

田野轉向：當代社群藝術中的空間轉導術

Field Turn: Space Transduction in Contemporary Community Art

共感地景創作策展人 邱俊達

bass1105tw@gmail.com

(此為會議論文初稿，請勿引用)

摘要

當代藝術自六〇年代反全球化與文化行動主義運動潮流後產生了深刻轉變。這種轉變，呈現為藝術的「社會轉向」(social turn)與「倫理轉向」(ethical turn)，並展現在公共藝術 (public art)、特定場域藝術 (site-specific art) 到社群藝術 (community art) 的發展上，以對關係性、倫理性、對話性、社會性、公共性等關懷著稱。在這些轉向中，藝術家不僅愈來愈通過田調工作來進行創作計畫，更涉及通過製圖學 (cartography) 觀念發展出種種將空間「田野化」(fielding) 以施行某種地域圖繪 (mapping)、場域變造、地徑引動及至促發觀者展開自我田調的「空間轉導術」(transduction)。筆者以「田野轉向」稱之。

本研究擬聚焦於當代社群藝術，並以歐美社群藝術與美學論述為主要參照系譜，來探討這種「田野轉向」的美學形式的實質內涵，究竟只是哈爾·佛斯特 (Hal Foster) 所質疑的「準人類學範式」挪用下的「民族誌試自我形塑」(ethnographic self-fashioning)，還是有可能通過其「感性田野實踐」，來開啟與學科化的建制田野嶄新的對話空間，乃至在「感[動]·覺[悟]田野」的生成中，成為一種思考當代「城市近用權」(right to the city)、共享域 (commons) 與地緣政治問題的基進空間視野？

研究方法上，本文擬通過文獻研究來梳理西方社群藝術系譜，並運用昂利·列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 的空間批判理論與大衛·哈維 (David Harvey) 的批判地理學觀點，來闡述一種「田野失落」的普遍生命情狀，並將空間政治思考引入當代社群藝術之中。最後，筆者擬並以此觀點，結合對台灣社群藝術典型與非典型案例的引入，來闡述一種「田野為本的美學」或者說「場造美學」。

關鍵詞：社群藝術、製圖學、田野、轉導術

Key words: Community Art, Field, Transduction

2015 年底，在「318 學運」（又稱「太陽花學運」）經過一年多後，筆者在台南策劃「養生之道：2015 台南永福路二段冬季街區田野運動會」¹。該策展的兩大主要關注為「[社會]運動的生命該如何延續下去」以及「為什麼我們需要談田野」。這一方面係在思考在「太陽花」、在大型、事件性的社會運動之後，我們如何轉回日常生活來延續之，另一方面，則是關於歷史地理學思維與田野實踐如何有助於前者，特別是在筆者對社區營造與社群藝術的長期關注下，愈益感受到「田野」的獨特性、重要性與多樣性，譬如在「太陽花」中，田野指的不只是立法院或行政院，而更是「臨時社群」的集聚下所交織出且質變著場域。筆者在策展論述中寫道：

倘若社會運動作為一種開創獨特田野場域事件的空間政治行動，也就是透過特定議題的關注，將多樣化的族群引聚一處，參與者在共同面對議題與思辨的同時，亦因著「踏入」、「滯留」、「盤旋」、「遊盪」的現場走踏活動、與臨時社群的互動關係、流動性的空間生產等，獲得一種獨特的田野經驗。當然，我們也不能忽略掉這類經驗中種種的「運動傷害」：有效性、徒勞感、惡意抹黑以及立場化的人際關係...在這些感性質素下，運動現場遂從一個「地點」（site）轉為由感性團塊鋪展而成的「場所」（place），與參與者建立起一種存在紐帶（bond of existence）的關係。然而，事件性的運動在興衰與耗損中必然階段性地告終之後，人們總是得離去、迴返到自己的生活場域中，那麼，運動的生命該如何繼續下去？

或許，就從對自身生活環境的關注與考察開始。（邱俊達，2015）

從關注自身生活環境來展開的「田野運動」，既是對突發性、事件性甚至戲劇化的社會運動所遺留問題的持續關注，亦是對生命/生活狀態的重新想像與投入，以為某種「將臨」的社會運動做出準備的演習。這一操演，筆者通過籌組一系列在兩個展場——「駒空間」與「絕對空間」——間僅十分鐘路程的「街區」為範圍的「街區走踏工作坊」來進行：1. 視覺藝術家程昕的「能動世界的呼吸者」；2. 文史工作者邱睦容的「自由健行」；3. 建築藝術家陳宣誠的「野地浮州」。

¹ 共同策展人為楊家璇。展期：2015. 12. 19 – 2016. 01. 17；展覽地點：絕對空間（Absolute Space of Fine Arts）、駒空間（Howl Space）；參展藝術家：1. 街區走踏運動組：程昕（Xin CHENG）、邱睦容（Mu-jung CHIU）、陳宣誠（Eric CHEN），以及居民李武壽（Wu-shou LEE）、黃德祥（De-xiang HUANG）、蘇展瑩（Chan-ying SU）；2. 日常鍛鍊固本組：呂沐苳（拉馬·默提司）（Mu-jen LU (Lama Motis)）、蔡音璟（Pou-ching TSAI）、池田剛介（Kosuke IKEDA）；3. 養生調息復健組：倪祥（Xiang NI）、王佩瑄（Pei-hsuan WANG）、陳建泯（Kian-ming TAN）。

荒島地層」；以及，4. 在地居民蘇展瑩、李武壽、黃德祥的「我說，此地」現址導覽活動，希冀透過反覆踏查與各不同領域觀看視角的引入，將日常生活的街區轉為一具實驗性的田野工作場域，將漫不經心的走踏活動轉為多樣化「踏入方法」與「製圖」操演，進而探究田調「方法」之建制與變通（或者說「感性田調」）如何形繪「特定場域」之豐厚度？如何將個體帶入一種由存在場域、歷史想像、體感城市所疊合的「田野運動場」（ground of field exercise）？

上述實踐經驗與反思，構成了本研究以「田野轉向」為題，並聚焦於當代社群藝術中如何通過田野工作來展開空間生產、知識生產與文化生產等面向。通過「田野」從作為一個對象、一個場域，到一種方法乃至思想的諸種層次內涵的闡述，希冀為社群藝術中佔主導性的「倫理－美學」，打開與政治經濟學的辯證場域，從而形繪出一種以共享域為基底的「場造美學」的輪廓。

第一節、田野的失落

所謂「田野」為何？或許我們可先從英文 Field 的雙重意涵來獲得初步理解：「田野」與「場域」。這意味著，田野既可指實存、具體的空間，也可指抽象的、關係性的「場」（如向量、重力場、電磁力場等）。更明確的說，指涉具體空間的「田野」，在人類學、民族誌、社會學的使用下，業已寬泛至可以包括諸種自然地景與人造地景，如同空間、地方、場所等詞語，既可表淺使用，也可強調特定語境下的概念內涵，「田野」在與上述詞語的區異上，一方面強調相對純粹理論工作的某種社會實體與實踐要求，另一方面，則對應著實踐方法「田野工作」（fieldwork）的範式、原則乃至「技藝」。

在「場」的意涵上，主要與社會學者布赫迪厄（Pierre Bourdieu）以「場域」來描繪「結構－能動者」或者說「社會」與「社會行動者」之關係性與張力的理論化工作有關。在這一脈絡下，田野工作因此更涉及到社會場域中的結構性、能動性與反思性的分析探究。本節以「田野的失落」作為論題的開展，欲提出「田野」與「田野工作」愈益受到關注，與城市化、全球化、新自由主義化以及牽引出的空間政治與生命政治論題，有著密不可分的關係。

一、 資本主義的空間生產

[社會]空間是[社會]產物。

—昂利·列斐伏爾 (Lefebvre, 1991: 26)。

資本主義的空間生產與都市化進程造就無數地景劇或緩地改變，一方面是自然、歷史、人文地景的消逝，另一方面則是人工化、奇觀地景的繁複生成，這兩者不僅交織出人們所生活的空間與地景樣貌，也促成了田野失落的生命景況。簡言之，都市化、全球化下資本主義的空間生產，是造就田野失落的主因之一。

對資本主義空間生產的關注與批判，法國哲學家昂利·列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 於七〇年代時便以「空間政治學」的觀念，來指出「自然空間」(natural space) 不再、作為純淨「容器」的空間不再、作為有待征服與馴化之「對象」的空間不再，而在一旦空間皆以煙消雲散之後，唯一有的是作為「交換價值」的產物/商品。資本主義將「空間中(事物)的生產」(production in space) 轉移至「空間(本身)的生產」(production of space)，對這種「新資本主義」(neo-capitalism) 來說，「空間即空間生產」。

在《空間生產》(The Production of Space, 1974) 中，列斐伏爾通過對空間生產之歷史的考察，指出資本主義的空間生產，基本上是以對空間的「抽象化」來展開。這種抽象空間 (abstract space) 生產有利於早期商業資本主義、寡頭統治的國家和手工業群體之間的調節與整合，是一種「積極的抽象」。時值今日，因著城市急遽擴張，以及「資本—國家聯姻」的權力結合，資本主義也進入到第二種形式：以建立「網絡」為旨的抽象空間生產工作。這種抽象空間生產已然從暴力、掠奪、圈地式的手段，轉變為通過隱晦的空間治理，使空間趨於同質化 (homogeneity) 與碎片化 (pulverization)，以利在全球範圍上建立起供資本流動的網絡 (如銀行、商業系統、交通系統、原物料系統、加工系統、消費系統等)，而這些既是產品、亦是生產力的「網絡空間」(如交通運輸設施)，體現著列斐伏爾所謂「生產關係之再生產」的同時，也在更為複雜與不均衡的地理發展中，複製/再生產了階級關係，導致「日常生活的殖民化」。

由此可知，「城市化」、「近郊化」(suburbanization) 與「士紳化」(gentrification) 絕非歷史進程中資城市發展的必然結果，而是極為政治性的過程，是資本通過與國家的聯姻，借助公權力和政策、論述來施行的空間生產、重組，並通過相應的空間管理制度與規範，來強化社會階級、分化與治理。換言之，以都市規劃為名形成的排除與區隔形式，導致社群與社會之解組。在這種情況下，都市規劃與區域科學作為晚期資本主義社會的地理學，既是資本主義擴張的地理學 (確保特定資源之有效分派與空間部署)，也是一種以技術官僚為基礎、看似經濟規劃卻充滿政治的地理學。國家機器作為一種看得見的手，與資本共同形構出我們所生活的空間與社會樣貌，而昔日作為某種抗衡力量的「地方」，時值今日則在各種以

「地方主義」(localism)、「新地方主義」(New Localism)、「新都市主義」(new urbanism)之名的「地方生產」策略中變調，不論是歷史建物和老舊街區的保存、地方節慶及至通過地方意象塑造予以召喚某種地方認同的手法，都呈現著空間治理與文化治理的痕跡。。

通過空間政治學的觀點，我們可以了解到「田野的失落」首先肇因於資本主義強勢的空間生產，而造成「空間」之本質的徹底轉變，以及對人們「城市近用權」的剝奪。與此同時跟著改變的，則是我們的「社會關係」，在通過知識、意識型態與價值和意義系統的引入，以進行「支配關係」、「階級關係」與「權力關係」的生產與再生產。對於空間生產與作為社會關係生產之媒介、機制與模式的覺察，來展開對「空間性(spatiality)－社會關係－權力場域」間複雜性的探究，是面對田野失落的第一步。

二、掠奪式積累與時空修補

批判地理學家哈維(David Harvey)以「不均衡的地理發展」(uneven geographical development)來分析與闡述新自由主義的空間生產模式，更進一步為田野失落的問題帶出共享域層次。

「不均衡的地理發展」係由「時空壓縮」所展開與強化，誠如馬克思指出，資本主義力圖以時間消滅空間，今日的全球化更能說明這種即時性與共時性的生活情況。通過「時空壓縮」，資本主義創造各地域間更緊密的「生產－消費」鏈結與相互依賴性，而隨著科技的發達與便捷，這種對空間的征服與操控無疑更強勢地在發生。因此，對哈維來說，世界絕非湯馬斯·弗里曼(Thomas Friedman, 1954-)樂觀述說的「世界是平的」，或者說，儘管通訊科技與交通運輸的發達，創造了物理時空距離上的「平」，但在經濟層面上反而強化了「不均衡」，社會M型化的貧富差距，即是這種不平衡的表現之一。

進一步，哈維以「掠奪性積累」與「時空修補」(spatial-temporal fixes)來闡述當代更緊密與複雜的「國家－金融/資本聯姻模式」。「掠奪性積累」是一種馬克思所謂「原始積累」(primitive accumulation)的當代變相，原始積累透過武力、欺詐、壓迫、盜竊等方式對殖民地進行「掠奪」(如圈地運動〔enclavism〕)的積累活動，掠奪性積累作為原始積累的精緻版本，涉及到一系列廣泛的政治經濟現象，包括通過政治與外交策略強勢將各種共同資源與國有資產(如土地與天然資源)轉變為私人財產與商品；通過剝奪某些族群原有之生計基礎(如農地、森林和獵場)，以將之轉為「受薪工人」；通過知識產權名目，剽竊傳統知識等等。這種哈維所謂「新帝國主義式」的擴張，顯然已不僅是為了開拓新市場以解決「消費不足」、資本無法循環與增殖的危機，亦是為了尋找新的生產地點以解決資本

過剩的問題（同時發掘廉價勞動力）。因此，促進非資本主義（如殖民地）國家現代化發展為資本主義國家，其實是資本主義帝國主義操作掠奪性累積的一個重要環節。

在「時間修補」(temporal fix)上，資本透過尋找可延長回報週期之長線投資項目來運行，並構成資本的「三級循環路徑」(three circuits of circulation)：直接性、耐用品的「生產—消費」的初級循環；長線投資型的次級與三級循環，包括「固著資本」如土地、環境、交通運輸（如鐵路、機場）等基礎建設之建造，以及教育和醫療這類昂貴且欠缺跨區域流動性的集體消費品或「社會開支」。(鄒崇銘，2015：66)在「空間修補」(spatial fix)上，資本透過集中化與流動，也就是「固著資本」與「流通資本」兩種迥異的運行規律，來進行對空間的征服以及市場的擴張。資本必須落腳於特定位址，以進行商品的生產，而這種落腳點的選擇，考量的主要是勞動力的供應狀態，以及當地政治經濟狀態的穩定度。冷戰期間的亞洲四小龍或是改革開放後的中國大陸，都因此成為「世界工廠」的角色。這種地理上的集中，必然是一種「集中化」與「去集中化」的壟斷性競爭 (monopolistic form of competition)，而這種壟斷性競爭所影響的不僅是本地企業與外來企業的存續角力，亦促成多樣性增長聯盟策略（如工業區中廠商合作又競爭的相互依存關係），不過這種競爭模式一旦遇到產業結構轉變，很容易引起資本群起外逃，最終導致地區的沒落與蕭條，許多工業城市的衰敗即是如此。此外，空間修補也可能帶來新舊區域競爭的地緣政治問題，或者發生衝突、或者形成某種「偶合」。(鄒崇銘，2015：68)

哈維的分析的重要性，不僅在於讓人們了解到資本主義的內在矛盾以及化解危機的各種手段，更重要的是，我們必須知道這些手段僅是暫時性的，即，乍看之下區域的生產力有所提昇，然而不僅同樣存在過度投資以及回收上的風險，亦始終蘊含且可能觸發更大型的危機，1997年亞洲的金融風暴、2008年信貸危機 (Credit Crunch) 造成全球性的金融海嘯 (Global Tsunami) 皆是如此。2016年威尼斯建築雙年展 (Venice Biennale of Architecture 2016) 獲金獅獎的西班牙國家館所展出的《未完成的建築》(UNIFINISHED, 2016)，便呈現著經濟不景氣及金融海嘯衝擊下，西班牙國內出現大量「未完成的建築」所表徵的一種資本與國家雙雙淪陷之態勢與「奇觀」。(iFuun, 2016) 這種田野的失落，是關於根深蒂固的發展主義與空間商品化下，所剝奪人們對空間之「使用價值」的思考與想像。

在這種景況下，「公共空間不復存在」，已不僅是一種人際關係的異化與疏離所致，而更涉及到在「一切的事物都可以成為交換價值」的意識型態下「空間」或「公共空間」被迫遠離了

三、當代廢地的生命景況

對資本主義空間生產邏輯的分析，無疑提供了一份理解上的清晰圖示：前者闡明了從「素樸田野」到「空間生產」的田野失落，後者則進一步闡明了從「空間生產」到「空間剩餘」所導致的廢墟、閒置空間、公共空間與當代共享域論題。然而，這些對田野失落的指認，卻也不免讓人感到一切都壟罩於資本主義邏輯下的無力感：在資本主義全球化的空間生產下以及普遍的私有化觀念，我們愈來愈是「住著」(stay)而非「住在」(inhabit)一個地方。不論是集合式住宅、流動性生命以及臥房城市模式，改變了我們與社區鄰里的人際社會關係，愈來愈成為單子化的生命個體，亦或在種種生命治理與空間治理的模式中，我們的生活路徑被安排的同時，也被排除於某些場址之外，或是不得其門而入，或是無能出走，阻礙了對整體性的城市圖像、地理圖像的認識，以及歷史地理式（產業結構轉型、全球性生產佈署的調動等）的脈絡化能力。筆者稱之為一種活在當代廢地的生命景況。

當代廢地所指陳的，不僅是一種具體廢棄、傾頹、破敗的廢墟、地區，而是完成於全球化、資訊化、網路化以及長期文化殖民下的種種「非場所」(non-place)空間，這種空間既具體又抽象、既特殊又普遍、既是現實生活中的真實地景，亦是被抽象化或是被去歷史、去脈絡化而成為一處與己無關的位所，因而造就一種「普遍無歷史感」與「無地方性」的生存情境與生命狀態。

對這種生命景況，哈維尖銳地指出，人們在面對資本主義巨獸與全球支配性經濟體系時，因著結構面與個人心態面的種種緣故，而使得人們拱手讓出了「共創城市的個人權力」與「自我創造的權利」。(Harvey, 2005: 68; 引自鄒崇銘, 2015: 109) 如果我們不願意「消極地接受或毫不思考的擁抱」資本主義打造的日常生活模式，那該怎麼做呢？這裡揭示了一種生命政治版本的存在主義，但它不僅是闡述被拋擲於「資本主義世界」之人們命運的基進人文主義，更重要的是如何通過在矛盾且雜揉交織的「現實」中通過「自由意志」來做出「選擇」且承擔「責任」，以將放棄或讓渡的「想像」的「權利」予以索奪，不論為的是「自我解放」或朝向「社會變革」，這都涉及到列斐伏爾「城市近用權」所主張的使個人生命與城市「作品化」的實踐。

也因此，提起田野的失落，為的是召喚也要求我們通過歷史地理學的視域，來重新反思移動/流動、空間關係、空間生產、共存性(simultaneity)、側面聯繫內涵；通過各種形式的「場造」——地域圖繪、地誌書寫、地景轉變、地徑引動等——，來重新思考空間化/地理化的複數歷史敘事問題。如陳界仁「《殘響世界》回樂生」(Realm of Reverberations, 2014) 透過四部各自獨立的影像作品，將樂生療養院的內與外、與周邊（陸配居民）、與華光社區（前台北看守所）關聯起、地域圖繪(mapping)一張前溯八十年、後延或許三十年歷史厚度的樂生人文地

誌圖；而藉由原址放映的地徑引動，他為人們打開一次「駐足於廢地上思考」及至「共創城市」的場造契機。

第二節、當代社群藝術的田野轉向

現當代藝術的田野轉向，事實上早顯露在上個世紀三〇年代的超現實主義運動中，藝術家的實踐思維、模式所對應某種人類學與民族誌工作的內涵。譬如，超現實主義運動的核心人物、亦是〈超現實主義宣言〉的起草人布列東（André Breton）本身便是一位「狂熱的收藏家、民族誌者、原始文化檔案員」（游歲，2013）。無獨有偶，1930年代末開始，馬歇爾·杜象（Marcel Duchamp）也以類民族誌的手法，將其作品微縮化，並製作了大約300件左右的《手提箱裡的盒子》（*boîte-en-valise*），成為某種便於整理、攜帶、收藏、展示的微型美術館與藝術檔案。可以說，現當代藝術的田野轉向，很大一部分是從檔案型式的藝術創作開始，並且逐漸發展為所謂的「檔案藝術」（archival art），即藝術家作為收集者、檔案員、歷史研究者（甚至策展人），並直接定義自身收藏為「作品」，李希特（Gerhard Richter）的《圖集》（*Atlas*）與達爾博分（Hanne Darboven）的《文化史》（*Cultural History*）便為著名案例。2013年、第55屆威尼斯雙年展策展人吉奧尼（Massimiliano Gioni）更通過158位藝術家、4500件作品所形塑起一種極大化的、共時的、全景式觀看的「百科殿堂」（*Palazzo Enciclopedico*），清晰地顯示出當代藝術與人類學的某種合作關係。（游歲，2013；龔卓軍，2015）

在台灣，我們也不難發現，台灣當代藝術與人類學、民族誌、社會學的相互關係，在近十年間愈趨明顯別——不論是通過田野工作方法來發展創作，或以此作為展演形式等。這種轉變，龔卓軍指出，「不僅因為去殖民的要求，使我們必須重新考慮觀察者與被觀察者之間的關係」，更因為這種相互關係蘊含了殖民、後殖民等當代他者政治處境的論題。（龔卓軍，2015）至於本文選擇以「當代社群藝術」作為討論田野轉向之主要範疇，係基於在社群藝術的發展脈絡中，因與公共藝術、文化行動主義以及特定場域藝術的交織，而具有更深刻的「現場性」（*presentness*）與「他者性」（*otherness*）的探究。而這種與他者或者說「共有者—共存者—共活者」的遭逢，以及在關係性與空間性持續發生的動態轉化，既是筆者的主要關注，意欲從中探尋藝術跨域實踐下，對於思考當代「城市近用權」與地緣政治問題的基進空間視野與美學內涵。

一、當代社群藝術的基本界定

社群藝術一詞的使用，根據凱特·克瑞翰（Kate Crehan）在《社群藝術：一種人類學觀點》（*Community Art: An Anthropological Perspective*, 2011）中指出，是從六〇年代歐美等地的一些劇場、視覺藝術、電影、錄像與音樂工作者開始，他並以 *community arts* 強調社群藝術的多樣性，以及自己使用 *community art* 來專指視覺藝術領域中的「社群藝術」（Crehan, 2011:80）。不過，根據「集組」的案例以及藝術史學者克蕾兒·畢莎普（Claire Bishop）對參與式藝術的討論，我們顯然可從「社群藝術」作為一種藝術觀念而非類型或領域來界定，並以此突顯其所具有通過跨領域以打開嶄新問題場域之特質。

在歷史背景上，社群藝術主要係因六、七〇年代反戰、反全球化、種族主義、性別運動等種種社會文化運動的影響下，若干藝術家開始提倡一種「入世」關懷，渴望扮演更具連結性的角色並投身於種種急迫性的社會問題——包括邊緣、壓迫、性別、種族、階級、帝國主義、飢餓、貧窮、失業乃至科技與生態等眾多層面——中，以此區別現代主義藝術家自絕於社會、追求「自我表現」的態度。這種「倫理轉向」的藝術與對「社會介入」的強調，後由美國藝術家與理論家蘇珊·雷西（Suzanne Lacy, 1945-）以「新類型公共藝術」稱之，如今林林總總也被稱作「關係藝術」、「與社會交往的藝術」（*Socially Engaged Art*）、「社群為本藝術」（*Community-Based Art*）、「對話性創作」、「參與式藝術」、「脈絡藝術」（*Contextual Art*）等，儘管在命名、定位、主張、推動策略以及實踐手法上各有差異，但共同特質皆在於「藝術家在集體性、協作以及直接與特定社會機構交往的興趣」（Bishop, 2006:1），以及「運用社會情境來生產一種去物質化、反市場並實現一種現代主義者聲稱要模糊藝術與生活的政治性交往計畫。」（Bishop, 2006: 2）至於本研究使用「當代社群藝術」一詞，則係基於兩方面考量：一、為突顯出新自由主義發展下，社群藝術與體制的關係漸趨密切與顯明，乃至被挪用為治理工具之處境；二、著重九〇年代後這類藝術實踐之美學立論、論爭與後續發展之梳理。接下來筆者以六〇年代與九〇年代這兩個時間點來闡述社群藝術之發展與階段特質。

社群藝術發展的歷史系譜，請參閱拙著〈從社群藝術到場造美學〉（2017）中，筆者以六〇年代的「倫理轉向」、九〇年代的關係美學論爭，以及千禧年後「關係的政治」的梳理，因此這邊僅就「社群藝術」的核心關懷做闡述。

根據雷西九〇年代提出「新類型公共藝術」的觀念來看，社群藝術是「以社群為基礎，與民眾互動的藝術計畫」，它「不只是一個完成品，而是一個價值發現的過程，一組哲學，一個倫理行動，而且是對於一個更大的社會文化議題的整

體關照。」(雷西, 2004: 57-8) 據雷西對「新類型」的, 可區分為兩類圖譜: 一為「藝術在公共場域」(Art in Public Placea), 對應著「公共藝術—官方—場所—社區規劃/教育者」; 另一為以「從公共利益出發的藝術」(Art in the Public Interest), 對應的是「女性主義—文化運動者—媒體/身分認同—[聆聽的]對話者」。第二類圖譜是雷西所關注, 她並以此區別那些「以公共藝術的官僚體制、結構、及視野可能性為焦點」、「失去了生產社會意義的能力」(雷西, 2004: 57) 的藝術。雷西雖意在突顯「新類型」在「關係性」、「公共性」、「對話性」層面上的特質, 但也因此區分了「社群為本」與「場所為本」兩種美學範式, 並也造成日後「尚社群」而「輕場所」的囿限。換言之, 「社群為本」與「場所為本」美學本是相互交織, 但在引導意向下, 後者一定程度被輕忽了。接下來, 筆者擬通過二種美學範式之田野轉向的路徑與辯證, 來重新連接起「群」與「域」、「倫理」與「政治經濟學」的「社群—空間生產」向度。

二、社群為本的美學

「社群為本的美學範式」立基於「他者」關懷, 並且強調連結、含納、容受、傾聽、同理、互為主體、育營等種種倫理質素, 以及其在文化行動、社會主義理念、交換模式創造等種種側面。代表性的論述, 一為蘇西·蓋伯利克 (Suzi Gablik, 1934-) 的「連結性美學」(Connected Aesthetics), 一為凱斯特的「對話性美學」(Dialogical Aesthetics), 我們也可用「倫理—美學」來概括這類論述的主要內涵。

「連結性的美學」始自蓋伯利克對現代主義藝術/美學的批評而來。他認為, 現代主義藝術所高舉的「自主性」與「自由」的觀念, 不僅推強資本主義社會下的自戀、自利、占有式的「個人主義」, 亦使得集體目標與個體實現、社會責任與個人自由之間形成矛盾, 導致人際分化與社會解組。「我們痛苦地知覺到彼此的疏離, 但是又看不到彼此的聯繫」(蓋伯利克, 1995: 22) 這種以「犧牲共同的信仰和感覺作為代價」所發展出來的個人主義, 「對社會採取了一種否定的態度, 人們將社會看成是一種對自我的囿限。」(蓋伯利克, 1995: 24) 儘管前衛藝術與持前衛精神之後繼者對這類社會問題有著持續批判, 但仍無法倖免於科層化與商品化, 而其反傳統、反倫理的姿態亦無助於過往藝術所扮演的一種整合與穩定社會秩序的角色。

職是之故, 自六、七〇年代起, 晚期現代主義開始揚棄早期現代主義²著重自我觀照、缺乏社會性的「形式主義」美學, 轉向對傾聽、對話、道德與政治的關注。「藝術植基於「傾聽」本身, 它把自我與他者交織一起」(蓋伯利克, 2004:

² 蓋伯利克將 1910 至 30 年代界定為早期現代主義。

100)。「連結性美學」注重藝術家以「同理心」基礎之「傾聽」，而非求自我表現的美學主張，他以加州藝術家波洛夫斯基 (Jonathan Borofsky, 1942-)、葛雷斯曼 (Gary Glassman) 的《服刑者》(Prisoners, 1985-1986)、雷西的《水晶拼布》(The Crystal Quilt, 1987)以及席拉·列芙朗·德·布萊特威爾 (Sheila Levrant de Bretteville, 1940-) 在洛杉磯「小東京區」對邊緣族群聲音錄製與呈現得作品為例，這些作品便是透過傾聽的手法，來展現同理心為本的互動與交流的創作。因此，「連結性美學」一反著重藝術家主體與自我表述的個人主義傳統，轉而將藝術視為一種「連結性的模式」，注重同理心、開放性、溫和的、擴散性的倫理互動形式，來鬆動既存的社會關係 (疏離感、利益為主的關係、防衛心)，打破自我與他者間的界限，從而將人們編織入一種更具開放性與包容性的嶄新生活模式。這種「跨主體自我觀」，誠如蓋伯利克所言：「世界的療癒從個體歡迎他者開始」(蓋伯利克，2004：104)。這一論點亦成為後來凱斯特「對話性美學」的基礎。

凱斯特的「對話性美學」無疑是千禧年後「社群藝術」最具系統性的美學論述。身為九〇年代的研究者與批評家，凱斯特承繼「新類型」對社會議題、公共利益以及藝術所具有的某種「運動」職能的關注³，且更細膩地觀察到由論述語言建構起不可見的生命治理問題。他積極建構的「對話性美學」，儘管許多層面仍沿用新類型傳統觀念如同理心、聆聽等，但相較蓋伯利克「尚倫理」而輕忽「權力關係」，以及反覆重申藝術傳統上之「倫理與社會職能」的鄉愁，凱斯特更聚焦於對「社群」、「對話」、「主體」等概念進行批判性的探究，來闡述藝術家如何踐履他所謂的「對話性創作」⁴乃至產生實際的變革效用。

凱斯特指出，在對話性美學定義的追求上，有兩個相關的範疇，「一為對言說行動 (speech act) 及對話的探討，另一為對跨主體間倫理及身分認同形成的探討。」(凱斯特，2006：171) 前者以「對話實踐」為核心，以此區別以物件與觀視性為基礎的現代主義美學並予以系譜化探究，包含對將觀者貶為「庸俗的眼睛」(形式主義) 以及一種教化姿態之「矯正美學」(前衛主義) 的批判；後者以尤爾根·哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas, 1929-)、巴赫汀、芙瑪拉、列維納斯的理論辯證，來闡明對話實踐中的關係性、情境、主體性、他者以及身分認同問題。

「藝術是基於溝通交流的倫理觀念」(凱斯特，2006：167)，在這一理念上，凱斯特首先轉而尋求哈伯瑪斯於八〇年代提出的「溝通行動理論」(Theory of

³ 這種對藝術之社會運動職能的關注，可見於他 1998 年編著的《藝術、運動和反對性》(Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage, 1998)。

⁴ 在對話性實踐的重要案例上，凱斯特以七〇年代以「觀眾」為理念的維列茲 (Stephen Willats, 1943-)；九〇年代著重「微型具體介入」的「關閉週」(WochenKlausur, 1993-)、為「聆聽美學」示例的郭杰 (Jay Koh)，以及奪回社區/公共空間的孟加諾—歐樂法 (Iñigo Manglano-Ovalle, 1961-)；千禧年後，有北愛爾蘭貝爾法斯特藝術家柏克與巴士司機一起合作的「路線」(ROUTES, 2001) 等計畫作為主要的分析對象。

Communicative Action)，但他亦表明不希望對話性美學被誤會為是一種對溝通理論的詮釋，而是辯證與揚棄的嘗試。哈伯瑪斯的「溝通理論」保留著康德美學中「主體能超越自我利益的能力」（凱斯特，2006：172）的性格，並將「溝通」放置在一種「公共領域」（Public Sphere）來探究。「公共領域」是具有「特定的行為規範」的場域，參與者被要求遵守規範，並以此將「日常生活中限制人類對話的壓迫與不平等」予以隔離。在這一場域中，「每個具有言說能力的主體都能參與論述」，「每個人都能質問與提出任何主張」，「每個人都能表達他/她自身的態度、願望與需求」。這種強調平等式和運用「溝通理性」（communicative reason）的互動，一方面形塑對話參與者間的「團結感」與「共活感」，另一方面，參與者亦可能在「良性」爭論中實現成功的溝通乃至參與進決策中。（凱斯特，2006：175-6）

不過，哈伯瑪斯理想溝通情境的觀點其實引來許多批評，因為我們很難想像存在一種完全沒有權力關係的對話情境，暢所欲言更是不可能，就如同我們也很難想像完全「無利害關係」的審美是怎麼一回事。儘管如此，凱斯特仍肯定哈伯瑪斯的「溝通」旨不在「達成共識」、「協商」或「說服對方」這類結果，而是透過賦予參與者一種「暫時性的權力」，來促進彼此[暫時性]的相互了解、和諧以及促成「自我反思」、「自我批判」的活動與重新主體化契機。

以及，在面對「理性主體」導致對「他者」內涵的某種限縮上，凱斯特轉向芙瑪拉女性主義基底的「聆聽哲學」，並以此為對話性美學定調。這一概念源自瑪麗·貝蘭克（Mary Field Belenky）在《女性瞭解的方式》（*Women's Ways of Knowing*, 1986）中，以「聯結式的瞭解」（connected knowing）為基礎來闡述的一種女性主義認識論模式：

「聯結式的瞭解」並不是要透過已經形成的意見與判斷進展，以達到重新表達「自我」的目的，而進入溝通互動之中，其基礎是建立在我們能認同他人的能力。（凱斯特，2006：177）

聆聽美學建基於「同理心」基礎，以此對對話情境與脈絡（社會、經濟、政治、文化）進行覺察。不同於哈伯瑪斯的「溝通理性」的主體性模式與「平權框架」的公領域理念，這裡更涉及到一種「每個對話者均努力認同他人的角度」（凱斯特，2006：176）的倫理態度。聆聽美學透過一種「聽」與「緩」來反省/反抗西方邏各斯中心主義（logocentric）以降「言論的武斷系統」以及「自我表述的優先性」，而藝術則具有「透過模糊（opacity）與不可理解（inscrutability），來避免語言的這種工具化層面」（凱斯特，2006：168）的獨特性，以此使作品在語言單一化與理性理解優位的常態中打開一處「聆聽的空間」，以為「關係建立」、

「自我轉變」乃至「知識生產」開啟新局。總而言之，對話性美學強調通過創造「對話情境」來讓跨主體性的交流成為「主體化」的條件，這也就是一種通過「持續的體驗」來促成「自我轉變」的「情境—主體化」工程。

從蓋伯利克的「連結性美學」到凱斯特的「對話性美學」，我們可以清楚看見，社群為本的美學範式作為一種田野轉向之實踐，是立基於關注他者、創造溝通與對話、形塑公眾的倫理性與社會職能上，並在與文化行動主義的合流下，成為介入種族、性別等社會議題的媒介。而凱斯特的批判性論證，更進一步將許多看似「倫理正確」的呼籲給問題化並在不同層次上展開。

三、場所為本的美學

儘管雷西「重社群輕場所」的論述策略與美學取向導致社群藝術中「空間性」的討論某種程度地缺場，不過，同為「新類型」擁護者露西·利帕（Lucy Lippard）則以「場所為本的美學」補足了這份缺口。

據利帕梳理，現當代藝術對於「場所」的處理可追溯到三〇年代的「區域型藝術」（regional art），彼時若干藝術家透過「移動」與「記錄環境變化」的方式進行創作。這些藝術家認為，「要了解歷史和未來的發展，必須從不同種類的人之間，人與地點，人與地點和其中動植物的關係，甚至必須包含和大氣層的關係上著手。」（利帕，2004：140）今日看來，這樣的觀念/作品不僅含括著人類學、民族誌、生態學的觀點，也超出彼時藝術形式中的「反映」（reflective）功能與後來行動主義藝術（activist art）的反動（reverse）功能。

利帕從場所為本的觀點，試圖從九個範疇⁵列舉他認為與新類型公共藝術相關的藝術家以及作品形式（包括展呈形式），雖有些寬泛，但也可大概歸納為以下幾點特質：1. 場所為本的藝術/美學一定程度包含著[符合「新類型」精神的]公共藝術；2. 現地製作與展出並非是絕對唯一的，也並不一定與「室內展覽」衝突，端看藝術家的觀念，這可見於許多行動性作品轉為文件展呈上；3. 強調現場性與地方性，多與地方歷史、議題、生活經驗、環境變化有關；4. 對大眾傳播媒介的運用亦為一環；5. 強調行動性、持續性、擴散性。

⁵ 1. 傳統的室內展覽形式（攝影、觀念藝術、計畫報告以及一些物件或裝置）；2. 傳統戶外的公共藝術（不包括那些將作品放大後扔到地點上的「碰扔藝術」〔plunk art〕）；3. 在戶外現場完成的作品，內容多與社區民眾所提供的當地背景資料有關；4. 長期開放的室內裝置藝術，內容多與社區歷史有關；5. 在傳統藝術空間之外的表演和儀式活動，內容多與相關之歷史、議題與社區的共同意識與經驗有關，並具有將群眾吸引到某個地方的功能；6. 提高環境自覺、改造廢地或做有效運用（如開發公園或清除污染）的藝術計畫；7. 公開對當地或全國性的政治議題做出評論的政治藝術；8. 利用大眾傳播媒介，如可隨身攜帶的收音機、電視台或印刷傳播媒介；9. 以連鎖行動方式將特定議題予以持續推強與擴散的藝術行動。（利帕，2004：150-2）

那麼，這種對場所或空間的興趣作為一種「新類型」的美學範式，究竟與「社群為本的美學範式」有何種根本差異？如果說後者係以「倫理」為核心，通過「連結」與「對話」來展開並以「自我轉變」與朝向「社會變革」為終端，「場所為本的美學」則係以「地方」為核心，通過對空間紋理的探究以及場域的構造/變造來處理「歸屬感」的問題。事實上，這種關注顯現其一種人文地理學基底，而這一取益自歐陸哲學——特別是現象學和存在主義——的學科，相較區域地理學（regional geography）、文化地理學、空間科學的實證主義態度，人文地理學主張一個「地點」（site）具有一個場所的物理/物質性，但一個「場所」更包含著所有的人文內容，由此可知，並非所有的建築體、空間或區域都能夠稱之為「場所」，因為「場所」並非僅是某個明確、固定、可測量、現實的、特殊獨有的地點，而更涉及由心理層面（個人的「寓居」〔dwelling〕經驗、歸屬感）、紀念性（社會）與集體性（記憶，或者說「保存的知識」）等生活痕跡所形構。乃至，「地方」是作為一種「面對世界態度的概念」、「觀看、認識和理解世界的方式」（Creswell, 2006: 21）的「在世存有」（being in the world）的場域。譬如，段義孚（Yi-Fu Tuan, 1930-）認為地方存在於各種尺度，而關注地方既是對空間科學之抽象化的對抗，亦是對人類本質與經驗的看重，因此他所謂的「地方之愛」（Topophilia）指的即是「人與地方的情感聯繫」（Tuan, 1974b:4），而地方則是諸種「價值」與「歸屬」之「關照場域」（field of care）。（Creswell, 2006: 35）無獨有偶，愛德華·凱西（Edward Casey, 1939-）亦說：「生活就是在地方上過活，認識就是首先認識我們所在的地方」（Casey, 1996: 18；引自 Creswell, 2006: 40）；愛德華·瑞爾夫（Edward Relph, 1944-）更從「去地方性」（placeless）的觀點進一步指出，視覺性（地景）、社區感、時間感以及某種「根深蒂固」的價值都不足以說明地方的「本質」，因為地方不需要有任何固定不變的位置，區位也不是地方的必要或充分條件，而必須從「存有論」上界定人類「位居地方」（in place）的優先性。

事實上，這種場所化的美學亦涉及對現代主義藝術的「無時間性」，以及人們在資本主義全球性的空間生產中所深陷的一種「場所的失落」之生命景況的反思。恰如利帕在《地方魅力：多元中心社會的場所感》（*The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, 1997）中感嘆道，我們對於自身的地方感的喪失不僅是物質性的，更涉及到全球化對地方文化的侵蝕所導致全球空間的均質化（Creswell, 2006: 15），「現在很難找到像『家』的地方，因為世界上許多人都沒有『在家』的感覺。」（利帕，2004: 143）人們在個人主義與流動性下喪失了「社區」的同時也喪失了一種「歸屬感」，而這無關乎具體、現實的家鄉——對許多人來說，家鄉可能更是未曾深入了解的地方——而是如何面對場所與生活經驗之扁平化、疏離化與匱乏。在這種景況下，人們開始透過種種文化運動來找尋自身的文化記憶與根源，場所化則是一個重要的方法。

綜言之，以場所為本的美學，首先面對著因「場所失落」導致的非家、無地、流動與流變的生命情狀，而這種藝術所主張的「場所化」分析與「踏入」的要求，為的是要重新喚回我們在不斷的移動、流動、短暫駐足且無心關注而失落的「場所感/地方感」，從而提起一種將「身分政治」從「認同」問題轉為「運用」的戰術思考。

四、流態－空間政治學的反思

社群藝術為現當代藝術開啟了「倫理性」視野，然對「空間性」關注卻顯然不足。這一斷言，相信對許多人來說有失公允，要平反亦輕而易舉：雷西在「停車場」操作的《火燒屋頂》、「關閉週」在蘇黎士的繞「湖」行動、潔可的查爾斯頓市...更何況筆者方闡述過「場所為本的美學」。

或許做出如下補充會清楚的多：「對『空間性』的關注顯然不足」，或是意味著「空間性」並非主要關注，或是意味著有所關注，但因觀點取向而有侷限，這種現象不論在論述上或實踐上都不難發現。譬如，在《火燒屋頂》(*The Roof is on Fire, 1993-1994*)中，雷西為何選擇「停車場」來作為踐履對話的空間？在蘇黎士的繞湖行動，儘管為的是創造一個暫時遠離各種政治與媒體的空間，以誘使參與者放心表達自身的意見想法，但這個「湖」對「關閉週」來說，僅是一個背景而已嗎？以及，對這些計畫的相關評論、討論，內容多著墨於創造了何種對話契機、實現溝通以及變革等，相較之下，對事件發生的「空間」則較乏關注。然而，從空間性思考來說，我們知道這些空間——停車場或湖——有其被「生產」出來的目的，這不僅僅是空間之「功能/機能」（如停車或休憩賞玩），亦是資本主義透過「空間生產」以建立起資本流動的通路、區隔社會階層並以此進行對諸種社會關係與空間的生產與再生產，這即是索雅所謂一種隱蔽在空間下的權力、規範等空間政治問題。

因此，即便前述案例一定程度上體現著列斐伏爾所謂「生產一個空間」——不論是暫時性或持久性的——方可能「改變生活方式、改變社會」的主張，然而當論述上多著重於社群關係（認同、衝突與相關社會議題），對「空間」討論相對簡略甚至僅視作一種活動背景、容器時，筆者之質疑方孕生。儘管行之有年的特定場域藝術業已鼓舞也要求藝術實踐/生產對「空間性」必需投以更多關注，以發展出結合「在地性」(*locality*)的作品，然就空間政治學來說仍是過於素樸。怎麼說？場所為本的美學儘管透過「有意義的地方」，卓有助益地將「空間」與「存在者」關連起來，為當代「田野失落」與「流動性」的生命情狀開啟問題化探究之場域，卻也因某種程度對自然與地景變遷的「鄉愁」——列斐伏爾稱為「過時的盧梭主義 (*Rousseauism*)」——，導致政治經濟學分析上的侷限。而從空間

政治的視角來說，倘若缺乏對一種「被深深印入生活方式中的權力和行為準則之諸種關係」（索雅）的反思，不僅可能導致空間思維、空間意識與空間觀念的趨同與浪漫化[為某種懷舊鄉愁]，形塑/強化某種「排他性」地方主義（localism），甚或成為某種戀地情結的治理手段。誠如派翠西亞·菲利浦絲（Phillips Patricia）所指出：

傳統的公共藝術總是喜滋滋地，與盛行當時但卻可議的都市（或郊區）計畫攜手合作。...公共藝術蓄意且毫不猶疑地，與獨斷的都市計畫沆瀣一氣，不是幫一些草率的發展計畫或社區遷移背書，就是幫這些引起爭議的地點轉移眾人的注意。

公共藝術從來不是獨立形成，自發創作的，它必須跟城市與社區的**政經倫理**一起被納入考量...（菲利浦絲，2004：79-80，粗體為筆者所加）

無獨有偶，韓裔美國藝術史家權美媛亦以藝術家「一個又一個地方去」的現象——不論是邀請、委託創作或是駐村——，來提出這種過度田野、過度現場的批評。權美媛指出，過往「特定場域藝術」拒絕商品化之初衷，製作難以收藏也無從複製的作品，到今日不僅紛紛進入展覽機制，不少作品亦打破其原則，重新在「原地點」、「鄰近處」或「其他場域」設置與展示來思考。而在體制化與商業化推翻了「地點束縛」後，特定場域藝術開始轉而扮演起「活化」或「創造地方」的角色，被賦予解決全球化下城市面貌趨於同質、活化地方及至提昇城市全球經濟力的使命。這是特定場域藝術在空間治理與文化治理上的重獲新生，社群藝術亦如是。

危機當然不只是這樣，在機制的吸納下，擅於特定場域創作的藝術家開始接受各地與各種機構的委託製作或邀請現場創作而展開「流動」。而某種模式化的田調程序，反而凸顯著藝術作品重新趨於「物化」（和商品化），乃至在更多樣化的「方法」中拓展了「商品物」的界定，比如種種著重過程性的藝術計畫，儘管其「結果」並非「商品」，但過程中的「勞動」與「體驗」，則成為體驗經濟與生活美學下成本更低廉、安全、民主且沒有銅臭味的「創意商品」，而「項目的文獻記錄將通過藝術界的宣傳途徑獲得另一種生命，它反過來會提醒另一機構去展開另一次委託。」於是，今日成功的藝術家不再是沉默、孤絕地待在工作室「創作」，而是以一種自由工作者、旅遊者、冒險家、擅交際者、創意規劃者、機構嘉賓、臨時批評家或偽民族誌學者赴世界各地「旅行/生產」，且往往同時進行一個以上的現場性項目。

事實上，對空間與地理學的重要性，以及這種「一個又一個地方去」、服務產業化以及變相為某種新地方主義（new localism）與新殖民主義的文化治理工

具的社群藝術，雷西與凱斯特並非毫無所覺。在《量繪》中，雷西不僅強調「藝術家不能輕忽地點的現實」（雷西，2004：47），亦以「共同的所在」為題，收錄了露西·利帕、茱迪斯·貝卡（Judith Baca）、傑夫·凱利（Jeff Kelly）三篇討論地方與場所問題的重要文章，顯示出社群藝術家強烈的地理學、空間政治與地緣政治關懷。凱斯特亦指出，自九〇年代起，美國越來越多社群藝術計畫與「城市改革」的歷史與議題「掛上了鉤」，然而，這類「具有減輕都市問題關懷」的計畫，倘若缺乏政治經濟學視野，反而可能將治理性的道德意識型態帶入而渾然不覺，甚至對社會福利政策產生負面效用。凱斯特雖有所意識這一弔詭，但他或是樂觀地將之視為「對話性創作」需予以「克服」的挑戰，或是僅建議通過「個案化研究」以迴避普遍倫理框架無法揭示案例特殊性的問題，直到《單者與多者：全球脈絡下的當代協作性藝術》（*The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, 2011）他才以更多篇幅探究「場所」與「城市空間」的政治經濟學問題。至於畢莎普則較為曖昧，在《人造地獄》中，她儘管未特別引述地理學相關論述或進行空間性分析，但諸多案例都具有將城市或空間問題化為實踐場域之特質，諸如巴黎達達在窮人聖朱利安教堂的《遊覽與參觀》（*Excursions & Visites*, 1921）、俄國的群眾大會表演（mass spectacle）到九〇年代克里斯汀·慕勒（Christian Philipp Müller, 1957-）在德國的「集合計畫」（Project Unité, 1992）、潔可在美國的「行動中的文化」（*Culture in Action*, 1993）等，空間的運用以及場所的歷史、政治、社會脈絡對這些展演或藝術計畫來說都很重要。

職是之故，思考「空間」或「場所」不僅是關於它們如何扮演起對去脈絡化的現代主義美學的抵抗、如何與自身的「地方」或「所在」建立「存在關係」、如何從土地倫理的視角看待地景變遷背後的結構作用，更重要的是，如何在流動現代性、變動的身分認同以及流態—空間政治的視野下，將「鄉愁」、「失根」和「飄移不定」轉為游擊性、連結性、根莖性、組裝性之多樣「空間生產」與「社群動員」的實踐驅力與能耐。換言之，地方或空間的變與不變、保存與活化並非僅是單純的經濟發展與歷史文化間的拉扯問題，毋寧是通過空間治理的反思來開啟空間生產之「參與」的權利意識、多樣想像以及實踐方法等——特別是在全球越來越訴諸「文化城市轉型」的趨勢下。這也意味著，僅在倫理實踐與地方情感中獲得滿足的社群藝術顯然是不夠的。社群藝術倘若具有一種解放「地方」的能耐，那首先會是對「特定身分束縛」的解放以及「多重身分導入」這件事上：通過持續動員「自我」、「地方」與「身分」的製圖學工作，予以改變對地方概括、單一與俗套的想述（conceived），乃至通過對力量關係的重新部署，創造出「與此與彼」的共享域。

第三節、田野為本的美學

因而，提起「田野」、「田野工作」或「田野轉向」，毋寧係基於一種雙重的困境：田野的失落，以及關係化、脈絡化能力的匱缺。而這已非僅是生活所在的空間形式所造就，而更涉及到空間治理與生命治理的手段。不過，也恰恰是在這種反覆的田野的失落下，我們才能夠更清楚的了解到，所謂的田野轉向並非僅是單純地跳脫各種形式的「白盒子」場域，反而更涉及到一種「使空間成為田野」的「空間質變」工作：運用「流動性」、「關係化」與「再脈絡化」來施行「場域」的構造、塑造、變造的。因此，所謂的「田野」必須從一種地質學的「層疊」與「皺褶」的觀念來理解，而田野工作則是對這一猶如千層派般的場域的層層拓樸，以此展開對「身分—地理—關係的」重新探究，開啟/進入某種嶄新的地緣政治學——在地流放、內戰、潛殖等——論題。

一、空間轉導術：田野化

本文開篇便指出，「田野」在方法意涵的擴充下，所指涉的已非僅是某種特定類型空間，而是研究者展開其田野實踐的場域，意即「使空間成為田野」或者說「田野化」(fielding)。這種工作，不僅涉及對一個場域主題性的研究，而更暗含一種「城市近用權」的實踐。

「城市近用權」的觀念是列斐伏爾在法國五月風暴前夕時提出，不僅對五月風暴產生了許多影響，亦為後來的批判地理學與共享域的討論著有助益。「城市近用權」的背景，是面對著法國戰後的「都市化」、「城市—鄉村」關係的劇烈改變、區域重劃分等空間政治問題，列斐伏爾提出我們需要一種「城市分析學」(analytical science of the city)，來對充滿異質、混雜、「綜合有機體」的「城市」進行探析，這也構成日後列斐伏爾持續以《空間生產》到《韻律分析：空間，時間與日常生活》(*Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life, 2004*)的空間研究工作。

「城市分析學」指出，在資本主義的空間生產中，城市所具有的異質性、多樣性、混雜性逐漸被單一化與同質化，不論是在「生產」崗位分配下的工業與商貿城市，或是被構想與形塑為某種旅遊與休閒的城市，都使得多樣混雜的「城市性」(cityness)消亡，也因此，列斐伏爾呼籲我們必須「要以全新的眼光來看待它，在新的基礎上重建它」(列斐伏爾，2008：16)。稍做提醒，這裡所謂的「城市」並非僅是一種「區域」或「空間」，而是從「社會空間」來理解的一種「城＝生活方式(lifestyle)」之塑造，也就是都市社會學者路易斯·沃斯(Louis Wirth, 1987-1952)所謂作為生活方式的「都市主義」(urbanism)。從這一角度來說，生

活在城市中並非等同於「近用」了城市，而「城市化」也始終是一種施行排除與含納、建立與控制[資本]流動通路的一種新型態[內部]殖民形式，這些面向恰恰是列斐伏爾「城市近用權」所關注。

那麼，城市近用權的思考如何指向某種城市重建工作，乃至「開創新型態城市生活」的「城市社會的新人文主義」（這也反映出列斐伏爾對結構主義「主體消亡」觀念的反對）？對列斐伏爾來說，這關乎一種「作品化」實踐，而城市作為作品或者說將城市作品化不僅意味著「城市」是某種「權力」之下的作品——如中世紀的城市之於上帝、現代化的巴黎都城之於奧斯曼男爵與路易三世政權等——，更意味著城市本質上係作為一種變動的、混沌的、有待成為或引發「作品化」的場域。這種「作品化」實踐，首先在於迴返到諸種基本「需求」——社會需求與個人需求——層面之思考。列斐伏爾指出，社會需求涵蓋個人需求，但並不全然與「個人需求」衝突，反而兩者間應保有一種對立又相輔的狀態，以將諸種感知活動聚合在一個「世界」中。然而，在個人主義與消費社會的影響、操控下，這種聚合被阻礙了。資本主義通過空間生產與全球性的空間部署，所創造出的城市或資本網絡星叢，不僅單向化了人們的「需求」，這些刻意形塑的需求也壓抑、排除了其他種「差異」的需求，換言之，當一個城市「單一化」了人們的「社會需求」時，自然排除了不在或無法進入到這一敘事中的人們：他們失去了「城市近用權」。(Lefebvre, 1996: 147-148)

職是之故，重思「需求」問題即是將「社會需求」與「個人需求」相構連、聚合以創造「公共生活」或「共同生活」的基礎，而這種可能性，則潛存於人們日常生活種種創造性的空間生產中。進一步，列斐伏爾提出「轉導術」(Transduction)與「實驗烏托邦」(Experimental Utopia)兩種方法論，「轉導法」與傳統科學研究方法之歸納法、演繹法和模擬法之間的差別，在於歸納法是將事實轉換成法則，將獨特的轉成普遍的，反之，演繹法是將普遍的延伸為獨特的，將確定的轉換成啟發的，將必然的因果機制置放到偶然的情境關係之中，列斐伏爾認為，這兩種方法係對社會現象描述的一體兩面，但難以觸發新的概念思維與具體行動。「轉導法」概念上挪用自生物學和基因工程的觀念，強調病毒在侵染過程中對寄主的吸納、整併、流動、滲透以予以革新，是「從既有的條件和過程去想像新的或未知的可能性」的一種「策略性假說」(strategic hypothesis)與「辯證轉譯」(dialectical transduction)的工作。(吳鄭重，2010：186)

「實驗烏托邦」基本上與「轉導法」具有相似觀念，但它更像是一種理念，恰如列斐伏爾以未來主義、超現實主義來示例他所謂的「人人都是空想主義者」

的「主張」與「要求」。⁶可以說，「轉導法」與「實驗烏托邦」作為一種「田野化」的空間轉導術，重點在於如何通過某種「虛擬」(virtual)的路徑，來提出有待探究與分析的虛構「現實」，展開的另種系譜與奇點(singularity)之探究與實踐工作，儘管各種方案之間的「社會/認知圖示」可能是矛盾的，但卻得以在資本主義強勢、抽象與單一化的全球性空間生產與空間部署中，開創具「生三成異」之戰術思維的都市主義：農耕、分享空間、公社生活或種種另類交換模式，以在僵化的二元對立模式中，通過引入異質、另類的第三項，來行使介入、干擾、重新構連資本與能量的流動「通道」與「再生產」模式。

以美國的藝術與設計團體 Rebar⁷的《車位公園》(*Park(ing)*, 2005)行動為例，他們在舊金山市區的密遜街上(Mission Street)租用付費停車格 2 個小時，在這段「合法」租用的時間內，他們在格內鋪設草坪、遮蔭樹與公園長椅，使空無一物的「停車空間」搖身變為一處怪異的小公園。一開始，路過的民眾顯露好奇，但多抱持一種觀望態度，後來有些人開始進入這處「公園」，或是坐在草地上，享受樹蔭下的涼爽舒適，或是趁機在此休息、閱讀、交談與互動。兩小時後，Rebar 拆除了這個「臨時公園」，這個 7x22 英尺的空間再度變回街道上政府設置的停車格。(【圖 1】)後來，因該行動的照片、影像記錄出現在許多網站與新聞報導中，Rebar 收到許多人詢問《車位公園》的事，他們便製作了一份簡短的「How-to」手冊，來說明與協助想從事這一行動的人。隔年，Rebar 組織了一個全球性的單日活動「車位行動日」(*Park(ing) Day*)，邀請與動員更多群眾進行這一游擊性質的空間占領行動，意圖「以眾人之力重新定義都市的停車空間」，(Merker, 2013: 58-60)這一全球性的行動日迄今固定於每年 9 月的第 3 個星期四舉辦。

⁶ 這與其說他特別抬舉「藝術」，不如說他肯認藝術具有一種「不去被動接受已經異化的既有解釋」(列斐伏爾, 2008: 22)的特性。

⁷ Rebar art and design studio 在 2004 年於美國舊金山成立，組成人員是一群跨領域的藝術、設計工作者與行動主義者。主要成員為 John Bela、Matthew Passmore 以及 Blaine Merker。

(Wiki, 詞條「Rebar art and design studio」, 來源網址：

https://en.wikipedia.org/wiki/Rebar_art_and_design_studio) (檢索日期：2017 年 2 月 24 日)



【圖 1】：Rebar，《車位行動》，2005。

圖片來源網址：<http://rebargroup.org/parking/>（檢索日期：2017年2月24日）

《車位行動》示例著「城市近用權」以及法國哲學家米歇爾·狄賽杜（Michel de Certeau, 1925-1986）「消費者生產」（consumer production）的實踐：運用消費機制讓自己進入到一種模糊的位置：一方面暗含對空間商品化的批判，揭示出空間管理的法規、制度與「漏洞」，但對整個系統其實又不構成真正的威脅；另一方面，通過以不同方式「使用」這一商品，將具特定功能與獨占性的停車格空間，暫時性地轉變為某種開放性的生活空間。在後來全球性的「車位行動日」中，我們更可看見各個國家、城市、地域因著不同的空間的法規與規範，行動者有著不同的協調過程以及對空間的創造性使用（如自助檸檬水站、雨水示範花園、種子樣品的贈送等），當然，不同地方的人們對這一臨時空間的反應與參與狀態亦不同。

從《車位行動》到「車位行動日」的發展，我們可以清楚看見 Rebar 對都市空間、公共空間與「共有空間」（common space）的反思，以及「消費者生產」實踐所具有的擴散性與文化生產能耐，更重要的是它開啟了一種「共享域」的思考。首先，《車位行動》是一種對共同資源的探掘，也就是將「停車格」這種被人們忽略、不受重視、使用觀點單一化的空間，通過「共享」的視角予以重新評估並「活用」，從而解放空間的潛能。《車位行動》在轉變為全球性的「車位行動日」後，參與者亦根莖式地長成一種既地域又網絡的共享域社群形貌，呈現出社會大眾在強勢資本主義社會之經濟秩序下，仍係具有通過「消費者生產」來展開個人與集體之社會再生產的動能。

Rebar 以「寬厚都市主義」（Generous Urbanism）來界定其實踐，這是一種「發生在陌生人之間，不涉及商業交換，並能生產新文化價值的公共場域的營造。」

(Merker, 2013: 67) 「寬厚都市主義」作為一種空間轉導術，不僅在於其奠基於禮物經濟思考之都市主義實驗，亦在對種種「偽寬厚」的「公共空間」做出嘲諷與批判中，將人們相互嵌入空間政治背後的共感結構中，激活自身作為「社會建構」之參與者、「共活空間」之創造者的意識與能耐。「都市主義」因此不再只是一種生活方式的描述，而是一種基進的「倫理—空間政治—美學」的實踐/實驗：城市是持續變動且有待共同完成的作品。

二、「製圖學」作為方法

與空間轉導術或「田野化」作為一體兩面的方法，則是製圖學。亦即，空間轉導術對空間、地域、路徑的營造、變造與質變，亦對應著重新展開製圖工作的要求。反之亦然。這種動態性與螺旋性的共享域的反覆測繪，是田野為本的美學的重要內涵之一。

2009 年時，因求學而寓居住於台南市官田區社子里這處地方鄉鎮的台灣藝術家陳冠彰，創作了《如何正確的一丟一包垃圾？》(How to Throw a Pack of Garbage “Correctly”?)。陳冠彰從這種日常不過的「倒垃圾」經驗出發，來考察、繪製自身所寓居區域的垃圾車清運路線，以及這一「日常」背後的「系統」關係：「倒垃圾」反映著台灣現代化環境衛生整治工程的一環，而規範性的清運時間、路線，不僅形塑慣例性的聚散活動，亦在儀式化的人際互動中形成獨特的地方知識。因此，「正確的丟一包垃圾」絕非如何盡善盡美地的打包與分類，而是從這些垃圾將何去何從的追本溯源中，去探索這一環境衛生工程背後所依循的知識系統與規劃邏輯。

這一作品的呈現形式，包含從車內監看後方油壓機的小螢幕視角結合共乘時與司機對話的錄像，以及一份彷彿宣傳六甲區地方觀光的官方地圖(【圖 2】、實則為「垃圾車清運路線」之地圖、資訊上變造的偽觀光文宣。這一文宣與地圖，作為一種混合著官方機制與常民生活而形構成、難以稱之為「知識」的怪異認知圖示，一方面展現出地方知識的生產如何從日常生活中展開，特別是以一種業餘者與小知識的形式發生；另一方面，這種小知識與其說要抗衡、取代大知識，不如說是通過它來揭露出大知識的形貌與結構邏輯，如垃圾車清運路線中的系統規劃思維(如垃圾車的停留點規劃是依據住戶多寡)，以及對流行的地方觀光潮流提出一種幽默的批判與另類想像：垃圾車的清運路線如何可能作為一種觀光路徑？

相較於種種流行的、以表現美好事物、創造地方觀光價值的社區營造工作，陳冠彰顯然超前了許多，並透過「製圖」來將這種往往被視為無謂、沒有吸引力乃至某種負面形象、記憶而遭「排除」的事物賦予獨特地位，而他業餘者與外地人的身分，則表明著知識「生產」的平權前提，以及如何在個體感性與外在結構

的交錯中，形塑出既個殊又普遍的小知識內容。換言之，這種小知識或前知識生產的實踐，為的並非客觀、普世有效性，也無需等待權力評價系統的認可，它的重要性毋寧在於扮演起一種「重新進入生活所在地」並構連起其他知識系統的另類管道。這種地方知識因此指向一種「地理啟蒙」，其旨非關理性、知識或真理的獲得，而是透過知識生產權力的奪回，來宣稱、參與與維護「平權邏輯」的價值。



【圖 2】：陳冠彰，《如何正確的——丟一包垃圾？》，2009。垃圾車清運路線製圖。圖片提供—陳冠彰。

吳瑪俐等人策劃、台灣重要的《樹梅坑溪環境藝術行動》(2009-，以下簡稱《樹梅》)⁸，亦展現著如何通過「製圖學—田野化」來動態形塑、測繪與思考共享域問題。在該計畫中，一支盛滿水、類地圖的湯瓢圖像(【圖 3】)，相信讓許多人留有印象，這是《樹梅[首部曲]》尾端「期末成果展」的海報主視覺。湯瓢與地圖結合的意象，不僅很好地闡明吳瑪俐所說的「以水連結破碎的土地」(吳瑪

⁸ 該計畫可分為三部分來看：第一部分，《樹梅坑溪[首部曲]》(簡稱《首部曲》，2009-2012)主要特徵是籌劃期以及或國藝會「視覺藝術策展專案」補助之執行。第二部分則是轉由竹圍工作室主導迄今的《樹梅坑溪二部曲[竹圍]》(2013-，以下簡稱「《二部曲[竹圍]》」)。今年(2017)起吳瑪俐亦開始進行《三部曲》。此外，《樹梅[首部曲]》中的五個子計畫分別為：吳瑪俐「樹梅坑溪早餐會」、黃瑞茂「村落的形狀—流動博物館」、蕭麗虹「我門前有條溪」、張惠莉與辛佩津的「在地綠生活—與植物有染」、容淑華的「社區劇場」，後三者後來合稱為「未來的教室」。

俐，2012)，亦將我們帶向「製圖學」如何作為可見者與不可見者之標定、形繪與「關係化」的工作。「以水連結破碎的土地」既是直指現實的詩意表述，亦是使不可見者成為可見的製圖實踐。



【圖 3】：《樹梅坑溪》「期末成果展」海報。圖片來源網址：http://3.bp.blogspot.com/-sq1I7Is58ng/T7CZxRM4RdI/AAAAAAAAAFw/YaFKQz_-weI/s1600/5%E6%9C%88%E9%85%B7%E5%8D%A1_p1.jpg（檢索日期：2017 年 2 月 24 日）

此外，在《樹梅》的計畫網站中，我們還可以看見兩張區域地圖，一為官方測繪與發行的地圖，一為 Google Map 的空拍地圖，呈現出樹梅坑溪與大屯山系上下游流域以及竹圍地區的關係。對大多數人來說，相較於該行動的創造性、趣味、吸引力、藝術性等面向，這類呈現地理資訊的地圖僅是一種次要資訊。然而，筆者認為，這不僅反映著當代藝術在特定場域、後工作室、社會學與人類學方法的影響與挪用下，「製圖」作為關連起各種形式之田野調查工作的美學實踐，所扮演獨特的知識生產與文化生產方法，亦打開著一種從「空間」與視角切入探究尚倫理學而反美學、重過程而輕結果的社群藝術的重要途徑。

這一製圖，自然對應著它長期的空間游擊與轉導行動，來創造出各種節點、串聯路徑並使場域擴散。以《樹梅[首部曲]》來說，其運用的空間繁多，質性亦廣，筆者簡以事件活動式的「游擊式空間生產」與軸心空間運作式的「臨時基地

式空間生產」來區分，而前者並成為後者搭配運用的延伸面（如國小課程搭配走溪），而這一階段的重點，與其說實現了何種空間改造，不如說是通過反覆、密集且持續地「測繪」與「擾動」，來進行關係建立以及資源組裝的工作，以為長程計畫鋪路。恰如《二部曲[竹圍]》中竹圍工作室在「面向社區」的調性轉換後，2015 年底將「土基舍」空間從以藝術圈為主轉變為以「社區」為對象的一種開放、複合、異質性的生活空間（現為綠色小客廳）。

《樹梅》多樣化的空間生產與組裝模式，不僅將破碎的「樹梅坑溪」串接起來，亦以此為軸心，展開對「共享域」的探掘與測繪，包含溪水、植物、農業、畜產業、知識、地方歷史、歷史建築、古道、手工達人、生命故事、教師、學生、人際社會關係...這些「資源」有硬體也有軟體，有物質性也有抽象與精神性事物，有些正逐漸消失，有些正在變化，彼此間具有強弱不等的關連、牽連與相互影響。進一步，計畫通過特定議題、需求與願景來重新思考這些資源是被誰需求？共享者是誰？社群質性為何？如何能夠被「共同資源化」地運用？在這裡，建制的問題浮現：這種種共同資源係在何種建制下被界定與使用？如何在共享者的變化中重新展開建制？通過暫時性或長期性、遊戲性或批判性、合作性或對抗性的空間與製圖實踐，《樹梅》揭示出建制背後種種[空間]論述的競逐，從而在人們對[空間]制度的「活現」與「活用」中看見新的「共享化」的可能性。

這兩件通過製圖實踐來進行的作品，不僅揭示了「製圖」在認知科學中的「認知圖繪」(cognitive mapping) 機能，亦闡明地圖作為一種文化產物，儘管製作上有其科學原理（如數學與投影法），但亦涉及到高度的想像力活動、製圖者的世界觀、情感和偏見等因素。由此可知，製圖學不僅僅是地理學主要的技術工具之一，更涉及到「地理知識」的建構乃至特定政治目的的動用，恰如安德森在《想像的共同體》中所指出，殖民者如何通過人口普查、地圖學、博物館三種工具與建制來落實其殖民治理（安德森，2010）。大衛·哈維（David Harvey）更進一步批判長期被壟斷於專門化與學科化的地理學門中的[單一化]地理知識，「讓大眾

處於長期的地理無知狀態」以「符合了特定政治經濟勢力的既得利益」（哈維，2010：310），因此呼籲需要一種「加重劑量的地理啟蒙」，特別是對「製圖學」（如繪圖、資訊編碼、資源儲量分析等）「回收利用」、「有意識地當成武器來部署」，來面對各種類型的全球治理策略，乃至作為創新的地理實踐與社會政治計畫之基底。（哈維，2010：334）不過，地理知識並非單純的缺乏或越多越好，而是需要去辨析與評價不同機構場合所生產出的地理知識之內涵與其意識型態。比如，國家機器透過描繪邊界/疆界來培育國族與地方認同，協調空間生產與各種經濟活動、社會服務的地理分布，並在各種跨國機構如世界銀行、聯合國開發計

畫署、世界衛生組織（WHO）、世界貿易組織（WTO）等機構中延續；非政府組織（NGO）如人權團體、環境團體則為了與前者議論、協商，必須發展出可相容或是差異的地理知識，譬如，在某種環境設置一座大型水壩所將造成的影響，綠色和平組織通過提出與世界銀行全然不同的地理詮釋來與之對抗。此外，媒體、娛樂和觀光產業雖是今日地理知識的豐富來源，但因商業目的而限縮乃至產造了大量錯誤的地理資訊。面對這些複數的地理知識，製圖學因此更涉及到對於地理知識之「生產機制」的反思。

無獨有偶，後現代理論家弗瑞德里克·詹明信（Fredric Jameson, 1934-）亦對製圖學有所關注。⁹他針對的是後現代社會中，我們活在某種去歷史、去脈絡、去意義的「擬像空間」與「超空間」（hyperspace）的處境，譬如因全球化而趨於同質化的城市空間、種種作為「暫留」的「流動空間」和「無所之處」，及至電影、廣告、MTV 等文本拼貼組形成的雜燴「虛擬空間」。這些「後現代空間」導致「能指—所指」意義鍊的斷裂，也因此人們失去瞭解自身與世界之相對位置的「認知圖示」，只能獲得凱瑟琳·海俄絲（Katherine Hayles, 1943-）所謂「閃爍的連結」（flickering connectivity），無法建構自身的生活環境，遑論具意義深度的身分認同，而成為一種扁平化的主體。

對這種景況的解決之道，詹明信提出我們需要一種具有「新政治藝術」潛能的「認知性地圖繪製的美學」，來「突破性地獲得尚無法想像的再現多國資本世界空間的新模式時，必須同時把握住後現代主義的真理，即把握住後現代主義的基本客體——多國資本的世界空間」（詹明信，1998：474）在這裡，所謂的「製圖」或「認知圖繪」已然不同於空間科學的目的，「製圖實踐」也不等同於我們將會看見一張張慣常聯想到的「地圖」，反之，我們必須將「製圖」視為一種具生產性與辯證性的「提問」與「行動」或者說引發動態性相互辯證的「製圖行動」。因此，「地圖」並不存在「完成與否」的問題，「製圖」也並非一定暗示著某種地圖的「產出」，重點在於運用了何種測繪的技術、方法、思維來繪製出可見與不可見、真實與想像、物質性與抽象性、關係與權力的形貌。

⁹ 事實上，哈維對詹明信的後現代主義立場有所不滿，特別是對於後現代主義者反對宏大敘事的立場。不過，這兩者都受列斐伏爾影響，也因此都強調空間的「辯證性」，而在兩造觀點相互借鑑下，量繪出筆者所關注的「製圖」實踐之「認知場繪」觀念與內涵。

三、「感·覺田野」生成

最後，筆者擬從陳界仁所提出的「個體－社會製圖學」與「感·覺田野」的觀念，來闡述田野為本的美學除了是一種走入田野、展開田野實踐的要求，更重要的是如何通過基進的田野反思與自我田調的技藝，來促發一種「感·覺田野」的生成。

讓我們從一張地圖開始（【圖 4】）進入陳界仁的「個體－社會製圖學」。首先，我們可以在這張地圖上發現 6 個場址標示：1. 軍法局（現為「景美人權紀念園區」）；2. 鄰近新店溪的「違章建築」；3. 遠東工業園區；4. 兵工廠；5. 「忠孝新村」眷村；6. 反共義士「療養院」。地圖右側是台灣台北市景美溪，左側是新店溪，台 64 線快速道路則從左至右切過地圖中央。這一地方是景美溪與新店溪沖刷而成的沙洲地，也是新店地區林氏宗族的世居地。國共內戰後，敗退至台灣的國民黨政府，為了安置大量來自中國大陸外省軍眷，遂在台灣各地設置眷村，水尾這邊 3 個眷村的出現即是如此。這片半封閉的沙洲地遂成為一處族群紛雜的地方。其餘 5 個場址分別是冷戰、反共、戒嚴時期羈押、審判政治犯的「軍法局」；韓戰期間收容中國人民志願軍俘虜的「療養院」；生產輕型兵器、支援越戰美軍的後勤「兵工廠」；表徵台灣作為世界工廠時期的「加工廠」；底層勞工居住的「違章建築」。九〇年代後隨都市發展和快速道路的陸續開通，「水尾也從一個半封閉的地方，變成一個被高速道路多重切割後的零碎空間。」（陳界仁，2015：139）



【圖 4】：陳界仁自行繪製、用以闡述自己創作與地理、生命經驗關係的新店「水尾」地圖。圖片提供－陳界仁工作室

這張地圖所在地其實就是陳界仁以前的居住地，因而既關連起陳界仁的成長經驗（兩歲時隨母親與兄姐搬到忠孝新村），亦表徵冷戰結構與諸種政治意識型

態的運作痕跡。這處他 22 歲退伍後，除逢年過節外很少回去甚欲遠離的「地方」，卻成為他 1996 年重拾創作後，形塑其歷史地理學思維、「個體－社會製圖學」乃至「生產藝術」(Production Art) 構想的重要基底¹⁰，「水尾既是我一切困擾的根源，也是答案的所在」(陳界仁，2015：139)。這種「困擾」與「答案」的雙重性，首先涉及他遺忘不了的「感性根源」，不斷以一種「殘像」或「殘響」形貌交疊浮現其腦海中，而從水尾地圖發展出的創作則可說是他對這些已然消失或被遮蔽的不可見者的一種量繪形貌與製圖工作。這一擴延性的地域圖繪工作迄今仍未中止。

水尾地圖所揭示的陳界仁創作脈絡，或許會引起如下聯想：是否只是因為他的「運氣」較好，成長在這麼多議題性的場域，也因此有著複雜的「感性根源」？事實上，筆者在看見水尾地圖後，曾實際走踏自己居住地的「15 分鐘路程的地景」，也因此筆者更了解到這無關乎場域的議題性多寡，而是關乎過田野實踐與製圖實踐所對應的一種「歷史地理學」思維與態度，所要求從「特定場域」進入到對「共感結構」諸種形貌的反覆量繪與拓樸工作。譬如，水尾地圖看似與許多人不相干，但裡頭的高速道路、加工廠、違章建築、溪流、眷村、司法單位有又可能產生著某種牽連，使水尾地圖得以成為一種驅動自我探尋「切身性」的「媒介」，乃至在對自己模糊的生命地圖的製圖與想述中，形成相互交往的視域。究其然，「自身的感性根源」必定某種程度鑲嵌於「共感結構」中，因而這種既個別又普遍、既具體又抽象的「感性團塊」既是每個人都擁有，也在特定的生命治理形式中引致自我異化，形成「內在困擾」。而事實上，這種內在困擾恰恰是田野為本的美學所關注能夠啟動田野實踐、生成「感·覺田野」的「感觸」奇點。

…說文解字解釋「(覺)悟也」，簡言之，任何田野現場，既是流變之地，也是讓我們因「感」(開啟辯證運動)，而觸發溢出現有知識框架外的「悟」之所在。(陳界仁，2016：73)

水尾地圖的重要性，在於闡明個體的生命地圖其實具有轉為「社會製圖」，或者說個人的「感觸／內在性」具有形塑「公共性」、生成「感·覺田野」的潛

¹⁰ 這種歷史地理學思維(生命史、家族史與地方誌的關係)儘管自他重拾創作後便存在(李維菁，1999)，但因彼時台灣藝術界的主要關注為藝術本體論問題，因此不論是他提出的社會製圖學，或是吳瑪俐 2000 年開始的社群藝術所得到的關注都相當有限。陳界仁說，那時候台灣雖然沒什麼人關心這種「社會製圖學」，卻有西方評論者以此觀點討論他的作品，也對亞洲藝術家較少討論這一面向感到困惑。(陳界仁訪談，2015)

力。「感·覺田野」的觀念，強調從「切身性」問題出發，以及從「共感」來牽引對話，方能使「田野」或「在地現實」從一種實存轉為有待被發明與啟動再生產的場域。這不僅揭示著「自我田調」技藝的重要性，亦是對當代藝術乃至各個領域之田野工作熱的基進反思。對於當代藝術的田野轉向，許多評論者讚譽有加，甚至認為這種當代藝術與人類學的匯流會是「當代藝術的未來走向」，「藝術家們不再只是專注於私密的個人美學經營，或者個人風格語彙的塑造推敲」，而是「開始重視對他人生命經驗、對特定族群之歷史、情感及記憶，採取深入而縝密的觀察，並進一步將之匯整、轉化、再詮釋」（王聖閔，2013）。「田野」不僅成為當代藝術不僅是有待投身的倫理場域，更是一種接地氣式、反思西方人類學科和重建文化主體性之工程。（王聖閔，2013）

然而，相較這類肯認、期許、警醒和反思，陳界仁則反問「當我們討論與進行『田野調查』前，是否曾反思、釐清自身的真實處境到底為何的問題，簡言之，我們究竟是將自身想像成人類學家、外部觀察者、異題材的蒐集者，還是認知到我們就是全球治理結構下層中的當事者？這個必要的自我檢視，也同時決定了我們為何與如何進行『田野調查』的態度、方法與路徑。」（陳界仁，2016：66）這一質疑顯然為台灣近年來的「田野調查熱」潑了一把適如其來的冷水，讓我們得以更清醒地注意到他所謂的「真實處境」的問題。首先，陳界仁在意的並非是田野調查方法如何被使用與運用，而是倘若我們始終從迥異於自身「在地現實」的「外部觀察者」位置出發，不論多麼饒有意味的反思，都可能重又遮蔽了亟待直面的「在地現實」。從全球治理的觀點來說，台灣的「在地現實」毋寧是「我們大多數人都是生活在帝國全球治理結構下層中的當事人，而非生活於這處境外的『他者』。」（陳界仁，2016）這些當事人的身分，用他的話來說，就是「有負擔的疲憊者」、「被剝奪閒暇時間的無法喘息者」、「暫時的倖存者」、「帝國改造的代理人」、「共謀者」、「追求消費欲望的消費者」，以及維護新自由主義與資產階級專政的「民主人」，這些都是既單數、專稱也是複數的「我」與「我們」。

這一深刻的覺察與反思，自然與陳界仁的生命經驗、創作母題以及長期進行的「田調工作」所感受到現實條件之「侷限」有關，這不僅僅是一種「非專業者」的侷限（未經嚴格的人類學與社會學訓練），而是一種身為「有負擔的疲憊者」「根本不可能有足夠的『閒暇時間』進行長期的蹲點」（陳界仁，2016：66）的現實性，而倘若我們僅將這種現實性視作導致田野工作「不充分」的緣故，反致忽略了這毋寧攸關著台灣的社會性質、集體精神構造下的生命政治問題。換言之，長期作為「帝國從屬區域」的台灣社會要面對的核心問題與反思課題顯然與來自「安全外部者」有所不同，因此台灣操持田調方法的藝術工作者，更應該意識到這種「沒有局外人」、「我即是他者」的「在地現實」，而非誤以為自己是一個「安全外部者」，這種「誤認」不僅導致「良善焦慮」的耽溺，也「註定問錯了問題、批判錯了方向」（陳界仁，2016：66），使「他者的倫理學」變成某種自我[誤認式的]排除與自我審查。

職是之故，我們與其以「他者研究」為名——不論是認識論、倫理學或美學層面——不斷找尋與探究「他者」或處理無止盡的「良善焦慮」，不如轉向活在同樣的「共感結構」中的「自己=他者」，直面「感性根源」與「內在困擾」中的「不堪」與「精神分裂」，如此一來，方可能真正思考「田野調查」究竟意味著什麼？又如何可能？這即是他「反身性=自我田調」，並以此生成「感·覺田野」，使「個人自身的感性生產」具有面對生命政治，「破解新文化冷戰同時含納、雜揉左、右派話語與藝術表現形式來施行的「自由規訓」與「民主規訓」——一方面創造出一群僅服膺於[特定]民主形式但失落其允諾異議之精神理念、保有個體性但去歷史與去政治的「被閹割的諸眾」；另一方面運用各地複雜的族群政治、認同政治、國安邏輯，來將全球性議題引導為區域性的戀地情結（陳界仁：2015：138）——的大混戰局勢之能耐。（陳界仁，2015：139）

總而言之，當「切身性」關連著一種歷史地理學思維時，「田野實踐」與「製圖」便成為呈現這一思維的重要方法與媒介。從這點來說，與其將「水尾」地圖看作藝術家的生命經驗、作品的問題意識根源與創作脈絡，不如將之看做一種作為歷史地理思想運動的「製圖學」作品，在從「特定場域」到「共感結構」的往返運動中，牽引觀者「同時」思考自己生活的「所在地」與「他方」——近在咫尺又遠在天邊——的關係。「水尾」地圖並非他人的「此曾在」，而是層疊過去與未來、一種「共」的「將臨地」。

結語、朝向一種場造美學

本研究在當代社群藝術的跨域實踐基礎上，一方面考察其「田野轉向」之

條件、旨趣與內涵，另一方面亦從中試圖延展出這類「感性田野」對人類學、民族誌、社會學等領域之田野工作來說，能夠促成何種具啟發性的對話，乃至辯證出對田野實驗的嶄新認知、思考與方法。通過「田野的失落」、「當代社群藝術的田野轉向」兩節對田野作為面對空間政治與生命治理問題之重要性的闡述，最後筆者以「田野為本的美學」為題，並以 Rebar、陳冠彰、吳瑪俐、陳界仁的實踐，來闡述如何運用空間轉導術與製圖學方法，使空間成為田野或者說「田野化」，一方面反思建制化的田野方法，一方面以生成思考「個體－結構」關係與生命政治論域的「感·覺田野」的美學。

構成田野為本的美學的內涵，顯然需要引入更多關鍵要素與案例，諸如陳界仁的《幸福大廈 I》與「《殘響世界》回樂生」、吳瑪俐等人《樹梅》，陳宣誠的《城市浮洲》、姚瑞中與「失落社會檔案室」(LSD)的《海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查》等等運用著地域圖繪、地誌書寫、地景改造、地徑引動等田野實踐的美學手法，來展開議題探索的同時，也形塑將「個體田野實踐」或「自我田調」與社群、結構、環境、生態之間相互詮釋、牽動、影響之系統層級視野。

文末，作為結語也作為期許，筆者欲以「場造」一詞來賦予「田野為本」、「田野化」一種在概念上更開闊的視野，鋪陳接下來對「場造美學」的持續性探究。在拙著對「場造美學」的界定，是一種以共享域為基底，通過對場域之構造、塑造與變造，以形塑一種「生產主體性」(produced subjectivity)之場主體性(fielding subjectivity)的美學構思。「場造美學」強調將空間(=社會關係)問題化以來打開「倫理－美學－政治」的辯證場域，一方面以與縈繞不散的「自我－他者」的二元幽魂拉開距離——這使得不論選擇自我他者化(self-othering)或自我關注(self-absorption)的策略，總難擺脫某種權力收編的陰影，乃至預先且過度的自我倫理審查中，妨礙了多重辯證的可能性。恰如龔卓軍所言，「『民族誌轉向』的內蘊，強調的已經是當代藝術與人類學的合作關係，是藝術家與其田野對象的對等與合作關係，不再是主客二分的、獵奇式的調查，...他們深入各種不同的社群與族群底層，與遭逢的對象攜手合作，最後的所謂「作品」，更像是在「田野」中形成的檔案，而非預想套用的藝術作品形式。」(龔卓軍，2015)另一方面，通過這種既具體又抽象、既真實又想像的

「關係場域」，與一般著重現場性、民眾觀感、地方/土地倫理的公共藝術和特定場域藝術有別，亦不同於多以機制空間進行「關係=社會紐帶」之實驗的「關係美學」，而更關注多重認知場繪所能開啟的構連、辯證與動態生成，來不斷創造「力量/能量關係場域」，從而將人們牽引進「共同生活」之「能否」與「如何」。

因此，引入空間政治與共享域思維的社群藝術或者說「場造美學」，所關注的作品/計畫，並非只是對空間的簡單運用，而更涉及通過製圖學方法來展開或是具體的空間變造、或是抽象性、精神性、象徵性層面之關係場域的塑造（欲望機器、抽象機器的組裝）等多層次的場造工作，來將思想嵌入身體中運行，以持續觸發/引發實踐動能：一種從「進入環境」、「瞭解環境」到「環境實踐/行動」的擴展；一種每個人的田野工作、研究工作、教育工作以及知識與文化生產的要求；一種從「內在-公共性」到生態政治的行動。場造美學不僅是筆者對當代社群藝術的深刻關懷，也不僅是對當代諸眾政治之轉導實驗的觀察視野，更是準備投身/朝向一種嶄新的地緣政治學問題的宣示與呼求。

參考文獻

一、中文

(一)、專書

- Catherine Grout 著，姚孟吟譯，《藝術介入空間》，台北：遠流，2002。
- Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》，台北：遠流，2009。
- Suzanne Lacy 編，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，台北：遠流，2004。
- Tim Creswell 著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》，新北市：群學，2006。
- 大衛·哈維著，王志弘、王玥民譯，《資本的空間：批判地理學芻論》，新北市：群學，2010。
- 大衛·哈維著，王志弘、徐苔玲譯，《寰宇主義與自由地理》，新北市：群學，2014。
- 大衛·哈維著，王志弘譯，《新自由主義化的空間：邁向不均地理發展理論》，新北市：群學，2008。
- 大衛·哈維著，胡大平譯，《希望的空間》，南京市：南京大學出版社，2006。
- 王志弘、李秉霖、李家儀等合著，《文化治理與空間政治》，新北市：群學，2011。
- 尼古拉斯·伯瑞奧德著，黃建宏譯，《關係美學》，北京：金城出版社，2013。
- 克蕾兒·畢莎普著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》，台北市：典藏藝術家庭，2015。
- 吳瑪俐主編，《以水連結破碎的土地：樹梅坑溪環境藝術行動》，新北市：竹圍創意國際，2012。
- 吳瑪俐主編，《與社會交往的藝術——台灣香港交流展》，台北：社團法人中華民國視覺藝術協會，2015。
- 吳瑪俐主編，《藝術與公共領域：藝術進入社區》，台北市：遠流，2007。
- 吳鄭重，《廚房之舞：身體和空間的日常生活地理學考察》，台北市：聯經，2010。
- 侯志仁主編，《造反城市：台灣非典型都市規劃術》，新北市：左岸文化，2013。
- 侯志仁主編，吳比娜等譯，《城市造反：全球非典型都市規劃術》，新北市：左岸文化，2013。

格蘭·凱斯特著，吳瑪俐、謝明學、梁錦鑒譯，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》，台北：遠流，2006。

郭佩宜、王宏仁主編，《田野的技藝：自我、研究與知識建構》，臺北市：巨流，2006。

傑瑞·波頓著，楊惠君譯，《十二幅地圖看世界史：從科學、政治、宗教和帝國，到民族主義、貿易和全球化，十二個面向，拼出人類歷史的全貌》，台北市：馬可孛羅，2015。

曾旭正，《台灣的社區營造》，新北市：遠足文化，2013。

愛德華·索雅著，王志弘、張華蓀、王玥民譯，《第三空間：航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》，新北市：桂冠，2004。

謝國雄主編，《以身為度、如是我做：田野工作的教與學》，臺北市：群學，2007。

露思·貝哈著，黃佩玲、黃恩霖譯，《傷心人類學：易受傷的觀察者》，新北市：群學，2010。

(二)、專文

林宏璋，〈關係前後：你的參與不保證我的政治〉，《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》，台北：典藏藝術家庭，2015，頁 3-10。

派翠西亞·菲力浦絲著，吳瑪俐等譯，〈公共的建構〉，《量繪形貌：新類型公共藝術》，台北：遠流，2004，頁 75-90。

華康德著，李猛、李康譯，〈邁向社會實踐理論——布赫迪厄社會學的結構和邏輯〉，《布赫迪厄社會學面面觀》，台北：麥田人文，2009，頁 27-106。

侯志仁、連振佑，〈城市共享、反造城——從全球到台灣的觀察與思考〉，《綠建築》第 41 期（2016.06）。

張晴文，〈藝術介入空間行動做為「新類型」的藝術——其於藝術社會的定位探討〉，《藝術論文集刊》第 16&17 期（2011），頁 55-70。

二、西文

(一)、專書

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012

Bishop, Claire ed.. *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. trans. Jeanine Herman, New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. trans. by Simon Pleasance, Fronza, Dijon: Les Presses du réel, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*, trans. by James Gussen and Lili Porten, New York: Lukas and Sternberg, 2009.
- Crehan, Kate. *Community Art: An Anthropological Perspective*. Berg, 2011.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Commonwealth*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso Books, 2012.
- Jacques, Rancière. *The Emancipated Spectator*. trans. by Gregori Elliot, London, New York, 2009.
- Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004.
- Kester, Grant. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press, 2011.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. trans. by Donald Nicholson-Smith, Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*, eds. and trans. by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, Blackwell, 1996.
- Levinas, Emmanuel. *Otherwise than Being or Beyond Essence*. trans. by Alphonso Lingis, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.
- Lippard, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multi-Centered Society*. New York: New Press, 1997.
- Miwon, Kwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. ed. and trans. by Gabriel Rockhill, Continuum International Publishing Group, 2004.
- Stavrvides, Stavros. *Common Space: The City as Commons*. London: Zed Books, 2016.

(二)、專文

Hardin, Garrett. "The Tragedy of the Commons." *Science* 162(1968), pp.1243-1248.

Miwon, Kwon. "One Place after Another: Notes on Site Specificity." *October* 80 (1997), pp. 85-110.

Martin, Stewart. "Critique of Relational Aesthetics." *Third Text* 21.4 (2007), pp.369-386.

Stavrides, Stavros. "Common Space as Threshold Space: Urban Commoning in Struggles to Re-appropriate Public Space." *Footprint* 9.1(2015), pp.9-19.

Taylor, Alan. "Squatters in Venezuela's 45-Story 'Tower of David'" 2015. 來源網址：<https://www.theatlantic.com/photo/2014/04/squatters-in-venezuelas-45-story-tower-of-david/100721/>（檢索日期：2017年2月24日）