

「在東南亞從事文化交流的簡單方法，就是交換你的咖哩配方食譜，」泰國藝術家雙人組 Jiandyi 這樣告訴我。此話濃烈香豔，又坦率直白地穿透我的腦袋和身體。在我踏訪泰國、印尼與印度進行田野調查並於超越個人知識領域外的多重文本叢林中迷魂轉向之後，偶然獲得的這份提點宛如天外一筆，讓我對南亞、東南亞的文化理解維度豁然開朗起來。在原本的藝術史的訓練和認知系統裡，我太習慣於線性地去關注脈絡、系譜、演化、傳承、形式等問題，而面對在亞洲區域間田野調查所臨對到龐大的新知識時，卻把更直覺的感性語言給擱置了。咖哩是什麼？這個被英國概括出來的綜合香料燉煮料理名稱沒有標準絕對的味道，是種萬分細緻對於所屬土地感性的味覺勾勒，是眾多香料間巧妙的平衡，從泰北到馬來，中南半島到印尼群島、印度南北東西的咖哩各是截然不同系統的哲學，香料的路徑與傳播也透露著歷史背後的各種政治經濟力量挪移的空間位置，甚至殖民歷史、宗教文化的傳播路徑關係等。咖哩可以道出的故事，遠比後殖民時期現代民族國家疆界所圈定的二十世紀政治局勢還更具歷史厚度，也更貼近亞洲這個區域的文化語境。四方報的張正曾經表示，稻米或許可以聯繫這個區域的文化共通處，那麼我想咖哩就可以是觀察文化差異、流變、轉化的一種媒介了。作為一種轉喻空間，本計畫的研究階段到了此觀念轉換間，才真正過了一個啟動理解的小山頭：對於南亞和東南亞的研究方法，竟然在田野跑趟了一小圈後，才終於體識到必須放棄原始天真的想像並重新歸整新的研究方法。辨識與認同差異的工程以及尋找亞洲內在化的對應聯繫應該是齊步進行的工作，如何在這個區域間真正的運用感知系統的敘事來獲得新的歷史性理解，並且展開新的書寫，讓我們可以越過將西方視為唯一參照系統的狀態，對自身文化有新的丈量與理解，或許是今日我們迫切地在亞洲內部展開觀看與交流的一種集體性焦慮與慾望。這樣的後起認識當然暴露了筆者原本對此區域政治歷史文化的陌生，也側寫台灣和此區域間相對淺薄和間接的近現代關係。一如坊間台式咖哩，若有這樣味道可以串連台灣人的身體記憶，應該是接近一種台化的日式咖哩概念（日人視咖哩為洋食）。亦可言，東印度公司在台灣的短期活動，並沒有於在地留下夠多的香料體驗；正如咖哩的路徑，透過歐洲航海貿易與殖民力量影響下的日本現代化文化，所再度演化出的台灣在地咖哩口味，與台灣對東南亞、南亞的認知斷層皆被日本與歐洲雙重轉譯屏蔽，而其味顯得素簡樸實，且距離印度本地各種咖哩菜餚所散發出的複雜香氣向度實在是完全兩碼子事，更別消說印度境內的料理菜系區域間大異其趣。這樣的斷層就是我們今日文化交流的貧瘠現實以及認知路徑上的障礙。

我這樣拿香料來比喻看來似乎只是表層幽默，然而若走進一步理解、並回溯我當初亟欲理解的傳統印度美學概念「味論」(rasa)——體現於感性特質的美學樣態，其首要的基礎則是由體感情緒為基礎出發生產的，而八種基礎型的rasa包括：愛、笑聲、憤怒、同情、厭惡、恐怖、英雄性、奇幻，它們各有對應的象徵顏色、情緒、相生循環或相剋毀滅的不同組合，這些元素組成了rasa的生產。其首組應用的類比就是食物自身，那就像是不同的香料、咖哩、醬料、調味等如何調配而形成味道、湯汁；換言之，美學之根基奠定於身體品味感知的能力所生產出的感性敏銳光譜，並且味覺香氣一直都在印度的美學價值系統中，沒有和視覺、聽覺等分離過。這些基礎概念確實在我沒有親身訪問遊歷印度以前，僅作為一個抽象的形而上概念，之前無法真正理解如何「體會」到其美學建構背後的世俗元素以及宇宙觀，也從未真正深究舉例像是泰國藝術家 Rirkrit Tiravanija 著名的煮咖哩共食參與性藝術計畫 *Untitled (Free)* 的真正文化精神內沿脈絡；而自以為留英背景讓我對印度文化一點也不陌生的我，還是在印度半島上，一次又一次地經歷體內神經大爆炸般的超時空旅行。終於，幾場亞洲行，或說那一瓢瓢咖哩，打開了我對亞洲歷史、文化、藝術重新品味、初步進行理解的契機。

往哲學方向更甚推之，在歷史悠久的吠陀神觀裡的 *Rta*，也就是宇宙秩序，論述大自宇宙天體小至核子等元素的本質與運動的觀點裡，囊括串連社會、文化、宗教的各種行為法則，深深影響了後來印度教的發展內涵，以及印度的文化底蘊。近來，在學者 Khanna 的研究著作裡，*Rta* 的概念也鋪陳了對於食物和飲食的戒律與思考，並且藉此在藝術表達認知上，創造新的元素與關係。甚至她將宇宙形容為一個廚房，裡頭有食者和被食者的關係，寓意人世法理 (*Dharma*) 中的哲學和倫理和倫理面向，以及通過化身為食物達到高潮的觀點¹。本文無意要往 Khanna 的論述或是吠陀教裡去細究這些關係，然而這個例子說明並且提供一種理解印度文化中對於身體感官的理論、宇宙論以及美學關係間究竟如何產生對話的一種想像路徑。

這段引言自然不足概括講述一路的見聞所學，至多影射我在 2014 年亞洲旅行幾趟下來，所學習到的知識實在遠超過我的預期和想像。在多方際會下，我在 2014 年三月訪問沙迦，十一月訪問雅加達、萬隆、日惹，年底至今年初訪問德里、班加羅爾、柯欽，這幾次累積下來的見聞，讓我對於人類文明版圖的擴張、亞洲國家間的內部文化系統聯繫有了全新的認知，補充了我至今所尚未具備的藝術史知

¹ Khanna, Madhu. *Rta: The Cosmic Order*. New Delhi: D.K. Printworld (Pvt.) Ltd., 2004.

² Goethe Institut Indonesia Culture Magazine: <https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/mag/20446638.html>

識脈絡，除了東亞和歐美系統外，印度作為一個更淵遠古老的文明系統，其如何知會印歐語系、阿拉伯半島、中南半島、印尼群島、中國等地的文化宗教藝術發展等。尤以本人首度的印度行全然衝擊我的整體世界觀和歷史認知，這份遲來的學習猶如狠狠的一摑巴掌，我對亞洲內部文化的無知幾乎到了汗顏之境，而這期間精彩萬分的旅行學習則完全挪移了我對文化與藝術的觀察視角，對於亞洲各類藝術之於其文化脈絡的對應始具備些微的知識基礎——東方文化符碼的意義不再僅是象徵性的語言，而是銜接在其內在哲學和美學基礎上，符號、圖騰、形制、紋飾、顏色等後面都出現了有血有肉有神有靈的故事。我才嘆然從前竟沒有讀懂過任何一件印度作品過，沒有理解伊斯蘭文化的浩瀚影響，甚至，亞洲文明間的複雜遞嬗關係——那包括印度教裡的諸神體系中六萬四千多個神靈與我們熟知台灣民間信仰的關係，西遊記的人物原型，佛教藝術的美學表現演化等，都霎時立體具象起來。

南亞與東南亞間的文化交流於百千年間都深厚的內在聯繫和頻繁的活動，交流範疇廣至人文精神、宗教文化、藝術表現等，而閱讀其區域間的比較對照，也需進一步透過理解其文化元素之原型和根源，辨識其建構社會基礎背後的神話系統、宗教精神、符號歷史等。而這些不可跳躍過的研究領域，皆銜續其文明傳承間對於社會、宇宙、生命力量的統合與裂變之見，在其現當代藝術中所見的所有圖像表現，也難以完全脫逸體系成立。若僅仰賴歐美當代藝術美學的發展語言來解讀區域間的現當代藝術，所得以閱讀到的訊息厚度將十分有限，難以深究其文化張力，與品鑒和思考其美學力量。而一個詭譎的現況是，我們在今日訊息發達的全球化媒體時代裡，反而和區域間的文化交流斷層是如此之深，我們和鄰近的亞洲國家的關係遠不如我們對於歐美的認識。

假此啟發，促使此書寫調整採樣方式與研究方法，第一階段的田野調查階段，將不限於參與性藝術類別——此歐陸系統分野下的當代藝術支流裡直接進行判讀，我將避免這種魯莽的、殖民主義式的知識性暴力，並回歸到更為本質性的藝術表現上去釐清，透過當代藝術自身所指涉的文化美學系統、哲學、身體政治等作品案例與相關美學脈絡進一步梳理，重新串接此田野調查的收集與學習。而在採樣分析上，依舊將保持原策展研究方向興趣，針對身體政治與美學流變向度的交互作用觀察，去辨識藝術所在當下創造的社會性語境何以反撲其現實，轉化主體生產的政治能動性。

本次的田野調查報告，也將就採集資料與心得進行整述，大致以此架構呈現：

1. 淺談亞洲身體之美學聯繫

2. 採樣藝術家作品分析
3. 後續研究規劃

I. 淺談亞洲之美學思想中的身體

從今天的台灣來相較亞洲情況，最容易觀察到的分野是一種極為徹底的現代化進程與價值傾向如何讓我們的知識與感官身體徹底失根而流離，所有知識系統的參照認知不約而同地在一種追趕的時差下，去趨近歐洲本位的論述語言，這當然與台灣近代史進程上經歷日治殖民時期、戰後獨裁政權之國際權力位置部署等狀態所共構組織的意識型態脫不了直接關係，尤以台灣的地理規模小，種種強諸政治文化力量的滲透度高，治理上相較於南亞、東南亞的多數新興民族國家容易一些（新加坡除外），在長年統一而單一的軍事教育系統下，普遍來說，台灣人的身體規訓程度相當之高，現代表徵的價值和秩序完全表現地淋漓盡致，而到底身體所還能記憶起的文化、音樂、舞步從何表露、又述說什麼成為必須追問的問題。現代生活所劃分出的疆界讓身體訓練成為一個機制客體，一個景觀社會下失去主體意識的消費者，這些狀態進而削弱了我們的審美思考，影響我們建構主體意識與自我檢視和書寫的基礎。而於此同時，整體知識系統又在全球化生產系統銜接對話語境的環境下產生焦慮，到底本地的知識生產之脈絡如何再做出具有主體意識的省思與貢獻，是否有可能生產出自己的批判工具，做出不同的思想貢獻等儼然成為迫要任務。

這個文化身體感弱化的現象當然相當普遍的存在亞洲社會，此過程在雅加達藝術委員會的舞蹈委員 Renee Sariwulan 的觀察裡，以印尼的脈絡來說，約是在 60 至 70 年代間隨著學院發生轉變的。原本印尼過去幾百年間（當然我們不會忘記她被荷蘭人殖民三百年的歷史），身體是一種更為群體性的文化表現載體，卻因為舞團和學院開始採用編舞訓練思維，而讓身體成為一種獨立表達與詮釋的媒介，這個轉化被 Sariwulan 視為「當代」編舞的開始²，而所謂「藝術性的身體」和其在印尼社會裡如何扮演一個表現性媒材或許還再需考量——究竟是一種讓觀念、想法、主題等去達成藝術家個人表述的選項，還是在文化社會身體裡，與觀眾達成共鳴與溝通的中介。

儘管現代化的各種規訓系統邁入亞洲文化的創造生產與教育建制中，若我們往民

² Goethe Institut Indonesia Culture Magazine: <https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/mag/20446638.html>

間的庶民文化看去，在印度、印尼、泰國等地，都還尚能四處隨機且輕鬆地感受到一種帶著文化感性、節奏與態度的身體感，串接於其百千年文化母體的餵養，回應著自身的歷史脈絡，現代化的過程再怎樣如火如荼、殖民的痕跡再如何深刻或內化，尚未全然直接洗刷掉身體和文化土地間的韻律，落為失憶的載體。而我個人在亞洲區域進行田野的機會中，總會發現台灣的這般狀況可以從一種最根本的身體感的缺席中感受得分外顯著：身體裡失去舞蹈、節奏、儀式這件事情實在是一種巨大的文化空白體現。我們可以見到泰國人隨意可以扭出一個傳統舞蹈的身姿，日本人的跪坐端茶姿態完整，印尼人的時間觀就是和現代化沒有關係，停留在前現代的社會協定關係裡……那些貫通在文化身體裡的東西依舊具象。選擇從討論身體作為前提是因為我同意文化中的身體觀是最直接影響美學基礎思想和審美條件的要素，身體作為感知起點是來返串接於回憶歷史、社會空間、政治思維、文化傳統間的一種律動，同時是為感性語言表述的主體、載體、客體，將身體放在什麼樣的向度去理解與探索往往直接透露了該文化脈絡的哲學和宗教信仰，並且大量述說了時代環境下的狀態與印記。

- 從印度田野談起

在印度進行田野工作時，受當地研究人員引介認識到印度藝術史學者 Naman P. Ahuja 於 2013 年所策劃的展覽 *The Body in Indian Art and Thought*，這是一個喜出望外的發現，完全應合我的關注內容——從身體出發的印度美學思想理論，更甚至完整提供一個具有歷史跨度的研究文本。該展覽與其圖錄難得地見到首度對於印度文化中多元身體觀點的全面性整理，深具關鍵性的學術價值。四千年來未中斷的藝術傳承系譜和諸多跨文化的交流滋養著印度文明的發展，豐富的圖像、雕塑、舞蹈、儀式等都還代代活躍地以不同的再現手法川流時間之內。主要的策展論述從幾個軸線開始啟動觀察：死亡、超越形式的生命形變、(重)生、宇宙中的身體、理想型身體的超自然、英雄、禁慾苦行面向，以及藝術的身體。Ahuja 大量地從印度這個文化體在文學、繪畫、雕塑等不同形式的表現文本裡去尋找透視文化身體的觀點，論述其觀念背後之文化精神架構，嘗試理解印度對於身體的禮讚和透過藝術形式表現背後的意義。

從印度的死亡觀建構開始談起，觀眾可以認識到身體被視為一個暫時的居所，如何被描繪、對待、解放。而和死亡觀緊相聯繫的時間觀，也同時在此框架下扣應而出。主管創造的梵天神 *Brahmā*、毀滅的濕婆神 *Śiva* 各自代表著輪迴循環的時間，以及幻象以外的絕對時間，而二神在藝術裡如何被表達和再現也成為閱讀死亡觀的重要憑藉。各種神話、宗教元素以及後來由蒙兀兒帝國所帶來的伊斯蘭文

化藝術建築等都成為今日我們理解印度的這片土地和其上人們如何考量生死的線索。

透過幾次訪問蒙兀兒陵墓建築的經驗，包括德里的胡馬雍墓、舉世聞名的泰姬瑪哈陵，我也在建築的肌理邏輯、紋飾設計上開始閱讀到其設計對應於宇宙、生死、時間刻度的關係——從城外進城間一層一層嚴密秩序的城牆與花園排場，最後簇擁成一個循環在日月星辰間永恆華麗的幻景／影，撼人心弦地從每個視角玩弄視網膜的極限，像是宇宙之眼回眸的詭譎，而身遊其境時盡是感受到其文化對於宇宙秩序的知識和詮釋充滿智慧和詩意，建築自身的哲學完整，數學進步，工藝精密，更細膩考量所有橋接回到人的尺度上時所可以觸及到的各種感官體驗，像是在慶祝每個時空下、每具身體之間可能感應到的聯繫介面——的確，泰姬瑪哈陵自然是超越陰陽時空的極力溝通手段，它讚頌生命與愛情，也自成為美的化身，和多數其他地區為了炫耀權力的陵墓有完全不同的建築思維。幾訪蒙兀兒陵墓都讓我讚嘆其建築對於人體尺度的考據之細膩實在驚人，其隆重、莊嚴、智慧、溫柔、堅毅、幽默皆表露無礙，為聯繫死者和生者的思念之情所撐起的一個宇宙花園。在印度，死亡可能成就最完美的愛情表現和藝術形式，並成為在世者體驗生命的途徑。

而以美學上的隱喻和轉喻手法來表達各種形式轉換間的身體之案例，在印度俯首皆是。在古老的吠陀時代，印度哲學便建立了大宇宙宏觀世界和人體內在的微觀世界的內在對應關係，而印度教、耆那教、佛教等三方複雜的圖像關係以及之間衝擊而出的辯論空間都產生久遠的影響，對於圖像生產、聖像崇拜的爭論時有不同時期的發展，對於虛空的智慧也不乏追求，因此有反符號，也有完全以符號取代身體再現的各種表現，例如單純以腳印來再現身體的存在。Ahuja 在進一步闡明相關的概念時，提到了印度的鏡像概念。鏡子常作為女神手上的象徵物件，其實指涉她對自身的認知，也往往是二元主義以及認知本質的隱喻。實證自我與肉身自我之差異，是透過他者之眼而反映的，也就是鏡子裡或是一盆水中的身體。反映與反映之像並不相同，有些說法以為只有在反映之像中，真實的、非肉身的自我才得以被捕捉。這樣的概念也讓我們對於印度影像生產的哲理，有了更進一步的聯繫。

宇宙力量掌握人體在其中的運動與位置這樣的概念普遍存於諸多文化中，自前現代時期一直到當代社會中，都算是相當常見的知識系譜，天文星象學也組成了藝術和建築創造的重要知識文本參考依據。這在古埃及文化、瑪雅文化、伊斯蘭文化、華人文化裡，皆各普及、自有體系、彼此間也都在歷史中不斷交流。例如：

前述的蒙兀兒帝國，其文化雜揉波斯、伊斯蘭地區文化在天文、數學、建築上的成就後在印度北部發揚光大，強盛的文化表現也傳達了其哲學思想；於漢人的傳統裡，五行風水、紫微斗數或是中醫學裡諸多理論，也是建構在人與自然力量的對應平衡觀點上，而我們若探其脈絡，則無法略過隋唐時期引入中土的佛教經典所伴隨著大量的印度醫學、養生知識對於中醫學等領域之深厚影響。回頭再說，在 Ahuja 的研究裡，他主要著墨在歷代藝術作品裡，奠基於各家思考所發展出來的對宇宙、人體關係的描繪上，其中非常多的圖像語言所表達的知識和美學都有超越時光的強大言說力量。

另外在對聖像身體描繪之論述裡，也藉此考察早在西元前兩世紀笈多王朝時代就已經發展得相當完善的美學概念 *rasa* 與 *ānanda*。在梵語的文學典籍裡已經有完整地對各種藝術形式的描寫，認為藝術是有能力溝通於神話儀式、日常生活與神界之間的媒介，藝術必須要有能力去造就「藝術經驗」使觀者能和完整地與藝術所描繪的主體內容相合應，而觀者必須受教育且有其敏銳度去體察、經驗、分享作品所帶來的喜悅本質 (*rasa*)。我們在這類型的藝術作品裡，往往可觀察感受到諸神眾人的喜怒痴癡，印度的藝術在表現欲望、憤怒、愛慾時，都帶有豐富而動態十足的表情。相較於西方基督教傳統中負有原罪、帶著贖罪性的身體感，我們看到印度文化擁抱慶祝身體的各種姿態，運用各種神話性的創作手法將人體和各種動物、神秘生物、超自然的現象等結合來進行各項轉喻和符碼連結的敘事，其視覺溝通能力的複雜語言和高度發展的形式、象徵、語言表現，若我們硬要拿二十世紀的西方藝術史語言來套用解讀印度繪畫圖像，那幾乎可以說，抽象主義、超現實主義、達達主義、觀念藝術、極簡主義等全部都在好幾世紀以前都已經發生過了。而印度還有繁複的世俗畫在描繪各類英雄人物、修行者等等。

龐大的敘事量體橫縱穿透展覽，而展覽輕巧地僅運用八個主題展區來羅列劃納展出物件，也是相當新鮮大膽的手法，每個展間都兼續併容地有印度不同區域、不同宗教、不同時代的物件，也包括當代藝術作品像是 Mrinalini Mukerjee 她著名運用麻布製作的雕塑、Subodh Gupta 運用不鏽鋼廚餐具所製作的雕塑等，此操作上所擁抱的開放多元精神和體現的時間觀點，也從其內在邏輯中去支持印度文明的精神脈絡。這不僅讓我再度思考展覽如何作為溝通載具、策展作為思想敘事在其文化體裡面的關係，而博物館的當代任務與內涵的多變異性要如何納入整體展覽的言說姿態裡，實在是可再考量與發揮的要素。透過細讀這個研究性的展覽，讓我對印度文明的發展首度有了初步的全觀性認識和知識基礎，以此再去閱讀印度活躍的當代藝術發展，看到了完全不同厚度的風景。

在高密集的訪問行程中，三週內我在三個城市看了上千件作品，從學生作品到大師展覽，當代、現代到古典。今天印度蓬勃發展的當代藝術場景，實非空穴來風，匯總豐富的語言和想像。在當前的印度展開知識性的批判和生產，當然首先必須面對其自身悠遠的歷史脈絡，在如此人種、語言、宗教複雜歧異的大片土地上，自古文明薈萃，對外交流甚頻且文化擴及遼闊。數百年的殖民史，可從實屬外族統治的蒙兀兒帝國談起，而後東印度公司的入侵和英國殖民也都留下深厚影響，也大量內化於印度社會之中；離散的概念或許可被擴大地去理解許多分野的社會內部關係。現代性之於印度究竟是什麼意義，必然是高度複雜多元的，十分不均值的；甚至我們必須宏觀地說，歐洲的現代化過程直接受惠於印度的生產，印度的香料激發了歐洲人探索世界的慾望。對我來說，學習到的印度啟示是，在這樣的一片土地上，如何談藝術史？如何討論現代藝術發展？如何描述當代藝術的樣態和未來？我認為這或許正是最需要人類胸襟共同面對的一個文明問題，我們將從尋找這些答案的過程裡獲得啟發，以破除現代化裡面不斷強化的民族國家意識再現，消解當代藝術裡對於全球化的焦慮——人類從未停止以文化的美好生產進行彼此交流，印度藝術裡有其原生和混血，應該說，與其急著成立一種狹義的主體意識，我們必須找到具有透視文化的能力、描述文化體的方式，描述文化氣味和靈魂的方式，去理解和反省諸多在當代被總總機制所建立的新傳說。

- 從印尼的現代性談起

在印尼的拜訪有點過於短暫，未滿三週訪問三個城市的時間加上當地普遍有點難約定時間這件事情（各種原因，不按牌理出牌的雅加達交通可說是其中之一要素。似乎上課可以晚一兩個鐘頭開始，開會可以晚七個鐘頭開始好像都沒有關係），以及途中間生病等，種種時間紊亂狀態讓我有點措手不及。但在事後的摸索中，我卻正想從時間觀以及現代性概念來切入我對印尼的初步觀察。

印尼，一個戰後才獨立的新興民族國家在二十世紀經歷各種意識形態衝突的血浴和內戰撻伐，長年蘇哈托政權的高壓威權統治讓印尼社會裡飄著一種隱性的緊繃和刻意的輕盈。在那和著香甜丁香菸味的空氣和甘美朗音樂曲調裡的溫柔包裹下，有深刻的哀愁和祈禱，有飽滿的憤怒和未決之戰，簡單舉例來說，從 Death Metal 在印尼當地有其特殊發展文化便可一窺其青年政治的光譜。這個新鮮發現，讓我對印尼群島上還可能變奏出來的各種文化深感好奇。

由於其地理形狀破碎，即便爪哇島多處像是其他亞洲新興民族國家一樣擁有高度城市化的都會風景，雅加達的城市內部還是非常複雜而分化的，首富之區和貧民

窟的差距極大，這也間接說明印尼整體的現代化狀態處於相當不均質的流動狀態。現代化肯定是一個未完成的工程（這論點也可放置在印度上，但卻由不同的理由支持），而我將觀察目光放在藝術生態環境上的基礎建設來閱讀，發現印尼有非常特殊的眼光來看待進步理論、全球化等議題。

受到荷蘭殖民三百年的印尼，卻沒有印度那樣的去殖焦慮。或許都基於其長期與外來文化接觸的影響，我們看到不論在印度或印尼，藝術圈對於國際操作的自然嫻熟不在話下。而印尼更大方地覺得不需要介意和前殖民國拿取文化經費和向他們繼續交流學習，「那和媽媽拿零用錢不是一樣天經地義的事情嗎？」當地的策展人反問我。當我們更進一步觀察，由於荷蘭的殖民統治和貿易，印尼主要城市的現代化基礎建設包括學校等，其實設立地相當之早，而若我們再進一步觀察其現代藝術的發展，更會驚訝於其藝術思潮幾乎和歐美現代藝術發展的對接沒有太多時差，甚至在印尼的藝術場景裡第一代的獨立策展人出現在 50s, 60s 年代！連第一任總統在哪裡都不知道的時候，他們已經有了策展人的文化，自成系譜；在沒有官方系統性、結構性的文化工程時，民間發展了好幾世代的現代藝術以及策展實踐，反而是回頭促成了印尼的文化建設，催生當代藝術的活躍表現。

正因為這種草根的性格加上國際交流頻繁、知識取得相對容易的狀態，現代藝術的發展非常快地在地生根，並且隨著冷戰時期的氛圍也區隔出親俄與親美不同的系統，政府獨立以後，對於言論自由的掌控和反共的國際情勢走向，也讓藝術表現有備受壓迫的現實與其內在的抵抗批判力量。即便印尼藝術的學院派系分化，卻依舊觀察到一種協作的、互相支持的情義在整體藝術生態運作的方式裡作為一種潛規則。雅加達的 ruangrupa 藝術組織作為一個例子，讓我感到十分欽佩他們的遠見和實踐力量，成立十幾個年頭，作為一個自主自製性的實驗和合作空間空間、一路推動錄像藝術節、研究中心的發展，這個實驗性的當代藝術團體致力活躍在公共空間、和街頭青年文化對話、發展新的知識語言，他們更不斷開發自我生存的能力，也提升藝術在雅加達公共生活裡的重要性，甚至創辦人 Ade Damarwan、Hafiz Rancajale 等都成為當地重要的文化政策制定者、雙年展發起人、影展發起人等。他們對於身負教育責任這件事情深有體認，辦理策展工作坊等另類藝術教育空間來補足全國性的藝術教育制度不全，鼓勵年輕人獨立自治地展開工作。拿一個有趣的例子來說，我知道 ruangrupa 的歷史發展，也因此剛抵達訪問的時候，其實有點驚訝於其空間不修邊幅的狀態。門口的藝術商店非常整齊乾淨充滿文青氣質，但是內部的展場空間讓我感到不協調的簡陋——白牆不白、電線四處、燈具陽春地亂搭…整個可以說是不屑當代藝術對於展場美學標準要求的那一套，一種貧窮青年的硬質地。但是，當我後來知道，ruangrupa 有專業

的商業部門都在承攬各種展覽工程時，我覺得非常訝異，也才追問得知他們的態度。他們認為這個空間就是應該這樣破破爛爛，給年輕人隨便使用，感到輕鬆舒適，但是他們訓練好的技術人員，都是可以到美術館佈展等級的優秀人士。這樣的態度讓我一下看到完全不一樣的培力方式與深度，我才理解這個組織如何能夠這麼有魅力地不斷吸引各種年輕人的投入，保持自我更新和成長。

再舉一例來說，城鄉差距是印尼非常大的問題，落在經濟、教育、環境等面向上造成很多結構性的壓迫，例如大財團的開發引起的種種問題難以在偏鄉有所自主性的解決方案，如何提供青年賦權的管道，改善生活條件和生命機會成為印尼未來發展中很重要的議題。在這樣的背景下，Hafiz Rancajale 所成立的影像工作組織 Forum Lenteng 便展開了一個深具抱負的計畫：他們選定印尼不同的鄉鎮去設立社區媒體中心，透過社區媒體中心的經營，讓當地的年輕人有機會接觸到大量的影片和媒體，授課讓年輕人學習拍攝電影。這些舉動幫助了青年人找到自我實踐和發言的機會。不同地區的年輕人透過這個計畫，有機會了解全國各地的狀況和社會議題，他們對自己的家鄉展開不同的影像紀錄和書寫，拍成一部部在印尼社會成長中，各種在地觀點下的社會紀錄片。凡此總總，讓我對印尼藝術圈的知識份子所在公共領域中釋放、回饋的能量感到萬分欽佩。這些知識份子、藝術家、策展人，是不辭餘力地在培育下一代的青年，毫無保留地奉獻給社會，他們批判、生產批判工具、更啟發年輕人自己打造自己的批判工具，動員社會、改變社會。他們帶著時代性的眼光去經營基礎性的根基，去想像印尼的未來。光是見識到這點，便對台灣島內普遍多為養尊處優、私自圖謀的狀態感到羞愧；我們實在欠缺這種草根生猛的活力去共同打造藝術環境的明日，直接起身而行地幹活。若說印尼的時間觀念也停留在現代以前，不需要這麼太過在意鐘錶上的刻度過生活，印尼的時代觀念，則在此對比下，清晰地闡述了他們的價值觀。

對於在雅加達藝術圈感受到的精神力量和熱忱，訪問期間我充滿好奇而不斷追問，後來我終於從 Hafiz 那裏得到一個解釋：gotong royang，且容我跳躍式的翻譯為「共同榮耀」。Gotong royang 在印尼文裡，源自前現代社會農村生活裡的基本合作默契，哪家要蓋房子了，全村要過來蓋房子，哪家收割了，全村拿鐮刀來，哪家要抗議，全村就幫忙把他們家的高腳屋轉到背向國王的方向來示意。Hafiz 說，gotong royang 就是印尼，這是一種不分你我的合作態度。而這種傳統的社會默契或法則，或我們應用儒家的禮來看，都可以理解這種無需明說的社會規範在人類行為上的力量。這個傳統價值並沒有在現代化的印尼社會裡消失，可以說，未完成的現代化進程，讓印尼還有機會保留其珍貴的人文價值，而這個 gotong royang 精神或許將是讓印尼的藝術圈，或甚至印尼社會，找到各種自主可能的憑藉，讓他們找到

內部多元文化共進的方式。

讓我們再關注到印尼文化多元樣貌的表現，我們可以看到伊斯蘭文化存在宗教、藝術、文化上的表現，舉例像是印尼的書法美學系統，就是源自阿拉伯文的書法美學，也有非常多印度教、印度文化的深度轉化，從民間信仰、眾多的神話、習俗、音樂等，都脫離不了印度的脈絡和美學哲學，而馬來的、中國的影響也可以輕易在飲食文化上觀察到，這些多元的混雜讓印尼是一個充滿各種性格可能的地方，傳統上，即保有融會貫通，自成轉化作為主體的能力。這樣的文化背景，讓印尼在亞洲語境裡，面對全球化狀態時，具有十分有趣的優勢。他們沒有吸納的障礙，文化交流以後，還是變成印尼的，這種能力非常奇妙。像是我無法忘懷當地年輕人聽到我從台灣來以後，立刻多部合唱起 F4 的歌曲時，我心裡的第一個感受不是我聽到台灣的流行文化，而是印尼的身體和鳴。這是非常微妙文化現象——當然，在台灣不會有人對我高歌 F4 的歌曲，這整體的情境就是印尼才有的啊。他們的身體還那麼自由，且充滿自信，兼容那麼多外來文化，在身體和身體之間以轉化的能動性，尋找新的和聲。

小結

這兩趟研究行程讓我對亞洲的現實社會處境發展以及美學歷史的淵源有了前所未有的認識。我首度可以對亞洲區域的世界宗教、神話、文學、藝術美學等文明路徑做一概括性的簡單描述，也在回溯一些非常根本性的藝術觀念時，發現我們可以提煉成為思考當代藝術如何前進的許多參照座標。過去累積的知識歷史中還有太多我們可以再度談論的，例如，為何我們對於鏡像理論的認識是基於弗洛伊德的精神分析理論，而非古神話裡那些人物的原型分析？我們對於戰後搖滾和嬉皮文化取經印度的脈絡到底有何認識？中國山水畫如何影響波斯的細密畫，進而影響蒙兀兒的繪畫風格，而這又和伊斯蘭文化中不得有人體形象的傳統如何分立，顯示什麼樣的社會組織狀態？若在音樂和藝術上，中南半島以至印尼的古典美學基礎皆奠基於古印度印度教或是佛教的傳統，那麼我們應該怎麼分析當代藝術中這些區域演變至今的文化符碼意義？很顯著地，所謂的殖民和全球化的焦慮，只是帝國的形變而已，甚至我們可以說成吉思汗四大汗國之於歐亞版圖及其演變至今的作用一點也不亞於東印度公司之於全球版圖的撼動。而冷戰在亞洲的藝術發展上，扮演什麼樣的分隔線？

從台灣的觀點來看，我們對於文化交流迫切的焦慮感可能不是一種近代歷史的產物，而是更長遠的邊陲位置以及離散型的移民社會組織所導致的。不過，我也在

自己這樣的一次長途走訪踏查後，更分外體認台灣當代藝術的獨特位置。我們在文化的發展上，是絕對可能走出更具主體性意識的藝術史觀，我們的迫切並非中國的迫切，也非東南亞的迫切。當今天西天中土正揚起印中知識交流的大旗來談論問題時，我憂心看到的卻是再度落入帝國思維的重複道路，但是台灣卻幾乎沒有本事陷入那樣的情境裡，反而可能因為其特殊處境與優勢——我們和中國、日本、東南亞、美國都有不同的背景和現況，像是台灣的民間信仰文化完全可以聯繫到南亞的狀態，而在文化表現上，我們有完全不同的現當代變因在攪動其中的發展樣貌，我們可以提供完全不同的經驗脈絡，可以聯繫到不同的區域歷史，去思索如何從在地去理解這些美學意識脈絡，如何提供出我們自己的美學座標系統來。

我相信這是非常重要的知識工程，必須建構起自己認識亞洲的方式，以體認亞洲內部上千年的複雜細膩共生文化，而不是再被他者的視野給屏蔽眼光，送走了自己書寫藝術史的可能，只有多元參照系統的回復才可以讓我們找到描述我們的文化狀態的語言，看待自己在當代藝術中可以進行的工作。

II. 採樣區域藝術家作品分析

從本次關注的身體議題當作軸幹，並以逐步開闊的美學認知去回溯幾趟旅行間所見到的藝術家、展覽或相關資料，特別整理出其中我感到最具啟發性的一些案例，希望透過精選的採樣再論其中展現的特殊身體美學觀點，展現其原生脈絡中的藝術語言和力量而非殖民式的閱讀，並在這些作品梳理間，鍛鍊新知脈絡。

Raqs Media Collective

Raqs 媒體小組幾乎可說是當今印度最重要的當代藝術團體，以他們的多方位媒體創作手法、策展、知識生產等活躍在國際各地發展。自從第一次在台北雙年展認識他們作品以來，正好時逢十年。這段時間內他們有多個大型展覽在重要美術館展出，策劃過 2008 年歐洲宣言大展等。我曾參觀是次雙年展，對他們的創作和策展的脈絡有基本認識，又碰巧在訪問德里的第一週，遇上他們至今最為完整大型的個展 *Untimely Calendar* 開幕於現代美術國家藝廊 (National Gallery of Modern Art)。然而在這次參觀個展的機緣裡和後續的閱讀回溯，我才真正有機會感受到他們作品的內在魅力與細緻語言。這些緩慢的知識吸收過程卻和當場的感受性是互不相擾的兩條平行線。記得川流不息的開幕現場裡，我第一次強烈地感受到 *rasa* 在當代藝術裡作為一種表現出的味道是如何被譜寫編織：展場有其儀式性的

迴圈敘事邏輯，掌管財富的夜叉與藥叉女神位於入口的深處，帶著花圈，五十多件作品之間密度、尺度、光線表情充滿鬆緊張力的變換，有剛有柔，有古老的符號挪移，有全球化問題下的特殊切面，知性和感性的敘事魔幻交織創造出情感的時間、慾望的時間、不連續的時間…一如其展名所揭示，那個非時之期、誤時之曆是在並置那些看似衝突、對立的存在又看到和諧、變換的生命狀態。展覽所帶給我的感官情緒上的激動飽滿，幾乎滿足我對印度美學的印象或想像，但是，這顯然絕不是一個賣弄東方情調符號的展覽，其形式都在全球性的當代藝術裡高度有效，甚至語言技巧可說高段流暢，而我就不得不再問，那 rasa 到底是什麼可以這麼實在地存在 Raqs 的展覽裡，讓我覺得和看一場傳統的印度舞的經驗可以拿來比較韻味。當這組跨領域的比較成立，正值轉念質問之時，我突然意識到我或許已經領悟到那我從來沒有在藝術欣賞裡品嚐過的美學向度了，它超越在議題、形式、內容、語言以外…

我認為 Raqs 正因為掌握了 rasa 的應用，如同熟捻其家鄉香料調配的神秘過程，所以創作深深帶有印度的文化靈魂和主體性的意識。作品不會因為正在討論後馬克斯主義而變成像是歐洲藝術家的作品（儘管媒材一樣或是其中觀念又多麼接近）。反之，作品沈穩地立足在自己的土壤中，積極創造新的批判空間。在 Untimely Calendar 展覽上，透過對於印度社會肌理的再探，時間觀念的轉化，唯物史觀的後設批判思考，當代社會的觀察，並描述人類情感處境脆弱和總總意料之外的發生事件等，豐富地展開多重概念上的辯論與對話。當然，Raqs 在當代印度是相當重要的知識份子與菁英階級，他們飽讀東西方的文史哲學，擁有特殊文化視角去看待或理解印度、區域和歐洲的脈絡，對於後殖民論述的掌握和南方觀點出發的國際語言操作得心應手。這些人的學養在當今世界的舞台上，都可謂獨到一格。而我認為整個展覽的成功和迷人之處，並不在於他們在批判多麼尖銳到位，技巧上是多麼地純熟，而是我開始在印度的這片土地上認識他們屬於時間的哪裡，他們的作品，又之於印度時間的哪裡。

經過當地學者的提點，我開始注意到這個展覽和古印度梵文史詩摩訶波羅多（Mahābhārata）的內在關係。史詩摩訶波羅多不是單純的文學作品，而更像一部哲學書。這部超長史詩主要描繪兩兄弟爭奪王位的戰鬥和複雜的家族故事，內容跨越了宗教、哲學、政治、文學、社會、風俗等各方面包天包海的細膩描繪，交織穿插著大量的古代神話、歷史傳說等，還包括對於地理和宇宙學的各项詳細論述。其中有繪聲繪影對於神靈的描繪，也有對於現實人間的記載。摩訶波羅多的故事原型對於泰國、印尼、緬甸等東南亞地區的文化也有相當深遠和重要的影響。而 Raqs 的展覽其實大量地以當代的觀點重新處理摩訶波羅多裡呈現的世界

和哲理，我們假以古今時空交接閱讀，才看到兩造立體的世界被藝術家的觀點給透視的樣貌，這道犀利的眼光原來就是我所感受到的 *rasa*！原來是基於這樣的內在精神傳承和對話，大量的研究和考據又提煉出的味道，讓我當下著迷其中無法名具。就算對我個人的策展設計喜好而言，整體展場溝通設計過於示炫，太過劇場化或舞台化，但那或許就是和我不同的印度身體感吧——當然，那體態婀娜多姿、空氣色彩繽紛、充滿刺激，把尋常生活裡的問題拔高到新的時間水平上，作為對永恆的提問。

這種深層與文化母體共振和鳴的關係，並不是靠著分析形式語言得出的結果。而類似的語言也同樣表現在他們的展覽圖錄中，它是一個由圖像和文字語言合成的長詩，成為一組對展覽內容自身的平行敘事，裡面展開的詩性陳述了他們創作裡的宇宙和日常，又將展覽收合在一冊書中，延續其時空上的再現對話和時間的輪迴調度。

Wael Shawky

在埃及亞歷山大居住與工作的藝術家 Wael Shawky 關注全球化下的社會狀態，以及歷史、宗教、文化問題。在他多層次的建構手法裡，挪動觀者去探索真理、神話、認知的交錯領域以達到歷史的重構與反思。在其於沙迦基金會的個展 *Horsemen Adore Perfumes and Other Stories* 上，其中展出作品 *Dictums 10:120* 是一個亮眼的例子。這是藝術家 2011 年參與 SAF 的駐村期間內所展開的計畫，當時正值第十屆雙年展的舉辦，他將策展人於記者會上的談話內容取出當作他的創作素材，掉頭與 SAF 的製作與技術團隊成員合作，將策展演說的內容翻譯成這些主要來自巴基斯坦工作人員的母語烏爾都語（Urdu），透過一系列和這些展覽幕後工作人員一起進行的工作坊，將之不斷稀釋擴充寫成了近五百頁的文字，又再經過漫長的挪縮刪減修成了兩個頁面長度的詩，以此為古老的蘇菲音樂頌神曲調卡瓦利（qawwali）入詞，成為一首歌。在此分析性的翻譯、共書過程中探討並檢驗這些強調雙年展重要性的詞藻語言之真切性，也在過程裡，對基金會此機構內部的社群進行了一個權力結構上的再編排，將詮釋和翻譯權讓渡給一般對觀眾而言沒有聲音、隱形般的工作人員。又值得注意的是，這些工作人員的背景身份也相對反映了沙迦的人口組成現實。石油經濟起飛後，夾雜著全球化與現代化的文化工程與高比例的移民者高速改變著當地都會地貌與人文內涵，而處於千年來作為東西商旅彙集之處且民風保守的大公國裡，沙迦藝術基金會所扮演的角色可說是正夾在傳統在地與現代前衛的角力之間擺盪。勞工議題在過往幾乎是當地禁止被談論的議題，而 Shawky 這個大膽的嘗試不僅直視當地（包括基金會內部）的處境，也在另一端去挑戰卡瓦利歌曲的宗教傳統。在去年第十一屆雙年展的開幕

周，藝術家邀請兩位著名的卡瓦利歌手與三十位表演者在展場的廊道上吟唱表演這首歌。而今年的個展上，也是距離當初那場他所介入的記者會的三年後，這首歌演化成為一個聲音空間裝置，四面漆成藍灰色的牆面與駝色地毯的盒型空間內除了音響設備別無其他。這首卡瓦利以渾厚動人神秘的聲調迴盪其間，以一種既謙遜又嚴厲的姿態和弔詭而精準的語言，再度叩問當代藝術機制所譜寫的合法性究為何物，其以何種權力結構去言說、框架、保存、賦予價值，又如何與傳統和他者展開對話。

很遺憾地我並沒有身在當年雙年展開幕的現場，不過我可以想像兩位卡瓦利歌手與三十位男性表演者的聲音如何迴響於間，他們的在場性本身就是文化的媒體和中介。這件作品的再現對象並非其傳統傳唱的技巧，而是以其內容之勞動組織迴路和文化脈絡。歌詞本身相當諷喻精彩，譯成英文全文如下：

Chorus: a biennial is a tremendously
self-conscious process

the different dimensions that have
been introduced into the biennial

the notion of collaboration was
something we really had to discover

the stories could be layered infinitely

that we've produced that we have indentified as a "manual for treason."
each one was edited by a person, not necessarily a writer

Chorus

more free or liberal architecture

the contemporary dance performance
nation states' narratives or the kind of
symbols that nation states produce

where you actually descend and enter
into this world of talismanic objects
I think it's an extremely moving work

the museum was trying to create a
conversation between works by artists

I think it's an extremely moving work
to carry on working with a medium such as painting

Chorus

tell history fully through documentary media
tell history fully through documentary media

it seems grotesque to talk about it with
birds chirping and a lovely sunny day

we've talked about the slipperiness of art
we might think of as the Islamic world

I mean there are a lot of different dimensions

we'll be hanging around between
here and the calligraphy courtyard
we said to each other when we first stared
the conversation was "well let's see
how much we can get away with"

Sharjah has mentioned a high level of
interest in culture and heritage and tradition

everything is in very good condition

a low-level involvement by the art community

and more of a diplomatic representation

they started building universities, and museums

it's a programme that doesn't have a national focus

one of the components of the biennial

is a commissioned film programme

we embed our acknowledgement of different languages that

actually exist, used

the audience is an incredibly important element

as a curator, your audience is your alter ego.

Chorus

One of the idea for the moments is to have

certain days like Monday is Arabic day

Tuesday is the Hindi day

Wednesday is the Urdu day

Thursday is the English day

as Jack said, we want to be as close as possible

to the street without smothering the street

Chorus

在 Wael Shawky 個展開幕上的臨場感受竟是難以言喻的震撼折服。不僅因為藝術家對展覽整體及特別是作品 *Dictums 10:120* 之於當代藝術語彙的敏感度準確到位，展覽所烘呈的美學表現以及對於藝術家近年創作脈絡的關注也極為深刻，更關鍵的是：藝術家不但掌握了作品在前置研究製作中的整體勞動倫理身體，也緊緊掌握展場中觀眾的身體。一個視覺低限僅展出聲波震動的空間，藝術家所調度的不光是極簡主義的語言，更可指涉一種缺乏體現的無有狀態，這種空在區域間的美學光譜上，有其自有的狀態和哲學供給觀眾體會——之於埃及（藝術家的出生地）、沙迦（展出地點的在地脈絡）、巴基斯坦（合作對象的背景）、印度（卡瓦利主要

傳統地點)、甚至日本(當年雙年展策展人為長谷川祐子)以及其外等,如何展開對話意義,饒富妙趣。

Korakrit Arunanondchai

1986年出生的年輕泰國藝術家 Korakrit Arunanondchai 以《Painting with history in a room filled with men with funny names 1, 2, 3》三部曲近來走紅於紐約、巴黎、倫敦。這件作品透過表演、繪畫、攝影、錄像等多媒材的觀念性呈現,在影像的生產系統裡,利用各種介質去接續影像的生產和再現,以及到場性的轉換,在三個階段的鋪陳上各有階段性的對象,而這整個作品的創作也不斷地在趨向一個根本問題:對藝術家本人而言,在今天成為藝術家的意義究竟是什麼。在作品的概念發想上、執行上、轉變上,非常巧妙細緻地接準當代流行文化、藝術史、社會情境等狀態,其語言看似挑釁卻又有神秘引人低沉思索的一面。

這個創作的開始是由於泰國選秀電視節目的一則真實事件引發的。一位女性脫去上衣在實境秀節目上用身體當畫筆直接在畫布上作畫,此舉引起軒然大波,而到底藝術是什麼這樣的問題竟然成了熱門的公開辯論和媒體頭版消息。後來甚至爆出醜聞,這位女性是為了增加節目收視率而特別被應聘過來進行表演的。在這個事件中,Arunanondchai 對於一位跳出來向公眾說明的藝術界人士的解說感到失望,他指稱這不是藝術行為,早就有西方的大師完成過人體作畫筆之舉。如此草率又沒有銜接現實的答案完全不能滿足他對於這個事件的解讀和理解,於是便啟發了他開始了這一系列的創作。2012年的第一部曲是藝術家以丹寧布料當作畫布,並向其遭受失憶之苦的祖父介紹自己是藝術家的作品。隔年他自己上演泰國現代藝術之父 Silpa Bhirasi 的角色,一位義大利的藝術家,來諷刺這個事件。第二部曲則是一部他與他孿生兄弟從泰國北部的白廟要旅行到紐約進行表演的故事。第三部曲則是藝術家自傳性的描述,以一個靈界的觀點來回憶藝術家的人生,Arunanondchai 創造了一個代表虛空無界的人物名為 Chantri 來和自己進行對話,並在對話之中,鋪陳了一座回憶城堡。

這三部曲的故事結構與敘事情節都十分迷人完整,創造力十足。透過這些安排,藝術家有意識地將自己重新標定在自身以及全球藝術發展的脈絡裡,去問繪畫的觀念意義與發展;將自己置入社會事件的對話場景中,和當下的時間感扣合;也在所有創作的步驟、進程中,尋找藝術的可能和意義。其中一個表演到裝置的過程:他將自己沾滿顏料、進行行動繪畫,畫完將畫布點火燒了,又影像紀錄那火吃掉畫面的狀態,燒剩的布重新繃起,底部襯著其著火時燃燒的影像,被一起展

出。那影像畫面，又變成數位輸出布料，剪裁為人物的道具服……這裡面有毀滅、有重生——而其主體可以指涉為藝術家本人或是影像自身，不論人與物，物的形體又是為何，似乎都被其嫁接到一個輪迴的時間滾輪上生滅不息。

情節的結構上，從失憶到回憶之宮，從祖父的回憶到一個虛擬的自我記憶，推敲著人類命運的問題。儘管他從大學到研究所的訓練都是西方的教育，他卻掌握著泰國的文化表情和語言來敘事，挪用傳統舞蹈、佛教、萬物有靈論等的框架或元素來鋪陳其影像的各種細節：像是他的手勢特寫、沾滿顏料往河裡走去的定格畫面、Chantri 這個幽靈的角色設定等等。我們看到泰國的信仰思維如何形成他處理核心議題的架構骨幹，但是於此同時，那是如此幾乎不留痕跡的內涵。從表面的美學語言來說，Arunanondchai 的影像幾乎是綜合高度流行文化、青年文化的產物，挪用各種科技手段和音樂，又藝術家本身作為饒舌表演者的身份也讓作品的節奏和影像語言也參入了音樂錄影帶的視覺類型感，動感又迷幻。他利用這樣的語言來和大眾流行文化產生新鮮的對話，也為泰國文化的精神，找到新的身體和流行。

III. 後續研究規劃

這個調查研究過程自身所對我彰顯出來的各種問題意識，比我原先錨定想要理解的大多了也深廣多了，但是我也很慶幸可以開始初步整理對亞洲當代藝術展開閱讀和書寫的視角，以身體為方法，進入那個體感裡的骨肉裡去再聽聞歷史和當代。實際上，一路被美不自覺地牽引的奇妙經驗讓一向慣於理性思考當代藝術的我，感到不可思議與震撼，而我才認識到自己身體與亞洲土地的關係。

這個階段的田野調查還是比較趨近一種大塊面淺層了解，在有限的經費時間條件下，這或許也是最快利用多點認識比較的方式去得到一種觀察的可能，而不是蹲點研究性的深度結果。其利在於透過這些比較，我有能力觀察到橫向的動態和獲得一個全觀性的畫面，而這當然是我的預期目標。如日惹的歷史學者 Antariksa 便因為我竟是第一位向他問起 *rasa* 的國際策展人，於是很興奮地開始嘩啦啦地描述起印尼和印度的歷史關係。但是，我也發現能夠深入這些文化討論、歷史性的美學問題討論的人並不多見（或許我必須更往當代藝術以外找去），這是我目前碰到的瓶頸之一，真的能夠從當代藝術的形式裡跳躍出來討論歷史的人似乎不多。這多少反映出亞洲當代藝術的發展，普遍還是直接挪用歐美系統的藝術史觀和美學語言來理解討論所謂的發展和進程。我認為若我們有機會從亞洲的美學語言來

閱讀作品，那麼，事實上，不管歐洲對於亞洲現代藝術的發展有多巨大，我們都還是可以寫出自己的亞洲現代當代藝術史，這將是毫無疑問的一件事情。

第二個嚴重的瓶頸是文獻的問題，針對相關背景資料，我可以找到的英文書籍遠多過於中文書籍，但是對我來說，透過歐美作者的觀點來認識亞洲通常不太會著墨到我關注的問題，而我也讀不懂 Hindi、印尼文等當地語言。也就是說，特別是對這個區域的藝術認識，我們還需要主動翻譯整理或甚至採訪書寫更多第一手資料。

而基於這次經驗造成的研究轉向，從當代藝術中單一藝術類別擴及到一種美學的歷史性研究，我當然必須謙虛而謹慎的評估接下來的研究可以往哪個方向前行，同時還要再努力補充閱讀的知識實在太多，還想要去拜訪的地方還有太多，這在我個人的現實經濟狀態裡，難以獨立完成。除了像是雙年展或是藝術空間的交流平台，我應該還要再努力往多元的資源再去尋找區域間互訪交流的可能機緣。若要說下一個階段工作方法的重新擬定，我會認為或許最直接的方式是我也直接創造一些小的契機來進行與少數特選對象的深度交流，以研討座談或是展覽、出版的方式來強化分享交流成果的溝通，會是一個重要的路徑，也會是一個創造可以深度思考空間的機會。目前確定的規劃包括：今年和明年都有邀請印尼的策展人來台灣進行座談分享的計畫，我會利用公開活動來討論文化歷史面向議題的主題演講分享，而非僅作為策展人工作報告等地介紹，來深度進行交流討論。

而在研究工作上，我將接續我對身體再現、身體觀與美學的觀察興趣，藉此題目可以研究的幅員廣大，容易應對到歷史性與跨文化的比較上或是擷取轉化為主題，從此線索往外探索理解當代藝術語境下的文化身體與其脈絡。若以目前個人策展的歷練和研究進展來評估，我希望在未來幾年內，還能擴大我對亞洲地區的研究學習，中南半島和西亞地區地中海沿岸是我個人預計研究田野走訪的目的，我期許自己對伊斯蘭文化有更多的認識學習，也對其文明影響的路徑有更清楚的認識，對掌握中東地區為核心的阿拉伯當代藝術有進一步理解的位置。整體來說，亞洲這個地圖的繪製工程，當然是絕為浩大的，這些田野研究能夠聯繫出什麼最終的風景或許還很難說明，但是對於促合藝術經驗的創造，和策展本身的想像，其實頗有作用與刺激。我期待可在後年能有階段性的策展成果發表。