

高美館時期與南島藝術的開創

4.

李俊賢，
〈刺蛙王〉（局部），
2009，複合媒材、畫布，
65×53cm。



從今天來看，李俊賢在 2004-2008 年擔任高雄市立美術館館長期間，其中一項堪稱「臺灣美術史事件」的創舉，就是他在 2007-2009 年開始規劃，分三年推動執行的「南島語系當代藝術發展計畫」了。

筆者曾經在 2019 年 7 月 16 日、17 日，分別拜訪了在瑪家鄉禮納里的 InI 原創空間，也就是原住民當代藝術家伊誕工作室，以及位於三地門鄉的「鳥人天空」雷恩工作室，發現龐大複雜的原民當代藝術的藝術生態問題，的確很難一下子被「臺北中心」的藝術圈理解與消化。

至今，在高美館的「南島生態文化園區」的一個角落裡，還樹有一面幽默嘲諷的擬交通警示牌（P95 上圖），也就是藝術家劉育明製作的「小心館長出沒」，館長的身影與輪廓，有點接近李俊賢的樣子。



2000年代，李俊賢留影於建國一路畫室。

國立臺灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

《藝術認證》的創刊與田野調查

2003年巡迴全臺的「黑手打狗——大高雄藍領藝術家創作風格初探」，對於李俊賢眼中所見的「熱帶海港初級工業區的樣態，炎熱的天氣、違建、工寮、貨櫃車、放在陸地的漁船、船舶主機、遍地的機油、油桶……另外就是一臉『生鏽臉』，為生活打拼的勞工」，已經無法限於單一族群觀點，也不僅止於他1991年〈高雄「黑畫」〉這篇文章分析的城市性格與嶄新藝術語彙之間的關係，因為，那些「生鏽臉」當中，早已存在許多原住民。甚至是1996年「臺灣藝術主體性」臺北雙年展，李俊賢策展論述文章論及原住民藝術時，也顯示他的臺客美學必須面對既有的原住民族藝術家藝術表現的論述範疇定位問題。因為，高雄的勞工人口中，有很高比例是來自原鄉的原住民朋友，他們的創作潛能，除了潛藏在原鄉的原民漁獵農耕文化中，同時亦屬於這個工業城市成長中的一環。因此，在發展「高雄這個城市的性格核心所在，黏熱（或熱烈）、草莽、粗重、濃濁」（李俊賢語）的臺客美學時，從「黑手打狗」、「國際貨



上圖：
李俊賢，〈海人〉，1996，
壓克力、畫布，
53×73cm。



下圖：
李俊賢，〈板炸撒網〉，
2011，複合媒材、畫布，
150×150cm。

上圖：
2004年，李俊賢（左）、
蕭宗煌前館長合影於高美
館館長交接典禮。

下二圖：
《藝術認證》第8期與第
11期封面。



櫃藝術節」走向「南島藝術」，是非常順理成章的美學政治的選擇。

2005年4月，李俊賢在就任高美館館長半年後，即創辦了高美館藝評雜誌《藝術認證》這份雙月刊。這份雙月刊的非凡意義，在於提出了「南島藝術」的論述行動，除了相關專題的評論報導之外，四年不

到，就進行了十八位原民當代藝術家的專訪，從2009年4月至2018年12月，又進行了另外二十九位的專訪，其中，撒古流、拉黑子、安聖惠更進行了二次專訪，所以，四十七篇四十四位原民藝術家，透過動員十五位不同論述者、書寫者與策展人的專訪行動，幾乎涵蓋了今日絕大部分活躍於本土與國際的臺灣原民當代藝術家。

同時，我們可以從第8、11期，也就是2006年6月與12月號的〈南島啊！南島——高美館策辦南島當代藝術的目的〉與〈南島啊！南島（2）——高美館策辦南島當代藝術的理由〉兩篇文章中，看到李俊賢舉出了三個目的、七個理由來說明由2006年到2010年一系列南島語系當代藝術計畫的行動理由。

國立台灣美術館

關鍵詞 ■ 南島藝術

National Taiwan Museum of Fine Arts

南島語系約有一千三百種語言，是世界現今唯一主要分布在眾多南太平洋群島島嶼上的語系，東達復活節島、西至馬達加斯加島、南到紐西蘭，臺灣是南島語系分化及擴散的源頭，位於南島語系最北端。這個語系的藝術，特色為季風影響，颱風、洋流、地震、島嶼地質地形、多物種、多元文化信仰的交流繁盛，原住民文化藝術的殖民破壞、混雜與復振，為其當代特質。高雄市立美術館在2007-2009年開始推動「南島語系當代藝術發展計畫」，突破了臺灣美術史論述格局，有計畫地蒐藏原住民當代藝術作品、建立原住民藝術資料庫，並與南島語系等地區的藝術機構建立交流互動及夥伴關係。南島藝術反思原民性，批判現當代人類與環境的深層殖民問題，為當代藝術重要代表。

所謂的三個目的，就是：（1）重啟臺灣原住民當代藝術與南島語族當代藝術之聯結，也為臺灣文化的建構開啟另一種可能；（2）再強化高美館與臺灣原住民當代藝術的關係，以原住民傳統文化為根源、觀照當代現象的藝術表現稱之；（3）提升高美館的典藏、學術、美術館生態上的競爭力。至於七個理由，亦歸納羅列如下：



（1）及時切入世界文化的議題，南島文化議題在全球文化議題中已漸主流化；（2）連結泛太平洋地區藝術網絡，因交通訊息已更為便利；（3）提供當代文化新的參考樣本，特別是不同於現代的生活生命樣態；（4）促成具原創性的南島語族藝術，防止其老化、消費化、標本化；（5）建構具南島文化內涵的展演空間，注重與場域、植栽互動的工坊式創作；（6）表達「高美館」之文化地緣角色，以及與南島藝術家族群的密切互動關係；（7）擴張「高美館」對臺灣南島語族當代藝術典藏之意義，置入太平洋南島語族文化系譜來進行觀看研究。

2000年代，李俊賢擔任高美館館長時期，為策辦的「南島語系當代藝術發展計畫」進行考察參訪。

因此，本章將從藝術家李俊賢以其館長的身分，站在一個臺灣現當代美術館空前絕後的立場，如何面對「他者——我族」之間、臺灣美術史最角落卻最跨領域、最缺乏系統論述、又最充滿當代爭議的「原住民藝術之當代性」這一個艱鉅的藝術實踐與理論問題，來展開一趟李俊賢從高美館到南島藝術生態的旅程。

檢視李俊賢的創作史，2004-2008年是李俊賢的畫作相對明顯減少的幾年。比較突出的就是2005-2006年的〈高美人生〉、輕描淡寫的〈革咪貫（高美館）〉。〈高美人生〉的說明文中，李俊賢說：「2004年10月1日起，我開始擔任高雄市立美術館館長，不久之後就脫離藝術家生活了，完全沒有時間和體力創作。2004年，高雄的上雲藝術空間要開幕，



邀請一些高雄藝術家提供作品，我就畫了這一張一個人拖著高美館標誌『向前行』的圖，算是我當館長的心情寫照。」我想，身為一位藝術家、藝評家，卻從事藝術行政而不能發揮創作能量，這種孤獨的況味，可以在這幅畫中看見。

尤其，李俊賢此時角色對調，藝術行政遭致評論者的臧否月旦，常常要面對的各種內外矛盾與衝突，我們可以想像。譬如：林育世在2008年3月31日所寫的〈高美

右頁上圖：
李俊賢，〈高美人生〉，
2005，壓克力、畫布，
130×194cm。

右頁下圖：
李俊賢，
〈革咪貫（高美館）〉，
2006，版畫、紙，
26×18cm。

館「超越時光·跨越大洋——南島當代藝術展」展覽評論)一文,就提到了展覽討論中,拉黑子與盧梅芬在討論過程中造成的張力與騷動。換句話說,與「南島語系當代藝術發展計畫」展開的同時,2007年盧梅芬也出版了以「原民現代性」美學探尋為核心、批判力道十足的《天還未亮:臺灣當代原住民藝術發展》,這本書也由作者把問題帶到了當時高美館展覽研討會現場,造成了不小的對話爭議。

林育世也認為南島藝術的內含政治性(譬如:「棲包屋文化中心」的成立,就是為了紀念被刺殺的新喀里多尼亞原住民卡納克族和平運動領袖尚—馬利·棲包屋),應該要讓「南島當代藝術」不只限於在「南島生態文化園區」作這個展覽的戶外展示場,而是應該把這個政治問題「擴張在原住民身體能夠言說的現實場域,以及美術館之外無限大的綠地」。另外,作為「南島藝術」,在本質上,是否必須包含一定的家族傳承或師徒傳承的系譜與系統思考,以呈現其久遠的文化特質?或如蕭瓊瑞所言,「南島藝術家」的認定,是以作品特質認定?身分認定?還是某種手藝的傳承創新來認定?這些問題都潛藏在李俊賢所展開的「南島藝術計畫」的暗部,有待釐清。

而在《李俊賢:臺灣計畫(擴張版)》一書中,李俊賢把〈南島路徑〉(2008, P.142)放在花蓮的系列中,呈現的是他2007年接觸玻里尼西亞(Polynesia)和阿美族藝術家之後的海洋表述。然而更早之前,在他的「屏東」系列中,〈北灰〉(1997)、〈山地小孩〉(1998)、〈檳榔王〉(2009, P.131左上圖)、〈戳II〉及眾多的海洋與部落的主題,都顯示高美館的「南島語系當代藝術發展計畫」並非偶然,而是李俊賢藝術意志



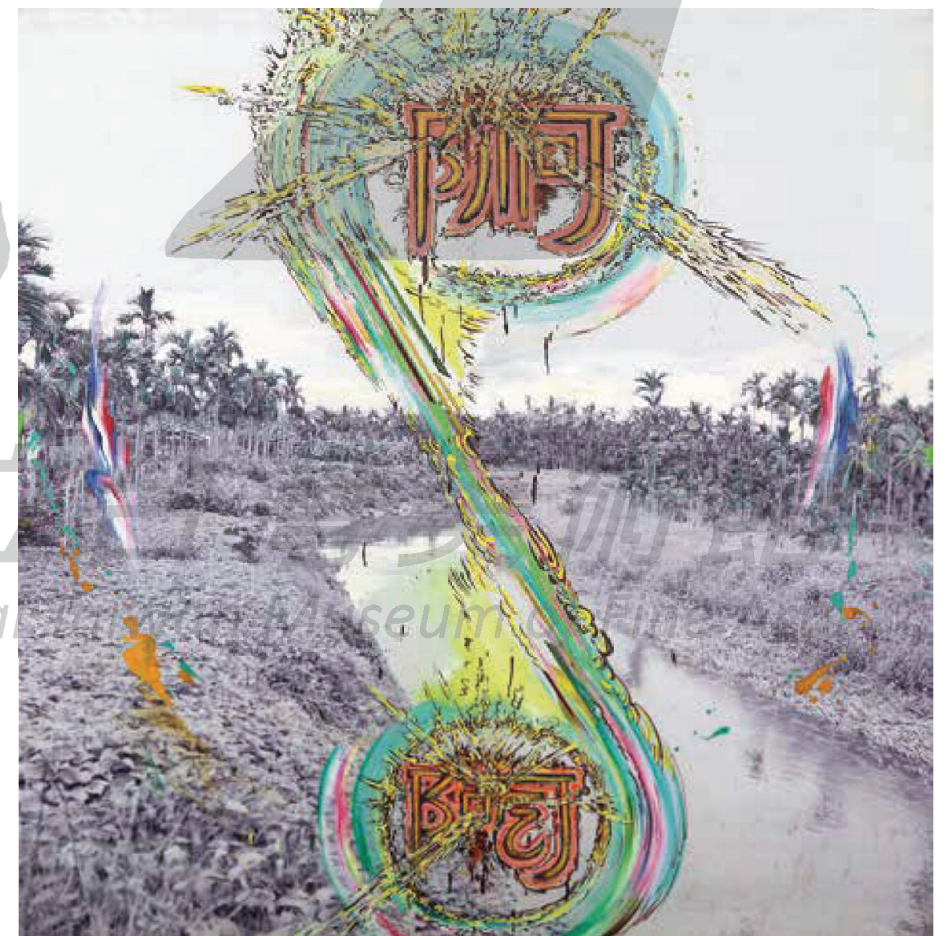
上圖:
2007年,李俊賢策劃「超越時光·跨越大洋——南島當代藝術」展,開幕時與澳洲客座策展人柯素琴(Susan Cochrane)合影。

下圖:
2000年代,李俊賢(右)留影於高美館戶外園區。



2005年,李俊賢(右)於高美館園區「榮璋鐵工廠」舊址場勘,為廢棄建築尋求新的可能性。

的機構延伸。其中最明顯的例證,就屬《藝術認證》創刊之後不間斷的原民藝術家訪談了。例如,創刊號第一位受訪的原民藝術家烏巴克,他在茂林的工作室,經常利用廢棄材料的循環來創作,廢鐵、漂流木、磚窯廠燒壞的磚頭等,作品帶有粗獷野趣、豐富細紗的材質紋理。烏巴克也做不少各式各樣的工藝品:髮簪、記事本、桌椅、刀具、飾品,這些手作循環材質、不分工藝與藝術的創作指向,特別是像「漂流木」、「廢鐵」這樣的環境現有材質,後來漸漸成為一種原民藝術家特有的標誌或材質語彙。



李俊賢,〈戳II〉, 2000-2008-2015, 影像輸出、油彩、拼貼, 畫布, 225×222cm, 高雄市立美術館典藏。

其次，訪談紀錄中，烏巴克、拉黑子、安聖惠，許許多多的原民藝術家，都有流浪成為底層勞動力後再迴返部落的曲折經驗，建築工地、美髮、水電工、木工、鐵工、遠洋貨櫃或漁船工，甚至是在臺北闖蕩時掩飾自己原民身分，然後才醒悟回到部落接受自己身為原住民的事實，這個過程中，明顯可見解嚴後原住民正名運動的全面影響。但正是因為從漢人社會底層重新站起來，回部落田野調查釐清自己文化母體的豐富歷史傳統，也才有能夠快速適應各種環境循環材質的創作能力。因此，若視這些訪談為李俊賢主張「藝術與美學本土化」的大型機構扎根行動，在此行動中探勘「臺客」美學朝向未來的去領域化和再領域化的潛在地質層，這些系列訪談的觸媒作用，或許就可以從後來原民當代藝術跳躍成長，看出它的潛在效應。

李俊賢，〈飛魚一夜干〉，
2016，影像輸出於相紙、
壓克力，118×79cm×2。



李俊賢，
〈莫納魯道的故事〉，
2011，水泥漆、壓克力、
畫布、木心板，
240×120cm×2。



2015年，東冬·侯溫
(左1)帶領兒路創作藝術
工寮的孩子們拜訪尤
瑪·達陸(左前方)的野
桐工坊。圖片來源：許懷
方攝影提供。



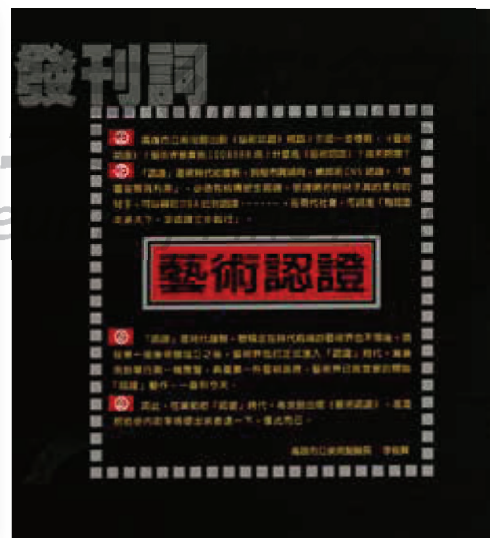
第三，負責專欄規劃的曾媚珍、林佳禾、陳美智，以及這些個人故事的採訪編輯，如洪威喆、黃瀨瑩、徐婉禎、李韻儀、王力之等人，後

來有不少都成為當代原住民藝術的重要評論者與策展人。而受訪的藝術家，如撒古流、雷恩、伊命·瑪法琉、魯碧·司瓦那、哈古·希巨·蘇飛、安力·給怒、撒部·噶造、瓦歷斯·拉拜、尤瑪·達陸、宜德思·盧信、林介文、武玉玲、伊誕·巴瓦瓦隆、東冬·侯溫、雷斌等，絕大多數都是原民當代藝壇上的翹楚人才，《藝術認證》等於是為2007至2009年的「南島語系當代藝術發展計畫」打下了良好的基礎經驗與文化溝通

的語言，匯聚出未來的人才庫，不僅是國內首創，也在李俊賢任內，成為南島藝術無可取代的初期論述與策展準備平臺。長期與《藝術認證》專欄合作的高雄黑手攝影家王有邦，反覆踏查記錄好茶部落，最終在2016年以集結文章出版的《Sabau！好茶：王有邦影像話魯凱》一書，獲得2017年金鼎獎優良圖書出版推薦，就是《藝術認證》與田野調查合作價值的最好證明。

除了「南島當代藝術家」的長期田野訪問之外，《藝術認證》創刊號即組織了「高雄藝術媒體回顧」的議題特賣場專號，回顧了《藝術季刊》、《藝術界》、《炎黃藝術》、《文化翰林》、《南方藝術》及《民眾日報》等藝術媒體的歷史過程與不同特色，具有高度的藝術媒體自覺與傳承的意味。這種刊物自行組織藝術生態專題討論，設定原民當代藝術做長期累積性的訪談，都是美術館策展研究的基礎平臺，李俊賢在〈發刊詞〉中強調，「『認證』是時代趨勢，號稱走在時代前端的藝術界也不落後，自從第一座美術館成立之後，藝術界就已正式進入『認證』時代，當美術館舉行第一檔展覽，典藏第一件藝術品時，藝術界已經堂皇的開始『認證』動作，一直到今天。」李俊賢很清楚公立美術館的體制化功能，而《藝術認證》很清楚地將他過去的「土地感」朝向「原民性」的藝術領域擴展，一個

一個經過書寫認證過後的藝術家，在此有了白紙黑字對藝術生命的認證，而李俊賢自己的藝術生命，也從「臺灣計畫」的田野調查，朝向藝術認證機制的平臺操作。



左圖：
2005年4月，《藝術認證》創刊號封面。

右圖：
2005年，李俊賢創辦《藝術認證》雙月刊並撰寫發刊詞。

南島當代藝術計畫與群聚策略

筆者想由2006年南島藝術第1屆駐館藝術家雷恩的駐館經驗開始，勾勒出「南島語系當代藝術發展計畫」的始燃點。藝術家雷恩在筆者的訪談中曾說，「這是一個跟火有關的故事」。在2006年之前，他曾經在臺北大安森林公園看過原民藝術家駐地創作的情形，甚至他自己在臺北時，也曾經想要在某個公園中生火，但是，臺北是連鋸木屑飄散都會引來附近居民檢舉的地方，要生火？他才剛剛把木頭找到排好，警察就已經過來了。可是，2006年他和魯碧·司瓦那兩位第1屆南島藝術家在

高美館旁的草地駐館創作時，李俊賢館長很「阿沙力」地說，生火沒關係，有煙也沒關係，如果有人檢舉了再說。於是，在附近有高級住宅區的高美館草地上，這把火就燒起來了。

不僅如此，李俊賢還會主動帶酒來「慰勞」藝術家，與藝術家們聊天，聊創作的種種想法。在與很會唱歌的豆豆（魯碧·司瓦那）和新喀里多尼亞（New Caledonia）會操法語的藝術家朋友工作過後，有時候還會有「魚刺客」的朋友們、橋仔頭糖廠空間的朋友們來訪，烤肉喝酒，就成了他們的非正式「藝術論壇」經常伴隨的活動。有時候聊不夠，還會轉到2004年啟動的十全路的「全津魚刺羹海產切仔擔」這個藝術家朋友的非正式聚談地，邊喝邊聊，充分沉浸在酒神的靈感交流懷抱中。情況熱烈時，「魚刺羹」有時候還會在打烊後留桌子給大家繼續聊。這

上圖：
高美館園區內，藝術家劉育明製作的「館長出沒」警示牌。圖片來源：盧昱瑞攝影，李俊賢家屬提供。

下圖：
2000年代，李俊賢擔任高美館館長時期，經常與藝友們群聚全津海產店。



樣的討論氣氛，讓雷恩感到自在，也自然能打開心扉，暢所欲言，許多創作與合作交流的理念和情誼，就此萌生，高雄館周邊的「南島生態文化園區」於是有了雛形。

在雷恩兩三個月的駐館期間，李俊賢館長還曾經與館員到訪「風刮地·秋月的店」，與大山門（源自排灣語：Tjimur）地區的藝術家們、在地文化工作者們交換創作生態的問題。雷恩說，其實在此之前，大山門聚落的工作室，常常大家是各做各的，比較少有機會各工作室聚在一起，共同交換關於創作與生態的想法。這種聚談，也創造了大家覺得聚在一起討論形成某種美術公園的想法是可能的。

右頁上圖：
2004年，李俊賢與新喀里多尼亞棲包屋文化中心館長艾瑪努耶拉·卡薩耶胡（Emmanuel Kasarhérou）在高美館會面。

李俊賢，〈排灣香蕉〉，
2013，壓克力、油彩、
畫布，38×45.5cm。



左圖：
李俊賢，〈「兵」筒仔米糕〉，1999，
壓克力、碎石、畫布，
162×130.5cm。

右圖：
李俊賢，〈鱈魚麵〉，
1999，壓克力、碎石、
畫布，162.5×130cm。

蘭·古勒勒、雷斌、安聖惠這些藝術家都有機會去新喀里多尼亞進行國際駐村，進行一個月的後續交流。這種綜合性的國際交流平臺，就是由2006年駐館時的小小火種、烤肉之煙、啤酒威士忌招來的酒神靈感，以及原民藝術家開始有個平臺可以熱絡地與平地藝術家群體（魚刺客、橋頭群）所帶來的群聚效應：徹夜喝酒痛聊藝術、高歌生命。

與此同時，2006年的一把火，不僅僅只有火、煙、酒與南方相互旅行交流而已，在第2屆的南島藝術家撒部·噶造、達鳳·吞赫地、依法兒·瑪琳奇那、希紫·紗帆駐館之後，2007年高美館與新喀里多尼亞「棲包屋文化中心」（Jean-Marie Tjibaou Cultural Center）共同舉辦的「超越時光·跨越大洋——南島當代藝術」國際性交流展更奠定了一個南島藝術國際交流的平臺，使得像伊命、達比烏



最重要的是，李俊賢做這些「南島當代藝術」的平臺構造，似乎不只是為了公務、為了計畫、為了業績、為了高美館，他似乎更為了某種酒神精神、某種屬於藝術領域的美學價值喜好與特有品味，某種身體性的土地感，以至於我們在前一章曾經提到，在他擔任館長期間過年家庭旅行時，他的選擇之一就是去雷恩或其他的原住民藝術家的部落，繼續烤火、烤肉、冒煙、喝酒，繼續討論藝術和創作。這把火，這種帶著火煙與酒的家庭與個人旅行，看起來並不是燒給別人看的，喝來應付別人的，而是打從藝術家內心最深的臺客精神，由龐克與酒神所點燃的一把南島之火、一簇南島之煙、一杯南島之酒，作為藝術群體共通的藝術誕生動力之源。

值得一提的是，歷史的因緣和合有時會讓這把火，瞬間變成燎原遍地之光。就在高美館如火如荼展開「南島語系當代藝術發展計畫」時，行政院原住民族委員會在2008年向財政部爭取了公益彩券回饋基金，開始規劃辦理「原住民藝術工作者駐村促進部落在地就業3年計畫」，單就2008-2010年三年間，補助的原民藝術工作者共超過一百一十五位，對於原民藝術家返回部落生活、重新落地扎根、實踐當代創作、開發創意產業，給予了最強力的固定月支創作生活費和助理費用支持，與高美館的「南島藝術」計畫形成了意外的共伴效應，像雙眼颯風春雨般，在21世紀的第



2010年代，李俊賢於全津海產店與南島藝術家進行交流。

2009年，高雄市立美術館舉辦「蒲伏靈境——山海子民的追尋之路：南島當代藝術展」一景。圖片來源：盧梅芬攝影提供。



一個十年，已灑遍了所有相關原民藝術家與部落，影響既深且遠。高美館在這個過程中，與原民會的計畫構成黃金十字交叉，讓高美館成為最佳駐館群聚與展覽「認證」的交流平臺，屢屢獲得《藝術家》雜誌舉辦票選年度「公辦十大好展覽」的肯定，2007年的「超越時光·跨越大洋——南島當代藝術」國際展、2009年的「蒲伏靈境——山海子民的追尋之路：南島當代藝術展」就是其中的範例。

原住民當代藝術的書寫與南島國際

「南島語系當代藝術發展計畫」的提出，將高雄美術館的人文地理宏圖，從高雄的黑晝、黑手與貨櫃，往南方和太平洋，往原住民生活創作的部落——屏東三地門、臺東都蘭、花蓮大港口擴展延伸；這個南島計畫，為高美館找到一個本土與國際的藝術制高點，打破了原民藝術家原本零星活動展覽的格局，聯結整個太平洋的南島語系所蘊含的當代藝術命題，猶如向臺灣當代藝術界投出了一記生猛有力的直球，挑動了整個藝術生態對「原民當代藝術」的關注與評論。

2000年代，李俊賢（右）接待瓜地馬拉公民服務局來訪外賓。



2007年10月與12月號的《藝術認證》，連續在總號的16、17兩期規劃了「南島當代藝術」（上、下）的專題，共有十七篇國內外的專文與訪談稿，若再加上雜誌本身延續配置的李俊賢「南島當代藝術」啟動論述、駐館南島藝術家日記、原民藝術家訪談系列五篇，這兩期《藝術認證》幾乎有一半篇幅在討論與呈現南島當代藝術的種種命題。

李俊賢在〈透過藝術的聯結——作為《南島當代藝術》系列之啟動者〉一文中說：「數百年被殖民的歷史，『南島』族群已在臺灣被澈底邊緣化」，進入某種惡性循環的處境，「近年來，交通、通訊方式的大幅改變，不同的『南島』族群開始了解共同文化淵源的兄弟姊妹，在不同環境下表現的樣貌，相似文化的樣貌，提醒了不同『南島』族群同源同宗的可能，不同的文化樣貌，暗示了歷史過程中不同的命運」。在這個人文地理與歷史文化背景的重新勾連下，他認為，「通過具有文化精華意義的藝術之聯結，是不同『南島』族群彼此增進了解參考的簡便方式」，而南島當代藝術面對的更是南島文化當下的生存情境，透過南島藝術的「當代化」和「島外聯結」，便成為高美館「重啟斷裂數百年的聯結」的藝術先鋒，其史識之遼闊視野，實已邁出了以早期「日治時期」現代美術作為臺灣藝術史觀基盤的既有範疇，提舉出以大尺幅人文地理、洋流環境為本的嶄新藝術史觀。

為專題撰文的作者之一藝術史家蕭瓊瑞，在〈臺灣美術史中的原住民藝術〉一文中，除了肯定李俊賢就任館長後，在雕塑典藏的部分，開設了原住民雕塑相關的常設展，也接續了「臺灣最早的雕刻」一直到「史前文化」間的歷史斷裂。然而，若要讓原住民藝術成為臺灣美術史的一個塊面，蕭瓊瑞在文末也提出了幾個面臨挑戰的困難點：

(1) 目前這方面能夠掌握的物件與作品，往往只能溯及日治時期及戰後，如此匱乏的收藏和物件參照，是否足以支撐更為大尺幅時間跨度的論述？

(2) 臺灣原住民不同族群間的複雜關係，很難將之視為一個整體，如何釐清不同族群間的關係，在身分論述上，是否有過度簡化



上二圖：
《藝術認證》第16期與第17期封面。

的危險？

(3) 若要界定原住民藝術，是要以身分血緣、作品表現，還是要以是否延續了傳統要素來做標準？而這裡所謂的「傳統」，又具有什麼樣固定的內涵？

(4) 在定位當代原民藝術時，其定位策略是區隔成一個不同的區塊，還是為了防止其孤立化或僵化在同溫層內，在定位上沒有必要特別區分出「原民」當代藝術？

以上四個問題，分別與「典藏活化」、「身分論述」、「作品美學」、「當代發展」策略有關，很簡潔地勾勒出李俊賢「南島藝術計畫」所必須面對的「當代原民性」四大面向議題。

李俊賢，
〈南島遷徙之蘭巴〉，
2017，複合媒材、畫布，
91×116.7cm。



面對太平洋藝術的陳腔濫調化、原民性的刻板化，專題文章中，不同論者紛紛提出了「面向海洋」、「友誼聯結」、「重回祭儀」、「環境聯結」等等可能的解方。若我們回到李俊賢不斷迴返高雄、迴返南方，透過旅行中與人文地理、植物、氣象的身體感聯結，再藉由當代創作提煉出嶄新的藝術表現，筆者認為這個解方是較為接近「環境聯結」與「人類世藝術」的路徑，在當今極端型氣候的氣候難民與「劇烈加速度」的生態災難環境下，經由譬如「漂流木的命運」之線與材質特質，補充當代環境災難下，現代殖民帝國美學的欠



李俊賢，〈烤漆魯凱〉，
2009，壓克力、
汽車烤漆、畫布，
45.5×38cm。



李俊賢，
〈Taiwan To Go〉，
2014，乾固水泥、
碎石混GEL打底、
壓克力、畫布，
90×117cm，
臺北市立美術館典藏。

缺，將早期現代帝國美學的眼光下或者老的「寫生」傳統下的自然、正確與隨之而來的優美壯闊地景，以原民生活的創傷之眼，打開殖民與現代工業污染下被蒙蔽的環境知覺。

換句話說，李俊賢的漂浪與臺客美學，強調身體感與人文地理、環境史地親身接觸所形成的「土地感」，正是今天遍及全球的空間政治與領土爭議中，當代藝術可以著陸、著力的特異支撐點。2002年以來的「金樽海灘聚集計畫」、拉黑子的「海廢計畫」所具有的當代跨域力度、高俊宏「隘勇線調查」掀起的巨大創傷地景史回響，甚至是更年輕世代梁廷毓的「原客衝突地景」計畫和陳冠彰的「獵人帶路」計畫，都呼應了李俊賢藝術實踐方法的風格要素，而成為一種當代藝術的迴返地景運動。