

分享即參與：孟加拉、印尼、台灣自發性參與式藝術的現在進行式

Sharing as Participation: The Current State of Spontaneous Participatory Art in Bangladesh, Indonesia and Taiwan

文 |
鄭惠文
Cheng Hui-wen
藝評人

參與式藝術的起源拓寬了藝術實踐的範疇，包含社區藝術、機構批評、關係美學與社會實踐，在「人與人的關係」主軸之下，讓藝術家從創作被觀看的物件，轉換成主動促使事件／行動發生的引藥，進而展開各種與社會、與群眾連結的行動式實踐，藝術家不再只是提出問題，而更積極地企圖藉由藝術計畫的開放性，藝術不再侷限於架上畫，甚至開啟社會問題的解決方案。¹

從七〇年代至今，參與式藝術已經改變全球藝術的實踐，徹底影響了觀眾對藝術的想像，藝術家的思維向度，甚至也為藝術機構的制度帶來變化，也造成藝術市場輕微的動搖。參與式藝術墮於現代性的泥土，《關係美學》作者尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）曾在媒體的訪談中表示，他注意過自己的論述在不同區域的傳播有時空的差異，歐陸、亞洲、美洲對關係美學的討論程度並非是同時性的。世界的天空雖然連在一起，但土地仍有海洋與地理的區隔，不同區域的藝術創作，價值與內涵有豐富的差異。若觀察亞洲案例，也許我們會對參與式藝術有一些有趣的發現。

在（所謂的）亞洲，各區域對參與式藝術的美學，以及關係美學概念的受容也有時間與空間上的差異，藝術家與藝術圈的對抗性、自我反思和涵納，各區域以「參與」為形式的創作實踐都有其不同的偶然性與必然性。各地的人文景觀與政經社會環境讓每一種參與式藝術的創作產生不同的風景。例如台灣，正如同呂佩怡指出的，台灣的新類型公共藝術創作已經發生了「在地轉譯」²，而非只是單向輸入西方思想的廉價模仿。而筆者認為，這類型藝術創作在實踐過程中人的參與，必然會編織入地方的脈絡與文化，參與的形式定義其實也提供（共同）創作者相當寬廣的自主性，在地轉譯的發生有其必然性。

賈黑德·阿力·丘杜李·丘布拉茲
(Zahed Ali Chy Yuvraaz)，《永遠
在一起》互動作品，2013

© Jog Alternative Art Space



參與式藝術的倫理美學感知

當參與式藝術中，創作者、參與者、未參與觀者之間的關係，以及參與者與參與者的關係，即使族群相同，都已有其特殊情狀或愉悅與困難之處。而當我們觀看另一個文化圈所策動的參與式藝術，無論是相較之下稍微熟悉的中式、日式、歐式交流方法，或者對台灣部分觀者來說不太熟悉的南亞世界觀與文化方法，在「彼」與「此」之間的關係究竟該如何理解與審視；參與式藝術是一個相遇的所在，在我們進到他者的語境中，我們／我將會如何改變——這種藝術經驗，便成為一種倫理經驗，一種政治性美學的經驗。³ 除了解之外，以此意義為研究方法，在「此」及「彼」的路途間反覆提問，而形成帶有可能性與包容性的藝術認同。

在孟加拉，參與式藝術、關係美學、社會實踐與行動的藝術實踐正在起步的階段。2002 年起，達卡的藝術社群「布雷多藝術信託」(Britto Arts Trust) 開始帶起新媒體、公共藝術、現地製作、表演等實驗性的創作實踐；而在吉大港的「波拉帕拉藝術家空間」(Porapara Space for Artists) 在 2010 年前後，在多方基金會的資助下，數次串連在地與海外藝術家進行社會實踐⁴：例如 2009 年的公共藝術工作坊「藝術可以改變生活」(Art Can Change Life)，將藝術家帶往農村地方，試圖用藝術為地方帶來改變，實驗藝術家與觀眾的新關係。以及 2013 年較顯著的參與性，與芬蘭 MUU 藝術家協會、韓國石蕊社區藝術空間合作的「漂泊同胞人——2013 計畫」(FLOATING PEERS-2013 PROJECTS)，關心帕滕加 (Patenga) 區沒有合法居留權、沒有任何財產人們的心靈處境，藝術團隊將藝術象徵性力量，轉化到現實生活，同時也觸及孟加拉的社會情狀。

但面臨的問題包括政治的不穩定以及宗教基本教義派的激進威脅，讓公共性的談論仍舊危險。⁵ 所有關係型藝術都必須在特定的社會環境與藝術情境下被推崇，藝術與政治的情狀、個人的歷史性創作需求，讓參與式藝術的發展尚未被系統化。在這之下，有另一種情況令人玩味——在參與式藝術表現尚未被系統化與脈絡化的孟加拉，在這裏，有著



左圖——
茱比莉·得玩 (Jublee Dewan)，
《這裏沒有鳥鳴只有鳥的振翅聲》，
2013，白天於街頭的展示情景

© Jog Alternative Art Space



右圖——
秀波拉布·賈汗 (Shohrab Jahan)，
《孟加拉 T-shirt 與歐洲內衣店》
裝置與表演作品，2013；自嘲孟加拉的衣著文化

© Jog Alternative Art Space

更多的可能性與豐富的關係材料，當社會與藝術家還沒有被參與式藝術框架，人際之間也尚未有現代性處境中被療癒的企圖，或許，我們可以探問，在資本化程度未深、尚未被現代化進程全部佔領的地方，人際關係尚不疏離的人際社會，參與式藝術對在地社會與藝術家的意義；在這個邁向全球國家的趨勢中，當地藝術家會有什麼樣自發性的回應？筆者暫且保留答案。讓我們回到孟加拉的藝術家處境。

自 1971 年孟加拉國從巴基斯坦獨立以來，抽象主義的繪畫、本土文化色彩、社會現實主義一直是藝術家創作表現的主要支脈，在 2000 年左右媒體藝術興起，有更多實驗性的創作實踐；2005 年達卡 (Dhaka) 的藝術組織開始實驗公共藝術展，以雕塑、表演、現地製作等方式呈現。而在第二大城吉大港，生活步調相較於首都達卡的藝術家相對悠緩，但吉大港的藝術家為了生存而勞動的時間，遠遠大於能夠投注於創作的時間，為了成為藝術家都必須戰鬥，為創作而奮鬥。

即使人口眾多，藝術家人數也相當多，但孟加拉境內的藝術基礎設施並不多，內部與海外資源並不豐富，而國內的畫廊與藝術市場卻仍大多偏好前輩藝術家的大師作品；前輩藝術家大師之作得以高價售出，卻沒有培養出當代藝術家生存的養分。藝術基礎建設方面，除了自 1974 年成立的國家美術與表演藝術研究院 (Shilpakala Academy)，和其自 1981 年定期雙數年舉辦的孟加拉亞洲藝術雙年展 (Asian Art Biennale Bangladesh)、孟加拉基金會 (Bangal Foundation) 與其所營運的畫廊，以及桑德尼藝術基金會 (Samdani Art Foundation) 的達卡藝術高峰會 (Dhaka Art Summit) 雙年展。

除了努力尋得海外資金的支持，大部分的藝術家都必須倚靠自己的薪資組織社群做創作，用社群成員集結的資金做展覽是常見的狀態。政治的不穩定與社會資源的不足，深刻影響著藝術家的創作，環境的因素也讓孟加拉藝術家在媒材的選擇上有所限定，藝術表現同時深深指涉著現實。

即使現實令人失望，筆者的初步探索中，仍無損所見另類藝術實踐中具墨綠色⁶能量的光芒。現正發生的是一群來自吉大港大學藝術系老師與學生自我組織成的藝術家團體，以藝術的方式思考和行動，在 2012 年成立空間與組織「相連替代藝術空間」(Jog Alternative Art Space)，靠藝術家自籌的資金（基本上來自成員的薪水或各自向親友募得的小款），除了教育推廣外，連結孟加拉、印度、韓國（對孟加拉文化藝術支援最多的幾個國家）的藝術社群，他們不定期舉辦工作坊或小型展覽，企圖在只有大師藝術家的

右圖——
薩比拉·夏希努·波羅比 (Sabira Shahinur Pollobi)，《正面的新聞》，2013

© Jog Alternative Art Space

在街頭設計一個廣播台，觀眾在這個台上念報紙中「所謂的」正向新聞。

下圖——
油燭地藝術展2 (Cheragi Art Show 2) 海報，2013

© Jog Alternative Art Space



的藝術景觀中，加入另類藝術實踐的發聲權。他們每年的重頭戲是年底在當地一個叫油燭地廣場 (Cheragi Pahar) 的街巷舉辦策展性與實驗性的街頭藝術展「油燭地藝術展」 (Cheragi Art Show)，用展演探索主流之外藝術的可能性。

分享藝術權——油燭地藝術展

油燭地藝術展是一場街頭藝術展，相連替代藝術空間在吉大港燭油地這塊最繁忙的街區，不分年齡不分職業，市井民眾經常聚在這條街喝茶聊天，同時也是眾出版社及書局聚集的區域。自 2012 年起，相連藝術空間組織當地藝術家、詩人、出版人，在短短的展覽期間，以現地製作的手法於公共或在地商業空間展示他們的作品／表演。媒材包括繪畫、雕塑、裝置、行為、錄像等。特別的是，在短暫的展覽期間，藝術家都全程待在藝術作品旁邊，各自向觀眾解答他們的作品到底想表達什麼、藝術到底在做什麼。從路中央到書店門口，從日常理髮店到轉角牆壁，從喝茶店到小攤販，他們以在場、話語的方式，引發民眾的興趣，帶一些偶發藝術的興味，相連藝術空間的藝術家在日常場域裝置一個以藝術媒介為對話的空間，在街頭分享作為藝術家的文化資本，在街頭分享著創作的每個步驟與樣態，透過街頭性的對話，觀眾開始詢問更多的問題，對藝術的詰問與興趣，讓雙方有不同的收穫。

在難以取得資源的現實之下，藝術家多會選擇最容易取得，最便宜的材料做創作，其中最不需要金錢成本的創作媒介「身體」，在日本行為藝術家霜田誠二的影響之下，



行為藝術會是許多藝術家選擇的方法；而廢棄品、回收物、日常用具，也是許多藝術家會選擇的媒材。這樣媒材的選擇有著第一層的意義：「人人都有機會可以是藝術家」的概念宣示，而將展演帶到街頭，且是群眾密度高，組成複雜的街道，將創作的自我（ego）主動帶入公眾中展示，分享個人創作的同時，也是分享文化生產中的權力架構（人人皆能享受藝術的樂趣，人人皆有成為藝術家的契機）；第二種，回收物本身的物質流動，便是其中具有環境生態意義的藝術內涵，承載著全球生產環境中殘酷的現實——低廉勞工、貧窮線高，孟加拉國繼承台灣過去世界生產線的成衣產業，同時工殤與不平等也一併繼存。在這樣的環境中，藝術本身也不會是置於全球生產線的例外。街頭藝術展作品所使用的回收物件，令人恍神地被抽走思緒。

但若從藝術作品、展覽形式等物質面向來談論的話，這場街頭藝術展的手法對台灣的當代藝術來說其實早已不新穎，也幾乎沒有藝術家像這樣組織社群，在街頭直接用較個人性的創作與大眾交流，當這種舊的形式重新出現的時候，對我所處的藝術世界來說，似乎隱含一種批判性，對過去、對當下，他們的實踐產生了獨特的意涵。彷彿重申前衛藝術的未竟之業，批判前衛藝術行動的失敗。同時，以社會學角度來看，觀眾與藝術家之間相較貧富差距懸殊的地區，這裡的藝術家與群眾有著較平均的資本處境；經濟上的類似背景，是否是讓普羅大眾離藝術的距離更近的原因？我思索者這些自由流動的群眾，這個展演的作品照顧著所處地方、環境、人際文化、地理環境與社會關係。

如果我們重新以參與式、關係性藝術的眼光來看，藝術家們選擇以較個人性，而非群眾策動性的手法處理藝術家在公共溝通的領域，在人與人關係相當緊密的地方發表自己的創作，即使所展出的藝術作品品味與台灣大相逕庭，媒材與表現手法與我們所熟悉的藝術語言有細微的差異，但這樣細微的差異卻帶來巨大的感性震盪。在過去，參與式藝術的出發點是反機構（anti-institution），發生原因在於對抗被資本邏輯與藝術政治僵化的體制，用自主行動企圖從體制拿回一些屬於藝術家的權力；但油燭地藝術展已經不再只是對抗，而動機是來自藝術家更多對地方的情感，對當地社群網絡的關照以及明亮的內心，當藝術放棄強加意志的權威性，並且放棄特定的目標觀眾，藝術不再只是反作用力式（reactional）的反抗，而開啟了自主行動（actional）的創造性，油燭地藝術展在參與式藝術框架中的解放性格，已經達成參與性藝術、關係美學追求的核心人文內涵，這點相當迷人。

異化年代後的藝術

現代社會情境的勞動分工、過度專業化、消費社會與景觀社會帶給人的精神虛空充斥在空氣中，所有的存在與物的關係都根基在生產與利潤的時代，人群如何找回作為人的權力？

過去，參與式藝術的其中一個內涵在於對現代化社會的反思（我們必須記住這樣的前提），藝術家開始將人與人間的人際關係作為創作的一種手法，工業化、勞動分工、機械化與資本邏輯讓整個世界的人際關係不再有常規式的溫暖，每個人衡量對方的方法變成了功能性的、專業性的、工作性的。泰國藝術家里克力·提拉瓦尼（Rirkrit Tiravanija）在藝術空間烹飪，除了對應「反機構」意涵，企圖打破被體制僵化的藝術伸展空間，行動與事件溫和地衝撞美術機制，也對應著人際關係巨大的分裂感及疏離感，讓藝術開始超越藩籬，進入日常生活的疆界，讓整個社會開始朝向生存感知與觀念的美學化。

上圖——
生活補丁（Lifepatch）在日惹舉辦的「Synth Sense 午後焊酷 DIY 電子工作坊」（Solder Synth Sense Sore Sip workshop），2014

© Lifepatch

下圖——
生活補丁，《潮濕感》（Moist Sens），2013，裝置，曼谷藝術文化中心「媒體／藝術廚房」（Media/Art Kitchen）展覽現場

© Lifepatch



分享科學樂趣的藝術—— 印尼生活補丁（Lifepatch）

印尼日惹，有兩個藝術組織以類似的路徑，分享作為專業份子的知識與思維。「自然纖維之屋」（HONF Foundation）與「生活補丁」（Lifepatch），兩者成員有前後關係，但都強調跨領域背景的交互作用，小至日常生活的小改善，大到嘗試解決當前環境危機與社會實踐；自然纖維之屋將焦點放在新媒體藝術的實驗及跨學科合作，而生活補丁則較輕盈、遊戲性，著重工作坊的面對面分享。

生活補丁成立於 2012 年，是一個混合科學、藝術、工程、教育的九人社群，在一條日惹小水郡旁，他們以成員各自擅長的事物，開發混音玩具、生物學技術、環保技術、數位科技等有趣的混種應用藝術。他們不定期舉辦教育工作坊，教育與玩樂目的之外，便是創造一個相遇的場合，串連海內外資源，社群交叉協作與科技創意，讓他們在視覺藝術中佔有獨特位置。這些強調「自己做 DIY 精神」、「跟別人一起做 DIWO 精神」（Do-

It-With-Others）、玩樂新創意的工作型態的工作者，用技術、個人性為出發點，用簡單愉悅的過程，為有時候被形容為死水般的參與式藝術帶來新的模式，研究成果開放取用與公民精神的強調，讓人群互動的文化更帶有輕盈的利他愉悅，以及別於工業時代苦幹實幹的當代巧玩氣氛。

他們用工作坊的形式推展有趣的生活提案，信仰科技能改變世界的思想——他們真的有可能實現。受過當代需求的生存訓練，他們手上擁有的技能是真的能改變社會、改變現狀，特別是在現代社會、科技時代、社群民主溝通、公共性的共產特質等發展；他們是能有實際表現的新基因公共藝術團隊。



從 Web2.0 之後的藝術
Artwork 到 Network

科技改變了媒體文化、社交與網絡連結的方式，全球資訊網已經誕生二十餘年，Web2.0 已經誕生十餘年之後，內容生產的權力從專業者回到了使用端。新媒體的興起徹底地改變了我們的生活體驗，透過網路應用，促進了人與人之間資訊的交換與協作，我們可以更簡單的分享更多，即時評論、影像、錄像、思維、圖像……，當我們想起當代藝術擴大崛起的年代也是社群網路崛起的年代，Web2.0 的分享與互動邏輯：以人為本、草根創新、開放創新、連結人與人（以及人與機器），「網路連結、自由分享、開放資源」新的人際關係已然成形，創作的思維開始更被分享的概念打開，藝術的可能性與社群網路的開放性，平行地走過 2000 年代。

新媒體藝術研究者列夫·曼諾維奇（Lev Manovich）在〈Web 2.0 之後的藝術〉⁷一文中，指出網路的興起讓藝術家的定義不再只可以是受過訓練的專業者，人人的作品都可以在網路平台上被看到（在技術得以普遍的情況中）。⁸過去，現代主義藝術中各項藝術運動對應著另外一個藝術運動，例如現代主義運動回應著十九世紀的古典文化，普普藝術家突擊著抽象表現主義，但這種藝術圈內的回應，實際上不是真正的「溝通」，基本上是單向度地對歷史作出回應，而非對話；但在網路時代，作品與作品之間在平台上的對話不再單向，相互影響的程度更快更深，數位媒體中的音樂、錄像、電視、網路、遊戲產業等不同類別作品之間的交流，是以小時來計算的。越來越多具有影響力的作品發生在網路上，創意社群論壇的熱烈讓專業藝術家不再擁有優勢，曼諾維奇因此詰問，藝術家還可以在這樣的時代存活嗎？

當然曼諾維奇在文章中提出了他的答案。而筆者則認同日本研究者山口祥平的提示⁹，在這樣的時代中，產出的「物」已經不再是唯一的重點，藝術不再只是由單一藝術家或工作室產出的作品（artwork），藝術開始轉變成由人際關係促成的連結性合作（network）。

從 artwork 到 network，藝術家的角色可以越來越多端，過去強調的作者權，在自由開放的網路時代開始有被打破的現象。藝術家可以不再指稱「我的」藝術作品，而是整個社會、整個群體共同創作的成果，藝術家的角色可以是促成者、引信者、觸動者、火上添油者、支援者、補給者、輔助者、體制創意建構者等，而整個群體所促成更美好的社會，那便是一件集體創作的成果。這種創作實踐，已經跟過去藝術家的觀念與工作型態完全不同。在這種型態的參與式藝術，參與者與藝術家界線已經模糊，主體性與權力散播在整個角落，所有參與者都擁有更多選擇權，而不再只是被藝術家操控的弱者，一種新型態的美學已然存在。

輕巧投入政治修羅場
的方法——g0v 零時政府

在台灣，存在著非常多的社會議題，想為台灣做些努力的人也很多，但有時社運團體的門檻較高，心力時間與基進的投入並非不重要，但如何在後工業時代的台灣，讓群眾能在高時數勞動的工作生活中，仍能取得平衡，參與社會議題卻又不推翻原本維持生計的工作生活，便是一條難度極高的挑戰。但近年，資訊社群「g0v 零時政府」則提出了新的路徑。

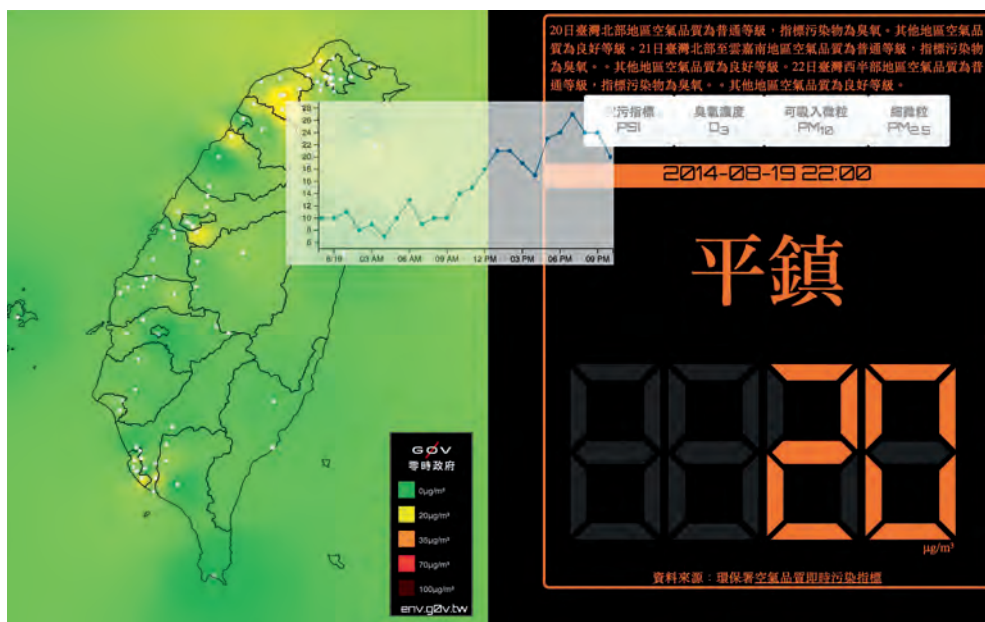
「g0v 零時政府」，是由一群資訊工程師在 2012 年底發起的台灣線上社群，起源自政府在各項措施的不完備與缺乏，改善人們最常發出的聲音：「啥政策？我不知道。」即使

上圖——
g0v 零時政府，「你被服貿了嗎？」
專案

© g0v 零時政府 <http://tisa.g0v.tw/>

下圖——
g0v 零時政府，「空污指標」專案

© g0v 零時政府 <http://env.g0v.tw/>



政府部門有豐富的公開資訊，但對使用端來說，往往得翻遍資料庫山岳，才能取得所需的資訊。需求端與提供者的路徑無法順暢有效地搭上線，資訊取得的複雜讓公民社會的推進被埋沒。曝光不足、資料的取得障礙讓訊息的流通仿如阻塞的血管，反而讓投機者把不夠透明的公共資訊化為投機的私有利益，整個資訊不透明的現狀將社會的健康生態塞住了。

諧擬自政府網站網址，「g0v 零時政府」的社群名稱將 gov 變成 g0v（英文發音為 Gov-zero），0 的意義相當廣泛，可以是一種解放、回到原點、數據邏輯 0 與 1 的元素之一，而中文的「零」時，代表從零重新思考政府的角色，臨時政府諧音，則點出該組織用臨時展現對國家期待的本質。¹⁰

他們透過各種資訊的傳播與視覺化，疏通政府堵塞的資訊血管，運用資訊與新媒體的力量，他們把政治參與的門檻降低，建立起非專業人士也能找到參與位置的模式，在一路

帶一路的相互影響與串連之下，相互學習是無太大負擔的輕微辯證，在這樣的工作方式中形塑新的認同。這場行動跟過去傳統的公共藝術家不一樣的是，編碼（coding）改變場域處理的方式，他們（或大膽說是我們）是真的在改變社會。

更重要的是，該團體所研發與產出的所有成果都以自由軟體、共享模式釋出，開放原始碼、開放所建構的知識、分享所有產出的成果，幫助公民確實了解政府運作、理解議題，而非受到傳統媒體的壟斷。零時政府正在促成一種民主化的方法，雖然透過網路，某種程度也區隔了特定世代，但同時也讓結構性人口附屬的意識形態之外的聲音被發出。

以公民社會為基礎的利他性，參與者們放棄了作者權，著重在公民社會的建立，強調不同專業的隨機性火花與合作，開放文本、開放原始碼、開放研究成果，帶著新型態公共藝術的參與，公共行動者、策動參與者從利己主義的定義來到了利他主義、共享主義，用個人集結的力量緩慢推動體制的改變——至少至今，除了太陽花學運中看不見的重要貢獻，還已經完成了政府預算視覺化、空氣污染地圖、高雄氣爆資訊彙整等；促成政府透明化之外，也開啟了一種公共政策形成的可能性。

藝術新秩序——分享、分散權力

創作的形式、樣貌和功能跟隨時代與社會產生變化，藝術的概念不斷在改變，藝術家的意義也不斷在變動。從中世紀藝術家概念的不可見，藝術服務宗教或統治者，而文藝復興的發生，才標誌了「藝術家」的概念，藝術家開始轉向人本身，企圖從宗教或政治的服膺中脫走，藝術家們開啟了人文主義的關懷，也開始探討人與物質的關係。十九世紀，精英階層的藝術家們開始尋求藝術的自主性，但即使保持社會與美學的批判距離，卻也難逃脫資本邏輯及體制化。二十世紀，我們看到多起前衛藝術運動把我們的藝術概念帶到精神、哲學、環境等層次；而今天，我們看到藝術家關注的場域已經不再停留在過去的視野，藝術發生了前所未有的劇烈變化——更實用、更宏觀。

藝術最早的意義是起源於溝通，透過圖像、色彩產生連結的力量，視覺符號的共享，延續著情感與傳達的方法，藝術能在開放空間中被流傳、被分享，對象物的存在方式允許即時辯證的討論，成為相遇的場合，無論是物質的意義、心靈的意義、社交的意義、社會的意義，藝術其實是一種政治性的場合。

今天的藝術也成為一種（帶有政治性的）新溝通場域，溯及六七〇年代，參與式藝術的起源主要是拓寬藝術實踐的範疇，在當時還沒有對於公共性的討論，或者對人際關係本質的思考。而真正開始將「人與人的關係」作為創作主題的藝術家，則興起於九〇年代，開始於經歷現代化的地方上發生，內容涵蓋了社會、政治、經濟、文化等場景，甚至開始發生更革新性的改變，例如藝術介入、社會交往型藝術、藝行者藝術（Activist Art）等。接在參與式藝術後端繼續發展的藝術類型，除了關係美學之外，還有新類型公共藝術、社區藝術、對話性藝術等。在社會雕塑、關係藝術的提示之下，社會成為藝術家們處理的對象，發展至今，居依·德波（Guy Debord）景觀社會的批判、情境主義、行動主義，更讓許多藝術家的實踐不再只是提出社會問題，而是企圖解決社會的問題。

藝術家早已經不再不食煙火，他們投身政治、社會議題，並將藝術的創意思維帶往創造更完備社會的創動力。Web2.0 的互動性、傳播、速度、透明度，在一定程度的技術普

遍之下，可能會是一種推動國家民主的有效工具。雖然曼諾維奇也指出，Web 2.0 所提供的模式會讓大眾跟從，網路文化中的樣板性與慣例¹¹，在某種程度上會擠壓原來的文化，帶來某程度的均質文化；同時也不能忽略其中文化的商業性，成為另一種文化工業。但這群新的公共行動者選擇放棄從事件中去累積自己的象徵資本，而採取一種屬於科學家文化的「務實性」，不美化自己的意識與行動，而用行動力與技術能力把不完美的世界修正、改善、再改善。即使對當代社會的對抗與衝撞仍然是重要的，行動連結，讓宣言不再沈浸在失敗主義的浪漫，結合科技、新媒體，這些不太像傳統藝術家的藝術家們，創作 network more than artwork，有效打造一個對話、公共性、主動性的新型態藝術。

在亞洲的不同區塊，政治、文化、國際情境與全球化（全球經濟）角色的不同而有相當大的差異，而參與式藝術的發展在每個區域的意義與進程也各自有不同的內涵。孟加拉有政治與公共性上的侷限，藝術家富著分享自身才華與創作方法的關懷企圖，在街頭展演傳播藝術帶來的解放，實踐的風景也完全不同於過去我們書本上讀的偶發藝術氣氛。印尼生活補丁串聯各方的專業資源，以 DIY 與 DIWO 精神創意填補當代社會生活的各種間隙，每個工作坊都是分享式參與，集結眾人之力以玩樂的方式創造生活的樂趣。而台灣 g0v 零時政府的組織模式則實現了華格納（Richard Wagner）總體藝術對「未來的藝術」¹²的想像：關注人民、不再利己主義、超克藝術類別、跨越媒材、無作者、相互串聯、成果開放給所有人，參與者用揭露、協作、無中心的方式，用編碼輕巧地投入政治修羅場，將不滿化為力量，每個人的編碼與分享都多促進了一些公共領域的發展。藝術家們用各種形式的分享創造新的藝術風景與新的作品形式（network），藝術串聯出來的成果不只是單一心靈頂峰的探詢，而是構築一種身為人類的認同。

- 1 從 2014 台北雙年展我們可以嗅到一些改變的影響力，《關係美學》的作者尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud）以新的關係脈絡來重新看待物質的主體性，在人類世影響的環境中，關係不再只是人與人之間，生物、物質與科技也編織著人類的歷史撰述，不再對參與式藝術提出更新的創意方案或問題的解決方案，甚至不再提關係中「臉的面對」與「在場性」，而回到雙年展本質，視之為一個全球藝術中的國際平台，而以全人類為對話對象，提示著我們必須拋棄人類中心主義的思維，而廣納環境物質與人類交互狀態的關係脈絡。這也正對台灣藝壇發生影響，在全球藝術中滿溢的參與式藝術對人類的關注，以及對物質主體性的忽略讓該類型藝術走入一道胡同，觀察台灣部分藝術家，會發覺在布西歐對藝術世界提出劇烈加速度的警語後，許多以參與式藝術創作的藝術家開始有以各種方式反省關係。藉著 2014 台北雙年展的提示，未來台灣藝壇會有什麼樣的變化也令人期待。
- 2 呂佩怡，〈「新類型公共藝術」的轉譯與在地變異〉，《ACT 藝術觀點》47 期，2011.7，頁 76-86。
- 3 劉紀蕙，〈後解嚴與後八九的倫理回歸：藝術—政治—主體，誰的聲音？〉，《洞見：視覺文化與美學》（台北：書林，2011），頁 173。
- 4 在筆者初探印尼與孟加拉藝術社群，一個可延伸的初步觀察，有海外資金補助的組織，通常在實踐上都會比其他在地藝術組織更具有社群性與公共意識的社會實踐。
- 5 近半年，孟加拉境內已有三名自由言論部落客遭到殺害，其中無神論者阿維基特·羅伊（Avijit Roy）甚至是在首都當街遭砍身亡。
- 6 墨綠色為孟加拉國旗之底色，同時綠色也是伊斯蘭教的傳統顏色。
- 7 Lev Manovich, "Art After Web 2.0," in *The Art of Participation* (New York: Thames and Hudson, 2008), pp.66-79.
- 8 根據國際電信聯盟 2014 年的全球 ICT 數據指出，全球網路用戶到了 2014 年底非常接近 30 億戶，將近 40% 的地球人正在使用網際網路，同時也意味著有 60% 的地球人沒有使用網路。
- 9 筆者 2012 年參加山口祥平在日本新潟跨地域藝術網絡中心（CIAN）的非正式分享會中所獲得啟發。
- 10 「g0v 零時政府」具備一種「臨時」意識——期待自己的存在意義消失，也就是當所有問題都被解決的時候。
- 11 同註 7，頁 70。
- 12 Richard Wagner (William Ellis, Trans), "The Art-Work of the Future," 1849, <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf> (2015.4.30 瀏覽)