

職業欄：藝術家 藝術創作者的社會困境與生存革命

Artist as Occupation Social Difficulties and Life as Revolution

文 | 張素雯 Chang Suwen

圖 | 中華民國視覺藝術協會 AVAT

寫這篇文章時，剛好在一個網站上看到一位藝術通識老師在課堂上要學生形容「藝術家」，結果是在 52 位學生中，有 9 個形容藝術家是「窮困」或「死後才成名」，也就是接近五分之一的人認為藝術家是窮困而不得志的。雖然對於藝術家的窮困印象，或許可以歸因於世人愛傳頌具有傳奇色彩的奇人故事，比如像是梵谷這位典型藝術家形象的聯想。而事實上，令人遺憾地，藝術家在現實中的確就如傳說般地窮困，「窮藝術家」這樣的概念，似乎是從「藝術家」一詞被創造以來，就緊緊跟隨在後身的宿命，甚至成為藝術家的代名詞。即使現今在歐美國際主流藝壇上，我們可以看到許多被市場與媒體造就出來的豪富「藝術新貴」，但那終究只是少數的幾個明星，大多數的藝術家的經濟狀態，在千百年來藝術演進下仍舊是一樣地窮窘。

貧窮：藝術家的社會經濟特質

藝術家為什麼那麼窮？這是一個不斷被提出的問題，尤其對應著頻頻在媒體上看到藝術作品以天價售出的消息，這樣的窮困更是讓人無法理解，甚至讓人覺得是不公平的。有一些經濟學家認真地就藝術家的貧困進行討論，像是去年台北藝博會受邀演講的荷蘭阿姆斯特丹大學藝術社會學系教授漢斯·艾賓（Hans Abbing），就在著作《為什麼藝術家那麼窮——打破經濟規則的藝術產業》裡，從經濟學、社會學、政治學的角度來探討。

藝術家有幾項社會經濟特質，第一就是窮，並且普遍有副業，雖然藝術工作入門的教育門檻很低，但實際上教育程度卻平均比一般職業高。而根據漢斯·艾賓的資料顯示，在大部分西方國家裡，40-60% 的藝術家收入低於貧窮線（根據家庭收入、動產及不動產等三項指標，以滿足生活標準而需的最低收入水平），其中視覺藝術家又是藝術界裡最窮的一群，而新媒體藝術家又可能是其中再更窮的一群。

在漢斯·艾賓的資料中，這些歐美藝術家們有 70-80% 無法靠作品維生，而在亞洲國家比例可能又再高，當然原因可能不盡相同。無法從工作中獲取足夠的經濟利益，也就是藝術家之所以貧窮的基本原因。也因此，藝術家無法單靠創作維生，為了生存就必須找個副業，甚至在生活壓力驅使下（想



▲ 2011.11.24 視盟參與文化元年記者會暨遞交邀請函給三黨總統候選人。

想藝術家除了應付生活開銷之外，還有一筆驚人的創作材料成本），這個「副業」反而佔據了大多數的時間，因此藝術家「主業」與「副業」的定義變得矛盾，在世人眼裡，或許反而那個非藝術的工作才應稱為主業。

高投資低報酬的藝術生產

對應於台灣的藝術家生存狀況，其實也是大同小異。目前擔任第二屆台北市藝術創作者職業工會理事長的藝術家曹育維，他的「副業」經歷就十分精采多元，他曾經擔任報社文編、美編、電腦輸入軟體產品經理、編劇、3C 產品專員、葬儀服務公司企劃，以及文化藝術館館長等職。看似這些副業大部分跟藝術的距離有點遠，但他說，藝術家的副業其實就是這麼地琳琅滿目，最常見的副業是與藝術較為接近的，在各級公私立學校、繪畫補習班、兒童畫室擔任藝術教職，而一旦「跨界」常常就跨得極遠，像是航空站塔台飛航控制員、整骨師，甚至負責解釋乩童天語的「桌頭」都有。

曹育維認為，藝術工作和一般工作一樣，都必須以自己的服務或產品（創作及創作衍生物）換取生存的條件，只是更多時候藝術家們一如產品開發者，在產品還沒有獲得市場肯定之前，都需要不斷地付出時間、精力與創意等「成本」。但是藝術家的創作相較於一般的產品開發，又多了更多的不確定性，多數很難獲得額外的資金投注，因而創作者必須以「副業」來維持生計，也以此來支持創作。

但是，若把藝術當做經濟生產，必然不能不提到「產值」與「投資報酬率」甚至「投資風險」。但這也正是問題所在，因為藝術創作正是投資風險最高，但產值與報酬最低的一項工作。因為（大部分）藝術家並非根據市場需求而進行創作，而是被自身對於生命或某種理念的抒發慾望所驅使，不是為了賣錢或服務大眾（必須強調這和藝術家想要被認同、欣賞是不同的），這就根本上與產業和市場的目的矛盾，作品銷售可以說是創作的附加價值，甚至說這個所謂的產值其實是一筆藝術家的意外之財也不為過。



▲ 視盟參與向日葵廢核遊行活動。

當然，藝術市場中更多也更大筆的經濟價值，是無法直接回饋到藝術家身上的，因為許多藝術品的市場價值常常不是立即可得的，而是隨著時間加乘，在藝術家過世後或是在二手市場上，不斷追高而累積出來的，而藝術家在此，等於是白白成了藝術產業的消費對象，無法嘗到市場碩大的利益果實。但這畢竟也不是市場有能力預先評估的，因此很難以公平正義去解決。同時，從市場的角度來看，投資當代藝術的一級市場其實跟賭博的距離十分接近，因為可以參酌的因素太少，而風險太高。另一方面，近年來政府積極推廣的文化創意產業，以及越來越多的跨領域藝術活動，看似是為了藝術家的經濟困境開創了一片生路，但實際上，卻有很大部分藝術家僅是被商業活動消費的對象，從中得到的利益並不大。藝術創作者職業工會的主要催生者湯皇珍認為，目前我們看到的這些文創產品，大部分都是在消費外來的創意，而並非本土的創意，「文化創意產業的潛力就在於文化，就像養小孩一樣，我們不知道它會成長得多大，但若光想著投資一毛要榨兩毛出來，這小孩無法長好，最後就會失去原來可以長好的無法計量的東西。」文創產業的中間核心應該是創意者，而非是後端的行銷與商業販賣，但目前的資源分配卻一面導向商業，商人有便宜的地租，還可以透過國家做信貸，而要生產的創意人連最基礎的工作保險都沒有，文創產業的資源沒有挹注到核心的創作者身上，這個產業的核心終將是空虛的。

補助概念的釐清

若從市場角度來看，產值將決定藝術生產的方向，前衛性、批判性的非主流作品幾乎是註定沒有那麼好的產值，或是，得要等到死後才能被欣賞，歷史中，梵谷就是個最佳例子。「藝術並不是完全親和的，不是的，印象派剛出來時也是被指著鼻子罵。藝術應該有非常多的面貌，生活也應該是多元的，就像是一座開滿各種花朵樹木的花園，我們應該讓他們找到自己的土壤，幫助他們。」湯皇珍認為，自由經濟市場的操作方式，並不適用於藝術，因為在商業主導下，藝術必然會導向只存在單一的面貌，因此為了平衡市場主流對於藝術生態的影響，政府對於藝術家的補助是必要的。「我們不能認為藝術家是在要錢或是依賴補助，補助本身的意義就是平衡自由度和多元，創作者也能坦然地去做它要做的事情，對整個大文化環境是一個具有廣度與深度的重要助濟。尤其是前衛的或是傳統的，這些沒有市場的才更需要補助，才可以平衡主流市場造成的偏向。這也是現在補助裡很缺乏的。」



▲ 視盟所主辦之 2011 年「藝術家博覽會」。

事實上出錢補助的人，並非是政府而是納稅人，因此曹育維也認為，接受補助的創作者心中應該隨時也擺放一個公平正義的天平，尤其在享用公共資源之餘，更應該思考自己的付出相對於公共資源的最原始付出者，也就是社會大眾，到底有什麼意義。而他也期待，或許藝術家可以成立一種類似信用合作社的互助基金，協助藝術家們可以更專心致志的發展創作。

成立已有 13 年的中華民國視覺藝術協會（視盟），目前可以說是台灣最大的視覺藝術組織，目前擔任理事長的胡朝聖認為，不同形式與內容的藝術創作遇到的生存問題可能不太一樣：平面或傳統媒材作品可能受市場歡迎，卻難有機會參與國際大型展覽，而觀念性或社會議題的作品可能容易有機會受到國際策展人青睞，卻難有市場表現，這中間勢必須要一些機制來平衡。

而他也認為補助可視為藝術家生存的階段性策略，在政府預算沒有大幅度增加的現狀下，基於分配的公平原則，他並不鼓勵藝術家長期接受政府補助，只能當做是藝術家成長中重要的奧援，之後仍要自己尋找生路。而補助之外政府更應該做的是帶頭鼓勵民間支持文化藝術，去做文化性消費或提供免費展覽空間，並且透過教育與媒介，讓企業與媒介更願意接近藝術活動，或許將更有效益。

社會結構裡的藝術家身分

與其說做為一個以謀生營利為目的的工作，「藝術家」更像是一種人格或是生命狀態，它無法用 8 小時工時制來計算上下班，因為藝術家在意志裡是時刻與藝術為伍的。但或許也正是因為這樣的特性，藝術家成為一種常人無法理解的工作，諸如「藝術家有在工作嗎？」「藝術家要繳稅嗎？」「你自己說是藝術家就是藝術家嗎？」的種種疑問，也就突顯出了藝術家面貌的模糊；不屬於任何雇主也並非資方的專職藝術家，長期以來在職業選項中成為空白，這也成為藝術家的「職業身分」難以被社會接受的原因。

而這個問題的直接影響就是，藝術家幾乎難以享受到一般人在工作中享有的基本福利，最基本的就是勞健保。而這也是湯皇珍等藝術家當初積極爭取成立藝術家職業工會的原因，歷經兩年的奔走，

藝術終於成為勞委會認可的第 505 項職業項目，在去年 2 月正式成立「台北市藝術創作者職業工會」。

20 年來每年都不間斷地發表作品，湯皇珍卻被政府認為是無業者，除了享受不到一般人有的工作福利之外，更感受到屈辱，「藝術就是我的職業啊，這是我的專業工作，就算不賺錢也是我的專業工作，怎麼可以說不是職業？台灣藝術家光承認自己是藝術家就先惶恐了，更不用說賺不到錢。這兩個都很可怕，因為台灣是以錢來衡量個人價值，有很偏頗的價值觀，這是台灣經濟發展換來的代價，我們價值觀已經非常扭曲。這不只是實質上生存的危機，也是一種被看不起、沒有辦法有自己位置的事情。」

因此在說服勞委會改變「工作等於收入」這件事的定義後，也透過對於藝術家身分的認定——每年至少一次公開展演，來確認會員的職業身分，同時也做為一種自律的認證。「這之間的過程本來就是場大仗，是讓自己面目更清楚的機會，藝術家本身也要對自己的身分有清楚的自覺——這個工作是有尊嚴的，是有專業度的，而這些必須靠藝術家的自覺慢慢地建立出來。」

「文化環境是一個有機環境，是多元相互的關係，我們不是單獨生存在地球的，我們可以在整個宇宙裡找到做為人的價值，不只是物質也包含心智的創性上，這都很重要。」湯皇珍說。

若文化與藝術是人類重要的精神資產，藝術家能夠提供美好的精神體驗，而成為文化與社會結構中的重要一員，就絕不會因為沒有經濟生產力而失去尊重與發言權，但藝術家必須讓外界看清楚自己的面貌，才能得到尊重並建立起對話管道，也才有機會改善藝術家的生存環境。

不管是工會或是視盟，除了為藝術家爭取福利、對文化政策提供建言之外，也以各種形式積極參與社會議題，因為就像曹育維所說，藝術家必須走出自己的象牙塔參與公共議題，才有在生存困境下突圍的可能。

個展\組別	25-34歲組		35-44歲組		45-54歲組		55-65歲組	
0次	27	29.7%	14	20.6%	15	21.1%	6	18.2%
1次	18	19.8%	11	16.2%	12	16.9%	3	9.1%
2次	11	12.1%	13	19.1%	10	14.1%	3	9.1%
3次	14	15.4%	8	11.8%	11	15.5%	6	18.2%
3次以上	21	23.1%	22	32.3%	23	32.4%	15	45.4%
總數	91	100%	68	100%	71	100%	33	100%

聯展\組別	25-34歲組		35-44歲組		45-54歲組		55-65歲組	
0次	8	8.8%	7	10.3%	5	7.0%	5	15.2%
1次	10	11.0%	5	7.3%	2	2.8%	1	3.0%
2次	8	8.8%	5	7.3%	1	1.4%	1	3.0%
3次	7	7.7%	8	11.8%	4	5.6%	0	0.0%
3次以上	58	63.7%	43	63.2%	59	83.1%	26	78.8%
總數	91	100%	68	100%	71	100%	33	100%

上述數字顯示出年輕視覺藝術家對於外部資源的依賴性最大。根據教育部 99 年資料，藝術創作、管理、藝術理論和藝術修復的科系，碩、博士和學士之在學學生數為 9752 人，每年畢業生近 2000 人，這些人力資源和就業機會，值得文化政策思考。(資料來源：吳介祥，〈國內視覺藝術家資源調查〉)