腿、吊頭、酷兒孕肚——臺灣原住民藝術節中的陰性雕塑

Legs, Hanging Heads, Queer Pregnant Bellies—Feminine Sculpture in Taiwanese Indigenous Art Festivals

呂瑋倫 | Wei-Lun Lu

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所
博士生

Ph.D. student at the Doctoral Program in
Creative Arts and Art Theory,
Tainan National University of the Arts

來稿日期：2025年7月11日
通過日期：2025年9月5日

摘　要

臺灣原住民當代藝術順承著 1980 年代解嚴前後的文化復振思潮，在爾後三十年間再因於各種時代意識的交錯、國家立場的扶植，在今日已儼然成爲一種極具辨識度的美學與文化現象。這一看似獨立於主流藝術史之外、自成一格的美學場域，因此實則有其複雜的時空條件與基礎，其中包括它勢必與上世紀末期由第一批男性知識青年們主導而起的文化行動與批判傳統有關，並高度擴延著他們在文化生產場域首先提出的「山海」文化論述；這樣的論述，在近年的當代藝術現場有了大幅度的具現與變異，其中又以起始於 2010 年代中期、在臺灣東海岸與原住民藝術社群緊密相關的地方性戶外藝術節尤有代表性。

本文意在指出，此一今日已成爲經典意象的原住民山海意符，從一開始，就在其特殊的時代條件下，共構著某種陽剛主體性。2010 年代中期開始出現的地方性藝術節，起初在展示與地景共生的大型雕塑、裝置作品邏輯中，更加劇延續了這種山海美學的陽剛情境。但與此同時，藝術節又在現代國家立場的完全介入下，早已與過往原住民文化行動中的批判傳統越走越遠。在這個弔詭的情境裡，本文試圖把過往三十年被遺落的性別政治視角放回史觀的前沿，並主要以 2010 年代首先出現、至今影響甚鉅的《東海岸大地藝術節》及其後幾個不同的原住民藝術節中的女性藝術家爲例，聚焦討論在林介文、宜德思、林安琪等三位創作者作品中的女性主體性或酷兒生命政治，如何與這一漫長的陽剛藝術傳統作用出不同層次的闡連關係，並漸次提出一種未定的、具有抵抗意義與創造性的「陰性雕塑」雛型。

關鍵詞：原住民酷兒藝術、大地藝術節、山海美學、陰性雕塑

Abstract

Contemporary Indigenous art in Taiwan has followed the wave of cultural revitalization that emerged around the lifting of martial law in the 1980s. Over the subsequent three decades, shaped by the intersections of shifting historical consciousness and reinforced by state support, it has developed into a highly recognizable aesthetic and cultural phenomenon. Although it may appear as an autonomous field distinct from mainstream art history, this aesthetic domain is in fact rooted in complex historical and spatial conditions. Among these are its inevitable ties to the cultural actions and critical traditions led by the first generation of male Indigenous intellectuals at the end of the twentieth century, as well as the substantial expansion of the "mountain–sea" discourse they first introduced in the sphere of cultural production. In recent years, this discourse has been vividly materialized and transformed, most notably through the emergence, in the mid-2010s, of localized outdoor art festivals along Taiwan's east coast, closely connected to Indigenous art communities.

This article argues that the Indigenous "mountain–sea" symbolism, now a canonical image, was from the very beginning co-constructed with a certain masculine subjectivity under its specific historical conditions. The local art festivals that began in the mid-2010s—especially those centered on large-scale sculptures engaging directly with the landscape—further intensified this masculine aesthetic of mountains and seas. At the same time, however, with the full involvement of the modern state,

these festivals have diverged more and more from the critical traditions once integral to earlier Indigenous cultural movements. Within this paradoxical context, the article seeks to reintroduce the long-neglected perspective of gender politics to the forefront of historical interpretation. Focusing on the Taiwan East Coast Land Art Festival, which emerged in the 2010s and has since had considerable influence, as well as several subsequent Indigenous art festivals, it examines how the works of Labay Eyong, Idas Losin, and Ciwas Tahos articulate female subjectivity or queer biopolitics in dialogue with the long-standing masculine tradition of Indigenous art. Through this engagement, the paper gradually outlines a tentative theoretical prototype of a “feminine sculpture” that is resistant, generative, and yet unresolved.

Keywords: Indigenous Queer Art, Land Art Festival, Aesthetics of Mountains and Seas, Feminine Sculpture

一、前　言

臺灣原住民當代藝術自1990年代發軔以來，就一直有其非常「特殊」的性別政治情境。2000年代初期，第一個明確將彼時原民藝術場域中的性別比例失衡及其衍伸的各種現象視爲一個「問題」點破、並試圖論述其複雜脈絡者，是後來也成爲非常活躍的東海岸策展人的李韻儀。[1] 然而在那之後，在評論與研究的場域，近乎不再有類似視角產出，這一「特殊」的性別政治情境，像一種被默許的、被特定的藝術社群文化接納的現象，連曾經的異見者，或也隨生命階段的不同境遇，鮮少再就此深論。一直要到2010年代後期，隨著主流知識政治和不同世代意識形態的影響，才漸漸開始有晚近論者試圖重啓這一問題意識。

但是，也就是說，從1990—2010年代之間，臺灣原住民當代藝術場域中的性別政治問題，在研究與評論的場域產生了一個斷裂。這一問題不只牽涉著李韻儀在2000年代初期就已提出的、頗嚴重的性別比例失衡及其衍伸的關於文化乃至於對族群美學的詮釋問題，在往後的二十年，甚且形塑出某種原住民當代藝術的美學範式和典範語境；在本文中，我亦試圖指出，2010年代開始在臺灣東海岸興起、與原住民的生活空間和藝術社群發展有緊密關係、多以大型雕塑與裝置作品現世的地方性藝術節及其作品形式，某程度上，也高度承接並擴延著這一美學脈絡。因此，當我們今日試圖梳理這一藝術場域與作

1　參見李韻儀，〈布農族女性藝術家 Ebu 繪畫中的性別與族群認同探究〉（碩士論文，國立成功大學藝術研究所，2003）。

品的性別問題叢結時，亦必得面向過去至少二十年的斷裂，重新探究在這一文化發展的場域與進程中，性別權力與結構的濫觴和建構。

二、原住民文化生產場域的陽剛主體性

在過往的臺灣原住民當代藝術研究中，近乎所有研究者都將1990年代作爲一個重要的分水嶺。彼時原住民藝術開始脫離博物館式的、文物式的展示，創作者亦開始出現自主的創作意識，走向盧梅芬所謂「主體發展時期」。[2] 然在此前，這一大進程自有其社會時空的發展條件，原住民文化生產的場域，不論是文學或藝術，一直都受到1980年代解嚴前後的政治氛圍與社會意識的巨大影響，及彼時第一代離開部落、到大城市接受教育或工作的原住民知識青年們，在各種原住民族群倡議與運動上的啓發。[3] 我曾在過去的文章中指出，事實上，早期最初領導著這一倡議意識與文化復振行動的知識青年們，就已經有懸殊的性別比例問題，他們大部分是原住民青年男子。當然，這並不意味著這些來自不同族群的原住民青年，其背後的族群文

2 參見盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895至2010）》（南投：國史館臺灣文獻館，2012），頁45。

3 在盧梅芬的論述中，這一時期受影響的關鍵人物包括阿美族的拉黑子・達立夫，相關論述可見盧梅芬，《天還未亮・台灣當代原住民藝術發展》（臺北市：藝術家出版社，2007）。文學發展的場域，在例如魏貽君晚近研究中，將原住民文學的發展史從某種線性的歸因敘事中解放，並不再專一著重1980年代文化復振運動對原住民文學發展的影響，然他亦不曾否認，正如巴蘇亞・博伊哲努（浦忠成）等過去重要學者所述，此一時期的社會現象對原住民文學產生了巨大的作用。

化有著既定而不平等的性別政治結構；反之，他們能在主流的漢人社會，相較於部落女性而更能取得資源、有更高的學歷與更多的現代知識裝備，彰顯的更可能是主流漢人社會的性別問題。[4] 不過無論如何，從 1980 年代開始，這一在整個時代條件中噴發而出的、開始積極建構臺灣原住民族文化主體性的濫觴，從一開始，就是高度的以男性爲主的。在這樣的性別組成中，這一社會運動與文化復振行動的場域，亦如近代一些性別文化研究者對於社運現場的性別權力關係的反思，它在特殊的時代情境與解殖訴求下，很早的就發展出一種特定的男性文化場域氣質。往後幾年，當臺灣終於有少數研究者將研究的視野重新放回原住民女性運動者的身上時，女性主體與運動場域事件之間、相較於男性運動者而產生的曲折闡連，[5] 更加突顯了這段抗爭與運動進程在男性領袖的主導下，與某種特定的性別主體與性別經驗之間緊密的關係。

在這批原住民知識青年的共同推動下，原住民族群文化的倡議場域，亦開始從社會運動的場域，同時作用於各種知識技術的運作和生產，最早的關鍵，包括 1983 年臺灣史上第一本由臺灣大學四位原住民男學生發起的、透過「雜誌」方式傳遞各種文化倡議訊息的《高山

4 參見呂瑋倫，〈慾望後殖民：山海肉身與酷兒凝視〉，CLABO 實驗波，2025.4.30 點閱，https://mag.clab.org.tw/clabo-article/queer-indigene/。

5 試圖以女性運動參與者的主體視角回望這段社運史的研究者，最早例如馬昀甄，〈昨日今昔—女性原住民社運者的生命展演與身份認同〉（碩士論文，國立東華大學族群關係與文化研究所，2006）。文中雖不以劇烈批判性的論點爬梳這一社運現場的性別現象，然作者大量捕捉了女性在家庭、族群文化、運動現場…等交織場域下的處境與記憶，呈現出與在男性書寫下完全不同的情感關係，更突顯了這一場域在失衡的性別現象下的差異政治。

青》，[6] 及至 1993 年由孫大川等人創辦、以文學書寫爲主並第一次以「山海」爲某種原住民文化及美學定調的《山海文化》月刊等。[7] 自此，原住民對於族群文化主體性建構的倡議媒介，有了文化生產的轉向；1994 年，《山海文化》協會與中國時報合作，舉辦了臺灣史上第一個以原住民爲主體的文學獎，在 1990 年代的這一整個發展時空中，明確見得原住民知識份子的行動，從社會運動的場域、作用至文化甚至是美學生產的場域，及兩造之間的淵源。

這種淵源關係所引發的性別政治問題，當然也不只是核心組織者的性別比例問題而已，它依然牽動著頗爲複雜的性別權力與文化詮釋的問題。以上述提及的文學獎爲例，2000 年由《山海文化》協會與中華汽車原住民文教基金會、中國時報人間副刊合辦的「第一屆中華汽車原住民文學獎」，其中一篇由排灣族女性創作者達德拉凡．伊苞（Dadelavan Ibau）入選決審的短篇小說〈慕娃凱〉，就曾以其隱喻式的、將「神話」與當代女性經驗相互交織的女同志書寫，在評選過程中引起一些討論。然而一開始，其實還頗有非原住民族的女性評審如曹麗娟表示被這樣的書寫方向吸引，不過另一位擁有原住民血統的鄒族男性學者浦忠成則快速提出了否定；他對〈慕娃凱〉隱喻的女同志神話元素表示「跟原住民神話的情境非常違背」、「原住民的文化

6 《高山青》由彼時就讀臺灣大學的伊凡．諾幹、夷將．拔路兒、楊志航、林宏東等 4 人共同發起。

7 於此，「山海」開始被高度作為一種同時具有美學修辭性與理論性的意符。如孫大川於《山海文化》創刊號中的序言〈山海世界〉中，已開始提出具有文化意義的「山海觀點」。詳見孫大川，〈山海世界〉，《山海文化雙月刊》創刊號（1993.11）：頁 4。

裡沒有這樣的東西」。[8] 曹麗娟遂不再就此追究。這一時空案例，非常直接的徵現出族裔、性別與文化詮釋權之間的緊密關聯。

透過各種文化生產與諸如文學場域的推進，一個時代的美學與族群主流意識會漸漸被形塑出來。回望彼時，從社會運動到文化生產場域的流變，其實皆張揚著一種高度的解殖策略與抵抗姿態，這種策略與姿態是時代性的、是 1980 年代以後，（以男性爲主的）原住民知識份子在面對外來強勢文化與漫長的殖民進程，首先必要採取的位置與方式。然而我也必須指出，這個位置與方式同時也是非常「男性」、甚且是「異性戀男性」本位的，異質的性別經驗與政治視角從來不是這一時代場域的重點，甚至在前述示例，有某種被否定的意味；而隨爾後的發展，各種以男性經驗爲主體的敘事亦開始在這樣的結構中成爲創作的主流，[9] 包括很快接續出現的、至今已成爲臺灣文學史經典的第一代原住民男性作家們。當然，此言並非意指這一整個運動倡議與文化生產的時空過程中完全沒有女性，但正如前述，女性的比例依然極度稀缺。

原住民當代藝術，正在這樣的時代情景裡同步萌芽。它承接著解嚴後的文化主體復振思潮、起先以男性知識份子爲主的解殖意識

8 此段評審過程與對話參見〈文學的另一種傳統：第一屆中華汽車原住民文學獎專輯〉，《山海文化》第 25&26 期（2000.10）：頁 21。然關於浦忠成在彼時評審過程中留下的敘述與觀點，亦實已為 25 年前、2000 年代的記錄；不同的立場與觀點，在學者生命的發展中，應也有了不同的推進。

9 即便如此，其實並非沒有人點出過這一即將邁向「正典」的原住民（男性）書寫範式中已開始顯露的性別政治問題，只是這樣的批評並不立即，且少見。最早例如邱貴芬對夏曼・藍波安書寫女性角色時的批判性分析，參見邱貴芬，〈性別政治與原住民主體的呈現：夏曼・藍波安的文學作品和 Si-Manirei 的紀錄片〉，《台灣社會研究季刊》第 86 期（2012.3）：頁 13-49。

與策略，乃至於在文化生產場域漸漸明晰的美學性、「山海」意符的胚胎，而開始了它的發展。然而有趣的是，根據盧梅芬的觀點，藝術場域在這一波覺醒力量的衝擊下，卻很快的迎來了一種國家立場下的「歡樂」轉向，[10] 自此似乎丟失了原住民文化行動中的某種批判傳統。然於此同時，當代藝術的場域與技術，卻又能以過往的「文學」媒介無法達到的、具象的視覺存有，乃至現實空間的創造，開始豐碩此一「山海」美學的情境與肉身。當代藝術場域在這種同步的轉向與承襲下，勢必開展出另一種「山海」的脈絡與意義。

三、山海美學與大地藝術節的性別政治

也就是說，「山海」作爲當代原住民的美學意符，其實早在 1990 年代就已被定錨，爾後當代藝術場域繼續開展這個本就極有意象性的詞組，確實創造了獨樹一幟的藝術語境與場域氣質。[11] 此間，又以「東海岸」、臺灣東部的原住民藝術社群發展尤有代表性。以爾後在原住民藝術場域影響深遠的花蓮阿美族港口部落藝術社群爲例，1990 年代適逢帶著文化理想而回到部落重新生活的第一代返鄉青年世代，如拉黑子．達立夫（Rahic Talif）等尚在摸索、但帶有極大能

10 盧梅芬，《天還未亮．台灣當代原住民藝術發展》，頁 42-45。

11 「山海」至今是各種藝術策展對於原住民當代藝術發展的典範註腳，自文中提及的 1990 年代，乃至 2000 年代包括高美館的《蒲伏靈境：山海子民的追尋之路》、2010 年代《山海迴聲—台灣原住民藝術家聯展》、2020 年代《山海原力—原住民族藝術展》…，「山海」意符的層出不窮不及備載，幾乎就是原住民當代藝術的代名詞。

量的藝術家，開始回到家鄉並發揮跨世代、甚至跨族群（但單一性別式）的影響，[12] 在接續十年開啓了原住民當代藝術中的「漂流木」譜系與海洋敘事傳統；1995 年，另一場奇特的、由一家建設公司「雙隆營造」舉辦的《山海觀阿美木雕藝術祭》在花蓮開展，蒐羅了彼時在部落裡創作、生活的（大部分爲男性）木雕創作者，創造了東海岸第一個以原住民爲主體、「山海」爲名的藝術策展；2002 年，臺東金樽海灘上的「意識部落」創造出某種浸潤式的藝術行動，藝術家在極低限的條件下臨海生活、倡議、展演、創作，成爲臺灣藝術史上一個無法被歸類與收束的藝術事件，「山海」的抽象性與概念性，在東海岸藝術場域的推進下，從 1990 至 2000 年代，開始有了更肉身性、更地域性的具象發展。

不過，我們亦不難在這一藝術發展的區間，看見其性別政治的問題叢結。除前述提及的自拉黑子以降、在原住民當代藝術史上很早就開始具有代表性的媒材「漂流木／木雕」及其藝術社群中單一的性別關係、堅牢的男性結構，在過去的文章中，我亦已不只一次援用當年參與意識部落的其中一位重要藝術家、魯凱族的安聖惠（Eleng Luluan）在面對自己身爲女性、選用漂流木創作時所遭遇到的男性說教：「這不適合女人、不要自不量力。」[13]；此際「山海」的美學意符，也是在這種不平衡的性別現象與問題中建構出來的。女性或異

12 我曾指出，或因於阿美族傳統部落中特殊的男子年齡階級文化，1990-2000 年代臺灣東海岸原住民木雕（漂流木）藝術社群的發展，也高度承續著一種集體勞動、以長帶幼、特屬於「男性」的社群關係與師承結構。呂瑋倫，〈慾望後殖民：山海肉身與酷兒凝視〉，CLABO 實驗波，2025.4.30 點閱，https://mag.clab.org.tw/clabo-article/queer-indigene/。

13 李韻儀，〈布農族女性藝術家 Ebu 繪畫中的性別與族群認同探究〉，頁 43。

質的性別認同主體並非不在場，只是，她們確實要在某種已然有其雛型的藝術語境與方法下若即若離、探尋不止。所幸，進入 2000 年代後，隨著越來越多創作者的加入，女性藝術家亦開始在母系勞動文化的傳承或某些前行者（如最早開始進行織布文化復振的尤瑪．達陸）影響下，創造出不同的藝術方法，其中尤以各類型的纖維創作最爲人知。不過，它依然徵現著「山海美學」的性別政治問題，從來沒有散去過。

進入 2010 年代，原住民當代藝術史上一個重要的現象，包括展演場域的擴延、脫離白盒子而回歸「大地」的空間轉向。此言並不意味過去的原住民藝術展演場域不曾在野地戶外，事實上正如前述，原住民藝術發生與創造的場域通常離不開他們的生活之地，然而 2000 年代，隨著藝術機構（如高雄市立美術館）對原住民藝術研究的傾注，原住民藝術家也漸漸運作出各自適應於白盒子式的展演技術，作品的展示，與其創作、生活的場域不一定發生在同等性質的時空中。2010 年代中期戶外性「藝術節」的出現，正挑戰著這種生活與展演場域斷裂的、白盒子式的展演模式。2015 年，由交通部東海岸國家風景管理處主辦、潘小雪等人策劃的《東海岸大地藝術節》，強調近山靠海的閒暇哲學、「大地美學」的東海岸藝術，[14] 結合地景裝置、音樂節、在地工作坊等跨域藝文活動，在臺東至花蓮沿岸盛大展開。

14 「大地美學」一詞及其概念在《東海岸大地藝術節》中首見於 2015 年第一屆的「旅物」之策展理念中。其提及以「閒暇哲學、觀光凝視、大地美學為理念……藝術創作也給予東海岸反饋，人與自然間的純心相待，就是彼此最好的禮物。」參見〈旅物：2015 東海岸大地藝術節〉，東海岸大地藝術節官方網頁，https://www.eastcoast-nsa.gov.tw/teclandart/zh-tw/teclandarts-2015。

其規模之大、地域性特質之顯著，承襲並擴延著已在原住民當代藝術中有其形構的美學精神，成了近年極有代表性、也是幾年後在臺灣遍地時興的藝術節先行者之一。[15]

然而這樣一種強調戶外性的、與地景高度結合的展演模式，事實上，起初也徵現著某種在媒材與技術上的本質性區別，及其背後的二元性別政治性。當藝術節強調藝術作品的自然汰換、適應於野地日曬雨淋條件的展示方式（乃至於其背後的工作方法），[16] 沒有什麼比木頭、鋼鐵、石、竹…等硬質的、大型的自然材質還要更便利而適切的媒材了。前述 2000 年代後諸多女性藝術家開展出來的纖維藝術傳統，其實並不在此理想的創作與展演條件中。自 2015 年開始，《東海岸大地藝術節》及其他開始在臺灣東部舉辦的、強調在地性與戶外性展演的藝術活動，開始在花東沿岸創造出許多與地景互生而偉岸的大型裝置、雕塑作品；再次，我並不意味女性或殊異的性別認同者在這樣的場域與工作方法中缺席，但事實上，這些藝術節裡的主流媒材、作品、工作模式，確實有其高度的、其來有自的男性藝術基礎，擅長纖維藝術或其他媒材的藝術家，首先必須服膺於既有條件而實驗

15 《東海岸大地藝術節》雖不是一個只展出原住民藝術家的藝術節，然而它的地域性連結、參展藝術家組成，確實高度的與彼時的原住民當代藝術社群與藝術發展互相影響。早年它或在潘小雪的帶領下，延續了過往花蓮國際創作營的經驗與模式，組成中多有原住民族創作者與國際藝術家；近年藝術家的比例在活動組織成份中減弱，不過在策展方向上出現更高度的原住民轉向，不論是論述、影像、聲音元素皆然，例如 2023 年的「越過第五道浪」，完全體現阿美族文化的知識與文化主體性。總之，《東海岸大地藝術節》雖不是一個只有原住民的藝術節，但它確實是東海岸地區第一個並連年持續至今（2025）與原住民藝術社群高度相扣、緊密關聯的藝術節。

16 《東海岸大地藝術節》出展作品的其中一個特色之一，是強調作品的自然汰換週期，不過度修復，讓它與大自然同步生息。

出不同的創作方法（例如轉用塑膠纖維，或不計較於作品保存的時間長度），其次，她們確實就是參展比例上的少數。

這一現象也同時牽涉著藝術作品所創造的敘事或再現的世界，可能一大部分是非常男性經驗的。例如歷屆藝術節的原住民藝術家作品中廣泛出現的「海洋」主題；「海洋」在此當然「不是」中性的，在臨海的原住民部落中，造船、捕魚…等大量浸潤於海體的工作，主要就是男人從小到大的生活。對於「海洋」的想像、歌頌、念想…成了藝術節中頗爲常見的一個創作面向，而諸此類雕塑作品，也確實一大部分出自以阿美族部落爲主的男性藝術家之手。在「大地美學」的語境與情懷下，看似與性別政治全然無關的藝術展現、眾生平等的自然生活，其實隱伏著不同性別在此生活與創作場域中完全相異的處境與經驗；男性的經驗及其在藝術創作上的轉化，可以是非常直接且直覺式的。這種去性別化、不談論性別政治與性別差異的美學語境，不只正是過往「山海美學」建構過程中的一個問題，此一場域更放大了這個奇特的、但被忽略已久的性別政治張力。

於此，太魯閣族的藝術家林介文（Labay Eyong）首先成了一個反例。2010 年代中期的林介文，已歷經了她從少女而至母親的轉生、成了一個與太魯閣族的母性敘事有高度連結的藝術家，[17] 作爲歷年

17 我曾指出，林介文藝術生命中關鍵的對於「織布」文化的承接、成為母親、2014 年奪得 Pulima 藝術獎首獎的《我是女人》系列創作，其實是一個性別認同與族群認同高度交織的宣言；「我是女人」其實是「我是（太魯閣族的）女人（了）」。見呂瑋倫，〈成為珍珠之前：「小南方」的少女與靈光〉，藝術認證，高雄市立美術館，2025.4.30 點閱，https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticleDetail.aspx?Cond=a015ad32-9b3e-4b07-b12d-bf2d8dfd6aa2#_ftn2。

《東海岸大地藝術節》少數的女性駐地常客，她第一年（2015）即在參展名單之中，然而她最初的創作，即以與另兩位也是駐地常客的安聖惠與魯碧．司瓦那（Ruby Swana）等「意識部落」時期的女性藝術家極爲不同的方式，隱隱然在藝術節場域裡開啓了另一造性別語境。在 2015 年的作品〈在空中跳舞〉中，林介文並不以彼時已大量投注的的織布工藝技術爲主，而用不銹鋼焊製出一雙從大樹裡飛出來的、穿著高跟鞋的腿；這一意象，並不直接與「山海」的美學情境對話，而是突兀地展示了一種非常明確的、屬「人」──「女人」的身體局部，至今依然是《東海岸大地藝術節》裡幾乎不會出現的意符。2021 年的《大地藝術節》，林介文的〈夏日光浴〉延續了這雙「女人腿」的意象，甚至徵現出更大的性別敘事意圖。這次她的腿坐落在山腰，朝著太平洋大方舒展，在具象與隱形空間的接合之際，是一個面朝大海、豪邁曬開的女陰（圖 1）。從〈在空中跳舞〉到〈夏日光浴〉，這一隱形的女陰、迎風舒展的姿勢，亦隨著林介文近年創作中高度的「母職」敘事，開展出一個從舞蹈中的少女而至分娩過的母親、頗能喚起女性共鳴的，在大地藝術節的美學語境中不曾觸及的女性敘事。當大部分的原住民男性藝術家再現的海洋生活、海洋神話、浸潤其中的記憶與勞動經驗…，成了數年累積可見的「大地美學」主要的創作面向與視覺樣態，林介文首先打開了「山海」語境中長期隱而未談的性別經驗差異，也放大了隱伏其中的性別政治張力。

綜上所述，這一從 1990 年代發酵、發展至 2010 年代的「山海」美學傳統，在重新脫離美術館而回到生活棲居之所、強調戶外性大型雕塑與地景共生的「藝術節」場域中，有了更極致的實驗與體現。事實上，這是非常有突破性的發展，也與整個東海岸的藝術發展同

步脈動；2010 年代後期，越來越多以部落或地方爲主體的藝術活動、展覽甚至是藝術團體在美術館、學院或菁英階級的機構場域之外誕生，以原住民部落的發展來看，自海際而至山邊，這樣的展演至今成爲當代藝術的一種重要模式。不過，性別政治的影子也從來沒有在其中消散，「山海」美學語境而至戶外藝術節的發展，在其媒材、展演與創作方法上，其實是有某些條件的，我們不太可能看到以女性創作者爲主的、大量的纖維藝術作品在這樣的條件中被理想展示，更遑論我還尚未提及、擅長使用錄像或表演藝術來創作的酷兒藝術家在大地藝術節等戶外藝術節中的幾近完全缺席；也因爲這些複合式的原因，藝術的現場所再現的世界、甚至某種美學的調性和語言，其實也常常是圍繞在特定性別的主體經驗與品味而開展出來的。這樣的現象在林介文的作品中有了另一種性別生命的補遺，然而它依然是少數，偏向孤例。

四、原住民藝術節的陽剛彆扭與陰性政治

如是藝術節的另一個重要問題，還牽涉著原住民當代藝術最初的問題意識，即前述如盧梅芬提出的在國家立場與政策運作下、1990 年代稍後的「歡樂」轉向。然而進入 2000 年代，各種國家、地方與官方機構（例如高美館、原住民族文化事業基金會等）對於原住民藝術的發展，只有推往更高度的介入與扶持，1990 年代初期短暫出現的、承襲解嚴後政治氛圍的創作意識，只有在國家立場與（原住民）民族立場之間出現了更明顯的交織與讓渡。陽剛的抵抗姿態在國家的壓迫下噴發而出，它的美學則在國家的支持下繞樑。當時序進入

2010 年代，原住民藝術與國家立場已高度的達至一致，在本文中，我更欲意指出，以上述提及的戶外藝術節爲例，當它高度的仰賴、甚至就發起於官方機構的立場與支持時，它最初的發展，就是這種立場交織與讓渡的極致。

因此，在這一極致場域中，依然承襲著某種男性藝術傳統及其奠基的藝術方法作爲大宗、展現特定性別經驗乃至性別美學的藝術節場域，越來越開始讓我感到奇異。藝術節的觀光性質被公部門高度開展，隨著例如《東海岸大地藝術節》等地方性藝術節皆成爲固定標案模式而逐年規矩辦理後，1990 年代初帶有倡議意圖與政治意識的山海解殖陽剛，成了歌山頌海的藝術節語境下、饒富田園詩歌況味歡迎打卡拍照的嘉年華陽剛。這種交織在山海美學與地方性公部門立場下的類嘉年華活動，也漸漸將藝術的語境單一化；不論是 1990 年代原住民文化行動中對於殖民歷史與結構暴力的批判傳統，甚或是 2010 年代開始隨著不同的知識政治思想而漸次對族群文化中父權結構的重新省思，諸此新舊「噪音」，幾乎很難在嘉年華的美景與歡樂中被延續或擴散開來。晚近的山海美學語境，在與國家立場的合謀下，確實幾乎偶爾出現將原住民重新美學化的危險。[18] 但事實

18 直到今日，將原住民的生活自然化（Naturalization）、美學化（Aestheticization）的語境，一直還會在藝術策展的情境中反覆出現，差別在於過往這是殖民者的手段與凝視，現今則透過部分原住民自主的詮釋、或如正文所述，是一種在族群立場與國家立場相互交織下的生產。關於自然化、美學化等作為一種殖民的修辭，參見 David Spurr 的論述。David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration* (Duke University Press), 1993.

上，我對於原住民文化生產在整個時代變遷下、山海意符的轉向並不帶有特別強烈的批判意識，我甚至覺得很有意思；我的疑惑比較是，如果這種奠基於男性的藝術方法與陽剛語境的美學發展終至走向它的彆扭，原住民文化行動中的批判傳統還可能以什麼方式在諸此藝術場域的情境中重新出現？

有趣的是，在近年一些規模較小、還在實驗階段的藝術節裡，其中的一些作品，似乎反而爲這樣的窘境打開了破口。在本文後續，我示例的藝術家從不曾出現在過去例如《東海岸大地藝術節》式的藝術節參展名單中，她們的作品首先從來不是我們熟知的「雕塑」——由此亦可知，她們的創作方法，與過去 1990 年代倚賴師承與社群關係的藝術譜系（例如漂流木藝術社群）沒有太直接的關聯，再來是，她們都是女性或酷兒。

第一個例子，是在 2019 年、花蓮太魯閣族的藝術家東冬．侯溫（Dondon Hounwn）在自己的家鄉銅門部落所舉辦的第一屆《Phpah 藝術聚》裡。這場藝術活動主要的展示場域是在銅門部落的大祭場上，祭場是露天環境，參展藝術家的作品亦如大部分的戶外藝術節，必須在大自然的環境中裝置與設立。不過其中的參展藝術家名單，卻並非全然都是創作「裝置」的好手，例如以具有泰雅族和太魯閣族血統的藝術家宜德思．盧信（Idas Losin）來說，她過往的作品以繪畫爲主。

然而在《Phpah 藝術聚》的創作〈原生〉中，宜德思一改過去的創作方法，看準了大祭場中的一棵孤樹，並與自己的母親合作，以各種紅色線材、纖維和羽毛，編製了一組從高處垂下的簾狀裝置；裝置掛在孤樹枝頭，紅絲任其延綿灑落（圖 2）。以形制而言，宜德思的這組「雕塑」，已與過去原住民藝術節中慣常所見的大型裝置有

很大不同。它顯少硬質的鋼骨結構，最主要的支撐體，來自祭場中本來就有的樹木。在過往藝術節的雕塑邏輯中，即便藝術節強調作品與景觀的共在，透過木、石、竹…等男性慣用的硬質自然材質所創作的作品，通常成爲拔地而起的矗立、獨立物件；但是當宜德思並不執著於媒材的選用，亦不進入既有的原住民雕塑邏輯與方法中，而將「纖維」作爲主要的材料與技術時，它在自然環境的展示，達致了與自然物件的某種共在。當然，這樣的展現方式並非創舉，這件作品的獨特之處也完全不只在其樣態上的突破，而是宜德思試圖透過〈原生〉所寄寓的創作意識。

表面上，〈原生〉是一件探討泛紋面族群起源神話的作品。在其中幾個版本的起源神話中，人類初祖從樹中或石中而來，宜德思透過作品表現出人的降生與「樹」在神話時代中的緊密關係。然而〈原生〉另一個沒有被宜德思在藝術節開幕日說出口的意象，其實源自於她們族群中的自殺敘事。在過去的時代中，有時一個部落面臨征戰或殖民者入侵而傾敗時，留在部落裡的女人，爲了保護自己、也爲了族群的榮耀與共同的生命，她們會選擇在山林中集體吊頭而死。[19]〈原生〉裡那一絲絲從大樹垂灑下來的紅線，與其說是起源魂靈的降世，更彷若集體吊死的屍血。但是宜德思選擇不在觀者面前說出這個死亡版本的敘事──即使它與作品的呈現更爲貼切，因爲她覺得在這樣的藝術節場域裡說這些「感覺不太適合」。[20] 藝術節的特殊語境再次籠罩在藝術創作的現場，象徵集體吊頭死亡的紅絲線在類嘉年華的陽性

19 筆者與東冬・侯溫、宜德思訪談，2025 年 5 月 17 日。

20 筆者與宜德思訪談，2025 年 5 月 17 日。

情境裡成了禁忌的陰性敘事，它是被藝術家選擇隱蔽的、不被官方立場預設的、甚至是與某種類型的山海美學範式相悖的情境。

第二個示例，出現在2020年由阿美族藝術家陳豪毅所策劃的《眞正人系列—蹲站坐臥》裡。在這一案例中，它更擴延了過往的藝術節場域幾乎沒有觸及過的酷兒性別政治問題，以及在此造情境下更複雜的「雕塑」辯證。在《眞正人系列》裡，泰雅族藝術家林安琪（Ciwas Tahos）第一次展出了爾後爲她定錨了漫長創作方向的酷兒藝術計畫初作〈她可能來至____社〉，不過此處我首先欲著眼討論者，是她在開幕日進行的一場行爲藝術；林安琪當然不是一個「雕塑」藝術家，她大部分的作品以表演、錄像等方式呈現，[21] 然而在她的表演與創作過程裡，還是常常會有一反覆出現的塑形動態與物件，就是「土」。在這場行爲藝術中，「土」照舊成爲林安琪的重要物件，一開始，她將土混水成泥，泥巴被一落一落堆在地上，她再把它們漸次塞進自己的衣服裡。越來越重的泥巴被她隔著衣服塑成一大坨捧在肚皮上，她彎背爬行，從一落泥巴爬向另一落泥巴，每塞一坨，肚子就越來越大，慢慢變成一個身孕的母親（圖3）。有趣的是，身爲一個女同志，林安琪照理來說根本是不會成爲「母親」的。她不只不會成爲母親，

21 我曾指出，在臺灣原住民當代藝術的發展中，2010年代開始陸續出現的酷兒藝術家（具有酷兒身分、並透過藝術創作回應這種生命情境者），其中一個重要特色是，他們幾乎不以過往原住民藝術中常見的媒材與方法創作；當傳統媒材已被賦予高度的二元性別政治性，他們開始嘗試錄像藝術、行為藝術…等「看似」與傳統的原住民部落生活沒有直接關係的創作方法，實則是在拓闢屬於酷兒的藝術空間。參見呂瑋倫，〈山海酷族：台灣原住民當代藝術中的酷兒路徑〉，《文化研究季刊》188期（2024.12）。

她的母親、乃至於母親的母親，在她的生命中，這個與「母親」有關的母系血緣與家族敘事都曾像祕密或禁語一般，作爲一個承繼了母系家族祕密敘事的女同志，〈她可能來至____社〉就是將這個複雜的三代母系親緣與當代酷兒認同交織安放、創造出來的作品。[22] 這一系列作品皆迴繞著一個「女人社」的故事；在泰雅族的神話中，山裡有一個部落，那個地方只有女人，這些女人從來沒有遇過男人，自給自足，靠風受孕。林安琪將自己放進了這個「女人社」裡──在那裡，懷孕乃至於「生殖」有了另類的意義與方式，它可能不再順承著二元性別結構的文化秩序，它可能不再是爲特定家族或血統的承續或繁衍，它可能甚至提到了一種不需要生理異性的、體驗與實踐「性」的方法──她是「這樣」的一種母親。

林安琪並不是不會成爲「母親」，她不會成爲的，只是二元性別結構下異性戀典範裡的母親而已。這場行爲藝術的最後，她又把那一大坨塑成孕肚的泥土從衣服裡慢慢剝離，土重新癱灑在地，這一行進中的塑土行爲，最終宛如原初，沒有任何結果。「生殖」的意象在這裡斷裂了，酷兒母親並沒有要完滿「生殖」的敘事；作品的生產在這裡也斷裂了，藝術家並沒有透過她的媒材與塑形留下任何物件。雕塑在這裡是動態的過程，沒有物質的結果。雕塑而生產、留下物件，在這個語境中，近乎作爲某種異性戀生殖模式的類比；而在林安琪的這場行爲裡，展示的更像一種不再賦有繁衍意義的酷兒時間（queer

22 關於林安琪〈她可能來至____社〉中母系離散家族史與當代酷兒認同的複雜交織關係，參見呂瑋倫，〈失落母土與酷兒烏托邦：林安琪的「____社」與迭馬哈霍伊〉，典藏ARTouch，2025.4.30 點閱，https://artouch.com/art-views/content-82330.html。

time）。[23] 這場發生在《眞正人系列》裡的行爲，完全無法再安放進過去原住民藝術節中慣有的美學典範與脈絡之中，並高度騷動著對過往戶外性藝術節中爲與山海景致相映、龐然偉岸的裝置作品邏輯裡，無人察覺的異性戀潛意識。

五、原住民藝術中的「陰性雕塑」與酷兒視野

上世紀 1980 年代，法國女性主義學界開始出現關於「陰性書寫」（Écriture féminine）的討論與研究。1975 年，愛蓮．西蘇（Hélène Cixous）在其經典之作《梅杜莎的嘲笑》（*Le Rire de la Méduse*）中提出這一理論概念，首先聚焦在文學創作的場域，指出某種非男性主體的書寫經驗與模式，作爲女性生命的書寫策略；「陰性」在此被擴延成帶有高度動態性的意符、帶有抵抗父權語言秩序與陽性書寫系統的「方法」，開始強調身體性、感官性、流動性與語義的破碎性。這種書寫實踐模式，成了彼時女性主義發展中一個重要的理論基礎。

雖然「陰性書寫」首先將其發展現象聚焦在文學創作的場域，然而它並不純粹作爲文學理論、並不只是一種創作的技術，在它爾後直接或間接影響的各種書寫實驗之前，它的根本前提是，它有一個非男

23 酷兒時間（queer time）在 Judith Halberstam 的理論中，原指向一種不服從異性戀時間邏輯的存在狀態，它是一種反生殖主義（anti-reproductive）、反目的論（anti-teleological）、反未來性（anti-futurity）的時間觀。Judith Halberstam, *In A Queer Time And Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York University Press, 2005).

性中心的生命主體；「陰性」在此並不是一種被提出來進行創作或解構語言的方法而已，在它最原初的理論框架中，是有一個非常根本的性別政治基礎的。在我所擴延的「陰性」概念中，依然保守著這一理論基礎的原則，本文裡，所有「陰性」被賦予的抵抗性、批判性、反陽性邏輯或陽性歷史的特質，它的前提都是有一個非男性中心的生命主體，即是自 1990 年代開始被建立起來的臺灣原住民當代藝術發展史中，長期處於主流歷史邊緣或非結構中心的女性，與酷兒。

這些女性與酷兒，在其藝術創作的實踐之路上，首先要面對的正是我前述自 1990 年代梳理起、已強勢建立的男性文化傳統。爾後，這種文化傳統隨著藝術社群的發展、藝術節場域的出現等因素，在「山海美學」的語境與時空下，凝縮於藝術現場的各種過程與物件，包括直至今日的原住民當代藝術都依然非常大宗的媒材與方法裡──透過特定材質所完成的雕塑與大型裝置藝術作品。在這一「陰性」概念的框架下，我列舉的三個藝術家，分別徵現了三個不同層次與階段的「陰性」寓意，她們皆以非男性的生命主體與經驗，創造出對彼時既有美學典範不同程度的異議性或抵抗性。當然，也有其不同程度的合作性。以林介文爲例，她是最早在這一質變的陽剛山海藝術語境中，透過自身的女性主體性，對此造被隱而不談的單一性別政治場域作出另一性別經驗的補遺者；性別政治的光譜來到了二元的兩端。在這一階段，藝術家依然展現出精確而標準的雕塑與裝置能力，以金屬作主要骨架，非自然纖維（例如塑膠）作點綴。在彼時大部分的戶外藝術節中，許多擅長纖維藝術創作的原住民女性藝術家們，會轉而採取這樣的方式來完成她們的作品。以由公部門或地方性政府主辦的藝術節角度而言，從流瀉少女情懷的〈在空中跳舞〉到展露母職式幽默的〈夏日光浴〉，皆與不論是以「大地美學」或「山海美學」爲名的

地方性藝術節的風光情調與歡樂觀光性頗爲一致，事實上，確實是會讓人很滿意的創作與展出。

至於宜德思在銅門部落的作品，首先在裝置製作與安裝的方式上出現不同嘗試，更重要的是，她作品中被隱去的「吊頭」敘事，實則徵現出地方性藝術節已開始建構出來的某種理想語境的問題。這種理想語境，承襲著原住民當代藝術過去幾年的發展，含納與國家立場、地方政府立場高度媒合的美學脈絡，在觀光性、地方性藝術節的語境中，作品裡不適言明的死亡寓意、甚至是有點恐怖的敘事背景，其實頗能提取出對於此造藝術建構的批判性。

最後，林安琪一場奇特的現場行爲演出，對這一藝術節場域、甚至是原住民當代藝術自 1990 年代起始的美學發展，提出了交織性的扣問。她沒有生產出任何具象結果的酷兒孕肚，一則挑戰了傳統原住民藝術節中已漸次成形的大型雕塑與裝置藝術傳統，亦可能拓展了「雕塑」的傳統定義；她的酷兒生命政治，也在此間擴延出更尖銳的提問：這種已臻向經典的藝術節語境與其中的作品生產模式，乃至於過往臺灣原住民當代藝術的主流範式，是否是一種異性戀典範下的美學建構？如若循照我前述的自上世紀起始的藝術史發展，即會發現，特定的性別文化與整個原住民當代藝術之間確實早已發展出一種極度緊密的關聯，在酷兒的眼中，這即是一個龐雜的、並且被忽視太久的問題叢結。

從林介文到林安琪，性別與藝術的光譜從男性、女性的二元情境開展至一種尚未成爲譜系和方法的藝術模式，亦徵現出不同性別、生命處境的藝術家，對於藝術節場域及其美學語境的不同回應。直至林安琪作品中的酷兒批判視野，致使我形構出此造原住民當代藝術中「陰性雕塑」的理論雛型。「陰性雕塑」必然關乎一個非男性中心的

生命主體，並且在異性戀男性文化主體所奠基、習慣的雕塑邏輯與藝術系統之中，拓闢出一種具有持疑性、抵抗性與創造性的模式。

最後，我意欲稍回到「藝術節」的視角來回應這一區間藝術場域與藝術家的演進。本文雖以舉辦時間最悠久、亦已近乎成爲地方性藝術節經典的《東海岸大地藝術節》爲主要參照的現象場域，事實上，包括在前述不管是由東冬．侯溫策劃的《Phpah 藝術聚》或是陳豪毅的《眞正人系列—蹲站坐臥》等，原住民藝術節的發展其實也非常快速的拓展出不同的面向，其背後的主辦單位與經費來源也高度影響著一個藝術節所側重的方向甚至是需達標的效益。以這三者爲例，《東海岸大地藝術節》與《Phpah 藝術聚》分別由「交通部東海岸國家風景管理處」與「行政院農業委員會林務局花蓮林區管理處」主辦，而《眞正人系列—蹲站坐臥》，則是出自原住民族文化事業基金會（原文會）主辦的 2020 年《Pulima 藝術節》。作爲從 2010 年代開始積極推動原住民當代藝術發展的單位，原文會確實有一個緊密的原住民當代藝術脈絡與其對於各種藝術實踐的包容性；[24] 陳豪毅策劃的《眞正人系列—蹲站坐臥》雖不是本文的分析重點，然在策展理念與藝術家的選擇、展示上，也呈現出策展人試圖從過往東部原住民藝術節中所側重的面向裡，找到新的論述起點。它沒有地方性觀光效益

24 我曾在 2023 年由原文會主辦的《Pulima 藝術節》中的策展《情山色海：酷兒．原民．祕密史》理念與選件中提出，臺灣原住民酷兒藝術的發展，有一個隱微的「Pulima 藝術獎」脈絡；有許多重要的展出作品，都是從這個藝術獎場域出現的。這或許有若干因素，包括 2010 年代的時代特殊性、「Pulima 藝術獎」的白盒子展示性、不斷演進的籌備與舉辦模式等，這些因素的正面發展之一，是或許也促使了藝術獎場域的包容性與作品多元性。

的枷鎖，也沒有（根本不具藝術專業的）長官親臨的期待壓力甚至是插手，方法上，也不援用特定的族群語言或概念，而是提出一個相對抽象的框架，林安琪與我所言之「陰性雕塑」的理論基礎，即在這樣的框架裡被展現出來。如此一來，或更可見之，今日的臺灣原住民當代藝術，確實在國家立場與地方性政府機關立場的出現與媒合後，有了百花齊放的發展，也有了清楚分明卻許多人不願言明的限制。這樣的現象，或許是 1990 年代的解殖意識形態從來不曾想像過的，當「陽性性別」主體對「陽性國家」的批判傳統在時代的滾動中幾乎轉向另一種交織和讓渡的情境，「陰性」的僵界與定義開始在高度的實驗性中若現若離；她目前顯露在酷兒性別主體中的異議性與抵抗性，卻竟讓我想起自 1990 年代末、原住民文化行動中已消喪許久的批判力。

圖　版：



圖 1　林介文，〈夏日光浴〉，回收帆布、廢鐵、鋼筋、塑膠水管、瓶蓋、各式海廢，2021。
圖片來源：呂瑋倫攝影。



圖 2　宜德思・盧信，〈原生〉，線材、鐵、鋁線、石頭、鈴鐺、鈕扣，2019。
圖片來源：呂瑋倫攝影。



圖 3　林安琪於《眞正人系列—蹲站坐臥》的行爲藝術現場，土、水、銅鍋、蜂蜜，2020。
圖片來源：呂瑋倫攝影。

參考書目

（一）中文專書

巴蘇亞．博伊哲努（浦忠成），《思考原住民》，臺北市：前衛，2002。

盧梅芬，《天還未亮．台灣當代原住民藝術發展》，臺北市：藝術家，2007。

盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕爲例（1895 至 2010）》，南投市：國史館臺灣文獻館；臺北市：原民會，2012。

魏貽君，《戰後臺灣原住民族文學形成的探察》，新北市：INK 印刻文學，2013。

（二）中文學位論文

李韻儀，〈布農族女性藝術家 Ebu 繪畫中的性別與族群認同探究〉，碩士論文，國立成功大學藝術研究所，2003。

馬昀甄，〈昨日今昔—女性原住民社運者的生命展演與身份認同〉，碩士論文，國立東華大學族群關係與文化研究所，2006。

（三）中文期刊雜誌

〈文學的另一種傳統：第一屆中華汽車原住民文學獎專輯〉，《山海文化》第 25&26 期（2000.10）：頁 4-179。

呂瑋倫，〈山海酷族：台灣原住民當代藝術中的酷兒路徑〉，《文化研究季刊》188 期（2024.12）：頁 44-61。

邱貴芬，〈性別政治與原住民主體的呈現：夏曼．藍波安的文學作品和 Si-Manirei 的紀錄片〉，《台灣社會研究季刊》第 86 期（2012.3）：頁 13-49。

孫大川，〈山海世界〉，《山海文化》創刊號（1993.11）：頁 4-5。

（四）英文專書

Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration.* Duke University Press, 1993.

Halberstam, Judith. *In A Queer Time And Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York University Press, 2005.

（五）網路文章

呂瑋倫，〈失落母土與酷兒烏托邦：林安琪的「____社」與迭馬哈霍伊〉，典藏 ARTouch，2025.4.30 點閱，https://artouch.com/art-views/content-82330.html。

呂瑋倫，〈慾望後殖民：山海肉身與酷兒凝視〉， CLABO 實驗波，2025.4.30 點閱，https://mag.clab.org.tw/clabo-article/queer-indigene/。

呂瑋倫，〈成爲珍珠之前：「小南方」的少女與靈光〉，藝術認證，高雄市立美術館，2025.4.30 點閱，https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticleDetail.aspx?Cond=a015ad32-9b3e-4b07-b12d-bf2d8dfd6aa2#_ftn2。

（六）網站內容

〈旅物：2015 東海岸大地藝術節〉，東海岸大地藝術節官方網頁，https://www.eastcoast-nsa.gov.tw/teclandart/zh-tw/teclandarts-2015。