

# 社会参与式的艺术实践“不在局外”吗？ ——艺术美学体制与香港受众

文：韦一空  
译：苏东悦

2012年5月17日，在香港会展中心举行的2012香港国际艺术展上，亚洲艺术文献库组织了名为“谁的历史？”的国际圆桌会议。图为菲律宾的独立策展人和评论家玛丽安·罗西斯。



## 艺术创作不在局外

在2012香港国际艺术展上，亚洲艺术文献库于5月17日组织了名为“谁的历史？”的国际性圆桌会议。菲律宾独立策展人和评论家玛丽安·罗西斯（Marian Pastor Roces）就艺术史的局限作了发言，称这一学科的一些传统已不适用于视觉艺术的最新发展（自七十年代以来，传统的“风格断代”的历史已经受到诟病了）。罗西斯强调说：艺术家必需完全地结合到一种“权力结构”中去。她说：对于艺术家来说“没有局外的立场”，而且“激进主义只能够在社会中产生。”<sup>1</sup>自从六十年代欧美出现了观念艺术以来，这种社会参与就一直是许多艺术实践的重要部分，尤其是对艺术机制的反思和批评。在现今，艺术家可以在任何地方找到艺术实践的空间，而且经常是“非正规”的场合——也就是说，现在为互联网、街道、商场、或者城市外边远地区而作的艺术作品几乎和为画廊、美术馆而作的一样多。

到的炸弹：2013年威尼斯台湾馆评选争议》，《典藏今艺术》（2013年1月），64 - 99。

27: 吕佩怡，《被想象的国际潮流绑架》，《典藏今艺术》（2013年1月），82 - 83。

28: 吕岱如，《给艺术圈的一封信》，《典藏今艺术》（2013年1月），79。

29: 史书美 (Shu-Mei Shih), The Incredible Heaviness of Ambiguity, *Visibility and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2009), 119. (史书美, “暧昧之不可承受之重”, 视觉与认同: 跨太平洋华语语系表述呈现, 台北: 联经, 2013, 180, 页)。

30: 吕岱如, 《这不是一座台湾馆: 策展概念》, 2013台湾馆网站, 访问时间2013年6月21日, <http://www.venicebiennaletaiwan.org/index.php/en/k2-tags/text/curatorial-concept/>。

31: 同上。

32: “The Venice Questionnaire #10: Esther Lu,” ArtReview.com, 访问时间2013年5月, [http://artreview.com/previews/10\\_venice\\_esther\\_lu/](http://artreview.com/previews/10_venice_esther_lu/)。

33: 史书美 (Shu-Mei Shih), “The Incredible Heaviness of Ambiguity,” in *Visibility and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, 123. (史书美, “暧昧之不可承受之重”, 视觉与认同: 跨太平洋华语语系表述呈现, 台北: 联经, 2013, 185页)。

34: 史书美 (Shu-Mei Shih), “The Geopolitics of Desire,” in *Visibility and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, 107. (史书美, “欲望的地缘政治”, 视觉与认同: 跨太平洋华语语系表述呈现, 台北: 联经, 2013, 160页)。

35: 香港艺术发展局主席何志平在第四十九届威尼斯双年展中国香港馆开幕式上的致辞, 访问时间, 2013年6月17日, <http://www.hkadc.org.hk/en/content/web.do?id=ff80818123dbba560123e14b444d0189/>。

36: Au Desiree, ed., Asian contemporary artists may be gaining growing international recognition, but are Hongkongers among them? Mark Irving examines their impact at the Venice Biennale, (《南华早报》, 2003年6月22日)。

37: 付德明, 《威尼斯之旅或鸚鵡代言、谁为谁说话?》(2007年香港馆网站 <http://www.venicebiennale.hk/vb2007/exhibition.php/>)。

38: 同上。

39: 同上。

40: 新闻稿, 《威尼斯的天星倦》2007年6月11日访问, 2007年香港馆网站, [http://www.venicebiennale.hk/vb2007/latest\\_press\\_20070611.php/](http://www.venicebiennale.hk/vb2007/latest_press_20070611.php/)。

41: 新闻稿, 《李杰代表香港馆参加2013年威尼斯双年展》, 2012年6月22日访问, <http://www.hkadc.org.hk/en/content/web.do?page=pressrelease20120622/>。

42: 脸上自发成立的社群 We Want the Truth. <https://www.facebook.com/WeWantTheTruth.HK.VeniceBiennale2013?fref=ts/>。

43: 我与張嘉莉的网上对话于2013年5月9日至7月6日进行。这段评论出自5月13日。

44: 梁展峯, “香港艺术家的两面性”, 《典藏今艺术》247期 (2013年4月), 93-95。

45: 同上。

46: 采访录相, 2013香港馆, [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=uxBfYLcw3Hs/](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=uxBfYLcw3Hs/)。

47: 2013年香港馆网站, <http://www.venicebiennale.hk/2013/exhibition/you-you-lee-kit/>。

48: 我与策展人马容元2013年6月25日的网上对话。

49: Shu-Mei Shih, “The Geopolitics of Desire,” in *Visibility and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, 107. (史书美, “欲望的地缘政治”, 视觉与认同: 跨太平洋华语语系表述呈现, 台北: 联经, 2013, 163-164页)。

在同一圆桌会议上，马德里索菲亚皇后国家艺术中心的马尼尔·巴贾米勒尔（Manuel Borja-Villel）分享了一段他在西班牙的经历：博物馆教育部的成员组织了一个反对世界银行的示威游行。由于活动是博物馆组织的，因此西班牙的大众媒体将其视为“艺术事件”。根据巴贾米勒尔所说，媒体认为这仅仅是一种吸引游客的出格行为。他说结局是“什么都没有发生过”，对示威游行的报道没有出现在西班牙报纸的文化政治版面上，而只在时尚和流行炫“酷”的部分才能看到。当2005年西方八国峰会香港举行时，韩国的农民和维持秩序的警察对峙事件被当作是政治新闻，并被视为野蛮的新自由主义经济全球化导致许多社群生存环境恶化的清晰讯号。但当艺术家走出美术馆去反对世行，无论他们有多么投入，都被认为有点荒唐可笑。正是媒体这种轻贬淡化的报道，危及了公众对艺术不能置身局外的理解。



这种轻贬淡化的做法提出了如何呈现我称之为“社会参与式”的艺术实践的相关问题。其中之一就是：采取这种形式的艺术家如何避免被传统大众媒体强行轻贬淡化，比如印刷媒体和电视。只有一些特定的专业艺术媒体不会轻视此类活动，但其读者仅占大城市里受过教育的人群的一小部分，而且因为种种原因，大多数的读者并不容易接触到这些媒体。其他大众媒体的业主似乎都相信只有最简单的娱乐才是好新闻；他们的所为或无所事事越来越出于财务收支的需要。在这样的媒体环境下，艺术工作者很难对他们所处的社会提出应有的疑问，更不用说尝试去解答，因为他们的实践经常被误报误解。

马尼尔·巴贾米勒尔在“谁的历史？”的国际圆桌会议上。

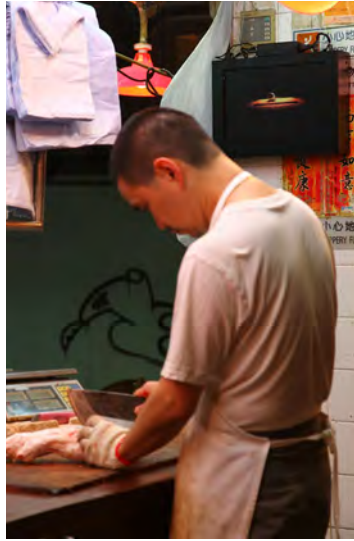
### 社会参与式的艺术实践和媒体的轻视

在香港，社会参与式的艺术实践是否被系统地轻贬淡化了呢？可能

没有。香港不像英国那样热衷于小报。几十年来，这类小报一直是对那些与过去无伤大雅的艺术形式不同的艺术实践轻贬淡化的发源地。举个例子，七十年代的《每日镜报》在头版刊登了卡尔·安德烈（Carl Andre）的极简主义雕塑作品：一行摆在地上的砖头。这件作品由泰特美术馆当时用“重金”购入。《每日镜报》指责这是对英国纳税人的侮辱，其标题用粗黑的大字体写道：“多么大的垃圾”。这样的攻击性言论很少在香港出现。香港对艺术的强烈反应更多针对的是公众场合的裸体行为，而不是因为花了大量的公共经费。近年来有一则例外，就是2011年香港媒体对于艾未未被捕和被起诉事件的报道。然而，艾未未所提出问题的严重性——关于大陆政治体制以及一党体制里常有的腐败问题，以及大陆对民主运动的限制——使他成为了一个可以被各大媒体严肃报道的新闻人物。但这些报道并不需要从他艺术实践的角度出发。

尽管如此，香港还是有少许轻视当代艺术思路存在，这是很难根除的。我不想批评香港电台的电视节目《The Works》，因为它是目前香港唯一致力于艺术报道的频道。他们对香港艺术活动的报道质量最高。我们必须感激香港电台电视频道将一部分重要资源用于这一领域（如今即使法国的电视台对当今艺术事件的报道也非常微弱）。尽管如此，《The Works》的制作人和视觉艺术记者也不是完全没有将艺术轻贬淡化的趋向。还好我能找到的例子只有一个，那就是在2010年他们关于Map Office组织的《CITY-O-RAMA》流动录像观赏计划的报道。

《CITY-O-RAMA》将许多艺术家的视频作品在香港岛中环苏豪区的街面商铺中展出。Map Office一是想将作品呈现给平时看不到这一艺术形式的大众人群，创造出一种社会参与的艺术形式；二是想让那些习惯于有空调的明净画廊，如高古轩等的艺术圈人士到他们不常去的日常空间里来感受艺术。这些展出的作品没有统一的主题，因为Map Office希望艺术家自己创造话题和表现形式，甚至展示旧的作品。比如说，丹尼斯·奥本海姆（Dennis Oppenheim）1970年的作品《压缩—蕨类植物（面）》就被介绍如下：“在这一视频中，肉食性的人类破坏掉一棵柔弱的蕨类植物，传达出一种暴力的信息。植物作为地球资源的不可或缺的成分，与作为破坏者和消费者的原始人类之间的相互关系，被非常充分地表现了出来。尤其值得注意的是，艺术家只用一只手而不是用双手，显示了人对自然的暴力。”<sup>2</sup>另一位美国艺术家比尔·维奥拉（Bill Viola）的作品《池塘



左：  
丹尼斯·奥本海姆  
《压缩—蕨类植物（面）》  
1970  
视频长度 5 分钟 13 秒  
在《City-O-Rama》中展出  
2010 年  
照片由 Map Office 提供

右：  
比尔·维奥拉  
《天使之门》  
1989 年  
视频长度 4 分 50 秒  
在《City-O-Rama》中展出  
2010 年  
照片由 Map Office 提供

反射》(Reflecting Pool)是这样被描写的：“这是维奥拉早期的一部作品。作品探索了时间的静止属性。主角——艺术家自己——从密林中出现，来到池塘边。在那里，他准备要尽力跳入水中，但他跃起后却定格停留在空中，意外发生了。对于艺术家来说，水象征了生命和再生，在我们死后，池塘的涟漪仍将继续荡漾。”<sup>3</sup>

通常在周二晚播出的《The Works》报道了《CITY-O-RAMA》的参展艺术家和策展人对展览从各自角度出发的解释，同时还采访了一位商家店主。这是一位经营花店的女士，《压缩—蕨类植物（面）》就在她的铺面上展出。在采访里，她表达了开放的接受的态度。她说：“我喜欢参与疯癫的活动，这两个艺术家都是怪人，行为很傻，所以很好玩。在这里放他们的作品没有问题，可以让我的顾客看。”<sup>4</sup>电视节目保留被访者的幽默感当然是重要的，而且这段话也反映了店主对艺术无意识的喜爱；但同时，这则简短的采访也陷入传统大众媒体经常出现的问题，就是将艺术轻贬淡化。她所用的词语“傻”马上把作品置于“乐趣”的位置，这与马德里传媒对索菲亚皇后艺术博物馆组织的反世行的态度是一样的。

店主的反应反映了艺术家文化代言的角色仍然受到传统文化的左右，这种传统在中国和欧美都存在，认为艺术家是头脑有点不正常的，所以有些逗乐，可以轻易被忽略。从八大山人（1626年—1705年）、徐渭（1521年—1593年）到李白（701年—762年）和寒山（九世纪）。这些疯癫的艺术家对中国人而言耳熟能详，就如萨瓦多·达利（Salvador Dali）和诗人拜伦（Lord Byron）对于欧美人而言。于此逻辑，艾未未本应也被相提并论，但因为上面讲过的原因，他才得以幸免。店主显示出的搞笑和不在乎的态度（她实

际上说的是该作品对她的生意“无碍”，也就是说该作品无关宏旨）可能是造成艺术“不在局外”的另一种更大障碍。如果社会参与式的艺术作品在受众看来是在娱乐，没能引起真实的兴趣，那么就说明有些东西没有传达到位，沟通不生效。

### 作为“歧感”的社会参与式艺术

当“教育”这个词出现在社会参与式艺术实践的语境中时，往往让人产生扫兴和疲惫的感觉。对大众进行当代艺术教育似乎总是死路一条，因为“教育”一词让人联想到教师长时间居高临下的授课。同样的，传统的教育方式还包含了这样的一种观念，就是教授的内容要比学生已有的知识更优越。在当代艺术方面，这就等于说：其他的文化表现形式，如流行音乐、漫画书、电视肥皂剧等，都是次要的，并且应该让位于如当代艺术这样“更高层次”的表达形式。

无需我多言，这是吓跑那些文化上怀有好奇心的人们的最佳办法。既然我们在这里不是想谈这种以评估为核心的传统教育方式（如大学生们以拿到学位为终点），那么我们需要考虑其他的方法，比如采用雅克·朗西埃（Jacques Ranciere）在《无知的教师》（*The Ignorant Schoolmaster*）中提出的“普遍教育”（universal education）的概念。他的教育理论是将学习环节中缺失的部分连接起来，这种方式最早由19世纪的法国教师约瑟夫·杰科托特（Joseph Jacotot）所创立。当时他“教”外国学生法语的方式为让他们阅读弗朗索瓦·费纳隆（Francois Fenelon）的《泰雷马克奇遇记》（*Lc Telemaque*），给他们一个双语版本，并要求学生们自己去对照。他这样的做法是基于这样的认识：所有的人都拥有平等的智力。这一点也是朗西埃在他的著作中反复提到的。如果我们赞同朗西埃，那么就可以提出一个很有趣的论题，即约瑟夫·杰科托特的“普遍教育”可能是将社会参与式的艺术实践推介给更多受众的最好方法。基于这种普遍教育的观点，约瑟夫·杰科托特和一个世纪后的博依斯（Joseph Beuys）一样，相信任何人都可以是艺术家。

在社会参与式的艺术实践中，把作品呈现给观众和以普遍教育观念去教育观众是相同的一件事。因为艺术家可以激发一些新的东西，而这些新东西无论艺术家或观众都未事先计划。我在下文将会讲到，这种新东西的产生被朗西埃称为“美学体制”（Aesthetic Regime），以区别于他所称的“再现体制”（representative regime）。

再现体制基于一种不平等——艺术家优越于观众，只有艺术家本身才了解他或她的作品的全部意义；美学体制基于一种平等——艺术家和观众是处于平等的位置，艺术家并不知道观众将如何解读作品的。

这种艺术概念可见于朗西埃所指的“歧感”（dissensus），即通过揭示以往隐匿的东西而使群体分化。“歧感”促使各种机构决定包容或排除哪些特定社会族群，判定什么是严肃的，什么是无关宏旨的。“歧感”因此也在两个方面产生作用：一个是质问什么人值得被当作参与者；一个是什么内容值得拿出来谈。<sup>5</sup>在政治上，“歧感”决定了谁能够做什么。比如说，传统的艺术评论家的地位及他们的权威声音是基于他们认为自己的艺术体验比别人优越，从“歧感”的角度来看，这种不平等的假设是应该被修正的，它在“普遍教育”的项目中也没有用处。“歧感”还质疑私人 and 公共空间的限制，经常会将展览放在有争议的地点。比如说，有的艺术家和策展人决定要避开传统的艺术场所——美术馆或画廊——并尝试其他的地点和不同的情境。

因此，有些艺术家利用画廊空间来兼合周围的区域，或者将作品放在艺术机构之外的空间展示，这些做法都是“歧感”的例子：它们“改变了事物和它的意义的既定关系；从另一个相反的方向，在这两者本来没有关联的地方形成了新的关系。”<sup>6</sup>这两种做法都有政治上的思考和反照，只要它们不被轻贬淡化，变成无关宏旨的娱乐活动。因为“在艺术创作的意图和政治主体化的能力之间，并没有直接的因果关系。”<sup>7</sup>艺术实践和大众之间需要一定程度的调节。调节者必需清楚艺术家们的意图以及这种“歧感”做法的政治意义。这就是非专业媒体的问题所在，因为其作者通常不理解艺术、即便是其最基本的形式，都是一种“歧感”。他们倾向于将所有艺术作品变成一种最糟的共识，甚至不去“质疑所见事物的可信性”<sup>8</sup>，并强迫所有人去接受政治和社会地位的现状，即使它与社会参与式艺术实践所捍卫的道德是相违的。

在这种语境下，即使克里斯托弗·诺兰（Christopher Nolan）最近导演的《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》（*The Dark Knight Rises*, 2012年）也被看做传递了一种政治信息（假如真有的话，那也是一种非常简单的信息，而且随着其商业发行而变得更加淡薄）；但社会参与式的艺术实践却很少被置于像这部电影的地位。如果艺术家对此进行思

考并将其融入他们的作品中，他们就会很不幸地被大众传媒的肤浅报道变成不相干的游戏，他们的重要性被抛掉。但这些肤浅的报道正是不懂得朗西埃“美学体制”的读者接触当代艺术的唯一切入点。只要是中小学的艺术教育仍侧重技能训练而不把艺术当成是“歧感”，只要非专业媒体的记者继续将艺术实践当成娱乐报道，就会将艺术所发挥的重要性隔离出大众日常生活之外，艺术家将永远被看成为是处于“局外”。

### 社会参与式艺术实践作为刺激物

今天，当代艺术的语境显然是处于“不在局外”的范式之中了，正如艺术的“去中心”已成事实。旧的艺术创作中心让位于其他各种各样的艺术创作格局，旧式的中心/边缘关系已不再具有意义了。如果艺术创作本身就是一切，那么我们可以认为朗西埃的“美学体制”在当今已经成型，并建立了一种表达和交流的准乌托邦。可是，艺术需要依靠其他的向量才能存在，如艺术展示的语境以及对艺术的写作和讨论。在这里，“不在局外”的范式就出现了难题。社会参与型的艺术工作者算不算是在艺术系统中运作？很可能是，至少他们自己是这样认为的，因为他们相信艺术家与观众的平等关系。但是对艺术作品的观感也要由那些并不接受这种平等观念的机构作出。传统的大众媒体——报刊和电视——仍然建立在朗西埃所反对的师生关系模式上，即新闻工作者“知晓”一切，而受众则景仰地接受他们传达的信息。

正是这种被动的关系使“不在局外”的范式出现了问题。其中一个症状就是没有当代艺术专业背景的专栏作家和记者常用的那种傲慢语气。解决的办法似乎是非传统媒体——博客或互联网空间。它们是社会参与式艺术实践的一种互动的平台。可惜的是，非传统媒体也会给“不在局外”的范式带来一系列新的难题。传统媒体将当代艺术轻贬淡化，尤其是那些符合朗西埃的“美学体制”的作品；而新的非传统媒体存在信息交换的网络中。它容纳一切东西，但通常是从较负面的角度。在那里，没有一件事情是确定的和有把握的。如果说不确定性可能催生出具有建设性的误读，但也可以引起很深的误解，使沟通交流成为自身的最大障碍。其差异在于一方面是有创见的想像，积极和建设性的新文化组合；而另一方面是有害的流言蜚语，可能很负面并引至仇恨或缄默。不过在其他的空间，如街道和某种类型的画廊中，实施一些能削弱机构性蠢举陋习的项目，

则有可能成为创造出朗西埃与杰科托特所说的普遍教育环境的最有效途径。

社会参与式艺术是“普遍教育”和“美学体制”的一部分，因此，这类作品任由观众自己从作品本身提供的材料去探究它的意义，让他们的文化、语言、社会背景去与作品进行互动。完全不产生互动的情况也是可以允许的。有些艺术作品未能呈现出与观众的经验交集的共同基础。往往在将艺术展览置于全球的语境中时，作品可能无法向观众“说话”。在某些情况下，我们能接受这样的结果。不过没有互动的情况并不经常发生，因为作品能够供人解读的变量是无穷的。



活化厅  
“杀到油麻地地区自救反收购”展览  
2012年  
香港油麻地的上海街视艺空间  
照片由活化厅提供

我们具体来谈香港的情况。香港的艺术教育，尤其在中学里明显地是基于技能训练，很少人能够接受上文提到的美学体制中感知的极端灵活性。要理解社会参与式的艺术，你必须尽可能避开“再现体制”的种种要求。在下文的艺术小组“活化厅”的例子中，我们将看到是什么人真正对这些作品感兴趣。



左：  
活化厅  
“杀到油麻地地区自救反收购”展览  
2012年  
香港油麻地的上海街视艺空间  
照片由活化厅提供

右：  
活化厅  
“杀到油麻地地区自救反收购”展览  
2012年  
谁夺走了冯画师的画档？（支持冯画师的艺术行动）  
香港油麻地的上海街视艺空间  
照片由活化厅提供



活化厅艺术小组获得香港艺术发展局一年期资助而成立，地点位于香港油麻地的上海街视艺空间，其宗旨是从事具有社会参与式的艺术实践。他们策划了七个展览，其中，在2012年4月，有一个题为“杀到油麻地地区自救反收购”的展览计划邀请了一组年轻的艺术家参与这个项目，他们每个人都制订了行为计划。在他们的网站上有意不写明创立成员们的姓名。这个小组形容他们的宗旨如下：

“活化厅”是一个由十多位本地文化艺术工作者共同营运的艺术组织，期望以持续性的对话建立一个“艺术/社区”彼此活化的平台。置身于上海街，一个充满本土特色却又面对变迁的社区，“活化厅”期望试验一种建立在生活关系的“社区/艺术”，并藉着不同主题的艺术计划，引起人们对艺术/生活/社区/政治/文化的思考和讨论，亦藉以打通社区丰富的人情脉络，带动彼此的参与、分享和发现，勾勒一小社区邻里生活模式可能。<sup>9</sup>

这个艺术小组采用“游击队战术”来对付香港大发展商的破坏性开发，尤其是由香港政府市区重建局推动的系统性城区改造——有的人认为这是在毁掉本土的环境。

此计划取名“自救”，一方面是要提出对抗盲目发展的立场；对社区内本有事物存在的感谢珍惜，亦期望藉各艺术家提供不同对抗主流价值的生活示范，以作抛砖引玉。

是次活动首重身体力行，然后自救救人的重要性。活动期间，策展人/活化厅成员将驻场收集各街坊观众就对抗城市发展提出的对策，齐为社区把把脉。另于示范展览的最后一日特设“社区如何自救？艺术家与街坊齐齐拆拆但倾计会”，与街坊总结各艺术计划的考察/观察成果。<sup>10</sup>

该展览计划共分四部份，其中一个部分是部分重建一位被称为“冯先生”的人像画家早前在上海街的店铺。人像画这一行业曾经是肖像摄影的一种替代品，在香港其他地区已经消失了。冯先生的档口在位于离活化厅一个街区距离的地方，不久前在政府的“清理”行动中被部分拆除。冯先生的儿子将父亲的一些画作和私人物品借给活化厅展览，冯先生本人也参加了开幕式。活化厅艺术家的目的明显是为了去除艺术家和民众之间的间隔，去除雅文化和俗文化的间隔，和去除朗西埃所说的平等观念的障碍。

#### 具有解放意识的公共项目

在我看来，像活化厅发起的这种及时的活动是解放思想的最有效方法，可惜的是，政府（艺发局）不大可能持续给他们提供经费。这类及时性的行为应该继续下去，并且采用各种方式、由各种艺术家或艺术小组参与。他们的行动可与米歇尔·德塞托（Michel de Certeau）的著作《日常生活的实践》（*The Practice of Everyday Life*）中所提的战术相比较。德塞托认为，策略是在有权力的地点形成和施行的，并且是基于竞争的原则，来建立彼此可以接受的行为界限。策略也通过协调有限的想法而设立基准和常态，而且总是要求有确切的形式。美术馆的功能就是这样的：比如说是要建立能长远值得被视为艺术的藏品。德塞托会认为活化厅的做法只是一种要达到短期的目标的战术。它并没有在特定的地点或机构中进行，而是在惯常思维和日常生活模式的夹缝中出现。”如果把M+（未来西九龙文化区的视觉文化中心）在油麻地制作的两个项目看做是纯策略性的做法，并不见得公平。即便如此，很难说M+不是一个博物馆机构，虽然它全力在争取不落入老一套的轨辙，其创办人正在努力使其成为一个包容多种可能性的空间，让类似活化厅这些小团体的战术性的艺术实践也能够实现。

然而，对于既属于战术又属于战略的那些社会参与式的艺术形式又该怎么看呢？战术是指由某些个人或很小的团体想出的并付诸实践尝试的非常具有针对性和应时的事件（比如活化厅的计划使周围社区居民参与街头反对香港的大发展商的活动）。而战略是指那些由与权力席位（如香港政府）相关的机构所发起的较大规模的实践。例如，M+委托成立了临时上演粤剧的西九大戏棚。在传统的中国节日中，这类表演时不时在香港其它地区可以见到（有些剧团来自香港以外）。西九大戏棚也展示其他流行文化，比如电影。这个竹棚戏台是由一个巡回的戏班按传统的方式搭建的。这种戏台在香港有几十年历史，在大陆可上溯几百年。台戏在农历七月十五（阳历约在八月）的鬼节尤为盛行，而且通常免费。本地的戏剧组织会邀请本港或来自内地的戏班来表演。有时发起者是非粤语的团体，如福建和潮州人，这样他们可以欣赏自己的方言戏剧。这些戏班的表演既是祭鬼，也是给生者的娱乐。但由于邀请戏班的费用越来越高，这一传统很不幸地在香港正迅速消亡。正因为如此，其主要组织者西九龙文化区管理局想让香港市民知道，在几年内，一个上演各种形式中国戏曲的剧场会成为这个地区永久性和负有名望的设施之



上：  
陈余生  
《新年奖杯》  
2012年  
M+竹棚  
西九龙文化区（WKCD）  
照片由M+和WKCD提供

下：  
梁美萍  
2012年  
参与西九龙文化区举办的 Mobile M+ 展览  
香港油麻地  
照片由M+, WKCD和Joel Lam提供

一。而将于2017年完工的M+博物馆也想借此告诉香港市民它在未来西九龙文化区中的作用。

在视觉艺术方面，M+参与这些活动的最明显业绩是邀请了资深艺术家陈余生（Gaylord Chan）、朱兴华（Chu Hing Wah）和德国摄影师吴尔夫（Michael Wolf）在这个场合创作作品。这实际上可能是一个好的信号，表明了这一机构将会关注和参与哪种文化活动（其实已经开始了，尽管还没有永久性场地）：包括对香港少数社群所关注的艺术形式的保护和推广。



白双全  
《L》  
2012年  
参与举办的 Mobile M+ 的展览  
西九龙文化区  
香港油麻地  
照片由 M+, WKCD 提供

M+ 参与社会的实践更加清晰的体现是“M+ 进行”这个项目。该项目在油麻地的街道和公众场合展示那些人们只能在一尘不染的美术馆才看得到的艺术作品。这与《City-O-Rama》的做法接近。观众可以近距离地看到艺术作品，比如梁美萍（Leung Mee-ping）的装置和白双全（Pak Sheung Chuen）互动性表演。但是，它和《City-O-Rama》遇到一样的问题：将艺术展示于街道就可以被当成是社会参与式的艺术实践吗？而且这样做就能得到对当代艺术不了解的社群接受吗？很可能不是。实际上，这些在街道上展示的作品往往会让观众更加迷惑，除非策展人或艺术家比较直白明了，比如白双全。要回答什么样的公共教育项目比较合适，首先要记住难处是不能低估那些来观看作品的人群。这里的问题是要“解放”民众的意识（用朗西埃的词汇），而不是为了向观众提供信息（当然在一定程度上必须这样做），更重要的是要唤醒那些没有机会接触任何形式的当代艺术（特别是社会参与式的艺术实践）的人群的好奇心，使他们把这些艺术作品和艺术实践视为“己有”。实际上，就是鼓励他们对作品进行自我解读，改变人们老说“看不懂”或者“这很傻”这类常见的反应。

众所周知，苏珊·桑塔格（Susan Sontag）明确地反对对艺术作品作特定的阐释。在她的文章《反对诠释》（Against Interpretation）中写道：“解读者说，看，你难道看不出来X实际上——或者确实是——A？Y实际上是B？Z是C？”<sup>12</sup> 可惜我不得不说她的文章太“西方中心主义”了。她认为让观众保留自己对作品的观感，任何作品都立刻能够被理解。这种看法基于这样的假设：来自任何文化背景的任何人，都能对任何艺术作品作出自己的解读。这种情形在全球化的艺术世界里是不可能的。观众会接触到来自完全不同文化背景的艺术作品和艺术实践，而他们看不透大部分的潜台词。比如说，在香港的旺角和西九龙地段，M+ 组织的活动越来越频繁，因此，大部分参加活动的人接触到的是来自不相关联的多种文化渊源的艺术形式：有中国的民族文化，香港次国家的文化，更有其他国家的文化（许多是欧美背景的），以及跨国家文化（如“欧洲的”或“亚洲的”）。这么多不同文化之间互动得到的是简单的表面化的认识，许多的作品意义流失，变成空洞的姿态。要改进这种情形就需要唤醒某种形式的好奇心。



麦克·沃夫  
《粤剧表演》  
2012年  
M+ 竹棚  
西九龙文化区  
照片由麦克·沃夫提供

公众，或者说市井小民今天所接受的艺术教育强化了上文提到的不平等关系，使得他们很难接受我们所讨论的社会参与式艺术实践，（遗憾的是，从小学、中学直到专上教育都是如此，唯一的希望是研究生教育能够摆脱这种制度的束缚），解放意识的教育也不可能由专业媒体来担任。比如说，读过《艺术论坛》（Artforum）或者法国杂志《艺术文献》（Documents sur l'art）的人都知道，那上面的文章不是每个人都能看懂的。至于朗西埃讲述的平等概念，也只有有机会在高等院校受过教育的人才能理解。即使那些比较易读的刊物，如法国艺术杂志《美术》（Beaux-Arts）和美国杂志《美国艺术》（Art in American），或者香港的一些短命的刊物（如《Muse》杂志），也需要读者本身具备一定的好奇心，但都往往已被随处可见的传统大众媒体所窒息。在这种情况下，外展的公共性项目就更加需要了。这种既是战略性又是战术性的公共项目但愿能够由M+ 这样的机构推出。此外，还需要直接的战术性活动，像上文提到的活化石，或者是白双全的《L》。（其实，他的这个作品已模糊了艺术机构战略和个人战术间的界限。因为这既是在M+ 所策展的活动中进行的，又是这位艺术家个人的大项目中的一次表演。）

《L》是一项多重连结与多单元的都市介入项目，包括了表演、展览与纪录等各种面貌。该项目以艺术作为一种媒介来游走于精神、社会互动和日常生活等层面之间，并试图以此来改善大众生活。此作品是白早期出版的日志和草稿集《2011()10()24》之延续。展览期间，艺术家会在庙街一带推行以艺术概念来营造日常生活情景的活动，如在街头推广以针对疲累“白领上班族”而设的自我提升课程。而艺术家在课程内的交流及研究所收集的创意意念和“艺术小动作”，将会于邻近的店铺及叁份刊物内展示。<sup>13</sup>





# 作为当代艺术的观众

文：郝敬班 / 郭娟

谁是当代艺术的观众？答案可以极度抽象也可以极度具体。

将“观众”视作一个抽象的集体概念，在特定的理论层面具有必要性和生产性。例如朗西埃（Jacques Rancière）在《获解放的观众》中所指出的：<sup>1</sup> 抽象化地看待“观众”，进而对观众与艺术作品间既有的“主动/被动”二元论提出质疑。他认为这种二元对立关系极大地局限了进一步的思考。然而，寻求在宏观上处理问题的抽象化理论可以带给我们认知和观念上的启示，但同时不可避免地丧失了具体的针对性。当我们厌倦对朗西埃因抽象而看似“广泛适用”的话语的反复引用时，显然是感到了一种僵局的存在——理论其实无法直接作用于实践。实践中，无论对于艺术家或写作者，观众都是具体和多样的。

观众都是谁？我们需要首先把观众具体化。

和艺术在最直白意义上“有接触”的观众群在不断扩大。“艺术”与“创意产业”越发混淆的趋势使更多人在将艺术和“产业”直接关联的——“而非博伊斯”<sup>2</sup>的意义上——觉得自己是艺术家，和作为艺术家而工作。它也把“艺术”作为一个被扭曲后的概念拉向了更广泛的观众，“艺术”被带入了公共的空间展示；同时，更多观众进入了当代艺术空间。在旧有的艺术系统内，也有美术馆的公共教育项目等，目的在于提供一种面对“公众”的、与艺术、艺术家的近距离接触。另一方面，从实际的地理，和心理层面，艺术家和艺术空间也在试图将自己编织进日常生活，他们进入生活社区，艺术和生活同时变得更亲密和更“有趣”。

如果我们把从事非艺术相关行业的观众称为“普通”观众，相对就有作为艺术及相关行业从业者的“专业”观众。在一些方面，区别是明显存在的。我们可以用最近提诺·赛格尔（Tino Sehgal）在北京尤伦斯当代艺术中心的展览为例。对于专业观众，随着作品的不断复制和移植，展厅内的“遭遇”变得越来越像是一次预先约定和排演过的给予/接受的交接仪式。观众越来越熟练，体验变作重温和验证，此时无论主动配合努力获取新的体验，还是退后一步去观察和谈论作品实施的细节问题，对比艺术家制造出的不同“情境”的具体差异，都显得过分天真或不够诚实——我们是泯灭了自己的理性还是装作自己感

M+ 博物馆行政总监李立伟（Lars Nitve）从一开始就表明要特别重视外展的公共项目，让过去没有机会的香港各阶层民众接触到艺术家和艺术作品。现在M+已经成为本地区一个重要的博物馆了。由于中国当代艺术最重要藏家之一希克（Uli Sigg）的捐赠，M+将在中国、香港、以及亚洲其他地区发挥日益重要的作用。目前还不知道M+将采用什么形式的公共项目，但人们寄予很大的期望，因为希克的的捐赠，M+已经作为艺术品的藏库获得了响亮的名声，而李立伟在伦敦担任泰特现代的馆长时，也曾举办过成功的外展项目。一份题为《博物馆和画廊：创意的参与》（Museums & Gallery: Creative Engagement）的报告记录了泰特一些成功的公共项目。作者里奇·伯德特（Ricky Burdett）列出了一长串泰特组织设计的项目活动。这份报告出版于2004年3月，它“采用了具体的个案来显示国家博物馆、图书馆、文献库参与开展了一系列的创新式艺术活动，针对的对象是英国全国不同的社区，从商业和科学到青年和时尚文化。<sup>14</sup>”这样的活动远远超越了简单的教育方法。但这些作法是否能够在香港实现，是否允许尽可能大的空间以解放民众的意识，在很大程度上要取决于主要资助方，也就是西九龙文化区管理局及其背后的香港政府的责任。

1: 亚洲艺术文献库的网站可以看到这个圆桌学术会议。在此次会议作学术发言的有马德里索菲亚皇后国家艺术中心的总监马尼尔·巴贾米勒尔（Manuel Borja-Villel）；康奈尔大学教授 Iftikhar Dadi 等。这个会议在2012年5月17日举行。  
<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/3320/>。

2: MAP Office (2010)的展览《City-O-Rama》新闻发布会于2010年11月4日在赞善里画廊举行。  
[www.10chancerylanegallery.com/exhibitions/catalog/2010/CityORama/press\\_release/](http://www.10chancerylanegallery.com/exhibitions/catalog/2010/CityORama/press_release/)。

3: 同上。

4: 由香港电台制作的《The Works》节目在2010年11月11日播出。

5: Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steven Corcoran (London: Continuum International Publishing, 1999), 141.

6: 同上 141。

7: 同上 140。

8: 同上 141。

9: 活化厅 (Wooferten), <http://woofer10.blogspot.hk/>。

10: 活化厅, “杀到油麻地地区自救反收购”网页, [ymtselfrescue.blogspot.hk](http://ymtselfrescue.blogspot.hk)。

11: Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*, Vol. 1, Arts de Faire (Paris: Union générale d'éditions, 1980) 10–18.

12: Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (London: Eyre & Spottiswoode, 1967), 13.

13: Mobile M+ 展览的官网 <http://www.mobile-mplus.hk/paksheungchuen.html>。

14: Ricky Burdett, *Museums & Galleries: Creative Engagement*, 2004, [www.nationalmuseums.org.uk/resources/](http://www.nationalmuseums.org.uk/resources/)。

性未泯？是只需处理局部还是一定要将全景考虑在内？这样的拉扯反而成为在展厅移动时的直接感受，一种既在其中又在其外的不适和尴尬——既已经走入游戏规则之内，又无法真正全然沉浸于游戏，自觉一旦出现，游戏就失去了真实感，变得模棱两可，令人生疑。一边是充满热情的顺从和合作，一边是自认理智的超脱和漠然。然而是否可以与作品保持不同的批判距离是与“专业”与否无关的个体差异，因此并非普通观众就一定可以“自然地”进入作品的情境。但我们必须承认，对作品背景的了解程度极大地左右了不同观众的体验及思考。这个尤其强调“情境”与“体验”的作品将这种差异放大并激烈化，与相对更不主动强调参与的作品相比，观众的差异并非仅仅在于可以“脱离”作品的思考及阐释，他们的不同反应与感受直接影响到了作品的完成。

更为重要的是，在这里，当代艺术展示出看似对“所有人”开放的态度和热情，但这样的“亲密”接触和交流又显得非常可疑，因为普通与专业观众之间形成的明显区分，进一步意味着对更深入“背景”的“知情权”的不对等。提诺·赛格爾的作品每次的实施似乎并无实质差异，展厅里发生的一切已经不再重要，关于他的所有关键词也都失去了本初的效应和意义，只是作为一种说法在不断重申，甚至自相矛盾、充满漏洞，观念自身的活力正在衰退，但即便“非物质性”和“微小”变成了新类型的景观和膨胀，变成了它本所反对的对象，它准确映射着代表实际利益和符号价值的美术馆权力系统的“现行规则”，并继续运行。由此看来，“邀请”观众参与并非使他们具有了所谓的主动性，“幕后”变得更为“神秘”，并且对它的讨论被留在了“专业观众”参与的行业内部。

两种观众群体的关系复杂微妙，在不同作品的语境下也各异。比如更加关于艺术行业内部的“小范围”反思，对观众群具有非常具体的针对性的作品，和主动涉及大众文化和流行文化的作品，两种观众群体会显示出或近越远的关系，但二者间的脱节却是普遍存在的。虽然这完全不意味着要统一二者，或弥合两者之间的距离，但是“专业”观众，同时作为从业者，是应该对这个问题或现象保持警惕的。提诺·赛格爾展览的例子就充分暴露出将“幕后操作”的思考留给行业内部的“专业”观众，在这种情况下，“帮助”掩盖问题所在，在甚至无意识的情况下，以同谋的关系，和问题重重的作品并肩亮相在作品主动寻求交流的、“单纯的”普通观众面前。在日常的工作中，其实我们往往看到的是“专业”观众更自觉、自发的合作态度：或者是一种试图摆脱立场选择的不断后退的方式，似乎企图寻找所谓更全景式的视角，在自己的知识结构中搜索适合作品的“描述”，且规避“判断”，在丧失具体针对性的同时，也很难产生出真正的观点；当然也不乏干脆直接地将自己作为艺术的服务行业的从业者；大众媒体大多时候将当代艺术变作通俗读本填充进普通观众既有的认知框架，这样的简化不仅让艺术变得更为“喜闻乐见”，也进一步加深了“大众”的偏见，大量的报道似乎只在强调一点——当代艺术要么高深莫测，要么只是市场效应。

无论文字或话语形式的艺术评论者生产的文本，和作品的关系也无法被局限在仅仅二者之间。换一个角度来思考提诺·赛格爾，他的作品事实上提供了一个奇特的混合体，由作品和围绕作品的文本共同构成。那么由谁来思考和批评这个“混合体”？由谁来评论评论者的工作？或者这样的批评工作如何在从业者内部展开？

在提诺·赛格爾的“现象”中，我们可以看到，专业观众在写作或谈论的时候有两种态度：一种是无视普通观众的存在，进而直接讨论行业内部的问题；另一种是将观众想象成为平等的身份。这两种态度都建立在对自己和普通观众的差异的忽视上，这和他们在展厅中无所适从的体验是相对应的，专业观众的位置在哪儿？选择似乎只有两个：一是把作品放入更宏观的背景中；一是探讨作品完成度和有效性的问题。也就是说，要么站在和艺术家、美术馆的同谋战线上，要么想象了观众的体验。而思考是否可以在这个情境里自身的主体性中产生？以及正视与普通观众的差异，将与他们的联系以适当的方式放入思考当中。至少在提诺·赛格爾的例子，这样的方式给从业者提供了一个这种批评工作展开的契机。

1: 雅克·朗西埃(Jacques Rancière),《获解放的观众》(*The Emancipated Spectator*), Verso, London, 2011。

2: 克莱尔·毕晓普(Claire Bishop),《人造的地狱—参与性艺术与观众的政治》(*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*)Verso, London, 2012, p16。

# 追寻地域文化

1952年和2001年两次巴厘岛的艺术之旅

文：王若冰  
译：栾志超



左起：刘抗、钟泗宾、骆明、尼·波洛克、阿德里安·让·勒迈耶、陈宗瑞、陈文希  
摄于1952年  
刘抗家人提供

刘抗（Liu Kang, 1911-2004）、陈文希（Chen Wen Hsi, 1906-1991）、钟泗宾（Cheong Soo Pieng, 1917-1983）和陈宗瑞（Chen Chong Swee, 1910-1986）是新加坡早期四位重要的艺术家。他们出生在中国，在中华人民共和国成立之前移民去了当时所称的马来亚。<sup>1</sup> 1952年，这四位海外华人去巴厘岛进行了一次绘画之旅。他们被巴厘岛生机勃勃的景象和异域色彩的文化所打动，回来后根据草图创作了大量的作品。这些作品以现代主义的风格描绘了一个原始、田园式的巴厘岛。一年之后，坐落于新加坡史坦福路上的英国文化委员会举办了一场名为“巴厘画展”（Pictures from Bali）的群展。这次巴厘岛之行被视为新加坡艺术史的转折点<sup>2</sup>，标志着南洋风格的诞生——艺术家们把巴厘岛的特色转化为一种独特的“本土色彩”，即一种与在东南亚语境中本土化了的文化和身份认同相关的美学。这四位艺术家在巴厘岛上的经历产生了极大的影响。这些影响不仅体现在他们后来在艺术方面所取得的进步——不管是个人的方式还是群体的方式，还体现在他们对之后的新加坡艺术家在艺术风格方面的影响。<sup>3</sup>

《巴厘画展》展览  
在新加坡英国领事馆  
摄于1953年  
钟灵月提供



1952年在巴厘岛上探索“本土色彩”之旅还产生了另外一个连锁反应。2001年，即同这次象征性事件的发生时隔49年之后，四位新加坡籍华人艺术家易文金（Agnes Yit, 1974年生）、林凯烈（Kai Lam, 1975年生）、邢万和（Jeremy Hiah, 1972年生）和吴天伟（Wei Woon Tien, 1974年生）也进行了一次巴厘岛之行，追溯四位先驱的足迹。当时，他们都只有二十来岁。这四位年轻人很好奇：如果四位先驱在1952年的巴厘岛之行可以让他们成为新加坡的重要艺术家，那么他们自己的巴厘岛之行是否会产生同样的成效？<sup>4</sup> 他们的巴厘岛之行正源于这样一个想法的驱使。在2001年的时候，邢万和和林凯烈都还是新加坡拉萨尔艺术学院（LASALLE College of the Arts, Singapore）的学生；易文金刚刚毕业于新加坡南洋艺术学院（Nanyang Academy of Fine Arts）；吴天伟刚从英国伦敦大学金史密斯学院（Goldsmiths College, University of London）学成归来。尽管他们还算是当代艺术圈的新人，但是，在实施这个项目时他们并不是一时兴致所至。相反，这个项目经过了严谨的计划，前期做了充分的研究。他们还设法从新加坡艺术理事会（National Arts Council of Singapore）为此次旅行争取到了资金上的保障。此外，他们还采访了当年四位先驱艺术家中尚在人世的刘抗，以获取有关先驱们巴厘岛之行的一手信息。<sup>5</sup> 他们还咨询了新加坡最具影响力的艺术史家T.K. 萨巴帕斯（T.K.Sabapathy）——他是最早尝试就南洋艺术进行定义的其中一人。<sup>6</sup> 四位年轻艺术家就1952年巴厘岛之行在历史上、文化上和社会语境中的重要性咨询了萨巴帕斯。在对前辈有了充分的了解，且对进行怎样的创作不做任何预设的情况下，他们将巴厘岛的体验作为创作的手法。基于此，这四位年轻的艺术家创作了大量的作品，其中包括一系列的照片以及采访的文献。

巴厘岛  
摄于1952年  
钟灵月提供



相距达半个世纪之久的两次巴厘岛之行彰显了两代人的努力：他们探讨了地域文化的意义，并定义、培养属于他们自己的地域特色。然而，他者文化习俗是如何



钟泗宾和巴厘岛上的女人在编织  
摄于 1952 年  
钟灵月提供

获得的此种“本土色彩”却是存疑的。巴厘岛并不是个寻常之地——如刘抗所说，巴厘岛是一个“世外桃源”。<sup>7</sup>我们都钟爱与世俗不同的异域文化，但是欣赏一种文化同挪用，并将此种文化转化为自身的文化却是两码事儿。那么，是什么带引艺术家们踏上了巴厘岛呢？



左：  
易文金、林凯烈、邢万和、吴天伟  
《艺术家和模特》  
2001 年  
摄影  
84 x 124 cm  
艺术家提供

右：  
刘抗  
《艺术家和模特》  
1954 年  
布面油画  
84 x 124 cm  
新加坡国家遗产局提供

二次世界大战结束之后，英国又回到新加坡。战后的新加坡已经与战前大不相同，由于英国无法在二战中保护新加坡，丧失了他们在当地人眼中的信誉，新加坡的反殖民主义情绪逐渐增强。在整个地区，塑造一个新的身份认同的观念越来越深入人心，人们认为这也反映了人民对独立理念的热衷。南洋地区主义——特指马来亚的地区主义<sup>8</sup>——被看作是在此语境下形成的一个成功的范例。“南洋”的字面意思是“南边的海洋”，在地理范围上包括马来亚地区到大中华南部的所有区域。人们认为这个词语是“一个在历史上以中国为中心的词，指的是在东南亚的海外华人，带着泛中国民族主义意味。而随着这一群体在后殖民民族国家定居且成为那里的公民，这个词语已经成为过去时了。”<sup>9</sup>南洋一开始是以一种地方主体的身份出现在二十世纪二十年代晚期的，是中国移民使用的一种文字表达，起初在视觉艺术中并不带有多少美学含义。<sup>10</sup>这一名词的出现反映了那些刚开始设法定居东南亚，思念祖国的海外华人的爱国主义情感。过了一些时候，一种归属感逐渐地在他们身上成长起来。“南洋”这一名词所带有的爱国主义色彩日益减少，而其所带有的地域意味却日益增强。人们批评那些未能注意到南洋本土色彩的艺术家，如《椰树林》杂志（*Coconut Grove*）的编辑陈链青（Chen Lianqing）就评论说：“如果我们的艺术家认为南洋的风景过于俗气，太缺乏艺术价值，因而不值得进入他们的视野的话，这实在是他们从自己的视角出发所提出的观点，因此也不尽然是真正的实际情况。他们没有感受到这里的氛围，也无法理解。”<sup>12</sup>

1938年，南洋艺术学院成立。当时流行拿“南洋”当前缀，经常把“南洋”加在名称前面，如南洋大学和《南洋商报》（*Nanyang Siang Pau*）。南洋艺术学院在当时的马来亚地区成了名气和影响力最大的艺术学院之一，现在在新加坡仍然如此。由于二次世界大战和日本的占领，对地域身份认同的追寻就暂时性地停止了。<sup>13</sup>南洋艺术学院也被迫在1941年至1945年间关闭，但是此后不久就又很快重开了。中华人民共和国成立之后，新加坡经历了另外一次中国移民潮。而那些早先在这里定居下来的中国人则面临着是走是留的困境。当人们眼见着中国民族主义和东南亚地区主义分道扬镳、愈走愈远之后，对于那些决定留下来（刘抗和陈宗瑞）以及那些刚刚移民过来的艺术家（陈文希和钟泗宾）来说，探寻一种新的地区身份认同便变得愈加紧迫了。作为对此的响应，南洋艺术学院的首任校长林学大（Lim Hak Tai, 1893-1963）——他认为鉴于新加坡是连接南洋东部地区和西部地区的商埠，因此构成了南洋的中心<sup>14</sup>——就呼吁“一种作为热带地区原型的艺术形式”。<sup>15</sup>



刘抗  
《沐浴者》  
1988 年  
布面油画  
84 x 124 cm  
新加坡国家遗产局提供



易文金、林凯烈、邢万和、吴天伟  
《沐浴者》  
2011 年  
摄影  
84 x 124 cm  
艺术家提供

在热带风景中寻找灵感可以在当地进行，那为什么要远行去巴厘岛呢？当时没有廉价的航空线路，也没有高效的交通网络，在二十世纪五十年代计划去巴厘岛来一场写生之旅，这件事做起来是难之又难，那也自然就不是一个冲动的决定了。先驱们应该明确地知道这样一场旅行的艰难度和重要性。正因此，陈文希骄傲地宣称：“我们是第一个这样做的。我们是开创者。”<sup>16</sup>刘抗认为他们旅行结束后举办的群展“巴厘画展”“在当时是个大事件。”<sup>17</sup>

除了社会和政治力量推动了对本土色彩的探寻，艺术家们去马来亚地峡外进行探索还要归因于他们所接受的艺术教育。这种艺术教育结合了东西方的技法。上海新华艺术专科学校（Xinhua Academy of Fine



刘抗  
《瀑布边的两个人》  
1996年  
布面油画  
84 x 124 cm  
刘抗家人提供

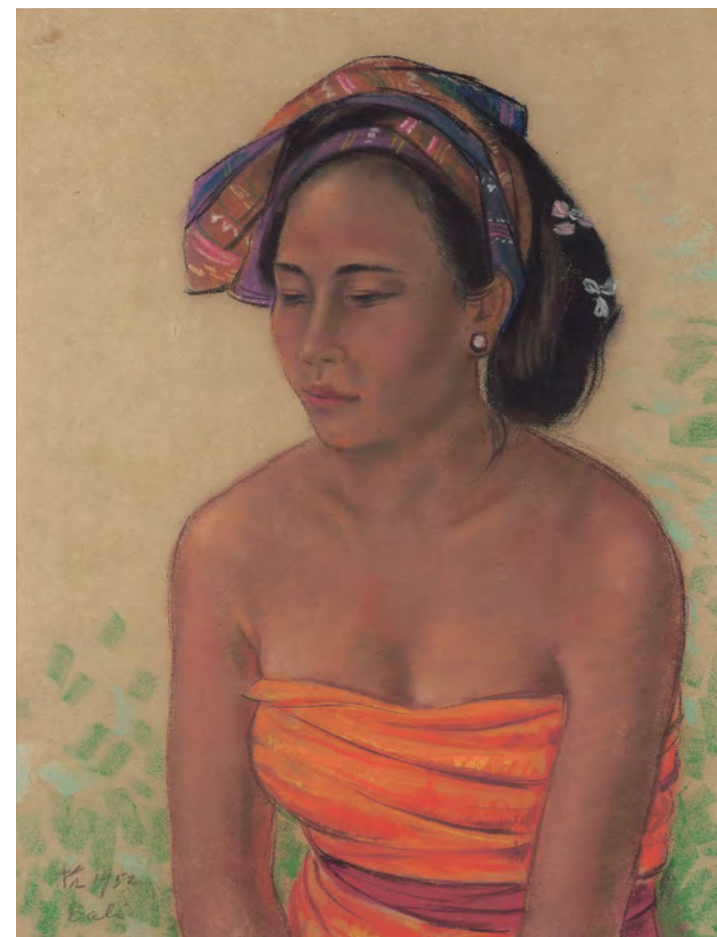


Art in Shanghai) 从1930年代就成立了西画系。<sup>18</sup> 刘抗从新华艺专毕业之后，又去巴黎进行了深造；在定居新加坡之前，陈文希在越南逗留过一段时间。在这段时间里，他得以钻研法国的艺术出版物。<sup>19</sup> 他们对西方的艺术风格特别熟悉，比如印象派、后印象派以及象征主义美学。他们同样也熟知一些著名西方艺术家，如19世纪晚期居住在塔希提岛 (Tahiti) 上的保罗·高更 (Paul Gauguin)。据刘抗所说，他们当时最想去寻找灵感的地方实际上是北京和塔希提岛。但是，那个时期的社会政治条件不允许他们这样做。<sup>20</sup> 巴厘岛之行的另外一个原因可能在于有一位住在巴厘岛上的比利时艺术家，他的名字叫做阿德里安·让·勒迈耶 (Adrien-Jean le Mayeur, 1880-1958)。1933年至1941年期间，他在新加坡多次举办展览。《新加坡自由报》(Singapore Free Press)、《海峡时报》(Straits Times) 和《马来亚论坛报》(Malaya Tribune) 都发表了他在1933年举行的展览的展评。<sup>21</sup> 除此之外，据陈宗瑞说，勒迈耶的妻子是巴厘岛上的居民，名叫尼·波洛克 (Ni Pollok)。据陈宗瑞说，人们看到她在丈夫的展览开幕式上没穿上衣。这就激发了艺术家有关巴厘岛的想象，觉得可以选择去那里，在家乡相近处探寻塔希提岛那样的热带风光。<sup>22</sup> 在旅途中，他们不仅拜访了勒迈耶，还让波洛克给他们当模特。他们混杂的东西方教育背景很好地解释了为什么南洋美学具备一种中国绘画传统和巴黎画派在风格和技法上的融合。

易文金、林凯烈、邢万和、吴天伟  
《瀑布边的两个人》  
2001年  
摄影  
84 x 124 cm  
艺术家提供

艺术史家姜苦乐 (John Clark) 论证说，很多20世纪的亚洲艺术受到了西欧的影响。“外来的”观念时不时地使得亚洲艺术家在他们的艺术创作中将这观念同他们更为本土的传统结合起来。<sup>23</sup> 自1952年的巴厘岛之行而源起的南洋美学是一个广为人知的案例，即中国移民将“外来的”观念和本土的传统结合起来创造出一种独特的身份认同——一个推进东南亚文化景观发展的实践性尝试。但是，南洋风格不只是一种简单的融合，它要复杂的多：南洋风格不仅仅是对中国和

刘抗  
《尼·波洛克》  
1952年  
纸上粉笔画  
60 x 47 cm  
新加坡国家局提供



西欧“传统”的挪用，而且还挪用了他们新定居国家四邻的“传统”，即一种代表了东南亚美学传统的装饰主义。对于年轻一代来说，这些传统是否有什么共同点呢？半裸的巴厘岛女人、美丽的随韵而舞的舞者——这些主人公备受亲睐，不断地出现在先驱们的画笔下。在1953年的展览“巴厘画展”的画册上，刘抗在前言中甚至盛赞说：“（这儿的）妻室对夫君的服侍，温文尔雅，较名闻世间的日本女子有过之无不及”<sup>24</sup> 心仪于这样一种原始趣味，刘抗把巴厘岛称作“最后的天堂”也就不足为奇了。<sup>25</sup> 如今，人们当然不会再在“最后的天堂”看到半裸的女人了。而且，欣赏巴厘岛上的舞蹈是要付费的。这些舞蹈是为了满足日益增多的游客的好奇心而特意编排的。

从今天有关后殖民、跨文化和女权问题的有效讨论语境中，先驱们以前居高临下的目光会招来激烈的批评。在他们那个时代这完全不是问题，但当代艺术家就要避开这样的目光。在这些重访巴厘岛的年轻艺术家所成长的时代里，先进的交通和通讯使得观点、思想和文化以前所未有的速度在世界范围内得到了交换和互通。他们毫不遮掩地对先驱者男性中心的眼光进行了批评——他们的队伍里包括了一位名为易文金的女艺术家，以平衡全是男性成员的先驱艺术家队伍。<sup>26</sup> 在最近这次巴厘岛之行拍摄的一系列照片中，艺术家们并非让当地的巴厘岛居民给他们当模特，而是拿他们自己的男性身体作为学习研究的客体。最开始，他们试图邀请游客给他们当模特，但是却因这种似乎不甚恰当的邀请而受指责。这些拒绝完全不是坏事儿，因为他们后来认



刘抗  
《面具（巴厘岛）》  
1955年  
布面油画  
72 x 60 cm  
刘抗家人提供



刘抗  
《巴厘岛上的女人——蓝椅子、红围裙（午睡）》  
1952年  
纸上粉笔画  
61 x 47 cm



识到，在推动早期艺术家作品和他们自己作品之间的对比讨论方面，他们自己的身体是更为准确的作用机制。<sup>27</sup>

易文金、林凯烈、邢万和、吴天伟  
《面具（巴厘岛）》  
2001年  
摄影  
72 x 60 cm  
艺术家提供

除了对先驱者男性中心的眼光提出反对意见，这些年轻的艺术学家们还有很多其他的疑问。他们希望在巴厘岛之行中能为这些疑问找到答案。在这些疑问当中，归属感是最关键的问题。他们在这次旅行当中思考的首要问题是：

“为什么在巴厘岛之行之后，他们（先驱者们）都成了新加坡的先锋艺术家？（在我们的巴厘岛之行后），我们是否也能如此？”<sup>28</sup> 换句话说来说，为什么巴厘岛主题构成了新加坡艺术史的一个重要组成部分？在采访刘抗时，他们问了这样一个问题：为什么先驱者们大量实践的仅有一种后印象派的风格？而西方的其他艺术流派，如野兽派、或者甚至是达达主义却似乎被有意地忽略了——尽管刘抗在巴黎时，这些流派在西方得到了广泛的实践。由于当时的英国文化委员会给先驱者们提供了有力的支持，组织并举办了“巴厘画展”的展览，因此，年轻的艺术学家们质疑：对南洋美学风格的推崇是否实际上有其政治上的意图。<sup>29</sup>

在二十世纪五六十年代，推动仪式化的、装饰性的南洋美学，相比于

易文金、林凯烈、邢万和、吴天伟  
《巴厘岛上的午睡》  
2001年  
摄影  
61 x 47 cm  
艺术家提供





左：  
陈文希  
《摆渡者》  
1952年  
布面油画  
112.6 x 85.2 cm  
新加坡国家文物局提供

右：  
易文金、林凯烈、邢万和、吴天伟  
《摆渡者》  
2001年  
摄影  
112.6 x 85.2 cm  
艺术家提供

那些同时代的描绘新加坡艰苦环境的社会主义现实主义作品比起来，是比较不敏感并且不会引起社会变动。新加坡的民众当时正挣扎在饥饿和贫穷之中。受中国作家鲁迅社会主义现实主义风格以及苏联现实主义绘画的启发，有一些从南洋艺术学院毕业的年轻艺术家吸收了社会主义现实主义的表达方式，在作品中回应了大众——尤其是贫困阶层的困境，以推动国家的建设。这在1956年成立的赤道艺术学会（Equator Art Society）的实践中可见一斑。<sup>30</sup>除了绘画，这些社会主义现实主义作品中的很多都是木版印刷以及可以在大众间广泛流传的漫画。

通过“重返”巴厘岛，这些年轻的艺术家实地考察了南洋美学的主题。然而，和那些在1952年进行巴厘岛之行的艺术家不同，巴厘岛仪式化和装饰性的一面无疑并未给他们提供太多的灵感。在巴厘岛呆了一个星期之后，他们觉得十分乏味，忍不住去了印度尼西亚的日惹拜访他们的艺术家朋友，如赫里·都诺（Heri Dono）。对于他们来说，日惹的生活要更为刺激和真实。<sup>31</sup>在日惹呆了两个星期之后，他们回到了巴厘岛，又在岛上呆了一个星期，完成了一系列照片的拍摄。通过模仿早期艺术家的作品，他们挪用了巴厘岛的传统——通过使用相同的主题以探究他们的传统在新加坡艺术语境中的融合，从而试图就他们自己的文化根源做出解释。

另一方面，年轻一代对中国的认知也同先驱者们大相径庭。在共产党战胜了国民党之后，早期移民曾经面临的选择是去建设一个新国家，还是回到中国；而随着中国快速崛起为世界最强大的经济政治体之一，当代中国艺术开始走俏——和先驱们一样，年轻艺术家们对此的感受也是非常复杂的。他们同爱国主义情感并没有太多共鸣，内心滋生的更多的是羡慕和嫉妒。在过去的几年里，林凯烈和邢万和定期到访中国，并参与到中国当代艺术圈的实践当中来。我最近联系邢万和时，他正准备去中国西安工作两个星期。在那里，他要进行当代艺术的研究，并同当地一个由艺术家管理的驻地机构进行交流。林凯烈和我分享了他在中国的生活经历。这些经历让他对自己在中国大陆的朋友心生羡慕，因为这些人是在一个丰富的文化传统中成长起来的。新加坡文化传统的缺失让他觉得自己“错过了很多机会”。<sup>32</sup>这样一种感

受带来的影响很有意思。对南洋风格进行再次考察在某些程度上是一个很有创造性的探寻，希冀从中表达出新加坡这个年轻的国度所缺失的东西，并填补先驱艺术家在那个年代并未完全意识到的空白。

这两次巴厘岛之行勾勒了两个历史时期异质文化融合所引起的两种不同的调整和再创造。对于早期中国移民来说，将挪用他者文化同自身的中西教育融合在一起是为了建立他们自己的身份认同，并确定他们在一个新建立国家中的存在。他们催生的南洋风格是一种基于多重身份认同的混杂美学。而对于后来出生在新加坡的中国艺术家来说，重访巴厘岛这样一个对南洋风格的发展来说极为重要的地方，是在实践一种创造性的批判，并解构他们自己的身份认同。

李文  
《一个黄人的旅行之 15：触摸中国》  
2001年  
表演  
艺术家提供



至此，丰富的巴厘岛文化已经被新加坡艺术家挪用了两次。但是，这些文化仍然是属于巴厘岛上的居民的。苏立文教授（Michael Sullivan）在2008年南洋艺术学院论坛暨南洋艺术学院建校七十周年的开幕上这样说道：“在我看来，新加坡最有意思的地方……在于一种反差，甚至是矛盾（的反差）。这种反差表现在，一方面新加坡意识到自己身处众多历史文化悠久的国家的中央，受其深刻的影响，另一方面（新加坡）又不断的渴望塑造其自我身份的认同。”但是苏立文问道：“用什么来塑造呢？”<sup>33</sup>为新加坡这样一个主要由移民构成的、没有共同根源的民族塑造一个身份认同会是一项复杂且具有挑战性的、持久的事业。这给他们的艺术家提供了重要且珍贵的灵感来源。新加坡行为

艺术家李文（Lee Wen）的《黄人之旅》系列（*Journey of a Yellow Man*）就是突出表现了对身份认同的追寻。这个行为作品系列在世界各地都进行过，但是2001年在中国四川成都表演的《黄人之旅15：触摸中国》（*Journey of a Yellow Man No. 15: Touching China*）尤其启人深思，因为这件作品不仅仅审视了一个出生在新加坡的中国人的身份，还推动了把新加坡籍华人同海外华人这样更为广泛的话语联系在一起批评性参与。我们可以十分确信的一件事情是，苏立文所提出的议题，不曾被忽略过，而且将继续被新加坡的艺术家们，用扎根过去放眼未来的创造性的方式深刻探讨。

1: 在从马来西亚分离出来之前，新加坡是马来亚的一部分。刘抗在1942年移民至新加坡，陈文希是1948年，钟泗宾是1946年，陈宗瑞是1932年。

2: Yvonne Low, “Remembering Nanyang Feng’ Ge,” *Modern Art Asia* 5 (November 2010), <http://modernartasia.com/low-nanyang-style-5/>.

3: 比如, 张耐冬 (Tew Nai Tong)、邱瑞河 (Khoo Sui Hoe)、郑志道 (Tay Chee Toh) 和欣欣 (Lin Hsin Hsin) 等艺术家就受到了这四位早期艺术家的影响。

4: 2013年5月23日, 易文金与本文作者的对话。

5: 同上。

6: 邢万和解释说, 他们一行带着展览画册《忆新加坡先锋艺术家大师》(*Reminiscence of Singapor’ s Pioneer Art Masters, Singapore: The Singapore Mint, 1994*) 作为重要的参考资料。画册收录了一篇由 T.K. 萨巴帕斯撰写的文章, 名为《巴厘岛, 近似重访》(*Bali, Almost Re-visited*)。

7: Liu Kang, “Introduction,” in *Bali Bali Ixving huace (巴厘旅行画册) Art Catalogue of Bali Trip*, (Singapore: British Council, 1953), 1.

8: 当时新加坡和马来西亚被总称为马来亚, 被认为是南洋的中心。

9: Huang Jianli and Hong Lysa, “History and the Imaginaries of ‘Big Singapore’: Positioning the Sun Yat Sen Nanyang Memorial Hall,” *Journal of Southeast Asian Studies*, 35, no. 1 (February 2004), 65–66.

10: Kwok Kian Chow, *Channels and Confluences: A History of Singapore Art* (Singapore: Singapore Art Museum, 1996), 9.

11: Zhong Yu, “Nanyang Art Series One: The Birth of Nanyang Art before The War,” *Nanyang Yishu* 125 (2007), 38.

12: Chen Lianqing, “Literature and Local Color,” *Coconut Grove*, September 23, 1929.

13: Zhong Yu, “Nanyang Art Series One: The Birth of Nanyang Art before The War,” 40.

14: Lim Hak Tai, “Remembrance the Process in Founding of the School,” in *Nanyang meishu*, special issue, Reopening of Nanyang Fine Arts College, 1946.

15: Quoted in Kwok Kian Chow, “History of Art in Singapore—An Introduction,” *Window on Singapore Art* (Singapore: National Arts Council and National Heritage Board, 1994), 11.

16: Quoted in Yvonne Low, “Remembering Nanyang Feng’ Ge,” *Modern Art Asia* 5 (November 2010), <http://modernartasia.com/low-nanyang-style-5/> .

17: Quoted in T. K. Sabapathy’ s interview with the artist, on December 13, 1993, Singapore (unpublished), translated by Lai Chee Kien.

18: Kwok, “History of Art in Singapore,” 12.

19: Kwok Kian Chow, “A Dialogue with Tradition: Chen Wen Hsi’ s Art of the ‘80s,” in *A Dialogue with Tradition: Chen Wen Hsi’ s Art of the ‘80s* (Singapore: Singapore Art Museum, 1992), 7.

20: Liu Kang, interview with Rawanchaikul Toshiko , trans. Horikawa Lisa, in *Nanyang 1950–65: Passage to Singapore Art* (Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum, 2002), 36.

21: Jop Ubbens and Cathinka Huiging, *Adrien Jean le Mayeur de Mer—Painter Traveller 1880s–1958* (The Netherlands: Pictures Publishers, 1995), 102–105.

22: Chen Chong Swee, quoted in *A Heroic Decade: Singapore Art 1955–1965* (Singapore: Singapore Art Museum, 2005), 3.

23: John Clark, *Asian Modern Art* (Sydney: Craftsman House, 1998), 51, 71.

24: Liu Kang, “Introduction,” 2.

25: 同上。

26: 2012年11月19日, 林凯烈与本文作者的对话。

27: 2013年5月23日, 邢万和与本文作者的对话。

28: 同上。

29: 2012年11月19日, 林凯烈与本文作者的对话。展览“巴厘画展”1953年时在史坦福路上的英国文化委员会举办。

30: 赤道艺术学会是一个推动新加坡社会主义现实主义艺术风格发展的艺术家小组。这个学会还是民族主义和反殖民的, 在二十世纪六十年代最为活跃。当时, 新加坡正在经历好几个政治变革。

31: 2013年5月23日, 邢万和与本文作者的对话。

32: 2012年11月19日, 林凯烈与本文作者的对话。

33: Michael Sullivan, “Keynote Paper,” in *New Asian Imaginations* (Singapore: Nanyang Academy of Fine Arts, 2008), 6.