

# 五十步的空間—— 論拉黑子·達立夫 (Rahic Talif) 海洋美學的生成

The Space of Fifty Steps—On the Development  
of Rahic Talif's Marine Aesthetics

黃志偉 | Chih-Wei Huang

嵐山科技大學視覺傳達設計系（所）  
專任副教授

Associate Professor, Department of  
Visual Communication Design, Kun  
Shan University

來稿日期：2024年10月17日

通過日期：2025年4月7日

## 摘要

本文以藝術家拉黑子・達立夫的作品〈五十步的空間〉為命題，旨在研究他所處的「家一部落」及其與自然生態環境（花東海岸）存在問題之間的關係，並探討這一關聯對其創作生活的影響。同時，通過與貧窮藝術（Arte Povera）、大地／地景藝術（land art／earth art）及生態藝術（ecological art）等藝術歷史脈絡的比較，對拉黑子・達立夫的藝術創作價值進行定位。

透過拉黑子・達立夫自 2008 年所創作的《颱風行動計畫》起至今，約莫 16 年的創作歷程為研究對象，以文獻資料分析及與藝術家本人深度訪談為研究方法，著重於理解這些作品如何在不同環境中孕育、展現出其獨特的藝術表現形式與思想體系，深入爬梳與分析他整體的藝術發展脈絡，並與其他相關環境或生態藝術思維的藝術家相互比較後，將拉黑子海洋美學的生成要素歸納出行為姿態、技術結構、造型語彙、詩性一語言與欲傳達的訊息視野等面向來認識，從而揭示其「海洋美學」的生成意涵。

最後，論述拉黑子・達立夫的「海洋美學」的藝術觀點，如何對應當前極端氣候下所造成的生態環境的變異所引發的思考及其潛在影響。並進一步闡述，拉黑子・達立夫所謂在「五十步的空間」裡「Malatamdaw／成為人」的意義。

**關鍵詞：**撿拾、海廢、生態藝術、海洋美學

## Abstract

This study takes Rahic Talif's work, *The Space of Fifty Steps*, as its main subject, aiming to explore the existential relationship between the artist's "home-tribe" (East Coast) and the natural ecological environment. It further delves into how this relationship has influenced Rahic's creative life as an artist. In addition, it also seeks to position the artistic values of Rahic's works by comparing his artistic practice with the historical contexts of Arte Povera, land art/earth art, and ecological art.

Adopting literature review and in-depth interviews with the artist as its research methodology, this study reviews Rahic's approximately 16-year journey of artistic creation from his *Action Project for Typhoon* in 2008 to the present. It aims to understand how his works were conceived within different environments to represent his unique artistic expressions and conceptual frameworks. By thoroughly analyzing Rahic's development as an artist and comparing it with other artists engaged in environmental or ecological art, this study identifies key elements of Rahic's "marine aesthetics," including behavioral features, technical structures, design rhetoric, poetic-linguistic quality, and messages he seeks to convey. These elements reveal the underlying significance of Rahic's "marine aesthetics."

Finally, this study expounds Rahic's artistic perspective on "marine aesthetics," explores what it can potentially inspire and influence in response to contemporary ecological changes caused by extreme

climate conditions, and the meaning of “Malatamdaw (becoming human)” in “The Space of Fifty Steps” by Rahic Talif.

**Keywords: Found Objects, Marine Debris, Ecological Art, Marine Aesthetics**

## 一、前 言

藝術家拉黑子·達立夫以其〈Ka'oripan 生命空間〉<sup>1</sup> 之新作（圖1），受邀參與了今年（2024）七月於臺南市立美術館二館的展覽《我們從河而來：流域千年·文化共筆》一展。〈Ka'oripan 生命空間〉一作，以構樹皮拼縫成形，形狀為梅花鹿皮的半面，暗喻也追溯著臺灣狩獵買賣鹿皮的過去時空情境，形體內部藉由構樹皮的紋理結構與色差交織，刻畫著臺南各個河道流域的古地圖誌，粗曠古樸而原始，帶著神秘的野性力量直撲觀者的視網膜，撼動著視網膜神經直驅腦海的經驗記憶深處，甚或是直達到腦幹衝擊著生命主體的存在本質。此一作品以「生命空間」的命名回應了《我們從河而來：流域千年·文化共筆》展覽的主軸思考：從生態觀點與原民知識來看流域文化美學，<sup>2</sup> 敘述臺南這片土地、河流與海之間彼此交流在漢人與荷蘭人之外的南島史觀，以及臺南這座城市如何被形塑，同時也呼應了我們的家——臺灣島嶼當下的處境。

而這一新作，其歧異的造形與材質視、觸感強烈地吸引了筆者的目光，並對拉黑子·達立夫（以下簡稱拉黑子）從過去的創作脈絡轉向到新型態的創作表現產生疑問，到底此作是接受委託創作或命題下的創作思維，亦或是拉黑子正在開展新的表現語彙和手法

1 阿美族語 ka'oripan 意思是生命繁衍的地方，即生命空間。《蔡中涵大辭典》，〈ka'oripan〉條目，2024.9.12 更新，<https://new-amis.moedict.tw/terms/ka'oripan>。

2 龔卓軍，〈我們從河而來：臺南 400 的千年流域文學初探〉，《藝術觀點》97 期，春季號（2024.4）：頁 6。

呢？若是全新的創作脈絡，以構樹皮這種屬於土地陸上的植物材料為主體的創作思維，和他過去所謂「五十步的空間」有關海洋議題的問題性有何差異或延續性呢？這兩個問題的問題意識，引發出筆者對拉黑子自 2008 年開啓《颱風行動計畫》起至今 2024 年，約莫 16 年的創作歷程，所輪廓出「海洋美學」的創作脈絡和思維之研究與論述動機。於是，在該展開幕活動的當下，便跟拉黑子相約擇日到都蘭糖廠的工作室訪談（圖 2）。來到拉黑子的工作室參訪，牆面上並置陳列著兩幅以構樹皮拼接、縫製的作品，其形狀有別於〈Ka'oripan 生命空間〉的鹿皮外形，以鏡射的方式表現，乍看之下像某種符號卻又頗為陌生。拉黑子說這裡有一幅是從他的家鄉花蓮 Makota'ay 港口部落望向太平洋所看到的那座山，是部落稱呼為 Kakacawan 的「精神山」，另一幅則是從海邊回望部落的視角，阿美族語 Kakacawan，唸作「卡卡照灣」，是瞭望之地亦有守護部落的屏障的意涵（圖 3、4）。這兩幅用構樹皮拼接、縫製並刻畫著阿美族古謠〈黎明之歌〉（圖 5）的半浮雕作品，在樹皮的縫製技術上或圖紋文字的刻畫上相較於〈Ka'oripan 生命空間〉一作來說稍顯生疏，但重要的是保留了新素材的摸索痕跡，並清楚的見到他這兩件作品皆以守護部落的「精神山」、以「家—生態環境」為議題主軸的創作思考，同時，我們也發現到在拉黑子的許多作品中對此「精神山」給符號化的造形表現和運用。

「五十步的空間」為拉黑子藝術創作系列作品中的命名之一，這個空間就是海邊、潮間帶的意思。以家、部落與潮間帶之生態環境這一生命、生活空間所開啓出的創作思考，無非是拉黑子開展其創作最根本的出發點，更是其海洋美學的核心。換句話說，我們若是要認識或理解這一軸線的源頭，則必須從拉黑子自 2008 年所啓動

的《颱風行動計畫》探究起。所謂的《颱風行動計畫》就從「撿拾」海邊的廢棄塑膠拖鞋開始，在早期每年颱風的到來，都是港口部落的小孩最期待、最興奮的時刻，因為颱風過後大海會帶來很多「禮物」，而那五顏六色的塑膠拖鞋是最吸引人的禮物，撿到一隻拖鞋搭配另一隻穿在腳上，是最酷、最好跟族人們炫耀的禮物…這是物質缺乏自我解嘲的生活經驗，成了一種無奈又殘酷的現實生活經驗。而這經驗的重新實踐，除了讓拉黑子回到過去，也讓他重新思考了存在在海邊的一隻隻拖鞋的現象，他撿了一隻又一隻，也思考了一隻又一隻，也畫了一隻又一隻，甚至不能說是一隻可能是某隻拖鞋的殘片，隨著時間的堆疊和思想情感的積累，殘片碎形的拖鞋一塊又一塊、一隻又一隻的建構出拉黑子的《颱風行動計畫》之雛形，慢慢地形構、延展出整個計畫的面貌。我們該如何觀看與認識這樣的計畫或創作表現，是一種行為、一種裝置、一片環境、地景藝術還是貧窮藝術或其他呢？從 2008 年《颱風行動計畫》開始，拉開了拉黑子「海洋美學」的藝術創作序幕，帶出《五十步的空間》、《海沒／美館》、〈島嶼之影〉等至今約莫 16 年間所創作的系列作品。這裡所謂的「海洋美學」，即是拉黑子在花東海岸邊以「撿拾」行為為創作初始姿態，爾後經由拆解、再製、縫合、纏繞等動作來歸納出其行為姿態、技術結構、造型語彙、詩性—語言與欲傳達的訊息視野等感性面向，進而建構出他的創作思維和作品的生成要素。因而拉黑子的海洋美學是如何生成的，將會是本文所欲探討論述的問題意識和主要目的。

本文以「五十步的空間」為題，上述這 16 年的區間為主要的研究範圍，採用文獻資料分析以及與藝術家深度訪談為研究方法，試著從拉黑子他自身所處的「家—部落」與其所面對自然生態環境（花東

海岸）的存在問題與其創作生活的關係，並與貧窮藝術、大地／地景藝術乃至於生態藝術等藝術歷史的觀點和作品作一對照比較，<sup>3</sup> 來標示拉黑子藝術創作的價值定位。再者，深入分析他這一系列作品的脈絡，從海洋到陸地其作品構成裝置和形塑造形的方法。接著進一步去探索他的海洋美學又是如何生成？此為本文的目的。最後結論，拉黑子的海洋美學所創造出多元面貌表現的作品，對今日所謂的人類世所帶來極端氣候下的生態環境帶來甚麼樣的省思和影響，同時，在「五十步的空間」裡，強調海洋給了我們一個 *kamalatamdawan*，成為人的位置，<sup>4</sup> 進而「*Malatamdaw*／成為人」的重要意義，這是拉黑子透過創作要去實踐與尋回阿美族人生活的姿態和的思維精神。這裡要特別說明所謂的「*kamalatamdawan*」阿美族語的意思是：「有這個海洋」，而「*Malatamdaw*」阿美族語的意思是成為真正的人，「*Tamdaw*」在此是指阿美族人，「*Malatamdaw*」事實上是真正的阿美族人之意。

3 生態藝術：一種當代藝術類型，使用自然界的力量、生物有機組織與生物進程、個人表現、其他各種媒介等，來彰顯地球生態系統的運作，闡明並解釋環境問題，或實行這些問題的解決方案。至於圍繞觀者或需要觀者參與其中的大型戶外作品，通常會結合作品所在地點的樣貌，則稱之為「環境藝術」。《藝術與建築索引典》，〈生態藝術 Ecological art〉條目，2024.10.02 更新，<https://aat.teldap.tw/AATFullTree.php/300249275>。

4 施永德 (DJ Hatfield)，〈有這個海洋，我們才能成為人之處〉，收錄於拉黑子・達立夫著，《旅行在 50 步的空間》(臺東縣東河鄉：篤固工作室，2019)，頁 10。

## 二、海洋美學的序曲——《颱風行動計畫》與環境、生態的藝術

一切要從「五十步的空間」開始，「五十步的空間」一詞出自於拉黑子·達立夫已故的父親曾在生前語重心長的一句話：「我們只剩下五十步。」<sup>5</sup>意思是部落的邊岸與海的距離只有五十步，而這僅剩的五十步空間，正隨著現當代的極端速度與氣候下不斷地被壓縮著。拉黑子說：

我居住的空間一樣也是很脆弱的，居住的空間開始被人為佔據與開發，海洋被海廢佔據了海的空間也是脆弱，這帶給我很深的危機感。<sup>6</sup>

而這裡，所謂「五十步的空間」的實際地理位置，除了拉黑子的故鄉花蓮豐濱鄉港口部落的海岸邊外，也延伸至整個花東海岸線。

### (一) 檢拾來的禮物

2008 年他開始在這「五十步的空間」裡檢了第一支拖鞋，看著這隻以前稱作是颱風帶來的「禮物」的拖鞋，思考著為何它會出現在這裡，而且不只一隻而是很多很多隻都不一樣的，他一邊檢拾一邊思

---

5 拉黑子·達立夫，〈2014-2017 The Space of Fifty Steps 五十步的空間〉，拉黑子·達立夫 RAHIC TALIF，2024.9.15 點閱，<https://rahictalif.com/project/2014-2017-the-space-of-fifty-steps/>。

6 摘錄自筆者於 2024 年 8 月 27 日在拉黑子都蘭糖廠工作室的訪談。

索著：「我能拿這些拖鞋做什麼呢？」<sup>7</sup> 拉黑子回溯兒時在港口部落的記憶，颱風的到來對小孩而言是興奮的，因為颱風會帶來很多漂流木、山上的動物、魚群和塑膠拖鞋等等「禮物」送進部落來，因而颱風對部落的小孩來說就是「禮物」，特別是那些不成雙五顏六色的拖鞋，因為在 40 年前要擁有自己的拖鞋是很不容易也買不到的。所以颱風帶來了「禮物」，讓拉黑子在 30 多歲時開始撿拾漂流木，從事漂流木雕裝置創作。

對拉黑子而言，他所選擇的媒材都不是中立的物質，而和阿美族文化或他的生命經驗相關，拖鞋和漂流木有著意義上的關連—它們都很不起眼，多半被當成廢棄或無用的物質，總在颱風過後的海邊大量出現，不過這些看來卑微的物件，卻被拉黑子集合、轉化為一種有力的藝術語言，其中蘊含阿美族人看待自然／颱風的獨特觀點，並廣及南島語系民族的討論。<sup>8</sup>

拉黑子表示，在傳統的阿美族語裡沒有「垃圾」這個字，而今日阿美族語用來指稱垃圾的「Lakaw」這個字，在過去其實只是野草、落葉的意思，這些自然物質的東西，因而他想說如果沒有垃

7 摘錄自筆者於 2024 年 8 月 27 日在拉黑子都蘭糖廠工作室的訪談。

8 徐蘊康，〈從漂流木到颱風計畫—談拉黑子的藝術〉，拉黑子・達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，[https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee6bc82e6b581e69ca8e588b0e9a2b1e9a2a8e8a888e795ab-e8ab87e68b89e9bb91e5ad90e79a84e8979de8a193\\_e5be90e8988ae5bab7.pdf](https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee6bc82e6b581e69ca8e588b0e9a2b1e9a2a8e8a888e795ab-e8ab87e68b89e9bb91e5ad90e79a84e8979de8a193_e5be90e8988ae5bab7.pdf)。

圾這個字，那我們是不是沒有垃圾？我們從語言的概念意義裡，便能認識到阿美族人與自然相互之間的關係。拉黑子從事漂流木創作了十多年，長時間在檢拾漂流木的過程中總是會看到那些五顏六色的色彩——海廢，看到這些稀有的色彩時感到疑惑，也在當時檢了第一隻拖鞋，一直檢、一直檢，檢到第三千隻拖鞋時發現到他開始跟拖鞋有了些互動與感觸。而「檢拾」，「檢」的這個動作，是敬畏環境的動作，更是對部落族人在海邊檢海菜的生活動作的隱喻召喚，也發現自己的生命的價值觀也開始改變，因而重新反省出一種不同形式且新的創作表現。2008-2013《颱風行動計畫》分別以幾個不同的子題系列來展開如〈消失後的入侵〉、〈愛的物件〉和〈88 號流浪者與漂流鞋的對話〉等，透過地景裝置、空間裝置、行動展演及錄像等形式來呈現。以〈消失後的入侵〉(圖 6)為例，拉黑子將檢拾來的拖鞋串接成颱風的路徑或海浪的流動線條，用由大到小的漩渦圍繞捲入圓心，「拖鞋風與浪」高低起伏流動而包覆著整個展場空間，讓觀者也被捲入這一漩渦之中，去感受風災過後大量海廢入侵的壓迫張力。這一由眾多拖鞋結構出的裝置空間充滿著儀式感，特別是漩渦狀朝向一中心開展或朝向核心的裝置形式場域，如漩渦、岩洞、蒙古包等形式的作品主體，在拉黑子早期到現在的創作中常常會見到，似乎在創作者的潛意識中存在著母系社會中「母體」庇護所的概念所影響。

## (二) 颱風計畫與貧窮和大地藝術

這些由拖鞋——海廢材料構成的裝置，破敗的作品材料性讓人聯想到上個世紀 60 年代發生在義大利的「貧窮藝術」，這一藝術運動的藝術家們所運用的創作材料如廢鐵、塑料、岩石、木頭、土壤、

破布和回收物品等，跟拉黑子撿拾拖鞋或海廢有著異思維卻同工之妙，而其中藝術家馬里奧·梅爾茲（Mario Merz，1925-2003）則利用鐵、粘土、玻璃、岩石、工具鉗夾和霓虹燈等，來構造成各種類似蒙古包形狀的〈冰屋〉或〈無題〉（*Untitled*）作品（圖7），隱喻著有人居住的地方與空間，是他創作生涯不斷探索的結構，也是回到與自然和諧生活或在資本主義經濟發展之間的選擇？

「貧窮藝術」的創作觀念是在挑戰當時的藝術定義，在形式與思想上，貧窮藝術家們將自然和文化恰當結合起來。這些材料為實在經驗的表達提供了一套非中介語言的新型符號系統…這種讓藝術創作脫離語言代碼介入的嘗試，反映了20世紀60年代“叛逆”的一代對追求完美“真實性”的普遍態度，他們向消費主義主導的經濟系統和基於傳統的文化系統發出了挑戰，認為這些壓迫性的體制是用來控制而非賦予自由的。<sup>9</sup>

這一藝術思想，就筆者的觀點除了表現文化與自然間的質問外，也是一種反資本主義物質過剩的藝術行動，而在拉黑子這邊則是將海沖刷上岸的「海廢」給轉換成另一種面貌，以更戲劇性的裝置場域來控訴環境所承受的壓力，這不僅是過去藝術歷史觀念對今日全

---

9 法廣，〈淺談貧窮藝術的符號系統〉，RFI法國國際廣播電臺，2024.9.26點閱，<https://www.rfi.fr/tw/%E6%AD%90%E6%B4%B2/20161205-%E6%B7%BA%E8%AB%87%E8%B2%A7%E7%AA%AE%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%9A%84%E7%AC%A6%E8%99%9F%E7%B3%BB%E7%B5%B1>。

球化下極端氣候的預告之延續，他將這預言實現的場域表現的更加怵目驚心。而〈颱風計畫——消失後的入侵〉這一裝置的漩渦形式，也讓人想到羅伯特·史密森 (Robert Smithson, 1938-1973) 著名的「大地藝術」作品〈漩渦堤〉 (*Spiral Jetty*) (圖 8)，這件在美國猶他州大鹽湖所建造的龐大螺旋形土石堤壩，兩件作品皆以擬仿大自然動態做為表現形式和語言，後者以強烈的視覺效果改變或樹立藝術史的新標記——從極簡主義過渡到大地藝術——為其主要的創作思想，而拉黑子則偏重在環境遭受侵襲所帶來的影響，當然史密森的漩渦與環境的對話關係仍是存在的，只不是其龐大的視覺能量和材質性，直接對現代藝術及該藝術形式思維的創發與攝影的所產生的影響大於環境議題，此為兩者在創作面向上的差異。

透過跟西方兩位不同時期藝術趨勢的藝術家來比較，我們發現拉黑子的《颱風行動計畫》帶出了行爲、大地、環境或生態藝術等多面向的藝術形式表徵和思考，此計畫的發生即然是在大自然的環境中，自然而然地跟藝術史中的大地或地景藝術觀念得以互相呼應，這兩種藝術名稱不同但意義接近：

地景藝術或大地藝術是廣泛的藝術運動，於 1960 年代晚期起源於北美。誠如其名稱的暗示，大地藝術牽涉了運用和操縱實質物質與環境作為創意表現的手段…如卡斯特納與瓦歷斯 (Kastner and Wallis, 1998)，是將地景藝術從藝廊和博物館解放出來，並脫離一般受約束與受控制的場址，將藝術實作帶往戶外——進入「自然」，或某個意義上相對未開發的空間，但也是進入邊緣或遭忽視的地區，譬如公路、工業河岸，以及遭掠奪和汙染的場地。這項戶外運動標誌了對主流藝術

世界的商業主義的刻意拒絕，以及對於環境壓力和脆弱度開始有所察覺。<sup>10</sup>

根據上述的論述概念，拉黑子的創作較傾向於對自然環境脆弱度的覺察敏感神經的彰顯，不過這些僅是藝術表現與觀念上的類同對比，畢竟拉黑子是個自學的藝術家，其藝術知識並非全然來自學院的理論。此外，〈颱風計畫——消失後的入侵〉一作也以錄像的影像敘述呈現：他在一片草叢中，用拖鞋或懸浮或鋪地般的裝置開出一條路來，像留下「足跡—拖鞋」般的隱喻著人與大自然間的相互關係（圖 9、10）。這一足跡讓人也聯想到理查德·隆（Richard Long，1945-）的〈在祕魯走出一條路線〉（*Walking a Line in Peru*）（圖 11），他藉由在一條直線上來回走動，走出一條小路，行走也是行為的一種，這是很觀念性的行為地景藝術。而根據保羅·阿登納（Paul Ardenne，1956-）在其《生態藝術：人類世與造型的創作》（*Un art écologique: Crédation plasticienne et anthropocène*）一書中提到：「一種摩擦動力學，對於『生態藝術作品』的出現，至少在人體與自然之間，藝術家的身體與自然摩擦是必要的」。<sup>11</sup>接著他說理查·隆的作品：

自 1967 年開始就小心翼翼地展開腳步，在某些停下來的地方頑固地用腳底摩擦地面，直到在草地上甚至在石頭地面上，創

---

10 John Wylie 著，王志弘、錢伊玲、徐苔玲、張華蓀譯，《地景》（新北市：群學出版有限公司，2021），頁 187-188。

11 Paul Ardenne 著，詹育杰譯，《生態藝術：人類世與造型的創作》（臺北：典藏藝術家庭，2021），頁 99。

作出線條為止：雙直線、圓圈…這種烙印的詩意與地面、地點、時間建立了密切的關係。<sup>12</sup>

保羅·阿登納在此確認「生態藝術作品」的必要條件之一，即是藝術家的身體與自然的摩擦而產生印記。因此我們可以說，在拉黑子的創作過程中其身體存在著行為藝術的態度，但不為、也不以行為本身為目的，若稱他為一種行為不如是一種對環境現象的一種摩擦、一種行動。而這一行動是藉由「撿拾」去去除自然上面非自然的物質——拖鞋、塑膠等海廢，再透過時間的累積來去「轉換」成〈消失後的入侵〉這一反映「五十步空間」生態環境狀態被傷害侵蝕的裝置藝術作品。

### (三) 生態藝術——家、部落與環境

雖說，大地或地景藝術兩種藝術觀念的意義皆有指涉到與環境的關係，但並不完全是以「環境」或「生態」做為主要議題對象的創作思考和造型目的。以保羅·阿登納的觀點：

到目前為止，這些藝術家都強調了天然材料對於示範和象徵目的的重要性：他們認為這些材料在博物館藝術中心和其他展覽館中有其應有的地位。但是，從嚴格意義上而言，任何一個都不是「生態的」 (écologique) 或「生態藝術家」 (éco-artistes)。<sup>13</sup>

12 Paul Ardenne 著，《生態藝術：人類世與造型的創作》，頁 99-100。

13 Paul Ardenne 著，《生態藝術：人類世與造型的創作》，頁 81。

這一論點是以創作的目的論來嚴格的評斷與區分，那些地景或貧窮藝術家們的作品是否是生態的？就筆者的觀點來看，那些藝術家確實未以全然生態環境為其創作思考核心，而是在那個時代（1960）以新的藝術觀念和材料形式來面對當時藝術機制的問題，所欲超越、所創造出的新型態藝術表現。保羅·阿登納的標準是嚴格的以現今的視野，去回訪過去那一時代的藝術思維與形式，當是不符合其生態藝術的標準：「在自然中創作，而且為自然而努力創作，以期尊重和重視自然。」<sup>14</sup>而拉黑子在這「五十步空間」裡檢拾拖鞋、塑膠物和漁網等海廢，所要反映及展現出的是部落賴以生存的環境關係，其核心是一種人與自然生態體系間相互依存的思考。從山林、溪流、礁岩、海的聲響、浪的節奏、太平洋的風和陽光等自然的動態，皆深深的與阿美族人的生命哲學鏈結在一起，語言、地理稱謂、腳步的踩踏、舞步跳動的姿態到古謠傳唱，都揚顯著部落族人生活與自然間緊密的關係。因此，將諸多海廢材料轉換為藝術形式，便是他提醒族人與人們在今日我們的「家—部落—環境」所遭遇到嚴重污染的問題，以這些條件來對照保羅·阿登納所提出的標準，我想在拉黑子的創作和生命空間裡，本就蘊含著自然生態的本質條件，自然而然他的《颱風行動計畫》及後續的創作思維皆是朝「生態的」藝術和「海洋美學」的展現。

最後，在這裡我們還是要對何謂「生態」做進一步的認識和定義。所謂「生態」，依據《生態藝術：人類世與造型的創作》一書裡所引用的說明：

---

14 Paul Ardenne 著，《生態藝術：人類世與造型的創作》，頁 81。

「生態」(écologie)一詞包括，一方面植物個體或集體之間存在的所有關係，另一方面，居地。(oîkos = 住所 = 居地 = 環境)。Ökologie (由希臘文 οἶκος「家屋」和 λόγος「論說」組合而成。)<sup>15</sup>

我們發現拉黑子他以「家—部落—環境」為創作場域，他個人的家等於部落，也等於環境——五十步空間，其自身既已存在在整個人與自然的生態裡面。在此創作場域中的「撿拾」勞動行為，即是在自然裡為「家」而勞動、為生態環境而勞動、也為創作而勞動。保羅·阿登納再提到：

藝術家對「生態藝術」的加劇張力是通過接觸，通過接觸詩學 (poétique contactuelle) 來實現的。如果藝術家本人，身體的、肉體的沒有在體內活生生地 (in vivo) 接觸到、感受到自然的東西就不會產生「生態藝術」。<sup>16</sup>

生態藝術的核心理念所著重的是，藝術應該與環境相互作用，並促進生態意識的提升。藉由這一概念，我們更可以清楚確認了拉黑子他用身體的勞動來與自然對話，所創作出「生態藝術」作品的態度、精神與思想。

15 Paul Ardenne 著，《生態藝術：人類世與造型的創作》，頁 84。

16 Paul Ardenne 著，《生態藝術：人類世與造型的創作》，頁 111。

## (四) 小結

本章節以拉黑子《颱風行動計畫》一作的檢拾行為、材料性、裝置與展呈形式來跟來跟藝術史中的貧窮藝術、大地或地景藝術等趨勢脈絡做比較，除在材質形式上比較之間的異同外，在藝術創作的概念上也有著不同歷史時空的對應與認知，如貧窮藝術的發生概念主要是在挑戰當時的藝術定義，也在形式與思想將自然和文化妥適的連結起來，而拉黑子所面對的並非是藝術的定義問題，而是當代生活環境遭受侵擾的質疑所產生的行為，再逐步轉換成藝術表現形式，而這一外在的形式並非僅是材料性形式表象，他的檢拾行為是部落採集海菜的生活姿態，海廢料的使用則涉及到阿美族語言對「垃圾」的認知概念。因此在表象的背後有著自然與部落生活文化深刻連結的精神性在，拉黑子藉由這一《颱風行動計畫》彰顯在「五十步空間」生態環境的問題，而無論是過去的貧窮藝術、大地或地景藝術乃至於拉黑子的生態藝術，其最大的共同性都指向我們所生存的環境問題。

## 三、五十步的空間——生命的交換場

近十幾年來在「五十步的空間」裡，拉黑子感到環境急速地在改變，以前颱風過後清一色都是木頭，現在慢慢地出現了五顏六色的物件交疊在木頭上，過去要取得一、兩隻拖鞋都很困難，但現在變成越來越多，檢都檢不完……在檢拾過程中，從不能多檢要學會選擇，選漂亮完整的拖鞋，到後來殘破的也檢甚至到只剩下 1/10 的拖鞋碎片也檢，到現在卻要檢很多也省思了很多，像是種儀式般動

作，繼續不斷撿、安靜的撿、沒有目的的撿，這不是短暫的投入，而是透過很長的時間去堆疊去感受心境，沉重的外在會在內化的過程慢慢消失掉，撿從一隻到一萬隻，才進入到內在精神面裡產生了回應，終於慢慢找到自己想要提出的想法與態度，進而將那些五顏六色不會腐爛的塑膠、玩具、漁網等海的廢棄物件都一一拾起。拉黑子將那海洋的負擔——海廢，透過撿拾的過程，讓自己的創作更深化去思考，如何從行為、議題、動機去呈現創作的可能性？

經歷長時間的撿拾、反省和思考，讓拉黑子創造出《颱風行動計畫》、《太平洋之美？》、《五十步的空間》、《海沒／美館》和〈島嶼之影〉等展覽脈絡及系列作品，運用撿拾、拆解、收集、分解、重組、再製、縫合、纏繞等勞動行為，將那些海洋吐出來的廢棄物重新改造組裝，他把垃圾給重生了！建構出屬於拉黑子·達立夫個人獨特的海洋材料技術美學，也透過行動、繪畫、雕塑、裝置、文件、影像和錄像等多元形式語彙，精準的表達全球化所帶給環境急遽變遷的諸多課題。

### (一) 太平洋之美

本章節就拉黑子接續《颱風行動計畫》後所開展建構出的海洋美學系列作品來探討，就創作思考脈絡、表現形式、方法技術和對部落環境生態的影響，並試著與現當代在環境或生態藝術的藝術家或作品來分析比較，除了認識和對比彼此在此議題的思維視野和表現的異同外，也將試著從中找尋拉黑子在當代藝術中的價值定位。

在太平洋沿岸數百次來回行走的過程中，常任這些破碎的人為製品占滿我的雙手與背包，幾乎成了一種強迫性的撿拾癖，我

總是對著我的雙手發出質疑，又在行走中回復清明。歷經細數不清的情緒輪迴後，每一次的彎腰突然都轉換成一種近乎極喜的熱情，檢拾這個動作如同對自我的沖刷，逐步內生出一種超越美感、很純粹的精神享受。<sup>17</sup>

上文節錄自拉黑子《太平洋之美？》一展創作自述的其中一段話，可看得出檢拾行動過程的情感與精神狀態，特別是原本該在海邊的貝殼或月光螺，都已經被塑膠碎片、拖鞋、瓶蓋等廢棄物所取代，讓海岸沙灘的地景變得如此不堪！它們是怎麼來的？不外乎就是海浪帶來和人對它的遺棄，關於這些廢棄物的曾經記憶會是甚麼？是被挑選、變破舊、遭淘汰的旅程過後才來到這裡吧！筆者認為這些質疑、這些擔憂都在拉黑子的文句中來回掏洗，不僅是對太平洋帶給部落族人豐饒生命生活的感念，亦是人對海洋所造成衝突地景的感傷呢喃。

《太平洋之美？》一展是由〈珍惜〉(*Limo o tan*)、〈擁有過的〉(*Kinaila*)、〈帆〉(*Fayang*) 和〈遷徙遠征〉(*Mafolaw*) 等四大件系列作品來呈現。<sup>18</sup> 我們看到全部的材料幾乎都是海岸沙灘上檢來的廢棄物，磚、瓶蓋、玻璃、玩具、水管、水桶、漁網、貝殼、月光螺、保利龍、漂流木、拖鞋殘片和塑膠碎片等五顏六色種類龐雜數量繁多。若將這些堆置一起無非就是垃圾堆，而拉黑子將它們重新組構、

17 拉黑子・達立夫，〈2014 A Beautiful Ocean ? 太平洋之美？〉，拉黑子・達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，<https://rahictalif.com/project/2014a-beautiful-ocean/>。

18 為尊重作者作品命名的完整性，在作品標題上特別附上羅馬拼音書寫的文字，是花蓮港口部落阿美 Pangcah 族語，港口阿美族人自古以來即稱呼自己與本身的語言為 Pangcah。

排列裝置，並賦予詩性的文字，吟嘆、質問到底「美是什麼」、「美」在哪裡？我們看那〈珍惜〉一作（圖 12），是一件用漁網垂直懸吊到地板的裝置，漁網包覆著雜亂多彩的廢棄物，一上一下的帶出拉長重力垂掛三角形，拉黑子用無差別、無意識而「自然」的裝置手法，一如這堆廢棄物漂流的歷程那般的來表現「珍惜」，展場空間加強了視覺的暴力強度，以一種視覺的擾動張力，搭上優雅的諷刺做出詩性的控訴。而在〈擁有過的〉這一系列裡，拉黑子用很簡單素樸而童稚的手法，來將廢棄物拼湊成各種魚類或海洋生物造型（圖 13-19），和日本《越後妻有大地藝術祭》所論述與執行的限界藝術（Marginal Art）相當契合（圖 20、21），<sup>19</sup> 一樣是從環境地景中反省出來的藝術形式與思考，脫離主流藝術脈絡的中心，而朝向一種介於藝術與日常的邊界之間的創作。另外，也將這些廢棄物分類如磚、瓶蓋、玻璃、月光螺、拖鞋殘片等，並將它們重新排列組構造形，形成一種類封膠標本樣式的視覺，像是一物種教材在訴說著它們的演變。磚和玻璃自中間位置由大而小的漸變排列，兩種物質的形狀變化多端，皆歷經了海潮的雕鑿而成那樣圓潤滑溜之形質，這種特殊的雕塑技術非自然莫屬，因而是一組拉黑子在觀念上和技術上與自然合作的觀念藝術作品（圖 22）。

19 龔卓軍，〈限界藝術——從大地藝術祭到信仰藝術祭〉，臺南藝術公社，2024.10.1 點閱，[https://acttainan.com/2016/04/23/%E9%99%90%E7%95%8C%E8%97%9D%E8%A1%93%E2%94%80%E2%94%80%E2%94%80%E5%BE%9E%E5%A4%A7%E5%9C%B0%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%A5%AD/](https://acttainan.com/2016/04/23/%E9%99%90%E7%95%8C%E8%97%9D%E8%A1%93%E2%94%80%E2%94%80%E2%94%80%E5%BE%9E%E5%A4%A7%E5%9C%B0%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%A5%AD%E5%88%B0%E4%BF%A1%E4%BB%B0%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%A5%AD/)。

Lakaw 真的變成垃圾了嗎？Iloh 就這樣消失可以嗎？已經不記得有多久的時間，我們像魚一樣在海上漂流，海把我們身上的顏色都洗掉了，如果我們幫忙彼此，還去的到那些我們曾經走過的好多地方嗎？要往哪邊走呢？我們過的去嗎？<sup>20</sup>

拉黑子為〈遷徙遠征〉寫下了這首詩，用漂流木、樹枝、玩具車輪、拖鞋碎片組構出的「異形陌生物」，殘破不堪的拖鞋駕著不怎麼可愛的單輪能漂流去那裡呢？拉黑子再帶著這幾個「異形陌生物」到海邊、乘著膠筏到秀姑巒溪出海口，回到它們被丟棄的地方駐足觀看，以擬人的話語去傾訴不再流浪的生命心願，就成了〈臺11線上的行走〉（*Walking on Route.11*）作品中永恆的影像故事（圖23）。這個系列作品以《太平洋之美？》為名來向外界提問，媒體報導所說的塑膠微粒影響了海洋環境與生物並非假消息，「美」的概念在資本主義全球化下所產生的扭曲，人類被個體化後更成就了集體對環境的漠視，拉黑子用藝術的思維和對土地的細膩關照，表揚了這些殘破廢棄物，使之重生提升到足以跟「人」們說話的位置。拉黑子把「異形陌生物」植入靈魂精神，如同生態學先驅瑞秋·卡森（Rachel Carson，1907-1964）在《大藍海洋》（*The Sea Around Us*）一書所說：

20 Lakaw、Iloh 阿美族語意指「垃圾」、「燒掉」之意。拉黑子·達立夫，〈2014 A Beautiful Ocean？太平洋之美？〉，拉黑子·達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，<https://rahictalif.com/project/2014a-beautiful-ocean/>。

在我們的身體每個細胞中流動的原生植，也帶有古代海洋誕生第一批簡單生物之際，刻印在所有生物上的化學結構。<sup>21</sup>

塑膠的原初不正是曾有著生物裡的化學結構，跟人的細胞裡的遠古記憶一般，因而可以通達對話。而在《藝術與氣候變遷：關於自然生態的創作實踐》(Art and Climate Change) 一書中也提到：

今日，持續加劇的生態危機正以多種方式影響海洋環境，包括過度捕撈、滅絕、珊瑚礁白化、酸化、塑膠汙染和海平面上升等。同時，面對氣候變遷的不確定性，藉由徹底質疑社會、文化和情感與海洋的關係，讓關於海洋的想像重新煥發活力。<sup>22</sup>

這一論述精準的再現了我們今日所遭遇的現狀，而在五十步空間裡的拉黑子同樣的以這樣的思考，去想像、去喚醒「家一部落」與太平洋之間的共存問題。與拉黑子一樣關心海洋的藝術家卡蒂嘉·馮·祖內柏格·卡蘿爾 (khadija von zinnenburg carroll) 在她的一部實驗性紀錄片〈特莫亞納—海洋〉(Te-Moana-The-Ocean) 中講述了毛利人與鯨魚的故事（圖 24-1-24-3）：

---

21 Maja and Reuben Fowkes 著，田立心譯，《藝術與氣候變遷：關於自然生態的創作實踐》（臺北：典藏藝術家庭，2024），頁 96。

22 Maja and Reuben Fowkes 著，《藝術與氣候變遷：關於自然生態的創作實踐》，頁 96。

對紐西蘭穆里懷 (Muriwai) 村落的毛利人而言，當母鯨罕見地擋淺在聖山或夥山腳下時，人們就要為她舉行葬禮。一方面毛利人感謝鯨魚選擇不死在海上而是來到祖先的土地上，但另一方面當地社區也警覺到，由於她死於汙染導致鯨肉毒性強烈而無法食用。在葬禮儀式中，用她較硬的骨頭進行雕刻作為文化珍寶或塔翁加 (taonga，即寶藏)，軟骨則用來為瀕絕的貝殼杉樹施肥，使鯨魚生命延續在健康的樹木和部落會議室的雕刻品中。<sup>23</sup>

從這紀錄片的故事中我們可以發現，拉黑子和毛利人的原住民視角對待自然生態環境的思考與行動是相近的，海洋所遭受到海廢和塑膠微粒的破壞，拉黑子強烈感到海洋越來越脆弱的生命力將影響部落環境的生存，而卡蒂嘉·馮·祖內柏格·卡蘿爾的紀錄片則反映出，定居紐西蘭的殖民者將海洋視為可取之不竭的資源，與毛利人看待海洋與島嶼環境是一種共享、共存的連結關係之差異性。

---

23 Maja and Reuben Fowkes 著，《藝術與氣候變遷：關於自然生態的創作實踐》，頁 106。

## (二) 五十步的空間——生命的交換場

海洋的脆弱日益影響了部落人們獲取生命資源的源頭，部落族人所面對的是一種被大環境急速撕裂和漂泊的狀態。就在這「五十步的空間」裡，拉黑子將此一危機透過行動、文件、裝置、平面、立體雕塑等形式手法來轉換，轉換在這一狹窄且獨特的空間，所乘載的除了是已故父親的警語，亦是山與海之間的緩衝地帶、是生命的交換場，是族人們在此採集、進行儀式和送往迎來的生命祭臺所有的原初能量。這一「轉換」的觀念在此相當重要，是拉黑子海洋美學的重要觀念與技術方法，更深刻的連結著部落傳統生活、文化、語言、手勢與姿態。如「檢拾」與過去族人靠雙手去檢拾貝類、採集海菜的動作的一致性，檢拾後的拼湊，然後縫補，縫補那逐漸失去的古老智慧與精神。《被遺忘的面像》系列作品，即是將檢拾來的塑膠碎片經過清洗、烘烤、裁剪等手法來拼湊、「縫補」出七彩海波浪中的面容，色彩的表現也暗示了阿美族的服飾。同樣的手法也運用在作品〈守護者II〉和〈線〉(圖 25) 甚至延伸至 2024 年〈島上魚人V〉(圖 26)的新作之中，「縫補」不僅是拉黑子的技術手法更是精神性的回歸，同時也創造出一種新的立體雕塑的表現手法和視覺感受。

在 2015 年的〈容〉(圖 27) 一作中，一團以藤枝編織出的圓球狀裡，堆置著一堆海廢碎片並溢出這顆圓型體，如同鯨魚吃了海廢的胃，又像是象徵母體文化被消費主義侵擾的環境現實，圓球體並不圓倒是有點像阿美族的陶壺的壺形，是母親懷孕的肚子的造型，這種以一圓弧為核心主體的形式表現在拉黑子的作品中不時的會見到，如拉黑子在 2018 年《野根莖——臺灣美術雙年展》一展中的〈海美／沒館〉(圖 28、29) 之大型裝置作品，那像岩洞、避難所或懷孕的母體的外弧造形，都在訴說著需要被縫補的母體文化與環

境。從檢拾、拼湊、縫補等動作後，拉黑子開始加入了一項新的手法——「纏繞」，在《野根莖》一展裡我們看到〈海美／沒館一地圖：cepo’〉一作中（圖 30），拉黑子運用檢來梳理過的七彩漁網線絲，纏繞在鋼鐵線所構成的港口部落的地圖風景輪廓線，cepo’ 阿美族語唸作：「者播」，意即秀姑巒溪出海口，河水海水交會之處。這種以繁複且冗長的手工製作本身，帶著某種身體感的重複性，而這種重複性過程並非是耐力的展現，而是透過這一長時間的過程堆疊反省與思考，並且連結到部落的傳統技藝和生命哲學，檢拾、拼湊、縫補與纏繞等動作，都是這種重複性的勞動反省姿勢，拉黑子即是用當代的思維去執行傳統的動作。

### （三）纏繞出的身體

從〈海美／沒館一地圖：cepo’〉一作的材質性與表現的技術手法中，可以見到拉黑子的檢拾對象在這個階段，已經從拖鞋、塑膠碎片、玩具、水管、保麗龍等雜物擴增到檢拾漁網，整個臺 11 線的海岸幅員相當長，於是，拉黑子便開始邀請族人們加入這一檢拾海廢的工作，集眾人之力去檢拾、蒐集、分類、整理，特別是將魚網拆解成為各種顏色的線絲材料，這項邀請，讓部落族人們參與檢拾的工作，像是一種開放式的民眾參與，不僅讓部落族人們有了工作機會，同時也引導了族人的身體姿勢回到傳統採集的生活手感，而族人們不只是檢拾與整理，同時也參與了「纏繞」作品的工作，形成一種獨特的藝術實踐分享。2018 年拉黑子以〈島嶼之影〉一作在《東海岸大地藝術節》展出（圖 31），一座大型的雕塑裝置作品豎立都歷東部海岸國家風景區管理處前的大草原上，拉黑子用鋼筋彎曲焊接，塑造出象徵八大年齡階級的八座高大的人體線性立體雕

塑，<sup>24</sup>並請族人們共同參與創作，用七彩的魚網線纏繞在八大年齡階級的身體輪廓上，五顏六色的線條色彩暗示了港口部落的服飾，纏繞交織出作品的人形體態也纏繞著自己和祖靈所傳承下來的生命精神，驕傲的向太平洋眺望。在約翰·威利 (John Wylie) 的地景一書中談到關於「纏繞」這一動作：

梅洛龐帝使用纏繞 (intertwining) 這個詞來掌握自我和地景彼此產生關連的方式。由於我的身體既是觀察者也受到觀察，既觀看也被觀看，它與可見世界的關係纏繞於分離與結合的雙重運動中。結合是因為我能被看見，我是可見地景的一部分。分離是因為我觀看。<sup>25</sup>

身體與可見世界的關係，「纏繞」（圖 32）這一動作便在分離與結合的雙重運動中被看見，猶如藝術家自己與族人共同纏繞作品，形塑一種生命地景來讓創作者與族人與地景——五十步的空間彼此分享

24 港口部落阿美族男生從 13 歲起就必須加入年齡階級，每四年會有一次的晉級。同一階級的男子必須一起學習、分工，也一起接受獎勵或懲罰。在八大階級中最上層的 Mama No Kapah 青年之父，具有領導八大年齡階層的地位，其次往下的 Cifilacay 分配組，就如同一般公司裡的「出納」角色，負責資源的收支平衡；Malakacaway 先鋒組，就像「會計」負責督促財務；Cilomiaday 白天組，則機動支援各個階層的需要，讓任務順利執行；Miawaway 叭叫組則像部落裡的衛兵，主要工作就是傳令、告知；Palalanay 開路組，要負責探路、尋找獵場；Midatongay 木頭組，則負責部落所需柴火的收集工作；最後一個 Miafatay 生火組，得負責做打飯、收拾會場等差事，而角色分明的八大階級制度，也會在一年一度的豐年祭中落實這樣組織分工的任務執行方法。摘錄自臉書：來東海岸聚落群作客 mipalafang kita，〈來介紹一下阿美族部落的年齡階層分工（以港口部落為例）〉，Facebook，2017.7.20 更新，<https://www.facebook.com/palafang/photos/a.509044732588402/778003049025901/>。

25 John Wylie 著，《地景》，頁 201-202。

所產生的深刻關聯性。這種邀請部落族人們共同參與藝術創作的方式，在當代藝術中雖不是新的創作模式，但在港口部落這一特殊場域的生活空間裡別具意義，特別是以八大年齡階級作為創作主體強調了部落族人與環境之間的存在關係。而這種藉由眾人的手工來做為創作方法，讓筆者聯想到中國藝術家艾未未 2010 年於倫敦泰德現代美術館展出的大型裝置作品〈葵花籽〉（圖 33），這件大作也是透過眾人的勞動而成就，艾未未以全職的方式雇用景德鎮全村 1600 位陶瓷工匠，為他製作手工彩繪幾可亂真且每顆不一樣的葵花籽，完全遵照傳統製陶工藝製作程序，為時兩年製造出了 150 噸一億顆葵花籽雕塑，再出口空運到泰德美術館，讓觀眾置身在一大片的葵花籽沙灘之中。這件作品事實上是充滿政治性的，根據艾未未的說法，<sup>26</sup> 每一顆葵花籽象徵著過去窮困的社會主義生活僅能靠葵花籽來生存，而葵花籽也暗指著文革時期的紅太陽毛澤東，另外也批判中國走入盲目的大量生產的市場機制。

艾未未與拉黑子兩者皆以雇用眾人的方式來製作作品，但最主要的差異是在於雇用對象的身分不同，景德鎮陶瓷工匠的勞動是為獲得經濟上的收入與作品本身並無關係，而拉黑子雇用族人的「勞動力」本身除了經濟上的受益之外，這種「勞動力」的身體感性與港口阿美族部落的社會生活環境密不可分的關係，得以讓部落族人重新找回阿美族人傳統的生活姿態。另外，拉黑子的〈島嶼之影〉其實也是帶著某種政治性意涵，八大年齡階級的意象展現著部落的

26 BBC，〈艾未未專題紀錄片：公平〉，YouTube，2024.10.8 點閱，[https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu\\_s8&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8&t=27s)。

生活方式與制度，在五顏六色的漁網線纏繞包覆與束縛的外表下，傳統的母體文化正面臨外在快速撕裂的多重壓力，諸如傳統文化、語言、教育、宗教、價值觀和謀生方式等等的流變衰萎，但，仍需以漂亮的姿態昂首站立（圖 34）。

#### （四）來自海洋的生命

在「五十步的空間」這一地理空間作為藝術創作思考的主軸大架構裡，拉黑子也將長時間在東海岸邊檢拾的過程，於 2019 年出版了一本名為《旅行在 50 步的空間》的圖文創作書。書中以檢拾的旅行姿態打開敘述，猶如現場寫生、描繪，又如同海廢考古般的紀錄，書寫文字——用阿美族語寫詩、寫散文，是一本藝術行動與海岸田野的特殊圖文詩畫集。而這本詩畫集或許可稱為拉黑子的「五十步的空間」整體創作思路的核心，也是建構其海洋美學的生成基礎。書中如〈在母親的肚臍上〉這一章節，編號——032，日期——2013.11.21，地點——臺 11 線，67K（圖 35）。影像是一隻龜裂的藍白拖，用紅色將拖鞋拓印在麻布上，畫著海水浸入岸邊的數筆線條速寫。拉黑子寫道：

我的心裡非常驚訝，  
我一直在尋找，  
現在已經找到我心裡面的東西，  
就在我出生的地方。<sup>27</sup>

27 拉黑子·達立夫，《旅行在 50 步的空間》（臺東縣東河鄉：篤固工作室，2019），頁 115。

一頁關於母親的故事，影像、圖像、文字詩，阿美語、漢文與英文所構成書頁視覺和視野，一頁又一頁的敘述著海洋與島嶼邊界的敘譜。最後在〈海洋，我的生命是你給我的〉這一章，編號——078，日期——2014.05.02，地點——臺 11 線，137K。拉黑子寫道：

海洋，我的生命是你給我的，  
海洋，我的生命也是你詮釋的，  
海洋，我做的一直到現在都是你給我的。<sup>28</sup>

這詩，該用阿美族語來吟唱才會更真確的體會拉黑子旅行在五十步空間的時間生命詠嘆，他所吟唱的歌謠聲響必須與山海大地共振，才能完整的詮釋與表達出拉黑子作為太平洋之子的藝術創作生命。拉黑子穿梭在這五十步的空間裡，在它的最宏大與最小之處來回，他說：

理解這空間不停召喚我的目的便是讓我重新學習與自然一體，回到自己最沒有防備的樣子，觀看這空間裡的所有禁忌共同提示出完整的生命圖像，那便是身為海洋子民的過去、現在與未來。<sup>29</sup>

這五十步空間是回到老人智慧的指標，而海洋給拉黑子的不僅如此，更強調海洋給予阿美族人一個 Kamalatamdawan 成為人的位置。

---

28 拉黑子·達立夫，《旅行在 50 步的空間》，頁 235。

29 拉黑子·達立夫，《旅行在 50 步的空間》，頁 52。

與拉黑子共同合作創作的人類學與聲音藝術家施永德在為《旅行在 50 步的空間》一書裡寫的一篇文章末後提到：

我們 malatamdaw 成為人的過程中，不可缺的是海洋的智慧，我們能不能成為人，確實靠我們如何培養一種社會環境倫理，在這 50 步空間。<sup>30</sup>

在此為何要強調 Kamalatamdawan 成為人的位置和 malatamdaw 成為人的過程呢？或許如同施永德所說一種社會環境倫理需要被培養，那是甚麼樣的社會環境倫理，而這對在五十步空間來回旅行的拉黑子有多麼重要呢？

## 四、海洋美學的生成

在《五十步的空間》一展中，我們見到一件立體雕塑裝置〈只剩五十步〉，這件作品是用漂流木所雕塑拼接出一座斜放的長梯，梯子往上升起卻在高點折損讓人感到那頻危的惶恐，脆弱又彎折的階梯座落在一交錯的有機造形結構上，象徵著某種承接守護的根基。這是拉黑子自颱風計畫後，罕見地再度回返漂流木的創作，就展覽的整體敘述與作品脈絡發展來說確實有其必要，也讓我們見到他早期對漂流木的創作思維與形式，更得以比較同是撿拾海廢所開展出的兩種大面向的差異。

---

30 拉黑子·達立夫，《旅行在 50 步的空間》，頁 11。

2008 年《颱風行動計畫》的開啓，可以說是拉黑子從外在形象的藝術創作轉進內在精神靈魂探索的重要轉捩點。換句話說，2008 年以前拉黑子的雕塑是以漂流木來創作作品的外在形狀與意象，是屬於生活與藝術上的創作。而《颱風計畫》後到今日近 16 年來整體脈絡的開展演變，則讓拉黑子自己找到內在更具精神靈魂深度的自己。這是一種超越，由外至內的超越了造形表象，而提升至精神更深處也更廣闊了自己的創作視域，將獨自性、個體性的表現擴張到群體——部落族人的參與，也將自身的「感性」重新配享到部落族人身上，同時也讓族人們重新找回傳統生活的勞動姿態，如在海邊檢拾海廢的動作與在海邊採集海菜，這兩者的目的不同但動作卻是一樣。這樣的大轉折和藝術的轉換思維方法，讓拉黑子更深刻的觸碰到藝術的核心，也讓自己朝向藝術純粹性的探索路途前進。

本文從《颱風行動計畫》開啓拉黑子海洋美學的探索，分析他整體的藝術發展脈絡，並與其他相關環境或生態藝術思維的藝術家相互比較後，可將個拉黑子海洋美學的生成要素歸納出行爲姿態、技術結構、造型語彙、詩性—語言與欲傳達的訊息視野等面向來認識：

### （一）透過檢拾而轉換

首先就行爲姿態方面，「檢拾」這一勞動行爲是拉黑子海洋美學創作的首要關鍵，這一行爲本身觸及了對傳統生活採集活動的召喚，再來是透過檢拾來清除混濁的海灘也清理自身內心的混沌掙扎，身體無數次的進入五十步空間，才能說真正了解環境隨後反思才得以真確，而能理出如何面對與處理這些被遺棄遺忘的物件，以及透過這些物件的「轉換」，來成爲新的視覺語彙而得以向外宣告敘述。

## (二) 縫補與纏繞

「檢拾」這一行為帶出了後面一連串的拆解、清洗、剪裁、火烤、拼貼、鑽洞、縫補、纏繞等的「轉換」工作方法，而這些方法便成為拉黑子創作的技術方法和作品裝置造形的組成結構。這些方法與檢拾的工作一樣，需要大量的勞動時間去堆積呈現，才得以「轉換」出另一種新的視覺感官感動模式，而更重要的是在大量的勞動背後，有著邀請族人參與「檢拾」、「縫補」和「纏繞」等繁複的製作工作。這裡，無論是對創作者拉黑子還是參與工作的族人，不僅僅是物質上的工作與回饋，更讓部落族人重新找回或回到阿美族人傳統的生活姿態，在精神上人重新看待人——自己、海洋和土地部落的關係。

## (三) 歧異的語彙

整個「五十步的空間」所帶出來的各種多元形式的藝術表現，讓我們見到拉黑子在造型語彙上的細膩處理與靈活運用變化，最重要的是以一半圓弧之庇護所或岩洞之造形為主要的表現核心用以象徵「母體」，而在這母體上也運用異材質的強烈反差對比、甚至是玩具現成物的置入創造強烈的視覺衝擊，再者是將檢拾來的塑膠碎片，經過剪裁、清洗和火烤後拼構、縫補出的七彩波浪造形，透過鮮亮的色彩外觀來提升海廢的材料地位。另外也藉由海廢碎片或遺棄玩具如現成物般的組構拼貼，來創造陌生的奇異和歧異感，也帶著「邊界藝術」那種的樸素形式語言。最後，則以一種隨機灑落偶發的方式用破敗脆弱的魚網包覆，以混沌感性直接面對與刺激在場觀者的情緒。從上述的這些造形語彙，可清楚的看到拉黑子在他的形式語言裡，所要表現的隱喻性符號與精神性象徵。

## (四) 詩性的語言

在拉黑子的創作中不管是其思想層面或表現在作品上的材料與造型美學，有一元素相當重要但卻是十分隱匿的東西：「詩性—語言」。而「詩性—語言」主要是以拉黑子的母語，特別是港口部落阿美 Pangkah 族語所發出的聲響和古謠吟唱為其思想核心。這母語—語言本身，即直接指涉了在地地理環境與部落社會的關係，更涉及到了部落生活社會環境倫理，因為阿美族人靠採集和海洋的漁獲生存。而在詩性方面，我們可從他出版《旅行在 50 步的空間》的圖文創作書裡，閱讀到他用阿美族語寫出來的吟嘆詩句，或者在其他作品的理念中也同樣見到這樣的詩性表現——在作品上書寫或刻上阿美族語羅馬拼音文字——這種詩性表現讓他的藝術精神性更加的深化，可見母語語言佔據了他創作中很重要的一部分。當然，筆者或我們並不會講或懂得阿美族語，僅能就翻譯成中文的部分來感受，但就語言的語境來說，仍是難以真實體會他吟唱的情感與想要傳達的敘述故事。

## (五) 傳唱的訊息

從《颱風行動計畫》、《太平洋之美？》到《五十步的空間》再到現今的新系列創作〈Ka'oripan 生命空間〉，海洋與陸地的脆弱性讓拉黑子感到憂心，他自己帶過部落的年齡階層，傳承的責任萬分重大，部落的老人家跟他說：「孩子，我看到的是海浪真的很美，海浪日復一日都不會累，部落的音樂就像海浪的聲音一樣，一定要永遠不會累的傳唱、再傳唱、再傳唱下去。」<sup>31</sup>這老人家的話語讓拉黑子對

---

<sup>31</sup> 摘錄自筆者於 2024 年 8 月 27 日在拉黑子都蘭糖廠工作室的訪談。

海浪更了解，並回溯過往在海邊的經驗，在海邊檢拾時根據海的節奏跳躍，檢拾，實際上沒看到海，而是透過耳朵去聽海的聲音，小浪三大浪五，就知道大浪要打上來了腳就要舉起來，這樣就成了部落族人的舞步。而在當時身為青年之父的拉黑子，就要帶著族人們跟著海洋的智慧與聲音，跳得很有力、唱得很大聲，不能停止的唱跳下去。拉黑子說：

族群不斷地消失、語言消失、歌的消失，在我身上也不斷流失，我一直在吸收新的東西，不斷新的進來又不斷流失，縫補也不會再跟往常一樣，帶著彌補自己對過往的想像，很有耐心的補與拼貼都是在縫補、傾訴內在的內心裡的缺。<sup>32</sup>

這是拉黑子的藝術創作所欲傳達的土地——五十步空間與海洋的訊息，他用傳統的動作去表現現當代的思維，在動作姿態的表象上雖然一樣，但實際上本質已然變化的生存環境。

## (六) 小結

上述這五個面向構成了拉黑子藝術創作的海洋美學，在臺灣現當代藝術的創作表現或者就生態環境藝術領域來說，拉黑子的藝術創作是相當獨特又鮮明的，藝評家王嘉驥在〈從「五十步的空間」個展看拉黑子·達立夫的藝術面貌〉一文中提到：

---

32 摘錄自筆者於 2024 年 8 月 27 日在拉黑子都蘭糖廠工作室的訪談。

回顧現當代藝術發展的歷史，利用剩餘、廢棄或回收的物質作為藝術材料，自二十世紀以來，多有所見。拉黑子的做法雖非首見，亦非創舉，卻依然有其罕見的特色。<sup>33</sup>

王嘉驥所言之罕見特色，筆者認為即是拉黑子的獨特創作語彙如「撿拾」、「縫補」與「纏繞」等手法所展現而出的，更重要的是他所帶出的海洋、土地與人之間的社會環境及生態藝術課題，不僅帶動與影響了部落族人的生活和藝術發展，更帶給臺灣這塊島嶼的藝術創作一種嶄新的生態環境視界。

## 五、結 論

當前極端氣候下所造成生態環境的變異，已是不可逆的我們的現實處境，拉黑子的海洋美學所反應出的正是這一已非潛藏的危機，地球暖化讓海平面逐年上升、海廢中的塑膠微粒汙染、珊瑚礁白化、酸化、過度捕撈等，如此嚴重的危機似乎在我們繁忙的生活中難以察覺甚或意識到，只有在每一次劇烈氣候的侵擾、破壞後，才會再度被提醒，但災難過後還是一樣遺忘。這是當前資本主義全球化下所被馴化的人的一種慣性與生活態度，因此，各種環保團體組織也運用各種媒

---

33 王嘉驥，〈從「五十步的空間」個展看拉黑子·達立夫的藝術〉，拉黑子·達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，[https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee3808ce4ba94e58d81e6ada5e79a84e7a9bae99693e3808de5808be5b195e79c8be68b89e9bb91e5ad90e280a7e98194e7ab8be5a4abe79a84e8979de8a193\\_.pdf](https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee3808ce4ba94e58d81e6ada5e79a84e7a9bae99693e3808de5808be5b195e79c8be68b89e9bb91e5ad90e280a7e98194e7ab8be5a4abe79a84e8979de8a193_.pdf)。

體來大聲疾呼，在藝術上當然更是一項重要的顯學課題，各種關心生態與環境的創作和展覽也不斷地推出，其成效當非一時可以見，但至少慢慢地進入每一位地球村民的公民意識中。而在臺灣，近十年來以標榜大地、地景和環境生態為主軸的藝術季／節或展覽策畫，有著相當顯著的擴增，諸如年屆 10 周年的《東海岸大地藝術節》、《南迴藝術季》、《縱谷大地藝術季》、《桃園地景藝術節》、《臺南 Mattauw 大地藝術季》等等，以及今年（2024）暑假於南美館舉辦的《我們從河而來》一展，跨越了北、中、南、花東等地，幾乎是遍及了全臺灣的大地、環境藝術活動，可見得生活在臺灣這塊島嶼的我們，對土地、對環境及氣候變遷的敏感度十分過敏。這些藝術活動，除了各縣市政府推展其觀光品牌的行銷策略外，也帶動著臺灣大型戶外雕塑裝置或地景藝術的發展。

在這一波以環境生態為題的藝術節季之運動下，拉黑子的海洋美學藝術創作當是不會缺席，更是大家競相邀約的重要藝術家。我們回到開啓本文的問題意識，也就是拉黑子以其新作〈Ka'oripan 生命空間〉參與《我們從河而來》一展，這件新作脫離了海廢檢拾的創作脈絡，運用構樹皮這種屬於土地陸上的植物材料為主體的創作思維，與「50 步的空間」有關海洋議題的問題性有何差異或延續性呢？就《我們從河而來》一展策展方的角度思考而言，邀請拉黑子以〈Ka'oripan 生命空間〉一作參展有幾重意涵：臺南 400 不應是漢人中心的 400，南島史觀與原住民身份介入臺南 400，強調出大宗貿易鹿皮的形狀，指出當初荷蘭東印度公司來臺南的原因動機，在荷蘭人與漢人之間，打開另一種歷史觀點。第二，臺南 400 不應是以人為中心的 400：以鹿皮的貿易指向臺南 400 年中消失的梅花鹿物種，布置在畫面。第三，臺南 400 不應該忽略南島的 400：從南島的觀點，拉黑子的作品

佈置船隻改寫臺南古地圖的隱藏觀點來看，臺南 400 是可以從構樹的角度來重新詮譯的。<sup>34</sup>

實際與拉黑子訪談後，就他對構樹的觀察與認識：「最了解環境的其實是構樹，它在這 400 年裡，為這塊土地裡扮演的是最了解的角色。」<sup>35</sup>因此，構樹是環境的測量指標，而現今陸地的脆弱性也跟海洋一樣的嚴重，拉黑子使用它除了傳統部落生活的符號象徵外，樹皮是在創作中與海洋的呼吸對話，構樹可以運用的地方很多，果實最嫩的部位可以給人食用也可餵養梅花鹿，樹皮可製成衣服、帽子、背帶，也可製成繩子，拉黑子處理構樹皮與製繩切、編、捻的技術，除了來自他的媽媽和阿姨的教導外，都蘭部落的頭目沈太木先生也帶給拉黑子很大的幫助和指導。〈Ka'oripan 生命空間〉是一件多元族群觀點所拼出來的大地圖，顯現著臺南過去諸多水路、河道、構樹與梅花鹿共存的痕跡。他用不同區域採集而來的構樹皮，以古老技藝縫製出一張仿鹿皮和清代古地圖，表現清代視之為蠻荒而荷蘭人視為貿易掠奪地的臺南，將河道水文與海洋的關係連結起，所指向的是一個南島世界的觀點，一個不是用剝削和貿易的物件邏輯來運行的世界，而不只是停留在臺灣島的觀點。這裡構樹皮的採集與海廢的撿拾在拉黑子海洋美學的創作意識裡是相同的，是拉黑子將對海洋的藝術感性放大到土地的本色。

最後，關於在「五十步的空間」裡「Malatamdaw／成為人」的意義，筆者在與拉黑子訪談的過程中得出兩個層面的意義：首先是關於原住民的身分和面臨整體現當代社會環境問題，特別是今天主

34 摘錄自筆者於 2025 年 2 月 28 日與龔卓軍教授的訪談。

35 摘錄自筆者於 2024 年 8 月 27 日在拉黑子都蘭糖廠工作室的訪談。

流藝術將原住民藝術劃分成一獨立區塊的問題並給予一個專屬名稱：「原住民當代藝術／家」，這是拉黑子所拒絕的政治性身分劃分，而是以一位藝術家的創作主體為主。2001 年，一場名為《藝術的對話。原住民文化藝術研討會》其中一場次〈原住民藝術與公共藝術：環境與人與作品的對話〉上，拉黑子就已經很清楚的表明了這樣的態度，拉黑子說：

現在談到「原住民藝術」，大家只是想到原住民的符號，但要先放入「原住民」的概念，才能真誠的表現自己，而不被限制。既然是「藝術」，就是指純粹性的藝術，是出自「人」的本質，而非是指那一個特定的族群。但是，若是複製先人的資產、傳統的工藝，純粹性就不夠。<sup>36</sup>

出自於「人」的本質來看待藝術才足夠純粹而不是以族群來區分，這樣的認知表示拉黑子早在 20 多年前，就已經相當清楚這一透過族群符號來劃分、套上框架的問題性了。這是 *Malatamdag*／成為人第一個層面的意義。而另一個層面則是，在「五十步的空間」裡，也就是在港口部落山與海的生活空間裡，傳統阿美族社群文化將人的一生（特別是男人）以年齡組織劃分階段的責任、賦予意義的啓示。<sup>37</sup> 阿美族的男人從 13 歲開始加入並接受訓練，四年後通過

36 許功明，〈臺灣原住民藝術：當代與原始的對話〉，《現代美術學報》No.6 (2003.11)：頁 95。

37 李韻儀，《紮根於流動中的邊緣敘事：臺東都蘭藝術聚落故事》（臺東：臺東縣政府，2022），頁 437。

考驗才能成為「Kapah」（青年，最漂亮的年輕人）之後逐步往上升級，最後成為「Mama no Kapah」（青年之父），經歷過這八大年齡階層的學習、磨練過程，這樣才能 Malatamdaw／成為人，成為真正的人。此為第二層面。事實上「Malatamdaw」裡的「Tamdaw」其實是阿美族人的意思，而這也是拉黑子所說的「原住民」的概念和「人」的本質，因此必須具備這兩層條件，才得以獲得環境與海洋所給予的智慧蛻變成 Malatamdaw／成為真正的人，真正的阿美族人，此為成為 Malatamdaw 的重要意義，也是拉黑子透過創作表現出身為人、身為阿美族人與環境之間的存在關係與精神性。

總體而言，拉黑子在這「五十步的空間」裡，所開展出《颱風行動計畫》、《太平洋之美？》、《五十步的空間》、《海沒／美館》以及到今天的〈Ka'oripan 生命空間〉等一整個海洋美學體系的藝術創作實踐，讓我們透過他的作品認識到海洋在今日所面臨的危機，以及他的家、部落與環境相互作用下所遭遇的存在狀態，而這不僅僅是他個人藝術創作追求的結果，更是對原住民傳統部落歷史、當代社會與環境議題之間複雜關係的深刻反思。更重要的是，他為臺灣今日的現當代藝術注入了新的活力，並為我們的環境和生態的未來提供了重要的啓示。

圖 版：

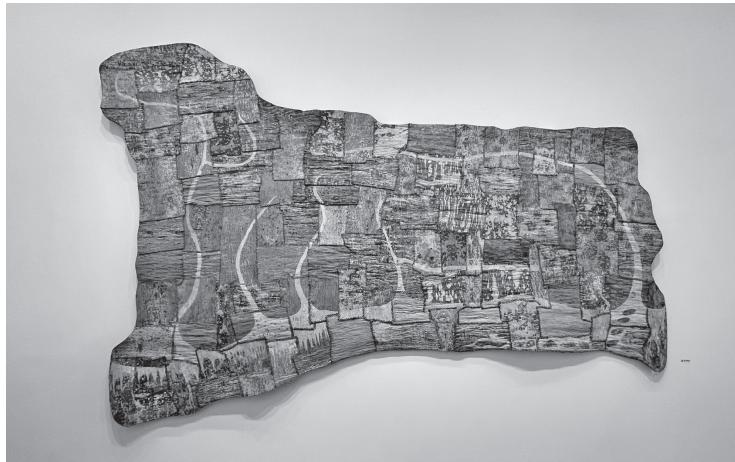


圖 1 拉黑子·達立夫，〈Ka'oripan 生命空間〉，2024，樹皮， $270 \times 400 \times 3$  cm。

圖片來源：黃志偉攝影。



圖 2 筆者與藝術家拉黑子·達立夫於臺東都蘭糖廠工作室訪談。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。

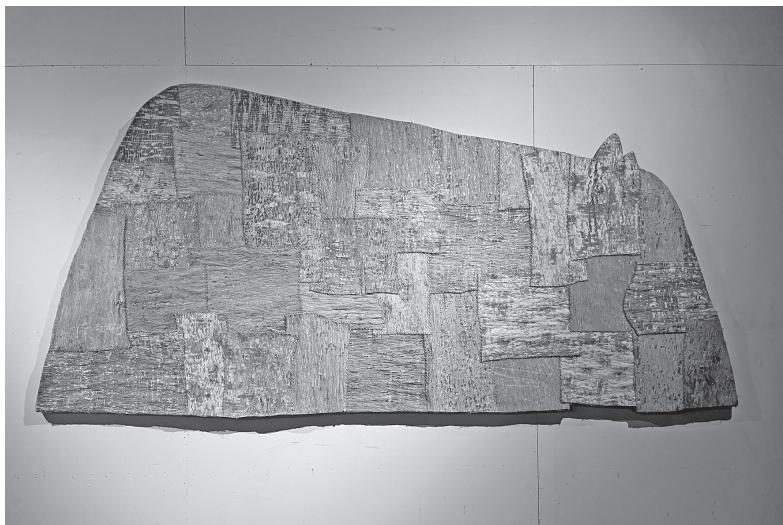


圖3 拉黑子·達立夫，〈Kakacawan 卡卡照灣 I〉，2024，樹皮，  
 $240 \times 106 \times 3$  cm。

圖片來源：黃志偉拍攝於臺東都蘭糖廠拉黑子·達立夫工作室。



圖4 拉黑子·達立夫，〈Kakacawan 卡卡照灣 II〉，2024，樹皮，  
 $240 \times 106 \times 3$  cm。

圖片來源：黃志偉拍攝於臺東都蘭糖廠拉黑子·達立夫工作室。

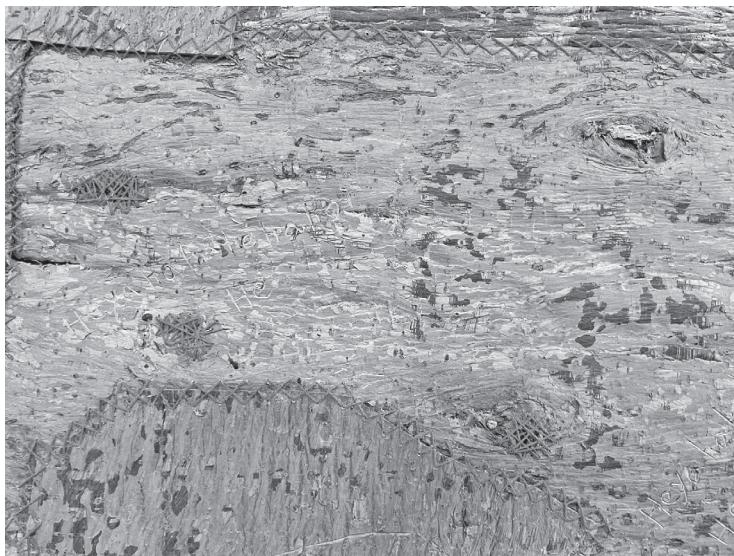


圖 5 拉黑子·達立夫,〈Kakacawan 卡卡照灣〉局部,2024,樹皮。

圖片來源：黃志偉拍攝於臺東都蘭糖廠拉黑子·達立夫工作室。

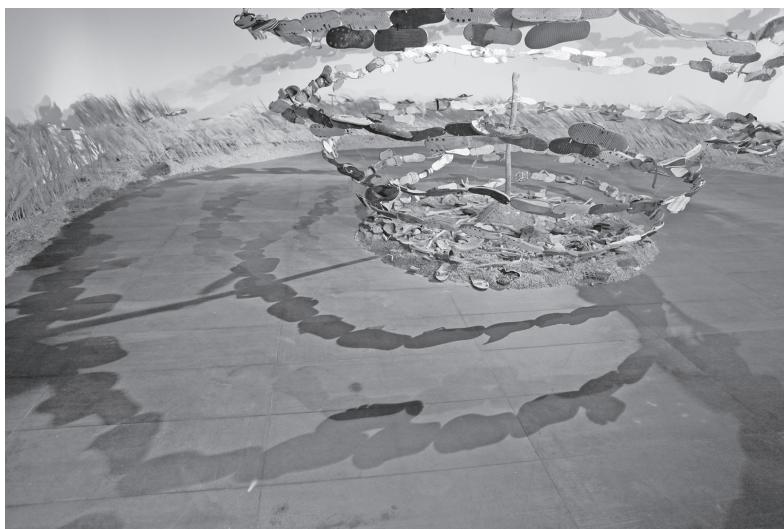


圖 6 拉黑子·達立夫,〈消失後的入侵〉,2010,塑膠拖鞋、海廢等複合媒材,大型空間裝置局部。

攝影：李正書。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 7 馬里奧·梅爾茲 (Mario Merz) , *Untitled* , 1991 , 鐵結構、岩石、工具鉗夾。

圖片來源：<https://www.artrabbit.com/events/mario-merz-igloos>。



圖 8 羅伯特·史密森 (Robert Smithson) , *Spiral Jetty* , 猶他大鹽湖 , 1970 。

圖片來源：<https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>。



圖 9 拉黑子·達立夫，  
〈颱風計畫——消失後的  
入侵〉，錄像作品裝置現  
場 1，2010。

圖片來源：拉黑子·達立夫  
提供。



圖 10 拉黑子·達立夫，  
〈颱風計畫——消失後的  
入侵〉，錄像作品裝置現  
場 2，2010。

圖片來源：拉黑子·達立夫  
提供。



圖 11 理查·隆 (Richard Long) , *Walking a Line in Peru* , 1972 。

圖片來源：<https://hellogoodland.com/blogs/news/walking-in-line>。



圖 12 拉黑子·達立夫，〈珍惜〉，海岸廢棄物、塑膠、保麗龍、漂流木等， $350 \times 150 \times 150$  cm。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。

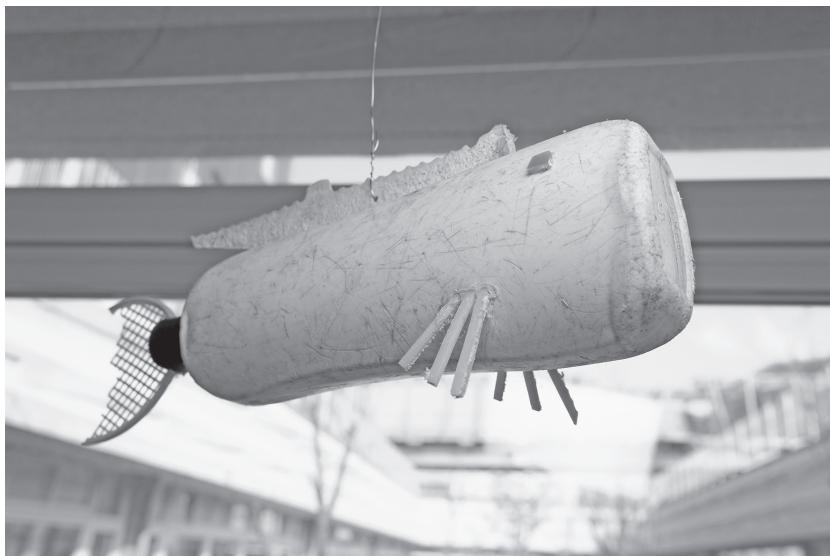


圖 13 拉黑子·達立夫,〈擁有過的〉1,2014,海岸廢棄物、塑膠。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 14 拉黑子·達立夫,〈擁有過的〉2,2014,海岸廢棄物、塑膠。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 15 拉黑子・達立夫，〈擁有過的〉3，2014，海岸廢棄物、塑膠。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子・達立夫提供。



圖 16 拉黑子・達立夫，〈擁有過的〉4，2014，海岸廢棄物、塑膠。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子・達立夫提供。



圖 17 拉黑子·達立夫，〈擁有過的〉5，2014，海岸廢棄物、塑膠。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 18 拉黑子·達立夫，〈擁有過的〉6，2014，海岸廢棄物、塑膠。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 19 拉黑子・達立夫，  
〈擁有過的〉展覽現場，  
2014，海岸廢棄物、塑膠。  
攝影：吳欣穎。  
圖片來源：拉黑子・達立夫  
提供。



圖 20 日本 2012《越後  
妻有大地藝術祭》——越  
後妻有里山現代美術館展  
場，邊界藝術作品。  
圖片來源：黃志偉攝影。



圖 21 日本 2012《越後妻有大地藝術祭》——

越後妻有里山現代美術館展場，邊界藝術作品。

圖片來源：黃志偉攝影。

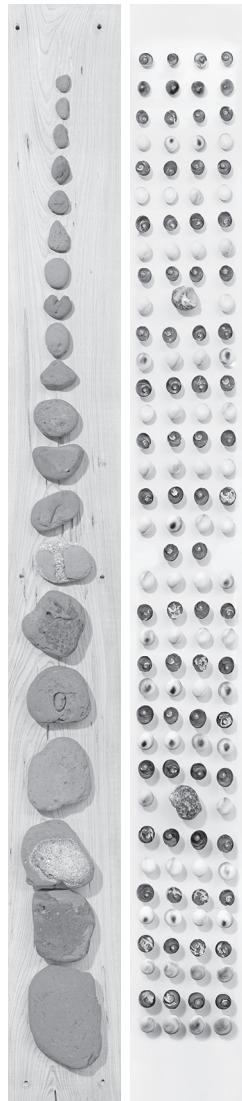


圖 22 拉黑子·達立夫，〈擁有過的——

磚塊、月光螺〉，2014，海岸廢棄物、

壓克力、木板， $160 \times 17 \times 5.7 \text{ cm}$ ，

$160 \times 17 \times 10 \text{ cm}$ 。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 23 拉黑子・達立夫，〈臺 11 線上的行走〉（*Walking on Route.11*），2014。

圖片來源：拉黑子・達立夫提供。



圖 24-1（上）、圖 24-2（中）、圖 24-3（下）卡蒂嘉・馮・祖內柏格・卡蘿爾（Khadija von Zinnenburg Carroll），〈特莫亞納—海洋〉（*Te Moana-The-Ocean*）影  
片截圖。

影片來源：

<https://www.youtube.com/watch?v=DZOJkc5zph8>。

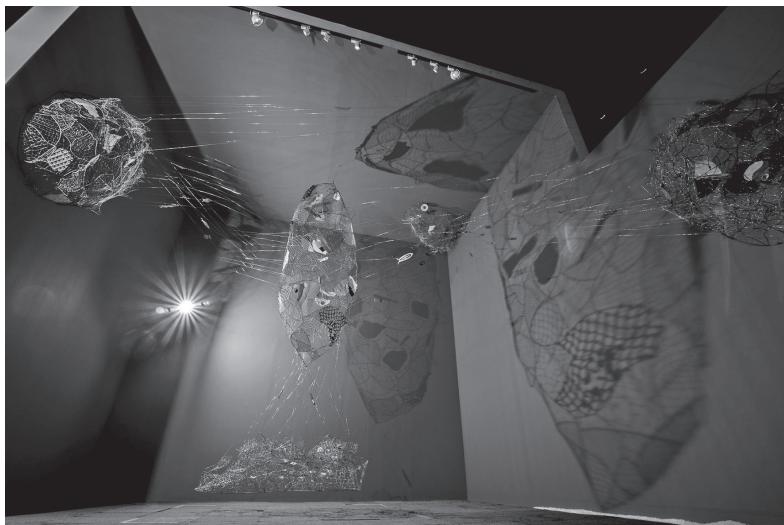


圖 25 拉黑子·達立夫，〈線〉，2015，海岸廢棄物、塑膠、釣魚線等。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 26 拉黑子·達立夫，〈島上魚人V〉，2024，鋼筋、塑膠碎片。 $62 \times 56 \times 200\text{ cm}$ 。

攝影：林家卿。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 27 拉黑子・達立夫，〈容〉，2015，海岸廢棄物、塑膠、保麗龍、藤竹等。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子・達立夫提供。

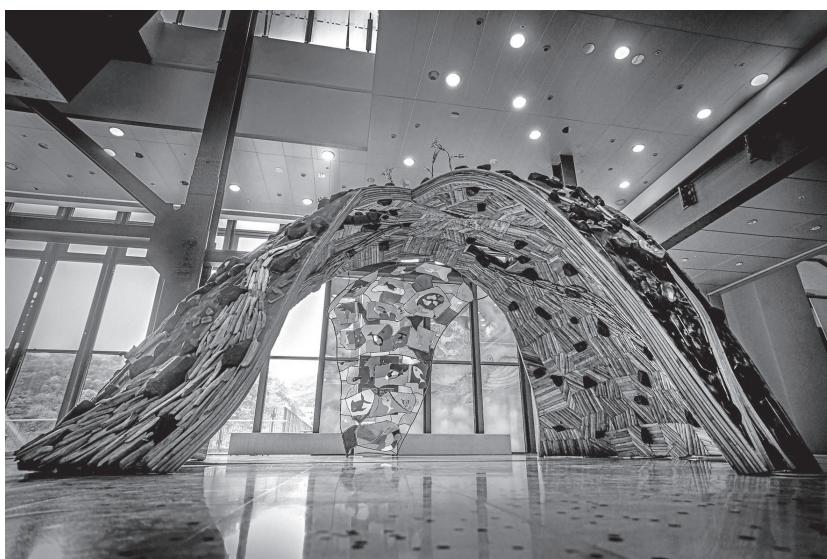


圖 28 拉黑子・達立夫，〈海美／沒館〉1，2018，海岸廢棄物、鋼筋、塑膠、漂流木等複合媒材。

攝影：顏霖沼。

圖片來源：拉黑子・達立夫提供。



圖 29 拉黑子·達立夫，〈海美／沒館〉2，2018，海岸廢棄物、鋼筋、塑膠、漂流木等複合媒材。

攝影：顏霖沼。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。

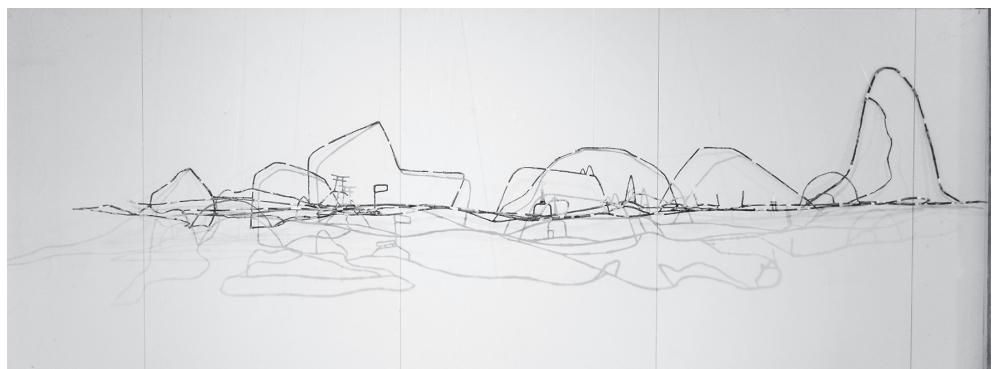


圖 30 拉黑子·達立夫，〈海美／沒館—地圖：cepo'〉，2018，鋼筋、漁網線。

攝影：顏霖沼。

圖片來源：拉黑子·達立夫提供。



圖 31 拉黑子・達立夫，〈島嶼之影〉，2018，鋼筋、漁網線。

圖片來源：黃志偉拍攝於臺東都歷東部海岸管理處。



圖 32 拉黑子・達立夫，〈島嶼之影〉一作纏繞漁網線製作現場，2018。

圖片來源：黃志偉拍攝於臺東都歷東部海岸管理處。

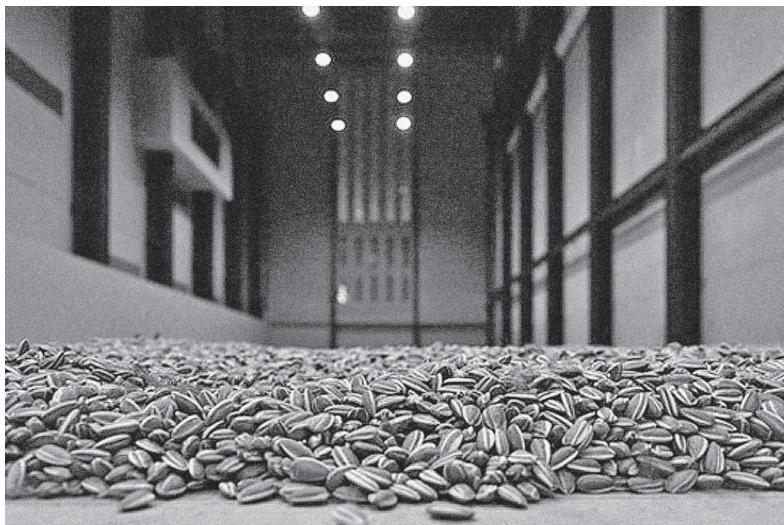


圖 33 艾未未，〈葵花籽〉，雕塑裝置作品局部，2010。

攝影：Marcus Leith & Andrew Dunkley。

圖片來源：<https://initiartmagazine.com/2010/12/28/ai-wei-wei/>。



圖 34 拉黑子·達立夫，〈島嶼之影〉——八大年齡階級之一，2018，鋼筋、漁網線。

圖片來源：黃志偉拍攝於臺東都  
歷東部海岸管理處。

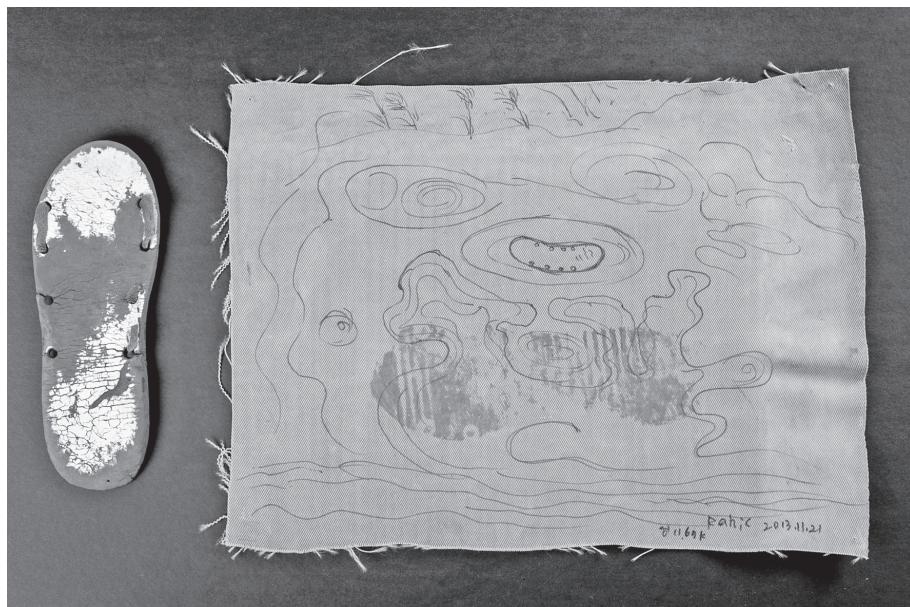


圖 35 拉黑子・達立夫，〈在母親的肚臍上〉，2013，麻布、塑膠拖鞋、壓克力顏料。

攝影：吳欣穎。

圖片來源：拉黑子・達立夫提供。

## 參考書目

### (一) 中文與翻譯專書

Ardenne, Paul 著，詹育杰譯，《生態藝術：人類世與造型的創作》，臺北：典藏藝術家庭，2021。

Fowkes, Maja and Reuben 著，田立心譯，《藝術與氣候變遷：關於自然生態的創作實踐》，臺北：典藏藝術家庭，2024。

Wylie, John 著，王志弘、錢伊玲、徐苔玲、張華蓀譯，《地景》，新北市：群學出版有限公司，2021。

李韻儀，《紮根於流動中的邊緣敘事：臺東都蘭藝術聚落故事》，臺東：臺東縣政府出版，2022。

拉黑子·達立夫，《旅行在 50 步的空間》，臺東縣東河鄉：篤固工作室，2019。

施永德 (DJ Hatfield)，〈有這個海洋，我們才能成為人之處〉，收錄於拉黑子·達立夫著，《旅行在 50 步的空間》，頁 10，臺東縣東河鄉：篤固工作室，2019。

### (二) 中文期刊與雜誌

許功明，〈臺灣原住民藝術：當代與原始的對話〉，《現代美術學報》No.6 (2003.11)：頁 87-103。

龔卓軍，〈我們從河而來：臺南 400 的千年流域文學初探〉，《藝術觀點》97 期，春季號 (2024.4)：頁 5-10。

### (三) 網路資料

《蔡中涵大辭典》，〈ka'oripan〉條目，2024.9.12 更新，<https://new-amis.moedict.tw/terms/ka'oripan>。

《藝術與建築索引典》，〈生態藝術 Ecological art〉條目，2024.10.02 更新，<https://aat.teldap.tw/AATFullTree.php/300249275>。

BBC，〈艾未未專題紀錄片：公平〉，YouTube，2024.10.8 點閱，[https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu\\_s8&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8&t=27s)。

王嘉驥，〈從「五十步的空間」個展看拉黑子・達立夫的藝術〉，拉黑子・達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，[https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee3808ce4ba94e58d81e6ada5e79a84e7a9bae99693e3808de5808be5b195e79c8be68b89e9bb91e5ad90e280a7e98194e7ab8be5a4abe79a84e8979de8a193\\_.pdf](https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee3808ce4ba94e58d81e6ada5e79a84e7a9bae99693e3808de5808be5b195e79c8be68b89e9bb91e5ad90e280a7e98194e7ab8be5a4abe79a84e8979de8a193_.pdf)。

來東海岸聚落群作客 mipalafang kita，〈來介紹一下阿美族部落的年齡階層分工（以港口部落為例）〉，Facebook，2017.7.20 更新，<https://www.facebook.com/palafang/photos/a.509044732588402/778003049025901/>。

拉黑子・達立夫，〈2014- 2017 The Space of Fifty Steps 五十步的空間〉，拉黑子・達立夫 RAHIC TALIF，2024.9.15 點閱，<https://rahictalif.com/project/2014-2017-the-space-of-fifty-steps/>。

拉黑子・達立夫，〈2014 A Beautiful Ocean ? 太平洋之美？〉，拉黑子・達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，<https://rahictalif.com/project/2014-a-beautiful-ocean/>。

法廣，〈淺談貧窮藝術的符號系統〉，RFI 法國國際廣播電臺，2024.9.26 點閱，<https://www.rfi.fr/tw/%E6%AD%90%E6%B4%B2/20161205-%E6%B7%BA%E8%AB%87%E8%B2%A7%E7%AA%AE%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%9A%84%E7%AC%A6%E8%99%9F%E7%B3%BB%E7%B5%B1>。

徐蘊康，〈從漂流木到颱風計畫—談拉黑子的藝術〉，拉黑子·達立夫 RAHIC TALIF，2024.10.13 點閱，[https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee6bc82e6b581e69ca8e588b0e9a2b1e9a2a8e8a888e795ab-e8ab87e68b89e9bb91e5ad90e79a84e8979de8a193\\_e5be90e8988ae5bab7.pdf](https://rahictalif.com/wp-content/uploads/2014/12/e5be9ee6bc82e6b581e69ca8e588b0e9a2b1e9a2a8e8a888e795ab-e8ab87e68b89e9bb91e5ad90e79a84e8979de8a193_e5be90e8988ae5bab7.pdf)。

龔卓軍，〈限界藝術——從大地藝術祭到信仰藝術祭〉，臺南藝術公社，2024.10.01 點閱，<https://acttainan.com/2016/04/23/%E9%99%90%E7%95%8C%E8%97%9D%E8%A1%93%E2%94%80%E2%94%80%E2%94%80%E5%BE%9E%E5%A4%A7%E5%9C%B0%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%A5%AD%E5%88%B0%E4%BF%A1%E4%BB%B0%E8%97%9D%E8%A1%93%E7%A5%AD/>。

#### (四) 其他

拉黑子訪談資料

龔卓軍訪談資料