

阿拉雅·拉賈門蘇作品中的當代論述及其發展之問題¹

Questions of Contemporary Discourse and Its Development in the Work of Araya Rasdjarmrearnsook

文 |

約翰·克拉克
John Clark

雪梨大學藝術史與電影研究學系
榮譽教授

譯 |

陳婉伶
Wanglin Chen

論述與當代

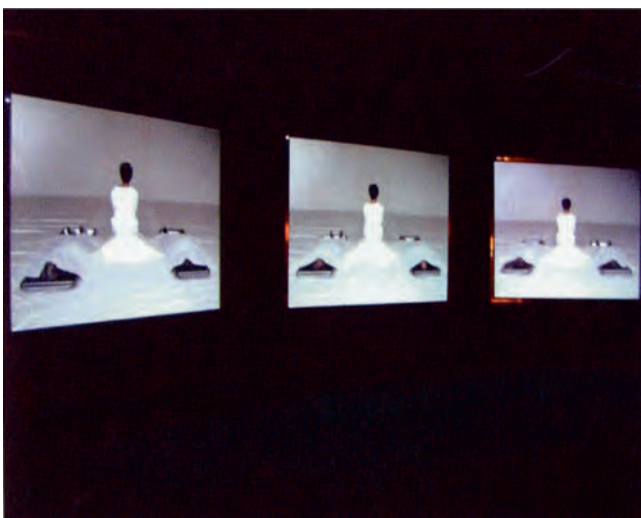
若直接定義藝術論述是藝術作品與其內容或更大範圍藝術作品間的脈絡關係 (coded)，那麼當代性就是短暫的而且排除了應用在作品、內容與脈絡上的標準。² 論述的定義通常需包含釐清作者與作品主體的位置，其中的主體位置根據所提供的說明框架看來，能以時間相容或相斥說明 (codable)，意即以脈絡系統所相容或不相容之暫時性概念的包含或排除為由。最簡單的例子，且與我所研究的泰國藝術家阿拉雅·拉賈門蘇之作品有關，就是自「當代」中所排除的「現代」——暫時歸在依時序定義的風格脈絡中，持續有目的地推翻或超越先前發展的形式。鑑於當代僅包含最近期、約莫是十年內的作品，在這個系統中接替了目的性的系列，暫時是以與她相關的主題為主，特別是與她及她日常生活體驗為主的主題。

阿拉雅的作品、她的藝術家身分，以及與她的藝術世界之關聯，特別適合用來檢驗這些分別現代與當代的議題範疇。她的作品橫跨四個類型，平面藝術、裝置雕塑、單屏與多屏錄像裝置、藝術新聞，以及散文至某種詩體的文學作品。

她的作品內容有延續性的自傳式參照，以經常被視為具有豐富的表現，或者是回顧童年以來以失去及憂鬱為主題的夢的元素。為了追求這些要素，通常透過多元的創作手法，她常以詩意而精鍊的意涵、模糊地描繪，卻極富暗示性的手法，游移在作者與對象、藝術家與預想的觀眾認知之間。

由於推論式的脈絡是訓練及展演機構的產物，她尋覓新的表達方式來強調模糊隱晦，或者至少操弄其意涵的企圖，經常是抵抗過去訓練她、但現在極力反抗的傳統因子。不

《對話之一》(Conversation I)，三屏錄像裝置，2005



可遺忘的是，這傳統是受到具優勢的男性教師訓練並展示的；也因為她是女性，某些表現方式和創作手法也遭這樣的訓練及隨之而來的論述模式所隔絕。也就是說，這些她原先遵循但最後推翻的論述，根本性地來說，都屬於男性主義者的，而且這些論述在語義上令人震驚的部分，在於她被定義為「其他」，且注定以「女人」的身分抵抗。

個人史與其作品

阿拉雅的生平是以身邊人物的死亡來作劃分，她在六年內參加了兩場近親的喪禮。她的母親死於 1960 年，當時的她只有三歲；父親的第二任妻子也在她六歲時過世；阿拉雅的祖母十七年來一直是她的母親典範，亦於 1987 年仙逝；她的醫生父親，則在 1994 年死於癌症。阿拉雅的人生經驗中，有近距離的連結與意識到人類的死亡，尤其是女人在生理及社會的脆弱性這一點。她的文學作品包含關於墮胎的詳細描繪；她也明白與親人的分離，其中包含一段她寄宿女校的時期；她曾在海外遊歷，1984 年短暫地待過日本，後來則先後於 1998 到 1990 年，以及 1993 至 1994 年待過德國。她在德國念書的時期，也曾寫信給已經往生的祖母。

分離及以記憶的形式再現，是這位藝術家永恆的命題。³ 那些永恆片刻的重新部署或許是「跟隨鬼魂返回的藝術」，就像久保田成子（Kubota Shigeko，白南准 [Nam June Paik] 之妻）在 1974 年的錄像作品《我的父親》（My Father）中，久保田展現自己看見一卷 1973 年的家庭影帶中將死的父親而落淚，其中落淚的演出，就在播放和觀看的兩道螢幕間展開。那種透過逝者影像得以延續的能力和愉悅相當具有魔力，像似一個憂鬱的病人，在某種情緒中不斷輪迴；不像哀悼，在失去的哀傷被併吞回生者世界時消失殆盡。

理解幽靈的存在、版畫作品中逐漸消逝的詩意內容或 1990 年前的製版過程、1990 年代初期以雕塑裝置紀念逝者、1997 至 2006 年以一系列著名錄像作品表現對逝者幻想卻無法達成的對話，以及 2008 至 2012 年間諷刺地與泰國農夫談論她複製的經典名畫，已標示她與傳統藝術世界的距離。這些投射自身與其經驗的作品形式和主題，亦是她疏離那些為作品帶來意義的社會力量和個人史。阿拉雅寫到：

故事中可以充斥著現實。故事始於一個晚上，教授因為藝術教育的泥淖、政治黨派分化和媒體所反映出的人性膚淺而陷入崩潰邊緣。

她遇到一隻剛被車子輾過的流浪小黑狗，悲慘而驚慌地哀嚎著。她將這隻流浪狗取名為「Ngap」（意思是『咬』，因為狗在街上的時候咬了教授一口。）花了超過五萬泰銖讓牠做手術。

隨著時間過去，牠的狀態也變成了「Jood 王子」（流動內臟王子），而牠的生活現在也過得很好，像童話故事一樣。一人一犬也一同去參加第十三屆的卡塞爾文件展，讓故事更完整。

在如此這般的時間與空間裡，於庇護處尋求棲身之處。

尋常的療癒之舉成了一種藝術空間，為公眾提供接待的功能，並且接納『異己。』」

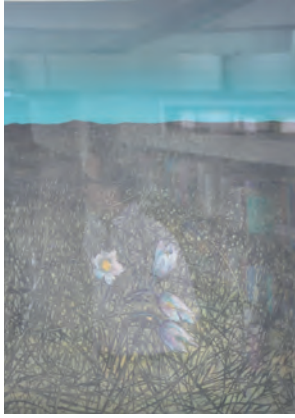
阿拉雅在 1974 至 1986 年間受過為期十二年的藝術專門教育，她在章錫巴學院受過版畫訓練，之後進入泰國藝術大學，因為在 1980 年代初期在國內競賽獲獎連連頗受推崇，被視為非常成熟的藝術家，且與充滿裝飾主義、優良品味及泰國藝術大學裡內隱的一貫傳統漸行漸遠。她早期的經歷其實是在正式泰式藝術教育及評鑑體制下小心堆砌而成；即便不太喜歡，她仍在 1987 至 2013 年間持續擔任高等教育中的美術老師。她仍與早期在藝術大學的老師們保持密切聯繫，尤其是退休的資深版畫師查路德·寧薩默（Chalood Nimasamer），並且在藝術大學同學，同樣也是著名版畫師薩文·高東義（Tavorn Kodomvit）的藝廊辦過兩次展覽。

簡而言之，阿拉雅一直以來得力於廣泛受到各種制度上的認同與同儕支持，她也具備特殊的社會背景，她出身泰國北部及東北部少數省立醫師及公務員的家庭，同樣出身於這類背景的還包含當代藝術家皮納瑞·桑皮塔克（Pinatree Sanphitak）以及導演阿比查邦·維拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul），兩人的父親都是呵叻府的醫生；另外還包含表演藝術家昌彭·阿皮蘇克（Chumporn Apisuk），他的父親是研究瘧疾帶原蚊種的醫學研究員；這樣的一群人還能延伸到父親是國營企業職員的人，像是與阿拉雅親近的清邁同事蒙天·波瑪（Montien Boonma），其父親則是鐵路局的公務員。

另一部分來自曼谷的資助，則是像外國文化機構的特殊協助，例如法國文化協會或是英國文化協會，透過出借展演空間和給予獎學金的方式提供支援；尤其是歌德學院在 1990 年代時，透過出借場所讓藝術家進行展覽，也有效地形成了某種藝術實踐。這些機構廣泛地舉辦工作坊，並且在曼谷接待來自德國的藝術家和藝術機構訪客，藉此讓泰國與德國藝術圈接觸。⁴阿拉雅於 1988 至 1990 年間在布藍茲維（Braunschweig）取得藝術碩士，之後在 1993 至 1994 年取得德國卓越藝術家文憑。在碩士期間她師從技法最精湛的戰後版畫家馬特·薩多里斯（Malte Sartorius）。她原先其實有機會在 1988 年馬特·薩多里斯在泰國藝術大學舉辦蝕刻工作坊時就認識他，但阿拉雅並沒有參加那次的活動。她在 1993 到 1994 年間回到布藍茲維，並且提到海茲根特·普拉格（Heinz-Günther Prager）對於她的作品走向裝置藝術有重大影響。⁵

阿拉雅的版畫是以非常高超的技法，搭配一連串強烈的情緒模糊性，使她的作品帶有一種可觸及的詭譎和恐懼，以 1980 年代展露頭角的平面藝術家來說是不尋常的。她所獲得的多項國內藝術展覽獎項，或許也證明了對於不穩定的情緒表達是有更大包容性的，更超越藝術大學通常允許的程度。她的作品可視為一種更有趣而技法純熟的超現實藝術，在 1970 年代末期至 1980 年代初期，也是對當時可怕的泰國政局的一種反動。

她現存的早期獲獎版畫目前是泰國藝術大學的收藏品，和 1989 年之後的後期作品有所不同。在作品《草地人生》（Life in the Meadow, 1980）中，她明顯表現出對於泰國藝術大學的裝飾主義的認同是搖擺的，雖然作品賞心悅目，但當中孤單的花朵獨自綻放在荒蕪田野間，散發出不情願的妥協；而在《情緒》（Emotion, 1981）中，視線越過乾萎的黃色穀狀植物，望向略帶濕潤感的藍綠色地景，情緒上的對比伸手可及；接著是《二號》及《舊黃沙處》（Number II and Same Old Sandy Spac, 1981-82），讓人進入隱匿



《草地人生》
(Life in the Meadow), 1981,
版畫, 泰國藝術大學

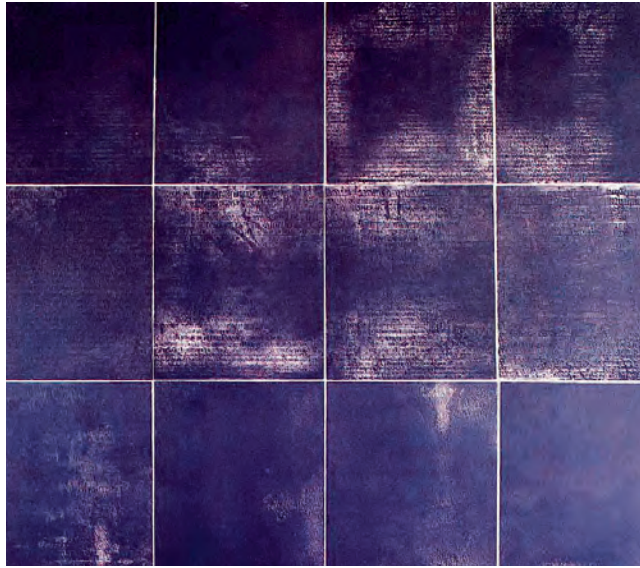
在如同第一幅作品裡的衰敗穀物或草地間，充滿失落與凶兆的黑暗世界；確實，她以《思念祖母》(Thinking of Grandmother) 逐漸移向真實世界以屍布裹著的失落，相同的基調十年後在她的錄像作品中，再度出現在荒蕪的田野中，這也是為何版畫作品《痛苦的雌性動物／痛苦心靈》(Female Animal in Pain / A Painful Psyche, 1985) 看來悚然的緣故，這是子宮正在終止妊娠的徵兆嗎？無論她的生該何以名狀，都是未明之境。無庸置疑的是，阿拉雅以視覺的詩意結合力量，拉扯著與死共生且被分類的自我，卻沒有男性主義者所缺乏或拒絕的穿刺或入侵血肉的意象。

關於她早期平面創作我們可能會有一個疑問，也就是對於藝術論述及制度的整體衝擊。這些多半都為傳統泰國藝術論述所接受的早期作品，是否預告了她的轉變，當她在德國擺脫束縛接受藝術訓練的洗禮？這樣的脈絡轉變是否使她對於泰國藝術論述有更開放的態度，或者將平面藝術視為一種更深層的視覺「書寫」？當中的關聯，或說是準備期的暫歇無法清楚的界定，但可以推測出她的平面作品，是為了跳脫直接表達夢境，邁向語義更加模糊的空間而做準備。這個部分可以在 1980 年代，赴德時期前，在泰國藝術大學的作品中看出，不只有詩意的題名，還有多層次套印的視覺元素，並明顯使用漏印版或多層版。這也為作品主題從語義內容的直接傳達，轉向情緒性氛圍為真實意義做準備，這樣的內容有時因版畫的技巧，有時則是因為題名與版畫視界的關聯而流動。當然，不管她是否用語言上的概念來形成其作品，在 1990 年代透過思想家暨講師薩楊·丹克隆 (Sayan Dengklom) 接觸歐陸的觀點逐漸顯露出，她堅持表達對抗泰國藝術大學所灌輸的男性藝術論述的語義連結。

阿拉雅在 1988 至 1990 年以及 1993 至 1994 年間赴德，她受到德國經驗影響的平面作品在表現上更如夢境：或許是類似導演安東尼奧尼的《春光乍現》公園場景中 (Antonioni, Blow Up, 1966)，嗜淫窺者持攝影機目擊了肉眼無法分辨的犯罪，阿拉雅的女性主角在黑暗夜景中以鬼魅般的姿態蜷曲，有如藝術家亟欲擺脫卻不斷糾纏的欲望；《一個女人》及《年少之時之一、之二》(A Woman and When We Were Young, I and II, 皆為 1990 年



《書寫已起始》(Writing Has Begun Now), 1991, 蛋彩砂、乳膠及三夾板, 240×240 cm



《迷失的佬敦段》(Lao Duang Duan Goes Astray)，1992，陰刻版畫，100 Tonson Gallery，曼谷

作品)，或《薄暮對話》(Conversation at Dusk) 分別成對或三件一組，彼此相對或相背，有如在一個有視覺力量的世界中，就像人類的俗世。阿拉雅藉由《寂靜花園》(The Quiet Garden, 1990) 這類的作品的(靜止)形式，藉由視覺傳達出欲望間的寂靜，讓我們或許可以不受其束縛。這與泰國藝術大學時期的戶外地景作品，和德國時期幾無形體的欲望之魂有所區分，也讓新的內在空間逐漸展開。某種程度上，這在單一大件版畫作品中的大塊複製中看出，像是《書寫已起始》(Writing Has Begun Now, 1991) 中，各種書寫體密鋪在一層顏料之下，阿拉雅的作品逐漸離開版畫的範疇，其過程也彰顯出她的作品是自平面的思維下衍生而出。

這在《迷失的佬敦段》(Lao Duang Duan Goes Astray, 1992, 根據歸屬日判斷，於泰國完成) 中也看得出來，這是以 26 種不同形式或油墨反印泰文的一系列版畫作品，讓人清楚了解到文學的文字，在此則是詩歌，在她的視覺安排下開始彼此交疊。這些文字是她第一次造訪德國時所收到的信，是「佬」調的歌曲《月》，內容關於男子與愛人分離的苦楚，由蒙固王(King Mongkut) 被送至清邁的兄弟所作，後來被暹羅人不經意地稱作「佬」調。他在不適當的時機錯愛一位公主，寫下這首歌後生病且未得到回應，在回曼谷的途中病逝。在這幅作品和稍早的《書寫已起始》中，阿拉雅開始將文字的表達層疊成視覺的傳遞。

阿拉雅的創作手法：裝置

我認為對阿拉雅來說，裝置是藝術家經由生產或置換物件，用以思考藝術主題的多元化模式，其中也包含她日常生活的實際描繪，透過被呈現物件的符號和指意性內容，所達到的情感也不同。從恐怖、某種初始的恐懼、欲望失落之痛苦憂鬱，到超脫的宏偉莊嚴，以及在後期心理層面較疏離的作品，乃至於一種反射式的幽默。她將實際的物體作為情緒上的標記，有時則是以拆解的身體為標記，像是在船中女體部位。在 1990 年代初期所有的實驗雕塑中，與晚期現代主義者的觀念雕塑、環境與土地藝術的連結是必然的。

1990 年代，除了來自留學德國時所獲的德國藝術知識外，在曼谷也有與當代德國當代藝

術大量接觸，包含一連四場在曼谷的環境藝術工作坊。第一場是在 1990 年，由雷納·維騰波恩（Rainer Wittenborn）主持，刺激她在 1990 到 1995 年的裝置創作。很難界定與其他哪些國際藝術潮流接觸後帶給阿拉雅刺激，但毫無疑問的是她在 1993 至 1994 年間回到德國攻讀卓越藝術家文憑，以及對泰國版畫裝飾主義的傳統意義之醒悟，帶領她踏上一條邁向新概念內容的道路，從現存的照片評斷，正是透過海茲根特·普拉格在布藍茲維的作品，1990 年代初期，阿拉雅也刻意探索以雕塑為創作方式，這是先前在泰國藝術大學時遭拒的，因為掌管雕塑學院的男性雕塑家認為這種創作方式不適合女人。克萊兒·維爾（Clare Veal）曾寫過關於阿拉雅身為女性藝術家，一個詮釋女性處境的藝術家，而自身的概念化也讓她得以打破女性身體，化作有意義的零件，在裝置中進行重組。

在《孤立的雙手》（Isolated Hands，1992），一雙手放在一只沉重且裝滿水的盆中。水被迫靜默，就像女人的欲望，雙手也無法撼動。在《泰國鄉村女孩們的啟程》（Departure of Thai Country Girls，1995），一雙雙顛倒的腿在一艘長船中像貨物運送著，女體成為無法獨自行走的貨品。這種透過社會期待禁錮女性欲望，以及男女欲望間的不平等，也在《孤立的女性體，與雄鳥的交往



《女孩失憶了嗎》（Has Girl Lost Her Memory），1992-3，綜合媒材、裝置

上圖——
阿拉雅·拉賈門蘇，《與癌晚餐之一》
（Dinner with Cancer I），1993，
綜合媒材裝置，國家美術館，曼谷

下圖——
《泰國鄉村女孩們的啟程》
（Departure of Country Thai Girls），
1995，綜合媒材、裝置



之二》（Isolated Moral Female Object, in a Relationship with a Male Bird II，1995）中展露無遺，在這裡，孤立女性的頭顱穿過圓形框架渴切凝視著外面的天空，而她的雄鳥同伴，裡裡外外完全自由地飛翔。在阿拉雅清楚地在作品中傳遞受禁錮的女性欲望同時，也有早期為自由刻畫小小空間的意圖。在《娼妓的房間》（Prostitute's Room，1994）中，一襲黑色的窗簾從藝廊天花板垂掛至地板，創造出一個小房間，一個看不到且專屬女人的私密空間，透過滿足性的欲望是她們的唯一視界。⁶

語句上的標題與女性主義的迴響在語義上連結起來，並以概念雕塑所塑造的視覺經驗框起。她的裝置作品中，那種「抽象，卻不盡然抽象」的形式元素，讓觀者處於一種概念上的連結，甚至讓人感到不安，就像那些可辨識的女體部位，以半脫離，甚至讓人感到擾亂的方式從類似船型的結構上浮現。

她著名的《與癌晚餐之一、之二》（Dinner with Cancer I and II），與父親 1993 年罹病、1994 年過世有關，阿拉雅並未在我們面前呈現遺體，或任何死亡中或屍體的部位。第一件作品中，她在滿是油污的地板上擺放了鐵床架，以呈現血跡與碎屑；第二件作品中，她以玉米鬚，暗示火化的薪柴與再淨化的大片木屑，意指回歸抽象的秩序。



阿拉雅的作品：錄像

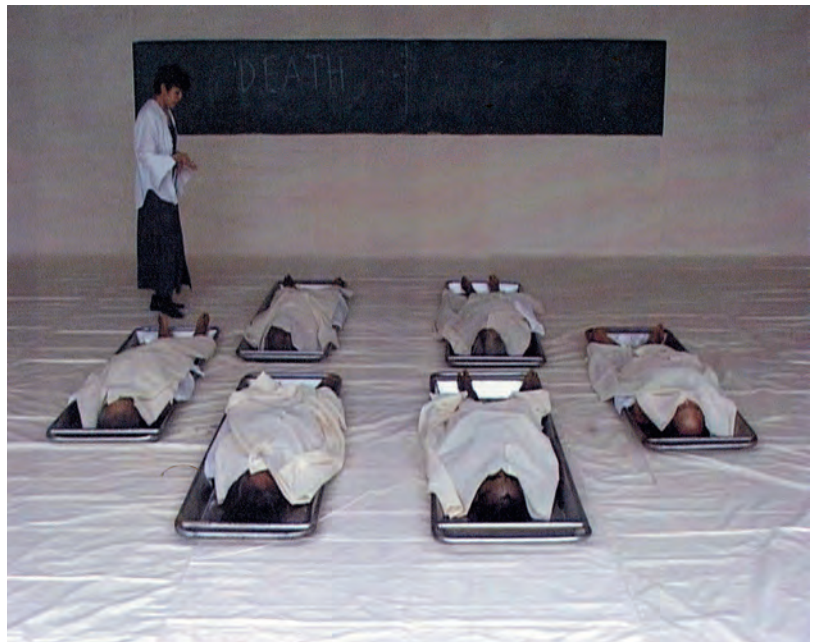
在錄像的部分，1990年代末期技術穩定前，傳播著許多不同的技巧和概念。泰國早期接觸錄像藝術，是透過阿賓納·波夏南達（Apinan Poshyananda），他在美國攻讀博士期間曾訪談白南准，在1983年創作第一件錄像作品。卡姆·包薩瓦迪（Kamol Phaosawadi）於1984年前，在美國的學生時期曾以錄像實驗，當時他曾造訪布魯斯·諾曼（Bruce Naumann）的工作室；卡姆曾在回到泰國時，與阿賓納在1986年製作了一件行為裝置，但即便卡姆的作品被視為對泰國藝術大學的裝飾主義之反動，他還是將錄像作為一種社會評論的形式，最著名的就是他批判環境議題的作品。錄像藝術在泰國的發展，可能因為器材昂貴而難以取得器材，且缺乏較便宜的數位格式而遲滯，像是卡姆1995年在日本留學期間以獎學金取得。像阿賓納和卡姆這樣的藝術家，也因此錄像成為可用的傳播素材前就有透徹的了解，也早於透過歌德學院從德國直接傳入的錄像藝術。約瑟夫·波依斯（Joseph Beuys）的錄像作品於1991年在曼谷展覽；1991年，克里斯多夫·雅內茲科（Christoph Janetzko）的實驗影片與錄像工作坊，也催生了一群錄像藝術家，他們的作品在1998年的泰國實驗電影節中展出。

阿拉雅的第一件錄像作品是1997年的《為遺體朗讀》（Reading to Corpses），激發她使用錄像的原因是來自本身技術上的需求。她從一開始就一直想做一件包含真正逝者的攝影作品，與她在想像的對話中，持續閱讀的各種文字做連結，但卻因不知如何處理長度及聲音感到困擾，而這些困擾都以錄像解決了，作為旁白的語言來自她專業授課與書寫的文學作品。在影像上運用自己的聲音，使她得以對傳遞予觀眾的方式提出疑問。這可以是一種透過選擇及以文字呈現的文學修辭，當中或帶有詩意和移情作用，像是取材愛情故事《坤成與坤帕》（Khun Chang Khun Phaen）中的戀人對話；或者帶有信仰成分，像是選擇使用佛經。

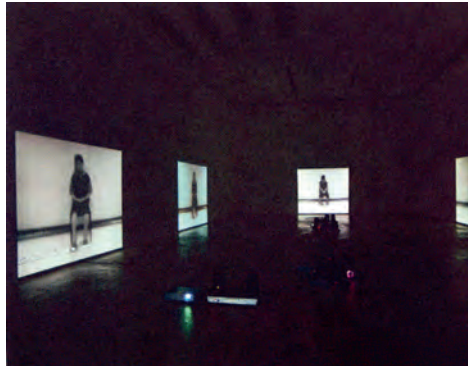
對亡者朗讀那些文字，甚至是文學經典《伊璫》（Inao），更像是演出一場內心的獨角戲，其中偶爾包含經常是諷刺性的指涉，阿拉雅將其當作死者的思緒。這些想像中的對

左圖——
《為男性與女性屍體朗讀》（Reading to Male & Female Corpses），1998，錄像

右圖——
《課堂》（The Class），2005，單屏錄像，16'33"。
同樣展示於，Thermocline of Art: New Asian Waves, catalogue, ZKM, Karlsruhe, 2007.



左圖——
《好時光訊息，城中說書人，精神病患》（Great Times Message-Storytellers of the Town: The Insane），2006，三屏錄像裝置



右圖——
《單身中年副教授的九日孕期》（Nine-day Pregnancy of a Single Middle Aged Associate Professor），2003，單屏錄像



話，其作用比較像是對於遭性別定義與期待演出的社會角色所做的評論，許多泰國人認為是無意識或「自然」的行為。這股被視為自然或非爭議性的社會互動與期待，在真正的泰國社會中是高度建構的，充滿壓抑以及隱藏欲望爆炸般地宣洩，這是一種以藝術隱藏的苛刻手段進行社會批判，直到觀眾被藝術家的意識淺移默化。雖然運用真正遺體起先可能看似駭人聽聞，甚至超越哥德派的做法，但藝術家在遺體前，那些極有條理而諷刺、且顯然是在和遺體進行的對話，直接指出一樁刻意而有意識布萊希特式（Brechtian）的疏離。不知道她在演出時，對於不同劇場有多少考量？

這樣的演出可搭配四種不同內容之一，第一種是最莊重的，但阿拉雅的諷刺對話可以抹去一些嚴肅。《課堂之一》（The Class I，2005）其實是在她在進行錄像創作八年間的製作，她在黑板前為蓋著床單排排躺好的遺體授課，這也是她的作品中，最具代表性的影像之一，為其講授倫理道德故事，或甚至是對這些亡者朗讀一段詩意的愛情故事，或者中世紀歐洲文化中的將死罪人（北方哥德繪畫），概念上都非常類似。但有些直率與以黑板呈現的教學，除傳達看似一切溝通的諷刺與模稜兩可外，也表達對逝者述說他們或許聽不見，或甚至活著時可能會想聽見的意圖。

第二種則是精神失常者被粗暴地與真實世界分離，或許有人會說那些雖然活著，但卻像《好時光訊息，城中說書人，精神病患》（Great Times Message-Storytellers of the Town: The Insane，2006）裡，活著卻槁木死灰的人。讓這些可憐人，遭受精神失常之苦的可怕經驗，只有長時間暴露在每一則故事或不同敘事間，才得以捕捉其中的歧異與斷裂，有時只能仰賴敘事的空間才得以讓觀者或聽者理解，而非所呈現的內容。

第三種像是與同伴漫步穿越草原，某種程度上讓人想起她 1990 年代，在德國時期所做的版畫作品，在流動空間中雙重或三重形體，像是《一些預期外的事件……》（Some Unexpected Events……，2009）中，同為受害者的狗，那些阿拉雅選擇留下生路並保護的狗，那些否則可能被收容所處置的動物：神經質的、失禁的和天性兇惡的。她照料牠們，也希望我們關懷牠們，像同伴一樣。我發現在這些「陪伴類」的作品中，拼湊出大膽而吸引人的漫不經心，因為至少從阿拉雅的位置，她假裝了解觀者的反應，在她詼諧、哀傷而社會性激進的作品，像是《單身中年副教授的九日孕期》（Nine-day Pregnancy of a Single Middle Aged Associate Professor，2003）中看得出來。

最後一種，是對於觀者視覺與聽覺的操弄，它的社會與視覺位置以及先前在她的「兩個星球」系列（Two Planets，2007 至 2012）中可見。在這由泰國村民或寺廟參觀者觀



《村莊與它處：阿爾泰米西婭真蒂萊斯基與傑夫·昆斯複製作品前的佈道》(Village and Elsewhere: Sermons before Reproductions of Works by Artemisia Gentileschi & Jeff Koons), 2011, 單屏錄像, 19'40", 雪梨大學收藏

看真實比例大小的兩幅複製西方歐洲繪畫，而我們這些觀看錄像的觀眾偷聽著他們的評論，或者是在寺廟之中，聽僧侶對排列整齊的信眾講道，告訴他們其所追求的意義。當以靜態照片與錄像建構呈現時，就會成為一種活人畫，幾乎是一幅靜物寫生。她在「兩個星球」中的透視配置呼應了彼得·格林那威的《魔法師的寶典》(Peter Greenaway, *Prospero's Books*, 1991)。在《梵谷的正午休憩(1889-90)與泰國村民》(Van Gogh's *The Midday Sleep 1889/90 and The Thai Villagers*, 2007)及《泰國村民與真蒂萊斯基的朱迪斯與赫羅弗尼斯及傑夫·昆斯的無題》(Thai Villagers and Gentileschi's *Judith and Holofernes*, Jeff Koons, 2011)中存在著可辨別的轉移，因為她與她的狗也成為了觀眾的一部分，看著繪畫且聽著訓示。她和狗同伴成為錄像景框外的替代者，同時或許也是寺廟、壁畫、複製畫、村中信眾、和你我等符號層的標記：觀者僅能驚嘆其意念在不同層次間流動。

泰國藝術圈的前衛行動

如果女性主義提供一個具備前衛主義功能的位置，在泰國藝術論述中，它的作用就超越一種理念或理論的位置，成為一種創作手法。我們在此可將泰國前衛主義視為一種形式上回應先前經常由男性所主導的傳統學校、創作者種類、觀眾種類的位置。有好幾位極具知名度的泰國女性藝術家，但多數在教學機構中，或在大多由泰國藝術大學、朱拉隆功大學、清邁大學男性教師所佔據的國家藝術展覽評審決定中，並不具影響力。

若這些機構的職位大部分由男性掌控，泰國視覺領域還有什麼是經常阻撓非機構或反機構傾象的藝術論述？部分的問題在於公共視覺領域充斥著皇室成員、軍事領袖和崇高僧侶的跨界圖像，這通常排擠到其他表現手法，將任何對於裝飾主義的挑戰視為是對正統挑戰的程度。阿拉雅一直避免加入女性藝術團體，像是「女性宣言」(Womanifesto)，或許因為她的同年處境讓她寧願單獨面對男性，而非以受壓抑性別的一員來面對。但最

有可能的是她認為，藝術的詩意並不參雜政治的意涵，那會扭曲偏解其饒富詩意的企圖心。的確，假如一個很容易被看穿是由性別本位所支持的男性藝術論述，就能易於認同她以詩意推翻道德規範的觀點，或者以非教化的位置發聲。在討論阿拉雅對無法看見她的屍體學生朗讀的知名錄像作品中，朱達·蘇（Judha Su）寫到：

無法聽見阿拉雅這個老師在《課堂之一至之三》中講話的學生們，是不存在的起始，這就意味著說話的權利和聽的權利被打亂了。阿拉雅非常明白像「罪仍未知，幸福仍無法查見」之中，每個字詞深層的雙重意義。⁹

藝術不屬於真實（或美與善德），因為它存在於化外——即常態之外。阿拉雅以字句回應這個概念：「若藝術無法鋪路，又有誰敢突破現況？」¹⁰

最後，我們可從阿拉雅對近期泰國社會中，藝術家的功用的理解來評斷，前衛的概念在1990年代之後是否有一席之地，我以釋義並濃縮她近期作品論點的方式來進行。¹¹

阿拉雅的《單身中年副教授的九日孕期》具備女性主義者對於男性態度明顯而露骨的評論，事實上對於泰國觀眾來說，頗具挑釁意味，且超越某些阿拉雅同儕的容忍程度。對她的反感，來自該作品因為侵犯看似泰國男性觀念的社會道德觀，雖然那在任何形式的概念上，都不屬於極端前衛主義者的姿態。或許這件作品使阿拉雅明白她被迫居於這三種位置間：學院中的藝術機構和國家藝術競賽、可能被視為其他前衛藝術團體，以及學院外的非正式藝術家。¹²

阿拉雅對「為何變性或第三性的麥克·紹瓦那塞（Michael Shaowanasai）的表演帶有挑釁意味」之論述認為¹³，他們所處理的不只是他的同性或變性傾向的個人議題，而是在某種程度上指涉整個泰國社會。他作為第三性的角色身穿僧袍、手拿卡通般的手巾、臉上帶妝，此舉對於泰國僧侶戒律的性戒是一大震驚。這件作品在朱拉隆功大學和清邁展出時遭撤下。

藝術家能跟隨人們的期待不讓人失望地產出正向結果，而取得一個正向的角色，但某天藝術家的角色成了反潮流者時，便是對藝術的歷史提出質疑，並且發明出新的事物。這是否成為一種強調推論式的藝術，而非單就觀看而得到結論的藝術？藝術現已脫離慣常的位置，從美術館進入社區，像是進入田野、墓園，並且反過來將日常的普通行為帶進美術館。

阿拉雅區別跟隨社會規範創作的藝術家、不隨社會規範的藝術家，以及那些介於中間，不追隨社會期盼的好形象，對制度體系也沒那麼大的掙扎的人。阿拉雅將她的作品擺在第三類，此類人沒有與藝術歷史對立的意圖，他們的作品跟隨著自己清晰的邏輯，並包含著必要的模糊性。這作品並不特出，也不一定相當清晰，但近距離觀看時會發現它是充滿挑釁的日常組合，包含藝術家和她的兩隻狗、以電視媒介的「泰國味」，尤其是無止境的肥皂劇，以及街頭隨處可見粗鄙的政治暴力。

以國際藝術為例的表現方式，能由敏銳而具穿透性藝術家扭轉成對於在地及國家論述的間接批判，阿拉雅討論漢斯·哈克位於明斯特的《位置／旋轉木馬之處》（Hans Haacke's Standort Merry Go Round (1997) at Münster）¹⁴。這件作品中，一座孩子的旋轉木馬放



上圖——
漢斯·哈克，《位置／旋轉木馬之處》(Standort / Merry-go-round)，1997，位於明斯特的空間裝置

下圖——
毛里茲多紀念碑 (Ehrenmal am Mauritztor)，1909。
(紀念德國統一戰爭中喪生者)

置在長木板築起的圓形牆裡，上頭有刀片蛇籠，只能透過木板間的縫隙窺視；可聽見鈴鐺的聲音，一陣子後就聽得出來是德國國歌，觀者仔細看就會發現，哈克的作品立於一座建於1909年，悼念1864年到1871年間，德國統一的三場戰爭中犧牲者的紀念碑旁。阿拉雅特別認為一個海外的範例、一個不需要太多想像力就能理解的論述，對於泰國頗具意義，她想表達藝術品的意義在於與空間和歷史的連結。阿拉雅提到這需要更深的迴響，尤其哈克出生於1936年，讓人開始思考他在第二次世界大戰中是如何長大的。¹⁵

在不直接評論哈克的作品和泰國藝術機構（紀念碑）與更深層的藝術手法（旋轉木馬）的關聯，以及一般感知力尋找美的隱匿性（封閉木板製圓柱體）間的重要平行關係下，阿拉雅為當代泰國社會中，藝術作品的功能及位置提供了顯著的說明範例。

阿拉雅認為她所書寫的內容，是人們不再評論浪漫主義或自然的美，而是關於後現代如傅柯、德希達等相似推論立場的跨界使用、一連串的構想，以及關於在各種領域，如行銷、媒體、設計、教育等中可見的懷舊之情¹⁶，以致風格古板的教師們，都因短期內藝術學生在知識和心性上的轉變大為驚愕。年輕一代的藝術家追求的不是國家的藝術獎項，而是各種直接參與國際活動的管道，他們知道這樣帶來的全球性，比機構所提供的更多。

除了她非烏托邦式的女性模糊性，還有對於死亡反烏托邦的關聯，而這兩者可能都由男性主義者的道德觀所賦予，我們認為

……深不見底的混沌屬於藝術，也是所有藝術前進的方向，藝術家永遠不會被侷限，但會成為一位漫遊者……在深不見底的渾沌之中，她將持續深入，直到「消失」……詩意「會承擔風險，並從道德真相中放逐。」¹⁷

(本文發表於2014年10月於韓國舉辦之國際評論人協會)

《重新闡釋舊地景中，我們或許得承受重複同樣的業》
(In Re-Interpreting Old Landscape We May have to
Endure Repetitions of the Same Old Karma)，錄像
靜止畫面，2009



- 1 這篇文章是我的專文〈阿拉雅的視覺作品，以及泰式「前衛」的地位〉的一個版本，收錄於 *Araya Rasdjarmrearnsook: Storytellers of the Town*, Sydney: 4A Centre for Contemporary Art, 2014. 這本專輯收錄完整年表及參考書目，我在此納入克萊兒·維爾 (Clare Veal) 及朱達·蘇 (Judha Su) 散文中的部分觀點。
- 2 為了讓這議題更複雜，論述可同時以作品及對於作品想法等層面來表達，也就是意識形態。詳見約翰·克拉克著作： *Modern Asian Art*, Sydney: Craftsman House and Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998, introductory chapters.
- 3 在 2013 年 10 月回應給我的電子郵件中，阿拉雅提到她還沒讀過佛洛伊德的散文〈哀悼與憂鬱〉 (草稿於 1915 年完成，1917 年於德國出版)。我與阿拉雅·拉賈門蘇的電子郵件往返 "Alms to Stray Dogs and Other Stories", *Art Monthly Australia*, no. 268, April 2014, p. 34-41.
- 4 詳見 *Thai artists and 'The Goethe': forty years of cultural interaction*, Bangkok: White Lotus, 2000. 當中包含阿拉雅的簡短感言，在第 52 至 53 頁的〈Artistic Waves〉，她將歌德學院的這些舉動視為一種鼓勵，「在藝術世界裡持續的活動，在藝術與社會間形成一道橋樑，並且拓展藝術家的視野，進而使每個人都受惠於其中。」
- 5 這裡很明顯可得知歐美與亞洲藝術世界的連結，主要透過與法德的藝術師資研習，以及他們與學生的特殊互動，例如蒙天·波瑪 (Montien Boonma) 與巴黎的克勞德·維澤 (Claude Viseux)；印尼版畫家提斯納·桑佳亞 (Tisna Sanjaya) 也在 1991 至 1994 年間於德國取得學位，並在 1996 年攻讀德國卓越藝術家文憑時，師從阿拉雅的老師卡爾克里斯多夫·舒茲 (Karl-Christoph Schulz)。
- 6 出自克萊兒·維爾的《女孩能否成為泰國女人？以女性視角解讀阿拉雅·拉賈門蘇的作品》目錄文， *Araya Rasdjarmrearnsook: Storytellers of the Town*, Sydney: 4A Centre for Contemporary Art, 2014.
- 7 詳見克里斯·貝克與巴素·蓬拜集 (Chris Baker and Pasuk Phongpaichit) 譯， *The Tale of Khun Chang Khun Phaen, Siam's Great Folk Epic of Love and War*, [after 1600, printed in Thai 1872, 1918], Chiang Mai: Silkworm Books, 2010.
- 8 《Inao》是由羅摩王二世 (1808 年至 1824 年在位) 從爪哇帶入泰國的潘吉傳說 (Panji Tale)。
- 9 參見朱達·蘇 (Judha Su)，"She simply disappears somewhere": presence and absence in the writing of Araya Rasdjarmrearnsook" in *Araya Rasdjarmrearnsook: Storytellers of the Town*, Sydney: 4A Centre for Contemporary Art, 2014.
- 10 朱達引述莫里斯·布朗肖 (Maurice Blanchot)， *The Space of Literature*, [tr. Ann Smock], Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, p. 236.
- 11 Araya Rasdjarmrearnsook, *In This Circumstance, the Sole Object of Attention Should Be the Treachery of The Moon*, an exhibition catalogue, Bangkok: Ardel Gallery of Modern Art, 2009, p. 27.
- 12 Araya Rasdjarmrearnsook, Praten Thatsanasin, sangsarn phikhro poripot laaylak "sinlapa", (Issues in the Visual Arts, creativity and critique in the context of the discursive form of "art", 2008-2009) Khrungtheep: Samnakphim Kham Samay, 2552 (2009).
- 13 Araya Rasdjarmrearnsook, 2009, p. 19.
- 14 敘述位於 www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/97/haacke/k_e.htm. 同時請見路德維克·布斯曼、卡斯博·科尼希·佛羅里安·馬茲納編輯， *Sculpture Projects in Münster*, 1997, Ostfildern Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997, p. 196-210.
- 15 Araya Rasdjarmrearnsook, 2009, p. 28.
- 16 Araya Rasdjarmrearnsook, 2009, p. 30-31.
- 17 出自朱達·蘇〈「她就在某處消失」：在阿拉雅·拉賈門蘇書寫中存在與消失〉， *Araya Rasdjarmrearnsook: Storytellers of the Town*, Sydney: 4A Centre for Contemporary Art, 2014.