

製造南方：

「南方」作為台灣當代策展之方法*

Making South:

The “South” as a Method in Taiwan Contemporary Curating

呂佩怡
LU Pei-Yi

國立臺北教育大學當代藝術評論與策展研究全英文碩士學位學程副教授
Associate Professor, MA in Critical and Curatorial Studies of
Contemporary Art, National Taipei University of Education

* 本文部分內容曾以〈製作南方：「南方」作為台灣當代策展之方法〉為標題，發表於「當代策展的亞洲語境及其超越 - 當代策展的新挑戰國際論壇」，2019.10.11-13，臺北市立美術館。考量 making 的意義，可以有「製造」、「製作」，本文選用「製造」一詞除了原有的「製作」意義之外，用以凸顯「創造」、「打造」的意涵。

感謝國家文藝基金會 2020 年度「現象書寫 - 視覺藝評」專案補助支持，筆者以「南方潛能：以「駐／住部落」作為理解原住民當代藝術之路徑」計畫，進行為期一年的觀察，得以了解本文「南方以南」展覽之中所談的「原民」、「部落」、「南島」等概念與真實境況。

| 摘要 |

本文分析三個與「南方」相關之策展實踐：「南國·國南—台越藝術家交流計畫」（鮑空間與 Zero Station，2012 — 2013）、「南方：問與聽的藝術」（高雄市立美術館，2017）、「南方以南：南迴藝術計畫」（南迴四個鄉鎮多處空間與活動，2018）等，探討台灣作為一個多重殖民歷史的國家，置身於強權環繞的地緣競爭，「製造南方」作為策展方法的驅動力為何？是自我認同之探索，抑或符合政治正確？「南方」概念如何影響當代策展？「南方策展」實踐可能成為翻轉的利器，去動搖傳統慣習呈現邊緣地區藝術的方式，還是僅僅強化全球化藝術世界的現有階級？本文認為曖昧多義的「南方」在當代展覽之中持續現身，這些展覽也不斷拓展「南方」之於台灣的多面向意義：從地理區位到台灣內部的南北不均，到全球南方相關的現代性與生態議題，再到東南亞與南島語系等。

關鍵詞 | 製造南方、台灣當代藝術、策展研究、想像地理

| Abstract |

This paper critically examines three exhibitions relating to the idea of “South”. In particular, it will analyze a number of case studies, such as South Country, South of Country – Vietnamese & Taiwanese Artists Exchange Project (Howl Space, Tainan, 2012-2013), The South: An Art of Asking and Listening (Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2017), The Hidden South (presented in multiple spaces across four towns in the south-link areas, 2018) and so on in order to probe the questions of curating in Taiwan in the context of its multi-layer colonized history, and as a country marked by geopolitical rivalry. What is driving force behind “making south” as a curatorial method? Is it an attempt to explore Taiwan’s identity or an expression of political correctness? How does the ambiguity of the idea of the “South” impact on contemporary curating? Could the practice of “Curating the South” become a strategy to unsettle conventional ways of presenting art from the margins, or does it simply reinforce the existing hierarchies of the globalized art world? This paper argues that the ambiguity of the idea of the “South” has frequently emerged in various exhibitions. In the context of Taiwan, a number of exhibitions have expanded the multi-faceted meaning of the “South,” marking its geo-cultural and geo-political location as well as defining its uneven internal development between the North and South and its modernity and ecological future as part of the Global South and as aligned with Southeast Asia and Austronesia.

Keywords | Making South, Taiwan Contemporary Art, Curatorial Studies, Imaged Geography

前言：南方熱

2016 年之後台灣掀起一股持續進行的「南方熱」¹ 當代藝術展覽。例如，2017 年起高雄市立美術館（文後簡稱高美館）在既有的南島當代藝術之上，提出「大南方」（South+）多元史觀計畫，邀請策展人徐文瑞策展「南方：問與聽的藝術」。2018 年的「南方以南：南迴藝術計畫」強調南迴的地理位置，提出「島嶼之南，猶有另一南方」。2019 年底高美館「South Plus: 大南方多元史觀特藏室」之首部曲「南方作為相遇之所」。2020 年中臺北市立美術館的「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」。除此之外，有許多展演雖然在標題上沒有「南方」字眼，但在展覽意圖、內容或精神上與「南方」相關，正在當代藝術、設計²、建築、節慶、研討會與出版³ 等範疇出現。

不同於 1990 年代或千禧年之後高舉「看見南方」，或積極呈現「南方觀點」，近期這股威力強大的「南方熱」展覽，其內容與論述指向更為多元異質的方向。這股「南方熱」一方面提醒我們重新思考「南方」之於台灣的當下重要性，另一方面這樣的新趨勢成為本文的問題意識：這一時期的「南方」意味著甚麼？以展演「製造南方」的驅動力為何？是自我認同之探索，抑或符合政治正確？「南方」作為策展實踐方法可否翻轉既有位階，動搖慣習呈現邊緣地區藝術的方式，還是再度強化全球化藝術世界的現有階級？

為回應以上提問，本文以展覽個案作為研究方法，觀察與分析三個與「南方」相關的展覽，第一個案例「南國·國南—台越藝術家交流計畫」是發生於 2012 至 2013 年的小型藝術家駐村交流，此一案例用以對照 2016 年新南向

¹ 藝評人沈柏逸在 2018 年發表於《報導者》的文章〈在內在體驗的南方：「南方以南」南迴藝術計畫〉形容「近年台灣藝術所掀起的一陣『南方熱』」。

² 2019 年台灣設計展在屏東，以「超級南：超級南方·非常台灣」為主題，將諧音的「南」與「難」連結，指出屏東位於台灣的邊緣，對比於台灣之於世界的邊緣位置。

³ 2019 年辛友仁、蔣伯欣企劃《藝術觀點 ACT》第 77 期「South+：全球南方的歷史共振」。研討會，包括「亞洲之南：美學、理論、檔案」（國立台南藝術大學台灣藝術檔案中心，2018）。「2019 亞洲藝術學術論壇：『南方』作為轉向：近代東亞概念下的「南方」再定位」（國立台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班，2019）

政策之後出現的展覽南方熱。第二個案例為 2017 年高美館所主辦的「南方：問與聽的藝術」。第三個案例為 2018 年的南迴公路的公共藝術案「南方以南：南迴藝術計畫」。這三個展演既在標題直接表明「南方」，於相異的藝術場域：替代空間、美術館、公共空間展出，並運用「南方」的不同意含作為策展實踐之方法，可作為指認「南方熱」現象與其背後隱含的社會文化結構。

本文首先視展覽為一多層次多面向的複合體 (Exhibitionary Complex)，展現與體現知識／權力之複雜關係，也作為文化詮釋的主體。其次，本文從「想像地理」 (imagined geography) 視角來檢視展覽。「想像地理」來自於學者鄧津華的專書《台灣的想像地理：中國殖民旅遊書寫與圖像》，他借用薩依德 (Edward Said) 「想像性地理」 (imaginary geography) 的觀念，以及安德森 (Benedict Anderson) 「想像的共同體」 (imagined communities) 的概念，提出「想像地理」 (imagined geography)。「想像性地理」是指「論述」在生產地理知識上扮演的角色，文學、地圖、繪畫、攝影等的各種再現是協同合作的產物。安德森的「想像的共同體」則將民族定義為一想像的政治共同體，此一共同體是透過「印刷資本主義」促成。鄧津華則結合兩者，用以描述一個帝國實體 (geo-body) 透過旅遊書寫與圖像被製造出來的過程。「想像地理」一方面將他者異色化 (exoticize)，同時又企圖把他者性 (otherness) 轉化為熟悉感與自家性 (we-ness)。本文挪用「想像地理」之概念，將展覽複合體視為當代的「想像地理」製造過程中重要一環。同時，符合標題「製造南方」指向「製作」以及「創造」、「打造」之意義。

本文章節安排如下：第一章，梳理「南方」之於台灣脈絡與指涉之轉變，呈現「南方」歧異曖昧之特質在不同的歷史階段扮演的角色。第二章，分析啟

動於 2012 年，以小型藝術家交流合作為主軸的「南國·國南—台越藝術家交流計畫」，用以作為後續兩個展覽之對照。第三章，關照以全球南方視野出發，2017 年高雄市立美術館所舉辦的「南方：問與聽的藝術」。第四章，探討 2018 年以公共藝術資金為主的「南方以南：南迴藝術計畫」，以上三個展覽皆從策展理念、實踐方法、所在場域之關係進行分析。第五章，比較以上三個展覽個案，試圖指認「南方」之於展覽的多層次意義。總結本文，筆者認為一方面運用「南方」歧異曖昧之特質，製作展覽，另一方面透過展覽拓延「南方」想像：從地理區位到台灣內部的南北不均，到全球南方相關的地緣政治、現代性批判、作為犧牲體系的生態議題等，再到東南亞區域與南太平洋的南島語系。換句話說，透過以上的雙重路徑，將策展視為一個當代塑造想像地理的重要方法，展覽成為「製造南方」的協力者。

一、南方、全球南方

中文「南」字原意為方位詞，早晨面對太陽，右手的一邊，與「北」相對。另一意義為是鍾鎛之類的樂器，《詩經·小雅·鼓鍾》有謂：「以雅以南」。《毛傳》注曰：「南夷之樂曰南」，也就是說：南蠻的這種樂器，舊稱「南」。「南」既是樂器，也是文明的代稱。《詩經·邶風·凱風》有云：「凱風自南，吹彼棘薪」，意思是「溫暖的南風吹來，吹過了像你像刺棘一樣尖銳的心」。由此，可看到南方在中國文化中，有文明故鄉的想像。

「南方」除了基本的地理區位指稱之外，在西方殖民主義之下，「南方」具

有「熱帶」、「多彩」、「蠻荒」、「原始」之象徵。這些象徵也成為地緣政治的隱喻，用以作為殖民藉口。在此結構之下，「南方」相對於北方，通常被賦予負面意義，例如他者、邊陲、弱勢、隱形、被剝奪、被殖民、被犧牲等。但同時，「南方」的隱喻有時也被視為逃離治理、具有活力之地、可能救贖的所在，以及提供另類烏托邦想像。也就是，「南方」具有翻轉既定現實的潛能。

由「南方」的字面意義到引申意義，另一個詞彙「全球南方」（Global South）提供更為豐富的概念與理論，根據「文學與批判理論—牛津文獻目錄」（Literary and Critical Theory - Oxford Bibliographies），「全球南方」此一詞彙指向三種定義：首先，與「不結盟國家運動」（Non-Aligned Movement）⁴相關，指經濟發展中國家，以及戰後所指稱的第三世界國家，在實踐上採用南南結盟策略。其次，關於去疆域地理的資本主義外溢效應，例如在地理「北方」之中的「南方」，或地理「南方」之中的「北方」。第三個定義指涉跨國家政治主體的抵抗想像，在此定義之下，「全球南方」可被視為對殖民—後殖民的直接回應，也可指受到當代資本全球化所影響的人與地方。

社會學家、人類學家用以描述全球地方差異，會以「進步」（advanced）與「原始」（primitive）之詞彙來區隔，將「原始」指涉過去的與被殖民的世界，因此歐洲的殖民擴張提供「全球南方」一個歷史脈絡，從之前關注區域發展或文化差異，轉向強調地緣政治權力關係。馬克思主義學者葛蘭西（Antonio Gramsci）的《南方問題》（*The Southern Question*）一書正式將「南方」一詞放在檯面，此文主要關注義大利南方受到北方的資本殖民，使「南方」從殖民議題關注的「現代」與「傳統」對立，移轉到世界經濟發展「中心」與「邊

⁴ 「不結盟運動」為 120 個成員國和 17 個觀察員國的鬆散國際組織。它成立於冷戰時期的 1961 年，其成員國奉行獨立自主、不與美蘇兩個超級大國中的任何一個結盟的外交政策。「不結盟」一詞最早可追溯到 1954 年印度總理尼赫魯在斯里蘭卡發表的一場演說中。提出五項原則：「互相尊重主權和領土完整、互不侵犯、互不干涉內政、平等互利和和平共處」，作為「不結盟運動」的基礎。1955 年於印尼萬隆舉辦的「第一屆亞非會議」（Asia-Africa Conference in Bandung），以促進亞非國家之間的經濟文化交流，並共同抵制美國與蘇聯的殖民主義和新殖民主義活動。之後，1966 年於中美洲古巴首都哈瓦那（Havana）舉辦「三大洲會議」集結全球南方三大洲利益，提出激進的後殖民政治學，認為殖民形成的北方（核心）—南方（邊緣），由核心宰制邊陲，受壓迫的南方必須合作結盟。

陞」問題。

1950、60年代，阿根廷經濟學家 Raul Prebisch 認為未開發與掙扎中的國家受到世界貿易系統改革之影響，此看法使「南方」從經濟面向轉至國際政治用語，「全球南方」在此指稱為與那些工業強權有利益衝突者（Dados and Connell 2012: 12- 13）。在文化研究與文學範疇的「全球南方」概念，是指以馬克思主義經濟的後殖民視角來作為分析工作。透過交叉視角（intersectional perspective）檢視，可讓殖民主義的痕跡顯現於北方社會，而非僅用來說明南方。當代「全球南方」也指涉 1990 年代用以對抗新自由主義資本流動的跨國社會運動，此種全球視野來自於第三世界，尤其是不結盟運動的歷史（Prashad, 2012）。

從以上的簡單梳理，可以看到「全球南方」概念自身的轉變：從文化差異、經濟發展，再到國際關係的地緣政治。「南 - 北」論述從二元對立的進步／原始、傳統／現代、中心／邊陲等等，轉向多重的議題。在藝術領域，「全球南方」提供全球藝術視野下，注重非西方地域的在地文化脈絡。1980 年代中期成立的哈瓦那雙年展繞過歐美藝術的仲介，提出橫向連結的「南 - 南結盟」（South-South）；日惹雙年展從 2010 年發起長達十年的「赤道計畫」（#Equator），邀請赤道地區國家交流展出；2017 年第十四屆文件大展以「向雅典學習」為主題，將南方現況作為理解全球新自由主義資本運作的視角，並且以雜誌《南方：一種心靈狀態》（*South as a State of Mind*）作為收集／展現／討論地緣政治邊緣、非主流之藝術的平台。這些國際潮流是否也影響到台灣的「南方熱」？本文先進行「南方」之於台灣之意義的梳理，再透過三個展覽的分析來探討「南方熱」策展現象。

二、「南方」之於台灣之意義

地理上，台灣處於北半球的南方，介於東北亞與東南亞之間，位於北回歸線 23.5 度上下，並置身於大陸邊緣，東臨太平洋。政治上，台灣並非拉丁美洲或亞非左翼不結盟的國家，二次大戰之後國民黨政權以冷戰／反共／戒嚴體制，左派勢力幾乎被清除。經濟上，台灣從 1970 年代開始的經濟起飛奇蹟，被列為亞洲四小龍之一，並非未開發或開發中的第三世界國家。因此，對台灣而言，「南方」一詞非僅指涉地理、政治或經濟面向，更是在相異的歷史階段中，作為多重地緣政治與文化意義體現的象徵。

（一）由東番到南蠻

台灣的位置長期在認識論上莫衷一是。從史前時代以來，台灣為東亞地域族群移動的重要通道。十六世紀歐洲海權列強的「地理大發現」，台灣是荷蘭、西班牙、葡萄牙人眼中置身於太平洋之島嶼，以 Fremosa（福爾摩沙）⁵ 或 Lequio minor（小琉球）稱之，具有東亞轉運交通樞紐之特殊位置，台灣自此被捲入世界性的競爭中。

1570 年代，「東番」一詞開始見諸中文文獻（翁佳音、黃驗，2017：43）。明朝人陳第於 1603 年所書寫近 1500 字的《東番記》，成為最早記錄台灣平埔族的作品，是漢文中第一篇有關台灣風土的報導。1625 年大明兵部以「東番諸島」稱台灣。「東番」稱謂也出現在張燮於 1617 年所著《東西洋考》一書，他把樟泉人出海貿易的地區分為東、西洋，各有「針路」，即船隻的航路。台灣在此書中不在東西洋之數，但以「東番」之名稱，附錄在東洋列

⁵ 1624 年荷蘭人來台之後，Formosa 才正式定稱。

國（黃驗、黃裕元，2018：14）。

台灣在明清古籍文獻中常以「海外泥丸」、「海寇巢窟」、「瘴癘所積之荒莽」等詞語記載。鄧津華的《台灣的想像地理：中國殖民主義書寫與圖像（1683-1895）》指出清朝作家透過旅行書寫與地圖繪製，將台灣原住民與中國歷史中的「南蠻」相比，使得默默無聞的「東番」之島—台灣，重鑄為大清帝國南境的一部分。1683年當康熙從明遺民勢力奪取台灣，康熙認為「台灣僅彈丸之地，得之無所加，不得無所損」（台灣銀行經濟研究室，1963：129）。這樣「無用」的想法，使台灣遲至1885年中法戰爭之後，才正式被納入大清帝國版圖，從海外番島轉變成中國一省。同時，在此之前，西方殖民帝國以台灣為「無主之島」為由，進行試探或出兵佔領。台灣的地位由「無主」之地轉變為「有主」領土。在此，筆者認為有一個關鍵性的轉向：台灣被認知的地理方位從「東」轉向「南」，從「無主」到「有主」領土。

（二）南進台灣與南渡台灣

學者荊子馨（Leo Ching）指出台灣在十九世紀末方才『成為中國』，又『成為日本』（荊子馨：2006）。1895年依據甲午戰爭所簽訂的「馬關條約」，台灣從大清帝國國土轉至日本帝國之新領地。

「南方」的概念在早期僅作為日本的南方新領土概念，指日本以南的土地與群島。「南方」是擁有自然美景，以及未開化蠻人的處女地，在此日本人的想像可以自由發揮。「南方」的概念於日語中，稱南方（Nanpo）、南島（nanto）、南洋（nanyo），而文學性以及其他更具浪漫意義的表現則稱南國（nankoku）以及南海（nankai）（阮斐娜，2010：33）。這個概念深刻影響到之後台灣對

於「南方」的想像。

後期日本軍國主義抬頭，在「大東亞共榮圈」主張之下，希冀「由歐美列強統治中解放亞洲」，同時獲得東南亞資源，殖民地台灣作為「南進政策」（Nanshin-ron）重要基地，「南方」從抽象概念成為國家機器運作的清晰形體（邱雅芳，2017）。日本台灣總督於1939至1940年間的《南進台灣》宣傳紀錄片，拍攝方式是以全島繞行以宣示主權，展現日本帝國治理之下具有現代化特色的殖民地台灣，將台灣塑造成「南國的夢想寶島」（蔡慶同，2010），一個被啟蒙的「南方」。《南進台灣》影片從鵝鑾鼻鳥瞰南方的最後一鏡，旁白的一段話可以作為例證：

南進吧！邁向無盡的寶庫！唯一立足點是台灣，那也是擴張帝國的行進道路，認識南進第一線的台灣吧！南方是台灣的基礎，讓我們去南方，帝國國運的進展，我們堂堂往南延伸…

此段話可用以說明「南進」視線的推進：「南進到台灣」、「台灣向南進」、「從台灣南進」。也就是從日本連結到南方的台灣，再從台灣向南延伸至東南亞各地。

二次大戰，日本戰敗結束，台灣的命運有多種可能性。1943年的「開羅會議」決議將台灣交給蔣介石的中華民國政權，1945年的《波茨坦宣言》聲明將繼續落實此決議，意味同盟國依約於戰將台灣歸還中華民國。然而，1947年的「二二八事變」陳儀政府對台灣人民的不當處理，美方曾有以「台灣法理地位仍然未定」為由，提議台灣交予聯合國託管，但此建議未獲採用。1954年中華民國與美國簽訂《中美共同防禦條約》，確認台灣於二戰後的

狀態。「中華民國在台灣」在詭譎局勢之中，成為學者林孝庭所稱「意外的國度」：

「從 1945 年到 1954 年短短十年裡，台灣從日本的一塊殖民地，成為戰後中國的一個省，再從中國邊陲島嶼，轉變為幾乎潰亡的中華民國最後一塊領土根據地，以及國民黨政府最後的權力據點，台灣成為中華民國反共中樞的歷史過程，是意外、偶然、極富戲劇性與不確定性」。
(林孝庭，2017：31)

國民黨政權自我打造成「流寓南方的正統政權」(林育世，2019：74)，視台灣為暫時的南渡偏安之所，反共復國的基地，連結遺民、離散、境外流徙之意涵，將中國式的南方論述安置在台灣身上。

(三) 台灣作為地方認同

1970 年代，中華民國面臨退出聯合國（1971）、中美斷交（1979）等外交挫敗，失去代表「中國」之位置，對內則面對反動勢力的挑戰。「鄉土運動」出現在大中國意識框架之下，用以對應國民黨對台灣本土文化語言的長期打壓，進而催生具在地性格的「南方」意識與語境，正視民間藝術、唱自己的歌、進行田野紀錄等成為 1970 年代的氛圍。此南方意識是奠基於多重殖民處境之下所產生的「地方性」認同。學者高嘉謙在《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情（1895-1945）》對中國觀點的南方書寫有所提醒：台灣早在乙未割台之後就成為了「帝國視域、體系和權威的破壞和解體」的歷史場域；也因為經歷清、日二帝國前後競合性的擁屬，而使台灣在進入殖民情境之後，反而誕生了「地方」(place) 意識與地域性認同（高嘉謙，

2016：22)。筆者認為此種指涉台灣地理實體空間的「地方性」認同，奠定往後的台灣本土思維，包括 1970 年代的鄉土運動、1980 年代社會運動、⁶ 1990 年的台灣本土運動等。

1987 年宣佈解嚴，台灣積極走向民主轉型以及台灣本土認同，試圖翻轉長期偏頗的狀態，例如政治上的大中國意識、黨國權貴階級、社會資源上的南北城鄉發展不均等。國際外交上，積極以「台灣」為一政治實體對外宣稱，而對內則以「生命共同體」、「新台灣人」凝聚認同，減低「本省—外省」紛爭與衝突。至此，台灣不再是無主之島、東番、南疆，也不是相對於日本帝國之「南方」，或中國華民國流亡政權的「南渡」意象，而是更細緻的地方性認同。

1980 年代全球化發展之下，台灣此一「地方認同」成為對應世界的態度：肯認台灣的地緣政治位置。1993 年李登輝總啟動「南向政策」（Southern Policy）拓展東南亞之經貿合作，企圖平衡「西進」趨勢，要求台商戒急用忍，企圖降低對中國的依賴。陳水扁時代（2000- 2008）因應台灣加入 WTO，以及東協自由貿易區成立之情勢轉變，再次宣示「南向」，強化與東南亞之經貿關係。馬英九主政期間（2008- 2016）雖不以「南向政策」為名，但做法上相似，持續與東南亞各國之經貿關係，馬英九政府採用「活絡外交」，改善兩岸關係，然而「西進」與「親中」的走向於 2014 年引發反服貿的「太陽花學生運動」，⁷ 以及之後的第二次政黨輪替。

2016 年上任的民進黨蔡英文政府提出「新南向政策」（New Southbound Policy），合作交流的對象為東南亞的東協十國、南亞六國，以及澳洲與紐

⁶ 1980 年代，從民主到勞工意識、原住民運動與環境運動等的爭取，「南方」意涵擴張，指向權力核心與邊陲關係的反思，《人間》（1985-1989）、《南方》（1986-1988）等具社會關懷的雜誌即為案例。

⁷ 赴中投資佔整體對外投資金額，1991 年為 15.6%，扁政府時期為 66%，2012 年則增加 73%，仰賴中國甚多。

西蘭十八個國家。除了持續推動經貿合作，「新南向政策」交流的層面更為廣泛，涵蓋經貿、產業、科技、文化、觀光、教育、人才及人民互動。這樣的政策一方面是因應全球供應鏈重整與新南向國家的興起，另一方面也回應台灣社會人口結構之轉變。從 1990 年代起，台灣開始僱用東南亞外籍勞工，跨國婚姻的外配人數增加，再加上跨國婚姻的新生兒，大幅轉變台灣的人口結構⁸。

總結以上的梳理。在不同時代脈絡之下，「南方」一詞的指涉相異：從東番到南境、日本帝國的南進基地、國民黨政府的南渡偏安之地，以及民主轉型之後的兩次的南向政策。與「南方」的關係多樣：想像南方（Imagining South）、望向南方（Facing South）、尋找南方（Searching for South）、邁向南方（Towards the South）、重回南方（Return to the South）、置身南方⁹（Within the South）等。因此，筆者認為「南方」一詞是基於台灣自身環境之需求而創造發明，有其多重殖民歷史脈絡與地緣政治之現實考量。「南方」成為具有政治性意涵之詞語，用以回應政治—經濟—社會—文化實現，具有曖昧不明、多義歧異之傾向。以下章節將分析三個以「南方」為題的展覽，探討「南方」如何成為當代策展之方法。

三、連結南洋：「南國·國南—台越藝術家交流計畫」

2012 年文建會升格為文化部，總理文化事務，2013 年啟動「翡翠計畫」，獎勵補助台灣與東南亞之文化交流，2016 年增加「青年文化園丁隊」東南

⁸ 2019 年之統計有將近 71 萬的移工，65 萬的新住民，以及 50 多萬的新二代，其中約 100 萬來自東南亞地區。另外，以上三種新住民佔總人口數的 3.1%，已超過台灣原住民的 2.37%。

⁹ 藝評人林育世認為「我們不是面向南方、想像南方、尋找南方，而是，此刻，我們已經在南方之中」。

亞補助計畫。在此之前，僅有少數主動與東南亞進行當代藝術交流之案例，例如「打開—當代」(OCAC)於2012年將空間移地至泰國曼谷中國城半年，於2013至2014年持續舉辦「理解的尺度：台泰當代藝術交流展」。另一個具前瞻視野的案例是「奧賽德工廠」發起的「南國·國南—台越藝術家交流計畫」，以下以此計畫作為分析案例，用以作為對照2016年之後透過南向政策所引發的「南方熱」。

「南國·國南—台越藝術家交流計畫」(2012.12.02-2013.02.03)是越南策展人阮如輝與台灣策展人高森信男於2012年共同發起的藝術家交流計畫，以兩個國家南部城市的替代空間為基地：胡志明市的Zero Station與台南的駒空間。2012年9月起每三個月各送一位藝術家到對方國家進行駐村，並與另一位在地藝術家共同合作創作，共計12位台越藝術家參與，合作創作6組當代藝術計畫。

筆者歸納分析這個計畫中的「南方」之指涉，如下。首先，在此計畫之中，進行交流的城市是相對於首都的南方城市：河內—胡志明市(西貢)與台北—台南。從十七世紀荷治時期建立貿易城市，一直到日治時期將政治中心北移，全台首府的台南是歷史古都，在台灣史上具有重要位置。胡志明市原名西貢曾經為越南共和國的首都。這兩個城市皆位於該國的南方，曾經的重鎮，關係著歷史上政治權力移轉，以及當代資本經濟發展。這個計畫在此兩個國境南方城市舉行，透過地方性替代空間為基地：胡志明市的Zero Station與台南的駒空間，進行藝術家駐地與創作合作。

第二點，「南方」指涉「邊緣」。此計畫試圖詢問國際交流是否可以連結到

邊緣的地方？不再以「北方」的歐美典範為依歸，透過轉移參考點，視「南方」為另一種提供模式的可能。一如高森信男所提到我們是否可以從單向對歐美的朝貢體系轉向網絡體系？高森所定義的「朝貢體系」是指藝術世界的中心（紐約、柏林、倫敦等）像是接納百國朝貢的皇帝獲得全知位置，只有中心才得以綜覽天下珍奇，其他邊陲地區必須透過宗主國的視角以及轉譯過程才得以看見其他地方。然而，「網絡體系」則是任何地區可以直接與其他地區進行雙向聯繫，進行交流。在網絡體系結構之下，邊陲地區彼此關係較為對等。此展覽的策略正是後者：「網絡體系」，透過台灣與越南直接雙邊交流，實踐「南南合作」。

第三點，這個計畫討論「亞洲的南方國家」，詢問台灣與東南亞（南洋）之關係，提問「台灣是東南亞的一部分嗎？」。此計畫進一步挪用台灣與越南之間的文化相似性（華人文化）作為藝術家之間合作的基礎。例如，「跨界」計畫是越南藝術家吳氏垂緣與台灣建築師林信和的合作。吳氏垂緣以行為藝術去體驗越南女人嫁給台灣男人的狀態，他們進行為期一個月的虛擬夫妻。

「在台越配」是此「跨界」計畫所觸碰到的核心議題，吳氏垂緣認為：「我不覺得只因為我是越南人所以可以更了解她們，但是我相信我可以透過同樣身為女性和母親的身份來瞭解她們」（高森信男，2013：50）。台越藝術家之間可以分享某些文化相似性，但同時也存在文化差異的衝突性。兩位藝術家一個月相處期間所積累的情緒，以充滿爆發力的行動作品作為結束，策展人高森認為「他們也同時翻轉自身的處境，讓自身從觀察他者的客體，成為涉入情感、生活經驗的主體，最後再將自身為主體的身份再現給觀眾凝視」（高森信男，2013：51）。

越南中部古都會安的斐公慶與台灣古都台南的林書楷的合作則是另一個成功的案例。斐公慶會說英文、法文與越南文，林書楷則是以台語、中文為主，在語言不通的狀況，他們以營造工作室作為打開彼此溝通的管道，透過接觸工作室中各自的作品、材料與工作方法等，打開共同合作的創作經驗。斐公慶說：「我參加過不少結構類似的駐村計畫，但過去的經驗都是和西方藝術家合作，雖然我們有英文或法語作為共通語言，但那些經驗告訴我，語言只是拿來吵架，不是拿來創作」（高森信男，2013：59）。由此可知，國際交流常以主流語言為溝通媒介（例如英文），犧牲不熟悉國際語言的在地藝術家。此案例提供交流合作的另一種可能性：在語言之外，透過彼此的真誠分享。

最後一點，「南方」可以指涉一種態度。相對於大型展演國際交流，「南國·國南一台越藝術家交流計畫」為藝術家、藝術空間之間的小型交流實驗，注重相互理解的過程、情感交流、關係建立、合作共創等模式。此模式建構在「藝術生產者依靠的不是資本的協助，而是自發獨立性與願意分享與聆聽他人分享的平等態度」（高森信男，2013：180-182）。策展的基本態度在於視此計畫為一旅程，以駐村作為策略，在此旅程的過程當中，雖有基本原則與計劃，但對於不確定與未知之事持開放的態度，不以最後的成果展現為主，轉而關注交流合作過程中的經驗、細節與感受，像是旅人沿途欣賞異地風景，採集故事，而不是急著趕路。「開始與結束繼續在沒有終點的旅程中漂流、停駐、轉手亦或任何的可能」（高森信男，2013：180-182），旅程作為方法等同於流動、逃離、開啟新可能。

「南方」的意涵在此計畫中有不同層次的指涉，同時「南方」的引伸意義也作為策展方法。策展人高森信男認為「全能式、主宰式、乃至於跨國性的策

展人即將在未來的藝術光譜中漸漸退去，取而代之的將會是更為陰性的策展型：策展人將會成為一種溝通和安排多元組構，以及多元敘事的調度者；同時策展人也會將工作的重心重新放置於地方的層級」（高森信男，2013：180-182）。換句話說，「南方」作為策展方法，異於目前常見的全球雙年展模式，南方策展是微觀尺度之下真實地方層級的策展實驗與實踐，同時這個計畫交織於種族、國族、殖民化、認同之間多重的力量，「讓行動本身交織成一個網絡匯聚之處，一個「會遇」的地方（meeting place），因相互連結而流動的地方，是路徑，而非根源」。(高森信男，2013：180-182)

四、南方他者：「南方：問與聽的藝術」

相較於曾為台灣古都的台南，高雄一向自詡為台灣的「南方」，是長期南北發展不均之下的受害者，作為支援首都台北的犧牲之地，資源分配的邊陲之地。高雄不僅是地理上的「南方」，更被認為是政治上的「南方」，以及心理認知上的「南方」。

1994年高美館開幕。作為台灣第三座公立美術館，高美館成為南方藝文重鎮。同年，由文化工作者共同成立的《南方》藝術雜誌出版，強調「南方觀點」的區域主張，為高雄的藝術發展大聲疾呼，試圖凸顯南方的能見度。2006年，高美館館長李俊賢開啟「南島當代藝術計畫」，使得「南島」¹⁰成為高美館的發展重點。2017年，高美館館長李玉玲以「南島」為出發點，擴延「大南方」的藝術版圖，提出「South +：大南方多元史觀」思考架構。

¹⁰ 台灣原住民所屬的南島語系民族（the Austronesian），是世界上分佈最廣的民族，分佈地區西起非洲東南的馬達加斯加島，越過印度洋直抵太平洋的復活節島，北起台灣，南到紐西蘭。此「南島」論述可區隔長期佔優勢的漢文化，並得以聯繫太平洋地區諸島嶼。

在此同時，高美館邀請策展人徐文瑞¹¹，策畫研究型展覽「南方：問與聽的藝術」（2017.06.03-2017.09.17），邀請國內外二十六組藝術家於美術館空間展出。此展覽可視為高美館作為「南方」之館的積極部署，明確標舉「南方」，將「南方」作為一個隱喻，探索在現代化文明進程中被犧牲、隱形、消音的主體—南方他者。

策展論述寫道：

「南方」展覽以高雄為出發點，立足於在地的與全球的經驗，重新檢視現代化進程中不同社會人群之間的關係、人類與環境的關係，及其所折射出來的藝術可能性和政治想像。…「南方」是一個隱喻，指涉結構性的被邊緣化或被遮蔽不見，可能是個人或人群，或其他物種（生物與無生物），甚至事物（例如歷史記憶），以及存在所倚賴的環境、生態或「自然」。

「南方：問與聽的藝術」展覽關注的是「南方政治」，直面現代性所催生的種種議題。展覽的三個次標題：(1)「你的國家不存在」，(2)「問南方」，(3)「從逍遙遊到規模美學」，指出展覽結構，將從現代國家政治層面出發，到現代化發展下的土地議題，再到環境的災難現場，將「南方」視之為「犧牲」之概念，透過作品具體展現。

第一部分「你的國家不存在」，質疑與反諷現代國家之作為，指向被犧牲的人，批判國家機制將人民「南方化」。藝術家張恩滿的計畫「海洋離我們的部落很近」（2015）可作為案例，凸顯國家與被犧牲者之關係。此計畫包括兩個部分，錄影作品「快樂山」以及與高雄的拉瓦克族人的共同合作。「快

¹¹ 徐文瑞在 2017 / 2018 年的「本草城市：一個關於宇宙政治的藝術計劃」系列展覽是從人類世角度來探討。之後，徐文瑞轉向原住民當代藝術，策展「當斜坡文化遇上垂直城市」（2019）、「未來潮」（2020），以及準備中的「我們與未來距離」（2021）。徐文瑞提出「南方：問與聽的藝術」展覽計畫之時，館長李玉玲甫上任，此展覽成為擴展「南島」範疇的機會。

樂山」是在東北角濱海公路一處地圖上找不到的地方，此地居住長達三十年的都市原住民阿美族部落，2014 年底他們面臨檢舉「侵佔國土」的提告，張恩滿以縮時攝影拍攝置高點風景 24 小時，並在拍攝途中自問自答，探尋「家」的議題。在高美館「南方」展場中，張恩滿與高雄市區唯一存留的原住民部落「拉瓦克」族人共同合作，以被拆遷的家屋棄材於展場空間內搭設裝置作品，凸顯都市原住民部落居住權與國家律法，或現代城市資本開發衝突的問題。「南方」在此直指長期被漠視與犧牲者，都市原住民早期的離鄉背井是為城市發展提供勞動力，但其權益未曾被保障，在國家之內，他們卻是隱形、不被正視、甚至遭到排除的一群人。

第二部分「問南方」，這個標題來自音樂人林生祥、鍾永豐的同名歌曲，描繪工業化發展造成農村的沒落，年輕世代的外移，這個社會現象正是現代化之下以「發展」為名的現實縮影。這個區塊的作品，直指現代性將人類生存環境與生態「外在化」、「南方化」，是人為的環境災難。例如，攝影師鐘聖雄與許震唐的「南風」攝影，運用長期田野調查進行影像拍攝，呈現台西村受台塑六輕工廠汙染的環境悲歌。

第三部分「從逍遙遊到規模美學」，展現藝術家紀錄、再現、反思長期發展主義邏輯之下，大規模建設對生態造成的災難。例如，攝影師楊順發的「台灣水沒」系列，探討長期、大規模抽取地下水，造成地層下陷所形成的特殊地景。藝術家陳伯義紀錄災難現場，拍攝地景之中因不同規模、自然或人為介入所遺留下來的痕跡，提供見證。藝術家姚瑞中與學生的踏查計畫「海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查」，以長期走訪、調查與出版方式揭露台灣在新自由主義政經結構下，短視近利的作法所造成的人為災難。此展覽最

後以「聆聽」作為結語，聲音藝術家葉澎生的「珊瑚如何思考」作品提示重點：人在生態關係之中，可以用「聆聽」他者，作為理解、認識「南方」之方法。

此展覽從批判角度將「南方」標舉，展現「南方」作為犧牲體系的結果。然而，這樣的指認是將相對於「北方」的「南方」作為「他者」、「犧牲者」，視之為需要拯救之地，此種「南—北」與「邊陲—中心」對立概念，一方面加強批判性，但同時也簡化複雜的現實世界。學者黃建宏認為「這個展覽中重疊著兩個向外擴展的層面，一是受壓迫者集合出的抽象整體『南方』，二是通過大台北地區之外被剝奪地區成為『南方』的具體證據，甚至具體化為一種美學。」（黃建宏，2017：153），也就是「被壓迫者＝正義方＝南方」。這樣的批判連結到同年於歐洲舉行的第十四屆文件大展「向雅典學習」（2017）¹²，其展覽敘事過度洋溢左翼精神與社會公義特質。筆者認為此種召喚「南方」作為轉型正義之方式，其所可能連結的政治正確性，反而侷限「南方」於政治操作之中，進而壓縮「南方」作為翻轉現狀、具有潛能之地的可能。

五、向南方學習：「南方以南：南迴藝術計畫」

「南方以南：南迴藝術計畫」（2018.05.26- 2018.09.01）為南迴工程的公共藝術預算，此計畫場域是一段長達五十公里、跨越四鄉（達仁、大武、金峰、太麻里）的南迴地區。不同於既有的公共藝術設置方式，此計畫將過程、事

¹² 「南方：問與聽的藝術」與第十四屆文件大展「向雅典學習」（Learning From Athens, 2017）有相似的展覽敘事與問題。第十四屆文件大展將展覽一分為二，分別在希臘雅典與德國卡塞爾兩個城市展出。以希臘位處歐洲南方作為象徵，透過展覽的兩方：德國與希臘之間的多重關係來延展議題。從歐洲內部的南北關係出發，藉此隱喻提出「（全球）南方，並將南方現況作為理解全球新自由主義資本運作的視角，用以反省困頓與危機的時代，著力於發掘非主流藝術家，或「重新發現」被忽略的藝術家，試圖反轉藝術市場控制的現況。然而，將文件展做為挹注希臘藝文機構的美意面臨質疑聲浪：究竟將文件大展延伸到被戲稱為「債務國」的希臘，是一種真誠的反思？還是消費當地苦難？此展覽也被批評為過度「洋溢著左翼社會公義精神」、被指稱為「德國帝國文化主義的入侵」、被批評「將真實社會問題藝術化無助於增強批判力道」、質疑「是否非主流藝術家有再次被歐美菁英策展人『殖民異化』的可能？」等。此屆展覽也在結束時發生經費超支，展覽中做為出發點的希臘對歐盟的「債務」成為展覽的現實。以上這些批評與後續事件可提醒思考「南方」作為當代策展路徑的可能危險。

件、共作、體驗視為主軸，集結二十組來自國內外知名藝術家，一半為策展人邀約駐地創作，另一半為台東縣政府的公開徵件，以及藉由這個非典型的公共藝術概念所延伸的五十場計畫／展演／活動／工作坊等，讓觀者重拾「以身體向自然學習與連結」的經驗。

策展人林怡華展覽標題詢問「是否想過還有另一個南方，我們並不熟悉的南方？」。展覽的中文標題「南方以南」強調「比南方更遠之處」、「島嶼之南，猶有另一南方」。然而，英文標題的「The hidden South」更能展現南迴地區場域的雙重性：一方面，南迴地區為遙遠、不為人知的所在，常被忽略；另一方面，此一隱祕之處是值得珍視的寶藏之地、秘密基地、遺世獨立的桃花源、靈性之地等。因此，該計畫將南迴視為「潛在南方」、「潛能之地」，得以在物理與精神層次重返在地。

筆者認為「南方以南」採取特定場域的策展策略，將「南方」設定為南迴地區的現場。首先，「南方以南」計畫標舉地理區位，將南迴視為南方，甚至南方以南之地。從地方視角出發，將南迴背山面海的自然地景與多元文化族群納入思考，包括原住民部落為主的排灣族、阿美族、魯凱族與卑南族等，以及閩南與客家族群共存等。該計畫不以補償的心態來高舉南迴，也不採用批判角度揭露南迴作為邊陲之邊陲的現實。例如，南迴地區是台東縣人口流失最嚴重的地方、長達一百多公里的南迴公路上無一間有病床的醫院，或是偏鄉學校師資長期不足的困境等。這是藝評人王聖閔所提出的「內在他者如何現身的問題（以及更複雜再生產問題）」（王聖閔，2018），此計畫透過細密紮實的現場前期研究，打破地方藝術節的便宜行事的消費性導向，透過計畫的多重結構與設置，將觀眾帶到南迴地區鄉鎮與部落的現場，親身體會

此一特定場域 (site-specific)、特殊脈絡 (context-specific)、部落社群為基礎 (community-based) 的藝術計畫，並透過「在現場」認識南迴地區。

其次，策展團隊採用貼近土地，進駐部落生活經驗作為策展方法，並以「願意聆聽在地的狀態」的藝術家為優先考量。參展藝術家多以「駐地」生活的方式來生成作品或完成計畫，這段駐留經驗「有別於立基於藝術家主體之上的『駐村』，而是以某種『沈浸』的投入過程」(嚴瀟瀟，2019:107)。這個計畫參與的藝術家包括所謂的來自外部的當代藝術家，以及「藝術地生活」的當代原住民，他們各自以自己的脈絡與系統介入南迴地區。來自外部的藝術家要經歷一場在地化的洗禮，以設計精準聞名的藝術家團體「豪華朗機工」為例，他們原本的提案到南迴的現場無法施作，宣告失敗，再根據在地現場狀況重新設計。《在岫》這件作品利用風災之後的廢棄鋼筋水泥，重新抽取材料，再製作成一個空白的山形，以此作品回應台灣東部石灰石過度開發，並批判發展主義的「人定勝天」想法是對於環境的災難。

在地排灣族人謝聖華於大武服務站打造一座《Ina 的記憶花園》，他以台灣原生植物、原民食用植物、漂流木打造一座花園，重現原民的山林智慧。策展人林怡華認為「原住民的生活本身就是一種藝術的轉換，並不是指生活美學，而是其生活的方式與邏輯，所以他們的字彙裡並沒有所謂『藝術』的概念」(侯伯彥，2019)。因此，沒有慣常意義的「藝術家」身份或頭銜，此種「藝術地生活」的當地原住民，可作為揭露藝術體制之中「藝術家」的制式認定，進而提出提問：「什麼樣的人的狀態最接近藝術家？」。這些「藝術地生活」的當地原住民「當他們以各自的語言系統進入整個計畫框架內之時，也就悄然鬆動『藝術』本身的想像邊界」。(嚴瀟瀟，2019：107)

第三點，這個計畫強調「放下邏輯與知識論，去開啟一個理解的過程」。此計畫舉辦的五十幾場活動皆基於原住民部落文化與生活，包括傳說、神話、記憶、採集、打獵、傳統技藝、儀典等，將之轉換為當代活動。例如，駐地創作、生態之旅、共食廚房、野火音樂等，讓觀眾於「沉浸式體驗」當中，透過事件、過程、共作、分享、體驗等，開啟聽覺、觸覺、味覺、嗅覺等五感，以多重、多元、多樣的方式連結人、土地與文化。

藝術家黃博志與卡加日坂家族包頭目合作的作品《夢啟酒》可以展現這個展覽獨特之處。這件作品連結兩位做夢者：包頭目具有感知「帶有訊息的夢境」的能力（原住民以祖靈夢境決定未來的做法），以及獵人謝藍保。藝術家透過與這兩位做夢者的訪談，將「夢」轉換為文字、攝影、空間裝置等，將眼睛的「觀看」轉向身體感知與現場經驗。此件作品以包頭目工作室「美美健康坊」為場域，牆面上裝置綠色霓虹燈管，以羅馬拼音寫下排灣族語 sepi（夢）、zarezar（光）、kidjekec（黏著、附著），獵人謝藍保的照片也裝置在牆上。進入此一場域的觀眾，經歷一場儀式：先聆聽包頭目說故事，再喝下一杯頭目夢見祖靈之後所釀成的小米酒，此經驗得以開啟感官與想像。祖靈於夢境中的指示跟未來相關，也就是『未來』以『尋夢』的方式前進，這種時間觀異於現代性之下的線性時間，提供另一種思考或觀看世界的角度。綜言之，《夢啟酒》作品中的「靈」、「夢」、「預示」等元素是被現代性以「迷信」為理由進行排除，然而這些身體感官經驗的重拾正是「南方以南」計畫的核心。

「南方以南」計畫不同於大型展演奇觀式觀看經驗，或地方藝術節聚集人潮的消費性質，此計畫透過小型活動面對面交流、分享、協作，提供一種陰性

的、非主流的、開放態度的策展模式。相較於「策展人」此一職銜，林怡華認為，「縫隙的連結者」更能說明她於「南方以南」計畫中的角色，是「以藝術為介質、節點、發展出立基於原住民文化與智慧的『泛原民作品』，意即『重新奪回串連自然、夢境與現實能力，在當代社會裡仍保有消縱即逝的靈光，成為一個真正的人』」（嚴瀟瀟，2019：108）。因此，「南方以南」的「南方」所指涉的不是地理上的南方，而是將南方指稱為「有機會跳脫原有的知識、邏輯，重新用身體感知世界，進一步與自然連結時，那更深一層的精神空間」（嚴瀟瀟，2019：108）。筆者認為「南方以南」計畫，視南方為潛能之地，更深一層的精神空間。此計畫正視南方價值，具有「向南方學習」的積極意義。

六、「南方」作為當代策展方法

（一）三個「南方」展覽的比較

本文分析三個與「南方」相關之策展實踐，以下分別以「南國·國南」、「南方展」、「南方以南」指稱。這三個展演在標題直接表明「南方」，分別於不同尺度的藝術場域展出：替代空間、美術館、公共空間展出。這三個展覽的展覽目的、經費規模¹³、策展路徑相異，對於「南方」提出不同詮釋，將「南方」的概念擴延：從地理區位到台灣內部的南北不均，到全球南方相關的地緣政治、現代性批判、作為犧牲體系的生態議題等，再到東南亞區域與南太平洋的南島語系。

¹³ 「南國·國南—台越藝術家交流計畫」經費規模大約 50 萬元左右。（但有許多隱藏成本 像是兩邊的空間都無償提供使用，很多人力都不支薪）。越南策展人去申請丹麥的基金會，大約是 20-25 萬，台灣這邊提供 26 萬，包括國藝會 10 萬、台南文化局 6 萬，外交部提供 10 萬。「南方：問與聽的藝術」展覽經費為 200 萬（不包括美術館內部所提供的人事、空間等各式資源費用）。「南方以南：南迴藝術計畫」是出自於南迴公路改造工程的公共藝術經費 2500 萬（場域為日常生活空間，也缺乏機構的資源支援）。

「南國·國南」是獨立策展人與小型藝術空間之間的合作，透過交換藝術家進行台灣的台南市與越南的胡志明市的交流，既連結國境南邊城市，又將台灣往南連結到東南亞，即舊稱「南洋」之區域。此一計畫在文化部啟動政策補助之前舉行，一方面此計畫可使用的資源經費相對短缺，但另一方面可跳脫政策補助之下成果結案之壓力，將文化交流專注於過程，而非結果，發揮小規模計畫的靈活性、變動性與回應現實的機動性。

「南方展」是高美館「南島」當代藝術發展結構之上增加「全球南方」面向，使高美館不侷限於既定的「南島」脈絡。然而，此展覽將「高雄＝南方＝犧牲體系」產生過度直接指認的問題。再者，高美館純淨的典型白盒子展示空間，相對於展覽中所指認的「南方」：具有污染、邊緣、犧牲、被消音、被隱藏等特色，有本質上的衝突。均質化的展示空間讓每個在地的南方故事（悲歌）變成一件件妥當的展示作品，在有距離的觀看之下，這些現代性的犧牲者被美學化。一方面觀者的美學感受可能高於作品所指涉的政治性，另一方面，展覽論述中批判的政治性成為作品所需擔負的責任，也就是作品成為論述的敘事角色。高雄的地理政治、高美館的公共機構角色、展覽的「全球南方」論述，以及作品所連結的特定地方困境，在此多重結構之下展覽負擔過多的任務。

相對於此，「南方以南」這個非典型公共藝術計畫在經費規模上相較寬裕，同時透過計畫的前期研究，說服、改變官方對於公共藝術制式規章，讓此計畫得以專注南迴現場，透過現場的特殊性開展南方特質。有別於白盒子展示空間的中性與去脈絡化，此計畫讓原民藝術在其生活場域當中被感受與理解，並透過各式活動來展現多元文化。然而，此計畫的場域為日常生活空間，

缺乏機構的資源支援，再加上地方政府對於藝術計畫有各式期待，例如觀光人數、地方形象品牌等。在此侷限之下，「南方以南」的缺憾在於這個計畫是「邀請」觀者進入南迴，展覽缺乏批判性語言，南迴的真實困境也不易被理解，有浪漫化南方的意圖。

（二）「南方」特質作為策展方法

這三個展覽的結構、資源、空間與合作機構皆不同，但共同分享著「南方」特質，並以「南方」特質作為展覽的方法。筆者試圖初步歸納以下三個共同點：

（1）「風／土」

回到地方，以地理現場的風土作為展覽的基礎、內容與發展之關鍵，交織於地方、場域、現場與現實之間。「風」、「土」拆解開來是氣候與土地，以及在其中生活的人們。而「風土」作為一個詞彙，是對某一地方的氣候、氣象、地質、地力、景觀的總稱。日本哲學家和辻哲郎的《風土—人間學的考察》（1935）主張風土一種特殊性，同時包含自然與人文兩個面向，兩者是互生的關係，相輔相成而互相塑造。法文的 Terroir 也有相似的意義，指特定地理空間限制下，這個地方獨有的氣候、土壤、溫度、品種與種植方式。

這三個展覽皆奠基在「風／土」之上。「南方以南」展覽是將藝術家、觀眾帶到地理的現場，展演活動基於風土特質而設計，展覽現場是現地製作作品的場域，是作品成功與否的關鍵，也是連結現實的方法。「南方」展覽中，藝術家作為現場的見證者，揭露現實之惡，以此對應全球南方的相似命運。

「南國·國南」展覽更是將藝術家帶入異文化的現場，透過交流合作，提供看待在地的新視角。這種從他者的特殊視角出發，反而可以產生具有反省性的地方思維。

(2) 「技／藝」

英文的 Art 一詞源自於古希臘拉丁語 Ars，原意是方法、技巧、技術。其次是擁有這些專業的人（藝術家），以及透過這些專業技術所創造之物（作品）。Ars 本來還有一種意義在現代藝術發展裡已被排擠消失了，藝術就是讓人們手拉手一起完成一件事情（黃孫權，2010）。若以藝術的意義來看，我們必須重新思索現代主義結構之下，被認定與排除之事，例如「視覺藝術」、「表演藝術」、「工藝」、「設計」等分類方式，為何排除「日常生活」、「民俗祭儀」、「技術」等。同時，考慮以「技／藝」為思考點，也就是將技術與藝術視為一體，用以提供新的認識論。當「技／藝」作為同一個概念，「技／藝」不再僅是關於現代主義式藝術家天賦的論述，生產作品從工作室到畫廊／美術館／雙年展／藝術市場的路徑。「視覺」也不再是藝術思考的中心，必須將藝術經驗帶到視覺之外，透過沈浸於場域之中，開啟五感知覺。在此，「技／藝」必須向他者開放，同時向他者學習，真正體驗在地之風土。

這三個展覽皆有處理到以「技／藝」開啟對藝術的不同想像。「南方」展覽的副標題為「問與聽的藝術」，指向其他方式的理解，以詢問與聆聽他者作為建議。「南國·國南」的「駐村」是藝術家將自己浸入陌生環境，透過觀察、交流、共同合作，對藝術家彼此皆產生某些變化。「南方以南」更是強

調這種視覺與論述之外的經驗，透過向部落生活、文化、手藝學習，翻轉既有價值觀、分類、認知，展開另一種感知系統的認識，也重新思考「藝術」、「藝術家」之意義。

(3) 「共／同」

藝術的第四個意義，這個遺失的意義最常被行動主義者恢復：藝術就是讓人們手拉手一起完成一件事情。從此意義來思考，藝術不僅是藝術家作品的生產，藝術更是透過人與人之間的關係建立、合作交流、彼此分享、相互理解等，一起行動共同完成一件事，「共／同」的價值在此被展現。這種「共／同」價值異於資本主義鼓吹的財富積累，或強調「個人」至上，這種價值來自於「將『我』置於複數的形式，不是取決我能否去接近他者，而是我對世界中他者的參與。在此，我和他者之間的這個地方，便是共有場域的誕生之地」（Borja-Villel, 2008）¹⁴。因此，產生「共／同」之基礎在於向他者開放，與他者共同建構此一場域。「他者」變成「我者」，「我」成為「我們」，與在地環境共生、共作、共享、共活。

(三) 思考南方論述的可能

從「南方作為策展方法」到發展「南方論述」，有三個必要條件需要達成。首先，思考從歐美中心轉移參考點。《去帝國：亞洲作為方法》專書將分析場域移轉到亞洲脈絡，認為去殖民、去冷戰、去帝國必須同時進行（陳光興，2007：7）。台灣當代藝術領域，2012年起陸續提出對歐美中心慣性的批判，這也是當代南方論述比較明確的起始點。例如「內在歐美性」（龔卓軍，2012）、「卑屈感」：「殖民式的他治」（黃建宏，2012）、「自我殖民」（LU

¹⁴ Manuel Borja-Villel. "Museos del Sur", *EL PAÍ*, 20 Dec, 2008. 出自吳尚育，《如何作為南方的美術館？以西班牙索菲亞王后藝術中心典藏改革為例》，國立台南藝術大學藝術史學系藝術史評與古物研究碩士班碩士論文，2020，頁 49-50。

2017) 等，透過指認機制中潛藏著對於歐美中心的欽羨，得以正視主體缺乏的問題。在藝術實踐之中，藝術團體「打開 - 當代」與「奧賽德工廠」的東南亞經驗提出轉移參考點的可能。透過「把會面地點轉移，攔截原本可能穩固的全球化架構」，產生轉移或改變生產方式的可能。此種與東南亞的連結不是要對抗西方，而是透過對東南亞的認識，重新認識西方（春之基金會，2013）。由以上的論述與實踐可以看到「去歐美中心」¹⁵與「轉移參考點」的重要性。

筆者認為當不再以歐美主流為唯一標竿，或視之為進步中心輻射的原點，肯認在地現實是關鍵。在此自我認識的過程當中，認清「南方」自身現況，肯認現實之中的失敗、不堪，以此現實為出發點，揭露過往被現代性所排除、掩蓋、忽視的價值。在這個理解現實的過程，可以將歐美中心主義的線性發展思維所產生相對的「滯後」焦慮緩解。肯認在地現實可用來抵抗「南」與「北」的分野，認識到「南方」並非成為「北方」的異國情調之所在，「南方」不是被「北方」收集之文化標本，「南方」也非「北方」吸納活力之烏托邦。藉用學者鄭恩潔的說法，南方是一種「真正強調多重交織，重視內部異質性，並以挑戰普遍倫理為己任的碰觸與實踐」（鄭恩潔，2020：9）。「南方必須是一種『異文化就在你身邊』的同理開放，並有賴『他／她者亦是共同體』的悔悟與決心」（鄭恩潔，2020：10）。

再者，「以在地為主體」這個思維是將「南方」視為自在自為（being）之所在，在自己的脈絡之中，以自己為主體，在自己的土地上過著自己想要的生活。重新認知土地、自然、環境的關係，擺脫以「生產」為導向的開發主義，轉向關注「生態／生孕／生命」的整體關係，對土地所孕養的人、物

¹⁵ 鄭恩潔於〈南方的南方：行動作為倫理〉一文也以「出歐美記」、「南方經濟」作為兩個重要行動。本文收錄於《南方的社會，學（下）》。台北：左岸，2020。

種與靈皆以平等視之。學者蔡晏霖提出的「土時間」，即是給土壤足夠時間，土時間即為「不以效率或主流價值為觀點，是一種努力關照不同生命節奏，嘗試讓更多不同的人與非人相互調適與共同繁盛的時間觀與倫理觀，來進行自我觀照」（趙恩潔、蔡晏霖，2019：19）。而且「不只是將單一事物發生速度給放慢的『慢時間』，而是「讓各種性質相異之物質有時間發生關係，讓各種事物以各自的步伐逐步互動、彼此調整，從而慢慢達致一個共好狀態的「土時間」（蔡晏霖，2019：340）。此一以在地為主體的「土時間」思維可以作為一個重要的思考方向，照顧、照料、自我觀照、互為主體等成為共存的可能。以在地為主體的思考，可將「風／土」、「技／藝」、「共／同」之特質納入思考，將可作為發展「南方論述」的著力點。

結語

本文梳理「南方」、「全球南方」與台灣的「南方」論述。筆者指認台灣的南方論述之建構有其自身殖民歷史的脈絡與地緣政治的現實。意義曖昧模糊的「南方」成為一種政治現實的萬用丹，運用於各式脈絡，作為回應當時的政治—經濟—社會—文化—實現的策略。

「南方」一詞在當代文化展演之中持續現身，脫開「南方」僅作為「地理」概念的限制，轉向「南方」作為一種態度、觀點與方法。對應於本文所分析的三個展覽，「南方」意義的歧異，分別指涉東南亞交流、國境之內的南北心結（「南國·國南」，2012）、全球南方作為現代性的犧牲者（「南方」，

2017)、地理區位、原住民的南島文化等(「南方以南」, 2018)。一方面「南方」用以確認台灣之於全球之位置。例如, 多重殖民地、海洋國家、南島語系、東北亞與東南亞之樞紐、全球南方之地緣政治等。另一方面「南方」作為驅動力, 用以召喚族群想像, 投射內在主體的需求。在此, 「南方」既作為展覽內容, 也作為策展方法、實踐路徑, 用展覽「展演南方」、「製作南方」、「創造南方」, 不斷拓展「南方」之於台灣的複數意義。換句話說, 透過以上雙重路徑, 具有複合體特質的展覽本身真正成為「製造南方」的推手。

回頭去看學者對於 1990 年代「南向政策」之批判, 陳光興分析中國時代人間副刊「來自南方的黑潮: 南向專輯」, 指出 1990 年代初的「南向政策」是 1930 年代日本殖民政府的「南進政策」無批判距離的挪用, 其所支撐的論述是由三條交織的主軸共同形成的大型方案: 國族營造 (national-building)、國家機器 (再) 打造 (state-(re)making)、次帝國形造 (empire-forming) (陳光興, 2007: 86)。若從此角度來看, 台灣當代藝術受到 2012 年之後文化部鼓勵東南亞交流政策, 以及 2016 年的「新南向政策」擴展到文化藝術面向, 這一波「南方熱」可說是奠基於日本時期對「南方」的想像, 具有「南島」、「南洋」、「南國」等意義, 同時也延續 1990 年代台灣認同共同體打造工程。換句話說, 這一階段的「製造南方」是帶有相似特質的進階版本, 藝術文化是這一階段的利器, 展覽不僅是國家政策的協力者、當代「想像地理」的製造者, 更是台灣作為「國族—國家—次帝國」建構的外顯方法。

若這一股「南方熱」與官方政策有直接關係, 「南方」作為策展方法即是轉

機，也是危機。其危機在於如何使用政治資源而不為之所限制。進而思考是否過度服膺於政治正確性，以及如何適當拿捏與補助機制之間的距離。同時，「南方」之於台灣具有加強身分認同，凝聚族群力量，包括國族主義、區域主義、地方主義等皆有可能附著其上。本文分析的三個展覽，其論述與說法並無觸及此議題，較少以批判視角出發，反而傾向於認同當下政治氛圍。因此，如何避免成為激進民族主義論述的溫床，或陷入過度浪漫化地方的傾向，是當下「南方」作為策展方法要面對的嚴肅課題。至於「南方」作為策展方法的轉機在於，南方論述的產生有助於自省。筆者認為首先需挪移對於歐美中心仰賴的慣習，轉移參考點。然後，認清「南方」在地自身現況，認肯現實之中的失敗、不堪，並以在地現實為出發點，奠基於「風／土」、「技／藝」、「共／同」之思維與實踐，讓「南方」成為自在自為者（being），透過複數的南方（Souths）視野，在自己的脈絡之中，關照各種不同的生命節奏，相互調適，共同繁盛。

最後，本文為「南方」與當代策展相關研究的初步嘗試。研究成果受限於本文所選擇的三個特定展覽個案，使得「南方」特質歸納有其侷限。同時，若「南方」有其相對於「北方」的價值，學術論文書寫正是奠基於西方思考邏輯結構之下的論點推斷，面對「南方」特質的鬆散、躁動、靈活、異質、感性、難以預期等，筆者質疑論文書寫體例，或是進一步的理論建構，是否是回應「南方」的恰當方式。此些疑惑與不安，有待未來更進一步的研究、體悟與認知。

引用書目

- Gramsci, Antonio. Pasquale Verdichio (trans.) *The Southern Question*. New York: Bordighera, 2015.
- Dados, Nour and Raewyn Connell, "The Global South", *Contexts* 11.1 (Winter 2012): 12-13.
- LU, Pei-Yi. "Why Don't We Sing? Rethinking the Curatorial Mechanisms of the Taipei Biennial for the First Twenty Years (1996-2016)." *Journal of Art Theory and Practice* 24: 104-126.
- Prashad, Vijay. *The Poorer Nations: A Possible History of the Global South*. London: Verso, 2012.
- 王聖閔。〈世界的圖景裡頭可有我們的身影？關於台北雙年展 1996-2014 的幾道論述速寫〉。《典藏今藝術》，第 289 期，頁 118-121。
- 台灣銀行經濟研究室編。《清聖祖實錄選輯》。台灣文獻叢刊第 165 冊。台北：台灣銀行，1963 年。
- 林孝庭。《意外的國度：蔣介石、美國與近代台灣的形塑》。台北：遠足文化，2017。
- 林育世。〈南方性？離散意識與認同生產中的新南方〉。《藝術觀點 ACT》，第 77 期，頁 73-79。
- 阮斐娜著，吳佩珍譯，《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》。台北：麥田出版，2010。
- 邱雅芳。《帝國浮夢：日治時期日人作家的南方想像》。台北：聯經，2017。
- 高森信男。〈南國．國南；台越藝術家交流計畫〉。《藝術觀點 ACT》，第 55 期：49-60。
- 高森信男。〈從朝貢體系到網絡體系：重新定義「國際藝術」邊陲工作〉。《拆除前夕：論壇與聲音表演》。台北：立方計畫空間，2013，頁 180-182。
- 高嘉謙。《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情》。台北：聯經，2016。
- 陳光興。《去帝國：亞洲作為方法》。台北：行人，2007。
- 荊子馨著，鄭力軒譯。《變成日本人：殖民地的台灣與認同形成的政治》。台北：麥田，2006。
- 翁佳音、黃驗。《解碼台灣史 1550-1720》。台北：源流出版，2017。
- 黃驗、黃裕元。《臺灣歷史地圖》。台北：臺灣歷史博物館，2018。
- 黃建宏。〈「南方」還能被想像嗎？從「南方：問與聽的藝術」談起〉。《藝術家》，（2017.08）：152-155。
- 黃孫權。〈三階段打造品牌地景密技〉。《典藏今藝術》，（2010.01）：52
- 鄧津華著，楊雅婷譯。《台灣的想像地理：中國殖民旅遊書寫與圖像》。台北：台大出版中心，2018。
- 趙恩潔、蔡晏霖。〈反田野，返田野：給這一輪田野盛世的備忘錄〉。《返田野：人類學異托邦故事集》。台北：左岸文化，2019。
- 鄭恩潔。〈南方的南方：她者亦是共同體〉。《南方的社會，學（上）》。台北：左岸文化，2020。
- 蔡晏霖。〈找福壽螺拍片：邁向去人類中心的人類學田野技藝〉。《返田野：人類學異托邦故事集》。台北：左岸文化，2019。頁 317-344。
- 龔卓軍。〈我們內心那頭怪獸，歐美性：論台北雙年展的雙年展想像如何起死回生〉。《現在美術》165 期（2012.12）：18-31。

嚴瀟瀟。〈「中間人」的創造性：當代原住民藝術獨立策展中的問題意識與實踐三例〉。《今藝術投資》(2019.12)：104-109。

網路資料

Global South, Oxford Bibliographies-Literary and Critical Theory.

<https://www.oxfordbibliographies.com/page/409> 2021.03.01 瀏覽

王聖閔。〈回望南方以南：人之聚集、故事敘說，以及肉身性的知識培植〉。《ARTalks》。2018.10.04。

<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wsh/2018100301> 2021.03.01 瀏覽。

游威、劉郁青訪談，侯伯彥撰文。〈林怡華：從「映像節」到「南方以南」〉，《CLABO 實驗波》。2019/7/29。C LAB。 <https://mag.clab.org.tw/interview-with-eva-lin-from-parallax-to-the-hidden-south/> 2021.03.01 瀏覽。

蔡慶同。〈帝國、電影與觀看之道 - 以「南進台灣」為例〉。2010年文化研究年會《文化生意：重探符號、資本、權力的新關係》 <https://www.yumpu.com/en/document/view/54243130/-csa-> 2021.03.01 瀏覽。

春之基金會。〈轉移參考點 - 從打開 - 當代與奧賽德工廠的東南亞經驗談起〉。春之當代夜《社會田野與藝術生產》系列演講。2013/12/13。 https://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/-----_.pdf 2021.03.01 瀏覽。

王聖閔。〈回望南方以南：人的聚集、故事敘說以及肉身性的知識培植〉。ARTalks, 2018。

<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wsh/2018100301> 2021.03.01 瀏覽