

景觀

公共空間中的藝術發展

● 皮力、何兆基

2003年12月開幕的第五屆深圳當代雕塑藝術年度展以「第五系統」為展題，把關注點放在社區規劃的歷史實事和發展現狀，將創作定位在「後規劃時代」的思考上。橫向上，城市表現為四種地貌——常規建築物、人工自然／文化景觀、傳統公共藝術、移動中的人群；縱向上，城市表現為四個層面——摩天大樓、低矮建築物、觀光建築物、人流及交通。這構成了四種不同的城市感知系統。藝術作為對現實進行觀察和批判的媒介，成為了一種「第五系統」，它可以插入並同時超越前四種系統。展覽由侯瀚如和皮力策劃，於深圳華僑城舉行，為期兩年。這次專訪由何兆基負責提問，並由丁燕燕整理。

何兆基：在傳統中國的皇權社會裏，一向有「普天之下，莫非王土」的想法。歷史上，中國好像沒有出現過以私人擁有為基礎的「公共」概念，那現在我們談論「公共藝術」裏的「公共空間」、「公共性」等概念，是怎樣慢慢演變出來的呢？

皮力：在89年「天安門」事件之前，中國的知識份子一直有一個幻覺，就是他們可以從上層、從政府來改變中國的社會。但89年後，他們發現這是完全失敗的。之後他們開始南移到海南、廣東等地，開始重新提倡要建立社區文化，他們覺得這是一個從基層、從下面來推動民主化的過程。「社區」這個概念是94年在深圳市的城市規劃條例內第一次進入政府規劃的理論裏。所以這是一個大環境的因素。

95年以前，中國的藝術形態上尚沒有「公共藝術」這個概念，只有用以美化環境的「城市雕塑」。其後德國哲學家哈貝馬斯（Jürgen Habermas）的公共空間理論在國內引起關注，大家開始談論「生態」、「公共性」等問題。我比較贊同哈貝馬斯的一個觀念，他說公共領域的形成是有幾個原因，一個是商業化，就是只有通過交換，無論是商業上的、經濟上的還是文化上的交換，有了訊息的流通後才有公共性的出現。然後有公共空間的出現，例如咖啡廳、廣場、傳媒等。所以，西方也是在工業革命後，才開始討論公共性這一問題。嚴格的意義上說，「公共性」這個議題在90年代的中國出現是一個必然的進程。

何兆基：在一個強調公民意識的社會裏，發展公共藝術常涉及一個問題，

即作為公共藝術的執行者，他們的權力從何而來？這權力的合理性何在？

皮力：作為一個策展人，我也經常思考這個問題。我們有甚麼權力決定甚麼東西應該放在甚麼地方？比如「第五系統」這個展覽的其中一件作品——鄭國谷的社區美術館，遭到了華僑城居民的反對。後來，我們就把它變成一個開發給居民做免費展覽的社區美術館。我們所做的是增加雙方互相了解一個問題的過程。我很高興看到有人去表達喜歡不喜歡一個作品，有人甚至做了塗鴉，我覺得這是一個很有意思的事情。你可以先去感覺它，然後再決定要不要它。像這個展覽，每年展出十幾件作品，兩年後華僑城集團會根據居民的意願，保留兩件作品。所以公共藝術除了美化環境以外，它更多的是要建立一個溝通的平台，營造、強化一些公共空間，使這種觀念的交換成為一種可能。這是公共藝術最根本的一個含意。每個人都沒有表達的機會，但這種機會可能因為沒有這件作品而錯過了，現在是通過一件作品來激發這種意見的交流。我想這是公共藝術與城市雕塑或街頭雕塑最大的區別。

我們無法將藝術作品聚集在某個被「圈」出來的地方，如果這樣，這些作品只能形成一個新的主題公園而已。傳統的公共藝術始終強調的是紀念性，同時強調觀眾和藝術作品之間的距離感以及觀看的神聖感。當代的公共藝術從本質上並不期待着觀眾對他們的嚴肅的「觀看」和理解，而是在某個公共場合和觀眾「相遇」，然後激發個體的某些體驗和回憶。從這個角度看，當代的公共藝術應該完全融化

在日常生活空間中，它將放棄公園和廣場的中心位置，而是巧妙的「滲透」在日常生活和公共生活的各種地方。從這個意義上說，新的公共藝術存在於私密和公共空間的交界處，相對於這兩個空間而言，它應該是一個超越於都市既定系統的第五系統。當代的公共藝術既不是藝術家對公共空間的美化，也不是一種無傷大雅的冒犯和可疑的反叛。它是無數個人敘事和公共訴求之間的雙向運動。這就是我們建造起來的「第五系統」。

何兆基：你曾在展覽專輯裏提到「公共性」，你覺得是尊重個體、允許有差別的一個觀念，當中牽涉到裏面的每一個人，體現了「公民意識」跟社會、社區的關係，這可能是個更大更複雜的「社會軟件」。可不可談一下國內對「公共性」的討論？

皮力：我想「公共性」這個觀念在國內跟在其他的地方都不一樣，因為中國有一個很強的社會主義傳統。在社會主義的教育下，我們的教訓就是一個人的事再大，跟集體相比也是小事；集體的事再小也是大事，這是「小我」的教育。所以我們不能遲到，不能作奇裝異服的打扮等。這其實也是在談論一種公共性，但那時候的公共性是要消滅個體的差異性，這實際上是一種統一性，是求同的一個過程。今天我們談論的公共性，則是一種隨意、自由意見的表達和交流。所以我們很難在一個城市的某個空間裏做出一件大家都喜歡的東西，如果有這樣的一件東西的話，在民主社會裏，它算不上是一件公共藝術品。

另一方面，城市人口的急劇增加，人口流動性的加強和社會階層的分化，不僅帶動了房地產業的發展，同時也造就了新的居住模式——小區居住模式。中國舊的居住模式建構在計劃經濟的基礎上，在同一個社區中居住的居民往往也在同一個單位工作。這是一種完全行政化的居住模式。行政化居住模式往往是以「戶主」的工作性質來完成的，因此在人員構成上具有某種單純性。而舊有的建築樣式通過院落、筒子樓的走廊以及公共的廚房和廁所，使得居住以平面化的方式展開，缺乏私密性而「被迫」具有了一種公共性。相比而言，新的小區模式具有混合性、立體性、隔絕性的特點。小區居住模式是以「業主」收入和社會地位為紐帶聯合起來，從社會階層上說它雖然具有單純性，但是從微觀的角度看，不同職業、不同背景和來自不同區域的「都市移民」共處在一個固定區域內。而以電梯為紐帶的垂直運動空間不僅使得不同人的居住以立體化的方式展開，維護了私密性，同時也造就了不同人之間的隔絕感。行政居住模式和小區居住模式的區別在於前者的公共性是以否定私密性以維護社會安全為代價的被動獲得，而後者的公共性是維護私密性和「公共利益」的主動要求。

何兆基：你對香港的公共藝術發展有甚麼觀察？

皮力：在出席2月的「都市神韻——藝術與公共空間」研討會後，我擔心香港政府對公共藝術有過熱的反應，因為我想政府的準備還不足。他們認為公共藝術還是把有名的大師作品買來

擺放在銀行門口、會展中心門口。我怕他們會有一個幻覺，就是以為把大師的作品搬過來就是公共藝術。政府頭腦發熱是一件能夠理解的事，但藝術家一定要保持清醒來對待。我的建議就是慢一點。我要再次強調，公共藝術絕對不是美化環境。

何兆基：我的想法是香港不一定要發展很大的公共藝術計劃，可能是比較小規模的社區藝術更為適合。

皮力：我非常同意先由多元化的社區藝術做起。你如果讓一個政府來指導公共藝術，絕對會是污染。你去看看中國內地，每個城市都有一個中央公園，然後有一個抽象的雕塑在裏面，這就是城市規劃局所指導出來的東西。那麼華僑城是一個社區，居民有權說我不喜歡這個東西，他可以投訴到屋業委員會，房地產公司可能會把作品給撤掉。所以我覺得應該先作社區藝術，然後根據不同的都市環境來做一些微觀的東西，這些微觀的東西做多了就會有一些公共藝術品出現。

前幾天晚上，我在香港觀看「幻彩詠香江」的煙火匯演，我的感覺是很社會主義，只有社會主義國家才有這樣的東西。我聽那段介紹時的感覺，完全像是文化大革命的那種語調。我覺得這個是要很警惕的。

皮力 任教於中央美術學院。著作包括《國外後現代雕塑》和《策劃人時代》。

何兆基 香港雕塑家，任教於香港藝術中心藝術學院，曾於2001年代表香港參加第四十九屆威尼斯雙年展。