

藝術如何成為「公共」： 南韓與香港的比較

• 趙智薰

一 藝術與公共領域

在藝術社群內，對於公共藝術並沒有明確的定義。菲利普斯 (Patricia C. Phillips) 曾經說過公共藝術是一個沒有明確定義、建構性理論與一致目標的領域^①。學者一般不願意給出一個明確的定義，而僅提供簡單和一般的概念。邁爾斯 (Malcolm Miles) 非常廣泛地定義說：「公共藝術是在藝廊與博物館的空間與常規之外，開放給公眾近用 (access) 的場地內的作品。」^② 利帕德 (Lucy R. Lippard) 也給公共藝術作出簡短的定義：「任何對尊重社群與環境的觀眾進行關心、挑戰、牽涉與諮詢所創作的可近用的藝術。」^③

定義公共藝術的困難，反映企圖合併「公共」與「藝術」所產生的問題本質。字典的定義傾向多樣與一般性：例如，「藝術」被定義為「具有創意的技術與想像的表現或是應用，特別是透過視覺媒介；創意活動的不同分支；製作特定事物的技術；研究主題

主要是關於人類文化」。「公共」則是指「關於，或是開放給如一個整體的人群，這一群體跟社群事務相關，特別是在政府或是娛樂；在開放的視野中實行、感知或者是存在；為政府所有或提供，而非是一個獨立的商業公司；普遍的一般人；社群」^④。於是，定義公共藝術可以藉由結合以上兩組定義，產生如「在公共空間設置以及表演的視覺藝術或是藝術表現」，或者是「開放給人群並且與人群的關注有關的視覺藝術」。然而，這樣的定義仍然是有問題的，因為「公共」所包含的並不是只有實體面向的地點或者是社群，同時也包含了心理學的領域，如菲利普斯所指：「公共面向毋寧說是心理學的建構物，比起說其是實體的或者是環境的建築更為恰當。」^⑤

如菲利普斯所說，則藝術如何變成「公共」以及這一項國際特質如何在南韓與香港被脈絡化呢？1980年代，公共藝術作為「藝術」在南韓與香港全

面在公共空間出現，是為了裝飾都市空間。因為當時東亞經濟正處於爆炸性的蓬勃發展，隨之而來的是，對於美化城市景觀有着建築狂熱與逐漸增加的需求。公共藝術的概念作為「藝術」被再概念化，成為激進份子的工具，被用於干涉從政治、經濟、文化到每個人的日常生活等範圍相當廣泛的議題。特別是，藝術成為「公共」是在南韓與香港的政治轉變情境下發生的。

南韓的民主運動在1980年代展開，當時人們是在獨裁軍政府統治下提出人權與民主改革的要求；香港從1990年代開始，人們進一步組織起來要求政治民主化。在高漲的民主文化中，藝術創造更成為一個政治空間，在這個空間內，人們學習到對於社會採取批判的態度，表達他們的看法，與其他人交流並且向政府傳遞他們的信息，這一過程呈現出藝術如何成為「公共」以及造成藝術「公共化」的原因。藝術創作在南韓和香港發展成民主政治的活動空間，也就是公共領域；在這個領域內，人們是作為社會轉變的主動主體，人們參與政治活動，清楚表達民主概念，並且使政府聽到他們的聲音。當人們透過藝術創作來發展公共領域，藝術就成為「公共」。

二 南韓：民眾美術和公共領域的發展

南韓曾經經歷過連續的軍事獨裁統治，持續至朴正熙總統執政的時期(1961-1979)。在朴正熙於1979年被暗

殺後，過去被嚴密政治控制的人們開始對由全斗煥總統所領導的新政府(1980-1988)要求人權、福利與民主改革。這些民主運動，俗稱民眾運動，在整個1980年代中期相當活躍。民眾運動的特色包含對社會民主化、國家統一、福利、相對於由政府領導的精英民族主義(elite nationalism)的人民民族主義(popular nationalism)，以及從美國資本主義的新帝國主義中解放國家的要求。民眾運動不只是政治現象，同時也是文化運動。民眾藝術包含了美術、音樂、文學、舞蹈表演到電影，並且通常在公共空間，例如大學、街道以及廣場陳設或表演。

從事民眾藝術的藝術家追求的藝術是人們(民眾)可以在沒有專業技術的情況下，容易理解並且參與從事的藝術創作。民眾藝術很快發展成為民主化運動的宣傳管道。快速成長的運動需要一種有效的工具來進行展示，新形式的藝術被創造出來並用於展示在示威場所。其中最具代表性的民眾藝術類別是掛畫，掛畫可被稱為南韓當代公共藝術中第一種真正的「公共」藝術，因為在所有藝術創作中，掛畫最常出現在示威場所，以及呈現出藝術如何可以成為「公共」，並藉由將其併入人們對於政治和社會的共同關懷，創造出人們能彼此交流溝通的空間。

(1) *Bring Back Han-yeol!*

在1980年代初，民眾藝術團體開始製作掛畫。掛畫是採借自掛佛的傳統。掛佛(封二上)源自佛教繪畫。掛



金鳳駿：《朝鮮受難民眾解怨幀》(1984)，掛畫，90×210 cm，壓克力。(金鳳駿個人網站提供)

佛畫像自高麗王朝(918-1392)開始，展示於供佛教徒聚會和舉行儀式的寺廟戶外空間，或者是懸掛在佛像後。掛佛畫像繪製於大型的棉布、絲布或者是麻布上，畫像上描繪神佛高僧或者是經文內容。掛畫採用掛佛的大型尺寸與敘事方式，以加強其在戶外展示時的能見度，以及幫助觀眾容易理解示威的議題。1987年崔秉洙製作的掛畫*Bring Back Han-yeol!*(彩頁二)，對於掛畫廣泛流行於示威場所尤為重要。

*Bring Back Han-yeol!*引起全國使用掛畫的風潮，這幅畫懸掛於南韓延世大學。畫上所描繪的李韓烈，是在1987年6月的一場示威中，被催淚彈擊中頭部而死亡的該校學生。作畫者崔秉洙原是一位木匠^⑥。這件在歷史上相當重要並且令人難忘的作品，是

由一個未經藝術訓練的門外漢意外地製作出來的。當時崔秉洙看到報紙上刊登李韓烈流血的照片(彩頁二)，立即根據照片製作出一個木刻版，然後將其印在布上，以便將布纏在胸部，表達對軍政府殺害李韓烈的抗議。崔秉洙隨後將原本的小型布條放大為大型掛畫，在悲劇發生的五天後，他將其懸掛於延世大學的學生會大樓外。這個依據藝術家的社會經驗所創造的影像，激起了人們對於這個無辜年輕人的悲劇死亡的強烈哀悼與悲傷，以及對於軍政府的憤怒。簡單、粗大和黑體的線條，以及在畫面下方雖然簡短但是果決堅定的句子——“*Bring Back Han-yeol!*”，是人群情感的明確視覺表達。

這幅畫的強烈影像抓住了大眾的眼光，並且不只是在大學內，在社會的每一個角落也很快引起迴響，因為它跟緊張的社會情勢相連結，當時追求民主與要求軍政府下台的示威很快就橫掃整個國家。可是，*Bring Back Han-yeol!*的藝術價值卻受到質疑，因為它並不是創作，而只是將照片放大。然而，奠基在藝術家自身在社會中的經驗所產生的那個意義，不是來自於藝術的創意，而是來自它在歷史上的價值，因為它激起人民參與前民主時代的大眾示威。曾經見證過或者是經歷過1980年代的民主民眾運動的人，依然記得那件作品如何激起他們對於軍事獨裁政權的憤怒，以及激發起他們參加1987年的民眾示威。史無前例地，超過一百萬名市民參加李韓烈的葬禮，而全國性的示威活動在得到強力的大眾支持下，一直持續到當年9月。

(2) 透過公共藝術發展的公共領域

*Bring Back Han-yeol!*和民眾藝術的意義在於，提供一個空間讓大眾學習對社會採取批判的態度，並且重新思考他們作為歷史和社會的主要主體^⑦。這幫助他們發展一個政治空間，在當中細想他們的社會環境，這就是所謂的公共領域。採用美國理論家沃倫 (Mark E. Warren) 對於公共領域的定義，透過民眾藝術所發展的公共領域，可以被界定為一個「個人參與討論公眾所關注的事務」的討論活動空間，同時也是「明確的民主機構」^⑧。

公共領域這個概念，是由哈貝馬斯 (Jürgen Habermas) 首先界定為市民社會 (civil society) 的。根據哈貝馬斯的說法，公共領域是「中產階級的公共領域」，其出現是與十七世紀和十八世紀歐洲的資本主義跟國家之間的關係相關的，並由受過教育以及擁有財產的中產階級成員所形成。這些在資本主義經濟早期所產生的富有的中產階級成員，對於公共關注的議題，開始積極於「不只是作為國家政策的實行對象，同時也是公眾權力的反對者」^⑨。中產階級的精英成員透過理性批判的論證成為公眾，這些論證將社會與政府連結在一起，環繞着理性批判論證所構成的公共領域，扮演建立市民社會的重要角色。

*Bring Back Han-yeol!*發展出公共領域，並且在這個領域內運行，在南韓社會轉變成市民社會的過程中扮演了重要的角色^⑩。藉由發展民主領域的公共領域，藝術和社會運動加速了社會從獨裁轉向民主；在這個公共領

域內，人們學習和思考從批判的態度去看待社會環境，並且向政府傳達自己的聲音，同時作為一個主要的主體建立與領導社會與國家。

*Bring Back Han-yeol!*和民眾藝術被認為是1980年代最具代表性的「公共」藝術，而「公共」藝術在當代南韓藝壇的真正展開，完全是與對大眾極其關注的重要社會議題息息相關。從1983年開始，許多公共藝術作品開始在公共空間出現，是與「百分之一藝術」(1% Art) 的法律條例有關的^⑪。南韓政府制訂這項法律的目標是改善城市的視覺面貌，以配合當時即將到來的1988年漢城奧林匹克運動會。由於這些作品的獨特設計(封底)，許多更成為當地區域的地標。然而，這些公共「藝術」作品無法真正與人民生活相關連或者是創造出與大眾之間有意義的對話，它們是與民眾藝術不同的。菲利普斯曾建議^⑫：

真正的公共藝術的公共性並非源自於它的地點，而是源自於藝術本質相關於構成我們市民生活的個人利益、集體價值、社會議題、政治世界和廣泛的文化模式的擁擠且彼此衝突的交叉。

跟隨菲利普斯的論證，我們可以說*Bring Back Han-yeol!*和民眾藝術不只是公共空間的藝術，同時也是「公共」藝術。它們喚醒了人們對藝術在社會中的位置與功能的意識，同時，通過藝術被併入於人民對於政治與社會的關注，展現出藝術如何成為「公共」，並能與大量的公共觀眾在南韓關鍵性的政治時刻中進行溝通。

三 香港：公共領域內的公共爭論以及公共爭論作為公共領域

(1) 圍繞公共藝術的爭論

香港近年也透過公共藝術發展社會內的公共領域。在南韓透過民眾藝術發展的公共領域，在香港則是藉由圍繞公共藝術的爭論去發展公共領域，並且那個公共領域也刺激了香港社會的轉變。根據觀察，圍繞公共藝術的爭論，發揮着表達香港市民對於港英政府的抱怨的管道功能。有些廣為人知的圍繞公共藝術的爭論突顯了香港人對於回歸祖國的負面觀點。例如，中國銀行的稜角垂直設計因為其負面形象與對風水不好而被抨擊。巴拉達切尼 (César Baldaccini) 的《翱翔的法國人》(Flying Frenchman, 彩頁三) 引起公共爭論，因為雕塑只有一隻翅膀及其看似受傷的模樣，令人聯想到天安門事件的犧牲者。此外，在香港藝術圈有很多謠言說，該雕刻家的確是要用其來紀念天安門事件的犧牲者，而且作品原本的名稱不是「翱翔的法國人」，而是「自由戰士」，但是原本的名稱被市政局要求更名，因為原名可能會激起人們對於天安門血腥屠殺的憤怒。

此外，行為藝術家潘星磊將紅色顏料潑灑在維多利亞皇后像上，並且利用鐵鎚將雕像的鼻子摧毀，引起了香港社會的爭議。潘星磊的目的是利用象徵共產中國大陸的紅色顏料，洗去不光彩的殖民記憶，以喚醒香港的中國性。但是多數人將這個表演視為瘋狂與破壞藝術品，這位藝術家最

終被判監禁二十八天。至於高志活 (Jens Galschiot) 的《國殤之柱》(Pillar of Shame, 封二中) 因被市政局認為其外觀跟所傳達的信息過於政治性與「刺激性」^⑨，所以拒絕將其設置在公共場所，令它有兩年的時間被不斷遷移。然而，該作品被視為公共爭論的成果下所展現的香港民主象徵而被重置，而且它的象徵性依然在城市內存活着^⑩。這些爭論表明香港人對於回歸中國的焦慮，並且顯示其行動是作為香港人向政府發表他們的意見。

(2) 公共領域的功能和香港人的改變

更進一步來說，香港人在這些爭議所發展出來的公共領域中進行溝通交流，這個公共領域現在被連結到不同的當代論述與研究，並被定義為「溝通信息與意見的網絡」^⑪，以及與一般的民主概念相關聯。公共領域透過爭論發展，可以借用道伊茨 (Rosalyne Deutsche) 有關公共領域概念化的討論，將其界定為「個人……參與政治生活的民主領域」^⑫。香港被認為是沒有民主而經濟成功的社會。谷淑美認為與民主有象徵關聯的「政治的穩定性」，在香港是透過敘事連結到「經濟繁榮」；奇迹般的經濟成就是由穩定性所保證，而這個穩定是與民主的缺席相關的，因為民主創造了社會衝突，所以會減緩經濟成長的速度^⑬。香港人目睹了城市經濟快速發展這個不可否認的證據，所以他們廣泛地接受那個將政治的穩定性與缺乏民主結合的敘事，並且不鼓勵公共示威。

然而，隨着在1980年代開始討論關於香港回歸中國大陸這個議題，香港人也逐漸認真地看待民主這個概念，尤其是在他們看到天安門事件中的屠殺行為，並對中國大陸產生畏懼之後。自那個歷史事件之後，在香港也目睹了高漲的前民主運動。每年6月4日，為了紀念天安門事件的犧牲者，並且也宣示香港根據「一國兩制」所享有的自治與民主的年度示威跟燭光晚會，是最具代表性的例子。《翱翔的法國人》和《國殤之柱》透過爭議轉變成民主象徵，即是透過藝術表達民主發展的例子。圍繞公共藝術而產生的爭論幫助公共領域的發展，並且形成了一個政治空間，人們在當中表達他們的意見，並向社會與政府傳達追求自由與民主的、保留現有的生活方式以對抗回歸後香港人所面臨的「再國家化」與「再中國化」的信息。

在公共領域中，人們參與政治並且透過轉化物體的原本意義為不同意義以傳達他們的聲音，這發展為爭論的方式並且持續發展，例如對潘星磊表演的爭論造成對「中國大陸」藝術家的懲罰，以及「外國的」《翱翔的法國人》和《國殤之柱》雕像的重生，成為追求自由而對抗親中的特區政府的「香港戰士」等。公共藝術的創作和爭論發展成為公共領域，其代表着「(政治和)文化爭辯的空間」^⑩，在當中，市民在香港回歸前後的重要政治脈絡中，向政府傳達他們的聲音。

這也意味着香港人逐漸改變着。過去香港人被描述為難以被任何意識形態團結在一起的個人，也是一群不關心政治與被動的大眾。然而，當他們經歷了「六四」事件與回歸中國後，

一個連結這些不關心政治的個人網絡開始形成。史無前例的大量與廣泛的香港人參與每年「六四」遊行與致力於民主的草根團體的產生，也是香港人被政治民主化的意識形態所團結起來的例子。現在，香港人在高漲的民主文化中被形塑為公眾。這一公眾不是被動的民眾或者是旁觀者，他們是在政治中一個積極的主體，並且是「超越特定社群與現存規範的限制的社會組織，藉由跨越分歧界線的關鍵互動與公共論述，以達到全體的統一」^⑪的一個形式。香港社會從1990年代早期逐漸發展的對於公共藝術的關注，不只是意味着市民對於藝術的興趣是來自於與香港回歸相關的政治與文化議題，它也反映着香港市民發展成為一個與國家互動的主動主體。公共藝術扮演着這一改變的一部分角色，藉由提供人們溝通交流的空間以及在其政治公共領域建立網絡連結人們，幫助公眾概念的發展。

當藝術提供空間讓人們參與討論關於公共關注的事件時，該藝術將會成為「公共」並且成為「公共」藝術。藝術不只是社會的鏡子，它同時也是改變社會的催化劑與建構社會的工具。南韓與香港的公共藝術展現藝術如何成為「公共」，以及藝術對於社會影響的本質。

註釋

⑩⑪ Patricia C. Phillips, "Out of Order: The Public Art Machine", *Artforum*, vol. 27 (December 1988): 93.

⑫ Malcolm Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Future*

(London and New York: Routledge, 1997), 5, 12.

③ Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multi-centered Society* (New York: New Press, 1997), 264.

④ *The Concise Oxford English Dictionary* (New York: Oxford University Press, 2002), 75, 1156.

⑥ 崔秉洙在首爾出生，中學輟學。在製成*Bring Back Han-yeol!*後，他成為了民眾藝術家，現在活躍於關於反戰與環保的議題中。

⑦ 這個想法是借自Kyong Ju Kim關於民眾運動解釋的著作。“The ideology of the minjung movement ... provides a space for people to learn a critical viewpoint and rethink their own identities as minjung [the subject of history who represents the national identity], and serves as a new vision for an alternative society.” Kyong Ju Kim, *The Development of Modern South Korea: State Formation, Capitalist Development and National Identity* (London and New York: Routledge, 2006), 89.

⑧ Mark E. Warren, “The Self in Discursive Democracy”, in *The Cambridge Companion to Habermas*, ed. Stephen K. White (New York: Cambridge University Press, 1995), 171.

⑨ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge: Polity, 1992); Craig Calhoun, ed., *Habermas and the Public Sphere* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1999), 9.

⑩ Kyong Ju Kim, *The Development of Modern South Korea*, 88-89.

⑪ 在1990年代開始，南韓公共藝術具有「百分之一藝術」的特色。南韓政府自1984年開始實行公共藝術法，建築物超過6,000平方公尺的區

域或者是六層樓高(例如在首爾是超過10,000平方公尺或者是十一層樓高)須規劃建築費用的百分之一(這是最低限)用於藝術品，以改善建築物與區域的環境。這個法律初時屬於建議性質，但是自1995年開始成為具有強制性的法律。

⑬ Kevin Kwong, “Pillar Props up Politics ... But Is It Art?”, *South China Morning Post*, 10 May 1998.

⑭ 2007年5月，香港市民支援愛國民主運動聯合會的成員和一些香港大學的學生在《國殤之柱》旁舉行儀式，他們聚集在柱旁並且在其底部放置花朵，向中國大陸政府要求人權與民主。

⑮ 哈貝馬斯把公共領域概念化為「一個網絡，其給予全體成員國家的市民一個平等的機會以參與專注於政治溝通的整個過程。」Jürgen Habermas, “Why Europe Needs a Constitution”, *New Left Review*, vol. 11 (September-October 2001): 17.

⑯ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1996), 305.

⑰ Agnes S. Ku, “The ‘Public’ Up against the State: Narrative Cracks and Credibility Crisis in Postcolonial Hong Kong”, *Theory, Culture & Society* 18, no. 1 (2001): 126-29, 137.

⑱ W. J. T. Mitchell, “The Violence of Public Art: Do the Right Thing”, in *Art and the Public Sphere*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992), 40.

⑲ Barbara Hoffman, “Law for Art’s Sake in the Public Realm”, in *Art and the Public Sphere*, 114.