

香港的「皮亞傑群」：一個為當今香港藝術創作定義的關係模型

撰 韋一空 譯 梁安盈

藝術史於藝術創作中的實用性

我曾經寫過，沒有東西在本質上是「混合」的 (Inherently Hybrid)，混合是事物形象改變的過程，最終被鑑定為「自然而成」(Native)，這是因為大多數事物在被視為屬於一個時間及地方之前，其實都來自別處。¹但有些事物長期被視作及被感覺為在本質上是「自然而成」的 (Inherently Native)，時間一久，似乎從不曾被視為混合的了。深受文人思想影響的中國繪畫理論即是一例，這種文人思想本身亦受宋明形形色色的「新儒學」所影響。這套繪畫理論在中國產生、發展，對任何藝術史學家而言，毫無疑問就是地地道道的中國傳統（當然，人也能辯稱，宋朝新儒學的基本部分深受佛教影響，本身並不是「自然而成」的中國哲學）。事實上，「混合」被理解為形態常變、永不固定，亦無法按其本體性質定義，這種理解與我們這個看似變化得更厲害的時代正可能不謀而合。這些變化，至少在全球的視覺藝術中，非常顯而易見，而且深植在全球化這個大家都在談論的概念之中。

我時常說，今天的所謂「全球化」(至少就文化範疇而言，但在經濟領域亦非常貼切) 是交流頻繁的結果，量的變化同時帶來質的變化。現今世界 (固然並非所有地方都是這樣)，資訊傳送的速度在文化交流領域內令可能性倍增。假如交流一直存在於世界上所有文化之間，這些交流的速度在今天正改變事物如何被創作、思考、呈現及商品化，藝術尤其如此。十八世紀的耶穌會畫家，因連串巧合，花費無數時間，再略施計算，才把新概念帶到北京的宮廷，才因他們在中國的出現，而為歐洲洛可可裝飾的一種新風格 (順理成章被稱作「中國式裝飾風格」) 創造出現的條件。相比而言，不少在已發展國家的藝術家有時候只用上數小時，便把一些新概念創作成藝術，另闢蹊徑了。今天，藝術學生使用世界各地的圖像、聲音及影片，並將之結合在其依然極具文化特色的作品之中，這種手到拿來的方式令人大開眼界。很明顯，在發明互聯網和在全球無數雙年展出現之前，這樣的事從沒有發生過。

能夠輕易接觸到大量資訊，這樣不可能的事以前連做夢也沒想過。因此，在藝術史課堂中教授「當代藝術」變得極之困難，因為學生和他們的老師在見識上往往不相伯仲。當然，老師還是有點東西可以教授的，至少對較年輕的本科生而言，就是一種對歷史的認知，藉解釋以往出現的事物，以及置現今的藝術創作於所屬的社會背景之中，從而了解現今豐富的藝術形式。研究生比較成熟，也花了較多時間培養對藝術及藝術創作的興趣。他們對藝術史課的期望，就跟輕易取得資訊的時期出現之前很不同。如果，修讀藝術史的研究生不會在網上找到很多關於過往藝術的原始及有用的研究資料，對那些非常知識淵博的藝術碩士生和博士生來說，就可是另一回事。事實上，那些無法不修讀方法學課的藝

術碩士生和博士生，經常向藝術史老師要求其課堂必須有一定程度的「實用」(這也令他們的創作課老師擔憂，因為大部份課堂都是講述其他藝術家的作品)。可是，看來真正的問題其實是藝術史於二十世紀早期被創造的方式，一種完全被黑格爾式觀念塑造的方法學，以「周期循環」的形式順序陳述時代風格。儘管直至二十世紀下半葉，教授藝術一般都離不開此道，這對當代藝術創作永無終止的多樣性無疑失效。這些新的期望令「藝術史課」的內容須被修訂成更多不同的講述角度。

影響與時代風格的概念仍然站得住腳嗎？

藝術史教育有兩個誤人至深的辭藻，今天應以麻煩透頂名之，一是影響，另一是時代風格。藝術家屈指可數的時代，他們的創作活動範圍相當有限，所謂某位名家的影響當然清楚可見。例如，拉斐爾在梵蒂岡居室畫的裸體畫是受米開蘭基羅所影響，這非常明顯，沒有甚麼大問題。但中國式裝飾風格設計是否受中國文人畫的影響則比較難說。首先，要證明十九世紀前在歐洲有沒有文人畫是極之困難的事；假若歐洲的織錦真的曾受文人畫影響，也只能是經中國和歐洲的工匠數度重新詮釋後的事。因此，任何影響都微乎其微至幾乎不存在。在這個變化不斷的 global 藝術世界²，沒有一所學院能夠確定甚麼可以接受，甚麼不可以接受。任何所謂影響，甚至時代或地理風格等觀念，除了尚見於全世界大學學生還在生吞活剝的「文化通識科」外，很有可能已經變得完全不合時宜。

處身「成熟經濟」的當代藝術家既然手上有大量視覺資料可隨意使用，要為某一個特定地區定出某種時代風格已變得不可能。一個非常相似的例子是德國的表現主義，其時的藝術家都從非洲和大洋洲的器物取得靈感，創作之豐富前所未見。不少評論家都曾經就這些新觀點，嘗試從文化的角度為「全球化」這個概念下定義。例如，Simon During 便在其文化研究論文集前言裡，為「全球化」如何運作下了一個可行的定義：

那麼，甚麼是「全球化」？並非只是膨脹了的戴卓爾主義（雖然往往看來如此），全球化應該是環球市場及資本的發展，使高效資本的國家經濟體系偏向服務、資訊、金融工具、其他高增值產品，而與傳統基本商品和大量生產的工業分道揚鑣。全球化也意味著更有組織的跨國或「大遷移」式的勞動力流動，還有如旅遊業等輸出文化業的驚人增長。最後，全球化意即通訊科技的急遽發展，例如不再受制於距離的互聯網。全球化削弱了國家的自主權，也減少了國家對社會和經濟的干預——有時候是起因，其他時候則是藉口。它亦大大改變及打破了舊有的大都會/殖民地、中心/市郊、南/北分界，使新地區（特別是亞太地區）的精英和大眾能夠與新的世界主義並肩自我創造。世界因之而合，亦由之而分，如何評估全球化或跨國主義造成的後果就成為一個主要文化研究課題。³

可是，在網絡世界和全球化的時代，影響不論大小（從直接借用到上百次移除「引號」），同一個概念已被無數來自不同背景的人再三詮釋了千百次，根本已無法稽考源頭），在文化生產的範圍內，或者更具體地說，在視覺藝術的領域內，影響和時代風格的概念已愈來愈難以令人接受。眼前正發生的事，不是平整，也不是創造所謂「跨國家」或「多文化」的環境（特色不少，但放在巴黎、里約熱內盧和北京都看來並無分別），而是可能性在差不多無窮地增長，國家文化、超國家文化和次國家文化由各種各樣的藝術家操縱（由「藝術家」⁴到作家，電影製作人到時裝設計師），創作適應自己環境的文化產物。

這種沒有中心點的增長環境，與「後現代」想像的分裂和倍增無關。眼前出現的不是一個沒有中心的世界——要是除了那些自詡為「第一世界」的學者所以為外，真的有這樣一個重心——也許甚至不是一個矛盾的「多中心」世界（而我偏向這個概念），而是一個人類在做他們一直在做的事情的世界：藉去疆域化和混合而創造出新社區、新文化。新的顯然是速度，還有某種非常相對性不受地理限制的超然，這一切其實都只是處於發展初期（互聯網仍未隨處可用，也不是每一個人都生活在經濟發達的社會中，容許他們把視覺、文學、電影藝術等視覺藝術創作放在心裡）。但這些新奇的事物是量變，亦勢必帶來以新混合品種形式出現的質變（我重申，混合的本體論並不存在。混合純粹是相對性存在，其形狀視乎誰在看和從哪裡看而改變）。

「去疆域化」是我在香港第一本有關藝術創作的書的中心概念，在這裡略作交代也許有用。根據其創造者 Giles Deleuze 和 Félix Guatarri 所言，任何生物，尤其是人類，其中一個固有行徑，就是營造地盤，因為任外間環境不停變換，地盤之內亦可安然。可是對他們而言，「疆域化」最終是死胡同，也無可避免地導致僵化和死亡。因此，去疆域化就是要打破這種領土狀況的界限，離開任何特定的範圍。這是唯一的方法，世界才可以繼續是一個有活力的系統，產生這些煥然一新的「泉湧欲望」，即 Giles Deleuze 與 Félix Guatarri 視之為「不單是水、空氣、岩漿、血液、油漆、電力，也不單是青草、泥土、太陽，但也是概念、人民、文化、書籍、交談等」的東西⁵。互聯網的結構流動不定，所產生的資訊和新系統，既是去疆域化概念的象徵，也是具體化的展現。在這些範圍內產生的藝術創作，與國際電子網絡出現之前所構想出的任何事物都判若雲泥，和過去一刀兩斷的痕跡清楚可辨，這樣的事甚至連使用後現代主義概念也不能清楚解釋（這個立場有需要澄清，容後處理）。我只會提供兩個香港的例子以說明「在網絡時代的藝術」可以是甚麼。

網絡為藝術創作帶來的新問題

鄧國騫（1983-）的作品〈木目島相簿〉（圖1）是他的藝術碩士畢業作品，並獲得2010年的香港當代藝術雙年獎。這是個明顯的例子，或可能太過明顯的例子，代表那種看來是無處著地的藝術，只植根於轉瞬即消失的土壤。因為作品不像來自一個特定的文化背景，而是來自沒有中心、去疆域化的互聯網世界（儘管如此，假如在文化領域沒有東西是完全固有的，那麼也沒有東西完全沒有特定的文化根源；有的話，也是那些製作藝術作品的藝術工作者所有。篇幅所限，未能詳細論述這個概念）。



圖1
鄧國騫 (1983-) 〈木目島相簿〉，紙、木、玻璃及數碼印刷，64 x 115 x 53 厘米，2009。香港藝術館藏。(鳴謝藝術家提供圖片)

Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong

鄧國騫在刊登於《香港當代藝術雙年獎2009》圖錄的創作自述中，這樣形容自己的作品：

自小活於繁華以外，看到的都不是現代化的林林總總。身邊即使沒有最怡人的山川景色，也盡是一片鄉土情懷。

由踏單車至乘坐公車，人不能避免要進緊貼社會發展的環境當中。變化尤甚的，是資訊的發達，令到許多事物變得觸手可及。如網上世界，身處世界不同角落的人，都可以透過互聯網分享自己的私事。其中令我感到有趣的，是網上的圖片搜尋器。

我於谷歌搜尋超過100張相片，透過「關鍵詞」如樹、海、風景、人、動物、鄉村、建築、傢俱、城市、道路、氣車、飛機等進行收集。然後，將這些相片貼於3R的玻璃上並進行雕刻。這是一個谷歌所建構的地方。於我，這些相片像從不同角度描述同一個不存在及矛盾的社會。我稱這地方為「Mu Mu Dao」。漢語，「木目島」。⁶

有一件事是肯定的：英語譯文把「木目島」翻譯成英文的photographic island (「照相島」) 是直接地從一種語言換置成另一種語言。「木」、「目」拼合，就是「相」這個單字，「照相」的「相」。這是只在中文才有意思的玩字 (甚至在中文原文的最後一句也跟其英文譯文十分不同)，本身也是一個例子，說明了在去疆域化的背景下，換置不可避免，因此而創造的意思亦倍增，令人眼花繚亂。但除此之外，圖片幾乎是隨意選出來的，放置在細小的玻璃展示容器裡，可在一冊由藝術家自製的巨型書本內四圍

移動。這件作品引起的問題不少，動搖了很多藝術定義上的假設，而今天大多數人仍然非常重視藝術的定義。就我來說，我第一個想到的是知識產權的問題：既然這作品的圖片全部都是從互聯網這巨大的寶庫取得，那麼誰是這件作品的擁有人呢？這個問題並沒有簡單的答案。陳國賁及陳年在他們所撰文章〈Hybridity and the Politics of Desertion〉（混合性與離棄之道）的腳注提到，資訊一直存在，隨時可得，尤其是視覺資訊，全球數以百萬計的人分享無數的資訊，這情況在幾十年前是難以想像的，亦必然引致版權概念的改變：

今天，這種形式的「惡搞」機會當然比Guy Debord的年代多得多。Lawrence Lessig⁷、Antonio Negri和唱片騎師DJ Spooky⁸的作品為明天的版權法揭開序幕，隨著互聯網、電腦編輯工具和唱片騎師混錄音樂的出現，倒退的版權限制亦須重新評估。⁹

「木目島」這個玩字只有懂中文的人才理解，在無疆界的網絡世界裡，翻譯更是個大問題，也是下引例子的重心。這件作品由三位共用同一個工作室的朋友創作，這種情況在香港十分普遍。我集中討論的是展覽「子虛烏有一真實與再現的重構」的一部分。¹⁰由余迪文（1974-）、張煒森（1981-）和陳永風（陳宇和，1972-）所寫的創作自述起筆即從古到今娓娓道來：

古有司馬相如《子虛賦》中的子虛烏有，呈現現實中不存在的人物；¹¹今有盧內·馬格利特（René Magritte）的《這不是一個煙斗》（Ceci n'est pas une pipe）質疑再現、語言、真實的固有思維。真實與再現的題目可謂老生常談，再現除了呈現出真實的某些面貌，還包括作者的期望、想像、意志等。過往，我們曾經把這兩種概念連上等號，幸得諸般論述仍能把兩者問提出質疑……又打破了真實與再現中的固有概念，甚至，我們開始質疑所見所聞的真實程度，或把再現中的視覺經驗代之以真。真實與再現這兩個概念糾纏得難分難解。

把司馬相如（公元前179-118）的名作與《這不是一個煙斗》並論——不妨想像，這顯然是直指米歇爾·傅柯（Michel Foucault）所要說的一是有趣的組合，讀者不難看得出是對混合形成的刻意嘗試。這些參照有助澄清有關複製概念一直存在的問題，班雅明（Walter Benjamin）於1936年對這個概念有出色的探討，尚·布希亞（Jean Baudrillard）亦於1981年亦以他的假像觀分析這個概念。三位藝術家在他們共同創作的作品〈「看著肥皂渡日」的精髓〉（圖2）裡，提出了一些他們的展覽裡最有趣的問題。展覽牆上排列了多張A4紙，從右至左，以一封發給香港藝術家李傑（1978-）的英語電郵作開始：

年初，我跟朋友去了奧沙觀塘看你的展覽「看著肥皂渡日」。¹²展覽很棒，我們拿了展覽單張作紀念品保存。回家後，我們閱讀那單張，被陳浩揚的策展人語，尤其是中文版本迷住了。於是，我們把那段中文放進Google翻譯，從一種語言翻譯成另一種語言。我們用盡全部在Google翻譯可供使用的58種語言，最後再次翻譯成英文，然後是中文，請見附件。

經過5月8日這場Google翻譯接力賽之後，大部分原文內容不是沒有了就是變了別的東西。可是，有三個東西得以保留下來：

英文：Jail, Pop, Gallery；

中文：獄、流行、畫廊。

恕我們直言，請問這三個東西是否就是你展覽「看著肥皂渡日」的精髓？是否就是超越這58種、在全球超過50個國家使用的語言的共同信息？



Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖2

余迪文 (1974)、張焯森 (1981)、陳永風 (陳宇和, 1972)〈「看著肥皂度日」的精髓〉,「子虛烏有：真實與再現的重構」展品, 2011年5月28日至6月10日, 香港中文大學新亞書院錢穆圖書館。(鳴謝藝術家提供圖片)

「這些語言的相同之處也許是展覽的『精髓』」, 這個想法無疑是自欺欺人, 三位藝術家亦不會真的相信有「精髓」這回事——那是柏拉圖式的老調子——更不相信可以在Google翻譯裡找得到。¹³我們唯一可以真正評定的自動翻譯版本當然就是仍然在學術界普遍為人所知的語言, 於我而言, 明顯地就是法語和英語。法語版本十分奇怪, 對母語是法語的讀者來說, 那荒謬可笑的譯文為他們帶來喜劇感十足的時刻。我們只能想像其他版本應該也是同樣奇怪。不論Google翻譯是舊式規範語法的極端表現形式, 還是僅是一個字詞替換的運作, 跟真正意思沒甚麼關係, 它一直都是基於普世互通這個非常樂觀的願望, 這令人想起以前所有所謂的普世語言, 不過現在是倒過來: 不是要創造一件溝通的單一工具, 而是依靠越多越好的語言和無數翻譯這些語言的可能性。作品本身, 以及如何用繩子密密連繫著在牆上排列, 可以說是在翻譯上的一次去疆域化作業的產物, 可作複製品視之。

解決新的分類問題，一個已經老舊的方法

對於這兩件完全沒有「藝術」資料可參考的藝術作品，對某種形式的藝術史來說很重要的「風格」和「影響」等舊有概念，現在已明顯不再有意義。網絡所提供的新環境令直線形式的敘述概念變得不合時宜。因此，藝術創作已經不是一串連貫的事件，一件事以某種方式影響下一件事，因為大多數事件都是同時發生，而且沒有清晰的連繫，只可以說這些事件有時是在同一地方發生。或許仍然有方法把這些事件連貫起來，使香港這樣一個地方的各種藝術創作變得有意義。我通常會盡量克制，不作分類，也不會把藝術創作過分齊整地分門別類，而這種分類對一位藝術評論家而言是頗自然的事。可是，假如為了較易於閱讀，這種分類的渴望也是無可避免的，而最近在討論香港的藝術時出現的兩個二分法，令這種衝動更難以抗拒。因為主要的問題是如何有效地分類、如何建立組別，而這些組別不致過度束縛，反而能夠代藝術家創造更多詮釋。另一個避免概括化局限的方法就是不要把藝術家放進任何類別，而是直接把藝術作品或其相關系列分類。既然現時很多藝術家都在藝術創作裡探究多種不同類別的媒體和概念，因此最好不要覺得一個人必然會引發一連串的構想，雖然了解那人創作的文化背景也是絕對必須的。

我剛提到的那兩個二分法，是我和一些本地藝術家討論時出現的，更簡單地說，是對近期一些展覽主題的觀察。不過，我們要想想這些時常成對出現的詞語是否符合邏輯，例如古老的「東/西」二分法。就像近年香港藝術家都經常談論的「公共/私人」與「傳統/當代」，這兩個二分法往往不合邏輯，因為所顯示的是對立與排斥的同一問題。在學術文章中仍然就其字面意義而連用這些詞語，難免流於過度概括化，難以令人接受，但這些詞語卻成為了藝術家、藝術評論家和學者日常工作及討論的一部分，要一併除去肯定是不可取的。因此衍生的問題是，如何運用它們而不致落入扼要化的陷阱中。雖然「東/西」二分法最好還是扔到廢物堆裡，但是有一個簡單的方法可以把「公共/私人」及「傳統/當代」這兩個二分法合併成一場有意義的辯論，就是乾脆不把它們視為二分法（這會強迫藝術作品被放在其中一個類別中），而視作兩種尺度的兩個終點。我們可以看到，利用這個混合制度裡的兩種尺度，一樣會解決從藝術史角度去理解香港藝術創作現況的問題。

多年來，我一直著迷於嘗試理解 Rosalind Krauss 於一九七零年代所創的新藝術形式，那些創作被稱為「地景藝術」(Land art)。「擴展領域內的雕塑」(Sculpture in the Expanded Field) 嘗試不靠史實性而讓地景藝術活動有意義。Krauss 不想依靠一般有關影響的參考資料（從過往、從其他藝術家），而想為這種新的藝術發展建立結構性的理解。為了這樣做，她利用一個皮亞傑群(Piaget group)，一個典型的結構主義方法：

我所指的擴展在數學上應用時被稱為克萊因群(Klein group)，也有不同的名字，結構主義者為人文科學內的活動繪製圖譜時，則稱為皮亞傑群。按這個邏輯擴展，一組二元改變成一個四元區域，既反映出原來的對立，亦同時把對立開放了。¹⁴



圖3
Rosalind Krauss
(Rosalind Krauss)
所撰的論文〈Toward
Postmodernism〉中的
圖表。《The Originality
of the Avant-Garde and
Other Modernist Myths》
(Cambridge: The MIT
Press, 1986)，頁284。
(中文譯名由編者自定)

Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有



圖4
一個擁有公共/私人及
傳統/當代二分法的
皮亞傑群。
(中文譯名由編者自定)

Krauss 分析了她那個時代的藝術作品的新特色，找到建立一個皮亞傑群所需的四個元素（圖3）。可以想像，現時香港的皮亞傑群的四個元素，包括的就是這四個元素，排列相同。我相信很多指點香港藝術去向的評論家都會感到驚駭，這豈不是企圖回歸到舊日的那套理論（1970年代似乎距今已遠）？但在千禧年的頭十年，這些藝術創作的概念曾屢被提及，甚且至今不衰，我禁不住覺得它們會永恆存在，並構成「既反映出原來的對立，亦同時把對立開放了」的對稱中心線與指示功能。這有助恰當地檢視很多事情，並顯出香港現時的文化和政治討論有其分明的脈絡（圖4）。

Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖5
方志勇 (1959-) 〈海為龍
世界 雲是鶴家鄉〉，
水墨紙本，132 x 35 厘
米，2011。1950年，齊
白石曾書寫對聯「海為
龍世界 雲是鶴家鄉」
送予毛澤東。
(鳴謝藝術家提供圖片)



Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

香港2010年代藝術創作的皮亞傑群

儘管 Rosalind Krauss 對雕塑以外的東西無以名之（此所以她乾脆保留了「非雕塑」的概念），在這個香港的皮亞傑組裡，仍有可能識別出「中性」對稱中心線的詞語：於是當代即「非傳統」，而公共則是「非私人」。再者，由於「本土」中國繪畫—水墨藝術—「藝術家」藝術 (Plastician Art) —關係美學之間有其連貫性，所以，雖然「關係美學」與「『本土』中國繪畫」之間中斷了，最好還是不要視皮亞傑群為四個不同和互不相關的分類區域，而是一個圓的四分之一，一個適合放置不同藝術作品的圓形。例如，一件放在「藝術家」藝術類的藝術作品，看似屬於水墨，但不是水墨，可放近標示為「當代」的位置。而一件用水墨作表達，卻以多媒體裝置創製的藝術作品，可以放在「水墨藝術」區內但靠近標示為「當代」的位置。總而言之，也顯示這種分類有效，這有助進一步定義每個類別及提供例子。

「『本土』中國繪畫」代表那些尚未被視為「混合」的藝術作品，仍帶有一種直接的「中國感覺」（請記得「混合」概念不是一種存在的狀態，而是一種詮釋的狀態。事物不是或多或少混合，而是被視作或多或少混合）。按照這個皮亞傑群，書法附屬於最接近「私人」這詞語的類別，而山水畫則屬於最接近「傳統」的類別。這個分類非常主觀，因為道理上一種藝術形式不會比另一種較「私人」。這不過是澄清這些具體作品在這關係模型中的位置的一個方法。不過這個選擇有一個好處，例如可以把某類街頭書法，那些很容易會被稱為「塗鴉」的作品，置於較接近某些更公共的概念，因而與「關係美學」的概念契合（大家當然會想起九龍皇帝曾灶財的塗鴉，他的藝術身份在香港的藝術家及策展人手中不斷翻來覆去；再說，這些特定作品的地位也確實在不斷轉變—從曾灶財實際街頭創作到他的墨寶所引起

圖6
管偉邦 (1974-)
〈經典再造〉，水墨絹本
直幅八屏，每件 213 x
45.8 厘米，2008。
香港藝術館藏。
(鳴謝藝術家提供圖片)

的所有策展嘗試和評論——「九龍皇帝」的概念甚至可以佔用皮亞傑群的數個位置)。例如，逆時針方向，由「私人」開始：香港書法家協會主席方志勇（1959- ）的書法（圖5）；香港浸會大學視覺藝術院講師管偉邦（1974- ）的山水畫（圖6）；香港中文大學藝術系副教授周晉（1970- ）的人像畫（圖7）。

Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖7
周晉（1970-），
〈四季之一〉，設色絹本，
37 x 45 厘米，1995。
（鳴謝藝術家提供圖片）



Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

「水墨藝術」包括任何被視為「混合」、但繞著「傳統」概念轉的嘗試，從對「水墨對水墨」展覽¹⁵所作的策展反思，當中已不止於水墨的運用，而運用了大量技巧和懷舊影像的作品。舉例，還是逆時針方向，由「傳統」開始，我們可以看看2011年藝術系碩士生賴筠婷（1985-）所畫的肖像（圖8）；專業藝術家梁嘉賢（1976-）奇特的敘事畫作（圖9），以及另一位嘗試各種不同技巧的專業藝術家吳觀麟（1964-）在丙烯酸膠片上刮擦而成的作品（圖10）。「水墨藝術」與「藝術家藝術」這兩個範疇常常重疊，因此應該有某種主觀方法把某些藝術作品放在其中一個類別中，這個問題在這裡可以不理，因為這個香港藝術創作的關係模式，設計時正是「水墨藝術」的辯論特別熱鬧的時候（大家只需看看未來西九龍文化區的M+組織者所關心的事，便可看出它最近變得有多重要）¹⁶。從這個角度來看，洪強的互動裝置被放在「關係美學」的範疇，本來亦可以和吳觀麟的作品一樣，放在「水墨藝術」，或甚至放在「藝術家藝術」。可是，使用一個皮亞傑群並不需要一個嚴格定義的主題，因為某件藝術作品的意義是產生自其於框架內的相關位置。

圖8
賴筠婷（1985-），〈地鐵上〉，一組兩件，95.5 x 175 厘米及 81 x 175 厘米，設色紙本，2010。
（鳴謝藝術家提供圖片）

「『藝術家』藝術」(Plastician Art) 這個詞是由法國人所創的，亦讓我避免使用「當代藝術」一詞。事實上，今天所有藝術創作都應視為當代，儘管很多藝評人通常不認為這裡所稱的「『本土』中國繪畫」是「當代」作品。在這廣闊的範疇之內，以下的例子，逆時針方向，由「當代」開始，也許可以就其可能性交代一下：蔡鈺娟（1987-）非常個人化的畫作（圖11），蔡是即將赴倫敦修讀藝術碩士課程的年輕藝術家；鄭淑宜（1977-）的邊界藝術/設計裝置藝術（圖12），鄭是專業藝術家，亦教授藝術，以及方琛宇（1985-）的錄影裝置（圖13），方是另一位正踏上成為全職專業藝術家之路的年輕藝術家。

Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有



圖9
梁嘉賢（1976-），〈藕〉，
繪畫筆、顏色筆、中國
顏料紙本，185 x 60厘
米，2010。
（鳴謝藝術家提供圖片）



Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖 10
吳觀麟 (1964-)，〈雲志〉，600 x 66 x 160 厘米，人造石基上的丙烯酸膠片裝置。香港尖沙咀 K11 商場，2009。
(鳴謝藝術家提供圖片)



圖 11
蔡鈺娟 (1987-)，〈除厄〉，塑膠彩混合媒體布本，122 x 122 厘米，2011。私人收藏。
(鳴謝藝術家提供圖片)

「關係美學」一詞當然是借用了Nicolas Bourriaud著名大作的名字¹⁷。我選擇把額外的元素放在這類別中，這些元素應該也可以視作「『藝術家』藝術」，例如互動裝置。「關係美學」的範疇開放了藝術本身的領域，政治行動於是有機會涉足其間，因此而湧現的「行為美學」有時候可令人聯想到「八十後」的激進主義。這些藝術家很多都並不認為自己所用的手法和「八十後」的相同（從繪畫到裝置與錄像藝術），不過他們念茲在茲的問題，不是集體回憶，就是在一個「全球化」的世界裡還有必要講述藝術史嗎？因此，這些作品有部分其實可以和「八十後」的公開行動相聯起來，這些激進團體近年都積極參與被稱為「城市公民運動」的活動。雖然他們不是以藝術家的身份出現，但明顯地是從文化的角度來參與，甚至可被視為Nicolas Bourriaud的作品中，那種以「社會轉向」(Social Turn) 呈現的藝術創作的代表。他們為保留文化上的視覺元素（尤其是建築元素）極力辯解，因對他們來說這是非常個人的感覺，是構成香港人的元素（我寫了第一本有關香港特區的書後，已出現出新的元素）。他們以在香港從未用過的方法（肯定在殖民地時代沒有，剛回歸後也沒有這麼投入）去關注大眾的事。但這些最新發展應該很可能不會進入這個皮亞傑群，而我選擇把「關係美學」的範疇，留給那種沒有留下明確痕跡的藝術創作。最後一組例子，依然是逆時針方向，由「公共」開始：洪強（1970-）的互動裝置，大熒光屏上的浮動中文字隨著觀眾而動（圖14），洪是在香港理工大學設計學院任教的專業藝術家；李傑的對話體表演，這位全職專業藝術家仍有一些有形的藝術作品，以精緻的畫作製成日常用具（圖15）；另一位全職藝術家白雙全（1977-）的完全對話體表演（圖16）。

總結

Rosalind Krauss 固然堅信自己嘗試解讀「地景藝術」的非歷史主義角度具有科學性質，但我認為這個分類不過是為二十一世紀初香港藝術活動繪製一幅關係圖的方法：依據這個圖表，藝術創作不再以其本身、而是按與其他創作的關係而界定（如我們所見，這裡有很大程度的客觀性，只是我不確定有多客觀）。較好的解決方法，是為某個地方的藝術書一個「寫照」。這不是新的方法，但更適應現時的藝術創作，而且無須依附目的論形式的歷史主義。這個圖表否定了「某些獨特藝術創作完全以關係形式為本質」的概念，這種關係形式把事物界定成為不過是與同類事物所組成的關係網絡的一部分。不幸地，這個揚棄本質概念的界定方法解答不到「類別」是甚麼和如何建立的問題。可是，要回答那個問題就等於回答藝術是甚麼的問題。這是一個危險的嘗試，因為在過去多個世紀及不同的文化中，藝術曾以如此多不同的形式呈現，所以要為藝術下一個牢固持久的定義一直都是極之困難的。就我們而言，我試圖把二十一世紀初的香港藝術的領域盡量延伸，連有些藝術家不會視為藝術的創作也包括在內（例如：香港很多中國山水畫家依然拒絕視「關係美學」的觀點為藝術）。在未來的幾年，我下一個計劃將會利用這皮亞傑群著手研究香港的藝術創作。

作者為香港中文大學藝術系教授



Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有



圖 12 (左上)

鄭淑宜 (1977-) 「健身室」展覽場景，曼徹斯特華人藝術中心「Breathe Residency」藝術家駐留計劃工作室開放日及展覽，2010。(鳴謝藝術家提供圖片)

圖 13 (右上)

方琛宇 (1985-) 〈Memoriescape〉，2011，26 頻道多屏幕錄像裝置，於展覽「記憶障礙」展出，2011 年 4 月 21 日至 5 月 21 日，香港安全口畫廊。展覽是個由二十六段錄像組成的錄像裝置，錄像以各種裝置拍攝：超八攝影機、視訊攝影機、手提電話、相機、不同質素的數碼錄像等。(圖片由安全口畫廊提供)

<http://silasfong.com/news/?p=1187> (檢索日期：2011 年 6 月 22 日)

圖 14 (下)

洪強 (1970-) + 燕老米的雅實驗室，〈豐胸城市，瘦身文字〉系統 II，互動裝置，2007-2009。(鳴謝藝術家提供圖片)

Copyright © 2011 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖 15

李傑 (1978 -), 〈We already lost too many interests〉, 2009年4月於北京「這個店」畫廊「Portrait of Self Exile」的展覽開幕表演。藝術家簡介：「四小時的開幕期間，我不斷煮咖啡、喝咖啡。觀眾可隨便加入。我用手繪布做桌布，又播放錄音帶，裡面有些歌曲和我香港工作室的聲音。我也播放了我其中一件錄像作品〈Filling up an ashtray〉。」
(鳴謝藝術家提供圖片)



圖 16
白雙全 (1977-)《藝術家陪你回家》計劃，2010。台北市立美術館台北雙年展的觀眾可以帶藝術家回家，藝術家只會逗留一段短時間，並拍些照片。
(鳴謝藝術家提供圖片)

- ¹ 〈Hybridization in the visual arts - Now you see me, now you don't〉，韋一空撰，輯於《Hybrid Hongkong》中。此為香港浸會大學社會學系講座教授陳國賁與視覺人類學委員會合撰的《Visual Anthropology》特刊。Paul Hockings 編：《Visual Anthropology》(London and New York: Routledge)，2011年1月至3月24冊第1及2期，頁30-45。
- ² 我使用由 Arthur Danto 為「藝術世界」所定的意思，以藝術家特別創造的背景為特定物件給予藝術意義。Arthur Danto (1924-)：〈The Artworld〉(Ross，頁470-481)，Stephen David Ross 編：《Art and its significance: an anthology of aesthetic theory》(Albany: State University of New York Press, c. 1994)。
- ³ 〈Introduction〉，Simon During 撰，輯於 Simon During 編《The Cultural Studies Reader》第二版 (London and New York: Routledge, 1999)，頁23-24。
- ⁴ 編者註：原文為「Plasticians」。作者認為英語「Artist」(藝術家)一詞已因濫用而被淘空詞義。為了避免使用，作者就以法語「Plasticien」(藝術家)自創詞語。詳細定義，請參閱韋一空撰：《I Like Hong Kong... Art and Deterritorialization》前言 (香港：中文大學出版社，2011)，頁xi-xiv。
- ⁵ 韋一空：《I Like Hong Kong... Art and Deterritorialization》(香港：中文大學出版社，2010)，頁31。
- ⁶ 香港藝術館：《香港當代藝術雙年獎2009》(香港：康樂及文化事務署，2010)，頁54。
- ⁷ Lawrence Lessig: 《Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy》(紐約：Penguin Press，2008)。
- ⁸ Antonio Negri：《The Porcelain Workshop》(紐約：Semiotext(e)，2008)。
- ⁹ 陳國賁及陳年：〈Hybridity and the Politics of Desertion〉，輯於《Hybrid Hong Kong》頁27。參看註1。
- ¹⁰ 「子虛烏有：真實與再現的重構」，2011年5月28日至6月10日，香港中文大學新亞書院錢穆圖書館。
- ¹¹ 「司馬相如最長、最具影響力的作品是《天子遊獵賦》(亦稱作《子虛賦》或《上林賦》)。此賦描寫三個虛構人物的辯論，他們描述楚國與齊國的畋狩苑囿，以及天子與諸侯校獵的情景。這篇賦的主題是當權者的絕對權力，而權力的關鍵特性就是網羅所有。畋狩苑囿就等同世界，是天子統治權力的基礎。在此時期，人和宇宙是形象化描述權力的中心喻意，就像秦始皇把咸陽重建成天堂的複製品，複製他征服的國家的宮殿，並熔掉戰敗敵人的武器，以鑄造按星宿列陣的塑像。打獵園林與世界的平衡源自同一種思考模式。」Mark Edward Lewis：《Writing and Authority in Early China》(紐約：State University of New York Press，2007)，頁317-319。

- ¹² 「看著肥皂渡日（我已記不起你剛提起的那天）」，奧沙觀塘，2011年1月22日至2011年2月21日。策展人陳浩揚形容這展覽的安排：「……本次展覽將展出一系列藝術品，暗示多篇文章在一個單一的空間。一個特設電影院也將設立在另一畫廊之間的緊張對立的靜態和戲劇協會對視圖的對象。矛盾的展開敘述轉換展覽現場設置到一個臨時電影，upstaging 一之間的緊張關係什麼是真正的和人為的，還是和戲劇。什麼是左邊是一個充滿激情的狀態，打開觀眾的即興和想像力，這就要求進行了認真的關注目光。」(原文引自展覽單張)
- ¹³ 「Google 翻譯」網站為其運作方法作了一個十分有趣的解釋：「『Google 翻譯』產生翻譯時，會在數以萬計的文件內容中搜尋句型，然後顯示最佳的翻譯結果。『Google 翻譯』利用由人工翻譯的文件內容所歸納出的句型規則，進而加以判斷並挑選出最合適的翻譯。這個從大量文件內容中尋找句型的程序叫做『統計式機器翻譯』。由於翻譯是由機器產生，所以不太可能所有翻譯皆完美無瑕。對於任何一種語言來說，只要『Google 翻譯』能夠分析愈多的人工翻譯文件，就可以產生更好的翻譯品質。這就是為什麼翻譯的準確性會隨著語言不同而有所差異。」
http://translate.google.com/about/intl/zh-TW_ALL/ (檢索日期：2012年7月6日)。
- ¹⁴ Rosalind Krauss (1941-) 撰：〈Sculpture in the Expanded Field〉，輯於其著作《The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths》(Cambridge, London：The MIT Press，1986)，頁283。
- ¹⁵ 「承傳與創造—水墨對水墨」：2010年7月16日至8月9日，正值上海世博舉行期間，香港藝術館遂於上海美術館舉辦該展覽。展覽於2011年5月27日至8月28日香港藝術館再度舉行。
- ¹⁶ 讀者可瀏覽2007年9月香港特別行政區民政事務局發表的〈西九龍文娛藝術區核心文化藝術設施諮詢委員會建議報告〉5.1.8及5.1.9節
http://www.legco.gov.hk/yr04-05/chinese/hc/sub_com/hs02/papers/hs020912vkcd398-c.pdf (檢索日期：2011年3月19日)
- ¹⁷ Nicolas Bourriaud 撰《Relational Aesthetics》(巴黎：Les Presse Du Reel，2002)。

香港中文大學藝術系 版權所有