

回望「社區」轉向：香港藝術的社會實踐

黃小燕

「Artists have taken on the task of creating microutopian interventions that allow us to dream back the communities we fear we have lost.」(Carol Becker, 2012)¹

用生活創意或以「自己故事自己講」來連結社區，這些方法近年遍地開花。「社區文化關注」在 2006 年 3 月成立，打著「推動結合文化社會創新 (cultural-social innovation) 的社區營造」旗號，² 先後設立多個「故事館」，包括「香港故事館」（前名灣仔民間生活館，2007 年成立，自 2012 年起由行為藝術家盧樂謙主理）、「八鄉綠色社區營造」（2012 年成立）、「土瓜灣故事館」（2014 年成立），³ 未有實體空間的「觀塘故事館」（2015 年 4 月起試辦，在「基督教青年會觀塘會所」以展覽形式暫時落戶）。而以隨緣心態、眾籌方式營運的「碧街 18 號社區實驗空間」、⁴ 「馬寶寶社區農場」（2010 年起運作）、⁵

1 Carol Becker 著：〈Microutopias: Public Practice in the Public Sphere〉，載 Nato Thompson 編《Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011》（紐約：Creative Time；麻省劍橋及倫敦：MIT Press，2012），頁 64 至 71。

2 <https://communityculturalconcern.wordpress.com/>。檢索日期：2016 年 3 月 8 日。

3 「『土家』是用政府的市區更新基金來營運。我們一方面，是想要讓街坊可以在重建開始之前，好好凝聚力量，一起參與社區，到重建真的到來時，才有力量去跟政府傾。另一方面，也是想跟街坊一起思考自己的方向。」（引自〈土家：讓街坊放膽講故事〉，見 <http://littlepost.hk/2015/04/17/%E8%AE%93%E8%A1%97%E5%9D%8A%E6%94%BE%E8%86%BD%E8%AC%9B%E6%95%85%E4%BA%8B/>。）

4 碧街 18 號社區實驗空間集「生活實驗室」、「資本主義復原中心」、「社區禪修中心」、「社區佛堂」、「活版印刷工作室」、「底片沖曬工作室」於一身。

5 馬寶寶社區農場由粉嶺北馬屎埔村民及關心香港永續發展的朋友共同創立。

或本著「向土地學習，重新認識生活」而組織起來的「鄉土學社」、⁶ 守望及深耕社區，其揆一也。而個別的「社區 x 藝術」項目，更所在多有。其實，在 2014 年的 8 月到 11 月，有關社群 / 社區藝術案例、狀況和發展的展覽、工作坊一個緊接一個，計有：「火花！假如（在一起）」、⁷ 「與社會交往的藝術——香港台灣交流展」⁸ 和「我為人人：社群藝術論壇及工作坊」。⁹ 一連串社區 / 社群藝術的展覽、工作坊匯集的項目就不下數十個，可說是一次小型的盤點。2015 年受到注意的社區藝術項目就有「活現昇平：村校、藝術、大笪地」、¹⁰ 「後桃花源記：錦田 / 釜山藝術交流計劃」、《十八區社區藝術地圖》出版（第七屆校園藝術大使計劃）、「社區生產：土瓜灣製造」等等。

可以說，香港近年碰口碰面都是「社會參與式藝術」/ 社區藝術，甚或有趁墟現象，¹¹ 但這方面的討論卻未跟得上實踐，因為，觸碰社群 / 社區藝術實踐上的問題意識，譬如「社區是誰的社區？」、參與性、創作倫理、美學形態、介入的效應，對之加以詰問或深入探究的論說，可謂遠遠不成比例。（老實說，這些社區藝術內部的問題意識，都不易處理及書寫，如資深策展人何慶基認為社區藝術是「難搞的藝術」，社區藝術也是難討論的範疇。）¹² 至於本文的著墨點，乃在於回溯及梳理香港自九十年代以來「社區藝術」的發展脈絡，不論官方政策及資源的投入，民間的邊探索邊實踐，以至社會氛圍的變迭，各股力量拉鋸，鼓動這一範疇的挺進。

6 鄉土學社創社成員之一是資深藝術家楊秀卓（也是退休的中學美術老師）。

7 「油街實現」的「火花！」系列共七項展覽，由本地年輕策展人構思。「假如（在一起）」由活化廳的李俊峰策展，展期是 2014 年 8 月 1 日至 10 月 19 日。參展藝術家及計劃包括梁志剛 @ 社區耕種計劃、盧樂謙 @ 人民足球、何穎雅（探研油麻地及旺角的左翼及在地文化組織）、高穎琳 @ 週街展等。

8 由台灣藝術家吳瑪俐策展、香港藝術家梁美萍與策展人張晴文協同策劃，參展藝術家 / 組合共三十個，展期是 2015 年 10 月 17 日至 11 月 23 日。參展藝術家 / 組織（香港）：CoLAB、MaD 創不同、文晶瑩、方韻芝、民間博物館計劃、何國強 胡家偉 影行者、李曉華 + 張子軒 + 張蓉 + 陳穎斯 + 葉建邦 + 羅至傑 + 黎朗生、活化廳繼續工作組 & 街坊、楊秀卓、鄭炳鴻 + 啟德河綠廊社區教育計劃、聲音掏腰包和簡梁以瑚。

筆者分別為這兩檔展覽寫過評論，本文的一些想法先在那裡發酵。〈後油街：快快樂樂地「一團矛盾」下去〉，載《a.m.post》111（2014 年 11/12 月）：頁 110 至 111。〈共感藝術、共感社會——熱眼旁觀的在地深耕：從「與社會交往的藝術」展談起〉，載《藝術家》475（2014 年 12 月）：頁 242 至 247。

9 為期兩天的工作坊在 2014 年 11 月 22 日及 23 日在香港中文大學舉行。

10 原定 2015 年 8 月 15 及 16 日舉行，第一天因大雨天取消了活動，只剩一天的開放時間。

11 甚至在主流藝術圈、藝術市場「吃得開」的聲音藝術家楊嘉輝也正在進行為期一年（2015 至 2016）、由 Para Site 藝術空間委約的創作研究計劃「街坊交響樂」。

12 何慶基著：〈難搞的藝術——社區藝術談〉。載《信報》，2007 年 4 月 16 日，頁 34。錄影力量舊成員阮勁寫了回應長文〈美好的藝術——也談社區藝術〉，是難得的一次關於社區藝術倫理的對話。（見：<https://vpflow.wordpress.com/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%E7%89%87%E6%AE%B5/%E7%BE%8E%E5%A5%BD%E7%9A%84%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%BC%8D%E7%BC%8D%E4%B9%9F%E8%AB%87%E7%A4%BE%E5%8D%80%E8%97%9D%E8%A1%93/>。檢索日期：2015 年 2 月 26 日。）而劉建華以觀察評論員身份對「後桃花源記」項目發出的綿密詰問與批判，幾乎是絕無僅有的。見：劉建華著：〈從反到本 重返到地〉，載《後桃花源記：錦田 | 釜山藝術交流計劃》（香港：C&G 藝術單位，2016），頁 66 至 81。

「社區藝術」是 community art 的中譯，也譯「社群藝術」，是個概括性的說法，亦被稱之為「社會參與式藝術」(socially-engaged art)、藝術介入社區、「社會實踐」(social practice)、藝術行動 (art action/art activism/artivism)，而其中「社會參與式藝術」(socially-engaged art) 約在 2010 年之後成了最為「時興」的講法。紐約藝術組織「創意時代」(Creative Time) 2011 年策劃「生活作為形式」展覽暨出版項目，¹³ 檢視過去二十年來，藝術家介入公共領域、參與社群的嘗試，選出的案例（超過一百個）內容著重參與性、對話及社區連結，又往往模糊藝術與日常生活的界線。「創意時代」總策展人 Nato Thompson 注意到，這種在藝術範疇內急遽增加的作品，被冠以林林種種的稱謂：「快閃行動、關係美學、社區農業、技能分享、對話性藝術、新類型公共藝術、社會實踐、後現代行動主義、DIY 工藝、戰術媒體、另類學校、社會美感、社會雕塑、社區藝術、生活劇場」等等，然而，「這些創作計劃本身拒絕被輕易地分類，而且還要去挑起作者論、傳統藝術概念相關議題的衝突。實際上，它們與游擊隊、城市花園、另類經濟與教育實驗，以及公民意識、非營利組織有更多相同之處。像這類計劃的成果也許不被稱為是藝術，但是它的合作精神、對社區參與的投注，以及把文化活動當成其操作手法之一的部署方式，就足以讓我們撇開那些稱號，而把注意力放在他們所做的事情上。」¹⁴

按策展人 Maria Lind 的追溯，歐美藝術轉向「社會實踐」(social practice) 肇始於九十年代初。¹⁵ 在香港，上世紀八、九十年代的社群/社區藝術實踐，仍屬眾樂樂，主要用作藝術及創作樂趣分享，以及用藝術來治療。社群/社區藝術概念及其實踐的「擴充」，大約是 2000 年以後的事。隨著「關係美學」、「對話性創作」等理論的成熟和普及，主體性、公共性和對話性成了藝術用作社群連結、互動的重要概念。譬如，自八十年代起便活躍香港藝圈的梁以瑚，就是社群藝術推手及實踐者。她古道熱腸「服務」弱勢者，不論是婦女、病者、老人，抑或滯港越南船民。在八十年代後期，當年是「泉園基督徒藝術家團契」主任的梁以瑚發起「越營藝穗計劃」，為當時最大的「白石羈留中心」組織了

13 Nato Thompson 編：《Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011》(紐約：Creative Time；麻省劍橋及倫敦：MIT Press, 2012)。「生活作為形式」紐約首展後，於世界各地巡迴；各地的巡迴版在過程中與在地組織延伸合作，會從原展覽選取項目為基礎，再加插由本地行動主義者發起的項目。2012 年 11 月來到香港，名為「武者生存——維基托邦版」(Living as Form - Wikitopia Version)。由微波國際新媒體藝術節主辦，二十個國際藝術項目加上十四個本地計劃的錄像，在「錄映太奇」放映。

14 參見 Nato Thompson, 〈「生活作為形式」策展論述〉, <http://thecubespace.com/exhibitions/living-as-form/curator-statement.php>; 以及公開講座「Socially Engaged Art Outside the Bounds of an Artistic Discipline」(跨出藝術領域的實踐——社會參與式藝術), <https://vimeo.com/27289754>。檢索日期：2014 年 12 月 4 日。

15 Maria Lind 著：〈Returning on Bikes: Notes on Social Practice〉, 載 Nato Thompson 編《Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011》(紐約：Creative Time；麻省劍橋及倫敦：MIT Press, 2012), 頁 46 至 55。

不同類型的藝術活動，包括繪畫、刺繡、音樂、戲劇、舞蹈、寫作及詩詞創作等。¹⁶ 1994年梁集結社會力量創辦「藝術在醫院」，持續推動「創作自療」的實踐。梁以瑚今天依然在社群藝術的道路上歡實前行，信念堅定，籌辦「老爹媽藝術系列」（2012），與樂齡長者玩扮裝（cosplay）、畫自畫像，做家常菜並編成食譜，用藝術給長者一點晚年寄託。

社區——場域

Para/Site 藝術空間和環境現代藝術館（Museum of Site, MOST）¹⁷ 先後在 1996 和 1997 年成立，分別落戶西環及元朗區。他們都用上「Site」來命名，當中的巧合有其時代使然：那是九十年代香港盛行 site-specific（特定場域，也有譯為場地專屬）藝術實踐的具體呈現。在當時香港藝術發展的語境，有關場地或場域的思考，一是對藝術體制發展的反動，二是出於創作上裝置藝術及 site-specificity 概念的盛行。Para/Site 和 MOST 的實踐與所在地區有所互動，但不以推展社區 / 社群藝術為大前提。

在 1997 年出版的小書《PARA/SITE 1996》裡，Para/Site 創立成員之一梁志和闡述了他們的想法：「在香港這個特殊的環境裡，Para/Site 的出現也似是一個吊詭（paradox），它看來是要反對一種建制（藝術館、傳統的展覽場地），但它也是在補充這種建制。我們或許會感到傳統的展覽空間疏離，但是我們還是嫌它們數量不足或不夠標準。且在不被重視的情況下，這些藝術館或中心不但沒有成為權威，更處於社會的邊緣位置。另類藝術空間的存在條件雖較它們差，但以社會的普遍價值而言，兩者都屬主流文化外的另類空間。我想，要在香港從事藝術創作，本身就要在普及文化當道的空間裡採取『超一場』的戰術。」Para-site 譯作「超一場」，指向臨時性的、非專業的藝術場所，只屬借用而非佔據，更表明「未以發展社區（大眾）藝術為最終目標」。¹⁸

16 嶺南大學視覺研究系副教授羅淑敏 2014 年出版的論著，便是關於滯港越南船民社群藝術的研究。「新書名為《看不見的生命：香港越南船民史》，以英文寫成，是羅教授耗時兩年，對 600 多幅越南船民的畫作，以及數以百計文章、詩歌及手工藝品進行廣泛研究的成果。這些作品都是由 1980 年代羈留於白石禁閉營的越南兒童和成年人創作的。透過解讀和分析這些作品，羅教授展示了圖像作為一種語言的表達和溝通力量，以及藝術如何在無以言狀的情況下，傳達經歷嚴重創傷後的複雜情感。」見 http://www.ln.edu.hk/cht/news/20140709/vietnamese_boatpeople。

羅淑敏著：《看不見的生命：香港越南船民史》（香港：中文大學出版社，2014）。

17 Para/Site 今天已改作 Para Site。「環境現代藝術館」現名「環境藝術館」，英文名稱依舊。

18 《PARA/SITE 1996》（香港：Para/Site 藝術空間，1997）頁 2。我在此不厭其煩的長篇引述，一方面是想指出 Para/Site 落戶地區的非社區藝術思考；另一方面，這段話反映 1990 年代及之前藝術整體的邊緣狀況，與今天香港藝術發展膨脹，愈見體制化，形成強烈對比。

至於 MOST，「位於偏遠的元朗吉慶圍，在這古舊的鄉村成立是強調（環境）主導藝術發展，作為當代藝術的新嘗試。他們籌劃展覽的方向是鼓勵藝術工作者，利用錦田及吉慶作創作的靈感或實驗場，探索現代藝術跟古跡古物及社區環境的關係，或以社會考據、口述調查、視覺研究、博察文風等多種方法和角度，從地方中探索各種創作的關係，或以暫借文物的方式，於藝術館內作回應展；或於圍村內直接感受和體驗環境，即場創作及展演。」¹⁹ 獨立策展人、藝評人林漢堅創立 MOST，把「site」演繹為「環境」，強調「環境」脈絡拉出藝術創作的軸線。

若對照 2002 年開始活躍的研究、策展小組「民間博物館計劃」²⁰ 對民間 (community) 的思考，更能體認到 Para/Site 和 MOST 當年的定位和基調。民間博物館計劃意識到民間一字的多義性，在中文語境中可對應於社區、社群、共同體等。「所謂 community，實際依賴各成員對於自身文化身份或社會處境的察覺程度而建立起來的，就如 Cohen 所言：『人們用象徵手法建構起社羣，把它變成一種個人資源以及身份意義的載體和參照。』……於是，「把社區或社群的概念籠統化為『民間』，避開了特定地區或對象上的限制。」²¹ 民間博物館計劃的民間「既是主題、是環境、也是互動的對象」。²²

政府主催的公眾藝術與社區 / 社群藝術

政府將推廣公共藝術與社區 / 社群藝術的工作置於同一屋簷下，其專職部門是康樂及文化事務署轄下的「藝術推廣辦事處」，於 2001 年成立。原來，政府推動和設立公共 / 公眾藝術的構想，是九十年代中期以後的事，在此之前，（公共 / 公眾藝術涵蓋的）只是戶外雕塑的設置。²³「首任（總）館長嚴瑞源，在籌建文化博物館期間就倡議成立『公眾及社區藝術組』，並於 1999 年統籌由當時『臨時區域市政局』舉辦的第一次『公眾藝術計劃』，『美化公眾地方及與環境配合』……被列為評選準則之中。」²⁴ 多年來，政府推動公眾藝術的思路，停留在公共場所或公眾地方設置實體藝術品的思路：「……著力加添藝術元素予香港的公共空間之中，從而擴闊和豐富大眾的文化視野，提高市民居住環境的質素。……透過公開比賽徵召藝術作品提案或特定委約計劃而裝設的公共藝術作品，由靜態的雕塑、壁畫等視覺藝術

¹⁹ <<http://geodeg.com/search.php?q=hongkong&language=24&country=43&n=880>。檢索日期：2015 年 3 月 4 日。

²⁰ 「民間博物館計劃」成員包括蕭競聰、謝柏齊、姚妙麗和筆者。

²¹ <蕭競聰著：〈呈視社區：文化拾遺與社群營造方法學〉，載梁操雅、羅天佑編《教育與承傳：歷史文化的視角》（香港：香港教育圖書公司，2011），頁 54 至 74。引文中提及 Cohen 所言的原文為：「People construct community symbolically, making it a resource and repository of meaning and referent of their identity」（Cohen 1985:118），中文由蕭競聰譯。

²² <http://www.hkcmp.org/cmp/001.html>。檢索日期：2015 年 3 月 12 日。

²³ 關於香港公共、戶外雕塑的概況，參考：何兆基著：〈香港公共雕塑與城市景觀〉，載唐錦騰編《香港視覺藝術年鑑 2013》（香港：香港中文大學藝術系：2014），頁 154 至 162。

²⁴ 同上，頁 159。另，筆者與「油街實現」的館長連美嬌在 2014 年 11 月 30 日的談話。

逐漸演變至具互動性的藝術設置，不但美化公共環境及生活空間，而且增添了市民的生活趣意。」²⁵ 這種思維缺乏如藝評人蕭競聰所提出的公共意識的想像：「『公共藝術』需要很多社會條件以及特定的公共環境來造就，是一個建制 (institutional) 的問題。要透過『藝術』展開有關公共文化、公共權限、公共政策、公共資源分配等議題的討論，就要發展一些良好的機制。」²⁶

至於社區 / 社群藝術，1999 年臨時區域市政局推出「文化大使計劃」，九個單位（包括不限於視藝的其他藝術範疇）獲邀擔任文化大使，在社區推行藝術外展活動。陳沖浩和蕭競聰策展的「家事」計劃撮合十六位藝術家與十六個家居，成為夥伴，共同創作與家居有關的作品。「計劃透過兩者在過程中產生的契約，檢視『藝術家』和『公眾』的相對位置。」²⁷

2010 年藝術推廣辦事處改組，重新定位，把藝術推廣服務之一的「社區藝術」改為「社群藝術」。「我們期望藝術的推廣不但能突破地理的界限，還可以超越心靈的界線，更希望藝術能體現不同社群的平等參與和共同創造。」²⁸ 這個說法，大抵也是因應香港新移民和土生土長的小數族裔人口的漸次增多，強調社群共融是政治需要。2013 年中開幕的「油街實現」，是藝術推廣辦事處改組後推行社群藝術的主力軍。其實，「油街實現」幌著實驗空間的身影進入社區，帶來一些疑問。「油街實現」把「官方」與「實驗」揉成一團，是膽大心細的開放還是精神分裂？在此時此刻的香港，政府管治威信「抽水」、公民意識旺盛、民粹也高漲，政府一邊廂以發展之名，摧毀不少舊社區、社群網絡，²⁹ 一邊廂讓油街實現「與社群共同協作」、「賦權」。³⁰ 「油街實現」怎樣想像社群？

其實，「油街實現」幌著實驗空間的身影進入社區，帶來一些疑問。「油街實現」把「官方」與「實驗」揉成一團，是膽大心細的開放還是精神分裂？

25 <http://zh.wikipedia.org/wiki/藝術推廣辦事處>。檢索日期：2016 年 3 月 14 日。

26 蕭競聰著：〈從公眾藝術到城市公共文化的藝術想像〉，載《空間》143-144 期（台北：2003 年 2 月），頁 53 至 64。「兩岸四地公共藝術研討會」2002 年 12 月 24 日至 27 日在台北舉行。

27 http://www.hkcmp.org/cmp/002_home.html。檢索日期：2014 年 11 月 13 日。

28 <http://apo.perfectlink.com.hk/b5/ca.html>。檢索日期：2016 年 4 月 13 日。

29 《創意空間：東亞的藝術與空間抗爭》主編許煜，其書導言揭示藝術角色的弔詭位置。不幸地，當文化工業成了創意經濟的主要支柱，藝術和設計逐漸成為階級與品味分野的工具，淪為在新自由主義語境下城市仕紳化的共謀！過去十年，環繞空間的抗爭——都市空間、公共空間——未曾停歇過。藝術作為城市仕紳化幫兇引發空間議題，而抗爭中卻又促成某些藝術的生產。參考：許煜及 DOXA 編《創意空間：東亞的藝術與空間抗爭》（香港：圓桌精英有限公司，2014）；魂游著：〈徘徊在邊陲間的覺醒——香港藝術與社會行動的詭異〉，載《藝術界》，2013 年 4 月，頁 123 至 131。

30 見「油街實現」網站：http://www.lcsd.gov.hk/CE/Museum/APO/zh_TW/web/apo/about_oi.html。檢索日期：2014 年 8 月 25 日。

活化廳現象：社區藝術組織及實踐上的（一些）突破

也是 1999 年，香港藝術發展局（下稱藝發局）主催並資助民間藝術團體營運「上海街視藝空間」，藉著在社區設立藝廊，增加公眾接觸視覺藝術的機會。藝發局在油麻地走社區路線的思維，大抵就是把地區特色對象化為旅遊資源，和把藝術帶到普羅群眾裡去。上海街視藝空間的經營及管理，起初由藝發局自行負責，之後營運的藝術團體計有 MOST、「藝術地圖」、香港教育學院藝術系、及「四零四」³¹。不論哪個組織營運，上海街視藝空間頭十年的精神面貌頗為統一。它多年來一直屬白盒子空間形式，跟舊區形成強烈對比，形成文化評論人朗天所言的「階級分野」。在〈回到油麻地——與社區溝通的困境〉一文，朗天如此寫道：「從外面望進去，彷彿是塵喧中的淨土；從裡面望出去，則是活生生的攝景。舊社區順理成章的繼續處於對象的位置，處身視藝空間，你很容易順取外邊的『異』，而安於自身『鑒賞』的位置。」³²

雖然是因緣際會，一眾藝術家得以組合起來投標爭取營運上海街視藝空間，他們仍是要有所為而為。「活化廳成員，頗覺香港的藝術空間發展漸走向建制化而缺少活力和銳氣，故入標接手營運上海街視藝空間，希望以嶄新一套理念和手法，活化香港藝術的外框與內涵，拉近藝術與日常生活、社會政治之距離，亦也為當下市民社會注入新活力。另而針對小區藝術，成員們看到當代藝術近年湧出一堆重視開放過程、參與、合作互動的手法，關係美學及政治美學原則，以為把這些放於小區藝術上也別具啟發性，讓『小區/藝術』互促滲透，一方面介入生活環境發揮積極作用，另一方面則帶動藝術、社群、社會意識的提高。」³³

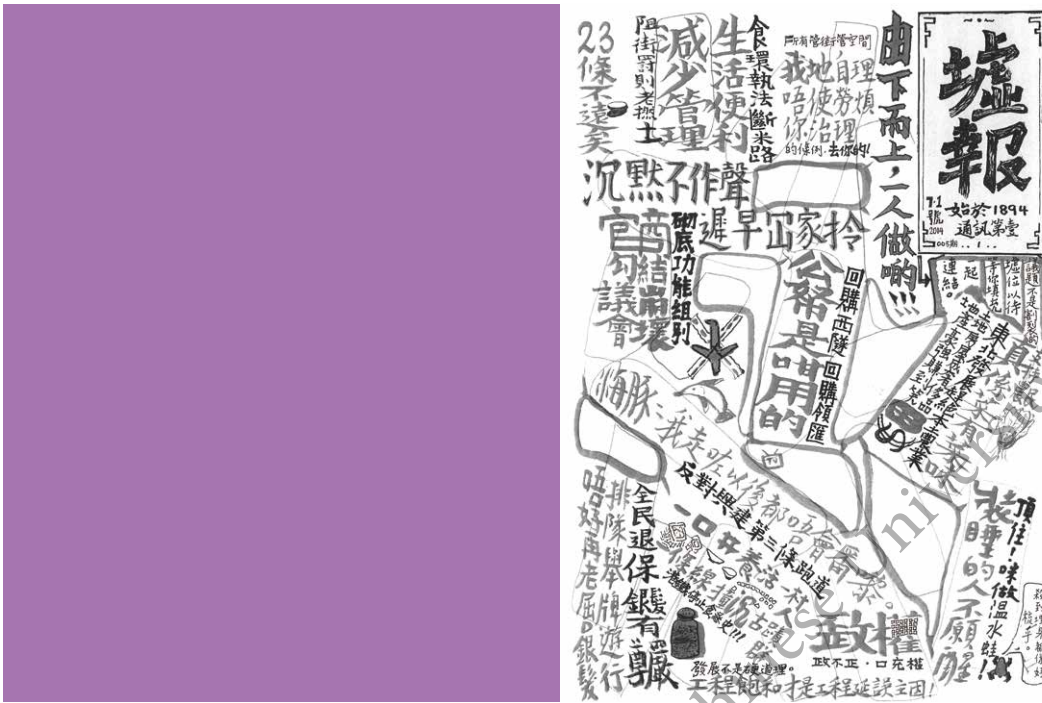
圖一
活化墟擺攤。圖片由
李俊峰提供。



31 「四零四」有三名成員，他們是香港教育學院職員。

32 朗天著：〈回到油麻地——與社區溝通的困境〉，載《信報》，2003年8月12日，頁28。

33 劉建華著：〈活化廳——究竟是不是「藝發局最後悔的決定！」？〉，載《當代藝術與投資》(2010/3)，頁26至29。



圖二
《油麻地墟報》。圖片由
李俊峰提供。

以一張大沙發做「嚟頭」（標記）的「活化廳」，自 2009 年獲得營運上海街視藝空間以來，先脫掉白盒子的操作，申明這空間可做為大眾客廳的想法，為街坊大開中門。持續四年的活化廳，經歷了原初由藝術家在社區（油麻地）裡實踐、實驗擬定的想法與題材的階段，之後事情便從社會情態、油麻地的在地情態及街坊共同「碰撞」而發生。換言之，是由社區資源形塑及帶動着藝術實踐的走向。毋庸置疑，活化廳是「活化」了香港社區藝術的僵固思維，打開不同的理念窗口和實踐方式。

總括活化廳的突破，包括：（一）以「社區中心模式來營運的藝術空間」（活化廳成員劉建華語，2010），³⁴ 實踐「生活化的當代藝術」，以日常生活的藝術來營造社區。（二）加強社會觸覺，把握議事時機，通過藝術觸碰社會、政治議題（藝術行動）；台灣藝術家、《東亞空間佔領藝術行動研究》計劃主持人高俊宏把活化廳的行動歸納為：「社區行動、對抗重商主義行動、人權行動以及亞洲行動者的串連事務」。³⁵（三）不把社區、街坊對象化，嘗試為街坊搭建自我表達的平台。

34 活化廳成員魂游琢磨這是藝術家所想象的社區中心模式而已。筆者與藝術家魂游 2015 年 5 月 4 日的談話。

35 高俊宏著：〈抽象機器與遊牧空間：以香港「活化廳」為例〉（2010）。http://woofertennews.blogspot.hk/2012/12/blog-post_2443.html。檢索日期：2014 年 12 月 4 日。

自 2013 年 9 月 30 日「營運權」結束後，活化廳拒絕遷出上海街視藝空間，膠着狀態持續了兩年。活化廳人先以「活化廳繼續工作組」行事，接續改用「活化廳繼續工作組 x 街坊會」名稱運作，繼續搞活動，如「活化墟擺攤」（圖一）、《油麻地墟報》（圖二）、講故事（合辦活動）等等。藝發局雖然一度要以法律行動來處理活化廳事件，但經多番磋商、爭取、拉鋸，「活化廳繼續工作組 x 街坊會」仍使用上海街視藝空間至 2015 年年底。³⁶

研究並批判創意工業的哲學家許煜在〈為甚麼我（們）要支持活化廳〉一文中，對活化廳加以肯定：「活化廳是我所知的唯一能夠真正與社區展開互動的藝術組織，也是唯一一個在仕紳化猖獗的城市裡有意識地反美學的團體」。³⁷ 許煜所言的「反美學」，呼應音樂人兼社運人黃津珏「拒絕空降預設美學的社區藝術」³⁸ 的吶喊。究竟怎樣的美學精神能符合社區藝術呢？台灣藝術理論學者龔卓軍觀察到，已有十五年歷史的（日本）「越後妻有大地藝術祭」的藝術觀，援引「限界藝術」（marginal-art）來擺脫社區藝術中「藝術」、「非藝術」的偽二元對立思維與想像。「限界藝術」是日本社會學家鶴見俊輔在五、六十年代已建立起來的理論。「鶴見俊輔認為，現今稱為『藝術』的作品，其實是所謂的『純粹藝術』（pure-art），而對於這個純粹藝術來說俗惡的東西、非藝術的東西，就被喚作是『大眾藝術』（popular-art），趨向實用、消費、空間構造、標語指示、大眾媒體或在街頭運動中產生的視覺物，然而，較諸前兩者，在一個更廣大的領域中，在藝術與生活的邊界上的作品，則可被稱為『限界藝術』。」³⁹ 鶴見俊輔犀利之處，一方面批判日本盲目擁抱來自西方的純藝術（純藝術作為專業藝術之惡，既因它是殖民之業，更因它不過是書本裡的藝術知識和歷史，脫離生活），另一方面在於肯定「限界藝術」來自生活、來自在地的能量潛力。

³⁶ 2015 年 11 月 22 日《「社區藝術限日沽清」——真係執笠文獻展》落幕，標誌活化廳正式撤出，「社區文化發展中心」接手營運上海街視藝空間，並由行為藝術家三木（陳式森）主持日常操作。三木認為活化廳一直是「在地、社區先於藝術」，由他來發辦，第一年會先抓緊藝術。上海街視藝空間定於 2016 年 3 月重開空間，取名「碧波押」，首個項目是行為展演。（筆者與三木談話，2016 年 1 月 4 日。）

³⁷ 許煜著：〈為甚麼我（們）要支持活化廳〉，載《獨立媒體》，2013 年 12 月 27 日。<http://www.inmediahk.net/node/1019808>。檢索日期：2014 年 4 月 20 日。

³⁸ 黃津珏著：〈道別活化廳 迎來更尖銳的公共藝術討論〉，載《文望》（香港：香港文化監察，2016 年 1 月），頁 1 至 4。

³⁹ 龔卓軍著：〈限界藝術：大地藝術祭與藝術的當代性〉。（原文刊載於《藝術家》2015 年 10 月號）。http://gongjowjiun.blogspot.hk/2015/10/blog-post_1.html?view=sidebar。檢索日期：2016 年 2 月 4 日。另參考：http://www.blackwellreference.com.easyaccess1.lib.cuhk.edu.hk/subscriber/tocnode.html?id=g9781405124331_chunk_g978140512433119_ss1-24。

社會運動 / 社區論述的轉向

曾任職社工、也是行動者、攝影師、研究及策展小組民間博物館計劃成員的謝柏齊，在不同領域實踐後，提出社會運動論述轉向的觀察，認為過去二、三十年的社會運動 / 抗爭和社區論述經歷了從「問題化」到「欣賞式」論述的轉移，藝術是當中的催化劑。⁴⁰ 謝的觀點如下：

首先，在舊學院式社工訓練中，搞運動的會用「問題化」角度看世界，受影響的會以受害者姿態表述自己；「問題化」論述隱含要求政府 / 國家介入解難的訴求。而自 2004 至 05 年灣仔利東街市區重建抗爭之後，整個語言扭過來，大眾轉向使用「欣賞」的角度去看社區、舊區。換言之，是一種重新理解社區的態度，和對發展的質疑，也是對政府 / 國家（過度治理）的一種拒絕，視他們為破壞原社區的始作俑者。

另一方面，七、八十年代討論社會問題，主要是看政府數字和文件，不但抽象而且沉悶，這種處理手法也需要更新。是以，藝術手法或藝術介入漸次派生。事實上，藝術和運動身份認同也經歷着轉折。在 2004 至 05 年之前，當社會還處於「問題化」論述模式，大家是怎樣看藝術呢？可舉例來說明。九十年代中冒現天台屋問題，天台屋居民搞集會活動，社工安排「民眾劇社」到荃灣演出話劇，事後民眾劇社感到敗興，因為他們感到成了集會的點綴。類似的情況也發生在「七一遊行」集會。千禧之初，「民陣」七一遊行在維園出發前有時間空檔，想找「自治八樓」⁴¹ 的朋友來唱歌；被看成是社運歌舞團，令「自治八樓」非常氣憤。

由利東街到深水埗重建（2004 至 2008）、「天星碼頭事件」（2006）、「皇后碼頭事件」（2007），都有大量圖像和影片出現和流通。當中，「整整一條利東街」和「深水埗口述歷史」計劃對舊區 / 社區作視覺盤點式及利用資訊設計（information design / infographics）的仔細描述和呈現，套用蕭競聰的說法是以「呈視社區」的方法，⁴² 使社區得以被看見、被討論，遂成為促進「欣賞式」論述的一股動力。在 2006/07 年，天星鐘樓及皇后碼頭先後被清拆期間，年青藝術家以行為藝術表達對事件的關注。到反高鐵、護石崗

到反高鐵、護石崗菜園村 (2009)、反對新界東北發展 (2014-)，藝術介入已形成了一種常態：行為、音樂、照片、錄像、面書 (facebook) 圖像鋪貼變成必然。

40 謝柏齊的觀點綜合自他 2014 年 11 月 22 日在「我為人人：社群藝術論壇及工作坊」裡〈看見社群 看見東北〉的發言，及筆者與謝柏齊在 2014 年 10 月 23 日的談話。

41 「自治八樓」是「學聯社會運動資源中心自治八樓」的簡稱。

42 蕭競聰著：〈呈視社區：文化拾遺與社群營造方法學〉，載梁操雅、羅天佑編《教育與承傳：歷史文化的視角》（香港：香港教育圖書公司，2011），頁 54 至 74。

菜園村 (2009)、反對新界東北發展 (2014-)，藝術介入已形成了一種常態：行為、音樂、照片、錄像、面書 (facebook) 圖像鋪貼變成必然。有趣的形式越來越多，參與的藝術家數目也是越來越多。反高鐵運動除了「五區苦行」行動最引人注目及引發討論，也是前所未有的有了多圖像、資訊設計、二次創作的出現；文化藝術人在菜園村的頹垣敗瓦上，辦了具紀念及抵抗意義的「新春糊土托 • 菜園滾滾來——大型廢墟藝術節」(2011)，作為最後的告別。而參與反對新界東北發展計劃的藝術家數目更是破紀錄，「YMCArts」、「空城計劃」、「新界東北 Style」三個為反對新界東北發展而成立的小組，總成員超過九十人，當中約三份之一更是較深入地與在地社區合作。

謝柏齊把社會運動論述轉向的現象總結表列如下：

	「問題化」論述	「欣賞式」論述
時期	1980 年代至 2004 年	2004 年之後
社區 / 舊區狀況	有問題，必然被淘汰	完好，社群人口安身之所
對政府的要求	提供服務，增強立法，增加撥款，介入社區	撤回計劃，不要介入
藝術 (家) 角色	純粹工具，可有可無	工具，常規配備

值得補充的是，謝柏齊所提到的視覺化呈現，1989 年出現的「錄影力量」或民間壓力團體「香港社區組織協會」(SoCO) 可謂是實踐的佼佼者，但也許他們的貢獻在於更鮮明地呈現或鋪陳問題。SoCO 自 1972 年成立以來，便一直關注香港居住 (無家者、籠屋)、貧窮、弱勢社群、新移民的狀況、問題及政策。SoCO 可能是最早嘗試及持續吸納「視覺」作為引起關注和發聲工具的草根壓力團體，自九十年代初起，便以紀實攝影 (美學) 為手段，制訂拍攝計劃、搞展覽和出版，促進社會議題的關注及討論。譬如，就居住問題，便展覽和出版了《籠攝影集》(1993)、《籠床》(籠攝影第二集) (1999)、《野宿》(2002)、《野宿二》(2007)、《野宿三》(2014)，也策劃過「住住先」(2012)，「偏住」(劏房攝影展，2014) 等，都曾引起一定程度的社會迴響。曾任職電視媒體監製的蔡甘銓，1989 年籌組錄影力量，本着反主流媒體的信念，「用攝影錄影機來記錄、參與、以致改變社會」，⁴³ 強調攝影者作為參與者的雙重角色。及後鄭智雄等積極參與，錄影力量成為九十年代初至中期香港社會事件及抗爭的踴躍攝影者。而脫胎自錄影力量的影行者 (V-artist)，以藝術行動主義者自稱，過去十多年來經流動影像見證過香港本地大大小小的示威遊行和重建清拆事件；而作為「把藝術還給人民」的忠實信徒，他們給基層街坊開班授影像課，放映會的理想場地是回到現場或左鄰右里的房子。

43 蔡甘銓著：〈影錄社會 參與社會〉，載第二十七嶺南人編輯委員會編《嶺南人》第六十一期 (香港：嶺南學院學生會，1995)，頁 62 至 64。http://commons.ln.edu.hk/lu_folk/51。

結語

從上文的追源溯流，可以看到，政府機構與民間組織對社區藝術的各自表述。而當民間一直在摸索及前行，政府、類官方機構在意識上的滯後，是反向推展社區藝術的發展。民間機構如「何鴻毅家族基金會」自 2013 年起設專門獎助金「藝術 · 改寫香港——本地文化藝術資助計劃」，開宗明義以「改寫社會」為計劃的願景，⁴⁴以藝術作為保育香港社區文化的手段。（曾支持的項目包括：鄉土學社 2015 年舉辦「活現昇平：村校、藝術、大笪地」，社區文化關注 2014 至 15 年進行「土瓜灣社區達人計劃」，采風電影 2014 年實施「兩代合拍」計劃，創作以長者生活為主題的紀錄片，和香港文學館正在進行的「我街道，我知道，我書寫社區書寫計劃」等等。）藝發局與民間的神離，更可見諸 2016 年初「藝術 · 社區」邀約計劃書列舉兩個大方向所體現的冥頑不靈/居高臨下的潛台詞：「將（高質素）藝術帶入社區」和「進行針對特定社區的藝術活動」。⁴⁵當中泰半是既定藝術觀導向，泰半也是行政官僚慣性或惰性主導的藝術管理使然。

黃小燕，文化苦力上身，在思考與勞動的辯證之間，詰問可以為文化做什麼。

參考書目：

蕭競聰著：〈呈視社區：文化拾遺與社群營造方法學〉，載梁操雅、羅天佑編《教育與承傳：歷史文化的視角》（香港：香港教育圖書公司，2011），頁 54 至 74。

Nato Thompson 編：《Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011》（紐約：Creative Time；麻省劍橋及倫敦：MIT Press，2012）。

魂游著：〈徘徊在邊陲間的覺醒——香港藝術與社會行動的詭異〉，載《藝術界》（2013 年 4 月），頁 123 至 131。

許煜及 DOXA 編：《創意空間：東亞的藝術與空間抗爭》（香港：圓桌精英有限公司，2014）。

高俊宏著：《諸眾：東亞藝術佔領行動》（台北：遠足文化事業股份有限公司，2015）。

⁴⁴ 見：<http://www.rhfamilyfoundation.org/tc/#!/grant-programmes/3>。檢索日期：2016 年 2 月 25 日。

⁴⁵ 「(a) 藝術 · 社區：將藝術帶入社區，豐富社區藝術活動的內容，進行更多高質素的藝術活動。(b) 社區 · 藝術：了解社區的生活和議題，與社區團體合作，進行針對特定社區的藝術活動。」見：http://www.hkadc.org.hk/wp-content/uploads/NewsEvents_CallForApplication/20160127_ACS/ACS2016_Invitation%20for%20Proposals_chi.pdf。

《與社會交往的藝術——香港台灣交流展展覽專書》(2015)。「與社會交往的藝術——香港台灣交流展」，2014年10月17日至11月23日，香港浸會大學視覺藝術院傳理視藝大樓顧明均展覽廳。檢
索自 https://issuu.com/artassocialinteraction/docs/asi_ebook。檢索日期：2016年3月28日。

社區藝術地圖策劃小組編：《十八區社區藝術地圖》(香港：香港藝術發展局，2015)。

黃津珏編：《文望》第九期(香港：香港文化監察，2016年1月)。

劉建華著：〈從反到本 重返到地〉，載《後桃花源記：錦田I 釜山藝術交流計劃》(香港：C&G 藝術
單位，2016)，頁66至81。

Copyright Department of Fine Arts, Chinese University of Hong Kong