

「內用還是外帶？」：以全球藝術界為對象的景觀生產

柴坦尼亞·桑布拉尼

For Here or to Go? The Production of Spectacle for a Global Art World / Chaitanya Sambrani

摘要

本論文以本屆亞洲雙年展主題「呷飽未？」為線索，提出一個在餐廳或速食店常見的問題：「內用還是外帶？」本文將在商業的脈絡探討這問題；相對之下，蔡昭儀將「呷飽未？」則是放在「待客之道」的層次討論，視「呷飽未？」這個問題為亞洲文化的共通特質，並藉此預設了某種共同的社群感，或至少是期望某種文化社群能夠突破全球化市場的重圍，而獲得生存延續。

本文以印度當代藝術家作品為例進行討論。這些藝術家成長於流動性愈來愈高的全球性操作與交換體系；在這體系裡，有關血統、族群、公民等等既定認知皆因遷移、客居，以及人們對於種種出頭的機會具有更強的掌握力等因素而漸趨模糊。這種現象誠然反映了一個尚未成熟（指的是像行為受體內荷爾蒙支配的過動青少年一般躁進）的當代藝術市場中，前所未見的情況；而另一方面，這些藝術家也開始對遠遠超出老前輩們所能想像的許多可能性進行實驗。在印度，越來越多藝術家針對與其過去專修領域大相異趣的媒材進行實驗，創造出具畫藝特質的錄影作品、以音樂演奏展現的雕塑、混雜了數位影像的繪畫，以及在各個領域都被廣泛嘗試的種種足以挑戰既定領域界線的跨媒材裝置等等。這些跨領域、跨媒材創作並非憑空而降，而是當代視覺藝術品市場轉變的產物；可想而知的是，這個轉變中的當代藝術市場，其生產、分布與消費在在皆以跨國規模進行著。我們可以強烈地感受到，許多工人的勞力血汗在藝術作用之下，被賦予了新的價值，成為吸引廣大而分歧的國內外閱聽人的藝術品。在印度，「出口藝術」這現象已經明顯成為趨勢；我們可以看到，具有專業技能的各行各業技師——從鐵匠、水電工再到電腦程式設計師——都在創作獨特的「美術」作品。

重要的是，在諸多國際場合中展出的藝術作品中，有許多轉譯自深植印度文化想像中的文字、影像與線索的符碼。這些作品完全不打算被納進某種天衣無縫、流暢，終究卻是虛假的「國際當代藝術」概念裡。觀者必須致力於破解這些符碼，以了解其背後的訊息，以及這些影像的操作脈絡。這樣一來便出現了某種弔詭：

這些印度藝術家和其他同輩亞洲藝術家一樣，在創作過程中往往必須處理龐大的歷史語彙與文獻。而這些文獻經常來自國境之外，成為後殖民多元與雜種文化傳統的具體例證。但另一方面，當這些藝術家將作品展示於國際舞臺時，那些符碼又經常被視而不見，或者需要策展論述上的進一步說明才能被理解。期望作品自動展現其複雜性的觀者往往因此飽受挫折。然而正是這種充滿了文化符碼的特質，使這些印度藝術家作品在國際間廣受矚目，因為這種特質使作品得以代表某種文化真蹟、某種如假包換的印度經驗。因此，我們可將之理解為某種獨特的印度觀點所傳達的世界觀。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

本論文以本屆亞洲雙年展主題「呷飽未？」為線索，提出一個在餐廳或速食店常見的問題：「內用還是外帶？」本文將在商業的脈絡探討這問題；相對之下，亞洲雙年展策展人蔡昭儀將「呷飽未？」放在「待客之道」的層次討論，視「呷飽未？」這個問題為亞洲文化的共通特質，並藉此預設了某種共同的社群感，或至少是期望某種文化社群能夠突破全球化市場的重圍，而獲得生存延續。我企圖藉由「內用還是外帶？」這個問題來討論有關「當代藝術如何生成？」「對象是誰？」以及「在當前能見度、機會、觀眾理解度與財源皆大為提昇的情形下，當代藝術如何跨越在地與全球之間的藩籬？」等等棘手的問題。

當代藝術及其衝突頻仍的歷史

在全球性的金融、資訊、娛樂與生活型態的席捲之下，當代藝術無可避免地走上一個新舊交替的時刻。在這情形下，生產、傳播以及消費當代藝術的機制將不再和浪漫的藝術家印象——孤獨地蝸居在畫室裡，其作品只有少數內行的鑑賞家能夠品味，而且可能必須等到藝術家餓死了才會被發掘賞識——緊緊相連。反而藝術越來越可能被賦予某種和時裝、設計或美食沒什麼不同的特定商品附加價值，而變成人與人、地區與地區、甚至國與國之間的交易工具。我想指出的是，這種將藝術家定調為「與社會格格不入的獨行俠」，或者「高瞻遠矚的奇才」的特殊藝術史，是僅止於歐洲後文藝復興藝術的特定歷史軌跡中才可能發生，絕無僅有的例子。而這種思維也僅透過現代主義的西歐與北美，以及某些在殖民現代化過程中受到這些歐美文化深刻影響的亞洲、拉丁美洲、非洲等文化得到短暫的發揚。

在這裡我所關切的是印度當代藝術的政治經濟學，以及它與國際展覽的消費傳播機制間的關係。至今長達十五年來，我目睹了來自亞洲國家的當代藝術在國際展覽與出版界能見度逐漸升高。我們早已超越了過去那種亞洲當代藝術只要能夠出現在國際場合，這本身就已經值得稱頌的階段；持續為此沾沾自喜至多只會被視為天真，最糟的是還可能變成一種混淆視聽或高傲的態度。「混淆視聽」是因為這使得我們依舊不敢質問「為何」這些年來出現了越來越多的地區間跨文化交流，以及這些交流是「如何」進行的等等問題。而倘若接受先前邊緣化地區的當代創意本身就已算一種美德，那麼不論這種姿態如何被「多元文化」或「多元化」的語彙包裝，我們都可能再度陷入某種「東方主義」的變形，膚淺而毫無批

判意識地視這些地區的藝術為充滿異國情調的景觀。為這種多元性得意洋洋而毫無批判意識正是（對先前邊緣化地區藝術）「異國情調化」的兇手；這種態度隱含了一種高傲態度，因為它將來自這些地區的藝術與藝術家貶抑為來自陌生而可愛的地方，「弱不禁風」，而「幼稚」的「奇珍異俗」。

因而，我在此要針對我剛才所提到的有關藝術的「自主性」和「贊助」問題提出幾項論點。第一，在大多數文化裡，藝術生產和金錢贊助的關係總是一變再變；而這贊助關係不僅包含了經濟層面，也同時包含了社會眼光和美學合法性的問題。當然，當藝術所生產的成品可被移動而且可成為商品時，這種關係就會更引人注目。我的第二個論點是，藝術家一直既在贊助者所提供的種種可能性之中從事藝術創作，卻也同時朝著抗拒這些可能性的方向進行；這本身並不是件壞事。這種協商已成了「物件導向」藝術創作的特色，而且可以說是晚近的某些企圖脫離商品化藝術創作的「定點藝術」或「新媒體藝術」實驗的特色。我的第三個論點是，面對著亞洲當代藝術在國際間的能見度以及商機都大幅成長的情形時，我們有必要繼續將這種狀況放置在適當的歷史脈絡來檢視。這樣作不只是為了要了解當今這種常規的起源，也同時要爬梳其作為一種社會媒介的意義、潛力，以及限制。第四點，第一次世界大戰前後的現代主義典範再也無法用來解釋歐美地區以外的藝術史，特別是這些地區的二十世紀和當前狀況。在此我特別點名的對象是美國紐約現代藝術館的藝術系譜；它被視為在一切快速地廢棄過時與壓抑之中的進步表率，甚至建立了一套只限定於某一狹小時空脈絡裡，由一群反主流之道而行的隱居奇才所建構，單一目的論式的現代主義大論述。正如約翰·克拉克對於早期日本現代主義的觀察：「日本前衛藝術不只是『日本』；它也形成一道和歐洲現代主義本身相互交流的歷史軌跡……日本藝術家在當時即使和一些歐洲小國、大洋洲各島國以及拉美藝術家一樣不受主流藝術史——也就是以畢加索、康丁斯基或蒙德里安為創新者代表人物的藝術史——重視，依然積極參與了許多藝術運動……」¹ 我在此必須特別強調，在試圖建構一套可藉以理解光譜上各異其趣的當代文化展現的批評與策展架構時，不同等級的藝術史方法論和更細緻的語彙使用是必要的。²

¹ John Clark, "Introduction," in Jackie Menzies, ed., *Modern Boy Modern Girl: Modernity in Japanese Art 1910-1935*, Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1998, p.21.

² 是否需要如此大眾化的架構，以及是否的確可以有某種本質上單一的架構，皆是假設性問題。因為如果我們視「多元性」或「差異」為公開認定的目標，那麼要求調整既有歷史架構以便於釋出一些空間給所謂的「他者」也很可能有在同一個全稱式、概括全體的典範之下，吸收各種不同

亞洲當代藝術在非亞洲場合能見度大幅提昇，是 1990 年代初期的事；然而其根源可溯及數代前在地緣政治與人口上的轉變。³ 這並不表示在 1990 年之前亞洲當代藝術並沒有這種國際能見度。以印度為例，至少從 1960 年代中期起，除了哈瓦那藝術節（古巴）、聖保羅藝術節（巴西）與卡賽爾文件展（德國）等大型藝術活動之外，的確有好幾位印度藝術家在英國、美國、歐洲參加一次性個展或聯展的前例。此外還有幾項由國家官方贊助，以「加強文化聯繫」為名所舉辦的海外巡迴展，將為數不少的印度藝術作品送到國外展覽。

藝術機會與藝術欣賞者在 1990 年之後的蓬勃成長，和在此之前數十年大致上由（印度）國家官方主導的展覽最大的區隔來自藝術創作與展出政治學上的整體改變。這種轉變不僅發生在「內用」藝術市場發展的政治情形，也同樣出現在「外帶」範疇，在國際間不停變動的機構優先考慮與意識形態偏好裡。不可否認，隨著地緣政治與經濟狀況的改變，1990 年後的蓬勃發展在藝術家與創作被特別以「亞洲」或「印度」或「中國」藝術品牌來行銷的情形下，的確有某種程度的「品牌包裝」成份。這些客觀情勢的改變至少有一部分源自後冷戰時期日益升高的單極化、後共產社會的全球市場，以及商品化對於精確品牌設定和刻板印象化，以便於消費者使用和控制的嚴格要求。在亞洲藝文作品在包括澳洲、美國、英國等國家的國際社會打開空間的過程中，當然移民和商業貿易也扮演了要角。從這些國家的公共政策層面而言，舉辦亞洲當代藝術展覽是很合理的作法；甚至這種展覽可以為這些國家建立起「多元文化」形象，並且重申其「跨文化商業行為仲裁者」的地位。

在 1993 年在澳洲布里斯班的昆士蘭藝廊舉辦的第一屆亞太三年展上，艾頻南·波威南達對這股「亞洲熱」提出了另一種解釋。波威南達將這股風行於國際間的亞洲藝術熱潮放進歐美政經危機的脈絡檢視。他的論點是，正當種族主義、東歐共產集團瓦解及規模不一的種族屠殺造成國際間衝突頻仍之際，「亞洲」或者「東方主義」的概念提供我們成功、和平、異國風情以及逃避現實的管道，因

的歷史並提出光譜上各不同的「大論述」的危險。這將一直是個開放問題，而且是個絕對需要進一步討論與辯論的問題。

³ 我的意思是，這是一個在性質上和先前參加國際性展覽的「亞洲」藝術所不同的，不相干的現象。我想到的例子是高知名度的國際性展覽，例如澳洲布里斯班的昆士蘭藝廊舉辦的「亞太三年展」（1993 年起舉辦）、雪梨新南威爾斯藝廊畫辦的「印度之歌」（1993 年）、雪梨當代美術館的「流行文化中的毛主席：後 1989 的中國」（1993 年）、紐約亞洲藝術社的「亞洲當代藝術：傳統／張力」（1996 年）與紐約古根漢博物館的「1945 年後的日本藝術：朝天高喊」（1994-5 年）等。

而受到熱情的歡迎。⁴ 很明顯地，這裡所強調的重點是，這種亞洲想像實際上是從現實世界抽離出來的「虛構」想像，而它所對應的現實卻像新世紀流行靈修、熱鬧繽紛的科技大都會，以及兼具歷史感和天然美景的異國觀光景點一樣令人目不暇給，因為經濟蓬勃成長的表象（當然有亞洲國家似乎早在 1990 年代後期的環境與經濟危機之前，就已註定邁向光明的未來）所掩飾的事實，是當代實無太多足以激發這種「成功」或「和平」等感受的現實基礎。流行論述對於亞洲的迷戀依然是建立在由「恐懼」與「慾望」交互影響下所產生的散播的迷人想像；而且這種情形並不限定於非亞洲觀者。奠基於以「和平」和「靈修」之類的「文化本質」所衍生的虛構相像，以及種種根深蒂固的「自我東方主義」持續地在亞洲國家之中成為中產消費階級的共同信念。

再回到印度的脈絡，過去十五年來，印度的部分國營藝文機構對於將印度藝術推廣到國際間展覽的態度也有長足改變。1980 年代的印度藝術節早已展出了包括同志藝術家布潘·卡哈爾以「非主流性傾向」為主題的作品，或者古拉末哈米·錫克⁵以「多元綜合視野的印度文化」為主題的作品，然而今日我們卻很難想像這種盛況。國家與主流媒體的相關機制可說完全放棄了積極正向地介入當代藝術的可能性；而「文化純淨派」的捍衛者霸佔社會空間的姿態則益發激烈猖狂。當然這種轉變的原因相當多且複雜；我認為這和印度社會逐漸悖離了當年印度獨立建國之初，那些與建國理想密不可分的社會正義與平等價值有著重要的關係。國家債務日益高漲，以及幾個國營企業在缺乏某種程度的財政規範下進行現代化革新的壓力，導致印度在 1990 年初期貿易加入由國際貨幣基金組織和世界貿易組織背書的「自由化」。尤有甚者，就在印度加入全球化行列的時刻，適逢印度教基本教義派勢力在地方與全國性政壇的崛起。社會不安與不平等益發嚴重，使印度教右派力量獲得急著想將其苦難怪罪給「它者」——特別是宗教弱勢——的都會中產階級廣大支持。⁶

⁴ Apinan Poshyananda, "The Future: Post-Cold War, Postmodernism, Postmarginalia (Playing with Slippery Lubricants)" in Caroline Turner, ed., *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*, Brisbane, University of Queensland Press, 1993, p.4.

⁵ 卡哈爾的作品曾於 1986 年在巴黎龐畢度中心展出，前一年，錫克的展覽「回家」(*Returning Home*) 也在同個場地展出，皆是由印度政府舉辦的印度節活動。早在 1982 年，英國的印度節就舉辦多達五場的印度藝術大戰，展出場地包括泰特美術館、皇家藝術研究院、現代美術館、牛津等地。

⁶ 已有諸多研究對此問題提出思考：可以特別參考 C. T. Kurien, *Global Capitalism and the Indian Economy*, New Delhin, Orient Longman, 1994. 與宗教基本教義派崛起相關的文獻，可參考 Tapan

這樣的政治發展在視覺藝術上引發了相當有趣的反彈。一方面，1980 年代後期開始蓬勃發展，並在過去十年來達到高峰的藝術市場為藝術家造就了前所未見的諸多機會。好幾位現代主義世代的印度畫家已然成為傑出名人，因為都會菁英在獲得自信與流動性資產後，開始將這些人的作品當作市場投資炒作的對象。同樣地，導致 1992 年 12 月 6 日位於阿踰陀的巴布瑞清真寺遭到印度教暴徒摧毀，以及這樁事件後續引發的諸多暴力行為，也使藝術家社群義不容辭地公開譴責基本教義派對印度文化與認同的扭曲。

同樣也是從 1990 年代的頭幾年起，一些藉藝術作政治表態的藝術家們的作品中開始在創作素材或媒材上出現重大轉變。這些藝術家所學習和從事的大多是在主流藝術項目的創作，像是繪畫、雕塑、版畫等等。這些藝術家之中，其中一位是維凡·桑達蘭（1943 年生）。從 1991-92 年起，他的創作開始從繪畫和版畫轉向立體的裝置藝術。桑達蘭作品的這種演變一開始是為了回應 1991 年的波灣戰爭（《機油與木炭：紙上作品數則》，1991-92 年展於尼羅達、新德里、班加羅爾及瑪德拉斯），而在 1992 至 93 年間的大屠殺後，更加確立了這種新型態（《紀念會》1993 年展於印度於新德里，1996 年於孟買；《地圖、紀念碑與受難者》1994 年展於英國倫敦）。有趣的是，他放棄繪畫，轉而投入較可能觸及更多觀眾的裝置藝術，這轉折和他在國際藝術舞臺上的曝光似乎有些關係。而且他也並非唯一的個案。曾經多次參加著名國際展和雙年展的桑達蘭將放棄油畫這件事視為在面對基本教義派主導的國族主義時，為藝術保留點基進力道所做的努力。「基本教義派的反對者一定要展現激進的意涵與形式。傳統媒材必須讓位給新媒材，而國際展覽圈也必須幫助那些被國家與市場網絡排拒在外的新作品增加能見度，甚至時而聲援這些作品。」⁷

打從二十一世紀一開始，當代印度藝術就變成了前所未見的一連串投資的場域。個別收藏家或者藝術收藏機構、市場上的投機客、商業藝廊、公立美術館、大學系所以及出版社等等似乎都理解到印度當代藝術的重要性，並且對之展露出十年前不太可能相見的熱忱。商業藝廊和拍賣屋要不是在印度幾個主要城市迅速成長，就是從他們的海外據點對著新近才在藝術市場上展現商機的這塊大餅垂涎三尺。原本就已經十分活躍的國內市場（至少從 1980 年代初期開始）現在開始

Basu, et. al., *Khaki Shorts and Saffron Flags: a critique of the Hindu Right*, New Delhi, Orient Longman, 1993.

⁷ 這是桑達蘭與筆者在 2002 年 8 月 4 日之對談。

必須面臨來自各方的國際規模競爭，大致包括印度僑民、藝術經紀人以及美術館等等。有一些目前三、四十歲的青壯輩藝術家已然成為印度國內外索價昂貴的藝廊與美術館的常客。隨之而來的宣傳機會也使得這些藝術家之中其中幾位在流行媒體的報導下，成為見多識廣，時時帶著一整團助理穿梭於世界各地，執行著一個接一個的藝術計畫的次級名流。蘇波·庫普塔（1964年生）、芭蒂·克爾（1969年生）、吉地什·卡拉（1974年生）、席芭·庫普塔（1976年生）等等，這些名字目前都經常可以在「最新消息」或「他們是誰？」之類的國際名人列表上找到。蘇波·庫普塔最近對此提出了如此的評論：

我知道這是怎麼回事。感覺上，你好像漫步在和風中，卻依然擔心受怕，因為你不知道這種榮景何時會結束……成功令人恐懼，因為你不希望失去任何事物；而藝術家卻必須無畏無懼，才可能進行創作……

今天我們擁有一切，也許我們擁有的已經太多，當然比我們所能掌控的還多。在藝術圈裡，這意味著一切都反了。

……只不過才十年前，那時候藝術圈對印度藝術根本一無所知，而今天，至少我的感覺是，一旦我們開口說話，別人就不能不聽。⁸

印度藝術在國際間大量曝光的同時，剛好也正是印度國內開明派知識份子飽受排擠的時候。這種時間上的巧合自然是相當諷刺的。另一諷刺之處，卻被以下事實所掩蓋：國際展覽通常傾向於挑選表面上最激進，或看起來似乎最反主流的作品參展。就藝術家而言，他們在主要展覽所提出的作品似乎有越來越壯觀的傾向。藝術家經常利用國際大展所提供的機會來製作舊作的放大版，以便於在回顧時，過去的舊作可被視為他們在這些（通常在國外舉行的）大展中參展作品的小型模型或草圖。有好幾樁案例則是，在種種因素的影響下——從財務、展示空間、科技上的限制，到觀眾反應或者審查制度之類的議題等——入選國際大展的這種作品，在國內幾乎不太可能有人看到。結果，「印度」藝術在國際上越來越受矚目；弔詭的是，其中極大比例的作品在國內卻根本少有問世的機會。另外，「國際策展人」也扮演著新型態「金主兼推動者」的角色，像是接生婆一樣。當然藝術家對於這種現象也表達了某種程度的不安。桑達蘭就說，「新媒體藝術的贊助機制主要是國際策展人；然而這麼少的援助對於這種模式本身的長期發展卻是不

⁸ Subodh Gupta, *Art Asia Pacific Almanac 2008*, p.182.

利的。除非有藝術家要求由私人或公家機構贊助，否則這種作品未來只會發育不良。」科席克·穆何帕底亞（1960 年生）則補充，這種新的贊助結構也暗示著某種適合國際場合的新藝術語言的誕生；而且這種新藝術語言的對話對象則是一批代表「全球性」的聽眾。藝術家必須能夠操作這種語言，才可能引來金錢贊助與關愛眼神。但可悲的是，正是因為國際性的肯定，才使這套語言在印度國內被視為革新的代表。還有另一種受到國際藝壇認可的藝術家，他們所販賣的，正是「在地」。⁹有關「在地」的地位，在國際間的討論裡是相當棘手的問題。其決定因素之一是藝術家對於和他們自己所生活的環境脈動是否還有繼續互動的必要，另一則是大都會對於「他者」的慾望。那爾妮·瑪拉尼（1946 年生）和與她同世代的藝術家桑達蘭一樣，在 1990 年初從繪畫轉向其他媒材創作，而且其作品廣泛地在歐美與澳洲展覽。她發現，身為所謂「土著」藝術家，她必須一直思考什麼（作品）可以跨越國界，而什麼卻只能在「在地」被了解與接受。¹⁰

稍早我在討論歷史架構時建議必須發展出不同等級的歷史方法論，以及更細緻的美學語言。正如同艾拉·修哈所言，我們必須承認，主流版本的現代主義史將某種在二十世紀初大致發生在西歐的「在地」現象視為普世的標準與原型。修哈表示：

被人以高高在上的姿態稱為來自「世界其他地區」的藝術作品被想像成歐洲原創作品的劣等複製，不僅在美學上列為次等，而且發展時間上也比較晚……以現代主義為主題的主流文獻經常認為歐洲只不過是吸收「原始藝術」和不知名「民間藝術」為原料……這種觀點延續了將被殖民者形塑為只是「身體」而非「大腦」的殖民隱喻，就像殖民地一貫被當作原料，而非任何心智活動的產地。¹¹

在 1999 年的一場類似亞洲論壇這樣的國際藝術研討會上。瑪莉安·帕絲特·蘿西絲對國際藝術展覽的生產—傳播—消費機制提出質疑。她的建議是，這類國際大展在致力於跨文化的互動之際，應該超越以「文化」作為分類準則的思維。

⁹ 穆何帕底亞於 2002 年 8 月 7 日與筆者之對談。

¹⁰ 瑪拉妮於 2002 年 8 月 10 日與筆者之對談。

¹¹ Ella Shohat, "Narrativizing Visual Culture: Towards a polycentric aesthetics," in Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 1998, p.28.

¹² 她建議，某些當代展覽對於所謂「超越未來」所表現的熱忱，應該要調入一些對這種未來品質的細心思量。她表示，只要「文化」一詞繼續挑起「位置」或「純正性」之類的棘手議題，那麼某種以「文化」當作人類互動所仰賴的基本分類法則的「未來」概念，勢必使東西方關係之間種種早已廣為人知的諷刺與不義歷久不衰。她舉出由菲律賓伊富高人（以「策展人」之角色）為十九世紀的某個萬國博覽會所製作的小型模型的例子，並特別突顯這件「正港」（因為是由伊富高人所作）手工品所面臨的兩難：這件作品可說是某種「博覽會藝術」的典範，因為伊富高文化本身並沒有模型製作的傳統。這件手工品因此算是特別為了在某種「土著文化」與「大都會消費圈」之間的過渡地帶製造跨文化接觸而作的成品。

儘管「藝術自主性」的幽靈一再被召喚，「藝術創作」與「藝術展覽」之政治經濟學還是無法彼此切割。看樣子國際策展人身兼「來自第三世界的激進藝術」之推動者、金主、評審與守門員等多重身分的情況還會持續下去。在很實際的層次上，國際社會對於亞洲藝術的興趣和大企業的全球化有著密不可分的關係。這個現象本身牽涉了更廣泛的經濟、政治與文化宰制。然而像 2001 年在鹿特丹舉辦的「拆卸歐洲」之類的展覽卻為質疑和批判這種宰制現象提供了絕佳的機會。套句瑪拉妮的話說，「需要被討論的正是這種弔詭。（第一世界）對第三世界文化的金錢贊助經常是出自其罪惡感；畢竟我們都知道巧克力的原料是如何取得，而最後的成品又是如何被消費的。」¹³ 但並非所有藝術家對事情都抱持這麼悲觀的看法。桑達蘭就相信「這些機構並非全然是跨國企業的延伸；實際上他們幾乎全部試圖對抗……這種宰制傾向……不論在國內或者國際間，藝術家也可以在政治上，甚至對相同的議題有積極的作為。目前在印度我們還沒到約翰·克拉克曾說的『在亞洲，激進藝術只能用來出口』的地步。」¹⁴

什麼屬於那裡？我們如何區別？

¹² Marian Pastor Roces, "Consider Post Culture (思考後文化)," in Caroline Turner and Morris Low, eds., *Beyond the Future: conference papers from the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (超越未來：第三屆亞太當代藝術三年展研討會論文), Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999, pp.34-38.

¹³ Malani, op. cit.

¹⁴ Sundaram, op. cit.

「族群」或「國籍」已不再是定義「印度人」的適當架構。那麼當代藝術中的「印度性格」又是由什麼組成的呢？觀眾能否期待某種一方面既讓人一眼認出是「原汁原味印度作品」，而另一方面又能被普遍認定為當代藝術的特定文化內容？也就是說，當代印度（或者中國、日本、韓國等等）藝術可能藉由操作某種妝點著一些「家鄉」風味的國際藝術語言來登上國際舞臺嗎？

當代藝術何去何從的問題——也就是，它究竟屬於原產地國，並且特別是以國內觀眾為對象，或者是為了更廣大的世界而作——從來都不是互斥的。也就是說，我們無法清楚地區隔為了國內市場，或者為了出口而生產的藝術作品。就像其他商品一樣，所有的藝術現在都至少有出口的潛力。透過更強大的市場機制來操控慾望，使得區隔「在地」或「全球」經濟變得極為困難。我在此稍微離題一下：我小時候在印度，大家很習慣拿「出口品的品質」來作為「最好產品」的代名詞，而且大多數時候，這些所謂具有「出口品品質」的貨品在國內市場是非常難得一見的。比較晚近的這幾年，我們看到某些亞洲國家成立了專門生產出口品的經濟特區。這種現象更加強化了國家和跨國資本慾望之間的連結。

眾所周知，「亞洲」和「亞洲的」這兩者都是既不明確也不固定的範疇。特別是有時面對著被描述為「亞洲」的種種令人困惑的人、事、物時，「亞洲的」這個字眼就更顯得徹底的含混不清了。尤有甚者，在面對這如此的多樣性之際卻還繼續使用這個字眼，往往有本質論的危險，因為我們可能最後要不是把各種多樣性全部用某個單一架構套在一起，就是開心地繼續使用「亞洲的」這個概稱來指涉亞洲大陸的某個部分。最近在首爾舉行的一個研討會上，我就親眼目睹他們預設亞洲是由中國、日本與韓國——不論是各自獨立國家或是合在一起統稱——三國所組成，而這幾個國家的當代藝術現況就足以用來概括「亞洲當代藝術」。在世界上的其他地區，也顯然有著不同定義的「亞洲性」。最明顯的是在擁有廣大南亞族裔的英國，「亞洲的」指的是來自印度半島的人或事物。即使冒著一再自我重複的危險，我們還是必須持續探討「亞洲」作為某種概念範疇的本質。

我提出這個論點，實際上是有特殊個人理由的。從這場亞洲雙年展或亞洲論壇所提出的「亞洲認同」或「亞洲藝術」相關論述裡，我們還能認出某一可作為經濟範疇的地方嗎？那我們要如何使用像「第三世界藝術」或「第三世界認同」這類在二十世紀後半段，對好幾個亞洲或拉丁美洲脈絡具有重大意義的字眼呢？這些字眼在今天似乎已經不流行了，彷彿將世界區分成三大類——才因此有了「第三世界」這名稱——這件事隨著東歐共產集團的瓦解，就這麼奇蹟般地消失

了。在我們這個紛爭擾攘的時代，從地理位置的層次來談「亞洲」似乎方便得多。為甚麼會這樣呢？在我自己的學術背景裡，當代人文論述比較偏向政治經濟學思考。我的看法是，我們有時候過早放棄奠基於政治經濟學思考的文化理解，而採用地區主義，或者艾亞·阿瑪德所稱的「文化主義意識形態……不僅將文化視為社會實踐的一部分，也將其當作最終的決定因素。」對阿瑪德而言，

在我們這個時代的意識形態生產裡，最大的諷刺之一便是正當資本主義廣泛入侵的不僅是經濟範疇，也包括文化生產範疇之際……我們卻目睹了一種由西方知名學者大加鼓吹的某種將決定場域從政治經濟領域移向文化領域的意識型態崛起。¹⁵

另一項常見的觀察，「亞洲」是個從非亞洲地區建構而來的概念。我們對亞洲當代藝術所抱持的諸多恐懼實則是澳洲、美國、歐洲站在制高點上衍生出來的。亞洲一直是「非亞洲」地區在文化接觸與誤解中所想像出來的概念，而且這情形可能現在比以往更加明顯。我們能夠在澳洲談論亞洲藝術這事實，正是全球化之類的經濟過程在文化交流中扮演了重要角色的明證。雖然全球化可能自以為要移除文化藩籬，並且鼓勵世界各個不同地區的文化實踐與形式更徹底的混合，它也同時是一種同質化的力量，使得地方文化——姑且不論反文化——的生存益發艱難。同時，全球化也在大都會地區的消費機制裡，對各種所謂「如假包換」的地方或族群文化形式加入了經濟附加價值。

這種「正港」民族風味的優勢也可能暗示著全球化內部異質性的潛力，但這種異質化依然只是種假象，因為各種文化形式——不管是美食、語言、設計或是當代藝術——只有在其被細緻地融入市場與消費機制，才得以保證其生存。把阿瑪德的論點推得更遠，可以說文化主義（對於這種異質性幻想）的大肆慶祝，包括縱情於某種充滿著過去的無知與沾沾自喜的狂歡景觀之中；這意味著對於將異議本身以展覽加以巧妙包裝的持續權力操作缺乏警覺。

藝術家在這多重決定的意義生產網路裡所扮演的角色一直在騙徒 / 巫醫，以及見證人 / 神父兩造之間擺動。這點似乎可從許多當代藝術家完全以口是心非與不斷嘲諷的姿態創作中得到反映。某些作品大玩假冒遊戲，將自己假扮成思想或社群的代表；其他的則把夢想寄託在某種足以轉變一生的行動上（而這種轉變很明顯地根本不可能發生）。有時候，他們企圖認真扮演「見證人」角色，像班雅

¹⁵ Aijaz Ahmad, "Globalization and Culture," On Communalism and Globalization: Offensives of the Far Right, New Delhi, Three Essays Press, 2002, pp.95-96.

明筆下的「歷史天使」般具有某種神秘的超人視力可以看透歷史的層層面紗。也正是這種假冒、不切實際、閃躲的眼力讓藝術家扮演起見證人和治療者的角色，或者是藉由謊言和幽默說出真理的傻瓜。¹⁶

在全球博覽會的操作模式下，當代藝術——特別是當它來自非西方脈絡時——不可避免地必須冒著被表現成某種景觀的危險。這種壯麗景觀的魅力，正是國際社會擁抱這些來自第一世界文化生產與消費圈相對陌生的地區的藝術的主要原因。策展專案無可避免地牽涉了各個不同文化脈絡之間的協調、重組與轉譯工作。特別在呈現於觀眾眼前的那些據稱是代表很少人了解的文化的視覺作品並沒有固定意義，其意義可在不同歷史情境的過濾之下自由被解讀的情況，更是如此。

我想提出的是，「宗教基本教義派」和「全球化」這兩股影響當代印度文化最鉅的勢力，都是在地方和慾望的情感層次操作的。宗教基本教義派的魅力是由某種以「純淨過往」的神話以及「對光明未來的渴望」為前提的失落感所餵養；它透過祈求種族、宗教、文化上的純度，企圖製造並強化某種狹隘偏執的國家歷史版本。這種慾望的扭曲表現出來的，便是尋求用來剷除異己與對異議消音的絕對權力。全球化也同樣地存活於某些人對位置與限制感受深刻的狀況下，特別在第三世界猶然。消費文化光鮮亮麗的畫面大幅放送的結果，益發激化某種普遍存在於後殖民社會的被剝奪感，而全球化也報以繁榮發達的承諾，來補償過去因低度開發而致的限制。

1990 年代初期，特殊的政治與經濟狀況同時出現於印度。隨著 1991 年「新經濟政策」的啟動，民族國家開始卸除「類社會主義模式」中的規範者角色。投資機會以前所未見的規模對國內外的私有資本開放。跨國利益團體迅速將眼光對準了印度消費市場，而亟思更上層樓的都會布爾喬亞也開始能夠買到那種建立在消費和名牌之上的新生活型態。這些轉變在過去十年間對公共視覺造成極大的影響，特別是流行視覺文化對此的感受最為強烈：從印度最龐大的電影工業——也就是寶萊塢——製片的某種新型態的油腔滑調，到廣告、電視，乃至於年輕都會專業階級所偏好的外形皆然。¹⁷

¹⁶ 在此我想到的是一群各式各樣的藝術創作，包括某些在本文提及的藝術家（例如馬達那哈里，席芭·庫普塔，薩曼特，普什帕馬拉，與蘇波·庫普塔等），以及在他處相當活躍的藝術家（莫里穆拉，亞爾斯瑪，克里斯坦多，以及波坦斯基等）的作品。

¹⁷ 在此，我用「寶萊塢」一詞代表印度電影工業從 1990 年代起延續到最近十年間的「後自由化」轉變。

就像亞洲其他地區一樣，印度也有一群為數眾多的成功藝術家生長於流動性愈來愈高的全球性操作與交換體系；在這體系裡，有關血統、族群、國籍等等既定認知皆因遷移、客居，以及人們對於種種出頭的機會具有更強的掌握力等因素而漸趨模糊。這種現象誠然反映了一個才剛剛「轉大人」（指的是像行為受體內荷爾蒙支配的過動青少年一般躁進）的當代藝術市場中，前所未見的情況；而另一方面，這些藝術家也開始對遠遠超出老前輩們所能想像的許多可能性進行實驗。在印度，越來越多藝術家針對與其過去專修領域大相異趣的媒材進行實驗，創造出具畫藝特質的錄影作品、以音樂演奏展現的雕塑、混雜了數位影像的繪畫，以及在各個領域都被廣泛嘗試的種種足以挑戰既定領域界線的跨媒材裝置等等，不一而足。這些跨領域、跨媒材創作並非憑空而降，而是當代視覺藝術品市場轉變的產物；可想而知的是，這個轉變中的當代藝術市場，其生產、分布與消費在在皆以跨國規模進行著。我們可以強烈地感受到，許多工人的勞力血汗，透過藝術家兼企業家之類的代理人，被賦予了新的價值，成為吸引廣大而分歧的國內外閱聽人的藝術品。在印度，「出口藝術」這現象已經明顯成為趨勢；我們可以看到，具有專業技能的各行各業技師——從鐵匠、水電工再到電腦程式設計師——整編成隊，創作出獨特的「藝術品」。

並不很久以前，也曾經出現過一種在印度藝術家之中非常罕見的新型態創作企圖。將之放入本文脈絡，我們可以考慮兩項事實：第一，二十世紀的印度在現代主義實驗方面留下了非常鮮明的歷史軌跡；各種不同風格和政治主張的藝術家嘗試以高瞻遠矚的先知身分，在個人使命感激勵之下從事藝術創作。相對之下，晚近的這種動輒牽涉一整個十人以上的專業團隊，在藝術家或設計師的指揮下進行創作的模式，其歷史較短，只有十來年左右。這項事實經常為充斥國際舞臺的超大規模，野心勃勃的創作所隱匿，或者被習以為常。第二，橫跨亞洲、歐洲、澳洲和北美各地的國家美術館和商業藝廊皆認為，展示來自在經濟與科技成長方面皆迅速地鞏固其龍頭地位的國家的當代藝術作品，這不僅在經濟上有利可圖，同時在意識形態上也是很值得作的。

目前很流行從「（經濟）成長」、「資訊科技熱潮」、「科技成就」、「高學歷與出人頭地的中產階級在提供服務與消費上的卓越能力」等等角度來談論印度。就這幾方面而言，在未來幾年印度勢必和中國勢均力敵，並且和中國共同成為「亞洲巨人」，甚至可能決定二十一世紀的發展方向。然而，這種樂觀的看法卻忽視了幾個棘手的問題，例如持續加諸於女性或弱勢族群的暴力、歧視，以及赤貧、

農民的自殺問題、地方性的貧民營養不良、公民社會基礎的缺乏，和不斷以等比級數擴大的貧富差距等等。

特別重要的一點是，在諸多國際場合中展出的藝術作品中，有許多轉譯自深植印度文化想像中的文字、影像與文化線索的符碼。這些作品完全不打算被納進某種天衣無縫、流暢，終究卻是虛假的「國際當代藝術」概念裡。觀者必須致力於破解這些符碼，以了解其背後的訊息，以及這些影像的操作脈絡。這樣一來便出現了某種弔詭：這些印度藝術家和其他同輩亞洲藝術家一樣，在創作過程中往往引援用了龐大的歷史語彙與文獻。而這些文獻經常來自國境之外，成為後殖民多元與雜種文化傳統的具體例證。但另一方面，當這些藝術家將作品展示於國際舞臺時，那些符碼又經常被視而不見，或者需要策展論述上的進一步說明才能被理解。期望作品自動展現其複雜性的觀者往往因此飽受挫折。然而正是這層層交疊的文化符碼，使這些印度藝術家作品在國際間廣受矚目，因為這種特質使作品得以代表某種「文化真蹟」、某種「如假包換的印度經驗」。因此，我們可將之理解為從某種獨特的印度觀點所傳達的世界觀。

可以說這其中的弔詭就存在於以下兩種情形之間：一方面觀者既沒有足夠的耐心去了解這些似乎完全看不懂的符碼究竟要傳遞什麼訊息，另一方面，這些文化符碼又剛巧正是該作品文化特定性、獨特性與純正性等等價值的來源。這正如巴基斯坦藝術家薩里瑪·哈什米所觀察到的，

國際雙年展和藝術節將來自邊緣地區的藝術家和藝術品集結起來，創造了（文化）脈絡內部間的平臺。然而「位置」卻持續成為人們用以閱讀——或其實是誤讀——藝術的透視鏡。毫無疑問地，藝術家一開始創作藝術的衝動可能來自，並且奠基於其所處的地理位置；然而人們過度掩飾了地理脈絡的複雜性，而極少深入思考和介入這種複雜性。我們誤以為對藝術發展多重解讀的可能已然來臨；實際上我們搞錯了。「中心」依然沒變；而人們竟期待 2008 年將是我們摒棄自覺地包裝產地國，並且深刻地質問究竟是那些因素使人對這分類方式趨之若鶩的時刻！¹⁸

正當資本與資訊（而非次等人類）的流動以勢不可擋之姿，在全球化的邏輯下加速跨越國家、族群、宗教與語言的分際時，「歸屬」和「地理位置」的界限

¹⁸ Salima Hashmi, *Art Asia Pacific Almanac* 2008, p.240.

便錯亂了。如果當前的世界仍然留給我們一絲絲想像「歸屬」的空間，那麼這種「歸屬」應該是即興的，也是偶然的。「歸屬」要不是個人或物種的生命存活問題，就是結盟的罪惡的問題。印度當代藝術創作目前正經歷著巨變：建立在金錢或知識上的投機主義，活蹦亂跳又橫衝直撞的市場，非常弔詭地在國內外和與其相反的暴力與壓迫力量互相搭配。目前，由印度藝術家所標示的邁向歸屬的道路必然是這些與其他因素的複雜互動之下的偶然。而針對我所提出的問題，「內用還是外帶？」答案似乎是，「兩者皆然！」——如果這可能的話。我會內用一些，外帶一些。我們可以津津有味地把這兩份都吃下去。而如此一來，我們加倍承受的究竟是愉悅？還是風險？

〈劉燕玉 中譯，Translator (English/Chinese) : Liu,yen-yu〉

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts