

# 實擬虛境下的 都市寓言

Urban Fables in Real Virtuality: Weird Austronesian Narrations in Greg Semu's Photographs

Greg 攝影中混生出的怪奇南島敘事

文 | 羅潔尹

## 解殖情境中的都生原民後裔

已經不記得是哪位學者對歷史的「神」形容：「歷史就像瀑布般，千串萬流匯集一起前，在平行時空中不斷發生共時性事件，而全球的文化也在彼此短兵交接中相互影響或穿透、融合……。」這些現象呈現的表徵已夠當

下社會的人們腦霧，但卻也揭示著「歷史」仍有不斷變動、被不斷改寫的可能；尤其是原民敘事框架，更容易隨著時空變遷、轉型正義等運作，增生明顯的複雜度。

長久以來發生在各土地上的政權移轉，多半存在著尖銳的迫害與對立，原住民族有

時會將殖民者引發的仇恨、壓迫與欺騙寫入部落口傳歌謠中，隨著時間流逝，政權移轉、人口結構改變、商業、文化與血緣交流、全球資訊開放等變化，人們對過去歷史事件的觀視與詮釋模式也逐漸起了變化。



〈與十二門徒的自拍像〉(《食人族最後的晚餐，因為明天我們都將成為基督徒》系列之一)，2010年作，2017年修訂版，圖像由藝術家提供。  
Auto-Portrait with 12 disciples\_ from (The Last Cannibal Supper, cause tomorrow we become Christians \_ series) revised 2017 @Greg SEMU 2010

法國探險家布甘維爾 (Louis Antoine de Bougainville) 的「環球航行」(Voyage autour du monde) 乙書中的「高尚野蠻人」(Noble Savage)<sup>1</sup>，在現實世界裡也不斷出現形象上的「反轉」與「再反轉」。過去西方社會描述下神秘的陌生原民部落，常被人們套以樸質 (naïve) 但又恐懼的矛盾想像，但在更多人類學家實地踏查與深度記錄後，原民的傳統智慧與自然共存之道，反而成為現代人揚棄文明傷害，紛起效仿的對象。如今，關於原民的討論似乎都循著全球「殖民」、「去殖民」、「後殖民」或「解殖」等文化或政治論述風潮運行，越來越多出土事件被檢視、質疑、反覆與翻案，原本人們腦海中牢不可破的歷史劇本，也在不斷編修。

在這些反轉敘事中，隱藏著一股微弱似耳語但卻逐日疏朗的聲音；那是來自一群隨父母移居城市或在城市「土生土長」的原民後裔們。原生家庭傳授的母體文化，讓

他們對血緣家鄉有著親切的驅近力，但卻未必有緣能深切接觸。他們真正成長的家鄉在都市，求學或工作的過程中必須與非原民同儕融合，來取得競爭優勢並期待社會給予公平競爭的機會；但他們內心的轉折，很容易在當代文化論述中被輕描淡寫，因為未必符合文化研究潮流想要的樣態。

現實世界充滿著壓力，但藝術可以是個出口；在全球原民藝術發展的滾輪中，我們看到越來越多原民後裔的創作，特別針對了母體文化去著墨，並發展成與過去不同的新世代史觀，尤其在當代藝術對「返魅」如此著魔的當下，他們成為文明社會探討異己或建構多元文化論的最佳素材。

與遵循法度，附屬宗教、祭儀或祖靈傳說的部落藝術 (經常被劃分為技術性強的工藝) 不同，許多原民後裔的創作已有相當程度的「學院化」，或是符合主流美學的標準，

論述語彙也相對複雜，用的是當下社會熟悉的材料與呈現模式。這些「進步」，都容易讓他們陷入傳統與當代的夾縫中；但聰明的人反會將之轉化為創作養分，讓自己自在走跳於兩者之間。

本文擬以紐西蘭出生、成長、跨國創作的葛列格·山繆 (Greg Semu) 為例，探看這位人與作品都風格獨特、擅長挖掘延伸議題來讓作品充塞時代矛盾感的攝影家，身為都生原民後裔的他，究竟如何用創作來構築並講述自己的「世界觀」。

### 游移在城市中的「異鄉人」

來自南太平洋島國薩摩亞裔 (Samoan) 的 Greg，父母在 1971 年移居到紐西蘭奧克蘭並於同年生下他。父執輩來到這個當時種族主義衝突嚴重、失業率高、人口複雜、貧窮又危險的陌生城市，胼手胝足的辛苦應該是就地出生與成長的他無法完整體會。與傳統斷裂的成長過程，他對

於族群文化的認識如非來自書籍，也只能是長輩口述中虛幻多於真實的傳遞。

溫和中透著孤獨氣息，對社會耳語極為易感的 Greg，1990 年進入奧克蘭卡靈頓技術學院學習攝影，但在第一年便輟學並自學；很快地，他的作品受到矚目並參與流行雜誌的編輯與攝影工作。經常與商業攝影、音樂電影或時尚廣告為伍，Greg 逐步找到他可以遊走於當代與傳統的途徑。

為了持續創作，Greg 在地球的座標永遠在位移。尋找到不同城市裡駐村的機會，與各種人群交往、吸收靈感；跟有冒險精神、乘著舟筏在南太平洋各島嶼間跳島、游移、交易的南島先民一樣，他在法國巴黎、台灣高雄、台東、澳洲新南威爾斯坎貝爾城、新喀里多尼亞努美亞、澳洲北領地、德國柏林等地穿梭，去到陌生語言充斥的世界，擁抱著陌生與孤獨，累積豐富的生命經歷；結束

後，他會回到熟悉的地方，尋覓下次駐村的機會。因此有時他會以「無家可歸」來形容自己「處處為家，卻又處處非家」的感受。

在一次訪談中<sup>2</sup>，Greg 談到在巴黎住上將近十年的經驗；那是人生經濟最窘迫的時候，但他喜歡巴黎人為「生活」而「活」的態度。相較於之前在紐約待上三年，身處於一種「為錢而活」的環境感受，巴黎更讓他迷戀，即使到最後成為「非法移民」也不悔，誰知道原本他只打算待上個三五天而已。

隨著時代變遷，許多紐西蘭原住民開始從壓迫中爭取權益，也意識到「血緣」或許是某種「機緣」；早已融入西方社會體系的 Greg，從原本對族群認同惶惑不安，變得樂於彰顯身分並將之應用於創作中，反正身上的刺青早已讓他被置入某種文化想像了。

### 文化置換·指向另類殖民想像

傳說中的南島民族熟悉大海、星星、風、舟船等圍繞著海上航行者的一切，但當他們的後代在都市出生與成長，對祖先技術與生活智慧的認識有時並不比都市人多多少；Greg 在受訪時便表示自己雖去過薩摩亞，但感覺並不屬於那裡，疏離感溢於言表。

被譽為戰鬥能手的薩摩亞人，普遍身形剽悍，有相當多的知名摔角或格鬥選手來自這個民族，尤其知名的是他們開戰前搖撼敵人自信的「haka 戰舞」<sup>3</sup>。團員們一致用力抖動身軀、重步踏踩、高聲唸誦與祖靈溝通的禱語、伸出睥睨的舌頭、秀出下巴、臂上剽悍的刺青，振奮十足的畫面，讓人想起了 Greg Semu 的攝影〈高貴野蠻人的戰爭〉(The Battle of the Noble Savages) 中，那場毛利人與法軍殺伐激烈但劇情可疑的反轉場面。

Greg 在 2007 年間成為法國布朗利碼頭博物館 (Musée du quai Branly) 開館後的首位駐村藝術家，該館並典藏了他的〈高貴野蠻人的戰爭〉系列，包括 10 張獨立人物如分鏡圖的攝影。此作靈感來自一張紐西蘭橄欖球國家隊「黑衫軍」(All Blacks) 贈予布朗利碼頭博物館的〈The Bonded by Blood〉海報；海報上黑衫軍正擺開一場氣勢十足的 haka 陣仗。

那年的黑衫軍與地主隊法國隊，共同進入了世界盃橄欖球 (Rugby World Cup) 八強決賽；相對於〈The Bonded by Blood〉海報上沉默的恫嚇，〈高貴野蠻人的戰爭〉中那群操傢伙躍起，瞪眼吐舌威嚇敵人的戰士，在森林中畫出了一方剽悍、殺戾但又帶有某種優雅的奇異爭戰場面。

過去殖民者為掠奪原住民土地資源，雙方在生存與利益衝突下延燒出不少的戰爭，到了現代幸運地成為一場場國際賽事，至少與生死無關。

看似涇野分明的對立符號 (西方軍服、盔甲對照部落草篷、草裙，軍帽對照羽毛頭飾、火槍對照長矛、骨柄刀斧與短扁棒等)，作者將人們認知中的「傷害者」(白人)與「被傷害者」(原住民)做了角色互換，布置出一場匪夷所思的殊死戰。

然而，畫面中穿著拿破崙時期法國軍服與毛利傳統戰服的人們，身上與臉上均出現毛利紋身標記，擾亂著觀者的族群認知，讓畫面看起來更像是在探討西方武器進入部落後，出現逞強鬥狠、死傷更甚的自相殘殺。「後殖民」議題在 Greg 鏡頭下混生出真假難辨的矛盾張力，就像「高貴野蠻人」這個已經被延伸出多義想像的辭彙；他以「文化置換」(cultural displacement)<sup>4</sup> 做為主要概念，不斷透過經典敘事的改寫與立場重設，將長久以來自身在文化認同上的困惑移情到作品裡。

藝術家的性格，讓 Greg 很容



〈高貴野蠻人的戰爭〉，2007 年作，圖像由藝術家提供。  
Battle of the Noble Savage @Musée Quai Branly and Greg SEMU 2007

易警覺到身邊的文化矛盾，創作也常對世俗既定觀點大膽扞格。他的攝影混用了商業性強的鮮明色調，講究構圖、人物衣裝細節，跟他素

來為謀生處理的商業影像或宣傳性影片有關。過於戲劇化的畫面，除了跟傳統原民紀錄影像區隔外，其實也是用以讓觀者意識到這些畫面，

有如電影般是「被編寫出來的劇情」。

非民族誌或人類學科班出身的他，對歷史事件的考據未

必深入，但比起「批判」，Greg 更想用鏡頭的視覺震撼來帶出「畫外之音」；畢竟在作品中為受眾創造曖昧的「對話空間」，原本就是每

位創作者最常見的意圖，深諳媒體魅力的他自不例外。

### 自拍或移情，都是介入作品的路徑

薩摩亞人是波里尼西亞僅次於毛利的第二大人口，在薩摩亞群島居住了三千多年，19世紀被殖民時，部落人民被迫放棄原有信仰，轉至西方宗教（主要為基督教），而Greg家族亦長期信奉著基督教。「去魅」(disenchantment)後的現代原民社群，每當人們涉及文化溯源時多少便會遇到傳統信仰裡，被基督教視為怪力亂神的禁忌或傳說；Greg試圖用母體文化做創作養分時，必然會遇上這道「坎」。只是他素來自由的心性，讓創作無所羈絆，跨越族群、國界、宗教，找到了進入全球當代語境的路徑。

Greg曾多次改編基督教「經典畫面」以探討信仰衝突，並應用自動攝影(auto-photography)技術来自拍，化身成十字架上「受難」

(Crucifixion)的現代基督。2010年，他在新喀里多尼亞(New Caledonia)棲包屋文化中心(Tjibaou Cultural Centre)駐村時，以達文西〈最後晚餐〉為本，創作了〈食人族的最後晚餐，因為明天我們將成為基督教徒〉(The Last Cannibal Supper, cause tomorrow we become Christians)系列，後來為澳大利亞國家美術館所收藏。

Greg的「最後晚餐」，桌上擺有薩摩亞傳統餐食與骷髏頭、人類殘肢等，道出野蠻人的標準樣態，他想探討的是薩摩亞人在西方傳教士半強迫、半哄騙下放棄傳統信仰、背離祖靈，信奉與族群脈絡陌生的宗教，最後與原有文化疏遠，成為所謂的「文明人」。然而所謂的「原始」與「野蠻」，不過是在人類循環的權力(殖民或被殖民)下被賦予的定義<sup>5</sup>。

由新喀里多尼亞卡納克族人(Kanaky)扮演的十二門徒，出現了高達五位女性，意指

了原民社會中女性的重要性，人物靈感來自早期殖民時期西方鏡頭下的原民女性攝像，還有高更筆下的大溪地女性與德拉克洛瓦(Eugène Delacroix)〈自由領導人民〉(La Liberté guidant le peuple)畫中高舉法國國旗衝鋒的勇女子；這些充滿力量的半裸女性形象，對Greg來說充滿了感染力。

一直以來，Greg也喜歡在作品上「加工」，譬如將自己的血或毛髮黏附於畫面上，來隱喻族群DNA與之的關聯，這與他身上吸睛的刺青有著異曲同工之妙。他在年輕時便透過薩摩亞腰臀刺青(Pe'a)<sup>6</sup>來高調宣示自己的族群身分，作品也反覆出現這些如影隨形的圖騰。圖騰營造了懷舊但又時尚的矛盾張力，讓每張攝影都自帶作者專屬的「個人品牌」，也成為漂泊的他在世界上的一種虛擬存在。

### 後設史詩·歷史劇本的現世挪移

除了宗教議題外，歷史史詩也是Greg創作的養分之一。2019年他在紐西蘭帕特迦博物館(Pātaka Art + Museum)，由館長Reuben Friend策展的《這裡：從庫佩到庫克》(Here: From Kupe to Cook)展覽中，發表了2014年於庫克群島駐村時便開始的攝影創作〈太平洋人之筏〉(The Raft of the Tagata Pasifika)系列中最具震懾力的〈抵達〉(The Arrival)。

〈抵達〉靈感來自1899年法國畫家Louis John Steele與Charles F Goldie共繪的油畫〈毛利人抵達紐西蘭〉(The Arrival of the Maoris in New Zealand)；這張藏於奧克蘭美術館的知名歷史畫作<sup>7</sup>，描繪毛利人船筏初抵Aotearoa(毛利語中的原始紐西蘭島)時的消瘦與瀕死。

這張西方人筆下的毛利人與傳說中擅與大海搏鬥、駕馭舟筏在太平洋各島嶼間乘風破浪的南島人形象不符，於是Greg將〈毛利人抵達紐西

蘭〉改作成攝影〈抵達〉，描繪傳說中比庫克船長(Captain James Cook)更早到訪該島的玻里尼西亞船長庫佩(Kupe)與他的船員在長途航行後初見該島時的想像畫面。黝暗夜裡的茫茫大海，極端疲累但生命力頑強的人們，在庫佩指揮下奮力划向島嶼的畫面讓人動容。

Greg與拍攝團隊、角色扮演者、場地設備等不斷「協商」，並支付大筆的臨演費用，才完成這件所費不貲但比畫作更具動態、光影細節的「後設史詩」場景。Greg的〈抵達〉與Reuben Friend的策展，其實都在試圖挑戰殖民者的慣性思維，對社會習以為常的「發現者」敘事模式提問：當歷史被時空拉長後，到底誰才是真正的土地「發現者」？

### 是血緣兄弟，還是外來者？

2009年應邀參展高雄市立美術館《蒲伏靈境：山海子民的

追尋之路》展覽的Greg，在館內現地重製了一組與宗教相關的〈祭壇畫〉，之後便留在館內進行的駐館創作並完成〈為榮耀犧牲〉(Sacrifice for Glory)這四組件的攝影。

帶著南島血緣的Greg與台灣南島藝術家相處起來相當融洽，但語言確實是個隔閡，短時間內要消化陌生文化也不容易；尤其Greg素來是個獨行俠，雖然在高雄住上三個月，但要找到好的文化題材與拍攝場景仍必須靠在地部落成員穿針引線。

幸好藝術家尤瑪·達陸與導演丈夫弗耐·瓦旦，引領他去到泰雅族的象鼻部落取景，並為他預備拍攝所需的「細軟」；部落青年也在工作之餘抽空擔任臨演，近百歲的文面耆老柯菊蘭<sup>8</sup>也參與了拍攝，留下她珍貴的身影並增生了作品的歷史厚度。最後還豪邁地殺了頭山豬來製造氣氛，提供血淋淋內臟幫助Greg將「被殺者」演得入木三分。



〈抵達〉，2016 作，2020 年修圖版，圖像由藝術家提供。  
The Arrival\_ from (The Raft of the Tagata Pasifika \_ People of the Pacific series) @Greg SEMU 2016 retouched 2020 (MG\_7943) Print



〈為榮耀犧牲〉(Sacrifice for Glory) 四組件，攝影(紙基噴墨相紙)，100×155cm×2, 100×100cm×2，2009，高雄市立美術館典藏  
©Greg SEMU & KMFA

Greg 與泰雅、高美館團隊花了相當多的時間，進行前置溝通、情節構思與場景布置，編導出一齣外來者與在地人互相殺戮的故事，這是大部分原民部落與外界首次相遇時，最常被想像到的畫面。儀式性的氛圍，輻射出無可言喻的故事感，但感覺 Greg 並無意在弭平族群衝突或歷

史傷痕，而是有如編造穿越劇般隨心所欲；幸好他處理鏡頭的技術高超，每位臨演們在畫面上看似都自帶光環，演著說不完的故事，無須旁白。

一次次的駐村，Greg 見識到不同的城市人群與現代部落，讓他不斷發現「現代古裝劇」

的新編素材；然而，戰爭或殺伐的敘事邏輯不難，最怕的是缺乏能讓觀眾「入戲」的理解脈絡。然而，整體而言 Greg 的攝影手法相當適合發展成「控訴文化」(call-out culture) 所需要的反轉氛圍，而「藝術」也會讓人們用更寬容的態度去看待「劇情」，包容不同意見下的各自表述，



讓陳述者擁有更多模糊、自由的解釋空間。

### 小結：他的故事就是我們的故事

流動與去中心化的網路世界，讓國族界線與地理現實距離消失，但也讓文化特徵溶解於全球混用的圖像洪流中。當越來越多的原民後裔成長於都市並接觸了強勢的主流詮釋模式，便相當容易造成族群文化傳承上的斷裂，產出另一種迥異於部落文明、為社會大眾所熟悉、具時代辨識度的當代原民記憶；就如同我們在美術館中「南島當代藝術」所見的年輕藝術家之作品。

在影像產出瞬生瞬死的現代社會中，Greg 也警醒到公式化的攝影只會不斷重複自己，因此他經常在思考能出人意表的創作模式，為鏡頭帶入更豐富的想像層次。性格溫和的他也聰明地選擇了以「角色扮演」(cosplay)，來避免揭撕歷史瘡疤時，自己被兩極化的輿論後座力，逼入無法招架的窘境；

畢竟這些都是「戲」，一定有「以假亂真」與「混淆史觀」的劇情容許空間。

無意將自身侷限在「薩摩亞」身分的 Greg，一直都大方地擁抱系出同源的南島族裔，不斷拍攝他者的故事，並逐步讓這些故事聚焦回薩摩亞或自己的身上。他的影像無論是用當代手法書寫過去，或是用過去來詮釋當代，都已然在創造屬於他自身獨特的怪奇敘事，一種屬於地球「自由人」的歷史記憶。而他的際遇也同樣映照在身處虛實世界中的我們，一群亟欲在全球地圖上標示自身定位但同樣被血緣紐帶纏身，對未來惶惑不安的人們。

想問，我們這群當代靈魂，看著原民後裔們不斷書寫出一篇篇實擬虛境下的都市寓言時，自己又到底寫下了甚麼？

羅潔尹 / 高雄市立美術館研究發展部主任 / 英國倫敦 City University 藝術政策與管理研究所博物館與畫廊管理碩士



1. 「高貴野蠻人說」係由自然主義教育家盧梭 (Jean Jacques Rousseau, 1712 ~ 1778) 所提出的一種論說。盧梭認為社會文明使得人們墮落不堪，人們唯有回到原始的自然狀態，始能真正符合人的自然本性，因為自然狀態是善的；盧梭甚至主張凡是來自造物主的手，都是善的，一經人手則都墮落了。人也是一樣；原始狀態中的人，沒有私欲，沒有惡行，沒有罪惡，因而他們才是高貴而善良的人。相較之下，文明社會中的人，由於私欲充斥，心靈早已墮落了，在盧梭的眼中，文明人的德性是比不上所謂野蠻人的率真，因此盧梭提出了「高貴蠻人」的說法。資料來源：<http://terms.naer.edu.tw/detail/1308949/> (20190814)
2. 資料來源 <https://artguide.com.au/greg-semu-uses-samoan-tattoo-and-christian-iconography-to-start-a-conversation> (20190821)
3. 哈卡舞 (Haka) 在紐西蘭泛指毛利人的傳統舞蹈形式。於各大洋洲地區中，諸如東加、大溪地島、薩摩亞等國都有略異的哈卡舞。源於夏威夷和玻里尼西亞。哈卡舞是動作、拍打配以叫嚷和哼聲的團體舞蹈。資料來源 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%93%B8%E5%8D%A1%E8%88%9E> (2019.08.14)
4. NAVA Artist File: Greg Semu <https://www.youtube.com/watch?v=RZpQO2AeauM> (2019.08.25)
5. 參閱影片 'Greg Semu 'Auto portrait with 12 disciples' <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ebxiF4phXBE> (2019.09.29)
6. Pe'a 為薩摩亞男性刺青的通稱，從腰部到膝蓋，由部落中受尊重的刺青師執行，對被刺青的人來說有相當重要的社會意義。資料來源 <https://en.wikipedia.org/wiki/Pe%27a> (20200914)
7. 見奧克蘭美術館網頁，<https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/166/the-arrival-of-the-maoris-in-new-zealand> (2020.08.05)
8. 文面耆老柯菊蘭後於 2019 年 9 月 14 日辭世，享壽 97 歲。

NEWS

# 盜亦有道？

文 | 謝宇婷

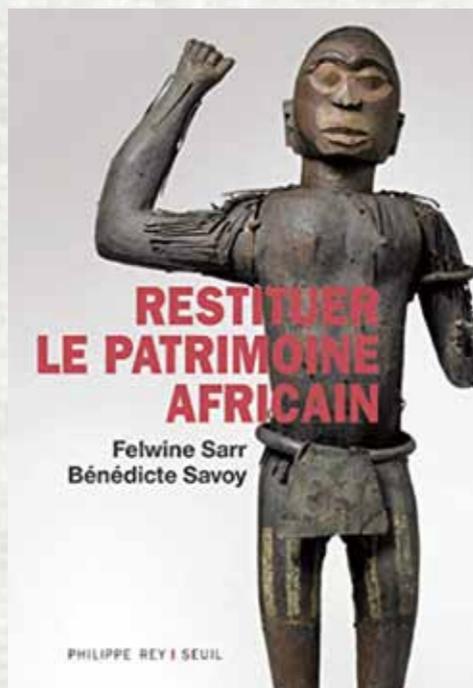
## 博物館偷竊作為一種文化行動？

Do Thieves Have Their Code of Honor?  
Is Theft in the Museum as a Kind of Cultural Action?

故事一：「當年博物館偷走祖先文物，現在我們拿回去理所當然！」

2020年6月12日，非洲倡議人士姆瓦祖魯·迪亞班札 (Mwazulu Diyabanza) 與其夥伴<sup>1</sup> 進入巴黎布朗利碼頭博物館 (Musée du quai Branly - Jacques

Chirac) 展廳，試圖搬走一尊圖騰柱，作為對前殖民政府的抗議。迪亞班札在臉書全程直播<sup>2</sup> 過程，他與夥伴主張博物館內的文物是1880到1960的殖民時期被掠奪的，



沙爾 (Felwine Sarr) 與薩瓦 (Bénédicte Savoy) 出版的非洲文物歸還報告書封面

應該要歸還給非洲各國。他說，「博物館入口處的名字，就是掠奪藝術品的殖民者名字。」不過在他們離開博物館前，就被保全阻止，隨後他們也被警察拘留。

布朗利碼頭博物館的事件仍在法國法庭審理中，迪亞班札9月10日又帶著夥伴，前往荷蘭非洲博物館

(Afrika Museum, Berg en Dal)，試圖帶走一尊源自剛果的木製雕像<sup>3</sup>，過程也全程直播於迪亞班札個人的臉書上。

NEWS



迪亞班札 2020年9月10日於荷蘭非洲博物館試圖帶走一尊源自剛果的木製雕像，走出館外後被警察攔阻。  
(圖片來源：迪亞班札臉書直播影片截圖)

兩次直播中，迪亞班札都先發表一番慷慨激昂的演說，指控歐洲對於非洲國家的掠奪，包含對於女性的污辱，對於環境的破壞，他因此主張要奪回屬於非洲的所有物 (I will bring to Africa what was taken.)。如在布朗利碼頭博物館，他批評他還要支付12歐元才能看到屬於他先祖的文物。隨著「黑人的命也是命 (Black Lives Matter)」的浪潮，以及當前對於博物館文物的檢討，他臉書直播上的網友留言也大多持正面的支持態度。

迪亞班札的行動，具體化了許多人對於西方博物館的質疑與挑釁，或許因此而獲得廣大關注。體積龐大，組織層層劃分的博物館，往往在改革上步履蹣跚，讓人質疑博物館何時才可能去菁英化、去殖民化。如2018年由馬克宏政府委託進行的一項研究中，兩位專家沙爾 (Felwine Sarr) 與薩瓦 (Bénédicte Savoy) 表示，至少有9萬件非洲文物留在法國，其中7萬件在布朗利，並提出了歸還計畫，建議歸還非洲國家長期要求的「象徵性物品」，並與非洲官

員合作，盤點法國博物館的藏品。然而至今，返還文物的工程進度停滯不前，今年六月甫上任的布朗利碼頭博物館新任館長卡薩耶胡 (Emmanuel Kasarhérou)，

1. 主要是異議團體 Les Marrons Unis dignes et braveux 的成員，該團體自稱是「為非洲的自由和轉型而戰的泛非組織」。
2. Mwazulu Diyabanza Siwa Lemba official - Home.
3. Activists held for taking African statue from museum in colonialism protest, Sep 11, 2020, NL Times.
4. Nayeri, Farah (2020), A New Museum Director's First Challenge: Which Exhibits to Give Back, The New York Times, Jun 5, 2020.

## NEWS

就認為沙爾和薩瓦的報告太過激進，「不能成為政策藍圖」，他不贊成將文物送還後任其腐爛<sup>4</sup>。且卡薩耶胡表示，博物館一直有在清點藏品，確認是否為掠奪的文物，但許多是當地人送的禮物，或者是傳教士帶回法國的禮物。荷蘭非洲博物館館長史庫·伍德 (Stijn Schoonderwoerd) 則承認，非洲博物館的收藏中確實有被掠奪的藝術品，但是當有人要求得到這些物品時，該博物館會予以合作<sup>5</sup>。

不過，進入博物館試圖取出文物作為抗議，迪亞班札並非第一人。

### 故事二：「讓你們（白人）也嚐嚐被掠奪珍寶的滋味！」

1997年，紐西蘭兩位圖霍族人<sup>6</sup>特卡哈 (Te Kaha) 與羅瑞·戴維斯 (Laurie Davies) 因不滿白人藝術家柯林·麥卡洪 (Colin McCahon) 的創作〈烏魯瑞拉壁畫〉 (Urewera Mural) 中對於土地議題的刻畫，加上過往土地被殖民政府掠奪的創傷，闖入擺放畫作的懷卡雷莫阿納遊客中心 (Waikaremoana Visitor's Center)，將畫偷走藏起。十五個月後，才在紐西蘭藝術贊助者珍妮佛·吉布斯 (Jennifer Gibbs) 和圖霍族倡議人士塔美·伊堤 (Tame Iti) 的協助下，畫作被歸還並交付給奧克蘭美術館暫管<sup>7</sup>。

即便是出自紐西蘭近代重要藝術家麥卡洪之手，懷卡雷莫阿納遊客中心地處偏遠的國家公園內，烏魯瑞拉壁畫在完成後幾乎已被世人遺忘。但畫作被偷的消息，卻引發喧然大波，廣為媒體炒作。這幅畫為何成了盜竊的目標？偷畫者的目的又為何？

時間回到1974年，為了新建成的懷卡雷莫阿納遊客中心，政府委託藝術家麥卡洪創作。中心所在位置，正是圖霍族祖先世居的故土，因此最初部落長者其實向政府推薦了部族內的藝術家，但政府未接受提案，反而委託了麥卡洪。麥卡洪完畫後，長者指出部分不當之處，希望他修改。畫家不情願地修改了部分，依然留下些許爭議字眼於畫上。其中，最引爭議的，就是畫作右下角的三行字：

**圖霍 Tuhoe**  
**烏魯瑞拉 Urewera**  
**這塊土地 The Land**

「這塊土地」的用法，語意上像是以外來者的視角來指稱，把圖霍族人的故鄉代指為「一塊土地」，而非他們世居之地。紐西蘭詩人葛瑞格里·歐布萊恩 (Gregory O'Brien) 認為，這三行字如同早年白人農場主人在柵欄上的告示，「保持距離！(Keep Out!)」，劃分了圖霍族與白人之間的界線。然而，諷刺的是，過去毛利人的

## NEWS

土地受到紐西蘭政府侵占，如今政府圈畫傳統領域為國家公園，建立遊客中心與委託白人藝術家創作做為回贈，又怎能讓族人接受？來自圖霍部族的藝術史研究者納西拉卡·梅森 (Ngahiraka Mason) 就認為這幅畫無法代表圖霍族或毛利人，它是藝術家麥卡洪的作品，而無法代表圖霍族。「當你被別人代言，你很難主張你自己是誰。」

於是乎，主張毛利人權益的倡議份子特卡哈才會做出偷畫這樣激烈的抗議行動。畫作從未被轉售，反而是埋藏在土中，也就是數十年來毛利人與政府之間的爭辯核心——「土地」。

特卡哈主張，偷竊是為了讓白人也感受到珍寶被人強力奪取的痛苦，如同殖民者當年奪走了毛利人的土地。然而不同於殖民者的掠奪，特卡哈的文化行動有著本質上的差異，他願意歸還作品，而且他從未試圖

牟利 (Mcintosh, 2004)。不過，紐西蘭政府未能如此心平氣和地看待這樣的行動，羅瑞·戴維斯被判竊盜並入獄監禁，特卡哈則被要求於奧克蘭美術館社區服務200小時。

除了司法處置之外，圖霍部族的藝術史研究者納西拉卡·梅森也因此事件成為奧克蘭美術館的原住民策展人，是紐西蘭公立博物館中首位原住民相關職缺。梅森自陳，當時她面對這幅被



納西拉卡·梅森 (圖片來源：CIMAM)

## NEWS

集中討論的作品，不僅要考量麥卡洪崇高的藝術地位與其家屬、公眾輿論，更要回應期待她傳遞圖霍故事與聲音的族人。最後，在圖霍毛利信託委員會的支持下，她為此畫建立口述聲音資料庫，紀錄了圖霍族人以吟唱回應畫作，以及圖霍藝術家的採訪。畫作歸還後更巡迴紐西蘭各地展出，展覽圖錄中則收錄了圖霍長者、藝術家之子及學者的文章，呈現各方意見，讓更多觀眾知道有關畫作與圖霍族的故事。

雖然畫作被偷並埋入土內，讓〈烏魯瑞拉壁畫〉受到損傷，卻也讓這幅畫成為白人與毛利人對話的契機。雙方重新針對土地、贈與以及文化的話語權有了新的論辯，畫作的「被消失」恰恰讓它擁有更豐富的意涵。

## 小結

兩則偷竊故事的文化脈絡雖然大不相同，然而竊者的主張卻遙相應和：是因為自身的文物、土地被別人奪取，連同文化的話語權一同被掌握，才会有如此激烈的回應。雖然作為博物館的從業人員，看到迪亞班札用手直接觸碰文物，甚至強力拔起，或是〈烏魯瑞拉壁畫〉被埋入土內，內心都不免為作品哀號了一番。

如果說要避免這樣的事件再度重演，或許博物館除了加強保全維護，更重要的是加快對於疑似掠奪物件的盤點研究，以及加強對於文化詮釋的謹慎周延。畢竟，偷竊固然是種暴力，但掠奪別人的文物、土地與文化話語權也是。

謝宇婷 / 高雄市立美術館研究發展部助理研究員 / 國立台北藝術大學博物館研究所碩士

5. 非洲博物館屬於荷蘭博物館聯盟的一部分，這些博物館去年共同發佈了一套處理藏品文物返還的原則。資訊來源：Black rights activists livestream removal of African statue from Dutch Museum, Sep 11, 2020. ABC News Australia.
6. 圖霍族 (Tuhoe) 是毛利人的一支部族。
7. 2015 年，該幅畫被移到圖霍族的聚會所 (Te Kura Whare) 並永久展示。資訊來源：<https://reurl.cc/gm4pEX>
8. 筆者對於迪亞班札的行動並非毫無質疑，既然如此珍視這些文物，為什麼是以如此粗暴的方式試圖取回呢？直播中他帶走的文物是哪個也並未有深入的解說，而是行動展演的成分居多。

## 參考文獻：

McIntosh, Isabel (2004). The Urewera Mural: Becoming Gift and the Hau of Disappearance. *Cultural Studies Review* 10 (1):42-60.  
Mason, Ngahiraka (2019). Challenging the Narrative at Every Intersection we Meet. CIMAM 2019 Proceedings 22-25. (演講影片連結：<http://reurl.cc/VXWjyQ>)

## NEWS

Case Study 1. *Urewera mural* (1975), oil on loose canvas by Colin McCahon. Overall dimension: 2158 x 5460 mm. Collection of Department of Conservation and Tuhoe Te Uru Tau Matua.



CIMAM 2019  
ANNUAL  
CONFERENCE

2019 年於雪梨舉辦的國際當代美術館專業委員會年會 (CIMAM)「二十一世紀的美術館：脈絡就是一切？」中，納西拉卡·梅森於演講中分享〈烏魯瑞拉壁畫〉的故事。(圖片來源：CIMAM)

*Urewera mural: Colin McCahon opening, March 1999 at the NEW Gallery, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, NZ.*



CIMAM 2019  
ANNUAL  
CONFERENCE

1999 年〈烏魯瑞拉壁畫〉於各地巡迴展出的紀錄(圖片來源：CIMAM)