

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、舞蹈的精美跨領域作品。（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。