

待書寫的混沌：
初探印度當代影像藝術中的後殖民視野^{*}

Unmapped Hybridity:
A Postcolonial Perspective on India Contemporary Image Art

胡慧如
HU Hui-ju

輔仁大學跨文化研究所比較文學博士候選人
PhD Candidate, Graduate Institute of Cross-Cultural Studies, Fu-Jen Catholic University

* 筆者以「亞洲傑出當代影像創作者調查研究計畫(一): 印度」獲財團法人國家文化藝術基金會九十八年度調查研究補助, 在2010年12月18日至2011年1月2日期間, 實地走訪居住於印度孟買、新德里等城市之當代影像藝術家與其相關藝術空間。

摘要

近十年來，印度當代藝術在國際藝壇間備受注目，分析其背景，全球化資本由歐美轉向新興市場應是背後主因。然這一類崛起於藝術景氣的作品，一時之間成了全球文化範例的現象，似乎說明了像印度這樣第三世界國家的藝術生產只是讓藝術行銷工作者把「民族認同」操作成一種方便行使的既有品牌而已。當中，只有在當代錄像與攝影的作品，還能夠看到關於再現的機制與修辭不斷的嘗試與辯證。基於此現實，本論文將要針對印度 90 年代以後所興起的一批優秀的影像藝術創作者之創作現狀進行討論。爲了更加深刻理解印度自現代躍入當代的藝術發展歷程，本文首先將自印度獨立歷史進行考察，耙梳印度文化的內在紋理，同時筆者親赴印度異地採訪，藉參觀展覽的機會，與收集他們近幾年的展覽文獻資料，近距離觀察藝術家們如何回應當代環境的急劇變化，運用影像的語言、形式、邏輯，著眼於在地觀眾與題材，來表達屬於印度內部異質多元的後殖民情境，因此成功地躍上當代藝術重要的發表位置。

關鍵詞：印度、當代影像、現代性、後殖民

Abstract

Over this past decade, India contemporary art for the first time is drawing a much attention among the international art world. To analyzes the cause, the capital across the global shifting from Europe and America to new markets could be the main explanation. Nevertheless, art during the boom all of a sudden became a paragon of globalised culture, especially when it is seized on by marketers for whom national identification is used as a convenient pre-existing brand. Among these, one exception seems the continual playing up in contemporary video and photography of the mechanisms and rhetoric of representation, so that thoughts about political content face continual interference from those about how politics is represented. Based on this precondition, this essay is going to investigate how a group of video and film artists emerging since '90 in India, working in media's nature and form, create manifold narrative and appear in major contemporary art scenes in significant statue.

Keywords: India, contemporary image art, modernisms, postcolonialism

一、前言

獨立後的印度有 28 個省與 7 個聯合政區，在 1991 年開始進行的以市場為導向的經濟改革，同時拜全球化的市場重新分配之賜，已躍居目前世界上經濟活動發展最快的主要國家之一，其逐漸興起的經濟實力，即使面臨 2008 年全球金融風暴後而產生暫時性消退，但很快就復甦至風暴前的水平，各類消費與投資更加擴張。¹

而近十年來，印度當代藝術頻頻在國際藝壇間取得大量曝光的機會與備受注目的位置，讓許多印度當代藝術家的作品因此獲得國際藝評的高度研究興趣。分析這個情境的背景，不可否認的，主要因為全球化資本由歐美轉向新興市場，特別是 90 年代後期興起的金磚四國（BRICs）：巴西（Brazil）、俄羅斯（Russia）、印度（India）和中國（China），熱絡資本的投入引起當地的經濟振興，同時帶動了印度與中國的藝術交易市場內需擴大，形成亞洲藝術投資的榮景。經濟的能量也吸引了大型展覽，特別是雙年展或博覽會的舉辦場域，從過去以歐美為中心逐漸擴散到亞洲。弔詭的是，這些因著市場因素而造就出來的新銳藝術家，除了因投資客的吹捧，而有更多嶄露頭角的機會外，透過雙年展櫥窗化展示的推波助瀾，也同時「在傳遞著關於全球化一個假象的正面訊息」，也就是在「透過文化的交混，能帶動一個全球意識的生發，在對話中包容喧嘩的眾聲。」（史特拉布雷斯，2010：6）。

史特拉布雷斯（Julian Stallabrass）延申詹明信的「『第三世界文學』不得被視為『國族寓言』」的著名論點，在他的文章，批評這一類崛起於藝術景氣的作品，特別是物件，已經成了全球文化的範例，仔細分析之，卻只是看到藝術行銷工作者如何把「民族認同」操作成一種方便行使的既有品牌而已；不過，「幸而觀眾還能在當代錄像與攝影的作品中，看到人類至為慘烈的真實境遇，也看到了關於再現的機制與修辭的方法不斷嘗試，讓『政治如何再現』的作法，得以不斷干預『政治是甚麼』的想法」（12）。這樣的現實，成了本篇論文所要討論的重點，即觀察印度在 90 年代以後興起的錄像藝術家，如何在當今全球化的情境下，運用影像的語言與形式，表達其內部異質多元的各類情狀，亦因此躍上當代藝術重要的發言位置。

在展開討論之前，首先引用印度裔後殖民文化學者史碧華克（Gayatri Chakravorty Spivak）在《後殖民理性批判 邁向消逝當下的歷史》第一章中所闡述的關於第一世界對於第三世界普遍地存在的意識形態，歐洲現代哲學論述與帝國主義到民族主義者、馬克思主義之間，遭遇到第三世界他者時，如何不自主地排除了像印度這些多元世界他者的主體，或把這些他者設定為一種規範性的偏差，甚至為了那旨在追求與世界街軌的普遍化論述的觀點，「提供了脆弱的途徑協商差異」（史碧華克，2005：摘要）。更重要的是，「當從『殖民地』到『第三世界』，再到全球化資本主義體系中

1 以上描述來自本文作者於 12 月 27 日在孟買採訪印度 India Art 雜誌主編 Abhay Sardesai 談到關於當地藝術市場的表现之訪談整理。

的『地方』，新殖民主義所正在行使各種變化的路數，變成了這些殖民解放後的主權不斷要面對與宣示面對建立認同的困窘與難題。她的話一語中的地提醒我們，從『領土帝國主義』(territorial imperialism)之內的高尙國族文化，降落或移轉到對『國族認同』(national identity)這一段追尋的旅程中，我們自己如何混淆了新興獨立國家中的宗教、文化和意識形態，結果往往導致了其原初風格的流失」(80)與可能的質變。

關於後殖民的國家如何避免歷史風格流失的問題，史碧華克認為「首先，這些主體必須『自己』搭建一個舞台」(摘要)。她提出這個觀點的背景，是由於普遍性意識形態的各種詮釋類型，使得本土住民主義者遺忘一件事，以為「已經沒有一個在歷史上可尋的、本真的(authentic)的印度觀點，可以現在站出來宣告取回它在歷史敘述中的正當位置。」(80)……但史碧華克認為事實上卻並非如此，因為無論歷史上如何的開往繼來，那些曾經存在過的真實，就是形成它(歷史)自身的主體，所以，她提出的概念是，假若我們能夠試著「教導我們自身和觀眾如何對那『失落的』觀點進行有所根據的『圖式化(figurations)行動』，那麼，地緣政治的後殖民情境就可以提供一個典範，以利於歷史的思維本身作為一種圖式，進一步堅實地(chunks of real)去刻劃出某種東西(觀點)。」(81)。如考察印度的後殖民情境，可發現自1857年以來尋求反殖民的抗爭行動，至1947年宣布獨立，軍事抵抗一直不是這個國家項獨立運動背後的主要推手，甚至是反殖民民族主義(如尼赫魯的民族社會主義)都沒有成功地在印度獲得支持；反而是由甘地所操作的文化折衷或反系統的混合主義式抵抗行動——這一種擁有著非常多元語言、種族與宗教所形成的意識型態式的「印度教徒主義」的可變通性，與雜揉色彩強烈的哲學理念所產生的影響，藉著通過「非暴力」(ahimsa)的公民不合作，使印度的獨立成了第三世界後殖民歷史重要的一頁。²

而擺脫英國統治之後，印度建立起一個共和國家，卻也因為這一番所謂的「遷就理論」，而延後凝聚抗爭行動的共同認知，讓印度當局現在必須迫切地為了這個前所未有的國家(state)凝聚出一個關於印度(Hindu)的形象，以作為全體認同的客體；這個需求亟於被滿足的同時，由於種種再現技術與文化傾向，加上近幾年全球化的傳播與商業經濟的加持下，讓一個功能可疑的文化商品似乎已經在近年來成功地被建構出來，也就是通過各類人文學科的生產，已經把本土住民標舉成自我凝聚成形的「他者」，就像仿效好萊塢而出現的寶萊塢(Bollywood)這一類字眼。因此我們不禁要問，這被形象神話的塑模所擠壓出來的，不僅失真，頭上還冒著濃濃的嘲諷氣息的他者，適足以作為一個扮演認同功能的主體嗎？如果這樣的欺哄無可避免，那能讓它擺脫西方鬼祟糾纏之後的舞台可能會是在那裡呢？

2 參閱 Robert J. C. Young 著，周素鳳、陳巨擘譯之《後殖民主義—歷史的導引》第 23 章。

我們可以試著進一步來到約翰·克拉克 (John Clark) 在 “Asian modernisms” 一文中針對「亞洲的現代性」所提出的觀點來回應這個問題：

如果亞洲藝術 / 文化所屬於的現代性只是出自於它們自己的需要，那這個現代性是什麼？它是如何形成與存在的？它又是如何能從其中的或無視於任何一個特定的內在亞洲藝術 / 文化被辨識出來呢？如果現代性不是西方獨有的，那這是否意味著在亞洲藝術 / 文化中所發掘出來的現代性是一種差異、嶄新或者是更為基進的他者？ (Dalmia, 2002: 105)

依據克拉克的分析，亞洲的現代性形成來自三種方式：第一是出自於對於西方所強加的現代性的論爭，例如在殖民/後殖民的對立的狀態中，現代性會出現底層抵抗被殖民的調撥、因而採取拒絕或者更激烈的抵制行動。所以這現代性是因為外界刺激作為其必然的動因，同時這也暗示著底層本質或自我需求的缺乏。第二種是全體的現代性，從同源而生的各種分。這是一種強調差異的分支，代表著不同的在地環境對於各種現代類型化所產生的變化之適應。這種現代性代表的是平行共存而非單一的異質的存在。第三種是在一種異質的狀態下，以不同的「語言」進行對話，例如藝術論述的對話關係。其中具有永久、能夠相互的對照本質，就是能夠被詮釋為現代性的基礎狀態。這個對照性可以透過像殖民的統治 (像印度)、內在的自我發展 (像日本)、或是為了維持認同而有的統一論述或者因為無有 (without) 之破碎而造成的獨裁 (像中國) 等型態來理解。(106) 依克拉克的觀點，印度這個古老的國度在她曾經歷過的殖民歷史中，其現代性所誕生的價值，除了指涉她與英國，或說西方之間統治與被統治地位的矛盾外，更重要的是凝結出底層階級的抵制行動的問題意識，也就是底層的階級不再是所謂歷史的賤斥客體，位處於印度種姓制度現實的底層他者也是能夠擔起政治能動性來成為歷史的主體。³

故我們想要進一步尋問，這些主體的歷史為何？有別於正統歷史主流，關於他們的異質狀態是什麼？而在這個異質狀態所在進行的對話關係又是樣的形式或者是內容？這個對話是不是能指向史碧華克所提出的主體「自己」搭建一個舞台這樣的想法？以下論文將試著從印度歷史作初步考察起，圍繞著以上三個提問，探討印度當代影像藝術如何在所謂異質狀態下以其特有的「語言」進行對話關係。

二、印度的後殖民與現代化歷程

(一) 印度的殖民與後殖民

印度，是一個文明，而不是一個國家。⁴它的起源是多元而且充滿戰火的，種族、

3 同註釋3引用書目第24章。

4 Spivak 在 *Nationalism and The Imagination* 一書中以個人成長經驗強調印度文明與地方母語傳承的傳統，她以「國家主義是透過再記憶的行動所建構的集體想像，是比較主義者用來擾亂所屬關係的咒語。」(見原書第40頁)，表達被賦稱為國家或國家主義的虛構性。

宗教、文明，以致於政治勢力的變遷，都是在一個十分紛歧且變動的樣態下成形的。印度國名首度出現是在歷經王國分峙、蒙兀兒帝國，在 1674 年左右，於中印度（主要是現今孟買所在的馬哈拉施特拉邦）誕生。這個王國亦不長久，蒙兀兒帝國下的印度在十七世紀開始便掙扎於各個西方海權國家之間的侵擾，直到十八世紀，英國取得了絕對優勢。

從英國建立殖民（1765 年），直到第一次革命（1857-1858 年間）為止，英國的統治策略有幾個階段的改變。一開始由東印度公司代管，許多在英國統治下的領土在這段時間並沒有直接由英國所控制，而是名義上的獨立土邦，即讓印度有了英屬印度和土邦印度兩種地位，造成了奇特的國中之國的現象，直到十九世紀，才政治的統治才轉為較為高壓手段。這個政治上統領地位的曖昧，其實也是英國與印度殖民關係中一直存在的矛盾性：英國殖民與種姓分明的印度社會各階層之間的利益糾葛。

而 1856 年的獨立運動以失敗落幕，它仍可說是印度歷史上一個非常重要的轉捩點。首先，在這次起義以前，英國殖民當局曾平息了多次騷亂和部落衝突，同時也使得殖民當局對動蕩的局勢增加了應變能力，只是如此大規模的起義，反應了當時印度社會面臨的三大問題即起義不是偶然事件，而更趨向於爭取民族權利為發展趨勢。其次，它標誌著由封建主所領導的民族獨立運動的結束，讓印度正式淪為英屬殖民地。再三，這個獨立運動也成了 1947 年甘地領導「非暴力」獨立運動的原初動力。

印度的獨立運動最後在二次大戰後的 1947 年 8 月 15 日成功達成，印度脫離英國近二百年的政治統治，真正成為獨立政體。只是令人遺憾地是，這個獨立運動下新生的國家，也同時在面臨分離運動的劇痛。這仍是由於印度內部的異質分歧所造成的：即長久存在於印度歷史許久的印度教與伊斯蘭教兩大宗教的勢力紛爭，在印度尋求獨立時，同時也被迫政治化成為一種反殖民的民族認同的。在殖民政府處理失當，也在有心政治人士的操弄下，導致印度各地發生「分離主義運動」(Young, 2001, 335)。自 1947 年 8 月 15 日「蒙巴頓提案」(Mountbatten Programme) 提出印巴分治以來，隨之而來的數百萬人民流徙、1948 年 1 月 30 日甘地被印度教極端份子槍殺，到 1950 年 1 月 26 日正式成立巴基斯坦共和國，分離運動其中剪不斷理還亂的疆界主權問題，成為日後印巴邊界未靖、流血衝突事件頻仍的僵局埋下導火線，也是印度政治歷史最當下的情境。

從印度漫長的歷史一路走來，可看到它的土地如何滋長著多樣的人口、宗教與社會文明，同時也不斷地接受外來的統治與影響，是印度浴火新生的必然命運，這似乎也成為了構成了印度文化的紋理。然而對於現代的印度人而言，所謂的「印度」，與其說是具有一個清楚的家國面貌，不如說是融合又分裂的族群變遷、是戰後協商

後的政治疆界，雖然其中最令人驚懼的是，印度那不能逃脫的宿命：來自歐洲的雅利安人在兩千年前取得對印度統治的優勢後，似乎又在 300 年前（17 世紀）再次重演，並且因此決定了現代印度的命運。

回應克拉克的問題，印度曾經歷過的殖民歷史，不該只單單地指涉她在 17~19 世紀與英國或其他西方國家之間統治與被統治地位的階級矛盾而已，而應該是被視為一種不斷被植入、被寫入、被異質化的過程，這種的異質狀態說明了印度內部不能被劃一的多元性本質。

一般研究印度的新興歷史，不可避免地要從她如何面對 18 世紀中以來的英國殖民而展開的民族主義覺醒、現代化的歷程、以及她在獨立前後，建立國家認同之後殖民性（postcoloniality）談起。

然而如何來描述印度的這個後殖民性？後殖民研究學者羅伯·楊（Robert Young）以為印度獨立運動的高明之處，在於當時國大社會主義黨藉由尼赫魯和甘地的結盟，把現代性和文化復興這兩股勢力結合在一起。⁵這種結合如果從印度本土藝術的革新進程來觀察，就可以清楚看到其文化層中強烈的殖民到後殖民的演變。

首先在英國殖民時期，深植在印度各地方的維多利亞式建築風格、自然主義風景畫以及其他關於藝術進化的思想，以及後來在全盤英化的藝術學校下的教育、展覽、藝評、藝壇等推波助瀾中，所誕生的肖像畫、風景畫、人體素描以及歷史畫等，其西方科學化的描繪技術與理性觀察，壓倒性地取代了印度繪畫傳統中以宗教精神性的象徵表現、以及重視細節與直覺性的描繪手法。當時以西方教育方法為主的藝術學校像加爾各答（Calcutta）、孟買（Bombay）與馬德拉斯（Madras，即青奈 Chennai）等重要的殖民城市開設後，訓練了許多藝術家，造就了所謂學院藝術的興起，其中最具有代表性的畫家就是拉維·法瑪（Ravi Varma）。法瑪的照相寫實風格繪畫，以宗教或歷史主題，援古喻今，表達古老印度文明的精神意涵。他的作品經常被公開展示，他的地位就像拿破崙身邊的畫家大衛，被尊榮為國家的藝術家，獲得政府的收藏。可以說這一類由藝術學校傳遞西方風格化的藝術作品，強烈代表著屬於西方啟蒙時代以來藝術家個人英雄式的風格主義，在當時興盛一時，成了形成當時印度上階層的品味，也成了本地人心中的正統藝術。

其次，印刷術與攝影技術帶來知識生產的普及化，透過這些印刷品上傳遞的形象，讓印度進入了所謂的「肖像文化」（iconic culture）時期。印刷、攝影或者是影片這類再現科技，對膜拜儀式十分熟悉的印度人來說，婆羅門領導人物運用頭像結合宗教領域的崇拜性，彷彿形成了某種十分強大的「造神運動」。不僅再現的影像讓這些有如神祇的大人物更為逼真，透過文宣品更是隨處可見。早在 1913 年，印度導

5 同註釋 3 引用書目第 24 章。

演哈拉克 (D. G. Phalke) 就曾在他的影片 *Raja Harischandra* 中，就讓由人扮演的印度古老的神祇形象直接投映在螢幕上，是宗教與媒體結合最早的例子；連上述學院藝術家以歐洲寫實風格所繪製關於印度文明的作品，也是透過在印刷品上普遍地流傳，間接促進了一種想像的認同情感。

從一方面來說，透過教育推動這種科學化描繪技術背後的主要原因，不為別的，正是出於殖民主政策的考量。當時東印度公司聘請了許多畫家走訪印度各地，在他們描繪出當地的風土民情同時，也在進行一種經濟資源的普查與記錄。然而，相對地來說，也正是這種由西方所引進的再現技術與藝術學校所提昇的繪製能力，讓印度有了所謂的「策略」，來逐步建立起國家認同的基礎。當時代的記者查特耶 (Ramananda Chatterjeer) 就透過英文畫刊《現代評論》(*Modern Review*)，這份讀者主要是印度知識份子的刊物，來傳介國家主義與其藝術；具同樣效果的，還有對本土仕紳婦女相當重要啓蒙的影響力的方言雜誌 *Prabasi*；其次，甘地的追隨者，忠誠的國家主義者若瓦 (Gujarat Ravishanker Rawal)，就是透過 *Kumar* 這本期刊，影響了廣大的群眾讀者。這些大量且廉價的印刷刊物夾雜著攝影的內容，也直接作為形成現代印度國家認同的推手。⁶

印度國內開始大規模發生反西方現代主義思潮，主要是在印度獨立年代 (40 年代) 之前的 30 年代。當時世界正處於反歐洲殖民政治與印度境內獨立運動下民族國家興起的年代。從印度反殖民歷史來看，她的民族主義，與其說是出自於抵抗外來政治強制的影響，或者說是源自歷史上曾經存在的血緣，不如說是透過甘地這類登高一呼的人物，懷抱著公民權利運動的理想，就在半信半疑中被拉進民族主義的目標裡。因此，其民族主義與所運用或呈現的形式之間的關聯，其實是很薄弱的。依據羅伯·楊的看法，它的政治實質影響應該是一種「言說」的功用 (Young, 2001: 365)。這樣的說法可以從甘地的核心思想來看：「印度的孱弱是因為人民太過於耽溺於殖民現代性的誘惑的結果。」(342)，即傳統上反殖民政權的民族主義與認同國家對於現代性敘述之間的矛盾，成了印度獨立運動下亟待解決的難題。如此一來，似乎也不難理解尋求關於「印度現代性」、為文化現代性提出出路的理想籲求，為何成了詩人泰戈爾 (Prince Dwarkanath Tagore)、畫家艾瑞塔 (Amrita Sher-Gil)、耶米尼若 (Jamini Roy) 等知識份子們主要的精神號召。當然其中最著名的，是發起於 20 年代~30 年代由泰戈爾領首的「文化復甦」運動。

「文化復甦運動」主要是透過 Santniketan 講學的傳遞，其中泰戈爾的「文化不是錦上添花的裝飾，應該成為教育經驗的重要內容，也就是文化是感性的驅使與智力的肌肉，要能帶領個人與社群向前推進」之核心思想，影響當時知識階層甚鉅。此外，這個學校最初也承繼了由日本學者岡倉覺三 (Okakura Kakuzo) 所提出的「泛

6 以上關於印度獨立前的現代歷程中的表現在藝術方面的描述，主要參考 Partha Mitter 所著 *The Triumph of Modernism: India's artists and the avant-garde 1922-1947* 與 Gayatri Sinha 所著 *Art and Visual Culture in India 1857-2007*。

亞洲性」(Pan Asian Affinities)的呼籲，至少有 20 年的時間，這個學校致力發展一種關於「亞洲區域同質性文化」的表達，直到日本殖民主義與引爆世界大戰的影響，讓泰戈爾有了新的反省。大約在 1921 年，泰戈爾重新提出：「讓印度成爲一所國際大學 (Visva-Bharati)」(Sinha, 2009: 115)，即讓印度對於全世界而言，有如一項豐富的心靈資產，能對其他文化提供最好的滋潤，也同時歡迎並接受其他文化的優勢。銜接甘地的政治宣言，泰戈爾所提出的「讓印度作爲一種文化養份，接受也提供相遇的另一者，開啓各種對話關係」的概念，可以說是當代後殖民思想的先響。

(二) 印度現代性與現代藝術

從現在看，泰戈爾對於文化復甦運動時期印度所抱持的理想與實踐，真的猶如一幅華麗的風景，其發掘來自歷史珍貴的古典遺產，形成了印度建立現代性自覺最重要的沃土。而這項從當時印度文化界的領袖所激發出本土文化的自覺行動，從文化研究的角度來分析，不僅是對去殖民政治之前的自我主體反省，直接引發了 40 年代中期的殖民獨立運動，也應該是印度要面對其多元文化紋理尋求認同政治的一個積極出路。同時就在這個時期，印度出現了反映其現代性的藝術表現。

獨立前後時代，大約是 1943-1946 年間，印度面臨前所未有的饑荒與戰亂，1947 年 8 月 15 日印度正式脫離英國獨立、印度教徒與伊斯蘭教徒因分離自治運動紛爭而不斷上演的內戰，直至 1950 年 1 月 26 日，印度分裂成印度與巴基斯坦兩個國家等政治的重大變化，都讓無數的印度人民陷於生存的痛苦。藝術家從泰戈爾等上一代所傳承的本土文化自覺精神，也在這個時候轉化成強烈的社會寫實主義關懷。藝術的表現主題大量探討人民的流離失所與民生疾苦。

50、60 年代，爲了維護國家的成立，後殖民思維傾向於國家認同取代社會主義，出現在藝術運動中的圖像，最主要功能也是在扮演「文化轉化」的角色，積極爲印度這個新生國家建立起其主權意識。在這個轉變的年代中，大城市中的藝術學院亦在經歷轉變，像瓦拉德拉 (Baroda, 即 Vadodara) 與新德里等城市許多保守的印度學院藝術社群中開始出現異議份子，他們積極呼籲藝術創作表現上的品質要能跟得上時代，不再固守自西方傳承的傳統；同時他們也大力促使藝術家們要齊聚力量，讓這個國家體制走向產生進步與改革的方向。這些藝術家爲了追求藝術創作與政治上改革，所發出直率的批評聲音，也可以說是反映出那個轉化時代下知識份子的集體焦慮。

當時代來到 60、70 年代，所謂的印度現代藝術終於在初步現代化的城市中找到土壤。像新德里、孟買、加爾各答、馬德拉斯等開始發展商業活動的城市中，有更多的條件與機會形成現代藝術。一些出身富裕環境的藝術家能夠親身到海外留學，在大開眼界後回到印度，也同時帶回來有別於油畫的其他創作媒材的啓發性作法；而城市的便利性，吸引這些藝術家們大多選擇居住在都會城市，當然，城市之內豐

富的日常生活，也成了他們畫筆下多重隱喻的新題材。同時，在城市中，也有更多的機會看到自西方引進的紀錄片、畫冊、甚至是從西方來到印度旅行創作或者居留的前衛藝術家們，直接就把西方現代美學甚至風格帶到印度這個古老國度。西方的「現代主義」(Modernism) 藝術運動因此再次成了這個國家新時代藝術表現的啓蒙，作品中往往可以看到西印交揉的設計與表現。⁷就藝術創作而言，印度創作者所採取的融合姿態，與它的政治立場如出一轍。

最能體現印度自身的現代性以及如何邁向當代的最重要驅力，則是 70 年代中期以後，自校園發起走上街頭的各類社會改革運動。這股由知識菁英份子所發動的社運在 70 年中期開始如野火蔓燒，進入 80 年代以後，開始與藝術生態的關係變得極為密切，1982 年舉行的「爲民所在」(Place for People) 展覽，可以說是這段改革歷史的里程碑。「爲民所在」這項展覽集結多位當時的藝壇健將，如喬根·喬胡瑞(Jogen Chowdhury)、娜莉妮·馬拉尼(Nalini Malani)、維凡·桑達(Vivan Sundaram) 等共同參與。據資深藝評家吉塔·卡普爾(Geeta Kapur) 爲展覽專輯所寫的論述，強調這個展覽「護衛藝術家創作權利，與爲在政治或宗教侵略行動(aggression) 中遭受各種暴力的受害者之處境發聲、甚至是表述不人道狀態與社會扭曲現象之重要責任」(Sinha, 2009: 195)，可以說是藝術人士表達改革思想的重要宣言。另外一位印度藝術史學者山巴瑞尼(Chaitanya Sambrani) 亦曾描述該項展覽是一項：

接受對於本土、私密的、個人的、自傳體的、甚至是告解式的表達……對於那些現今回顧來看，這個展覽無疑留下了出於對人物的人性，以及藝術家在身體政治中的位置，而或更進一步地，為那些出現在作品中的身體的一部分所保留的地方等進步的社會運動的信念。(Betty, 2005: 25)

由於 80 年代以前，官方的極度保守，以及國家認同精神號召的影響，藝術具「政治使命」的現象仍十分普遍，故像「爲民所在」這一類零星發生在地區的藝術運動所能產生的影響，應該只能說是水面漣漪。一直要到 80 年代末期以後，印度現代藝術的氛圍與環境才真正出現顯著的不同。其中最重要的紀事，是爲了回應在 1989 年 1 月 1 日社運份子哈許米(Safdar Hashmi) 的刺殺事件，所發起的泛文化界動員集結參與「山馬特」(SHAMAT) 聯合行動。該活動倡言文化界要共同反抗政治上逐漸法西斯化所對於藝術表現的多元主義、甚至民主精神的扼殺⁸。當時的藝術家以臨時、機動性的方式、透過路邊的舞台，把展演搬到街頭，延續社運犧牲者的精神，爭取

7 以上對於印度現代化藝術分期的描述主要參考 Gayatri Sinha 所著 *Art and Visual Culture in India 1857-2007*，並加入筆者於 2010 年 12 月 18 日到 2011 年 1 月 2 日親赴印度進行田野調查時所獲得的訪談資料。

8 據 Malani Nalini 表示，這個刺殺行動引發了藝術家、作家、學者、建築師、攝影家、設計師、文化運動者、媒體工作者，組成了 SAHMAT，除了有數週不間斷舉行的悼念會活動，希望支持像 Safdar Hashmi 這樣的社運份子外，之後亦經年地辦理大型活動，爭取藝術創作的自由。就像藝評家 Geeta Kapur 所提出的：「SAHMAT 致力於在藝術家與知識份子中間建立起穩固的組織來質問關於現下政治的意識，特別是地方自治。它極有企圖地想要展開一個意識警醒的運動，特別是要預備對於我們國民的文化生活提出一種基要性的趨勢，並且在其中提供一個平台，藉此讓這些有心的行動者，能透過他們自身的各種實踐行動介入社會議題。」

擴大藝術創作議題的限制；這對藝術家們訴求對於創作表現自由的絕對支持，有很大的激發作用。這股文化社會運動的力量在 80 年代一直蓬勃持續，直到 90 年代中（1983-1997）。從「藝術家反地方自治主義」（Artists Against Communalism, 1991）、「寫卡片給甘地」（Postcards for Gandhi, 1995）等大型串連活動中，可以感受當時藝術結合社運的能量，可以說透過這種「類社會運動」式的展覽行動，印度藝術家們長期性以集結的狀態，把包含創作自由與社會解放之主體權力的訴求，化做向集權者抗爭的文化政治事件，緩慢卻也逐步推進了印度的現代以至於當代的藝術的去殖民化。而在這些類社會運動當中升起的行動紀錄片，成了下一個世紀當代藝術最重要的表達形式；從內涵來看，形成紀錄而需要持續不斷進行行動的使命，亦是印度當代藝術家最突出的創作動力。

三、書寫當代面貌的印度影像藝術

（一）印度當代影像藝術的發展

像錄像與影片這一類紀錄性媒材的影像藝術作品，最早見於 60 年代。若以當時印度的現代繪畫與其相較，繪畫就比較像是一種阻遏的、描述當下瞬間隔絕的單一形象，而影像則似乎能洩漏出一種真相的形象，同時卻隱藏了其下的氛圍，更具辯證的作用。拜再現媒材特性之賜，影像能夠快速捕捉流動的片刻，故比起畫布來說，膠捲的成品就可算是相當輕巧的紀錄百科。同時，影像也是一種高度個人性的表現素材，透過個人的獨立觀察而成為一種帶著距離的批判，就現實與人道狀態表達意見，是許多專注於建立城市影像的藝術家們的核心工作形式，故攝影與影片基本上就是城市形象的產出者。這個時期有許多來自孟買、瓦多德拉（Baroda）、新德里與加爾各答的藝術家透過影像，持續關注城市的轉變直到 90 年代。根據藝評家 Nancy Adajania 的考證，當時有位先驅人物帕旦澤（Akbar Padamsee），他身兼畫家、版畫家、影片導演、電影導演、動畫家與心理分析師等跨學科的專長，在 60 年代成立視覺交流工作坊（Vision Exchange Workshop），也曾在當時發表了一支以幾何抽象畫面作為實驗的影片 *Syzygy*，他的表現手法被當時的人形容為「看了會暈頭轉向」的超前衛風格，算是回應這波浪潮的重要見證。⁹另外還有兩位新媒材創作的先驅人物分別是泰伯·麥塔（Tyeb Mehta）與胡珊（M. F. Husain）。¹⁰

除了上述藝術界的先趨，根據卡普爾的描述¹¹，另外更具關鍵角色的是 70 年代中期開始出現的所謂獨立製片拍片者，其中阿南德·巴瓦德罕（Anand Batwardhan）是代表性人物。他多年來透過參與社會運動而在其中進行過程紀錄，逐漸累積形成印度當代紀錄片的新面貌。同時，也為了製拍紀錄片，他不斷探討與挖掘關於貪污、

9 本文見 *Art and Visual Culture in India 1857-200*，頁 266-267。

10 胡珊於 2011 年 6 月 9 日辭世。享 96 歲高齡的他，見證了印度現代化的歷程。

11 本段描述根據筆者於 12 月 20 日在新德里對 Geeta Kapur 的訪談整理。

貧民窟、核爆軍武、公民運動與地方自治等社會議題，堪稱是印度藝術中最當代的批判力量。他重要的代表作有《改革浪潮》(*Waves of Revolution, Kraanti Ki Tarangein*, 1971)，探討畢哈(Bihar)的反政治貪污運動、《孟買，我們的城市》(*Bombay our City*, 1985)、探討這個城市中窮人的問題、《友誼的記憶》(*In Memory of Friends*, 1990)，控訴旁遮普省的分裂危機、《以神之名》(*Ram ke Nam, In the Name of God*, 1992)，持續關注印度教徒與穆斯林之間的對立抗爭，即所謂阿幽達雅(Ayodhya)危機、以及《父子與聖戰》(*Father, Son and Holy War, Pitr, Putr aur Dharmayuddha*, 1995)與《戰爭與和平》(*War and Peace, Jang aur Aman*, 2002)等作品。多年來，直到現在，他的作品仍然必須直接衝撞印度的影片審查制度，甚至需要經過多年的法院訴訟後，才得以公開在電視頻道或戲院上映。

這樣的以影像思辯作為探討社會議題的手法，也影響了另外一位紀錄片導演阿默·關瓦(Amar Kanwar)。他自80年代中起開始，也開始以紀錄片方式參與當時方興未艾的社會運動。這位1964年出生，主修歷史的影像工作者，以一種混合著紀錄片、詩意的旅行日誌與視覺化的文本風格，產出了將近40部作品。大部分作品都是關於印度反殖民獨立運動與伊斯蘭、印度教分離自治運動的悲劇，亦擴及至對於印度鄰國緬甸軍事獨裁的鎖國政治的探查。這個重覆出現的母題關照的內涵包括家庭的分裂、宗派的暴力與邊境的衝突等，其中也交織了性別與性、哲學與宗教、甚至全球化與在地的部落自覺意識等議題。他的鏡頭下引人注目的影片是在極具創造性的影像、儀典化的物件、文學、詩與頌歌等元素所構成的。他的處理的核心與其說是無可避免的政治情勢所帶來的創傷，更要強調創傷以外的引人沉思的空間。他一路從事影片拍攝，除了無數的單頻影片，也在近年逐漸發展多頻錄像裝置，藉此，他在特定的空間中，更完善地創造出精緻的層次化影像與意義。他藉著藝術，處理各種社運事件與主題，同時也將印度當代影像從社運帶入創作層次的重要代表。

不過，雖然在印度影像創作的出現早見於60年代，但卻不能像西方一樣追溯60年代作為其發展的初始時期，主要是因為因應大戰結束後(即1945年)發生在南亞這個地區的軍事、諜報、監看系統等之複雜情勢，的確使印度國內通訊科技有所發展，讓印度在亞洲區域中可以算得上是早期工業化的國家；不過在冷戰期間與中央計畫時期，也就是大約是60中~70年代，印度整體科技的發展反而是遲緩的，像影帶這類的材料取得並不容易。一直到了80年代後期至90年代，由於印度推出經改政策，生活條件大為改善，民生材料取得變得普及，讓藝術家得以大量使用錄像或影片等作為創作媒材。

90年代以來迄今，印度影像藝術發展逐漸邁入巔峰時期，其中有幾項重要的背景值得提出：首先是上述的「山馬特」聯合行動，持續在90年代進行展覽或表演。據當時參與的藝術家馬拉尼回憶¹²，當時為了回應改革的呼聲，她與桑達、娜雅特·

12 以上描述出自筆者於12月26日在孟買對Nalini Malani的訪談整理。

阿塔法 (Navjot Altaf)、汝瑪娜·胡珊 (Rummana Hussain) 等，都在每次的展覽中各自努力嘗試突破受畫布的框限，開始以各樣媒材裝置的形式，例原始鍛造材料、臨時性的手繪（像蠟筆）等來表現其創作概念，其中的攝影與錄像兼具傳播的特性，更有效於理念的表達。藝術家們運用錄像或裝置等新媒體，加上實驗性的藝術手法，為印度的當代藝術帶來了前所未有的大躍進。

其次是在 1997 年，原為藝術家的普佳·蘇德 (Pooja Sood) 與當代藝評卡普爾·南西·阿達亞南 (Nancy Adajania) 等人，共同在新德里推動成立了「Khoj 國際藝術村」。當初主要是為了提供藝術家作為共同創作與發表所在，之後延伸作為國內外藝術家的駐村機構。它成立之初，即加入了一個設立於英國、連結英國、美國、非洲與加勒比海的駐村計畫網絡：三角網絡 (Triangle Arts Trust)。每年約有 8-10 位藝術家自印度國內或其他國家申請來此駐村創作，創作計畫由藝術家各自提出。根據當地藝術家對於 Khoj 的描述，在印度公立美術館功能不彰的情況下，這個工作坊可以算是推進印度當代藝術的主要動力。¹³

而多年來擔任 Khoj 推手的蘇德過去亦曾擔任阿琵雅新媒體畫廊 (Apeejay Media Gallery) 的策展人。該畫廊目前雖已停止營運，不過 90 年代末期間，它是印度最前衛的畫廊之一。透過這個展覽空間，蘇德積極關注並策劃印度當代錄像展，例如 2002 年 10 月展出的「私密神話：關於個人與政治的」展 (Private Mythologies: Of The Personal and The Political)，主要介紹 90 年代錄像與聲音新生代的創作者。他們作品多是深刻地以自身的觀點表達生活的政治與詩意。短短一週的展出，引起印度藝術界與觀眾對於錄像藝術的眾多討論。

另外，主要讓印度當代藝術連結國際藝壇的推手人物，則是荷蘭籍錄像藝術策展人喬納·皮那貝爾 (Johan Pijnappel)。他自 1998 年起移居孟買¹⁴，透過書寫專著與以策展的方式，積極向西方介紹印度的當代錄像藝術。迄今，就有好幾項代表性的印度新媒體藝術展是透過他的媒介而展出。例如 2002 年，首次在澳洲布里斯班當代藝術中心。從這些藝術家創作作品的命題，不難看到印度當代藝術界如何大量運用影像這種媒材來探討在地文化、歷史、傳統、社會、日常生活等題目。透過這樣向西方的引介，自 90 年代末期開始，印度藝術家開始大量受邀到歐美駐村創作。這成了這些藝術家進行自我養成的重要機會，也讓印度藝術家開始大量以錄像作品，辯證其文化異質與多元的主題。例如 2004 年在新德里 Rabindra Bhavan 連鎖畫廊中展出的「跨越當下：錄像藝術與文化認同」(Crossing Currents: Video Art and Cultural Identity) 聯展，清楚將錄像藝術作為一種認同的書寫形式。同年受皮那貝爾邀在福岡亞洲三年展中，策劃「印度錄像藝術：行動中的歷史」(Indian Video Art: History in

13 以上描述出自筆者於 12 月 21 日在新德里拜訪 Khoj 國際藝術村的訪談整理。

14 根據筆者與亞洲藝術文獻庫 (Asian Art Archive) 印度特派研究員 Mohd Ahmad Sabih 的郵件訪談整理；並參考 Johan Pijnappel 的文章 "Art in Exile?" 發表於 Art India, volume x, issue i 2005.

Motion)，用了影像的敘事作為重現印度歷史的他者之聲。或者是 2006 年皮那貝爾將這些當代的印度影像藝術帶到歐洲，並且在最具影響力的英國泰德現代美術館（Tate Modern）舉辦了「印度錄像藝術：在神話與歷史之間」（Indian Video Art: Between Myth and History）影像放映展播，許多作品的議題多圍繞在東西文化相遇而產生的種種主體思維的辯證。從上述展覽主題與參展作品的內容看來，都可以看印度當代影像藝術家如何相當熟練地處理了印度邁向當代的現下，在社會、政治與文化層面所出現的各種議題。

這些接受過駐村或者邀展的藝術家回到印度之後，亦加入像「Khoj 國際藝術村」的網絡，共同帶動年輕一輩的藝術家，貼近本地文化的觀察與創作，形成了一個相當具團體行動力的藝術能量，彷彿延續了 80 年代「山馬特」（SHAMAT）聯合行動的精神。例如珊蜜拉·沙瑪特（Sharmila Samant）所組成的開放圈（Open Circle）四人小組（目前已解散）曾在貧民村落發起《書包計畫》（School Bag）、《孟買的貧民窟》（slum in Mumbai）¹⁵。像這一類的在地計畫，從計畫的發想至完成，以至於這個貧民村落的人們的各種言說回饋的過程，往往都是透過影像的全程紀錄，錄像的敘事除了作為紀錄之外，更有一種親臨事件，為他者表述的作用。其他團體如 Rags Media Collective、Sarai、CAMP 等亦大量著眼於都會化、生態、政治邊緣等當下印度面對經濟改革與社會變遷課題上的創作與發表。可以說，近年來，印度當代藝術家愈朝向群組性（collective）、跨媒材（cross media）、計畫現地製作（project site specific）的方式進行實驗創作，題材亦自然更加關注在地，特別是弱勢者的議題，不斷隨著科技演變發展的新媒體，加大了錄像藝術創作形式的延展性，也讓創作中的敘事形式邁入一種多重發聲的新境界，而這或許也就是為何影像能在印度當代藝術類型中形成更為有力的書寫形式之原因。



現場裝置畫面來自 Sharmila Samant 的《書包計畫》（School bag），藝術家提供。

15 以上內容來自筆者於 12 月 24 日在孟買對 Sharmila Samant 之訪談整理。

（二）印度當代影像創作的視野

1. 從單頻到多頻，形式議題的變異與開展

從 90 年代末以來的印度錄像 / 影像總體看來，是隨著科技進步而有形式與議題的變化與開展。

印度最初的錄像作品絕大多數是單頻的形式，初看就像是從電影或電視衍化出來的觀看型態，不過它卻具有極高度的實驗性模式，完全打破電影中的敘事規則的。除了敘事清楚有別於印度寶萊塢電影工業的電影手法外，這一類的錄像也與時下的實驗電影無太多的關聯性；甚至像西方在 60 年代大量運用電視機這樣的界面，直接截取電視節目的片段的作法，在印度錄像作品中也是相當少見的 (Seid, 2007: 26)。依據皮那貝爾的推想，這可能是遷就於當時印度的創作環境設備簡陋，經費有限，甚至後製剪輯都是在克難的條件下完成的，故作品拍攝的焦點，只能放在藝術家個人自身的體會。(27) 所以這類以電視螢幕播放的單頻作品的母題都是十分個人性的、片段的、甚至帶著一種天真詩意、或者是印度特有的靈性觀點。這種風格，亦與錄像媒材最初在印度主要用作為紀錄的角色（即紀錄片）十分迥異 (Sternberger, 2007: 43)。

這一類單頻作品，具有高度的原創性的，有著深刻個人的內省經驗，且多運用身體作為陳述脈絡的，其中最著名的代表作有蘇布·古帕塔 (Subodh Gupta) 的作品《純淨》(Pure)，他是透過印度人在葬禮上用牛糞淨身的信仰，探討下階層人民透過牛這種聖獸也是重要的經濟家畜進行的儀式性功能，來達到某種目的性的價值轉換的象徵；或者是烏瑪許·馬旦哈利 (Umesh Maddanahalli) 的作品《在歷史與神話之間》(Between Myth and History)，以自然 (天、水) 和人類製造物件形成一種相對性，也是作為文化不斷變遷的一種隱喻。

如觀察較為近期的錄像作品，會發現藝術家開始大量引入像投影機與放大螢幕等設備，而逐漸發展出華麗且引人注目的雙頻/屏、甚至多屏的裝置。這可能是拜政府的新經濟政策，外資流入，影帶、播放設備與軟體進入零售市場的成本價格變得比較合理，使得這一類雙頻 / 多屏作品的普及化變得可能。當然，除了是在迎合媒材科技的潮流，藝術家在發展雙頻 / 多屏的同時，也開發出新的論述基模 (matrix)。

就其裝置特性而言，雙頻作品以強調的是主題的對話性、對比性。最早嘗試以雙頻創作的藝術家是桑達，他早以攝影聞名，在 80 年代也開始積極嘗試錄像創作，不過到了 2000 年以來，才有完整的錄像作品。他的作品《家 / 艇》(House/Boat) 與《印度的鋼琴》(India's Piano)，前者是一個搭建如艇的空間內置入放映裝置，觀眾游走其中，如同搭上；後者在兩個螢幕中分別敘述了他匈牙利裔外祖母瑪莉·安東尼特 (Marie Antoinette) 與他的母親動人的家族歷史故事。

多屏 (Multi Screens) 的成影，則是提供了更多互文 (inter textual) 的可能性。第一位開始運用多屏也是最知名的藝術家就是馬拉尼，其知名的作品《回憶 Toba Tek Singh》(Remembering Toba Tek Singh) 以控訴印度與巴基斯坦之間核武競賽的驚恐歷史為題，她以 4 個投影幕與 12 個電視螢幕的交織，來表達一種多層次的敘事環境，影像中發出的嘶吼與仿如喪生者的靈柩之佈置，讓觀者觸目驚心，而觀眾十分受到震撼的觀看經驗，也都形成了參觀者面對悲傷歷史敘事的一部分。事實上，透過這樣的表現方式，馬拉尼所發展的影像敘事不只是多重的文化的 (multicultural)，更是跨文化的 (intercultural) 的理解脈絡，例如她在《哈姆雷特機器》(Hamletmachine) 一作所嘗試提出的所謂「錄像一劇場演出」。她在訪談中表示，她取材自西方經典之文本的本意不單單只是題材的挪用，而是藉此母題，加入一種關於本地歷史個人信念的回響 (echo)¹⁶。



裝置畫面來自《回憶 Toba Tek Singh》，20 分鐘，1998-99，截取自藝術家的網站
<http://www.nalimalani.com/video/rtts.htm>。

特別要指出的是，錄像藝術的逐漸普及也是在印度政治混亂時期，像 1992~93 年的孟買暴動等重大政治動盪事件，激發了馬拉尼和阿塔法等藝術家們投向社會議題的創作，同時他們也發現到繪畫這一類平面作品無法滿足作為社會關懷訴求的表述，因此積極尋找像錄像等一類「框架」外的新的創作媒材。經過十年之後，當年輕一代的藝術家在留學或國外駐村的經驗中，愈來愈熟悉錄像或影片創作時，又發生了 2002 年古吉拉特 (Gujarat) 血腥暴動，使得藝術家面臨同樣創作焦慮的情況。故純熟於運用錄像或影片這一類西方媒體的藝術家們，不再只關注在錄像創作如何掌握鏡頭或場面調度等手法，而是更多方地捕捉並嘗試理解這令人驚駭的外在世界，故基進的政治運動議題如種族與宗教對立的街頭衝突、都市化與環境生態的問題，都是印度錄像作品常見的題材。

前述的紀錄片導演康瓦，並無任何藝術創作訓練背景，當他還是一名歷史系的學生時，就從參與社會運動的實際經驗中，開啓他的創作之路。從筆者與他的談話

16 以上描述出自於筆者於 12 月 26 日在孟買對 Nalini Malani 的訪談整理。

中，可以得到這樣的印象——他不只是一個冷靜的觀察者，而應該說是他個人異於常人的一種本性上的冷靜性格，而印度的高密度與極多元的環境亦造成他深具作為觀察者的特質。他表示，他甚至不確定 1947 年因分離自治而帶來的暴力是否是不必要的¹⁷。他的代表作品有 1997 年的《一季之外》(*A Season Outside*)，影片描述印度和巴基斯坦之間唯一的路過邊境村莊瓦賈 (Wagah)，每天傍晚這兩個國家的公民會排成長長的行列，越過彼此的邊境。影片中藝術家手寫的旁白，道出了非暴力與暴力哲學所代表的個人經驗旅程與深刻的省思；2002 年的《先知之夜》(*A Night of Prophecy*) 則是游走於 Maharashtra, Andhra Pradesh, Nagaland, Kashmir 等地，則以吟詩般的預言來描寫當地族群的衝突與變遷，所有看似融合的族群，在其中的無形的疆界中彼此交織著從何而往、從何而屬的疑惑；2003 年《記得》(*To Remember*)，則是一部關於甘地的紀錄片，片段地、流動地的影像拼湊著印度人民對於這位一世聖雄的記憶與回憶¹⁸；2007 年則以《發亮的證詞》(*The Lightning Testimonies*)，受邀在當年的文件大展展出，贏得西方藝評相當的迴響¹⁹。每部影片都可以看到關瓦在紀錄片鏡頭下，運轉著其獨特的影像美學，可以說自 2000 年以後，他成了印度當代影像創作者中國際知名度最高的一位之一。面對不同的邀展，他開始嘗試把錄像裝置的作法放入影像的敘事狀態中，批判的主題強烈，卻同時具高度美學表現，是他的作品最過人之處。



《發亮的證詞》的靜止畫面，多頻錄像裝置，同步投影，彩色，有聲，32 分鐘

Courtesy of the Artist and Marian Goodman Gallery, Paris/ New York. © photo: Amar Kanwar

17 本段描述根據筆者於 12 月 22 日在新德里對 Amar Kanwar 的訪談整理。

18 參考 Rebecca Morrild 對其的簡介 <http://www.heartmus.com/Amar-Kanwar-3389.aspx> David Shariatmadari 的專文介紹 (*Frieze*, No.110,2007, http://www.frieze.com/issue/review/amar_kanwar/) 與 Holland Cotter 的展覽評論 (*Art in Review*, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/2010/04/02/arts/design/02galleries.html>)

19 《發亮的證詞》一作主要探討北印邊陲婦女遭到迫害歷史。作品中用織布、染坊、街頭裸體抗議等作為婦女們的生命之歌。其中一棵橘子樹在風中的見證：「那時，橘子樹看見了，說他們來了六天，但村民們卻說，他們像是來了六年。」道盡軍隊對村子的施暴行徑。

此外，藝術家亦透過影像這樣的媒材，演出象徵性的傳統儀式，來處理備受爭議的現代印度的生存課題，例如像蘇巴·古許（Subba Ghosh）的作品《一口氣所剩下的》（*Remains of a Breath*），影片中的身體即使躺臥在象徵喪禮的花叢中，但事實上他的身體卻是不斷被從上丟下來的垃圾所掩蓋著。這件作品耙梳死亡、埋葬、掘墓與廢墟等情境，彷彿提醒我們無論是死亡的身體或是丟棄的垃圾，都不過是曾經被使用過後所剩下的，可以說，該片是藉著演繹印度宗教思維的方式，來表達當代印度人的面臨死亡這個課題的另一番見解；或者像桑達的錄像裝置《Marian Hussain 短暫的升天》（*The Brief Ascension of Marian Hussain*），拾荒小男孩胡珊在垃圾堆上盡情跳舞的演出，隱喻印度貧童面對著的我們所不能想像的諷刺現實與生存狀態²⁰。這一類來自於印度內部者觀點的作品，簡單的主題卻飽滿著令人頗感無奈的詼諧。



《一口氣所剩下的》的靜止畫面，下載自

<http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/07/05/30079.html>

當然更年輕的世代，有著不同於上個世代的生活條件與總體環境的變遷，網路與 3C 產品成了他們理解印度現實與印度以外的世界最重要的媒介。他們選擇以影像貼近當下描寫日常現實，題材更著重於反映出生活的溝通狀態，其中表現最為淋漓盡致的藝術家是許帕·古塔（Shilpa Gupta）。她曾發起「阿爾—帕爾」（Aar Paar）活動，就是一項以印度與巴基斯坦公共藝術作為交流的計畫，以及社區內的錄像藝術馬路秀。古塔的創作概念非常強調互動與參與性，她表示由於她出生在一個大家庭中，因此會去思考為什麼有人喜歡，也同時有人不喜歡藝術，也特別是針對她所面對的國內觀眾對於當代藝術是非常陌生，因此她常常是延伸人們的個人經驗來創作作品。她也一直強調她個人並不贊同新媒體這個字眼，因為它讓當代藝術變的像是

20 本段描述根據筆者在 12 月 21 日在新德里對 Vivan Sundaram 的訪談整理。

一種追求時髦的形式；相反地，她認為她的作品應該要被理解為日常藝術（everyday art），由於藝術不斷在改變，所以她的作品是甚於新媒體藝術的形式，著重於意義的創造²¹。她的裝置錄像作品《無題》（*Untitled*），是兩部相對播放的電視，其中一部電視播放著有七個演員的內容，而其中一個演員就是藝術家本人，她正坐著，看著那部相對著的電視。她說這件作品的靈感其實來自於印度為數甚多的頻道與肥皂劇，它們不斷在播放，好像只是讓觀眾的生活從無盡的觀看中流逝。

古塔另外一類的錄像作品則是極流行的數位互動裝置。她這一代的藝術家身處在印度經濟改革後比較富裕的年代，也在「全球化」資訊傳輸發達的環境中，啟發她發表了錄像結合網路裝置的作品，來仿效當下網路世界的虛擬身份與無限擴張的次元空間。作品《無題》（*Untitled*），從日常到游擊裝扮與姿態的七個角色投影，邀請觀眾跟隨著畫面互動，挑戰觀眾思考在現代高度資訊交換的社會中，現實社會中印度教徒或是回教徒等集體追求身份認同的方式，卻好像是電玩遊戲中如玩偶被戲弄（mimicking）的可笑狀態。

對印度藝術家而言，錄像這樣的新媒體藝術並不只是單線地朝向科技化的發展，而更接近為一種辯證論述的載體。馬拉尼、拉賓納·克勒卡（Ranbir Kaleka）、桑達、阿塔法 這些早一代的錄像藝術家，原本都是從事繪畫的，後來加入錄像的創作行列後，仍然持續兩種以上媒材的創作；而新一代的錄像工作者如馬旦哈利、古帕塔、桑妮亞·古拉納（Sonia Khurana）、蘇瑞卡哈（Surekha）、杜薩·喬格（Tushar Joag）、堤佳·蕭（Tejal Shah）等，則主要是來自學習雕塑的背景，他們對於量感與空間的細膩掌握，也使錄像的表現形式有了非常不同的作法。其中的共通點是，這兩代藝術家的錄像作品都有積極強烈的跨媒材的趨勢。像馬拉尼就曾結合錄像、燈箱與繪畫，創作出「錄像/影子戲」的新作法。

或者是像克勒卡這位出色的畫家，結合繪畫與速描、攝影的媒材與形式，以不斷進行嘗試的動畫軟體，來製作其錄像作品，可以說是印度錄像藝術界最知名的實驗者之一。在他筆下所完成的二向度的速寫或油畫，透過動畫程式的延展，而與三向度的影像接合，其中所產生的藝術觀念與物質空間中的位移，成了令人感到不安卻又深深著迷而神秘世界²²，也是追求印度靈性精神的一種表達。

21 本段描述根據筆者於12月27日在孟買對 Shilpa Gupta 的訪談整理。

22 以上內容來自筆者對12月22日在新德里對 Ranbir Kaleka 的訪談整理，並參考 The Volte Gallery 所提供的新聞稿。



《帶著錘子的男人》的靜止畫面，2010年12月24日筆者拍攝於The Volte Gallery。

而拉賓納·克勒卡的妻子蘭許米(Rashmi)，其父母親為印度定居在肯亞的移民，她幼年出生於肯亞，青少年舉家搬遷到倫敦，之後在倫敦與克勒卡相識，婚後決定搬回她未曾居住過的原鄉印度。初到新德里，市場街頭上傳來小販叫賣的聲音宛如梵唱，每每使她憶起自幼年在家中才有機會講的方言，並且使她回想起她自己在不同語言的學習與回饋中，察覺到自己對於家鄉的離散心理。她知名的聲音錄像作品《小販棲身之處》(*Hawkers Ki Jagah*)是她個人以類紀錄片式的攝影工作，長期間進入到這些流動小販的生活現實，讓聲音與其發聲者的社會階級、地域歸屬、徙居留滯的歷史產生連結，原音重現來自印度十分複雜的省會、地方的方言，變化無窮，也立現了印度雜糅文化中的那種流變性。該作品除了聲音與影像感性的共鳴外，也富有田野調查式的價值。²³

2. 女性藝術家的影像創作策略與命題

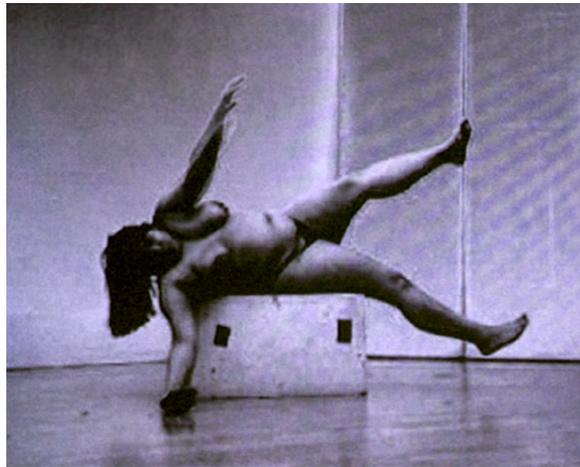
觀察印度的當代影像創作，另一個值得注意的現象是女性藝術家投入影像創作的比例很高。由於印度種姓制度長久以來的禁錮，除了上階層出身的女性，有機會接受教育並發展自己的專長外，大多數的處境與地位是極受限制且壓抑的。所以 60、70 年代，當印度國內面對現代主義的思潮，喊出改革口號，男性藝術家直接抗爭國家認同的衝突時，女性藝術家獲得參與的機會很晚，也很少，並且大多數是只能以自身處境的抒發為主。然而，隨著錄像藝術的發展，女性藝術家的作品開始在當代藝術的論述扮演重要的角色。對照當時的「為民所在」展覽中僅有馬拉尼一位女性藝術家受邀，約經過 10 年，錄像反而成為印度女性創作者主要運用的媒材，特別是 90 年代時——這個經過第二次戲劇性的變化的錄像藝術又再度站上西方藝術界舞台

23 以上內容來自筆者於 12 月 22 日在新德里對 Rashmi Kaleka 的訪談整理。

時，有愈來愈多的女性藝術家以這個媒材來創作說故事（story-telling）的作品。資深的錄像藝術家馬拉尼就以其自身的經驗，提出說故事在印度新媒體藝術中所扮演的重要性：

說故事具有一個複雜的功能，核心的目的是構成一個人類的形象，所以包括了透過敘事描繪出社會現實（social destinies）的技巧。對我而言，歷史、幻象、儀式性的緬懷、夢想的生活、記憶、變形都可以被在敘事的坩鍋中塑模成型。（Betty, 2007: 26）

印度的女性藝術家從事錄像/影像創作的內容或視覺化的手法，是充滿挑戰禁忌的激烈表現，尤其是對於印度本土文化而言尚屬於高度禁忌的裸體或性別等議題。事實上，在印度，任何公開播放的影片，不論長短，都需要電影播放的官方許可，也就是意味著這一類作品可能永遠無法在印度公開展出，例如桑妮亞·古拉納這位多產、年輕一代的錄像藝術家，是以自己的身體表演結合錄像進行創作。她運用錄像作為影像媒體所特別具有的暫時性（temporality）來探討私密慾望容易受傷的部分，進而質疑權力的關係、空間與歸屬等問題。她早期的代表作《鳥》（*Bird*），是藝術家本人面對手提攝影機鏡頭進行表演，她笨拙動作中的身體看起來就像是一隻想要振翅飛翔的鳥兒；《孤單的女人不會說謊》（*Lone Women Don't Lie*），是一件動人的自我對話的作品。

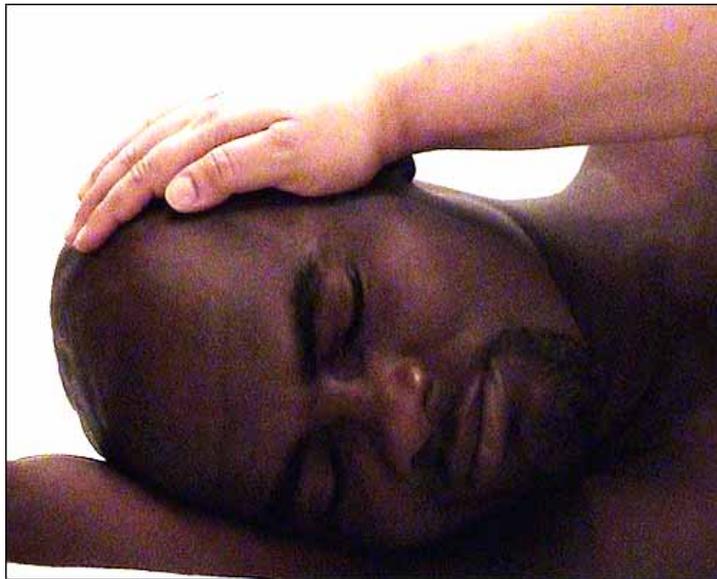


《鳥》的靜止畫面，下載自

<http://www.mansishah.net/browntown/wp-content/uploads/2009/09/33soniakhurana.jpg>

《頭與手》（*Head Hand*）則是她的下鄉工作坊計畫，應昆·伊庫羅（Queen Ikollo）與「非洲共同幸福的第三歷程」（Third of “Afrique Avenir”）（一個設在 Bonaberi/Douala 關心開發中議題的在地非營利機構）教授庫馬·杜馬培（Kum'a Ndumbe）之邀，到喀麥隆鄉村舉辦當代影像工作坊所完成的作品。這件作品預計是邀請當地的女性參與，不過由於當地女性的處境與條件不允許參與這樣的計畫，最後只好選擇與當

地的男性藝術家合作完成。所以影像中不同的膚色與觸摸的動作，象徵了人群關係中的危險狀態，藝術家透過作品特別暗喻了她在喀麥隆所觀察的女性地位的問題；《房子》(House)一作，則是邀請了藝術家的祖母口述完成。年輕時代即因為印巴分離自治運動而被迫從巴基斯坦遷徙至新德里的祖母，藉著不是太識字的祖母口述了原本位於巴基斯坦的家中的一景一物，回憶當年流離的景況。這件詩意的作品強而有力地表達出上一輩到這一輩的印度人所經歷的「所屬的破碎」(belonging) 的深度創傷。²⁴



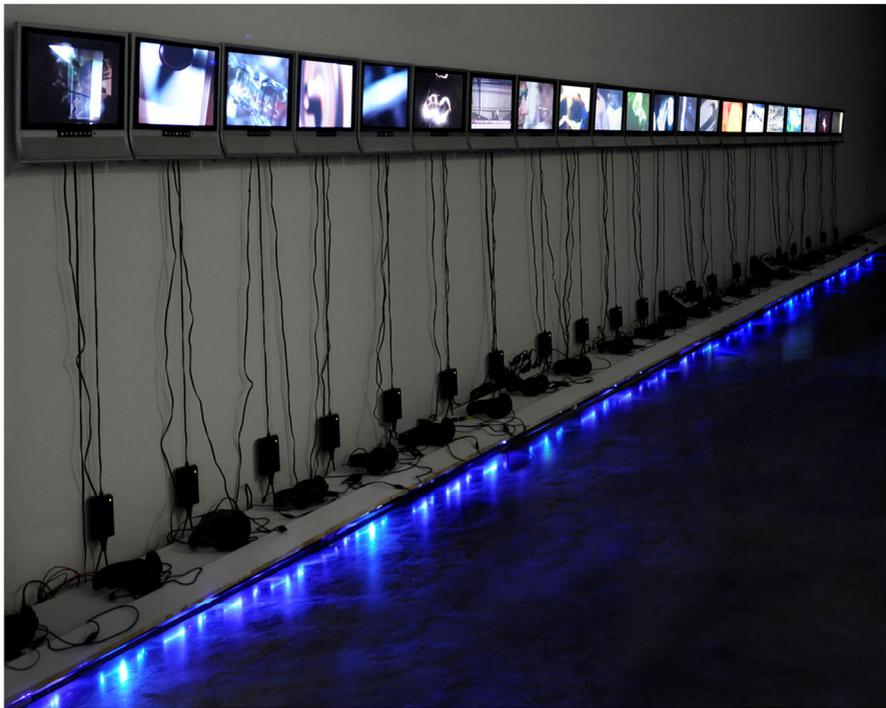
《頭與手》的靜止畫面，下載自 <http://www.paris-art.com/img/oeuvre/JE-Khurana-01G.jpg>

蘇瑞卡哈的《中夏》(Juhannes / Midsummer) 這件作品，是藝術家在芬蘭駐村創作時，見識到北歐開放的身體觀念，啟發了她從自身傳統文化的背景來瞭解裸體在公私領域所具有的意義；堤佳·蕭的作品則是新一代創作者中主要專注探討性別意識的一位，她的作品如《無題》(Untitled) 與《熾熱的吻》(Chingari Chumma/Stinging Kiss)，深入探討了印度著名寶萊塢電影中所未觸及的欲望問題，把一般寶萊塢電影中男人欲望的劇情轉向是關於女人的欲求。在各式各樣關於性別議題的創作主題中，展現了女性創作者對於印度女性集體或個人心理層面的探討。

而透過影像的記錄來探討性工作者或寡婦等這樣邊緣女性的主題，不僅突顯了印度社會內部的異質狀態，也藉由影像的論述手法，也揭穿了在印度社會中性別政治權力多重交錯的錯謬關係。故從另一方面來看，正是由於影像這個媒材，讓更多居於印度底層無自主權的女性處境被創作者揭示出來。

24 以上描述來自筆者於 12 月 19 日在新德里對 Sonia Khurana 之訪談整理。

以女性影像創作者阿法塔於 2010 年 12 月在孟買 Guild 畫廊推出的作品《觸動 VI》(Touch VI) 為例，這是一件以性工作者以及第三性族群（受訪者包括了 3 位廟妓）作為主要表述對象的錄像裝置。藝術家強調她花了六年時間拍攝完成作品畫面，不是關注這些性工作者的工作狀態或是社會的待遇，反而是藝術家跟隨著這些看來似乎異於常人的女性之腳步，進入她們私人生活的空間，可能是她走過的街道、常常聚在一起談心的樹下、甚至是孩子的遊樂場等；另外收集的錄音內容則是 22 位受訪者討論著、甚至是主動述說著她們希望如何被呈現的話題。



《觸動 VI》的現場裝置畫面，藝術家提供。

事實上，阿法塔捨棄具放大效果牆面投影裝置，特別設計了 22 部電視螢幕與耳機的聲軌一字排開的裝置，來表達一種邀請聆聽狀態，這暗示了從跨主體溝通的困難，轉化成堅壁清野、讓說話/行動的實踐變成可能的狀態下，仍然會使人不安，因為這個轉變的過程有可能會誤導觀眾，讓他們以為「如果底層能夠說話，她/他們自然會被聽見」。印度當代藝評南西·阿達亞南即讚揚這件作品是阿法塔近 30 年來持續以「為底層階級發聲」作為藝術關注之主題系列創作的重要里程碑。²⁵一路走來，始終沒有停止身為一個發言主體的自覺的女性影像創作者阿塔法表示，她面對何種創作主題，總是充份表現一位影像創作者應該如何透過這樣的言語形式來形成她的

25 以上內容來自筆者對 Navjot Altar 之訪談整理，並參考 Nancy Adajania 為 The Guild Gallery 所撰寫之新聞稿。

社會與政治意識。她認為她一直執著對於言語所能扮演的公共領域的角色，即藉著發出聲音的這個自然行爲，能讓言語能夠爲多元分岔的表達行動，提出一個具勝算的賭注，因此，言語能有足夠的籌碼來揭穿那不對等與封閉的真相。不過另一方面來看，她對於言語的執著，同時是以一種對位的方式來表現，也就是讓伴隨著面對質詢時的辭窮，言語的不自然化約、甚至於言語中不可避免的陷阱而產生的恐懼，能夠同時被揭露出來。所以 阿法塔透過這樣的影像裝置，正是表達了這個被聽見的事實是需要觀者理解那每一個被發出來的聲音，特別是那些聲音屬於抵制社會基準規範下的每一位運動人士，她們不畏社會上普遍視性工作爲一種行爲脫軌或偏差的觀點，願意且自覺地團結起來、成立組織，捍衛爲生存不得不賣淫的女性。²⁶

無獨有偶，VBS（英國一個專門播放自拍與原創影像的頻道）的記者沙拉·哈瑞絲（Sarah Harris）在 2010 年年會以南印度鄉下十分常見的廟妓傳統，發表一支名爲《神妓：透視印度的宗教性奴》（*Prostitutes of God: Inside India's Religious Sex Slavery*）的紀錄片。影片中貧窮村莊的賤民家庭爲了經濟因素，往往在廟方利誘下，將家中未成年的女孩獻給神廟。她們被稱是在神廟中爲女神跳舞的女孩（Devadasi girls），未入這行的年輕女孩欣羨這聽起來像是聖職的神聖工作，現實則是女孩們需要賣身以維家計。還對未來充滿樂觀想法的年輕女孩娓娓說著「別人輕視我們，因爲我們出賣我們的身體，但我們其實是服事神明的，……我們全家的一口飯都靠我……」，在影片末了，一對年老色衰的廟妓說出了這些女孩更需要面對的殘酷真相：待她們年華老去時，只能以乞討爲生，被世人棄絕與遺忘。

兩者對照之下，VBS 頻道上所播放之紀錄片，雖然是趨於事實的報導，卻由於外來者（outsider）的敘事眼光，讓鏡頭下想要客觀討論性行業這個普遍性議題的手法，仍無可避免地沾上了西方人類學誌的毒末，使觀者不免從畫面上感染到一種異國情調式的親撫與調和；相對之下，像阿法塔這樣的藝術家們投身社會議題的創作，除了在追求影像美學以及想要傳遞出藝術對於普遍的人性關懷外，更看到他們企圖從影像的形式、語法與結構中，找到一種能夠掌握後殖民情境下由於文化風格（例如底層階級）與政治現實（例如現代的女性工作權）衝突下所產生的矛盾狀態之新興書寫模式。

26 這件作品主要是針對一個名爲 Sangram 的團體成員進行拍攝。至少在過去 15 年以來，已有大約 5,000 人的性工作者成爲其中的成員。

四、結語

如何建立對印度當代作品的詮釋？本文的主題思考以最常被援引的後殖民理論，是當代發展最快、卻也是爭議最多的文化論述之一。這論述至少包含兩種研究向度：一是檢視宗主國對被殖民土地的佔領終結後，所產生之文化、經濟，及政治影響與其後果；另一是辯證殖民與被殖民者的關係，如何在歷史的殖民主義終結後，依然支配我們想像與生活的空間。然就如同它最被譏論之處：這是一項完全座落在西方學院的理論，實在難保不讓人懷疑其政治立場，即使是像霍米·巴巴等來自內部人（insider）書寫的后殖民分析，仍不免教人非難它對他種後殖民分析所隱含的權力意志。故當代藝術與文化理論二者的互文，雖可形成一種詮釋的機會，但也可能是造成一種太過結論的陷阱。

筆者著手這篇論文時的研究主體前題，不是想要觸及所謂後殖民的藝術項目，卻是要明示當代藝術如何展現它的時代性（Contemporaneity）。在經過第一手書目爬梳與實際田野調查後作出觀察，深刻覺得有幾個問題仍有待釐清：一是像印度這樣的多元文化區域，對於其當代現實情境的研究書寫方式，放在後殖民的持續（on-going）狀態是一種比較好的解釋嗎？如果是，刻劃當代的藝術要如何能宣稱其自身有效性（self-authenticity）呢？如果不是，去理論之後的當代藝術要從那裡開展印度的當下？

本文回顧印度自獨立以來，如何在逐漸步入獨立建國的歷程中，同時逐漸形成它的現代性，也就是它自己的風味：印度內部在擺脫殖民枷鎖的同時，亦不斷地在西方的養份中尋求在地文化認同的「自相矛盾」（paradox）（Brown, 2009）。如果我們試著以錄像這個當代藝術中最具批判性，且最難以迎合資本市場的創作形式在印度發展的歷史進行考察，會發現開展在我們面前的藝術文本內容，就像所有的被殖民的次大陸/第三世界的真實情狀：佈滿了這個獨特社會體系內部位差而產生的種種衝突能量，在信仰傳統再造、身分歸屬、社會階級、女性地位、經濟改革與都會化等問題上，逐漸演繹成當代印度的面貌，也成了建構其當代藝術的主要敘事脈絡。

關於印度的時代性，或許就像策展人蘇卡圖·梅塔（Suketu Mehta）所說的：「提到關於印度的任何事都是真實的，也是謬誤的一兩者是同時存在的」（Sinha, 2007: 6）。無數被紀錄下來的衝突讓印度有著聲名不堪的宗教暴力事件，但同時她也擁有一個民主政權，將近 82% 的印度是由一位錫金教徒的首相、一位伊斯蘭教徒的總統、一位天主教徒的聯合政權領袖所共同組成的聯合政府來領導；印度在二十一世紀成了經濟的超級強國，但同時她的國內還有 40% 的人口不識字，而小孩的營養失調比例甚至還高過非洲撒哈拉沙漠地區的國家；在印度登記從事藝術工作者的女性數量名冠全球，但女性在這個國家受虐與被剝削的人道狀態亦同樣是惡名昭彰。有趣的是，當觀看著印度當代影像藝術作品時，在凝視之中就包容了這種種難以置信的二元對

立現象，同時，也已經超越了她的自相矛盾。

故重新回到史碧華克討論印度的主體須要自我搭建舞台這個後殖民論述思考時，頓時豁然開朗：或許，這個舞台不是後設地假想這些當代藝術作品如何挾經濟之勢，進入流通於市場之中，佔據收藏家首席名單的位置，而是全球化訊息距離縮短的優勢下，讓從這個土地、歷史與人民多元性的本質所進行的內在關照，能以這種「異質的書寫」，成為建構他者藝術的基礎。特別是從這一群運用著錄像或影片等類的新媒體，活躍地參與全球各地指標性展覽場域的創作者，影像藝術似乎正是為印度找著了一個機會，能引領各地的觀眾進入一個她的內部世界，讓印度在理論之餘，仍得以矗立在一個還未曾被矯釋，而其中混沌亦允許等待與書寫的大地上。

參考影像作品清單

序號	名稱	創作者	媒材	年代	收藏
1	《純淨》 (<i>Pure</i>)	蘇布·古帕塔 (Subodh Gupta)	單頻錄像，有聲，8分鐘		藝術家自藏
2	《家／艇》 (<i>House/Boat</i>)	維凡·蓀得拉瑪 (Vivan Sundaram)	雙螢幕錄像，木構裝置，有聲	1994	藝術家自藏
3	《印度的鋼琴》 (<i>India's Piano</i>)	維凡·蓀得拉瑪 (Vivan Sundaram)	雙螢幕錄像，耳機與鋼琴，有聲，8分鐘	2002	藝術家自藏
4	《Marian Hussain 短暫的升天》 (<i>The Brief Ascension of Marian Hussain</i>)	維凡·蓀得拉瑪 (Vivan Sundaram)	單機投影，20分20秒	2005	藝術家自藏
5	《回憶 Toba Tek Singh》 (<i>Remembering Toba Tek Singh</i>)	娜莉妮·馬拉尼 (Nalini Malani)	四面投影在三面牆上之裝置 12 電視螢幕、狹長的箱中貼著會反光的鏡子與其他材料 有聲，20分鐘	1998	昆士蘭美術館收藏
6	《哈姆雷特機器》 (<i>Hamletmachine</i>)	娜莉妮·馬拉尼 (Nalini Malani)	四頻錄像，鹽床、表演、膠捲、水	2000	福岡亞洲美術館
7	《在歷史與神話之間》 (<i>Between Myth and History</i>)	烏瑪許·馬旦哈利 (Umesh Maddanahalli)			
8	《一季之外》 (<i>A Season Outside</i>)	阿默·關瓦 (Amar Kanwar)	錄像裝置，彩色，有聲，30分鐘，英文字幕	1997	藝術家自藏
9	《先知之夜》 (<i>A Night of Prophecy</i>)	阿默·關瓦 (Amar Kanwar)	數位彩色錄像，有聲，77分鐘	2002	藝術家自藏
10	《記得》 (<i>To Remember</i>)	阿默·關瓦 (Amar Kanwar)	數位彩色錄像，無聲，8分鐘	2003	藝術家自藏
11	《發亮的證詞》 (<i>The Lightning Testimonies</i>)	阿默·關瓦 (Amar Kanwar)	多頻錄像裝置，同步投影，彩色，有聲，32分鐘	2007	藝術家自藏
12	《一口氣所剩下的》 (<i>Remains of a Breath</i>)	蘇巴·古許 (Subba Ghosh)	單頻，有聲，12分鐘	2001	藝術家自藏
13	《無題》 (<i>Untitled</i>)	許帕·古塔 (Shilpa Gupta)	錄像裝置，二部電視螢幕，有聲		藝術家自藏

- | | | | | | |
|----|---|-------------------------------------|-----------------------|-------------------|---------------|
| 14 | 《無題》
(<i>Untitled</i>) | 許帕·古塔
(<i>Shilpa Gupta</i>) | 單面寬投影，互動裝置，有聲，14分鐘 | 2004 | 福岡亞洲
美術館收藏 |
| 15 | 《帶著鎚子的男人》
(<i>Man with Hammer</i>) | 拉賓納·克勒卡
(<i>Ranbir Kaleka</i>) | 錄像裝置 | 2010 | 藝術家自藏 |
| 16 | 《小販棲身之處》
(<i>Hawkers Ki Jagah</i>) | 蘭許米·克勒卡
(<i>Rashmi Kaleka</i>) | 錄像裝置，6分54秒
有聲 | 2006

2010 | 藝術家自藏 |
| 17 | 《鳥》
(<i>Bird</i>) | 桑妮亞·古拉納
(<i>Sonia Khurana</i>) | 單頻錄像，無聲黑白，1分20秒 | 1999 | 藝術家自藏 |
| 18 | 《孤單的女人不會說謊》
(<i>Lone Women Don't Lie</i>) | 桑妮亞·古拉納
(<i>Sonia Khurana</i>) | 單頻錄像 | 1999 | 藝術家自藏 |
| 19 | 《頭與手》
(<i>Head Hand</i>) | 桑妮亞·古拉納
(<i>Sonia Khurana</i>) | 單頻錄像，無聲，7分30秒 | 2004 | 藝術家自藏 |
| 20 | 《房子》(House) | 桑妮亞·古拉納
(<i>Sonia Khurana</i>) | 單頻錄像 | | 藝術家自藏 |
| 21 | 《中夏》
(<i>Juhannes/Midsummer</i>) | 蘇瑞卡哈
(<i>Surekha</i>) | | | |
| 22 | 《越》
(<i>Trans-</i>) | 堤佳·蕭
(<i>Tejal Shah</i>) | 雙頻錄像，劇照，12分鐘 | 2004-5 | 藝術家自藏 |
| 23 | 《熾熱的吻》
(<i>Chingari Chumma/
Stinging Kiss</i>) | 堤佳·蕭
(<i>Tejal Shah</i>) | 單頻錄像，有聲 | 2000 | 藝術家自藏 |
| 24 | 《觸動 VI》
(<i>Touch VI</i>) | 娜雅特·阿法塔
(<i>Navjot Altaf</i>) | 22部單頻電視螢幕，彩色，有聲，20餘分鐘 | 2010 | 藝術家自藏 |

參考書目

- Robert J. C. Young 著，周素鳳、陳巨擘譯（2005）。《後殖民主義—歷史的導引》。台北：巨流圖書公司。
- 張京媛（2007）。《後殖民理論與文化認同》。台北：麥田出版社。
- 史碧華克（2005）。《後殖民理性批判 邁向消逝當下的歷史》。台北：群學出版社。
- 台北當代藝術館編（2010）。《發現印度--印度當代藝術展》導覽手冊。台北：台北當代藝術館。
- Julian Stallabrass（2010）。〈全球化的歧裂〉。《現代美術》雙月刊，第152期。
- Bal, Mieke and Edwin Janssen Eds. (1996). *Double Exposures; the Subject of Culutral Analysis*. New York: Routledge.
- _____ (2001). *Looking In: The Art of Viewing*.(with an introduction by Norman Bryson) Amsterdam: G & B Arts International.
- _____ (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mieke Bal and Inge E. Boer Eds. (1994). *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam: Amsterdam University Press/New York: Continuum.
- Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer Eds. (1999). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University Press of New England.
- Mieke Bal and Bryan Gonzales Eds. (1999). *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford University Press.
- Brown, Rebecca M. (2009). *Art for a Modern India, 1947-1980*. Duke University Press.
- Chaitanya Sambrani, Kajri Jain and Ashish Rajadhyaksha Eds. (2005). *Edge of Desire: Recent Art in India*. Philip Wilson Publishers.
- _____ “Apocalypse recalled: the recent works of Nalini Malani.” (2010/5/6 access to website: www.nalinimalani.com/texts/chaitanya.htm)
- Dalrymple, William (2008). *The Last Mughal, The Fall of a Dynasty, Delhi 1857*. Vintage.
- Desai, Jigna (2006). “Bombay Boys and Girls: The Gender and Sexual Politics of Transnationality in the New Indian Cinema In English.” edited by Elizabeth Ezra and Terry Rowden, *Transnational Cinema The Film Reader*. New York: Routledge.
- Harris, Sarah. *Prostitutes of God: Inside India’s Religious Sex Slavery*, VBS.
- Kapur, Geeta (2007). *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. London: Reaktion Books.
- Malani, Nalini (2004). *Splitting the Other; Nalini Malani: Stories Retold*. New York: Bose Pacia.
- Milford-Lutzker, Mary-Ann, Shakti (2002). “The Power of Women’s Art in India,”

- Orientalisms*, Volume 33, Number 6.
- Mitter, Partha (2007). *The Triumph of Modernism: India's artists and the avant-garde 1922-1947*. London: Reaktion Books.
- Pijnappel, Johan. "Art in Exile?" *Art India*, volume x, issue i 2005.
- Pijnappel, Johan (2002). *SELF: Contemporary Indian Video Art*, Institute of Modern art.
- _____ (2007). "Interview with Nalini Malani." iCon India Catalogue. (2010/5/6 access to website: www.nalinimalani.com/texts/venice.htm)
- Rajadhyaksha, Ashish. "Spilling out: Nalini Malani's recent video Installation." (2010/5/6 access to website: www.nalinimalani.com/texts/ashish.htm?id=49)
- Sood, Pooja (2002). *Private Mythologies: of the personal and the political*. Apeejay Media Gallery, New Delhi.
- Seid, Betty (2007). *New Narratives: Contemporary Art from India*. Ahmedabad: Mapin.
- Sinha, Gayatri and Sternberger Paul(2007). *India: Public Places, Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art*. Newark: Newark Museum.
- _____ (2010). *Nationalism and The Imagination*. Calcutta: Seagull Books.
- Sinha, Gayatri (2009). *Art and Visual Culture in India 1857-2007*. Mumbai: Marg Publications.
- Subramanyan, K.G. (2006). *Moving Focus*. New Delhi: Latit Kala Akadmi.
- Sundaram, Vivan (2006). *Re-take of Amrita. Sepia International and The Alkazi Collection*.
- _____ *Trash*. Chemould Prescott Road, Photoink, project 88, Sepia International, Walsh Gallery.
- Yashodhara Dalmia Ed. (2002). *Contemporary Indian Art: Other Realities*. Mumbai: Marg Publications.

