身份政治消失了嗎？：從觀念到裝置，從反抗歷史到自然書寫

Has Identity Politics Disappeared?—The Full Spectrum of Contemporary Art among Taiwan's Indigenous Peoples

文｜
吳思鋒
WU Si-Feng
劇評人

約與歷史學家詹姆斯．克里弗德（James Clifford）於《復返：21 世紀成為原住民》提到的時序雷同，1980、1990 年間出現「原民現身」（Présence indigene）全球化現象，在東方的福爾摩莎，經由冷戰—戒嚴體制的形式鬆動及解除，原住民族正名運動、還我土地運動、《高山青》、台灣原住民族權利促進會等刊物、運動團體的創組，引起一波又一波的行動與抵抗，橫向來說，「原民現身」在台灣初始的社會語境，不僅是原住民做為一種身份政治界域、民族主義式的獨立現象，也與整體社會的脈動相關。或如克里弗德用另一種方式提醒我們，諸種

右圖——
2018 台北雙年展開幕記者會現場，原轉小教室持續「沒有人是局外人」的身份政治主張

上圖——
馬躍．比吼在本次雙年展國際論壇上強調身份政治與土地正義的關連性

下圖——
在本次雙年展國際論壇正式演講前，那布以族語請示祖靈的儀式

身分形式（forms of identity）與多元文化主義容易快速地被「後現代性」與「新自由主義」的標籤收編。

在台灣，原民現身的過程中，聯合國於 1992 年世界人權日做成 1993 年為聯合國國際原住民年的決議，雖然沒有引起社會上太大回響（主要的回響仍在西方），但多少顯示了原住民的身份政治，至此被編入國際議程。相對於聯合國國際原住民年所表徵的文化全球化，在這段時期，拉黑子．達立夫的「我不是原住民藝術家」反而真實地呈現某種政治與文化、身份與身體的拉鋸。那麼，又二十年過去了，原住民的身份政治究竟是逐漸平緩了，還是被以其他的形式掩藏起來？若聚集原住民當代藝術，乃至 Pulima 藝術獎，原民又如何現身？抑或，文化尋根的外部力量倘若來自於資本主義全球化反彈的在地慾望，可是考量台灣的殖民地歷史，在全球化與在地性之間，是否還需要評估原住民身處殖民重層，乃至島內殖民，潛在的當代藝術風險？

在本文，我只能從一個很小的局部，說說我的體會與觀察，而且主要集中於我

薇薇安・蘇特的《拉拉山・帕納哈切爾》直接將拉拉山的環境視為創作的力量來源

本次台北雙年展原轉小教室的戶外裝置作品

看到的危險（如果它真的是的話），因此描述「往某一端傾斜」是本文較關切及著墨之處。

在今年參與 Pulima 藝術獎初、複審過程中，由於投件數幾達百件，投件者又多為 30-40 歲的青年創作者，經由集中地閱讀這組創作量體，我過去觀看原住民當代藝術時有的怪怪的感覺，一下子有了更具體的問題輪廓。在進一步闡述之前，正於台北當代藝術館展出的「翻動——2018Pulima 藝術獎」提供了一些線索。該展場入口展示了一份年表，最新的「2000 年至今——當代藝術發展期」，說明文字為：

> 在國家文化創意產業政策的推動、藝術單位對原住民現代藝術論述、「Pulima 藝術獎的創辦」等，激起原住民現代藝術發展的多種可能性。
>
> 原住民藝術場域上出現了中青世代的交替，1970 後的世代成為這個場域的中堅份子，他們歷經臺灣解嚴與原住民正名，也是承接著 1950 後中生代文化重構的世代。

拉黑子·達立夫，《海美 / 沒館》，2018，海廢（塑膠、磚、漁線、鋼筋、漂流木、竹）、木、黃藤、陶、石。尺寸依展出場地而定

©拉黑子．達立夫，照片提供：國立台灣美術館

第二段話的根據，來自 2010 年的區位，有一格「『原住民族文化、語言、藝術與傳播事項補助作業要點』重要觀察」，說明文字為：

> 2015 年首次出現黃金交叉，1970 後的新世代開始為文化藝術補助主要申請對象。1990 後的新新世代逐漸出頭。
>
> 原住民藝術場域上出現了中青世代的交替，1970 後的世代成為這個場域的中堅份子，他們歷經臺灣解嚴與原住民正名，也是承接著 1950 後中生代文化重構的世代。
>
> 1990 後的新生代緊接在後，他們生於臺灣的寧靜革命與全球化時代，與前面世代創作群沒有清晰的內在承傳關係。
>
> 面對全球化所帶來的單一性癥候，新一代創作者也開始回溯母體文化來彰顯自己創作的獨特性，表達個人與文化的連結與思辯，或是面對中生代文化重構的規範，進行思辯、衝撞、提煉、走出自己的路。

整面年表的右下角，有一格「『Pulima 藝術獎』重要觀察」，說明文字為：

2012 年－以 1950 後的中生代、視覺藝術群為主，傳達 Pulima 古典精神，強調手作力。

2014 年－以 1970 後的藝術群為主，顯露明顯差異，如城鄉、學院與非學院。

2016 年－以 1970 後的藝術群為主，創作型態多元，表達個人與文化的連結與思辨，表演藝術體現老中青三代近年風貌。

2018 年－以 1970 及 1980 後的藝術群為主（31-40 歲），其次為 1990 後的藝術群，思辨於現代部落環境、文化斷裂等議題。

－表演藝術投件數比上屆成長一倍。

Apo' 陳昭興 王亭婷，《挖掘躁動的靈魂—大港口 Cepo' 事件》

© 照片提供：台北當代藝術館

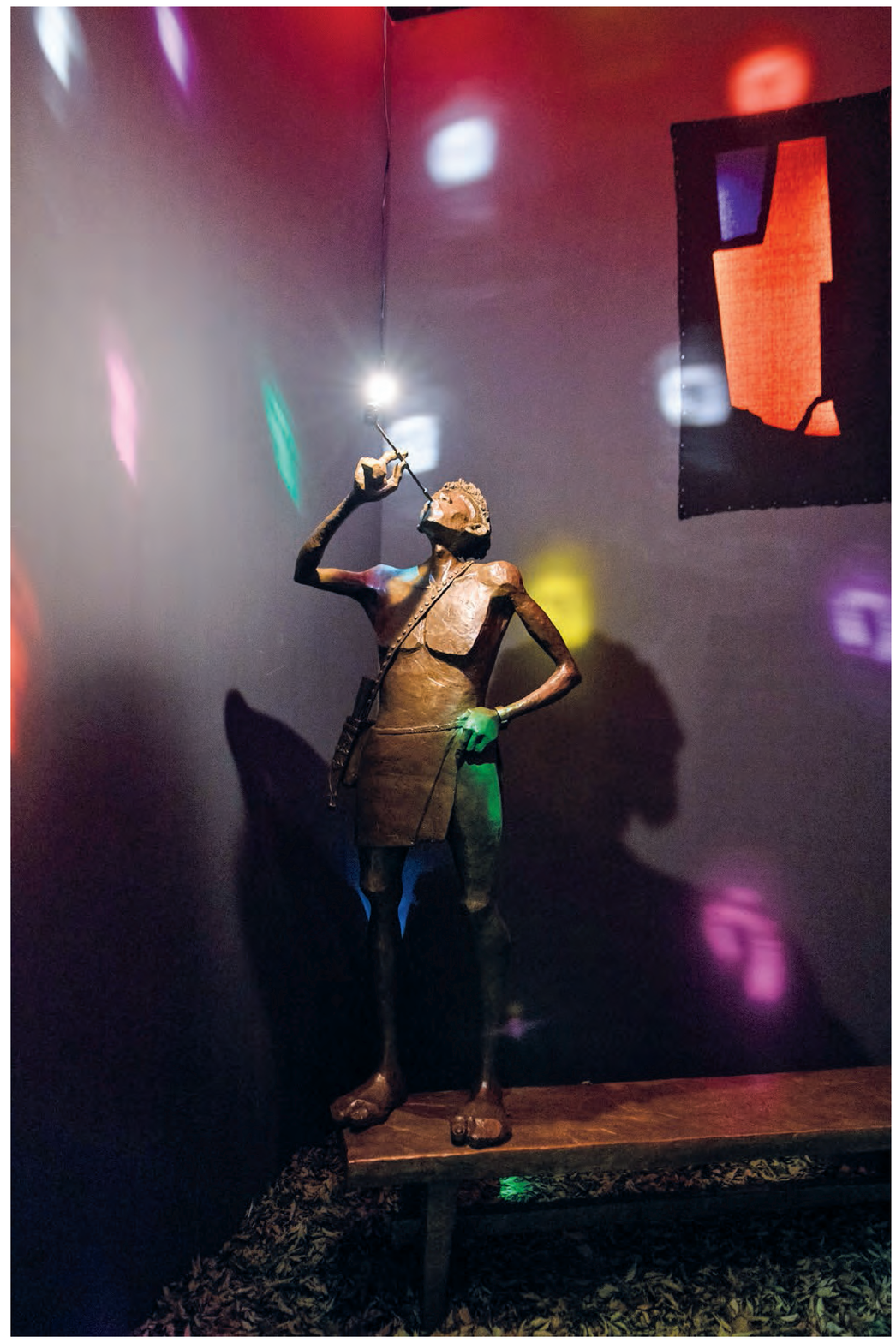
沙布喇 · 安德烈 (高勝忠)《XXXX 系列》

© 照片提供 : 台北當代藝術館

閱讀這些資料的整理與歸納，會發現無論原民會、原文會的常態文化補助或者 Pulima 藝術獎，申請補助及投件的創作者都越來越年輕，但切莫用什麼世代正義、原住民藝術創作多元蓬勃進行簡便的詮釋，因此若將年齡層下降的趨勢與「生於臺灣的寧靜革命與全球化時代，與前面世代創作群沒有清晰的內在承傳關係」、「面對全球化所帶來的單一性徵候，新一代創作者也開始回溯母體文化來彰顯自己創作的獨特性，表達個人與文化的連結與思辯」，以及相較於更上面的年齡段，31 至 40 歲的創作者通常更缺少部落生活經驗，更多人具備學院經歷等這幾點當代狀況，連結在一起閱讀，從本屆 Pulima 藝術獎投件作品反映出來的，是潛藏一種「觀念」與「裝置」的危險。

「觀念」與「裝置」是最沒有邊界、最去除（單一）媒材的兩種藝術表現語法，從當代劇場、視覺藝術領域都可以看到，它們也是最「當代藝術」的調度手法，易於變造出形式上的總體藝術感。可是扣回原住民開闊又細膩，近山又傍海的身體文化，前者的危險為導向語言（自我詮釋）的加工、浮泛的論述化，後者的危險則是創作者把本來開闊又細膩的空間感知，反而受到文件、複合媒材的干擾，自我限制了更開放的空間感。

也就是說，雖然許多青年創作者仍然把視角望向「斷裂」，可是甚少深刻、有力地表述斷裂本身，而是仍然把斷裂當作原住民身處歷史、社會壓迫結構下層的必然履歷，因此多半或顯或隱地未脫將日本與漢人當作對立項，以致即便創作者在圖像上連結都市與部落，從「移動」、「離散」（另一種指涉斷裂的型態）的角度表述原住民的當代處境，以及在斷裂之中試圖銜接的動力，但也很容易使用原住民做為身份，強化這樣的移動、離散，可是卻忘記了，許多藝術形式、型態，也是西方的產物。換句話說，當創作者選擇特定的藝術形式的當下，就



上左圖——
林介文，《母地》
© 照片提供：台北當代藝術館

上右圖——
撒古流，《點菸》
© 照片提供：台北當代藝術館

已經在面對移動、離散了，當原住民創作者在使用某種藝術形式的時候，同時也面臨怎麼被西方藝術所用的處境。

進一步說，除了身份政治仍然或隱或顯地潛伏於原住民藝術創作，另一個更嚴重的斷裂恐怕來自於藝術環境、專業學科訓練中充斥的觀念與裝置的風氣。觀念與裝置原先是為了解開既已僵固的媒材語言，跨越領域邊界，以及具有反布爾喬亞藝術，創造抵抗語彙的潛力。可是回想這一次藝術獎的諸多作品，反而呈現出創作者太快用觀念或裝置的概念組裝自己的作品，看起來很有「主題」、很有概念、更具美學思考，可是卻忽略了對不同媒材語言的認識與鑽研，便使得作品徒剩不夠實在的、概念化操作的形象。

仍沿著身份政治的課題，今天原住民不僅經由受壓迫史，還有人類世的極限運動積累而來的「身份」，賦予自身很大的論述彈性，左到社會抗爭，右到萬物有靈，皆可收於其發言的合理性範圍。扣回藝術領域，創作者不是很難論述，而是易於論述，因為此一範圍之內，幾乎無所不包。過往原住民藝術展演若充斥被他者奇觀化的危險，今日的原住民藝術展演更潛在的危險，是找不到辯證對象、太快訴諸普遍性的自我奇觀化。在這很大的彈性裡面，因為漢人社會的壓

原轉小教室於本屆台北雙年展
展覽現場

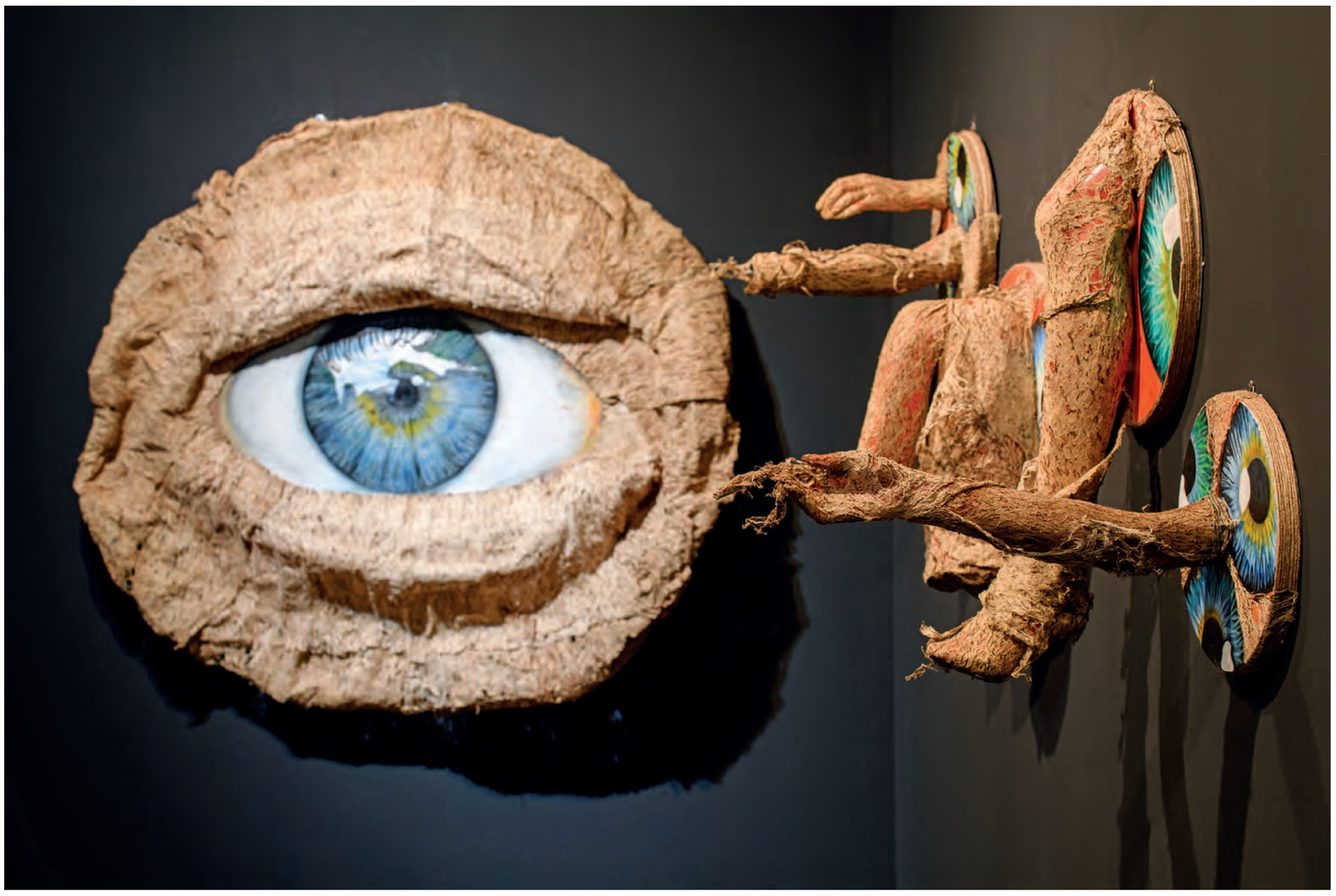
原轉小教室於本屆台北雙年展展覽現場

上圖——
林戎依，《在我眼中，你是如此的美麗》

© 照片提供 : 台北當代藝術館

下圖——
TAI 身體劇場，《尋，山裡的祖居所》

© 照片提供 : 台北當代藝術館



迫結構在形式上基本已經改變（譬如多元文化社會的政策形式），創作者更找不到辯證的對象，更難以指認新的治理機制，而下意識地保守於身份的文化，只是會用較新的藝術形式將其掩蓋起來。

譬如在這一屆藝術獎也有的自然化傾向，當更與部落生活經驗疏離的新一代創作者，倘若真的「開始回溯母體文化來彰顯自己創作的獨特性」，在從與壓迫結構的對質，轉移到書寫自然的進程中間，似乎有一些東西被空白了。因為藝術創作的自然並不屬第一自然（古典自然），而是第二自然（人造自然），無論它是

張恩滿＋楊文山（古樂樂 巴拉撒邵），《近海之處－拉瓦克三部曲》，2018，影像、裝置，尺寸依展出場地而定

©張恩滿＋楊文山，照片提供：國立台灣美術館。

透過外物的加入或者現地之物的撿拾與重組。從這一點來看東海岸大地藝術節等這類，空間往往連貫寬闊山海地理的原住民群體性藝術展演場域，倘若地景藝術的出現本來是為了破壞既有的展覽空間／機制律則，創造另一種場所精神，可是當作品或創作者語言仍停留在舊有的壓迫結構（主要是日據及國民政府），抑或藉由普遍意義的自然與原住民文化的獨特性勾連，它彷彿並沒有實在地進入新的階段，而變得一再自我強化原住民族文化與自然本質上的親近，但既然新一代創作者更缺少實際的部落生活經驗（與原生文化本來的連結強度更弱）、不斷受到迫遷命運的原住民，內部也有「原地流亡」的說法，那麼創作者正要面對的難道不是第二自然（人造自然）嗎？第二自然對應的是社會性、政治性，甚至現代性，它與第一自然可以時而混雜交疊、相互穿越，但不是語焉不詳、模稜兩可。而那些營造了浪漫情調的、戶外的裝置式作品，如果缺乏場所地理的認識與部署，會不會又陷入以前山胞觀光的商品化，還是因為裝置不是由真人組裝，所以商品化的感覺更退隱了一層？更不那麼容易察覺？

換句話說，從劇烈地表達原住民身處壓迫結構弱勢的創作，到通過自然普遍化的創作，許多時候只是型態上的橫向變化，仍有意無意地潛伏以身份政治將自身個別化、差異化的思維習慣。而觀念與裝置的危險，不只存在於原住民的當代藝術創作，在劇場同樣如此，因此這也是一個當代藝術癥候的問題。倘若這不只是表現語法的技術問題，那麼實作的成品承載不了觀念與裝置的原因在哪裡？倘若原住民經歷 80、90 年代的文化復振之後，接著面對的是文化的修復與重新創造，觀念與藝術的表現語法，為何反而簡化了應然的、文化的實在化思辨？

所謂「創作型態多元」到底為橫或縱的變向？它指向的台灣當代藝術的內在匱乏、藝術體制的生產界面究竟是什麼（譬如，90 年代到 2000 年初的台東原住

民藝術發展，跟從 2000 年初到現在，花蓮海線的原住民當代藝術發展，有一個不一樣的地方；後者的茁壯基本上是相隨原住民族藝術與當代藝術體制、專責文化機構的初始匯合，前者則否。這一點與藝術表現上有若隱若顯的相互關係。）？在環境倫理、在地化的土地情感、多元文化主義等構成的整體社會樣態，它又呈現著什麼樣的收編次序？

東海岸佑，《東海岸，佑！一起一起，自己自己》，2018，漂流木、竹子、複合媒材，尺寸依展出場地而定

© 東海岸佑，照片提供 : 國立台灣美術館