

邁向 復返之路

A Return Journey

當代原住民藝術在台灣

Contemporary Indigenous Art in Taiwan

FEATURE

雖原住民人口僅佔台灣總人口約13%，然而原住民議題的複雜性，及其在台灣主體性建構和多元族群社會與文化結構中的重要性不言而喻。近30年來隨著世界範圍內原住民復興現象，以及台灣原住民運動的興起與深化，同樣在藝術領域見證了原住民主體意識與創作意識的發展，也悄然改變著台灣當代藝術的整體樣貌。當代原住民藝術家與生活在這一世代的絕大多數原住民擁有相通的命運，有些進入都會生活和創作，也有些扎根於部落的文化復興運動，他們中的許多人都實質地進入了當代藝術這一源自異文化的運作體系。大家不禁會問：原住民傳統文化中的「藝術」，與受西方審美與知識體系直接影響的當代藝術體系之間，究竟是隔閡、共生還是更為複雜的關係？原住民藝術如何在當代台灣被呈現、被論述、被看待？

這次專題便建立在這樣的觀察與討論需求之上。然而原住民藝術創作面向上的複雜性極待更多的研究與展開（某種程度上這也與許多了解原住民藝術現況的人都會談到的「原住民藝術論述付之闕如」的現象有關），本次專題將重點置於針對創作密切相關的策展、推廣、交流、評論等不同面向進行探討，以深入案例作為方法，帶出這些實踐在目前原住民藝術領域所面對、所遭遇、所觀察和思考的點滴，希望日後足以匯為涓涓流水。這其中，包括了幾位近年來活躍於原住民藝術展演領域的策展人訪談（筆者撰文）、幾位長期在部落推動原住民藝術與文化推廣的藝文工作者訪談（陳飛豪文），以及針對已執行兩屆的台澳原住民藝術家交換計畫的觀察（朱貽安文）。

訪談之外的評論觀點是專題的重要核心，關注與投身原住民藝術領域20年的策展人、評論家林育世（歷史的身分到當代的身體——台灣原住民當代藝術史書寫的開端）一文從宏觀角度，梳理近30年來原住民藝術的論述與策展之問題意識在台灣的演進。藝評人陳章鑑〈對於台灣原住民藝術發展與定位的思考〉則依其近年在部落的原住民藝術聚落考察的經驗，談一些值得關注、並可作為後續發展或討論之關鍵事實。

在構思這一專題的線索時，「復返」的概念始終揮之不去，它主要與位居詹姆斯·克里福德（James Clifford）著作《復返：21世紀成為原住民》之核心位置的「銜接」（articulation）概念有關。克里福德細緻描繪了原住民在當前全球性的新自由主義霸權下，為民族文化存續而採取的種種策略中，將殘存的文化與傳統以一種再創造的「銜接」方式重新編織。在此語境下，呈現出跨越面貌的創造性藝術在這種「轉化性存續」中大有可為。當原住民透過種種運動爭取本民族存續的環境與條件時，他們並非要返回一個遙遠的過去，而是一個動態結合了過去傳統的、充滿可能性的未來。

企畫／嚴瀟瀟



卑南族藝術家伊命·瑪法琉（Iming Mavalitw）作品《山的重奏》
於「斜坡上的藝術節：跨越土牛溝」。（伊誕創藝視界提供）



當代原住民關於「離散」的揉和經驗：峨冷·魯魯安（安聖惠）《旅程 I：遠行者的阿拜》（2011）。（峨冷·魯魯安提供）

前言：台灣原住民當代藝術 卅年回顧與歷史意識之重檢

1991 年台北雄獅藝廊展出了出生於 1943 年的卑南族建和（射馬干，Kasavakan）部落第 69 代頭目哈古（漢名陳文生）的個展「頭目的尊嚴：哈古木雕展」。這是原住民當代藝術史上一個特殊的輻輳點，私人經營的雄獅藝廊，領先所有的官方美術館將原住民與台灣社會的互為主體性轉換成具體的策展實踐；如果我們將焦點拉近到展覽本身，誠然在該「頭」展中，當代美術界驚艷於哈古雕刻作品的現代性與寫實特質等作品專屬的藝術性，是該展成功地受到矚目的原因，但從當代藝術史的大視角來看，歷經 1980 年代的台灣原住民運動對原住民主體性的確認與訴求，已經在近十年的對話中提供了若干必備的歷史成熟條件，讓由原住民運動所觸動的台灣原住民文化復振運動的能量從此有放入「當代藝術」的範式語境中進行觀察與討論的可能性。從今（2019）年回望「頭」展與原住民當代藝術近卅年來的發展歷程，固然「原住民」、「原住民藝

歷史的身分 到當代的身體

台灣原住民當代藝術史書寫的開端

文
—
林育世

FROM HISTORICAL IDENTITY TO
CONTEMPORARY BODY
The Beginning of Writing Taiwanese
Indigenous Contemporary Art History

術」、「原住民當代藝術」等相關語彙，似乎早已成為台灣社會耳熟能詳、琅琅上口的共同語彙，但究其內容，仍有諸多歧意亟需廓清。筆者試圖從參與當代原住民藝術的第一線策展人的廿年切身經驗，以問題意識拋出者的位置，提出一些觀察與想像。

原住民藝術史的相關基礎問題： 從終止異化到解殖書寫

面對這卅年的原住民當代藝術，如果有書寫成美術史的可能，第一個必須扣問的問題就是「原住民當代藝術」此一概念的認識論基礎為何？無疑的，這個問題的答案在於界定概念範疇的「原住民」一語，而非後端受界定的「當代藝術」。依據大英百科全書中對於原住民族（Indigenous People）的定義：原住民族係指遭受外來族群入侵、佔領、殖民，或三者兼而為之而在原居地之權利遭受剝奪的族群。這個概念原指 16 世紀地理大發現以來，西方國家對美、亞、非及太平洋

地區之掠奪與殖民行為下，當地原居民族的處境，但到了 20 世紀後期逐步形成了一個更深層的社會、文化乃至法律的綜合性問題，亦即原住民族的受殖民狀態並未如一般想像地在廿世紀中葉之後大多數殖民地「解殖」後結束，因為過去原住民族所受的殖民治理所遭受的政策，已經使原住民的文化及生活方式受到多層次的干擾甚至破壞。一般將二次大戰前殖民擴張主義下的殖民稱為「外部殖民」，而解殖後原住民與解殖後的新興國家之間的持續矛盾稱為「內部殖民」，而台灣原住民在歷經日本與中華民國政府的接續統治與後者施行長達數十年的「同化政策」，恰恰是「外部殖民」應解未解而「內部殖民」持續深化的雙重殖民狀態，土地、文化、語言的多重受剝奪，如前段所述，正是 1980 年代台灣原住民運動爆發的歷史土壤。所以我們必須指出，在試圖建構台灣原住民當代藝術史時，台灣原住民族所歷經無論是前現代的「外部殖民」，或者持續到當代仍未解殖完成的「內部殖民」，均是無法摒除不論的基礎事實。

原住民當代藝術與殖民史實之間的關係，至少有兩個層面必須探討，首先是奠基於西方知識體系的近現代美術史觀中，原住民藝術的主體位置失焦的問題。假設我們為了意圖扁平化對現象的描述，而在討論所有原住民相關議題時，均刻意省略或繞過原住民的受殖民史實，至少我們在視覺藝術表現領域裡永遠無可能迴避「原始藝術」（primitive art）與「原住民藝術」（indigenous art）二概念在原住民藝術史上的經典爭議。與西方殖民者對殖民地之間的結構關係類似，台灣原住民族的文化也在 19 世紀末開始受到日本人類學者的注意，在眾多相關的考察研究如 1930 年宮川次郎的《台灣の原始藝術》及 1942 年佐藤文一的《台灣原住種族的原始藝術研究》中，將原住民藝術作為異化的客體是當時殖民者的典型態度；而一直到台灣原住民運動發生時期不久之前，研究台灣原住民藝術的代表人物人類學者陳奇祿仍在〈原始藝術與現代藝術〉（原載「幼獅」月刊第 41 卷第一期，1975）一文中，將關注的焦點置於藉由人類學田野調查所得，當時所得見之台灣原住民族固有物質文化中可作為審美活動之客體者，陳氏並以本身所著之《台灣排灣群諸族木雕標本圖錄》（1961 年初版）、《Material Cultures of the Formosan Aborigines》（1968）與〈台灣的原始藝術〉（台灣文獻第 13 卷第三期，1962）為例。



陳文生《哈古的故事》，高雄市立美術館典藏。©Kaoshiung Fine Arts Museum

這第一個異化與文化主體性關如的問題，基本上就是 1980 年代的台灣原住民運動及文化復振運動中透過原住民主體性的認同建構所試圖超克的對象，而此後的台灣原住民當代藝術的議題則轉向當代性與原民性的辯證、想像與實踐的書寫。這是一個多向紛雜的意義建構過程，從廣義的原住民族群到狹義的藝術社群所生產的論述，可能從權力關係、經濟分配、文化壓制等各角度進行，但本質在進行解殖抗爭的書寫，而當代性與原民性特徵則不斷成為藝術解殖書寫的主副產出。

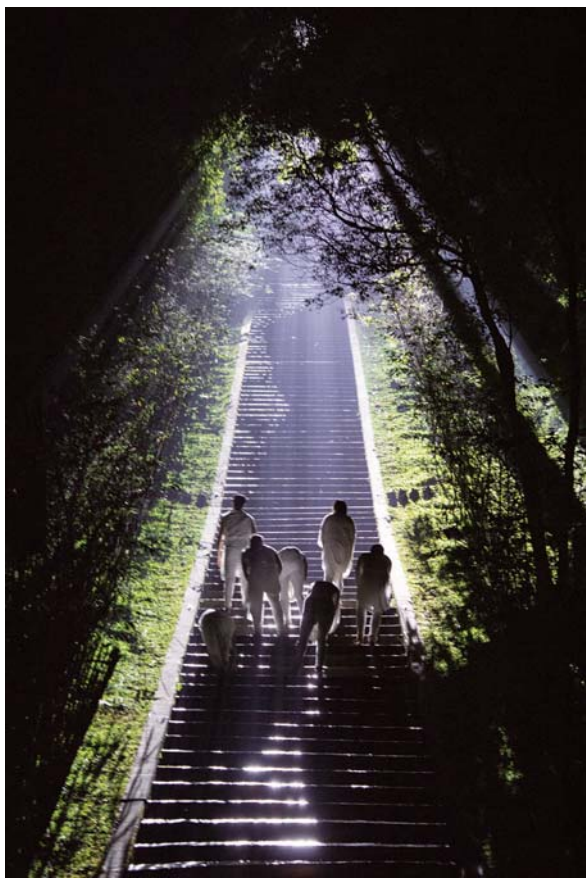


撒古流·巴瓦瓦隆作品《文化的樑》於台東布農部落（1997）。（撒古流·巴瓦瓦隆提供）

集體的身分與個人的身體

最初發現身體作為台灣原住民當代藝術發展的重要核心，是對原住民當代議題中的「身分／身體」議題的觀察與研究。筆者在對原住民當代藝術書寫中的「集體／個人」意識的考察中發現，莫基於文化認同行為的原住民藝術書寫（包含視覺藝術、文學、劇場各領域），不論是明確的文化意識訴求，例如：「抗爭訴求」、「回歸部落」、「文化復振」等，或者作品中書寫的意涵，幾乎全部採取集體性的書寫意識。陳述的主體常常是族群、部落等集體單位，所描繪書寫的對象也幾乎與攸關族群、部落的集體事務或普遍現象相關。我們可以更化約地說，原住民主體建構的書寫論述，因為牽涉「認同」（identity），所以「集體性」變成身分認同書寫的主要特徵。而外界閱讀原住民主體性書寫時，對「集體性」的理解與肯認，亦變成不可或缺的要素；我們抱著對原住民集體命運的理解為前提，對原住民當代文化書寫中的傷痕、鄉愁、諧謔與美感產生共鳴，反之也透過對原住民藝術作品或原民藝術生命史的觀看與閱讀，再現書寫者（或觀看者）對原住民集體文化性格的想像與記憶。

然而主體建構過程中以這樣集體大我主體稱謂所進行的認同書寫，事實上與原住民解殖的內在趨力亦有可能發生衝突，而讓解殖以及文化霸權的反省持續深化，而在藝術深微的實踐中，諸如權力位置的差異、空間差異、性別差異等議題的被意識與彰顯，亦可被理解為威權與解殖，趨同與差異兩種方向之間的辯證關係。例如文章一開始所提到的東台灣的藝術家哈古為例，他所採取的無圖紋符號語法的「部落寫實主義」，即迥異於當時主流社會刻板印象裡，原住民集體性藝術風格代表、大山門地區泛排灣族群的部落圖紋式木雕風格；與哈古約略相同年代、崛起於花蓮大港口部落的當代美族藝術家拉黑子·達立夫則更進一步，同時揚棄了族群圖紋與具象表現的語彙，甚至因而遭受「太不像原住民」的批評；而來自好茶部落頭目家族的魯凱族女性藝術家峨冷·魯魯安（安聖惠），更是一個著名的例子，她在 1990 年代末漂流到台東蘭蘭海岸，成為原住民藝術社群「意識部落」的成員藝術家，相較於哈古身為卑南族建和部落頭目透過木雕強化頭目的文化與社群功能，以及拉黑子揚棄刻板虛假的集體性原住民圖紋，但透過尋找新的部落文化象徵符號如阿美陶壺、羽毛等文化詮釋權的集體



透過當代舞蹈身體再現的原民性，TAI身體劇場《道隱》(2019)劇照。
(TAI身體劇場提供)

性論述，峨冷·魯魯安更將創作專注於傳達關於離散與旅行中的個人生命經驗。在這不斷從集體身分的主張訴求，細化裂解到注重個人生命內向情感探索，甚至以離散與逸脫部落的個體經驗為書寫的內容，代表當代原住民將身體從代表權力結構的身分關係中解構出來的歷程。

原民性書寫變遷脈絡中的當代性

當代原住民的生命經驗，雖然早已遠離了殖民歷史事件發生的前現代時點，但當代原住民所面臨的第一個根源性的「原住民經驗」就是殖民狀態存續下的「異化經驗」；在這樣的當代異化經驗中，原住民被迫終其一生必須透過與土地，與社會網絡間的流動關係建立新的主體經驗，這樣的文化處境，恰恰與歷史上的離散民族，如地理大發現時代以降被殖民者販作奴隸的非洲黑人，中世紀以來的猶太人或近代移居海外的華人

等相仿。當代原住民的原住民性書寫，從集體性書寫中「原生部落」、「母體文化」等創生傳說般的想像建構，到離散與旅行遷徙的個別生命經驗間的移動，適巧可以作為當代性的內涵與註解。這樣的流動經驗，不僅僅是因應外在環境變動的挑戰，自我豐足性的，成長建構性的，如同我們所見的在1990年以來的台灣原住民當代藝術的自我建構過程，同時也代表著一個不斷內化，不斷對原住民主體性內容自我解構的過程。這樣的身體位置與自我意識的轉向，除了可以在有較長時間跨度的當代視覺藝術發展過程中找到如此特徵，在時間發展較短的原住民的當代劇場藝術中，也可以發現這種從部落集體意識的陳述，到對離散與旅行意識的描寫的移轉，從1991年成立的舞蹈團隊原舞者歷年來以對部落祭儀歌舞田調所得搬上舞台的演出內容，到2013年蒂摩爾古薪舞集以《kavaluan的凝視》正視部落集體生活中個人情慾差異的問題，到近期的作品如TAI身體劇場的《橋下那個跳舞》(2016)描寫都市原住民的離散情境以及《道隱》(2019)透過對大武壠部落的到訪，映照那個在八八風災(2009)裡生存空間的毀滅經驗，而早在八八風災之前的許多年，大武壠族群的語言早就在百年以上的殖民異化過程中幾乎散佚殆盡，所剩無幾。當官方認定原住民族群是否存續，或原住民身分的標準仍然為刻板語言的存續與否時，像平埔族這樣的族群註定要獲得原民性除權的荒謬結果，而如此解離到看似稀薄，但卻仍然能從這樣的離散經驗中瀝取辛辣崢嶸、餘韻無窮的原民性，惟有透過當代藝術的再現方能到達這樣的幽微角落。

結語：藝術史與藝術策展的 同一問題意識基礎

當代藝術策展意識與對當代藝術史的認知與建構，幾乎是一對雙生意識，我們試圖透過原住民當代藝術產生的背景與意義迭生的途徑，去理解原住民當代藝術史重構與書寫的可能性基礎的同時，藝術策展也更能以同一清晰的策展意識，支應藝術現象背後的真實意涵，從反抗殖民異化的歷史基礎，從集體身分到個人身體的主體經驗移轉，到離散經驗的路徑重返的閱讀與考察，或許可以作為台灣原住民當代藝術三個十年的概要描述。

INGENUITY WITH BEING THE "GO-BETWEEN"

Problem Awareness and 3 Practical Cases with
Independent Curation for Contemporary Indigenous Art

文 嚴瀟瀟



「中間人」的創造性

當代原住民藝術獨立策展中的
問題意識與實踐三例

阿美族藝術家達鳳·沓赫地 (Tafong Kati) 作品《美麗的福爾摩沙》於「斜坡上的藝術節：跨越土牛溝」現場。(伊誕創藝視界提供)

當我們觀察當前原住民藝術在獨立策展計畫中的諸多面貌時，不難發現民間獨立策展往往是破除原住民藝術展呈的刻板印象的一柄利器。本文採訪對象包括了近五年來以不同身分、不同方式「浸入」原住民藝術策展工作，並各自發出聲音的三位獨立策展人：徐文瑞、林怡華與 Nakaw Putun (那高·卜沌)。在他們的策展計畫中，可觀察到一種「綿延」的特質：在徐文瑞與林怡華各自的案例中，展覽本體只是整個計畫中的一次事件，連結起的是一個不斷延伸的、由大小計畫所構成的網絡；在 Nakaw 的案例中，其原住民身分所帶來的自然脈絡，及透過她主持的平台 Wata 不斷策劃舉辦的展演活動等等，都決定了她在原住民議題上觀察與思考的深、廣度。

三人也都無法繞開「時間觀」的問題。徐文瑞策展計畫中一連串的田野調查，林怡華及其團隊持續發展的「舊生活營」，Nakaw 與族人立足於部落傳統領域

進行的種種權益抗爭、協商與創造，都飽含著對「過去」的尋訪。這「過去」並非二元對立的一端，並非博物館中的冰冷標本，更多時候與原住民傳統領域、或者說「故土」、「原鄉」合二而一，作為一種「存在於未來的過去，是政治與文化行動的一個持續和變遷的基礎。」(註1)大量原住民藝術創作，以及同樣作為創造性行動的策展工作，都在這種「於過去中尋找未來性」的思考向度下運作，三位策展人針對原住民藝術的問題意識，同樣皆與此相關。

當徐文瑞形容展覽只是一個「藉口」、一個龐大計畫網絡中的「連結點」時，策展人的角色也逐漸從當代藝術系統中日益窄化和割裂化的「策展工作」中獲得某種程度的解放，其活動核心更接近「策展」一詞拉丁文原意中的「照料」(curare)，悉心呵護藝術在原民場域的土壤中撒下的種子，同時也成為那古老智慧的受惠者。

徐文瑞

北投－屏東：跨越土牛溝 (註2)

作為台灣最早的獨立策展人之一，徐文瑞的策展軌跡遍及海內外。2006 至 2017 年策劃了包括國內外雙年展、美術館展在內的多次大展之後，2018 年在鳳甲美術館的連續三檔「本草城市：一個關於宇宙政治的藝術計劃」（簡稱「本草城市」），開其逐漸發展出的「微展覽」形式之先河，以美術館內的小型展覽，搭配由各種演講、論壇、工作坊、踏查行動等串連起的長期計畫。策展成為一種更具能動性的工作。

「本草城市」立基於北投在地人文地景，探索人與自然的新關係。在這一原為平埔族凱達格蘭（Ketagalan）部落所居住之地，以踏查、討論、研究為方法「再造歷史現場」的過程中，徐文瑞以「策展人－研究者」之姿，遊走於某種動態連結的網狀結構之間。2018 年底於「本草城市」計畫尾聲階段推出的「北投，平埔族」系列講座，則是徐文瑞將平埔族原住民議題及相關文史踏查正式融入策展軸線的開始，民間信仰、採疏歷史等課題，皆延續至今年鳳甲美術館的「尋找刺桐的家－平埔族群在哪裡？」展覽計畫，試圖細緻爬梳那些在歷史上各種政權統治下被模糊化的歷史與空間，找出當代生活與之連結、卻又遺失的部分。

從「本草城市」的人類世意識，到「尋找刺桐的家」以平埔族聖花刺桐為象徵、聚焦於平埔族地方史的明確切入，地方文史、自然生態工作者的大量參與，一方面標誌著沿具體線索進行的真實研究工作的展開，另



策展人徐文瑞於屏東潮州林後四林平地森林公園。(伊誕創藝視界提供)

一方面也為藝術家的轉譯／再造提供了蘊藏不同時空資訊的豐饒土壤。

生於屏東、現居北投的徐文瑞，將自己在這兩地的策展實踐以「土牛溝」來作連結，一系列展覽與計畫都發生在清朝「以番制番」的這條漢番界線之上，無論是漢化層度較深的「熟番」平埔族等同於滅族的命運，還是曾為「生番」、如今早已不同程度進入現代社會、並與之不斷接觸和碰撞的其他原住民族群（其策展案例中主要涉及台灣南部斜坡民族排灣族及魯凱族），其當代狀況皆受種族隔離的深遠影響。2019 年徐文瑞在屏東的先後兩次策展計畫，分別為 5 月於三地門的台灣原住民族文化園區呈現的大型展覽「當斜坡文化遇到垂直城市－2019 大地門當代藝術展」（簡稱「大地門當代藝術展」），及 11 月初屏東潮州林後四林平地森林公園的「斜坡上的藝術節：跨越土牛溝」（簡稱「斜坡上的藝術節」）。前者讓多少已進入現代社會藝術體系的原住民藝術家回到原民場域創作、展呈作品，創作意識又廣泛投射出現代化基礎建設、科技統治對其文化結構的衝擊與影響（註3）；「斜坡上的藝術節」則持某項相反的向度，具有濃厚的時空象徵性：在曾經的馬卡道傳統領域、現代化以來過度開發的平地，森林公園成為 20 世紀末環境理念影響下變造身分的新公共空間，原住民藝術家跨越土牛界線，使用百年來原住民被禁止採伐、現為林務局所有的珍貴原生木料，創作具有當代美學特質的大型裝置作品——獨特地理場域也使這



「斜坡上的藝術節：跨越土牛溝」中，由林務局提供藝術家創作的珍貴木料細部。(伊誕創藝視界提供)

些現地創作的作品，具備了白盒子展示所難以觸碰到的特殊意涵。

徐文瑞在這一系列策展實踐中，不斷透過地理文史、原民文化傳統等不同面向和形式的「踏查」行動，爬梳出作為一個從外部進入原民文化的策展人，攜自身原有文化與教育背景，逐漸在一個「接觸地帶」與原住民的傳統與當下相銜接時所串聯起的脈絡。更甚者，徐文瑞也在此過程中意外發現自己家族（被遮掩）的平埔族身分，直接促使他更加投入地研究與思考當代藝術在對原住民議題的討論中所缺失的部分。

從一種去漢人中心的史觀來看，接受「藝術家」身分對於原住民而言，也是另一種「跨越土牛溝」：原住民文化中本不存在藝術與生活各層面的分野。原民文化中難以被準確翻譯的排灣族語 pulima 一詞，雖勉強對應「工藝家」或「藝匠」這樣強調技藝的辭藻，pulima 傳統與部族宗教、文化母體深層而同一的關係則多少被遮蔽，在這種傳統中，pulima 的創造物皆與部落祭典相關，其實用的形象、形式、材質、技術等都出自文化母體，並能充分展現和代表本部族的審美標準。在徐文瑞與排灣族藝術家伊誕·巴瓦瓦隆（Etan Pavavalung）和雷斌（Masiswagger Zingrur）的討論中，後者觀察到當代原住民藝術家依與其文化母體的關係，大致分為三類：一是著重於對失落的族群歷史的認同，從而在創作中大量參考族群被殖民、被觀看、被分類的歷史過程，對文化母體的指涉相對較少；二是直接在創作中參照文化母體本身，對後者進行再挖掘、再創造和再詮釋；三則是前文所述之真正的部落 pulima。

徐文瑞也舉「尋找刺桐的家」一系列講座中，高雄巴楠部落中小學校長張新榮（Ka Kalang）在 pulima 傳統與博雅教育（liberal arts）之間建立起的類比，認為其中的核心便近似時下的「跨領域」，而當代藝術的跨域性質恰好有助於與原住民 pulima 傳統之間的銜接；甚至，在原住民藝術家源源不斷從文化母體中汲取創作養分的事實面前，生活在現代社會割裂結構中的非原住民藝術家也在參照之下，有了反思的契機。徐文瑞認為原民性議題已在當代全人類所面對的普世議題中佔有關鍵地位，在台灣卻因政治歷史語境的影響而尚未具備討論時所應抵達的廣度與深度。若是以此角度去思考原住民藝術在台灣當代藝術中足以扮演的角色，身為策展人的徐文瑞將原住民當代藝術機



「尋找刺桐的家」展覽計畫的走踏活動之一「北投社百年山徑走繪踏查行」。（鳳甲美術館提供）

構的建構，以及將隨之深入發展的原住民藝術史書寫與針對原民性等問題的論述，列為當務之急。這種試圖通達原民文化底蘊的努力，早已成為全球範圍內的一股潛流，徐文瑞接續其對人類世議題的一貫思考，看到在近代全球殖民史所切斷的傳統之外，亟待深刻理解的，人與生存環境、與其他物種的關聯性；在那裡，有許多古老原民文化傳統所留下的種子，等待重新萌芽。徐文瑞認為，這些都是我們如今在談論原住民藝術策展時，必須納入討論的課題。

林怡華

於流動、綿延、沉浸之中，發現「超理性」

林怡華及其主持的山治藝術團隊於 2018 年策劃「南方以南—南迴藝術計畫」（簡稱「南方以南」），包含 20 組台灣與海外藝術家、橫跨台東四鄉（達仁、大武、金峰、太麻里）的展演實踐，其策展論述並未特別強調原住民藝術家參與其中的作品、或是與原住民場域的交匯，然而卻明顯是一受原住民傳統文化與世界觀滋養的綿延型策展計畫。「南方以南」的「南」所指涉的不是地理上的南方，而是在我們有機會跳脫原有的知識、邏輯，重新用身體感知世界，進一步與自然連結時，



策展人林怡華。（山治藝術提供）

那更深一層的精神空間。

稱之為「綿延型」，首先指涉的是整個計畫自發軔、籌備直至展演本體的過程中，對於包括策展人、藝術家、展覽團隊在內所有人在時間與心力上的大量投入持續不斷發生流動性的計畫與活動。從地理文化上看，「南方以南」將白盒子空間的當代藝術帶到南迴線上排灣族、阿美族、魯凱族的原住民場域，當來自台灣漢人地區以及海外的藝術家受邀至此現地創作時，都被引導著拋開既有想像，在南迴地帶真實地生活一段時間。林怡華特別強調這個過程中「生活」大於創作，甚至這段駐留經驗，也明顯有別於立基於藝術家主體之上的「駐村」，而是某種她稱之為「沉浸」的投入過程。原住民生命乃一連串的经验累積，包括社會結構、飲食習慣、審美經驗等所有生活面向彼此都無法切割，因而各種原民文化中並無「藝術」的專門分



山治藝術團隊於沖繩 Yambaru 藝術節策劃的「舊生活營」現場。
(山治藝術提供)



藝術家黃博志在達仁鄉安朔村與卡加日坂家族包頭目和獵人謝藍保合作《夢啟酒》之解夢現場。(山治藝術提供)

類；鑒於此，「南方以南」有意識地一層層褪去藝術史本位主義，藝術家們無論是真實生活、還是創作的材料、製作上，都脫離慣常的體制化，甚至他們於這一計畫中完成、呈現的作品都並非重點所在，原民場域對他們的影響，將會持續在未來的創作甚至整體思考方式、世界觀之中發生。

在邀請來自異文化的創作者進入原民場域的同時，「南方以南」也邀請本身並非慣常意義上的「藝術家」、卻是「藝術地生活」的當地原住民參與計畫，譬如在達仁鄉安朔村與黃博志合作《夢啟酒》的卡加日坂家族包頭目和獵人謝藍保，又如於閉幕日作文化分享的兩位排灣族巫師 (pulingau) 等。在林怡華看來，他們也是藝術家。當通常的藝術討論形式在此難以成立時，策展所面對的問題就包含：什麼樣的人的狀態，最接近藝術家？他們以各自的語言系統進入整個計畫框架內之時，也悄然鬆動了「藝術」本身的想像邊界。林怡華將「南方以南」中的策展手法比擬為獵人的「模仿術」，透過將看似與藝術無關的在地日常納入展演，去貼近原民文化之精神，以小米生長週期為日曆，同時與自然發生關係。

「南方以南」的展期結束後，其中的經驗如何在日常生活中延續？林怡華及其團隊的策略，乃是持續發展容易在小型預算下實現的工作坊、論壇等活動，形成動態延伸的計畫模式，其中以學習以部落生活模式從事日常活動的「舊生活營」最具代表性。2019 年 1 月於沖繩北部山原地區 Yambaru 藝術節策劃的「舊生活營」中，藤編工作坊回溯原住民使用藤編的原因及其生產背後的文化脈絡，天然投石火鍋的製作則連結了沖繩在地環境，包括採集當地石頭、特有野菜以及與台灣共有的食材，從五感出發，超越國界地探討聚落、社會結構的概念。時隔一年後山治藝術團隊將再返沖繩，以「史前模式」為主題，進一步推進「舊生活營」實踐，以搭建工寮、獵寮的形式擬造一個「新聚落」，希冀能在單純的血緣身分議題之外，去探討原住民族對自然、對土地倫理的世界觀之精神內核。

「南方以南」中，菲律賓藝術家菲南德 (Dexter Fernandez) 在校園內創作的黑白壁畫作品《Vuvu & Vuvu》，也流露出超越現代社會國界的原民精神連結。排灣族以 vuvu 同時指涉祖輩與孫輩這般意味深長的語言意象，其中不斷循環的原民時間觀更是令林怡華大受啟發，「下一階段的當代藝術何在」這一曾反覆出

現的策展焦慮，在「過去中蘊藏著未來性」的原民時間觀之下豁然開朗。「南方以南」並未刻意強調「原住民」，究其原因，除了林怡華不願過多消費此一概念，也是對原住民經驗之普世價值的一種確認。部落經驗遠超藝術之範疇，卻也歸於另一種更大的「藝術」。自認理性的林怡華在種種原民經驗中獲得了一種「解救」，發現其中蘊藏著未被現代科學所邏輯化、理性中包含感性的「超理性」，她認為這種潛移默化的影響本身便很貼近藝術，表現為去除了二元思維方式，對包含藝術在內的各種議題皆可開啟不同的想像。在她看來，與其去問「部落是否需要當代藝術」，不如思考「當代藝術是否需要部落」透過原民世界觀，她看到了藝術不應被刻板分類的原因，而當代藝術立基於過去的發展，應該介於傳統與現代之間、夢境現實之間、歷史與傳說之間，無法被框限於單一特質或單一脈絡。相較於「策展人」這個稱謂，她更願意成為自己為「隙縫連結者」，以藝術為介質、節點，發展出立基於原民文化與智慧的「泛原民作品」，意即「重新得奪回串連自然、夢境、與現實的能力，在當代社會裡仍保有消縱即逝的靈光，成為一個真正的人」。

與此同時，身為漢族策展人，林怡華也在策展實踐中力求細緻拿捏所持立場與作為。另外，她另外觀察到原住民藝術家對在白盒子空間展出的渴望，反映出的其實是一種資源不均的現實狀況；「南方以南」意在勾勒出精神性圖景，而美術館則需要以一種排除了西方脈絡影響的視角與膽識，展出原住民藝術家的作品，並依此建構起南島藝術的論述脈絡。

Nakaw Putun (那高·卜沌) 原住民藝術策展的內、外向度

來自花蓮 Makota'ay 港口部落的阿美族策展人 Nakaw 早年曾在國家文化藝術基金會工作，回到部落後創立了原住民藝術與工藝行銷平台「Wata」（阿美族語的一聲驚呼「哇」），更積極以策展、企畫的工作方式推動原住民藝術展演，除藝術家個展、聯展外，當屬 2014 年「mimanay kiso（你在做什麼）？」藝術聯展（簡稱「你在做什麼」展）以及 2015、2016 年連續兩屆「藝術 pakongko— 在港口部落的環境展現」（簡稱「藝術 pakongko」），這些走出白盒子空間、進入部落內部的策展計畫，最具深刻意涵。

對 Nakaw 而言，部落文化的存續始終處於思考中心，以藝術作為存續行動的切入點，則是其工作重心。她舉 2011 年「還我土地」行動為部落文化存續的關鍵時間點，與部落耆老一同爭取在原住民傳統領域的權益，而藝術在其中所能發揮的作用與可能性，也一點一滴在實踐中展現。以 2016 年設立的 823 藝術村為例，花蓮港口部落石梯坪地區地號 823 和 592 的土地原為阿美族祖傳耕地，族人在重新爭取土地權益的不懈努力中，與交通部觀光局東部海岸國家風景區管理處（簡稱東管處）達成共同管理的共識，在部落居民共同討論下協商分別設立藝術與農業示範區，藝術真正成為原住民運動中這一階段性行動策略的一部分。策展人則大量扮演居中溝通的角色，在原住民土地權益運動、原民文化存續、藝術計畫之間創造出各種協商與想像的空間。

在這一背景下的幾次展演計畫，明顯有別於朝向主流社會的溝通，而具有朝向部落內部的向度，也為原住民藝術家提供了朝向文化母體、反思創作的意義與價值的契機。「你在做什麼」展源自原住民藝術家想讓部落族人了解自己的創作這一單純的想望，Nakaw 身為策展人，強調與藝術家們依照部落生活習俗、圍坐下來共同發想和討論的重要性。透過這個展覽、以及進入部落的作品，透過作品展呈地點的選擇、與族人互動的密度，藝術家們「真正變成了部落的孩子」。類似的策展與行動自覺，也根植於連續兩年舉辦的「藝術 pakongko」。「Pakongko」意即「說故事」，藝術家們各自用藝術的語彙去詮釋和演繹部落老人們講述的



菲律賓藝術家菲南德（Dexter Fernandez）於「南方以南」的壁畫作品《Vuvu & Vuvu》。（山治藝術提供）



策展人 Nakaw Putun。(Nakaw Putun 提供)



藝術家撒部·噶照 (Sapud Kacaw) 在花蓮港口部落 823 藝術村的作品《螞蟥窩》。(Nakaw Putun 提供)



藝術家伊祐·噶照 (Iyo Kacaw) 於 2016 年「藝術 pakongko」上的作品《時間的眼》。(Nakaw Putun 提供)

古老故事，伊祐·噶照 (Iyo Kacaw) 等藝術家將大型空間裝置置於 823 藝術村，藝術成為原住民藝術家及族人從空間與精神上「返鄉」的一條直接路徑。第一屆「藝術 pakongko」中聚焦於部落敬酒儀式 (palimu) 的都市原住民藝術家曾秉芳 (Lahok Oding)，更以「酒是通往祖靈的路、藝術是通往家的路——這是 Nakaw 說的」的肺腑之言，鼓勵 Nakaw 繼續策劃了第二屆「藝術 pakongko」。在 Nakaw 看來，依存於血統的原民性

始終對原住民藝術家而言異常重要，對本族文化認同越深，呈現出的作品也更具力道。

在滲透著審美經驗的原民文化場域中做當代藝術展，藝術家會拿著創作計畫去請部落耆老評判，Nakaw 描繪其中的難度為來自傳統文化語境的檢視。在主流社會中，策展人則多扮演訊息傳達的角色，盡量打造得以呈現藝術家自由創作的語境，創造出溝通對話的空間。當主流社會對原住民藝術依舊存有誤解甚至歧視，溝通就依舊是策展工作中的重心所在。

Nakaw 近兩年的策展實踐頻頻走出東部原民場域，最重要的包括擔任 2018 年 Pulima 藝術節、以及今年的「浪漫臺三線」大窩穿龍圳地景藝術節策展人。Nakaw 將日前在苗栗大窩的展演，視為在客家場域內進行的一次文化學習，甚至獲得進一步認識其他原住民族藝術家的契機。Nakaw 發現百年前，大窩的客家拓墾者陳履獻與泰雅族他吧賴社部落領袖之女雅優，猶玠聯姻，並以這一族群共融的脈絡串聯、對這片土地歷史文化演進的凝視，作為策展的一種基調。與在東部故鄉策展異曲同工的是，Nakaw 也試圖在大窩的藝術節引導人們對土地產生認同感，無論屬何族群，認同腳下的土地，就會更加自信。

作為 2018 年 Pulima 藝術節策展人，Nakaw 也特別強調透過藝術節平台的國際連結，看到台灣原住民藝術創作從文化厚度到原創性，都表現出驚人的力量。同時她也觀察到原住民藝術卻始終缺乏論述基礎，Pulima 藝術節正推動的「2020 年原住民策展計畫甄選」，恰是期許透過鼓勵原住民藝文工作者以挖掘問題意識、提出探訪路徑、執行藝術計畫等行動，實質推進原住民藝術在論述上的累積，以及不斷與當前社會現況相符的、實務性的反思與批判行動。

註 1 參見：詹姆斯·克里弗德 (James Clifford) 《復返：21 世紀成為原住民》(Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century)，林徐達、梁永安譯，桂冠圖書，2017，頁 80。

註 2 土牛溝，又稱土牛界線、土牛紅線、番界，是台灣清治時期清朝政府原漢隔離政策下，用以區分漢人與原住民生活區域的統治界線。界線內為清帝國的轄域，轄內的原住民被稱為「熟番」，須向清政府納餉稅與服勞役；界外則非其轄域，居於其間的原住民被稱為「生番」，其中向清政府納餉者為「歸化生番」，簡稱「化番」。

註 3 參見本刊 322 期〈接觸地帶的旅行者：當斜坡文化遇到垂直城市——2019 大山門當代藝術節〉一文，頁 70-73。



王亭婷與 Apo' 陳昭興在部落的生活剪影。(王亭婷提供)

從部落出發的 原住民當代藝術創作 與推廣經驗

文／陳飛豪

DEPARTING FROM THE TRIBE,
CONTEMPORARY INDIGENOUS ART
MAKING AND PROMOTION

當我們將目光轉到原住民文化重心的部落當中，這些堪稱台灣文化源流發起的中心時，各種不同的藝術形式，從原有的工藝文化、祭祀禮儀與表演藝術等等，隨著時代的變遷與想像，西方式視覺藝術形式、文物典藏、文化創意與藝術推廣創生各種概念的介入與翻攪，也順勢地進入原住民文化的想像，在這當中亦有許多藝文工作者的介入與發揮，本文則從原住民藝術工作者馬田在海端鄉布農族文化館的經驗、藝術家王亭婷與原住民畫家 Apo' 陳昭興 (Kofid Talo) 的合作計畫，以及郭悅與伊誕·巴瓦瓦隆攜手的創作人生，以這三個實例為方向討論。

馬田的地方館社區連結經驗

畢業於國立藝術學院（今國立台北藝術大學）的馬田，布農族名 Amul Manhuhu，原住民身分再加上曾接受過正統西方學院訓練的經歷，在現今的藝術界當中，其實十分引人注目。不過在這之後他並沒有留在城市的主流藝術圈，反而回到家鄉發展。從藝術家做起，

最後慢慢地開始接觸並協助地方的文化推廣事務，在政府廣設地方館的當下，進入海端鄉布農族文化館協助相關館務的進行，之後研究所進修，則是選擇國立台東大學的南島文化研究所，現今也在海端鄉公所工作，持續地耕耘地方。

當初進入藝術學院的初衷其實與很多喜歡創作的孩子一樣，都以進入藝大作為自己生涯發展上的一個選擇，在當時的氣氛當中，完全是西方式的養成訓練課程，也不若現在會引導各種社會性議題在課堂上討論。反倒是畢業之後他才開始深感自己與母體文化的嚴重斷裂，而選擇回到自己的故鄉。不論是藝術駐村、兒童美術教學與策展規劃等等，他都多方嘗試。在這當中，其實馬田也發現在都市的主流藝術圈所定義的純藝術，或者由原住民當代藝術家創作出的作品，事實上與部落當前從事的傳統藝術工作其實相差甚遠，有時也很難親近當地的民眾。這些展出當然可以辦得非常光鮮亮麗，但是卻也可能產生一個狀況就是展出結束就是結束了，並沒有對部落產生刺激的思考或是引發對議題的關懷。

這個在部落的觀察，其實也引起馬田思考所謂純藝術的當代性、前衛性與工藝之間彼此的微妙關係，亦即這個樣貌並非是一般西方線性想像中，工藝轉化為純藝術，因此發展「滯後」的狀態。舉例來說，當下部落許多從事技藝傳承的藝師，因為受到博物館典藏開放的影響。開始省思對於技藝背後所欲連結的傳統知識系統為何，回溯其中的每一項細節，都是接近的路徑。於是藝師開始有了嘗試循古法的行動，文獻的



布農族文化館的編織工作坊，從分析織物藏品開始，重新復原它可能的編織方法。（馬田提供）

探討、田野的調查、材料的取得、材質的處理、技法的分析、到時間、空間、身分與禮儀等，例如月桃的採收有一定的時節，處理與風乾也是，為了配合這樣的時間，參與者的就必須放棄周休二日的工作時間，而是配合植物生長的時節制定工作的步調。在工藝品的製作過程中，摒棄現代化的機械，重新使用傳統工具，也重新調查與研究每個環節在傳統文化中的意涵，並且透過身體力行重新「復原」。馬田也認為，這樣的斟酌環節事實上也具有「行為藝術」的濃厚意味，而我們要如何定義以工藝為基底的原住民藝術之「前衛性」與「當代性」？則是需要評論人與藝術史研究的近一步討論與定義。

除此之外，另一個讓馬田印象深刻的策展則是 2015 年與國立台灣博物館與海端鄉布農族文化館合作的「台博館海端鄉布農族：百年文物返鄉特展」，展覽跟台博館合作，讓館藏中的海端鄉布農族相關文物可以回到當地，當時共有 64 件日本時期珍貴文物在文物館展出，在從一開始從博物館運到部落，到展期結束由台東運回台北時，都舉行特殊的啟運儀式，在這其中亦有抗日英雄拉荷阿雷的遺物。這個展覽在當地引起討論的成功之處，在於這些藏品重新喚起了族人過去的歷史記憶，迴響十分熱烈。殖民時期部落文物的掠奪問題，事實上現今仍是文化界時常討論的問題，台博館館方當然也有意願讓藏品可以永久回到部落，但這些文物因時間久遠而脆弱，雙方也在一定共識下在部落相關設備與法令修訂完整後，期待有一天讓文物可以在它真正屬於的地方存在。由此可見各種與原住民相關的議題，與現在進行中的各種「解殖」論述與實行的想像，都值得藝術工作者思考。



布農族文化館的月桃葉工作坊，教導學員從採收的過程開始，重新思考工藝家與原料的關係。（馬田提供）

宅在部落的藝術家王亭婷 與她的創作伴侶 Apo' 陳昭興

今年九月開始，在台灣原住民族文化園區的八角樓特展館的展覽「看見聽不到的歷史」，是由漢人藝術家王亭婷與港口部落藝術家 Apo' 陳昭興，以 140 年前發生在花蓮秀姑巒溪出海口的「大港口 Cepo'」事件，起因為清領時期，當地族人因不願再受清兵勞役，去建造軍營、運送軍需以及被強佔婦女，而起身反抗但最後卻慘遭誘騙、大屠殺的歷史。展覽題名為「看見聽不到的歷史」則是為了反映原本以口傳歷史為傳遞民族記憶的阿美族，在各種不同階段的殖民時期以及現代化社會的影響之下，漸漸地流失，甚至口傳歷史最重要的載體：阿美族語，現在的年輕世代也無法流利地說自己的母語，遑論了解耆老的口述歷史，因此想為文化傳承盡些棉薄之力的兩人，就有了創作這段歷史的動力。

王亭婷其實也是培養自學院的藝術家，台藝大就讀期間主修雕塑，研究所則是台北藝術大學，但後來因為不適應學院體制而選擇離開。放下以前一直密集看展，且無時無刻都在思考創作的的生活，好好陪伴家人朋友，並且修補以往疏離的關係。因緣際會之下時常拜訪港口部落，直到遇見了自己的創作夥伴陳昭興，便於港口部落居住了八年。

在部落的生活其實非常自由自在，王亭婷也不在意或思考自己是否要繼續創作生涯的問題，期間在學校代課之餘就是去海邊採集釣魚、與當地族人一起生活了解阿美族文化與歷史，過著相對閒適的日子。陳昭興也因為是素人畫家，對他來說，畫畫比較是生活中的樂趣，也不若主流藝術圈的創作者在意產出數量或展出評價的等等問題。但他們也還是會做一些有趣的創作計畫。例如在 2015 年的「藝術 pakongko」聯展中，王亭婷與陳昭興兩人先透過訪談蒐集部落老一輩們的愛情故事，然後繪製並且印在檳榔包裝上，再免費提供給當地的檳榔攤使用。理由是檳榔雖然在台灣的主流社會，被污名化地非常嚴重，但事實上在阿美族的傳統當中，常常是情人間用來傳遞愛意的信物，在祭祀的場合中，甚至是與祖靈溝通的媒介。也因此他們利用自己的創作，希望翻轉社會對檳榔與原住民族文化的負面形象。

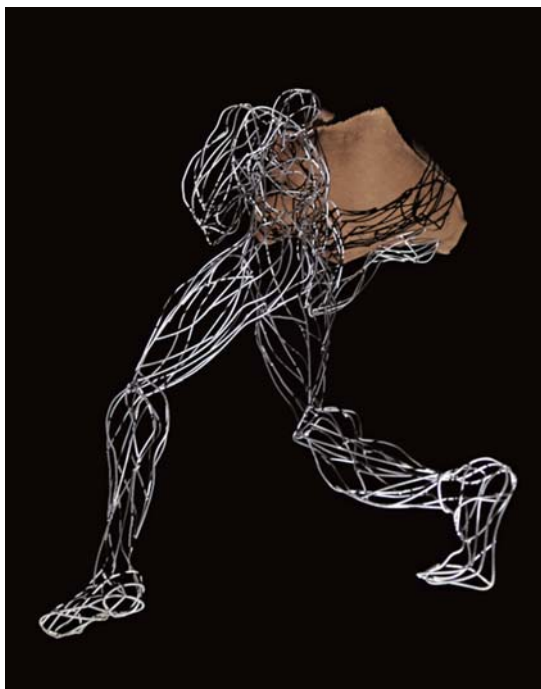
其實面對創作，王亭婷不強求於是否要有一定的產出或曝光，之所以會以大港口 Cepo' 事件為主題創作，其實是起源於一場車禍，而地點就剛好在大屠殺的發生地。



王亭婷與 Apo' 陳昭興搜集部落長輩愛情故事的創作計畫中，以這位部落中擅長龍蝦的漁人長輩的主題繪畫創作。（王亭婷提供）



王亭婷與 Apo' 陳昭興後來將部落長輩愛情故事的圖像，印製在檳榔袋上，象徵檳榔作為阿美族人傳遞愛意的信物。（王亭婷提供）



王亭婷與 Apo' 陳昭興合作的《看見聽不到的歷史》，結合錄像、繪畫，以及各種的複合媒材裝置，詮釋清領時期 Makotaay 港口部落流傳的大屠殺記憶。（王亭婷提供）



伊誕2016赴花蓮駐村創作的作品《星星有話說》，海邊的百合花裝置，到了夜間便會發出螢光，取材自排灣族百合與星星的傳說故事。（伊誕創藝視界提供）



郭悅（右）與伊誕帶策展人徐文瑞前往大社部落的河谷認識斜坡文化的發源地。（伊誕創藝視界提供）

在部落的傳聞中，在這裡出事的人幾乎無一倖免，還有不曾停息過的鬼故事。王婷婷便接著思考，是不是戰爭的逝者希望婷婷能做些什麼？所以死裡逃生，便開始這些年的創作計畫，為了讓年輕族人與外界知道這段歷史，積極透過競賽及徵選，有了展覽與策展的機會做正式發表與合作。兩人的創作結合錄像、裝置、行為展演以及與耆老訪談、文史調查而畫出有關大屠殺事件的各種場景，每幅畫都有一個配合的裝置藝術。例如其中一幅部落原本與清兵達成停戰協定，卻被毀約而讓所有青年、頭目們遭到大肆殺害，對應這幅畫作的裝置，則是仿舊且堆疊成祭典祭圈的人骨，象徵畫面血腥的情境過去後，孤獨留下的死亡與歷史遺跡。王婷婷表示未來這個創作計畫的延續，希望能在部落聖山山腳、蓋一座「前哨站」將這些創作與研究調查放置屋內，配合地方耆老的口傳分享，使得這個地方除了展示之外也帶有聚會所的功能，讓這個歷史記憶，可以在部落悠久地流傳下去。

郭悅與伊誕·巴瓦瓦隆攜手的創作人生

郭悅在踏入藝術界擔任伊誕·巴瓦瓦隆(Etan Pavavalung)的經紀人之前，其實是在教會從事社工的工作，他們倆認識於神學院，原本是學長學妹的關係，後來合作了各種不同類型的藝術工作。一開始當伊誕開始從事影像紀錄片如《在那山說故事的手》的拍攝時，郭悅就兼職擔任了他的影片企劃工作。之後2009年的八八風災，則對兩人的生活與未來規劃產生了巨大的影響。當時伊誕的故鄉屏東三地門鄉達瓦蘭(大社)部落受到颱風重創，面臨遷村與災後重建的工作。而郭悅也跟教會請假以志工身分投入相關工作，伊誕家族的三兄弟是部落重建工作的重要支柱之一，伊誕開始拍攝相關的記錄影像時，郭悅有時也會

臨危授命擔任攝影師的工作，兩人在藝術創作上的革命情感也一直延續到現在。

八八風災對伊誕來說是一場藝術生命的轉折，除了紀錄影像的拍攝之外，出身自排灣族傳統藝匠家族的他傳承了獨特的藝術基因，從小就耳濡目染學習了許多創作的技巧，並在基督教神學教育以及社會運動的洗禮後，受到了極大的啟發。當時災後重建工作，大多將重點放在硬體空間，隨著土石流而消失的傳統文化，卻沒有得到重視，他為喚醒大家對流失文化的關注，提出根基於排灣文化的「紋砌刻畫」概念，且創作了一系列的平面版畫作品，反倒成為伊誕這幾年在藝術界中最廣為人知的系列，甚至也登上世大運的視覺舞台設計，成為當時表演的亮點之一。而這時開始郭悅就似乎開始擔任有如藝術經紀人與助理之類的工作，申請展覽場地、推廣、與藏家聯繫交流，從號數、定價方法是什麼都不知道，到能夠與藝廊斡旋商討推介事務，近期也與資深策展人徐文瑞合作，參與合作「當斜坡文化遇到垂直城市——大山地門當代藝術展」，從學術性策展、商業博覽會、國際級賽事慶典等等，這一路上郭悅也從一個藝術創作的協力參與者成為將原住民藝術創作推出去的重要關鍵人。

從上述的三個實例中，我們發現，在不同的歷史情境與對藝術定義的想像之中，交錯到原住民文化的情境當中，其實出現了不同的想像途徑，如馬田針對傳統工藝藝術過程中，全程以古法為實踐依據的「當代性」與「前衛性」。王婷婷身為漢人藝術家與創作夥伴陳昭興共同再現的阿美族歷史記憶，最後亦有郭悅與伊誕·巴瓦瓦隆來回於不同藝術表現（如紀錄片與畫作等等）、商業機構與展演機制的過程與斡旋，這也是本文為觀眾拉出對於原住民藝術想像的幾條思考路線。



澳洲藝術家瑞秋 (Rachael Wallis) 於長榮百合國小進行舞蹈工作坊。

我的故事我的歌： 台澳藝術家駐村交流計畫

MY STORIES, MY SONGS: TAIWAN-AUSTRALIA INDIGENOUS ARTIST-IN-RESIDENCE PROGRAM

文 | 朱貽安
圖 | 原住民族文化發展中心

跳脫藝品概念的原民藝術

30 年前 (1989)，當讓 - 于貝爾·馬爾丹 (Jean-Hubert Martin) 在巴黎龐畢度藝術中心 (Centre Georges-Pompidou) 策劃的展覽「大地魔術師」(Les Magiciens de la Terre) 中引入了包括澳洲土著、藏族僧人、非洲酋長的創作後，「原住民藝術」或「原始藝術」(primitive art) 便不再只是人類學機構或博物館的展示收藏品，或是藝術史上著名藝術家，如高更 (Paul Gauguin)、畢卡索 (Pablo Picasso) 等人靈感來源的參照說明，而有了屬於該藝術創作品創作者的名

字。馬爾丹與其團隊有意地搜羅了一半西方 (美國與西歐)、一半非西方藝術的比例來規劃展覽，同時與來自非洲、美洲、大洋洲等地的原始藝術相混合。這種將西方中心之外的藝術以及原始藝術納入當代藝術領域的嘗試，除了挑戰過往以西方藝術史發展為中心、仰賴殖民主義思維進行分門別類的概念，也涉及如何以相對的觀點看待他者的文化。「大地魔術師」可謂當代藝術中第一個真正具有全球性的展覽，也因而被視為藝術的全球時代的濫觴；今日，我們幾乎不可能看到不具全球視野的雙年展和國際展覽。



澳洲藝術家瑞秋與桑梅絹、謝皓成共同演出。



澳洲藝術家瑞秋。



藝術家高旻辰於澳洲海邊現地演出。

馬爾丹在展名「大地魔術師」中刻意避免使用「藝術」一詞，因其是一個西方的概念。展覽中試圖提出許多問題，其中一個，便是藝術與手工藝品的區別。那些不經由西方展覽與收藏體制而出現在國際藝壇上，完全被忽略、核心團體網絡之外正在發生的事。這些藝術形式發生在偏遠地區，由世界各地眾多還在為生存而掙扎的少數群體所創造，它們的視覺表達形式沒有遵循西方觀念藝術的規則，但我們能確信它們都是「工藝品」嗎？因此馬爾丹認為，全球化迫使我們去質

疑這種態度，我們不僅要將世界各地秉承現代主義創作規則的藝術家都納入其中，還不能把堅持自己傳統和歷史的人排除在外。即便「大地魔術師」在展出前即引發極大爭議，馬爾丹也在展覽結束後不被龐畢度續聘，但那來自西方世界之外，彷彿遠古薩滿，接合大地、生命與環境的「魔術師們」，卻為「原始文明」和「當代文明」的碰撞引發了持久性的爭議。

台澳藝術家駐村交流計畫

原住民藝術是世界上最古老的藝術表現形式，不同於我們今日對「藝術」的概念——具有某種特定形式、意涵、表述……，它保留了人類最原初與生存環境、「創作」這一行為的關係，可說是「古老的活文化」。雖然世界各地均有原民藝術的創作，但今日最具規模與推展影響力的，恐怕莫過於澳洲原民藝術。2019年適逢國際原住民族語言年，澳洲辦事處也與台灣多家不同博物館、機構進行展覽與表演等活動計畫。其中，「台澳藝術家駐村交流計畫」則是在2017年啟動的計畫，由原住民族委員會原住民族文化發展中心（原文發中心）與位於澳洲達爾文（Darwin）的北領地藝術育成中心（Artback NT）簽署合作備忘錄，意欲為台澳雙方的原住民藝術家搭建一座跨越海洋和知識語言隔閡的交流平台。自2018年起2年間，雙邊展開互相駐村交流，兩地分別徵選一位不限創作類型的原住民藝術家到異地進行為期六週的駐村。原在2019年將因完成階段性任務而告終的合作，因成效卓著，雙方已決定展延計畫一年。

台澳的合作一方面來自澳洲為台灣發展新南向政策的重要國家之一，另一方面則在於澳洲政府多年致力將其原住民族藝術推上國際舞台，在政策與市場的全力配合下，成績有目共睹。計畫簽署時，原民會副主委鍾興華（Calivat Gadu）即表示希望藉由台灣藝術家赴澳駐村汲取經驗，打開不同的創作視野，並進一步交流建立良好及密切的合作關係，將雙方在地文化藝術推向全世界。

澳洲固然為新南向政策的重要國家，更重要的是其與台灣擁有許多文化的相似性。澳洲駐台代表高戈銳（Gary Cowan）在對目前於國立台灣博物館展出，「大師：澳大利亞原住民樹皮畫特展」為文時，也特別提及：在原住民族群的現況上，台灣與澳洲兩地原住



藝術家高旻辰與舒米恩於達爾文藝術節中演出。



澳洲藝術家巴比與墨菲參與協助抬聘禮至女方家。

民族群均佔彼此總人口 3% 左右，均由眾多具不同社會、文化和語言的族群所組成，並各自保有特殊的藝術與文化傳統。兩地原住民也面臨類似的挑戰，都曾經歷被迫遷離傳統領域、經濟邊緣化，以及肇因於同化政策所造成的文化流失。為彰顯這些不公義，澳洲與台灣分別在 2008 年及 2016 年正式對其原住民族道歉；為了進一步達成族群和解，台灣則在憲法明訂保障原住民政治代表權與對原民語言的保護，澳洲則已建立《原住民傳統領域權》(Native Title) 的法律制度，進一步保障原住民權益。希望透過分享彼此的經驗、文化和傳承，為原住民族創造更美好的未來，讓社會更加多元。

傳承與交流 我的故事我的歌

奠基於相互學習交流的初衷，「台澳藝術家駐村交流計畫」在 2018 年時徵選了金曲原音歌后，排灣族音樂家桑梅絹 (Seredau Tariyaljan) 前往達爾文駐村，而澳洲來台駐村的則為舞蹈家瑞秋·瓦里斯 (Rachael Wallis)。當澳洲藝術家來台時，除了於原文發中心園區駐村創作，中心也會協助安排藝術家住宿於當地原民家庭，進一步深入了解台灣原住民的生活實貌，同時藉由工作營、表演、參訪等活動進行交流。

舞蹈家瑞秋本身為澳洲「失竊的一代」(Stolen Generations)；意即 1910 至 1970 年代間，因同化政策下而強行被帶離父母身邊的原住民兒童，他們被交由白人家庭或機構照顧，與其原生文化與語言徹底斷裂。部份兒童在數十年後得以與家人、部族重逢，但若無法追本溯源，則會選擇一個部落作為歸屬，瑞秋

便屬此類。或許正因這段傷痛且撕裂的歷史，今日要進入澳洲原住民部落均需由部落內部人士引介，獲得部落長老同意，方能受到邀請、進入。奠基於去年的合作，今年夏天獲選前往駐村的布拉瑞揚舞團團員，排灣族舞者高旻辰，才得以在瑞秋協助下進入其所屬部落，更深入當地文化風貌。而甫結束來台駐村的則為北領地地區拉明寧寧 (Ramingining) 部落的音樂家巴比 (Bobby Bununggurr) 與其製作人艾倫·墨菲 (Allen Murphy)。

北領地 (Northern Territory) 位於澳洲大陸北部中央，該自治區是澳洲最大的原住民聚居地，擁有豐富的原住民文化資產，也孕育了許多傑出的原住民藝術家。澳洲原民藝術可追溯至迄今 6 萬年前，北領地阿納姆地 (Arnhem Land) 地區發現的岩石洞穴壁畫。原民藝術以故事為中心，擁有編年史的意義，在其音樂、雕刻、繪畫等藝術形式中，均可見用以傳達原民與土



2019 年來台駐村藝術家巴比 (Bobby Bununggurr) 與製作人艾倫·墨菲 (Allen Murphy)。



2019年來台駐村藝術家巴比 (Bobby Bununggurr)。



桑梅絹於北領地駐村表演。



藝術家巴比與製作人艾倫、墨菲在台博館舉辦音樂分享會。(攝影／朱貽安)

地、事件和信仰的知識。符號為其視覺敘事中的重要元素，每個部落都有其相關符號，部份標誌性的符號則與多個部落、區域有關，他們使用符號寫下具有文化意義的故事，教導生存以及對土地的使用等，藉由訊息傳遞保護自有的文化。在外人看來晦澀難懂、並無二致的圖樣線條，卻有著只有原民彼此才解讀得出的差異性。而在原住民藝術從岩石壁畫逐漸轉移到畫布上時，為了隱匿故事中神聖且不能外傳的部份，抽象的點成為掩蓋、消弭神聖意義的媒介。而正因原民

藝術獨特的故事性，讓歌曲一旦脫離了創作者本身，就彷彿失去了靈魂，同樣的曲調，卻不再是「我」的故事。

另一個眼光看世界

今年來台駐村的巴比不僅是位出色的音樂家，其於1980年代組成的Wak Wak Djungi樂隊是澳洲原住民代表性樂團，他還同時參與諸如繪畫、雕刻、電影等藝術工作，在保存及傳承自身文化上不遺餘力。巴比的「多才多藝」，或許才是「藝術」之於人類的生命狀態，它不拘形式，存在生活中的每個部分。於是當我們試圖以當代藝術的諸多設想，理解、套用在其表演或對「藝術」的表現、思考時，便顯得扞格、荒唐、可笑。言及此次來台的感想，因居住在原民部落，同時獲邀參與排灣族人的婚禮，巴比對台灣原住民仍有許多文化活動、習俗存留在生活之中感到分外震撼，也表示當他回到部落，必定要告訴族人，我們必須要讓更多的文化活動進入下一輩的生活。而參訪台博館的樹皮畫特展時則令其不禁感慨，這之中不乏他切身認識的藝術家，然而他們優異的作品自己卻是在一個遙遠的國度看到；縱然它作為美術館的收藏而得以讓更多人認識，但某方面而言，澳洲本地的認識卻是相對薄弱、又脫離其脈絡的。這之中的矛盾與苦澀，或許唯有深入其中，才能了解其困難。然而無論彼此面對的困境為何，各自都努力地在用各種方式記錄自己的生活跟傳統文化，卻是兩地駐村者共同的心得感受。

所有的合作交流都是希望為下一步建立一個更穩定的平台，縱使其中不乏摸索跌撞，透過不斷修整，總能在其中尋覓出更適宜的方式，並藉由彼此的不同，感悟出自身的特質與可能更往前行的方向。身為計畫執行的原文發中心以及居中協助的澳洲在台辦事處均表達，合作計畫雖然由政府單位發起、執行，但最終還是希望藝術家們透過這樣的互動交流，建立起屬於自己的合作管道。事實上，也正是在這樣的交流過程中，桑梅絹獲得了澳洲音樂製作公司的國際唱片合約，藝術家之間自然發展生成的互動交往，也更進一步促成了今年達爾文藝術節中一系列以台灣為主題的節目企劃。更重要的是，在這樣的互動交往與對外推廣中，除了原民藝術自身的發展推演，我們也有了更進一步理解原民藝術的渠道。



娜龍灣樂舞劇團《大港口之冬》舞作演出。(原民會原住民族文化發展中心提供)

對於台灣原住民 藝術發展 與定位的思考

ON DEVELOPMENT AND POSITIONING OF TAIWANESE INDIGENOUS ART

文／陳韋鑑

單一序列之外文化的平等主體性 顯明台灣參照而生的多元獨特

如果我們依然以追隨歐美流行為唯一判準，那麼以下討論顯然完全沒有意義，也就是說如果時至今日，依然以單一核心作為標準看待文化並給予價值排序，顯然在靠近歐美核心的排序上，相較於原住民來說漢人是更進步的，而原住民文化也就沒有任何需要討論與參考的必要。而另一種看來較為政治正確的浮面作法，則是認為原住民文化是「我們」的一部分，所以必須給予一定的尊重，這個「我們」可能是台灣也可以是偉大的中國，而尊重也不過就是給出基本的空間與框架，彷彿只要讓「他們」繼續活在主流社會對原住民原始的想像即可，各安其位的構成讓主流社會覺得安心，而不需要面對改變的可能。

那麼我們為什麼要來談原住民與原住民當代藝術呢？在上述的「我們」這個主詞都尚未確認的時代，討論原住民可能讓某些人擔心喪失主權，讓「我們」滑出了中華民族的民族想像，或如前述線性單一文化價值排列中對原始的想像，這種想像是在一個序列中的兩個不同詮釋，一種是將原住民視為原始落後好維持序列，另一種則是將原住民視為尚未被文明污染的高貴野蠻人，後者其實不過是種較為友善的前者，依然是依單一序列在看待文化。

平等的承認原住民主體性並以此為前提來討論並不只是簡單的「人生而平等」的道德問題而已，設若我們同意在現代化的過程中，每個族群都是以自身文化回應改變，那麼不同族群的應對方式顯然就足以成為對照，讓彼此重新省思自身；此外，伴隨著政權而來的現代化，也必須依此讓人反省主流漢人族群對原住民的影響，這個影響或許是不可避免，但卻是可以試著去述說與釐清的。

這意即當漢人受到現代化影響而開始改變自身文化後，我們自身可能身處改變中而無法自覺其差異，而

原住民在殖民影響下，如何以自身文化回應、甚至顯現在藝術創作的思維與作品上，就成為漢人可參照的對象。這樣的參照不只是文化主體性上的差異，同時也對比出漢人自身的改變，進一步的也讓台灣文化內部的緊密關係與獨特性更為顯明，當然這是個遙遠的企圖，但也可能是當下的起點。

不同的限制、想像與提問 從族群、世代與階級身分談之

當然本文並非試圖給出對比後的答案，而是試圖分享個人在此前提下觀察到的處境，這些處境可能都是尚待討論的問題；先撇除什麼是當代藝術這個有默契無定義的問題，對於什麼是原住民藝術，本身就有很多可能是漢人無法想像的問題存在。首先是我們對原住民藝術的想像是什麼？唱歌、跳舞、繪畫還是雕塑？要依靠風格還是內容去判斷？問題是這些東西是主流學院定義下的分類，對不同原住民來說，可能就會有不同的限制與提問。

例如，對布農族與排灣族來說，在不同的族群結構所形



「當斜坡文化遇到垂直城市—2019大山門當代藝術展」撒古流·巴瓦瓦隆作品展區入口。(伊誕創藝視界提供)



「當斜坡文化遇到垂直城市—2019大山地門當代藝術展」雷斌作品現場。(伊誕創藝視界提供)

成的文化，回應當下「藝術」定義的方式可能就不同，當我聽著藝術學院畢業的布農族友人說，「我們是很實際的民族，我們沒有那些」時，排灣族的友人可能就已經從原有的架構下認同了「Pulima」（排灣族語『手藝精細之人』）這個身分，並得到部落的支持；但是布農族友人可能要付出更多努力，才能在部落被認同「藝術家」這個外來文化才有的身分，舉例來說，早期開始討論「Pulima」概念的撒古流·巴瓦瓦隆（Sakuliu Pavavalung）其家族本身就是 Pulima，而今天 Pulima 也已經成為台灣第一個原住民藝術獎項的名稱。

這樣的差異當然會影響原住民創作者在使用文化象徵等文化上的思考，而這類文化上的認同差異，甚至也可能影響到申請藝文補助等資源的流動問題。在過去是越容易被辨識的狀態越容易得到補助，而至今也許較為進步，但是眼下狀況形成越得到部落支持的藝術家，越容易在作品上深入探討文化議題，進而得到補助；而相對失去資源的部落在相關方面的思考就需要花費更多力氣，結果從不同文化層面反饋回來對部落的討論就相對少。

上述還只是族群間的差異，部落內部處理文化衝擊時，當然也會有世代差異與階級差異，歷經清代、日本與民國三次的殖民，不同的權力結構與處境，當然

在傳統文化的詮釋也會有所差異，例如在日本時期為了適應當時情況所被改變的傳統，事過境遷的今日是否要改回來？如果如漢人想像般純淨的原始文化而尋回原點，那是否也剝奪部落進步的可能？在傳統與改變之間，常常就是藝術創作走到了最前面去試著改變，事實上這些問題對漢人來說也並不陌生；此外，在面對族群傷痛的歷史事件時，不同世代也會有不同看法，例如大港口（Cepo'）事件，據大港口部落藝術家陳紹興（Apo'）回憶，小時候長輩們對該事件的態度是近乎不談，但是今年他自己的展覽就是以此為主題，在屬部落同個年齡層的阿努·卡力亭·沙力朋安（Anu Kaliting Sadiponga），其得獎音樂專輯《Cepo' 混濁了》中的〈者波〉也是講述大港口事件，甚至原文發中心的娜麓灣樂舞劇團也以大港口事件為主軸編製大型樂舞劇「大港口之冬」，由此可見世代差異，而這點可能漢人年輕世代也會覺得有某種即視感。

另一方面，都市原住民（都原）與部落之間的關係，也是另一個值得關注的問題，過去可能有許多原住民遷移到都市，因為離開部落怕被歧視而不願意強調原住民身分，而目前社會氛圍鼓勵文化認同的情況下，許多都原的孩子是靠著自己努力，或是自行靠著部落在文化上的隔代教養，去尋回原住民文化進而呈現在藝術表現上。但是這樣的尋回過程，可能又被部落的藝



原住民文化園區裡的蠟像，是過去傳統介紹原住民文化的方式。
(陳韋鑑提供)



「看見聽不到的歷史－大港口Cepo事件」展場一景。(陳韋鑑提供)

術家認為是受漢人影響而非原味，且部落藝術家可能會認為這些年輕都原藝術家受過良好的藝術學院訓練，對於西方的藝術教養有基本的認知，在比賽等資源競爭中較具優勢；但是都原藝術家則會表示，公部門資源主要都透過在地部落流動，都原反而是夾在中間被忽略的一群，這類的問題其實都需要更多的討論，但是顯然目前是較無動靜的，這些問題無法直接以理論回應的原因在於，可以觀察的對象太少，或者說關注者太少以致討論難以形成。

勾勒台灣原住民藝術的新連結 以「大山地門地區藝術創作計畫案」為例

上述的問題可能只是繁複文化面向中的幾個，這些問題如果在單一部落中是很難被理解為普遍性的結構問題進而被討論，甚至可能淪為只是人際關係問題，如果能夠有跨部落的藝術場域來集合藝術家們討論，或許這些問題才能夠逐漸浮上水面，慢慢的我們可以看到，原民會下的原住民文化園區累積了十年左右的

原住民藝術家駐村經驗與脈絡，似乎可以提供這樣的場域，只是沒有引起足夠的注意與討論。事實上文化園區本身的改變就相當值得討論，當都市中的「白浪」(註)們高標的反對殖民博物館式的園區歌舞展演同時，文化園區慢慢地由原住民進駐，進而藉此資源吸納原住民相關人才，並將過去展演取悅漢人的歌舞表演逐漸轉化成原住民歷史文化的探問，同時也在轉化的過程面對上述的各種問題，而近幾年駐村藝術家的年度展覽也開始引進策展人機制，同時作為在地連結的起點也實施「大山地門地區藝術創作計畫案」的駐園創作，同時也推動國際原住民藝術家交換駐村計畫，不用透過漢人的中介，以國際原住民之間的處境相互交流。

在幾年內這些改變的腳步其實是相當快速的，而最後可能就形成了今年的「當斜坡文化遇到垂直城市－大山地門當代藝術展」，該展由徐文瑞擔任策展人，伊誕·巴瓦瓦隆(Etan Pavavalung)擔任在地的協同策展人，邀請大山地門地區17位藝術家展出。從個別藝術家駐村、到有在地策展人介入、再到邀請徐文瑞擔任策展人，一方面我們可以看到透過這樣的操練，主辦單位與當地原住民藝術家，對於透過藝術與外在環境互動的越見熟練，而徐文瑞的經驗與投入，也讓在地原住民藝術家在面對藝術上的問題時，有更好的參考、刺激與思考。

另一方面，如徐文瑞這樣資深且有國際經驗的策展人加入，其影響可能是可以散布到台灣整體社會。園區多年累積的大山地門地區創作計畫與駐村，是在地與跨部落的兩條線，在園區逐漸形成討論的可能後，透過徐文瑞的投入互動與策展能力，如果能將二者合一、將討論的場域擴大，形成全台原住民當代藝術相關節慶並連結至主流社會，並非不能期待。甚至我們可以進一步思考，站在南島語系的可能起源地台灣，以及台灣豐富的原住民文化等背景下，是否要將相關活動統整，例如桃園的原住民國際音樂節等，成為一個更完整的活動，並以此串連起大馬國際原住民藝術節、澳洲達爾文藝術節與夏威夷太平洋藝術節等活動，讓台灣真的成為多元文化海洋民族的一員，而這一切其實是需要台灣整體社會的認同與投入才有可能支撐，支撐出與世界的另一種連結。

註 「白浪」為阿美族、排灣族原住民對平地人的稱呼