

解放、連結與批判整體論：初探當代藝術中的河流實踐

Exploring River Practices in Contemporary Art: Emancipation, Connection, and Critical Integralism

高俊宏* Kao, Jun-Honn

摘要

臺灣當代藝術領域對於河流的關注，從過往的視覺化趨勢，聚焦在地景形貌的美學轉譯。一直到近年來，透過藝術行動框架下所產生的多層次對話。不同時期對於河流所展現的不同藝術觀點，除了代表藝術觀點的在地轉變以外，也遙遙回應著廣義地理科學上的觀點變動，也就是從鄉愁式的、鄉土式的人文地理學轉向環境地理學、批判地理學、地質地理學乃至鬼魅地理學等。

本文首先以 90 年代「空間解嚴」下的前衛藝術介入河流的行動為例，聚焦在「淡水河上的風起雲湧」（1995）以及「河流—新亞洲藝術，台北對話」（1996）兩件策展，分析這段時期藝術創作與河流所交織出的前衛精神樣貌。其次，透過吳瑪俐的《人在江湖—淡水河溯河行動》（2006）、《樹梅坑溪環境藝術行動》（2010-2012）為案例，探討當代藝術從空間解嚴到進入公民社會連結的過程。最後，則以龔卓軍所策劃的「2022Mattaaw 大地藝術季：曾文溪的一千個名字」（2022）為主，進一步整理環境藝術中的「整體論」（holism）及其批判性觀點，同時也摸索當代藝術認識論轉向（epistemology turn）的契機。

本文的核心在於：（一）、當代藝術對於河流的空間觀點為何？（二）、河流如何連結公民社會，其可能與不可能性為何？（三）、河流如何成為藝術行動的倡議介面，並且如何召喚另一個藝術的認識論？

關鍵詞：河流、公民社會、空間解放、整體論、環境藝術

* 高俊宏，國立高雄師範大學跨領域藝術研究所助理教授。

Kao, Jun-Honn, Assistant Professor, Department of Graduate Institute of Transdisciplinary Art, National Kaohsiung Normal University.



Abstract

The contemporary art in Taiwan has undergone a notable transformation in its approach to rivers. Initially, there was a prevailing emphasis on visual representation, with artists primarily concerned with capturing the aesthetic essence of landscapes. However, this focus has since evolved into a more intricate and nuanced exploration, characterized by the generation of multi-layered dialogues through the framework of art actions. In recent times, a multifaceted discourse has emerged within the realm of artistic praxis. The diverse artistic viewpoints regarding rivers throughout different time periods not only encapsulate the localized shifts within the annals of art history, but also serve as a distant reflection of the transformations occurring within the broader realm of geography. These shifts encompass a transition from a sentimental and agrarian human geography to an encompassing focus on environmental geography, critical geography, geology-based geography, and even the enigmatic realm of spectral geography.

Within this article, we commence by examining the avant-garde artistic interventions that transpired upon rivers during the 1990s, operating under the theoretical framework of "spatial deconstruction." Our primary focus is directed towards two curatorial exhibitions, namely "The Storms over the Tamsui River" (1995) and "Rivers - New Asian Art: A Dialogue in Taipei" (1996). Through a meticulous analysis, we aim to unravel the intricate interplay between the avant-garde ethos embedded within these artistic endeavors and the rivers themselves, during this particular epoch. Furthermore, we delve into the transformative journey of contemporary art, specifically examining the works of Mali Wu, such as "Of the River - A Community Based Eco-Art Project" (2006) and "Art as Environment - A Cultural Action at the Shumeikeng Creek" (2010-2012). These artistic endeavors serve as a conduit for the evolution of spatial liberation within the realm of art, ultimately culminating in a profound connection between art and society. The "2022 Mattauw Earth Art Festival: The Thousand Names of Zengwen River" (2022), under the curation of Gong Jow-Jiun, effectively consolidates the concept of "holism" and its associated critical perspectives within the realm of environmental art. Concurrently, it delves into the potential for an epistemological shift within the domain of contemporary art.

The crux of this article revolves around (1) What spatial perspective contemporary art adopts when examining rivers (2) In what manner does the river establish a connection with civil society, and what are the potentialities and limitations inherent in this relationship (3) In what manner do rivers serve as a conduit for the promotion of artistic endeavors, and how do they elicit an alternative framework for understanding the nature and epistemology of artistic expression?

Keywords: Rivers, Civil Society, Spatial Emancipation, Holism, Environmental Art



壹、前言



【圖 1】林愷嶽，《濁水溪》，油畫，1986。國立臺灣美術館典藏。

在臺灣藝術發展的歷程中，河流是一個頗具意義的切入點。特別是在藝術形式趨向於開放，且本土意識逐漸成熟的九〇年代，河流除了代表與土地的連結以外。進入河流場域，更有身體衝撞與空間解放的意味。雖然在同一個時期前後，我們仍然可以看到以平面繪畫為主的河流創作，但是這些案例也已經顯露出了對於本土的關懷以及身體操演的模式。

例如林愷嶽的「濁水溪」系列，¹反覆地以臺灣第一長河濁水溪為臨摹對象。經由魔幻般的色彩呈現出床上的點點圓石（圖 1），並且將滾動的卵石譬喻為創作者自身的人生歷練。²或者李俊賢在「台灣計畫」（1991~2000）的創作系列中，透過繞境一般的寫生行動來親臨大地。其中，河流像不知名的配角遍佈於各個畫面中，例如描繪台南橫公路的一旁蒼涼河床的《江山》（1984）、太麻里某間餐廳旁邊的小河《太麻里隔壁》（2003），以河床的相片為底圖繪製的《布農風景 2》（2000）……上述兩個繪畫案例，透露著將土地暗喻為「母體」的情懷，也襯托出了同一時期臺灣社會本土意識的上揚。特別是李俊賢在繪畫方法上所強調的寫生，提出了以身體行動以及回到現場的藝術行動方法，這一點是可以與後續所要討論的三個案例相互參照。從林愷嶽與李俊賢的例子可以看出，九〇年代對於河流的關注是跨越媒介與形式的，不僅存在於前衛的藝術實踐，也顯現於平面創作中。林愷嶽雖然以繪畫為主，但是後續的「淡水河上的風起雲湧」也是由其所策劃，再次說明了河流是一個跨領域的共振場所。

本文所聚焦的三個河流藝術實踐案例，包含了九〇年代中期臺灣前衛藝術在本土意識以及空間解放衝擊之下的河流策展；吳瑪俐連結公民社會的環境藝術行動；以及龔卓軍以倡議型策展出發的「曾文溪的一千個名字」。之所以選擇從這三個階段切入，一方面因為這三個案例對於河流有著不同的觀點，從河流作為藝術介入場所、社群連結的平台一直到環境整體論以及「河川法人化」、「流域共同體」的倡議。在這個過程中，創作者（策展者）的身體操演也從批判與衝撞之姿，逐步轉向社群的連結與對話、田野的踏查，乃至於議題的倡議。另外，這三個創作案例背後也代表了不同階段，官方政策對於藝術所產生的影響，包含前衛藝術領域與新興民進黨台北縣政府的短暫合作、1994 年官方文化單位倡議的「社區總體營造」，一直到 2004 年的「公民美學運動」，間接開啟了藝術領域與公民社會對話的契機。除此之外，近年來藝術季機制的興起則扮演了更大的整合力量，使得河流的創作有了更為廣闊的開展。反過來說，官辦展覽在政策導向以及執政者換位的影響之下，也考

¹ 林愷嶽關於濁水溪的油畫系列，主要取材對象是濁水溪河床，以淺灘靜水的卵石床為主，部分相關的作品有《幽谷》（1978）、《濁水溪》（1986）、《濁水溪》（1988）、《濁水溪》（1992）、《水落石出二》（1996）、《溪石族》（1997）、《溪谷》（2005）、《寧靜的山谷》（2009）等。

² 林愷嶽提到：「看著濁水溪的流向、石頭的堆疊，越看越有趣！遠觀、近看，石頭的形狀沒有一個是一樣的，石頭在溪流裡滾動，變成出海口的鵝卵石，就像人生歷練一樣……」。轉引自不著撰稿人，〈第 20 屆傑出校友，臺灣重量級畫家、藝術史論家林愷嶽〉，《台灣師範大學網站》，2023 年 3 月 19 日引用，<https://alumni.ntnu.edu.tw/ActiveMessage/MessageView?itemid=614&mid=14>



驗著藝術團隊的自主性。

貳、河流作為空間解放的場所

1995年由臺北縣政府文化局主辦，林惺嶽策劃的「淡水河上的風起雲湧」，以開放的方式接納各種地景藝術、裝置藝術乃至於無政府主義式的創作，頗具開創性，也可以廣義地視為臺灣藝術行動進入河流開放空間的先例。該次策展以淡水河為主，由藝術家創作了幾件大型的戶外裝置、地景藝術作品。例如季鐵男的《黑色的雲》，透過幾何造型的「雲」，結合了黑衣人的戶外演出，藉此諷刺工業化對於自然的扭曲與變形。³潘媬玉與簡吟如的《河之祈歌》，模仿西藏佛教風動經文的模式，在高灘地上立了許多布旗，形成了極具宗教感的地景。蔡淑惠的《祥雲納福》則是製作了大型的銀色雲朵汽球，漂浮在河流的上空，為繁忙的臺北城市帶來一份寧靜感……然而，作品在製作的過程中也出現許多問題，例如王國益等人的《淡水河的顏色》，極富野心地想要在忠孝橋與中興橋兩端繫上白布，下垂水面沾染混濁的河水，藉此傳達污染的問題。過程中，由於缺乏充分的民眾對話，相關的藝術評論寫到：「民眾仍不能理解為什麼從橋上放布到水裡就叫做藝術」。⁴類似這般問題也出現在其他各組的創作中。

整體而言，這次的策展反映出了藝術家面對自然環境的經驗不足，低估了環境藝術的挑戰。⁵縱使如此，作為臺灣藝術創作進入開放空間的起始階段，「淡水河上的風起雲湧」雖然莽撞，卻也憑藉著初生之犢一般的勇氣，直接介入了城市空間，開啟了空間解放的大門。因此，過去長期在都市發展下被忽略的河流空間，瞬間轉化為充滿想像的「異質空間」(Heterotopia)。⁶

同樣在臺北縣政府文化局主辦之下，1997年由石瑞仁所策劃的「河流—新亞洲藝術·台北對話」，試圖以國際連結的方式進一步打開河流議題。當時，展出據點之一的竹圍工作室以「河流聯繫異質社會、河流作為物質交換的網絡」出發，⁷將河流從過去經常作為本

³ 臺北縣立文化中心編著，《臺北縣第七屆美展淡水河上的風起雲湧》(臺北縣：臺北縣立文化中心，1995年)，頁24。

⁴ 同上註，頁155。

⁵ 謝金蓉，〈北縣美展風起雲湧：環境藝術裝扮淡水河〉，收於臺北縣立文化中心編著，《臺北縣第七屆美展淡水河上的風起雲湧》，頁157-159。

⁶ 「異質空間」(Heterotopia)是由米歇爾·傅科(Michael Foucault)1967年的講稿：〈異類空間〉(Des Espace Autres)一文所提出，其中列舉了六項原則，包含了危機與偏差空間、隨歷史演進而有不同功能、並置與共存、連結異質的時間、具開啟與閉合，以及創造幻想等。從具體的空間而言，傅科提到了旅社、療養院、博物館、圖書館、船等。本文強調的藝術與展演的「異質空間」，主要是延伸了創造幻想的空間特質。

⁷ 不著撰稿人，〈河流—新亞洲藝術·台北對話〉，《竹圍工作室網站》，2023年3月12日引用，<http://bambooculture.com/project-related/>



土化的「母體」投射，轉換成為跨國對話的網絡與介面。例如參與此次展出，以大地藝術家（earth artist）自稱的日本藝術家池田一（Ichi Ikeda），⁸其《水之方舟》（Arcing Ark / Taipei-Bow）計畫結合了裝置計畫草圖以及行為表演，為河流藝術帶來了更為細緻的思維，其中一件以舊船改裝成的作品：〈蘇生之舟〉（Ark Rejuvenating）（圖 2），並且實際下水漂流。事實上，池田一後來也多次造訪臺灣，刺激了臺灣環境藝術的境外交流，也部分實現了策展方面希望以河流來聯繫不同社會的初衷。

此外，劉時棟、周成樑、陸培麟的《流—找到源頭，才有搞頭》（圖 3），以觀念行動的方式回探淡水河源頭，並且製作一個大型的母體形象的氣球漂浮於河上，控訴充斥環境與城市周遭的父權主義。陳志誠的《身軀皮層：河流》，則是以饒



【圖 2】池田一（Ichi Ikeda），〈蘇生之舟〉（Installation of Ark Rejuvenating）。



【圖 3】「淡水河上的風起雲湧」（1995），劉時棟、周成樑、陸培麟作品《流—找到源頭，才有搞頭》於淡水河上。

富詩意的空間裝置，呈現了身體皮層與河流之間的互喻關係。同樣極具詩性的還有蒙田·布馬（Montien Booma）的《漂浮的房子》（Floating House），以鋼管、鐵桶、水等元素，構造出了一座如同漂流棚架一般的臨時小屋，似乎很早就預料到全球暖化與海水上升的問題。整體來說，與前一年的「淡水河上的風起雲湧」不同的是，這次展出多了國際連結，卻也少了直接在河流場域進行的創作，多數的作品移到了室內進行裝置。空間衝撞的熱潮似乎轉向了裝置藝術的思維以及跨國的對話。

呂佩怡在〈以淡水河作為方法〉一文將上述兩件河流藝術的展演，連結到了彼時本土化運動的浪潮，河流在此成為了「縫合點」，串連了「土地」、「鄉土」、「本土」與「臺灣主體性」等，這兩件策展也可以視為九〇年代初期「臺灣美術主體性」論戰的延續。⁹與此同時，姚瑞中也以「藝術節滲透公共空間」來稱呼這段期間藝術家藉由官辦湧入公共空間的特色。¹⁰由此可以看出，從八〇到九〇年代，有一股很強的能量將創作行動與作品投擲在戶外場域。空間的解放反應了社會與政治上的壓抑釋放；二方面也意味深長地代表了藝術的「空間轉向」（Spatial Turn），藉由開啟對於自己生活空間的探索，台灣現、當代藝術從過去承繼西方美術的線性關係中產生了質變。河流空間在此提供了新的藝術契機，也緩慢地打開了一個連接土地的途徑。另一方面，我們也可以看到河流變成了「介面」與「方法」，成為社會對話、交往的載體。¹¹這也是在河流與「女性精

⁸ 池田一網站，2023年3月20日引用，<https://www.ikedawater.net/>

⁹ 呂佩怡，〈以淡水河作為方法〉，蔣伯欣，呂佩怡，游崴，陳寬育，楊佳璇等著，《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-1997》（新北市：新北市政府文化局，2022年），頁90。

¹⁰ 姚瑞中，〈脫胎換骨—1995年至2005年的台灣當代藝術發展的幾個面向〉，《臺灣美術》第64期（2014年），頁39。

¹¹ 例如「河流—新亞洲藝術，台北對話」的策展論述即提到：「一個水系，四個沖積河口的藝術對話」，試圖以



神」(feminist spirituality)、母體化的連結之外，所產生的「詮釋轉進」。特別在上述的「河流—新亞洲藝術·台北對話」裡，我們看到了河流重新被詮釋為交換與對話的平台，轉進到了人類社會發展的關係裡。

整體而言，這段期間的河流藝術實踐仍然偏向於藝術家的各自表述。雖然已經有觀念性藝術行動的樣貌，但是大部分臨時性表演的性格較強。再如「淡水河上的風起雲湧」裡，方偉文等人的《播種計畫》，雖然挪用了兩岸對峙時期「政治空飄氣球」的形式，從城市邊緣的河堤向城市中心傳播種子，整個作品象徵性的層面仍然大於實質性。再加上當時臺灣藝術領域的國際對話剛才起步。因此，在藝術行動連結的層面上，重點還是在於跨國藝術之間的交流，尚未連結到當時正蓬勃成長中的公民社會之能量。河流對於創作者而言，仍比較是個人作品的展示場。除此之外，這段時期大規模的河流創作仍是以北部淡水河為主，這顯示出了當時民進黨台北縣政府本土化的文化政策。官辦的色彩，一方面使得藝術創作在合法而安全的情況下能夠執行，二方面，觀察上述藝術行動的創作者，後續幾乎都沒有與河流有關的創作延伸，代表了官方力量扮演主要導引者的事實。

參、以河流串接公民社會

上一節的案例顯示，以河流作為空間解放的場所並不能讓人更細緻地看到河流複雜的生態問題，也缺乏更廣的社會連結。事實上，在一股「淡水河熱」的風潮下，部分創作者



【圖 4】吳瑪俐，《人在江湖—淡水河溯河行動》(1997)。

也開始出現了反思。吳瑪俐幾乎同一時期的《人在江湖—淡水河溯河行動》(1996)(圖 4)可以視之為一個內省與轉變。該計畫透過河流與在地居民、公民團體、學校、專家學者等進行連結，賦予河流新的對話想像，並以「擴散：收攏」的反同心圓模式，從大台北地區的淡水河流域作為踏查對象，最後回到當時甚為活躍的藝術空間「伊通公園」進行討論。

¹²該次行動所提出了「所有環境問題的背後其實是文化問題」，

¹³試圖從文化的層次思考對策。另外，公民社會的連結也成為了重點，特別是河川污染是一般市井小民心中特別有感的事物。這個過程也浮現了兩個值得關注的問題，首先是藝術家公民身份的浮現，創作者逐漸甩脫以往批判社會的「精神導師」、「救世主」等形象，轉而成為穿針引線的行動者。「藝術」在此是雖然是重要的介面，但是已經比較落實到基層，成為普通而共享的感性媒介。

在後續計劃中，公民團體的連結一直成為吳瑪俐重要的方法。然而，環境藝社行動究

河流來串連亞洲對話，改變了河流的主體性。呂佩怡，〈以淡水河作為方法〉，蔣伯欣，呂佩怡，游巖，陳寬育，楊佳璇等著，《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-1997》，頁 88。

¹² 該件作品的行動沿著淡水河系，串起臺北縣市社區大學、臺北藝術大學、政治大學、世新大學、臺灣藝術大學，以及主婦聯盟、荒野保護協會、臺灣土地倫理發展協會等環保團體，分別溯著淡水河、大漢溪、新店溪以及基隆河。另外，邀集公民團體與社會各界在伊通公園組織四場「溯河對話」。引自吳瑪俐，〈創作自述〉，《伊通公園》，2023 年 3 月 26 日引用，<http://www.itpark.com.tw/artist/statement/13/42>

¹³ 不著撰稿人，〈最小的其實最大：7835 村落文化再造的落實〉，《文化部第一階段「2012 文化國是論壇之六」會議記錄》(臺北市：中華民國文化部，2012 年)，頁 6。



竟與一般的社區營造有什麼不同？其所創造出來的關係究竟為何，是否都必須包裹在美好的想像之中？在相關討論裡，呂佩怡引用克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）對於尼可拉·布里歐（Nicolas Bourriaud）「關係美學」（Relational Aesthetics）的批判，值得進一步討論。畢莎普認為，關係美學過度強調了美好的一面，忽略了由不安全、不舒適所建構起來的關係。¹⁴當代藝術創作者在與公民團體接觸的過程中，為了尋求共識的最大化，藝術自我本位的調整是必然發生的。然而，一旦藝術過度希望成為公民社會凝聚共識的平台，以至於隱惡揚善，那又失去了深度反思的機會，無法面對長期以來由上而下、由政府到民間的社區工作中，一直以來為人所詬病的「恩庇—侍從主義」（patron-clientelism）。畢沙普強調了所謂的「參與式藝術」應該具有對立性的「拮抗」（antagonism）關係，她認為：

關係美學失去了拮抗的關係，變成是創作者所強加的意識——並且進一步形成對辯論和討論的全面壓制，而這對民主是有害的……拮抗並不意味著「將烏托邦從政治性的領域驅逐出去」，相反地，沒有烏托邦的概念就不可能有激進的想像。¹⁵

作為關係美學在臺灣的重要案例，《樹梅坑溪環境藝術行動》當然也必須面對上述的檢驗。對此，呂佩怡特別提到了一種「惡關係」，也就是透過短短一條河流的環境惡化問題，串起了公民社會的關注與連結。事實上，所謂的惡關係並不僅僅是環境的問題，而更是造成環境惡化的社會集體忽視與默認。因此，透過河流所勾勒出來的惡關係，正好顯示了結構性的社會與文化問題。進一步來說，如果河川的污染是集體忽視的文化，那麼，強調與河流「共存」的想法，就可以視為是從上述的惡關係所開展出來的觀念。同樣是以淡水河上游的大漢溪作為創作場域，許淑真與盧建銘合作的《植—物新樂園：河岸阿美的物質世界》（2009），也是在類似的惡關係中產生的共存文化。該計畫聚焦在桃園撒烏瓦知部落的「河岸阿美」所展現出來的都市原民生命紋理，他們剛開始在沒有法律依據的狀況下，暫居於河岸，一方面以阿美族的植物文化改變了河流行水區的環境面貌；二方面，河岸土地雖然有著隨時會被大水沖走的危機，卻是賦予原民文化扎根實踐的基礎，兩者之間形成強烈的互喻關係，環境與文化彼此交纏、密不可分。

在藝術觀念上，「淡水河上的風起雲湧」等相關案例，仍然比較聚焦在文明與工業所造成的河川污染，形成了一種啟蒙式、矯正式的「單向批判」。然而，以吳瑪俐或許淑真等人的案例來說，這個階段的環境藝術開始打破二元論，「所有環境問題的背後其實是文化問題」的提出就是一例。事實上，打破文化與自然的二元論，將文化問題導入環境與自然領域，與布魯諾·拉圖（Bruno Latour）的觀點不謀而合。拉圖認為，自然與文化等觀念基本上是「轉譯」（translation）與「純化」（purification）的綜合結果。所謂純化，即是

¹⁴ 呂佩怡，〈不可見 / 可見：探討《樹梅坑溪環境藝術行動》之力量〉，《伊通公園》，2023年3月17日引用，http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/743/1632

¹⁵ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October Magazine*, Vol. 110 (USA: The MIT Press, 2004), 66.



將人與非人的世界簡化成為「文化」與「自然」，進行各自而孤立的分析。而轉譯，則是對於上述純化的結果進行各式各樣的「混種」。這個世界逐漸被各種自然與文化的混種物所填充。¹⁶

拉圖以「危機」來稱形容「混種物」(hybrids)的增生，並以一則法國日報所刊載的南極上空臭氧層的問題為例，如何呈現出純化—轉譯—混種之間的關係。該篇臭氧層問題的報導，同時牽涉到了大氣化學家、化學公司、主要工業國首腦、氣象學家、第三世界國家與生態學家等眾說紛紜、甚至彼此矛盾的意見。拉圖指出：「單單一條線串連了奧妙難解的科學與最卑劣的政治」。¹⁷大氣、化學、氣象、政治是人類對於「自然與文化整合體」所純化出來的結果，而一連串眾說紛紜、最後可能互不相干的討論則是在純化的基礎上進行轉譯的結果。「臭氧層問題」變成了一組在本質上隨時變動的混合物。拉圖進一步批判，人類搬弄「天」和「地」，挪出空位給科學與科技所組織出來的複雜網絡，所造成的結果就是一個自然與文化被切割開來的「現代」。¹⁸他最後以「大分裂」(great divide)來形容自然與文化分離的歷史過程。對此而言，上述的「所有環境問題的背後其實是文化問題」首先反應的是人(文化)與河流(自然)被切割開來的所謂「現代」的歷史過程。

反過來說，現代的進程不僅將文化從自然當中分割出去，同時也將自然從文化當中驅離出去。生態藝術家大衛·黑利(David Haley)提到，今日的「文化產業」正不知不覺地削弱了民眾對於暖化、全球經濟以及第六次生物大滅絕的關注。黑利引用了古印度的讚歌《梨具吠陀》(Rg-veda)為例，其中的Rg(Rta)既是藝術，也是一個合乎宇宙道德的整體動態過程，指出了文化與自然的密不可分，藝術是在宇宙道德基礎上的持續創造。¹⁹他延續了美國生態創作者哈里森夫婦(Helen Mayer Harrison and Newton Harrison)所提到的「崇高問題」(Ennobling Problem)，²⁰認為藝術領域在面對整體的生態變遷、環境等相對崇高的議題時，總是力猶未逮，或者只能以隱喻的批判來取代實際的行動。黑利認為，真正要用藝術來面對整體生態進行崇高的提問，首先就要認真地面對「後領域」的觀念，試圖去解消昔日藝術與科學各自分野、各居己端的情況。藝術在「後領域」裡面角色在於聯繫起各種科學運用(換言之各種「混合物」)與社會的關係，並且保持整體的可塑性、可能性。²¹

綜合來說，臺灣當代藝術對於環境藝術轉向所代表的意義，一方面挑戰了個人主義式的創作思維，創作者的「天才光環」一度是前衛藝術所關注的焦點。如今，因為各種藝術機制的運作而消耗，甚至有淪為商品化的危機；二方面，藝術家作為社會公民的位置也愈

¹⁶ 布魯諾·拉圖(Bruno Latour)，余曉嵐等譯，《我們從未現代過》(臺北市：群學出版有限公司，2012年)，頁75。

¹⁷ 同上註，頁58。

¹⁸ 同上註，頁76。

¹⁹ 大衛·黑利(David Haley)，周靈芝譯，〈與軼對話：協力的藝術〉，鍾永豐編輯總監，《嘉義縣北回歸線環境藝術行動》(嘉義市嘉義縣：嘉義縣政府，2008年)，頁110。

²⁰ 同上註，頁111。在該篇中文翻譯的文章裡，周靈芝對於Ennobling的中譯是「尊貴」，主要指的是人類社會存亡等重大議題。根據牛津字典，Ennobling有使人高尚、崇高、尊貴的意思，筆者採取「崇高」一詞，以顯示相關議題在人類發展上所具有的高度。

²¹ 鍾永豐編輯總監，《嘉義縣北回歸線環境藝術行動》(嘉義市嘉義縣：嘉義縣政府，2008年)，頁111-114。



來愈被突顯出來。創作者從藝術的「光暈」逐漸脫離出來，走向社會連結。當然，環境藝術真正產生了什麼改變，一直是一個質與量之間的爭議。時至今日，臺灣河流大多還是處於程度不一的污染狀態。特別是本文所多次提及的淡水河，以 2020 年的觀察來說，河川污染指數（RPI）居然反而更高。²²環境藝術往往來自於一股迫切感，甚至是無力感。如果從量（數值）的部分來說，幾乎產生不了立即而實質的影響。然而，改變藝術自身的生態、刺激社會文化的改變，始終是藝術行動的真正目標。這也是為什麼《樹梅坑溪環境藝術行動》要自我定位在「文化行動」（a cultural action）的原因。

2023 年，吳瑪俐在高美館所舉辦的回顧展《盪》裡面，我們又看到了「所有環境問題的背後其實是文化問題」以黑字的方式呈現在展場。可以意會的是，1996 年《人在江湖—淡水河溯河行動》所提出的呼籲，到 2023 年的今天仍然有再次重申的必要。這也點出了環境藝術創作不斷呼籲與長期行動的基本態度。與此同時，在社會連結的模式被打開以後，藝術的批判性勢必一定程度地削減，環境藝術如何保持一定的批判性，如何進一步從公民社會的連結進展到與官方的持續對話。再者，當代環境議題並非只限縮於區域性，而更呈現出了複雜的全球連動，如何能夠提出超越地方且更具普遍性的概念與提問，這些都是值得思考之處。以下就龔卓軍的相關案例繼續探討，嘗試進一步推進問題。

肆、批判性整體論

2022 年，龔卓軍以總策劃人的身份策動了「2022Mattaaw 大地藝術季：曾文溪的一千個名字」（以下簡稱「曾文溪的一千個名字」），藉由藝術實踐進一步觸及了整體論的問題，也與官方產生了更緊密的對話。該計畫以曾文溪流域為主要的實踐場所，將 138 公里長的河川視為幾個不同的「關鍵帶」（critical zone），進行了許多層次的對話、倡議與藝術共作。事實上，2020 年拉圖在德國南部的 ZKM 所策畫的「關鍵帶：地球大地政治觀察行動」（Critical Zones—Observatories for Earthly Politics）一展，已經出現類似的倡議。該展除了拉長了藝術策展、行動與對話的時程以外（約五個月），也出現許多當今蔚為主流的藝術方法，例如米拉·赫茲（Mira Hirtz）的《關鍵區域：表演視頻教程》（Critical Zones: Performative Video Tutorials），透過「肢體律動研究」（movement-based research）的模式，以即興的方式錄製了幾段身體導引的教學，引導參觀者透過肢體與大地對話。²³此外，阿爾敏·林克（Armin Linke）以「視覺人類學」（visual anthropology）出發，透過藝術調查（artistic investigation）的方式，延續了對於地表受到人為劇烈轉變之觀察。²⁴整體來說，從七〇年代以美國為主的「新類型公共藝術」New Genre Public Art，強調藝術與公共議題的接軌，²⁵一直到近年來種族、階級、性別、移民、暖化等全球性議題的興起。西方當代

²² 黃昭勇著，高偉倫、陳亨好編輯，〈誰，還在污染淡水河？揭秘三大污染源 | 2021 為淡水河做一件事調查報導 #1〉，《CSR@天下網站》，2021 年，2023 年 3 月 19 日引用，<https://csr.cw.com.tw/article/42017>

²³ Mira Hirtz, *The Terrestrial and Improvisation Practices*, The ZKM website, <https://zkm.de/en/the-terrestrial-and-improvisation-practices>(accessed: 20230330)

²⁴ Critical Zones research group x Armin Linke: *Blind Sensorium. Il paradosso dell'Antropocene*, The ZKM website, <https://zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zones/critical-zones-research-group-x-armin-linke>(accessed: 20230330)

²⁵ 呂佩怡，〈「新類型公共藝術」的轉譯與在地變異〉，《藝術觀點(ACT)》第 47 期，2011 年，頁 76。



藝術正轉向更為長期、更為多樣化的社會與環境參與。除了上述「關鍵帶：地球大地政治觀察行動」，舉例 2021 年英國透納獎（Turner）五個人選名額全部是與環境、社會議題軌的藝術團體，可以大致看到這樣的趨勢。²⁶

同時，當代關於「環境」的意義也從過去相當於「環保」，逐漸地轉向了生態（ecology）與「大地」（terrestrial）。拉圖據此提到了「地球大地」（earthly）的新政治轉向：

越來越多的科學家、藝術家、行動者、政治人物和公民意識到社會並不僅僅是以人為中心，而是再次成為「地球大地」的一部分，如果人類不希望自毀的話……政治不再是人類為自己做出決定，而是成為一件極其複雜的事。需要新的公民身份的創建，並且對於萬物投注新的關注和關懷，才能形成政治的共同點。²⁷

地球大地作為政治主體的想像，或許是促成「曾文溪的一千個名字」以「河川法人化」與「流域共同體」作為倡議目標的原因。²⁸該展也試圖挑戰過往藝術季偏向於節慶化，並且以人為收受主體的現象。龔卓軍指出，近年來相關的地方藝術節多是與地方創生或者文化治理有關，侷限於人類中心主義，也受限於只是想要突破當代藝術的白盒子，所形成的特定場址（site-specific）或場外藝術（off-site art）的空間取向。²⁹在 2020 年「曾文溪的一千個名字」計畫構思期間，策展人討論了菲利克斯·伽塔利（Félix Guattari）的「橫貫性」（transversality）概念，探問藝術季能不能在物種、人文、地理、氣候、歷史之間產生橫貫連結。³⁰這段期間，策展團隊已經開始進行在地蹲點，並且前後分別在高雄的六龜警備線、曾文溪上游的福山壩、曾文水庫的大埔等地進行了三場「萬物議會」（Parliament of Things）（圖 5），透過人類來「代議」各式各樣的非人物種，模擬萬物進入人類政治體制的對話。

²⁶ 五組團體分別為北愛爾蘭的「列陣集合」（Array Collective），關注性別、女性墮胎、社會福利、居住環境等議題，該團體最後獲得大獎。「黑曜石聲響系統」（Black Obsidian Sound System），關注酷兒、雙性人、黑人等。「烹飪部門」（Cooking Section）則聚焦在氣候變遷、食物議題。「溫和/激進」（Gentle / Radical）團隊是由藝術家與各類型工作者組成，以社區藝術為主。來自英格蘭東南部的「計畫藝術」（Project Art Works）則聚焦在少數族裔的面向。轉引自 FAM，〈2021 年入圍特納獎的 5 個藝術團體，為何能夠入圍？藝術如何回應社會狀態？〉，《FAM（舊稱「準建築人手札」）網站》，2023 年 8 月 5 日引用，<https://forgemind.net/media>

²⁷ Bruno Latour, "A New Turn Towards the EARTHLY", The ZKM website, <https://zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zones>(accessed: 20230326)

²⁸ 2023 Mattauw 大地藝術季網站，2023 年 8 月 3 日引用，<https://2022mattauw-triennial.tnc.gov.tw/about/9-programs/>

²⁹ 龔卓軍，〈橫貫式的地理部署：地方藝術節與當代藝術中的原民性〉，《典藏今藝術網站》，2023 年 3 月 25 日引用，<https://artouch.com/art-views/content-12207.html>

³⁰ 同上註。





【圖 5】「萬物議會：壩之存在」，曾文溪上游福山壩。

另外，活動期間並透過「獵人帶路」、「農人帶路」與「溪流帶路」等行動，深入曾文溪流域的各個關鍵地帶，以藝術調查的方式轉譯關鍵現場。上述的「議會」與「帶路」具有對話性以及身體性的層面，可以視為跟前述河流的實踐案例有所接軌。不同的是，透過獵人、農人與溪流，不同在地者的帶路行動也意味著藝術主體轉向在地，與前述的前衛藝術時期的身體操演頗為不同。而議會的對話具有模擬國會諮詢的意義，與吳瑪俐環境藝術中的公民社會的對話也相當不同。「曾文溪的一千個名字」接著提出「河川法人化」、「流域共同體」等訴求，而《樹梅坑溪環境藝術行動》則強

調環境與文化的連動關係。兩者所倡議的目標都具有永續與共存的意涵。不同之處在於，「曾文溪的一千個名字」涉及到了「法人化」的立法層次，而吳瑪俐的部分則比較側重於文化行動以及環境教育的層面。

此外，上述兩者之間在地理空間的延展上也有所不同。首先，就地理的角度而言，《樹梅坑溪環境藝術行動》沿著河流串連社區與公民，因為樹梅坑溪本身長度的有限，空間尺度較小，有以小喻大的企圖。然而，「曾文溪的一千個名字」面對的是整個曾文溪流域，涉足了相對寬廣的面積，議題的多樣化也跟著打開。另外則是關鍵帶概念的提出，突顯了衝突場域中的永續問題。

就作品展示而言，「曾文溪的一千個名字」橫跨總爺藝文中心、大隆田與渡拔等三個展區，收攏了各種形式的作品，表面上看起來頗有嘉年華的氣氛。一方面，這是官辦展覽普遍會出現的「親民」現象，恐怕也會遭致作品批判性不足的意見。不過，如果換個角度來看，特別是「曾文溪的一千個名字」遙遙呼應著拉圖的許多想法。以拉圖的「關鍵帶」（Critical Zone）來理解的話，關鍵帶是「生物圈外膜上的一點」（a spot on the envelope of the biosphere），³¹從花園到亞馬遜河盆地都可以視為是一個關鍵帶，重點在於事物與事物在此交錯、纏繞、對話。這似乎是一個相對新的看待社會整體的方式，亦即將星球拆解成碎片般的小區域。³²「展覽」在「曾文溪的一千個名字」諸多的講座、走踏、萬物議會的辯論之中，可以視為網狀關係中的一部分。上述三個展場上的作品確實有著與大量民眾接觸的交界特色，從目前的趨勢看來，大型藝術季將會是臺灣大量民眾與藝術接觸的關鍵帶，如何在親民與批判之間拿捏，端視整體策展的策略與理念。而從「曾文溪的一千個名字」看來，尋求最大化的觀者光譜，似乎是其選擇的策略。

相對來說，《樹梅坑溪環境藝術行動》秉持的是環境藝術先鋒行動者的精神，重點在於過程的深根與對話，而非最終的「作品」產出。然而，藝術行動在結束了以後，還是經常面臨公開展覽與文件轉化的問題。面對這樣的困境，鄭惠文以「識覺到視覺」的過程來

³¹ Bruno Latour, 2014, "Some advantages of the notion of "Critical Zone" for Geopolitics", *Procedia Earth and Planetary Science* 10, Netherlands, p4, from:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1878522014000642>(accessed: 20230804)

³² 同上註。



形容，並以《樹梅坑溪環境藝術行動》期中呈現的「逗點展」(2011)為例，觀察到該展覽「不那麼菁英式的、對資產階級美學之不在乎的灑落」，³³並且藉此反過來指出了一個從「視覺到識覺」的過程，也就是「逗點展」透過不那麼白盒子樣貌的視覺展呈，使觀者意識到藝術行動與視覺展覽之間的矛盾與張力。而「曾文溪的一千個名字」涵蓋了超過六十件以上的創作，作品的形式採取各種類型並存的方式。在上述三個主要展場裡，作品化的程度也比起「逗點展」來的高。主要的原因來自於策展人希望透過有別於一般社會運動的感性方式，向觀眾傳達曾文溪的環境議題。³⁴而這些作品本身實際上也傳達了創作者自身的震撼。陳璽安即提到，由於多數創作者暴露在生態這樣的巨大尺度的議題之中，相對的也激發出了更多空間與敘事上的表現。³⁵

除此之外，「曾文溪的一千個名字」究竟蘊含了怎麼樣的整體性觀點？筆者以為，最值得討論的應該屬於鄒族文化與平原的農業工作者的部分。特別是鄒族河神(akc-c'oeha)與山神阿給·瑪梅有伊(ak'emameoi)的敘事，以及相對牽引出來的「神話制約」觀念。另外還有「農人帶路」中所呈現出來的「人文整體性」。不過，在此之前，筆者擬先探討西方觀點中的整體論，以作為交互的激盪與對話。

基本上，西方整體論可以先從「大地倫理」(The Land Ethic)來看。阿爾多·李奧波德(Aldo Leopold)認為，大地倫理視土地為母體、有機體，主張無條件的保護，其看法比較側重於倫理的觀念，但也因此遭致了「自然主義的謬誤」(naturalistic fallacy)等質疑，認為自然太過理所當然地代表了一種「人格」。³⁶此外，唐·馬瑞塔(Don E Marietta)的「人文整體論」(humanistic holism)，修正了無條件尊重自然的倫理觀念(或稱為「極端本體論」)，主張以科學的態度結合人文社會，建立具有「人」的位置的整體論。如此一來，不但能夠將人類社會的倫理觀念結合到自然裡，例如聲張物種自由、正義等概念，同時能夠兼顧人類福祉。人文整體論一方面要求我們負責任地對待環境；二方面也認為環境永續與社會福祉兩者是可以並存的³⁷。因此，比起大地倫理只是停留在極端本體論的呼籲，馬瑞塔的人文整體論更為務實。

除此之外，阿恩·內斯(Arne Næss)的深層生態學(Deep Ecology)，也是目前頗受重視的觀點。深層生態學強調萬物平等，認為人僅屬於整體中的一部分，注重「生態核心」(ecocentric)的整體自我實現(self-realization)，主張整體的實現即部分的實現。同時，深層生態學特別強調有別於功利主義取向的「淺層生態學」，反對單純為了人的永續才來保護環境。內斯提及：深層生態學拒絕建立一個以人做為核心存在的環境圖像，而更加傾

³³ 鄭惠文，〈從樹梅坑溪環境藝術行動談新類型公共藝術的展示與評論問題〉，《南藝學報》第4期(2012年)，頁32。

³⁴ 馬振瀚，〈Mattaaw 大地藝術季 01〉呼喚曾文溪的一千個名字，專訪策展人龔卓軍，細談人與河的相遇〉，《上下游網站》，2023年8月4日引用，<https://www.newsmarket.com.tw/blog/176256/>

³⁵ 陳璽安，〈策展的生態存有：兼論「曾文溪的一千個名字」〉，《典藏雜誌網站》，2023年8月4日引用，<https://artouch.com/art-views/content-95354.html>

³⁶ 釋昭慧，〈「離於二邊，說於中道」—「大地倫理」之環境整體論與佛法觀點的回應(之一)〉，《法印學報》第4期(2014年)，頁8-9。

³⁷ Don E Marietta, *For people and the planet: Holism and humanism in environmental ethics*, (USA: Temple University Press, 1994), p11-12.



向於關係性、全場域的環境圖像。換言之，一個由生物網絡裡面的各個生態節點，或者基於生物彼此之間固有、內在關係所形成的組織。³⁸

即便如此，深層生態學也遭致不少的批評，譬如斯拉沃熱·齊澤克（Slavoj Žižek）就批評到，毫無疑問地我們都屬於自然的一部分，但是我們所屬於的自然同時也是毀滅性的自然。他極具挑釁地說到，如果自然是我們的母親，那她應該是巨大而醜陋的母親（dirty big）。他認為深層生態學是一種極端主義（extremism），人類賦予動物、植物、山野、河流權利，不但是虛假的謙卑。而「賦予自然權利」這件事，更在在強化了「人類中心主義」（extreme anthropocentrism）。³⁹

姑且不論齊澤克對於深層生態學存在著可能的誤讀，或者並未接受內斯論述的深層內涵。他的「毒舌」大抵上反映出了西方整體論所面臨的困境，也就是脫離不了過度理想主義的印象。齊澤克強烈地認為生態問題的癥結是全球跨國資本主義等巨型結構的問題，不是單純節能、減碳所能解決。關於「賦予自然權利」不過是坐實了「人類中心主義」的說法，對比「曾文溪的一千個名字」所舉辦的「萬物議會」似乎形成了尖銳的批評。這裡確實有一個棘手的倫理問題，也就是無論如何的角色扮演，人在「萬物議會」中都是主導者。梁廷毓在參與「萬物議會」之後即反思，人與物之間有沒有可能不是「一主一客」或者「互為主體」，而是朝向「互為客體」的關係。⁴⁰從這個角度來說，「萬物議會」的現階段重點是擺在人如何釐清自己在萬物之中的位置、練習感受彼此之間的依存關係。雖然理想色彩仍高，然而，有朝一日如果能夠真正連結到「河川法人化」的制定（如同2017年紐西蘭國會賦予旺加努伊河法人地位），並且形成一種常態，那麼「萬物議會」仍是極為值得繼續推展。

另外，相對於西方整體論的爭論，「曾文溪的一千個名字」在連結了在地的觀念以後，讓人看到了更為深刻的在地「著陸」之處。首先是關於「神話制約」的部分，以鄒族的神話為例，巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成）認為，河神（作者稱為「河伯」）能夠保障族人漁獲、防止外族入侵，也可以避免部落的人受到水靈（engohtsu，鄒族惡靈的一種）的危害。⁴¹至於山神阿給·瑪梅有伊則是土地的神祇，具有保護族人生命、生存領域的職能，同時也保障糧食資源的不虞。一般而言，我們會認為神話是過往蒙昧社會的產物。驅離諸神與眾鬼是當代社會朝向世俗化（secularization）的表現，也是今日世界的主流意識。以西方為例，美國社會學者賴特·米爾斯（Wright Mills）指出，曾經一度這個世界的各種思想、實踐和體制都充滿了神聖。自從宗教改革和文藝復興之後，加上後續工業革命的進程，現代性的力量逐漸席捲全球，隨之而來的世俗化削弱了神聖。⁴²普遍來說，世俗化與人的啟

³⁸ Arne Naess, 'The Shallow and the Deep, Long-Range. Ecology Movement. A Summary', *Inquiry*, 16, (NY: Routledge, 1973), p.95.

³⁹ Slavoj Žižek & Yuval Noah Harari, 2022, "Should We Trust Nature More than Ourselves?", from: <https://www.youtube.com/watch?v=3jjRq-CW1dc>(accessed: 20230320)

⁴⁰ 梁廷毓，〈萬物夜議，夜談眾生：記一場山野中的當代藝術集會〉，《鴻梅文化藝術基金會網站》，2023年8月4日引用，<https://www.grandview.org.tw/art>

⁴¹ 巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成），〈阿里山鄒族神話樹〉，《台灣原住民族研究學報》第1卷第1期（2011年），頁182。

⁴² Wright Mills, *The Sociological Imagination*. (UK: Oxford University Press, 1959), p32-33.



蒙以及現代性的發展有很大的關係，人的世俗界從此取代了神的聖域。然而，特別是在今日的文化與藝術領域，重新思考神聖事物（包含神話）的功能，對於現代社會有一定的互補性。鄒族人在收穫祭時祭祀山神，並把敬畏的行為延伸到山林裡。⁴³由此看來，神話並不是單純具有恐嚇性，而是具有隱約的制約性。神話之所以能夠形成，某方面也可以視為是人類對於環境整體論所衍生出來的述說。巴蘇亞·博伊哲努進一步引用克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss）在《野性的思維》的一段話，顯示出了神話所具有的現實基礎：神話和儀式遠非像人們常常說的那樣是人類背離現實的「虛構機能」的產物。它們的主要價值，就在於把那些曾經恰恰適用於某一類型的發現的殘留下來的觀察與反省的方式，一直保存到今日。⁴⁴李維史陀認為，神話是理智世界的修補術（bricolage）。⁴⁵他認為，如果工程師代表了科學，其任務是對世界發問的話。那麼「修補匠」則是負責與人類活動的殘餘物打交道，而這些殘餘物是由文化的一部分所組成。⁴⁶神話所扮演的功能，正是召喚那些被科學與現代性所驅逐的「某一類型的發現的殘留下來的觀察與反省的方式」。換句話說，就是對於神聖事物的重新修補。「曾文溪的一千個名字」透過鄒族人引介了原住民神話中的山神與河神（ake-c' oeha），呈現出山林河流的巨大力量，對比同樣是參展者的陳伯義《地質紀念碑》（2021）中被河水所切穿的水壩，似乎暗示著鄒族河神的無比力量以及神話對於現代工程所形成的反思。

另外，「曾文溪的一千個名字」中的「農人帶路」行動，透過農業踏查以及稻米育苗者、種植者、菱角種植者的對話，勾勒出了農民與土地之間既矛盾又深刻的情感。一般而言，人類的活動總是被視為對環境不利，似乎是人類的行為應該要排除在「整體」之外。然而，若以友善農作為例，或許耕作的行為一定程度破壞了土地，但是還是維持在較低的限度。農產品也養活了農人與家畜，具有一定的社會功能。對於人文活動與環境之間在關係上的重新省思，間接回應了前述馬瑞塔所提到的人文整體論。馬瑞塔認為，人文整體論首先是針對價值與義務兩種整體論所提出的異議。價值整體論主張除了對生態具有貢獻外，沒有其他任何的價值來源。而義務整體論則主張所有的責任都必須被化約到對地球的責任，它們排除了人類生活世界中與保護地球沒有直接行為關係的價值，例如農耕。⁴⁷因此，馬瑞塔主張彈性、非嚴格定義的整體論（人文整體論），與臺灣行之有年的友善農業，以及原住民在對於自然資源既取用又保護的觀點接近。另外，人類對於土地的情感，以及進一步所凝聚出來的「情感政治」（affective politics），應該也被視為環境整體論的一部分。特別在面對愈加複雜的當代環境問題，例如大型的土地開發的事件（諸如台東的美麗灣事件、苗栗的大埔事件等），居民將對土地的情感轉化為抗爭行動，並且進一步延伸到相關的政策對話，就是情感政治動員的能量。馬瑞塔關於人文整體論的價值，在於正視人類活

⁴³ 巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成），〈阿里山鄒族神話樹〉，頁 182。

⁴⁴ 同上註，頁 193。

⁴⁵ 克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss），李幼蒸譯，《野性的思維》（臺北市：聯經出版社，1989 年），頁 29。

⁴⁶ 同上註，頁 26。

⁴⁷ 程進發，〈佛教與西方環境倫理學之整體論的對比—以深層生態學為例〉，《玄奘佛學研究》第 5 期（2006 年），頁 111。



動在環境中存在的無法迴避性，並且導引出正面的力量。

整體來說，「曾文溪的一千個名字」試圖挑戰臺灣大型藝術季普遍景觀化的導向，並以「倡議型藝術季」與議題探索取代，這與核心團隊成員多半來自台南藝術大學與周遭村落的工作者有直接的關係。在地化的團隊自然有更為切身的問題意識。另外，以曾文溪上、中、下游作為區別，並透過九個子計畫貫穿期間，⁴⁸也顯示了在空間上、議題上與參與單位的「橫貫性」企圖。然而，就整個結構而言，「曾文溪的一千個名字」仍然緊密地與官方資源連結，如何與官方以藝術季作為文化治理的政治績效做出權衡，未來仍是挑戰。目前看起來，團隊所採取的回應是讓官方間接成為行動者，而不只是績效的收割者。策展單位促成台南市政府與嘉義縣政府、水利署共同簽署「曾文溪流域治理暨生態共同體」合作意向書，⁴⁹即為一例。但是，官方的既有結構與各自不同的發展方向，勢將影響到上述合作意向書的有效性。這就觸及到了「倡議型藝術季」所必須面對的進一步難題。例如，團隊以「河川法人化」與「流域共同體」為目標，基本上與現行政府部門分門別類的權責管理方式有所抵觸。以曾文溪流域為例，面對水利署、農委會、原民會與各層地方政府單位的分層與分權，如何能夠遂行「橫貫性」的主張，消弭部會之間的隔閡，最終仍然有賴於外在的政治體制以及政治觀念的改造。因此，「曾文溪的一千個名字」在策展實踐上提出了頗具創意的觀點，以流域的萬物為主，在美學上具有一定的感染力。但是牽涉到了整體體制與政策的部分，則勢必須要更為長期的對話。另外，如何能夠將議題永續發展，並維持一定的團隊自主性，是後續值得觀察的地方。

伍、結語

事實上，臺灣當代藝術中的河流實踐仍有許多值得討論的案例。其中，不少的創作案例也打開了各種人文與地理面向的觀點，例如劉秋兒進行中的《西流河》(2022-)計畫，鎖定台灣九條向西注入大海的河流，預計從上游的山區一路向出海口走踏，透過地質的觀察與現況採集的方法，探問島嶼本身的漫長歷史。劉秋兒自述《西流河》的目標為「怎樣從山的高度，逐漸變成它氾濫平原的寬度、變成這島嶼裡的生活美感特質？」⁵⁰除了地質的探索以外，吳修銘 2020 年以來在鹽水所進行的《河流演奏會》，以水下麥克風收錄聲音，並且透過科技技術轉化成音樂，⁵¹是目前比較少有以「水體」作為主軸的創作路線。

除此之外，關於河川在批判地理學上的創作，大多側重於國家治理、城市發展與資本累積等議題，例如「土人探島」團隊的「黑金計畫：我們共用一條河」(2022)，結合不同

⁴⁸ 九個子計畫分別為：水計畫、小計畫、竹計畫、影計畫、植計畫、土計畫、農計畫、聲計畫、原計畫。轉引自 2022 Mattauw 大地藝術季官方網站，2023 年 8 月 5 日引用，<https://2022mattauw-triennial.tnc.gov.tw/about/9-programs/>

⁴⁹ 不著撰稿人，〈Mattauw 大地藝術季，一同沿溪溯源，尋找曾文溪 1 千個名字〉，《勁報網站》，2023 年 8 月 5 日引用，<https://today.line.me/tw/v2/article/j72RY72>

⁵⁰ 劉秋兒，〈西流溪 WestFlowingRivers〉，《劉秋兒網站》，2023 年 8 月 6 日引用，<https://leoliuart.blogspot.com/2015/01/westflowingrivers.html>

⁵¹ 石瑞仁，〈認證與秀異：2023 高雄獎召集人總論〉，《高雄市立美術館「藝術認證」網站》，2023 年 8 月 4 日引用，<https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticleDetail.aspx?Cond=bd817642-cdb2-4d4e-91cd-2dd8ff6b94b9>



領域的工作者，深入探討濁水溪的人文、產業等問題。劉紀彤的《沿河》(2019)，以個人之姿，潛入臺南市區的地下河道，挖掘一條河流在國家政策與都市開發的過程中，如何從原本敞開的流域變成黑暗的水溝。另外，陳伯義的《後莫拉克》(2016)，深入莫拉克風災之後荖濃溪的重建工程現場，透過影像誘發我們思考自然災害與現行人為修復工程之間的矛盾問題。此外，近年來以河流為主的創作也開始出現鬼魅地理學的觀點，例如梁廷毓的「斷頭河計畫」(2017-)，以地理上的斷頭河作為隱喻，探討北臺灣原、客交界地帶的衝突文化地景以及「靈視」的觀點。上述多樣化的觀點，一方面代表了河流與各種當代議題之間的關係，二方面也突顯了相關議題仍有諸多有待繼續探討的地方。

本文所選擇的三個藝術案例及其召喚出的觀念：從前衛精神到公民社會的連結與環境整體論，很適合對照近三十年來，臺灣當代藝術在面對本土意識上的演變。首先，就前衛精神與「空間解放」而言，普遍來說是以藝術的衝撞作為方法，回到自身的空間，接軌本土意識。其次，就公民社會的連結而言，過往本土意識相對激情的藝術主張，逐漸轉變為各種民間社群的對話，藝術所扮演的角色也趨向於對平台的建構。除了吳瑪俐的相關計畫以外，前文提到的《植—物新樂園：河岸阿美的物質世界》也扮演了類似的角色。至於環境整體論方面，則是相當程度重新定義了「本土」的意涵，對於過往以民族主義、政治主權為主要訴求的本土意識進行反思，並且特別注重在整體論之下，人與非人之間的各種並存關係。相當程度來說，這也是目前當代創作發展的趨勢。

最後，綜合本文在摘要所提到的探究核心，以下逐條探討：

(一)、從當代藝術的河流空間觀點而言，「淡水河上的風起雲湧」主要是以河流作為個人創作展演場所，意圖打開封閉的社會空間，創造想像的「異質空間」。吳瑪俐則聚焦在公民參與，隱含著「人人都是藝術家」、「培力」(empower)地方、改造文化的想法。至於「曾文溪的一千個名字」，除了關鍵帶的提出以外，特別將河流空間擴張成為流域整體，基本上不同於戶外裝置藝術、環境藝術與大地藝術等既定框架，進一步將河流空間轉化為大型的「萬物議會」的倡議場所。

(二)、就河流如何連結公民社會，其可能與不可能性的問題而言。除了「淡水河上的風起雲湧」比較處於草莽階段以外，後續的兩個案例都致力於各種連結與串接。然而，受限於官方資源的挹注與否，形成了藝術計畫再永續上的「不可能性」。不過，「曾文溪的一千個名字」早在官方資源挹注之前就以民間串連的方式進行，「交陪」的網絡已然存在。至於《樹梅坑溪環境藝術行動》，也在活動結束以後積極與在地的的工作團隊，如竹圍工作室等繼續合作，以分散卻長期的方式繼續運作至今。

(三)、河流如何成為藝術行動的倡議介面，並且如何召喚新的藝術認識論？這個問題是本文最主要的探討目標。事實上，藝術的歷史就是一部「藝術認識論」演變以及不斷地「範式轉移」(paradigm shift)的過程。在《樹梅坑溪環境藝術行動》與「曾文溪的一千個名字」的實踐裡，隱約存在著相當不一樣的藝術認識論。在這個可能的認識論裡，藝術實踐與「整體性」有一定的關係，不再僅僅關注於個人的感知，而是連結到了更大的生態體系。從上述所討論的馬瑞塔到內斯，乃至於「曾文溪的一千個名字」中的鄒族、農人，



可以發現對於整體性的觀點，本身就是一個頗具差異的理解過程。藝術在此反而具有各自詮釋、表述差異的功能。除此之外，整體性觀點下的藝術所強調的是這種不同元素之間的連結與共存，創作的行為也因此更接近於一場協商、對話、行動與倡議。



圖版目錄

- 【圖 1】林惺嶽，《濁水溪》，1986。圖片來源：國立臺灣美術館網站。
- 【圖 2】池田一（Ichi Ikeda），《蘇生之舟》（Installation of Ark Rejuvenating）1997。圖片來源：帝門藝術教育基金會。
- 【圖 3】劉時棟、周成樑、陸培麟，《流—找到源頭，才有搞頭》，1997。圖片來源：帝門藝術教育基金會。
- 【圖 4】吳瑪俐，《人在江湖-淡水河溯河行動》，1997。圖片來源：「視盟 台灣當代藝術資料」網站。
- 【圖 5】「萬物議會：壩之存在」，2022。圖片來源：「2022Mattaaw 大地藝術季」網站，Art Happening 提供。

參考文獻

中文專書

- 大衛·黑利（David Haley）演講。周靈芝譯。〈與蚬對話：協力的藝術〉。鍾永豐編輯總監。2008。《嘉義北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣嘉義市：嘉義縣政府，頁 110。
- 不著撰稿人。〈最小的其實最大：7835 村落文化再造的落實〉。《文化部第一階段「2012 文化國是論壇之六」會議記錄》。2012。臺北市：中華民國文化部。頁 6。
- 布魯諾·拉圖（Bruno Latour）。余曉嵐等譯。2012。《我們從未現代過》。臺北市：群學出版有限公司。
- 克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss）。李幼蒸譯。1989。《野性的思維》。臺北市：聯經出版社。
- 呂佩怡。2022。〈以淡水河作為方法〉。新北市美術館籌備處、蔣伯欣、呂佩怡、游崑、陳寬育、楊佳璇。《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-1997》。新北市：新北市政府文化局，頁 90。
- 董成渝。〈紀錄北縣美展的風起雲湧：每個作品都有意外的故事〉。臺北縣立文化中心編著。《台北縣第七屆美展淡水河上的風起雲湧》。1995。臺北縣：臺北縣立文化中心，頁 155。
- 臺北縣立文化中心編著。1995。《台北縣第七屆美展淡水河上的風起雲湧》。臺北縣：臺北縣立文化中心。
- 謝金蓉。〈北縣美展風起雲湧：環境藝術裝扮淡水河〉。臺北縣立文化中心編著，《台北縣第七屆美展淡水河上的風起雲湧》。1995。臺北縣：臺北縣立文化中心，頁 157-159。
- 鍾永豐編輯總監。2008。《嘉義北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣嘉義市：嘉義縣政府。

中文期刊

- 巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成）。2011。〈阿里山鄒族神話樹〉。《台灣原住民族研究學報》1(1): 182-193。
- 呂佩怡。2011。〈「新類型公共藝術」的轉譯與在地變異〉。《藝術觀點(ACT)》47: 76。
- 姚瑞中。2014。〈脫胎換骨—1995 年至 2005 年的台灣當代藝術發展的幾個面向〉。《臺灣美術》。39。
- 程進發。2006。〈佛教與西方環境倫理學之整體論的對比—以深層生態學為例〉。《玄奘佛學研究》5: 111。
- 鄭惠文。2012。〈從樹梅坑溪環境藝術行動談新類型公共藝術的展示與評論問題〉。《南藝學報》4: 32。
- 釋昭慧。2014。〈離於二邊，說於中道—「大地倫理」之環境整體論與佛法觀點的回應(之一)〉。《法印學報》4: 8-9。

中文網站

- 不著撰稿人。2020。〈第 20 屆傑出校友，臺灣重量級畫家、藝術史論家林惺嶽〉。《台灣師範大學網站》，2023 年 3 月 19 日引用，<https://alumni.ntnu.edu.tw/ActiveMessage/MessageView?itemid=614&mid=14>
- 黃昭勇著。高偉倫、陳亨好編輯。〈誰，還在污染淡水河？揭秘三大污染源 | 2021 為淡水河做一件事調查報導 #1〉《CSR@天下網站》。2023 年 3 月 19 日引用，<https://csr.cw.com.tw/article/42017>
- 馬振瀚。2022。〈Mattaaw 大地藝術季 01 呼喚曾文溪的一千個名字，專訪策展人龔卓軍，細談人與河的相遇〉。《上下游網站》。2023 年 8 月 4 日引用，<https://www.newsmarket.com.tw/blog/176256/>
- FAM。〈2021 年入圍特納獎的 5 個藝術團體，為何能夠入圍？藝術如何回應社會狀態？〉。《FAM（舊稱「準建築人手札」）》。2023 年 8 月 5 日引用，<https://forgemind.net/media>
- 不著撰稿人。1997。〈河流—新亞洲藝術·台北對話〉。《竹圍工作室網站 1997 年》。2023 年 3 月 12 日引用，



高俊宏，2023，〈解放、連結與批判整體論：初探當代藝術中的河流實踐〉，《南藝學報》26：01-19。

<http://bambooculture.com/project-related/>

呂佩怡。〈不可見 / 可見：探討《樹梅坑溪環境藝術行動》之力量〉《伊通公園》。2023 年 3 月 17 日引用，

http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/743/1632

池田一網站。2023 年 3 月 20 日引用。 <https://www.ikedawater.net/>

龔卓軍。2020 〈橫貫式的地理部署：地方藝術節與當代藝術中的原民性〉。《典藏今藝術網站》。2023 年 3 月 25 日引用， <https://artouch.com/art-views/content-12207.html>

吳瑪俐。〈創作自述〉。《伊通公園》。2023 年 3 月 26 日引用， <http://www.itpark.com.tw/artist/statement/13/42>

石瑞仁。2023。〈認證與秀異：2023 高雄獎召集人總論〉。《高雄市立美術館「藝術認證」網站》。2023 年 8 月 4 日引用， <https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticleDetail.aspx?Cond=bd817642-cdb2-4d4e-91cd-2dd8ff6b94b9>

梁廷毓。〈萬物夜議，夜談眾生：記一場山野中的當代藝術集會〉。《鴻梅文化藝術基金會網站》。2023 年 8 月 4 日引用， <https://www.grandview.org.tw/art>

陳璽安。〈策展的生態存有：兼論「曾文溪的一千個名字」〉。《典藏雜誌網站》。2023 年 8 月 4 日引用，

<https://artouch.com/art-views/content-95354.html>

不著撰稿人。〈Mattaaw 大地藝術季官方網站〉。《勁報網站》。2023 年 8 月 5 日引用， <https://2022mattaaw-triennial.tnc.gov.tw/about/9-programs/>

不著撰稿人。〈Mattaaw 大地藝術季，一同沿溪溯源，尋找曾文溪 1 千個名字〉。《勁報網站》。2023 年 8 月 5 日引用， <https://today.line.me/tw/v2/article/j72RY72>

劉秋兒。2022。〈西流溪 WestFlowingRivers〉。2023 年 8 月 6 日引用，

<https://leoliuart.blogspot.com/2015/01/westflowingrivers.html>

外文專書

Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics", *October Magazine*, Vol. 110, USA: The MIT Press, p66.

Marietta E, Don. 1994. *For people and the planet: Holism and humanism in environmental ethics*, USA: Temple University Press.

Mills, Wright. 1959. *The Sociological Imagination*. UK: Oxford University Press.

外文網站

The ZKM website, <https://zkm.de/en/the-terrestrial-and-improvisation-practices>(accessed: 20230318)

Slavoj Žižek & Yuval Noah Harari, 2022, "Should We Trust Nature More than Ourselves? ",

<https://www.youtube.com/watch?v=3jjRq-CW1dc>(accessed: 20230320)

Bruno Latour, 2014, "Some advantages of the notion of "Critical Zone" for Geopolitics",

Procedia Earth and Planetary Science. 10, 4. From:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1878522014000642>(accessed: 20230804)

