

藝術認證 NO.16

非常報導

- 08 以藝術的高度俯瞰—解讀李石樵的藝術 ◎陳水財
12 記憶的時間差：擺盪在現實與抽象的雙重性—
蔡文祥個展 ◎邱國峻
16 當懷舊有益健康時…
一種帶有健康療法的復古經濟學 ◎許淑真
20 下一性：當代藝術中有關科技與文化下的性議題—從馬
修·巴尼的【鞏丸薄懸肌之四】作品談起(中) ◎許淑真

議題特賣場

南島當代藝術

- 26 到太平洋彼岸尋根 ◎彼得·貝爾伍德 Peter Bellwood
◎俞亨通 譯
30 台灣美術史中的原住民藝術 ◎蕭瓊瑞
34 超越時光·跨越大洋 ◎柯素翠 Susan Cochrane
◎黃培宜 譯
38 從島嶼鄉村到都會城市 ◎凱倫·史蒂芬生 Karen Stevenson
◎陳美智 譯
44 靈魂與軀殼—談台灣原住民當代藝術
◎口述：撒古流·巴瓦瓦隆 ◎整理：林佳禾
48 台灣原住民當代藝術之觀察 ◎盧梅芬
52 關於原住民、當代與藝術的探問 ◎江冠明
56 走在原漢的稜線—思考台灣原住民當代藝術的問題
◎曾嫻珍
60 如何以藝術之名—採訪原住民藝術家 ◎黃靜瑩

全球經典

- 64 Tools and Grammar Anatsui 工具和文法—Felix Gmelin ◎廖天釘

南島文化當代初探

- 66 透過藝術的聯結—作為《南島當代藝術》系列之啓動者(下) ◎李俊賢
70 日記與尋根之旅—談96南島藝術工坊駐館藝術家之創作 ◎李依葵

埤仔內的故事

- 74 荒野 ◎張淵舜

高美鳥事

- 78 兵變? ◎林宏龍

國際體驗

- 80 如何打造主人藝術精華的伊甸園?—台北李石樵美術館VS紐約野口勇美術館 ◎黃茜芳

人民美學檔案

- 84 科技、進步與力量的新奇想像—燦坤外牆圖飾 ◎雨杉

人物特寫

- 86 從樸素藝術到原住民藝術?還是在「做」!—阿水 ◎黃靜瑩

評論者的內心深處

- 90 在撰史與論評之際—我的藝術寫作 ◎蕭瓊瑞

最新典藏選粹

- 94 預約未來·訂作一個我—林麗華〈夢幻情人〉 ◎應廣勤
95 存在或不存在的神祕國度—邱紫媛〈動物和牠的靈魂〉 ◎應廣勤

兒童美學

- 96 我的色彩筆記 ◎洪金禪

街頭談藝錄

- 100 華麗而蒼涼的告別—與紅毛港共同消失於地平線的集體創作 ◎吳慧芳

高美8x景

- 104 都市的祖母綠—內惟埤圍區大草原 ◎容麗娟

內惟埤藝術批評DIY量販店

- 106 招牌 ◎李俊賢

發行人的話

1 ◎李俊賢

組長的話

市民心聲

如何以藝術之名

採訪原住民藝術家

文、圖/黃靜瑩（國立高雄師範大學美術系碩士班研究生）

在這篇文章中，我嘗試提取採訪時所累積的觀察，試圖在作品與創作論述的相關討論外，繞道而行，沿途標記藝術家們的片段話語，將採訪之餘的個人思考帶入，試著勾勒出在這一年半裡共七次的採訪經驗中，所瞥見的景象。

踩在交疊線上

若以當代藝術強調多元類別的角度來看，原住民藝術家們以「木雕」為主流的藝術表現，讓我們不得不注意到木頭這個「媒材」被偏愛、被特別重視的特殊現象。面對這乍看之下最顯眼的特質，若我們不去觀看藝術家們的養成環境，很容易就將之視為某種保守態度而予以否定。這份對於特定媒材的強烈執著，提供了深入思考的導引線：與我們一般常見作品（例如美術館所見、藝術史書本上所見等）的最大差異在於，當代原住民藝術發芽茁壯的養分，並不是龐大的中國、西洋藝術



● 阿水工作室一隅

史土壤，而是另一種特殊的歷史沉積。在人為操作下生產出的物品，例如：門楣、祖靈屋內的木雕物件、表徵階級的裝飾，「物」這個元素，長期以來對部落而言，它的意義從來都不僅止於現世生活的功能性，而是族群整體過往的凝鑄，對特殊存在情狀的目睹，同時也是對當下的一種時間參照。這種面對物的方式，續存於原住民藝術家身上，體現為對特定媒材的熱愛，尤其是「木」，除了因為木頭曾經是供養部落的重要資源因而銘刻了關乎生存的特殊意義，同時也因為對木進行鑿刻、安置的動作，一直以來便彷彿如某種隱喻的書寫，是現世與不可見世界的通道，它從一開始就不只是具象或抽象的立體塑造。

也因此，若我們單向看待媒材的選取與運用，便只能夠看見原住民藝術家們在藝術的問題上彷彿只專注於木雕或是雕刻的形式美感，然而這或許是過度以當代、現代藝術為中心的解讀，一個有趣的現象是，多數的原住民藝術家們並不那麼關心自己是如何被主流藝術界看待。記憶猶新在一次的訪談中，哈古頭目直言自己真正在做的事情與過往相差無幾，只是如今以藝術之名。由於並不直接依賴主流藝術史的背書（也許因為擁有另一部歷史），對此刻正活躍著的藝術家們而言，以藝術為名進行的種種實踐，時常是對過往經驗的模擬或是對當下訴說的管道，甚至是生活方式的展演，如同由豆豆催生而凝聚的「意識部落」，以藝術為支點撐開了集體探索與想像的意識，藝術如同一種可被運用的助動詞。而這樣的態度，是原住民藝術家們與「藝術」這個詞語接軌的方式，是某種交疊與共構的默許。

朝向內裡

而另一方面，在數次採訪與作品的觀看經驗中，亦發覺一個特出的點，是採訪過的幾位原住民藝術家（拉黑子、哈古、豆豆、達鳳、伊命、阿水等）皆具有的特質——對某種可能性的強烈想望，也許是面向著部落總體或是極為個人的生存姿態，一種在現今特定的輕盈氛圍裡恐怕會被視為過於嚴厲的沉緩持重。印象深刻拉黑子曾描述溯溪而上搬運漂流木的經過，在工具器械普及的當下，背道而馳地選擇了近乎磨難的原始勞動，乍看之下毫無積極意義，只是增添了一種如人飲水冷暖自知的個人性體驗，而這份體驗甚至不見得能夠被辨識、被閱讀。如達鳳在太巴壠部落一角搭建的工作室，十數年的創作時間已在那空間中印下安靜沉默的身影，以及無止盡從刀尖被削削下的木頭屑片，在工作室一角持續燃燒。又或者如「意識部落」的催生者豆豆，毅然拋下安穩生活，颶風吹倒工作室後四處漂流，再耗費極大心力重新搭建居所。這些讓日子離開尋常軌道的抉擇，彷彿以一種最低限、最不喧囂的方式，朝向內裡，在極為私人的身體、時間內部折返出意志痕跡，重重投擲了在我們年輕一輩的生活裡時常喊著無聊、無趣而打發的光陰。對這些藝術家們而言，所謂的「創作」似乎必須放置在上述的經驗脈絡中觀看，方能完整。它首先關係到某種



● 意識部落繪印布巾



生存方式的抉擇，而作品僅是一種顯露，是少數可以被閱讀到的介質。然而，問題在於，是什麼樣的環境背景，促發了這種種不約而同的抉擇？

在訪談中偶然參與了幾次的餐後閒談聚會，發現除了特定的知識份子之外，原住民藝術家們時常是部落中最具有自我文化意識的一群，這份意識讓他們對文化資產的傳承或是保留擁有高度自覺，並在這自覺之外，生產出對於自我認同或是生存方式的強烈盼望。若回到之於部落的具體關聯來看，我們發現，藝術家們藉由創作與部落維繫了一份極為特殊的關係，它是親密而又疏離的一對於過往歷史、部落的強烈認同，以及對當下急速轉變的部落生態持有距離，如拉黑子或達鳳的作品，濃厚著追憶過往、批判當下的意圖，渴望透過作品重新見證某種生存經驗，或是提煉出特定的精神存在。也許更精準地說，原住民藝術家的企圖，時常不僅是針對藝術問題本身，而是自我認同的再塑與定位，它也許關乎部落，或也許只是某種生活可能的實踐。

我嘗試在上述理解中，去解讀乍看之下所謂的「沉重」。也許對許多觀者而言，部分原住民藝術家的作品彷彿脫離不了文化使命的包袱，容易顯現出某種悲情、控訴、批判，或是一種緬懷與背負，因而顯得過於沉重。在此並不想去評價在特定時代處境中不得不的選擇，但想嘗試提出且釐清的是，在可見作品與可閱讀的作品意涵之外，似乎必須去看見生活環境與藝術家抉擇的處境，在其身處的現實場景中，創作如何成為一種施力的重心。

那不單單只是在作品中引用部落資源、在創作理念中袒露某者背負了什麼樣傳承使命的表象，而是在一種對自身的抉擇中才能夠被看見。如此面向自身的一種意志摺痕，帶動了與這些藝術家們息息相關的原生居所之關係。很自然地，對自我的要求與意識地塑造，展露在生活環境裡，彷彿是朝內凝聚而後輻射的核心，生產出各種實踐的可能，而非陷落在既有的藝術世界裡、模仿著藝術家的皮膚。部落、生活、創作這之間的種種，並不是單線式的因果關係，而是相互的交纏帶動。也因為始終由自我這個核心出發，因此對於生存的處境，在保有高度的開放與關懷之餘，同時擁有另一份坦然於胸的誠實以對。

也因此我們可以體會，在公視日前播出的「以藝術之名」紀錄片專訪中，拉黑子為什麼會建議部落裡年輕的藝術工作者不要陷在原住民藝術裡。除了因為那只能夠學習到表層，那將是過早侷限在既成想像之外，這樣的建議事實上迫使藝術家們必須直接面對如下的焦慮：如果一旦將這樣的形式拋下，那麼是否會再也認不出自己？拉黑子的建議如同鋒利的雙面刃，精準地切開部落與藝術之間纏繞的關係，同時將問題指向創作者自身，迫使行走於這條鋼索上的藝術家，必須在既成的、現有的形式、意涵、價值等言說體系之外，尋求真正讓自己能夠做得下去的養分，而它首先就必須是一種脫下外衣的誠實。

暫時的小結

採訪過程中，曾經數次忍不住想問：什麼是原住民藝術？為什麼要刻意定位所謂的「原住民藝術」？是因為藝術工作者的族群身分？還是因為這是某種藝術作品的特殊性質？如果說，是因為藝術家的先天身分，那麼這樣的定位是否過度侷限與先入為主的不尊重？如果說，這是某種藝術的特質，那麼是否如同早已看完結局的電影，似乎再多的書寫、藝術家個體再多的嘗試超越都只是一種錦上添花的贅述？上述疑問在採訪完的書寫過程中是種隱性疑慮，在曾經進行的數篇文章中，深知對此問題無法回應，所以選擇暫時性避而不談，而嘗試以一種「被引領」的方式進行觀察後的紀錄—獨特的個人質氣、過往經驗中遭遇的困境與出路、某種強悍的信念，這些採訪對象們流露的訊息，引領我以一種粗糙的設身處地、破碎的幻想拼貼進行危顛顛的書寫。幾乎每一次都是莫名考驗，因為展現在眼前的，是一個活生生的人的總體。而關於「什麼是原住民藝術」，關於在此界定下的種種疑慮，伴隨著這些藝術家們生活的日子，持續行進的步幅，想要去找到一個答案的片刻竟不斷被延遲著。也許原因在於，對這些藝術家們而言，所關心者早已不再是「什麼是藝術」或是「什麼是特定一種藝術」，它早已轉向為「而我們，究竟可以做到什麼樣的地步？」



● 都蘭海岸與豆豆



● 達鳳工作室一角



● 伊命的家



當懷舊有益健康時...

一種帶有健康療法的復古經濟學

文/許淑真（高雄市立美術館「新寶島地攤隊」主題展演活動計劃策劃主持人）

每個過去的意象如果沒有在現在重新被辨認出來，成為關懷的對象的話，將會永遠消失。

班雅明/ 歷史哲學論綱¹

有人曾說：“當紐約是下午3點鐘，倫敦依舊是1938年”，倫敦這個全英第二古老的城市²，令我這個台灣藝術家津津樂道的不僅僅是英倫的當代藝術，還有波多貝羅市集 (Portobello Market) 裡令人炫

目的種種文化商品。位於倫敦西郊諾丁山 (Notting Hill) 附近的波多貝羅市集，是全世界最大的骨董市場、也是最早的創意市集。已有百年歷史的著名觀光景點波多貝羅市集，不但是全世界熱愛挖寶人士的購



● 波多貝羅市集的古董相機店 (攝影：許淑真)

物天堂，更是新一代設計師以市集形態初試啼聲的好地方。作為世界上最早相機誕生地之一的英國，市集裡就有像博物館式的古董相機店，像我從市集裡買回來的戰利品就有一個1927年的皮製蛇腹古董相機，而另一個戰利品則是來自一間設計的非常春天的服飾店。

經過百年的文化和歷史的洗禮，以及經濟的誘因，才造就了波多貝羅市集如此的盛名，而全台始自台北誠品書局敦南店戶外的創意市集，經過這幾年發展也到處蔓延起來，但大眾也在觀望著其長遠性。大家都知道台灣街頭強旺的生命力來自於廟會、市集、與地攤，而這些大多依侍在常日的經濟活動與宗教生活當中，這由民間自主力量所組織出來街頭活動，其長遠性常常勝過官方所大力主導與鼓吹的活動。所以我接下了高美館的新寶島地攤隊的主題展演活動時，我便在思索以一個新設的市集活動，沒有任何日常性與文化歷史背景的支撐下，如何達到應有的效益？所以我試圖撮合本土經驗與國外成功的案例，來成為我最主要籌辦的重要關鍵。

懷舊有益健康

若思考一種常民文化，或做為一種常態發展，「懷舊」一直是日常生活或是社會領域中很常見的一種現象。在西方，懷舊 (nostalgia) 或稱鄉愁一詞源自於兩個希臘字根—nostos意即回家 而algia則指想起家鄉的焦灼狀態。西元1688年瑞士醫師Johannes Hofer把這兩個字根連在一起，nostaldia一詞便成專指一種苦思家鄉的愁緒或懷舊情結；當然在所有的文化當中，懷舊更是一個亙古存在的命題。所以懷舊想當然爾也是一種想像的文化記憶，在過程中讓自我在時間的維度上與文化、歷史、傳統和社會做更深度的重建，是一種帶有傷感與優美的完美結合。

健康療法的復古經濟學

環顧近年來在台灣的文化創意產業上，大量的在藝術設計、流行文化、服務餐飲業，或者該說是一種態度上，大量的滲入懷舊的愉悅感。不管懷的是什麼舊，這些文化商品畢竟要經由一些方式，復出一種古的味道來產生，並經由同儕之間或者商業販售來達到一種社會性的互動。這雖然是一種文化產銷行為，但因現代性生活激活了懷舊主體的內在需要，讓人置身於不知感恩的揮霍青春，這種時空錯置的懷舊氛圍，讓懷舊行為帶有集體治療的效果，因為藉由回憶過去生活經驗的一種過程，來達到建立自信心、自尊、溝通技巧以及社會性互動的療效。相對於對現世



● 李俊陽(左)於懷舊有益健康現場與觀眾同樂 前方為李俊陽自製的布袋戲偶 (攝影：許淑真)

的失望，源自於人類發展學的懷舊治療，似乎也隱含在創意市集的機制之中，是一種帶有健康療法的復古經濟學。

一種走江湖賣膏藥的說唱味

這次策劃高雄市立美術館《KMFA視覺藝術市集—新寶島地攤隊》的第一砲主題創意市集，就是將懷舊這個議題涉入，而且絕對崇尚「地攤說唱精神」，因為說唱表演是地攤文化中最重要精神與態度，《懷舊有益健康》展演主題藝術家李俊陽便是在現場呈獻一個動態視覺藝術作品。還記得我們常常在電影或電視上看到以前傳統走江湖賣膏藥的人，常常一邊表演一邊推銷著他的健身藥方，曾幾何時這些都給電台和電視購物頻道給取代了，在以前的美好時光裡，這些街頭商業活動成為市井小民觀賞表演娛樂的重要活動。李俊陽長期延用了台灣傳統符號作為他創作的主要材料，如手繪的電影看板、霓虹燈的炫目色彩、泉州古樸的布袋戲偶上尋找出傳統造型，並從三國演義、封神榜、西遊記等古典小說中借用角色的意象，從而創造出鮮豔奪目、大膽奔放的當代藝術作品。

這裡最主要的不僅僅是李俊陽的李氏造型，更重要的是他骨子裡一種隨遇而安的快樂美學，在新寶島地攤隊的活動當天，李俊陽用著他改造過的非洲鼓、小提琴、二胡與觀眾同樂，並隨意的到其他地攤隊與攤主對唱，孩童時期那種街頭與廟會的快樂時光一一浮現起來...

轉型需護本·懷舊要尋根

挾持著第一屆新寶島地攤隊冠軍的「台灣美文化館」，再次加入這檔「懷舊有益健康」主題展演，由執行長許參陸先生所主持的台灣美文化館，是高雄



● 紙偶抓偶的「雜貨舖」與古厝合影（紙偶抓偶提供）

地區以懷舊電影為主的績優地方文化館，館內展示有138年前電映機未發明前的「影像幻燈機」、與早期在地戲院使用之炭精棒放映機等。館內最主要有「高雄市老戲院主題區」，由許先生地毯式的蒐羅，將六十年來高雄戲院的舊址與變遷之沿革蒐錄記載，是目前高雄市電影歷史最完整的呈現。以一個民間團隊的台灣美文化館更是將老電影劇照研發出人人可購買的創意商品，藉由經濟交換行為讓觀眾懷舊尋根。

而這次展演中的「三和瓦窯」是位於高雄縣大樹鄉的百年龜仔窯，在歷史波浪中，是台灣磚瓦建築文化興衰的見證者，也是全台灣現今古蹟維修工程中，唯一可以提供舊式磚瓦的窯場。在現代建築材料氾濫的時代裡，三和瓦窯守護著紅磚與紅瓦的老祖宗智慧，舉步維艱但步步踏實的逆勢而上，把持建築技術、文化美學、執行傳統文化的精神，並在轉型懷舊中不失文化的根本。三和瓦窯除了致力保存「活的龜仔窯」，燒製提供古蹟維修的傳統磚瓦外，並發展磚瓦工藝常民產品，並藉由教育推廣讓磚瓦重回養生建材主流，努力發展磚雕工藝與保存建築技術，希望很快的未來能把台灣傳統磚瓦建築文化再度完整。

懷舊·一種有關家族或種族的情感聯結

在這次的《懷舊有益健康》主題展演中的另一個新類型傳統文化產業，主要是由吳曉芸、許瑟芳、郁天杰三名新生代的創作團隊所組成的「再興陶藝工坊」，團員中的吳曉芸是國寶級台灣交趾民族藝術家林再興的外孫女，曾獲教育部遴選為「國家重要民族藝術藝師」的林再興先生，在長期奔走全省各大小寺廟從事交趾陶創作之後，民國73年間於屏東龍泉設置窯坊，並於88年成立再興陶藝展示館，試圖著重在交趾的傳承與教育上，並且秉持著「交趾陶可以很傳統，也可以很現代；可以很藝術，也可以很生活」的原則，開發地方特色工藝與產業。而第三代吳曉芸與她的工作團隊，則是利用交趾燒這個傳統的材質，完全



● 三和瓦窯文化創意商品（攝影：林柏樑）

跳脫原有交趾燒的古典造型，形塑成年輕化的用途與可愛造型，讓傳統家族技藝藉由更多樣的方式相傳。

另外一組年輕團隊《紙偶抓偶》的設計商品，曾榮獲行政院文化建設委員會主辦的「第二屆南區青年創意設計聯展」金獎，由紀康偉、許南施、周佩怡、郭奇育、陳美琴、黃佳慧等六人共同創作。團隊中紀康偉與許南施是來自於馬來西亞的僑生，雖然在馬國就常常接觸中華文化與學習中文，但是還是十分著迷於台灣民間的廟會活動與文化資產，這次的作品就是與其他四位台灣同學共同研發出來以紙製為主的創意商品。《紙偶抓偶》設計系列紙製童玩，除了古厝模型，還製作可丟到紙香爐裡的金、銀紙造型沙包。其中最受歡迎的是標有農民曆的木籤造型日曆，此外為了推廣台灣觀光，星期日的籤上還有介紹各個觀光勝地。以仿籤詩設計製作的2008黃曆，可當做日記記錄每天的心情或事務，寫完後丟入籤筒，年終時回顧一年來的點滴，像是個壹年份的籤詩日記。

懷舊·一種生活類型傷逝的緬懷

都市的變遷代表著一種生活類型的殤逝，也代表著舊有個人情感的緬懷。藝術家夏祖亮是這次懷舊有益健康唯一沒有引用懷舊圖像的參展者，這次這組作品是夏祖亮2005年在橋仔頭藝術村駐村期間的創作作品。其發想源自於高雄地區捷運施工路段景觀變遷與本人的祖父病情變化所形成一種對照，透過外在環境的變遷與創作者內心的世界相呼應。

而面對懷舊精神，不能忽略的是面對台灣多元文化自身，於今年八月在澎湖篤行十村所舉辦的《甦醒塵封的記憶與感動—澎湖眷村影像歲月展》，便是一個很好的範例。做為全台灣最古老的眷村——篤行十村，除了有眷村獨有的封閉性所形成的不同於一般族群的特殊文化和生活風貌之外，其南腔北調與飲食文化，因地域與種族融合所形成的特有生活型態，並以母系地方特色為主的飲食、宗教、語言文化，有別

於台灣的眷村。

澎湖眷村早在這次影像展之前，以新復里里長商累愛為首的澎湖田野工廠，便成功舉辦過「英雄歲月懷舊之旅」與「眷村麵食嘉年華」等活動，面對一大片已經搬空的篤行十村，澎湖田野工廠這次動員到新建眷村的各個人家，找出民國34、35年到70年代的在篤行十村生活時期的舊照片，在那個物資匱乏的年代，拍照是一件多麼奢侈的事，照片也常常是親朋好友之間一種很珍貴的餽贈。藝術家林柏樑花了300多小時，翻拍與數位修片後，將品質極差與畫面極小的舊照片，以單張或多張並陳的方式，在馬公市新復里眷村文化保存區篤行十村六號眷舍間置空間，展出約200到300張的舊照片。

雙作者的時間加疊·喚醒更多歷史的可能

在開幕的當天，許許多多原先生活在篤行十村的老居民跟著他們的下一代或是第三代，在六號眷舍伴著眷村生活文物與音樂，猶如走入一個立體的回憶錄，面對著照片上的年輕人與當時的社會環境、軍中與家人，引導著參觀者走入眷村歲月懷舊之旅。藝

術家林柏樑藉由老照片的翻拍，每一件作品帶起了不同時代的歷史，如美學上的歷史、攝影史上的歷史、以及文化和地方文化的歷史，利用看似平常翻拍技術與沖洗，這組作品的每一張照片看似一個副本，但背後所隱藏的雙作者，正是意義的“doubling”與“reproduction”，尤其在作品由小變大以及從私人珍藏到公開化的過程，這照片的時間厚度是由原拍攝者與翻拍者所加乘，並帶起了更多口述歷史的可能，照片它成為口說文字的摹本。

也許從個人的到更大範疇的時代與社會，懷舊在這裡我要述說的不只是一種文化藝術上的消費，在文化商品與活動本身之外，它應帶入一種日常性，進入到時代與時代之間的接續，也應帶起更多不同族群之間的理解。

1. Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*: "Every image of the past that is not recognized as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably." (pp.203)
2. 英國第一古老的城市是約克(York)。



● 澎湖眷村影像展之開幕一景 右起為商累愛與林圓庭夫婦（攝影：林柏樑）

到太平洋彼岸尋根

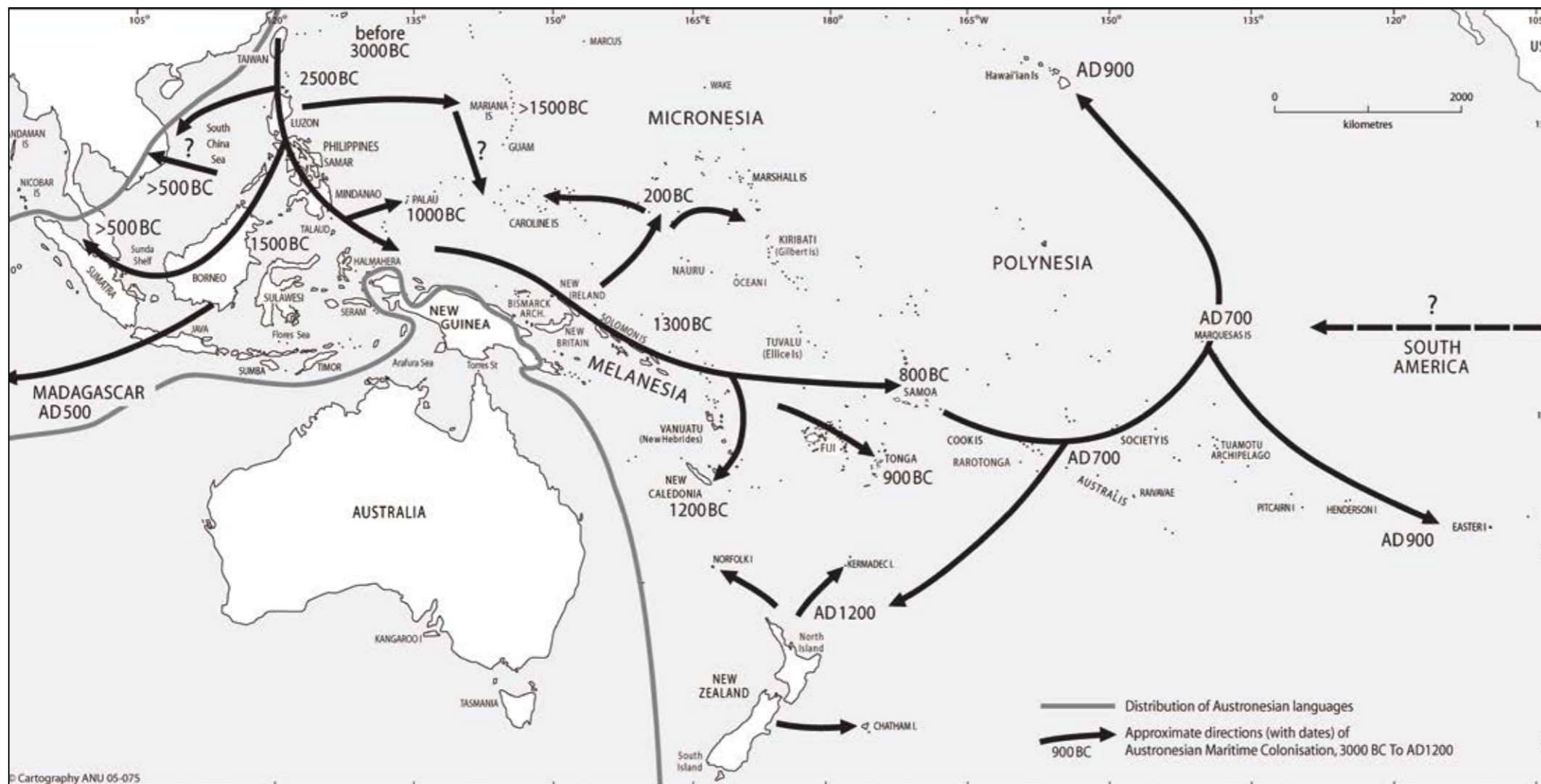
文/彼得·貝爾伍德 Peter Bellwood (澳洲國立大學 考古與人類學院/澳洲坎培拉)
譯/俞亨通

人類在東南亞和大洋洲諸島的屯墾定居是個漫長的過程。根據考古學與古人類學(化石人類學)的紀錄,第一批進入該地區的人類是屬於現已滅絕的人屬(Homo)中一個較早期的種,他們在大約150萬至200萬年前抵達爪哇,當時爪哇和亞洲之間有旱地相連。古人類學家通常把爪哇化石歸入猿人(Homo erectus—又稱直立人)這個種,而最近在印尼佛羅勒斯島(Flores)一個洞穴出土的骨骸,可能屬於一個叫做佛羅勒斯人(Homo floresiensis)的後代矮種的骨骸,同時出土的還有同樣矮小且現已滅絕的似象生物—叫做「劍齒象」(stegodon)—的骨骸。佛羅勒斯島的發現離現在最近者可追溯到18,000年前,顯示這些早期人類中較晚近的居民與該地區現代居民最晚抵達的祖先,在時間上有所重疊。從遺傳學的角度來看,現今活在世上的任何人都不是爪哇或佛羅勒斯人種的後裔,而且他們也沒有留下任何可供我們欣賞的藝術創作。他們滅絕的原因仍然相當詭秘。

約50,000年前,該地區一些現代居民最早的祖先從亞洲大陸進入印尼。這些先民藉由越過不時出現的陸橋或使用簡單的木筏渡過短窄的海隙抵達遠至澳洲、菲律賓、台灣、新幾內亞和索羅門群島。他們可能將祖先的語言帶入這些地方;這些語言一脈相傳,現今仍存在澳洲與新幾內亞大部分地區—包括俾斯麥群島和索羅門群島一些鄰近地區—的原住民中。在美拉尼西亞西部,這些語言屬於一些被語言學者稱為「巴布亞語」(Papuan)的語系(澳洲原住民語言有他們自己個別的語系),所以,新幾內亞許多藝術氣息濃厚的省分—如塞皮克盆地(Sepik Basin)—現今當然仍居住著講巴布亞語的族群。在新幾內亞高地境內,在10,000年前之後,許多巴布亞居民發展出他們自己的農業傳統,栽種芋頭、香蕉和甘蔗等農作物,在沼澤地挖掘排水溝。他們在山地並未製陶,但卻已留下雕刻石臼和



● 布瑞特·格瑞罕(Brett Graham)(亞特若亞,紐西蘭),〈拉比塔〉(Lapita), 1997。格瑞罕係毛利雕塑家,此件大型雕塑為其接受卡納克文化發展協會委託之創作,旨在反映大洋洲各民族間單一與多元的各種面向。作品標題指涉拉比塔陶器遺跡,那即是太平洋諸島早期居民的見證。臼形、杵形與龜裂的三件陶器代表玻里尼西亞、密克羅尼西亞與美拉尼西亞三個區域。攝影:柯素翠(Susan Cochrane)。



● 南島語族範圍及遷徙方向圖。

石杵的藝術傳統,其中若干臼杵有鳥頭和人臉裝飾,而這一傳統的發展完全本土化,與當地農業有關。低地的一些族群—如居住在塞皮克盆地的族群—也有他們自己的製陶傳統,但這些傳統是否有留下古陶器則不確知。

新幾內亞的種族並非唯一在太平洋盆地發展農業的種族。亦是從約10,000年前開始,中國中部的居民就在種植稻米、小米和各種不同的塊莖植物,養豬養雞(後來也飼養黃牛和水牛),居住在由木匠做成的木屋所構成的村莊,使用獨木舟探訪離島,以及製陶。從人口成長的角度來看,這些發展比新幾內亞的發展更重要,因為它們牽涉到具有高度生產性的穀類和家畜,以及水果和塊莖植物。誠然,自此以來,它們提供全世界很大一部份人口的食物來源。

現代漢人—那些講中國語(Sinitic languages)如北京話(Mandarin,即國語)和廣東話的人以及現今統治中國大陸和台灣的人—的祖先在這個農業故國的北邊,亦即在黃河河谷開發。許多種族的祖先則是在南邊,亦即在長江盆地以及往南經過中國南部(華南)進入東南亞大陸的北部發展,這些先民後來更進一步向南擴展,成為泰人(Tais)、孟高棉人(Mon-Khmers),尤其是南島人(Austronesians)。後者最後更穿越太平



● 艾瑞克·那杜歐伊維(Eric Natuovi) (萬那杜), 〈頭目〉(Ariki), 1995。
飾有野豬牙的煙燻陶器所象徵的是頭目,他們是價值與傳統的守護者。

洋向太平洋彼岸擴展,為福爾摩沙人與新喀里多尼亞(New Caledonia)的卡納克人(Kanaks)的關連奠定了語言與文化的基石。

南島人的散佈

我們透過諸多專門科學領域的研究瞭解了遙遠的過去。這些專門科學領域之一就是考古學,它可以告訴我們農業體系、陶器樣式、石斧形狀、屯墾定居計畫以及諸如此類之事情—所有這些都是屬於物質文化的範疇—的起源與變遷。藝術品也會在考古記錄中「暴露身份」,如上所述的新幾內亞石臼和石杵。但物質文化在任何實質意義上顯然無法恆與居民劃上等號,因為物品是可以交換的。

正如比較語言學者所研究的,就同源的宗譜意義而言,語言可以分類為不同的語系,如南島語和漢藏語(Sino-Tibetan)。語言多半經由家庭內說母語的成員世代相傳、承襲,大多是由父母傳給子女,而同輩在此過程中起了協助的作用。雖然語言之間借字的情況非常普遍,但全部的語言若沒有特別原因鮮少在不相關的居民之間互通有無。我記得數年前讀過史帝芬·史庫林(Stephen Schooling)所寫的一本有關新

喀里多尼亞的卡納克語面對法語入侵時展現韌性的書。語言是身份的一項重大標誌,而且也因為這樣,我們可以斷言,在傳統的未教化的(pre-literate)部落社會(但並非現代單語言的民族國家—nation states),歷來的語言傳承在很大程度上,主要是發生在說母語者的社會。

做為生物實體的居民比語言更容易與外地人混合,因為他們的基因隨著每一次受孕重組。語言不能如染色體解開及重新匹配他們的組成,所以一般而言,當不同語言的人們經過長期的接觸後,他們都會變成會說兩種語言。結果是,不同語言之間相互借用詞彙,但並非宗系的混合—由一對英裔和華裔新婚夫妻再造的一半英語一半華語混合而成的新語言非常不可能成功地發展。所以,遺傳史無法恆與語言史或考古史劃上等號,因為基因、語言和物質文化是隨著時間的演進以不同的機制進行傳承。這一認知是解釋太平洋諸多謎團之一的線索—這一謎團自庫克船長(Captain James Cook)和他的科學家們在1770年代航經該地區以來已激發許多外界人士的好奇心。為何所說的語言明顯地是那麼有所關連的人,外表看起來卻又那麼不同呢?如果我們將新喀里多尼亞的歷史和原住民時期的福爾摩沙的歷史做一比較,這個問題會特別有趣。

在此不想再探究更多有關語言轉變和基因遺傳的術語,我將提出我對自己所見所聞的記敘來做為過去4,000年間—中國和新幾內亞的民族已發展出他們的農業之後的4,000年間—島嶼東南亞(Island Southeast Asia)和大洋洲的史前時代史。4,000年前,美拉尼西亞的農業人口大多仍被侷限在新幾內亞及鄰近的島嶼,可能從印尼東部延伸進入索羅門群島(當時新喀里多尼亞、萬那杜和斐濟還無人居住)。但在那時之前,在西北方,務農人口已發生從中國進入東南亞的大規模擴張,尤其是到達台灣島。在西元前約3500年,製陶民族帶著稻米、小米、豕養的豬犬、有繩紋、刻紋和彩繪的器皿,以及豐富的新石器時代物質文化從福建或廣東抵達台灣。吾人可以在台東國立台灣史前文化博物館(National Museum of Prehistory)看到他們的手工藝品,而最近在台南附近的科學園區也有這類文物的重大發現。

無疑地,此一人口是佔地廣闊的南島語系民族的文化與語言祖先(但並不完全是基因遺傳的祖先),而這個佔地廣闊的範圍在西元前2000年至西元1200年間是從台灣向外延伸了大半個地球,由西向東是從馬達加斯加到復活節島,而由南到北是從紐西蘭到台灣。現今約有3億7千萬人說南島語;這一語系包括印尼和馬來西亞大部分的當地語言、菲律賓全部的當地語言,以及索羅門群島東方大洋洲全部的當地語言。所有福爾摩沙和卡納克的原住民都是說南島語。在哥倫布和西班牙語與英語大幅擴張之前,南島語系是世界上分佈最廣的語系。

將這些語言分佈在如此廣大範圍的先民或祖先們,以木筏或獨木舟往來於島嶼之間,起初是用槳划,但後來則用帆航行,在每個新島嶼上留下人來設立小殖民地,有時遷徙得非常快。事實上,台灣(可追蹤的南島語系最古老的地方)和新喀里多尼亞之間的遷徙歷時不到1,000年,不過玻里尼西亞比較偏遠的地方則歷經較此長了許多的時間才到達,因為要橫越比較大的海距。在人們可以應付這些挑戰之前,這可能就是東加或薩摩亞附近地區之所以必須發明大型雙人獨木舟的原因。紐西蘭這個氣候溫和的地方,是先民最後到達的數個地方之一;在西元約1200年,它才首次出現人類的腳印。然而,毛利人仍保留玉石加工、木工、塊莖植物耕種、樹皮服裝製作、捕魚和石斧製作的傳統—這些傳統的根源顯然是在華南、台灣和島嶼東南亞。

西元前約2000年從台灣遷徙到菲律賓的早期移居人口,帶著編織、樹皮服裝製作的知識、紅泥釉陶器(red-slipped pottery)、豬隻、犬隻、稻米以及磨得光亮的石斧一同前往,有些石斧還有梯狀的柄,就像比較早出現的華南石斧及比較晚許多才出現的玻里尼西亞石斧。熱絡的玉石交易—這些軟玉是在台灣東部的花蓮挖到的一亦將許多南島語系社會連結在一起,尤其是在2,500年前之後,特定形式的台灣玉耳環出現在遠達砂勞越、越南南部和泰國南部的考古地點。

當早期屯墾民南遷經由印尼進入比較潮濕、比較赤道性的氣候時,他們便停止種植稻米和小米,轉而與現代新幾內亞地區的原住民一樣,仰賴水果和塊莖植物為生。捕魚和狩獵一直佔有重要的地位,因此那些夠幸運而成為最先到達太平洋無人島的人,常常會發現數量龐大的築巢鳥隻,海洋品種和陸地品種都有;牠們完全不識人類捕鳥的行徑,因此很容易就被捕獲。或許可以預期地,大多數品種很快就滅絕了,尤其是紐西蘭不會飛的巨鳥「恐鳥」(moa)。

先民的「陶跡」(pottery trail)給了我們若干非常有趣的有關這些早期移居的時序的線索。約4,000年前,製作繩紋精美的陶器的先民,似乎已從台灣向外伸展,經由菲律賓西部進入婆羅洲西部。大約與此同時,製作紅泥釉陶器的先民則遷徙進入巴丹群島和呂宋島東北部,或許是從台灣東南部的台東地區出發。到了3,500年前,呂宋北部和馬里亞納群島(關島和塞班—他們從菲律賓橫渡2,000公里一望無際的大海抵達這些地方)的居民在他們的陶器上打上齒狀圖案和小圓圈。這類陶器後來在大約3,300年前出現在新幾內亞附近的幾個島嶼(包括新喀里多尼亞)上,至於這些陶器確實的遷徙路線目前仍不確定。這些陶器被稱為拉比塔陶器(Lapita pottery),是以一處座落在大陸地島(La Grande Terre)西北部海岸線的考古地點來命名。製作拉比塔陶器的先民在數百年間從新不列顛島(New Britain—譯註:俾斯麥群島的最大島)延伸到薩摩亞並建立了一支人口;這些居民在約1,500年後再向東遷徙至夏威夷、大溪地和紐西蘭等島嶼。拉比塔陶器精細的人臉圖案尤其卓越非凡,這些圖案被打印在陶製容器的側邊,可能是描繪祖先。

語言與基因：分歧的歷史

然而,詮釋新喀里多尼亞的歷史演進仍是一項有趣的行動。這些早期移居的南島語系居民—他們的文化和語言起源非常肯定是在華南和台灣—在基因起源上可能大多像現代的福爾摩沙人、菲律賓人和玻里尼西亞人。西元前3000年至1000年的陶跡,很顯然地將這些居民從台灣和菲律賓經由印尼東部到美拉尼西亞(包括新喀里多尼亞)、東加和薩摩亞(玻里尼西亞居民再向東遷,放棄了製陶技術)的拉比塔遺址連結在一起。但是,島嶼美拉尼西亞的拉比塔陶器製作者,被推定的現在的子孫,顯然是美拉尼西亞人,而非最近的亞洲基因世系—儘管除了索羅門群島外,他們的語言完全屬於南島語系。當然,此一詮釋繫於美拉尼西亞西方諸島過去偶爾發生的語言轉變—從先前被推定的巴布亞語系變為南島語系—以及新幾內亞地區居民持續的東遷,或許持續不斷,但無論何時都從未足以建立巴布亞語系。這一現象我們稱之為基因轉移(gene flow),而自然選擇在維持美拉尼西亞人的基因型(genotype)上也可能扮演一角,正如數千年來所有環境中的所有居民所發生的情況一樣。我們不能確定諸如此類的自然選擇因素為何,而且這些因素並未促使相似的美拉尼西亞基因型在所有緯度相近的印尼的大島獲得維持,而僅在印尼最東邊的幾個大島獲得維持。但我們可以頗為確定,美拉尼西亞西部數千年間一直是個人口成長和散佈的豐富來源,與中國相似,但規模比較小。

東南亞和太平洋的所有原住民都有很好的理由為他們祖先的成就感到驕傲,不管他們是在5,000年前或3,000年前抵達。當然,大多數現存的居民都是結合兩個族群的血統,但數量不同—即使遙遠的玻里尼西亞人亦帶有許多源自美拉尼西亞居民以及源自亞洲的基因。使過去的傳統存活下來,尤其是透過藝術和創意表現以及語言等方式保存下來,對於人類的多元性繼續豐盈的存在至關重要。



超越時光 · 跨越大洋

文/柯素翠 Susan Cochrane (客座策展人：昆士蘭大學 英文、媒體研究與藝術史學院/澳洲布里斯本)
譯/黃培宜

亞洲與太平洋島國與日俱增的密切交往產生了對大洋洲這一複雜區域更多瞭解的需求，此情形對台灣與新喀里多尼亞而言亦然。然而貿易與政治議題主導了後殖民時代彼此的交手關係，在文化的舞台上僅有零星的連結，也少有機會能夠建立較顯著的跨文化的聯繫，特別是此區域的原住民族之間的文化交流。

台灣與新喀里多尼亞分踞太平洋的兩端，台灣有日本與中國殖民歷史，而新喀里多尼亞則曾被法國統治。由於台灣與新喀里多尼亞並無實質上的聯繫，對彼此的人民與文化都十分陌生，在大眾印象中也缺乏可見度。許多台灣原住民族關心文化認同的問題，一方面身為少數族群擔憂自身的特殊文化在全球化與都市化的壓力下會崩解，另一方面則是因為台灣在世界政治局勢中的危險處境。橫跨整個太平洋地區的原住民族也都面臨同樣的問題與緊張關係，而這項展覽——《跨渡大洋與時間》——則為這一系列從展覽主題所引發的複雜議題提供了一個探索的平台。

如同彼得·貝爾伍德(Peter Bellwood)在其專文中所解釋的，南島語族(Austronesians)是指數千年前由中國南方與台灣地區不斷遷徙擴散、分布於馬來半島(Malay Peninsula)並橫跨太平洋與印度洋地區的民族。

南島(Austronesia)意思為「南方的島嶼」，隨著時光流轉，說著南島語的人們逐漸渡過海洋遷移至密克羅尼西亞(Micronesia, 「微小的島」之意)、玻里尼西亞(Polynesia, 「小的島」之意)與部分的美拉尼西亞(Melanesia, 「黑色的島」之意)。早期南島語族的系譜已太遙遠而無法回溯、他們的英雄與史詩已消失於歷史、他們的祖先文化僅能從考古學的痕跡得知，如拉比塔(Lapita)遺址。台灣原住民族較近時期的祖先，如同太平洋區域其他南島語族的人們，乘著高船首的獨木舟、臉上佈著刺青、在梯形的山坡地種著芋頭、創作祖靈崇拜的巨大雕塑與形象，並實行著與太平洋島國人類類似的社會組織形態，台灣原住民族的史前時代與近期歷史與許多太平洋島國社群共振著，這些太平洋島國社群是從他們自己民族的經驗來理解所有的脈絡。

在過去二個世紀以來，台灣與太平洋的原住民族遭受著原有的土地受侵略和殖民統治、被強迫驅逐、邊緣化、語言與文化的喪失等苦痛。如李玉玲所寫：



● 穿著祭典服裝的斐濟頭目(Fiji): Ratu Joni Duiquete Nagatalevu(剛讓給維多利亞女王的坎達露省頭目後裔)與Bulou Lavenia Lakabuka Yavala(身著坎達露省塔羅基村頭目服裝)。攝影：柯素翠(Susan Cochrane)。

就如許多亞洲國家，台灣在經歷過往的混亂之後，已建立充滿活力的現在。這個島嶼在過去三百年來受到西班牙與荷蘭的影響、中國的統治、日本的殖民與西方的現代化歷程。文化遺產的層疊與戰後政治環境使得身分認同在台灣成為一個不但複雜而且備受爭論的議題¹。

這種歷史模式類似於太平洋島國與澳洲原住民社會，除了台灣原住民的統治權並非支配於西半球的勢力之下，而是受制於屬於亞洲勢力的日本與中國。在殖民時代所創造的東西方分水嶺隔離了南島語族人民的互動，西方強權—英國、法國、德國和美國—進一步將太平洋區域分成各自控制的小區域，導致了不均衡的發展以及英國風或法國風文化滲透到太平洋國家。政治領域和語言障礙很快地破壞了南島族群之間的溝通與文化交流。

在今日，南島民族的生活型態與文化為何呢？在台灣，原住民族佔台灣人口不到2%，他們正致力於認知並尊重自身特別的文化身分與在台灣社會中的適當位置；同樣的文化身分與社會認同的復興業正發生在太平洋地區，但是每一個國家必須協調自身獨特的種族混合體，並形成新的大洋洲社會，以適應現代世界。展覽是挑戰這些想法與期待極為有用的媒介，對觀眾而言，也可在其中想像時間與命運交織下所產生的現今南島民族的自我認同與世界地位。

橫越整個太平洋地區，從台灣到大溪地，我們都是鄰居，然而，我們也是陌生人，因為對彼此文化缺乏瞭解，而且也甚少工具可使我們理解並欣賞我們的鄰居，雖然我們被告知國家的要務是對自己區域的瞭解，但此工作卻常常被語言與文化差異所困。高雄市立美術館(KMFA, Kaohsiung Museum of Fine Arts)—樓包屋文化中心(TCC, Tjibaou Cultural Centre, New Caledonia)的合作展覽計畫是一個有夢想的方法，嘗試為藝術的探索建立一個平等的與自由民主的空間。就如黃專所評論的，「當代藝術是二十世紀西方文化系統的產物，…長期以來嚴重地阻礙當代藝術在非西方世界的形態中表達自己的文化。」在亞太地區包括台灣與新喀里多尼亞的頂尖藝術家，已經參與世界知名的國際展覽，並抱持如下觀點，「我們視當代藝術為一種全人類分享的文化資源與寶藏，而不認為它是西方文化的專利，就如同在政治、經濟與社會等現實面，我們不將現代化等同於西化。²」

儘管在澳洲自1990年代以來亞洲當代藝術已具有高知名度，然而，在展覽、出版品對當代藝術家的認識方面與在文化交流的機會方面，對台灣原住民藝術的展現與欣賞，以及對太平洋原住民藝術家的認識，相對地是被忽略的區塊。在澳洲，太平洋地區藝術家與策展人已經解決了兩難的狀況：如何在強勢的西方導向形態的美術館表現原住民藝術？我們如何重新架構這種呈現方式，在其中原住民藝術不被當作僅是西方藝術的對照物或相似物？原住民藝術家真的能合於國際藝壇偏好的雙年展或其他形態的框架嗎？「主流」藝術的美學價值與表達術語對原住民藝術同樣適合且適當嗎？當一些諸如此類的問題已經在如亞太當代藝術三年展、努美亞當代藝術雙年展等區域性與國際性論壇被提出時，這確實是一個需要更多研究與闡釋的領域。



● 茱麗葉·碧塔(Juliette Pita)(萬那杜)與其織錦作品，攝於萬那杜維拉港那威塔藝術家協會年度展覽開幕，2006年。攝影：麥可·西蒙斯(Michael Simons)。



● 卡納克藝術家蜜雪琳·內波蓉(Michelina Neporon)為樓包屋文化中心開館展準備其刻紋彩繪竹子裝置作品，1998年5月。攝影：大衛·貝克爾(David Becker)。



● 雷夫·瑞根瓦努 (Ralph Regenvanu) (1992年至2006年間曾任萬那杜文化中心主任) 於2006年11月17日接受馬帝亞斯·巴提克頭目頒贈「神聖的男性會館館長」之榮譽頭銜。2006年11月10日在另一場儀式中，瑞根瓦努獲法國政府頒贈騎士文藝勳章殊榮。照片提供：雷夫·瑞根瓦努。

本展之發展

這項展覽是如何實現？又是由誰發動的呢？事出必有因...隨著2006年2月在澳洲國立大學 (Australian National University) 舉辦的亞太週 (Asia-Pacific Week)，台灣高雄市立美術館與新喀里多尼亞樓包屋文化中心的兩位館長決定共同舉辦一項大型的當代太平洋藝術展，預定2007年10月在高雄開幕。除了展覽之外，這項合作計畫還包括台灣與卡納克族 (Kanak) 原住民藝術家之間的文化交流參訪活動，此項聯合計畫的目標是要提高跨亞太區域之南島語族原住民當代文化的能見度。柯素翠 (Susan Cochrane) 受邀擔任這個計畫的顧問與展覽的客座策展人；她曾擔任樓包屋文化中心卡納克與太平洋藝術部門的主管並以重要藝術活動的策展人在國際聲譽斐然。

本項展覽的三部曲主題 — 我們是誰？我們來自何方？我們往何處去？ — 取自保羅·高更 (Paul Gauguin) 最著名的畫作之一，此畫創作於1897-8年，那時高更住在馬奎薩斯 (Marquesas) 的西瓦瓦島 (Hiva Oa)，已放棄模倣藝術而偏好顏色與象徵的表現。在他的畫《Noa Noa》中，他表達了他對一種新生活方式的追尋，並在玻里尼西亞文化中發現了轉捩點。在柯素翠對此次2007年的展覽所作的可行性研究中，發現許多台灣原住民族顯然擔憂著文化認同的問題，一方面身為少數原住民族群擔憂自身的特殊文化在全球化與都市化的壓力下會崩解，另一方面則是因為台灣在世界政治局勢中的

危險處境，而他們對其他太平洋原住民族的藝術作品圖像產生了正面的反應，因為在圖像中呈現出這些藝術家也面臨了同樣的議題與不安，以及這樣的議題與不安情緒如何在當代藝術作品中被表現出來。

高美館展出從樓包屋文化中心借出的卡納克與大洋洲當代藝術典藏 (FACKO, *Fonds d' Art Contemporain Kanak et Oceanien*, Collection of Contemporary Kanak and Pacific Art) (以下簡稱FACKO典藏) 中的超過60件原作，媒材使用範圍從大尺幅畫作到刻畫細緻的版畫、從自然纖維與素材作成的現代作品到應用先進高科技的裝置或表演。FACKO典藏是第一批聚焦於此區域近代與當代藝術的大規模博物館典藏，此典藏的主要目的是突顯當代太平洋藝術並將之定義為此區域文化生活與美學資產中獨特的一部分。

在為樓包屋中心形成此批典藏的最初階段，決定先將典藏標的集中在美拉尼西亞地區，也就是從卡納克藝術家所在之處開始。從一開始，樓包屋文化中心的主要角色之一即為支持卡納克文化並鼓勵卡納克民族所有形式的當代自我表現。此展覽作為樓包屋文化中心與高雄市立美術館大型文化交流的創始的一部分，卡納克與其他新喀里多尼亞藝術家自然在展品選件中具有代表性。



● 所羅門群島 (Solomon Islands) 雕塑家們共同於所羅門群島國家博物館創建祥和雕塑公園，2006年。照片提供：勞倫斯·佛安歐塔 (Lawrence Foan'oata)。

對於重建與傳統的連結以及與其他美拉尼西亞民族發展新的連結的期許，已成為當代卡納克與大洋洲藝術典藏的指導原則之一。與美拉尼西亞文化機構與個別藝術家建立新關係的過程以及對方對卡納克計畫的興趣，為此典藏催生了最佳的藝術作品。1998年5月樓包屋文化中心開幕的時候，FACKO典藏已有超過300件作品，呈現出當代太平洋藝術的多元性；在2007年之前典藏品數量已達兩倍之多。許多作品是在田野調查的過程中獲得的，與藝術家在他們自己的土地上相識、用他們自己的辭彙與他們洽談、長途跋涉而無所獲、有時卻又幸運地有實質的收穫，這些對策展人而言都是一種獎勵並且是有助益的。

文化交流

上述樓包屋文化中心與高雄市立美術館合作計畫的一個宗旨是讓人們瞭解並見證藝術創作的過程，同時讓在地的藝術家、學生與各行各業的人們能在文化交流的經驗中獲得充實。因此，藝術家分別受到樓包屋文化中心與高雄市立美術館的邀請成為駐地創作藝術家，或者參與工作坊、研討會與展覽，在其中示範並分享他們的想法與知識。藝術家很珍惜這樣在現場工作的機會與挑戰，也知曉他們的作品被安置於何處，同時也與其他藝術家展開了聯繫並與觀賞他們作品的觀眾更為親近。

兩位卡納克雕塑家 — 尚-米歇爾·波恩 (Jean-Michel BOENE) 與喬瑟夫·普基歐 (Joseph POUKIOU) — 在2006年10到11月間訪問台灣一個月，在這段駐地創作的期間，藝術家就住在高雄市立美術館區域內，那裡提供了工作坊設備與良好的住宿，當地的雕塑家與一些有興趣的民眾常來訪閒聊、討論作品與分享餐點，而卡納克雕塑家則找時間與台灣的雕塑家相處並參訪當地的文化場所。在作為駐地藝術家的日子裡，波恩與普基歐共同創作了一件以木頭與大理石為材料的巨型雕塑，現在此件作品樹立在美術館外的雕塑園區內。樓包屋文化中心同樣將在2007年9到10月間接待台灣來的原住民雕塑家，作為回禮。

上述機構的工作夥伴、策展人與藝術家參與此合作計畫，以培育互惠的文化發展。我們期許這個開端將在泛太平洋區域的人們之間激起一場有意義的對話，並提供給台灣觀眾首次觀賞其太平洋區域的鄰居們所創作的藝術的機會。

引用書目

Agence de Developpement de la Culture Kanak. Noumea Biennale of Contemporary Art. Noumea: ADCK, 2002.

Gauguin, Paul. 1903. Noa Noa. edition etablie, anotee et presentee par Pierre Petit; gravures reunies et commentees par Bronwen Nicholson. Jean-jacques Pevert ed. 1988.

Lee, Yulin. 'Taiwan: an island of legacies', Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999.

Zhuan, Huang. 'Co-existing with differences: the new reality of contemporary art in the Asia-Pacific region', Beyond the Future: Papers from the Conference of the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999.

註釋

1. Lee, 1999: 頁146。
2. Huang, 1999: 頁62。



● 身為托列斯海峽島民的藝術科系學生於澳洲昆士蘭州凱恩斯的原住民與托列斯海峽島民藝術學校做展前準備。攝影：柯素翠 (Susan Cochrane)。

靈魂與軀殼

談台灣原住民當代藝術

口述/撒古流·巴瓦瓦隆（藝術工作者） 整理/林佳禾

何謂當代藝術

「當代」應該是發生在你正在生活的環境裡面擠壓出的藝術形式。藝術品，無論是舞蹈、詩詞、雕刻……等形式，可分為兩個要素，一為靈魂，一為軀殼。一件偉大的藝術品，背後一定有耐人尋味的靈魂在，其要訴說的是什麼？他的感觸、觀察、情感……等，都是屬於靈魂的一部份。這兩個如果是在當代發生的，不管是靈魂或軀殼，用當代去解釋是很貼切的。但是，如果不是，我覺得應該用「流行藝術」去說明。簡單舉例，畢卡索有些作品應屬於流行的作品，而不具備當代，他有幾件很好玩的作品，像立體派的形成，他把收集非洲藝術的面具轉型到繪畫裡。面具出現的年代是不是當時？絕對是古老的，那一件作品，背後的靈魂是以前的人所創造的，只是他揣摩，用他的方式呈現，意即軀殼是現代，靈魂是過去的。

台灣有好幾個藝術家也是這麼表現，拉黑子就是一個典型，他不管用多麼流線的線條表現漂流木，但是跳脫不出，也離不開年齡階層，或部落裡古老的東西，也就是說他的劇本就是以前的人所創造出來的，只不過用現代的手法去創造一個軀殼，這樣的形式，比較貼切的說法應該是流行。因為這個流行是過去的人創造的，不斷的經過好幾種方式呈現，一直讓它流行。就像 ●賴合順的木雕椅子（攝影：林佳禾）

大部分的原住民藝術家，很多素材其實是取自於傳統，那些創造神話、圖形、技藝的，都是古早的人，他只是把這些古早的劇本運用在鐵雕、銅雕、繪畫上面。如果要讓它變成「當代」，除非劇本、靈魂，已完全不採用過去的東西，甚至創造一個新的符號。

在過去，如果百步蛇是守護排灣族很重要的圖騰，那麼這個神話是誰創造的？誰發現百步蛇在守護人？誰從百步蛇身上提煉一些圖案用在排灣族的雕刻上？是誰？那個人就是當時的「當代」。如果現在同樣的做一件作品，完全撇棄百步蛇，用的是中華民國的軍隊來守護家園，把中華民國軍隊運用在創作裡面，不出現任何百步蛇的影像，這樣的作品，很可能就是我認定的那個「當代」，他的靈魂和軀殼完全是現代發生的。

我有一個已經過世的朋友力大古，他做的小煙斗從來不刻人頭，只刻脖子到下半身，我問他：「你的人頭哪裡去了？」他說年輕的時候出草過，人頭被他殺掉了。那個煙斗是不是屬於當代？的確是，因為是他發生的。如果我把這個故事引用在現在的繪畫上面，大部分的東西都不具備，大部分的雕刻都已經沒有人頭，只剩身體，我說，這是排灣和魯凱的出草文化，那這就是過去人的劇本，並沒有發生在我身上。

現在的原住民藝術家大部分都還在做流行的藝術品，像最近流行琉璃珠，把過去非常單純的琉璃珠形制發展到更多樣，連耳環、髮簪上面都有琉璃珠的影子，甚至發展到燈具、門簾、窗簾，那是趨於流行。以前原住民吃飯不是用桌子，是用蹲軀，大家圍在灶、鍋子周圍一起吃飯，後來日本政府統治，認為不雅，就把桌子和椅子的概念傳入原住民地區。60年、70年代開始流行雕刻桌子和椅子，是由賴合順、沈秋大這些前輩開始的。

這種很現代的桌子、椅子概念，要坐著吃飯的概念，進入到排灣族的藝術創作裡面，便在桌子、椅子上做一些古老的圖紋，這是異於漢族的桌子、椅子文化。這是一個當代的原住民所表現的手法，其一直在流行過去的東西，只是把它變得更多樣而已，很少有原住民完全用自己的觀點去創造一個新的符碼、新的圖騰、新的傳說。如果要遷就於當代藝術家，所謂的「當代」，是不是這些桌子、椅子是現代產物，所以那些雕刻師是屬於當代藝術家？如果是，為什麼上面的圖紋都是過去的。像拉黑子的線條，是他個人的揣摩，用他的方式去呈現，但是為什麼背後的故事都是以前的，如果運用「當代」這個字眼是不是太牽強，是不是用「流行藝術」會比較貼切。除非這些藝術家的形式，完全跳脫於劇本（靈魂），更嚴苛的說，如果真的完全放棄了過去的東西，完完全全的去創



●賴合順的木雕椅子（攝影：林佳禾）

造一個新的排灣、新的阿美、或是新的泰雅的藝術形式的時候，你到底捉住多少的民族的精神？藝術表現的東西會不會被接納？或具備你民族的身分？我們談的是文化多元這個東西。

在森林裡飛來飛去的鳥，外人看來只不過是鳥，實際上，每一隻鳥都有牠的屬性、牠的特性，膚色和叫聲都不一樣，因為這樣，才讓森林裡面多出很多生命、很多鳥類，這也是多元。同樣的，生活在這塊土地的人們所把持的各民族的特色、符碼，是不是他自己的屬性？是不是因為這些而讓文化變得很多元？不管是力大古和賴合順的桌子，或拉黑子的漂流木，如果裡面的劇本已不具備過去的東西時，是不是民族最深沉的多元？最深沉的東西會不見了。

身為原住民的藝術創作者，自己要清楚，如果你有這個能耐，要不留法、留美，受他們影響之後回來，完全用西方的思想灌溉你的土地；或者把這邊的東西帶到西方去殖民他們，讓別人一看，怎麼搞的，歐洲都使用百步蛇，原來是受排灣的殖民，這是兩件事。就像台灣原住民的整個藝術是被排灣殖民化，台灣原住民的歌是被阿美殖民化，因為大家都知道「哦海濤」。大家以為台灣原住民是百步蛇、太陽、人頭、頭骨這些，其實那是一個民族的圖紋而已，但是各大小慶典，不管什麼裝置，少不了這幾個元素，可以很典型的說明，這些大家所認定的符號，都已經被排灣殖民化了。「當代」這個字眼為什麼把它弄得那麼嚴肅、明確？我只能說，原住民的藝術應該都是流行藝術，流行豈不是「當代」嗎？100年後大家還是不肯放棄百步蛇圖紋，依然可以用在自己的生活，美化自己的環境，又可以多出一些異於別的民族的神話時，哪怕是讓它流行1000年，有什麼不可以？這1000年的流行豈不是每年都是「當代」嗎？而且藝術創作者更應該秉持著多元的元素，如果你的屬性是阿美，就扮演好阿美的精神，就像拉黑子一樣，他用他的手法去表現漂流木，但是他的靈魂卻是阿美的，是來自於過去。

原住民當代藝術與傳統表現之不同

在50年代之前已經凋零的老雕刻師們，他的每一個藝術的形式都是和土地、和他的生命綁在一起的。現代的原住民是卡在一個尷尬的年代，尤其是創作者本身，他處於一種很矛盾的環境裡，大社會看他的作品時會說你的作品怎麼不像原住民，原住民看他的作品時，會說你的作品怎麼那麼像平地人，好像沒有捉住我們自己的精神，所以他要捉的到底是過去的還是現代的？一直都在徘徊。舉一些好玩的例子，有一些雕刻師做作品時，標榜這個作品是圖騰雕刻，這種圖騰到底是要幹什麼？如果照過去一個雕圖騰的人對圖騰的理解，這個東西一定是在房子裡面，一定是上面會掛上很多刀、槍，一定在年度大慶時要在這個圖騰柱前面祭拜祖先，而且要賦予一個神聖的任務，它是屬於圖騰，所以要祭拜的，就像馬祖、關公一樣要被祭拜的。可是以現代人去雕這個圖騰時，問他這個放在哪裡？他說是觀光區要收藏、要賣，它已經不具備神聖的東西，也不具備圖騰該有的功能，所以這是蠻尷尬的事情，依外人看來，會覺得這不是圖騰嗎？為什麼會在美術館或博物館，它已不具備圖騰的意象、意義了。那個作者本身所做的圖騰其實它的位置是蠻模糊的，現代的藝術創作者也大部分在這個位置上面，根本



●都蘭糖廠舞台上，范志明以漂流木創作之作品（攝影：林佳禾）

還搞不清楚我做這些作品，它真正的精神應該歸屬於那一方面。包括現在所發展出的一些小藝品，像琉璃珠、陶壺這種具備神聖的東西，也已經流行化了，已經不具備守護部落的功能、社會階級的表徵，但大家仍一窩瘋在製作，這是蠻弔詭的事情。把持這種文化在生產的藝術家們，或許他有反省，但還是找不出一條出路，怎樣把這個東西做區隔，怎樣去創造新的圖騰、新的符號，而且這個新的圖騰是大家可尊敬的。

屏東和台東原住民藝術家群呈現之氛圍及組織差異

台東和屏東的原住民藝術家群的創作風格與氛圍有明顯的差異，此和民族個性有關，因為一個靠海，一個靠山，這是完全不同環境。靠海民族的心不像靠山民族那麼細膩、做的工作那麼繁複，光是為了生活，靠山靠海就差別很大，靠海的民族看著天象適不適合下去捕魚，他只要知道什麼時候該下去，什麼時候不該下去，只要有很簡單的漁鏢和潛水鏡，就會下去，捕了魚就可以換取鈔票，或自己吃，很單純只是走到海岸，下去捉魚就上來。靠山的民族必需準備很多便當或食物，這些食物，必需耕種芋頭、小米，必需除草、趕鳥、防鼠害，必需來去爬山的爬山，要半年才收成一次，才能包成一個便當，有了便當才可以去山上打獵。這是一個非常繁雜的生活模式，和一個非常單純的生活模式是不一樣的，所發展出來的藝術形式也是不一樣的。

比較靠山的三地門所發展出來的是精緻而多樣的，從琉璃、木雕、金屬、鐵雕、陶壺、建築，樣樣皆有。三地門的這些工藝家或藝術家們，把工藝產品或藝術產品化成像小米田一樣的經營，所以在三地門這個區塊，很容易在一個工作室裡面發現它有研磨機、轆轤……一直到灌漿的，如果是做雕刻的，他各種雕刻的工具都有。相反的，在都蘭，並沒有建構很細膩的工作室，也沒有發展出該工作室的產品，像三地門一樣固定的在生產那一類的產品，他們大部分的時間都是在做其他的事，譬如捕魚、參加唱歌、或做別的事，反而要讓你看到他在工作室工作的機會很少，不像三地門，幾乎把工作室當作小米田，是離不開的，一直都在生產的，這是兩個很大的差別，這和民族的屬性有關，但其實兩個都好。

台東地區的原住民藝術工作者組織是介於政府與工作者之間串連的功能，在台東很容易看到他們是靠企劃

案在生存的，好像是變相的奴隸制度，好比我是法老王，今天撥了一籬筐的米，你們開始鑿石頭，吃完了，再等下一年，再來一籬筐的米，再把石頭運到定點，這籬米吃光了，再來一籬米，再把石頭立起來，再建構一個文化。沒有計畫案、沒有補助、沒有這些申請的款項時，這些藝術家不會像三地門一樣，只要埋頭苦幹，在他的工作室經營他的小米田就好。三地門不是沒有組織，但形同沒有一樣，因為每一個工作室已經很忙了，無暇參加協會的開會，而且協會給我什麼好處？我只相信我的產品，有就有，沒有就沒有，不管是勞動合作社或協會，或後來經濟部委託的輔導單位來。三地門是有組織，但個人工作室遠遠勝過於組織的功能。三地門的情況，我反而比較傾向於組織工作室聯盟，不要有協會。三地門排灣族的情況，和東部的阿美族情況完全不同，可能是民族所選



●巴勤發〈我的家人〉，鉛筆、粉彩、彩色筆、紙、布，高雄市立美術館典藏。

擇的發展項目不同的關係，排灣族每個家庭或多或少都有人會刺繡、織布、編織，東部阿美則侷限在幾個人的身上。所以在排灣、魯凱，很容易在部落裡看到一個雜貨店的老闆娘正在認真的繡她的東西，很容易看到她家的廚房旁有個老人正在編籃子，可是在阿美，這種現象很難見到。所以在排灣族，所謂的工藝是家常便飯。

對前輩的追思

已經凋零的前輩們，雖然不具備國際觀，沒有所謂哪裡的藝術形式，也不會把藝術說得那麼複雜，但一直都在扮演者我是人，我要做美的東西，把自己縮小到定位是人。其實一粒沙子豈不是一個宇宙嗎？他就是那一粒沙子，我敬重的是堅持自己的崗位，從最小開始做起的這種人。我所接觸到，已經凋零的老師們，應該是最後一批具備傳統思想、傳統哲學、什麼叫藝術的這種人，他想要做的是前幾天才發生的事情，非常的單純。不像我們現代年輕一輩的，要冠上很多的問題，還要考慮作品會不會有人要、成本要多少、這個作品是現代還是傳統的，現代的創作者所面臨的問題是比較複雜的。怎樣學會老凋零的藝人們的單純，我想要做就做，而且是我前幾天發生的事情，是我剛剛發生的事情。嚴格說來，就好像在寫日記一樣，他每天很單純，只是在寫他的日記。現代的創作者，有沒有人在寫非常非常小的日記，在他的作品上面，幾乎少見了，都是非常大我的作品，而且很偉大、很雄偉，為了表現民族的什麼什麼……。

有一次我去好茶看力大古，他肩上披了一個孝，頭上戴了一個孝，很高興的說：「孫子，你來看我，謝謝你，因為我的孩子過世，所以戴孝，你不是一直很想要戴我的帽子嗎？今天你有機會戴。」我說：「為什麼？」他說：「因為我現在在哀傷，我不能戴那頂帽子，你比我強壯，所以你可以戴，因為你沒有在哀傷。我那頂帽子，如果我沒有在哀傷的時候，我很強壯，誰也不能戴。」那是一頂皮帽，上面有兩支老鷹的爪，插了一朵百合。我一直想要拿那頂帽子戴在頭上照相，他就是不肯，他說：「你是軟弱的，我比你強，你不可以碰。」他一直這樣，我只能看，不能戴，就是那一次很偶然。他說：「你不是很想要戴？你就戴，因為我在哀傷。」這個雖然只是很單純的見面，很單純的行為，讓你戴了，但是你會從他的舉止裡發現，他對那頂帽子的敬重，和身為男人的尚武。如果把這種行為反映到現在的年輕人，有沒有人對待這種事情那麼單純、那麼嚴苛、那麼嚴謹，並沒有。

對當今藝術工作者日後的期待和自我期許

今日的藝術工作者應該要發展當代的符號、當代的精神出來，如果原住民的藝術只是流行藝術，可不可能把它做成當代藝術，讓它也變成後來的流行藝術，也就是說，不需要再配合鋼琴才能唱古調，可不可能古調裡面的伴奏是自己創造的樂器，而不是別人創造的鋼琴，可不可能吟唱的歌是很現代、當代的歌，所使用是你自己創造的鋼琴、鼓，讓它變成是當代的樂器，我不是很贊同一個音樂家他的主持人報幕說我們請一個要唱古調的人，結果來了一個伴奏是用現代的，一個偉大的音樂家，應該連他的樂器都是他創造的，而不是運用別人的樂器。

除了創造現代符號、現代精神之外，創作者本身應該要創造多元，而這種多元是具備靈魂的，不是流於形式的，也必需能說得出當代所發生的問題，確實讓這些作品感動別人。原住民藝術家有太多的人發展視覺藝術，並沒有發展無形的藝術，大家可以把作品雕刻得美美的去佈置所有的環境，讓燈光打出來漂漂亮亮的，但他的思想並沒有進化到屬於創造性的，我覺得那只是一種技法，真正偉大的不是具象的東西，而是思想，如何讓當代原住民的思想能夠被激發，把過去的價值觀、哲學、對宇宙的解釋，透過思想去釋放，讓人知道。其實原住民最精華的是在思想這部份，只是大部分從事美學的藝術家們並沒有在思想方面跟進，作品做出來後，背後的解釋並不完善，他的腦袋或許知道，但他對作品本身的解釋能力較弱，無法建構新的美學理論，變成操縱在別人的理解裡，而不是自己給它的理解。



●撒部立於港口部落之作品（攝影：李俊賢）

