

藝術認證 No. 28

編者的話 1

組長的話 2

市民心聲 3

非常報導

有月自遠方來－俄羅斯藝術家里歐尼·堤胥可夫光藝術計畫 ◎曾芳玲 6

光·塵同存－靜觀「消失的地平線－紅毛港：再現香格里拉－張珠君」

◎周益弘 10

在物生物，從物裡學－在「新戀物思維－2007～2008典藏新作選粹展」裡踱步… ◎周益弘 14

「他們」，還是「我們」－南島當代藝術的困境與啟發 ◎李友煌 18

沒有終點的旅程－記《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術展開幕 ◎林佳禾 22

議題特賣場－搖滾！蒲伏！南島當代藝術

巴克力藍－阿美族港口聚落空間創造計畫 ◎潘小雪 28

無形的創作－訪撒古流 談台灣原住民文化傳承與藝術創作 ◎林佳禾 32

搖滾祖靈 曲終人未散－以搖滾祖靈及其藝術家們之發展觀察為報告

◎簡扶育 36

《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境－2009《高美館》南島當代藝術展

◎李俊賢 42

歷史與藝術邊界的新書寫－獨立策展與台灣當代原住民藝術發展

◎林育世 46

晃蕩於山海之間的藝術遊民－沒有市場，所以沒有問題… ◎李韻儀 50

不在海上迷航－太平洋當代藝術的暴風雨、騷動與寧靜

◎潘蜜拉·齊柏林 54

「SEEN AND MADE, IN TAIWAN」－在台灣被看見，在台灣創作

◎Jim Vivierare 58

蒲伏靈境外一章－藝術家原住「名」說故事 ◎曾媚珍 62

南島紀事

與水競速－里阿斯雨中收小米 ◎王有邦 66

最新典藏選粹

逝水原鄉－彭賢祥〔遠村〕 ◎吳慧芳 68

人民美學檔案

春安路56巷－87歲老翁的異想世界 ◎雨杉 70

人間藝術

發生 之二－高雄市文化中心周邊商家的藝網情深 ◎張惠蘭 72

藝術哲學

「何時是藝術？」－藝術的定義④: Nelson Goodman(中) ◎陳宏星 76

人物特寫

安貧樂道的雕鑿生命－嘎木里·伯冷(方福明) ◎黃志偉 80

專題研究

生命軌跡－從田野影像談藝術家的創作與題材 ◎連子儀 84

文物保存維護

巨幅挑戰－巨幅素描作品之修護與裝裱 以陳景容〔廣場的過客〕為例 ◎蔡斐文 88

兒美館專櫃

孩子的安全誰來把關？－從兒童美術館談兒童安全 ◎陳嬋娟 94

美術館教育

圈外人的好奇：美術館教育人員的基本特質 ◎張淵舜 98

高美8X景

綠意幽幽－高美館園區人工渠道之美 ◎容麗娟 102

搖滾祖靈 曲終人未散

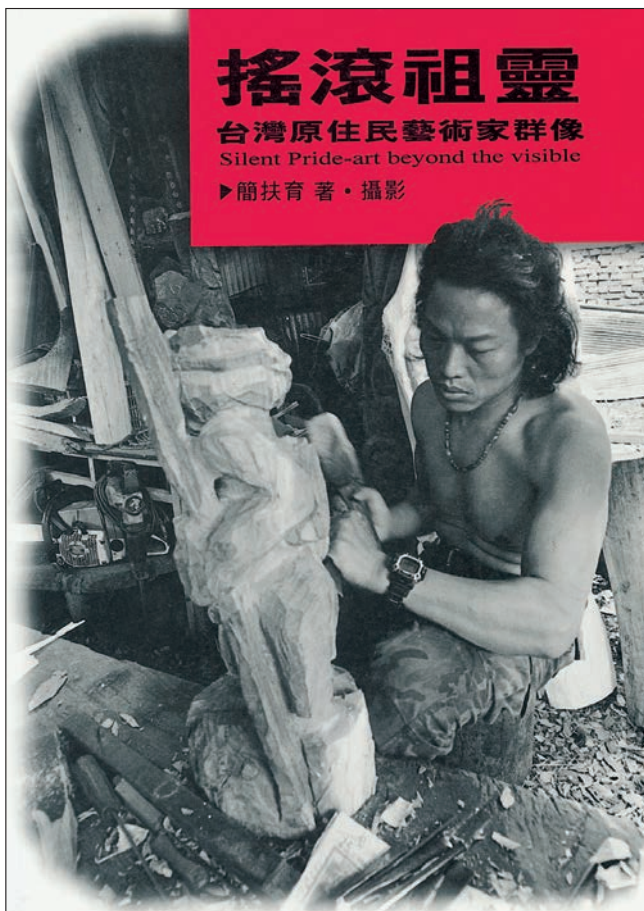
以搖滾祖靈及其藝術家們之發展觀察為報告

文、圖片提供／簡扶育（《搖滾祖靈》一書作者）

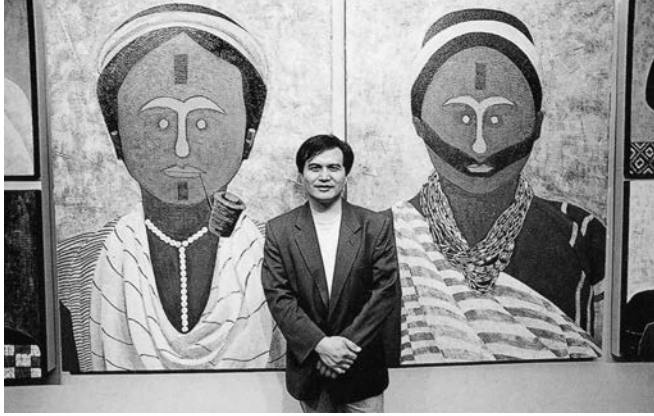
回首八〇年代末，台灣社會運動風起雲湧，解嚴後，由於社會結構深層變化，原住民主體意識漸次甦醒，原住民運動激盪了部落文化復興潮流，其中尤以藝術領域表現最令人喝采！《搖滾祖靈》藝術家或參與其中或受其影響，他們從母文化中擷取養分靈感，將其精神融入自我的創作中，以更自由解放如搖滾樂般的律動，譜出屬於這個時代的台灣原住民藝術風貌！

從1996年底到今天2009年，《搖滾祖靈》一書已然十二載，藝術家們的變化，如同你我的人生歲月一樣繼續往前推演著，有人頻頻於各個藝術展場中亮相、提昇自己的創作，有人因際遇不同，而終止了創作，最令人難過的是，阿美族的E-Ki英年早逝，永遠長眠於台東海岸。這位曾有「Valangau（馬蘭）首屈一指的雕刻家」封號的藝術家，從《搖滾祖靈》一書與大家相伴，一路玩到紀錄片，也陪大家參展過「苗栗國際假面藝術節」，他將阿美族神話故事人物融入面具作品中，成為話題，晚期還喜歡在原木雕刻作品上彩繪。E-Ki過世後，台東一些年輕藝術工作者為紀念他，將其作品放置於都蘭（糖廠）藝術村，特闢一室展覽。

《搖滾祖靈》在我個人生命歷程上確實是個重要的里程碑，儘管這些年我專注於紀錄片領域，但偶爾仍與多位原住民藝術家們陸續合作：由我策展的「1999苗栗國際假面藝術節—台灣原住民館」、「海洋·交易與多元對話—台灣原住民與世界的連接—台灣原住民現代藝術館」—巴黎台北新聞文化中心（2001年10月）、【圖騰大地】澳洲原住民展—「台灣原住民與澳洲原住民藝術對話」（2003年3月，台北當代館），2006至7年，我擔任銘傳大學駐校藝術家期間，校方曾舉辦「原住民月」、「原住民影展」等，《搖滾祖靈》的藝術家們都是我第一個想到的邀請對象。十幾年來，許多藝術家的作品漸趨成熟，在各地獨領風騷，令人刮目相看，最近我也遇到新生代原住民藝術工作者告訴我，他是看《搖滾祖靈》長大的，唸書時，即希望自己將來成為其中一員，並且舉出其中一兩位他心儀、欲效法的藝術家。這是當初我撰寫



《搖滾祖靈》一書封面



安力·給怒（泰雅紋面人）



哈古頭目

《搖滾祖靈》時，始料未及的。

1996年底，《藝術家》雜誌發行人何政廣先生邀請我為該雜誌撰寫「搖滾祖靈」專欄，內容以平面攝影為主、文字為輔，呈現台灣原住民現代藝術工作者群像，歷經一年八個月，我跑遍台灣本島各主要部落以及離島蘭嶼，總共記錄包括10個族群、23位藝術家，其創作類別涵蓋：建築、雕刻、繪畫、陶藝、刺繡、拼布、皮雕以及各類裝置藝術。

98年6月《搖滾祖靈》結集成書，當時為配合新書發表，在位於南海路的美國文化中心舉辦了《搖滾祖靈》攝影展，原住民藝術家們熱情地從各地盛裝赴約，他們美麗的傳統服裝讓攝影展現場增色不少，一時之間造成轟動，連台北的電子、平面媒體都騷動起來。

98年底，《搖滾祖靈》榮獲行政院新聞局的雜誌類攝影獎，接著，公共電視經過徵選、委託我擔任製作人，以同名《搖滾祖靈》製作成紀錄片。此系列影片總共15集，每集27分鐘，由我以及其他四位導演：陳繡馥、顧超、王毓雅和吳勳惠分別執導。其間，曾發生一段小插曲：原先公視簽約時，曾以口頭邀請：此15集拍攝完成後，將再委託製作另一系列紀錄片…。於是，在資源有限的考量下，我們選定9個族群、17位藝術家為拍攝對象，與原書23位藝術家有些落差，製作團隊則寄望在未來所謂的「另一系列紀錄片」中，能將《搖滾祖靈》所有的藝術家都補齊，譬如撒古流，儘管大家都超愛他的作品，但因為「已經有幾部影片拍過撒古流了，先將機會讓給其他新秀吧。」於是，製作團隊決定「忍痛割愛，期待下回再拍攝。」可惜，後來因為公視節目部的人事調動，「另一系列紀錄片」計畫也煙消雲散。而紀錄片裡增加的兩位新成員，即所謂「新秀」，正是曾在「98年國際假面藝術節」表現優異的南排灣族的嘎木里·伯冷以及阿美族的E-Way。

15集的《搖滾祖靈》影片拍攝過程中，製作團隊有一個共同心願：想為台灣這塊土地留下珍貴的文化資產。我們嘗試以藝術人類學角度進行拍攝，全片以各

個藝術家為主體發聲；我雖擔任每集的訪談、引言人，但在影片後製剪輯時，我的聲音及影像刻意抽離；影片中也不使用主述旁白，希望全片充滿原汁原味！試圖從藝術家的生活、周遭環境以及與部落間的互動中，得窺影響其創作的心路歷程，片中並特意保留一段各族語言原音重現，「部落老人家若聽到自己族群語言在電視媒體重現，感覺一定很親切！」，這在當年一般電子媒體是鮮有的現象，除了公視的「原住民新聞雜誌」外。

儘管有《搖滾祖靈》一書為腳本，紀錄片仍歷時一年多才拍攝製作完成，並於2000年夏天在公視播出一季。「每週二播出時，我們都聚集在某個人家裡一起看《搖滾祖靈》，27分鐘好像一下子就結束了！」部落朋友、《搖》片藝術家們，大家意猶未盡不斷傳來觀賞感言，令人感動。2000年7月，我個人以〈女史·台灣〉系列攝影作品被邀請參與在加拿大舉辦的〈Close-Up 近距觀照〉—台灣當代藝術展溫哥華巡迴展。主辦單位知道我正好完成《搖滾祖靈》紀錄片，特別邀請我攜帶四集影片參與盛會，並安排影片播映及映後座談，記得當天在Emily Carr藝術學院內，容納二百多人的放映廳裡座無虛席，來者有加國藝術家、藝評家、藝術學院師生，以及部分旅加台僑，其中有位布農族人，他是特別來看族人的影片的，並發表感言，真情流露幾乎落淚！現場，每播完一集即掌聲不斷、熱情洋溢；影片沒有英文字幕，連中文字幕都還來不及製作，讓人深刻感受到「藝術無國界」！當然，動態影像易於撼動人心的力量，確實不可忽視。

以下，本文試就這幾年陸續合作過的《搖滾祖靈》藝術家及其作品觀察，報告《搖滾祖靈》一書之後，藝術家的概況。

泰雅族藝術家 安力·給怒

安力·給怒，剛從紐約學成歸來那幾年，一度活躍於畫展，作品每每令人驚豔，後來，他在花蓮玉山神學院修完另一個碩士學位後，回到新竹當牧師，神職之

外，仍偶有創作及展覽。以近幾年為例，安力有兩件面具作品〔紋面〕〔迷與謎〕以及另一系列〔紋面族〕十連作，先後兩年曾遠赴法國巴黎展覽；兩件面具作品均以油畫為主體，炫麗繽紛的油彩正是安力的畫風。猶記得前幾年，有一位法國藝術家因為在巴黎觀賞安力的面具作品，感動得一路追到台灣來想認識他，後來透過北美館詢問筆者後，終於輾轉找到安力，譜成一段台法藝術家交流佳話。

最近，安力的作品經由我推薦，提供給一家著名的食品企業，作為其產品外層包裝使用，希望文化、產業相輔相成，共創新契機。

布農族陶藝家 Haisul Balalavei (海舒兒·巴拉拉末)

布農族古有陶器製作，失傳超過百年，此項技藝專屬丹社群，特定氏族方可製作，否則將觸犯禁忌。陶藝家海舒兒，曾遍訪族中耆老，再從歷史文獻中尋找蛛絲馬跡，企圖尋回消失中的傳統製陶技藝。海舒兒並非丹社群人，他是郡社群人，對於「觸犯禁忌」內心相當在意，常常在燒陶時舉行窯祭敬告祖靈：「我燒陶是為了將我族文化發揚光大。」目前，他在高雄縣那瑪夏鄉的老家，成立了規模不小的部落陶藝教室，一方面做傳承工作，教導部落年輕人製陶技藝，一方面自己仍創作不斷。

海舒兒十分勤於研發製陶技藝，他以原住民普遍使用的樹枝、葉、稻穀等煙燒方式嘗試燒陶，將布農神話故事巧妙融入作品中，如：〔丙督罕〕（布農語「星星」之意），「傳說丙督罕曾教導我們族人種植及狩獵技巧…」其他如：〔射耳祭〕以及刻畫有布農行事曆的大、小陶壺（戴皮帽的布農人）、〔消失的布農陶壺〕，可謂產量驚人，創作意念更是教人震撼。專職警察又身兼陶藝家的海舒兒，立志以陶藝創作保存布農族文化。

北排灣族藝術家 撒古流·巴瓦瓦隆

排灣族著名藝術家撒古流的創作，涵蓋：木雕、金屬雕、陶壺、琉璃珠、素描、油畫、建築、家具、室內設計…全是排灣族式！近年更涉獵影像創作及寫作。從南到北、到東，到處看得見他的作品呈現在公共空間，撒

古流曾說：「創作時，我常夢見和祖靈對話，而得到靈感…」對於族群文化傳承的使命感，讓他不但在部落深耕，成立部落教室，也四處奔波演講、展覽，以至於一般關心原住民藝術者，幾乎拿他和排灣族劃上等號。

有意思的是，撒古流在傳統部落中屬於平民階級。

北排灣族藝術家 芮絲·若斯

身為排灣貴族、屏東瑪家鄉涼山部落公主的芮絲·若斯，長年旅北落腳在北縣新店地區。芮絲以排灣刺繡、編織見長，作品常見於台灣各項展覽中；她嘗以排灣族人生活相關的題材創作，面具〔小米穗與行事曆〕是其一，主題闡述：昔時，排灣族人以小米穗之生長成熟期，作為行事曆準則；又因小米是主食，宛如大地之母養育著排灣子民，此作品形象以女性面貌呈現，小米穗為頭髮，覆蓋於一假面作品頂端，並結合排灣之寶—琉璃珠在作品中，包括最珍貴的「眼睛之珠」以及「尊貴之珠」。

另一件作品〔太陽神〕，主體為排灣傳統貼布繡構成，以紅、黃、綠、黑等排灣四種主要基色表現。太陽神為排灣始祖神話，相傳亙古時候，太陽神產卵（即排灣始祖）將其置於陶壺裡，並派百步蛇守護，直到排灣祖先誕生，因之，排灣族人將百步蛇視為其族群的守護神，十分敬畏。在排灣族中，貴族也被稱為「太陽之子」。

芮絲近年專注於舞團工作，經年跑國外，以另一種形式耕耘原住民藝術。

南排灣族藝術家 賈瑪拉·古流 & 嘎木里·伯冷

居住在屏東古華部落的賈瑪拉·古流和伯冷兩位



北排灣族藝術家芮絲若斯



撒古流



布農族陶藝家海舒兒·巴拉拉尉

都是部落土生土長的藝術家，他們曾經聯袂在南洋跑船，也遇過海盜劫船，「20幾個海盜上來，見東西就拿，古流的頭皮還被削掉一塊…」伯冷彷彿述說不相干人的故事。目前古流和伯冷兩人除了專事藝術創作外，平日為了維持生計，偶爾打零工從事室內裝潢工程。

賈瑪拉·古流的藝術創作涵蓋：木雕、金屬雕、石雕、素描、布畫、油畫、室內設計。古流不善言詞他習慣將許多精采的創作意念揮灑於作品中，時而將自己發明的文字，以注音符號加上圖形點綴在作品中。1996年，他開始以木雕創作投入藝術領域，從此參展不斷，作品曾於巴黎展出，他蘊藏的實力不容忽視！

古流的排灣布畫，相當精采，以植物顏料揮灑。他將排灣傳統的社會制度、祭儀禮俗或獨特的生活觀，運用現代藝術創作思維詮釋，譬如〈獵人的夢想〉、〈排灣五年祭〉、〈排灣婦女工作圖〉說的是：排灣婦人千百年來，在世代交替中傳承著生活智慧，而戴百合花之於婦女，意即具有智慧的女人。藝術家古流在此賦予了百合花更積極、且具時代意義。

嘎木里·伯冷是《搖滾祖靈》紀錄片的新秀之一，紀錄片完成後，他更勤於創作了，近年作品產量特別豐富，台東布農文教基金會曾大量收藏他的作品，這筆收入讓他的家庭生活改善不少。伯冷的一件木雕作品〈排灣母親〉是為紀念他母親而創作的，那是一個有著女性形象頭部、身體中空、底部雕刻有一只陶壺的木雕作品，闡述的是：母親掏空自己一生來養育兒女。陶

壺，在排灣族的定義是孕育貴族的地方。身為平民的伯冷，意圖在創作中顛覆傳統階級制度，他甚至將貴族才能擁有的琉璃珠戴在母親身上。古流和伯冷在傳統部落中屬平民階級。

伯冷和古流一樣不太善於表達，但他比較愛講話，有時候會講一些排灣式排列的語言，造成意外笑果而逗樂大家！他另一件木雕作品〈來自海洋的呼喚〉，主要闡述他當年在南洋跑船時，內心深處的吶喊，頗為震撼人：此作品曾經在99年苗栗國際假面藝術節中出盡鋒頭，讓伯冷結交了不少來自各國的藝術家朋友！

東排灣族藝術家 巴豪嵐·吉嵐

巴豪藍·吉嵐原來以繪畫為主要創作，後來從事陶藝製作，在台北三芝玩陶，朋友暱稱他「阿東」，這也是排灣外婆送給他的小名。千禧年時，阿東開始幫電視台的談話節目設計、製作佈景，「我常把公共工程當公共藝術創作！」2005年，他在台北福德坑垃圾場上方的文化公園創作了「兩棵樹」，2007年，在同一處完成兩座巨大涼亭，一方一圓，材質全是玻璃纖維。開車從國道3號北上，經過福德隧道前，遠遠可以瞧見這些作品。

這幾年，阿東被「靈路上的音樂」深深吸引，那是阿美族音樂學者巴奈·母路的著作，後來，他跟隨巴奈回到花蓮里漏部落，以錄影方式長期觀察阿美族女祭

師進行祭儀，如：巫師祭，「將近3年了。專心錄像，用心觀察...。」阿東以祭儀觀察所得靈感嚐試創作，將祭師的靈界心境以各種藝術呈現，並在順益博物館展出「問路」，有20件壓克力畫作及水彩畫，還有10件陶作，內容包括里漏部落9位女祭師的畫像。

魯凱族陶藝家 帝瓦撒哪

魯凱族的帝瓦撒哪，原是醫學院學生，跨界從事陶藝創作，屬於平民階級的他，因為娶魯凱公主為妻，而返回霧台魯凱部落定居創作。帝瓦撒哪喜歡創新作品，認為創作應該忠於自己，他的「我的名字，我的驕傲」以及「開口的百步蛇」陶壺（為反瑪家水庫而作），有濃厚的族群尊嚴在其中。

前些年，帝瓦撒哪由於婚姻不幸觸礁，從此遠走他鄉，逐漸淡出創作，十分可惜。

魯凱族藝術家夫婦 Madaralabe · 卡拉瓦 & Madaralabe · 杜古

卡拉瓦於1990年開始隨父親學習木雕及陶藝。其妻杜古亦跟進學習，並著重於魯凱織繡及琉璃珠創作。夫妻二人協力創作之作品包括：魯凱傳統建築石板屋、泥塑以及戶外大型公共藝術和諸多小品創作，譬如「魯凱雙勇士」，這是卡拉瓦雕刻的魯凱族勇士木雕人頭，結合杜古的刺繡編織以及琉璃珠串創作。另外一件作品「Palen公主與Palada百步蛇」，是以魯凱族著名的神話Palen公主與Palada（魯凱族語：百步蛇、朋友之意）人蛇聯姻的故事為題材而創作。前幾年，魯凱部落樂團遠征至澳洲，在奧運場上，為國際友人吟唱《Palen公主與Palada百步蛇》魯凱歌謠，當時我正巧在霧台拍攝《搖滾祖靈》紀錄片，有機會聆聽此樂團的天籟之音，真是餘音繞樑不只三日。

卑南族頭目雕刻家 HaGu（哈古）

卑南族雕刻家，也是Kasavakan（建和部落）現任（第六十九代）頭目的HaGu（哈古）仍老當益壯，年過一甲子的他，有著豐富的人生歷練，因此，作品特別感動人，但更重要的是，其中蘊涵的濃厚人道精神！他的

工作室至今常吸引海内外人士前往參觀：（頭目的尊嚴）、（出走的婦人）等作品清楚呈現出他一貫的鑿雕法；HaGu的木雕作品，質感厚實，並且富有生命力，直教人想到「雕刻刀出鞘，木頭有生命」！

身為頭目的HaGu嘗言：「卑南部落的傳統雕刻工作，原是由平民司職，我以頭目身份投入雕刻藝術創作，是為將我族文化特色，藉由木雕作品傳播給更多人知道！」。HaGu平日喜歡觀察人，部落子民的生活點滴，以及卑南族的神話故事，都成為他創作靈感來源，與神鹿談情說愛的（Samilikan公主）、有著超長陽具、遇水患時還可以以陽具作繩索解救族人的（Abulaz）...，HaGu創作不輟，其大型作品常見於台東南島文化節展場以及當地五星級飯店的迎賓大廳，近年，HaGu頭目在自家成立文化藝術部落教室，創作外，也教導族人雕刻技藝，利用台東天然資源——漂流木為材質而創作，試圖將建和部落形塑為一座充滿藝術氣息的漂流木雕刻村！

漂流木，上天賜予的最佳禮物！

漂流木在東台灣確實扮演著非常重要的角色。所謂「漂流木」，即，颱風過後，從山區漂流到海邊、溪邊的木頭，其中頗多上好、巨碩的樹材，如台灣珍貴的檜木、牛樟等。多颱風的東台灣，許多優秀的在地木雕創作者如：噶瑪蘭族的Za Num、阿美族的E-Ki、Si Fo、Si Gi、E-Way、E-Dai、Gi Rahitzu等，因為地緣之故，皆取漂流木為創作材質而蔚為風氣，他們常自我解嘲說：「漂流木是上天賜予的最佳禮物！」再者，不必為了創作而砍伐樹木，相當環保！

阿美族雕刻家 Si Fo & E-Way

Si Fo在拍完《搖滾祖靈》紀錄片後，一度以教人雕刻為生，在學校、也在工作室。他的人脈廣，偶爾也與人合作，執行大型公共藝術，作品在桃園機場第二航廈亮相，「但為什麼沒有你的落款啊？」他答得很妙：「看作品也知道是誰的！」

E-Way是在《搖滾祖靈》紀錄片出現的另一位新秀，以雕刻面具見長，在原住民藝術圈中小有名氣，他

的作品曾在「1999年苗栗國際假面藝術節」中大出風頭，國際級的面具雕刻大師都頻頻與他交流、分享創作心得，當時他所雕刻的面具作品已接近百件，有些還披上鮮豔色彩，造型互異、十分逗趣，從神話人物到街坊鄰居都是他取材的來源。者播部落的Gei Wu Bi Hi說的是他的部落「者播」的英雄故事。E-Way跑過遠洋漁船達八年之久，回到位於秀姑巒溪出海口的者播部落後，竟然出車禍傷及骨盆，因為沒接受復健，走路一直需要靠拐杖。沒創作時，他每週數次跑到長濱教導族人木雕技藝。

噶瑪蘭族雕刻家 Za Num

Za Num在原住民藝術圈裡十分活躍，曾榮獲國家文化藝術獎(1997年)，他的作品曾遠征到巴黎、布魯塞爾、中國等地展覽，創作之外，他同時也擔任台東文化藝術發展協會的理事長。近幾年，他在台東南島文化節中有許多不同以往的漂流木現場創作經驗，對於公共藝術Za Num也積極參與創作，幾件大型作品，玻璃酒瓶裝置藝術、人像木雕，陳列於台東運動公園以及台北的原住民文化公園，提供民眾不同的藝術視覺感受。

擅水的噶瑪蘭族是Za Num 2004年在巴黎展出的作品，以牛樟木雕刻為主體，結合噶瑪蘭族特有的香蕉布創作；主題闡述：藝術家孩提時期，與母舅出海捕魚的經驗記憶。

達悟族雕刻家夏曼 先詩凱

達悟族雕刻家夏曼·先詩凱以雕刻船技藝聞名於部落，在他30幾年的創作歷程中，自行創新了十數種拼板舟的雕刻紋樣，從船眼、人形紋、浪花紋的自由變化、交錯搭配，早已成為後繼者模仿的典範，更重要的是，他的作品「從造舟到雕刻紋路都得嚴謹！」甚至「雕刻紋路可以精細到讓人觸摸不出來！」，夏曼·先詩凱不創作時，都在海裡捕魚蝦，他是優秀的海底獵人，《搖滾祖靈》紀錄片在蘭嶼拍攝時，一天，他告訴我們，晚餐他請海鮮大餐慰勞我們「嗯，有龍蝦、貝類、八爪魚...」「啊，太破費了！」「不會啦，我家冰箱多得是。」夏曼·先詩凱說的冰箱是——圍繞著蘭嶼島的太平洋！

達悟族藝術家 席·傑勒吉藍

席·傑勒吉藍是以油畫、影像為創作媒介的藝術家，朋友暱稱他「飛魚」，這與達悟族的重要祭典飛魚祭有相當關連。飛魚有一件裝置作品〔海底獵人〕，主題闡述：屬於海洋民族的達悟族是最優秀的獵魚高手。取材蘭嶼海邊的貝殼砂、雞羽、油漆等創作而成。〔海底獵人〕形象如面具，又如一艘達悟拼板舟；面具頭部，頂著雞羽製成的綠色飛髮，而達悟天神magamagau則巧妙化作面具的眼鼻、一道紅白黑相間的水紋紋樣橫過臉頰，有如紋面般，玩味十足。席·傑勒吉藍認為，達悟族男子為了生活，必須與海洋搏鬥，「唯有謙卑、尊重大自然，才能永續共存！」完全透露出海洋民族的文化意涵！

飛魚近年遷居台東都蘭海岸，天天隔海眺望家鄉蘭嶼，以另一種跳脫思維創作他的達悟藝術。

本文限於篇幅關係，尚有更多「搖滾祖靈」中的藝術家，無法一一介紹，謹以上述文字概略報告《搖滾祖靈》藝術家觀察。✎

後話：2009年的八八水災，那瑪夏及霧台重創，我曾試圖以電話關心海舒兒及卡拉瓦和杜古安危，截稿之日仍無法聯繫上。祖靈保佑那瑪夏及霧台！天佑台灣！



席·傑勒吉藍

巴克力藍

阿美族港口聚落空間創造計畫

文、攝影／潘小雪（國立東華大學藝術學院院長、國立花蓮教育大學藝術與設計系副教授）



巴克力藍計畫第一場開幕即景，許多在地藝術家都來祝福，附近的噶瑪蘭部落—都蘭部落都前來站聲。

前言

阿美族語「Pakeriran 巴克力藍」是指花蓮豐濱鄉港口村的海岸到深海之間的一片場域，視覺上看起來，這裡是一個大型礁岩與陸地之間所形成的海域，漲潮的時候礁岩像個島，落潮的時候人可以走過去。在岸上遠望，灰白的石塊靜定地躺在巨大藍色海上，如此永恆美好。過去，在阿美族的世界裡，巴克力藍是勇士的獵場和競技場，每個男人都要經歷這個海域的試煉，如果阿美族的男人不曾游過巴克力藍，就不算是個勇士。

阿美族在台灣東方海岸生存百年以來，歷經過許多的衝突，傳統文化與耕作環境不斷地被擠壓，人與

土地的關係也逐漸在轉變，生活的不安全感一直存在著，外人所看到的無憂無慮、樂天知命，其實是飄渺虛無。近十年來，原住民族的自覺運動以及文化昇華，帶來無限的希望。2003年我與舒米和阿雄在舉辦國際藝術創作營過程中，有很好的合作經驗，也曾於2005年在此舉辦創作營，觀察到部落社群的生存能量與創造力，於是想藉著文建會補助案「藝術介入空間—巴克力藍—花蓮豐濱港口村海岸藝勇空間創造計畫」為部落做一些事。用「巴克力藍」這個原初的文化議題與始源的生命力，透過在地藝術家（藝勇隊）與外來藝術家行動的能量化為生命與生存最初的特殊聯繫，對生活處

境的自發性回應，並用藝術創作的再詮釋，賦予空間新的意義，藉此擴大視野，重新建立群體精神，進而探討土地與生命存在的價值。

花蓮豐濱石梯坪至港口村兩公里處所具備的藝術潛力

相較台灣其他原住民部落而言，石梯坪與港口是一個聚集較多創作者的地方，近十年來，在地的年輕人陸續返鄉創業，主要是以藝術創作及發展在地人文特色為主。由北而南，從大灣的噶工作室、石梯坪的升火工作室、月洞底下的項鍊工作室、港口社區裡玩纖維藝術與族語教育的拉拉·龍女；魚鱗花創作的阿道；莎娃綠岸文史工作室；拉黑子位於大港口的站立者之屋，最後是大廚師耀宗所經營的春天陶甕百合。一路下來都是令人期待的藝文可能空間。

港口社區的居民，大多從事農務以及石梯港的漁業（為船東工作，或者自己的船出港）。而部落裡的年輕人較少，卻大都以藝術創作的形式，並試圖走出另一條「Makutaay」的路。

我們的工作內容

經過幾次熱烈的討論，升火工作室的主持人舒米、項鍊工作室的兩兄弟伊祐與撒部、想成立海洋教室的安查；有達魯岸的邱金妹、李昌啓；項鍊樂團主唱阿努以及Cepo劇團的全體團員、部落耆老等，很快地談出結論。要談出這些工作內容一點都不困難，好像等待好久似的，可見部落蓄勢待發的潛力。以下三項工作內容可讓大家忙一整年了：

- 一、重建部落兩公里間的升火工作室、項鍊工作室以及兩間閒置農舍（Daruann達魯岸）²成為藝術工作室、展覽空間、藝術家進駐地。
- 二、以簡易自然工法，研發並製作部落表演場所（cepo劇場、海祭）的空間與建築。
- 三、舉辦各項藝術活動、藝術創作營、藝術家進駐，並且在上述空間中展覽，或將藝術品設置在適當的地方與環境結合，成為部落公共藝術，如此與外來藝術家互動，創造部落新能量。



巴克力藍計畫中的升火工作室前草坪上有撒部·噶照的鋼雕作品，一位勇士捍衛家園的意象令人尊敬。

我們的達魯岸——把農舍整建成為可能的藝術工作室

「達魯岸」大都位於路旁或田中，看起來是個不起眼的工寮。台灣各地部落或農村，各種族群都有各種不同樣式的工寮，大都是臨時搭建的，室內擺放各種工具、肥料、種籽，以及簡陋的木床、堆疊的漂流木、木工具、即將完成的桌椅、削好的竹子、檜木的芳香…。工作室中的擺設物，是台灣人存活的隱喻，粗糙、實在、濃烈、沈默、有力氣，工寮和周圍的田地是「大地—世界」互換的場所，這場景神秘又充滿生命力。

部落的人都會談起關於達魯岸的趣事…，傳統家庭一家人同睡在一個大通舖，年輕夫妻白天一起下田工作，常常就會利用工作休息的時候，在達魯岸中彼此傳達愛意，因此達魯岸不僅是個工寮，更是孕育後代的場所，這樣一個具有維繫部落生命的場域，蘊含著無限的能量。

經研究與歸類，港口村的達魯岸可以分為三個類別：

類別名	實質意含
過渡中的達魯岸	閒置有年的荒廢工寮
轉變中的達魯岸	透過討論，將有意願的持有者之空間討論成為在地藝術家的創作空間
我們的達魯岸	開放藝術工作室與展場

接下來，我們試圖運用在地藝術家及異地藝術家的融合能量，為過渡中的以及在轉變中的兩大類型的達魯岸，以簡易的自然工法，透過藝術家的創意，重建「我們的達魯岸」。

至截稿時間為止，已完成了升火工作室的 maladau 展覽室、Pakeriran 藝術村、休憩平台、飛魚攤、入口意象、大草皮等。

Ce'po (者播) 海洋劇場的空間設計

原住民族有語言但沒有文字，然而卻也不曾因為這樣就失去了傳統，用口傳以及傳唱的方式，把歷史神話與豐富的歌謠流傳下來，於是劇場就很自然的產生了，其中的樂舞，充分表現生活的能量。

港口部落得天獨厚，面臨遼闊的太平洋，依傍海



巴克力監計畫中的頂鍊工作室屋頂的休閒座椅是由伊祐·囑照一家人的創意，幽默有趣。

岸山脈，整體自然景觀令人流連忘返，但是夏天烈日張狂，颱風季節令人不安，冬季季風與雨勢，都說明了自然的狂野與企盼穩定空間的港口居民的心事。

頂鍊工作室有一處「海岸空間」，常做為自然的劇場空間，從「2005第一屆誰來到港口我愛你」到「2007第三屆誰來到港口我愛你」，三年之間，在這場域中，由部落藝術創作者利用自然素材搭建起美麗的海岸舞台，在幾次的演出後，成了大家公認海岸劇場的絕佳選擇！但是，如何建造出一座能克服自然災難又要保護自然之美的劇場是大家異口同聲的第一個問題了。

港口村下列團體已有許多表演的經驗，需要一座不畏風雨的天然劇場：

在地展演團體	目前展演空間	願 景
東海岸文化藝術團	港口海祭場 外界邀請	擁有一座不畏風雨且屬於在地的天然劇場
Ce'po(者播)劇團	升火工作室 頂鍊工作室 外界邀請	
頂鍊樂團	頂鍊工作室 阿努的音樂磁場 外界邀請	



巴克力藍計畫中的海洋劇場座落在海邊草地上，許多表演團體喜歡這個戶外表演場。

截至目前為止，頂鍊工作室已完成練唱室、表演台、觀眾台、觀海平台以及各種極富創意的水泥椅子。許多表演團體陸續來到這裡展演，或者是觀光客露營，或者是藝術家進駐，有些學校或社區的知性之旅、文化之旅，不斷在安排時間和解說內容，人潮湧入帶來了經濟、尊嚴，當然也產生經營管理的問題，過去原住民部落自然而然的生活，現在要跟人家打交道當然是不容易，尤其是以文化藝術、自然生態的傳統生存之道結合現代思維，這需要時間的鍛鍊以及在其中淬鍊一種精神，部落現代的精神，與現代社會平行學習、有主體的生存方式。■

注釋：

- ¹ 阿美族語makutaay為混沌之意，也是古代港口部落的指稱，在此形容港口部落許多藝文空間渾然聚集的現象。
- ² 阿美語達魯岸是「田中的工寮」或「聚會所」之意，農家務農時儲藏農具、農作物 與休憩的地方，是農人的工作室。
- ³ Ce'po是港口村的另一個古名，者播劇場成立以來，都以港口的歷史、祭典以及族群故事為表演內容。



巴克力藍計畫中的升火工作室改造，造型牆是由在地藝術家撒部·噶照的作品，在夏日的藍天、白雲、林投樹的輝映下，十足的花蓮海邊美感。

歷史與藝術邊界的新書寫

獨立策展與台灣當代原住民藝術發展

文／林育世（獨立策展人）

「獨立策展」與「原住民藝術」本是兩個獨立的子題，但在廿世紀末以來的台灣，我們卻發現獨立策展與台灣當代原住民藝術的發展息息相關：台灣當代原住民藝術發展，藉著獨立策展的思考，找到了走出官方與學術雙重桎梏的別徑，而終能開枝散葉，另有一番天地；而獨立策展藉由在台灣當代原住民藝術發展史上的實踐與參與，也體現了獨立思考與勇於挑戰及批判的精神面向。本文將簡述台灣原住民當代藝術發展史中走過獨立策展的一頁篇章。



2004年「海國魅力」展，魯碧·司瓦那的作品〔髮舞〕（攝影：林育世）

何謂獨立策展？獨立策展的特性

由字面意義來看，獨立策展為獨立於官辦或商業策展單位之外而以獨立策展人的運作方式，對當代藝術現象與生態進行參與經營。但是所謂獨立，我們認為並不以外貌上的與官方或與商業主流之分離為已足，獨立策展應該更包含有對官方或主流觀點的背叛與挑戰的意味。從這個脈絡看來，我們認為獨立策展因為具有以下特點，更能貼近解嚴後的台灣當代原住民藝術發展：

1. 實驗性策展理念：相較於官方的傳統策展理念，一個瞭解當代原住民藝術生態，或者對原住民相關議題有成熟地涉獵的獨立藝術策展人可以引進更多的可能性，以解除官方策展觀點的限制與盲點。從展覽場地，展覽主題到展覽的範圍與呈現方式都可以找到讓原民藝術更自在的呈現姿態。而且，相對於官方策展單位的注重文獻性與歷史脈絡，獨立策展的觀點有時反而是出於對現存脈絡的挑戰而提出新的觀點，而更能鼓舞原本不在舊有社會脈絡中的藝術內涵與形式，亦有利於產生另外一種藝術型式的前沿，例如，原住民劇場與造型藝術互相呼應後產生的強大能量，或者如東海岸原住民藝術家對漂流木在巨大空間裡的應用等等。
2. 特殊性的個別分析：相對於代表官方位居中心的全稱觀點，獨立策展更適合以「粒子」(particle) 的身份切入弱勢或邊緣的的地界，深刻觀察並如實反應現時的藝術現象或社會情緒；尤其是在呈現族群觀點的藝術表現內容時，獨立策展的觀點，會更能重視個別性的差異，而非粗暴地以全稱的框架強加在獨立的個體與族群上。例如，當代原住民藝術創作中的所謂「原住民性」，絕非主流藝術環境中所熟悉或能理解的內涵；又如，在原住民藝術家引起爭論的「現代性」的議題，以及專屬於原住民藝術的「認

同」議題，亦需要有一定同理心的策展觀點，方能如實流瀉其中的糾葛與張力。

3. 打破權力專斷的可能性：相較於傳統藝術生態金字塔中美術館所位居的至高無上的地位，當代原住民藝術常包含有地處邊緣，素人創作以及經濟弱勢的社會特性，藉由獨立策展的穿透，使原住民藝術從部落或替代空間，及從準專業展場到專業展場的萌發、進出、移動與回歸，打破傳統藝術社會學上的權力與空間勞不可分的支配態勢；在以往的策展經驗中，我們發覺這種權力專斷的打破，從而擁有藝術空間的支配權以及對自身藝術文化的詮釋權，對向處弱勢的原住民藝術重獲尊嚴進而散發影響力尤為重要。

為何需要獨立策展？1990年代的原住民當代藝術

如果1991年來自建和部落的頭目藝術家哈古在台北雄獅藝廊的個展被視為台灣原住民當代藝術發展的一個重要里程碑，那麼我們卻很驚訝地發現要遲至1998年在台北市立美術館的「台北原住民文化祭—台灣原住民現代藝術特展」，我們才看到獨立策展人王偉昶在該展中回應解嚴(1986)後到展覽當時原住民當代藝術的發展，而將重要的原住民當代藝術人物及作品¹納入展覽內容之中。除了這兩座遙距七年之久的孤島之外，這期間的原住民藝術發展，還是延續戰後以來，依託在漢族同化的思維之下，只能以原住民(更甚者，「山胞」)文物的面貌出現在各地官方美術館及文化中心的展場中。據統計，這期間的官辦展覽除了名稱上在九〇年代初期尚曾出現「山胞」等字眼之外²，在展覽內容上更是幾乎清一色偏重木雕、石雕、手工藝等充滿文化刻板印象的預設展覽類別。

我們的觀察中，台灣原住民運動發生於1980年

代，隨著原住民意識的覺醒，台灣原住民在原住民文學的內容也如實地「紀錄社會現實的衝擊，以一支筆抗議整個體制對台灣原住民族的壓迫」³，而隨後在造形藝術部門，除了隨後出現了反應原住民社會情緒的紀實作品之外，更有藝術家從藝術創作與美學的角度根本顛覆以往原住民的傳統刻板印象，但這些內容均因為官方的觀念落伍與專業人力的不足，而長期地被排除在官辦的展覽之外⁴。

相對於原住民當代藝術的現實不能被官辦展覽所理解，獨立策展的機制卻可以提供原住民當代藝術發展的必需空間與充分理解的溫暖。獨立策展的案例，從2000年前後的台東縣延平鄉布農基金會容納了拉黑子·達立夫最不被外界所理解的作品開始，未幾在這裡創辦的「台灣原住民現代藝術中心」，以及2002年起發生在海岸線都蘭部落一帶的「意識部落」現象，一直到今日不斷有展演的都蘭「月光小棧」與都蘭糖廠，都是獨立策展人在這段藝術史中，一直身處在最貼近原住民藝術創作者的角落裡善盡演繹詮釋當代原住民藝術生命力的角色。

獨立策展對台灣原住民當代藝術的使命感—策展主題的發動機

筆者以及另外一位獨立策展人李韻儀均長期生活在原鄉部落之中，在這將近十年的歷史中，以對原住民

當代藝術的田野工作與貼近觀察的內容，陸續策劃了不少展覽主題，以不間斷地描述有關原住民當代藝術的形式與精神內涵；例如有關女性觀點及原住民兩性議題的女性藝術家個展及聯展⁵，為了挑戰官辦浮誇的「都蘭山藝術節」並呼應都蘭部落捍衛傳統領域的「天佑都蘭鼻」行動，試圖作美術史陳述的「解離與重聚—東海岸與南部原住民藝術展」等，以及傳達生態觀念的「海洋印記」展覽⁶等等，當然更多貫穿在這些展覽內的主題還是台灣當代原住民藝術的基調：族群以及身份認同的內涵，而這個最大的主題更隨著展覽數目的累積，不斷地衍生，其中包含了許多資深及新興藝術家的個展。筆者在2005年離開都蘭部落時，累積已經有主辦以及參與策劃過將近20次展覽，而李韻儀至今仍在都蘭的「月光小棧」持續策展的工作，她所累積的展覽，數目應該更是數倍於此。台灣島內的原住民藝術創作者，人數本屬小眾，威信十年來的獨立策展歷史，應該包含了絕大多數的台灣原住民藝術創作者。

此外，筆者在長期的策展與研究論述的經驗中，個人更偏向探討原住民當代藝術的範圍及衍生於相互主體性之外的權力關係，所以也曾進行過諸如「參與式策展」及「口說論述」等計畫⁷，以補原住民當代藝術在傳統展覽空間中呈現之圍限與不足，並試圖讓原住民藝術進入更多辯證與再現的場域，而能開展出更多的面向。



2005年日本愛知博覽會，拉黑子·達立夫與阿道·巴辣夫展場準備中（攝影：林育世）



2004年「祖靈的解離與重聚」展（攝影：林育世）





2004年「海洋印記」展，見維巴里的作品〈兩個朋友在月光下聊天〉（見維巴里提供）

結語—歷史與藝術邊界的重寫

在我們習見的官方美術史論述內容中，獨立策展的內容不免小眾而邊緣，有時更因募得經費困難限制了製作規模等等因素，使獨立策展的能見度更顯晦暗。但十年的歷史中，獨立策展努力撐持這個原住民當代藝術表現的空間，其精神更有如原住民藝術家所經常自詡的「野地之芳」一般，在遍地砂礫的環境中護守著瑰麗芬芳的花朵。

誠如本文所述，獨立策展與原住民當代藝術所共同走過的十年是台灣當代美術史的一個新邊界，值得被重視與重新書寫。在2007年高雄市立美術館舉辦第一屆南島當代藝術展之後，島內的原住民當代藝術自此得到更多體制內的奧援與關注，但我們希望這段歷史與藝術邊界的重新書寫，是一段並存於當代藝術史的內容，而不是一段被遺忘的篇章。■

¹ 有陳正瑞(阿水)等人參展。

² 1992年，國立台灣美術館舉辦「第一屆山胞藝術季美術特展」。

³ 吳錦發，「論台灣原住民現代文學」，原刊於1989.7民眾日報。

⁴ 最有名的故事是拉黑子·達立夫以送審作品「外表形式上無可供辨識為原住民藝術品之內容與符號」的理由遭東海岸風景區管理處退件。

⁵ 2002年，李韻儀策劃「靈舞系列—孫瑞玉油畫個展」，2003年林育世策劃「強烈意念-原住民女性藝術家聯展」。

⁶ 2004年第一次「海洋印記」展覽，東管處保留此一展覽概念於2008重新舉辦了「野地之芳—漂流木裝置藝術展」，藉強調採用自然素材的藝術創作，表達對大自然的關懷。

⁷ 「參與式策展」，在2004年邀請排灣族藝術家撒古流·帕瓦瓦隆與高雄市明正國小五年級學童一起進行：「口說論述」，目前有魯碧·司瓦那，諸推依·魯發尼耀，那布以及雷恩等人參與。

晃蕩於山海之間的藝術遊民

沒有市場，所以沒有問題…

文／李韻儀（女妖在說畫藝廊策展人，國立高雄大學駐校藝術家）



饒愛琴2008年為東海岸國家風景區管理處所委託創作的「野地之芳」東海岸漂流木裝置藝術展，製作於金樽遊憩區的作品「花開的秘密」。而後筆者與謝嘉釗邀請攝影工作者陳伯義，於愛琴的作品上延伸出系列影像作品，發表於2008年底女妖藝廊的「我們三～華麗的家家酒影像裝置聯展」。（攝影：陳伯義）

原漢交流下的藝術空間

這次再度承蒙高美館邀稿，希望我從「藝廊經營經驗談原漢之間文化藝術交流上之現象和期望」，反覆思索，發覺自己在「原漢文化藝術交流上」的實戰經驗分享或許可算豐富，「從藝廊經營經驗」出發就實在有些汗顏而必須先作一點自我角色扮演的說明。我們位於台東都蘭山麓的「女妖在說畫藝廊」雖名為「藝廊」，雖然的確也或多或少在經營展覽期間售出作品，但若以都會專業藝廊在藝術家與藝

術品牌經營的社會性累積、市場經濟效益而論，「女妖藝廊」實際上更接近一個「透過藝文展演實踐，書寫東海岸在地藝文累積的文化空間」，藝術家透過這個空間所期望的、最終獲致的不是正規藝廊積極操作下藝術名氣與作品市價之累積，而是「最為貼近作者原創精神與意涵的美好分享，並且這樣的分享其發生與互動過程是能夠衍生意義，同時蘊生下一個行動之力量的」。在此前提之下，「女妖藝廊」與創作者都只求能夠收支平衡，僅供糊口即是大幸，倒也不奢望能夠因彼此合作的藝文展演大發利市。因此，我所經營操作的「女妖」實在不能以當代專業「藝廊」之定義理解之，但除此之外，這些年「女妖」活躍而豐饒（當然指涉的是精神性的豐饒）地存在於東海岸，或許也正是她所依存、共生的原漢藝文新社區精神絕佳的實體展現——在這個交雜著原住民與漢人的原居民、原住民與漢人藝文新移民的渾沌地帶，沒有提供「專業」生存的明晰社會網絡，甚至必須拋棄「專業身分」的明確性，才能與他者，與環境有對話的可能，融為一丰姿各異但可相濡以沫的和諧整體。

原漢交流下的藝術市場

於是，我想起前不久與發起女妖藝廊的東海岸女性藝術工作者逗小花，一起到人文薈萃的台南閒晃，帶著觀摩學習的心情，拜訪幾個私人的新興藝文空間，其中一個小藝廊座落於古老的府城窄巷中，一整棟共三層樓的可愛曲折老房子，打通隔間改裝成前衛當代藝術的展覽空間。藝廊主人是一位在頂尖藝術大學擔任教授的成名藝術家，整體形象非常完美而再適當不過的藝術家與藝文空間之組合。然而藝廊主人寒暄過後，便滔滔不絕地傾訴著台灣整體藝文環境之功利、權力鬥爭與藝術市場之過度膨脹、短視炒作，一直講到政府藝文發展政策之荒謬，然後以自身作為90年代學成歸國的藝術工作者群，當年帶回了最前衛的藝術視野與技巧，革新了學院內的創作氣象，但最終只能在教職與藝術評審機制中還能掌握一點點權力感與尊榮，至於作品在當今藝廊與收藏家寧可開發炒作較為便宜的新進創作者市場風氣下，這些在台灣藝壇已成名的創作者則處於有行無市的尷尬狀態……等等，述說作為一個當



逗小花作品，海歸一號。逗小花是生活於東海岸的西部漢人移民藝術工作者。從自身流動、穿透、容納、變形、無所不在的女性生命特質獲得靈感，試圖在生活與創作實踐中，將種種媒材、形式、物理智識、情感記憶與生命體驗……等統合為一整體性的創作再現，並將之與包覆其生活、無所不在的「自然之道」緊密並和諧地縫合，延展出自成一完整體系的「環境·身體·視覺劇場」創作世界。

（影像提供：逗小花）

代藝術家，整個就是處於悲憤焦慮卻又無力可迴天的自語情境。於是，他只有拿出老本，自己搞一個藝文空間，挑自己喜歡的新進作品，說自己要說的話，有閒錢就典藏幾件他認為有前途的作品，否則身為藝術家的創作動力與存在感只有在畸形惡劣的藝文大環境中不斷被消磨殆盡……然後藝術家轉頭問我們：「那你們在東部也有這樣的市場問題嗎？」我們相視而笑，不約而同的說：「我們啊，根本沒有所謂的市場，所以就沒這些問題啊！」「沒有市場？那你們怎麼維持創作的動力？」……

同樣身為台灣當代的藝術工作者，這位藝壇前輩擁有的物質條件已遠遠多於我生活、工作所往來的東部原漢藝術工作者，當然這是他奮鬥努力所獲致的成果——穩定的收入、明確的社會地位、成功的藝術家頭

衝…等等，但往往人擁有的越多，就要費更多心力保住已擁有的，還沒得到的渴求也更多，就此而言，失去的也更多，例如促使一個藝術工作者之所以能站立的內在核心—創作下去的原初動力。而東海岸原漢交織的藝文世界中，原住民當代藝術工作者本來就不擁有也不太意識到市場問題；而漢人移民藝術工作者則是有意識地作出遠離市場機制與主流藝術論述場域的抉擇。不過即便選擇在遠離主流市場的邊陲之地過著近似隱居的樸素的創作生活，藝術家還是計算收支平衡，至少要能自給自足不求於人，有尊嚴地過日子。對那位城市藝術家關於「東海岸創作者如何在沒有市場的狀態下過日子」之疑問，逗小花如是答：「靠節省過日子啊！」事實上也是如此，此地並非完全沒有藝術市場，而應該說是沒有穩定的市場機制，原住民創作者因為族裔身分符合當今「文化展演在地化」的政治正確性，其實多有參與公部門公共藝術裝置案的機會，即



作為一個非專業藝廊的，「女妖在說畫藝廊」實際上更接近一個「透過藝文展演實踐，書寫東海岸在地藝文累積的文化空間」。圖中風箏為唐明秀作品〔台東蘭山〕（攝影：謝嘉釗）

便藝術公共工程發包下來，不諳行政程序操作的原住民創作者們總是做得坎坷心酸，扣除材料和基本工資之後，其實藝術家的創意與精神幾乎是「無價」奉送，幸而原住民創作者仍保有樂天知命，靠山吃山，靠海吃海，部落就是要共享互助的祖先遺風，因此對他們而言錢剛好夠活的下去就好，雖然也是會感慨自己的藝術生產被廉價消費，但能夠透過集體的藝術行動享受社群之間相互創作切磋、概念對話，還是比經濟效益更為重要。

在這些過程中，原住民創作者也有許多機會與漢人藝文工作者討論或合作的可能，除了藝術概念的交流，在地與當代性的相互對話、印證之外，在操作層面上，通常非學院訓練出身的原住民創作者往往最迫切需要的支援，是能夠忠實再現其作品與創作概念的文字轉譯，因為在當代藝術現狀中，一個創作者除了要能動手做，更要能說、能寫，能以文字將自己的創作思維脈絡架構成一個完整的個人體系，似乎成為藝術工作者生存的必要條件，而這文字不會是原住民母語，而是中文，最好還加上英文。於是，漢人藝術文字工作者參與原住民當代藝術再現的轉譯、中介，成為無法否認的事實，但和過去原住民文化被人類學式分類、解釋的消極被動處境不同之處是，這些自覺並自決於「藝術創作即自我與文化之再現」的原住民當代藝術家，對於誰能幫忙將作品轉譯成可閱讀的論述，可是相當有主見且態度明確的。

而不願被主流文化價值化約、併吞而從城市文明出走，自我放逐至此屬於「原住民」與「自然」的邊界之漢人藝文移民，其文化出走的行動，並不僅只是追求浪漫自由的波希米亞生活，或者逃避世俗的文人憂憤這類浮濫的表面原因，更是為了尋找在工業與消費至上的當代文明中被異化、整編了的個體差異，並在差異當中尋求已失落的原始自我。而這類漢人藝文移民亦受到原住民社會分享共榮的社群文化氛圍照顧與影響，並且觀察、體悟原住民如何與一個遠遠遼闊且強大於人類社會結構、意志空間的大自然相處，如何安身立命於其中。同時，既然已從體制內出走，也就不太在意自己是否具備「成功藝術家」的身分，「藝術工



見維·巴里的跨領域實驗作品，穿越記憶的詩人。這是卑南族藝術家見維巴里2006年，發表於女妖藝廊的作品。邀請他的舞者好友陳紹麒以及東海岸諸位女妖（女性創作者）合作，發表一個結合了水墨作品、人體彩繪、音樂、舞蹈的精采跨領域作品。（攝影：唐明秀）

作者」對他們來說，與其是一個專門的職業類別，不如說是一種自我身分的界定與認同—當一個人發現自己可以、並且決定以藝術生產作為生存表達之方式，對我們所生活其中的世界作出回應—換言之，藝術實踐過程與作品乃是藝術工作者涉入、進而與這個世界產生對話可能的途徑。因此他們並不介意放下文化精英身段，為了生活端端盤子、炒炒菜、偶爾接幾個與藝術也許只有一絲絲關聯性的小案子…等，打打零工賺點生活所需與創作材料費，轉身又可以自在且從容地進入自己孤獨而完整的創作世界。而藝術展演發表機會總多多少少會有的，這個共生社群中任何一位成員得知、獲得展演機會，只要狀況許可一定會與其他人分享，再不然就自己製造空間與機會。展演的目的往往不是個人成就與藝術地位的累進，更不奢望能在藝術市場攻佔一席之地，而在於對美的體悟與表達之分享，以及與其他創作者透過展演合作，來場相互激發的玩美遊戲。

在原漢當代藝術相會、碰撞並相互衍生的東海岸藝文生活中，藝術創作者的邊緣化不是前述都市藝術家感嘆焦慮的社會性邊緣化，而是未能或不願進入資本化藝術生產體制的自主性邊緣化，寧可晃蕩於文明與自然之交界的山海地帶，作一個雖然生活收入不穩定卻能保有心靈完整、創作自由的藝文遊民，如同藝評家高千惠所言：「而這邊緣化階段的藝術家，也是與其作品最親密的時候。」¹亦如生活在東海岸的客籍藝術工作者饒愛琴所言：「不管南島、原住民或非原住民的分類，回歸到創作本身，最初的那個感動與勞動的渴望，每個創作者都是一樣的！」而這種創作者與作品之間的親密性，創作動力與原初欲望源源不斷的延展性，正是東海岸原漢藝術工作者交互影響的當代藝文個性。✎

¹ 高千惠，〈藝術家的身分異化〉，《叛逆的投影—當代藝術家的新迷思》，台北：遠流，2006，p97。