

「信仰？或以聯結為名」 'FAITH? OR FOR THE SAKE OF FORMING CONNECTION?'

第16屆台新藝術獎得獎者論壇紀要

Notes on the 16th Taishin Arts Awards Symposium with the Awardees

文 | 嚴瀟瀟

圖 | 台新銀行文化藝術基金會



論壇主持人、台新銀行文化藝術基金會藝術總監陳泰松（右二）與布拉瑞揚（左一）、龔卓軍（左二）、姚瑞中（右一）於典藏咖啡館座談後合影。

在台新藝術獎過去15屆的歷史中，頒獎週末是揭曉的時刻，對台新文化藝術基金會而言卻也是圍繞當年獲獎作品本身進行密集討論的最終回。然而今年第16屆台新藝術獎於6月2日揭曉後，主辦方開始積極籌劃三位得獎者之間的一次深入交流機會，希冀台新獎能夠超越一種單純的光環，成為後續延伸討論的推動力。本年度視覺藝術、表演藝術及年度藝術大獎三個獎項得主，姚瑞中個展「巨神連線」、布拉瑞揚舞作《無，或就以沈醉為名》以及「近未來的交陪：2017蕭壠國際當代藝術節」（以下簡稱「交陪展」），皆觸及台灣社會信仰層面這一共通點，成為9月6日舉辦的這一閉門座談的關鍵論題。座談由台新銀行文化藝術基金會藝術總監陳泰松主持，姚瑞中、布拉瑞揚、「交陪展」策展人龔卓軍與台新基金會執行長鄭雅麗出席與會。

陳泰松將座談定名為「信仰？或以聯結為名」，意在從多重層面上的聯結切入，打開上述三者之間分享與討論的空間。他從詞源學上「社會」（society）與「宗教」（religion）皆具的「聯繫」語義開場，勾勒出「巨神連線」與「交陪展」同屬一種台灣信仰體系勾連政經元素的美學圖譜、卻又各自導向不同視野的觀察；同時在他為座談鋪設的語境中，排灣族編舞家布拉瑞揚及其舞團的作品《無，或就以沈醉為名》相較於前二者所呈現的視野上的「差異與緊張」，是某種「紓解的管道」。

「巨神連線」及其與「民俗美學」脈絡之關聯

陳泰松提及台新獎評審在姚瑞中「巨神連線」系列中看到的批判性，反射出的是人或社會的某種碎裂與崩潰；而這種批判性，是「巨神連線」雖也受邀參加「交陪展」、卻與後者在整體上所強調的當代社區聯結力互異其趣的重要原因。

姚瑞中首先再度闡釋這一宏大計畫的緣起，將身為作者的自己喻為「信差」，是「一直有個聲音跟我說要去做」，他對身處台灣所擁有的自由多元宗教土壤具有強烈意識，「巨神連線」更在對台灣宮廟複雜

系譜的仔細研究後展開。聯繫起「交陪展」，姚瑞中認為我們正身處台灣第三波「創作結合民俗」的浪潮之中。第一波約以1970年代冷戰時期台灣退出聯合國、知識青年尋找主體性與在地美學的風潮為背景，彼時文學界鄉土文學論戰（註1）興起，朱銘、洪通等視覺藝術家和陳達這樣的民謡藝術家進入鄉野田調，廟宇、神像、祭典等民間信仰範疇的內容廣泛進入藝術呈現。第二波約莫發軌於解嚴後至1990年代初期，再度出現重新探求、反省台灣藝術主體性的批判，姑娘廟民眾文化工作室策劃「中元普渡祭宗教藝術節」，以及侯俊明、黃進河等將宮廟美學作為重要創作養分的當代視覺藝術家，都是這一波風潮的具體代表。1990年代後期至2000年代以降，數位科技、媒體藝術大行其道以來，宮廟、民俗這類怪力亂神元素便不為人所關注，直至近年來在當代藝術策展（以「鬼魂的迴返：2014第四屆台灣國際錄像藝術展」、「交陪展」為代表）、電影創作等方面浮現的第三波「民俗」風。

基於地毯式搜索、圖鑑編列、實地踏查與拍攝這樣的程序，「巨神連線」的創作在姚瑞中看來是採取了與第一、二波不同的美學手法來進行。第一波藉助人類學式田野調查方法、第二波結合當代視覺藝術的多元風格化樣貌，再考慮到慣常的繞境活動攝影作品以歡樂、華麗的慶典式美學風格為主，姚瑞中有意識地以減除色彩、削弱民俗（豔俗）而貼近社會景觀的觀念，用黑白銀鹽膠片這樣「過時」的製作技術來拍攝，其中流露出某種祭典般的儀式感，加上消除中間灰度後陰鬱的色調表現、手持廣角鏡頭全景拍攝，呈現出的是由神像與其周遭環境共築的末世感。陳泰松就此闡述自己在「巨神連線」創作中觀察到的兩個斷裂：一是姚瑞中在某種「神諭」之下，給予的卻並非神格飽滿的彰顯；二是其所攝神像皆是雕像，背後的政經關係、生產運作系統晦暗複雜、無法管束，「辯證台灣社會大眾在物質與精神追求之間的流動與斷裂」（註2）。

姚瑞中強調自己要談的不是宗教，是面對死亡的問題；並且這一台灣當代藝術廣泛探討的議題中，死

亡意象也並非如同外界認為的那樣強調一種負面力量，而更應當正向地去理解。就此，他談及「巨神連線」後自己正在持續中的拍立得(polaroid)新系列「天堂來自地獄」。有感於台灣當代藝術挪用廟宇美學蔚為風潮，但宮廟本身依舊是一未知領域，全台宮廟跑透透的他在神像之外，也發現了很多「美術史無法解讀的東西」，民間匠師刻畫出的地獄圖景常以俗豔、誇張的造型出現，好似野放的奇花異果：「這個土地上生發出的對生死的想像，有自己的特色」。

「交陪展」與「後祭祀圈」策展術

就宮廟與信仰的議題，陳泰松再度將「交陪展」的策展路線置於有別於姚瑞中創作線索的向度上，提及本屆台新獎在授予其年度大獎時曾藉「後祭祀圈」(註3)及其「多重的政治、經濟和社會面向」角度來觀看這一策展計畫。第一個可以觀察到的面向，是其中包含了對傳統技藝的再挖掘、並為之賦予藝術位階的肯定，而這些傳統技藝與當代藝術的語言嫁接、整合，成為對台灣現代藝術史一次再審視的契機。第二個面向，是「交陪展」的周邊活動也是整個計畫的重要組成部分；就此提出的問題是，在展覽及其論述的有限時空內，策展理念想要將觀眾導向何種社會化再建構的問題？

龔卓軍接續姚瑞中前述關於「死亡」的話題，談及在台灣民間信仰中存在許多為學院、社會正統觀念所忽略的「宇宙政治學」。名類繁多的儀式、民俗活動背後是超越死亡界線之外、去連結宇宙力量，其中既有漢人文化中的玉皇大帝等、也有原住民信仰中的山海力量。龔卓軍闡述其探討「後祭祀圈」的出發點，正是在於這些並非現代理性想像產物的死亡概念；同時他也從這種宇宙政治學出發，辨識出一種面對異質性宇宙的「接應之道」(hospitality)，即民間信仰、原住民信仰如何去面對超越性的、非人的力量。一方面從政治學角度來看，源自民間的「無政府主義」信仰力量，雖可能不具完整意識，但恰是面對現代政府、國家機器的民間「抵抗力量」；另一方面，民間信仰的組織力量會透過祭祀，透過諸如建築造型以及歌

仔戲、布袋戲這樣藝術性的表現介面，以及以「交陪境」為代表的民間社會自發形成的廟境組織，建構起細緻的聯結。「交陪展」所強調的正是這種完全不同於現代國家想像之下的社會，這種社會聯結抗拒加入現代國家在大規模現代化、全球化計畫，同時混雜的民間信仰形態也展現權利結構的非中心化，需要透過不斷重新聯結才能獲取穩定。

陳泰松從「交陪展」作為當代藝術展演的形態出發，進一步探問當代藝術與前述宇宙政治學的關係如何在其中被建立？又如何挑選和邀請藝術家進入這一歷史論述框架？龔卓軍援引哈瓦那雙年展發起人之一赫拉多·莫斯克拉(Gerardo Mosquera)曾論及的當代藝術民俗符號化問題，確認「交陪展」從策展理念開始就力圖與符號化保持距離、尋找更為自由的表達空間。在首先確認的合作者中，建築師陳宣誠負責場域的重新構造，而與陳伯義的討論又明確了聚焦於台灣攝影史鮮有討論的民俗攝影、但盡量排除類似民俗攝影的符號化創製，而將重心置於個體化創作。他們二人後來也進入了「交陪展」的策展團隊。2016年初的南部大地震一度打亂了龔卓軍原本與高森信男討論好的展覽規劃，改以出版物先行，2017年首先開展的是攝影、影像的部分，同時確認繪畫、裝置、影像等類參展作品及藝術家。在所選擇藝術家的創作語彙上，龔卓軍著力拉開其光譜範圍，從抽象化(如：何采柔、賴志盛)到符號化(如：廖慶章、張徐展)皆有呈現，再到專業的廟畫師、如具備現代繪畫意識卻始終不為學院所認可為藝術家的陳秋山，試圖打開符號化背後的更多想像。就此，陳泰松援引黃海鳴，將「交陪展」視為一種具有強烈引導性的「史觀的策展」，從台灣本體意識中生發出有別於西方美學典範的策展路線，包容進風格各異的創作者作品，從中引出一套價值觀；同時也期待這成為、卻不僅止於一個起點、一則「動員令」，還將有後續的推進。

《無，或就以沈醉為名》， 以「生活」為根基的創作

「交陪展」中「交陪」的概念源自漢人文化，陳泰松轉

而問布拉瑞揚，原住民文化中是否有類似概念？就位居本次座談中心的信仰主題而言，布拉瑞揚創作以更加遙遠的方式去觸及它。布拉瑞揚首先闡明原住民擁有截然不同的語彙，他本人也並無任何信仰，卻在回到台東成立舞團時，決定請巫師來依排灣族傳統舉行開門儀式，從那時起開始慢慢走進祖靈信仰。身為「原住民失語一代」的布拉瑞揚12歲起夢想成為舞者、15歲背井離鄉，成長過程中的音樂養分一大部分源自流行樂；直至回到台東，才真正開始去面對一個原住民的自我認同，結束對原住民自身文化的封閉狀態，「真正可以開始講話了」。

《無，或就以沈醉為名》是布拉瑞揚舞團成團第三年的作品，當自己連原住民的語言都不會講時，要如何創作？回到台東的布拉瑞揚真正意識到，原住民符號式的文本、譬如祭典的歌都並非隨意可使用，在限制之外的，唯有真正在山海中的生活才是創作的源泉。「無」並非意在表達某種原住民文化的強烈論述，而是意味著一種尚在尋找方向的狀態，是原住民在困境中依舊能找到沈醉方式的天性，是學習的過程中不斷透過身體語彙作出的分享。

為了讓大家對他落腳台東後日益增強的原民意識及其對創作的巨大影像有直觀的感受，布拉瑞揚以自己在《原住民族土地或部落範圍土地劃設辦法》頒布後心繫「凱道部落」的抗爭（註4）為例，述說從無法前往台北參加記者會而耿耿於懷、到關注這場伴隨自己與舞團成員生活的抗爭，舞團中的非原住民舞者甚至更為積極要前往凱道聲援，最終成行後，在凱道唱歌、表演舞劇《阿嬋昧》。雖然布拉瑞揚並未直接在創作中置入凱道的抗爭故事，但當有歌手在舞台上吐出「我們必須要愛護土地」時，他明白，雖然自己沒有強迫舞團成員為此發聲，但「生活在不斷去關注，冥冥之中祖靈就安排好，自然讓這件事進入（我們的作品）」。台新文化藝術基金會執行長鄭雅麗以「一種源於對共同信念的信仰，議題性已內化在作品中」來總結布拉瑞揚描述的這種以生活境遇本身為創作土壤的方式。

陳泰松則再度從前述「交陪」語境出發，提問布拉瑞揚如何看待原住民16族之間的差異性、多樣性？原住民舞蹈是否應當有自己的特色？布拉瑞揚坦言自己並未從傳統出發，但另一方面他也無任何包袱。他清晰看到「以當代的身體、回不到過去」的自身處境，這也讓他更加堅定當以「從生活中去發聲」為創作根基。陳泰松就此觀察到布拉瑞揚舞蹈創作的當代性之所在：「不是在尋找根基，而是在創造根基。」

蔓生與聯結，精神性的交陪

鄭雅麗提及布拉瑞揚繼《無，或就以沈醉為名》後的新作《路吶》中，從未有過真實打獵經驗的年輕舞者最終選擇以實際生活中最為自豪的事，來作為演出祭典時「報戰功」的內容；在她看來，這恰好呼應了前述「交陪展」討論中、當代藝術在表現民間美學時如何避免過於符號化的問題。布拉瑞揚以「尋找可能的形式轉化」來描繪此中的追索，也是創作者不斷面臨的課題。類似對於未知或受忽略領域的探求，姚瑞中從「將天堂拍得像地獄」（黑白神像）到「將地獄拍得像天堂」（彩色地獄群像）是如此；龔卓軍當前「野根莖——2018台灣美術雙年展」的策展思路也可以此看待，「野根莖」不是對「交陪展」的直接延續，而是反省更為邊緣、更被忽略的部分，轉而觸碰藝術家自發組織中生成的狀態及脈絡。

註1 鄉土文學論戰，即發軔於1970年代初、在1977至1978年達到高潮的文學論爭，以描繪鄉村生活的鄉土文學逐漸成為與當時位居主流的現代主義文學分庭抗禮的文學主張。這一論戰更是被認為延伸至台灣的政治、經濟、社會等各方面。

註2 引自「巨神連線」台新獎授獎詞。

註3 在一定區域內共同祭祀的社區組織「祭祀圈」基礎上，「後祭祀圈」研究更結合親屬、政治、經濟等層面，考察市場、宗族、與社區祭祀之間的共構關係，以及探討其與國家政治機器之間的互動關係。

註4 2017年2月18日中華民國原住民族委員會頒布施行《原住民族土地或部落範圍土地劃設辦法》後，2月23日起以Panay Kusui（巴奈·庫穗）、Nabu Husungan Istanda（那布）、Mayaw Biho（馬躍·比吼）三位發起人為代表的原住民抗議群體「原住民族轉型正義小教室」至台北市凱達格蘭大道以表演接力、藝術裝置等方式，訴求「原住民族傳統領域」應納入私有土地，嚴厲質疑民進黨的「轉型正義」論述。