

朝向一種場造美學：共享域思維下的當代社群藝術

Toward the Fielding Aesthetics: Contemporary Community Art in the Thought of Commons

摘要

當代藝術自六〇年代的反全球化與文化行動主義運動後發生了深刻的轉變。這種轉變，呈現為藝術的「社會轉向」與「倫理轉向」，並以北美的「新類型公共藝術」與英國「社區藝術運動」為代表，而由此系譜孕生的「社群藝術」(Community Art)，亦有著對關係性、倫理性、對話性、社會性、公共性關懷等特徵。然而，這種「倫理－美學」因著對空間性與政治經濟學面向的缺乏關注，而在城市議題、空間政治與生命治理成為一種弔詭角色。本文擬從西方當代社群藝術出發，並通過對其在倫理、空間與主體層面上的三大不滿的探析、反思，以及「共享域」思維的引入，來提起一種朝向相互交往的生態政治的「場造美學」思考。

關鍵詞：社群藝術、共享域、製圖學

Key Words: Community Art, Commons, Cartography

2015 年 12 月 7 日，具全球當代藝術指標性的英國泰納獎（Turner Prize），公布該屆得獎者為一「非藝術家」（non-artists）團體「集組」（Assemble, 2010-）¹的舊街區改造計畫《格蘭比四條街》（*Granby Four Streets*, 2011-），此消息無疑在當代藝術界投下一枚震撼彈。²

作為指標性獎項，每年的泰納獎不論入圍或獲獎，總會在藝術圈掀起一番波瀾，然而，「集組」獲獎的論爭卻與以往有所不同：相較於過往針對作品質素、藝術性、原創性等美學價值的論爭，「集組」卻受到「資格」上的質疑，乃至出現「泰納獎之死」的輿論。蘇格蘭藝評論家穆里爾·格雷（Muriel Gray）說道：

「我認為這改變了泰納獎的本質，因為我不認為這算是現代藝術。」（今藝術，2015）馬克·哈德遜（Mark Hudson）更尖銳地指出，「集組」的作品「更像是建築，它為何成了藝術？如果你尋求的不是『做作的』，而是『有用的』，為什麼不提名 B&Q（大型建材零售商）或是樂施會（救援組織聯盟）？如果藝術是有用的，那很好，但是並不能因為有用，就覺得是藝術。」（中國網，2015）

面對這些質疑，泰納獎評委之一、米德斯堡當代藝術中心（Middlesbrough Institute of Modern Art）的總監艾利絲戴爾·哈德遜（Alistair Hudson）回應道：「在一個什麼東西都可能可以被稱作藝術的時代，為什麼一個城區計畫不能是藝術？」泰德美術館館長皮內洛普·柯堤斯（Penelope Curtis）也表示，她同意這次入圍的藝術家作品對許多人來說可能不好理解，但「我認為泰納獎正越趨成熟，不再像過往那樣以觀者的反應為上。...藝術家們向我們拋出了問題，而這些問題必須花點心思去想通。」（Bricoler, 2015）

事實上，對行之有年的「社群藝術」來說，「集組」所遭受的質疑不僅不成問題，反而彼此在美學觀念上與實踐方法上有著相互呼應。從這點來說，「集組」在當代藝術界炸出的母寧是長久以來被主流藝術界——特別是學院、市場與獎助體系所架構的權力框架——所質疑、忽視甚至欲排除的「社群藝術」，因「集組」的獲獎，而迂迴證成我們有必要對這一藝術型態與美學投以更多關注。「集組」的獲獎既令人感到興奮、卻也困擾：興奮在於，這類行之有年的社區/社群藝術計畫終獲主流文化藝術機構之肯認，並展現出藝術係有能耐驅動並形塑都市裡重

¹ 「集組」成員共 18 位，年齡 26 至 29 歲，是來自不同領域的劍橋大學畢業生，涵蓋社會科學、歷史、哲學、設計、建築、科技等，自 2009 年組成以來，成員大多利用閒暇時間運作，直到 2011 年方接到第一個的正式委託案。

² 泰納獎自 1984 年創立以來，除 1986 年頒給吉爾伯特與喬治（Gilbert & George）這一雙人搭檔外，入圍者皆是個人創作者。這是該獎項首次頒給一個「組織」或者說「團隊」。

要的公共議題乃至促成變革；困擾則在於，即便這類計畫行之有年，但對「集組」的討論、評價與美學形式的探析、論述，似乎仍停留在「特定場域藝術」（Site-specific Art）、「關係美學」（Relational Aesthetics）、「對話性創作」（Conversation Pieces）和「參與式藝術」（Participatory Art）等社群藝術常見的美學論調而未有超出，究其然，這只是一種藝術機制的吸納與話語權的擴張，還是再一次突顯出美學論述的貧乏？職是之故，本文試圖從社群藝術的梳理出發，並引入習於訴諸「關係性」與「倫理性」的社群藝術所易輕忽的「政治經濟學」面向，³來形成一種「倫理－政治經濟學」辯證或者說「共享域」（Commons）⁴議題的思考，期為社群藝術研究打開嶄新面向。

第一節、當代社群藝術的歷史系譜

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

³以《格蘭比四條街》為例，我們看見「集組」的組織工作不僅展現在與居民「接地氣」式的連結與空間改造協力上，其獲泰納獎後以社會企業（social enterprise）基礎之合作社經濟模式所設置的「格蘭比工作坊」（Granby Workshop），以及地方組織「格蘭比四街社區土地信託」（Granby Four Streets Community Land Trust, CLT）所「建制」出的房產制度，皆展現出直面實際政治經濟學問題的共享域思維與實踐。

⁴ Commons 一詞的中譯，侯志仁與連振佑在〈城市共享、反造城市：從全球到台灣的觀察與思考〉（2016）一文中譯為「共域」，以降低「物」、「對象」或某種「主體－客體」對立關係的聯想，並以「域」來強化 Commons 之「空間性」與「力量關係」之場域內涵。蔡孟宏在〈基進共享的台南老屋：能盛興鐵工廠作為都市共享域〉（2016）中認為「共域」這一翻譯的地理指涉性較高，而他傾向強調「共享過程」（commoning）所具有的空間生產能耐，因而譯為「共享域」。筆者基本上採用蔡孟宏的觀點，不過會以「共活化／共活過程」取代「共享過程」的翻譯以強調「共有－共存－共活」之三元關係變化。

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。

一、六〇年代的「倫理轉向」

根據雷西九〇年代提出「新類型公共藝術」的觀念來看，社群藝術可追溯至六〇年代藝術的「倫理轉向」，雷西並以「倫理行動」來界定這種「以社群為基礎，與民眾互動的藝術計畫」。她說道：

...藝術不只是一個完成品，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）

據雷西梳理，「新類型」可分為兩類圖譜：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」。第一類圖譜闡明著公共藝術的發展與畫廊、市場、政策與體制之間的關係：1967年美國國家藝術基金會（National Endowment for the Arts, NEA）成立公共空間藝術計畫、百分比藝術條例，以及七〇年代年國藝會在補助條例中逐步加入公共藝術作品必須有「社區參與」、開展公共狀態與教育性等要求。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。雷西此舉確實突顯了「新類型」在「關係性」、「公共性」、「對話性」層面上的特質，但也造成日後「尚社群」而「輕場所」的

囿限。

同樣於六〇年代發軔的英國的「社區藝術運動」(Community Arts Movement)，則展現出一種社會主義的草根性層次。該運動關注藝術家如何通過創意性的「參與」與「協作」方式，來推動「業餘創作的民主化」、「增加弱勢觀眾接觸藝術的機會」。(畢莎普，2015：301)以及「合作而非競爭」的思考。這種社區藝術以「布萊基」(The Blackie-E, 1968-)與「互動」(Inter-Action, 1968-)為代表，而作為一種「新的藝術實踐趨勢」，七〇年代大英藝術協會便以「特色不在其技巧，... 而是在他們對於其行動在社會生活裡的地位的態度。」¹「以此作為社區裡的變革手段，無論是心理的、社會的或政治的」²「關心的是過程而不是完成的產品」(畢莎普，2015：302-303)來界定之，簡言之，就是一種「行為態度或道德立場(「最重要的不是組織形式，也不是房地產，而是參與的個人的承諾和奉獻」)。」(畢莎普，2015：315-316)

英國與北美儘管語境不同，卻不約而同的運用「道德」、「倫理」等語彙與論述來界定彼時的社區／社群藝術。到了七〇年代，社區藝術運動開始沒落，這可從三點來講：1. 因著柴契爾夫人的保守黨政府執政(1979-1992)下，補助與贊助日漸縮水，箝制卻越趨嚴厲；2. 「社群藝術」因難以清楚界定，而被挪用為各種基本上服膺著新自由主義的生命治理論述(從清教徒倫理、社會包容到時下流行的創意主體)；3. 在愈趨「依賴補助」的情況下，社區藝術不僅脫離其反主流文化初衷，社區藝術家也從「運動者」轉變為「國家機構的臨時雇員」，成為社會福利緊縮下基層結構短缺問題之填補。

二、九〇年代的論爭：改革或遊戲

九〇年代是一個特殊的轉捩點，一方面因著八〇年代種種保守勢力復辟以及新的社會議題(如愛滋病、環境議題等)浮現，而出現第二次的緊急狀態；另一方面，1989年蘇聯垮台、柏林圍牆倒塌，不僅標誌一種社會主義理念的失敗，亦為新自由主義全球化鋪平了道路。此時，社群藝術開始進入到「立論回應」時期：在北美，是雷西等人以「新類型公共藝術」立論；在法國，策展人與藝評家尼可拉·布希歐(Nicolas Bourriaud, 1965-)提出了「關係美學」，千禧年後，美國藝術史家格蘭·凱斯特(Grant Kester)承繼「新類型」脈絡並建構出「對話

性美學」(Dialogical Aesthetics)，畢莎普則透過「參與式藝術」視角來延展法國哲學家雅克·洪席耶(Jacques Rancière, 1940-)「美學的政治」，在這些論述的競逐中，開啟關係性與共活性在「倫理—政治—美學」間的複雜性。

倡導與立論「新類型」的雷西指出，七〇年代是「身分的即政治的」、八〇年代是「地理的即政治的」，我們或許可以接續著說：九〇年代是「關係的即政治的」，這不僅係用以描述「新類型」與「關係美學」之立場差異與論爭，更關乎在「帝國」下，當代社群藝術如何通過「身分的—地理的—關係的」重新探究，來開啟/進入某種嶄新的地緣政治學——在地流放、內戰、潛殖等——論題。

「新類型」與「關係美學」之基進立場差異可從一事件來了解。1996 年末，「關係美學」紅人、藝術家里爾克里特·蒂拉瓦尼賈(Rirkrit Tiravanija, 1961-)至德國科隆藝術協會(Kölnischer Kunstverein)舉辦展覽「明天是另一天」(Tomorrow is Another Day, 1996)，他運用「平行空間」手法在科隆藝術協會重建自己在紐約的公寓房間並用作可供烹調、用餐以及社區慶典等目的使用的「開放空間」。與此同時，科隆警方因當地以城市行銷之名之商業團體的施壓下，驅逐藝廊附近的遊民，而被科隆媒體譽為「跨文化交流典範」的蒂拉瓦尼賈，也在展場中安排了一位負責監督、篩選入場者的警衛，因而引發當地藝術家與行動主義者對這一「充滿善意」但卻有著「管制」且致使遊民被驅逐的「開放空間」的不滿。(凱斯特，2004：165-166)於是，科隆藝術家羅摩爾(Stefan Roemer)製作了一部同蒂拉瓦尼賈展名的影片《明天是另一天》對其批判，新加坡藝術家郭杰則在藝廊前門上以泰文寫下：「你好，年輕的兄弟，你的過程藝術聽起來很好，但你[泰國]社會的過程呢？婦女及貧窮呢？」(凱斯特，2004：166)

在這一事件中，我們可以清楚看見「新類型」具有較鮮明的左派性格，對「實現」社會改革的理想與企圖心也較強，因而這一「倫理行動」的藝術對應著社會分析、民主程序、公共性、藝術家的轉型、延續性、責任感以及多元群眾參與等面向。「關係美學」受到居伊·德波(Guy Debord, 1931-1994)「景觀社會」(the society of the spectacle)批判的影響，但它更關注在藝術機制下檢視「社交性」以及「共存準則」(criterion of coexistence)的問題，「將展覽視為創意的媒介」、社會關係實驗的場域而非關社會責任。據此，我們不難理解為何布希歐會遭受「畫廊中的關係美學」批評，這不僅涉及到布希歐所推介的藝術家與作品多發生於畫廊空間和國際大型展覽，亦點明著「藝術機制」這一保護傘下「自由遊戲」與「體驗經濟」的吊詭：往往在體驗之後，大部分的感受、思考難以延續，遑論某種「變革」，畢竟，它可以只是個邀請參與的「遊戲」。布希歐承認這一限制，但他亦語帶保留地認為，這種「緩和形式的社會批判」(Bourriaud, 2002: 81-82)反而是「關係美學」的優勢所在。這一說法雖無法反駁「新類型」對其「有效性」存疑，因而更遭受為新自由主義治理模式推波助瀾的質疑：人們因著遊戲中「暫時性」的

關係改變、小確幸的滿足，真的緩消了批判與變革社會的力量。只是，我們又如何能夠要求「緩和社會批判」一種可預期的熱效應？另一方面，「新類型」在論爭上看似占了上風，但亦無法迴避體制關係下「體驗經濟」的弔詭，遑論過度考量「公眾」而產生許多膚淺、表面、形式化的「關係操作」。這恰恰是現今一些社會育營性（social cultivation）⁵工作以「與藝術攜手合作」之名，生產出僅注重裝飾性、視覺性、服膺於官方意志之「作品」的問題，不僅喪失了藝術的力量，也矮化了「民眾」。可以說，以「公共性」作為論述與實踐之優位性的「新類型」，同時也在「公共性」上招致挫敗：我們永遠無法回答「誰是公眾」，公眾永遠是一種被投射出來的「想像的共同體」，倘若缺乏對於這一整套「公共」論述——公民社會、公共空間、民主體制等——的基進反思，反而可能在去階級差異的「無人稱公眾」中，阻礙了「諸眾政治」的多樣想像。

三、千禧年後：關係的政治

同樣對「關係美學」有所批評、但不完全擁護「新類型」的畢莎普，⁶也參與了這場長時論戰。她首先在〈對抗主義與關係美學〉（*Antagonism and Relational Aesthetics*, 2004）中質問「關係美學」中的「關係」究竟為何？這種由藝術家「設局」（setting game）來發生的「關係」的內涵，是否僅是一種未超出社會現實的「既定社會關係的重複」，以及在過於樂觀、中產化、遊戲化的狀態下，成為一種餘興、娛樂或業餘主義的活動罷？進一步，畢莎普認為，關係中的不安感、不適感與衝突實乃關係構建的核心與現實，亦是滋養基進多元民主之人民主體的條件，而非僅是某種民粹主義式的「大家一起來」所營造短暫[且壓抑]的社會/群體意識邏輯下的關係。（林宏璋，2015: 5）後來，畢莎普持續在《人造地獄》中沿著洪席耶對「關係美學」之流、朝向「共識」（consensus）邏輯之「政治藝術」的質疑（Rancière, 2007）以及「美學政體」（Regime of Aesthetics）的觀念，持續提出對社群藝術中「倫理評判」壓抑「美學評判」的批評，並主張重返美學崗位上工作，而她所謂的「美學」，即是關於主體解放以及政治主體形塑的「美學的政治」問題。

另一方面，面對洪席耶與畢莎普的批評，布希歐終於在《根莖植物》（*The Radicant*, 2009）中做出回應。延續他在《關係美學》中表明，「關係藝術」非以實現某種烏托邦想像為目的，而是通過作品組建出暫時性的生活方式（ways of

⁵ 社會育營性工作一詞是筆者用以概稱具社會育營目的的諸種工作，包括社區營造、社會運動、社會服務與社群藝術等等。

⁶ 這可見於畢莎普在《人造地獄》中說明自己一定程度排除了北美的案例，是因為「北美洲探討北美藝術的批評家一直主宰著關於社會投入的討論——以新類型公共藝術、場域特定性和對話等議題為基礎」以及對「北美藝術史的天真反霸權企圖」的不認同。

living) 與行動模式 (models of action) —— 共活情境、會面狀態、交流時空、協商、和解、臨演社會 (société des figurants) —— 等，來「學著以更好的方式棲居 (inhabit) 於世界上」(Bourriaud, 2002:13)，這裡所謂更好的方式，指的當然並非係物質或財富帶來的享樂，而是通過多樣性「關係空間／形式」的創造，來展開「非預設之歷史演進想像」的微型革命與政治計畫。在《根莖植物》中，布希歐強調「關係藝術」並非單純、直接地將「社會關係」翻譯到藝術作品中，而是關乎當代社會關係之形式樣態的處理，眾多的關係藝術家各自有不同的政治及倫理議程，並沒有一定的交集於某種一統化的美學論述。至於倫理性之於藝術作品的角色，布希歐雖同意美學與倫理的分治只是一種表面狀態，但他也不傾向直接擁抱，反而強調這種倫理欲望充其量僅能以一種「脆危狀態／脆弱狀態」(precarious state) 來描述。(林宏璋，2015：7-8) 重點在於，我們必須意識到其脆危性，從而反思「倫理轉向」之於美學究竟意味著什麼？(Bourriaud, 2012: 79-103)

從這段歷史來看，九〇年代迄今社群藝術的相關爭論，基本上可說圍繞著「關係性」問題：究竟藝術是作為關係性之建立、發明、創造的媒介，是通向某種「美學的政治」途徑，還是某種變調、嶄新的生命治理模式？因為，「關係性」之於「修補社會鏈結」或「生命治理」是一體兩面，關鍵在於這一「媒介」係在何種機制、以何種方法生產與運作？因而藝術的「倫理轉向」絕非只是簡單地擁抱倫理性，毋寧是在一種「關係的政治」中要求「倫理—美學—政治」的多重辯證的「美學的政治」。

四、小結

筆者對當代社群藝術歷史系譜的梳理中，一定程度省略了人們熟知的「連結性美學」與「對話性美學」這類「社群為本」的「倫理—美學」(ethico-aesthetics)⁷的闡述，而聚焦於各種美學立論在不同歷史階段的論爭的立場與觀念。不過，在小結處，筆者還是簡要從三點說明自「新類型」發展出的「倫理—美學」的基本內涵，即 1. 引入「他者」；2. 「共」的關係意識建立；以及 3. 「公共性」的育營媒介，來對崇尚個人主義以及服膺資本主義邏輯的現代美學範式進行批判，並提起藝術應扮演形塑公眾的新角色。這並非全然沒有可疑之處。接下來，筆者

⁷ 「倫理—美學」一詞是由法國精神分析師瓜達希 (Félix Guattari, 1930-1992) 提出，他結合人類學與精神分析來闡述一種「生產主體性」(produced subjectivity) 的「生態—心智哲學」(eco-mental philosophy) (Guattari, 1994)。無獨有偶，德國哲學家沃爾夫岡·韋爾施 (Wolfgang Iser, 1926-2007) 亦提出「倫理/美學」(aesthet/hics) 的構想 (Iser, 1997)，韋爾施主要則係以十八世紀以降現代美學與倫理學之歷史關係、內涵之梳理來提出。筆者對「倫理—美學」一詞的使用，基本上係出自瓜達希的觀念。

擬從社群藝術的三大不滿的反省，來逐步進入到美學政治的問題。

第二節、當代社群藝術的三大不滿

當社區／社群為本的藝術從一種以社會變革為己任的使命角色，轉為新型態生命治理手段的推手；當倫理關懷為孤傲的自主藝術增添著人性與溫度，卻羈絆乃失落了自我；當場所精神作為滋養藝術的特異土壤，卻緊張了紮根與流動間的意念時，我們該如何面對這些糾纏著社群藝術的困境？

在社群藝術的歷史發展中，我們可以看見這些及至九〇年代仍被令許多人感到陌生、困惑且難以評論的藝術實踐，今日已某種程度被接納及至潮流化。大膽地說，今日的社群藝術可能是市場之外最主流的藝術型態之一。它跨領域、跨學科、與官方或機構資源的緊密連結、身負活化社區、振興地方、改善疏離社會關係、打通藝術與生活之隔閡及至為邊緣與弱勢議題服務等特質，都是它廣受認同與蔚為潮流之緣故。然而，在社群藝術家「一個又一個地方」流轉，致力於介入公共議題、改善社區與鄰里關係的同時，卻也替各種城市／區域發展計畫推上一把，而這些過往被認為有「潛在威脅」的操作模式也在體制化下轉為表徵「[城市]生活風格」的「姿態／創意經濟」，表面上看似「連結起政治與美學語言」，實際上是政治正確性取代了美學而使得兩者皆不再是重點。社群藝術立意良善的性格在種種緣故中成為了治理工具而不自覺。倘若上述質疑過於嚴苛，為的是突顯今日社群藝術日漸嚴酷的困境，筆者以「倫理」、「空間」、「主體」三個層面的「不滿」——既是不滿意，也是不滿足——來說明。

一、倫理的不滿

如果道德的判準成為評斷這類藝術的規範，那麼我們也必須問他們擁護的是什麼樣的倫理學？

——克蕾兒·畢莎普（畢莎普，2015：51）

倫理的不滿涉及到「倫理轉向」之弔詭，即，當對作品的「倫理評判」壓抑甚或取代了「美學評判」，不僅導致在視覺語言與展呈形式上顯得呆板、貧乏，亦囿限著批判性的評論工作：評論者或溺於倫理評判，或難以僅就視覺上、可見的內容與結果面進行評述，遑論評論工作又再涉及的「倫理」弔詭（對計畫細節的了解、參與程度、關係、批評的距離等）。（畢莎普，2015）在這種情況下，美

學消弭於倫理之「美」。

畢莎普以瑞典策展人馬利亞·林德（Maria Lind, 1966-）這位政治性和關係性創作的熱忱支持者，對土耳其三位女性組成之藝術家團體「空間計畫」（Oda Projesi）與湯馬斯·赫胥宏（Tomas Hirshhorn, 1957-）的《巴塔耶遺址》（*Bataille Monument*, 2002）之比較為例，「空間計畫」係在 1997 至 2005 年間以土耳其伊斯坦堡加塔區（Galata）的一所三房公寓作為行動基地，同時也是與社區進行聯繫、互動和協作之平台。她們並舉辦諸種兒童研習營、社區野餐、兒童遊行等活動來促進民眾與藝術的接觸。林德對「空間計畫」之「反美學」姿態以及注重倫理實踐展現出高度賞識，她認為「該團體不在意顯露或展出藝術，而致力『利用藝術』作為創造和重建人們之間的新關係的工具」（畢莎普，2015：48）。再者，相較《巴塔耶遺址》，「空間計畫」透過「放棄作者身分」以在協作關係中創造「平等位階」的做法，比起赫胥宏支付費用予協作者，更實踐一種「包容性的慷慨」，是「更高層次的協作模式」、「更上層樓的藝術家」。對於這樣重倫理輕美學的評論，畢莎普有所批評道，認為這「將一個藝術作品去物質化而成為社會歷程的意義，或者是這些鄰里經驗成就的社會交流特殊的感情強度。」（畢莎普，2015：49）

事實上，這種對「美學」的敏感與拒斥，一定程度上是為與現代主義美學範式畫清界線。這種反美學姿態自有其前衛精神，但倘若囿限了美學思維與形式語言創新的工作，美學判準反而可能在便宜行事的政治正確性與公式化的操作中失落，乃至被吸納進資本主義中運用。面對這一美學「困境」，畢莎普重申「喚起大規模情感回應」、作為意義傳達容器的美學／視覺表現形式應受正視。因為，儘管我們同意「社會轉向」（social turn）、「倫理轉向」（ethical turn）以及「過程」的重要性——不論是對自主藝術美學範式的反動，對觀者「能動性」的引發乃至改變「麻木、碎片化」的社會關係——，然當以藝術為名、進入展演機制中運作時，仍須面對「藝術性」及其所開展之美學場域為何的問題。因此，選以何種形式展演、如何牽動觀者的審美評判等都應審慎考量。反之，若受限於一種倫理或政治正確性，而認為「不會有失敗的、碌碌無為的、不知所云的或無聊的參與式藝術，因為對於修補社會聯繫的任務而言，它們都是同樣不可或缺的」（畢莎普，2015：37-8），或者因簡化的「反美學」主張而忽視了媒介／媒材與形式之於理念傳達的質性能耐，最後就是社群藝術的浮濫以及無能評判的窘境，更甚者，當這種倫理檢視落於庸俗或被變相挪用時，非但消弭了美學，亦可能使作品獨特的倫理質素陷入意識型態危機，從美國「新政」（New Deal）與「大社會」（Great Society）的廢除、英國新工黨的「社會包容」政策以及台灣社區總體營造的「生命共同體」論述，我們都可看見這種道德意識型態的生命治理模式。因此，僅在倫理實踐或

「修補社會紐帶」中獲得滿足的社群藝術顯然是不夠的，而我們除了必須直面當代多樣治理性且無可外於的事實，更得有意識地處理之，這即是重返美學崗位工作的要務。

二、空間的不滿

我在此並不意欲構築一種激進的後現代政治計畫，但是，我的確想要搞清楚，不論這一計畫將以何種面目出現，它從一開始就必須有意識地得到空間化。...權力和行為準則的諸種關係是以何種方式被深深地印入社會生活明顯的純真空間性；人文地理是以何種方式變得充滿了政治和意識型態。

——愛德華·索雅（索雅，2004：8）

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...當我們能夠信手羅列出這些發生或運用特定場域的案例時，為何筆者仍會說：社群藝術對「空間性」的關注顯然不足？

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，前述案例將空間或是運用於事件與對話平台，或是探討歷史性、地方性與社會議題的媒介，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·菲力浦絲 (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...（菲力浦絲，2004：79-80，粗體為筆者所加）

事實上，雷西並非不知道空間與地理學的重要性。在《量繪》中，她不僅強調「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 (Lucy Lippard)、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，但他也僅建議通過「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。這也意味著，在全球越來越訴諸「文化城市轉型」的發展中，僅在倫理實踐中獲得滿足的社群藝術顯然是不夠的，為此，我們有必要引入空間性、地理學與政治經濟學視野，來重新思考當代社群藝術的走向。

三、主體的不滿

在「社群為本的美學」中，儘管在強調引入他者、連結、對話情境的創造、

聆聽 (listening)、同理心 (sympathy)、互為主體性 (inter-subjectivity) 等工作，著實開展了一種有別於主體中心、自我中心的主體哲學的「倫理—美學」向度，然而，在通往「自我轉變」一途，卻始終難以擺脫傑瑞佛·尼倫 (Jeffrey T. Nealon) 所謂「奧德賽式主體」(Odyssean subject) 的曖昧性。這種「奧德賽式主體」的特徵，即係通過流動性、克服種種挑戰以持續自我轉變以實現主體性的擴張。就現實面來說，這種擴張是無可避免的，但倘若這些「獲得」僅是滋養自身的主體性而無法進入到「資源重分配」層面，無怪乎社群藝術會招致一種「利用社群來做創作」的質疑。另一方面，這種不斷轉變的主體似乎也與強調穩定身分認同以及凝聚社群之觀點形成悖論。

事實上，對這些問題的思考，業已呈現在凱斯特以義大利哲學家潔瑪·芙瑪拉 (Gemma Corradi Fiumara, 1939-)「聯結式的瞭解」(connected knowing) 作為「對話性美學」之核心與收尾後，為何仍不滿足地引入法國哲學家伊曼紐爾·列維納斯 (Emmanuel Lévinas, 1906-1995)「他者優位」之倫理學、俄國哲學家米哈伊爾·巴赫汀 (Mikhail Bakhtin, 1895-1975) 的「對話理論」以及法國哲學家尚呂克·儂曦 (Jean-luc Nancy, 1940-) 的「解構共同體」(Inoperative community)⁸ 觀念，來展開對「關係」與「社群」的重新考察。然而，在一種實用主義傾向下，凱斯特最終否定了列維納斯過於形而上的觀點，並質疑「主體—他者」之間關係／權力的「不對稱」是否導致「互惠性」(reciprocity) 的否定？

凱斯特的質疑呈現出一種既欲以倫理主體超克自我／理性中心的主體範式，卻又對後者無法割捨而顯得搖擺不定，致使「倫理—美學」重又返回到「自我批判、自我轉變、自我成長」的現代性主體性模式，差別僅在於對「他者」與「互惠性」的強調。事實上，這種情況亦呈現在後結構主義者與後現代主義者對這種主體範式儘管攻訐不斷，然如何提出、建構另種主體性模式始終是種賭注。不過，筆者感覺到，若堅持一種「陰性美學」(the Aesthetics of Femininity)⁹ 觀點，事實上一種嶄新的主體性模式已呼之欲出。這種嶄新的主體性模式，即是本文「場造美學」所欲探究的一種以「共享域」思維為基底，運用流動性、變動性、可替

⁸ 儂曦所闡述的 *la communauté désavouée* 相當不易翻譯，在 1991 年出版的英譯本中，譯者以「Inoperative community」譯之，也就是一種「不得運轉的共同體」；日文譯者西谷修則是以「無為的共同體」譯之；中文譯者蘇哲安在參考前述翻譯後，儘管認為西谷修的翻譯相當貼切，但也擔憂該詞直接搬到中文來可能會引起某種文化主義誤解，因而最後選以「解構共同體」譯之，以此強調儂曦這一解構學大師之思想途徑，「暫時補缺」。(蘇哲安，2002) 在《對話性創作中》第五章中，我們可以看見譯者以「解構共同體」翻譯章節主題名稱，應係參考蘇哲安之翻譯，但內文中卻將「inopepraitve community」翻譯為「無效用的社群」。

⁹ 陰性美學這一概念與女性主義傳統有關，姚瑞中以「陰柔美學」譯之 (姚瑞中，2002)，這一概念也時常與海倫·西蘇 (Hélène Cixous, 1937-) 所提出的「陰性書寫」(*Écriture féminine*) 觀念放在一起討論。(Wikipedia, 詞條「陰性書寫」) 筆者對「陰性美學」這一概念的使用，同樣也係從「特質」而非生理性別來看待，並強調這種美學思維所強調的多樣性的書寫方法，如何展現在對話、溝通、聆聽等活動中。

代性 (substitution) 與育營力來進行「場造」的「場主體性」問題。

四、小結

本節中筆者針對社群藝術在倫理、空間與主體的三大不滿進行討論，最後整理如下：

1. 倫理的不滿：涉及到(1)畢莎普對社群藝術中「倫理評判」壓抑「美學評判」的質疑；(2)因著自身的模糊性或說跨領域性格以及與體制的親近關係，社群藝術易被挪用為當代生命治理的創意模式。

2. 空間的不滿：涉及到(1)雷西「尚社群輕場所」的論述策略導致在「空間政治」與「政治經濟學」面向上的匱缺；(2)承上，這亦阻礙著對「流動性」當代生命景況的探析乃至如何作為一種連結、形塑跨層級關係網絡以及攜運資源與重分配的「流動力」積極思考。

3. 主體的不滿：涉及到(1)引入他者且提倡倫理主體的「社群為本的美學」，似乎在以促成「自我轉變」(self-transforming)為旨上，重又回到傳統主體哲學的主體性模式而阻礙了「陰性主體」觀念的推進；(2)承上，這種主體性模式亦難以回應流動性下變動的「身分／地方認同」問題。

需知道，這三種困境／不滿並非個別，而是相互關涉、牽動、影響的問題叢，因此需要一種三元乃至多元辯證的視角來展開探析。這即是接下來引入共享域思維所欲開啟的論域。

第三節、朝向一種場造美學：共享域、場造、製圖學

本文所構想的「場造」觀念，可從 Field 的雙重意涵來理解：「田野」與「場域」，而這首先揭示著 Field 既可指實存、具體的「田野」空間，也可指抽象的、關係性的「力量場域」(如向量、重力場、電磁力場等)，前者表明「場造美學」關注當代藝術與人類學、民族誌、社會學等學科間的關係；後者強調一種對「力量關係」重新構連與關係化的持續工作。再者，場造／Fielding 一詞呈現的動態生成變化與流動特質，此在方法論與美學形式上，場造藝術特別強調「共享域」的思考以及「製圖學」的操演中形成的各種田野實踐的美學形式，以此面對田野的失落以及關係化、脈絡化能力缺乏的雙重困境。這些特質，是它與強調「場所」、靜態、地域性的「公共藝術」和「特定場域藝術」，以及強調「關係」的「對話性美學」和「參與式藝術」的基本差異。

一、引入共享域思維

1995 年，日本藝術家田甫律子（Ritsuko Taho, 1950-）在神戶大地震災後重建的背景下，於南蘆屋國宅（兵庫省）發展了《有許多規定的快樂農場》（*Joy Farm Shop with Many Orders*, 1995-；以下簡稱《快樂農場》）這一戶外改善計畫。她在建築群之間的兩塊空地上，設置了日本第一個由社區自己經營的農地。（【圖 1】）



【圖 1】：田甫律子，《有許多規定的快樂農場》，1995。兩塊農場各為 2500 平方米，此影像攝於 1998 年。

圖片來源網址：<http://www.ritsukotaho.com/artwork/joy.html>（檢索日期：2017 年 2 月 24 日）

計畫過程中，田甫律子先是逐戶拜訪暫居於臨時住宅、即將使用這群國宅的住戶開始。在聯繫與連結的過程中，促使一些可能毫無血緣或關係的人們彼此認識，最終促成這一社區農場的設置。田甫律子說道：

《有許多規定的快樂農場》是一件藝術作品，也可以被視為當地社區對抗國際化、標準化、現代都市的勝利戰場，以及國家在地震後對中央集權、去人性化觀點制式建設的一種反動。其最終目的在引進城市基礎架構的軟硬體，結合農地以及社區的人，自行管理他們生活的環境。（田甫律子，引自 Grout，2002：87-88）

《快樂農場》作為「共享域」觀念與實踐示例，首先誠如作品名稱，「快樂農場」是「有許多規定」的，這揭示「空間」必然具有某些「規範」，並在這一認知基礎上展開對易遭忽略的公共空間提出「共同資源化」的嶄新使用想像；接著，藝術家通過連結性的組織工作與共活實踐（勞動、經營管理等）形塑社群，

同時也讓彼此成為某種「共同資源」；最後，在農場經營上，通過社群成員建立起的自治性運作規範來「建制化」，將該廣場轉為一處共有、共享、共活的「共享域」。因此，《快樂農場》並非僅是對空間的創意運用，更包含對日本農業式微之現況、忽視人性尺度與居民需求之災後重建工作的種種反思，所展開的一種「自力造域」實踐。這種對「合有資源¹⁰－共享者／社群－建制」(pooled resource-commoner/community-institution) (Angelis, 2010) 三元關係的辯證思考與實踐，即是「共享域」的「基進倫理－政治經濟學」意涵。

「共享域」一詞源自英文中的「公有地」(common land)，屬整體莊園領地的一部分，也與私人投資的房地產(estate in land)有關，延伸來說，則有「社群可近用(access)的其他資源」之意，包括文化資源與自然資源，這是共享域的基本意涵。(Wikipedia, 詞條「Commons」)另一個理解該詞之線索，則是十二世紀出現的「公社」(commune)觀念，意為一群分享著共同生活(common life)——利益、價值觀、信念等——的社群。(Wikipedia, 詞條「Commune」)近代，Commons以「公共財」意涵出現在無政府主義(anarchism)觀念中，如「安那其」(Anarchy)提出者皮耶－約瑟夫·蒲魯東(Pierre-Joseph Proudhon, 1809-1865)便說過「財產就是贓物」，不過，蒲魯東也並未完全接受共產主義「直接共有財」的主張，反而認為有必要設計一套更恰當「制度」來遏制資產階級，以此作為朝向無政府主義的準備工作。(蔡孟宏，2016：4-6)從這段歷史來看，十九世紀「公社」的儘管帶有濃厚共產主義或社會主義色彩(譬如巴黎公社)，但同時也是一種基進的空間生產與生活實驗場，而受其影響的「義大利自主運動」(Italian autonomia movement)與「占屋」(squat)行動更為共享域注入另類全球化運動與文化生產的內涵。¹¹ (An Architektur, 2010)

「共享域」這一概念在現代政治經濟學、建築與都市規劃等領域開始備受重視，與1968年英國生態學者加勒特·哈丁(Garrett Hardin, 1915-2003)提出「公地悲劇」(The Tragedy of the Commons)¹²理論有關。「公地悲劇」以牧羊為例，假設每個人都有權力進入某個牧地，以及無人會遭受排除的前提下，倘若所有牧羊人皆為理性且皆以利己為目的，將會選擇盡可能將自己的羊群趕入共有地內以獲得最多的飼料與利益，最終導致這塊牧地的耗竭。這種很可能轉嫁到更多人身

¹⁰ 內格里與哈特將資源區分為「物質性」(material)與「非物質性」(immaterial)兩種，分別對應「The Commons」與「The Common」兩者，前者指向自然資源，後者則指向「社會生產」諸如語言、知識、創意等，這種資源更涉及到資本主義的運作與再生產(Lamarca, 2015)。不過，一些學者如斯塔瑞德斯則認為這種自然與非自然／社會的二分是無意義且膚淺的政治操作。(Stavrídes, 2016)

¹¹ 譬如占屋運動者認為，占屋行為不僅能舒緩社會貧窮問題，亦能使較底層的人們凝聚、形塑社群／社區意識、建立自治能力乃至自身的次文化的生產活動。

¹² 公地悲劇理論的原形，可追溯到十九世紀英國作家威廉·佛司特·洛伊(William Forster Lloyd)在1833年討論人口的著作中所使用的比喻。

上的「共同的損失」，哈丁以「負面共享性」稱之。鑑於此，哈丁強調政府與國家對「共有資源」進行管制，以壓制個體或企業為壯大自身對共有資源的過度剝削所導致的負面共享性代價。

哈丁這一主張受許多人擁護，儘管在現實上不可能存在這種「全盤開放的無人之境」，但「公地悲劇」顯然絕非僅是某種假設或隱喻，而是在資本主義發展歷史中通過「圈地主義」與「掠奪式積累」不斷發生的事實，從原初的自然資源如土地、森林、水資源、海洋資源等，到非物質資源（immaterial）如知識、勞動力、通訊、語言、網路、身分認同乃至智慧財產權、創意、文化版權等，無一倖免於私有化與商品化。這種無止盡的掠奪行為不僅是暴力的展現，也對生活環境造成嚴重破壞。哈丁的主張儘管係一種解決方案，但必須警醒的是，在「國家－資本」的聯姻以及全面新自由主義化下，國家的「管理」亦可能是促成公地悲劇的要因。

1973年，美國政治經濟學家伊莉諾·歐斯壯（Elinor Ostrom, 1933-2012）進一步通過對部落的田野研究，提出「共享資源庫」（common pool resource, CPR）觀念以及8項「共享域」自治模式的準則¹³。歐斯壯的理論係以自然環境為研究場域，因此主要指的是存在自然場域中，不同於私有財產權制下明確的公／私二分、一種任何人都能進場使用的「共同資源」。她觀察到，在沒有國家介入管制或私有化的情況下，生活其中的部落居民會通過自我組織予建立起管理這些自然資源以永續使用的制度——不論是集體默契或是明定的規範。（鄒崇銘，2015：188）歐斯壯的8項準則雖被廣泛運用於共享域研究，但亦不乏爭論，特別是第一項「確認共享域的使用邊界」以及最後一項「巢式管理」，而這些批評提醒著我們在面對高度異質、混雜的「都市共享域」（urban commons）時，更需注意到異質社群之間的資源／利益競逐、權力互動、跨域合作（cross-sectoral collaboration）（與政府或是各類機構）以及「建制化」對混雜性與異質性的抹除等問題。¹⁴

綜言之，「共享域」主要由3個要件所組成：「資源－共享者－建制」，這3個要件間的關係／結構並非穩固與層級化，而是開啟三元辯證與生成共享域的基底，恰如斯塔瑞德斯所強調，共享域應避免被化約為一種傳統的、封閉性的地域主義的地方來看待，而是具有對新進者「開放」與「向外傳播」的性格，並企圖透過「共享過程」（commoning）來發現空間的解放潛力，這當然也意味著競爭、

¹³ 這8項準則為：1. 確認共享域的使用邊界（boundaries），且確認誰適合使用；2. 訂定符合當地的使用規則；3. 建立訂定規則的集體參與機制；4. 組織內成員的行為能被成員掌控；5. 建立對違反規則的人的處罰方式；6. 解決衝突機制；7. 組織內的規則訂定與政府有一定程度的共識；8. 當組織或尺度過大時，適時建立「巢式（nested）管理方式。（蔡孟宏，2016：7）

¹⁴ 這些論爭與批評，根據蔡孟宏整理，主要圍繞在「場域差異之適用性」以及「共享域邊界」的「定義」上。（蔡孟宏，2016：8）

詮釋和再評估活動的持續發生。¹⁵ (Stavrídes, 2016) 職是之故，對「共享域」的探究，必然涉及到「共有者—共存者—共活者」間在特定建制下的「關係性」，而通過對這些關係性的檢視、反思來形塑一種「共」的關係意識，從而構想與實踐另種「共活」之關係／模式。共享域的觀念，一方面為著重社會關係與情感活動的「共饗性」(conviviality) 美學，注入了關於可見與不可見的共同資源（特別是最關鍵的土地、勞力、資本）之「共存關係」的反思，另一方面，也將著重地方性與地方認同的美學，透過開放性與向外傳播的流動力與連結性，來展開一種生態關係（多層級與有機的關係）與根莖關係（流動、輻輳、去中心的關係）的思考。

二、「製圖學」作為方法

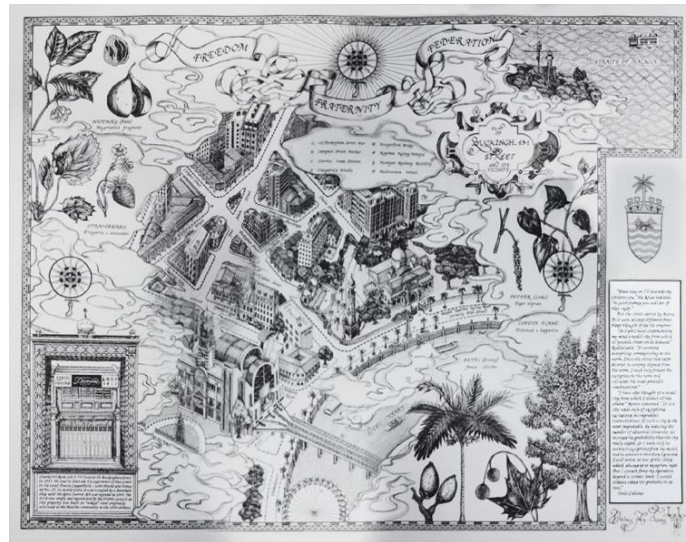
場造美學構想的另一個理論支點，是社會學者皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu) 用來描繪「結構—能動者」或者說「社會」與「社會行動者」之觀念的「場域理論」。扼言之，布赫迪厄認為，一個「社會」是由各個相對自主的「場域」構成。每個場域如同一種「遊戲」，有其自身運作的「遊戲規則」、「調控原則」、賭注、勝負機制與價值判準，(華康德, 2008: 48) 而場域中的每個個體，都被安置於結構中的某個位置，這一位置決定了個體的「慣念」(doxa) 與「習癖」(habitus)。場域因此既是一種「遊戲的結構」、「衝突和競爭的空間」，亦是個體「權宜變通」的主觀能動性的施展地帶。(黃厚銘, 2008: 10-11)

在共享域與場域理論兩個注重空間性的理論支點上，場造美學強調以「製圖學」作為方法，一方面係作為面對「公共空間式微」、「田野失落」下的空間治理景況，另一方面亦關乎當代藝術「田野[工作]」或稱「感性田野」之美學能耐的實驗與探查，也就是從田野實踐中所面對的「[社/族]群—[場]域」、「倫理—政治經濟學」的關係性與辯證化，來開啟關於「共享域」的多種樣貌與如何量繪形貌的思考。

馬來西亞藝術家黃海昌 (Wong Hoy Cheong) 的作品《白金漢街與其毗鄰區地圖》(*Buckingham Street and Its Vicinity*, 2002) (【圖 2】) 以及《唐寧街與其毗鄰區地圖》(*Map of Downing Street and Its Vicinity*, 2004) 這兩張看似十五至十七世紀風格的手繪地圖，是擬仿早期歐洲人製繪地圖的形式／方式而成。至於地圖內容，則是他的家鄉——馬來西亞檳城的「喬治市」(Georgetown) ——與英國倫敦一處同名地域的重組與疊合。這一製圖不僅呈現出帝國主義時期，帝國城市與

¹⁵ Cresswell 將「地方」界定為不斷「流變」的過程，一定程度上接近共享域的觀念，但這類地方觀念仍較著重「向內凝聚」，而非共享域強調雙向、「向外傳播」的性格。(Cresswell, 2006)

殖民地城市間的歷史關係，更呈現出一種帝國在殖民地城市進行空間規劃和部署上所依據的「構想空間」(conceived space)源頭。通過這兩張「製圖」、「原版」(original)與「複本」(copy)間的「共生關係」(symbiosis)，黃海昌展現出製圖學如何作為面對後殖民主體之混雜性(hybridity)問題，乃至對「後殖民批判」的反思。



【圖 2】：Wong Hoy Cheong, *Buckingham Street and Its Vicinity*, 2002. EDITION VI, NOVEMBER 10, 2013. 圖片來源網址：

<http://www.heath.tw/wp-content/uploads/2016/06/2-Buckingham-Street-and-Its-Vicinity-2002-RM-25300.00-SOLD-Lithograph-Edition-36-66-x-84-cm.jpg> (檢索日期：2017年2月24日)

相較黃海昌從「馬來西亞—倫敦」兩地的「喬治城」空間，揭示殖民主義或所謂「權力者」在「構想空間」上的製圖與具現，台灣藝術家陳冠彰則從求學時寓居住之台灣台南市官田區社子里這處地方鄉鎮，以及台灣人日常不過的「倒垃圾」經驗出發，創作了《如何正確的——丟一包垃圾？》(How to Throw a Pack of Garbage “Correctly”?, 2009)，通過這份貌似官方版本的六甲區觀光地圖，實為「垃圾車清運路線」的地圖與文宣(【圖 3】、【圖 4】、【圖 5】)來切入「構想空間」如何作為諸種論述競逐之場域？陳冠彰展現出一種業餘者的小知識或地方知識介入問題的特異性，並以此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？



【圖 3】：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。

官田鄉

觀光垃圾車

不落地聚會

定時、定點

觀光垃圾車

定時、定點

官田鄉

觀光垃圾車

時刻表

路線	起點	終點	時間
湖山線	湖山	湖山	08:00
嘉南線	嘉南	嘉南	08:00
大崎線	大崎	大崎	08:00
社子線	社子	社子	08:00
官田線	官田	官田	08:00

【圖 4】（左）、【圖 5】（右）：陳冠彰，《如何正確的——丟一包垃圾？》，2009。藝術家模仿官方性質之地方觀光地圖所製作的「觀光垃圾車」DM。圖片圖供－陳冠彰

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，後現代理論家弗雷德里克·詹明信（Fredric Jameson, 1934-）亦對製圖學有所關注。¹⁶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

¹⁶ 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。

「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。

三、共享域製圖學：以《樹梅坑溪環境藝術行動》為例

《樹梅坑溪環境藝術行動》（2009-，以下簡稱《樹梅》）¹⁷迄今已8年，從台灣社群藝術的發展來看，《樹梅》無疑是個特異點：它在某種程度「集大成」的同時，也很快地「典範化」，這自然與2013年獲「台新藝術獎」機制肯認有關。

《樹梅》的集大成在於長時程的運作、持續擴大的地理範圍與連結網絡，以及孜孜不倦地通過多樣性的活動、事件、展演，明確扮演起探討生態環境議題之另類平台，影響力不容小覷。這種複雜性既是它為人稱道處，卻也是使其「藝術」面貌失焦的緣故，恰如它不斷遭遇的質問：是社區營造、社會工作，還是藝術計畫？藝術性如何判定？美學價值與內涵為何？相較於已有的關於關係性、對話性、參與性等「倫理—美學」觀點的回覆，筆者這邊則欲從場造美學的視角來進行探析。

（一）、共享域的測繪

《樹梅》對共享域的測繪，首先是將破碎的「樹梅坑溪」串接起來，以此為

¹⁷ 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]》」）。此外，今年吳瑪俐亦開始進行《三部曲》。

軸心展開對共同資源庫的探掘，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？而五個子計畫——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「我校門前有條溪」、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」——則展現出對這些提問的不同回應。

以空間生產為例，《樹梅[首部曲]》運用的空間繁多，質性亦廣，若筆者以事件活動式的「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，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）（【圖6】、【圖7】），一位社區居民虞大哥便說道，「都市裡很多宿舍區，但是沒有社區」（竹圍工作室，2016）而工作室則扮演起這種「連通」的平台角色。

前述提及，「共享域」是關於「資源—共享者—建制」三個層面之動態生成關係的思考。而共享域測繪的重點，則是關於事物如何被「共享化」的辯證思考與實踐：首先，「資源」係從一種「需求」，也就是「使用價值」優先於「交換價值」的位置上，展開對「商品化邏輯」的反思，以打開重新思考資源、生產、分配、使用價值、剩餘價值、交換價值等係處在何種關係、以何種模式運作的「共有資源」思考。在「共享者」方面，主要涉及到如何運用流動性來育營新的社群、資源與社會關係的「社群化」，或可以說是一種「新草根主義」的運作。最後，「建制」方面，相較於政治經濟學所認知的「建制=管理」觀念，這裡更著重對制度與規範的挪用與更動來不斷形成新的運行方式，不論是暫時性或長期性、遊戲性或批判性、合作性或對抗性，旨在揭示制度背後種種[空間]論述的競逐，進而在人們對[空間]制度的「活現」與「活用」中看見新的「共享化」的可能性。



【圖 6】（左）、【圖 7】（右）：《樹梅[首部曲]》後，竹圍工作室於 2014 年將一展覽空間「土基舍」改為「活動教室」，並於 2015 年底再改名為「綠色小客廳」，作為計畫延續以及與社區互動之聚點。圖片提供－竹圍工作室。

（二）、從地圖到製圖：多重認知場繪的異質地誌學

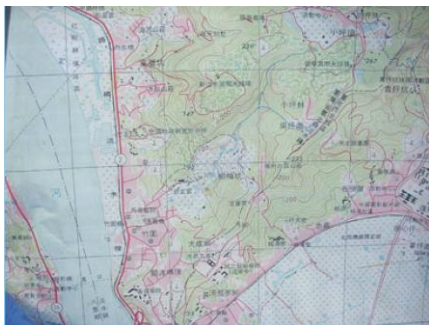
《樹梅》中一支盛滿水、類地圖的湯瓢圖像（【圖 8】），相信讓許多人留有印象，這是《樹梅[首部曲]》尾端「期末成果展」的海報主視覺。湯瓢與地圖結合的意象，不僅很好地闡明吳瑪俐所說的「以水連結破碎的土地」（吳瑪俐，2012），亦將我們帶向「製圖學」如何作為可見者與不可見者之標定、形繪與「關係化」的工作。「以水連結破碎的土地」既是直指現實的詩意表述，亦是使不可見者成為可見的製圖實踐。

在《樹梅》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（【圖 9】），一為 Google Map 的空拍地圖（【圖 10】），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」作為一種美學實踐所扮演起的獨特知識生產與文化生產方法，亦是回應畢莎普所指，社群藝術在尚倫理學而反美學、重過程而輕結果的傾向，「視覺分析總是捉襟見肘」之批評中，她是否某種程度預先否定了記錄性「文件」在美學形式上的潛能？



【圖 8】：《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）



【圖 9】（左上）：官方地圖。圖片來源網址：http://plumtreecreek.bambooculture.com/#/Home_a0/（檢索日期：2017 年 2 月 24 日）

【圖 10】（右上）：Google Map 地圖。圖片來源網址：

http://plumtreecreek.bambooculture.com/#/Home_a0/（檢索日期：2017 年 2 月 24 日）

此外，在《樹梅》的相關資料中，我們可以看見諸種質性有別的「地圖」：專業登山人士繪製的「樹梅古道地圖」；竹圍國小師生計畫繪製的「樹梅坑溪流

域簡圖－未來規劃的區域地圖」、「樹梅坑溪古厝位置圖」、「樹梅坑溪水質檢測點地圖」；「2030 大河願景」溪流整治計畫繪製的「排水系統」地圖…從製圖學來說，這些[多傾向功能性的]地圖不僅是呈顯差異社群視域的異質地誌學，是創造辯證性認知場繪的素材，亦展現著《樹梅》「組織行動」的擴延性。比如，以溯溪與歷史保存為目的的「古道」與「古厝」地圖，如何通過與「水質檢測」地圖的結合運用，使可見的樹林、古厝形貌與不可見的水質變化得以同時被閱讀、體驗，構成多樣性的「共存場繪」？這種「疊圖」觀念與運用顯然揭示出製圖學作為思想運動的內涵，並激發著參與者展開各種類型的自發性組織與延續的工作。由此可知，這裡所謂的「製圖學」，絕非僅為製作、產出一般認知下的「地圖」，而更關乎一種「認知場繪」的「行動」。儘管筆者運用許多我們易於「辨識」或「理解」為「地圖」之圖像／文件，但這僅為方便闡述「歷史地理學」思維與「製圖實踐」的基本內涵，反而諸如表現時代內容的繪畫以地方老照片這些另類「地圖」，更具有將製圖實踐與檔案工作關連，以開啟層次更為豐厚的感受與想像的能耐，乃至建立「視域轉換的共時關係」（從相對陌生與抽象的「視域」重新認知其居所、位所、區域形貌的異質組成，並亦將不同地區、不同屬性的人們，透過特定「視角／視域」（資訊或議題）關連起）以及「視域連結的共存關係」（宏觀與微觀上某種「裙帶」或「因果關係」意識的生成）。譬如，要從一條日常生活中頻繁路過的臭水溝、管線、不起眼的河道，來關聯起其他河域、地域甚或海域的關係並不容易，但是透過「地圖」與「製圖」的運用，便能從「空間性－時間性－社會性」的多種視角形塑出動態性、關係性的多重認知圖示。當人們發現到自己的日常生活竟有著與多個區域、環境的共時與共存關係，而自身的日常行為也不斷影響著各種平常意識不到的人事物時，這是否會是一個引發人們重新對居住環境投以關注的契機？

四、小結

本節試圖從「共享域」思維的引入，來提出與闡述「場造美學」的核心關懷與方法論。「場造」不僅涉及到對現實空間的改變，更關乎對象徵空間以及權力關係場域的分析與介入，而通過製圖學思考，我們得以在感知、想述(*conceived*)、活存(*lived*)等各種層次對式微的共活空間與失落的田野進行探析，進而展開多樣性營造、變造與活化的實踐。這是「製圖學」作為建立認知圖示、多重認知場繪之工具，是面對與對抗當代地理無知、田野失落、關係化與脈絡化能耐匱乏之生命景況的基本武器。因此，這一測繪工作的美學形式，不僅是通過對可見者與不可見者或對「共有者－共存者－共活者」之關係性的測繪、形塑、創造與反思，

更涉及地理啟蒙、想像的重新布署以「成為共」(becoming commons)的「技術」。「場造美學」的形貌便在這種共享域思維與製圖學方法中共同交織出。

結語、朝向「相互共有」的生態政治

本文從對當代社群藝術的梳裡與反省展開，通過倫理、空間與主體的三大不滿的檢視，來展開以空間為本，並以此與倫理面向辯證出一種「共享域」思維的場造美學構思。這一仍處探索中的問題場域，筆者以二點簡述場造美學之基本關注與內涵：

1. 「共享域」思維：「共享域」觀念強調「資源—共享者—建制」間的動態生成關係，不僅提供對「社群」觀念的反省，並要求通過「社群為本的美學」與「空間／場所為本的美學」的辯證來重省「關係性」與「共活性」的場域問題。而「共」的關係意識則將「社群」擴展為「共有者—共存者—共活者」之生態政治關係，從而要求對種種政體——建制化的共享域——進行重新思考、想像與構想另種「共活」實踐之可能性。從這點來說，「公共性」因此絕非僅是對「公共事務」或「公共議題」的關懷，毋寧是關於「共」的關係意識形塑、反思建制以及多樣「共活」實踐的想像。¹⁸

2. 以「製圖學」作為方法：「製圖學」作為建立認知圖示之工具，是面對與對抗當代地理無知、田野失落、關係化與脈絡化能耐匱乏之生命景況的武器。因此，這一測繪工作的美學形式，不僅是通過對可見者與不可見者或對「共有者—共存者—共活者」之關係性的測繪、形塑、創造與反思，更涉及地理啟蒙、想像的重新布署以「成為共」的「技術」。換言之，製圖學同時涉及到「過程性」之「組織行動」，以及空間、場域或者說「現場性」的構造與變造兩種層次的場造實踐，並以此交織出「生態場域」的美學問題。

總而言之，共享域思維的重要性，不僅在於對新自由主義化的空間、公共性式微的批判反思，更重要的是去檢討人們為何「把共創城市的個人權力，拱手讓與地主、發展商、金融資本和國家」(Harvey, 2005: 68)，以及如何奪回一種「共

¹⁸ 這類以「共享域」為本的另種「交換模式／經濟」的實踐／實驗已越來越多，不論是基進的占屋運動、無政府主義或公社式的生活模式實驗（如位於丹麥的克里斯欽城〔Christiania〕、中國大陸武漢的「我們家」）、發行地方貨幣以改變對資本積累的觀念，或是「分享空間」性質的創意經濟（如南韓首爾的「Bin-Zip〔Empty house project〕」、台灣台北的「玖樓」、香港的「要有光」〔或稱「光房」〕），基本上都是通過對資本主義模式的挪用與改良，來展開一種「社群—空間生產」的「生活戰術」。當然，這些「共享經濟」案例也難脫某種創意資本主義經濟的尷尬，而這都顯示出，共享域如何通過創意性的交換模式構想與實踐，來展開對「建制」與「關係」的重新探究

創城市的個人權力」以及「自我感性生產的權利」問題。譬如，Rebar「寬厚都市主義」式的《車位行動》展現作為「消費者生產」之城市近用權的能動性，並在其擴散中，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。吳瑪俐等人的《樹梅》更清楚地展現一種相當仰賴地理學與製圖學思考的社群藝術內涵，並以長期性的事件性活動（如早餐會）、系列課程以及具體的空間改造，來落實「場造」對諸種場域進行質變的多層次實踐。簡言之，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。

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、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、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·布里奧著，熊雯曦譯，《後製品》，北京：金城出版社，2014。
- 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。
- 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。
- 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。
- 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。
- 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。

(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. [LIP]
- 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）