

地下塊莖圖譜：

安聖惠（峨冷·魯魯安）的藝術創作

The Images of Rhizome:

The Art of An Sheng-hui (Eleng Luluan)

許瀨月

臺北市立大學視覺藝術系副教授
Associate Professor, Department of Visual Arts, University of Taipei

專題：台北雙年展

摘要

安聖惠是臺灣當代其中一位具有代表性的藝術家。她1968年生於屏東舊好茶。母親是魯凱族的頭目，所以她又以公主族名峨冷·魯魯安聞名。1990年代為族群認同而掙扎以及參與原住民社會運動。2002年她與一群藝術與音樂以及戲劇創作者，在臺東金樽海灘實驗駐地創作營。他們體驗祖先的原始生活以及沉思冥想過去；然而他們也討論著如何促進原住民未來權益。他們的聯結令人聯想德勒茲與瓜塔里的地下塊莖理念，「聯結任何一個點到其他任何一點」。進一步，地下塊莖「可能在特定一點斷裂，但將又從舊的線或新的線開始」，展現解脫疆界與重納疆界，以至於能夠「連續不斷地擴散與衍生繁殖」。在駐地創作營裡，安聖惠瘋狂著迷漂流木創作，後來創作了一系列的藝術作品，呼應地下塊莖的形像。

關鍵字：地下塊莖、安聖惠、峨冷、漂流木

Abstract

An Sheng-hui is one of the representative artists of contemporary art in Taiwan. She was born in 1968 in the old Kuchapungan area of Pingtung. Her mother was the chief of the Rukai tribe; thus, Sheng-hui is also known by her princess name, Eleng Luluan. During the 1990s, she struggled with her cultural identity and became engaged in the sociocultural movements of Taiwan's indigenous people. In 2002 Eleng and a group of indigenous artists, musicians and actors organized an experimental camp on the beach of Chintsun, where they experienced their ancestors' primitive life and meditated on the past—while also discussing future rights for indigenous people. These connections among them are reminiscent of Deleuze and Guattari's concept of the rhizome, which “connects any point to any other point.”¹ Further, a rhizome “may be broken...at a given spot, but will start up again on one of its old lines, or on new lines,”² demonstrating de-territorialization and re-territorialization, the ability to “continuously spread and multiply.” During the camp, Eleng became fascinated with creating driftwood art, and later created a series of works echoing rhizomic images.

Keywords: rhizome, An Sheng-hui, Eleng Luluan, driftwood

1 Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (Minnesota: University of Minnesota Press, 1987), 21.

2 Ibid, 9. 筆者對於地下塊莖思想與魯魯安在金樽海灘這段時期所受到的啟發，於《太平洋藝術學報》（Pacific Arts Journal）2014年的第2期，有作進一步相關的討論。由於筆者多年來，對於長期被忽略的原住民背景當代藝術家，特別關注。總覺得想幫這些藝術家的創作說一些話，然自己卻力有未逮，所以一再思想與反覆討論。2014年在南太平洋的藝術重鎮，法屬新克里多尼亞(New Caledonia)的樓包屋文化中心(Centre Cultural Jean-Marie Tjibaou)舉辦的太平洋藝術聯盟(Pacific Arts Association)研討會，筆者提出在安聖惠創作思想中，如何對應柏格森(Henri Bergson)的綿延(duration)，以及透過德勒茲的綿延與地下塊莖思想，近一步的增補一些看法。與會中承蒙各國藝術家與學者們給與寶貴意見，所以決定修改後，以英文出版。修改出版中，並增補安聖惠被提名代表國家在2015年參加威尼斯雙年展台灣館的展出計畫。為籌備此一計畫，安聖惠返回大霧台地區進行田野調查。在這段嶄新的歷程中，安聖惠從女性的身體、部落的身體、到兼具國家的身體探索，使她對身分與身體，有一番新的理解。

一、前言

安聖惠是當代臺灣最具有代表性的藝術家之一。雖然她最先是在原住民藝術社群中，受到評論人與策展人矚目。但是她的原住民身分，卻不是唯一的考量。最重要的是，近年她逐漸發展出鮮明的個人風格，並且透過直觀，爆發巨大能量。特別值得注意的是，她對於原住民族群的關懷與認同，是她創作時重要的養分與靈感來源。因此，若要理解她的創作，研究她與藝術社群以及族群文化脈絡也就顯得格外重要。

筆者2005年到都蘭糖廠時，第一次看到安聖惠的漂流木創作，表達她的直觀經驗，具有強烈的感染力。她用吊車讓巨大的漂流木樹幹倒立，讓人仰望攀附在都蘭糖廠二倉外牆上，牆面上彎曲拗狃的樹根，不由得令人震懾。但同時這樹根與樹幹，上下翻轉倒立的情況，給人一種不安的感覺。這種不安的感覺，幾乎是種怪異的不舒服。這件作品名稱為〈穿越〉，完成於2002年。在〈穿越〉一作中，她利用倒立的巨大樹根，一方面是想要表達女性創作者，也能展現大氣魄的作品。另一方面，她想表達颱風的侵襲一次比一次更劇烈，連如此巨大的樹都被連根拔起，造成原住民部落的生存威脅以及不斷的遷移的命運。而安聖惠的部落同樣也是不斷遷移。由於遷移所面對的困境，如何影響安聖惠的其他創作？而安聖惠又是如何轉化逆境，讓環境的困境化為創作動力？而部落遷移終究是牽涉土地與原住民傳統領域的問題，類似這件〈穿越〉作品，其實點出了安聖惠作品背後總暗藏著族群生活的種種複雜訊息。

本研究將以田野調查為方法，進行安聖惠與其他相關藝術家的口述紀錄，並以十年來的觀察為基礎來撰寫。書寫的重點雖然聚焦在安聖惠這十多年來的創作歷程。但是書寫中，參照安聖惠與其部落的遷移歷史，以及她參與的藝術社群相關文獻，特別是她參與的金樽海灘駐地創作與其藝術社群。本研究也試著以法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）的「地下塊莖（rhizome）」理論作為參照。德勒茲以地下塊莖的隱喻，其中一種說法是「消解意指作用的斷裂」（a-signifying rupture）：「地下塊莖可以在任何一部份被瓦解、中斷，但它將會沿著任何原來的線再聯結，或是從新的線開始。」³ 1980年時，德勒茲與精神分裂分析專家瓜塔里（Felix Guattari）出版《千高原》（*A Thousand Plateaus*）一書，開宗明義就提出地下塊莖的概念。從1990年代以後，學界對於德勒茲的哲學研究，方興未艾，特別是對於當代藝術研究，提供了重要的啟發。就本

3 德勒茲，〈千高原〉（尚無繁體中文翻譯出版，本文為暫譯）。Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 9.

論文而言，德勒茲是法國後結構主義中一位重要的代表思想家；其次，德勒茲地下塊莖理論，得自大洋洲原住民文化的靈感啟發。而臺灣原住民文化與大洋洲原住民文化共通的南島語系，就語言的角度而言，如地下塊莖，有許多聯結。⁴ 也就是說，地下塊莖的聯結想法，突破許多線性單向思維模式的限制。因此，本研究試圖通過藝術家的生活、生存與生命來理解時，正可對照德勒茲地下塊莖理論。近一步而言，德勒茲與瓜塔里透過地下塊莖的思維，批判國家體制的階層化與國家鞏固領土的方式，質疑其墨守成規；而有關國家體制階層化，在藝術領域，則是讓人思考體制與新興藝術社群的問題。因此，德勒茲面對體制階層化與國家鞏固領土，採取攪擾與補充的方式是一游牧。⁵ 他對游牧者的思維，給予肯定。在游牧之時，下一個目標無法明確，以至於做出隨機選取，因而鬆動制式規則的思維。此一想法，正如德勒茲所指出的，地下塊莖理論中的「消解意指作用的斷裂」。地下塊莖與其運用，遂成為人文藝術工作者突破體制的一種可能的路徑。因此，本研究企圖藉由德勒茲的地下塊莖理論，來討論安聖惠的藝術作品與其新興藝術社群，並聯結游牧的思維，提供藝術更大的自由思考空間。

二、魯凱頭目家族

安聖惠1968年出生於屏東舊好茶的魯凱族頭目家族。母親是部落的頭目，所以她繼承貴族的血統。她公主的族名是峨冷·魯魯安（Eleng Luluan）。她曾寫道：「我想在我的骨子裡，一直抗拒著血液裡背負的莫大的使命與責任，身為一個魯凱族人，一個階級制度嚴謹的族群，『Eleng』（峨冷）這個名字代表的是一個貴族階級的身分，是多麼崇高的身分，卻是多麼的想要令人逃離。」⁶ 她表示她若不是因為性格叛逆，以至於跟魯凱頭目家族傳統顯得格格不入，頭目的重擔可能落在她身上；但也由於她的叛逆性格與生活豐富的鍛鍊，使得她的後來的藝術表達獨特的個性。她一方面，由於性格叛逆，企圖放下傳統包袱與重擔，尋找率真的自我與創造性的可能；另一方面，安聖惠卻是從事當代藝術創作中，最具有族群關懷意識的其中一位藝術家。也許是魯凱頭目家族的傳統教養之影響，當她面對原住民在當代社會變遷的衝擊時，使她對於族群的文化憂心忡忡，讓兩股力量交織，合而為一。

4 同上註，21-22。地下塊莖與各個「高原（plateau）」的多樣性想法相關聯。「高原」最原初的思想來自於巴特森（Gregory Bateson）所研究的峇里島文化，有別於西方主流思潮的藝術，卻是十分獨特的文化。德勒茲認為這可以代表一個高原與另一個高原之間的關係的連結。德勒茲的地下塊莖與大洋洲的南島文化聯結，最初就來自於巴特森所研究的峇里島文化。

5 同上註，380。

6 Eleng Luluan（安聖惠），《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》（屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2012），頁12。筆者對於峨冷身分認同的矛盾糾葛，於《太平洋藝術學報》（*Pacific Arts Journal*）2014年的第2期，有作相關的討論。

專題：台北雙年展

魯凱族文化的其中一個特色是，整個部落的女性都因為文化影響而擅長編織，所以連做為頭目的母親也不例外。安聖惠身為公主，也是耳濡目染的學會編織。從小學以前，在教會幼稚園的遊戲，就是模仿大人編織。她說「從幼稚園的年紀，開始玩辦家家酒，就是到別人家整理房子與模仿成年人編織。」⁷ 她會專注於學習編織，其中有一個重要的原因，就是部落沒有自來水，也沒有電力。所以，她的童年，在10歲以前是在沒有電視與電器用品的現代文明的環境長大，當然那時也沒有今日的電腦科技，於是也就沒有太多外來的事物介入。也就是說，生活非常質樸單純，沒有文明的便利，當然也就沒有文明的汙染。舊好茶是魯凱族世代代長久居住的地方。雖然沒有自來水，卻是汲飲山泉，天地靜好。所以，族人的女性作編織，而男性就到山林理打獵。她回憶老家是黑色石板岩砌的房子，冬暖夏涼。座落在群山環繞的靜謐高臺。部落因而有些人瑞，過了百歲，還能夠一起曬曬太陽與繼續織布。安聖惠小時候除了編織，她還到山上牧羊。在森林裏捉迷藏，幾乎就是她整個世界。在森林裡嬉戲的記憶，成了她後來源源不絕的創作靈感。她後來使用漂流木的藝術創作，總是想起兒時無邊廣袤的森林，回到眼前。安聖惠回憶道，「舊好茶簡直像是個世外桃源」。⁸

但是，由於生態環境的改變，舊好茶一碰到颱風，對外聯繫的道路就被土石流掩埋，因而中斷，居住環境的安全也發生危機，舊好茶終究成為消逝的烏托邦。土地的問題或是傳統領域的保存，一直成為原住民族面臨最大的其中一個困境。所以安聖惠大約10歲時，部落開始遷村。這一次遷村，是部落的大事，因為衝擊整個部落的文化生活，例如種植芋麻的環境改變，芋麻的品質會影響織布；或是打獵的獵場，也因為遷移而改變。遷村也不只是生活的，而是族群歷史與文化的大事，所有的基礎都要從頭再來。對於安聖惠來說，她的童年也就在那次大遷移中結束，那意味著純真年代的消失。族人從舊好茶，搬到新好茶。但是搬到新好茶後，又遇到颱風，土石流更加嚴重肆虐。安聖惠的家人後來搬到霧台，但是遇到颱風，不得已又搬到國軍部隊的營區。然而，安聖惠對於舊好茶的記憶並沒有因而變得模糊，反倒是更為強烈地對家鄉的渴求。她有一位從舊好茶離開的長輩，是後來又單獨返回舊好茶寫作的奧威尼·卡露斯（Auvini Kadresengan）。他創作《神秘的消失》的詩與散文，表示舊好茶的家像是「以心的柱子深深的插入地底下樹立起來」，即使是簡陋，卻是「靈魂永恆的歸宿」。⁹

7 許瀾月，《安聖惠採訪錄音》，2011.11。

8 同上註。

9 奧威尼·卡露斯（Auvini Kadresengan），《神秘的消失》（臺北：麥田出版社，2006），頁6。

就在家的搬遷之間，安聖惠考上國立內埔高工家政科。然而，學校老師在台上上課，她在台下卻是另一個豐富世界。她在學校的課桌椅抽屜中，永遠都有她撿拾的無用之用的物品，雖然那時候還不懂得現成物，可以拿來做作品，但她手邊也總是勾毛線勾不停，因為編織是從童稚階段就學會的技藝，編織的素材也非常多樣性，從椰子纖維到女性的頭髮。高職畢業後，為了想看看外面的世界，就來到臺北。她先在花店工作，平時除了安排整理花卉與設計花籃，也騎著機車到處找住址、送花籃。每天忙的跟陀螺一樣，辛苦的流汗維持生計。後來才有機會到劇場，作舞臺設計與裝置。舞臺設計是讓她相當興奮的工作。然後，就在幾年間，她經歷了婚姻階段——22歲結婚，28歲離婚。當她帶著離婚的傷痛回到屏東舊好茶家鄉，看到自己的老家已成為破壁殘垣，長出雜草以及四周倒塌的斷木橫陳，眼看著過去美好家園變成這幅景像，睹物思情，讓她幾乎肝腸寸斷。¹⁰

安聖惠在臺北闖蕩多年之後，最終回到了屏東。返鄉之路雖然困難，她一路跌跌撞撞走來，還好在距離霧台家人不遠的三地門開了一家咖啡簡餐店，名叫「秘密花園」。由於她擅長營造咖啡店的氣氛，擺設二手的家俱，朋友們把那裡當成自己的家，同時這個地方也吸引了許多藝文界與社會運動人士的聚集。自1980年代以來，便不斷有關原住民權益的相關運動，包括開始圍繞在原住民傳統領域的土地議題，接下來是原住民正名運動，以及人權運動——像雛妓問題與湯英伸的死刑問題。到了1990年代，形成一股原住民自我認同與返回部落的風潮，深深地影響安聖惠與身邊的朋友。魯魯安在三地門這一段時間，參與了「還我土地運動」的原住民權益的行動，由原民社運人士所宣揚公共思想，喚起了安聖惠的社會關懷熱情。

三、金樽海灘駐地創作與「意識部落」

2002年在臺東金樽海灘的駐地創作經驗，是安聖惠開始使用漂流木來創作的契機。當時是她與一群藝術與音樂以及戲劇的創作者到臺東的金樽海灘，踏著祖先的足跡，實驗性地體驗了將近三個月的原初簡單生活，成員們可自由離開或加入。在生活經濟上，由朋友們樂捐，供應米糧。他們為自己在樹上築構樹屋，築屋的材料全部是就地取材天然的素材。睡在樹屋上是為了防止濕氣與毒蛇入侵。沒有電力，也沒有自來水的狀況下，他們就利用石壁流下來的山泉水過濾後直接飲用。在藝術創作上，他們將其中

10 許瀨月，《安聖惠採訪錄音》。同註7。

專題：台北雙年展

的成員，音樂人達卡鬧·卡地瓦蘭·魯魯安 (Dakanow Kativalan Luluan) 的婚禮，當成一項戲劇實驗的重點。達卡鬧是舊好茶魯魯安家族，是安聖惠的堂哥。他自臺灣大學社會系畢業後，曾經到中央研究院協助有關原住民遷移的社會調查研究三年。參與金樽海灘這一群成員慶祝達卡鬧的婚禮，是為了突顯藝術的山盟海誓，其中的「山盟」指的是事先在舊好茶山上，斷絕了五十年未曾舉行的傳統婚禮；而「海誓」，指的是在海灘透過群體的歌詠、舞蹈與遊戲，重新思考原住民婚禮的社會文化過程。其實安聖惠與達卡鬧，以及其他朋友在海灘上創造了一種氛圍：一方面他們的實驗是一種脫離社會科層制式生活，透過沉思冥想，學習祖先生活的態度——藝術家們雖然都是要讓自己鬆脫觀念的疆界，追求野性的思維，可是並不是要讓自己生活在原始社會；另一方面，達卡鬧表示他們除了輕鬆談笑，始終關心的話題是原住民的未來。¹¹ 他們圍繞在長期關懷的「土地、正名與人權」議題上，然後也延伸到環境保護，例如他們其中的成員有以蘭嶼儲存核廢料的環境議題進行創作。也就是說，從自然的經驗論入手，然後進入社會意識，是金樽海灘駐地經驗的一個重要的過程。唯有如此，金樽這一群朋友才能透過沉思冥想地學習祖先的路徑，進一步脫離社會的科層制度生活。哲學家德勒茲所提出來的地下塊莖概念，¹² 在思考路徑上，與金樽海灘的聚集聯結，有許多相互呼應之處。所謂地下塊莖，就是相對於樹狀系譜的線性邏輯，透過植物作為類比的地下塊莖，例如薑或馬鈴薯等這類植物。地下塊莖顧名思義是強調，由塊莖與塊莖間，不斷產生連結與無限制的生長。因而地下塊莖在強調其多樣性與不斷流動，地下塊莖於是成為一種解脫疆界／重納疆界 (deterritorialisation/reterritorialisation) 的過程。這種解脫與重納疆界的說法，可回到德勒茲對國家體制階層化與國家鞏固領土的批判。

地下塊莖也並不是一種固定的結構，而是像一個「工具箱」，需要應付甚麼樣的問題，就拿出甚麼適當的解決工具來用。¹³ 德勒茲在《千高原》書裡，提出了「游牧學」的思想，他以「地下塊莖」的比喻，做為「游牧學」的基本概念。德勒茲與瓜塔里以神話、史詩、戲劇與遊戲為命題，提出了這些不同屬性的主題在「平滑空間」與「條紋空間」的差異。他們認為二十世紀許多文學家與藝術家、甚至科學家，為了打破「條紋空間」的國家階層制度思想與其鞏固領土的方式，而提出了「平滑空間」的游牧思想。「平滑空間」看來似乎是在對比的關係中具現，就像是西洋棋的階層關係對比圍棋的

11 許瀨月，《達卡鬧·卡地瓦蘭·魯魯安採訪》。2013.07。

12 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 25。

13 在英文版的《千高原》中，馬舒米 (Brian Massumi) 的譯序裡，特別指出工具箱的說法。這一點德勒茲曾受到美國哲學家懷海德 (Alfred N. Whitehead) 的影響。德勒茲受經驗主義的影響，最主要來自哲學家休謨 (David Hume)。

平等關係。完全不同於西洋棋採國王與皇后以及士兵等階層制度思考的固定走法與方向，圍棋是以黑棋與白棋的無名關係，占領空間與分配移動來表達自由度，近似逆向思考的離經叛道。正因為如此，德勒茲以圍棋比喻這種平滑空間思想，拿來對抗資本主義的貪婪地大量積累資本與不斷擴張的內在趨力，成了一帖清涼解藥。這些逆向思考的離經叛道的思想，也是用來對抗傳統的國家機器的方式。德勒茲強調於正典的國家機器，其外部是一種戰爭機器，而這種戰爭機器也會不斷的被國家機器吸收，加以挪用。但是戰爭機器的重要性是它發展出各式各樣的「逃逸路線」(line of flight)，地下塊莖就是具體化所謂的逃逸路線。如果說資本主義的社會制度代表國家機器，那麼經歷一連串社會運動，促進原住民權益的團體則是一部戰爭機器；而金樽海灘的駐地創作代表地下塊莖，也就是所謂其中一種逃逸路線。

對照於金樽的其他成員，安聖惠與漂流木的偶遇，開創了另一種的逃逸路線。安聖惠曾寫道：

2002那一年，因緣際會參與了臺東金樽「意識部落」的駐地生活創作經驗，因而，結識了很多在藝術表現上各個不同領域的創作者，在那裏共同生活將近三個月的時間，不知如何訴說那段快樂的日子，每個人都赤裸的自己現給那片海洋與土地，相處的時間雖然只有短短的時光，卻培養了濃郁的革命情感，而漂流木的相遇，便是在那裏發生。¹⁴

這是一段非常戲劇性地觸發安聖惠內在生命的日子。她澎湃的內在情感，碰到漂流木，成了她所有感情與感性投注的對象，也表達種出一悸動的心靈。她接著寫道：

金樽海灘片地的漂流木，很像小時候夢境裡那片森林的屍骸，在金樽海灘駐地創作的那段時間，終日與漂流木對話，在它質地裡所散放的訊息，帶給我的衝擊與震撼，幾乎讓我為它瘋狂，日夜以它為枕，追尋那神祕的聲音，而開始瘋狂的創作。¹⁵

當安聖惠看到金樽的漂流木，像是看見舊好茶山上的「森林屍骸」。她「終日與漂

14 Eleng Luluan（安聖惠），《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》，頁12。

15 同上註。筆者對於嚴冷這段文字敘述，於《太平洋藝術學報》(Pacific Arts Journal) 2014年的第2期，有作相關的討論。

專題：台北雙年展

流木對話」，掙脫理性的制約，幾乎使她為之瘋狂。而透過金樽海灘的自然景觀，她釋放內在的能量，那是一種個人的奇妙經驗。「日夜以它為枕，追尋那神祕的聲音」，這是一種每天聽海浪，心神領會的自然變化，一種精神上的超驗（transcendental），所帶來的創造力。在游牧思想中，德勒茲與瓜塔里同時以小說、戲劇與藝術，強調其中有關精神分裂的藝術再現。但他們並非強調精神分裂的病徵，而是就其創造力，提出肯定。如同安聖惠與漂流木相遇後，開始瘋狂地創作，產生一股創造的爆發力。

德勒茲區分游牧與遷移的關係，指出遷移是從一點到另一點的限定位置；但游牧則是不斷移動，以創造軌跡，而遷移與游牧二者會成為聚集體。所以，安聖惠決定再去流浪，這一個行動應當說是一種游牧，不再是像以往部落的被迫遷移，因為游牧是一種創造性。安聖惠從金樽海灘回到都市文明之後，她開始厭倦長期經營咖啡廳與供應簡餐的生活，因為經營店面使她沒有自由，也沒有自我。所以她決定離開自己的店，暫時離開人際關係。在經歷這段金樽的經驗之後，她徹底的變成一名都市文明邊緣的游牧者。¹⁶ 有一、兩年的時間，她選擇在城市邊緣、山林與海邊流浪，住在一輛向朋友買來的，原來是用來賣麵包的二手箱型車。她住在麵包車最大的意義是，每一天麵包車「走到哪裡，算到哪裡」。這不只是一種隨遇而安，而是逃離社會科層制度的制式規則。回溯藝術史上十九世紀中葉時，現代主義詩人波特萊爾（Charles Baudelaire）認為現代主義的精神是在城市漫遊者的實踐中具體化，因為城市漫遊者見證了時代生活的改變，現代藝術也就產生與之對應的變化。而在當代，安聖惠卻是更基進地讓自己成為游牧者；雖然當她讓自己在城市邊緣游移，某種程度也象徵了某種原住民的狀態，例如面臨生存被邊緣化、生活充滿挑戰與生命的不確定狀態，但她的游牧卻是企圖脫離疆界的思維。

安聖惠住在麵包車很自由，但仍有種種的不便利，例如她必須借朋友家或是在漫無人煙的地方洗浴。當然她決定不開店了，就必須開始靠打零工來維持經濟。雖然如此，邊緣的思維卻使她的創作思考變得越來越自由。她這時候完全脫離都會生活的習性，「這樣才開始有呼吸的感覺」她說。¹⁷ 她的流浪基本上是回歸到一種野蠻心靈。選擇做一名游牧者，是她走向藝術的逃逸路線的一種方式。也就是說，這種冒險，是含有未來性的一種地下塊莖的概念，解脫疆界與重納疆界。這種未來性的解脫疆界使她

16 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *What is Philosophy?* translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 109

17 許瀨月，〈安聖惠採訪紀錄〉。2012.06。

面對舊好茶的烏托邦，有了一種新的可能，例如當她在學校就學期間，保有一個漢名叫作安聖惠，相對於峨冷的這個魯凱族公主的名字來說，安聖惠是陌生的。這種陌生是一種內在的陌生性，也就是由內在無意識，不斷產生的陌生性，所以她對於安聖惠這個漢名，總是有一種認同的焦慮。雖然她再也回不去舊好茶的時光，但是現在她經歷了金樽海灘與游牧的經驗，不論是名字叫做安聖惠或是公主峨冷，都不再執著對立，而是一種游牧的易位狀態。¹⁸ 因為變成游牧者，讓她消除了對立性，同時也解脫了做為公主峨冷的重負，成了一種解脫疆界，一種身分的游牧。

然而解脫疆界過程，都必須同時面對重納疆界。金樽海灘的駐地創作解脫疆界後，「意識部落」是她重納疆界的過程。「意識部落」基本上幾乎是同一群部落的音樂、戲劇與視覺藝術工作者，所凝聚起來的力量。「意識部落」的由來，是原先金樽海灘其中一位成員，藝術家魯碧·司瓦那所提議的名稱，¹⁹ 她的意思是有部落意識的一群人，因為志趣相投又是大多是原住民，互相吸引到了臺東都蘭一帶創作。但是口耳相傳之後，以訛傳訛，成了「意識部落」。後來大家覺得這樣的名稱也不錯，所以就將錯就錯的稱呼起來了。這樣有隨機與偶然的意味，呼應了意識部落的精神最可貴之處，因為他們不是出於原住民血緣而成立部落，反倒是因為共同的意識與藝術熱情，所以聚在一起。意識部落這個藝術團體的成員大部分與金樽海灘的成員相仿。而相較於其他當代藝術的團體最大不同之處是，它的成員出出入入，也沒有限制，甚至有一種臺灣藝術版圖的邊緣性格。雖然有少數的成員並非原住民，但卻是認同邊緣性自由度的漢人。這個團體由於是自發性組成的，所以也就沒有正式的領導人。意識部落的精神像是地下塊莖，離開金樽海灘，許多的藝術家們之後會聚集在臺東都蘭。其中有幾位自1990年代以來開始享有盛名、也是原民當代藝術先驅者，像拉黑子·達立夫²⁰與薩古流·巴瓦瓦隆等，都在臺東都蘭常期停留，啟發年輕藝術家，但他們也不是意識部落領導人。而安聖惠雖然從他們身上看到藝術創作的典範，但是她與這幾位先驅者，有卻維持著若即若離的關係。雖然他們以提攜後進、提拔新秀的態度來對待安聖惠，但安聖惠多半的時候是選擇孤獨的創作路徑。

18 許瀾月，〈峨冷·魯魯安藝術中的游牧主體〉，《藝術認證》，第41期（2011年12月號），頁85-86。

19 許瀾月，〈魯碧·司瓦那採訪紀錄〉，2005.08。

20 筆者自2005年開始長期採訪花蓮大港口的拉黑子·達立夫。從拉黑子的口述中，也了解金樽海灘與意識部落不同的面貌。

四、游牧的美學想像

安聖惠經歷了游牧者的生活後，選擇長期在臺東都蘭一帶創作。她住在租賃來的土牆構造與鐵皮屋頂的工作室，但是只要是碰到傾盆大雨，鐵皮屋便要水患漫漫，她必須趕快搬動衣物與作品——所幸近年臺東都蘭的雨季並不太久。只能說，她一方面捨棄了都市文明的資本主義競爭方式，另一方面她是追求祖先傳統的簡單生活哲學。加上她從小迫不得已的不斷遷徙，四處為家。因為如此，安聖惠這十多年的藝術創作，特別是漂流木創作，會讓她感到與土地特別接近，因為自從離開舊好茶之後，就是「心」在流浪的狀態。

每到深夜，她靠著閱讀使自己的心思沉澱下來，巴舍拉（Gaston Bachelard）是她最喜愛的作者之一。如果說直觀經驗是一種最接近原生的特質也不為過，安聖惠後來透過巴舍拉美學，也得到類似印證。回憶兒時的記憶，常常到舊好茶的森林裡捉迷藏，森林沒有路標，卻不會在森林裡迷路。森林裡捉迷藏的辨識經驗，於是開啟她後來的創作，產生一種圖像記憶的認知方式。由於小時後在森林捉迷藏的經驗，她從來不是依據笛卡爾的科學座標思考，反倒是直觀的經驗，並且以圖像的方式來傳達認知、記憶與想像。若從德勒茲談論藝術的觀點來看，這種強調直觀經驗，透過圖像的認知、記憶與想像，便構成一種藝術創造的認識論（知識論）²¹。

安聖惠從小在森林的直覺表現，與游牧思維有內在深刻的聯結。林育世也對於安聖惠使用素材樸素，以及她的直觀如何反應生命質地，提出一些看法。他寫道：

透過安聖惠的作品，我們看到作者本身以她的眼睛觀察各種與生命體驗相呼應的真實世界的質地……更簡單的說，藝術家面對的應該是內在的生命，而非外在的藝術技法。沒有感受的能力，臨摹的行為就無生命可言；能感受生命，用身體說出生命，才是藝術家的天職。在安聖惠身上，這個藝術家的角色之所以特殊，在於她

21 德勒茲，《千高原》，238頁。另獨立策展人兼評論家林育世對於安聖惠閱讀與巴舍拉的《空間詩學》有著敏銳的觀察與詳細的分析。他寫道：「有趣的是，賡冷·魯魯安在近十年來的作品中所書寫的意象，與加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）在討論生命與空間的私密經驗的著作《空間詩學》中進行闡述的各種原型意象，如家屋、介殼、窩巢、浩瀚感、巨大感、圓整感等，有許多共通性，例如《心靈懸掛的地方》裡的家屋，《裸露的靈魂》、《被遺忘的時間》、《生命記憶的碎形圖—靜靜等待》等作品中，描繪生命的軌跡的大圓與代表生命勞動事功的小圓（大圓與小圓都可視為生命在時間裡畫下的軌跡），還有《生生不息 聲聲》等作品中出現的螺旋（賡冷作品中的螺旋，一方面可是為了尋找中心而向內運動的『圓』，另一方面也可以代表如貝殼般提供私密感的安全空間）以及《穿越》與《瞬間與永恆》中的巨大感等。參見〈從身分到身體：臺灣原住民當代藝術中集體書寫與個人書寫的交滲與邊界〉，「再現原始——臺灣「原民／原始」藝術再現系統的探討」研討會論文集（臺北：國立臺灣師範大學，2013年5月12日），頁109。

以未受過任何學院訓練的直觀，親手創作一個不用假借線條的描寫，亦無須訴諸色彩渲染的真實世界。²²

當安聖惠不再受迫遷移，而是游牧時，她的藝術會是怎樣呢？也許可以這樣理解：她在追尋一種感覺的邏輯，是在文明與野蠻衝動的模糊分際。野蠻心靈的衝動在的社會科層邏輯下，看似挫敗的，但在現代社會，一種邊緣處境，往往是要在絕地求生。絕地求生存的情境不是在曠野，而是不臣服於水泥叢林的遊戲規則所經驗的艱困與挫敗感。她面對的是這樣的當代，沒有退縮，只有勇敢向前。可是，她也並不是用蠻力來取勝，相反的，她不斷的從祖先那裏尋找智慧。當然她並不是直接的，而是婉轉迂迴的，因為祖先的智慧裏，就保存了許多這種解脫疆界的游牧思想。

另一方面，安聖惠做為一名魯凱族貴族的女性，她繼承了豐富的魯凱編織傳統。而當代藝術要如何才能夠編織出創造性的語彙呢？她的編織成了創作的文脈，其過程與材料，都是出自傳統，例如麻繩，因此打破藝術與生活的藩籬。同時，當她使用這些材料，結合魯凱傳統編織與當代技法時，她不再固守傳統意義的符號，甚至反抗符號固定的意指作用。她的藝術傳達了解脫疆界與再疆界化的強韌的生命力，透過實驗各種媒材，結合豐富的人工染織，因此產生創作的多樣性，擴大了原住民當代藝術的向度。2011年她接受前高雄市立美術館（以下簡稱高美館）館長李俊賢邀請，舉辦第一次個展。李俊賢曾經針對她2011年第一次個展，提出這樣的看法：

峨冷創作的最大特色是——深層的材質對話，深刻的材質表達。她使用材質，一定會反覆研究、琢磨、經由視覺、觸覺對話，直到彼此幾乎成為「命運共同體」。好像經由綿密深入的對話，峨冷知道那些木頭、樹葉……在想甚麼、在講甚麼，而她願意用心聆聽，因為願意聆聽，那些材質就願意放心釋放內在能量，因而成就峨冷那般力量雄渾的巨大作品。²³

她的第一次個展，乃是累積十年來的能量，一次爆發出來。她以2007年所完成的作品〈生命記憶的碎形圖·靜靜等待〉【圖1】，作為展覽的標題。作品是由椰子纖維、布、麻繩與棉線所編織而成。許許多多的圓形與弧形的編織圖像，這些造型像是觀察自然，仰望下雨過後的彩虹，呼應一種非線性的時間感。對於安聖惠採取「碎形」的概

22 林育世，〈生命的質地——峨冷·魯魯安藝術中的抽象表現〉，《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》，頁162。

23 李俊賢，〈李俊賢序〉，《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》，頁8。

專題：台北雙年展

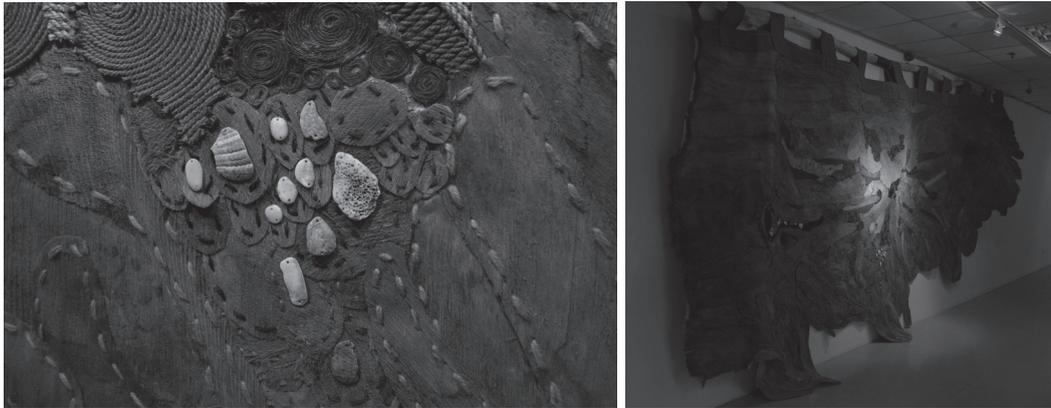


圖1 安聖惠·〈生命記憶的碎形圖·靜靜等待〉, 2007

念，評論人蔡惠婷提供了一種生物科學角度的詮釋。

碎形(fractal)概念是七十年代學者提出來的數學理論。看似不規則零碎的局部，其實是在一個規則的結構裡不斷重複。以蕨類為例，生物葉形渦旋紋的放大，局部即全形。大自然展現了她的神奇，看似不規則的局部，事實上是存在一個更大的秩序之中。類似渾沌原理的基本原理，一切可用數學函數公式來計算，生命的本質原來僅是純粹理性的神祕之力。²⁴

安聖惠表達的碎形圖，不只扣緊生命記憶，而且是類似生物形像的地下塊莖的隱喻。碎形圖的碎形方式，也就是一種德勒茲所表達的「消解意指作用的斷裂」。

她曾說過八八風災對於部落來說，是一場沒有預警的事件，突如其來的創傷，回應了碎形圖的表達方式。〈2009. 8.8〉【圖2】一作正是安聖惠為了悼念八八風災而作。這件作品是由椰子纖維、鐵絲與麻繩編之而成。令人好奇的是，紀念這一場巨大的洪水與土石流走山的災難，不是以洪水猛獸的面貌出現——也許是安聖惠不要族人繼續承擔太沉重的悲傷，所想出來的方式，它在形式上是抽象的，雖然以椰子纖維表達了破碎與飄零的痕跡，但是基本的精神卻仍有一種生命流動感。2009年8月8日的莫拉克颱風，土石流來襲，路段坍方，一幅幅鮮明的畫面，總是記憶猶新的出現在安聖惠的腦海中。族裏的老人準備乘著輕便的流籠下山，可是在那搖晃的流籠裡，先搶救的不是人或是甚麼金銀珠寶，而是一件件先人傳下來的心愛織物。那織物可能是好幾代人所留下

24 蔡惠婷，〈環繞部落的星圖：峨冷·魯魯安的〈生命記憶的碎形圖〉〉。同上，頁166。



圖2 安聖惠，〈2009. 8.8〉，2011



圖3 安聖惠，〈不要問（ ）從哪裡來〉，2011

來的新娘嫁衣，或母親親手織的布。這些織物就像一件件文本，有許多族人的生命故事的剪裁。

八八風災過後，霧台與新好茶的族人，面對山區的土石流造成滿目瘡痍。她批評道，風災後，大家還沒有回神過來，政府單位就忙著談遷村，令部落的老人覺得情何以堪。她的族人因而起來集體抗爭，要求政府讓他們住到臺糖公司擁有的「瑪家農場」。安聖惠對於這個過程，有深刻的體認。她體會到部落的人離開土地的困境。她說：

部落的人離開土地，人就變質，因為人與土地的情感，沒有依歸。族人先被安置在營區，但營區也不是久留之地，雖然後來許多族人被安排住到永久屋，但是面對整齊劃一的永久屋，不管年輕的世代或年老的世代，都與永久屋沒有情感的連結。部落的社群關係，也遭到強烈的衝擊。例如部落的年齡階層的制度瓦解，分工合作的關係消失。八八風災後，族人變得更沒有安全感。有什麼，就拿什麼，人心變得貪婪。「八八零工」的方案，反而讓族人不會自己去找工作，而變得依賴。²⁵

25 許瀨月，〈安聖惠採訪紀錄〉，2012.08。

專題：台北雙年展



圖4 安聖惠，〈小花蔓澤蘭〉，2012



圖5 安聖惠，〈旅行中的悲傷I〉，2010

所以她認為，重新回到土地，會讓人看到新的契機，也就是說「像是祖先與土地的關係」。八八風災過了很久以後，她曾經回到霧台。遠遠的在對面的山，有一對老夫婦已經回到霧台耕作一陣子，正在整地與生火，種植芋頭與小米之類的作物。那個景像令安聖惠感動。此外，她一直掛念想要安慰部落的老人。對於安慰部落的老人這件事，她耿耿於懷，因為在災難過後，留在部落的老人面對破碎家園，像是劫後餘生。

安聖惠把內心溫熱的感動與八八風災的傷痛，以編織化為一件又一件的關心環境保護的作品。〈不要問（ ）從哪裡來〉（2011）【圖3】是以曬乾的芒草花作為材料，花費大量時間，細細的縫與編的一件作品。這些芒草原來生長在溪流旁邊，一大片的白色芒草花飛舞著。溪邊的堤防旁邊卻因為開始種西瓜，所以芒草逐漸的消失。這種環境破壞，令她難過不已。安聖惠遂將它們割下，然後曬乾，於是帶有陽光的溫熱與芒草的香氣，就在她的手中成為一條大毯子、大棉被。她的心裏總是掛念著族人，總是想著讓她的作品能夠給族人帶來些許的安慰。許多人的童年的異想世界，就是在一條大棉被裏鑽來鑽去的，假想它是躲避敵人的安全基地，或是準備變出魔術新花招的寶庫。然而安聖惠利用芒草花來創作，感懷的並不是童年時光的美好而已，另一方面也

是反應環境快速的劇烈變遷所帶來的不安。因為人為的因素，破壞大自然環境，讓人感到挫敗，所以她編織出一片風景，這片風景代表一種非線性的時間感，層層疊疊的記憶。藝術家以藝術創作來改寫記憶，修補創傷。這也是連結差異，化解陌生感的方式。像這樣對於環境與土地關懷的作品，還有〈小花蔓澤蘭〉。

〈小花蔓澤蘭〉（2012）【圖4】作品乍看是一件華麗卻又充滿寓言的作品，事實上與原住民土地的故事緊密連結。蔓澤蘭的小花是一種外表美麗的白色花朵，安聖惠從小在山上常常看到它，可是在這美麗的外下，卻是一種詛咒，一旦蔓澤蘭開始生長，它就快速蔓延，旁邊其他的植物就都會死光。在森林裏，造物主給的許多事物是帶著美麗外衣，卻是充滿毀滅的矛盾性。安聖惠所使用的手法是在天花板掛一串串白色的小花，帶著細膩與迷人的風采。製作材料的靈感來自於種檳榔的農家，農人在種植檳榔的莖葉時，往往都會利用這種裡面包鋼絲的塑膠條將藤蔓固定住。作品取材與製作材料似乎通俗，但是作品的形式精準扣緊主題，對照生活狀態的意涵，讓觀者沉吟再三。從這樣的作品，可以看出來她創作並非僅僅靠想像，而是表達一種真實，對於安聖惠而言，〈小花蔓澤蘭〉是土地的養分所帶出來的真實。

圖6 安聖惠，〈旅行中的悲傷II〉，2010



圖7 安聖惠，〈深埋憑弔的吶喊〉，2011



專題：台北雙年展



圖8 安聖惠·〈謊言I&II〉·2011



圖9 安聖惠·〈搖籃〉·2012



圖10 安聖惠·〈遠行者的阿拜〉·2012

安聖惠的藝術中最重要的特色其中之一，就是致力於關懷族群的生存，而這些也都與土地議題有關。她創作一系列作品〈旅行中的悲傷I〉（2010）【圖5】、〈旅行中的悲傷II〉（2010）【圖6】、以及〈深埋憑弔的吶喊〉（2011）【圖7】，都是彎曲拗犴的漂流木打磨而成的。當她撿拾海邊的漂流木時，認為這些木頭經歷山上洪水的沖刷與在海邊漂移，就像紀錄了八八風災的族人命運。於是因為土地流失，不斷遷徙飄移的思維，不時的在她的漂流木作品中出現。當她開始以漂流木創作時，她也曾經從一位美國詩人的樹根之詩，獲得靈感，所以她總是撿拾彎曲結拗的樹根來創作。後來，她開始撿拾雜木，也就是說，在一般使用漂流木的人來說，基本上都會以名貴的木材做為材料，但是她卻選擇一般人認為無用的雜木樹枝。小時候常常跑到森林裡遊戲的記憶，讓她後來對於漂流木有深刻的感受力，所以，在她撿拾漂流木時，眼前的漂流木立刻浮現過往森林中活生生的樣貌，或者立即成為一件作品。這並非形象的聯想而已，而是代表時間的記憶，也就是說，她的作品已經不是受限於遷徙飄移的思維，而是精神主體的游牧。

〈謊言I&II〉（2011）【圖8】是一兩件與性別意識或自我心理探索有關的作品，對於她不斷易位的主體狀態有許多的著墨。安聖惠融合以前舞臺設計的專長，以及劇場的效果，用色彩亮麗的薄紗縫製了一件禮服，用來表達女性的角色。她結合毛線與紗網，以及椰子纖維，是不同於一般的舞臺視覺效果的材料；禮服的另一半是以不完整的上衣來表示。當燈光打在只有上半身的這件衣服上，浮現的影子是人的臉孔，有著長長的鼻子。她是不是以長長的鼻子來暗示謊言呢？若是這個長鼻子影子暗示謊言，那會是她的另一半的錯誤嗎？或者另一種可能，這個上半身的影子，根本是另一個自己？但是那會是甚麼樣的謊言呢？她曾經表示「因為經歷太多悲傷，所以有一些作品是用漂亮的顏色來取悅自己。」²⁶ 安聖惠對於取悅自己的女性自主主義意識，有著深刻幽默的表達，這也就是代表她進一步對於游牧的主體易位的一種詮釋。

另有一件作品稱為〈搖籃〉（2012）【圖9】，它的由來是因為當她常常午夜夢迴，有時闔眼卻不能成眠時，於是想出一個辦法，就是用漂流木為自己來做一個大大的搖椅床，當成小時候的搖籃。搖椅的造型舒緩，但椅背頂端上有一顆大的圓球造型，打破了實用的意義。只能假設當她躺在木頭搖椅床時，輕輕地搖著就像小時候回到母親的懷抱。這樣的作品是非常的淺顯易懂，可是從心理的角度而言，好像

專題：台北雙年展

就是找到一種替代。她睡在木頭搖椅床，替代去世的母親的安慰。但是母親此時給她是一種安慰，同時也是無法拿掉的一種族群的重擔。因為母親是頭目，所以安聖惠從小生長在部落裏，就成為眾所矚目的焦點，被教導公主應有的行為舉止，以及合宜的表現，例如在家操持家務，而不是流浪。然而，她終究是要離家，漂泊在外，為了尋找主體性，企圖在聯結差異中，統合想像的自我。透過撿拾漂流木的過程，反映她兒時在森林中與玩伴嬉戲的記憶，或者母親叫孩子回家的呼喚。於是記憶就不再沉默無語，並且而是都在此時此刻被喚醒。從沉默無語到喚醒的狀態是游牧的，也就是藝術表現一種易位主體的狀態。

2012年，在屏東三地門文化園區，安聖惠受邀舉辦第二次個展。其中〈遠行者的阿拜〉(2012)【圖10】是她追憶母親與部落生活的一件作品，強調分享的記憶與經驗。「阿拜」是她念念不忘的食物，也是她與母親的聯繫。當年她像許多人一樣，到臺北找尋發展機會時，母親也在她臨行前，準備好魯凱族的便當阿拜給她。阿拜是用可食用的葉子包裹小米，裡面包肉條肉，蒸熟過後，香氣四溢的原住民食物。遠行之人帶著阿拜，不只帶著食物，也是滿滿的母愛。帶著阿拜，也可以用來在路上與友人分享。阿拜總是聯繫著她與族人的情誼。她說，在傳統聚會時，阿拜就不只作成一個便當那麼大，而是幾公尺長的接力，或是無限延長，然後族人一起慶祝，一起分享。傳統上，短的阿拜為「靈魂的糧食」或「獵人生命的糧食」，長的阿拜為「孩子們的糧食」。²⁷所以，她將大大小小的漂流木頭中間鏤空，創造一種雙面彎曲與中間鏤空的積木的原型，以致於可以無限的堆疊與延伸。根據安聖惠的處理方式，這種無限延伸語彙的漂流木，以積木形式，就在海邊的沙灘上延展開來。在海灘上的這作品使安聖惠一直回想起金樽的藝術實驗，以及共同生活的分享經驗。另一方面，她就是以遊戲的性質，並用阿拜來取代，來反抗一般對於原住民圖騰的符號意指的理解。她所作出來的阿拜的聯結方式，就是具體化的地下塊莖形狀。在德勒茲的《千高原》裡，討論游牧思維時，指的是愛斯基摩人，中國元代成吉思汗帶領下的游牧民族，以及大洋洲文化。當安聖惠與意識部落的連結，重新創造地下塊莖的場域，不只是讓他們在臺東的海岸，亦可以邊緣發聲的游牧思維，具體化地下塊莖的圖譜。

遷移與游牧二者終究是聚集體，安聖惠的四處流浪與精神游牧，是兩股力量的合一。雖然再次回到舊好茶探望故居與祭拜祖先，一直是安聖惠的難題。她說她的好朋

27 奧威尼·卡露斯，《神秘的消失》，頁83。

友有很長一段時間，一直被安聖惠的祖先托夢，要她回到舊好茶去探望。朋友一直感到困惑，但是安聖惠一直很膽怯而裹足不前，膽怯的原因是因為無法面對——她無法面對的是失去的親人，失去家鄉的哀傷。直到2012年，安聖惠準備到德國去參觀五年一次的文件大展，她才鼓起勇氣回鄉。開著車一直走、一直走，走到被湍急的水阻隔之處，遙望舊好茶。她才下車，把她帶的小米酒與檳榔以及香菸奉上，先點香菸與把檳榔擺在大地之上，用手沾一點酒，口中呼喚著祖先，然後將小米酒灑在地上。她望著天與地，告訴祖先她重新回到舊好茶探望祖先。她說當她做完儀式，看到天上的雲像是一個又一個人的臉，她於是拿起很久很久不碰的相機，開始拍照。因為有很長一段時間，她懷疑自己的相機鏡頭是帶有優勢的掠奪，也就是像人誌學的攝影一般。但是透過面對自己的傷痛記憶，她開始能更自由看待自己的創作是一種精神游牧。

從安聖惠十多年來的藝術創作來看，她最先幾乎是一種從生活涵養來的自學模式，漸漸地進在藝術社群裡面成長。特別是她曾經受邀到高美館的「南島計畫」（南島計畫的地理是從臺灣、沿著菲律賓等島嶼，一直到南太平洋的大洋洲），透過美術館的國際駐村，以及國際上與南島原住民藝術家同儕之間的觀摩，不斷的琢磨與精進。近年來，她漸漸成為美術館與藝文空間邀請展覽與駐村的對象，並且在2012年受邀到法國在大洋洲的屬地新克里多尼亞（New Caledonia）的棲包屋文化中心駐村，2013年又受邀到法國香檳酒區的藝術中心——洛宏汀之家（Maison Laurentine）駐村，成為臺灣原住民最具有代表性的其中一位當代藝術家。更具體的說，安聖惠的作品語彙貼近當代生活經驗，不受限於原住民的傳統圖騰的視覺語彙與經驗，所以應當可以直接稱她為當代藝術家，而並非一定要冠上原住民三個字不可。特別是她對於土地議題的關懷，深化藝術創作為文化精神內涵，並且將族群文化脈絡的表徵，以及原住民傳統圖騰融合並用，反映於當代生活，這即是一種當代藝術思維的多元表現。

專題：台北雙年展

引用書目

中文

- Eleg Luluan (安聖惠)。《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》。屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2012。頁12-13。
- 李俊賢。〈李俊賢序〉。《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》。屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2012。頁8。
- 林育世。〈生命的質地——峨冷·魯魯安藝術中的抽象表現〉。《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》。屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2012。頁162-163。
- 。〈從身分到身體：臺灣原住民當代藝術中集體書寫與個人書寫的交滲與邊界〉，發表於「再現原始——臺灣「原民／原始」藝術再現系統的探討」研討會，國立臺灣師範大學主辦，2013/5/12。
- 許瀨月。《安聖惠採訪錄音》。2011.11。
- 許瀨月。《安聖惠採訪錄音》。2012.06。
- 許瀨月。《安聖惠採訪錄音》。2012.08。
- 許瀨月。《達卡鬧·卡地瓦蘭·魯魯安採訪》。2013.07。
- 許瀨月。《魯碧·司瓦那採訪紀錄》。2004.08。
- 許瀨月。〈峨冷·魯魯安藝術中的游移主體〉。《藝術認證》，第41期，頁84-87。
- 奧威尼·卡露斯 (Auvini Kadresengan)。《神秘的消失》。臺北：麥田出版社，2006。
- 蔡惠婷。〈環繞部落的星圖：峨冷·魯魯安的〈生命記憶的碎形圖〉〉。《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》。屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2012。頁166-167。

外文

- Bogue, Ronald. *Deleuze and Guattari*. New York: Routledge, 1989.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- . *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson, and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.