

東海大學美術學系碩士班

碩士論文

公立博物館與原住民當代藝術策展觀點：

高雄市立美術館、臺灣史前文化博物館之例

Viewpoints of Curating Indigenous Contemporary Arts in
Public Museums : Case Studies on Kaohsiung Museum of
Fine Arts and National Museum of Prehistory

指導教授：王嵩山教授

研究生：劉宜羚撰

中華民國 102 年 1 月

東海大學美術研究所

劉宜羚 君所撰碩士論文：

公立博物館與原住民當代藝術策展觀點：
高雄市立美術館、臺灣史前文化博物館之例

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

廖仁義 (廖仁義)

吳超然 (吳超然)

指導教授 王嵩山 (王嵩山)

系主任 林文海 (林文海)

中華民國 102 年 1 月 10 日

摘要

臺灣公立博物館事業不同於歐美文化脈絡下的博物館發展，濫觴於日本殖民臺灣的時期。在當前的臺灣社會中，「原住民當代藝術」漸為主流社會所關注。「原住民當代藝術」一詞是有別於傳統社會中與族群文化制度緊密結合的「原住民藝術」。本研究關心的是「原住民當代藝術」從傳統社會中轉化而來現存於臺灣社會中的樣貌、價值與意義，及透過公立博物館的展示場域所建構出符合國家觀點的合法知識。目的是為了解當公立博物館做為一個代表國家觀點、地方集體記憶及文明化指標的場所，博物館方透過如何的展示策劃實踐觀點與臺灣原住民當代藝術現象進行對話。

原住民族群藝術的創造本應是依循著自身的社會脈絡發展而生，不同的歷史、社會組織造就了不同族群相異的藝術發展。1895 年臺灣受日本殖民、1945 年臺灣光復，這段期間是原住民族群傳統社會組織迅速瓦解的時期，隨著族群社會組織而存在的文化也逐漸地消失。1980 年代也是原住民社會運動頻繁出現的時期，1987 年臺灣解嚴，1990 年代因著政體的改變，臺灣的「主體性」一詞被放大於社會中，原住民族群因具有代表臺灣主體性的意義，因而被彰顯，在「主觀認同」主導藝術表現的年代，藝術表現作為族群文化縮影的象徵意義逐漸地消失；個人意識被彰顯的結果，便出現了多樣化的藝術表現形式。史前館與高美館正是關注於此現象並積極發展原住民當代藝術的臺灣公立博物館，分別將此多樣化的藝術表現以不同的知識體系、不同的主題在特展中彰顯其「當代性」，並藉由展示論述「創造」了對於原住民族群的「新文化觀」。

公立博物館在展示上擁有詮釋現象話語權的優勢，不僅可主觀地陳述某些現象、某些意識，特展的舉辦也通常具有較直接的意圖與目的，物件在特定意識下被詮釋的結果，加強或削弱了某些發展的面向。也就是說，原住民當代藝術在博物館的展示中，面對的是握有權力的特定階級，對於原住民當代藝術場域審美觀點、藝術價值的複製與製造。

關鍵字：公立博物館、原住民當代藝術、展示策劃

Abstract

The public museums in Taiwan, that are marked the beginning of the Japanese colonial period, are different from the museums developed in the context of European and American culture. In the current Taiwan society, "Indigenous Contemporary Art" is concerned by the mainstream society. The term "Indigenous contemporary Art" differs from the other one "Indigenous Art" which is integrated closely with the ethnic culture systems in the traditional society. This study is concerned the form, value and meaning of the Indigenous Contemporary Art, which are transformed from the traditional society to the Taiwan society now, as well as the legal knowledge conforming to the national perspectives, constructed by the exhibition field of the public museums. The purpose is to understand when the public museums become spaces as the representative of the national perspectives, local collective memory and civilized indicators, they how to perform their perspectives by way of exhibition and curating to communicate with the Indigenous Contemporary Art.

Indigenous ethnic art being created should follow the development of their own social context. The different histories and social organizations produce different art. Taiwan was controlled by the Japanese colonialism from 1895 to 1945, and the Retrocession of Taiwan in 1945. During this period, the indigenous ethnic traditional social organization disintegrated rapidly, and the culture, exiting with ethnic social organizations also gradually disappeared. The eras of 1980s were also the periods in which the social movements happened frequently. The lifting of Martial Law was proclaimed in 1987. The term "subjectivity" of Taiwan was magnified in the society because the regime changed during the 1990s. Indigenous were on the behalf of Taiwan subjectivity meaning, so they were emphasized in the era of subjective identify dominant the artistic expression. Thus the symbolism of artistic expression as a ethnic culture

microcosm disappeared gradually. Owing to the emphasizing personal consciousness, there are diversified forms of artistic expression. The National Museum of Prehistory and the Kaohsiung Museum of Fine Art are the two public museums in Taiwan, that pay attention to this phenomenon and develop indigenous contemporary art positively. Respectively emphasize it's "contemporary" of the diversified artistic expression by way of different knowledge systems and different subjects in the particular exhibitions, and "create" the indigenous' "new culture concept" by the exhibition discourse.

In the exhibition, the public museum has the advantage of the power of discourse to interpret the phenomenon. It can not only express some phenomenon and consciousness subjectively, but also has direct intents and purpose when the Special Exhibitions are held. As the result, as soon as the object is interpreted under the particular consciousness, some developments of the artistic exhibitions are strengthened or weakened. In other word, while the indigenous contemporary art is exhibited in the public museum, it faces a particular class that is able to copy and produce the aesthetic conception and art value in the indigenous contemporary art field.

Keywords: the public museums, Indigenous contemporary art, exhibition curating

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究背景與動機	1
第二節 問題意識與研究目的	3
第三節 研究設計	5
第二章 博物館發展與展示中的臺灣原住民族群	10
第一節 博物館的發展歷史	10
第二節 博物館中的展示歷史與異文化	11
第三節 臺灣公立博物館事業的發展	16
第四節 臺灣的社會歷史與展示中再現的原住民角色	17
第三章 臺灣原住民當代藝術發展與博物館展示	25
第一節 臺灣原住民文化與族群藝術	25
第二節 臺灣政權轉變與原住民族群藝術的發展	30
第三節 臺灣原住民族群藝術與原住民當代藝術	37
第四節 臺灣公立博物館中原住民當代藝術場域展示之特質	47
第四章 臺灣公立博物館中原住民當代藝術展示策劃實踐觀點與詮釋權力	51
第一節 博物館的學科定位與文化資本	52
第二節 案例中的展示策劃實踐觀點	61
第三節 展示觀點與藝術詮釋權力	81
第五章 結論	86
參考文獻	90
附錄一 作品清單	97
一、超越時光・跨越大洋：南島當代藝術特展	97
二、「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展	119
三、「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」特展	129
四、「形色紋質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展作品	131
附錄二 研究分析	142

一、展示分析	142
二、臺灣原住民當代藝術發展	144
附錄三 訪談記錄	151
一、李俊賢	151
二、曾媚珍	157
三、盧梅芬	162

圖目次

【圖 1-1】研究流程圖.....	8
【圖 1-2】預期具體成果流程圖.....	9
【圖 2-1】南島語族分布示意圖.....	18
【圖 2-2】〈以馘首婚俗表現原住民野蠻形象〉圖.....	21
【圖 3-1】原住民分佈圖.....	30
【圖 3-2】排灣族三地門社頭目屋宅.....	36
【圖 3-3】鹽月桃甫〈山地的母子〉.....	36
【圖 3-4】日據時期騎單車狀立體木偶。.....	36
【圖 3-5】抱子背兒圖，陳奇祿繪製。.....	36
【圖 3-6】沈秋大〈木雕屏風〉.....	36
【圖 4-1】史前館「工藝、生計與社會」中達悟族的大船.....	55
【圖 4-2】史前館新識別出的五個原住民族之服飾展示.....	55
【圖 4-3】「來自土地的力量」公共藝術作品.....	66
【圖 4-4】民眾參與活動：「來自身體的力量」.....	66
【圖 4-5】民眾參與活動：「來寫自己的文化」.....	67
【圖 4-6】民眾參與活動：「紀錄我們的部落」.....	67
【圖 4-7】「微弱的力與美」特展展示現場.....	67
【圖 4-8】「微弱的力與美」特展展示現場.....	67
【圖 4-9】「展開夢想的翅膀」作品製作過程.....	67
【圖 4-10】「形色紋質」特展展示現場.....	70
【圖 4-11】「形色紋質」特展展示現場.....	70
【圖 4-12】「形色紋質」特展展示現場.....	71
【圖 4-13】「形色紋質」特展展示現場.....	71
【圖 4-14】「超越時光・跨越大洋」特展展場一景.....	79

【圖 4-15】「超越時光・跨越大洋」特展，見維巴里作品..... 79

第一章 緒論

第一節 研究背景與動機

早期的臺灣原住民藝術是與生活相當貼近的，其藝術發展來自為部落生活、宗教而做。身為臺灣這塊土地上最早的人種，因為缺乏文字的社會系統，所以口語的流傳與圖像表達成為傳統部落中記錄歷史的方式。1987年臺灣解嚴，1993年聯合國宣布當年為世界原住民國際年，在國際情勢的助漲下，臺灣社會風氣也隨之轉變，原住民自我族群意識興起，原住民社會運動頻繁出現，藝術的表現也成為發聲的一個途徑。臺灣的原住民族群從一個沒有「藝術」一詞的社會，到現在藝術工作者透過藝術的語彙將所關切的事物轉化為藝術圖像，並普遍地被稱之為藝術家。國立臺灣史前文化博物館（以下簡稱史前館）助理研究員盧梅芬於2007年出版的《天還未亮：臺灣原住民藝術發展》一書中詳實地觀察與分析了臺灣原住民藝術十餘年來的發展以及所面臨的困境，並在2011年史前館的特展「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」一展中，將所其研究觀察落實到展覽的層面，以形、色、紋、質四個面向將原住民藝術在生活美學中的當代性展示出來。潘小雪2007年於《藝術認證》上發表了「從『達魯岸』到美術館：臺灣原住民族創作者自我完成與自我技術之研究」一文，也點出了原住民藝術從早期的原鄉部落傳統工藝，至今開始以不同的姿態出現在美術館當中，其中並介入了策展人（curators）與藝術家之間的關係。當前的臺灣的社會對於不同民族的文化有高度的包容性，並接受其差異性，如此的臺灣社會變遷，使得原住民藝術成為了近年來臺灣社會上炙手可熱的議題，進入當代社會中的原住民藝術圖像不再被普遍地具有儀式性及記錄的功能性，且原住民族人不再是唯一可以賦予圖像意義的人，在此時代背景下博物館方對原住民藝術觀看視角的改變，並運用展示策劃實踐的方式使得原住民藝術以「當代」之名於博物館

現身後產生意義上的轉變，因此，成為了我進行此研究的第一動機。

在近幾年，我們可以發現臺灣的博物館中（特別是藝術領域的館方），論述型的展覽也成為此時代的特色，強調跨領域無界線、議題式的藝術展演，原住民藝術也開始脫離了藝術工作者原本的創作脈絡而進入了各個不同論述的展覽場域中。人類學者王嵩山於《當代臺灣原住民的藝術》一書中指出：

不同於現代社會，在族群藝術的領域中，強調「可理解性」比強調「創新」更為重要。現代西方社會由於強調藝術的形式之創新；有些時候，現代的藝術家們甚至信仰「不創新就等同於死亡」，這使得一般人為了理解和欣賞藝術，便不得不求助於專家來作解說。因此，在現代社會出現專業的藝術「詮釋者」。藝術或文化機構開始生產創作者、評論者；另一方面，非學院的藝術家則往往在一個對立的場域開立出另一個表現系統。這個現象說明藝術的形式與社會文化體系的本質有極大的關係。（王嵩山，2001:122）

高美館、史前館是臺灣目前積極發展原住民當代藝術的公立博物館，2002年「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」特展及2011年「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展，是史前館面對原住民藝術當代性展現以不同於族群文化視角切入並構成展示的特展。而高美館則是於2007-2009年舉辦了「南島語系當代藝術發展計劃」，當時館方以公開的文字表示：「在過去的年代，這些臺灣南島語族當代藝術品，並沒有被放在整個南島語族文化系譜中被觀看研究，其文化藝術的確實意義並沒有被十足的彰顯。高美館策辦《南島語族當代藝術系列》，期待將高美館的南島語族當代藝術典藏，透過與太平洋地區同源的藝術品比較、比對，透析出其更深刻的內涵，因而深化擴張高美館這類典藏的更大意義。」¹因此，當原

¹ 資料來源：高雄市立美術館《南島當代藝術》網頁，

http://austronesian.kmfa.gov.tw/Ver_10/WebTransfer.aspx?ID=54，截錄日期 2012/3/10。

住民族群藝術的討論從族群脈絡進到漢人社會時，進而進入到國家體制中公立博物館來面對原住民藝術的當代性的討論時，館方均以不同於早期陳列傳統物件的方式，透過展示策劃的實踐對原住民族群的藝術有了新的關注，在分類展示及詮釋上也有不同於以往博物館面對原住民族群展示時的新觀點，此為本研究的第二動機。

2007-2009 年高美館策辦《南島語族當代藝術系列》，此一計劃是高美館在有意識的策劃下，塑造臺灣原住民主體成為藝術家的身份，並透過展示大量曝光於主流社會，將原住民藝術從臺灣本土擴展至國際的討論。2007 年前的臺灣不僅僅美術館、甚至連博物館都傾向於原住民文物的蒐藏與展示，並無館方以大規模的計劃致力於臺灣原住民藝術面向的發展。當原住民的族群開始透過藝術與當代社會產生互動，越來越多的館方從不同的角度建立原住民當代藝術的論述，並且將原住民族群的藝術表現透過展示策劃的方式展現其區隔於傳統的當代特色。藝術作品透過博物館方的展示創造其價值，作品在挑選與被挑選之間、在書寫與被書寫之間皆隱藏著場域間不平等的權力關係，這些過程都影響著原住民當代藝術的定位與價值，藝術場域中的權力不被彰顯但確重要，也因此，成為了我進行此研究的第三動機。

第二節 問題意識與研究目的

徐純曾說：「博物館做為傳承文化的體制，不能不把握著文化的這三項元素：人、自然、語言，弄清楚在這個全球化運動的局面，瞭解博物館所在地的社會文化上扮演著什麼樣的角色？這些文化會不會同質化？或獨特化？」博物館為了突顯與他館的差異性與獨特性，開始從不同層面的文化展示、蒐藏來尋求自身的定位。在臺灣特殊的歷史背景下，藝術表現夾雜著受西方強國、殖民母國文化而來的影響，至今已有自成一格的特質。南島語系族群在大多的歷史記載中，是最早生活於臺灣這塊土地上的族群，也理所當然地成為了公立博物館在尋求能夠彰顯臺灣意識主體時所關注的對象，而透過「藝術」的展示做為文化的媒介，成為較溫和且較佳切入的方

式。在 1980 年代左右的臺灣社會出現了「原住民當代藝術」一詞，最直接的用意就是希望與「傳統」區隔，拋除一般人容易附加於原住民身上的刻板印象，透過藝術展示製作出一嶄新的面貌。當原住「原住民藝術」冠上「當代」一詞成為「原住民當代藝術」並現身於博物館中時，首先碰觸到的就是在「漢人社會」中對原住民文化藝術的認知、界定，博物館館方自身的定位，以及執行展示策劃的館內專業研究員（curators）觀點，而這些碰觸的面向也都成為篩選原住民當代藝術呈現的機制。在此時代背景下，本研究並非探究進入公立博物館機制下的原住民當代藝術應該是什麼，而是透過研究試圖去了解，當公立博物館做為一個代表國家、地方集體記憶及文明化指標的場所，博物館方如何與臺灣原住民族當代的藝術現象進行對話？首先，館方是以甚麼樣的關懷點、何種知識體系脈絡、如何的實踐觀點去呈現原住民族群藝術的「當代」面貌？其次，博物館透過展示策劃實踐詮釋、加強並合法化原住民當代藝術哪一個面向的特質？最後，進入博物館當代藝術場域的原住民族群在與博物館方對話時，其中的權力如何被操作？

原住民族群藝術的發展與族群社會組織的變化有密不可分的關係，特殊的殖民背景與政權轉變等因素造就了臺灣原住民族群特殊的身份與地位，探究並梳理出位居於臺灣土地上南島語系族群在外來政權影響下的主體性變化，在此影響下原住民族群文化與藝術表現之間關係的轉變，為本研究的第一目的。

博物館（museum）做為本世紀重要的文化展演機構，公立博物館有意識策劃原住民當代藝術，代表了從國家觀點出發，對原住民藝術的集體記憶。臺灣位處於南島族群分布的中間地帶，文化受著來自國族主義博物館與新型態文化園區交會的地理位置，而發展成獨特的樣貌。2002 年史前館透過特展的舉辦回應了原住民當代藝術的議題；2007 年，高雄市立美術館為期三年的《南島語系當代藝術系列》，這是臺灣公立美術館首次推出以「南島當代」為名的原住民藝術展，也是原住民藝術家大量進入美術館場域的開始。臺灣原住民族群的藝術表現也隨著主流社會中握有權力者的形塑，而發展著自身的樣貌。本研究將先以文獻回顧的方式梳理出在不同的

時代背景中，臺灣的博物館如何透過展示呈現原住民族的藝術。之後，再聚焦於高美館、史前館特展的剖析，觀察二個館方為何發展原住民族群的當代藝術，又如何發展原住民當代藝術？因此，為本研究的第二目的。

博物館必須依循著館方既定的知識範疇策辦原住民當代藝術的展示。當「原住民藝術」以「當代」的面向進入國家體系中博物館場域，是原住民藝術發展的新階段，不同性質的博物館方透過展示策劃的觀點在實踐的過程中「創造」(create)了臺灣原住民族群的「新文化觀」，並且改變了文化價值與社會的關係。在研究中藉由布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 的場域 (英文：field / 法文：champ) 理論為基礎，論述不同本質的博物館方在原住民當代藝術場域爭奪其詮釋合法性的過程中，博物館方做為一展示策劃與詮釋者的角色，與創作者之間存在卻隱藏的權力關係。因此，為本研究的第三目的。

第三節 研究設計

一、研究方法

本研究採用質性研究 (qualitative research) 法，質性研究乃是關於社會現象的經驗研究，偏重於現象的分析與描述，適用於探索性研究、意義詮釋與發掘整體社會文化結構的議題。(齊力，2005)

(一) 文獻分析法：

本研究以臺灣的原住民藝術發展為文獻蒐集與分析的核心，並從臺灣的社會制度、博物館定位及原住民族群於其中的角色定位等等做相關的文獻蒐集、閱讀 (包含書籍、期刊、論文、線上資料及其他媒體資訊)。而後，在此文獻的基礎上，以高雄市立美術館《南島當代藝術計劃》發展的特展、臺灣史前文化博物館「微弱的力

與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」、「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展為觀察的案例，針對研究目的進行分析、討論。

(二) 深入訪談法：

藉由透過對策展單位（人）的深入訪談，了解並分析高美館及史前館如何透過案例中的特展以建構出原住民的「當代」面貌。訪談對象為：「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術展」策展人：曾媚珍、「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」策展人：盧梅芬、高美館前館長：李俊賢。

(三) 比較研究法²：

透過高美館與史前館所展出的原住民當代藝術比較、分析，藉此更釐清、整理出不同學科知識範疇的館方在原住民當代藝術發展中所扮演的角色，以及他們分別透過原住民藝術展示欲彰顯的面向與價值。

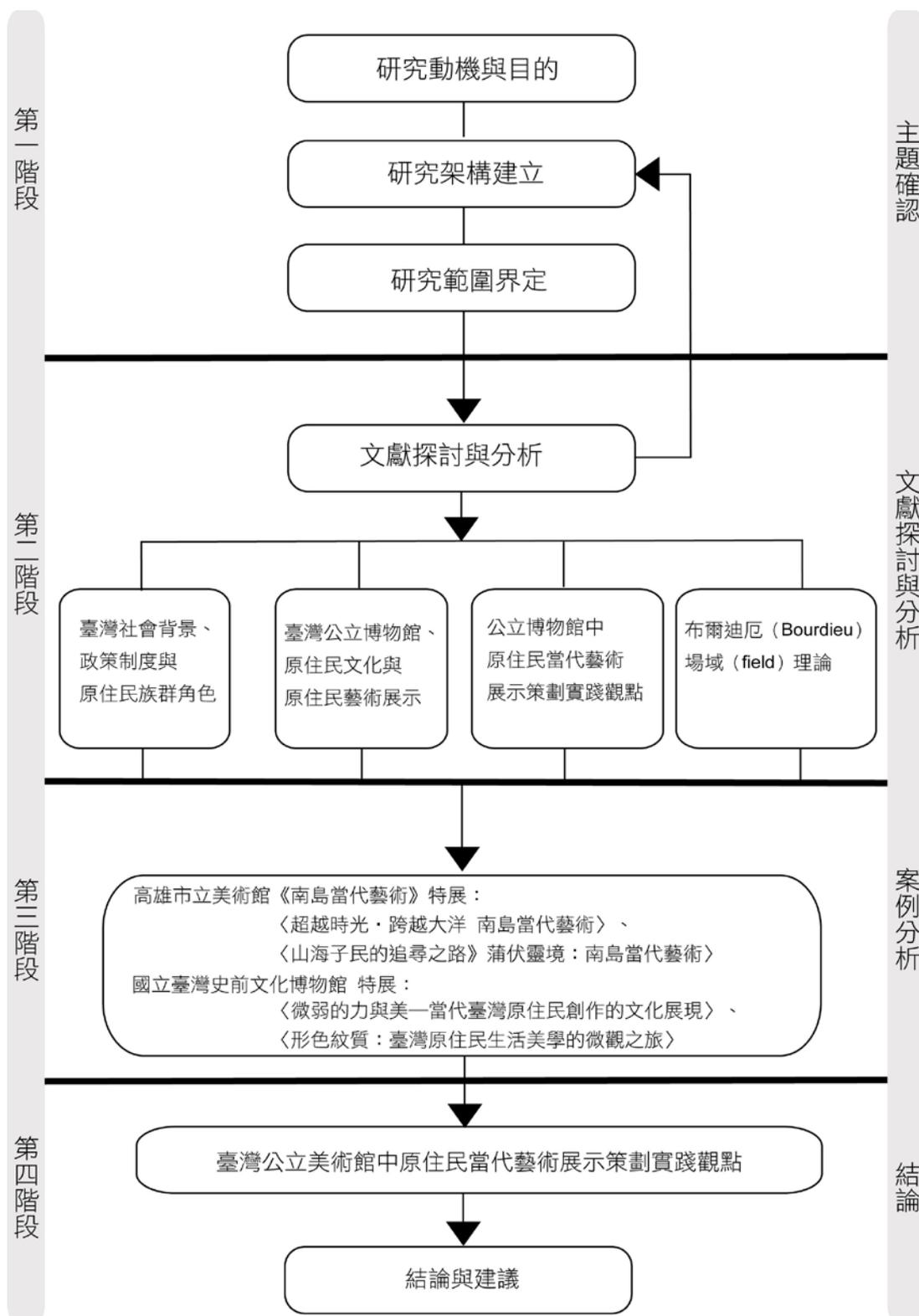
二、研究範圍與限制

原住民藝術範圍涵蓋之廣泛，舉凡文學、音樂、表演、美術、工藝皆可為討論的子題，本研究將主要聚焦於視覺藝術的討論。其中，高雄市立美術館致力於發展南島當代藝術，其中又以 2007~2009 發展的《南島語系當代藝術系列》為臺灣首次國家級官方美術館中規模最大、為時最久之原住民當代藝術展示，在三年中，此計劃中一共有三檔展覽的發生，分別為 2007 年「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」、2008 年「Le Folauga—繼往開來：紐西蘭當代太平洋藝術」、2009 「《山海子民的追

²比較研究法 (comparative method) 文化人類學研究的一種基本方法。一般分三個步驟進行：1.找出同類現象或事物 2.按照比較的目的將同類現象或事物編組作表 3.根據比較結果作進一步的分析。該方法有助於對各種類型文化異同的認識，有助於對各民族、各國家、各地區的文化起源和發展的普遍性和特殊性認識（陳國強 2002：245）。

尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」，另外延續著此計劃在 2010「走出 來的路：98 年度原住民藝術工作者駐村計劃展覽」為行政院原住民委員會主辦，高雄市立美術館協辦的展覽，因本研究的目標為「公立博物館中原住民當代藝術展示策劃實踐觀點」，故在研究中將聚焦於由高雄市立美術館主導的〈超越時光・跨越大洋：南島當代藝術〉與〈「山海子民的追尋之路」蒲伏靈境：南島當代藝術〉二檔特展的觀察。在對照中的案例是國立臺灣史前文化博物館中的原住民當代藝術展，史前館從名稱上的定位來看，雖不為以發展視覺藝術為主的美術館，但從開館以來在「南島文化」上的研究結合了藝術的面向，在原住民當代藝術的發展上也有著實質的發展與影響，在研究中分別以「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」、「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」二檔特展來進行案例的觀察、分析與比較。在研究過程當中，筆者將研究的區塊分為垂直與平行二部分來交叉進行，垂直的部分，將依循時間的脈絡來進行，在橫向、平行的部份將以同時期的臺灣博物館原住民發展的現象作為佐證。

三、研究架構圖

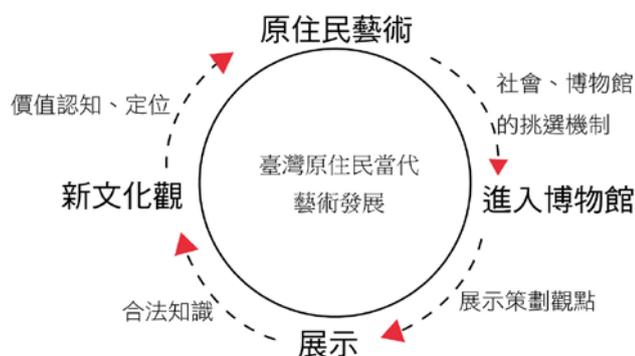


【圖 1-1】研究流程圖

資料來源：本研究整理

四、預期具體成果

1980 年代的臺灣社會在光復後族群的自我覺醒及解嚴後社會風氣漸開的環境氛圍下，原住民族群採用各種不同的方式宣示主權，泛政治化傾向下所產生的種種活動成為了最顯而易見的表象，原住民在文化層面上，以藝術工作者之名的軟性訴求與肩負起文化傳承的藝術活動至 2012 年的今天，成為了一個串連起對內傳統及外在當代社會不可缺少的途徑。當原住民藝術放置在整個臺灣社會中討論的同時，對於自身文化的堅持及對外來文化、制度的反動，在每個時期所關心的面向陳述方式皆有其中的必要性與特色，當然也有其中的盲點。博物館做為現代社會文化再製與保存重要的場域之一，透過專業展示策劃的方式對原住民族群藝術進行詮釋與展示，賦予作品不同於早期依附於傳統部落制度而存在的藝術價值。本論文試圖對博物館中的原住民當代藝術場域進行研究，整理出當前臺灣致力發展原住民當代藝術的博物館是以何種策展實踐觀點「製作」出原住民藝術的「當代」樣貌，此種機制加強、合法化特定的藝術表現形式，並「創造」出原住民族群的「新文化觀」，此處的「新文化觀」指的是有別於從原住民族群傳統文化而來面對物質文化的態度，是博物館在運用展示權力時，在此思維下所創造出對於原住民文化的特殊觀點。期許本論文的研究，能貢獻於臺灣原住民藝術的發展，使讀者能夠藉由此研究清楚地了解：面對臺灣原住民文化的當代藝術表現，不同屬性的博物館方所重視與選擇展示的取向為何，而博物館方又與原住民當代藝術產生了如何的對話及如何的新文化觀。



【圖 1-2】預期具體成果流程圖

資料來源：本研究整理

第二章 博物館發展與展示中的臺灣原住民族群

第一節 博物館的發展歷史

博物館 (museum) 源於人類蒐集的本能，隨著收藏物品的天性，收藏家會有讓他人觀賞讚美其收藏品的傾向。事實上第一座真正的博物館是於西元 290 年托勒密一世建給繆思 (Muase/Muses) 女神的學院，因此博物館一字的英文始稱 museum，在希臘文中則為 mouseion，當時的學院中包含了蒐藏各領域藏品的圖書館、天文觀測臺、以及其他相關研究與教育的設備。但在過去，較著名的藏品常為社會中的權貴所擁有，並不屬於一般民眾，如同繆思女神時期的博物館是不對外開放的。在十六世紀文藝復興之後，私人收藏的風氣盛行，貴族們收藏珍品的「珍奇異物陳列室」 (cabinet of curiosities) 逐漸向大眾開放，而此處的大眾所指的是較有社經地位的貴族。直到 1773 年，英國的阿須摩林博物館 (Ashmolean Museum) 才為所有的公眾人士所開放。博物館在十八世紀對大眾開放後即具有積極教育民眾的社會功能，同時也為社會中文化表徵的場域之一，在博物館的專業領域中，物件的收藏為一個博物館的核心所在。十九世紀，正值歐洲霸權國家大肆拓展殖民地的時期，此時人類對於科學研究興趣的興起，當時有關於人類及藝術之系統化的處理才漸漸地產生，自然史、民族學屬性的博物館也於此發展下出現。二十世紀是博物館的世紀，全球的博物館數量遽增，類型也開始多元化，現今全球的博物館至少有二萬五千座以上，其中有半數於 1950 年後興建。1960 年代中期於美國首次出現的社區博物館的概念 (neighborhood museum)；1970 年代，法國生態博物館 (ecomuseum) 觀念的興起是博物館本質、目的及發展觀點大顛覆的時期；歷經 1950 年代以來對於博物館發展所提出的反思與辯證，使得 1980 年代醞釀出新博物館學 (new museology) 的思潮；

在 1980 年之後，博物館發展特質重視族群意識，地方的、土著的、弱勢的或非主流的觀點受到重視，人們重新檢視了隱藏在博物館現象背後權力操作的問題，博物館事業因而出現了與以往不同的新面貌。(張譽騰，1994；呂理政，2002；王嵩山，2003) 博物館從最早期為權貴、菁英蒐藏；在國族主義盛行的年代做為國家表徵的博物館概念；一直到現今在多樣化社會中所出現的現象，各個時期的博物館正以各種不同的觀點，持續地記錄著每個時期的人類及其生存的社會樣貌，也再現了當時的社會觀。

關於博物館的定義，目前國際上比較公認的說法，是 1974 年國際博物館協會 (ICOM) 第十一屆大會的規定，其定義為：「博物館是一個非營利，為社會發展與社會服務的公開永久性機構。致力於蒐集、保存、研究、傳播與展示人類及其環境的物質證據當作自己的基本職責，以便展出，公諸於眾，提供學習、教育、欣賞的機會。」透過此定義，也清楚地明示了博物館有蒐藏、展示、推廣、研究的社會責任，且往往透過常設展、特展等等的方式，讓公眾觀看這些物件。此定義的關鍵點在於其中的「人類及其環境的物質證據」是由 1968 年定義中的「文化或科學上的意義」修正而來，於此，點出了博物館隨著時代的轉變，針對物件收藏或物品在價值上觀點的改變。(張婉真 2001) 一般來說，博物館可劃分為綜合類、自然歷史類、科學工藝類、藝術類、歷史類（包括考古學與民族誌）五大類型。這五大分類的博物館以蒐藏品的性質做為主要的分類，對於觀眾、經營博物館的社群組織等等也都各自發展出不同面向的終極關懷。(王嵩山，2007)

第二節 博物館中的展示歷史與異文化

博物館與其他機構的區別，最大的主因往往來自於蒐藏及展示的功能，中文的「展示」或「展覽」可能是受日文翻譯的影響，早先在英文使用的 exhibit 一詞意為

「呈現在視線之下」，自拉丁文中的 *exhibere* 翻譯而來，而在法文中則是使用 *exposer* 一詞。「展示」(*exhibition*) 是藉由物件 (*object*) 的公開「陳列」(*display*) 以達到與參觀者溝通的目的。「陳列」是指物件經過設計的排列，相對於陳列一詞，「展示」是加上了解釋的陳列，換句話說，展示是一種公開的 (*publicly*) 企圖達到某種目的 (或意象) 的、意識性的 (*consciousness*) 行為；通常以視覺為主體，也可觸及其其他的感官知覺。(林平，2001；張婉真，2001；呂理政，2002；王嵩山，2003) 博物館中的展示又可區分為常設展與特展，常設展從時間看來是博物館內較長時間的一個展示，往往必須擔負起標誌博物館基本的任務、方向、蒐藏研究興趣，究其展覽的主軸，論述的是自然與人文知識中的一些定論，在行政組織上來說是屬於穩定的組織與資源維持；而特展在性質上有異，卻又互補。特展是某些人在一個有限的時間與空間中，意識性地陳列某些物件。在性質上趨向於社會中的儀式現象，具有多面向的功能。(王嵩山，2003b) 近代以來，特展被期待為一種動態的「論壇」，展示論述偏向「評論」、「批評」的文類，並試時迎合社會議題且關照不同主體的特徵，這也成為了博物館方參與社會實踐的方式之一。(王嵩山，2007) 因博物館展示反映人們對外在環境的理解與掌握，博物館在構成展示之前，必定經過挑選的過程，也就是會經過「區別」、「重組」的過程才會進入「展示呈現」的階段。(張婉真引 Davallon, 2001)

在博物館成為向大眾開放的機構之前，十六世紀文藝復興時期文物呈現的方式是「珍奇異物陳列室 (*cabinet of curiosities*) 的方法，是一種將所有珍寶混合陳列的方式；另一種是經過價值判斷由藝術觀點呈現的文物，這些物件例如部落中的藤柱、面具在展示中常被忽略原有的文化脈絡而強調器物本身的物理或外觀特性。(胡家瑜，1998) 而在博物館尚未向大眾開放之前，在藝術展示的歷史中，十七世紀的羅馬已有藝術家於萬神廟的前廳舉辦個展，此時的展示追求展品尺寸統一，陳列對稱的傾向，繪畫作品畫框的雕塑或鍍金常被視為式建築空間裝飾的一部分，此觀念一直延續到二十世紀初期。(張婉真，2001) 十八世紀，博物館向大眾開放後，正值西

方社會對知識追求風氣的興起，博物館展示也開始依時代或流派的系統形成分類是為「系統性」的分類，在科學知識觀點下的文化器物成為可被分析、統計的樣本，物件開始被以一種完全不同的秩序觀被選擇並展示。此外，當時法國的流行的沙龍展，性質即已接近今天社會中當代藝術類的短期特展，不再完全以博物館中藏品為出發的常態展。在十九世紀中期之前的博物館的展示總是盡可能地展出所有被收藏的物品，空間如同開放的庫房。(張婉真，2001)而十九世紀是人類學科開始發展的年代，人類學被視為是自然史學科的一員，並致力於重建人類文化及自然界的歷史，或對於單一文化的特徵及差異性的研究。(王嵩山，2012)所以，一直至十九世紀末期的博物館，民族學的蒐藏品在自然史博物館中扮演重要的角色，甚至成為館藏的主要重點。(王嵩山，1992)此時期，文化器物展示多依照類型劃分，由簡而繁、由早到晚的順序陳列方式，並喜好以地理、文化等「區域」為單位，再將各種文化器物羅列其中。二十世紀之後，博物館的發展與人類學關係密切。博物館展示強調器物文化脈絡的整合與重建，「生活群」(Life group)與「生態情境」(Diorama)展示成為主流。(胡家瑜引 Stocking, 1998)此類的展示方式取代了十八世紀以來的系統分類方式而成為主流，「篩選」並「製作主題」的機制構成現代展示的基礎。也因此，當時期博物館中的展示則是意味著傳達或散佈的價值觀念或訊息，展品不再等於博物館所有的藏品。學者也紛紛針對現代博物館的展示現象做了分類與說明，Hall 提出兩種基本的思考方式，即「分類學式」(taxonometric)與「主題式」(thematic)，「主題式」(thematic)又可再區分為「敘事性」的展覽(narrative display)或是「情境式」的展覽(situational display)。「敘事性」強調故事線的建立，觀眾被引導以一定的敘述中參觀，強調透過展示物件拼湊出策展者的意圖；而「情境式」的展示則是將展示品依照其在空間、功能的相對關係組織起來，是一種最能訴諸觀眾直觀與生活經驗的展示手法。此類的展示大量出現於十九世紀中期之後的民族誌、自然史博物館，而藝術類博物館在早先時候即已有類似的觀念出現。(張婉真，2001)1900年前後的藝術博物館也大多已放棄了多列的掛畫方式，作品之間的距離被拉開，白

牆也開始出現在博物館的展示當中，強調作品審美的特質與藝術文化不可侵犯的崇高性格，藝術博物館中的展示特質也已出現明顯的改變。(張婉真，2001) 在展示歷史爬梳的過程中，清晰可見時代特性下的博物館在運作的思考上不再是以蒐藏優先於展示的邏輯，「如何展示？」已逐漸成為博物館學研究中一重要的課題。

博物館內的異文化展示基本上都是由非原本文化的主人以主觀的立場來進行詮釋，特別是早期的非西方藝術在重商主義下被當作不會使用身邊資源(黃金與香料)的人群而被視為較歐洲人低等的族群。(呂怡屏引 McGrane，2011) 所以在西方文化脈絡中發展出的博物館，非西方的族群在早期並無詮釋自身文化的權力。不同時期、不同的思考脈絡下所構成的展示，將傳達出不同的訊息，進而產生從屬關係，其中人類學專長於異文化的研究，其目的是為了要突破文化的樊籠與偏見，從不同社會文化體系中的假設、前提、推論、結論來建構關於人類整體的知識。(王嵩山，1992) 在文獻中可見十九世紀末期，歐洲列強大肆拓展並占領殖民地，許多學者紛紛意識到此時的原始部落正因為外來政權、文化的入侵，使得「原始文化」正處於即將消失與滅亡的命運，民族學者、人類學者在此時期大量地採集收藏傳統部落的器物，並帶回博物館、大學系所中研究及保存。此時期因達爾文生物進化論及馬克思的唯物史觀影響，研究多偏向以物化的方式進行，且將研究對象在自然科學的脈絡下進行科學的鑑定、分析與比較，因此，這些文化器物也在過程中脫離了原有的社會脈絡。(Feest，1992；胡家瑜，1994；許功明，2003) 二十世紀初期，對於原住民族群文化開始著重於族群全貌性的觀點詮釋，但在此觀點下的原住民族群仍是「異文化」中的「他者」，且在民族誌中再現出的皆為文化時差中的「他者」。(許功明，2003) 一直到二十世紀中期之後，因二次戰後民族國家紛紛獨立的國際情勢影響下，這些異文化中被展示族群的主體性才逐漸被強調，跳脫出「原始」脈絡下的文化再現。在文化之中相對於知識份子、統治階層主導的知識傳統，以民族思考為重的常民文化也於此時期的社會中逐漸普及，對於傳統、歷史及文物的擁有權也不再獨斷地被強國所佔有，而有回到常民詮釋的可能(王嵩山，1992)。因他者的器物蘊含著獨特

的美學素質，因此在二十世紀初期的藝術博物館，也出現了「他者的器物」，雖然在此時，畢卡索等人已認識大洋洲與非洲藝術的美學素質，但一直要到二次世界大戰之後，藝術博物館才開始接受儀式器物可以被視為「可蒐藏的對象」。(王嵩山, 2012)

在博物館收藏和展示的文化器物，不管是被稱之為「藝術品」、「標本」、或「文物」，都是人類學家所謂的「物質文化」領域，物質文化被認為是理解某一特定文化時重要的證據。不同時代人類學對於文化概念想法的不同，也使得物質文化產生不同的定義，並透過展示傳達對物質文化的詮釋。因此，一般而言，博物館展示具有三種獨特的特性：(1) 是一溝通的媒介、(2) 是一種藝術形式、(3) 是一種詮釋的結果。(胡家瑜, 1998) 異文化中的物件在不同館方的展示策劃實踐觀點下，進而生產出不同面向的文化樣貌。例如：「藝術品」強調物件的美感成分；「標本」強調物件在同類中的科學關係；「器物」暗示人類技術施展的產物；「文物」則強調物件的文化背景關係。(胡家瑜, 1998) 有學者認為在異文化的展示發展階段可略分為三個階段：一為將異文化器物視為具有異國風情的珍奇異物而加以陳列，是為「奇珍陳列式」時期；其次是用藝術的手法陳列器物，將部落文物化約至典型的西方美學架構中，是為「美學式展示」時期；最後是近年來重新從多向度組合文物的原始脈絡和意義，為異文化詮釋擴大視野的展示方式，是為「概念導向的主題展示」。(呂理政, 2002: 89) 1987年在紐約的非洲藝術中心由佛格兒(Susan Vogel)所策劃的(藝術/工藝品)(Art/Artifact)特展是一挑戰異文化展示著名的案例，此特展是一個模擬在許多不同博物館環境下，針對非洲器物文化詮釋呈現樣貌進行實驗性的展示，其中區分為藝廊、非洲原始脈落、好奇心陳列室、自然史博物館展示、藝術博物館等五種類型的展示，企圖透過此顛覆性的實驗展示，激發出對於異文化展示多元性觀點的討論。(胡家瑜, 1998)

第三節 臺灣公立博物館事業的發展

博物館發展及其分類方式，可從博物館的形態或屬性及藏品的屬性等方向著手，目前世界上大多數的博物館分類，也多依照國際博物館協會（ICOM）的標準來分類，例如：將博物館歸分為科學、歷史、工藝、藝術…等幾大類別，但由於博物館是西方文化脈絡下的產物，臺灣公立博物館的發展在殖民的歷史、國民政府以漢文化為本位的價值觀主導的種種因素下，使得臺灣博物館不同於歐美將博物館視為知識的殿堂與記憶女神的女兒的概念。（王嵩山，1991：177）臺灣博物館的發展，其實並存著全球化與在地化二種現象。（許功明，2003）

臺灣的博物館事業濫觴於日本殖民於臺灣的時期（1895-1945），一共有十八座博物館，並分為三類，一類是商品貨物產陳列館、另一是教育館或衛生參考館、第三為其他類，如：鄉土館、高山博物館、動物園、植物園或天體觀測館。其中以 1908 年所創立的臺灣總督府博物館最為龐大。（張譽騰，2007）從 1945 年臺灣光復至今，國家建設下的博物館事業發展可分為二大階段來討論，以 1978 年國家十二項建設中的文化建設草案作為區隔。第一階段是 1949 年至 1977 年，是為博物館事業的復興期，其發展重點是恢復日治時期建設博物館的營運、大陸遷移來臺的文物建立博物館公開展示、建立新的以民俗及地方自然標本為主題的博物館，如：國立故宮博物院。第二個階段是 1977 年之後在十二項建設計劃下所展開的振興期，北美館即在此時期規劃興建。（陳國寧，2003：68）第二階段振興期的國家級博物館建設再分為四個時期來討論，第一個時期 1980 年至 1985 年著眼於文化的基礎建設，（二十一縣市的文化中心）、音樂廳、圖書館是發展的重點，如：國美館、高美館；第二個時期聚焦於地方特色的博物館，如：新北市的鶯歌陶瓷博物館，或臺中的民俗文物館等；第三個時期是六年國家建設計劃下的場館，如：國立傳統藝術中心、國立臺灣文學館等；第四個時期是 2002 年的文化政策計劃「挑戰 2008」，提出的「新十大文化

建設」，故宮博物院南院計劃即在此時期產生。在國家建設發展之外的另一個特例是史前館的產生，1980年在鐵路南迴線臺東新站興建時意外發掘的卑南遺址，在多方的努力下，為保存卑南遺址而生的史前館，於1990年成立籌備處，是為一國家級的考古博物館。博物館學者張譽騰將博物館發展的現象簡要第分為四個時期，分別為：1、殖民主義時期（1895-1945）2、國族主義時期（1950-1960）3、政府建設時期（1970-1980）4、社區主義時期（1980-2000）。（張譽騰，2011）

根據至中華民國文化部的資料顯示，截至2011年止，臺灣公、私立大大小小的博物館加總起來一共收錄了748筆資料，³若涉及了原住民文物蒐藏範疇的討論，至2003年止由中央到地方，國內至少有三十座不同層級、不同組織型態、不同社會文化目的地的原住民文物收藏處所。（王嵩山，2003：100）將其依不同的樣貌分類為六大種類，⁴其中國家層級的博物館為：國立自然科學博物館、國立臺灣史前文化博物館、國立臺灣博物館、臺灣原住民文化園區（屏東瑪家鄉）。

第四節 臺灣的社會歷史與展示中再現的原住民角色

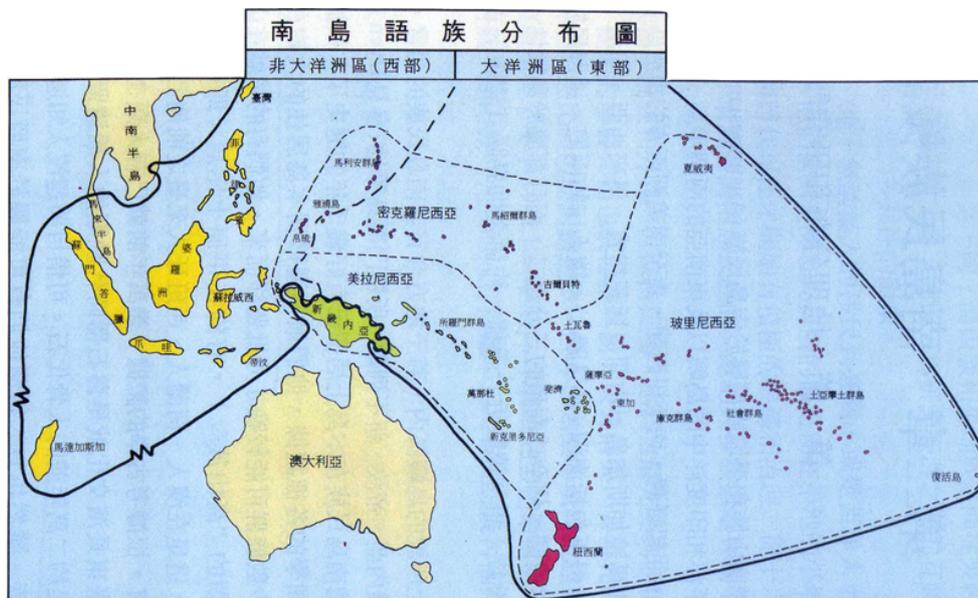
關於臺灣原住民的起源到今天為止都還未有一個統一性的說法，但一般的學者大都抱持著一個假說，認為他們是由南方島嶼移殖而來的。⁵在荷蘭人佔領臺灣之前，漢語族人（以下簡稱漢人）進入臺灣的不多，大多屬於暫時性的居留，並非長期的定居，約十七世紀初，正值中國明朝末年，中國大陸的漢人進入臺灣的同時，臺灣本島及蘭嶼島上已有南島語族的存在，在十七世紀之前臺灣的族群版圖是由南島語族構築而成的。（王嵩山，2010）

³資料來源：文化部官方網站，擷取日期：2012/10/28。

⁴六大種類分別為：1、區域級的縣（市）博物館；2、地方級的鄉（鎮）博物館；3、國家公園與風景管理處；4、教學研究機構；5、國家博物館；6、私立博物館與私人收藏

⁵〈臺灣土著族簡介〉臺北：雄獅美術，第22期，頁12，1972

對於「南島語系族群」一詞的定義及與臺灣原住民的親屬關係，是一直到大約三百年前才由西歐的學者所提出。1706 年雷蘭德（Hadrian Reland）推測馬達加斯加、東印度群島等地的語言資料可能屬同一個民族；1836-1839 漢波特（Wilhelm von Humboldt）在他的專書中為這個民族命名為「馬來亞布利尼西亞」（Malayo-Polynesian）；1899 年，學者施密特（Wilhelm Schmidt）將這個民族叫作「南島民族」（Austronesian）。（李壬癸，1999：7）這個詞，將分別由 auster（南）及 nesos（島）兩個古希臘字根組合而成，由於這個族群的人們使用的是南島語言，故人類學學術上便通稱為「南島語族」。南島語族在地理的分布上東起南美洲西岸的復活節島、西底非洲東岸的馬達加斯加島、南到紐西蘭為止的印度洋及太平洋海域、北達臺灣。由眾多的小島組成的南島語族，又劃分為「密克羅尼西亞」（Micronesia），意為「微小的島」、「美拉尼西亞」（Melanesia）意為「黑色的島」、「波里尼西亞」（Polynesia）意為「小的島」三大區域（圖 2-1）。



【圖 2-1】南島語族分布示意圖

資料來源：《臺灣原住民史：語言篇》（李壬癸，2001：199）

腹地不大的臺灣，目前臺灣的原住民族約有 49 萬人，佔總人口數的 2%，卻可以分為 14 族的原住民族及 8 族的平埔族，每一個族別的語言、文化、社會甚至容貌

等等都有極大的差異，根據 1985 年夏威夷大學語言學教授白樂思的研究，古南島語系族群依照語言的分類分為四支：泰雅語群（Atayalic）、鄒語群（Tsouic）、排灣語群（Paiwanic）、和馬來亞波里尼西亞語群（Malay-Polynesian），因分類中的其中三支都在臺灣境內（泰雅群、鄒群和排灣群），加上 1991 年澳洲考古學家貝爾伍德（Bellwood）主張臺灣是古南島民族的起源地的說法，（李壬癸，1999：14）也因此臺灣常被學者推論為南島民族的發源地。雖然目前南島語系族群起源地的說法仍分歧，但臺灣在南島語系族群擴散及發展的過程中具有的重要地位，卻是無可置疑的。

在眾多的討論中，認為現存原住民是分批進入臺灣的論者，相信臺灣的原住民族最早出現於臺灣這塊土地上大約是西元前三千至四千年左右，距今約五千年至六千年前。北部的泰雅和賽夏兩族可能是最早的移民後裔，處於先陶時期（pre-ceramic age）善於黥面、巧工織布；在三千年前有中部邵、布農、鄒族的移入；約在一千餘年前，有排灣、魯凱、卑南族到達臺灣，在南部與東南部發展出階級社會；東臺灣的阿美族文化與菲律賓金屬器文化相似，約在公元後到臺；達悟族，則一直要到唐、宋時期，才由菲律賓的巴丹島遷徙至蘭嶼。（王嵩山，2010）另外，在南部排灣等族移入的同時期，也是琉璃珠、青銅器在東南亞興盛的時代，少數鐵器也出現在臺灣史前遺址中。（高業榮等，2009）依據目前臺灣政府公開承認並分類的臺灣原住民族群，可分為阿美族、泰雅族、排灣族、布農族、卑南族、魯凱族、鄒族、賽夏族、雅美族、邵族、噶瑪蘭族、太魯閣族以及撒奇萊雅族及賽德克等 14 族。在政治體系上，被分為平權、階層的社會；在宗教上，從不具特定型態的精靈信仰到多神信仰；親屬組織從父系或母系的單系親屬到雙系親屬。（王嵩山，2010：10）

當十七世紀末中國大陸的漢人大量地進入臺灣居住的同時也正值歐洲開啟大航海時代，往東掠奪殖民地，1624 年荷蘭東印度公司是第一個有系統統治臺灣的政權。因此，十七世紀可做為臺灣開啟移民、殖民社會的劃分點，此時的原住民族群不再是臺灣的唯一主人，殖民者荷蘭人依據各社群所在的地名來稱呼臺灣島上的原住民。

十七世紀清朝統治中國的時期，但對於臺灣這個遠在海外的島嶼一邊監視並清除反清的勢力，但也因為地理位置的關係，所以無法分身治理，直至 1874 年的牡丹社事件，因琉球王國船難者遭臺灣原住民殺害，日本因而出兵攻打臺灣南部原住民部落的軍事行動，清朝才有長治臺灣的決心，而在清朝治臺的期間（1684-1912），中國東南沿海的人口開始大量地移入臺灣，這是臺灣原住民被迫認同漢人文化、喪失自我族群文化的開始。在此時期，清政府稱原住民為「番」，1716 年，清朝首次以「熟番」來稱呼接受治理、教化的番人，未服從教化者稱為「生番」。

1984 年中日甲午戰爭，中國當時的清政府戰敗並於 1895 年簽訂馬關條約，將臺灣割讓給日本統治，1895-1945 年日治時期，日人對臺灣的原住民採「同化」政策，稱居住於「未開墾蕃地」的臺人住民為「蕃」或「高砂」，而在學術上也常出現「土著」的稱呼。日本人對臺灣原住民的統治，不僅僅是在政治上，在文化上也是以一種種族優越的姿態來教化著、紀錄著臺灣的蕃民。

一、博覽會展示

自 1851 年由英國維多利亞女王（Victoria）在倫敦海德公園中所建造之水晶宮揭開了世界史上第一場「萬國博覽會」後，世界強國紛紛競相效法，將「博覽會」視為展現其國力、表達現代性的競爭場域。也因此，十九世紀末的歐美不僅是「萬國博覽會的時代」（age of world exhibition），更是「世界宛如博覽會」（age of world as exhibition）的時代，展示了歐洲人對於人為建構之理性世界秩序的想像藍圖，他們帶著這份藍圖觀看實體的世界，並欲進一步將實體世界中的混沌無秩序轉變為藍圖中井然有序的世界。（呂紹理，2005：36）十九世紀末是日本統治臺灣的時期，正值日本的全面西化與現代化改革的明治維新時期，因此，日人也積極地透過博覽會、博物館等等現代化的展示有技巧地將臺灣的原住民族群放置於其中。

當時日本政府在本國對於臺灣的原住民族群除了從殖民母國的視角彰顯臺灣原住民族群的野蠻形象之外（圖 2-2），在博覽會上更進行「人種的展示」，此種以「活

人」現身於博覽會上的展示是為殖民的手段之一，主要是在宣揚對原住民進行文明統治的權威。在 1867 年法國舉辦的萬國博覽會當中，開啟了將殖民地人民送至博覽會展示的先例之後，1897 年日本殖民臺灣的時期，日本政府也仿效歐美帝國的手法，將臺灣原住民送到日本，展開「番人觀光」；1903 年第五次大阪國內勸業博覽會中設置的「人類館」中、1910 年日英博覽會中的「臺灣土人村」展示。（呂紹理，2005；胡家瑜，2003）臺灣的原住民族群在當時的社會中不僅被視為是野蠻的、次等的、低下的人種，更被殖民者以人種的分類方式來進行如同物件般的展示。



【圖 2-2】〈以馘首婚俗表現原住民野蠻形象〉圖

資料來源：《展示臺灣》（呂紹理，2005：106）。轉引自《風俗畫報》，129（明治 29 年 12 月 1 日），頁 18。

二、博物館展示

日本在明治維新⁶以後受到西歐經濟文化強力入侵，日本政府意圖以博覽會提振國產對抗西歐商品，而在西方勢力衝擊下逐漸消失的日本古物品，則希望以設立博物館的方式保存。⁷（呂紹理，2005）1872 年即於日本國東京都台東區上野恩賜公園內創立東京國立博物館，是日本最早的博物館。

博物館向來強調「過去」，且總是以其擁有者的歷史觀點來說明。一向展現的是統治階級、強勢文化者或其擁有者的意識形態與價值觀。（許功明，1994）博覽會反映了隱身幕後的擁有權力者透過權力操作，建構秩序的「文化論述」，此文化論述則

⁶明治維新是指 19 世紀末日本進行資本主義性質、全面西化與現代化改革運動。

⁷ 原文引述自椎名先卓，《日本博物館發達史》，頁 140，本研究引用自呂紹理《展示臺灣》。

為透過多種不同表述（representation）的方式結合而成，其中，視覺表述（visual representation）扮演了極為關鍵的角色。（呂紹理，2005：34、41）從以上的觀點對照博覽會與博物館之間，二者有著極為相類似的權力操控表述（representation）系統，簡言之，皆為統治者視野中秩序觀、價值觀的展現。

1895 年後，日本除了在武力上統治臺灣之外，更派遣人類學者針對臺灣島上的原住民進行族群的文獻紀錄，並分類討論。1898 年伊能嘉矩打破了生番、熟番的劃分方式，將原住民文化依據體質特徵、土俗異同、思想進化、語言、歷史口碑，以此五大原則建立具學術性的原住民文化分類架構，於此之後，此架構主導著大眾對原住民稱呼與認知的基礎。由人類學知識體系而來借用物質文化標本作為分析和呈現文化特性的參考資料也成為面對臺灣原住民族群研究時常使用的方式。1900 年，日本參加巴黎「萬國博覽會」時，六個子題⁸之一的「臺灣原住民部族」使用了八個展示櫃陳列臺灣原住民的標本與模型，包含服飾、食器、家屋裝飾等等，並且伊能嘉矩及鳥居龍藏更為此展示製作了一幅大型的臺灣原住民分布地區，皆為最直接的例證。（徐雨村，2006；胡家瑜，1998b）明治 32 年（1899）臺灣總督府民政質產局商工課下所設立的「商品陳列館」（物產陳列館），是臺灣最早的典藏文物機構。以蒐集臺灣各地農商品及工藝品、風俗品為主。1908 年，臺灣現代化鐵道的通車受到日本皇室的重視，為展示治理臺灣的成果給日本皇室觀覽，加上自 1900 年以來「臺灣慣習研究會」大力鼓吹臺灣應設立博物館或召開博覽會的呼聲，1908 年，臺灣總督府頒布訓令，臺灣總督府民政部殖產局附屬博物館於此正式成立，是為「臺灣總督府博物館」。臺灣總督府博物館當時主要蒐集、陳列有關臺灣島上學術、技藝及產業所需之標本及參考品。蒐藏的範圍一方面以臺灣自然史的領域為主，另一方面也配合日本政府的南進政策在南洋各地尋回有價值的文物。臺灣總督府博物館在開館後隨即將陳列品分十二類，其中的第四類即為人類（番族）的類別。（呂紹理：2005）

⁸ 六個子題為：蝦夷部族、現代日本種族、琉球人部族、臺灣原住民部族、上古日本種族、石器時代人民。

「番族」(臺灣原住民)的物質文化展示一直都是館內蒐藏與展示的重點，在博物館發展的初期，對於原住民物質文化以「異化」的策略並採用「文化標本」式的陳列方式，展示室中如同真人般的「人身模型」比起陳列的器物標本，更能吸引觀者的目光，於此，反映出當時殖民地人類學所發展出一種特殊的觀看「他者」的觀點。(李子寧：2007)臺灣總督府博物館博物館的建立除了突顯日本帝國對於臺灣殖民地的馴服成果展示之外，更顯示了日人對於臺灣社會知識體系建立並訓化的過程。因此，藉此可得知，在剛進入博物館時期的臺灣原住民族群文化，是以人類學的觀點，以物質文化為主體，進行一種差異上的展示。在原住民物質文化的展示上，除了當時的臺灣總督府博物館博物館之外，1928年臺北帝國大學成立臺灣最早的民族學專業研究機構「土俗人種學研究室」(今日為臺大人類學系)，在1934年設立標本陳列室後也有許多伊能嘉矩所收集的原住民標本收藏於其中。(李子寧，2005；胡家瑜，1996)二次大戰結束，臺灣光復後，1956年中央研究院民族學研究所標本室(今日為中央研究院民族學研究所博物館)展出凌純聲、李亦園等人赴屏東來義鄉來義村田野採集而來的民族學標本；十二項建設建設下所成立的國立臺灣自然科學博物館，於1993年起開放展示的「臺灣南島語族展示室」，並於2008完成《臺灣南島語族》常設展更新工程；搶救臺東卑南遺址於2002年成立的國立臺灣史前文化館內的臺灣南島民族展示廳，都致力於原住民物質文化的蒐藏與展示，並可由上述的常設展的設置可觀察出，臺灣早期關心南島議題的現象除了大多集中於人類學、考古學及自然科學背景的博物館中之外，也延續了總督府博物館(今臺灣博物館)以民族學蒐藏品的物件為基礎的展示方式，對族群進行深入的分析與詮釋。另外，原住民的文物也常見於歷史博物館的展示中，不同於人類學的詮釋，在歷史博物館中的文物被以當成是國家文化資產中的「精品」、及少數族群的傳統工藝或「原始藝術品」，依舊強調跨族群文化之間的美感傳達與溝通作用。(許功明，2003)李子寧提出了自十九世紀末至今百年來臺灣原住民文物在特殊的殖民歷史背景中，統治者透過觀看異文化的眼光對「他者的物件」的描述與詮釋，而產生收藏品的「差異性」、「傳統

性」被強調，而「相似性」與「現代性」被忽略的現象。(李子寧：2005)許功明也提出了近百年來臺灣的博物館也以鞏固執政者權威、宣揚統治者政績、建構及傳遞科學知識、文化保存與傳承教育為標的，凡所見的展示都是採「第三人稱」的敘述，以學術觀點之客觀論述來陳述原住民族文化。(許功明，2003)

在臺灣主流社會以漢文化為主、原住民族群為他者的展示觀點中，往往將原住民族群文化獨立策劃，成為區隔於原漢的展示，再者，重視族群間物質的差異性而忽略「現在正在進行」中的文化現象，是臺灣面對於異文化展示時最常被提出的二個普遍存在的現象(侷限)。一直到二十世紀末、二十一世紀初期，臺灣的博物館對於原住民族群文化的展示有了不同面向的關懷與展示上的改變，一則受到來自西方社會對於博物館概念轉變的國際情勢的影響，一則是臺灣內部社會結構的改變，地方性、私人的博物館的興起，此類的文化展示機構對於族群主體性詮釋擁有較大的自主權，較不受到國家意識的主導。例如：1994年開放的順益博物館，於1995年與卑南族的南王部落合作舉辦「卑南族巡禮：由獵祭出發」特展，不同於早期在「他者詮釋」下於博物館中的靜態展示，取而代之的是博物館方與原住民族群合作策展，透過部落族人的現身(聲)也忠實地再現了當下正在進行中的文化樣貌，是特例更是首例。

第三章 臺灣原住民當代藝術發展與博物館展示

第一節 臺灣原住民文化與族群藝術

屬南島語系的臺灣原住民族群，在傳統社會制度中因無文字系統，善於借由物質、圖像在文化、歷史、宗教發展下衍伸出有關的視覺意象，藉此來展現自身或族群所體認的世界觀、宇宙觀。但因不同的族群都有其獨樹一格的文化體系，因此對於圖像表現的重點、價值及發展出的形式都有極大的差異，但總是與所處的社會脈絡、社會環境脫離不了關係。學者陳奇祿認為若是談及臺灣的土著文化有幾點重要的事實值得指出，因臺灣山地是南島文化區的最北端，又由於臺灣四周環海對外孤立的特性，比起其他太平洋區域的南島文化，較能保有純淨的南島文化，因此臺灣的土著文化代表南島文化的古型，特別具有重要性的地位。(陳奇祿，1981) 雖傳統的族群社會並無藝術與藝術家一詞，但如同排灣社會中對於「善於手工藝之人」的「Pulima」稱呼是源自於諸多南島語系族群中 Lima 為「手」的涵意演變而來，因此，即可清楚地了解族群藝術早已是部落社會事實。在過去小規模社會的部落生活中，族人對「物」的觀念與行為上融合著自然信仰，受萬物有靈的觀念所支配，而人製造了器物，並藉由器物傳達「靈力」。(許功明，1999) 以此借用學者之言：

藝術的創造力是人類獨特的能力之一，這種能力如何發揮、美感經驗如何表達，均因文化不同而有所差異。…每一個進入活動領域的人，都在共同的使用人類獨具的象徵轉換能力，跨越實用功能的目的來運用符號，或通過理解領會象徵符號的意義，去創造、闡明精神世界和物質世界。一個社會中的藝術與物質文化，並不是被動默從的，而是表現行為、規範行為及產生行為的反應系統。(王嵩山，2001：

人類學家往往以原始藝術 (Primitive Art) 及族群藝術 (Ethnic Art) 來稱呼非西方文化、部落社會的藝術表現。在族群藝術中，藝術表現與工藝技術常常相互依存。⁹ 原始藝術的「原始」一詞在牛津字典裡有三義，分別是：最早的時代或階段的、簡單而粗俗的或未經修飾的意思。(陳奇祿，1981) 雖此三種含義也未必能完全地涵蓋原始藝術一詞所有的指涉，但對照發生、表現於日常生活中的族群藝術，卻也隱含著若要理解原始藝術必定要先從族群傳統文化的視角切入、探究，不同的物體系與藝術表現都與不同的權威觀和經濟制度相結合，從族群物質文化的觀察便是一個好的方式。雖然如此，族群呈現在物質文化與藝術中的主題卻是「選擇性的」，因此，物質文化與藝術的表現便不是完全文化價值的全盤反應，還得理解其中深層的意義並與社會文化的其他層面相連結，例如宗教、信仰的層面。(王嵩山，2001) 藝術與工藝是現今在討論原住民藝術時常常會被提出的問題，長期關注非西方族群藝術的學者劉其偉認為：「原始藝術源自求愛與求食，因此許多紋飾，大都帶有宗教信仰或咒術的意義，而少有為純美 (pure art) 而創作的。」(劉其偉，1996：110) 再說，只要是人類的藝術創作，其行為不分時間與年代，原型都包容著「信仰行為」、「實用行為」與「審美行為」。而民族誌中所謂的「原始」，應僅指目前進步遲緩而無文字的少數民族，系指文明藝術圈外的文化藝術，而無關古文化或稚樸藝術的表現。(劉其偉，2002) 族群藝術表現牽涉到人們將社會文化需求轉化為象徵符號並且常有目的性的指涉是與工藝技巧最大的不同之處。事實上，來自於族群日常生活中的藝術表現受到實用性的制約，因此被稱之為工藝，但，不可否認的是，如此與社會結構緊密結合的傳統工藝表現，正是原住民當代藝術發展最重要的養份來源。(王嵩山，2001)

⁹ 參見：王嵩山，〈社會文化與美學經驗：當代臺灣原住民的藝術〉，論文發表於高美館超越時光·跨越大洋：南島當代藝術研討會，2008/03/27

在十七世紀之前臺灣島上各個不同的族群的居住地遍及臺灣全島，在各自的生活區域中依循著族群的規範發展出不同的社會結構特質，並維持日常生活所需。原住民族群大多居住於山地，有一說法是原住民族群大多是以在山坡地上以刀耕火種（或稱為山田燒墾、游耕）的農業方式維持生存，一方面海拔較高之處也可迴避瘴癘之氣，故早期也被稱之為高山族。一直至今，現存的臺灣原住民族群大多居住於臺灣中央山脈、東部峽谷及南部山區，少部分居住於東部沿海及離島地區（圖 3-1）。泰雅族與賽夏族是最早抵達臺灣的族群，因此並無發展出陶器工藝，但都善於織物的製作，並且有文面的傳統，有部分學者認為，畫身（paint body）的表現可能是族群原始藝術發展的起源，泰雅族男子的文面大多於額部中央、下頤中央部刺縱帶紋，其文面代表男子在獵場的爭戰中英勇的事蹟已可成為部落中的勇士，可被視為成人，並可娶妻；而女子則於額部及兩頰，文樣依族群而異，女子的文面代表已具有精湛的紡織技藝，代表著貞節並有可結婚的資格。泰雅傳統織布以水平背袋機織布材料是苧麻，喜愛用紅、黑、藍三色，主要的夾織文樣以幾何形文為多，並以硨渠貝切成細片磨成貝珠並縫製於衣飾上，不具文樣，但深具材質感。（陳奇祿，1981）

臺灣的原住民族群傳統的社會組織一般來說可分為平權社會階層社會，其中除達悟族與泰雅族沒有男子年齡階級的制度外，其他各族都具有明顯的男子年齡階級組織，以及在年齡階級組織下發展出的男子會所、階級晉級的儀式等等，都嚴密地主導著族群發展並發展出適應生存的法則，每個族群在傳統制度規範下潛在的特質不易被影響與改變。譬如說：魯凱族與排灣族精湛的工藝成就與社會結構中嚴密的社會階層制度有密切的關係，族群發展的基礎是由世襲的長嗣繼承制度而來，分為貴族與平民階級，貴族是土地的擁有者，貴族提供土地給平民使用，平民有供給食糧給貴族的相互關係存在。貴族與平民之間不同的階級關係都在衣飾、家屋等方面中表現，並且成為權力的象徵物，也因此發展出在木雕及織繡上特殊的工藝成就。以排灣族為例，排灣人的泛靈信仰與崇拜祖靈的觀念可從樹立於家屋中的祖靈柱及其雕刻的圖像觀察出，根據學者陳奇祿的研究，若與非洲黑人的藝術對照，排灣族

的木雕表現可說是「平面的」且具有「裝飾的」特徵，多在平面或器物的表面上將立體的形態表現出來，所以只能表現出長度和闊度而缺乏厚度，雖為雕刻但卻帶有繪畫的特性。貴族家屋前的祖先柱是刻以單像並具式樣化，圓頭、長鼻、小眼、細口、兩手舉於胸前或在肩側、雙腳直立或略彎、足間多指向兩側、性別特徵明顯，除此之外，大部分的文樣有「填充的」特徵，像是在壁板、門板、簷桁、衡量等處常見人像文、人頭文、蛇形文、鹿形文等文樣。族群中具立體形式雕刻的圓雕木偶則是比較晚近的發展。至於衣飾的縫製在文樣的使用也以人像的應用為多，並以琉璃珠材質的綴珠用來代表其尊貴的身份。(陳奇祿，1981) 平民所居住的家屋中雖可立祖靈柱，但在祖靈柱上的雕刻卻是絕對不可出現人頭或蛇型雕刻，泛靈信仰中的秩序觀於生活的視覺文化上明顯地表露與再現。

在經濟生產上，雖無獨立的經濟一詞，但各族群依循著居住的環境所發展出特有的狩獵、漁撈、採集或農耕等等的技術，並維持著生活所需的生產，與自然之間達成平衡共處的生活型態。譬如獨居於太平洋蘭嶼上的達悟族，族群中的男子從事較粗重的海陸生產工作，進而發展出以達悟族以父系社會為主的漁團組織及拼板舟文化，拼板舟上主要的人像紋 (Tautau) 便是由傳說故事中的主角人物 Magamaog 的英雄事蹟轉化而來，於是人像紋、船之眼 (圓形放射輻輪的標誌)、水波紋成為了漁船主要的文飾；東臺灣有部分的阿美族人也是靠海而居，例如：港口部落、奇美部落等等，都發展出設計精美、實用的漁具、船筏，但因為阿美族人較無像排灣、魯凱社會中發展出的繁複且具權力象徵性的圖紋系統，所以在生活器物的製作上較偏向於整體造型、材質、色彩的應用。

而在祭儀文化上，依據劉其偉的說法，臺灣原住民族群的神靈觀念大多屬於泛靈崇拜 (manatism)，又稱之為精靈崇拜 (spiritualism)，即認為宇宙之中到處都是充滿著精靈，精靈的概念來自於對於生活環境的恐懼，尤其是對於死亡的恐懼。不同的族群對於精靈有不同的觀念存在，例如：泰雅、賽夏、雅美族只有死亡的靈魂觀念而無精靈的崇拜；鄒族與布農族則為創世神與靈魂觀念相混合；排灣、卑南、阿

美則有泛神崇拜的傾向，特別是排灣族已將精靈人格化，所以在排灣族中有祖先與精靈的雕刻像。(劉其偉，1996) 另外，不同的族別都有各自對於季節、時間安排的一套邏輯，族群的歲時祭儀即於此安排下展開，例如：以農業祭為主的定期的歲時祭祀（農事祭、祖靈祭、狩獵祭、河川祭）與發生災禍時舉行的臨時祭祀、對於自然神的崇拜、族群中的禁忌、占卜與巫術等等，在原住民族群的傳統文化中都是普遍存在且重要的祭儀文化，時至今日，較為一般人所熟悉的有：布農族的打耳祭（四月）、魯凱族的豐年祭（七月）、排灣族的五年祭（十月）、二年一次的賽夏族矮靈祭（十一月）、阿里山鄒族的戰祭（二月或八月）與收穫祭、阿美族的海祭（五月）與豐年祭（七月）及南與達悟族的飛魚祭儀式（四月起）等等。(王嵩山，2001) 大部分傳統的族群藝術是為宗教而作，藉由物質展現各個族群面對生命、自然、超自然世界的智慧與秩序，因此，藝術表現是傳達神聖原理的方法與解決問題的一種工作，並非是要對創作做任何的探討。(劉其偉，1996) 正如在歲時祭儀舉辦時族人所穿著的服飾、所使用的器物，都是物質文化的具體的表現，但其中也隱含著非物質所見的功能。例如：達悟人使用的銀製與木製武器，目的在於積極地防範、驅趕無所不在的鬼靈（anito），當族人全部的精力都用來對付鬼靈的結果，便少了人際與群際之間的衝突，使社會得到和諧的凝聚。(王嵩山，2001)

綜觀以上來看，「原住民藝術」一詞的重點在於處理「族群」與「藝術」之間的關係，如此的命名是從強調族群文化的差異性與獨特性的角度來區別於西方社會、漢人社會下所產生的文化與藝術。每一個族群從血緣、系譜、歷史事件、社會組織、神話傳說、生活需求等不同面向轉化而來與文化制度緊密結合的藝術呈現；特定族群中對自然、對天地的宇宙觀進而衍伸出的祭儀文化、物質文化：舉凡陶藝、琉璃珠、木石雕刻、造船技術、建築技術、服飾、手工藝等等…都不會是獨立存在的個體，每一物件的存在都是從極其特殊的族群秩序、族群思維轉化而來，從為什麼製作、如何製作一直到製作後物件、圖像被賦予的意義，每一個環節都與族群文化緊密結合。所以在面對「原住民藝術」之前，應對於不同族群的傳統文化要有深入

且多面向的了解，如此才能從族群社會文化脈絡來理解「原住民藝術」的意義，及其以必須「族群」作為分類的價值。



【圖 3-1】原住民分佈圖

資料來源：行政院原住民族委員會網站。

第二節 臺灣政權轉變與原住民族群藝術的發展

在不同的歷史背景、社會組織造就了不同地區相異的原住民族藝術發展，隨著傳統部落組織在現代社會中的瓦解，從外在世界而來的詮釋者介入了族群藝術的表現方式，而產生不同面向的詮釋與發展。在西方藝術世界中，原始藝術在詮釋上有不同意義的指涉與再現的方式，高更（Paul Gauguin）受大溪地環境影響下所改變繪畫風格：大膽的輪廓、新穎的佈局、裝飾的效果、艷麗但和諧的色調，也開啟了另一種原始藝術的意涵。（陳奇祿，1981）現今的臺灣社會也因殖民、移民的歷史背景，成為一族群交會的密集地，在現代化的過程中，以漢文化為主體、受西方社會體系思潮影響而成的文化價值觀滲透在臺灣的各個文化層面，也逐漸地改變了每個族群之間的文化特質，縮小了文化表現的差異性及特殊性，臺灣的原住民族群即為一明顯的案例。

族群藝術的創造本應是依循著自身的社會脈絡發展下而生，但當社會的制度轉變的同時，其藝術表現也必然產生變化，1984 年中日甲午戰爭，中國當時的清政府

戰敗並於 1895 年簽訂馬關條約，將臺灣割讓給日本統治，1895-1945 年日治時期，日人對臺灣的原住民採「同化」政策。由於日本明治維新西化的成功，便以現代化的概念統治臺灣，在殖民統治下，日本政府開始對於山地的生蕃，開始全面性的引入人類學者、社會學者等等，以科學的手法介入、清查並採集標本，作成記錄後向日本及臺灣介紹臺灣的原住民文化，對當對族群部落及蕃人進行拍照也成為記錄的一種方式，從日籍人類學者鳥居龍藏、伊能嘉矩、森丑之助的著作圖錄中都有清楚的記載（圖：3-2），但此時照片中的蕃人或景物多半如同標本的功能，是不具情感、美感的「純記錄」。在清查的過程中，有時也會有日籍的畫家隨行進入山區，例如：1909 年石川欽一郎即受命前往玉山紀錄，另外鹽月桃甫、河合新藏等人的畫作也可窺見當然他們筆下的「臺灣蕃界」（圖 3-3）。比較起人類學者民族誌採集的記錄方式，畫筆下的蕃界通常較具有畫家個人的風格，與主觀意識。

在日治時期日本致力於臺灣全方位的改革，不僅在建設上，並透過教育、藝文等無形的資產進行思想上的教化工作。1920 年之後，日本殖民統治臺灣近三十年，原住民與日人的衝突才逐漸趨緩，日本政府也開始積極地推動遷村、教育制度化，並積極地在各州廳山地樞要地設置各種產業指導所，但當時產業的發展仍以農業為重，手工藝的產業僅有少數的機織傳習所教導番人女子改進織布的技術。直至 1924 年日人山本鼎來臺，認為臺灣蕃人的工藝有極佳的水準，即便與德、俄等國比較是絲毫不遜色的，於是提倡導應積極發展蕃人工藝產業。1929 年，高雄州潮州郡成立綜合性的分地工藝指導所：「阿馬灣工藝指導所」，是日本政府挹注較多預算成立的指導所，臺灣原住民的工藝也與此時開始被重視與發展，製作的成品不但運至高雄物產陳列所販賣，並屢次獲得日本各地博覽會的獎賞。（盧梅芬，2007）而臺灣原住民族群中善於藝術表現的排灣族、魯凱族群的藝術在日據時期也經歷了一次極為顯著的風格轉變，是從平面轉向立體，從圖案化轉向寫實，從象徵轉向敘述的改變。在 1935 年出版的《臺灣蕃界展望》一書中，所刊「阿馬灣工藝指導所」的照片即已可見高度介於 20-50 公分之間の木偶寫實雕刻，描述的內容以一般生活的情節取代

傳統抽象的祖靈信仰，原本高舉於胸前的雙臂開始放下，有不同的姿態、表情（圖：3-4）木偶的雙腳寬厚或以臺座形式取代雙腳，使之不易傾倒。另外也可從陳奇祿《臺灣排灣群諸族木雕標本圖錄》中所針對排灣族的三十一件木偶的採集記錄可明白的發現當時無論是描述出獵情況、鼎籃搬運、抱子背兒（圖：3-5）的象形雕刻都是生活情趣的寫實表現，有時更包含了異想天開且超越現實的趣味作品，與蘭嶼雅美族（達悟）捏製陶偶相同，很可能都是因為創作慾而製作。於此，反映了在日據時期，以排灣族為例的傳統社會制度、信仰已逐漸鬆動並反映於藝術的表現上。（陳奇祿，1961 盧梅芬，2007）

在殖民背景下臺灣原住民社會族群制在不同政權、不同制度的規範、限制之下，社會解組、文化也不斷地流失。1945 年國民政府接手臺灣政權的同時，面對原本生活在這塊土地上的原住民的在族群認同上的聲音，均以漢人及漢文化為本位的治理方式去看待，認為原住民在統治後理應「進步」為漢化的生活模式，所以早期國民政府與原住民之間的關係與先前外族統治的殖民狀態並沒有太大的差別。特別在 1951 年臺灣省政府公佈的「山地人民生活改進運動辦法」，更是透過國家制度的訂定與實施以單一族群的視野「同化」異文化的過程。當時政府推動的這個運動時企圖將「山地平地化」，不准原住民講自己的母語，更禁止所有的部落傳統活動，排灣族人撒古流·巴瓦瓦隆回憶起這段時間，曾說道：「小時候在山地生活改進運動的影響下，曾把祖父的雕刻品拿去換糖果。」¹⁰在此政策下，當時許多臺灣原住民族群傳統的有形資產（例如：房舍、器物）、無形資產（例如：宗教、儀式），都在政府以軟硬兼施的方式，一方面從物質的利誘換取，一方面以粗暴的方式銷毀當時臺灣原住民社會中極具歷史意義的物件，並從教育、行政組織的層面使得原住民族群喪失其族群脈絡下的社會體系，無法以此生活並延續其文化，依循著文化制度而生的

¹⁰資料來源：彭蕙仙：〈多手多做多用心：撒古流用創作和教育改變部落命運〉。取自：中華文化總會網站

http://www.gacc.org.tw/pub/LIT_3.asp?ctyp=LITERATURE&pcatid=3955&catid=4189&ctxid=4200&single=Y 節錄日期：2012/07/30

物件也因而改變了原本的樣貌，也不再具有原本的表徵意義，族群文化面臨斷層。學者認為在同化殖民的時期，因裸體的祖先像因被視為迷信而被燒毀，因此，當時以排灣族為首的木雕市場便以「原始雕刻」、「山地雕刻」的異國情調樣貌來滿足殖民者的殖民慾望，受商業市場導向影響的藝術作品也紛紛地出現於社會上。但也有例外者，例如：好茶村力大古的立體人像雕刻，無刻意強調裝飾性、民族性的作品及佳興部落的沈秋大曾在高雄學過木雕，回到部落後發展出長是走出屬於自己的排灣族雕刻風格，不再受制於技巧及原木形狀的木偶雕刻，發展出甚至與人等高大的直立人像，以及可能再受日本文化影響下所製作的屏風，沈秋大利用樹幹分為四至五層，類似連環圖畫的方式一層一層的敘事風格也成為了極具個人特色的代表。（圖：3-6）（陳奇祿，1961；盧梅芬，2007）

1987 年臺灣解嚴，社會開始走向民主化，原權會於 1987 年發表「臺灣原住民族權利宣言」，除了明確要求政府對於原住民族群應有的社會權力給予平等的保障之外，更於此強調了原住民族群與漢人是本質上完全不同的族群。原先在漢人主導的社會中趨於被統治階級、弱勢社會地位的臺灣原住民族群，在此時代背景下得以有發聲的機會。當臺灣的原住民族群於主流社會現身並詮釋自身文化時，表現出高度的認同與積極的主動性，並常常藉由藝術表現的形式做為與主流社會接軌的媒介，透過藝術所展現出的目的與訴求也往往被認為是一種比較溫和爭取族群權益的方式，也較容易被主流社會所接受，此時的「藝術」不只是指涉族群物質文化的一個名詞，有時更是夾雜著爭取自身主體性行為的動詞模式。原始社會的藝術活動，如同信仰生活，是屬於群體的而非個人功能的；但今日社會中的藝術表現，幾乎可說是個人主義，是一種向觀者顯示畫家的氣質和人格，或是他個人的感受及對世態的看法，甚至有些是為藝術而藝術，與社會無關。（劉其偉，2002）此種現象也出現於臺灣的原住民族群藝術發展中。1990 年代的臺灣社會，原住民族群特別是排灣、魯凱族也許是因為急著找回傳統的榮耀，普遍出現一股形式倒流，回頭找尋、模仿傳統圖案的藝術形式，在此時間點上發生雖有乘載與重新認識自我族群的意義，但也

出現大量泛排灣木雕出現於臺灣的市場上。(盧梅芬，2007)

1980年代也是原住民族社會運動頻繁出現的時期，1992年，李登輝總統任內面對不斷出現與抗爭的原住民族的社會問題，首次以國家元首的身分接受原權會及長老教會為代表所提出的「正名」訴求，並於當年在臺灣省立美術館舉辦「第一屆山胞藝術季美術特展」，這是首次臺灣的政府以藝術展示的方式來表達對於原住民族群主體性的認同，這也是第一次原住民族群以「主體」創作者的身份進入國家級美術館的藝術展示；1994年國民大會修憲將憲法增修條文之山胞修正為原住民；¹¹1996年行政院原住民委員會（簡稱原民會）¹²成立，是臺灣第一個統籌原住民族群事務的中央部會，於此之後，原住民族群於臺灣在社會的參與，在國家的組織中主體性的確立，在體制中得以不再處與邊緣、附屬的位置。林育世於2001年〈臺灣原住民現代藝術十年發展之觀察與分析〉一文中提出臺灣原住民族群在「主體認同」與「藝術」發展之間的關係正呼應了以上所述的現象。認為原住民族群在臺灣社會中，從「受支配的客體」轉變到「主觀認同」(identity)的過程，始自1983年由四名原住民大學生發起創立「高山青」雜誌及1984年「臺灣原住民族群權利促進會」(簡稱原權會)的成立，一個強調原住民族群主體性及權益的雜誌、機構現身於臺灣社會，成為弱勢族群一有效的發聲途徑，以此為首，往後接續而來的無論是走上街頭的行動或是訴諸立法的保障請求，甚至在原住民文學之後出現的原住民現代運動，都延續了最初1980年代原住民運動中「主體認同」的精神性。在原住民現代藝術的發展進程上，原住民族群身分主體性的認同與彰顯便成為了日後原住民現代藝術主體論述的基礎。(林育世，2006)此時的「原住民藝術」與早期人類學者進行田野調查時所蒐集的「標本」形成了極大的差距，學者將當前的族群藝術分類為四種樣貌：(1)先人的遺物(2)新製的傳統器物與復振族群傳統藝術(3)僅為裝飾、美感而做的新藝術品(4)觀光客所需的紀念品。(許功明，1998)

¹¹ 1997年國民大會修憲將憲法增修條文之原住民修正為原住民族

¹² 「行政院原住民委員會」於2002年更名為「行政院原住民族委員會」。

當臺灣社會歷經了殖民背景、漢文化統治，傳統社會制度的瓦解，使得「原住民藝術」的生產面臨與傳統文化斷裂的危機；臺灣解嚴後逐漸出現以「原住民族群主體」發聲，夾雜著各種訴求而來的藝術現象，「原住民藝術」一詞的定義已不再是單純地反映族群文化現象。為了區隔與傳統族群社會制度緊密結合的「原住民藝術」，「原住民當代藝術」一詞於解嚴後逐漸出現於臺灣社會中，除了區隔藝術表現時間點上的不同，也強調了對於藝術形式、觀念上的改變。在「原住民當代藝術」的討論中，當族群主體性被彰顯，「主觀認同」成為主導藝術表現的重要因素時，藝術表現作為族群文化縮影的象徵意義逐漸地消失；個人意識被彰顯的結果，便出現了多樣化的藝術表現形式，如此往往窄化了原住民當代藝術的發展可能。「原住民當代藝術」的發展因族群傳統社會制度的瓦解導致藝術不再依循著族群特有的文化制度而生產，由族群文化而來的養份不被理解與重視的結果，相異的族群常被簡化視為單一、無族別區分的原住民或僅以血緣作為分類的依據來區分存在於當前社會中多元的藝術表現。本研究強調「原住民當代藝術」雖加入了「當代」二字，但因臺灣的原住民族群在文化發展上本質不同於西方、漢文化體系的族群特質及思維，與族群文化相聯繫的藝術表現在此層面上更有必須於當代社會中發展並延續其族群價值的重要意義。在國家認定、分類的十四個原住民族群在各自的語言、制度、族群社會中連繫著不同的文化表現，不同族群也因文化特質的影響，面對當前臺灣社會時會以不同的方式應對並表達其感受，在此定義下的藝術表現，指的不僅僅是以族群主體而來的個人創作，本研究認為從族群文化延伸而來結合創新技術的建築工藝、紡織技術、不同應付勞力工作或生活所需而製作出的工藝品等等，都可視為是原住民當代藝術的一環。簡言之，只要從傳統族群文化而來面對當前臺灣社會的藝術表現，無論是實用的或非實用的、具有延續傳統文化有形物質、無形意義的表現，都是「原住民當代藝術」討論的範疇，更是在當代社會中仍以「族群」作為藝術分類標準時應該被理解的重點。



【圖 3-2】排灣族三地門社頭目屋宅
森丑之助攝於 1905 年 6 月。
資料來源：森丑之助，2000。生蕃行腳。
臺北：遠流，頁 129。



【圖 3-3】鹽月桃甫〈山地的母子〉
資料來源：顏娟英，2001。風景心境：臺灣近代美術文獻導讀。臺北：雄獅美術，頁 76。



【圖 3-4】日據時期騎單車狀立體木偶。
資料來源：盧梅芬，2007。天還未亮：臺灣當代原住民藝術發展。臺北：藝術家，頁 80。原出處：臺大人類學系藏品。



【圖 3-5】抱子背兒圖，陳奇祿繪製。
資料來源：陳奇祿，1961。臺灣排灣群諸族木雕標本圖錄。臺北：南天，頁 153。原出處：臺大人類學系藏品。



【圖 3-6】沈秋大〈木雕屏風〉
資料來源：盧梅芬，2007。天還未亮：臺灣當代原住民藝術發展。臺北：藝術家，頁 84。

第三節 臺灣原住民族群藝術與原住民當代藝術

本研究在第二章提及原住民族群文化的展示因受國際情勢、國內政策及私立博物館的興起，使得當前社會對於原住民族群文化的展示已有不同面向的關懷之情，也更能有包容的心態以不同的角度來理解當前共處於臺灣這塊土地上的異文化。此外，在原住民當代藝術的討論上，也因為南島觀點的普及、政府資源挹注、原住民族群中的主體透過聚集的藝術行為及美術館開啟的場域競爭，而促使原住民藝術於當代社會中產生不同的定義及不同樣貌。

一、來自語言連結的族群觀

雖然在 1706 年已有南島語系族群與臺灣原住民親屬關係的推論，1985 年夏威夷大學語言學教授白樂思 (Blust)、1991 年澳洲考古學家貝爾伍德 (Bellwood) 主張臺灣是古南島民族的起源地的說法。(李壬癸, 1999: 14) 但臺灣的學界、文化界則是一直要到解嚴後甚至是 1994 年國民大會修憲將憲法增修條文之山胞修正為原住民、1996 年原住民族相關事務的最高主管機關「行政院原住民委員會」成立後，才得以從南島語系族群脈絡的視角來理解臺灣原住民族群的重要性。在此之後，也才有較多的原住民族群文化活動跨越了於臺灣地理區中強調族群文化差異的族群分類方式，並從以語言為分類的文化視野來理解原住民族群。例如：在博物館的展示中，國立臺灣自然科學博物館於 1993 年起開放展示的「臺灣南島語族展示室」，並於 2008 完成《臺灣南島語族》常設展更新工程，是臺灣公立博物館中最早於常設展中將原住民族群置於南島脈絡展示的館方；2001 年國立自然科學博物館、經典雜誌、國立臺灣博物館，以「家」為特展中展示策劃的核心概念，共同製作了「南島

語族的家：過去、現在與未來」特展，此特展的展示策劃不僅打破了以族群、地區為分類的展示方式，更透過「家」的形象、起源、意義、創造性的再現南島民族的社會文化表徵，揭露了面對不同文化的四種觀看、理解「家」的角度，更連繫起臺灣原住民族群與印度洋、南太平洋上南島語系族群之間的關係。¹³；2002年正式開館營運的國立臺灣史前文化博物館在建館宗旨中也提及對臺灣原住民文化的重視，並致力於南島文化的發展。在地方的活動舉辦上，1999年臺東縣政府率先舉辦「南島文化節」，是民間最早出現屬於南島脈絡的活動，每年舉辦至今已有十餘年的歷史，但南島文化節的舉辦偏重於觀光的導向，藝術的呈現上多是以歌舞為主，嘉年華式的展演方式，在2010年才將之細分為表演藝術、視覺藝術及部落體驗為三大主軸，但活動仍舊是受官方資源的分配及偏重觀光效益而無法將南島文化深層的文化特色有效地藉由此活動展現。雖然如此，但南島脈絡族群觀於臺灣社會的普及現象，也的確為1990年代回頭找尋族群榮耀、迎合市場偏好所出現的藝術表現，及在博物館展示中對物件以族群分類並著重單一族群特性描述的詮釋現象，開啟了另一個更開闊的可尋求連結並發展的面向。2003年史前館因臺東縣政府積極辦理南島文化節活動，因地緣上的關係，於是將先前於科博館「南島語族的家：過去、現在與未來」特展帶入史前館，製作為「山海家園：南太平洋原住民文化特展」。博物館常設展、特展中的臺灣原住民族群展示，都正因著南島脈絡族群觀的普及而透過製作展示呈現出館方特有的、不同於以往的文化觀念。自十九世紀至今以「他者之眼」強調原住民文化中差異性、傳統性的展示，也於此有了進一步的改變，開始正視南島語系族群面對當代社會中所展現出的現代性、相似性，並在文化全貌視野下串起相異族群之間的連結。

二、受國家資源挹注的文化藝術產業發展

臺灣的原住民族群在邁入現代化的社會體系中後，雖透過法律的保障，獲得了

¹³引述自王嵩山：〈在博物館發現南島語族的家〉，國立自然科學博物館簡訊，第165期。

<http://web2.nmns.edu.tw/PubLib/NewsLetter/>，2001年8月。

身分上的平等與認同。但在實際的文化發展面向上，政府政策的導向、實質資源的挹注仍是推動文化發展的最主要力量，也因此，在談原住民藝術之前，理解臺灣政府在每個時期對於原住民文化政策推動的方式便成為了重要的課題。日本政府殖民臺灣的時期對於山地原住民展開清查的同時，日人山本鼎在蕃人工藝的考察中便已認為臺灣的蕃人工藝具有世界的競爭力，1929年於高雄成立綜合性的蕃地工藝指導所，重視對於傳統工藝的保存與應用二面向的發展。(盧梅芬，2007：31) 1945年臺灣政權的改變，從原住民1951年實施臺灣省山地施政要點、1953年促進山地行政建設計劃、一直到1988年在「臺灣省山胞社會發展方案執行作業要領」中在「經濟建設」分項計畫下推動的原住民文化相關政策，其最主要的目的都是為了輔導原住民族群在就業及經濟結構上的轉型，及推動觀光遊憩的發展，於是便透過學校或補習班教育以「手工藝訓練」的方式進行。是偏向手工藝訓練、上對下「被動」的輔導關係。

因應國際上對於人權的重視，於是聯合國大會決議訂定了1993年為「聯合國國際原住民年」，當年臺灣文建會主委申學庸提出「社區總體營造」之名詞，以地方「文化產業」的發展為號召，強調地方文化特性，由下而上以社區自發的行動取代政府主導的政策下，1996年負責原住民事務的原住民委員會的成立後，於1999年提出的「輔導傳統工藝產業暨婦女副業生產創業經營」計劃及2002年的挑戰2008「原住民地區輔導原住民工藝產業發展計畫」等等都主導著當時期的原住民工藝發展。2002年之後，隨著國家政策轉向「文化創意產業」的發展，原民會的計劃案及活動的舉辦，也都多朝向設計與創意的結合。(盧梅芬，2007：17) 從原住民藝術家自我意識而來，多面向的藝術表現也在此時逐漸出現於臺灣社會中。2008年起為了扶植培養當代原住民藝術家，原民會於2008年開始辦理「原住民藝術家駐村促進部落在地就業計劃」，提供具有原住民身分的藝術家一公開創作的平臺，此方案強調部落駐村在地的精神，駐地包含了全國共五十五個原住民區域。(萬煜瑤，2010) 至2011年止已舉辦三屆，計劃給予甄選上的藝術家每個月經濟上實質的的補助，計劃

的期中與期末分別在各地的文化中心、部落的文物館舉行個人的或聯合的成果展，第二屆與第三屆的成果展更於高雄市立美術館中策劃展出，分別命名為「走出來的路：98 年度原住民藝術工作者駐村計畫展覽」、「那路很會彎：第三屆原住民藝術工作者駐村計畫」。自 2002 年起，因國家創意產業政策的推行，政府單位對於原住民藝術從重視「手工藝技術」的層面、「被動」的輔導關係，轉變為對於原住民主體從自我意識中「主動」發展而來多面向、多種形式藝術表現的關注與尊重。

不同時期國家所關注並實質挹注資源的面向往往會使得在經濟資本較弱勢的原住民族群為求能獲得經濟來源或作品的曝光考量，因而投入被特定挹注資源區塊的發展，在無形中強化了、並也削弱了特定的藝術發展。另外，原本相異場域的結盟正也隱約透露了政府資源與地方博物館做為實踐場域時，面對原住民藝術當代性詮釋上的相似之處，並透過場域的結盟成為同一階級的隱喻。

三、來自民間力量的藝術發展

（一）專家、學者於民間開啟的原住民當代藝術場域

在國家政策發展面下給予實質資源挹注的「文化藝術產業」面向之外，學者萬焜瑤認為二十世紀末至本世紀初，臺灣社會中各學科對於原住民文化藝術產生高度的興趣，並紛紛透過論述的形式表達其關懷，例如：原始文化的殖民觀點、物質文化觀點、藝術評論的觀點等等，（萬焜瑤，2010）這些觀點的出現，使得對於觀看臺灣「原住民藝術」的視角不再只限於單一學科的面向，原住民藝術論述場域的開放，許多原先因學科觀點限制而不被彰顯的原住民藝術都得以透過不同的詮釋方式再現（representation）於臺灣的社會中。

而對於原住民藝術當代性表現開始被彰顯，往往來自於雜誌媒體對於藝術生態觀察上敏銳的觸角，1972 年《雄獅美術》以〈臺灣原始藝術特集〉專文的報導、1991 年的新原始藝術特輯，及同年由臺北雄獅藝廊所策劃的哈古的頭目展的事件，都常被做為切入臺灣原住民族群當代藝術時間點上的分水嶺。（萬焜瑤，2010；林育世，2006）換句話說，在雄獅美術報導的時期是以較貼近人類學、民族學的族群文化報

導方式，一直到 1990 年代才開始關注於具有原住民身分個人創作的報導。接著在 1998 年由簡扶育《搖滾祖靈：臺灣原住民藝術家群像》一書的出版，2000 年布農文教基金會臺灣原住民現代藝術中心的成立，致力於原住民現代藝術¹⁴的發展，並因 1996 年拉黑子·達立夫的藝術作品遭東管處退件的事件而發起連續三年的〈臺灣原住民現代藝術座談會〉等等…都可看出原住民藝術定義的本質正在轉變中。針對原住民主體性討論而在藝術展示中出現的獨立策展人的角色，也於 2000 年左右現身於臺灣的東海岸，透過展示策劃的方式聚集東海岸的藝術家，並以清晰、直接並能夠彰顯原住民身份主體性的主題建構起公開的展示，將當時 1990 年代因原住民社會運動而起蘊含著「主體認同」的原住民藝術創形式以「原住民現代藝術」稱呼並針對此名稱給予完整的論述。¹⁵（林育世，2006）除此之外，因原住民藝術家大多缺乏對外表述的能力，獨立策展人與當時的原住民藝術家們建立起共患難的身體經驗，於團體中獲得的認同成為當時合法詮釋的基礎。「獨立策展人」（Independent Curator）角色的出現，使觀賞者不再在一個展出中僅單純的接觸個別藝術品，作品與作品之間的關係，和它們在空間中的秩序，以及空間的特殊性質，均成為詮釋作用發生的符碼。（林平，2001）也因此，觀者得以從另一種非博物館展示的角度來理解當時期從獨立策展人角度觀看，並透過展示聯繫起不同原住民族群主體之間的藝術表現。綜觀以上，無論從專業藝術雜誌的專文、西方藝術體系下的畫廊展示、研討會的舉辦、或透過獨立策展人的專業策劃等等，在在都顯示了臺灣原住民族群中因主體性而起的藝術的變化已經觸發了臺灣專家學者們的關注，並且以各種不同的文化展現方式使之曝光於臺灣社會中。

¹⁴林育世於布農文教基金會時期任「臺灣原住民現代藝術中心」主任時，為此處的「現代性」所下的定義為：係指原住民藝術創作者在當前特殊的時空環境下，以藝術創作做為原住民族文化「再造／再擁有」行為內涵之表現場域等諸現象之整體內容。臺灣原住民當代藝術發展的過程中，常有當代／現代交替使用的狀況，為求語意上的連貫、一致，本研究將統一以「原住民當代藝術」稱之。

¹⁵文中以「現代藝術」取代「當代藝術」的原因是為了強調臺灣原住民族體現文化主體性的藝術現象，其中現代性所指涉的是以藝術創作（creation）作為原住民族文化「再造／再擁有」（re-appropriation）行為內涵之表現場域等諸現象之整體內容。（林育世，2006）

（二）原住民身份主體自發的力量

臺灣具有原住民身分的族人，在 1980 年代左右紛紛透過回到部落的動作並舉辦個展或聚集族人聯展的形式，企圖擺脫「殖民之眼」的監視，藝術不再只是一個生活中的名詞，而成為他們找回身份認同的一個動詞。原住民族群在確立主體性的過程中，有些人以完全複製傳統部落文化的方式，有些人則是取其傳統的精華並結合應用於現代社會的文化傳承方式，但也有人傾向不延續族群傳統，從個人心境出發的，與當代社會對話的藝術創作方式。但無論如何，原住民族群的傳統社會中本無「藝術」一詞，如今以「藝術表現」來面當前的臺灣社會時，每個族群的個體都有其獨特的轉化依據及欲彰顯的文化特質，以擅長的個人藝術語彙來表達自身關切的族群文化。尤瑪·達陸即是完全複製傳統最佳的例證，1991 年尤瑪·達陸有感於傳統的泰雅紡織文化不斷地流失，決定棄穩定的公務員的生活回到苗栗的象鼻部落，開始展開漫長的文化振興工作。1995 年成立成立野桐工坊及泰雅織物研究中心，並培訓部落婦女傳統織布技藝，傳統織物的傳承與複製並建立資料庫是尤瑪·達陸認為在找回傳統的過程中最重要的任務，所有的資料採集一切從零開始，從訪問泰雅耆老、各大博物館的蒐藏資訊中拼湊出傳統泰雅織物的形制、色彩，再製後並建立完整的系統。在族群傳統藝術復振的過程中，尤瑪·達陸對於傳統的恢復與忠實地找回染織的技巧，不僅是技術上的延續，伴隨著的是每一個圖像、每一個色彩背後的泰雅故事。找回泰雅傳統文化是尤瑪·達陸回部落地一個十年的目標，第二個十年是將建立的資料庫與經濟結合，也就是文創產業的發展，目前進入的第三個十年重點是成立幼兒園，發展部落的民族教育的工作。撒古流·巴瓦瓦隆生於排灣族的藝匠家庭，面對排灣文化在不同政權的社會下不斷流失有極深刻的感觸，1975 年開始即在屏東三地門鄉的達瓦蘭部落，從事田野調查，從跟老人的聊天、談話中記錄下排灣族的傳說故事，隨身帶著的相機、筆記本，看到看到老人手上的紋飾、身上穿戴衣飾的圖紋、陶壺的樣式等等，盡可能地蒐集到即將消失或甚至已經消失

的排灣文化。1979年，於三地門部落成立「古流工作室」，除了從排灣族傳統的母文化中發展石雕、陶藝、木雕等傳統雕刻藝品，1980-1990年這段期間不間斷地在部落中進行田野調查，找回了傳統陶壺的製作技術也改良傳統的石板屋建築，1982年在三地門舉辦陶壺展，1997年更推動「部落有教室」計劃等等…撒古流認為藝術只是找回急速流失的排灣族文化的一個方式，而不是最終的目的，是記錄也是傳承。將排灣傳統文化的精隨應用於現代社會的層面便是撒古流認為是延續族群文化最佳的途徑。阿美族人林益千（E-ki）以舞者姿態的木雕創作來表達出阿美族在年齡階級儀式下傳承族群傳統的精神性，並認為創作要以圓雕的形式表現動感，且姿態、神情都要誇張，才能表達出生命的力量。（盧梅芬，2007）臺東卑南建和部落的頭目哈古，以美術雕刻的方式來延續族群的傳統精神。他曾說：「我雕刻，只是要交代後代，我們過去是如何生活的。」喜歡描寫真實的生活內容與傳說故事，相對於原始雕刻中平面或側面浮雕的圖案雕刻，立體的雕刻形式具有明顯的現代雕刻風格。（朱苓尹，1991）與哈古類似的還有沈秋大等人，共同的特色是當他們面對雕刻時並沒有自主意識認為自己是在這個藝術世界的機制裡面，單純地想要紀錄及延續族群傳統文化而起的藝術行為，可說是將傳統的精神用現代手法表現的藝術形式。1991年拉黑子·達力夫也為了尋找原初的生命，回到家鄉：花蓮港口部落，透過身體行走、勞動的方式去找尋母體文化的精神並將其體悟轉化並以藝術再現，從撿拾祖先所遺留下的陶片、一直到利用漂流木的藝術創作表現都是一種企圖與族群、自然的對話方式。1993年在臺北亞帝藝術中心舉行「椅子系列：阿美族的驕傲」個展，雖在之前已有哈古與民間畫廊合作展出的案例，但當時在主流的藝術市場，以標榜個人主體性進入畫廊展出的原住民藝術家還是非常少數的案例。拉黑子·達力夫是強調個人「自主意識」的藝術表現型態的藝術家，換句話說，拉黑子是一位很清楚自己是在當代社會藝術世界機制裡面的藝術家，在這裡面該如何借由作品表達出自己在族群文化衝擊下所產生的意識，在精神與技法的表現上都已具有完全的現代性。¹⁶1995

¹⁶ 2012/4/9，盧梅芬訪談，於臺東史前館。

年花蓮雙隆營造公司所舉辦的「花蓮山海觀阿美族木雕藝術祭聯展」，是具有原住民身分的族人集體創作表現的開端，是第一次原住民在足夠資源下以原住民為主體「集體」的展覽策畫，在過程中可以任意地發想與討論，從生活到對族群文化的認同、觀點，是一個不受「他者」觀點限制，自由創作的開始，藝術工作者於其中所受到的尊重，慢慢地也開始認識與認同「藝術家」這樣的一個身分以及這個身分對於原住民在文化傳承上的意義，這過程就像一條引線、活動就如同火源，將這群藝術工作者的熱情點燃，而這樣的集體創作樣態也在無形中醞釀了 2002 年金樽海灘「意識部落」的成型。於此之後，2000 年為協助 921 部落重建的文化賑災活動，於臺北市大安森林公園所舉辦的「第一屆雕鑿山海情」現場大型木雕創作，是又一次原住民藝術家集體創作的表現。2002 年以見維·巴里、魯碧·司瓦那等原住民藝術家為首於金樽海灘發起的「意識部落」活動，成員除了包含「花蓮山海觀阿美族木雕藝術祭聯展」中參展的原住民藝術家之外，在此次活動中更將成員、議題的限制擴大至無族群、無題材、無邊界的限制的藝術創作。因此，正如學者所言，1990 年代中期是原住民社會中純藝術陸續發跡的時期，以阿美族人為主發展出的身體美學，將眼光轉移至由內而外的身體與精神，逐漸地對前時期建立在虛幻榮耀與現實之間而氾濫出現的作品產生反動與反省(盧梅芬，2007)。並也也是原住民文化主體性自覺，從聚落到展示展場，從傳統雕刻到個人創作的時期。(萬煜瑤，2010) 林育世也指出 1980 年代以後，臺灣的原住民族群在「主體認同」的發展進程上，借造型藝術表現做為媒介，體現臺灣原住民主體性內涵的過程即為「臺灣原住民藝術」的最佳詮釋。(林育世，2006)

四、美術館開啟的場域競爭

臺灣對於原住民藝術實踐在早期關注於「傳統部落工藝」概念發展，著重於部落的「地方性」、族群的「集體性」、和手工藝的「傳習性」，當時還未引起主流美術界的重視。在 1990 年代左右的臺灣原住民族群意識興起，一方面加上鄉土文化運

動¹⁷的興起，原住民部落中開始有族人以「土地」為關懷點，並且使用不同媒材或形式進行創作。(萬煜瑤，2010)由於原住民族群於臺灣社會上身份角色的改變，加上族群主體意識的興起後對於藝術創造上觀點、形式的改變，族群文化晉升為一展現臺灣主體價值的資源。在第二章中曾提及臺灣社會中關注原住民族群的博物館依不同的樣貌分類為六大種類，在六大種類的討論中，美術館（臺北市立美術館、國立臺灣美術館、高雄市立美術館）在當時的討論中並非是與原住民物件收藏「直接相關」的場域。換句話說在1990年以前的臺灣社會，無論是博物館或是民間團體，面對原住民藝術的蒐藏與展示，多將物件安排於「原始藝術」的視角中，幾乎未曾出現具有「當代意識」的「新製品」，當時創作主體的身份更不受重視，展出的作品是以製作者所屬族群的類別而存在於展示當中。博物館協會（ICOM）明確地指出美術館是一終身教育的場所，其社會功能在於做為提升大眾的審美能力與藝術的品味，將族群藝術在展示策劃實踐上置於原始藝術脈絡的討論範疇，往往透過展示所傳達的是時間上的落差，彷彿這是一個不存在於同一時空的族群。美術館透過對於原住民藝術「當代性」的界定，將臺灣的原住民藝術透過論述生產出另一條不同於以往的詮釋脈絡。在此借用博物館學者王嵩山之言來定義博物館、藝術博物館、美術館之間的關係：

美術館（museum of fine art）是藝術博物館（Art museums）類型的次類型。一般而言，藝術博物館強調的是展示其蒐藏品所蘊含的美學價值（aesthetic value），並增進社會大眾理解與鑑賞藝術。這個藝術類型的博物館除了有繪畫、雕塑、裝飾藝術、實用藝術和工業藝術等博物館之外，也可以包括古物、民俗和原始藝術博物館。某些藝術博物館還展出如電影、戲劇和音樂等的「現代藝術」。

¹⁷ 1971年，臺灣退出聯合國，1970年代臺灣在政治、外交、經濟等方面都面臨了重大的轉變，知識份子開始反思在光復後臺灣社會積極現代化下唯西方是從的心態，開始回歸本土審視自身的文化，是為「鄉土運動」。

美術館（或稱為「藝廊 art gallery」）關心的是「使物件（objects）本身成為與參觀者之間一種無須借助於其他媒體的溝通手段」。事實上，藝術博物館在決定是否接受某一個項目為其館藏之時，是否具有、或具有何種「美學的價值」成為主要的考慮。藝術博物館是公共空間，藝術收藏品成為具公共性的物件，美術館治理是一個「擬制」的公共社群，決定美學價值及其傳播形式。藝術是由社會文化體系所建構的。¹⁸

1990年代是臺灣「主體性」被放大彰顯的年代，美術館也在此潮流中成為了政治發聲的一個出口。1992年，國立臺灣美術館舉辦「第一屆山胞藝術季美術特展」，是原住民藝術進入公立美術館展覽的一個重要分界；1996年至1999年北美館在不同的特展中帶入了原住民為主體創作的作品。1996年，安力·給努於臺北市立美術館舉辦「愛·生命·尊嚴」創作個展是首次具有臺灣原住民身份的藝術家於公立美術館中舉辦個展；同年，以「臺灣藝術主體性：情慾與權力」為主題的臺北雙年展邀請了哈古參展；1997年舉辦「臺灣樸素藝術家聯展」邀請阿水參加，隔年更巡迴至法國馬克思·傅赫尼樸素藝術館展出；同年，國美館舉辦的「臺灣省86年原住民傳統工藝展」、1998年「原住民傳統工藝展」；1998年，臺北市立美術館「臺北原住民文化祭：臺灣原住民現代藝術特展」；1999年「臺灣與加拿大原住民當代藝術聯展」中「臺灣原住民當代藝術」特展，是臺灣首次以「當代」為名推出的原住民藝術展；2000年，拉黑子受邀參加北美館的「歸零」展，是當時唯一具原住民身份並探討原住民族群文化的藝術家；2001年，瓦歷斯·拉拜於北美館舉辦「隱形計劃 I：隱形人系列」特展；爾後一直到2006年高雄市立美術館提出「南島當代藝術系列計劃」，有計劃地定義、論述原住民當代藝術並讓原住民藝術家們以集體姿態、嶄新脈絡，強調主體創作物件的「美感」價值。也因此，2007年高雄市立美術館南島當代藝術

¹⁸資料來源：王嵩山：〈藝術、美術館治理與社會性〉，文建會電子報，第142期。取自：http://www.cca.gov.tw/images/epaper/20110610/epaper_01_06.html，2011年。

計劃的啟動，引介臺灣原住民藝術家大量出場的展示策劃的方式，正以此象徵並宣告美術館加入臺灣社會中原住民當代藝術場域合法性爭奪的競爭行列。

第四節 臺灣公立博物館中原住民當代藝術場域展示之特質

過去傳統的原住民藝術場域性質是以部落為核心，並結合儀式與生活以家系為核心的發展概念，是一循環、內聚且穩定的動態結構。(萬煜瑤，2010) 相對於早期傳統部落中的族群藝術表現的特質與目的，當前的原住民當代藝術的發展不僅受到環境、制度、人口結構改變的影響，在政府的政策、學者的學術觀點、原住民自發的意識下的種種變因都實質地影響了原住民藝術的變化樣貌，然而原住民族群在建立自身的主體性後所產生的藝術，仍然被大多數的學者認為且一再強調做為原住民藝術發展轉折最重要的一個分期點。在「原住民主體性」被彰顯的原住民當代藝術場域中，族群個體的「藝術感知」能力及當代性表現往往會被特別強調與檢視，一旦當藝術家自主表達藝術的方式越強，就會漸漸脫離傳統社會所賦予的責任與能力，如學者所言：「相對於傳統部落，在現代（當代）場域當中參與者的位置是基於競爭條件，追求個人藝術權威，藝術位置並不固定，會隨著象徵資本改變而調整。」(萬煜瑤，2010) 因此，原住民藝術從以族群群體轉向個人感知為重的藝術表現，不僅在思考的層面或是形式上的表現都成為了與傳統族群藝術最大的區隔。博物館學者許功明也針對此現象做了定義上的回應，認為當前臺灣社會中原住民藝術之生產者及創作者，所受學校教育、藝術教育或技藝訓練的多寡，或其個人之背景、條件與意圖，似可歸納為以下三類： 1、非正規教育體系下（或師徒制）的傳統藝術家或民俗工藝家（有的是在三義等地先學習漢人的雕刻技術）。2、於成長過程中接受其族群文化之潛移默化作用，及部落生活的體驗，為完全無師自通的「素人藝術家」。3、現代藝術教育下「學院派」之藝術家。(許功明，2004:27)

原住民藝術的收藏與詮釋早期集中於學院知識中人類學、自然科學學科範疇的討論，並傾向於以「物件」為主的收藏與展示，在 1980 年代族群主體意識於臺灣社會興起後，地方知識對於族群文化的影響也逐漸擴大，學院知識與地方知識體系對原住民文化的詮釋更於此時期突顯出交錯複雜的權力關係。(王嵩山，2007) 學院知識的詮釋又在美術館加入了原住民當代藝術場域合法性爭奪的競爭後，原住民當代藝術透過展示打破了早期博物館中詮釋原住民藝術的疆界，並提供了「多元發展」的新面向。由於原住民一詞涉及了族群身份主體性的討論，原住民文學及藝術場域的開啟相較於直接的政治訴求是另一種較溫和表達族群主體意識方式，在 1987 年宣布解嚴後，臺灣在政治、社會上對於公開的言論、出版等等都逐漸地開放與自由化，於是，透過藝術展示策劃的方式轉換政治上較生硬的意識主張，表達對於原住民族群的認同，便成為了當時臺灣社會表達認同多元文化觀點時常使用的一個途徑。正因為如此，當時在族群藝術的展示策劃中常可見隱藏的政治權力，是一種當權者直接的自我賦權 (self empowerment)。因此，隱涵著政治訴求的族群主體性彰顯、提供展示個人藝術特質的舞臺、跨國家的島外連結是公立博物館在面對的原住民當代藝術展示時常出現的特質。

1992 年在文建會在山胞藝術季的啟動，美術館加入了原住民當代藝術場域之後，博物館的場域中開始出現以原住民「當代」、「現代」為名的展示。1992 年「第一屆山胞藝術季美術特展」是李登輝總統在位時期指定於臺灣省立美術館¹⁹舉辦之特展。此特展在文建會策劃，中華文化復興運動總會主辦下之「第一屆山胞藝術季」活動中舉行，是歷年來規模最大的山胞藝術活動。「第一屆山胞藝術季美術特展」除了是原住民藝術進入公立美術館展覽的一個重要分界之外，也是原住民主體性於博物館中被彰顯的第一檔特展，展覽中的作品採兩種方式徵集，一為邀請展覽；一為公開徵件。邀請展覽的作品經向國立自然科學博物館、臺灣省立博物館、徐瀛洲先生及林添如先生等單位及私人接洽提供，此類的展示的物件來自於擁有者來自於

¹⁹1999 年精省後更名為「國立臺灣美術館」

不同族群傳統部落的採集，都是「真實」存在於部落文化中的物件，此類的展示包含了木器、陶器、藤器、編織物、琉璃珠等等的物件，並依照提供者（單位）及物件的族別來做分類，並無個人作者的名字與物件並列。在展示物件的詮釋上以人類學的觀點，忠實地詳述其展示物件於族群脈絡中的意義；而徵件展出的作品，則向各鄉徵求具有原住民身分者參與藝術創作的競賽，再取佳作數名，分別給予名次後展出，此徵件又分為平面組十八件包含了繪畫、織品、平面木雕等創作，立體組四十四件，包含了排灣族在日據時代發展而來的立體木雕，木板雕刻、服飾、編織工藝等等的作品，除了從件數的比例可發現原住民族人善於立體木刻的表現形式之外，二類的作品都結合了創作者自身的創意及美感表達，創作的主題也往往敘述日常生活的經驗，工藝品也結合了現代社會的需求而在造型上有所改變。在徵件的作品展示的詮釋中不再如同邀請展標明了作者的族別，取而代之的是個人的名字與作品創新之處的強調，例如：初光復、賴合順、潘阿俊等人就是在臺灣光復後常見的幾位木雕創作者，其中也不乏有創作者以相類似傳統式樣化的圖案來做為展現自我族群藝術表現，也就是泛排灣的現象。但此展示最終的目的也是期望能夠區隔於早期人類學家詮釋下的族群物件，以原住民身份為主體創作的方式來彰顯原住民藝術的現代性。

如前一章節中所述，1990 年是臺灣主體性獲得大量曝光並彰顯的年代，1994 年陳水扁就任臺北市長，除了是第一任民選的首長之外，政黨輪替下的執政更是有彰顯臺灣主體性的正當性與必須性。1996 年，安力·給努於臺北市立美術館舉辦「愛、生命、尊嚴」創作個展是首次具有臺灣原住民身份的藝術家於公立美術館中舉辦個展。安力·給努是少數流有泰雅人的血液、有傳統部落經驗又受過完整藝術學院體制教育的臺灣原住民藝術家，如此的身分條件在當時的臺灣社會是幾乎不存在的，此時以原住民身份的主體性的展現以表達政治正確的立場實屬個案，如同 1992 年於國美館的「第一屆山胞藝術季美術特展」，均並無因此個案而使原住民藝術獲得館方真正關注其族群於文化本質上的改變；1997 年，國美館舉辦的「臺灣省

86 年原住民傳統工藝展」、1998 年「原住民傳統工藝展」都偏向工藝的展示是最佳的例證；1998 年，臺北市立美術館「臺北原住民文化祭：臺灣原住民現代藝術特展」是首次有獨立策展人介入、規劃的特展；1999 年「臺灣與加拿大原住民當代藝術聯展」中「臺灣原住民當代藝術」特展，是臺灣首次以「當代」為名推出的原住民藝術展。北美館雖已有早期對於原住民藝術在主體性上表現的關注，但未成常態的研究脈絡使得北美館在面對「臺北原住民文化祭：臺灣原住民現代藝術特展」及「臺灣與加拿大原住民當代藝術聯展」時仍舊面臨館內專業研究員（curators）對於原住民藝術的背景知識有限，加上北美館為一當代藝術展示的場域及必須與加拿大原住民的當代藝術聯展等等的因素下，早期偏向「工藝」的作品與不適合與之並列展出，所以必定求助外來的資訊，當時簡扶育於 1998 年出版的《搖滾祖靈：臺灣原住民藝術家群像》一書對於 1990 年代之後活躍於臺灣社會中的原住民藝術家有積極的關注與介紹，因此即成為了北美館在選件時的重要依據，最終挑選展出八位參展的原住民藝術家中，就有五位是搖滾祖靈一書中所提到的藝術家。其中的作品大多為繪畫、複合媒材類的作品，在展示中出現的木雕作品，其藝術語彙也是趨近於象徵表現而無寫實的作品。於此之後，2002 年，國立臺灣史前文化博物館「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」；2006 年，高雄市立美術館「前進南島：95 年兒童美術館藝術家駐館計畫」；2007 年，高雄市立美術館舉辦「南島語族當代藝術系列」；；2011 年，國立臺灣史前文化博物館特展「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」；2011 年，臺東美術館「2011 第一屆南島美術獎」徵件展暨「反景入深林：1980 年代前的臺灣南島美術」特展等等，以原住民當代藝術為主體的展示大量地出現於臺灣公立博物館的展示中，正顯示了有越來越多不同性質的館方對於原住民族群在當前社會中所發展出新的藝術表現產生高度的興趣，並且開始嘗試以不同於早期於人類學器物詮釋下的展示方式，透過館內專業的展示策劃再現原住民當代藝術。

第四章 臺灣公立博物館中原住民當代藝術展示策劃實踐觀點與詮釋權力

從前幾章文獻資料的梳理中可見臺灣公立博物館針對原住民藝術的詮釋早期集中於人類學、自然科學學科範疇的討論，在蒐藏、展示上傾向於將物件視為「文物」、「標本」，強調物件的文化背景及在同類中的科學關係。在重視族群主體性的當代社會，各種不同形式、樣貌的原住民族群藝術作品大量地現身於臺灣社會中，此現象也使得博物館重新思考了對於原住民藝術的詮釋脈絡，並且「活化」了展示的觀點，也因此，為原住民當代藝術場域提供了更大的可論述性。史前館及高美館是臺灣目前積極發展原住民當代藝術的公立博物館，再更精確一點的說法則是：史前館與高美館面對 1980-1990 年代臺灣興起以原住民主體創作的現象產生高度的興趣，本研究案例中二個館方、四個特展分別透過展示策劃的策略來回應此現象，並以不同的關懷角度及詮釋觀點在博物館中構成展示，彰顯出不同面向的文化特質與藝術價值。

不同博物館間的專業研究員在展示策劃實踐的過程中是第一線的執行者，更是聯繫博物館方與藝術家之間的中介者角色，通常我們以策展人（curators）稱之，策展人依循著館方已具備的文化資本優勢建立一套論述定義、詮釋原住民當代藝術，並透過策略來展示其「主體性」及「當代性」。因此，博物館方自身的學科定位及利用館內原有的藏品發展而成的常設展成為發展原住民當代藝術重要的文化資本，本章節從將博物館方在發展原住民當代藝術時已存有的文化資本做第一層的檢視與分析，再針對每一檔特展的展示策劃實踐觀點做更進一步的對照與分析，以觀察不同館方對於原住民當代藝術的定位與發展偏向，並討論在特展構成的過程中隱藏於其中的展示權力。

第一節 博物館的學科定位與文化資本

一、史前館：人類學學科定位下聚焦於族群本質的民族誌展示

因考古挖掘、搶救、保存卑南遺址而促成館舍發展的史前館於 2001 年試營運、2002 年正式開館。從名稱上的定位來看，史前館是歷史類、考古型的博物館，應是以史前文化的發展為重心，但也因為是在臺東就地興建考古遺址野外博物館，在地緣上來講是與臺灣的原住民族群最為靠近的國家級博物館。所以在實際運作上，館方雖在歷史、考古學科的定位下，仍被國家賦予了另一項特殊的任務，即為發展原住民文化。因此史前館在開館前的規劃中已定位為一座專注於史前文化及原住民文化發展為範疇的博物館，是一座包含有博物館、考古遺址和自然生態公園的國家級博物館。²⁰史前館在確立了發展面向後，針對原住民文化的發展是在考古學、人類學、自然史的學科範疇下致力於文物、標本的蒐藏、研究與展示。²¹因此，史前館自 2001 年試營運時期即開始以不間斷的常設展、特展來展示臺灣原住民族群的文化。

1990 年史前館籌備處成立，一直至 2002 年史前館開館的這一段時間正值臺灣原住民社會運動頻繁出現，是原住民主體性最被彰顯的時代，正視民族主體性的訴求普遍地於社會上出現，史前館面對原住民文化的發展無法完全將正在發生的族群運動與館方發展絕對地區隔開來，也因此，在展示的實踐上必須面對的並非僅是蒐藏品中的文物，而包含了社會上正在上演「活生生」的族群運動及隨之而起的族群藝術。史前館關於原住民族群的蒐藏與展示雖在民族誌標本的基礎上以嚴謹的人類學學科範疇下進行著，重視族群物件與文化、社會之間的關係，但也同時思考著如何透過展示上的調整，去呈現活生生的、存在的族群藝術，而不只是對於的物件敘

²⁰資料來源：史前館官方網頁，<http://www.nmp.gov.tw/service08-2.html>，截錄日期 2012/3/10。

²¹資料來源：國立臺灣史前文化博物館標本蒐藏管理要點，<http://www.nmp.gov.tw/study01.html>，截錄日期 2012/3/10。

述。但當時史前館中礙於蒐藏政策的定位，所以尚未能將蒐藏擴及到當代的社會現況，特別是當前原住民族群透過藝術創作來回應社會處境的現象。而博物館中的展示（特別是特展）相較於蒐藏政策會來得有彈性些，於是在展示上也由對物件的分析與詮釋移轉到了對於人的關注。²²如何加強與原住民社會之互動？及如何提供原住民社區中的主體一個自我展現和詮釋文化的空間？如何使觀者能夠透過博物館展示真正欣賞原住民族群在當代社會中真實的樣貌？²³以上的提問都成了史前館開館時面對當前社會中的臺灣原住民文化時，希望透過展示來解決的問題。

史前館在第一期的常設展展示計劃中針對「臺灣南島民族廳」以「人、自然、文化」為主軸，並提出「無形標本」的概念，指的是信仰、儀式、親屬制度等等無形的、動態的文化範疇。(劉斌雄，1993)。不同於早期詮釋原住民文化的民族誌博物館，在展示中以描述特定族群獨特的文化觀念為主，並將不同族群區別後依序介紹的方式，史前館認為臺灣南島民族的文化必須在整個人類文化發展的脈絡中被了解，在此前提下再來界定臺灣南島民族的展示目標。因此，史前館在第一期的展示構想中將臺灣原住民族的文化區分為「社會人群關係」、「工藝、生計與社會」、「祭儀與精靈觀念」三大類的議題，並在此三大類議題下再將族群文化細分為七大特質的討論。²⁴(喬宗恣，1994)常設展中的展示便將當時原住民族群分類中九個族群的物質文化依據不同的族群特性，分別置入三大議題中來製作展示，以民族誌物件做為傳達、詮釋文化的媒介。此三類議題分別在三個展示室中展開，分別以圖片、文物、影音資料來介紹各族群的文化面向。在「社會人群關係」的主題中說明了南島民族的起源傳說、傳統儀式、生計方式、房屋建築、親族組織等項目，從平埔族與漢人的接觸過程、泰雅族的服飾、排灣族的部落、家屋、工藝，阿美族的兩性社會分工、年齡組織的文化層面談起，並展示南島民族分布圖與各族群的代表性物件；

²² 2012/4/15，盧梅芬訪談，於史前館。

²³引述自臧振華：〈探索原住民文化的力與美：舊印象與新風貌〉，《微弱的力與美（來自部落的聲音）：當代臺灣原住民創作的文化展現特展》成果報告書（臺東：史前館，2002年）

²⁴1、居住文化 2、糧食生產經濟 3、漁撈文化 4、工藝 5、神話與信仰 6、祭典儀式 7、社會結構

「工藝、生計與社會」則從達悟族的大船（圖：4-1）、卑南族的會所制度及魯凱族的階級制度來做為展示的脈絡；「祭儀與精靈觀念」的則是以賽夏族、鄒族、布農族中的祭儀與巫術儀式中所使用的法器、器物來敘述原住民族群特殊祭典、儀式的文化。²⁵2009年因官方認定原住民族群的增加，2011年底於臺灣南島民族展廳的展示新增第四議題「分合與連結」，在展廳中又分為三部分的討論，分別為（1）活出歷史：展示原住民族從「壓抑的年代」到「覺醒年代」中主體性於社會中轉變的過程。（2）重現文化：將2001年起新增的五個族群做一識別。（圖：4-2）（3）發現原鄉：說明臺灣南島民族的重要性與未來在南島脈絡中的發展性。²⁶因為史前館在展示詮釋分類上的改變，使得館內收藏的民族誌物件得以被從文化整體的視角來理解個別族群的特質，並與早期以單一族群文化敘述的博物館展示形成區隔。除此之外更將族群在時代變遷下的特質呈現於其中。透過常設展的定位，明顯地表達了館方關注於臺灣原住民族群面對外來社會影響下，反映於文化表徵中的「當代性」特質。

另外，在史前館中自開館以來面對特展的舉辦與常設展有截然不同的展示方式，史前館在原住民文化特展中一部分善用館內蒐藏的資源、一部分則是利用地緣關係的社區連結而製作展示，並重視與族群之間「動態」的連結，也藉此引介一些無法在館方蒐藏、常設展脈絡之下發展的議題。在吳佳芬的研究中也指出史前館透過特展的舉辦首先彰顯了館方於社教機構中的重要性、專業的博物館形象及對擁有對於知識詮釋的霸權；其次是透過特展將對於區域性的探究逐漸轉換為世界南島概念的分析。（吳佳芬，2009）

當代的人類學認為社會文化中的制度、觀念、物質呈現等等每個部份都是緊密相連的。在人類學知識體系詮釋下的原住民文化不僅以民族誌中描述性的記錄與蒐藏為滿足，更著重類似於民族學博物館於不同形式、不同環境中的生活方式，與思

²⁵引述自《國立臺灣史前文化博物館：紀念特刊》，（臺東：史前館，2002年），頁40。

²⁶引述自 Kuli kilang，〈簡介史前館臺灣南島民族廳新增第四議題《分合與連結》〉，史前館電子報，第220期。

考模式的比較研究、展示與教育。(王嵩山, 1992) 因此, 史前館展示中的原住民文化都是從實際存在於族群脈絡中的物件做為聯繫族群文化、背景的基礎條件, 物件的選擇都是以展現族群特質為目標, 並不特別強調文化中的個人表現。但整體來說, 史前館並非是藝術博物館, 所以即使是關注於族群藝術發展的討論, 對於展示中的「藝術」討論還是以民族誌人類學展示方式為主, 以「族群」為主體, 從部落物質文化的延伸而來製作成特展, 例如: 泰雅族的染織文化、卑南族的歌謠文化、排灣族的琉璃珠文化等等。換句話說, 原住民藝術是族群文化所繁衍下的產物, 不可能脫離族群脈絡而獨立存在, 而藝術扮演的是一個媒介的角色。²⁷由此可觀察出史前館即使面對了當前族群文化的發展與改變, 但在展示的詮釋上仍脫離不了與傳統族群文化之間的連結。也因為史前館在展示上有如此面向的定位, 2002 年「微弱的力與美(來自部落的聲音): 當代臺灣原住民創作的文化展現」及 2011 年「形、色、紋、質: 臺灣原住民生活美學的微觀之旅」二檔特展也成為了較不同於館方常態發展下所形成的特展, 此二檔特展皆透強調原住民族人自主性地透過藝術展現族群主體性, 除了再繁衍族群的文化價值之外, 也帶出了原住民當代藝術表現中的個人特質。



【圖 4-1】史前館「工藝、生計與社會」中達悟族的大船

圖片來源:《國立臺灣史前文化博物館: 紀念特刊》, (臺東: 史前館, 2002 年), 頁 42。



【圖 4-2】史前館新識別出的五個原住民族之服飾展示

圖片來源: Kuli kilang, 〈簡介史前館臺灣南島民族廳新增第四議題《分合與連結》〉, 史前館電子報, 第 220 期。

²⁷ 2012/4/9, 盧梅芬訪談, 於臺東史前館。

二、高美館：南島語系族群脈絡的美學偏向與島外連結

高雄市立美術館是臺灣第三座縣級以上的公立美術館，是為綜合性展覽的美術館，1994年開館時，以引介國際性藝術活動及呈現地區性美術發展風貌，形塑「臺灣地區美術發展史美術館」為旨向，蒐集本土重要美術品，規劃「專題陳列室」，從整理區域性文化藝術的自信中建立自尊，發揮美術館研究、典藏、展覽與教育推廣功能，達成「國際本土化、本土國際化」目標。²⁸

高美館致力於發展臺灣美術的面向，「雕塑」為館方典藏的重點之一。1991年，高美館籌備處購藏了十四件原住民傳統雕刻，此批作品並無藝術家的名字，是以「文物」、「原始藝術」的角度收藏。1994年，高雄市立美術館開館，黃才郎為第一任館長，任內把「雕塑」與「書法」列為高美館重要的典藏面向，在此機緣下，自然地也典藏了部分具有原住民身份藝術家所創作的雕塑品。²⁹此時期高美館更將原住民藝術收藏面向轉為「原住民當代藝術」，1997年起收藏了拉黑子·達立夫的〈現代集會所〉、〈回敬舞〉，1999年收藏了沈萬順的〈扛木板〉、陳正瑞的〈豐年祭盛裝〉，2000年再度收藏沈萬順的三件作品〈臼〉、〈同心協力〉及〈鼻笛〉。2001年，高美館再購藏的撒古流·巴瓦瓦隆作品〈父親的肩膀〉、達比烏蘭·古勒勒的〈第五隻公山豬〉，館方認為這些作品都是非常具有當代感的作品，在典藏分類上，均被歸類於「雕塑」的類別。(曾媚珍，2009) 2001年蕭宗煌接任第二任館長後，當年剛好臺東史前博物館公共藝術的委託創作案及2002年於臺東金樽海灘由藝術家自發性的集體生活創作聚集而成的「意識部落」引起了館方高度的關注，原本預計於2004年進行了一項「臺灣原住民當代藝術」委託研究計劃，可惜此委託計劃因故未能完成。(曾媚珍，2009) 但卻可藉此觀察出高美館對於原住民當代藝術發展已有相當程

²⁸資料來源：高雄市立美術館官方網站，取自：

[http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=\\$2002&IDK=2&EXEC=L&DATA=47&AP=\\$2002_HISTORY-0^\\$2002_PN-1](http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=$2002&IDK=2&EXEC=L&DATA=47&AP=$2002_HISTORY-0^$2002_PN-1)，2012/8/18

²⁹ 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

度的關注及對藝術品美感的品味偏向。2004 年李俊賢任第三任館長，2005 年高美館購藏了杜文喜、潘阿俊、希巨蘇飛等人的作品；2007 年起，高美館獲得高雄市政府連續三年的「南島語系當代藝術發展計劃」經費挹注，因此在「臺灣近代雕塑發展陳列室」的原有基礎下，也順勢擴充了館內的「典藏常設展：臺灣雕塑發展」中原住民作品的份量，再規劃成立「臺灣雕塑發展常設展」。(羅潔尹，2010) 不同於 2000 年成立之「臺灣近代雕塑發展陳列室」中時序陳列作品的方式，「臺灣雕塑發展常設展」改以族群議題為分類的方式進行展示，「臺灣原住民的雕刻：源遠流長的南島語系民族文化」成為八大分類中的一類，其中有潘阿俊、杜文喜、哈古、沈萬順、陳正瑞、撒古流·巴瓦瓦隆、拉黑子·達立夫、希巨·蘇飛、達比烏蘭·古勒勒等人的作品。從高美館在「臺灣雕塑發展常設展」中收藏原住民的木雕、石雕作品有二方面的特質偏向：一為作者除了哈古是卑南族之外，所有的作品是挑選自排灣族、魯凱族及阿美族的藝術家。早期原住民社會制度還尚未完前瓦解之前，藝術在階級社會中往往也象徵著權力的表現，所以在階級社會中往往會有較可觀的藝術表現。其中老一輩的創作者潘阿俊、杜文喜、哈古、沈萬順都來自頭目家族，在傳統的階級社會中具有頭目的族群位階就比其他人有更直接去從事藝術創作的機會，撒古流·巴瓦瓦隆雖出生於平民的家族，但來自為貴族服務的藝匠家庭也讓他比一般的平民可有更多的機會可接觸到部落的貴族階級的文化面。另一方面高美館在蒐藏原住民藝術時，會傾向蒐藏較有個人特質與精神表現的藝術創作，例如陳正瑞、拉黑子·達立夫、希巨·蘇飛等除了共同具有阿美族人的身份之外，也都有離開傳統部落到城市去工作的生命經驗，阿美族比起排灣族的藝術家就少了傳統圖騰的規範，在面對藝術創作時往往就會從個人的角度，擷取族群的精神意象以象徵表現的手法來進行創作，在形式上的相較之下，少去了族群傳統型式的束縛，在個人的表現上就顯得較自由、不被拘束。雖然如此，即使是排灣族具有頭目族群身份的藝術家面對現代化社會的衝擊，對於藝術創作不再只是單一地傳承著部落的文化使命，高美館挑選出的作品大多是反應生活片段的描寫與刻劃，有些更夾雜著現實與族群神話

想像的作品。也因此符合了高美館欲藉由原住民主體具有現代性的雕刻作品來彰顯臺灣美術主體性的目的。至此，高美館從雕塑藝術的範疇切入，透過館內的典藏、展示政策，確立了臺灣原住民族群藝術在臺灣美術史中與其他族群相等的地位。也因此，高美館透過典藏及常設展政策成為臺灣的美術館中最先正視原住民的主體性的館方。

高美館自 2007 年起發起為期三年的「南島當代藝術計劃」，計劃源起於 2004 年李俊賢接任高美館館長後，認為高美館的地緣特質、現有藏品及未來發展等多方的考量上，決定將臺灣的原住民族群藝術以一個合理的論述路徑帶入美術館中，透過展示策劃實踐的方式再現原住民藝術的當代性。在計劃發展的初期，高美館確立了「國際路線」的計劃發展方向。因此，跨國際的連結方式成為了往後高美館著手於臺灣原住民族群藝術發展必然的趨勢。³⁰該如何建立起跨國際的連結？高美館方透過評估館內發展的優勢及對外取得的資源，最終決定以「語言」做為分類的基礎，針對「南島語系」的族群藝術在高美館場域中展開為期三年「南島當代藝術計劃」。高美館將臺灣的原住民藝術安排至「南島」脈絡，並促成南島當代藝術計劃傾向國際路線的發展，是來自於以下四個機緣：³¹（1）南島臺灣原鄉說：2005 年史前館邀請彼德·貝爾伍德（Peter Bellwood）發表演說，演說中「南島語系族群的臺灣原鄉說」論點的支持。（2）館方優勢：高美館本身就有屬於臺灣原住民族群的典藏品。（3）國際肯定：2001 年杜文喜（阿拉斯）參與臺北華山「驅動城市」的展出後，被日本策展人長谷川佑子帶至當年依斯坦堡雙年展展出，並榮獲聯合國教科文組織 (UNESCO) 頒發藝術特別獎。當國際性的藝術獎項對於臺灣的原住民藝術家作品都已給予高度的肯定與認同，在臺灣，高美館就更有其正當性將目前還散佈於民間的原住民藝術家作品聚集並展示。（4）考量美術館間的競爭力：高美館位於臺灣的南部，相較於當時臺灣的另二座美術館：北美館與國美館，高美館具有地緣上較接近

³⁰ 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

³¹ 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

原住民部落的優勢，對於原住民藝術的推動可扮演更積極的角色，也可以此做為與他館在發展特色上的區隔。

高美館在確定獲得執行運作的方向與經費之後，便開始積極尋找館外文化資源的聯結，2006年透過臺東市長的引薦，參與了當時臺東的姐妹市：斐濟小島上卡達烏省(Kadavu, Fiji)的慶典，並參訪南了太平洋大學(USP)、太平洋社區秘書處SPC(The Secretariat Of The Pacific Community)及太平洋島國博物館協會PIMA(Pacific Islands Museums Association)等機構。當時PIMA的執行長邀請高美館方參加2006年1月在坎培拉國立澳洲大學(A.N.U.- Australian National University)舉辦的太平洋島國博物館協會年會及亞太節(Asia Pacific Week)，是有關太平洋博物館文化遺產的研討會。另外高美館更前往新喀里多尼亞努美亞市(Noumea, New Caledonia)拜訪太平洋社區秘書處SPC(The Secretariat Of The Pacific Community)總部及棲包屋原住民文化中心(Jean-Marie Tjibaou Cultural Center)，並與棲包屋簽訂二地藝術家駐村計劃及特展舉辦事宜。³²因此，高美館在籌辦南島當代藝術計畫工作時，除了尋求高美館所處單位在經濟資源上的挹注之外，更向太平洋區域的連結拓展館內典藏之外的文化資本。

針對原住民當代藝術場域中的南島脈絡，高美館面對南島當代藝術是伴隨現代的考古發現和語言學論證推理而形成的全新議題。南島議題的引進，雖可提升高美館於臺灣甚至國際間的競爭力，但必須從思考高美館在學術市場以及美術館市場中的角色為發展前提，期望高美館除了扮演聯繫臺灣原住民與其他南島語系國家角色的重要任務之外，並可實質的影響臺灣島民真正面對大海，體會海洋文化，為最終的目標。(李俊賢，2006)由此目標的確立，使得高美館在面對南島當代藝術計劃執行的層面上，跳過了已經存在的文物、或是部落裡面的工藝，直接面對藝術家，從藝術家著手去面對當代藝術，是高美館在衡量了館方自身的條件、資源後的發展定

³² 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

位，³³於此可看出高美館尋求的美學的論述路徑，以美學為主體來凝視、論述物件，並且重視藝術家個人所累積的文化資本，在此路徑之下除了希望透過藝術的交流可促進臺灣島內與國際南島語系國家之間的親屬關係之外，更企圖將臺灣原住民主體及藝術提升至與能與西方當代藝術場域對話的水平。面對臺灣的原住民藝術家，高美館方設定從 1980 年代之後的原住民族群藝術發展現象著手，³⁴將篩選出的作品置入文化的「當代化」與「島外連結」的展覽論述當中，希望透過這樣的方式能使原住民族的文化可從已僵化的樣板式民俗工藝中活化，進而在當代社會中擴大視野、增加認同並提昇影響力。³⁵也因為聚焦於美學上的討論，高美館方針對展示並無如同以人類學為主體，注重物件與原生所屬族群文化脈絡之間關係的論述，取而代之的是強調原住民主體創作的精神性與現代性，是一種去族群歷史、族群脈絡，並以強調個人特質、突顯單件藝術品美感價值的展示偏向。

三、小結

博物館是一文化機構，公立博物館的發展有從屬於國家、地方、政策的必要，因此，館方自身的定位成為進行館內蒐藏與展示發展的基礎、重要的依據。史前館因搶救卑南遺址而來的館方名稱的定位，使得在面對原住民文化、原住民藝術發展的面向上常面臨飽受爭議的困境，特別是面對多樣化「原住民當代藝術」表現的展示時，又是另一個更大的挑戰。人類學科知識範疇下民族誌標本的收藏與展示是史前館面對族群文化、族群藝術時一致的態度。史前館藉由常設展展示將觀看原住民族群的視角從日治時期以來以族群分類並逐一描述的方式，提升至整個人類文化發展的脈絡中來觀看、理解臺灣原住民的族群文化；除此之外，在特展上注重與族群之間動態的連結。高美館是臺灣地方文化基礎建設時期所成立的館方，發展初

³³ 2012/4/18，曾媚珍訪談，於高美館。

³⁴ 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

³⁵資料來源：《超越時光·跨越大洋—南島當代藝術》展覽新聞資料，取自：

http://austronesian.kmfa.gov.tw/Ver_10/WebTransfer.aspx?ID=498，2012/07/01

期主要著眼於高雄地區的美術發展，開館後臺灣地區的美術發展也是館方的重要發展面向。高美館面對原住民族群藝術的蒐藏，早期是以「文物」的角度蒐藏及「原始藝術」的分類，而後因對原住民主體個人創作作品的關注，1997年之後，高美館便將原本典藏政策分類中原住民文物所屬的「原始藝術」類別轉而以「媒材」來做為分類的依據，因「雕塑」為館方的發展重點，所以面對原住民藝術作品的篩選往往也以符合「雕塑」分類的作品占大多數。而在展示上，高美館2007年發展的「臺灣雕塑發展常設展」雖涉及原住民藝術討論，但仍是「雕塑」為主的分類與討論。「雕塑」是來自西方美學概念下以「媒材」來分類的方式；同年發展的「南島當代藝術計劃」除了尋求美學路徑之外，更建立起以語言為依據的國際聯結。於此可推論，史前館對原住民當代藝術論述的「合法知識」是建立在人類學學科的知識體系下，以族群為單位、物件為媒介，聚焦於族群本質並從文化全貌觀看角度來而來的論述；而高美館則是，區隔傳統的族群藝術，聚焦於以原住民為主體的個人創作，將其作品以西方美學的思維分類或進行以語言為依據的島外連結，並強調單件作品的美學偏向，以此建立原住民當代藝術的論述。

第二節 案例中的展示策劃實踐觀點

一、「微弱的力與美（來自部落的聲音）：當代臺灣原住民創作的文化展現」：藝術作為媒介的文化復振與文化創造

「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」特展活動的舉辦源起於1997年臺灣新增公共藝術設置辦法法令，2001年臺東史前館開館，在館方無實質預算下，原住民族群藝術的發展便藉由此法令的運作，籌組公共藝術執行小組，以策略性的方式委託原住民藝術家創作，是第一次史前館以「夾帶」、「偷渡」的策略將不同於「他者」視野下的原住民藝術帶入了史前館，因而促成了「原住民當代藝術」

於史前館發展的契機。³⁶此檔特展的策展人為館內研究員：盧梅芬。史前館於 2002 年延續 2001 年公共藝術委託製作的作品而產生的「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」開啟了臺灣原住民族群以「主體」姿態發聲並得以展現「當代」文化特質的文化場域，其中包含了「公共藝術設置」與「民眾參與活動」二個部分，「民眾參與活動」是結合了史前館公共藝術、展示、教育推廣部門，及一群原住民藝文工作者帶動部落居民參加的計劃，在此計劃中「真實族人」的現身與主動敘述自身的文化的故事是此檔特展最大的特色，此處所指的「真實族人」正是連結傳統與當代文化的「行動者」。

「微弱的力與美」一展將博物館研究員長期以來對於原住民文化詮釋權力的掌握移轉至族群自身，企圖挑戰博物館中對於族群文化詮釋的疆界，於是活動舉辦與展示成為計劃的主要兩大部分。特發展主軸來自拉黑子·達立夫有感於臺灣原住民族群於社會中的處境中的弱勢、邊緣以「第一人稱」說敘述的一段話：「我們沒有意識到自己的視野太制式，我們所謂的美是如此渺小。」原住民擁有其珍貴的文化但總是被以「無生命」的狀態置於博物館中展示，活生生的「族群精神表現」在主流社會中長期地被忽視，「微弱的力與美」一展企圖藉由展示策劃實踐的策略，直接地將此現象提出並成為特展的主題，進而成為整個特展發展的核心，如此也更加強了聚焦於此現象的張力。「來自土地的力量」是圍繞著由委託的三件公共藝術作品所展開的主題（圖 4-3），分別由拉黑子·達立夫、尤瑪·達陸、撒古流·巴瓦瓦隆三位藝術家現地創作戶外的公共藝術作品，當時史前館並對此公共藝術的設定條件為：使用和地緣文化密切結合的自然媒材創作，並兼具融合傳統與創新的藝術作品。³⁷此三件作品除了作為史前館的公共藝術之外，更重要的意義在於來自作品背後族人的能動性。拉黑子·達立夫的作品「起跳的頓力：舞者」是使用漂流木的材質以意象的方式表現阿美族的八大年齡階級。阿美族的年齡階級制度比起其他族群有的更多

³⁶ 2012/4/9，盧梅芬訪談，於臺東史前館。

³⁷引述自《微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現》（臺東：史前館，2002 年），策展源起。

繁複的規範，男童在十二歲左右開始必須進入集會接受成為男人的嚴密訓練，此一組織將二至五歲的男子區分為同一階級，不同的部落有不同的區分方式，在每年的豐年祭上港口部落的八大年齡階級會以不同的舞姿來表達對天、地與祖靈的崇敬。拉黑子身為港口部落的阿美族人，常將阿美族中群特有的儀式、精神性以漂流木雕刻的方式表現其深具文化意涵的創作。另一件戶外作品「擺盪」是排灣族人撒古流·巴瓦瓦隆的作品，成長於排灣平民藝匠家庭的撒古流從小就熟悉使用鐵來做獵刀、木頭來為貴族製作祖靈柱等等的傳統，所以對於材質的使用與製作並不陌生。「擺盪」的作品使用印度花崗岩及白鐵的材質，為的是要留下此時代在文化創作上的媒材證據。³⁸在此媒材上雕塑出類似祖靈柱形體的巨大的主體並聯繫著較小的主體，象徵著父親與孩子。作品中垂掛於主體上的羽毛是在原住民族群中常用來象徵勇敢、權力、美麗的代表，但也因為垂掛的表現方式，即也描寫一個排灣族人面對當代社會擔憂文化的心境正如同空中垂掛的羽毛一般，找不到自己的定位隨風「擺盪」，此作品除了反映當代社會中原住民的處境之外，更有提點年輕人不忘找到屬於自己的榮耀與尊嚴。最後，被安排置放於史前館館內長廊一側的是尤瑪·達陸的作品「展開夢想的翅膀」，此件作品是與部落中的婦女共同完成的創作。尤瑪·達陸自 1991 年起有計劃地恢復即將失傳的泰雅傳統，從田野調查到建立泰雅織布色彩的系統的資料庫，即可清楚地觀察出「複製傳統」是他在找回泰雅文化的第一步。此件公共藝術作品發展自泰雅織布色彩系統的延伸，主要材料為苧麻及羊毛，苧麻為主體，羊毛線則作為配色、綑綁之用，作品中顏色的搭配來自泰雅族北勢群傳統服飾的色調（新娘禮服是紅色為主導色系、生活常服是藍色為主導色系）（圖：4-9）。因為部落中傳統的老布早已在被殖民的歷史中失去，部落婦女共同創作的過程中，配色並無從依據起，只能依循著每一個參與工作婦女心中傳統的配色來綑綁出一束束的苧麻，是想像中的文化創造。此件作品不僅僅是集體創作，更是部落婦女對生命與文

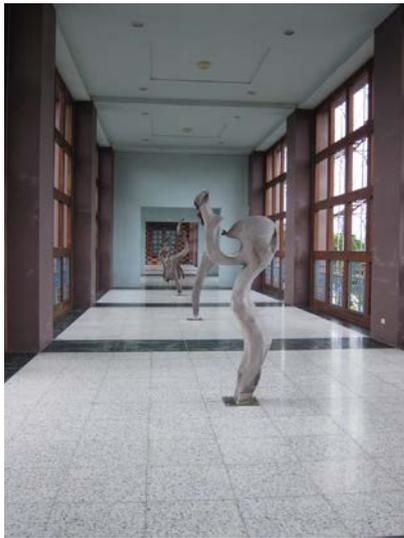
³⁸ 引述自《第三屆臺灣原住民現代藝術座談會：創新與認同》，（臺東：布農文教基金會，2003 年）

化傳承的意志。³⁹此計劃中公共藝術作品的製作與展示，涉及了二個層面的討論，一個是族群文化的表現，一個則是個人創作。不同族群的個人，以原住民主體的身份透過藝術創作來詮釋當代社會中的族群文化的處境，於此除了突顯了不同族群因族群文化本質上不同的特性，而使得個人在面對族群文化時有不同面向的反思及選擇自然媒材來表現族群特質的方式。此外，創作者個人的特質及生命經驗更佔了作品樣貌成型的很大部分。此三件作品不再只是單純依附著族群傳統而製作出的作品，值得關注的是，這已是一系列帶著創作者自身情感的文化創作表現。「來自身體的力量」（圖 4-4）這一個主題是從表演藝術（動態）的型態出發，主要是由原住民藝術家希巨·蘇飛、詩人阿道·巴辣夫所引領的都蘭山劇團、都蘭部落居民將近二百位的阿美族族人演出「路在哪裡？」（*icuwai ku lalain?*）主題圍繞著阿美族豐年祭所見各個儀式而展開，以「表演藝術」的型式展現了在現代社會中人口外流、無法返鄉參與豐年祭，而造成階層斷層的困境。傳統部落的歌謠、舞蹈常在祭典、儀式中出現；臺灣光復後，傳統的祭儀文化消失，但與觀光結合的原住民經濟復甦政策，常見挪用傳統祭儀中的歌曲、舞蹈來成為舞臺上表演的主題；在族群意識抬頭後，又漸漸轉變為由族群主體主觀地來詮釋文化，並加入了創意，以現代劇場的展演方式來進行文化的詮釋，「路在哪裡？」即為此類的展演方式。「來寫自己的文化」（圖 4-5）這個主題改變了以往由博物館方以文化中「他者」姿態介入，並以文物展示為起點去述說部落文化的型態，取而代之的是由拉勞蘭（*Lalauran*）的排灣族青年：撒可努·亞榮隆與部落青年以第一人稱、並以文字述說的方式闡釋自身的部落經驗、說部落的故事。新香蘭在原名拉勞蘭，是個混雜漢族、阿美族、排灣族的部落，長年的混居使得排灣族人的文化漸漸地被阿美族人同化，在部落青年的族群自覺意識下，開始了排灣族的部落重建之路。「來寫自己的文化」中記載了拉勞蘭的排灣青年藉由會所、部落的力量去尋找、拼湊、並延續文化傳統的過程，在文化復振的過程中，最終的目的不在於排灣文化的真確性與純度，而是在確立一份對於

³⁹引述自《微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現》專輯（臺東：史前館，2002年）

排灣文化的「認同」，並以自身力量在屬於自己族群的土地上，透過行動去找回對於排灣文化的詮釋權，因此在拉勞蘭的青年會中可見跨族群並參與其中的成員，共同創造「屬於此世代」的排灣文化。在此活動中對於族群文化的認同打破了長期以來以血緣來劃分的族群邊界。「紀錄我們的部落」(圖 4-6) 這個主題除了把說話的主體放在部落族人身上，更從大人的視角移轉到了部落中孩童的視角。透過與南王 (puyuma 普悠瑪) 與賓朗 (pinaski 比那斯基) 社區中的國小學童合作，以南王國小及賓朗國小五、六年級的學童為主，南王國小的學童皆為卑南學童，但賓朗國小的學童僅有三分之一具有原住民身份。老師於課堂上播放祭儀舉辦時的照片與孩童分享，帶領他們從中觀察其中的生活方式、服飾、儀節等等…並鼓勵他們自身透過相機去記錄他們日常生活中的部落生活，南王孩童的聚焦於卑南部落，賓朗的孩童不分族群地記錄著部落中的人、事、物，再從所拍下的片段透過二校互相的展示、交流去分享自身眼中所見的部落、也理解別人眼中的部落。將計劃實踐的場域拉出館外，族群藝術的展示重點由完全靜態的陳列加入了動態的敘述，使原住民主體於熟悉的場域中主動的「文化敘述」與「文化展現」，及將常民文化的精神性帶入博物館中是史前館透過「微弱的力與美」提供連結傳統與當代行動者展現的舞臺，更是史前館在呈現原住民「當代性」時所選擇的發展面向與實踐策略，此特展的舉辦對於公立博物館詮釋原住民文化來講是一個重要的里程碑。在活動舉辦後，於館內靜態的展示在整個計劃中來說是結果的綜合呈現，簡言之就是一個成果展，(圖 4-7、4-8) 特展展示日期為：2002 年 12 月 12 日至 2003 年 4 月 13 日。基本上，活動與展示兩者並無相牴觸，所有的活動、展示都圍繞著來自阿美族族人拉黑子所對原住民族群藝術處境的描述：「微弱的力與美」一詞而展開。在特展中的展示的手法採用了「敘事性」的方式，因此原住民主體性的強調與活動及作品中「微弱的力與美」的特性即成為了策展脈絡中彰顯的重點，活動及作品都成為了加強並輔助此觀點的說明。在展示中四大主題並無先後順序的關係，是各自獨立的分項，因此，在此次特展，不管是「來自土地的力量」、「來自身體的力量」、「來寫自己的文化」或「紀

錄我們的部落」都將重點擺放在原住民主體參與活動的過程。特展中的當代性表現，都是以具有原住民身份的創作者為主體，甚至是只要是認同原住民文化作為第一人稱發聲，不需要具有原住民身份的個體，從原住民族群的傳統文化、儀式、場域中的元素出發，在複製其中的精神性後，以創造新文化的方式來進行文化復振的具體表現。



【圖 4-3】「來自土地的力量」
公共藝術作品
拉黑子·達立夫，起跳的頓力 -
舞者。2002 漂流木



【圖 4-4】民眾參與活動：「來自身體的力量」
圖片來源：微弱的力與美專輯



【圖 4-5】民眾參與活動：「來寫自己的文化」
 圖片來源：微弱的力與美專輯



【圖 4-6】民眾參與活動：「紀錄我們的部落」
 圖片來源：微弱的力與美專輯



【圖 4-7】「微弱的力與美」特展展示現場
 圖片來源：微弱的力與美專輯



【圖 4-8】「微弱的力與美」特展展示現場
 圖片來源：微弱的力與美專輯



【圖 4-9】「展開夢想的翅膀」作品製作過程
 圖片來源：盧梅芬：〈從失敗、超越到卓越：史前館公共藝術《展開夢想的翅膀》〉，史前館電子報，第 120 期，2007。

二、「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」：新製品、傳統物件的連結與轉化的軌跡

2011年「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展，史前館館方從原住民族群「生活美學」的角度提案，是繼2002年後整整十年以來對於原住民當代創作再次的反思，如同2002年「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」的計劃，因館方定位上的發展，面對原住民族群「當代藝術」的展示策劃實踐無法取得館方完全的資源挹注，必須藉由對政府單位提案並以策略的方式引進館內展示。展示日期是：100年7月29日至101年2月29日，策展人為史前館研究員：盧梅芬。

文建會自2008年開始推動「臺灣生活美學運動」，在此計劃的理念中談到，國人對公共空間與器物長期缺乏美感素養，希望藉由「臺灣生活美學運動」的推動將生活美學的觀念落實到國人的生活中。史前館「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」一展就是在此計劃下所發生的展覽。「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展主軸來自於館方有感於當前藝術市場中大量充斥著與傳統斷裂卻又標榜著原住民族群藝術的作品，其中原住民藝術在當代社會中普遍面臨的三種現象，是臺灣原住民美學發展中最大、也最難突破的障礙：首先是將原住民藝術視為是一種天賦的表現，而不重視當下於社會中的能力表現，造成了以原住民之名刻意的仿古，成為想像中的原住民藝術；其次是錯置、拼湊與浮泛的「泛山地美學」現象；最後是「力求被看見」而為符號而符號的表現形態。於是此檔特展從物件的本質出發，拆解圖騰並以微觀的概念帶入特展發展成為主軸。⁴⁰另外，針對此檔特展並談到了「轉化」的概念，「轉化」一直是貫穿原住民美學與藝術發展的課題，但談轉化前，仍需聚焦於兩個前提條件：原住民的美感特質有什麼（擁有的

⁴⁰ 2012/4/9，盧梅芬訪談，於臺東史前館。

美學資本有哪些)？轉化這些美感特質為生活美學產本的素養與能力是什麼？⁴¹因為有這些觀察、這些疑問、發想，於是欲透過展示探討原住民族群在面臨當代社會中傳統與藝術本質的改變下背後結構性的問題，因而有了「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展的產生。

將「藝術」與「工藝」、「過去」與「現在」、「傳統」與「當代」的二分方式比較，或選擇某一類的展示是在原住民當代藝術的討論中最習以為常的分類與討論，2011年於史前館舉辦的「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展不特別去彰顯「藝術」抑或是「工藝」的定位，而是從人們最容易靠近的生活用品談起，以「形、色、紋、質」切入去談圍繞著原住民的美感元素，透過「微觀」聯繫起傳統與當前的生活美學。原住民族群與漢人社會實屬完全不同的文化體系，面對當代社會所再製的物件與文化很容易面臨「失根」的狀態，相異的族群，各自的族群養分為何？是否能將其特殊的傳統文化順利轉譯並符合其當代性，透過展示將「轉化的軌跡」呈現出是重要的。展示架構企圖跳出原住民與「菱形紋」畫上等號的刻板印象，以圖紋微觀的元素拆解成為展示的分類，依據現有的作品設計主元素分為「質」、「色與紋」、「紋與神話」三大類。第一區中以「質」展開的主題強調觀察並領略自然媒材本身中所具有的細微及多層次的色澤、質感與地域性特色。在此分類中的作品有阿美族拉黑子·達立夫、原住民爸爸所組成的原愛木工坊等人利用漂流木所製作而成的椅子、衣帽架。有阿美、噶瑪蘭、魯凱族人以團隊或個人的方式，以植物的木、藤、樹皮、香蕉絲布、月桃等材質所製作而成的燈飾、手環、花器等等。第二區「色、紋」又分為織紋、琉璃珠紋及服飾配色。其中透過先有尤瑪·達陸重製的泰雅族傳統服飾展示，接著展示由服飾圖紋與配色的美感應用而成的座椅，最後是泰雅族織品圖紋與配色的絲巾系列的展示，此三層的展示清楚地呈現了泰雅織紋從傳統複製的服飾到當代用品應用二者間轉化的軌跡。第三區「紋、神話」直接展示透過從族群神話故事與圖紋轉化設計而來的現代用品，揭露了史前館企圖

⁴¹ 《形色紋質—臺灣原住民生活美學的微觀之旅》(臺東：史前館，2011年)，頁17。

扭轉原住民族群與傳統文物連結的「原始印象」。⁴²此檔特展在主題命名上「形、色、紋、質」一詞即是從西方美學概念而來對於物件的形式分析；展示中新製品的製作更加入了漢人社會中「專業」的設計轉化技術，無論是主題、作品促成整檔特展發展的論述，都已明顯地受到西方美學概念的影響，不再是完全地依附族群舊有的秩序觀所製作出的物件。針對整體展示策劃實踐的安排，漢寶德曾指出：民族的空間觀念，直接影響展示空間的設計思考方向。王嵩山也認為：各民族的空間文化，其價值觀念會反映在展示的空間中，並與展品的意義相結合，展示的效果得以被強化。（王嵩山，2007）在「形、色、紋、質」一展的展示即運用了此類的手法，以「情境式」的展示方式串連起整檔特展（圖 4-10、4-11），將傳統文物與新製品併置展出（圖 4-12、4-13），將每一分類中的物件以族群的空間觀念安排至展示的邏輯當中，意圖讓觀者看見由傳統轉化而來賦予物件新生命的過程，是具有延續性而非跳躍式地當代化。「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」一展中的作品雖已不具延續族群文化的意義，但透過「情境式」的展示手法，將展場的空間、氛圍塑造出物件在傳統脈絡中應該存在的場域空間，藉此聯繫起傳統與當代器物之間在功能性及精神性間的歷史連結。



【圖 4-10】「形色紋質」特展展示現場



【圖 4-11】「形色紋質」特展展示現場

⁴² 此三類展示內容的描述參考《形色紋質—臺灣原住民生活美學的微觀之旅》，策展人的話，頁 19-20。（臺東：史前館，2011 年）



【圖 4-12】「形色紋質」特展展示現場



【圖 4-13】「形色紋質」特展展示現場

三、「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」特展：聯繫太平洋兩地、 美學視角下的藝術品

高美館南島當代藝術計劃的第一檔特展「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術特展」展示日期為：2007年10月20日至2008年3月30日，策展人為高美館館長：李俊賢、卡納克文化推廣處—棲包屋文化中心館長：艾瑪努耶拉·卡薩耶胡（Emmanuel Kasarhérou），客座策展人為：柯素翠（Susan Cochrane）。「超越時光·跨越大洋」特展在內容上實屬與棲包屋的交流展，展區除了於高美館館內的展場之外，更延伸之美術館週圍戶外園區，展出來自南太平洋區域十餘個島國或自治區、紐西蘭以及臺灣的近八十位當代原住民藝術家作品，共計九十餘件，五十多件太平洋地區藝術家作品都是來自棲包屋文化中心的卡納克與大洋洲當代藝術典藏。⁴³高美館方認為「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」做為南島當代藝術計畫的第一檔特展，透過展示傳達「當代的能量」是第一考量，勢必在第一檔特展就要塑造出龐大的氣勢，讓觀者在視覺上能馬上脫離對於傳統原住民族群藝術的刻版想像，⁴⁴於

⁴³資料來源：高美館南島當代藝術網站，取自：

http://austronesian.kmfa.gov.tw/Ver_10/WebTransfer.aspx?ID=659，2012/07/01

⁴⁴ 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

是在規劃上傾向於讓臺灣藝術家「大量出場」的展示方式，在田野資料蒐集所及只要符合高美館對於原住民族群當代藝術定義下的作品，都盡可能安排於此檔特展中現身；而棲包屋文化中心的館長艾瑪努耶拉·卡薩耶胡將此次特的策展任務授權於來自澳洲昆士蘭大學的研究員柯素翠（Susan Cochrance），柯素翠將自身長期對於太平洋地區藝術發展的觀察、研究，主導此特展的發展軸線，棲包屋文化中心的典藏架構也是出自於她之手，在「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術特展」將負責太平洋地區（以棲包屋文化中心典藏為主）的原住民藝術作品。在特展中柯素翠認為太平洋島中的島嶼因長期的被殖民身份導致語言使用上的不同，導致理解文化上的隔閡彼此像是鄰居，單也如同陌生人，但因都有著被殖民的背景，所以面對當代社會有著相類似的處境必須去面對。⁴⁵因此，以高更的畫作的名稱作串起二地藝術家相似的心境並發展為特展的主軸：「我們是誰？我們來自何方？我們往何處去？」此三部曲的分類方式便構成了「分類學」式的展示方式。此特展的發展主軸雖由棲包屋文化中心提出，但高美館方也認同如此的分類方式，認為高更在南島議題當代化的過程中的確扮演了一個很重要的角色，確實因為高更，整個玻利尼西亞的文化才在十九世紀當時被以藝術的語言表達出來，是當代化一個相當具有指標性的開始。策展論述中明白指出，「我們是誰？」談的是母體文化的議題；「我們來自何方？」談的是我們現在的處境，比如說政治處境、社會處境等等；「我們往何處去？」談的是未來、理想。⁴⁶「我們」一詞重複地於主題上出現，直接切入高美館在第一檔特展中欲將南島語系族群主題性提出並彰顯的目的。提問式的分類更不同於以往博物館、美術館中以族群、媒材來分類的原住民藝術，其中更隱藏著反思且可能討論的空間。但不可否認的是從高更畫作的命名與展示分類的扣合方式，將此特展的展示聯繫起西方藝術發展的思考邏輯。綜觀上述所言，也就是說「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」特展先由博物館方設定展示的發展面向，以此構成策展論述後，

⁴⁵參見《超越時光·跨越大洋：南島當代藝術特展》（高雄：高美館 2007 年），頁 25

⁴⁶ 2012/4/24，李俊賢訪談，於高苑科技大學。

再由策展人依據策展論述作為篩選作品的依據，從「現有的」原住民藝術作品中挑選出合適的作品，分別將作品對應至合適的類別中。此種篩選並構成展示的機制，強調了博物館方在特展中的主觀詮釋。

「我們是誰？」的分類中的作品，不管是魯凱人杜文喜畫筆下描繪妻子與自己的《Pa Sa Gau ; A Ra Se》，或是排灣人林新義以木雕刻畫的舅舅、舅媽，甚至是漢人王有邦、潘小俠透過攝影捕捉的原住民族群，作品中皆出現了「人像」的標誌。除了泰雅族的安力·給怒及攝影作品之外，每一件作品均佈滿了明顯的圖騰符號，但這些被使用的圖騰符號並非全數來自族群的傳統，常常是來自個人意識中任意的挪用甚至自創符號的使用。例如：杜文喜有著魯凱貴族階級的嫡傳血統，對於代表貴族階級的器物、圖騰有著深刻的認識，喜歡用魯凱族特有的圖騰、色彩來表現生活周遭的生命經驗，在圖騰的表達上仍具有依循傳統表徵的使用方式。林新義雖是排灣族人，但其木雕技巧卻是在漢人社會中拜師學藝後所習得的，創作時喜好使用象徵排灣族的百步蛇及代表性的繁複圖騰，但此處附加於現代西式服裝上的圖騰並不具備傳統身份的表徵，突顯的卻是刻意表現的異國風味。宏迪夫·伊斯瑪哈善的作品《大武山狩獵勇士》，將漢民族廟宇中的關公姿態與自創的菱形符號、豹紋衣飾、原住民族群常用來象徵榮耀的羽毛等等的符號在人像上做了結合，是一件完全出自於個人風格的作品。而由漢人王有邦及潘小俠透過攝影下所表現的原住民族群，也不再如同日據時期人類學者影像中穿戴整齊服飾，面無表情，不帶有攝影者個人主觀的視角，純粹記錄並作為學術研究用途的參考資料，紀實的攝影作品記錄了當前原住民族群長者臉上的歲月痕跡、生命的價值及族群現代化的過程記錄，不但真實，特殊的個人視角，更區別了不同拍攝者對於不同族群的關懷與詮釋，是一帶有情感投射的個人藝術表現。

「我們來自何方？」分類中一共有九件作品，沈秋大的木雕屏風作品及潘坤《婚禮之一~四》的平面雕刻、陳正瑞的《爸爸補魚去》、杜巴男的《百步蛇》、撒古流·巴瓦瓦隆的《部落生活素描》都是個人針對族群文化所製作出的作品，共同的特性

都是以自身的視角及專長的手法針對族群文化的詮釋與記錄。例如：沈秋大在日治時期曾受日本人的雕刻訓練，也曾到高雄學習過木雕，但也因為具有頭目的身份，所以在展現藝術創作時，有更多傑出的表現，屏風作品中一層一層描述部落儀式的創作手法，即是一極具個人特質的代表作。潘坤的作品類似於傳統排灣族貴族家屋中簷桁、橫樑的形式，但傳統的簷桁、橫樑之雕文主要成份有(1)人頭、(2)蛇文、(3)鹿文、豬文或其他動物文、(4)人像等四大類。圖文多作單行重複的排列。(陳奇祿，1961)《婚禮之一~四》這四連作的作品中的圖案是包含著故事性的敘述方式，乍看之下雖知是排灣族群傳統文化下物件，但細看圖面中並無明顯的族群圖騰、符號，描述婚禮中狩獵、準備、下聘、共歡樂的場景間夾雜著日文字刻畫於其中，藉此可觀察出舊有的文化傳統表現已在日本殖民時期瓦解並產生了形式上的改變。撒古流·巴瓦瓦隆的素描既是描述排灣傳統社會的事實，但有時又會以隱喻的方式來敘述排灣人面臨當代社會時的心境，短筆觸、漩渦式的聚焦繪畫方式常出現於撒古流的繪畫作品當中，指出了畫面的重點，也彰顯了個人的特質。另外，潘阿俊的《我的母親；我的父親》、杜再福的《休憩》、哈古的《Tememaku 的老人》都是針對特定人物所作的描寫，這類的作品通常都含有傳承、紀念某個片刻、某個時期的目的。

「我們往何處去？」分類中的創作者，都已經很清楚地意識到自己在當代社會中已是一個「藝術家」的角色，並從事「創作」。八件作品的製作，幾乎都是從自身的角度出發去思考原住民族群與當代社會之間的關係，甚至跳離了傳統族群的範疇，僅思考自我與當代社會之間的關係。例如：魯碧·司瓦那的《女人·夢》作品，利用漂流木及玻璃碎片等素材的藝術創作，是為了與自我生命的對話與詮釋。雷恩的《祖靈之眼》、達鳳·沓赫地的《部落》、《段層》、希巨·蘇飛的《羽》及安力·給努的《生與時》都有將自我族群的精神發揚光大，並在藝術創作的過程中企圖將此精神帶入，並發展出適用於當代社會中並代表個人的藝術語彙。

「我們是誰？我們來自何方？我們往何處去？」三個主題是位於高美館館內的展示，分別以三個展示廳及雕塑大廳區隔出不同主題的展示區域。館內的展區是以

白牆為主的展示空間（圖：4-14），即為「白盒子空間」，「白盒子」空間，是現代主義「為藝術而藝術」（Art for art's sake）所產生的美術館展示空間（林平，2001），近代的美學展示常喜好以在此類型的空間中進行。原住民藝術抽離了傳統部落的脈絡到進入博物館被以人類學的脈絡展示，一直到現今進入美術館的白盒子空間展示的原住民當代藝術作品，美術館企圖透過特展塑造美學凝視的氛圍，引導觀者以當代美學的視角切入，以區隔與傳統族群藝術相異的藝術價值。

另外，也在「超越時光·跨越大洋」一展中的「美術館周圍戶外園區作品」在規劃上是屬於在開展後即成為常設的展示（圖：4-15），所有的作品都在美術館戶外園區來呈現大型創作或現地創作，美術館戶外園區也在此計畫中將一部分的區域規劃為：南島文化園區，當時高美館方在南島文化園區中以大量植栽的方式來塑造南島語系族群生存的環境以對應作品的展出，其設計概念可說是將原住民族群傳統所面對的自然場域在現代美術館中轉化展現的例子。於此展出的九件作品都是屬於原住民藝術家展現個人藝術表現的大型創作，藝術家們大多取用來自大自然的素材，製作出有強烈造型張力、非具象藝術表現的作品，此張力往往來自於面對失落的傳統與面對當代社會時深刻的個人情緒。但也因為位於美術館的戶外空間，所以塑造觀看的角度也不同於館內的白盒子空間，透過植栽氣氛的營造，館外的作品所處的是一南島氛圍的空間，作品也隨著氣候的變化而毀壞，因此，也正呼應了藝術家當初在選擇自然素材時，早已有取之自然必定再回到自然的認定，若是刻意的保存，反而失去了原先原住民族群尊敬天、地的精神。

四、《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展：作者身份、作品美學層次的提升與精品化

「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展是高美館在「超越時

光·跨越大洋：南島當代藝術特展」、《La Folauga—繼往開來：紐西蘭當代太平洋藝術》二檔特展之後，由高美館獨立策劃的特展，展示日期是：2009年9月26日至2010年1月10日，此特展中高美館方主要由館內研究員曾媚珍、羅潔尹共同策展，Jim Vivieaere 及謝宛真協同策展。⁴⁷高美館方在處理原住民當代藝術的議題的展示策劃時，認為對原住民藝術的關懷應從對物件的展示移轉至處理人的問題，而且必定透過展示策劃的方式將此特質展現出來。⁴⁸因此，在此檔特展中展示的主題即為發展的核心主軸，「蒲伏靈境」一詞是情境的概念，述說在人的生命歷程中，需要具備足夠的智慧與努力才能夠達到的靈妙之境。⁴⁹將此概念聚焦於南島語系的族群中，「蒲伏」說明了原住民族群為了進入當代藝術區塊奮力往前爬行的動作；而「靈境」來自臺灣原住民文化中的祭典、祖靈的概念。⁵⁰高美館方認為在此脈絡下展示的作品應要呈現出原住民族群面臨當代藝術時突破重圍的處境，應以較慎重的方式去看待與詮釋，所以針對「蒲伏靈境」一展篩選出的藝術家必須是具備某種文化包袱、拼命往前爬，並非是輕鬆快樂的藝術家。藝術家在被館方篩選出後，便依照館方所設定題目意象去製作作品。⁵¹特展中一共有十一位來自國內、外的太平洋藝術家的作品。十一位藝術家中有五位是臺灣的原住民藝術家，分別是：泰雅族的安力·給怒、阿美族的魯碧·司瓦那、排灣族的撒古流·巴瓦瓦隆、賽德克族的瓦歷斯·拉拜及泰雅族的尤瑪·達陸，另外五位藝術家是來自南太平洋其他島嶼具有南島語系族群身份的藝術家，比較特別的是，在這十位之外，有一位藝術家：維吉妮亞·金（Virginia King）是一位「帕克哈」（Pakeha），也就是塞爾提克（Celtic）的後裔的紐西蘭白人而非南島語系的族群。但高美館方聚焦於因維吉妮亞·金長期關注環

⁴⁷林佳禾，2009。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，藝術認證，第28期。

⁴⁸ 2012/4/18，曾媚珍訪談，於高美館。

⁴⁹ 《山海子民的追尋之路：蒲伏靈境：南島當代藝術展》專輯，（高雄：高美館2010年），頁4。

⁵⁰ 2012/4/18，曾媚珍訪談，於高美館。

⁵¹ 2012/4/18，曾媚珍訪談，於高美館。

境生態並以海洋為主的創作，而將它納入了本次的特展中。

臺灣的五位藝術家皆出生於 1960 年代，是臺灣光復後原住民族群面臨殖民同化的時期，當時原住民族群傳統文化中的儀式、物件被視為野蠻文化的產物，大量的文化在此時期禁止、銷毀，漢人主導的國民政府將原住民族群貼上種種負面的異文化標籤，認為原住民族群應該被教育並學習文明社會的生活方式，政府不僅實施族群的遷村政策，更從「經濟就業與觀光遊憩」產業政策的面向對原住民族群進行手工藝的教學，學習的是技術上的技巧，而非族群文化的內涵。這五位藝術家因都經歷過傳統文化被銷毀的時期，所以在 1980 年之後以主體的姿態來從事藝術創作時，分別以不同的關懷點來與自己對話、與當代社會對話或與逝去的傳統對話。撒古流·巴瓦瓦隆是最早有意識透過自身力量保存自我族群文化的排灣族人，從拜訪耆老的田野工作做起，將無文字記錄的族群文化盡快地用文字或圖像記錄下來。其中安力·給怒、及尤瑪·達陸二人都是泰雅族的族人，並且有部落的生活經驗。安力·給怒在創作的養成上因一直都在藝術學院的教育體制之內，長期以來一直以繪畫的方式來表達對於自身族群的感受，大學時期對於原住民族群陰鬱的灰色表現，一直到美國求學後重新發現族群的價值才跳脫出民族的包袱，開始嘗試以不同的媒材來彰顯出泰雅族群的特質，泰雅織布中多變的織文、色彩，文面、半身帶著深膚色的泰雅臉孔都是安力·給怒畫筆下常出現的題材。而尤瑪·達陸雖有部落經驗與大學學歷，但真正促使他回到部落從事文化工作卻是在出社會工作之後的事了。2009 年高美館「蒲伏靈境」的這檔特展，是尤瑪·達陸在回到泰雅象鼻部落的第十八年，在規畫中第二個十年的文化與經濟結合發展之外，她也從事藝術創作的工作，但無論是將泰雅文化與哪一個面向的結合，都離不開從 1991 年為期十年所建立起的泰雅織布的資料庫為起點。瓦力斯·拉拜與安力·給怒一樣具有留學西方國家的高學歷背景，但缺少的是童年的部落經驗，但由於具有理工與設計的學科背景，2000 年左右，當瓦力斯·拉拜意識到自己在母親一方來自賽德克族群的血緣情感之後，便透過神話故事、影像表達的題材，以藝術表現的方式回溯並找回一直未聯繫起的這份關係。

魯碧·司瓦那是花蓮長濱鄉的阿美族人，是在部落長大的孩子，年輕時曾有在臺北百貨櫥窗的設計經驗，1995年在花蓮雙隆營造公司所舉辦的〈花蓮山海觀阿美族木雕藝術季聯展〉及2002年的「意識部落」之後，即定居於臺東一帶從事藝術創作，善於使用天然的媒材，特別是漂流木的使用。魯碧·司瓦那除了有阿美族人的特質之外，更多了一份女性的特質，在「蒲伏靈境」特展中，利用漂流木製作出《水的聲音》，漂流木的剛硬的本質在魯碧·司瓦那的創作中也展現出柔軟、有生命的一面，再利用大量曲折蜿蜒堆疊的造型，鋪陳出對於八八風災之後對於部落的關切之情。

「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展圍繞著「蒲伏靈境」的主題發展，並以「敘事性」的手法來操作這檔特展。此種展覽策劃方式強調美術館方對於族群觀察及展示的專業判斷，由主觀的觀念、意識建構起展覽的論述、並成為發展主軸。特展的舉辦有別於典藏政策作品的蒐藏有歷史性的考量，特展更重要的是要將此時此刻社會上正在發生、還未受到重視的現象透過展示專業的手法呈現出來，於是在特展敘事性的展示脈絡中，「蒲伏靈境」一詞成為了展示必須被營造出的重要氛圍，但「蒲伏靈境」中的「靈境」一詞雖是來自臺灣原住民文化中的祭典、祖靈的概念，但在展示中並無針對原住民文化的祭典、祖靈概念加以敘述或說明，僅是一意象的、想像的概念，因此藝術家本身的背景及經歷成為篩選的關鍵，每一位挑選出藝術家均以自身的生命經驗，透過作品來回應策展論述中所訂定的目標，此特展中的作品並非如同「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」特展，每一個藝術家的作品是被動被選擇、分類並呈現方式。在「蒲伏靈境」一展中，每一位藝術家在特定的展間中有一塊區域可主動、自由地組合、排列作品，除了作品擺設對應的關係之外，創作者更需要去營造出符合「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境」的意象。而館方則是從「視覺」的面向著手，展示的物件不再只是一般以物件為主的陳列擺設，館方利用展示的手法不僅以「個人特質」的藝術創作表現取代傳統印象中的針對「族群藝術」的製作，更進一步的是要將此「個人特質」下的作品提升至「精品」的審美層次，在特展中高美館更為每位參展的藝術家製做的燈箱，將藝

術家們以明星的姿態推出並現身於當代藝術的場域中。⁵²將作品聚焦於美學形式上的討論及提升創作者到場域中的姿態成為高美館在此檔特展上的主要偏向。



【圖 4-14】「超越時光·跨越大洋」特展展場一景
資料來源：高雄市立美術館提供，林宏龍攝影



【圖 4-15】「超越時光·跨越大洋」特展，見維巴里作品
兩個朋友在月光下聊天。2004 竹、漂流木，
高美館園區現地創作。
資料來源：高雄市立美術館提供，林宏龍攝影。

五、小結

史前館與高美館分別依循著館方在蒐藏及常設展示下所累積的文化資本來策辦案例中的四檔特展。史前館在「微弱的力與美（來自部落的聲音）：當代臺灣原住民創作的文化展現」與「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」二檔特展中在議題及展品的選擇上挑戰了館方在「史前」考古知識體系的定位，而面向原住民族群於當前社會中面對文化的「現況」。但其過程，展示仍舊是建立於傳統族群

⁵² 2012/4/18，曾媚珍訪談，於高美館。

文化的基礎之上，聚焦於族群「物質」或「事件」整體的探究並表達其觀點，不特別彰顯單一事件或個人的價值。原本在常設展中被強調的族群差異性在「微弱的力與美」一展中對族群認同的文化行動者取代了以血緣分類的族群界線，文化行動者以第一人稱詮釋文化的發聲方式，是認同中的文化復振，也是新文化的創造。而「形、色、紋、質」一展，在命名上是來自於西方對於作品形式分析的美學概念；展示中的作品是由族人與主流社會中設計者合作完成的、具有西方美學的設計概念的作品，因此可看出在選件的標準上，不再是完全地依附族群舊有的秩序觀所製作出的物件，而是針對傳統的族群物件「微觀」而來轉化、製作出符合現代生活使用的新製品；在展示的現場藉由展示策略的操作串連起傳統物件與當代生活物件之間功能性、歷史性的連結。而高美館面對原住民當代性的呈現，則是重視原住民主體透過藝術行為所展現的個人特質及作品的美學性，如同在前文已陳述過劉其偉所說的現象：「今日社會中的藝術表現幾乎可說是個人主義，是一種向觀者顯示畫家的氣質和人格，或是他個人的感受及對世態的看法，甚至有些是為藝術而藝術，與社會無關。」從「超越時光·跨越大洋」特展以美學脈絡的發展策略將篩選出的作品以「精品」的方式展出，展場中白盒子空間的設計更能區隔原住民藝術傳統的「原始」、「樸素」印象。而「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展中的作品不再完全地與族群文化密切結合，具有原住民身份的創作者對於藝術家一詞的認同，並開放了創作的族群界線，透過創作與族群對話、與自然對話更與自己對話。高美館企圖透過展示塑造原住民當代藝術的品味，從形式、觀念的角度將原住民當代藝術直接提升至國際、精緻藝術的討論之中。

史前館與高美館在這四檔特展中皆以展示策劃的方式來強調進入公立博物館中原住民族群的「主體性」與「當代性」，以族群主體而來的創作其珍貴之處應在於臺灣原住民族群有十四個以上的族群分類，從不同文化中轉換而來的藝術作品即不同於西方社會、漢人社會背景下所產生的藝術表現，而此也正是其以「族群」為名藝術的價值所在。研究案例中的特展均強調來自館方與策展人的意識透過展示論述將

原住民主體所創作的藝術以全新視角於博物館展示中被理解、並達到去除刻板文化總是與原始、野蠻印象劃上等號的目的，但在彰顯族群主體性與當代性的過程中，從不同族群轉化而來的藝術特質未能在論述與展示實踐中被彰顯。二個館方，四檔特展面對原住民當代藝術的表現，十四個族群之間的差異性被簡化，「原住民族群」在博物館詮釋下成為一個共同的單位，所論述的、展示的幾乎僅是漢、原二分的視角。

第三節 展示觀點與藝術詮釋權力

原住民藝術一詞從與傳統社會制度緊密結合的關係，隨著傳統族群社會制度的瓦解後也面臨了不同面向的轉型與發展。今日常以標榜原住民身份主體創作所形成的「原住民當代藝術」現象，不但打破了族群的疆界，具有藝術家身份的原住民族人更可擁有詮釋自我作品的話語權。當如此的藝術現象成為常態的時候，於此定義下的原住民當代藝術有可能僅是個人表徵的作品，而並非一定得具有族群文化繁衍的意義。如此意義上的改變，使得不同性質的公立博物館開始對於原住民當代藝術產生高度的興趣，紛紛以彰顯「原住民主體性」的政治正確性的途徑並透過各種不同策略的展示策劃實踐方式，讓原住民當代藝術以各種「合理的理由」進入不同性質的博物館中。展示策劃的實踐觀點來自於展示權力的運作，在博物館展示策劃實踐的過程中，究竟誰能擁有詮釋原住民當代藝術的權力並賦予其存在的價值？如此的權力何又從何而來？史前館、高美館雖然都不是專門為發展原住民族群文化而成立的館方，但近年來都紛紛將「原住民族群」的議題視為是館內重要的發展面向，二個館方分別是國家、地方體制下發展文化、藝術的單位，博物館獲得來自於體制內或政策發展需要直接賦予的權力，以此來面對南島語系族群、臺灣原住民族群的當代藝術表現，並透過展示策劃觀點的實踐來界定其意義及族群藝術應該應該存在

且被展示的樣貌。因此，屬於國家、城市、地區、甚至是策展人在面對「原住民當代藝術場域」的「發言權」，都在博物館展示策劃實踐的過程中被建立。博物館方以此方式獲得「發言權」後，也就代表了獲得爭奪原住民當代藝術詮釋權力的基礎。

2009 年高美館南島當代藝術計劃中的「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展，在館方的策展論述下原先應該是要有六位臺灣藝術家參展，但在展覽開展前發生了其中之一的原住民藝術家：拉黑子·達力夫因對展覽名稱的不悅而提前退出此檔展覽的事件。⁵³此事件突顯出當原住民藝術進入博物館後，不同的博物館方分別以不同的觀點、手法來操作、製作展示時，原住民藝術家必須去面對的是由西方社會知識所累積起的專業博物館展示場域。也就是說當具有原住民身份的創作者將族群的養份經由個人獨特的感知能力及藝術語彙轉換為個人的文化資本，一旦當個人或作品被篩選進入了公立博物館，創作者即獲得國家意識中「認可的」、「合法的」藝術家的身份，個人資本也於此經由展示策劃實踐的方式成也為了博物館方認同的文化資本。公立博物館中特展的舉辦通常都有著特定且清晰的目的與立場，於是在特展構成的過程中策展論述與藝術作品的篩選即成為了重要的環節。展示的歷史在書寫與被書寫之間，藝術作品在挑選與被挑選之間，其實每個環節都隱藏著博物館方在製作展示時與藝術家之間不平等的權力關係。

每一座博物館的展覽，無論主題為何，總不免依附在文化的前提和其創始者的來源，並會決定強調其中一部分而忽視其他部份，維護某些事實而不管其他事實。支持這些決定的前題會隨文化、時、地、博物館或展示的類別而改變。（Steven D. Lavine 原著、張荷青譯，1996）也就是說博物館中的展示涉及了在不同時期的國家體制下，不同的館方（機構）、不同的展覽策劃者（人），在一定的規範下，運用了其中的資源與特定的價值觀，作為篩選的準則，並對被展示的對象建構出理想的樣貌或典範，可藉由此過程傳達特定意義或達某種目的。但也因為展示是被製造、創

⁵³參見曾媚珍：〈某種情況的後現代原精神！漫談過去式與現在進行式〉《藝術認證》，第 29 期（2009）。

造出來的，不同展示製作的過程即隱含了不同的權力、知識及終極關懷的系統。因此，博物館展示的過程也建構了博物館認同 (museum identity)。(王嵩山，2003)「場域」(field) 是布爾迪厄社會學中著名的理論，是從馬克思 (Karl Marx) 與韋伯 (Max Weber) 的文化生產理論發展而來，認為場域是由不同權力、不同資本分配下組合而成的網絡關係，是一結構化的空間，並且指向鬥爭的領域。也就是說場域的討論涉及了角色、邊界、資本等等的討論。布爾迪厄也提到：當資源成為鬥爭的對象並發揮其「社會權力關係」的功能時，即變成了一種資本的形式。(Swartz, 1997:122) 因此，進入此特定場域中的行動者 (agent) 都必須接受布爾迪厄所說的基本信念 (doxa)，即每個場域都會產生的幻象 (illusio)，行動者皆認為此特定場域是一個值得鬥爭的、值得玩的遊戲。(Swartz, 1997: 124-126)

在當前的社會中，多樣化的展示已是博物館在製造、保存知識時常用的方式，如第二章中學者所述「區別」與「重組」更是博物館展示呈現前重要的階段，如此的過程都是為了要讓展示的主題能夠提起觀者的關注，並且清楚地將展示中的訊息傳達給觀者。也因此，從觀察博物館方「如何展示？」原住民當代藝術，便可了解館方所關注的面向與事實。面對原住民當代藝術場域的變化，在臺灣的公立博物館目前尚無專門以原住民族群藝術蒐藏、展示發展而成立的直接相關場域的前提下，針對原住民當代藝術的場域的發展，即使是近年來致力於發展原住民當代藝術的史前館與高美館，往往也只能透過計劃、特展的舉辦來實踐，所運用的資源大部份都還是必須來自館外特殊經費的資源挹注。因此，館方若想取得文化詮釋的合法性則必須建立於博物館自身所累積的象徵資本之上，即為從館方本身發展定位的優勢及在透過資本所建立的權威上去策劃原住民當代藝術的展示。因此，在當前臺灣的原住民當代藝術場域中，不同的博物館方主導的知識體系及所掌握的文化資本成為了特展發展過程中篩選作品及構成論述的基礎。本研究案例中的四檔特展都是從博物館方單一視角的面向來構成展示，更精確一點的說法是，此四檔特展中無論是在主題的決定、活動的內容、展示作品的篩選等等，其構成展示所需的主觀意識是

來自於國家、地方、館方、策展人的本身，即便二個館方都表明了面對原住民主體發聲的決心，但二個館方在主題的製作上無論是在人類學知識體系下面對原住民文化的史前館，在發展「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」、「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展或是高美館以美學脈絡發展的「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」、「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術展，」特展，二個館方均以主觀的展示策劃實踐的方式來界定原住民當代藝術的邊界並累積其資本，但其過程都忽略了不同的原住民族群在面對文化、面對自然時，存在更為重要的關係。原住民藝術之所以與西方藝術、與不同文化的藝術有很大的差別，正是因為文化裡面血緣的、系譜關係、歷史事件等等延伸而來的社會組織：平權的、階級的區別，這些體制、組織的不同都密切影響著族群在藝術表現的呈現。但在展示中十四個族群被簡化為單一的原住民族群，原、漢二分的視角下，原住民族群依循傳統而來應與文化銜接的藝術特質被隱藏，並且被導向以博物館方特定的思考方式去詮釋原住民當代藝術及其應該存在的樣貌與價值。

當公立博物館做為一個代表國家、地方集體記憶及文明化指標的場所，館內的專業研究員在操作展示上有從屬國家及博物館方的必要性，也因此，博物館中原有的知識體系對於展示策劃的品味偏向成為最重要的發展變因。從展示空間或藝術品的公共領域發展歷史來看，藝術品呈現的空間並非總是謙遜的，從希臘寺廟的供品臺、羅馬哲學院、帝王的圖書間或王公貴族的珍奇室，多半有呈現著空間擁有者的品味氣息與身份表態。(林平, 2001)布爾迪厄認為人類的品味並非來自先天的能力，而是在實踐的經驗與過程中所產生，強調在後天環境中來自教育、社會脈絡、歷史因素等等影響下所造成的階級區分，在不同階級區分之中產生相異的審美品味。布爾迪厄對於階級的概念來自於韋伯 (Max Weber) 的宗教社會學發展而來，韋伯認為的階級所指的並非是一真實的社會群體，而是一群有共同生活際遇的人群。而對布爾迪厄來說階級是一種不確定性的建構，是一種與身份相連繫的關係，但如此的階級特性必須透過符號及政治上認同的操作才可能成為真實的階級。(Swartz,

David, 1997) 博物館方在握有充裕資本的基礎上取得了較優勢的詮釋權力，將原住民藝術以自身知識體系所界定出認為是好的、對的、重要的的系統透過特展展現出原住民藝術的「當代性」。如此的展示的策劃方式是使創作者脫離原本的創作脈絡透過博物館方以展示策劃的策略進入了當代藝術的場域中，不同的館方對於場域詮釋的邊界進行鬥爭。布爾迪厄利用場域的概念表明了邊界問題做為鬥爭工具的作用，認為一個研究計劃的範圍定義是不能被免除於機構及專業的壓力，這個壓力可以把研究朝向某個方向而非另一個面向；其次，包含或排除研究中特定的要素，可以生產出限制可觀性程度的符號效果。(Swartz, David, 1997: 122) 高美館與史前館面對 1980 年之後對於臺灣原住民藝術發展的轉變產生高度的興趣並從其中發現可利用的資源，將資源轉變為館內資本的過程中原住民的族群藝術歷經被篩選、組織、再呈現的步驟被策劃成特展，可視為是特定階級對於原住民當代藝術場域品味的複製與製造。

第五章 結論

在原始社會中，他們（原住民族群）用自己頗為複雜的一套規定和標準，來評估一件作品的好壞。他們並非像我們，根據科學邏輯所釐訂的二十一項「美的原理」的要素來觀察，他們卻完全屬於感性，以信仰和虔誠轉化為可視的造型表現在作品上。⁵⁴

十五世紀到十七世紀是歐洲歷史上的大航海時代，除了尋找新的貿易路線之外，更發現了許多新航線及不曾被到達過的地區、族群，並以經濟、武力等殖民所到達未開化的原始地區。十八世紀歐洲強國持續地在東南亞及大洋洲上建立殖民的據點。早先於殖民者到達之前即已居住於這些殖民地上的原住民族群依循著特定的宇宙觀生存著，但當時並不被殖民者所理解，一切的族群文化均被視為野蠻、粗俗的表徵，有興趣者最多是以異國情調的浪漫觀點來欣賞不同於歐洲社會中的藝術表現。而早期臺灣原住民族群的藝術表現與發展，也是從傳統族群社會為部落而做、族群文化再繁衍的藝術表現，但在歷經了日人的殖民時期，在社會規範、市場的需求、審美的快樂、或某種特殊的需求後，而逐出現了「個人表現」的藝術形式；臺灣光復、解嚴後 1990 年代中期社會上對於「主體性」的彰顯也擴及至藝術表現的範疇，但也因為如此，使得標榜著原住民身分主體所生產多樣化的藝術表現形式獲得了合法性，得以被接受並曝光於主流社會中。即使原住民族群藝術的定義在時代的變遷下與族群文化不再如同早期傳統社會中密切的關係，但如此的轉變也均由族群文化的影響發展而來，一但只要是涉及族群藝術表現的範疇，就如同引文中人類學者劉其偉對於大洋洲原始族群藝術所描述的，是無法完全從西方社會對於「美」的定義來判定其中的藝術成就，而必須從社會中的信仰、族群文化去理解。

當前以漢文化為主的臺灣社會中，原住民藝術多元的表現形式因於九〇年代中

⁵⁴ 《巴布亞原始藝術展：劉其偉的新幾內亞行》，（臺中：科博館，1994 年）

期獲得發展的合法性，以原住民主體性來進行個人藝術創作的方式成為了普遍表現原住民藝術當代性的現象，也成為原住民族群進入漢人社會的一種方式。早期博物館面對族群文化展示往往是以族群為分類而以他者的視角，無時間性地將物件陳列，又或者是以線性的方式來詮釋並書寫歷史，當美術館加入此競爭場域後，開啟以美學視角去看待原住民文化，並將藝術表現從文化脈絡中區隔出而自成一討論的範疇，於此，原住民族群藝術的展示也隨著創作形式的多樣化，於美學的討論中獲得詮釋邊界的破除，原住民藝術的展示不再僅是由人類學者在族群部落中所採集的物件去建構出族群過去生活的樣貌，並理解其中的秩序，原住民當代藝術於公立美術館場域的現身，建構了另一種理解當前南島語系民族文化的途徑。本研究旨在分析臺灣不同的公立博物館在面對臺灣原住民族群藝術時，以何種展示策劃實踐的觀點展現出原住民藝術的「當代性」，當原住民藝術作品離開了原有的創作場域進入到了公立博物館的原住民當代藝術場域中時，「再現」(represent) 或「創造」(create) 了如何的新文化觀？在研究結果中發現(1)原住民當代藝術於公立博物館中的展示因涉及族群的議題，所以不僅僅是處理藝術本身的問題，國家體制下的族群定位、博物館發展、展示觀點等等的因素，都與藝術展示環環相扣並且互相影響。1987年臺灣解嚴後原住民族群逐漸透過國家法令制度的修正，逐漸確立了族群於社會上的平等地位，並開始以族群主體的身份進行文化復振或個人創作的工作。原住民主體創作的藝術表現早期在國家政策中從與經濟發展結合，偏向手工藝訓練、上對下「被動」的輔導關係，自2002年之後因國家創意產業政策的推行之後，轉變而來的是對原住民主體「主動」從自我意識中發展、具開放性、包容性、多元性藝術表現的尊重與關注，也是原住民主體大量接觸主流漢人社會甚至是西方社會藝術概念的開始。當博物館面對社會上此現象及博物館發展在本質上的轉變，展示中無論主題、作品都不再單純地延續族群傳統而來的文化物件、文化現象，如此的展示就不能算是族群文化的再現，而是博物館方藉由展示論述所「創造」出的新文化觀。(2)每一檔展示中雖都有策展人一職，但在面對原住民當代藝術展示時，特展發展的觀點

並非僅來自於策展人個人的意識或個人的學術權威，而是依循著館方本身所擁有的文化資本優勢及累積的行政權威主導而來的發展。(3) 不同的視角、不同的關懷點均會造成不同詮釋展示的方式，並且製造出相異特質的原住民當代藝術展示。在本研究案例中發現，史前館與高美館雖然都強調原住民族群於當前的臺灣社會中，原住民族群的主體性理應以展示策劃實踐的方式彰顯於博物館中，但事實上，二個館方卻製作出的四檔對藝術有著截然不同觀點與價值定位的展示。同樣是面對 1980 年代之後臺灣的原住民族群藝術發展，不同性質的館方以不同的視角切入，並透過展示將資源轉換為館方的文化資本並使之成為合法知識。在博物館針對原住民當代藝術進行展示策劃實踐的過程當中，也普遍地將館內的學術意識轉換為在特展執行上的行政權力，而當原住民藝術家又必須藉由此類特展來累積自身象徵資本的同時，被置放於不同的脈絡中的作品便因著各式各樣策劃觀點及策略而生產出了特質相異的展示。

二大館方在原住民當代藝術場域中針對邊界的爭奪所製作的展示幾乎被歸類為二大主軸的發展面向，臺灣的原住民藝術家在高美館的「大量出場」且與傳統族群藝術區隔的計劃目標上，原住民藝術家被導向個人意識的「純藝術」發展面向；而史前館的特展則是在人類學科及民族誌蒐藏的基礎上尋求原住民族群主體與當代社會接軌並進行文化復振的方式。當原住民藝術表現成為與外界溝通、展現自我優點的方式，若在館方審美品味的區隔中現身時，還能真實地表現出自身文化的優點嗎？抑或是向誰靠攏了？而又遠離誰了呢？布爾迪厄認為：所有的文化生產包括科學都是報酬指向的，在品味偏好的選擇與或拒絕上與一般經濟利潤的投資和搜索，是類似的方式。(Swartz, 1997: 67) 臺灣的原住民族群擁有寶貴的傳統文化資產，在進入當代社會時，若未能有意識族群文化於當代藝術表現時存在的意義並以有效的方式轉化其中的價值而再製出藝術品，在面對博物館特展的舉辦時將容易無意識地順從每一個展示策劃論述下的詮釋。在臺灣社會中的公立博物館，因有著與社會政治、經濟相連繫的本質，案例中的博物館方透過象徵資本的累積獲得詮釋文化的權力，

並一再地透過展示選擇文化，也創造文化。特別是經過展示策劃詮釋製作的特展，不僅可經由展示主觀地再現某些現象、某些意識，更可能影響此類主題未來的發展。也就是說，任何一個特展實踐觀點的建立都會在無形中複製、移植了握有策劃權力者的知識觀、價值觀，實質地對原住民當代藝術發展的面向產生影響。近幾年來標榜著原住民當代藝術的展示頻繁地曝光於臺灣社會中，特別是乘載著國家意識的公立的博物館在面對策展實踐時兼具著更大的社會責任與民族文化發展的使命，展示中的每一個觀點都不得不謹慎、再思考與執行。

參考文獻

一、專書：

(一) 中文專書

- 王嵩山，1991。過去的未來：博物館中的人類學空間。臺北：稻鄉。
- 1992。文化傳譯：博物館與人類學想像。臺北：稻鄉。
- 2001。當代臺灣原住民的藝術。臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 2003。差異、多樣性與博物館體現。臺北：稻鄉。
- 2010。臺灣原住民一人族的文化旅程。臺北：遠足文化。
- 2012。博物館與文化。臺北：遠流。
- 夷將·拔路兒 (Icyand Parod) 等，2008。臺灣原住民族運動史料彙編 上/下。臺北：國史館。
- 李壬癸，1999。臺灣原住民史：語言篇。臺北：國家圖書館。
- 呂理政，2002。博物館展示的傳統與展望。臺北：南天。
- 呂紹理，2005。展示臺灣。臺北：麥田。
- 許功明，1998。博物館與原住民。臺北：南天。
- 2004。原住民藝術與博物館展示。臺北：南天。
- 徐雨村，2006。臺灣南島民族的社會與文化。臺東：史前文化館。
- 森丑之助原著，楊南郡譯著，2000。生蕃行腳。臺北：遠流。
- 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》(臺北：藝術家，2009年)
- 劉其偉，1996。臺灣原住民文化藝術。臺北：雄獅。
- 2002。藝術人類學。臺北：雄獅。
- 陳奇祿，1961。臺灣排灣群諸族木雕標本圖錄。臺北：南天。
- 1981。民族與文化。臺北：黎明文化事業。
- 陳國寧，2003。博物館學。臺北：空中大學。

- 齊力，2005。質性研究方法與資料分析。嘉義：南華大學教育社會研究所。
- 張譽騰，1994。走在博物館的時空裡。臺北：稻香。
- 廖新田，2010。藝術的張力：臺灣美術與文化政治學。臺北：典藏。
- 蕭瓊瑞，1999。島民·風俗·畫：十八世紀臺灣原住民生活圖像。臺北：東大。
- 盧梅芬，2007。天還未亮—臺灣當代原住民藝術發展。臺北：藝術家。
- 顏娟英，2001。風景心境：臺灣近代美術文獻導讀。臺北：雄獅美術。

(二) 西文專書

- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Burcaw, G. E. 1975. *Introduction to Museum Work*. Nashville.
- Feest, Christian F. 1992. *American Indians and Ethnographic Collection in Europe*. *Museum Anthropology*, 16(1):7~11
- McGrane, Bernard. 1989. *Beyond Anthropology*. New York: Columbia University Press.
- Swartz, David. 1997. *Culture and Power: The Sociology Of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.

二、其它著作與研討會論文：

- 王嵩山，2008。社會文化與美感經驗：當代臺灣原住民的藝術，高雄：高美館超越時光·跨越大洋：南島當代藝術研討會論文發表，未出版。
- 李子寧，2005。從殖民收藏到文物回歸：百年來臺灣原住民文物收藏的回顧與反省，博物館、知識建構與現代性論文集。臺中：科博館，頁 23-36。
- 呂怡屏，2011。展示中的自我與他者：以大阪國立民族學博物館非洲展區為例，博物館展示的景觀論文集。臺北：國立臺灣博物館，頁 159-180。
- 吳佳芬，2009。「南島意象」的形塑與再現：以三座博物館為例，南島文化研究所碩

士論文。臺東：國立臺東大學。

許功明，1999。臺灣原住民的工藝與藝術：時間向度及其發展脈絡，祖先・靈魂・生命：臺灣原住民藝術展專輯。臺北：歷史博物館，頁 13-17。

胡家瑜，1998。器物詮釋與文化展示，博物館學研討會：博物館的呈現與文化論文集。臺北：歷史博物館，頁 61-76。

—1998b。伊能嘉矩的臺灣原住民研究與物質文化收藏，臺大人類學系伊能藏品研究專輯。臺北：國立臺灣大學出版中心，頁 37-71。

張譽騰，2011。臺灣的文化政策與博物館發展：回顧與前瞻，另一種聲音—博物館社會責任與文化實踐研討會。臺北：國立臺灣藝術大學博物館研究發展中心。

三、期刊／雜誌：

Clifford, James.1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard Univ Press. Pp. 215-251

W.Donald Duckworth 原著，許功明譯，1994。邁向二十一世紀的博物館科學，博物館學季刊，第 8 卷第 1 期。

Anthony Shelton 原著，陳相儒譯，1996。全球村的建構：博物館展示的民主化，博物館學季刊，第 10 卷第 2 期。

Steven D. Lavine 原著，張荷青譯，1996。博物館與多元文化：由誰主導，博物館學季刊，第 10 卷第 2 期。

王嵩山，1990。物質文化的展示，博物館學季刊，第 4 卷第 2 期。

—2003b。特展雙刃，博物館學季刊，第 17 卷第 1 期。

王嵩山，2007。揭露的與隱藏的：臺灣博物館展示研究的回顧與展望，博物館學季刊，第 21 卷第 3 期。

王福東，1991。臺灣新原始藝術特輯，雄獅美術，第 243 期。

王應棠，2001。路在哪裡？原住民當代藝術場域與「意識部落」，藝術觀點，第 48

期。

江韶瑩，1994。博物館與原住民文化保存詮釋的省思，博物館學季刊，第 8 卷第 2 期。

朱苓尹，1991。檳榔花的傳奇：哈古和他雕刻刀下的卑南情事，雄獅美術，第 243 期。

李俊賢，2006。南島啊！南島：高美館策辦南島語族當代藝術系列之目的，藝術認證雙月刊，第 8 期。

—2007。透過藝術的聯結：作為（南島當代藝術）系列之啟動者（下），藝術認證雙月刊，第 16 期。

林育世，2006。臺灣原住民現代藝術十年發展之觀察與分析，舞動民族教育精靈第三輯：藝術教育，頁 136-151。臺北：行政院原住民族委員會出版。

—2009。歷史與藝術邊界的新書寫：獨立策展與臺灣當代原住民藝術發展，藝術認證，第 28 期。

林佳禾，2009。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，藝術認證，第 28 期。

胡家瑜，1994。民族學收藏與原住民文化保存的問題，博物館學季刊，第 8 卷第 3 期。

胡家瑜，1996。從民族學研究到異文化展示：由臺大人類學系「原住民物質文化」特展談起，國立臺灣大學考古人類學刊，第 51 期。

胡家瑜，2004。博覽會與臺灣原住民：殖民時期的展示政治與「他者」意象，國立臺灣大學考古人類學刊，第 62 期。

許功名，1994。博物館與原住民文化的展現，博物館學季刊，第 8 卷第 3 期。

許功名，2003。臺灣博物館展示中原住民主體性之探討，科技博物，第 7 卷第 2 期。

張婉真，2001。如何分析博物館展示：研究方法旨趣，博物館學季刊，第 15 卷第 3 期。

- 張譽騰，2007。臺灣的文化政策與博物館發展，研習論壇月刊，第 73 期。
- 萬煜瑤，2010。原住民藝術發展及場域社群分析：以「原藝邦」駐村藝術家為例，現代美術學報，第 20 期。
- 曾媚珍，2009。一種續航的力量：寫在山海子民的追尋之路「蒲伏靈境：南島當代藝術」展之前，藝術認證，第 27 期。
- 2009。某種情況的後現代原精神！漫談過去式與現在進行式，藝術認證，第 29 期。
- 喬宗恣，1994。連繫過去與現在：國立臺灣史前文化博物館中的臺灣南島民族，《博物館學季刊》，第 8 卷第 3 期。
- 撒古流·巴瓦瓦隆／口述、林佳禾／整理，2007。靈魂與軀殼：談臺灣原住民當代藝術，藝術認證，第 17 期。
- 劉斌雄，1993。一個民族學家的期許寄望於國立臺灣史前文化博物館，國立臺灣史前文化博物館籌備處通訊，第 1 期。
- 蕭瓊瑞，2007。臺灣美術史中的原住民藝術，藝術認證，第 16 期。
- 羅潔尹，2010。典藏自然：突顯區隔的原住民藝術收藏，藝術認證，第 32 期。

四、展覽、研討會專輯

- 《巴布亞原始藝術展：劉其偉的新幾內亞行》，(臺中：科博館，1994 年)
- 《山海子民的追尋之路：蒲伏靈境：南島當代藝術展》，(高雄：高美館，2010 年)
- 《形色紋質—臺灣原住民生活美學的微觀之旅》，(臺東：史前館，2011 年)
- 《超越時光·跨越大洋：南島當代藝術特展》，(高雄：高美館，2007 年)
- 《臺灣與加拿大原住民當代藝術聯展》，(臺北：北美館，1999 年)
- 《微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現》，(臺東：史前館，2002 年)
- 《微弱的力與美(來自部落的聲音):當代臺灣原住民創作的文化展現特展》成果報告書，(臺東：史前館，2002 年)

《國立臺灣史前文化博物館：紀念特刊》，(臺東：史前館，2002年)

《第三屆臺灣原住民現代藝術座談會：創新與認同》，(臺東：布農文教基金會，2003年)

五、網路資訊

王嵩山：〈藝術、美術館治理與社會性〉，文建會電子報，第142期。取自：

http://www.cca.gov.tw/images/epaper/20110610/epaper_01_06.html，2011年。

王嵩山：〈在博物館發現南島語族的家〉，國立自然科學博物館簡訊，第165期。

<http://web2.nmns.edu.tw/PubLib/NewsLetter/>，2001年8月。

江冠明：〈什麼是臺灣原住民當代藝術？〉，新臺灣新聞周刊，第361期，2003年。

<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=11663>

李子寧：〈博物館如何再現「歷史」：臺灣總督府博物館的歷史與展示〉。臺北：國立臺灣博物館研究報告。(2007)

<http://www.ntm.gov.tw/upload/download/20110128/667f2c39-2c6e-4873-83f8-e73e6a150e0a.pdf>

林平：〈展覽與場域的對話：從觀眾的角度出發〉。臺中：國立臺灣美術館，2001.03.03

(六)演講。http://www1.ntmofa.gov.tw/tmoavideo/html/05/05_10word.htm

彭蕙仙：〈多手多做多用心：撒古流用創作和教育改變部落命運〉，中華文化總會網站。取自：

http://www.gacc.org.tw/pub/LIT_3.asp?ctyp=LITERATURE&pcatid=3955&catid=4189&ctxid=4200&single=Y 節錄日期：2012/07/30

盧梅芬：〈從失敗、超越到卓越：尤瑪·達陸與公共藝術〉，文化部公共藝術官方網站，取自：http://publicart.moc.gov.tw/artist/artist_single.php?id=27，節錄日期：2012/7/1

盧梅芬：〈從失敗、超越到卓越：史前館公共藝術《展開夢想的翅膀》〉，史前館電子報，第120期，2007。取自：http://www.nmp.gov.tw/enews/no120/page_02.html，節

錄日期：2012/8/7

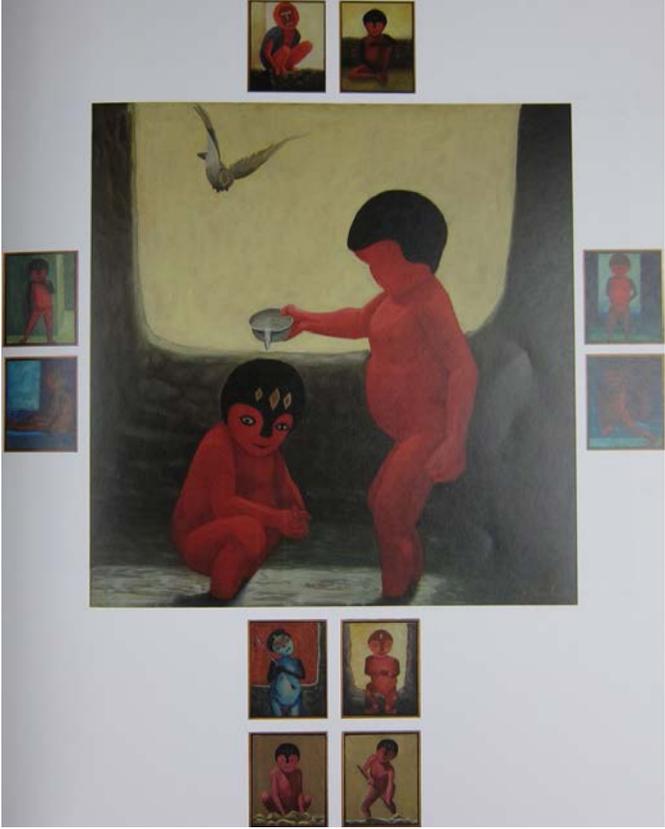
Kuli kilang：〈簡介史前館臺灣南島民族廳新增第四議題《分合與連結》〉，史前館電子報，第 220 期。取自 http://beta.nmp.gov.tw/enews/no220/page_02.html

附錄一 作品清單

一、超越時光・跨越大洋：南島當代藝術特展

(一) 我們是誰？

藝術家／ 年代／族 別	作品名稱 ／年代／ 尺寸	媒材	圖片
阿 拉 斯 (杜 文 喜) ／ 1941~200 6 ／魯凱族	Pa Sa Gau ； A Ra Se ／ 1986 ； 1987 ／ 180×90cm ／ 183 × 90cm	布料	

<p>安力·給 怒（賴安 淋）／ 1958~／ 泰雅族</p>	<p>這是我的 愛子，我 甚喜悅／ 1992／22 x175cm</p>	<p>油 彩、畫 布</p>	
<p>拉阿浪 （林新 義）／ 1953~／ 排灣族</p>	<p>舅舅、舅 媽肖像／ 1999／60 x45x35cm</p>	<p>木</p>	

<p>宏迪夫· 伊斯瑪哈 善（陳俊 宏）／ 1966~／ 布農族、 漢族</p>	<p>大武山狩 獵勇士／ 2002／83 x39x42cm</p>	<p>木</p>	
<p>巴勤發／ 1964~／ 魯凱族</p>	<p>我的家人 ／1981／ 38x26cmx 12；36x25 cmx1</p>	<p>布、紙</p>	

王有邦／
1952~
漢族

「好茶紀
實」系列
之紀實攝
影作品／
1991／51
x41cmx10

攝 影
照 片



3 4

7 8

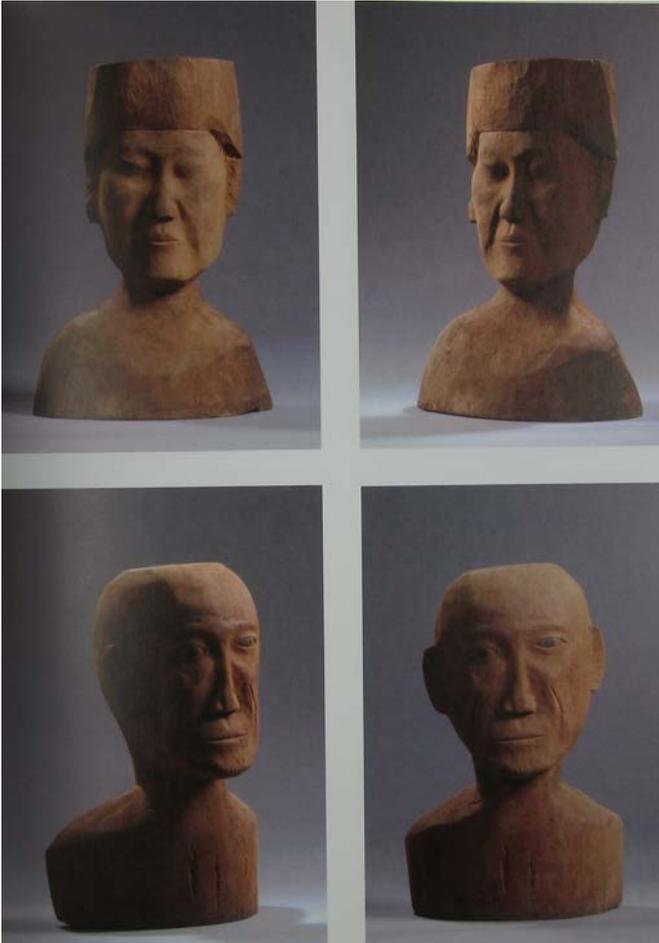


<p>潘小俠／ 1954~ 漢族</p>	<p>「蘭嶼記 事」系統 之紀實攝 影作品／ 1980-2005 ／ 110 × 160cm×8</p>	<p>攝 影 照 片</p>	



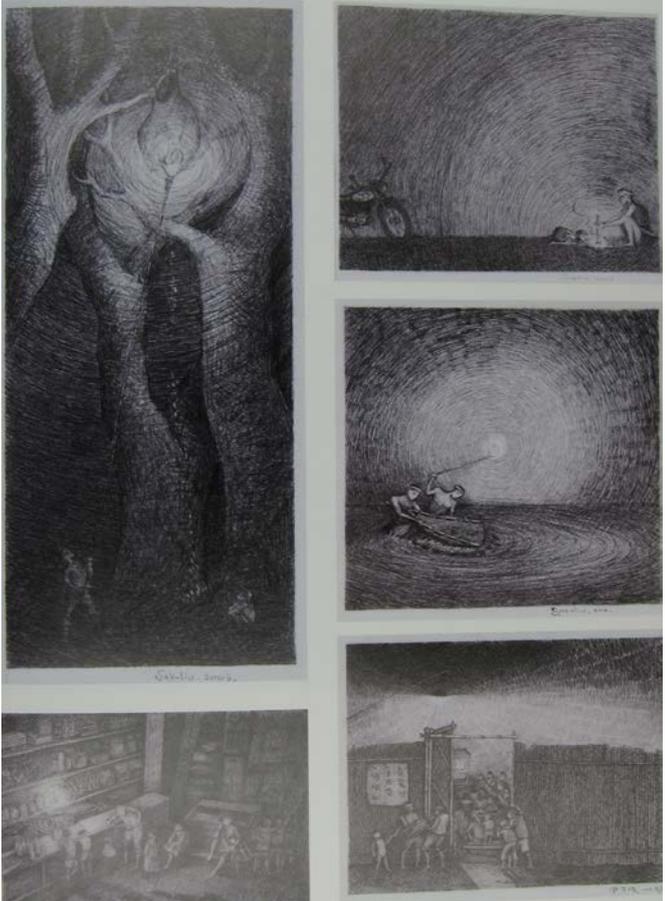
(二) 我們來自何方？

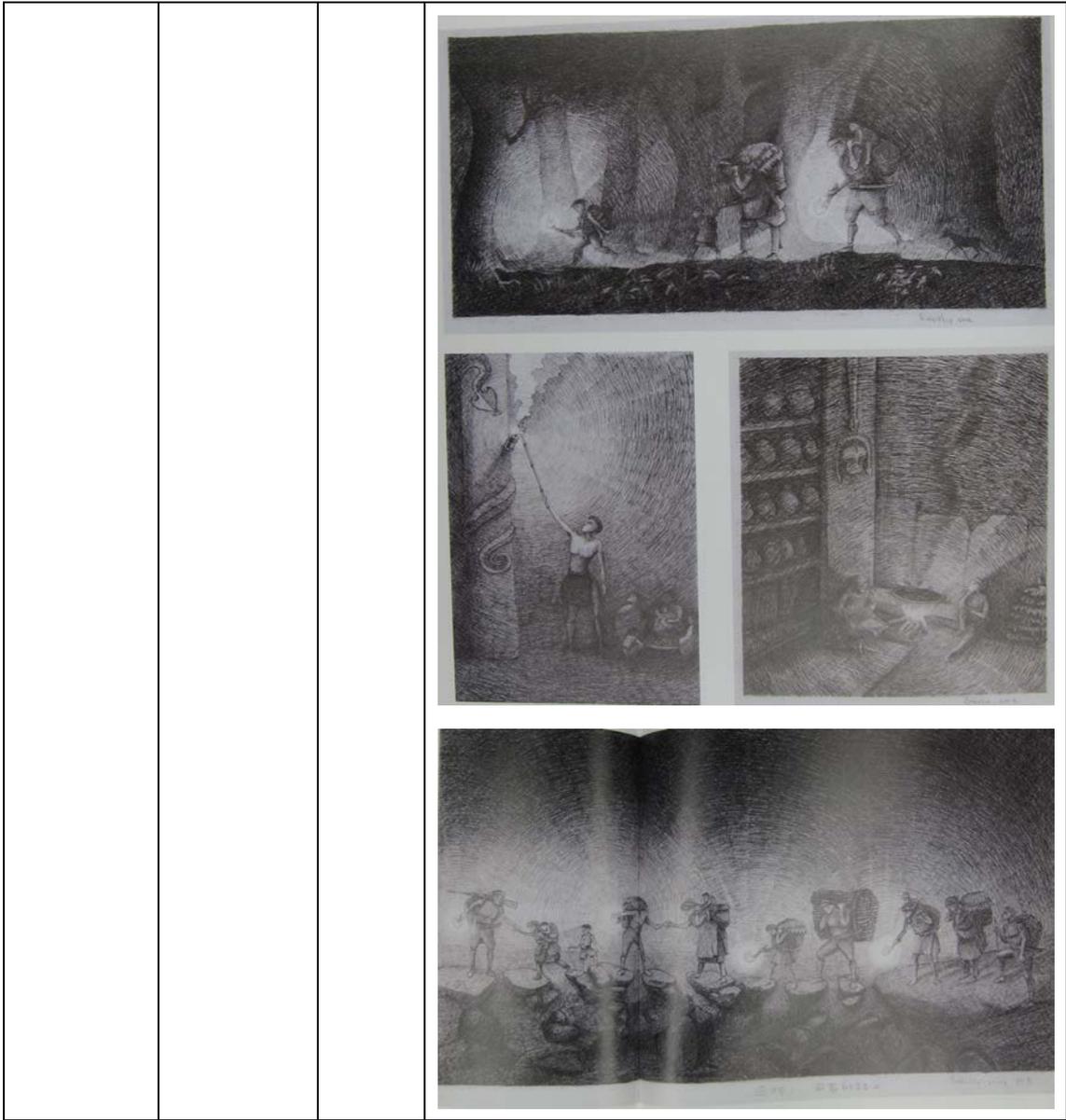
藝術家／ 年代	作品名稱 ／年代／ 尺寸	材質	圖片
潘坤	婚禮之一 ~四（一、 狩獵，二 準備， 三、下 聘，四、 共歡樂） 1999／45 x260x4	木	
沈秋大／ 1915-199 5／排灣 族	木雕屏風 ／不詳／ 147 x 47 x 39；174.5 x59x48	木	

<p>潘阿俊／ 1930-1990 ／排灣族</p>	<p>我的母親；我的父親 ／ 1980／34 × 23.5 × 11.5cm ／ 31 × 19.2 × 12cm</p>	<p>木</p>	
<p>卡拉瓦·阿入拉的 噠（杜再福） ／ 1957／魯凱族</p>	<p>休憩 ／ 1994／24 ×43×26cm</p>	<p>土</p>	

<p>哈古（陳 文生）／ 1943~ ／ 卑南族</p>	<p>Tememak u 的老人 ／ 1992 ／ 61 × 39.5 × 46cm</p>	<p>木</p>	
--	--	----------	---

<p>阿水（陳正瑞）／ 1957~ 噶瑪蘭族、阿美族</p>	<p>爸爸補魚去／2000 ／37×112 ×45cm</p>	<p>木</p>	
<p>杜巴男／ 1930~ 魯凱族</p>	<p>百步蛇 1996／19 ×34×22cm</p>	<p>牛樟</p>	

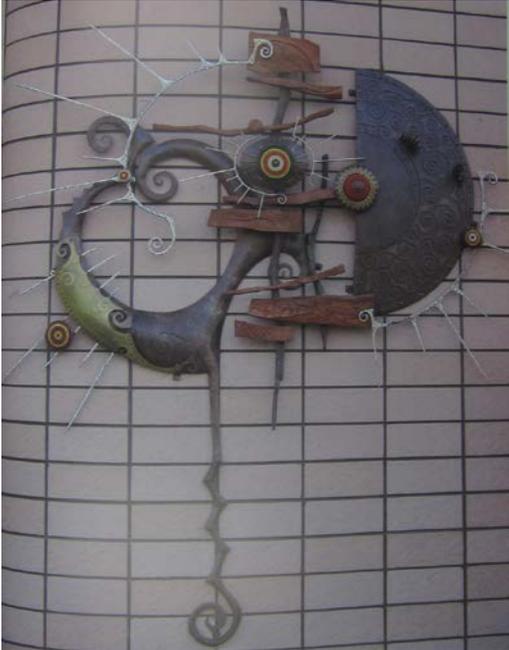
<p>杜巴男</p>	<p>帽子</p>	<p>綜合 媒材</p>	
<p>撒古流· 巴瓦瓦隆 ／ 1960~ ／排灣族</p>	<p>部落生活 素描 ／ 2003 ／ 21 × 29.7cm × 9</p>	<p>素 描、紙</p>	



(三) 我們往何處去？

藝術家／ 年代／族 別	作品名稱 ／年代／ 尺寸	材質	圖片
魯碧·司 瓦那(豆 豆)／ 1959~ 阿美族	女人·夢 2006 150 × 100cm	檜 木、玻 璃	

<p>嘎木里・ 伯冷 / 1963~ / 排灣族</p>	<p>女人 / 不 詳 / 高 150cm</p>	<p>木</p>	
--	-----------------------------------	----------	---

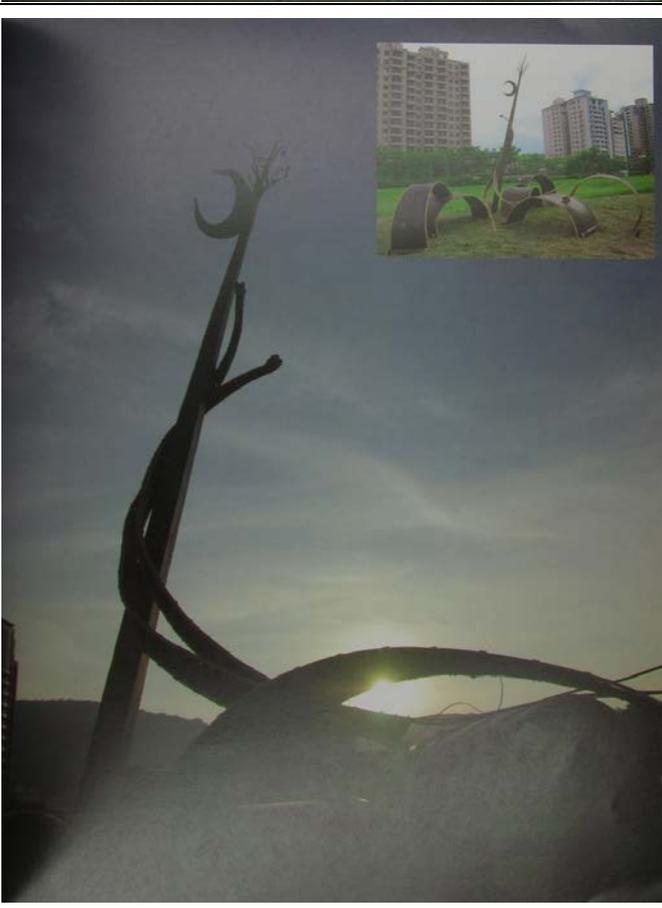
<p>魯拉登·古勒勒 (雷恩) / 1973 / 排灣族</p>	<p>祖靈之眼 / 2006 / 276x253x25cm</p>	<p>綜合媒材 (金屬)</p>	
<p>達鳳·忒赫地 (鄭宋彬) / 1967~ / 阿美族</p>	<p>部落 / 1997 / 106 x 62 x 60cm</p>	<p>烏心木</p>	

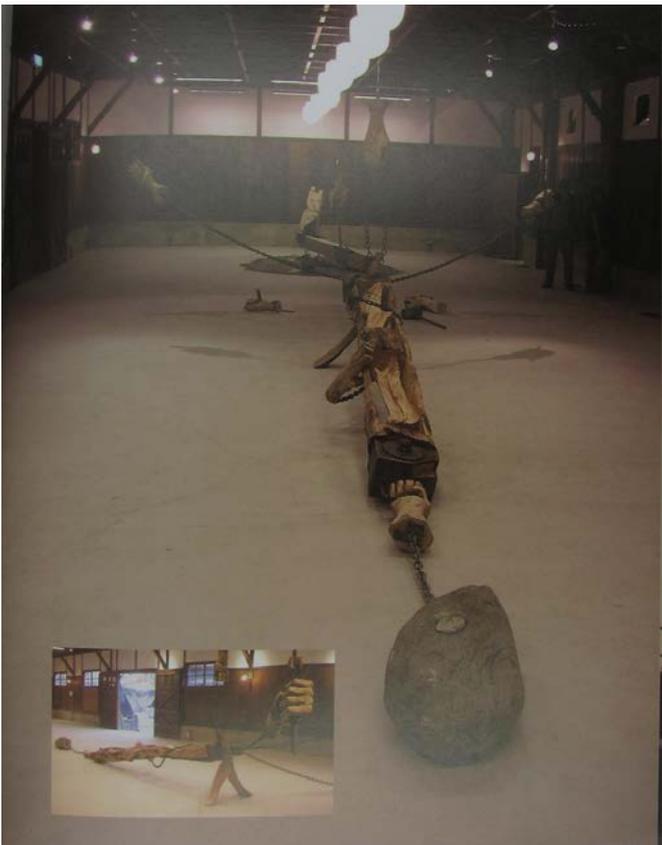
			
<p>達鳳・沓 赫地</p>	<p>段層 / 1999 / 200 × 34 × 16cm</p>	<p>烏心 木</p>	

<p>希巨・蘇 飛（廖勝 義）／ 1966~ 阿美族</p>	<p>羽／2002 ／55x32x 33cm</p>	<p>樟木</p>	
<p>安力・給 努（賴安 淋）／ 1958~ 泰雅族</p>	<p>生與時／ 1990／80 x400cm</p>	<p>綜合 媒材</p>	

(四) 美術館周圍戶外園區作品

藝術家／ 年代／族 別	作品名稱 ／年代／ 尺寸	材質	圖片
魯碧·司 瓦那(豆 豆)／ 1959~ 阿美族	蝶蛻—編 織生命的 彩翼／ 2006	綜合 媒材	  

<p>撒部·噶 照 (吳達 全) / 1978 / 阿 美族</p>	<p>Luweili (阿美族 語)(日月 門) / 2006 / 400x120x 60cm</p>	<p>綜 合 媒 材 (漂 流 木、 鐵、 藤、芒 草)</p>	
<p>撒部·噶 照</p>	<p>月亮的方 向 / 2007</p>	<p>綜 合 媒 材 (鐵 、木、 藤)</p>	

<p>伊命（林志明）／ 1966／卑南族</p>	<p>山的呼應 ／2006</p>	<p>木·石</p>	
<p>伊祐·噶照（吳文成）／ 1980／阿美族</p>	<p>定 Talo'an（阿美族語）／ 2006</p>	<p>綜合媒材（木與鋼索）</p>	

<p>達鳳·沓 赫地（鄭 宋彬）／ 1967~／ 阿美族</p>	<p>繫／2007</p>	<p>綜合 媒材 （鋼 筋、箭 竹、黃 藤）</p>	
<p>拉黑子· 達立夫 （劉奕 興）／ 1962／阿 美族</p>	<p>流動／ 2006／ 450×900× 300cm</p>	<p>烏心 木、 石、藤</p>	

<p>見維巴里 （張見維）／ 1966／卑 南族、漢 族客家人</p>	<p>兩個朋友 在月光下 聊天／ 2004</p>	<p>竹、漂 流木</p>	
<p>峨冷（安 聖惠） 1968~／ 魯凱族</p>	<p>大地兒女 ／2004</p>	<p>綜 合 媒材</p>	

「超越時光·跨越大洋 南島當代藝術」特展

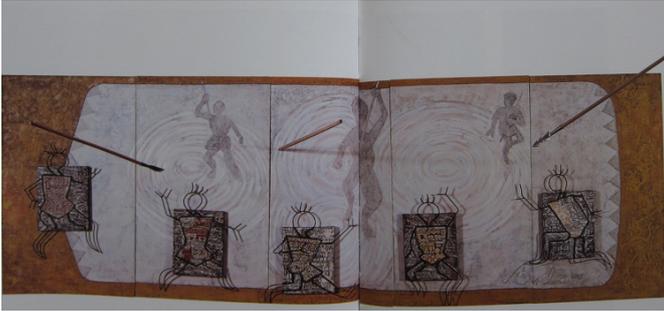
臺灣原住民參展藝術家作品整理圖

資料來源：本研究整理

圖片來源：超越時光·跨越大洋 南島當代藝術展專輯

二、「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展

藝術家／ 年代／族 別	作品名稱 ／年代／ 尺寸	材質	圖片
安力·給 怒（賴安 淋）／ 1958~ 泰雅族	紋面人／ 1998 ／ 153×193× 35 cm	複 合 媒材	
安力·給 怒	紋面族／ 1996 ／ 1059×165 cm（共 13件）	油畫	

<p>安力·給 怒</p>	<p>獵人樂章 / 2006-2009 / 12 × 200cm</p>	<p>油 畫、鐵 條</p>	
<p>安力·給 怒</p>	<p>我的十字 架 / 2009 / 299 × 229cm</p>	<p>油畫</p>	
<p>魯碧·司 瓦那（豆 豆） / 1959~ / 阿美族</p>	<p>水的聲音 / 2009</p>	<p>漂 流 木、影 像 投 影</p>	

<p>撒古流 巴瓦瓦隆 ／ 1960~ ／ 排灣 族)</p>	<p>心中的三 座山 ／ 2009</p>	<p>木、銅</p>	
---	-------------------------------	------------	---

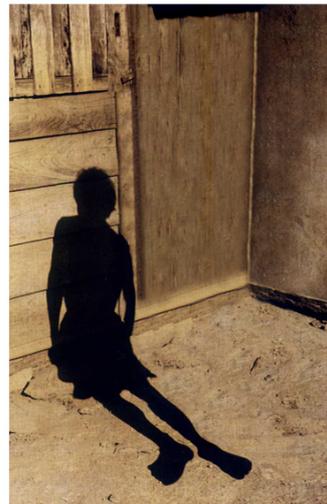
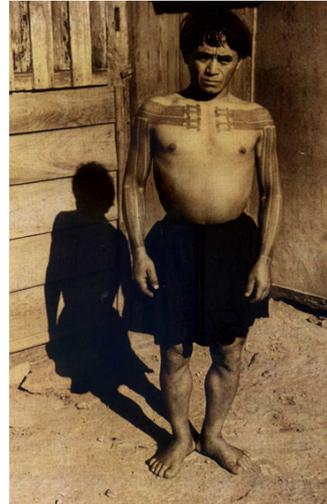
<p>撒古流 巴瓦瓦隆</p>	<p>雨水／ 17.5×23×4 7.5cm（雕 塑 ×81×76cm 座尺寸） ／2009</p>	<p>銅</p>	
---------------------	--	----------	---

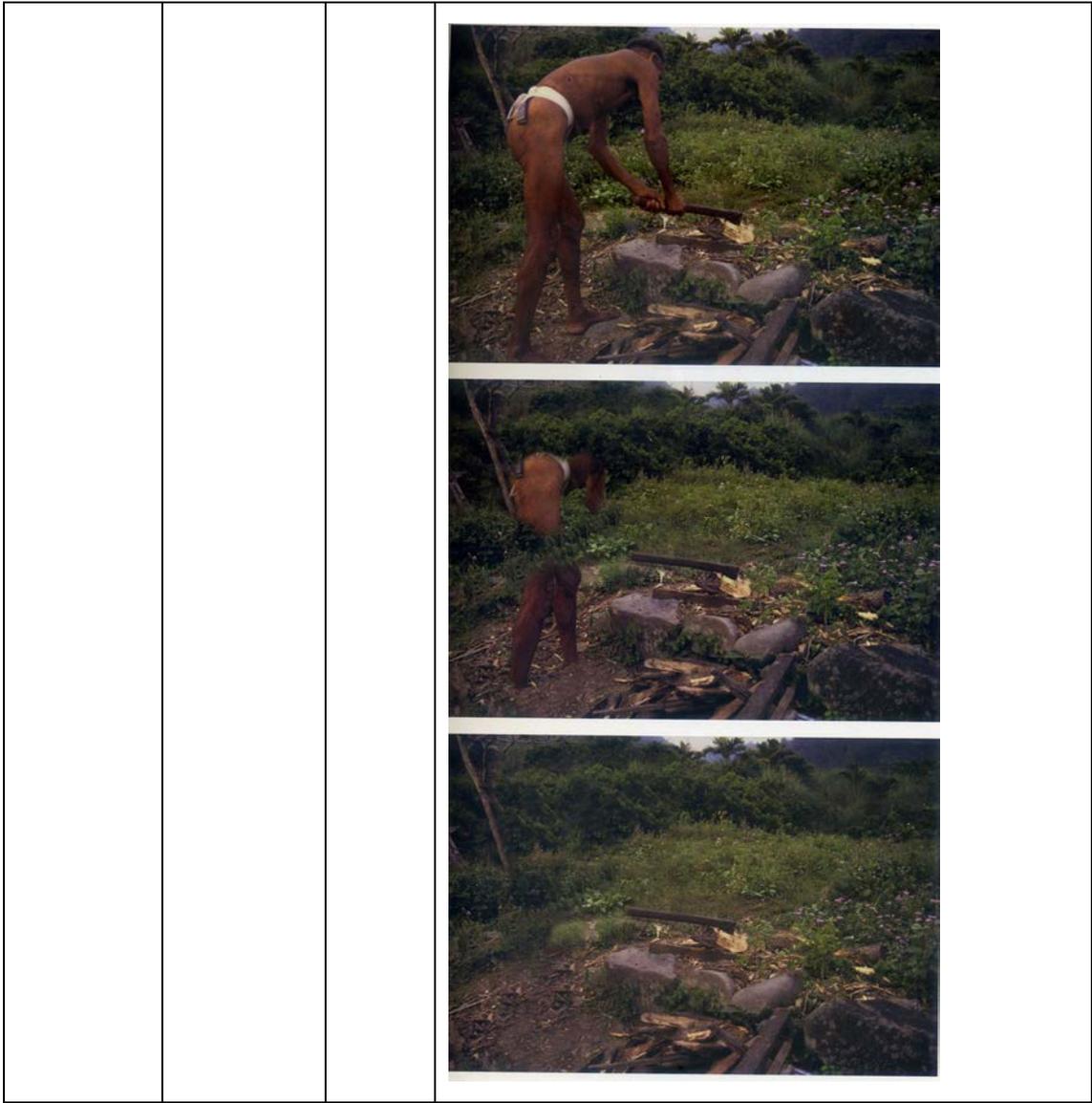
<p>撒古流 巴瓦瓦隆</p>	<p>孫女的花 環／大： 22×13×35 cm；小： 9×6×21cm ； 60×30×46. 5cm(石座 尺寸)／ 2009</p>	<p>銅</p>	
<p>瓦歷斯· 拉拜／ 1960~ 賽德克族</p>	<p>隱形計畫 之低聲細 語的樹生 群像系列 ／2009</p>	<p>影 像 投 影</p>	

瓦歷斯·
拉拜

隱形計畫
之生活中
的影子族
系列 /
2006-2009
/ 150×90
cm×8

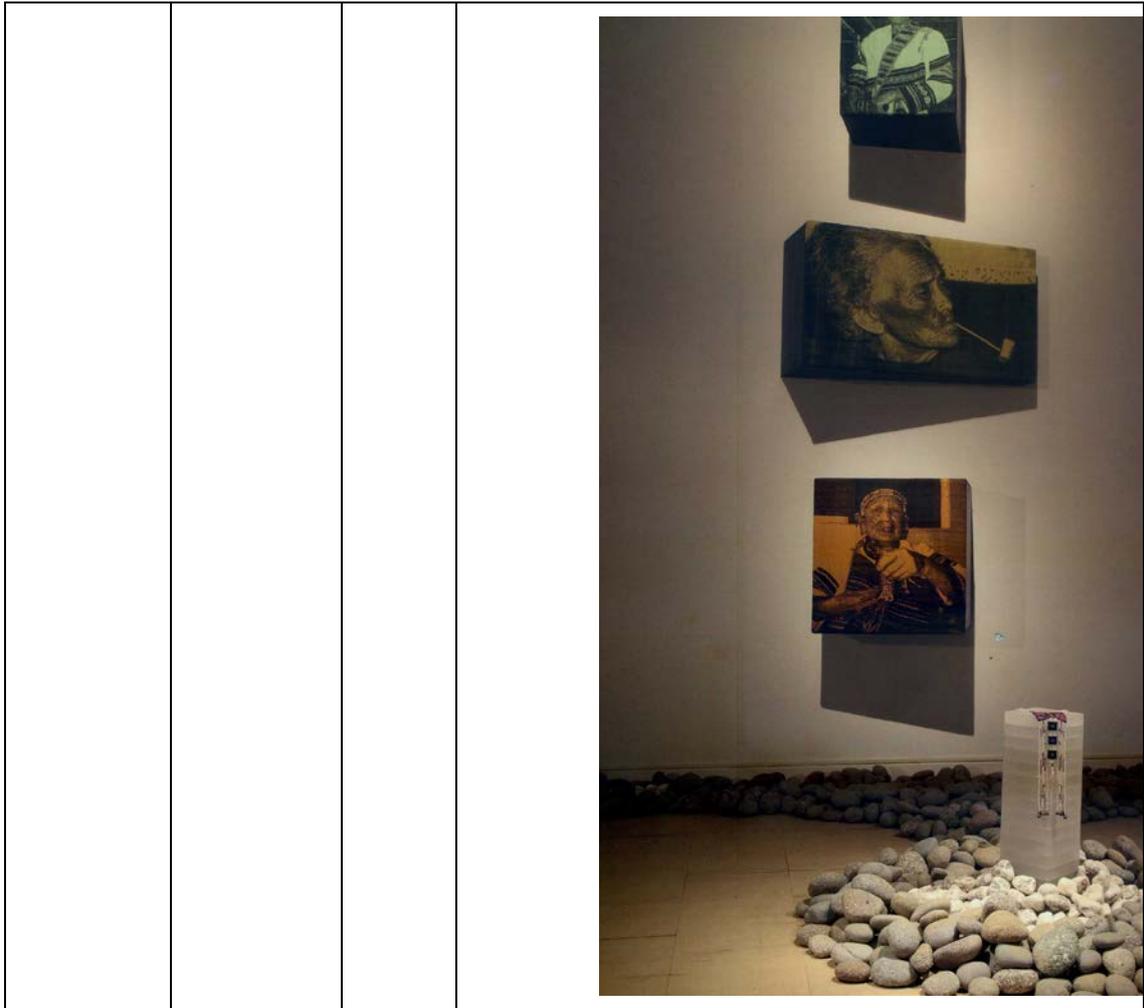
數 位
影 像
輸 出 +
光 柵
片





			 A person wearing a red and white striped shirt, a white skirt, and a large, multi-strand beaded necklace. They are holding a small object in their right hand. The background is dark and textured.	
			 A person in traditional attire, similar to the one in the first image, but mostly obscured by deep shadows. Only the beaded necklace and parts of the clothing are visible.	
			 A person in traditional attire, almost entirely in shadow. The beaded necklace is the most prominent feature, appearing as a vertical line of light against the dark background.	

<p>瓦歷斯·拉拜</p>	<p>隱形計畫 之低聲細 語的樹生 群像系列 ／ 2009 ／ 150×90cm ×6</p>		
<p>尤瑪·達 陸 1963~ 泰雅族)</p>	<p>生命之泉 ／ 2009</p>	<p>線、苧 麻 線、花 紗、不 鏽鋼 絲、蠶 絲</p>	



「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」特展

臺灣原住民參展藝術家作品整理圖

資料來源：本研究整理

圖片來源：南島當代藝術蒲伏靈境展專輯

三、「微弱的力與美：當代臺灣原住民創作的文化展現」特展

藝術家／ 年代／族 別	作品名稱 ／年代／ 尺寸	材質	圖片
拉黑子· 達力夫／ 1962~ 阿美族	起跳的頓 力 - 舞者 ／2002／ 70 x 30 x 260、280 x 150 x 260、180x 40x230、 70 x 30 x 230、 70 x 30 x 210、 80 x 30 x 210、 70 x 35 x 160 (單位： cm)	木	

撒古流· 巴瓦瓦隆 ／ 1960~ ／排灣族	擺盪 ／ 2002 ／ 480×280× 850 （單位： cm）	青 銅、 金、不 鏽 鋼、石	
尤瑪·達 陸 ／ 1963~ ／ 泰雅族	溯 ／ 2002 ／ 1000 × 380 × 50 （單位： cm）	羊 毛 線、苧 麻 織 維	

資料來源：史前館「微弱的力與美」官方網站

<http://beta.nmp.gov.tw/main/04/4-3/4-3a/4-3a.htm>

行政院文化建設委員會公共藝術作品網頁

http://publicart.cca.gov.tw/works/work_detail.php?id=264

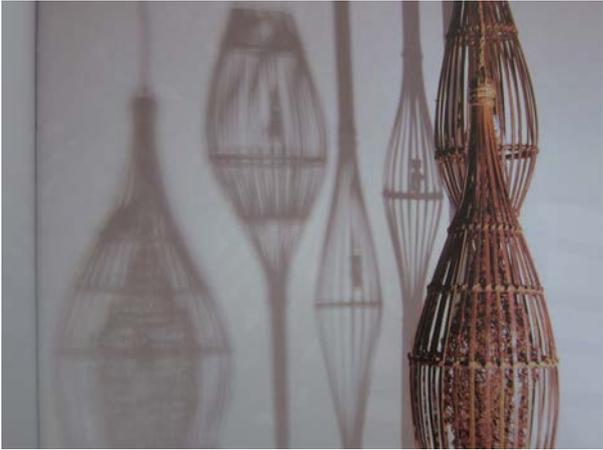
四、「形色紋質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅」特展作品

(一) 質：漂流木、植物纖維、編與纏

藝術家／ 族別	作品名稱	材質	圖片
拉黑子· 達力夫／ 阿美族	漂流木椅	木	
原愛木工 坊／排灣 族	漂流木椅	木	
Amaya / 阿美族	我家的狗	木	

<p>朱墨形象 設計廣告 有限公司、升火 工作室 (馬浪· 烏瓦日、 舒米·如 妮)</p>	<p>漂流木衣 帽架</p>	<p>木</p>	
<p>舒米·如 妮、sasa 團隊／阿 美族</p>	<p>門前 sasa 一五年級 生兒時部 落溫馨 記憶</p>	<p>木、藤</p>	
<p>張梅娘／ 阿美族</p>	<p>樹皮纖維 創作與壁 飾</p>	<p>樹皮</p>	

<p>山野牧人 ／（山野 牧人工作 室是由臺 東在地阿 美族青年、女孩 以及新移 民所組成 的團隊。）</p>	<p>樹皮燈</p>	<p>樹皮</p>	
<p>朱墨形象 設計廣告 公司、新 社部落香 蕉絲編織 媽媽團隊 ／噶瑪蘭 族</p>	<p>香蕉絲布 餐墊組</p>	<p>香 蕉 絲 布</p>	
<p>I-LI(高梅 禎)／阿 美族</p>	<p>月桃蓆</p>	<p>月桃</p>	

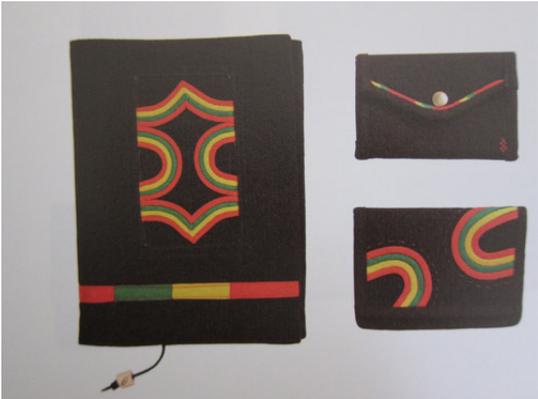
<p>設計：陳淑燕／漢族； 工藝師：Towak · Toyaw(陳儀健)／噶瑪蘭族</p>	<p>小魚簍燈 —森林系列； 擁抱自我的靈藥</p>	<p>竹子</p>	 
<p>彭春林／魯凱族</p>	<p>纏繞系列</p>	<p>綿、麻</p>	

<p>黃美花／ 阿美族</p>	<p>花器、置 物籃</p>	<p>打 包 帶</p>	
<p>黃美花／ 阿美族</p>	<p>我的 OtaI 手環</p>	<p>再 生 皮</p>	

(二) 色・紋：織紋、琉璃珠

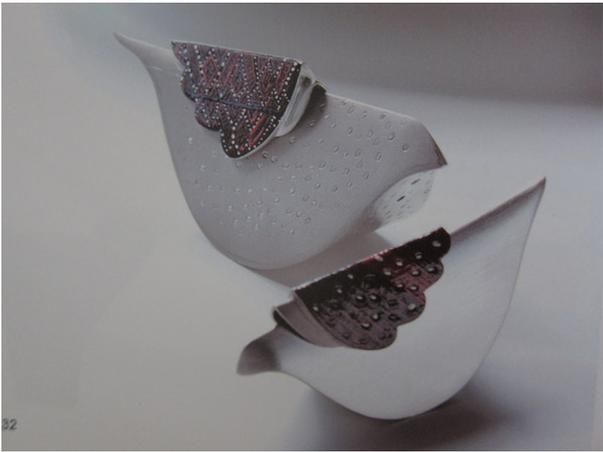
<p>座 椅 設 計：朱墨 形象設計 廣告有限 公司 泰雅傳統 織品：野 桐工坊／ 泰雅族</p>	<p>織紋座椅 組；「飛翔 系列」絲 巾</p>	<p>布</p>	
---	--------------------------------------	----------	--

<p>連美惠／ 太魯閣族</p>	<p>皮件</p>	<p>苧 麻、牛 皮</p>	
<p>設計：王 昱心； 製作：艾 克興業股 份有限公 司、吉揚 藝術陶藝 企業有限 公司； 手 工 製 作：王昱 心、王李 玉燕</p>	<p>琉璃珠杯</p>	<p>陶瓷</p>	

<p>圖案設計：雷恩／排灣族</p>	<p>隨身碟</p>	<p>壓克力</p>	
<p>陳秋芳／卑南族</p>	<p>Puyuma Ruma</p>	<p>布</p>	
<p>原社·卡塔文化</p>	<p>「原色印象」卑南族、阿美族、排灣族色紋三件組</p>	<p>布</p>	

(三) 紋・神話

<p>高吳惠琴 ／排灣族</p>	<p>原藝盤組</p>	<p>金屬</p>	
<p>朱墨形象 設計廣告 有限公司</p>	<p>百步蛇時 鐘、陶瓷 杯組</p>		 <p>Set of ceramic cups Design:redblackdesigns Manufacture of str sticks: Qin Creative Arts Gold Studio</p>

<p>希力創意 公司</p>	<p>史前文化 舊香蘭遺 址系列產 品</p>	
<p>劉晏甄／ 漢族</p>	<p>「占卜 鳥」胡椒 鹽罐</p>	<p>金屬</p> 

<p>不舞·阿 古亞那／ 鄒族</p>	<p>山豬系列</p>	<p>木</p>	
-----------------------------	-------------	----------	--

附錄二 研究分析

一、展示分析

	展示取向	展示手法
「微弱的力與美（來自部落的聲音）：當代臺灣原住民創作的文化展現特展」	對族群認同的文化行動者取代了以血緣分類的族群界線，文化行動者以第一人稱詮釋文化的發聲方式，是認同中的文化復振，也是新文化的創造。	先舉辦活動、後有展示。特展的展示是類似文件展的展示方式，並以「敘事性」的展示手法來彰顯主題重點。
「形、色、紋、質：臺灣原住民生活美學的微觀之旅特展」	針對傳統的族群物件「微觀」而來轉化、製作出符合現代生活使用的新製品，新製品物件加入了西方美學的設計概念，不再是完全地依附族群舊有的秩序觀。串連起傳統物件與當代生活物件之間功能性、歷史性的連結。	以「情境式」的展示手法，透過將「傳統文物」與「新製品」併置，及空間環境的營造，串連起傳統物件與當代生活物件之間功能性、歷史性的連結。
史前館	依循著人類學學科的知識體系，除了打破族群分類的方式，並以文化全貌的概念來理解原住民族群的藝術表現，所有的展示策劃實踐總是建立於傳統族群文化的基礎之上。 在建構展示的過程將重點聚焦於族群「物質」或「事件」整體的探究並表達其觀點，不特別彰顯單一事件或個人	

	的價值。	
「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」	以美學脈絡的發展策略將篩選出的作品以「精品」的方式展出，展場中白盒子空間的設計更能區隔原住民藝術傳統的「原始」、「樸素」印象。	依照高更的繪畫主題名稱做為分類的依據，再將藝術作品置於其脈絡中是「分類學式」的展示手法。
「《山海子民的追尋之路》蒲伏靈境：南島當代藝術」	特展中的作品不再完全地與族群文化密切結合，具有原住民身份的創作者對於藝術家一詞的認同，並開放了創作的族群界線，透過創作與族群對話、與自然對話更與自己對話。	強調由主題延伸而來故事線的建立，是「敘事性」的展示手法。 藉由展示物去拼湊出策展者的意圖。
高美館	高美館面對原住民當代性的呈現，則是重視原住民主體透過藝術行為所展現的個人特質及作品的美學性。企圖將原住民當代藝術的品味從形式、觀念的角度直接提升至國際、精緻藝術的討論之中。	

二、臺灣原住民當代藝術發展

時間	臺灣社會背景	民間原住民藝術發展情況	博物館機構發展	原住民藝術展覽名稱
1908			臺灣省立博物館開館。	
1928			臺大人類學系標本陳列室成立。	
1945	日本二次大戰失敗，結束對臺的政權			
1949	臺灣進入戒嚴時期			
1951		臺灣省山地施政要點；臺灣省山地人民生活改進運動辦法		
1953		促進山地行政建設計劃大綱		
1954	教育部所籌建的一系列總稱為「南海學園」的文化設施		。	
1956		「山地手工藝講習班」結業成員輔導	中央研究院民族學研究所附設博物館成立	
1963		「臺灣省山地行政改進方案」		
1972		雄獅美術原始藝術特集報導		
1975		撒古流·巴瓦瓦隆於三地門展開田野調查的工作		

1980	文化的基礎建設，二十一縣市的文化中心的設置。1980-1986			
1981	「文化建設委員會」(以下簡稱文建會)成立	撒古流·巴瓦瓦隆製作失傳的陶壺工藝		
1983			臺北市立美術館開館。	
1984	臺灣原住民權利促進會成立，發起把「番」、「山胞」、「山地人」正名為原住民的行動	撒古流·巴瓦瓦隆成立工作室，從事培訓石雕、陶藝、木雕人才		
1987	臺灣解嚴。原權會發表「臺灣原住民族權利宣言」		臺灣原住民文化園區開館	
1986		林益千於臺東縣立文化中心展出〈蘭嶼之旅木雕系列個展〉	國立自然科學博物館開館	
1988	蔣經國總統逝世，李登輝總統繼任	臺灣省山胞社會發展方案執行作業要領	臺灣國立美術館開館	
1991		雄獅美術新原始藝術特輯 拉黑子·達立夫返鄉，從事文史調查與木雕創作 建和部落的頭目藝術家哈古在臺北雄獅藝廊的個展		
1992	李登輝總統首次以國家元首的身分接受原權會及	拉黑子·達立夫於雋永藝術中心聯展	國立臺灣美術館	第一屆山胞藝術季美術特展

	長老教會為代表所提出的「正名」訴求	尤瑪·達陸返鄉於象鼻部落展開泰雅文化的復興工作		
1993	聯合國國際原住民年 文建會推動「社區總體營造」	安力·給怒於臺北彩田藝術空間舉辦〈畫靈系列〉個展 陳冠年於臺東社教館舉辦個展 拉黑子於臺北亞地藝術中心舉辦〈驕傲的阿美族〉個展 臺北車站大廳，原住民手工藝巡迴展		
1994	國民大會修憲將憲法增修條文之山胞修正為原住民	安力·給怒於花蓮文化中心〈新意象系列〉個展	高雄市立美術館開館。 順益臺灣原住民博物館開館	
1995	原住民得回復傳統姓名	白光勝牧師成立布農文教基金會。 希巨·蘇飛魚臺東縣立文化中心舉辦〈阿美族的舞者〉個展 花蓮雙隆營造公司所舉辦的〈花蓮山海觀阿美族木雕藝術祭聯展〉。參與的藝術家有：魯碧·司瓦那、袁志寬、阿水、希巨·蘇飛、林益千、黃約瑟、達鳳、彭賢清		

1996	臺灣首次民選總統 臺灣成立中華民國原住民族相關事務的最高主管機關「行政院原住民族委員會」成立	拉黑子·達立夫遭東管處退件 阿水·希巨·蘇飛、林益千、達鳳等人於花蓮山海觀藝術中心展出〈阿美族木雕藝術季聯展〉 財團法人布農文教基金會〈原住民六族石雕創作展〉	臺北市立美術館	安力·給怒「愛·生命·尊嚴」創作個展
1996			清華大學藝術中心舉辦	原生、族群、韌力：原住民藝術展
1997	國民大會修憲將憲法增修條文之原住民修正為「原住民族」		國立臺灣美術館	臺灣省86年原住民傳統工藝展
1997		臺灣民俗北投文物館〈臺北原住民文化祭-文化藝術聯展〉	臺灣省立博物館	原住民月原住民藝文聯展
1997			元智大學人文藝術中心	「原生之舞」展
1998			臺北市立美術館	臺北原住民文化祭：臺灣原住民現代藝術展
1998			國立臺灣美術館	原住民傳統工藝展
1999		大安森林公園〈第一屆雕鑿山海情〉 原住民的工藝世界	臺北市立美術館	臺灣與加拿大原住民當代藝術聯展

		—傳統、創新與商機研討會 臺東縣政府舉辦首屆南島文化節		
1999	民進黨總統候選人陳水扁簽訂「原住民族與臺灣政治新的夥伴關係」文件		國立歷史博物館	祖先、靈魂、生命：臺灣原住民藝術展
2000	陳水扁當選總統，臺灣首次政黨輪替	臺東開始舉〈南島文化節〉 布農文教基金會臺灣原住民現代藝術中心成立，林育世任現代藝術中心主任，此時布農部落為東海岸藝術家聚集之處 因拉黑子事件的觸發，布農文教基金會舉辦〈臺灣原住民現代藝術座談會〉 國立歷史博物館 〈大地之歌：奧克拉荷馬印地安藝術創作展〉		
2001		第二屆臺灣原住民現代藝術座談會		
2002	陳水扁總統與原	以魯碧司瓦那、饒	國立臺灣史	微弱的力與美—

	<p>住民各族簽署「原住民族與臺灣政府新的夥伴關係再肯定協定」</p> <p>「行政院原住民委員會」改名為「行政院原住民族委員會」</p>	<p>愛情、安聖惠等人促成的金樽海灘〈意識部落〉</p> <p>第三屆臺灣原住民現代藝術座談會：創新與認同</p> <p>史前館原住民社區參與計劃系列：升火祭場搭盧岸</p>	前文化博物館開館	當代臺灣原住民創作的文化展現
2003		<p>高雄市原住民委員會主辦〈強烈意念：臺灣原住民女性藝術家聯展〉</p> <p>國立歷史博物館〈原生與創生：加拿大原住民藝術家作品展〉</p> <p>臺北當代藝術館〈圖騰大地：澳洲當代原住民藝術展〉</p>		
2004		林育世於高雄市政府原住民事務委員會南島藝文展場策劃〈祖靈的解散與重聚：臺灣南部與東海岸原住民藝術展〉		
2005	立法院公布「原住民基本法」			
2006			高雄市立美術館	前進南島：95年兒童美術館藝術

				家駐館計畫
2007			高雄市立美術館	南島語族當代藝術系列
2009		由賴純純策劃的 〈成大美麗後花園 一場域裝置藝術 展〉		
2011			國立臺灣史 前文化博物 館	形色紋質：臺灣 原住民生活美學 的微觀之旅
2011			臺東美術館	2011 第一屆南島 美術獎」徵件展 暨「反景入深林 － 1980 年代前 的臺灣南島美 術」特展
2012	文建會升格為文 化部	2012pulima 藝術獎		

附錄三 訪談記錄

一、李俊賢

我：您是什麼時候到高美館工作的？什麼時候開始關注原住民藝術的問題？

李：我 2004 年到高美館當館長，但我對原住民文化是很早就有興趣，但到美術館之前，對原住民文化的接觸都是比較片斷的、隨機的，因為我住高雄以前就常常都一些朋友會去跑部落，他們跑完回來都會跟我講一些他們的經驗，我約在 30 年前，那時我剛退伍，第一次參加好茶部落的豐年祭，去的時候我印象很深，因為跟我們平地人是很不一樣的，因為豐年祭他們就會把正式的傳統服裝穿上，然後也會吃一些它們傳統的食物，這些對我來講都是新的經驗，他們在豐年祭裡就會跳舞，因為我皮膚很黑，被誤以為是其他部落的人，那個經驗對我來講很特別，不管是我看到的或是我個人的遭遇，就覺得那個是跟我們平地人生活很不一樣的地方。第一次真的面對面，就是這次。真的要很正式去關心還是要到美術館去的時候了。

我：是在 2004 年之前就有這個想法，還是進入高美館當館長後才慢慢有這個想法的浮現？

李：我去美術館後來對原住民的了解比較密集、也知道了比較多後，加上以前比較沒有一個動力讓我去真的把它當一個很正式的事情做，但後來我去高美館之後，以高美館的條件，讓我覺得我應該去做原住民藝術這一塊，第一個，高雄美術館以前第一任的館長黃才郎把雕塑與書法當作高美館發展很重要的方向，因為他作雕塑的典藏所以很自然地就把原住民的作品蒐藏了進來，因為到目前為止，大部分的原住民創作還是以立體為主，所以高美館作雕塑的典藏自然就會有一些原住民的東西。另外，我去高美館之後就發現高美館沒有競爭力，不用說到國際，在臺灣都沒甚麼競爭力，後來在 2004 年我進館之後看到當時屬於原住民部份的典藏，我覺得他已經有一個基本的基礎，以即我覺得高雄美術館以後如果要跟其他館方競爭，除了南島這個議題之外，我覺得其它就沒有甚麼空間了。另外還有一個很特別的契機就是，在 2003 年那時候屏東有一個魯凱族的藝術家，叫做杜文喜，他到伊斯坦堡去參加雙年展，在那個展覽裡面聯合國教科文組織頒給他一個獎，他的作品我看過，覺得相當好，所以我覺得如果是由高雄美術館來做原住民當代藝術這一塊，像杜文喜這樣的藝術家可以讓他們進來，他們也可以表達出我們熟悉風格之外的另一種風格。我當館長大概半年之後（約 2005 年）就開始有這樣的想法了，其實從 2005 年就有開始在做了，2005 年美術館就去蒐藏杜文喜的作品，蒐藏了八件，大概把他最重要的作品都蒐藏過來了，還有潘阿俊、SIKI，大概 2005 年的時候就開始有在做這樣的事情。

我：能否談談杜文喜的作品到伊斯坦堡去的契機？

李：2001 年杜文喜的作品有被帶到臺北的華山，那時候黃海鳴弄了一個「驅動城市」，他那時候應該是配合臺北的雙年展，那個時候一些屬於不是官方系統的策

展人，臺北雙年展的模式他們覺得應該要有另一種模式來表達出來，在那個展覽裡面屏東有一個藝術家叫張新丕，他就把杜文喜帶上去，那個時候我是掛策展人，張新丕的作品當中，他把杜文喜帶上去，那一年剛好日本有一個很活躍的策展人：長谷川祐子他有去看那個展覽，那個時候他剛好要策劃伊斯坦堡雙年展，他是 2001 年伊斯坦堡雙年展的策展人，他有看到杜文喜的作品，便邀請他去參加。（促成高美館發展南島當代藝術）基本上有這三個機緣：1、美術館的競爭力，2、高美館本身就有屬於原住民的典藏，3、當時還散佈在民間的原住民藝術家，我認為這麼國際性的一個場合都可以給他一個獎，這也成為了一個非常有說服力的理由，所以我覺得這評估三個條件後，這個面向是可以做的，而且說真的如果沒有做高美館就沒甚麼競爭力的，就決定做了。一開始的時候很多人都覺得原住民不就做一些工藝、刻一些百步蛇，這種怎麼可以變成美術館的展覽品呢？所以那時候一方面我也比較注意臺灣這邊的藝術家，另一方面我也覺得要做這個事情一定要走國際化的路線，因為臺灣人就是這樣，如果沒有走國際化大家也不會來看，但是你有這種國際化的內容，一般人會比較願意來看。一方面在我覺得做這個事情的前幾年，大約是 2003 年的時候（經更正為 2005 年），那時候史前館有開一個研討會，有邀請很多學者來發表論文，其中有一個澳洲的學者在研討會上的論文就表達了臺灣的原住民應該是目前散佈在這幾萬公里遠的南島族群的祖先，既然臺灣有這種條件，我們在做南島的事情他會更有正當性，也更有一種發揮的空間，所以決定要做南島當代的另一個重點就是要國際化，但那時候真的就只是一個概念而已。

我：這個計畫是在什麼時候向市政府提出的？

李：我是在 2006 年的時候提出的計畫。跟賴坤成去新喀里多尼亞跟坎培拉，還有我後來去的紐西蘭給我很多的資訊，怎麼樣做這個事情我的頭緒也在這過程中越來越清楚，所以在回來之後，把計畫寫得更周嚴後就向市府提出了申請。剛好那個時候葉菊蘭也很重視這個計畫，它也說如果這個計畫辦得成功的話，高雄會變成整個南島當代藝術很重要的一個地方，所以在預算上他也非常地重視與支持。整個事情我覺得有很多貴人。

我：2007 應該是原住民藝術家大量進入美術館的開始，當他們進入這一個全新又陌生場域的同時，能否請您談談當原住民藝術家大量進入美術館的時候，你們的合作方式與對話方式？

李：除了拉黑子之外，其他都是第一次，跟他們接觸其實跟平地的藝術家是不太一樣的。進入美術館這件事其實它們是很高興也很興奮的，確實不管怎麼樣美術館對一般人來講尤其是對藝術家來講是一個很重要的空間，能夠進到裡面也代表了一種被肯定，所以沒有說服的問題。

我：我在「超越時光·跨越大洋」一展中看到策展人是您與卡納克文化推廣處：棲包屋文化中心館長艾瑪努耶拉·卡薩耶胡，在此次的展覽中，除了主題之外，在展示中的子標題是延續高更的「我們是誰？我們來自何方？我們往何處去？」三部曲展開主題，能否談談您的策展人角色，及作品依循著此三類被區分開來

的展示意義？

李：我把第一個展覽的來龍去脈先跟你釐清一下，第一個展覽非常地特別，因為我決定要做這個南島當代藝術的時候，就決定要走國際的路線，但一開始真的找不到什麼頭緒，因為這個跟一般臺灣美術館在辦的展覽是很不一樣的。臺灣的美術館如果你要辦奧賽就去找奧賽美術館，要辦羅浮宮的展就去找羅浮宮，都是找現成的資源，但你要辦這個南島當代藝術，要國際性的展覽你不知從何做起，所以那時後我就到處去請教人嘛！後來經過很多人的牽線，有個關鍵的人物：賴坤成，我認識他的時候他是臺東市長，後來他有當立委，因為他對原住民很有興趣，他在當臺東市長任內的時候有與其他海外的其他城市結為姊妹市，他都去找像斐濟、我記得他跟斐濟有一個城市是姊妹市，一共有二個，他很認真在姊妹市的交流上。在 2006 年（曾媚珍出國報告更正 2005 年年底）的時候，他給了我一個消息，他有一個姊妹市，是斐濟的一個小島(39:41)叫做卡達烏省(Kadavu, Fiji)，當時那個姊妹市有一個慶典，邀請他過去參與，那時他就問我要不要一起過去，我當然很開心的就答應了，但最後因為一些因素我沒辦法參與這個行程，後來我就請高美館內的一個研究員跟他一起去，在他們的行程中，後來有去本島，真的機緣很巧合在他們到本島的時候，剛好本島有設一個組織，是太平洋美術館的一個協會，當時的秘書處設在斐濟，如果再慢個一、二年那個秘書處就會搬遷到萬那杜，但剛好就是那麼巧秘書處還在斐濟的本島，當時機構裡的人就跟我們的研究員講說 2006 年的年中（更正 2006 年年初）2006 年 1 月 29 日至 2 月 2 日，共 5 天在澳洲坎培拉國立澳洲大學 (A.N.U.- Australian National University)舉辦的太平洋島國博物館協會 (PIMA, Pacific Islands Museum Association, 簡稱 PIMA)之年會及亞太太平洋週(Asia Pacific Week)之有關太平洋博物館文化遺產研討會，當時我們的研究員有向對方提到高美館要做南島當代藝術一事，我覺得這樣的機緣很好。後來我們在參與研討會之前順道到新喀里多尼亞「棲包屋文化中心」(Tjibaou Culture Center)參訪。去了之後，我的構想就在那邊得到了答案。棲包屋那邊的典藏完全是南島當代藝術，主要是美拉尼西亞系統的，包括萬那杜、新喀里多尼亞、巴布亞紐幾內亞，波里尼西亞也有，但主要是美拉尼西亞系統的。（因為新喀里多尼亞是美拉尼西亞系統，它們主要還是以那個為主）不管怎麼樣，他們已經在做南島當代藝術這一塊了，而且它們已經有相當多的典藏品了。他們那時後館長好像去巴黎我們沒有遇到，但研究組長在，我後來就把名片拿給他們裡面的人看，當時主要負責的就是他們的研究組長出來跟我見面，我就把我的想法跟他講，他很高興，說我們是不是可以來做藝術家駐村的計畫。

我：所以一開始的想法是談藝術家的駐村而不是展覽的交流？

李：因為那時後還沒遇到館長，所以那時後應該還不方便做一個權限上那麼大的決定。所以當時馬上就答應他藝術家駐村的這個合作計畫。在結束了新喀里多尼亞的行程之後，接著我們就到坎培拉去開會，在那邊就遇到棲包屋的館長，當時相談甚歡，當時我很多想法他都很認同，像我提到現在整個社會都開始都會

化，反而是這種在邊緣地帶的南島族群的很多生活智慧可以提供我們這種在都會生活的人的一種參考，這樣的一個觀點對方也是很認同，他也提到棲包屋也很想要走出來，因為新喀里多尼亞是一個很小但很有錢的國家，我提到我們 2007 要有一個南島當帶藝術計畫，當時我們在那邊就有了一個初步的共識，他馬上提出建議就是他可以提出一些典藏品讓高美館來展覽，那另外他也當時馬上就說展覽的費用他願意跟我們分一半，另外他也推薦一個澳洲的學者來當策展人，在那邊我們就已經談到很細節的部份了，而且他也給我們很好的條件，因為臺灣的美術館通常都是買單的一方，很少有願意有各分一半的國際合作。對方很爽快，也有另一方面是對方很有錢，因為新喀里多尼亞至今還是法國的殖民地，法國給予很大的支援，所以它們也比較有條件做這樣的事，也因為這樣子的牽線，所以原本的設定的目標也開始明朗化，覺得可以開始做了。2007 年的年初我也跑到紐西蘭去，去 Wikato museum 那邊找了一些作品。毛利人原先從 Cook Islands 那邊過去的，一開始它們只在沿海，Wikato 是一個它們開始往內陸開始定居的起源點，因為 Wikato 是一條溪，它們很擅於開船，所以 Wikato 也算是與毛利人很有歷史淵源的地方。我去那邊就剛好看到一個毛利系統很重要的一個藝術家，叫做 Fred Grahn，算是當時毛利系統中最重要的一個當代藝術家，我在那邊就看到他的二件作品，我就等於也跟他們借展，當時那二件作品也有到高美館展，而且那二件作品可能是當時那個展覽最是最受矚目的，他是做一隻老鷹飛出籠子。當時有這樣的情形，在這個展覽中如果你要問這個展覽中有幾個策展人，應該要說有好幾個策展人，因為臺灣的展覽品基本上是我去蒐集資料、去整理負責的，那新喀里多尼亞那邊的其實是他們的館長授權給澳洲的學者 Susan Cochrane 請他整理的，另外紐西蘭那邊的當然是我去找的，但是彼此的作品基本上都會互相看過，基本上都是互相尊重，我們提的他們不會有什麼意見，他們提的我們也不會有什麼意見，但所謂什麼樣的人是策展人來講，就展覽品的部份其實是有好幾個，但整個高美館的展覽呈現那又是高美館的研究員做的，那個時候是黃培宜在做這個事情。

我：那能否談一下關於高更「我們是誰？我們來自何方？我們往何處去？」三部曲展開主題？

李：這個是 Susan Cochrane 建議的，我覺得他是要把南島當帶這個議題跟高更產生一種連結，但這是我的推測啦！我覺得這也 ok，因為我也一直認為高更是南島議題當代化很重要的一個人，確實因為他，整個波利尼西亞的文化才用當時十九世紀的藝術語言表達出來。如果說南島藝術的當代化，我覺得他是一個相當指標性的一個開始。

我：是因為在他之前也是比較偏向傳統、並沒有用當代語彙去表現出來的藝術嗎？

李：一方面是這樣，另一方面是因為沒有用藝術的角度去看南島文化，以前都是屬於人類學的，並沒有屬於世界藝術的觀點的。高更算是第一個。

我：展覽中藝術家的分類是怎麼把它們分別排到這三個脈絡裡面去的呢？

李：這個部份主要是 Susan Cochrane 做的。

我：臺灣藝術家的部份也是嗎？

李：他會給我們他的想法，我們看過，基本上 Susan Cochrane 也還蠻專業的，他的決定我們當然會看，但基本上我們不會改變他的決定。

我：他在分類上的想法是按照藝術家的年紀嗎？還是創作的背景？

李：主要是從內容來判定，我們從哪裡來？這基本上是談母體文化的議題，我們是誰？是談我們現在的處境，比如說他們現在的政治處境、社會處境，這個其實在藝術家的作品是很容易看出來的；我們往何處去？在談未來，我們的一個理想是什麼樣。應該是這樣講，不只是臺灣，整個全部的南島系統的藝術家，其實這三個題目還是目前它們最大的課題，因為他們是被邊緣化的族群，這樣的問題它們是每天都在面對的，跟我們平地藝術家不一樣，所以第一次展覽我覺得拿這樣的一個題目來當副標我覺得是相當合適的，因為這確實是他們目前很切身的議題。

我：我會這麼問是因為我覺得藝術家在談一個概念的時候，他可能母體文化跟現代處境一併談了，可是他卻被這樣分類。

李：的確是會這樣子的，這個時候到最後就是策展人的觀點了，他會看是不是哪個部份談得比較重就把它放到那裡去，這種東西我覺得難說那麼絕對，因為有時後也會有一念之間的問題。

我：所以臺灣的藝術家也是 Susan Cochrane 去分類的嗎？

李：對。

我：當初設定南島當藝術計畫發展，以藝術家是否具有原住民「身份」來作為選擇的標準與區隔嗎？

李：沒有。一開始我的設定就是一種「議題」取向而不是「血緣」、「族群身分」的取向，所以向第一次在攝影的部份王有邦、潘小俠等人就不具有緣住民身分。

我：在我的觀察中，攝影一直以來都可以是漢人的身份，但藝術創作的好像就比較沒有這樣身份的人存在，因為在我的理解中攝影一直是以一種「他者」的眼光去看原住民社會，好像一直以來臺灣在看原住民這個區塊都會一直是由漢人去紀錄與詮釋，可是如果在做藝術創作的部份，好像就比較需要有原住民的身分在。但高美館當初沒有這樣的限定嗎？

李：沒有。但也的確沒有這樣的藝術家被我們看到。在選件上，我們考慮的主要還是是否有「當代意識」這件事，不然早期像陳進、顏水龍這些藝術家他們都有一些跟原住民有關的題材，但是我覺得以那時後 2007 年在做這件事來講，那種東西我覺得已經有一點古典了。

我：是指高美館對於南島當代藝術的發展，就把作品時間定在大約 1980 年後這個區塊的發展現況是嗎？

李：是的。

我：針對您在「超越時光·跨越大洋」的展覽專輯中您的專文寫道：就嚴格或現實的角度而言，臺灣《南島》族群的傳統「藝術」，實依存於其傳統部落社會，在整體社會現代化之後，這些傳統「藝術」多半已失去其附著、發展的基礎，除

了舊記憶保存與觀光考量，在當代社會繼續「創作」傳統《南島》藝術，其實並不具延續族群文化意義。能否就此觀點再多加說明？

李：其實我這段話是講得比較極端，因為過去南島的姑且說他是藝術，像排灣族的祖靈柱像那種東西在族群裡是一種精神寄託的標的物，過去的很多傳統的南島藝術品他是具有這種功能的，但後來這些南島藝術家作的東西目地上已經不完全是這個樣子了，他們可能做得東西就很純藝術，已經不依附在他們傳統的儀式裡面，傳統的節慶上面，所以就是說也因為這樣，他們會更純藝術一點，因為既然傳統文化那個部份好像當代的藝術家至少沒有那麼大的空間去參與這個部份，一個藝術家可能一年生產 1.20 件作品，他沒能有那麼多介入的空間，他們生產的東西可能就會因此脫離傳統文化的部分，但是這個不代表他們跟傳統的部落沒有關係，我講的是說跟他們傳統的儀式不連結了，以前他們做的東西跟儀式是會連結的，現在已經基本上是不太容易去連結這個部分了。

我：所以此處的「傳統」指的是「傳統儀式」而不是整個部落的傳統，是嗎？

李：是的。

我：當初在規畫這三檔特展的時候，有沒有期待藉由這三檔特展來呈現出一個甚麼樣的時代特色？還是說先以大量曝光的方式先讓大家都先看到作品？

李：其實我到後來就已經有感受到，這些藝術家的作品有種 power，這個 power 我希望至少臺灣的觀眾可以感受到，展出來之後確實我覺得有達到這個目的。

我：所以當初最初的想法就只是要把這個 power 給大家感受到，是這樣的嗎？

李：是的。但這是很表像化的，這個之外他很多脈絡你還是可以慢慢地把它表達出來，但是重點就是說一開始展覽的一種能量，你假如沒有做到的時候，你後續要講甚麼人家也不太願意聽了，這是很現實的，你一開始出來的東西大家有感覺的話，你接下來要說甚麼話大家會比較願意聽。

我：所以從一開您就已經很確定第一檔展覽您就是要讓大家看到具有當代性，有當代意識的藝術家，要讓一般的民眾知道原住民藝術已經不是我們想像傳統的那個樣子了。

李：對。

我：謝謝您接受訪談。

二、曾媚珍

我：能否談談「南島當代藝術計畫」發展的契機？

曾：其實我們直接走當代跟妳做研究所面對的問題是差不多的，你的單位或你研究領域的一個限制或是我們的優勢，你會衡量自己你大概可以怎麼做。我們就跳過現在已經存在的那些文物，或是部落裡面的工藝，我們就直接跳過那個區塊，就直接面對藝術家。我們從藝術家著手去面對當代藝術，這大概是我們衡量了自己的條件、資源後決定走原住民當代藝術這個區塊。面對原住民當代藝術這個區塊，在 2006 年當我們去訪問這些所謂的原住民藝術家，他可能會先跟你作一些釐清，比如說他會跟你說我們部落裡面沒有藝術這件事，我們沒有藝術家身份這種人，所以當初我們要開始做的時候，我們要把這個身份跟觀念去跟原住民藝術家去做一些溝通的時候，大家在認知上是會有一些差異的，所以我們在做這種工作，其實有時候是一種概念上的互動，我是說覺得不錯這幾年這樣做下來，跟我們合作的藝術工作者也願意嘗試地進入到「當代藝術」的這個區塊來，所以我說其實原住民的當代藝術歷史其實很短，如果硬要追溯 1990 年雄獅美術報導的哈古他如果也算的話，那這樣大概二十年的歷史，可是如果你認真的看看當時所報導的藝術型態跟現在的藝術型態是完全不同的，所以你甚至可以說臺灣原住民的當代藝術大概只有五、六年的歷史，就它們願意接受當代藝術的概念，他們願意嘗試走這種當代藝術的手法，進到美術館的系統裡去有一些活動、展覽的執行，他們才慢慢地願意出來做一些嘗試，有些人會有個疑問，認為原住民藝術家拿掉原住民的身份後，他們有辦法和漢人做競爭嗎？這一直都是個大問題，但我認為它的歷史還太短，不應該在這個時候下結論，我們開放給他們去試煉的這個機會大約五、六年，所以他們練習的機會也很短所以也不太會直接地把他們放到臺灣的當代藝術、世界潮流的當代藝術裡面去思考，因為這兩這之間目前是有落差的，這個落差不是指技術上，藝術創作上的好或不好，優或不優，而是一個概念性的問題，當代藝術是一整個西方的概念，那你要讓原住民去接受這種東西，你必去給他一點時間不管是認同或是篩選，他自己去選擇要或不要你要給他一點時間去選擇，我只能說現在是練習的階段，跌跌撞撞的，有些東西你會覺得欸進入某種成熟的樣態，部分好像又缺少甚麼樣的元素足夠成為當代藝術這樣子的一個範疇，其實這個部分是有一點點的左右為難。

我：能否談談南島計畫中的三檔特展及駐館活動？在我的觀察中，超越時光·跨越大洋這檔展覽是採取一種多人式的，幾乎把當時臺灣可見的原住民藝術家作品都放到裡面去做展示，而不是一種議題式的展示方式，可以談談為什麼這麼做嗎？

曾：這檔特展算是一個交流展，你問到這個展覽的題目是怎麼來的，其實我覺得這檔展覽的主題並不是那麼重要，我覺得他純粹就是一個高美館跟新喀里多尼亞樓包屋的一個交流展，我們就借他們的典藏品與我們這邊的原住民藝術做一個

交流，那他的典藏品有九十幾件數十個藝術家，臺灣總不可能就只是幾個人對不對？所以我們相對的也用交流的方式來辦這個展覽，但是當初棲包屋的整個典藏是由柯素翠女士幫助建立起整個典藏架構的，所以那個時候就請他來協助我們去做這個策展的工作。

我：所以那檔特展的策展一開始是由您與柯素翠一起共同策劃的？

曾：可以這麼說。早期的時候是我們二個一起工作的，後來由當時的館長接手去做。2006的5月我這邊就邀請他過來，讓他也了解一下臺灣的原住民藝術，因此我們的想法也越來越具體，到底用甚麼樣的形式來進行兩邊的交流，讓臺灣的原住民南島的這個身份可以去跟南太平洋原住民的南島身份做一個連結，臺灣的原住民的問題在於我們一直都是講中文，但畫了一條線菲律賓以下講的就是西方的語言，所以很自然地臺灣南島語系的原住民就因為語言的關係被切開來了，所以南太平洋在談南島當代藝術的時候，幾乎沒有我們臺灣原住民藝術家的位置，我們也看到了這個問題，我覺得那是語言造成溝通的問題，因為在語言學及人類學裡面，臺灣在南島語系的位置是很重要的，他是整個南島語系分布的最北端，可是我們原住民的藝術跟整個南太平洋是切開的，它們在從來不知道臺灣的原住民尤其是當代藝術這個區塊，他們不知道臺灣的原住民在進行當代藝術的創作，所以高美館在這個地方就很重要，我們必須突破語言的障礙，讓他們原來的文化系統是相連的狀態下把它們扣合起來。

我：所以高美館當時的想法是想要扮演一個把他們串連起來，中介者的角色嗎？

曾：對。

我：能否談談蒲伏靈境一展？

曾：其實從題目的構思開始，我就一直在想要怎麼樣把我體會到的原住民現況給表達出來。

我：那是怎麼去選出這五位藝術家的？

曾：我先從題目來講好了，蒲伏本身就是一個必須很努力往前爬行的一個動作，那時候我在看整個臺灣的原住民要進入當代藝術這個區塊，其實他們在生活上本來就很困難，可是又必須在那個時間點去面對純粹藝術創作這一件事，我覺得他們是做得很辛苦的，到底能不能理解，其實也沒有人知道，只能半猜，好像理解也好像不理解，所以對我來講原住民要進入當代藝術這個區塊，他必須很奮力爬行，他必須花很大的力氣，才有辦法可能達到想要講的當代藝術的那個潮流，那原住民裡面不管是它們的一般生活，文化祭典、祖靈的概念是非常重要的，在任何地方他們都要升火，升火的目的是為了讓祖靈知道他們的位置，尤其是在那個設定的地標，所以我就把他們面對祖靈的這個概念，還有他們面對當代藝術這個區塊必須很奮力很努力的情況結合起來，所以就構成了蒲伏靈境的這個題目。

我：在這個部份我有看到您寫的文章，所以在訂定題目的部分除了您的構思還有跟藝術家一起討論，對吧？

曾：因為在討論的過程中，有的會選擇很輕鬆的題目，有很多的意見與聲音，後來

我還是採用了我掌握的那個意境，所以我選擇的藝術家基本上他就不是歡樂型的。

我：所以您選擇的藝術家是都是有著傳統文化的使命感，帶著部落的根，往前走的藝術家？

曾：對。他必須背負著某種包袱，某種使命往前爬，所以我選擇的藝術家就絕對不是輕鬆快樂的藝術家，那像我們在國外選件，也是一樣會選擇有這種意涵的藝術家來參與展覽，所以題目、方向訂出來之後，藝術家就很容易形成。

我：高美館在策辦南島計劃的時候，是有鎖定在南島語族的國家還是太平洋的區塊都是其關注的對象？

曾：如果在專輯中有提到太平洋島國等等的用語，那是礙於翻譯的關係，因為你如果講 *Austronesian Contemporary Art*，*Austronesian* 對一般人來說是一個很困難的字，像文言文一樣，那是語言學在用的字，如果你用一般的英文跟人家對話你講 *Austronesian* 不見得有幾個人懂這個字，所以在南太平洋，他們本來就在南島語系的範圍裡面，所以它們就直接講 *Pacific art*。高美館並沒有關注在澳洲這塊土地上，只是學者有去澳洲研究 *Austronesian Contemporary Art*，雖然澳洲的原住民不在南太平洋語系裡面，但畢竟澳洲在南太平洋算是一個學術位置比較高的地方，所以學者會過去研究島國的一些藝術，像柯素翠也是，他雖然在巴布幾內亞出生，但一樣是在澳洲受教育。學者要從島國產生很困難，就像臺灣早期的學者也是從國外回來的，所以在南太平洋研究南島藝術的大部分還是白人。如果你在高美館的計劃中看到了澳洲的作品，不能把他當成一個案例來看，應該算是一個差錯，如果多說甚麼沒甚麼太多意義。

我：所以您的意思是指並沒有要刻意去避開澳洲的討論，只是會將重點放在南島語系的國家，是嗎？

曾：對。

我：能否談談南島當代藝術應該在高美館被實踐的原因？這些特展在開展後，跟高美館當初的預期是一樣的嗎？

曾：綜觀臺灣的三座美術館，高美館距離整個原住民部落是最接近的，像早期的三地門，還有我們跟臺東之間，臺東那邊 2000 年就開始有漂流木的藝術創作，再怎麼算高美館就是離他們最近的，所以有些地原上的關係，還有我們在開館之後就陸續有蒐原住民的作品，所以我們跟原住民的接觸應該是比較早的。

我：您談到蒐藏的部分，是否高美館還是以原始藝術的名稱在蒐藏原住民的藝術？

曾：在籌備處的時候是這樣，但開館之後就不再搜原始的東西，因為籌備處時候的主政者基本上還是公務系統的，所以我是覺得他們那時候對一個美術館的建構是還沒有想清楚的，所以才有那一批東西出現，等到高美館開始要開館了之後，真正開始思考這個館的定位是甚麼，公聽會之後就開始很確定它是走當代藝術這一塊，所以現在的原住民藝術家作品被高美館蒐購後，是以他們作品的媒材去分類。

我：在這些特展舉辦了之後，能否談談高美館與藝術家之間的關係？

曾：我是覺得還算 ok，原住民藝術家其實多數都是很樂於跟人相處、交朋友的，所以我覺得我們跟原住民藝術家在我看來是一個很好的狀態，也許你可以去問問原住民藝術家是怎麼看我們高美館的，也許他們還是認為我們是一個公務機關，高高在上的單位，這不一定，你可以問問他們在這樣的一個政府機構中被策畫、被整理、被展示，那他們新的感覺是甚麼？

我：那您有聽過他們在這方面的聲音嗎？

曾：大部分是可以接受的，但是拉黑子可能就會有不同的講法。

我：所以高美館是希望提供一個當代藝術的舞臺，讓臺灣的原住民藝術家在這個舞臺上把整體的臺灣原住民藝術品質往上提升，而不是去顧到小眾的需求。高美館一直在辦展的過程中不是以議題式、個人的特質去辦展，而是以一種大眾的、交流的方式？

曾：對。

我：能否談談「跨越時光·超越大洋」、「蒲伏靈境」二檔特展中令您印象深刻的過程與藝術家？

曾：在「跨越時光·超越大洋」的部分，就是以現成的作品去選件並構成展示的，但「蒲伏靈境」是在一個題目出來了以後，大家針對這個主題、議題，藝術家為這個展覽作新的作品。每個藝術家都是為了這一個題目的意象在進行一件作品，那所以藝術家總是會以自己為主嘛！有時候空間的安排等等的就比較會有自己的想法，也許早期我們會以為原住民把自己擺放在藝術家角色這個位置沒有那麼在意，可是你真的要去定位的時候，大家還是會有一些堅持啦！

我：也就是說這些藝術家的作品是由主題訂出後，分別在自己的工作室中完成作品，再到展場來進行擺設的工作，您覺得有趣的地方在於他們在佈置自己作品時候的互動？

曾：我們那時展出的位置在高美館的 104 展間，在佈展的時候你會發現他們一起在佈展的時候，會在我們先前開會討論好安排好的位置中，在實際運作時，開始會去尋找彼此互動的關係並協調，他們藉由這個展示他們會去思考在這個空間裡面，他們和別人的互動會是如何？在裡頭找到自己最好的位置將自己的作品呈現出來。就是那種整體概念有時候會被提上來的，我覺得在這個部分蠻不錯的。

我：能否談談在佈展時他們彼此之間的溝通協調、還有對彼此的作品擺設的狀況？

曾：在這個過程中其實都還蠻順利的，他們對自己或對其他藝術家的作品其實都還蠻愉快的。

我：能否談談安力·給努於蒲伏靈境一展中的作品。

曾：他的這組作品是為了我們的展覽而做的。他的東西有些含意在裡面，但一定要看到原作，他有些線條看起來是文字，但近看它根本不是文字，只是一些很像文字的線條，安力是覺得這樣的表現就如同泰雅文化一樣，我們以為的泰雅文化當想要在更進一步地去探究泰雅文化是什麼的時候，又想不起來，就是那種尷尬，好像有文化，但文化究竟是什麼？好像很模糊。這是他的親身經驗，他

就會透過作品去轉化、表達。你看他整個作品用十字架的方式去呈現，他有三個十字架，這就是他身為牧師這件事情。即使他現在是一個牧師，但我只要一找他，就會激起他整個創作的細胞。因為他本身就有一個很紮實的底子，他那個底子其他人要趕都還要一段時間，所以以原住民來講他是最適合在美術館中展現他的作品的。

我：能否談談尤瑪·達陸在美術館的藝術創作與他平時在部落中複製傳統文化工作之間的連結？

曾：我覺得尤瑪要走藝術創作還有一些介面要處理，他的基本功很好，但你的創意部分，我覺得織品要去做藝術的轉換本身就很困難，因為藝術創作有時候就是一個爆點，那個爆點有時候就是靈光乍現。因為織布的東西就是很理性，它是要計畫的，它是要按照步驟完成的，這兩者之間是有衝突的你要用這種媒材去嘗試做藝術創作，努力看看。

我：能否談談撒古流於蒲伏靈境一展中的作品。

曾：撒古流於蒲伏靈境一展中的作品在展出後是有被高美館典藏的，他的東西在造型各方面你可以知道就是很到位的。蒲伏靈境一展中作品的構想是十年前就有了，只是在這一次的機會中才將他做出，所以他從計畫提出到完成是完全沒有改變地執行。

我：能否談談以策展人身份到部落選藝術家、選件的過程？

曾：我們最早也是從田野調查開始做起，去拜訪藝術家、去了解這個區塊有幾個藝術家，有時候你不知道有哪個人都是當場去才又發現才又臨時去拜訪的，我們也是做了好幾年田野調查，大約從 2006 開始，先開始做田調，爾後才有展覽的促成。

我：能否談談您做田調的經驗？

曾：其實我們的田調只是去認識藝術家，你至少要知道有哪些藝術家生活在哪些地方，他們的藝術形式是如何，知道他們每一個人創作的狀況是什麼樣子，作為高美館的一些 data base。

我：如果以館方的立場，能否談談原住民藝術為什麼要進入到美術館，在 2007 這個時間點進來，您的觀點為何？

曾：2007 在做我覺得早了一些，但也因為早所以反而可以讓原住民藝術家提前意識到他們的東西可以成為藝術這件事，給他們一個很大的信心跟期待，我覺得很好，那個追求的目標，以今年那路很會彎這個展覽來說，藝術家知道要在高美館辦成果展，他們就比較會戰戰兢兢，因為他們知道作品不再是完成就可以擺放在高美館中做展示，隨隨便便就可以擺在館內的某個地方，我們是會很認真去處理他們的展示，他們就不敢掉以輕心，我覺得這個就是一個正向的發展，就大家的態度都對了的時候，就會一直往前進，那如果一方的態度都要別人拉，人家也不能老是要花那麼大的力氣去拉你。

我：謝謝您接受訪談。

三、盧梅芬

我：可以談談史前館中的當代藝術嗎？是如何定義的？是希望詮釋文化這個部分是由原住民由自己的身份去詮釋，而不是透過別人去詮釋他們的文化這樣嗎？

盧：其實你講的這個概念已經過了這個張力期了，原住民身份主體，那個張力大概在 1990 年代初甚至 1990 年代底都還在，但現在已經不是他最有力道的時期了。當代藝術怎麼進到史前館來的，對我來說當代藝術跟上面那個層次我要處理我只是透過藝術這個媒介我想要處理的還是這個概念—我與他者的關係，我不希望原住民永遠是他者我其實是有一個教育理念在的，在我的腦袋裡的。

我們一直在強調差異，我從來不否認差異，但是因為太久（你看超過百年）一直強調差異，時間的累積，然後一直強調差異，我們認識的原住民我們就是覺得他跟我們不一樣。以陸森寶的創作為例他的歌曲裡面文化特質比較多，他不是「為君表演」的那個狀態，原住民幾乎都是要「為君表演」，他只要遇到主流社會，他就會自動地把自己弄成一副他者的樣子，可是他不是喔！他裡面的文化特質的歌，譬如說他的聖山他不是為君表演而是為自己內心而做，所以其實這個展有一個更高的理念在。但你剛剛提到為什麼當代藝術會進來？我覺得我不是為了做當代藝術而當代藝術，我只是會透過一些機會，把這些理念夾帶、偷渡到博物館裡面，前提這是一個，他有一個更大的知識壟罩在這個博物館上面，就是他者。會有當代藝術這個契機是因為公共藝術，你知道公共藝術設置辦法是 1997 吧！我們館弄公共藝術是 1999，就是我剛來博物館的時候，我們館是 2001 年開館，所以我們馬上就面臨到公共藝術設置辦法，所以契機就是透過公共藝術這個機制把當代藝術帶進來，你要知道的是在那個當下，1999 年原住民搞當代藝術的，我們是連手指頭都數不出來的數量，所以又回到剛剛那個優質的條件，像評審委員就會去懷疑，他會去質疑說我們是在辦公共藝術，我們不是在辦社會弱勢團體的輔助，所以他就是在看作品好不好，直接看藝術品本身，我們可以同理你，可以去同理你是一個社會弱勢者，可以去同理你的社會不平等，可以去同理一開始的不平等，但為什麼這二個要分開來談？就是又回到文化政策的藝術價值來談。因為他是用公共藝術的機制進來的，所以放在人類學博物館也不成問題，因為他不是典藏機制對不對，因為他是在公共藝術的機制進來的，他不是傳統博物館研究典藏、展示、教育機制下進來的，所以不成問題，我自己在博物館中我常常會去思考自己的角色，我把它視為是一個行動計畫，我是一個行動者，我會透過一些機會去夾帶進來，即便學藝術的人最厲害就是會夾帶和偷渡。

我：能否談談您認為的原住民當代藝術？

盧：我寫的「天還未亮」那本書是說當代，我是用時間去分類，這個時間可能就是這幾十年吧！史前館的比較重歷史的脈絡。但是你可以看到我書裡面有在探討甚麼是現代，從群體到個人性，還有你自己有沒有自主意識到那個部分，因為你知道像沈秋大跟哈古他沒有自主意識認為自己是在這個藝術世界機制裡面

的，他們沒有自覺，可是像拉黑子，他很清楚知道自己就是藝術家，我要在藝術圈裡面闖蕩。因為我自己也在寫，因為你知道那時候哈古被當作現代雕刻的一個轉折的那個歷史過程，其實沈秋大也是有被邀請去臺北展覽的，但是沈秋大不要，我在想如果沈秋大也去了，他會不會也是現代雕刻的代表性人物。

我：是甚麼樣的契機讓史前館能夠去談原住民當代藝術的東西，而不是從傳統文物及物件的擺設來陳列展示？

盧：我自己的觀察是因為我們是一個新的館，我們蓋好的時候，剛好原住民的主體性都起來了，所以博物館他自己會去調整說我們怎麼樣去呈現活生生的，而不是物件，是一個物到人的導向。可是你會發現我們的蒐藏政策還沒有轉過來。其實你應該去看我們這十年來，到底辦了多少原住民的展覽，然後藝術類的有哪幾個？

我：所以說當初在接這個公共藝術案的時候，就有想好要接這個展（微弱的力與美）了嗎？

盧：沒有，那時候還沒有想到要接這個展，因為這個公共藝術有行政管理費，然後我就想行政管理費就把它弄成展覽，因為他們的公共藝術和一般藝術家的公共藝術不一樣，它們的公共藝術背後有太多類層，那個類層包括你為什麼做不好？因為缺少了「養成」。今天一個原住民可以變藝術家，是容易的嗎？好比大學四年畢業就可以當藝術家了嗎？「原住民藝術」這幾個字一直不能被嚴肅看待，因為文化政治那個角色大過藝術價值，沒有人認真去看待它們的養成問題，所以我們覺得應該要把那個類層做出來，所以我們決定要拍一個紀錄片，包括他們的作品跟部落跟土地的關係，還有整個文化面，還有另外那個創作面，他怎麼樣從無到有這個概念，然後另外弄得這個展覽，其實我那個時候進來博物館還沒有很久，我 1999 年底來的，你看才 1.2 年我就辦這個展覽，我覺得不是很成熟，但是我覺得那個展覽那時候會被媒體注意就是你剛剛講的，那個詮釋權放在原住民的手上，在那個時候他是有張力的。

我：因為那個時候沒有人這樣做嗎？

盧：對。

我：那那個時候怎麼會想到要這樣做？會將微弱的力與美分成那四大部分去討論

盧：其實我們一開始有去思考公共藝術這個概念一定是實體的嗎？但法規是這樣你也不可能去改變它，但我們可以在法規之外去偷渡一些，譬如說寫作是林頌恩負責的，表演，我覺得是一定要的，但對原住民來說那不能叫表演，那是一整個跟他們生活融在一起的儀式，藝術形式都是融在一起的，從那個角度去切的，那一塊也很有趣，從那一塊去質疑原舞者他的角色，還有為君表演這個概念，都在這個過程中被質疑。反而是升火祭場搭盧岸他很紅，其實表演那個部份我們前面都有活動，你看的展覽是結果。

我：可以談談如何選擇這三位藝術家的嗎？

盧：都沒有人說，但是我和拉黑子都有所共識。我們剛開始在選藝術家的時候，我有和拉黑子討論就是因為你放眼望去就是沒有，我是指沒有可以到位的藝術

家，在那個時候 1999、2000 年，我們放眼望去真的沒有，有許多的藝術創作者都是在 2002 的意識部落之後才慢慢起來的，所以那個時候你會感覺很荒蕪，那我自己在館內的執行小組提名單的時候，執行小組委員也是再三的問我真的就只有這幾位藝術家嗎？他們就真的會問，原住民能做公共藝術的就真的建會的審議委員會的時候，委員也一樣的問題，真的就只有這幾位嗎？即便是尤瑪，達陸也沒有做過所謂的當代藝術，那是很冒險的事情，我只是因為他做了一件芋麻的作品，就真的只是因為那一件，所以邀請他來，但你知道她來的那個過程，他差點被評審委員三振出局，因為評審委員一直覺得他提的那個計畫書，公共藝術設置計畫很不到位。

我：但那時候在選這三個作品的同時，像哈古這一類的人是完全沒有去想到或是去選擇嗎？

盧：其實我們不想要再放那種你已經可以馬上理解的人，因為我自己希望在有限的機會和資源下，一次就要做好，而且你每做一次要往前累積。公共藝術的重點如果從博物館的角度來看，你不太能說他是在博物館的常規制度裏面產生的，所以你不能說這是博物館的變格，不是，因為他夾帶進來了，外面的人彷彿看到史前博物館有人在做原住民當代藝術的東西，外面的人會有這樣的觀感，所以我覺得夾帶和偷渡，他雖然不是在既有的制度結構裡改變，但是他夾帶和偷渡，還是可以有一些革新的面貌出現，另外一個層面就是從藝術本質來看，它們藝術的價值、藝術的質感或是藝術的程度在那個時候真的就是很弱，我們必須去面對的，可是我和一些評審委員我們都知道很弱啦！但外在的環境都說原住民藝術很厲害，原住民藝術來自天賦。

我：能否談談促成「形色紋質」這個展覽的原因？

盧：其實這個展覽就像你說的，我之前寫的那本書「天還未亮」那因為我看到很多問題，然後我對原住民的不管是當代藝術或者是產業/產品的東西，我覺得由其是產業那塊都做得很俗，我覺得那個背後有一個結構性的養成問題，那因為我一路罵嘛，我覺得最終就是我把自己提的那個問題丟給我自己，如果我今天掌有一個機會，我該怎麼去實踐出我心中比較優質的原住民所謂的產品的東西。它們其實以前不太叫文創對不對？那個其實可以溯源很早，從觀光區的紀念品發展到文化產業，到現在的文創產業，其實在他們的骨子裡變得不多，其實我有去思考，當我要去做出一個優質的呈現有那麼難嗎？你會發現那對很多人來說是難的。

我：在「形色紋質」這檔展覽中我，您是否希望文創、工藝、藝術在您策展的過程希望它們是合在一起談的？

盧：會這樣並置的方式是因為原住民他沒辦法跳很快的，應該是說我覺得原住民的文創產品不應該馬上，應該是說我自己希望看到的原住民文創產品他必須還是能夠那個從傳統文化轉化而來的那個軌跡，那個軌跡還是能被看見，因為我覺得要有步驟啦！假設你要跳到很現代，完全看不到軌跡，你要這樣做也可以，可是我覺得你的特色就是那個軌跡還被看的見，所以會這樣對照，純粹是希望

觀眾可以知道他是從哪裡來的，也是示範給很多原住民看。

我：你是指這個展示裡面有一些文物又加上新製品的方式嗎？

盧：你知道嗎？那個軌跡很重要在於你除了要讓他看到新的和舊的連結還有就是因為我們這次形色紋質，這次的策展概念是要從這四個字去拆解圖騰，你可以看到很多觀光區很多「泛」原住民的產品，你看不到甚麼軌跡，但是你可以看到一整個貫穿那個產品核心的思想就是「異國情調」，那譬如說：假設隨便一個，你講藤好了，你看這些東西你都不會覺得異國情調對不對？但這些東西的確他們以前用的，還有像一個比較典型，像月桃也是，就是我要跟大家說的是，如果我要破這個他者或者是異國情調的概念，我要告訴民眾，其實原住民的美感的元素不是你們想像的那樣只有異國情調的東西，你看像這個我們那時沒有放傳統的魚簍，因為來不及，所以只放了新製品，你現在只要看過一遍你就會發現然後你會發現這些東西並沒有異國情調。

我：在這檔展示中，有看到例如說像野桐工坊是跟朱墨工作室合作，可以說明一下這過程嗎？

盧：設計是朱墨，他們是布的製作。你看到現在這個時代，像產品研發不可能都是原住民，像有些會是漢人的工藝師，有個現實問題你會發現原住民設計師很少，它們的轉譯能力很差，就比較還是工匠的東西，所以我這次生活美學，評審委員也說了，你要找到一流的設計師幫它們做轉化。

我：這二檔展覽都是外來的經費，史前館是不是不允許用館內的經費去做這樣的事？

盧：我這幾天就在思考做為史前館策展人角色的問題，就是你看史前館很有趣他可以包容很多類型的原住民展覽在裡面，他好像也不會排斥當代的對不對，看起來是這樣，但如果經費只有五百萬，這樣要怎麼去取捨？像原住民藝術歌謠在館內評比排序是第一，但到教育部時卻被說不符合館內的機制，那個標準可能還是比較偏文物的、八通關這種可以談歷史的。當你看到原住民賴以維生的工具那些創作的品質都不好的時候，你可以為他們解決嗎？你可以提出解決的方式嗎？所以我才去提了形色紋質這個展

我：謝謝您接受訪談。