立於主體（總體性）社會形式的造形，充分的能展現在大眾文化層的特有關係，使設置點在公眾進入的每一個行徑腳印，都是構成此一公共場所的要素，絕非是成為觀光據點的附庸。

或許公共藝術在公共領域中具有何種效益上令人質疑，做為藝術的美學批判，藝術勢必在內在的形式上，摒除他律的影響，走向一個合於公眾的自律形式客體來展現意義；一個公共藝術的設置案之成立，不是為了企業體的那個外於自律內在的形象，而是企業體在社會實踐過程的自身形象，不是為提供一種政策他

律性的休閒聖地，而是一個公民各自內在的社會事實體驗。

或許站在傳統社會藝術學看待公共藝術，將是如此的美好，美好在對社會簡潔完美主義的描述，提供一個迎合大眾消費文化的綠地，但不可避免的想到，當公眾帶領私人的物件進入公共領域中，其理由是私人領域不能被允許的介入行為，必須在公共開放場地施展；例如，我們知道公共走廊不能溜冰，但美術館的公共走廊「可以」溜冰，為什麼同樣式公共走廊，其目的與意義是一致的，卻有不同的處置心態（雖然美術館有禁止標示），而公眾的心態是如何迴避這種想法的，因為這種作為，是在主體的他律性影響下結合而成的，它就是一種「大眾文化」(文化工業產品)。公眾行為習性將它帶入了公共領域之中，而公共藝術正是如何看待的美學批判客體對象。

台灣的民主化舉世矚目，相對的資本社會發想而出的文化工業，正生產著一連串的商品來掩飾其私人企圖，公共藝術裡我們談公眾的參與性，而宣傳的重點竟是在包裝後的意識型態灌輸，呼籲公眾「明天會更好」的假象，並在大眾雙目注視下代為簽署「聯合聲明」書（設置案的通過），這可從體制內評議機制上的專業背書風氣看到端倪。

公眾的接受過程，通過一開始即是種本能的、自律的抗拒，任何一件公共藝術設置案的推行，都有公論的聲音，但這些被指定的選擇早已規劃好，在體制內做好一種能誘發與控制的煙火，在引爆的剎那抓著那個燦爛的焦點，這就是Harold Rosenberg《藝術品與包裝》(Artworks and Packages)一書裡所言的，藝術品與媒體包裝的後現代趨勢。公眾將在這種體制化的控制中，毫無能力提出異議；我們可以就此去省視台灣的所有公共藝術設置案——那體制內的控制與「精英文化」的（專業）追求。

活在後現代商品價值重疊的拜物文化中，「物化」早已取代了真正的藝術與美學的批判，大眾文化在法蘭克福學派批判理論上，是個完全物化的意識產物，這樣的事實，見證在台灣社會裡；一件公共藝術品的價值，往往從設置預算的起點開始評估，當它超乎想像的昂貴與效益時（每年的元宵主燈），它將在商品統一的價值觀上，被認定為一個肯定的藝術形式，民眾在缺法美學與藝術的審美能力的狀態下，將隨之起舞，共體「時尚」的判準，在人的意識與社會物化的拜物火炬中解消，公共藝術如同時尚消費商品，在「購物中心」任君挑選，一切將以大眾文化市場為目標，為這個公共空間的市場而生產。因此，公共藝術必須在美術批判與大眾消費文化間做一個明確的區分，並建立一個判準的原則。

第三節 公共藝術美學上的設置思維

(一) 公共藝術創作的美學思維

當公共藝術呈現在公共領域之內，隨著公眾進出的次數增加，使得公共藝術品本身形成一種複製在大眾生活圈週遭的「事」與「物」；公共藝術呈現在公共領域中的是種自律性的表演，將訴求的目的傳染給在場觀眾。這樣的表現形式與深藏在故宮或各大美術館的館藏品在與公眾對應的關係上，存在著一層表膜性的差異，當你要進入美術館時，所懷的審美心情是有所準備且有些許的不自在，而當你走出美術館的那一刻，幾乎是輕鬆且滿懷價值上的自在，這些反應不是來自過往朝聖般的救贖心態，而是大眾進入公共藝術開放空間的那種任性與現實感的解放差異，這是一個公共藝術空間的表現向度上的特性。

藝術家將作品置放在開放空間的心態，是為了彰顯藝術的存在與自己的突破；所期待的與設置規劃者相同，它需要欣賞者，需要公眾的駐足與充分反映和認可。公共藝術等待著公眾的參與，而公眾也在公共藝術的實現對象上，得到一種充分的現實性，見證自己與空間生活的美好。對於公共藝術作品即發生了一個十分密切也充滿對立的關係。

公共藝術在設置行為上，既是對立於觀眾且企圖得到公眾認同的一個現實空間，這之間就牽扯涉到一種價值判斷與審美判斷的選擇性問題。

一件公共藝術品公眾看到材料、形式與色彩的變化，其審美意義因人而異；藝術品本身具有兩種具體特徵，一個是在設置前所甄選出來，屬於作品自律性創作的某種藝術特性的形式與結構，這些具體的事實將被評選委員的專業性辨認出來，所以具有藝術上的實質價值；第二個較為特殊的特點；公共藝術更強調在一個體驗主體（審美經驗者）能在審美判斷下做出一種「對立性的感覺情感」³⁴。

由上述的兩個特性來省視公共藝術，它是具有確定且現實的形式客觀對象物，並在安排上激發公眾情感的公共領域藝術。因此，現代的公共藝術作品，應在作者主體與作品客體對象之間作一個現實的考量（確實能掌握自律性的表現），並在與公眾對應的那一刻，使公眾與作品之間，能分出存在著的價值與審

³⁴ 這裡所指稱的對立性感覺，指的是主體在客體對應下所產生的，不相關於客體對象的自我喚醒的情感。

美判斷的結果。公共藝術期望在社會實踐中，藉由公眾的接觸來呈現它的存在價值，一件公共藝術案的成功（普遍性的價值要求），卻需要在公眾輿論的歷史時間上才能獲得確立。

公共藝術創作者明確的要承認，公眾是唯一的審美判斷與價值判斷者（雖然事實上是相反的情況），但卻淹沒在社會的大眾文化潮流中、社會現實中，公共藝術的存在價值其性質上一如一齣戲，作品需要公眾，公眾有多大的迴響其存在價值越大；以嘉義市圓環「小童噴泉」為例，那來自西方的「尿尿小童」，在當地居民的眼裡是個歷經數十年的時光，複製在公眾的生活事物之中，雖然它並不具有在地的創作意涵。當他被移除，換上新一代台灣雕塑家的作品時，公眾提出的對立理由是，那只見到作者呈現自身主觀的對象，而見不到客觀審美對象的價值所在，而引發爭議。由可此見到的是公眾的尺度重點，在於度量衡上那具體呈現社會現實的形式與激發公眾情感的審美價值上；這是公共藝術創作與公共關係上一個較難以釐清的問題。

空間是個公共藝術與公眾發生關係的場所，公共藝術的原意識將藝術客體對象本身的自律性符號傳遞給公眾，而非將大眾文化的他異性符號複製在公共藝術本身，成為一個毫無生趣的佇立物。

生命在一個符號宇宙之中。語言、神話、藝術和宗教則是這個符號宇宙的各部分，他們是織成符號網的不同絲線，是人類經驗的交織之網。³⁵

Ernst Cassirer

在 Cassirer 符號空間裡，藝術是整個宇宙符號的一束絲線，穿梭編織在公眾生命中裡；相對於公共藝術的空間領域上，創作者將將整個社會文化放入其視野焦距上，藝術與公眾在此符號空間中，針對社會實在性做解釋與互動了解，藝術家將藝術的符號可以開放性直觀的形式，迫使公眾自律的審視它，相關的題材，神話、宗教、科學、歷史、政治、語言、藝術等，更將公眾的情感拉到一個眼前的事實上；在物我統一中，公眾看到神話的精神事實，在生活所屬的領域上，公共藝術（或是宗廟）體現了公眾對單一對象（宗教）的融合；在有限（公眾）與

³⁵ 《人論》，Ernst Cassirer，甘陽譯，桂冠出版，1997年再版。〈第二章符號：人的本性之提示〉，P32。

無限的對象中，公共藝術體現了人的科學精神；在歷史記憶場所裡，公共藝術發掘了歷史事實的符號，供大眾採擷沉思；在政治權力的體制空間下，公共藝術更是體現社會現實中最為對立批判的一員；最後，藝術的公共空間將傳統藝術的主觀對象轉化成客觀之對象形式，給社會一個更具社會實踐與參與性的空間。這是建設性的公共藝術，也是公共藝術創作者與公眾需求之間的一個實踐過程場域。

街弄巷道作為人棲居的交流甬道，人們在街弄裡築造一個家，每個家串聯成一條街巷，每一條動線的逗點處「轉角」，就是焦點所在；一長串的道路，在歷史的腳步中，時候到了就在這個轉角處切出一個開口，供做交通之用，這個轉角是人們經過時必然轉向觀察的投射地點，這是個美學上的概念發軔。

個人認為以批判美學為基礎，站在對立的向度來作為公共藝術創作上的美學思維——一種「轉角性美學思維」³⁶，在現今整個公共藝術的領域上，是個適切的新型態美學論點；公共藝術的設置創作焦點，重心並不在創新的意識型態裡，轉角性的美學思維觀點，將打破這種社會意識型態的他律性創作模式，建議由整個文化藝術相聯繫的角度上，重新定義當地的文化藝術脈絡，並正確的駁斥社會實踐過程上所被異化的「民主」形式，進而指出真正社會所需的公共藝術新方向。

在《啟蒙辨證法》一書中，霍克海默與阿多諾指出，大眾文化是為一種「文化工業」，他們所要駁斥的就是文化工業中的那種虛偽的「大眾化」性質。

公共藝術處在這個充滿商品生產的價值標準社會中，身為藝術創作者，在創作思維上應自律的打破這個強迫的虛偽原則，因為大眾文化的內容是沒有差異性的，兩個「個體」只存在一種相似的擬仿，只是整個社會時尚消費下的一部份罷了。首先以創作思維的美學形式三個條件，來討論公共藝術上的轉角美學思維過程。

³⁶「轉角性美學思維」一詞，是個人在論文上提出的個人見解，作為對於法蘭克福學派在大眾文化批判理論的一個呼應。轉角美學的思維性重點在於摒棄大眾文化「正面」假象之營造，而以「轉角」處（對立面），作為觀察、反省與思維的路數，用來作為迴繞整個（公共藝術）面象的立場，加以批判與建設。

(二) 設置上的美學形式條件 人性、合法性與合理性

轉角性美學的創作理念，是個自由的思想，是作為在公共藝術領域上批判與破除資產階級與文化工業之整體（大眾文化）的自由思想。作為當代藝術作者，更應在公共領域上來顯現大眾文化的社會意識型態，將人性的張力重現在文化社會實踐的意識裡，因為那虛偽的大眾文化，在文化工業的推動下，其「意識型態已成為了社會合法化的證明」³⁷。

公共藝術的創作者必須站在一個「二元化」³⁸的轉角的角度，來透視與剖析社會過程中，依附在意識型態又抗拒意識型態的現象特徵。意識型態源於法國哲學家孔狄亞克(Condillac, 1715-1780)《感覺論》(Traité des sensations)，書中提到：「人的全部知識都是轉壞了的感覺，任何原則都受到排斥。」³⁹，原來作為解決人類的一種思想體系，所追尋的是烏托邦的世界；這樣的觀點給予大眾文化一個美好的背景，使人社會化成意識型態下的被統治者，因為「征服」在意識型態的國度裡，神權時代、君權時代以及資產階級的民權時代，始終是政治權力的追逐目標，而身處公共領域的藝術家們，要社會撥亂反正的是此種意識材料的運用，與對立於意識型態的批判性美學創作主張；公共藝術的總體是個社會化的意識型態價值面；如同一條街道的整體面是個商業經濟的「正面」透視圖，而在這街巷上必然存在著一個「轉角」（最少），那即是最為人性的形式——藝術符號(Art Symbolic)；它在街道或藝術作品上是個整體公共藝術的一個載體，其特徵是在表達或推論著，從此轉角上所發現的矛盾，並對立於意識型態材料（政治、權力、文化霸權、廣告）的干涉，使當地公眾重新回到省悟後的清明，「因為在經濟基礎平衡狀態下，公眾的批判力將是平凡且窒滯的。」（這是西方馬克思主義對於文化革命的看法）。

公共藝術在美學上的主張，即是種「轉角性」的視點，將代表當地人們的人性形式（在地公眾的神話、傳說、紀念事物、特有文化藝術產業等），進行一種人為之間的語言標誌物，透過這些人性形式，來批判現世的「大眾文化」現象，使人們在公共領域上，再度以人性的語言來再現事物之間的關係，重新進行人與

³⁷ 《西方形式美學》，趙憲章編，1996，P407。

³⁸ 二元化：西馬主義者對於文化的傾向，是要區分合分離出文化的二元特性，既依附意識型態又

拒抗意識型態。

³⁹ 《意識型態》，Servier，1982，吳永昌譯，遠流出版，1994。

人之間的互動交流，這即是轉角性美學在公共藝術創作上的絕大影響力，力圖為一個完整且自律（在地性）的一次性呈現，公眾的生活律動將自此「轉角處」延伸而出，如同中國建築中的“影壁”⁴⁰形式，意在轉角處的彰顯一種人性的精神。在此的轉角性美學概念運用在公共藝術或其他藝術創作上，是作為批判社會化下完善的工具性手段之政治制度，因為這些完整技術概念和制度，其作用是為一種新的控制形式，放眼台灣各地公共藝術範疇內，充斥的是種明確的政治意象性並起意識型態作用的。

在新馬克思主義的國家立論上，認為資本主義社會中的黨派與利益團體，所奪走的是公眾原本的公共政權，他們利用這些公共政權轉化成社會大眾文化，來迷惑公眾，使公眾在國家政權的干預下，受到一種現代資本主義的邏輯運行壓迫，此刻，關於「合法性」的問題便營運而生。而公共藝術在此轉角上正顯現出公眾權力與政治權力的衝突與管理上的控制矛盾性。

這是現代民主國家資本主義運行下的“異化政治”（Alienated Politics）⁴¹形式；台灣的政黨輪替現象，我們位處轉角（文化藝術的整體角度）的視點來看，清楚可見此一做為「主體」（決策者）在政治結構上所產生“異化政治”的現象；公民參與的機會在資本主義的資本累積作用下，受到國家政權強力的干預，使公眾在一種對立的批判角力上，做出政策性的不信任抗拒，最後將使國家失去其存在的“合法性”理由，而成為社會實踐過程上的對立目標，這樣的現象正在述說著台灣的文化人角色，充滿人性與理想的文化人，終日企極思索的就是使自己成為一種“非政治化的人”，公共藝術也正在此一角度上戰戰兢兢的挪移腳步。

這一群文化人中當有公共藝術創作的藝術家或創作者，在公共藝術的純粹公共性上，“非政治化”的觀點即是轉角性質上的一種美學主張，一種合法性的形式；藉由批判自處於對立面的公眾，終必站在一個合法性的公共領域來審視公共藝術作品。公眾要求的是一種自由的資本主義社會，強調的是公民參與機會均等

⁴⁰ 「影壁」，是中國傳統建築局部術語，為古建築大廳前特有的設置，即砌築於大門內或大門外，與大門相對的用做屏障的短牆。又稱照壁、照牆，古稱門屏。此一空間為建築物第一道空間，使人產生即將進入內院的思想準備，形成空間轉換的心理感受。摘自大陸學苑出版社《藝術詞典》，1999，P180，建築篇。

⁴¹ 為新馬克思主義的一種國家理論，指稱資本主義社會的黨派和利益團體不僅奪走了本來屬於人民的公共政治權力，而且反過來用這眾權力統治人民，是作為研究國家如何從“合法”步入“危機”的理論。1970年出現於美國，代表者為 A.沃爾夫、S.包爾斯和 H.金蒂斯。《當代西方思潮詞典》，王森洋、張華金主編，華東師範大學出版，1995。

的合法性；公共藝術的符號形式在此成為反對和顯現國家政權非法的干預與阻擾。合法性當成為公共藝術的第二個美學形式主張。

公共藝術上的合法性主張，建立在社會「異化政治」現象上，從歷史與文化藝術的轉角來觸探社會及其意識的現象，公共藝術合法性的主張與政治是始終要保持距離的；阿多諾《美學理論》一書中，認為藝術是「將無限豐富的實踐可能性包含其內，作用於與政治實踐保持距離。」；現代主義藝術以形式的表現性和構構性原則體現了批判理論即阿多諾的『否定辯證法』。⁴²

當然在此主張的公共藝術合法性形式與阿多諾在「否定的真理」(negative truth)中，那個不和諧的揭示社會的意識型態做法有形式作法上的差異；公共藝術作為一個批判的載體時，起的是攸關真實公共性的革命，文明的社會需要和諧的轉移，這是美學「轉角性思維」的藝術創作概念；「人性」的形式是和諧的共存在公眾心中，「合法性」的形式在轉角思維模式下，展開批判與顯現的和諧模式，所揭發的是社會意識型態控制下“和諧的矛盾”，凸顯的是合法性的國家危機；美的形式是藝術的主張，轉角美學的視點則是種非浪漫主義的美學判準。

上述合人性化的主張，似乎隱藏著一個古典主義與精英文化上的價值理念，企圖是與社會功利相對立的，所批判的正是台灣社會與政策上的資產階級經濟發展。依照馬庫色的“肯定的文化”作為概念的解釋，這樣的精英文化是肯定的反映了普遍的人性，給勞動的公眾有一理想與希望；但隨著台灣經濟體的資產累積所發生的現象——資產階級統治權力的奠定，轉而將此“肯定的文化”化為控制公眾的技術性工具，這又呼應了馬庫色對於“肯定的文化”分裂的雙重性的見解。

在公共藝術的設置形式問題上，合理性的形式就派生在此狀況中。Habermas在《合理性危機》一書中指出，缺乏合理性的原因，在於商品（文化工業）生產失去計劃，促使一種變相的無政府狀態的出現，而當權者在缺乏資訊、規劃能力與協調能力狀態下，不斷的依委託者（資本集團）日漸社會化的私人目標要求履行職責（一種失去距離的狀態），而出現一個失去合理性的矛盾狀況。

這樣精確的剖析現代國家的矛盾，正是法蘭克福學派批判理論的精神所在；合理性的真實形式，在法蘭克福學派代表人物霍克海默與阿多諾合著的《啟蒙辯證法》（1940）一書中，明白的指出這樣的合理形式，在文化工業的大眾文化中被消解了。

⁴² 《否定的美學》，楊小濱，1997，二版，麥田出版。P129。

台灣公共藝術是在當代科學與人文環境中的一個藝術新形式(雖然受到西方公共藝術政策影響),繼承西歐文化上對於社會文化總體性探討的藝術新潮流;但是隨著政府在一種合理性危機狀況下,我們看到的現象是政府公部門早已在這個距離原則下迷失,迷失在資本集團與在地勢力個人目標的社會化要求,公共藝術似乎已淪為一種文化工業的技術合理性工具,從而站上理性目標(啟蒙運動以來)的對立面,反過來控制公權力。

在「轉角性思維」的公共藝術美學主張上,公共藝術的合理形式,是建立在一個不為交換滿足目標的立場,並以強烈的社會實踐性來宏觀此一危機;在公共藝術的造形美學形式上,要求在公共藝術合理性上,呈現自律性的精神與社會的必要性,其次在大眾文化消費商品模式上,破除商品價值體系(資本體系)的社會化支配;運用公共藝術的轉角美學思維來檢驗結構上的合理性風格,即是 Derrida 所主張的解構思維 延異 (differance)。

公共藝術的創作美學,所要彰顯的是在現實的形式(文化工業產品)上,加以揭示其社會生產規範的虛偽性;合理性的精神形式繼承一種真正的價值理想,將社會中那種消費物化的抽象普遍意識加以批判,並在和諧的形式範疇內,皈依在一種馬庫色所主張的「不分裂的“肯定文化”」形式中,這是藝術創作美學對於公共藝術的一種支撐力量,也藉由轉角性思維的觀點,重新賦予啟蒙運動時期的真實性意義;公共藝術的合理性形式是種抑制文化工業那種在藝術形式上,普遍性與特殊性的模糊狀況(兩者皆可替代)的低限主義 (minimalism) 雕塑美學主張,與《否定美學》作者楊小濱在書中第四章提到「阿多諾最低限的和諧見解,有異曲同工之妙,新世界的公共藝術形式,將在批判性轉角思維中,和諧的移轉在公共領域,並凸顯在具有建設性的社會對立批判面上。」

第參章 公共藝術的生命週期性

公共藝術做為台灣的新空間經營版圖，在政府公部門與民間基金會多方的推動下，正朝向一個完全可能的發展途徑，這之間的設置案推動與相關研討指出一個設置程序上的方法：「要加強公部門的法令認知來編列預算，建立公部門的創作人才資料庫、呼籲創作者的環境藝術關等」⁴³；這樣的期待具有都會新形象的建設做法，簡單的將資金用法與法令結合，將藝術創作者的方向劃歸到環境的題材上，預期的是豐富而多樣性的景象，這是一種植栽式的做法，設置經費是種特效性肥料，將在法令的“水源頭”開啟時，澆灌在公共藝術的土壤上，任由種子發芽（藝術創作形式）。看到多樣性的花朵綻放，誠然是種成功的栽培，但可想見的是，花季一過，綻放的花朵將隨時代所需的「北風」，化入土壤或歸為“乾燥花”式的矗立，插在社會過程中被拆除的半階樓梯上；公共藝術不能只是一種裝置藝術的材料形式，設置觀念的轉移，材料媒介將被移除，而公共藝術的設置評估上不能只是做為轉化的媒介形式，而輕忽“土壤”（公眾）的需求與權力。因此，公共藝術的設置與移除命題，將是共藝術設置上的一個現實的價值判斷問題，唯有做出符合共同需求的真正評價，公共藝術的設置才能成立。

論及公共藝術的設置問題，就必須站在前沿性的角度，來探討公共藝術設置前，社會多元性實踐過程上的癥結——一種社會性的評價。

⁴³ 陳惠婷，《公共藝術在台灣》，P70，1994。

第一節 公共藝術設置前的評價 共同需求

公共藝術做為公共空間的象徵，在上述的「公共態度」(單面性，只關乎政治權力管理與精英主義的理想結合)下，展開自 1960 年以來全球各地蓬勃發展的公共藝術現象，這是人類自有花園營造以來的另一種「空間裝潢」的新氣象；「百分比藝術」經費政策 (Percent for Art)，是為主要的政策資本來源，在法令的澆灌下；「公共藝術在此成為政府主要資助的對象，但這種作為傳達國家意識型態的方式卻是一種掩飾，掩飾在藝術風格和官僚體系上的形式藝術管理政治。」

¹ (Malcolm Miles, 1997)

做為公眾的認知，這是被刻意隱藏的事實。不論是國家意識型態的宣揚抑或是私人利益集團的某種社會化的結合，公共藝術在設置前沿上，必須確認的是，公共藝術做為一個都會或鄉鎮文化景觀與空間改造的形式，只是一種理想的推論；這可以從許多在地公共空間中，找到完全與當地共同需求相違背的無價值性設置案例。

在公共群眾體系中，公共藝術不是作為大眾文化的一種符號解碼形式，來取悅大眾的「認知度」，我們必須質疑，設置前所牽涉的一切藉由公共性的傳遞途徑(空間、媒體)來獲取私性利益的現象，也就是在一種高度公共性上來看待所謂的「公共福利」取向，與如何成功的將公共藝術放置在社會過程上的一個公共領域內。

贊同是一種創作或維持一事件狀態的意動傾向。²

W.D. Lomonte

這是作為公共藝術設置前的一個批判上的認定；「贊同」是作為評價與公眾選擇上的外在形式，在此做為政府發揚都會優勢與授予公眾權力的一個重要批判論點。在這裡公共性的贊同，是一種在公共認知與情感、意向的外在表現傾向，是公眾在表達上的一種權力態度與社會性心理層面的完整狀態。

Malcolm Miles 所著《ART, SPACE AND THE CITY》第八章 <ART AS A

¹ 「Public art is a major area of state patronage, but the way in which it conveys the state's ideology is seldom overt, concealed in matters of style and the bureaucracies of arts management.」摘錄自《ART, SPACE AND THE CITY》, INTRODUCTION, P5.

² 《價值判斷》，W.D. Lomonte，<第七章 好與贊同>，P268，馬俊峰、王建國、王曉升譯，中國人民大學出版，1992。

SOCIAL PROCESS > , “藝術做為一種社會過程” , 他提出一種在公共藝術設置前的深刻問題, 「在公共藝術的傳統上, 是受託於百分比藝術經費政策的贊助, 並傾向於透過美學上的對象與實質地點間的關係來獲取一種清楚的關係; 相對的, 在 1990 年代新興而起, 以介入公共領域為取向的公共藝術實踐, 同時包含著過程與場所的關聯性。」⁴⁴

這個言論引述出公共贊同的重要性質; Malcolm Miles 將現代主義的藝術態度, 由一種「主要的意向」⁴⁵上轉為「次要意向」⁴⁶態度, 並分化在解構性的意義(意義與價值是過時處世之道中的某些面向)與改造性的價值上; 如同 Spretnak 所言:

解構的後現代主義特別關注的, 是那些各樣高貴至上的形式, 現實層面上都只是文化的一種建構, 而非公眾認定的真理。而解構主義的後形式是種宣稱, 意義本身不可能存在。⁴⁷ (Spretnak, 【1991】1993:12) 這段話指出一個社會過程的實踐狀態; 政府在政治、經濟、文化上, 所指的是種主要的意向態度, 當公共藝術的設置案提出時, 其意識型態的合法性與合理性主張已加注其內; 在合法性上, 政府將一種潛在的意向, 埋伏在文化建構的裡層, 此時的公眾權力態度, 轉為一種次要的意向, 影響公部門的權力上真理的形式意圖, 將遭致阻擾。換句話說, 公共藝術基於公共工程上的公共空間需求, 而做出供給, 形成了一種在政策上的有效需求, 公部門的需求是種有效的絕對價值, 而公共藝術在形式上也具有有效的使用價值, 設置的決議將依照兩個絕對性的價值判斷, 做為結合上的合理與合法性主張, 卻忘卻了那些在在地歷史概念下的文化意向, 而將之故意忽略進而排除、界定在次要的意向範圍, 其恐懼的即是深怕公共權力(此時的次要意向)的彰顯, 將導致政策發揚優勢利益(國家意識型態、私利性利益)之無法遂行。這是公眾贊同權力的一種挫敗, 也是作為公共藝術化設置上的一個批判重點。

⁴⁴ 《ART, SPACE AND THE CITY》, 8 < ART AS A SOCIAL PROCESS > ,INTRODUCTION, p 164.

「Conventional public art, commissioned through Percent for Art policies, tends to be defined by its relation as aesthetic object to a physical site; in contrast, the emerging practices of public art in the 1990s constitute interventions in a public realm which includes the processes as well as locations of sociation.」

⁴⁵ 主要意向是 W.D. Lomonte 在《價值判斷》一書中提出的一個命題, 他以一個男孩準備打死老鼠的初始傾向稱之為主要意向, 也就是一種贊同上的主要意動態度。P292。

⁴⁶ 次要意向, 同注3, 是在上述的男孩打老鼠的同時發生足以影響主要意向的衝擊, 且不利於其主要意向, 稱之為次要意向。

⁴⁷ 「deconstructive postmodernism draws attention to ways in ways in which overarching concepts are actually culturally constructed and are not the universal truisms that most people assume In its extreme forms, deconstructive postmodernism declares that meaning itself is impossible」, 《ART, SPACE AND THE CITY》 第八章 < ART AS A SOCIAL PROCESS > , P165。

反過來關照其設置上整體面向，政府基於公眾的共同需求，在公共藝術設置上，公共空間與公共藝術主體本身，將做為一種絕對性的價值（優勢的設置政策與好的公共藝術品），這兩者的有效需求性與有效使用價值，應當在共同需求序列上（設置方法上的共同需求序列與公共藝術的共同需求序列），就其相關的藝術、經濟、文化上的共同需求，做一個評價（有效的評價 機會成本的運算），這個評價才是贊同意向上的主要與次要意向的的意義所在，公眾權力在此時是定位在主要的贊同態度上，做一個有效的影響，以公部門的資源與公共權力的賦予來為公共藝術的設置前的主要價值判斷精神。

贊同做為一個完整選擇性的活動，其內容就是概括在公眾社會生活中，政治、經濟、教育、社區、空間以及公眾關係等因素下的 共同需求。

公共藝術議題上，本文【第三章】提出的生命週期性，即內含在贊同的評價因素中；共同需求來自公共範圍內的絕對性價值（有效供給與使用價值），而這個絕對性價值本身具有可被取代性，因而才能產生未來性的評估；而公共藝術在設置上的意義，在於一種相對比較性的全民共同需求上，並在這個基礎上展現其被贊同的屬性。在當地過往的歷史文化上，共同需求是他們當時的社會規律，這個社會性包含政治權力、文化傳統、藝術符號、公眾角色態度、儀式性以及結構與能動性，皆因應在共同需求上，又同共同需求的更迭而產生移除作用，進而形成新的共同需求的形式（社會規範），而我們要探求在公共藝術設置上的前沿，即是社會價值判斷上贊同的選擇內容 共同需求。以下就公共的社會共同需求來加以論述。

(一) 公共藝術在政治權力的共同需求

公共藝術在台灣類資本主義的民主模式中，是政治權力價值需求上的一種意識型態形式；政治權力希望由公共藝術在與公眾建構的主體上，做到一種使公眾自覺的從屬於權力中心、贊同國家政府的有效需求，這個有效需求，公共藝術是有效的供給者（政治權力供給形式），將在公眾需求大於供給的經濟控制機制前提下，做為政治權力的意識型態。

在此，公共藝術做為政治權力價值判斷的意識型態，並不代表政府組織的機器分身，這個意識型態起的是在次要意向下的共同需求形式，只具有一定的絕對性價值。

公共藝術的設置，在意向上公共參與權力的角度，將之視為政治權力上的主要意向評估，公眾做為適應上的服從態度或認知，只是從屬性的角色，被政治權力所宰制，形成台灣公眾意識的一種普遍性集體無意識的贊同，因為公眾不具有贊同同上的實質選擇權。

公共藝術的設置，原由政治權力的操作與文化藝術價值的需求而生發，公眾在公共空間的參與，僅止於一種接納的階段，做為在地文化圈的一份子，唯一的反對（批判）可能，只存在社會過程中，看到在勞動階級的聲音、非階級意識的種族聲音（原住民文化），以及充斥在新世態公共藝術領域中的女性主義主張（這裡指的是白種女人女性主義的聲音）。

這些在政治權力上本來作為主要意向的主張，往往被資產階級的民主政權所操控，並隔離在一個可容許反對的範疇內，成為不具影響力的次要意向。因此，在公共藝術設置前的價值判斷上，公共的贊同是要批判與顛覆那政治權力所謂的「優越氣質」——一種被公眾誤以為代表公眾的政治權力、一種精英份子以為崇高的文化主張。

在政治權力的共同需求上，公共藝術將脫離那權力中心的「優越氣質」，成為一種展現公共需求的新意識型態，破除政治權力的主要意向的佔有，將本身做為一種新世態公共藝術的參與，這個作用的效力將在批判價值上展現他的能量，如同台灣強人政治時期的那種意識型態的宰制力量，如今我們轉化為更和諧的一種批判形式——公共藝術。

這樣的訴求基礎，則建立在社會過程中——「一種仍在作用的社會過程」，「做

為還在作用的社會過程，意識型態就不是所有物。」⁴⁸；公共藝術既然做為一種社會過程，那麼它就不是一種所有物的形式，他將隨著公共的共同需求不斷的建構設置與重新建構（移除）一種公共的主體，公共藝術的價值判斷將被實際的體現出來。在 Malcolm Miles 著作《ART, SPACE AND THE CITY》,第 8 章 < ART AS A SOCIAL PROCESS > , 對於「新式樣公共藝術」的價值有一個確實的引言：

The value of new genre public art is, then, in its ability to initiate a continuing process of social criticism, and to engage defined publics on issues from homelessness to the survival of the rain forests, domestic violence and AIDS, whilst its purpose is not to fill museums, even with dadaist anti-art, but to resist the structures of power and money which have caused abjection, and in so doing create imaginative spaces in which to construct, or enable others to construct, diverse possible futures. New genre public art is process-based, frequently ephemeral, often related to local rather than global narratives, and politicized. It represents the most articulate form of a wider disenchantment with the artworld conventions still embodied by most public art during the 1980s.

他認為：「新式樣的公共藝術評價，是它接納不間斷的社會過程中的一種批判能力。以及吸引明確的公眾議題 從無家可歸到倖存的雨林，家庭暴力以及愛滋病，然而它的目的不是要去填滿展覽館空間，甚至以達達主義的反對藝術形式，而在抗拒金錢與權力結構所導致的那些屈辱上，創作一個具想像力的空間構造，或賦予其他的建構可能以及多樣性的可能預期。新式樣公共藝術是以過程為基礎的，經常是短暫的，通常與在地性相關而不是總體性的敘述以及政治化的。它代表著在藝術社會整體廣泛的覺醒，且體現八十年代最為顯明的藝術形式。」

這一段引言與上述論述主張相當一致；公共藝術不是政治權力上的所有物，而是一種處於公眾共同需求的社會過程主要意向意識型態表現。相對的也在批評 Althusser 所謂「意識型態國家機器」的指稱 現代權力的文化霸權；澄清政治權力下，「徵詢」(interpellation)⁴⁹的公共性假象，並在政治權力的手段中辯證出在政治權力複合體制中的真正共同需求。

⁴⁸ Goran Therborn, 《政權的意識型態與意識型態的政權》，P83，陳璋津譯，遠流出版，1990。

⁴⁹ Althusser 所發展出的中介概念，認為現代各種意識型態就是用這種方式，來聲稱個人是屬於意識型態所掌控的。摘自，《文化》，Chris Jenks，俞智敏、陳光達、王淑燕譯，巨流出版，1998。P196。

(二) 公共藝術在文化傳統上的價值需求

關於政治權力的界限，1789年法國《人權宣言》第三條：「基本上統治權起源於國家之中。」，公共文化的權力不復存在，只見到國家意識型態的文化霸權。

「文化」，作為公共藝術設置前的價值判斷共同需求，在台灣是有其特殊性的；不管是歷時性的文化傳統，或是當代共時性結構性的文化面，它活在一個共同的價值體系上（台灣島），而這個價值體系，帶有一種流變（becoming）性質的社會結構。

Malinowski 說：文化是「一套承繼而來的器物、財產、技術程序、想法習慣與價值。」⁵⁰，這是個文化傳統上的社會結構概念主張，也見證了台灣在地文化上，公眾對於公共藝術或文化政策的普遍性看法。文化傳統的概念，將之定義為在公共社會過程中的文化價值，它所代表的是一種在地的文化權力，是一個社群在歷史累積過程中，所演繹而來且代表為公眾所共享的象徵符號，這個象徵極為重要的是它將要顯現新時代的在地文化，而不只是回復傳統文化上的文化再生，而公共藝術即是體現這個需求的文化再生形式。

作為文化傳統的再生形式，公共藝術在批判的精神下，對在地文化作為一種創造與創新的意義，而非對於「古代」（過時）文化傳統的複製（一種在確認的工作而已）；就算是運用「達達藝術」的反藝術形式複製一個「蔣公銅像」，在現實上也只剩餘一種批判價值罷了。

公共藝術的設置，文化傳統的價值判斷是建立在一個積極的生產性上，它要指涉的是充滿流動的動力，卻是實際社會過程上的意義所在，它是批判（顯現）性的存在於社會共識與衝突上的對立流動體，它具有主要意象的使用價值與需求價值，是作為公共藝術在設置上的前沿評價對象。

在 Malcolm Miles 《Art Space and the city》（P72）一書中，提到公共藝術在作為都市空間的表徵形式或者是一種空間的生產時，它所象徵的即是一個文化的符號，可能是性別的表徵或排斥現象（一個文化上的排斥地帶 P88），也是整體文化空間的生產或是當代的都市意象，一種政治權力下的文化霸權意識型態。

公共藝術在當代的設置問題上潛藏的公共危險，就是那個停滯不動的文化霸權，一種象徵暴力的價值體系；當前台灣公共藝術所遭遇的文化傳統上價值需求

⁵⁰ 《文化》，Chris Jenks，P202。

的問題，即是在一種文化累積（Cultural Accumulation）下的混亂價值狀態；我們將「進步」作為文化建設的口號，不斷地接受、採納新的文化特質，稱之為藝術上「本土與國際之互動交流」，再依其轉化上複雜的程序不變形式，推薦給公眾，作為視覺上的某種福利假象。

「市場文化的元素是如何地被生產，以使得有利於舊有秩序的真實關係，仍然能維持不為人所知的原狀。連結表象與實體間的這種矛盾或差異的概念，當然就是意識型態。」⁵¹

公共藝術文化傳統上的價值判斷需求，是在要求一種文化實質的連續性，並區隔出社會過程中政治權力所介入的「建設」⁵²（表象），回到真實的文化價值上。

（三）共同需求的藝術符號特性

藝術有這麼一個特點，藝術是“又高級又通俗”的東西，把最高級的東西傳達給大眾。⁵³

公共藝術作為人生活空間上的符號，來自於現代人的本性；它在社會的價值判斷上，所需要表達的是一種最明白與人經驗相關的裁判性，人們寄望它，從而彰顯一種「人」自主性。在社會公理之之外，其他因素所引發的，都在一個與人生理想相異的原則上，政治鬥爭、文化上的排斥、種族歧視、女性空間的被壓迫等，基於一種社會的鬥爭活動，動機早已失去了純粹性。

社會價值需要一種多元的統一形式，來包容許多事實與誇張的實在，其目的所指稱的是種批判性與相對性的社會具體過程，這與科學或語言上的抽象截然不同。公共藝術作為一種藝術的符號表徵，在社會過程的宗旨上，是要做一種人性的提示，並在一種非個體的集合上，達到人性的平衡狀態。公共社會的生活價值

⁵¹ 《文化》，Chris Jenks，P206。

⁵² 這就是政治權力下的文化霸權模式，而這個研究的主流，即是古典馬克思主義對於文化再生產上一種實體（連續）與表象（變遷）的二分形式。

⁵³ 《藝術哲學》（Philosophie de l'Art），Hippolyte Taine，傅雷譯，人民文學出版，北京，1996。P31。

對大眾而言，它是藉由人所依賴的永恆追求，期望控制在各個面象的主要特徵，開始在科學的方向上尋求人所相關的最基本規律；科學成了社會經營上的經濟手法；另一個方法則來自藝術的生命感受，這種藝術感受是公共性的且直接的闡明在大眾面相上；二十一世紀的今天，公共藝術也正扮演著這樣的角色。

既然公共藝術可以作為社會過程上，對於藝術審美與價值斷的原因，就必須明確的將其與公共領域的關係做一詳述，並在一種豐富的表現力與感染力中，指出公共藝術作為社會活動上藝術符號的統一、揭示與適應的符號作用特性。

第一個特性，是公眾在環境上的藝術統一性要求。在考古探勘的過程上發現，在墓室內外陪葬品中，實用的陪葬藝術品在數量上絕對大於純粹的非實用性藝品；那是一個藝術發生的年代，是實用與美學結合一起的年代。這樣的審美價值觀漸漸地由使用價值上個體的判斷，連結成群體或社群的藝術共同需求，並發生在共有的環境下；今日的公共藝術就必須能反映出這個實用特性，才能包含著所有公眾的活動，也就是社會活動的環境需求。

藝術作品是用來表現我們所擁有的物體中尚未被發現的部分，這就它的構成，因為藝術語言的特質乃是在於它的語言符號的所指結構和能指結構中，始終存在一種非常深刻的同源性。⁵⁴

Claude Le'vi-Strauss

這個社會環境反映在藝術符號上是一種語言，承載著公共領域上多數的訴求與表達；公眾使用具體而實用的操作形式（生活上共同需求）來供應社會活動，並進行人與人之間的交流；每一個事物都在這個交換與交流的環境中，尋求之間的相互作用規律；公共藝術在作為表象符號的功用上，除了造形、色彩等合成的視覺形式外，環境內（共同需求）的交流語言，必須是被完整且一體的呈現出來，也就是呈現出人在社會環境活動上，各種經驗上美學的價值統一需求與藝術符號上的必要特性，反之，公共藝術只是一堆造形色彩的城牆，沒有揭示與批判的「平面藝術」。

公共藝術作為社會藝術符號的第二個特性，是一種揭示的美學，也就是第二章所談到的轉角性美學概念。社會生活充滿著創造的精神，而藝術創作同樣具有創造的特點；公共藝術如果作為公共領域中公眾與藝術美學上的橋介，它就必須

⁵⁴ 《藝術解讀》，〈藝術的社會學〉，Jean-Luc Chalumeau，王玉齡、黃海鳴譯，遠流出版，1996，P47。

揭示現實生活上的不同層面與趣味，經由這樣的揭示性，每個特殊的實體才獨立的相對於空間中，公眾在公共藝術的設置上要求最為直接的，就是這個特性；需求揭示社會與藝術的價值、文化與族群的重要關係、國家與地方文化的關係等，這都是在尋求一種社會上的關係，它必然需要中介的揭示，作為和諧轉換的符號，這個符號將提供公眾對於社會共同求上的一種理解與現實的解釋。公共藝術的設置在藝術表達形式上，必然要具有此一重要的社會特徵。

第三個是關於公共藝術設置空間領域上，公眾適應性的顯示，也是社會公眾對現實的一種適應；透過公共空間上各種的藝術形式（造形、音樂、舞蹈、戲劇等）不同的符號，來幫助人們對於生存的空間領域（在地性）有別於「科學」邏輯推演的認定，使公眾認清社會的實在面。公共藝術不是一種教化的「認定」價值物；公共藝術案的成立與形象藝術的設立，除了告知公眾在現實層面上的結構外，公共藝術必包含在知覺與想像的兩種公眾領域中，這之中的三個面象——實在、知覺與想像，使得公眾同意且認定公共藝術在社會價值批判上的真義與人性的再現，這即是一種贊同，贊同公共藝術在現實的外衣下，仍有一個再現人性的世界。

人類從未像現在一樣僅靠視覺來溝通。在我們這個時代做重要的是必須要理解影像以及的來源和規則，為了要明瞭我們自己，也為了要表達自己，必須要徹底了解我們所依賴的各種符號的機制。⁵⁵

法蘭卡斯特 1967

基於這三個藝術的社會特性，公共藝術在符號的機制上，成為一種真正的中介，一種與人的相似性實體，公共藝術形象的精神存在公眾的心中，公共藝術與符號的觀點，即是公眾與社會符號的關係面，反映在當地設置空間上的一種藝術符號，包含了真實、想像與人對社會的知覺美感。

公共藝術作為反映社會價值的藝術符號，是為了公共空間上的共同涵義（統一、揭示與適應性），並透過真實的形象來表達具像世界；社會的統一性需求，在公眾的想像中，對社會做出揭示性的創造活動，並能在知覺上對應在公共領域的適應性上，這是公共意識特殊的內涵，也是設置上所應參考的社會藝術符號特

⁵⁵ 《藝術解讀》，〈藝術的社會學〉，Jean-Luc Chalumeau，王玉齡、黃海鳴譯，遠流出版，1996，P50。

質，失去這些特性，如同 Jean-Luc Chalumeau 所言：

「具像藝術的任務不僅只是作為教條的外衣，而是在藝術中還存在一個敏感再現的世界，完全不同於這個具有思辯認知以及抽象系統的世界。」⁵⁶

此刻，公共藝術成為在設置地上的一面彩色鏡子，它只反映出真實的面貌，卻失去了知覺與想像再現的公民世界。

（四）公眾態度中的需求定位

公共藝術在作為呈現共同需求形式的同時，我們回憶以往的公眾經驗，當列寧的雕像在憤怒的群眾手中被拉下、移除時，那即是象徵權力的藝術死亡，是公眾所要推翻與長久以來對政權不信任的革命行為；再回頭來看望蔣中正銅像，那象徵著強人政權的騎馬銅像，佇立在圓環、學校、政府機關的權力中心象徵，一夕間也消失在公眾媒體的討伐聲浪裡；這個公眾媒體就是一個公共領域與公眾權力的活動看板。在公共領域中不容許在民主的中產階級活動中，出現象徵權力的圖像，所關照的甚至與藝術無關，任何涉及權力中心與公眾立場相違背的公共藝術，終將被移除或移置。因而，公共領域上的公眾角色，在此異常重要，甚至代表公眾聲音的媒體角色也舉足輕重。

在這個公共藝術設置的公眾角色，是要來探討文化群眾對待公共藝術的態度問題；典型的公眾反映，以芝加哥市民中心的《芝加哥畢卡索》為例，在 Harriet F. Sonie 《狒狒．完石和炸彈的威脅》一文中說道：「群眾在對畢卡索作品熱烈的反應後，也試著賦予意義。而這個賦予其意義的過程，可分為在現實生活中和藝術領域中的詮釋，而這兩者主要不同的是賦予意義的背景不同。」⁵⁷。

公眾在推動公共藝術者的核心關懷中產生誤解；政治權力的支持造成作品的設置成功，國際知名的藝術家，作品的象徵意義，是為了在當地公共領域上建立某種公共關係的地位，而公眾在「不被告知」的情況下（現今台灣公共藝術設置上的問題），揭幕的熱烈歡迎，是為著一種共榮的國際地標情感，而當賦予意義的背景在象徵性的認知模糊中，公眾才產生一種在地文化背景的自我認知詮釋活動，於是畢卡索的親愛情感（妻子 Jacqueline）與愛犬阿富汗變成了“狒狒”；

⁵⁶ 同注 1，P49。

⁵⁷ 《美國公共藝術評論》，《狒狒．完石和炸彈的威脅》，Harriet F. Sonie，P353。

我們不禁驚訝於公眾角色的態度多變，也看到公眾角色在現實生活的反應層面，有多直接的切入公共藝術的設置問題點上。

另一個反應是種價值態度的轉移；公共藝術在設置上面對公眾的要求，可以在妥協後依存在其設置地位上。以紐約公共圖書館的獅子為例，它的鬍鬚在媒體、公眾的攻訐中遭到剔除，它的創造者 波特，至死甚至以它為恥，然而在作者死後（1923年），群眾的態度再群聚的地點上觸發另一種情感的召喚，媒體隨著民意不再攻擊牠的強烈個人風格，而是讚許牠在圖像價值束縛上的自由度，公眾依其身背展開單純的想像。在都會繁忙的工作壓力下，牠帶來了場所地點上人的情感交流，如同公眾的寵物一般，賦予牠無關神聖使命的暱稱與在地文化精神，「獅子」所代表的角色，成為紐約公共圖書館以及紐約市的公眾和精神象徵；作家自律性的創作十分成功的在一個流變的機制機緣下，融入公眾的價值需求中，因為作者不賦予雕像的價值束縛，給予公眾自主的價值判斷與需求上的賦予。

最後的公眾角色態度問題 是種絕然的移除態度；公眾在面對公共藝術品的當下，是存有一種承認（設置完成時）與排斥的預期心理，公眾承認公共藝術的力量，也相對的考慮其有效的價值；一件公共藝術品的背景代表著被公眾所選擇的政治權力，它被當作檢驗選民政權的一個目標，它必須符合公眾選擇政權的政治主張，也必須合乎公眾在地文化上的規範，失去這個範圍將遭受到抨擊與對抗。

以塞拉(Richard Serra)在紐約聯邦廣場的公共藝術作品 - 《傾斜的弧》(Tilted Arc) 為例，與紐約《市立圖書館之獅》的「公眾自由價值創作賦予性」，相較之下有著截然不同的公共藝術形式差別；作者以極限雕塑的個人主觀情感，對廣場做出前所未有的形體極限試探，它是作者內心世界真實的詮釋，卻未必是場所或在地文化（群眾）的自律形式，它在廣場上造成可能性的危脅，並在公眾的自由想像中未能形成一個價值上的自由賦予性，反而是另一種壓迫權力的象徵符號，使得公眾產生不信任感的恐懼；《傾斜的弧》在廣場的場所意識上，被視為公共領域規範內的一道“柏林圍牆”，它在公眾的認知上，如 Harriet F. Senie 所說：

對一般大眾而言，似乎一項藝術作品如果不是被框限於某依固定地點，背後襯以熟悉的背景，就會讓人感到不安，甚至有時嚴重到對人造成威脅。塞拉的《傾斜的弧》（總服務處，聯邦廣場，紐約，1981）就被人比喻為柏林圍牆，一位總服務處聯邦防衛和安全部門（Federal Protection and Safety Division）的安全專家，居然離譜地比喻此作品展現「一面爆破防止牆的功用 它可以用來宣洩爆破的

力量，是這股力量向上，或向建築物的兩邊宣洩。」⁵⁸。

諸如此類的不信任感與公眾遭受威脅的暗示下，公眾因其承認公共藝術的力量，相對的愈將其移除在有效價值判斷之外。公共藝術廣泛的將公眾在地社區公共性包含在內，不論其為神聖宗廟的雕像或大眾廣場紀念物，都具有全然的公共福利意識主張，那些激進主觀的作者概念，將在自律性的社區文化中遭受到質疑。政治權力希望藉由公共藝術來作為支配性概念上的中立價值標記，來呈現政權的公共利益主張（政權支配性），而公眾的價值判斷，則視公共藝術為結合社會性目的上具有創作性（揭示性）的可能中介，是公眾傳遞社會問題與訊息的象徵符號。

因此，在一個公共藝術設置需求上，公共藝術在公眾社會中的定位（公眾角色上的移除原因）內 危脅性、不信任度、認知上的排斥、違反公眾領域的規範，以及與在地文化精神相違背等因素構成了公眾的共同價值判斷，將被作為支配性政權在設置中立價值地位考量上的重要設置或移除上的判準。

（五）文化儀式範疇中的典型意義

公共藝術在台灣的文化環境中具有其特殊的文化儀式涵義，它是台灣在地文化上的一種特殊性的表達，也作為社區文化上深耕的根基所在。在上述公共藝術的第二個共同需求特點上（公共藝術設置上的藝術符號特性要求），提到公共藝術化身為在地文化的藝術符號，相對於原始時期的巫術儀式，是因為人的自覺與非自覺的反應活動。只是這個年代的藝術特徵，是分列多元且模糊的能指藝術形式，充斥在社會各個層面，使得公部門在權力的決策意識上，傾向於表象消費性全球化商品（引進那些根本與在地文化精神毫不相干的文化複製品）的「購買」

設置，而廣大的公眾群則對於公共藝術設置，與具體形式上的意義、內涵的模糊感到不安且心懷戒斥。

因此，公共藝術在當地公眾心目中，無疑的具有一種在文化或生存環境上的「典型功能意義」，它是一個規範的公共領域上，站在古典哲學實體性定義的新時代產品；公共藝術所要表現的，是一種文化勞動上的儀式，而排除古典哲學在形而上對「人」的本性規定；公共藝術作為文化儀式的意義上，已在公眾潮流中，

⁵⁸ 《美國公共藝術評論》，《狒狒：完石和炸彈的威脅》，Harriet F. Sonie，P355。

化身為一種文化儀式上的功能意義了。

在陸學明《典型結構的文化闡釋》一書中⁵⁹，將現代哲學對於典型的體現意義歸納成四組意義：

- (1) 典型是個別的、不可重複的、情感的經驗形式。典型式一種共相，是普遍的意蘊、觀念或理想，“共同主觀性”觀念的符號。
- (2) 典型是對人生的認識與重鑄“生活真理的發現”；典型是超功利的審美意識，可以是美感、快感、崇高感、恐懼感、奇異感的外化。
- (3) 典型是不朽的，具有永恆的價值和永久的生命力；典型是歷史的具體的，屬於特定的時代產物。
- (4) 典型是全人類共同精神的象徵或載體，是“公有名詞”；典型是自我實現的孤獨形式，是“專有名詞”。

這四組典型論的看法，切入了公共藝術在台灣文化生態上的價值性問題。公共藝術的創造，是個別、不可重複與情感的經驗形式，在社會審美價值上，是被承認且讚許的，而公共藝術在設置時所產生普遍意蘊共相觀念或理想，則視公共領域上的一種“共同主觀性”的藝術符號。這一點即使是最純粹的創作者也必須承認這個事實；因此，作者應將創作上的自律要求，置放在一種在地文化儀式的自律範圍中，尋求代表此設置點的典型形式，這個典型就是一種在地文化儀式的功能，在個人與共同主觀性上做一種審美意識的調節。

面對文化經濟政策的二元論，典型性的公共藝術，即為建立一種非「儀式行為」(ritual behaviour，無意義且僵化)的文化政策，並透過典型的藝術形式，以一種「儀式行動」(ritual action)來發揚社會共享的意義，並以在地文化藝術的傳統傳承與習慣作為實踐的過程；這個最終的形式設置點，即是一種建立在「儀式場所性」(ritual occasions)上的公共領域。這個特性顯示公共藝術與儀式同樣具有一種相對等同的價值；在社會過程上同樣是為個人與普遍意蘊上的理念守護者，在對立面上又是為顯現對社會、政治和文化上去對抗一種「協商一致的反應」(negotiated responses)。

這裡所要建立的公共藝術典型形式，在文化儀式上的意義不同於七十年代，

⁵⁹ 《典型結構的文化闡釋》，陸學明，吉林教育出版社，1993，P88。

英國當代文化研究中心（CCCS）⁶⁰對於青少年文化群體與休閒行為的儀式化時尚，與那種以「儀式對抗」（resistance through ritual）行為有所不同；以儀式對抗來實現時代潮流的次文化形式，是充斥在當前的大眾文化政策內的；時尚文化流行、商品與無意識的移植文化嗜好，在時下的公共藝術文化集權者身上可以得見，那即是上述的儀式性的「協商一致的反應」行為，是毫無意義的承認世俗化的表象商品。公共藝術在當地文化儀式上所具有的典型性要義，在對於客觀世界做出相對性的價值判斷，它關乎著與當地文化的生命週期性；在審美功能意義上，是為保存傳統文化上一種實體與意義（能指與所指）結合的文化遺產，是為了當代公共藝術，賦予一種超越極端的儀式功能，調節與對抗“次文化儀式反抗”的表象產品。

公共藝術作為一種典型的儀式形式，將在社會過程中帶有一種生命週期的儀式活動特性，在社群的個人與團體中，作為一種中介且帶領公眾來超越舊有的社會狀況，揭示當前文化藝術的需求，並使儀式場所的公共領域重現，兼具不朽與歷史具性的神聖空間，作為過渡到下一階段新社會秩序的精神座標。

公共藝術在文化儀式上的典型，即是為了建立一個超然的審美中介與藝術典型；在地文化的傳承具體的與新社會的秩序結合，藝術創作的感性與公眾的共同主觀做一交流，體現出社會生命週期上流動性的中介功能，使公共藝術成為一種和諧的統一典型；一如大陸學者陸學明說：

典型的本質或本體，體現在構成其現實性的流動結構的審美調節功能上，而是某一終極的型而上規定或實體性。⁶¹

⁶⁰ CCCS，是七十年代中期英國當代文化研究中心名稱。研究中心學者將這些在社會動盪時期產生的社會反應，採用所謂的次文化（sub cultures）的研究法，來解釋這類儀式化時尚是種有意反抗組織變遷與文化變遷的行為。《社會學辭典》，DAVID JARY & JULIA JARY，周業謙、周光淦譯，貓頭鷹出版社，1998。

⁶¹ 《典型結構的文化闡釋》，陸學明，吉林教育出版社，1993，P92。

(六) 結構與能動性上的交換作用

公共藝術在公共領域中所具有的能動性，是來自於政治、經濟、文化、道德和社區權力的社會力量。當個體利益欲求於公共領域中，希望獲得利益時，它隱藏在公共福利的背後，寄望於公共領域中獲取個體希望的利益所得，這即是一種「交換」行為，所構成的社會性類同一種集體表象 (collective representation, Durkheim) 的社會事實 (social facts)，這個能動性的交換行為，在公共藝術範疇內十分顯見；當一個社區為了環境營造與文化建設做評價時，每一個個體必然將個體利益作為評價上的礎石，並隱藏在一個公共目的之後，這個公共藝術案的宗旨，即是眾多個體利益的社會共同需求，透過這個公共領域上結構與能動性的交換作用，個人需求概念消化於公共藝術的目的上，而達到一種集體表象的事實需求；因而公共藝術在公共領域上，如果不具有此一「交換」作用時，其公眾基礎將失去效力，所設置的宗旨與目的，只淪落為一個權力的表象，迎面而來的將是群眾媒體的撻伐與批判。因此，公共藝術所建構的範疇是種流動的型態，它的交換行為不同於涂爾幹所提出的「社會事實作為事物」(social facts as things)，那種將社會事實存在於個體之外的主張；也不局限於個體方法論 (methodological individualism) 所主張的，「所有的社會範疇，都必須以實際或抽象的個人來解釋問題」。

在公共藝術領域內的「交換」行為，是建立在一種社會結構與個人能動作用 (agency) 上；作為人類活動的自發性個體，必然具有一個目的性，「個人」將作為共同需求設置上的一個分析中心，強調人的意向，從而解釋在結構上的政治、經濟或文化需求之目的，這個「能動作用等同於權力 (power)」(Giddens, 1984)；公共領域是一個結構，它具有約束性，亦容許賦予能動性，在公共藝術範疇內的「個人」，將足以影響社會結構的行動，集體式或個人性的方式，作為創造一公共領域的結構力量，而公共領域的結構顯現了個人需求。

公共藝術的設置範疇，具有一種結構上的“二重性” (duality of structure, Giddens, 1984)，這個作用存在於公共藝術社會結構的流動性型態上，在設置的公共領域起一種時間與空間的需求結構。公共領域是公共藝術的設置範疇，這個結構體是個人需求行為上的媒體和結果，基於個人意動上的需求，公共領域上的

藝術作為，形成一種被要求的制約與資源，不斷的對個人需求做出滿足或制衡。

現代社會的特徵是公共領域的擴展趨勢；過往的社會結構受限於政治權力與某種文化態度，參與性僅適存於某一種階級；現今的公共藝術所強調的高度「公共性」，是種公開且開放性的互動精神，強調的是「參與型文化」(participatory cultures, Almond and Verba, 1965) 的政策取向，公共藝術是透過個體能動的作用，創造一個共同需求的結構。公共領域，所呈現的必然有一個生命週期和再生性質的現象；能動性的結構是公共藝術在公共領域內的一種規範與資源，存在於能動作用內，又外處於能動性之外，對於能動性的產生與再生產生影響力。

因此，在結構與能動性的交換作用上，公共藝術所要強調的公眾參與，即是一種能動作用，藉由個體「行為者」(actors) 的能動作用，將公眾的自發性與目的性結集在公共領域的結構上，形成一種流動性的交換行為；能動性的集結 - 公共領域的需求結構 - 產生公共藝術的設置 「能動性的改變」⁶² 在產生一個新的需求結構 - 公共藝術遭致移除 (移置) 如此的循環交換，進而形成公共領域擴展的目的。這個過程，公共藝術有其生命週期的特徵與解構性，公眾的能動性作用將是公共藝術的參與性礎石，從而擴展最大共同利益的公共領域結構。

⁶² 即是一種老化，是社會結構上文化價值與社會期待的結構變化。

第二節 設置評價上的概念

基於一種社會評價，公共藝術在政治權力、文化傳統價值、社會藝術符號性質以及功能作用上，具有自身的完整性；公共藝術對於自身的滿足，來自於創作者個體與公眾在公共領域上進行一種敘述與觀看，公共藝術本身的命題，即作為上一章節所論述六個生命週期元素的信息表達，所表示的意蘊也指示出它將超越形式本身，而與其他社會商品價值有所區分，這個區分則來自自身需求的價值標準。

（一）創作者與公眾共識

創作者，位處於社會化的結構中，自身能動性在社會建構的範疇內（六個因素）融合成一個流動狀態，達到合乎設置需求的交換行為；公共藝術本身的作品價值，直觀是形式上的完整（這個完整性的判準則來自於甄選制度），其獲取的藝術內容則取自於社會潛在的共同需求上，而得到一種意蘊。這之間的交流與轉化，必然也存在一種「衝突」（conflict）；一種來自個體與個體、社群與另一社群的審美判斷與價值判對上的鬥爭。公共藝術在作為一個和諧的整體時，不可避免的將面臨來自共同需求上 - 人、社會運動、利益、各種階級、性別、政治權力以及宗教族群交互衝突與控制上的鬥爭。這些不同層面的需求，會在一種「機會成本」⁶³原則上達成制度化；相互競爭的集合體（如政黨、組織），在共同需求的各個層面序列上，藉由規範與制度來允許衝突也消解衝突，最後達成社會中，社區、團體與個人對於公共藝術基本價值的一種根本看法——共識（consensus）。

共識將帶來的在設置時的“贊同”，這個贊同的共識即已包含了審美與價值的衝突和解，創作者的能動作用結合公眾成為一種公共權力，轉化為公共領域上的能動性，這個共同的能動性（共同需求權力）將與社會結構各層面形成衝突與和解，進而達到一種和諧的形式與設置的判準。

公共藝術作為審美與價值判斷上的辯證，實際上已擴及社會批評與藝術政策

⁶³ 機會成本，在 W.D.Lamont 《價值判斷》一書，第三章〈評價和共同需求〉中作為共同需求評價序列的評估判準且必須在共同需求序列內才具有效力，這個機會成本所指稱的意義即是因為某一種選擇，而造成未滿足的其他需求量的總量，因而，機會成本值愈小，其價值性越大。

的層面。社群（community）透過一種地方性的社會關係，對於公共藝術提出來自其他領域的要求，可以是種權力要求、道德性要求以及經濟經營與純粹審美性的要求，參與的精神是社群在未遭受另一團體（或政策決定）前必然的態度。

在衝突初始，公共藝術的形式是第一個焦點所在；公眾在各自社區內形成一種社區政治（community politics）的利益關係，基於地方鄉鎮的共同需求或都市化過程中階級（class）和權力（power）⁶⁴所造成制度上的利益需求，形成設置政策與決定過程上的單一形式看法，日後將與其衍生而出的價值與審美的其他領域造成對立，而陷於移除或移置的狀態中。這個階段，即刻的指出一種公共藝術在設置上的本質，與更接近現實生活的共同審美與價值上的共識；因而，設置政策上的擬定，公共藝術的本質與現實生活的共識，應是在設置前的贊同性評價過程上，求得設置時的實質共識，而不只是形式上的社會實踐，審美與價值的衝突將無法達成和解。

公共藝術在傳統的設置觀念上，開始於不為現實生活限制，而存在於審美、道德性與紀念性中，在未進入社會過程的實踐前，它具有純粹的審美性價值；在地性文化傳統與政治權力、經濟利益的介入，使得公共藝術評價在社會價值上起了變化，創作上審美的普遍性評價（一種關於時代審美形式的典型），開始必須納入種種公共藝術所必要表達的社會價值內容，除了自身是個藝術形式外，又必須是個社會價值的承載體，這是個新時代的藝術潮流現象，並在一種共同需求的結構上形成一個普遍性形式。

公共藝術在作為社會實踐表現的形式，除了本身帶有的特殊性外，社會需求所加諸其上的輔助性價值（公共的、政治的、文化的、經濟的），在它的身上是一個結構的制度與能動性的交換作用。因而一個外處於當地社群範圍外的人或客體，進入這個社區意義的公共藝術範疇時，所經驗到的只是一個分離的藝術形式與內容；這分開的兩者都不能是孤立的形式，唯有在一種交流與互換的結合上，才具有彰顯地方文化特性的價值。而政策決定的行政執行部門，如同是外處於當地社群範圍外的觀者，如不能明白和實際的觀察，將看不到公共藝術在設置時的價值載體，這個載體存在於評價的細節，決選於一種評價序列上的排次；而此時的内容價值在決定設置的同時，將完整的轉化為一個藝術形式——公共藝術的設置開始。

⁶⁴ Marx Weber 認為，城市居民區域，是種由政治界定的環境。都市化的經歷和人口湧入城市是階級和權力造成的結果。

作為設置上的辯證，公共藝術的形式與公共領域上的共同需求，分開的兩者都不具代表價值性的載體，這兩者在社會過程上都是外處的，唯有公共藝術在共同需求的內容上與藝術表現形式統一，形成一種深化的概念，並能揭示社會需求的不同層面中，社會與藝術的價值，使顯示出共眾的適應性。這是「新式樣公共藝術」的特徵，普遍存在一種共同的內容，影響著公共藝術形式，也就是多樣需求的「能指」，指向一個「所指」所在，但所有的能指性之總合並不等於所指的意義，這是結構上的事實，也是公共藝術上的一個特點；基於未來性的指標，多樣的需求並不作為尋找一個合適的公共藝術形式來設置，而公共藝術在設置的形式上也不能就適應於自身的內容（需求）來設定，這是兩者背離的狀態，並不具有藝術與社會價值。

公共藝術的設置內容（需求）實存於公共領域之中，個別需求上的表徵，可以語言加以敘述或傳遞，唯有這個整體需求的內容，由一個「所指」性的公共藝術才能表達出完整度，這也是全球化在文化整體意識的壓縮性覺醒，藝術的形象，蘊藏著一種整體且互為依存的空間，這就是在評價上作為藝術符號特性的統一、揭示與適應性的表現。

公共藝術的設置概念，不僅指示上述二重性的結合，那些對於藝術創作與價值起判準作用和統一性的評價性質與概念，將包含著對立的批判形象與需求，進而指向一個生命週期性的發展，每一個再生的開始，都再次地提升公共藝術的統一、揭示與適應性；因此，在面對一個價值判斷的同時，評價的本質上具有批判相對的成分，它源於公眾一種對於信念和價值觀的接受，所產生的「內化」（internalization）⁶⁵狀態，而在此相應的是出於社會制度上的一種服從，且必然產生衝突；因而公眾意識形象在導入在地共同需求的同時，是在一種「共時性」的程度上完成；社群的理想、需求與揭示性以藝術形象展現在公共領域中。

而這之中唯一可見的過程即是一種交換作用。這是當代公共藝術所要發抒的焦點，也是自身困難的癥結所在；在交換的過程上合乎社會需求，同時又必然的要批判與對立的打破規則。因此，公共藝術的生命週期在前沿的評價上，有著共同需求的社會性評價因素。作為設置前的被承認與探討的價值載體，每一個評價因素，依據共同需求上「機會成本」未能實現需求值大小，來評價其主要意向的

⁶⁵內化是佛洛伊德（Freud）人格發展理論的基本概念。是個人吸收和納入他人的或社會的準則和信念的狀況。摘自《社會學辭典》，P351，貓頭鷹出版社，1999。

價值，將得到每一個被評價認同的序列形式，再依序列上的相對機會成本值，決選出一個合乎最大的公共利益的公共藝術案，使其具有內化的共同意識和最大的未來發展性，並在對立的服從性上做出最小機會成本值的適應考量；此階段的結構，日後將在藝術與公共權力的自由度表達下，使得公共藝術的社會結構產生變化而不密合，漸次所顯現出來的爭端，將是下一代公共藝術移除或移置的產生原因；而歸結於結構與能動性的實踐，在各種形成因素的分類架構上與終極性價值上產生新的「公共習性」(*habitus*)⁶⁶ 這一個在歷史條件與社會條件下產生的利益尋求行為，即是在地本然的社群（共眾）習性，容許新的形式與行為，但卻與不可預測的未來相對立的；公共藝術的設置評價，完全是一種價值判斷上的預測，符合團體社群的條件習性，建立在一個公共領域上的結構決定性與個人在社群中的能動作用上。

（二）設置上的共同需求

公共藝術的設置評價序列，允許具有本質條件的藝術形象，與共同需求上的價值各自存在，而在機會成本的價值序列上，完成一個與潛在性相對的現實化

「圓滿實現」(*entelechy*)⁶⁷；因而公共藝術形式本身，即為一種生命的有機體表現，並在「習性」的要求下，區分「內化」的相互關係，並容許相對的一面。公共藝術強調參與性的建立同時，藝術形象的直觀，優美造型將引領共眾一種生命的律動美感，而將焦點放置在作品的創作過程上，這是傳統的公共藝術贊助作品，形式將成為共同需求上的單向價值，共同需求的產生，彷彿只為完成一件雕像般的次要了；另一極端上，共同需求的內容在公共領域中，公眾獲得一種慰藉或自身相合的形式（如二二八紀念碑），此刻的內容主宰了這一個公共領域，那潛在的生命活耀在當下情景，藝術的形式卻跳脫在公共領域之外，直到人們離開這個場域時，才觸覺（思考）到藝術形式的存在，日後，公眾雖然不在那個情景的真實場合中，只要一種意識到或起了這個藝術形式的意象，形成一種藝術符號的刻記，彷彿圖騰式的，完成在一種當下的「圓滿實現」中，這個公共藝術的設置才告完整。

⁶⁶ 習性為 Bourdieu 所言，指稱一種在結構與行動上的中間路線，是一種「長期養成的生發原理」，詳見《社會學辭典》，DAVID JARY & JULIA JARY，周業謙、周光淦譯，貓頭鷹出版社，1998。

⁶⁷ 亞里士多得《論靈說》中，對於靈魂與物體之間關係，靈魂被規定是種有機體形式或現實性，這種有機體潛在地富有生命。

公共藝術設置精神上的矛盾，就在於互為極端的主觀上，藝術形式的追求，相對於社會共同需求上的內容，而現實的需求內容又企圖指導藝術形式的走向，兩者都企盼超越對方，而延擱在一種私性利益上；站在批判理論的基礎，被破壞的藝術創作形式，將相對的也包含著共需求的內容價值，而共同需求的贊同評價又何嘗不是適應地揭示了公共藝術形式上的真義呢？

這是公共藝術設置上的一種典型，這個典型產生於二者的統一，將多樣可能與必然的「能指」，在交換作用上得到一個「所指」的位置，這是一種評價後的唯一，也作為設置政策上決選的首先，共同需求面成為了公共藝術形式的想像載體，而形式的確立，將生發公共領域權利力量與藝術生命的美感所在。

作為公共藝術設置上，諸多的共同需求內容來自社會現實上諸多不和諧的個體，包含的內容物越多，其對立的程度相對加大；作為一種判斷，則在「機會成本」的序列中，產生極端辯證上的贊同衝突，認定的排序各個個體都是被承認的事實，只為求一種未滿足需求的「量」，化為最小值的結果；這個結果，有最小的缺憾與最大的公共利益，結構上藝術形式與共同需求內容是在「習性」上達到和解的，也就是說在對共同需求內容最大量的審美評價使衝突減低；相對的，面對藝術形象內容最大量時，共同需求將導致彼此的調解，這之間的相互關係，不可能回到兩個極端，因為形式與內容的極端終將導致對立與不可預測的結果，那是一種建立在“公共藝術生命週期”上的移除作用，而移置只是一種過渡。

公共藝術的設置真諦，是為求公眾在公共領域中，面為此一藝術生命體時，能在其統一的和諧中，體驗需求與形象的完成，這個公共藝術載體，本身就帶有對立性與統一性的軌跡，順延而形成一種生命週期性軌跡。在統一性中隱藏著對立。這是一種價值序列週期，不斷的在設置 - 移置 - 移除 - 再生 - 設置的週期性上產生。

公共藝術作品，通過自身的生產，產生了一種對於公共領域的互動作用，此刻是它進入需求中，也是接受公眾參與與脫離孤立的時候，現實的需求將體現公共藝術的和諧形式，在評價上完成一種有效價值，這個作用將有效性付諸於具有接受性的公眾身上而得到調解，這個效用的產生亦同時解消了極端的兩方。

公共藝術自身發展而出的特性是種社會性的藝術表達，這個特性指出了公共

藝術在設置上，超脫於生活上的作用價值，換句話說，公共藝術是種生活與社會現實的藝術品，它將顯現高於生活需求的價值，轉化成為一個真正的價值載體，使公眾——現實的人群，體驗一種公共空間的神聖性，並在對立的“轉角性美學思維”中，見識到權力的對象與文化儀式的傳承與賦予，此刻所產生的作用，將是在時空運動中暫存的一種共識與信仰（設置），並在一種潛在的未完成的對立上，轉移社會目標與重新考慮其價值定位，這並非是設置上的矛盾，移除（移置）的產生，即是對於公共藝術價值判斷的再提昇，矛盾的同時即是為了獲得，缺乏相對於需求，而藝術的特殊性與共同需求的普遍性，將完成在公共藝術的生命週期軌道上，相互體驗雙方的世界價值。

第三節 公共藝術的過渡 老化

在【第二章】美學批判的論述中，談到了有關審美判斷上的判準問題，是作為認識公共藝術的主體性共識，這個共識完成在在地公眾的極度意願中；【第三章】第一節所論說的即是身處現實社會中，公共藝術的“生命面相”，這個面相依循著公眾與權力之間的關係，開始延生出一個設置上的循環，這個生命週期所牽連的是藝術創作與公共領域上的衝突與共融。

從設置前的預估性評價，到設置當下的贊同表達，是一段與現實社會糾葛複雜的過程，所衝突的是藝術形象與內容的極端；在社會過程的意義上，得出公共藝術在現今政治、文化、經濟共同需求上的一個角色，以及文化、政治權力與經濟利益載體的標誌和藝術的典型，而能和諧的解消於最大共同需求上的贊同，並容許與之相對應的對立面上。

政治權力的必然鬥爭與文化傳統的價值需求，是在衝突對立上使政治權力與公共權力得到劃分和權力的賦予；另一面則使得公眾的參與正當性由次要意象轉化為公共權力的主要意向，在這個判決態度上，是一個十分重要的轉角性思維。

公共藝術在設置前的自身評價態度確立後，所要建立的公共形象，是一種社會藝術的符號展示，來作為符合公眾在扮演角色上的認同，這個認同即可能的將之納為在地文化傳承上的精神儀式，這些基礎結構的完成，才能實質的在結構上達到目的性的交換效用，不至於偏離了設置上長遠的意義，而陷入了將經濟、社區利益作為主觀立場的錯誤置換形式中。

時代潮流瞬息萬變，每一個新的文化潮流在社會過程中總會被淘汰或改變，在歷史印證下的公共藝術，也將出現在生命週期上 移除的發生，這一階段性必然的情況，將隨著上述六個主要的評價因素而在時空中發酵，並起一種老化的作用。

公共藝術老化的出現，是隨著一種「淨化」的作用消退，而引起本質上對立的衝突，並被要求重新排整其在社會的價值序列。共同需求所要求的內容在結構上有其必要的規範秩序來促成目的之遂行，也相對的容許對立面的存在，也就是說，公共藝術在普遍的認同形式下，有著兩種可能性發展，一個是最大公共利益合乎序列的結果，另一個即是在共同需求上的基本「淨化」作用消退時，種種政

治權力的易位、文化傳統的更迭、藝術符號性的不合時宜、公眾角色的改變與儀式信仰之消退、個體能動性的交換位置之更替等現象之產生，而喚起對立批評面的「違反序列」；這樣的狀況即成為公共藝術移除上的第一個象徵——「老化」。

生命的「老化」是因為身體機能上的淨化作用產生了能力不足與不合機能運作的反作用，抗氧能力的消退，人的身體機能便相對的迅速老化——「氧化」。

而一個社會的共同需求，如同身體機能的各部分共同合作的淨化作用；淨化的相對即是一種排斥，秩序是種規範性的「淨化」，當象徵性的領域產生置換時，一種原本在制度系統外的邊緣物——「脫序」(anomie or anomy)，將回到中心議題上；此時刻的社會狀況，一如涂爾幹在其社會學中的一個「沒有規範」(Without norms) 概念；這個概念下的公共藝術，是人們價值、目的共識瓦解，在作為調整體生活的規範生命結構上，它是公共藝術的一種老化與反作用。

在公共藝術的經營週期中，老化的反作用立即著眼在一個脫序概念中——「文化所規定的目標與實現這個目標的制度化手段上的有效性上失去了關係」⁶⁸；「脫序」解除了「淨化」的規範作用，所帶來的反作用（老化），相對的亦再重新建構一個新的文化需求與目標，在這之前的移置或移除的產生，即是實現文化規定目標的一個交換手段，公共藝術的再生，即需透過這樣的手段，再度聯繫起公共需求的關係。

（一）政治權力上的老化現象

政治權力的目標，相對於大眾的認知需求，從強烈的希望知道(或被迫知道)誰才是“權力的擁有者”⁶⁹，到作為權力的擁有者的企圖態度上，這與國際上的「權力平衡 (balance of power)」⁷⁰關係，有種置換的相同作用，都將作為公共領域結構與能動性上的交換平衡作用。

現實社會中的台灣公共政策，倒影在文化藝術政策上的政治權力，從早期的由上而下的權力分配態度（主軸權力分配方式），在後現代的潮流中被衝擊、改

⁶⁸ R. Merton 1949 年對涂爾幹一脫序概念的再說明。

⁶⁹ 台灣強人政權時期的需求，就是為了合乎「淨化」上的作用，所有規定的遂行，強調是一種如同偶像或十二世紀時西方天主教徒被迫承諾他們的性活動(想像或實際形事上)是種罪行般的『淨化』要求。

⁷⁰ 權力平衡 (balance of power)，國際關係上一種強權的軍力大致達到平衡的情境，實際已達成或作為政策目標。再核子時代也使用恐怖平衡 (balance terror)。

變，成在社會革命運動中被更新的公眾權力立場，是這一股公共藝術潮流的焦點，這個焦點成為介存在相對立的平衡點上；一邊是政治權力與公眾權力的交融力量，另一邊卻是政治權力與公眾需求未滿足值得總合，它代表了一種老化與反作用力，以及產生移除的力量所在，且這個力量存在於無限的未來，只能在預估中評價它的可能極大值，來作為「機會成本」上的評選判準。

在此，權力分配過程中，令人擔憂的卻是一種國家的介入，也就是哈伯馬斯在《公共領域的結構轉型》中所分析的資產階級公共領域的轉型，「國家成了經濟領域的參與者，開始分享私人利益。公共領域與私人領域趨向融合，從公私分明轉到國家社會一體化。」⁷¹，這是【第參章】第一節所提及的設置前的評價核心「其恐懼的即是深怕公共權力（此時的次要意向）的彰顯，將導致政策發揚優勢利益（國家意識型態、私利性利益）之無法遂行。」，也就是一種私人利益社會化的現象，而造使國家政府的「合法化權力」的介入，來共享一種公共領域內的私性利益，這將造成國家、政權與社會的再度結合，進而剝奪了公眾在公共領域上進入與控制的公共權力。

公共領域成就於資本主義的挹注而開放，也經由資本主義的壟斷而再度封閉。此刻的公共藝術就成為一種平衡性的展演體，拿捏之處，就在一種對於過去、現在、未來的預估與對於公共藝術本質上的了解。

因而在共同需求與政治權力的運作上（公部門與公眾需求的平衡），公共藝術案的設置完成後，隨之而來的，是在政治權力上對立的因素依時空間的推進，將由邊緣回到中心，那些之前所依據的設置要素上，未滿足其慾望的勢力，將產生「老化作用」；也就是說，依著公眾需求與政府規劃目的的要求，所被排除的勢力（諸如次要目的、現實經濟效應、個體需求等），將成為移除上的可能依據（儘管當時的身分無法被確認）。那些在制度上被隔離的部分，將在時勢演變下回歸成對立的力量，使得政治權力的主要意向退化並失其正當性，並成為建構一個公共意識上的政治權力量與序列依據。這個過程會在地文化儀式中，過渡此老化作用，將混沌不清的權力力量重新劃位，回歸到文化傳統上的典型價值上，再度形成一種公共藝術的再生循環。

作為政治權力老化的判準，以及如何找出移除上的依據，必須在一個工作上來梳理這一層關係——“清點權力”。

⁷¹ 《大眾文化與傳媒》，第四章〈公共領域與傳媒〉，陸揚、王毅著，上海三聯書店，2000，P95。

首先，在政治權力的供需上，我們列出公部門所要求的權力單位目的，與社會公眾在公共領域上的權力要求；政府藝術政策的遂行，是人民給予它一個正當性的政治權力，這個權力包含了規劃上的正當性、合法性與合理性的介入方式，公眾的公共權力將作為確認公部門管理的對立者，確認其施行的手段是合乎正當、合法、合理性的政治權力，而非那種適應非常時期的強人政權的非常性權力。

其次，關於公眾在公共藝術政治權力的掌握上，我們必須在眾多個人的共同需求上，將個人的共同需求序列，整合在一個機會成本值最小的序列中，指出權力掌握的最高原則，違反這個原則，將是另一個過渡時期的開始，也是遭受權力移除的開始。

以文建會公共藝術設置辦法來看，公部門結合經濟支援的力量，對於公共領域進行一項公共藝術規劃案，依照政府設置辦法在藝術品類型上合乎要求，在公共利益精神上參考環境所需，並接受文建會公共諮議委員會之審議，在在地自治權力與文化藝術權力下被專業性的認同定案，此項公共藝術案將在執行小組的認證下開始執行；然而在所謂的第七條第五項的「民眾參與計劃」，與第三款所要求的「民眾參與紀錄」，所具體結合的公眾權力雖有注記，而實質上的政治權力參與性，早已在制度結構上，被排除與隔離成一項「紀錄」，而這個紀錄絕非代表上一章所言的公共性的平衡對立面；這樣的評價，完全不在一個平衡的價值序列中，所引發的結果將是另一個《傾斜之弧》，在政治權力鬥爭下迅速老化，而遭致移除。

在公共藝術的老化判準上，一個公共藝術設置案所內含的淨化作用，在它完成的若干年後，介入公眾需求序列時，是否再具有「機會成本」最小值的效用，將形成移除的正當依據；這可以在公共領域生活中檢驗出來，可以在社會過程中針對每一階段目標與需求進行預估評價，設置的「機會成本」值越大，其老化的速度將增快，而設置上滿足公眾慾望的機會成本值愈小，則老化速度趨緩。

顯而易見的，公共藝術的老化現象，是公共需求六個因素的脫序部分，這些因素發生於需求情勢之不同，在公共藝術的設置評價中，是上一個設置案或被移除的過度階段，人始終是權力的擁有者，作為合乎最大的共同需求利益的考量，無論是政黨、地方勢力或新、舊文化之爭，公共藝術設置政策，必須要認清一個老化與遭受移置或移除的必然過程，雖然目前無法在論證上得出終極性的判準，但是指出一個移除的可能依據，絕對具有評估與實踐的價值。

因此，公共藝術在公部門與公眾政治權力的對立面上，可以列出七個主要的權力目的，作為公共藝術在設置上老化與移除時的可能依據：

1. 公共藝術在政治權力上，具有必然的美學與社會的批判性。才有滿足各種需求的可能，才具有預估的能力。
2. 藝術作為公部門的政治權力規劃目標，其有效性需求將指出公眾為主體的事實，有效的促使公眾贊同、認可國家或政府的意識形式。
3. 公共藝術的設置，具有公眾主要意向的權力立場，公部門只是作為足以影響公眾主要意向評價參考的次要意向。反之，公共藝術的共同利益主張，將遭致瓦解。
4. 公部門的政治權力操作，必須在公眾參與的合理性基礎上做出合法性手段。
5. 公共藝術在公共權力的批判，是以贊同的序列（好的認定）作為評價的權力主張，失去準則將迷失在代表公眾權力的政治權力假象——一種政府機制的「優越氣質」（高度專業、精英理想，卻獨缺高度公共性）。
6. 公眾未滿足部分的權力，將服從（接納）於最大共同需求（機會成本最小值）的政治權力。
7. 公共藝術設置時，在政治權力的絕對性——有效需求與有效使用價值。政府與公眾的有效需求將結合成最大的有效共同需求，政策與作品的有效使用價值必須合有效需求，超過共同需求時，使用價值的有效性則相對的失去效用。

（二）文化傳統上的老化現象

文化是承繼藝術的一個秩序與精神的載體，一個價值體系的結構，公共藝術就其共同需求的訴求，形成一個帶有「流變」(becoming) 性質的文化價值結構；隨著在地文化的復興，文化權力的佈施，是傳統文化的再興，這個元素的建立過程，有著一種文化實用主義與純粹文化主義消長變化；作為一個社會結構的文化管理，針對結構內的需求，進行一種權力上的操縱與改革，這個文化傳統的改革（再生），形色於當前的公共藝術設置精神中；而作為文化結構上的純粹性主張，則將文化本身的意義與結構視為一體，結構本身將不需要文化傳統，結構本身就是文化體，它是由社會過程實踐中衍生而出，它將獨立於結構內與公眾福利之外。

文化成為社會結構的一種隱喻，而結構本身成為了贊同的表現形式；兩種主張在公共藝術所欲表達的文化傳統中，交疊成鬥爭的一面，我們所定義的文化傳統在文化純粹主義上，將是被忽略其傳統價值，而與當下社會（社區）結構產生隔閡；一個社區的組成即生成一個文化體，公共藝術在設置後將隨著區域內結構成員的改變，而喪失其身為贊同價值的角色立場，並在文化隱喻性消失中老化

移除；而作為實用主張的公共藝術，是為了提倡一個結構（社區）體在文化傳統上的管理與改革運動，而成為設置的有效價值形式，如同現今台灣普遍活動著的「社區總體營造」，這個文化實用主義似乎合適於具有傳統歷史的區域，來作為人文、藝術文化的再生與當前結構上的改革方法；然作為新興都會城市，將為因應自身結構的肇始，而將文化純粹主義纜掛其身（由此可見較為新興的都會區，對於藝術形式的多樣性接受度較高。），而作為反應實用主義共同需求價值的公共藝術設置，則將在實用性的有效價值消退時失去其時代性，使公共藝術漸趨老化，這個有效價值即是社區文化傳統中的適應性；傳統產業文化帶來了文化的復興和社區經濟的再生效應，而要求當下公共藝術的體現，當社區公眾的共同需求產生衝突時，則公共藝術在實用性上即會呈現疲軟的現象，開始遭受衝突與對立的批判，終遭致移除的命運。

作為公共藝術在文化傳統設置意義的老化演變原因，即是一種社會的過程與產物的交替，作為純粹文化的主張，公共藝術只是結構當下的一個產物，設置的意義將在結構的易位中，產生老化、移置與移除作用；而作為文化傳統的實用主張，公共藝術將是實踐社會過程的價值形式，必須合乎過程上的文化傳統價值，當這個文化傳統共同需求內容改變時，公共藝術的設置意義將在文化傳統的價值序列中遭受移置或移除。

因此，公共藝術不論是作為文化實用主義的過程，抑或文化純粹主義的產物，都被承認是有效的使用與需求價值，在公眾的相互作用上達到設置、移置與移除的協議，其可能的移除依據是：

1. 公共藝術作為社區改造運動的實用價值承載體時，將隨運動的過程形成階段性的變遷，而造成老化與移除的可能。
2. 公共藝術作為社會結構（社區）的文化隱喻載體時，將在結構形式（都會性）的改變下漸趨老化現象與失去作為結構面的表達形式，而終遭受移除。

(三) 作為社會價值符號性的老化現象

政策上公共藝術被視為一項文化建設，與在地公眾文化認同的藝術符號意義，是被承認在其公共領域內的實踐建設中。以在地文化藝術的內容與必要需求性來看，都會區的公共藝術贊同取向，是希望藉由公共藝術的設置，達到一種在地文化的規範性、共同的在地文化信念、公眾的在地文化態度和文化價值之統攝，而形成在地文化藝術的一種保持與再現的功能；這些即是公共藝術在作為一個在地文化層面上，所被要求與創作出來的一種符號性本質，失去這個本質性，公共藝術存在現實都會大眾文化中的位置，將是種社會性的「拖吊區」而非一個設置位置。因此，所有公眾在文化信念上所形成的感情，與一種無意識般的在地情結，都視公共藝術的設置能更強化在地文化與經濟的結構體，它是種在地的特徵性藝術符號。

隨著公眾在公共結構上對自身文化的信念轉移，與文化組織本身的態度、價值觀的變異，公共藝術本身的藝術符號性，所代表的調節性功能與規範性（先前合於公眾的）將遭受批判，而形成相對的老化現象，這個現象所代表的不是作為藝術形式本身形象瓦解，而是在一種公共社會的意識型態，所提昇出來的價值來源，遭致其他意義的批判，而失去作為中心論的藝術符號功能性，這就是 Derrida 在對於語言學所提出的解構概念「語言是一個不穩定的中介，絕不可能直接具有意義或是真理（truth）」；只是這個符號結構本身，仍不免陷於一種政治權力的影響。

因此，在作為藝術符號的象徵，公共藝術是為了表達獨立於形象之外的現實（公眾需求），這個現實的體現，就是一種在地文化的規則性、文化信念、文化態度和文化價值性的語言符號，與公共藝術本身表象符號共同構成的文化藝術符號性；當作為公眾意識經驗的統一性作用瓦解時，對於獨立於表象符號外的現實（語言符號）揭示性消失，與作為公眾理解現實的適應性不復存在時，公共藝術所存有的藝術符號活動將告老化，這個老化的作用，將引領而來的是移除與再生的開始。對於這個的文化傳統上設置後的老化面相，有下列三點特性：

1. 公共藝術作為一個文化的象徵，當它的特質——統一性，在當地文化的規範、信念、態度以及價值觀中失去其藝術符號性時，它將被不承認。

2. 作為體現實的象徵，當公眾對於公共藝術在文化規則信念、態度以及價值的揭示性不在產生理解時，它將遭致移除。
3. 公共藝術作為公眾理解外在（社會）現實，與實際生活的適應性消失時，公眾將無法進行現實社會生活的解釋活動，公共藝術將遭致移除。

（四）在公眾角色定位上的老化問題

今天公眾角色提升到一個權力的舞台中心，在角色定位上是為了否定那個充滿資本主義（後期）色彩，將知識透過「理性」處理而形成的“專家政治”，因為這個「專家」在官僚系統與私人集權利益上，是要來否定社會活動大眾的參與性的。

以傳統的公共藝術而言，美術館是個公共的藝術空間，民眾的參與性呈現的是一種被動的形式，在一個有所限制的“儀式”性中，被要求另一種觀賞角度；戶外空間也是一個公共藝術空間，但是它的「神聖空間」消失在公眾的積極主動參與中（一種主要意向），這裡的公眾角色顯現的是與公共空間的高度互動，以及公眾扮演自身角色的純粹性（雖然仍有著截然不同的結構性）。

在公眾角色態度上，「公共空間」存有被設置入藝術品的空間性質；而在公共空間的藝術品或藝術互動的行為（藝術與公眾），則同時具有公共藝術的「能指」性，這個「能指」隱喻在一個流變的結構上，這個流變的空間領域，將允許最高的參與性與公共權力的介入。因此，公共領域中的公共藝術，當它所代表的公共精神遭受危脅、不信任與理解認知排斥時，它將在違反公眾領域的規範與在地文化精神的原則下，趨近老化現象與移除的命運。

作為文化組織的公共領域，過去是個受於「懲戒的社會」⁷²；福柯認為，這種設計是一個「集中，分布空間，排列時間，在時空中組合成一種其結果大於各組合分力之和的生產力。」⁷³，也就是所謂的「格式塔原理」（Gestalt）。公眾在這裡的角色只是作為整體的部分性總合，整體將先於部分而存在，並具有制約部

⁷² 《哲學與權力的談判》，Gilles Deleuze 訪談錄，劉漢全譯，1990，北京商務印書館。〈附文：關於控制的社會〉，P203：「福柯對於 18-20 世紀出的社會，是個採用禁錮大環境的組織形成。個人不間斷地從一個封閉環境到另一個封閉環境，每個封閉環境都有其規則。」

⁷³ 同注 1，P203：「集中，分布空間，排列時間，在時空中組合成一種其結果大於各組合分力之和的生產力。」

分的性質與意義；而今日的公眾角色在公共權力的支持下，成為社會的一個整體，政府政治權力運作的各種機制，將成為公眾在公共藝術整體性上的部分總合，公眾力量將永遠大於機制的部分總合，而那個禁錮的絕對控制社會，將成為過往的短暫存在，接替而來的是具有管理（控制）權力正當性的公眾，他們的角色將位階於昔日的神聖空間中，並公開的昭然公共儀式的精神與目的。

因此，作為公共藝術設置上的公眾因素，角色的涵義早已透析出設置上對立的力量，它將致使公共藝術的老化。這種力量不同於禁錮的系統，它具有調節社會整體需求的功能，在不斷變更的結構中，且在平衡中移除公共藝術的設置物，這平衡的部分即是 公眾的角色定位態度。

（五）在地儀式性的老化現象

當前公共藝術作為反應社會過程的一個理由，是為了在對立面上反對與體現今日世俗化的世界；以往公眾藝術場所的國家與地方性美術館、博物館，是個具有真理與價值的領域，它被訴求成為彰顯與控制社會秩序和最高價值的權力所在，傳統的公共藝術設置形式的精神意義，就是一種社會價值與權力的控制。

今日的公共藝術如同那精心設計的儀式場所，藉由一個開闊的公共領域，引領公眾進入一個外處於現實生活結構的儀式空間，美術館堅守著這個時代所賦予的價值，而公共藝術的空間，卻是在於開放一種公眾舉行內省的儀式途徑，經由公共空間的無限形式框架，將以往內處於美術館、博物館的期望，重新設置，這個設置是為了要打開公眾現實的社會考量與信念，這種考量與信念是儀式的過程與元素，我們要求在一個共同需求的價值上超越世俗的限制，而這個儀式空間，必須透過公共藝術的表達形式來提醒與確認公眾的態度。

公共藝術的表達是在地文化的一種典型結構，將作為社會共享的經驗目的；美術館是為了聚集藝術品，這些藝術品代表一種人類的最高經驗價值，它將宣稱一種類似神聖的文化經驗，而公共藝術在開放的公共領域，是為了邀聚集公眾，這些大眾觀者，將帶給公共藝術的表達形式上最大體驗自由。

美術館陳列的藝術品來自一種微觀敘事結構的神聖意義，作品具有儀式上唯一的神聖藝術性；公共藝術則是一種宏觀的敘事結構，不同的是公眾給作品結構上的藝術性內容，除去公眾的空間認同，公共藝術的價值，將在儀式意義撤出那

一刻，被解消它的意義；因為，儀式的功能是為了要移除人處於日常生活的迷惑，並要求自己進入一個時空中做交換的互補作用，藉以重新排列價值概念，重新進行判斷；而作為公共的新時代社會結構，是種肯定與否定的流變狀態，內容的真實帶給形式（公共藝術）意義（藝術性），而形式本身則處身在現代文化儀式的特徵中——一種空缺與此在的相互作用中。

公共藝術的儀式空間活動，並存著美學上的移出與進入的轉換，以及社會實踐上的理念與現實特性；因此公共藝術的形成、設置與老化，則關係在一種典型形式的儀式活動中。

作為審美的光環，公共藝術在其典型形式中，帶有引領公眾撤出現實生活的朝覲信念，並作為過渡到下一個秩序階段的儀式行動；它具有滿足公眾理想與轉換的力量，失去這一個光環，同時將遭受滅除。其次，公共藝術的美學經驗是為了要對時空的整體事物產生認同的信念，這個信念來自全體性的共同需求，它不僅是種提昇且含有醫療的作用；這個作用是為了要製造一個新的儀式空間，不要根據一種意識型態的塑造物來省視自身，是透過公共藝術來貫穿政治權力的企圖與目的，合於社會實踐的一種高度藝術性，反之，則將帶來一種外處於公眾的神聖錯覺，這個錯覺將是設置政策的一個致命的腳本與對立的崛起。

公共藝術的儀式功能，在塑造一個公眾藝術的典型，將角色重心由主角移轉成公眾觀者，重現傳統儀式的啟發作用。

因此，當公共藝術化為藝術品的堆置空間時，其神聖的儀式將不具有公眾的需求價值，而淪為政治權力的意識型態表現物，被公眾的在地文化儀式行動所撤換；公共藝術具有體現公眾價值觀的信念，這個信念帶來了秩序的重整，並促使個人認識到穿透自身的共同需求價值。這一切肇始於在地性的文化儀式活動，使各部分的「個人」意識到整體「個人」的提昇將大於孤立的「個人」，失去這個儀式信念，公共藝術的典型形式，將在儀式活動的判斷上移出，公共藝術的設置物將只是存放於博物館內的過去價值罷了。

（六）設置上結構與能動性的解消現象

作為公共領域中的活動個體，必然擁有一個目的性，這個目的即是一種人的能動性，用來解釋公共領域的結構體。公共藝術作為一個社會結構的顯現，是在一

種能動性的權力下發揮約束力；隨著結構的轉變，個人能動性的權力性亦隨之改變，使能動與結構之間，不斷產生交換作用，而顯現一種公共藝術上的需求。所以在設置一個公共藝術案的同時，公眾（能動性的聚集）的權力，是設置結構的需求空間，公共領域則成為個人需求上的被要求媒體，而這個結構相對於群眾，亦產生制約性的結果，兩者互為資源，在滿足與制約中達到平衡。

因此，群眾個人的能動性，所代表的是公共領域上，一切可能的流變因素與資源，它供給結構上的完整與目的性的要求，結構上如果失去能動的互補作用，將只剩下單一的政治權力與單面相的文化態度，進而失去公共的參與性，失去公共藝術作為社會過程上的一個精神意義。

在另一方面，談到公共領域的結構與結構主義所談的結構是有所差異的。過去傳統的公共藝術，存在於一種系統的價值意義中，公共區域只是一個如美術館的封閉系統結構，個人能動性僅在進入其體內才發生作用，出了門口，迎面而來的卻是另一個禁錮的現實空間。

在當前的公共藝術範疇所要談的結構——公共領域，它所具有的當代特性，是處於一個交互作用結構中，公共藝術作為互補的客體，為的是表現與交換個人社會存在的事實；如果公共藝術是公眾一個表達形象，它將具有不受社會制約決定的自由，喪失這個決定性的自由，人們所結合的能動作用，無法在運動中進行互補的作用，反之，社會制約則形同封閉的系統結構，唯有在他們自訂的法規或執行方法中，才具有共同需求性的效用。這不可避免的將失去公共藝術的設立初衷精神，並產生對公眾自發性和目的的一種壓制。

公共藝術中所倡言的高度參與性，實為一個「人」的意向態度；個人的共同需求成為序列上的中心，這個中心指稱的是一個公眾權力的範圍，而非一個權力的中心點；這個範圍內所延燒出來的是全體性的行動，將使得原有的社會結構有所不同，這個不同的差異，是作為公眾藝術贊同設置上的對立點也是基礎點，透過一個全民權力的能動性，其基礎將是公共藝術被賦予權力的最大依據，藉此承認的事實——公共藝術將等同於公眾上的主要意向權力，而完備於結構之中。

相反的，作為結構形象的同時，公共藝術將是社會結構賦予公眾權力的一個表達，不僅有權力賦予性也兼具一種權力性的制約；這個制約不同於公部門或政府文化主張的單向操作，反倒是作為融合公部門與公眾之間的一項填補作為。

因此，如果公眾基於共同需求上的評價，產生了足以決定事實的能動性權力

時，公共藝術的公眾參與性才能成立。如果社會結構的系統，只純粹為單向政權或利益所指稱其意義上的模糊與矛盾，藝術性的意義將化為政府的圖像或雕像基座，而遭受毀損與移除。

如果一個系統決定了內部的意義，是具有可信度的推斷，而身處一個活的流變體制內，意義的可性度卻不存在於系統的操作準則上，而是在一種公眾與結構的互補作用中。

迷失的個人權力棲息在公共藝術的解構形象上，公眾權力的運作呈現了藝術的能動性，公共領域上的互為主體性體現了結構的意義；反之，沒有互補作用，能動性將消失在權力的制約中，而回復到封閉系統的處置狀態（公共美術館內），能動性只得隱藏在人的生理機能「能動性」上，化為一個類似宗教神聖制約的規矩。

兩者在「人」的單向管理控制中停滯，使得公共藝術的設置產生結構運動的分割，各自闡述立場，而形成一種消解，這個消解所帶來的是公眾鏈意識的被掩蓋，是公共領域結構中政治意識型態的勝利，公眾的參與，將被摒除於社會結構決定一切的理論下，成為社會結構的一種解釋工具。公共藝術將徒具形式的安放在任何一個角落（又回到那個扶輪社與獅子鐘的角落）。當能動性與結構再度產生交互作用時，此一公共藝術的設置物將遭受到移除或被移置的結果。

第肆章 公共藝術設置政策的批判與維護建議

在【第壹章】與【第貳章】的論述批判中，所要建立評價政策的首要目的，是為了在過程上做出未來性的評價，這個評價將使公共藝術設置上，更趨向一個良好的公共藝術設置政策考量。

過程中為因應「共同需求」的標準，必然的會產生標準上的程度困難問題；一個良好的政策相對於最多數的共同需求值，這之中未滿足的少數，就成了在野批判或邊緣對立的因素，不可避免的設置辦法與相關獎勵制約措施，將在設置過程上有許多衝突與矛盾。為了在台灣當前的公共藝術混沌模糊認知狀態中，指出一個判準的評估方式，必要對目前公共藝術設置政策做一梳理與批判，並在過程中做一個設置與維護政策的建議。

第一節 公共藝術的設置政策

在台灣公共藝術設置政策的目的是為了公共事業上，利益與公眾價值的展現而成立的。因而在政策的精神上，注重的是一種“過程”而非是制定的公平辦法。

小時候玩的“大富翁遊戲”規則，是為了讓參與者有充分的建構利益過程（經驗），也因這個利益運作的差異性，帶來了人們與組織的熱衷參與；這個規則相對於公共藝術設置辦法的獎勵性條例，是希望建構合於公眾與藝術口號的合理性訴求，而做出投資與鼓勵的手段。

公共藝術的形象合於一種公共利益的中介與中立角色，使公眾在視界中看到一個合理與合法的權力設置；公共工程必須被「制約」在一個設置藝術品的條件下完成驗收，公共藝術成了合約中的一種媒介，這個媒介是用來解釋公共工程的公共利益宗旨，使設置的同時產生了工程的合理作為，並依據在「公共工程採購法」中，達到和法性的在地施工，這樣的解釋在書面上將是毫無缺失且充滿理想的規劃企圖，在地群眾可能在設施硬體上得到視覺的滿足，滿足於一種更新與環境進步的換裝。

然而在在地文化背後卻是一個十分模糊的文化印象，公共藝術本身的在地自律性要求，迷失在一種獎勵與文化更新的迷惑中，社區的整體性精神成為經濟活動個體的價值總合，獲利的環境才是公共藝術成功參與的事實，公部門在公共藝術設置獎勵條例上的理想，早已淹沒在「公共工程採購法」限定之內，設置計劃所計算的適合於採購法中的採購上限，使之前的藝術性考量被取消在不合於採購金額比例規定中，公共藝術的評選只適合於一種比賽形式，委託製作的權力將在公共工程的合法性中，拔除藝術家的藝術理想與公眾的在地文化傳承上的價值，不復存在的是人們在地生活上的生命意義，被解消的是公眾的公共性權力。

這些被制定的方法是因應於過程上的種種獲得、失去，以及機會的操縱與社會性等的投資因素，而形成公共領域的標準，如果一個政策的制定，不能因應社會過程的共同需求，而只是政府機制的一種工具運作，將失去其文化建設上的正當性與公眾謀求價值的依託，此時的“大富翁遊戲”者只有檯面上的一人——政府機制與私利集團，制定的依據只有一顆骰子，隨機擲出點數，來作為政治或集團最大利益的根據。因此，一個公共藝術的設置政策，必然朝向政府制定政策的向度與關乎公眾的社會過程兩個議題，作為政策制定與評估價值的依據。

（一）關於公共藝術政策的制定

作為一個公共藝術領域活動的政策制定，都將涉及公眾行為上的一種公共精神，這個公共精神來自對於社會化過程中私性利益的預設立場，過分的私性利益將危害到公共利益；儘管這些私性利益也十分關係著公眾的觀點。

在公共藝術設置政策上，公共精神凝聚來自國家社會各層面的投射，寄望於一種利益的實現；政治權力與公眾角色，同時投向這麼一個具有公眾參與性的藝術符號形體上。文建會於民國八十七年一月二十六日制定了公共藝術設置辦法，第一條明文規定：「行政院文化建設委員會為辦理文化藝術獎助條例第九條公有建築物及重大公共工程，公共藝術設置之事項。特定本辦法。」，是為了一個社會目的的遂行，希望提昇經濟投資下的環境品質，附帶的作為藝術政策上的一種鼓勵措施。

針對社會需求的利益目的，主事的單位依照現實的社會目的，作為政策制定的依據，這個依據由上述公共藝術設置辦法第一條（獎助條例第九條）來看，依

據的主體，是公有建築物與重大公共工程兩個公共領域，這意味著台灣公共藝術設置辦法，是以經濟基礎作為評價藝術的標準，而隱蔽公共領域其他社群的公共利益；政府公部門以藝術品作為公有建築物或工程的指標物，是為了要求公眾明白，公共工程的目的性是為了公共利益而進行或區隔公眾，所要塑造的景象是種經濟發展的美好暗示，使公眾在藝術政策的正當性下無從抗拒和批判，這將如同大眾媒體的公論報導般，以為公開的報導將具有堂皇的公平性，當它指向一個論斷的方向時，公眾將隨之產生區分與即刻的價值判斷，而忽略了公眾媒體的價值，只是一種輔助性與考選擇性的自由權事實，使得公眾掉入政策的官僚操作系統中。

文建會「公共藝術設置辦法」第四條：「直轄市及縣（市）政府（以下簡稱地方政府）社公共藝術審議委員會，負責該轄區內公共藝術整體規劃及審議設置等事項。」，作為地方文化自治權的一個解釋動作（實際上現行公共藝術的設置，也只限於地方審議委員會的決定，而這個決定的因素又受限於地方政治權力的管理權，真正的規劃主管機關與公眾之參與性十分的低。），使地方政府有權以及可「自由」的選擇符合在地性文化的需求方案。而這些由藝術創作、藝術行政（如美術館館長）藝術評論、應用藝術、藝術教育專業人士所組成的評議委員會（第四條第二項規定），所具有的代表性十分令人質疑，就如同現行的代議政治制度。

「民主政體並沒有帶來人民的權力，而是為精英成員提供了新的基礎」，這是社會學上的「精英理論」（*elite theory*），中央及地方主管在這個設置案上，只是一個政策的執行者而非參與者，而評議委員會的專業性則成為價值上的評斷依據，公眾的共同需求權力，則掩蓋在種種條例與公共工程的限制中，這個公共藝術政策的現象，即是藝術政策管理的手段，這個辦法顯現替代了公共藝術的社會目的意向，而造成現行的「公共藝術設置辦法」，實際上卻淪沒在公共工程採購法的程序規定中，藝術政策的美好，交換成投標程序上的比價競賽，公共藝術的設置只是工程的一部份，而非獨立的一個在地文化整體精神，因為一開始的設置辦法即已明確定位台灣公共藝術所扮演的角色，淪為類似公眾媒介般的權力輔助較色或公共工程單位的「選擇性自由」利益。

設置條例第五條：「機關（構）興辦公有建築物或重大公共工程時，應成立

執行小組，負責公共藝術設置之擬定、送審及執行等各向行政事宜，其成員七人至九人，由機關首長指定一人為當然委員兼召集人外，並就下列人士遴聘組成：

- 一．藝術創作、藝術行政、藝術教育等專業人士，各類至少一人。
- 二．該建築物之建築師或工程之專業技師。
- 三．該建築物或工程之管理機關代表。」

而執行小組應辦理下列事項（設置辦法第六條）：

- 一．研擬公共藝術設置計劃書。
- 二．辦理徵選、民眾參與及鑑價作業。
- 三．公共藝術徵選結果報告書。
- 四．進行藝術品委託製作、安裝及勘驗。
- 五．編制公共藝術設置完成報告書。

這之中所謂的執行小組功能，實際上如同一個虛設的行號，其功能執掌與第四條所羅列的規定相重疊，意旨在於重複聲明一種管理權力，與過程操作的示範，而第六條所研擬的設置計劃中，作為最大承受與最大關係者的公眾參與，則是在完成設置計劃後才有機會或資格加入，關於鑑價的作業與徵選的確定實際上，則隱藏在公共工程的法規與程序中，換句話說，民眾的實質參與是在公共藝術設置完成報告書出爐時才予以介入——一種表象的公開和公眾主要意象的被剝奪。

「百分比藝術贊助方案」的形式作為台灣公共藝術設置政策的精神，以政府支援的法令，來變換資金來源的設立，作為公共藝術的遂行母法，這個狀況所要暗示的將是一種「唯一價值」的標準——公共工程利益。任何在運作過程中的阻礙（包含地方社群的需求），都將在執行小組的公共藝術設置計劃書中，被排除與更替在一種「最大利益」中。

因此，一個公共藝術的政策設置過程，在考量上應獨立於資源性的支援勢力之外，而以在地性文化傳承來規劃地方特色的公共藝術計劃案，這也是論文【第參章】所強調，在地文化傳統與在地性公眾角色以及文化態度的主張，這個基於公眾權力的共同需求價值，亦帶來了較為普遍性的批判，而非僅止於一個計劃書內所謂的「民眾參與紀錄」。

(二) 關於公眾「社會過程」公共藝術政策

台灣的公共藝術隨著近年公共工程的進行，在各縣市地方都市改造與城鄉建設計劃上，獲得相當的運作資源，在實際的政策經濟上也有顯著的成效。從公共藝術設置案的類型來看，位處於開發中的傳統社區，反而較具有公共藝術設置的在地性根基性；傳統地方文化所顯現的，是地方公眾或社群對於在地文化傳統的認同，所賦予公共藝術的意義，是在地文化整體的意識型態，形成一個在地性政治權力，使得設置案的推行，解消了公共共同需求上的對立。

以高雄「哈瑪星再生計劃」為例，居民所認同的文化傳承是「哈瑪星」作為高雄市起源地的在地情結，這將集聚這個社區全體的社區集體意識，而願意參與關乎自身利益的規劃策略願景中，並經由在地性的文化組織「高雄市哈瑪星文化協會」，作為社區總體營造上的評議與執行規劃的中樞；這就是一種主要意向與次要意象的交流互動，即是上一章所談到的社會實踐中，社會流變結構的交流，在一種互為主體的平衡判斷中，使規劃者（民間組織協會）讓掌握政治權力與公共資源管理的公部門，能以更合人性、合理與合法性的方式，切入公共領域的範疇。公共藝術的意義才能深化在在地文化傳承之中，也是公共藝術設置政策上在地文化價值的發抒與在地文化生命儀式的開啟意義所在。

因此，一個關乎政策制定的前提，公共藝術設置政策上的「社會過程」參與管道，必先立意於政策制定機制內，其溝通管道的形式將依據在一種文化傳統在地性上，這是哈伯瑪斯的「溝通行動理論」(Theory of Communicative Action)，也是 W.D. Lomonte 在《價值判斷》一書中提出的命題「主要意向」(一種贊同上的主要意動態度)和「次要意向」(足以影響主要意向的衝擊，且不利於其主要意向)的溝通意圖行為，而非僅只存在於官僚體系上的政策技術評論，那將淪為二元論的「工具理性」(instrumental rationality)⁷⁴利益操縱系統之中。因為，一個形式化的「民眾參與紀錄」，並不構成評選結果的主要條件，何況是被技術

⁷⁴ 指「行為只服從於有效性標準」(Gellner 葛耳納, 1988。Gellner, 為捷克出生的英籍社會理論、

社會哲學家與社會人類學家, 1925-)。這一形式的理性, 通常被認為是現代化以前的前工業社會向現代的工業社會(industrial societies)轉變過程中的理性化(rationalization)過程的基礎。社會學辭典, DAVID JARY & JULIA JARY, 周業謙 周光淦譯, 貓頭鷹出版社, 1998, P341。

專業系統的官僚或專家所排斥的。

其次，作為鼓勵藝術創作的支援考量，公共藝術設置政策的存在，是源於公眾在社會過程上的一種需求，這個需求來自於公共藝術性與公眾在地文化意識上的特色。現行的公共藝術設置政策，實際上依存在公共工程計劃預算編列之中；因為公共藝術的資源編列（百分比藝術條例）在公共工程預算之內，使得規劃單位具有一定的決策性的管理權力，這個政治性權力足以決斷公共藝術設置案的評選結果；簡言之，一個公共工程的計劃案，必然的經由政府公共工程採購法的規定來開列出條件與投標辦法，具有符合條件的單位，在取得足夠資源條件下，成為此依公共工程上「公開」與「公平」的最佳決選委託者，公共藝術的評選標準，卻在形式上只限定在單一旦純粹的公共藝術設置案(所謂的單一藝術品設置競賽中)，而公共藝術設置辦法的有效依據，此時卻轉移至公共工程的母法——「公共工程採購法」之中；於是公共工程執行單位，可以依照採購法總則第一章第一條：「為建立政府採購制度，依公平、公開之採購程序，提升採購效率與功能，確保採購品質，爰制定本法。」的政策制定宗旨，將公共藝術設置政策轉換成單項的工程發包形式，使得公共藝術設置辦法如同虛設的行號一般。

民國八十九年一月，行政院公共工程委員會制定一「政府文化藝術採購作業手冊」，作為政府各級機關在採購文化藝術品時的主要參考依據，在手冊的前言敘述中，提到一個關乎藝術性與公共性的行政執行角度：

「政府採購法（以下簡稱採購法）之施行，最為文化界關心的，就是對於各機關採購文化藝術品、表演或相關藝文服務的影響。彼等所難以適應者，不外是採購內入後，某些金額較大之採購案以公告招標方式辦理。文化藝術工作者必須參與競標，彼等認為此舉造成文化藝術商業化，創意秤斤計價，未受到應有的尊重，影響文化藝術之發展。」⁷⁵

這一段話旨在告訴公眾一個立法的觀察態度，藝術創作的公共藝術性與公共在地文化意識的需求，被解消成一種利益建構過程中的商品，是存在的事實，因為這個公共工程採購法的設置與公共藝術設置辦法的矛盾癥結，無可避免的芥蒂在公共領域的社會過程參與性中，使得問題的產生，轉換成一種合理性的發展；

⁷⁵ 政府文化藝術採購作業手冊，P1，2000。

因此，在採購手冊前言下一段話提到：

「其實，這絕非採購法立法之本意。對於文化藝術性質之採購，採購法有諸多作法，絕對可以符合文化藝術工作者之期望，只是採購機關不願或不懂運用採購法各種規定時，這些良法美意即無法發揮其功能，我們希望各機關人員逐漸瞭解採購法之規定後，文化藝術工作者所疑慮之情形，能逐漸消失。」

這個解釋性的言說，企圖將採購法的合法性做出合理性的可能面相，只是事在人為，立法的「美意」，因各在地政治權力管理者的無知／不願或不懂／官僚性，而難產於一種制度系統中，而這些問題，卻能在一種作業手冊的解釋與分析中得到一種適應性？

這是一個精英主義的專業規劃系統，也就是一種經紀性的設置政策；如果一個系統作業手冊，能給予一個政府機制所在的盲點有所劃分與解釋，則文化藝術的再生與高度公共性的在地精神，是否會在一個規劃法規與獎勵方法中得到保證？這樣的競爭機制，可以透過多樣性的作業方式來符合多方的需求？

「是要將民眾的納稅錢發揮到用得好、用得有效率、用得有意義之最高採購哲學。採購文化藝術者之服務或採購藝術品，透過以上各種不同之作業方式，應該可以兼容各種不同之文化藝術服務之需要。」⁷⁶？

這是一種資產階級式的價值機會，判定的準則，是建立在一個合於資產階級的公共領域，是一種 Pierre Bourdieu 所稱的「文化資本」與「社會資本」；「資本是積累的勞動（以物化的形式或“具體化的”、“肉身化”的形式），當這種勞動在私人性，即排他的基礎上被行動者或行動者小團體佔有時，這種勞動就使得他們能夠以具體化的或活的勞動的形式佔有社會資源。」⁷⁷，所以在公共藝術設置辦法上，設置的精神與宗旨，是消融在公共工程的社會資本具體形式中，若以一種比較機會的模式，作為徵選或採購的適用作業，那一切的藝術真實性與在地性都將成為資本權力管理上的經紀行為，最高的採購價值等同於最低的採購金額，民眾參與紀錄等同於官方專業系統中的被規劃數據，其公共在地性與文化藝

⁷⁶ 政府文化藝術採購作業手冊，P7，2000。

⁷⁷ 《布爾迪厄訪談錄》- 文化資本與社會煉金術，包亞明譯，上海人民出版社，1997，P189，< 文化資本與社會資本 >。

術設置的合理性將蕩然無存。

今天「文化工業」的流行藝術形式，充斥在全球化的效應範圍內，公共藝術政策亦波及在一種消費制度中，公部門礙於經濟與行政上的因素，而將二者統合在一個設置辦法上，對於台灣未來的文化藝術的法令制度制定取向，必然產生一個以實現工具價值為單一取向的政策觀；因此，「大眾決不是首要的，而是次要的；他們是算計的對象，是機器的附屬物。」⁷⁸（T.W.Adorno，1943）；而作為權力上的政策制定者，則成為一種公共藝術的「主流文化」性的掌握與管理，任何具有勞動資本的團體，都將在這一個政策制度下，以私利的排他性競爭手段，在社會化的過程中將自身合理化，並進駐佔有社會資源，也進而化身為在區域內的具有主導性的文化藝術「主流文化」者（此現象可由台灣每年的燈會委託製作與公共藝術設置上的團隊中看出端倪。）這些作為權力穩定的一部份，所仗持的就是一種相對於大眾的「專業性審美」與「專業性技術」。

因此，在這樣的公共藝術政策生態環境下，「大眾將不是文化工業的衡量尺度，而只是文化工業上的意識型態。」⁷⁹，公共工程成為一個「文化工業」，公共藝術設置辦法形成，為「文化工業」所打造的「大眾媒體」，經由這個媒介展現了一種，將利益投注在文化形式上的現象——當公共藝術成為文化商品時，正如阿多諾在〈文化工業再思考〉一文中引述 Suhrkamp 所說的：「工業生產的文化商品是由他們實現價值的原則所主宰的，而不是由他們自身特殊的內容和諧的形式所決定的」⁸⁰；進一步說，公共藝術淪為一個贏利所投注的文化形式，公共工程成為主宰價值原則的文化工業體，那些藝術性的創作，與公眾共同需求上的和諧形式，都遭受遮蔽，藝術上的純粹自治，也在這個事實價值的操作系統中，遭受到一連串的效益滲透而失去了藝術的自律性。

公共藝術設置政策，是政府對於文化建設的一項投資，立法的目的，是為了尋求資源的確立；在現階段的施行環境中，實際上已成為文化工業的一環，而使得真正的公眾權力，解消在一種經紀傾向的文化藝術政策上，所有官方的佈告，都面對群眾而解釋為一種進步或改進的態度，而以藝術的文化形式做掩護；公共藝術政策誠然擁有一種，社會化效益上的鼓勵與推動藝術的美好意圖，然是否每

⁷⁸ 《文化研究》，第一輯，〈文化工業再思考〉，T.W.Adorno，高丙忠譯，天津社科院出版，2000，P198。

⁷⁹ 同注 3，P199。

⁸⁰ 同注 3，P199。

一個公共藝術設置案，能如公共藝術政策辦法的條例理想般，獨立於公共工程法規之外呢？這種對於公共藝術的管理辦法，儼然已取代了藝術的真意，誠如 John Pick 在《藝術與公共政策》一書中說道：「政策中不斷暗示藝術管理方法，儼然藝術管理足以取代藝術。」⁸¹的看法一般；對於公共藝術的設置規劃而言，只是地方官僚的一種權力修正辦法，一個地方自治的權力下放而已。

因此，在整個公共藝術設置政策面上存在的問題，並非是技術層面的辦法討論；公開徵選、邀請比件或委託創作的辦法（公共藝術設置辦法第九條藝術徵選方式）背後，仍是一個官方體系的評議制度，這個制度仍未建立起公眾參與性的涉入，那些實存於社會過程中，在地文化傳統與公共藝術性的元素，在政府對於藝術與社會型態關係上，一種可以預估的錯誤態度中被忽略，政策上的藝術管理心態，帶給中央與地方政治權力上的意向企圖，認為政策將可以主導藝術，而達到進步或改進的一種公共工程的願景，而這些為了實現國家、政府的空間管理權力佈置，在未來的公共藝術在地性發展上，必然有嚴重的文化傳統與國家政治利益衝突，以及在地儀式性文化的差異性問題產生。

因為一個藝術政策上的管理計劃，必然存有文化的特殊性與公眾社會的統一性，才能適當的作為設置上的依據，而藝術管理本身（公共藝術政策辦法）並不能取代藝術所代表的公眾政治權力、文化傳統以及在地文化藝術典型。

（三）關於公共藝術政策的參與性

作為地方文化建設或為都會更新改造的公部門，基於公共行政上的權責目的，始終站在一個規劃與決策的立場上，將公共藝術設置規劃，換算成提昇經濟活動的價值表徵，透過機制的運作，主觀的認為專業的「認證」，有助於公眾釐清自身與公共領域的關係；以公共藝術的崇高與富有的形式，介入了地區化的傳統文化中，認為一個針對當地特色的計劃，有助於提升地方特性的表現，可以繁榮為一個地方的直接效益，這是都會文化的經濟手段，寄望透過藝術而將地區「使優化」(gentrification)；「“使優化”『滌清』了一個區域，以一個被簡化且被建構起來的本體（或表徵）來替代尋常生活中的混亂。」⁸²。這個「使優化」即

⁸¹ 《藝術與公共政策》，P142，John Pick，江靜玲譯，桂冠出版，1995。

⁸² 《ART, SPACE AND THE CITY》< 5 ART IN URBAN DEVELOPMENT > ,Malcolm Miles,P

是要將日漸破敗的都會區域，改造成為一種良好優勢化的中產階級居住區，公共藝術在此階段順理成章的成為一個標的物，它將具有指標性的作用。

這個對於社區或環境上的公共藝術規劃態度，實際所針對的並非是在地性的價值，而是一個開發模式的策略性佔有，這個佔有是對於在地文化參與性的解消。其所持有的政策論點，即是多數的個體之總合，將指向一個共同的經營意義，而這個整體性的意義，將是所有在地文化需求的「所指」利益，其關係是一個「部份的總和」永遠不大於整體的對立關係，這個論點在政府機制的封閉系統，是個有效的結構形式，離開這個系統，在下一個機制系統(地方官僚體制)依然生效。

因此，公共藝術政策這樣的理論依據，在執行技術層面獲得絕大的功效；因為一個開發的模式套用，可以在公共福利上回饋給在地公眾，提昇了當地在大眾文化結構中的知名度，而帶來了實際的經濟利益，這是隱藏在社會過程開發上的「橡皮擦」，當開放的進程急速且凸顯出在地文化的沒落情結時，一個原生的在地文化參與權，可以在公開的形式中，在公眾的眼前被擦拭而去，而這個開發的模式在套用之後，在地性文化即開始陷入文化工業的侵蝕，與遭受移除的危機之中；這是一種“文化震撼”(culture shock)，是對在地文化的一種破壞。

因而，作為一個公共藝術政策的制定，公眾參與性的提出，絕非依存在政策結構上的經濟工具手段，如果一個在地文化的重建與發揚，能依靠著開發模式「使優化」般的手段，而達到整體性的「氣質」，這將如同早期台灣的經濟奇蹟手段之一「加工出口區」模式；為求整體地方文化的經濟基礎，必將全體公眾集結在一個所謂利益回饋上，直接的利益與地方文化重生的衝突，將被故意的忽略，而當運作的機制指向下一個政策目標時，留給在地公眾或在地文化上的，只有空的「廠房」(地上設置物)與被「橡皮擦」拭去的在地文化痕跡，實乃公共藝術設置政策的危機與公共參與權的挫敗。

這是論文【第參章】所要強調的公眾共同需求，這個共同需求的背後，即是一個公共參與權的引申；在地性的政治權力必須在政策上獲得平衡，公共藝術符號形式，是為了呼應一個在地文化傳統的意義，公眾的角色態度在政策制定上，必然要有所彰顯，得到明確的定位，這才能作為一個流變的結構——公共藝術發展能動性的動力來源。那些隱藏在政策背後的「他者」，才能被解消，回歸到一

07, 「Gentrification clarifies 'an area, substituting a simplified and constructed identity (or presentation) for the muddle of ordinary use.」, 筆者自譯。

個統一與和諧的整體。這是公共藝術參與性的蘇活，與真正建立在在地性文化的根基所在。

(四) 在文化工業陰影下的「百分比藝術政策」

一九四七年，法蘭克福學派健將阿多諾與霍克海默，在荷蘭阿姆斯特丹出版了名為《啟蒙辨證法》一書，書中提到“文化工業”(culture industry)一詞，這個文化現象的批判，在阿多諾後來的論述文章〈文化工業再思考〉一文中，又針對文化工業的型態提出精闢的解析，這個文化工業的主要目的，在公共藝術的政策面上，就是一個“文化面相”(culture profile)的營造。

台灣公共藝術政策依據在國外「百分比藝術經費政策」的精神上，於文化獎助條例上(第二章第九條)，明文規定建築經費1%作為藝術基金來源，並於一九九四年到一九九七年間，由文建會推動九個示範案⁸³，作為促進地方文化與社區經濟復甦的實驗設置案；這個百分比藝術經費方案的目的性，希望藉由公共藝術的進駐，提供社區文化上的認同與推動意願；這是英國「藝術評議委員會」於一九九一年所委託完成的《百分比藝術經費之回顧》一書中所倡言的設置標準：

To make a place more interesting and attractive.

To make contemporary arts and crafts more accessible to the public.

To highlight the identity of different parts of a building or community.

To increase a city's/or company's investment in the arts.

To improve the conditions for economic regeneration by creating a richer visual environment.

To create employment for artists, craftspeople, fabricators, suppliers and manufacturers of materials, and transporters.

To encourage closer links between artists and craftspeople and the professions that shape our environment : architecture, landscaping, engineering and design.

(Arts Council, 1991 : 16)⁸⁴

⁸³ 九個示範案包括：新竹市、嘉義市、高雄縣、花蓮縣、新竹縣立文化中心，埔里藝文中心，台南立體停車場地上公園，屏東縣立運動公園，台東原住民文化會館等九處。

⁸⁴ 《ART, SPACE AND THE CITY》, < 5 ART IN URBAN DEVELOPMENT > ,Malcolm Miles,1997,London and New York, P 110。筆者自譯。

(使得一個地方更加具有吸引力與引發興趣感。

使得當代藝術家與工藝更容易的進入公眾領域中為人所接受。

在建築物與社區上彰顯出其中各自不同的特性所在。

增加一個城市與公司對於藝術的投資。

創造一個豐富的視覺環境來作為增進經濟復甦的條件。

增加藝術家、工藝家、製作者、供應者、原料製造者以及輸送者的工作機會。

鼓勵藝術家與工藝加以以及規劃我們環境的專業者：建築、景觀、工程與設計者之間的聯繫合作。)

這個設置標準從「使優化」的角度來看：

- 1 . 希望藉由公共藝術的進駐，提供社區文化上的認同與合作推動設置案。
- 2 . 公共藝術將作為在地文化重生的一個重要媒介。
- 3 . 為增進地方開發與文化效益的結合。
- 4 . 為了提倡國家和鼓勵企業對藝術環境的投資。
- 5 . 為了增進藝術創作者的創作機會，促進建築與藝術專業領域上的結合。

從這歸納的五點來看台灣的公共藝術設置辦法，是用來作為經濟整體的考量投資與地方「使優化」的設置標準，這更符合【第參章】設置判準（機會成本與價值判斷）上的論證；在文化工業的意圖下（特意為大眾消費而製作），執行公共藝術的權力者，使得上述的空間建構與藝術作者，形成一個封閉的結構系統（公共工程採購法），利益追求者樂於在一個封閉系統中，奪取公共福利表象下的私性利益，而藝術創作者的藝術自律性質，也在系統中基於利益的考量，失去了本身的自治，彷彿在一個文化工業所聚集的文化面向下被遮蔽了真情。

這個結果，如上述所言的「公共參與性」消失，是一個系統整體與公眾公共領域活動上的對立⁸⁵；在此，引述阿多諾所說：

藝術作品的自治 甚至在完全純粹的形式中也很少起主宰作用，並且總是被一系列對效益的考慮所滲透 在一場不可逆轉的歷史趨勢中被文化工業所剝奪了。⁸⁶

⁸⁵ 這是 Derrida 所謂的意義存在於能指的遊戲中之主張。

⁸⁶ 《文化研究》，〈文化工業再思考〉，T.W.Adorno，高丙忠譯，天津社科院出版，2000，P199。

這一段話指出台灣公共藝術在政策上的基本盲點：一個公共藝術政策的規劃，可以共同需求作為預估的價值判斷，因為判斷的基礎來自在地根源的公眾參與性。然而一個公共政策的制定，卻不能以一種文化的面相來虛擬文化、社會經濟繁榮的意象，或是在地文化再生的集體利益價值之景象營造，這都會淪落私人性利益與公共福利的不平衡狀態中，而只留下一個中介者——公共藝術品的空殼，對於整個社會或地方文化的開拓與再生，必然產生合理性與合法性間的衝突，在公共藝術的生命週期性上，也是一個不可逆現象的移除。這個衝突的範圍亦隨「文化工業」的機制運作，擴及到生態、女權主張與資本壓榨等現實的議題層面。

因此，在台灣整個公共藝術的設置政策，要加注的是來自公共領域的價值批判理論，而非權力他者的專業操作，我們必然要回到公眾共同需求的基本面，才能真正的揭示公共藝術的設置意義，並在統一的和諧意識下進行一種真實的社會過程活動；民眾的參與不是政策上的方式規劃，設置前的告知或事後的公開展示，只為一種公共參與權不可逆性的政治權力壓迫，並不具有實質上，真正的民眾參與性和公共藝術設置上的公共美學性。

第二節 公共藝術之管理維護計劃構想

台灣隨著都市城鄉共同發展的趨勢，公共藝術開始介入環境與藝術的互動中，加上全民生活文化意識的覺醒，促使全面性的人文、環境、學術，與藝術創作的文化建設共識。使台灣的公共藝術發展，處於一個開端與辨明方向的階段；公共工程與私人產業空間，加入了公共藝術的角色，試圖在每一進度的環節與地方區域上，加注一股文化藝術的力量，使整體再造建設的體質和環境，多一層完善的聯繫與在地文化的意義。

在國外土地混合使用政策中，開發文化設施的觀念起步甚早，從政策性的主導到商業利益的開放與介入，直至藝術文化團體與都市開發和私人開發業者之相互結合，使得公共藝術工程的參與和介入，成就了許多方面的效益；例如，在經濟上的結合，促使都會形象在藝術文化的活動與設置上，吸引更多的經濟利益，促使相關發展得到經濟上的支援，並提供給都市生活中，多元化的藝術審美經驗與反省空間，這樣的手段即是一種「使優化」的成就，是以一種文化的面相來虛擬一種文化藍圖，將社會經濟繁榮的意象，與在地文化再生的集體利益價值之景象營造在一起，使得都會文化建設與在地文化間，淪落於一種私性利益與公共福利的糾葛之中，公共藝術品的中介空殼，在整個社會與地方文化的開拓與再生意義上，必然產生合理與合法性的衝突，在公共藝術的生命週期性上，只有移除舊有再換新品，一個真正的公共藝術設置案中，卻只見設置的理想贊同，其必要的維護管理計劃，卻完全的被忽略在一種無意識的再造計劃中。

隨著經濟結合的成功，藝術介入公共領域的能力增強，繼之而起的，是一連串的區域文化建設和地方發展經濟的投資；此一階段，公部門與地方機構開始注重，並肯定公共藝術經驗在都市所構成的效益，與在文化環境和社區形象意義的重要性。而在這個景象的背後，不論是公部門或私人企業體，一個公共藝術領域內的管理與維護計劃，卻只見於書面的程序，而無務實的執行與研究，影響所及的，是一個公共藝術的設置與移除的後續發展，它將關係到公共藝術空間品質的

維護，也影響著設置活動上的完整開發。

因此，一個合於在地文化與共同需求的「公共藝術維護管理計劃」，在延續一個生命週期上有其必要性與合理性的意義存在，這將用來解決公共藝術設置與移除間的訊息時代危機，關乎都市開發與地方文化發展的結合度；好的公共藝術案是要結合為統一和諧公共領域，運用合理與合法的維護計劃，則是作為延續文化建設結合的持續力，這將解決政府與地方、藝術與文化的管理與維護資源投資問題。

台灣在一九九二年制定了文化藝術獎助條例，在文化建設上，對於公有建築物設置藝術品有了一個獎助辦法規定；一九九八年一月二十六日，文建會又訂定了「公共藝術設置辦法」，作為公有建築物及重大公共工程藝術設置獎勵與執行之依據。在一至十一項條例中，我們明確看到公共藝術設置辦法上的流程，以及行政管理上的權責歸屬和處理之事項，其中第七條第六項「公共藝術管理維護化計劃」，只見明列其中，而無明確的規定事宜，殊不知一項維護計劃，將關係到往後公共藝術設置前與設置後續發展的整體計劃之維持；因此，個人認為「公共藝術管理維護化計劃」，應與設置計劃並行且應獨立於設置規範之中，使委託設置者或機關管轄單位有一個維護管理的依據。

一個公共藝術創作者來執行一件公共藝術設置案，所考慮的是創作意志的主張，與組成空間造型的各種媒介的處理以及公共領域的空間性配合，其所涉及的中心意義與完成後的管理維護計劃的關係十分重要的，然而設置辦法中的「公共藝術管理維護化計劃」，實際上卻只是消極性的輔助諮詢規定，而非積極完善的且是獨立專業的維護提案計劃。因此，「公共藝術管理維護化計劃」在設置辦法第六條第三款的公共藝術徵選結果報告書內容中明列：

- 一．徵選過程紀錄。
- 二．選定之藝術品介紹。
- 三．藝術創作者所提之藝術品設置計劃。
- 四．民眾參予紀錄。
- 五．鍵價紀錄。
- 六．藝術品管理維護計劃。

此六項條例，應於條例中把「藝術品管理維護計劃」，獨立於設置辦法條列之外或公共工程委託製作契約之中，成為設置執行小組與創作者，或委託製作身

分者在設置計劃上，作一平行並重的考量，既不影響創作者之藝術考量，並在日後公共藝術管理維護計劃上，能規劃出一個長期有效的維護依據計劃。因而在公共藝術執行單位中，獨立出一個維護管道單位，與藝術品維護計劃有其必要性，在公共藝術空間設置與處理上，提供正確和完整的整體資源，使設置者、委託製作者和管理維護單位三方面，都有一個在維護基金製作考量上，有更多的資源與專業維護的發展空間，使得一個公共藝術設置案或公共工程委託案，都具有完整的維護計劃，而不致使公共藝術品淪為環境角落的一個難題。

因此，在公共藝術管理維護前置工作程序上，應在下列各重點工作上落實，以落實一個獨立與完善的維護計劃。

(一) 公共藝術管理維護諮議委員會之成立

在整體維護計劃前置作業上，首先要從一個「維護諮詢委員會」的成立作開端，以建立一個專業維護的諮詢團，使得公共藝術品得以獲致正確的專業維護，並對於設置環境有一個專業上的設置建議，這是一個在管理或維護單位應當重視的重要諮議事項，而非只見於設置計劃中作為附屬的處理提案。

(二) 建立公共藝術設置案審議參考資料

由縣市政府（包含直轄市）「公共藝術管理維護諮議委員會」，提供當項公共藝術設置案，設置前環境與維護的參考依據，其內容針對日後管理維護方法列出：

1. 權責單位所能提供的資源與設置目的：

權責單位提供之資源，在人力與物力管理上，有地理上絕大的支援能力，促使公共藝術設置案，在權責單位所能管轄與掌控的範圍內，做出正確且合理的管理維護作為，並能明確的在設置目的的公共空間軟硬體上，與公眾互動目的結合，成為一個整體性的管理序列。

2. 應針對設置目的公眾互動方式做出可能性的維護提案：

這個提案的目的迴避對於創作目的做出影響，而針對設置目的上，公眾的在地互動特性，做出互動的方式、能力以及互動前後之可能結果評估。

3. 列出設置維護區域內的內外空間與自然影響因素，作為參考審議資料：

設置區域內外空間與自然因素，往往造成日後維護上與整體安全性問題的發

生源；因此，公共藝術管理維護委員會應當提出，且明列出影響因素與維護條件，這將成為管理維護單位與創作者，或委託製作者有一個明確的設置參考依據。

4. 對設置區域的人文背景提出詳細的環境考量：

設置區域之文化背景，深深影響著公眾參與互動的吸引力強度，每一件在地文化意識結合的一項重要考量，在此由管理維護諮議委員提出，將更具有其專業正當性，使得環境與藝術的結合更有其合理性。

(三) 公共藝術管理維護基金之成立

在「公共藝術設置辦法」第六條第三款，公共藝術徵選結果報告書內容中，只列出公共藝術設置藝術品管理維護計劃之要求款項，在此條例中並未明確的告知維護資金的取得與運用，也因此使得第六小條「藝術品管理維護計劃」形同虛設，也就是說設置完成的同時，即是等待移除的開始，這是十分荒謬的現實條例。

因此，在諮議會議後，就公共藝術設置計劃上，與執行設置或委託者以及設置權責單位三者，就公共藝術品維護之議題，訂立一個在委託製作契約上的條例，也就是「公共藝術管理維護基金會」的成立與資金運用依據條例的訂定。

首先列出執行管理維護經費之比例，並明訂於契約之中，其經費由各權責單位機構於委託製作費用中提撥，且獨立由管理維護單位設立一個具公信力的「公共藝術品管理維護基金」。如此一來，管理維護經費有了明確的款項依據，遂可在各管轄機構上成立一個專業的管理維護單位，使得不論在美術館、博物館或公共空間之設置、公園景觀之維持，有足夠的維護專業人員與維護資金來源，一方面可減少日後管轄單位的維護經費短缺問題，一方面可提升國內藝術品維護教育專業性之未來發展，並可避免日後因任何人事變遷，或其他經濟因素而產生公共藝術品之維護品質。其重點如下：

1. 在各個公共藝術設置案設置管理契約上，與委託製作或創作者，簽訂維護基金之百分比（例如：一個設置案經費有1200萬，則可以10%的比例，將經費歸入公共藝術管理維護基金之內，以此類推，公共藝術管理維護基金必然充裕而不匱乏。），以作為此藝術設置案日後之維護經費。

2. 公共藝術基金會之款項，統一由管轄權責單位分配。
3. 經費之運用，必須接受專業維護諮議委員會的公開評議。

第三節 公共藝術品的維護進程

現階段的維護工作，以當代作品作為開始，因為當代作品之製作材質，與呈現的藝術性與結構處理資料，較容易由創作者或委託製造者方面明確的取得。由此再針對當代以前的歷史、物件狀況以及提撥之經費與資源，作追溯性的延伸養護工作。

首先，在公共藝術管理維護單位內，成立一個藝術品維護部門，其重要工作執行架構與要項建議如下：

(一) 執行架構之成立

1. 公共藝術品維護主管單位之成立：

基於行政權責劃分，由公共藝術管理與維護部門之副主管任之，統籌維護之整體工作方向，以及與上級單位之溝通協調。

2. 公共藝術品維護指導總監的設立。

如同樂團之首席角色一般，作為維護工作之團隊指揮與運籌，必須由具有各類創作經驗，以及各類材料之處理與結構經驗的專業人士任之，以利於在各項維護方案中，做出正確的處理流程，且負責維護師之教育訓練與藝術道德教育之工作。

3. 藝術史學顧問之聘用。

聘請專業之藝術史學者若干名，以提供歷史上、美學上與藝術品之重修和養護的評估建議，作為原創者以外之客觀維護依據。

4. 專業藝術品養護專家之聘用。

為具有創作經驗之各類專業人員；必須具有創作經驗，才能在原作創作意念上，做出更接近與更正確的處理方式。維護師的來源可間接的促成國內十分缺法的藝術品維護專業教育的形成，使藝術品的維護專業教育由此生根。

5. 建立協力顧問單位。

創作的專業材料媒介眾多，維護單位因損害的程度不同，必須在修護技術與訓練上，與協力單位建立一個合作建教與支援的結合，使養護工作的人員訓練與技術的提昇，有一專業的顧問教育訓練實習單位。

(二) 列出公共藝術品養護計劃

此為維護部門中最为重要的工作，其維護重點應詳細規劃列出：

1. 維護主要目標：

維護計劃中對於每一個物件之處理，必須基於下列各考量因素來確認維護目標。

- a 原創者之形式上與表達方式之考量。
- b 藝術維護道德之考量。
- c 藝術品的在地性歷史意義之考量。
- d 物件權責單位設置目的之考量。

2. 專業勘查報告：

依據管理部門之紀錄評估，在每一個物件之整體、局部與局部和整體結構上，做出更詳細的科學性確認報告，以作為與原創者或藝術史學者之評估依據。

3. 與原創者或藝術史學者之評估：

此項工作目的是為確認維護方式與程序上的正確性，使工作目標上尊重創作者原意，以及在藝術史上意義的評估中，做出最正確的判定與維護方式，預防造成二次的藝術性損害。

4. 養護方案之擬定：

為最後之總結執行；此項方案之確立，必須慎重且周延的處理，並且以科學方式來判定養護處理之方式，其主要內容應包括：

a 經費預算之分配處理：

養護基金由權責單位管理部門統一運用；經費預算之多寡是養護

方案執行範圍的能力影響因素，因此必須依照專業養護部門之勘查評估報告，在預算中做出正確且具效益之分配，並列出下次養護工作項目與預算估計，以達到長期的維護目標。

b 執行前人員教育：

維護指導總監於養護方案執行前，應結合藝術史學顧問之建議，就養護物件之創作意念與原作處理方式等事項，做出執行前的重點指示，以再次確認工作目的。

c 執行前人員之工作分配：

維護總監負責養護工作之順序；養護師針對材質處理與溝通確認工作，並列出材質處理要項。

d 維護紀錄備整：

維護紀錄應包括，原創作者之維護建議紀錄，與管理維護單位之該物件上次維護紀錄，以利於後續維護工作之比對。

e 第一階段維護完成評估與修正：

為求養護工作與維護目標之契合，應訂定於第一階段維護作完成後，與原作者、藝術史學顧問、維護總監與管理部門，作一次檢討與確認工作之成效，以求作品之維護完整性，也避免養護師在養護過程中認同差異問題之產生。

f 第二階段維護完成之確認：

在養護工作完成後做第二次的確認工作，並在公開場合認證上，與原作者、藝術史學顧問，甚或第三客觀觀察者作確認之工作，並做出成果呈現與養護紀錄資料。

g 做出物件標準養護流程：

經由上述五項審慎處理之評估與執行過程之經驗，使物件在養護處理過程上之技術、材質特性、影響因素等，皆歷經一個完整的考量與執程序，其流程（包括一般性長期維護工作）即可列出每一物件的正確養護流程，以確保具有特殊性之藝術作品，在往後養護過程中不至於遭受維護上的錯誤性傷害。

h 養護方案評估與檢討：

於每一養護方案完成時與管理部門會同召開。其重點包括：養護工作之優缺點，管理與維護工作之協調，經費運用之檢討等三大項，以利於日後公共藝術品之維護工作品質之提升。

(三) 公共藝術品管理與維護教育訓練計劃

此項工作分為兩個主要目標：

1. 大眾維護觀念教育：

此項教育目的是普及化與積極性的教育工作，公共藝術之維護，靠的是公眾的環境維護情感與認知，對一公共藝術之認識越清楚，其維護之效果，必然會提昇對一藝術品之賞析與正確的相對態度。

因此，此項工作極為重要且需大眾媒介之宣導，使台灣公共藝術與生活空間之運用，有一個正確的審美態度與維護公共福利的新觀念。其工作要項如下：

- a 定期宣導、刊列創作材質之介紹與創作安置的過程，以及處理方式的認識與教育課程之開放；使大眾了解公共藝術品創作意念，與創作過程中與在地性之關連，進而了解到在如何的狀態下，會造成物件之損害與避免之注意事項。
- b 在每一公共藝術品範圍內，除了標明作者、材質、尺寸大小與主題名稱外，應再明白標示出，可能或禁止的行為與損害因素，使大眾能更直接清楚的知道預防措施與正確的認識。
- c 並將大眾維護教育落實於學校合作之戶外教學課程中，從小建立人們對於公共領域內環境與空間維護概念。

2. 專業養護教育訓練：

其目的為專業的養護師之進修教育；隨著文明科學之進步，各種創作材質與觀念的全面開放，接觸與使用的材質媒介日漸繁多，維護部門有必要在專業維護技術、方式、觀念以及專業性美學上，建立一套專業

的養護進修教育訓練計劃，以求專業養護品質不斷的提昇。其進修教育計劃建議分下列各項進行：

- a 與國內外專業研究單位進行協力發展與技術合作，並在技術與訓練上互相交流。
- b 定期派員參予國內外養護工程之實習訓練。
- c 積極鼓勵推動大專院校設立專業藝術管理維護科系，以提昇台灣公共藝術管理與維護人才之養成。
- d 鼓勵私人機構參與養護工作，以提昇民間維護能力之專業化，使養護工程之執行與技術，更加的公開與具競爭性。

藉由上述各建議事項的做法，並以「公共藝術管理維護基金」為基礎，將公共藝術的管理與維護計劃作一個通盤的研擬，相信能在不斷的推動與研究中，找出最適合現階段的公共藝術設置案，與公共工程委託製作的後續維護方式，使得設置政策在設置行政上，有更完善的管理方式，和更具科學性與專業性教育發展的維護方案，共同推展公共藝術最大的開放空間，與最大的多數的在地公共性的參與權力，公共藝術的設置與維護計劃上，才有一個完整的管理系統與維護能力。

第五章 結論

人類互動交織的世界中，符號元素（語言、宗教、科學、歷史、神話、藝術），將人們牽結成一個整體，而公共藝術在當代的前沿上，正將這些符號、形式作了一個清晰地展演與告示。公共藝術作為公眾的「語言」，表達了一種公眾明確的形式，而公共藝術家則透過藝術創作，將大眾的普遍性感知，呈現出主觀性的生命行為。

現代都市的場所屬性，隱藏一種都市的特殊面向——一種神話的意義。公共藝術在表現形式上，具有回憶生命的歷史意義——這個意義的形式就是神話。

公共藝術的設置目的，是為了凸顯人們有限的存在。宗教顯現了個體的感情，而一個公共領域的藝術設置，即是現代生活人們的宗教所在。

在政治權力上，公共藝術透過藝術形式達到一種宗教式的信仰。現代的社會與實踐運動在文化藝術發展上，肯定當代科學的簡明秩序形式，而公共藝術也體現了此一個趨勢，作為藝術的空間象徵意義、事實物象的描述，與直觀、運用感性的形式來呈現。公共藝術成為人類情感的表現符號，所強調的是一種整體性的文化、藝術、政治、在地儀式的情感。因此，為了求於表現這個需求，所延生而來的本質性問題，就越加的複雜與渾沌不清。

在社會的實踐過程中所發生的議題，以論述的六項根本問題為主軸，展開當前公共藝術研究議題上的深層探討：所有關於社會功能與藝術正面性的問題、藝術本質與公共政策的分裂、公共藝術的空間爭議、創作美學的二元對立與整合模式、藝術品的永久性與短暫性的問題產生時，讓我們必須深思，公共藝術的真正意涵何在？與作為人類精神象徵的符號空間意義何在？這是作為公共藝術管理與美學思維上，一個克不容緩的研究議題，影響的深遠程度將時刻的扣緊在公眾的公共領域生活之中。

在政治策略上，執行成效顯見了政策方向的取決性，而公共藝術所關照的就是那關乎公共領域上整體執行的有效性。

如果要求取設置政策的合法性，深入探究在社會過程中，則公共藝術的本體（在地性文化範疇）內，關乎美學的存在性與創作的藝術思維，以及在地性公眾的政治權力上的共同需求，將作為一個公共藝術設置的考量前提。

文化價值需求與社會價值中的藝術符號性考量，使得美學層面與設置價值判斷上，有一個定位的公眾角色，作為在地文化的典型儀式意義，意義的本身將促使設置上，結構與能動性產生合理的交換作用。

此時，公共藝術的設置意義有效的深化於在地性文化藝術層面，「形成外在環境上，面對一個在地性文化範疇時，有一個整體的基準，而使得在地性文化不淪為文化霸權下的另一個殖民地。」

整體性的基準產生了文化政策設置的具體辨證，辨證歷史各個文化藝術階段，本質的統一和諧的事實；和諧的統一形式，是作為社會活動上藝術符號的獨特性，這即是公眾在公共領域態度上的藝術統一性要求。

因此，公共藝術存在於一個流變結構的整體性中，美學的作為是要在在地性文化層裡生根，作為批判現實資本主義，與大眾文化之遮蔽的截然分界與判準依據。

在在地文化意識與公共財產分配的結合下，美學的觸角不斷的探及公共領域之中；在此，公共藝術為體現這個理想的公民世界，以一個批判性的態度與精神，來喚醒遮蔽在大眾媒體下的公眾參與權力，這個喚醒的動作，即是公共藝術美學的陳述意義，它要彰顯「社會公共性美學存在的意義、美學在社會過程中的藝術符號特性、在地性文化的開發特質、在流變結構中的價值交換性，並透過一個經濟的價值判斷方法，來作為一個公共藝術設置上的未來有效性預估。」

因此，作為當代「新式樣公共藝術」的後現代藝術精神，是要作一種藝術精神的回歸；美學的「體、相、面」上，要將符合公共性的藝術創作，拉回其自律的在地精神，並要移除那屬於大眾文化的“恣意放肆”。

現代主義中個人自由的發抒，轉換為後現代公共藝術的表徵，是一種自律性為體的在地美學之套用，運用的形式，是創作個人的註解與經典的技法，加上一個公共性特徵，轉換成整體語言上的一種在地文化普遍性特徵。

今天，要破除文化藝術流行的價值迷惑，要以一個美學性的轉角思維，來勘誤那迷人的大眾文化表象對現今公共藝術政策的謬誤作為，使政治權力上的公共性認知，回到主體性的「主要意向」上，還原文化藝術的價值公共性，並明確的批判「工具理性」，將公共利益清楚的展開，使公共藝術回歸到以公眾為「相」的價值判斷基本面，而不是被數據化的統計報告。

「真正的公共藝術精神 一個在地文化、藝術上的整體 社會性美學」；今天所有關於公共藝術政策的謬誤，是因為大眾文化統一表象的故意忽略與延遲，使在地性文化導向一種文化的流失，與被外來文化解消的命運；因此，站在整個公共藝術的美學性轉角處上，才能察覺出文化藝術體制與管理機制上的盲點。

在地性文化的公共性美學覺醒，使公眾認知到真正的公共參與性，落實在公共藝術政策，也使得公共藝術創作者，能正確的認知到，公共領域的真實是建立在藝術創作的自律性中，而這個藝術的自律，是與在地性文化的自律主張形成統一與和諧的形式結構，合於在地性文化藝術的典型與儀式性，並在美學的社會批判下，成為公共藝術政策上的設置意義。

因此，在【第貳章】公共藝術的社會美學論述中，提出一個獨特且深入的探討；針對公共藝術的美學特質，作一在地整體性的探討，從公共藝術的美學批判、設置上的美學思維、建立一個經濟形式的解構理論，以及找出公共藝術在地性價值等，目的就是要梳理公共藝術在後現代社會化過程中，公共性、實用性與消費形式，以及公共藝術在都市與社區開發性美學，並在批判上釐清一個在地性美學上互為主體的事實，正確的指出公共藝術設置的美學創作形式，建立一個為解釋公共藝術在後現代資本主義的定位理論，如此一來便能設想一個最適合的公共藝術評選標準。

在公共藝術設置前的政策思維評價上，探討的範圍，包括公共藝術在政治權力上的共同需求、文化傳統的價值需求、作為藝術符號的意義、在公眾社會中的角色、在地文化儀式的典型意義，以及位處於設置結構上的交換作用等六項根本的在地性因素，這六個重要的在地文化基準，是關乎公共領域上設置標準的主要因素；論文的設置依據即建立在此六個在地性特質中，並以經濟形式的價值判斷方法來進行設置；公共藝術在在地性文化中的特質，建構成文化上的價值序列，使公眾得以行使參與權，並在價值序列中，將設置的判準，取決於機會成本。

因此，在地性特質形成了在地公共性的價值判斷因素，這是在地文化的能動性，一種互為主體的「事實」。「事實」產生了在地公眾的「移置能力」，也深化成為在地性文化上的自律特性。這也是論文【第參章】公共藝術的生命週期，重要的六個論述依據，使得公共藝術在設置後續上，老化、移除與維護管理的政策存在意義所在，也得以作為一個維護計劃的依據支援。

因此，本文寫作目的，要為當前公共藝術的設置美學，與政策作一個構成上的梳理，唯獨欠缺的，是現今公共藝術的發展，仍處於一種發軔的前沿狀態，所有可參考的移除或移置的案例，尚未能作為一個有效的統計數據，仍有待後續的統計研究。然此欠缺之部份仍不影響論文，建立一個公共藝術設置價值序列的企圖，以及以藝術生命週期的獨到見解，作為公共藝術設置的依據，與解決設置後的移置、移除與再生的依據判準。

作為公共藝術的社會性美學主體事實

論文第一個主題，是要彰顯一個以美學為主體的事實。台灣的公共藝術政策透過大眾媒介的對話，採取著公平、公開並承認公共權力的存在態度，然而大眾媒體實際上卻是政治權力的分身公器，對於整個公共藝術的公共性美學本質只具有遮蔽的功能。

於是公共藝術被利用來作為公共權力的空間管理形式(實際民主社會的公共權力運動在政治運作下是一種被給予的運動空間。)，「因為藝術永遠站在一個合於私人領域與公共領域的角度上」。透過公共藝術此一公器，大眾媒體將公共福利與政治權力的結合合法化(工具理性)，其公共性身分被認同時即已產生轉移，轉化成一種在地性的資產，卻在政治機制的運作下，從在地公眾身上轉換為政治性的籌碼；因此，做為公共藝術空間內的公眾，身分認同的公共性，將做為公共性存在美學探討的開端。

公共性的藝術，通常會成為新政府的象徵意義與實驗性的計劃，公共藝術不僅是一項社會性的文化實驗，且是政府在政治權力上，對於公共空間管理權力的展現。

「都會政治一直是公共藝術的舞台背景」，民眾希求的是合乎個人企圖與公共福利的具體呈現；公共藝術的介入，是一種公共領域上的設置鼓勵，與政權投資的文化運動，使得公眾在政治權力的運作下，在公共空間中見到現實的具體福利，而投注在一種假象的公共性上，這就是現實的都會實用性，與消費形式的公共藝術姿態，以創新都市風格與社會公益福利的姿態，介入了社會功用的實用性中，「環境在現象上與公共藝術做為一種社會特質的結合，美學成為一個主題下的 context，社會特質中的社會實用性，就成了外在形式的對象表現了。」

在公共性美學的要求下，作品被提出移除，是一種藝術與美學干涉力的展現；在一種釐清公共藝術社會特質下的角度下，提出移除是因為不再具有空間上可以賦予意義的功能。

中央文化政策政治性勢力的堅持，與在地文化意識的結合，經濟效用上達到實際的利益挹注，而隱藏在在地文化歷史背後的卻是一種妥協，這一個易位的趨勢，趨向於一個互為主體性的置換混亂之中。

而藝術創作者將符合後現代消費習慣的美學經驗與空間形式，擬仿成一個

「原作」，「將過往的歷史經典與現實的生活所需，焊接在一種同質不同性的接觸點上」，「人們看待公共藝術的整體外觀，將個人利益一一串結在公共利益，與公共藝術的風格面具背後，一個消費型態的公共性即締結在公共藝術的樹蔭下」。

因此，作為公共藝術的本體性美學批判主張，有助於呈現公共藝術社會過程的公共參與性，是要揭示都會政治的企圖，作為都會開發美學上的表徵，在都會公共藝術的場所裡提供一種大眾理解的途徑，使公共藝術在都會開發美學的體現上更具社會性，在藝術創作的自律中表現出來，這即是美學的一種審美與社會性的事實所在。

「在都會角落裡公共藝術身上看不到任何的社會事實，真正的顯露的是種較為深層的生命美學體驗，其隱喻的是對象化的事實，其揭蔽者是它的擁有者——公眾；然而現今台灣都會開發前提下的公共藝術作品，往往忽略了這一個至為重要的美學概念。」，因此，公共藝術的美學本質必須作一闡述與提出，使它具有一定的美學批判性，當公眾面對這種公共領域的批判時，那種基於在地性文化的認同感便油然而生，希望公共藝術的生命意識，能具體的呈現在地文化的真義，這才是都市開發與深化族群的美學意象，才能在一個社區生態上作為具有在地生命信仰美學上的化身與舵手。

這種空間的美學主張，是在當地文化藝術的生命自律中，指出社區公眾參與的認識重要性，來建立一種公共藝術的「閱讀」過程，與認同美學的價值信仰，使公共藝術在社會過程，與美學價值上獲取永續的公共空間，這就是現代「新式樣公共藝術」所要強調的生命版圖。

公共藝術透過這樣的信仰美學來構築社區間的律動，作為社區族群的一個意象的符號，否定來自資產階級的「大眾文化」意識，批判都會大眾文化所帶來的疏離性，要在傳統社區文化內涵上，梳理出公共性的特質，進而提高社區文化藝術的傳統價值。

在公共藝術創作的美學思維上，主張公共空間是個藝術與公眾互動的場所，公共藝術的原意，是將藝術客體對象本身的自律性符號傳遞給公眾，而非將大眾文化的「他異性」符號，複製在公共藝術本身，成為一個毫無生趣的佇立物。

公共藝術在美學創作上的思維，是一種「轉角性」的視點，代表當地人們的「人性」形式，一種人為之間的語言標誌物，透過這些形式，來批判現世的「大眾文化」現象，使公共領域上，再度以「人性」的語言來再現事物關係，進行人與人之間的互動交流，這即是公共藝術創作上，個人所發抒的「轉角性美學思

維」，力圖為一種完整且自律（在地性）的公共藝術美學思維，作一次性的本體呈現，這即是在論述中所提及的美學形式——人性、合法性與合理性表現的由來。

因此，談到美學作為公共藝術在一個流變結構的整體，是為了要在地方文化層裡生根，是要作為批判現實資本主義中，大眾流行文化的截然分界與判準的依據。

公共藝術如果要作為體現這個理想的公共領域，必然在這個公共性美學立論上堅持批判理論，在美學的本體性上，將符合公共性的藝術創作，拉回其自律的在地精神，整個公共藝術的生態建設才能臻至完善，公共政策才有一個正確的判準依據。

公共藝術獨特的生命週期性

設置的開始，是在地文化藝術的一次新的建構與再生，也就是論文中所創建的生命週期命題。

公共藝術的生命週期是建立在公共藝術的社會過程，使在地性文化的覺醒，形成六個公共藝術在地性特質（政治權力、在地文化傳統、藝術符號特性、公眾角色定位、儀式範疇中的典型意義、結構與能動性上的交換作用），這即是在地性文化的自律特性，也是美學的本質、價值判斷的因素，與設置與移除的判準，這六個特性成為公共藝術一種互為主體的事實，造成獨特的公共藝術生命週期的產生，這個結論的重心，是要作為現今公共藝術成為在地性文化的獨特「價值判斷」力，構成在地文化在大眾文化衝擊下，自身的價值序列判斷系統，使一種互為主體的事實，深化成為在地性文化上的自律特性（在地文化上的能動性），產生在地公眾的「移置能力」；這個移置的開始，也就是公共藝術的新式樣精神，是真正公共性美學的彰顯與在地公共權力的發抒；因此，當前的公共藝術發展，可以在論文的分析與論述中發現一個理想的設置依據或判準，在獨特的台灣地方性特質上作為公共藝術設置、移除的探討重要參考。

附 錄

資料來源：文建會

壹．文化藝術獎助條例

中華民國八十一年七月一日總統華總（一）義字第三一七二號令制定
公布全文三十八條

第一章 總 則

第 一 條 為扶植文化藝術事業，輔導藝文活動，保障文化藝術工作者，促進國家文化建設，提昇國民文化水準，特制定本條例；本條例未規定者，適用其他有關法律之規定。

第 二 條 本條例所稱文化藝術事業，係指經營或從事下列事務者：

- 一、關於文化資產與固有文化之保存、維護、傳承及宣揚。
- 二、關於音樂、舞蹈、美術、戲劇、文學、民俗技藝、工藝、環境藝術、攝影、廣播、電影、電視之創作、研究及展演。
- 三、關於出版及其他文化藝術資訊之傳播。
- 四、關於文化機構或從事文化藝術活動場所之管理及興辦。
- 五、關於研究、策劃、推廣或執行傳統之生活藝術及其他與文化藝術有關活動。
- 六、關於與文化建設有關之調查、研究或專業人才之培訓及國際文化交流。
- 七、關於其他經主管機關核定之文化藝術事業項目。

第 三 條 本條例所稱文化藝術工作者，係指從事第二條所列文化藝術事業之專業人員。

前條第一款所稱文化資產，依文化資產保存法之規定。

前條所稱出版、電影、廣播、電視，依出版法、電影法、廣播電視法之規定。

第 四 條 文化藝術事業獎勵、補助之主管機關為行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）。但依其他法令規定，由目的事業中央主管機關辦理者，從其規定。

文化藝術事業獎勵、補助之策劃及共同處理事項，由文建會會同目的事業中央主管機關及其他有關機關會商決定之。

辦理文化藝術事業之獎勵、補助，有關機關應相互知會。

第 五 條 中央主管機關對文化藝術工作者之工作權、智慧財產權及福利，應訂定具體辦法予以保障。

第 六 條 文化藝術工作者，經評定為傑出文化藝術人士，主管機關得頒予榮銜並保障其生活。

第 七 條 各公有文化藝術展播場所專業人員之任用，另以法律定之。

第二章 文化環境

第 八 條 為維護文化資產，增進環境景觀，主管機關得針對特定區域之周邊建築與景觀風格定立標準規範。

主管建築機關於核發重大公眾使用及公有建築物建築執照時，應先就其造型及景觀會商主管機關。

第 九 條 公有建築物所有人，應設置藝術品，美化建築物與環境，且其價值不得少於該建築物造價百分之一。

供公眾使用之建築物所有人、管理人或使用人，如於其建築物設置藝術品，美化建築物與環境，且其價值高於該建築物造價百分之一者，政府應獎勵之。

政府重大公共工程，應設置藝術品美化環境。

第十條 主管機關得獎勵廣播電臺、電視臺及傳播事業製作、播放優良文化節目及報導文化活動訊息；其辦法由主管機關會同目的事業主管機關定之。

主管機關得指定供公眾使用及公有建築物，提供一定空間作為文化活動之用。

第十一條 國外或大陸地區藝術品，經中央主管機關認可展出者，於運送、保管及展出期間，不受司法追訴或扣押。

第三章 獎 助

第十二條 文化藝術事業有左列情形之一者，得給予獎勵：

- 一、對於文化保存有特殊貢獻者。
- 二、具有創作或重要專門著作，有助提昇國民文化水準者。
- 三、促進國際文化交流成績卓著者。
- 四、培育文化專業人才，具有特殊成就者。
- 五、在偏遠及貧瘠地區從事文化活動，對當地社會有重大貢獻者。
- 六、其他對促進文化建設、提昇文化水準有貢獻者。

第十三條 文化藝術事業之獎勵方式如左：

- 一、發給獎狀。
- 二、發給獎座或獎牌。
- 三、授予榮銜或其他榮譽。
- 四、發給獎金。
- 五、其他獎勵方式。

第十四條 文化藝術事業從事左列活動者，得補助其經費：

- 一、文化資產及著作之保存、維護、傳承及固有文化之宣揚。
- 二、文化藝術活動之展演。
- 三、優良文化藝術作品之交流。
- 四、文化藝術設施之興修、設備之購置及技術之改良。
- 五、與文化藝術有關之休閒、育樂、觀光方案之規劃。
- 六、與文化藝術有關之調查、研究、紀錄、整理、開發、保存及宣導。
- 七、文化藝術專業人才之培育、研究、進修、考察及國際文化交流活動之參與。
- 八、海外地區文化藝術專業人士之延聘。
- 九、藝文專業團體排演場所之租用。
- 十、在偏遠及貧瘠地區從事文化藝術活動者。
- 十一、從事創作藝術活動者。

十二、文化藝術從業新秀及新設文化藝術團體。

十三、依其他法令應予補助者。

第十五條 前條文化藝術事業之補助，依左列方式為之，並得附加補助條件：

- 一、補助經費之全部或部分。
- 二、依文化藝術事業自備款情形補助部分經費。
- 三、補助貸款利息之全部或部分。

第十六條 文化藝術事業之獎助，應定期舉辦，並經國家文化藝術基金會評審之。

前項評審之方式、程序，由主管機關會同國家文化藝術基金會定之。

第十七條 文建會對於出資獎助文化藝術事業者，得給予第十三條第一款或第二款之獎勵。

第十八條 文化藝術事業經營或從事有關文化藝術業務，成效優異者，文建會或目的事業中央主管機關得為必要之協助。

第四章 國家文化藝術基金會

第十九條 為輔導辦理文化藝術活動，贊助各項藝文事業及執行本條例所定之任務，設置財團法人國家文化藝術基金會。

前項財團法人之主管機關為文建會；其設置另以法律定之。

第二十條 國家文化藝術基金會，應設各類國家文藝獎，定期評審頒給傑出藝術工作者。

第二十一條 國家文化藝術基金會，應就各類文化藝術，每年定時分期公開辦理獎勵、補助案之審查作業。

第二十二條 國家文化藝術基金會，應提供文化藝術資訊及法律服務。

第二十三條 國家文化藝術基金會，應協助文化藝術工作者，辦理各項保險事宜。

第二十四條 國家文化藝術基金來源如左：

- 一、文建會編列預算。
- 二、文化建設基金每年收入中提撥。
- 三、國內外公私機構、團體或個人之捐贈。
- 四、本基金之孳息收入。
- 五、其他有關收入。

第二十五條 財團法人國家文化藝術基金會，因情勢變更，不能達到設置目的時，得解散之；解散後依法清算，其財產及權益歸屬中央政府。

第五章 租稅優惠

第二十六條 經文教主管機關核准設立之私立圖書館、博物館、藝術館、美術館、民俗文物館、實驗劇場等場所免徵土地稅及房屋稅。但以已辦妥財團法人登記或係辦妥登記之財團法人興辦，且其用地及建築物為該財團法人所有者為限。

第二十七條 捐贈國家文化藝術基金或省（市）、縣（市）文化基金者，視同捐贈政府。

第二十八條 以具有文化資產價值之文物、古蹟捐贈政府者，得依所得稅法第十七條第一項第二款第二目及第三十六條第一款規定列舉扣除或列為當年度之費用，不受金額之限制。

前項文物、古蹟之價值，由目的事業主管機關認定並出具證明。

第二十九條 經該管主管機關指定之古蹟，屬於私人或團體所有者，免徵地價稅及房屋稅。

為維護整修古蹟所為第二十七條之捐贈，經捐贈人指定用途，並經目的事業主管機關認可者，不得移作他用。

第三十條 經認可之文化藝術事業，得減免營業稅及娛樂稅。

前項認可及減免稅捐辦法及標準，由文建會會同財政部定之。

第六章 罰 則

第三十一條 違反第八條第一項所定標準者，處新臺幣十萬元以上五十萬元以下罰鍰。

第三十二條 違反第九條第一項規定者，處新臺幣十萬元以上五十萬元以下罰鍰。

第三十三條 接受補助之文化藝術事業，將補助經費挪用或不履行補助條件者，主管機關得撤銷其補助，並追回已撥給之補助經費。

第三十四條 最近一年內曾因違反法令規定而受處分之文化藝術事業，不得依本條例予以獎勵或補助。

第七章 附 則

第三十五條 凡在國外經營或從事文化藝術事業，對我國文化建設有貢獻並有優良事蹟者，得準用第十三條獎勵之規定。

第三十六條 本條例關於文化藝術事業之獎勵、補助規定，於地方政府辦理該管文化藝術事業之獎勵或補助，準用之。

第三十七條 本條例施行細則，由文建會定之。

第三十八條 本條例自公布日施行。

貳．文化藝術獎助條例施行細則

中華民國八十二年四月三十日行政院文化建設委員會八十二文建壹字
第 四 五 號令訂定發布全文十九條

第 一 條 本細則依文化藝術獎助條例（以下簡稱本條例）第三十七條規定訂定之。

第 二 條 本條例第二條第二款所稱民俗技藝，係指具有民間色彩之雕藝、編藝、繪藝、塑藝、樂舞、大戲、小戲、偶戲、說唱、雜技及其他傳統技能與藝能。

第 三 條 本條例第二條第二款所稱環境藝術，係指以美化或改善環境景觀為目的之藝術創作或設計。

第 四 條 本條例第二條第四款所稱文化機構，係指依法令設立之下列機構：

一、圖書館或資料館。

二、博物館或美術館。

三、藝術館。

四、紀念館或文物陳列館。

五、音樂廳。

六、戲劇院或演藝廳。

七、文化中心。

八、其他與文化有關之機構。

第 五 條 本條例第二條第五款所稱傳統之生活藝術，係指花藝、茶藝、棋藝及其他與生活有關之傳統藝術。

第 六 條 本條例第六條傑出文化藝術人士之評定，由行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）視實際需要遴聘專家學者、社會公正人士及目的事業主管機關代表辦理之。

傑出文化藝術人士榮銜之頒授及其生活之保障，由文建會辦理之。

第 七 條 本條例第八條第一項所稱特定區域，係指為維護文化資產、增進環境景觀，而依相關法令指定之區域。

特定區域之周邊範圍及其建築與景觀風格標準規範，由文建會會商有關機關依相關法令訂定之。

第 八 條 本條例第八條至第十條所稱公眾使用及公有建築物，係指依建築法規定，經主管機關核發建築執照之公眾使用及公有建築物。

本條例第八條第二項所稱重大公眾使用及公有建築物，除依前項規定外，係指基地面積一千五百平方公尺以上或總樓地板面積一萬平方公尺以上之建築物。

第 九 條 本條例第九條所稱藝術品，係指繪畫、書法、攝影、雕塑、工藝等技法製作之平面或立體藝術品、紀念碑柱、水景、戶外家具、垂吊造形、裝置藝術及其他利用各種技法、媒材製作之藝術創作。前項藝術品應設置於可供不特定人或特定多數人觀賞之建築物或建築物基地適當地點。

第 十 條 （刪除）

第 十一條 本條例第九條所稱建築物造價，係指建築物之直接工程成本。

前項直接工程成本，包括直接工程費、承包商管理費及利潤、保險費、營業稅、環保安全衛生費、品管費及其他與直接工程成本有關之費用。

第十二條 依本條例第九條第一項、第三項規定設置藝術品者，應檢具公共藝術設置計畫書等資料送審。其申請程序、受理審議機關及審議程序由文建會另定之。

前項藝術品如係他人享有著作權者，應附具著作財產權人同意利用之證明文件。

第十三條 依本條例第九條第二項規定設置藝術品者，由文建會依下列方式獎勵之：

- 一、發給獎狀。
- 二、發給獎座或獎牌。
- 三、其他獎勵方式。

第十四條 公有建築物所有人或公共工程主辦機關應於藝術品設置完成後三個月內，列冊函送文建會備查。

第十五條 本條例第十一條所定藝術品展出之認可，依文建會會商有關機關之規定辦理之。

第十六條 (刪除)

第十七條 本條例第十五條第三款所稱貸款利息，係指向金融機構借款所支付之利息。

第十八條 本條例第二十七條所稱省(市)、縣(市)文化基金，係指由省(市)、縣(市)政府依法成立之財團法人省(市)、縣(市)文化基金會。

第十九條 本細則自發布日施行。

參．公共藝術設置辦法

中華民國八十七年一月二十六日行政院文化建設委員會八十七
文建參字第 五一 號令訂定發布全文十一條

第 一 條 行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）為辦理文化藝術獎助條例第九條公有建築物及重大公共工程公共藝術設置之事項，特訂定本辦法。

第 二 條 本辦法所稱公共藝術，指依文化藝術獎助條例第九條第一項及第三項規定，於公有建築物及重大公共工程設置藝術品。
前項所稱藝術品，係指以繪畫、書法、攝影、雕塑、工藝等技法製作之平面或立體藝術品、紀念碑柱、水景、戶外家具、垂吊造形、裝置藝術及其他利用各種技法、媒材製作之藝術創作。

第 三 條 文建會設公共藝術諮議委員會，負責公共藝術之諮詢、政策研、法令修訂及審議事項。公共藝術諮議委員會置委員十三人至十七人，除當然委員外，其任期二年，由文建會就下列人士遴聘組成：

- 一、文建會主任委員或副主任委員為召集人，業務處處長為副召集人。召集人及副召集人均為當然委員。
- 二、藝術創作、藝術行政、藝術評論、應用藝術、藝術教育之專業人士五人至七人，各類至少一人。
- 三、都市設計、建築設計、景觀造園之專業人士三人至五人，各類至少一人。
- 四、文化、法律或其他專業人士各一人。

中央各部會及省政府得參照第二項成立公共藝術審議委員會，負責審議該管重大公共工程設置公共藝術事宜。

第 四 條 直轄市及縣（市）政府（以下簡稱地方政府）設公共藝術審議委員會，負責該轄區內公共藝術整體規劃及審議設置等事項。

公共藝術審議委員會置委員十三人至十七人，除當然委員外，其任期二年，由地方政府就下列人士遴聘組成：

- 一、直轄市、縣（市）首長或副首長為召集人，文化業務主管為副召集人。召集人及副召集人均為當然委員。
- 二、藝術創作、藝術行政、藝術評論、應用藝術、藝術教育之專業人士五人至七人，各類至少一人。
- 三、都市設計、建築設計、景觀造園之專業人士三人至五人，各類至少一人。
- 四、社區或公益團體代表、法律專家、地方政府建築或都市計畫業務主管各一人。

第 五 條 機關(構)興辦公有建築物或重大公共工程時，應成立執行小組，負責公共藝術設置計畫之擬定、送審及執行等各項行政事宜，其成員七人至九人，由機關首長指定一人為當然委員兼召集人外，並就下列人士遴聘組成：

- 一、藝術創作、藝術行政、藝術教育等專業人士，各類至少一人。
- 二、該建築物之建築師或工程之專業技師。
- 三、該建築物或工程之管理機關代表。

第 六 條 執行小組應辦理事項如下：

- 一、研擬公共藝術設置計畫書。
- 二、辦理徵選、民眾參與及鑑價作業。
- 三、研擬公共藝術徵選結果報告書。

四、進行藝術品委託製作、安裝及勘驗。

五、編製公共藝術設置完成報告書。

第七條 前條第一款之公共藝術設置計畫書，其內容應包括下列事項：

一、公共藝術設置理念。

二、執行小組名單。

三、徵選方式。

四、經費預算。

五、民眾參與計畫。

六、評審會議成員名單。

前條第三款之公共藝術徵選結果報告書，其內容應包括下列事項：

(1) 徵選過程記錄。

(2) 選定之藝術品介紹。

(3) 藝術創作者所提之藝術品設置計畫。

(4) 民眾參與記錄。

(5) 鑑價記錄。

(6) 藝術品管理維護計畫。

前條第五款之公共藝術設置完成報告書，其內容應包括：

- 一、設置全程。
- 二、具體成效。
- 三、各界反應。

第 八 條 執行小組研擬前條第一項之計畫書及第二項、第三項報告書，應經興辦機關，分別報請主管機關審查、核定及備查。

公有建築物公共藝術設置計畫書、報告書應送各所在地政府主管機關。

重大公共工程公共藝術設置計畫書 報告書，則依下列原則送審：

- 一、工程總預算在新台幣伍億元以上者，送請各該主管機關審議，但各該主管機關未設公共藝術審議委員會者，依第二款至第四款規定辦理。
- 二、工程總預算在新台幣伍億元以上拾億元以下者，送請所在地地方政府審議。
- 三、工程總預算在新台幣伍億元以上且跨縣市者，送請文建會審議。
- 四、工程總預算在新台幣拾億元以上者，送請文建會審議。
主管機關於第一項之審查、核定及備查前應提各該公共藝術諮（審）議委員會討論通過。

第 九 條 第六條第二款之公共藝術徵選方式，由執行小組依照下列方式擇一辦理：

- 一、公開徵選：以公告方式徵求公共藝術設置方案，並由評審會議選出適當之設置方案。

二、邀請比件：邀請二人以上藝術創作者進行創作，並由評審會議選出適當之設置方案。

三、委託創作：委託藝術創作者提出三件以上設置方案，並由評審會議選出適當之設置方案。

四、評選價購：選出適當之藝術品，並經評審會議通過後購置。

第十條 公有建築物及重大公共工程所有人或管理機關應參照藝術創作者所提之建議，擬定公共藝術品管理維護計畫，並逐年編列預算辦理之。

第十一條 本辦法自發布日施行。

肆．社區總體營造獎助須知

中華民國八十六年八月十四日行政院文化建設委員會八十六文建貳字第 四八一九號函修正

一、前 言

「行政院文化建設委員會」（以下簡稱本會）為落實推動行政院十二項建設計畫之三「充實省（市）、縣（市）、鄉鎮及社區文化軟硬體設施」，特訂定「社區文化活動發展計畫」，以「社區總體營造」為政策方針，其標的首在喚起「社區共同體」意識，經由社區的自主能力，共同經營「產業文化化 文化產業化」、「文化事務發展」、「地方文化團體與社區組織運作」、「整體文化空間及重要公共建設的整合」及其他相關的文化活動等，使社區空間獲得美化、生活品質得以提昇、文化產業經濟再行復甦，原有的地景地貌煥然一新，進而促使社區活力再現，塑造出自己的文化特色。

而這種「社區總體營造」工作，基本上要由社區本身做起，並且必須是自發性的、自主性的，政府的角色只是在初期提供各種誘因和示範，著力於理念推廣、經驗交流、技術提供及部分經費的支援。因此，本會除辦理人才培育、理念溝通系列研討、選點規劃觀摩、結合縣市政府及社團建立終生學習網路及競賽活動外，特再訂定本獎助須知，希望透過適當的獎助，強化社區組織及社區文化環境，在社區擁有和參與的原則下，經營出具美感、品味與格調的文化特色。

為使申請者充分明瞭本獎助須知的精神內涵，特在本辦法的二部分描述「社區總體營造的操作模式」，供作申請者研提申請計畫的參考。第三部分為通則說明，說明接受獎助的條件，及申請獎助應行注意之事項。第四部分為獎助類別，並附錄相關申請表格。

二、「社區總體營造」操作模式

「社區總體營造」是一個全面性、整體性規劃參與社區經營創造的過程，經參酌歐美、日本的實作案例，及本會辦理先期規劃作業所獲致的經驗，其操作模式大致可歸納為下列步驟：

(一) 建立推動社區文化組織

1. 強化現有的社區社團及社區發展協會功能。
2. 鼓勵社區居民自發性成立基金會、相關協會等社區組織。

(二) 結合社區組織、地方人士及專業工作者展開規劃工作。

1. 展開社區資源調查，尋求切入點：

(1) 社區資源含人、文、地、產、景五大部分。

(2) 進行社區居民的文化需求調查。

2. 建立社區文化資源的資料庫：

將社區歷史、先民事蹟、鄉土文物等整理出版。

3. 以新故鄉運動整合社區資源推動愛鄉活動，尋求旅居他鄉之本地居民，或移居本社區之外地居民，一起投入社區的營造工作。

三、以社區文化特色切入社區總體營造工作

由社區居民共同參與、規劃，整合社區資源，辦理具有社區特色，並能凝聚共識的社區藝文活動，其內容大致可歸納如下：

1. 社區環境景觀及有特色的社區空間之營造。
2. 地方特有產業之開發與文化內涵的提昇。
3. 推動傳統聚落、古蹟、歷史空間之保存。
4. 民俗廟會祭典活動與生活文化的展現。
5. 社區資源之開發與營造—文史、人物、典故遺跡。
6. 推動建立生活價值觀、提昇生活品味及藝術傳承為主軸的終生學習活動。

7. 地區與國際文化交流活動之舉辦。
8. 健康福祉與遊憩住宿品質設施之改善。
9. 生活的商店街之營造。
10. 社區形象與識別體系之營造（社區之歌、鄉歌、鄉樹）。

三、通則說明

（一）獎助對象

「社區總體營造」工作，以社區居民為主體，專業團體所擔負者為協助的角色，所以，本項獎助須知實施對象以經立案之社區協會、基金會、文史工作室及鄉、鎮、市、區公所等為主，但偏遠特殊地區將優先處理。

（二）申請日期

各類獎助項目均須於活動二個月前提出申請，以郵戳為憑，不符時效者不予受理。為便於行政作業，送達申請計畫之時間仍以儘量提早為宜。

（三）獎助內容

1. 本項獎助以軟體活動為主，硬體建築及設備不在本獎助範圍內。
2. 本項獎助分為「社區總體營造規劃與推動」、「社區總體營造人才培育」兩個類別，每個類別各包含若干項目，可就整體類別之全部項目申請，亦可就各類別之單獨項目申請。

（四）案件審核與核復

1. 受理申請後，由承辦單位整理分析，先行初審，審查形式要件，並對內容要件加以分析、評估。

2. 通過初審之補助案，每個月定期聘請相關之學者專家會審。必要時，得先送請專家學者審查。
3. 申請案之答復時間，除有特殊因素外，於會審完畢後一個月內函復。
4. 對每一申請案獎助金額最高以新台幣參拾萬元（須依活動內容實際評估）為原則，對每一申請單位全年最多補助三案，以不超過伍拾萬元為原則。

（五）經費核銷與成果評鑑

1. 受補助之計畫，須於計畫實施完成後一個月內檢送原始支出憑證及成果資料，送本會核銷。逾期結報者，列入將來審核是否再度補助的參考。
2. 為瞭解活動效益，活動進行期間，本會得派員或邀請專家學者，或委託當地文化機構，前往訪視評鑑，受補助單位應於活動前二周，備函檢送詳細活動資料供安排訪視依據。

（六）注意事項

1. 「社區總體營造」之主要精神在由社區居民自主參與、經營，進行區域振興與社區設計，提送之計畫，以對社區整體發展有助益及有自籌款配合者，為優先考慮。
2. 申請案計畫書須詳細述明計畫目的、辦理方式與辦理內容，而且計畫目的須導入整體性的發展，單一的活動計畫，如辦理圖書展覽、畫展、音樂會或外聘團隊演出，均非本辦法獎助範圍。
3. 有關經費預算，應詳列單價、個數及總價，詳細說明計列標準與科目用途，並經實地訪價核實編列。
4. 經核定之補助案，計畫若有變更，或因故無法舉辦者，應備函本會核備。
5. 本會已主動規劃之點，如該社區再提出申請案，為避免資源過分集中，不再予補助。但具有創新的企劃案具有轉化社區功能者，不在此限。

四、獎助類別

獎助類別	(一) 社區總體營造規劃與推動	
活動項目	一、與社區營造有關之調查工作： 1. 社區資源調查。 2. 社區居民文化需求調查。	二、建立社區資源的資料庫： 1. 出版社區刊物。 2. 社區歷史、先民事蹟、鄉土文物教材之出版。
說明	1. 社區資源含人、文、地、景、產五大部分，經調查產出之資源，應可做為社區營造的基礎。 2. 此項調查是社區居民對社區資源的再認識，與專業領域的調查有程度上的區隔。	做為廣告宣傳之社區刊物不在本項獎助範圍內。
補助原則	就人事費、差旅費、印刷費、材料費等項目考量。	就撰稿費、印刷費、電腦資料建檔等項目考量。

活動項目	三、與居民溝通、協調之演講會、座談會及研討會。	四、社區藝文及社團活動 1.社區藝文活動展演。 2.社區經驗觀摩、競賽、選拔活動。
說明	1.此項活動之目的在宣導社區總體營造理念，凝聚共識，共同參與重建社區工作。 2.社區居民之聯誼會不在本獎助範圍內。	1.社區藝文活動展演包括地方文物資料展覽及社區藝文團體演出，目的在凝聚意識，與整體社區營造規劃結合，若是單一的藝術展演活動，或是外聘團隊展演，則非本項獎助範圍。 2.社區經驗觀摩以國內社區為限。
補助原則	就人事費、差旅費、印刷費、材料費等項目考量。	1.展演就演出、場地、製作費等項目考量。 2.觀摩、競賽就場地、評審、文宣、交通費等項目考量。
活動項目	五、地方特有產業之開發與文化內涵的提昇。	六、社區生活性的商店街之營造。
說明	此獎項著眼於「產業文化化、文化產業化」的過程，塑造地方文化特色，使社區再現生機與活力。	1.此獎項是整體社區居民共同的訴求，目的在營造具有社區特色的生活性商店街，結合社區景觀與環境整治作整體呈現。 2.廠商或是企業若介入此項營造，應定位於協助居民的角色，非獎助對象。
補助原則	就研發費、設計費、公聽費及發表費等項目考量。	就規劃、設計及討論等經費項目考量。

活動項目	七、社區形象與識別體系之營造。	八、居民參與的小型空間營造。
說明	此獎項乃著眼於鼓勵社區藉由識別計畫，將社區營造理念具體傳達於社區居民。識別體系含社區代表圖案（CIS）、社區之歌、鄉歌、鄉樹及其他有助於社區形象建立的創造性活動。	1.此獎項以動員社區居民，共同從事環境的經營改善為前提，項目如社區公園美化、人行步道綠化。 2.此項營造以現有空間為基礎，並非新增之硬體建設。
補助原則	就形象設計、徵求、票選及製作之經費項目考量。	就材料費項目考量。
獎助類別	（二）社區總體營造人才培育	
活動項目	1.社區營造有關之工作研習。	2. 終生學習活動。 社區讀書會相關活動。
說明	1.能增進社區居民參與社區事務工作能力之研習均在本獎項範圍內，如社區刊物編輯、鄉土教材製作、地方文物採集、社區生活資訊流通工作研習營等。	1.此獎項主要在強化「社區活動中心」功能，使成為終生學習中心，並結合社區學校一起推動。 2.此項課程內容著重在人生價值觀的培養、生活調適、人際關係的建立、社區特有產業之傳習等，以提昇居民生活品質與品味為目標。 3.媽媽教室、插花班.....等之成人教育及補習教育非本項獎助範圍。
補助原則	就講師鐘點費、教材費、場地費、文宣費、工作費等項目考量。	

五、申請表格

附表（一）

社區總體營造補助經費申請書		申請日期 年 月 日	
申請單位		代表人	
		職稱姓名	
立案字號		金融機構	
統一編號		名稱帳號	
聯絡人		電話	
職稱姓名		傳真	
地址			
計畫名稱			
實施期程			
實施地點			
計畫內容			
要點說明			
總預算		自籌經費	
申請本會		其他機關	
補助經費		補助金額	
最近二年			
曾獲本會補助			
計畫名稱及金額			
申請單位戳記			

附表（二）

社區總體營造申請補助計畫書

一、計畫名稱：

二、計畫緣起：

三、計畫目標：

四、執行單位：

主辦單位：

協辦單位：

指導（或贊助）單位：

五、實施時間：

六、實施地點：

七、計畫內容：

（一）社區資源分析：

1.人的資源

（含人口狀況、可動員的人力資源、社區組織、著名的歷史人物、藝術家）

2.文化資源

（各種民藝技術、文化財、社會風土民情）

3.自然資源

（地區動植物、海洋、礦業等之資源）

4.生產資源

(地方產業資源)

5.景觀資源

(自然景觀、社會景觀與生活資觀)

(二)社區動員參與情形

(三)活動方式

(研討會、研習會請詳列課程配當表、師資名單，座談會請詳述座談議題、主持人、討論人等參與對象)

(四)活動進度

(整體工作流程及執行步驟)

(五)人力分工

(參與計畫工作人員名單、資歷及其負責本計畫工作項目)

(六)文宣方式

(七)預期效益

附表(三)

社區總體營造申請補助經費預算表

單位：元

經費項目	單價	個數	總價	說明

(一) 經費項目可分為：

- 1.人事費：含演出費、工作費、研究費、鐘點費、出席費等。
- 2.業務費：含場地費、保險費、影印、郵電、印刷、文宣等業務性支出。
- 3.旅運費：含展品運送、車資、餐費、宿費等。
- 4.材料費：製作展演活動、佈置會場、小規模空間營造所需購買之材料費用。
- 5.設備費：含服裝、道具、音響或活動所需設備之經費。
- 6.其他：上述費用以外之經費。

(二) 請依順序及實際項目編列。

伍 國內主要公共藝術著作 / 期刊論文

(一) 主要著作

- 黃才郎,《公共藝術與社會的互動》,藝術家出版社 1994,5月。
- 倪在沁,《台灣公共藝術的探索》,藝術家出版社 1994,5月。
- 陳惠婷,《公共藝術在台灣》,藝術家出版社 1994,5月。
- 夏鑄九,《公共空間》,藝術家出版社 1994,5月。
- 陸蓉之,《公共藝術的方位》,藝術家出版社 1994,5月。
- 于正倫譯,《城市環境藝術》,博遠出版,1995。
- 黃建敏,《百分比藝術》,藝術家出版社,1995。
- 劉可強,《環境品質與社會參與》,藝術家出版社,1994,5月。
- 張世豪,《環境設計與課題》,藝術家出版社,1994,5月。
- 黃鐵嶼,《洛杉磯市中心的重建與公共藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 林季雄,《都市景觀與環境美化》,藝術家出版社,1994,5月。
- 高燦榮,《巴黎街道招牌藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 陳建北,《馬德里公共藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 周鍊,林大為,《光環境與公共藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 黃長美,《城市閱讀》藝術家出版社,1994,5月。
- 官政能《公共戶外家具》,藝術家出版社,1994,5月。
- 林貴榮,《都市配備與街道景觀》,藝術家出版社,1994,5月。
- Bert Kubli, 高雄市立美術館譯, < 公眾藝術國際學術研討會論文集 >
(International Symposium on Public Art), 高雄市立美術館, 1996。

(二) 研究論文

- 劉俊毅,《公共藝術在都市環境中運用之探討》,成功大學建築與城鄉研究所,1994。
- 林熹俊,《公共藝術與社會互動關係的研究》,中原大學室內設計研究所,1996。
- 黃千方,《淡海新市鎮海濱商業區都市設計準則研擬之研究》,淡江大學建築研究所,1997。
- 吳思慧,《公共藝術生產的公共過程與「公共性」建構》 以台北市東區捷運

通風口公共藝術為例，台灣大學建築城鄉所，1997。

蘇晃毅，《從人、作品、空間之互動，探討公共藝術在台北捷運空間的角色——以淡水線與新中線為例》，中原大學室內設計研究所，1998。

吳嘉陵，《二十世紀台北市公共藝術探討》，中國文化大學藝術研究所，1998。

邱婉琦，《以都市設計觀點探討公共藝術制度改善之芻議》，國立成功大學建築系，1999。

王濟昌，《西方都市環境中戶外藝術之研究》，東海大學建築及都市研究研究所，1989。

(三) 報章 / 期刊

丁 璋，〈藝術雕塑幹掉街頭偉人——街頭公眾藝術的時代思維〉，工商時報，1995.03.26 版次 21。

刁筱華，〈對台灣發展公共藝術的幾點看法〉，雄獅美術 253 期，1992，P14-17。

也 行，聯合報，〈「百分之一」帶來的問題〉，1993，版次 43。

也 行，聯合報，〈真正的公共藝術〉，1996，版次 37。

于國華，民生報，〈公共藝術——美國經驗——紐約做法已獲普遍認同〉，1997，版次 19。

林宏維整理，〈公共藝術文章索引--民國八十年至八十九年〉，藝術家，90.03。

黃健敏，〈2000年臺灣環境公共藝術紀事〉，藝術家，90.03。

朱惠芬，〈網際網路的藝術天空--公共藝術的全球索引網站推薦〉，藝術家，90.03。

陳惠婷，〈紐約市華埠地鐵站公共藝術案簡介〉，藝術家，90.03。

何春寰，〈紐約市公立學校公共藝術的推手〉，藝術家，90.03。

黃健敏，〈法制化的公共藝術--健診臺灣公共藝術相關法條〉，藝術家，90.03。

劉瑞如，〈當藝術走向公眾--談公共藝術「公共性」之落實〉，美育，90.03。

林熹俊，〈公共藝術的執行與理論的差距〉，美育，90.03。

吳思慧、夏鑄九，〈創作者如何讓使用者表達意見？--公共藝術生產的使用者參與操作模式及心法〉，美育，90.03。

黃 菁，〈創造綠色奇蹟的童話王國--菁桐國小師生互動經營的校園美化「公共藝術」〉，美育，90.03。

黃 菁，〈邁向非傳統美學和生態文化遠景的公共藝術--一種彰顯地方共同記憶、挖掘社群認同議題、表現場所精神及刺激論述文化遠景的公共藝術〉，美育，90.03。

蔡白璇，〈公部門與公共藝術設置〉，造園季刊，89.03。

- 黃健敏，〈聖荷西的公共藝術〉，造園季刊，89.03。
- 葉美秀，〈談景觀設計與公共藝術的結合〉，造園季刊，89.03。
- 吳嘉陵，〈戰後臺北市公共藝術初探〉，造園季刊，89.06。
- 陳其南，〈全民藝術品味的學習成果--對公共藝術在臺灣的幾點省思〉，典藏今藝術，89.11。
- 葉茱俐，〈公共藝術設置內容之研究〉，景文技術學院學報，89.09。
- 陳惠婷，〈談公共藝術與建築環境之融合〉，現代美術，89.07。
- 高子衿，〈從「公共藝術」看藝術的大眾性〉，藝術觀點，89.04。
- 吳嘉陵，〈二十世紀臺北市公共藝術的探討〉，史聯雜誌，88.11。
- 黃承令，〈公共藝術與公共空間--放下本位主義，融入生活周遭〉，中華民國建築師雜誌，88.07。
- 高山青，〈春城無處不飛花--融入生活中的公共藝術〉，中華民國建築師雜誌，88.01。
- 李佩倫採訪、侯佳 整理，〈臨時性的公共藝術--從"土地倫理"談起〉，建築雜誌，88.01。
- 劉惠媛主持、高心怡記錄，〈公共藝術著作權座談會〉，空間，88.01。
- 黃才郎主持、黃寶萍記錄，〈公共藝術在臺灣的發展〉，藝術家，87.12。
- 曾長生，〈美濃窯的藝術工程--從公共藝術探朱邦雄的陶壁造形〉，藝術家，87.11。
- 鈴木朋幸，〈藝術家取向的公共藝術〉，藝術家，87.08。
- 藝術家，〈公共藝術國際學術研討會專輯〉，87.08。
- 王受之，〈嶄新的起點--上海大學美術學院和公共藝術設計專業〉，藝術家，87.09。
- 呂清夫，〈曲高和眾的公共藝術〉，臺灣建築報導雜誌，87.07。
- 何芳子主持翻譯、馮麗芳記錄，〈臺北市公共藝術實施方案--綜合討論 -2-〉，空間，87.08。
- 望月真一講、何芳子 楊雅玲翻譯、馮麗芳 涂孟俐 尤俊明記錄，〈公共藝術與都市設計〉，空間，87.08。
- 徐小虎著、楊惠娟譯，〈大學校園中的公共藝術--國立清華大學公共藝術設置案專題報導〉，空間，87.01。
- 林崇宏，〈形與美--公共藝術造形之探究〉，工業設計，86.04。
- 方振寧，〈日本公共藝術最前線〉，藝術家，86.11。
- 劉 俐，〈公共藝術為誰?--淺論西雅圖模式〉，藝術家，86.11。
- 黃健敏，〈都市藝廊--紐約市的公共藝術〉，山藝術雜誌，86.12。
- 游淑惠，〈公共藝術與人親近的生活美術館〉，科技博物，86.05。
- 黃浩德，〈一股新的藝術風潮正在國內開始蔓延--淺談「公共藝術」〉，科技博物。
- 蘇南洲 呂春誼，〈「風」、「水」、「綠意」一個嶄新的公共藝術經驗〉，現代美術，86.04。
- 黃健敏，〈臺灣公共藝術紀事〉，藝術家，86.06。

- 劉俐，〈都市更新+公共藝術--上大岡火車站商店區再生之前後〉，藝術家，86.06。
- 陳惠婷，〈公共藝術在臺灣發展的前瞻〉，藝術家，86.06。
- 黃位政，〈日月星雲 紅黃藍綠--談新板橋車站緊急出口及通風口公共藝術設計〉，藝術家，86.06。
- 倪再沁，〈臺北捷運的公共藝術〉，藝術家，86.06。
- 彭明輝，〈公共藝術案的新竹經驗〉，藝術家，86.06。
- 藝術家，〈文建會公共藝術政策面面觀〉，86.06。
- 胡宏述主講、劉瑞如記錄，〈美國公共藝術〉，空間，86.01。
- 林志成主持、楊綠茵記錄整理，〈新竹市公共藝術整體需求綜合座談會竹塹文獻〉，85.10。
- 劉俐，〈美國公共藝術的新動向〉，藝術家，85.10。
- 黃健敏，〈公共藝術新指標--丹佛國際機場〉，炎黃藝術，85.11。
- 胡永芬，〈公共藝術不等於景觀設計〉，典藏藝術，85.08。
- 莊淑惠，〈三個和尚有水喝--公共藝術市場競爭白熱化〉，典藏藝術，85.08。
- 黃健敏，〈臺灣的捷運公共藝術〉，藝術家，85.04。
- 吳建儀，〈執行公共藝術之心得政策〉，臺南市立文化中心季刊，85.05。
- 黃金福，〈公共藝術的環境思考〉，臺南市立文化中心季刊，85.05。
- 尹倩妮，〈臺北捷運公共藝術--兒童馬賽克拼貼活動規劃及施工過程介程〉，中華民國建築師雜誌，85.04。
- 朱惠芬，〈立法理想與執法現實的拉鋸戰--談「公共藝術在臺灣」系列演講及座談會〉，雄獅美術，85.02。
- 黃健敏，〈公共藝術的民眾參與〉，藝術家，85.01。
- 李美華，〈英國公共藝術與地方運作〉，雄獅美術，84.12。
- 黃健敏，〈環境與藝術系列(臺灣篇)--百分比公共藝術〉，藝術家，84.08。
- 朱惠芬，〈當公共藝術碰到同性戀--看紐約市公共藝術「同性戀自由」的歷史沿革〉，雄獅美術，84.09。
- 賴明雪記錄整理，〈公共藝術系列座談會〉，藝術家，84.04。
- 洪萬隆主持、洪睿珍記錄，〈高雄捷運與公共藝術[座談]〉，空間，84.04。
- 夏鑄九口述、簡照玲記錄，〈公共藝術的角色定位及形塑過程〉，空間，81.05。
- 王慶臺口述、黃鼎翎 楊淑惠記錄，〈景觀雕塑與公共藝術〉，空間，81.05。
- 李如儀主持、黃詩芬記錄，〈公共藝術在臺灣之回顧與前瞻座談會〉，空間，83.11。
- 黃鐵嶼，〈創造都市藝術環境的公共藝術政策〉，空間，82.05。
- 鍾鐵民，〈「陶壁」公共藝術--朱邦雄創作〉，藝術家，83.09。
- 黃才郎，〈公共藝術的時潮與變革〉，藝術家，83.07。
- 張樞，〈一本討論都市形象詮釋的新書--評介文建會公共藝術叢書<城市風格與建築形式>>，[吳光庭著]，中華民國建築師雜誌，83.08。

- 尹倩妮, < 捷運公共藝術--由雙連站公共藝術品公開徵件談起 > , 造園季刊, 83.06
- 王為河, < 顏忠賢捷運雙連站公共藝術競圖的啟示--藝術與設計教育 > , 中華民國建築師雜誌, 83.02。
- 王哲雄, < 景觀雕塑與公共藝術 - - 兼介郭文嵐景觀雕塑 > , 藝術家, 81.08。
- 郭少宗, < 先天下之憂而憂 - - 為公共藝術的時代把脈 > , 文訊月刊, 81.08。
- 鄭文瑞, < 公共藝術理念及案例介紹 > , 造園季刊, 81.06。
- 王秀娟, < 歌功頌德到擁抱群眾 - - 簡介美國公共藝術之發展 > , 造園季刊, 81.06。
- 黃鐵嶼著、謝美珍譯, < 公共藝術與都市重建 - - 洛杉磯經驗 > , 造園季刊, 81.06。
- 刁筱華, < 公共藝術的再思考 > , 雄獅美術, 81.06。
- 毛正羽, < 從美國經驗看國內公共藝術之推動 > , 中華民國建築師雜誌, 81.02。

參考書目 /

一．一般性：

- Parsons, M.J. & Bblocker, H.G. (1993), 《美學與藝術教育》，李中澤譯，四川人民出版社，1998。
- Martin, C. (1985), *A Sociolog of Cultural Changes* , 《當代社會與文化藝術》，李中澤譯，四川人民出版社，1998。
- Rapheal, D.D. (1994), *Moral Philosophy* , 《道德哲學》，邱仁宗譯，遼寧教育出版社 / 牛津大學出版社，1998。
- Atiyal, P.S. (1983), *Law and Modern Society* , 《法律與社會》，范悅等譯，遼寧教育出版社 / 牛津大學出版社，1998。
- Sheppard, S. (1987), *Aesthetics* , 《美學》，艾彥譯，遼寧教育出版社 牛津大學出版社，1998。
- Read, S. (1992), *Thinking about logic* , 《對邏輯的思考》，李小五譯，遼寧教育出版社 / 牛津大學出版社，1998。
- Habermas, J., *Legitimationsprobleme im Spatkapitalismus*, 《合法性危機》，陳學明譯，時報文化，1994。
- Galbraith, J.K., *The Anatomy of Power*, 《權力的剖析》，劉北成譯，時報文化，1992。
- Feyerabend, P. , *Against Method* , 《反對方法》，周昌忠譯，時報文化，1992。
- Jenkins, K. , *On what is history* , 《後現代歷史學》，江政寬譯，麥田初版，1999。
- Churchland, P.M. , *Matter and Consciousness* , 《物質與意識》，汪益譯，遠流出版，1994。
- Jenks, C. , *Culture* , 《文化》，王淑燕等譯，巨流圖書出版，1998。
- Eco, U. , *Interpretation and Overinterpretation* , 《詮釋與過度詮釋》，王宇根譯，香港，牛津大學出版，1995。
- Gilles Deleuze , 《哲學與權力的談判》，劉漢全譯，商務出版，2000。
- Bell, C. , *Art* , 《藝術》，周金環 馬鍾元譯，商鼎文化，1991。
- Bammel, G. & Burrus-Bammel, L.L. , 《休閒與人類行為》，涂淑芳譯，桂冠圖書，1996。
- Snedcof, H.R. , *Cultural Facility in Mixed-Use Development* , 《都市文化空間之整體

- 營造》，劉麗卿 蔡國棟譯，創興出版，1996。
- Tuan, Y.F., *Space and Place*, 《經驗透視中的空間和地方》，潘桂成譯，國立編譯館，1998。
- Kelman, S., 《制定公共政策》，商 正譯，1990，6月。
- Best, S. & D. Keller (1994), 《後現代理論》：批判的質疑，朱元鴻譯，巨流出版，1996。
- Alexander & Seidman (1997), 《文化與社會》：當代的論辯，吳潛誠譯，立緒出版社，。
- Cassier (1990), 《人論》，甘陽譯，桂冠出版社，1997。
- Adorno, T.W. (1970), *Asthetische Theorie* 《美學理論》，王柯平譯，四川人民出版社，1998。
- Hal Foster 主編，《反美學》，呂建忠譯，立緒出版社，1998。
- Husserl (1999), 《經驗與判斷》，張廷國等譯，北京，三聯書局。
- Smart (1997), 《後現代性》，李依雲等譯，台北，巨流出版社。
- 斯卡爾茲，諾柏格，《實存、空間、建築》，王淳隆譯，台北，東隆出版，1984。
- Jameson, F. 《後現代主義與文化理論》，唐小兵譯，台北，合志文化，1989。
- Lamont, W.D., 《價值判斷》，馬俊峰 王建國 王曉升譯，中國人民大學出版1992，9月。
- Christian Noberg-Schulz, 《場所精神 邁向建築現象學》，施植明譯，台北：田園，1995年3月初版。
- Fredric Jameson, 《文化轉向》，胡亞敏等譯，中國社會科學出版，2000。
- Cooley, C. H., 《社會過程》，洪小良等譯，華夏出版，1999。
- Adorno, T. W., 《文化工業再思考》，高丙中譯，天津社會科學院出版（《文化研究》第一輯），2000。
- Naudé, Virginia. N. and Glenn. Wharton, 《拯救藝術品》，何德芬 賴麗惠譯，創興出版，1998。
- Jean-Francois Lyotard, 《後現代狀態》，車槿山譯，大陸三聯書店出版，1997。
- Adorno, T.W., 《否定的辨證法》，張峰譯，重慶出版社，1996。
- Roland Robertson, 《全球化》，梁光嚴譯，上海人民出版社，2000。
- Dennis, K. Mumby, 《組織中的傳播和權力：話語、意識型態和統治》，陳德民

- 陶慶 薛梅等譯，新華書店，2000。
- Rosenau,P.M.，《後現代主義與社會科學》，張國清譯，上海譯文出版社，1998。
- Walter Benjamin，《啟迪》，Hannah Arendt 主編，張旭東、王班譯，香港牛津大學出版社，1998。
- Michael M. Harmon，《公共行政的行動理論》，吳瓊恩、陳秋杏、張世杰等譯，五南圖書出版，1993。
- Wieser,F.V.，《自然價值》，陳國慶譯，北京商務印書館，1997。
- John Tomlism，《文化帝國主義》，馮建三譯，上海人民出版社，1999。
- Gordon Graham，《當代社會哲學》，黃藹譯，桂冠出版，1995。
- Robert Atkins，《藝術開講》，黃麗娟譯，藝術家出版，1996。
- 汪暉、陳燕谷編，《文化與公共性》 Habermas,J.，《公共領域》、《公共領域的社會結構》，汪暉譯，，三聯書店，1998。
- Anthony Giddens，《社會的構成》，李康、李猛譯，三聯書店，1998。
- 包亞明主編，《權力的眼睛》 福柯訪談錄，嚴峰譯，上海人民出版社，1997。
- Fredric Jameson，《文化轉向》，湖亞明譯，中國社會科學出版社，北京，2000。
- 哈伯馬斯，〈資產階級公共領域〉，〈思想文綜 3〉P243，曹衛東譯，暨南大學出版，1998。
- 夏鑄九，《空間，歷史與社會》，台灣社會研究叢刊 03，1995，第二版。
- 劉沛林，《古村落：和諧的人聚空間》，上海三聯書店，1998。
- 楊小濱，《否定的美學》，麥田出版社，1995。
- 趙憲章主編，《西方形式美學》，上海人民出版社，1998，4月第二次印刷。
- 院新邦，《批判詮釋與知識重建：哈伯馬斯視野下的社會研究》，社會科學文獻出版，1999。
- 樊莘森等著，《美學教程》，曉園出版社，1992。
- 陶在樸，《理論生死學》，五南出版，1999。
- 張旭東編，《晚期資本主義的文化邏輯：詹明信批評理論文集》，陳清橋等譯，香港，牛津大學出版，1996。
- 馬 馳，《新馬克思主義文論》，山東教育出版，1998。
- 蔡瑞霖，《宗教哲學與生死學》，南華管理學院，1999。
- 許寶強 汪暉選編，《發展的迷思》，香港，牛津大學出版，1999。

- 高宣揚，《後現代論》，五南圖書，1999。
- 朱文一，《空間符號城市》，淑馨出版，1995。
- 周 鴻 劉韻涵，《環境美學》，地景出版，1993。
- 侯宜人，《自然、空間、雕塑 》，亞太圖書公司，1994。
- 吳良鏞，《都市環境美學》，地景出版，1993。
- 河 清，《現代與後現代》—西方藝術小史，香港：三聯，1994。
- 高宣揚(1996)，《論後現代藝術的不確定性》，台北市，唐山。
- 吳光庭，《城市風格與建築形式》，藝術家出版社，1994，5月。
- 陸學明，《典型結構的文化闡釋》，吉林教育出版，1993。
- 梅山鄉公所，《文化產業的永續經營》，南華管理學院出版，1999，1月。

二．專書：

- Senie,H.F. & Webster,S., 《美國公共藝術評論》慕心譯，遠流出版 1999，10月。
- Miles,M.(1997), ART,SPACE AND THE CITY, 簡逸珊譯，《藝術.空間.城市》，創興出版社 2000，9月。
- GEHI, J. (1986), LIFE BETWEEN BUILDINGS，陳秋伶譯，《戶外空間的場所行為 公共空間使用之研究》，田園城市出版，1996。
- John Pick, 1995, 《藝術與公共政策》：從古希臘到現今政府的藝術政策之探討，江靜玲編譯，桂冠圖書，1995。
- 何德芬、賴麗惠譯，《拯救藝術品》，1998，10月
- 黃才郎，《公共藝術與社會的互動》，藝術家出版社 1994，5月。
- 倪在沁，《台灣公共藝術的探索》，藝術家出版社 1994，5月。
- 陳惠婷，《公共藝術在台灣》，藝術家出版社 1994，5月。
- 夏鑄九，《公共空間》，藝術家出版社 1994，5月。
- 陸蓉之，《公共藝術的方位》，藝術家出版社 1994，5月。
- 于正倫譯，《城市環境藝術》，博遠出版，1995。
- 黃建敏，《百分比藝術》，藝術家出版社，1995。
- 劉可強，《環境品質與社會參與》，藝術家出版社，1994，5月。
- 張世豪，《環境設計與課題》，藝術家出版社，1994，5月。
- 黃鐵嶼，《洛杉磯市中心的重建與公共藝術》，藝術家出版社，1994，5月。

- 林季雄,《都市景觀與環境美化》,藝術家出版社,1994,5月。
- 高燦榮,《巴黎街道招牌藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 陳建北,《馬德里公共藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 周鍊,林大為,《光環境與公共藝術》,藝術家出版社,1994,5月。
- 黃長美,《城市閱讀》,藝術家出版社,1994,5月。
- 官政能,《公共戶外家具》,藝術家出版社,1994,5月。
- 林貴榮,《都市配備與街道景觀》,藝術家出版社,1994,5月。
- Bert Kubli,高雄市立美術館譯,公眾藝術國際學術研討會論文集(International Symposium on Public Art),高雄市立美術館,1996。

三．其他資料／

- <台灣地區戶外藝術彙編>(北部、中部、南部),高雄市立美術館出版,1998。
- 行政院文化建設委員會,百分比公共藝術示範(實驗)計劃簡要手冊。台北:文建會出版,1995年。
- 林欽榮,《都市設計在台灣》,台北,創興出版社,1995年。
- 《公共藝術設置作業參考手冊》,文建會策劃,台北市開放空間文教基金會研究單位。1998年。
- 《竹影城跡 新竹市公共藝術示範(實驗)計畫實錄》,新竹市立文化中心,1996,新竹市立文化中心。
- 《台灣縣市文化藝術發展-理念與實務》,陳其南主持,文化環境工作室。
- 淡大建研所編,《都市公共空間景觀規劃研討會論文集》,1992。
- 《公共藝術國際學術研討會》,高雄市立美術館出版,1998。

四．外文書目／

- Miles, M. (1997), ART, SPACE AND THE CITY, New York, Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. (1992), ART AND THE PUBLIC SPHERE, The University of Chicago Press, USA.
- Ruth-Blandinam. Quinn (1998), PUBLIC POLICY AND THE ARTS, USA, Ashgate.
- Carol Duncan, (1995), CIVIZING RITUALS, London and New York.