

文／柯念璞

東南亞藝術史的比較及交錯



Ho Tzu Nyen, *One or Several Tigers*, 2017, synchronized double channel HD projection, automated screen, shadow puppets, 10 channel sound, show-control system (何子彥提供)

一

藝在1835年當英籍測量員及建築師喬治哥里門（G. D. Coleman）在策畫旅程途中遭遇雨林中老虎的襲擊，這個歷史瞬間以木刻版畫紀錄。藝術史學者描述此件木刻版畫及其歷史性意義，這個圖像象徵了人類與動物的鉸鏈，引領觀者回返至1835年的當新加坡面臨現代化而地理的疆域及邊界自始產生的歷史時刻。藝術家何子彥與這件木刻版畫的相遇，延展並編織其歷史時間的進程，文明之於荒蠻、可數之於不可數的二元視角得到了彼此重疊的立體史觀。何的數位影像在時間線索裡與受老虎襲擊的測量儀器相呼應，同時也標誌著地理疆域及邊界區隔的曖昧性。

新加坡藝術史學者薩巴帕迪（TK Sabapathy）在其所1996年新加坡美術館策劃的展覽《現代性及其超越：東南亞藝術的主題》（*Modernity and Beyond*）專文指出，「東南亞藝術家的寫作沿著國界的界限發展。鑑於東南亞現代主義的話語是與後殖民世界中剛剛起步的民族主義密切對話而形成的，及所標誌的現代藝術的展示和討論在很大程度上是沿著國界發生的。」。如同為暹羅政府工作的英國測量員詹姆斯·麥卡錫（James McCarthy）於1881沿著暹羅的周邊，順著中國、英屬緬甸、馬來半島等邊界的測量日誌。邊界並非在於國族國家的界線，而是不斷建構自身與他者的區隔象徵。東南亞的地理政治性反覆刻印著區域的殖民歷史變遷，自英國佔領馬來半島、緬甸及北婆羅洲，荷蘭佔領印尼，西班牙和美國分別佔領菲律賓，法國佔領印度支那等。無論是英國史學家O·W·沃爾特斯（Oliver William Wolters）提出「曼陀羅」（Mandala，泰文：มณฑล）的概念或是東差·維尼察古（Thongchai Winichakul）所提出的地理機體，皆指出地理作為談測東南亞區域性文化之重

二

要視角，包含冷戰時期至1990年代獨裁國家崛起至後獨立時期，1967年東南亞國協（ASEAN）的建立等，地域性在其歷史更迭及事件中不斷反覆被再次定義。

東南亞藝術史研究之先鋒歐康納（Stanley J. O'Connor）書寫時所經常使用的詞彙「相遇」（encounter），標示東南亞藝術史以民族誌及其人類學探究跟根源及想像之間的研究方法。歐康納於1960年代將東南亞藝術史研究獨立於區域研究的框架的開創之舉，不僅彰顯了美國與東南亞於50-60年代的關係背景之於康納爾的東南亞計劃（SEAP）研究項目，也象徵著「康乃爾學派」（the Cornell school）對於現代及當代藝術的認知取境，其後霍爾特（Claire Holt）、泰勒（Nora Taylor）、萊特（Astri Wright）與波夏南達（Apinan Poshyananda）等學者延續其藝術史之書寫之脈絡。

歐康納在教授東南亞藝術史時曾強調生命經驗（living experience）的重要性，爾後藝術史學者泰勒特別在研究越南藝術的近作中闡述了此種方法學，明確地以民族學方法書寫藝術史欠缺的部分。她在其東南亞研究嘗試思考以「民族誌學者」取代「藝術史學家」來認識東南亞藝術，尤其是越南的現代與當代藝術。主張民族誌賦予藝術人性、主體性及其能動性，藉此把藝術從物態與客體性以及物與分析性當中抽離出來。佛洛斯則更關注如何解決在一個仍然堅持將當代東南亞藝術作品作為過去的遺產的命題，在所謂的全球藝術世界如何重新檢視，並進一步反省民族誌方法是否過度強調藝術作品的背景來強化當代東南亞藝術的邊緣特質，並將這種藝術以「審美」和「人類

- 1.龐克搖滾社於《太陽雨》展出作品〈顯然三國執政不是一個簡單的事〉（2015，右圖）、〈MA=FIL=INDO〉（左圖，2015），於高雄市立美術館（攝影：林宏龍）
- 2.此為日本政府於1943年於印尼所出版之雜誌，為當時唯一雙語雜誌，旨在培養印尼人與日本人之間藝術的相互理解（翻攝：柯念璞）
- 3.龐一冷（Bang Nhat Linh）於《太陽雨》展出作品〈空的椅子〉（The Vacant Chair, 2013-2015），揭露動盪的越南近代歷史所帶來的社會問題，也表達失落親人的悲傷（攝影：鄭景陽）

學」來檢視。

另一方面，東南亞藝術史書寫也包含著亞洲多元的藝術歷史及其跨地域性美學調和，1942年5月13日發佈的關於日軍文化宣傳建設的一則報導中，一幅由藝術家山隆一和小野佐世男合作在爪哇西蘭的壁畫上寫著「亞洲是一體的」（Bersatoelah Bangsa Asia）開啓了日本佔領時期的藝術教育，1943年日本殖民政府於印尼所設立的「民文化指導所」，以及居住於印尼、戰中協助日軍的日本畫家森錦泉（Kinsen Mori, 1888-1959）等諸多歷史軸線皆曾影響1938年成立印尼畫家協會（Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia, PERSAGI）的藝術發展之派遣畫家，便為得以探測之案例之一。

在泰國、印度尼西亞、越南、柬埔寨、菲律賓以及最近的緬甸，現代藝術從殖民主義到20世紀90年代的演變研究，藝術家已經開始超越這種對東方與



2.



3.

西方的對立，並進行跨區域對話。1995年吉姆蘇邦加（Jim Supangkat）曾策劃了以《不結盟國家的當代藝術：國際藝術的多元統一》（Non-Aligned Nations Contemporary Art Exhibition）為題的展覽，旨在紀念1955年於萬隆舉辦的首屆會議，強調了聯合一致以

同佔優勢地位的地緣政治和藝術軸心相抗衡的可行性。

若要回溯東南亞對現代藝術史重新進行的批判性檢視，需回溯至策展工作者和史學史研究者，如吉姆蘇邦加（Jim Supangkat）和阿比南·波香南達（Apinan Poshyananda）的行動，蘇邦加在1990年代提倡以多重現代主義的理解討論印尼藝術之系譜，其脈絡和論述基礎便和歐美現代主義有所區別（Supangkat 1997:228）。1995年蘇邦加策劃了以《不結盟國家的當代藝術：國際藝術的多元統一》（Non-Aligned Nations Contemporary Art Exhibition）為題的展覽，旨在紀念1955年於萬隆舉辦的首屆會議，強調了聯合一致以同佔優勢地位的地緣政治和藝術軸心相抗衡的可行性。

有趣的是他進而思考美學詞彙的理解，並以爪哇語彙中「kagunan」一詞的語言及理論力量來概略

指涉「美學性事物」，在其中，處於集體脈絡下的道德觀念以及敬畏與覺醒的感受比「個體取得進展與突破的潛能」和前衛主義（avant-gardism）更加重要，成為另一得以勾勒出這些在東南亞與歐美論述進行的相互辯論之參照（Flores2013）。然而這股驅力始於60年代以來的多年積累，從1963年的印尼《文化宣言》（Cultural Manifesto）將人民放置於藝術創作之核心，爾後70年代蘇邦加、胡丰文（FX Harsono）與蘇納托·皮里安托（Sunarto Priyanto）所發起的「新藝術運動」（Gerakan Seni Rupa Baru），不滿於當時政府的藝術資助制度和學校教育現狀強調作為認知文化歷史脈絡與社會關懷的企圖，以批判風格的左派藝術為創作。

三

本專題以《太陽雨：1980年代至今的東南亞當



1.



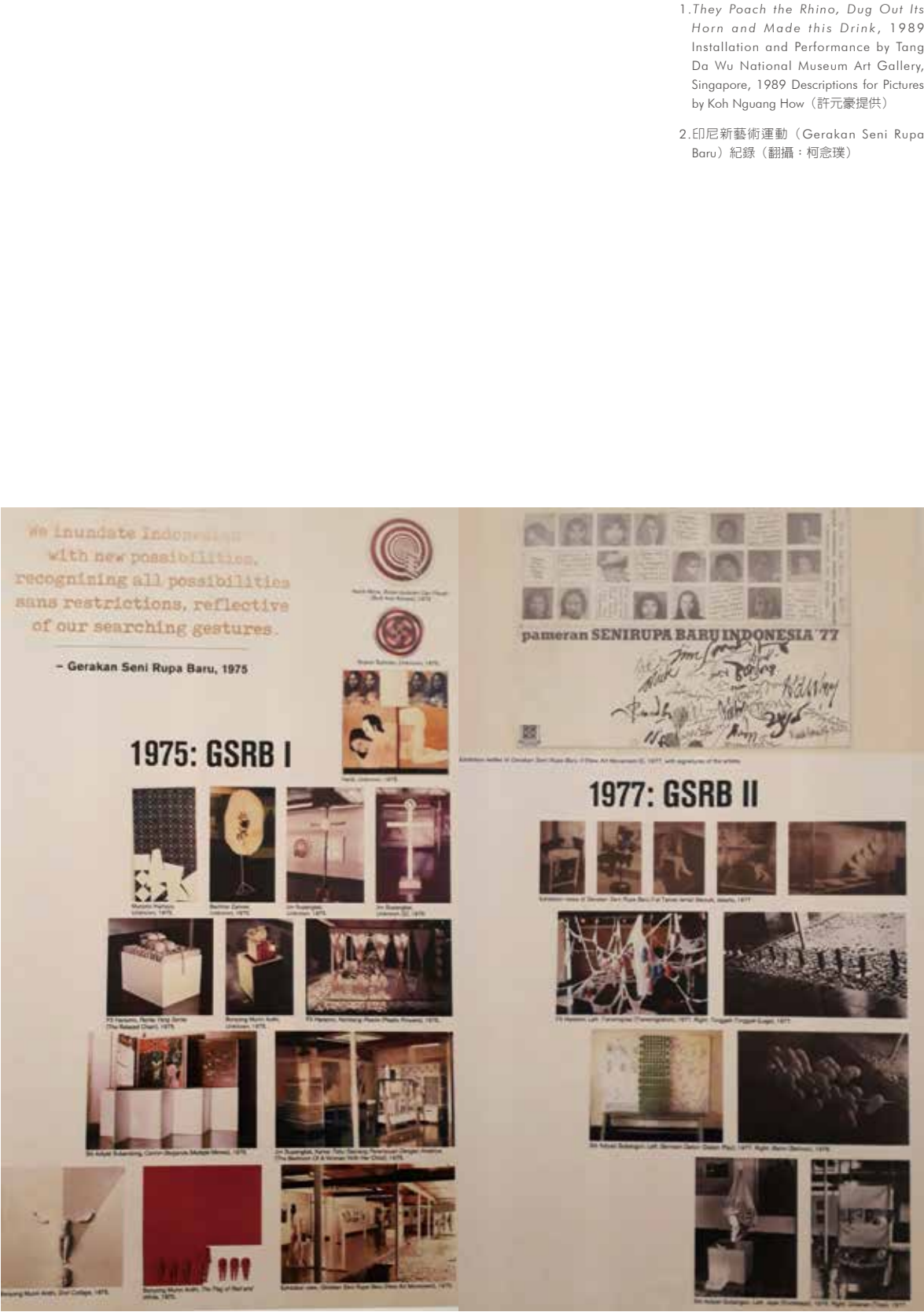
1.

代藝術》國際論壇所開啓之東南亞藝術史對話延續其探討，希冀以比較其現代性研究揭櫫歷史，並藉由藝術策展、知識論述及各地域間交流對話來重新檢視對於東南亞作為概念的載體。重探歷史實踐生產與歷史去殖民化共鳴的論述架構得以作為找尋超越國族歷史範圍的可能，並藉由找出區域間的共識產生交錯且具意義的藝術史觀。

在此次專題中同時翻譯菲律賓藝術史學者派崔克·佛洛雷斯之專文：開啓藝術史之民族現代性討論，以及從藝術和民族在美學調節。探討1950-1960年代的東南亞：在接連地殖民主義間的掙扎、達成獨立協議、以及逐漸歸屬國際世界的過程，美學形式如何透過特定的描述方式凝聚，並在藝術領域的生態下成為理解或想像現實的方法。新加坡美術館策展、節目及出版總監葉德晶之專題演講《製造歷史》（Making History）；及其新加坡國家美術館資深策展人沙布爾·侯賽因·穆斯塔法（Shabbir Hussain

Mustafa）專訪關於重返庫馬拉斯瓦米（Ananda Coomaraswamy）之於當代藝術史反思；研究者高森信男以「東南亞細亞：日本／東南亞美術交流的兩道伏流」，爬梳日本將東南亞藝術史置於亞洲藝術之歷史脈絡及其角色。

在許多方面，該東南亞是一個不斷變化的歷史時刻，並非僅止於由地理文明和文化連貫性的概念所驅動，而是以一系列具體的行動、互動和歷史事件之沉澱的形式來看待東南亞之地理位置。藉由藝術實踐在諸國之間的歷史、冷戰經驗、個人與集體的感性之間，尋找歷史中行動和共感的方法呼應著東南亞各國之中不斷辦證之美學思想傾向，及其所映射之共同體之思考。✎



1. *They Poach the Rhino, Dug Out Its Horn and Made this Drink*, 1989 Installation and Performance by Tang Da Wu National Museum Art Gallery, Singapore, 1989 Descriptions for Pictures by Koh Nguang How (許元豪提供)

2. 印尼新藝術運動 (Gerakan Seni Rupa Baru) 紀錄 (翻攝：柯念璞)



1.



2.



3.

超越邊際的對話

《太陽雨》國際論壇側記

文／徐柏涵

- 1. 《太陽雨》國際論壇第一場次與談人，左起李玉玲、片岡真寶、格拉西亞·卡威旺、葉德品、沙布爾·侯賽因、穆斯塔法（攝影：郭宗祐）。
- 2. 烏格得·阿齊瑪納（Uthit Atimana）與格拉西亞·卡威旺，〈清邁社會裝置〉（2017），展示於高雄市立美術館（攝影：鄭景陽）。
- 3. 彌載映作品〈無題#TK-97〉、〈無題#TK-98〉，攝於高雄市立美術館（攝影：林宏龍）。

2019年的5月4日，甫於前夜見證《太陽雨：1980年代至今的東南亞當代藝術》展覽開幕的策展人、參展藝術家和研究者們再次為了論壇而齊聚到高美館。那是一個飄著小雨、忽而陽光又從雲層乍現的悶熱周六，宛如呼應《太陽雨》從其2017年於日本首次展出以來，又來到台灣這個既橫跨了熱帶與亞熱帶，也恰恰位於東亞中介地帶的島嶼。

「我們很希望能利用今天這樣的一個機會，在

東南亞跟台灣的對話上，產生一些新的想法……」以高美館李玉玲館長這句話為始，全日的論壇揭開序幕。在一整日密度和精度極高的論壇中，有關如何談論東南亞地區的藝術歷史？如何回應戰後對殖民主義的反思，並重新賦予文化意義？以及如何面對因為政治性的外力而形成的國家框架，以藝術回應複雜多元的認同等，則是講者們不約而同關注、思考並回應的議題。



安谷·普萊米亞布都（Anggun Priambodo）作品〈印尼雜貨店〉（Toko Keperluan）裝置於高雄市立美術館大廳（攝影：鄭景陽）。

第一場次

主講：片岡真實

主持：李玉玲

與談：葉德晶、沙布爾·侯賽因·穆斯塔法、格拉西亞·卡威旺

作為《太陽雨》展覽的總策展人，片岡真實開宗明義切入「我們如何討論東南亞當代藝術」議題。回到較大的歷史框架，多數的東協國家都曾受過殖民，也在二戰時期受到日本佔領，才逐步獨立或建構起國家認同……這些都是構成東南亞區域歷史的一部分，也使得此一區域堪稱不同文化的交會之地，但假使只從國家觀點看待東南亞，卻容易忽略其下還有更加錯縱、複雜的脈絡。

透過逐一列舉「何謂東南亞藝術」的重要展覽，片岡指出看待東南亞當代藝術其實有非常多的取徑，

《太陽雨》只是其中之一。而這些展覽所進行的詮釋，則或多或少回應著區域的歷史，甚或是1980年代以後新的區域主義的成形。同時，該如何定義自身的文化或藝術認同，從實際的生活當中汲取養分，並意識到西方現代藝術或現代主義的深刻影響，則一直是東南亞當代藝術家的主要課題。她也相信，人們必須深入思考歷史，因為歷史本身既會影響現在，也將構成未來。¹

於綜合座談部分，第一場次的與談人都來自藝術機構，儘管各機構的主要目標或有不同，但作為機構的核心成員，不免需要碰觸到如何以機構角度談論東南亞當代藝術的問題。葉德晶（June Yap）首先提到，在東南亞區域的歷史書寫上，尚有許多未爬梳的討論可能，而這也是2015年新加坡國家美術館成立，新加坡美術館和國家美術館各自劃分出不同關注重心的原因－前者側重於1990年代以降的當代藝

術，而後者則更聚焦於戰後所謂現代藝術的部分。沙布爾·侯賽因·穆斯塔（Shabbir Hussain Mustafa）則進一步補充，以機構角度出發的東南亞現當代藝術研究，可以整理出兩個平行的論述脈絡：一為大學等學術機構的論述，一個則為以策展為中心的論述。另一方面，格拉西亞·卡威旺（Gridthiya Gaweewong）則從身為金湯普森中心（Jim Tompson Art Center）藝術總監的角度指出，泰國和東南亞其他國家，相比於經濟高度發展且美術館受國家支持的新加坡，美術館或機構大多是由私人收藏者建立。也由於私人收藏者品味的不同，不得不在機構內重新擴張不足的部分。她也表明，這其實反映出現代性的問題，在十年的政治動盪之後，泰國新一代開始有新的自覺，非常需要重建一度從官方論述消失的歷史。

然而，假使考慮到地緣政治或國族的面向，談論東南亞當代藝術時，政治性幾乎不可迴避。因此，要如何談論出除此以外的更豐富的層次，則是必須重新梳理之處。最後，片岡真實則總括上述討論。她指出，每個藝術家都有各自不同的觀點，他們會敘述自己的經驗和歷史，也會進一步探索更大的敘事框架，亦即從個人關係出發、探索自己是誰的小故事，終也能完整更大的圖像。

第二場次

主講：葉德晶

與談：徐文瑞、吳瑪俐

葉德晶的演講，主要從「歷史」如何透過藝術家或專業社群的觀點，被重新討論及建構出發（可參見本專題前文）。²在她討論歷史如何被形塑的論述中，葉德晶提到很多重要的歷史事件都是由跨國專家的網絡－例如1992年亞洲協會論壇－扮演重要推動者。不只是發生在藝術史的研究學者，在藝術創作的角度，行為藝術的跨國網絡也是顯著的例子。事實上，行為藝術一直以來是以跨越國際的聯盟進行；行為藝術家彼此之間的情誼，在藝術上的共同態度，以及普遍而言相當程度的左派、反國家主義傾向，產生有別於國族或官方論述的新觀點。換言之，乃是一種「跨域」（No country）的歷史動力。因此，在論「什麼是歷史」時，除了國族主義的歷史，其實還有以群眾為主體的歷史觀，跨越國際的聯盟。

與談人吳瑪俐則從「藝術家在詮釋、閱讀歷史裡面可以扮演什麼角色」進行回應。她指出，一個歷史事件輻射在不同人身上，會產生不同的面貌。同時，歷史往往只呈現了被記錄、有聲音的人，被消音的一群則連受到討論的機會都沒有。吳瑪俐也進一步說明，無論台灣或東南亞，在國際網絡裡面談區域歷

史，其實都處在冷戰以降被大國擠壓、尋求發言空間的狀態。然而，這個所謂的「亞洲藝術版圖」常常沒有台灣的位置，遂可以看到台灣常試著把自己放到東亞的脈絡、或放進南島的脈絡重新理解；由於台灣本身並不被國際承認為一個正式的國家，在認同或對話基礎的尋覓上，遂也呈現一種精神分裂的狀態，只能不斷試著移動自己的位置。對於吳瑪俐對「我們是否有可能超越冷戰後的國際框架」的提問，葉德晶也認同「什麼是藝術」正是西方脈絡下篩選的結果，但她同樣期待藝術家透過不斷反思自我分類、創造表達方式及釋放訊息的過程，或許終找到自己存在的位置。

徐文瑞則思考，即便國家跟歷史是無法逃避的對象，是否真的沒有出路？是否有不進入國家、不進入歷史的出路呢？例如，不使用文字，就是不進入歷史

的方法，好比南島語族的口傳。他也承認，這在現代是非常困難。最後，本場次以「跳脫國族框架的藝術到底在哪裡」的思考，暫時畫下一個引人深思的休止符。

第三場次

與談：格拉西亞·卡威旺、彌載映、阿運·若望恰庫

格拉西亞·彌載映（Mit Jai Inn）和阿運·若望恰庫（Navin Rawanchaikul）是泰國1990年代的藝術群體「清邁社會裝置」（Chiang Mai Social Installation）的核心成員。清邁社會裝置是一系列的藝術節活動，在包含寺廟、醫院和城市周圍的墓地等處，透過展覽和表演去碰撞泰國的文化體制。換言

之，清邁社會裝置的主張既是藝術性，同時也蘊含高度的政治性，反抗為首都曼谷或官方論述壟斷的藝術論述。格拉西亞提到，清邁社會裝置的成立背景和東南亞區域的其他國家（如印尼、菲律賓）相同，都回應了二十世紀開始，所謂「現代化過程」。1983年，第一所成立於首都曼谷以外的藝術系所－清邁大學藝術系成立，恰恰是在清邁社會裝置成立的十年前。當清邁社會裝置成立時，它是個很小型的組織，由抱持前衛思想者、藝術家和清邁大學的學生等一小群人成立；自1992一路到1998年，清邁社會裝置總共重組並舉辦過4次藝術節。

彌載映補充，他自己出生在1960年代，年輕時曾經前往歐洲，直到1990年代才回到泰國，卻發現幾乎一切都沒有變化。他提到，透過清邁社會裝置，當時的年輕群體試著建構或掌握一些可能性。當時的清邁社會裝置既沒有錢，也沒有空間，經常是找到一個地方就以藝術進行佔領，也包括諸如僅有一周的計畫《The week of cooperating suffering》，甚至成員也不全是藝術家，也有醫師、護士等等。這個群體想要質問「何謂藝術」，反抗沒有藝廊、沒有博物館支持而讓藝術家沒有舞台的狀況。他也提到戰後德國前衛藝術家約瑟夫·波依斯（Joseph Beuys）的社會雕塑（social sculpture）對自己的吸引力，這賦予了藝術帶給文化、社會改變的理論基礎，相信藝術家總是會嘗試不尋常之事。

另一方面，阿運·若望恰庫在清邁社會裝置成立的1992年，還是清邁大學的學生。他從當時任教清邁大學（但並沒有直接作為其學生）的蒙天·布瑪（Montien Boonma, 1953 - 2000）切入。他談到〈Vessel – Meditation〉、〈There is No Voice (1993)〉等作品，以及布瑪當時參與國際性的雙年展所帶動的影響。在老師、同時也是重要的藝術同行人的布瑪逝世後，阿運開始重省自身的生命史－他是在泰國的印度人，也是在日本的印度人，也開始思考人與藝術、人與社群的關係。他寫信給自己已逝的導師，並回頭製作在《太陽雨》亦有展出的大型作品

希望之家。在他的經驗當中，阿運也強調了導師、藝術家同伴對自己創作跟尋找認同的重要支持。回到清邁社會裝置至今持續的影響力，以格拉西亞的話來說，「裡面每個人都有自己的故事。」來自清邁社會裝置的影響不只是文化上，可以看見時隔多年三位藝術家不變的深厚情誼。

第四場次

主持：方彥翔

與談：胡丰文、葛列斯·珊保

葛列斯（Grace Samboh）是活躍於東南亞的年輕策展人，近期從參與印尼開始她的策展實踐，致力將印尼的當代藝術放在歷史脈絡當中閱讀，也是《太陽雨》十四位策展人之一。她長期關注談論歷史的方式，在這場對談也邀請觀眾一起重回1975年的雅加達。當時，印尼繪畫大賽（The Grand Painting Exhibition of Indonesia）和雅加達雙年展（Jakarta Biennale）已然建立了「何謂好藝術」的官方標準，受資深藝術家把持。這促使年輕世代的藝術家揭起反叛傳統的舉動，胡丰文（FX Harsono）便是其中一名。前衛藝術成為藉口跟開口，年輕的藝術家社群試圖利用生活中隨手可見的物件為素材，透過重新「淬鍊自身的現實」挑戰前代。換言之，當時藝術家朝向全球化努力，去體驗自由概念，去面向世界。

胡丰文則回應葛列斯，1970年代時，他們思考的是「什麼是印尼繪畫」。當時年輕的藝術家和學生不想再跟隨舊有的西方藝術路徑來評論自己，他們亟欲建立印尼自我認同。最後，藝術家決定拿出在日常生活找到的東西，因為這是自身當前的問題的一部分。胡丰文指出，印尼當然有豐富的傳統，但卻非常多元，比如爪哇的傳統無法完全代表印尼，僅有社會跟政治議題能作為代表－因為在印尼的各處，政治跟社會問題相同。在一個政治不能被談論的環境，當時的年輕藝術家勇敢的迎向社會議題。

胡丰文的談話，更進一步聚焦在他個人的近期



《太陽雨》於高美館展覽現場，前為蒙天·布瑪作品〈喜捨〉（Kisha），後為普普（Po Po）作品（攝影：林宏龍）。

創作。他提到，胡丰文是他的一出生就獲得的中文名字，Horsono則是1969年獲得的印尼名字，反映他身為印尼華裔的個人史－祖先已經生活在印尼五個世代，家庭跟當地融合一起。他以自己創作〈骨墓紀念碑〉（2011）等作品的研究切入，提到自己的父親是攝影師，1951年曾作為攝影師加入尋找1947-1949年排華運動死傷華人遺體的團隊，並在每一張照片留下註解。從這些照片，胡丰文開始研究這段被隱埋的歷史。他花了五年逐步進行訪問，但年輕世代有些已不記得，而倖存者則多半不願多談。最後，胡丰文選擇將自己定位出的排華屠殺歷史點標在google地圖，藉此讓人們依然可以找到大屠殺的痕跡。作為藝術家，他認為自己從檔案出發的創作，就包含了「選擇」：選擇的過程依循了自己的理念、道德標準，也使得其創作加入了屬於藝術家的個人生命成分及其探索過程。

第五場次

主持：柯念璞

與談：何子彥、沙布爾·侯賽因·穆斯塔

本場次主要的發表者為藝術家何子彥（Ho Tzu Nyen），他談到自己《東南亞關鍵詞典》（The Critical Dictionary of Southeast Asia）這個從2012年開始，至今持續進行的計畫。他的主要疑問著眼於「為何東南亞被視為一個區域」？何子彥指出，這是一個歷史、政治問題；我們如何看待東南亞這個詞，是跟我們對戰爭跟殖民的記憶有關。

他提到，自己的作品〈兩隻或三隻老虎〉（Two or Three Tigers）是衍伸自真實的歷史事件，一個英國殖民政府於1835年發動的道路調查任務。當時，一隻老虎跳出來，破壞了調查用的儀器。道路調查代表著殖民者試圖對空間賦予秩序，去組織調查，將土地調查成合理、可掌控的秩序。這是一個現代化的進

程，試圖去翻轉地景，竟受到老虎中斷。何子彥指出，此處遂產生人跟老虎的模糊性，無論英國人如何嘗試，有某種模糊性存在於土地／老虎身上。

在新馬，老虎具有特殊的文化象徵意義，包含人變成老虎的傳說；即便老虎被殺死了，依然會作為一個文化隱喻回到人們身邊。而在1835年的道路調查事件中，白人男性身為英國人調查者，另一方則是原始動物，展現出明顯的對立點。接續這個概念，何子彥表示，自己總是好奇誰是圍繞在白人男性調查員附近的人，其新作〈一隻或許多老虎〉（One or Several Tigers）就是進一步調查的結果－他發覺那些工人來自印度，被迫以宛如奴隸的身分加入勞動。

穆斯塔法則提到，透過檔案並回歸到新加坡脈絡的創作十分具有啟發性。儘管科技的表現手法來自西方現代主義框架，該如何超越普世性、西方性的脈絡去想像科技，則是值得深思的問題。回到如何看待東南亞歷史，他回應何子彥對「從殖民到日本佔領再到冷戰」此種約定俗成框架的質疑，提到現今諸如新加坡國家美術館所使用的空間，其原本便是由英國殖民者所蓋，因此空間本身也包含了新加坡城市歷史及建構。同樣，美術館本身將提出更多的展覽或歷史論述架構，也將是持續努力的目標。

第六場次

主持：孫松榮

與談：區秀詒、許芳慈

本場次為今日最後的場次，區秀詒從「藝術政治的虛構性」切入論述。她提到，台灣以地緣而言，堪稱東亞「北方的最南端」，也是打開門戶「南進」的出入口。她的作品〈克里斯計畫〉當中，使用1950-1960年代新加坡－馬來亞重要電影製片國泰克里斯公司所製作的電影，講述重疊的影像及隱含的政治敘事。她透過1964年的一場空難，以及國泰克里斯公司女明星葛蘭所演唱的《台灣小調》等，重新談論影像當中模糊的區域敘事和地方感，連繫台灣－東南亞

重疊的歷史關係。許芳慈的發表則以兩位女藝術家Simryn Gill和Shooshe Sulaiman為切入點，這兩位藝術家都以攝影為主要創作媒材，並將人物的面部用植物或象徵物去進行遮蔽。許芳慈試圖不以「對抗」或「批判」的角度去理解政治性，而是著重對自然界其他存在的關懷之中所體現的政治性。另一方面，她也提出「攝影如何不透過視覺再現刺激觀者」的議題，以及思考人本之外的東南亞歷史經驗。

孫松榮對於兩人的發表，首先提到區秀詒的作品用了大量的老片片段，剪接的來源都有原有的情節。不過，此種作法在1920年代前衛主義就已經開始，他也因此想請問區秀詒是否藉此有將老影像據為自身脈絡的意圖。另一方面，針對區秀詒長期關注的冷戰時期新、馬概況，他也提問假使扣回台灣、東南亞的關係連結，在她作品又有何涵義？針對許芳慈的發表，孫松榮認為今天她談的馬來西亞藝術家，或可跟區秀詒的作品互相呼應，都是試圖爬梳某種「不可見」的隱喻。諸如藝術家遮蓋了人臉的影像，等同取下了人物的主體性，更使人不免產生政治性的聯想。

區秀詒回應，對於重新組裝影片的可能性，她關注翻轉老片的刻板印象。在此所使用的「撿拾資料影片」（found footage）技法，可謂透過混合剪輯開啓新關係的可能性－不僅僅是影像跟影像的關係，也包括在影像背後跟影像底下的權力結構；另外，也由於混合影像的運用，產生在剪接上的不流暢，這個不流暢可以被塑造成某種阻斷或不適，避免觀眾過度投入自己的情感。針對第二個問題，區秀詒提到自己身為馬來西亞人，這幾年則都在台灣，也感受到身分於公部門體制被排除，進而製造了懸置並需要重新連結的狀態。她提到，要重新連結馬來西亞跟台灣，日本是一個很有趣的點，足以藉由二戰時至戰後個人的生命史拉出一個相互連結的精神地景與歷史圖像。

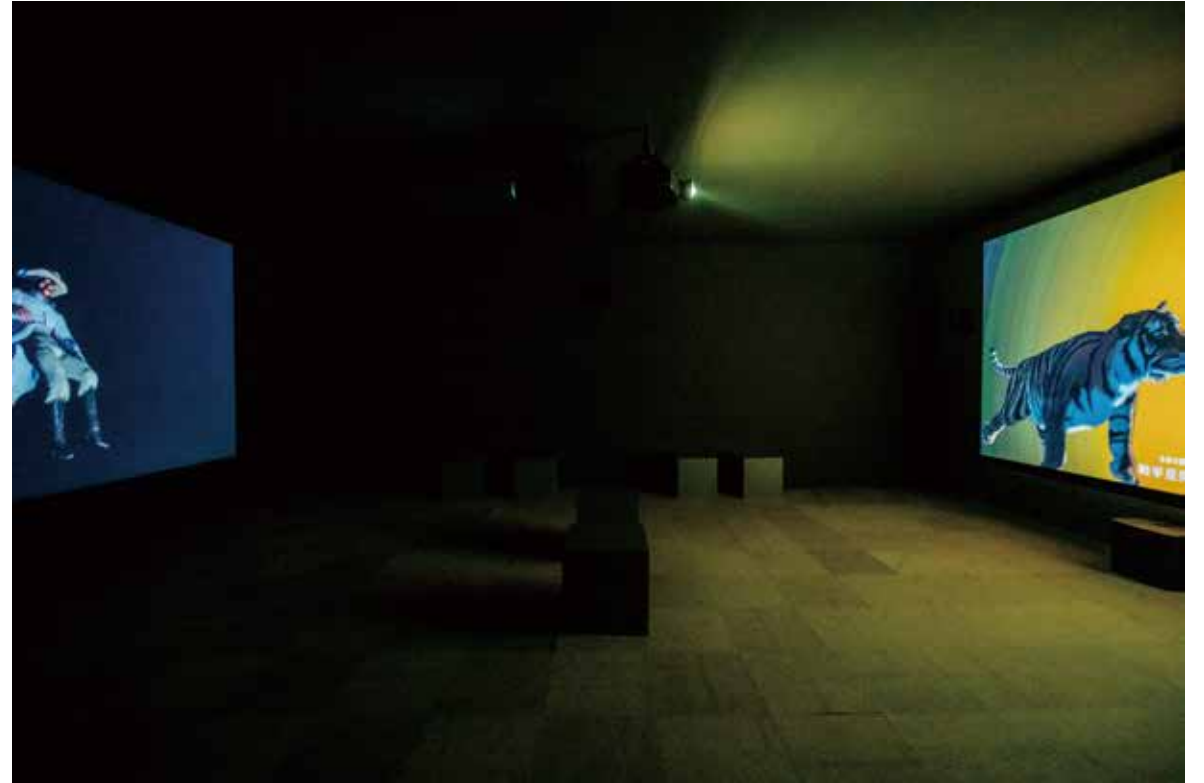
許芳慈回應，政治性確實是討論此二位藝術家作品的重要因素。例如，歷經日本佔領跟解殖初期，馬來西亞經歷一連串社會事件，影像本身反映著世代跟時代痕跡，而不少馬來西亞藝術家亦使用棚內肖像攝



《太陽雨》展覽於高雄市立美術館之展場攝影，左方為藝術家胡丰文作品〈骨墓紀念碑〉局部（攝影：鄭景陽）。



區秀貽，〈克里斯計畫I：瑪利亞、錫礦、香料與虎〉，2016，錄像、物件、文件、索引卡。



何子彥作品〈兩隻或三隻老虎〉（2015）雙頻道錄像於高雄市立美術館展示（攝影：鄭景陽）

影作為創作素材。許芳慈進一步指出，自己並沒有要刻意透過分析女性藝術家來回應性別的權力議題，而是意圖透過女性創作者的生命經驗，乃至二位藝術家均非馬來族裔的身分，體現「分類」－例如被殖民或進入美術館框架－本身就具有政治性。

小結

僅僅只是透過一篇側記，委實很難完整呈現論壇的精彩之處。或許可以說，整日的論壇一方面展現出東南亞本身高度的複雜性，也反映談論東南亞當代藝術時，「歷史書寫」所蘊藏的政治性與權力結構，以及相應的「認同」議題之重要性。然而，透過論述與創作，興許能解消框架性、國族式的分類與論述後，產生更多的對話空間與思考可能。■

¹ 有關片岡真實在本次論壇所提到討論、集結東南亞當代藝術的策展史，在她收錄於《太陽雨：從1980年代至今的東南亞當代藝術》圖錄的專文〈東南亞的太陽雨－展覽之前提〉有更詳細的剖析。中文版請見《太陽雨：從1980年代至今的東南亞當代藝術》（高雄：高雄市立美術館，2019）。

² 葉德晶女士所發表的內容，請參見本書〈製造歷史〉一文。



《太陽雨》展覽當中，藝術家寇拉克里·阿讓諾度才（Korakrit Arunanondchai）的作品〈在滿是怪人的房間裡，用歷史作畫3〉（Painting with history in a room filled with people with funny names 3）（攝影：林宏龍）。



《太陽雨》移師高雄市立美術館之佈展期間，藝術家安谷·普萊米亞布都（Anggun Priambodo）在作品〈印尼雜貨店〉（Toko Keberluan Necessity Shop）裡，照片攝於高雄市立美術館（攝影：林宏龍）。

