

東南亞／台灣 現代美術交流簡史

The Intersections of Modern Art: Histories between Taiwan and Southeast Asia

文 |
高森信男
Takamori Nobuo
獨立策展人、北藝大共同科講師

台灣與東南亞

當我們論及「交流」時，以常理而論，鄰近兩地間的交流，其密切程度往往大於相鄰較遠的地域。但這假設唯有在兩地文化是處於均值狀態，且未被具備現代性的國族疆界所影響的前提下，才得以成立。在討論台灣和東南亞美術交流的困難之處，在於必須要處理一個弔詭的處境：為何地理上緊鄰相連的兩個區域，彼此之間在美術上的交流卻相對貧瘠及隱晦？這個矛盾在當代呈現了一個更巨大的落差：出於現實的需求，資金、技術、產業、貨品、人員、族群間的交流，已經使台灣及東南亞兩地之間，在社會的現實結構上密不可分。然而兩地在知識生產及文化生產上的交流，相比於現實社會處境，卻十分的窘迫。其實同樣的問題並不僅出現在台灣和東南亞之間的交流之上；環繞台灣周圍一圈，同樣的處境也出現在台灣和琉球、南韓、華南、港澳與西太平洋諸島之間的交流（在此所指的窘迫是該地思想理論、美學、藝術實踐及美術史，在引入台灣時，知識材料數量上的侷限、互動上的缺乏、即時資訊的更新速度緩慢，以及在知識社群中被推廣的尺度有限）。因為特殊的歷史進程造成了台灣人在區域地理認識上的貧乏，加上「台灣」具備其主體性是極為晚近的概念；也因此，當我們在處理文化生產和藝術生產的「國際交流」或國際參照上，「台灣」不免僅能想像在島外存在著「中國的核心」、「日本的核心」（兩者皆是剷除掉內部異質性後的想像體），以及模糊的「西方」。

在進入到東南亞／台灣現代美術交流這個正題之前，我們必須要先釐清何謂「東南亞」？「東南亞」原本僅是含糊的中性地理名詞，從未有過明確的界線；該名詞是被歐洲人用於概括性的指涉亞洲大陸的東南角。「東南亞」在不同的時代有不同的定義；在冷戰初期，台灣及港澳也常被歸納於「東南亞」的範疇之內。¹今日所稱呼的「東南亞」，在許多場合中，往往是以「東南亞國家協會」（ASEAN，簡稱「東協」）的政治疆域為主。當代「東南亞」（東協）

的主體性，是建構在新自由主義結構下的新興市場之上；透過「新興市場」的結構，來忽略「東南亞」內部對於歷史、宗教、族群、地理、政治和社會氣氛上的歧異度。今日「東南亞」當代藝術在全球藝術競爭版圖中日顯重要，也和東協的重組和經濟成長，有著密不可分的關係。

重新回到文化史的問題；台灣從荷西時代開始，就已經和東南亞有著非常直接的歷史關係。1624至1662年，台灣西南部處於荷治時期（後期亦涵蓋了北部的據點）；然而當時統治的政權並非荷蘭政府，而是以巴達維亞（Batavia，今雅加達）為「東印度」根據地的荷蘭東印度公司。1800年，荷蘭政府將荷蘭東印度公司的土地重組為直屬政府的海外殖民地，稱為「荷屬東印度」（Dutch East Indies）；假如荷蘭東印度公司持續統治著台灣島，台灣島今日將很有機會成為印尼的一部份。而1626年至1642年間的西治時期，台灣島上的殖民據點是直接聽從馬尼拉方面的指示（馬尼拉又是從屬於墨西哥城的新西班牙政府）。類似的歷史提問可以再次的提出：假如西班牙政權持續的殖民台灣島，台灣島今日將很有機會成為菲律賓共和國的一部份。這些歷史性的假設，雖然對於美術史上的討論沒有直接的助益，但是可以協助我們去意識到；台灣民眾今日在對自身主體性的認識上，往往選擇將台灣脫離於「東南亞」之外；這樣的地理認識論，並非必然，而僅是一系列歷史巧合的結果。

二戰終戰前的平行時空

對於亞洲各國而言，現代美術各有不同的傳入時間點；亞洲各地以各自的脈絡，來展開美術史上的發展。許多東南亞地域，包括爪哇以及菲律賓，歐洲美術的傳入時間點可以回溯至17世紀至19世紀之間；該兩地域相比於台、日、韓、中四地，就歐洲美術傳入的時間點而論，是非常早熟的。然而亞洲各地現代美術的交流，則必須仰賴國際化城市的出現。巴黎、上海和東京三地，在二戰結束前，都曾經一度乘載著許多足以醞釀催生台灣和東南亞之間，進行美術交流的機會；然而即便當時的歷史舞台擁有這方面的契機，台灣和東南亞現代美術之間的直接交流，並未在1945年之前發生。

不少台灣日治時期的前輩美術家，都曾經和東南亞美術家或東南亞美術相關資訊「錯身而過」。1929年動身前往巴黎遊學的顏水龍，就身處在一個頗有機會獲得越南現代美術及法屬印度支那地區傳統藝術資訊的環境：伴隨著「印度支那獎」（Prix Indochine）於1910年代設立，以及「印度支那美術學院」（École des Beaux-Arts de l'Indochine）於1924年成立，每年都有遊歷過法屬印度支那的法裔美術家回到法國本土；和越南現代美術相關的資訊（尤其是越南漆畫現代化的相關訊息）在1920年代後，就被陸續的引介至巴黎。1931年，惡名昭彰的「國際殖民博覽會」（Exposition coloniale internationale），於5月6日至9月15日間在巴黎舉辦；在該博覽會中「吳哥窟」的複製建築物，以及法屬印度支那各殖民轄區的主題館，對巴黎的民眾造成了不小的衝擊；越南重要現代美術家黎譜（Lê Phô，1907-2001）的漆畫作品亦在該次博覽會中展出。²我們不知道顏水龍是不是法國官方宣傳的「三千三百萬名訪客」的其中一位；但可以確知的是，相關的交流和影響，並沒有因此而促成。

離開歐洲的場景，回到遠東。1930年代的上海雖然比起巴黎，較為鄰近台灣；然而似乎並非

是日治時期台灣美術家的留／遊學重鎮，於該時期滯留上海的台灣美術家人數十分有限。但對於馬來半島的現代美術史來說，1930 年代的上海是個重要場景；除了有來自英屬馬來亞的華裔留學生，更有不少的美術工作者雖然出生於中國，卻在個人史的上海時期結束之後，選擇移民至英屬馬來亞。但是和巴黎的情境類似，就現有的美術史資料而論，我們無法斷定台灣和馬來亞美術家是否曾經於上海這個場景有過交流。

繼荷西時期之後，台灣和東南亞再次被直接劃分為同一個政治版圖的歷史時期，是 1941 年至 1945 年間，由日本發起，朝向東南亞和太平洋地區進行侵略戰爭的太平洋戰爭時期。該時期雖然短暫，卻是日本企圖結合戰爭和文化策略，嘗試翻轉、改變東南亞地區文化建構的時期。透過「國際文化振興會」（Kokusai Bunka Shinkoukai，KBS）的協助和籌劃，包括阮南山（Nguyễn Nam Sơn，本名阮萬壽、Nguyễn Văn Thọ，1890-1973）在內的重要越南美術家，曾於 1943 年赴日；而越南現代美術家的作品亦同時赴日本東京展出。³來自泰國的「南方特別留學生」奇德·巴布薩亞（Chitr Buabusaya，1911），曾於 1941 年起於「東京美術學校」留學，師事南薰造（Minami Kunzou，1883-1950）⁴，和來自台灣的廖德政（1920）於終戰前的戰中期，師事同一位老師，兩者互為同學關係；而楊英風（1926-1997）則是於 1943 年起，就讀東京美術學校的建築系。

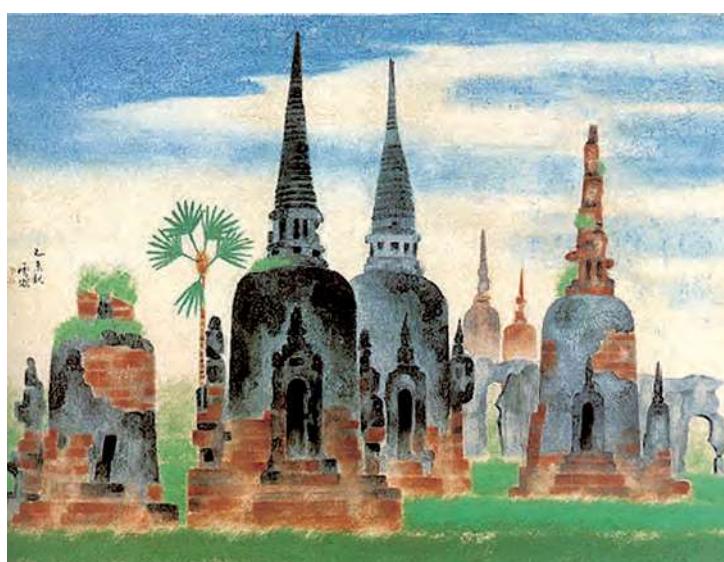
二次世界大戰期間的東京似乎頗有潛力孕育某種特殊的氣氛，來促成台灣和東南亞現代美術間的交流。我們無法推測如果戰爭拖延更久，或是日本沒有戰敗，是否可以提升兩者間在東京促成交流的機會？然而以反面觀點來論，台灣和朝鮮美術家（日治時代韓半島稱為「朝鮮」）早已同時在東京地區活動多年，卻也未明顯促成台灣和朝鮮美術於日治時期進行直接性的交流和相互影響。這類「同一時空、平行世界」的狀態，同樣再現於戰後的紐約。

冷戰時期的直接交流

當台灣還來不及開始理解自身在新建構的「大東亞」中，所被重新安置的角色時（以及在美術上所可能推動的新發展時），日本對東南亞的侵略戰爭就已經在 1945 年落幕。在戰後初年的歲月，台灣社會困於內部的動盪，從 1947 年的「二二八事件」到 1949 年國民政府全面撤台；動盪且混亂的社會狀態使許多文化活動停滯或噤聲，更遑論國際交流的發展。等到 1950 年代來臨，台灣美術家已經準備好再次進入國際舞台時，台灣的對外身分已經從日本殖民地置換為「中華民國」。而東南亞的局勢也已經完全變色：前殖民地紛紛獨立，冷戰對立的架構也在 1950 年代初就開始成形。1950 年，就在「新中國」成立的第二年，亦是韓戰爆發的那一年，親蘇／中的緬甸和印尼就和撤台的中華民國斷交。因為韓戰的爆發，以及 1954 年北越獨立地位的確立，加上緬甸及印尼蠢蠢欲動的「第三勢力」；迫使美國在 1950 年代初，就開始確立和定義出明確的「反共親美陣營」。這個陣營的陣容和戰線包括了日本、南韓、台灣（中華民國）、菲律賓、英屬香港、南越、泰國、馬來西亞，以及遲至 1965 年才獨立的新加坡；而台灣最早和東南亞之間的直接交流活動，正是在這樣的冷戰親美陣營的結構內，所進行的「內部」交流。

1950 年代有兩場重要的展覽，輸出台灣日治時期前輩畫家的作品至東南亞地區展出。1953 年，郭雪湖（1908-2012）應教育部之邀，進行「菲律賓國際博覽會」（Philippines International Fair）中所設置之「中華民國館」的設計及展示內容規劃。菲律賓國際博覽會於 1953 年 2 月 1 日至 4 月 30 日間舉辦，目的在於彰顯 1946 年後獨立的菲律賓共和國，其於現代化和經濟上的建設。有趣的是，在該博覽會中，中華民國館選擇以現代美術展來作為展館的內容。而郭雪湖則是直接將李石樵、楊三郎等共十餘位「台陽展」參展畫家的畫作，運至馬尼拉菲律賓國際博覽會的中華民國館中展出；郭雪湖也因為該展而有留下描繪馬尼拉教堂景觀的畫作。依循著類似的模式，1955 年，郭雪湖及楊三郎前往泰國曼谷的「中華民國大使館」舉行展覽；並前往曼谷及近郊各地進行寫生。兩位畫家皆有留下數幅描繪泰國風土景觀的畫作。

該兩場展覽有其特殊性和弔詭性：一方面受戰前日本美術教育成長的台灣畫壇前輩，突然於 1950 年代，必須要代表「中華民國」的身份來進行文化外交的任務；另外一方面，和東南亞親美各國進行如此直接的交流活動，並沒有延續到 1950 年代中期之後。雖然於 1970 年時，中華民國政府和菲律賓簽署了《中菲文化公約》，公約中明訂了互相學習對方藝術及增進藝術交流的項目，但直至 1975 年「中菲」斷交為止，從未再出現過如同 1953 年菲律賓國際博覽會中華民國館一般的大型美術展覽。為何在 1950 年代初期能有如此「特別」的交流場景（馬尼拉及曼谷），以及交流內容（台陽美術協會畫家群）？筆者認為有兩個原因：一方面在 1950 年代中期以前，「中國現代美術」尚未成為明確的發展方向，「五月畫會」及「東方畫會」遲至 1957 年才成立；另外一方面，1950 年代中期之後，政府主導的國際美術交流活動才朝向以進入「西方核心」為主軸方向。1958 年，中華民國開始參與「聖保羅藝術雙年展」（São Paulo Art Biennial）即是一例。因此，也僅有在 1950 年代中期以前的短暫數年，可以看到當時政府同時挹注資源在和東南亞地區的區域交流，以及針對戰前受日本美術教育畫家的海外遊歷贊助。因為這樣特殊的背景，我們才得以看到郭雪湖以膠彩的技法來描繪南洋的風景；可惜的是，這樣的交流並未持續下去。



郭雪湖，《大城遺跡》，1955，紙本、膠彩， 67×89 cm



劉其偉，《越戰時期的醫務船》，1966，紙本、水彩，50×38 cm
(<http://www.max-liu.org/Capital-2001/005.asp>)

1965年，美國決定在越戰戰場開始投入地面部隊，當時中華民國（台灣）也受到美國的號召開始投入越戰；然而美國為了顧及中華民國參戰所可能會引起的效應（引起中國也投入越戰），中華民國僅能用民間或秘密任務的方式投入越戰戰場。「中華航空」（簡稱「華航」）正是為了符合這樣的條件而設立：1966年，華航所開闢的第一條國際航線為台北至西貢；目的是為了取代「中華民國空軍」的運補任務，以民間公司的身份來進行越戰的後勤支援。劉其偉（1912-2002）正是以美軍「民間」雇員的身份，於1965年前往越南協助機場的相關工程設計工作。劉其偉在越南工作的兩年期間，創作了許多描繪越戰場景與越南風土民情的素描、水彩作品，並寫下《中南半島一頁史》一書；1967年回台後，於「國立歷史博物館」舉辦個展，展出其於留越期間所描繪的水彩作品。劉其偉是個獨特的例子，他對東南亞的熱忱誕生於冷戰時期的背景；也許正因為越戰時期留越的經驗，促使他一再的回到東南亞進行「原始藝術」的探索和創作。1972年和1981年，劉其偉分別前往菲律賓及婆羅洲進行原住民藝術和古代藝術的探勘及研究；於1972年時，亦曾於馬尼拉舉辦過個展。

中斷與重啟

當時序進入到1970年代，冷戰開始進入到了下一個階段：一方面於1971年「中華民國」（台灣）退出了聯合國；另外一方面，1973年美軍地面武力撤出越南，西貢於1975年淪陷；意味著美國在東南亞地區（包括台灣在內）的軍事、政治佈局必須有所調整。1970年代對於「中華民國」而言，意味著一連串的「斷交史」：1974年，馬來西亞和中華民國斷絕領事關係；1975年，泰國、菲律賓和中華民國斷交；同年，邦交國南越遭到北越殲滅。至此，「中華民國」在東南亞地區，除了新加坡之外，已無任何邦交國存在。

東南亞／台灣現代美術交流簡史描述至此，讀者即可發現台灣和東南亞之間，就現代美術交



流而言，缺乏民間主動交流的趨力；而戰後的交流活動則幾乎是附屬於官方外交體系的文化外交活動。由此可知，一旦正式的外交管道中斷之後，相關的美術交流活動就陷入了一片死寂之中。1970 年代至 1990 年代中期之間，可以說是台灣和東南亞之間，美術交流上的中斷期。這段時期的兩個特殊例外包括了：（1）與仍舊維持官方外交關係的新加坡進行持續性的美術交流活動；（2）華裔馬來西亞美術家所扮演的特殊角色。

楊英風是這段時期最頻繁被介紹給新加坡民眾的台灣（中華民國）雕塑家，他於 1971 年及 1988 年於新加坡放置他的雕塑與公共藝術作品；更於 1991 年於「新加坡國家博物館」（National Museum of Singapore）展出其大型個展。然而當 1992 年新加坡斷絕和中華民國的外交關係之後，台星之間的美術交流就陷入了停滯，一直到了 2000 年以後才有所改善。華裔馬來西亞美術家則是扮演了另外一個特殊的交流角色；戰前的華裔馬來亞美術家多於上海、福建等地留學，這樣的狀態於戰後，轉移到了台灣。除了馬來亞，包括來自印尼、汶萊、

上圖——
楊英風，《向前邁進》(Progress & Advancement)，1988，景觀雕塑，高約 850 cm。圖為該作品細節，顯示新加坡如何從傳統的村落(Kampung)轉化為現代化的城邦。該作品聳立於萊佛士坊地鐵站(Raffles Place MRT Station)一帶。

(©<http://photos1.blogspot.com/blogger2/8065/2061/1600/DSC02173.jpg>)

下圖——
留台華裔馬來西亞畫家拿督戴懋龍(Dato'Tay Mo Leong, 「Dato」為馬來西亞的封銜)的水彩作品，拿督戴懋龍曾於 1950 年代留學於「台灣省立台北師範學校」(現國立台北教育大學)。

(©http://wuyahong.blogspot.tw/2013/12/blog-post_20.html)



泰國及緬甸等地的「華裔」留學生（在台灣被稱為「僑生」），替台灣在 1970 年代之後的交流中斷期，維繫了一個獨特的交流管道；但其中以馬來西亞的（1950 年代以前稱馬來亞）的華裔社群，受台灣的直接影響最深。而華裔馬來西亞藝術工作者，也是東南亞各族群、國族的藝術工作者中，對台灣戰後文化建構影響最深的族群。其中最有

名的例子，莫過於自 1990 年代開始發跡的電影導演蔡明亮；2007 年，他以僅持有馬來西亞國籍的身分，成為該年威尼斯雙年展「台灣館」的參展藝術家。

1970 年代至 1990 年代中期之間的交流中斷期，剛好是台灣在經濟、政治、社會和文化思潮上，最為劇烈變動的時期。從「東南亞」的角度來看，當交流的管道於近年重新暢通以來，「東南亞」其實已經看到了一個截然不同的社會及文化結構。台灣和東南亞之間的交流，再次「啟動」牽涉到了台灣內部的經濟和政治體制變遷，以及外部的「中國崛起」等因素。1989 年，解嚴後兩年、報禁解除後一年，為了配合政府所推動的「十四項建設」，東南亞籍的低技術移工首次被大量的引入台灣。1990 年代開始，台商開始大舉「西進」，投入大筆資金，投資推動「改革開放」的中國。時任總統李登輝推出「戒急用忍」的口號，並期盼台商以向東南亞的投資，取代對中國的投資。為了將李登輝的「南向政策」轉化成具體的行政命令，1994 年，政府通過了《加強對東南亞地區經貿合作綱領》；同年中研院開始推動「東南亞區域研究計畫」，東南亞研究至此才開始在台灣的學術機構中體制化。

李登輝時期的「南向政策」，在遭遇了 1997 年的「亞洲金融危機」之後陷入停滯。我們很難去論斷，1990 年代於政經層級的「南向政策」對台灣當代藝術發展造成了何種層次的影響？但是可以確定的是，1990 年代中期之後，於台灣發生的大型國際藝術展覽，比起 2000 年代初期，充滿了更多的「亞洲想像」。舉例來說，1997 年台北縣美展「河流－新亞洲藝術・台北對話」就邀請了越南藝術家武民新 (Vu Dan Tan)、泰國藝術家蒙田・布馬 (Montien Boonma)，以及菲律賓藝術家席德・席勒達瓦 (Sid G. Hildawa)。該展覽可以說是台灣當代藝術史上，首次以較大量的資源來引介東南亞當代藝術家的範例。首屆「台北雙年展」於 1998 年催生，當時的台北雙年展相較於今日的狀態，偏重於亞洲區域性的當代藝術交流和呈現。2000 年第二屆台北雙年展「無法無天」延續了這項特質，邀請泰國藝術家蘇拉西・庫索旺 (Surasi Kusolwong) 及納文・羅旺柴庫爾 (Navin Rawanchaikul) 於該展展出，兩人作品皆於該次展覽中扮演著重要的角色。

圖左、右——蘇拉西・庫索旺，《通通二十元》，2000，裝置
(© 北美館)





納文·羅旺柴庫爾，《納文和死黨遊台北》，2000，裝置
(© 北美館)

內部的東南亞

我們可以說，台灣和東南亞之間的美術交流，是遲至 21 世紀才正式開始展開的。以大型雙年展來說，2007 年國美館舉辦了第一屆亞洲雙年展「食飽未？」，關渡美術館於隔年舉辦了第一屆關渡雙年展「我有一個夢」；至此之後，亞洲雙年展及關渡雙年展成為了常態性引介東南亞當代藝術家的大型展覽。在 2007 年，商業空間「索卡藝術中心」亦展出了「索卡新觀點－東南亞當代藝術展」；此後，在包括「誠品畫廊」、「谷公館」在內的商業空間，皆可看到東南亞當代藝術家的蹤跡。在駐村的部分，可以發現東南亞當代藝術家來台駐村數量，在 2000 年代中期之後有明顯增加的趨勢。2004 年，首位至「台北國際藝術村」駐村的東南亞藝術家為來自新加坡的陳焜文 (Michael Tan)。根據 2012 年的統計，該年度於「竹圍工作室」駐村的 15 位外籍藝術家中，有 7 位是來自東南亞地區。

身體／行為藝術家及相關活動，則是扮演了一個重要的聯繫角色：2004 年首屆台灣國際行為藝術節 (TIPAF) 舉辦時，就邀請了越南藝術家阮孟雄 (Nguyen Manh Hung) 參加；而包括葉子啟在內的台灣身體／行為藝術家則是在 2000 年代起，就活躍於東南亞各地的行為藝術節及行為藝術工作坊。除了以上所列舉的繁多細項之外，至 2012 年起，包括「打開－當代藝術工作站」及「奧賽德工廠」在內的獨立團體，分別推動了和泰國、越南的當代藝術交流計畫。然而對比這些不同層級的計畫或展覽；就筆者的觀點而言，2000 年代最重要的發展，



「亞洲新娘之歌：侯淑姿個展」於高雄市立美術館展出的情況，2010。
(© 侯淑姿提供)

是來自於台灣藝術家的對內探索：來自東南亞各地的「新移民」，已經成為了台灣內部的新興族群，大幅度的改變台灣的文化結構。包括張乾琦、侯淑姿、蘇育賢、饒加恩等人在內的台灣藝術家，皆有針對該社會現象所進行的描繪和剖析；他們的作品不僅影響著台灣近幾年的當代藝術發展，更可讓該議題的討論投射回社會結構的內部，而非僅止於當代藝術工作者的評論空間。

為何台灣和東南亞之間的藝術交流於近十年產生了接近「爆發」般的快速增長，可能的原因除了東協快速成長的政經影響力，以及西方重要機構對於東南亞當代藝術的投資和挖掘之外；還包括了台灣對了解自身內部歧異性和建構新興主體性的迫切需求。由於這一波的交流「熱潮」尚處在持續進行中的狀態，筆者尚無法給予其美術史式的評論。就目前的狀態來看，2013年初於紐約古根漢美術館展出（由UBS集團贊助）的「無國家：東南亞及南亞當代藝術」（No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia）大展，以及國際間的「東南亞熱」，似乎無形間地攬動了台灣的當代藝術發展。2013年起，台灣許多藝術平面媒體和講座活動，紛紛開始出現以東南亞為題的報導或活動；而在該年年底，文化部亦推出了「翡翠計畫」補助，藉之獎勵東南亞藝術家或文化工作者前來台灣參訪。筆者尚無法論斷這樣的發展趨勢，是促使台灣當代藝術走向不同交流處境的解藥，還是僅是曇花一現的短暫熱潮？然而可以確定的是，台灣現代美術家或當代藝術家，在經歷了近一世紀的奧德賽（Odysseia）之旅後，我們總算可以開始正視身旁的鄰居了！縱使雙方對彼此美術史和其他基礎美術知識的認知，仍舊停留在尚未「啟蒙」的階段；縱使現實的當代藝術交流環境處處充滿了誘惑和陷阱；最重要的是，我們總算開始望向南方了！

- 1 舉例來說，顏水龍的工藝作品就曾於1956年於紐約的「東南亞重建與發展貿易展」（Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development Exhibition）中展出。另外，自冷戰時期開始，民間在介紹商場、設施等公共建築或公共空間時，亦於口語或報導上，常使用「東南亞最大」、「東南亞最新」的敘述方式。
- 2 Scott, P. (2013). *Imagining "Asian" Aesthetics in Colonial Hanoi: The École des Beaux-Arts de l'Indochine (1925-1945)*. *Asia through Art and Anthropology: Cultural Translation across Borders*, 47-61. London: Bloomsbury Academic.
- 3 Ushiroshoji, M. (2009). The 'Great East Asia War' and the Art Exchange between Japan and Vietnam: The Vietnamese Artists' 1943 Journey to Japan. *Essays on Modern and Contemporary Vietnamese Art*, 23-26. Singapore: Singapore Art Museum.
- 4 後小路雅弘（2002年）。東南アジアと日本のかかわり。アジアの美術：福岡アジア美術館のコレクションとその活動，95-96。東京都：美術出版社。