

從後現代看公共藝術與當代在地社群的認同——

少數族裔的再現

中央大學英美語文研究所 林漢昕

一、前言

公共藝術的發展是有其歷史脈絡可尋的，它與場域特定性藝術的演進更是互相交錯影響。如果我們要看當代公共藝術是如何與在地社群認同的興起結合，那我們勢必要先釐清後現代主義是如何開啓並給予公共藝術為社群發聲的能動性。當羅蘭巴特（Roland Barthes）於七十年代提出作者已死的概念時，他似乎也同時宣告了以現代性美學為圭臬的現代主義作品已不再能夠滿足社會的需求。於此同時，當作品中作者的權威角色被挑戰而無法全然取信於觀者時，藝術家們便開始急欲擺脫作品傳統框架的限制，紛紛從現代性最具代表的地點——博物館與藝廊——出走。在藝術家們從現代性的體制內走向戶外之下，也同時開啓了場域特定性作品的源始。他們不再無視於場域特定性對作品的影響，並且也向觀者宣稱他們的作品必須和周遭環境脈絡一同檢視才是完整的。當藝術活動發展從現代性美學漸漸被後現代性的論述取代，藝術品也逐漸走向公共領域，投入普羅大眾的懷抱，場域特定性藝術的發展也從現象性的模式發展到公眾議題論述性的型態，公共藝術參與在地社群認同的發展也成為一個不可避免的趨勢。從歷史脈絡來看，公共藝術的發展是現代性美學過渡到後現代性主義後的一項產物。和場域特定性藝術一樣，公共藝術的美學是承接著後現代主義而來，並且是以一個相對於現代性美學的姿態來發聲的。然而當公共藝術逐漸從空間美化裝置的藝品走向社會議題的論述空間時，它的發聲能動性又是從何而來？由於後現代主義可說是公共藝術發展背後的一個重要推手，因此我們必須從後現代主義的歷史演進中來看，公共藝術從展覽藝品跨越到社群自我認同的轉折點為何？其中，少數族裔的社群再現因牽涉到中心與邊緣間的不平等關係，更是常引發各方的爭論。因此本文將以少數族裔的再現為例，來看藝術家們在跨出自己的專業範疇去處理一項自己幾近陌生又具爭議的問題時，藝術家後現代性的發聲能動性在作品中是如何展現的？我們將以 Robert Graham 在 1986 年的 *Monument to Joe Louis* 及 John Ahearn 於 1991 年的 *Raymond and Tobey* 為例來看，當白人藝術家走進以黑人為主的都市與社區時，他們作品裡少數族裔的再現是如何被當地居民所解讀？他們的發聲能動性又是如何？從其中我們也能看到後現代性與公共藝術面臨族群再現問題時的策略及其效果。

二、公共藝術的後現代性

從歷史的進程來看，公共藝術是站在現代主義對立面的位置來發聲的，和場域特定性藝術一樣，它從後現代性對現代主義的批判中找到了立足點。¹ 所以如果我們要問藝術家如何從藝術創作的位走向社會議題的發言者時，我們就必須從藝術美學與後現代性的聯結來看。當六十年代末到七十年代初現代性藝術體制與作者的權威性受到質疑與挑戰後，藝術家們也開始反思自己與作品間的關係，因此走出傳統藝術體制迎向公共領域就成了當時的主要策略，而後現代主義對現代性二元本質論的批判力道也成為這些藝術家可用的資源，就是在這種和現代性對立面的關係中，後現代主義和藝術的結盟形成公共藝術的主要理論基礎。Homi K. Bhabha 就曾在“Postmodernism/ Postcolonialism”中強調：「後現代主義在媒體論述中成為了保守勢力當道時期下試圖傳達個人主義多樣性的型式…。」² 這種讚揚文化多元並強調文化與藝術無高低之分的後現代性正好提供了場域特定藝術與公共藝術反抗現代性美學中二元對立與階級組織的力量。而當藝術家們把作品放置於公共空間時，作品與空間背景的關係勢必會被審視。就在作品與空間重新被看待的過程中，作品進入公共議題的空隙便應運而生。如同 Miwon Kwon 在“Genealogy of Site Specificity”談到，作品在走出框架後面臨的是和傳統單調一致的美學機制體系非常不一樣的多樣性社會空間。在這樣的空間下，場域的特定性是會流動並改變的，所以場域背景的去物質性也是可預料的：「新前衛的美學渴望超越傳統媒材如繪畫與雕塑及制度性背景的限制；這種認識論的挑戰由內而外的重新塑造了藝品和周遭環境脈絡間偶然性的位置…以及自我意識的抵抗資本市場經濟的影響…。」³ 由此可見，在後現代主義下，場域特定藝術與公共藝術不僅是挑戰了舊有傳統的現代性美學與體制，也重新檢視了作品與環境脈絡間的關係。這樣的轉折在七十年代成形後，環境脈絡的物質性也隨著和普羅大眾與社會議題的接觸有所改變。

在藝術家從博物館與藝廊出走後，藝術品經過了早期單純為美化環境而設的裝置逐漸成為和背景脈絡相互指涉的作品，一件作品的完整度必須是要配合周遭環境一同檢視才能完成。這樣的場域特定藝術多少仍強調了環境背景的物質性，藝術家的作品與場域間的關係也牢不可破。然後在七十年代後，受到概念藝術的

¹ 藝術家在進行公共藝術活動的當下，或許後現代主義對現代性美學的批評並不是所有藝術家的意圖，然而筆者認為，現代主義「大敘述」結構的崩解是公共藝術之所以能興起的主要條件。社會大眾在擁有自我詮釋的權力後，「公共」藝術的存在才有其意義，而不是單純的將作品從室內移至戶外擺設。因此，不管藝術家的原始創作意念為何，其作品勢必無法逃避普羅大眾的“任意”詮釋。藝術家對其作品後續效應的無法掌控也就理所當然。

² 詳見書中頁 435。

³ 詳見書中頁 12。

影響，場域背景的特定性也越來越去物質化，甚至更進一步走向論述化。這樣的轉變過程，當然與公共藝術的後現代性有關。

如同之前談到的，公共藝術的後現代性是相對著現代性美學而生的。因此當現代性美學在其藝術品中所勾勒出的烏托邦幻滅後，後現代主義對它的批判更具有了合法性與正當性。相對於後現代主義來說，現代性代表著雄性的書寫與自西方啓蒙思想以降笛卡兒（Rene Descartes）學說的二元本質論，對公共藝術來說，後現代主義對現代性的批評正好給了它進入公共論述的管道。從後現代主義對現代主義的諸多批評型式中，我們發現了兩種批判類型的可能性。第一種是解構式的批判，由於作者權威的被挑戰以及現代性藝術機制背後文化可被人為操作性的解密，現代主義所宣稱的一切藝術本質都成了被解構的對象。第二種則是重建式的批評，不同於解構性的是，這種模式的批判除了否定構成現代性框架中最重要家長制的父權優勢外，它更積極性地提出找尋意義與價值的新方法。就在公共藝術的身上，藝術家們找到了這種既能解構現代性又有重建社會能動力的曙光。所以具後現代性的公共藝術不僅從傳統的體制出走，它更是和體制外的社會大眾進行交流。Kown 在“Genealogy”中進一步地指出：「當今對場域特定性實踐的支配驅力是追求更強烈的參與外在世界與日常生活，也就是包含了對非藝術的空間、機構與議題的文化批評，事實上也模糊化了藝術及非藝術間的界限。」⁴ 從這裡我們就能看到公共藝術和在地社群認同發展接軌的可能及可行性，公共藝術也不再只是追求和特定場域間的關聯。Suzanne Lacy 甚至提出新形態的公共藝術一詞來彰顯在九十年代後公共藝術的社會參與性，而 Malcolm Miles 在“Art as a Social Process”中的一段話更明確的點出公共藝術在涉入社會議題時的特性與其能動性：

新型態公共藝術的價值在於它開啟一連串社會批判過程的能力，並且能參與特定大眾的公共議題，如從居所的缺乏到雨林的殘存，家庭暴力以及 AIDS。即便帶有達達主義反藝術的色彩，它的目的不再是只為了能擺放於博物館內，而是抵抗令人墮落的權力與金錢結構，在此同時創造出可供人建構或讓它者構築出多樣可能性未來的想像空間。新型態的公共藝術是以過程為基礎，並且是短暫性的。常常與在地性的論述相關而非全球性的論述，因此是政治性的。⁵

在 Miles 的這段話中，後現代性的公共藝術提供了社會一個自由論述的想像空間，這個空間裡的成員也不再是第一世界的白種中上階級男性所組成，它向弱勢團體與各色少數族裔敞開大門，透過藝術的演示過程展現抵抗資本優勢階級的能動力。

⁴ 詳見書中頁 24。

⁵ 詳見書中頁 164。

當現代性所代表的一切美好想像瓦解後，如生態浩劫、戰爭陰影與經濟緊縮等，現代性美學強調的心靈超脫身體的美感經驗也因而受到強力批判。評論家們認為藝術的觀眾不能再處於置身事外的角色，民眾必須親身投入藝術家的演示過程中，因此後現代性的公共藝術最重要的一項特徵就是群眾參與的能動力，這也讓公共藝術和當地的在地社群認同更加緊密扣合。由趨勢來看，公共藝術和在地認同的結盟已成為一項潮流，其中，少數族裔所面臨的不只是自我認同的發展，它更影響著如何將主流文化對族群本質化的翻轉以及重新思考他們本身與主流權力間的關係。當白人藝術家要走進黑人社區進行族群再現的操演時，藝術家們勢必將同時面對兩道關卡，一是他們要如何處理自己專業之外的族群議題，二是黑人形象的演示又該如何進行。以下我們將從 Graham 的 *Monument* 與 Ahearn 的 *Raymond and Tobey* 來看藝術家在族群政治中的角色及其策略。

三、少數族裔的再現與藝術家的角色

公共藝術的後現代性就在於它解構主流論述及吸納多元文化的能力，所以它和族群政治間的接合就有了很清楚的契合點，Miles 就說到：「對不同性的接納（如性別、種族、階級、性取向及年紀）有助於終結社會的斷層。」⁶ 就是這種對多元文化採取開放的態度，使得後現代性的公共藝術有了崩解主流權力結構的施力點，打破西方白人與有色人種和少數族裔間，中心與邊緣不平等的槓桿。因此在族群政治的運用策略上，對於少數族裔的再現就成了破解族群本質化的主要手法。當後現代性的公共藝術把族群的多樣化與不同性活生生的呈現在社會空間時，現代主義大敘述中男性西方的自大以及對少數族裔刻板意象與偏見的矛盾性就被彰顯。相對於現代性美學的專斷，後現代性的論述就取得了去中心化以及民主化的批判位置。

就因為後現代的強調多元，所以當藝術家想著手處理族群政治的議題時，在選擇所要的特定再現社群時就比須更加小心翼翼，以免掉入藝術家本身的刻板印象中。Miles 也明白的指出：

藝術家必須對‘社群’一詞表達清楚的定義。所有的社群本質上都是利益相關的團體…參與時對社群的選擇是必要的，如此才能對特定社群建立歸屬感並產生聯合關係。這是由內而外的運轉，在分享共同意義時維持一定的角色，而在提供新的經驗意義時則是個轉化的位置。如此，整個團體就能發展出在地性的論述，藉此抵抗跨國

⁶ Ibid., p. 176.

性的現代主義和多國經濟利益形成的大敘述，同時也為被主流文化壓抑的聲音劃出自我的特定性。⁷

因此後現代性的公共藝術在和族群政治運動結合的過程中，少數族裔社群的特定性就顯得非常重要。這樣的運動是一種由下而上的過程，並且在這樣的操演過程中當地社群可以拿回在地歷史書寫的權力。然而族群再現的最後演示權力往往還是在藝術家的手上，所以藝術家在介入社群時的涉入點就非常關鍵，他們自身的背景與社區間的關係也左右了再現的成果，也就是說藝術家在演出他們的作品與社會的關係時，他們本身與特定社區間的關係也會演示在作品身上。所以接下來，我們將以 Graham 和 Ahearn 兩位白人藝術家為例，從他們不同的介入角色中來檢視他們與少數族裔社群間的關係以及再現的結果，並從中窺看後現代性的公共藝術是如何和公民運動及社會議題互相激盪。

（一）市府主導的族群再現：Robert Graham's *Monument to Joe Louis*

Graham 和 Ahearn 雖然同為白人藝術家，但他們介入的角色卻不盡相同。在 Graham 的作品形成過程中，底特律市政府的參與是他介入的主要動機，所以他和底特律當地的黑人居民間的互動性是相對比較低的。當六七十年代底特律市區的經濟發展遭遇瓶頸而停滯時，白人社區紛紛往市郊移動，市中心只留下無法遷移的黑人社群以及殘破的市容。但也因為這樣的背景因素，底特律的白人居民就背負了任意放棄底特律於經濟危機中的惡名，同時市區的黑人社群反而取得了批判的位置並且拿到底特律大部份的政治權力，1973 年底特律的第一位黑人市長 Coleman Young 的當選宣告了屬於少數族裔的黑人在底特律當地成了政治多數。

然而，即使黑人族群在底特律取得了政治多數，也有了為自身發聲的權力，但市區的經濟蕭條以及白黑間的種族問題都成了黑人族群在自身掌握了行政權後必須面對的必要課題。對於族群問題，底特律的市政府便選擇以藝術的型式來解決。透過公共藝術來再現底特律當地黑人的意象藉以緩和黑白種族間的對立關係，同時也經由這樣的手法，由黑人為首的底特律市府也可宣稱做為少數族裔的黑人族群在後現代公共藝術中展現的自我發聲與自我歷史書寫的能動性。所以在選擇再現的形象時，所呈現出的再現主體就非常重要。

泰龍（Time Incorporated）⁸與當地博物館相信，在選擇公共雕塑主題時，於 1981 年去世受人景仰的黑人拳擊手 Joe Louis 在政治上是個權宜之計，也是個安全的選擇。他的職業正可以被操弄來塑造一個能降低白人對黑人恐懼的公共形象……Louis 的訓練者，不論是黑

⁷ Ibid., p. 178.

⁸ 底特律當地的一家汽車工廠。

人或白人，都認為他是個愛國，且家世清白的人，對黑人族群來說是個榮耀。⁹

由此可知，在 Graham 尚未正式參與這項藝術活動時，底特律的市府已經先和贊助商與當地的藝術機構先行決定好藝術的主題，而當 Graham 正式地進入這項活動後，他的主動性就只能表現在藝品最後的外觀以及最後的展示地點上。同時由於這是一場以市府為主導的藝術過程，Graham 和當地居民的互動性更是大大降低，所以當 1986 年 *Monument to Joe Louis* 在市中心突然現身時，當地居民（包括黑人本身）都認為 Louis 的紀念碑是硬生生的介入在底特律最重要的商業十路口中。

這個放在底特律最重要的商業中心的紀念碑，某種程度上顯示了過去被主流文化宰制而邊緣化的非裔主體，如今已能站上中心的位置並昭告大眾它所屬的少數族裔的主體與特殊性。對於 Graham 自己來說，他拋棄了 Louis 的整體樣貌，只著重在 Louis 的單支手臂與拳頭，是爲了展現黑人自我意識與形象的喚醒，以及力抗主流文化的力道。

在 Louis 的運動技巧背後更深的一層含意是，他身爲一名黑人不但可以‘自我防衛’，更能在一個大部份非裔美國人面臨白人種族主義而感到無力感的時期戰勝白人。自我防衛是在非裔美國人的政治理論中，是從哈林文藝復興到黑豹黨最重要的一項宗旨，更是一個用來描繪美國黑人英雄紀念碑時特別有力的概念。¹⁰

然而就像後現代性所追求的多元化一樣，即使 Louis 的這個紀念碑從策劃執行到最後的完成品，都是在具權威性的底特律市政府文化部門主導中，但當地居民對這個完成的藝術品的看法卻不是原先 Graham 和市府所能掌控並料想得到的。除了紀念碑以四個支柱形成的金字塔形框架讓當地非裔美國人聯想到黑人歷史中被奴役的過往外，Graham 以拳頭來象徵 Louis 的藝術概念也受到許多人的質疑。當地民眾感受到的並不是 Graham 所要表達的自我防衛的概念，相反地，

紀念碑在傳統上本來就是為了本質化及蒸餾出歷史記錄，往往會導致曲解了過去和現在。當地一篇常被提及對 Louise 紀念碑的公共評論就指出，Graham 的象徵手法讓 Louise 的意義縮減到只著重在這位黑人英雄為底特律留下的歷史遺跡。在這個案例中，Louise 的身體與運動技巧在轉化為紀念留傳型式的過程中，卻完全沒有提

⁹ Donna Graves, "Representing the Race," *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy* (New York: Icon Editions, 1992), p. 218.

¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

及他身為第一波黑人在自身專業領域中打破膚色的藩籬及獲得國家贊同的重要性。¹¹

在 Graham 的作品形成過程中，我們看到市府與 Graham 本身雖想引用公共藝術的後現代性來做為撫平種族問題的力量來源，並同時為當地社群書寫歷史記錄，但在族群再現的過程中卻因為主導者和當地民眾的過於疏離，導致最後的結果與民眾期待落空，也產生過度或扭曲了再現的爭議，甚至在作品中也複製了 Graham 本身對少數族裔的意識形態。

（二）藝術家的主動參與：John Ahearn's *Raymond and Tobey*

相對於 Graham，Ahearn 在他少數族裔再現的作品中，所扮演的角色則是主動積極地和社區民眾互動，甚至直接搬到黑人的社區裡居住，以在地藝術家的身份為其社區發聲。和 Graham 相較，他多少是以外來藝術家的角色協助在地的公共藝術，Ahearn 則從白人的主流身份入籍至位於紐約 Bronx 裡少數族裔為主的社區，這樣的行為本身就打破了現代主義中白人為殖民者地位的階級劃分。

擺脫了像 Graham 一樣具有「官方代表」意味的角色，Ahearn 的作品取材也不再像 Louis 那樣為眾人皆知的黑人英雄，他反而將生活周遭的人事物搬上公共藝術的台面，成為他作品中的主角。由於 Ahearn 在 Bronx 所居住的社區以中下階層的非裔美籍人士為主，在紐約這個大都會中位處在一個經濟弱勢且邊緣的地位，又因為當地的犯罪率等社會問題，使得當地的黑人民眾與白人警察間存在著一種緊張對立的關係。身為 Bronx 的一份子，Ahearn 當然知道白人警方以及外在世界對 Bronx 的意象是透過主流媒體報導形塑而造成的刻板印象，對於這種錯誤的形象再現，最直接的方法就是透過後現代性公共藝術中對大敘述的抵抗力道重新改寫 Bronx 社區的再現主體，將被主流文化本質化的在地少數族裔歷史重新建構。因此他在 South Bronx Park 的作品就是以當地的邊緣人物，游民 Raymond 以及他的狗 Tobey 為主角。將被邊緣化及污名化的市井小民為題放在公共空間，藉以挑戰以白人為本位的有色人種再現論述，也解構並曝露出了主流中心思想的荒謬性。「對 Ahearn 來說，他要反擊的是 Bronx 因為當地警局的隱藏且被媒體宣傳而被認為是個毀壞的市鎮且經濟敗壞又充滿販毒者、罪犯、娼妓、幫派與疾病的普遍負面形象。所以他在作品中就融入他所認為的‘South Bronx 態度’，應該是愉悅的，自尊的，謙遜的且真實的。」¹²

然而，即便 Ahearn 在他的作品創作過程中有經過當地民眾的討論與參與，最後完成品中所再現的「真實」仍舊遭到部份當地居民的抗議。抗議的民眾認為

¹¹ Ibid., p.221.

¹² Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002), p.84.

Ahearn 的作品並無法為 Bronx 帶來正面的評價，反而只是更加深了當地社區的負面印象。「他們認為 Ahearn 本質上是宣傳了 Bronx 邊緣人觀點的負面形象，同時他的雕像更證明了警方對當地社區原本就扭曲的感覺，並加劇了已存在他們之間的緊張關係。」¹³ 所以，在 Ahearn 眼中 Bronx 的真實卻成為部份當地民眾不認同甚至是不願接受的真實，而他對 Bronx 的再現也成為當地輿論爭議的焦點，到最後 Ahearn 也不得不將他的作品拆遷。

從 Graham 與 Ahearn 的案例中我們可以發現，當藝術家想透過公共藝術為少數族裔發聲時，他們作品中族群的再現，無論是有官方的加持或是與在地民眾的參與，往往都無法讓當地社區的所有居民接受。在他們想以後現代性的批判姿態為少數族裔代言或發聲時，他們本身的殖民者（白人身份）色彩也常削弱了他們作品論述的可信度。所以，雖然後現代主義對現代性的解構及講求去中心與多元化的論述帶給公共藝術與公民運動結合的契機與切入點，但當藝術家想從後現代性的理論實踐到實際的作品中時，他們對完成的藝術品中象徵意義與再現的符號卻是無法全然掌控的。因此當後現代性的批判力道在落實到實際面產生落差時，我們就必須檢視後現代性的公共藝術為特定的在地社群代言的效能，這樣的跨界代言是否只是淪為另一個美好假象的烏托邦，亦或是我們仍能從這樣的共謀中看到少數族裔為自我認同發聲的力道。

四、在地認同與公共藝術的能動性及評價

在 Graham 與 Ahearn 的例子裡，我們似乎看到了在藝術家想從後現代的批判角度去為當代族群問題提供解決方法時，都遇到了少數族裔再現的問題。當藝術家再現的可信度被質疑時，他們對主流論述的批判根基也同樣受到了挑戰，後現代性的公共藝術與社群認同發展間的扣合點也彷彿產生鬆動的危機。然而是否公共藝術再現的問題化，就影響了它為社會議題發聲的能動性；又如果像 Graham 與 Ahearn 一樣，當他們的作品對主流文化將少數族裔本質化的抵抗效果被在地居民否決或被認為是另一種型式的主流再現時，那麼就在地認同的角度來看，公共藝術是否還有其角色的必要性。要討論這兩個問題，我們可以從兩個層面來看公共藝術與當代在地認同發展的聯盟。

（一）當代社會的多元與複雜性

由於當代社會處在後現代性去中心與去本質的影響下，在文化、政治與經濟等就存在著許多不同的面向，所以在看族群問題時也很難有一定的共識，相同

¹³ Ibid., p. 91.

的，後現代脈絡中少數族裔被再現的主體也就不是不能被挑戰的了。當種族的問題意識被攤開在當代社會中來觀看時，族群的特定性與多樣性也同時被彰顯，所以要用一種特定的作品外觀去象徵性的代表或再現某一族群時，也就顯得更加困難。

公共的塑造不只受到政治變遷與公民意識的調整，同時也會受到個人做為公共的烘托、補助與組織角色概念的影響。對每個個人來說，挑戰就存在於如何支撐起個人與公共認同間動態性的交互作用，及如何擁抱這既具刺激性又困難的對話本質，並視整個世界為自我的精神領域而完全投入參與。¹⁴

很顯然的，當代社會裡對公共的概念是不一統且有歧見的，因此對特定族群的再現也必然是複雜且困難的。從 Graham 的案例來看，雖然在整個美國社會裡，黑人屬於較弱勢的邊緣團體，但在底特律卻是相反的情況。非裔美國人在這裡不但不是少數，反而是主流族群，並且在政治上更是處在一個多數主導的地位，因此當地黑白種族間的關係就很難以中心與邊緣的絕對二元論來看，對黑人來說，族群問題在底特律裡成了官方可以主動參與發聲的一個空間。然而在 Ahearn 的案例中，黑人又回到了傳統的弱勢地位，Bronx 的黑人在種族問題上的策略反而是從改寫主流論述為主。而居住在底特律與 Bronx 的黑人之中，又有其更加邊緣的小團體，所以在邊緣的中心與邊緣的邊緣中又產生更複雜也更困難的族群再現。可想而知，當 Graham 或 Ahearn 試圖用一個形象來再現社區整體時，勢必會遭到社區內部分居民的抗議。即使單一性的作品再現無法滿足在地社群的全體需求，但卻也提供當地民眾一個反思自我認同與再現的討論空間，同時在這樣的討論空間中也能再次檢視或重建少數族裔與主流文化間的關係。

（二）公共藝術和社會輿論的激盪

評論家 Patricia C. Phillips 就曾對當代社會的複雜性與不確定性做出一番詮釋，他認為事物變化的迅速是當代社會重要的現象之一，也因此藝術家們已無法用單一的視覺影像來重現任何事物，而這種特性剛好是跟後現代性的公共藝術雷同。不過既然當代社會的各種現象都難以被單一性的呈現，那公共藝術以再現手法做為解決族群問題的手法又該如何解讀，Phillips 就認為，公共藝術在再現過程中最重要的並非在於作品本身，而是作品完成後引發的各種爭議，這些爭議就提供了社會大眾一個可自由發聲的平台。

公共藝術不需要永遠的實質存在，也不需要將無誤但平凡的主題傳遞給每個能接收的人，更不用去標記或創造一個共同點。隨著公共

¹⁴ Patricia C. Phillips, "Temporality and Public Art," *Critical Issues in Public Art*, p.296.

生活的組織與脈絡的改變，公共藝術要達到的是新的闡明與新的期待。它依靠的是它的機動性，及對感應與即時性的可適應性。短暫的公共藝術提供了情況分析與改變社會配置結構的一個連續體，而不需要向更多不同背景，不同語言及視覺想像的群眾指出一個永恆價值的停滯點。¹⁵

如果當代社會的多變是唯一不變的情況，那用這個條件回頭看 Graham 與 Ahearn 的作品時，他們所引發的再現爭議也就顯得合理且具有了向主流價值抵抗的力量。不論他們的選材是英雄式的人物或市井小民，當 Graham 與 Ahearn 的作品出現在公領域的範圍時，主流意識形態對少數族裔的本質與一統化的謬誤也就受到質疑，而當他們的作品中的影像再現也被挑戰選時，少數族裔的多樣性也就在這樣的爭論中被看見。如 Ahearn 的雕像因被居民抗議的拆遷時，表面上看起來 Ahearn 為社群發聲的結果是被當地居民否定的，但在這過程中當地居民對自我本身定位的再思考與爭論才是更重要的過程，過去不被談起也不被挑戰的文化同質性論述也在此受到公評。從後現代性的面向來看，公共藝術作品是否能帶來一個被所有人接受的再現形象以及能否永久性的存在已不再是藝術家們的重點了，公共藝術在社區認同發展中最重要貢獻存在於他引發了公民議題被討論的空間及各種可能性，同時也為特定族群認同論述的過程中找到一個具批判性的位置。

五、結語

藝術與社會實踐間的矛盾與衝突是無可避免的，所以當九十年代後公共藝術紛紛以社會代言人的角色進駐社區認同發展中時，它的正當性與成效必然會受到質疑。然而如果我們回到後現代性公共藝術的本質來看的話，就會發現公共藝術與在地認同的扣合點是有可能也合理的。就如同當代社會環境的複雜性一樣，即便在單一社群內也存有著諸多不同的面向與角度，所以當文本詮釋權已經下放到觀眾手裡的藝術家把作品展現在民眾之前時，藝術家不再能掌握自己作品的意指，相反的，民眾的各自解讀會引起更多的爭議。而公共藝術的價值就存在這種引起討論平台的可能性，自由對話與討論的空間本來就是當代少數族裔之所以能發聲最重要的一道力量，從這個面向來看，後現代性的公共藝術在特定族群認同的發展中是有其角色的必要性。或許公共藝術無法提供一條明確又讓所有人信服的方向（這也正是後現代的特色之一），但它所代表的各種階層的論述自由則是有意義且不可抹煞的。

¹⁵ Ibid., p.303.

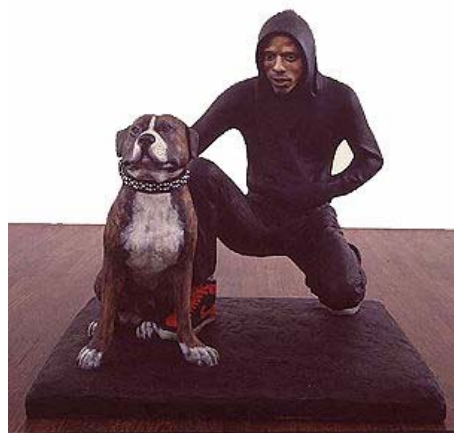
引用書目

1. Bhabha, Homi. "Postmodernism/ Postcolonialism." *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 435-51.
2. Graves, Donna. "Representing the Race." Horriet and Sally 215-24. Horriet F. Senie and Sally Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. New York: Icon Editions, 1992.
3. Phillips, Patricia C. "Temporality and Public Art." Horriet and Sally 295-304.
4. Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
5. Miles, Malcolm. *Art, Space, and the City: Public Art and Urban Futures*. New York: Routledge, 1997.

圖版



【圖 1】 Robert Graham, *Monument to Joe Louis*, 1986.
<<http://forums.detnews.com/dn/history/monuments/images/25.jpg>>



【圖 2】 John Ahearn, *Raymond and Tobey*, 1991.

