

公共藝術面面觀

朱惠芬

宜蘭縣公共藝術審議委員會委員

臺灣公共藝術的大力推展，肇始於「文化藝術獎助條例」（1992 年公布，2002 年修正）的立法通過；並且，藉由「公共藝術設置辦法」（1998 年發布，2002/2003 修正）的操作機制，整個公共藝術設置概念與執行細節因而有了共識及遵循標準。近年來，臺灣公共藝術如雨後春筍般漸漸冒出，其作品之表現形式和所使用的媒材，更跳脫早期單一傳統、具強烈隱喻教化功能的固有窠臼。雖說整個設置流程自有一套完整之「公共藝術設置辦法」做為審議及執行參照準則，然在當下講求「創意主導」的時代，在既定準則下，同時也鼓勵具創意新穎之藝術表現與操作創發的可能性。

事實上，自 1998 年起，文化部（之前為文建會）每年皆編纂有《公共藝術年鑑》，詳細統計並記載該年度之公共藝術設置案件及內容。據此，於 1998 年至 2012 年之年鑑資料中得知，臺灣於此 15 年內，依據「公共藝術設置辦法」之流程且經費來自於公部門的公共藝術共超過 2,500 件；並且，相信件數將因興辦單位的認知提高而每年遞增。若每年以此數量增加的話，公共藝術將日趨形塑成為我們周遭生活景觀的重要元素之一；相對地，當下所及的這些公共藝術作品，也將組構成我們這個時代的美學涵養之重要參考指標。

公共藝術（Public Art）若擴大其概念的詮釋，則自遠古以來，即將公共藝術中重要的二大元素：「空間性」與「公共性」，表達地淋漓盡致；當然，其發展演進過程中，對公共空間的主導權及對觀眾主體的詮釋權，因著政權遞嬗、文化思潮、及社會需求等時代變數影響，有了與今日全然迥異的發展樣貌。舉凡如：古文明中之埃及法老王巨大雕像、騎馬英姿的偉人英雄雕塑、及廣場中之時代當權者雕像等，讓 21 世紀的我們，面對此等之深具時代特性的「公共藝術」作品時，仍舊能感懷到那份擁有空間主導權及主體性詮釋權的原規劃當權者，所強力企圖傳播予觀者的浩蕩君威和震懾權勢。

實際上，每個世紀各有其對公共藝術不同的解釋，以反映其所屬世紀特殊的人文關懷與時代思潮。只是將「公共」和「藝術」的觀念結合成一獨立名詞，且另闢專屬研究領域加以探討者，則是近晚的新興議題。再者，隨著現代民主政治的不斷演進及經濟繁榮後的文化變遷，公共藝術與社會大眾的關係，逐漸從昔日之被動角色蛻變成今天的主導地位；而公共藝術的功能效益，亦從早期屬於歌功頌德的威權訴求，漸次轉換成現在以服務大眾為最終目標。並且，公共藝術本身的形式與內涵，也終於發展成藝術表現的另一項獨立模式，具體迥異於個人私域藝術創作的條件和語彙。

公共藝術此一名詞之確定，與 1960 年代晚期，由美國政府開創出的政策有關，如：「百分比藝術計畫」（The percent-for-art）以及國家藝術基金會（National Endowment for the Art）

的「公共場所藝術計畫」(Art in Public Places)等。「百分比藝術計畫」規範公共建設經費預算的一定比例(通常是百分之一),必須運用在藝術上,而臺灣公共藝術法源即緣起於此。在美國,於1959年,費城(Philadelphia)乃為第一個立法通過以實施百分比藝術法案的地方政府。至於「公共場所藝術計畫」,則是協助社區取得資金與專業人才,為公共場域購得或委託製作藝術品。自此,公共藝術有了廣泛的意涵,那就是為社區所製作、且為社區所擁有的藝術。

公共藝術雖屬藝術專業範疇之一,然因其具備全然迥異於私域創作的「公共性」議題屬性,使其無以避免地增添許多不可預期的辯論話題,也因此亦延展出多元風貌之個案研究可能。以公共藝術之「公共性」而言,或許對臺灣公共藝術的興辦單位來說,乃直指於設置過程中之「民眾參與」活動,如:說明會、公開展覽活動、民眾票選活動、及藝術家導覽宣傳等相關活動而言。然事實上,公共藝術的「公共性」應不只限於此傳統概念中較制式、表相的民眾參與活動,而應該能含納更多具深化議題的多樣采公共藝術。

越南戰士紀念牆 (Vietnam Veterans Memorial) — 林櫻 (Maya Lin), 美國華府特區, 花崗石, 1982

有機會參加美東旅遊團時,行程中總會安排華府特區 (Washington, D. C.) 的參觀遊覽。在林立的紀念館和紀念碑塔的特區中,有一個設計全然迥異於以往傳統的「另類」紀念物,而今已成為熱門觀光點之一。這個引領世人注目的紀念物,即是由林櫻 (Maya Lin) 所設計的「越南戰士紀念牆」(Vietnam Veterans Memorial)。《空間就是權力》雖是一本書的書名,但也多少反映出掌權者以空間做為威權訴求之對象與手段。尤其,早期方正巨型的廣場設計,配置直聳天際的紀念尖塔,或佐以基座高昂的英雄偉人塑像,告示著觀眾現在所處場域乃曾經是當權者藉由建築、藝術、與空間交相結合成之具體威望所在。傳統上,這種充斥著懾人的紀念碑柱,及昂首闊步的偉人騎馬塑像,成為世人對紀念歷史事件和人物的樣板印象,亦是最能被接受的表現方式。其目的乃是刻意彰顯功勳或突出事件地位,以貫有的直立式結構,讓大眾仰望而生敬畏孺慕之情。習慣上,大眾對此等傳統紀念物只能單向地抱以「遠觀而不褻玩」的心態,無以體察紀念物本身和大眾生活的臍帶關係。但是,當參觀「越南戰士紀念牆」時,似乎每個人的遊玩愉快心境漸次低落,沿著紀念牆所刻印的戰亡軍官失蹤名錄,思緒也恍若帶入殘酷戰爭的事實裡。雖然不是美軍越戰家屬,但同樣能感受這「越南戰士紀念牆」所強烈表達出的意旨(圖1、2)。



圖 1 林櫻作品，越南戰士紀念牆海報

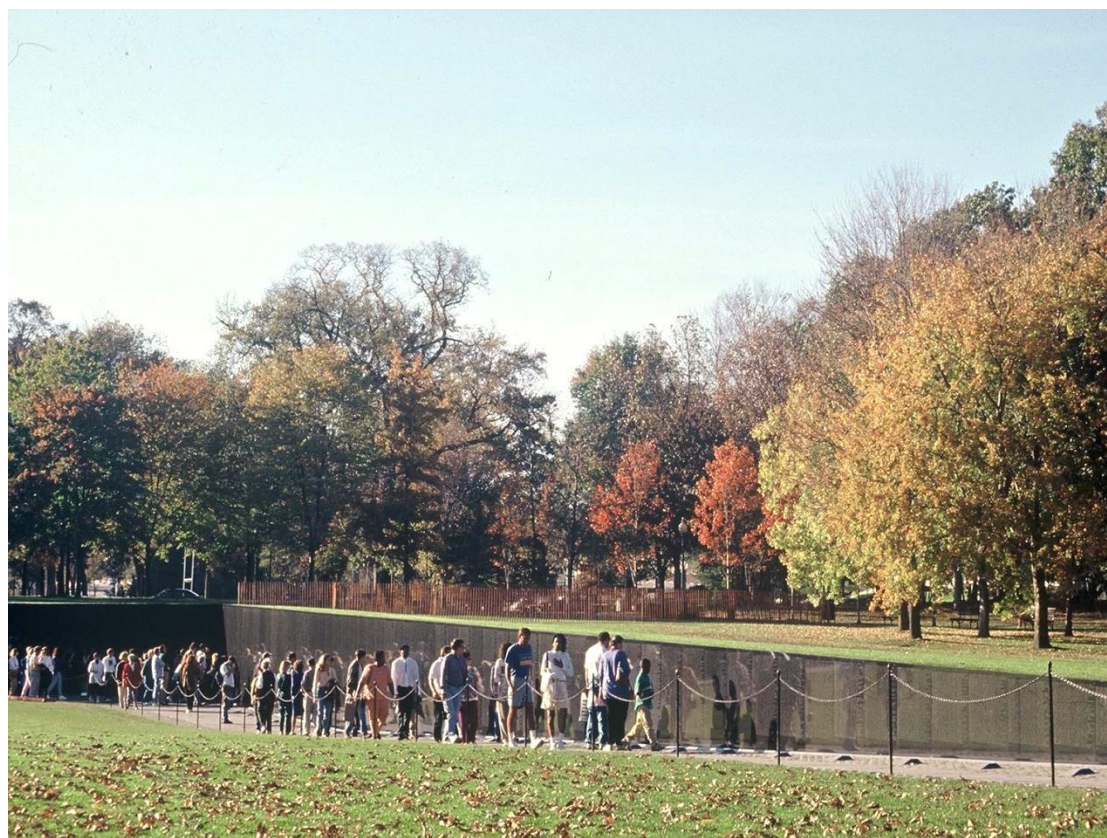


圖 2 林櫻作品，越南戰士紀念牆

這「越南戰士紀念牆」的創立動機，即來自一位越戰的退役軍人瓊·斯庫基(Jan Scruggs)。他首先於 1977 年向美國國會提出此構想的企劃書。2 年後，當他看到由麥可·齊米諾(Michael Cimino)執導的「越戰獵鹿人」(The Deer Hunter)電影之後，更決定要自行採取行動：如聘請律師、成立「越南戰士紀念牆」基金會、和召開記者會...等。斯庫基以公開競賽的方式為紀念牆招選最適當的設計者。其競賽手冊詳載著紀念牆必須具備有「引人沉思和反省的特性，與放置的地點相調和，為紀念戰爭死亡者、失蹤者、和退役軍人們，並向他們為國服務犧牲的精神獻上敬意—不是為戰爭本身。」在 1421 個競賽者中，林櫻獲得全數評審的一致通過，獨獲頭彩。而當時的她，也只不過是 21 歲的耶魯大學建築系學生。這個「越南戰士紀念牆」初見時似乎是一個非常簡單的結構，且它的設計本身並不如其它傳統紀念碑塔般明顯地表達出所欲顯耀的象徵意義。基本來說，它只是由二面光滑的黑色花崗石，以 125 度角的方式相連接，形成一個敞開的 V 字型形狀，再以漸次縮小的傾斜角度向二邊延伸，直到消失。其二邊的尖頂就像是箭頭，一邊指向華盛頓紀念塔，另一邊指向林肯紀念堂。這二面牆以完全勻稱的抽象形式，矗立在沒有任何支撐物的地面上，以觀者角度來說，是全然地中立公平。

在「越南戰士紀念牆」中，很難發現任何歷史型態的隱喻，更甚者，它不像其它紀念建築般明顯高聳。從遠方看時，它是隱蔽不見的，它需要觀者完全地進入它的空間中，要不然就全然地錯失了它。且觀者來到這裡時，並不只是站在那裡聊聊而已，通常都涉入非常情緒化的情境中。就如同圖 1 的海報一樣，將這紀念牆所欲營造的意識型態已充分傳達出來：牆內浮現出在越戰死亡或失蹤親友的隱約身影，當家屬見到此牆上所刻印的親友姓名時，也恍若見到他們昔日的影子，而今卻只能伏牆落淚傷心，或留下鮮花、紀念品、和相片等，徒留滿地相思傷情。事實上，林櫻設計此牆的本意，原就是想要營造一種具療效的情感淨化作用。在她的參賽計畫書中寫著：「這紀念牆想要帶給人們對喪失的一種尖銳體認。它是要每個人去解決或屈服於這個喪失。死亡是人生的終點、是屬於私人事件，在這寧靜的紀念牆地點，將給予人們私下省思和獨立判斷的機會。」在光滑的黑色花崗石上，刻印的是近五萬八千名在越戰死亡或失蹤的美軍名錄，並以死亡日期做為排列順序。而這名錄是由二面牆的交叉點開始，從右手邊的東面牆起，一直延伸到指向華盛頓紀念塔的盡頭，然後再由左手邊的西面牆之盡頭，迴展到原來的交叉點結束。因此，這名錄是由交叉中心點開始且結束。觀看者在尋找親友名字時是以被打斷的不同視野來進行搜尋。這種複雜性的方向錯置，以查理·葛斯渥德(Charles L. Griswold)的看法，是欲闡明：「這名單同時從中央開始和結束，也就代表著開放與關閉；自然的物理現象是開放的，在一個非常寬敞的角度，二面牆以類似之微弱 V 字勝利(Victory)的形狀打開；但事實上代表著關閉，因為 V 字牆兩邊是倒下而非向上，告訴著戰爭已經結束。」這種抽象式的隱喻亦可引伸至類似書籍的解釋：這紀念牆是本打開的書冊，有關戰爭的這一章節業已完成，而開放了尚未書寫的未來章節。

很明顯地，這個「越南戰士紀念牆」並沒有任何英雄崇拜的意味，它表達敬意而非讚頌。它不像一般紀念碑的紀念方式，它的重心是在個人。如果說這死亡失蹤名單是以字母順序排列，那將會像電話簿一般的平庸，且輕視了對死者犧牲和尊嚴的敬重。林櫻決定以死亡日期做為名錄的排列次序也就是在強調紀念物本身的實質概念。在這長 500 英尺，高 10 英尺的紀念牆中，五萬七千九百三十九位越戰美軍戰士需要的是：創造一個殘酷死亡實證宣傳的紀念

物，以歷史時間的傳嬪，將失落痛苦的感傷減少，但留下一道永遠無法治癒的疤痕。同時，基本上，紀念牆本身是提出問題，並不是解答問題。它暗指了一些可怕的問題：這些人是白白地犧牲了嗎？為什麼或什麼時候人們應該為戰爭而死呢？當人們正在思索這些問題時，或是找尋親友姓名時，那光滑的黑色花崗石頓時也成為一面鏡子，讓觀者不得不也看到了自己。這死者和生存者的相遇，增加了這紀念牆的紀念深度與緩和了為墓碑的感覺，且活著的人被迫去思考：這些名字是否應該被刻在牆上？是否自己應該以相同原因死亡？在戰爭中自己所扮演的角色定位為何？...等。這紀念牆並沒有聲稱生命是最寶貴，但它強迫我們思考何時是生命值得放棄時。在這裡，「事實上，黑色已然代表悲傷和呻吟的顏色，而並非是羞恥。」尤其是在這以白色為主的華府特區中，林櫻用黑色達到如鏡面反射的效應，和擴展空間的最大可能性。

其實，「越南戰士紀念牆」設置之初，亦曾被認為設計不妥切，而引起了極大的爭議。尤其作品所傳達出之抽象藝術語彙，剛開始並不為大眾接受，只得在附近另設置了弗雷得瑞克·哈特（Frederick Hart）比較傳統的具象雕塑，以減低無法接受林櫻作品的群眾怒氣。多年以來，「越南戰士紀念牆」已證實了以現代藝術形式實現紀念物可能性的話題，並樹立了紀念碑柱的新里程碑典範。以公共藝術而論，其成敗與否的決定因素很多，包括：作品本身是否能與放置地點的歷史定位相調和？是否以一般大眾做為最主要的考量對象？藝術品本身是否能兼具有美感價值與意念傳達...等。以這個設置經費大多來自私人贊助的「越南戰士紀念牆」為例，典雅簡單的設計中，集結了抽象意念和實質紀念的價值，且主軸採用水平而非直立，給予所在地一致連貫的有力感覺。這個抽象的現代雕塑形式比傳統具象寫實的紀念塑像更能打動人心，達到實際的紀念原旨。這是一個非常成功的公共紀念物實例，同時也打破了對舊有傳統紀念物的刻板印象，開創且鼓勵以嶄新的現代雕塑形式為設計紀念物的最佳典範參考。



圖 3 林櫻作品旁的傳統雕塑，作者：弗雷得瑞克·哈特（Frederick Hart）

牆 — 林正仁，臺南市公十一立體停車場，青銅，1997

神社故事 — 林正仁，宜蘭員山公園，複合媒材，1997

在臺灣，出生於 1957 年的林正仁，於藝專（現為臺灣藝術大學）求學期間，即奠定下紮實豐厚的雕塑技法基礎，並且遠赴義大利國立卡拉拉美術學院雕塑系，修習更進階的技藝。於此期間，盤旋在林正仁腦海中的問題是：面對文化深遠的義大利藝術傳統，如何將身繫博大精深的東方精神，巧妙地融通於絕妙技藝中？是考驗，亦是課題！在思索此關鍵議題時，法國當代夫妻檔藝術家 Anne and Patrick Poirier 的藝術觀點成為林正仁的開啟關鍵：「在可感知與了解的物理世界中，第四度時間次元（其它為三度空間次元）提供了另一本質的探討。」自 18 世紀末，隨著科技勃興，將所有事物分解並各自組成獨立單元後，促使我們進入「主觀」的第一步。據此，藝術創作的表現亦逐次由觀者「所見」之層面，趨向「所知」的領域，以企圖結合外在之形貌與內在之反思。再者，進入電子科技時代後，後現代主義的挪用（Appropriation）手法，藉用取自媒體或藝術史上的圖像符碼，以新的排列並置方式來呈現意象的新身份及新定位，並重建物件之新定義。林正仁關切的議題在後現代的解組與重建過程中得到解決，思慮在三度空間面向的立體雕塑造型中，加入屬於第四次元時間的素材。

林正仁第一件獲得公開徵件首獎的是 1996 年文建會指導贊助的九個公共藝術示範（實驗）基點之一的「臺南市公十一地下停車場地面公園」，作品「牆」在立面的三度空間中嘗試呈展四度次元的內涵（圖 4）。作品主題分為五類：獅鎮山海、砲臺史蹟、后澤古今、赤崁御龜、和科技新象，以「城壁遺跡為基座，呈現出歲月斑駁的美感。以砲臺和御龜的歷史遺跡，媽祖和劍獅的信仰民風，及對現今和未來的省思展望為題」（見『臺南市公十一示範公共藝術』簡冊介紹）。在這組作品中，非臺南市民的林正仁，努力地蒐尋代表臺南古城的象徵符碼，如：劍獅（鎮宅避邪）、砲臺（歷史遺跡）、媽祖（精神信仰）、御龜（臺南赤崁樓）、與鏡面不銹鋼牆（將開發的臺南科技園區）等，將歷史流轉遞嬗的痕跡，包括過去、現在、及未來，並列呈展於同一空間次元中，讓觀者撫今追昔，同時亦仰望新世紀的屆臨。藉由藝術家解構表現手法，重現了古城歷史風貌，也活化了基地原本堅硬冷調的景觀氛圍。

林正仁對於生於斯長於斯的宜蘭故鄉，更是著力良多。例如：宜蘭縣蘭陽女中、羅東高等中等之公共藝術作品、員山鄉員山公園古蹟藝術修建工程、橋樑美化工程、和二結王公廟的重建案...等，戮力倡導「公共工程藝術化和古蹟修護藝術化」。而其中，以 1997 年完成之「神社故事」為最知名（圖 5），作品所在地之宜蘭縣員山公園，其前身為日本神社、忠烈祠、及國軍眷舍，周遭覆有高徒山丘與蒼鬱山林。歷經多次擴建後，現成為親子戲水和露天劇場的多用途休憩公園。林正仁利用在公園改建時所挖掘出土的遺跡真品與複製品，用其慣用的解組與重建手法，完成由傾頹的鳥居、分解的銅馬、與散落的石碑、石燈等組構成之「神社故事」作品，藉以將原基地的歷史記憶陳跡，在後現代的解構重組中再現新樣貌。這二件公共藝術作品，林正仁始終圍繞於歷史（時間軸線）記憶的陳述，利用解構再重組的挪用手法，在殘肢破相的圖像中，嘗試再造原涵構之新定義。尤其是「神社故事」，林正仁作品表現不僅延續其解構重組以創新歷史涵構外，也企圖在紀念遺跡的原址上，再次披掛上現代語彙的新詮釋可能。

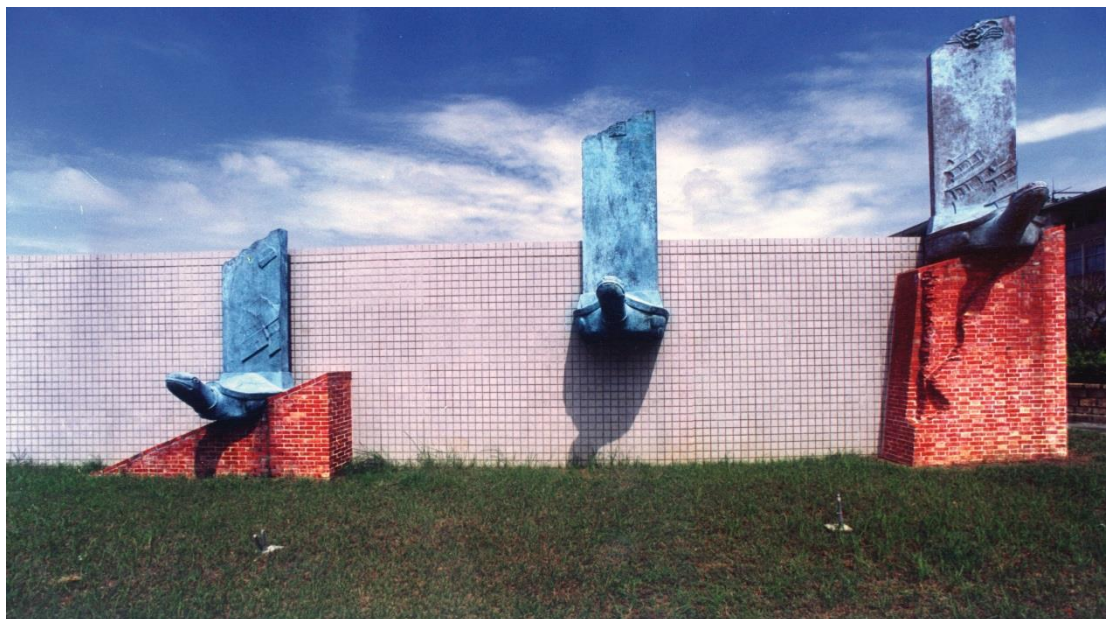


圖 4 位於臺南公 11 停車場上的林正仁作品—牆系列之三



圖 5 林正仁作品—神社故事