



# 溝通，單一的詮釋者之後—鄭安齊的協作實踐與社會行動

從地方到地方—80 後世代的藝術之旅 3

高千惠 VS 鄭安齊

## ■ 「太陽花」之前的「野草莓」年代

**高千惠**（以下簡稱「高」）：台灣在 1990 年代中期之後，於高中階段廣泛設立「美術班」。透過推甄、申請、各院校獨立招生以及考試分發等方式，這個體系使台灣藝術學院出現了一條新系統，藝術系的學生也比過去增加很多。

這些美術班出身的學生，多在應用美術、造形藝術、雕塑、工藝、廣告、多媒體、視覺設計、商業設計、工業設計、空間設計等有關技藝的領域求發展。這支美術班養成的創作者，在台灣藝壇也意味著一種創作族群的取向。你本身即是通過美術班、台師大美術系，於 2007 年再進入北藝大碩士班。然而，以你目前的發展來看，你卻走了一條與社會運動、政治與美學對話之路。你的學習過程，經歷了那些外部訊息的影響呢？

**鄭安齊**（以下簡稱「鄭」）：過去沒想到這問題。確實，我在讀美術班進到美術系再到研究所這樣的教育歷程或培養過程，確實有感覺到我的同儕或是夥伴中，大家的背景或者是想法，或者是彼此之間的交流圈有著同溫層的圈圈狀況。

我國中時期並不是美術班，國中、高中受教育的經驗，確實有明顯的差異。我跟美術班或美術系的同學接觸時，彼此的看法會比較侷限於特定的視角。這並不是不好，我們也可以作到深度的談話。缺點是，我們會缺乏與其他領域交流的機會。你以美術班世代的概念破題，對我是有極大意義的，這讓我重新思考與追溯到「教育」的歷程。

進入社會議題的創作路徑，不是來自一個很大的觸發事件，而是一種迂迴、累積的過程。我那個時代，師大美術系還是很難接觸當代藝術，特別是與社會現實有關的創作。師大美術系位於台北，連結校外資源很方便。當時影響我的是外面的環境。

有兩個展覽令我印象深刻。那時候固定會到北美館或當代館看展，這兩個展都發生在 2006 年前後。一個是當代館的《赤裸人》（Naked life, or bare life），另一個是 2004 年北美館的雙年展《在乎現實嗎？》（Do You Believe in Reality?）。對我來講，是很大的刺激。那時候，第一次接觸到了議題性、或跟社會現實相關的創作類型，發現原來也可用這樣的材料與形式創作。

**高：**能否談談，2007 年至 2010 年間，你在「頓挫族群」的討論聲浪中，以及校園氛圍裡，如何介入「NGO」團體，擺脫「草莓」印記，進入「野草莓」的行動隊伍？

**鄭：**進入北藝大之後，台灣正值兩岸關係緊張期，第一次感覺到社政在生活上的衝擊。如果要回溯 2014 年太陽花運動前曾發生了什麼事情，2007 年至 2008 年間，很多大大小小的社會運動已在累積這股能量。因北藝大的地緣關係，我首先接觸到「反淡北快速道路」這個社運。包括我在內，也有其他同學一起接觸到這個運動。那時候，我還不是被動員的參加者，而是以一般民眾的角色，關注到這個議題。

2008 年，碩一後半學期，我接觸到兩個不同的運動群體。一個是倡議公投法補正的團體，是政治意識傾向台獨的民眾運動者，他們長年在立法院前擺攤宣傳，試圖透過公投改變台灣政治現況。另一個則是「野草莓」運動。陳雲林來台事件，我在老師、同學引介下，間接和「野草莓」有過一些交流與聯繫。從這個時候開始，我們思考到作為一位創作者，在社會運動與抗議組織架構裡面，可以做什麼？可以用什麼樣的方式去實踐？從那時候起，我們也開始累積跟政治工作與社會運動者協商溝通的經驗。這使我們思考到，藝術可以轉譯怎樣的訊息？或是藝術可以透過什麼樣的方式轉譯訊息？

當社會出現重大事件或變革時，通常會有相關專業者提供著力點，但在藝術這項專業領域，大家在進行創作時，往往會忽略創作可以用什麼樣的模式與社會接軌，同時，也不知如何實踐才能讓社會知道藝術的必要性。畢竟，藝文領域本身，很可能就是一個優勢社群，或是只有特定社經地位的群體，才更有機會從事這方面工作。當我們進行各種實作時，會不會也加深了階層劃分與不平等？這是一個一直存在的問題。

基本上，當年在藝術學院，大家對於未來現實的想像比較限縮。一種是想進入畫廊賣掉作品以謀生，另一種是依靠補助或是一個計畫接著一個計畫地進入美術館、博物館，希望靠展演體系進入社會中。在思考有沒有其他路徑時，因看到街頭與廣場上的抗爭，反而受到群眾的啟發。

那時候，有個社會運動團體－**台灣農村陣線**（Taiwan Rural Front），因中科（中部科學園區）3、4 期的案件（后里為 3 期基地，相思寮為 4 期）組織了抗議活動。農陣試圖透過學校年輕人，讓這個議題有更多傳播機會，因此當時會留街頭通訊錄，後續再有見面會或討論會，把這些曾經上街的學生串聯起來。因為當時正好在思考藝術與社會的關係而往外跑，這個機緣終於將我們和社運組織聯繫起來。

各校的學生陸續在各校進行串連的組織和活動。在北藝大，我們不只討論中科議題，也想探討藝術家怎麼跟社會連結，怎麼跟社會運動發生關係。所以除了宣傳中科的議題，我們也在

校內辦了一系列的講座，跟以不同社會議題為題創作的紀錄片導演、音樂家、歌手，或者是涉入社會議題的文化人，以及有直接行動的社運人士在講座活動上互動。針對中科案子，我們則在學校擺攤宣傳。

舉辦活動的同時，我們這一群人也開始自我培力，一起看書看電影。我們看了一部紀錄片《文化干擾》（Culture Jamming），它成為我們一個名為「干擾學院」的團體成立的引頭。它由其他同學發起，我是參與其中的一員。在我們邀請校外組織者、運動者講演之後，內部也各自投入不同的議題。當時我對農業議題比較有興趣，所以就參加台灣農村陣線，做了一點工作。例如基本的設計宣傳品，或是道具，後來也有一些協作性質的行動。

這大概是我怎麼樣從一個比較單向培養技術的美術班學生，繞了一大圈之後，如何接觸到與社會、政治相關的藝術發展過程。但是，跟台灣農村陣線一起行動，或一起作藝術計畫進行抗議時，還沒有非常意識到這裡面應有個知識體系，或是背後需要什麼東西去支撐。當時是在不很明確的概念中，做下去。

### ■ 從「干擾學院」到「藝術如何轉譯訊息」

**高：**你們的「干擾學院」，讓我想到波伊斯的藝術學院改革行動。你提到了很重要的一個問題：「藝術如何轉譯訊息？」這或許可以回到你的一個創作實踐上來討論。

2009年至2010年間，你辦了一個個展：《塵埃碎屑》。2011年又在南海藝廊，與一群同儕共作了《塵埃碎屑 II— 城市之光》。《城市之光》是卓別林1931年的一部默片名稱，描述在大城市現代化過程中，一個小人物的生存情境與精神。顯然，你們想探討1980年代相繼出生的世代，所處的2010年後期境況。《塵埃碎屑 II— 城市之光》一作，還是具有作品生產的概念。當時為何選擇市府科員、房仲、派遣工人的日常為一種集體表徵？這二件作品，是否也是你告別「以藝術創作為未來目標」的展演？

**鄭：**當時我們參加很多社會運動，接觸到不同的社會議題。台灣農村陣線、反國光石化之外，也有三鶯部落自救會等。社運中所作出來的計畫，還是要依循特定的實際需求，例如，明天上街抗議某地方土地徵收，下周反對美國牛肉進口，或是環境影響評估會議等。所進行的行動或物品，大多要在實際需求下產生。

然而，作為一位創作者，還是會想要用創作者的身份，來講述這些議題或是批判這些現象。在這個情況下，便想要由自己來策畫、構思內容，找一些人合作，生產出藝術計畫。另外一點，對我也很重要。因為對學院特定狀況的不滿足，向外尋求各種可能性時，回到學院常會遇到一些質疑。譬如會被問到—你要做社會運動了嗎？不再做藝術了嗎？在那樣的環境下，會面對如何界定自己的身份、界定自己的狀態的需求。當時大家所接觸的思維框架是，你必須要讓自己符合某種特定狀態，才比較有合法性。

那時候，我隱隱約約會抗拒這種指向。如果我去做社會運動，是否就意味我不是藝術家了？我還是喜歡透過藝術傳達訊息。社運團體有各種不同專長、不同領域的同儕，透過組織，彼此可以在法律、建築、繪畫等學科上交流，從中發現或理解自己的專業能力。在協作中，藝術正是我表達能力。過去在美術班、美術系、美研所，往往因為群體感知狀態的相似，反而不易意識到自己的協作能力，也無法意識到自己經過長年的訓練後，在形狀、視覺、生產文化力等方面上與其他人的差異。我在創作者與社會運動者的身份中，有了兩者並論的想法與實踐動能，於是就產生了上述兩檔展覽。



從現在角度看，自然有許多不成熟的部份。在第一次展覽，我是用第三人稱的角度來談議題，著重在情境的佈置、影像的呈現。第二次展覽，則注意到「都市空間生產」的問題。因為參與社運的關係，多多少少吸收了左翼的知識，便想呈現勞動異化的狀態。也因此，設計了房屋仲介、市政府的公務員、舉牌工人，並選擇相似年齡層者參與。

我與三個合作的導演跟演員，各自考察這些工作者的生活語境。我們用比較情境化、人物故事的方式呈現。這些角色跟房地產的產業靠近，但他們又未必是從中獲益者，所以就產生矛盾性與多面性。面臨這樣的議題，我們嘗試去打開一定程度上的「人的複雜度」，捨棄二元的判斷。這些計畫不同於在參與社運時製作的計畫或宣傳品。社運活動為了傳達訊息並顧及時效性，要快速地讓接收端吸收，在當時議題的繁多時候，比較難採用瑣碎或曖昧的創作方法。但這也不是絕對的，常常也必須視不同情境做出訊息量的取捨。

### ■ 尋找藝術與社會的關係與教育系統

**高：**你在 2012 年出國，將近 10 年的時間在德國學習。你在畢業不到一年的時間就申請到德國學校。在德國學習時間，你在奧登堡大學藝術教育博士修習中，以「德國紀念碑」的研究作為一項田野書寫行動，並在 2022 年出版了《不只哀悼：如果記憶有形狀》一書。藝術與社會的關係，一直是你關注的方向。這十年間，從學術到教育，有那些重要的學程、展覽、書籍或人物，對你產生影響，並使你邁向一個具論述系統的非典型藝術行動者？

**鄭：**我進北藝大，研一就開始學德語。當時我喜歡一些德國藝術家，如波伊斯、安森基佛，覺得可以學學德文，多了解這些藝術家的資訊。

2010-2012 年這段時間，是我參與社運最密集的時候，特別是 2010 至 2011 這一年，有時候甚至每一兩個禮拜就會上街一次。為了回應議題與社會事件，我們一群夥伴在必須立即回應的壓力下，經常要很快書寫新聞、動員、聯絡媒體、製作宣傳品、道具、海報等。在短時間內生產出東西的過程中，我們覺得這本身就很像是一個固定的運作模式—某種流水線的狀態。

當然這狀況或許沒有不好，但是需要檢討或反思的，我也因此想到如此工作的一些限制。如果我一直做下去，會不會又讓藝術變成一種宣傳工作。這其中有很多細緻的形式及權力問題要考慮。另一方面，我發現台灣在地的學程，沒辦法找到系統化的相關知識訓練，讓我知道還可以怎麼做，可以怎麼再發展，有那些模式可以參照。當然，台灣有很多藝術家前輩做過相關的計畫，只是當時的我沒有找到，或者是當時還未有這樣的機構，所以就想往外找。

當時找到的是德國脈絡中的藝術研究中心（Institut für Kunst im Kontext）的資料過去名為藝術家進修實驗學程（Modellversuch Künstlerweiterbildung）。這個學程啓自 70 年代中期。當時與自由民主黨（FDP）聯合執政的德國社會民主黨（SPD）政府，開始推動一系列的文化與教育政策改革，以便回應民間許多尋求改革的聲音。藝術界則思考到如何透過藝術賦權給社會大眾，並開始爭取自己的權益保障。例如，除了創作，如何投放藝術家到教育場域裡、如何改變公共藝術標準、如何使評選機制更公開、如何提供藝術家更多工作機會等。還有，如何接觸特定議題與機構，例如，怎麼跟監獄工作？跟少年工作？怎麼跟小朋友工作？有一群在政治上比較活躍的藝術家，跟工會、聯邦開始交涉，促使聯邦發展很多實驗學程，其中一個至今被留存的學程，即為柏林藝術大學脈絡中的藝術研究中心（Institut für Kunst

im Kontext) )。赴德，我念的即是這個碩士班。這個課程與提供的藝術家工作模式，解答了我在社運面臨的難題與創作上遇到的困境。

### ■ 德國經驗中的藝術中介角色

**高：**「德國文件大展」很多周邊活動都與「教育」有關。在前衛藝術的概念中，掖注了教育與推廣的項目。「柏林雙年展」與「歐洲聲言」也都具有論壇、教育等打破菁英前衛的設計。針對你在德國的學程或介入面向，能否更進一步，談談你是針對「受到干擾的藝術」，還是「受到干擾的社會」，而選擇「紀念碑」作為一個研究對象？

這也許可以回到一個前置問題，就是藝術與社會轉譯的工作。你的《不只哀悼：如果記憶有形狀》(2022)一書，是以中文在台灣出版，是想透過考察德國戰後紀念碑的演變，提出什麼干擾的信息？你何以認為記憶彰顯的紀念碑，最後可以無感的存在？是在什麼條件下，可以改變記憶的形狀？或是，德國紀念碑經驗能否在台灣複製？在德國這十年，比較搜索不到你的創作訊息。這是否意味你在藝術途徑上的轉向？或是藝術創作身份有了遮蔽？

**鄭：**一般在台灣蒐集關於我的資料，都會看到我的社會評論文章或展覽報導書寫。這也關乎到我到德國之後工作方式轉變。我的「創作」狀態，不再是以個人藝術創作的方式出現。我不再是畫一幅畫、策一個展覽那種單一的藝術家或策畫者。我通常是作群體性的合作，包括跟非藝術家、非創作者一起合作的過程。在學程裡的定義，以德國來講就是「Kunstvermittler」，英文是「art-mediator」，指藝術中介（教育）者的角色。

我從單一的詮釋者，單一的定義者之作者論，轉向到協作的方式，以各種協調過程完成計劃。這個工作模式的轉換，彷彿沒有在做「自己的」作品。在疫情之前，我回台灣幾次，也是用團隊的名義，在（教育）體制外的社會脈絡中，跟不同社群溝通我們想傳達的訊息。

《不只哀悼：如果記憶有形狀》這本書，只是我目前博士研究中相關的一部分（目前博士論文研究是關於體制外藝術教育當中「文化工作(Kulturarbeit)」此一概念以及「脈絡中的藝術研究中心」的發展歷史）。它比較像是我額外分支的計畫，跟藝術轉譯的方式探討有關，也跟我在柏林的碩士班所學比較有關係。柏林這個城市經歷了帝國與法西斯政權，東德也經歷了一黨獨裁專政。柏林藝術家很多都會針對城市歷史提出創作或計畫。柏林碩士課程，使我接觸到一個很重要的項目類型，就是紀念碑的製作。

我們所上一位老師史蒂芬妮·燕德里西(Stefanie Endlich, 1948-)有很長的時間，參與柏林視覺藝術家工會，成立公共藝術辦公室，協助藝術家進行公共藝術製作，並在發展過程中給予陪伴。這位老師在整個紀念碑發展與設置過程中，無論是擔任評審委員或是協調員，或是純粹以學者角度的評論與回饋，都有很多第一手的資訊與經驗。我在柏林第一現場可以看到這些課程和物件，所以就想好好記錄下來。除此之外，我們有很多課堂，是用一整個學期的時間，在特定的社區或是機構進行田野調查，跟在地人交流、工作。除了現地之外，也會把現地材料帶回來消化，或者研讀其他歷史材料。我們可能會先花一段時間了解現場，接著再用一段時間組織工作或計畫。我在德國看到紀念碑設置的過程，包含很長的手稿、施作、公共溝通等過程，而不僅僅是最後的形制結果。

德國的社會脈絡與歷史政治背景的產物，不見得適合台灣狀態。台灣有其特殊脈絡，能不能複製也是要打問號，我也傾向不去複製，因為這也重複了知識上的階層與殖民關係。台灣較多把這些（德國的）紀念碑、紀念物作為正面的學習模範，而常把協商與溝通的過程簡化為

一個物件，或是物件本身的形式與美學語彙。這樣很可惜。有些紀念碑案例，也並不是全然正面的。如果我們有機會解析政治協商到公共溝通的過程，這些美學形式就不只是形式而已。在德國，每個紀念碑的形式必然會對應到社會脈絡，並透過一些程序進行轉譯的過程。在台灣，我們有沒有辦法把紀念碑設置的內容過程複雜化，並加以討論？這是我有興趣的部份。德國已有這麼多案例與歷史發展源流，或許可以變成我們分析的對象。藉由分析經驗，我們也許可以得到紀念碑的「識讀」之力。此「識讀」借用傳播講的「媒體識讀」，意指可以進入紀念碑相關討論的傳達能力。紀念物不只乘載歷史反思的訊息，也可能與國家建立、國族神話塑造有關，我們怎麼從這些案例裡面解讀出訊息，並得到後果？如果在台灣，我們能具備「紀念碑識讀」這樣的能力，就不會限縮在單一的處理方式上，在後續發展中，對整個事情也會有比較複雜的多面想像。如果說，這個研究跟我博士論文有所連結的話，就是一種用藝文方式處理社會議題的分支。

#### ■ 「單一生產者」之後的協作實踐

**高：** 歷史事件作為藝術的材料來講，1930 年代的前法蘭克福學派，已有政治與美學的論戰。在方法論上，在當代有關介入、互動、參與式協作的《關係美學》與《人造地獄》書寫中，也均提到很多參與式、左翼的行動。我在個人的《藝術生產線：創作實踐與社會介入的案例》一書中，認為社會事件作為創作材料，是透過思維、視覺、行動等具美學理念的表述，提供一種觀看世界的方法，以開拓被既有意識所侷限的慣習認知。

要檢視一個年代藝術是否能具有改變藝術史的意義與價值，在於藝術作品與相關運動是否改變了一般人認知世界的模式，或是能夠「反身」用新的方法面對仍在進行中的、有待修正中的認知世界。從政治事件出發，此類的藝術工作者多扮演了「想像的或虛構的歷史學家」身分。因此，「本身」亦是一個藝術生產的議題。面對社會系統作為批判材料的創作，其主體性為何，已成為藝術生產系統中的一個批判材料。

你認為，以社會事件作為創作材料是一種藝術生產嗎？當代為社會而藝術的行動，其社會性與藝術性之間，出現的美學與反美學之距離，又如何衡量？或是說，以藝術家身份、論述者身份、社會運動者的身份，你如何在置換中，提出視覺與理念的運用可能？或是可以更具體提出你介入的例子？

**鄭：** 怎麼轉換不同的身份角度，在於我對自己的要求，或計畫所制定的方向是什麼。我想要把「藝術家作為單一的定義者」，或是在整個藝文生產的過程中，「單一生產者」的角色消解掉，也就是放棄自己作為單一創作者的身份。

回到台灣，有一次創作、執行計畫的經驗。根據過去曾在 1970 年代末執行的計畫「共造城市」（Mitmachstadt）的概念，我們設計了一個工作坊的框架，經過在地田調過程而轉換成台灣的版本，並跟居民、學生、小朋友互動。在這過程裡，我們會把製作傳達的訊息的工作交給協作者。<sup>[1]</sup>

因為計畫名稱是「共造城市」，跟空間規劃、都市空間發展有關，所以製作素材加入了可以讓參加者會對地景、空間產生投射的要素，包括以陶土鋪設而成的地景，小鎮重要的建築，道路等。通常我們會丟一些矛盾的議題，有時候各個子題會連結擴張成一大一點的議題。例如：你長大之後會留在這裡？留在這裡會怎樣改變空間？開發與保存如何取捨？若你要離開，離



開原因是什麼？通常我們不會給協作者固定的答案，如蓋多大的交通建設等，而是注重討論過程。

以「共造城市」的計畫為例，採用的素材是陶土，在意過程當中，怎麼藉捏塑、手段或手法，傳達給一起協作的人。這樣表達的好處是，操作的門檻不會很高。另一方面，當我們採取非語言文字表達的方式，可以把不同的年紀、社會經驗、或教育文化背景者，拉到一個框架裡，以平等的語言溝通。藝術家並沒有因為這樣消失，我們的角色或存在感反而更被彰顯。因為我們必須傳授非文字的語言或技巧，包括設計計畫的框架，安置大家在裡面，再透過不同主題的需求、慾望，或不滿，進行溝通。這是作為一位創作者可以提供的。

對我來說，如果這一段時間學習到的知識，或是累積的工作經驗能帶給我什麼，總結而言，我是透過「放棄對藝術家角色的單一詮釋位置」，讓我的藝術專業能力跟更多人有所結合。也就是說，不是「創作藝術品」，而是以藝術的方法來工作、與人協作。

### ■ 協作與合作模式的地域認知

**高：**在藝術家類型中，可不可以定義你是藝術介入社會的「行動者」？很多藝術介入社會的「藝術家」，還是保留了「結果」，並以「單一詮釋位置」，將計劃「作品化」，成為美術館的收藏品。當你成為協作計劃者，你還會保留藝術家身份嗎？或是更接近是一個教育者？我在你的脈絡可以看到你是左翼藝術創作的模式。與畢莎普(Claire Bishop)《人造地獄》第一章〈社會轉向-協作及其不滿〉，有相當的對話性。你的師大體系、藝術教育等過去經驗，可能也潛在你的身上，而驅導出這種社區介入教育者的角色。對某些研究者來說，將協作計劃或行動生產，列於藝術領域並沒有什麼問題。問題回到協作者本身，他是在進行社會轉向，或是用社會轉向為題材創作？以及協作者是否是共創者？這會在後來發展中彰顯出來。另外，何謂藝術行動家或行動藝術家，可能要用一種教育的方式，重新詮釋或再溝通。

最後，在兩地來往，從台灣藝術同儕的目前處境與發展，你看到那些變與不變？你會覺得那個環境更合適你的生存？提供你更大的策動力？

**鄭：**往後會怎樣發展，我覺得很難回答。我在求學、研究過程中，往返台灣的時間沒有很長，沒有辦法馬上下一個結論。當然，我比較希望回台灣發展、工作，畢竟當初會想要出去進修，就是想要解決台灣面臨到的問題。以我的工作狀態來說，怎麼樣找到工作團隊、夥伴，對我蠻重要的。因為我的模式是，不是只有自己一個藝術家，反而是團隊或組織集體的工作方式。可以一起工作的夥伴或協作的夥伴，是很重要。

針對角色認同，我覺得有語境上的困難。在台灣，社會對「藝術家」有很多刻板的想像，當我自己講自己是藝術家時，並不是要塑造那個形象。但在柏林，在我的工作領域，我會很放心跟別人說我是藝術家，因為在同語境工作的人可以理解到，藝術家包含的角色是可以有很多面向。過去在台灣，我一直沒辦法有自信、確信地跟人家講我是藝術家。我覺得，我可能有面對語境轉換的問題。

現在台灣講的跨領域、跨學科，又是一個新創造出的框架。可能我資訊停留在十年前的台灣藝術生態，所以現在還沒跨出自己的一個檻，以至於當要描述我的藝術工作時，仍需要用很多的補述來說明。

[1] 這兩次在台灣執行共造城市的計畫組成成員有王瑋琦、汪少凡、沈昱霖、何凌宇、吳玳瑩、林正尉、林玉萍、許文齡、張文琦、張又欣、游欣穎、陳詩欣 (Vivian Chan)、翁玉琪、

溫心榆、鄭安齊、盧楷靜等人。此外，尚有大量的「在地專家」對工作坊的規劃和實作有所貢獻。

---



### 鄭安齊

《不只哀悼—如果記憶有形狀》一書作者。1985 年生於台灣台南，2012 年起暫居德國柏林，現為奧登堡大學藝術教育博士生。研究聚焦於藝術、（體制外）教育、政治及社會之間的交互關係和張力。藝術實踐常以集體的方式，於公共空間並以當前的社會議題為對象組織各種計劃。

---



2008 年野草莓運動，與「打開當代」的藝術家及北藝大同學於廣場上搭建小屋的工作紀錄。  
圖片提供：鄭安齊。





偕台灣農村陣線成員及其他學校社團成員，於后里及相思寮進行訪調過程。圖片提供：鄭安齊。



《塵埃碎屑》展覽第三部分，「台北好好看假公園紀錄計畫」。圖片提供：鄭安齊。





《塵埃碎屑 II- 城市之光》展演計畫演出紀錄，2011。合作導演：阮少泓；演員：蕭東意；影像統籌：李旻軍；空間裝置：葉振宇、林保璋。圖片提供：鄭安齊。

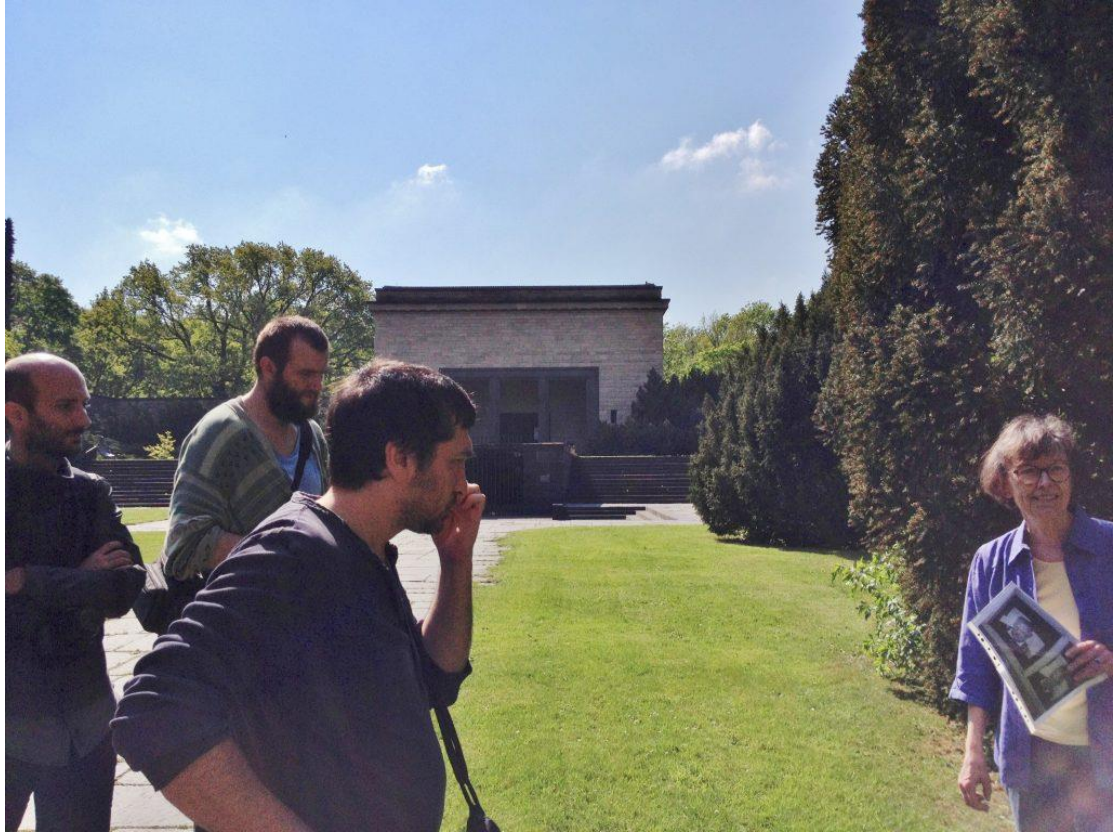


《塵埃碎屑 II- 城市之光》展演計畫演出紀錄，2011。合作導演：黃鼎云；演員：洪唯堯；影像統籌：李旻軍。圖片提供：鄭安齊。



柏林藝術大學「脈絡中的藝術」研究中心（Institut für Kunst im Kontext）課堂紀錄。圖片提供：鄭安齊。





柏林藝術大學脈絡中的藝術「脈絡中的藝術」研究中心課堂紀錄。圖右為史蒂芬妮·燕德里西（Stefanie Endlich）教授。圖片提供：鄭安齊。



圖為鄭安齊在柏林市北郊邊境區（Märkisches Viertel）與社區居民透過遊戲設計進行討論該區都市空間發展的議題。圖片提供：鄭安齊。





2017 年第 14 屆卡塞爾文件展於雅典展出期間，訪問駐地藝術家瑞克·婁（Rick Lowe）紀錄。圖片提供：鄭安齊。



2017 年第 14 屆卡塞爾文件展出期間，藝術家瑪莉·齊古里（Mary Zygouri）進駐寇奇尼亞社區之協作式藝術計畫紀錄。圖片提供：鄭安齊。





與「共造城市亞洲小組」成員與在地環境教育研究員、教育者劉冠妙進行討論之過程紀錄。  
圖片提供：鄭安齊。

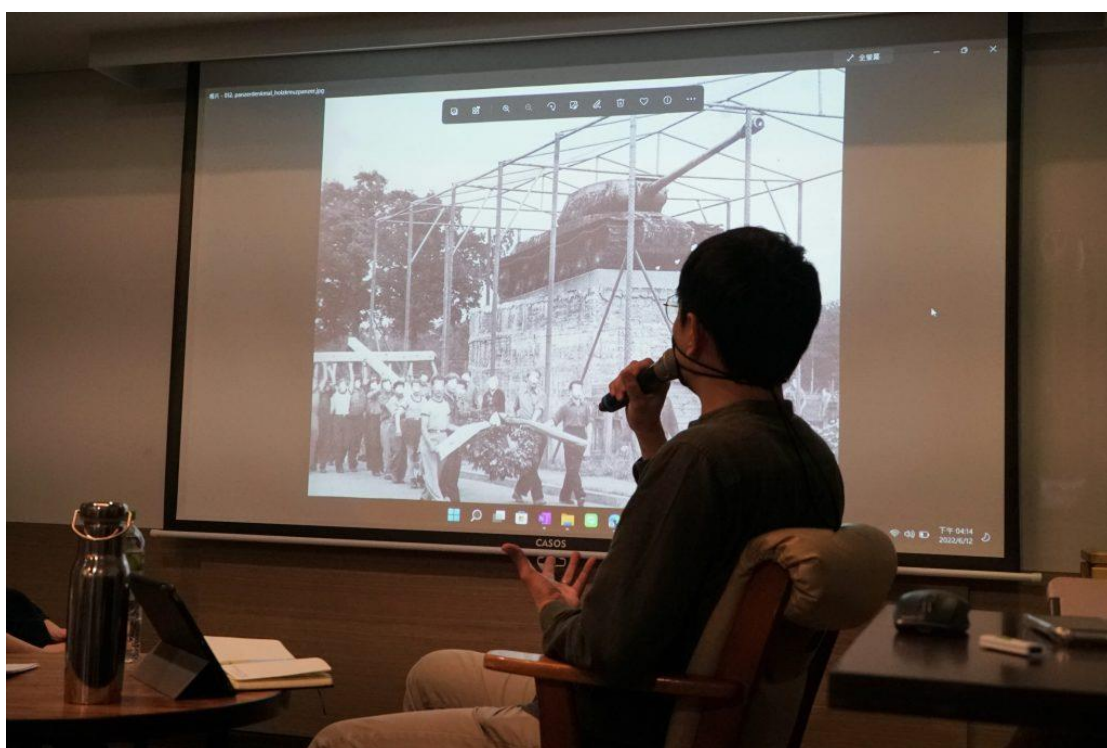


2018年《共造城市 - 都市規劃的民主想像》藝術計畫於宜蘭進行工作坊之紀錄。圖片提供：  
鄭安齊。





《共造城市－都市規劃的民主想像》工作坊影像紀錄，2018。圖片提供：鄭安齊。



《不只哀悼－如果記憶有形狀》於左轉有書與作家阿潑對談影像紀錄。攝影：葉家辰；圖片提供：沃時文化。

本文為國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」。感謝藝術家鄭安齊提供圖片資料，以及本專案執行團隊：李寅彰執行文字工作與聯繫、在地實驗影音

檔案庫葉杏柔執行資料處理與編輯。

# 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會  
Winsing Arts Foundation

作者 Author



高千惠 Kao Chien-Hui

高千惠，藝術文化書寫者。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有《出界—水墨空間的人間詩學，2020》、《當代藝術生產線—創作實踐與社會介入的案例，典藏藝術家庭，2019》、《不沉默的字—藝評書寫與其生產語境，2018》、《詮釋之外—藝評社會與近當代前衛運動，2017》、《第三翅膀—藝術觀念及其不滿，2014》、《風火林泉—當代亞洲藝術專題研究，2013》、《發燒的雙年展—政治/美學/機制的代言，2011》、《藝術—以 XX 之名，2009》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史，2009》等書。