

February 15, 2024

ArtForum China (WeChat)

“新加坡的多重亞洲時間從何子彥中期回顧展「光陰似虎」談起”

Link: <https://mp.weixin.qq.com/s/BUYi-oLM0T5oL1ZHYZiw>

新加坡的多重亚洲时间：从何子彦中期回顾展“光阴似虎”谈起 | ARTFORUM专题

Original 刘葭 ARTFORUM中文网 2024-02-15 13:00 辽宁

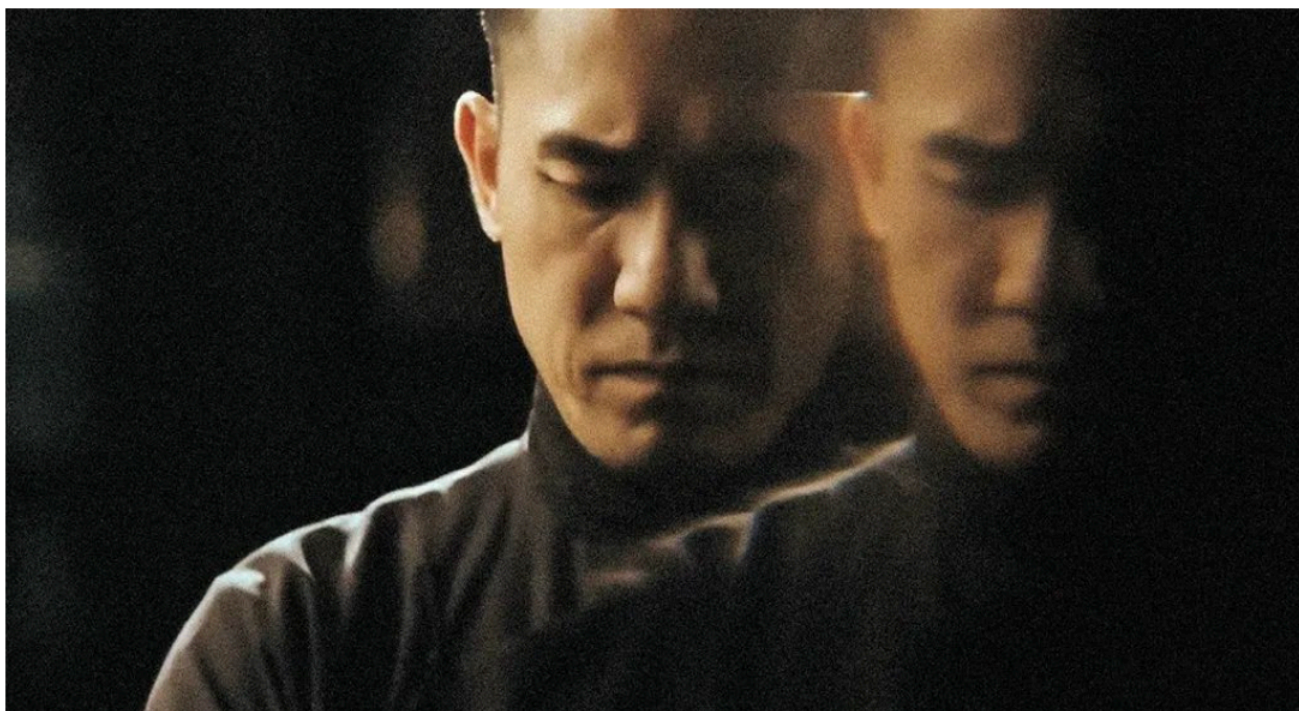


ARTFORUM 艺术论坛

专题

新加坡的多重亚洲时间

从何子彦中期回顾展“光阴似虎”谈起



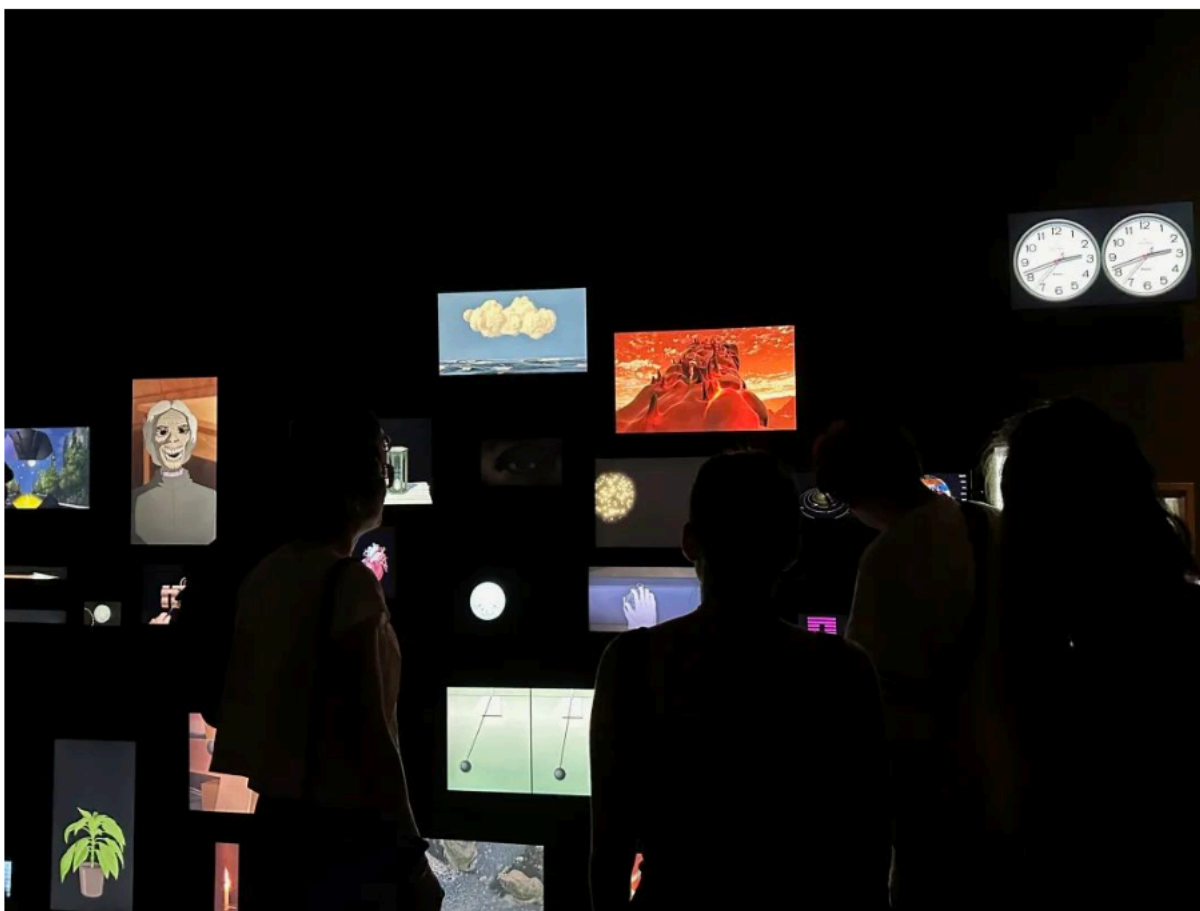
何子彦，《无名》，2015，双频高清录像，彩色有声，时长21分51秒。

“

在错综复杂的东亚历史与政治格局中，艺术家就像他作品中拥有无数化名的‘莱特’一样，扮演着能够取得各方信任、为各方服务的‘多重间谍’角色。

”

在对亚洲当代艺术中心的角逐中，新加坡近年来的表现不可谓不抢眼。作为新加坡最受国际认可的当代艺术家之一，何子彦（Ho Tzu Nyen）目前于新加坡美术馆的中期回顾展“光阴似虎”[1]（Time & Tiger）亦备受瞩目。除了《无知之云》（2011）、《无名》（2015）、《一只或几只老虎》（2017）、《东南亚关键词典》（2017—）等已在亚洲各地频繁展出过的作品以外，展览中的新作《T代表时间》（*T for Time*, 2023）由新加坡美术馆与韩国Art Sonje艺术中心联合委任，由香港M+、东京都现代美术馆和沙迦艺术基金会协办，成为名副其实的“亚洲制作”。[2]在该作品的叙事中，“亚洲”与“西方”的分野随着现代时间概念的诞生而浮现——在格林威治时间标准下，由于地理及时差的原因，亚洲/东方成为“过去”，而美国/西方成为“未来”。在不同意义上，何子彦的展览及作品都可被视为了解受国家扶持的新加坡艺术界与亚洲议题之间关系的范例，从中我们可以窥见该地区艺术界在处理亚洲议题上所表现出来的独特的多重性。



何子彦，《T代表时间》展览现场，2023，新加坡美术馆。摄影：刘药。

一、“我们可不可以理解日本人的观点”

“光阴似虎”展览的关键词，顾名思义，为“时间”和“老虎”，这很好地概括了何子彦多年来围绕“老虎”这个意象及相关历史（或“时间性”）问题所展开的创作。然而，从展览现场来看，位于中心的作品却是在四间榻榻米房间展开的《绝境旅馆》（*Hotel Aporia*, 2019）——一部关于神风特攻队、京都学派、小津安二郎、横山隆一等1940年代日本战时各色人马的影像装置作品。该作品为爱知三年展委任创作，在日本国内展出时颇受好评，并成为何子彦“日本三部曲”的序章。[3]那么，当《绝境旅馆》回到新加坡，又反映出怎样的文化政治？

在《绝境旅馆》的展签中，为了说明这件作品的创作背景，有这样一段话：

“Tzu曾经问我，为什么日本人叫作‘太平洋战争’，而在新加坡我们随英美的叫法叫作‘第二次世界大战’呢？我们可不可以理解日本人的观点，同时又对他们的战时意识形态保持批判呢？试图了解四十年代所发生的事情，就像是阅读关于同一历史事件的两本不同的书，以他们各自的语言。”

文中所出现的“Tzu”，即何子彦本人；而文中的“我”，则是策展团队的化身，“我”在所有展签中均以第一人称亲切地向观众介绍艺术家及其作品。这也与《绝境旅馆》的叙事方式相呼应，即艺术家以“Tzu”的名义与日本友人通信，再由这些信件内容构成作品的旁白。只不过，这里出现的“Tzu”和“我”虽然对应真实的艺术家和策展团队，但亦带有某种虚构成分。

回到展签内容，“我们可不可以理解日本人的观点”这句发问，乍看有一种残忍的天真，实际上与新加坡建国前的殖民史有很大关系。新加坡自1824年起成为英国殖民地，而日本人于1942年初占领新加坡，才首次短暂结束了英国统治。当时“太平洋战争”刚刚打响，由于英军自大轻敌，日军大获全胜，日军将领山下奉文因其“英勇表现”而被日方封为“马来亚之虎”。对于日军将领“马来亚之虎”的引用也时常出现在何子彦的其他作品中，包括展览中独占一整个展厅的《一只或几只老虎》。

《绝境旅馆》展签强调英美“二战”说与日本“太平洋战争”说之间对比的问题，[4]其实揭示了由胜利一方的同盟国（而非所有被殖民、被占领地区）所指定的国际秩序压制战败国史观的事实，以及无力参与制定这个国际秩序、于二战若干年后才获得独立的新兴民族国家对于战争历史的暧昧态度。此外，这个问题还凸显了一种后殖民困境，即已经独立数十年的前殖民地“小国”，对于“复数的历史”的想象，仍难以避免代入历史上其他“大国”的视角，因历史走向往往不在小国自身的掌控之中。

更耐人寻味地是新加坡英文官媒《海峡时报》对于“光阴似虎”展览的报道。该报道开篇就铺陈介绍了《绝境旅馆》，并截取了何子彦的以下发言：“我们应该用日本人的眼睛去看这些故事，我认为第一步就是采用日本人坐在榻榻米上的高度和视角。”文章进一步写道，当新加坡美术馆馆长陈维德（Eugene Tan）在爱知三年展上看过这件作品后，就产生了为何子彦做一个中期回顾展的想法，因为艺术家“质疑了该地区的既定历史”；陈还说：“我真的被这件作品震撼。对我来说，这是他（何子彦）艺术实践的一个转折点，因为他做了一些新的东西，连结了东亚和东南亚的历史。”[5]

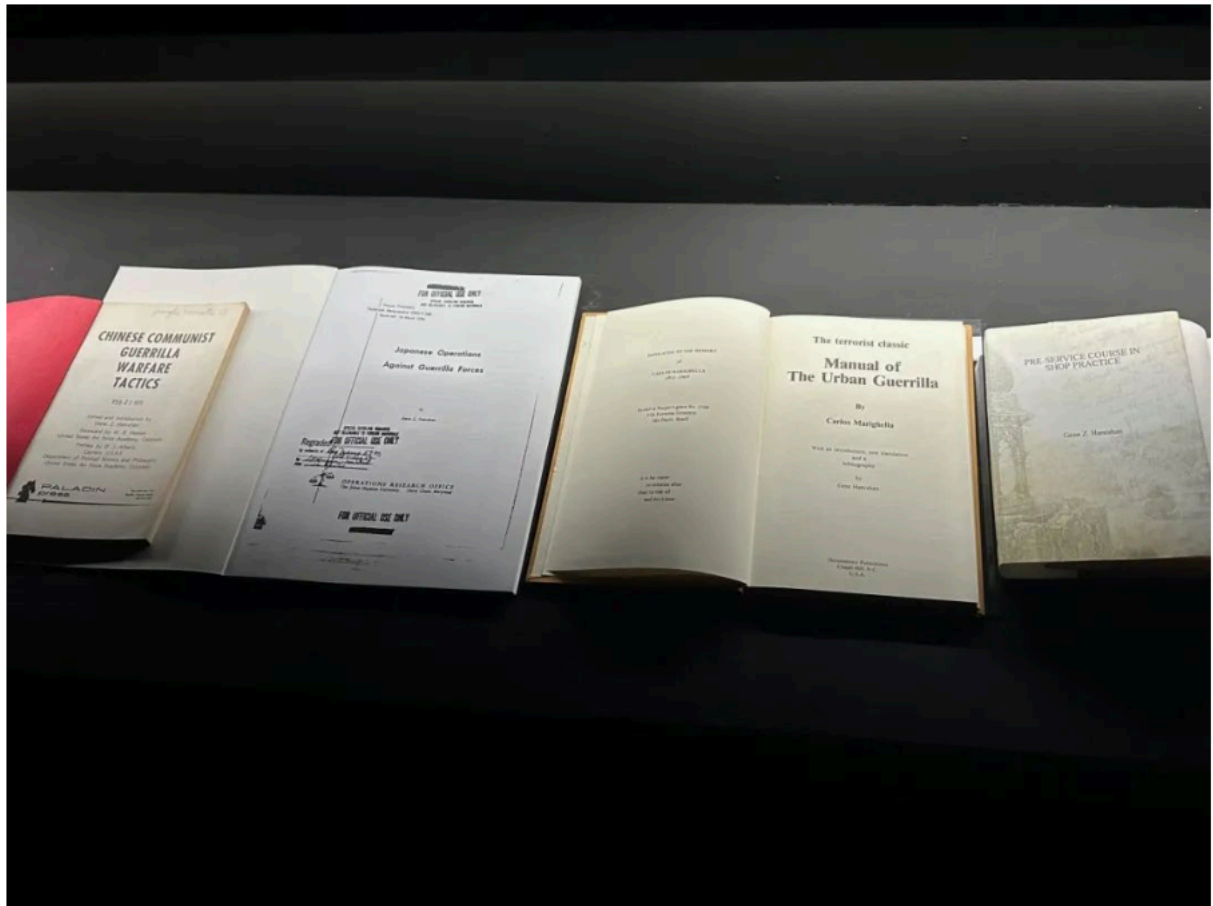
此处，呈现在官媒中的新加坡艺术工作者，似乎不约而同地强调了日本的重要性——这个曾经的亚洲帝国以及百年来与亚洲主题相关的文化事业的巨大赞助方。在新加坡国家主导的文化建设事业进入中坚阶段时，能够引入日本的视角，将视野扩展至东亚——这样的思路恰好符合新加坡政府在《文艺复兴城市计划（第三期）》中所制定的目标：“令新加坡成为创造和首发东南亚和亚洲原创内容的首选之地”，“而不仅仅是关于新加坡的历史”。[6]

《海峡时报》上另有热情读者来信称：“随着新加坡在艺术界挑战更高重量级别的赛事（punches above its weight），我们应该培养更多像何子彦一样的艺术家。”[7]这也从侧面反映了新加坡自建国以来一以贯之的与其小国体量不成比例的大国抱负——并且在很大程度上——实现了。在前述报道的采访中，陈维德还表示，何子彦的展览“光阴似虎”是“新加坡美术馆最容易在海外推广的展览之一”。[8]由此可见，新加坡艺术家无形中担负着在国际舞台上为国争光的重任。

新加坡国立大学教授郑大卫（David Teh）曾撰文分析，何子彦及其同时代的新加坡艺术家与国家之间存在某种“合谋”关系，艺术家在此扮演的是一种类似“双重间谍”的角色：一方面需要从“策展国家”（the curatorial state）源源不断获取资金以支持创作，另一方面又在作品中（技巧高超地）对国家体制和意识形态进行隐秘的批判，同时还要能够通过审查；而国家体制则对此行为“就算知道也可以假装不知道”，只要能够满足国家需要，包括娱乐大众、为国争光等等。他还写道，这些艺术家的作品，“不管有多原创或多批判，显然是国家书写的一部分——既是国家想象或无意识的代言人，又是对这些想象和无意识的批判。”[9]这一“双重间谍”的说法很难不让人联想到何子彦在《无名》中以梁朝伟的影视形象为剪辑素材而塑造的另一历史形象——曾任马来西亚共产党总书记的三面间谍莱特（Lai Teck）。

二、莱特的隐喻

关于马共及相关左翼运动的历史，在新加坡国内一直是敏感甚至禁忌的存在。就在新加坡建国前夕的1963年，还发生过骇人听闻的“冷藏行动”（Operation Coldstore），超过一百名左翼分子遭到新加坡政府逮捕或拘留，人民行动党及李光耀个人数十年屹立不倒的时代由此开启。[10]



《无名》展览现场摆放的神秘作家根茨·Z·汉拉恩的作品。摄影：刘药。

而在《无名》这部作品中，何子彦不仅以马共总书记莱特这个“幽灵人物”的生平为叙事脉络，还在展厅里摆放出了他搜集的、曾撰写马共游击队手册的神秘作家根茨·Z·汉拉恩（Gene Z. Hanrahan）的多部作品，以及关于中共游击策略以及日本反游击行动的研究手册。这些文献资料的呈现并不代表艺术家本人就是一名“亲共”人士，正如在《绝境旅馆》的展厅现场摆放了神风特攻队成员的遗书和《中央公论》特辑不能代表艺术家同情日本“右翼”一样。如果我们联想到在第十五届卡塞尔文献展上，以档案研究为主旨的艺术团体仅仅因为一本1980年代出版的、带有以色列士兵与巴勒斯坦平民形象漫画的手册，就被举报为“反犹”，被展览方撤下审查，继而成为国际新闻的事件，[11]便可知，在当今面向多元背景观众的展览中，要做到将档案内容与艺术家的立场完全分开，并非易事。反观何子彦的创作轨迹，他不仅能够在日本完成进入战时视角的“日本三部曲”，还得以受韩国光州双年展基金会委任，创作为纪念“5.18光州民主化运动”四十周年而回顾韩国历史上数次运动（包括日治时期的反日运动）的《第四十九卦》（*The 49th Hexagram*, 2020）（这部关于“革命”的作品并未在此次新加坡美术馆回顾展上展出），并且能够在该作品中以某种方式与朝鲜平壤的动画工作室合作。[12]在错综复杂的东亚历史与政治格局中，艺术家就像他作品中拥有无数化名的“莱特”一样，扮演着能够取得各方信任、为各方服务的“多重间谍”角色。

那么，为何新加坡艺术家可以做到这种既深入研究各方、又避免落入任何一方立场的实践呢？不得不说，这与新加坡自身的“莱特式”历史有关。虽然新加坡曾在国内镇压左翼运动，但在建国前后的五六十年代，新加坡也曾在国际上积极参与呼吁亚非团结的“万隆会议”及“不结盟运动”，政府撤资前的南洋理工大学当代艺术中心（NTU CCA）就积极探索过这一历史遗产；[13]在动荡的冷战年代，有着七成以上华人人口以及南洋华侨革命遗产的新加坡，反过来可以成为高举反共大旗的美国亚洲盟友，故新加坡艺术界无论是探讨南洋华人历史，亦或是进入亚洲冷战议题都同样顺理成章；不仅如此，已经“从第三世界到第一世界”的新加坡，[14]还能回溯殖民历史，利用其位于热带南方的地理位置，与“全球南方”共情，发掘“土著”（indigenous）视角，这在新加坡国家美术馆（National Gallery Singapore）的群展“热带”（Tropical）中有集中体现；而事实上，新加坡又绝非缺少文化基础设施的“全球南方”，而是以“全球北方”的姿态，以举国之力建设文化艺术事业，与日韩港台等地竞争；即使在今日，新加坡在与中国官方交好、不断吸引来自中国的新移民的同时，还允许美军进驻樟宜海军基地，成为美国“印太战略”的合作伙伴。[15]



“热带”展览现场，2023，新加坡国家美术馆。摄影：刘葳。

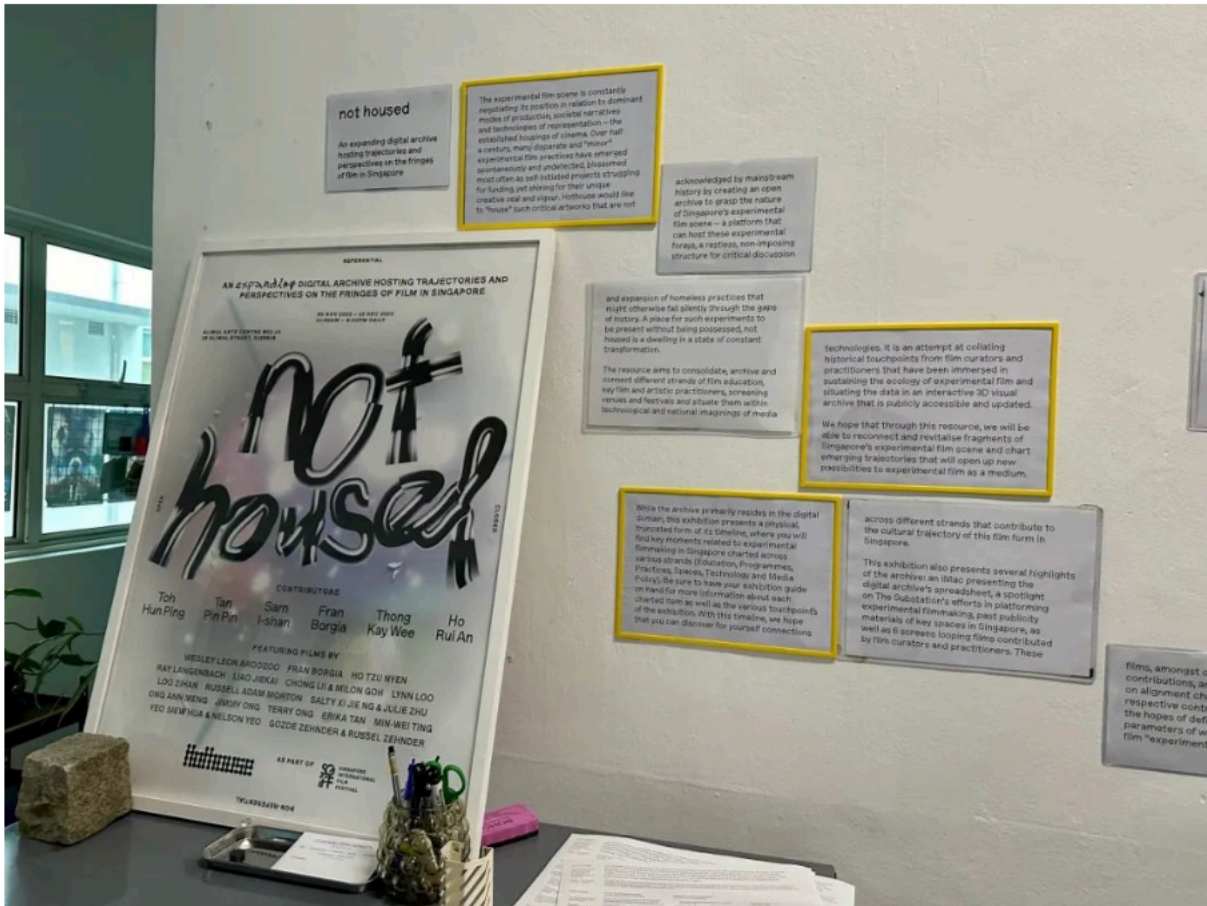
为了进一步理解新加坡的角色，我们不妨用香港来作一对比。众所周知，星港双城记已经绵延了上百年，无论是从英殖民史、城邦大小、人口构成、地区定位、经济发展路线等方面均有相似之处，并无数次被拿来比较研究。香港曾经也是这样一个“中立”的存在，尤其是在革命年代，内地与台湾截然对立的政治活动及出版物均可在香港轮番登台并相安无事。香港多年来还兼有“世界三大间谍之都”和“冷战三大特务中心”的称号。表面上看，香港是大国地缘政治角力的“漏网之鱼”，实际上是各方势力故意留下的缓冲地带。然而，2019年以来的一系列事件以及《国家安全法》的出台，断绝了一切不法势力的幻想，也就少了多重历史与政治可能的回旋余地。而新加坡则趁势承接了这一期间从香港流出的无数资金和人才，成为另一种以国家主权形式所保证的国际“中立”平台。[16]

新加坡的国土是如此狭小，自然资源是如此匮乏，但在发明新的外交策略和应用新的话语上又是如此天赋异禀，这在二战后独立的新兴民族国家中可以说绝无仅有。或许连新加坡艺术家自己都认识到但又难以公开承认地是，多重间谍莱特的隐喻，就是新加坡的立国之本，也是在这个风云变幻的国际政治环境下的生存手段。新加坡艺术家的莱特视角，也令在当下因为表明立场而不断被卷入“取消文化”的文化工作者们相形见绌。

三、从“华人特权”到“亚洲视角”

自2003年起，时任新加坡独立艺术空间电力站（The Substation）联合艺术总监的李永财（Lee Weng Choy）发起了名为“比较当代”（Comparative Contemporaries）的项目，并提出了“东南亚”并非一个整体，而是不同分散部分的集合的想法。[17]当年出道不久的何子彦则是这个项目线上网站的五位编辑之一。[18]日后，当何子彦——一位新加坡华人，而非在东南亚地区人口远超华人的马来裔或者其他“土著”族裔——创作出《东南亚关键词典》这样包罗万象的平台式作品时，并未给人带来多少违和感。实际上，何子彦近年的作品除了挪用港片中梁朝伟形象的《无名》，大部分和华人身份及文化并无直接关系。该事实从一个侧面证明，在华人作为主流优势族裔占多数人口的新加坡，华人艺术家往往可以在无需自证身份的情况下关注任何想要关注的话题。这点和白人艺术家在西方主流社会有异曲同工之处，即“华人特权”（Chinese privilege）在某些时刻也有可能成为和“白人特权”（White privilege）一样难以逾越的存在。[19]何子彦早期另有一部作品《4 x 4—新加坡艺术集》（2005），作为其中期回顾展的场外作品，同时出现在了2023年新加坡国际电影节的展览“无处可依：新加坡实验影像小史”（Not Housed: History of Experimental Cinema in Singapore）之中。该作品呈现了新加坡现当代艺术史上颇具影响力的四位艺术家——钟泗滨、蒋才雄、唐大雾、林载春，同样反映出该地区艺术界早期为华人男性所主导的情况。

而且，相比其他族裔，新加坡华人（不同程度的）华语能力、阅读汉字的能力、与东亚文化的亲近感，更增加了其进入东亚乃至大中华议题的可能性。也就是说，新加坡艺术家的“华人视角”，在某种程度上可以延伸成为“亚洲视角”。

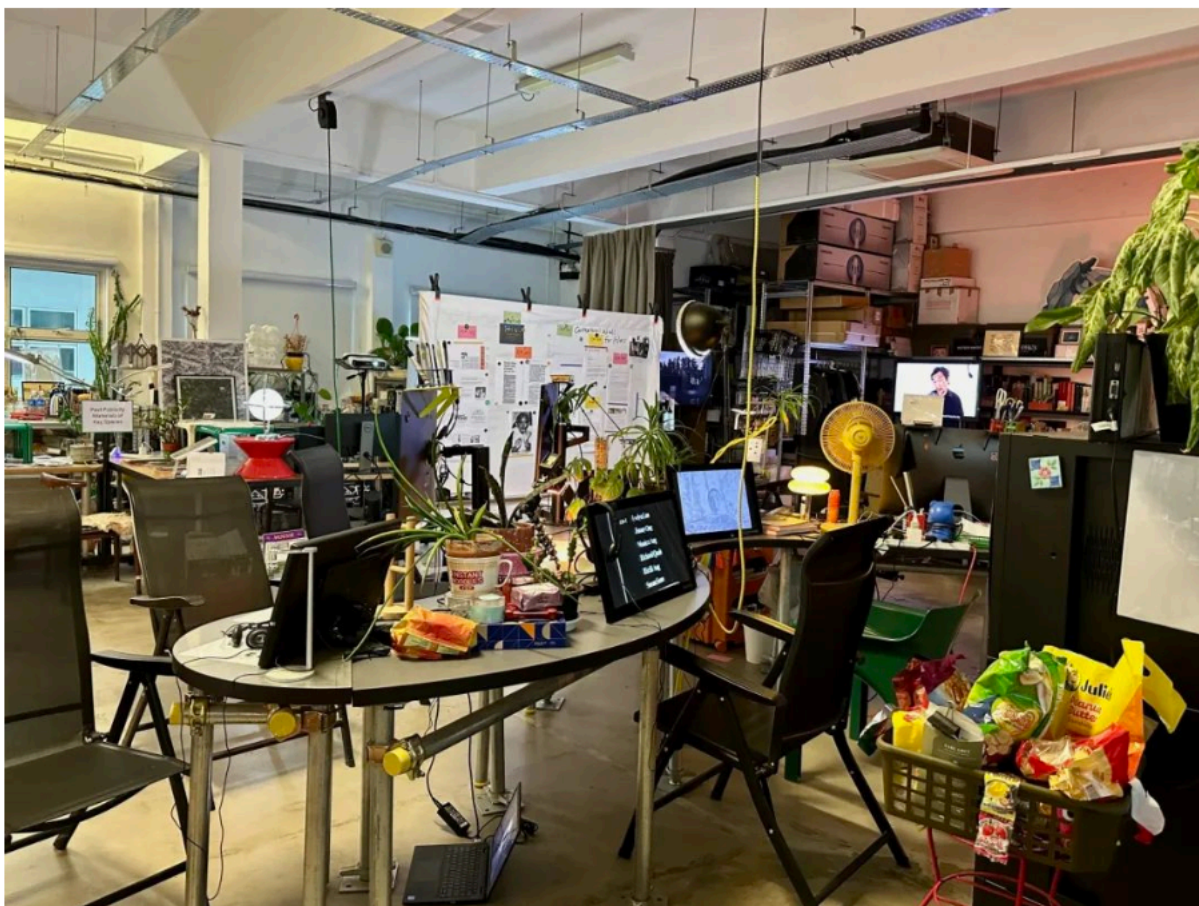


“无处可依：新加坡实验影像小史”展览入口，2023，Hothouse. 摄影：刘药。

“无处可依：新加坡实验影像小史”这一展览就从另一侧面反映了新加坡影像艺术界以华人从业者为主导、但关注点更“亚洲”的特点。该展览由六位影像艺术工作者（其中五位为华人，另一位为白人）提名，由自六十年代起对于新加坡实验影像发展有影响力的作品组成。从该提名名单可一窥新加坡艺术工作者所关注的面向，以及虽然挪用官方记录片段但未必与当局意识形态一致的态度。

如拍摄“冷藏行动”流亡者的《星国恋》（*To Singapore, With Love*, 2013）导演陈彬彬，她提名的影像作品有三部，一部是关于新加坡著名反对派政治领袖惹耶勒南（J. B. Jeyaretnam）的纪录片《锲而不舍的愿景》（*A Vision of Persistence*, 2001）；一部是新加坡电视台拍摄的关于1987年“光谱行动”（Operation Spectrum）（又称“马克思主义阴谋”）的官方纪录片《追踪阴谋》（*Tracing the Conspiracy*, 1987）；最后一部是Min-Wei Ting拍摄的新加坡小印度区域的周日散步记录《不为别的，只为周日》（*If For Nothing Else Than For Sunday*, 2019）。

而另一位备受国际认可的新加坡艺术家何锐安所提名的影像，则更加丰富了本文所讨论的新加坡贯穿东亚与东南亚的多重视角。他提名了四部作品，一部是被内安法（Internal Security Act）逮捕的前记者何光平的电视告白（1977）；一部是前常驻新加坡的表演艺术工作者Ray Langenbach所拍摄的曼谷政变时期街头记录片《曼谷骚动》（*Bangkok Revolt*, 1992）；一部是常驻伦敦的新加坡裔华人艺术家陈丽可（Erika Tan）于上海驻留期间所拍摄的中国旅行影像《穿透》（*Shot Through*, 2008）；最后一部是曾在新加坡驻地的日本艺术家组合SHIMURAbros所拍摄的新加坡街头光影记录《逐光》（*Chasing the Light*, 2017）。



“无处可依：新加坡实验影像小史”展览现场，2023，Hothouse. 摄影：刘葑。

行文至此，我们不妨发问，同样作为华人，为何不少香港及海外华人艺术家往往需要处理和自身身份相关的议题，而难以像新加坡艺术家一样在亚洲议题上游刃有余呢？这无疑又要回到新加坡社会自身的特点去讨论。自建国以来，新加坡虽有七成以上华人人口，但一直致力于成为一个多元种族与多元文化社会，一个国家身份认同大于任何一种文化或种族身份认同的社会，而李光耀多年来不遗余力推广的英文教育政策也为实现这一目标扫平了语言障碍。[20]而香港，由于众所周知的原因，于近年来深陷身份认同危机；海外华人，顾名思义，即已经嵌入某个以非华人为主体的国家范式（除了新加坡）的华人，只能成为该社会中的少数族裔。这些因素不可避免地外部限制了艺术家的行动和思辨空间，即便艺术家本人有强烈的打破这一限制的主观意愿。

无论是香港还是海外华人艺术家，能够直接进入中国艺术界与中国同行对话的并不多，而新加坡艺术家却有数位为内地所熟知。以何锐安和沈绮颖为例：一位向前一步，进入到新加坡亦有所助力的中国改革开放之后的社会和历史现场，开展对20世纪香港与江浙地区纺织工厂的研究；一位向后一步，回到新加坡建国前夕的战争时期，以自己的祖父母为研究对象，追溯华人家庭史。这两个华人空间，是与今日中国关于华人的主流研究叙事高度重合的——分别对应“改革开放研究”与“南洋华人研究”，更易被内地和香港机构接纳。只不过在海外，这样的研究也同样面临着挑战。其一是以民族国家为主体的国家认同，逐渐代替了华人血统的纽带和中华文化认同，易受到国际关系与地缘政治影响；[21]故此，一个关于“中国”的作品可能并不如一个关于“日本”的作品在国际上受欢迎。其二是在海外开枝散叶繁衍数代之后的华人，未必认可这种“落叶归根”式的乡愁，甚至急于摆脱这种老一辈的、王庚武式的华人华侨叙事；[22]在这种情况下，华人家族史的书写除了能够疗愈自身之外，很难说在多大程度上会引起更广泛的共鸣。

四、结语

在何子彦的中期回顾展“光阴似虎”及同期展览上，新加坡艺术界在处理亚洲议题时的多重视角呼之欲出。这些视角并非截然分开，也绝非穷尽，我们可以将其作为理解新加坡艺术家的创作及语境，乃至背后更大的文化政治和地缘政治的一种尝试。在这个过程中，由于何子彦的作品在亚洲范围内广泛流通，即使隐去艺术家个人的主体性，也并不妨碍其作品成为不仅仅是新加坡而是亚洲各国投射其历史记忆和政治欲望的对象。

与此同时，在去殖民化、去西方化已经成为显学，回到亚洲现场以及更加具体的地方语境逐渐成为共识的时代，来自亚洲内部的张力却在不断凸显，尤其是以新加坡及日韩为代表的亚洲“北方”地区，业已成为新的文化竞技场。这些国家可以举国之力搞艺术，支持艺术家创作出至少不违背甚至暗中书写国家意识形态的作品，再借由本国与其他亚洲及西方机构的良好关系，向海外输出。这与印尼等国由于国家文化基础设施缺乏而走向自我组织、集体创作的道路截然不同。在探索亚洲议题的复杂性时，我们要如何认识这些有资金且有力量进入乃至复刻强势话语（无论是“西方”还是“日本”）的亚洲文化强国所彰显的亚洲视野，又要如何去发掘更加多元的亚洲之声？这或许是一个持续的难题。

（感谢何子彦，何锐安，邹肇，万丰在本文写作过程中所提供的支持和建议。）

刘葑，剑桥大学亚洲与中东学院博士候选人，主要关注亚洲的物质文化流通以及当代艺术的社会与历史性面向。

[1] “光阴似虎”为新加坡美术馆的官方中文译名。文中其他译名除已有流传较广的译名外，均为作者本人翻译。

[2] 详见新加坡美术馆发表于ArtAsiaPacific的新闻稿：‘Singaporean Artist Ho Tzu Nyen in First Midcareer Survey Exhibition at SAM’, *ArtAsiaPacific*, 21 November 2023, artasiapacific.com/shows/singaporean-artist-ho-tzu-nyen-in-first-midcareer-survey-exhibition-at-sam.

[3] 何子彦“日本三部曲”的另外两部分别是由山口媒体艺术中心（YCAM）委任、再现京都学派学者1941年“臭名昭著”的“世界史的立场与日本”座谈会的《Voice of Void—虚無の声》（2021）；以及由合作制作《绝境旅馆》的丰田市美术馆委任、再现二战中的日本将军，士兵，间谍等形象的《百鬼夜行》（2021）。关于“日本三部曲”的创作脉络，可参见何子彦于东京艺术大学的线上演讲，「妖怪とアポリア：アートを通して日本の帝国主義に迫る」(Monsters and Aporias: Engaging with Japanese Imperialism through Art), 2021年12月10日, vimeo.com/656456086; 演讲全文: ima.fa.geidai.ac.jp/img/2022/07/Ho-Tzu-Nyen_Monsters-and-Aporias.pdf.

[4] 严格来说，无论是“第二次世界大战”还是“太平洋战争”的说法均有问题。“第二次世界大战”通常认为是1939年至1945年，排除了自1930年代就已开始、延续至1950年代中期才结束的亚洲战场；关于“第二次世界大战”的亚洲战场的研究，具体可参见剑桥大学Tim Harper与Christopher Bayly合著的*Forgotten Wars: the End of the Britain's Asian Empire* (London: Penguin, 2007)；而“太平洋战争”则是从日军偷袭珍珠港事件的1941年开始，至1945年日军战败投降，排除了日军自1930年代就已开始的对于中国及其他亚洲地区的侵略和占领。

[5] Shawn Hoo, 'Artist Ho Tzu Nyen's solo at Singapore Art Museum unleashes the tigers in Asia's dark history', 22 November 2023, www.straitstimes.com/life/arts/artist-ho-tzu-nyen-s-solo-at-singapore-art-museum-unleashes-the-tigers-in-asia-s-dark-history.

[6] 新加坡艺术与遗产发展司，《文艺复兴城市计划III》（*Renaissance City Plan III*）（新加坡信息通讯及艺术部，2008），19。

[7] 'Forum: Artist Ho Tzu Nyen's amazing exhibition', *The Straits Times*, 7 December 2023, www.straitstimes.com/opinion/forum/forum-artist-ho-tzu-nyen-s-amazing-exhibition.

[8] 同5。

[9] David Teh, 'Under One or Several Flags', *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 51 (2021): 9-23.

[10] 关于“冷藏行动”及新加坡的另一面历史，可见傅树介、陈国防、孔莉莎编，《新加坡1963年的冷藏行动：50周年纪念》（吉隆坡：人民历史中心，2013年）。

[11] 该艺术团体为阿尔及利亚妇女运动档案（Archives des Luttes des Femmes en Algérie），详见Alex Greenberger, 'Documenta Faces New Anti-Semitism Allegations Over Work by Algerian Women's Collective', *ARTnews*, 28 July 2022, www.artnews.com/art-news/news/documenta-archives-des-luttes-des-femmes-en-algerie-controversy-1234635430/；以及文献展关于该档案的语境解释，'Contextualization of the work of Archives des luttes des femmes en Algérie and the historical material from 1988', *documenta fifteen*, August 2022, documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/08/Einordnung_Archives-des-Femmes_EN.pdf

[12] 关于《第四十九卦》及朝鲜（官网使用了“朝鲜”的旧时翻译“The Nation of Morning Calm”）工作室的详细说明，参见May Gwangju, maygwangju.kr/en/project/%ED%98%B8-%EC%B6%94-%EB%8B%88-%EC%97%94/。当该作品于2022年在洛杉矶汉默美术馆展出时，策展文本直接提及了朝鲜动画工作室的参与，参见'Hammer Projects: Ho Tzu Nyen', [Hammer Museum, hammer.ucla.edu/exhibitions/2022/hammer-projects-ho-tzu-nyen](https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2022/hammer-projects-ho-tzu-nyen).

[13] 例如 NTU CCA 于 2020 年举办的 “不结盟运动” 展览，参见 ‘Non-aligned’, NTU CCA, ntu.ccasingapore.org/exhibition/non-aligned/ .

[14] 取自李光耀回忆录标题，见 Lee Kuan Yew, *From Third World to First: The Singapore Story: 1965-2000* (New York: Harper, 2000).

[15] 关于新加坡与美国的合作但非联盟关系，以及美国拉拢新加坡的心态，参见 ‘Friends, Partners, But Not Allies’, U.S. Naval Institute, May 2023, www.usni.org/magazines/proceedings/2023/may/friends-partners-not-allies.

[16] 参见 Kimberly Lim and Su-Lin Tan, ‘Hong Kong’s talent exodus to Singapore: can it be reversed and is ‘a new wave of expats’ inbound?’, *South China Morning Post*, 4 February 2023, www.scmp.com/week-asia/people/article/3209048/hong-kongs-talent-exodus-singapore-can-it-be-reversed-and-new-wave-expats-inbound.

[17] Lee Weng-Choy, ‘Metonym and Metaphor, Islands and Continents: Reflections on curating contemporary art from Southeast Asia’, in *The Routledge Handbook of Contemporary Art in Global Asia*, eds. by Menene Gras, Jonathan Harris, and Bashir Makhoul (New York: Routledge, 2023), 162.

[18] Comparative Contemporaries 网站目前已下线，关于这个网站的介绍以及编辑名单，参见 ‘Comparative Contemporaries - A Web Anthologies Project’, Asia Art Archive, May 2007, aaa.org.hk/en/programmes/programmes/comparative-contemporaries-a-web-anthologies-project.

[19] 尽管新加坡总理李显龙认为 “华人特权” 的说法是 “无稽之谈”，参见 Alex Lo, ‘Is there such a thing as “Chinese privilege”?’, *South China Morning Post*, 8 September 2021, www.scmp.com/comment/opinion/article/3148050/there-such-thing-chinese-privilege.

[20] 参见李光耀，《我一生的挑战——新加坡双语之路》（新加坡：联合早报，2011年）。

[21] 参见王德威对于富有争议的 “华语语系研究”（Sinophone Studies）的批评，David Der-wei Wang, ‘Sinophone Geopoetics: From Postcolonialism to Postloyalism’, in *Siting Postcoloniality: Critical Perspectives from the East Asian Sinosphere*, eds. Pheng Cheah and Caroline S. Hau (New York: Duke University Press, 2023), 213-231.

[22] 参见剑桥大学 Rachel Leow 对于海外华人华侨叙事范式的挑战，她引用了许多东南亚华人的文艺作品的例子，包括沈绮颖以家族史为题的自出版《她从此以后不再搭那辆三轮车了》。Rachel Meow, ‘Beyond diaspora’s horizons: mass deportations to China and an alternative to the diaspora paradigm’, *Inter-Asia Cultural Studies* 24, no. 4 (2023): 585-605.

ARTFORUM 艺术论坛

©ARTFORUM.COM.CN 未经授权不得转载