

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。