

文化相對論：以貝翠絲·帕森的澳洲原住民藝術研究為例

Cultural Relativism: A Case Study of Beatrice Persson's Australian Aboriginal Art

吳姍蒲* Wu, Shan-Pu

摘要

本文旨在分析瑞典當代藝術史研究者貝翠絲·帕森（Beatrice Persson）以原住民藝術研究為對象¹，所呈現的一種獨特方法學概念「文化相對論」。這個概念以撐開西歐藝術史中心論和種族主義的問題為訴求，她經由五組「相對性」重省曾是後殖民批評熱點的議題，其細膩的思考層次展現了藝術史與人類學方法交匯的可能，更勾勒了澳洲原住民藝術場景中別有特色的「當代」與跨文化本質。本研究分析「文化相對論」中關鍵的邏輯，以探究其所呈現之新藝術史方法的特質與意義。

關鍵詞：貝翠絲·帕森、文化相對論、相對性、原住民藝術、現代主義、原住民、原始主義、原始藝術

* 吳姍蒲，國立臺灣師範大學美術系博士生。

Wu, Shan-Pu, PhD student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.

¹ 出自其博士論文〈介於中間：當代藝術在澳洲，跨文化、當代性與全球化〉。Beatrice Persson, *In-Between: Contemporary Art in Australia, Cross-Culture, Contemporaneity, globalization* (Ph. D. diss., Göteborg: University of Gothenburg, 2011).



Abstract

This article aims to analyze a unique methodological concept "cultural relativism" put forward by Beatrice Persson, a researcher of contemporary art history in Sweden, focusing on the study of aboriginal art. This concept seeks to open up the issues of centralism and racism in Western European art history. Through five groups of "relativity", he re-examines the hot topics of post-colonial criticism. His delicate thinking level shows the possibility of the intersection of art history and anthropological methods, and outlines the unique "contemporary" and cross-cultural nature of Australia's Aboriginal art scene. This essay aims to analyze the key logic in "cultural relativity" to explore the characteristics and significance of the new art historical method it presents.

Keywords: Beatrice Persson, Cultural Relativism, Relativity, Aboriginal Art, Modernism, Aboriginal, Primitivism, Primitive Art



壹、緒論

瑞典當代藝術史研究者貝翠絲·帕森（Beatrice Persson²）在其博士論文〈介於中間：當代藝術在澳洲，跨文化、當代性與全球化〉的第三章「原住民藝術作為藝術：一項有爭議的包容」裡，從澳洲「原住民藝術」介入³，經過五個議題的操演，呈現出一個相當重要的方法學概念叫「文化相對論」。

這個「文化相對論」相當特殊，它並非是帕森主動命名提出，而是她借用愛因斯坦相對論為靈感、反思藝術「當代性」中的「時間」議題⁴，所衍生的一套具體的研究實踐方式。經筆者研究發現，這套實踐方式在其擔綱論文類似「文獻回顧」角色的第三章裡最為清晰，別具意義地呈現出那些影響澳洲「原住民藝術」至深的關鍵概念，曾於時空洪流中的複雜「演化」與跨文化特性，進而成為帕森全文探究澳洲當代藝術問題的重要階梯。因而，筆者特以「文化相對」稱之，試圖標出這個由強烈觀點對照所鋪展的方法嘗試。

帕森的論文〈介於中間：當代藝術在澳洲，跨文化、當代性與全球化〉是一篇以「為何澳洲當代藝術場景被分成澳洲藝術和原住民藝術？」為問題意識的研究，全文藉訪談追溯相關展覽與概念，並以四個藝術家為案例⁵，探討「跨文化」與「當代性」這兩個概念之於澳洲藝術圈裡的有效性與意義。

筆者的研究對象主要落在該論文第三章，不僅因為它同時探索外部（包括縱向時間軸裡的「原始」意義、橫向地理間的國際原始主義）與內部（國家認同議題）的因素，更關鍵的是帕森從中提出「相對」的視角思考「澳洲原住民藝術」觸碰人類學與藝術史的方法論問題。

帕森將該章內容分成六部分⁶，依時序羅列重要展覽與學者論點，去呈現澳洲藝術場景的歷史；然而，帕森的追溯並不單純，不僅內容繁雜看似「失焦」，更出現了相次詞彙

² 帕森畢業於瑞典哥德堡大學，擁有文化科學系的藝術史和視覺研究博士學位。目前是藝術與視覺文化的講師。2022年7月14日引用，<https://www.gu.se/om-universitetet/hitta-person/beatricepersson>。

³ 帕森的澳洲原住民藝術研究出自其博士論文〈介於中間：當代藝術在澳洲，跨文化、當代性與全球化〉，全文旨在檢視「當代性」與「全球化」用作跨文化分析的可行性。筆者揀選其第三章「原住民藝術作為藝術：一項有爭議的包容」為研究對象，原因在於它扮演猶如文獻回顧的地位，該章表面上梳理澳洲原始文物被納入「藝術」類別的歷史展覽，卻定義著整篇博論的核心概念（原始藝術、原始主義、原住民、原住民藝術與現代主義）。此外，該章在方法上還鋪陳了關鍵的跨文化分析方法，是以為筆者研究對象。

⁴ 原文摘錄如下：“...it is as if Einstein’s vision of relative times, and relative beings in time, has become normal for everyone in the world now. This is also the point of departure for a discussion of contemporary art in a global perspective that Smith develops in relation to the concept of contemporaneity, which led to one of two theoretical approaches I will try to unfold in this dissertation.” Beatrice Persson, *In-Between*, 18-19.

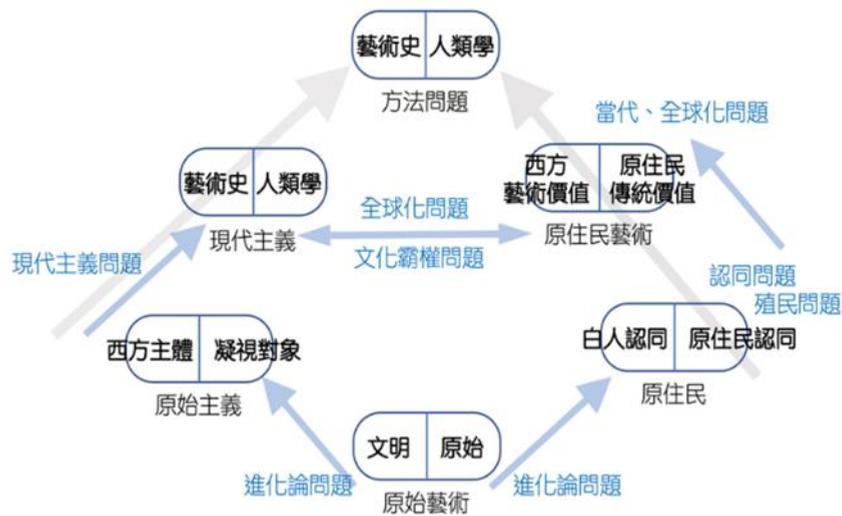
⁵ 這四個藝術家分別代表帕森所設定的四種藝術類別，分別是亞裔澳洲藝術（Asian-Australian art）、年輕澳洲藝術（“young” Australian art）、傳統原住民藝術（traditional Aboriginal art）和城市原住民藝術（City-based Aboriginal art）。帕森針對四人的作品，依據「描述—分析—解釋」的評論步驟進行討論。

⁶ 小節內容涉及之時間區間與主題，依序為：19世紀末至20世紀初——「原始藝術」定義、1920年代至1940年代——認同問題、1940年代中後期——「原住民藝術」展示、1950年代至1960年代——方法學爭議，以及1970年代至80年代——「材料」問題。



的相似意義「變換」。因而，經筆者研究發現，帕森實際上包裹著五個與澳洲「原住民藝術」相關的重要議題，而其中關鍵地便是她從中設計了五組「相對性」進行討論，分別是：以文明與原始的相對性討論「原始藝術」、以西方主體與其凝視對象的相對性討論「原始主義」、以白人認同與原住民認同的相對性分析「原住民」、以西方藝術與原住民傳統的價值相對性討論「原住民藝術」，以及以藝術史與人類學的相對性反思「現代主義」。帕森採用此種「相對論」，使這些概念關鍵地撐開她稍晚在四個案例所碰觸的跨文化議題，因而成為帕森成別具意義的方法學嘗試。

帕森的五組「相對性」訴諸案例與觀點的疊加組裝，藉由對象、文化立場、意義和內容的相對張力，組成了來回、反覆的多元思考模態，它不像「差異」或「他者」純粹強化其中一方並貶低另一方，而是試圖捕捉事件的相對面向，強調並刻畫觀點的「繁多」。因而，「相對」正成為帕森得以靈活切換立場的關鍵跨—文化視角。筆者將這五組「相對性」繪製如【圖 1】。



【圖 1】帕森文化相對論架構圖

依上【圖 1】所示，這些「相對性」彼此有著相互交錯的時空關係，每組「相對性」和議題的搭配都在訴說歷史進程中，跨文化交涉和「原始藝術」相關概念的演化。帕森這樣的方式相較於藝術史，其實更接近二十一世紀人類學領域的研究訴求和發現，總體指向新的藝術史方法。

透過這五組相對性，帕森主要呈現了對昔日藝術史大敘事中的兩個主成分中叛離，即：以西歐白人為中心的種族中心主義，以及始自希臘羅馬古典藝術為「經典」所發展出來，



並持續至現代主義時期以現代主義為核心脈絡的整個西方藝術主流系統。這五個議題都曾在藝術史學中引發熱烈討論，亦曾是後殖民批評用來瓦解西方殖民帝國與文化霸權的戰場，而帕森卻以「相對性」抽取過往爭論的本質，進而將議題們呈現為藝術史方法學的可議空間，她究竟是如何形構的呢？又提供了怎樣具意義的追溯方式呢？以下筆者就將分節討論之。

貳、文明與原始的相對性：關於「原始藝術」

「原始藝術」(primitive art) 是帕森研究澳洲原住民藝術最先觸碰的議題，她在論文的追溯工程中便涉及了對這個詞彙意義的重省，特殊的是，她勾勒了「文明與原始」的相對性作為方法，這組相對性始自 19 世紀末西方生物學家達爾文提出「進化論」以來便一直深涉演化意義，成為她追溯西方凝視軌跡的依據。透過這組相對性揭露時間歷程下的幾個思考變換，帕森揭露了有色眼光的源頭與問題，除了對西方文明「正統」提出質疑，更在從方法學與意義上反省「原始藝術」的根源問題。

嚴謹地說，「原始藝術」這個詞彙並非西方「藝術」定義下的藝術品，而是由血統上的土著人 (indigenous people) 所生產的人工製品，即一般所稱的土著文物。這樣的「名稱」因而一直頗具學術爭議，在藝術史與人類學界中背著「原始」的包袱，「原罪」般地影響著整個原住民文化與其創造物被解讀的方式。

帕森所使用的「相對」方法，來自六個 19 世紀左右的民族學與藝術史學者案例，主要涉及「技術」、「進化」和「意志」三個角度，案例中所展現的「相對」並非截然劃分的兩兩一組對立，而是在每一個觀點中透過由相應「主題」揭露所致之區分，形成三個角度間交疊、綿延的持續相對思考。透過「相對」，帕森所進行的是一場對「跨文化觀察」的觀察，即：對西歐定義土著文物的觀察，她自己扮演外於事件的第三方觀察員，讓相對觀點直接訴說早期跨文化交匯時，強勢文化對「他者」的思考，並呈現出當時西方視角下相當具體的兩極化建構邏輯，與持續變換。

值得留心的是，帕森的探討主要是依據戈德沃特 (Robert Goldwater, 1907-1973) 於 1938 年著作《現代藝術中的原始主義》(Primitivism in Modern Art⁷) 為基礎⁸，這使得她在重省西歐學界透過「藝術」定義土著文物為「他者」的各種方式時，帶著對西方現代主義時期進步史觀脈絡的強烈針對性。

以下筆者便接著，分成三個段落討論。

⁷ Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*, (New York: Vintage Books, 1938).

⁸ 帕森也強調「原始主義」並非現代藝術家對土著文物的形式模仿，更不認為現代藝術與土著文物具有共同的目的，亦與戈德沃特相應。



一、技術的角度

技術的角度作為帕森思考文明與原始區分的起點，揭示了「原始藝術」概念中著重由「原始」意義形塑「藝術」意義的方法問題。例子是德國建築師兼歷史學家戈特弗里德·森佩爾 (Gottfried Semper, 1803–1879) 於 1861 年的著作《技術與工藝美學藝術》⁹中的觀點，以及英國十九世紀在裝飾設計影響匪淺的建築師歐文·瓊斯 (Owen Jones, 1809-1874)¹⁰在出版於 1868 年之著作《裝飾語法》¹¹中的看法。

森佩爾的例子圍繞著「原始」概念中的現實生活需求，呈現的是將土著文物區隔於美學思考的方式。帕森說明他將「原始人製作的藝術」視為源自防衛需求，同時也將其中特定於特定文化的「主題」(motif) 視為源自技術的結果，並與「藝術美學的考量」區分開來：「在這本書中，森佩爾強調原始人製作的藝術源自原始並且『來自元素對庇護和保護的純粹實踐需求』¹²。但他也發現，在所有藝術中都出現了特定於每種文化的特定主題。他認為這是技術過程的結果，創造了這樣的作品，從原始藝術家的角度來看並沒有任何美學考慮。」¹³這番描述其實主要是根據戈德沃特的觀點而來，戈德沃特在書中以總結式的方式指出森佩爾以「需求」和「技術」勾勒「原始人」製作的藝術。其實，這些論點散佈在森佩爾《工藝和建築藝術風格》各章節，然而，帕森並沒有直接提及森佩爾將進化序列的概念應用至藝術的研究中，森佩爾透過材料、技術與藝術形式的角度，都分別闡述了以進化概念所編排的線性史觀，例如，他在討論材料的象徵性用途時便這樣說到：「特定藝術表現方法是每種材料所固有的……當某種藝術母題經過某個材料處理時，其原有的類型就會轉變，……我認為掌握物質變化這項藝術問題的重要性與其時間順序原則至關重要」¹⁴。可見，帕森前述對戈德沃特的援引，其實主要在聚焦強調森佩爾認定土著文物是「技術」凌駕於「美學思維」上，是不具任何美學斟酌的「原始性」。

瓊斯的例子圍繞著「裝飾」(ornament) 的意義開展，關鍵地展現了藉由定義「原始」進而定義土著文物價值的過程。帕森持續援引戈德沃特的觀點，說明瓊斯同意森佩爾「將

⁹ Semper, Gottfried. *Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, (Frankfurt a. M.: Verl. für Kunst und Wiss., 1860).

¹⁰ 瓊斯為英國著名的建築師、平面設計師、著名設計理論學者。他在十九世紀新古典風格和哥特風格盛行的社會背景下，試圖從其他文化的紋飾中尋找裝飾風格的可能，並親自走訪不同國家進行研究，其著作與研究的重要性影響擴及後世的現代設計和色彩，也對美術工藝運動造成深遠的影響。參閱 Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, (London: Bernard Quaritch, 1868).

¹¹ Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, (London: Bernard Quaritch, 1868).

¹² 參閱 Semper, Gottfried. Mallgrave, Harry.(Trans.) *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, (Los Angeles: Getty Publications, 2004), p.107

¹³ 原文如：“In this book, Semper stressed that art made by primitive people derived from an original, and “purely practical need for shelter and protection from the elements.” But he also found that there was a certain motif, specific to each culture, appearing in all art. He considered this to be the result of the technical process, of creating the work as such, without any aesthetical considerations from the primitive artist’s point of view.”。Beatrice Persson, *In-Between: Contemporary Art in Australia, Cross-Culture, Contemporaneity*, 67.

¹⁴ Semper, Gottfried. Mallgrave, Harry.(Trans.) *Style in the Technical and Tectonic Arts*, 250.



技術視為藝術的基礎」的觀點，並在《裝飾語法》中將「裝飾」的價值推高為藝術價值的基礎，她說：「瓊斯同意森佩爾認為藝術的基礎純粹是技術的觀點，但他有著對裝飾更高的看法……認為裝飾是對植物群和動物群的精確自然主義表現，因而是藝術價值的基礎」。事實上，瓊斯在《裝飾語法》第一章〈原始部落裝飾〉裡，對「創造」的強調是與另一種「進化」意義綁在一起，呈現了對「原始紋飾」相當奇特的陳述。由書中的文句「人類最早的野心是創造，這份情感展現在野人為了恐嚇敵人或競爭者、為創造所見之美而發展出的黥面漢紋身上……創造始終是人最大的野心，意圖將個人心向烙印在土地上」¹⁵可見，瓊斯首先將「創造」視為人類最早的「動機」，接著他將「創造」強調為始自保衛嚇敵的需求，方逐步發展出引發愉悅的美感，且相較於西方文藝復興拉斐爾與米開朗基羅等人的「藝術極致成功」，更具有人類文明初期的「純真」特質。¹⁶瓊斯將樸拙與造作的藝術作品都看作是「創造慾望」的顯現與證明¹⁷，但他更推崇「原始部落的粗野紋飾」(the rude attempts at ornament of savage tribe)。甚至，瓊斯還舉例東加塔布島(Tongotabu)的群飾並描述為「原始又呈現出精緻品味和技巧的圖案」(the most refined taste and skill)，同時也直述「創作的意圖相當鮮明」¹⁸，並描述了圖案紋飾具有巧妙的「視覺平衡」與多樣性¹⁹。此外，瓊斯還將與獸皮類似的圖印與紋身視為紋飾的第一個階段，包括編織壓印的構成方式。第二個階段是武器上的幾何圖案，品味與記憶、曲線紋飾、人的型態。「原始部落紋飾源自自然本能，總是合乎實際需求，文明國家的許多紋飾重複而濫用，……我們甚至要把自己當作孩童或野人……才能回歸並發展出自然本能」²⁰在這樣的說法中，可見瓊斯具有某種特殊的、「倒著走」的進化論觀點，他推高「裝飾」的藝術價值，甚至他在探討埃及藝術風格時，也認為愈古老的遺址具有欲完美的藝術性²¹，並強調「原始部落」的裝飾藝術價值高於許多文明社會。這樣的觀點，與現代主義時期認定「原始」具無暇純真表現力的肯定，十分呼應。反過來看，帕森對瓊斯觀點的援引，則單純地是在強調「原始」之純真表現力上，定義土著文物裝飾技術的「藝術」價值。

上述透過森佩爾和瓊斯的例子所展現的「文明與原始」的相對性，帕森強調了西方現代主義時期，線性藝術史觀所建構的文化區隔方式，他們都牽涉土著文物的裝飾，從技術角度定義「原始」進而區分藝術與非藝術。其中的文化與價值意義區隔，鮮明地展現來自

¹⁵ Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 13.

¹⁶ 同上註，頁 14。

¹⁷ “that we seek in every work of Art, whether it humble or pretentious, is the evidence of mind,—the evidence of that desire to create to which we have referred...”, Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 14.

¹⁸ “although the work is somewhat rude and irregular in execution, the intention is everywhere apparent;” Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 14.

¹⁹ Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 14.

²⁰ 同上註，頁 16。

²¹ 同上註，頁 22。



西方的文化凝視。

二、進化論的角度

帕森藉由進化論的角度點出十九世紀末民族學界透過「文明與野蠻」區分土著文物的意義建構過程，也從中提出可能瓦解二元對立的看待方式。她追溯的例子是英國民族學家愛德華·伯內特·泰勒（Sir Edward Burnett Tylor, 1832-1917）出版於 1871 年的《原始文化》（*Primitive Culture*），和德國民族學家恩斯特·葛羅斯（Ernst Grosse, 1862-1927 年）出版於 1897 年的《藝術的開端》（*The Beginning of Art*）的看法。

泰勒的例子，主要被帕森用以呈現人種學直線史觀發展出的意義建構方式。在帕森的說明中，泰勒對土著文物的研究是始於要區分野蠻人與文明人精神狀況，並依此為基礎直接忽視文物在自身文化中的功能，以及「野蠻人」的心智能力，他這樣說到：「在英國，關於原始藝術的觀點主要由民族學家提出，正如泰勒……所強調的那般，他們最初的焦點是確定『野蠻人精神狀況與文明人精神狀況之間的關係』。但在他對原始藝術的研究中，並不關心對象(objects)的『非物質意義』，即它們的功能和它們在其起源文化中的意義，而他對理解所謂野蠻人的心智能力也不積極。」（筆者譯）

帕森對泰勒的說明並未明確的引用，這使得其解釋成為帶有明確傾向的概述，認為泰勒是以人類心智的發展為基礎所開展的探討。這樣的說明，清晰地將泰勒的「進化」特質放在心智探討上而非對土著文物的研究上。事實上，泰勒在《原始文化》一書中對於研究「文化」(或文明)²²的進化論傾向，開門見山地出現在第一章他對民族誌文化研究所闡述的兩大原則當中，一方面他強調以普遍通則解釋相同文化現象，另一方面他具體地以「等級」(grade)描述文化之間有著發展上的「先後承續」關係，²³並將文化現象依進化序列予以階段性分類，²⁴進而探討不同分類之「文化遺存」(Culture survival)間的發展關係。在第二章，泰勒在「退化」與「進化」概念的相對基礎上，強調對「部落」和「現在的民

²² 泰勒在書中對「文化」的討論是透過「或者」等同於「文明」一詞，他以“Culture or Civilization”進行探討，並試圖以「通則」來研究。泰勒將文化定義為：「整個知識、信仰、藝術、道德、法律、風俗以及人的任何其他能力和習慣的複合體...人類社會中各種不同的文化現象，只要能用普遍原則來研究者，就都可以成為適合研究人類思想和活動規律的對象。」(Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. The condition of culture among the various societies of mankind, in so far as it is capable of being investigated on general principles, is a subject apt for the study of laws of human thought and action.)。Edward Tylor, *Primitive Culture*, 1.

²³ 「文明如此普遍的一致性在很大程度上可以歸因於一致原因的一致作用；另一方面，其各種等級可能被視為發展或進化的階段，每個階段都是歷史的結果，並將在塑造未來歷史時發揮適切作用」(the uniformity which so largely pervades civilization may be ascribed, in great measure, to the uniform action of uniform causes; while on the other hand its various grades may be regarded as stages of development or evolution, each the outcome of previous history, and about to do its proper part in shaping the history of the future. To the investigation of these two great principles in several departments of ethnography, with especial consideration of the civilization of the lower tribes as related to the civilization of the higher nations, the present volumes are devoted.) Edward Tylor, *Primitive Culture*, 1.

²⁴ Edward Tylor, *Primitive Culture*, 6.



族」進行分類，²⁵直接以「文化發展」(culture development)描述人類文化是由低階走向高階、由蒙昧(savagery)、野蠻(barbarism)走向文明(modern educated life)的一系列過程。泰勒更在第三章、第四章大量地探究各類非西方「文化遺存」²⁶的意義，他分別予以和西方文化中的風俗習慣進行比較，強調「遺存」到下一階文化所產生的過度與轉變，然而，這樣的著重幾乎排除了物質在自身文化中的原初意義。在此番觀點中，「比較」與「排序」是泰勒論述的核心方法，或許正是帕森所描述的「忽略物件在自身文化中的功能性和意義」的問題。帕森在文中也繼續描述了達爾文(Charles Darwin, 1809-1882)進化論與「天擇」(natural selection)對土著文物與裝飾看法的持續影響，她以「其他反對森佩爾和瓊斯的英國民族學者們」為例，同樣是概述式地，說明土著文物的藝術價值如何被「進化論」議題與「裝飾」綁在一起、被貶低。²⁷

葛羅斯，相對於此，是帕森對進化論的另一面舉例。她說明葛羅斯在《藝術的起源》將「原始藝術」看作是社會的現象和功能的體現，並提出全人類共有的「美學衝動」²⁸凸顯出「野蠻人」心智與美學能力被低估。帕森評論到：「這項觀點，演變成與早期認為野蠻藝術家心智能無任何可觀水平，以及野蠻藝術是最低級藝術形式的觀念相反的信念。他強調「野蠻」的藝術家已經發展出一種美感和美化感，並產生了野蠻人的美學和藝術能力被低估了的看法」²⁹。帕森這裡的說明，將葛羅斯強調為與早期進化論相當不同的傾向，

²⁵ Edward Tylor, *Primitive Culture*, 26.

²⁶ 「文化遺存」是泰勒《原始文化》一書中相當核心的概念，也是泰勒進行比較討論的關鍵研究對象，泰勒提出「遺存」一詞來描述過往初階文化中的儀式、格言、習俗或觀念被「轉移」而進入下一個更高級文化階段後，仍留存著的部分。(Among evidence aiding us to trace the course which the civilization of the world has actually followed, is that great class of facts to denote which I have found it convenient to introduce the term "survivals." These are processes, customs, opinions, and so forth, which have been carried on by force of habit into a new state of society different from that in which they had their original home, and they thus remain as proofs and examples of an older condition of culture out of which a newer has been evolved.) Edward Tylor, *Primitive Culture*, 16.

²⁷ "...ornament was not the aesthetic foundation of art, but its historical beginning, and "savage" art was by large the lowest form." Beatrice Persson, *In-Between*, 68.

²⁸ 帕森在文中使用 "aesthetic impulse"，而葛羅斯書中則是使用 "artistic impulse." Ernst Grosse, *The Beginning of Art*, 307-309. 筆者將原文摘錄並翻譯呈現如下：「我們不能以研究了原始藝術的特性為滿足，還得不斷努力發現他所依據的條件。藝術效果的首要前提是藝術衝動。嚴格來說，實際上不存在任何一種藝術衝動，一如不存在任何單一的藝術活動一樣。然而我們依然使用這個術語表達，目的是為了簡潔方便地理解它在不同的特殊藝術傾向中的共同點，只有這些才讓我們對這些一般性結論感興趣。這種藝術傾向與遊戲衝動基本相同——即對物質和精神力量進行極端的、無目的的並因而而是審美佔有的傾向，並且或多或少地以各種形式與模仿傾向相結合的衝動——同一的東西。無疑地它是人類普遍所擁有的特質，或者比人性還要更古老的多。所以藝術衝動並不要等特殊的文化條件才能產生，只是要有這些條件來使它發展、引導他到某特殊的方向上。」

"...The first prerequisite for artistic effect is an artistic impulse. In strictness there is, in deed, no one artistic impulse, as there is no one artistic activity. If we, nevertheless, use the expression, it is me rely for the purpose of briefly and conveniently comprehending in it that which is common in the different special artistic tendencies, which alone interests us in these general conclusions. This artistic tendency, which is substantially identical with the play impulse that is, with the tendency to an extreme, purposeless, and therefore aesthetic occupation of corporeal and spiritual powers, and which is more or less combined in various forms with the propensity to imitation." Ernst Grosse, *The Beginning of Art*, 307-309.

²⁹ "The German ethnologist Ernst Grosse (1862-1927) was also influenced by the evolutionist perspective. In 1897 he published *The Beginning of Art*, where he studied primitive art as a social phenomenon, as well as a social function.



在將藝術看作是社會現象、功能以及心智能力的連結上，強調了「原始藝術」具有的藝術美感的價值。

三、「意志形式」的角度

在同樣強調人類意志的觀點中，帕森藉案例所採用的方法學特質，凸顯出西方目光看待土著文物的方法問題，進而檢視過去藝術史與人類學學門中涉及「普遍與特殊性」的相對性問題。帕森的舉例是十九世紀奧地利藝術史學家阿洛伊斯·李格爾 (Alois Riegl, 1858-1905) 出版於 1893 年的著作《風格問題》(Stilfragen)³⁰中的觀點，和德裔美國人類學家法蘭茲·鮑亞士 (Franz Boas, 1858-1942) 在 1927 年著作《原始藝術》(Primitive Art)³¹中提出的看法作對照。

李格爾的例子，由「風格」概念鋪展人類具有均等的創造力，被帕森用來強調藝術品在自身文化中發展出來的價值。帕森說明到，李格爾在書中以「風格」這個概念解釋所有的藝術，並透過所有人類皆具有「意志形式」(particular wills-to-form) 強調「風格」具有完全的美學價值，且在所有文化中都是均等、不受限於材料、地點或方法：「在那裡他為幾何風格辯護，無論是自然主義的還是抽象的。對李格爾來說，它既無關於裝飾，亦無關於技術過程本身，而是完全涉及美學價值，指向所有風格的重要性，因為它們都是「獨特意志形式」的平等結果，存在於所有的文化中，不特定於任何地方、材料或方法」。其實，李格爾在書中主要在透過「藝術意志」(artistic impulse) [Kunstwollen] 闡述所有人均具備最原初的創造力，³²並藉之與地區、材料和技術問題切割開，進而反擊森佩爾追隨者奉材料與技術為裝飾發展圭臬的觀點，以重新梳理裝飾的歷史發展。³³李格爾例子在帕森文中所扮演的指涉作用，在帕森繼續追溯李格爾後續追隨者的文句中更加清晰，帕森的說明強調後續德國與法國民族學家看待土著文物的方式，走向將文物放在其社會框架內思考³⁴。

He believed that primitive art could reveal the beginning of art. But he also put forward the notion that an aesthetic impulse is common to all mankind.⁵ This opinion evolved into beliefs that opposed earlier notions of the mental capacity of the savage artists as not being of any appreciable level, and of savage art being the lowest form of art. Instead, he stressed that "savage" artists had developed a sense of beauty, as well as a sense of beautifying, resulting in the opinion that the aesthetic, and artistic ability, of savage people had been underrated." Beatrice Persson, *In-Between*, 68。參閱原著 "Art appears among all peoples and in all periods as a social manifestation, and we renounce at once the comprehension of its nature and its significance if we regard it simply as an individual phenomenon. In the following studies we shall, as we have said, regard exclusively the social sides and relations of artistic production. We shall consider the art of primitive peoples as a social phenomenon and a social function." Ernst Grosse, *The Beginning of Art*, 50.

³⁰ Riegl, Alois, *Stilfragen*. (Berlin: George Siemens, 1893).

³¹ Boas, Franz, *Primitive Art*, (Oslo: Aschehoug, 1927).

³² "When, however, they first attempted to draw, engrave, or paint the same animal on flat surface, they were involving themselves in a truly creative act." Alois Riegl, Evelyn Kain(TRN). *Problems of Style: Foundations for a history of ornament*, (Chichester: Princeton University Press, 1992) p.14.

³³ 參閱：Alois Riegl, Evelyn Kain(TRN). *Problems of Style: Foundations for a history of ornament*, pp.3-6, 14-40.

³⁴ 「不可能根據忠於自然的觀念評判原始藝術，既不是通過自然主義裝飾品去定義，亦不是通過技術風格化的



李格爾的追隨者其實進一步鋪陳了跨文化思考的問題，暗示從創造性角度思考土著文物有其自身脈絡的獨特性。

鮑亞士的觀點，則是在與李格爾同樣肯定人類心智創造力的基礎上，呈現出由「技術」成熟與否定義「藝術」、進而定義土著文物的邏輯。帕森說到：「鮑亞士同意李格爾的觀點，即意志形式是所有藝術作品的本質。但他也強調技術傳統，區分著『美學衝動和藝術』，這導致鮑亞士將藝術優先定義為一種技術過程，由人類學習並最終產生形式。藝術意味著技術產生形式。『當技術處理達到某種完美標準時，當所涉及的控制過程是這樣而產生某些典型形式時，我們稱該過程為一種藝術³⁵』。³⁶事實上，在鮑亞士在書中前言便開宗明義聲明人種不具有腦力資質高低差異，進而肯定不同種族文化具有相同的思維能力³⁷，而他對於技術成熟真摯完美而達至「藝術」境界、強調技術透過經驗傳承累積的這項觀點，不僅頻繁地出現在書中，更值得注意的是，鮑亞士這項強調並未將「原始的藝術」區隔於「文明人」的藝術，而是與瓊斯相似地，他讚美著土著文物的技術精煉純熟、具表現力和創造力。例如他在第二章便清楚說道：「對於由完美技術所致之藝術價值之產物的欣賞，並不侷限於具有高度文明的種族，它在所有原始部族產品中表現出來，它們的造型都沒有受到現代文明和機械產品的矯揉造作所污染」。³⁸透過鮑亞士對照於李格爾，帕森的說明凸顯出兩人在肯定所有人類心智能力相等的基礎上，分別發展出定義「藝術」價值判准的差異，且他們都以各自不同的方式，隱含了技術進程的意義。

帕森對鮑亞士觀點的援引，還隱含著另一組意義對照。鮑亞士還作為帕森討論 1920 年代民族學家與藝術圈「理想化」土著文物的一例，擔綱了民族學家在乎「藝術品在起源社會中的重要性」³⁹且與當時藝評家及收藏家相反的立場。帕森說後者「以脫離其起源脈絡來審視藝術品的形式組織，演變成所有藝術都可與『原始藝術』相提並論，在這個意義上『原始藝術』是所有藝術的根源」，這說法，以直接相對照的方式呈現出當時藝術圈對所有藝術透過「均值化」的「普遍性」原則，導致土著文物成為供養所有藝術的源頭，帕森援引戈德沃特的說法，批評為「浪漫的」「幻想」、「未經證實的解釋」。此外，帕森沒有提到的是，鮑亞士在 1911 年著作《原始人之心》（*The Mind of Primitive Men*）⁴⁰中提出著名的「文化相對論」反省白人種族優越和西歐中心主義，強調人類學研究應考慮該文化生

裝飾品去定義。相反地，藝術品的形式和內容應在其起源文化框架內被思考」“it was impossible to judge primitive art in concepts of being true to nature, defined through naturalistic ornaments, nor through technically stylized ornaments. Instead the artwork's form, as well as its content, ought to be considered within the framework of its culture of origin.” Beatrice Persson, *In-Between*, 68.

³⁵ Boas, Franz, *Primitive Art*, Oslo, Aschehoug, 1927, p. 9, in Goldwater, 1967, p 33.

³⁶ Beatrice Persson, *In-Between*, 69.

³⁷ Boas, Franz, *Primitive Art*, 1.

³⁸ 筆者譯。Boas, Franz, *Primitive Art*, 19.

³⁹ Beatrice Persson, *In-Between*, 69.

⁴⁰ Franz Boas, *The Mind of Primitive Men*, (New York: The Macmillan company, 1938).



成所牽涉的各種複雜面向，而非以放諸四海的普遍性通則推斷。在般「相對性」對照下，鮑亞士的例子強化了當時藝術圈無視土著文物脈絡的跨文化混淆問題，也呈現出帕森由學科角度檢視方法問題，所揭示的藝術史和人類學對於反省自身的不同調。在相關的追溯後，帕森以戈德沃特的研究發現指出 1930 年代民族學與美學觀點相互匯聚的現象，⁴¹ 是否能看作是他對於兩方面並重、並顯現對人類學更高的評價呢？這個問題將在筆者下面幾節的討論中陸續看到。

經由「文明和原始」相對性形構的追溯，使「原始藝術」的意義成因輕觸後殖民爭論中始於「原始」意義和「藝術」收編他文化的爭辯，直搗西方凝視透過「藝術」界定土著文物的跨文化方法問題，為帕森隱晦地質疑早先方法學的適切性。帕森的「相對性」追溯手法正因撐開了跨文化思考中不可忽視的相對關係而發揮了重要作用，她依「相對」立場所揀選的對象和意義追溯，巧妙地暗示了十九、二十世紀現代主義時期，進化論與西歐種族中心主義、殖民主義與民族主義共謀影響所產生之幾個民族學和人類學觀點的共時特質，訴求某種單一、「同一性」。這些「相對」也持續呈現出歷史目光中的漸變，它們都呈現出西方民族學界與人類學界逐漸意識到原始文化不同於西方的文化獨特性，並進一步從中衍生方法學的轉變，這項追溯從以自身文化標準作為衡量尺度，直到開始思考文化相對性，它們都是帕森思考跨文化方法學的重要經緯，更凸顯出帕森何以持續透過「相對」所勾勒的多元立場。

參、西方主體與凝視對象的相對性：關於「原始主義」

帕森所討論的「原始主義」(Primitivism) 是西歐現代主義的產物，既反映進化論影響，亦反映西歐現代主義時期「現代性」的擴張問題，帕森將它視為澳洲原住民藝術之所以牽扯西方美學凝視的根源，並視「西方主體與凝視對象」的相對關係為其中要素，她依據二十世紀左右的心理學與精神分析視角，對澳洲跨文化場景進行的有目的尋根，從「主體與凝視對象」、「西方與他者」，以及「以原始主義之名」三個角度，分析西歐現代主義在不同文化場景中所衍生之不同原始主義樣態，這些樣態既凸顯澳洲原始主義之跨文化特性，亦呈現出橫向的共時向度，描繪了同一時期與其他國家的共相。藉此「相對性」，帕森進行的是一項不單純的溯源工作，她隱含著對西歐現代主義的批評，進而將澳洲藝術場景勾勒為全球化的產物，呈現了透過「相對性」對抗西歐藝術史中心主義的隱含意義。

第一個角度是關於「主體與凝視對象」的相對，帕森用之作為游移不同文化之間的「比較」濾鏡，運作著對國際間文化流動的共時觀察，描述「原始主義」和現代主義與認同議

⁴¹ 「戈德沃特藉由 19 世紀之交到 1930 年代初的幾年間來總結，他發現直至 1930 年代，民族學和美學的觀點趨向匯聚，導致藝術史學家在解釋土著物件時開始考慮民族學知識，而民族學家則開始考慮美學因素」。Beatrice Persson, *In-Between*, 69.



題在不同文化場景中，彼此互為的生產關係。

帕森這組相對性的操作是輕盈地「疊加」與「比較」：她藉用精神分析並疊加德國學者西格琳德·萊姆克（Sieglinde Lemke, 1962-）⁴²，再比較當代人類學家伊恩·麥克連（Ian McLean, 1952-）的看法而來。帕森依據麥克連的說法指出，澳洲對原住民藝術文化與「原住民主義」的讚賞同時涉及澳洲尋找國家認同以及歐美現代主義圈內的國際原始主義。而帕森援引萊姆克的觀點，則從精神分析角度指出「原始主義」與現代主義藝術及現代性之間的羈絆：「沒有現代主義就沒有『原始主義』（這個我承認但我討厭的術語），且沒有原始主義就沒有現代主義。它們是現代藝術的自我和本我」⁴³，帕森這段援引進一步將萊姆克援引弗洛伊德精神分析的「自我」和「本我」用來表達澳洲國家認同問題承襲歐美原始主義與現代主義的三者交纏，它譬喻了澳洲藝術圈與西歐現代主義藝術一脈相承的生產關係，且以國家內部認同作為動力核心。如此，帕森觀察了當時國際上的共向，將非洲與歐美現代主義、現代性與現代藝術的問題，直接類比至澳洲藝術圈的生態，而此番對文化內外流動的捕捉，與人類學觀察有幾分相似。

帕森的第二個角度是前述的深化，她以「西方與他者」的關係分析澳洲內部「原始主義」藝術生產的問題，特別的是，帕森的態度並不止於對西方凝視的針對性批評，而是以文化融合的藍圖思考著更大的藝術生產向度。心理學的論點是帕森此處的主要依據，她用以檢視澳洲當代藝術場景對土著文物的興趣是如何與歐美原始主義相關，並藉之解釋澳洲場景與歐美現代性的臍帶關係，而不是用來強調其中的差異。

「疊加論點」是此處相當特殊的方式，帕森所疊加的四個論點包括：拉岡精神分析、美國文化評論學者小亨利·路易斯·蓋茨（Henry Louis Gates, Jr., 1950-）、法農（Frantz Fanon, 1925-1961），以及當代學者麥克連。帕森說到，蓋茲認為 1930 年代歐美原始主義源自迷戀非洲藝術，「說歐洲現代性將自身展現為黑人面具的鏡射並不過分」⁴⁴緊接著，法農的觀點被用作進一步解釋，帕森認為蓋茲是在向法農及其 1952 年的著作《黑皮膚·白面具》⁴⁵致敬、是「文化實踐的融合」第一次成為可能。而麥克連的觀點則是帕森將這個

⁴² 萊姆克為當代德國教授，曾客座哈佛大學，研究涉及美國文學、文化研究、非裔美國人與現代主義等。

⁴³ Beatrice Persson, *In-Between*, 73-74。蓋茲在書中段落主要描述在視覺藝術中，非洲藝術觀看方式的角色在二十世紀「現代性」的塑造中經歷重大的變革，在文中蓋茲還描述到，這項變革使非洲藝術在也不「原始」也不「醜陋」，而變得「崇高」（sublime）。原出處於 Gates, Louis, Henry, Jr., "Europe, African art and the Uncanny", *Africa: The Art of a Continent*. Ed. Phillips, Tom, Munich and London, Prestler, 1996, p. 28.

⁴⁴ Beatrice Persson, *In-Between*, 74; 另參閱原文："In this sense, it is not too much to argue that European modernity manifested itself as a mirrored reflection of the mask of blackness." In Gates, Louis, Henry, Jr., "Europe, African art and the Uncanny", *Africa: The Art of a Continent*. Ed. Phillips, Tom, Munich and London, Prestler, 1996, p. 27. *First published on the occasion of the exhibition Africa: The Art of a Continent, Royal Academy of Arts, London, 4 October 1995-21 January 1996.*

⁴⁵ Fanon, Frantz, Philcox, Richard (TRN), *Black Skin, White Mask*, (New York: Grove Press, 2008). 英文版初版於 1952 年，法文原著出版於 1971 年。



歐美現象連結澳洲場景的關鍵，她借麥克連的說法明確道，同樣的現象在澳洲導致原住民母題被納入西方美學、成為創作元素：「這指出了融合的文化實踐第一次成為可能，正如麥克連所指出的那樣，這在澳洲導致了澳洲原住民母題被納入西方美學」⁴⁶。筆者整理這四個論點如下表 1：

表 1. 以西方與他者的相對性對「原始主義」之分析表

拉岡 「鏡像階段」	主體	來自主體自戀想像的投射	
法農 《黑皮膚， 白面具》	西方	來自西方自戀想像的 「他者」	融合的跨文化 實踐的 第一次可能
	殖民者（白人）	被殖民者（黑人）	
小亨利·蓋茲	歐美原始主義	非洲藝術	
	歐洲現代性	黑人面具	
伊恩·麥克連	西方美學	澳洲原住民母題	
融合的跨文化實踐可能性			帕森的觀點

由上表可見，帕森從中反覆強調歐洲現代性擴散至不同文化所產生之相應關係，而這些關係所勾勒之跨文化觀察線索，成為其「文化相對論」有趣的成分，將以往飽受批評的歐洲現代主義與土著文物關係，展開為跨文化共時向度中「西方自我觀看」命題的描繪。此處的「相對性」形成了某種類比的、描述性、解釋性特質，帕森是否將批評隱晦地藏於「他者」與「想像投射」說法中呢？

帕森的第三個角度則相較第一個角度，將「主體與凝視對象」的相對關係，轉向批評現代主義文化霸權，即一種「以原始主義之名」的態度，這部分是帕森由文化相對論開啟方法學問題的重要階梯。

帕森舉 1984 年展覽「20 世紀藝術中的原始主義：部落與現代的親近性」的論爭⁴⁷為例，在說明原始主義目的性的同時，更揭開澳洲原住民藝術與歐美現代主義間的共時脈絡。透過當時美國藝術史學家托馬斯·麥克埃維里（Thomas McEvilley, 1939-2013）和策展人威廉·魯賓（William Rubin, 1927-2006）的辯論內容，帕森生動描述了介於現代主義與人類學之間的態度對立。在帕森的摘錄中，麥克埃維里批評現代主義美學藉由論證「原

⁴⁶ Beatrice Persson, *In-Between*, 74.

⁴⁷ 展覽原名為：“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern，由於名稱較長，以下筆者簡以「1984 年論爭」稱之。



始」一詞的「天真」意義以自證天真、出色又具普遍性的美學政治性格：「藉著論證原始的『天真』創造力自然地表達了現代主義的美學感受，似乎再次證明了現代主義本身既天真又普遍」⁴⁸，而帕森對魯賓的說明則徹底闡述了魯賓「以原始主義之名」的立場，即在展覽中忽視土著文化脈絡卻自認合理：「魯賓回應說展覽完全是關於原始主義——源於現代主義藝術家接受部落物件的原始主義——的展覽，且所展出的藝術品並不自身指涉部落藝術」⁴⁹，辯論中麥克埃維里對展示方式提出的質疑，關鍵地拋出了相對的文化立場：「魯賓既不在物件旁邊展示任何信息，也不試圖以他們的方式理解作品或藝術家，他正無視藝術家製作的意圖，以及藝術作品在自身文化中的重要性。這迫使觀眾去尋找一種優先從自身文化條件所嵌入的意義，而這不可避免地指涉了西方術語和理解應該是普遍的」⁵⁰。這些關於方法學的爭辯例子正展現出帕森最關心的項目：對於跨文化解釋、看待的方法學問題，同時，也可以看作是帕森對前述歐美現代性「自戀」與「鏡像投射」說法的持續案例。藉此例，「原始主義」亦是帕森由原住民文化內部視角思考跨文化現象並予以解釋的案例。

依上述可見，帕森對「原始主義」的討論很大成分借心理學的觀點。心理學原在二十世紀以降與藝術史的諸項交叉中，替後殖民論述場域提供了重要的依據，而後殖民議題也成為心理學批評最具批判力道的實踐場域之一，在帕森的用法中，透過「相對性」將心理學檢視個體觀看自身以及與客體互動模式的特質，用來檢視澳洲藝術場景與西方藝術世界、與現代主義的關係，強調他們交錯影響、內外共鳴的同時發生，而這種帶有「同時性」的「共相」特質，正檢視二十世紀澳洲原住民藝術場景的重要血脈，由此，帕森觀看澳洲藝術場景的視野既向外敞開又向內揭露，診斷了「原始主義」既流著歐美現代性的血液、又在不同文化間具有歷史同時性的體質，凸顯了澳洲「原始主義」來自西方經驗的移植，也映出原住民在此建構過程中的缺席，如此，澳洲藝術場景被帕森標出了所處在全球化中的特殊位置的。

肆、白人認同與原住民認同的相對性：關於「原住民」

「原住民」概念的意義指涉一直充滿著政治性，它涉及自帝國殖民延續至現代時期的國家認同、殖民與種族問題，因而是後殖民批評中的熱點。獨特地，帕森以「多義」的方式思考「原住民」，她在文中一共討論了四種「原住民」類型，包括：高貴的野蠻人（noble savages）、大寫的原住民（Aborigine）、白人認為自己是原住民（the white Aborigines/ White

⁴⁸ Beatrice Persson, *In-Between*, 82.

⁴⁹ 同上註。

⁵⁰ 同上註。



indeginity)⁵¹，以及澳洲土著的自我認同 (Aboriginality)。⁵²這些多義性映出了澳洲原住民藝術對象認定的問題，成為帕森處理種族問題的關鍵。

帕森的切入方式，是萃取種族問題的歷史源頭「白人與原住民的認同相對性」進行回溯工作，並向下分成三組相對性，包括：文化高低的相對、生物與種族的意義相對，以及身份認同的相對。它們都來自白人與土著之間種族問題的衍生，是社會達爾文主義的活化石，都被帕森用來揭露澳洲白人對「原住民」概念所施行之殖民，凸顯了詞彙如何在跨文化觀看中成為可操弄的意義空間。

帕森取材土著文物開始被展出的早期 (1855-1938) 世界大型展覽，梳理「原住民」概念與當時殖民歷史的複雜牽扯。她揀選相對立場的觀點相互對照，兩者間的權力關係與國家認同因而得以清晰展開，其中最核心的部分，便是出自當代學者霍華·墨菲 (Howard Morphy, 1947)⁵³和伊恩·麥克連 (Ian McLean, 1952-)⁵⁴，針對的例子包括：澳洲人類學家沃爾特·鮑德溫·斯賓塞爵士 (sir Walter Baldwin Spencer, 1860~1929) 於 1912 年開始的土著收藏、澳洲人類學家阿道夫·彼得·艾爾金 (Adolphus Peter Elkin, 1891-1979) 在 1930 年代晚期致力推動的「原住民」(Aborigine) 大寫化政策與同化政策，還有盧梭·沃德 (Russel Ward, 1914-1995) 出版於 1958 年的著作《澳洲傳奇》(Australia Legend)。

以下，筆者分三個段落討論這四種「原住民」。

「高貴的野蠻人」⁵⁵的意義被帕森以文化高低的相對性討論，揭示殖民者／進化論者將土著文化「他者化」的有色濾鏡。「高貴的野蠻人」是西方人理想化土著人的說法，它在文中來自當代人類學家墨菲教授評論人類學家斯賓塞爵士⁵⁶視土著文物為珍寶的收藏態度。帕森視斯賓塞被為當時社會達爾文主義者，除了說明他是「已知第一個系統性收集澳洲原住民藝術品的人」⁵⁷、1911 年遠征北領地、委託土著繪製樹皮畫、收藏各文物並於 1917 年捐贈給墨爾本維多利亞國家博物館，還援引斯賓塞自己的看法：「這些畫作是『一

⁵¹ 這個詞常見於後殖民與人類學領域的反思批評，通常譯「白人原住民」，筆者為了凸顯白人身份認定與土著身份認定的差別，特以白人認為自己是原住民來描述之。

⁵² 通常譯為「原住民性」，筆者為凸顯身份認定的差別特描述為原住民的自我認同。

⁵³ 墨菲為英國人類學者，對澳洲人類學有相當豐富的研究成果與著作，涉及地理、藝術、電影與考古以及跨文化議題等，其中又以澳洲北部的原住民族研究為主，特別專精於澳洲雍古人(Yolngu)。2024 年 1 月 10 日參閱，<https://www.prm.ox.ac.uk/people/prof-howard-morphy>

⁵⁴ 麥克連是墨爾本大學澳洲藝術史的教授。他曾任臥龍崗大學當代藝術高級研究教授和西澳洲大學兼職教授。其研究主要關於澳洲藝術，特別是大量發表的原住民和當代藝術的文章。2022 年 3 月 1 日引用，<https://sites.research.unimelb.edu.au/cova/people/advisory-board/professor-ian-mclean>

⁵⁵ 高貴野蠻人這個說法由自然主義教育家尚·賈各·盧梭 (Jean Jacques Rousseau, 1712~1778) 提出，表達了現代人對於「野蠻人」不受文明干擾之自然本性的推崇，認為他們才是高貴而善良的人，用以對照文明社會人充滿私慾、心靈墮落的厭斥。

⁵⁶ 斯賓塞是英裔澳籍進化論生物學家、人類學家與民族學家，曾參與澳洲土著的田野調查，對澳洲中部原住民的民族誌研究極具貢獻。

⁵⁷ Beatrice Persson, *In-Between*, 70.



流藝術家的一流例子』和「正在感知及記錄古老且急速消失的種族與文化」⁵⁸，而墨菲的評論提供了帕森人類學的視角，墨菲由土著文化（包含生活、藝術與宗教）能否被西方世界理解的角度，凸顯進化論者／殖民者建構文化位階壓制土著文化的政治操作：

他……相信澳洲原住民代表人類社會進化的早期階段，是獵人和採集者居住的社會，沒有宗教或科學……且沒有藝術。當殖民者將土著人的儀式和精神信仰視為魔法而非宗教時，進化論者將土著文化置於他們自己之下，並賦予居民「高貴的野蠻人」的稱號。這阻止了澳洲原住民文化生活、宗教和藝術被西方世界欣賞、解釋和理解的豐富多樣性。⁵⁹

文化高低的相對性，將「高貴野蠻人」視為揭開西方看待土著文物始於種族問題的意義。

「白人⁶⁰認為自己是原住民」⁶¹與「澳洲土著的自我認同」⁶²這兩種「原住民」本質都涉及「原住民」身份認同的政治命題，它們彼此互斥，之所以被帕森放在一起討論是因為帕森強調「原住民」一詞原是土著自我認同的政治術語，歷經 1920 年代至 1950 年代澳洲國家認同才出現身份的挪移。帕森藉這組種族認同的相對性強調白人對「原住民」概念的挪用，以及土著在「原住民」概念中被驅離的問題。案例來自當代學者麥克連對沃德著作《澳洲傳奇》的批評，《澳洲傳奇》是一本以十八世紀作為英國流犯殖民地的澳洲墾殖為背景的小說，內容刻畫澳洲白人⁶³在惡劣環境中謀生的艱辛。麥克連的批評是針對沃德在書中對「原住民」的認定，他認為沃德在書中提出了一種新的原住民主義（new “Aboriginalism”），並針對沃德將艾爾金和藝術家普雷斯頓⁶⁴探索澳洲原住民藝術文化視為「原住民主義」的舉例用法，視為是「以白人取代了原住民」⁶⁵，帕森的討論由這句話展開，她先從詞彙政治性下手。她解釋到，麥克連的「原住民」是指澳洲土著的自我認同，且這個術語是 1960 年代以來澳洲原住民激進主義的口號，與源自法蘭茲·法農觀點的北美黑人運動相關⁶⁶。她也剪貼了麥克連出處文章⁶⁷《白人原住民：澳洲藝術中的認同政治》⁶⁸裡的字句，刻意凸顯英國白人（定居者／罪犯）透過「原住民」概念建構澳洲認同以「成

⁵⁸ 同上註。

⁵⁹ Beatrice Persson, *In-Between*, 70.

⁶⁰ 帕森此處所討論的是澳洲土地上的「白人」，包括移民定居者、殖民者、流犯與他們的後代。

⁶¹ 帕森文中描述的詞彙主要來自伊恩麥克連，包括：「白人士著」（white indigeneity）和「白人原住民」（White Aborigines）。

⁶² 帕森在文中主要使用「原住民」（Aboriginality）一詞討論。

⁶³ 沃德在書中稱之「定居者」。

⁶⁴ 此二人皆為澳洲白人。瑪格麗特·普雷斯頓（Margaret Rose Preston, 1875-1963）是澳洲現代藝術的先驅，提倡以原住民圖像為創作靈感。艾爾金是澳洲致力提倡同化政策的學者，詳述於「大寫原住民」一段。

⁶⁵ “displaces Aboriginality within a white indigeneity.” Beatrice Persson, *In-Between*, 72.

⁶⁶ 同上註。

⁶⁷ McLean, Ian. “White Aborigines. Identity Politics in Australian Art,” *Cambridge*, (1998).

⁶⁸ McLean, Ian. “Aboriginalism: White Aborigines and Australian Nationalism,” *Australian Humanities Review*, 10, <http://australianhumanitiesreview.org/1998/05/01/aboriginalism-white-aborigines-and-australian-nationalism/> (accessed March 3 2022)



為當地人」的過程：

殖民罪犯從「一個流亡的憂鬱人物」轉變為一個「新人」……成為新的澳洲人，麥克連描述為來自土地本身的《白人原住民》。

出生在澳洲的白人殖民者的孩子，相對於澳洲原住民成了土生土長的澳洲人——成為原住民和當地人，在文化認同中挪用了原住民的驕傲。⁶⁹

帕森還特別描述⁷⁰麥克連使用「取代」(displacement)是在強調澳洲原住民從祖先的土地上被迫驅離，與沃德的原住民主義形成完全相反的歷史解釋：

當麥克連謹慎地使用**取代**這個詞時，指的是澳洲原住民從祖先的土地被迫移民或被強制遷離……反過來沃德的原住民主義指的是新澳洲人(白人原住民)，白人定居者被描繪成在澳洲惡劣環境中絕望求生的游牧部落。⁷¹

此外，帕森還將白人將「原住民認同」視為國家象徵視為諷刺⁷²，並進一步援引歷史學家貝恩·阿特伍德(Bain Attwood)的研究指出這受艾爾金同化政策影響所致，一併將同化政策視為挪用。她說：「根據麥克連的說法原住民主義是一種諷刺，因為幾乎『使原住民人口瀕臨滅絕』的澳洲，實際上開始將澳洲原住民文化視為『國家的標記』。……澳洲認同的原住民化，再次是種挪用」⁷³最後，帕森以「至少沒有因為環境而被貼上『白人原住民』的標籤」⁷⁴針對原住民身份挪用諷刺收尾。

由「相對性」檢視跨文化認同的種族距離，它張開了「原住民」多義性中澳洲國家認同與「原住民」身份認定之間的矛盾，揭開跨文化認同歷史政治對詞彙意義的覆蓋、擦除與竄改，清晰揭露了白人中心主義書寫歷史的一種「概念的殖民」。另外，本節主戰場《澳洲傳奇》一書在當時被視為澳洲認同里程碑，是二戰後盧梭·沃德基於反殖民、反帝國主義意圖而提倡本土主義的產物，相對於此，帕森所主要參照的兩位當代學者墨菲和麥克連，前者是澳洲國立大學專攻原住民藝術的跨文化人類學教授，後者是專研澳洲原住民藝術與當代藝術的臥龍崗大學藝術史教授，二人皆著重由跨文化角度研究土著文物與當代原住民藝術，帕森藉此二人形構討論內容，是由當代回顧過往，顯示她借用人類學方法重省「原住民」一詞在澳洲認同歷史時間中產生複雜變化的方法學。

⁶⁹ Beatrice Persson, *In-Between*, 72.

⁷⁰ 同上註，頁 73。

⁷¹ 同上註。

⁷² 澳洲土著人口銳減的歷史，牽涉澳洲白人對土著「黑白衝突」的屠殺，以及白人帶來包括性病在內的疾病。李龍華，《澳洲史：古大陸新國度》(台北：三民，2007)。

⁷³ Beatrice Persson, *In-Between*, 72.

⁷⁴ 同上註，73。



伍、西方藝術與原住民傳統的價值相對性：關於「原住民藝術」

「原住民藝術」(Aboriginal art) 是一個多義的概念，對帕森來說，它是澳洲複雜文化的反映，其意義表達了歷史演化的特性。在帕森的使用中，它首先是澳洲當代藝術場景中的一個類別，特指由血統上的澳洲原住民所製作的作品，而這樣的「類別」實際上卻包含著跨時空向度的內容，包括著來自傳統部落中的土著文物，以及來自現代社區或城市的當代藝術創作。

在帕森追溯澳洲原住民當代藝術運動⁷⁵源頭「帕朋亞」(Papunya)⁷⁶社區創作歷史時，她便使用「原住民藝術」一詞討論來自原住民現代社區所製作的當代作品，完全與澳洲當代藝術場景相關。又，帕森曾在文中反覆說明⁷⁷「當代」一詞在澳洲藝術圈的複雜含義，包含著時間上的當代以及與歐美「現代藝術」相關的包袱，因此，當她以「原住民藝術」直接描述當代原住民創作而不特別加上「當代」二字，除了反映詞彙的多義性，亦呈現了詞彙本身所乘載的跨—文化特性，以及歷史進程中不斷納入外來意義的「成長」。

「西方藝術價值與原住民傳統價值的相對性」是種族議題在澳洲藝術場景的衍生，帕森藉以透析「原住民藝術」本質、描述跨文化相遇如何使詞彙內涵產生「演化」，精準地說是「西化」，以凸顯其中難擺脫的文化區隔。帕森由西方繪畫材料為議題切入，並向下細分成三部分：材料使用的意義相對、衡量標準的相對，以及高級藝術與民族誌對象的相對。「材料」是帕森描述西歐現代主義美術觀點滲透進入原住民文化的關鍵，她由此切入追溯帕朋亞社區 1970 年代的藝術創作歷史，探討始自材料的一系列原住民創作質變。

帕森的案例是當時澳洲年輕藝術家兼社區小學教師杰福里·巴登(Geoffrey Bardon)使

⁷⁵ 澳洲當代原住民藝術運動的起點經常被溯至中央沙漠藝術運動（或稱西部沙漠藝術運動），並以 1970 年代由學校教師巴登所發起的社區學校藝術計畫為起點，這一脈歷史不僅反映西方現代藝術、特別是西方材料的影響，也使得原住民自己的文化內容能在同化政策的背景下成為藝術創作描繪的主題，因而別具意義。帕朋亞社區在 70-80 年代發展出的「點畫」(dot painting) 被視為代表性的特色，而「點畫」後來也被用來描述其他地區的作品。另外，「西部沙漠」這個新興藝術術語並非地理概念，而是特指原住民文化及語言的分界，它包含多種語言文化和信仰，泛指澳洲中央沙漠和鄰近地區的畫家流派。O'Neill, Emma. "A brief history of the Western Desert Art Movement until now," *Vault · Australasian Art & Culture Magazine*, 29, https://emma-oneill.com/wp-content/uploads/2020/03/VAULT_Issue-29_Essay-Western-Desert-Art-Movement.pdf (accessed March 3 2022)。中央沙漠藝術運動裡以「點畫」著名的藝術家包括了帕森在文中舉例的克利福德·波薩姆·查帕特加里 (Clifford Possum Tjapaltjarri, 1932–2002)、麥克·瓦隆卡里·加卡 瑪拉(Mick Wallangkarri Tjakamarra, c.1910–1996)等人。Beatrice Persson, *In-Between*, 84-85

⁷⁶ 帕朋亞社區是位於澳洲北領地艾麗絲泉西北方約 240 公里的小型原住民社區。(2024 年 1 月 13 日查閱帕朋亞圖拉藝術家合作社官方網站 <https://papunyaatula.com.au/pages/history>。) 帕朋亞社區最初於 1959 年時，是澳洲政府對澳洲北領地傳統原住民施行同化政策的定居點，這個定居點提供了鼓勵或逼迫原住民「融入白人社會」的方式，包括使其信仰基督教價值觀、說英語、將原住民孩童與父母分居等，這些政策也造成一系列對傳統原住民文化的負面影響。參閱 Rosenfeld, Brett, *The Evolution of the Papunya Tula Movement: How Western Desert Painting Became a Catalyst for the Australian Art Market Despite the Lasting Impacts of Colonialism* (M.A. diss., New York: State University of New York, 2020), 5.

⁷⁷ 根據伊恩麥克連的說法，澳洲自 1970 年代晚期開始以當代藝術取代現代藝術觀念，不再使用「現代」(modern) 這個詞彙。Beatrice Persson, *In-Between*, 18-19, 100-104.



用西方藝術材料的在學校裝修計畫，並援引當代學者菲利普·瓊斯（Philip Jones）⁷⁸和弗萊德·梅爾斯（Fred Myers）⁷⁹兩人的觀點，以及當時擔任帕朋亞藝術家合作社顧問的英國人安德魯·克羅克（Andrew Crocker, 1945-1988）的現代藝術創作觀點，形成三者間、跨文化價值系統的跨時空對話。

「材料使用的意義相對」是來自西方美術材料用於西方與原住民文化中的意義差別，帕森藉之追溯「原住民藝術」使用西方藝術材料的歷史，以試圖凸顯出區隔兩個文化的「藝術」定義鴻溝。根據帕森的描述，巴登的例子主要在呈現當時由原住民長者及其後代所共同生產的、有別於原住民傳統、形式內容橫跨兩個文化的新型態創作：形式上融合西方創作材料（壓克力顏料、畫布和 PVC 膠水）和原住民壁畫，內容上描繪傳統原住民生活⁸⁰。關於巴登以新教育方式指導出的創作，帕森特別強調，這些作品仍被視為有別於所謂「藝術」：「這種『新』澳洲原住民藝術花了數年才成為藝術展覽的主題，但從 1974 年起，已經有幾次展覽展示了澳洲原住民藝術並在澳洲和世界巡迴展出。然而，這並不意味著展出的藝術被視為藝術」⁸¹但，依澳洲西部沙漠藝術運動的角度而言，西方材料是原住民藝術產生質變的重要起點，無論就內容或形式上而言，都象徵著在新時代延續傳統的重要意義。也就是說，使用相同「材料」所衍生的不同價值定位，被帕森強調來凸顯其中隱藏的文化區隔。

接著，帕森抽取「藝術的市場價值」和「夢境的真實性」作為西方與原住民價值系統的相對兩端，以揭示當代藝術生產和價值衡量中的文化疆界與轉向。針對西方價值系統，帕森舉例克羅克的觀點為代表，並作為與原住民價值體系相遇產生矛盾的原點。帕森著重描述其藝術市場取向與西方高級「藝術」準則，她以克羅克「反省澳洲機構長期對原住民製品的否定」這個議題⁸²上的特殊性為開展，她說，既非澳洲人亦非原住民的英國人克羅克並不重視原住民作品的民族誌取向，而是重在幫助合作社解決經濟困難、說服藝術家們製作符合國內外藝術市場需求的「博物館級作品」⁸³。而這樣的描述，在與梅爾斯和維維安·強森（Vivien Johnson）的觀點對照下更加地被用來凸顯出牽涉其中的方法學問題。帕森

⁷⁸ 瓊斯是南澳洲美術館的人類學高級策展人，2014 年曾任哈佛大學民族誌博物館研究員，近年出版的研究多關心澳洲原住民與西方藝術之關聯性。2022 年 10 月 28 日查閱，<https://www.researchgate.net/profile/Philip-Jones-6>、<https://scholar.google.com.au/citations?user=evWdCkIAAAAJ&hl=en>

⁷⁹ 梅爾斯為當代人類學學者，任職紐約大學，其研究包括澳洲原住民、原住民族藝術與當代藝術的關聯性，並著重跨文化之間的文化流動問題。2024 年 1 月 11 日查閱 <https://as.nyu.edu/faculty/fred-myers.html>

⁸⁰ 在這項計畫內容中，巴登鼓勵學生們使用壓克力和帆布進行藝術創作，並以壁畫裝飾學校牆壁，同時他也邀請社區長輩陪伴孩子們畫自己的傳統故事，以達成由繪畫傳承原住民生活方式（一直以來是畫在岩畫、樹皮畫、身體上的）的目的。參閱 Beatrice Persson, *In-Between*, 84.

⁸¹ Beatrice Persson, *In-Between*, 84.

⁸² 克羅克於 1979 年底上任「帕朋亞圖拉藝術家合作社」新藝術顧問，這個時間點被帕森標定為反省「澳洲藝術機構長久以來不認可原住民藝術」的起點。

⁸³ 根據克羅克的說法。



依據梅爾斯觀點主要目的在說明克羅克的執行細節：「梅爾斯指出，過程中克羅克不得不說服藝術家縮減製作規模，並更加注意作品細節……藝術家們必須更關心畫作的「質量」、創作方式以及材料使用方式」⁸⁴，而帕森自己則將克羅克描述為以西方尺度為尺度的「面向西方」價值觀，與原住民社區價值觀差異甚大⁸⁵。針對原住民的價值觀，帕森援引梅爾斯來說明其中圍繞著描繪「夢境」的真實性問題⁸⁶，並指出兩種價值體系相碰撞產生的問題：

當每幅畫都代表著「一個非常重要的夢境」……克羅克和西方藝術界如何能夠在生產方式和經濟價值上呈現出差異？⁸⁷

對此，強森提出「材料影響『質』」⁸⁸的說法解釋了克羅克的衡量方式。藉上述這些觀點可見，帕森關鍵地呈現出在原住民藝術「內容真實性」與西方「畫面美感」的對立狀態下，「材料」問題終朝西方價值靠攏，它在畫面經營的前提下成為確立原住民當代創作具「藝術價值」的關鍵。跨文化交匯後始於材料的創作轉向凸顯了「材料」凌駕於「內容真實性」，原住民的傳統價值在市場中妥協於西方。

「西方高級藝術對象與民族誌對象」的相對，則被帕森用來揭示進入西方藝術脈絡的「原住民藝術」所陷入的意義危機。例子是當代學者弗萊德·梅爾斯和維維安·強森兩人的觀點。一方面，帕森正面描述原住民當代畫作終於擺脫了民族誌博物館脈絡，她摘錄強森的句子道「無疑是吸引藝術界關注曾在民族誌博物館脈絡下才被注意到的作品的有效宣傳策略」⁸⁹，並從經濟考量正面地評價克羅克改變了原住民繪畫被大眾和藝術圈看待的方式：「在作品展示和購買方式中扮演了重要角色……幫助了公司和畫家的名氣並增加收入」⁹⁰。另一方面，帕森又以「如何被展示」的角度闡述了展出對象所被連結的脈絡指涉，她援引梅爾斯：「搬出民族誌博物館並更經常性地進入藝廊脈絡，這些展覽仍然經常包括看起來像民族誌的組成部分：澳大利亞原住民畫家的在場……原住民藝術家與他們的藝術作品一起展出」⁹¹在這樣的描述中，「作為藝術」或「作為民族誌對象」的相對性被提出，不僅暗示了種族與文化的相對，也暗示著進化論的幽靈仍決定原住民藝術／藝術家被看待的

⁸⁴ Beatrice Persson, *In-Between*, 85.

⁸⁵ 同上註。

⁸⁶ “a painting’s value is achieved through its truth towards the Dreaming it depicts”。Beatrice Persson, *In-Between*, 85.

⁸⁷ 「一幅畫的價值是通過它所描繪夢境的真實性來實現，而非其美感。但當所有畫作都源自同一個夢境，而平圖比藝術家們關心的是它們都具有相同價值而應得到相似的售價，因為每幅畫都代表著『一個非常重要的夢境』那就會出現問題。如果繪畫不是依據西方的質量標準進行比較和評價，並且也沒有一幅畫比另一幅畫『更好』，因為『評價的範疇不是在畫家之間或他們文化傳統中隨意建立的』，克羅克和西方藝術界如何能夠在生產方式和經濟價值上呈現出差異？」 Beatrice Persson, *In-Between*, 85.

⁸⁸ Beatrice Persson, *In-Between*, 85.

⁸⁹ 同上註。

⁹⁰ 同上註。

⁹¹ Beatrice Persson, *In-Between*, 86.



意義。也就是說，這組「相對性」揭開了原民創作所處的尷尬位置——介於由西方市場價值所催生而有別於民族誌對象的「藝術」意義，以及因展示方式而被圈入民族誌脈絡的民族置物間之間。由這組相對性，帕森呈現了她所一直關切「展示方式」的理由：方法問題一直是文化相對性的主要反映。

「材料」的問題一直與西歐文明發展緊密鏈結，它是西歐藝術史中心論始於古典時期直至現代主義時期直線發展的課題，是時代技術和思想的象徵。就澳洲場景來看，西方材料是促成原住民藝術「當代化」的第一個元素，反映了價值體系中的評判標準與思想軌跡。帕森直搗黃龍由價值體系的「相對」展開了「材料」的意義差異，追溯「原住民藝術」長期夾在「藝術」和「民族誌對象」兩個端點間擺盪的意義演化始末。巴登和克羅克兩人的觀點，可以視為西方將自身文化血脈注入澳洲當代原住民藝術創作的一份自白，他們重要地映出原住民創作「當代化」（西化）的過程，其中與藝術現代性相關的問題並非帕森所關心，這組與材料相關的「相對性」並不走入作品本身，而是在對兩個價值體系的垂直水平關係梳理中，揭開澳洲藝術圈與原住民當代創作同時缺乏西歐現代藝術運動經驗，卻直接移植其價值的模式，甚至，它也將「原住民藝術被納入西方美術」這項議題，凸顯為從西歐眼光看待原住民藝術、同時也觀看自身的命題，以及對如何看待彼此關係的思考。

陸、藝術史與人類學的相對性：關於現代主義

「現代主義」被帕森視為形成今日澳洲原住民藝術的重要成分，而此處「藝術史與人類學的相對性」是關於現代主義與人類學兩個領域看待、展示土著文物的迥異方式。帕森針對澳洲藝術場景中現代主義美術將土著文物納入其中的問題，以 1950 至 1960 年間的三個展覽案例予以大量討論，它們分別是：1957 年「阿納姆土地的藝術」展（The Art of Arnhem Land）、1964 年名為「澳洲原住民藝術」（Australian Aboriginal Art）的展覽和書，以及 1984 年展覽（“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern）論爭，它們都是由國家美術館基於美學因素而對土著文物進行收藏展示的三大展覽。悉心觀察可以發現，帕森分別安排了不同的「相對性」討論探討三個展覽，分別是「看和理解」的相對、「普遍與特殊」的相對，以及「藝術概念與人類學資訊」的相對。帕森相當細膩地在每組「相對性」中還安排了多組「子相對性」，以下筆者就分段討論之。

「看和理解」的相對是帕森討論西方觀看土著文物的問題核心，它將這個跨文化觀看關係設定為「純美學凝視」與「人類學資訊理解」的對照，進而隱含著藝術史與人類學的相對。這組討論以 1959 年雪梨新南威爾士藝廊收藏展為主案例，帕森相當多層次地，由三個學者觀點形成漸進的三組意義對照，筆者圖示如下【圖 2】：





【圖 2】「看和理解」的相對架構

上圖中由左而右，三組對照依序由「觀看的方式」邁向「展示的方式」，型構了由「理解」對照「美學凝視」的結構。對「理解」的強調出自第一組和第二組，第一組對照來自羅德菲爾德的觀點，暗示西方世界看待自身藝術作品與看待原住民文物的差別待遇，在帕森的描述中⁹²羅德菲爾德類比了兩者，強調理解文物原初用途等資訊的重要。而在第二組由羅德菲爾德與博恩特⁹³形成的對照中，帕森描述博恩特在 1957 年「阿納姆土地的藝術」展（The Art of Arnhem Land）中盡可能標記文物的人類學資訊，再次暗示人類學資訊是理解的必要條件。而在第三組對照中帕森明示現代主義展示和人類學資訊的對立，主要以托尼·塔克森(Tony Tuckson, 1921-1973)⁹⁴以現代主義「白盒子」方式展示 1959 年雪梨新南威爾士藝廊收藏展⁹⁵為討論對象。討論中，帕森對於塔克森以當時藝廊副館長身份負責此次收購而成為澳洲第一位澳洲原住民藝術策展人的身份交代，強調了國家美術館首次將土著文物當作藝術品展示的開創意義，但她也強調隨之而來大眾質疑土著文物「是否是藝

⁹² 「當時他指出，為了將土著人工製品理解為藝術，人們必須了解形式出現時的表達風格。對於雷德菲爾德來說，這就是藝術品的象徵。直到我們能夠理解作品的風格我們才開始欣賞作品，不再看待這些文物為奇怪的。就西方藝術作品而言，我們已經具備了風格和形式的知識，因而將其視為藝術沒有問題」。Beatrice Persson, *In-Between*, 78。原文參閱 Redfield, Robert, "Art and Icon", *Anthropology and art*, (ed.), New York, The Natural History Press, American Museum of Natural History, 1971, p.39-65. First published in *Aspects of Primitive Art*, The Museum of Primitive Art, 1959, pp.12-40.

⁹³ 博恩特為澳洲社會人類學家，1963 年開始任職西澳洲大學人類學教授。與妻子凱薩琳（Catherine Berndt）一同從事人類學與田野工作，1946-51 年間還一同研究阿納姆地原住民，並一直持續到 1979 年。2022 年 5 月 14 日查閱，<https://adb.anu.edu.au/biography/berndt-ronald-murray-12202>

⁹⁴ 塔克森本身為藝術創作者，自 1950 年開始任職新南威爾士畫廊館長，並自 1950 年代末期開始以非官方身份在畫廊策劃澳洲土著藝術展覽，是第一個出於美學因素委託、收集和展示澳洲土著作品的人——作為藝術品本身——與僅被當作民族誌研究的物品不同。2022 年 5 月 14 日查閱，<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/tuckson-tony/>

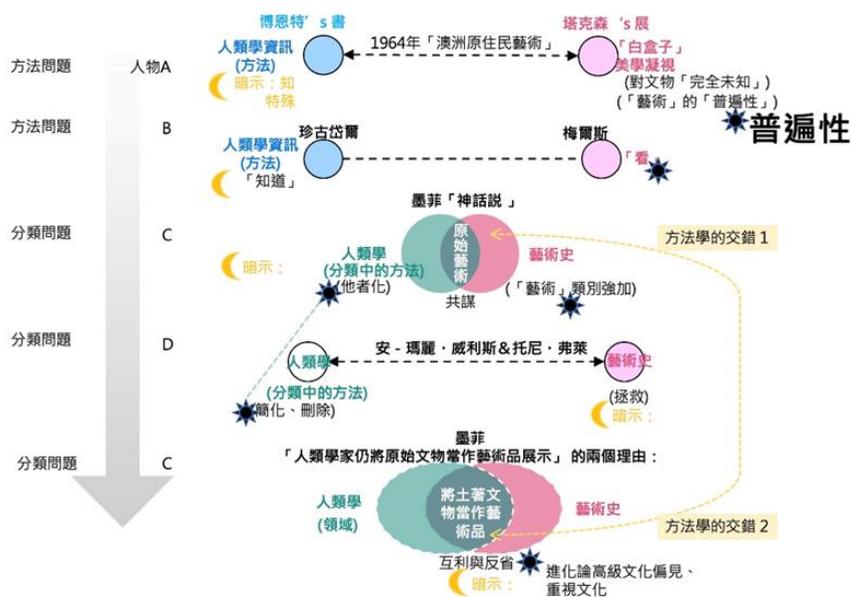
⁹⁵ 帕森強調此展是在 1959 年開始第一批為了美學理由而非民族誌研究目的所進行的公共收藏，收購包括提維（Tiwi）藝術家樹皮畫和普卡米尼柱（pukamini poles）。



術」與「是否該在藝廊展示」⁹⁶的衝擊。帕森直接將苗頭指向展示方式，她以「在一個整潔純淨的空間中為美學凝視而展示」和「去語境化的展示」點明現代主義目的和操作，並以「從講述作品背後故事的所有不必要的信息中解放出來」與塔克森的說詞「不知道它的特殊含義和原始目的」⁹⁷，批評展覽中缺乏對土著文物的理解，並指出與前述博恩特完全相反。可見，美學凝視與理解的對照，被帕森視為現代主義將土著文物當作藝術品的霸權核心問題所在。

「普遍和特殊」的相對所描述的，是看待土著文物的方法問題，圍繞著 1964 年「澳洲原住民藝術」展覽和書⁹⁸的討論衍生而來。「普遍性」被帕森視為是西方藝術與種族問題的根源，它描述的是西方以自身概念強加、概括其他文化的模式，而「特殊性」則被帕森視為是看待土著文物的本質。這組相對性因而可看作是帕森對藝術史和人類學（在分類上和方法學上）的同時檢討。

帕森一共安排了四位學者觀點的對照⁹⁹，每組對照又都涉及次一層級的 2 至 3 個對立關係，內容豐富而略雜，筆者整理成下【圖 3】：



【圖 3】「普遍與特殊」的相對性架構

⁹⁶ 帕森繼續援引菲利普·瓊斯的說法說明展出的十七根普卡米尼柱被觀眾看作是一場戲劇性的展覽，他也援引 1959 年《公報》評論家道格拉斯·斯圖爾特 (Douglas Stewart) 說到，觀眾對這些柱子的看法大多是民族學的好奇心，而不是藝術作品的問題。

⁹⁷ Beatrice Persson, *In-Between*, 79.

⁹⁸ 帕森在文中說明 1964 年名為「澳洲原住民藝術」的項目中博恩特編書，塔克森策劃展覽。

⁹⁹ 包括：博恩特與塔克森的對照、古代爾與梅爾斯的對照、墨菲對人類學與藝術史的相對看法、威利斯與弗萊的對照。



圖中的觀點自上而下依序由方法、分類逐步邁向學科問題，以下筆者將分段來說明：

在博恩特與塔克森的對照中，「普遍性」的概念首先意味著西方以自身概念「均值化」所有不同文化的藝術，它被博恩特用以批評塔克森依西方藝術概念看待土著文物：「他（塔克森）的論點是基於所有藝術的普遍性，而不管其來源」¹⁰⁰，以及對土著文物的來源、文化背景、功能和用途與藝術家身份等資訊「完全未知」的問題。「普遍性」在這裡有著揭露「缺乏」的功用，文物背景資訊在展示中的「缺乏」暗示著現代主義美學凝視及人類學理解的相對。

在珍·古岱爾與梅爾斯的相對意見中，「普遍性」的問題衍生成另一種變形，描述著現代主義美術脈絡「覆蓋」人類學資訊的特質。帕森說明到，古岱爾在評論 1964 年「澳大利亞原住民藝術」展時強調人類學家與非人類學家對於文物背景資訊的重視程度不同¹⁰¹，而梅爾斯則強調現代主義美術運動是「看而不是知道」的立場：「要使民族學／人類學到美術運動成為可能，有必要同時拒絕人類學脈絡和民族學博物館展示」。這兩位學者相對的解釋，描述了現代主義美術與人類學在方法上的本質差異。

至於墨菲的「神話」說法，則是帕森說明「普遍性」覆蓋「特殊性」的一則譬喻，是描繪西方「藝術」類別和人類學如何在方法學上共謀、彼此借用概念以使土著文物被扭曲成「原始藝術」這個新概念。「神話」一詞譬喻的是某種「藝術人類學」（an anthropology of art）涵括土著文物的方式¹⁰²，墨菲描述了兩種「神話」類型，一是「市場和策展人的神話」，借用人類學的方式創造土著文物的「他者性」以使之區隔於西方藝術世界。二是「人類學的神話」，將文物歸類為「藝術」、將西方「藝術」類別強加其上。這段內容反映了帕森站在原住民角度對現代主義「涵括」土著文物過程的觀察，她還援引墨菲「隨著意義而囊括了差異」¹⁰³這段話表達了更犀利的批評。墨菲可謂是帕森藉以批評現代主義之最，鮮明展現其文化相對論意識。

在安一瑪麗·威利斯和托尼·弗萊的看法對照中，「普遍性」在凸顯出西方「分類」的問題，批評了人類學／人種學分類和民族誌博物館展示對土著文物施行之「簡化」與「刪除」問題。帕森說明兩人提出「『美學語言』（the language of aesthetics）拯救了土著文物」¹⁰⁴，引述中¹⁰⁵兩人由「文化等級」的角度批評人類學和人種學將土著文物簡化為「標記物」。

¹⁰⁰ Beatrice Persson, *In-Between*, 80.

¹⁰¹ 「對人類學家而言，傳達有關物件文化脈絡資訊的長標籤對於去欣賞藝術而言是必要的；而對於非人類學家來說『這些知識並非絕對必要』」。Beatrice Persson, *In-Between*, 80.

¹⁰² 「藝術的人類學似乎有時夾在——並被扭曲——於兩個神話之間：由市場和一些策展人所擁戴的神話，即對土著藝術以某種人類學方式創造了它的他者性並將之與西方藝術世界區分開來；以及將作品歸類為「藝術」的人類學神話，將西方的歸類強加於它們。」Beatrice Persson, *In-Between*, 81。Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery", *Humanities Research*, 8,1. (2001): 37-50.

¹⁰³ Beatrice Persson, *In-Between*, 81.

¹⁰⁴ 同上註。

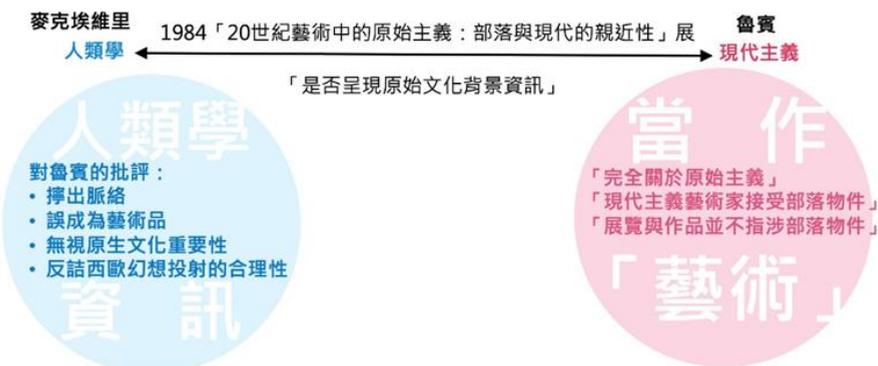
¹⁰⁵ 「這些分類『降低物件地位』，將其簡化為西方社會系統中的一個功能組成。因此當人工製品在民族誌博物



這是將方法問題向上提到分類的問題看待。

然而，「普遍與特殊」的問題又一次地被帕森援引墨菲的觀點來討論，這次是正面思考。帕森轉述到，墨菲這次不關心是否標註文物人類學資訊的「標籤」，是針對「仍有些人類學家堅持將土著文物當作藝術品展示」直接提出兩個理由：人類學質疑進化論並反省「原住民社會能否產出高級文明象徵（藝術）」這個偏見，以及大眾或許會因為視文物為「藝術」而開始重視原住民文化。墨菲這則看似脫稿於方法議題的內容，其實與前述「神話」說都涉及藝術史與人類學方法的交錯，前次討論「共謀」，這次卻是兩者「共生」、呈現反省歷史種族優越、反省人類學方法並跨越西方「藝術」藩籬的文化相對論意識。相對於前述三組學者們各執立場的批評，墨菲呈現了學科方法與類別疆界逐漸瓦解、交融的現象，或許這是帕森朝向全球藝術史的方法學體現？

「藝術」概念與人類學資訊的相對，是帕森抽取自 1984 年論爭的兩個端點。此論爭在藝術史上十分著名，然而這裡並不重複土著文物是人類學對象或者美學凝視對象的爭議，而是揭露現代主義「以藝術之名」的方法問題和西方「藝術」概念的霸權。筆者整理帕森的討論如下【圖 4】：



【圖 4】「人類學資訊與藝術」的相對性架構

在文中，帕森擷取當時同為藝術史範疇的學者麥克埃維里和策展人魯賓的論辯，非常生動地討論展出原始物件時「是否呈現原始文化背景資訊」這個問題，而大量麥克埃維里的觀點對照著魯賓一句話，可見出帕森對現代主義的轟炸式批評。在帕森的說明中，麥克埃維里指控魯賓單單展示文物「不提供物件的民族學或人類學資訊」是將文物拔除於其脈絡，是對「土著美學的真正內涵」缺乏興趣；「對部落文化的意圖做出了極度不恰當的聲明、沒有讓他們發表自己的意見，除了透過無法解釋的宗教物件的靜默存在，這使得它們

館展出時，物件的使用價值被去除且美學價值不重要，這意味著該物件只是從其環境語境中取出的另一標記物」。Beatrice Persson, *In-Between*, 79.



被誤解地展示為藝術物件」¹⁰⁶，麥克埃維里還認為，魯賓沒有從部落角度理解作品，不僅是無視部落創作者的製作意圖，也忽略了文物在自身文化中的重要性。帕森還援引麥克埃維里的觀點，指出缺乏文物背景資訊將使觀眾必須依照自身文化經驗去解釋土著文物，並反詰這種思考過程將暗示著西方術語與理解的「普遍性」問題：「麥克埃維里接著問魯賓，如果我們不熟悉土著人工製品是用來做什麼的，『那麼我們是否有正當理由將自己的幻想投射到它們身上？』」¹⁰⁷。至於魯賓的回應，帕森僅描述「魯賓回應說，展覽完全是關於原始主義的——源於現代主義藝術家接受部落物件的原始主義——展覽以及所展出的藝術品，並不在其自身中指涉部落藝術」¹⁰⁸，徹底展現了「以原始主義之名」自我中心的態度。上述帕森對此展覽論爭的摘錄與說明，將西方「藝術」概念凸顯為與文物人類學資訊（或人類學資訊）相對立的概念，它省略了理解文物的過程，涉及「幻想」與誤解，也呼應了前述蓋茨所言「西方對他者的想像與投射」。

上述三個展覽案例所反映的年代與前後轉變，有趣地依序呈現了「以現代主義美術展示土著文物」為始，到「反省現代主義與人類學分類」，再到「提出重視人類學方法」三階段的邏輯轉變。經由「看—理解」、「普遍—特殊」與「藝術概念—人類學資訊」三組相對關係建構的分析，帕森聚焦在揭示現代主義中的「藝術」概念以及其所影射的西方文化霸權之「同一性」問題，層次細膩的「相對性」展開了西歐藝術史中心論的單一敘述。在討論 1984 展覽論爭時，帕森還提到，麥克埃維里於 1985 年的研究中，強調人類學家已經開始由文物文化的角度進行理解，也強調土著文物陷入了西方所謂「藝術」類別中：「土著人可能不會將這些對象稱作藝術，而他們的文化甚至可能不存在這種類別」¹⁰⁹，在這些摘錄追溯中，帕森以文化相對論為方法揭穿西方文化霸權的企圖是鮮明的，而藝術與人類學的相對性正是在凸顯「方法問題」為跨文化課題最值得注意的項目。

柒、結論——「相對」的方法學

帕森的「文化相對論」，可謂提供了原住民藝術研究一個獨特的截面，它給出了重新思考西歐藝術史主流、撼動邊界的一項方法學嘗試。「相對」的概念作為帕森反省藝術史方法學中出現的要素，帕森以澳洲原住民藝術為對象，張開了其中與西歐種族、藝術與文明相對的「另一端」，這是她拆解曾經在主流西歐藝術史觀中的種族中心主義與藝術史中心論的另一種實踐方式，展現出刻畫歷史「多角度」視野的試圖。

如筆者在前言所述，帕森的整篇研究試圖探究「當代」與「全球化」概念之於分析澳

¹⁰⁶ Beatrice Persson, *In-Between*, 82-83

¹⁰⁷ 同上註。

¹⁰⁸ 同上註。

¹⁰⁹ 同上註。



洲原住民藝場景的有效性，那麼她在討論中透過「相對性」作為思考的建構特質，這之間給出了怎樣的意義和可能性呢？經筆者研究發現，帕森透過「相對性」將「當代」概念裡的時間議題予以「打散」，打散為各種相對的文化、種族、身份、政治……等問題，也打開了澳洲地區的地理限制，反過來說，「相對性」作為建構追溯的重要方法學特質，其實相當關鍵地回應了她所欲處理的「當代」概念中的時間議題，不僅是從藝術史方法單線敘事中逃離，也是從詞彙的「同一性」中逃離。

透過五組「相對性」檢視五個重要詞彙與議題，它們與進化論、西方藝術霸權、白人殖民、當代原住民藝術、全球化和現代主義問題的糾葛，被撐開為多組相對立的面向，可以說，帕森的「相對性」成為一項策略，除了闡述、並回應何以澳洲藝術場景不存在所謂「固定的」「當代」特質¹¹⁰，更在反思原住民藝術中的「當代」概念的「時間」議題中，表達出意義、詞彙、概念與立場隨時、空持續變換與各種「同時性」的本質。因而，「相對」也成為帕森用來看待澳洲原住民藝術在澳洲當代藝術場景中所處位置——各種複雜的「之間」——的重要方法學。

在帕森的「相對論」的勾勒下，出現了兩個特別著重的議題，一是現代主義美術的傳播與影響，另一是殖民議題的震盪。在現代主義的部分，她將現代主義對藝術作品「形式」的偏重視為阻斷原住民藝術「內容」的問題根源，這同時也反映在現代主義觀看「他者」的方法學問題上。然而帕森的方式並不是直接深入現代主義形式問題走上單以形式探究與社會關係的邏輯，而是以「相對性」為要角，用「相對」填補、解釋原本被遺漏、抹除或覆蓋的另一端，在闡述其中問題的同時強調人類學方法與資訊的重要。這在殖民議題上亦是如此，帕森將澳洲白人對澳洲土地的國家認同視為是切除「原住民」脈絡的問題根源，也將現代主義美術收編土著文物的方式視為另一種殖民，而其「相對性」正展開了澳洲殖民歷史中白人認同（包括對土地、對文物、對「原住民」身份）的政治糾葛，除了填補、解釋、重省，也進一步闡述著人類學方法之於處理跨文化藝術的要義。

此外，藝術史與人類學學科在方法上的分歧與匯聚，也是帕森文化相對論觸碰的另一重要議題。帕森這位瑞典的外部觀察者究竟將自己放在什麼樣的位置？是透過批評以強化對立嗎？帕森所作的，是以文化相對論跨越對立，並試圖藉由「相對」刻畫軌跡、呈現兩個學術領域的關係脈絡發展，筆者整理如下五點：

- (一) 19 世紀末人類學與「藝術」定義聯合起來界定土著文物
- (二) 20 世紀初透過「藝術」定義拉攏土著文物塑造國足認同
- (三) 40 年代由現代主義美術主導土著文物的觀看，壓制了人類學的資訊激盪出反省聲

¹¹⁰ 帕森在博論中處理澳洲原住民藝術研究時，在多位學者訪談中便反覆陳述了「當代」在勾勒澳洲藝術場景中的定義困難與複雜性。Beatrice Persson, *In-Between*, 19, 100-104.



浪

(四) 60 年代人類學與藝術圈在方法學上的交匯與反省變得鮮明

(五) 70 至 80 年代人類學與藝術圈在藝術展示方法上的交融，仍展示出持續反省與拉扯的景況。

在上述五點特質的勾勒下，帕森在文中不乏一再闡述藝術史和人類學方法逐漸交匯的歷史，更一面提出以人類學方法作為跨文化研究中，超越種族、文化藩籬與藝術史中心主義的方式，這也是其文化相對論最主要的精神所在。這在帕森討論 1950 年代澳洲場景的篇幅裡十分清楚，她揀選了數個分析方法問題的學者觀點，表達了自己站在理解土著文物、尊重原住民文化的研究立場。她直接援引美國人類學家羅伯特·雷德菲爾德 (Robert Redfield, 1897-1958)¹¹¹ 的觀點將看待土著文物的方式類比西方看待藝術品的方式，而帕森的說明¹¹² 表達了她自己認為接觸土著文化時的跨文化隔閡必須藉由展示時提供人類學資訊予以解決。雷德菲爾這項觀點是來自其 1959 年出版的文章〈藝術與符號〉 (Art and Icon)¹¹³，認為必先理解被視為「藝術品象徵」的形式、風格相關知識，而事實上雷德菲爾德在文章裡還提到¹¹⁴ 經驗對象物的時候，藝術與人類學這兩種方法不可能完全分開，只是帕森並未在文中提及。又例如，帕森對克羅克的描述多出自梅爾森 2002 年的著作《繪畫文化：澳洲原住民高級藝術的製造》¹¹⁵，而她在註腳亦提及梅爾森的身份和重要性，是在 1970 年代初期曾與澳洲原住民群體「平杜比」(Pintupi) 一起居住在澳洲中部一長段時間。¹¹⁶ 可見，帕森的援引與揀選，其實已埋藏了她對人類學觀察用於研究原住民藝術的肯定。

綜上所述，「相對」作為帕森文化相對論的精髓，它使之能以不同的文化立場檢視每一個「概念」可能的歷史解釋和相對角度，形塑立體的探究場域。其所追溯與援引的「揀選」都至關重要，它們可以這樣看待：大量的展覽案例和學者觀點所構成之「相對性」成為帕森主要材料，每一個歷史事件、背景成就了其論述底面，歷史事件影響則扮演著縱向 y 軸，共時事件關聯是橫向 x 軸。學者觀點分布在整個立體系統 (澳洲當代藝術場景) 中，當代學者扮演著此系統重要的外部觀點，與事件當時的內部系統相對話。這樣的結構並不

¹¹¹ 雷德菲爾德是美國人類學家。他在 1955 年的拉丁研究書中曾表示，自己曾被訓練要將社會視為獨立的文化，然而他發現鄉村與整個國家相互關聯，且信仰與實踐並不孤立，鄉村文化是沒有界線的。因此他認為將人類研究視為獨立單元並不合理。2022 年 11 月 28 日引用，https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Redfield

¹¹² 「對於雷德菲爾德來說……直到我們能理解作品的風格我們才開始欣賞作品，不再看待這些文物為奇怪的」 Beatrice Persson, *In-Between*, 78

¹¹³ Redfield, Robert, "Art and Icon", *Anthropology and art*, (New York: The Natural History Press, American Museum of Natural History, 1971).

¹¹⁴ Phillips, Ruth B. "The Museum of Art-thropology" *Res: Anthropology and Aesthetics*, (Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 2007).52: Fall.

¹¹⁵ Myers, Fred, R., *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, (Durham:Duke University Press, 2002.)

¹¹⁶ Beatrice Persson, *In-Between*, 223



同於比較研究，而是意圖透過「相對」凸顯跨文化思考原住民藝術的方法學。此外，「相對性」還提供了帕森經常並置正、反面批評，亦不啻為重要特質。可以說，帕森的文化相對論並不合理化西方霸權或殖民凝視的意識，而是由相對立場拼湊出多面體視野、呈現歷史爭議中眾多的「因為...所以」，回答了土著文物與原住民藝術「成為藝術」的歷史過程中，相對於原住民立場的西歐藝術史中心論問題本質。

最後必須思考到，帕森的文化相對論是試圖改變傳統研究中的主（殖民母國）客（被殖民地）關係的，並從中以人類學式的資料搜集和案例呈現，分析被殖民國家（澳洲）跟西方藝術文化價值系統持續交匯的跨文化現象，以同時顯現西方視野與其相對觀點，可謂在具體研究中延續了鮑亞士人類學文化相對論尊重不同文化框架的精神。「相對性」關鍵地表達土著文物、「原住民藝術」和研究者都介於立場之間、介於方法之間的「介於中間」狀態，這種狀態映出帕森自始至終皆未離開藝術範疇，背後回應著以「當代藝術」和「當代性」為定位點¹¹⁷的更大意圖，文化相對論回應了她自己反覆聲明的研究目的¹¹⁸「檢視當代性和全球化兩個概念」和「以澳洲為案例，推展至其他後殖民語境的可能性」，相對論的方式相當重要地打開了當代性與全球化兩個概念的西方血脈，將整個研究置於後殖民意識、跨文化、全球化與當代性的十字路口，具備了重省藝術史研究方法學和概念的重要性。由帕森「相對性」所勾勒的藝術史學科框架與邊界的鬆動可見，原住民藝術研究在這種相對視野中變得更加立體、且綿密，而兩個領域的交互「辯論」更持續地提供了當代原民創作與研究，同時在全球語境與跨文化語境中成為可能的發展空間，無論是意義上的、或是地理空間上的。若由此反觀台灣原住民藝術走入台灣藝術史的持續努力中，帕森的「文化相對論」在詞彙、議題與立場以及方法學所撐開的、提供的對話空間，都替台灣原住民藝術研究，提供了值得借鑑與反思的一道截面，它提供了突破在地語境限制的另一則可能性。

¹¹⁷ Beatrice Persson, *In-Between*, 101.

¹¹⁸ 同上註，25-26。



表目錄

表 1 以西方與他者的相對性對「原始主義」之分析表。

圖版目錄

- 【圖 1】帕森文化相對論架構圖。資料來源：筆者自製。
- 【圖 2】「看和理解」的相對架構。資料來源：筆者自製。
- 【圖 3】「普遍與特殊」的相對性架構。資料來源：筆者自製。
- 【圖 4】「人類學資訊與藝術」的相對性架構。資料來源：筆者自製。



參考文獻

- 李龍華。2019。《澳大利亞史：古大陸，新國度》。臺北：三民書局。
- 帕朋亞圖拉藝術家合作社官方網站，2024年1月13日查閱，<https://papunyatula.com.au/pages/history>。
- 彼得河博物館官方網站，2024年1月10日查閱，<https://www.prm.ox.ac.uk/people/prof-howard-morphy>
- 紐約大學藝術與科學官方網頁，2024年1月11日查閱，<https://as.nyu.edu/faculty/fred-myers.html>
- 新南威爾士美術館官方網站，2022年5月14日查閱，<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/tuckson-tony/>
- 瑞典哥德堡大學官方網站，2024年1月12日查閱，<https://www.gu.se/om-universitetet/hitta-person/beatricepersson>
- 澳大利亞人文評論協會官方網站，2022年3月3日查閱，
<http://australianhumanitiesreview.org/1998/05/01/aboriginalism-white-aborigines-and-australian-nationalism/>
- 澳大利亞國立大學國家傳記中心澳大利亞傳記辭典官方網站，2022年5月14日查閱，
<https://adb.anu.edu.au/biography/berndt-ronald-murray-12202>
- 澳洲墨爾本大學官方網站，2022年3月1日引用，<https://sites.research.unimelb.edu.au/cova/people/advisory-board/professor-ian-mclean>
- Bardon, Geoffrey with Bardon, James. 2006. *Papunya : a place made after the story: the beginnings of the Western Desert Painting Movement*. Aldershot : Lund Humphries.
- Beatrice Persson. 2011. *In-Between: Contemporary Art in Australia, Cross-Culture, Contemporaneity, globalization*. Ph. D. diss. Göteborg: University of Gothenburg.
- Boas, Franz. 1927. *Primitive Art*. Oslo: Aschehoug.
- Boas, Franz. 1938. *The Mind of Primitive Men*. New York: The Macmillan company.
- C. M. H. Clark. 1962. *A history of Australia*. Carlton. Victoria : Melbourne University Press ; London ; New York : Cambridge University Press.
- Edward Tylor. 1920. *Primitive Culture*. London: John Murray.
- Ernst Grosse. 1897. *The Beginning of Art*. New York: D.Appleton and Company.
- Fanon, Frantz, Philcox, Richard (TRN). 2008. *Black Skin, White Mask*. New York: Grove Press.
- Fred R. Myers. 2002. *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- Fred R. Myers. 2002. *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham, Duke University Press.
- Gates, Louis, Henry, Jr., Phillips, Tom.(Ed.) 1996. *Europe, African art and the Uncanny*. Africa: The Art of a Continent. Munich and London: Prestler.
- Goldwater, Robert. 1938. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Books.
- Google Scholar 官方網頁 Philip Jones 個人專頁，2022年10月28日查閱，
<https://scholar.google.com.au/citations?user=evWdCkIAAAAJ&hl=en>
- Jones, Owen. 1868. *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch.
- Loos, Adolf. 2019. *Ornament and Crime*. London: Penguin Classics.
- Lyons, Martyn. and Russell, Penny. 2005. *Australia's history : themes and debates*. Sydney, NSW: University of New South Wales Press.
- McLean, Ian. 1998. *Aboriginalism: White Aborigines and Australian Nationalism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Morphy, Howard. 2001. "Seeing Aboriginal Art in the Gallery." *Humanities Research*, 8,1: 37-50.
- O'Neill, Emma. 1971. "A brief history of the Western Desert Art Movement until now," *Vault Australasian Art & Culture Magazine*. 29: 115-119.
- Phillips, Ruth B. 2007. "The Museum of Art-thropology." *Res: Anthropology and Aesthetics*. 52: Fall.
- ReaxherGate 官方網站 Philip Jones 個人專頁，2022年10月28日查閱，
<https://www.researchgate.net/profile/Philip-Jones-6>
- Redfield, Robert. 1959. "Art and Icon." *Aspects of Primitive Art*. New York: The Museum of Primitive Art. 12-40.
- Redfield, Robert. 1971. "Art and Icon." *Anthropology and art*. New York: The Natural History Press, *American Museum of Natural History*. 39-65.
- Riegl, Alois, Evelyn Kain(TRN). 1992. *Problems of Style: Foundations for a history of ornament*. Chichester: Princeton University Press.



Riegl, Alois. 1893. *Stilfragen*. Berlin: George Siemens.

Rosenfeld, Brett. 2020. *The Evolution of the Papunya Tula Movement: How Western Desert Painting Became a Catalyst for the Australian Art Market Despite the Lasting Impacts of Colonialism*. M.A. diss., New York: State University of New York.

Semper, Gottfried. 1860. *Der Stil in dem techischen und tektonischen Kunsten oder Praktische Aesthetik*. Frankfurt a. M.: Verl. für Kunst und Wiss.

Semper, Gottfried. Mallgrave, Harry.(Trans.) 2004. *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Publications.

Ward, Russel. 1958. *The Australia Legend*. Oxford: Oxford University Press.

