

場域與藝術生產的能量

日期：2016 年 4 月 15 日

主持人：楊智富／獨立策展人

主講人：吳瑪俐／高雄師範大學跨領域藝術研究所副教授兼所長、顏名宏／台中教育大學文化創意產業設計與營運學系副教授、龔卓軍／台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班副教授

吳瑪俐：

我主要會談藝術場域跟社區之間的能量互換，透過三個案例的介紹，帶出我在思考什麼，以及在所謂的生產過程中對我的刺激跟回饋。

我的作品如《墓誌銘》、《新莊女人的故事》等等，雖然跟不同的社群有著很強烈的關聯，也做了些訪談跟資料搜集，但都是由我自己完成，而不是所謂的「進入社區」。到了 2000 年，因為跟婦女新知基金會（以下簡稱「婦女新知」）合作的關係，開始跟社區婦女展開互動。當時婦女新知希望跟社區婦女有更強烈的互動關係，於是成立了「布衣嘉年華」，後來發展為「玩布工作坊」。當她們詢問參與者想要什麼時，得到的回應是希望能找老師教她們技術；但畢竟婦女新知是運動團體，她們著重的並非藝術的技術，而是如何透過藝術讓參與者對婦女運動的理念產生認同，同時也不清楚可藉藝術媒介來溝通或創造什麼，於是我就開始參與了玩布工作坊的運作。

當時我用工作坊的性質，出題目給大家一起創作，那些創作是非常密集的互動過程。在 2001 至 2004 年間，我跟這群婦女做了三個藝術計畫，第一個是「心靈被單」，由她們各自為自己做一條被單，並用影片紀錄、呈現。那次對我來說有著滿大的刺激，雖然過去我的作品都跟人的生命有關，但基本上都是由我獨力完成；當我轉換了角色、且不由我完成作品，而是通過一個想法引動大家各自完成作品，並讓這件事又成為藝術生產時，我受到滿大的撞擊。同時，我面對的觀眾從藝術界的專業受眾忽然變成一般的家庭主婦，在與她們互動的過程裡，發現作品裡的每一條線對她們來說都是有意義的，但對於從藝術學院出身的我們來說，或許早就忘了「一條線」對我們的意義是什麼，而更專注於背後的創作學理。在那次經驗裡，我好像重新認識了自己，也透過她們重新學習藝術的意義。更有趣的是我們發表展覽後，許多婦運界的領導者都出席參加，發現藝術能透過簡單的作品，卻很直接的把女性主義想推動的平權、女性自覺等概念表現出來。因此在那之後，許多婦運團體開始用藝術的手法做為她們的推動方式之一。這是很雙向的，我作為學習藝術的人，重新認識了藝術的價值、意義跟可能；對於非藝術領域的人來說，也看見了藝術對她們的可能性。

在這些合作的過程中，讓我思考著藝術的根本問題，到底藝術是為了誰？作為藝術的生產者，我們想像的受眾是誰？參與者又會是誰？以及藝術對一般大眾到底能發生什麼作用？當作品從美術館走向日常生活空間時，究竟我的藝術能扮演什麼角色及功能？若學藝術的人能夠真正下「鄉」，到不同場域、不同的生活世界，重新理解藝術對自己的意義，及藝術可以發揮的作用，這是學習藝術的旅程上很重要的一課。

2005年我受邀至嘉義縣協助策劃「日照嘉邑：北回歸線夏至藝術節」，這也是我第一次的策展，2006年發展成「北回歸線環境藝術行動」，也是我藉此思考藝術家有無可能透過場所及生活空間所看到的景象，重新編織他自己的創作脈絡，思考自己的藝術生產能對當地產生呼應。當時參與的藝術家都備受震撼，比如我找在世新大學念書的潘云薇做活動紀錄，當時她看見鄉下的阿公阿嬤都沒有自己的照片，便幫他們拍照後直接貼在他們房子外面展出。我在當下很震撼，因為從來沒有看過這樣的展覽，雖然只是簡單的大頭照，卻讓人跟影像、藝術產生豐富的流動關係。也讓我反思為什麼藝術只發生在城市裡，其他地方的人幾乎沒有接觸藝術的機會，甚至覺得藝術就是彩繪牆壁，缺乏更多層次的對話。跟地方的課題給了我很大的震撼。

後來我回到自己住的地方——竹圍，也思考自己做了許多藝術計畫，但跟我自己生活世界的關係又是什麼？於是在樹梅坑溪的周邊開始了行動。當時的樹梅坑溪就像一條臭水溝，不被大眾看見，所以當有人告訴我那是一條溪時，我很震撼，開始思考這裡發生什麼事，並研究都市發展所造成的問題。「樹梅坑溪環境藝術行動」提出的另一個問題是，當我們談社區、談場域，但更核心的是你要去那邊做什麼？這件事代表了我們有無能力去分析，或是在田野踏查的過程裡找到自己關注的焦點。

「樹梅坑溪環境藝術行動」跟前面幾項計畫較不同的是，它是比較在地的行動，主要由在地的人進行組織及參與，即便我現在大部分的時間都在高雄，但這項計畫已經由在地的民眾轉化成許多小型行動持續進行。這次經驗也反映了藝術行動若要發揮力量，不能只靠一個好的想法，而是在勞動的過程裡，能將一個點擴展成一個面，讓力量擴散出去。如果場域是個介入的概念，那麼人能被勞動起來、共同參與創造，將是滿關鍵的所在。

龔卓軍：

去年我們在台南水交社舉辦「想要帶你去的地方——城市記憶工作坊：水交社的過去與現在」，邀請策展人、藝術家、建築師等人一起參與。但是其實水交社已經不存在了，所以在講當代社區的命題時，社區究竟在哪裡？這是我的第一個問

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

題。

擔任《藝術觀點 ACT》主編時，在一次採訪宜蘭的建築師黃聲遠跟田中央工作室的經驗裡，有件事讓我很驚訝，是黃聲遠有一個模擬整座宜蘭市的模型，且表示他的建築計畫跟理念，是以 30 年為尺度進行規劃，他的社區是全宜蘭。這樣的社區概念及長時間的尺度讓我印象十分深刻。

後來我在台北先後辦了兩檔展覽，一是誠品畫廊的「我們是否工作過量」，當時我所想的社群跟當代藝術界有關，包含畫廊、博物館的工作人員，以及策展人等等，所以訪問許多人、做了幾次討論，並將其轉化為文字出版，但那時「社區」的概念對我來說還是很模糊。我做的第二檔展覽是鳳甲美術館的錄像雙年展「鬼魂的迴返」。那次展覽我們跟陳界仁合作，他對樂生療養院的關切使得他的作品跟樂生療養院產生了某種關聯，也讓我覺得社群似乎跟某種地點有關，我們沒辦法單純透過作品，或用虛擬的當代藝術界這類的概念，就形成社群。

而在「鬼魂的迴返」展覽尾聲，一位台南市政府的科長透過吳瑪俐老師的推薦找上了我，表示想要在台南做與鬼魂信仰有關的展覽。而我思考的第二個問題是，目前在台灣，當我們要做跟都市脈絡有關的事情時，不是由學校出錢支持就是從政府部門得到補助，但把地方鑿平同樣也是政府的規劃，這是很矛盾的。水交社未來要朝向文化園區的方向規劃，但能如何做的不一樣，是我在思考的，也是我目前正在做的「交陪」，透過兩年的時間進行訪談、田調跟研究，並在今年先出版《交陪》藝術誌，做為台灣近現代信仰文化與美術史系譜的重整與再探。

交陪不僅僅只是交際的意思，在傳統宗教上有「交陪境」的概念，每個廟有他的境界，境界裡由幾間廟以聯盟的方式互相幫助、做各種祭祀。在廟裡我們看見傳統藝術、傳統寺廟做為一種概念上的社區，從明、清時間運作至今大約有三、四百年，用廟的「境界」、「連境」的概念做串聯，就像是古老概念的社區，至今仍在運作。當重新觀看當代藝術有什麼尚未觸碰的能量時，我覺得可以從信仰文化及寺廟文化中重新再發現。

蕭瓊瑞老師應該是全台灣第一位做潘麗水研究的台灣美術史學者，但這些研究卻會被歸類在民間藝術、寺廟藝術，或被視做文史調查、文史資源，而不將其視為藝術寫入台灣美術史，只願意從府展、台展開始談台灣美術。為什麼？我們為什麼會這樣？

潘麗水的父親潘春源並不是沒有現代經驗，他在 1927 年到 1933 年參加了 6 次台展，有七件作品入選，作品也有被台北市立美術館典藏。這些傳統畫師在當時所開的裱畫店，其實就是他們進行現代知識轉化的空間，他們具有創作現代美術的

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

能力，但林玉山、陳澄波等從日留學回來的創作者認為，第一，寺廟是迷信，第二，東西不入流、太俗氣，所以他們都不做廟的工作。

在 1938 到 1942 年，日本人做了寺廟整理運動，台南大概有 400、500 間的寺廟移作他用，6000 多座神像被燒毀，因為過去像噍吧哖事件等，所有的起事都是以廟跟法事的名義，或者像在歌仔戲、野台戲演出時，群眾因為聚集容易鬧出事端，讓日本殖民者非常害怕。我覺得這個能量今天還在，執政者對此又愛又怕，他們既要運用廟的力量，卻又不允許它有獨立思考的品味能被放到檯面上。1934 到 1949 年間由國民黨進行的「新生活運動」，再一次將寺廟視為迷信，讓許多知識分子都離開了廟的系統，廟的知識體系再度被貶低，裡頭的文化與藝術、歷史知識等，在兩次執政者的破壞下，變成了今日的面貌。

我從小雖然在台南生活十年，但一直不瞭解這些文化；現在我回到了台南，在做「交陪」時也在想，我是不是可能像黃聲遠一樣，把台南當成一個社區的概念。廟本身並不是都市規劃下現代化社區的概念，它其實是種網絡，一種交陪的關係，你必須要去跑、理解、對話，我們用「交陪」一詞而不用「關係美學」，因為後者的概念跟我們的歷史不一樣，我認為應該要用我們自己的歷史經驗，改變「社區」的概念，重新發掘能量。我先提出這兩個問題來回應。

顏名宏：

我來自台中，大學是念台灣藝術大學，當時也沒想過之後會去德國念書，純粹想從藝術中出走，探索更多未知的世界。到德國念書時剛好是 1990 年代初，正值冷戰結束、德國剛統一的時候，全世界面臨必須重新整理一些新的問題。而我在德國念的是藝術與開放空間，那時也是我們系所成立的第一屆，大家正在界定什麼是藝術與開放空間？藝術進入開放空間時，需要處理什麼議題？而當時全歐洲另一間關注此議題的只有法國的里昂大學，我們也成為姐妹系所，他們從城市架構看開放空間的問題，我們則從藝術人文的角度來思考。大學時，我們思考著什麼是當代藝術；但當我在德國紐倫堡念書時，因為學校本身具有法蘭克福學派的精神，所以我們思考的更是藝術的真實性。

究竟一位藝術家怎麼看待藝術進入公共化？當藝術談及公共化時，也不一定代表它是公共藝術，更重要的是藝術跟場域的關係。諾伯舒茲 (Chrisian Norberg-Schulz) 有一本書翻為《場所精神：邁向建築現象學》(Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture)，但我覺得不能這樣翻，因為建築領域所指的「場所」(site)，是由道路所圍圈起來的範圍。

那什麼是場域？場域涉及橫向水平，在我們這裡也稱做跨域，有時涉及地質、都市計劃、社會人文等學科，必須橫向地涵蓋所有的人文思維；但場域也涉及縱向

垂直，它不僅涵蓋了過去的故事及記憶，也涉及我們的未來發展，而我們正是處在當下的這個時刻。場域涵蓋了我們所看不見的過去及未來，它是垂直加上水平，依據你所能觸及的範圍，能到達多遠就有多遠，並透過感染力及想像力，達成波伊斯（Joseph Beuys）所謂的「藝術的思想」。就像一顆石頭丟進池子，不要問會產生多大漣漪，而是要想像漣漪能到達多遠的邊界，產生漣漪般的波瀾影響。波伊斯認為人人都該努力成為一位藝術家，想辦法成為具有絕大的想像力跟感染力的人。藝術家就像手指頭，指出價值的存在；藝術品就像一扇窗，通過那扇窗得以看見那片風景。而我認為藝術家其實只是把桌子打造好，歡迎大家靠攏，展開一連串的對話。

2005 年我在第二屆台北公共藝術節裡作了《一種接觸的美學》，作品基地是在一座廣場前，邀請將近 1500 名住民在紅磚上留下他們的簽名跟指印。印象很深刻的是，開幕前一天有位小朋友放學經過我的作品，跟我說這件作品很漂亮，從早到晚光線都不同，他講了很多，我對他說「你講得很棒，要不要明天開幕式來幫我講」。隔天記者會時，小朋友講得結結巴巴，因為他的媽媽寫了一篇稿子，他背不起來。其實這個案子對我來說，包括講話的人是不是我，都不是重點，我認為由當下對環境有所感動的人、參與過的團體來講他參與過的故事，遠比於我這位打造桌子平台的人更為重要。

我們在德國上課時滿常討論一件事，當有座停車場要被改建，但往下挖掘發現遺址時，你會怎麼做？在台灣會說要停工，卻沒有後續的安排，遺址不會繼續挖，停車場也不用蓋。而在歐洲則會問你怎麼解決，要如何讓遺址能被露出，同時也能成為一座感人的停車場，讓大眾對於自己把車停留在數千年的文化遺址上而感動。

事實上，藝術的「公共化」命題，是伴隨著人（藝術家／觀眾）、作品（私密／揭露的文本）與場域（安置／對話的平台）三者相互連結流動的產物，探討的是路徑而非根源，是「回溯」的省思，是探究複雜人際交往渴求在「情感」上的「溝通回輸」（Communication reinfusion）跟「藝術協作」（Collaborative relationship）的過程。具有公共性語意的作品，能夠藉由藝術家自身的獨特性，打造作品場域跟參與者對話的仲介介質，擴張成一種藝術場域。

藝術創作不再只是封閉的存在形式，而是展開所在環境空間與人關係的開放，這種依存關係促成新的氧化作用，讓啟動計畫所在的環境、社區民眾產生緊密依存的關係，覺得藝術的存在是有意義的。因此談藝術進入社區時，重點並非關注它所使用的形式、材料或藝術語言，而是它打造出的對話平台，以及從中展開的精神，這都會讓我們對於藝術的觀點產生不一樣的看法。

對我來說，人生是有限的，我不一定要當藝術家，但應利用有限的生命瞭解台灣這塊土地上許多未知的事，以及真實的狀態。如果我相信的不是藝術的當代性，而是藝術的真實性時，一位場所藝術家如何回到土地，瞭解在土地背後不只是一個人承擔、而是大家都需承擔的狀態或問題，這是我想談的。

楊智富：

請三位老師再針對今天的內容做簡單的總結。

吳瑪俐：

從兩位老師的談話裡面，好像我們都有共通點，都在重新詮釋、定義什麼是藝術，過去我們所學的系統、理論裡，沒有辦法幫助我們重新回應自己在真實生活世界裡的問題。兩位老師談的東西也涉及空間和時間這兩個面向：空間，我們怎麼重新回到自己的生活世界裡來學習，並尋找到自我的認同；時間，即便我們生活在當代，但當代的生活場景一定跟歷史有關，也會跟未來有關，我們重新在這樣的時間軸裡找到自我的座標。

龔卓軍：

我自己是寫評論的，但怎麼發覺所謂「真實」的問題，當中有著兩個層次。舉王墨林跟陳傳興當例子，他們是很好的評論者也是創作者，他們在實踐層面都有很深的介入。他們都是作者，在文學、戲劇方面都有很深的推進，這跟他們實際進入場域去生產有很大的關係。對於「我們所做的是不是藝術作品」這類的問題，我覺得從自己的感性層面來看，當我們跟社區進行共振，它自然會產生我們稱之為作品的東西。王墨林、陳傳興各自走了 30、40 年，至今仍在堅持，都創造自己概念上原本不存在的社區，但裡面都有真正的藝術生產在發生。

顏名宏：

有次我跟林平在談如何請藝術家進入替代空間作展覽，她說我很跨域，一下子在建築系教，在工業設計教，又在美術系教，好像什麼都可以教。我說「不，我就是中心」。為什麼我會說自己是中心？我學習的是藝術與開放空間，而大家所講的正是我應該都要包含的。過去我們常談藝術介入、藝術浸潤，但我想說的是「藝術進入」，不管你抱持什麼樣的態度，你需要以自己為中心，需要知道由哪些知識來形構你的領域；你既為中心，就必須從中找出你能夠詮釋這宇宙所有的藍圖，我認為這是場域藝術家應該具備的。

楊智富：

我們無法界定社區的能量，相關命題也難以釐清，也許正因如此，使得我們藉由社區的命題去創造藝術生產的可能性就大幅提升。雖然藝術的價值面臨著挑戰，

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

一時之間也難以界定，或許恰好如此，讓藝術有了新的可能性。

現場問答

提問：

請問吳瑪俐老師，您提到樹梅坑溪有串聯起當地人彼此的關係，因為我們自己最近也在作類似的計畫，想請問如果環境已存在那邊很久，要如何讓當地的人注意，或引發土地跟人的連結？

吳瑪俐：

我用簡單的例子，比如我們跟小學的合作很有意思，我們是跟校長接觸，校長覺得應讓五年級的學生全部參與，並請每位老師把樹梅坑溪規劃成課程內容的一部分，便會讓孩子從不同角度學習、認識這個地方。比如過去在國文課所念的文章跟我們自己的生活世界不一定有直接關聯，所以教國文的老師就讓這條溪成為語言練習的對象；我們有點顛覆了教育的概念，並讓所有老師重新思考自己的教案。透過很多不同方法的運用，都能深化環境跟人的關係。

龔卓軍：

我們5月要辦一個工作坊，前幾天拜訪台南佳里的金唐殿主委時，只是簡單地跟他說我們要辦戲劇工作坊，希望能借用空間，主委就跟我們講了許多地方的事情，也很歡迎我們。就像顏老師提的，我們很喜歡談當代藝術，但當代藝術有時很封閉，不會去碰觸某些地區，只想到畫廊、美術館等場域；但當你碰觸社區時，會發現他們並沒有想像中的封閉。

吳瑪俐：

我們在嘉義時的确都會去找廟主委或村長，因為那邊沒有藝術家或當代藝術，所以當你要到較傳統的村落工作時，你一定要找所謂的頭人，只有找到這些人才有辦法真正進到裡面。