

藝術認證

NO. 53

目錄 Contents

編者的話

展覽迴響

星群正嘍喳著向我們朗誦—讀米羅「女人·小鳥·星星」作品的詩性美感 ◎離畢華 4

內部之美—展覽《在路上—張宏圖的藝術旅程》 ◎蔡佩桂 10

議題特賣場—城市的過客—全球化下的原住民當代藝術

藝術家驻村與文化交流 ◎Susan Cochrane 翻譯：謝明學 18

大洋洲中心的大洋洲藝術 ◎Karen Stevenson 翻譯：謝明學 26

創造對話—Michel Tuffery 的作品 ◎Emma Bugden 翻譯：謝明學 34

本事…李俊賢談原住民當代藝術進入市場的發展 ◎口述：李俊賢 撰文整理：周益弘 42

行走在邊界，讓自己成為十字路口—伊命·瑪法琉的被拿/拿走再現藝術 ◎李韻儀 50

城市的過客—飄移思緒之漫遊於藝術家·駐館·創作·歷程 ◎曾媚珍 58

錫爾介圭·以作爾寶—台灣原生文化寶藏，開展國際認知版圖 ◎口述：曾珮貞 整理紀錄：洪兆宣 64

從森林開始—藝術家安聖惠與撒部·噶照洛宏汀驻村紀實 ◎張凱鈞 74

典藏選粹

從「手」開始—林介文〈我的傳統服飾不傳統〉系列作品 ◎應廣勤 82

人物特寫

作金工，守護排灣文化—高吳惠琴 ◎許勤 86

南島紀事

母儀慈範—比雅紐生命的至上榮耀 ◎王有邦 92

藝評講堂

主觀與旁觀／意識型態唯物批評的誕生 ◎高干惠 96

藝術哲學

行動、藝術與存在（中） ◎陳宏星 102

藝術家駐村與文化交流

文/Susan Cochrane (獨立策展人) 翻譯/謝明學

我在你的海岸留下足印
在浪中將很快沖刷殆盡
但記憶將持續迴盪在心

——John Kasaiipwalova

John Kasaiipwalova是巴布亞紐幾內亞的詩人，他

是1992年在庫克群島舉行的太平洋藝術節的駐村作家，他寫了這首詩來感謝主辦方。他的表演作品〈航行午夜陽 (Sail the Midnight Sun)〉在當時太平洋藝術節中也非常受到歡迎。這首詩傳達出對足印短暫而記憶長存的詩意情懷，也許讓人聯想到在異國擔任駐

村藝術家的感受經驗。這也就是本文的主題。

藝術家駐村計劃讓受邀的藝術家跟一群新的同儕藝術家之間產生連結，成果包含了從駐村經驗所發展出的新作品、展覽、交談、跟藝術家同伴、學生與當地人交流想法及技藝。對受邀駐村的藝術家而言，

要以藝術的語言來跟語言不通的人進行深度的情感交流，溝通關於日常生活的共同主題並分享身為人類夢想的能力，這是一大挑戰。藝術家個人的駐村旅程可能是充滿喜悅且有立竿見影的效果，也可能是充滿困難，遠離朋友及熟悉的一切。駐村的成果通常是出乎意料之外，也許是因為藝術家所接觸的人群均為不期而遇，這些無心插柳所帶來的影響打開了藝術家的心靈，指引他們新方向。最後決定駐村成功與否的因素在於藝術家的工作方式及對整個過程的態度。

駐村主辦方提供有益於創意發揮的環境，並提供藝術家工作所需設備及材料上的協助。駐村是發展出新關係的重要資源，而這種新關係強調了意義深遠及多層次文化交流的重要性。每個駐村均是獨一無二的，其方向可能受到主辦單位及藝術家對成果的預期所決定，也同樣可能受到駐村計劃本身的彈性所影響。這些藝術探索可能帶來令人驚奇的結果，所以主辦單位及藝術家應該做好面對成果出乎預期的準備。

本文探討幾位藝術家參與國際駐村計劃的經驗，本文所討論的駐村計劃包含了來自太平洋及台灣地區原住民藝術家等涵蓋了不同原住民文化的國際項目，讓我們一同跟隨藝術家在他們的旅程中所留下的足跡……。

背景

藝術家渴望四處旅遊，找尋其他藝術群體及思考方式；駐村藝術家的現象已經存在於西方藝術世界長達一世紀以上。也許這個現象最早可以追溯到文藝復興時期，當時著名藝術家旅遊各地以增廣見聞，並在宮廷及教會之中尋找新的贊助者及委託客戶。

在1990年代，新一波的駐村計劃風潮橫掃全球，從歐洲到非洲、從南美到北歐、從澳洲到亞洲；駐村計劃也越來越多元，其中許多計劃的參與藝術家來自少數族群或原住民背景。這種新型的計劃特色在於其渴望創造非主流、位於當地的、特別是在非西方國家的藝術經驗及知識中心。對各地的當代藝術界而言，駐村的機會越來越像催化劑，在當地藝術界及全球藝術的接軌上扮演不可或缺的角色。同樣在1990年代，有些國家的文化機構把駐村計劃作為一種「軟外交」，例如在其「亞太」戰略下，澳洲政府向亞洲諸國提議要提升政治及貿易關係，增強文化交流。從1990年代早期，澳洲組織「亞洲聯繫」(Asialink)創新地促進亞澳兩地的駐村計劃，並在亞洲多國建立藝術家工作室。

過去三十年來，駐村模式的種類增加，目標也同樣增加，如文化交流、合作駐村創作、跨領域工作坊、與環境相關的活動等不一而足。由於機票價格便宜、電腦使用及網路資源的普及，藝術家與機構也享有更多的機會。隨著彼此藝術交流，太平洋地區的藝術界及觀眾變得越來越瞭解亞洲文化，反之亦然。例如，在1998年為了慶祝樓包屋文化中心



巴布亞紐幾內亞藝術家Joe Mek作品



1-4 Grey Semu 2009年駐館創作作品〈為祭羅犧牲〉，高雄市立美術館典藏



(Tjibaou Cultural Centre) 啟用而舉行的大型駐村計劃「共同創作 (Wake Naima)」，便邀請了來自太平洋國家共25位藝術家，跟新喀里多尼亞當地藝術家之間產生創意文化的火花，創造了許多針對室內及室外環境如花園及海岸等裝置藝術作品。

太平洋駐村藝術家

「太平洋」(Pasifika) 一詞是形容具有太平洋島國傳承的藝術家，他們正在尋找具有創意且意義的方式，讓自己在當代社會佔有一席之地，還能保持他們跟自身島國文化之間的連結。他們一個核心特徵為重視傳統藝術，但以吸引大眾文化及都會青少年的方式來加以重新詮釋。這些當代藝術家強烈感受到：他們需要瞭解及詮釋住在越來越城市化及全球化的世界中令人覺得不安且通常是艱辛的情況。太平洋藝術家精神激昂且具有高度創意，讓來自世界各地的觀眾自覺有必要更深入瞭解這個複雜多元的地區。

在奧特亞羅瓦 (Aotearoa, 也就是紐西蘭)，自1970年代以來，來自毛利及太平洋的藝術家，包含 Jim Vivieaere、Michel Tuffery、Shane Cotton、Greg Semu 與 the Pacific Sisters，他們拒絕西方對太平洋地區的既定形象：在明信片上常見的熱帶島嶼天堂，還有住在天堂裡的「高貴野蠻人」及「黝黑肌膚少

女」等等，他們創造出自己的形象及意識形態，改變全球對這個地區及人民的想法。雖然他們非常尊重過往歷史及祖先的藝術，現今的太平洋藝術家也是在每個藝術類型的先驅，例如在數位媒體革命及表演藝術上，他們是站在時代的前沿。Giles Peterson 是位策展人，經常與住在紐西蘭的毛利及太平洋藝術家合作，Peterson 評論：「這些藝術家的作品關於後殖民主義、種族、性別、代表、遣返、重新詮釋、以及在美術館及藝廊展示及收藏其中的政治考量等問題。」¹

在2006年，一項由藝術家組織的重大駐村計劃：「太平洋風格 (Pasifika Styles)」，共有20名毛利及太平洋藝術家，包含 Rosanna Raymond、George Nuku 與 Ani O' Niel，在劍橋大學人類學及考古學博物館 (Cambridge University Museum of Anthropology and Anthropology: CUMAA) 這樣被視為藝術至高殿堂的館廳中，將他們大膽激進的藝術作品跟古老的大洋洲藝術作品共同展示。「大洋洲風格」採用了表演、裝置藝術、身體藝術及數位媒體來挑戰已經過時且以歐洲為中心的人類學及藝術歷史概念，如 CMAA 的19世紀經典館藏所代表的「民族誌物品」以及「不知名部落藝術家」等。為了「太平洋風格」而創造的作品審視了太平洋文化進入西方博物館/美術館情境的過程，藝術家藉

此駁斥西方學者加諸在其有形及無形文化傳統的既定模式、分類及對話。

這樣的藝術遊說延續至2013年的「失落天堂？」展覽；此展覽為第11屆太平洋藝術協會國際研討會的一部分 (The 11th Pacific Arts Association International Symposium)，由多位太平洋藝術家策展，在加拿大溫哥華的不列顛哥倫比亞大學人類學博物館 (University of British Columbia's Museum of Anthropology; 簡稱 MOA)。同樣地，「失落天堂？」將新作品與 MOA 館藏的古老作品共同展示，藉此探索太平洋文化進入西方博物館/美術館情景的過程。博物館/美術館所珍藏的大洋洲藝術品，其實是長期受到限制，有時候甚至長達一世紀以上，藉由「解放」這些藝術品，太平洋藝術家為歐洲人及太平洋島民之間創造新機會，讓雙方更加瞭解彼此之間共有的歷史及接觸。

「Hailans to Ailans (2008-09)」是一項巴布亞紐幾內亞的國際展覽及文化交流項目，由 Michael Mel 及 Pamela Rosi 策劃，英國倫敦的 Rebecca Hossack Gallery、加拿大溫哥華的 Alcheringa Gallery 以及美國舊金山的 de Young Museum 共同合作主辦。在網路版展覽專輯中，Pamela Rosi 解釋：

「Hailans to Ailans」(在托克皮辛語的意思為「從高地到島嶼」) 是兩部分組成的國際展覽，展

示來自巴布亞紐幾內亞 (PNG) 當代藝術家的作品，這些藝術家創作所用的媒材種類眾多，包含繪畫、金屬雕塑、木雕、編織及表演藝術。隨著 PNG 社會快速現代化並努力保存其古老的美拉尼西亞傳承的同時，他們的作品結合了當地文化相互作用，此力量充沛的作用讓 PNG 社會產生改變。²

文化交流是「Hailans to Ailans」本質的一部分，而不同的駐村地點讓參與藝術家接觸不同的群體。例如在加拿大 Alcheringa Gallery，兩位知名度加拿大西北海岸的 Coast Salish 人 (印第安人) 藝術家，lessLIE 與 John Marston，則一直持續著與來自巴布亞紐幾內亞 Sepik 河的 Iatmul 族資深藝術家自2006年便開始的文化交流。John Marston 在2006年拜訪 Sepik 時，遇見了 Iatmul 族的雕刻家，Teddy Balangu，他之前曾在溫哥華人類學博物館擔任駐村雕刻藝術家。³ John 與 Teddy 之後都曾以兩人在太平洋兩岸共同合作的時光為靈感參考，各自創造出精彩絕倫的雕刻作品。

Sepik 人與 Coast Salish 人都對自己的藝術傳統引以為豪，並相信藝術能維持原住民的文化傳統及身份認同。當展覽在溫哥華島 (Vancouver Island) 的維多利亞市開幕時，當地的 Coast Salish 人積極參與，並歡迎 PNG 藝術家到他們的土地上，而藝術家則透過儀式交流與其分享文化。



2012亞太三年展來自巴布亞紐幾內亞作品

南島當代藝術駐村計劃

駐村計劃通常只是更長久關係的開始。從第一次文化交流之後，可能發展出倍數效應，讓更多藝術家參與，規劃更長遠的合作並觸及更廣泛的觀眾。在太平洋地區小島國與人口密集的東南亞國家之間，只有偶爾零星的跨文化交流機會。

在太平洋地區具創新力及影響力的駐村主辦單位中，台灣的高雄市立美術館（Kaohsiung Museum of Fine Arts）與新喀里多尼亞的樓包屋文化中心自2007年以來，便進行一系列合作展覽及駐村計劃的

交流項目。在其具前瞻性的「當代南島藝術計劃」中，高美館透過一系列大型展覽及國際文化交流，主動積極地推廣台灣原住民文化，與當代太平洋藝術家建立關係，與太平洋文化機構進行對話。許多台灣原住民擔心文化認同的問題——身為少數原住民，他們擔憂來自城市化及全球化的壓力將讓他們特殊的文化分崩離析，而文化認同也是一種可以用來探索複雜的社會、文化及歷史議題的框架。在「南島當代藝術計劃」於2007年開始時，樓包屋文化中心主任Emmanuel Kasarherou表示：

我們所居住的世界越來越開放，關於起源及身份認同的問題隨之而起……受到時空的劃分，現今太平洋島民是否依然擁有共同的傳承，而此傳承也許可以讓已經遺忘的文字重獲新生，為原本連結我們祖先之間的關係恢復活力？⁴

這些駐村計劃已經顯示出來自不同背景的藝術家仍是面臨同樣的社會問題及壓力，並將這些問題以當代藝術形式來加以表達。如高美館研究組曾媚珍副研究員所言：

自2006年，高美館便每年邀請來自南太平洋的南島藝術家參加在高美館的駐村

計劃，也協助台灣原住民藝術家在2007年參加樓包屋文化中心的駐村計劃。雙方的藝術家有良好的機會直接相互瞭解——他們在語言、外表甚至是文化特色上有許多相似之處。這種親身經歷的文化交流及強烈關聯，讓雙方深深受到感動，就像已經失散千年的兄弟或摯友終於重逢。⁵

在2006年11月，兩位Kanak族的雕塑藝術家，Jean-Michel Boene與Joseph Poukiou，在高美館駐村一個月；在2008年Jean-Jacques Poiwi受到高美館邀請成為駐村藝術家。面對新的工作環境，這些藝術家做出反應，並針對這樣跨文化及跨藝術交流的

情形，調整他們自己工作方式。Poukiou與Boene兩人自我挑戰，採用台灣出產的大塊白色大理石為創作素材，並結合了台灣原住民藝術家雕刻之前颱風所沖刷上岸的浮木雕刻方式。對這些駐村藝術家而言，在不熟悉的環境創作，即使有美術館人員及合作對象的協助，仍需極大的注意力及密集的工作時間。就現實條件而言，他們時間有限，不能隨意地與其他藝術家見面或離開工作室在台灣四處走走尋找靈感。語言的不同也帶來限制，就如同Kanak藝術家在台灣以及台灣藝術家在新喀里多尼亞所經歷的一般，即使他們渴望更瞭解當地藝術家及發掘不同藝術實踐方式，語言不通讓他們無法如願。

在2007年，第一批受邀到樓包屋文化中心駐村的台灣原住民藝術家為林志明（原住民姓名：伊命·瑪法琉）與達比烏蘭·古勒勒。對於此駐村計劃及兩位藝術家所完成的作品，當地媒體的評論為：「跟隨我們南島祖先的足跡」（Sur la trace de nos ancêtres austronésiens）。⁶對新喀里多尼亞人而言，令他們覺得最不尋常的似乎是整個廣大太平洋地區的南島語系人民之間原來出自同樣的血緣——從沒有人想像Kanak人跟台灣原住民之間有共同的文化傳承。他們提出疑問，是否在經歷這麼久之後，彼此是否仍有相同之處？古勒勒回答：「我的臍帶就像根敏感的天線。曾經失散兩地，我們如今團圓在一起，攜手相連。藝術無邊界，人也無邊界。分享總是可能之事。」⁷來自排灣族的古勒勒以及卑南族的林志明，兩人在駐村期間跟當地藝術家交流，體驗某一個Kanak部落的生活點滴，他們也歡迎當地的藝術家到他們在樓包屋文化中心的工作室。對台灣原



「跨·籬籬-台灣原住民當代藝術海外展」展場，法屬新喀里多尼亞樓包屋文化中心

住民藝術家而言，要讓他們的藝術與他們的社會同時齊頭並進，這是很重要的。〈織夢〉是古勒勒給予他某一個金屬雕塑作品的名稱。他表示：「當我開始從圖騰雕刻改為金屬雕塑時，我遭到強烈的批評，但我想要賦予原住民創作『形式』新的生命，注入一些新血。」林志明的〈原唱者（Chanteurs aborigines）〉令人想到儀式中吟唱的部落耆老，不過他以當代藝術形式加以重新詮釋。

高美館與樓包屋文化中心的交流在2012年依然持續，在新喀里多尼亞舉行了「跨·籬籬！台灣原住民當代藝術海外展」，展出了22位台灣藝術家的作品，其中4位原是在樓包屋文化中心駐村期間創造出參與展覽的新作品，這4位藝術家為：安聖惠、林介文、魯碧·司瓦那、雷恩。高美館謝佩霞館長回顧這樣跨越「南島弧（arc of Austronesia）」兩端的藝術家持續交流：

實際上，台灣渴望有一個平台來跟少數民族，特別是南島原住民進行交流與分享。也就是我們為何實施這樣的文化交流政策，透過展覽、駐村計劃

與出版等方式，跟這地區國家進行文化的交流。能目睹南島各民族在各自國家中，對自己地位有自己的願景，這樣的進展令我們感動。⁸

兩位國際著名的太平洋藝術家，Michel Tuffery與Jim Vivieaere，在2007年曾於高美館駐村。面對在新的情境下創作藝術的挑戰，他們樂在其中，以他們多元的藝術實踐方式隨機應變。他們建議在駐村期間，藝術家應收集相關資訊，瞭解身處的異地文化環境，這樣對所有相關方都將大大有益，而且與當地藝術家及觀眾進行創意互動，這是計劃成功不可或缺的一部分。在跟我的一封電子郵件對話中，Jim Vivieaere透露了他們在高美館駐村創作過程的一二：⁹

我：你覺得你的作品是否能很容易適應高美館的環境/台灣觀眾的興趣？

Jim：是的，一部分原因是我跟Michel合作，之前也做了些歷史研究，在適應期也四處看看，觀賞了當地藝術家的作品，變得稍微熟悉我們的環境，然後就等著「繆斯女神」的降臨。我想有個夥伴共同集思廣益這樣比較容易，我們就決定合作，我的部分

幾乎是前兩天的工作，把160根不同長短的竹子插在地上，形成一座竹林，引用高雄「打狗」的舊稱意涵（Takao為平埔族語，意思為「竹林」），Michel則用聚苯乙烯雕塑出一座俊美的台灣土狗，在高美館的公園常看到土狗成群結隊地出沒，我們之後再用玻璃纖維做出兩座複製品，然後把它們安置在竹林中。

我：跟當地藝術家見面以及瞭解他們方式，是否拓展了你的藝術實踐並讓你在駐村創作時以前所未有的方式來創作？

Jim：就像結識新的朋友，過一陣彼此的信任才是重要基礎。語言不通是個小障礙，但音樂及舞蹈（派對）是雙方共同的喜好。在作品逐漸成形時，你意識到自己渴望創造出對方可能會有共鳴的作品。

Greg Semu是位具有薩摩亞血統的太平洋藝術家，在2009年受邀至高美館駐村。Semu的藝術類型為敘事式的攝影，他身兼導演，安排了精心佈置的場景及演員，他自己也下去扮演其中的一個要角，然後拍攝出跟戲劇演出一樣的畫面。為了顯示他引以為豪的薩摩亞傳統，Semu全身刺上了獨特的薩摩亞刺青（pe'ea）。相對於傳統刺青文化在整個玻里尼西亞欣欣向榮地復甦，在台灣則是已經中斷。Semu駐村期間所完成的作品為〈為榮耀犧牲（Sacrifice for Glory）〉，這個四組件的攝影作品是跟野桐工坊合作，在苗栗泰雅族象鼻部落拍攝而成。其中參與拍攝者是一位超過百歲的部落婦女，她是台灣少數有紋面的原住民之一。根據Semu回憶，她跟Semu表示她很高興參與這個令人興奮的活動，而且很開心地知道在這世上，還有像Semu這樣的人持續刺青的部落傳統，而她不是這種傳統的最後一人。

在這樣的跨文化交流中，顯而易見的是即使雙方的美學觀點及實踐方式可能截然不同，但仍可透過藝術而相知相惜。對許多原住民藝術家而言，面對國際當代藝術界以及保存並豐富傳統文化的同時，這樣的相遇與交流能增進他們的信心並增加他們的價值。誠如Robert Loder所言：

在駐村期間與其他藝術家及觀眾交流資訊及想法，這能讓駐村藝術家受益匪淺。在相對短暫的駐村期間，面臨新的環境並針對不熟悉的環境來進行調整，這會帶來強烈的刺激，具有改變藝術家觀點及藝術實踐的潛力，可以改變藝術家的職業生涯方向。與其他藝術家接觸，這能讓藝術家瞭解到可行且可實現的新工作方式。在駐村之中所發展的友誼，在駐村後也可能帶來展覽及合作的機會。駐村是許多不同活動的催化劑，在這些活動所形成的網絡中，一群藝術家所創造的作品基於自身的動力逐漸發展成形。¹⁰ ■

註釋：

- 1 Giles Peterson, “太平洋新一波” (Pacific New Wave), 《亞太藝術》 (Art Asia Pacific), 2007年, pp.86-7
- 2 進一步資訊，請見網路版展覽專輯: www.hailanstoailans.com
- 3 紀錄片《殺人鯨魚鱈魚》，記錄了這次難得的藝術與文化交流。
- 4 Emmanuel Kasarherou, 《超越時光·跨越大洋》 (Across Oceans and Time) 展覽專輯, 高美館, 2007年, p.19, 英文翻譯: Roy Benyon
- 5 曾媚珍所著研討會論文, 高美館, 2009年10月
- 6 新喀里多尼亞報刊《Tele 7-jours》報導摘要, 10/10/08
- 7 《Les Nouvelles Calédonniens》, 古勒勒的引言, 6/10/08
- 8 樓包屋文化中心期刊, 與Mwa Vee的訪談 (Interview with Mwa Vee), p.46, #78, 2012年12月
- 9 Jim Vivieaere給Susan Cochrane的電子郵件, 2009年5月19日
- 10 Loder, Robert, “為何駐村具有重要性” (Why residencies matter), 2007年英聯邦藝術及工藝獎獲獎藝術家專輯 (Commonwealth Arts and Crafts Awards Winners' catalogue 2007), 倫敦: 英聯邦協會, p.2

行走在邊界， 讓自己成為十字路口

伊命·瑪法琉的被拿/拿走再現藝術

文 / 李韻儀 (女妖在說畫藝廊策展人)

……………要在邊地存活

你必須活得無國界

成為十字路口

——葛洛莉亞 安卓杜雅, Borderlands / La Frontera¹

伊命·瑪法琉，選擇以藝術工作者身份安身立命在這個世界已將近二十年，也正是「台灣原住民當代藝術」作為台灣當代視覺藝術發展中，一個獨特而新鮮的藝術脈絡開始被看見、被認真討論、透過公立美術館的媒合與泛太平洋的「南島當代藝術」群接軌，並漸趨成熟的二十年。而伊命個人創

作歷程的轉變，恰恰是台灣「原住民/當代藝術」交相辯證演化過程的活生生再現。

在過去與未來之間…

伊命出身台東知本卡地布部落卑南族，卡地布位於台東平原最南端，自古以來就是一個銜接山線與海線，南與北的十字樞紐，東邊緊鄰魯凱族聚落，北邊是廣大的阿美族生活範圍，以南便是長長的排灣族傳統領域。作為鎮守重要交通隘口的部落，卡地布人的血緣與文化構成從來就是多元共存的，部落本身是由三個來自不同源頭的大家族組成，其中伊命所屬的Mavaliw (瑪法琉) 氏族是勢力最龐大的一支，與次大的Pakaruku (巴卡魯因) 氏族傳說中都是在大洪水時期於現在太麻里的華源村登陸；而第三氏族Ruvaniaw(羅發尼耀)則根本是來自屏東來義社的排灣族貴族後裔，每一個家族都有自己的「拉罕」(大祭司)，遇到部落大事由三位拉罕共同討論決定，難怪「卡地布」，意思是「團結」、「在一起」。卡地布人或許比任何人都更早意識到，人類的文化之所以能夠存在，正因為無數差異不斷的雜交混合。

伊命創作的啟蒙者是同為卑南族的木雕家哈古，以及阿美族當代藝術家拉黑子·達立夫。哈古老師的寫實木雕以細膩溫潤的刻工，栩栩描繪那消逝不久或正在消逝的部落生活，很早便廣受收藏家矚目喜愛。在原住民視覺藝術發展上最具象徵意義的事件

是，當年最為普及的美術刊物〈雄獅美術〉在1991年專題報導台東建和村卑南族頭目哈古融合傳統精神與現代寫實造型的木雕創作，並在同年於台北雄獅藝廊為哈古舉辦「頭目的尊嚴個展」。²早就存在的原住民族裔創作者，終於在主流文化操作的藝術再現場域中有了個人的名字，這意味著「原住民藝術」開始以活的「創作者」與「作品」的概念被看待、被思考，而脫離了「民族文物」的範疇。於是90年代「藝術成為發展文化的最佳代言人」之政治正確氛圍，以及解嚴後生活在這島上各族群對於自己到底「是誰」？迫切地需要重新尋找答案和情感的投射之處，大環境逐漸成熟的狀況下，原住民族裔藝術工作者的「藝術家」之自我意識與專業之形成，「原住民當代藝術」此名詞也於是成形。

而拉黑子則是原住民藝術工作者進入「當代」

1 | 2

1 伊命作品〈原唱者〉2005 照片提供：饒愛琴

2 伊命作品〈山中的日與月〉2004 照片提供：饒愛琴



1|2

1 伊命的椅子作品 (攝影:李韻儀)

2 伊命創作於2010年台東南島文化節的作品,〈怎麼一直被拿走了,我們?〉,現放置在台東美術館戶外草原。(攝影:汪修甫)

內的某一項元素。拒絕讓抵達時還帶有過渡性質的名字安定下來……³然而,即使拉黑子總是拒絕被稱之為「原住民當代藝術家」(這不是對自身血源的否定,而是對於「被分類」、「被框架」的拒絕),但在評論者觀察中「原住民當代藝術」跳脫零星、隨機的偶然現象,得以成為一可被論述、並自我不斷增生、演繹的當代藝術/文化表達脈絡,卻是從拉黑子開始。⁴

在兩位截然不同的大師之薰陶與光環下,伊命早期的雕塑創作不斷嘗試以半寫實半抽象的幾何造型,作平鋪直述但又跳躍式的部落文化與生活敘事,這也相當貼近他個人說話與思維的風格,例如『原唱者』(2001)、『山中的日與月』(2005)、『男人牆,女人牆』(2005)。

在實用與無用的交叉口上……

然而伊命過去的作品中讓人印象更為深刻的,是具備實用功能的漂流木傢俱作品,特別是



椅子。2007年,伊命準備自己第一次個展「沒有用的有用」的過程中,幾經掙扎最後仍決定以漂流木實用創作為主,他需要透過這個展覽,重新整理自己與材質的關係:「漫長海岸上,尋尋覓覓一塊英俊漂流木的過程,那種在取捨之間不斷面對當下的心情,其實正是一個漂流木工作者的靈魂淨化儀式,你必須以自己的雙手、雙腳,謙卑地俯身,取得大自然慷慨餽贈的禮物,一再重複的前進、俯身、前進、俯身,生命的過往、現在與未來,像車窗外一幕一幕風景一樣澄澈,就像這經過大自然洗滌淬鍊的漂流木靈魂。比起其他材質的立體創作,漂流木創作是最經濟的,但取得材料時身體力行的實踐過程,讓創作者體會漂流木走過的死亡與重生之旅,因此,漂流木對於創作者而言絕不僅僅只是造型的媒材而已,更是生命的認同與學習」。⁵

伊命的漂流木創作十年後,第一次個展選擇椅子為起點。他說:「從椅子的創作中,我才真

正理解什麼是結構。」創作一張能在生活中讓人坐得住的椅子,必須很了解人的身體是如何擺放在這世界上,必須不斷思考物理結構的平衡問題,然後是木頭質性、紋理、色澤與造形等觸覺、視覺如何結構美。漂流木從來不是規矩的,每一塊木頭即使經過你的手也還是有它自己的脾氣和美麗的方式,你要怎麼把它們放在一起,讓它們各自站立,更重要的能一起站立,站得穩,才能均衡承載人身體的重量,才能與這從外加諸的重量渾然一體。從椅子結構的思索、操作也使伊命對自己所從出的卡地布部落結構有更深的體悟,這份體悟與山的靈氣、海的線條一起蘊藏、轉化在他的椅子作品裡。

當年的「沒有用的有用」個展,在都蘭新東糖廠的第二號倉庫,由女妖藝廊為伊命策展,是他創作階段性的自我回顧與再現,然而也是在策展的過程中,他無可迴避地面對自己想說的太多太雜太朦朧,如何整理出有意義的內容?如果不依賴「生活實用性」這個最容易感染普羅觀者的元素,如何找到自己的、動人的形式語言?這是在第一次個展之後伊命必須要面對的課題。

在他方與此處的撞擊點上

2007年個展後不久,伊命獲選為高雄市立美術館南島當代藝術計畫的國際駐村藝術家,遠赴法屬新喀里多尼亞的「棲包屋文化中心」駐村交流創作三個月。第一次離開台灣,就去了他從不



知道其存在的國家,而且還是南島語系族群文化與當代藝術再現的聖殿。對伊命而言,他對自身原住民血液與文化基底的感受,一直就是自己的部落內部人與人的關係,部落與其他部落的關係,所有部落與整個台灣社會國家的關係……而在新喀里多尼亞,他碰觸到那些與自己一樣具有原住民身分與認同的創作者,在彼此的類同與差異參差對照中,開始意識到自己這樣一個創作者與整個世界的關係。伊命特別注意到當地的原住民



1|2|3

1 伊命在台東都蘭的月光小棧女妖藝廊駐村創作，此為展於戶外的〈人定勝天？〉2012（攝影：謝嘉釗）

2 伊命的作品〈拿走系列一〉2012（攝影：謝嘉釗）

3 伊命的作品〈拿走系列三〉2012（攝影：謝嘉釗）

在百年來被法國殖民的歷史中，因為鑛資源開採而不斷被驅離生活地至他處的命運，對照伊命家鄉卡地布部落逐漸白熱化的「捍衛祖靈」抗爭運動⁶，他切身感受到世界原住民族之所以被稱之為「原住民」，乃因為不斷被掠奪和被邊緣化的「被殖民」歷史事實與共同經驗，而「南島」亦如是。

2010年伊命受邀參加台東縣政府舉辦的「南島文化節」國際木雕駐村創作，和來自台灣以及斐濟、薩摩亞、紐西蘭和新喀里多尼亞的藝術家們一起創作。當時伊命完成的作品〈怎麼一直被拿走了，我們〉，就是要處理所有原住民共同面對的，身體與土地的緊密關係被剝離，留下的空白被填塞著文明的殘渣，於是即便雙腳仍踩在此處，靈魂依然流離他方……。

2009的莫拉克颱風，讓整個東海岸每一吋海岸都被厚厚的漂流木附蓋，這讓每一年夏天都在等待颱風過境，期待與漂流木相遇的伊命深深震撼，這是頭一次創作者看見漂流木沒辦法快樂，而是深深的悲慟與巨大的恐懼。大自然以慘烈的力量狠狠的刷洗人類無止盡的貪婪，在那之後，整個東海岸藝文社群迫切而積極地，以藝術實踐投入對抗國家機器與資本家聯手對土地與海洋的破壞式開發案，從杉原海灘的反美麗灣飯店、都蘭鼻、卡地布捍衛祖靈、反核廢……等等，許多議題都在這號稱台灣最後淨土的東海岸發生著，而伊命和愛琴（他的妻，也是活躍的藝術家）都是積極的參與者。所有這些剝奪侵占了個人藝術創作時間的運動過程，卻逐漸累積轉化為有機的養分，反過來滋養著伊命的創作，在一次又一次的



1|2|3

1 伊命於2013年夏季再度回到女妖藝廊駐村，創作了「到底系列」（攝影：李韻儀）

2 伊命的作品〈到底系列二〉2013（攝影：李韻儀）

3 伊命的作品〈到底系列一〉2013（攝影：謝嘉釗）



身體實踐中，不斷挑戰、解構主流文化對邊緣的控制，在無數差異的撞擊中，逐漸看清楚主體的輪廓與位置。

當形式與意義合而為一

但「何處是再現的空間？必須是『形式』出現的同時，亦能轉化為『內容』，如此才可再現。」⁷2012年五月，伊命在台東的女妖在說畫藝廊發表了「拿走」創作個展，是他在女妖藝廊所在的都蘭山上駐村創作三個月後的成果，他以鏈鋸將漂流木做方形或錐形大塊面的剖空，和局部的雕鑿，保留鏈鋸滑過木頭留下的粗糙紋理，也局部保留漂流木歷經滄桑的痕跡，並將剖出的木塊也視為作品整體的一部分，同時能夠順應空間作不同的擺放組合，以這樣的形式創作了「拿走系列」和「高山上的高麗菜園系列」。這兩個系列，透過抽象的幾何符號，隱喻人對土地無節制地予取予求，短視近利盜

採、濫墾山林，山被掏空，我們賴以生存的大地千瘡百孔。而伊命在創作過程中領悟漂流木雕塑，是延續不斷剔除木頭血肉的過程，讓漂流木在歷經崩落漂流與沖刷...如此漫長而艱苦的旅程，最終在藝術家的手中，變成自己魂牽夢繫然面目全非的家～山。這一系列作品一展出便大受藏家與評論者好評，為伊命拿下了2012年首屆Pulima藝術獎首獎，同年「拿走系列」三件作品也獲得高雄市立美術館典藏，許多人都說，伊命終於走出了自己的路，找到自己的再現語言了，但其實仔細觀察會發現這些造型語彙在伊命過去的作品中就已一再出現，對他而言，他想表達的在2010年南島文化節創作的〈怎麼一直被拿走了，我們〉那件作品中就已經說完了，現在不過是把箇中元素萃取出來，做更簡練的表達，就像作家把結構鬆散的散文，重新淬煉為言簡而餘韻無窮的詩。

今年伊命再度回到女妖藝廊駐村創作與展覽，

這次的「到底系列」便專注於過去無論在他的實用桌椅或純雕塑作品中一再出現的圓球體，在他單純的想法裏，這是再現的主調從去年的山，放大到整個我們所居住的「星球」⁸，我們從來不是單一而獨立的個體，而是整個星球生態系之一份子。這是「拿走系列」概念與創作技法的再延伸，被解構的球體再重組幻化為各種變異的形式，其中幾件作品在被剖開的木球中，加入了海邊珊瑚石，除了象徵地球的核心也隱喻著生命的起源來自海洋。

從「拿走」到「到底」，伊命將漂流木此一材質因強大外力（人為的或大自然的）而被迫遠離生根之處，因流離而造就的獨特生命美感，重新賦予形式轉化為邊境流亡者的心靈之歌—面對全球化高度資本主義無孔不入的控制，拒絕被都市文明同質化的個體，即使雙腳仍站立在自己的土地上，也仍然覺得自己像是在流亡，內在的流亡者—而漂流木與置身文明邊緣的人，多麼相似的命運？伊命的被拿走與拿走創

作語言，也為「原住民」與「當代」之間糾葛好久的爭論，揭示了一個嶄新的可能性，就讓自己成為兩者交會的十字路口，不斷地在定義與去定義之間流動，如此才能不被意識的框架禁錮，才能將被框架的命運轉化為開展主體再現無限的可能。■

注釋：

- 1 《他方，在此處—遷居、逃離與邊界記事》，鄭明河/著，黃宛瑜/譯，p98，台北：田園城市，2013年10月出版。
- 2 李歡，〈另一個素人藝術家—哈古〉，《雄獅美術》，第243期，1991。
- 3 《他方，在此處—遷居、逃離與邊界記事》，鄭明河/著，黃宛瑜/譯，p97，台北：田園城市，2013年10月出版。
- 4 盧梅芬，〈被掐住的喉嚨，終於可以放聲高歌？—從台灣原住民現代藝術的轉變思考藝術的養成〉，《今藝術》，第156期，2005年7月，頁185。
- 5 筆者2007年2月為伊命「沒有用的有用」個展撰寫的策展文字。
- 6 台東市公所以發展觀光，環境綠美化計畫為由，限期強制族人將祖先骸骨遷出祖墳地，引起整個卡地布部落激烈抗爭，認為政府此舉是以發展觀光之名，行滅絕部落文化與祖靈信仰之實，長期蠶食鯨吞部落傳統領域，生者為生存已四處離散，如今連祖靈安息之處也不放過。
- 7 《他方，在此處—遷居、逃離與邊界記事》，鄭明河/著，黃宛瑜/譯，p108，台北：田園城市，2013年10月出版。
- 8 駐村創作期間，伊命以原住民的語氣說，他最初的創作概念是：「山也BOT，海也BOT，最後地球也要BOT？到底？」

內部之美

展覽《在路上—張宏圖的藝術旅程》

文 / 蔡佩桂 (國立高雄師範大學跨領域藝術研究所助理教授)

我想大多數觀眾可能很快，大概不出兩秒鐘就能接受這種雜交的混血兒。因為今天的觀眾，大約任何人的腦袋里都混雜著不同的文化，不同的藝術形式，不同的藝術趣味。——張宏圖¹

在美國在台協會的推薦下，高雄市立美術館現正展出華裔旅美藝術家張宏圖之大型回顧展《在路上—張宏圖的藝術旅程》。張宏圖，對台灣的觀眾而言不是太陌生的名字，2004年他曾在台北大未來畫廊展出《與台北故宮私對話：張宏圖個展》；隔年在台北當代美術館參與聯展《偷天換日：當代·美·術·館》；2007年在大未來畫廊舉辦了第二次個展，出版了《張宏圖：跨越邊界的藝術》；2009年參加台北耿畫廊開幕特展，也在台北市立美術館《當代藝術神畫史學—張宏圖、楊茂林、涂維政三人展》展出；2011年再次回到台北耿畫廊，推出展覽《張宏圖—山水今天》。

高美館的《在路上》分為四個展區：「再啟程」、「尋他山」、「除障」與「跨界行」，勾勒

著張宏圖藝術旅程的起承轉合。在展覽中，首先引我思索的不是構成「除障」的著名〈毛系列〉或屬於「跨界行」的〈山水畫再製系列〉，而是「尋他山」中的二件作品：1990年的〈卷軸畫〉與〈蒙娜麗莎〉。前者在堆疊、拼貼的粗麻布中央，裱貼著一幅展開的卷軸畫，畫的部分已鏤除，留下一個空白的直立長矩形，而後者中央則是烙燒掉了的蒙娜麗莎，焦灼的邊圍成一個剪影。這二件作品可以看成是張宏圖對自己提出的宣言，是他展示去偶像姿態的道具，藉此他為自己駁斥、淨空了所謂「東方」、「西方」的創作典範。

〈卷軸畫〉與〈蒙娜麗莎〉皆呈現了雙重的缺席：作品中不在了的那個圖像在被視為典範而被割棄或焚去之前，已先被視為一個窠臼、一個意義老化的典型，一個壓扁的偶像、實體的空。這二件作品因這樣的類型化而如實展現了張宏圖藝術生產的物質性框架：一個故意刻板的「刻板印象」，或一個空的模板，它能形構一套視覺識別系統，容納不同的材質、肌理、裝置組合，來不斷推陳出新。因著它，張宏圖才能長達十年地以毛澤東為主題進行創作，彷彿設計產品不倦於自我改款，將「除障」的過程從首件〈貴格麥片毛〉延展成〈毛系列〉，從1987年綿延到1998年。

正如〈物質毛〉系列所例示，張宏圖以挖空手法所再現的毛澤東，是一個具體的人形空洞，輪番出現於植草、羽毛、玉米、大米、口紅、醬油、頭髮等平凡的生活性物質之中，以強調毛形象滲入生活、無所不在。張宏圖說，這是他過去生活在中國，隨時隨地都能看到的一個正面（陽）形象，疲



B-6 蒙娜麗莎 1990 粗麻布、壓克力、紙板 111.8×109 cm (張宏圖提供)



B-3 卷軸畫 1990 粗麻布、壓克力、木板、畫布 241.3×180.3 cm (張宏圖提供)



1 | 2

1 貴格麥片毛 (萬歲毛) 1987起 壓克力、貴格麥片盒 24.8×13.3 cm×10 高雄市立美術館展出現場, 林宏龍攝影

2 乒乓毛 1995 綜合媒材裝置 76.2×152.4×274.3 cm 高雄市立美術館展出現場, 林宏龍攝影



勞了他的視神經，於是今天他的腦子裡有著同一形象的負（陰）象。²問題是，這樣一系列將政治聖像揭露為視覺疲勞產物的作品，隨時威脅著要成為另一個視覺疲勞，畢竟對同一偶像的不斷揭露，很難不變成一種不使氣力的慣性作為。

所幸張宏圖有著澄明的自省與幽默。作為一個生活在紐約的華裔藝術家，他自陳，「有時我作品中的『空洞』會使人聯想起道家的『無』，或中國傳統畫中的『留白』，實際上我的視覺靈感來自於一個貝果麵包圈。」³張宏圖將他的空無去迷脫魅，也就將〈毛系列〉帶回到藝術家的自省與藝術的反身性，讓作品的生產邏輯透明化。他具體的「挖空」也於是得以將文化大革命所帶給個人的直接、間接傷痕，轉化為具體的連串作品。⁴

「我的作品離不開自己的生活經驗。做了近十年的毛系列就是證明，想賴也賴不掉。」張宏圖如是說。⁵但是十年是一段長時間，關於故鄉的記憶無法避免地逐漸模糊、淡褪，變成一個「貝果麵包圈」、一個固定的樣板。因此，他作品中以各種形

式空掉了、扭曲了的毛澤東人形牌，不見得再是政治洗腦的象徵與醒悟，而是藝術家生存之道的自我揭露，在〈乒乓毛〉中，它嵌在乒乓球桌二方桌面中央，形成明目張膽的遊戲陷阱；在〈紅門〉中欲遮還露，以門縫為秀場，不矜持地現了又現；在〈家門〉中則化身執意敲門拜訪的不速之客，再多道鎖也阻擋不了。

〈山水畫再製系列〉重現這個以藝術生產邏輯之自暴，來生產藝術的藝術反身性，張宏圖表示，在離開中國十六年之後，我對中國的現實知道的越來越少，而十六年對於一個來自東半球的人想去奢談美國的現實，時間又太短了。所以自九七年以來，我很知趣地將自己的作品與現實保持著某種距離。這也是我回到歷史，回到繪畫本身的一個原因。⁶

知趣是自省、自知的慧點說法，與現實保持距離是操作「挖空」的首要步驟，回到歷史是因為那裡是記憶樣板化的好地方，而回到繪畫本身，則是讓藝術自我派生、在藝術內部雜交繁衍、渾然不分東西。因此張宏圖在作品〈牧谿—莫奈，米點皴

練習〉就畫論畫地題記：「東耶？西耶？一時捧腹曰：畫也！」這是一件以米點皴揉合莫內法，將宋朝牧溪〈漁村夕照圖〉再製作的「繪畫」。

關於張宏圖藝術，錢志堅曾指出其中一點詭譎之處：張宏圖對宋至清代中國山水傳統的再製，也許仍是一種過於簡單化的處理，並不比他自己所批評的董其昌仿古還要深刻，畢竟張宏圖只利用了莫內、塞尚和梵谷這三位印象派和後印象派大師，來重新詮釋十至十九世紀這樣大時間跨度的中國藝術。⁷這個問題其實並不詭譎，因為張宏圖的〈山水畫再製系列〉是以觀念進行的生產，「在畫布上留下的只是一個觀念。」⁸而觀念原本就是一種抽象，必然將事物簡單化、概念化、模式化。

為〈山水畫再製系列〉，張宏圖腦中可能建立了一個「山水—風景」繪畫概念模型，中國古代山水畫和印象派、後印象派風景畫是拉撐起這個模型的兩個極端，一端重觀念、一端重感官。⁹這個模型的彈性來自其中必然存有的簡化，言說詮釋的功夫才能夠自由地將二個極端疊合起來，消弭差異，

正如張宏圖發現中國山水畫家與印象派、後印象派，皆將人與山水草木屋舍視為同樣重要，雖然前者是從天人合一的角度看，而後者則將一切視為光影及色彩的載體，是從視覺效果上而言。¹⁰又如張宏圖附和過去學者曾提出的，認同在畫面結構的鋪陳布置上，董其昌用近乎笨拙筆法所畫出的幾何化樹木山石，與塞尚在自然中觀察到的球體、圓柱體和圓柱體其實相當一致。¹¹

這些詮釋自由的給予，有賴共構現象的發掘，如類似的同位、等價結構或幾何化處理，這令人想起劉國松曾說過，中國的皴如同西方的肌理。¹²他在1966年以拼貼與製造肌理的方式創作了作品〈矗立〉，在三十多年前便再製作了范寬〈谿山行旅圖〉。儘管劉國松仍屬於現代主義範疇，或可說是延遲的地方性現代主義，而張宏圖已進入後現代，乃全球化之中某種後現代風格的逗留停滯，但劉國松早期幾件攻佔正統的現代風仿古作品，以及之後以水拓、紙筋紙與大刷子筆觸肌理創作之山水畫，卻與張宏圖的〈山水畫再

1 | 3
2 |

- 1 紅門(局部) 1995 綜合媒材裝置、錄影帶 209.5×80.2 cm (張宏圖提供)
- 2 紅門門縫內影像片段
- 3 牧谿-莫奈, 米點皴練習 2006-2007 油彩、畫布 97.8×274.3 cm (張宏圖提供)



製系列〉，共享著「抽象藝術」要求自我衍生的驅力：以一個邏輯或所謂藝術家風格，生產、再生產，累積、再累積，有如資本的自我聚集。

1960年代，美、英國普普藝術家安迪·沃荷(Andy Warhol)與理查·漢彌爾頓(Richard Hamilton)對影像的瑕疵性複製，似乎既標示出居·德波(Guy Debord)所謂「景觀社會」的成熟或熟爛，也示範著景觀的生產之道。二十年後，早於中國的政治波普之所為，張宏圖在美國製作著政治性普普，用十年例示著景觀乃個人造業，可能出於一分不願成熟的藝術創作之天真，也可能是為了藝術家的身分塑造。與他媒合中西、以油畫或綜合媒材製作出的山水畫並置，異國移民的身分、在西方藝術世界中持續生產藝術的創意策略，或者說，遷移與生產本身，更清楚可見。

我們也就不難解釋林似竹的發現：每換到新環境時，張宏圖不會忘記其過往，而是學會高度自覺地將過去及現在視為兩個重疊的參考框架；在〈貴格麥片毛〉之後，這個重疊參考框架發展為一種高效能的藝術創作工具。¹³然而林似竹也提醒著，雖然張宏圖作品具有高度效果，讓人一眼便能看出其

中訊息，但若只思考其中訊息就終止觀看過程，便要錯過「這位深思熟慮且才華洋溢的藝術家更加引人入勝的一面」。¹⁴那一面便是他作品吸引觀者介入的折衷之美，在畫面上將西方風格裝入東方體格的矯飾美感，似乎以作者身體缺席的含蓄，在儒雅溫文的山水畫中，操演著森村泰昌大約在同一時間所展演的雜揉身體美：黃皮膚的嬌小日本男性，以亞洲的身姿展演出歐美陰性典範，看著讓人感到局促、錯亂，但又很快能夠適應，接受、享受這種雌雄、陰陽、東西混種的美感。¹⁵

如此看來，展覽標題「在路上」下得很是精確，借用自美國作家凱魯亞克(Jack Kerouac)小說On the Road的名稱，不只能點出張宏圖乃透過藝術旅途探索人生，而本展覽正是要呈現藝術家自赴美初期至今，旅居紐約逾三十年的創作旅程。此標題也能反身暗示出如此的挪用以指意之方式，正是藝術家箭步在路上的道理：這是一條自發的生產路線，在路上藝術家經常視「自己是一個不受欢迎的第三者」、「試圖把自己隱藏起來」，重要的是，能頗有效率地以觀念、一個「空」前進著，如此追尋著藝術內部無性生殖的美。✎

註釋：

- 1 張宏圖，〈“山水畫再製”隨筆〉，耿畫廊網站，http://tinakengallery.com/index.php?REQUEST_ID=bW9kPWfYdCZwYwDlPWRldGFpbCZBSUQ9MzA= [Nov 4, 2013]
- 2 張宏圖，〈關於我的作品的幾句話〉，高美館提供之展覽資料。
- 3 同上注。
- 4 關於文化大革命對張宏圖所造成的傷害，這裡所謂「直接傷痕」，是指文革對他實際造成的傷害，如1973年他被派去指導工廠的設計師們設計首飾，他認為是既無聊又荒誕。所謂「間接傷痕」，則是指如1966年他因著毛澤東書中關於共產主義人類大同的理想，積極參加運動，相信「右派黑五類子女也有權革命」，而在文革的最初三個月表現得非常活躍。直到有一天，他在一條胡同裡，見到一個中年男子被一群戴紅袖章的孩子們指認為資本家，而被用有大銅頭的皮帶打死。見展覽中張宏圖自製年表。
- 5 同注1。
- 6 同注1。
- 7 錢志堅，〈逾越界限：張宏圖的近作〉，耿畫廊網站，http://tinakengallery.com/index.php?REQUEST_ID=bW9kPWfYdCZwYwDlPWRldGFpbCZBSUQ9MzA=# [Nov 4, 2013]
- 8 同注1。
- 9 張宏圖討論了中國古代山水畫和印象派、後印象派風景畫，是重觀念與重感官的二個極端，同上注。
- 10 同上。
- 11 同上。
- 12 筆者過去曾為劉國松的學生，在課堂上親耳聽聞他如是闡述。
- 13 林似竹，〈張宏圖：走過萬水千山，再回首悠然自在〉，高美館提供之文獻資料。
- 14 同上注。
- 15 張宏圖自述希望自己作品能讓觀者介入、主動思考，同注1。

【影像話魯凱】

母儀慈範

比雅紐生命的至上榮耀

文、攝影／王有邦（攝影工作者）

百巴力灣

1993年4月，新好茶老人、婦女，到霧台部落參加柯啟林女兒的婚禮，比雅紐（Pianio）穿著魯凱盛裝，站在屋簷前石堆砌的牆邊，準備參加婚禮的進行。

新好茶老人尤春成（卡拉吾撒呢）說：比雅紐穿著的魯凱盛裝與頭飾是她最喜歡的，它跟百合花一樣，代表純樸的女人、什麼事情都會做。比雅紐戴的頭飾，是有特殊榮譽的人才可以戴的，魯凱傳統習俗與社會規範，這個榮譽要經過部落頭目與耆老認可，普通的人不能隨便戴，比雅紐也只有出門的時候才會戴魯凱盛裝的頭飾。額頭的草魯凱名字叫「百巴力灣」，它不是普通的草，必須比較有特色的人才能戴，是比雅紐從深山拿回家種的，它有很特殊的香味，戴在頭上很涼快，可以治療頭痛。

不只是頭目的好幫手

新好茶長老尤春成說：比雅紐是部落的女性耆老，跟大頭目（卡拉依藍·額冷）情同姊妹，大頭目有任何事情，一定找她幫忙，頭目交代的，比雅紐也一定做得很好，她是大頭目的左右手、代言人，到外面的時候，就替頭目講話。比雅紐有時候整天

沒有回家，都在大頭目家幫忙，魯凱傳統社會制度規範很嚴格，沒有事情，平民不能隨便去大頭目的家。比雅紐為部落奉獻很大，不僅是頭目的好幫手，她的手工藝品，都是分享給部落裡沒有的人。她對農作物的天氣（什麼時候有下雨），以及開墾、播種、除草、收成等，都很有經驗，工作的時候動作很快，不管是頭目或比較窮的人、一般老百姓，只要別人有需要，她都會幫忙，且樂意指導不會的人，這是她很特別的地方。

比雅紐結婚以後，開始幫頭目，在舊好茶時，比雅紐的家與

頭目家很近，頭目一直觀察，這個人在做什麼事情，族人也常常跟頭目誇讚比雅紐的工作能力很強。所以頭目指定要用比雅紐，頭目有什麼事情，比雅紐也會主動幫忙。很少出去，都是在家裡做事，除非是要跟頭目到外村。部落大小事情，她也都會參與。

如果別人有事情，比雅紐看到就會主動幫忙。她生活規律，什麼事情都會做，也會粗重的工作，不會批評別人、不會生氣。尤春成說：比雅紐出生於舊好茶的尤家，排行老二、長女，家中共有九個兄弟姊妹，比雅紐與大哥巴里（民國45年曾任舊好茶村



1|2

1 新好茶李來生女兒婚禮，婚禮後圍舞，大頭目額冷與比雅紐坐在新好茶活動中心水泥階梯祝福婚禮。比雅紐是部落的女性耆老、大頭目（卡拉依藍·額冷）的左右手，情同姊妹。大頭目有任何事情一定找她幫忙；到外面的時候，她就替頭目講話。（1992年6月攝於新好茶）

2 1992年4月，霧台柯啟林女兒婚禮，比雅紐穿著魯凱盛裝與頭飾，她的服飾代表純樸的女孩，她什麼事情都會做，這是一個很特別的榮譽，要經過部落頭目與耆老認可才能這樣穿，普通的人不可以。（1992年4月攝於霧台）



長)、弟弟查馬克，都是部落的耆老。尤家跟大頭目（額冷）那個年代很親近，且尤家各方面的能力、名氣都很高，所以有關頭目和部落的事情，都是尤家在處理較多。

比雅紐，部落的母親

尤春成說：1948年，比雅紐懷兒子高勇吉（阿馬樂）八個月的時候，先生就已經過世，她獨立扶養二對兒女長大，沒有改嫁。比雅紐大兒子撒撒樂（高新發）結婚後，比雅紐離開舊好茶原家，自己另蓋石板屋，而且所有蓋房子的東西，都是用自己的能力去做，很少接受其他人經濟的幫忙。民國67年舊好茶遷村新好茶，比雅紐水泥屋客廳大門入口，是她自己鋪的石板，外牆石板壁飾圖騰的意思是，她什麼事情都會做，種小米農作物豐收的家族，手工藝品、織布等，都是她的專長，所有比較珍貴的東西都進到這個家裡面，代表比雅紐人生的榮耀。而且男人會做的，她也會做，沒有一個家是這樣的。

新好茶鐘思錦（開奴安）牧師說：在新好茶上面「巴拉姨屋魯」的地方，有一種外來的蘆葦，最早在比雅紐的耕地長大，部落就把這個植物取名叫「Piano（比雅紐）」。

1992年8月14日，一年一度霧台鄉魯凱族豐年祭，比雅紐獲頒模範母親。尤春成說：她為這個部落貢獻很大，她是很有愛心、最好的人、最好的母親。他的愛心是全部為別人著想，是整個部落的母親。

尤春成說：比雅紐一個人生



1|2

- 1 民國1992年8月，一年一度的霧台鄉魯凱族豐年祭，比雅紐榮獲模範母親。新好茶長老尤春成說：比雅紐為這個部落貢獻很大，她很有愛心，是最好的人、最好的母親。他的愛心全部為別人著想，是整個部落的母親。（1993年6月攝於新好茶）
- 2 比雅紐的頭飾與額頭的草，是比較有特色的人才可以戴的，普通的女孩子不行。這個草的魯凱名字叫「百巴力灣」，它是深山裡的草，有很特殊的香味，戴在頭上會很涼快，可以治療頭痛。（1992年12月攝於新好茶）

活，編織的手工藝品，一定分享給別人，所有的東西，都為部落。部落族人最敬佩的是，她的先生很早就過世，孩子不在家，她也沒有拿過人家的東西。比雅紐在舊好茶，為了生活而到山上採藥草與樹皮，走在斷崖、峭壁、脊陵、陡坡、溪谷，她的工作能力、鬥志、韌性都很強，面對惡劣環境與生命的挑戰，凡事一定親自完成，但能力以

外的不去勉強。

比雅紐像原古時代的老人，堅持舊好茶祖先遺傳古老的大自然生存法則，潛藏心靈內在堅韌信仰的生命能量，用勞力與辛苦照顧自己、家族、部落。比雅紐這一生，比別人勤勞，為自己子孫、為部落奉獻，凝聚部落集體向心力與分享精神，跨過衝突，沒有退化，永不改變。✎



從森林開始

藝術家安聖惠與撒部·噶照洛宏汀駐村紀實

文、攝影／張凱鈞（法國布爾日國立高等藝術學院（ENSAdé Bourges）研究生、藝術家駐村期間口譯）

關於洛宏汀森林藝術節

2013年6月，兩位台灣原住民藝術家安聖惠（Eleng Luluan）與撒部·葛照（SapudKacaw），獲選參與法國洛宏汀之家（La Maison Lautentine）第四屆自然森林區藝術節（D'abord les forêt / opus 4）駐村創作與交流。

洛宏汀之家座落於法國東北部的香檳阿登區（Champagne-Ardenne）奧特曼省（Haut-Marne）的小鎮Aubepierre-sur-Aube，是一個僅有200位居民的村鎮。洛宏汀之家的主持人皮耶爾·彭喬凡尼先生（Pierre Bongiovanni）自2008年起，開始傾心籌劃此森林藝術節，今年已是第四屆，過去有上百位藝術

家曾經在此創作、展出，從2011年起，策展人李儀衛開始與皮耶爾進行共同策展，並親自到臺灣挑選藝術家，至今也已經有多位台灣藝術家受邀參與。

本屆藝術節的主題為「具有各種觀看性的美術館」（Le musée des Regards），策展人在這個命題下並不是為了追求已經被假設的「觀看」的真實

存在，而把觀看視為一種開放性的提問，他帶我們通往各種存有（être）的路徑。

今年，策展人匯集了來自各地共36位藝術家，串聯了周邊的四個小鎮。

當地的古堡、市政廳、森林、洗衣廠、豬舍都成為了藝術家的展覽空間，因為該地的地景和環境本身所具有之特性：人與地之間的「共生、共存」；成為此藝術節的一大特色，同時也挑戰著藝術家的適應能力與想像力。

香檳區為法國森林佔地最廣的區域之一，當地人將該地形容為「綠色沙漠」，而豐富的森林資源影響著當地人的生活形態。兩位藝術家都帶著自己在台灣與木材之間的故事，來到這個全新的場域中。他們花了大量的時間與環境對話，也在過程中一點一點地建構著作品的雛形。原住民與家鄉土地之間密切的關係，讓他們在法國香檳區這片異國的土地上，能短時間內對環境有一定的掌握，根據不同的時空調整，和土地對話。在觀察與調整之中，使用當地特有的林木材料，與土地共同編織出新的作品。

安聖惠

在雲之上，在地之下

安聖惠在駐村期間，在異地看到落差，從各種角度尋找自己的位置。

這塊完整無瑕土地，腦中浮現的卻是在八八風災的摧殘下支離破碎的家園。「當天早晨，當飛機即將降落在法國的土地，我從窗戶瞥見翠綠的草地、黃澄澄的花海，一塊塊有機的方陣排列如拼布一般，被犁過的紅土書寫的痕跡、像是細緻的織物…」聖惠向我形容著。然而她在這個高度，面對著這田園詩般的美景，凝視著。

2009年的八八風災，重創了聖惠的故鄉屏東，



聖惠與撒部走在油菜花田間的小徑。



1/2 1 兩位藝術家在洛宏汀之家的工作區域。左為聖惠、右為撒部。 2 兩位藝術家為當地雜誌進行拍攝。 3 安聖惠將柳條與主結構串接在一起。



在土地上和她的心裡都留下了難以撫平的傷痕。這場浩劫之後，大量的漂流木被沖刷至海岸，聖惠在東海岸結識了漂流木，並在漂流木上找到了與她自己共同的記憶及相通的语言，漂流木這時就像她身體的延續。

聖惠出生在魯凱族的頭目世家中，在她的血液中流著原住民的精神，但同時又與「自我」不斷拉扯，身為一位藝術家，她用藝術讓兩者不致脫鉤，她作品填滿生命不完整的部分。

在魯凱族的傳統中，百合花象徵著純潔。只有

保有貞潔的女性才有資格將在額前佩戴百合花，否則則帶野花。就如同一塊土地一但被毀損，就難以回復原初的狀態。在聖惠近期的創作中，經常出現百合花瓣的符號。對聖惠而言，百合花瓣的崇高與聖潔，就像飛鳥的翅膀一般，難以碰觸。這個符號在她的作品中象徵著完全，卻也象徵著缺席。她曾說：「我真希望人們的生命能夠彼此交換，…若非真正經歷過，很多事我們將無法理解和想像。」

聖惠在這次的創作中使用了當地的花柳木（為當地的一級木材，這種木頭強韌並帶有優美的木

紋）。聖惠所使用的是經過工業裁切機切割過後不用的邊材，她將之去下樹皮後，雕塑成各種尺寸的百合花瓣造型，之後將百合花瓣以有機的方式互相搭構而起，並以柳條纏繞、串起。地上則鋪著殘缺不全的瓦片。作品安置在洛宏汀之家腹地廣大的花園中央，遠觀如同從天向地撒下，但結構本身卻又緊密相互聯結。裝置隨著不同的視角，與周遭環境中的地景互動著，也呈現不同的姿態。

除了駐村創作的作品以外，策展人也邀請了安聖惠在台灣所做的的五件作品在當地十六世紀的

教堂展出。作品懸掛在教堂中央通向祭壇的走道上方，椰子纖維的色澤和教堂的光線相互對照，雕塑的造型與教堂內部挑高的拱頂結構相互交織，作品與建築體就如同兩個使用著不同語言的人能夠相互理解一般地奇妙，這樣的結果也超出聖惠當初對裝置結果的預期。

撒部·噶照

當色彩成為一種語言

撒部是第一次造訪法國，在還未經驗人們印象



中法國巴黎的浪漫與奢華之前，他直接來到了這個被當地人喻為綠色沙漠的Haute-Marne省。撒部看到的是石頭砌成的古老房舍，跨越五個世紀的教堂或廢墟，一望無際的油菜花海和麥田……，與為數不多但卻親切可人的居民。

從小就在花東地區成長的撒部，對大自然非常熟悉。在不同文化時空之下，當地的一草一木似乎用著不同的語彙，對撒部訴說著這片土地的故事。

木向上伸長的韌度和生命力。在樹幹的外部，撒部鑲嵌上了多彩的打包帶(又稱捆紮帶，以尼龍與聚酯為原料)。由於阿美族近年開始使用多彩的打包帶取代柳條進行提袋的編織，打包帶成為撒部在近期創作中發展出的新媒材，它鮮明的色彩也讓人想起阿美族傳統服飾的特色，也延展了部落的文化精神。打包帶與樹皮交織，自然與人造材質結合，提供了一種矛盾卻又協調的視覺經驗。簡練的造型中

1 | 2

1 安聖惠的五件作品遠從台灣被邀請展出。圖為作品陳設於當地教堂的情景。
2 撒部將各色的打包帶鑲入樹皮

對原住民而言，與周遭環境對話是生活中非常重要的部分。因此撒部在駐村初期，花了非常多的時間與這塊土地溝通。六月的法國正是草木滋長百花盛放的季節，油菜花和田野充滿生命力的鮮濃色彩讓撒部留下深刻的印象，由於語言不通，顏色成為撒部與當地環境溝通的媒介。

原本就精通木雕、石雕、鐵雕的撒部，在洛宏汀之家仍不斷嘗試進行著不同材質的運用和結合。他在這次的創作中，使用了當地的柳木與南方松，依著曲折的樹幹塑形，豎立在地上如一座座高聳入天的紀念碑，同時有著樹



收納了視覺、文化精神、材質上的各種強度以及閱讀上的可能性，進而帶出一種放諸宇宙皆準的藝術語彙。

兩位藝術家皆未經學院的訓練，他們憑藉著與土地之間的親近與默契，以自然為師，並從中汲取創作的養分。他們對環境變化及自然材質具有極高的敏銳度，這份敏銳度讓他們在異鄉仍能夠保持非常好的創作狀態，在五週的駐村期間讓自己的創作及生命經驗在異國的土地上延續。

參訪

撒部與聖惠的駐村天數為所有藝術家中之最長，策展人對兩位藝術家的照顧可以說是無微不至。在他們創作的過程中，皮耶爾總是想盡辦法協助兩位藝術家實現他們的作品。他親自帶著兩位參訪各種訪材料工廠，如該區最大的全自動化木材加工廠、鐵工廠和柳條培植的農商與每年可以出產三十噸黃瓜的大型溫室等等。這些參訪都是皮耶爾為了拓展兩位藝術家對所能利用資源的了解，更進一步增加對材料的想像，他甚至不惜動用自己的私人關係為藝術家打點材料。

在假日的空間，策展人經常親自開車帶著兩位

藝術家深入當地的森林小路及田間小徑，並耐心地介紹當地生長的作物、出沒的動物，亦或古老的教堂、馬廄、廢墟、百年老樹等等的歷史。有時安排些特別行程，拜訪當地藝術家、獵人、非洲面具收藏家、鄰近小鎮的二手市集等等。這些安排使兩位藝術家對當地環境有了更深一層的理解。

交流與對話

在駐村期間，策展人每天會邀請不同出生、職業、背景的人一同聚餐，訪客們可能是藝術家、記者、當地居民或是遠道而來的貴客。這是兩位藝術家在當地與人們交流的主要時刻，也是一切交流的起點。策展人皮耶爾總是非常有耐心地從地理、歷史、文化特色等多面向地去建構來訪者對兩位藝術家的基本認識。兩位藝術家則藉由作品集，一次又一次地，在不同的聚餐中，與訪客們分享自己的創作故事和部落的文化。對話過程中，當地人藉著兩個藝術家的分享，也慢慢抓到了台灣原住民的輪廓。撒部與聖惠同時透過與「人」的交流，對當地的認識更深刻，也結識了許多來自四面八方的藝術家，彼此在創作上交換意見與心得，兩位藝術家也因此結識許多朋友。

在駐村期間，遇到許多人對原住民藝術家在台灣如何被定位感到好奇。原住民的當代藝術一詞逐漸成形，但也仍在變動之中。這十餘年來，原住民藝術家開始從傳統工藝跳脫出來，再進入受西方當代藝術影響甚深的台灣當代藝術領域，然而原住民的創作依然建立在部落的文化脈絡之中，檢視標準上的分歧也造成了歸類法的混亂。

原住民藝術在當代的定位，對於原住民藝術家在當代藝術範疇，與原住民傳統工藝之間面臨的兩難，皮耶爾回應到：「對我而言原住民藝術和當代藝術是不需要區隔的…工藝作品對我而言也可以等價看待。」

原住民藝術在當代的定位仍被不斷地被藝評家、原住民文化研究者、藝術史學者、文化地理學家、政治家…給予新的註釋。今天，當同樣的問題在法國被討論，兩位藝術家似乎成為了台灣原住民藝術一詞的縮影，當地遇見的人頂多只能參照其他國家原住民的藝術現況，但又漸漸從中認知到一些前題上的差異。最後，大部分的人選擇暫時放下這個巨大的問題，回到藝術家自己的故事，回到作品本身，欣賞這些漂洋過海的種子，在這短短的幾週，如何從抽芽、被滋養，到最後在這他者之域向人們綻放。

每天結束工作之後，撒部用一把向鄰居借的吉他，在晚餐時間，用他的聲音分享阿美族的歌謠，並介紹每首歌背後的故事，在場的所有人都享受在這來自台灣高山又帶著太平洋氣味的旋律和歌聲中，同時也感受到阿美族的熱情與歡樂。

一個給所有人的藝術節

皮耶爾在藝術家的挑選上，除了廣納了來自世

界各地從事各類型創作的藝術家之外，藝術家在創作背景上的歧異度在當代藝術展覽中也極為少見，受邀者從非學院出生的素人藝術家、美術學院的老師、學生，到當地自學創作的居民；從當地的已故攝影師雷恩·歐伯利(Léon Aubry)的回顧展，到非洲面具收藏家合作展覽，呈現出藝術極大的包容度。當然來自台灣的兩位原住民藝術家也在藝術節當中扮演極重要的角色。策展人試圖打破藝術的各種門檻與界限，在資本主義的當代藝術機制掛帥的時代，皮耶爾藉由此藝術節，對這正在窄化中的藝術生態進行回歸，並尋找著最貼近藝術本質的烏托邦。

6月29日當天，展覽在花草盛放的洛宏汀之家順利開幕，四十多位藝術家的作品分別在五個小鎮向所有觀眾開放。當天開幕儀式，由撒部和聖惠以原住民傳統儀式為典禮揭開序幕，撒部用阿美族的母語感謝祖靈和土地，一切寂靜中，撒部宏亮的聲音穿過遼闊的草原，回蕩在山林之間，震動著土地也感染了近百位的參與者。這個儀式似乎如同兩位藝術家這次駐村交流的句點，但是卻也是另一個起頭。這次的藝術節中，兩位藝術家扮演了非常重要的角色，他們帶來了豐富的文化，帶來了台灣原住民獨有的熱情和藝術能量，並將這一切深植在當地人的心中。駐村期間所完成的作品，在日後展出期間不斷收到正面的評價與回響。撒部與聖惠在6月30日暫別了這個美麗的土地，但他們的作品將繼續感動更多更多的人。

【後記，撒部與聖惠的兩件作品之後也將移往位於巴黎外圍的安德烈西-南希島(Andrésy-île Nancy)的當代藝術中心繼續展出。聖惠因為本次駐村交流，又受邀參與勃根第的另一個駐村計畫。】



撒部、聖惠駐村期間所完成的雕塑作品。