

當「觀眾參與」成為藝術實踐： 淺析「參與式藝術創作」的發展與流變

When Audience Participation Becomes an Artistic Practice: On the Development of Participatory Art

文 |
鄭林佳
Cheng Lin Chia
自由文字工作者

前言

在 1993 年威尼斯雙年展的開放展（Aperto 93）出現這樣一幕——觀眾還未看到預期中的藝術品，卻先撞見滾沸的大鍋與紙箱，箱內裝著濃縮湯包供人沖泡，參觀者猶如置身一場歡樂的饗宴。這是藝術家里克力·提拉瓦尼（Rirkrit Tiravanija）知名的創作型態，這類打破距離且提供觀者參與的「作品」，堪為當代「參與式藝術創作」（Participatory Art）常見的表現手法之一。這也是透過群眾介入及互動形成的藝術創作形貌。

藝評人洛里·瓦克思曼（Lori Waxman）認為藝術創作導入觀眾參與，藉此指出觀眾（audience）可以不再被用傳統的話語稱作觀眾，而是藝術家的合作者。¹ 1970 年代以降，有關民眾參與的創作相繼出現，諸如藝術家進駐社區與居民互動形成網絡的「社區藝術」（Community-Based Art）、「社群藝術」（Community Art）；或是開放民眾介入、互動的「新類型公共藝術」（New Genre Public Art），以及提倡對話交流的「對話性創作」（Conversation Pieces）等。其呈現樣態繁多，或可由參與式藝術創作的「發展背景」、「美學思潮的轉變」及「創作類型特徵」為路徑，爬梳這項近年漸趨主流的藝術創作方式。

參與式藝術創作的發展背景

討論「參與式藝術創作」背景前，首要掌握當代藝術課題已由「什麼是藝術」（what is art）演變為「哪裡是藝術」（where is art）。藝術從美術館的白盒子展場跨入「生活場域」；創作者從藝術家轉換成「觀眾社群」；創作本身成為可被參與的「事件」。參與者在個人與他者互動的過程中產生新的對話，在經歷事件的同時，並引發不可預期的事件。藝術的主體性亦進入交互主體的概念，將社會、文化、性別、社區等議題帶入藝術的主體之中擴展其領域。²

創作場域的演變：藝術進入生活

十九世紀西方藝術的美學觀念強調藝術家以「為藝術而藝術」(art for art's sake)的方式創作，現代主義追求藝術家個人精神性、純粹性與無目的性的精英藝術，加劇藝術與社會的疏離異化，然而藝術又如何從精英的角度，轉向擁抱民眾參與的創作型態？

或許可溯至前衛藝術對傳統的反動，1916年從歐陸一路席捲至紐約的「達達運動」，顛覆了現代藝術也改寫美感的定義。達達成員在伏爾泰酒店 (Cabaret Voltaire) 與群眾的互動表演，繼而將「偶然性」帶入了創作。³ 杜象 (Marcel Duchamp) 以現成物 (Ready-Made) 的觀念，創造出 1917 年的《噴泉》(Fountain)，消弭了藝術品與生活物品的界線。達達運動挑戰既定的審美認知也掀起對過往精緻藝術 (High Art) 批判的狂瀾，企圖消除觀眾與藝術間的巨大鴻溝，創作因此進入了生活的場域。

創作身分的流轉：觀眾與藝術家「互為主體」

九〇年代初提出「新類型公共藝術」概念的蘇珊·雷西 (Suzanne Lacy) 在加州從事以年輕人為對象的公共政策相關計畫。「讓觀眾變成參與者」的概念早已進入台灣當代藝術，觀眾開始與藝術品或藝術家形成了「互為主體」(intersubjectivity) 的關係⁴；即藝術家需將觀眾視為創作的主體，作品開放民眾進入甚至是讓他們參與創作。

台灣文化政策亦可窺見這樣的潮流，自 2002 年修正後的「文化藝術獎助條例」揭示了政府重大公共工程應設置公共藝術⁵，各地開始出現硬體式的公共藝術作品。因當時思潮影響，台灣開始轉向鼓勵民眾參與公共議題的「新類型公共藝術」。經由「公民美學」的倡導，各種互動性的參與和探討公共議題的藝術也因此展開。至此陸續出現以「公眾」、「大眾」為訴求的展覽，展覽開始轉向「與民眾互動」、「與生活的距離拉近」等理念⁶，打開了觀者與藝術家交相溝通並互為主體的藝術形態。

藝術實踐的發展：從藝術品到「社會雕塑」

參與式藝術創作的概念雖由複雜因素所構成，但也與藝術家和觀眾間界線消蝕有關。自波伊斯 (Joseph Beuys) 「擴展中的藝術觀」(Erweiterter Kunstbegriff) 出現，藝術的範疇開始擴及社會與人自身。「藝術」不再僅指涉美術館典藏的傳統作品；在此社會的本身就是藝術品，「社會的雕塑」(social plastic) 就是人自身，每個人都可以參與並屬於這個創作。

從「擴展藝術觀」引申出「人人都是藝術家」概念，正是波伊斯影響近代藝術的革命性想法。在「擴展中的藝術觀」裡，涵蓋人自然的本質、社會的本質與自由的本質⁷，透過「塑造的理論」把藝術創造的意義延伸至社會整體，此即「社會的雕塑」，且特別強調觀念甚至是行動。

波伊斯欲表達「生活即藝術」的概念，揭櫫每個人都具備成為藝術家的特質。他試著消除精英藝術的界限，並且將藝術由美術館的殿堂轉向現實的社會，同時也提供了大眾參與藝術行動的機會。

自達達運動「反藝術」的號角響起，激浪藝術（Fluxus）、偶發藝術、行為藝術，以及觀念藝術乃至後現代解構等觀念演變，藝術漸由創作物件的版圖轉向文化、環境與精神等層次發展。因此不難想像為何人類學家葛茲（Clifford Geertz）於《地方知識》（Local Knowledge）中說道：「藝術乃一文化體系」。可見藝術是在人們的生活方式與社會群體活動中所體現的，意味著藝術根植在文化脈絡裡。藝術朝著社會向度開展，引導出對公共性（public）、對話交流與社群關係的關注；可由「藝術終結論」、「連結性美學」及「關係美學」等一窺參與式創作背後的思潮變遷。

在「藝術終結之後」

六〇年代，美國評論家露西·利帕德（Lucy Lippard）開始讚揚將藝術對象去物質化（De-Materialization of the Art Object），認為當代藝術應以觀念為重。觀念藝術家柯史士（Joseph Kosuth）更指出觀念藝術就是「藝術家與意義一起工作，而不是和造型、色彩或材料一起工作。」⁸而普普藝術則直接以大眾文化為基礎，安迪·沃荷（Andy Warhol）的《布瑞洛箱》（Brillo Box）即是應用日常物品進行創作，拆解生活與藝術的隔閡。此外激浪藝術以簡單有趣生活化的方式呈現出藝術，藝術家卡布羅（Allan Kaprow）甚至認為藝術變成了參與者，因此沒有所謂的觀眾。⁹

藝術創作趨勢逐漸以觀念導向為主，恰回應黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）對於藝術終結的思考。他認為藝術不該只是停留在「被崇拜」與「被感受」的模擬再現階段，而是朝向「被思考」與「被理解」的思維，因此導出藝術最終會讓位給哲學的預言。然而藝術並未死亡而是被完成，並且走向哲學的向度。¹⁰1984年亞瑟·丹托（Arthur C. Danto）再次揭起了藝術終結的說法¹¹，他的著作《在藝術終結之後》認為「藝術的終結」將是走上藝術哲學化的開始。此論調鬆動了葛林伯格（Clement Greenberg）擁護的現代主義藝術，揭示出在大論述的藝術結束後有更多不同的藝術形態產生。九〇年代邀請民眾參與的創作形式越來越多，包含公共藝術也開始直接進入人們的生活，藝術漸從美術館走向戶外。

連結性美學的影響

參與式創作的出現也受到「連結性美學」（Connective Aesthetics）概念影響。蘇西·蓋伯利克（Suzi Gablik）的「連結性美學」，係藉由藝術家與社群伙伴關係的模式進行創作。她認為：「在一個支持環境的脈絡、互相支持和尊重的網絡之中，親密的工作關係得以形成，共享的目標可以被發展出來」¹²，此刻的藝術是關乎環境與社會責任及文化等課題。她關注參與的大眾以及「經驗性」和「關係性」，通過藝術的媒介創造群體之間的關係與網絡。透過參與、對話與關懷等元素的建立，我們幾乎可以將這類創作的歷程視為伙伴關係的實現。

如同雷西於1980年代，進行「水晶拼布」（The Crystal Quilt）創作計畫，邀請平均年齡在60到100歲的婦女，四人一組圍坐在方桌前分享彼此的生命故事。其中有明尼蘇達老人協會及相關教育性機構等參與，雖然部分參與者並未受過太多訓練，但恰好體現蓋伯利克的美學觀照；作品的意義也在公眾參與的同時，建構微妙連結及各種可能。

關係美學的推展

參與式創作常涉及創作與觀眾間的關係，這些強調「關係」的藝術也有一些美學理論的基礎可循。這種創作型態的背後涉及了「關係美學」(Relational Aesthetics)。此觀點由法國策展人尼可拉·布西歐(Nicolas Bourriaud)提出，關係美學嘗試在現今被多重監控的社會關係底下，找出額外的可能並建立不同社會關係的聯結。透過「伙伴關係」產生的互動行為，例如：參與、對話或是關懷與接納等。在關係藝術中因為有人的出現和參與，使不被視為藝術的社會行動帶有「藝術性」。它的展呈方式可以只是簡便的展板，甚至是在展場分享食物等，如提拉瓦尼的創作。關係美學旨在探究這類藝術形態和這些關係背後交織出的意義。

布西歐在1998年出版的《關係美學》(Relational Aesthetics)一書表示科技的進步，帶來網際網路與多媒體的系統，對於人際的互動關係產生新影響。並引用1960年代居依·德波(Guy-Ernest Debord)《景觀社會》(Society of the Spectacle)中描述人們的關係不再是「直接經驗的」，而是在「景觀」的表徵(representation)下開始模糊¹³，顯示人際關係因「景觀」式的再現而疏離，因此關係藝術以「互為主體」的基礎出發，其後的藝術更出現流變性(transitivity)和參與性(participation)的特點。

參與式藝術創作類型特徵

自二十世紀初達達運動掀起顛覆美學的潮流，加上杜象的創作方式持續影響到六〇年代的偶發藝術與環境藝術中關注觀眾的角色。時至八〇年代更出現了波伊斯帶入觀者的藝術行動，在此概述幾項「參與式創作」有別其他藝術型態的特點，以下針對「創作場域」、「創作者」及「藝術實踐」角度切入，然因藝術創作樣貌繁多，此處大致歸納出：「藝術疆界的拓展」、「溝通性社群的型塑」及「認同感深化與地域振興」等常見特徵。下列討論實例皆涵蓋多元特色與特殊脈絡，此處主要就「參與式」創作此一面向進行分析。

創作場域特徵：藝術疆界的拓展

波伊斯《七千棵橡樹》(7000 Eichen, 1982-1987) 這件作品體現了參與式創作擴展的場域概念。第七屆卡塞爾文件大展期間，波伊斯計畫在卡塞爾市街道旁種植7000棵橡樹。1982年他在弗里德里希(Fridericianum)美術館門口植下第一株橡樹，截至1987年已有無數人參與這項「城市綠化」活動，波伊斯觀念下的「社會有機體」(sozialer organismus)已然動員參與。大眾的參與拓展了創作的場域，並衍生出新的藝術行動。

紐約觀念藝術家阿孔奇(Vito Acconci)更在六〇年代以來創作眾多跨領域作品，80年代他陸續關注社區與公共的社會，分別在1983年與1988年把廢棄的車輛車殼焊接成了外觀為複合式的建築，如《車屋》(House of Cars)利用社會所丟棄的物品或是廢物，打造可以讓人居住的居所。1991年的《行動線性城市》(Mobile Linear City)，以卡車製作可銜接的活動房屋，將其串連後便形成一座可移動的城市，批判了都市現況更凸顯走入社會的意圖。

此外，2015年台北市立美館的「食物箴言」展內由張恩滿與半路咖啡合作的「半路夜食譜——施工中」計畫，亦打破藝術與生活疆界。美術館大廳複製「半路咖啡」實體店面



張恩滿 × 半路咖啡，「半路夜食譜——施工中」／食物捍衛理念的堅持：素食少女的祈禱，2015，漫畫寫生，北美館展覽現場

「半路夜食譜——施工中」計畫之一的漫畫寫生活動，由主廚徐巧綾一邊烹調素食料理，一邊分享她藉由飲食反思現代社會與動物權等議題；寫生完畢後邀請參與的民眾自由回饋，並共享現作的美食。這項計畫在美術館創造短暫的生活化奇觀，模糊藝術與日常的界線，開啟了民眾參與的多元可能；此外展場地面以線條圈出的虛擬隔間，令觀者猶如置身半路咖啡實體店面一般。

等比例的空間，並布置出餐廳的氛圍。民眾可以恣意就坐，拿起桌上的菜單點菜，透過填寫「點菜單」的方式，回歸原始以「物」易物，或以「務」易物的概念。藉由民眾參與的型態，反映出自給自足的理念。點菜單上讓觀者分享著各自家傳的料理，藝術家將透過留言者留下的連絡方式持續連繫，將這個計畫延續下去，嘗試在館外的場域無限擴展。

創作者特徵：溝通性社群的型塑

參與式創作亦常藉由對話溝通重新建構意義，作品是透過踐履性（performative）¹⁴的互動過程而產生。1970年代以降，雷西即持續關注社群對話，1994年的「火燒屋頂」（The Roof Is on Fire）計畫以青少年為主軸，邀集220位高中生在頂樓停車場的汽車內，分組討論有關家庭、種族、性與暴力等課題。現場開放居民與媒體旁聽，並將過程拍攝為紀錄片。她擅長以群眾對話的方式，通過「溝通」鬆動社會結構下對某些社群的身分認同，讓參與者反思固有的刻板印象並進行「社會療育」。在此藝術家的身分甚至轉化成「啟發對話者」或是「教育者」，猶如藝術教育的過程¹⁵，使民眾自我覺醒並開始表達對自己社群的想法。

李明維常藉由日常行為儀式化，賦予藝術參與的形式，提供觀眾以交流的方式進行內在溝通。¹⁶ 2006 年他在日本大地藝術祭裡以「返鄉計畫」清理了老舊的閒置公民會館，並且在整修完畢後邀請居民到會館泡茶談天，消解藝術的殿堂，藉飲茶與社群溝通凝聚民眾對在地的情感。

長期關注社群互動的藝術家吳瑪俐，近年更關心人與環境的關係。2006 年的「嘉義北回歸線環境藝術行動」，企圖尋求社區轉型成獨立自主發聲權的個體，進而改善偏鄉現況。2008 年台北雙年展的「台北明天還是一個湖」計畫，揭示全球性的環境議題與推動綠化、環保意識。獲 2012 年度台新藝術獎的《樹梅坑溪環境藝術行動》期以「由下而上」的力量引動社區居民對鄉土、環境及永續生態的關切。這些例子皆以藝術介入社會的方式促使社群共構對話系統，讓參與者也成為其中的「培力」，此類跨領域的行動亦實踐凱斯特（Grant H. Kaster）提出的「對話性創作」觀點。



上圖——
吳瑪俐、專業者都市改革組織（OURs），《台北明天還是一個湖》，2008，複合媒材，北美館展覽現場

《台北明天還是一個湖》中「美術館菜園地景行動」藉由各地招募的菜菜籽志工，在北美館外利用空心磚及啤酒箱等打造「美術館菜園」，以行動回應全球暖化下的糧食危機。

下圖——
《台北明天還是一個湖》透過「假日農夫培力課程」，向民眾介紹自然農耕的作法與討論世界面臨的糧食問題，期望觀眾從觀念與生活，乃至城市規劃與治理上進行思辨與實踐。

© 鄭林佳攝影





上圖——
龍澤達史，「山的文字計畫」，
2009，布、繩、木架、複合媒材，日本新潟縣津南地區

© 鄭林佳攝影

此項計畫集合萬人參與，參加者將心願或祝福寫在白布上，最後拼成長達 150 公尺的「山」型字樣，在展期最後進行燒毀儀式，藉由這項活動象徵眾人祈願上達天聽；藝術家將夏天閒置的滑雪場做為藝術場域，以「現地製作」的概念創作，民眾在參與同時，也深化在地的凝聚力。



下圖——
位於大地藝術祭展場「農舞台」的
越後松代里山食堂，體現凝聚地方
認同感的歷程；餐廳天花板鑲以農
村四季影像，遠眺窗外則有卡巴哥
夫夫婦（Ilya and Emilia Kabakov）
《棚田》的雕塑。食堂料理融入在
地食材，並聘請當地居民擔任服務
生，以越後妻有的風物、文化與人
情帶給造訪者道地的五感體驗。

© 鄭林佳攝影

藝術實踐特徵：認同感深化與地域振興

通過藝術深化社區以及帶動地方意識覺醒，亦是參與式創作的重要特徵之一。2000 年日本新潟縣開始舉辦三年一次的「越後妻有大地藝術祭」，策劃人北川富朗試圖通過藝術和文化的手段，重振在現代化過程中日漸衰退面臨邊緣化及人口老化的農業區。綜合振興地方傳統產業、傳統文化技藝與祭典的復興、國際化藝術展演、建築的引進及空屋再



藉由藝術進駐，寶藏巖國際藝術村試圖以「共生」方式拉近居民、社區與藝術之間的距離；此為日本藝術團體 SUNDRUM 在綠野地與民眾進行互動的表演。

◎ 鄭林佳攝影

利用等，以在地為主的環境議題，透過當地位置建構出公共性，培養居民對土地的認同感。展期結束亦招募當地志工持續維護作品；自發性的行動「深化」了在地社群的歸屬感，建構以這片土地為主的公共性並開啟地方振興的契機。

2011 年的「碧山計畫」亦是嘗試振興農村的試驗，藝術家歐寧與左靖在中國安徽黟縣的碧山村成立「碧山共同體」，邀請藝術家、導演與建築師等參與，舉辦「碧山豐年慶」，透過展示村莊歷史、民居保護再生、地方戲曲及音樂表演與農村紀錄片等方式，探索復興鄉土文化、重構公共生活的農村模式。藉由「農村的復振」與「強化地方認同」，期以恢復農村自治傳統回應城鄉失衡與反全球化、反自由主義等觀點。

台北的寶藏巖藝術與聚落共生亦是一例，1980 年寶藏巖歷史聚落因從水源保護地正式劃入都市計畫公園面臨拆遷危機。其後經由文史團體等人士奔走，推動相關的聚落保存運動。最後運用「貧窮藝術村」的概念，通過居民與藝術家合作為訴求，強調現住民地位的不可或缺，試圖描繪居民與藝術家共同生活的機制¹⁷，「深化社群的認同感」從而取得發展都市願景論述的詮釋權。於 2010 年成立「寶藏巖國際藝術村」，試圖以「共生」概念型塑社區與藝術的交流場域，現在則有各種計畫和展覽進駐活化，並設置青年會所增加與寶藏巖居民、駐村藝術家和民眾互動交流的機會。

結語

當「觀眾參與」成為藝術實踐的一部分

參與式藝術創作不僅是以藝術介入「空間」，更是以藝術融入「社群」產生互動的創作形態。參與式創作樣貌繁多，有些作品可能僅呈現前揭：「藝術疆界的拓展」、「溝通性社群的型塑」及「認同感深化與地域振興」的部分特徵，抑或三者兼融，甚至涵蓋更多向度。但仍有許多藝術計畫具備以「社會議題為核心」及「合作姿態為整合」的概念。藉著「互主體性」的操作方式，產生「踐履式」的創作特質。如 1998 年提拉瓦尼與勒差布拉瑟（Kamin Lertchaiprasert）的「土地計畫」（The Land），便是在泰國清邁附近改造無法耕作的農地，使之成為生態發展與永續生活的實踐場域；而「越後妻有大地藝術祭」與「碧山計畫」也具有相近的實踐概念。易言之，參與式藝術創作扮演了社會實踐與創造伙伴關係跨界交流的媒介。

在參與式創作中藝術家不再提供文本給觀眾閱讀，而是營造情境（context）讓群眾介入。它開放了話語的詮釋權，但看似作者隱沒的創作歷程，依稀仍有預設的立場隱藏在藝術家籌劃的創作框架下。作者權（authorship）似乎被民眾參與的行動削弱，實則藝術家仍掌握權力，藉由安排活動或篩選參與者，側身成為藝術的策劃人，呈現有限度的藝術民主化。此外，參與式的藝術計畫常具有匯聚社區認同感的特色，藝術家經由駐村和居民互動，引發社群的公共論述（public discourse）或對話形成社區共識。此類藝術常以「現地製作」（site-specificity）的概念在當地空間創作，通常希冀藉由藝術參與過程，激起群眾的自覺性與自發性。

另外，當代藝術進入「後媒體」（post-medium）時代，參與式創作的媒材更涵蓋網路平台、數位科技及互動裝置等，這些媒材觸動著參與群眾的多重感知，觀者的參與更成為互動式科技藝術的重要關鍵。通過民眾啟動感應器或操作物件達成「反饋機制」，或者邀觀眾在網路介面交流，又或由眾人集體創作，藝術作品始能完整展現。如：豪華朗機工《天氣好不好我們都要飛》，則是結合 37,200 位孩子彩繪鳥類飛行的姿態片段，並將所有圖紙畫面轉換成鳥兒飛翔的動畫。藝術家藉著進入校園帶領學生參與計畫，激發了孩子們的想像空間。其後發展成電腦影像的過程，恰是轉換網路的虛擬空間為具體的公共空間，凝聚散布在各處的參加民眾。

在參與式藝術創作概念下，有的藝術計畫以易於理解且響應的議題進行。部分民眾基於對作品理念的贊同，進而從展覽的「參觀者」成為活動的「參與者」，但這類認同感的對象，有時很容易落入一種誤認或是想像。參加的群眾多少帶有班納迪克·安德森（Benedict Anderson）所言的「想像的共同體」（imagined community）成份。¹⁸此一概念源自 1983 年安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（Imagined Communities）一書，內容討論民族主義的形成，並且論證諸多政權以歷史集體意識的認同，營造出共同的想像空間。簡言之「想像的共同體」具有外於個人卻又是可以制約個人行為的社會現象，是藉由大眾的認同產生出集體的向心力，並帶領群眾朝共同方向前進。

這樣的歷程亦與參與式創作某些實踐過程相近。藝術家給予民眾的課題，便隱含著某種觀看世界的角度。無論參加者是否了解或認同這項藝術計畫，他們也的確接收到計畫所建構的圖像，無形中便容易呈現「共同體」的樣貌。即使可能出現這類情況，但若藝術

家適當引導則能誘發出「社群的自我覺察」，產生積極的社群對話。此外，參與式創作的過程中，應留心民眾是否僅成為藝術家完成作品的助手，或是墮入「為參與而參與」的迷思。過於強調形式上的「互動」，反而讓民眾回到被動接收訊息的角色，造成藝術與觀者「互為被動」(interpassive)的弔詭情境。

不容小覷的是，觀眾參與式的作品往往展現出「對人與環境的關懷」，透過生活切面探討各類議題。同時強調群眾的「現場參與」，觀眾在此必須親臨現場，方能感知藝術的過程，群眾的加入更增添許多不可預期的不確定性¹⁹，即便參與的民眾未必意識到自己正處於藝術創作之中，他們仍是完成作品的關鍵。觀眾參與創作的現象，宣告著藝術與「公眾」及「公共性」的交會。「當觀眾參與成為藝術實踐」的時刻，群眾參與的創作其自身亦成為「藝術創作的過程」。二十世紀初藝術領域出現瓦解藝術與群眾間藩籬的嘗試，民眾的參與成為藝術事件的觸媒。「觀眾參與」的過程有時甚至比作品本身更具意義，這也是當代藝術民主化創作的主要課題。總括而論，「參與式藝術創作」藉由場域、創作者及藝術實踐的內容轉譯，試圖開啟當代藝術發展的更多可能。

- 1 L. Waxman, "Participatory populism: art that says hello and shakes hands," *New Art Examiner* v. 29 no. 4 (March/April 2002), pp. 54-59.
- 2 林宏璋，《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》（台北：典藏藝術家庭，2006），頁 78。
- 3 詩人查拉（Tristan Tzara）隨意將單字紙片放在袋子裡面隨機抽出，依據先後抽出的順序，形成嶄新的偶然的詩（accidental poem），而達達藝術家阿爾普（Jean Arp）則是依照機會法則把紙撕碎從空中灑下，俟其隨機落下的位置形成新的編排方式，這類創作皆體現出「偶然性」的概念。
- 4 此概念源自德國現象學家胡賽爾（Edmund Husserl），指人們必須要藉由「他者」的視域來看世界，才可達到「互為主體」的狀態。他認為必須透過移情的方式才可以意識到對方（他者）也是個主體，相對於這個他者我們也是個「客體」；通過這個方法就可建構「自我」與「他者」之間互為主體的世界。
- 5 「文化藝術獎助條例」第 9 條第 1、2 項分別載明：「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」，及「政府重大公共工程應設置公共藝術，美化環境。但其價值，不受前項規定之限制。」1992 年公布的「文化藝術獎助條例」於 2002 年修正，將原第 9 條應設置「藝術品」修正為應設置「公共藝術」，以擴充公共藝術之範疇，使之不限於物品上。
- 6 張晴文，〈公共性的輪廓：從台北市政府文化局「城市行動藝術節」解讀文化政策中的公共性〉，《在地美學實踐研討會論文集》，2008。
- 7 曾曜淑，〈擴展的藝術觀〉，《Joseph Beuys 的藝術理論與入智學》（台北市：南天，1999），頁 129。
- 8 Alexander Alberro and Blake Stimson (eds), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge: MIT press, 1999), p461；原文全句為：「Conceptual art, simply put, had as its basic tenet an understanding that artists work with meaning, not with shapes, colors, or materials」。
- 9 呂佩怡，〈當我們同在一起：日常生活型態的種種〉，《今藝術》，2006.4，頁 186。
- 10 賀瑞霖，〈黑格爾美學方法論脈絡下的「藝術終結」論〉，《揭諦》第 5 期，2003，頁 206。
- 11 1984 年由貝瑞朗（Berel Lang）所編的《藝術之死》（The Death of Art）書中，諸多學者針對亞瑟·丹托（Arthur C. Danto）的〈藝術的終結〉（The End of Art）一文做討論，帶動了此論調的回響。
- 12 蘇西·蓋伯利克（Suzi Gablik）著、王雅各譯，《藝術的魅力重生》（台北：遠流，1998），頁 118。
- 13 居依·德波指出居依·德波指出在現代生產方式主導的社會裡，所有生活的面向，皆以一種無限累積各種奇觀的形式展現出來。每個曾直接體驗過的事物，均已轉移成為一個表徵。
- 14 格蘭·凱斯特（Grant H. Kester）著，吳瑪俐、謝明學、梁錦望譯，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》（台北：遠流，2006）。
- 15 董維琇，〈藝術介入社群：社會參與式的美學與藝術實踐〉，《藝術研究學報》第 6 卷第 2 期，2013，頁 34。
- 16 公共電視台編著、徐蘊康撰稿，《以藝術之名：從現代到當代，探索台灣視覺藝術》（台北：博雅書屋，2009），頁 234。
- 17 廖億美，〈從自溺的中心出走——社群藝術及其台灣實踐圖像〉。http://www.ncafro.org.tw/abc/newpoint-content.asp?Ser_no=194（2015.4.2 瀏覽）
- 18 安德森認為「想像的共同体」係藉由資本主義、印刷科技、人類語言的多樣性，此三者的相互作用而形成；透過被視為「共同体」的民族概念，讓眾人感受到一種無私公平的群體感，進而產生力量強大的民族意識。詳見班納迪克·安德森著、吳叡人譯，《想像的共同体：民族主義的起源與散布》（台北：時報，2010），頁 89。
- 19 黃澄珍，《台灣當代藝術中的觀眾參與式作品分析：2001-2010 年》，〈國立台中教育大學美術學系碩士論文，2011〉，頁 102。