

聲門與土地所有權的抗爭 — — 談鄒婷「如何在別人的土地上唱自己的歌」

策展人鄒婷，和三位藝術家 — 米尼亞·碧亞比亞尼 (Minia Biabiany, 瓜地洛普)、張恩滿 (臺灣)、娜歐米·里康·加拉朵 (Naomi Rincón Gallardo, 墨西哥) 進行「如何在別人的土地上唱自己的歌」的展覽。在展覽架構上，土地與歌聲(歌謠)形成了對抗關係。在進入原民與帝國對抗的系統前，我們最好先提及《政府論》在土地財產權的基本概念。《政府論》全稱為《政府二論：前者關於羅伯特·菲爾默爵士及其追隨者錯誤的理論和根據被查明並推翻；後者關於公民政府的起源、發展和終結》，有時簡稱為〈政府二論〉。在西方的政治傳統，所有權意味著所有權主體的「我」和被擁有的客體之間的關係並不是兩者之間的封閉關係，而是存在「社會認可和委託的機會」，通過這種關係建立「所有權」。因此(土地)所有權是一種文化概念想像下的具現。而歌聲，尤其是歌謠，是「看似無作者的歌曲」，換句話說，是種體現集體意識的文化工具，而另一個事實是唱出來的歌曲由主體主宰，與西放政治「社會認可和委託的機會」的「所有權」概念不同。在這個分野上，鄒婷展覽「如何在別人的土地上唱自己的歌」的邏輯架構才得以展開。

法屬殖民地瓜地洛普 (Guadeloupe) 藝術家米尼亞·碧亞比亞尼 (Minia Biabiany) 的童謠《Toli Toli》(「蝴蝶蛹」的意思)、張恩滿《蝸牛樂園三部曲 — — 啟航或終章》中，青年祭司以排灣古調吟唱張恩滿寫的歌詞、以及墨西哥藝術家娜歐米·里康·加拉朵 (Naomi Rincón Gallardo) 的《負鼠的復原力》(Opossum Resilience) 以米斯特克神話中的人物展開的歌曲。三位藝術家藉由傳統歌謠形式或共享的神話來與對抗對象的殖民主義或是帝國主義對立。並且三位藝術家都透過歌曲的組成來達到一種本真性的確立而進行對抗。一般說來，本土性或原民性(Indigeneity) 是「抵禦民族國家同化目標的主要點」，透過特殊形式許多原住民運動批評了所有權、土地和文化權利以及資本主義全球力量的主導觀念，而是用「自己的術語」闡明了他們與土地、宇宙論和內部知識的聯繫。在這個展覽歌曲或歌謠便扮演這個角色。

Regina Bendix 在《尋找本真性：民俗研究的形成》提醒我們——隨著世俗化的興起，(傳統)藝術的光環和崇拜地位逐漸降低，知識也不再擁有神聖的地位。現今，知識更多地由理性和經驗證據創造，並被傳授給更廣泛的學習者圈子。然而，為了保持與神性的聯繫，本真性成為文化知識的目標和基石，尤其在探討民謠與原住民本真性之間的關係時……「本真性」這個詞以及它所扮演的角色受到越來越多的關注。Lionel Trilling 在他 1972 的著作《真誠與本真性》(Sincerity and Authenticity) 中深入探討了這一主題。民族學、人類學、語言學等學科，以及專門研究民族文學和文化史的領域，都與文化、民族和種族特徵的政治和經濟利益同時出現和發展。本真性的概念滲透到這些學科和政治結構中，有時甚至交織在一起。這種糾纏意識使得當今的反思性學術過度自我意識，並且學科的連續性似

乎只有在具有諷刺意味的距離下才能維持。」這裡民謠與原民性、本真性交織在一起。

「如何在別人的土地上唱自己的歌」《Toli Toli》哼唱歌曲的時候手在水下做著編織魚籠的動作，而歌曲講述了捕捉蛾蛹蠕動的身體的故事：「移動蛹/它劃定界限/通過投射內部的其他地方。」這裡，編織魚籠事實上也是一套傳統知識，包括什麼時候砍它，為什麼砍它，使用它的月亮週期。Toli Toli 背後的克里奧爾語更凝結了殖民主與殖民地的歷史張力。殖民體系，是建立在同化而非尊重個體的模式之上。而在現場六角形紋路的土堆則是之前展覽《我殺了我耳邊的蝴蝶》具體化了加勒比地區特別使用的陷阱和魚網的編織框架，這地板上的畫布重新定義了空間內的循環。在鄒婷的策展策略下保持了空間上的互文暗示。

張恩滿的《蝸牛樂園三部曲 —— 啟航或終章》在歌詞上則是描述台灣的非洲大蝸牛如何從 1933 年日本殖民政府的衛生課技師下條久馬一自新加坡引進的全球擴散路徑。而非洲大蝸牛在部落中能利用構樹刮除黏液成為排灣部落的食物文化。張恩滿在歌謠上呈現了傳統歌謠如何透過詩段吸收消化集體意識的可能，而部落不斷習慣的物種關係，暗示原民南島擴散證據的構樹，也在這個過程重新組裝為料理新功能的科技物。如同過去張恩滿〈台灣原住民獵槍除罪化〉的作品一樣，原民文化仍舊保有適應環境的技術互動。

娜歐米·里康·加拉朵 (Naomi Rincón Gallardo) 的《負鼠的復原力》(Opossum Resilience) 是以音樂 MV 方式製作。內容由四個人物 —— 山、負鼠、蘆葦女士和多個乳房的龍舌蘭，以非人物種角色展演世界創造與當代時間重疊的時間性。他們一起召喚火焰和歡樂的力量，讓負鼠分享它在榨取主義區域玩死亡和復甦的技巧。視覺上，透過山/洞穴對立而成的神聖空間，以神話般的領土概念挑戰瓦哈卡州採礦項目背後的進佔殖民。在編曲上，則讓人想起民族音樂學家和流行音樂學者 Andrew Green 對墨西哥嘻哈的分析，他說：「在搜尋拯救文化『根源』或『傳統』的過程中，每個案例都以不同的方式反映出 Herzfeld 所認定的經常出現在國家情感持續中的烏托邦「時間之前的時間」。……使用嘻哈音樂的事實指向美國政治鬥爭的方式……暗示著過去作為批評現在的手段，並且在前者的情況下，反思地將尋找神秘的「根源」定位為對當代需求的情感回應。因此，這些歌曲的目的是挑戰墨西哥的新自由主義項目。」娜歐米·里康·加拉朵之所以採用嘻哈的模式，更屬於墨西哥當代反對新自由主義的新傳統。

著書寫下《生命網中的資本主義》的學者 Jason Moore 在訪談曾說：

大部分的人類仍是被分類在自然裡，亦即被當作是要被控制與統治，與出賣勞力工作的，僅有少部分分類在文明裡。這聽起來很抽象，但現代世界曾真實地建立

在這些觀念之上：全體人類的一部分被稱之為社會，但多數人類被歸類為大寫的自然(Nature)。這是很強而有力的觀念。這樣觀念的其來有自並不僅是因為科學家、製(地)圖師，或是殖民統治者都認為這樣的決定是個好主意，也是因為在一個漫長的過程中，市場、工業、帝國，以及與科學革命概念隨之而來的看待世界的新方式，都結合在一起了的關係。

非洲哲學家 Achille Mbembe 在〈生命的未來與理性的未來〉則說：

現在，資本本身就是一個磁場。它留下了無數不適居的區域，廣闊的碎片和毒素區域，人類因潰爛和瘡疤而受到嚴重破壞的廢棄堆積物。現在，一切都是資本化的潛在來源，資本已經創造了一個自己的世界：一個幻覺般的行星尺度現象。二十一世紀初的企業主權因此成為一種前所未有的權力形式，其主要目標是擺脫民主監督。因此，我們可能不再生活在由民主行使主權的時代。金融資本以無所不在的數位、採集和消化架構的形式，可能已經成為新的利維坦。

鄒婷展覽「如何在別人的土地上唱自己的歌」雖然透過了土地所有權與歌謠二元對立的結構，但其策展論述是這樣說的——在別人的土地上，如何歌唱；唱著誰的土地、誰的歌？當「土地與歌」化作展覽現場 — 暫時的時空集合 — 的場景敘事與想像公域，土地，標示出特定的人文地理；歌唱，成為一種引誘停留的手段。無論身在何方，每當旋律響起，你我是否都曾尋著歌聲，在某地某處；在時而陌生、時而熟悉的樂句之間停駐？「別人的土地」在所有權打開的是定居者殖民主義試圖透過主張時間和空間邊界來否認原住民的「當代性」。同時，歌唱的「引誘」，是另一套理解世界的知識體系，可能是遺失的記憶、消化殖民衝突的解方或是反抗定居殖民者追求重生的理想希望。展覽中，展現了歌曲如何多重的構成族群本身性的追求，並成為兩種「所有」(ownership)邏輯上的抗爭，是誰的土地？會在展覽現場資本與身體的接觸地帶瓦解。

展期 | 2022.11.05 – 2023.01.07

開幕 | 2022. 11.05 (六) 4:30 p.m.

地點 | TKG+ Projects

<https://reurl.cc/LI1O63>

聲景的詛咒——談 15 屆文件展的 **madeyoulook**

聲景 (Soundscape)，最初由 Michael Southworth 在 1967 年提出，並由 R. Murray Schafer 推廣。對於 Schafer 來說，人類歷史的大部分時間都是從自然和諧到機械不和諧的聲音經過。在過去的 100 年裡，速度急劇加快，從天體的和諧開始，

終以混亂、焦慮和嘈雜聲告終。Schafer 大量借鑒環境運動的語言，將目標對準「噪音污染」、「下水道」、「人口過剩」，以及現代機械化生活對鄉村、海洋和森林的田園聲音的侵蝕。作為對這種情況的回應，Schafer 提倡一種組織、包含、映射和保存聲音的新方法，將它們拉回到適當的、適度的平衡中。

對許多音樂藝術家來說，聲音的浸滲特質使得聲景的製作成為一種強有力的藝術表達方式，近年來，錄音在藝術中的使用有明顯的增加，尤其是在活動範圍涵蓋畫廊和新的表演場所的藝術家中。電聲技術，過去只有少數藝術家能夠接觸和使用，現在已經成為更廣泛藝術家群體的有用工具。先進的設備使得專業品質的錄製成本降低，新的錄音工具也促進了聲音藝術的實踐。第十五屆文件展作品 **Mafofolo** 就是一個典型的聲景作品。

MADEYOULOOK 是位於約翰尼斯堡的跨領域藝術家，由 **Molemo Moiloa** 和 **Nare Mokgotho** 組成，鼓勵人們重新觀察經常被忽視的非洲人生活經驗。第十五屆卡塞爾文獻展的框架原則是「**lumbung**」的概念——印尼的穀倉，被用作圍繞團結、合作、透明和再生價值觀構建的社會空間。**MADEYOULOOK** 以穀倉計畫加入，發表了作品〈**Mafofolo：恢復之地**〉，講述了巴科尼人的歷史以及他們在近兩個世紀的時間裡的流離失所，以此作為反思今天的非洲南方土地問題。

現場裝置與普馬蘭加省(Mpumalanga)的古代遺址相呼應：農業梯田、石牆和圓形宅基地——這些遺址尚未獲得國家遺產地位。**The Bakwena ba Mogopa** 是一個在南非的部落，曾經遭受強制遷移的苦難。他們多次被從土地上驅逐，但通過各種努力找到了重返和重新宣告土地的方法，無論是通過恢復耗盡的土壤還是應對當代土地改革的政治。《**Mafofolo：恢復之地**》提供資料的研究中，包括了 **Boomplaats** 農場，這是南非第一批從白人定居者手中徵用並歸還給原住非洲人所有者的農場。**MADEYOULOOK** 的地板裝置是黑色的，由兩部分組成：一部分是類似地形圖等高線的膠合板結構，另一部分是實際的地圖，繪製在地板上。這些結構旨在鼓勵休息和反思，觀眾進入空間時。刻在結構上的文字和圖紋彷彿 **Bokoni** 遺址周圍的岩石雕刻，這些雕刻通常描繪相互連接的圓形家園。裝置聲音是一個長達二十分鐘的編輯，包含了非洲流行的反抗歌曲，特別是關於土地解放的歌曲，並與 **Moiloa** 和 **Joseph Mothupi** 之間的對話錄音無縫地結合在一起。**Joseph Mothupi** 是 **Bokoni** 地區的導遊，也是該集體已經與之合作七年的研究交流者。這些錄音並不是為了這個裝置而製作的，但 **Moiloa** 和 **Mokgotho** 解釋說，將自己置身於裝置中是很重要的，因為他們作為從事研究的藝術家，旨在在工作中對社區和環境負有政治責任。然而，這些歌曲是現場演奏並在 **Hotel Hessenland** 錄製的。參與製作音景和地板裝置的邀請參與者包括 **Ato Moiloa**、**Joao Orecchia**、**Modise Sekgothe**、**Nozuko Mapoma**、**Robyn Cook** 和 **Vallery Groenewald**。

誠若洪堡在談聲音與器官的關係說到：「想像力的活動和創造力，在聲音的和諧和節奏中感受到的愉悅，因此發聲器官的敏捷和柔順以及耳朵的敏銳度和細膩也與此有關。」或是張戴在《正蒙》提到：「聲者，形氣相軋而成。兩氣者，谷響雷聲之類。兩形者，桴鼓叩擊之類。形軋氣，羽扇敲矢之類。氣軋形，人聲笙簧之類。皆物感之良能，人習而不察耳。」從聲音到理解事實上是需要多裝置的介入，以及說明。換句話說，這些聲音背後的知識是不會輕易地進入另一個人的思考。在《客觀性》中學者 Jonathan Crary 提到：「現代性中，主觀性正在成為合理化系統之間介面的不穩定條件。」聲景作品常遇到的問題也正是如此。聲景不能與一個人對聲景的具體體驗分開。由於一個人的活動，聲景的組成不斷變化。

《Mafolofolo: 恢復之地》誠若藝術家所言較為接近研究成果展示。

學者 Dylan Robinson 的《飢餓的聆聽：本土聲音研究的共鳴理論》提及飢餓的聆聽是一種習慣，一種我們作為聽眾而社會化的感知狀態。其中所有知識都應該向所有人開放的想法事實上應該受到質疑：例如，「事件音樂」是為原住民觀眾生產的，事實上不是所有人都能進入這個狀態。某種程度資訊的捕獲和確定性在殖民主的角度來看只是聲音的情感感覺、音色、觸感和質感。這背後如同 Jonathan Crary 所說的：「啟蒙運動期間通過藝術插圖傳達自然的科學努力構成了科學客觀性史上的第一次。這些插圖努力捕捉自然的本質。在這些『真實到自然』的表徵中，科學家標準化了自然的可變性。以純粹的方式呈現現象成為一個獨特的資訊，科學界通過這個目標揭示了自然的秘密並允許對其進行分類。經常使用慣常的插圖策略：例如，植物的表現形式將包含花朵和果實，就好像同時存在一樣，雖然這種情況在本質上是不可能的，但每個標本的描繪都是有關物品的抽象、基本圖像，而不是它的典型實例。」「機械客觀性」常在聲景作品中出現並成為問題。

人類的聽力非常擅長識別聲音、它們的物理來源以及它們的來源如何移動。這個過程總是在工作中，晝夜不停，當有不尋常的事情發生時發生，白天或晚上，我們注意。然而，西方文化顯然是視覺驅動的，我們主要根據我們所看到的來駕馭我們的環境。上下文和另一方面，氣氛，使用 Gernot Böhme 的術語，很大程度上是由聲音決定的，它告訴我們周圍環境中我們看不到的方面。聲音包圍著我們，定義著我們的空間。

生存是令人不快的，並處理需要結束或避免的直接問題，而繁榮是令人愉快的，因此要瞄準和維持。因此，歸因於聲景的最簡單、與安全相關的含義（聲音安全）應該是理解聲景評估的關鍵。為了加強這一點，我們表明聽覺神經系統與我們大腦中與喚醒和情緒相關的部分密切相關。此外，我們的理論表明，感知環境的「複雜性」和「提供內容」是重要的底層聲景指標（用於預測聲景描述符值的度量）。

在《Mafolofolo: 恢復之地》更深遠的背景是 1994 年，南非頒布了《土地權歸還法》，其兩年後，對該法案進行了改革，增加了一項條款，規定如果因種族歧視法律或做法而被剝奪個人或社區的財產將得到歸還或公平補償。MADEYOULOOK 的藝術實踐涉及南非未能實現向所有公民公平歸還土地的未竟事業。然而，對 Mokgotho 來說，未來並不完全黯淡。它與信仰配對。「對許多南非原住民來說，土地可能代表著一種經濟希望，一種對家園、歸屬感和場所營造的希望。」

但同時當一般聽眾甚至音樂理論家聆聽和分析來自其他文化的音樂時，他們參與了什麼樣的權力動態？當理論家談論「傾聽者」時，那個其實不再確定傾聽是什麼，又或者說可能我們很難消除殖民時期、帝國知識系統的傾聽習慣。在聲景的裝置中，一如《Mafolofolo: 恢復之地》我們除非更接近南非原住民的文化脈絡，去改變我們聆聽方式的地點、模式和結構不然聲景並不如其客觀性展示必然保證聲音知識的現身。居者殖民主義使土地不僅成為最具爭議的競技場，而且是最常討論的。原住民土地上被剝奪同時也代表一種深刻的認知破壞，我們甚至得說聲景的認知模式也潛藏著殖民問題而掩蓋了知識傳播的可能認識甚至溝通模式，這也是聲景的詛咒或說其一廂情願。

<https://reurl.cc/Mj7QyL>

聆聽的虛構敘事——阮純詩卡賽爾作品談

Jonathan Crary 的《知覺的懸置》曾提到了華格納的「神秘深淵」的眾所周知的特徵 —— 舞台拱門、隱藏管弦樂隊的「屋頂」的凸曲率以及劇院的黑暗 —— 邦尼爾夫婦描述了標準透視期望的崩潰因此觀眾的位置和舞台上的事件之間不存在合理化或度量的關係。它是對觀眾與景觀之間距離的精心設計的混淆，其結果是使人物看起來比真人更大，並產生其他比例扭曲。舞台和觀眾之間的這種分離因舞台的亮度和劇院其餘部分的黑暗之間的極端對比而進一步增強，這使得舞台看起來像「一個發光的獨立矩形」。這種孤立的亮度區域使眼睛始終固定在同一點上，並且觀看者的目光可以「輕鬆地被控制」。他們總結道，這種「戲劇裝置」的整體組織「吸引注意力並控制感官知覺」。幾年後，藝術理論家 Paul Souriau 注意到拜羅伊特交響樂團的隱形性所產生的「絕對錯覺」，並指出無法確定音樂聲音的起源，增強了它們的魔幻性和催眠性。幻象應該在藝術的行列中佔有一席之地，作為最具啟發性的藝術之一。在聽音樂的過程中，我們經常在眼前看到一些圖像作為沉思的對象，但它們是輕盈的、移動的、幾乎非物質的圖像，只有現實的影子，彷彿它們是音樂所產生的遐想的發光投影。也許新的華格納很快就會為神燈寫一部歌劇 —— 一部充滿夢幻般的音樂和夢幻般的、虛擬的畫面的歌劇。

Jonathan Crary 的《知覺的懸置》是在描述華格納總體劇場的效果，然而如果我們忘記歌劇的整體裝置，聲音與影像，尤其是幻影的角色，我們可能會帶入不同的藝術作品。就像是第十五屆卡賽爾文件展阮純詩(Nguyen Trinh Thi)的作品《And They Die a Natural Death》。

阮純詩的這個作品安置在卡塞爾歷史悠久的防禦塔 Rondell，這個塔建於 1523 年。據說塔的地下金庫中曾經安置了酷刑設施。作為塔的一部分，底部裝置了越南三島縣森林的投影裝置。透過這種隱藏的自動化設計，越南三島縣的剪影在 Rondell 的內部產生，鳥眼辣椒植物的輪廓在 Rondell 的圓形牆上投射出一片茂密的森林，並與圓頂中的竹笛組成節奏。在這個絕對黑暗的电影空間中，聲音成為說故事的主要手段。作家裴玉新(Bùi Ngọc Tấn)的小說《Tale Told in the Year 2000》其中一章——主角有一天，發現一片廣闊的胡椒樹林，引起了營地裡的起義。由於無法控制暴徒，憤怒的警衛向空中開槍，最終射殺了一名囚犯。他們的手仍然握著辣椒，彷彿代表著短暫的自由——成為這個作品重要的視覺意象。

阮純詩《And They Die a Natural Death》這個作品皮影戲和客製化竹笛的聲音是透過自動化的控制器系統產生的，該系統從安裝在三島森林中的感測器檢索即時風數據，那裡是作家曾經的拘留營。我們可以說阮純詩將越南的一部分帶到卡塞爾，並創造出介於平靜和顫抖之間的聲景。

這種聲景的利用套句學者 Sarah L. Dumyahn 在〈聲景保護〉的說法：「……人類對聲音的感知和反應也不是普遍的。考慮到這一點，我們承認需要不同的社會和生態研究方法來理解這些動態。」記錄風聲也許不能像是現場轉播一樣讓人直接聯想越南三島縣，但可聽化的處理將「巨大的地理距離」縮小到「房間的大小」。快節奏的訊息時代，我們很少停下來「傾聽日常生活的表面之下」。在這裡，聲景與聲學結合起來的策略相當於視點主義，現實視為僅被解釋和理解（相對於）主體對它的看法，透過這樣的構造使得 Rondell 成為一個戲劇裝置。

固有的文學概念支撐著最近對聲音本質的思考，David Novak 和 Matt Sakakeeny 在《聲音關鍵字》表示：「聲音存在於物質性和隱喻的反饋循環中。」聲音不僅透過寫作的思想，而且透過寫作本身，才呈現出形式和意義，無論是偵測器所提供的記錄風聲的具體形式，還是在文學中表現、表現和探索的誦唸。阮純詩(Nguyen Trinh Thi)的作品《And They Die a Natural Death》以自然及書寫的兩種聲響，讓觀眾在這個過程中重組可以的越南政治過去。法國作曲家 Pierre Schaeffer 認為傾聽是一種多功能機制。與主要作為溝通工具的語言類似，根據功能語言學，聆聽對應於從發射到接收的聲音交流迴。這個迴路並不包含一系列知覺階段，而

是一組適合聆聽的自主活動，每個活動都有特定的目的和意圖模式。

作為歷史對象，聲音無法提供一個好故事。文學不僅說明而且揭示了聲音歷史的基礎，文學也可以被理解為一種深植根於聽覺的藝術形式。故事的聲音來自裴玉新的小說篇章，多種多樣的、重疊的、和諧的或矛盾的聲景可以是不同角色與觀點的互動，甚至脫離阮純詩的作品本身，我們更可說存在《*And They Die a Natural Death*》與《*Tale Told in the Year 2000*》對話的層次。-而從觀點主義出發，共同的內在性將跨物種邊界的生物團結在一起，例如越南的風、辣椒與北越集中營的犯人，但它們的身體特徵和情感將它們分開。

當我們再回到藝術理論家 Paul Souriau 說的隱形性所產生的「絕對錯覺」，包括無法確定音樂聲音的起源與魔幻性和催眠性的關係，以及看著輕盈的、移動的、幾乎非物質的圖像，這裡文字描述的巧合，正式來是於另一個藝術家作品劇場性質的成功。當你走進 Rondell，在《*And They Die a Natural Death*》的聲音裝置下，或躺或坐看著晃動的影子以及笛聲聲響，目光可以輕鬆隨著那些幻影移動，好奇聲學聲音的物質來源、揭開神秘的面紗並看到其赤裸裸的文學來源來確保確定性。另一方面，透過將與聲音物件在所有絕對和本質的分離中相遇無關緊要的一切都括起來，從寂靜氣氛被聲音破壞時，走進不安全和不確定的北越歷史。

<https://reurl.cc/Kl6W4M>

萬物之聲與深度學習

聲學的世界由許多不同種類的聲音組成，就像一個通用的「作品」一樣圍繞著人類。對於今天許多聲景作品已經是相當流行的手法，甚至長期使用科技介入，像是台灣藝術家紀柏豪早年的《距離之歌》*Song of Distances*，便透過媒體中介轉換距離狀況為聲音。我們聽到的內容會喚起情感、記憶和聯想，這些情感、記憶和聯想是由主觀和社會文化因素塑造的，並且隨著時間的推移而變化。加拿大作曲家和聲音理論家 R. Murray Schafer 等研究人員將我們的聲學環境劃分為聲景，區分為三種類型：自然聲學、技術聲學和人類聲學，後者包括聲音和音樂。自二十世紀初期以來（如果不是更早的話），機器和技術的聲音變得越來越占主導地位，侵蝕了整個地球的原始自然聲音。這三種關係與技術的互動，不同藝術家有不同的判斷，但 Schafer 曾呼籲我們改善聽覺，這對生態聲學來說是重要基礎，生態聲學研究環境因素和人類活動如何影響生態系統的聲學方面，近幾年在科學研究上也相當重要，不乏有其藝術應用的潛力。

對於原住民社區，其中許多人與科學家分享他們的傳統知識，指導他們取得重要

發現，例如，阿拉斯加的伊努皮亞特人早就聽到弓頭鯨在冰蓋下旅行，因此鼓勵科學家使用生物聲學技術而不是空中調查進行數量普查，發現種群數量比預期的要大得多。**Karen Bakker** 近年來出版的《生命之聲》反應了生態聲學的重要性與潛力。他認為我們應該重視的不僅是傳統知識，還有土著社區的共同態度，強調與自然的「一體性」——以及我們對自然的責任。過去在藝術家蔡坤霖於駁二駐村，他採集了不少高雄港的水下錄音，事實上有不少波段是高雄港魚群的聲音。

「地球正在持續對話。」在不同的技術中，**Bakker** 討論瞭如何聆聽和破解植物和動物之間複雜的溝通。正如 **Bakker** 所指出的那樣，這種交流的大部分發生在我們人類根本聽不到的頻率上，或者出於人類的虛榮心而選擇不聽的頻率。然而，正如 **Bakker** 所指出的，科技現在讓我們能夠傾聽，只要我們願意這樣做，比如一個垂死者的故事，在最後一次海上旅行中第一次意識到鯨魚可以互相交流。

在人類世與多於人類的物種概念興起的時代，事實上數位科技有機會讓我們更接近動物和植物的世界，恢復失去的與其他物種交流的能力。聲音可以作為數據和訊息，聲音作為音樂和意義，聲音作為語言以及地方和非人類族群的真實話語。傾聽既是一種科學實踐，也是一種見證形式，它承認我們作為這個星球上的客人的存在，並擁抱我們與生命之樹上其他物種的親緣關係。像是 **Haraway** 所說的：「過去，觀察章魚卵的早期細胞分裂，例如，透過 10 倍放大顯微鏡。你在這些細胞內移動。這並不是說你與章魚卵合而為一，而是被帶入了它的另一種狀態，你會驚訝地發現這不是你自己，而是細胞的那種奇妙、美麗和精湛的技術。了解細胞如何從分子機制方面實現這一目標，讓我作為一個人在這個世界上得到了滿足。」「我意識到莎士比亞用『kin』和『kind』雙關語。從詞源上講，它們非常密切相關。仁慈就是親人，但親人並不仁慈。Kin 通常與 kind 完全相反。它不一定是生物學相關的，而是以某種必然的方式彼此屬於同一類別，從而產生後果。如果我與蒙特利灣地區的人類和超人類有親緣關係，那麼我的責任、義務和快樂就與我關心另一個地方不同。沒有人可以與所有事物都有親屬關係，但我們的親屬網絡可能充滿了依戀站點。我覺得跨世代關懷的需求是迫切的，這不能只是人道主義的事。」而科技的進步提供跨物種親緣關懷的可能。

科學家利用深度學習對動物聲音進行語音情緒識別，當貓和狗被捕獲在動物收容所時，它們往往會表現出各種情緒。這反過來會給他們留下長期影響，進而影響他們的情緒健康。理解檢測動物情緒將幫助人類檢測動物的疼痛。而加拿大的 **Suresh Neethirajan** 實驗室就以自然語言處理（NLP）分析雞隻的叫聲，悉知家雞叫聲的情緒壓力。密西根大學人工智慧實驗室負責人 **Rada Mihalcea** 表示「讓我們在語音處理方面建立的成果來開始理解狗叫聲的細微差別。」動物發出的各種聲音的細微差別可以改善人類解釋和回應其情感和身體需求的方式。

地球物種計畫是一個致力於使用人工智慧解碼非人類物種溝通的非營利組織。他們相信機器學習模型可以為非人類交流提供貢獻。研究分為四個主要領域：數據、基礎知識、解碼和通訊。在這方面，我們還看不到太多藝術家介入討論表達與視覺化後的感官接受問題。大象行為學家 Joyce Poole 與 Katy Payne 就說大象的大量發聲發生在次聲波或低於人類聽覺範圍的情況下，但動物能夠進行複雜的交流，利用低頻聲音在遠處保持聯繫。ChatGPT 提供動力的技術能讓我們進入非人類世界，並開始理解——甚至說——動物語言。1974 年動物哲學家 Thomas Nagel 曾寫下〈成為一隻蝙蝠是什麼感覺？〉，這在過去 VR 作品試圖重演動物視覺的作品中得到了初步的回應。

「你和我永遠無法像蝙蝠一樣迴聲定位，像大象一樣吹喇叭，像蜜蜂一樣嗡嗡作響。但我們的電腦可以。」Bakker 是這樣說的。未孵化的海龜利用超音波來協調殼內的孵化，健康的土壤會發出蠕蟲和蟲子發出的刺耳噪音，珊瑚幼蟲可以聽到大洋彼岸珊瑚礁的聲音、海豚用各自的名字互相稱呼、花朵通過用花蜜淹沒它們的花朵來提醒蜜蜂。人工智慧工具數量的增加，為研究人員提供了研究動物王國的新方法，當然可能也是對藝術家的幫助。大語言模型的出現，可能產生了另一種跨物種翻譯的可能。例如鯨豚翻譯計畫（也稱為鯨魚座計畫）試圖解決的問題。在加勒比海的多明尼加海岸附近，動物科學家和機器學習專家聯盟正在安裝連續記錄裝置，以捕捉抹香鯨的社交互動。早在人工智慧技術的介入前研究人員已經了解到抹香鯨有所謂方言。在技術的幫助下人類得以傾聽和建立同理心。生態學家 Dan Stowell 提到多模態機器學習越來越在研究上被使用，這也可能意味著動物聲學跟傳統人類感官表現互動的到來。

生物聲學家正在努力破解動物如何發出和聽到聲音、它們的聲音信號中編碼了哪些訊息、這些訊息在它們的日常生活中有何用途，以及它們的聲學通訊系統在地球生命史上是如何發展的。研究動物聲音交流的豐富性和複雜性可以幫助我們了解我們自己的溝通系統是如何運作的。第一個是：「動物是否可以透過它們無法控制的叫聲來表達除了當前情緒之外的任何東西？」。第二個更具體：「動物是否有一種與我們口語相當的語言，其規則允許我們像我們一樣透過單字和句子序列交換資訊？」事實上，有多少種使用聲音溝通的動物就有多少種動物語言。生物聲學對於監測生物多樣性但同時也意味著在同理心下人類不同的感官模式呈現。在這個層次上，生態聲學除了有多物種民族誌的可能外，什麼是多物種美學正等待著藝術家實現。

<https://reurl.cc/DI12ji>

原民性的風景組裝——談張恩滿《蝸牛的漂浮系統》

卡賽爾文件展期間，富爾達河上有一艘船，上面鋪著色彩繽紛、馬賽克般的彩繪玻璃磚，使它看起來像一個小溫室。這是一艘模仿蝸牛身體的步入式船，船壁上畫有構樹樹葉。這是張恩滿的作品《蝸牛的飄浮系統》。這個作品描述非洲大蝸牛，這個蝸牛殼可長達 20 公分，身體長達 30 公分的造物，如何在歷史上一路來到台灣。蝸牛黏液則是利用構樹樹葉刮除，這就是為什麼張恩滿在這個船型裝置有構樹的圖樣。

錄像作品《Rawus Tjuljaviya》在終端機中不斷循環播放。這些是冥想歌曲，Sedjam Takivan Kavunga 在歌曲中講述了蝸牛如何來到台灣並成為瘟疫。它們如何從十二個標本中進行侵入性物種，從而對國家農業構成威脅，以及它們如何從一種流行的食物來源變成一種不再被年輕人視為可食用的食物，但仍然受到原住民人民的歡迎。在過去《藝術家》的訪談恩滿已提到排灣族傳統上用蝸牛製作 Cinavu，他如何根據在地特色變竅。除此之外蝸牛形狀的 QR code 還將觀眾引導至資訊網站 Project Invasion，策展人鄒婷與王韓芳針對這個展覽的研究。

《蝸牛的飄浮系統》是東非大蝸牛與台灣原住民物種共生的故事。這個船型裝置同時也是原民性的風景組裝在德國的重新組裝。探索和重新發現其在地圖上的位置，常常促使台灣當代藝術重新調查其歷史。張恩滿以非洲大蝸牛的人侵入線，既是非人物種的研究但同時也呈現了台灣重新定位自己的焦慮與實現。

從 19 世紀開始，東非的巨型非洲蝸牛被帶到了遠洋船隻上，沿著洋流從馬達加斯加到斯里蘭卡，然後到東亞。1933 年，台灣公共衛生管理部門的官員下條久馬一（Shimojō Kumaichi）從新加坡引入了這種蝸牛，以供食用。由於其繁殖能力和生存能力，蝸牛的供應超過了需求。蝸牛被從囚禁中釋放出來，對台灣的農業產業造成了嚴重破壞。同一時間，它們入侵了馬來半島、北婆羅洲、印度尼西亞和夏威夷群島，造成的災難性破壞，目前仍是「世界最糟糕的入侵外來物種 100 種」之一。在台灣，城市居民認為吃蝸牛是令人不快的，認為吃蝸牛只是台灣仍然是農業社會時的回憶，而在原住民社區中，人們仍然收集和飼養蝸牛以供食用。收集和分享蝸牛不僅僅是有用的，而且是一項重要的社交活動。台東排灣族人使用蝸牛肉製作珍愛的 cinavu，這是一種在婚禮、節日和重要客人來訪等特殊場合食用的食物。

由於《蝸牛的飄浮系統》的歌曲採取排灣古謠的結構，如果我們照 R.J. Watts 和 F.A. Morrissey.《語言、歌手與歌》的歌曲分析特點來看，張恩滿這個作品的古謠層次與船型裝置都是作為表演的容器而施展藉由非洲大蝸牛背後進佔殖民與共存的社會語意內容。在歌謠的語言使用上，混雜了不少台語用語，透過古謠的包容

性，展示了其特殊兼容的特質。恩滿曾說過：「起源（或真實性）的辯論將永遠存在，無論是與食物還是人類種族有關。在我的藝術中，試圖去關注不同社區的人接觸時發生的互動和融合。」在歌詞的編寫上，我們可以觀察到這一點。在張恩滿的原民風景中，他常表現一種順應時代的文化寬容。我們可以說那是多重殖民經驗下，仍存活的原住民日常；也能說家庭日常所保有的適應力。同樣非本地物種如何引發當地的某些文化轉變，《蝸牛的飄浮系統》cinavu 工作坊更可以看到家庭適應力如何透過不同地點變化 cinavu 的包葉，如在德國土耳其超市販售的大罐醃漬的葡萄葉。張恩滿在食物上以離散視角重演了另一種旅行與概念的適應變化。

張恩滿《蝸牛的漂浮系統》雖然不能搭載乘客，但觀眾能夠透過這趟想像中的航行，經歷一段獨特的旅程。等候室內播放著介紹非洲大蝸牛故事的影片，並展示了一些刺繡文獻。考慮到卡塞爾夏日的漫長白天，張恩滿在等候室的屋頂和船牆上設計了構樹圖案的玻璃彩繪，代表著南島語族擴散的信物。透過光影的變化，觀眾在通過這條通道的過程中，原住民的風景在心中被組裝，一種多孔洞的原住民文化在誕生。

<https://reurl.cc/NlaMQ9>

八景即華性技術

許煜曾在《論中國的技術問題 — 宇宙技術初論》對宇宙技術給初步的定義：「宇宙技術意味著通過技術活動實現宇宙秩序和道德秩序之間的統一（儘管宇宙秩序這個術語本身是重複的，因為希臘詞語 *kosmos* 意味著秩序）。」宇宙技術的概念立即為我們提供了一個概念工具，通過它我們可以克服技術與自然之間的傳統對立，並理解哲學的任務是尋求和肯定兩者的有機統一。在思想體系，許煜藉由哲學家西蒙東與人類學 Tim Ingold 擴張這個概念。西蒙東從格式塔心理學中延伸這個概念，在格式塔心理學中，圖形不能與背景分離，背景賦予圖形形式，同時形式也對背景施加限制。我們可以將魔法階段的技術性視為一個力場，根據他所稱的「關鍵點」（如高山、巨石或古樹）進行網狀分布。原始的魔法時刻，即原始的宇宙技術模式，分為技術和宗教，後者與前者保持平衡，繼續努力達成統一。技術和宗教都包含理論和實踐部分：在宗教中，它們被稱為倫理（理論）和教義（實踐）；在技術中，則是科學和技術。魔法階段是一種模式，在這種模式中，宇宙學和宇宙技術幾乎沒有區別，因為宇宙學只有在日常實踐中才有意義。只有在現代時期，技術研究和宇宙學（如天文學）研究才被視為兩個不同的學科，這表明技術與宇宙學的完全分離，以及任何明顯的宇宙技術概念的消失。Ingold 則提出，實踐與其所屬的環境之間存在一種統一性。這導致他提出了一種感知生態學的概念，這種生態學是根據人類與其環境之間的情感關係來調節和運作的。他

舉了一個有關狩獵採集社會的例子來闡明他所謂的「感知生態學」：他告訴我們，狩獵採集者對環境的感知是嵌入在他們的實踐中的。

在這裡我們將八景作為宇宙技術討論。八景是中華相當特殊的文學與繪圖的主題，並且至今都有一定文化保守性，例如馬來西亞第一個也是最古老的湖濱公園。湖濱公園有所謂太平湖八景，這個八景是由華聯中學執教的現代詩人許建吾，與太平市的學生，按自己家鄉的八大美景擬創出來的，分別是皇崗聽猿、曲橋待月、碧水紅蓮、春島幽情、翠碧擒波、竹韻琴音、鐵騎尋芳、平塘獨釣。十九世紀越南使節潘輝注曾在他的〈瀟湘八景詠并序〉將當初出使的景色劃歸成八景母題——因思古人八景題目，點綴曲盡。予今日丕覽，蓋已會得精神。舟次舒閒，仍即此八題，分詠詩調，每景詩一調一，共十六章，庶幾岩溪風物，描寫見真，以無負此度瀟湘遊也，吟成，因敘之以見意云。在漢字文化圈這種文化母題長期被保留下來。

但什麼是八景(eyes/scenes)「八景」的「景」字本指日光，約在魏晉六朝時，「景」具有「風景」的意涵，也大約從那時開始，有歌詠八種風景的詩歌，例如沈約（441–513）〈八詠詩〉。「八」與「景」合為一詞，本用於道教，形容道教科儀中的神輿，又作「八寶妙景」、「八卦神景」、「八色光景」。魏晉人士在人與自然關係的演化中，不僅可以看出人與自然的親和，不僅將自然加以擬人化、人格化，並且進一步將人加以「擬自然化」。用審美意識的反省以求在第一自然中發現第二自然，將山水之美建構在第二自然之上，而這些也都是因為在玄學清談的名士人物中，以超越於世俗之上的虛靜之心面對山水的結果，故有「以玄對山水」一語的參透。但在魏晉八景一直都以文學表現。

北宋時期，「八景」成為八種地方景觀之統稱，也稱「八境」，例如蘇軾（1037–1101）有〈虔州八境圖八首〉、〈鳳翔八觀〉詩。「瀟湘八景」便是湖南地區的八種景觀。「瀟湘八景」的內容，據北宋沈括記載，是文人畫家宋迪畫的平遠山水圖題目：「度支員外郎宋迪工畫，尤善為平遠山水，其得意者有「平沙雁落」、「遠浦帆歸」、「山市晴嵐」、「江天暮雪」、「洞庭秋月」、「瀟湘夜雨」、「煙寺晚鐘」、「漁村落照」，謂之「八景」。」11世紀的中國內地十八省，八景從詩到水墨的主題擴散，八景畫出現後。很快，傳播到韓國和日本，對那裡的詩歌和繪畫發展產生了顯著影響。在廣受歡迎的同時，這個話題在中國和日本也發生了局部的轉變。有趣的是〈瀟湘八景〉的八個景觀並非當場實際寫生，而是依水墨表現出的形態聯繫成四字一句的題目，這些風景除了「洞庭秋月」和「瀟湘夜雨」有可對應的實際地點，其餘六景皆可通適於各地。當時八景不能以西方繪畫文類，風景畫(landscape)視之。學者衣若芬說：「隨著版畫技術的發達，地方志和《海內奇觀》等著作加強了確定「瀟湘八景」各景地點的風氣，人們視「瀟湘八景」為中國的天下名勝，落實「瀟湘八景」的各景地點，聯繫個人的旅遊經驗，成

為明代〈瀟湘八景圖〉題詠逐漸世俗化的背景。」換句話，八景首先是詩文象徵體系、接著成為繪畫的象徵體系，而後再由都市景觀去擬仿。八景的漫長發展過程，我們看見詩文如何搭配，並形成一種創作生活空間的文化慣性，我可說八景即是一種華性技術。

八景的風景化在台灣，我們可以說關於日本殖民。Jonathan Crary 提到：「現代性中，主觀性正在成為合理化系統之間界面的不穩定條件。」在日本風景教育中，寫生扮演相當重要的角色，至今仍保留在台灣的艺术系統。不同於西方的機械基礎，日本的寫生論是東亞機械匱乏的肉體觀察。2022 年節點展出聯展〈你有多久沒有寫生了？〉一群藝術家蔡音璟、蔡坤霖、李佩珊、彭奕軒、黃舜廷、黃虹毓、蔡宇恩、林盈潔、張根耀、葉日檸、李嘉瑩、陳漢聲、劉星佑一同當地就地「取材」的寫生。風景畫的轉變和透視法的誕生是一種現代性震撼，柄谷行人說：「寫實主義的本質在於非親和化。也就是說，它促使我們觀看那些，因為看慣了而視而不見的事物。因此寫實主義沒有一定的方法。寫實主義就是不斷地將熟稔親近的事物非親和化的過程。在這個意義下，所謂的反寫實主義，比方卡夫卡的作品，其實也屬於寫實主義。寫實主義不只描繪風景，更不斷創造出風景來，那些儘管是事實卻從來沒人觀看的風景，寫實主義賦予它們存在……我們若是將焦點放在對象那一側，就會覺得近代文學是寫實主義的；如果是放在主觀的這一邊，就會覺得是浪漫主義的。」而在繪畫中，寫生正是一種寫實主義的肉身實踐，王煜松《花蓮白燈塔》更是如此的表現。

這種機械有無的實踐，我們可以從日治的登山攝影比較。或是吳尚洋在 2024 年在加力畫廊，展出「無際棲域」，在攝影中通常被視為干擾的「摩爾紋」，在這裡被特別被投射出來。而這樣的過程，吳尚洋稱之為「寫生」，「即時互動裝置去思考寫生行為。」而從台灣現代的寫生史來說，寫生不斷創造出風景的機制不再是肉眼在現場的轉化機制，而是如同西方明室般的機械裝置，在這裡則是他的投影裝置。

八景的現代化也有類似的現象，清代《臺灣府志》八景分別是臺南的安平晚渡、沙鯤漁火、鹿耳春潮、東溟曉日、澄臺觀海、斐亭聽濤，還有基隆的雞籠積雪及澎湖的西嶼落霞。1927 年 6 月，《臺灣日日新報》仿造日本內地票選日本新八景的活動，而這些票選結果促成了繪葉書等現代圖片產品的再生產。這樣的八景技術在當時日本相當普遍。幾年前藝術家許聖泓一系列繪葉書的畫作，可說是日治八景技術處於傳統八景與現代風景纏繞的文化技術時刻。

而在現代化過程，八景的公園化，或許可說是八景作為華性技術的展現。不同於

馬來西亞的例子，台灣日治八景常會出現現代化公園，例如高雄的壽山公園、台中的台中公園。這裡的八景，事實上的景觀建造，直接八景的實體化，不一定是自然景觀，而更為直接的殖民建設則屬臺灣神社。1953年國民政府則選出了新的八景，包括雙潭秋月、玉山積雪、安平夕照、阿里山雲海、大屯春色、魯谷幽峽、清水斷崖、澎湖漁火。2005年臺灣八景則是臺北 101、國立故宮博物院、日月潭、阿里山、玉山、高雄愛河、墾丁、太魯閣峽谷。

學者衣若芬曾以東亞角度提到「瀟湘八景」是東亞諸國共同的詩畫抒情母題，通過「瀟湘八景」的文化意象，發展出中國的「離憂愁緒」、韓國的「嚮往樂土」、日本的「幽玄禪思」、越南的「異域懷歸」。而若我們從許煜的宇宙技術切入，這種實踐與其所屬的環境之間存在統一或是實現宇宙秩序和道德秩序之間的統一，我們也可以在八景的不斷在地實踐看到，甚至察覺華性的創造。如果我們將八景視為台灣一種特殊的華性技術，可以見到現代美術傳統這個主題的變化。甚至從寫生的當代轉變，甚至預示了某種科技藝術的實踐，在科技藝術中的八景又是什麼呢？或許是個特殊的彌賽亞等待。

<https://reurl.cc/oyDMYq>

女聲的誕生——談陳漢聲「第九景（聽其自由）」

陳漢聲個展「第九景（聽其自由）」，源自於 2020 年至 2021 年參與「由林成森」展覽期間所開啟的研究主題。這次展覽以近百年來的繪畫形式「風景畫」為出發點，探索不同時代背景、創作形式與媒材的轉變，以及這些概念在當代藝術創作中的發展。

藝術家陳漢聲透過資料、踏查、田野，試圖找尋過往衫池的水源與連結，藉由風景的概念重新審視山林文化、城市景觀與人之間的關係。展覽延續了作品《從北香秋荷到檜沼垂綸到一些有的沒的》，呼應諸羅六景、嘉義八景，以陳澄波遺書中「碧女之婚姻聽其自由」為引，帶出「第九景（聽其自由）」。諸羅六景、嘉義八景這樣的母題正是八景主題在台灣藝術現代化過程。在華性技術裡，北宋時代，八景形成了特殊的畫文傳統。八景從詩賦母題也逐步形成特殊的繪畫方式，從而形成詩與畫的互動，並逐漸變成一種都市或地區的景點象徵體系。藝術家陳漢聲選擇的「嘉義八景」的漢詩。

展覽中陳漢聲以當時嘉義女性藝術家張李德和曾經的居所作為起點，「琳瑯山閣」。「琳瑯山閣」是當時藝文相會的一代人構築起來的交流網絡。而這個展覽的八景意象選用，是 1948 年時任市長召集仕紳雅士成立「新八景」委員會所重新評定。

在展覽「第九景（聽其自由）」聽其自由，以表演者張雅淳合作唸歌，完成《琳瑯山閣下午茶歌》也呼應了聽其自由的主題。在「第九景（聽其自由）」中，「自由」與藝術母題在文類間的互動、張李德和主角間的流轉，是許富興味的。

藝詩(Ekphrasis) 通常被理解為視覺藝術的文學再創作，學者 Tamar Yacobi 通常將這個過程「涵蓋將視覺對象轉化為文字各種形式的總稱」，可說是一個作品對世界的表現成為另一個作品的再現，「再次模仿」，這個過程與八景在歷史漫長的發展或許剛好反向。這種圖文互動的關係，在 20 世紀末最常見的場域是電玩。遊戲中超文本與圖示的互動，與擊鉢吟詩跟八景的關係，雖時代不同，但其背後的遊戲性與互動本質，事實上是可以用來比較的。

「諸羅八景」及「琳瑯山閣」的意象之於數位藝術創作，尤其是 CG 特性的廠景並不突兀。展場的螢幕上，播放著以 8 位元風格呈現的畫面，這些畫面不斷循環，一方面指向不可回復的過去，另一方面又被保存在虛擬空間。並在漢聲的作品中卷軸移動的形式，引起了擊鉢與電玩的連續性。文與圖的互動在這裡構造了八景從詩與畫到畫與超文本的關係。

張李德和與陳進是台灣當時唯二進入官展的女性藝術家。在展覽中，陳漢聲與林星佑共創的《臨悼鸚鵡歌》實則令人留意。一方面這個作品是關於張李德和喪鳥之事的延伸作品，在陳漢聲的數位動畫也有出現鸚鵡一作。但鸚鵡在當時台灣接受西方繪畫的背景，鸚鵡通常在傳統繪畫中也代表女性言說的象徵。若我們從張李德和的鸚鵡談起，這裡的聲音就不僅是《諸羅記玩具城》所暗示陳漢聲田野經歷過後對於時代逝去的無聲了。飼養鸚鵡所暗示女性言說自由的向度及其當時逐漸開啟的女性藝文空間，這裡的第九景（聽其自由）更有其性別向度。如果我們再注意到開幕當時與表演者張雅淳合作之現場紀錄，字幕結合張雅淳之詞曲創作，完成《琳瑯山閣下午茶歌》錄像裝置。張雅淳以唸歌方式，吟唱自由體的竹枝歌調，這裡的「女聲」呼之欲出。

「琳瑯山閣」雖然不復存在，在陳漢聲的這個展覽中，透過數位技術，傳統的八景詩文互動，打造成了當代有熟悉感的 CG 動畫。同時，如果我們把藝詩視為一個複雜的互動合作過程。文字和圖像是替代但互動的認知策略，尤其在多媒體藝術以後，這種補充對立和競爭的觀念多以合作的方式取代。在這裡將八景概念的圖文，甚至聲，重新透過這個展覽打破而重組成當代可進入的感性結構，是「第九景（聽其自由）」最值得討論的部分。在虛擬現實環境中表演元素可以在實時互動中展現，觀眾不僅僅是視覺上的參與，還有空間上的參與。這種詩畫互注的狀態成為了第九景敘事性的起點，從中開始重寫和重新編排陳漢聲田野中所有的細節。

張李德和相關資料的再資訊化，在「第九景（聽其自由）是製作當代動玩 CG 圖像，這些圖像少緩慢展示一個新形態的八景圖式，提供觀眾重新想像近百年前的風景現代化的過去。對於習慣於數位訊息或是動玩速度的當代觀眾來說，當代藝詩與八景母題在這裡形成交會點，通過減慢敘述節奏創造的沉思心靈空間可能提供一種想像力的空間。在這個數位藝術層次上，《琳瑯山閣下午茶歌》的唸歌，關於李張德和的描述，更形成了一種虛擬空間的追憶。

八景至今仍是台灣藝術的藝術主題，不過如何重思傳統的藝術母題打開藝術文類的新生命，或是反思其可能的新藝術問題？陳漢聲個展「第九景（聽其自由）」從八景在日治現代化的切面，重新打開書寫(程式)與 CG 動畫，在這個藝術文類的潛力，同時，女性聲音的自由也在這個互動的向度中被打開。什麼是第九景呢？也許是藝術家的田調，也許是殖民現代性打開女性發生的時代，女性得以畫下他者的可能，也許是數位藝術得以重新活化歷史，那可以一而再再而三條列的景致，一切想像力的活水源頭。

<https://reurl.cc/93zk3d>

韓國的外交象

1411 年 2 月 22 日，一件來自日本的禮物來到朝鮮王朝，這個禮物是一頭象，也是這個王朝第一隻大象。1412 年 12 月，前朝廷官員李瑀參觀了飼養巨獸的地點。他嘲笑牠的醜陋，向牠吐口水，大聲辱罵，大象的反應是把他踩死。1413 年初，兵部尚書柳廷顯請求國王因李的死而懲罰大象。他認為這隻野獸對國家來說並不重要，吃得太多而且很危險 —— 因為它已經襲擊了兩個人（李和一個身份不明的人）。他認為，處決對人類來說是正當的懲罰，但對大象來說，流放到遙遠的島嶼也許更適合。毫無疑問，大象的胃口很大，只不過是個新奇的東西，但為什麼它要殺死李呢？

這隻大象是當時東南亞與東亞交流的信物。1408 年 6 月，一艘南蠻船隻因暴風雨漂入日本足利幕府。船上載有許多動物，其中包括一頭來自東南亞的大象。這頭大象很快就被送給了幕府將軍足利義持，他的父親幾週前剛過世。這是第一頭踏足日本的大象，起初人們因為好奇而受到歡迎，但後來因為它造成的麻煩而受到鄙視。牠食慾旺盛，脾氣暴躁，它透過踩死一名飼養員來證明這一點。當幕府將軍向韓國贈送禮物（以感謝提供重要佛教經典的副本）時，人們立即建議也送上大象。然而，太宗國王似乎不了解大象的歷史，並對它抱持極大的憐憫。他下令將它流放到全羅南道海岸附近的一個島嶼上，在那裡它會得到很好的照顧。大象在島上生活了好幾年，但過得不好。

這個歷史事件被藝術家 Oum Jeongsoon 用來延續他 1996 年以來一直在延續的「另一種觀看方式」(Another Way of Seeing)。在這個計畫中他一直在處理「看見是什麼意思？」尤其這些問題伴隨著他的職業生涯。對視障人士感興趣並最終與那些看不見的人一起工作是我作為藝術家的自然延伸。他在光州雙年展的作品《沒有象鼻的大象》2023) 位於展覽室的中央，追溯了一頭大象大約 600 年前從印尼經日本到朝鮮半島南端的一個島嶼的旅程。就是這個歷史因緣，而他這個作品與視障學生創作的大象雕塑為基礎，用鋼管和拼湊物擴展和重新詮釋它們，表達了一個經常被排除在正常領域之外和看不見的實體。

藝術家分享在「另一種觀看方式」中工作的許多視障人士告訴他，這個計畫幫助他們感受到了作為人類的自我尊嚴。了解這個計畫的視力正常的人表示差異，他們給了他們新的見解，並提到他們對自己的身體和視力有了新的看法。這不僅僅是一個針對殘障人士的計畫，而且可以為各種視力的人提供洞察力。《沒有鼻子的大象》包括三件相關作品——一些較舊的作品被羊毛覆蓋。這是可以碰觸的作品，而作品的觸感邀請觀眾透過不同的感官體驗動物。當我手指下沉進羊毛時，觸覺沉浸在孩子般的驚奇中，閉上眼睛讓自己完全沉浸其中。展覽形象化了一個複雜的時間概念，其中不同的時空時刻相互作用並共存。作品中，「震動」透過照片中的大象、鳥類和風景來表達，它像徵著存在的改變以及透過「運動」尋找新的意義和身份。這次展覽不僅僅是一次簡單的展覽，而是一次探索我們所看到的本質和存在意義的旅程。

浮動符號被批判理論家用來去本質化一些類別，例如主體或身份，將它們從任何實質和普遍的內容中分離出來。浮動符號在批判理論領域中廣泛應用，包括哲學、政治理論、性別研究、種族研究及後殖民研究。在 Oum Jeongsoon 《沒有鼻子的大象》大象從不同感官組合出發，「大象」成為了浮動能指。浮動能指由於其可變性和可塑性，這些術語脫離了固定的語義內容，並保持對新解釋或意義創造的開放性。這種開放性使得浮動能指能夠注入幾乎任何意義或願望，這也是其符號力量的一部分，這種力量在政治領域中尤為明顯。我們常討論的原民性、華性、客家性很多時候也是在浮動互動的關係一直變化。浮動的能指與空能指不一樣。它可以連接到不同的上下文，因此其中的意義功能得以完全實現。一種不確定的語義能量常在浮動能指的表達之間繼續流動。因此，由於這種能量的流動性，它們不是固定的或僵化的，可以說是浮動的。

《沒有鼻子的大象》的特點是由金屬框架和約 130 塊編織物製成，在製作的時候就考慮到觀眾觸摸時的感覺。傳統美術館欣賞藝術品只能用眼睛看，這個作品挑戰了視覺中心並以觸覺來塑造雕塑與觀眾的關係。事實上，當我們談論技術的感

受力時，看似所有人都能平等地使用或體驗所需的技術，但實際上並非如此。在這個「連結」似乎理所當然的時代，仍然存在那些從未成為「連結」主體的人（只是我們不知道而已），他們可能在「超連結」時代反而成為了「邊緣化」的對象。這些人可能也在我們試圖使教育與「超連結時代」保持一致的過程中存在，只是他們可能以「缺席」的狀態存在，因此不容易被察覺。《沒有鼻子的大象》在近30年的活動下，塑造了藝術包容性的可能。當然在執行上，我們也看到如何重思浮動能指到藝術作品表現的關係。

《沒有鼻子的大象》背後的故事來自於日本與韓國的交流，並塑造了大象在韓國認識論上的複雜性，這個現象之於後來的視力障礙的互動，在2023年也引起光州對藝術的許多爭議。我們討論的本土性(indigeneity)適合成為一個浮動能指：能夠承載複雜的網絡。藝術作品是「有形的現象」，在文化互動下具有特定的傳統根源和獨特的內部組織動力，這種連貫性事實上需要各種機構、生態來維持，這種「真實性」，才構成浮動能指的可能性。

《沒有鼻子的大象》透過長年的努力，思考韓國重新正常化與人民治理的關係，被遺落的少數份子所構成的感官反映重塑了雕塑的價值。（集體）自我表達形式顯得異常或不真實可能是治理性排除的一部分，這也發生在藝術的感官表達。Audre Lorde 在《生存連禱》曾這樣說

當我們說話時，我們擔心我們的話語不會被聽到或受到歡迎，但當我們沉默時，我們仍然害怕，所以最好說話，記住我們從來沒有注定要生存。

創傷理論對單一主體的關注掩蓋了集體感受到的和暫時延伸的創傷，同時也忽略了集體創傷主體治癒的可能性，這也包括了我們在討論各種在地性、原民性可能的問題。廣泛的正常化也是社會暴力。《沒有鼻子的大象》呈現藝術動員基於記憶、直接感知而不是消除過去和現在的族群創傷而產生的。不同於人們仍然期望看到歷史性的或歷史參考的圖像，在這裡是族群互動下的結果。你可以說沒有任何東西消失：每個環節都在那裡，可感，而無法替代。一種複雜的藝術行動，活化了對本質論的反動，同時將我們從視覺中心的霸權，移到了需要多重對話的浮動能指空間——一種基於觸覺的雕塑世界。

<https://reurl.cc/bY6r3o>

重思華性——《彼岸》的冷戰離散

吳梓安的《此岸：一個家族故事》是這幾年罕見的離散影像作品。這個作品以「飛行的荷蘭人症候群」為起點兼以家庭錄影帶方式，反正了台灣戰後移民的離散記

憶。

從中國文化和中國性的本土建構來說，華性的戰後建立與實踐對當代現實具有重要影響。戰後的台灣——換句話說，指的是二戰結束後由日本歸還給中國的中華民國，經過五十年的間隔，被移植到台灣——是台灣再次被殖民的展現。從五零年代之後，華性作為國民黨繼續在撤退大陸時繼承中華民國遺產的一部分，政府開始實施「傳統中國文化」的復興計劃。這裡所謂的「傳統」不僅代表了對政治意識形態（與「社會主義」相對）的捍衛，更重要的是因為它捍衛了特殊文化。

曾經文化危機就是國民黨的政治危機。通過將中國文化視為國家的象徵或隱喻，來推動政權的合法性，即使事實上並不存在一種真正屬於「國家」的文化。國民黨推動的「傳統」同時也形塑了戰後移民的生活方式，表面上看似在復興過去的元素，但實際上戰後移民大多失去了他們原生地的語言習慣，並選擇性的方式創造了一種新形式的傳統，這在《此岸：一個家族故事》可說成現在祖輩的記憶中。在劇情上，以導演吳梓安自身的家族故事開始：姑姑偶然在美國的中國餐廳遇見了奶奶的畫作，便以為契機，討論台美關係、家族離散、鬼魂傳說中開展敘事。而這片中，飛行的荷蘭人症候群以妝扮的人物現身。飛行的荷蘭人是傳說中一艘永遠無法返鄉的幽靈船，註定在海上漂泊航行。

傳說中，那飛翔的荷蘭人總是遙不可及，彷彿帶著幽靈般的光芒漂浮於海面。這個故事最早的版本可以追溯到 18 世紀晚期，若有其他船隻向這艘幽靈船致意，其船員會試圖托人將訊息送往陸地，或是傳達給早已逝去的人。對於航海者而言，與這艘神秘船隻的遭遇常被視為毀滅的預兆。在荷蘭語中，*vliegend* 意指持續飛行，這正是那詛咒中的荷蘭人註定的命運：永遠漂流在海上，四處航行，卻無法觸及岸邊。這個意象呈現了華性在台灣特殊的認同爭扎。在大多數時候，華性被用來指稱國民黨時期留下的惡習，包括當時的現代主義建築、設計文化等浮動的指稱。

冷戰時期文化被塑造成意識形態，並在實踐中戰略性地運用，反映了台灣經驗的獨特性。台灣中國文化的塑造，與東方主義和傳統發明的情況不同，實際上是一種現代性危機、政治壘堤。在台灣背景下，這種現代性危機源於國家需要建立新的精神意識、意識形態合理性和道德基礎，以適應現代政體或國家的要求，而這是傳統中國觀念所無法實現的。這種對新的霸權需求，最終促使了這些關於文化的神秘且不自然的論述的產生。在冷戰時期，被動員成全國的塑造運動。飛翔的荷蘭人永遠飄盪的狀態，更是戰後移民在大節奏下的自我認同喪失。

在台灣的后殖民浪潮後，中國最常用的詞語「中國」(zhongguo) 和「華夏」，人

們已經能知道各種解構的讀法，如杜正勝《中國是怎麼形成的》說到

從長遠歷史看，秦漢以下至清初，將近一千八、九百年間，中國政權實際有效統治的區域大抵不出秦的版圖。女真人入關，愛新覺羅氏代建立大清國，中國的範圍才產生大幅的改變。東北的滿洲加入了，康熙征服外蒙古和北疆準噶爾部；雍正對西南改土歸流，納入實際統治；乾隆征服南疆回部，於是誕生了「新疆」，對大藏地區的控制也愈趨緊密。經過清初康雍乾祖孫三代的經營，中國疆土擴大三倍，但政、經、社會、文化的重心還是在秦版圖範圍內，這就是「中國本部」。即使只在秦範圍內的歷代疆域圖，也不表示王朝對其疆域內的各地區都能實際有效統治。譬如清代疆域包含臺灣，有些歷史地圖也把整個臺灣島畫進去，但清朝大部分時間只統治臺灣西部而已，十九世紀初才進入宜蘭地區。

台灣華性指稱的彈性，也指向了多元的文化暴力本身。朝代的動盪、蠻夷的征服和異教的真實歷史，但對與原始過去的和諧的假設代表了一個與神聖起源的神話或想像的交流。這種共享神聖性的神話是對華性的定義，也超越了民族身份和政治現實。過去華性作為治理性的一部分，也不斷瓦解，過去冷戰試圖以華性超越了政治現實，然而，這種對（文化/文明的）中國的本土概念與歐洲人將中國的社會政治統一歸因於其朝代血統的方式形成鮮明對比。以民族為基礎的中國性定義是現代的概念，具有不同類型的歷史性。華性是一種發明。

吳梓安曾說「此岸」在日傳佛教中，是相對於極樂淨土的彼岸的概念，對於現世或當下，具有一切皆夢幻泡影的否定概念：大千世界，這裡什麼都有，卻什麼也不是。記憶的不穩定性在這部錄象中，藉由對材質的拼貼與破壞，呈現一場迷宮式的主體化過程。在北美館的裝置中，觀眾將踏進傳統台北公寓家庭的擺設，並反思冷戰的意識形態動員如何深刻地營造了某一特定時期的族群想像。尤其在北美館，導演利用了祖輩在圓山及北美館附近的家族影像，塑造了台灣藝術機構與文化復興的複雜關係及歷史互文。

一個與「真正」的中國幾乎無關的世界觀，在台灣因為威權過去而形成。在這個意義上，客體化具有雙關意味。通過將華性定位為一個本不存在的話語有界客體，華性首先是這些社會的一個富有想像力的，如果不是誇張的虛構。其次，由於其距離感與中國不相往來的分裂政權狀況，華性很難成為一個「客觀」的描述，他形成了以國民黨政權上層結構的一個唯我論的投射。

很多時候當我們討論民族主義意識形態時，我們實際上在探討政治話語的書寫如何反映國家作為一個思考和實踐主體的角色。吳梓安的《此岸：一個家族故事》以飛翔的荷蘭人意象指涉了在這文化動員下充滿矛盾的傳統與現代性的計畫。比其意識形態的內容更重要的是，這樣的想像共同體奠定了一個根植於民族性的國

家意識，超越了政治體制變革的變化，並持續影響著台灣文化和社會的當代發展。這樣的意識形態，同時也充滿矛盾，因為文化是一套行為準則，也構成了無力者在這符號系統上的掙扎。前陣子中研院出版的《冷戰下的「臺灣研究」：北美人類學家訪問紀錄》更可看到將台灣作為中國在人類學研究上的冷戰詮釋表現。

中研院民族所學者劉文在〈走向積極「去華性」：本土脈絡中的權力結構與 抵殖心理學的可能〉提到「一種積極的『去華性』 所要達成的並非是抹滅華人主體的存在或者是儒家主義的文化影響，而是必須更坦然地省視這兩大概念背後所建立的民族主義與知識體系，來自於何種政治歷史脈絡，又是否適合當代台灣本土心理學的走向。」而吳梓安《此岸：一個家族故事》這個錄像裝置或影片本身可說是一種對台灣冷戰華性解構的可能，漂泊飛翔的荷蘭人可能不降落何方，但其漂流的機構可能還在影響台灣的文化運作，成為持久的解殖目標。

<https://reurl.cc/E6K0VK>

東海岸藝術節的在地性建構與活力

自 2010 年以來，台灣開始進入地方藝術祭的年代，透過這些活動重新認識了在地傳統。在外在條件上，有賴於日本瀨戶內海、越後妻有大地藝術季(三年)的研究，以及藝術社群對此形式的報導與觀光效益可能，在這十年間公私部門合作的地方藝術經典變得可行，並且有著一定的注目度。東海岸大地藝術節、台南土溝藝術村、花蓮的「森川里海濕地藝術季」、浪漫臺三線藝術季、Mattaaw 大地藝術季等，我們可以看到近幾年台灣形成了數個月時間長度，兼容展覽空間與戶外的展覽形式。

藝術季雖然與台灣的產業藝術節在類似的時間出現，不過由於日本藝術季與地方創生的概念，藝術季在台灣不只是短期的祭典，而在生產與發展中常被呼籲需要與在地生產、生態復育和原住民文化價值推廣結合。近幾年台灣在社會結構上同樣面臨了城鄉差距，鄉鎮人口外移、地方建設停滯、地方失去活力等問題，藝術季被做為利用地方特色和傳統文化發展出地方獨特的慶典，從而擴展到觀光與文創產業，也帶動了年青人返鄉創業的風潮。這裡的特色在東海岸大地藝術節某種程度就意味著要維持其原民性的構造。同時對於各類型的大地藝術季來說，社會參與式的藝術歷程，包括由部落民眾主導的論壇和工作坊，探討與部落或地方相關的議題也是常見的藝術手法。

此外，藝術家與族人合作，對在地文化歷史和工藝進行學習，使藝術季成為生活的一部分。藝術進駐讓地方生活如務農、林務以及部落歷史記憶和傳統成為藝術創作的表現和言說的內涵。這種協作模式確立了部落的地方文化根植性、社群的

賦權，並為文化傳承和永續提供了另一種思維和機會。匯聚公私部門的資源，整合產官學社各界的協同合作並發想創意行動，在許多大型藝術祭典以標案委託策展團隊進行。這樣的大結構下藝術家對環境議題的介入，試圖在文化結構上引起人們對各種議題的注意。

當代藝術理論學者福斯特（Hal Foster）在 1990 年代所提出的觀察「作為民族誌研究者的藝術家」(Artist as Ethnographer)提到，受到人類學研究方法的啟發，許多當代藝術家以類似民族誌的田野進行作品的製作，在這結構上藝術機構、策展人或其他藝術家合作，進到某些地區與社群，進行特定場域作品的創作。2022 年的東海岸大地藝術季就以「群山之島·眾島之洋」為策展主題，邀請六位藝術家分別在花蓮石梯坪、台東石雨傘、齒草橋遊憩區、渚橋遊憩區及綠島等景區進行駐地創作。

學者龔卓軍的〈無遮蔽的氣象造形—論當代臺灣雕塑中的地族轉向〉提到：「『大氣媒體』……其中的吸吐過程即是生命的過程，包括人類身體的有機體，時而打斷、時而延續天地之間的風與氣象，進入了天地間的實體與媒體，以塑造其運動變化中的成長歷程。因此，棲居在無遮蔽的戶外世界，並不是只生活在地球表面的設施裡，而是棲居在氣象世界不斷轉化形變的化育之中。」龔卓軍提到地族轉向是相當可見的現象，而散落在大地藝術季類型展覽中的雕塑作品，與外在環境互動相當擴張了台灣公共藝術的美學向度。在這幾處上，「群山之島·眾島之洋」更可看到龔卓軍強調的向度。

在台灣有時大地藝術季作為民族誌研究者的藝術家可能就是原住民本身。例如《無聲的記憶》的拔舒浪·魯魯安。換句話說，大地藝術季在台灣，兼納外部觀看與在地觀點的結合。不僅僅在如同福斯特說的，藝術家可以利用這樣的機會去重新挖掘那些被遺忘的歷史或在社會中受到壓抑、不被重視的弱勢族群的心聲、次文化對主流文化與價值的顛覆；藝術家本身也可以發出自己的聲音，作為原民性的報導者。藝術家可以像是民族誌學者一樣去田野採集、拼貼重組、理解在地符號、研究文化等，同時藝術季創作變革的場域內也不一定需要藉由外在藝術家轉化文化符碼，東海岸大地藝術季有其維持內外觀點兼具的特色。這種類似在地觀點的賦權發生，類似的例子有 2019 年 MOCA 展出李紫彤的《時差書寫》，將攝影機交給了讓他受訪者的對象，讓他們也參與式影片製作成為掌鏡者。

像是撒部·噶照的《欣賞她，也要愛護她》作品的媒介就使用了田土，並以以石梯坪海岸的海藻為靈感，塑造海藻形象的大型裝飾，提醒大家海藻不但提供基本海洋的營養，也是生物棲地。大地藝術季背後這種社會美學與環境美學有著相似

的關懷，像是撒部·噶照聚焦於環境和生態議題的延伸思考，藝術家不僅被視為推動環境改造和改變的「工具」，而且藝術家與觀眾（包括外來訪客），理想上，所有參與者都應該受益於這些計畫，改變其想法。

地方創生（Placemaking）的生成，是由美國 Project for Public Spaces（PPS）非營利組織所提及的概念，從「地方振興」、「在地營造」（Place-making）衍生而出「地方創生」（Placemaking）藉由 place-making（地方營造）手法，從多層面的公共空間規劃、設計以及管理方法，而 place 有地方，所屬之地之意義；make 有建造、打造，延伸出治理之意義；美國藝術家兼社會運動者 Theaster Gates 認為建立社區空間地方創生、地方振興是一個過程，同時也富有哲學之概念，地方振興是一項計畫、一個管理公共空間的過程。利用當地社區的資產、靈感和潛力，目的在於創造出良好的公共空間，促進群眾身心健康，幸福和福祉。由此可知，地方創生即為一種建構並培育人才與地方形成良好相互關係的一種過程。而在東海岸大地藝術節這幾年的發展，顯然更偏向「地方振興」、「在地營造」。值得注意的是在東海岸藝術節外，台東這一兩年正以駐村模式逐步兼納藝術家進入社區的其他藝術創作。

在 2022 年「群山之島.眾島之洋」我們可以看到日本藝術家菅野麻依子在綠島綠島帆船鼻《聯》的戶外作品。這件作品撿拾綠島礁岸上的浮木，創作出一串連結的球體，就像是被黑潮串起的太平洋島鏈，是奉獻給地球的項鍊。龔卓軍所謂的「地族轉向」的雕塑思考，重返對於地形、氣象、土地歷史與現地材質的綜合思考，在東海岸大地藝術季特別顯著。

如果我們再注意哈拿·葛琉的《我在月光海 我很勇敢》，就像德希達在《繪畫的真理》所說的一個框在本質上是建構的，因而是脆弱的，這可能就是框的本質或真理。如果存在本質或真理的話。但這『真理』不再能夠是一個『真理』，它既定義不了框的先驗性也定義不了其偶然性，而只是其邊飾性（parergonalité）。」在大地藝術季的雕塑作品很多已脫離過去傳統紀念碑的藝術，而是透過成為景觀的框架，揭示一切環境的存在。

東海岸大地藝術節逐步地透過與藝術家合作創建大型的藝術裝置，進而構成台東的路上藝術景觀。在這樣逐步搭建的環境下，在公部門的促進下進行觀光活動的開展。對討論原民性來說，東海岸大地藝術節從邱資雅的論文《藝術觀光之形塑：以東海岸大地藝術節為例》，提到 2004 年藝術家林育世策展的「海洋印記」展覽結合漂流木的創造，並在陸續幾年後的在地藝術社群的經濟循

環與藝術創作，東管處的公部門資源投入東海岸大地藝術節才得以出現。這背後毋寧說不僅僅考慮原民性的問題而是如何透過觀光活化東海岸這片富有自然、原民、民族歌謠的藝術空間。

策展人李韻儀曾在訪談提到，自 2006 年開始，由藝術家自主提案的「加路蘭手創市集」，市集所在地為加路蘭遊憩區，漂流木的創作、藝術家的手創產品，以及在地音樂人的現場演出。我們可進一步思考藝術季背後由藝術家網路持續構成的經濟脈絡，這一點與日本的大地藝術季也很不同。在這裡原民性式鑲嵌於所有行動網絡內的。東海岸大地藝術節作為地方創生與觀光活化透過了大型裝置的建置，修復形成了一連串的景觀區跟經濟活動。我們所謂的原民性不只是一種觀看觀點，更是一種生活美學的方式。

<https://reurl.cc/pvDNa8>