

## 藝術界回應「倫敦牆」：它是否挑戰了我們的觀看方式？ | 端對談

「冒犯的藝術」不是單純挑釁和傷害，而要通過討論、抗辯、反思和爭論，讓被掩蓋的、被遺忘的、被有意或無意無視的東西浮出水面。



倫敦Brick Lane的一面塗鴉牆，早前被塗上24個字的「社會主義核心價值觀」的紅色宋體大字，2023年8月7日凌晨，據稱Tower Hamlets Council的一名工作人員再次將牆壁刷成了白色。攝：Hesther Ng/SOPA Images/LightRocket via Getty Images

特約撰稿人斑戈、於可可刊登於 2023-08-22

[# 傳播事件 # 集體創傷 # 社會主義核心價值觀 # 公共藝術 # 倫敦牆](#)

8月5日凌晨，24個字的「社會主義核心價值觀」的紅色宋體大字，被原樣挪移到東倫敦Brick Lane的一面塗鴉牆上，覆蓋了原本的塗鴉作品。事件在社交媒體上迅速發酵，並在後續的幾天裏引發了一場遠遠超出了藝術圈範圍的爭論。Brick Lane原本是東倫敦的少數族裔聚居區，在幾十年的士紳化過程中，成為了東倫敦的亞文化時尚街區，那面被覆蓋的塗鴉牆上也留有不少藝術家的遺作。

很快，自稱「一鵲」的倫敦藝術學院的藝術生認領了這件作品，當一鵲本人第一次介紹這個作品時，他強調「沒有太多政治意味」。第二次回應時，他從原本要「用社會主義的建構方式來反殖民西方的虛假自由」，變為了「我很愛我的國家，但不代表我沒有權利對它進行一定的反思性批判」。第三次回應時又補充，「丟中國臉的不是我，而是網暴的你們。」值得注意的是，在這個作品在社交媒體發酵之前，倫敦Brick Lane的牆上貼着一個文字說明，用英語解釋了這件作品：「通過對表達自由的強硬呈現，這些漢字無聲地提醒着人們，在2023年的中國，對思想、新聞自由和言論自由的壓迫依然猖獗。」創作者的每一次闡釋之間似乎都充滿了矛盾，這種曖昧不清的意圖，也為藝術界該如何評價這件「公共藝術」作品之批判性造成了困境。

從它激發的討論和二次創作看來，其顯然「傷害」到了被這個宣傳標語喚起窒息感的、有共同身體經驗和記憶的中國人；但也有人認為，這種空間置換是一種對暴力的揭示。它似乎處在兩種語境之間，也被其所撕裂——首先它的創作現場在西方，與它再造的空間產生最直接互動的觀眾也是西方的觀眾；然而它的闡釋、傳播和後來生發的「二次創作」都卻都通過「社交媒體傳播鏈」置身於中國的語境之中。這兩種語境也同時對應着它作為公共藝術和作為傳播事件的兩種邏輯。

至今為止，公共輿論場對於它的討論都是作為一個「傳播事件」而展開，而它作為公共藝術的屬性卻被忽視了。因此在這場對談中，《端傳媒》邀請了長期耕耘於公共藝術、社會介入藝術領域的獨立策展人、藝術評論寫作者李佳和張涵露，現居法國的藝術家胡嘉岷和中國研究學者、文化藝術評論者Marine Brossard（法國），一同從公共藝術的空間與權力、跨文化藝術的語境、「冒犯的藝術」與其政治環境等幾個角度出發，在藝術史的參照系中討論這個作品的價值，以及它為什麼會引發如此大的爭議。

### 暴力空間的再造與宣傳標語喚起的「集體創傷」



**張涵露：**這件作品中的荒誕性其實社會主義價值觀本身也具有，這種宣傳「裝置」既非常觀念，同時對人有身體侵入性的，這些詞語的出現形式是權力赤裸裸的空間宣示。而且其實它出現的位置都很策略性，比如說工地外面（用核心價值粉飾建築工地過程中的美學貧瘠，背後隱喻着對發展的代價的粉飾）、民族地區、宗教地點周圍等等。其實社會主義核心價值觀本身挺像一件當代藝術作品的，但我們日常生活中對於它的存在，很多時候做了生存適應的調整嘗試：去嘲諷和無視。

我看到第一個從現場傳回的作品的視頻記錄時，轉發的人沒有文字說明，我以為就是國內隨便哪堵牆，還原得太像了，就不以為然，後來才知道是在倫敦。看到他對作品的自我陳述，其中充滿着概念偷換，看似有着後殖民批評意識的話語邏輯一下讓人聯想到一些外交部話術，讓人有些創傷應激，就沒有再對作品作更多了解和討論。

正是因為其荒誕性，其實對核心價值觀創作性的改編和回應有很多，我自己也拍過；不過大多都顯得無力，是象前的螞蟻，但也算是一種面對暴力化解和自救的方式吧。但是原型本身太強大了，沒有親身經歷過的人是無法體會的。因此我懷疑這種身體性暴力有沒有辦法傳達給簡中世界以外的觀眾。他們可能會查一下這些標語的含義和語境，但只能有些概念化的理解。後來才知道兩邊的牆都塗白的信息，這一點使我改觀一點，這樣是能夠通過空間生產來製造一些身體性感知。

**胡嘉嶠：**我對標語的觀感似有不同。宣傳標語對我似乎從來都是一種搞笑意味的存在。我成長的八九十年代還能看到很多毛時代標語，其行文和內容在改開的環境下已然顯得滑稽了。新的標語又註定會被更新的標語所替換，標語的這種命運讓其在被創造的那一刻就自帶一種過時的性質（一國兩制到三個代表到八榮八恥到二十四字，簡直顯示了時間長河裏的矯遞增定律）。就連前些年社媒上刷屏的的新冠標語集錦，儘管暴力，但大家主要是以一種地獄笑話的方式消解它們。

**張涵露：**在我這一代（85後）成長起來的時候，對於政治宣傳在過去的確是可以做一些心理屏蔽的，比如中小學時政治課和愛國儀式所有人都是心照不宣地走過場，上上下下沒有人在乎的，但現在可能校園裏不是再這樣了。因為這種成長背景我對於今天浮現的這些場景也沒有防禦機制的，容易應激……不知道這種在意識形態宣傳低谷的成長經歷是幸還是不幸。



2023年8月15日，中國昆明一個 24個字的「社會主義核心價值觀」裝飾。攝：林文清/端傳媒

**胡嘉嶠：**倫敦白牆標語，視覺上更接近毛時代或八十年代的手繪標語——一種社會主義工業建設時期的審美。既然作者自稱用社會主義價值觀挑戰資本主義價值觀，那麼也可以說他欲用社會主義審美挑戰資本主義審美。然而這種視覺風格，如今讓人更多聯想到的是798藝術區或是工業懷舊風的酒店、會所，是種早已被商品化的美學，與極簡主義合流了。一鵲對中國宣傳標語雜亂花哨的視覺風格進行了「提純」，將以方陣排列的24字一列碼開，典型的極簡主義套路。在在Brick Lane這樣一個合法的、廣告牌化的塗鴉區插入這樣一段白牆紅字，單從視覺上講，是將兩種常見的商品化的美學——更準確地說是刻奇：極簡主義刻奇和廣告牌刻奇——並置在一起，讓極簡主義刻奇部分入侵了廣告牌刻奇（這也顯示出極簡主義自身的某種法西斯屬性），由此而生的突兀感和錯位感是可以引發觀眾的玩味和思考的。在當代藝術中，對刻奇的挪用往往是行之有效的手段。

## 視覺經驗在中國與西方的雙重語境

作品直接訴諸於平面化的社交網絡傳播，對其真實空間和語境中存在本身無視的，是在迎合一種割裂的、不同背景或文化的人群對彼此都有着非黑即白的理解的社會氛圍。所以是一種傳播的邏輯，不是當代藝術致力於複雜性和批判性的邏輯。

**端傳媒：**怎麼看一鵲的自述，他所謂「批判西方」的出發點在結果上對西方觀眾是否有效？如何看待這個作品的空間置換對其所處語境的處理？

**李佳：**我認為作者所說的「挑釁西方價值」就這件作品的狀況而言，是不成立也不生效的。這些漢字寫在倫敦一條街道上，並不和當地人產生太多關係，基本上不會有太多倫敦人關心這裏寫了什麼。我也不覺得這件作品能夠激起倫敦以外的其他西方世界的關注，目前非中文媒體的報道極少就是證明。作者也許本來是想挑釁西方價值觀，在西方社會引發冒犯和爭論，結果挑釁和冒犯的後果反而是由自己的同胞承擔了。

**Marine：**我認為這是一件有意思的藝術作品，儘管作者的動機不清，但我感覺作品表達了在西方的年輕中國學生學習後殖民研究時無法找到的定位。而作者在社交媒體上的溝通非常糟糕，造成了很多混亂和衝突。他在社交媒體上用中文分享自己的作品，說明儘管他在倫敦生活和創作，但他的受眾或社群卻是在中國，透露出他作為一個非西方藝術家與倫敦藝術界的隔閡感（可能暗示着一些個人的挫敗感）。

重要的是，將Brick Lane改造成一條專制的中國街道，從兩個方向挑戰了現實：一方面，挑戰了政治性街頭藝術在西方牆壁上往往只是一種裝飾和娛樂的事實；另一方面，挑戰了宣傳在中國牆壁上無處不在，以至於變得不易察覺的事實。

作品走向這兩個方向給觀眾造成了困惑，因為不論從情感上還是理智上，都很難同時把握這兩個方向，但我認為正是這讓作品變得有意思而有原創性。

從西方觀眾的角度來看，這件作品迫使西方人體驗了專制主義下的日常景觀。這些標語用中文書寫，就跟在中國大街上一樣這一事實，揭示了西方人要想理解它們之不可能，也就暗示了西方人要想真正理解專制主義下的生活之不可能。在更極端的層面，也最終指出這一事實：西方人可能沒有興趣去理解它。因此它展示了西方和中國的巨大鴻溝以及相互理解的不可能，對話的不可能。（這涉及到後殖民研究的一個不可能性：它無法奏效，學習它們的中國學生無法完全接納，因為它們是外來的；而試圖將自我思想去殖民化的西方人，又總是失敗。）

從中國觀眾的角度來看，宣傳布景的再現迫使他們面對日常生活中試圖忽略的東西。有一點頗有意思：如今在中國已經很少能看到手繪標語了。牆上到處都是用塑料印製的宣傳標語。看着這手寫的著名標語有助於讓人意識到，政治宣傳的新式刻奇（kitsch）塑料美學充斥了中國的大街小巷。中國牆壁上的標語不僅僅是關於內容（文字的意思），還成爲了一種裝飾，一種無法無視的美學：即使你沒有真正看它，它也會在你的認知裏留下印記。矛盾的是，正是由於無處不在，宣傳才變得「凡常」（邁克爾·比利格 [Michael Billig] 「凡常民族主義」 [banal nationalism] 概念意義上）——也就是被動的，像一種裝飾。因此，一鵲的作品將宣傳變得生動這一做法，挑戰了凡常的宣傳通過其被動性發揮作用的方式。這句著名標語之所以「變形」了，不僅因為它是手寫的，還因為它是橫着寫成了一行，而它在中國的牆壁上大多是寫成幾行的。將標語拉長後，標語中的文字看起來就不那麼像固定的、陳詞濫調的政治概念了，而更像是可以跟普世觀念聯繫起來的中性詞。

總之，一鵲在社交媒體上說的有一點在我看來很有意思，他說他的作品沒有政治性。中國網民的大部分爭論都集中在（新聞性的）「政治」概念上，即反政府或親政府。但我不認為藝術必須與政治的這一定義打交道。替而代之地，藝術與政治的理念發生關聯，更多是在政治哲學的意義上。一鵲的作品在內容上不是政治性的（支持或反對政府），它的政治性在於向我們揭示了現實的複雜性，並挑戰了我們的觀看方式。

從西方觀眾的角度來看，這件作品迫使西方人體驗了專制主義下的日常景觀；從中國觀眾的角度來看，宣傳布景的再現迫使他們面對日常生活中試圖忽略的東西。

**胡嘉岷**：是的，儘管這個作品有「秒回中國」的標籤和效果，但它又有別於當下中國大部分地區的視覺經驗。常見的電腦噴繪激光切割的數碼標語的嚴絲合縫精確齊整的絕緣感，徹底抹除了人性，而倫敦白牆不甚齊整的手繪呈現了人工感，反襯出當今宣傳系統中人性的缺席。把標語對面的牆也塗白，是一種對照，用「缺席」來反襯「佔據」。正如Marine所言，西方人很難理解和感受到宣傳標語在中國日常景觀中無所不在的程度。幾年前她在中國時，有次看到一面空牆，突然有種可以呼吸了的感覺，繼而意識到，原來很難在中國的公共空間看到空白的牆。倫敦白牆喚起了她這個經驗。她還邊走邊拍攝過中國某地延綿不絕的宣傳標語牆，一鏡到底，整整八分鐘。



顧德新在2009年創作的作品，在798藝術區一間從廠房改造的畫廊裏，用了宋體紅字、同樣的標語樣式，將一句話以密不透風的形式在展廳四周重複展示：「我們殺過人我們殺過男人我們殺過女人我們殺過老人我們殺過孩子我們吃過人我們吃過人心我們吃過人腦我們打過人我們打瞎過人眼我們打爛過人臉」。

**張涵露**：在知道他兩邊的牆都塗白之前，我對一鵠團隊這件作品最大的意見是拒絕交流，作品直接訴諸於平面化的社交網絡傳播，對其真實空間和語境中存在本身無視的，是在迎合一種割裂的、不同背景或文化的人群對彼此都有着非黑即白的理解的社會氛圍。所以是一種傳播的邏輯，不是當代藝術致力於複雜性和批判性的邏輯。

近年中國加速主動和被動地與世界脫鉤，這一點至少我自己在文化藝術領域中與其他地方同行打交道時有切實的感受。你這裏發生什麼，別人不在意了，在意也是為了去填充一種設定好的敘述框架。雙方對彼此都不好奇了。這件作品沒有在英語語境中收穫有價值的討論，是目前這個現象的結果，同時也代表了造成這個現象的原因，就是某種自閉和拒絕交流。創作者在這個意義上既是粗暴的傳播邏輯的受害者，也是這種遊戲規則的積極玩家。

在這種社會環境中，用政治符號去創作，還說沒有預料到後面的反應，這是對自己的創作語境有多不敏感……他想討論所謂中西方之間的問題，但又顯示出對這個問題的無知，譬如這個問題本身有多少是真問題，多少是雙方主流媒體越描越黑、意識形態話語樹敵的結果呢？作品裏面的問題意識是抽象的架空空的。所以從評論一件藝術作品的角度，我覺得他想傳達的觀念和傳達形式是脫節的，因此不是一件特別有說服力的作品。但如果說他意外地製造了一件有意思的作品，我可以接受。

## 公共藝術的兩種空間：現場與社交媒體傳播鏈

社媒上的群情激憤確實影響了人們對這件作品的判斷以及作品和事件的發展方向，作者也以被誤解的藝術家和「網暴」受害者自居，然而歸根結底是他為名聲和流量早早放棄了「匿名」，他的作品終究被他自己損害了。

**端傳媒**：作為一件公共藝術，它在輿論場上的後續傳播帶來的反應，或者它激發出的「二創」和傳播鏈，可以看作是這個公共藝術的一部分嗎？有什麼可以類比的其他公共藝術作品，其傳播邏輯與現場的空間邏輯呈現出割裂？

**李佳**：目前看來這個作品並沒有按作者的意圖傳播。但現在所有這些反應，無論是爭論，還是正在進行的「二創」，對我來說都是有價值的，我希望能從這裏繼續深入下去，把這個作品當作引發我們反思和行動的起點。我很喜歡現在有一些「二創」，從社交媒體上能看到除了在Brick Lane現場，在英國的其他地方也有各種有意思的塗鴉來作出反應，還有一些在這個基礎上再創作的短小的視頻作品。雖然這些反應不能代表這件作品本身成立，但它們確實也是我們討論社會參與式藝術、討論社會行動藝術裏面經常參考的重要考量標準。今天的很多關於社會參與式藝術的評論，或者「工具包」裏面都會強調媒體策略。如何讓作品變成越過今天被壟斷的媒介霸權而流動、傳播在更廣闊社會現場，具有更高能見度和參與度的事件，也是很多社會實踐藝術家努力的方向。特別是在今天「簡中」的媒介環境中，雖然我們身邊就存在着很多非常棒的作品，其中大部分還是因為審查機制不能很好的傳播。相反這件作品因為所處的位置、所選擇的話語，反而引發了更多的關注和迅速的傳播，激起相當數量的反應、「二創」和討論。

所以，我會認為一鵠這個作品瞄準的更多是社交媒體，是傳播、改編和發酵。雖然我認同一些藝術家的觀點，即它本身構成了對當地空間的一個空降改造。但從它的形式上看，一面白底紅字的牆，本身也構成了易於傳播、改編的圖像屬性。它非常容易被用作各種再接力。所以它實際上針對的應該還是能看懂中文的觀眾，雖然這一點我們無法根據一鵠的陳述來判斷，但事實效果是如此。



武老白常與堅果兄弟、鄭宏斌等人一起，通過行為藝術的方式介入公共議題。2018年，武老白與一位同志警察林整，共同發起了一項針對中國同性「扭轉治療」的項目《戀人》。2019年1月11日起，作為《戀人》的一部分，三輛紅色貨車載着三塊移動的「廣告牌」陸續出現在上海、南京和濟南的街頭，車身上的黑色標語依次為：為一種「不存在的疾病治療」、「《中國精神疾病診斷標準》仍保留「性指向障礙」和「19年了，為什麼？」

其實在我們身邊也有類似手法和策略的，比較成功的藝術案例。比如為性少數群體發聲的「三塊廣告牌」行動，藝術家租了三輛漆成紅色的廂式貨車，前後相連在幾個大城市的街道上穿行。隨後這些照片被發布在微博等社交媒體上，藝術家邀請觀眾將照片上三輛貨車的紅色車身想象成三塊廣告牌，利用ps等簡單圖像編輯技術，將三個紅方塊作為底板，寫下觀眾自己為性別平權和支持性少數群體權利的發聲，並鼓勵觀眾在社交媒體上分享自己的再創作。如果我們比較「三塊廣告牌」，和一鵠的作品，我們會發現對這兩個作品來說，現場的互動或者傳播其實不如後期的社交媒體、網絡傳播範圍廣、影響深，甚至可以說，通過易於傳播和吸引網民「二創」的圖片形式，類似作品才真正有可能調動和影響更廣大的人群，產生更積極的效果。

**張涵露**：「倫敦牆」的這個作品，沒看到什麼特別有意思的回應，在牆上去回應的比較多是各種應激反應，這些反應都不一定將貢獻於更豐富的公共討論。我個人覺得，藝術的邏輯從根本上區分於傳播的邏輯，傳播本質上是宣傳，而藝術是拆解，而拆解今天這些實際和話語的暴力，需要細膩和複雜性，這是我覺得今天的藝術可以做和應該做的。另外，「二創」也只是讓原本就有言論自由的人表達了自己，如果可以讓言論自由短暫地、像閃電一樣在我們這邊有個空間的置換，那這件作品就很厲害了。

我們看到的是一個極具諷刺意味的畫面：在西方社會對個體創作自由所提供的保障下，一個以質疑西方自由觀念為名的作品誕生了，作者隨即遭遇了主要來自東方大國的「網暴」，最終他在西方捍衛言論自由的大旗下找到了避風港。

**胡嘉岷**：公共藝術作品若想對當地產生影響，是需要時間來進行對峙和碰撞的。這個作品本有這樣的潛質，卻因社媒的煽風點火迅速燃盡。有藝術家認為後來的「二創」、「三創」是幫作者完成了作品，但我覺得它們在形式內容上都太單一了，而且應該不會是作者所期待的那種再創作，至少他決不希望它變成

一面單純的「反共」塗鴉牆。當然始作俑者是創作者本人。作品現場原本貼有一頁英文介紹，道明瞭對「核心價值觀」的反向解讀；署名是「匿名」。但作者轉身就在小紅書上以另一種說辭和口吻高調認領了這件作品，讓「匿名」瞬間成了一個笑話。社媒上的群情激憤確實影響了人們對這件作品的判斷以及作品和事件的發展方向，作者也以被誤解的藝術家和「網暴」受害者自居，然而歸根結底，第一步錯棋是他為名聲和流量早早放棄了「匿名」，他的作品終究被他自己損害了。在其個人網站上，這件作品目前的文字介紹完全沒有提及他最初振振有詞質疑西方自由觀念的動機，相反，他滿懷感激地全文引用了一封英文聲援信，信的核心內容是「必須捍衛言論自由」。於是我們看到的是一個極具諷刺意味的畫面：在西方社會對個體創作自由所提供的保障下，一個以質疑西方自由觀念為名的作品誕生了，作者隨即遭遇了主要來自東方大國的「網暴」，最終他在西方捍衛言論自由的大旗下找到了避風港。

但這也反映了另一個問題：在當今這樣一個由手機屏幕主宰一切媒介的時代，藝術家的創作要想被人看到，幾乎都要藉助社媒，明星藝術家如此，尚未成名的藝術家更需要這樣做。一鵲對自己創作的失控顯然來自於這種大背景下的焦慮。他也深諳社媒傳播之道，製造了這樣一個可供「打卡」的空間。那麼他對於這個空間的創造究竟是為當地人而存在，還是更多為了虛擬的社媒平台而存在？如今藝術家究竟是為哪種觀眾而創作：能親見其作品的人，還是透過小小的手機屏幕觀看的人？



克里斯托 (Christo) 和妻子讓娜-克勞德 (Jeanne-Claude) 遺作《包裹的凱旋門》(L'Arc de Triomphe, Wrapped)。攝：Bruno de HOGUES/Gamma-Rapho via Getty Images

公共藝術因其自帶的方便「打卡」的屬性，在社媒時代能獲得相對於過去指數級倍數的傳播和關注；又因其公共性，人們也更有在社媒平台發表評論的意願，哪怕實際去過實地的並不多。雖然自機械複製時代起，藝術作品的原真性就是一個需要質疑的問題，但公共藝術，至關重要的，還是現場的體驗；只憑借圖片和影像，往往會作出武斷的評價。我想起用不同材料包裹世界各地地標建築和自然景觀而名滿天下的克里斯托 (Christo)。他的「包裹」讓很多人嘆為奇觀，也讓不少人深感冒犯。兩年前他和妻子讓娜-克勞德 (Jeanne-Claude) 的遺作《包裹的凱旋門》(L'Arc de Triomphe, Wrapped) 面世前後，我在網上見過很多負面評價，稱其無聊、費錢，甚至遷怒於為他開綠燈的政府機構 (大多數人並不知道他所有項目都是自掏腰包、賣畫籌款，不花納稅人一分錢並向公眾免費開放；還提供了大量臨時崗位，薪水同樣由藝術家支付)。凱旋門被包裹的最後一天，我去了現場，我注意到觀眾個個都沉醉享受，或駐足或踱步，長久地觀察光線在包裹材料上的變幻，從各個位置角度探索凱旋門的隱身所帶來的奇特體驗，併為那是最後一日而戀戀不捨。有些不知情而至的遊客，聽了介紹後或驚喜或迷惑，但絕無懊惱之色。克里斯托的觀眾中，現場那百萬計的見證者，比起只在網絡或雜誌上看過照片的人，其觀感和評價自然更有效力。

有人說作品的意義不是由作者本人決定的。這話固然不錯，但我那幅壁畫的情況殊為特別：它還沒有接觸到觀眾就已被銷燬，人們只能重複、傳播一種單一的解讀——由媒體倉促定義、政府粗暴背書。

**端傳媒：**胡嘉岷在2017年的深港城市建築雙城雙年展開幕式上，在壁畫作品《時差》中展示了一把欄杆前的空椅子，用於紀念劉曉波（2010年劉曉波獲諾貝爾和平獎卻無法到場時，頒獎典禮上就放了一把空椅子）。後來這個作品也是被公權力抹掉了。似乎跟「倫敦牆」形成了某種有趣的對照，可不可以請胡嘉岷結合你這段經歷，來聊一下這個事件？

**胡嘉岷：**倫敦白牆那片觸目的白讓我心有餘悸，因為當年我的壁畫也被塗白了。有意思的是，倫敦白牆被罵投機，當年也有人罵我投機，儘管兩件作品的創作場域、內容表達、面臨的風險和承擔的後果大不一樣。



胡嘉岷在2017年的深港城市建築雙城雙年展開幕式上，在壁畫作品《時差》中展示了一把欄杆前的空椅子，用於紀念劉曉波。圖：胡嘉岷提供

《時差》不是一件「快閃」式的街頭藝術作品。我在南頭城中村住了三週，當地人看着我獨自一人一筆一刷把畫畫完的，其間我們有很多交流和互動。這種工匠式的勞作在我看來才符合城中村的脈動和氣韻。南頭為準備雙年展，大興土木，嘈雜擾民，眾多裝置、展品以異物入侵的方式佔據了當地人的日常空間。我尋思這裏的居民會怎樣看待這個大型盛會，又將以怎樣的方式去記住它，於是想到畫一個虛構的、跟實物等大的、有點荒誕意味的藝術展，作為紀念品交付當地人保存。壁畫所在牆壁是關帝廟外牆，於是關羽成了我那個虛構的當代藝術展的主題 (畫中種種元素皆指向他：關公的面具和年畫、竹葉詩、戰袍、戰鼓、長刀、棗紅馬)。後來人們說到這幅壁畫，只提藍色空椅，其實椅子只是這幅大畫 (寬20米，高3-5米) 的一個小細節——既然是一個展覽空間，那麼需要有把椅子讓觀眾或保安坐下休息。

創作之初我就想到了將這把椅子和諾獎頒獎禮上的那把相關聯，但並不確定，一方面我知道潛在的風險，另一方面我也不想它在整個畫面中顯得突兀。然而一些時事新聞影響了我的創作，一是當時的「紅黃藍」幼兒園虐童事件，我因此將草圖裏「展覽空間」的灰色調牆壁畫成了幼兒園似的彩色牆壁；另一件是北京清退「低端人口」，而這讓我想到了南頭城中村的居民。雙年展實施過程中，很多做法在我看來對當地人是缺乏溝通和尊重的，我也擔憂這種對街區的商業包裝式改造會在日後增加當地人的生活成本。作為雙年展的參與者，我感到需要表達自己不合謀的姿態。與此同時，我意識到若把椅子畫成藍色 (諾獎頒獎禮上空椅的顏色)，跟牆壁的色彩甚搭，於是我決定留下這個禁忌的符號，表達不自我審查的原則。我沒想到的是，這把椅子不僅冒犯了當權者，也冒犯了雙年展的組織者、部分參與者以及一些對此事有所耳聞的人，說我故意利用政治符號自我炒作、搏出位。

**端傳媒：**但你那個作品成為傳播事件其實比較意外？

**胡嘉岷**：是的。開幕前劉曉波的一個朋友正好在現場看見了，反應激動。出於對友誼的信任，我向他承認了椅子的含義，同時叮囑他不要外傳，但他轉身就跟香港媒體說了，直接導致我被捕、壁畫被塗。後來聽說他是想借此為尚在軟禁中的劉霞發聲。我雖然不認同他的做法，但也沒指責他。我獲釋後在媒體面前對此事保持沉默，不想給劉霞帶來任何可能存在的不利影響。

我那幅畫成了傳播事件，但社媒是缺席的——國內所有平台第一時間就屏蔽了消息，而因作品剛完成即被毀，牆外的人只能轉發現場港媒和外媒的報道——大部分報道跟事實有很大出入。但那時，人們感興趣的只是故事，沒人關心那幅畫中除了椅子還有什麼。觀眾看不到這件作品了，我則失去了關鍵物證，在媒體和大眾面前被剝奪了詮釋和自辯的權利。

有人說作品的意義不是由作者本人決定的。這話固然不錯，但我那幅壁畫的情況殊為特別：它還沒有接觸到觀眾就被銷燬，人們只能重複、傳播一種單一的解讀——由媒體倉促定義、政府粗暴背書。從這個角度講，我挺同情一鵝現在的處境——沒人理睬他做這個作品的動機了，大家都對自己的判斷堅信不疑。我雖然覺得一鵝的陳述矛盾百出，但我還是願意聽他到底想說什麼。



畫上《時差》的牆壁先被塗成了藍色，之後又被塗成白色了。

回到白牆之白，我那幅畫其實先被塗成了藍色。估計塗完後他們意識到：這不正是那把椅子的顏色嗎？就趕緊又塗白了。看到倫敦白牆的第一眼，我就為政府當年沒在我那面白牆上刷核心價值觀而深感惋惜，於是自己做了一個效果圖，看上去比倫敦白牆更簡單粗暴、更極簡主義。當然現實中，白色還是對壁畫存在的提醒，後來他們又把白牆恢復成了磚牆，還給做了舊。

## 「冒犯的藝術」：禁忌、政治正確與創作者意圖

沒有可以自由討論的環境和平台，沒有這樣的共識，「冒犯的藝術」就不能完成。它不是單純挑釁和傷害，而是要通過公眾的討論、抗辯、反思和爭論，讓那些被掩蓋的、被遺忘的、被有意或無意無視的東西浮出水面。

**端傳媒**：由於作者意圖的曖昧，這個作品「冒犯」的對象也是曖昧的。有什麼其他的「冒犯的藝術」案例可以參照？

**李佳**：有國內藝術界的朋友將德國著名藝術家漢斯·哈克（Hans Haacke）1988年在奧地利格拉茲（Graz）市的街道上實現的空間介入作品《你們畢竟是榮耀的》（Und ihr habt doch gesiegt）同此次東倫敦「社會主義核心價值觀牆」的創作比較，指出其中相似的手法、策略和情境可以為我們避開非黑即白的意圖爭論提供另一個討論的座標系。漢斯·哈克在格拉茲市中心原位複製了納粹佔領奧地利時期作為勝利標誌所樹立的「國家社會主義方尖碑」，以富於挑釁性的方式再次暴露那些未解決只是被掩蓋的社會裂痕和創傷。



漢斯·哈克（Hans Haacke）於1988年在奧地利格拉茲（Graz）市的街道上實現的空間介入作品《你們畢竟是榮耀的》（Und ihr habt doch gesiegt）。

這件作品其實是漢斯·哈克參加當時格拉茲美術館組織的展覽項目的委任創作，整個展覽項目本身就是喚起公眾對於1938年納粹對格拉茲市的佔領和統治的記憶，並試圖反思奧地利社會仍在冒頭的新納粹主義傾向。1938年，納粹為了宣示他們的勝利，用帶有國家社會主義視覺標誌的方尖碑覆蓋在格拉茲市中心廣場的瑪麗亞石柱外圍，漢斯·哈克於是在50年後重新把瑪麗亞石柱用同1938年一模一樣的鋁製方尖碑圍了起來。值得注意的是，1988年的奧地利社會，對於第二帝國時期的納粹歷史是相當沉默的，對於殘害猶太人等罪行的承認和清算也進行的並不順利。針對這樣一個社會情境，藝術家用讓人無法不看見，無法迴避的方式，被迫直面歷史的傷口。很快，格拉茲市的右翼極端分子就縱火燒燬了這件作品，同時也損害了裏面的瑪麗亞石柱。

這件事在當地引發的爭議和討論也是相當激烈的，對很多人來說，這件作品的含義無法在第一眼就被讀解出，相反，一些歷史當事人則被迫重新面對打開的創傷和殘酷記憶。但，這些爭議，無論是通過媒體平台，還是通過市民社團的討論，還是通過各種集會、抗議的發聲，它們都是藝術家「冒犯」的真正意圖所在。沒有可以自由討論的環境和平台，沒有這樣的共識，「冒犯的藝術」就不能完成。它不是單純挑釁和傷害，而是要通過公眾的討論、抗辯、反思和爭論，讓那些被掩蓋的、被遺忘的、被有意或無意無視的東西浮出水面。換句話說，「冒犯的藝術」對它所運作的政治環境要求也比較高，而它着眼的除了藝術作品本身的成立與否，更多還是這個政治環境能夠被如何激發出內在活力，讓某種新東西可見，讓它被民眾意識到。

**張涵露**：漢斯·哈克這件作品和一鵝作品可以比較的，是對空間和權力作用機制的理解和挪用。這件作品在它所置於的場域中是人們普遍熟悉的文化符號，無論你的反應和觀點如何，人們被迫來到對同一歷史記憶的重思中，其中未解和未明的矛盾被喚起。但一鵝的作品本身和簡中語境中對這件作品的討論，我感覺都將不同位置的人們更堅固地釘在原處，其實對議題沒什麼爭辯和討論，爭辯的大多是對這件作品的解讀。



聖地亞哥·西耶拉 (Santiago Sierra)，於1999年的作品《6個人身上的250cm紋身》：聖地亞哥·西耶拉以自願僱傭的方式，支付了六個墨西哥青年廉價報酬，在他們背後留下一條總長達230釐米連貫的水平線紋身。在這裏，他演繹了一種資本主義貧富權力差的惡，可能冒犯一些追求正義的人。

我不認為藝術不能冒犯、不能用到暴力，也不認為複雜性不能通過冒犯來激發出。藝術家聖地亞哥·西耶拉 (Santiago Sierra) 曾經以自願僱傭關係以廉價報酬在六個墨西哥青年背後留下一條總長達230釐米連貫的水平線紋身。在這裏他演繹了一種資本主義貧富權力差的惡，可能冒犯一些追求正義的人。

另一件我喜歡的挪用並表演惡的作品是藝術家克里斯多夫·史林恩斯弗 (Christopher Schlingensief) 的《外國佬滾出去！》，他在維也納中心廣場放了一個集裝箱，並在裏面上演了一場「難民真人秀」，最後讓公眾投票選出一位勝出者可以留在奧地利。這件作品也同時引發了左右兩邊的憤怒抗議。

**李佳**：我覺得一鵝作品給我們帶來的衝擊，和漢斯·哈克那個作品有可比之處，它的確戳開了一個口子，儘管人們對此有着不同的反應。雖然它對我們來說是隔空傳遞，但我不認為通過網絡傳播作品有太大的問題，這樣一個現場也正是因为離我們有一定距離，才更能凸顯作品的意義。

**端傳媒**：但是哈克的作品創作於1988年，創傷是過去式的，我們所經驗的創傷則是現在進行時的。這可以對比嗎？如果漢斯哈克是在1930年末在紐約做了一個納粹紀念碑，是什麼效果呢？似乎他在1988年的柏林做，更容易放在批判的敘事裏，但如果是1930年末在紐約做的話，那就不那麼明確了。這也是一鵝這個作品的曖昧性所在。

**李佳**：我覺得對格拉茲市當時仍活着的一些歷史當事人來說，這個創傷並沒有過去。甚至，考慮到奧地利社會在面對歷史時的尷尬，右翼勢力的冒頭，我也不覺得漢斯·哈克的「納粹紀念碑」就沒有造成對很多人的傷害和撕裂，我們不能簡單地說，因為這是藝術，人們就會無感和釋懷。沒有冒犯，人們也不會起來表達，呼喊和辯論。



1969年，還是藝術學院學生的安塞爾姆·基弗 (Anselm Kiefer) 開始一系列攝影/行為/繪畫的創作：每個作品中心都是他自己模仿行施納粹禮，以這種挑釁的姿態反思國家這段並不遙遠的過往，迫使沉默的長輩直面他們的集體負罪感。這組名為《英雄象徵》(Heroische Sinnbilder) 的作品激怒了很多，也獲得了不少支持。

**胡嘉岷**：「現在進行時」是個相對的概念。人們為何對24字格外有創痛感？原因之一是新冠三年的經歷。然而人們似乎又都有種感覺：新冠彷彿已是遙遠的記憶了。也許這是一種集體潛意識式的遺忘。這讓我想到戰後西德，納粹成了絕對的禁忌，國家和民眾對此都緘口不言，導致戰後一代對那段歷史幾乎一無所知。1969年，還是藝術學院學生的安塞爾姆·基弗 (Anselm Kiefer) 偶然獲知了納粹的歷史，遂開始了一系列攝影/行為/繪畫的創作：每個作品中心都是他自己模仿行施納粹禮，以這種挑釁的姿態反思國家這段並不遙遠的過往，迫使沉默的長輩直面他們的集體負罪感。這組名為《英雄象徵》(Heroische Sinnbilder) 的作品激怒了很多，也獲得了不少支持，而它呼應的是1960年代德國社會左翼運動的風起雲湧：年輕學生聚集抗議前納粹黨人逐漸重返公共部門，對上一代人尤其是對歷史保持緘默者表達不信任和憤怒。左翼學生中分化出了極端組織「紅軍旅」(Rote Armee Fraktion)，他們策劃實施了一系列暴力行動，在社會上造成了極大恐慌。暴力的頂峰是1977年的「德國之秋」：9月「紅軍旅」綁架了做過前黨衛隊軍官的西德僱主聯合會主席以要求釋放被囚的組織成員；10月18日，在要求未果而三名組織成員在獄中自殺後，「紅軍旅」處決了人質。自那之後，基弗就跟左翼學生運動劃清了界限。

11年後，來自東德的葛哈·裏希特 (Gerhard Richter) 根據新聞圖片創作了一組名為《1977年10月18日》(18. Oktober 1977) 的畫作，內容正是那幾名「紅軍旅」組織成員從被捕受審到自殺下葬的場景斷片。他們被處理成失焦狀態，有些人的面容無法辨認。這組畫在德國展出時激起了「民憤」。當年的採訪中，被問及是否認為「紅軍旅」是其自我意識形態的受害者時，裏希特說：「當然，但不是某種左翼右翼的意識形態、而是籠統意義上的意識形態行為的受害者。」在那樣一個經濟繁榮政治保守的年代，裏希特堅持認為人們需要記住這一讓人痛苦而極具爭議的議題。2002年初，紐約現代藝術博物館 (MoMA) 舉辦了裏希特繪畫生涯四十年大展，展出了這組《1977年10月18日》，而這對剛剛經歷了9·11的美國人而言，實在是觸到了痛處——怎能把恐怖分子也視為受害者？爭議和道德譴責並不會對裏希特這樣的大師造成什麼影響，而他擔心的是公共討論會陷入非此即彼的立場選擇中（有意思的是，跟9·11相關的藝術作品中，最有名的之一恰恰是裏希特在2005年創作的小畫：被撞瞬間的雙子塔，畫面如被颶風掠過，模糊不清，卻又一眼可辨）。

回看此事，站在如今這樣一個政治正確壓倒一切、取消文化大行其道的時代，我更感慨的是現代藝術博物館竟敢於在那樣一個時刻展出這組作品。又如基弗的納粹禮系列，早已是蓋棺定論的經典，我在2016年蓬皮杜基弗回顧展上看到這組作品時，未見現場觀眾有任何大驚小怪的反應；然而如果在今天展出，會不會是另一種情形呢？一方面是新納粹勢力蠢蠢欲動頻頻抬頭的威脅，另一方面，新世代「進步」青年對於政治正確刻板教條地信奉、不辨語境地執行，並將一切不理解或不爽之事皆視為對自己的冒犯……我感覺我們的時代比以往往任何時候禁忌都多，而歷史上的禁忌亦會捲土重來（想想兩年前藝術史學家安德魯·格雷厄姆·迪克森 [Andrew Graham-Dixon] 在劍橋辯論社講座時因諷刺地模仿希特勒而被列入黑名單一事吧）。



來自東德的葛哈·裏希特 (Gerhard Richter) 作品《1977年10月18日》，內容是「紅軍旅」組織成員從被捕受審到自殺下葬的場景斷片。於2002年初在紐約現代藝術博物館 (MoMA) 舉辦的裏希特四十年展覽時展出了這組作品。圖：MoMA

**李佳**：在國內藝術界還有一個可以對比的案例是，藝術家吳小軍的作品「2025project計劃-勞動帶來自由」，曾分別於2008年和2019年在北京798藝術區的展覽中亮相。在展廳的白牆上，一組用霓虹燈管制作的文字發出冷光：ARBEIT MACHT FREI (德語：勞動帶來自由)。這行惡名昭著的、曾被鑲嵌在達豪集中營鐵門上的標語，被藝術家轉換成類似霓虹燈廣告牌的裝置。無論是我在展覽現場看到作品時的感想、身邊同行的評論，還是各種公开发表的藝評中關於這件作品的表述，幾乎都是肯定了作品的價值，不存在什麼分歧。有些評論認為，它是針對沉溺於此時此地的新自由主義的虛假許諾和真實奴役給出的辛辣諷刺，有些人則聯想到在那些離我們更近但更沉默的工廠中正在發生的事情。但至少熟悉當代藝術形態及語言的人群中間，這一轉換的指向是明晰的，即便它引發的具體解讀可能有所差異。

那麼，東倫敦的24個字，即使採用了相似的藝術方法，它比起「勞動帶來自由」缺失或多出來的到底是什麼，讓它能夠引發如此巨大的爭議？「勞動帶來自由」這個標語難道就不是逾越和冒犯？就不會有引發誤解的危險呢？但為何我們不會對此提出異議，為何不會指責或擔心藝術家此舉直接觸碰到已成定論的歷史禁忌？是什麼讓我們會對此區別對待？

一句有爭議的標語並沒有引發爭議，或許是因為，第一，當我們在美術館或者藝術機構的展覽中與之相遇，我們在潛意識中已經知道並且認可了這是一種「藝術」，不管喜不喜歡，作品在機構/展示語境中的出現就已經為其「藝術作品」的身份提供了合法證明。在美術館的四壁白牆之中，觀眾同現實世界已經有了體感和心理的距離，展覽為單個作品提供了可被理解的語境，也是一種對於觀眾的保護：就像我們不會把戲劇舞台上發生的一切認定為真實，或出自表演者的真實意圖，相反，我們知道在這白盒子中發生的是藝術，無論是物理還是語義的環境，都為人們的認知和情緒反應提供了緩衝地帶。然而在紅磚巷的街道，一個遊客打卡的景點，它所能提供的語境支持是相當曖昧和不穩定的。第二，「ARBEIT MACHT FREI」這句標語雖然惡名昭著，但並非每個人都能辨認其意思，特別是在非德語和遠離歐洲的地方。就算觀眾知道這句話意味着什麼，了解其背後的一切，但畢竟，我們不是它帶來的創傷的直接承擔者，傷痛和被冒犯的程度與實際的受害者並不能相提並論。

**張涵露：**這兩件作品可以比較，中國的普通觀眾對於德語的「勞動帶來自由」的霓虹燈裝置能有什麼反應呢？看一下展簽，哦，知道了出處，知道一些歷史知識，僅此而已。我個人不太喜歡對語境不敏感的作品，這點一鵠的作品甚至更好一些，至少是對空間有回應的。我希望英國觀眾對核心價值觀牆的反應不止於一種知識獲得。霓虹燈或者極簡主義美學的文字藝術這些概念主義初期的藝術語言在今天這樣高度媒介化社會是否還和當年一樣有效，是藝術家需要思考的，不然很容易成為藝術內部梗和精英主義思維遊戲。我近兩年一直在想概念藝術在今天的可能和侷限，但這是另一個話題了。

**端傳媒：**藝術家的意圖在作品的討論中重要嗎？尤其在一件公共藝術作品中，如何討論藝術家的倫理和責任？

**張涵露：**通過「對惡的演繹」來刺激爭辯和討論，是我剛提到的西耶拉、施林根西夫，以及漢斯·哈克原本創作時就包含的意圖。「對惡的演繹」並不是一鵠創作這件作品有意識用到的方法，卻意外地實現了。這件作品的確成為了「意圖是否重要」之討論的很好的案例。另一個比較，先前另一件在公共領域引發巨大反應的作品，宋拓給五千個女生（其中部分疑似偷拍）相貌打分的《校花》，是不是也可以因為它後續引發的討論有意義，就認為作品本身有意義？



宋拓給五千個女生（其中部分疑似偷拍）相貌打分的《校花》。

我覺得藝術家的責任是批判，它可以以挑戰社會主流倫理的方式去建立批判。但一鵠這件作品沒有批判，它的問題不是倫理，不是冒犯，而是混亂。他在作品的介紹裏面說，這件作品演繹了「自由的代價」。但他這裏對自由的理解是一種叢林法則式的自由。我不認為意圖是我們理解和評判一件作品的主要因素。我感到受挫的是，這樣混亂的一件創作，卻在公共討論中塑造了很多人對當代藝術的印象。

**Marine：**意圖是重要的。但如果因為某些原因無法確知，那我們就需要去想象出一種假設。一鵠多次修改自己的「聲明」，也許是因為他開始懼怕中國政府，或是他對自己試圖探討的問題深感困惑——尤其是作為一個在西方學習（並因此學習西方的批判性思維方式）的中國人，要如何批判西方的「自由」概念的侷限性。

**李佳：**藝術家本人的立場和實踐總是在作品背後扮演著更為基礎性的角色，無論是前面提到的顧德新還是吳小軍，兩位藝術家的立場和實踐令人信服，並受人尊敬。他們都是經歷幾十年的風潮起伏但始終言行一致，態度清晰，並以自身樹立和彰顯一種信念：即藝術從來不是滿足視網膜的需求，也不是概念的糾結或遠離現實的高蹈，更非換取名聲或金錢的手段，而是一種關於人類良知和批判性的承諾。換句話說，我們對於藝術家人格的信任，已經和對他們作品的信任相輔相成。但在一鵠這裏，我們沒有美術館/展覽的安全語境保護，沒法先設定自己的心理距離；另外，作者本人聲稱自己這個作品完全沒有政治目的，這確實會讓人覺得幼稚，以及懷疑他的動機。包括抓住語境差異和相互無法理解的壁壘，用「反思自由民主」、「反思殖民權力」作為擋箭牌。這一系列發言都讓他的意圖無法得到我們的認可。

這種有介入性質的藝術之中，我們還能分開作者和ta的作品嗎？或者說，作者的實踐是否已經必須被看作是連續的，其人格和整個生命是否都要成為實踐的意義來源呢？我擔心的是，因為意圖總是更容易被簡單的、非黑即白的評判的，如果意圖在先，對作品有一票否決的作用，那麼可能會導向另外一種謊言和腐敗。中國刑法在論罪時有四個要件，主觀動機只是其中一個，那藝術為何不能有多一些的標準來衡量呢。

如果只看意圖，一鵠這件作品幾乎不值得討論，但我們為什麼還要討論這件作品，我覺得可能是它確實觸動了一些東西。但我們能指望它引發什麼樣的思考呢？我有時覺得，不是作品失敗了，不能引發思考，而是我們的環境根本不允許我們進一步思考。因為我們根本沒有討論這件事的平台，有了討論，有了意見交流，有了各種爭論和理由被擺出來，我們才能進一步去思考。換句話說，「冒犯的藝術」作品本身只是成立的一半，另一半則需要公眾的充分、自由討論，需要一個形成交鋒、辨析的話語場，需要各方的聲音，特別是理性的聲音，源源不斷的出來。

**胡嘉嶠：**意圖當然很重要。因此我不會說這是個（完整而自洽的）好作品，但確實是個有意義、甚至重要的作品。它的矛盾恰是其耐人尋味之處；作者動機和思維的混亂，又跟那12個詞語自身語義所顯示出的渙散感相呼應（作者自述裏對西方理論東拼西湊的引用有種報菜名的既視感）。我希望一鵠從這次網絡的驚濤駭浪下緩過神來後，還能保有創作的動力，敢於試錯。社媒群眾那種欲將其打翻在地再踏上一隻腳的洶湧氣勢讓我深感悲哀。我完全理解那些標語帶給人們的創痛，但如果我們的創痛太多，而最終都只成為禁忌，那麼我們是否只能以劃定的方式去談論它們？我們所需要的藝術是否也只有劃定的幾種？

[# 傳播事件](#) [# 集體創傷](#) [# 社會主義核心價值觀](#) [# 公共藝術](#) [# 倫敦牆](#)

本刊載內容版權為端傳媒或相關單位所有，未經[端傳媒編輯部](#)授權，請勿轉載或複製，否則即為侵權。

端傳媒八週年 | 另一個世界仍然有可能

訂閱端傳媒，期待改變的你，  
與亟待突破的我們，共同撐起另一個世界。

8週年尊享會員 特別優惠 20%OFF

立即訂閱 →

端傳媒的下一程，需要你的守護。今天就成為訂閱會員，支持我們走下去，支持華文世界不可或缺的深度報導和多元聲音。點擊了解[更多會員計畫](#)