

還原基本步：如果「國際化」是一種「善」¹

楊陽 譯：許競思

「如果在新舊之間沒有一連串的掙扎和磨合，生命還有甚麼意義呢？」²

「每種技藝與研究，每個行為和抉擇，看來都是在尋找某種『善』；所以，難怪有人認為所有事物都是以『善』為最終目的。」³希臘哲學家亞里士多德在《尼各馬可倫理學》一書中，使用這句說話來開始分析「善」於目標為本的理智人類到底是什麼。亞里士多德沒有為「善」下絕對標準，他亦無意這樣做；相反，他嘗試分辨兩種「善」：一種為人類追尋某目的時所用的手段，另一種則本身已是一個目的。在他而言，「幸福」（希臘原文為eudaimonia，意即「圓滿」、「福祉」）是人生中「善」的最高境界，是持續的、自給自足的、十全十美的。

為表彰離題之美，⁴我希望先說明一些分別由「善」的信徒和非信徒所執持的論點，以開始本文的論述，並藉此展開我們對「國際化」那種「善」的想象。

一、

在信徒的眼中，無論從任何角度看，「善」都是顯而易見的。但這為何無法令懷疑論者信服呢？為何他們不覺得擇善而行是最精明的決定？另一方面，對於懷疑論者而言，行事精明無助於了解何謂「善」，因為精明只是一種素質，用以形容擇善者的態度與智力，而非「善」本身。

與此同時，「善」的信徒傾向視無知為懷疑論者起疑的原因。所以，他們孜孜不倦地向懷疑論者講解善的價值：為甚麼「善」比其他事物好？為什麼人們應選擇「善」？為什麼如果我們現在不選擇它，它便會永遠離我們而去？可是，懷疑論者卻認為信徒們完全偏離了重點——他們拒絕「善」並非因為覺得它不好，而只是對此有保留，想用更多時間去闡明「善」的內在特質（例如：它的持久性和自給自足），而非透過比較、大眾的意見或以限期來定義它。

當「善」的信徒強調道德責任，並試圖以此教導懷疑論者時，後者不禁納罕：到底由權威所頒布和定義的道德責任，跟由所有人共同選擇與分擔的道德責任有何分別。在這裡，一種舊的語言似乎正在運作，而新的語言又尚未來到；懷疑論者於是思考究竟是建基於舊有知識體系的教導，還是以釋放人的想象為目的的教導，能帶給我們更大的希望？

最後，「善」的信徒會把懷疑論者的拒絕視作敵意。這其實有可能傷害到「善」；作為「善」的「佃戶」，他們越來越緊握著「善」，甚至以為自己已成為善的主人。⁵同時，他們進一步褒揚「善」，希望以這種姿勢去維護它。這卻令懷疑論者感到更困惑，因他們不但覺得自己也有責任守護善，更認為一如其他道德責任，善應該由社會上的公民共同擁有的。至此，雙方互不承認對方的權利和義務，往往自圓其說，平等與自由自然被犧牲了。

二、

作為一個香港的藝術公民，我一直在思考到底「國際化」會否令我們更幸福，或予以我們得以圓滿地生活的條件——這當然是一個遲來或過時的問題，因為「國際化」早已被「正常化」，它透過不同形式，包括商品、社群、機構、概念、想象、信念出現，並已成為藝術圈人士奮鬥的目標。如此一來，「正常就好，為甚麼要幸福呢？」⁶

我懷著兩個迷思撰寫這篇論文。首先，如果從來沒有人質疑把「國際化」視為「善」這個過程，這會否正是問題的所在？曾經過時的問題，或許又會變得切身。第二，因著我們使用詞彙的方法，「國際化」一詞已被藝術圈以外的大眾廣泛地視為一種「善」（也就是說，在「選擇它即帶來的種種益處」而非它的本質層面去檢視它），我們是否更需要去理解這種詞彙使用方法的限制，以防不備嗎？如果我們從「善」的本質出發，檢視「國際化」何以是一種「善」，我們會否要在認為「善」是一種明顯不過的選擇之外，明瞭非它不可的原因？要知道，善，有時會強制我們作出某些行為。

我想儘快指出，雖然我的思考源於一個相對特定和明確的語境——2012年香港參加「威尼斯雙年展」時政策和模式上的改變，但我無意在這篇論文中為「國際化」一詞下定義。⁷對香港來說，既然參與威尼斯雙年展這件事本身就是個國際項目，雙年展作為一個國際機制，對於藝術的生產與發佈有甚麼實質意義呢？怎樣的實踐方式才算好的？⁸（也就是說，我們正在參與甚麼呢？）過去三年，藝術圈以至整個社會都有不少重大的轉變，⁹「國際化」對藝術家和策展人來說於今天有何好處？（除了在措辭上官方地指出「香港在威尼斯雙年展的參與很令人鼓舞」外，它還會帶來什麼寶貴的想象和經驗呢？）

誠然，「善」的語言往往暗示著一種非難的道德主義。¹⁰可是，我的目標卻是希望用另一種方式去思考「善」：它可以是令人困惑的（開始時以為自己在做對的事，但最後總會在過程中發現實際情況與已經建立的某些原則相違背）、具壓迫感的（迫使人去解決窘境的壓力）、公共的（道德上的反思需要

如果我們從「善」的本質出發，檢視「國際化」何以是一種「善」，我們會否要在認為「善」是一種明顯不過的選擇之外，明瞭非它不可的原因？

對話者——它可以是一個朋友、鄰居、同伴、市民，可以是想象出來的，也可以是真人——但因著法律與集體生活的關係，這種意義「不能單純透過內省而存在」、政治的（它需要城市的紛擾與大眾的意見）¹¹。在這種道德反思下，我們一起決定什麼是「善」的，以避免把一切都視作理所當然。

「善」的語言有時是抽象的，而抽象在香港有關藝術的公共論述中往往並不特別受歡迎。¹²不過，在思考有關原則和法律的問題時，抽象的思維十分實際。除了行動外，更實際的是透過自身的反思，培育心智，導人向善，¹³並以抽象的思維去闡釋「善」。

在這篇論文裡，「國際」並不指向任何人物（如不能提供更多條件，我不認為有任何人能被形容為「很國際」，當中包括「國際業務」、「國際聞名」、「國際性的展出」等）。對我來說，國際更像一種趨勢以及一種想象世界的方式。既然對「國際」的理解眾說紛紜，當中可討論的空間就相對更大；這些討論既不應被本地/國際、建制/人民以至專業/民粹等二分法（或二元對立）所僵化，也不應被溝通所需的時間、以至「虛妄譏諷之詞及未受爭議的機會主義那隨時——和不必要地——暗示著的弦外之音」所束縛。¹⁴

三

一般來說，我們對「國際」通常有以下幾種理解：前衛者會覺得「國際」是一種打破邊界的指令，一心只想爭勝；從城市品牌的角度出發，「國際」則是一個跨越邊界的商標，與全球的焦點及不同類型的旅遊掛勾；至上主義者就認為「國際」在哲學上是「普遍的」，因此比「特殊的」優勝；多國主義者視「國際」為不同國家在同一時空的結合（卻沒有處理到共同出現但是否就代表互相合作）；多文化主義者就認為「國際」既可以同為自由主義的盟友，亦可以是其敵對者手上的籌碼……尚有很多其他說法，在此不贅。而香港在威尼斯雙年展的展覽，就更顯示出「國際」之於我們，在本地或全球間如何與現實

而香港在威尼斯雙年展的展覽，就更顯示出「國際」之於我們，在本地或全球間如何與現實中的不同層面有所牽連。

中的不同層面有所牽連。我不禁在想，在這個具體例子裡，高舉「國際化」的藝術機制，是否加劇了對「國際化」的觀點的兩極化：其中一方觀點視「國際」為全球追捧的對象，另一方則對「國際化」懷有敵意。¹⁵兩極化的意見無可避免地造就出一種四面楚歌的「窘困心態」，¹⁶以致無論是信徒抑或是懷疑論者，均視任何形式的權力為對一己生存之威脅。¹⁷認為「國際化」是「善」的，把自己呈現為磐石般牢固，與他們認為未能掌握全局的本位主義對抗。¹⁸而對「國際化」存疑的人，則視之為洪水猛獸，認為「國際化」否定了香港藝術在國際場境中的地位。這觀點著重於把「香港藝術」描繪為一個具競爭力的主張，卻過分狹隘地將之包裝為香港人對身份的認同——因為文化上自由表達的權利與政治上的平等自由是分不開的。事實上，也是在絕少的情況下，「國際化」才會成為一個文化項目，不同社群之間在這方面並未建立出

默契，借藝術來加強身份認同實仍有很大的討論空間。¹⁹即使「香港藝術」這概念出現了，我們也必須同時對「藝術」和「香港」作出提問，因為「香港藝術」本身便已經是一個在特定的語境下的發明，有著排斥他者的傾向，這點是值得我們注意的。在「窘困心態」的影響下，我們一方面希望在跨國的舞台上獲取全球關注，另一方面則在不同的文化軌跡下尋找著歷史的真確性，急著要與未來競賽，而忘了活在當下。

如果我們把雙年展的背景一併考慮，不難會發現香港的藝術機構與國際藝術團體及其公共藝術的論述有著知性上的差距。當全球不同的團體已圍繞著雙年展展開緊密的討論時，²⁰本地機構並沒有同樣持續及連貫地研究及分析香港對之的參與；香港的參與跟雙年展今天的狀態有著密切的關係，而這關係並非單從雙年展過往的輝煌、或是以任何完整或已建立好的藝術史能夠理解的。要加深對事情的了解，我們往往有更多話要說，有更多議題需要辯論。這亦正提示著我們該怎樣去詮釋及接收「國際化」作為一種「善」及其限制。

以2014年第一屆「國際雙年展協會」大會為例，成員對話的內容主要環繞著雙年展（作為一個正在改變的建設國家的項目）的結構、它在參與怎樣的外交、與其他文化藝術機構的關係、所展現的藝術類型（包括其質素及呈現的方式）、國際展覽與本地社群之間的關係、有可能出現的談判的政治等。講者更會專門地指出雙年展在全球的眼光下幾個需要特別注意的地方，有些討論會十分明確，有些則暗中帶過，當中包括：

1. 雙年展在某些情況下會與博物館競爭，甚至成為後者的批評者。
2. 諸如聖保羅雙年展、哈瓦那雙年展、光洲雙年展等常常被形容為各有不同，但它們在全球雙年展文化中有著同等重要的位置。
3. 在雙年展的語境裡，當展覽並不是由國家主辦，而是由多個不同組織贊助，而策展人又會齊集在某個城市時，對於雙年展來說重要的問題就包括如何再現已經存在的事物。²¹
4. 作為文化工作的一種，機構作出的決策與其所在的地方及其治理有著密不可分的關係，也就是說，主辦單位的工作跟它受制於的財政、政治等結構關係密切，這都是主辦單位的責任。²²
5. 雙年展現象也成為了一種文化旅遊。

這些議題都是在雙年展這個特定的語境中從內在衍生出來的（也就是說，參展的策展人、總監和藝術家都親身經歷過和分析過的），雖然它們並不能與香港在參與世界各地不同雙年展時所面對的問題直

現時本港有關威尼斯雙年展的論述就只不斷強調其好處，並視之為所有雙年展的規範，完全忽略了它的不足之處，無助真正的理解。

接相比，我仍然主張把彼此間一些重疊的議題放在一起討論，務求取得一定的成果。比方說，在雙年展與本地藝術團體的關係上，我們可以問，當博物館置身雙年展中時，它有反思自己被賦予的權力嗎？它理解這權力從何而來嗎？它會利用這權力做些什麼呢？即使「博物館在雙年展」已被視作常態，我們也需要鼓勵大眾對博物館在某個雙年展中如何自我定位作出提問和思考。縱觀全球各大雙年展，威尼斯雙年展無疑最受本地藝圈注目，我們應把集中力分散在世界各地其他的雙年展嗎？在展出以外，我們又可以怎樣的方式參與呢？藝術機構會否制訂出長遠而有連貫性的計劃，在維持現有的網絡的同時，策略性地建立新的合作關係，逐步投身其中，迎接未來的機遇，而非一味追求一時三刻的關注或回報呢？現時本港有關威尼斯雙年展的論述就只不斷強調其好處，並視之為所有雙年展的規範，完全忽略了它的不足之處，無助真正的理解。當權者把外圍的事物帶到中心，向現有的權力結構靠攏，向已然不平等的注意力靠攏，²³並視這為其道德責任，甚至獲取全球關注的唯一辦法，問題往往由是出現；主辦單位實應好好反思它們代表的是什麼文化，避免「純粹展出一系列帶有後殖民意味的物件，而暴露了『前西方』(Former West) 所代表的權力結構」。²⁴最後，「資助並非等於擁有」，²⁵為一個項目注入資金並不足以使我們對計劃的內容與其營運的關係不聞不問，藝術計劃的財政部分實在需要更多的論述。

在香港，雖然自2001年第一次參與威尼斯雙年展至今，舉辦藝術家及策展人講座已成常態，但具批判性的、針對其背景所作出的討論還是最近才由M+發起。比方說，分別由藝術史學家Federica Martini²⁶和藝術家、策展人Paul O'Neil²⁷主持的公開講座便提供了很好的機會讓我們透過講者專業地分享，認識雙年展及有關策展的歷史和理論。然而，當這兩個講座被併入整個講座系列時，其對全球主義及國際主義等的評論似乎便顯得格格不入——過去曾代表香港參與威尼斯雙年展的藝術家及策展人²⁸在他們的分享環節中傾向加入強烈的個人意見，過程中亦沒有對整個體制作出類似的反思。以M+策展人Tobias Berger為例，他在講座中提及「私人飛機」以及「整個藝術界」如何齊集威尼斯，而在雙年展首四日留在威尼斯則使他足以對這個城市有一個「沉淪的體驗」。雖然主持人彭綺雲²⁹嘗試引發有關城市建築脆弱的討論，以及人們如何保育城市及其遺產，對話最終還是回歸至畫廊如何在威尼斯圖利與虧本；曾德平則坦言自己已經對這些事「失去興趣」。³⁰當連藝術界人士亦無意在整個複雜的架構內探討他們的專業，有兩個情況難免會出現：一、我們未能與國際知識分子接軌，既無法做到批判與自省，亦因此錯過了「國際化」中重要的一環；二、擴展下去，因事情與背景的關係被忽略或抵消了，有關參與任何雙年展的決策往往便變得武斷。³¹從另一方面看，Maria Hlavajova認為，「雙年展並非一個形而上的多頭怪物，它只是一個由藝術世界中不同範疇的專家操控著的工具。『怎樣去雙年展』

在香港，雖然自2001年第一次參與威尼斯雙年展至今，舉辦藝術家及策展人講座已成常態，但具批判性的、針對其背景所作出的討論還是最近才由M+發起。比方說，分別由藝術史學家Federica Martini²⁶和藝術家、策展人Paul O'Neil²⁷主持的公開講座便提供了很好的機會讓我們透過講者專業地分享，認識雙年展及有關策展的歷史和理論。然而，當這兩個講座被併入整個講座系列時，其對全球主義及國際主義等的評論似乎便顯得格格不入——過去曾代表香港參與威尼斯雙年展的藝術家及策展人²⁸在他們的分享環節中傾向加入強烈的個人意見，過程中亦沒有對整個體制作出類似的反思。以M+策展人Tobias Berger為例，他在講座中提及「私人飛機」以及「整個藝術界」如何齊集威尼斯，而在雙年展首四日留在威尼斯則使他足以對這個城市有一個「沉淪的體驗」。雖然主持人彭綺雲²⁹嘗試引發有關城市建築脆弱的討論，以及人們如何保育城市及其遺產，對話最終還是回歸至畫廊如何在威尼斯圖利與虧本；曾德平則坦言自己已經對這些事「失去興趣」。³⁰當連藝術界人士亦無意在整個複雜的架構內探討他們的專業，有兩個情況難免會出現：一、我們未能與國際知識分子接軌，既無法做到批判與自省，亦因此錯過了「國際化」中重要的一環；二、擴展下去，因事情與背景的關係被忽略或抵消了，有關參與任何雙年展的決策往往便變得武斷。³¹從另一方面看，Maria Hlavajova認為，「雙年展並非一個形而上的多頭怪物，它只是一個由藝術世界中不同範疇的專家操控著的工具。『怎樣去雙年展』

不是一個既定事實；相反，我們每次均需要重新去審視它。」³²同樣重要的是，我們要知道雙年展本身根本不是唯一一個在全球展現藝術的模式，更遑論香港這種由博物館主導和策展、藝發局資助的參展模式。雙年展作為全球政治的一種，提供了一個特定的渠道讓香港在全球的藝術版圖中投放自己的力量。正如Hlavajova所言：

(誰)說雙年展需要的是展覽？我想起了策展人 Rene Block曾經說過，雙年展需要成為一個當代藝術的「工作坊」，而不是「完美的展覽」，去使「本地及國際藝術家遇上」，繼而鼓勵創作與交流。(……)但是，當雙年展只是因為其運作模式與現今的經濟體系較相近而在特定的地區中威脅著現有的機構——藝術中心、博物館、或學術團體——以及它們一直在做的文化工作時，可能亦意味著我們是時候要討論相對於其他藝術機構，該把雙年展放在什麼位置了。³³

對香港來說，其中一個需要問的問題便是：藝術工作者認為「國際化」的價值何在？這些價值與藝術機構認為的「國際化」價值有分歧嗎？

四、

為此，我分別訪問了四位藝術家及四位策展人，他們都以香港為工作基地。訪問期間，針對國際化這個話題，有幾點十分值得討論。首先，藝術家傾向把「國際化」歸納為文化差異。對他們來說，在香港以外展出作品，或與外地藝術家合作某個項目時，與來自不同背景的人士接觸是靈感的泉源，亦會引發他們的好奇心，促進學習成果。³⁴

過去五年，藝術家於海外展出次數	項目/展覽地點	海外藝術家駐留	雙年展/三年展
<p>少於10次：21位 (略去沒有展出的藝術家)</p> <p>10至20次：3位</p> <p>超過20次：5位</p>	<p>韓國(釜山、首爾、光州、仁川)、台灣(台北、台中)、日本(東京、網野)、菲律賓(馬尼拉)、美國(加利福尼亞州：洛杉磯、三藩市、紐約、辛辛那提、波士頓)、中國(北京、上海、深圳、蘇州、成都、廣州)、澳門、英國(曼徹斯特、利物浦、倫敦、加的夫、伯明翰、諾丁漢、牛津德文)、西班牙(巴塞羅那、加那利群島)、印度(孟買)、芬蘭(赫爾辛基)、瑞典(哥特堡)、俄羅斯(莫斯科)、瑞士(蘇黎世)、塔斯馬尼亞島、德國(柏林、卡塞爾、杜伊斯堡、科隆、德累斯頓)、法國(巴黎、塞蒂)、意大利、波蘭(索波特)、馬來西亞、緬甸(仰光)、澳大利亞(墨爾本)、越南、波蘭(弗羅茨瓦夫)、希臘(雅典、納烏莎)、新加坡、迪拜、奧地利(維也納)、意大利(羅馬、威尼斯)、蒙古(烏蘭巴托)、烏克蘭、斯洛伐克(科希策)、挪威、巴西(里約熱內盧)、愛爾蘭、保加利亞、埃及、以色列、羅馬尼亞、荷蘭</p>	<p>有：17位</p> <p>少至5次：16位</p> <p>5次或以上：1位</p> <p>日本、馬尼拉、瑞士(蘇黎世)、美國(紐約、佛蒙特)、馬來西亞(檳城)、西班牙(巴塞羅那)、法國(巴黎)、印尼、奧地利(Lina)、波蘭(索波特)、丹麥、台灣、愛爾蘭、印度、菲律賓(馬尼拉)、韓國(首爾)、巴西(里約熱內盧)</p>	<p>14位</p> <ul style="list-style-type: none"> • 上海雙年展 • 廣州三年展 • 重慶雙年展(中國) • 青年藝術雙年展(莫斯科) • 媒體藝術雙年展(波蘭樂斯拉夫) • 瀨戶內三年展(日本) • 第二屆大地藝術雙年展(蒙古) • 利物浦雙年展 • 亞洲曼徹斯特三年展 • 柯枝 • 穆奇里斯雙年展(印度) • 關渡雙年展(台灣) • 悉尼 • 北京 • 日本名古屋 • 烏克蘭 <p>(香港雙年獎不包括在內)</p>

* 為保留藝術家原有的答案，格式並未統一

其次，藝術家傾向認為國際策展人的專門知識能為他們帶來新的衝擊。唯其中一位藝術家提出，當藝術團體邀請「國際藝術家」來港時，總會假設「本地藝術家」需要從他們身上學習。³⁵這種早已被廣泛接受的不平等，不但反映在官方的措辭之上，甚至影響到藝術項目本身，例如：國際藝術家和本地藝術家在報酬上的分別、他們參與的程度等。文化交流本應建立在平等的基礎上，受訪的藝術家們均表示香港的藝術工作者應增強對自己及其作品的信心。

而對策展人而言，與國際知名的藝術(作品、展覽、人，等等)合作有助他們自我定位，與其他人的專業接觸的過程中能幫助他們更了解自己的工作。受訪的策展人並沒有表示到底「國際」還是「專業」更切合他們的需要，這不禁令人對其他一連串的問題更感興趣：這些專業人士來自哪裡呢？他們同時也會是「國際」人士嗎？有什麼類型的專業工作在彼此競爭？有什麼是在支配中？

策展人同時指出，「國際」通常形容由資助機構從外地邀請來港的藝術家，但是，當香港的藝術家及策展人要出國時，行內根本沒有一個全面而一致的做法，³⁶譬如：組織本地策展人一起走訪海外的雙年展，藉此讓他們與世界各地的同業建立關係及對話。行內最常的做法僅限於與國內交流，及輸出傳統的文化產物，例如粵曲。須知道，「國際化」其實也是一項全球性的行動主義運動，當中需要國際間不同的藝術家及文化工作者的參與，而彼此分享著同一的幽默感。

我同時亦發現了很有趣的一點，部分受訪者在形容自己「本地」的一面時，為避免顯示出屈尊俯就的態度，往往會有一輪在詞彙上的掙扎，與此同時，他們似乎覺得自己應更有野心去面向「全球」；假如沒有這樣的抱負，那反倒是一個問題。個人而言，只要有關決定是經過深思熟慮才作出的，我並不認為留在香港進行藝術創作，就必然是一個較差的選擇(反正目光短小的問題，其實在哪裡都可以發生)。而這樣的一個選擇，亦不一定要與身份認同扯上關係。只是，很吊詭地，掌握權力的一方在敘事時總會為了自身利益，或誇大，或(錯誤)詮釋這類藝術項目以及其用意，以進一步確立或本質化不同社群或創作路線的差別。值得注意的是，許多以本地工作為主的藝術家或策展人，其實與國際間不同的藝術社群均有所聯繫，只是，他們並沒有本質化彼此間的差別，而選擇以別的方法克服這些差別所帶來的挑戰。³⁷可惜，在公共論述中，這些討論總被視為過於複雜、相互間的分別亦太微妙，「國際」與「本地」也就乾脆被分成互不相干的兩塊。

2013年時，因著別的原因，我曾透過電郵與十位並非以香港為工作基地的藝術家通訊，³⁸嘗試以另一個稍稍不同的角度去理解「國際」。我當時問了他們以下三個問題：

1. 你曾否以「國際」來形容自己或自己創作的方式？如有，請簡述例子或形容有關情況。
2. 「國際」一詞會在任何方面給予你更大的力量嗎？更仔細來說，它曾否在你的藝術家生涯中幫助你？

3. 如果有人曾用「國際」一詞來形容你或你的創作，你認為這樣的形容是準確、合理或有幫助的嗎？為什麼？

十位藝術家之中，有九位表示他們從未以「國際藝術家」自稱，餘下的一位則指出曾經在申請簽證的過程中，回答過是否「國際藝術家」的問題。其中一位藝術家謂：「『國際』對我來說與國籍無關，它只讓我看到『我的社群』是跨越邊界的，並由不同的興趣與所關注的事連結起來。」在申請資助的時候，有幾位藝術家曾以「曾經在國際上工作或展出作品」形容自己，以顯示其所參與的項目是跨文化的。他們表示：「我別無選擇」，由是可見出當中那顯著的危機意識。「我選擇怎樣去參與是重要的。但『國際』並非一個參與的方式，而是一個務實的傳統。我個人（對它）並沒有強烈的反感。」

從周遊列國，到在國外展出作品，對某些藝術家來說，「國際」這個詞語當中所蘊含的東西已經太多，因此並沒有使他們感到特別有力量或自信。不過，他們同意，一旦曾經在譬如「文獻展」（documenta）這類國際藝術節等展出作品，得到下一次展出機會也就相對較大。一位藝術家便說：「當我與『國際』放在一起時，人們會特別留意我——曾幾何時，在我年輕剛開展事業的時候，這確是十分有力量的。但到了現在，我已經不再需要這種力量了；『國際』代表跨地區的支持與集體行動，亦代表我會對別人的工作感到好奇。」另一位則指出：「我成長於東德一個小鎮；一直到1989年，『國際』於我都是難以攀附和美好的，那是一些引人入勝卻會被禁絕的體驗、一種個人自由。到了現在，在見識過各種各樣的錯配後，『國際』得太多了，我從前的想象終於消失。如果這個詞還剩下什麼會令我感到鼓舞的，那大概是它動員集體行動及跨地區支持的潛力吧。」

最後，當一位藝術家提到：「『國際』消弭了我在工作上跨文化的背景；作為一個藝術工作者，它也不能用來形容我——一個『國際藝術家』應該是被廣泛認識而具有巨大的影響力的，如果這樣形容自己的話，我會感到很尷尬。」話中既流露出點點的謙遜，同時又不失幽默。由此亦可看到，以「國際」來形容一個藝術家或其作品，實在是荒唐的；他們固然可以在其他方面是「國際」的，但以藝術的本質來說，就絕對不是。這令我想起一位香港的藝術家曾經說，她喜歡以玩味的心態對待「本地」與「國際」這兩個詞，並以此測試其他藝術家真正重視的是什麼。這是個有趣的遊戲，因為這兩個主張對她來說從來都不代表什麼，而只是一個錯誤的框框，鎖定了兩者的關係及它們之間的差別——就正如「香港藝術家」也不能傳達出她的做事風格一樣，那只是一個讓她遊戲的場所。

以上的回應與我的工作和人際網絡大有關係，固然難免偏頗，但我引用它們的目的並不是為了建立任何權威；反之，我在這些漫無邊際的話語中，發現到只要我們願意給予時間，普遍性其實是可以從差別中攫取的。在《Competing Universalities》一文中，朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）就以性別平等主義及種族平等作為例子，指出「特殊性運動的本身必然帶有某種具競爭能力的普遍性」：

儘管特殊性僅僅構成了社會政治領域中的一個部分或界別，它最終還是呈現出普遍；也就是說，那些名義上是在民主的背景下定下來的平等正義原則，在政治上的影響力大與否，似乎還需要視乎「特殊界別」的目標會否實現。現在並不是特殊扮成普遍，篡奪了後者，而是：除非特殊已被包含在普遍之內，否則普遍終會被視為不實在。³⁹

巴特勒清楚地指出，這不是一個把特殊翻譯成普遍的狀況，因為當所謂的普遍只能代表「一個受到重重限制的社群概念及公民身份，或等同於某些親屬關係或種族認同時，政治化就不會單純以『被排除的特殊』的名義發生，而是同時借用了一種不同的普遍性。」⁴⁰也就是說，任何特殊的項目都潛在著普遍性；值得研究的反倒是我們希望帶出怎樣的普遍性、作出什麼主張，去與競爭中的普遍性對抗。但巴特勒顯然十分防備後設的評論。她表示，我們需要分辨「到底那些我們認為自己要面對的困境有否對我們研究的主題起任何作用」。⁴¹在香港，「雨傘運動」以至近年來藝術家與文化工作者積極參與的各大遊行示威⁴²均顯示出我們除了關注如何在文化上自我呈現外，亦十分留意文化自我呈現以外的議題。只是，很多時，一旦我們察覺到威脅，內心便會立時築起一座堡壘，發起身份項目對抗所謂的「國際化」；某些藝術工作者會以（身份）政治先行，以應付壓力。這個結越纏越緊，有關機構卻明顯沒有足夠的魄力去匯集各界的知識與經驗，一起解決此問題；他們不但沒有積極推動一些本身已包含了「香港」這個概念的項目和計劃，反倒不斷擴大藝術界中的不平等及分化。⁴³當身份的旗號仍然被打著，於我們同樣重要的是去尋找一個競爭中的普遍性，並以語言和其他方法表達它。

而Simon Sheikh則將巴特勒的想法推得更遠，他提出，我們應該「把（普遍性）放在多元和衝突中去理解它」。⁴⁴雙年展作為一個「國際慾望經濟體系」中⁴⁵的藝術展覽制度，我們需要對之間的問題頓時成了一門翻譯的政治：

（雙年展）是透過什麼途徑讓本地的社區認識它的？它在展前展後與展內外的觀眾有什麼關係？我們與不同空間的關係又是怎樣的？在雙年展的設定上，持續性是怎樣建立而產生的？這不單純是一個雙年展帶來或帶回了什麼給它所屬的社區或選區的問題，而是它到底可以生產、推動或廢除什麼類型的社區或選區。（……）雙年展不只是一個盛載著藝術品的容器，它本身也是一個大型的媒介。我們必須從中建立一個公共空間，讓各種意義、敘述、歷史、對話、相遇發生與開展，讓關係建立與中止、成為主體、完結。這正是：翻譯的政治。⁴⁶（作者所加重點）

如果要我延伸下去的話，要達至「持續性」其實不需靠項目本身的大名，反而是看周遭的人們如何相遇，並從中建立堅實的關係。而要「產生」出持續性，並不一定需要以一張清單去量化所有成果；反之，我們需要創造不同的處境，務求使人人都能充分地參與其中。因此，翻譯的政治並不是指在全球

化下現成的即時傳譯服務，⁴⁷ 它的目的應該是為了建設一個第三空間，予以協商。

當我們把巴特勒和Sheikh的理論與本地藝術家的敘述並置時，難免會問：「香港」有一些特殊的主張被塑造成一種普遍性去與他人競爭嗎？當然，我們有一些例子，（可能並不是很完全地）去說明某些展現香港藝術家及他們的作品項目呈現普遍性；在藝術的語境中，我們會視這樣的一種普遍性為平等的審美權利、接觸不同形式的藝術的權利、受藝術教育的自由與權利、文化表達的權利等。只是，這些普遍性在現時本港公共藝術的論述中受到多大的關注？在不同層面上，它們可以怎樣促成我們與國際藝術工作者之間的交流？要回答這些問題顯然需要更多的研究工夫。但我在此想強調的一點是，我們一旦不再急切地需要為「香港」建立一套連貫的敘述（從文化的角度來看，事實上這也是不存在的），要問的就成了：藝術可以做到些什麼？我們可以從這裡怎樣去做藝術？正如Sheikh所言：「〔雙年展〕提供了一個舞台，但我們不一定要按劇本演出。」⁴⁸

因此，我不同意「什麼是香港藝術」是一個在不久的將來就能解答的問題——就如同我不相信有些理據從此便會消失，然後手握權力的機構可以把一切都標準化和固定起來。我亦明白到世上總有足夠的藝術家願意被體制召喚、展出和招攬（典型的勞動者苦況），而藝術家們又如何總會成了體制上各類紛爭的磨心。⁴⁹ 而在香港，普選尚未落實，更加深了政治和經濟上的不平等。可是，如果只根據一個僵化如鐵板的權力結構，便把這場爭論假定為燃眉之急，則只會封閉了原有的公開協商的空間。在《Times of Crisis》中，Michel Serres提出了一個不同的協商方法：「無論是否與自己有關，在接觸與認識外，還有必要積極干預每一項公共事務。」⁵⁰ 只有這樣，才有渠道讓新血流入。現在，在政治上追求平等只是一個起點，我們在往後還要繼續為爭取其他方面其他形式的平等而努力。

五、

在2014年的冬天，我出席了由Charles Esche主持的公開講座。他在席上介紹了一個由六個機構新近組成的聯盟——L'Internationale。⁵¹ 我當時便問道，在走向國際後，組織中再沒有一個主權去主宰它的意志時，我們該如何理解它的問責性呢？它又可以怎樣避免自我參照呢？他在回答時表示，如果問責的部分被撇開不談，機構因而變得自我參照，那確是危險的。我把他的回應節錄如下：

博物館常被指自我參照，也就是說，它有些什麼，便從中建立一些什麼出來，我認為這個指控是對的（……）。這有時候會令它變得封閉，亦是一個我們一直努力避免的問題。（……）所以，L'Internationale不應只成了我們六人之間的關係，而是我們與這項更大的工程——藝術之間的關係。某程度上，這樣的一項工程已經不再存在了（……）我們現在是在為什麼而努力呢？這是一個我們需要問的問題。避免自我參照是重要的，因為通常來說，當一個團體或人不能從外實現些什麼時，（……）當你沒有一個計劃時，你就要從內在尋找動力。⁵²

表面上，這似乎與我們的老朋友亞里斯多德所提出的有所矛盾，但我亦發現了兩者其實是有著一個共同的方向的——去追求我們認為是「善」的、我們所重視的，是一個持續的過程，需要社群的交流（在亞里斯多德的思想中，人類是社會性的，這有時亦會被翻譯為「政治的」）與那些為了自己而跟大家一起思辨甚麼是「善」的人聯合和對抗。今天，我們成立了不同的機構去確立什麼情況是有利於我們對「善」的討論。一方面，掌權機構可選擇如何進一步投放更多權力使自己更強大；另一方面，在香港和全球不斷變化的政治氣候下，這些機構亦可以選擇加深對這權力的了解，並思考該怎樣富創意和盡責地作出回應。前者以勝出為目標，後者則視乎我們在自身之外，還希望有什麼能在撒手塵寰以後留下來。

如果「暫停本體論的情況」⁵³真的會發生（又或者，如果我們能在取得突然而來的關注後保持謙遜），可能雨傘運動所呈現的時刻並非要我們停止藝術創作而投身政治，或要求在政治上取得立時的解決方法；⁵⁴反之，我們應辨識不同流派的主張，不再以舊有的理據去維護藝術，而以好奇心和一顆慷慨的心去面對知識，明白到每件藝術作品、所有為藝術而作出的姿態都代表了藝術本身，亦因此是一門從特殊中創造出臨時卻堅實的普遍性的學問——這促使我們在一個共同的道德基礎上努力，⁵⁵因為我們已經願意以擁抱藝術的開放態度去面對政治及當中種種的不確定性了。就正如「前西方」的Maria Hlavajova所言：「要是民主不是一場『秀』，那又怎樣呢？」⁵⁶

楊陽是香港中文大學通識教育基礎課程講師及「聲音掏腰包」創辦人/行政總監。

¹ 感謝本刊編輯李海燕，耐心容許我比較長時間撰寫本文，並在過程中提供建議。我亦感謝所有透過電郵或會面回應我的問卷調查的藝術家及策展人。文中若有任何錯誤之處，本人將負起全責。

² 蘇珊·桑塔格的「德國書業和平獎」（Friedenspreis des Deutschen Buchhandels）得獎致詞（2003）。見www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de。

³ 亞里斯多德著，Irwin, Terence 譯：《尼各馬可倫理學》（印第安納波利斯：Hackett Publishing，1999），頁1094a1。

⁴ Gaburo, Kenneth 著：《Paper Play: The Beauty of Irrelevant Music》（Lingua Press，1976）。

⁵ 我借用了黃宗羲在《明夷待訪錄》（原文引用英文版《Waiting for the Dawn, a Plan for the Prince》，de Barry, Theodor 譯，紐約：哥倫比亞大學出版社，1993）中的比喻，指扭曲了的統治原則。古時王子們視人民為主子，自己為佃戶；發展到朝代世襲式統治之後，統治者便自視為主子，人民是他們的財產。

- ⁶ 這是珍妮特·溫特森自傳的書名，內容詳述她如何以「幸福」、而非「正常」，作為自己的人生目標。
- ⁷ 我曾經發表文章，內容有關「香港藝術發展局」及「M+」合作的種種問題，以及2013年香港藝術發展局發表的評核報告。詳情見www.aicahk.org。在此不贅。
- ⁸ 有些活動有助我們明白香港與全球藝術分布和流通的關係，包括公開講座和經驗分享（例如2003年「Para/Site Collective Sharing」、2005年「香港在威尼斯雙年展 現在·未來」、2013年由M+主辦的「威尼斯視藝雙年展講座」系列）、研究文章（例如《典藏（國際版）》在2005秋季/九月號以大篇幅介紹第五十一屆威尼斯雙年展的亞洲參展國家）、與藝術家面談（見www.aaa.org.hk）、在威尼斯雙年展結束後在香港舉行的「回應展」等等。我希望藉此把焦點調校到近年雙年展主辦者如何通過審視展覽地點及策劃持分者的組成，反思自己是否成為了建制或公共機構。
- ⁹ 香港藝術發展建制的模式改變的一些決定性時刻可能包括：2013年第一屆「香港巴塞爾藝術展」、同年「亞洲藝術文獻庫」宣佈啟動「香港藝術史研究——先導項目」、以及去年香港藝術發展局宣佈再度與M+合作參加第五十六屆（2015）威尼斯雙年展。與此同時，社交媒體的內容結構發生巨變。YouTube統計指出，在2010年，每分鐘從該網站傳送到移動裝置的視頻長度平均為三十五小時，今天已增長到七十二小時。見<http://www.hypebot.com/>。這些數據令我們察覺到，全球藝術透過電子及社交媒體的呈現及接收的情況正經歷驚人的改變，令人反思在媒體面貌轉變的同時，參與國際事件的意義。這議題需要另作討論。
- ¹⁰ 溫蒂·布朗在《Politics out of history》（普林斯頓：普林斯頓大學出版社，2001）中談及政治中的「道德主義」（moralism）（牛津字典解釋為「著迷於訓導」）及「道德性」（morality）。她精闢地指出，「道德主義」有可能演變為「一種霸權式的政治表達」，宣揚「受道德制約而必須採取行動」。（頁二十九）她的見解令我想到2012年有關香港改變參與威尼斯雙年展的方式的辯論。從我與其他八位藝術家及策展人籌備簽名反對運動及公開活動開始，我曾兩度被一位M+策展人當面訓斥，說我「破壞M+聲譽」。我認為這正是一種道德主義的行徑。另一例子見諸2012年10月一次我們策劃的、有關同一事件的公眾論壇。在論壇上，M+行政總裁李立偉兩次提到「道德」。他說M+是基於「道德責任承擔該工作（即參與威尼斯雙年展香港參展活動）」，如果不利用、或者「不盡用機會」該展介紹香港藝術家，將會是「不道德的」。我贊成所有專業人士都有道德責任以其專業服務公眾。但若果我們完全不考慮道德背後的權力動機，它不是一種善的理據（只是作用），它只是一種道德主義的行徑，因為它決斷地定義了善，不容爭辯。更甚者，此次事件完全排除了藝術工作者和市民對事件作出判斷的道德責任，把責任視為香港藝術發展局和M+獨有。最後一個例子是在2013年6月22日，M+主辦了一個公眾論壇，介紹多年來代表香港參加威尼斯雙年展的藝術家/作品。M+策展人Tobias Berger在論壇上表示，威尼斯雙年展是「雙年展的祖母輩」，應該受到尊重。在這種場合，這種言論不啻是披著仁愛外表的、老舊的權力論。這些一再發生的事件就彷彿布朗所指的「政治癱瘓」的徵狀。（頁二十九）。回看2012年的公眾論壇，我（作為主辦者之一）仍然不能理解為何理應充滿張力的關係，即對真理鏗而不捨的追尋和包容對見解的分析兩者之間，可以達致平衡，甚至獲得超越。見「圓桌討論：有關香港參與威尼斯雙年展的黑箱作業——我們需要真相！」：<http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/47808>。
- ¹¹ 我改述了邁克爾·桑德爾在《正義，怎樣做才正確？》（倫敦：Penguin，2009）：頁28至29中嚴正提出的論點。
- ¹² 我留意到最近藝術圈中出現了「離地」這詞。它指當代藝術「非本地」、「與歷史斷裂」（故此，有關香港的內容便比較「在地」）。發明這詞的人似乎暗示在地上發生的與在掌權階層（社會上的、財政上的、文化上的、政治上的）發生的有一定距離；因應語境改變，它可能是描述性的或規範性的。它蘊含了一種當下的感受，一種與活體連接的需要，突現了對現有語彙的疏離感。我不認為這詞限制了我們在抽象層面思考善，反之，它的出現，提醒我們可以從哪兒開始對話。
- ¹³ 溫蒂·布朗在《Politics out of history》（普林斯頓：普林斯頓大學出版社，2001）頁42引用了貝內德托·克羅齊《Politics and Morals》（Castiglione, Salvatore J. 譯，【倫敦：Allen And Unwin，1946】）：頁43。

- ¹⁴ Hlavajova, Maria : 〈How to Biennial? The Biennial In Relation to The Art Institution〉, 輯Filipovic, Elena、Marieke can Hal、Ovstebo, Solveig編《The Biennial Reader》(卑爾根: Bergen Kunsthall, 2010): 頁293。
- ¹⁵ 例如, 王英偉在香港藝術發展局2013/14年報中表示:「為什麼我們要投放不少的資源參與及推動國際交流? 因為我們相信參與國際性的大型文化交流項目, 可以把香港藝術家及本地出色的作品於國際藝壇展示, 同時擴闊藝術家的創作視野。」在前一年的年報中, 他說:「期望透過其(M+)著名策展人李立偉博士及其專業策展團隊, 進一步提升本計劃的質素, 讓香港藝術家在國際舞台充分發揮。」在2011/12年報中, 除了提及「鮮浪潮」「國際首播」之外, 「主席獻詞」中並沒有用上「國際」一詞。而2010/11年的「主席獻詞」則隱然有一種以「放洋」學習更高層知識的味道:「我們非常重視扶助本土藝術家的發展, 期望能提供平台, 協助他們邁向國際。為促進藝術專業水平的發展, 本局會繼續推行多項海外留駐計劃、藝術獎學金/文化實習計劃。未來將進一步加強對外的文化交流, 透過鼓勵及支持藝術工作者參與國內外的文化交流活動、國際展覽及藝術節等, 擴大藝術市場和加強國際網絡的聯繫。」前主席馬逢國在任內最後一份年報則表示, 局方「期望可協助本地藝術工作者跳出香港、邁向國際。」各年報見www.hkadc.org.hk。
- ¹⁶ 溫蒂·布朗著:《Politics out of history》(普林斯頓: 普林斯頓大學出版社, 2001), 頁39。
- ¹⁷ 同上。
- ¹⁸ Kwong, Kevin著:〈Artistic Impressions〉, 輯《南華早報》, 2012年10月7日。
- ¹⁹ Maria Hlavajova在談及公眾參與對雙年展的重要性時提出此論點。她表示:「非常重要的一點是, 要了解雙年展的功能及對公眾的意義, 必須把它放置在藝術中心和博物館的社會、政治及文化功能面前檢視……如果要討論雙年展是否重複了現有的, 還是有不可取代性, 以上的觀點是不可或缺的。」雖然她要討論的並非雙年展是否應為公共機構, 她指出大型機構如何以權力影響中、小型團體, 是有用的參考。既然本地有不少有活力及有創意的藝術家駐場及小型團體參與國際活動的例子, 參加威尼斯雙年展如何作為一項文化工程? 我想強調Hlavajova提出的, 是要找到雙年展除了空投了一堆物品及可欲求之物之外, 還能打開怎樣的空間。Hlavajova, Maria : 〈How to Biennial? The Biennial In Relation to The Art Institution〉, 輯Filipovic, Elena、Marieke can Hal、Ovstebo, Solveig編《The Biennial Reader》(卑爾根: Bergen Kunsthall, 2010): 頁296至7。
- ²⁰ 一些題目包括:「雙年展作為公共機構及其自省」、「作為機構的雙年展與其他機構的關係」, 以及「雙年展作為文化工作」(故其與當地社群的關係)。這些討論成為了一種全球化的政治, 目的不為反對或杯葛, 而在協商可能性, 增加新組別, 提醒雙年展做應該做的, 不要以為自己永遠正確而沾沾自喜。例如在YouTube的相關視頻: 在「國際雙年展協會第一屆大會」(2014年7月10至13日)發表的〈Institutional Critique -How to be self-critical in biennial work〉及〈Urgency and Relevance: A Curatorial Perspective at the Guggenheim〉(2014年4月3日)。
- ²¹ 第三十一屆聖保羅雙年展聯合策展人Galit Eilat表示:「該如何展現而不再現巴西的當下? 再現的民主正在崩壞, 它在崩壞之際向我們看過來。」見註解20視頻。
- ²² documenta策展人Carolyn Christov-Bakargiev在名為「Institutional Critique-How to be Self-Critical in Biennial Work」的論壇中表示:「我們必須思考我們所做的與結構的關係。」
- ²³ 曾德平在2013年由M+主辦的「威尼斯視藝雙年展講座」中的發言屬於這類討論。他說:「我到了威尼斯, 去到你就知道是權力的拉扯, 香港是沒能力拉的, 這是事實。一世你都是香港人, 不會可以像Tobias (Berger)一樣, 可以在國際level, 做到他的practice, 曾德平這名字, 全香港七百萬知道了也好, 我都不會達到那個level。[……]當代藝術就是一個全球化的現象。正如現在一樣, 我們正在談當代藝術的時候為甚麼會有即時傳譯? 就是這個現象。你不可以說, 這樣會民主一點, 或者……以至大會說今次討論要用英語進行, 不許講廣東話, 那麼如果我想發言, 我就要說: I can speak English。」曾德平是香港參與第五十四屆威尼斯雙年展的策展人, 第五十屆威尼斯雙年展Para/Site集體展的藝術家之一, 也是2001年香港首次參加威尼斯雙年展時的學習團

團員。他的說法，由從個人層面不經意地伸展到（縱使含糊地）一種必然的、與「世界級」策展人或某個層次的作業互相對應的香港定位或香港身份。感謝西九文化區管理局配合本文撰寫而與我分享相關錄影。

- ²⁴ Maria Hlavajova在「國際雙年展協會第一屆大會」（2014年7月10至13日）發表的主題演說，題目為〈為何要雙年展？〉。
- ²⁵ 土耳其藝術家Ahmet Öğür's在「國際雙年展協會第一屆大會」發表〈Institutional Critique -How to be self-critical in biennial work〉。見註解24。
- ²⁶ 2013年5月3日，西九文化區M+未經公開錄像。感謝西九文化區管理局配合本文撰寫而與我分享相關錄影。
- ²⁷ 2013年6月14日，西九文化區M+未經公開錄像。
- ²⁸ 2013年6月22日，西九文化區M+未經公開錄像。
- ²⁹ 前香港大學美術館策展人，現為西九文化區M+策展人。
- ³⁰ 見註解24。
- ³¹ 在「國際雙年展協會第一屆大會」（2014年7月10至13日）表示全球現有超過二百個雙年展。雙年展網頁列出165個雙年及三年展。見<http://www.biennialfoundation.org/biennial-map/>。
- ³² Hlavajova, Maria：〈How to Biennial? The Biennial In Relation to The Art Institution〉，輯Filipovic, Elena、Marieke Hal、Ovstebo, Solveig編《The Biennial Reader》（卑爾根：Bergen Kunsthall，2010）：頁304。
- ³³ Maria Hlavajova在「國際雙年展協會第一屆大會」（2014年7月10至13日）發表的主題演說，題目為〈為何要雙年展〉。
- ³⁴ 我以電郵方式向100位藝術家查詢過去五年他們的海外參展次數。撰寫本文時收到其中三十六人回覆。有一位問我網上展覽是否計算在內，我沒有加入列表中，但這正好引發另一個有趣的討論，就是是否以地域及有名氣的機構作為國際的定義。我所指的「海外」並不代表藝術家已然「國際化」，否則便會把因果混為一談。故此，下一步我需要了解在藝術家眼中「國際化」是一個怎樣的觀念，例如他們與不同文化背景的同業接觸的經驗。我希望把注意力投放一些藝術家在雙年展以外曾屬於的或曾接觸的世界。這些世界可能不曾優待那些在雙年展獲得注意的藝術家。
- ³⁵ 見註解15。另一個未必一定是感覺低一等但可能是含糊了事、或怠惰、或無力把香港對應他者定位的例子，是「M+進行：流動的影像」（2015）。英文版的策展人語是「香港及國際藝術家」（Hong Kong and international artists），中文版卻是「香港與世界不同地區的藝術家」。英文版的「國際」是否別有所指？香港藝術家，以鮑靄倫為例，曾在香港以外很多地方參展。我又想，國際是否指居住在香港以外地方？但「國際」不是一處居住地，而展覽網站上的資料也根據慣例提供參展藝術家來自的國家及城市。特別指出香港，是中心主義，是交差，還是相對主義？中文版的描述對我來說更具資訊性。
- ³⁶ 這與香港藝術發展局年報所聲稱的相反。需要再深入研究，才可解釋機構與業界之間的期望落差，是需求還是行為之間的不配合。
- ³⁷ 「『差距政治』的問題是，它欠缺跨越該差距在未來引發的政治重要性，導致一個備受肯定的集體計劃的缺席。或許是這原因，這些政治構成有時寧願把精力花在積攢或持續引用傷害的證據來合理化自己的存在，而不去尋找其他可能性。」溫蒂·布朗著，《Politics out of history》（普林斯頓：普林斯頓大學出版社，2001），頁40。

- ³⁸ 各人分別來自香港/洛杉磯，萊比錫/柏林，日本/杜塞道夫，日本，中國，新加坡，多特蒙德（德國），明尼蘇達州，英國/羅馬。
- ³⁹ 朱迪斯·巴特勒，頁166。
- ⁴⁰ 同上，頁166。
- ⁴¹ 同上，頁169。
- ⁴² 例如反對灣仔利東街重建（2003年起），反對拆卸天星碼頭、尖沙咀鐘樓及皇后碼頭（2005年起），反對興建港深廣高鐵（約2010起），2012年周俊輝參選立法會體育、演藝、文化及出版功能組別競選等。
- ⁴³ 令人好奇的是M+和香港藝術發展局如何不斷發表言論，把自己及被管理者的關係去政治化，迴避有關收編的問題。例如，在2013年「威尼斯視藝雙年展講座」中，Tobias Berger被問到如何連繫香港市民和之前的威尼斯雙年展香港參展作品。同樣問題在2014年古根漢美術館「Urgency and Relevance」研討會也被提出過（見註解20），就是世界性機構如何把項目帶回展品原生地。然而在香港的講座中，Berger以權威的語調說：「有時你需要走出家門去觀看藝術。我有這樣做，我在最污穢的地方睡過。」把討論改變為個人選擇的問題。這話有它的道理，但這種敘述迴避了公共機構的必然責任——如果專業人員沒有責任與同業及市民分享知識，幹嗎要設立公共機構？這例子彰顯了同業對機構期望與機構的優先考慮之間的分歧。
- ⁴⁴ Sheikh, Simon 著：〈Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for The Biennial〉，輯Filipovic, Elena、Marieke van Hal、Øvstebo, Solveig 編《The Biennial Reader》（卑爾根：Bergen Kunsthall，2010），頁152。
- ⁴⁵ 同上，頁158。
- ⁴⁶ 同上。
- ⁴⁷ 見註解28。
- ⁴⁸ Sheikh, Simon，頁162。
- ⁴⁹ 在「國際雙年展協會第一屆大會」發表〈Institutional Critique -How to be self-critical in biennial work〉的報告中，土耳其藝術家Ahmet Öğüt's表示當他知道2014悉尼雙年展的主要贊助商Transfield開設針對移民的拘留營的時候，他便退出參展。他說藝術家們被要求簽署一份有誤導性內容的問卷，表示因為參展藝術家數目眾多，任何人退出也不會影響展覽如期舉行。報告錄像見<https://www.youtube.com/watch?v=zuGkystPnII&list=PLxzZtmcPOm9lvfSKozT1QkoPT-Ujq9EDZ&index=4>。藝術家所擬信件見：<https://xborderoperationalmatters.wordpress.com/2014/02/26/ogut-biennale/>。尚有關於事件的其他報告，例如：<http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/arts-boycotts-controversy-over-nineteenth>。
- ⁵⁰ Serres認為，早年的階級制度是建立於「囤積資訊及壟斷販賣稀有物品，包括聖物、法律、家族系譜、使用武器的技巧、經驗和訣竅、財富來源、種子、生物、財產、理論及實踐的秘訣……階級制度是盜竊。另一方面，民主在謎團解開時同時到來，它始於公開秘密，結束於全面地公開。」見Feenberg-Dibon, Anne-Marie 譯：《Times of Crisis: What the financial crisis revealed and how to reinvent our lives and future》（紐約：Bloomsbury，2014），頁68。
- ⁵¹ 由六間博物館組成的聯盟。見<http://internacionala.mg-lj.si/>。

- ⁵² 由「Art in General」及「Vera List Center for Art and Politics」合辦「What Now? 2014: Collaboration and Collectivity Symposium」的主題演講，2014年4月4日。
- ⁵³ 朱迪斯·巴特勒，頁178。
- ⁵⁴ 布朗，頁44。
- ⁵⁵ 2015年3月16日藝術家Marysia Lewandowska在Zoe Marden為亞洲藝術文獻庫「開壇」籌辦「Common: Ground」講座中，提出在「雨傘運動」退場後，接下來需要佔領的是道德場域。
- ⁵⁶ Maria Hlavajova在「國際雙年展協會第一屆大會」（2014年7月10至13日）發表的主題演說，題目為〈為何要雙年展〉。

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