藝術座標——從當代回視1980年代的雕塑、公眾與空間[1]

Art Coordinates: Looking Back on Sculpture, the Public, and Space in the 80s from the Contemporary

白適銘、吳順令、段存眞、陳惠婷
Shih-Ming Pai, Shun-Ling Wu,
Tsun-Chen Tuan, Hui-Ting Chen

1 本文為2014年朱銘美術館「藝術座標——從當代回視1980年代的雕塑、公眾與空間」座談會——「主題一：浩劫是否重生？1980年至今空間美術與環境的轉變」之紀實，吳品慧、莊潔編輯整理。

座談簡介

2014 年 10 月，朱銘美術館舉辦「藝術座標——從當代回視 1980 年代的雕塑、公眾與空間」座談會。會議假朱銘美術館演講廳舉行，由朱銘美術館吳順令館長擔任主持人，邀請臺灣師範大學美術系白適銘老師、藝術家李光裕先生、東海大學美術系段存眞老師、田中央工作群主持黃聲遠建築師、喜恩文化藝術有限公司陳惠婷總監及臺北藝術大學美術學院黎志文老師參與座談。本期特刊此座談會「主題一：浩劫是否重生？ 1980 年至今空間美術與環境的轉變」之紀實，以供當時向隅之讀者也能一同參與這場知識的饗宴。

主題一：浩劫是否重生？ 1980 年至今空間美術與環境的轉變

吳順令：各位貴賓，歡迎大家來美術館，今天天氣不錯，一路過來走北海岸可以看到海浪滿溫和的。這個季節其實是最適合來美術館走走，不會流汗，很舒服。今天這個研討會主要是因爲美術館除了有固定的戶外空間，固定的作品展示之外，每年我們也會有兩三檔，甚至有時候會到四、五檔的展覽。從歷史的角度來探索藝術，這個展覽是一年至兩年會辦一次，今年是 1980 年代，之前辦過 1970 年代，辦過 1960 年代。1980 年代藝術的發展是希望透過歷史的一個切面，讓大家了解藝術的發展。1980 年代的展覽已經在美術館第二展覽室開始展出，今天這場座談會也是從 1980 年代所衍生出來的一場座談會。1980 年代是個多聲交響的年代，走過 1970 那種鬱悶，看不到

未來，是一種徬徨的年代。其實 1980 年代相對起來是一個很有希望的年代。大家知道 1980 年代，如果有經歷過的人應該都知道，經濟很不錯，股票市場是要買都買不到，就是股票上萬點，房地產好得不得了，餐廳也好得不得了。政府在這個時候因應了社會的需求，擬了一個政策制度出來，所以在這個政治壓力鍋的狀態時，知識份子感受到空間的塑造，所以很多人性關懷、關懷土地、關懷弱勢族群、關懷很多層面的狀態都出來，對於藝術界來講，是一個非常精采的時代。我想美術館在這樣的年代，透過這樣的機會，讓大家回顧那個年代，到底那個年代在做什麼？讓我們受到什麼影響？受到什麼啓發、對我們今天的影響是什麼？今天也是藉著這個研討會，想從公共藝術這個點來切入，希望從這個點的切入能夠把那時代的精神帶出來，大家透過這個回顧的過程，看看可不可以給我們未來藝術一個啓發。今天非常高興這麼多的貴賓，千里迢迢來到美術館這麼遠的地方，來跟我們分享一些人生的經歷。宋朝杜小山有一首詩，有一次朋友半夜跑去找他，他寫了一首詩，後面兩句是說：「尋常一樣窗前月，纔有梅花便不同。」我想美術館開了 15 年了，每天很多朋友會來這裡看，今天我想來了這麼多的貴賓，就好像在窗前再開了梅花，讓美術館一下子生機蓬勃，所以我眞的很高興，代替美術館謝謝大家，代替今天來參與的貴賓們謝謝您們的參與！謝謝大家！

白適銘：吳館長、研究部林主任、黎教授，還有黃老師，在座各位關心臺灣雕塑藝術發展的朋友，大家好！我是臺灣師範大學美術系教授白適銘。目前主要從事臺灣美術史的研究工作，非常高興受到館長的邀請來參加此次座談會。此次座談會的主要目的，在於重新回顧 1980 年代臺灣雕塑史發展的問題，剛剛館長其實有談到很重要的觀

念，就是從 70 年代到 80 年代，是臺灣近代歷史上進入所謂解嚴時期的階段。

在 80 年代的後半段，其實整個社會要求更民主、更自由的聲浪逐漸開展出來，對於後來臺灣藝術的發展有很大的激勵作用，所以今天透過 1980 年代的課題，來探討後解嚴時代的藝術現況是很有意義的。就是說，在形塑臺灣當代藝術面貌的過程當中，這是一個具有決定性的年代。特別是我們美術館的大家長——朱銘先生，歷經了從戰後到當代的藝術時空，他的創作具體反映了戰後美術發展史上一種思想、觀念及媒材上的解嚴面貌。所以我們今天希望透個這個議題，從雕塑、公眾跟空間之間的回應、關係，來思考這二、三十年來臺灣雕塑歷經政治環境與社會的變遷，及其對實際創作有何影響進行探討。

我們今天有三個主題，第一個主題是 1980 年代至今臺灣空間美術與環境變遷。我們非常高興邀請到段存眞教授，各位請再次熱烈掌聲歡迎！接下來是喜恩文化藝術有限公司總監陳惠婷老師。段教授現任東海大學美術系教授，他是在西班牙 · 國立瓦倫西亞理工大學獲得當代雕塑創作的博士學位，可說是既年輕又有作爲的臺灣雕塑界生力軍。除了對西方雕塑史相當熟悉外，特別是當代雕塑、立體造型及複合媒材等的研究，是爲他近來最重要的創作重點。多年來，他分別在西班牙和臺灣舉辦多次重要個展，2010 年更入選西班牙 AIMPLAS 創作獎，獲得相當大的肯定。

另外一位與談人陳惠婷女士，是美國科羅拉多州立大學的都市設計碩士。學成歸國之後，參與了許多公部門有關公共藝術或都市計劃案的審議工作，例如曾擔任教育部公共藝術審議委員和臺北市都市設計及土地使用開發許可審議委員等，亦曾獲得美國傅爾布萊特獎助前往美國研究。她的專長是公共藝術，熟悉法規及實際執行面的諸種問

題，對公共藝術有興趣的朋友對她的著作應不陌生，如《公共藝術在臺灣》、《公共藝術簡訊》等。

我們第一個議題，是有關 1980 年至今臺灣雕塑發展所經歷的時代變遷。尤其是創作媒材、議題性及觀念意識上的變遷，致使臺灣近代雕塑已從傳統學院式、競賽式物件，逐漸走向空間雕塑、裝置藝術、環境藝術等全然不同的範疇。故而，首先需要重新思考在 1980 年代此種過渡時期中，出現了哪些重要的實驗可能？雕塑、裝置及公共藝術如何各自呈現其不同時代樣貌？接下來，我們就按照以上所規劃的議題來請教二位。

陳惠婷：館長，各位與會的貴賓，與各位藝術愛好者，午安！先進入正題討論這個很重要的題目，我特別把文化部編的公共藝術年鑑拿出來查閱一番。根據官方的統計，其實公共藝術是有兩種定義，一種是廣義的公共藝術，在公共空間上的藝術品都算，從最遠古時代的扶輪社獅子會做的，或是企業家買的朱銘大師的作品，在敦化南北路上的宏泰建設等這些都算。狹義的公共藝術是指我們國家有個「文化藝術獎助條例」，在 1992 年立法，立法的目的是希望透過國家的力量，來推動整個文化藝術的發展。爲什麼叫做透過國家的力量？因爲本來藝術文化就是有創作者，有收藏者，有推廣者，不管是美術館或畫廊，這都跟自由經濟有很大的關聯性。我們如果希望一個國家的文化藝術要蓬勃發展，就不能只隨著自由經濟的情況，所以需要有更多獎勵的方式。我們是效法歐美，編列百分之一的預算設置公共藝術，新蓋的、改建的建築物造價的百分之一。所以朱銘美術館如果要再蓋一個展演廳，就不需要被規範一定要設置公共藝術，但如果是國立宜蘭大學蓋了一個展演廳，就一定要做。推展至今立法已經 23 年，實

際去執行大概 17、18 年。公共藝術年鑑我找到最近的統計資料，民國 96 年到 99 年，平均每一年做出來的公共藝術的作品有 267 件，即全國各地多了 267 件是因爲立法而做的公共藝術。其金額從 96 年到 99 年平均一年是 4 億 1 千 6 百多萬，也就是國家的公有建築大概是 400 多億，所以有 4 億經費來設置公共藝術。現今是 103 年，我們最新的公共藝術年鑑資料只有到 101 年，102 年的年鑑還沒印刷出來。101 年的年鑑中，當年度總共公共藝術的設置總金額是 4 億 9 千萬多，將近 5 億了。平均的每年作品數量我剛已經歸入到總件數裡面去。這些作品根據公共藝術年鑑的分類，把這些作品分爲平面跟立體，立體又分爲浮雕、雕塑、垂吊、壁畫造形、水景、街道家具、立體設施。平面的包括，繪畫攝影、數位影像、馬賽克、壁畫等。如果在立體大類裡面，跟雕塑比較接近的大概是雕塑綜合類型，還有垂吊作品等。我統計了 96 年到 98 年，大概平均占所有作品，剛講每年 267 件，占所有作品大約是百分之 63.1，大概是三分之二。我想有參與評審或我們在街頭看見的都可以發現，其實在所有公共藝術推展裡面，雕塑是最大宗。當然雕塑的定義可以有學術性的定義或者其他。

臺灣在 1992 年立法之後對於公共藝術有這麼多的投入，到底它帶來哪些變化？我想可以從幾個方面來想這件事情。我在想，1980 年以前要觀賞雕塑到哪裡去看？美術館、畫廊，或者是扶輪社、獅子會捐助，在重要廣場或路口設置一些藝術品，或是也許遊樂園區有一點點，還有學校的禮堂有一些淺浮雕，或是在大安路、仁愛路、忠孝東路有一些不錯的電梯住宅。除此之外，其實雕塑在一般人的生活經驗當中是蠻稀少的。現在大家會覺得到處都有雕塑，而且不管去哪邊看到藝術品就要合照。爲什麼看到雕塑品就要合照？那麼多好的建築物，爲何不去合照？爲什麼？覺得建築物不那麼特別，有可能吧！到

朱銘美術館或是蘭陽博物館會合照，一般辦公大樓造型都差不多，因爲現代主義之後，後現代建築、當代建築怎麼蓋都差不多，除非是 Zaha Hadid 的或是 Frank O. Gehry 的作品，或是黃聲遠建築師的作品，就有機會合照，其他的建築可能覺得很平常。所以這些在公共空間中越來越多的公共藝術，會成爲我們生活空間中一個重要的焦點、指認跟地標。地標不一定是很高大的東西，有時候是小體積的，但還是很重要的指認物。所以我覺得公共藝術對我們的都市環境有很大的改變。

那麼市民的感受如何呢？普遍是覺得不錯，城市越來越美，當然專家的眼光可能不一樣，有些專家覺得公共藝術有些是公共垃圾，或公共的障礙物也有可能，當然還有其他的原因。我在想，到底文化藝術獎助條例裡面第二章第九條「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」，到底對我們發生了什麼影響？第一，我剛提到在空間、觀感上是不一樣的；第二，是提供所有民眾一個機會去了解、認識藝術家。大概在十年前我辦過一個國際研討會，據說倫敦會去美術館參觀的人只占人口的十分之一，所以以臺北市人口 267、268 萬，新北市大概 300 多萬，合起來 600 多萬的人口，如果跟英國水準差不多的話，大概有 60 萬的人會去美術館，其他人不會去。也就是說，我們的親人朋友 10 個人裡面有 9 個人是不會去美術館的，沒有機會認識藝術家，沒有機會接觸藝術，沒有機會欣賞到這麼棒的作品。很多人就說忠孝東路和基隆路口有朱銘的作品，有腳踏車的、有撐雨傘的要去合照，人們去看那些雕塑很興奮，所以它提供了市民一個接觸藝術的機會。

文化藝術獎助條例，每次上課我就說它有三個目的，因爲剛說「公有建築物應設置公共藝術以美化環境」，所以設置公共藝術第一個目

的是，國家立法就是要提升環境的品質，讓環境更藝術化。那有人問爲什麼環境沒有藝術化？建築師沒有擔負他的責任，作品做得不夠好嗎？這個問題見仁見智。第二個目的是，公共藝術的立法，的確是給藝術家很多創作的機會。剛根據統計一年大概 4 億 5 千萬的經費，如果一個藝術家可以做一件作品 150 萬，那就有 300 件作品，就是有 300 個藝術家有機會做 150 萬的作品。150 萬扣掉材料費，如果可以留下 80 萬，還不錯，是這位藝術家一年可以有的收入，就是他一年做一件公共藝術作品，其他時間就可以專注於他純藝術的創作，爲什麼純藝術跟公共藝術不一樣待會再說。我覺得國家藝術文化要發展，最重要就是要有很棒的藝術家，其次才是藝術行政、制度，有很強的藝術家才有很棒的藝術。怎樣可以有很強的藝術家？就是要給藝術家機會不斷地創作，怎樣他可以一直創作？就是你委託他製作，他就會一直做，有很多的挑戰就會越做越好，因爲人就是需要給機會。第三個目的是對市民，這就是一種公共福利。人們不需要花 30 萬或 50 萬去買李光裕老師的作品，我到臺大醫院站就看到，就欣賞到了，好像大家一起擁有這個作品一樣。這個當然是整個文化藝術獎助條例，公共藝術對大家的益處。第二方面我是覺得它也帶動了私部門，也越來越重視藝術。現在大概所有的建設公司蓋新房子都會購買藝術品，沒有買藝術品的建設案件很少。爲什麼？建築案沒有設置藝術品，會覺得少了什麼東西，好像覺得家徒四壁就是很怪，的確藝術是有它的必要性，有它的精神性和議題性。

另外，我在想公共藝術的法推展了 22 年，對收藏家到底有沒有影響？我覺得是有。因爲越來越多的多元藝術開始發展的時候，我覺得收藏家他們也開始有一些新的跨越。那麼這個法令對藝術家的創作能量到底有沒有幫助？也許對有些人有，也許對有些人沒有，因爲

有人說公共藝術是被命名的，藝術家創作很受限，藝術作品就沒有突破，這也有可能。

現在我們來談談公共藝術和一般藝術有什麼不一樣？第一個是，以前的藝術家創作他是沒有業主的，就是想做什麼他就做，是從他內心裡面發出來。他的關係人，從這個作品到工作室，到收藏家到畫廊，到博物館就這樣。像公共藝術是有個業主的概念，這個主要業主是誰，比如說臺灣大學要做公共藝術，他的業主是臺大工學院的院長找專家組成的公共藝術執行小組，這個專家組成的小組來決定今天是要選這個作品還是選那個作品，是有個小眾的業主。還有一個比較次要的業主，就是廣泛的民眾，這個很重要，要考慮到民眾的接受度、理解度還有民眾很多的情況。比如說，如果做市立圖書館的公共藝術，那使用者是特定的市民，所以要考慮他們的一些情況。還有就是業主的概念其實非常關鍵，就是誰在主導這個公共藝術的設置？公共藝術顯然業主的主導性蠻大的，因爲他有個命題。藝術家自己在做作品的時候會有自己的發想，不是別人給他命題，而現在他有一個命題時，他必須跟著命題去創作。另外，在公共空間中的藝術作品還有個特性，就是它沒有特定的解說者，雖然公共藝術作品都有說明牌，可是畢竟非常有限，不像在朱銘美術館或在畫廊，有專人解說，有 DM 可以看。另外在公共空間中，我覺得它是一個非專注性的觀賞。你到美術館是預備好去看一個特定主題的展覽，這個展覽可能是有社會性，有批判性議題，議題，觀賞者已經預備好去接受一個有挑戰性的觀點。可是在公共空間中，觀賞藝術品是永遠被動的。例如我到區公所去辦身分證，然後我就看到藝術品了，我也不是很專注在看它，所以整個狀態與在美術館是不一樣，那麼這個就影響了藝術家的創作。我自己的觀察，藝術家的公共藝術創作有時候表達性會更淺白，它的

雕塑性也有可能因爲是公共藝術，或之前叫做公眾藝術，就朝著比較普及化的取向在走。過去有比較多抽象表現藝術家，可能在創作公共藝術時，會走向稍微半具象表現，社會性的批判性也減少了，因爲怕引起衝突，這種事情大家有不同的看法；也可能比較多溫情的表現，比較少冷峻的表現。另外，我也覺得有些作品變得比較內斂，爲什麼這樣講？我舉個例子像許維忠，是很棒的藝術家。這是他純藝術的作品，非常的棒。他受邀在忠孝東路和新生南路口，做一件公共藝術作品名爲〈都會浮生〉，這是個鑄銅作品。〈都會浮生〉由許多人物構成，有各式帽子，有不同的表情，有人穿西裝，有人帶著公事包包，打手機，這就是我們每天不同的樣貌，有些人不是穿這樣嗎？待會回家就換上球鞋、運動褲去慢跑，這就是都會浮生。這個作品跟我們剛看這個作品，差異在哪裡？我覺得他一樣有很豐富的內涵，有他要表達的內容，跟他的技法，及他對質材的熟練的掌控，但是公共藝術在造型上可能就不會有那麼多伸出去的東西，因爲這些都是安全性的考量。我再講一個例子，董振平老師在板橋火車站做了一組作品名爲〈鐵道馳騁〉，因爲是鐵路地下化，邀他做的。他擅長以馬的造型來做雕塑，他做了兩座作品，一個底下是枕木，另外一個底下是軌道，驗收的時候就不通過，因爲這個作品底下的軌道伸出來數十公分，人如果走過去剛好跌倒要國賠怎麼辦？有人建議把那個軌道鋸掉，但董老師說〈鐵道馳騁〉怎麼要把鐵道跟枕木鋸掉呢？這樣不可以。討論很久，最後就做了一個木平臺把作品連同軌道墊上去。所以藝術家在做公共藝術時，不得已時必須妥協，可能爲了公共安全，爲了大家的接受度和理解度，我覺得整個雕塑因爲這個公共藝術的法令有很大的改變。

段存眞：館長，各位老師，還有來參加講座的朋友大家好。惠婷老師是在臺灣做公共藝術很有經驗的執行者，所以其實在法令面或執行面我也就不需要再補充什麼。我想我要談的是到底雕塑、公共藝術在臺灣或是它受到西方藝術發展有些什麼影響？然後它在當代藝術的環境裡面的面向又是什麼？我想這是像我從事雕塑創作及研究的比較可以討論的部分。當我們討論到公共藝術這個東西的時候，首先我們必須先定義它，到底什麼是公共藝術？如果今天在一個白盒子的畫廊裡面，有個臺座上放了一件雕塑，打上光，它是雕塑品。那是不是把它移到公共空間裡面，它就是公共藝術了呢？其實我覺得這個東西，這個說法是值得討論的。當然有一方的說法是說，如果你的作品夠好，像 Henry Moore 的作品，不管拿到哪裡它可能都是好的。這個說法是不是可以同意？我想我是同意的。就是如果你的作品本身是具有水準的，那在美術館裡面，或走出美術館圍牆都是可以被接受的。但它會不會受到空間環境的影響而加分或減分呢？我想這也是確定的。所以我們今天討論到公共藝術的時候，我們也許可以把它的藝術性和公共性這兩個放在一起談。藝術性會不會受到公共性，或公眾性的影響呢？這個是我認爲一個純粹做雕塑創作，一個室內空間的雕塑，跟把作品移到外部來討論，這個事情是不太一樣的。倪再沁老師曾經對公共藝術下了一個定義，我覺得滿有趣的，給大家做個參考。就是如果我們討論到公共藝術，把「藝術」這個字先移開，「公眾」和「公共」其實不太一樣，也就是會把它分兩個部份。公共比較是在一個場域裡，像我們在市民廣場，在某個戶外空間，這是一個公共的空間，我們會講公共。那公眾討論的更多的是人，也就是藝術創作者可能更要考慮到，公共藝術是在爲「人」創作，你是必須要在公眾裡面被感受。在這樣的狀況下，勢必不能夠只依照自己的情緒跟氣氛來創作，

可能要考慮到作品是不是能夠被公眾接受。剛剛陳老師有提到板橋火車站的例子，我可以補充一個在西方更有名的例子，西方的極限主義大師 Richard Serra 在 80 年代，1981 年他在美國紐約的聯合廣場，法院辦公區那邊做了一件非常有名的作品，叫做〈傾斜之弧〉（*Tilted Arc*），那件作品是個非常巨大的鐵板，它整個橫跨了廣場的中間，長 120 英呎，高 12 英呎，是個非常巨大的鐵板。我覺得這個作品好不好？非常棒！各位如果有機會可以上網去看一下這個作品，非常具有力量，把極限主義的乾淨簡單明瞭，跟空間做清楚的一個劃分的氣氛，做得非常好。可是這個作品是不是有問題的呢？是有問題的。這件作品在 1981 年剛呈現出來，所有法規都通過了，政府都同意了，可是一出來就被民眾抗議。各位覺得是爲什麼？因爲它太大了，它把整個廣場切了一半，所有的居民要通過廣場上班都要多花好幾分鐘繞過這個大鐵板。對於藝術家或是藝術本身來講，這個作品是好的沒錯，但是如果今天你離開了單純的白盒子的畫廊跟空間，要進到公共的空間時，要考慮的事情會非常非常的複雜，包括民眾怎麼理解這件事，因爲你的作品是做給民眾不是做給你。在藝術家自己創作的意象和民眾的需求、生活的機能之間，它一定會產生鴻溝。如何在藝術家和民眾之間，找到弭平這個鴻溝的方式，我覺得是當代在做公共藝術時很重要需考慮的一點。這個大鐵板，最後經過 8 年的訴訟之後，在 1989 年就被民眾切成 3 大塊丟掉了，因爲民眾的力量還是必須要去考慮的。這麼一個重要的極限主義的大師，他都沒辦法去迴避這樣的問題。所以我給各位提出來的這個想法就是，我們討論到公共藝術，其實它跟西方的雕塑，或者是整個現代藝術到當代藝術的發展，是環環相扣的。也就是我們討論到西方現代藝術的發展，從 Rodin 到 Henry Moore，再到 Brancusi，它是一個從具象的、印象的慢慢到一

個抽象的表意的狀態。甚至到了 70、80 年代之後，現代主義結束了，我們經過所謂的後現代的時期，造型甚至都不見了。各位可以發現一件事，所謂的當代的公共藝術，它是不是一個雕塑作品？這個事情本身就要考慮了，並不是說在空間中的雕塑它就不是公共藝術，它是，但公共藝術卻也不只是這樣。公共藝術它不一定是要雕塑的形式，整個當代藝術的發展，從現代藝術到當代藝術的發展就是一個這樣的軌跡，從一個具象的造型，自然主義時期的樣貌，慢慢過渡到一個抽象的狀態，再從抽象的狀態，形體消失轉向一個哲學的、觀念的、群眾主導的力量。所以我們會發覺當代的公共藝術從藝術性慢慢過渡到公眾性。像由 Suzanne Lacy 所主編的《量繪形貌：新類型公共藝術》，探討的就是這個事情。既然藝術是跟公眾在做溝通的，那麼在創作的時候你是不是必須要重新去思考一下，怎麼去定義公共藝術這個事，是不是藝術家本身認定的造型材料在公共空間裡面就是成立的？就是被民眾所認同的呢？這個事情是需要被考慮的。在我還是小學生的時候，甚至更早之前，臺灣的 70 年代就有公共藝術了。什麼公共藝術？校園裡面的銅像，那就是一個公共空間中的一個公共藝術品。那個時候我們進到校園還要敬禮，被規定的，學校規定你進去就要跟蔣公敬禮。在 70 年代的臺灣公共藝術被固定在一個非常狹義的概念裡面，甚至你是立體的雕塑還不夠，還必須在主題上反映威權，反映政治現實。這樣的東西到 80 年代之後，慢慢看到這種具象的、寫實的造型，變成一些帶有抽象形貌的東西。但是很有趣的就是，70 到 80 發展的這段時間，臺灣的抽象雕塑基本上融合了自己的本土文化圖騰，比如說殷商時代的銅器造形、書法線條等等，出現了一種非常特殊的、臺灣式的抽象雕塑。一直到了 80 年代中期，一些所謂的海歸派的重要雕塑家，像在場的黎志文老師、李光裕老師等，把西方現代雕塑思想

帶回臺灣。因爲這些海歸派，那時候的青壯輩的雕塑家回來，把整個臺灣的雕塑氣氛給轉向了，開始離開了結合所謂地方性文化圖騰、抽象形貌的作品，往更純粹的現代藝術的元素裡面發展。到了當代狀況就不一樣了，在當代的公共藝術發現了一個比較明顯的特徵，它基本上出現了兩種樣態。第一種樣態就是雕塑形式，也就是大家腦海中比較會知道，比較可以想像的公共藝術，在一個空間裡面出現的一個立體造型。這些作品通常在哪裡？在都市裡。就是剛剛陳老師提到的，百分之一的法規，任何一個新建案都需要百分之一的經費來做一個公共雕塑。你會在這些公共的新建建築裡面，看到這些雕塑樣貌性格的作品。另外一個方向就是比較偏向裝置性，比較軟性的形式。相較之下雕塑是一個比較注重設置性，而裝置則比較偏向一種計劃性。這些計劃性、裝置性的公共藝術它比較深入鄉間，也就是開始進行一個所謂社區營造這樣的事情，包括居民的參與，比如藝術家提出一個馬賽克的公共藝術計劃，然後民眾來參與，這種是一個計劃形式的公共藝術，比較偏裝置，比較軟性，它的空間範圍比較鬆散但卻更靈活，是民眾更可以進入的方式。跟城市的這種具體的、立體的、空間侷限範圍的公共藝術形式形成對比。那我覺得在當代我看到未來的發展，它會是個很有趣的現象。目前我參與到的，或是我接觸到這幾年的公共藝術，很多都是採取所謂的藝術節、藝術季的方式呈現，但它都是互相融合的。在這個藝術季裡面會有一些常設的公共藝術，雕塑性質的，是比較需要花大量經費永久設置的，它會配合一些臨時性的、裝置性的公共藝術，它可能會設置一個月、兩個月或三個月，當藝術季結束，它就撤掉了。除此之外就是偏向公眾性的，民眾參與形式的公共藝術，它會把這三個面向結合在一起，成爲一個藝術季的形式。這個目的是爲什麼？就是要讓大家覺得公共藝術不是那麼遙遠，我們不

是在讚嘆一個好偉大的作品，然後繞著它去看，好漂亮！光線如何，造形如何。而是要進入這個活動、參與這個活動，這個才叫做公眾藝術，跟民眾能眞正的貼近。我認爲這幾年我看到臺灣的公共藝術，比較朝向一個複合性質的方向發展，強調民眾的參與性。我覺得民眾的參與性是當代藝術的很明顯的特徵，這是我觀察到的幾個現象跟大家分享。

白適銘：我們這個場次只剩下 5 分鐘左右，剛才兩位都從不同方面回應了我們的主題，比如說談到臺灣的環境空間的變化，雕塑如何在這個變化中扮演新的角色，還有就是主導者是誰？過去由藝術家自己主導，現在是政府還有民眾都來參與，藝術家應該要聽哪方面的意見？是聽從他自己的意見？這就變成一個新的話題。其次就是國家的政策，剛才兩位都有提到 92 年新的法條的成立。雖然法律執行面上面提供一個保障，讓藝術家有更多的機會參與大型雕塑、裝置或公共藝術的創造，但是它相反地也衍生出許多不同的問題，例如，作品過於抽象或強調觀念性，是否造成一般民眾的難以理解、參與等等。

其實，幾十年來，公共藝術的作品已經不斷地進入大眾生活空間，如公園、地鐵、學校、公司行號，甚至社區，隨處可見，但是我們的生活有因此變得更加藝術嗎？等一下想徵求一、兩位現場聽眾回應這個問題。但是剛兩位都有提到的一個問題是，公共藝術即便有立法保障，藝術家參與公共空間及社區環境的改造、美化工作，必須投入更大的創造力與造型構思，但同時也出現一種問題，比如說政府或學校資金的挹注，可能藉以彰顯政策性、教育性的功能，是否與藝術家的自由創作意志產生衝突？如果接受的話，作品是不是就有被扭曲的嫌疑？是否因此就缺乏批判性與主體性？過度注重批判及主體彰顯

的公共藝術，相關單位及群眾可以接受嗎？所以這就公共藝術本身潛在的危機。

第二個問題就是，缺乏自主性的公共藝術是不是藝術呢？還是它只是看起來像藝術品的一個造型物而已？這回應到段老師所說的，逐漸喪失藝術性的公共藝術，它到底淪爲什麼樣的一種社區性立體產品？我們必須思考的是，公共藝術形成之後，同時也讓公共性和藝術性產生對立，這是不可避免的。我開放兩位提題，大家對於這個問題應該都很有參與感才對。

觀　眾：主持人您好，陳老師、段老師您好。從兩位老師的分享以及研究當中，我們從陳老師對文化藝術獎助條例的，可以發現國家和社區對於公眾藝術的需求性和必要性是什麼。但我比較好奇的是，被指派去執行公共藝術的雕塑家或執行者，如何考慮藝術本身、地區文化以及社區社群不同的比例需求，如何去分配？剛陳老師，段老師也有說，公共藝術或公眾藝術在藝術本身以及公共空間，它本身就相當複雜，以及如何去闡述？這個問題想請教兩位。

陳惠婷：關於公共藝術是不是一定要民眾認同？其實未必，因爲現在我們其實是一個代議政策，公共藝術都有一個徵選小組去選，不是由民眾來選。公開徵選簡章也由執行小組來確定。我們也不是說一定要所有民眾都看得懂的作品才可以讓他設置，我覺得這樣大家無法提升，所以當然不會這樣。我舉個例子，蕭勤老師他原本擅長繪畫，在高雄捷運紅線南段公共藝術是我策畫的，我們邀請他做陶板，這個作品是宇宙的生命力，並且把陶板設置在牆面上。以這個例子來看，其實每一個案子，不管公開徵選或邀請比件，或委託創作，作品會有一

定程度扣合基地條件與徵選簡章所要求的方向，因爲它這個是中央車站，中央車站是英國建築師 Richard Rogers 設計的黃色屋頂，非常亮麗，大氣，我覺得就很合適蕭勤老師。所以很多家公司去參與投標徵選，我們的策畫獲得評審的青睞，蕭勤老師的作品完全不需要妥協什麼，只是他把質材有個改變，就是他親自去畫在陶板上燒出來的，所以很多藝術家還是可以作公共藝術作品。

段存眞：基本上這個問題我覺得沒有答案。就是這個問題討論非常久，從 60 年代美國的公共藝術興起之後，賓州費城的這個百分之一法案出來之後，這個問題沒有停止過。到底藝術家、民眾跟政策執行者、國家之間他們如何取得平衡，我覺得很簡單的說法就是大家拿出誠意。因爲今天你的作品是一個公眾性的作品，當你站在藝術家的立場，你不能太精英主義就是，我們是專家，我們是藝術家，所以我們決定是對的。那當然民眾也不可以去迴避我們不去接受任何一個新的美感交流的可能。一個政策的施行者他必須是從中協調的角色，來想辦法讓兩者之間達到很好的契合，我覺得這是要一直一直持續做的，現在在這樣的環境下，我覺得這個問題是不會有答案的，只能說我們盡力把它做到最好。

白適銘：因爲時間的關係，雖然還有很多朋友很有興趣，下午 4 點 10 分有綜合座談，希望大家堅持下去，我們下午再繼續。我們這個場次就到這裡，再次謝謝兩位老師！