

社區內外的當代藝術策略

日期：2016年4月29日

主持人：黃海鳴／國立台北教育大學文創系及藝設系兼任教授、南海藝廊負責人

與談人：李應平／台灣好基金會執行長、孫華翔／國藝會研究發展組總監

●**孫華翔**：我今天主要談藝術、社會／社區，也談政策，自然免不了資源分配、權力問題的討論。最近大家所關心的是新文化部長上任，我們也期待未來政策中的藝術發展與社區的關係，會有什麼新方向。準文化部長鄭麗君受訪時提到：「未來的文化部不會為上位服務，也不該為政治服務；此外，國家應把國民視為文化發展的主體，將權力下放，同時，國家也要承擔更多責任，打造完整平台和系統，支持藝術自由的發展。」對應台灣早期，世界各國大概也一樣，文化有其主體性是相當困難的，大部分都是為政治服務，有所謂文化只是政治的花瓶說，所以鄭部長特別點出此點，我認為有歷史的意涵，我們也期望真的如同鄭部長所說，甚至更期待，政治為文化服務。

最近大家對於是否拆除蔣公銅像有些爭議。其實要製作活靈活現的人像困難度高，在政治強人之下，這些製作銅像的藝術家其實各個技藝高超，如果從造型藝術的角度觀看，我們可以將銅像視為文化藝術資產。因此，如何解放文化為政治服務的禁錮？即便政治已經解嚴、各任部長也宣示文化要有主體性，如果大家心中還存有意識形態，沒有自己做解嚴的話，我想解放非常困難，這部分的意識箝制仍會存在，應該要由我們自己的內心去鬆綁。

1990年代初期，因政治解嚴，民間力量相當蓬勃，社區總體營造政策也開展了。過去全國文藝季帶有菁英主義的概念，例如，像是高尚的西方古典音樂及京劇等被視為精緻、發展完整的藝術。為了讓這些精緻藝術普及全台，遂而推動「藝術下鄉」，透過全國文藝季下放到地方，但這隱含上下、高低關係，1994年的文化政策隨後轉型成「地方自主」，由地方自己策劃、呈現自己地方的文化，主客、上下的意味改變了，是一種文化與政治的解放。

當時的政策強調的是「復權」(empowerment)——針對地方、邊陲與不平等之處，重新恢復其應有的權利與平等地位；也談「草根民主」、「由下而上」、「去中央化」、「在地自信」、「共同體意識」、「公民社會」與「公共性」等概念。不過早期藝術家的參與較少，他們的創作當時還著重在自我觀念的表達，因此，1990年代參與社區營造的對象仍以空間、建築專業的工作者為多。

社區營造主要是解決社區的問題，包括文化資產的保存，以及從過去的工業化、城鎮化一直延伸至今的都市更新議題。鹿港「歷史之心裝置藝術大展」（1999）是藝術開始介入社區的一個案例，當時鹿港的日茂行因都市計畫面臨拆除，社會學者碰觸此議題後，引用藝術作為社造工具，希望藝術家進入擾動，藉以喚起日茂行的保存意識。這對藝術家而言是興奮的，個人的創作能從美術館的殿堂轉移到更大的場域，這反倒是一個機會，但他們並沒有料到部分作品會引發與在地的歷史脈絡、文化情感的衝突，例如有作品針對宗教的金錢化、產業化的問題進行批判性創作，雖說當代藝術走在時代前端，但將前衛思想運用到在地公共場域時，就會產生較大的衝突，所以藝術介入社區剛開始可說是挫敗的，但也引發一種新的學習。

而另一個在宜蘭的例子則有不同的發展，作為當地信仰中心的宜蘭二結王公廟，同樣面臨老建築更新問題，居民希望王公廟發展得更好、香火鼎盛，計劃擴建新廟，但在地人對舊廟深具情感，於是他們歷經一番爭議才討論出用平移老廟的方式，舉行千人移廟活動（1997），以保存舊廟，同時讓新廟在原地蓋起來。我們可將其視為一種藝術行動，單看你如何定義藝術。而此案例的參與者雖然沒有外來的藝術家，都是在地人自己的想法，卻仍有不同的意見，需要不斷的討論尋求共識。若對照近來台北市熱門的話題－「西區門戶計畫」中的三井倉庫東移，同樣是都更的議題，為了西區門戶的景觀與發展，希望位移倉庫並保存古蹟，但同樣引發古蹟保存的爭議。

比較上述三個案例，鹿港歷史之心的外來藝術家沒有充分與在地溝通，但其出發點是好的，為了解決古蹟保存的問題。二結王公廟從頭到尾都是地方自發的討論與想像，為什麼保存舊廟？因為有歷史情感，且認為舊廟是傳統藝術的結晶，因此移廟行動受到非常大的認同。至於三井倉庫東移，整個政策決策的過程，對市民而言其實並不清楚，可見其又回到由上而下的政策方向導引。

針對藝術的解放、藝術的公共化課題，「文化藝術獎助條例」是重要的里程碑，1992年開始施行，立法最主要的目的是保障文化藝術工作者，並為其創造資源。其中第九條提到公共藝術的部分：「公有建築物應設置公共藝術，美化建築物及環境，且其價值不得少於該建築物造價百分之一。政府重大公共工程應設置公共藝術，美化環境。但其價值，不受前項規定之限制。」

其目的是希望用藝術美化公共空間，將藝術從美術館的殿堂釋放出來，並跳脫過去公共空間被扶輪社、獅子會所捐贈的雕塑、或為政治服務的銅像所佔領的現象。藝術品放置公共領域中，創造了公共論壇的場域，環境的審美意識也隨之而提升。另一方面，經過與設置基地在地民眾的充分討論與溝通，使得當地

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

的文化養分，透過公共討論的過程，也進入藝術的範圍中。

但實行久了，也產生一些問題，譬如高雄美麗島站義大利藝術家水仙大師（Narcissus Quagliata）的《光之穹頂》，現已成為當地的重要地標，宛如高雄之光，美化了公共環境的景觀。但諷刺的是，我們希望藝術文化保有主體性不為政治服務，也立法希望為本國的藝術家創造工作資源，然而，這件成功的公共藝術，反將資源給了外國人？然而作品後來成為了重要政績，是否有鼓勵本國藝術家就不那麼重要了，這似乎是一個弔詭的情境，政策與時俱進，但某種程度卻好像是倒退，所以我們一定要時時刻刻站在反省者／反對者的角色去思考，究竟文化藝術的主體性在哪裡？感覺上是不斷地被政治或其他所運用，藝術似乎從未爭取到自己的主體性。

從執行的結果來看，有些興辦機關或公共工程機構並不直接與藝術領域相關，他們不清楚如何辦理公共藝術，可是法令規定了，便連帶出現許多代辦公司代為辦理所有設置流程；另一個情況是需符合某些資格，如學校教授等，造成公共藝術的設置淪為近親繁殖的狀況。並且，大部分的作品與公共工程設置基地背後的文化脈絡關係薄弱，或是可以執行這部分的藝術家及其作品風格很固定且不斷地進行複製，可見政策實行一久所出現的侷限性。

民間也因政策的提倡藉此舉辦公共藝術節，臨時性的公共藝術開始置入到不同的公共空間，例如「大隘藝術節」或都會型的「粉樂町」。但同樣也會有資源牽動的關係，例如「粉樂町」來自企業贊助，公共藝術的設置點以店家居多，與商業行為有互相幫襯的效果，造成某些公共藝術走向較為文創、幫產業作價的面向，也值得我們思考，受到商業、產業的影響，藝術文化的主體性似乎又不見了？

前幾年的熱門話題，如引進荷蘭概念藝術家弗洛倫泰因·霍夫曼（Florentijn Hofman）的黃色小鴨、101大樓的跨年煙火秀等，我們都可將之視為公共的藝術行動。在黃色小鴨的案例中，從首站高雄到後來的基隆、桃園都變成為政績宣揚的表現，甚至在基隆還成了商業上大家爭相競逐的對象。又如101煙火，是城市行銷的策略，也形成各國藝術家競相爭逐之舞台，中國藝術家蔡國強、法國團隊 Groupe F 都曾策劃製作。

政策發展至此，我們看見藝術的主體性、台灣藝術家的生存空間其實都還有待努力，這是值得我們反省的。另一方面，面對公共化的課題，公共藝術的政策施行，是否會變成某一特定藝術風格的占領？我們已見到許多藝術品與施行基地並沒有恰當的融合，甚至非為在地量身訂做，而是藝術家個人風格的表現。在全球化浪潮席捲下，我們甚至還能在東京、巴黎看見同樣的作品？

2000年政黨輪替，新政府提出兩項與文化藝術有關的國家政策，包括「新故鄉社區營造計畫」、「文化創意產業發展計畫」，其中也特別提到「文化公民權」，因過於理論、抽象，而後又提出「公民美學」，最後在政策的執行上，文建會將之操作為「生活美學」，究竟「生活美學」的內涵為何？

「台灣生活美學運動計畫」(2008-2011)指文化藝術應落實於生活當中，包含「生活美學理念推廣計畫」、「美麗台灣推動計畫」及「藝術介入空間」三部分，後兩者與公共空間、社區場域有關，且創造出幾個亮點案例，例如嘉義新港越堤計畫。嘉義新港板頭村因北港溪經常氾濫成災而增建一巨大、醜陋的水泥堤防，為了美化農村，社區運用藝術介入空間計畫的經費，邀請在地交趾剪黏的師傅們及從事公共壁飾創作的雲科大聶志高教授一同參與。此意義在於，其一，交趾剪黏原是為神明服務，但為了解決社區問題及需求，透過計畫使服務對象轉為社區公民，並以當地苦楝樹的春、夏、秋、冬之變化作為創作主題；其二，在地工匠成為藝術參與的主角之一，在與外來藝術家聶志高教授的交流、刺激下，使傳統工藝的技法也有所提升、突破。新港越堤計畫在不衝突、相互融合與合作下，突顯了在地美學，與先前的「歷史之心」較直接置入、占領式的方式不同，並成為爾後大家觀摩的對象。

此階段的政策實行有成功亦有失敗的案例，例如建國百年時的國際地標政策，在台東市海濱公園打造一座天橋，原本從台灣生活美學運動計畫中見到藝術與新的創意能和在地社區的美感相互融合的契機，又因一項突發政策，回到文化為政治服務的狀態。

在文化部成立後，首任部長龍應台奠基於過往社區營造，文化創意產業之基礎上，提出「泥土化」、「國際化」、「產值化」、「雲端化」四面向政策。此外，對應於社區營造談「文化公民權」，龍部長則提出「公民文化權」。「文化公民權」所指的是文化有其自主性、發言權且沒有高下之分，各個文化主體性應受到公平對待；而「公民文化權」指的是資源分配的公平性，「文化權」即「文化資源」的概念，指的是文化資源的配置。每一位公民都應享有平等的文化資源，包括軟、硬體設施、文化經費等，當時龍部長透過科學數據的統計，以了解過往的文化資源的分配問題，進而彌補偏鄉差距的問題。我認為前後階段的這些政策理念正好可作一融合，互補。

此時期，龍部長也延續「藝術介入空間」的政策，並更名為「藝術浸潤空間」。雖說好聽多了，有慢慢地滲透之意，但我們仍要思考其真正的本質究竟為何？在實際操作上，其實還是免不了藝術「佔領」空間的狀況，我們仍可見藝術較為強調自身主體性的藝術創作，而未考量在地美學的平衡性，或是社區的公共

性，讓原本在地的美學被淹沒了，亦或與當地歷史文化脈絡毫無關連。

接下來看縣市政府發展的幾個與藝術公共性有關的政策狀況，例如台南市的「月津港燈節」，有別於當前集中式的台灣燈會，在藝術家的參與下，創作與在地文化脈絡連結，使之呈現新的節慶風貌。另一個案例則是原於海安路的公共藝術「藍晒圖」，後來發展到進駐到文創園區中，這就值得大家進一步思考，原本藝術家的創意與表現原是為了解決海安路因都更道路拓寬房屋被切成斷面的問題，但後來又變成為產業服務了，我認為原本海安路的藝術進入方式是有時代意義的，但到了今天這階段，則變得形式主義、商業產業化了。

此外，宜蘭也發展出了一種「村落美學」的模式，服膺泥土化、社區營造的策略，讓在地人搖身一變為藝術家、策展人，之所以能夠如此，是因為他們對在地文化的認同與在地美學的了解，而我認為這是深具意義的。至於台北市則發展出「世界設計之都」社會設計的模式，這是時任台北市文化局長劉維公所提出的，不同於以往談的工業、物件設計，這是一個政策、社會的設計，與社區營造的概念相仿，參與者多為設計師／藝術家，值得我們持續觀察。

回顧至今，面對當前台灣的社會課題，包括高齡化社會的來臨，如何讓老年人口不是負擔而是資產；而年輕人口的就業問題與對未來的迷惘，短暫的海外打工？或依附大企業投入未知的消費戰場；產業政策過度依賴泡沫式的開發模式造成居住的不正義、土地的不正義；還有地方的城鎮化，亦造成城鄉均一化及地方特色的消失；人口過度集中城市，及鄉村人口的流失。而看似希望支柱的文化創意產業，亦過於偏重消費產值，造成失根的文化創意產業，沒有相對應積極耕耘人才與培育觀眾，只著重快速回收的投資。另一方面，繼國際外交的現實主義與市場導向，繼國際貿易的減縮導致貿易外交也陷入了困境，台灣如何成為國際社會的一分子，台灣要靠什麼來參與國際跟國際有所鏈結？是不是能夠透過當代藝術結合社區營造、社會設計的方法去實踐新政策，接下來就要看新政府及我們民眾有什麼創新性的想法與做法了。

●**李應平**：華翔剛回顧了戒嚴前、後十年的發展重點，當時著重言論、集會、結社的自由，社區意識的凝聚、文化公民權等社會民主化的過程。從 2000 年第一次政黨輪替到 2008 年第二次政黨輪替，台灣走過了 16 年，這期間變化非常大，不光是台灣的政治社會、民主道路，甚至包括網際網路時代的來臨，數位化工具的出現。此外，在 2006 年之前，台灣仍可自由發展，但隨著中國大陸崛起，台灣及全世界皆面臨非常大的挑戰，世界顛覆了，市場、言論的主導權、話語權都不一樣了，台灣面臨中國大陸對市場全面的大幅攻略、擠壓，大環境改變了，這是我們這一代及下一代的大家應該要知道的。

當我們談政策時，很容易落入政治人物的口號、論述中，在文化行政領域工作 25 年的我，傾向不喊口號、不看文字、不跟隨任何人的論述，而喜歡用實際的行動去進行。過去我走理論、公共文化行政服務，但在過去五年，我有時間腳踏著泥土，真正的去落實許多社區工作。許多人在檢討社區營造時認為其是失敗的，因為最後淪為資源分配，但我認為所有的文化工作都是在前人的肩膀上不斷地累積下來的，有些有延續性，有的則是必須要修正、廢除，都應該要去處理。

接續華翔所說的，台灣面臨的問題與全世界相同，並已經遠超我們過去的理解，究竟文化資源如何分配？藝術家有沒有前途？藝術家與社會如何銜接、融合？若談到社會、社區的發展，城鄉差距是最大的難題，包括人口外流、環境保育、新住民隔代教養等，以及在這大冰山下各種各樣的問題，它們都不是獨立的，我們也無法用單一領域的方法去解決，例如藝術介入空間能解決城鄉差距的問題嗎？不管是介入抑或浸潤，它能让文化公民權得到平衡嗎？

在面對未來全球環境改變，一波又一波的大時代挑戰，所有問題的複雜化，台灣到底有什麼優勢？好在有良善的居民、包容的文化觀、豐富的物產，以及有許多溫馨的故事，台灣的價值不斷地在發展、凝聚當中。

因此，面對未來所有的複雜問題，不是任一文化部長用文字、語言、口號就能解決，不是用任一種單一面向的政策就能解決，也不是文化部一個部會就能解決的，它需要的是以文化藝術為基底，利用「社會創新」作為解決這些社會問題的方法。從早期的思想創新、科技創新再到產業創新，社會創新是現今全世界的趨勢，即我們要用創新的方法去解決社會問題。所以接下來要與大家分享的是我過去五年在「台灣好基金會」所參與的計畫。

台灣好基金會於 2009 年成立，首先在台東有一特別的計畫，當時台東縣政府與台鐵有一處閒置非常久的宿舍，因火車站遷移，其所在的舊站變得荒煙蔓草，成了遊民、中輟生...聚集的地方，於是官方找來基金會看看有什麼想法。因為台東市原住民的人口超過 50%，我們只有一個簡單的想法，有沒有可能在台東為原住民朋友創造一平台，讓他們能發揮專長，留在故鄉做他們喜歡做的事？於是我們創造了「鐵花村」。

這是一個較為特殊且意外成功的案例。相較於其他城市，台東屬發展較晚的地方，但這也成為在地的一種資產，不過在地人不見得認識、有看見，且不見得同意、接受。當我們與在地朋友一起討論、想像，從空的概念發展出計畫之後，意外地得到支持。我們跟著原住民朋友的生活、腳步前進，我們認養了又

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

舊又破爛的宿舍，變成戶外音樂展演空間，幫原住民朋友打造一個舞台，希望所有到台東的人，都能在鐵花村聽到原住民朋友的音樂、歌聲與生命力，那是不同於九族文化村中刻板印象的原住民表演文化。

為了鞏固鐵花村，我們希望將平台繼續做大，讓在地回鄉的年輕人、在地小農能有一處展售平台，因而進一步把台東人的生活型態，提煉而成「慢生活」市集，現在也成為人們到台東旅行時，會去體會台東人生活情趣的一個重要的文化觀光景點。

在台東的我們同時也進入了池上，這裡的人口組成是原住民、閩南人、客家人各佔三分之一，農夫當中又以客家人的比例較高，他們刻苦耐勞的精神與種田的技術非常札實，我們也發現池上的人文素質非常高，他們的生活型態與一般農村不太相像，在農耕之餘，他們有讀書會、書法社團，有自己人文生活的方式。此時，身為一個外部基金會，我們不能以指導、幫助、協助的方式進入地方，因為池上人更清楚地方上的資源、資產是什麼，他們知道自己最棒的是天連著山，連著 175 公頃金黃色稻穗的自然美景。

那麼，基金會如果要與在地共榮的話，我們能扮演什麼角色？能與地方一起創造什麼新的可能性？於是，我們就想是不是有可能為池上帶入藝術，讓農村生活變成「農村文化生活」。我們花了一、二年的時間與在地農夫交陪，彼此相互認識。之後我們有了「池上秋收稻穗藝術節」及「池上藝術村」。

2009 年第一屆秋收稻穗藝術節中的音樂會邀請陳冠宇在金黃的稻田中演奏，當時的照片登上「時代雜誌」網站，並獲選為當週全世界最美的一張照片。後來又陸續邀請優人神鼓、雲門舞集、張惠妹等團隊在秋收時演出。其他還有春耕野餐節、夏耘米之饗宴，及各式文化講座在冬天發生。

經過四、五年，我們確定藝術可以成為池上的品牌，於是我們認養、修復老農舍，使之變成池上藝術村，蔣勳老師是我們的總顧問，我們邀請不同領域的藝術家進到池上，他們與鄉親們一起生活、工作，並進到國中、小學成為學校藝術教育的資源，他們帶著孩子去做各種各樣的藝術體驗。我們希望讓藝術家、文化人、媒體人愛上池上，再透過他們告訴大家台灣有一個很美的地方叫「池上」。

池上冠軍米得主梁大哥捐出家裡的老穀倉，由元智大學陳冠華老師帶著他的學生們與鄉親工作一年，一起思考池上的顏色、形狀、精神是什麼？池上需要什麼樣子的展覽館？這並不是設計師、建築師畫張圖就算的。在這過程中，我們發現雖然都在台東，但台東市與池上是兩個世界；農村也有不同的風景、風

味，我們到底要尋找什麼樣子的特色與特點？其實是必須要花時間討論的。

基金會在苗栗也有一項計畫，名為「神農計畫」。苗栗是居全台前三名的農業縣，它的環境如何？優勢在哪裡？它與宜蘭、雲林、嘉義都是相對弱勢、貧窮的縣市，於是我們推出「神農計畫」希望翻轉教育。

計畫的根本核心是希望能解決家鄉認同的問題，因為農村的父母都會希望自己的孩子們專心念書，不要去做會弄髒手的農事，只要能夠念書，就要他們好好的念，一路送他們進到城市變成白領階級，一輩子都不要回家鄉。所以其實有許多偏鄉小學，孩子們對自己故鄉的土地、人文、水文的認識非常欠缺，加上人口外移、少子化、隔代教養、新住民的問題，使得偏鄉有各種各樣必須要解決的困難。另一方面，因為過去長期推動慣行農法，許多土地、農地受到汙染甚至廢耕，於是我們希望能將有機農業、飲食、土地教育，從如何愛惜、保育我們的土地到個人的家鄉認同、社區凝聚，串聯成跨領域的整合計畫。

神農計畫中有三個重要的塊面組合，首先是我們認養小學的營養午餐，將午餐的蔬食改成有機蔬食，唯有吃到健康的食物，才會理解到原來噴了農藥、化學肥料的食物口感、甜度與自然農法、無毒無害的農產品有什麼差別；也會知道若我們愛惜土地，那我們吃到的食物才會健康，也才能處理後面的食安問題。

其次，我們與學校合作，每學期會有三堂土地教育課程，一次有機農場實作；第三，幫學校開闢一畝校田，至少一分地以上，所有的課堂知識都可以在校田上完成。例如中興國小種植水稻，於是他們以自然課本中提及的屋頂集雨作為灌溉方法；因為不用化學肥料，所以學生每天將學校掃的落葉、拔的雜草做成堆肥；加上不噴農藥，孩子就必需了解哪些香料植物可以驅蟲。孩子只要操作過一次，就永遠不會忘記這件事情。又如念吳晟老師的詩，孩子可能無法體會農夫的辛苦，但他只要自己耕作過，就會知道詩裡的含意。最重要的是，因為必需選擇農地的作物，於是孩子們得先認識故鄉的人文、水文，土壤、水質、氣候、風向等，他才會理解原來我住的鄉村種植水稻是因為這些條件的關係，同時也能知道自己的村落與種植蔬菜為主的鄰村有何不同。

我們同時也開辦攝影課，邀請攝影師進入社區教孩子們攝影。美術課難道不能教嗎？拿著手機就可以拍照了，孩子難道不會拍嗎？但攝影有不同的視角與技巧，可以讓孩子的美學在拍攝、紀錄的過程中逐漸建立起來。透過神農計畫，讓孩子們認識環境、關懷土地，凝聚對家鄉的認同與自信。

2013年開始，基金會認養了三個小學實驗計畫的可行性，三年後，我們發現確實可行，孩子對故鄉的認識更加豐富，對其父母的工作職業、家庭、故鄉都有

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

更深一層的認同感，此外，孩子透過農事取得知識，也提高他們的學習動機。因此，我們於 2015 年擴大推動，邀請九家企業認養苗栗 11 所小學及屏東四所小學，一共 15 所小學，我們希望計畫能夠持續進行下去。

計畫的成效如何證明呢？我們可以從孩子們喜歡吃蔬菜，且把菜都吃光光，使得學校不斷提高食物的採購量可以見得。一所學校的有機蔬食採購，足以養活二至三個有機小農，我們也希望藉此能讓產業永續，有機農業真正落實在地方上。

我們剛進到學校，希望推動這項計畫時，校長為了創造一校一特色，都很積極，但老師非常緊張、排斥，因為這不僅增加工作量，他們也擔心種田不是自己的專長，該如何帶領孩子？又萬一小孩子三分鐘熱度過了，他們得要善後的問題。於是我們花了許多時間與之溝通，也協定三個月之後若校方覺得無法推動，基金會就恢復校園原貌。後來，所有老師都希望計畫繼續進行，因為校田成為他們教育的輔助，也看見孩子們的興奮之情與學習動機的提升，原本要到八點才拖拖拉拉進班級的孩子，竟然早上六點半就到校門口，要校工幫忙開門，他要趕快去照顧校田，要去抓蟲！孩子們自己分配工作，自己決定要如何照顧自己的田，當然，我們有合作的農場，定期協助校方的農事順利進行。

其中，中興國小甚至將上述提及的屋頂集雨、製作堆肥、香料植物驅蟲等過程編成有系統的教材。因為學校的校長和老師看見神農計畫其實就是台灣長期在推動的跨領域學習與整合型教育。

我們在台北則有兩個計畫，第一個是位於當代館旁的「台灣好，店」，我們希望透過此平台能讓居民、旅人於此看見台灣各鄉鎮社區的手作物品、有機農產品、文創商品以及原住民的工藝、音樂等，我們用公平貿易的精神搭起這個展售平台。

當初在選店址時，基金會思考著究竟要將它放在誠品裡面呢？還是放在忠孝東路上？或是進駐 101？最後選擇進到城市的黑洞中山大同區裡的赤峰街區。在 2012 年以前，這裡除了當代館、光點、蔡瑞月舞蹈社之外，彎進巷弄裡會發現是落寞、衰退的景象。例如赤峰街早期有五金業、修車廠、中小型貿易公司、舊的小型印刷廠，隨著產業轉移，台北變成以服務業為主的都會環境，這裡衰退了，政府費心力試圖帶動此區，但只能做到外圍的幾處，要更進入社區內部時，是有困難度的，它沒有辦法只靠政府砸錢、政策提攜，民間若沒動起來，是沒有用的。

我們有沒有可能在此處建構一個能夠看見台灣鄉鎮之美的窗口？如果我們能在

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

此處有一個能聽到台灣堅持、價值的平台的話，那該有多好啊！有沒有可能透過這樣的平台來帶動、凝聚社區，並讓找到社區的新風貌呢？

於是台灣好，店就開設在捷運中山站、雙連站上的連通公園中間，當時除了我們就只有蘑菇，但蘑菇那時還只是工作室不對外營業，所以那裡是完全沒有流動客的。記得我跟那時的執行長徐璐說，你們好有勇氣！開在這個地方。但時代不同了，過去三年，因為基金會的堅持，咬著牙苦撐，我們協助進駐的品牌規制定價、市場策略、包裝，一些設計師在這裡進出久了，發現房價還蠻便宜的，老房子還蠻有味道的，也開始尋覓他們的工作室、展售空間，並進而出現小型的特色咖啡廳、餐廳，之後就成了年輕人聚集的地方，有了今日的風貌。

台灣好，店的三樓有個旅人空間，我們希望來到中山大同區旅行的背包客，都能在這此坐一下、歇個腳，在這裡感受台灣都會巷弄文化的生活情境，以及有哪些文化的議題在巷弄中發生。

從龍應台局長開始，指定古蹟修復與再利用，而後的廖咸浩局長將古蹟活化以期能穩定發展，李永萍局長則更有策略性的積極處理文創產業，再到劉維公局長，他做了個新概念的翻轉，引介歐洲的社會學理論，提到台北是一個輕型城市，應該推動巷弄文化，而不只是經濟發展。由此可以應證到文化建設這件事情，是必須一任接著一任，站在前任的肩膀上往上累積的，我們千萬不能忘記，在監督、評鑑文化施政成效時，是必須如此去觀看，而不是從哪個人上台喊口號的那個時間點開始算起。

台灣藝術家在過去的 15 年，不斷呼籲政府要有一個材料銀行，他們希望在創作過程中，若需用到回收材料的話，能不虞匱乏的提供，而無需再到回收場、企業逐一尋找，但此一訴求遲遲未有進展。一個機緣巧合，我們在空總創新基地成立了「再生藝術工坊」，因而能將這件事情落實下來。它是一個美學教育、創造力教育、環境教育的跨領域學習平台，包括有以科學動力為主體的「敲敲打打工作坊」、以生活、藝術為主體的「生活藝術工作坊」，可以將材料幻化成生活中的用品以及提供給親子的「好玩工作坊」。

我們從超過 40 家企業募得下腳料、囤貨、過季商品以及各式各樣的回收再生品。例如窗簾布的樣品、成衣廠的衣服、鈕扣、拉鍊、彈性布、鬆緊帶等材料，裝潢公司施作剩餘的木頭邊料、木削、木塊、木片、木棧板等等，在這裡一應俱全。

我們將這些材料收集、整理好之後，提供給大人、孩子們作為工作坊創作的材料，讓他們在創意手作的過程中，學習體驗、觸摸不同的材質，並激發他們的

春之當代夜「當代社區與藝術生產」系列講座

創意與想像。在手作的過程中，必須克服、解決所有困難，例如布料如何與木料結合在一起？當沒有電鋸時，要如何把鐵件變成可以使用、運用的材料等等。此外，也會需要與朋友、團隊、老師溝通、討論；最後，則要告訴別人你做了什麼，我們注重過程而非結果，即便做出令人看不懂的作品，也都能與他人分享。

我們也邀請藝術家來此舉辦展覽或創作，例如藝術家吳建興則將廢棄車輛設計成沙發；福營國中的老師帶著孩子們，把學校廢棄的課桌椅，做成仿生獸，他們要討論各種各樣的結構，使其可以運動。「小白屋修理站」則試圖讓家長孩子們理解工具並不可怕，懂得使用工具可以使其成為生活中的創意來源。

以再生材料進行創作是當代藝術的潮流，也是未來必然的趨勢，我們也認為再生藝術是可以跨領域的，不光只是視覺藝術的創作，它同時也是表演藝術很重要的材料來源。我們也舉辦「新視野講座」向大家傳達新觀念，包括產業剩餘的東西如何再創造、國際氣候會議的分享、剩食與醜食的課題等。

現今的台灣年輕人很厲害，他們已經開始嘗試進入循環經濟。例如「打鐵人藝術工坊」的負責人家裡經營廢鐵廠，他覺得廢鐵若只是廢鐵太可惜了，所以他用其設計音樂鐘、貓頭鷹公仔。「不想上班工作室」則用廢棄的漂流木與鐵片製作燈飾。因此，我們為這些年輕創作者搭建一平台，希望透過市集能讓他們被看見、被聽到。

我雖在台北市文化局、文化部、國藝會工作過，但不管在公部門或民間，我始終相信我們不能靠政府，一定得靠民間。政府最多就是做到基礎環境的打造，它無法照顧任一獨立的組織或藝術家，若有這樣的情形出現，就表示藝術文化在為政治服務，它一定有特定目的。

因此我認為我們應該要策動民間的力量，讓民間彼此攜手合作。以台灣好基金會的案例而言，我們有兩種模式，其一是「鄉鎮模式」，包括台東鐵花村、池上藝術村、苗栗神農計畫以及正要在潮州開始的新計畫。模式看似簡單，但我們花了七年的時間，才得以歸類出循序漸進的過程——蹲點學習、觀察採訪、融入參與、溝通論證、創造實作、等待發酵。

我始終認為社區營造是打下台灣公民社會的基礎，前 15 年都是在地人自己出來做些事情，並成立協會或文史工作室，為他們的鄉鎮努力；而未來則是地方組織與外部團體要攜手合作的時候了，因為我們發現到在地人有時會錯過自己的優勢，外部的人會看到與他們不一樣的角度，如果內外團體彼此能合作的話，角度就多元了，也許可以找到新的契機。

另一個模式是「平台模式」，如台灣好「再生藝術工坊」。台灣好基金會並不是一個非常厲害的文化團隊，我們雖然沒有藝術專業，但我們的優勢是擁有好的社會網絡，我們可以觸及到更寬闊的社會資源，也比較擅長行銷、包裝、宣傳與說故事，所以由基金會搭建平台是非常合適的，我們以「文化」作為基礎，用「創新」的想法，結合「教育」，為社會問題找到一個解決方案。

此外，我們的政府在說要推動文化觀光、創造文化景點時，事實上文化部與觀光局是沒有辦法連結的，政策無法整併，文化部也沒有能力為了創造觀光而擬訂文化政策。但鐵花村就是一個很好的例子，我們從來沒有想過它要肩負起文化觀光景點的重任，初始目的只是為原住民朋友創造一個舞台，以解決它們的就業問題，但因它的立論點很清楚，於是當我們再把台東的生活型態帶入後，慢慢就與觀光有所結合。

最後進到「產業」，例如因為鐵花村，流行音樂台前幕後的人士開始在台東集結，他們希望能在這個戶外展演空間演出，與其他音樂人聚集在一起、共同交流想法，同時他們也願意在這裡培養對音樂有興趣的下一代。又如台灣好，店帶動小型鄉鎮的文化產品，建立永續經營的品牌系統。

所有的文化工作都不是立竿見影，必需要等待時間去發酵。伴隨著數位時代的來臨，我們對所有事物都急、急、急，政府也因環境的關係，什麼都要立刻看到成效，所有東西都訂下 KPI。但文化這件事情，真的不能急！我們應該在一個穩扎穩打的步驟之上，將文化政策落實，並給予一段時間去等待發酵，那才是台灣之福。