

論「原住民藝術」的纏結殖民性 與解殖感知條件

梁廷毓

國立台北藝術大學美術學系博士候選人

晚近台灣當代文化及藝術領域中，伴隨原住民族歷史轉型正義及原民性（indigeneity）的思潮，不少藝術家、藝評人與策展人開始反思主流漢人社會底下的定居型殖民主義（settler colonialism），進行定居殖民批判觀點與藝術實踐之間的對話。然而，「原住民藝術」（indigenous art）在歷史上的被殖民境遇，當今亦持續面臨多重的殖民性（coloniality），使得原住民藝術除了在藝術史書寫中呈現多處斷裂和空缺；在藝術評論上幾近缺席；又在台灣藝術主體性論述中被排除在外，也必須同時面對這套知識背後隱含的西方學術判準，及其構成的權力與知識殖民等問題。雖然台灣當代原住民藝術的創作及展演，不乏對於殖民主義歷史的反思；但是，原住民藝術涉及到的不僅是原住民知識的生產，還有感知層面的創造活動。所以本文在討論原住民藝術時，會觸及「藝術」的概念、藝術史與知識的殖民性（coloniality of knowledge）；藝術品背後的展示權力，以及現代博物館的視覺殖民性之問題。除了對「知識殖民性」進行反思之外，也試圖探討感官、感知與殖民性之間的交纏關係，進而對於「解殖」（decolonization）所構成的挑戰，提出以原住民藝術作為一種解殖感知與殖民感官（colonial senses）的可能方法與路徑。

關鍵詞：台灣當代藝術、原住民藝術、殖民性、解殖感知

台灣社會學第 49 期（2025 年 6 月），頁 105-146

收稿：2024 年 9 月 12 日；接受：2025 年 3 月 25 日

* 通訊地址：台北市北投區學園路 1 號

Email: tyshells@yahoo.com.tw

On the Entangled Coloniality of “Indigenous Art” and Opportunities for the Decolonization of Sensory Perception

Ting-Yu Liang

Ph.D. Candidate, Department of Fine Arts, Taipei National University of Arts

Within Taiwan’s contemporary cultural and artistic fields in recent years, the discourse of historical justice for Indigenous peoples and rising awareness of indigeneity have led artists, critics, and curators to engage with the settler colonial structures embedded in mainstream Han society. This has fostered dialogues between settler colonial critique and artistic practice. However, “Indigenous art” has historically endured colonial conditions and continues to face multiple layers of coloniality today. These conditions have resulted in ruptures and absences in art historical narratives, the marginalization of Indigenous art within art criticism, and its exclusion from discourses on Taiwan’s artistic subjectivity. Furthermore, Indigenous art must contend with the implicit Western academic frameworks that structure knowledge production, raising concerns regarding epistemic and knowledge colonialism. While contemporary Indigenous art in Taiwan often reflects on colonial histories, its scope extends beyond the production of Indigenous knowledge to encompass creative engagements at the level of perception. Thus, this paper discusses the concept of “art” itself, the coloniality of art history and knowledge, the power structures underlying the display of artworks, and the visual coloniality of modern museums. Beyond critiquing the coloniality of knowledge, this paper also explores the relationship between the senses, perception, and coloniality, reflecting on the challenges posed by decolonization. In doing so, it proposes Indigenous art as a method and pathway for decolonizing sensory perception and colonial sensory regimes.

*Keywords: Taiwanese contemporary art, Indigenous art, coloniality,
decolonizing sensory perception*

一、前言

儘管台灣自 1990 至 2000 年代初期，不少藝術家與藝評人受到後殖民理論的影響與啟發，紛紛從後殖民的分析視角進行藝術的論述，卻少有「原住民藝術」（indigenous art）的身影。此一時期，大多數的藝術創作、展演與評論，都是由漢人的藝術家、評論者與策展人所生產。¹ 上述一系列漢人藝術家與策展人的實踐，從藝術評論的角度，大多仍以漢人的評論者為主要群體，原住民幾乎都以藝術家之姿在當代藝術場域當中現身，成為「被評論者」的角色。在此，藝術評論以文化和經濟資本為基礎，對原住民藝術所進行的論述，在以西方審美知識、鑑賞與再現為核心的評論書寫秩序當中，無可避免地隱含了書寫及其再現的權力關係，也相對缺乏對於原住民藝術及其問題的深層反思。

另一方面，雖然有零星的研究者從事原住民藝術的討論與撰述，但鮮少從藝術史研究的角度，進行文獻史料的爬梳和作品探討。² 國史館台灣文獻館自 2004 年起與原住民族委員會共同推動「台灣原住民族史專題計畫」，其中雖然包含「原住民的傳統藝術」專題，³ 但仍將其藝術歸為「傳統」文化的範疇。2010 年代之後，則陸續出現以當代藝術策展（curating）的型態，藉由展演、論壇與發行出版物，來推動原住民族藝術創作與藝術史知識的討論。⁴ 文化部自 2018 年起推動「重建台灣藝術史」計畫，但在國立歷史博物館、國立台灣美術館相關的展覽、學術研討會與出版當中，主要溯及至日本殖民時期至戰後時期台灣的漢人藝術家之創作研究，原住民藝術的部分相對

1 參見謝東山（1995）、陸蓉之（1997: 362-377）、李君毅（1998）、高千惠（2001）、廖新田（2009）。

2 少數可歸類為原住民藝術史研究的重要論著，可參見盧梅芬（2007a, 2012）。

3 此項計畫的研究成果，可參見盧梅芬（2012）。

4 由伊誕·巴瓦瓦隆（2020）主編的《我們與未來的距離：台灣原住民當代藝術》，即為此例。

很少。因此從 2020 年起，由國立台灣史前文化博物館執行「重建台灣原住民藝術史購藏計畫」（盧梅芬 2021），仍企圖補足原住民藝術作品在日治時期至 1980 年代的藝術史研究空白，相關工作還在起步階段。

接著，自 2000 年代以來台灣的藝文環境，多數的國家級博物館與美術館等機構館舍的首長，仍是由漢人行政官僚所主掌（各縣市轄下的原住民地方文化館除外）。尤其是官方文化政策中，原住民大多屬於被動狀態。由於原住民藝術仍相對缺乏民間社會的「第三部門」力量（即非政府、非營利的單位），官方在進行政策擬定與執行時，往往使得原住民藝術家覺得受到忽視（盧梅芬 2009: 17）。⁵ 儘管自 2005 年起，高雄市立美術館著手推動「南島當代藝術發展計畫」，開始有計畫地研究、收藏、策展，並執行原住民藝術家的駐村計畫，鼓勵以南島文化為基礎的當代藝術創作；2008 年原住民族委員會推動「原住民藝術工作者駐村促進部落在地就業計畫」，也成為許多因為經濟因素居住於都市的原住民藝術工作者，有回返部落發展的契機（林怡瑄 2020: 35）。原住民族文化事業基金會自 2012 年起創設了台灣第一個原住民當代藝術獎項「Pulima 藝術獎」。⁶ 但上述的計畫執行，皆具有鮮明的官辦色彩。

因此，有一些研究者傾向將當代台灣定位為一種「墾殖國」

5 仍有零星的第三部門短暫營運，例如：台北原住民當代藝術中心（TICA Art Gallery）於 2016 年初，由誠美社會企業贊助成立，扶植台灣當代原住民藝術家的作品能進入藝術市場，並於 2019 年階段性任務完成。另外，由布農文教基金會成立的「台灣原住民現代藝術中心」，在 2000 至 2002 年間舉辦了共三屆的「原住民藝術創作研討會」。參見盧梅芬（2012: 383-387）。

6 原住民族文化事業基金會是在 2007 年時，由原住民族委員會出資成立。值得注意的是，「Pulima 藝術獎」以台灣原住民藝術家為徵選對象，輔以每兩年一次的展覽和論壇活動策劃，來推進原住民藝術相關議題的發展；2020 年起也設立「觀察人」制度，希冀能夠同步促進原住民創作相關的藝術評論與論述之發展。但如前所述，在藝術評論的生產上，多數藝評人皆由非原住民身分的漢人擔任，相較於主流藝術場域完備的藝術評論體系，原住民藝術的評論體系尚在建構當中，且透過原住民自身文化或歷史觀點，來撰寫論述的藝評人，更是付之闕如（林怡瑄 2020: 115），此現象與近幾年蓬勃現身的原住民藝術家恰恰相反，在創作方面多數原住民創作者能逐步進入主流的藝術場域對話，但在需要高度使用語言技巧及美學知識的藝術評論者，在原住民之中卻近乎缺席（陳思宇 2023）。

(settlers' state)，也就是由「定居殖民者」(settler)建立起的國家。相較於一般的移民(immigrant)多半只求「寄居社會」(host society)的接納和包容；定居殖民者則是企圖建構永久居住的定居殖民社會(settler society)。史書美即認為，「台灣理論」建構過程中首要面對的根本，即是漢人主流社會結構內建的「定居殖民主義」(settler colonialism)(史書美 2016)。儘管台灣自 1990 年代從文學研究領域興起的後殖民研究與批判論述，指出了原住民族在面對不同時期的殖民政權時的受壓迫處境，實際上不同於漢人遭受到的殖民經驗。但是，往往會將原住民族視為台灣多元族群的一環，鮮少能清楚指出原住民持續遭受到的定居殖民主義之支配結構，以及原住民族尚未到來的「後殖民」。

無論是原住民藝術史在現階段的不足，甚至是原住民藝術的評論及美學論述之匱缺，以學者史書美的觀點，1990 年代以來的台灣藝術主體性論述對於漢人評論者與創作者而言，是後殖民批判(postcolonial criticism)視域底下的自我建構與知識再生產；但對原住民族而言，則從未經歷後殖民時刻，仍持續面對漢人社會的定居型殖民支配。雖然在晚近幾年已逐漸出現反思定居型殖民主義的藝術策展與創作案例，⁷但從清帝國、日本殖民時期至戰後時期的漫長歷史過程中，因為被殖民的經驗、情感與生長環境的不同，造成原住民藝術的發展和漢人藝術家的歷史經驗與創作表現，有著極為不同的社會及政治脈絡，使得原住民的文化與藝術思維，終究不同於漢人藝術家的藝術或美學經驗(王嵩山 2001: 8)。

因此，從定居殖民批判(settler colonial criticism)的角度，儘管

7 例如：策展人徐文瑞策劃的《流浪的土地公：北投社保德宮的神明地誌學》(Migratory Earth God: The Divine Land History of Beitou Bau-De Palace, 2020 年)以北投保德宮為基地，探索定居殖民主義對凱達格蘭族北投社的影響。林宏璋策劃的《未記持》(Immemory, 2024 年)一展，在展覽子題中，亦將定居殖民主義納入整個展演的敘事子題之一，反思基隆的城市發展史。梁廷毓的《斷頭河計畫》(The Beheaded Stream Art Project, 2017 年至今)、吳其育的《白浪的定居殖民博物館》(Pailang Museum, 2022 年至今)與饒加恩的《屯墾者》(2023 年至今)等，皆企圖透過論述、講演、創作與策展等藝術實踐方式，反省台灣社會以漢人為主要群體的歷史敘事、影像文本生產及社會政治結構。

台灣與美國、加拿大、澳洲或紐西蘭等「墾殖國」有所差異，還要面對其他外來殖民者的威脅（施正鋒 2002: 305-332）。台灣漢人社會也正在經歷「西方」及「現代性」的認識論支配，因而使得「殖民」與「後殖民」之間並沒有一個絕對的時間斷裂點，這也進一步對原住民藝術形成一種權力及殖民性（coloniality）的雙重鑲嵌結構：由漢人這一多數群體所進行運作的當代藝術場域，依然被鑲嵌在一個全球的殖民權力矩陣當中，而原住民藝術實踐大多又被鑲嵌在漢人主流社會的評價及認識脈絡底下。換言之，台灣當代藝術長期受困於歐美的知識權力運作，也在持續思考在地的藝術論述和西方的藝術理論之間，如何能夠形成平等的對話關係；但對原住民而言，長期由漢人藝術家、藝評人、策展人與行政官僚所建構的當代藝術場域，仍是定居型殖民脈絡之下的社會產物。

要言之，若將漢人與原住民族的「被殖民經驗」作為統一或均質的話語，便可能會掩蓋不同族群和階級的經驗差異性。⁸至少在評論及藝術史的討論層面，原住民藝術的「解殖」（decolonization）應該區分出兩個層次：一是原住民如何從台灣主流（漢人）藝術史敘事中解殖；二是原住民如何從西方的藝術知識體系當中解殖。這兩者有相關卻不完全相同，前者涉及台灣社會內部的權力關係，後者則涉及全球當代藝術體系的知識權力結構。因而在台灣的脈絡下，原住民藝術的評論及藝術史之解殖，應與台灣整體的文化解殖工作並行，但又須注意並把握其自身的脈絡。由此觀之，雖然 2010 年代伴隨著原住民族歷史轉型正義及原民性（indigeneity）的思潮，不少藝術家、藝評人與策展人開始反思主流漢人社會底下的「定居型殖民主義」，進行定居殖民批判觀點與藝術實踐之間的對話。但是，原住民藝術在歷史上的被殖民境遇，當今亦持續面臨多重殖民性的挑戰。

須注意在理論脈絡上，既往後殖民研究（postcolonial studies）的

8 例如，有研究者即認為，經驗（experience）並非全然地反映事實與已知的事物，而是受制於社會和文化的建構，因此必須分析經驗背後所隱含的權力動態和話語建構過程。參見 Scott（1991: 779-781）。

分析框架，著重於檢視殖民經驗如何塑造被殖民者的身分、語言和歷史敘事，特別聚焦於殖民過程中的二元對立（例如「自我／他者」）及其後續造成的影響，著力於批判殖民體制下的文化霸權與知識壟斷，強調被壓迫群體的聲音和話語。而本文接下來會討論的殖民性問題，則主要用於描述台灣原住民藝術在經歷政治上的殖民統治時期結束之後，具有殖民支配性質的知識生產、社會分層與思維模式如何延續至當代社會、文化場域中的現象，亦可修正與補足既往後殖民研究中對權力分析面向之不足。解殖則被視為一種針對殖民性的批判與解構行動，包含思想、文化、知識體系等多方面的去殖民化努力。不僅是去批判殖民過程中形成的話語權、知識結構和歷史敘事，更強調要去修復和重建被壓制的地方性知識與宇宙觀。

在此脈絡下，朝向解殖的知識生產不僅關乎對殖民經驗的批判與反思，更涉及行動的方向、主體的認定，以及多種社會力量之間的協商與競爭，因此有必要更進一步探討解殖的實踐如何可能，以及誰能夠推動解殖。特別在現今的台灣，解殖的討論已不限於原住民族自身，這使得「解殖主體」（decolonial subject）的定義變得更加複雜且需要說明：究竟誰是具有能动性（agency）的解殖主體？誰又能夠成為解殖主體？是否僅有直接經驗或正在經歷殖民性壓迫的群體，才有資格被視為解殖主體？若解殖並非單向的過程，而是涉及不同族群、階級乃至跨國脈絡的對話與協商，那麼外部的盟友是否也能夠參與「解殖主體」的建構？這些問題不僅關乎當代解殖理論的發展，也關乎實際的社會行動如何展開，進而影響台灣原住民族在當代藝術場域中的發聲與實踐方式。

例如，晚近的學術界對於解殖的倡議和協作，試圖挑戰傳統殖民式的研究方法，避免對原住民族的剝削或邊緣化；以平等合作為核心，主動承認原住民族的知識體系與在地觀點；研究目的是基於原住民族的社會需求與解殖等優先事項，並將研究成果回饋給地方社群（Brant 2023），也對其產生實質的作用、實踐性與社會效益（而非停留在理論或學術討論的範疇）。特別是在台灣的討論語境中，這背

後涉及的核心論題是：「漢人身分必然無法脫離漢人視角」之問題，以及需要更細緻地意識到，漢人身分及其在當代藝術領域中顯現的殖民性，兩者之間的連結與拒斥之張力。這裡必須強調，本文並非主張漢人身分必然導致殖民支配的問題，亦不認為非原住民的閱聽者永遠無法理解原住民藝術家的創作實踐。「解殖主體」的認定方式，不應該是以傳統血緣或特定身分為論斷標準，而是要回返至原住民族群的認識論與存有論視角，透過其知識觀點來發展出相應的思考與實踐。事實上，晚近的「戰略性本質主義」（strategic essentialism）思維在解殖運動中，已經被認為讓邊緣化群體有意識地暫時採用簡化、統合性的夥伴關係和認同，以追求特定的集體目標或利益之積極策略（Spivak 1988: 122-142），其目標往往是瞄準一個更大的權力結構，並在其中實現其政治性與影響力。

在此前提下，本文主要圍繞台灣當代原住民藝術的發展脈絡，從藝術史、藝術評論、博物館展示及其知識與感知模式，探討其所面臨的多重殖民性問題：首先梳理原住民藝術發展至今所遭遇到的歷史困境與多重的殖民性問題，同時也借鑑美國、加拿大與澳洲在原住民藝術研究上的反思觀點，作為台灣的原住民藝術現狀之參照。尤其在討論原住民藝術時，會分別從藝術史、藝術評論與博物館這三個面向，對既往原住民藝術的主要概念和展示操作方式，進行相關藝術文獻與論述的回顧，並且聚焦在：藝術史的分期方法與框架，在論述原住民藝術時隱含的知識殖民性（coloniality of knowledge）；「藝術」的概念及藝術評論，在面對原住民藝術時的疑難與危險性；現代博物館的展示機制與視覺中心主義（ocularcentrism）之感官思維，呈現原住民藝術時的問題與挑戰，進行上述論題的反思與探討，並提出「解殖感知」的可能路徑。

過往的解殖討論中，多數研究仍聚焦於語言、歷史書寫與知識生產的層面，較少處理感官經驗如何參與解殖的過程。尤其在殖民者如何形塑人們的感官與審美感受上，感知殖民性與「殖民感官」（colonial senses）並非僅僅是視覺權力上的凝視關係，而是一整套由

西方審美意識形態所主導的感知模式，透過博物館、展覽、藝術評論等機制形塑著我們理解原住民藝術的權力運作機制。換言之，其所強調的是感官經驗如何被權力所塑造的過程，以及這種感知方式如何影響我們對原住民藝術史及其文化的理解。然而，藉由「解殖感知」的討論，將使我們看見殖民性不僅是深植於知識體系當中。這項觀察的重要性在於，它迫使我們必須思考一種相應的解殖策略，使解殖不僅停留在知識殖民性的討論。本文透過對原住民藝術的討論，希冀促進對殖民感官模式的質疑與顛覆——原住民藝術的解殖不僅是內容上的調整，更涉及觀看、聆聽、感受的模式轉變。這種思維轉變不僅影響原住民族自身，也會促使主流社會在審視與理解藝術時，能夠進行更深層次的反思與認識。

二、評論及藝術史的知識殖民性

首先，「原住民藝術」作為一種社會形塑的產物，由藝術品、藝術評論、藝術史、畫廊與國家藝文機構所組成的台灣原住民藝術場域，使原住民藝術其外部依賴政治、經濟與文化環境的推展，內部則有待各種行動者（原住民藝術家、藝術史家、藝評人、策展人）進行此一藝術場域的建構（王應棠 2013: 246）。西方學界至少在 1970 年代以前，重要的藝術評論和藝術史研究著作，幾乎完全忽略了原住民的藝術。關於原住民藝術的記述，大多由極少數的人類學家所出版，到了 1980 年代末以後，才重新反思原住民藝術的問題（Green 2023）。長久以來，原住民藝術似乎都被排除在史學家建構的藝術史敘事範疇之外。

原住民藝術除了在藝術評論上幾近缺席，也必須同時面對這套知識背後隱含的西方學術判準，及其構成的權力與知識殖民性之問題，使原住民學者在知識生產體系中仍處於不對等地位。⁹ 已經有研究者

9 例如，施正鋒即指出，從學術殖民主義（academic colonialism）的角度，特別是在台

指出，幾乎所有的藝術史文本都是由非原住民所記錄，再經過編輯、審查和轉化，成為了作者自己的話語。更為嚴重的是，非原住民學者不斷回過頭去分析的大多數經典文本，以便執行他們的藝術歷史詮釋和解讀工作。此種藝術史的研究模式，經常引導出錯誤的提問，或是提出無法用原住民的知識來回應的問題（Phillips 1989: 168）。例如，有論者就批判德國藝術史家瓦爾堡（Aby Warburg）的方法論和他所發展出的藝術史學，將美國原住民的儀式活動與古希臘的藝術表現進行比較，卻忽略了儀式對於原住民的重要意義，形同在研究中否認了原住民的主體性（Caro 2010: 202-203），後續諸多引用瓦爾堡及其方法論的學者，也重複了此種否定性意涵。儘管瓦爾堡的研究範圍涵括了歐洲文藝復興時期的藝術，以及美洲原住民的儀式性圖像，但其方法論仍深植於歐洲中心式的藝術史框架。瓦爾堡的研究方法可能僅適用於古希臘、羅馬和文藝復興等時期的歐洲藝術表現，因為這些歐洲文化擁有大量的書面文獻與視覺紀錄，可以進行圖像與文本的交叉分析。¹⁰ 但對於原住民藝術而言，其感性表達通常與儀式、口述歷史、身體性和環境感官等互動緊密地結合，難以單純用「圖像學」來解釋其文化內涵。

接著，是原住民藝術史呈現一種普遍的斷裂性問題，亦即原住民藝術經常落入西方藝術史結構的裂縫中。尤其藝術史的編撰及分

灣原住民學者與漢人學者之間，如果握有生殺大權的學界大老，不能具有最起碼的文化敏感度，堅持西方知識一體適用的標準，不願意傾聽原住民籍學者所提出的研究觀點，原住民族的知識就會像種子灑在硬地裡無法生根。此時，學術圈裡面的原住民籍學者，似乎註定只能卡死在專業學科，以及跨領域的原住民族研究之間，動彈不得（施正鋒、吳珮瑛 2009: 14）。此外，尤其是自稱藝術史學家的原住民藝術家的著書更少，亦突顯了原住民藝術在藝術史資源和學術研究上極度缺乏的現象。

- 10 瓦爾堡的藝術史方法，主要是蒐集、並置和比較不同時代與文化的圖像，從「圖像記憶」（image memory）和「圖像集」（atlas of images）的角度，來解釋藝術在歷史中的發展。其認為藝術作品中的視覺元素具有歷史的傳承性，圖像是透過象徵性的公式（pathosformel）來傳遞特定的情感與歷史意識，參見 Warburg（2000）。舉例而言，瓦爾堡曾研究美洲原住民的霍皮族（Hopi），並將其與文藝復興的藝術進行圖像上的比較，但這種比較方式並未真正考慮到原住民自身的宇宙觀與審美思維。甚至變相地將原住民藝術視為原始（primitive）的藝術，而非具有其自身美學詮釋系統之事物。換言之，瓦爾堡的研究方法沒有去解釋原住民藝術中的多感官性，反而暴力地將原住民藝術納入西方藝術史的圖像分析框架，參見 Warburg（1939）。

期方式，使美洲原住民藝術史的主要特徵之一，是原住民藝術史標準的分期方式根本不包含現代時代。通常從史前（prehistoric）到歷史（historic），然後直接到當代（contemporary）。如同美國原住民藝術家在二十世紀的大部分時間裡都被忽視了。直到晚近原住民學者才開始關注這之中的空白時段，以填補目前歷史的空缺（McMaster 1989: 205-234），並且轉而倡議以原住民族為中心的藝術史，亦即解釋原住民藝術形成方式的歷史過程，而不是將其放置在西方藝術史中的一個分支來看待（Morphy 1998: 419-420）。

例如，加拿大的原住民藝術，受到不同統治時期的歷史認知及知識概念的影響，主要被分為「史前藝術」（prehistoric art）、「接觸藝術」（contact art）與「當代原住民藝術」（contemporary indigenous art）（McMaster and Martin 1992）。澳洲則有研究者以「土著藝術」（aboriginal art）一詞，指稱時間跨度從 6 萬年前至當代澳洲的原住民藝術表現（Lowish 2011: 2-3）。包含前述美國的原住民藝術長期以來與「美國藝術史」的正典論述之間，也存在著矛盾的關係。尤其位處於西方藝術史的邊緣，並經由一系列不連續的過程，將「原始」（primitive）藝術形式納入主流藝術史（Phillips 2008: 535-550）。必須注意，在藝術史中使用的「原始」這一術語，至少有一個明確的含義，是用來指稱位於「文明中心之外」的人群，反映了一些文化較其他文化落後的認知。¹¹

台灣藝術史的書寫上也有類似的狀況，「原住民」藝術更面對日本殖民時期的排除與去人化（被視為非藝術），以及日治中葉至戰後時期的野蠻化（原始藝術）、1990 年代之後的重新反省、再人化（戰後的原住民藝術）與多元文化主義式的收編，形成原住民藝術史在時間上的多重「中斷」現象，並造成和原住民族緊密相關的「史前

11 儘管在整個二十世紀逐漸意識到「原始藝術」這一術語越來越不適當，它仍然被廣泛使用，而且學術界尚未就可替代的術語達成一致性的意見。替代性術語諸如「文化藝術」（cultural art）、「世界藝術」（world art）或「民族藝術」（ethnic art）。參見 Osbourne（1970: 925）。

藝術」與「戰後的原住民藝術」之間的概念斷層（梁廷毓 2023）。1990 年代之後，原住民藝術逐漸獲得主流藝術界的注意；而透過考古學與人種學，台灣藝術史亦拉長至史前時期，但此部分主要仍放在史前類與人類學博物館之中（盧梅芬 2019a: 78），甚至在不同的藝術史著作當中，被歸類為「藝術品」（artwork）或「工藝品」（craftwork）。因此，對於歷史上本來沒有文字系統，也缺乏「藝術」這個名詞的原住民族而言，¹² 所謂原住民藝術的概念及其歷史定位，基本上是隨著不同時期的社會環境與文化脈絡逐漸發展。就原住民藝術家而言，隨著殖民現代性力量與現代化的教育系統進入到部落，以及戰後時期美術館機構與藝術學院的出現，原住民藝術創作本身也隨著社會環境而持續發生質變。

換言之，藝術史研究所討論的問題，並不是「哪些物件（object）是永久的藝術品」，而是「在什麼時候，一個物件成為了藝術品（或工藝品）」（Preziosi 1991: 190-191）。通過這些各自分屬於不同認識條件及政治脈絡的術語，將原住民的藝術表現形式進行分類，並透過討論來認可其藝術價值，必然具有複雜的歷史發展過程。有論者即指出，對人類學而言，最重要的問題是：藝術研究如何有助於理解人類文化？藝術史則有不同的研究目標，是將藝術品置於歷史脈絡中，然後根據其獨特的審美位置進行評估，這就需要經由價值和品味的判斷（Kleinbauer and Slavens 1982: 3）。這使得大部分的「原住民藝術史」主要是人類學式的探尋（anthropological inquiry），而不是藝術史式的探尋（art historical inquiry）（Angel 1999: 33）。此種學科分斷的現象，使得原住民藝術的論述視角極為分裂，透過一套學科標準來劃定「藝術」與「非藝術」（non-art，如工藝品）的界線，實則反映了藝術史學科背後隱含的帝國主義和普世主義（universalism）之假設（Phillips 1989: 164）。

今日的藝術史學科仍在不同的敘事之間尋找路徑，並面臨著原住

12 此處所指的是西方脈絡中的「藝術」概念，本文將於下面進行論述。

民和定居者藝術史之間的動態變化關係 (Lowish 2009: 133)。儘管台灣在 2000 年代以後，除了出現專章描寫原住民藝術的書籍之外，¹³ 已經有一些出版物試圖更全面地概述原住民藝術的歷史發展與風格 (見附表 1)。然而，大多數的著作仍是以藝術家的訪談集、演講、作品評論與展演側記，或是短時間區段的斷代史考察與當代藝術現象的觀察書寫為主。筆者認為，由於原住民藝術家、藝術作品、關注主題和族群思想 (包含語言、歷史與文化) 的複雜多樣性，往往需要大量的原住民知識來理解相關的藝術品及其歷史脈絡，撰寫出一部藝術史著作是相對艱鉅的任務，使得台灣「原住民藝術史」仍然是一個相對貧乏的領域 (相較於漢人藝術家為主體的台灣藝術史研究)。

另一方面，從日本殖民時期的紀錄性及殖民凝視觀點、以殖民人類學為主的田野調查及物質文化研究，以及戰後才出現的美學及藝術評論思維，原住民藝術被觀看的角度也不斷地產生變化 (萬煜瑤 2010: 41)，研究者切入原住民藝術的角度，以及進行論述的討論框架也迥然不同。如前所述，此種現象不僅在台灣，亦可從美國、加拿大與澳洲等地區的原住民藝術研究中看到。邁克爾斯 (Eric Michaels) 即認為，原住民藝術是「太多話語的產物」 (the product of too many discourses)，但是原住民藝術在「生產與傳播系統之間的矛盾又難以解決」 (contradictions of this system [of production and circulation] resist resolution) (Michaels 1988: 73; Acker 2008)，其中的知識和權力總是相互支撐與生成。知識生產與傳播系統 (如藝術研究及展示單位、現代博物館與美術館) 的權力通過塑造和組構知識來行使，決定了哪些知識可以被生產、分派和接受；知識則幫助權力來確立和維持特定「藝術」概念下的感官秩序與美學規範。

然而，感知、知識及其論述生產者應該意識到其位址性

13 例如：謝東山主編的《台灣當代藝術 (1980-2000)》，將其放於第六章的「原住民藝術」；陸蓉之的《台灣 (當代) 女性藝術史》則於書末〈女藝殿堂〉一章將「素人藝術家」與「原住民藝術家」並列；劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞共同撰寫的《台灣美術史綱》則將「原住民藝術」置於第二章。參見謝東山 (2002)、陸蓉之 (2006)、劉益昌等 (2009)。

(positionality)，它並非來自於中立、客觀的上帝之眼 (God-trick)，總是具有情境化 (situated) 與部分性 (partial)，而非普世性 (universal) 的事物 (Haraway 1988: 581-584)。因此，在晚近藝術史研究中，有研究者開始理解並承擔起在生產「他者」的知識過程中的角色。正如藝術史學家貝爾廷 (Hans Belting) 在這一重新評估的過程中所觀察到的：藝術史研究所欲再現 (representation) 的對象，就是藝術作品。但我們常常忽略了藝術史學科方法本身也在實踐一種再現的權力 (Belting 1987: 57)。特別是原住民藝術史研究者，往往被排除在主流藝術史學科的方法及討論對象之外，使得原住民藝術史學家都在呼籲拆除歐洲文化、智識和政治霸權，對其知識進行解殖 (Phillips 1989: 161-186)。因此，這個學科逐漸關注到研究者是如何選擇其研究的對象，還包含這些對象是「在何種批評框架中被書寫」，以及「由誰在進行研究」等問題。此種藝術史學方法應該具備的自我反身性 (reflexivity)，對於原住民藝術史的研究領域尤其重要 (Caro 2010: 4)。

藝術評論及藝術史的內容和建立過程，儘管長期以來一直受到質疑，但在現實的層面上，當代藝術市場、博物館和畫廊所構成的藝術場域，很大程度上仍然依賴這一套研究與論述生產方式，來確立其評估的標準。藝術評論及藝術史也在知識建構與審美活動中扮演著關鍵角色。然而，既往大部分的藝術評論及藝術史研究是建立在漢人及西方學術體系所設定的感官和美學標準（如線條、透視法與色彩和諧等視覺律則），但這些標準未必適用於原住民藝術的審美觀。有論者已經指出，西方中心主義的知識構成了一種詮釋不正義 (hermeneutical injustice)，要解決此種知識壓迫，必須從「歐洲中心主義範式之外」 (outside of the Eurocentric paradigm) 來思考，也需要打破那些與具體情境脈絡脫節、去具體性 (disembodied)、與社會現實無關的抽象概念，並挑戰某種作為全球標準的普遍性——即現代性的話語、殖民性的邏輯以及西方中心模式 (Posholi 2020: 279-281)。

如果將原住民藝術及相關的知識體系和宇宙觀放在研究的核心，

既有的知識結構將被重新配置。這意味著，複數性的原住民（而不是擷取一種象徵性代表），有機會能夠占據藝術史的核心位置——包含藝術史部門、博物館中的策展和管理職位、新舊媒體平台等（Grant and Pric 2020: 12），進而建構出不同的感知及知識體系與理解路徑。基於此點，藝術評論及藝術史應當適時地回歸至原住民的感知方式與審美邏輯（例如，將其藝術視為與環境、儀式和靈性思維相互交織的感官實踐），而非僅僅是視覺化的作品。換言之，藝術評論及藝術史在進行感知的解殖化時，也需要深度重構「藝術」的定義與範疇。針對這項問題，我們必須進一步探討「藝術」的概念是否也具有知識殖民性？以及「藝術」的殖民性所給予的感知框架和挑戰，究竟是什麼。

三、「藝術」的概念及其挑戰

事實上，「藝術」這個詞彙的使用，即表明了此一源自歐洲的概念與原住民知識之間的區別。在西方世界中，「藝術」這一術語是來自南歐的文藝復興時期（Renaissance），並經由幾個世紀的時間才逐漸發展出的知識體系。在原住民的語言中，多數沒有「藝術」（art）這一術語。¹⁴ 晚近西方當代藝術中的「藝術存有論」（ontology of art），仍是立基在物理性對象（作品）與認知主體（人）的經驗及行為之間的關係，依賴於藝術家及觀眾的感知與想像力（Hartmann 1953: 53）。另一方面，在西方／白人／歐洲的文化中，藝術家是相對特殊的人，實際上人數很少；但是原住民的文化中，大多數的成年人都是某種程度上的「藝術家」，他們的文化儀式賦予其能夠製作特

14 例如，美洲印地安原住民的語言中，即缺乏表示「藝術家」（artist）的術語。如果一個人想要描述特殊的審美及感知經驗，通常會使用「做得好」（well-done）、「有效」（effective）或「強大」（powerful，魔力的意義上）等語詞。台灣的原住民族也沒有「藝術」與「藝術家」的詞彙，例如：排灣族的Pulima，是指「手工精巧者」，其製作的器物便被強調，聯繫著生態智慧和泛靈信仰的宇宙觀。參見 Dockstader（1973）、劉致昕（2017）。

定的造型表現和描繪的權利與能力 (Richardson 2014)。但由於原住民自身往往缺乏有關「藝術」的紀錄、歷史或理論，大多數研究者只能使用英文的詞語和西方知識體系，來進行此種感知實踐的理解。

換言之，從「藝術」的概念及其知識脈絡，對原住民族而言，便具有一種潛在的知識及感官殖民性 (coloniality of senses)，其中隱含一種「藝術殖民主義」 (art colonialism)，是西方的「藝術」概念持續影響並塑造了非西方地區的原住民藝術生產、詮釋和理解方式。這種影響主要表現為將西方的「藝術」概念強加於其他文化，壓制或忽略當地原住民藝術形式和價值，透過藝術市場或博物館等機構的運作，來控制和利用非西方的藝術資源。甚而在藝術創作、詮釋和展示中的權力動態，通常是指導一種文化和政治力量，去影響和定義「藝術」的意義與價值。換言之，「藝術」作為一個文化構建的範疇，其概念邊界時常被藝術家略過不談，卻在現代博物館和畫廊等展示機制當中被強化，並鞏固在特定目的論的當代藝術展演。乃至把「藝術」的概念也變成了一個殖民地，其知識的界限、討論的有效性、歷史的結構和配置方式，都完全由西方的知識體系決定 (Oguibe 1993: 3)。

在日本殖民時期，「美術」 (びじゅつ，即藝術) 概念透過展覽會的制度移植到台灣。在 1927 年「台灣美術展覽會」 (簡稱「台展」) 開設之後，以「台展」為頂點，各州也陸續舉辦學校美術展覽會，在此可以見到「美術」逐漸制度化的現象。接著「美術」的概念隨之收束於「繪畫」、「雕塑」等西方藝術的媒材分類與類型框架當中 (邱函妮 2023)。但是，當時原住民的藝術表現並未被視為「美術」 (art)，而是一種「工藝」 (craft)。1920 至 1930 年代之間，台灣原住民的部落工藝及造型表現逐漸受到日本殖民政權的重視，宮川次郎 (Miyagawa Ziro) 在其著作中首次使用「原始藝術」一詞，論述部落的工藝及造型表現。¹⁵ 戰後至 1970 年代，也出現對於「原始

15 此外，當時還有山本鼎 (Kanae Yamamoto) 於 1924 年到台灣部落考察工藝，並推動

藝術」的再論述（盧梅芬 2012: 265）。

另一方面，戰後時期針對原住民藝術的討論範疇，主要由人類學家、民族誌者、美學家與藝術家所界定，大多也從西方觀點的論述來詮釋台灣原住民族群創作的形式與內涵。例如，1972年《雄獅美術》雜誌率先以「台灣原始藝術特集」，試圖說明屬於台灣原住民族的創作表現，並且運用西方的「原始藝術」概念來解釋原住民的作品，但是特集內文的許多分析敘述中，只針對作品做物件研究而非訪談創作人的創作理念，所以多數的作品圖片並不見作者姓名。這種物質文化解析與文物分析之方式，也表現出觀者與收藏家眼裡獵奇的普遍社會狀況（王昱心 2012）；至少在 1994 年得到官方正名為「原住民」稱謂之前，原住民的藝術最常見的稱呼仍是「原始藝術」、「山地藝術」、「山胞藝術」或「土著藝術」（許功明 2003: 89）。如前所述，「原始」是西方文化中的特定意識形態建構（Burn and Stephen 1992: 252），因而仍是延續過去的進化論及文明化觀點中的分類邏輯。

整體而言，1990 年代國家也以其資源和政策，支持並強化原住民的「傳統」，使不少原住民藝術家再次進入一種「文化殖民」的處境。但正是因為國家對傳統的重新肯定，對原住民藝術家產生強大的吸納作用，應和與滿足了原住民長期在台灣漢人社會當中，急欲擺脫的汙名化，以及對重拾自我認同的心理需求，使一些原住民藝術家一度排除了當下的現實因素，以及過去的殖民創傷經驗與記憶，隔離於國家所架構與鼓勵的「傳統」榮耀之中，形塑其對「藝術」的表現方式、使解殖的運動無法展開（盧梅芬 2007b: 130）。但是，也同時出現一些轉機，例如《雄獅美術》製作的「新原始藝術特輯」，訪談卑

成立「蕃族工藝指導所」；佐藤文一與小林保祥分別在 1942 及 1944 年出版《台灣原住種族的原始藝術研究》、《高砂族パイワヌの民藝》等書，論述部落工藝的造型表現型態。參看山本鼎（1924）、佐藤文一（1942）、宮川次郎（1930）、小林保祥（1944）、胡家瑜（2016: 60）。然而，從物質文化研究的人類學取徑而言，「工藝」強調技術過程、產品及背後社會文化脈絡與象徵意義，指的大多是原住民的器物、工藝或文化證物，並非藝術。參見許功明（2005: 79）。

南族藝術家哈古 (Haku) 的作品，是首次針對原住民創作者深入探訪的內容，讓眾人清楚理解原住民的藝術實踐不只是「原始藝術」(王昱心 2021)。¹⁶

換言之，台灣原住民的藝術發展並不與漢人主流社會的時間進程同步。遲至 1990 年代以後，才有以「原住民藝術家」個體為名的創作展出，並陸續出現原住民藝術展演，登上台北都會區的當代藝術畫廊或美術館。然而，當原住民藝術家進入以個體表現為核心的當代藝術領域，也意味著被納入西方藝術視域下的「藝術家」身分界定及檢核邏輯當中。就區域的藝術發展來說，隱含都市／偏鄉、中心／邊陲的關係，¹⁷ 產生了另一層時常被忽略，卻有待反思的權力問題。歸納而言，上述三種主要的原住民藝術論述型態，包含：日本殖民時期的原始文化觀點，戰後基於人類學採集與紀錄的物質文化觀點，以及 1970 年代之後的藝術評論觀點 (萬煜瑤 2010)。

針對此一問題，有研究者指出，漢人社會對於原住民藝術的價值觀，都是站在主流知識菁英的立場，仍是以西方現代主義之表現形式及美學價值觀為標的。台灣原住民藝術創作的發展、在主流文化藝術史上的位置，乃至於與其相關的藝術評論等，相較於美國、加拿大與澳洲，仍顯得遲滯許多。且嚴格說來，台灣的藝術史與藝術評論皆尚

16 特別是 1991 年，台北雄獅藝廊舉辦「頭目的尊嚴：哈古首次雕刻個展」，首次讓卑南族藝術家哈古登上台灣藝壇 (盧梅芬 2019b: 55-67)。這次展出被評論者譽為台灣原住民藝術發展的分水嶺，讓原住民的藝術創作得以「當代藝術」的身分，進入台灣當代藝術的視角 (林育世 2006)。這意味著原住民藝術開始以活生生的「創作者」與「作品」被看待和思考，而脫離了「文物」(artifact) 的範疇 (李韻儀 2013: 51)。相較於 1972 年出版的「原始藝術特輯」仍強調族群分類的區辨，1991 年的「新原始藝術特輯」將原住民視為創作個體 (陳佳汝 2024)。哈古後續也受邀參與台北市立美術館舉辦的「台灣藝術主體性：1996 台北雙年展」。在 2000 以後至 2010 年代，包括《大趨勢》、《藝術認證》與《典藏·今藝術》等藝術雜誌，紛紛以「原住民美術」、「台灣原住民當代藝術」或「南島當代藝術」等語詞，來指認原住民的當代藝術實踐 (見附表 2)。但是相關藝術評論對於原住民藝術之討論，仍持續面臨台灣漢人主流社會與西方知識視角的挑戰，此即本文所關注的問題。

17 筆者認為，這仍是漢人的「定居殖民主義」在 1990 年代剛開始面對原住民藝術時，另一種殖民型態的延伸。這一項問題，可能也反映在自 2012 年設立的 Pulima 藝術節，歷經了在台北松菸文創園區 (2012 年)、台北華山文創園區 (2014 年)、高雄市立美術館 (2016 年)、台北當代藝術館 (2018 年) 等地展出的過程，這項問題將以另文探討。

未開創出屬於當代原住民藝術主題的討論（許功明 2003: 94-99）。尤其當時在美術館裡的原住民藝術展，以及作品受到評論的方式，大多仍以西方現代主義的美學評判標準，作為藝術批評的主要視角。由於漢人的藝術家居多數，因此以藝術品作為再現台灣藝術史的展示條件設定，自然使得藝術作品比例偏低的原住民藝術，持續居於文化再現的弱勢地位（盧梅芬 2019b: 78）。¹⁸ 在此情況下，不難想見其所生產出的藝評文本，仍具有一定程度的知識及感知殖民性，以及對於殖民知識的複製與再生產。

此一問題可能持續至 2010 年代末，仍尚未被解決。特別是原住民藝術家在面對當代藝術領域中高度知識化與話語化的藝術環境時，藝評人李韻儀便指出，台灣原住民創作者雖然有許多機會與漢人藝文工作者討論或合作，但除了「藝術」概念的交流、原民性與當代性的相互對話，在操作層面上，非學院訓練出身的原住民藝術家最迫切需要的支援，往往是能夠忠實再現其作品與創作概念的文字轉譯。因為在當代藝術的現狀中，一位創作者除了要能「動手做」，更要「能說」和「能寫」，能夠以文字將自己的創作思維及脈絡架構成一個完整的個人思維體系，成為藝術職涯的必要條件（李韻儀 2019: 52）。因此，原住民在長期現代教育體系下的調適不良，導致具備專業理論、論述能力的評論者相當缺乏，尚無法藉以提升原住民藝術的象徵價值，其背後原因可能得追溯至語言上的殖民問題（王應棠 2013: 246）。

換言之，此種可能遭受語言的殖民性宰制之原住民藝術家（通常也是非學院訓練出身之創作者），和晚近經由藝術學院訓練、卻是非西方／白人／歐洲意義下的原住民藝術家，兩者所面臨的是相關卻不完全同質的殖民性力量。前者的語言殖民性，鑲嵌於當代藝術的高度

18 在此補充一點：儘管至 2005 年起，高雄市立美術館開始推動「南島當代藝術發展計畫」，開始有計畫地研究、蒐藏、策展，並執行藝術家的驻村計畫，鼓勵以南島原住民文化為基礎的當代藝術創作。時任高美館館長的李俊賢曾指出：「目前完全沒有藝評家或策展人從視覺藝術或當代藝術的角度去詮釋這群藝術家」。因此，短期內仍無法推出具有深刻論述性的展覽（盧梅芬 2009: 17）。

知識化傾向所挾持的知識殖民性問題之中；後者雖然相對熟稔西方知識的話語和思維，但仍時常難以逃脫其所帶來的知識殖民性——尤其在「藝術」概念的層次上，其藝術實踐經常受到非原住民的藝術評論者與策展者所代言。¹⁹ 這甚至會導致兩者在解殖的路徑上可能有些許的不同：非學院訓練出身之藝術家，需要的是重新拾回自身描繪感知的語言，意識到族語和非族語之間的跨文化翻譯問題，避免被漢人評論者所認定的審美框架所束縛；學院訓練出身的藝術家，則要對其所學習的西方藝術理論和思潮，從原住民自身的經驗和宇宙論，進行一定程度的批判和解構。

如果並非所有的族群、地區或國家的「藝術史」都是平等的，那麼對於「藝術」概念的理解也不會具有普遍性。重要的仍是去協商藝術史敘事當中的「藝術」概念之意涵（Green 2023: 607），進而將其術語所帶有的封閉性和隱含的知識霸權性格，進行思考框架的重新調整。因此，在討論台灣藝術史的重建時，去探問吾人所依據的究竟是什麼樣的感知框架？是否有針對殖民形塑的歷史認知進行鬆動？自然也就成為正視原住民文化與藝術的首要前提。這實際上是一個「整體歷史參考架構要被重新書寫的問題，而非只是文化平權的問題」（嚴瀟瀟 2021）。

換言之，對原住民的研究者而言，當前更迫切的問題是如何抵抗歐美學術理論的霸權，重新肯定原住民族的主體性與詮釋權，建立起原住民族的藝術知識體系，從而去消解西方審美價值所隱含的感官殖民性。

對許多原住民族群而言，「藝術」從來不是孤立的個體創作，而是與部落、環境、靈性思維及儀式緊密相關的感性表達形式。原住

19 儘管這類原住民藝術家和過去原住民文化被人類學式的分類、解釋的被動處境不同之處是，具有自覺的原住民藝術家，對於選擇誰能幫忙將作品轉譯成可閱讀的論述，仍是相當有主見且態度明確的（李韻儀 2019: 52），但還是有其挑戰。雖然現今的人文研究不約而同地觀照到原住民族知識的課題，但由於原住民族的文化並不以分類、分析為重心，那些嘗試參照原住民知識和世界觀的研究者，研究往往被視為不嚴謹，難免還是會遭受到批評，參見江寶釵、羅德仁（2019）。

民藝術中的感知邏輯與西方藝術的視覺觀看體系有諸多的不同，但在殖民的脈絡中，這些差異往往被重新編碼，使原住民的藝術必須符合特定的審美框架才能被「看見」。也必須注意，研究者在探討原住民藝術的美學及感知實踐時，亦需要進行自我「知識解殖」（epistemic decolonization），並對自己的感知方式進行反思與覺察。因為研究並非一種無害或遠離現實的學術活動，研究者也不是此一過程的中立行動者，挑戰始終在於如何認識到研究總是在特定的權力關係中進行（Smith 2012: 24）。換言之，研究的過程涉及到權力關係，研究者自身的位置（positionality）也必然影響知識的生產與詮釋。因此，清楚地認知到知識總是來自某個地方，而這個「地方」（somewhere）不僅僅是地理位址，還涉及特定的歷史與政治脈絡，這是解殖知識與存有（decolonizing knowledge and being）的第一步（Mignolo 2007: 453）。

筆者認為，研究者在面對原住民的「藝術」時，必須先對自身的知識體系、感知模式進行批判，這種解殖路徑不僅涉及研究方法的轉換和變革，也關係到感知與思維模式的自我檢視，從而超越「看見」的邏輯，至關重要。要言之，研究者應該採取「謙卑地認識」（epistemic humility），承認自身知識的有限性，²⁰ 並對不同知識系統保持開放態度的認識論態度。接受自身來自不同的文化背景，並尊重在地的知識的持有者，而不是以「專家」的姿態來解釋藝術。甚至讓原住民社群主導自身藝術的定義；支持藝術家與其文化持有者以自己的語言、思維來論述「藝術」。

此處涉及一種重新主體化的感知經驗，並挑戰殖民視覺性所規範的「藝術」與美學知識。例如，當原住民藝術強調「非觀看」的重要性，而讓觀眾透過聲音、觸覺和身體感來感受藝術品（而非只是透過西方傳統的視覺觀看方式），即是對既有感知及殖民感官模式塑造

20 此處「謙卑地認識」概念源自哲學研究領域，強調在知識追求中承認自身的局限和可能的錯誤。相關思考可參看 Hill and Emmons (2010)、Church (2016)、van Dongen and Paul (2017)。

的「藝術」的解消方法之一。更關鍵的是，必須要一併重新思考「展示」原住民藝術的方式，而不讓它被去脈絡化的審美，始終是解殖工作的一部分。至少從原住民藝術的本位角度來看，解殖直接涉及「藝術」概念如何從原住民的視角，進行使用、詮釋與展示工作，觸及到原住民藝術家的藝術作品如何在現代博物館、美術館的展示機制與視覺性困局之中，主動定位自身的創作。接下來，本文進一步以展示的角度，思考原住民藝術作為解殖感知及其「殖民感官」的可能方法與路徑。

四、展示：感官的殖民與解殖

已經有論者指出，原住民知識與西方知識模式之間的差異性，往往使得現代國家與原住民知識之間具有一種緊張關係（Duin 2011）。加上博物館是現代殖民國家的產物，十九世紀至二十世紀初，現代博物館的展示邏輯，時常將原住民藝術呈現與帝國主義之間緊密連結：總是將「低等」（lower）種族與低等感官（lower senses，例如觸覺、味覺和嗅覺）連結起來，而將視覺這一「高等」感官，與西方文明和智力聯繫在一起。博物館的視覺展示模式往往反映和強化了知識及權力的凝視。這些展示通常將原住民文化形塑成「原始」或「落後」的族群，並強調現代性文明的優越階序。在現代博物館中，文物主要是提供視覺觀賞的藝術品，通常只有最具視覺衝擊力的物件才會被展示，因此無論在聽覺、觸覺或嗅覺上有多麼豐富的細節，那些視覺上不那麼引人注目的物品，都會被封存在博物館的儲藏室中（Classen and Howes 2006: 199-200）。

換言之，如果它們無法觀看（nothing to look at），那麼就必須被歸藏於隱沒之處，因為現代博物館將視覺化（visualization）視為一種文明化的方法。經由視覺展示所逼顯出的殖民性，在於原住民藝術被強迫適應某種感官秩序及視覺機制，意味著被收編進入以視覺為核心的單一化感官領域。在西方古典的「感官符號學」（sensory

symbolism) 認知中，視覺被認為是最高等的感官，也是最接近理性的感官之一。在此種展示邏輯下被視覺符號化的藝術品，觀者將很難再賦予其他的感官價值。博物館即為一處的「視覺帝國」(empires of sight) 產地，藝術品被凝視所殖民 (objects are colonized by the gaze) (Stewart 1999: 28)。儘管現代博物館的玻璃展示櫃，對觀看而言幾乎沒有障礙，但其在展示的意識形態上並不具透明性。展示櫃所內建的觀看邏輯，明顯服膺於博物館本身的視覺意識形態框架，將原住民藝術從其文化背景中抽離出來，剝奪了本身蘊含的多重感官性質，並將其轉變為靜態且固化的視覺形象，甚至為了要重新符號化它們的意義，進而剝奪藝術品的其他感官意義，將它們放入霸權性的視覺展示機制當中。

因此，「殖民感官」在進行感知劃分及階序化的過程，除了視覺之外，其餘的感官都被認為僅與身體性相關。十九世紀關於原住民的記載中，便充滿了對他們極度依賴嗅覺、味覺和觸覺等感官的描述。不少西方哲學家 and 人類學家皆致力於貶低非西方社會中的嗅覺、味覺和觸覺所帶有的意義。例如，席勒 (Friedrich Schiller) 對美學的研究中，指出「只要人仍然是野蠻的」(as long as man is still a savage)，審美享受就會通過觸覺、味覺和嗅覺來實現，而不是通過更高等的視覺和聽覺 (Schiller 1982: 195)。自然史學家奧肯 (Lorenz Oken) 也曾設定一套感官的秩序：歐洲人作為「視覺人」(eye-man) 位於頂端，其次是亞洲的「聽覺人」(ear-man) 與美洲原住民的「嗅覺人」(nose-man)，澳大利亞的「味覺人」(tongue-man)，以及非洲的「觸覺人」(skin-man) (Howes 2003: 5)，暗示不同感官所指向的權力位階與文明程度。

在此意義下，原住民文化中蘊含的多感官性 (multi-sensorial)，對博物館的視覺展示而言毫不重要。此種感知活動衍生出的身體性與社會產物，與西方脈絡下的「藝術品」不同，僅僅是一種工藝性質的文物，並不被視為「藝術」的表現。例如，當二十世紀非西方文化的美學風格，開始影響西方現代藝術時，例如非洲面具對於立體主義

畫派的影響中所蘊含的多樣感官維度，通常會被忽略，僅被視為一種視覺上的創作元素，保留其圖像的造型及形式，無視在原住民文化中的社會意涵。換言之，殖民者往往錯誤地認為原住民沒有藝術表現能力。這種觀點源自於對原住民的藝術形式、文化和社會脈絡缺乏理解，導致收藏原住民藝術的工作大多是由國家博物館（museums）而非由國家畫廊（gallery）來負責（例如，在歷史發展中，澳洲即是此例）；原住民藝術家的作品則被展示於人類學博物館，而不是美術館（在歷史發展上，美國即是此例）。²¹ 有論者即指出，儘管當前學界所熱切討論的博物學（museology）方法，正在努力地解殖博物館，但許多當代博物學的展示方法，仍是邊緣化了原住民的聲音，並且繼續保留而非挑戰既定的文化刻板印象（Lonetree 2012: 11-16）。

日本在殖民之初，便已經將「展覽」這個概念移植到台灣，舉辦了各式各樣的展覽會。統治者將各種文明事物以及新知識，藉由分類陳列的方式，配合各式各樣的活動來吸引觀者。例如，日治初期總督府最早在台北舉辦的展覽是「內地物產展覽會」（呂紹理 2011: 197），會中展出所謂「生蕃土俗品」的原住民文物，是從台灣北部到南部收集各地原住民族的生活工藝品，大約六十幾件，呈現出所謂「文明」與「未開化」的對比（邱函妮 2023: 113）。甚至一直到 1990 年代以前，有關原住民的藝術展覽，大多只展出博物館或私人蒐藏的文物，幾乎未曾出現過新製品。主要是以人類學或民族誌博物館「文物」或「原始藝術」的觀點賦予其價值（許功明 2005: 59）。因此，1990 年代台灣原住民藝術的發展，仍然延續戰後以來，依託在漢族同化的思維之下，只能以原住民（更甚者，稱為「山胞」）文物的面貌，出現在各地官方美術館及文化中心的展場中。根據統計，這一時期的官辦展覽除了在 1990 年代初期仍出現「山胞」的字眼以外（見附表 3），展覽內容更是偏重在木雕、石雕、手工藝等，充滿

21 澳洲及美國的原住民藝術史發展，可參見 Caruana (2012)、Richardson (2008)。

文化刻板印象的展示類別（林育世 2009: 47）。²²

儘管自 1980 年代末開始，不少原住民學者都批評了西方博物學與美學視角下的展示邏輯，也針對現代博物館的陳列性質進行批判；許多原住民藝術家也對此採取政治性的行動，意欲改變現代博物館和研究展示當中，對原住民藝術和文化的呈現方式（Phillips 1989: 162）。但是，沒有任何一個性質的博物館在展示其他文化時，能夠逃脫其固有的再現性問題。即使是那些僅限於研究自己社會內部文化多樣性的博物館，也無法逃脫上述的困境（Karp and Levine 1991: 378），尤其在原住民藝術的展示上，挑戰更為巨大。換言之，現代博物館在形成一個社會對「他者」的心理意象中發揮著重要作用，對藝術品的展示（以及對「他者」的觀點）都是一種社會構建的產物。因此，如果博物館要展示非西方的藝術，便有責任將其策展概念與跨文化的標準相一致，並且促進跨文化適當的溝通和理解（Wildburger 2013: 210）。

克利福德（James Clifford）即認為，博物館應該被視為一處文化相遇、碰撞並相互對抗的「接觸地帶」（contact zone），²³是時常產生互動、衝突和爭議的空間。儘管博物館的收藏、保存和展示工作是有關「他者」的知識生產過程，然而，這並不是一個單向的過程，「他者」不僅僅是被再現的對象，也是知識建構過程中的參與者（Clifford 1997: 216-217）。在接觸地帶的思維當中，權力動態不僅體現在觀者與展示品之間的互動，也體現在文化實踐的詮釋與再現上。博物館必須認識並在展示過程中積極面對這些權力關係，它不是

22 此外，當時報紙媒體也多以「遠古」、「神祕」、「高貴」，以及未受到「文明」影響等概念介紹「山胞藝術」。然而，有些展出的雕刻作品，其實已受到其他文化的影響。「未經文明洗禮」等此類的闡述方式其實是把原住民藝術凍結於過去，忽略了文化變遷。參見盧梅芬（2019b: 71）。

23 「接觸地帶」一詞，是克利福德借自藝術史學者普拉特（Mary Louise Pratt）的文章〈接觸地帶中的藝術〉（Arts of the Contact Zone），克利福德的「接觸地帶」同時涉及文化再現的認識論與生產；前者為展示文本的「接觸史」（contact history），後者為博物館與弱勢群體之間的再現權力的「接觸工作」（contact work）。與同時期文獻同樣強調去除以物件的物質為中心，但進一步提出原住民記憶必定被接觸史所影響，展示須喚起殖民奮鬥與掙扎歷程，並著重敘事、歷史與政治。參見盧梅芬（2015）、Pratt（1991）、Clifford（1997: 191-193）。

文化再現的被動性場所，而是意義創造與知識生產的主動性場所，使自我／他者之間的邊界不斷被重新劃定（Clifford 2013: 159-161）。

「藝術」、「藝術史」與「博物館」的展示機制本身，雖然都可以被理解為一個「接觸地帶」。但是，展覽的執行與部署常常是以博物館與原住民的文化資源及利益相關者合作的方式進行，「根本性的不對稱」（fundamental asymmetries）仍然存在。博物館並沒有放棄其控制權（包括選擇與哪些原住民藝術家合作，以及合作條件的決定權），即使博物館本身積極地批評殖民主義及其知識遺產，它仍然具有一定程度的權威性（Boast 2011: 67），這項難題並未完全有效地被解決。近年來，從原住民部落這端所發起的部落博物館（tribal museums）與藝術展示場域，在避免產生殖民知識的再生產之情況下，是否有機會進一步以原住民族的主體視角，將博物館的概念、展示機制與感官條件重新「原民化」（indigenization），也有必要進一步觀察。創造一個毫無權力支配和無代言權問題的博物館展示必然是極為困難的，但透過當代藝術的策展實踐與感官調度所創造出的「接觸地帶」，仍有機會允許觀眾與作品進行動態互動，並且獲得更多的文化理解（陳韋鑑 2021）。

進一步論，由於博物館在歷史發展上作為殖民知識體系的產物，其展示方式、藏品來源與學術論述長期受到西方認識論所主導，往往將原住民族與其他被殖民群體客體化。所以在具體實踐上，博物館的解殖不僅僅要去改變該機構的展示邏輯及操作規範，更重要的是重新塑造博物館與原住民社群之間的關係——亦即將原住民的話語與在地觀點放在核心位置（甚至強調「以對等合作為中心」的工作模式），進而撼搖西方的知識生產和博物館的展示框架（Wali and Collins 2023: 329-345）。換言之，解殖不僅關乎博物館內部政策與展示邏輯的改革，更涉及知識生產權力的重新分配，前述研究者所提倡的解殖策略，核心就是讓原住民社群積極參與，包括策展權力的共享、藏品的歸還（repatriation），以及將原住民族的知識體直接作為展示與研究的框架本身。在此意義下，解殖並非僅止於物件的重新設計和展

示，而是要促成更深層次的結構性轉變：唯有讓原住民族及被邊緣化群體真正參與策展和知識生產，並在策展過程中承認多元的感知模式（如感官、靈性實踐及具身知識）與原住民族的認識論和存有論，才能打破殖民性的權力矩陣，使博物館成為平等對話的場域。

除了實踐美學的感官多樣性，還包括跨文化的理解，以展覽作為多感官與文化的「接觸地帶」。此種「接觸地帶」並非一處現代美術館遇到被殖民的原住民族群，也不是一個學者（民族誌者）遇到他的研究對象，「地帶」不再是地理、物理的概念（徐文瑞 2019: 57），而是接觸過程的動態所形成的感知場域。這種趨近於「感官博物學」（sensory museology）的策展方法，擺脫了過去博物學和策展對時間順序、形態學和出處的固有偏見（Howes 2014），轉向感知和理解「事物的特性」（the properties of things）（Dudley 2012: 19-22）。以一種「立體視覺」（stereoscopic）或「雙感官」（bisensual）的型態，促進西方和非西方的世界觀（worldviews）或「感官宇宙觀」（sensory cosmologies）的相互接觸與作用（Classen and Howes 2006: 219-220）。在實作層次上，重點在於感知多樣性的呈現而非視覺中心式的再現，是雙向性的感官互動而非分類歸納，以及感受的投注而非客觀分析。

尤其在 2000 年代之後，伴隨著原住民族歷史轉型正義的問題及反思逐漸浮上檯面，台灣當代藝術領域在面對原住民藝術及其藝術史的問題時，已經出現以藝術策展作為重塑感知及藝術史書寫方法的相關實踐，²⁴ 試圖去突破上述的困境與難題。在此脈絡下，筆者主張原住民藝術的解殖不僅應該關注結構性權力的殖民性及不對稱關係，還應該深入到我們如何感知與理解世界的方式。此種「解殖感知」強調的是一種感官層面的去殖民化過程：不僅是對知識體系和展示方式的

24 相關討論可參見林育世（2009）、嚴瀟瀟（2021）。另外，從觀察展覽中的原漢關係（策展權力、參展比例和倫理性等方面）的角度，近幾年的「森川里海濕地藝術季」（2024 年）、「襄山」（2021 年）和「未來潮：大山地門當代藝術展」（2020 年）等策展計畫，也值得進一步分析。惟本文限於篇幅，展覽案例的個別分析須另以完整篇幅來加以深入探討。

挑戰，更是對既定知識及日常生活中固有感知框架的批判。這種解殖路徑要求我們重新檢視造成感官支配的殖民性因素，並將原住民族的感知經驗和審美放置於核心之處。正如上述「感官博物學」的策展方法——展示不僅僅是對視覺思維的挑戰，更是對觸覺、嗅覺和聽覺等多重感官的重視，並且鬆動西方審美價值及其藝術評論、藝術史書寫所主導的感官秩序，重新拾回感官的多樣性思維。藉由「解殖感知」的實踐，仍有機會透過展示的方式，將這些感官元素置於交互的、動態的審美語境中，使非西方的感官宇宙觀呈顯出來。

與此同時，在評論和藝術史書寫的層次上，才得以原住民的感知邏輯來重構藝術史的敘事，使原住民藝術不再是被動的研究對象，而是成為書寫自身歷史的審美主體。透過「解殖感知」的意識，來發展嶄新的評論語言，使藝術評論體系不再僅依賴西方的審美規範，而能夠回應原住民藝術的靈性實踐與宇宙論。因此，原住民藝術的「解殖感知」，在挑戰既有「藝術」的概念之外，還涉及另一個更大的課題：徹底解殖之後的「藝術」還會有知識性嗎？此一非預期的效果，亦可能是「解殖感知」在知識生產層面的雙面刃。筆者認為，原住民藝術的解殖進程，也可能會改變對既有「知識性」的定義，迫使我們重新思考「知識」的意涵。此一非預期性、不穩定的「知識」，應該會是未來解殖研究中一個關鍵的課題。

五、結論：「解殖感知」的可能性

具體而言，儘管我們已經開始反思台灣漢人社會的定居型殖民問題，對於原住民藝術發展造成的影響。但也無法忽視，晚近從歐美地區逐漸擴展至全球範圍的當代藝術——其中也包含台灣的原住民藝術發展在內——仍坐落在一個複雜的知識結構與殖民權力矩陣當中，包括：一、自歐美引進的美術館建制、展示機制與美學知識系統。二、以漢人為主要群體的台灣當代藝術評論及策展生產。三、原住民藝術在藝術史研究中，仍然呈現概念的斷裂及匱缺。上述幾項原住民藝術

面對到的問題，又同時交織在一個更大疑難當中：包含文化及土地層次的定居殖民主義、研究上的學術殖民主義等，鑲嵌於政治、經濟、文化及生命治理層面當中，形成了多重且相互纏結的殖民性，使得台灣的原住民藝術無論是在藝評、藝術史與當代藝術創作的領域，在「藝術」概念的層次上，仍然面臨「知識的殖民性」所造成的困境與挑戰。

另一方面，藝術品背後的展示權力，以及現代博物館的視覺殖民型態，甚至是更為全面的「殖民感官」之問題——實際上仍深深鑲嵌在晚近台灣關於原住民藝術展示、評論與藝術史書寫的話語生產狀態之中。或許有人會誤認為，當前台灣之所以有越來越多的政策、獎項和論述生產，關注到原住民藝術的存在，正是因為已經走向解殖，所以才會出現相關的討論。但是，筆者所欲指出的是，這種觀點並沒有充分地意識到當中隱含的各種殖民性力量，對於原住民藝術發展可能造成的潛在影響。包含政策與獎項在福利殖民主義上的問題及爭議，甚至是本文所關注的根本問題：藝術史的書寫、「藝術」的概念及展示機制中的視覺殖民性之問題，皆尚未進行根本性的反思。

因此，上述呈現的多重殖民性之問題，也許和不同「殖民者」的實踐相關，如西方、日本帝國或漢人定居者，在藝術領域所進行的制度化作為，其背後的目的及想像可能不同，所產生的殖民性就不一定相同，而是受特定歷史、政治與權力所驅動。歸納而言，日本殖民時期設立的「台展」，實質上仍是日本帝國以其為中心的論述之延伸，否定原住民族存在「藝術」。西方殖民者對原住民藝術的影響，雖然較為間接，但其現代性理念所隱含的殖民性問題，往往仍以西方為中心，將其他地區的「藝術」置於全球當代藝術的架構之內。戰後時期，漢人在藝術政策制定與文化資源分配中時常位居於核心位置，形成權力與資源的不平等關係。尤其漢人在這樣的脈絡中，既是殖民權力的實作者，又是西方知識體系的中介者，使行政權力與西方知識體系的產生合謀，透過掌控政策與文化資本，參與了博物館與藝術領域的殖民性形塑。換言之，儘管西方、日本與漢人所形成的殖民性問

題，在方法與目的上有所不同，但其背後都有「知識殖民性」的共同特徵：試圖以某種中心化的視角來劃分及評價原住民藝術，並以此鞏固其知識與政治權威。因此，在台灣的脈絡中，實際上涉及了西方、日本帝國的殖民、漢人定居型殖民主義，以及這三者「知識殖民性」層面的匯流與合謀。

筆者能夠理解，權力總是通過知識來運作其殖民性，而知識的生產同樣受到權力的影響。這一套話語建立了什麼是正常、可接受的知識，什麼又是異常的或被禁止的思考方式，並且規範性地影響了十九至二十世紀人們的行為和思想構造。因此，上述那些極度貶低原住民藝術的藝術史分期架構和審美思維，都是在特定的歷史和社會背景下被建構與認可的產物。儘管從 1980 年代以來，已經有越來越多的反思與批判聲音浮現，原住民藝術仍持續面對歐美當代藝術對於非西方地區當中的感官、感知型態之支配和宰制現實；在藝術及文化上，原住民藝術家也需要面對歐美當代藝術體制所隱含的「殖民性」，尤其是西方藝術史與現代博物館在感官、感知實踐的層面的美學判準、感知模式與展示邏輯，對於台灣當代原住民藝術發展的多層次影響。

另一方面，晚近全球各地藝術博覽會與雙年展的普遍化，可能會讓人們認為對當代藝術世界的能見度，已經完全實現了解殖的目標，並且完成了民主化（democratized）。然而，此種假像和預設的情況，卻可能在全球範圍內再次鞏固了既有權力，而非削弱（Cohen et al. 2023: 3-17）。因此，除了要將西方美學與藝術史進行內在思維邏輯的解構之外，也要將其局部化或地域化（provincializing）為一個地區知識之觀點，不再停留於學術研究與論述層次上的口號，亦不僅是施行一種思考框架的置換和轉移。還需要從在地的複雜經驗當中，提供一種「不同的認識基底」（different epistemic grounding），並且意識到「知識與理解的地緣政治」（geo-politics of knowledge and understanding）之條件（Mignolo 2007: 452），在原住民藝術當中蘊含的美學潛能。

因此，我們仍須意識到既有「藝術」的概念及其隱含的知識殖

民性。不論是非學院訓練出身之原住民創作者，或是晚近藝術學院訓練出身的原住民藝術家，兩者在解殖的路徑上，皆需要直面「藝術」概念與知識話語的批判及再重建之過程（但在方法與策略上可能有所不同）。事實上，晚近已經有一些藝術評論者在面對原住民藝術創作時，如長期深耕原住民藝術的藝評人黃瀚瑩和呂瑋倫等人，皆不約而同地強調肉身「在場」的重要性。呂瑋倫更指出評論者這端的思考：

（評論者）沒有辦法不進入他的生活乃至於生命，就去評論原住民藝術家，既往藝術評論與藝術家之間絕對疏離的關係預設，有必要重新思考並打破，當我們真正進到原住民的文化場域、建立起互動關係，不用過去藝術史與藝術批評的角度來談論，才有可能真正談到「點」上。（陳思宇 2023）

換言之，漢人藝評家及藝術史研究者長期參與原住民藝術家創作的再現、轉譯和中介，並不是問題的癥結點，無法從原住民的角度來思考其藝術實踐之意義，才是問題的關鍵之一。

究極而言，本文試圖指出原住民藝術評論及藝術史的解殖關鍵在於：一、突破現有的藝術史分期方式，並與現有的「藝術」概念進行協商，推動原住民族自身的藝術評論與理論建構。二、建立以原住民族知識體系為基礎的藝術史觀點，避免僅從漢人或西方的視角詮釋原住民藝術。博物館展示解殖的策略包括：改變展覽的權力結構和組成，開啟對等的合作模式；以及挑戰傳統的視覺中心主義，具體實踐一種感官多樣性的展示方法，使原住民藝術不再只是被觀看的客體，重建其蘊含的認識論和存有論。本文也認為，藉由原住民籍的藝術評論者及研究者來進行撰寫，確實是面對知識殖民性的重要途徑之一，因為解殖並不一定意味著「去知識化」。吾人對於「肉身在場」的強調，並非是要完全摒棄知識，而是要重新思考知識的來源與構成方式。解殖並非要求原住民藝術被納入到既有的知識體系，而是要積極透過原住民族自身的角度來協商，並建立藝術史的論述。因此，筆者

贊同上述提及擁有具身性（embodiment）的探究及評論意識。未來在相關研究上，或可嘗試從原住民藝術家所蘊含的文化、宇宙觀與「靈觀」為基礎，進行相關藝術實踐案例的理解和論述。

另一方面，筆者確實指出了漢人身分與藝術領域的殖民性之間的關係，但本文的立場並非認為漢人身分必然導致殖民性。漢人身分不應被視為一種本質性的殖民因素，而是要放入歷史與權力脈絡中加以理解，並且了解漢人作為主流群體，其文化、政治與行政權力如何參與並再製殖民性的機制等面向，以避免落入單一向度的血統論或本質化論點。如此一來，非原住民的漢人評論者及藝術史研究者，若能深刻理解原住民族的感知、認識論與存有論，那麼時常被視為阻礙的族群「身分」差異，也並非是一種不可救贖的「原罪」。更重要的是，亦有機會進一步讓原住民藝術在具體的創作生產、藝術評論與展覽製作過程中，呈現與其他當代藝術實踐之間的平等性，實際產生一種差異於以往的局面，從而朝向原住民藝術的解殖之路。甚至從「解殖感知」的角度，這不僅是對「藝術」概念的質疑，也是對展示方法的重新理解；意味著跨族群身分的策展人、藝術家與評論者需要共同參與，並進行重新感知與詮釋的過程。

因此，和既往對博物館展示的批判性分析不同，筆者所關注的「解殖感知」，是透過原住民藝術來推動一種開啟感官多樣性的解殖策略。另一方面，相較於過往「知識解殖」的諸多研究，主要關注知識殖民性與歷史敘事的解構，仍聚焦於語言、歷史書寫與知識生產的層面，筆者之所以進一步強調感知殖民性與「殖民感官」的問題，在於過往的解殖討論中，多數研究較少觸及感知的受支配問題。基於這項思考，本文在此初步指出原住民藝術作為一種解殖感知及「殖民感官」的方法與路徑：一、藝術史的建構需以原住民族在接觸「藝術」時的歷史經驗為核心。二、藝術評論的生產則需從原住民的宇宙論與存有論視角來思考其藝術實踐之意義，進而重構「藝術」概念之意涵。三、博物館的策展需要透過「多感官與文化的『接觸地帶』」思維，來鬆動既有感知及「殖民感官」挾帶的展示、視覺性與美學

闡釋。以原住民族的多感官性、認識論和存有論，作為反思與進行感知、評論分析之內在核心意識，此舉不僅能夠使原住民藝術的實踐，恢復於原住民族自身的主體視角，進行感知模式與展示方法的再建構；亦能夠連帶產生藝術史家與評論者自身的「解殖感知」，使其不再以既成的理論和思維，作為知識生產的工具。反而需要以「肉身」在場的方式，深刻認識到原住民的藝術實踐，往往交織於藝術家的生命經驗與跨時空、多維度的感知條件當中，從而產生複數性的美學觀點。

最後，值得一提的是解殖過程中納入或排除原住民藝術之複雜性。例如，若因為「國家建構的藝術史將原住民藝術排除在外」，而主張將原住民藝術納入國家的藝術史當中，雖然表面上看似是一種解殖的行為，但從更深層次的批判來看，其實是將原住民藝術納入一個仍由殖民權力結構所塑造的歷史書寫框架，這種做法反而加深了殖民性的力量。這項問題即揭示了納入和排除原住民藝術這兩種舉動之間的矛盾性：如果解殖的目標是讓原住民藝術形成自我表達和詮釋，則應該拒絕將原住民藝術納入一個外部、由殖民勢力主導的藝術史體系。然而，這並非是簡單的「主流—邊陲」、「強權—弱勢」之二元對抗框架，而是牽涉到我們如何理解解殖的目標與實踐方法。如若解殖所欲朝向的是一種原民化的藝術史，那麼關鍵便是一個國家的藝術史，如何以寫成一部以原住民為核心的藝術史，並瓦解其中固有的知識殖民性。

正如既往研究者特別強調介入（intervention）、協商（negotiation）與抵抗（resistance）這三種策略，作為原住民族在知識生產及研究過程中與殖民性互動的方式，主張應該介入主流學術圈及知識生產體系持續邊緣化原住民知識的過程；協商則意味著和非原住民及資助機構進行對話，但前提是不損害原住民族對自身知識與文化實踐的主權；抵抗不僅是拒絕西方的知識，更是在於創造一個空間，使原住民族的認識論能夠進一步繁衍和發展（Smith 2012: 146-160）。因此，解殖的選擇並非單純地拒絕現代性，而是一種認識論

的轉向，並試圖與歐洲中心的知識框架脫鉤（Mignolo 2011: 45）；更不是用另一種極權模式來取代現有模式，而是開啟不同的認識論空間，使差異的知識與存有模式得以並存（Mignolo 2009: 162）。換言之，「解殖感知」的選擇仍具有多樣性的路徑，並非單純的拒斥或服膺，更重要的是，介入、協商與抵抗並非彼此對立的選項，這三者可以在不同的脈絡被靈活地運用，既能夠和各種殖民性不斷交錯進行協商，同時又不被其吸納或扭曲的政治過程。

要言之，解殖過程並非是一條線性的路徑，不論是選擇篡奪既有的知識體系，重置其內部的知識生產邏輯，或進行各式各樣的協商和挑戰，使其更符合原住民族的需求；或是拒絕被納入既有的知識體系，選擇另外關建出屬於原住民族的知識體系，再試圖和其他知識體系進行平等的對話。筆者認為，從原住民藝術的角度，仍必須建立自身的美學思考及知識體系，但不意味著自我排除。在實踐方法上，反而要在體系建立的過程中，持續和既存的不同知識體系尋找彼此可能對等溝通和相互參照的空間，避免形成新型態的隔離狀態。這些因應不同情況的實踐策略和反應，無論是選擇挑戰、篡奪或拒絕，尤其在藝術策展、評論與知識生產中策略性地交互運用，皆提醒我們解殖過程中的動態、不確定性與多重性。

誌謝：筆者要謝謝兩位匿名審查人與編委會的寶貴意見和建議。此外，本文最早版本曾於「解殖、社會學與台灣社會」工作坊（地點：中央研究院社會學研究所；時間：2024 年 7 月 25 日至 26 日）口頭報告，亦感謝與會的張君攻、林文凱、林開世、洪廣冀、湯志傑和李柏翰等學者教授的諸多提點和回饋，使本文能以更完整的面貌呈現。

附表 1 台灣原住民藝術的相關專著列表

作者／編者	論著	年份
許瀨月	翱翔的大冠鷲：台灣當代原住民藝術演講與論述	2021 年
徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆	我們與未來的距離：台灣原住民當代藝術	2020 年
王力之	島嶼登音：台灣南島當代藝術側記	2018 年
陳正雄	原鄉驚豔：台灣原住民藝術	2017 年
瓦歷斯·拉拜	當代原住民藝術、工藝、文化創意誌	2013 年
盧梅芬	台灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895-2010）	2012 年
盧梅芬	天還未亮：台灣當代原住民藝術發展	2007 年
施翠峰	台灣原始藝術研究	2005 年
許功明	原住民藝術與博物館展示	2004 年
林建成	台灣原住民藝術田野筆記	2002 年
王高山	當代台灣原住民的藝術	2001 年
簡扶育	搖滾祖靈：台灣原住民藝術家群像	1998 年
劉其偉	台灣原住民文化藝術	1995 年
劉其偉	台灣土著文化藝術	1993 年
阮昌霽	台灣山胞雕刻藝術	1991 年

註：依照年份排序，由近至遠。

附表 2 台灣原住民藝術的相關藝評專輯列表

專題名稱	雜誌期數	刊登時間
普世的原民：跨越地方性的原住民當代藝術	《典藏·今藝術 & 投資》第 348 期	2021 年 9 月
原民場域·當代轉換：藝術的原民性與困惑的多元性	《藝術觀點 ACT》第 85 期	2021 年 4 月
邁向復返之路：當代原住民藝術在台灣	《典藏·今藝術 & 投資》第 327 期	2019 年 12 月
城市的過客：全球化下的原住民當代藝術	《藝術認證》第 53 期	2013 年 1 月
搖滾！蒲伏！南島當代藝術	《藝術認證》第 28 期	2009 年 10 月
文化深耕·部落重生：台灣原住民工藝	《台灣工藝》第 32 期	2009 年 2 月
南島當代藝術（下）	《藝術認證》第 17 期	2007 年 12 月
南島當代藝術（上）	《藝術認證》第 16 期	2007 年 10 月

專題名稱	雜誌期數	刊登時間
原住民藝術：原藝重現	《典藏·今藝術》第 156 期	2005 年 9 月
台灣新原住民美術專輯	《大趨勢》第 6 期	2002 年 10 月
新原始藝術特輯	《雄獅美術》第 243 期	1991 年 5 月
台灣土著藝術專輯	《藝術家》第 18 期	1976 年 11 月
台灣原始藝術特集	《雄獅美術》第 22 期	1972 年 12 月

附表 3 台灣原住民藝術的相關公部門展演及館舍列表

展覽名稱	主辦單位	年份
RamiS 溯源：南島藝術三年展	台灣原住民族文化園區	2023 年
我們與未來的距離：台灣原住民當代藝術展	台灣原住民族文化園區、屏東美術館、三地門鄉原住民文化館	2021 年
未來潮：大地門當代藝術展	屏東美術館	2020 年
當斜坡文化遇到垂直城市：大地門當代藝術展	台灣原住民族文化園區	2019 年
當斜坡文化遇見垂直城市：大地門當代藝術文件展	國立國父紀念館	2019 年
山海原力：原住民族藝術展	國立中正紀念堂	2019 年
再現原始：台灣「原民／原始」藝術再現展	國立國父紀念館	2013 年
原鄉驚艷：陳正雄台灣原住民文物收藏展	國立歷史博物館	2017 年
WAWA：南島當代藝術	高雄市立美術館	2017 年
跨·藩籬！台灣原住民當代藝術海外展	高雄市立美術館	2012 年
山海子民的追尋之路·蒲伏靈境：南島當代藝術展	高雄市立美術館	2009 年
超越時光·跨越大洋—南島當代藝術展	高雄市立美術館	2007 年
飛躍的子民：台灣原住民藝術特展	國立台灣藝術教育館	2001 年
祖先·靈魂·生命：台灣原住民藝術展	國立歷史博物館	1999 年
台北原住民文化祭：台灣原住民現代藝術特展	台北市立美術館	1998 年
原真之美：台灣原住民藝術文物特展	國立歷史博物館	1997 年
台灣省八十六年原住民傳統工藝展	國立台灣美術館	1997 年
台灣山胞雕刻藝術全省巡迴展	台灣省政府教育廳	1993 年
第一屆山胞藝術季美術特展	省立台灣美術館	1992 年
侯壽峯台灣山胞文化專題展	省立台灣美術館	1991 年
台灣山地藝術展	國立歷史博物館	1987 年

參考文獻

- 小林保祥，1944，《高砂族パイワヌの民藝》。三國書房。
- 山本鼎，1924，《台灣に於ける産業工藝》。台灣總督府殖產局。
- 王應棠，2013，〈原住民當代藝術發展的相對自主性初探：從布赫迪厄的文化場域與理論談起〉。頁 239-265，收入楊永源編，《「再現原始：台灣『原民／原始』藝術再現系統的探討」論文集》。國立台灣師範大學美術學系。
- 王嵩山，2001，《當代台灣原住民的藝術》。國立台灣藝術教育館。
- 王昱心，2012，〈用藝術改變〉，《財團法人原住民族文化事業基金會》。取自 <https://reurl.cc/YYElnl>
- ，2021，〈折枝之者·歧路之外：藝術、傳承與原住民文化的交織〉，《傳藝》。取自 https://magazine.ncfta.gov.tw/News_Content2.aspx?n=3128&sms=12605&s=103449
- 史書美，2016，〈理論台灣初論〉。頁 55-94，收入史書美、梅家玲、廖朝陽、陳東升編，《知識台灣：台灣理論的可能性》。麥田。
- 江寶釵、羅德仁，2019，〈原住民學研究理論之商榷：從後殖民理論到華語語系的思考〉。《台灣文學學報》35: 159-192。
- 伊誕·巴瓦瓦隆編，2020，《我們與未來的距離：台灣原住民當代藝術》。原住民族委員會原住民族文化發展中心。
- 李韻儀，2013，〈行走在邊界，讓自己成為十字路口：伊命·瑪法琉的被拿／拿走再現藝術〉。《藝術認證》53: 50-57。
- ，2019，〈晃蕩於山海之間的藝術遊民：沒有市場，所以沒有問題〉。《藝術認證》28: 50-53。
- 李君毅，1998，〈從後殖民主義的觀點解析當代台灣美術〉。《現代美術》76: 46-50。
- 呂紹理，2011，《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》。麥田。
- 佐藤文一，1942，《台灣原住種族的原始藝術研究》。總督府警務局理番課。
- 林育世，2006，〈台灣原住民現代藝術十年發展之觀察與評析〉。《舞動民族教育精靈：台灣原住民族教育論叢》3: 136-151。
- ，2009，〈歷史與藝術邊界的新書寫：獨立策展與台灣當代原住民藝術發展〉。《藝術認證》28: 46-49。
- 林怡瑄，2020，《Pulima 藝術獎對於台灣原住民當代藝術場域之影響》。國立台灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所碩士論文。

- 邱函妮，2023，〈日治前期台灣「美術」概念的移植與形成：以博覽會與官方展覽會為探討中心〉。《故宮學術季刊》41(1): 107-161。
- 胡家瑜，2016，〈宮川次郎藏品與「台灣原始藝術」〉。《原住民族文獻》26: 58-64。
- 宮川次郎，1930，《台灣の原始藝術》。台灣實業界社。
- 徐文瑞，2019，〈原民性與當代藝術：幾個策展反思〉。頁 56-57，收入台北市立美術館編，《當代策展的新挑戰：國際論壇暨青年策展工作坊》。台北市立美術館。
- 施正鋒，2002，〈原住民族的歷史重建〉。頁 305-332，收入施正鋒、許世楷、布興·大立編，《從和解到自治：台灣原住民歷史重建》。前衛。
- 施正鋒、吳珮瑛，2009，〈台灣的學術殖民主義與原住民族的知識主權〉，《台灣原住民研究論叢》5: 1-23。
- 許功明，2003，〈台灣原住民藝術：當代與原始的對話〉。《現代美術學報》68(1): 87-103。
- ，2005，《原住民藝術與博物館展示》。南天。
- 高千惠，2001，〈吠陀的心眼：從印度新本土藝術史觀看其他後殖民論述的幻化〉。《藝術家》260: 192-201。
- 陸蓉之，1997，〈台灣當代藝術的跨世紀展望：東方主義的新世代〉。《藝術家》44(1): 362-377。
- ，2006，《台灣（當代）女性藝術史》。藝術家。
- 陳佳汝，2024，〈重拾原住民族藝術的名字與歷史：史前館研究員盧梅芬專訪（下）〉，《博物之島》。取自 <https://reurl.cc/9DvzQY>
- 陳韋鑑，2021，〈「我們與未來的距離」台灣原住民當代藝術展〉，《ARTalks》。取自 <https://archive.taishinart.org.tw/event/talks/2021113003>
- 陳思宇，2023，〈Pulima 藝術獎及其提名觀察人的書寫與步伐〉，《典藏 ARTouch》。取自 <https://artouch.com/art-views/review/content-97546.html>
- 梁廷毓，2023，〈生蕃の書画：非人類視野下的藝術及其不滿〉。頁 292-341，收入蔡昭儀編，《水平的藝術史：藝術史編撰法在台灣》。國立台灣美術館。
- 萬煜瑤，2010，〈原住民藝術發展及場域社群分析：以「原藝幫」駐村藝術家為例〉。《現代美術學報》20: 37-66。
- 廖新田，2009，〈由內而外或由外而內？台灣美術的後殖民主義觀點評論狀況〉。《美學藝術學》3: 55-79。
- 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，2009，《台灣美術史綱》。藝術家。
- 劉致昕，2017，〈我只是排灣族的 Pulima：專訪國藝獎原住民得主撒古流〉，

- 《報導者》。取自 <https://www.twreporter.org/a/interview-sakuliu-pavavalung>
- 盧梅芬，2007a，〈天還未亮：台灣當代原住民藝術發展〉。藝術家。
- ，2007b，〈在虛幻與現實之間：台灣原住民人像雕刻中的去殖民想像〉。《現代美術學報》14(11): 107-134。
- ，2009，〈2000年代文化政策下的台灣原住民藝術走向〉。《台灣工藝》32: 12-17。
- ，2012，〈台灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895至2010）〉。國史館台灣文獻館。
- ，2015，〈從展示文本邁向我群與他者的溝通：原住民文化再現的策展脈絡與反思〉。《博物館學季刊》29(3): 5-35。
- ，2019a，〈原住民藝術「歷史化」的限制：國家博物館知識分類治理術中的時間秩序〉。《台灣美術學刊》115: 63-84。
- ，2019b，〈尊嚴·容顏·哈古〉。國立台灣美術館。
- ，2021，〈記憶之所繫：重建台灣原住民藝術史購藏計畫〉，《史前館電子報》。取自 https://beta.nmp.gov.tw/enews/no437/page_01.html
- 謝東山，1995，〈現代藝術的原始主義：一個美學的虛構〉。《現代美術》60: 36-43。
- ，2002，〈台灣當代藝術（1980-2000）〉。藝術家。
- 嚴瀟瀟，2021，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉。《典藏·今藝術 & 投資》348: 74-77。
- Acker, Tim. 2008. "Aboriginal Art: It's a Complicated Thing." *Artlink* 28(3): 64-68.
- Angel, Anita. 1999. "Perceptions of Aboriginal Art: Whither Anthropology?" *Journal of Northern Territory History* 10: 31-44.
- Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art?* University of Chicago Press.
- Boast, Robin. 2011. "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited." *Museum Anthropology* 34(1): 56-70.
- Brant, Jennifer. 2023. "Partnership Research with Indigenous Communities: Fostering Community Engagement and Relational Accountability." *Brock Education Journal* 32(1): 99-118.
- Burn, Ian and Ann Stephen. 1992. "Namatjira's White Mask: A Partial Interpretation." Pp. 249-282 in *The Heritage of Namatjira: The Watercolourists of Central Australia*, edited by Jane Hardy, J. V. S. Megaw, and Ruth M. Megaw. William Heinemann.
- Caro, Mario A. 2010. *The Native as Image: Art History, Nationalism, and Decolonizing Aesthetics*. Doctoral dissertation, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA).

- Caruana, Wally. 2012. *Aboriginal Art*. Thames and Hudson Ltd Press.
- Church, Ian M. 2016. *Epistemic Humility: An Investigation of the Cognitive Virtue*. Oxford University Press.
- Classen, Constance and David Howes. 2006. "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts." Pp. 199-222 in *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, edited by Elizabeth Edwards, Chris Gosden, and Ruth Phillips. Routledge Press.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth*. Harvard University Press.
- . 2013. "Museums and the Postcolonial Turn." Pp. 159-174 in *The Return of the Real: Postcolonial Studies and the Globalization of Contemporary Art*, edited by Brett Stalbaum and Tom McDonough. Verso Press.
- Cohen, Joshua, Foad Torshizi, and Vazira Zamindar. 2023. "Art History, Postcolonialism, and the Global Turn." *ARTMargins* 12(2): 3-17.
- Dudley, Sandra, ed. 2012. *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*. Routledge Press.
- Duin, Sonia. 2011. "Contextualization of Amazonian Artefacts: Indigenous Cosmologies and the Nature/Culture Divide." Pp. 475-488 in *Communities in Contact: Essays in Archaeology, Ethnohistory & Ethnography of the Amerindian Circum-Caribbean*, edited by Corinne Hofman and Anne van Duijvenbode. Sidestone Press.
- Dockstader, Frederick J. 1973. *Indian Art of the Americas*. Museum of the American Indian.
- Grant, Catherine and Dorothy Pric. 2020. "Decolonizing Art History." *Art History* 43(1): 8-66.
- Green, Charles. 2023. "No Country for Old Men: Australian Art History's Difficulty with Aboriginal Art." *Australian Historical Studies* 54(4): 606-624.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14(3): 575-599.
- Hartmann, Nicolai. 1953. *Ästhetik*. De Gruyter Press.
- Hill, Peter C. and Robert A. Emmons. 2010. "Intellectual Humility: Owning Our Limitations." *Journal of Psychology and Theology* 38(1): 1-9.
- Howes, David. 2003. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. University of Michigan Press.
- . 2014. "Introduction to Sensory Museology." *The Senses and Society* 9(3): 259-

- 267.
- Karp, Ivan and Steven D. Levine, eds. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press.
- Kleinbauer, W. Eugene and Thomas P. Slavens. 1982. *Research Guide to the History of Western Art*. American Library Association Press.
- Lonetree, Amy. 2012. *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. University of North Carolina Press.
- Lowish, Susan. 2009. "Writing/righting a History of Australian Aboriginal Art." *Humanities Research* 15(2): 133-151.
- . 2011. "Setting the Scene: Early Writing on Australian Aboriginal Art." *Journal of Art Historiography* 4: 1-13.
- McMaster, Gerald. 1989. "Tenuous Lines of Descent: Indian Arts and Crafts of the Reservation Period." *The Canadian Journal of Native Studies* 9(2): 205-236.
- McMaster, Gerald and Lee-Ann Martin, eds. 1992. *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*. Craftsman House Press.
- Michaels, Eric. 1988. "Bad Aboriginal Art." *Art and Text* 28: 59-73.
- Mignolo, Walter. 2007. "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality." *Cultural Studies* 21(2): 449-514.
- . 2009. "Epistemic Disobedience, Independent Thought, and De-Colonial Freedom." *Theory, Culture & Society* 26(7-8): 159-181.
- . 2011. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.
- Morphy, Howard. 1998. *Aboriginal Art*. Phaidon Press.
- Oguibe, Olu, 1993, "In the Heart of Darkness." *Third Text* 23: 3-8.
- Osbourne, Harold, ed. 1970. *The Oxford Companion to Art*. Oxford University Press.
- Phillips, Ruth B. 2008. "L'Ancien et le Nouveau Monde: aboriginalité et historicité de l'art au Canada." *Perspective* 3: 535-550.
- . 1989. "What is 'Huron Art'?": Native American Art and the New Art History." *The Canadian Journal of Native Studies* 9(2): 161-186.
- Posholi, Lerato. 2020. "Epistemic Decolonization as Overcoming the Hermeneutical Injustice of Eurocentrism." *Philosophical Papers* 49(2): 279-304.
- Pratt, Mary L. 1991. "Arts of the Contact Zone." *Profession* 91: 30-40.
- Preziosi, Donald. 1991, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale University Press.

- Richardson, Donald. 2008. "The Problem of Aboriginal Art." In *Quadrant Magazine Ltd*, <https://quadrant.org.au/magazine/2008/10/the-problem-of-aboriginal-art/>
- . 2014. "The Continuing Problem of Aboriginal 'Art'." In *Academia*, <https://reurl.cc/gR4d1Q>
- Schiller, Friedrich. 1982. *On the Aesthetic Education of Man*. Clarendon Press.
- Scott, Joan W. 1991. "The Evidence of Experience." *Critical Inquiry* 17(4): 773-797.
- Smith, Linda Tuhiwai. 2012. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge Press.
- Stewart, Susan. 1999. "Prologue: From the Museum of Touch." Pp. 17-36 in *Material Memories: Design and Evocation*, edited by Marius Kwint, Christopher Breward, and Jeremy Aynsley. Berg Press.
- van Dongen, Jeroen and Herman Paul. 2017. *Epistemic Virtues in the Sciences and the Humanities*. Zurich: Springer International Press.
- Wali, Alaka and Robert Keith Collins. 2023. "Decolonizing Museums: Toward a Paradigm Shift." *Annual Review of Anthropology* 52(1): 329-345.
- Warburg, Aby. 1939. "The Serpent Ritual." *Journal of the Warburg Institute* 2(4): 277-292.
- Wildburger, Eleanor. 2013. "Indigenous Australian Art in Practice and Theory." *Coolabah* 10: 202-212.
- . 2000. *Mnemosyne Atlas*. Akademie Verlag Press.