

虛實的家族歷史——

Vivan Sundaram《再現愛蕊塔》中家族情感的耽溺與救贖

陳韋臻

一、前言

Vivan Sundaram (1943-) 為印度當代重要藝術家之一，在印度近代藝術史傳統與現代性的爭論之中，以其特殊姿態立於現代與後現代的交際點上，以一種非全然質疑或解構的策略，一方面承認西方參照的重要性，一方面則聚焦於環繞其四周的印度當地生活經驗與議題，企圖由作品主動介入歷史之中。

這次 Vivan Sundaram 在台北美術館雙年展『〔限制級〕瑜珈』的參展系列作品《再現艾蕊塔》是主要將其外祖父烏拉奧 (Sardar Umrao Singh Shergil) 替 Sundaram 的阿姨阿蕊塔 (Amrita Shergil, 1913-41) 所攝影的照片及其他家族相片所作的時空上的演練與編排——種類拼貼的作品，Sundaram 本身稱其為『人為設計的總體 (contrived ensembles)』，挑戰了與歷史記憶有關的虛實界線；而當中對於家族成員的展現，無可避免地與創作者對於家族成員形象的操演有絕大的關係，然而這部分卻因著藝術家在作品中置留的「破綻」而具有被觀者介入的可能性。在作品中，「破綻」不只介入了歷史之中，更強烈主動地玩弄著歷史的線性，並同時以此召喚觀者在面對這些作品時的質疑態度，產生出對於既定家族歷史真實性的反思。而對此，藝術家更使用了相當多的鏡像效果，使作品呈現出一種多重攝映角度類似萬花筒式的絢爛鏡像效果，但卻對觀者產生出一種邀請，宛如觀者本身就像在注視鏡中的自身般，或相反地與觀者完全沒有互動性（作品中人物也缺乏互動）而使觀者宛若擁有一個不被介意的旁觀者權力去凝視作品。

此外，作品中對於性別的詮釋同樣具有驚異的效果，而對此，作品中女主角阿蕊塔扮演著相當重要的角色。Amrita 為一名印度近代的女性藝術家，其父親為印度當地上層階級及攝影家，母親則為匈牙利人歌手 (Marie Antoinette)，而她以一名接受西方藝術教育的印度混血藝術家在法國及印度當地都掀起相當反應。而藝術家利用女性服飾的元素或男女形象的奇幻並置來喚起觀者對於當中性別意識的關注。

本文企圖藉由藝術家同時操演的家族形象和觀者關注的焦點，尋找藝術家對家族耽溺的情感如何被重新省思並同時也成為被操演的對象，使得家族的情感反而成為一種一瞥之下的包裝，而在其下卻有著更多的藝術家與家族、觀者和歷史虛實之間的互動性。

二、新型態的家族攝影

就其中許多相片來看，將我和它們隔開的是歷史；而歷史不正是指我們尚未出生前的時代？從我對母親尚無記憶前她所穿著的衣服中，我讀到我的不存在...

—羅蘭·巴特¹

在巴特的年代，在家族相片之中，凝視過去歷史家族攝影的後代，在閱讀歷史（History）的同時意識到的個人歷史（history）與大寫的歷史兩者潛在的衝突²，在 Sundaram 的年代，藉由他所謂的”digital wand”對作品施予魔法，成爲一種更加複雜的歷史交錯、並置以及虛幻真實不可辨讀的作品特性。

傳統家庭相簿的兩種形式（Julia Hirsch）³在再現愛蕊塔當中都似乎都成爲被瓦解的神話，這個藝術家族對攝影的使用並非一般紀錄家庭生活，而是面對鏡頭展現出經過排演具戲劇性的家族形象，利用了這些素材，創作者將不同歷史人物在同一畫面中宛若說故事般型塑成具有言說性質的角色，【圖 1】中最右側 Amrita 注視著鏡中實體不存在的未來的自身，正中間 Sundaram 的祖母 Marie Antoinette 微笑的看著鏡中的自己，最右側除了戴帽人實體及鏡中倒影，還放入了祖父烏拉奧及其膝上他的孫子 Sundaram，傳統上家族生活寫影合照的成員組合於此成爲一種各說各話的歷史家族影像；父與女則將 Amrita 與烏拉奧以傳統正式父親坐於椅上、女兒站在後方的父女合影形式呈現，過去慣常使用的假背景直接了當地改爲黑暗的背景，兩人漠然的面容，無互動的肢體與眼神，心事重重地毀棄了父女情感的神話。從不同的照片上提取而出的不同人物形象的並置，從原先環境脈絡當中直接截斷，置入一個新的組合當中，產生一個全新的歷史脈絡的再現，原先情境之中的人物形象，也成爲新的符號，言說著這個家族人物之間複雜的情感張力及矛盾情節，有些甚至是想像形式的幽靈存在感，在緬懷過往，遙望未來【圖 2】當中，注視著他處的 Amrita，在 The Hindu 報導當中成爲一種「拜訪（visit）」的形象，而筆者竊以爲除了「拜訪」之外，更有一種對父母的無言的指控性質，三者抽離了各自原先的攝影情境，以兩張桌面及半開敞的抽屜將畫面深度向觀者湧出，背後懸掛 Marie 照片的牆面、烏拉奧與 Marie 的手中玩弄之物，都成爲與畫面深度垂直的平面並合而爲一體的效果，但 Amrita 突出具立體感的身形及其視線斜切的角度，則無聲地劃開了畫面的安靜沉溺氣氛，前方的父母形象言說著生活的瑣碎及共處，而 Amrita 的幽魂形象卻言說著對父母的

¹ 羅蘭·巴特，許綺玲譯，《明室攝影札記》（台北市，台灣攝影工作室出版，1997）。

² 許綺玲，《糖衣與木乃伊》（美學書房，2001）。

³ Julia Hirsch, *Family photographs: Contents, Meanings and Effect* (Oxford, New York, Oxford University Press, 1981)。文中提到家庭相簿的兩種常見形式：一爲正式、較爲禮儀的形式，如相館拍攝的照片；另一爲叫即興的形式，如一般生活照。

無言指責，一種無可能的溝通，藉著 Sundaram 的 Digital wand 刻劃出攝影當時並未真正展演而出卻真正存在於家族情感歷史記載當中的濃厚氛圍。

這種人物重新設計的言說特性，藉由空間上的編排顯的更為顯著，在《Edge》一作中，Sundaram 將 Amrita 的身影與布達佩斯路過行人的身影各自置於畫面兩端，Amrita 的上半身以及一對男女過路人頭部被畫面邊際裁去只剩身體中段的相應畫面。畫面中間人物的缺席空間強化了兩端人物之間疏離的效果，但女性之間衣袍的相似性卻拖曳出了兩者間隱含的關聯性，在此重現了 Susan Stewart 所謂沒有客體的鄉愁 (nostalgia) 的情感——一種沒有對象而只是渴望的渴望——，以喻言形式將 Amrita 的特殊身分和經歷貫穿至畫面當中，國家身分、性別身分、藝術家身分以及家族情感上的擺盪和無所依歸，通過畫面上人物遠近距離的處理方式、右端人物無名的狀態（臉部身分符號的刪除），以及從 Amrita 的灰色背景到前端無名者中間光亮帶狀的截斷，形成了一種空間上的隱喻形式，而 Amrita 視線卻凝視著畫面左側之外而非右側的想望之境，則表現了鄉愁的幻想層面。這種空間上的編排，重新展演了女主角 Amrita 的生命情狀，而另一種空間上的編排則是運用挪用手法所產生出的驚異效果。在《夢境》中【圖 3、4】，Sundaram 採用了 Amrita 類似的上半身裸露躺臥形象，分別挪用了不同的畫面當作背景，在展場兩面牆上對映展示，巴特的「此曾在」(ça-a-été) 藉著創作者的 digital wand 形成了兩組相互參照的複雜效果，前景人物成為圖像的『刺點』之所在，圖 3 的後方與圖四弧線水平之後遠景兩者的開放場域，前後兩部分都去掉了原先意義的成分，重新組構為一個新的理解脈絡。從 John Berger 對相片「特定時刻點解釋」的概念：「相片本身並無法像記憶可以保存意義...意義是經過理解之後的結果。而這樣的運作必須發生在特定的時間裡，而且必須放在那段時間裡來解釋，我們才能理解那些敘述。」(John Berger, 1992) 再向後延伸出新的一層，被挪用的相片畫面經過創作者的理解後，重新以新的手法編排，再被觀者重新閱讀。

同樣的編排手法也見於此系列作品中對家族形象的重新書寫。這一個藝術家族的形象操演，關係著 Shergil 家族特殊往返於歐洲和印度之間的家族遷移的歷史背景，以及在殖民統治國家英國和印度之間的忠誠與叛離所獲取的家族地位。這些複雜的家族記憶，在《Preening》【圖 5】中藉著的人物衣著與擺設編寫了一個印度優越階級的形象：穿著華服綢緞的女主人慵懶的躺臥在絲綢覆蓋的坐椅之上、週遭四處懸掛著光滑的布料、鏤空的金屬桌、懸掛的燈飾與燭臺、金屬人物坐驢的小雕飾以及一旁的觀景植物，都家族形象展演在耀眼的非印度傳統環境中，而文學家庭教師 Lahore 則上身赤裸、蓄著長鬍子站立於女主人一旁，被創作者人為設計成為典型主奴位階的整體形式。

此外，《再現艾蕊塔》系列作品，大量使用『鏡像』語彙形成『視覺上的鏡廳』，其中使用的元素不只是鏡像本身，更包含了具鏡像效果的畫作（由 Amrita

所完成)，召喚了觀者對拉岡自我投射與想像的「鏡像」聯結——一種不完整的身體的虛幻 (*fantasme du corps morcelé*) 的暗示。與上述鄉愁具有同樣想像 (*imaginaire*) 的本質，在此層面更擴及到自我的虛構建設，根據拉岡的說法，這種鏡像形成的自我與自我之他者的辯論，是「我尚處於被客觀化和與他者同化的辯護關係之前，也即在世上建立主體功能之前」，(拉岡 1996) 拉岡精神分析的鏡像理論在此則轉化為同時具有形塑和回顧自我的曖昧特性。在《年輕女孩們重現中》，Vivan 在同一畫面中同時展出了三名女子及其鏡中影像（或與人物服飾姿態相同的肖像），凝視的眼神似乎具現了鏡像理論中的影像 (*image*) 特性，尋求一種對自我的辨認，但同時 Sundaram 在畫面右側加入了鏡像情境之外的另一名 Amrita，利用不同的服飾與歲月容貌拉出了歷史上的未來感，在對自我的再認 (*ré-connaissance*) 之中暗示了未來主體的誤認 (*méconnaissance*) 以及一再循環過程當中企圖尋求的自我完整形象⁴。

這種鏡像的視覺效果，同時對觀者暗示了作品的「人為設計的總體」性質。在圖一中，Sundaram 透過 *digital photomontages* 將不存在畫面中真實世界的人物合成至鏡中 (Sundaram、其祖父以及更年長的 Amrita)，使觀者在鏡像的交錯反射中，察覺出作品挪用手法的非真實性，而當中唯獨鏡中年幼的 Sundaram 直視著觀者，彷彿同時使觀者在意識到真實的破綻之時亦被召喚化身成為鏡中家族的旁觀者，「畫外世界的觀者亦可與畫本身形成「我」和「我們的你」之間的指涉聯繫性。」(許綺玲，2001：84)，並且藉由想像中孩童「無邪」之眼，給予觀者凝視的無害性及合法性。

這類透露著作品挪用手法的小破綻，除了上述鏡像的不合理及之前所提及的空間畫面的挪用之外，更包含了創作者本身對畫面的處理手法上刻意滯留的破綻，例如父與女人物之間的重疊與模糊，或《戀人及緬懷過往，遙望未來》當中人物身形隱約的僵化剪貼效果，以及作品中反覆出現的幽靈式身形，都成為畫面中的小破綻，推動觀者破解家族攝影的歷史真實性，並由此產生一種疏離效果 (*Alienation Effect*)，取得詮釋者的發言位置，而非被創作者的 *digital wand* 催眠進入 Sundaram 重新編演的家族歷史脈絡中，不只重新介入歷史的真實性權威中，跨越在真實與虛假的界線上，並透過觀者的質疑與反思，形成一種包含虛實特性的新型態家族相片。

三、拼貼家庭攝影書寫的真實與虛構(與十九世紀歐洲剪貼相簿相較)

⁴參見 Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil—Life and Work*

這種類拼貼的家族相片，可在西方歐洲十九世紀中葉，尤其維多利亞時代的英國上層階級婦女所流行的剪貼家族相簿中尋找到某種程度上的聯繫性，當時許多中上階層女士喜好將人物相片用剪貼的方式置於水彩畫背景上，成為另一種形式的拼貼式家族形象（圖 7、8）。Vivan Sundaram 的《再現艾蕊塔》系列作品，與歐洲十九世紀家庭剪貼相片，同樣為家庭相簿歷史發展的一種變形，或與媒材發展的情形有關，十九世紀歐洲家庭剪貼相簿形式留有大量的『手工作業』痕跡，與水彩背景的並用產生了一種媒材視覺感受上的極大差異性，相片人物或為圖像中真實人物或被使用為牆上懸掛及平面廣告的「內容」；而 Sundaram 的作品中，如前面所敘述，他所使用的手法儘管在畫面中留置了一些破綻，卻非手工作業的痕跡，而是一種產生出懸疑及夢境般的效果。

這兩種家庭相簿的變形在社會意義上，有著相當大的差異性，根據湯瑪斯（Alan Thomas）對十九世紀英國家庭相簿「文本性」的解讀，認為相片的選取與編排透露著相簿編者的人生態度（許綺玲，2001-146），除了這種個人性的解讀之外，筆者試圖從不同面向尋求擴及到家族性以及社會層面上的社會意義。

攝影的「展示」性質向來引起多方討論，而當攝影的展示性質與家庭記憶編排的私密性相遇，則更顯得意味深長。歐洲十九世紀的家族剪貼相片（若不考慮二十世紀晚期巴黎奧塞美術館所舉辦的家族相片展），除了家族內欣賞的作用外，更應將當時的沙龍交際拉進來考量，對參與沙龍展名流士紳展示的目的性一旦成為相片編排過程的因素之一，即成為具有展演性質的活動，一種對家族形象想像上的構成，成為與親友交際時彼此家族社會地位的烘托及相互對照比較。這種私密的展示，不可迴避地牽涉到沙龍展示場域個人性與公眾性參半的特質，以及觀看者與家族內人士間親密友誼或禮貌性社交的不確定性，於是形成一種不確定的曖昧性和自戀（自我對限定範圍的公眾展演）的投射對象，這種自我形象的建立可從當時社會名流在坊間販賣明信片格式的形象以供一般大眾收藏的現象上取得心理層面的佐證，表達了上層社會對自我形象的展示功能層面的虛榮情感。

回過頭來看 Sundaram《再現艾蕊塔》與觀者的互動及其展示性質，則完全是不同的脈絡，一種美術館的展示功能以及各種可能的觀眾在美術館的展示牆面前與 Sundaram 本身對家族形象的情感產生了無利害關係的對話。與前者同樣展演著個人編排過後的家族形象，但 Sundaram 的作品在被公認的大眾場域上被公開展示，並納入策展主導的脈絡之下，原先的私密性在觀者的閱讀過程中被削減弱化，作者的聲音被觀眾的發言權掩蓋，「作者已死」的普遍閱讀心理形成一種不同於前者由創作者欲念主導的社會意義，展示出的家族故事被放置在他者的位置成為被閱讀的客體對象，抽離了創作者生活的環境，其中的意義性是由觀眾所

給予與定義的，於此，私密性、個人性轉化為一種屬於大眾的符號，由個人的記憶和思考脈絡來主張作品的言說性質。

既為家族攝影，則必然是個人性的歷史（history）的象徵，在此我們重提巴特的「此曾在」，一種對觀者而言暗示了過去存在的真實性的攝影本質，在這兩種家族攝影的變形當中，卻以不同的姿態被展示而出。十九世紀歐洲家庭剪貼相片大量地刪除攝影真實性的外貌，以水彩畫為底的形式，展示出的是一種幻想的非歷史國度，但藉著當中人物被裁剪而下散置的真實攝影形象，隱約拉出了此曾在的感受，在與真實歷史平行的軌道上暗中懸滯著片段的聯繫性，構成一種類似詩篇的形式——確實在真實歷史當中曾經出現，但卻是裁斷、片段、無主詞、幻想的畫面。相較於上者，Sundaram 的作品則傾向於家族小說的書寫，具有明顯的敘事脈絡，並以作品名稱定義了作者的言說的主題，成為一種創作者對歷史的見證，然而這種歷史的見證，卻因著當中的挪用與編排，開放了攝影畫面中過去歷史的封閉性質⁵，並回應了 Sundaram 在藝術創作上對於歷史介入的堅持⁶。

四、家庭性別張力的再現

Shergil 家族成員生活中，攝影本身被使用為娛樂並具有展演性質，促成了許多非日常生活真實畫面的呈現，這種比起一般家庭生活攝影更具有戲劇性的畫面，在 Sundaram 手中成為作品內部性別張力的有利元素。從 Sundaram 所寫的 *Amrita Sher-Gil: Life and Work* 中我們可以讀到 Amrita 在西方歐洲以及東方印度的數次搬遷過程中以及對父母親和姊姊以及異性和同性的矛盾複雜情感⁷，Amrita 曾指控父親只在意她的姊姊以及他自己的社會地位，而母親強烈起伏的情緒及多重的（異性）社交關係也對 Amrita 日後的社交產生一定的影響，形成對異性複雜的交往以及想像中對同性的純粹情感，在此部分筆者主要循著 Sundaram 所書寫的 Amrita 如何透過畫面的編排重現出當中與家庭性別角力相關的形象，即透過創作者所理解的家族史如何在畫面中被展演而出。

在此我們回到先前所提過拉岡的鏡像理論，其發展過程相對於本體的「他者」包括了自我本身、母、父以及物件，這些都包含在「鏡像」之中，根據拉岡的說法，「在鏡像階段，imago 功能建立了機體對其現實的關係，即內在世界與環境

⁵ The re-ordering, disruption and layering re-tells family and personal history in a fashion that is simultaneously interpretative and endlessly open-ended?—*The Hindu*, Sunday, Jun 2, 2002

⁶參見 R. Siva Kumar, “Modern Indian Art: A Brief Overview” , *Art Journal*: Vol.58, No.3, p.14

⁷參見 Vivian Sundaram , *Amrita Sher-Gil—Life and Work*

的關係。」(拉岡 1996(二), 卷一, 九三), 而這種鏡像理論在拉岡的精神分析發展中成為往後理論的基礎, 即這種「再認」以及「誤認」的情形以各種隱藏形式不停在自我上作用著, 必然也成為主體自我性別建構的基底, 在這個脈絡上可扣連至巴特勒 (Judith Butler) 所謂性別構成的表演性 (performativity), 一種觀看、模仿與表演的學習過程⁸。在《愛蕊塔在母親肖像之旁》畫面中, 不同年紀的 Amrita 一左一右立於懸掛牆上的母親肖像旁, 左方二十歲的 Amrita 穿著黑色正式套裝, 雙手交握拘謹地半垂放在身體前, 而右方三年後的她則穿著類似肖像中母親純白西方女子連身洋裝, 右手具有女性媚態般擺放在胸口, 與肖像中母親的姿態相仿, 形成不同時期不同的女性形象, 而其中更以畫面的對照暗示著一種年輕時期觀看和模仿學習的性別角色—以母親為目標, 最終超越母親, 但卻無法在情感上真正遺棄對母親的眷戀。

Sundaram 作品中除了在同性間觀看模仿的性別構成上外, 也透露了不同性別在身體上的展現及其所形成的張力。女性身體的展現在現代性別理論中處於物化以及主體性的持續爭辯中, 但拉回二十世紀早期印度極度父權的社會上, 女性身體的展示則具有其特殊涵義, 即使在 Amrita 大量以女性為對象的畫作中, 主要關切的還是婦女在印度社會中對宿命的忍受及無奈和憂傷, 但受到西方法國藝術的教育, Amrita 的自畫像則有較多的裸像或裸露的身體部分, 然 Amrita 除了受委託的畫作外, 其餘大多數都擺放在自己的房間中, 不具有公開展示的社會意義。在 Sundaram 的《身體》一作中, 我們可以看見 Amrita 與父親身體展現的不同姿態, 而在其中我們可以讀出一種東西方混雜的性別展現: 父親烏拉奧站立於畫面偏左方的位置, 相對於右前方的 Amrita 身形顯得較小, 老態的身體赤裸著, 腰部纏繞印度腰帶, 但卻擺出類似古典希臘雕像的姿態, 左腿面向正面站立, 右腿卻隱約依照 *contrapposto* 的雕像法則微彎向右側轉, 頭部順著舉高擺在後腦的左手看相右方, 右手放鬆垂下, 展現出一種自信及展示性的身體, 與前方較大的 Amrita 並置看上去似乎缺乏真實存在感而讓觀者在一瞥之下誤以為是雕像; 前方的 Amrita 則穿著類似泳衣的緊身裸露衣物, 儘管被布遮罩仍貼緊身體清楚展現出面向正面的身形, 左手向前彎舉, 右手垂下, 右膝微向前彎隱約蓋住左膝, 儘管面帶微笑, 身體還是隱約看得出微微緊繃的不放鬆; 父親外放的展示性以及女兒向內的不自在兩者的對照, 將女性的身體展現以一種強化過後的詭詞—不安的內在以及外飾的笑容—, 不只是一種表述了身體展現權力的辯論, 更在觀者眼中成為對不同性別位置的強調。

⁸ Judith Butler, *Gender Trouble—Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990)。

這種性別位置的轉移在印度歷史當中有跡可尋，在 Judith E. Walsh 的 *Domesticity in Colonial India: What Women Learned When Men Give Them Advice*⁹ 當中我們得知從十九世紀末至二十世紀初，印度受英國殖民影響，出版了許多家務指南類小冊，書中提到當時印度傳統父權型態的轉移—從以父為尊逐漸轉型至以夫為主—，並提倡女性的知識能力（多限制於以家庭為目的）。這種社會性別結構的轉型，在 Shergil 家族與西方淵源甚深的教育環境中，必然更為強烈與具衝突性。循此而下，《身體》當中的性別位置則與家庭中性別結構更有關聯，隱含了一種父女之間權力的糾葛與情感，而此家庭性別結構的轉移與改變在《戀人》中【圖六】被呈現出更複雜的形式，作品中 Amrita 與其父親共處於同一個場域，父親同樣纏著腰布，雙手舉高放於腦後背對著坐在座椅上面對鏡頭笑容燦爛的 Amrita，看似只有兩父女存在的空間，被佔據於畫面中心上方顯眼的年輕男性肖像畫所涉入產生更複雜的交錯關係，而作品名稱「戀人」愈加突顯了當中的性別張力，觀者無法確定戀人所指的究竟是 Amrita 與畫中男子的關係或父女之間微妙矛盾的情感。Amrita 坐姿形象屬於在家中熟悉環境的自在感，畫中男子藉由作品名稱的暗示具有潛在的戀人身分，但同時似乎又扮演著父女的旁觀者與目擊者，父親烏拉奧背對女兒／女兒戀情的身體、身體畫面處理的不真實漂浮感，以及相對於畫中男子寬闊的肩膀顯得單薄削瘦的身體側面，背後似乎隱藏著 Sundaram 所書寫關於 Amrita 後期生命中與父親的分離以及選擇父母極力反對的男子做為伴侶的故事，表達了畫面中父親轉身背離的情緒以及 Amrita 對情感自主的歡愉與勝利。

五、小結

一個封閉性的家族歷史，經過創作者對家族個人的理解書寫而出，成為重新被翻譯過後的家族歷史，並使用收藏在家族相簿中的素材，再次經過攝影蒙太奇的處理手法賦予了一個開放性的詮釋。Sundaram 融合了家族情感，將重新被處理過的相片以及其中輕易能察覺的數位處理手法，轉變了我們用以理解自身與影像世界和真實經驗世界之間關係的既定模式，消解了圖像意義的封閉以及歷史的權威，表達了虛實的無謂以及弭平虛實界線過後一種屬於個人以及觀者經驗的情感真相，而這種個人情感正是一種對歷史的介入。

創作者對家族情感的耽溺如何逆轉成為一種非自限的封閉內在敘事？透過藝術家之手，我們讀出了家族興衰與死亡的對象在想像情境中重新被言說與排

⁹參見 Judith E. Walsh, *Domesticity in Colonial India: What Women Learned When Men Give Them Advice*, New York: Roman and Littlefield Publishers, INC., 2004.

演，並在第三者／觀者的經驗中緩緩作用著。死亡的歷史遺物、未曾經驗到的歷史、家族記憶的搜尋，都經過影像的重置從被感受的對象轉為被表達的內容，在聆聽的過程中，我們看見了屬於 Sundaram 對家族的情感，並回過頭凝視我們身上家族所烙下的痕跡，尋求一種屬於我們自己的方式去走過我們的歷史，不被歷史從背後推著向前，而是從歷史的遺物中尋找一種新的閱讀可能性，並得到情感的動力將過去與未來的單線性拉開，解開封閉的內在獲取個人生命與歷史間的開放向度。

參考資料與網站

1. 許綺玲《糖衣與木乃伊》(美學書房, 2001)。
2. <http://www.sikh-heritage.co.uk/arts/amritashergil/amritashergill.html> — Vivan Sundaram, Amrita Sher-Gil—Life and Work
3. R. Siva Kumar, “Modern Indian Art: A Brief Overview”, *Art Journal: Vol.58, No.3*
4. Judith E. Walsh, *Domesticity in Colonial India: What Women Learned When Men Give Them Advice*, (New York: Roman and Littlefield Publishers, INC., 2004) .
5. Ajay J. Sinha, “Contemporary Indian Art : A Question of Method”, *Art Journal*, College Art Association, Inc, 1999
6. 杜聲鋒,《拉康結構主義精神分析學》,(臺北:遠流出版事業,1988)。
7. 李幼蒸,《慾望倫理學——佛洛伊德和拉康》(嘉義:南華管理學院,1998)。

圖版



【圖 1】布爾喬亞家庭：鏡面飾帶 (*Bourgeois Family Mirror Frieze*) 386*6 2001. From Left
Indira Paris 1930 ; Umrao Singh and Vivan, Simla,1946 ; Marie Antoinette, Lahore, 1912 ;
Small Earring,1983,Georg Handrik Breitner ; Amrita, Marie Antoinette,Lahore,1912 ; Indira,paris,1931
Simla,1937 ; Amrita,Budapeat,1938,photo,Victor Egan.



【圖 3】艾蕊塔作夢 1 (*Amrita Dreaming-1*) 58*48 2002
Amrita Hungary,1938,photos,Victor Egan

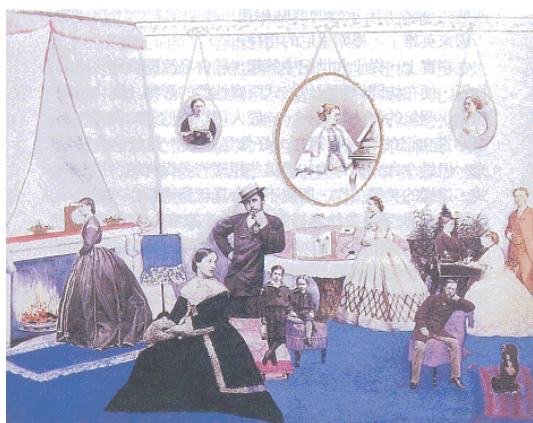
【圖 4】艾蕊塔作夢 2 (*Amrita Dreaming-2*) 56*48 2002
Amrita Hungary,1938,photos,Victor Egan.



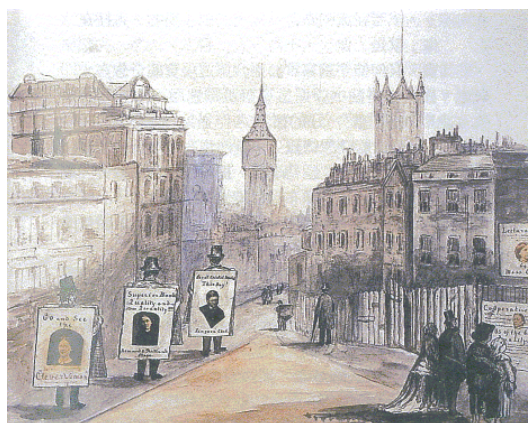
【圖 5】 裝扮 (*Preening*) 38*53 2001
Marie Antoinette, Lahore, 1912 ; Umrao Singh, 1904



【圖 6】 戀人 (*Lovers*) 38*53 2001
Umrao Singh, Paris, 1930 ; Amrita , Paris, 1930 ;
Portrait of Man , 1930, by Amrita Sher-Gil



【圖 7】 費爾梅夫人 (*Lady Filmer*) 的剪
貼相簿一頁, 1860, 美國新墨西哥州
Albuquerque 美術館



【圖 8】 柏克萊夫人 (*Lady Georgiana
Berkeley*) 的剪貼相簿