

南華大學環境與藝術研究所  
碩士論文  
Nanhua University  
Graduate Institute of Environment and Art  
Master Thesis

# 90 年代台灣公共藝術之研究

A Study of Taiwan's Public Art in 1990's

指導教授：何武璋博士  
陳懷恩博士  
advisers : Prof . Ho , Wu-Chang  
Prof . Chen , Huai-En

研究生：陳碧琳  
by Chen,Bi-Lin  
Jun. 2001

## 摘要

公共藝術是一個多元、複雜與發展中的研究課題，本論文僅嘗試提供一個九〇年代台灣公共藝術觀念深層探討的理論建構之基礎論述，從台灣公共藝術的形成背景、執行成效、結構分析、美學探討、推動困境等進行分析。提出公共藝術絕對不是一件單純的工程採購、藝術創作、行政業務甚至是環境美化等個別性之議題，也不是單純以公共空間中的藝術做為唯一的公共性判準，更不是一種捨棄歷時性的、去身體化的概念來實踐。最後，本文指向公共藝術是涉及了整合社會性、公共性、歷史性、空間性、藝術性與文化性之跨領域的意識觀念之課題。

全文共分五大章節。

九〇年代台灣公共藝術的發展，與社會文化脈動息息相關，因此第壹章節從台灣地方文化的轉變、公共藝術觀念的發生以及台灣公共意識的崛起來重構台灣公共藝術建構的歷史與社會背景。

第貳章節實質分析台灣公共藝術形成的立法過程、實驗性極強的九個公部門示範案例推動分析、民間案例(鹿港裝置藝術大展)衝突的研究等等，概說九〇年代台灣公共藝術實踐的現象。

第參章節則回歸到公共藝術的生產過程之建構，從「藝術家」(藝術創作)、「公共空間」以及「民眾參與」的角度，分析公共藝術生產過程中的三大要素，並探討由政府與專業者協助底下，透過藝術家、公共空間以及民眾參與的途徑，完成公共藝術設置的過程。

第肆章節則深入分析公共藝術的美學議題，從「存在」價值、「環境」責任與「空間」權力等等面向探討公共藝術的美學內涵。

第伍章節則是具體的提出本文對於公共藝術的反省，分別從「溝通」、「參與」、「時態」以及「環境主體」等面向，指出九〇年代台灣公共藝術的問題在於「缺乏溝通行動」、「虛假的民眾參與」、「歷時性思考的不足」以及「環境主體性的消失」等等，檢討九〇年代台灣公共藝術建構之困境。

關鍵詞：公共(Public)、公共藝術(Public Art)、公共領域(Public Spheres)、公共空間(Public Space)、市民社會(Civil Society)、民眾參與(Citizen Participation)、偽參與(False Participation)

## summary

### A Study of Taiwan's Public Art in the 1990's

#### Summary

This thesis focuses on the promotion efforts of public art in the localities in the 1990s Taiwan. It analyzes the three major elements involved in the production process of public art from the perspectives of artists, public space, and the participating residents. It also examines the relationship between public art and public environment in respect to the autonomy of art. Based on the dimensions of "communication action", "citizen participation", "constitution process," and "environmental subjectivity," the ultimate goal of this study is to propose a framework and conceptual discourse for social analysis of the public art of the 1990s Taiwan.

The body text is divided into five chapters. Chapter one describes the historical and social background of the occurrence of Taiwan's public art, including changes of Taiwan's community culture, the rise of the idea of public art, and the awakening of Taiwan's collective consciousness of public art. Because the occurrence of the 1990s public art in Taiwan is closely tied to its socio-cultural dynamics, my analysis emphasizes on the reconstruction of the social phenomenon. Chapter two analyzes the lawmaking process of the formulation of Taiwan's public art. I use several case studies to illustrate the socio-political dimensions of the practices of public arts in Taiwan's 1990s civil society. Chapter three illustrates how the production process of public art has become possible in Taiwan. I demonstrate the construction process of public art as a collaboration of artists and ordinary people in a public space via the assistant of government and professionals. Chapter four is to analyze the esthetics issue of public art, and study the esthetics contents of public art from the value of "exist", the duty of "environment" and the power of "space" etc. Chapter five is an observation of the contemporary conceptual construction of public art. I intend to discuss the construction of the concept "public art" from these perspectives – communication, participation, implementation, and environment.

Public art is a diverse and complicated societal issue. This thesis provides a theoretical basis to explore the concept of 1990s Taiwan's public art.

## 誌謝

如果這本論文能夠獲得什麼社會性的價值，那麼我必須要對底下我的親朋好友以及參考書目背後的作者致上最高的謝意。

感謝永遠為學生賣命的何武璋博士以及風度翩翩的陳懷恩博士共同指導我完成這本論文，整個研究過程給了我很大揮灑的自由空間，但卻又能夠適時的把我拉回論文寫作的主軸與重點；南華師長魏光莒老師、李謁政老師給了我很大的學術與知識之啟發；同窗慧萍、維韋、紀大哥、陳大哥(與陳大嫂)、華姊、光廷、婉芳(與海龍學長)、馨慧、一隆、嘉龍、慶豐、旭東及成熟有智慧的學弟妹...，給了我知識與生活上的學習機會，謝謝你們陪我熬夜；東海的朋友正霖、冬冬、宜靜、孟君、阿強、怡然、正輝、正義、淑真、慧珍、文貞、林媽媽...，你們讓我生活得更踏實；文化環境的工作夥伴華翔、師母、昭英姊、秀芬、英成、孟麗、婉容、蕙如、林昕、統勝、小綠、育正、正輝、柏羽、美君、漢中、巧宜、阿達、皮皮、瑞如，以及我長期以來思想上的催促者與挑戰者陳其南老師，跟你們在一起似乎永遠有學習不完的課題；宜蘭白米社區的革命夥伴林瑞木(與嫂子)、邱憲章(與妹仔)、孫理事長、福生兄、陳烈芳、阿旺、阿義、麗霞、碧蓮、政吉里長伯、二郎伯、游監事、吳阿有、吳林碧子、阿忠、賴永成、煌哥、阿同、阿西、寶玉阿姨仔、兩位木屐老師傅、黃明東、阿國、阿輝、欣怡、沛文、高松根、張小米...，你們讓我學習解決生活上的各種困境，並習得感恩；我的好朋友怡芳、珮穎、阿蘭妹、怡辰，社區營造替代役助教群，宜蘭大專青年服務隊的朋友，藝術學院淑卿、書豹、國華、正儀、明庭、東海大學美術系可愛的同學們，鹿港發展苦力群的怡君、智煌、靖月、文章、慕人、春生、家榮、永軒...，鹿港阿堂、粘老師，以及長期默默陪我寫作的季宜，讓我在學習的路上感到意義的存在。

另外，此論文能付梓要特感謝百忙之中抽空為我口試的邱上嘉老師、李謁政老師、何武璋老師、陳懷恩老師；提供行政協助的麗真；為我辛苦校稿與提出問題的季宜、欣怡、沛文、季燁、柏羽及陳其南老師。

最後，要深深感謝我的老姊與兩位老哥永遠對這我位小弟的支持，以及爸媽容許我來匆匆去匆匆，並且總是為我準備好旅途的點心，以此文感謝你們。

## 90 年代台灣公共藝術之研究

導論.....	1
第壹章 緒論.....	12
第一節 台灣公共藝術觀念的崛起.....	12
一、公共藝術形成的社會背景.....	12
二、藝術觀念的轉向.....	16
第二節 台灣公共意識與市民社會的實踐.....	20
一、對立與紛亂的公共環境.....	20
二、公共領域與市民社會的形成.....	23
三、文化思潮的轉向.....	26
第三節 地方文化時代的來臨.....	31
一、以生活場域為切入點.....	34
二、文化政策重心轉向地方發展.....	36
三、公民文化權的被擠壓.....	38
第貳章 台灣公共藝術的案例探討.....	40
第一節 行政部門的準備.....	40
一、立法.....	40
二、經費挹注.....	44
三、刊物出版.....	46
第二節 政府示範計畫案例研究.....	51
一、執行過程.....	51
二、民眾參與.....	54
三、公開徵選.....	55
四、呈現型態.....	56
第三節 民間案例研究.....	58
一、鹿港「歷史之心」裝置藝術大展引發爭論.....	58
二、是擾民還是刺激史蹟保存意識.....	60
三、藝術創作自由與地方文化自主的矛盾.....	62
四、回歸地方文化脈絡的藝術觀念.....	64
第參章 公共藝術的結構分析.....	66
第一節 藝術家(藝術創作).....	67
一、提供藝術創作技術與提升美感經驗.....	68
二、獲取藝術創作展示及互動的機會.....	72
第二節 公共空間.....	75
一、進行實質的環境改造功能.....	76
二、藉由地區性空間來展現地方文化的精神.....	80

第三節 民眾參與.....	83
一、在地精神與地方認同的再現.....	83
二、建構公共藝術的認同基礎.....	86
第肆章 公共藝術的美學論述.....	88
第一節 公共藝術的存在美學.....	90
一、尋求在地認同與再現鄉愁的情感符號.....	91
二、場所精神.....	95
第二節 公共藝術的環境美學.....	98
一、環境的主體建構.....	99
二、公共領域的相對性.....	102
第三節 公共藝術的空間美學.....	104
一、美術館之外.....	104
二、從都市空間到地域性空間.....	107
第伍章 結論：九〇年代台灣公共藝術之檢討.....	110
第一節 缺乏溝通行動.....	110
第二節 虛假的民眾參與.....	112
第三節 歷時性思考的不足.....	114
第四節 環境主體性的消失.....	116
第五節 小結.....	118
附件資料.....	120
83-87 文建會公共藝術決算表.....	120
八十八年政府重大公共工程決算表.....	121
八十七年公共藝術年鑑統經費統計一覽表.....	122
八十八年公共藝術年鑑經費統計一覽表.....	124
公共藝術大事紀.....	127
一般藝術與公共藝術的形式分析表.....	128
公共藝術與一編藝術品取得方式之比較表.....	129
公共藝術設置辦法中關於執行及審議組織的規定表.....	130
九縣市示範公共藝術案操作方式一覽表.....	131
文化藝術獎助條例.....	132
文化藝術獎助條例施行細則.....	135
公共藝術設置辦法.....	136
社區政策歷史脈絡一覽表.....	138
知識青年『苦力群』對外聲明文件.....	139
鹿港知識份子施威全與陳文彬等人的回應文章.....	140
搶救日茂行的原始文件資料.....	142
參考資料.....	143

## 導論

公共藝術是藉由「藝術家」(藝術創作)、「公共空間」以及「民眾參與」三者，在「政府及專業者」所提供適當的支援下，共同開展的「藝術」、「生活」與「文化」之「社會運動」。

台灣在快速現代化與工業化的加持灌頂下，創造了國人自豪的「台灣經濟奇蹟」。根據行政院主計處的調查統計<sup>1</sup>，台灣每人年平均所得從民國六十年 410 美元，七十年 2,443 美元，八十年 8,189 美元到九十年的 13,238 美元，經濟起飛，台灣勞動階層辛勤努力，在背離個人生活品質與健康的情境下，由龐大的勞動力，換得激增的國民所得和外匯存底，讓台灣在二十世紀末脫離了貧苦窮困的陰影，也形成所謂「台灣錢淹腳裸」的表象富裕。

然而，當初為了脫離貧窮與建立一個美好的生活環境所引發的經濟開發思維模式，最後卻成為不當的國土開發與過度剝奪環境資源的藉口，形成生活環境嚴重的破壞。被我們污染的稻米蔬菜成為校園裡的食物來源，造就台灣經濟奇蹟的勞動階層成為現代社會所拋棄的一代，都市快速發展的生活環境，已經將傳統與老一輩的勞動人口隔離在鄉下沒落的小鎮裡，隨著傳統產業沒落蕭條，形成今日台灣的未來所依靠的，不再是那些沒落的勞動人口，也不在於許多消失的傳統產業，而是在虛無飄渺的股價高低與否！

數十年的現代化，累積了財富，也累積了各式各樣的環境問題，生活空間的雜亂是「果」，價值觀的取向是「因」，今日我們能否藉由改造環境的「果」，來進行一場深刻的反省，是思考公共藝術本質的重要關鍵。

事實上，不論民間或政府，所謂美學涵養若不是交由專業來呵護，就是被主流價值拋在腦後，暫時擱置一旁，數十年來在追求經濟成長的迷思下，人人生活變的緊湊忙碌，大量人口湧向都市，致使公共空間快速變的擁擠雜亂，鄉村郊區充滿著工業廢墟與污染的環境，台灣四處各地發起的環保抗爭，透露了「國在山河破」的窘境。到了今天，要看美麗的山河、要喝乾淨的水、要呼吸到新鮮的空氣，請往歐洲、美洲、澳洲甚至是日本，在台灣，不但是美麗的山河受創，就連海濱沿岸，幾乎已經被工業區所佈滿，台灣西部尤其嚴重，受到工業區與養殖漁業包圍的雲林縣，幾乎成為不靠海的沿海縣市。今日的我

<sup>1</sup>參閱：<http://140.129.146.192/dgbas03/bs4/nis/p1.xls>

們，除了強大的消費機能之外，還有什麼可以自滿，還能存留些什麼給後代？

六〇年代興起於美國的公共藝術，在八〇年代引入台灣，一方面試圖從各地公共場域結合藝術創作來喚醒大眾對環境的尊重，另一方面藉由台灣官方所推展的地方主體意識之運動觀念--「社區總體營造」政策，讓公共藝術在台灣有機會成為新的美學運動。而這波新的觀念改造，能不能為台灣公共空間帶來改造的契機，為嗜血性格濃烈的台灣民眾帶來救贖的機會，為處在象牙塔的藝術創作開創另一片天空，為少做少錯的行政官僚培養一點積極的使命感，是本文關切九〇年代台灣公共藝術的重要切入點。

近十年當中，公共藝術法令日趨完備(民國八十一年七月頒布『文化藝術獎助條例』，八十七年元月通過了『公共藝術設置辦法』)，且在藝術創作漸形多元的影響下(普普、裝置、觀念等等對於藝術形式的解放)，儼然已經成為政府重大公共工程、藝術家、民眾以及專家學者在公共領域對話的一扇窗口。其影響所及並不僅止於美化了多少公共環境，或是提供了多少藝術家的經濟挹助，更重要的是，公共藝術所重視的民眾參與過程，已經跨越了現代社會於專業分工底下所形成牢不可破的階層權力關係，且進一步挖掘出台灣社會的草根民主運動與社區意識，逐步形成新的藝術與美學思潮。

民國八十年到八十九年間，除了文建會推動文化藝術獎助條例、公共藝術設置辦法之立法以外，公部門包含台北火車站、台北市捷運局、敦化藝廊、板橋火車站、清華大學、九個縣市的公共藝術設置實施示範計劃、各縣市政府籌組公共藝術諮詢、審查及推動委員會等等，進行了公共藝術的相關實驗與實踐階段。

在空間的面向中，從文化藝廊、人行徒步區、文化中心、地下街、捷運車站、校園等等，針對各種開放性的公共空間進行不同程度的公共藝術設置作業。然而由於此階段處於立法與修法期間，許多觀念尚待釐清與推廣，因此多屬實驗與示範案例居多，綜合歸納如下：

- 1991 台北火車站闢設文化藝廊。
- 1992 台北市政府捷運局成立「公共藝術專案」公開徵求作品。
- 1992.07.01 文化藝術獎助條例公布。確立百分之一公共藝術。
- 1993.04.30 文化藝術獎助條例施行細則公布。  
文建會以一億元的經費選出九個示範縣市進行公共藝術設置實驗示範計畫。



- 1995 完成捷運淡水線行人徒步區公共藝術設置。
- 1995 委託台北市開放空間文教基金會擬定「百分比公共藝術示範實驗計畫執行及審議作業要點」。九個縣市展開公共藝術設置計畫的執行工作。
- 1996 完成捷運淡水線雙連站公共藝術設置。九縣市紛紛完成公共藝術設置作品的評選工作。
- 1997 台北市宣示該年為「1997 公共藝術元年」。文建會進行校園公共藝術設置計畫。
- 1998.02 「公共藝術設置辦法」公告實施。
- 1998.05 「政府採購法」公告實施。
- 1998 清華大學公共藝術設置示範計畫實施。  
完成捷運淡水線臺大醫院站公共藝術設置。  
完成捷運新店線中正紀念堂、古亭站公共藝術設置。
- 1998 完成捷運中和線南勢角站公共藝術設置。
- 1998 「公共藝術設置經費及編列要點」公布。委託台北市開放空間文教基金會完成「公共藝術設置作業參考手冊」。完成捷運新店線公館、新店站公共藝術設置。
- 1999 完成清華大學公共藝術設置示範計畫。
- 1999 完成捷運南港線市政府站公共藝術設置。
- 2000 完成捷運南港線忠孝復興站及行人廣場，忠孝西路地下街公共藝術設置。
- 2000 完成(台北市政府都發局)敦化藝術通廊公共藝術系列之設置。
- 2000 完成板橋火車站公共藝術設置案。

公共藝術(Public Art)在九〇年代的台灣是一個全新的詞彙與實踐的領域，由於都市環境過於壅塞，公共空間雜亂不堪，公共意識缺乏，藝術創作展示空間不足等等複雜性的問題繁多，足以讓此項藉藝術之名來改造公共空間的政策，快速獲得普遍性的迴響，也因此，近幾年相關詞彙才逐漸出現在報章雜誌、圖書著作及法令條文等等。時間雖短，然而其影響所及已經涵蓋了藝術創作、建築工程、景觀規劃、社區居民、學校乃至於各政府部門，進而成為一般大眾有點耳熟卻又不大了解的專有名詞。

從八十八年公共藝術年鑑(文建會)所統計，一年當中，光是平面媒體的報導與評論，就達兩百零八篇之多，公共藝術在大眾媒體的高曝光率，顯示其已經成為社會中無法避免的公眾話題。而媒體高曝光率只是代表事件發生的頻繁，並不能代表一般民眾的理解，或者觀念已經被接受或理解，甚至反映在學術論文的研究，更相對成長緩慢與匱乏。除了在八十四年高雄美術館所舉辦的公眾藝術學術研討會所發表的七篇論文之外，學術界似乎就沒有類似的研究與研討，僅有許多美術與建築景觀方面的專家，在文建會的資助與邀請之下，出版公共藝術專書，這些專書以實際的案例探討，以及公共藝術的基本觀念論述為主，側重實用性與宣導性的功能，搭配民間出版業如「創新出版社」與「田

園城市」等少數出版零星相關書籍，補強相關的新知資訊之不足。

相較於學術界的觀望，年輕學子熱愛時事話題，正好給這一波公共藝術熱潮帶來研究的希望。從八十五年至八十九年即陸續有五篇代表性的碩士論文出爐。包括成功大學建築系的邱琬琦在八十九年完成「以都市設計觀點探討公共藝術制度改善之芻議」，內容著重於對公共藝術的操控，認為：「台灣公共藝術制度需由執行程序及作業內容兩方面予以改善。執行程序中的全市性指導計畫、基地勘選原則、審議過程應...予以加強」<sup>2</sup>，該論文並舉出台北市公共藝術的設置作為案例分析。

邱文所關切的公共藝術議題從台北市出發，點出了目前公共藝術大量成為都市美化的客體化過程。以文化與藝術包裝和修飾都市環境，成為都市過度開發的整容工具，以此為基礎的公共藝術固然獲得許多推展，但仍然是失去公共藝術之所以成為公共藝術的文化脈絡與社會結構。

第二篇論文為中原大學室內設計系的蘇晃毅在八十八年完成「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」，顧名思義，該論文以台北市捷運公共藝術作為研究的對象，透過實地的訪談，研究從「空間(捷運車站)、藝術品(公共藝術)、旅客(捷運搭乘者)三者之間互動的關係切入討論...。運用『空間屬性知覺』的分析解讀，整理出公共藝術在創作者的期待與使用者的感受間的相似點和差異處」<sup>3</sup>。

蘇文後半部針對台北捷運運用問卷調查分析，證明旅客對於「公共藝術」的認知相當模糊，而藝術創作者是由生活情境式的藝術創作，試圖在捷運空間中建立藝術與科學的對話。本文雖然為我們提供了觀眾、藝術創作者的期待、空間三者的基礎結構關係，然而可惜的是，這樣的問卷調查僅是粹取旅客的某一時段之切片，卻嚴重的忽略了時間的流動因素。此一研究跟許多量化的研究遇到相同的困境，即採訪的有效性受限於缺乏長期的觀察，切片式的問卷難以化約為事件的過程，而失去更貼近事物流動的本質。

第三篇為文化大學美術研究所吳嘉陵在八十七年完成「二十世紀台北市公共藝術的探討」，該論文主要藉著台北市的公共藝術作為案例探討，作者從眾

<sup>2</sup> (89)邱琬琦《以都市設計觀點探討公共藝術制度改善之芻議》(成大建築：碩士論文，2000。)

<sup>3</sup> (88)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》(中原大學室內設計系：碩士論文，1999。)

專家認為的論述當中，提出公共藝術即是「公共空間裡的藝術家作品」的定義，並認為「公共藝術最終目的是：藝術大眾化」<sup>4</sup>這樣的概念。

吳文從台北市公共空間中，描繪出經過各個不同歷史階段的「公共空間」之藝術品，來探討公共藝術的轉變和定義。由歷史的軸線區分出公共藝術之歷史流變，界定不同種類與議題的台北市公共藝術，綜合分類後描繪出台北市的公共藝術輪廓。然而，吳文的立足點過於精英化，以「藝術」的形式(結果)來定位公共藝術(空間的)，失去了分析公共藝術的精神內涵(或成因)。

第四篇由台大城鄉所的吳思慧在八十六年完成「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案為例」，論文主要的探討案例也是以台北市的捷運作為主，內容涉及「將一些學者所提出關於『公共性』及『公共領域』所討論到的政治社會面向理論觀點做一些整理，同時嘗試連結他們之間在理論上的對話關係，來架構這篇論文對於『公共性』建構的主要論點」<sup>5</sup>。

吳文從公共領域、公共過程、市民社會等等社會性的議題切入，為公共藝術的公共性提供了基本的論述基礎，然而引用大量公共藝術討論會的討論作為公共藝術的定義之爭論，內容顯得稍嫌薄弱；後半段大量套用西方公共性論述來建構公共藝術的「公共性」建構，顯然缺乏對台灣近代的公共意識的分析，讓公共藝術成為西方知識(論述)權力結構下的犧牲品。

第五篇是中原大學室內設計系的林熹俊在八十五年完成「公共藝術與社會互動關係的研究」，此篇論文產生時代比較早，涉及的案例以八十四年在高雄市立美術館所經歷的雕塑藝術為主，該文認為「當面對公共藝術的思考時，其中公共的論述範疇，不應祇是單純的界定於常識性的空間領域，而應該由公共藝術多元的社會意義，來探討藝術與社會的互動關係」，並藉由「馬丁·海德格的存有觀念與馬庫色的唯物觀點，來探討藝術的本質與社會意涵；另外，亦從哈伯瑪斯的公共論述觀點與諾伯休茲的場所理論，來確立其與社會的互動關係。」<sup>6</sup>。

<sup>4</sup> (87)吳嘉陵《二十世紀台北市公共藝術的探討》(文化美研所：碩士論文，1998。)

<sup>5</sup> (87)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案為例》(台大城鄉所：碩士論文，1997。)

<sup>6</sup> (85)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：碩士論文，1996。)

林文所撰文的時代雖然與上面四篇相差無幾，但八十五年台灣以公共藝術為名而進行創作者尚屬罕見，因此林文著重在公共藝術的社會性與知識性探討，試圖從空間和場所理論出發，建構公共藝術的社會理論基礎，對於萌芽與摸索階段的公共藝術觀念探討，有著一定程度的貢獻。

以上五篇論文，除了林熹俊探討高雄美術館的案例之外，後續的論文全數都集中在台北市的案例分析，而台北市又以捷運探討最為豐富。論文集中於探討台北市的案例，台灣公共藝術的設置不僅存在於台北市(碩士論文的研究題材大多是為了方便論證而做的不得不之選擇)，但是從現有的碩士研究論文所研究的比例而言，顯然台北市以外的許多地方，是迫切需要我們去關心與發現的。

依此，本論文在研究案例的選擇上，對於已經受到強烈關注的台北市和捷運局就不再贅述，僅視各章節需要進行補充說明。另外，從設置過程衝突爆發的零界點之探討，我們幫助可以釐清公共藝術的「公共性」與「藝術性」的疆界所在，因此，本論文特別選擇在民間曾經發生衝突的案例「鹿港『歷史之心』裝置藝術大展」作為個案分析，並且透過完整的長期觀察，從事件發生、計畫執行以及後續衝突與解決的過程，皆做了完整的紀錄，捨棄抽取某一時間與地點的量化研究，以避免失去時間流動與事件脈絡的各種變數，從而透過藝術家、策展單位、專家學者以及居民的各種角度進行彼此之間對話邊界之推敲。

除了研究文獻的回顧之外，回溯當代「公共藝術」概念的形成，我們可以從藝術、公共政策，甚至是推展到廣泛的社會研究等等範疇上，然而就辭彙的界定上，「公共藝術」卻不只是一個政策名詞，而是存在藝術領域由來已久的一個藝術創作概念。

如早期的環境藝術 (Environment Art)、公眾藝術(Public Art)、地景藝術(Land Art)、景觀藝術(Landscape)等或多或少與公共藝術扯上關係，不論是從政策、環境、藝術還是參與者的角度，這些專業的藝術類別皆具備了公共藝術所強調的公共性與藝術性，這些多樣且複雜的專有名詞，要能夠悉數了解貫通這些詞彙，對於非專業人士而言並不容易，若不是要熟悉美術史，就是要對現代藝術流派與演變有一定程度的了解，等到這些周邊相關詞彙以及歷史脈絡有了一定的掌握之後，便得以發現公共藝術的定位與意義了。否則，光從單一字彙的解釋，是很難讓人明確辨別何為公共藝術，或者了解公共藝術的特質。

本文所論述的「公共藝術」，乃移植西洋的「Public Art」一詞，概念涉及「Art Public」<sup>7</sup>、「Art in Public space」<sup>8</sup>、「Art in Public Place」<sup>8</sup>、「Public Art Objects」<sup>8</sup>、「Community Art」<sup>8</sup>、「Environment Art」<sup>8</sup>、「Land Art」<sup>8</sup>、「% for Art」<sup>8</sup>、「Installation」<sup>8</sup>、「Landscape」<sup>8</sup>、「Large Scale Sculpture」<sup>8</sup>等等。

在羅伯特·艾德金(Robert Atkins)所著的《ART SPEAK》<sup>7</sup>指出，「Public Art」興起於六十年代末的美國(WHEN:Since the late 1960s；WHERE:United States)，代表性的人物繁多，包括 Dennis Adams 等數十位<sup>8</sup>，而這些藝術家皆從事各種不同創作材質與技巧的表現。然而就定義而言，「在一般廣泛的感覺上，公共藝術就是能夠輕易的為社區所製作和擁有的藝術」(In the most general sense,public art is simply art produced for –and owned by–the community.)，他更進一步指出「公共藝術與政府在 1960 年代末期所推動的百分比藝術計劃，以及國家藝術基金投入“公共場所藝術計劃”息息相關。如今(1990)百分比藝術計劃已在美國超過一半以上的州郡及城市、鄉村跟著推動，將公共建設經費預算編列(通常為百分之一)，而此“公共場所藝術計劃”在於協助社區獲取資金與專業技術，以利在公共地點購得或委託製作藝術品」<sup>9</sup>

「Public Art」涉及的對象廣泛，舉凡與「藝術性」和「公共性」有所交集的領域，便可能被指涉其中，然而從生活世界中來檢視藝術與公共的問題，便會發現，藝術乃是鼓勵跳脫社會疆界的外部控制，且充滿著自由之精神，這樣的概念，是相對於要求符合公共利益而對個人自由進行限制的公共性之精神，此兩者在本質上是具有一定的矛盾。也就是「藝術性」與「公共性」在捍衛各自的權力領域之時，兩者存在著必然的對立關係。

根據劉思量的觀察「藝術是以體現的方式達成其目的有關。體現就是一種

<sup>7</sup> 參閱：Robert Atkins *ART SPEAK: a guild to contemporary ideas, movement and buzzwords*, (Abbeville Press Publishers New York, Editor: Nancy Grubb, 1990.) P.137-140.

<sup>8</sup> 同上註。Public Art 的創作人物包含：Dennis Adams, Stephen Antonakos, Siah ARMAJANI, Alice Aycock, Judy Baca, Scott BURTON, Mark di Suvero, Jackie Ferrara, R.M. Fischer, Dan Flavin, Richard Fleischner, Richard HAAS, Lloyd Hamrol, Michael Heizer, Doug Hollis, Nancy Holt, Robert IRWIN, Valerie Jandon, Luis Jiminez, Joyce Kozloff, Roy Lichtenstein, Mary Miss, Robert Morris, Max Neuhaus, Isamu NOGUCHI, Claes Oldenburg, Albert Paley, Richard Serra, Tony Smith, Ned Smyth, Alan Sonfist, Athena Tacha. 等

<sup>9</sup> 同上註。原文為：(Public art is related to a couple of government initiatives of the late 1960s: the percent-for-art programs and the National Endowment for the Art's Art in Public Places program. The percent-for-art programs now operating in about half of the states and many cities and counties set aside for art a certain percentage “usually one percent” of the construction budget for a public project. The Art in Public Places program assists communities with funding and expertise in commissioning and acquiring artworks for public sites.)

賦予存在的過程，也就是藉著媒體，以表達某種人類精神活動的結果。...所謂精神活動，一般泛指觀念、思想和情感。...在藝術的表達上，允許甚至鼓勵作者主觀之涉入。」<sup>10</sup>，強調精神性與個人主觀的介入是藝術長期以來的特質，因此將藝術公眾化或者社區化，有些國外的學者就相當不以為然。麥肯·邁爾斯(Malcolm Miles)就指出「一般而言，對於公共藝術的描述並不仁慈，而且也反映出其邊緣特性。它會被稱作”一種特別的社會-美學式布丁(即混合物)”以及”一種被分解變形、用來支持陳腔濫調的...矛盾修飾法”，這些都暗示著使用”公共藝術”一詞所造成的問題，而且或許它除了是只透過公共基金將藝術納入公共政策之外，不再有其他含意」<sup>11</sup>。顯見公共藝術的公共化，會造成藝術追求純淨與高尚的致命傷，依此，公共藝術遭致捍衛精緻(高級藝術)藝術的衛道人士批評也就不足為奇，而這也顯現了傳統精緻藝術本身的侷限性與本位特質。

「Public Art」不但在歐美涵義廣泛多元，即便是在台灣中文翻譯<sup>12</sup>的版本上，也不是那麼統一。最常聽見的翻譯詞彙以「公眾藝術」和「公共藝術」居多。九〇年代初期，台灣的藝文學界曾經一時以「公眾藝術」來指稱「Public Art」，到了民國八十七年公共藝術設置辦法公佈後，以「公共藝術」為名的”法定”名稱才暫時被政府確定下來，並成為一項具體且實驗性極高的「公共與藝術」之政策。

公眾藝術與公共藝術兩個詞彙的英文都是「Public Art」，依據前國家(台灣)美術館館長倪再沁的說法，「公眾」在中文的字義中比較偏向「人」的部分，而「公共」則取「場」的概念<sup>13</sup>。

其實九〇年代初期，公部門在詞彙的使用上並沒有太大的爭論。以高雄市立美術館在民國八十四年舉辦的 International Symposium on Public Art 公眾藝術國際學術研討會(公共藝術國際討論會)為例，這是台灣首次為公共藝術所舉辦的大型國際學術研討會，而該學術研討會便直接以「公眾藝術」來指稱，且在

<sup>10</sup> 劉思量《藝術心理學—藝術與創造》(台北：藝術家，1992)P.12。

<sup>11</sup> 麥肯·邁爾斯(Malcolm Miles)《藝術·空間·城市-公共藝術與都市遠景》簡逸姍譯(台北：創興出版社，2000)P.139。

<sup>12</sup> 類似公共藝術所涉及領域的形容詞有：環境藝術(Environment Art)、公眾藝術(Public Art)、地景藝術(Land Art)、景觀藝術(Landscape)、百分比藝術(% for Art)等等。

<sup>13</sup> 參閱：行政院文化建設委員會《公共藝術叢書》-倪再沁《台灣公共藝術的探索》。(台北：藝術家，1997。)

七篇發表的論文當中，其中只有賴新龍唯一一篇以「公共藝術在台灣」，全文使用「公共藝術」來詮釋「Public Art」，其餘六篇皆以「公眾藝術」公開發表。

當時同樣以「公共藝術」來指稱「Public Art」的國內專家學者還有陸蓉之、王哲雄、李如儀等。不過在整體論述當中，以環境藝術、景觀雕塑、百分比藝術來表達此概念者大有人在，這顯示在「Public Art」本身的多元及廣泛的特質。後續文建會邀集專家學者會商後，統一以「公共」闡明「Public」，暫時確立了「Public Art」的官方譯法為「公共藝術」，如此才有八十七年的「公共藝術設置辦法」(而不是「公眾藝術設置辦法」)。另外一方面，在民間，社會各界對於翻譯詞彙的文字解釋似乎不大感興趣，所以該怎麼稱呼，只要不是離譜，大概也不會有人雞蛋裡挑骨頭，在公共藝術設置辦法通過之後的近幾年，以「公共藝術」為表述詞彙，似乎已經成為廣泛的共識。

對於公共藝術的意涵，早年推廣之初，曾有專家學者嘗試為「公共藝術」詞彙所涵蓋的領域與觀念做註解。賴新龍在八十四年發表的「公共藝術在台灣」一文中，從機能性的面向，指稱認定公共藝術的概念可從「功能、合作、委任、整體、重生和教育」<sup>14</sup>六個面向來衡量。王哲雄從美化的環境的功能，提出：「所謂公共藝術就是：以具有資賦潛力的藝術家所製作的作品來裝飾屬於公有的環境或景觀」；羅曼菲從舞者的立場，表示：「表演藝術也算是一種公共藝術」<sup>15</sup>；賴純純從藝術的社會性觀點，認為：「不是藝術家來做或者來參與那就叫公共藝術，將文化轉現形象，進而讓它與民眾生活產生關聯，這種可以累積的現象和思想就可以說是公共藝術的精髓」<sup>16</sup>；哈瑞.斯尼(Harriet Senie)則以「公共場所中的藝術(Art in Public Place)」，直接道出公共藝術(Public Art)的意義就是位於公共場所中的藝術；而當時致力推廣地方文化運動的前文建會副主委陳其南認為「公共藝術必定需要兼顧“公共性”與“藝術性”，否則單純擺飾在公共空間的藝

<sup>14</sup> 功能：公共藝術品除了裝飾與美化環境外，也可以讓大眾親切的接觸，也可以培養人們對藝術的美感認知超越了習慣上的美學素養。合作：一件在空間的公共藝術品，有其廣大與複雜的配置意義。期多元特性，並不是單一創作者可以獨立完成，所以『合作』是從事公共藝術專家們應有的共識。委任：成立一種溝通與合作體系的團體來執行政策與基金運用，並透過『委任』的制度方式來達到互動的關係。整體：創作者必須體認環境的合適性，才能進行公共藝術品與環境的結合對話，形成強化公共藝術在空間的『整體』性。重生：維護或規劃先民遺留下來的傳統美感情懷產物—古蹟。依歷史，美學涵義的斟酌，『重生』一種融合、拯救達到兼容新舊的藝術層次化程度。教育：公共藝術教育的存在，可強化公共與民眾的意識，培養認同漢鑑賞的能力，以適時地『教育』，達到理解公共藝術的存在關係。

<sup>15</sup> 參閱：百分比公共藝術示範(實驗)計劃執行及審議作業要點，1995。

<sup>16</sup> 參閱：鄭乃銘《藝術家看公共藝術》(台北：行政院文化建設委員會，藝術家出版社，1997)P.28。

術品，可能僅僅成為門面的延伸」<sup>17</sup>，也就是強調公共藝術不只是空間的問題，不只是美化環境的議題，還有文化脈絡的面向。除了上述強調藝術與公共之間的必然之外，從整體環境評估的角度，公共藝術並不一定要停留在加法(添加藝術品)的層次，在雜亂的環境中，有時減法(去除環境中多餘的藝術品或物品)反而更是需要<sup>18</sup>。而後現代藝術評論家陸蓉之則以包容的態度認為，對於發展中的概念(指公共藝術)，應當給予支持各種不同的呈現方式與可能性，反對將公共藝術定性，所以乾脆直接「警惕大眾對於公共藝術的認知無須要預設方位----沒有固定指標的公共藝術方位，才具備充分發展潛力的前瞻條件」<sup>19</sup>。

八十七年所頒布的「公共藝術設置辦法」面對許多不同的聲浪，如何對公共藝術提出適當的定位是一個相當棘手的問題，有趣的是，最後這項指標性的認定與決定權，就目前公共藝術設置辦法的規定而言，政府並未把持這項指認的權力，反而是將這項權力交由各地所成立的審議委員會來就地審查<sup>20</sup>，這種開放性的政策，在一般的法令而言是相當罕見，對於公共藝術的實質執行操作直接由當地民眾、業主、專家學者等多方不同代表參與計畫執行<sup>21</sup>。

值得注意的是，這類高度開放的政策，事實上有賴於高度民主化的公民來實踐，以及開放且有創意的行政承辦人員，然而以台灣畸形的公民社會情境，公共藝術政策的開放，並無法在短期內獲得高品質的互動與美學展現。

<sup>17</sup>文化環境工作室主編《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》(台北：文建會，1999。)P.260。

<sup>18</sup>台灣是一個地狹人稠的島嶼，建物密度高，整個人造環境過度與失序發展，我們的都市視覺印象常是混亂無章的。所以....當我們在思考一件公共藝術設置案時，應不僅去思考要在環境中加些什麼，有時可能是減去些什麼。這提醒我們得回到原點去思考：什麼樣的設置方案才是這個公共空間最迫切需要的？是一座水池？一座雕像？還是什麼都不要，民眾只是要一個寬廣、可以躺臥的草坪？甚至我們是不是可以擴大視野？將經費用來改善周圍的環境景觀與設施？參閱：文化環境工作室主編《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》(台北：文建會，1999。)P.273。

<sup>19</sup>陸蓉之《公共藝術的方位》(台北，行政院文化建設委員會，1994。)P.10。

<sup>20</sup>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)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。

<sup>21</sup>公共藝術設置辦法第五條機關(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。



本文共分五章。第壹章探討公共藝術形成的社會背景與原因，從台灣現代化以後的藝術思潮進行分析，結合台灣文化的認同一是由中央轉向地方的變遷，為公共藝術形成的社會情境進行論述。第貳章論述台灣公共藝術推行之現況，從公部門的立法、經費以及示範案例之推動，到民間鹿港裝置藝術大展的案例進行個案研究等等，從具體的案例與公部門推動進行台灣公共藝術實踐基本建構。第參章分析公共藝術的功能性結構問題，探討由藝術家、公共空間以及民眾參與所構成的生產系統結構進行公共藝術的形式建構之分析。第肆章為公共藝術的美學論述，從存在價值、環境責任與空間權力分析公共藝術的美學內涵。第伍章結論，提出九〇年代公共藝術之檢討，從溝通行動、民眾參與、歷時性以及環境主體等等面向反省，論述現階段公共藝術建構之難題。

就觀念、學術尚未對此深究之前，台灣公共藝術的社會實踐卻已經悄悄的影響到我們生活場域與美學觀念，在杯盤狼藉的台灣土地上，作為改造環境、振興文化、塑造認同的公共藝術，已經背負著重大的使命，為此，作此文，期能釐清九〇年代公共藝術觀念在台灣的定位與發展，且進一步反省現階段台灣公共藝術實踐的困境與難題，以提供公共藝術進一步學術化的可能性。

## 第壹章 緒論

一個失去市民認同基礎的公共藝術創作，公共性該如何去彰顯；一個缺乏公民意識的社會，民主該如何被證澄。台灣公共環境的問題，不僅止於環境品質的低落，更在於民眾對於環境危機意識的缺乏，因此，改善環境的品質，不但有賴於公共景觀的美化，更重要的是民主社會所需的公共意識之培力，也就是市民社會的建構，如此才能導引出屬於台灣社會脈絡的公共藝術。

在台灣，涉及藝術創作、公共空間以及民眾參與的公共藝術政策，如果早個三十年推動，今日的公共環境或許不會如此缺乏藝術美感，各地的公共空間也許會因此而多受到一些關注與考量，如此我們或許可以少一點雜亂擁擠的現代生活。但是換個角度來說，如果沒有今日地方意識的覺醒、民眾參與的普及、甚至是雜亂的公共環境(所引起許多地方民眾的關切)，以及精緻藝術觀念的轉變等等各方面的配合，則公共藝術也不見得能夠獲得普遍性的迴響與推廣。

民眾的意識形態、社會的價值判準、文化的獨特性以及審美觀念的轉變等時代性的情境，間接促成了台灣公共藝術的推展，也形塑了今日台灣公共藝術的外貌。因此，研究公共藝術的第一步，與其留心於公共藝術獲致什麼樣的美麗外表，倒不如反省影響公共藝術生成的台灣社會文化思潮與藝術觀念。若能釐清這些問題，則公共藝術的價值與意義，才能落實到台灣的土地上，其生成的背後原因也將自然獲致理解。

本章將從台灣二十世紀末的公共藝術思潮、公共意識以及地方文化時代等三個面向分析公共藝術形成的背景。

### 第一節 台灣公共藝術觀念的崛起

#### 一、公共藝術形成的社會背景

公共藝術的概念在短時間內成為台灣美化公共環境的操作重點，與近年政府的推動和社區意識提昇有著密切的互動關係。

事實上，早年的廟宇文化中，精緻的雕刻、彩繪、書法、庭園藝術，甚至是廟前的說唱、表演藝術等等民間文化傳承與藝術活動頻繁之時代，當時雖然

沒有所謂公共藝術的辭彙概念，但是不論從經費來源、廟宇整體製作或者是使用的狀況等等，都是最佳的文化傳承、公共論壇空間、公共藝術的展演場所。

以興建於雍正 8 年（1730）的文德宮，其位於鹿港老街區的東南角，文德宮是一座社區型廟宇（屬於頂街尾及溫王爺宮口兩個角頭）。該廟宇於民國 19 年重修，成為一棟兩進三開間的磚木混合建築體。廟宇主體木雕刻，即是由鹿港雕刻大師李松林操刀（曾得薪傳獎），而彩繪部分則是請來石岡師傅黃演凱執筆，結合當地建築老師傅的力量共同整修完成，成為日據時期鹿港角頭廟建築的典型風格。「從過去到現在，「王爺宮口」一直都是街尾附近居民休憩聚會的主要場所之一，更是每個人童年嬉戲遊玩的回憶寄託之處。」（陳永軒 2000）。九二一大地震後，文德宮因地震搖晃而傷及建築物的主體結構，當地居民乃招開會議討論解決之道，甚至舉行「起乩儀式」<sup>22</sup>，透過神聖的儀式動員村民，最後決定重建文德宮。對於重建的過程，新興建築的文德宮為了顧及快速美觀與專業，乃大量引進大陸石雕建材與外來專業工程單位，導致民眾（信眾）對於建廟的參與也停留在設計之前的決策步驟，對於設計過程的參與幾乎空白，新廟宇的建構成為一個客體化、去身體化的反射，而這是迥異於傳統的廟宇興建的差異之處。

文德宮重建的案例是一個現代化思維的結果，事實上，伴隨著速食消費文化引進台灣，水泥取代了精緻的雕刻，電腦刻字取代了書法藝術，卡拉 OK 取代了廟埕的說唱，近五十年台灣鄉村快速現代化、都市化、工業化<sup>23</sup>，各地充滿著快速、多樣、絢麗與便利的生活機能，電子花車、媒體音響、粗曠量體高架橋、廣告招牌、檳榔攤等，都與台灣的地方活力緊扣在一起，充滿在我們的公共生活空間，成為不可或缺的「俗辣公共藝術」，可惜的是，這些社會產物多數為消費機能的產品，過量的方便結果，就是用錢來解決一切問題，不僅失去民眾的實踐能力，更是失去社區文化的自主生命力。

<sup>22</sup> 根據鹿港發展苦力群陳怡君現場的參與表示：「王爺降臨是透過乩童來展現神威，由角頭的乩童經由起乩儀式之後，眾信徒可以對任何事情提出請示，當下來自鹿港各地的信徒對於自家的大小問題皆可仔細請示一番。針對廟宇保存的問題則顯得特別令人關注，廟方先詢問王爺可否將舊廟的古老結構與裝飾予以保留，若保留應作何處理，也就是針對拆除舊廟所進行的步驟一一詢問，之後有人提問舊廟對於社區角頭的居民存在著濃厚的情誼，社區有多人皆為舊廟即將拆除而感到不捨，希望請示王爺可否將舊廟整修，保留原來的樣式。此一問題點出了苦力群努力的焦點，而乩童也慎重的傳達了王爺的訊息，告知信徒王爺本人也喜歡住舊廟，但是因為王爺的部下喜歡住新廟，為了往後王爺能順利帶兵打仗，因此王爺尊重他那些年輕部屬的意見，拆除舊廟重建新廟。」（筆者自行紀錄）

<sup>23</sup> 參閱表：『民國五十九年至八十八年農工服務業人口比例表』。

八十年代中期的解嚴，解除黨禁、報禁，開放自由選舉，一波政治民主化的潮流，承接起七十年代台灣的鄉土運動，進一步帶起社區意識的解放與公共意識的提昇。在生活環境方面，工業化帶來高所得與高污染，環境快速惡化、城鄉差距、社會問題一一浮現，良好的生活品質成為自許為現代國家的渴望，改善環境的聲浪，夾雜著經濟發展與環境保護的矛盾中進行著。

在公共意識的提昇上，經民主化的演變過程中，民眾從選舉權雖然能夠學習到參與公共事務的可能性，不過我們卻無法草率的將民主直接化約為選舉權。甚且，從民眾自主的範疇而言，僅有單純的選舉權而缺乏公民意識的思考，則類似這樣的選舉權，只是趨近於假(偽)民主的範疇，即選舉權不僅取代民眾的自主發言權，更是遮蔽民眾思考自身與公共關係的可能性。

反觀九〇年代展現在台灣各地方的「社區總體營造」運動，跨過了代議政治，拉回了地方的主體性，建立起社區民眾參與公共事務的可能性。就像傳統的蓋廟模式，或者是公共藝術的操作一樣，將藝術的思考與定位，重新拉回到使用者和觀賞者的身上。這樣的改變，衝擊了傳統精英藝術的概念，將藝術全部都委託給藝術家，委託給專業，避免民眾只是單向的被教育。

公共藝術與社區總體營造成為文化政策的時間相若，有趣的是，「社區總體營造」及「公共藝術」背後的思想與觀念，都是夾帶提昇市民參與及公共意識，此兩者雖然都是經過文化政策的操作與宣示，然而最後都必須落實到地方、社區以及社會大眾來檢驗。此理念的策動者(前文建會副主委)陳其南教授認為這不只是政策問題，他說：社區總體營造「在五年(1999)前只是一個從專業的角度開創出來的術語，不只拗口而且一下子也難懂，但是今天已經是各種媒體常出現的用語...。很多人到目前為止，仍把社區總體營造當作是文建會的一項『政策』，是一種由上而下的施政計劃。剛開始的時候，也許如此，可是它如果僅止於是一種計劃，依台灣的政治現實，應該老早就已人去政息。...所以能夠持續到今天，本身證明了它不單純是一種政府政策，實際上它是一種思想，一種作事情的方法和理念。」<sup>24</sup>所謂社區總體營造的思想或模式，乃在於「最核心的部分是在於有關社區的各種公共事務，都應該由社區居民來共同參與和關心。如果一切事情都由政府部門在主導，而居民只是被動地在接受援助和建設，那就不叫社區總體營造。」<sup>25</sup>可見民間的能動性之促發扮演著舉足

<sup>24</sup> 文化環境基金會《台灣社區總體營造的軌跡》(台北：文建會，1999。)P.92。

<sup>25</sup> 同上註。

輕重的角色，而這也是台灣能否跳脫國家、族群陰霾的意識形態爭奪戰。

可喜的是，這項原初的中央政策卻意外廣泛的成了在地性的社區運動，社區成為新的中心，並經由民間的實踐之後，反撲回目前的中央政府，讓中央各部會形成一片社區營造的風潮，從中央(經建會、內政部、農委會、環保署、經濟部)到地方(村里社區)、都市大樓公寓到山地原住民部落、文史工作者到文化主管、國小學童到專家學者，一時間，社區總體營造變成縮短台灣城鄉差距的一帖藥方，環境改造的動力，社區魅力的來源。

令人擔憂的是，新政府(民進黨)上台後，各部會對於社區總體營造抱持著通一窗口來解決複雜的社區問題(諸如地方政治勢力的衝突與族群意識形態觀念的衝突等等)，對於原本已經僵硬的政府機器，若不將社區總體營造的「理念」、「觀念」做為改造行政機器的藥方，只是試圖從政府對民間的形式操作來解決社區的問題，無非是緣木求魚。諸不知，政府行政人員的觀念才是最需要進行社造的地方。

對於此一影響廣泛的政策與觀念，是需要被更細緻的處理與對待。倘若執行過程中，欠缺細緻的了解、謹慎的操作與投入當地文化的脈絡，這樣的社區總體營造不但不能解決任何問題，甚至還會引發更多的社會問題。社區總體營造如今已然成為政府(九〇年代)之重要政策之一，不過從文建會早期推動社造至今，當時許多縣市長、文化局局長以及推廣承辦人員已經換了好幾任，人事調動成為社造經驗與觀念傳承的一大漏洞，導致社區總體營造理念往往被許多社區活動所概括或取代，甚至有些承辦人員誤認為社區總體營造就是辦理社區活動，或者是推動觀光，如此對於社區總體營造觀念的推廣與實踐不但沒有幫助，反而消耗了許多社造的理念、政府的資源以及社區的熱情。

同樣觸及社區意識的公共藝術，也需要在各個理念推廣的層面投注更多的熱情，讓處在專業分工疏離的藝術、建築領域，帶來了相互交流的機會，使地方文化及民眾情感能夠融入藝術與空間專業的領域，進而產生一個學習、參與式的公共藝術。

## 二、藝術觀念的轉向

公共藝術所影響的不只是公共環境，其實對於長期專研與專業的藝術創作者而言，要將極為浮動的美學認知與藝術創作，納入來自四面八方的民眾參與和各家需求，並以一種「參與式」的方式來進行創作，這無非是一個新的學習和挑戰的領域。

「藝術」(Art)是一個非常迷人的詞彙，其可以成為人們當下生活的精神向度與氣質，也可以成為高度專業的論述領域，甚至隨著文化的差異、社會的演進而游離不定，所以藝術如何來詮釋是因人而異，任人定位，「見者有份」<sup>26</sup>。

然而，從藝術史的篩選過程，通常只有該時代被特定人事指認為「精品」才是被保留與紀錄的指標，即便在當時代無法受到社會的肯定，但後世代還是會有人加封補上一筆，這些精英，在在都顯示現代主義的精英式「藝術創作」絕對不是見者有份，而是屬於特定階層的意識形態之產物。

所以說，要成為現代社會權力結構所認可的藝術家並非易事，自古以來所累積形形色色的藝術形式和內容，幾乎能想的能做的，或是常人想不到的做不到的全都已經被實踐了，最後連吃大便、自宮、自殺等創作也屬於落伍之流，如此，要如何突破「太陽底下無新鮮事」這樣的迷思，無非是一個極大的挑戰，甚至難以尋求突破自我的風格。而要超越這樣的藝術思維，唯有當社會認知到「前衛」已經褪色，傳統不再是包袱之時，藝術才能回到最原初的生命感動。

創作環境雖然充滿著許多困難與變數，但是藝術界卻沒有因此而冷淡下來。媒體科技與素材的翻新，讓二十世紀的藝術光彩奪目，藝術的觀念跟著大翻新，尤其是在歐美地區，第一次世界大戰時期的達達反藝術，以及第二次世界戰後因大眾媒體而興起的普普藝術創作理念，為藝術表現開創了更多的可能性。

藝術作品從獨一無二到無限複製，從獨創性到現成物的大量使用，從具體物件呈現到虛擬網路、文字、觀念甚至是事件的現象本身，從美術館內到郊外的戶外公共空間，藝術展現的形式與觀念飛快的變換著，反藝術、反美學最後都進了藝術的避難所--美術館，反而成為流行的藝術、風行的美學。藝術，簡

<sup>26</sup> 南華大學環境與藝術研究所李謁政副教授認為藝術的多樣性，會隨著對象的不同而轉變，而稱之為「見者有份」的藝術觀念。(2001.5 筆者於南華大學訪談)

直就是一個沒有邊界的大鎔爐。

另外，對於藝術界定的範疇，雖然經過多次內部革命(獨創與重複、人造與自然、實踐與觀念等等)，然而所衝擊的領域大多是侷限在藝術家本身，對於民眾的衝擊與廣泛的影響，要到後現代隨著社會的變遷，伴隨著文化工業，將藝術大眾化、生活化才有所大幅度的進展。如同「垃圾」已經成為藝術的觀念或媒材來說，大眾藝術好像不是那麼遙不可及。

台灣現代藝術的發展與觀念的轉向，與近代西方文化霸權國家的藝術脈動息息相關，國內藝術觀念跟著留學生、學者將西方藝術觀念的帶入而影響藝術的思潮。

以美術方面為例，早期從英年早逝的黃土水(1895-1930)開始，開啟許多台灣年輕美術創作者陸續於西元 1916-1946 年前往日本東京美術學校進修，這些年輕藝術家藉由日本留學而習得現代西方藝術之技法與觀念<sup>27</sup>，成為台灣新美術運動(現代美術)的開路先鋒。此時期的藝術創作尾隨日本的西畫風格，多為後期印象派為主，而日據時期在台灣最高教育學府(現今師範大學)主導美術教育的石川欽一郎(台灣現代西畫教育的重要啟發者)，更是讓印象派繪畫在台灣本土西畫教育紮下深厚的根基，目前影響台灣重要的美術界之大老，大多與石川欽一郎所傳承下來的師生系統有所關聯，形成台灣現代美術的權力再製之結構。

對於日本對台灣現代美術的影響，王秀雄教授曾在台灣美術發展史論的研究，指出在學習日本西畫的影響下，出產了台灣第一代西畫家，並影響深遠，他說：「台灣第一代代表西畫家七人(顏水龍、廖繼春、楊三郎、劉啟祥、郭柏川、李梅樹、李石樵)繪畫風格保守與權威主義風格形成的原因，跟著台灣長達四十年(1949-1988)之解嚴，資訊的缺乏，封閉的社會、民眾欣賞的能力等有關。」<sup>28</sup>透露這些台灣第一代西畫家，對於尚屬於封閉與傳統的台灣社會，有著深刻且長遠的巨大影響。

五十年後，國民政府遷台，延續台展所舉辦的「省展」，由與關係到徵

<sup>27</sup> 含後有劉錦堂(王悅之)、王白淵、張秋海、陳澄波、廖繼春、顏水龍、范洪甲、陳植棋、陳承潘、張舜鄉、何德來、陳慧坤、郭柏川、李梅樹、李石樵、吳天華、范倬造、黃清埕、廖德政、陳永森等。參閱：顏娟英《藝術家雜誌》-「台灣早期西洋美術的發展」(1985年5月號第168期)。

<sup>28</sup> 王秀雄《台灣美術發展史論》(台北：國立歷史博物館，1995) P.12。

件類別的區分，因此對於正統國畫(水墨 vs. 膠彩畫)曾經引發不小的爭論，加上六十年代美國抽象表現主義(Abstract Expressionism)於第二次世界大戰後席卷追求現代化的地區。當時台灣以劉國松為首的「五月畫會」與李仲生所指導的「東方畫會」成員，從展覽與文字書寫，展開對於傳統繪畫的論戰，而當時這些新潮的畫會，無非受了此波現代藝術的影響，而不滿於日據時期所建構出印象派權力結構，甚至是對於日據時期所遂行的全國繪畫比賽之主流價值的反叛，這番影響也間接宣示了台灣八十年代前衛藝術盛行的到來。

後續國外的藝術思潮因為科技、經濟生產結構與媒材的快速更新，讓藝術快速朝向多元與普羅發展，而台灣也隨著西化的腳步，整體層面呈現越來越多後現代性的藝術價值與思維。表演藝術、新劇場、新水墨、新表現等等眾多新生代的藝術家揭竿而起，二十年前僅有少數學院辦理藝術教育(國立師範大學)，二十年後不但十數家師範院校相繼投入，更有多所專門的藝術學院相繼成立(國立藝術學院、台灣藝術學院及台南藝術學院等)，林林總總，加上各校相繼成立的電影學系、音樂學系、美術學系、藝術設計學系等等，大量的師資與知識系統投入教育界，讓台灣現在每年皆出產上千人的藝術創作者與工作者，加上國外留學陸續學成歸國，更形成藝術創作人口大量暴增。誠如陸蓉之所言：「八十年代值得重視的現象是，大量留學生歸國服務的潮流，對整個台灣現代藝術發展，有相當程度的貢獻，理論方面的有王哲雄、陳傳興、黃翰荻等，創作方面有陳世明、董振平、黎志文、莊普、盧明德、張正仁、曲德義、黃海雲等，以及撰述兼創作的吳瑪琍，引導新生代走向更加開放的創作環境」<sup>29</sup>。就藝術創作人數而言，總是持續的不斷在增加當中。

而九〇年代，台灣的藝文發展就在「解嚴、多元化、開放」等情境下突破許多過往的藝術觀念。原生藝術、身體藝術、塗鴉藝術、普普藝術、觀念藝術、錄影(媒體)藝術、行動藝術、裝置藝術、表演藝術、地景藝術等等，各種不同創作媒材展現耳目一新的藝術創作方式與效果，許多實驗性質的藝術創作也將民眾參與過程視為藝術品的一部份，藉著開放的藝術觀念，逐漸讓民眾也成為藝術品的一分子。

台灣接受了現代化科技的洗禮，藝術思潮也跟著歐美脈動。現代化、民主化，讓藝術創作多元與開放，更讓民眾能夠直接參與公共性議題，其中多數出

<sup>29</sup> 參閱：陸蓉之《藝術家雜誌》-「探尋台灣八〇年代藝術風格」(台北：藝術家：1990年1月號第176期。)



於藝文政策而來，試圖藉由公共藝術來改變公共空間與藝術創作所引發的藝術政策，衝擊著藝術家與空間使用者的立場，展現了現代藝術的普羅與大眾精神。公共藝術將藝術創作的各個過程，結合民眾參與，其影響的層面，不是從科技或者媒材的革命出發，而是從藝術創作的觀念與藝術實踐的過程進行改造，這樣的發生過程，影響不只是政策層面，更是民眾對藝術觀念轉變的最佳寫照。

「公共藝術」一方面是讓民眾「參」進藝術的實踐過程中，另一方面也讓藝術家「走」入人群，帶起了藝術觀念與社會互動的可能性，尤其是近幾年在台灣伴隨著社區運動、民眾參與的熱潮下，台灣似乎已逐漸形塑出有別於歐美的「菁英式」公共藝術，而發展出所謂「參與式」的公共藝術。這股公共藝術的風潮，將結合文化、藝術、空間等多重項度展現在我們的面前，從藝術創作的改變而言，公共藝術的觀念，可以說是台灣九〇年代重要的藝術政策，只是藝術風潮尚未形成，現階段大多影響雕塑，因此公共藝術設置辦法也被譏之為「雕塑條款」。

## 第二節 台灣公共意識與市民社會的實踐

### 一、對立與紛亂的公共環境

在公共環境方面，解嚴前，台灣公共視覺領域的空間多為國家領袖而服務，大量紀念式的塑像充斥在街口、校門口、公園內，如此雖然能讓人處處緬懷領袖風采，然而千篇一律的銅像，不但沒有地方表情的風格，更顯現不出在地文化的生命力，甚至是抑制了公共藝術創作的多元性。

國家意識形態的圖騰，經常深入到居民公共生活的角落，尤其是領袖或者人民英雄的照片與銅像，從民族主義興起至今，透過由上而下的政治性運作，紀念雕像滲入各式開放的空間，過程中具有強烈的彰顯統治領域界線與權力所及範圍的警告意涵，受過民族主義薰陶、軍閥帝國統治、中央極權等的台灣環境，狹小的公共空間反覆的被政治符號佔據，顯現政治味十足的場域。

解嚴後的政治激情，讓政治活像商品作秀，各個候選人無不絞盡腦汁，希望自己的名子與頭像照片出現在每一吋土地上，好讓每一位選民都認識他，都忘不了他，因此進行了肆無忌憚的宣傳攻勢，加速了選舉廣告看板、旗幟，簡陋圖像標語的氾濫，在爭相醒目的惡鬥中，根本顧不得環境的整體搭配，年年選舉的九〇年代，讓台灣的公共視覺空間一刻不得閒。從馬路兩旁、中央分隔島、陸橋以及各種醒目的空間位置，某某某候選人、惠請賜票之類的文字，甚至是候選人絢麗奪目的大頭照琳瑯滿目，如果遇到競選總部附近的公共空間，簡直可以用慘不忍睹來形容，原本已經被許多違規且缺乏美感的廣告看板佔滿的台灣都會空間，在這波政治熱情加溫下，公共空間主要不是被拿來服務民眾，而是服務私人、服務政治。

數年積累下來，都會裡的公共空間，事實上已經普遍落入特定的少數人，公共空間被糟蹋的情境，比軍國時期偉人銅像四處設置的結果有過之而無不及，偉人銅像氾濫歸氾濫，但至少極權的政府還會將整個公共空間視為紀律與意識形態的形象包裝，因此多會環境美化與整理紀念雕像附近之空間。反倒是如今自由主義的私利世界，將公共空間視為個人爭奪豪取的空間，只取利益卻不盡義務、不存倫理。「私人」與「公共」如何尋求平衡點，在這個自由主義的時代來說，我們的空間並沒有因為解嚴而獲得更好的改變，反而更加慘烈。

紛亂的情境不只是反映在視覺上，即便是社會結構，也產生了劇烈的變

化。台灣近代快速都市化與現代化，鄉村變城鎮、農夫變商人，人口大量往都市集中，傳統農村人口快速老化，傳統產業急速萎縮，都會的便利生活型態衝擊著傳統村落相互扶持的人際網絡，在都會中，一個人關在公寓裡也可以過一生，以往鄉村中賴以維繫的血緣、家族、宗族關係受到動搖，現代化首要的衝擊，便是當初構築起基本社會結構的傳統社會之根基。

傳統農村社會的文化結構依存在家族與宗族的規範之下，個人權利義務一則受到約制，一則受到庇祐。由家族與宗族的規範架構起傳統農村聚落，人與人的關係是類似於「自然人」<sup>30</sup>的定位，我們稱之為「民間社會」(folk society)<sup>31</sup>。

在民間社會裡的「公共」問題，乃是透過血緣與婚姻關係所建立起家族與宗族的基礎，都市化後，人口由鄉村聚集於現代化的城市，民間所維繫的背景不再只是依賴血緣、家族或宗族有關係，反而是建立在工作、生活功能性需求等經濟網絡的基礎上，此時傳統維繫民間社會運作的血緣基礎受到鬆動，加上泛政治民主化的過程中，政治人物過度操弄民族認同，激化族群對立，導致原本法治觀念淡薄的台灣社會，經不起社會結構的劇烈轉變，影響到實質的人際網絡。實踐在當今的都市中，在都會地區的公共設施固然多元，生活似乎便捷，但整個社會卻處在對立與紛亂的情境，傳統社會結構系統快速崩解，許多人仍然依舊難以過渡到能夠藉由法律、正義和道德為依歸的公民社會。

面對社會結構的轉變，如何將村民提升到國民應具有的認知，如何將個人與家族，擴大至個人與社會，乃至於國家，是需要透過漫長的文化洗禮與社會變革才能完成。許多的知識份子，面對社會的許多問題，會提出各種不同的解決方式。馬克思提倡無產階級革命，孫中山也以武力革命，但並不是解決問題都需要用武力革命，武力能夠解決形式權力，但是無法克服價值觀的轉變，因此應當透過適當的政策與觀念之推廣，才識達到解決問題的最佳方式。

<sup>30</sup> 『自然人』有血緣關係，有家族認同，有親屬的範疇。參閱：陳其南《公民國家意識與台灣政治發展》(台北：允晨，1992。)P7。

<sup>31</sup> 原來在中文裡面，『民間』一語的用法...是指存在於鄉民之間，不受官方約束的生活形態，例如『民間藝術』相對於學院藝術，『民間習俗』相對於現代化都市生活，...在傳統時期，中國社會這種『民間』範疇不僅沒有對抗專制帝國的能力，而且在本質上也缺乏自主意識，不構成一個集體與官方對立的社會實體。所以，不論在客觀的歷史事實，或對於這個用語的主觀認識，『民間』或『民間社會』在傳統中國只是一個被動從屬的『屬民』(subjects)社會，不但缺乏主體性，也缺乏集體社會意識，更沒有相對於所謂『國家機器』的政治意識。參閱：陳其南《公民國家意識與台灣政治發展》(台北：允晨，1992。)P3。

九〇年代台灣政治流行提倡社區總體營造、城鄉新風貌，或者進行生活環境總體改造等等，都是政府從公部門透過政策的推動，試圖改變社會生活結構體質不良的問題。

身為中央單位最監察單位的監察院，於八十八年至八十九年特別針對「社區總體營造」自動申請調查，過程牽涉許多重要的部會，重點是，監察院所進行的調查議題與內容，已經反映出台灣當前最熱門的問題與政策。

本次調查對象包括文建會、內政部社會司、營建署、經濟部商業司、經濟部中小企業處、農業委員會、環保署、衛生署、原住民委員會等九個中央機關，視察了全國二十二縣市，一百一十二個點。涉及龐大的政府行政單位，所謂何事，從表面來看是調查各部會對社區總體營造的推行是否得宜，但過程當中，無疑是讓所有中央部會的行政人員有機會一同下鄉了解各地的問題，同時也驗證了八十三年十月前文建會針對改造台灣社會文化所提出的觀念，並未落實到公部門，這個「由下而上、民眾參與、地方自主」的觀念與精神還有待加強。

全程參與調查的主持人黃煌雄監察委員，特別於調查結束後出了一本《社區總體營造總體檢調查報告書》，將整個事件始末完整的紀錄下來，不失為近年社區總體營造的官方代表著作，該書也為社區總體營造的形成背景下了註解，他認為「近年來，我國經濟繁榮，政治開放，人民生活水準不斷提升，整體社會卻未能完全同步發展；隨著經濟成長，產業結構變遷，而導致快速都市化的現象，傳統以家族為主的社會結構和倫理秩序瓦解……」<sup>32</sup>。這些已經成為普遍的認知，為了經濟開發，卻也成為普遍被大眾所縱容，而且已經持續很長一段時間，然而，即使是從民國八十三年，政府部分人士就已經深刻的反省台灣重重的現代化問題，但是少數人這樣的體認終究敵不過資本主義所帶來的商品消費魅力，都市化與傳統聚落問題日益嚴重，科技傳播與傳統產業形成強烈的對比，現代社會的高度經濟發展與同一性的全球化社會環境，造成地理空間與時間的極度壓縮，相對的擠壓出地方文化的獨特魅力，而公共環境的紛亂與不安，也相對襯托出民眾對於舒適公共環境的渴望。

<sup>32</sup> 黃煌雄、郭石吉、林時機委員，監察院調查報告書《社區總體營造總體檢調查報告書》(台北：遠流，初版，2001。)P5

## 二、公共領域與市民社會的形成

公共藝術的形成並非起於承載社會運動而生，然而公共藝術所開展的場域，以及公共藝術的實踐過程，卻呈現出與社會權力場域與社會意識的強烈相關性。我們所謂公共藝術實踐的場域，正是一個「公共領域」(public sphere)，是一個開放的場所；而公共藝術的社會實踐，此涉及互動溝通的過程，猶如哈伯馬斯(Jurgen Habermas)所論述的「市民社會」(Civil Society)之概念。

所謂的「公共領域」，我們首先意指我們的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，形成了公眾。....當他們在非強制的情況下處理普遍利益問題，公民們作為一個集體來行動；因此，這種行動具有這樣的保障，即他們可以自由地集合和組合，可以自由地表達和公開他們的意見。<sup>33</sup>

哈伯馬斯在這裡所談的公共領域，並非只是單純為了區別於私人領域的詞彙，而是一種相對於機構化、形式化的一種展現活絡和自由的場域，而這樣的場域是在社會生活當中發生，是由市民<sup>34</sup>(citizen)所參與的開放性互動場域。

進一步來說，發生在「公共領域」的藝術設置，我們便能視為廣義的「公共藝術」。查爾斯.泰勒(Charles Tylor)也提到了類似的觀點，他說：

所謂的市民社會...1、在最起碼的意義上，市民社會存於有自由社團之處，而不是處於國家權力的監控之下。2、在較強的意義上，市民社會只有在作為整體的社會能夠通過獨立於國家監督之外的社團來組織自身並協調自身行為這樣的地方才能存在。3、作為第二種意義的替代或補充。只要各式各樣的社團的整體能夠舉足輕重地決定或轉變國家政策的進程，我們就能夠談論市民社會。<sup>35</sup>

查爾斯.泰勒的市民社會雖然不必然是處在對立於國家機器的概念上，但

<sup>33</sup>汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯書店，1998。)P125。Jurgen Habermas 公共領域 Public sphere 汪暉譯。

<sup>34</sup>所謂『公民』(citizen)，在英語裡是『市民』的意思，...西方歷史傳統中的『市民』已經包含了『公民』的意思，但『市民』的觀念在中國歷史上是沒有的。參閱：陳其南《公民國家意識與台灣政治發展》(台北：允晨，1992。)P 六。

<sup>35</sup>汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯書店，1998。)P175。查爾斯.泰勒 Tyler, Charles 聽求市民社會 宋偉杰譯。

是藉由掙脫國家權力的範疇，尋求自身協調的組織則是不可避免的。陳其南教授則認為「『公民社會』的存在，前提是要具備一個像自由城市市民共同體的社會實體和成員意識」<sup>36</sup>，強調必須在共同體(community)的概念下，實踐公民意識與社會政治的責任。吳英明教授認為「尋求市民化、社區化、和生活化的社群關係和倫理關係都是一種邁向『市民社會』的表徵」，並以「一、市民識別的建立、對所生活的都市(地方)有歸屬感。二、市民之間的權利義務相當明確。三、市民具有積極為其他的市民創造利益的心志。四、市民對自己的行動及選擇具有分析和洞察力」<sup>37</sup>等四點來描述市民社會的特色。

事實上，「市民社會(Civil Society)的概念原起於西方，在不同的理論派下也被賦予不同的意義。基本而言，在近代西方，市民社會之形成條件則涉及資產階級的興起，提供批判或溝通管道的公共領域之形成、以及公民自主意識的覺醒」<sup>38</sup>，也就是由市民的權益能夠被充分討論所形成的社會狀態，並在公共領域中對話，在這個前提下，民眾是擁有自覺的，甚至是自主的權利。依此，其主要在於釐清個體—社會—國家之間的各種關係領域，即「市民社會」(Civil Society)不但是西方的詞彙，更是傳統中國所缺乏的概念。

「市民社會」雖然不是一個獨立的學門，但是觸及到的政治思想與哲學術語卻在一九八〇年代以後，隨著東歐共產國家解體，自由主義世界國家重新思考政治與社會的互動關係，共產極權國家則思索反體制的可能性，公民自覺與自我意識所建構出的公民社會，成為學術界和思想界共同討論的期待，進而開始重新發掘和討論市民社會概念的歷史發展，影響的層面涵蓋政治哲學、文化批評、後現代主義等各方面。戒嚴時期，台灣民間社會受限於國家機器，自覺能力始終難以提升，甚至萎縮，國民黨之外的黨外民主人士為掙脫國家霸權機器的控制，從事在野力量的集結與抗爭，時代變遷，當時的白色恐怖卻見證了民間自覺的生命力。

解除戒嚴之後，開放黨禁報禁，國家機器鬆綁了大部分的社會控制，民主思潮大起，農運、工運、學運或環保抗爭等等，民間自覺意識持續加溫，奠定了政府對於市民社會的接受與認同，甚至帶頭走向民間。文建會帶頭推動的

<sup>36</sup> 參閱：陳其南《公民國家意識與台灣政治發展》(台北：允晨，1992。)P5。

<sup>37</sup> 吳英明《市民社會與地球村》(高雄市：宏文圖書，1999。)P25-29。

<sup>38</sup> 張靄朱《臨界時/空與公民權之操演：台灣社會運動中的空間行動》(台中東海大學，「間別千年：臨界空間與社會」國際學術研討會論文集，1999。)P9

社區總體營造政策，算是此一時期的典型代表，宣示建立地方自主、民眾自覺的時代已經來臨。

民主運動數十年，換得政治權利的和平轉移，但並不代表市民社會的體現，文建會少數人帶頭下的政府部門，即使真能說明政策期待由下而上，也無法證明民間自主能力已經足夠，台灣數千個社區組織，或許可以代表地方社區自主意識的形成，然而，這是否等同於人民自覺意識的發達，卻是另外一回事。從普遍性的「私人」利益優於「公共」利益的社會價值，甚至社會的生產機制只顧生產，但卻對於生產所製造出來的問題卻沒有能力解決的現象來看，與其說台灣進入民主化，不如說是私利更加自由化的展現。換言之，我們空有市民社會的表面形式，但是卻沒有市民社會實質的精神與內容。

市民社會所強調在精神層面的共同體、互動參與等等，而這些要件，也是公共藝術所強調的設置精神。市民社會所具有的公民意識、公共輿論場域、民眾參與間接成為推動地方環境改造運動的推手，也成為公共藝術執行是否具有「公共性」的關鍵。另一方面，公共藝術觀念的推動與公共藝術的設置，也彰顯了市民社會的實踐精神，市民社會與公共藝術兩者在這個精神性的基礎下，有著密切的關係，台灣目前正在推動的公共藝術，其背後所隱藏的意義，在正義與公益的前提下，已經逐步指出了市民社會建構的必然性。

### 三、文化思潮的轉向

公共藝術落實在各個不同的場域，所忌諱的是一致的風格與形式所形成的單調世界，除非我們生活世界已經趨近卡爾維諾所描繪的--整個世界都被獨一無二的「楚德」所覆蓋（看不見的城市），甚至無法主動意識到自身的存在。否則，愈趨近同質化的世界，愈能對於異質性的地域更能引發生命的悸動，因此，對地方符號的想像與地方意象的期待，是在這個高度同質化的都市環境中，顯得相對重要與不可缺少。經濟全球化的時代，已經激發起我們對於精英文化的轉向----一種地方時代的來臨。正如，台灣宜蘭縣蘇澳鎮的白米木屐村以及台南白河的蓮花地方形象概念，透過地方文化產業化，或者是地方產業文化化的方式，將地方意象重新塑造，受到許多當地民與外地民眾的熱烈迴響，這些都是依靠文化思潮轉向地方文化的趨勢而成。

台灣社區意識、地方認同、民眾參與近年在各地擴散開來，地方人關心地方事已經成為主流思潮，讓社區有機會成為一個具有公共輿論的場域，而公共論述場域的形成，便是市民社會建構的必要條件，這些，都是公共藝術設置過程得以跳脫當前精英藝術與專業委託的現代主義式思維，進而形成公共對話的有利條件。

以藝術的擁有者而言，在當代市民社會產生之前，藝術被定位於精緻的層面，民間所擁有的藝術被貶低為工藝，是不入流與匠器之品，因此，藝術從來不是公民所擁有，原因在於藝術的詮釋權被剝奪，藝術可以是私人藝術(Private Art)、可以是國家收藏、可以是畫廊拍賣，身為一個國家的組成份子「公民」，在公民意識尚未被揭蔽之前，對於置放在公共空間的藝術品，僅有欣賞的義務，沒有不欣賞的自由，更沒有決定公共藝術品的權力。

市民社會所強調的特徵是建立在「自由民主和尊重個人基本人權為基本原則的現代社會」<sup>39</sup>。在媒體資訊爆炸、經濟全球化的時代，極權國家的力量逐漸地釋放出來，地方自覺及社區主義在個人的領域逐漸中取代了國家與民族的地位。我們所關切的不再是極權國家對於公民權益如何的壓制，而是質疑民主國家社會愈來愈資本化所帶來的疑慮，當一切以經濟發展和消費文化為主軸之

<sup>39</sup> 高宣揚《後現代論》(台北：五南圖書，1999.10.)P38。



時，自由民主是否只是少數資本家剝削勞動力，並且成為鞏固自身利益的護身符。在今日，普遍依存在消費邏輯的生命型態中，人的主體性如何彰顯。

在跨國經濟資本與傳播媒體的全球擴張下，全球化現象掀起了超越政治、經濟層面，進入了文化、環保領域的全球地方意識大反撲。這個現象來自在二十世紀末年東歐共產解體所引發的骨牌效應，自由主義與民主政治獲得了前所未有的勝利的反動，當時最大的成就即是鞏固了美國成為世界霸權的地位，這個霸權不只是顯現在經濟或軍事，而是處於一種明目張膽的販售消費文化與意識形態之霸權國家。美國成為全球經濟結構的主宰者，然而領導美國經濟結構的卻是少數的資本家，世界經濟結構實際上被少數人所宰制，由於缺乏與之抗衡的力量，少數人的價值思維也就牽動了世界性的消費邏輯，讓人質疑世界經濟結構變遷的可能性。即當世界只以微軟、麥當勞與好萊塢等美國價值的生產為消費價值為最終判準，則美國歷史成為世界的歷史之時，也就等同於沒有世界歷史的存在，這也就引發「歷史的終結」的疑慮。這樣的疑慮，不只是出現在歷史，甚至是「藝術」也面臨同樣的問題，尤其是在藝術大眾化(參閱第肆章)。藝術史的焦慮，在於後現代解銷了藝術的崇高、單一、前衛性格，而以多元、去中心性的多元失焦狀態呈現，讓人無法辨別藝術與非藝術的差別，當前衛藝術不在是前衛，當藝術無法被辨別，就沒有所謂藝術不藝術的問題之時，則藝術自然也就終結了。

探究全球化變遷的過程，科技、經濟以及文化的高度發展，與現代社會的形成有著密切的關聯。政治經濟的全球化，加速了世界各地資源的重組，勞動力重新分配，分工多元化。今日的台灣的跨國企業，公司總部大樓可能在台北商業都會區，工廠散佈在位於郊區或港口附近的城鎮，如今的廠址更多是為在中國大陸，而原料可能來自東南亞、印度等地區，銷售的管道則遠可以至日本、美國或歐洲等地區。而交通與網路傳播的高度發展，打破了傳統對於自然空間與時間概念，透過高速的飛行機器，台北到美國的意象距離，不必爬山涉水，只要坐車到機場，即可藉著空間的轉換而到達目的地，飛機的移動，代表了空間的流動性，人坐在移動的空間中，從一個空間場所換到另一個空間場域，拜科技所賜，得以絲毫不費力氣的完成，這便是全球化時代的時空壓縮。曼威·柯司特在其《網絡社會之崛起》提到：「媒體以全球性的整合了，節目與訊息也在全球的網絡上流通，我們不是住在一的地球村上，而是住在一個全球

性生產、地區性分配、顧客取向的小屋裡。」<sup>40</sup>在這個後現代的情境中，個人可以悠遊於世界各地，時空壓縮也引爆了文化接觸的快速與頻繁，台灣在全球化的情境中，接收了大部分的後現代狀況，經由都市快速現代化的發展，社會價值產生了巨大的變革，這種變革（衝突）展現在現代／傳統對於個人／國家的重新定位，意即現代時空的壓縮，讓強大經濟力量夾帶強勢文化介入開發中國家，讓開發中國家的傳統禮教正確性受到質疑，不再發生完全的支配性作用，西方契約與法令取代了傳統的信任關係，個人利益超越國家與國家之間的隔閡，這種解放，伴隨而來是需要重新檢驗個人與公共、個人與社群的權利義務，重新定位個人與國家的互動關係。其中，藝術的支配權，便是在這波潮流中，流入了市民社會的概念中，讓使用者與詮釋者的距離重新被思考。

英國當代社會學家安東尼紀登斯(Anthony Giddens)所標榜第三條路的思維，也是順著社區互動與市民社會建構的脈絡發展。以現代社會而言，高度發展的個人主義、資本主義社會要如何過度到市民社會，哈伯馬斯的觀點提供了我們再思索社會互動的理論基礎，讓我們得以挖掘公共藝術產生的背後機制「市民社會」形成的釐清。

經濟全球化對於現代社會自覺意識所帶來的恐慌，是在於資本主義社會的消費邏輯所帶來客體化或物化之危機，並形成無可撼動的強大消費結構，然而這些警語早在馬克思(Karl Marx)對資本主義的批判思潮和韋伯(Max Weber)對社會制度結構分析當中，皆顯露悲觀的觀點。馬克思看到的是資本主義、工業標準一致化對於人的異化作用，法蘭克福學派(Frankfurt School)老師輩們，從盧卡奇(George Lukacs)、霍克海默(Max Horkheimer)到阿多諾(Theodor Adorno)，皆不斷的希望喚醒世人對建構「主體意識」之急切，憂心資本主義盛行下的社會生產與消費行為，物化了我們每一個人的心智，哈伯馬斯的市民社會之概念，乃代表此一背景下的產物。

哈伯馬斯面對今日的社會變遷，指出了「資產階級公共領域首先可以理解為一個由私人集合而成的公眾領域；但私人隨即就要求這一受上層控制的公共領域反對公共權力自身，以便就基本上已經屬於私人，但仍然具有公共性質的商品交換和社會勞動領域中的一般交換規則同公共權力展開討論。」<sup>41</sup>因此「要

<sup>40</sup>曼威·柯司特(Manuel Castells)著，夏鑄九等譯《網絡社會之崛起》(台北：唐山，1998。)p349

<sup>41</sup>哈貝馬斯著，曹衛東譯「公共領域的社會結構」/引自汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯出版社，1998。)P134

使批判有意於把人類社會從支配中解放出來，就必須依據整合社會的基本過程來表述批判」<sup>42</sup>。其推到實踐之處，便是「市民社會」的建立。高宣揚便認為當代市民社會的爭論中，哈伯馬斯的論點最引人矚目。他說：「他(哈伯馬斯)的最重要觀點可以歸結為兩大方面：一方面是市民社會中有關個人與社會相互關係的各種討論、決策過程的公開性(openness)；另一方面是市民社會中有關個人和社會相互關係的各種意見、輿論、觀點和政策的形成過程，都是在公民個人間自由平等合理溝通(rational communication)基礎上所進行的論述競爭(discursive competition)。」<sup>43</sup>基本上哈伯馬斯的批判理論(critical theory)順著西方文化研究的變遷，有其一定的推演過程<sup>44</sup>，當然其所論述的市民社會也符合了現代化社會的情境。現代國家有一定的基礎架構，它需要法律、軍隊、政府以及人民，國家有許多形式上的疆土、武力以及經濟財富來顯示其國際地位，確保在國際間的利益。但是另一方面，一個國家的活力卻是來自於民間的文化，國家的文明確是需要人民的價值觀與生活型態來體現，個人的解放如何能夠與國家積極互動，一方面能夠保有必要之惡的國家政治體制，另一方面又能夠發揮民間自主的力量，正是當代市民社會最佳的寫照，也是哈伯馬斯急切呼籲的社會情境，他說「現代制憲得益於這樣一種理性觀念，即公民有權利自己決定組成一個共同體，其中，所有公民都是自由而平等的權利夥伴」<sup>45</sup>。也就是藉由個人自主性的與國家互動之過程，顯現人民為行動的主體，進而達到市民社會之建構。

以上所談的市民社會(civil society)基本上是來自於西方民主國家所產生的概念，意涵著個人、社會與國家的互動關係。在西方的市民社會概念，甚至還可以追溯至希臘雅典的城邦政治，但其中所強調的卻是個人的參政權，與當今公民國家所賦予公民的權利與義務，顯然無法比擬。更激進一步來說，我們企

<sup>42</sup> Jonathan H. Turner 吳曲輝等譯《社會理論的結構》(*The Structure of Sociological Theory*) (台北：桂冠 1992。)P243。

<sup>43</sup> 高宣揚《後現代論》(台北：五南圖書，1999.10。)P40。

<sup>44</sup> 事實上，戰前德國的法蘭克福批判學派，已對資本主義工業社會中的文化藝術與社會政治和意識型態之間的關係，提出了另一個思考的新方向，尤其是有關流行文化、「文化工業」與現代性的辯證問題。八十年代，從英國學術界新左派開始崛起的「文化研究」，延續法蘭克福學派的文化政治批判，並結合文本分析與後現代後資本主義的邏輯思考，席捲了全世界的人文思想界。「文化」成為分析政治經濟與社會型態的主要切入點，這就是所謂的「文化轉向」，這可以說是二十世紀末，二十一世紀初，世界學術思想史上最重要的轉折。「文化」不再是人類學獨占的課題或精緻藝術的同義語，它從新回到居於所有人文、社會與政治研究的核心位置。參閱：陳其南《文化研究與政策研究》(自由時報 2001.2。)

<sup>45</sup> 哈貝馬斯著，曹衛東譯「民主法治國家的承認鬥爭」/引自汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯出版社，1998。)P338

求的公民形式，事實上已經超越了共和國(Republic)的法律條文規範與型式意義，讓個人更進一步的積極參與公共事務，「公民社會或公民國家的一個基本性質，是其形成必須建立在公民公共意志的基礎上，也就是說公民本身必須透過不同層次的政治社會單位，由下而上有意識的建構出社會和國家的公意與體制，而不是由上而下的指導與籠罩。」<sup>46</sup>後現代的市民社會，便是個人高度分享了公共參與的權利，從而影響的層面擴散到整個社會，乃至於藝術的參與。而就在人人都可介入藝術的狀況下，社會上人人都是藝術家，而當人人都是藝術家，則自然也就沒有藝術家的問題，推到極限，也就是形成所謂藝術終結之概念。

市民社會概念是夾雜在全球化情境中，試圖建構出公民自主的互動世界，如同台灣公共藝術所承載的社會意義一般，在高度消費與都市化的空間中，尋找出身體經驗底下的空間意識，從這個變遷做為基調，則文化思潮的轉向，必然可以作為提供目前探討公共藝術觀念形成的有效立論之基礎。

---

<sup>46</sup> 陳其南《傳統制度與社會意識的結構：歷史與人類學的探索》(台北：允晨，1998。)P69。

### 第三節 地方文化時代的來臨

「人人共享的菁英經驗：藝術博物館、公眾與文化讀寫力」(Vera L. Zolberg)<sup>47</sup>

「文化」在不同的時期與對象有不同的解釋，文化可以是作為區別人與自然的的不同之處，亦可以作為區別人與機器的差異(對於法蘭克福學派而言)。然而不論如何，文化就像是一個想像的共同體，藉由不同的族群與意識形態，呈現出文化的特質。克瑞斯.簡克(Chris Jenks)在《文化》一書中，為我們將文化下了幾個有效的定義，他指出：

「文化」概念的緣起：1.文化為一知識，或認識的範疇：文化被理解為一種普遍的心態，其中包含著完美的理念，及對人類個人成就或解放的目標或渴望。在某一層面上，這可能反映出一種極度個人主義的哲學，而在另一層面上，這正式對人類的特殊與不同，甚至是對「選民說」(the chosenness)或人類優越性的哲學性念之例證。這又和後來作品中的救贖主題相連，例如馬克思的假意識(false consciousness)，以及法蘭克福學派的憂鬱科學(the melancholy science)等。但我們在柯立芝(Coledge)、卡萊爾，以及後來的馬修.阿諾德(Matthew Arnold)等浪漫主義文學及文化批評作品中，最能清楚發現其根源。2.文化為一種更包容與集體的範疇：文化代表著社會中知識與/或道德發展的狀態。這個立場把文化與文明的概念相連，是由達爾文(Charles Darwin, 1809-82)的進化論所啟發的，後來則由一群係被稱為「早期進化論者」，並為人類學研究先驅的社會學家所接受，提出了「退化」與「進步」兩種彼此競爭的概念，進而與十九世紀的帝國主義相連。然而，這種觀念卻將文化概念納入集體生活的領域，而非個人意識層面中。3.文化為一敘述與具體的範疇；文化被視為任一社會中藝術與知識作品的集合：這幾乎就是日常生活用語中的「文化」一詞，並且蘊含獨特性、排他性、菁英主義、專門知識與訓練或社會化過程等意義。包括一種對文化牢不可破的既成觀念，視文化為人造的、經過沉澱的象徵物，一

<sup>47</sup> Vera L. Zolberg: ““An Elite Experience for Everyone”: Art Museums, the Public and Cultural Literacy,” in Daniel J. Sherman and Irit Rogoff ed. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. University of Minnesota Press, 1994, pp 49-65.

個社會中奧秘難解的象徵主義當然也包括在內。4.文化為一社會範疇；文化被視為是一個民族的整體生活方式：這就是文化的多元論，並隱然有民主意涵的觀點，現在已經成為社會學與人類學關切的領域，而在較地區性的層面上，也是文化研究的關注重點。(Chris Jenks)<sup>48</sup>

文化不只是差異性的存在，經過社會權力結構的利益衝突之後，在團體的內部本身也有高低之分。Chris Jenks 認為「『主流文化』這個新的概念，乃是一項最嚴重的概念混淆。主流文化所指的(如果它有指涉對象的話)是一個民族的生活方式，但僅限於其中有規範性的生活方式，以及該民族生活方式中最優良的要素。這其實就是對於支配性意識型態的一種含蓄的描述。」<sup>49</sup>而我們的主流文化，也就是透過國家正規的教育，形塑出該國家未來的文化基礎。依此而言，文化本身固然沒有高低之分，但是在經過不同社會權力關係的賦予，文化基本上是被社會權力結構所干預和宰制的，正所謂的主流文化對於邊緣文化的權力剝奪就是最佳的寫照(如統一語言對於少數民族的語言是一種強迫性的文化侵略)，倘若結合國家的強制性力量，以及精英與專業的知識能力，進而對差異性與邊緣性文化進行統合工程，而讓民眾的意識形態受到控制，如此，便落入了葛蘭西(Gramsci,1971)所謂的文化霸權(Hegemony)<sup>50</sup>。

布爾迪厄(Pierre Bourdieu)對於從知識份子所塑造出來的主流文化，提出強烈質疑，他說「缺乏思想的老闆和缺乏權力的記者或『知識份子』按照時髦/不時髦、新潮/陳舊的標準來判斷精神產品，...他們按照自己的形象，也就是按照自己的尺寸，重新確定知識份子的面貌和作用。」<sup>51</sup>而這些質疑的關鍵，在於缺乏知識份子的批判精神。由於失去知識份子的批判精神，也就喪失了其自身的主體性。從這個角度來看台灣的地方文化意識之崛起過程，也正是這一個地方自身主體性建立的過程。

台灣近年所強調的地方自主與市民參與，從早期國民政府遷台時，中央主導的國家意識型態，逐步轉型以地方縣市文化中心為主體，以及強調民眾參與的地方化或在地化過程，尤其是展現在文化的面向上，更能窺見近二十年來文

<sup>48</sup>參閱：Chris Jenks 著，俞智敏、陳光達、王淑燕譯《文化》(台北：巨流出版社，1998。)P.23-25

<sup>49</sup>同上。P275

<sup>50</sup>Hegemony：支配權、霸權。一個階級主宰另一個階級的意識形態及文化，通過控制文化內容和建立重要習俗以統一一意見來達到支配的目的。此定義來自葛蘭西(Gramsci,1971)。參閱：戴維賈里、朱莉雅·賈里著，周業謙、周光淦譯《社會學辭典》(台北：貓頭鷹出版社，1999。)

<sup>51</sup>皮埃爾·布爾迪厄；漢斯·哈克著《自由交流》(北京：三聯書店，1997。)P50-51

化政策從中央極權，轉型成為地方自主所產生的巨大改變。

台灣在六〇年代面臨現代化的階段時期，經濟與藝術文化無不以追求國際化的標準為依歸，七〇年代雖然島內因為台灣國際舞台的消失，曾經激起過一陣的鄉土熱潮，但這終歸是基於國族主義或者民族主義大帽子底下所產生的邊際效應。這樣的鄉土熱潮，對於本土化的影響，台灣八〇年代在野黨的民主運動，所標榜的台灣意識，雖然激化族群認同問題，但卻反倒是對於後來本土概念的強化。這樣的轉變，尤其是彰顯在文化的面向，誠如蘇昭英所言「早期台灣因為意識型態化的「中華文化復興運動」對文化藝術發展的本質產生某種程度的扭曲。在政府部門中，文化藝術業務要不是由國防部政戰等部門主管，就是仍屬教育行政體系下的社教部門，或者歸屬負責政令宣導的新聞單位。...；文化藝術的認知，由精緻的展演藝術，擴及景觀環境、文史、產業；文化建設的意涵，由單純的人文藝術生活滿足，提升為社會群體美學與共同體倫理的建立；中央與地方文化專責機構的設置，文化政策由定於一尊（復興中華文化）朝向地方社區做更深更廣的開發；地方文化施政主體性的崛起，文化版圖也從中央台北獨占篇幅的局面，演變為各地多元發展的景象。這些都是近一、二十年來的事情。」<sup>52</sup>蘇文所強調各地多元發展的景象，便可以追溯九〇年代中央政府在文建會的主導下，以社區總體營造搭配這股地方自主與地域認同的風潮，藉由中央主導文化政策的優勢，將國際化的路線逐步轉向，拉回到以地方為主軸的文化政策實踐，並配合文化資產保存觀念的推動，地方藝文團體、活動以及地方文史工作室的補助，使得台灣地方自主與地方認同的本土意識，快速穿透台灣過度工業化所激起的地方環保議題以及社區意識，形成全台的社區總體營造之旋風。經過這幾年，許多埋沒已久的議題已經逐漸浮現，諸如未穩定的民主化根基、地方政治經濟盤據地方人文環境、浮面在地化工程以及速食文化所帶來缺乏美學的價值觀等等，這些環境的意識一但被引發，後續的社會變遷便有許多立足點，這些問題也正是公共藝術觀念得以切入的重要關鍵。

---

<sup>52</sup> 蘇昭英《文化論述與文化政策：戰後台灣文化政策轉型的邏輯》（國立藝術學院：碩士論文，2001）P1

## 一、以生活場域為切入點

二十年前的台灣校園、馬路要道以及醒目的公共空間裡，隨處可見著所謂歷史民族英雄或偉人(先總統蔣中正、國父孫中山或者是中華文化諸聖賢)的雕像，或立或坐的充滿在我們的生活四周。在文化復興運動的時代裡，國家機器藉由這些民族符號來強化中國的文化認同意識，顯現文化的正當性，民族的正確性或是政治的合理性等等，呈顯解嚴前國家意識形態的強勢作為。其實國家意識無孔不入，從歷史的「道統」，從語言文字的整合，從我們日常的生活，最常使用的錢幣更是豎立領袖認同的最佳管道，一元、五元、十元到一千元的鈔票裡，無一倖免，在這個時代中，所謂的「公共」乃意指國家意識的認同建構，所有的地方與團體，皆是必須以建立國家認同為第一優先。

在這個極權與不安的六十年時代裡，政治領導人深黯符號對於人民思想的重要，運用公共空間達到宣傳的效果，以藝術代言增加柔性訴求，因此，公共藝術也身負著如何讓國家之愛被激發，因此大量的國家圖騰便介入各個地方的公共空間，所有的公共空間都必須張掛領袖像，強烈意指領袖權力意志的版圖擴張(與烙印)，如同公共場所會擺置委人銅像。解嚴後，數以萬計的偉人銅像在時代變遷中功成身退，取而代之的是校園中動物雕塑，呈現各地重要路口與橋樑的獅子鍾與扶輪塔，甚至是貨幣的人頭像，也由小學生的圖像、台灣特有動植物以及台灣原住民等圖騰替代掉以往的領袖圖騰。

失去了特殊的愛國符號的一致性，公共藝術能夠展現的造形與題材就變的多元，多到讓人無法記得住有哪一件比較特別，有哪一件能代表台灣，或者是一個地方特色的。廣義而言，宜蘭縣冬山河親水公園算是一個比較早將民眾參與觀念帶入工程的案例中，操作過程菁英文化具有強烈的指導權力，且政府為了對抗中央而帶有強勢建構地域社會之「意識型態」<sup>53</sup>，讓整個工程在設置民眾參與的藝術設施中，政治與精英味道濃烈。然而不論如何，作為意識型態的收編也好，宜蘭冬山河的重要經驗，仍是台灣早期將民眾參與的概念以及當地

<sup>53</sup> 依黃國禎在民國八十七年的成鄉所碩士論文《文化政策、認同政治與地域實踐—以九〇年代宜蘭縣為例》中所指出：「九〇年代宜蘭地方政府所進行的認同建構，是一種單一本質的認同打造，勢一種保守反動的鄉愁追尋，更是一種海德格式的地方感；而文化統合的結果，不但使得地方民間社會力量全面被收編，所為綠色執政更是逐漸顯出地方領導權性格與位置，宜蘭經驗構築的霸權正在形成。」顯示宜蘭在建構地域社會的過程中，強烈的夾帶所謂「宜蘭人」的意識型態，而這樣的意識型態的統合工程，正式以地方認同作為基準點，超越了國家認同的意識型態問題。



文化與地理特色融入工程之中的案例之一。

宜蘭縣冬山河親水公園在兩任的縣長，從七〇年代開始，十六年的時間從規劃、完工到軟體的配套措施，可以說是一氣呵成，九〇年代後續每年更是搭配國際型的活動，讓這個外來的親水公園成為宜蘭的標準圖騰。事實上，冬山河親水公園原先是為了整治每年冬山河河水氾濫而採截彎取直的一個計劃，因為執政者與規劃團隊有心試圖改變民眾怕水的心態，乃在此案規劃設計時特別用心在親水性的議題。施工的過程中，也特別邀集當地民眾共同動手製作，將當地民眾參與製作的公共藝術作品融入整個公園裡，設計者並且取跟文化背景相關的符號意象作為公共景觀的意象設計，並搭配了當地的地景特色，設計出遠眺龜山島<sup>54</sup>的視野軸線等等。這些複雜而貼心的小設計，到現在都可以見到規劃者的用心。完工後，宜蘭縣冬山河親水公園令人印象深刻的，不是河堤兩岸哪一邊是青龍或黃龍<sup>55</sup>，也不是當初民眾參與了多少，而是專業規劃者與主政者嘗試將規劃的思為落實到使用者本身。

對於宜蘭縣民而言，除了民眾的參與，事實上親水公園的公共造形符號特徵，與大家平常接觸的文化符號形式風格，可以說是截然不同，建築師與工程師對於公園的想像，以一個創新的手法來建構一個宜蘭從來沒有發生過的事件，圖騰符號的轉換，無疑是菁英階層期待民間美學能力指數提升的一個切入點，因此我們可以看到幾何造形大量出現在河堤與公園內，過度的幾何圖騰，讓外來者鮮少人能辨認出公園內有什麼樣的民間圖騰。然而政府將整個冬山河擴大成為宜蘭的公共藝術符號，象徵宜蘭人注重環境，或代表政府施工品質優良，甚至讓人遐想成宜蘭政府是優秀的。從這個角度來說，這個親水公園無疑代表了功能性極強的公共藝術圖騰。

---

<sup>54</sup> 龜山島是宜蘭全縣觀海必定會映入眼簾的火山島，由於造形特殊，所以在一般的民眾皆是其為宜蘭之地標。在宜蘭縣地方政府八〇年代建立地方意識與認同時，更是被拿來作為全縣的精神標的物。

<sup>55</sup> 左青龍右黃龍是冬山河親水公園河堤兩道河岸設計的符號意象。

## 二、文化政策重心轉向地方發展

由文化總會所催生的文化建設委員會（俗稱文建會），以及各地方縣市的文化中心（目前多已改制為文化局）等，成為文化政策與文化實踐之主導角色，政府政策的推動與制定，而政府所夾帶的經濟資源與政治支配權，深深的影響著地方文化的走向，尤其是在一些主體性不強烈的地區。政府部門對於文化發展的干涉成為政府的責任與義務，但對於鼓吹地方文化自主，卻又期待政治與公部門從法令與經濟上協助的左右光譜，似乎難以兩全，平衡點的摸索成為思索地方文化如何彰顯自身主體性的重要議題，尤其在文化政策轉向地方文化發展的現況。

就台灣文化發展的主導權演變，近五〇年來可以明顯的看到先由政治主導、經濟優先，最後才到認同文化的炒作，地方文化認同的建構，在政治正確的緊張情勢中，顯得格外邊緣。

國民政府遷台後，國民黨為了豎立台灣為中原之正統，以及抵禦中國大陸在五十五年發起破舊立新的「文化大革命」運動，毅然於民國五十六年在台北號召成立「中華文化復興委員會」，進行「中華文化復興運動」，政治味十足，尤其是在思想及語言方面的控制，一路夾帶著「白色恐怖」的旗幟，深入民間。

六十七年一月在行政院通過「教育部建立縣市文化中心計劃大綱」所揭示的四點目標即是重要的轉折，要如何「均衡」城鄉差距是七〇年代的台灣文化政策思考的重心。

民國七十年十一月十一日，行政院文化建設委員會成立，並開始文藝季的推動。民國七十一年公佈實施「文化資產保存法」，明文規定對於具有歷史、文化、藝術價值之文物、古蹟、民族藝術、民俗、景觀等應加以保存。民國七十四年起，文建會協調有關機關及省市政府聘請專家學者組成「文化中心輔導小組」。文建會八十三年提出「充實省（市）、縣（市）、鄉鎮及社區文化軟硬體設施」。此後各地文化中心獨特的地方文物館便一間一間的設立，伴隨每年文藝季的舉辦，從早年以國際專業表演團隊為主，逐漸轉與地方廟會節慶結合，最後由地方文化團體自己承攬辦理，一連串由中央轉到地方的軌跡，清晰可見，最後試圖將地方文化活動與生活整合到更高的藝術表演精神層面。

在地方政府方面，更是極度仰賴民間地方的自主活力。當今地方政府的文化行政人員每年度皆有許多例行性的計畫工作，這些計劃便要消耗大半的時間與精力，繁雜的行政庶務與真實的文化創造是不同的領域層次。文化行政是協助文化創造的資源整合，而創造則必須落實於事件，也就是要寄望於地方文化自主的發聲，讓政府行政單位扮演一個文化的催生、協助和參與的角色。更進一步來說，政府需要地方文化的蓬勃發展，經費資源才能精準以及有效的運用。這是一種將每一個地方文化生態區域都視為一個文化中心、一個文化中央的概念，配合政府部門資源的支持與鼓勵，使各地方文化能蓬勃且順利的發展，如此回歸文化主體性的機制與思維，我們的地方文化熱切發展才有想像的可能性！所以提到文化的概念，我們不說「中央」文化或是「國家」文化，而是以一種生在地方、長在地方為基調的「地方文化」，這樣的情境，自然能拉出地方的活力、社區的意識，如此，民眾自主以及市民社會的建立才有想像的可能。

整合上述問題，在文化均衡發展議題上所呈現的消極意義便是消弭差距，消弭城鄉、中央地方所呈現資源不均的問題；積極的意義則是將「均衡發展」視為一種適得其所的自由發展，以站在一個提倡地方文化能夠有其受「尊重」、「創造」、以及「參與」的權利基礎上，讓文化在地方自由發展的前提下能夠獲得「充分發展」，直接呈現的意涵便是「公民文化權」的建立。換言之，要能夠展現建構地方文化均衡發展的積極意義，其基礎便需要從培養與建立公民文化權著手，讓各地方文化能夠受到充分的保護尊重、創造及參與等各項公民文化權。事實上，當前許多公共藝術的執行，便是建立在這個基礎與認知上執行的。依此脈絡，底下將針對「公民文化權」的建立來建構地方文化自主性進行論述。

### 三、公民文化權的被擠壓

公民文化權尚未在台灣的法令中出現，也極少被討論，所以國內多數人對於公民文化權這個詞彙還有待想像。然而，當前台灣社會長期由於許多文化權的被剝奪(語言與受教權)，以及民間普遍對於自身文化認同所爭取的文化相關權益，或者是從少數族群與母語文化的尊重等等，在高度都市化與全球化的今日，都已經漸漸擠壓出公民文化權的多元觀念。

在 1947 年頒布施行的中華民國憲法並沒有提到文化權的概念，其中第十五條「人民之生存權、工作權及財產權應予保障。」、第二十一條「人民有受國民教育之權利與義務。」，以及第二十二條「凡人民之其他自由及權利，不妨害社會秩序及公共利益者，均受憲法之保障。」等條文中對於基本生存、工作、財產、教育等等皆一一入憲，綜觀中華民國憲法從草創一路修改至今對於基本人權的保障，皆沒將文化權的概念納入。反觀 1976 年聯合國教科文組織 (UNESCO) 在第十九屆年會中，宣示世界人權宣言第二十七條：「每一個人都有權自由參與社區的文化性生活、欣賞藝術以及分享科學所帶來的發展與成果。」這條基本人權的內涵便將文化權納入基本的人權之列。

西方工業大國以科技文明快速征服全世界各地之時，西方文化仗著優勢的經濟與科技，威脅著許多第三世界的文化生存，將西方的語言、生活習慣、信仰習俗帶到世界各地。當世界各地、各原住民部落、全球國家都在為千禧年的到來而大加慶祝與祝福之時，世界文化在某些面向上已經趨同化的現象就變得清晰。這種世界各地文化趨於統一之時，也就是文化差異性與多元文化消亡的開始。身為世界教科文的意見中心 UNESCO 所宣示世界人權宣言對於文化權的提出，乃是具有深刻的時代背景與意義。

台灣文化觀念議題一方面也跟世界現代化消費文化潮流衝擊少數地方性文化的生存問題，另一方面由於政權更替快速，近百年來受到西洋、清朝、日本、歐美以及國民政府帶來的中華文化等複雜的融合，導致台灣文化缺乏主體性思維，加上長期以來的文化發展政策被附屬於教育領域，所以文化觀念一方面多元，另一方面卻顯得浮面。

在 1977 年十二項建設中設立的各地文化中心，基本的法源依據就是「社

會教育法」和「教育部建立縣市文化中心計畫大綱」，原因是我們的文化無「法」，所呈現的情境就是台灣文化建設是建立在教育系統架構底下的施政措施，一方面不但無法使文化能有一個完整的思考，甚且也會耗損教育系統的能量與資源。在中央部會方面，1981年中華民國始設立文化建設委員會，此時才有一個專責的委員會負責，為國家文化政策以及文化施政措施提供了一個權責單位。雖然如此，到今天中華民國還是沒有一部基本的文化法規可以提供政府施政的依據，自然也沒有辦法產生保障文化權的基本人權概念。

在多元文化尊重的議題上，九〇年代台灣各地風行地方化、在地化的發展潮流，台灣少數族群與地方文化開始意識到都市化與工業化對於地方文化消解的危機，生產工具與生活消費型態的轉變對於傳統文化造成了極大的衝擊，如同第三世界對於西方工業大國所產生的危機感一般。客家文化、原住民文化、農村文化開始思索在地性文化消彌的危機，身為中央文化主管機關的文建會搭上了此波潮流，以社區總體營造鼓勵地方自主建立主體性的文化，隨即引起極大迴響，中央政府以地方化為推動方向的政策，隨即受到各地文化工作者與專家學者的肯定。

然而，民眾熱切參與公共事務，才是確保個人權力最好的方法，民眾親身參與所顯現的活力，也是地方生命力的再現。目前政府部門面對公共工程所強調公共藝術設置，傾向必須要有民眾的參與，或者是加入民眾的意見。甚且受限於公務系統的體制化與形式化，要順著層層法令與程序限制，經常是藉由扼殺公務人員的想像力與創造力來完成，另一方面，民眾參與公共事務的認知，也因為大多仍然停留在投票行為的假民主情境當中，所以不論是社區總體營造也好，公共藝術也好，兩者所關切的地方自我意識與自主行為的發生，在台灣體質欠佳的公務系統與民眾自主能力嚴重貧血的狀況，要能夠順利推展此一觀念，目前仍然是困難重重。

## 第貳章 台灣公共藝術的案例探討

試想，在台灣這樣一個缺乏美學涵養的社會中，如果一位市民或鄉民能夠在不經意的旅途和行程中，隨意就可能遇見一座純藝術的造形作品，甚至在他的住家和上班途中每日必須經過，在長期的薰陶和觸摸下，我們很難相信他不會受到美學教育的感染。(陳其南 1998.12)<sup>56</sup>

近年改善公共環境成為熱門的話題，從河堤兩岸的小朋友壁畫、公園裡的雕塑、路旁的行人坐椅、公共電話亭、社區地標、古蹟修復，甚至是人行道的一草一木，夾雜著分歧的意見與模糊的觀念，從大街到小巷慢慢動了起來。九〇年代的社區總體營造、創造城鄉新風貌、生活環境總體改造、社區健康營造、美化公共環境、示範商店街或示範招牌計畫等等，公部門投入多種的政策，切入我們的公共生活領域，進行視覺環境的改造運動，參與式的設計，讓規劃師開始傾聽當地民眾的聲音，而「公共藝術」也搭上了這一班民眾參與的列車。

本章所要將從政策法令、經費挹注以及民間藝文人士所操作的公共藝術案例，分析公共藝術目前在台灣社會的推行狀況與接受程度之探討。

### 第一節 行政部門的準備

#### 一、立法

檢視八十一年「文化藝術獎助條例」頒布至今，最重要的影響包含第四章設立常態性的藝文補助單位「國家文化藝術基金會」<sup>57</sup>，以及第二章第九條「百分比藝術」<sup>58</sup>(公共藝術)的訂定。其中，國家文化藝術基金會主要的任務在於藝文創作經費的補助，互動的基礎也是建構在於經費的直接挹注。

相較於百分比藝術，其所規範的對象是公有建築物，目標是設置公共藝

<sup>56</sup>陳其南《公共藝術的公共性》(聯合報：文化觀測站，1999.2.2)

<sup>57</sup>國家文化藝術基金會設置條例公佈實施於中華民國八十三年十月十七日，總統華總(一)義字第六一八五號令公布全文十九條。參閱：<http://www.ncafrocc.org.tw/IE/A/03/INDEX.htm>

<sup>58</sup>百分比藝術專指文化藝術獎助條例第九條文『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』，其中由百分之一此衍生的公共藝術設置可視為來自於百分比藝術的規定。

術美化環境，方式除了招標、比價、評選、委託等方式購置藝術品之外，還要顧及到民眾參與、公共藝術委員會的設立等等，這樣影響廣泛的法令條文，雖然並非文化藝術獎助條例原初起草立法的重心，但是後續影響所及，卻深入各個層面。

如今公共藝術已完成立法，並成為公部門重要的執行業務之一，不過這項重要的法案，在送進立法之前，主要推動卻是來自藝術界、學界及民間的呼籲。早在民國七十三年，台北市雕塑家中心畫廊便舉辦「看台灣雕塑之過去、現在及展望未來」座談，與會人士呼籲建築法規應訂定若干比例的經費，作為公共建築的景觀雕塑之用。而七十五年《雄獅美術》雜誌第一八八期，則針對「公眾藝術問題點 - 景觀雕塑與 1 % 藝術基金」作專題探討。而政府卻遲至七十九年才實質的進入環境與藝術的探討層面。<sup>59</sup>

立此法之時，行政院經由行政與立法兩院經由政治協商，將「文化事業獎助條例草案」(行政院版本)以及「文化藝術發展條例草案」(當時的陳癸森立法委員所提之版本)兩案合併討論，提出目前的「文化藝術獎助條例」版本。而原先行政院所提的「文化事業獎助條例草案」條文中，並沒有涉及相關公共藝術的內容與規定，反倒是陳癸森立委所提的「文化藝術發展條例草案」特別以「文化環境」為專章，明定公有建築物之所有權人應提撥建築經費百分之一購置藝術品，而這樣的條文，受到行政院的採納，終而產生了涵蓋公共藝術(百分比藝術)範疇的文化藝術獎助條例。後續根據「文化藝術獎助條例」所制定的文化藝術獎助條例施行細則，以及公共藝術設置辦法等等，都深深的影響著台灣公共環境與藝術的生態。

<sup>59</sup>七十九年的「環境與藝術研討會」，其目的在於「研討政府宜如何規劃並推動生活環境藝術化活動，俾能逐步營造優良的生活環境，美化公共生活空間，創造文化均富的社會」，會中邀請都市計畫、建築、城鄉規劃、環境保護、藝術、美術方面學者專家及關心生活環境與藝術的寺廟、教會、公益社團、基金會、公會之負責人與工作幹部、民意代表、大眾傳播工作者、社會人士，以及規劃與推動生活環境與藝術的政府有關業務主管等，計一四四人參加研討。當時之主任委員郭為藩在開幕致詞時指出，「有好看的公園、道路等公共設施，以及令人賞心悅目的環境，星期日可以到博物館參觀，不一定要門票，也可以欣賞到一些藝術設施。」充分顯現後博物館時代，企圖推動將藝術自菁英階層還諸全民，從「藝術的殿堂」移置日常生活可親之處的用心，頗符合郭主委當時提倡「文化均富」的一貫主張，「文化均富的另一意義，在享有高尚品質的公共生活空間。每個人的私有生活空間，往往因經濟條件而有殊異，但是走出家門後身處的生活空間則是公共的——包括街道、公園、市場、車站、醫院、博物館及各類公共設施，皆為人人可享有的公共環境。參閱：文化環境工作室主編《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》(台北：文建會，1999。)P.270。

當時參與立法的黃才郎認為，此法案推動的本意在於「有感於國內藝術工作者人口甚多，一直缺乏創作發表的機會。許多人爭逐於一個狹小的空間，但求發展因而牽引諸多推擠踐踏的事端，深深為人所詬病。若藉立法之力擠入此一條款，建立公共藝術法源，創造更多的工作機會給藝術工作者。」整體而言，就是「提昇生活環境品質，同時提供藝術工作者的工作與發表機會」。<sup>60</sup>可見得立法之初所考量的重點在於提供藝術工作者的工作機會與美化環境，並未涉及目前公共藝術設置相當重視的民眾參與的理念，顯現公共藝術在十年間，已經從菁英藝術逐漸走入群眾的參與式藝術。

公共藝術成為特定且明確的公共政策來推動，可以追溯於美國賓州費城都市重建局 1959 年（民國四十八年）所定的「藝術百分比」方案，此案提出後，「公共藝術」便成為政府公部門強制執行文化藝術的政策。

台灣的「公共藝術」政策的設立，參考了美國的百分比藝術。民國八十一年六月十六日，立法院第一屆第八十九會期第三十四次會議通過「文化藝術獎助條例」，全文共七章三十八條。其中第二章「文化環境」第九條中規定「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。」這些法令內容在國外幾乎行之有年，唯有「政府重大公共工程，應設置藝術品美化環境」尚屬試辦實驗階段，國內在立法院討論時，也有所爭論，但最後仍予列上。<sup>61</sup>

次年，八十二年四月三十日頒布的「文化藝術獎助條例施行細則」共十九條，其中相關公共藝術的條文即佔有八條<sup>62</sup>，此乃繼文化藝術獎助條例第九

<sup>60</sup>參閱：黃才郎《公共藝術與社會的互動》（台北：文建會，1994。）P.9。

<sup>61</sup>參閱：文化環境工作室主編《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》（台北：文建會，1999。）P.272。

<sup>62</sup>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。第九條 本條例第九條第一項所稱藝術品，係指繪畫、工藝、書法、雕塑、壁畫、攝影及其他利用適當媒材完成之藝術創作。前項藝術品應附著、定著或掛置於可供不特定人或特定多數人觀賞之建築物或建築基地適當地點。第十條 本條例第九條藝術品之認定及其價值之核計，由文建會辦理之。前項藝術品價值之核計，得包括該藝術品之運輸、裝置及其說明圖示等所需費用。第十一條 本條例第九條所稱建築物造價，係指建築



條百分比規定之後，更細部的明定了藝術品的範疇、公共建築與公共工程的定義(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)，甚至是百分之一的相關定義也明列其中。然而對於公共藝術「設置」的細部規定，直到八十七年二月頒布「公共藝術設置辦法」出爐，詳盡明訂了公共藝術的種類、施行辦法、委員會的籌組、計畫書的撰寫綱要以及徵選的辦理方式等等，至此，公共工程刺激公共藝術發展才開始進入了白熱化的階段，公共美學的觀念才受到政策法令的背書，就法令的層面而言，台灣公共環境的改造運動，總算是向前跨了一大步。

不過另一方面，公共藝術是屬於單向式的垂直法令，與其他涉及到公共工程的建築法規並沒有同步調整，依法，公共藝術設置辦法並沒有明確的罰責，而公共工程即便沒有遵照公共藝術設置辦法設置公共藝術，依然可以按照建築法規取得合法的使用執照，換言之，如果稍微了解法規的權力關係，就可以發現公共藝術辦法對於公共工程的建築法規根本起不了作用，對於無心於公共藝術的承辦人員而言，現階段的公共藝術設置辦法便形同虛設。

---

物建造時左列各項費用總和：一、建築物結構、水電設備之工料費及一般裝修工程實際結算之費用。二、電梯、中央系統之空調、照明及音響設備之機具本身費用。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，應檢具藝術品設置計畫等資料送文建會審定之。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，由文建會依左列方式獎勵之：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。參閱：文化藝術獎助條例施行細則。

## 二、經費挹注

在政策法令形成後，行政院特別於八十二年編列一億元「藝術創作品設置費」作為實驗性的案例，由文建會從全省各縣市文化中心，選出九個縣市進行公共藝術的示範實驗計畫，包含 1.新竹市 2.新竹縣 3.南投縣 4.嘉義市 5.台南市 6.高雄縣 7.屏東縣 8.花蓮縣 9.台東縣等，如今已陸續完成。

文建會自文化藝術獎助條例通過以來，為了將這個陌生的概念推廣開來，於民國 83、85、86、87 年間，直接挹注相關公共藝術經費達一億六千餘萬元<sup>63</sup>以上，作為示範及推廣公共藝術的設置費用。

除文建會外，其他單位也相繼投入公共藝術的設置行列。依文建會於八十七年公共藝術年鑑登錄了中部以北 22 個機關單位(13 公立：9 私人)設置公共藝術品就達 55 件，其中有 22 件所登錄的設置經費共約六千餘萬元<sup>64</sup>。

而在民國八十九年十二月份，文建會完成了台灣地區八十八年公共藝術年鑑統計資料，在年鑑內所登記的公共藝術資料共分三個部分，第一部分為依據「公共藝術設置辦法」所設置之案例(有 32 件)；第二部分為原則根據「公共藝術設置辦法」設置，但未通過公共藝術審議委員會者(有 10 件)；第三個部份為花蓮石雕景觀大道系列部分(有 29 件)，三個部分合計共七十一件。其中含裝置五件、陶瓷裝置三件、工程雕塑一件、石雕與鋼鐵塑膠等雕塑六十二件。蒐錄案例(71 件)總經費高達三億九千一百三十六萬五千元整。<sup>65</sup>依照公共藝術設置辦法所執行的第一個部分經費為七千一百二十九萬五千元整，依法執行所佔整體比例不到五分之一的經費，可見非法執行公共藝術在今日要比依法執行之經費大的多。

首善之都的台北市也不落人後，市政府運用行政權力，配合此一觀念的推動。市政府都發局和建管處於八十六年達成共識，發文各機關，凡是公有建築物、重大公共工程未依法設置公共藝術經費預算者，一律不發給建照，讓公共藝術的設置在台北市成為公共工程的例行性業務。

除了上述具體的經費與政策，事實上，政府每年皆編列龐大的公共工程執

<sup>63</sup> 參閱附表「文建會公共藝術決算表」。

<sup>64</sup> 參閱附表「八十七年公共藝術年鑑經費統計一覽表」。

<sup>65</sup> 參閱附表「八十八年公共藝術年鑑經費統計一覽表」。

行經費，以八十八年為例，中央政府重大公共工程就超過 3,600 億元<sup>66</sup>，依法，換算公共藝術百分比的設置經費將達 36 億元以上，且不包括北高與其他縣市。

然而百分比公共藝術的觀念尚未成熟，操作程序難以讓原先的行政系統理解，因此政府各部門遵行者依然有限。再者，從八十七年公共藝術設置辦法通過至今，許多單位仍處於摸索階段，一方面政府年度預算皆於前一年，或者更早以前即已排列，有些重大公共工程更是長達數年之久，因此，對於各公部門而言，公共藝術的經費編列並非一蹴可及，短時間難以看出成效。

令人擔心的是，公共藝術設置辦法本身對於違法單位的罰責交代不清，讓此法如同「道德勸說法」，不具強制規範之功能，更讓許多公部門在面對公共工程龐大經費的複雜層面時，最後往往採取直接放棄設置公共藝術，或是以簡單的藝術品採購取代民眾參與的設置方式。「花蓮文化局黃涵穎直接了當的說，公共藝術如果要依法，根本無法執行。她表示，俗稱百分之一條例公共藝術設置案，在法規上只有垂直體系「依法設置」的規定，但她認為最荒謬的竟是「水平體系」法規付之闕如，如位階較高的建築法規，卻無要求公有建築物及重大公共工程設置公共藝術。因此公共建築在完成後，如果不依照「辦法」設置公共藝術，該建築物在「使用執照」的申請上，卻毫無障礙。」<sup>67</sup>對於少做少錯的公務單位來說，能夠減少自己的麻煩，就是視而不見。這也是公共藝術設置辦法通過數年以來，始終沒有辦法落實的原因之一。

其實法令只是最低限的道德標準，世界的建構與累積並非仰賴法令而形成，更多是來自於對環境基本的尊重。如傳統融入自然的園林，歐洲隨處可見美侖美奐的藝術之都，在過去雖然沒有公共藝術的任何法規條文，或者是相關公共藝術的名詞概念，但是當時的人卻能夠形塑出高品質的公共美學與空間。反觀，處在物資豐富及科技發達的現代文明人類，在重重法令的規範下，過度依賴法令的標準，反而忘卻了生活是不能被切割的。

換言之，目前公共藝術設置的關鍵並非經費的缺乏，反而是一般政府機關對於公共藝術設置辦法的尊重、理解，以及對於公共藝術背後的民主精神與參與觀念尚待加強。

<sup>66</sup> 參閱附表「民國八十八年政府重大公共工程決算表」。

<sup>67</sup> 行政院文化建設委員會《88年公共藝術年鑑---丁榮生/公共藝術一九九九》(台北：文建會，2000。)P126

### 三、刊物出版

相關公共藝術的出版刊物，以行政院文化建設委員會主動出版者居多，近年由於需求面擴大，民間出版商也尋求藝術家合作，出版了一系列的公共藝術相關書籍。其中以藝術家出版社、遠流出版社、田園城市文化出版社等為主。至少包含如下：

- Alan Sonfist 編/李美容譯《地景藝術》(Art In The Land)。(台北市：遠流，1991。)
- Willyrotzler 著/吳瑪莉譯《物體藝術》(Objektkunst)。(台北市：遠流，1991。)
- 行政院文化建設委員會《環境與景觀叢書》(台北：藝術家，1992-3。)
- 行政院文化建設委員會《百分比公共藝術示範 [實驗] 計畫簡要手冊》。1993。
- 環境與藝術叢書
- 行政院文化建設委員會《公共藝術叢書》(台北：藝術家，1997。)
- 新竹市政府《竹影城跡-新竹市公共藝術示範(實驗)計畫實錄》(新竹：新竹市政府，1996。)
- 高雄市立美術館《公共藝術國際學術研討會論文集》(International Symposium on Public Art)「二十一世紀公眾藝術的展望---建立藝術化的新生活環境」(高美館：高雄市政府教育局 1996。)
- 帝門藝術教育基金會承辦執行《公共藝術研習會實錄》(台北：行政院文化建設委員會，1997。)
- 高雄市政府《法國公共藝術特展》(高雄市政府教育局，1997。)
- 行政院文化建設委員會《公共藝術研習會實錄》(行政院文化建設委員會，1997。)
- 行政院文化建設委員會《公共藝術設置作業參考手冊》(台北：行政院文化建設委員會，1998。)
- 楊武訓撰《花蓮縣公共藝術導覽手冊》(花蓮：花蓮縣立文化中心，1998。)
- 俞孔堅《景觀：文化、生態與感知》(台北：田園城市文化，1998。)
- 趙家麟《環境設計與空間藝術之探討》(台北：田園城市文化，1998。)
- 嘉義市政府《嘉義市公共藝術(實驗)計劃成果專輯 - 與桃城對話》(嘉義市政府，1998。)
- 花蓮縣政府《花蓮縣公共藝術導覽手冊(一)》(花蓮縣政府，1998。)
- 台北縣政府《國際陶瓷公共藝術大展》(臺北縣政府，1998。)
- 行政院文化建設委員會《新功能都市空間 - 日本立川市公共藝術特展》(行政院文化建設委員會，1998。)
- 行政院文化建設委員會《公共藝術設置作業參考手冊》(行政院文化建設委員會，1998。)
- 黃明惠《時空寄情：臺南縣公共藝術專輯》(台南：臺南縣文化中心，1999。)
- Harriet F.Senie&Sally Webster 編，慕心等譯《美國公共藝術評論》(台北：遠流，1999。)

- 台南縣政府《時空寄情-台南縣公共藝術專輯》(臺南縣政府, 1999。)
- 行政院文化建設委員會《公共藝術示範(實驗)計畫執行實錄》(行政院文化建設委員會, 1999。)
- 行政院文化建設委員會《八十七年公共藝術年鑑 PUBLIC ART IN TAIWAN 1998》(行政院文化建設委員會, 1999。)
- Malcolm Miles 著; 簡逸姍譯《藝術.空間.城市—公共藝術與都市遠景》(台北: 創興, 2000。)
- 台北市政府《臺北市公共藝術的設置與居民互動關係之研究》(臺北市府研究發展考核委員會, 2000。)
- 台北市政府《第二美術館公共藝術》(臺北市立美術館, 2000。)
- 台南縣政府《顏水龍 紅毛厝傳奇》(臺南縣政府, 2000。)
- 行政院文化建設委員會《八十八年公共藝術年鑑》(行政院文化建設委員會, 2000。)
- 高雄縣政府《八十九年度公共藝術設置業務執行講習會實錄》(高雄縣政府, 2000。)

文建會為了推廣公共藝術的理念, 著手彙集相關的公共藝術資訊與經驗, 策畫出版了一系列公共藝術叢書, 並舉辦相關的環境與藝術研討會, 提供公共藝術資訊及理念的溝通。這些資訊對於缺乏實際操作經驗的台灣, 提供了許多不同的學習範例。

兩套《環境與藝術叢書》(又分為環境藝術系列與公共藝術系列)與《公共藝術叢書》涉及公共藝術與環境美化的叢書, 分別在八十一至八十二(環境與藝術)年出版與八十六(公共藝術叢書)年, 內容針對國內外的公共藝術現況, 委託國內專業學者撰寫出版。

環境藝術叢書/環境藝術系列(民國八十一年十一月至八十二年出版)包含

黃建敏《美國公眾藝術》、曾啟雄《公共設施與藝術結合的參考》、游明國《景觀紀念性建築》、郭瓊瑩等《都市開放空間與都市美學》、陳明竺《街區組織》、仲澤還《人性化智慧型辦公室》、傅維新《布魯塞地鐵之藝術景觀》、林俊成《鑲嵌藝術—馬賽克》、賴明洲《植栽、綠化與景觀》、林品章《設計與視覺環境》、郭中端《冬山河經驗》、林同利《公用電話亭國際設計競賽》、汪荷清《地景欣賞與環境藝術》等。

環境藝術叢書/公共藝術系列(民國八十三年出版)包含

黃才郎《公共藝術與社會的互動》、陸蓉之《公共藝術的方位》、夏鑄九《公共空間》、后德仟《巴塞隆納新公共藝術運動》、莊伯和《慶典裝置與景觀

美化》黃鐵嶼《洛杉磯市中心的重建與公共藝術》官政能《公共戶外家具》、王行恭《中國傳統市招》、劉可強《環境品質與社區參與》、高燦榮《巴黎街道招牌藝術巴黎街道招牌藝術》、陳建北《德里公共藝術》、黃長美《城市閱讀》、林季雄《都市景觀與環境美化》、張世豪《環境設計與課題》、吳光庭《程式風格與建築形式》等。

#### 公共藝術叢書系列(民國八十六年出版)包含

倪再沁《台灣公共藝術的探索》、林保堯《公共藝術的文化觀》、陳惠婷《公共藝術在台灣》、劉伯樂《和青年談公共藝術》、黃建敏《生活中的公共藝術》、劉永仁《米蘭公共藝術縱覽》、高千惠《芝加哥公共藝術現代化運動》、鄭乃銘《藝術家看公共藝術》、劉俐《日本公共藝術生態》、吳瑪莉《德國公共空間藝術新方向》、陳燕靜《水景公共藝術》、郭少宗《認識環境雕塑》等。

以上三套公共藝術與環境景觀叢書，涵蓋建築專業、空間景觀、藝術創作、評論以及藝術行政各領域，介紹了台灣、日本、美國、法國等許多國家的景觀與公共藝術。成套的公共藝術圖書在很短的時間編輯出版，豐富了不少台灣公共藝術的資訊，然而可惜的是，三套出完之後，未見公部門持續出版後續的反思與檢討，甚至是更進一步深入探究和討論的公共藝術之刊物。

高雄市立美術館、台北市開放空間文教基金會及帝門藝術教育基金會也舉辦了大大小小的公共藝術研討會、系列講座，彙整了許多相關論述文章。其中台北市開放空間文教基金會在陳惠婷擔任執行長的推動下，對於公共藝術關懷不遺餘力，更於八十八年開始在國家文化藝術基金會的補助下，每月出版「公共藝術簡訊」至今，由專人負責蒐集相關公共藝術的案例，法令政策問題以及公共藝術觀念的探討等等，刊物內容雖然偏重台北市，但卻是國內唯一針對公共藝術所出版的專門月刊，累積了不少寶貴的公共藝術資料。

#### 公共藝術的電子網路與國外資訊

除了書籍之外，文建會在八十九年四月出版「公共藝術資料光碟」，將公共藝術資料數位化，內容涵蓋九〇年代的公共藝術相關法令、人力、案例以及基本問答等等。然而當下網際網路快速發展之際，國內公共藝術在網路發展卻相對的缺乏，現階段文建會公共藝術網站目前仍然尚未完成，處於設置的階段，目前比較相關的大概就屬專業者都市改革組織承辦文建會業務「行政院美

化公共環境計畫」的網站(<http://www.ours2.org.tw/>)、台北市都市發展局的網站(<http://www.planning.taipei.gov.tw/>)以及台北市政府捷運局的網站(<http://www.dorts.gov.tw/art/artnet.htm>)是比較涉及公共藝術的網站，這其中又以台北市政府捷運局的網站最為完整。

國內網路資訊發展快速，但對於公共藝術的電子資訊卻相當缺乏，使得有限的書籍仍然難以突破空間的隔閡，讓公共藝術的訊息無法普及。

反觀國外的公共藝術推動，透過網路我們可以完整看到許多經驗的累積，甚至於以公共藝術為名的基金，在非個人、非政府的概念下，實質進行公共藝術的推廣、研究與整合的資源。以紐約為例，成立有「公共藝術基金」The Public Art Fund 該基金是「非營利的藝術組織，呈現在紐約公共空間的當代藝術工作者，為其提供與開創藝術舉辦地點的服務。過去的二十年來，公共藝術基金已經為藝術家所認同與倚賴。藉由新的藝術品引進公共領域，讓藝術家展現他們的藝術視野，公共藝術基金提供一個獨特的論述空間、機構，並加強公共藝術的資訊蒐集。公共藝術基金的經費來自於紐約藝術協會，國家政府部門，紐約文化部門以及民間的公司、基金會和個人的捐贈等等。」<sup>68</sup> (The Public Art Fund is a non-profit arts organization that presents the work of contemporary artists in New York's public spaces, providing alternative venues in which to create and view art. The Public Art Fund, over the past twenty years, has acted as a facilitator and advocate for artists and their work. By bringing new artworks into the public realm, the Public Art Fund provides a unique forum and support structure for artists to realize their artistic vision, while simultaneously increasing public access to contemporary art. Public Art Fund is supported in part with public funds from The New York State Council on the Arts, a State Agency, and the New York City Department of Cultural Affairs and through generous gifts from corporations, foundations, and individuals.)類似的基金在美國其他州或澳洲等許多地方也以類似的藝術基金運作。

而洛杉磯則有一個完整介紹該市公共藝術的網站(<http://www.usc.edu/isd/archives/la/pubart/>)，從市中心的公共藝術設施、壁畫、公共設施、圖書館、加州大學、建築物、社區、藝術家等等，蒐錄完整的資料，

<sup>68</sup>參閱紐約公共藝術基金的網頁介紹(<http://www.publicartfund.org/index.htm>)筆者譯。

提供各界對於洛杉磯的公共藝術有一個基本的認識，而該網站更設有搜索引擎的功能，提供各界查詢。其他相關的美國網站諸如華盛頓/國王郡公共藝術網站(<http://www.metrokc.gov/exec/culture/publicart/index.htm>)、西雅圖藝術藝術委員會網站 (SAC) <http://www.pan.ci.seattle.wa.us/Seattle/SAC/home.htm>)等等，皆對當地公共藝術以及公共藝術的基本觀念有所介紹，顯現公共藝術是一個相當普遍的政策、議題或者口號。

公共藝術的設置經驗累積，有助於公共藝術政策的推動，國內的公共藝術設置皆處於試辦與實驗的狀態，對於公共藝術設置交流與提倡，在公共藝術觀念起步的階段扮演舉足輕重的角色，然而不論是政府、民間，甚至是學校教育單位，對於公共藝術觀念的釐清都是相當匱乏。



## 第二節 政府示範計畫案例研究

### 一、執行過程

文化藝術獎助條例在民國八十一年通過頒布後，公共藝術即成為改善環境的重要範式，然而當時在台灣公共藝術仍然是一個陌生的詞彙，在無案例可循，一切必須重頭開始，所以如何讓公共藝術的觀念推廣開來，是行政部門在文化藝術獎助條例頒布後的首要課題。

為了要讓大家有具體的案例可供參考，也為了測試公共藝術設置的可能性，因此，行政院文化建設委員會於八十二年編列達一億元的「藝術創作品設置費」，邀集了王哲雄、江韶瑩、呂清夫、李如儀、陸蓉之、黃永洪、黃光男、黃建敏、黎志文等九位擔任本案委員，並於民國八十三年從全省六十餘處新建或建置中的工程遴選出十五處，委由九位委員進行實地勘察後，挑選出九個縣市進行公共藝術的示範實驗計畫<sup>69</sup>。

這些縣市包含 1.新竹市 2.新竹縣 3.南投縣 4.嘉義市 5.台南市 6.高雄縣 7.屏東縣 8.花蓮縣 9.台東縣等，其中新竹市立文化中心、台南市立體育場以及台東原住民文化會館等建築基地為新建狀態，其餘基地則屬完工後特別設置，與文化藝術獎助條例本意針對新建建築工程而設計有所出入，但基於示範推廣之立意，本非起於法令之約束，故無須顧忌設置對象是否為新建之建物。

如今示範(實驗)設置計畫的九個點已陸續完工並完成勘驗，公共藝術設置經費佔原建築工程總經費皆達百分之一以上，其中以台東原住民文化會館公共藝術設置經費佔建築工程經費的百分之十二點二五最高，而新竹縣立文化中心的百分之一點六七最少。<sup>70</sup>

八十八年行政院文建會委託台灣省立美術館、財團法人台北市開放空間文教基金會共同編輯「公共藝術示範(實驗)設置執行實錄」專書，全書一百一十頁，以彙整各文化中心的個案執行相關資料為主，並補以問卷及訪談輔助，內容則針對九個示範個案作個別陳述，每個個案皆呈現「執行過程摘要」、「經驗

<sup>69</sup> 參閱：行政院文化建設委員會《公共藝術示範(實驗)設置計畫實錄》(台北：財團法人台北市開放空間文教基金會編，1999。)P3。

<sup>70</sup> 新竹市 3.97%、新竹縣 1.67%、南投縣 4.48%、嘉義市 3.0%、台南市 4.0%、高雄縣 2.26%、屏東縣 8.09%、花蓮縣 4.04%、台東縣 12.25%。參閱：行政院文化建設委員會《公共藝術示範(實驗)設置計畫實錄》。(台北：開放空間文教基金會編，1999。)P4。

交換」、「設置基地背景及作品介紹」、「作品評析」及「大事紀」等等，為此一示範(實驗)計畫留下執行之全紀錄。

針對九個示範設置計畫之細節皆已詳列於「公共藝術示範(實驗)設置執行實錄」一書，本文便不再多加贅述，但仍藉由設置過程、作品取得以及呈現結果進行九個示範點的表列分析，作為進一步的說明。

九個縣市示範公共藝術操作方式一覽表

本表引自文化環境基金會/台灣縣市文化藝術發展—理念與實務 p.279

示範縣市	基地位置	經費	藝術作品取得方式	公共藝術型態	民眾參與過程及時間點	評審
1. 新竹市	文化中心開放空間	1500萬	公開競圖	環境景觀與雕塑	舉辦民眾參與座談會及講座。民眾討論座談會。公開展示及民眾意見調查	由專家學者組成評審委員會評選
2. 新竹縣	文化中心開放空間四個設置點	1500萬	邀請徵件 (委託製作)	雕塑、水池	作品公開發表	由各設計單位研擬公共藝術工作計畫書，經公開發表暨討論會後，由縣公共藝術委員會審查決定
3. 南投縣	藝文活動中心選出七個設置點	1000萬	公開徵件	雕塑	作品公開展示。民眾票選	初、複審採兩種方式，各選出三案： 1. 由縣公共藝術委員會及執行小組共同評審 2. 民眾票選 決審：呈由文建會公共藝術諮議委員會審議
4. 嘉義市	文化中心開放空間	1200萬	公開徵件	廣場景觀與雕塑	公開展覽。民眾參與說明會	初選：由公共藝術委員及學者專家組成評審委員會評選 複選、決選：由評審委員會委員評選
5. 台南市	地下停車場之地面公園	1000萬	公開徵件		入圍決審作品公開展覽。製表辦理市民意見調查	專家學者組成評審委員會
6. 高雄縣	文化中心開放空間	1300萬	公開徵件	地景藝術	規畫固定的區域讓民眾進行創作與展示	初、複審：由縣公共藝術委員會及學者專家評審。決選：由文建會公共藝術諮議委員會評審
7. 屏東縣	運動公園選出七個設置點	2000萬	委託製作	雕塑	委託製作的作品公開展出，由民眾投票表示滿意度。	公共藝術委員會之委員採不記名投票決定
8. 花蓮縣	文化中心開放空間	1000萬	公開徵件	景觀與雕塑	民眾座談會、民眾意見納入設計準則作品展示與說明會 民眾票選	民眾投票佔 30 %、專家評審佔 70 %
9. 台東縣	原住民文化會館	500萬	委託製作 複委託	原住民木刻立柱望樓	民眾票選	由中央、省、縣級民意代表和各鄉鎮長、民代、國中校長及建築所在地里鄰長以及民眾進行公開票選。

## 二、民眾參與

- 1.新竹市：舉辦民眾參與座談會及講座，民眾討論座談會公開展示及民眾意見調查。
- 2.新竹縣：作品公開發表。
- 3.南投縣：作品公開展示民眾票選。
- 4.嘉義市：公開展覽民眾參與說明會。
- 5.台南市：入圍決賽作品公開展覽。製表辦理市民意見調查。
- 6.高雄縣：規畫固定的區域讓民眾進行創作與展示。
- 7.屏東縣：委託製作的作品公開展出，由民眾投票表示滿意度。
- 8.花蓮縣：民眾座談會（提出對基地的需求，包括環境、空間、美感上的改善與夢想）民眾意見納入設計準則作品展示與說明會民眾票選。
- 9.台東縣：民眾票選。

文化藝術獎助條例並沒有明文定義「民眾參與」之意含，因此設置之初多抱持「邊作邊修正」的態度，基本上九個示範計畫的公共藝術設置皆或多或少的執行了民眾參與。

在九個示範計畫中，包括座談、講座、舉辦展覽說明會、公開展示、民眾票選等等民眾之參與，遠比一般工程採購顯得複雜，九個示範計畫的承辦單位在無前例可循之下，跨出了傳統的內部行政操作模式，帶起工程民主化的觀念。

事實上，各執行縣市地方政府不只是在民眾參與跨出了一步，在計畫案的執行過程中，採用合議(業主、專業團隊、學者、民眾代表等等)的方式來審查與執行，以公開透明且開放的方式操作，展現出藉由文化政策(公共藝術政策)所引發的文化民主化，這也是顯現公共藝術設置與一般工程的差異之處，身具台灣當前民主化之特殊時代意義。

然而再細究九縣市示範案例民眾參與的內涵，仍然是有許多可以討論之處。比方九個個案的民眾參與多屬公共藝術設置的前置作業，停留在讓「票選」以及舉辦「座談說明會」，這類仍屬於「委任」、「代民主」的操作，尚未直接讓民眾「參與」藝術創作，而這或許也是在具備高度實驗性的操作下，注重概念推廣要比實質實踐來的更為重要，因此九個示範計畫的民眾參與，已經點到了許多「觀念性」的問題，對於面對國內無前例可循的實驗性計畫而言，算是跨出了參與式公共藝術的一大步。

### 三、公開徵選

#### 示範縣市/藝術作品取得方式

- 1.新竹市：公開競圖。
- 2.新竹縣：邀請徵件（委託製作）。
- 3.南投縣：公開徵件。
- 4.嘉義市：公開徵件。
- 5.台南市：公開徵件。
- 6.高雄縣：公開徵件。
- 7.屏東縣：委託製作。
- 8.花蓮縣：公開徵件。
- 9.台東縣：委託製作。

九個個案中，公開徵件者達六個縣市，其餘三個個案則以委託製作的方式取得藝術品。值得注意的是，九個公共藝術示範點的執行，資源雖仍來自中央，但卻朝著確立地方審議職權，為建立地方成為日後主要執行主體的方向邁進。「因此，九個示範點的成就，表面上是公共藝術操作程序的建立，實際上則是企圖以公共藝術的推動機制來營造縣市文化中心掌理地方文化建設的主導權與自主性，進而開展地方行政文化化之利基。」<sup>71</sup>

辦理「公共藝術」設置，在台灣既無先例，如何徵選、採購、簽約以及設置藝術作品？一切重新摸索。然而公共藝術卻必須面對公共工程採購與藝術品之間難以跨越的鴻溝，及藝術價值的問題。藝術價值之評斷無法如同一般商品給予統一明確標準，「在台灣公務文化下，樣樣操作都還必須在合法、合程序、不圖利他人的最高原則下，進行公務交涉的今天，我們實不難想像藝術品價值那種難以評斷的曖昧與彈性，將是行政部門未來推動公共藝術的最大困擾。」<sup>72</sup>

面對藝術價值的曖昧，如何解決是一個難題。然而公共藝術設置所採用公開徵選，以及合議審查制度的方式，卻是最具說服力的操作。九個示範計畫有六個採用公開徵選，且全數以合議審查與執行，一方面是帶出了文化民主化，也解決了藝術「無價」的困境。

<sup>71</sup>參閱：文化環境工作室主編《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》(台北：文建會，1999。)P.272。

<sup>72</sup>同上註。

#### 四、呈現型態

- 1.新竹市：環境景觀與雕塑。
- 2.新竹縣：雕塑、水池。
- 3.南投縣：雕塑。
- 4.嘉義市：廣場景觀與雕塑。
- 5.台南市：景觀雕塑。
- 6.高雄縣：地景藝術。
- 7.屏東縣：雕塑。
- 8.花蓮縣：景觀與雕塑。
- 9.台東縣：原住民木刻、立柱與望樓。

九個縣市所示範（實驗）公共藝術設置案例，由七成的專家學者與三成的民眾代表所遴選的作品，三十多件幾乎全是雕塑，雕塑之所以形成一面倒的趨勢，與先前場地遴選多為建築外之基地，為顧及藝術品之維護與保存有關。然而示範（實驗）設置計畫所呈現的整體藝術類別，也正意味著台灣普遍對公共藝術作品展現想像的可能性不大。與國外的地景藝術、環境藝術或景觀藝術等，考慮整體環境而創作的公共藝術相比，示範計畫呈現公共藝術的形式顯然過於偏重雕塑。而過度依賴增添立體雕塑來改變環境固然能立見竿影，但是若缺乏環境整體評估，缺乏以環境作為整體設置基礎，反而可能因為過量的雕塑而帶來二度視覺污染。「從九個示範案中，依公共藝術的特質，要找一件如 R. Irwin 在 “Being and Circumstance” 一書所提同時具備支配基地的公共藝術(site-dominant public art)、調整基地的公共藝術(site-adjusted public art)、具基地特性的公共藝術(site-specific public art)、因基地而存在的公共藝術(site-conditioned public art)這四等級公共性的公共藝術代表作品，仍有一段距離，但從剛起步階段的台灣公共藝術而言，已是難能可貴。」<sup>73</sup>

偏好雕塑不只是示範計畫，其他案例如台北市政府捷運局陸續辦理的公共藝術徵選，「台中縣校園雕塑藝術建置」及「台北市環境公共藝術市創作展」等等也都是趨向景觀雕塑方面，相較於平面、表演等藝術形式，雕塑確實是目前公共藝術執行單位的最愛。

相較於公部門，現階段在民間團體所推動的環境美化例子而言，以彩繪活動來進行改造環境居多。一則因為製作成本較低廉，再者製作過程中可以讓

<sup>73</sup>文化環境工作室主編《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》(台北：文建會，1999。P.273。)

更多社區的人參與，所展現的民間生命力與公部門有所差異。民間製作過程與藝術展現形式固然有所差異，然而在時日久遠之後，同樣遭遇到維護上的問題，大量的灰塵掩蓋著若隱若現的斑駁油彩，顯現民間與政府一樣注重設置但卻缺乏維護觀念。

若以整體環境考量，在人造環境的都市中（如都市景觀規劃、招牌整治、街區與社區美化等等）也都是我們環境改造的總體工程，透過建立環境的主體性思維，才能適切的尋求良善的公共環境。從法令、資訊、政策、教育、藝術家、景觀設計師以及民眾等考量為出發的公共藝術設置辦法推動已經在各地陸續進入軌道，但如何刺激台灣公共藝術的整體發展，如何避免政治決策的考量總是優於環境倫理的問題，在行政體系官僚化的當下，這無疑則是下一個階段的重要任務。

### 第三節 民間案例研究

對於案例研究的部分，許多論文為了增加說服力，會藉由問卷調查，然而經筆者研究後認為，問卷調查多為單一時間的單一狀況，缺乏長時間的追蹤與觀察，因此本文案例研究採取單一事件的長時間觀察和研究，以利於針對特定議題的整體形塑。再者，民眾參與的概念，決非全由政府所主導。事實上許多民間單位與學者在推動地方文化運動的案例上，也主動的將市民參與的觀念視為必要之過程。

以下本文將針對鹿港「歷史之心」裝置藝術大展作為民間案例的單一整體探討，此一事件過程中固然有許多立場之爭，但是對於藝術創作以及民眾意識兩端的臨界點，或者是公共空間與民眾文化的張力關係，都可以藉由衝突的爭執點，發現更真實的一面，也因此，本案例突顯了公共藝術所涉及的藝術性與公共性在地方實踐的寶貴經驗。

本案例雖然不是直接以公共藝術之名進行操作，然而不論從實踐的過程與爭執對話的問題上，皆體現了隱藏在公共藝術背後的市民精神，也符合本論文對於公共藝術的定義，是必須要落實到每一個不同的案例與情境來探討，而公共藝術的概念也必須要脫離由任何一種藝術材質或者創作表現手法來斷定，而是要由藝術創作者(藝術創作行為)、公共空間以及民眾參與等三個部份共同結構出來。從這個觀點來說，鹿港「歷史之心」裝置藝術大展的整體過程，是台灣最真實的公共藝術之案例展現。

#### 一、鹿港「歷史之心」裝置藝術大展引發爭論

鹿港「歷史之心」裝置藝術大展是一個由官方出資，由民間、專家學者以及藝術家合力執行的藝術計畫。

相較於文建會的「公共藝術示範(實驗)設置計畫」，鹿港的「歷史之心」裝置藝術大展有著不同的出發點。前者是行政院文化建設委員為了公共藝術條例作示範以及美化環境，後者則著重「創造出新的表達形式，進一步為鹿港文化資產的發展建構新契機和視野。...提供藝術表現在歷史、社會民眾、想像與創造力之間一組新的辯證場域，激發台灣藝術表現的新思考向度。」<sup>74</sup>，表面上

<sup>74</sup> 『「歷史之心」—裝置藝術大展』活動計劃文案。



是為了保存「日茂行」史蹟而來，兩者都有著「民眾參與」、「藝術創作」、「公部門資源」以及「合議」執行等等。然而，前後兩者在操作、作品的選擇、民眾的反應以及後續發展卻有極大的差別，尤其是「歷史之心」所面臨的衝突事件，更是突顯藝術創作自由與居民文化認同的矛盾，呈現隱藏在「公共性」與「藝術性」背後的曖昧關係。

民國八十七年五月份，深具歷史意義卻又殘破不堪的鹿港重要船頭行「日茂行」，因為鹿港鎮公所拓寬泉州二路工程，導致史蹟日茂行門廳及前埕面臨拆除的窘境。在社區意識與古蹟維護意識高漲的今日，消息傳開後自然引來了眾人的議論，並在當地知識份子與文史工作者的疾呼下，搶救日茂行的聲音快速發酵蔓延，此時正在台灣各地燃燒的「社區總體營造」，則順理成章的搭上了這場搶救古蹟的列車。專業的規劃團隊在省文化處、鎮公所撐腰力挺下，成立了「日茂工作室」，帶著社區營造的經驗，進駐鹿港小鎮，並且帶來一齣「歷史之心—裝置藝術大展」的戲碼，引爆了國內少見的「公共藝術」論戰。

參與論戰成員包含了當地的知識青年、在地居民、文化工作者、參展藝術家、媒體記者以及後來受邀的藝術文化學者專家們，議題發酵時間則長達數個月，地點從彰化鹿港擴散至現代都會台北市。

爭執的議題環繞在藝術家創作自主性不容剝奪！公共空間的公共意識如何生存？兩者立場的對立，突顯了「認同意識」的落差所形成的事件脫序現象。也讓大家不得不去思考，藝術創作自由的界線以及民眾自主的界線，在公共藝術的展現上，要如何去劃分。當兩邊的意見分歧之時，我們又要如何面對，又要如何解決。這個問題是過去政府刻意保護藝術創作者，也是民眾權益尚未受到損害之時，隱藏在美麗的藝術容貌之下，鹿港的裝置大展，正好提供了大家認真檢視公共藝術的公共性與藝術性之對立關鍵。

## 二、是擾民還是刺激史蹟保存意識

西元 1998 年「日茂行」<sup>75</sup>，在都市計劃道路拓寬泉州二路工程下，導致鹿港重要史蹟日茂行門廳及前埕面臨拆除的窘境。地方知識青年與文化工作者大聲疾呼，搶救日茂行的聲音逐漸被重視，並獲得了台灣省政府文化處與鎮公所的大力支持。

在上級單位的金錢資助下，邀請了專家學者曾梓峰主持「鹿港日茂行歷史城區保存都市更新整體規劃」<sup>76</sup>，為「歷史之心」帶來了重要的策劃構想。隨後在規劃中所提出的「日茂行歷史城區遠景重塑行動系列一/歷史之心--裝置藝術大展」<sup>77</sup>，正是日後引起熱烈迴響的重要規劃活動。

有了民間與政府的大力支持與背書，面對殘破不堪的日茂行，曾梓峰邀集黃海鳴策展「歷史之心----裝置藝術大展的活動」，期望透過十位台灣現代裝置藝術的造勢活動，「活化公共議題、鼓舞居民想像、創造歷史城市新景點、文化資產發展的新視野、裝置藝術表現的新向度」。

藉此「喚起鹿港居民在公眾場合中表達繁榮的記憶，並將私下交談扭轉為可溝通的公共議題。透過藝術家將居民的話題轉化為具想像力與溝通性的作品，鼓舞居民對自己想法的重視。作品擺設、環境整理與新的假設工程整體相配合，創造歷史城市新景點並成為歷史城市發展的議題焦點。鹿港傳統以民俗技藝為文化資產表現的主軸，也是台灣傳統推動文化資產的手法。本計畫能夠創造出新的表達形式，進一步為鹿港文化資產的發展建構新契機和視野。本計畫提供藝術表現在歷史、社會民眾、想像與創造力之間一組新的辯證場域，激發台灣藝術表現的新思考向度。」<sup>78</sup>

<sup>75</sup> 『日茂行』是鹿港早期重要的船頭行，是鹿港人口中的『日廟』。相傳嘉慶君遊鹿港的居住第、有蝦穴的傳說、清時更有『日茂行的母豬掛金耳鉤』的諺語，顯示當初日茂行是鹿港繁榮的重樣象徵，是許多鹿港人耳熟能詳的共同記憶。

<sup>76</sup> 曾梓峰透過中華民國都市計劃學會，於民國八十七年七月十六日提出此規劃案。規劃課題鎖定在『歷史老城區再發展遠景的仲介』、『城市經理新經驗的仲介』、『地方發展視野與價值的置換』、『以參與是規劃過程仲介地方民眾主體的活化』、『地方文化資產的保存與維護』、『新都市規劃專業論述的建構』等等。

<sup>77</sup> 由台灣省政府/鹿港鎮公所/華梵大學主辦，華梵大學建築系承辦，彰化縣立文化中心協辦，空間、文化與社會發展研究室/鹿港日茂工作室策劃執行。計劃構想分為 a.歷史之心工作坊：藝術家進住的工作坊，提通藝術家與居民對話的空間。b.裝置藝術大展：以十未國內藝術家進行裝置藝術的創作，帶動鹿港的活力與想像力。

<sup>78</sup> 『「歷史之心」—裝置藝術大展』活動計劃文案。

十位藝術家，顧世勇《二〇〇一年一月一日》、連寶猜《國泰民安》、方偉文《遙遠》、黃步青《海水的記憶》、郭博州《映》、吳天章《水之鏡》、莊明旗《醒來吧鹿港！》、陳柏年《一種對歷史傳統的斑斕美感的近身體驗》、陳昇志《Lobotomy/蘿蔔偷蜜》、羅森豪《新歡舊愛》、黃明川《鹿港情深》。各自創造了風格迥異的藝術作品，並分別安置在日茂行及附近其他的腹地。

作品的內容從《新歡舊愛、海水的記憶、映、Lobotomy/蘿蔔偷蜜》的懷舊鹿港、有《二〇〇一年一月一日》的展望未來、也有《醒來吧鹿港！、國泰民安》等，深具挑釁與批判語彙的符號。作為服務「社區總體營造」的裝置藝術創作，在天時地利之便，順利的藉由媒體的鎂光燈，向眾人宣示規劃單位認為的文化「重生」的訊息。

雖然揭開大展序幕時，受到藝術文化各界皆歡慶的注視，但卻也興起了當地居民與當地知識青年的異議之聲。其中以在新祖宮展出的《國泰民安》與漫步在日茂行週邊的《醒來吧鹿港！》兩件作品最受爭議，當地知識青年施威全、陳文彬、鹿港苦力群，以及來自廟方的新祖宮管理委員會等等，開始發出不滿的聲浪，面對藝術家挑釁鹿港文化的語彙，污衊信仰的尊嚴，終於讓在地信眾按耐不住，出面拒絕接受強加式的藝術霸權，並以再詮釋的手法，在作品上包裝、拆除、塗鴉等等，訴說居民對這些外來藝術的看法與不滿。

日後長達數個月民眾的憤怒，卻與先前各點功能的預期有了落差，計劃似乎遇到了阻礙，「歷史之心」除了成為社會議題焦點外，似乎也面臨藝術家與居民之間的對峙問題。

### 三、藝術創作自由與地方文化自主的矛盾

紛紛擾擾持續將近半年的時間，藝術家用心創作的成果，受到了居民強烈的質疑，甚至撼動了所謂藝術家的專業性、權威性<sup>79</sup>。在身分地位與權力受到一群沒有專業藝術訓練的居民挑戰，為求自保，四月一日藝術家在台北華山藝術特區，召開記者會，控訴藝術家在鹿港遭受到的「後現代新白色恐怖」。省文化處、文建會、縣文化局、鎮公所、日茂行工作室等相關單位，無不被這爭吵不休的口水戰與居民的反撲情緒，動搖了當初策展的立意。社區間的立場與意見，從單純的立場之爭，加入了許多權力鬥爭，利益的交換或是誰暗中策劃反動等等，使得事件更形複雜。

轉眼間，善良的百姓轉演變成了「暴民」，藝術家也變成擾民的「霸權」(Hegemony)<sup>80</sup>，兩相對立，規劃單位則特別在台北與鹿港，各開了一場公聽會，希望能藉此消毒一番，然而雙方歧見仍然僵持不下。之後藝術家在經過「華山藝術特區」記者會的血淚控訴，鹿港文史工作團隊也隨即在鹿港老人會館召開「學者專家看日茂行裝置藝術大展論述會」，為「歷史之心」所引發的各項爭論進行解套。

此番藝術家、文化工作者，及鹿港當地居民的爭議與對峙事件----「歷史之心」--鹿港裝置藝術大展，可以說是台灣省文化處難得遇到的尷尬案件<sup>81</sup>。從桃園大溪老街撤兵的曾梓峰教授，以他在德國與桃園的社區改造成功經驗，揮軍南下來到彰化鹿港卻受到不小的挫折。面對環境及鹿港居民互動過程的「爭議性話題」<sup>82</sup>，縱使媒體、地方文化與知識份子甚至是社區居民都對上述議題，

<sup>79</sup> 由開幕儀式中可見專業權威的階級文化。台灣省政府文化處、鹿港鎮公所與華梵大學主辦的「歷史之心鹿港裝置藝術大展」活動在一月二十三日舉行揭幕儀式。不過委由公關公司舉辦的『豪華』記者會，也早於20日在台北晶華酒店裡風光完成了。專業的工作團隊及裝置藝術策展人大喇喇的在豪華酒店的杯觥交錯中，敲響了『文化霸權』介入鹿港『公共』藝術的領域。

<sup>80</sup> Hegemony：霸權、支配權意指一社會群體對另一群體行使權力。本詞源於葛蘭西(Gramsci, Antonio, 1891-1937, 義大利)，藉以說明一個階級主宰另一個階級的意識型態及文化，通過控制文化內容和建立重要習俗以統一意見來達到支配的目的。參閱：戴維·賈里，朱莉亞·賈里/著；周業謙，周光金/譯《社會學辭典》(台北：貓頭鷹出版，1999。)P.300; Robert A. Gorman/編 馮欣艷·林泣明·田心喻/譯《新馬克思主義人物辭典》(台北：遠流，1995。)P.283

<sup>81</sup> 本次「歷」案分為『鹿港日茂行歷史空間重現行動』及『「歷史之心」一裝置藝術大展』。前者由省文化處/鹿港鎮公所/中華民國都市計劃學會/空間、文化與社會發展研究室共同主辦。而後者由省文化處/鹿港鎮公所/華梵大學/空間、文化與社會發展研究室共同主辦。可參閱 <http://huafan.hfu.edu.tw/~tfttseng>

<sup>82</sup> 莊明旗的『醒來吧鹿港』(原：Look 鹿港)與蓮寶猜『國泰、民安』(原：一個參與換來不朽)等兩件作品的形式，前者將大大小小的眼睛圖繪在日茂行四周沿路與牆壁上，後者將全身貼滿假

有了不同立場的陳述與批判，不過整體而言，在一切來的太快的情況下，此策展單位策劃事件的成敗與否評價兩極。

但姑且不論「歷」案成效如何，單就這次引發的許多問題中，身為事件引爆的幕後策展單位仍有可議之處，其中不免也傷及正在台灣逐步生成的「公共」藝術。事前不但有誤導藝術家創作過程之嫌，事後在民眾見識到洪水猛獸般的裝置藝術，如何介入他們的生活環境與習俗時，策展單位並沒有即時站出來，只是一謂的拿尊重藝術家的創作、尊重民眾的反應作為擋箭牌，卻犧牲掉民眾對裝置藝術的反感與信任、造成藝術家對民眾的懼怕，如此實在有失策展單位應該具有的道德與責任。

從表面現象的結構來看，公共藝術是由一個「公共」的空間的構成，透過認同，執行權力支配的整合。然而「認同」的落點卻是相當游離，而且可被操縱性，這也是讓人不由得懷疑藝術家與民眾的衝突，是不是在策展單位的期待之中。

---

千元大鈔的馬祖等雕塑安置於廟埕內，藝術家特意的宥性舉動，與當地的生活環境甚至是信仰習俗產生許多對立甚至是對峙的狀態，自然造成鹿港居民的不快。為了平息民眾對作品的不滿，二、三月份期間分別在台北與鹿港召開了兩場座談會。

#### 四、回歸地方文化脈絡的藝術觀念

從鹿港「歷史之心」裝置藝術大展的衝突例子來看，我們發現藝術自由與民眾文化權利兩者衝突之時(或者是藉由藝術創作自由來衝撞地方文化)，地方民眾的批判力與自覺能力到達一定的程度，則藝術家便無法為所欲為，即便是要為所欲為，也要將生產的後續結果，一並視為生產的產品。換言之，藝術品創作後續的所有反應與回饋，都是藝術創作的一部分。

從藝術創作觀念來說，藉由藝術符號來傳達另一個意識形態或概念，是藝術家常見的創作手法。比方，一支筆放在畫布上展示時，它就不只是一支筆的意義。同樣的，一件藝術品放在一個公共空間中，它就不只是一個單純的個人藝術創作行為。

此次大展藝術家或許立意良善、用心良苦，但在過程中藝術家如同殉道者，披荊斬棘的決心，不為個人利益的正面與居民挑釁起來，實在是讓人捏一把冷汗。或許這些藝術家當初的用意就是希望能激起鹿港人去賞他們一巴掌，結果證明他們作品是成功，因為民眾不只給了一巴掌。

對於這次的歷史之心裝置藝術大展的活動，引發一連串的鹿港居民與藝術家之間少有的對立衝突問題，其中不少人的爭議點，著力在幾件藝術作品以粗暴的方式，介入鹿港的生活環境與風俗。面對藝術家近乎刻意挑釁的動作，當地許多文化工作者相當不以為然，認為藝術家在公共場域的創作不應該只顧自己的快樂，而不顧別人的感受，因此，對於該展覽近乎挑性的藝術創作者，當地的知識青年以「手淫」的字眼回報藝術家的藝術創作<sup>83</sup>，也批判藝術家與居民的互動過程愚拙與不足。至於當地民眾對於藝術家衝撞文化信仰的部分，也是幾乎要報以老拳，好心將場地借給藝術家展覽的廟方管理委員會，也曾因此招來許多信徒的惡言相向，費盡唇舌才化解許多衝突。顯然，對於本次藝術大展所引發的動機、過程與衝突的解決方式，操作人員仍然難以快速的出面協調，或者說不知如何協調，因為公說公有理，婆說婆有理，到底居民的文化權利與藝術家的藝術創作要如何取得平衡，從該專案執行處裡的拙劣，只能說台灣面對這樣的衝突事件，大家都續要更進一步的來理解公共藝術的諸多問題，

<sup>83</sup> 以手淫責罵藝術家創作是他們自己爽，別人只聞腥味的意思。此用法擷取自南方電子報 1999.2.25 日，施威全 (E-mail: alberti@tcts1.seed.net.tw) 所撰寫的『青睞牛在鹿港!』砸毀裝置藝術行動聲明一文。

以期能夠避免類似的衝突和不愉快。

公共藝術所涉及的權力即是認同度的問題，涵蓋政府、居民、意見領袖、媒體與文化工作者。鹿港「歷史之心」透過社區總體營造的工程，進行認同的建構。專業規劃團隊以政府授權、民間期望、專業權威，訂立操作程序規則與遊戲方式，藝術家則深具專業權威與知識階級，進行以藝術取得認同的可能性。專業規劃團隊為求順利統合社區意識，透過民眾參與與藝術介入，並無不妥，如果從擾動社區的角度而言，更是快速的達到了策動的效果。

在這個背景下，公共藝術是需要被工具化的。透過「公共程序」來達到社區意識的建構。然而，參與此次藝術大展的藝術家，是否也與策展單位有同樣的認知，還是只顧著自己的藝術是否能夠獲得彰顯，這其中的互動，必定有一方誤解了。對於正在試驗階段的藝術創作者而言，我們對於那些認真創作的藝術家，也只能為這些藝術家所背負的責任大任感到同情，在無法拋掉藝術本位以及接受民眾的回饋下，貿然進行公共藝術的行為，必然會有許多錯位的虛假意識潛藏其中。

策展單位試圖透過公共藝術的民眾參與來整合地方認同之期待，固然令人佩服其睿智之操作手法與創意，然而，或許策展單位忘卻了公共藝術不只是民眾需要教育，藝術家同樣也需要教育。也就是「歷史之心」所推動的認同建構，不只是社區民眾，更是觸及藝術家對於民眾參與的融合工程，在藝術家尚未做好接受民眾反應之前，「歷史之心」受到如此多的責難，是值得大家共同反省的。

藉由這個案例，我們也似乎看到了身為仲介者(策展單位)本身的倫理問題，處理人際問題需要極大的耐心與同理心，仲介者必然扮演著遠比藝術家，甚至是當地民眾都更重的擔子，為了要整合與考慮各方不同的立場和意見，專家學者與政府所扮演的角色，其自身必然以更嚴格的標準來要求自己，因為仲介者已經超越了單純的媒合角色，而成為背後驅動與協調的重要機制。

### 第參章 公共藝術的結構分析

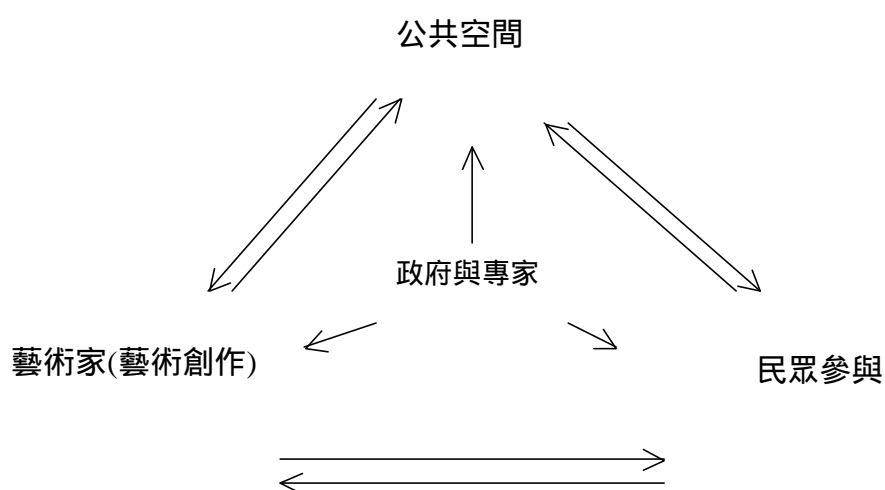
今日，藉由「政府與專業者」的支援，穿透了「藝術創作」、「公共空間」以及「民眾參與」的模糊界線，結構出公共藝術的觀念，進而共同展開的藝術、生活與文化之社會運動。

所謂「藝術創作」乃是意味藝術創作的行為，而從事藝術創作行為之人，即稱之為「藝術家」。以下本文所提之「藝術家」乃特指從事藝術創作行為之概念。

公共藝術的實踐，從基礎結構來談，是藉由「藝術家」來提供藝術創作技術與美感經驗的提升，並在「公共空間」中，進行實質的環境改造，以及運用「民眾參與」的概念來反映出地方文化的精神，以及建構與營造地方魅力與認同，此三者即構成公共藝術結構化的主要系統(System)元素。

此一由「藝術家」、「公共空間」與「民眾參與」三者所構成的公共藝術結構系統，得以藉由「政府」與「專家」等媒合的角色，提供資金、技術與專業意見，讓公共空間在民眾與藝術家共同合作下，得以獲得適切的美化，藝術家獲得創作展示及互動的機會，且民眾藉由參與的過程，進一步對地方認同意識的建構，且從參與藝術創作的過程中進行對話。

此三個部分之系統結構相互串聯，如下(公共藝術功能結構)圖。



圖：公共藝術結構化之分析圖



所謂政府與專家媒合的角色，對於公共藝術之結構過程相對的重要。從鹿港「歷史之心」裝置藝術大展，當民眾與藝術家經由藝術作品再公共空間產生衝突之時，政府與策展單位的專家學者及扮演重要的協調角色，但如果在一切順利的狀況下，媒合的角色應該內化到結構的背後，所以除了扮演協調與媒合的角色之外，自然要顧及到整體過程不能取代主體的位置。

以台灣傳統廟宇的整體結構呈現也能夠說明此一結構圖的可行性。傳統廟宇的雕刻彩繪，甚至是大木與小木結構，當地木匠師父是不可避免的參與其中，祭典儀式與傳統樂舞也都是具有高度的藝術性，這樣的過程，呈現在每一個村落中，而在台灣鄉下的村廟，更是許多社區活動中心、托兒所、社區管理委員會的集中處所，此一空間乃高度開放，且形成村落的政治與文化藝術中心，而這一切的過程，村落民眾幾乎家家戶戶皆有一定程度的關注與影響，至今在鄉間的村落裡，村廟的公共空間依然扮演著許多重要的角色，而公共藝術的結構化過程，甚至是觀念的累積，事實上早已深化在其中。

以下，本文將依此結構圖的三個結構基礎：「藝術家(藝術創作)」、「公共空間」及「民眾參與」等三個面向，分別進行分析論述，以說明公共藝術結構化之過程。

### 第一節 藝術家(藝術創作)

在社會的期待中，藝術囊括了內在美(形而上)與外在美(感官刺激)於一身，進而成為美的詮釋者。而藝術在人類社會文明中，作為滿足精神慾望的工具象徵概念，反映著每一個時代的審美典範，這些製造典範的者，就被我們稱之為「藝術家」(artist)。他們的天職乃從事藝術之生產(但不一定式藝術的詮釋者)。

今日的社會高度分工，也有許多的專業證照制度，然而，社會卻規避了對於藝術家的認定，何以是在高度專業分工的社會裡，我們依然無法對於藝術家作出明確的認證(identify)，甚至有時遇到藝術家朋友，自己也否認自己是藝

術家。那麼，到底什麼是藝術家？為什麼我們要稱某些人為藝術家？

實際上，藝術家並沒有任何的認證制度，對於某些有格調的藝術創作家而言，被貼上畫師、雕刻師、藝術師的封號，對於創作者的社會認知，這是一種窄化與形制化，對於追求自我與突破社會結構藩籬的藝術創作者來說，大概很少人會去接受這樣的指稱。

本文對於藝術家的稱謂，也避免了社會專業分工的形式認證標準，雖然我們很難定位藝術家的定義，但是我們可以指出藝術家的行為，而藝術家最為共同的行為，即是從事藝術創作行為之人，因此，本文指稱藝術家之概念，從積極的角度來說，乃意指藝術創作的行為概念。

若從上述指稱藝術家的指涉為從藝術創作行為之概念，那麼換言之，我們所謂的藝術家並不需要絕對的國家認證，從藝術創作的角度來定位，藝術家可以是專業藝術工作人員(以藝術創作維生者)、社區居民、工程師或者是學校裡的學童，只要這些人從事藝術創作行為的當下，該行為即已構成藝術家的條件。

從社會的生存結構所做的分工，雖然我們無法讓每一個人都變成專業的藝術從業人員，然而對於發生在我們生活經驗的藝術事件(公共藝術)，卻是大多數人都會面對的，因此，對於公共藝術產生的創作者，事實上大部分人都可以從自身的經驗出發，提供切身的意見與資源。而這些參與創作行為者，也就是該件藝術品的藝術創作者，因此，對於藝術家的認定，本文著重在確實參與藝術創造生產的行為。

#### 一、提供藝術創作技術與提升美感經驗

藝術家在公共藝術的設置過程中，扮演著專業技術的提供與美感經驗的帶動者，尤其在台灣美學素養普遍缺乏的情況下，藝術家對於美感的追求態度，是推動公共藝術來提升環境品質的重要功能之一。從九個示範計畫中，評選藝術家的美感正是公共藝術的設置過程之一，藉由一般民眾無法完成的藝術創作，來提升大眾的美感經驗。

另一方面，如果藝術家的美感經驗無法讓民眾產生共鳴，創作的過程沒有適當的民眾參與以及討論，甚至是藝術家個人為所欲為、意圖衝撞民眾的認同基礎，如同鹿港「歷史之心」裝置藝術大展的少部分藝術作品一樣，引

發當地民眾的反彈與衝突，最後藝術家與藝術作品必然會遭致民眾的批判，事後的對立與脫序便可能發生。

因此，我們發現，在要求藝術家提供美感經驗之前，如何尋求適切良好的藝術家與創作過程成為首要的問題。關於藝術創作觀念(與藝術家)生產的社會條件而言，一個良善的藝文環境，是培養藝術家的重要關鍵。比方展覽場地、民眾欣賞能力、發表機會、資金提供甚至是藝術觀念的注入與開放與否等等，都是藝術培育所必須要相對配合的社會條件。反觀台灣藝文環境是否有足夠的條件培養出優秀的創作人才，是公共藝術得以順利設置與否的另一個延伸問題。

根據行政院文化建設委員會於民國八十九年委託財團法人文化環境文教基金會進行的「文化藝術振興方案」之結案報告，在報告書第二章羅列台灣文化藝術事業發展困境共十八項<sup>84</sup>，指出台灣藝文環境有許多待解決之問題。其中不乏繪畫市場的萎縮、展示空間的不足、欣賞人口成長緩慢、法令不健全以及藝文行政人才的缺乏等問題。顯見在公共藝術推動近十年當中，藝術環境依然存在許多困境。

事實上，以往就算沒有藝術政策之時，依然還是會有偉大的藝術或者多元的創作環境，因為藝術本來就是從生活中衍生出來的，有些偉大的藝術甚至是從困頓的環境中，孕育出動人的藝術品來，如畢卡索描繪撼動人心的西班牙內戰格尼卡之圖，貝多芬則不為身體的障礙(耳聰)，創作出動人的音樂來，這些都是證明藝術具有強韌的生命力，藝術會找到自己的出口。

然而回到社會的現實層面，沒有藝術政策固然不會斷絕藝術的生命，但是面對社會經濟快速的成長，民眾對於生活品質與文化環境的期待也隨之增加，藝術家也跟凡人一樣，需要活口，需要穿衣住宿，今日富裕的生活機能，是數十年前的藝術環境與條件絕無法同日而語的，台灣經濟富裕的影響力以

<sup>84</sup> 第二章 台灣文化藝術事業發展困境：一、繪畫藝術市場由盛而衰；二、表演藝術的生存環境困難；三、團隊增加帶來競爭；四、引進國外團隊，增加國內藝術市場競爭；五、資源匱乏的惡性循環；六、創作環境有待改善；七、場租及稅金負擔；八、藝術欣賞人口有待開拓；九、藝文人才不斷流失；十、特定人才不易尋找，文化行政人員不受重視；十一、團隊經營未上軌道，自由工作者趨勢有待重視；十二、資訊新媒體影響好壞參半；十三、新頒採購法被認為不適用藝文活動部門；十四、傳統表演藝術後繼無人；十五、傳統工藝的流失；十六、「純文學」沒落，消費文學勃興；十七、原住民文化未受平等資源分配；十八、文化設施環境不足。參閱：文建會《「文化藝術振興方案」期末報告》(台北：文化環境基金會編，2001)。

及強大的消費能力，自然也反映在藝術市場上。多元的社會面貌，一方面刺激藝術創作的多元樣式，但是高消費的時代，也考驗著每一位專業藝術者的社會生存與適應能力。

對於藝術環境的變遷，許多專家學者皆抱持樂觀的態度。陸蓉之便指出「回顧八十年代的十年，台灣的藝壇轉變是正面多於負面，展出的場地機會增加，投資於文化事業的經費年年高昇，交易市場畫廊業者經紀人逐漸興盛穩定，收藏家的水準和消費能力隨經濟環境一起成長」<sup>85</sup>。林惺嶽更是樂觀的表示：「八十年代最值得大書特書的是政治解嚴所導致的民間力量洶湧，對整個文化環境帶來了空前的激盪。...縱觀八十年代美術發展的最大轉機，就是綜合了六十年代與七十年代之間的矛盾。六十年代熱衷追求西方思潮，以致隨波逐流。七十年代抗拒現代主義回歸本土草根性的層面，也陷入圖騰化的窄巷。八十年代崛起的美術創作者，已經懂得從失衡年代中調整過來，....。八十年代台灣畫家的吸收即轉畫，都有脫胎換骨的呈現。而複合媒材及裝置類型創作的引入及實驗，更使美術創作邁向多元化的里程。」<sup>86</sup>

我們可以看到的台灣藝文現象是「蒸蒸日上、蓬勃發展」，然而就在這蓬勃發展的背後，便是藝術創作人口的快速增加，隨之而來的是藝術空間、藝術欣賞人口、藝術資源同樣需要相對的擴大，加上數十年累積的藝術在解嚴下四處挖寶，讓初嚐藝術勝果的藝文界胃口大開，過去政府所投注的經費以及相關補助已經不敷所求，在「僧多要求的粥更多」的狀況下，導致需要創造更大的藝術市場以滿足需求。

然而，富裕的消費也必須要付出更多的成本，許多藝術家或藝術從業人員面對社會巨大的變遷，讓藝術市場不只是停留在欣欣向榮，更多的是「難以為繼」的窘境。數十年的藝術專業雜誌雄獅美術停刊，3P藝文網站無法存活，藝廊關閉更是時有耳聞，新生藝術家進入藝術界沒多久就消聲匿跡，來來往往雖然不乏青年才氣的藝術家，但各個像藝術過客一般，即使有心投入，面對難以生存的藝文環境，讓台灣難以沉澱出深厚的藝術基礎與健康的藝文生態。

<sup>85</sup> 參閱：陸蓉之《藝術家雜誌》-「探尋台灣八〇年代藝術風格」(台北：藝術家，1990年1月號第176期。)

<sup>86</sup> 參閱：林惺嶽《一九四五-一九九五台灣現代美術生態》-「五十年的回顧與展望」(台北：台北市立美術館，1995) P18-20。

此一社會藝文環境，所造就出來的，是不需要長期、不需要耗費大量成本與精細操作的實驗性質、觀念性質之藝術創作，這類的藝術創作，配合當代藝術創作偏好現成物的大量使用，讓許多廢棄物蒐集場成為實驗性與裝置性藝術家的材料提供來源，從現成物與回收物尋找創作的材料與靈感來源，就像煮菜獲得豐富的準備材料一樣，讓人驚喜。藝術創作的實驗性、觀念性與裝置性，再許多藝術家豐富的想像力面前，成為我們社會問題與美學經驗的感應器，創作成果最後將赤裸裸的顯現在大眾的面前，此一過程中，藝術創作所面臨的各種問題，在某個程度也是反應了我們社會精神層面所面臨的問題。

藝術創作的重要，顯現藝術家存在的價值，而此一價值也讓台灣社會藝文養分成為政治性的問題。民國八十一年文化藝術獎助條例明定設立國家文化藝術基金會，籌措龐大的藝術基金以孳息補助國內藝文創作之後，預計籌措一百億作為母金，孳息經費開放給各種藝術創作者申請補助，此一措施成為政府近年補助私人(精緻)藝術創作者最大的直接經費投入。

就公共藝術設置辦法而言，自然顧及到了藝術專業性的參與，融合地方文化與民眾參與的精神，創作出具有藝術美感兼地方特色的公共藝術作品來，因此藝術家在公共藝術結構化的角色，在藝術方面扮演專業技術的提供者，但在文化環境方面又扮演融合時代意向與當地文化，並呈現於藝術美感形式的任務，以及參與和學習融入當地環境的角色。

因此，一個地方的公共藝術，不論是呈現出何種作品，都要經過某種藝術創作的行為，展現美學與藝術化的實踐。更激進的來說，藝術家的角色並非要由專業藝術家扮演，任何一個人只要都可以擔任起藝術創作的角色，都可為公共藝術的建構跨出第一步。而藝術家的角色，也不僅止於藝術創作，而是要能夠整合出某種程度的美學意象與美感經驗，透過互動的方式，協助完成公共藝術的創作。

## 二、獲取藝術創作展示及互動的機會

公共藝術在設置過程中，藝術家不只是提供藝術創作的專業技術或者是美感的提升者，事實上，藉由公共藝術創作的過程，藝術家也得以藉由專家學者與政府資源的介入，在吸收不同的地方文化生命力，以及各式不同展示空間的條件，讓藝術家得以吸收更多藝術創作的靈感與相互交流的機會，這對於藝術家無疑是正面的刺激，而這也是文化藝術獎助條例當初安排公共藝術條款最原初的目的之一。<sup>87</sup>

八十一年通過的文化藝術獎助條例，此條例對於藝術文化界最重要的兩項影響，一是屬於籌措上佰億元成立的國家文化藝術基金會，以孳息資金直接提供藝術創作者申請創作補助經費，藉由補助藝術創作的方式刺激藝術創作；另一項是藉由半強迫公共工程建設的資金投入，規定政府及重大公共工程必須設置公共藝術品，以編列百分比經費的方式設置公共藝術，藉由每年龐大的公共工程建設撥付經費購置藝術品，增加台灣藝術品之需求，從購買藝術品來間接補助藝術家的方式，進一步達到刺激藝術創作的可能性。

依當時推動公共藝術設置立法的黃才郎委員表示，公共藝術在原先的文化藝術獎助條例並未排入其中，而是由立法院居中協調所完成。他說：「文化藝術獎助條例的名稱及內容，係由行政院版本之『文化事業獎助條例草案』與立法院之對案『文化藝術發展條例』兩案合併討論訂定而成。...原先行政院版『文化事業獎助條例』並無相關於公共藝術的條文，幸好『文化藝術發展條例』不僅納入有關規定，還以『文化環境』為專章章名特別強調。」<sup>88</sup>公共藝術便在該專章中。

政府每年皆有數千億<sup>89</sup>元的公共工程經費編列執行，換算成百分之一，則有數十億元的公共藝術經費可提供設置，這對於每年爭食數萬元的大小比賽，以及辦理搖搖欲墜的畫展，政府所可能編列的公共藝術經費對於藝文界而言，絕對是大手筆。從文建會、台北市政府以及交通部等等，各單位至今都超過了上億元的資金投入公共藝術的設置作業<sup>90</sup>，似乎公共藝術設置成為藝術創

<sup>87</sup> 參閱本文第貳章第一節之「立法」說明。

<sup>88</sup> 參閱：黃才郎《公共藝術與社會的互動》(台北：文建會，1994。)P.9。

<sup>89</sup> 參閱附表「民國八十八年政府重大公共工程決算表」。

<sup>90</sup> 參閱本文第貳章第一節之「經費挹注」說明。

作的另一片天空。至於這片天空的大小，從本文的研究分析，大多停留在雕塑類別，而且公共藝術設置的觀念並未普及到一般政府部門，加上對於違法者並沒有一定的嚇阻辦法，仰賴單位主導者的意願，如此的資助情境，與先前「為了創造更多的機會給藝術工作者，..讓藝術工作者依自己的專長，有所貢獻於社會..。」<sup>91</sup>的設立美意，在國人普遍對於公共藝術觀念狹隘的情境下，目前似乎很難達到預期普遍的刺激藝術創作之成效。

另一方面是展示機會，以視覺藝術為主的公共藝術政策，即公共藝術設置辦法的通過。此一辦法由於具有設置公共藝術於重大公共工程的規定，讓此一條款成為提供藝術家展示與創作機會的政策法條，也算是政府介入藝文生態的具體法令行動。可惜的是，由於涉及場地開放性與安全性的考量，一般的藝術品能夠承受風吹雨打，能夠符合政府承辦人員對於藝術的認知，皆屬有限，唯有雕塑，由於材質之便，能夠符合各種不同的要求，因此公共藝術設置的成果，幾乎絕大多數都是雕塑創作，或者是與雕塑相關的複合媒材創作等等。

這種為了公共藝術設置的安全、保存以及符合政府採購法的標準，公共藝術的設置與創作，經常是以「雕塑」的材質來呈現，此一情況讓公共藝術設置辦法，幾乎讓藝術界詬病為「雕塑條款」。

儘管有「雕塑條款」之疑，但是只要有公共藝術的實踐，藝術創作還是依然持續進行，意即，最終還是要有藝術家的參與。

在台灣所施行的公共藝術，即便由於過度受限於公共工程採購法、可保存且安全的考量，因此絕大部分的公共藝術創作是增購雕塑類藝術品，以致於公共藝術原先提供藝術創作的美意，大受侷限，無法照顧到多數與多樣的藝術家或藝術市場的結果。雖然公共藝術設置的藝術作品廣度有限，但是藉由推動環境美化出發的公共藝術，卻實為許多雕塑藝術家帶來了不小的創作和展示機會，大大的刺激了雕塑的創作環境。一方面將藝術專業與技術貢獻在公共領域，另一方面藉由吸收各地不同的文化特色，過程中，已經為台灣雕塑藝術創作激盪出更豐沛的生命力。

至於公共藝術創作的成果，過度集中於雕塑的藝術類別，是否會造成藝

---

<sup>91</sup> 同註 85。

術創作整體比重的失調與排擠效應，仍然是一個未知數。近幾年公共藝術尚在實驗及試辦摸索階段，因此公共藝術的許多可能性，並未獲得全面性的開展。未來隨著公共藝術觀念日漸成熟，各單位推動公共藝術設置將成為普遍性的業務，屆時藝術家與藝術品的需求量將會大量爆增。

依此，雕塑藝術創作的需求量是否會因為此一政策而快速激增，對於藝術創作類別的發展，雖然令人擔憂。然而，由於公共藝術經費將越來越正常化，也就是投入公共藝術創作的經費將快速的成長，而因為大量經費的誘惑，許多規劃顧問公司與工程顧問公司皆已經蓄勢待發，整合各方面的精英，將公共藝術設置專業化，此一現象或許可以提升專業品質，但是對於地方文化以及藝術家的培育和創作機會提供，並不見得有相對的成長。現然，公共藝術創作的問題，絕對不是藝術家的藝術創作，而是藝術創作的社會實踐。



## 第二節 公共空間

一個「地方」(place)以及一個「空間」(spatial)如何能夠被感受到，如何能夠被深刻的記憶，為何某些空間模式能夠被大眾廣泛且深刻的討論著，而某些地方意象則容易被社會所忽略與遺忘，在高度發展的都會中，除了擁擠與雜亂的意象之外，所謂的公共藝術對於場所的重新定位，能不能在不著痕跡的設計下，帶來美學的提升、加強人文與環境的關懷，都是需要綿密的思考與謹慎的規劃設計。因為公共藝術所創造的，不只是停留在藝術品的創造，而是空間氛圍的形塑，也就是「公共藝術的生產」(production of public art)，更是「空間的生產」(production of space)。

在崇尚經濟發展的時代，創造各種實體(建築)與虛擬(網路)空間，以爭取更大的交換價值，「空間」則快速淪為私人交易買賣的商品，而台灣在缺乏公共意識的當頭，更深刻的反映出今日都市社會中，「公共空間」之難能可貴。

所謂的公共空間，意指「開放性的公共場所」。「公共」(public)意味著公開的(openness)，代表「開放參觀或開放接觸/使用的，如公開出版的文本(形容詞)。公眾表示一個社會中能自由參加政治活動並從事公共討論的個人所組成的總體(名詞)」<sup>92</sup>。強烈從人類行為的開放與封閉性的觀點來界定，尤其是網路科技發達的年代，更可溯及生活實體空間、人際網絡空間，甚至是網路虛擬空間等等。

而「空間」(space)則是承載著容納的機能，放置於人類生活的社會網絡中，空間即是「社會產物與使用價值....空間在目前的生產模式與社會中有屬於自己的現實，與商品、貨幣和資本一樣有相同的宣稱，而且處於相同的全球性過程之中」<sup>93</sup>。以物體安置之空間，視為實體空間；以人際網絡構成的行為空間，稱之為社會空間；從網路媒體電子世界，更能展現空間的虛擬性。意即空間之定位，至少可以區分為可見與不可見的空間，本文之空間從實體空間與網路空間出發，最後回歸到社會空間的建構。

而本文所指稱的公共空間(public space)，正是意指一種開放狀態的公共領域(public spheres)，或者公共場所(public place)，是相對於私人領域(private

<sup>92</sup>戴維·賈里、朱莉雅·賈里著，周業謙、周光淦譯《社會學辭典》(台北：貓頭鷹出版社，1999。)P.548

<sup>93</sup>夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，1999。)P.21

spheres)而言。藉由公共場所的空間，進行各種人類的社會活動，包括公共藝術的產生等等。對於場所的意義，如同諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)所言：「環境最具體的說法是場所。一般的說法是行為和事件的發生。事實上，若不考慮地方性而幻想的任何事件是沒有意義的。很顯然地，場所是存在所不可缺少的一部分。」<sup>94</sup>

邊界是製造空間的首要因素，區別出邊界，也就等同於讓我們區別出空間的範圍。然而，公共空間的社會意涵卻在公共領域方面，哈伯馬斯認為「所謂」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。公共領域的一部分由各種對話構成，在這些對話中，作為私人的人們來到一起，形成了公眾。<sup>95</sup>換言之，公共空間的認定方式，不在於空間的大小或使用者的角色，而在於開放性的公共場域。

#### 一、進行實質的環境改造功能

公共藝術設置的功能，直接呈現且最直接的反應便是實體空間的改變，也就是公共空間的改造，進而達到社會空間的形塑。

公共空間提供公共藝術設置所需要的場所之基礎條件，目標當然不是只為了將公共環境便成為藝術品的台座，而是透過公共藝術將整體的公共空間變成藝術空間，所以，對於公共藝術對於公共空間的環境美化與意義賦予，是賦有重要的任務。其中影響的兩個向度，一是實質間的改變，第二是社會空間的形塑。實質空間的改變我們可以從視覺上感受的到，但是社會空間卻無法由視覺來辨認，但是簡單來說，因為公共藝術的設置，而改善或者是影響人際與社會網絡的張力範圍，就是公共藝術足以引起社會空間改變的程度和領域。

透過藝術家提供專業的技術協助、美感經驗，以及民眾共同參與的身體經驗過程中，將公共藝術呈現在「公共空間」，反映出公共藝術的在地性、地域性的風格。而這樣的需求，在台灣環境普遍惡化，地方自覺意識高漲的今日，公共藝術便逐步從單純的藝術品設置，轉而成為身負環境改造、藝術推廣與美學教育等重責大任。而這些事件所發生的場景都是在公共空間裡，也因此，公

<sup>94</sup> Christian Norberg-Schulz 作；施植明譯《場所精神：邁向建築現象學》(台北市：田園城市文化，1995。)P.6

<sup>95</sup>汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯出版社，1998。)P.125

共空間提供了公共藝術的表演舞台，透過這個公共的舞台得以讓這齣公共藝術的戲碼具體呈現，也藉此改變其自身。

台灣公共藝術的展演舞台——公共空間，在大部分都會地區，可以說是混亂大於和諧，危險大於安全，如果沒有經過適切的整理與人們的觀照，沒有經過相當的環境評估過程，則徒增公共藝術設置在雜亂與擁擠的公共空間中，無疑是公共環境的二度傷害，造成環境更大的負擔。所以說，公共空間不但是公共藝術的舞台，它更是公共藝術的本身。

尤其是近年，大量的土地開發與都市建設，從工廠、各種道路、工業區等等人工建築充斥在我們的生活四周，農業工業化、農村都市化，從農業鄉村到高科技島的過程，卻忘記堅守保護環境的重責大任，在近代數波的現代化與國際化中，從加工出口貿易區，石化工業，到高級晶圓代工，各種想像不到的污染產業，在高經濟價值與產能的條件下，成為台灣經濟奇蹟的重要基礎。長年下來，為了追求高度發展的資本主義卻換來生活品質的低落，帶來了公共環境的污染。

城市經濟快速膨脹，鄉村也快速都市化，規劃速度不若開發來的快，大家不怕生活環境差，就怕沒有錢好消費，唯恐物不能地盡其用、貨不能暢其流，各地佔據公共空間的路霸、不按牌理出牌的看板以及四處可見的違章建築，成了我們都市生活中最常見，也是最重要的一部份，大部分人不但習慣這樣的環境，而且幾乎人人都無法自拔的成為共犯結構，如此，誰也顧不得什麼公共環境的倫理道德約束了。幾十年的工業化，讓台灣經濟奇蹟產生了，但整體環境破壞卻也緊接而來，人們思考反省自身環境改變的迫切性，對於公共空間與公共景觀的改造，在越惡質的環境中，就顯得彌足珍貴。

美國是早期的工業開發國，比台灣更早面臨都市環境的景觀改造問題，台灣目前實行的公共藝術百分比政策，正是來自於美國在 1965 年透過「聯邦住宅局」及都市更新計劃過程中，將工程總預算的百分之一運用於公共藝術上 (Bert Kubli;1997:174) 的概念，明確的透過文化藝術獎助條例第九條，強迫規定公共藝術在重大工程中的百分比地位<sup>96</sup>。也是因為這項法令，後續又生出了更

<sup>96</sup>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。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

為具體的公共藝術設置辦法，為公共藝術作為美化台灣生活環境的代言人，自此，藝術家、規劃公司以及工程單位，在法令條文的保障下，開始進入美化生活環境的戰國時期。投入公共藝術設置的不只是藝術家，基於投標優勢，藝術家經常需要靠行到規劃公司或工程單位，有時工程單位為了得標，也需要找藝術家共同投標，為了招標問題，徒增不少公共藝術操作的複雜與困難度，尤其藝術品的價格彈性無法與一般工程相提並論，豐厚的利潤往往是許多工程顧問公司著力之處，面對工商業投入爭食的可能狀況，從商業的角度出發，能否對公共空間作第一主體的思維，是讓人感到懷疑。

對於公部門而言，公共藝術畢竟是一項發包作業，要業主協助民眾的美學教育，或是擔任社區培力的角色，是許多公務人員難以想像。公共空間的改造是共同的任務，不論是作為公共藝術設置所提供的舞台也好，或者是公共空間本身就是公共藝術的觀念也罷，作為實質投入改造公共環境，媒合政府、專家與藝術家於一身的公共藝術而言，公共空間都是公共藝術設置不可或缺的必要條件。

從公共藝術來思考環境改造的可能性，面臨另外的問題是，如果當環境已經擁擠不堪且不被允許容納藝術品之時，公共藝術的設置是不是一定非得採用增添藝術品的「加法」行為，可不可以有一種「減法」行為的藝術創作，將環境作為整體的藝術實踐。

以環境做為主體思考的公共藝術策略，在台灣許多過度雜亂的地方，由於已經過度擁擠，因此公部門目前採取的購置藝術品來美化公共環境，都是附加累積公共空間的負擔，對於某些已經過度擁擠的環境，不但是畫蛇添足，更是美化環境的殺手，胡亂設置公共藝術品，不僅藝術品無法獲致良善的展示環境，還會造成環境的視覺負擔。

面對這樣的問題，公共空間本身的條件是否適合設置公共藝術也勢必需要考慮的因素之一，台灣由於許多公共空間過度擁擠，設置場所的場地不良，所以大部分國內在設置公共藝術之時，經常需要花費大量的金錢來整理藝術品陳列周圍的環境美化。若激進的來說，若我們反問公共藝術設置所謂何事，是消化預算還是增加藝術家的就業機會，從空間上來說，公共藝術設置的本質正是要美化、提升環境的品質，從這個基礎上，公共藝術的設置並不一定非要以

增加藝術品來美化，對於過度雜亂的環境而言，減少空間的負擔，採取將環境直接去除龐雜的事物，也就是一種「減法」的方式來從事公共藝術之創作，當環境過度繁雜之時，採取減法的方式或許會更貼近於美化環境的本質。

此一減法概念，雖然是針對實體空間的改變，然而再整體環境的意象上對於人際網絡交之而成的社會空間而言，仍然具有相當程度的影響力。相信減法對於整體環境所產生的概念衝擊，絕對會比加法的概念更具教育與社會意義。

可惜的是，減法觀念的公共藝術在八十七年政府公共工程採購法實施之後，這種公共環境美化的藝術操作手法，受限於法令規範，尤其是公務人員怕事的心態，後續真正公共藝術的設置案件，減法觀念幾乎是不可能在政府部門出現，對於身為帶頭推動公共藝術的政府部門而言，這無疑對公共藝術美化環境的觀念造成侷限與扭曲，同時，更透露了必須要由「公共空間」來做為公共藝術主體的重要觀念，而不是當作藝術品的裝飾空間而已。

## 二、藉由地區性空間來展現地方文化的精神

工業文明的都市生活，雖然帶來了許多便利與快速，然而從人與環境的關係來看，事事方便，仰賴人工消費商品的結果，卻是一種不斷的與生活環境「疏離化」之過程，也是另一種去「地方文化」的行為。公共藝術的成現場所「公共空間」，由於具有「地緣性」與「標地性」的功能，以普遍存在十字路口的景觀雕塑而言，若能妥善經營，則各地的景觀雕塑就猶如戶外的地方美術館，讓我們得以輕易的接觸與薰陶，如此，整體環境景觀必定因為公共空間的改善而獲得加最佳的營造。

一個公共空間不但可以當作公共藝術的畫布，也可以承載著當地文化的特色。具有強烈公共性的公共藝術，其展現的場地經常是落在某某特定的公共場所，而公共場所即代表著某類或某群人經常共同使用的空間，而這群人所共有的特殊經驗，以及特別習俗就更成了該空間的獨特文化魅力，公共藝術之所以需要透過民眾參與，透過參與式的設置，正是希望能夠建構出符合該地需求，甚至是能夠展現當地文化精神的意象。

在台灣屬於較早投入公共藝術設置的台北捷運而言，由於捷運空間具有明確性的特殊機能——捷運運輸，因此使用者多數為乘客，對於捷運內部的公共空間所營造的公共藝術，便以藝術美化作為首要條件，減少能夠反映出當地的文化特色。然而在捷運站的外部設計上，由於沿線必然經過許多不同的生活圈所以捷運局也試著採不同的造形設計，希望從外觀的改變，能夠營造出捷運站與當地文化的契合，如淡水站、北投站等等皆是試圖藉由捷運站的外觀來拉近或者彰顯當地生活圈的認同意識。

由於台北市捷運局設置公共藝術的節奏跑的比文建會快，因此許多設置雖然沒有辦法依據文建會的設置辦法(由於捷運局公共藝術設置日期要早於文建會公共藝術設置辦法)，但是台北市捷運局依然能夠採用文建會在設立百分比公共藝術的民眾參與精神，在台北都會最重要的交通運輸系統捷運站及通風口，都順利的完成了公共藝術的設置，儘管有人對於公共藝術只是作為「遮羞物」有所疑慮<sup>97</sup>，但若以公共藝術的功能而言，此處的公共藝術的確達到了美化生活環境的功能。另外，相關台北市捷運的公共藝術問題，在台大城鄉所的

<sup>97</sup> (88)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》(中原大學室內設計系(指導教授黃位政)，1999。)P106.

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案為例」，以及中原大學的蘇晃毅「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」等兩篇碩士論文對於台北市捷運公共藝術的設置皆反省到了作為公共空間的台北市捷運站公共藝術設置，對於地域性性的建構還可以再繼續琢磨。在兩篇論文完成後，台北市捷運局又繼續完成了許多捷運站的內部公共藝術設置計畫，似乎企圖將捷運站的各個分站，串聯成一個整體的藝術網絡，從每日高達六七十萬流量的捷運運輸而言，台北市捷運局所做的努力，就公共空間的公共性而言，這樣的思考與行動不但必要，而且更需要持之以恆。

若就整體縣市的美化而言，台北市的夜景都會改造，以及宜蘭縣公共建築物的整體改造，都是出現令人刮目相看的成績，尤其是宜蘭縣的公共建築改變，從縣政府帶頭，擴散到鄉村的橋墩、山地或城市的國中小學、公園等等，幾乎都加重了公共景觀與參與式的施工設計，可以說讓宜蘭縣的公共空間藉著公共建築，在專業與民眾參與之間，共同學習與成長。

對於宜蘭公共空間的改造上，不但只有政府帶頭努力，甚至是民間單位以及建築師，也相對提倡適合宜蘭氣候與業主需求的宜蘭厝計畫，補助經費固然來自縣政府，但是整體的操作與構想，卻是相當的民間，讓景觀改造不只是侷限在公部門。另一方面，由於宜蘭縣長年以環保掛帥、文化觀光立縣的背景，下，整體公共環境尚未遭大量的破壞與污染，各地仍然保有不同的自然人文景觀，更重要的是，宜蘭縣在各社區所推動的社區總體營造，讓民眾社區自覺意識高，民眾配合推動公共環境改造的能力也相對加強，從政府、民間、專業者以及公共環境都能夠相互搭配的條件下，使得整體宜蘭縣的生活環境空間，相較於其他縣市的標準化都市發展，要來的令人親近與感動，就像縣政府企圖將蘭陽地區視為整體的博物館一般，我們也可以將宜蘭縣的整體視為公共藝術。

以環境主體作為考量的方式，逐漸獲得地方政府的認同。以花蓮縣來說，八十九年揭幕的「花蓮縣石雕景觀大道設計計畫」，總共有二十九件巨型的石雕作品，藝術創作者還蓋國內外的石雕藝術家，其中包含「花蓮石雕公園系列」與坐落在十二鄉鎮的「花蓮景觀大道系列」，花蓮縣政府的企圖心，在於將石雕藝術變成花蓮的一個特色，但是成效卻值得拉長時間來重新評估。

縣政府透過快速的石雕展覽比賽活動，將許多新的石雕藝術品擺飾在花蓮縣各地，從外表看來，各鄉鎮個別的雕像圖騰顯得孤單沒落，而聚集的石雕公園，又無法顯現與民眾融合的藝術場域，而石雕藝術創作能否化為花蓮縣民的生活之一部分，或許才是石雕公共藝術應該思考的問題。

台灣各縣市的文化中心大多遭遇了類似的瓶頸，一種試圖以地方產業與藝術文化來定位各縣市的形象，但卻因為推動時間與深入的程度，難以達到與民眾生活結合在一起的程度，而顯得事倍功半。這樣的情形除了花蓮石雕藝術之外，如苗栗三義木雕藝術、新竹玻璃藝術、宜蘭傳統戲劇藝術、台北縣陶瓷藝術、台中有編織工藝、南投有著名的酒廠、台南有蓮花、台東史前博物、高雄客家文物、台東卑南等等，大多面臨類似的難題。總的來說，這些不同縣市所努力的背後共同思維，都在於藉由地區性空間與人文，來揭示地方的文化精神。公共藝術所實踐場域的公共空間，正是與現在台灣各縣市急切營造的氛圍是相同的。



### 第三節 民眾參與

先前約略提到現代主義計畫底下的都市生活環境，造成人與環境的「疏離」，資本主義商業邏輯所創造出來的，是更為便利的消費生活，消費者所有的一切，都可以用金錢解決，商品交換成為最大的生活目標，從人類身體的感之來說，這是一種「去身體化」的表現，當人們的身體只對商品有感覺，忘卻了對生活環境的回饋，則環境的品質在不受到重視的情境下，自然也難以獲得適切的維護。更嚴重的是，對於環境的漠視，在社會網絡來說，也同樣具有「去文化化」的困境產生。以公共藝術而言，最能夠直接改變此一「去身體化」與「去文化化」的策略，即是透過民眾親自參與的方式，藉由親身的身體實踐來完成「人與環境」以及「人與人自身」的互動。

廣義的民眾，涵蓋每一個自然人，每一個生長在大地上之人。然而因為地理環境、歷史背景、文化脈絡以及社會結構的差異，造成每一個事件所影響的範圍與人群自然有所區別。以相對於國家而言，每一個國家公民都是該團體的一份子；以公寓大廈而言，該棟大樓內的居民即是該公寓大廈的民眾。也就是說，涉及事件權利關係的每一份子，都是該事件的民眾，而以該事件權利結合的團體，即是利益「共同體」(community)。民眾透過事件的參與目的，即是尋求團體利益的最大效能，甚至是確認該事件的主體範圍，而這也是公共藝術如何成為公共？成為誰的公共？所必須經過民眾參與(Civil Participation)的(認證)過程。

#### 一、在地精神與地方認同的再現

公共藝術如何成就「公共性」，除了將藝術展現在公共空間之外，更重要的即是透過民眾的參與。所謂民眾的參與並不受限於何種方式，從公共藝術設置的問卷調查、票選公共藝術品、設計公共藝術、甚至是參與公共藝術品的製作，以及後續的維護等等，都可以有民眾的參與。

嘉義山區的特富野(鄒族)聚落，在東海大學關華山教授等人的協助下，完成了由族人自行搭建的聚會所。在原住民部落，聚會所是祭典儀式舉辦的場所，同時也是具備了教育與文化的功能，而會所的建築體就是一個公共藝術，藉由族人的記憶與知識，搭配族人的力量完成具有神聖性的公共空間，此一力量的來源，即是藉由民眾的參與，將文化與認同的力量，經由具體的身體操作

而實踐出來。

另外，如宜蘭縣二結社區王公廟的新建工程，當地居民以社區總體營造的方式，整合居民力量，要即專家學者與專業者的協助，將舊廟遷移作為社區生活文化館之用，而新廟工程的計畫時程就長達數年之久，而且全程在民眾共同參與的情境下，設計出未來百年的古蹟。過程中，大家注意力皆集中在新廟的造形，然而，二結社區起新廟的過程，以及具體的實踐經驗和成果展現，充分具備了本文公共藝術的結構概念與條件。二結社區投入長時間協調的過程，與鹿港「歷史之心」裝置藝術大展為了結案被迫採取的時間壓縮方式，前後兩者的過程與結果都有極大的差別，若在比較鹿港「文德宮」的急切的拆除與完全委託重建廟宇的經驗來看，民眾參與的程度卻是不可相比擬的，二結社區的起廟經驗的確能夠給予長期處在速食主義的台灣民眾，以及習慣委託的「去身體化」之問題，帶來一些正面的省思。

台灣公共藝術政策特別強調民眾參與，是基於近年台灣在國際化、現代化與都市化的同時，引進了同一格式的建築材料，建設風格以及同樣的生活機能等等，造成各地鄉村或都市千篇一律的混亂，加上傳統地方文化受到都市化的衝擊，引起台灣地方認同的危機--地方感的消逝。

科技進步，縮短了台灣各地的距離，空間的距離感需要重新打量，全球化下的同質化問題在各地上演，難以分辨的城市，在最熱鬧的地方一定有”都是為你的”麥當勞、有”方便的好鄰居”7-Eleven，哈日族、KITTY貓成為時下青少年共同的語言，走在省道沿線的檳榔攤讓人無法分辨身在何處，處在高樓大廈中，不論台北、台中或高雄皆難以分辨兩者空間的差異，忙碌的工商社會解構了傳統的群體關係與生活脈絡，大樓公寓內，樓上樓下形同陌路，家家戶戶大門深鎖，透過電話、電視與電腦網路所串聯起來的認同世界，已經遠遠跟我們生活週遭事物相行漸遠，而真正的生活場域--「社區」卻越來越模糊，呈現浮動與虛擬的認同世界觀。何武璋教授便指出「在今天的台灣，我們到許多鄉鎮，都會有似曾相似的感覺。每個鄉鎮都會有最熱鬧的都會，麥當勞、肯德基、統一超商，外加綿延省道的檳榔攤，讓我們很難確定自己處在何處，同質化的都市發展，帶來了我們均質化的環境，當如果我們無法辨別所處的差異，那就像”看不見的城市”一樣，相同的城市也就等同於沒有城市」<sup>98</sup>

<sup>98</sup>南華大學環境與藝術研究所/何武璋副教授於《地區發展與環境改造研討會》致詞內文。(台北市：南華大學環境與藝術研究所主辦，2001,1。)

然而有趣的是，當全球化、均質化到一定的程度時，地方(locality)魅力就越顯得獨特而受到重視。我們可以想像，當台灣全部都在蓋科學園區，都在蓋工業區，而唯獨只有宜蘭縣發展文化觀光，則宜蘭在台灣的定位上必定是相當的突出且受到肯定。這個問題在於，當我們無法區別自己與他者的差異時，自己便等同於消失在這個世界上，如果我們連自己都無法辨識，即刻會導致認同(Identity)危機。在生活的社區也是一樣，當所有的社區都是千篇一律之時，尋求社區之間的地方差異便會為普遍性的現象之一。

公共藝術所涉及的是公共場域，所體現的是當地的風格，所承載的是在地的精神，若能藉由民眾參與的過程，從作品主題決定，設計方向、規劃方案內容的選擇以及參與藝術家的創作，將設計者與使用者的觀點進行互動討論，民眾得以從整個公共藝術設置製作與設計的過程中，了解到公共藝術創作的技術、過程與方式，感受到藝術家的思考角度與美學概念，透過擁有各種不同生活經驗的居民，共同對公共藝術設置提出想像的空間。

藝術家則嘗試藉由民眾的參與當中，發覺當地共同的事件與記憶，進而將當地文化特色、時代面貌、場所感與認同感、空間場域特色、歷史、特殊事件，以及場所記憶的詮釋等等，化成公共藝術符號以及美學的呈現，更重要的是透過此一過程，在這個需要地方認同時代的當下，建立起難能可貴的地方認同感，並展現在地的精神。

## 二、建構公共藝術的認同基礎

對於許多早期政府所投入的形象商圈之美化，如台北縣坪林鄉沿著北宜路上的茶壺燈，或者是關仔嶺的火焰燈，雖然設在店家門口，但是髒亂與毀壞者眾，後續政府也無力繼續維修，此時若民眾對這些公共事物缺乏認同基礎，不將其視為自身的事物，則飄零於風雨中卻無人聞問的公共藝術將是台灣常見的景緻。

民眾對於環境認同力的薄弱，相對於造成人與環境的疏離。公共藝術透過民眾參與，不但能夠展現地方文化的魅力，更能經過共同的參與，而營造出認同的基本情境，則公共藝術才可能生根於當地，才可能為民眾所擁抱。也就是說，經過民眾參與的公共藝術，因為有了共同的記憶，而能夠將公共藝術與民眾融合為一體。面對都市化以後，許多地方認同的情境必須重新定位的問題，正可以藉由公共藝術的民眾參與，共同在公共的生活空間中，構築起民眾的社區認同與藝術認同。

宜蘭縣蘇澳鎮有一個白米社區，該社區被夾在工業礦產、水泥廠、大卡車與漫天的灰塵裡，產業轉型造成傳統產業沒落，人口大量外流，如同一般鄉間的村落受到都市化的影響一樣，陳年的房舍與建物，讓社區顯得沒落與老舊。然而這裡有許多關心社區發展的居民，動手將過去傳統的產業「木屐」透過各種文化包裝與民眾參與的方式，讓白米社區的居民再度尋回希望。木屐老師傅為了讓白米社區的木屐能夠有一個直覺的身體印象，特地製作了兩雙重達千金的超級大木屐，長度超過兩公尺，以原木刨製而成。過程中，特地邀請社區居民與參觀的民眾，協助製作大木屐，每個人皆可以動手親自刨製，讓大家在動手的過程中，製作共同的記憶，創造認同的意識。此雙木屐的製作時間雖然將近整年的時間，然而所獲致的認同與記憶卻是長久的，而這力量的延續，即是藉由民眾參與的過程，逐步實踐出來。

接收現代西式教育系統的台灣的教育環境，面對競爭的社會而導致教學過度傾向功利、升學主義，對於生活、道德與美學的養成難以成為一般教育的重心，加上社會分工日趨專業，隔行如隔山，藝術成為少數人的詮釋領域，原本來自於生活體悟的藝術經驗，經過社會分工的區隔之後，藝術已經獨立於常人之外，公共藝術若能打破各專業的本位思維，建立起民眾、藝術家在公共空間的對話機制，則不失為最佳的藝術教育，或者說生活教育。

陳其南教授認為：「一個公共藝術的設置過程很有機會能成為一個對社會大眾進行藝術教育的過程。藝術教育不僅只能透過學校的美術教育或藉由美術館、博物館來達成。包括設置過程中所引發關於藝術潮流、藝術形式、審美觀的討論，對民眾而言便是一個教育過程。」<sup>99</sup>

再者，作為以呈現在公共場域的公共藝術，牽涉到的並不止於單純的美學教育問題，公共藝術涉及了建築與都市或鄉村法規的配合，公共環境的美化，地方文化精神與特色的呈現等等，都需要民眾共同參與，藉由民眾參與的過程，一方面來達到美化環境的目的，另一方面藉由公共化的討論過程，提升民眾對生活環境的敏感度與認同感，從而帶出「社區」的場域及文化區位，重新定位藝術、空間與社區三者的複和體，帶起參與式的學習。

從建構公共藝術的結構系統三要素當中，在藝術家、公共空間以及民眾參與這三者皆有其本身的功能與重要性，然而在今日推動公共藝術所面臨比較困難，也是比較重要的主要因素，正是「民眾參與」的環節。

在公共藝術的三要素當中，藝術創作本身早已經存在，且任何多元複雜的藝術創作皆不缺乏；而公共工程採購的部分也是行之有年，而且按照程序依法辦理。如今推動公共藝術比較困難，也是最能改變將公共藝術視為單純藝術品採購的問題，就屬民眾參與。要將民眾參與帶到深具私人精神的藝術創作，無非是考驗藝術家的耐性；對於依法辦理的公共採購案而言，則是必須要更小心的符合當地居民的情緒性需求。面對這些問題，都是有賴當地民眾能夠站在公共利益的前提來著想，透過公共性的參與，凝聚共識，呈現共同的話題，讓居民對藝術品達到認同，進而讓公共藝術成為當地的藝術。這也是說，公共藝術做為公共觀念的具體實踐，已經超越了單純的藝術創作，也跨越了形式化的政府採購問題，而是承載了公共藝術背後(當地、文化)的認同問題。

---

<sup>99</sup>陳其南《公共藝術的公共性》(聯合報：文化觀測站，1999.2.2)

#### 第肆章 公共藝術的美學論述

「『我們不能將藝術作為一個獨立的、次級的文化領域來對待』(尼采)...

藝術不應當被抽離生活的脈絡」<sup>100</sup>

對於許多美學家(或藝術哲學家)而言，跳脫精英/大眾藝術世界的公共藝術必定是個讓人摸不著頭緒的詞彙，然而若試圖從「存在」、「環境」以及「空間」來談論公共藝術美學的問題，便不難理解公共藝術美學所觸及的核心問題藏在「價值」、「責任」與「權力」之中。

然而，公共藝術是個高度社會實踐的事件，在今日，如果失去了文化、社會、地方意象或者是意識形態的詮釋，我們似乎無法將公共藝術從眾多藝術的觀念區分出來，也無法讓公共藝術落地生根，更無法讓公共藝術被記憶，此正所謂符號之意義不在於符號本身，而在於文本之脈絡，若將公共藝術視為符號，則與公共藝術共同存在於當地的歷時性與共時性之因素都是文本的構成，也是公共藝術存在的主體。

進一步來說，當我們無法從眾說紛紜的藝術範疇釐清公共藝術的情感歸屬，或者無法讓公共藝術受到關注時，事實上也相當程度的意味著該環境之容顏是模糊不清的，是缺乏觀照的，意即，公共藝術與環境乃互為主體並且是有機的連帶關係。從這個角度來說，要認清公共藝術的主體，並不是一廂情願的從公共藝術表象作形式分析，而是應該要從週遭環境的整體氛圍建構起，從中支撐公共藝術的藍圖，重新以當地的視野來定位公共藝術。因此，當我們對公共藝術試圖詮釋的同時，也是對於某一個特定區域與文化、社會、地方意象或者是意識形態進行思考，甚至是重構。

然而，問題是藉由公共藝術為核心所串起的社會網絡與權力結構，該如何去如何界定其範圍領域。面對複雜的社會網絡，若不是只滿足於公部門在程序上的型式要求，而是追求更高的設置標準與理想，如此便會讓所有公共藝術專家所熟之的專業變成非專業，進而必須重新針對人文社會空間與實體空間進行深刻的了解，讓參與者共同思考與創造複雜的社會網絡。因此，我們很清楚的了解到，即便成為某一個特定案例的公共藝術專家，等到另外一個案例發生之時，也必須重新學起，重新來過。因為公共藝術的主體就在於他的環境，要了

<sup>100</sup>陳懷恩《尼采藝術形上學》(嘉義：南華管理學院，1998。)P.5

解公共藝術的主體，就需要了解他的環境。

再者，從人類認知的過程來說，公共藝術是「被」定位(difinition)，或者「被」證澄(identify)出來的，如布爾迪厄所言「文化並非某人本是如此(is)，而是某人去得到擁有的(has)，或者應該說某人變化形成的(become)；謹記是社會條件促成美學經驗以及某一些人---藝術愛好者或”品味人士”---的存在」<sup>101</sup>。公共藝術雖然被賦予意義，但其是否也能成為自己的地方(place)，是否可以證澄自身，成為一個文化、社會或意識形態的系統，甚至超越文化、社會與意識形態，極端如布希亞(Jean Baudrillard)所指的一種比真實還要真實的擬像世界，他說「狄斯奈樂園之所以存在，為的就是要遮掩起”它就是真正的國家，真正的美國本身就是狄斯奈樂園”的事實...迪斯耐樂園的存在被呈現為想像性的，為的就是要讓我們相信，真實便是真的。...洛杉磯以及環繞著它的美國，便不再真實，而屬於超度現實與擬像的秩序(布希亞的擬仿秩序”orders of simulacra”分為三層，第一層為仿製階段，由仿製和偽造的影像所支配。第二層秩序由生產和連續系列來統治”工業機械人的時代”。第三層秩序由擬象來支配)」<sup>102</sup>。在這個充滿擬像的時代中，我們愈來愈依賴虛擬進行真實世界的重構。曼威.柯司特也指出：「文化是由溝通歷程所創造出來的...在真實和象徵再現間並沒有什麼區別。在所有的社會裡，人類生存在象徵環境中，並經由此而行動」<sup>103</sup>亦即人們的社會實踐，是從虛構中進行的社會行動，而且趨向於虛擬的世界中，如同將生活建構在網路咖啡世界一般，在都會中並不令人意外。

台灣公共藝術有一大特色，便是強調民眾的參與，藉由身體參與的過程，乃試圖跳脫布希亞所鋪下的擬像之咒語，並打破精緻藝術與環境的隔閡，只是這樣的理想，在形式多於實質的虛假民眾參與下，公共藝術仍然是與環境疏離的。

對於公共藝術與環境的疏離，唯有透過各種社會情境的媒合，公共藝術才能夠承載文化、社會與任何意識形態價值觀，甚至可以藉由公共藝術帶出地方意象與文化特質。再者，公共藝術的代言並不是為了取代主體，而是豐富之，否則，真如布希亞所言，不但有窄化與消弭當地的文化之意像，更可能窄化公

<sup>101</sup> 布爾迪厄(Pierre Bourdieu)著，林明澤譯《藝術品味與文化資產》一文，引自吳潛誠總校編《文化與社會》(台北：遠流，1998)。p269

<sup>102</sup> 參閱尚.布希亞(Jean Baudrillard)著，洪凌譯《擬仿物與擬像》(台北：時報，1998)。P35

<sup>103</sup> 曼威.柯司特(Manuel Castells)著，夏鑄九等譯《網絡社會之崛起》(台北：唐山，1998。)P383

共藝術的詮釋空間。

### 第一節 公共藝術的存在美學

存在問題即價值問題，價值問題從認同問題而來，而認同的產生卻需要溝通與對話！

如同語言文字需要從脈絡中尋求意義，公共藝術也需要借助周圍環境以及具體行為來展現自己，並且透過如維根斯坦(Ludwing Wittgenstein)所指稱的「共同詞彙」溝通彼此：「一個由獨特的個體內在經驗來決定意義的語言。如果有的話，若別人沒有該種經驗，那麼他們就無法了解對方所用字彙描述的意義」

<sup>104</sup>。

的確，檢視公共藝術的實踐與觀念的釐清，正是透過重新界定公共藝術的主體發言對象不只是藝術家，還包含民眾、當地文化以及現場空間區位等等，如此，將公共藝術拉回到設置場域，才能進行「有意義」的對話。從這個面向來說，我們可以進一步的來肯定，公共藝術的存在與否，受到形成環境的制約，也就是藝術家(藝術創作行為)、民眾(文化參與行為)、公共空間(場所製造)三者的共同建構，透過藝術家、民眾、公共空間三者的自主性與互動性，建立一個「共同的語彙」。

換言之，當一件公共藝術的設置，不對藝術創作、民眾參與或者是公共空間三者審慎考量與關注，則公共藝術的主體性便面臨挑戰。依此，公共藝術如何能夠不被當作一個次級的文化領域來對待，公共藝術的「主體環境」又是什麼，成就公共藝術存活的條件又在哪裡。

「存活」(survival)<sup>105</sup>並不限定於生物形態，在人類的社會行為當中，身、心、靈尤其是精神意識的活動，往往超越與主導生物性的行為和認知。從公共藝術的角度來說，公共藝術的精神意志表徵甚至要超過公共藝術物體的形體本身，而意志的表徵，乃是透過環境而來。

<sup>104</sup> 南華大學環境與藝術學刊第一期：李旭東「無聲勝有聲-從海德格的藝術本質論試探極限之外的藝術視野」(嘉義：《南華大學第一期學刊》，2000。)P.107

<sup>105</sup> Survival 和 Heroic approach 為設計史研究者康威針對設計史寫作提出的基本概念，見 Hazel Conway, 'Design History Basics.' in Hazel Conway ed. *Design History: a students' handbook*. Routledge. 1987. P.8, 9



哈瑞特.斯尼(Harriet Senie)所指稱滿足公共藝術之條件為「公共場所中的藝術」(Art in Public Place), 或者「公共藝術設置辦法」中所強調的民眾參與之認定標準, 甚且進一步包含承載當地歷史、地方文化、人文特色所塑造出的認同(Identity)與地方感(sense of place)等等, 雖然都有可能是公共藝術存活的藏身之處, 然而困難的地方是, 公共藝術本身並不會人類的語言, 可是他卻是人類所生產出來的, 需要被人類來觀看和對待, 因此, 從某個角度來說, 決定公共藝術存活的條件, 不只是週遭環境, 激進來說, 也就是人類「凝視」公共藝術的角度與心態。

### 一、尋求在地認同與再現鄉愁的情感符號

思考藝術存在的問題, 即是思考藝術的本質問題, 以現今學術領域來說, 就是所謂的藝術哲學之範疇。公共藝術的存在思考, 同樣也涉及了類似的概念, 只是正在發展中的公共藝術, 由於其社會實踐的腳步遠大於本質問題的思考, 因此在公共藝術的存在思考當中, 尚未出現公共藝術美學或者公共藝術哲學思考的問題。然而從過去藝術哲學的軌跡, 可溯及美學的形成, 進而對藝術本質的辯證, 或者說藝術的哲學思考, 在近代西方的美學研究進程, 與當代的哲學與社會思想脈動環環相扣。

陳懷恩教授將傳統美學與當代美學作一個議題性的分野, 為我們描繪出了美學思潮轉變的輪廓, 他認為:「傳統美學的重要議題(在於): 文質之別與雅俗的分野....。時代的美學文化議題(一): 從雅俗之別到棄雅從俗....。時代的美學文化議題(二): 歷史與生活的遺忘與重返」<sup>106</sup>。自從鮑姆加登(Alexander Baumgarten, 1714-62)提出美學(Aesthetics)來表述相對於科學理性邏輯的學問, 以一種感性、低等將美學與理性科學嚴整的區隔開來, 讓美學成為一門獨立的研究範疇。十九世紀的美學研究主要以黑格爾所擬定的美學議題為探討的主軸, 從「自然美」與「藝術美」, 「精緻」與「通俗」等概念穿透藝術史研究的各個課題(包含美術、音樂、建築或文學), 其所強調的是以「人」作為第一判準, 然後藉由藝術作品的形式分析與內容詮釋, 從和諧、象徵、模仿、表現等等。此時期即是所謂「傳統美學重要議題」的指稱, 「然而美學和藝術史所

<sup>106</sup> 陳懷恩「當代美學對文化生活的反思」引自《藝術與人生研討會論文手冊》(台北: 輔仁大學, 2001。)P22-32

處理的題材，經常限定在所謂大師傑作(masterpiece)上，任何美學或者藝術史研究者，也總是採取一種以成敗論英雄的研究進路(heroic approach)」<sup>107</sup>。從歷史的發展來看，能夠通過時間的粹煉與篩選，進而存活下來的大多屬於這些大師藝術，愛好精品的特質，充分顯現歷史的一致性，或者是歷史主宰者的一致性。事實上，台灣公共藝術在試驗的採購階段，絕大多數都是類似以雅俗與精緻來作為採購的前提，嚴重排除實驗性的藝術創作，也顯現出公部門的公共藝術美學基本上是停留在傳統西方美學的思維當中。

而當代美學的幾個話題，大多為社會學界的研究有關。以陳懷恩教授所標示出現代美學文化議題是「棄雅從俗」與「歷史與生活的遺忘與重返」的路線而言，顯示大眾藝術(mass art)的興盛與人類中心性的退位趨勢。大眾藝術基本上是伴隨著工業文明的大量機械生產與資本消費邏輯下的產物，一刀兩刃，藝術文化藉由商品化而大量被接近與消費，但也因為氾濫的工業製造手段而使得藝術文化庸俗化。阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)在他數十萬字的《美學理論》一書中，便對工業時代藝術與文化因為大量生產與消費的過程而庸俗而感到憂心，並批判邊雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)所認為工業時代能為藝術文化帶來更大的潛能開發是錯誤的認知，他說「凡在自律藝術嚴肅認真的想要吸收新產業的做事方式之處，其結果是淺薄的。下述情況絕非屬實，即：“批量生產在產業主義的庇祐之下正在成為藝術的內在形式”。諸如像本(邊)雅明等人，則持相反的論點，他們把這一切自鳴得意地等同于(於)侵略者」<sup>108</sup>。邊雅明雖然認為機械複製的時代中，藝術作品的氛圍日漸凋零，而複製的技術所產生的產品卻日漸替代了傳統的獨一無二藝術品，從阿多諾的美學批判中，不但譴責工業產品複製藝術品的庸俗，更認為工業產品終究無法取代獨創的藝術價值。

現代工業文明對於藝術庸俗化的威脅，在電子媒體資訊的時代中有往前推了一大步，從布希亞(Jean Baudrillard)的擬仿物比真實還要真實的說法，已經足以讓人懷疑所見皆是假像。他說「擬仿物的三層秩序：(1)擬仿物是自然的，自然主義性質的，在意像—也就是模仿(手工業時代)。...(2)擬仿物是生產的、生產主義屬性的，它在能量與動力的前提上存在(工業機械人大量複製的時代)。...(3)擬像的擬仿物，在資訊、模型，以及電位操控的遊戲之上，得以建

<sup>107</sup> 同上註。

<sup>108</sup> 阿多諾(Theodor Adorno)著，王柯平譯《美學理論》(四川：人民出版社，1998。)p372

立(電子媒體時代,對擬仿物的再複製,進而取代真實世界)。」<sup>109</sup>亦即當代電子媒體的時代中,我們並不需要觸碰到任何真實的物品,變得以從擬像中建立超越真實的世界,從這個角度來說,虛擬美術館、網路畫廊、數位影像已經逐漸為布希亞做了最佳的見證,最讓人樂道的應該是上班族每天死守在電視機前,等待日劇的播出,為其感動流淚,而這個虛擬的世界對於守在電視機前的觀眾而言,是當下最真實的世界。一部受歡迎的好萊塢電影,能夠橫跨全球,在賺取大量美金之時,也同時將好萊塢的美學價值,散播到全世界每一個角落,成為世界共同的語言。

無可避免的,時代的工業科技文明已經為我們的社會秩序重新再結構,從上述的爭議,無論是從生產的問題或是擬像的問題,基本上都是反映了當代社會科技的改變,已經讓藝術不再只是獨一無二的存有,而是大量被複製與消費的商品,即使美術館內的精英藝術持續對藝術的典範進行規格化與排他性的工程,但是相較於傳統美學時期,當代的美學已經超脫了雅俗二分法的時代,前往一個大眾的話題世界走去。

排除許多行政單位的形式化(規格化)操作,經由地方、社群的共同建構來進行公共藝術設置過程,也是呼應了藝術朝向大眾世界走去的路徑,然而不同於商品消費邏輯的進程,公共藝術美學一方面從大眾的話題世界中走出來,另一方面卻生產出無數種不同的公共藝術,沒有任何一個標準與制式的擬像世界,而是朝向更真實的身體接觸走去。甚至,藝術的詮釋權不在是由少數專業者專利,藝術創作也不在全然與生活脫節,如同尼采反對「將藝術作為一個獨立的、次級的文化領域來對待」<sup>110</sup>也就是說,藝術不應當被抽離生活的脈絡,我們不是為了藝術而藝術,而應該是為了藝術而人生。更進一步來說:「藝術是人類真正的形上活動;世界之存在只有當其為美感現象時才能被(永恆)證成」<sup>111</sup>,如果我們用尼采的話來區別人類跟動物的差別,那麼真正形而上活動的藝術就是人之所以為人的理由,且彰顯了人的存在,而這樣的形而上,是扣緊在身體的實踐過程的昇華而來。

海德格(Martin Heidegger)尼采的反思獲得啟發,他指出萬物的存在皆蘊藏

<sup>109</sup> 尚·布希亞(Jean Baudrillard)著,洪凌譯《擬仿物與擬像》(台北:時報,1998。)P233

<sup>110</sup> 陳懷恩《尼采藝術形上學》(嘉義:南華管理學院,1998。)P.5

<sup>111</sup> 同上註。P.32

真理且被遮蔽(verborgenheit)，所以需要透過「揭蔽」<sup>112</sup>(Un-verborgenheit)則萬物得其自由而存活。「藝術是藝術作品和藝術家的本源，本源即存在者(ist)之存在現身於其中的本質來源。什麼是藝術？我們在現實的作品中尋找藝術之本質。作品之現實是由在作品中發揮作用的東西，即真理的發生」<sup>113</sup>。這裡所謂真理的本質即是「自由」。

從雅俗與精緻藝術的美學探討，事實上已經滿足不了公共藝術的多意性，而大眾藝術的美學脈絡，雖然貼近，但似乎又不是全然為生產與消費的關係能夠解釋。台灣公共藝術成為時代的美學思考，需要提出另一個更符合台灣情境的論述，意即台灣公共藝術的美學，乃是奠基在現代化、都市化、工業化與規格化的反思，進而成為尋求在地認同與再現鄉愁的情感符號。



<sup>112</sup>開顯與遮蔽的意義（彰顯存在）：海德格在論及『真理的本質』一文中，言明『自由』乃存在的真理。是以此處的自由並非論於人表象的自由，而是期使事物能回歸到他的本性，且處於一種活生生的狀態中。這種自由要如何取得，則首先要使存有者得以『開顯』，即除去『遮蔽』。意即任何得以使事物能如其所是者，即是『開顯』真理，反之則為『遮蔽』真理。事物得以開顯則自由至，自由至則真理彰，真理彰便是驗證了存在。海德格即在開顯與遮蔽中，辯證了『存有』在『存在者』中發展的可能性，即存有者透過除遮蔽而得以開顯，進而彰顯存在。參閱：孫周興選編《海德格爾選集(上)》(上海：三聯書店，1996。)

<sup>113</sup> 孫周興選編《海德格爾選集(上)》(上海：三聯書店，1996。)P.278

## 二、場所精神

諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)認為：「環境最具體的說法是場所。一般的說法是行為和事件的發生。...『場所精神』(genius loci or spirit of place)是羅馬人的想法，根據古羅馬人的信仰，每一種『獨立的』本體都有自己的靈魂(genius)，守護神靈(guaraiian spirit)這種賦予人和場所生命，自生至死伴隨人和場所，同時決定了他們的特性和本質」<sup>114</sup>。換言之，在現象世界中，存在著場所的精神，而這個精神是能夠引領我們進入海德格所謂和平地生存在一個有保護性的場所之「定居」(dwelling)狀態。所以對於沙漠居住者而言「場所精神即是真神的表徵」<sup>115</sup>，因為真神阿拉讓沙漠的回教世界在艱困的環境中，尋找到了庇護之所。

當所有空間型態都是一樣的調性，當台灣所有的都市都是同一種面貌，那麼即使在名稱上下工夫，仍然無法顯現各自的內涵。

工業化與都市化以後，均質的活環境讓我們無法辨別方向，對場所精神難以發掘，如何透過藝術來引領我們，創造出詩意的居住便成為不可或缺的任務。如同諾伯舒茲所言：「目前我們所受的教育主要還是虛假的分析思考和所謂『事實』的知識。人的生命將變的沒有意義，尤其當我們漸漸了解了人若不能『詩情畫意地居住』時，所有的『長處』都不足道矣。『透過藝術的教育』比以往更為需要了；而藝術作品正是賦予我們認同性的場所」<sup>116</sup>。

地方感(sense of place)是我們對地方認同(Identity)的必要條件。法學家H.Maine在1861年即提出構成社會的兩個重要原則即是：1、血緣；2、地緣。人類學家黃應貴教授也指出：「台灣傳統聚落在組成的時候，血緣佔了一個重要的原因(特別是單姓村)；而地緣則是另一個重要因素，除了在大陸的”祖籍地”外，”祭祀圈”更是依地緣而來的具體組織」<sup>117</sup>。

除了從祭祀活動這類社會行為所產生的「祭祀圈」能夠形塑出地緣的功能之外，基本上，任何一個村落多少會有些許獨特的特徵作為該村入口的標誌。

<sup>114</sup> Christian Norberg-Schulz 作；施植明譯《場所精神：邁向建築現象學》(台北市：田園城市文化，1995。)P.6-18

<sup>115</sup> 同上。P45

<sup>116</sup> 同上。P202

<sup>117</sup> 郭肇立編《聚落與社會》-黃應貴「人類學的空間研究」(台北：田園城市，1998。)P.67

在大自然環境中沒有鄉村的邊界區分，但是只要我們沿著台灣省道行走，便可以不時發現大馬路中間突然冒出「XXX 鄉長歡迎您光臨 XX 鄉」的斗大招牌，或者是「XXX 國際獅子會」、「XXX 扶輪社」等醒目的鐘塔提醒您現在的位置。這些大招牌與鐘塔縱使不見得有多麼美觀，但是這些鄉里長或者是鄉內頭人的一番苦心作為，在在都是彰顯了製造地方感的強烈需求。在某種程度上，這些簡單的「地標」所塑造出的場所精神，比藝術家精心刻畫卻不得人心的公共藝術品要來得具有說服力。

另外一個從公共環境的標誌而產生地方感的例子是檳榔攤。散佈在台灣各地，尤其是省道四周的檳榔攤，雖然背負著色情、污染與生態殺手的惡名，但是在高利潤的誘惑下，各地檳榔攤不但越架越高、越來越豪華，小姐穿著也越來越清涼。冰冷的貨櫃鐵皮屋透過透明玻璃與牆鏡的反射，在千奇百怪的霓虹閃爍中如同 pub 一般，年輕少女在點綴性質的服裝包裹下，不僅誘惑來往司機的目光，同時也創造出「台灣」獨特的道路景觀。

這樣的景觀雖然讓多數人抱持異樣的眼光，質疑檳榔攤的低俗與雜亂，但是在不同國境的識別上，霓虹閃爍且潛藏重要地下經濟力量的檳榔攤，卻又巧妙的跟台灣的情感串聯在一起，霓虹閃爍的檳榔攤轉眼成了台灣的代言人。

在台灣，我們得以由檳榔攤辨識台灣之異於他鄉；中正紀念堂得以辨識國民黨之於共產黨；然而在我們的生活當中，公共藝術品是我們比較容易親近的藝術，從公園的角落、馬路的交叉口、橋頭、鄉鎮村落地標、車站、捷運等等都可成為地方感之原由。海德格曾說：「事物並不單純地歸屬於地方，事物本身就是地方」<sup>118</sup>。

不論是從藝術創作到公共性的呈現，在操作的精神與涉及的藝術設置層面上，公共藝術的設置已經具備了設計的結構，而且邁向一種「參與式」、「橫向式」的設計領域。換言之，公共藝術遠比一般的設計不同的是，公共藝術不僅只是具有設計所強調的「藝術」與「科學」之整合形式，而且蘊含了更強烈的「公共性」以及「文化性」的面向。而這些特質的展現，皆呈現在「空間感」(sense of space)的形塑，以及「地方感」(sense of place)的再現。

作為呈現在公共空間的公共藝術，經過藝術家的美化以及當地民眾的參

<sup>118</sup> 同上註。P.14

與過程，將當地場所所具有的文化精神、人文特色、地理景觀或者是族群關係等等，一一的透過公共藝術之建構，將其凝聚在一起，此一公共藝術所代表的不只是藝術品，或者是單純的地標，而是反應出深層的場所精神，這樣的場所精神，也就是代表了公共藝術內在精神存活的可能性，代表了公共藝術主體存在與否。

二十一世紀的今日，對於公共藝術的存在與否，除了表象的形式認定之外，在尋求自我認同的當下，透過地方感的營造，呈顯出公共藝術背後所蘊含的精神，公共藝術才可能落地生根，才能彰顯其自身的價值。

## 第二節 公共藝術的環境美學

公共藝術落實在社會實踐當中，對於社會所激起的浪花，必須負起環境美化與環境保育的觀念和責任，甚至將社會環境重新拉回一個完整生態體系的思維重構。

目前政府所執行的公共藝術的設置案例，幾乎都是透過政府公共工程採購法來執行，由於公共藝術設置的經費來自全民，為公共之經費，因此受到公共程序的監督雖屬必要。然而，在公部門的行政程序過度官僚型制化，以及各界對於公共藝術的本位認知，導致過去依採購程序所執行的案例，不但難以達到民眾參與的操作，甚至窄化公共藝術本身的可能性，進而將公共藝術客體化。其實，經過先前法令的探討，我們發現公共工程採購法並非一言堂，其他的可能性包括「委託執行」、「最有利標」，或者也有「限制招標」的輔助採購方式，這些都是公共藝術設置作業得以獲得某種程度的設置自由，只是一般公務人員缺乏環境主體思維，且為了方便行事，因此大多以直接採購藝術品的的方式辦理，避免惹來許多評鑑與監督的爭議。此一現象，以公共工程的操作手法來設置公共藝術品，無非是將公共藝術工程化，不但有損藝術創造的原創性，更可能造成環境的二次污染，以及箝制了民眾分享藝術創造的可能性。

走向工程發包承包的運作模式，衝擊最大的應該是為設置而設置的浪費與枉顧環境生態的整體考量，如此，無非是對於環境的破壞，也突顯了藝術生存環境的困境。如何建構一個具有環境生態觀的藝術主體性，成為公共藝術的重要課題。

公共藝術落實在社會實踐的層面，最後必然回饋到公共環境之中，此一深刻結合環境所衍生的環境美學，已經無法從傳統美學對於詩、音樂、建築、美術等藝術類別所觸及基本美學範疇的「美」、「醜」、「崇高」、「清幽」、「喜劇」、「悲劇」<sup>119</sup>等問題之回應，這些從精緻藝術，從美術館所衍生的美學判準，已經無法豎立一個統一的美學標準，因此，公共藝術首要的美學課題便是打破精英，尋求在地的「認同」的環境美學。

<sup>119</sup> 彭修銀《美學範疇論》(台北：文津，1993。)p133



## 一、環境的主體建構

藝術無國界，但的確存有呈現類別與形式上的差異性，及不同文化脈絡所產生的認同問題。況且自古以來的美學論證，更是從來沒有停歇過，繁雜的論點，以及似是而非的問題，到最後不免讓人有「自由心證」之感，落入主觀唯心的境界，甚至是少數知識份子所詮釋的世界。

回到現實社會生活中，視覺藝術本身是一種視覺語言，人人都可以看、人人都可以說，感受是極為個人性的，如何能夠取一個極大值來化約所有人的共同感受，況且生命體是一個連續的過程，切片式的採樣或想像，只是顯現專家對於整體現象的愚昧。對於每天一出門就映入眼簾的粗體結構鋼筋水泥、閃爍霓虹招牌雜處街道空間，此時就算霓虹燈如何的藝術，處在雜亂的環境下，恐怕壓力要勝過一切，此時任何美感的現象也是畫蛇添足。如此，藝術面臨的困境，不只是藝術品本身的藝術呈現，而在於環境的烘托，我們甚至可以說，藝術主體性能否彰顯，取決於環境的氛圍。

在什麼樣的情境下，事物才能體現自身的主體性。

「主體性」相對於「存在」論者而言，就是要能夠顯現事物活生生的狀態；簡單的說，就是要能夠讓事物適當的自然存在，一種處於永續不斷的循環系統狀態。如同一朵花長在野外，可以依著節氣生長、開花、凋謝、再生長的循環，決定一朵花有沒有主體性的要素在於讓花生存的「環境」，若摘下此花置於瓶中，則失去花朵生長所需的土壤、陽光雨水，無法落地生根，便失去其生態循環的系統，而進入了人類社會消費行為的系統當中，放置花瓶的花朵是人類把玩的工具，是商品，隨後則變成垃圾，此一有別於大自然的生態系統，就是人類的世界，主體在人，其他都是客體，甚至是主體行為的一些效果。

這種人類消費行為的系統，也深刻的影響到文化系統。

如南投九九峰藝術村的設置案就是類似的案例。籌建了七八年的九九峰藝術村在九二一地震後，雖然並沒有嚴重到必須要廢村或需要重新整修的必要，但行政院文建會毅然決然宣布停止該處設置藝術村的後續動作，其考慮的問題點，多少也透露了該工程設置地點的適宜性問題，也就是藝術村脫離了社會文化的脈絡情境，興建選址時並沒有顧慮到周邊相關生態與文化的問題，如此直接衝擊未來該計畫在軟體的銜接困難度。這樣的問題透露行政決策者對於

建構主體性的理念實有不足之處，對當地文化生態的尊重不夠所導致的問題政策。那種開山闢土、人定勝天的思維方式，並沒有顧及到整體生態體系，而以自創一個生態體系的想法與作為，最後必定是需要付出更大的成本與代價，且所獲得的成果可能是一個完全脫離當下生活情境脈絡的狀態。

所以說，使事物適當存在的環境，是相當重要的，意即「主體」的問題是在於環境而不在於事物本身。對此，我們至少可以引出一個重要的問題，就是如何對於環境適當與否提出一個判準，至少對於公共藝術而言，什麼樣的情境才能符應於藝術品的主體性？這個問題是我們可以共同來探討的。

從史密森（Smithson）的「螺旋堤」（Spiral Jetty, 1970）作品與環境的分析

史密森在 1950 年代時還是平面室內藝術創作家，到了 1960 左右走到了戶外並進行創作所謂的大地藝術（earth art）或環境藝術（environmental art）和地景藝術（land art）。以「螺旋堤」（Spiral Jetty, 1970）<sup>120</sup>作品為例。這是一九七〇年四月史密森在大鹽湖東北角海岸創作的作品，這是一件長一百五十呎、寬十五呎，由六千六百五十噸的石頭與泥土堆砌而成一種往海邊環繞的螺旋堤。「如同我尋求一種設定，可以反映出地平線上方的固定氣旋，明亮閃爍的呈現出震撼的效果，一種地震停止後能量擴散出來廣大的範圍，螺旋堤在漩渦環繞中顯露一切的可能性。不用想法、沒有觀念、不需系統、沒有結構，從他自身的存在狀態來證明他自己的存在」<sup>121</sup>。

史密森自己也提到了「現象的證據」（phenomenological evidence）的概念，事實上這是藝術品藉由環境彰顯藝術品主體性的最佳狀態。理由是，史密森的螺旋堤若抽離了環境，那一切都化為烏有。他創作雖然以石頭和泥土堆砌，但如果少了海洋、少了水或少了沙灘，那他所說的「反映出地平線上方的固定氣旋，明亮閃爍的呈現出震撼的效果，一種地震停止後能量擴散出來廣大的範圍，螺旋堤在漩渦環繞中顯露一切的可能性」<sup>122</sup>都將不復存在。這點說明了藝術作品與環境的依存關係。

史密森的「螺旋堤」（Spiral Jetty）創作形式在國內也出現類似的地景藝術，去過澎湖七美島的人應該都見過七美海邊的「雙心石滬」。七美島的「雙心石

<sup>120</sup> Rosanlind E Krauss *Passages in Modern Sculpture* MIT Press paperback 1981, Seventh printing, 1989. P282

<sup>121</sup> 同註上。陳碧琳譯。

<sup>122</sup> 同註上。

滬」是以石頭堆砌在海岸而成，位於海潮交會處，目的在於利用潮汐的變化將魚而困在「雙心石滬」內，也就是說，澎湖七美島的「雙心石滬」就是一種以大自然為材料的捕魚具，可見先人的智慧再解決民生問題的過程中，在大自然界裡顯露出史密森所追逐的夢想----尋找藝術的環境----與環境對話，進而回歸藝術的主體性。

## 二、公共領域的相對性

私人(private)、與公共(public)領域的界線，向來在我國民間生活世界中，是一個難以明確區分的概念，「這是因為，在我國傳統的差序格局中，公私之間並非截然劃開而是處於一種相對比較狀態，其比較的基礎在於距離自己的遠近，而近私遠公又都是比較而來」<sup>123</sup>。若從社會網絡的觀察，所謂的近私與遠公的認定標準，可從生活距離的考量、血緣與婚姻的關係、理念認同、共同嗜好、信仰或者是某種共通的利益所造成的臍帶關係等等，錯綜複雜的人際網絡，讓公共領域難以被定位，雖然造成國人對公共性觀念的嚴重貧血，但是這種公私難分的狀況，進一步來說，我們反而更容易將許多公共事務的概念藉由私領域的方式操作出來。

舉例說明，在本文第貳章所提到鹿港「歷史之心」裝置藝術大展的脫序演出案例中，若以擴大到鹿港以外的彰化縣為主體，則鹿港部分居民的抗爭則顯現出縣內的「私人事件」，但是若以鹿港為主體，則鹿港居民的反應，則搖身一便，卻成為鹿港「公共事務」，此發生在鹿港的展覽，順理成章的成為公共事件。而連寶猜帶有侮蔑媽祖的作品，對於媽祖信徒來說，是私人事件，但以媽祖信仰圈來說，這更是一個公共的問題。

從這個過程當中，我們似乎很難確定以哪個標準來斷定公與私的領域，然而，從公共藝術設置所引發能量的有效距離來說，公共性的領域範圍，也再同一時間被確定了出來。

再者，從藝術領域來說，當藝術品長期尋求美術館的庇祐，被當作標本一樣的欣賞時，許多現代的藝術家則力求突破這種「文明化的儀式」，打破藝術成為階級權貴的象徵身份物品觀念，成為許多有骨氣藝術家內心揮之不去的陰影。

裝置藝術的形式藉由空間場地與作品的不可分割性，揮別藝術品老是成為標本的日子。並從美術館內一路打到戶外的空間，從私人封閉的場域，進而轉換到公共的視覺場域中，落到公共藝術的角度來看，這就是完成了從私有空間到公共財產的視覺領域。以往封閉空間的身份階級問題，在公共場所裡也被

<sup>123</sup> 劉久清「公民、社會與社區自主性」一文，引自(中國哲學會編《文化的生活與生活的文化》台北：立緒，1999。)P207

擴大為地方族群的身份認同問題。

我們要掌握藝術品與公共性的協調，要瞭解藝術品與空間環境的互動關係，並不是一謂的從官方的法律程序觀點，由經費與時間的定位來決定操作與設置的方式，而是應該要以設置地點的文化情境與歷史脈絡作為考量，甚至是整個設置計劃的民眾參與和地方認同感知建立作為設置的判準，進行符合人性之觀點的操作。

因此，就公共藝術設置完成的方式而言，公共藝術絕對不是某個個人的思維建構，而是透過政府或專家學者的協助，融合藝術家的美學經驗與專業技術，搭配一連串的民眾參與過程而設置，即是所謂的「公共」建構。

再者，就公共藝術的認定而言，公共藝術也絕非單一個人的指認或批評，除了透過一連串的公開調查、審議、招標(在公共藝術設置辦法中，並無法明確的條列何者非公共藝術，而將公共藝術的指認權利，委由民眾、專家學者、政府部門以及其他相關人員共同組成的公共藝術審議委員會來進行公共藝術的確認)等複雜的操作過程，更重要是必須要經過公共性的認可過程，從鹿港的例子來說，經由特殊意識形態所形成的共同體(如信仰)，對於公共藝術的公共性建構，提供了重要的公共訊息之回饋。

依此，我們可以發現，所謂的公共性，依然是某種有限制的公共、相對性的公共，並非全然性的。所以我們在強調公共性的當下，不應當以公共性作為強制的藉口，反而應該要去尋求更多的差異點，找出社會共通的私立性，進而在這些相對性的共同概念中(諸如地緣、血緣、文化、信仰甚至是工作等等)，尋求公共性的部分條件，再藉由這些具有相對性的公共條件，來面對公共藝術的公共性問題。也就是說，公共藝術的公共性，事實上是言明了非公共性的疆界與戒律，因此，我們應該要以更開放與包容的態度，來定位所謂的非公共性問題，甚至從中尋求最大公約數。

### 第三節 公共藝術的空間美學

藝術品展現在路邊與美術館兩個不同的空間，必然會隨著地點的權力不同，而改變自身的社會價值權力。藝術品本身不需要改變，變的是人們的社會價值，改變的是權力的符號。藉由空間權力符號化的過程，並無法讓我們獲得最後的救贖，頂多讓我們喪失了辨別藝術真偽的能力。布希亞在波爾堡效應(l'effet Beaubourg)中指出「以博物館化的場景，它只會服膺於那個文化人文主義的虛構性。實則上發生的，卻是文化之死。也就是為了替死去的文化哀悼，群眾才歡天喜地的集結於此。」<sup>124</sup>—但我們喪失了反思的能力，則最後的結果便是「大眾自己幹掉了大眾文化」<sup>125</sup>。

空間，正是權力的化身！

過去美術博物館所提供的展示空間，提供了藝術品至高無上的權力地位，人們必須以朝聖者的心情前往膜拜或取經，而今日的公共藝術雖然走出了美術館內的權力空間，並不能確保開放性的公共空間不是成為另外一個公共權力象徵符號的殺戮戰場。

#### 一、美術館之外

劉欖河從實務經驗的說法：美術館是具備了「學術研究、展覽活動、推廣教育、典藏事項」<sup>126</sup>等四種基本的功能。也就是說，美術館擁有研究藝術品、展示藝術品、教育民眾區分藝術品以及典藏藝術品等等作用。這是當前一般受至於政府經費，所必須要完成的政治任務隻最基本要求，而藝術在美術館中，也順利獲得了官方「認證」，豎立其政治正確性，成功的建立起典範式的藝術判準，並透過美術館的參觀儀式，一方面供人們瞻仰，另一方面也藉此宣揚官方藝術的理念與價值，如此，便在美術館內形成所謂的「精英藝術」。

這點從布爾迪厄(Bourdieu,Pierre)的觀點分析，這些所謂的「學術研究、展覽活動、推廣教育、典藏」等基本的功能，都是現世社會象徵權力結構中的一

<sup>124</sup>尚·布希亞(Jean Baudrillard)著，洪凌譯《擬仿物與擬像》(台北：時報，1998。)P136

<sup>125</sup>同上註。P137

<sup>126</sup>參閱 劉欖河《美術館的籌備與營運》(台中市：美術館，1995。)目錄綱要綜合歸納。

種合法的「權力再製模式」<sup>127</sup>，美術館藉由這些基本功能，藉以區分出藝術品的社會階級。他說「謹記藝術品只授予那些知道如何去獲得將其佔取方式之人(他們若不是經由得知如何去獲取的方式，使得從事獲取行為真的變成可能，而因此”早已”早已取得藝術品的話，他們是不會嘗試去求取的)；最後謹記，只有一些人能夠利用博物館展出的作品(這個理論上慷慨賜予所有人的可能性)，並真的有可能從中得利----所有這一切就要揭露，促成文化其大部份社會用途之效果後面所隱藏的動因」<sup>128</sup>。我們或許不必像布爾迪厄(Bourdieu, Pierre)這般激進，不過他的觀點卻提醒我們隱藏在藝術背後的社會權力結構，主導著藝術的存在之力量並不是自然形成，而是一種極度人為操縱的過程。

美術館的展示空間是讓社會大眾與藝術品溝通的管道，藉由「儀式性」<sup>129</sup>的空間建構公共權威，滿足大眾的精神需求。

然而，藝術品的展示可能為了符應於美術館的空間限制，而喪失藝術創作的原創性與生命力，嚴重者可能導致藝術品的「櫥窗化」與「標本化」。被標本化與櫥窗化了的藝術品，其主體性自然不復存在，取而代之的是藝術品的「標籤化」與「商品化」。

美術館基本上也是一種「公共性」的藝術。但此處我們要探討的是一個更為開放性的公共藝術，一個不需要玻璃窗、不需要守衛、不需要收門票、不需要保全、也不需要大批人力進駐的公共藝術。一種我們只要路上抬頭便能望見的公共藝術。

戶外公共藝術走出了美術館內部的展示空間，逐漸轉向開放的公共空間，其中帶著打破美術館空間權威的使命，將作品帶到市民生活的周遭環境，消弭了藝術品與觀者之間的疏離感，創作的場地即是展覽的場域，讓藝術生活在我們的環境，讓觀者能直接「參」到作品中。

戶外空間的公共藝術在開放空間裡，具有強迫視覺欣賞的特性，因此必須顧及廣大欣賞者的情誼。前面提到符應不同空間的屬性，亦即該處的公共藝術需要顧及該地居民的認同。然而這並不是一件容易的事，就兼顧藝術的創造

<sup>127</sup> 參閱 邱天助《布爾迪厄文化再製理論》(台北市：桂冠，1998。)P221-252。

<sup>128</sup> 布爾迪厄(Pierre Bourdieu)著，林明澤譯《藝術品味與文化資產》一文，引自吳潛誠總校編《文化與社會》(台北：遠流，1998)。p269

<sup>129</sup> 參閱 Carol Duncan《文明化的儀式：公共美術館之內》王雅各譯(台北：遠流，1998。)

性以及配合居民的需求，兩者基本帶有許多矛盾的地方，其中關係到藝術家的素質與民眾的品味問題。目前國內解決的方式是成立公共藝術諮議委員會以及公共藝術審議委員會，成立一個代表該地區團體利益的公共藝術鑑核單位，審核當地公共藝術適切與否。

所以公共藝術鑑核單位必然涵蓋了各種面向的專家學者以及居民代表，這個基本架構是目前一般各地採用解決爭議以及提供民眾參與的最佳方式。至少它代表了公權力與私權力的調和，從美術館到戶外公共空間，需要調整的不只是藝術家，即便是策展人、公部門以及民眾都要一起來學習。



## 二、從都市空間到地域性空間

公共藝術所形構出的空間是一個地域性的空間，雖然可立足於都市空間之中，但依然遂行於都市消費的空間權力邏輯中。

「每個社會形構都建構客觀的空間與時間概念，以符合物質與社會再生產需求和目的，並且根據這些概念來組織物質實踐(material practice)...經濟學家通常接受凱因斯的箴言：『長久以後，我們都以死去』，認為經濟與政治決策可以操作的合理時間範域是短期的(short-run)，環境主義者卻堅持必須在無限的、所有生命形式(包括人類)都需要保存的時間範域裡衡量責任。」<sup>130</sup>當代社會生產與消費模式對於空間具有開創性與殺傷性的雙重功能，一則再資本主義消費世界中，空間是可以被人類大量分割、生產製造，然後便成交易商品，空間成為空洞的商品，成為經濟符號。都市空間與虛擬空間快速征服了世界各地，飄游在虛擬的空間與流動不居的都市環境，人類的都市生活已經成為不著陸地的動物。

從開文.林區(Kevin Lynch)對城市意象(The Image of The City)解剖為通道、邊緣、地域、節點與地標五大類，並藉由空間(space)、結構(structure)、連續性(continuity)、可視性(visibility)、穿透性(penetration)、宰制性(dominance)等等，提供了我們形構城市外貌的參考點<sup>131</sup>。曼威.柯司特(Manuel Castells)跨文化的都市社會變遷的理論中(A Cross-Cultural Theory of Urban Social Change)，藉由消費(consumption)、資本(capital)、生產(product)、政治(polity)、意識形態(ideology)等等，將都市(urban)從鄉村(country)、城鎮(town)、農村(rural)、城市(city)等經濟生產結構出來，從資本的範疇，論述鄉村都市化(Urbanization of the countryside)或城鎮農村化(ruralization of the town)，讓我們可以參照都市與其他非都市的結構性差異<sup>132</sup>。

然而，對於都市(urban)的定義，我們需要超越第一級、第二級、第三級產業等等以勞動力再生產與分配的概念來區分。就文化的角度來說，都市無疑是一個精英文化的結構體，然而都市的自我認同(Identity)卻是相對的薄弱，因

<sup>130</sup> 參閱：David Harvey 著，王志弘譯「時空之間—關於地理學想像的省思」一文，引自夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，1999。)p51-53

<sup>131</sup> Kevin Lynch 著，宋伯欽譯《都市意象》(台北：臺隆書店，1999。)p46-91

<sup>132</sup> Manuel Castells 著，王志弘譯「一個跨文化的都市社會變遷的理論」一文，引自夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，1999。)p223-297

此，拋開繁華的外表，我們應該更積極尋找出「文化空間」或者「社會空間」的結構模式。

然而，現代都市空間受到高樓大下所結構出的生活空間，以「空間生產」之名義，將公共空間「生產」成私有資產，快速的發展下，造成都市空間嚴重的擠壓。擠壓的結果，讓公共場所揹負著公共生活品質的重要任務，相對的，我們應該對都市的公共空間更加細緻的對待。在政治經濟與交通的高度發展下，新興城市逐一興起，傳統的社會結構快速解體；工業化、規格化與標準化的生產系統，讓生產效率緩慢的傳統產業失去商業競爭力而黯然失色；均質化與標準化，帶來空間(地方)感的消失與文化認同的危機與轉機，在地性正是讓公共藝術証名的一種方式，也是讓在地性之所以能成為在地性的原因。因為公共藝術的空間必然承載了當地社會記憶的包袱，但也必須融入景觀的一部分，使得這個場所以喚起社會的意識與美學格調。公共藝術所存在的社會空間，是我們集體意志物質化的具體展現，設置的過程中，透過藝術空間的創造，完成了當地社會權力意志的結構化過程。

以環境做為主體，檢視主體環境中的狀態，經過仔細的檢視之後，再探討需要作何調整，該增該減都是可以具體實行，別讓我們的觀念老是屈服於形式的枷鎖。藝術的主體性在於適切的存在，同樣的，環境的適切存在也可以展現環境的主體性。將藝術納入私人資產或商品化，都是嚴重扭曲事物本身的存在意義，如何將藝術的領域拉回到現實生活的層面，在公共藝術是一個很好的切入點，否則像外國普普藝術喊了幾十年，最後還是被放到美術館裡供奉起來。

地景藝術是一個突破性的概念，做為藝術與環境找回主體意識，讓環境自己說話。然而我們並不能期望地景藝術家在我們的都市生活中回復大自然的面貌，但卻能以公共藝術的概念，成就地域性的空間概念，重新分割與定位都市生活空間，或者激發更多空間的想像。

嘗試思考將當地文化特色、時代面貌、場所感與認同感、空間場域特色、歷史、特殊事件以及場所記憶的詮釋等等，化成公共藝術符號以及美學的呈現，是需要大家共同想像的。這樣的過程便是公共藝術重要的參與式學習和教育，將美學教育帶到公共藝術的設置計劃中。

從台灣狹小擁擠的都市環境看來，或許我們最需要的並不是設置多少公共藝術品，或許反倒是應該減去多少藝術品，讓公共環境可以自在的呼吸。

在眾多藝術創作的類別當中，公共藝術作品可能是所有藝術形式中，最具有提振地方活力與活化地方空間的一種藝術創作。在一般「私」或者「非公共」藝術中，藝術品與民眾的關係是疏離的，民眾與藝術品的關係建立在欣賞的層次，過程中甚至會讓民眾與藝術品保持一定的安全距離，這些藝術品並非市民所擁有，而這些藝術品除了顯現藝術家個人風格之外，便難以彰顯民眾的共同記憶，也自然無法成為被認同的場所精神標地。

公共藝術因為設置地點幾乎都是開放性的公共空間，因此藝術家並沒有絕對的權利可以隨一己之興，強迫眾人接受其藝術品之道理，況且公共藝術設置的經費來源也多為公共資源，接受公共監督與政府行政程序是必然的過程。相反的，如果藝術家能夠走出個人想像的世界，綜涉所有市民的公共價值與品味，透過適切的公共參與，進而創造反映出當地文化的藝術特質，則藝術品也相對因為融入了更多的文化內涵而得到豐富，民眾也得以藉由參與的過程，學習並認同公共藝術的設置，公共藝術才能為市民所擁有，如此便能打破「私」藝術與觀者之間的疏離。

再以宜蘭二結社區的新廟興建過程作為地域性空間重塑說明，二結社區舊廟遷移與新廟動土施工的過程跨越整個九〇年代，由居民與專業者共同規劃設計的新廟造形，雖然人人驚艷，從公共藝術的結構分析來看，新廟為不折不扣的公共藝術，但重點是二結居民動員討論、舊廟遷移與新廟設計以及捐奉的過程，為百年來因為都市發展而逐漸消失的地方意象，再度因為建廟的過程，而讓二結社區更加明確與清晰，跳脫了過去行政區域劃分的疆界。

把我們過多過雜的環境回復到舒適的狀態，從整體環境著手，推動回歸主體性的公共藝術才有實踐的可能，當公共藝術的主體性建立之後，當地的主體意識才得以實現。因此，我們應該將整體視覺環境導向一個更為生活化、在地化的情境，藝術是被融入在生活之中，藉由公共藝術的主體性「關注」，我們才能實踐自身的主體精神，打破都市的消費空間，重新分割，建構出地域性的空間。

## 第五章 結論：九〇年代台灣公共藝術之檢討

### 第一節 缺乏溝通行動

台灣並不缺乏藝術，也不缺乏廣泛的「公共」藝術品，然而對於公共藝術的觀念卻甚少被思辯。

陳其南教授指出「當然不少建築師和景觀設計家會堅持公共藝術應包括建築體本身和環境景觀。也有人認為公共藝術應包括在廣場空間呈現的動態表演藝術。然而，有更多的人看到台灣的街頭景觀和生活空間之後，可能會主張最好什麼東西都不要，留下更多空曠的視野就已經是最難得的視覺享受了。」

133

這段話充分反應了公共藝術的左右光譜---從藝術專業到民眾參與。

假設藝術專業是公共藝術的最左端，那麼民眾參與便是公共藝術的最右端。依此來檢視台灣過去的「公共」藝術，我們會發現台灣過去的公共藝術明顯的左重右輕，極度不平均，也就是說，我們欠缺的並不是藝術專業領域，而是民眾的參與。

同樣的，我們如果將公共藝術品與公共藝術觀念視為另外一個光譜的左右兩端，作為檢視台灣現階段公共藝術的問題，則一樣可以得到左重(藝術品/形而下)右輕(藝術觀念/形而上)的結果，而這樣的結果是長久以來藝術與生活分離、專業與生活區隔的代價，因此藝術觀念的建構首先需要讓左右兩端的光譜有一個互動的機會，公共藝術正是這個互動媒介的角色。

經過一連串的研究分析，顯現台灣公共藝術的問題是欠缺民眾參與的基礎及公共藝術觀念的對話機制，而藝術家及民眾參與兩者在公共空間的對話過程之精神展現，如同魏光莒教授對哈伯馬斯溝通行動理論(Theory of Communicative Action)的詮釋「因為，規劃專業(planning)及規劃者(planner)一向是現代化系統之產物，亦緊密地與“系統”立場與邏輯站在一起，對社區、對地方文化、對民間之需求，常常產生誤解，甚至有控制與強迫發展等壓迫性行為...哈氏“溝通行動”論之提出，探索了“理性”之溝通本質、規範了溝通行動

<sup>133</sup> 陳其南《公共藝術在台灣》(典藏雜誌：2000年11月號)

之準則，並且試圖促成「系統」與「生活世界」兩者之間相互了解、互相助益」<sup>134</sup>。

現代主義的專業分工同樣在公共藝術產生了後遺症，尤其遇到了行政官僚的系統，在「依法辦理」而不是依照「生活世界」來辦理的狀況下，公共藝術的實踐過程就成為公共藝術觀念的扭曲過程。民眾投票圈選藝術品的單向式假民主的實踐，只會強化藝術專業與真實生活之間更大的鴻溝，對於真實的生活世界並沒有任何幫助，在台灣要能夠改變公共藝術觀念被少數人支配的可能性，目前必須要仰賴大量的溝通對話，激起民眾的環境意識，透過對話的過程進行思辯與尋求光譜兩端的平衡點，相對於操作形式面，溝通行動是相對的匱乏。

---

<sup>134</sup> 魏光苜《「溝通行動」理論與社區規劃方法》（南華大學環境與藝術研究所：地區發展與環境改造研討會論文，2001。）

## 第二節 虛假的民眾參與

台灣如今有了公共藝術的法令、公共藝術的書籍、政府的預算、公共藝術設置諮詢委員會、推動委員會，但是我們的公共藝術設置還是充滿困境，政府及專家學者大多認為法律有漏洞，因為公共藝術設置辦法的法令位階，無法高於建築法規，而大多公共建築的興建單位只在乎通過建築法規取得建築使用執照，公共藝術設置辦法對於建築部門形同道德約束，並不具強制效力，加上行政單位面對各種不同的個案難以一一處理，面對眾多社會大眾乃仰賴法令行事，卻不是依據問題辦事，所以，公共藝術的問題，對於一般行政單位而言是法令的問題，而不是環境到底有什麼問題。此一法令與行政的困境，許多人仍然寄望加強法令的約束以達鞭策行政部門推動之功。

然而依據本文的研究，在公共藝術設置的問題，台灣目前處於缺乏公共意識的社會中，法令規定的愈細密，事件將會變的更加僵化，過度仰賴法律與公部門的實踐，只能停留在「政治藝術」的層面，而無法落實到民間社會的「公共藝術」領域。換言之，如果公共藝術的事件，只停留在公部門政治性的操作，或者是行政機關的檢討，則一切的改革將只能實踐在行政部門，而無法落實到民間社會，進一步，民間社會所實踐的公共藝術，也將無法獲得公部門的認可，兩者的落差，將是行政機關與真實生活世界的兩大對比。

公共藝術設置的結構包含「藝術家」(藝術創作)、「民眾參與」與「公共空間」等三個基礎，藝術家因為長期的專業化創作影響，掌握了藝術創作的權力，而要讓此份權力與一般社會大眾分享，甚至交給常民來實踐，必將傷及藝術專業的權力領域，這是一種藝術權力重組的過程，藝術家並不懂得如何釋放權力，權力要由民眾自己爭取，除非民眾參與藝術創作，否則永遠無法轉換權力的角色，而這也就是民眾參與的可貴之處。

台灣過去極權時期的「反共標語」、「領袖頭像」、「偉人銅座」、「聖賢雕刻」，以及在民間帶有強烈道德與倫理色彩的「獅子鐘」、「扶輪塔」、「功德像」等曾經盛極一時，然而這些藝術品的設置由於過度偏向國家民族與特定組織的意識形態化，在缺乏當地民眾的討論及參與的過程中，並無法顯現與代表地方的特色與社區的魅力。

如今隨著專家學者與政府部門的推動，公共環境美化轉而由公開徵選或民

眾彩繪、動手磁磚拼貼等集體的藝術創作，雖然也大力鼓吹強調設置過程、形塑民眾參與和地方特色的「公共藝術」成為地方社區營造公共意識的切入點。如此，公共藝術設置固然達到民眾參與的精神，但是缺乏專業藝術人才的協助，公共藝術的美學考量也相對得薄弱，而公共環境若絕大部分缺乏美學的關注，則對於環境的視覺污染之因子依然存在，只是角色對換，並沒有達到整體品質的提升。

然而民眾參與的基礎，並不是發生在居民自覺的層面，如今公共藝術的參與目前仍然停留在少數人的觀念，社會大眾仍然處於被動，而被動員的參與行動，在缺乏主體認知的情境下，民眾參與乃是形式大於實質的認知，這樣的行動乃是虛假的，是少數行政人員與少數專家學者的意志之投射，如果民眾在參與的過程沒有認知到自身主體的存在，則民眾參與僅能成為工具理性的犧牲品。因此，公共藝術的民眾參與，其積極的作為應該是發覺自身的主體認知，進而建立在共同提升生活美學的基礎，而不是依靠行政程序或者是專家指導的形式參與過程。

### 第三節 歷時性思考的不足

另外一個常被困擾的公共藝術問題是「『公共藝術』與『藝術』有什麼差別？是不是美術館或畫廊內移到室外的公共空間，同一件作品就成了公共藝術品？」<sup>135</sup>許多的專家學者經常為了公共藝術的認定而爭的面紅耳赤，類似的問題，乃是掉入以「作品的展示形式」或者「展示空間」來定位(思考)公共藝術的陷阱當中，嚴重忽略了公共藝術的「歷時性」，事實上公共藝術的展示空間只是最後呈現的結果，或者說是公共藝術的一個切片之片段，絕對不足以認定公共藝術的精神。除非我們只承認表象形式，並且否定歷史。若然如此，則我們與一般的公務人員的依法行事，又有什麼差別。

文建會在公共藝術設置辦法第二條已經為公共藝術的定位保留很大的彈性空間「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。」<sup>136</sup>依此，舉凡經由公共經費，經過一定公共程序認定之藝術形式，透過公開「設置」於公有建築物及重大公共工程中，即是公共藝術設置辦法所認知的公共藝術。

公共藝術設置辦法對於公共藝術的指稱「於公有建築物及重大公共工程設置藝術品」，其中所謂的藝術品，則涵蓋了各型態的「視覺藝術」，然而以今日對於藝術品的認定界線趨於模糊，越來越難區分下，文建會將力量放在「設置」的操作過程，確實能夠體現公共藝術所蘊含的民主精神。後續設置辦法從第三條到第十條結束前，都是針對如何設置進行琢磨，從設置諮詢、審議委員會的成立，執行小組的規定，設置計畫書的操作以及徵選評選過程的規定等等，都是為了如何設置而規範。由此可見，九〇年代以後，政府所認定公共藝術的定義並不在於藝術品的形式創作，而在於設置的過程。

法令雖然顧及了「設置過程」(歷時性的考量)對公共藝術認定的重要性，但是變成法令並被行政單位執行之後，總是形成另一種僵化的教條。事實上，所謂「設置的過程」只是一種公開性和參與性的操作程序，若行政部門將這些

<sup>135</sup> 陳其南《公共藝術的公共性》(聯合報：文化觀測站，1999.2.2)

<sup>136</sup> 《公共藝術設置辦法》(行政院：文建參字第 五一 號令訂定發布全文十一條，1998.1.26。



設置程序定性，則必然會陷入另外一個僵化的胡同當中，如此對於公共藝術的認定以及公共藝術觀念的推廣只有徒增限制，且將公共藝術的指認權力控制在公部門的手中，公部門對於法令之外的指認一概排除，才會形成文建會不認為民間操作的公共藝術不是公共藝術的樣的認知落差，這乃是嚴重違反民眾參與和開放認同的機制。相反的，民眾應該拋棄以公部門的指認為最後的認知條件，公共藝術的指認權應該如同設置過程一般，回歸到地域性的關懷。

總括來說，公共藝術的指認，不應當切斷公共藝術形成的過程，更不能直接以最後的呈現形式來概括公共藝術的內涵，否則公共藝術就會變成狹隘的放在公共場所的藝術品。我們應該捨棄此種去身體經驗、去記憶的窄化視野，提倡更為人性的公共藝術價值。

#### 第四節 環境主體性的消失

公共藝術的設置對於公共空間的作用，在於空間領域的重構，重新豎立環境主體的勢力範圍。

一件公共藝術品完成後所安置的年代，短則數年，長則百千年。對於一般觀看民眾而言，藝術品的視覺美感經驗是最直接的接觸，暴露在開放性公共領域的藝術品，則成為所有使用該空間者無法逃避的審美對象，而我們所品評的不只是藝術品，而是藝術品與其相處的環境之整體意象。

對於行政部門而言，公共藝術是基於法令程序的需求，對於藝術家而言，公共藝術是個人審美視野的實踐，對於民眾而言，公共藝術是公共美學的象徵，對於設置者而言，公共藝術是公共權力領域的符號，對於環境而言，公共藝術豎立了環境主體的勢力範圍，成為被指認的空間意象，公共藝術的設置，對於公共空間形成了空間結構的重組，環境氛圍的改變，影響所及，將會反映在週遭每天朝夕相處的居民。因此，對於公共藝術品的美學評判，自然不應只由少數專家或政府寡斷指派，政府行政單位能夠提出的，是公共藝術的設置程序，對於內容的決定，則應以反應整體環境的意象，並提升創作者與觀者的美學與文化價值為原則。

由於公共藝術設置辦法所強調的重點，從經費來源、場地、藝術品取得，甚至是設置過程與空間，都包含了一定的「公共性」<sup>137</sup>，且最後的結果必然是在公共的場域中呈現出來。這樣的「結果」，事實上與一般私人、民間企業設立藝術品在公共場域中的結果是一樣的，當藝術品設置完，所有的後續都是經由「觀看」的開放性與封閉性來作為公共藝術的判斷依據，因此公共藝術設置場所的公共性，便成為基本的判準。換言之，公共藝術設置之場所，也相當程度的創造了新的社會空間，彰顯著新的公共意識之實踐。

這種以「觀看」的開放性程度來判定公共藝術與否，不只是在民眾身上，依法而言，公共藝術設置辦法雖然已經明定何者是公共藝術，但是政府部門最後面對公共藝術的定位時，也經常藉由「公共場所」中的藝術品來判斷。例如，文建會在「八十七年公共藝術年鑑」所登錄中部以北(以台北為主)設置公共藝

<sup>137</sup> “公共性”凡是出現于公共場合的東西，都能夠為每個人所看見和聽見，具有最廣泛的公開性。參閱：汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯書店，1998。)P81。Arendt, Hannah. 公共領域和私人領域 劉鋒譯。

術品 22 個機關單位(55 件)中<sup>138</sup>，私人單位就佔了九個，而「八十八年公共藝術年鑑」所登陸的經費，真正通過公共藝術設置辦法執行的經費比例更是不足一半<sup>139</sup>，可見以開放視覺空間中的藝術品來判斷是否為「公共藝術」的決定因素，要比經費來源，或者是藝術品內容或取得的過程，要來的容易區分，且具有說服力。

以開放性公共場所的公共性來辨識公共藝術品，乃具有基本的公共形式意義，但並非公共藝術的最高判準(尚有歷時性的指認)。但是我們可以確定，若將藝術品擺在封閉性私人視覺空間的領域，或者是封閉性的公共空間，則此時不論經費來源、設置過程或是藝術品的內容或取得方式，則最後的結果都無法被開放性的看見，則仍然難以被視為公共藝術，因為該藝術所改變的環境並不具備「主體」性格，而是一種私人所擁有的「客體」環境。

然而光是藉由處於開放空間的藝術品來指認公共藝術，我們仍然質疑這樣的指認之環境主體性的存在。意即公共藝術設置的第一思維若不是站在環境整體考量，則環境必將被客體化，成為藝術品的俘虜，尤其是政府部門受限於法令規定，最後驗收的目標是公共藝術「品」而不是環境的美化或者環境美學教育的提升，則公共藝術即使擺飾的空間如何的開放，如何的被公開討論，這些都不過只是將過去對藝術品的爭執地點，從沙龍、美術館改在馬路或者是公園中，對於公共藝術本身的建構論述並沒有幫助，更談不上公共空間領域的重構，或是環境主體的自覺意識。

<sup>138</sup> 參閱附表「八十七年公共藝術年鑑統經費計資表」。

<sup>139</sup> 參閱附表「八十八年公共藝術年鑑統經費計資表」。

## 第五節 小結

公共藝術的觀念已經成為世界各國營造環境的重要潮流之一，是一個跨工程、藝術以及學術領域的範疇，公共藝術重組了公共空間的權力結構，提升了環境意識的主體認知，改變了地方意識的存在價值，也是民眾、藝術家、政府、及地方文化共同在公共場域鳴奏的交響樂團。

然而在台灣，整個九〇年代的公共藝術並沒有被「實踐」開來，在地方意識自覺與社區自主性薄弱的當下，公共藝術的推動反而是壟罩在一片「實驗性」的情境中，處在一種摸索開放空間裡的公共領域之疆界與戒律。公部門方面，在公共工程採購法的助興下，以法令程序僵化了公共藝術指認的開放性。知識與學術界方面，過度依賴開放空間的共時性來斷定，嚴重忽略文化歷史脈絡的歷時性來還原事件的面貌。因此，本時期公共藝術的民眾參與，並非民眾自覺意識所採取的行動，而是受到政策與少數專業者的鼓吹，再此情境下的參與的積極意義是建立在形式的參與和學習，民眾在缺乏主體認知所實踐的參與行為，乃是建立在虛假意識(false consciousness)上，因此，這種缺乏主體認知的公共藝術參與行為，本文稱之為「偽參與」(false participation)的公共藝術。

從八十七年一月公共藝術設置辦法通過以來，兩三年的經驗大多累積在少數文化中心及承辦人員身上，僵化的行政程序，讓公共藝術產生諸多限制，有心辦理的公務人員，面對公共藝術設置操作程序尚未普遍推展而備感壓力，而大部分害怕觸犯法令的公務人員，面臨公共工程採購、建築法規以及公共藝術設置辦法交叉重疊的繁雜程序，更是狹隘了公共藝術對於環境改變的重要考量，甚至是對於公共藝術的設置的民眾操作過程與美學教育含糊帶過。尤其政府每年龐大的公共工程經費預算，未來各單位若認真依法執行，也將是一個大問題，許多公務單位在毫無操作經驗、對藝術環境陌生、對市民參與的理念難以掌握等等的情境下，粗糙的設置將成為不可避免的窘境，各單位可能隨意購買大量的藝術品安置在我們的生活環境中，如此，必定帶來更多的公共環境視覺污染，在環境意識尚未相對提升的前提上，公共藝術的推動對於整體環境未必是件益事。

現今因為公共藝術設置辦法並無法影響建築物使用證照的取得，文建會乃於九〇年積極提出公共藝術設置辦法的修正辦法，希望解決過去公共藝術設置辦法因為無法與建築法規作有效的搭配的問題，避免公共藝術設置辦法碰到建築法規便完全無用武之地。文建會的修法策略是利用公務人員懲戒的方式，以懲戒取代罰則，希望以此達到公務人員漠視公共藝術設置辦法的問題。

然而，文建會的修法卻誤導了台灣公共藝術問題的關鍵在於法令問題，或者是公部

門的問題，事實上寄望公部門實踐公共藝術乃是緣木求魚的做法，公共藝術的問題已經超越了法令的規範，在社會對於公共藝術觀念尚未釐清、對公共環境不夠尊重、對文化與社區意識不夠包容的情境下，完全依法行事，只會造成環境二度的視覺污染與藝術品質低落，在擁擠的都市環境中、在雜亂不堪的街頭小巷裡，我們需要的可能不是多少藝術品，而是減少多少環境的負擔。

透過文化的傳承，公共藝術才得以展現社群的生命經驗，經由藝術家手中創造出許許多多的藝術品，更能穿越時空之門，留給人們豐富的思考與驚艷。然而，如何協助與扶植良好的藝術創作環境，讓生活中充滿著創作的喜悅與可能性，便成為一個社會奠定豐富藝術生命力的基石。這幾年台灣經濟快速發展，在專業分工的氛圍下，藝術逐漸脫離生活的脈絡，人民對於美感經驗相對的缺乏，直接影響藝術創作環境的養分供給，沒有良善的藝術環境，或沒有相對成長的市民美學，任何高尚的、精緻的藝術，都將成為少數人寥以自慰的工具---進而形成一個客體化的世界。

公共藝術設置辦法的頒布，雖然無法讓公共藝術成為改變政府重大公共工程、藝術創作家、民眾以及專學者在公共領域對話的利器，但卻提醒了我們，依賴政治與法令的規範終究無法落實到現實生活的世界。民眾參與的民主工程，雖然無法確保完成完美的公共藝術，但卻能重新確認公共空間的權力領域。

若能建立在「藝術家」(藝術創作)、「民眾參與」與「公共空間」所結構出的公共藝術，則有利於工程因藝術而提昇至文化性與藝術性的領域，且藝術家也可由工程的進行而得以獲取藝術創作展現的機會，尤其加上民眾適時的參與，更能讓工程、藝術與在地居民達到前所未有的互動機會，重新確認領域關係(空間權力再結構)，對環境尊重，提升生活美學，避免藝術與美學思想獨立於少數人的詮釋，成就一種蘊含豐富地方語言、記憶出開放性的公共論述場域，讓公共藝術能夠真正成為生活的、文化的、學習的「公共」藝術，進而呈現出多元的環境容顏。

## 附件資料

## 83-87 文建會公共藝術決算表

(資料來源：審計部 / 製表人：陳碧琳)

科目	決算數(萬元)	
83 公共藝術示範計畫	10000	文建會公共藝術示範計畫
83 公有建築物藝術品購置費	2000	補助國立臺南藝術學院及交通部運輸研究所設置藝術品計畫
84 年未登錄	-	
85 公有建築物藝術品購置費	1652	補助補助國立清華大學、國立台灣藝術學院、國立海洋生物博物館
86 公有建築物藝術品購置費	1402	補助國立海洋生物博物館
87 公有建築物藝術品購置費	1400	
88 年未登錄	-	
小計	6454(萬元)	審計部 88 年度決算資料

八十八年政府重大公共工程決算表

(資料來源：審計部 / 製表人：陳碧琳)

科目	決算數(億元)	
重大交通建設計畫第一期工程 特別預算	64	88 年度特別預算決算表
重大交通建設計畫第二期工程 特別預算	470	88 年度特別預算決算表
重大交通建設計畫第三期工程 特別預算	988	88 年度特別預算決算表
立法院新址工程特別預算	240	88 年立法院
88 鐵公路重要交通工程	735	88 年交通部
十二項重大建設	969	88 行政院
政府公有建築經費	177	88 行政院
小計	3667(億元)	

## 八十七年公共藝術年鑑統經費統計一覽表

(資料來源：八十七年公共藝術年鑑 / 製表人：陳碧琳)

計畫名稱	經費(萬元)	委託單位
1、手之組曲	未登錄	台北市政府捷運工程局
2、舞台、月台	未登錄	台北市政府捷運工程局
3、輕鬆的雲、走路的雲	未登錄	台北市政府捷運工程局
4、非想、想飛	未登錄	台北市政府捷運工程局
5、邂逅	未登錄	台北市政府捷運工程局
6、青春美樂地	未登錄	台北市政府捷運工程局
7、落幕之幻	117	交通部運輸研究所
8、暢流	280	交通部運輸研究所
9、人馬座	250	交通部運輸研究所
10、飛行的種子	21	交通部運輸研究所
11、E=MC <sup>2</sup> (相對論)	80	台北市立內湖高工
12、隆河上的星夜	未登錄	荷蘭外商銀行
13、下班的魚—行、形、色、社	未登錄	得利塗料公司
14、新新希望	755	台北金融大樓股份有限公司
15、新莊人文景觀	未登錄	咱兜—新庄藝文空間
16、大地之母	185	台北縣立文化中心
17、春風化雨	260	新莊國小家長會
18、錦和圖	未登錄	中和市公所
19、竹影城跡	1500	新竹市立文化中心
20、和風竹韻	300	新竹市政府國宅課
21、彩色花園	未登錄	國泰建設公司
22、雲和種子的萌芽	未登錄	國泰建設公司
23、陽光	未登錄	國泰建設公司
24、花與蝴蝶	未登錄	國泰建設公司
25、風雨鳥	未登錄	國泰建設公司
26、太陽之門	470	大甲鎮公所
27、家	107	大甲鎮公所
28、旭日東昇	67	大甲鎮公所
29、早春	89	大甲鎮公所
30、大地子民—國泰民安	138	大甲鎮公所
31、前景	65	大甲鎮公所



32、搖籃曲	75	大甲鎮公所
33、登高樂	73	大甲鎮公所
34、上弦月	165	大甲鎮公所
35、儷人行	300	大甲鎮公所
36、天空	80	鄉林建設公司
37、韻飛舞影、綠映飄馨	未登錄	台中市政府
38、願萬民認識主	未登錄	財團法人天主教耶穌聖心修女會
39、歡笑、希望、成長	未登錄	彰化縣田中鎮文興高中
40、自我挑戰	640	國立台灣大學
41、方向—方位	未登錄	台灣省文化處
42、婆娑之門	未登錄	交通部觀光局東管處
43、風帆	未登錄	交通部觀光局東管處
44、小犢與公牛	未登錄	交通部觀光局東管處
45、同心	未登錄	交通部觀光局東管處
46、形從緣生	未登錄	交通部觀光局東管處
47、繁衍	未登錄	交通部觀光局東管處
48、聽風	未登錄	交通部觀光局東管處
49、愛的律動	未登錄	交通部觀光局東管處
50、家族	未登錄	交通部觀光局東管處
51、讀書的小孩	未登錄	交通部觀光局東管處
52、魚	未登錄	交通部觀光局東管處
53、種牛	未登錄	交通部觀光局東管處
54、回眸	未登錄	交通部觀光局東管處
55、醫身醫心、視病猶親	未登錄	基督教門諾醫院
小計(55 件)	6017(22 件)	22 個單位(公：13/私：9)

## 八十八年公共藝術年鑑經費統計一覽表

八十八年公共藝術年件共收錄公共藝術資料包含依據「公共藝術設置辦法」設置的三十二件作品，參考「公共藝術設置辦法」設置的十件作品，以及花蓮石雕系列的二十九件，合計七十一件。作品的創作形式以雕塑為(雕塑佔六十六件，超過百分之九〇二的比例)，僅有少數一兩幾件藝術作品為裝置，若將陶藝也視為廣義的雕塑類別，則八十八年的公共藝術年件蒐錄，幾乎全數都是雕塑類別。

在蒐錄的經費部分，八十八年度公共藝術年件蒐錄三個部分的經費，分別為第一部分設置經費為 67,345,000；第二部分設置經費為 298,320,000；第三部分設置經費為 21,750,000。總合計 387,415,000 元整。再將近四億元的公共藝術設置經費中，依據「公共藝術設置辦法」設置的第一部分經費僅有七千萬不到。資將各部分蒐錄列表於下。

(資料來源：行政院文建會八十八年公共藝術年鑑；2001。製表/陳碧琳)

第一部分：收錄的作品，均依「公共藝術設置辦法」審議流程設置，包括台北市「敦化藝術通廊系列」、「台北捷運系列」等二十八件，及新竹地區三件、高雄地區一件，合計三十二件。

名稱	經費	材質	備註
嗡嗡的風景	1,200,000	雕塑	敦化藝術通廊系列
飛躍東區	1,200,000	雕塑	
如魚得水	1,200,000	雕塑	
山居	1,200,000	雕塑	
時間斑馬線	1,200,000	雕塑	
鳥籠外的花園	1,200,000	雕塑	
自在	1,200,000	雕塑	
稻草人	1,200,000	雕塑	
源	1,200,000	雕塑	
偷窺	3,950,000	雕塑	台北捷運系列
天、地、人	6,700,000	雕塑	
成長	2,960,000	雕塑	
承諾	2,370,000	雕塑	台北市其他地區
飛揚	799,000	雕塑	
林間跳躍	420,190	雕塑	
藝術人生	377,810	雕塑	
生活頌	798,000	雕塑	
千山萬水	780,000	雕塑	
多福	700,000	雕塑	
流動的雲	700,000	雕塑	
浮生都會	870,000	雕塑	
腳	700,000	雕塑	

銀樹山水	2,400,000	雕塑	
大安樹	720,000	裝置	
五育六藝	800,000	雕塑	
造化的藝術家	800,000	造園	
包容與多元	800,000	雕塑	
維也納森林	800,000	雕塑	
迎風	15,600,000	雕塑	新竹地區
環境系列一-清鏡	5,600,000	雕塑	
校園倫理、文化廣場	2,100,000	雕塑	
展	8,750,000	雕塑	高雄地區
小計	67,345,000		

第二部分：收錄的作品，為依據「公共藝術設置辦法」之部份原則設置，但未送公共藝術審議委員會審議。包括台北地區一件、南投地區一件、台南地區一件、高雄地區兩件、屏東地區三件、宜蘭地區二件，合計共十件。

名稱	經費	材質	備註
比鄰	1,510,000	雕塑	台北地區
造山運動	250,000	雕塑	南投地區
舞台	1,000,000	雕塑	台南地區
搶關	5,600,000	陶藝	高雄地區
九命球體	5,600,000	陶藝	
空間影像	2,000,000	雕塑	屏東地區
舞	120,000	雕塑	
臉、魚、蝴蝶	2,000,000	雕塑	
文化中心彩繪陶板	240,000	陶藝	宜蘭地區
南方澳大橋	280,000,000	雕塑	
小計	298,320,000		

第三部分：第三部分收錄共二十九件作品，均為「花蓮縣石雕景觀大道設置計畫」所設置，該計畫為花蓮縣政府建設花蓮縣成為石雕景觀員區的計畫之一，以全亞洲唯一之石雕博物館為核心，並與輻射型之海羊景觀大道、石雕景觀公園暨鄉鎮石雕景觀大道相輔相成。

名稱	經費	材質	備註
美人魚	2,000,000	雕塑	花蓮石雕公園系列
巨石		雕塑	
回		雕塑	
能量與實體		雕塑	
樹影		雕塑	

微光-光量空間		雕塑		
震盪		雕塑		
天人合一		雕塑		
永恆		雕塑		
風與太陽		雕塑		
永恆的宇宙		雕塑		
月光		雕塑		
大河頌	1,000,000	雕塑	花蓮景觀大道系列	
迎	1,000,000	雕塑		
峽谷原音	1,000,000	雕塑		
昇	1,000,000	雕塑		
和樂情深	1,000,000	雕塑		
昇記號	1,000,000	雕塑		
賽德克勇士	1,000,000	雕塑		
伴	1,000,000	雕塑		
昇陽	1,000,000	雕塑		
情懷	1,000,000	雕塑		
米鄉	1,000,000	雕塑		
布農之初	1,000,000	雕塑		
陽光、空氣、水	1,000,000	雕塑		
浪花	1,000,000	雕塑		
鄉石組曲	1,000,000	雕塑		花蓮其他地區
成長之門	850,000	雕塑		
山海情	3,900,000	雕塑		
小計	21,750,000			

## 公共藝術大事紀

修改自文化環境基金會/台灣縣市文化藝術發展—理念與實務

- |             |   |
|-------------|---|
| 民國八十一年七月一日  | 文化藝術獎助條例公布  |
| 民國八十二年四月三十日 | 文化藝術獎助條例施行細則公布  |
| 民國八十二年      | 文建會以一億元的經費選出九個示範縣市進行公共藝術設置實驗示範計畫                                |
| 民國八十四年      | 委託台北市開放空間文教基金會擬定「百分比公共藝術示範實驗計畫執行及審議作業要點」<br>九個縣市展開公共藝術設置計畫的執行工作 |
| 民國八十五年      | 完成捷運淡水線雙連站公共藝術設置<br>九縣市紛紛完成公共藝術設置作品的評選工作                        |
| 民國八十六年      | 台北市宣示為「1997 公共藝術元年」<br>文建會進行校園公共藝術設置計畫                          |
| 民國八十七年二月    | 「公共藝術設置辦法」公告實施  |
| 民國八十七年      | 「公共藝術設置經費及編列要點」即將公布   |

## 一般藝術與公共藝術的形式分析表

(製表人：陳碧琳 2000/9/26)

類別	一般藝術	公共藝術
經費來源	個人、商業買賣或公共資源	重大公共工程的公共藝術設置計劃案，或其他公共資金
創作目的	不限	擔負改善環境品質、視覺美化、詮釋人與空間關係的任務
材質特色	不限	需適應不同空間環境的個別特殊情境，並兼顧功能性或安全性
呈現方式	不限	長期被放置於公共空間中，公共空間之使用者與之產生視覺或身體之互動
創作過程	不限	民眾得以參與藝術家之創作過程( 作品主題的決定、詮釋觀點、媒材、作品施工 ) 或成為一共同創作者 其產生需有一公共性的過程
作品類別	不限	以視覺藝術為主
與環境的關係	不限	公共藝術與所在環境、空間有意義上之連結，有相屬的關係
與政府的關係	不限	有法令合約的契約關係
與民眾的關係	不限	強調市民參與
法令規範	文化藝術獎助條例	公共藝術設置辦法
受限	不限	政府採購法

公共藝術與一編藝術品取得方式之比較表

本表引自文化環境基金會/台灣縣市文化藝術發展—理念與實務 p.284

示範計畫操作要點的建議	設置辦法的規定
1. 公開競圖	1. 公開徵選
2. 邀請比圖	2. 邀請比件
3. 複委託	3. 委託創作
4. 直接委託	4. 評選價購
5. 作品建議	
6. 私人企業、公益團體捐贈之公共藝，需經縣（市）公共藝術委員會審議該藝術品對於文化環境景觀之意義與貢獻，作為設置與否之依據。	
7. 其他 如參與創作，在現場創作施工，讓多數人參與創作，使得藝術的多樣性被呈現出來。	

## 公共藝術設置辦法中關於執行及審議組織的規定表

本表引自文化環境基金會/台灣縣市文化藝術發展—理念與實務 p.278

	成員組成	業務內容
公共藝術諮議委員會（文建會） （13 17 人）	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 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</li> <li>· 都市設計、建築設計、景觀造園</li> <li>· 文化、法律或其他專業人士</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 審議重大公共工程設置公共藝術事宜</li> </ul>
公共藝術審議委員會（13 17 人） （直轄市及縣市政府）	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 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</li> <li>· 都市設計、建築設計、景觀造園</li> <li>· 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</li> <li>· 都市設計、建築設計、景觀造園</li> <li>· 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</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 公共藝術整體規畫及審議設置等事項</li> </ul>
執行小組 （7 9 人）	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 藝術創作、藝術行政、藝術教育之專業人士</li> <li>· 該建築物之建築師或工程之專業技師</li> <li>· 該建築物或工程之管理機關代表</li> </ul>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 研擬公共藝術設置計畫書</li> <li>2. 辦理徵選、民眾參與及鑑價作業</li> <li>3. 研擬公共藝術徵選結果報告書</li> <li>4. 進行藝術品委託製作、安裝及勘驗</li> <li>5. 編製公共藝術設置完成報告書</li> </ol>



九縣市示範公共藝術案操作方式一覽表

本表引自文化環境基金會/台灣縣市文化藝術發展—理念與實務 p. 279

示範縣市	基地位置	經費及執行時程	藝術作品取得方式	公共藝術型態	民眾參與過程及時間點	評審
1. 新竹市	文化中心開放空間	1500 萬	公開競圖	環境景觀與雕塑	舉辦民眾參與座談會及講座 民眾討論座談會 公開展示及民眾意見調查	由專家學者組成評審委員會評選
2. 新竹縣	文化中心開放空間四個設置點	1500 萬	邀請徵件(委託製作)	雕塑、水池	作品公開發表	由各設計單位研擬公共藝術工作計畫書，經公開發表暨討論會後，由縣公共藝術委員會審查決定
3. 南投縣	藝文活動中心選出七個設置點	1000 萬	公開徵件	雕塑	作品公開展示 民眾票選	初、複審採兩種方式，各選出三案： 1. 由縣公共藝術委員會及執行小組共同評審 2. 民眾票選 決審：呈由文建會公共藝術諮議委員會審議
4. 嘉義市	文化中心開放空間	1200 萬	公開徵件	廣場景觀與雕塑	公開展覽 民眾參與說明會	初選：由公共藝術委員及學者專家組成評審委員會評選 複選、決選：由評審委員會委員評選
5. 台南市	地下停車場之地面公園	1000 萬	公開徵件		入圍決審作品公開展覽 製表辦理市民意見調查	專家學者組成評審委員會
6. 高雄縣	文化中心開放空間	1300 萬	公開徵件	地景藝術	規畫固定的區域讓民眾進行創作與展示	初、複審：由縣公共藝術委員會及學者專家評審 決選：由文建會公共藝術諮議委員會評審
7. 屏東縣	運動公園選出七個設置點	2000 萬	委託製作	雕塑	委託製作的作品公開展出，由民眾投票表示滿意度。	公共藝術委員會之委員採不記名投票決定
8. 花蓮縣	文化中心開放空間	1000 萬	公開徵件	景觀與雕塑	民眾座談會(提出對基地的需求，包括環境、空間、美感上的改善與夢想) 民眾意見納入設計準則 作品展示與說明會 民眾票選	民眾投票佔 30 %、專家評審佔 70 %
9. 台東縣	原住民文化會館	500 萬	委託製作 複委託	原住民木刻、立柱與望樓	民眾票選	由中央、省、縣級民意代表和各鄉鎮長、鄉鎮市民代表、村里長、國中校長及建築所在地里鄰長以及民眾進行公開票選。

## 文化藝術獎助條例

### 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 經文建會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。

## 文化藝術獎助條例施行細則

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。

## 公共藝術設置辦法

### 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、政策研擬、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：
- 一、徵選過程記錄。
  - 二、選定之藝術品介紹。

- 三、藝術創作者所提之藝術品設置計畫。
- 四、民眾參與記錄。
- 五、鑑價記錄。
- 六、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。

## 社區政策歷史脈絡一覽表

1997/01/20

計畫或主張名稱	期間	倡導者	推動機關	實施地區	環境背景	計畫或主張內容	操作方式	限制性	政策結果
鄉村建設運動	民國10年代	晏陽初 陶知行 梁漱溟 張鴻鈞 鄧禹廷	以民間單位 (尤其是學術界)為主	河北定縣 南京、江 南 河南、山 東 河北清河 河南鎮平	1.戰亂 2.以農業為 主的社會結 構	平民教育運動 辦鄉村師範學校 辦學、實驗區 鄉村改革實驗區 推行地方自治	1.以民眾教育為重 點 2.從改造農村來推 行中國的社會改革 運動 3.以選點示範方式 進行		中日戰爭 爆發,所 有計畫被 砲火衝散
鄉土重建	30年代	費孝通		江村	農村經濟的 崩潰	鄉土復員、 鄉土工業			
國民義務勞動	42~53年	蔣中正	省政府	臺灣	基礎建設及 環境的落後	整修道路交通、 改善環境衛生	運用國民義務勞 動來從事地方自治建 設		因聯合國 干涉而停 止
基層民生建設	第一階 段:44~46 年 第二階 段:47~54 年		農復會	台北木柵 桃園龍潭 宜蘭礁溪		生產建設 教育文化 社會福利 衛生保健			被指為社 會控制之 舉動而告 中斷
社區發展( ): 社區理事會	50~70年 代		內政部社會 司	臺灣	1.國共鬥爭 下民間力量 的微弱 2.聯合國政 策的推廣	1.基礎工程建設: 消滅髒亂、美化環境 2.生產福利建設: 消滅貧窮、改善民生 3.精神倫理建設: 端正風氣、重整道德	將「國民義務勞 動」、「基層民生建 設」合併,並融合社 會改造的精神	社區與村里 重疊、自治 與行政混淆	
社區發展( ): 社區發展協會	82年至今		內政部社會 司	臺灣					
社區總體營造 ( )	84年至今	陳其南	文建會	臺灣					
社區總體營造 ( )	85年起		文建會、經 濟部、環保 署、都發局	臺灣					

文化環境基金會製



## 知識青年『苦力群』對外聲明文件<sup>140</sup>

鹿港發展苦力群 (Lu-Kang Transfigure Coolies Group) 針對「歷史之心裝置藝術大展」活動聲明 99/1/22

由台灣省政府文化處、鹿港鎮公所與華梵大學主辦的「歷史之心鹿港裝置藝術大展」活動即將在明(23)日舉行揭幕儀式。然而在揭幕之前，部分作品及藝術家已進駐鹿港日茂行附近的社區進行或完成作品創作。委由公關公司舉辦的豪華記者會，也早於20日在台北晶華酒店裡風光完成了。專業的工作團隊及裝置藝術策展人大喇喇的在豪華酒店的杯觥交錯中，為鹿港人完成了這個活動的詮釋儀式。

然而，從近日諸多鹿港居民對牆上繪滿眼睛的作品及其粗暴、蔑視鹿港居民傳統生活的文字，所表達出來的憤怒、不滿聲音中，隱約可以感受到一股詭譎不安的氛圍正在形成。鹿港發展苦力群認為，我們有責任針對這個活動與鹿港再發展等相關問題提出以下幾點謹慎、嚴肅的思考：

首先，我們認為鄉親們長期來對鹿港這塊土地關愛與疼惜的精神是偉大且不容污讟的。鹿港發展苦力群更是秉持著回饋故鄉扶育我們成長的虔誠心境、思索鹿港未來發展方向，自居鹿港發展之基層苦力所組成的團體。所以，我們認為「眼睛」系列作品的創作過程是粗暴且不尊重鹿港人的行為。作者張貼在新宮宮附近的創作說明裡，字裡行間對鹿港居民充滿諸多情緒性的謾罵言詞以及鄙夷、嘲諷的口氣。我們必須遺憾且抗議的表示，這樣的行為已對鹿港傳統的文化價值觀造成難以估量的傷害，作者的行徑是粗暴、幼稚且與政府推動「社區總體營造」的原意背道而行的。

我們認為裝置藝術本身並沒有對錯的問題，問題是我們質疑在短短三個月的時間內，創作者與當地居民究竟起了什麼樣的關係與互動？而這樣的作用對鹿港未來的都市發展是否有利？這些問題都沒有被規劃單位提出討論、報告。我們並不否定裝置藝術(Installation)在藝術史中曾經扮演過的進步角色，所以相對藝術家的創作過程更應與創作環境的結構性問題緊密結合。透過創作完成社區居民與作品之間的對話，再經由對話進而形塑出社區居民更深一層的問題意識來。

然而，很遺憾的我們在藝術家的創作過程中發現：在藝術家們急於完成作品結案，而省略嚴謹的田野工作之際，鹿港這座城市的主體性不見了！取而代之的是這些外來的、粗暴的、想當然爾的裝置藝術作品。藝術家們眼中執著的是自己的作品，相對卻忽略掉鹿港日茂行與藝術作品之間的主、客體關係。因此我們主張，日茂行規劃案之所有創作過程必須充分尊重社區居民的意見，並創造、建立一個能讓地方居民、傳統工匠、藝師參與的開放性機制來。

再者，此次「歷史之心裝置藝術大展」欲透過一個不同於鹿港的經驗與活動，嘗試讓鹿港居民對未來的發展有全新、更廣大的視野及思考。其出發點雖是用心良苦的，但我們仍必須對這樣的思維及操作模式表示憂慮。我們認為所謂引進「一個不同於鹿港的經驗與活動」，並不代表就必須得用蠻橫、粗暴的方法打破舊有的生活形態。尤其當一個外來者欲進入這個已有數百年歷史的社會結構中，嘗試建立一套全新的生活價值觀之前，更應該尊重社區居民的生活模式。我們建議藝術家們可以多花點時間認識鹿港、與熱情的鹿港人聊天、沐浴在鹿港廟宇的莊嚴、寂靜氣氛中、用心觀察每一棟老建築與自然環境間相互尊重的關係、夕陽餘暉中踟躕在紅磚巷弄裡的老人絕不是等待駕鶴西歸(裝置藝術家莊明旗語)、四處奔跑向人親切問好的小孩更不是沒人要的孩童(同上)。反之，老人與小孩這些都是鹿港這座城市最可貴的生命力之所在！我們建議藝術家們能收拾資本主義都市裡那一套張牙舞爪、惡性競爭的遊戲規則，用心來感受鹿港純樸之美。我們更歡迎藝術家們能因此長住鹿港，豐富其創作思考，但千萬別再用粗暴、謾罵且浮面的方式嘗試成全其作品的豐富性。

鹿港發展苦力群雖是源由一群關懷古蹟「日茂行」被拆的大專生所組成的團隊，但我們同時也認知到若只用「鄉愁」式的心情題投入關懷鹿港、搶救古蹟的行列、卻又刻意閃躲資本主義社會變遷的結構性問題不談的話，結果將只是加速古蹟的商品化並進而扼殺其豐富的文化本質罷了。因此，我們決定立基於鹿港人民的歷史情境、聚集草根力量、以人文、環保及空間環境的深層問題為出發點，在鹿港位於全球化的國際座標下，謹慎探索鹿港未來的發展(Transformation)工作及問題。所以我們嘗試針對鹿港及國家目前與未來之發展模式，提出上述割切的批判，同時並願以更積極的態度，用各種不同專業角度去建構一套良善的運作機制，以實踐未來美好家園的豐富想像。

鹿港發展苦力群連署名單：

台南藝術學院音像所陳怡君 台南藝術學院音像所紀文章 東海大學建築所林稚霏 中國醫藥學院醫管所陳綾穗 清華大學人類所郭雅瑜 清華大學歷史所張家榮 中原大學建築所王薰雅 政治大學法律系許富雄 世新大學社發所陳文彬 台灣大學城鄉所陳永軒 台灣大學新聞所鄭益浚 台灣大學財經系林靖月

<sup>140</sup> 參閱：鹿港電子報之專題研究 <http://lknews.taiwanese.com.tw/>

## 鹿港知識份子施威全與陳文彬等人的回應文章<sup>141</sup>

### 鹿港裝置藝術大展風雲再起

4月1日，世界愚人節，在鹿港踢到鐵板的藝術家們在台北開了一場記者會，控訴他們的藝術品在鹿港被破壞，聲淚俱下地向各大媒體哀叫他們的藝術形式受到多大的折磨，這個事件對苦勞網長期觀察的讀者來說應該不陌生，我們已經作了長期的觀察。

當然，我們對主辦單位、藝術家的風風雨雨根本興趣不大，這些人，只關心自己在學界的名聲、只在意自己的藝術作品有沒有被尊重，苦勞網認為這種將鹿港看做一個他者的客體，一開始將鹿港作為自己未來成就的踏腳石，而遇到狀況，又散彈亂打，把過錯完全推給他人，而鹿港呢，在這種各說各話的羅生門中，完全的沒有述說自己故事的可能，我們要的不是吵吵鬧鬧並且對鹿港發展沒有意義的爭吵，我們要的是真正關心土地、思考地方未來的論述。

而現在，藝術家們準備用他們在台北接近主流媒體論述的優勢，讓鹿港消音，把鹿港污名化，這對苦勞網來說，或許又是鹿港的另一次機會，另一次團結的過程，讓我們拭目以待，就在藝術家們只敢龜縮在台北而不敢進入鹿港的這個時候，讓鹿港人與我們在台北街頭見。

裝置藝術不是『裝飾』藝術 論藝術創作與社會實踐

施富盛、施威全

藝術家沒有經過同意，就在我們家門前畫上眼睛，他們說，這叫『藝術』；我們用行動藝術的方式，諷刺地剪掉了圈著他們作品的繩圍，在他們畫的眼睛上噴上金錢的符號，他們說，這是『破壞』。到底，什麼叫藝術？藝術家在媽祖像貼上紙鈔，他們說，這是一種反諷，當我們也用反諷的手法表達我們對裝置藝術的看法時，他們說這是『野蠻行為』。到底，什麼是裝置藝術？

裝置藝術之不同於畫廊藝術或宮廷藝術，在於以社會為題材，以人民的生活空間為畫布，它的觀賞者不需買票進門，作品最後的歸宿也不是皇宮或豪邸。由於比一般藝術更具可親近性，所以，觀眾的互動往往都是作品的一部份；由於較具社會性，所以，人民的參與挑戰與評論才是作品最珍貴的部份。因此，針對曾梓峰和黃海鳴主持策畫的歷史之心活動，在農曆年時期，我們也在鹿港，在同一個地點，公開宣示了我們的『行動藝術在鹿港』活動，我們剪掉繩子，因為把裝置品放在人民日常生活的廣場上，然後用繩子圍起來，這充其量只算是畫廊藝術、宮廷藝術和金錢藝術。剪掉圍繩，正是還原裝置藝術的本色。我們在『藝術品』上噴上金錢的符號，是反對整個活動的策畫把鹿港當成台北文化人玩賞的後花園，把古蹟當成古董，這對古蹟與住民是一種糟蹋；我們相信藝術家們的出發點是善意的，但是，策展人找公關公司在台北開記者會為作品宣傳，然後在鹿港要求警察巡邏保護作品，當鹿港人意見四起時時，他們在台北自己辦一場沒有邀鹿港人出席的『與鹿港對話』座談會，這種高高在上的姿態才真的野蠻粗暴。

裝置藝術如果只是被搞成畫廊藝術也就罷了，更可惜的是，在活動計畫主持人的操作過程中，十位藝術家的善意完全淪為裝飾品而已。整個活動因搶救日茂行古蹟而起，搞空間規畫的都知道，這年頭作計畫強調民眾參與，但是，沒有看到計畫參與者具體的就聚落的規畫與地方廣泛地討論，探求民眾的空間想像與需求。難道他們以為辦活動就算與地方互動，只要熱熱鬧鬧就算是成績？或許，這年頭社區總體營造的經費太好申請，日茂工作室的計畫單位想拿繡花枕頭充數，藝術家的裝置作品於是淪為鑲邊裝飾。現在更精彩，動不動要求警察保護作品，動不動要為作品採取法律途徑。當藝術品需要被國家被警察來保護時，還那裡還有進步的意義可言？黃海鳴先生甚至指控，是因為以地方青年組成的苦力群文史工作隊沒有爭取到日茂行計畫的經費，所以才產生種種破壞行為。很遺憾，在昨日中時電子報藝文版裡，看到黃先生的說法也可以看到許多專家以第三者身份的說法，但是看不到被指控的『破壞』一方的說法。作為主要的『破壞者』，我們有權也必須懇請中時讓我們藉著這個機會澄清，我們恰恰不是苦力群成員，所以不要把反對的聲音，陰謀論地說成是爭奪經費失敗的敵對行為。（媒體傳播類此言論時也應依法盡求證的責任。）至於，黃先生要訴諸法律，我們歡迎，但就藝術論藝術，必須很遺憾的說，是曾黃兩位自己讓裝置藝術成為裝飾藝術，讓裝飾藝術淪為背離社會生活的反動藝術。我們才是裝置藝術的捍衛者。

用包容眼光看歷史之心 裝置藝術創作者的妒恨行為

陳永軒

昨天（4月1日），參與鹿港歷史之心裝置藝術大展的十二位藝術家，在華山特區召開了記者會，向媒體大吐苦水，指稱其作品之所以即將遷離鹿港，是因為少數未分得利益的份子（指明是鹿港發展苦力群）惡意煽動居民反對所致。對於這樣的公開言論，我們寧可當它是愚人節的玩笑，若要當真，則不只是涉及毀謗罪的法律刑責

<sup>141</sup> 參閱：鹿港電子報之專題研究 <http://lknews.taiwanese.com.tw/>

問題而已，更會使原本意圖帶動地方發展的藝術盛事變成妒恨政治的拙劣戲碼，這是我們最不願見到的結果。當初，住在日茂行周圍的社區居民之所以開放地或無言地接納這些被稱為裝置藝術的臨時設施物，是因為日茂行確實曾是他們的驕傲。保存這座大宅及尋求周邊地區再發展的計劃，讓裝置藝術掛上繁榮地方的光環，叫居民無從拒絕。這樣一個「童話式」的開始，使得裝置作為公共藝術所應面對的課題並未被充分的正視。當居民開始意識到他們不但必須承擔裝置作品製造的有形及無形的外部成本（包括租金損失、漏水、遊客騷擾、視覺心理、親友的評價等），而且還失去了對自家周圍環境品質最起码的控制權時，他們最單純的希望自然是裝置藝術能遷離原本熟悉、親切的廟埕及街道空間，刺眼的塗鴉能從表徵家風的牆面上消失。

儘管，亦有不少地方民眾十分支持裝置藝術的創新表現，但裝置的創作者們此時卻該意識到自己的作品其實是擺設在鹿港的公共領域及居民的私領域（如私人土地、牆面、屋頂）內，因此，其作品理所當然的必須接受公共輿論的制約以及面對權益關係人的反彈。

不過，我們知道藝術家們一向只慣於批評別人不能理解自己的創作理念，因此，當他們自認自己的作品遭褻瀆時，不免會因妒恨之情緒，而將社區居民正當之要求指稱為陰謀的迫害，將公共輿論合理的批判，抹黑為惡意的攻訐，甚至對鹿港人做出全稱式的辱罵。在此，我們要向參與歷史之心裝置藝術大展的十二位藝術家們鄭重呼籲：即使是握有公權力的國家，都該有承認政策失敗的勇氣，而憑真誠熱情創作之藝術家，更不應陷於一時情緒而拒絕反省。我們希望台灣未來還會有更成功、更精采的裝置藝術表現，不要那麼快就讓我們失望，好嗎？

（作者為鹿港發展苦力群成員）

「歷史之心」裝置藝術 請用真心靠近鹿港

陳文彬

一群承辦「歷史之心」裝置藝術活動的藝術家們在台北召開記者會，向媒體宣稱他們的作品遭鹿港人破壞。言談之間將「鹿港人」與「藝術家」以全稱的方式，拉出對立關係來。這樣的動作，儘管可以透過媒體增加這些藝術工作者的曝光、製造被迫害的假象，同時並拉抬作者在市場上的行情。但將「鹿港人」對生活及環境空間的多元價值觀，強行壓扁的扣上「反藝術」大帽，此舉對台灣各地正在形成的社區意識來說，乃一大傷害。首先這些藝術工作者認為地方居民對其作品有意見，是因為地方的知識青年在爭奪國家經費補助無著下，轉嫁到藝術家身上的惡果。他們以動機論先否定鹿港青年關心公共事務的初衷，繼之以陰謀論區分「少部分有心的鹿港人」，最後再丟出「爭取經費不成」的說詞來完成邏輯，其用心縝密令人膽顫。只是為何大家不回到現場去看看實情呢？在鹿港你可以發現：大眼睛不是重點，在台北為何不提那張貼四處，辱罵鹿港人的文字呢？金球不是重點，為何當熱心提供屋頂裝置金球的老厝開始漏雨時，居民卻找不到人能解決呢？竹橋被要求改善不是重點，作者為何不感受一下附近居民每天看著水位因此暴漲的恐懼心情呢？儘管國家資源的統合主義，在台灣部分社區已造成傷害，但是用這種想當然爾的不實推論，斷言社區居民會對生活空間表示意見的動力，乃是著眼於經費汲營的話，未免太傷害「市民社會」的理念了吧！

許多鹿港人的生活空間因這些人的作品開始改變，它破壞了實質的生活空間，讓居民活在生命隨時遭受威脅的恐懼當中。如果說藝術創作者的快感是從地方居民對作品所產生的畏懼獲得話，我們寧可不要這種自以為是的創作。如果說創作者頂著「藝術家」的光環要求被尊重的目的，是用踐踏鹿港人的尊嚴、抹黑鹿港人的手段捏塑出來的話，我們只好用砸毀作品的動作來表示內心的悲憤。

整個「歷史之心」裝置藝術活動對鹿港人來說，是一個被迫忘記故鄉容貌的過程。每日在一個前衛與傳統交織的戰場裡生活，讓我頗有「不知今夕是何夕」的錯亂情愫。鹿港老街原有祥和敦厚的空間特質，在這次活動中被破壞殆盡。這不是無厘頭式的後現代電影場景，更不是魔幻寫實的小說創作，它正活生生的在鹿港小鎮裡上演著。然而嬉笑怒罵後，藝術工作者拍拍屁股走了，他們可曾回頭看看那活在恐懼、憤怒中的鹿港鄉親呢？當藝術工作者在台北高舉著「後現代新白色恐怖」的受迫害大旗時，他們可敢回去鹿港正視當初提供物資、場地，熱心協助這些人完成作品的民眾們的眼神呢？

藝術家們給鹿港居民一個期限，要求做出「善意的回應，否則不排除採取必要法律行動」。我無法從這種脅迫鹿港居民的口氣中，聽到一絲的善意。如果說藝術家們要撤展，那就把你們已到手的數百萬文化經費也一併吐回來吧！

## 搶救日茂行的原始文件資料<sup>142</sup>

鹿港日茂行於八十七年 5 月 16 日因鎮公所「拓寬泉州二路工程」，導致門廳及前埕岌岌可危。鹿港大專文青會、鹿港文教基金會及地方文史工作者，特針對日茂行事件提出以下聲明：

### 一、泉州二路拓寬工程備受可議：

泉州二路附近泉州一路、博愛路拓寬工程均已完成，未來該區藉此二路疏解交通絕無問題；且該路僅長一百公尺，又無法與成功路（文開國小東側）相銜接，反而造成交通問題，危及學童安全。因此，我們強烈地呼籲鹿港鎮公所：停止泉州二路拓寬計劃；並迅速回復日茂行原貌。

### 二、日茂行是鹿港歷史的重要源頭不能切斷：

在鹿港歷史上，日茂行長期領導商業發展，造就二鹿風光；且天后宮、敬義園、文武廟、新祖宮、龍山寺等均是由日茂行倡導設立、興建或修護。因此，失去日茂行，就等於消滅了鹿港發展的源頭。

### 三、日茂行是鹿港人共同的回憶不容抹煞：

鹿港人口中的『日廟』、嘉慶君遊鹿港、蝦穴的傳說、『日茂行的母豬掛金耳鉤』的諺語、海盜蔡牽報恩的故事，都是鹿港人耳熟能詳共同回憶。一旦失去了日茂行，將使鹿港人再也找不到對故鄉情感的認同！

### 四、文化古蹟是鹿港重要資產不容破壞：

值此政府推動「社區總體營造」政策之時，全國各地皆視當地古蹟為鄉土瑰寶，鹿港向以文化古蹟稱著，是國人尋根與外國人觀光的重要據點。倘若泉州二路工程破壞日茂行遺址，將造成日後鹿港維修古蹟的困難，難保日後鹿港其他古蹟慘遭同一命運，逐一消失。屆時，鹿港將和台灣其它城鎮無異，失去特色。

### 五、積極妥善保留日茂行也可以帶動地方發展：

目前鎮公所正積極規劃楊橋公園，恢復已消失的鹿港八景「楊橋踏月」風光；而「日茂觀石」為鹿港十二勝，亦應積極妥善規劃，不要等到消失後，才曉得要珍惜！

我們建議：結合日茂行前廣場，建為史蹟公園或郊商博物館，並將泉州二路改為行人徒步區，增加鹿港觀光據點，帶動地方發展。

<sup>142</sup>參閱：鹿港電子報之專題研究 <http://lknews.taiwanese.com.tw/>

## 參考資料

## 引用文獻

- 1、 Daniel J. Sherman and Irit Rogoff ed. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. University of Minnesota Press, 1994.
- 2、 First Aid Handbook, National Safety Council and Alton L. Thygerson, Jones and Bartlett Publishers, 1995
- 3、 Hazol Conway, 'Design History Basics.' in Hazol Conway ed. *Design History: a students' handbook*. Routledge. 1987.
- 4、 Rosalind E Krauss *Passages in Modern Sculpture* MIT Press paperback 1981, Seventh printing. 1989. )
- 5、 Robert Atkins *ART SPEAK: a guild to contemporary ideas, movement and buzzwords*, (Abbeville Press Publishers New York, Editor: Nancy Grubb, 1990.)
- 6、 Christian Norderg-Schulz 著, 施植明譯《場所精神：邁向建築現象學》(台北市：田園城市文化, 1995。)
- 7、 Clifford Geertz 著, 納日碧力戈等譯《文化的解釋》(上海：人民出版社, 1999。)
- 8、 Chris Horrocks 著, 王尚文譯《布希亞》(台北：立緒, 1998。)
- 9、 Carol Duncan 著, 王雅各譯《文明化的儀式：公共美術館之內》(台北：遠流, 1998。)
- 10、 Harriet F. Senie & Sally Webster 編, 慕心等譯《美國公共藝術評論》(台北：遠流, 1999。)
- 11、 Jonathan H. Turner 著, 吳曲輝等譯《社會理論的結構》(*The Structure of Sociological Theory*)(台北：桂冠 1992。)
- 12、 Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 主編, 吳潛誠總編校《文化與社會》(台北：立緒出版社, 1998。)
- 13、 Kevin Lynch 著, 宋伯欽譯《都市意像》(台北：臺隆書店, 1999。)
- 14、 Pick, John 著, 江靜玲譯《藝術與公共政策》(台北：桂冠, 1995。)
- 15、 Wuthnow, Robert 著, 王宜燕、戴育賢譯《哈伯瑪斯的批判理論文化分析》(台北：遠流, 1994。)
- 16、 Yi-Fu Tuan 著, 潘桂成譯《經驗透視中的空間和地方》(台北：國立編譯館, 1998。)
- 17、 布爾迪厄(Pierre Bourdieu)著, 林明澤譯《藝術品味與文化資產》一文, 引自吳潛誠總編校《文化與社會》(台北：遠流, 1998。)
- 18、 尚.布希亞(Jean Baudrillard)著, 洪凌譯《擬仿物與擬像》(台北：時報, 1998。)
- 19、 阿多諾(Theodor Adorno)著, 王柯平譯《美學理論》(四川：人民出版社, 1998。)
- 20、 曼威.柯司特(Manuel Castells)著, 夏鑄九等譯《網絡社會之崛起》(台北：唐山, 1998。)
- 21、 蘇珊.郎格著, 劉大基等譯《情感與形式》(台北：商鼎文化, 1991。)
- 22、 戴維.賈里、朱莉雅.賈里著, 周業謙、周光淦譯《社會學辭典》(台北：貓頭鷹出版社, 1999。)
- 23、 文化環境工作室編著 a《縣市層級社區總體營造工作手冊》(新竹：市立文化中心, 1998。)
- 24、 文化環境工作室編著 b《台灣縣市文化藝術發展 - 理念與實務》(台北：行政院文建會, 1999。)
- 25、 汪暉、陳燕谷主編《文化與公共性》(北京：三聯出版社, 1998。)
- 26、 李旭東「無聲勝有聲-從海德格的藝術本質論試探極限之外的藝術視野」(嘉義：《南華大學第一期學刊》, 2000)
- 27、 邱琬琦《以都市設計觀點探討公共藝術制度改善之芻議》(成大建築：碩士論文, 2000)
- 28、 邱天助《布爾迪厄文化再製理論》(台北：桂冠, 1998。)
- 29、 林保堯《公共藝術的文化觀》(台北：藝術家, 1997。)
- 30、 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：碩士論文, 1996。)
- 31、 吳嘉陵《二十世紀台北市公共藝術的探討》(文化美研所：碩士論文, 1998。)
- 32、 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案為例》台灣大學建築與城鄉研究所：碩士論文, 1998。)
- 33、 吳瑪莉《德國公共空間藝術新方向》(台北：藝術家, 1997。)
- 34、 高雄市立美術館《公共藝術國際學術研討會論文集》(International Symposium on Public Art)《二十一世紀公眾藝術的展望---建立藝術化的新生活環境》(高雄：高美館, 1996。)
- 35、 高千惠《芝加哥公共藝術現代化運動》(台北：藝術家, 1997。)
- 36、 帝門藝術教育基金會承辦執行《公共藝術研習會實錄》(台北：文建會, 1997。)
- 37、 倪再沁《臺灣公共藝術的探索》(台北：藝術家, 1997。)
- 38、 夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局, 1999。)
- 39、 郭肇立主編《聚落與社會》(台北：田園城市文化, 1998。)
- 40、 郭少宗《認識環境雕塑》(台北：藝術家, 1997。)

- 41、陸蓉之《公共藝術的方位》(台北：行政院文化建設委員會，1994。)
- 42、陳其南 a《文化的軌跡---文化結構與神話》(台北：允晨文化出版，1988。)
- 43、陳其南 b《公民國家意識與台灣政治發展》(台北：允晨，1992。)
- 44、陳其南 c《傳統制度與社會意識結構》(台北：允晨，1997。)
- 45、陳其南 d《公共藝術的公共性》(聯合報：文化觀測站，1999.2.2)
- 46、陳其南 e《公共藝術在台灣》(典藏雜誌：2000年11月號)
- 47、陳懷恩 a「當代美學對文化生活的反思」引自《藝術與人生研討會論文手冊》(台北：輔仁大學，2001。)
- 48、陳懷恩 b《尼采藝術形上學》(嘉義：南華管理學院，1998。)
- 49、陳惠婷《公共藝術在臺灣》(台北：藝術家，1997。)
- 50、陳燕靜《水景公共藝術》(台北：藝術家，1997。)
- 51、彭修銀《美學範疇論》(台北：文津，1993。)
- 52、孫周興選編《海德格爾選集(上)》(上海：三聯書店，1996。)
- 53、財團法人台北市開放空間文教基金會《百分比公共藝術示範實驗計畫執行及審議作業要點》(台北：行政院文建會 1995。)
- 54、華梵建築學系曾梓峰《都市歷史城區再發展理論與操作實務研習手冊》(日茂案例簡報與歷史之心裝置展導覽)(鹿港：日茂工作室，1999.2。)
- 55、俞孔堅《景觀：文化、生態與感知》(台北：田園城市文化，1998。)
- 56、黃健敏《生活中的公共藝術》(台北：藝術家，1997。)
- 57、黃明惠《時空寄情：臺南縣公共藝術專輯》(台南：臺南縣文化中心，1999。)
- 58、楊武訓撰《花蓮縣公共藝術導覽手冊》(花蓮：花蓮縣立文化中心，1998。)
- 59、鄭乃銘《藝術家看公共藝術》(台北：藝術家，1997。)
- 60、魏光苜『「溝通行動」理論與社區規劃方法』(嘉義：南華大學環境與藝術研究所：《地區發展與環境改造研討會論文》，2001。)
- 61、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》(中原大學室內設計系：碩士論文，1999。)
- 62、劉欞河《美術館的籌備與營運》(台中市：美術館，1995。)
- 63、劉久清「公民、社會與社區自主性」一文，引自(中國哲學會編《文化的生活與生活的文化》台北：立緒，1999。)
- 64、劉伯樂《和青少年談公共藝術》(台北：藝術家，1997。)
- 65、劉俐《日本公共藝術生態》(台北：藝術家，1997。)
- 66、劉永仁《米蘭公共藝術縱覽》(台北：藝術家，1997。)
- 67、賴萬鎮總編輯《與桃城對話：嘉義市公共藝術示範(實驗)計劃實錄》(嘉義：嘉義市立文化中心，1998。)
- 68、趙家麟《環境設計與空間藝術之探討》(台北：田園城市文化，1998。)

### 引用之公共藝術法令

- 69、《文化資產保存法》(行政院：1982.5.26 總統令制定公布全文六十一條；1997.1.22 總統(一)義字第八六 號令公布增訂第三十一條之一及第三十六條之一條文；1997 總統華總(一)義字第八六 號令公布修正第二十七條、第三十條、第三十五條及第三十六條條文。
- 70、《文化資產保存法施行細則》(行政院：文建壹字第四五二號、內政部(七三)臺內民字第二 三三二；一號、教育部臺(七三)社字第五一 五號、經濟部經(七三)；農字第 六四六七號、交通部交路(七三)字第 四 五一號令會銜訂定發布全文七十七條，1984.2.22。
- 71、《文化藝術獎助條例》1992.7.1 總統華總(一)義字第三一七二號令制定公布全文三十八條。
- 72、《文化藝術獎助條例施行細則》1993.4.30 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
- 73、《公共藝術設置辦法》(行政院：文建參字第 五一 號令訂定發布全文十一條，1998.1.26。)
- 74、《公共藝術設置作業參考手冊》(台北：行政院文化建設委員會，1998。)
- 75、《百分比公共藝術示範 [實驗] 計畫簡要手冊》(台北：文建會，1993。)

### 公共藝術光碟資料

- 76、《公共藝術資料庫(光碟片)》(行政院文化建設委員會，2000.4.15。)

### 參考網站資料



- 77、文化環境基金會 <http://www.ceformosa.org.tw/>
- 78、文建會美化公共環境計畫網站 <http://www.ours2.org.tw/>
- 79、台北市政府捷運局的網站(<http://www.dorts.gov.tw/art/artnet.htm>)
- 80、台北市都市發展局 <http://www.planning.taipei.gov.tw/>
- 81、西雅圖藝術藝術委員會網站 ( SAC ) <http://www.pan.ci.seattle.wa.us/Seattle/SAC/home.htm>
- 82、洛杉磯公共藝術網站 <http://www.usc.edu/isd/archives/la/pubart/>
- 83、清華大學藝術中心 <http://140.114.61.2/Exhibition/PublicArt/>
- 84、紐約公共藝術基金 <http://www.publicartfund.org/index.htm>
- 85、華盛頓/國王郡公共藝術網站 <http://www.metrokc.gov/exec/culture/publicart/index.htm>

## 參考文獻

- 86、Habermas, J. *Communication and the Evolution of Society*. Boston : Beacon, 1979.
- 87、Larson, Gary O. *American Canvas: An Arts Legacy for Our Communities*. Washington: National Endowment for the Arts, 1997.
- 88、Mike Featherstone 編 *Global Culture(Immanuel Wallerstein Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System)*SAGE California 1990.
- 89、National Endowment for the Arts-- *Creative America: A Report to the President*. Washington: President's Committee on the Arts and the Humanities , 1997.
- 90、Renz, Loren and Carson Atlas *Arts Funding 2000: Funder Perspectives on Current and Future Trends*. New York: Foundation Center , 1999.
- 91、Renz, Loren and Steven Lawrence *Arts Funding: An Update on Foundation Trends, Third Edition*. New York : Foundation Center , 1998.
- 92、Ziauddin, Sardar, *Cultural Studies*. London: Icon, 1997.
- 93、Alan Sonfist 編/李美容譯《地景藝術》( Art In The Land ) (台北：遠流，1991。)
- 94、Antonio Gramsci 著，徐崇溫譯《實踐哲學》(重慶：重慶出版社，1993。)
- 95、A.Callinicos 著，杜章智譯《阿圖塞的馬克斯主義》(台北：遠流，1994。)
- 96、Arthur Schopenhauer 著，林建國譯《意志和表象的世界》(台北：遠流，1996。)
- 97、Carl Gustav Jung 著，鴻鈞譯《榮格分析心理學---集體無意識》(台北：結構群出版社，1990。)
- 98、Clifford Geertz 著 a，王海龍、張家瑄譯《地方性知識》(北京：中央編譯出版社，2000。)
- 99、Clifford Geertz 著 b，趙丙祥譯《尼加拉：十九世紀巴厘劇場國家》(上海：人民出版社，1999。)
- 100、Chris Jenks 著，俞智敏、陳光達、王淑燕譯《文化》(台北：巨流出版社，1998。)
- 101、David Mcllellan 著，施忠連譯《意識形態》(台北：桂冠，1994。)
- 102、David K. Volker、M. Nico Stehr 著，蔡采秀譯《曼海姆 ( Karl Mannheim )》(台北：桂冠，1990。)
- 103、E.H.貢布里希著 a，林夕、李本正、范景中 譯《藝術與錯覺》(湖南：科學技術出版社 2000。)
- 104、E.H.貢布里希著 b，楊思梁、范景中譯《象徵的圖像》(上海：書畫出版社 1990。)
- 105、Edward L. Thorndike 著，李月甫譯《人類的學習》(浙江：教育出版社，1998。)
- 106、E.Mach 著，李醒民譯《認識與謬誤》(北京：華夏出版社，1999。)
- 107、Ernst Cassirer 著，甘陽譯《人論》(台北：桂冠，1994。)
- 108、Ernesto Laclau、Chantal Mouffe 著，陳璋津譯《文化霸權和社會主義的戰略》(Hegemony & Socialist Strategy Towards a Radical Democratic Politics)(台北：遠流，1994。)
- 109、Frederic C. Bartlett 著，黎佛譯《記憶：一個實驗的與社會的心理學研究》(浙江：教育出版社，1998。)
- 110、Francis Fukuyama 著李永熾譯《歷史之終結與最後一人》(台北：時報，1993。)
- 111、Fredric Jameson 著，陳清僑譯《晚期資本主義的文化邏輯》(北京：三聯出版社，1997。)
- 112、George Lukacs 著，王玖興等譯《理性的毀滅》(山東：人民出版社，1988。)
- 113、Herbert Marcuse 著，張峰、昌世平等譯《單向度的人---發達工業社會意識形態研究》(重慶：重慶出版社，1993。)
- 114、Harold R. Snedcof 著，劉麗卿、蔡國棟譯《都市文化空間之整體營造》(台北：創新出版，1996。)
- 115、Theodor W.Adorno 著，張峰譯《否定的辯證法》(重慶：重慶出版社，1996。)
- 116、J.Servier 著，吳永昌譯《意識型態》(台北：源流，1992。)
- 117、Jonathan H.Turner 著，吳曲輝等譯《社會學理論的結構》(台北：桂冠，1992。)
- 118、Jean Piaget 著，倪連生、王琳譯《結構主義》(北京：商務印書，1987。)
- 119、John Chris Jones 著，張建成譯《設計方法》(台北：六合出版社，1994。)

- 120、 Karl Marx 著, 伊海宇譯《1844年經濟學哲學手稿》(台北:時報文化, 1990。)
- 121、 Lewis Mumford 著, 宋俊嶺、倪文彥譯《歷史中的城市—起源、演變與展望》(台北:建築與文化, 1994。)
- 122、 M.T.雅羅舍夫斯基著, 陸佳玉等譯《心理學史》(上海:譯文出版社, 1997。)
- 123、 Macdonell 著, 陳璋津譯《言說的理論》(台北:遠流, 1995。)
- 124、 New Left Review 編, 徐平譯《西方馬克斯主義批判文選》(台北:遠流, 1994。)
- 125、 Robert Bocoock 著, 田心喻譯《文化霸權》(台北:遠流, 1994。)
- 126、 Robert A.Gormen 編, 馬欣豔、林泣明、田心喻譯《新馬克斯主義人物辭典》(台北:遠流, 1995。)
- 127、 Roger Trancik 著, 謝慶達譯《尋找失落的空間—都市設計理論》(台北:田園城市, 1996。)
- 128、 Richard C.Sardon / James F. Palmer / John P. Felleman 著, 李麗雪、洪得娟、顏家芝譯《景觀視覺評估分析》(台北:田園城市文化, 1996。)
- 129、 Roland Barthes 著 a, 洪顯勝譯《符號學要義》(台北:南方叢書出版社, 1988。)
- 130、 Roland Barthes 著 b, 李幼蒸譯《寫作的零度》(台北:時報文化出版, 1991。)
- 131、 Roland Barthes 著 c, 董學文、王葵譯《符號學美學》(遼寧:人民出版社, 1987。)
- 132、 Sigmund Freud 著, 高覺敷譯《精神分析引論》(桃園:志全出版社, 1968。)
- 133、 Willyrotzler 著/吳瑪莉譯《物體藝術》(Objektkunst)(台北:遠流, 1991。)
- 134、 艾德蒙·李區著, 黃道琳譯《結構主義之父—李維史陀》(台北:華新出版, 1976。)
- 135、 路易·讓·卡爾書著, 杜小真等譯《結構與符號:羅蘭·巴特傳》(北京:北京大學出版, 1997。)
- 136、 馬丁·杰著, 單世聯譯《法蘭克福學派》(廣東:人民出版社, 1996。)
- 137、 泰爾朋著, 陳璋津譯《政權意識形態與意識形態政權》(台北:遠流, 1994。)
- 138、 羅伯特·蕭爾斯著, 高秋雁譯《結構主義—批判的理論與實踐》(台北:結構群出版社, 1989。)
- 139、 文崇一《台灣的社區權力結構》(台北:東大出版, 1989。)
- 140、 王銘銘 a《文化格局與人的表述—當代西方人類學思潮評介》(天津:人民出版社, 1997。)
- 141、 王銘銘 b《村落視野中的文化與權力》(北京:三聯書店, 1997。)
- 142、 王銘銘 c《逝去的繁榮—一座老城的歷史人類學考察》(浙江:人民出版社, 1999。)
- 143、 王銘銘、王斯福主編 d《鄉土社會的秩序、公正與權威》(北京:中國政法大學出版社, 1997。)
- 144、 王寧主編《全球化與后殖民批評》(北京:中央編譯, 1998。)
- 145、 王岳川著《后殖民主義與新歷史主義文論》(濟南:山東教育出版, 1999。)
- 146、 日茂工作室曾梓峰《學者專家看日茂行裝置藝術大展論述會參考資料》(鹿港:日茂工作室, 1999.4.4。)
- 147、 何秀煌《記號學導論》(台北:文星書店, 1965。)
- 148、 余文烈《分析學派的馬克斯主義》(重慶:重慶出版社, 1993。)
- 149、 洪漢鼎《語言的轉向》(台北:遠流, 1992。)
- 150、 李幼蒸《理論符號學導論》(北京:社會科學文獻出版社, 1999。)
- 151、 邱上嘉《彰化縣鹿港鎮日茂行歷史建築保存之研究與規劃》(雲林:國立雲林科技大學空間設計暨研究所(彰化縣鹿港鎮公所)1999。)
- 152、 高齊雲《馬克斯主義哲學原生形態探微》(廣東:人民出版社, 1998。)
- 153、 高宣揚《結構主義》(台北:遠流出版, 1990。)
- 154、 陳其南 a《家族與社會—台灣與中國社會研究的基礎理論》(台北:聯經, 1990。)
- 155、 陳其南 b《關鍵年代的台灣:國體、法制與中國農政》(台北:允晨, 1988。)
- 156、 陳其南 c《台灣的傳統中國社會》(台北:允晨, 1987。)
- 157、 陳碧琳『文化霸權與公共藝術的關係—以「鹿港日茂行裝置藝術大展」為例』《第一屆帝門藝術評論徵文論文集》(台北:帝門藝術教育基金會, 2000)
- 158、 陳俊宏、黃雅卿 a《色彩嗜好調查研究報告》(雲林:國立雲林技術學院學報, 1996, Vol. 5, No. 2, pp. 95-105。)
- 159、 陳俊宏、陳東民《視覺傳達設計概論》(台北:全華科技圖書, 1998。)
- 160、 黃國禎《文化政策、認同政治與地域實踐—以九十年代為例》(台灣大學建築與城鄉研究所:碩士論文, 1998。)
- 161、 黃宜範《語言、社會與族群意識》(台北:文鶴出版社, 1993。)
- 162、 翟振孝《經驗與認同:中和緬華移民的族群構成》(台灣大學人類學研究所:碩士論文, 1996。)
- 163、 羅剛、劉象愚主編《后殖民主義文化理論》(中國:社會科學出版社, 1999。)
- 164、 楊雪冬編譯《全球化與世界—(阿爾·伯努瓦/面向全球化)》(北京:中央編譯, 1998。)
- 165、 楊裕富《設計、藝術史學與理論》(台北:田園城市文化, 1997。)



- 166、 楊大春《德希達》(台北：生智，1995。)
- 167、 夏學理 凌公山 陳媛編著《文化行政》，台北：國立空中大學出版 1998。)
- 168、 張西平《歷史哲學的重建---盧卡奇與當代西方社會思潮》(北京：三聯書店，1997。)
- 169、 張世鵬等編譯《全球化時代的資本主義》(北京：中央編譯，1998。)
- 170、 張京媛主編《后殖民理論與文化批評》(北京：北京大學，1999。)
- 171、 謝立中主編《西方社會學---名著提要》(台北：知書房出版社，1999。)

