

當代藝術作為部落傳統與記憶傳承之取徑：以森川里海濕地藝術季為例**

Contemporary Art as Tribal Tradition and Memory Inheritance: The Case Study of Mipaliw Land Art Festival

董維琇* Tung, Wei-Hsiu

摘要

當前在台灣，自 2010 年以來產生許多以地方藝術祭的取徑來重新認識在地傳統，並以當代藝術的思維賦予新的意義與傳承。以花蓮的「森川里海濕地藝術季」為例，將藝術季作為部落生產、生態復育及原住民文化價值推廣的媒介，其社會參與式的藝術歷程，以各種深入、由部落民眾主導的論壇、工作坊，探討與部落攸關的議題，以及由族人帶領藝術家對各種攸關在地文化歷史、與工藝的學習，使藝術季不再是短期的祭典式的盛會，能夠成為生活的一部份；藝術進駐讓地方生活如務農、林務以及部落歷史記憶、傳統成為藝術創作的表現與言說的內涵。本文將以 2021 年「森川里海濕地藝術季」為例，探討當代藝術如何介入部落傳統與記憶傳承，論述其與部落族人協力合作完成的創作計畫，此外，部落的文化傳統、耆老記憶如何透過與當代藝術的相互激盪來重新思考部落中有形與無形的文化資產，並使其重要傳統與記憶得以綿延。藝術家與策展團隊在協同社群、在地耆老的參與式藝術創作的歷程與展演的呈現中，確立部落的地方文化根植性、社群的賦權、文化傳承與永續，也為地方創生提供另一種思維與機會。

關鍵詞：森川里海濕地藝術季、參與式藝術創作、部落傳統與記憶傳承、地方創生、人地關係

* 董維琇，國立臺南大學視覺藝術與設計學系教授。

Tung, Wei-Hsiu, Professor, Department of Visual Arts and Design, National University of Tainan.

** 本文承蒙國科會計畫(MOST 110-2410-H-024-007-)之研究經費補助，同時感謝相關藝術家與藝術季策展團隊在訪談及田野調查中的意見交流對本文的啟發。論述之部分內容曾宣讀於國立國立成功大學於 2022 年 10 月 13 日 -10 月 14 日舉辦之「異地與在地：2022 傳統藝術現代化國際研討會」。謹在此向以上機構、與會者及匿名審查委員致上謝忱。此外，本文在論文初稿書寫期間，參與了國科會 111 年「補助學術研究群暨經典研讀班」之「南南東跨域教育藝術學研究群《創作：人類學、考古學、藝術與建築》讀書會」，期間有機會與 Prof. Tim Ingold、主持人龔卓軍老師以及參與之各校師長學員們透過線上和實體多方交流，也對於本文的論述有所啟發，在此也一併致謝。



Abstract

For more than ten years Taiwan has offered many ways of renewing our understanding of local traditions such as through art festivals and the engagement of contemporary art. Local traditions as inheritance have thus been ascribed a new meaning. This article takes the 2021 Mipaliw Land Art festival, in Hualien, as an example whereby contemporary art is used as a medium for tribal production, ecological restoration and the promotion of aboriginal cultural values. Forums and workshops led by tribal people were set up to discuss issues related to tribes as well as local culture, history and craftsmanship to inform the public. Here the art festival is no longer a short-term ceremonial event but can become part of life. Artist-in-residence schemes make local life such as farming, forestry, and tribal historical memory and tradition become the expression of artistic creation and language. This article discusses how contemporary art intervenes in tribal tradition and memory inheritance, including the participatory art projects of Chen Jianbei and Kang Yazhu and their cooperation with tribal people. The festival project, which in actual fact spans several years, explores how the tribe's cultural traditions and memory of its elderly rethink its tangible and intangible cultural assets through interaction with contemporary art, thus making its important traditions and memories endure. The process of collaborative and participatory artistic creation involving the community, local elders, artists, and the curatorial team allow for the cultural roots of the tribe to be re-established. The project also contributes to the empowerment of the community, the renewed meaning of its cultural inheritance, and the strengthening of sustainability. It also provides a foundation for local creativity as well as an alternative way of interpreting and understanding and an opportunity for placemaking.

Keywords: Mipaliw Land Art Festival, participatory art, tribal tradition and memory inheritance, creative placemaking, relation between human and land



壹、前言

人類學者紀爾茲（Clifford Geertz, 1923-2006）在其 1983 年出版的經典著作《在地知識—詮釋人類學論文集》（*Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*）中，從藝術、一般常識到領袖人物魅力（charisma），到自我建構，討論人們如何透過「地方知識」（local knowledge）深化對人類社會的理解。他認為「藝術」作為一種文化體系（art as a cultural system），而且是文化本質中最精要（essential）的一部份，他並且主張：「研究一種藝術形式等於是在探索一種感性，而這樣的一種感性本質上是一項集體結構，還有，這樣一種結構的基礎，就像社會存在一樣地寬廣、深刻。」¹而這樣的概念，也說明了若想要對於一個社會、一個地方場域的本質有深層的理解，必須對於其所產生的藝術有所了解，換言之，一件藝術品從媒介到使之創生的生命感受與生活的參與是不可分割的，我們無法將美感的對象理解為純粹形式的連結。有鑑於此，藝術與其所產出的地方與在地的人文風土的關係密切。相對而言，面對失落的地方文化特色的傳承與在地生活、環境所面臨的危機應如何挽回？若以此來觀察台灣的社會發展歷程，可見自上個世紀以來至今，過去從農業社會轉變為工業、一直到後工業時代的進程，伴隨著急遽的都會化而造成城鄉差距、農村面臨人口流失與高齡化的現象的影響，導致人口密度較低的地方的文化凋零，而目前像台灣這樣進入已開發國家的狀態，在資本主義全球化的衝擊下，更有甚者，特別在偏鄉地區與原住民部落裡，在地認同與地方文化的流失的問題日益嚴重，不容忽視。

近年來在台灣，自 2010 年以來產生許多以發展地方藝術季作為取徑（approach）來重新認識在地文化、傳統，²甚而是逐漸被遺忘、消失的歷史，並以當代藝術的思維或創作實踐結合與在地人士的共創、共學來賦予傳統、特殊有形與無形文化遺產（tangible and intangible cultural heritage）新的意義與傳承。許多關於社群地方的敘事（narrative）、在地耆老的生活智慧也透過得以長期持續發展的地方藝術季的歷程，在藝術家、策展團隊與在地人士的努力下，甚至是可以檔案化（archived）的方式被保存下來，而隨著地方藝術季這樣必須與地方密切連結與對話的跨領域藝術活動的展開，在其過程與成果當中，在地與外來的觀眾透過類似教育性的工作坊以及必須踏查在地、身歷其境的藝術展演參訪經驗，得到各種在地文化、傳統領域相關的沈浸式體驗（immersive experience），也為展演帶來更多文化的傳承的外溢效果（spill-over effective）。

本文以花蓮的「森川里海濕地藝術季」為例，探討藝術季如何作為原住民部落生產、生態復育及原住民文化價值推廣的媒介，其社會參與式的藝術歷程，以各種深入、由部落民眾主導的論壇、工作坊，探討與部落攸關的議題，以及由族人帶領藝術家對各種攸關在地文化歷史與工藝的學習，使藝術季不再是短期的祭典式的盛會，能夠持續地與社群對話與產生關係的連結。透過各種田演調查、研究以及為期一段時間的藝術進駐（artist-in-residence schemes）讓地方生活如務農、林務以及部落歷史記憶、傳統成為藝術創作的表現與言說的內涵。此外，本文也將探討當代藝術家在原本可能面臨失落部落文化傳承與自

¹ Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further essays in Interpretive Anthropology* (Basic Books Inc., 1983), 99.

² 董維琇，〈臺灣環境美學復興：社會參與式藝術實踐與地方藝術祭的啟示〉，《藝術評論》第 43 期（2022 年 6 月），頁 219-254。



然環境保育危機的原鄉，透過社會參與式的地方藝術季 (socially-engaged local art festival) 所帶來的富有文化脈絡的創作與社會實踐。藝術家的創作融入向部落學習的在地知識、陪伴的社群的生命經驗也深化了文化的書寫與詮釋，因此而開展出豐富而多元的面貌；而在地社群與部落也因為藝術活動的各種思想的交流與對話，喚起對部落存續與環境的自覺 (self-awareness)，藝術季的過程也因所舉辦的各種工作坊與論壇來匯聚對部落未來的倡議 (advocacy)。「森川里海濕地藝術季」協同藝術家與在地民眾所帶來的微革命，溫柔而堅定的根植原民的在地文化，為位處偏鄉、資源有限的原住民部落的文化傳承帶來一線生機。

貳、地方藝術季作為重新認識在地傳統之取徑

一、當代藝術中「人地關係」的探討

自 1990 年代以來許多強調與「在地」(local) 相關的當代藝術藝術作品，往往以特殊場域作品 (site-specific work) 或是「公共藝術」(public art)，以及社群藝術 (community art) 的概念來進行討論，然而，當藝術進入特定場域中，關乎「在地的知識」(local knowledge) 或是作為一個地方主體的「人」，或者與前述兩者皆有關的「人地關係」，創作的過程倘若不能深入去理解，唯恐成為某種形式化、說明性質的地方博物館、文化園區的展示。³ 由於自 90 年代以來這樣涉及「在地性」(locality) 的當代藝術對於地方故事、脈絡美學 (contextual aesthetics)、社群議題發展的考掘更加關注的背景下，藝術的書寫，不僅是對於形式的探討、概念的分析，更是有書寫文化評論 (writing culture critique) 與詮釋的面向，而文化的書寫與詮釋，一直以來是人類學以及民族誌學者所研究的領域，以田野調查 (fieldwork) 作為研究方法，更是人類學研究的重要傳統，因此這樣的人類學方法的取向，成為 90 年代以來藝術家與藝評家在尋求文化書寫時所借用的方法。

如同當代藝術理論學者福斯特 (Hall 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)⁴ 所言，由於受到人類學研究方法的啟發，揭諸了許多當代藝術家以一種近乎民族誌研究的方式與藝術機構、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；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；就像民族誌學者一樣去採集資料、重組拼貼、詮釋符號、研究文化等，這似乎也成為當代藝術家早已慣常的活動，而藝術家帶來創作變革的場域，也往往是從地方發生與成長的場域。

二、從「社會參與」的共創到「自然參與」的身體經驗

無獨有偶的是，自 90 年代以來不僅藝術創作場域與展演的狀態改變了，藝術創作的的方法論 (methodology) 與所需求的技藝也產生了質變。人類學者殷格爾德 (Tim Ingold) 在其 2013 年出版的著作《創作：人類學、考古學、藝術與建築》(Making: Anthropology,

³ Tatsuo Inagaki, 'Fieldwork as artistic Practice', in *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic practice*, edited by Arnd Schneider and Christopher Wright (New York: Berg, 2010), 75-81.

⁴ Hal Foster, 'Artist as Ethnographer?' in *Global Vision: towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jeans Fisher (London: Kala Press, 2001), 12-19.



Archaeology, Art and Architecture) 中對於藝術---不拘於是當代藝術與傳統領域的工藝、建築等的製作、創作，能夠與社群共作、共學作為生產歷程，提出了論述基礎，殷格爾德更進一步地提出，藝術創作者應不僅只於像傳統民族誌學者一樣以一個客觀而中立的研究者身份，透過田野調查來觀察與記錄、詮釋社群，以進行文化的書寫，還應該要如人類學者一樣向其所涉入的社群的人們學習，也是一種投入其中、向社群內部的學習 (*learning from inside*)，因此是一種「協作觀察」(*participant observation*)，協作與觀察應該是同時進行的。⁵他認為藝術的創作應該將‘4As’，亦即前述的人類學、考古學、藝術與建築領域的概念與實務融滲在一起，以一種反(劃分)領域 (*anti-discipline*) 的理念而形成跨領域 (*interdisciplinary*) 的藝術生產，一種在實境中向特殊技藝人士的學習、從做中學與融入身體經驗的行腳、以身歷其境的方式來從事藝術生產與製作的概念，在此殷格爾德強調田野探究的藝術 (*the art of inquiry*) 是透過在場的觀察來思考，而非觀察後所提出的，如此一來，也顛覆了過去學院派的以工作室創作為基礎 (*studio-based*) 的訓練與技藝。⁶若就田野探究的藝術、身體在現場的觀察與思考來進行藝術的生產與創作的概念來看，應該可說是為現行的、強調人地關係的大地藝術季開啟了一個方法論上的重要參酌。龔卓軍對於其自 2020 年以來展開策展的「Mattaaw 麻豆大地藝術季:曾文溪的一千個名字」提出反思：策展過程中，對於流域萬物知識的學習，嘗試用「腳的知識」來取代「書本知識」，邀請深諳曾文溪上游生態與鄒族族群文化的獵人朋友帶路、進行實地的踏查。他指出：「由於獵人除了對於山林與動植物的知識、對於環境的長短期發展軌跡與偵測能力，正是他們生活中的核心價值，因此，策展人若要得到這方面的知識，等於必須去學習流域萬物的知識」，⁷換言之，這些在地知識，不單單只是透過社會參與 (*socially engagement*)，也必須擴及於「自然參與」(*engagement with nature*)。⁸ 筆者觀察，不管是社會參與，或是自然的參與，對於當今在台灣各地蓬勃發展的地方藝術季而言，往往必須要透過為期一段時間的投入在地生活、與在地的人、各種事物以及自然環境，此外，共作、共學的創造性學習與對話行動也成為藝術家與策展團隊得以與在地連結，以及藝術季得以真正深入地方人文地景與人地關係的關鍵。前述的概念，對於當前特別是在原住民部落與傳統領域裡的地方藝術季也產生了莫大的影響，有鑑於此，本文將針對 2021 年在花蓮豐濱鄉的「森川里海濕地藝術季」的策展取徑和藝術家的創作實踐提出觀察與反思。

參、部落裡的文化行動：「者播 (Cepo) 藝術中心」與「節點共創」作為部落文化與藝術傳承之節點

一、「森川里海濕地藝術季」的發展歷程

花蓮的「森川里海濕地藝術季」，其發想之啟發可溯及林務局花蓮林區管理處 2012 年於港口部落舉辦的「水梯田濕地生態環境裝置藝術展與音樂季」，引起社會大眾對東部這

⁵ Tim Ingold, *Knowing from Inside, Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (New York: Routledge, 2013), 1-16.

⁶ 同上註，頁 11。

⁷ 龔卓軍，〈當代策展教育的五大危機，從社會參與到自然參與來看〉，《藝術家》556 期 (2021 年 9 月)，頁 107。

⁸ 同上註，頁 104-107。



裡猶如世外桃源的地景以及未受過度開發影響的自然環境維護的注意。而自 2017 年以來，首先以「米粳流藝術季」為名，展現藝術季的核心精神，由於「米粳流」(Mipaliw) 在阿美族語中是「互助」的意思，因此，透過藝術來呈現里山 (Satoyama) 與里海 (Satoumi) 倡議所推廣的人、自然和生態的共存關係，讓在地人理解土地的價值，也使外界可以更加認識社區和部落，自此原住民文化與大自然共生依存的策展與社群參與式藝術的模式於此藝術季中定調，著重於透過藝術來傳達人與外在世界和諧共存的關係，2018 年起定名為「森川里海溼地藝術季」，串連起數個部落的交流與連結，⁹強調未來每三年一次的藝術季將作為部落生產、生態復育及原住民文化價值推廣的媒介，亦回應林務局花蓮林區管理處在東部推動的里山里海政策，恢復生物多樣性的自然環境。策展團隊中包括移居花蓮在地及根植部落的藝術與文化工作者，¹⁰在每次籌備期間和展演活動中，其社會參與式的藝術歷程，以各種深入、由部落民眾主導的論壇、工作坊，探討與部落攸關的如青年返鄉、海洋永續、文化觀光的並存挑戰等議題，以及由族人帶領藝術家對各種對於在地文化歷史、與工藝的學習，使藝術季不再是短期、曇花一現的祭典式的盛會，能夠成為生活的一部份。自 2020 年起，「森川里海濕地藝術季」更是平行發展出「森川里海藝術創生基地計畫」，邀請不同類型的藝術家進駐，期許透過長期的計畫，整理部落的傳統產業內容，以材料盤點和地點指認製作地方知識地圖和專書，作為產業創新、傳統產業的創意翻轉、相關藝術活動舉辦、旅遊產業等參照資料。¹¹

二、進入部落的「引路人」與「共作者」

相較於一些地方藝術季的策展人或擊劃的團隊，許多並非來自本地，僅於活動規劃時往返該地或是只能為期一段時間的進駐地方，非為本地長居的住民。相對而言，「森川里海溼地藝術季」的策展團隊以長期定居在花蓮的藝術工作者為主，因此對於部落與在地的文化行動 (cultural action) 有持續性的介入與關懷。早在開始參與藝術季之前幾年，藝術家暨策展人、同時也是港口部落媳婦王力之使用廢棄的日治時代的駐在所、其後的警察局空間進行再利用，於 2016 年成立了「者播 (Cepo) 藝術中心」，做為藝術家進駐計劃與藝術教育之用途。中心位於花蓮縣豐濱鄉港口部落，承襲部落深厚的傳統文化，並環繞於人文與自然皆豐富的環境之中。為延續發揚港口部落特有的藝術底蘊，藝術中心以創造在地更豐富的藝術環境為宗旨，並深耕人文內在素養，陪伴進駐的藝術家、孩子、老人家等部落各社群一起成長。王力之最初是因為參與 2005 年洄瀾國際創作營的藝術進駐計劃而開始認識了東海岸的自然與原住民部落，爾後嫁入阿美族部落的她，期許透過藝術中心，以長期進行的藝術教育來重建部落文化的賦權 (empowerment) 與傳承，因此，其創作的

⁹ 包括花蓮豐濱鄉的港口、復興、磯崎、新社等四個部落，參見 2021 年「森川里海濕地藝術季」展覽手冊，2022 年 9 月 2 日引用，<https://mipaliwlandart.com/art/>下載專區/

¹⁰ 參閱本案例之探討根據筆者田野調查與訪談之資料。筆者於 2021 年 9 月與 10 月間於花蓮豐濱鄉的貓公、港口、復興、磯崎、新社等五個部落進行「森川里海濕地藝術季」田野調查，並訪談策展團隊中長期根植花蓮與在地原住民部落的藝術工作者，包括移居花蓮的策展人蘇素敏，以及嫁入阿美族部落並在大港口部落成立者播藝術中心、長期推廣部落藝術教育及文化傳承的藝術創作者王力之。

¹¹ 王怡靖、黃碧雲總策劃，《臍帶之地：豐濱地方文化材料圖誌》(花蓮市：花蓮林務局花蓮館處，2020 年)，頁 2-3。



角度並非僅限於獨立的作品創作，期待透過轉化藝術教育的在地系統，一方面存續部落年輕世代對於原住民珍貴的傳統生活，與自然環境形成共生的環境哲學，另一方面以藝術為媒介，從更大的環境思維去轉化、改變現實的困境及塑造部落的年輕世代對於文化認同的自信，在新舊文化的更迭中也能夠持續地傳承、擴延部落文化。

「森川里海溼地藝術季」的另外一個推手暨策展人，則是於 2018 年協同花蓮在地的藝文工作者王力之與黃錦城共同創立「節點共創」的蘇素敏，最初因投入環境運動而由海外移居花蓮多年，與藝術家合作策動各種展演活動因而對台灣文化有更深層的認識，她並從事書寫花蓮，發掘和推廣地方文化的軟性社會運動，長期進行部落訪調、文化資料出版和協同地方經營藝術動能。¹²前述的「者播（Cepo）藝術中心」本身所具有的提供藝術家進駐創作和藝術教育的功能，與「節點共創」對於與公部門合作計畫的協調與藝術的經營管理的角色扮演，成為連結在地觀點與文化的節點，也成為想要了解部落、進入部落的外來藝術家的「引路人」。不僅如此，由於策展團隊試圖承襲、推廣阿美部落裡原本傳統裡的互助、共做的工作精神與態度“Mipaliw”，在阿美族語中帶有「互助換工---你來幫我，我來幫你」的意思，這些已在當地進入部落行之有年的機構與長期經營在地關係的策展人，也自然成為藝術家進入部落工作、與社群合作參與的「共作者」，對於藝術季期間藝術家的進駐與社群參與的歷程，有著不可取代的重要性。對於節點共創這個策展團隊，黃海鳴從「透過關係人口」建構讓虛化的土地重新實體化」的角度，提出其觀察：

「策展人蘇素敏、王力之、黃錦城、蔡影激與團隊在花蓮豐濱鄉蹲點十幾年，將藝術計畫更大範圍地包含森林、河川、人與大海，無論在部落或城市耆老或年輕人、在地工藝或藝術創作之間，打破框架距離，將光譜串連起來，作為花東發展的力量，這是完全依據地區屬性，建構關係人口的實質做法。」¹³

回應上述的觀察，筆者也認同「節點共創」團隊對於在地的深度理解是因為長期生活在花蓮，不僅對於在地生活、土地與人、部落文化有深入的理解，並且在策展理念與執行期間能夠與部落文化共融（inclusion）與對話，是其在後續能夠持續的透過藝術共創、地方創生計畫，為部落文化傳承創造新契機的重要基礎。

肆、以當代藝術的思維賦予新的意義與傳承

「2021 年森川里海溼地藝術季」以策展主題「好野人」橫跨花蓮豐濱鄉的貓公、港口、復興、磯崎、新社等五個部落共 10 組藝術家參與創作。「好野人」的概念，帶著「野」與「富足」的一語雙關，¹⁴代表原住民族所理解的人與自然萬物共生、生命、食物、土地

¹² 參見 2021 年「森川里海溼地藝術季」展覽手冊，〈藝術季簡介〉，頁 20。

¹³ 黃海鳴，〈從虛化到再實體化的地圖---展覽/節慶/策展團隊在此過程的角色〉，《複雜關係的網路閱讀：黃海鳴藝評選集》（臺北市：藝術家雜誌社，2022 年），頁 313。

¹⁴ 「好野人」與台灣日常生活的方言裡的「有錢人」、「富裕的人」為諧音，用「好野人」來戲稱有錢又有閒的



與社會關係的生活模式，源自於策展人之一的黃錦城對於後疫情時代因為需要隔離、減少接觸，並且因物質慾望需求而感到焦慮的社會的反思。部落的「原始而富足」與外面世界的「現代富足」就是一個人與土地的關係在價值觀上的差異，相對而言：「在東海岸的原住民世代延續只靠漁獵採集的技术，就能夠過者永續與富足的生活……面對『新型冠狀病毒』的疫情，在部落生活的人卻能在很少的物慾之下，運用漁獵採集技術自給自足，而且並不需要長時間的持續勞動，反而閒暇的時間享受生活。」¹⁵

從藝術創作與社群交會的激盪來看，「好野人」所想表現的富有，「不只是自然環境的多樣性，文化的多元性，而是透過藝術季所帶來的雙向甚至多向的交流而產生的豐富性。」¹⁶在其策展計畫中強調，以作品成為部落現在處境與內涵的載體，以 10 件作品串起地方交流的場域。策展計畫中指出：「當藝術季作為部落生產、生態復育以及原住民生活文化價值的推廣媒介，當藝術家不再只是在自己的工作室創作，展覽也跳脫機構型的白盒子之外，在地方展覽的第一現場，社會參與式的藝術實踐過程有機且真實。」¹⁷

策展理念中並直接提出，「如何避免煙花式或觀光導向的展演活動變得更加重要」¹⁸，換言之，支持藝術季的相關公部門與策展團隊更在乎的是「藝術季與地方的關係」，藝術季的發生不應該是短期的祭典式的盛會，而能夠成為生活的一部份，並且帶來居民參與的動力，如同里山里海精神的永續性，具有可持續發生的未來性，因此以當代藝術來作為部落文化根植力量的觸媒（catalyst）。策展團隊提出：「『森川里海溼地藝術季』是一個關於部落生活的駐村計畫，藝術家的創作關鍵字包括：「交換、材料、技藝、多樣性、交流、豐富、富有、大自然、邊界、根植。」¹⁹在這樣的概念下，在當代藝術家進入花蓮豐濱鄉的磯崎、新社、復興、貓公、港口五個部落裡與這裡的阿美族、葛瑪蘭、撒奇萊雅族三個社群的人以及周遭自然環境裡有會產生什麼激盪與火花？

以 2021 年「森川里海濕地藝術季」中藝術家陳建北與策展團隊、部落族人協力合作



【圖 1】陳建北，《Ama Mama Tama 父親》（2021）展覽現場。8 台攝影機在貓公部落自然建材的集會場所內，將同一個部落的 8 位受訪者同步投影在竹牆上，並且將最年長的受訪者的螢幕安置在原本集會所聚會時部落最年長耆老的所在位置。（筆者自攝）

完成的作品為例：《Ama Mama Tama 父親》，創作過程中與豐濱鄉二十歲世代到九十歲世代的族人進行訪談與紀錄他們對父親的記憶，由個人故事與家族生活記憶，串起部落超過一個世紀的口述歷史（oral

人，但是也意圖在「好野人」的字面上表達部落的原始與自然。

¹⁵ 參見 2021 年「森川里海濕地藝術季」展覽手冊，〈藝術季策展概念〉，頁 4。

¹⁶ 參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」官方網站，2023 年 2 月 25 日引用，<https://mipaliwlandart.com/art/discourse/>。

¹⁷ 參見 2021 年「森川里海濕地藝術季」展覽手冊，〈藝術季計畫緣起〉，頁 3。

¹⁸ 同上註。

¹⁹ 參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」官方網站，2023 年 2 月 25 日引用，<https://mipaliwlandart.com/art/discourse/>



history), 作品中的受訪人物皆來自花蓮豐濱鄉的磯崎、新社、貓公和港口 4 個部落裡的族群, 共有 32 位受訪者, 8 面投影²⁰, 間接連結出部落由不同的殖民者與治理者的發展脈絡與生活轉變, 一方面間接反應出部落中人口結構上的斷層與青壯年為了謀生而離開部落、外流的不堪事實; 另一方面, 也帶領觀者在進入阿美族傳統集會所中, 透過觀看一系列循環播放的不同世代受訪者說明他們自己對父親與家族生活記憶的影片裝置 (film installation) 來聆聽部落耆老及青年的故事, 了解到部落的文化意識、集體記憶與危機, 從而尊重其歷史記憶, 而觀眾在作品的引導下進入到貓公部落裡原本為阿美族集會場所的展場的場域與聆聽家族故事, 也猶如儀式性的見證、參與在不同世代故事的對話裡。²¹陳建北坦言, 初次進入部落時, 發現部落中沒有二十幾歲世代的年輕人, 這代表部落的人口結構出了問題, 因此想要在部落中去發現更多關於世代的故事, 進而訪談部落中的不同世代, 藝術家強調在創作過程中進入部落族人的家屋與其互動與訪談, 本身就是作品的一部份,²²也串連起部落裡那些失落的、未曾被訴說的故事。策展團隊中的蘇素敏觀察陳建北的創作歷程與展覽的呈現, 提出反思: 「8 台投影機在貓公部落自然建材的傳統屋內, 將一個部落的 8 位受訪者同步投影在竹牆上, 這些受訪者緩緩地述說記憶中或現在生活中的父親, 有流淚, 也有感嘆, 他們說的是家人也是豐濱鄉歷史的某一頁。」²³筆者認為, 在森川里海濕地藝術季中, 《Ama Mama Tama 父親》這件作品以特殊場域 (site-specific) 的影像裝置來呈現, 但試圖表現的不僅是影像本身, 對於參與的創作者與觀者而言, 更是聆聽的藝術。²⁴ (圖 1)、(圖 2)



【圖 2】貓公部落裡阿美族集會所, 為陳建北作品展出的場域, 因展覽的呈現方式, 也使觀眾參與在集會所場域中, 聆聽不同世代對於父親的回憶與家族生活故事。(筆者自攝)

從藝術季所強調的交換與交流的角度來看, 藝術家康雅筑的作品《紡仿那有無形的》是透過為期一段時間的藝術進駐計畫去深入部落, 進而了解貓公部落阿美族的織布文化, 在創作歷程中與部落耆老學習對於編織材料的處理、共創及對話, 也從材料的處理中, 與部落中特別是與女性的耆老, 一起工作過程的生命經驗的彼此碰撞, 體驗到人與人的關係、自然、生活和環境的連結, 這些材質的共創也蘊藏著精神性, 揉合了耆老記憶的手感溫度與藝術家與部落族人共創的身體經驗, 與對藝術家而言是彌足珍貴的, 也豐富了彼此的生

²⁰ 參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」官方網站, 2023 年 3 月 20 日引用, <https://mipaliwlandart.com/artists/陳建北/>

²¹ 同上註。

²² 筆者於 2021 年 9 月 25 日至 9 月 26 日參與「森川里海濕地藝術季」於台灣藝術大學舉辦的「好野人：當代藝術的地方根質性」藝術論壇。此為藝術家陳建北在論壇中對其創作歷程所提出的反思與分享的所述及的部分。此外, 參考筆者與策展人王力之的訪談中, 王力之也特別提到與陳建北協同進入部落的口述訪談過程。

²³ 參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」官方網站, 2023 年 2 月 20 日引用, https://mipaliwlandart.com/coa/8-11-策展日記_陳建北-ama-mama-tama-父親/

²⁴ 完成閱覽 32 位受訪者的影音, 共需約 160 分鐘, 其中 8 個年齡層的故事也讓整個作品的時間長度跨到了 100 年, 跨到日據時代甚至更早的時候, 觀眾可以藉由族人們訴說對於父親的回憶過程中, 了解並聆聽部落的集體記憶與歷史。參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」官方網站, 2023 年 2 月 25 日引用, <https://mipaliwlandart.com/artists/陳建北/>





【圖 3】貓公部落裡阿美族集會所，為陳建北作品展出的場域，因展覽的呈現方式，也使觀眾參與在集會所場域中，聆聽不同世代對於父親的回憶與家族生活故事。（筆者自攝）

纖維……看長輩的手如何耕種、採收、處理到應用，學習他們結合環境與記憶的記憶」²⁶，藝術家從自然纖維認識其與部落生活的關係，體認到：當一個媒材在生活中沒有繼續被取用，它有可能被其他媒材所取代，這也有可能造成一個文化傳統的消逝，因此，透過藝術季裡藝術進駐計劃與展演，「藝術家接續跟著部落耆老的手，將這份觀察與感受，用承襲、實驗與開創的精神共融展延」。²⁷而在與部落耆老共做的過程，也形同一種生命經驗的交換，織品纖維藝術家與具有傳統織布文化技藝的部落阿嬤不僅交換了對材質處理的方式、更交換了人與人的關係裡的情感和故事。而材質本身不僅是物質性，更可以指涉出的精神性與人文性，彼此的碰撞，在部落裡更是許多歷史故事、人與土地的關係和個人與集體記憶的載體。康雅筑的作品展出的港口部落廢棄「台灣省政府糧食局稻穀倉庫」場域裡，引用當地曾經出土的陶製紡輪，佈置出紡錘捻織成線的裝置，並且將其所記錄的部落耆老在捻織成線與工作中所伴隨的眾人的傳統歌謠的吟唱的影像與聲音並置於其中，象徵部落中有形與無形的文化資產，在編織文化中不斷地綿延。²⁸（圖 3）

於 2021 年森川里海濕地藝術季裡具有卑南族原住民身份的參展藝術家之一陳豪毅（Akac Orat），近年來投身於藤編工藝和田調，並且帶領孩童學習即將失落的原住民藤編傳統技藝，透過與多位部落耆老長時間沈浸式的學習，有深刻的體悟。他將生長於部落山林的藤編材料「黃藤」，運用在其作品《席地》（Fasulan）當中，Fasulan（蓆地）是海岸阿美人曬稻米用的大型編織地墊，後來因為水泥的進入而跡近湮滅。這種編織墊所具有的歷史脈絡，與部落的遷移、稻米生產的形式改變與人口老化有關，最後導致這種編織物消失了。²⁹陳豪毅在製作過程中從材料到製作，藝術家堅持親力親為，自己採、自己剖、自己削，

命。對於擅長纖維與織品藝術的康雅筑而言，因疫情的影響而留駐在貓公部落更長的時間²⁵，對於部落裡所使用的線材——當地的山芙蓉與苧麻有更進一步的研究與認識；從種植到取材與製作，需要耗費相當長的時間，「跟著阿嬤走訪苧麻田取織、紡捻苧麻線、剝山芙蓉樹皮

²⁵ 藝術家自述，在 2021 年森川里海濕地藝術季進駐計劃時，因受到新冠肺炎疫情嚴峻影響，為減少不必要的移動，在部落裡住了 3 個月，比原先預定計畫還長的時間。

²⁶ 參見 2021 年「森川里海濕地藝術季」展覽手冊電子檔，〈藝術創生計畫〉，頁 15，2023 年 2 月 26 日引用，<https://mipaliwlandart.com/art/> 下載專區/

²⁷ 同上註。

²⁸ 參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」網站，2023 年 3 月 2 日引用，<https://mipaliwlandart.com/artists/> 康雅筑 /。以上筆者對陳建北、康雅筑兩位藝術家之分析與理解，也得自於田野調查，以及筆者於 2021 年 9 月 25 日至 9 月 26 日參與「森川里海濕地藝術季」於台灣藝術大學舉辦的「好野人：當代藝術的地方根質性」藝術論壇，其中兩位藝術家皆對其在藝術季中的創作歷程提出反思與分享。

²⁹ 龔卓軍，〈開放世界·當代築造：論陳豪毅（Akac Orat）蓋的別離沒有創作論述的家屋〉，《台新銀行文化藝術基金會 Art



他認為「山林材料的認識和處理經驗是無法複製的」³⁰，其作品並且對於傳統文化的復振、當代生活與傳統文化的保存所可能產生挑戰提出反思：

從籐蓆、水泥地到打包帶的地蓆，三者相連代表了阿美族原鄉地區生活質地的變化，黃藤編織的曬穀蓆代表傳統上靠著天然植物過的生活，那是個重視自然資本的年代；而後水泥的地面和房子則代表了經濟變好的重要表徵；在水泥退去曬穀功能後；在文化復振的當代，許多人開始重製過去的工藝文化，打包帶是最快習得編織技藝的材料，但也預示了我們與自然關係的斷裂。《蓆地》訴說的是當代原鄉生存的不同選擇，自然呼吸的、堅硬實用的、快速便捷的，家庭生活慣習的改變，也間接地讓這些過去使用的器具隨泥土爛去，或者束之高閣。³¹

在 2021 森川里海藝術季在復興鄉所展出的《蓆地》(Fasulan)(圖 4)，由藝術家陳豪毅親手編製的 Fasulan 前段為傳統所使用且具有持久使用性的黃藤，後半段卻以常見供貨運使用之「打包帶」的編織材質與手法來接續其黃藤編織，象徵珍貴的傳統技藝最後被當前的速食文化所入侵與取代。



【圖 4】2021 年花蓮森川里海濕地藝術季，在復興部落中同時展出原住民藝術家陳豪毅的戶外裝置藝術作品《蓆地》(Fasulan)(左圖)，以及可供販售的族人以藤編、竹編和月桃葉編織技藝所製成的實用文創產品(右圖)。(筆者自攝)

前面提到陳豪毅作品對於部落傳統與記憶傳承的反思，也展現在森川里海藝術季的策展理念，因此在策展執行過程當中也強調對其他不具原住民身份的藝術家進入社群的媒合與引領，透過藝術進駐計劃與藝術創生計畫的模式，讓藝術家得以更深入、更細緻的了解、學習在地知識，並與社群建立對話與連結。透過當代的創作與展演，開展出對原鄉部落的文化書寫、文化復育與各種面臨消失的危機的傳統得以更有創意的被傳承下來。生態藝術創作者暨建築師盧建銘曾與藝術家、原住民部落長期的協力創作，他曾在一篇訪談中指出：「或許草皮與大樹的野餐想像屬於歐美，像原住民走進山林空間，就地取材，或許正可以作為另一種台灣想像。這樣的文化需要不斷擴大，變成一種社會運動，原住民的生活態度

Talks》，2022 年 9 月 1 日引用，<https://talks.taishinart.org.tw/juries/gjj/2021082901>

³⁰ 參見 2021 年「森川里海濕地藝術季」展覽手冊電子檔。〈藝術季簡介〉，2022 年 9 月 1 日引用，<https://mipaliwlandart.com/art/>下載專區/

³¹ 參閱 2021 年「森川里海濕地藝術季」網站，2023 年 2 月 25 日引用，<https://mipaliwlandart.com/artists/陳豪毅akac-orat/>



給了我們的是全面的資產，包括生態、生產與生活的想像，絕不只是個別的工藝。」³²

因此，原住民的生活是綿延的作品，所有的作品都不應該脫離生活。盧建銘認為，與原住民有關的作品，交織在生態系統與生活文化之中，本來就不應該單獨抽出這些脈絡來討論。就另一個角度來看，為何生態復育能作為一種藝術行動？答案是肯定的，因為在部落中新的文化生活，的確有可能從山林、海岸邊中長出來。³³而來自山林與海岸邊的美感經驗與原住民部落的文化與生活態度的傳統相結合，將使一種相對而言柔性的、代表著生活智慧與態度的藝術行動，因為記憶中可感知的美感經驗被喚起，而成為帶有感染力且是源源不絕藝術行動。

伍、藝術創生計畫：部落物質文化的調研和地方產業的創意翻轉

在籌備 2021 年「森川里海濕地藝術季」的階段過程中，策展團隊在 2020 年也提出「森川里海藝術創生基地計畫」為創生 (placemaking) 提供另一種思維與機會，以花蓮豐濱鄉為基地發展出「臍帶之地：豐濱地方文化材料圖誌」創生計畫。藝術創生計畫中指出：「東海岸台 11 線的居民隨著時間緩慢的演繹，將所在地域環境、生活內涵與思維編進其文化歷史脈絡中，形成一張交織緊密、關係相扣的文化圖貌。」³⁴豐濱鄉 5 個部落，3 個部族有其各自的文化樣貌，策展團隊認為創生需要回到部落自身的原點，期許透過與不同領域的藝術家協同合作，長期的進行地方產業與在地物質文化的調查研究，共同努力著重整失落的文化內容，因此，「從藝術與藝術創造的觀點與角度等，思考未來在地方、區域性發展的創生產業之可能，藝術家分享其創作專長、部落學員分享傳統技藝或特有文化思維，更能烘托或導引部落文化的衍異與翻新、創新之可能」。³⁵「臍帶」在部落中意味著一個人出生自何方，是新生兒與母體以及大地的紐帶，³⁶因此「臍帶之地」作為計畫的構想，引領藝術家透過藝術進駐、踏查與長者的口述歷史訪查，部落生活與歷史的精神記憶，透過藝術家所帶領的跨世代共創的方式，部落的長者與年輕世代的協作與對話、共創呈現出來，以地圖創作的形式與概念，說明部落與取自於當地自然的各種材料，或是創造性的材質的分佈，以豐濱鄉五個區域：磯崎、新社、復興、貓公、港口等傳統生活場域，策展團隊透過盤點、訪談、調查，收錄五十種生活文化中「材料」角度進行分析整理。原住民的生活與土地跟海洋是息息相關的，因此，從海域的九孔、海菜，到陸域的山棕、檳榔，甚至還有牛糞，看似尋常無奇、生活中的物質，實則攸關當地原住民的傳說故事、傳統祭儀、飲食文化、產業經濟、生活工藝等，形構族群的文化樣貌。³⁷

藝術家王秀茹曾經在港口部落進駐一年，教導孩童繪畫，並持續回到部落，與孩子、老人家共同創作，因此在「森川里海藝術創生基地計畫：臍帶之地」計畫中受委託創作一

³² 黃翰峯。〈在森林中營造藝術〉，謝宇婷執行主編，〈泛南島航行指南〉，(高雄市：高雄市立美術館，2021 年)，頁 236。

³³ 同上註，頁 230-240。

³⁴ 參見 2021 年「森川里海濕地藝術季」展覽手冊，〈藝術創生計畫〉，頁 2。

³⁵ 同上註，頁 3。

³⁶ 王怡靖、黃碧雲總策劃，〈臍帶之地：豐濱地方文化材料圖誌〉，頁 1。

³⁷ 同上註，頁 2-3。



份「可以指認在地文化材料的地圖」，在地圖創作的過程中，王秀茹也與策展人王力之實驗性的使用部落中常見的植物「虎爪豆」進行各種植物染與繪染，並與港口部落工藝師共同創作，運用虎爪豆汁液可以產生的深淺不同的色調繪製在多種不同物件上。藝術家所製作的地方文化材料地圖，圖說式的呈現出部落豐饒的自然產物，不僅是一件藝術作品，更是與部落共創、理解與想像部落物質文化的依據，而其所伴隨著的對於部落產出的各種自然材料的口述訪談與檔案紀錄，計劃在 2020 年所出版的專書《臍帶之地：豐濱地方文化材料圖誌》，亦成為未來產業的傳承與創新的參考資料。³⁸（圖 5）、（圖 6）地方創生在當前已成為熱門的話題，公部門也在 2019 年正式提出該年是台灣的地方創生元年³⁹，然而，在思考創生時，是否也能夠掌握人地關係的脈絡，使其具有永續性與獨特性，而不是僅著眼在於商品的開發、大量製造以及行銷與觀光人潮？因應政府地方創生的政策下而提出的「森川里海藝術創生基地計畫」期許透過長期的調查與研究、媒合與引介藝術家進入部落與在地社群合作，透過與當代藝術的相互激盪，研究部落所產出的天然材料（material），探討其背後的各種物質文化（material culture），以此來確立部落的地方文化根植性、社群的賦權、文化傳承與永續。森川里海溼地藝術季與創生計畫裡對於「人地關係」的探究，不僅是人與地方，更是原民部落裡至關重要的人與土地（land）關係的探究。

陸、結語

龔卓軍觀察森川里海濕地藝術季裡策展團隊所強調的與社群互助、學習、共生，以及與自然共生的倡議，認為：「在當代藝術已經行之有年的參與式藝術範疇中，Mipaliw 這個概念意味著更多的在地知識、環境循環技藝的生產與傳承，而不是單純的社區或社群參與。」⁴⁰ 誠如「森川里海溼地藝術季」的英文「Mipaliw Land Art」所欲強調的關鍵詞，「Mipaliw」在阿美族語中帶有互助換工——你來幫我，我來幫你，共工、共做與共享的意思，在此融合了當代社會參與式藝術理念的地方藝術季，更發展出一套與阿美族原住民部落的生活智慧不謀而合的原鄉社會參與式藝術模式；此外，將藝術季稱為「Land Art」，揭示了其作為大地藝術的取向，在人地關係上，人與人、人與自然環境、人與地方連結的本質。

過去十年來，在台灣各地，特別是富有自然環境資源的東海岸，產生了许多由公部門所支持的地方藝術季，例如東海岸大地藝術季、南迴藝術季、縱谷大地藝術季，以及本文所探討的森川里海溼地藝術季等。「森川里海溼地藝術季」是由林務局花蓮林區管理處所挹注的經費、而「東海岸大地藝術季」則為台東縣政府交通及觀光發展處、「南迴藝術季」則是由文化部與台東縣政府的所支持，「縱谷大地藝術季」是行政院農業委員會水土保持局臺東分局主導，這些不同部門所關心範圍也會影響一個地方藝術祭的旨趣和追求的效益。此外，由於藝術季多是公部門的標案，而公部門往往傾向於避免讓相同團隊屢獲執行

³⁸ 參見 2021 年「森川里海濕地藝術季暨藝術創生論壇」手冊，〈藝術創生計畫〉，頁 10-11。

³⁹ 參見國家發展委員會，推動地方創生，2022 年 9 月 1 日引用，https://www.ndc.gov.tw/Content_List.aspx?n=78EEFC1D5A43877

⁴⁰ 龔卓軍，〈開放世界·當代築造：論凍裂殼（Akac Orat）蓋的別幢沒有創作信誼的家屋〉，《台新銀行文化藝術基金會 Art Talks》，2022 年 9 月 1 日引用，<https://talks.taishinart.org.tw/juries/gjj/2021082901>



機會，地方藝術季如何長期深耕在地，又是一個重要關鍵，如何克服這些挑戰？黃海鳴觀察執行團隊「節點共創」，指出 2021 年花蓮森川里海是一種強力的「深根盤點」，他認為藝術創生是一種日常的工作，「對他們而言，展期只是一種符號，藝術從來就沒有期間限定、場域限制」⁴¹而「森川里海溼地藝術季」的策展人蘇素敏與王力之則認為，藝術工作者與公部門的合作並不容易，然而，由於林管處對於花蓮地區的自然環境與原鄉文化環境的復育也具有長期支持的立場，因此在與公部門合作時，對彼此間的信任以及理念的認同；帶來助力⁴²，並且在執行過程中持續努力及修正，善用地方原有資源、轉化次要資源，與政府補助機構建立謀合一種既協助又能夠在對話上具有相當主體性的關係，使團隊能屢獲地方政府的藝術計畫標案。節點團隊更是尋求長期的經驗累積，才能夠看到許多細微脈絡的變化、關照到部落不同社群的立場，政府標案通常以年度為週期，有鑑於此，節點團隊也在策略上產生「讓不同標案彼此共通、互相支撐的作法」，延續部落與藝術家之間關係與合作經驗的積累。⁴³ 因此，策展人也成為花蓮在地、甚至是根植於部落的居住者，長期以來，推動地方的文化藝術工作以及部落教育傳承的踐履使森川里海溼地藝術季的理念得以持續，這些都是對地方提出永續性的策展與藝術實踐的願景的重要因素。

地方藝術季的各项展演與活動若是仍然停留白盒子空間的思維，以及僅只是作品的場外移植但卻缺乏人地關係建構的時間與歷程，勢將無法有機的在地方成長出文化傳承與對話的種子，也只能一次又一次的消耗地方經費，更淪為公部門展現施政作為的工具。對於藝術創作的生產與地方創生，位處花蓮的「森川里海溼地藝術季」提出了一種不再全然只是與旅遊或是觀光相關的環境美學（*environmental aesthetics*），不僅注入了人們對彼此關係上聯繫的方式、文化根源的探尋、集體記憶（*collective memory*）、人與土地的關係，也包涵了彼此分享的共同願景和對環境的重新認識，特別是對部落傳統與記憶的傳承，又更推進了一步，甚至是生態復育都能作為一種藝術行動，而這些傳統與生活的記憶，以原住民與自然環境共生為底蘊，乃至於對部落各種取之於自然的材料的田野調查與藝術創生的應用，其中包括在地食材的探究、各種器物製作、居住空間建造等，透過當代藝術家與部落的關係建構、學習與共創，為有形與無形的部落傳統文化遺產，乃至於與自然環境、人地關係裡的記憶與技藝傳承、部落生活身體經驗的交織帶來了各種想像與延續的可能。

⁴¹ 黃海鳴，〈從虛化到再實體化的地圖---展覽/節慶/策展團隊在此過程的角色〉，頁 313。

⁴² 參考筆者於 2021 年 9 月與 10 月間於花蓮豐濱鄉耆播藝術中心與策展人王力之的訪談。

⁴³ 黃海鳴，〈從虛化到再實體化的地圖---展覽/節慶/策展團隊在此過程的角色〉，頁 314。



董維琇，2023，〈當代藝術作為部落傳統與記憶傳承之取徑：以森川里海濕地藝術季為例〉，《南藝學報》26：21-35。

圖版目錄

- 【圖 1】陳建北，《Ama Mama Tama 父親》(2021) 展覽現場。圖片來源：筆者自攝。
- 【圖 2】貓公部落裡阿美族集會所，為陳建北作品展出的場域，因展覽的呈現方式，也使觀眾參與在集會所場域中，聆聽不同世代對於父親的回憶與家族生活故事。圖片來源：筆者自攝。
- 【圖 3】康雅筑，《紡仿那有無形的》展覽現場，2021。圖片來源：筆者自攝。
- 【圖 4】2021 年花蓮森川里海溼地藝術季，在復興部落中同時展出原住民藝術家陳豪毅的戶外裝置藝術作品《蒂地》(Fasulan) (左圖)，以及可供販售的族人們以藤編、竹編和月桃葉編織技藝所製成的實用文創產品 (右圖)。圖片來源：筆者自攝。

參考文獻

- 2021 年「森川里海濕地藝術季暨藝術創生論壇」手冊。
- 王怡靖、黃碧雲總策劃。2020。《臍帶之地：豐濱地方文化材料圖誌》。花蓮市：花蓮林務局花蓮館處。
- 黃海鳴。2022。〈從虛化到再實體化的地圖---展覽/節慶/策展團隊在此過程的角色〉。《複雜關係的網路閱讀：黃海鳴藝評選集》。臺北市：藝術家雜誌社，頁 300-317。
- 黃翰峯。2021。〈在森林中營造藝術〉。謝宇婷執行主編。《泛.南.島航行指南》。高雄市：高雄市立美術館，頁 230-240。
- 董維琇。2022。〈臺灣環境美學復興：社會參與式藝術實踐與地方藝術祭的啟示〉。《藝術評論》43: 219-254。
- Hal, Foster. 'Artist as Ethnographer?' in *Global Vision: towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jeans Fisher. London: Kala Press, 12-19.
- Clifford, Geertz. 1983. *Local Knowledge: Further essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books Inc.
- Tatsuo, Inagaki. 2010. 'Fieldwork as artistic Practice', in *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic practice*, edited by Arnd Schneider and Christopher Wright, New York: Berg, 75-81.
- Tim, Ingold. 2013. *Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York: Routledge.
- 龔卓軍。〈開放世界·當代築造：論陳豪毅 (Akac Orat) 蓋的那幢沒有創作論述的家屋〉。《台新銀行文化藝術基金會 Art Talks》，2022 年 9 月 1 日引用，<https://talks.taishinart.org.tw/juries/gjj/2021082901>
- 龔卓軍。2021.09。〈當代策展教育的五大危機：從社會參與到自然參與來看〉。《藝術家》556: 104-107。
- 國家發展委員會。〈推動地方創生〉，2022 年 9 月 1 日引用，
https://www.ndc.gov.tw/Content_List.aspx?n=78EEEF1D5A43877
- 2021 年「森川里海濕地藝術季」官方網站，2022 年 9 月 5 日引用，<https://mipaliwlandart.com/art/discourse/>

