



1|2|3 1 〈天空無事有鳥飛過〉 1998 2 〈秘密花園〉 1999
4 3 〈告訴我，你的夢想是什麼〉 2001於高雄市立美術館展出 4 〈玩布工作坊—皇后的新衣〉 2004於台北城隍廟前展示

踐的可能性。因此，美學是跟日常空間有關的。在維也納行動和波伊斯的批判中包含著社會運動和政治運動。藝術與日常實踐的關係，是我會關心的問題。」

1986年她回到台灣，藝術跟生活關係的思考成為她關注所在。那時正值解嚴之前，很多黨外運動，這些社會所見所聞造成了重要影響。她也認為無法自外於藝術跟自己的關係。在最初期她的創作常常運用報紙，其脈絡也有二，學生時期，受到包浩斯影響，曾運用材料、技術、形式語言的方式來表達；但報紙所帶來的書寫問題，語言和文字的問題，使她很快結合當時台灣社會的情境，將報紙揉團或撕成碎片，「我的方法都是解構的，解構時空、解構在日常生活中的政治符號、社會情境中的圖像符號等。取自日常、也可以說是取自俗媚，再加以解構。」

回到台灣面對創作有兩個問題是她持續思考的，「一個是創作上要用什麼符號創作？我們不像西方有著反聖像的傳統。在此問題中，是我們要再現的問題是什麼？第二是，我的意圖是什麼？藝術實踐，如何產生作用？前衛的核心——杜象，他已經質疑過藝術的功能、

資本化、商業化、藝術遠離的日常實踐的問題，那我們要怎麼拉回來？波伊斯比杜象更往前一步，他進入了日常政治，其實達達也是，達達有多種面貌，如果以蘇黎世達達來說，它進入了政治實踐、刊物、拼貼、嚮往著共產主義，達達展開了許多日常與藝術實踐的反思。」

這就是前述所討論，她的創作觸及了「通俗文化」運用現成物的手法，但跟一般普普影響下消費符號再現不同的思維脈絡所在。她關切的是在台灣社會劇烈變動的社會現實中，藝術如何透過對社會與日常的翻轉反思來實踐？亦即，在台灣「前衛」如何延續的問題？

在訪談中她說：「我運用的圖像，現在看好像是流行，在當年出現時其實是破除禁忌。」因此她說：「我的作品在當時都非常不討好。幾乎不受到藝術體制的青睞。我曾參加1990新展望的比賽，但不僅未能入選，而且評審階段一結束，美術館人員就立刻通知我趕緊去將作品帶回——〈愛到最高點〉，一個有著神聖國旗圖像、會腐壞、長蟲的蛋糕。因此，那時我的作品幾乎都是在美術館以外的空間展覽。那時替代空間才剛開始發展，是到後來才變得流行。」甚至就像1990年，在優劇場空

間的台灣檔案室之「恭賀第八任蔣總統就職」敢仔店展出，那時候她和其他藝術家們都很擔心展覽會遭受政黨因素的騷擾。

1989年（為言論自由而抗爭的鄭南榕自焚之後），新潮流在新北投火車站，舉行展覽，陳來興展出跟農運有關的農民畫。瑪俐則是將520時農民被認為是在小貨車的高麗菜下，藏了石頭棍棒的說法，化為創作的新事件。她跟朋友實際而辛苦的，搬運一堆石頭來模擬該現場是否真的可能？那時候，她說，包括李銘盛，都是因為創作不受喜愛而總是自己找地方展覽。

1993〈當小發財遇上超級瑪莉〉，瑪俐以幽默又嘲諷的手法，用木頭包鋁箔做假的賓士車、故意標示PRO其實是暗指無產階級（proletariat），那時候車的樣式都還很少，但就像小發財車的名字，當時社會呈現著一種經濟至上的狀態。或是用砧板上的雞頭，命名為「目擊者」，去嘲弄選舉中政治人物最喜歡斬雞頭發誓；會用扭屁股的貓熊來面對中國統戰下的「熱愛國家運動」；或是一群綁著各色頭巾上街頭示威的翻滾猴子（這件是參加玄門的「後戒嚴·觀念動員」展）等等。

這些都是在1990~1994年之間的創作，性別方面她也有件三連作，一個是在高腳椅、椅背上掛了胸罩，一是在金色畫框中置放了胸罩，另一是用紅絨布裹在一把小刀上，側面有拉鍊、以及環繞著一串珍珠。到了1994年她在北美館B01發表了〈偽裝〉，批判美術館的體制。1995年參加威尼斯的是圖書館一般的裝置，罐中都是撕碎、等待重新建構的知識。1996年佔領北美館，則是提出了創作的觀念行動〈比美賓館〉。

瑪俐在這些創作中運用的方法論，都是「解構」。是達達的影響產生的脈絡，因為達達式思考，在日常生活中尋找材料。是物件的反應式的反動。

到了她開始處理歷史的問題，方法轉變得較為複雜。1997年〈墓誌銘〉是關於二二八女人角色與性別意識的禁忌問題。同一年〈新莊女人的故事〉，也進入了在地女性生活歷史的脈絡。1998年〈寶島物語〉則是取自洛夫的詩「天空無事有鳥飛過」，關於老兵、日本人、中國人、台灣人、泰北遭遇等的身分認同問題。相較於前期物件式的直接回應，歷史關注的階段顯然視點已經從藝術家的個體位置轉移到影像被攝者或敘事的主



1 | 2

- 1 2007年北迴歸線環境藝術行動進駐嘉義縣大埔鄉，發現阿公的唸歌把鄉民生活都編進歌詞中。
- 2 〈樹梅坑溪溯溪行動〉2010

體。此時藝術家的身分從前期批判性創作之作為社會現場的「分析者」、轉變為歷史真實的「報導者」、以及促使在歷史創傷中被遺忘的無言主體再度具有發言空間的「行動者」²。

「這些創作都跟我關心藝術的實踐問題有關，提出了歷史的觀點，又藉此觸及到公共的問題：公共性和公眾。在公眾的歷史中，訪談他人生命經驗，成為一種社群關係中empowerment（賦權）的過程。」但是當影像成為作品之後，對話者又成為藝術世界的觀者。她說：「如果談到倫理的問題，我反省的是，在這樣的藝術過程之後，是誰得利的問題？這些只是為了塑造藝術家的光環嗎？」

從試圖了解他人的故事，到成為作品，卻進入了藝術世界中運作。瑪俐意識到藝術的關注還是一種精緻的語言，她思考這樣的作品之助益為何？如果問題意識是性別、社會批判，卻陷入了二元對立的思考，那麼應如何脫離二元對立的框限呢？

在互為主體關係中使對方成為「發言主體」

1999年作品〈祕密花園〉是一次重要的經驗。那時是黃海鳴、石瑞仁策劃，瑪俐第一次從都市進入鄉村地區。在藝術跟環境的關係中，只是將都市帶到自然去嗎？那次她創作上思考著盡量減少人為破壞、運用在地的素材的可能性。那次創作的經驗，其實產生了兩方面的啟發，一是脫離二元對立的思考、一是紓解了政治層面的張力，而進入了在地文化。事實上那期間也有兩個運動團體成立，一個是視覺藝術聯盟，一個是女性藝術聯盟，當時為了反對九九峰政策集中大量資源的藝術村做法，藝術團體集結是為了創造遊說政策改變的機會。

〈祕密花園〉的植物香氣、氣氛、涼爽又溫暖的地下穴道空間等等，受到歡迎，這件作品讓她體驗到「藝術」成為「禮物」的可能性。創作在不著痕跡的批判中，改變了事物。藝術成為上天賜與的禮物，藝術和日常的關係，成為跟觀者共享的關係。

2000年玩布工作坊成立，瑪俐所做的，是不讓她們成為拼布班，而轉向了自我意識的成長，〈從你的皮膚甦醒〉。她說，讓藝術在日常中與生命「相遇」，在此相遇中構成互為主體的對話關係。「**婦女的改變·本身就是藝術的實踐過程。而非過去作品的形態·那會成為消費符號的物件取向。**」來自於女性主義的啟發，對話性的社群計畫，已經將藝術的焦點放在「過程」，放在使得參與者的經驗發生改變。瑪俐在那個階段翻譯了《量繪形貌》（2004），她在前言中說道：「左派所關注的公平正義，打破了藝術家神話，而關注利他的創作性實驗，在藝術中建立新位置，延續前衛的精神。在這樣創造更多對話的關係中，是爲了建立主體性，使對方成爲『發言主體』。」

2007年「北迴歸線」的計畫，則是邀請了三十位藝術家、進入二十個村莊或社區，先創造藝術家與特定社群、社區對象的對話空間，在對話中觀察需求、探索可能性、進而實踐出在地性的共同工作方向。這個計畫是一個將藝術家從都市帶到鄉下，同時藉助藝術計畫為邊緣社區爭取中央的資源的嘗試。參與藝術家的關注是放在，如何使居民找尋到當地的需要和自己的方式。因此，這其中有藝術家的學習和社區與藝術家的撞擊。整個計畫鋪陳架構，建立運作機制，將藝術介入的理念實踐出來。但是這個嘗試，卻在後來對於社區的營造工作模式、主管機關的文化政策產生影響力，促使從業者認知或模式產生轉變，她說：「藝術真的改變了社會」。

透過藝術跟公眾產生互動的界面，跟公眾建立關係，瑪俐所說的公共界面，指的是公眾和公共系統。透過她關心藝術和公眾的關係，藝術實踐進入了社會生活公眾的、日常性的空間。同時另一方面，此問題也成為她對於藝術在今日時空已經被商業消費和社會體制所滲透之問題的回應，也回應了「前衛」的延續性——她更進一步的跨過西方歷史的前衛，在社會性的利他和合作性實踐的方式下，將「藝術家創造個人式的神話」模式打破。

在構建一種人與人之間的烏托邦想像的關係上，藝術家成為分享創造性才華的人，藝術成為一種禮物。而在藝術家與在地社區互為主體的實踐關係中，還存在著

一個難題，例如：如果已經打開一個在地實踐的空間，那麼倘若藝術家離開了，這個實踐還能後續嗎？她認為如果無法建立一個運作的結構，在地居民可能無法再長期維繫。透過「北迴歸線」計畫的體驗與反思，瑪俐發現了社區工作需要長期性的關注和投入。也因此，使她將注意力轉回居住的地方，竹圍，她發展了「樹梅坑溪計畫」。

樹梅坑溪所在的竹圍，位於大屯山系和淡水河之間的沖積扇，早先的住民能夠靠山、靠海吃飯、以農漁業維生，天然優美的環境提供了自給自足的生存條件。但從民國四十、五十年代以來，歷經工廠進駐、住宅開發，數十年來的社區發展過程，樹梅坑溪幾乎成為一條不存在的河。幾乎只有上游還存在著片段的河域，因此僅有少數年長者還能說起關於這條溪水的過去回憶。否則對於多數現今的竹圍住民來說，由於多數的溪水已經被水泥鋪面、道路、建物所覆蓋而不可見，因此，幾乎意識不到地面下隱藏著一條被遺忘的溪流，土地的生命源流。

有趣的是在雷蒙·威廉斯追溯「文化」（culture）拉丁文詞源colere時候談到，該語詞具有一連串的意涵，包括栽種（cultive）、居住（inhabit）等，因此在culture早期的用法裡，是一個表示「過程」的名詞，意指對某物的照料、對某種農作物或動物的照料。到了16

世紀，此語詞從「照料植物的成長」，衍生為「人類發展的歷程」的意涵。17世紀開始具有「心靈的陶冶」、「理解力的培養」等含意。³

而瑪俐的脈絡更多是來自女性主義，其對於個人主義、英雄主義容易在資本邏輯中成為消費操作的反思。也來自於對話性創作、社群創作對於公共議題的關切。她說，這些都是生態女性主義中已經談到的，不只關注女人與男人的關係，還包括回到藝術根本之處去思考過程、思考人與社會、人與自然等的關係。

「通俗文化」的範疇難以描畫疆界，其原因也基於此概念本質，是與大眾、公眾生活中的流行時尚、消費文化、景觀社會的發展變遷有關，但她的創作基於兩者之間的矛盾、衝突、對話、共享而發展出超越二元對立的侷限。當她進入通俗文化的場域，她是藉此對於社會與體制進行解構，轉而促使「他人」再重新建構為新發言主體。她不僅是當代藝術批判的行動者、也是一位創造藝術共享空間的文化實踐者。✎

註釋：

- 1 [英]雷蒙德·威廉斯著，劉建基譯，2005，《關鍵詞：文化與社會的詞匯》，三聯出版社，p.412。
- 2 參考Suzanne Lacy編，吳瑪俐等譯，2004，《量繪形貌—新類型公共藝術》，台北：遠流出版社，p.217~219。
- 3 同註1，p.158。

