

當代馬來西亞藝術的範式人物 與藝術家自主行動

Paradigmatic Personalities and Aesthetic Autonomy in Contemporary Malaysian Art

文 |
蔡長璜
Chai Chang Hwang

吉隆坡「Rumah Air Panas」藝術家自主行動成員之一；評論、策展及編輯工作者

1998 年是個轉捩點。這一年，馬來人土著（Malay Bumiputeras）領導暨權貴階層發生內爆，遂使馬來西亞政治版圖出現了結構性的斷裂。自 1980 年代中期自由主義經濟政策大力推行以來，不同利益集團和統治精英之間互相競逐、佔位，從此分化為一種對立關係。時任首相的政治強人馬哈迪（Mahathir Mohamad）將其副手安華（Anwar Ibrahim）革職。後來，安華與其多位親信在《國內安全法令》（Internal Security Act, ISA）下被捕，前者更在扣留所遭人——最終在輿論壓力下爆出行使暴力者為全國總警長——毆傷，左眼部淤血腫脹，本地中文媒體稱之為「黑眼圈事件」；馬哈迪排除異己之手段，旋即催生一場強烈要求改革的政治抗爭行動，亦即，「烈火莫熄」（Reformasi）社會運動。這場源自此地主導性的人口或族群內部的二度鬥爭，乃是基於市場調整和資源分配等問題談判不遂的緣故，主要導火線則是亞洲金融危機。

多元與歧異的當代藝術徵候

當代馬來西亞的藝術進程真所謂挑戰與機遇並存。處在政治場域邊緣，創意社群與其行動主體長久以來面對的威脅，諸如言論和表達受到限制等問題，連同因這起事件而引發的後遺症：懼怕文化和自我審查，無疑都需要得到公民社會乃至普羅大眾同等程度的關注。10 月 27 日¹，就在整個社會陷入一片人人自危的氛圍當中，「Apa? Siapa? Kenapa?：多媒體視覺藝術展」於首都吉隆坡市郊一座閒置的商業空間揭開序幕。²這項由藝文界人士自我組織的展演計畫，便是因應「黑眼圈事件」而生；它乃是「Artis Pro Activ」（APA）主辦的「Apa-Apa?：多媒體藝術節」的子計畫之一。

秉持著「提問題」與「找答案」的理念，一群來自不同領域的藝術工作者，集結在一個以問號為圖標的臨時組織底下，共同籌備、呈現一場為期逾兩週的藝術節，視覺藝術的協調人是黃海昌（Wong Hoy Cheong, 1960-）。他在有限時間內召集 33 位跨越世代、族群的藝術家齊聚一堂。可是，既然是倉促之間拍案決定，眾人或已預見諸多不確定的狀況：場地一改再改，最後被迫在不具任何設備的辦公樓裡舉行，展出作品新舊參半，以致無法擬就一個策展方向；而且經費短缺，諸事皆得自掏腰包及親力親為。儘管窘境重重，黃氏認為這項計畫「履行了我們結社和言論自由的基本權利」，他還表明：

……在蔓延著恐懼及憤怒的氛圍裡，參與的行為本身即可構成一項聲明和一個主題。就像為了正義而簽署一份請願書／活動，成為一份子更如同一種共同承擔和團結互助的姿態。³

哈密姐·阿杜·拉曼 (Hamidah Abdul Rahman), 《但是人類》作品局部, 1998, 複合媒材

© 圖片來源: 蔡長璜提供

本地社會、統治精英的肖像轉印在從日記本撕出來的紙上, 以馬來文寫著: 「我是男的但是我是華人」, 或者「我是女的但是我是馬來人和巫統黨員」等字句。

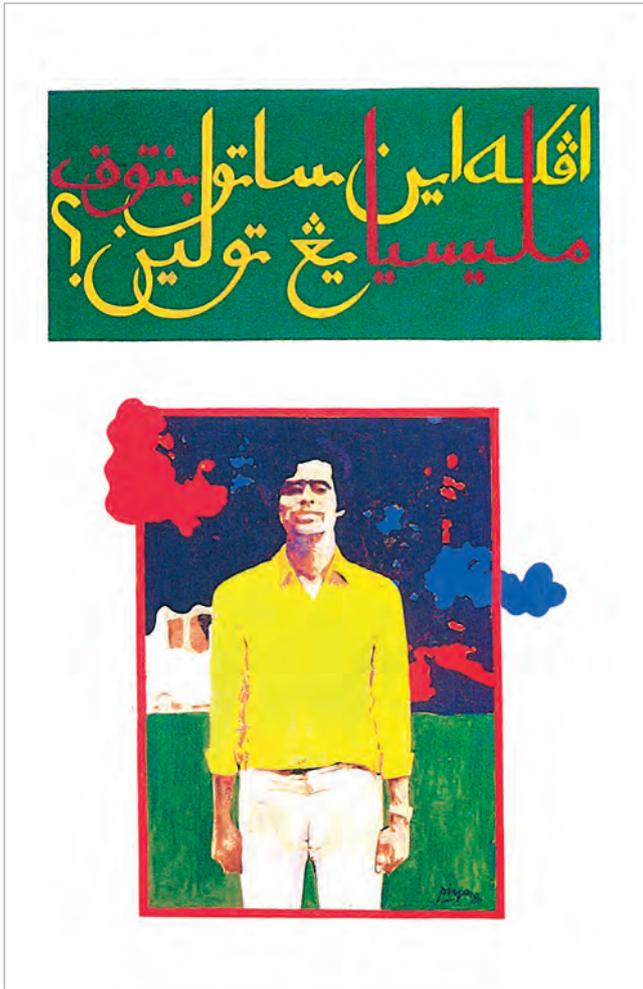


無論是表現形式或材質運用, 展出作品均體現了多元與歧異的當代藝術徵候。部分藝術家採取富含思辨性的創意思像來回應這場政治亂象, 例如哈密姐·阿杜·拉曼 (Hamidah Abdul Rahman, 1961-2000) 的《但是人類》(Tapi Manusia) 裝置作品、惹卡德瓦·阿奴仁特拉 (Jegadeva Anurendra, 1965-) 的《快樂的馬來西亞人》(Happy Malaysians) 繪畫作品, 及哈斯諾·迦瑪·塞頓 (Hasnul Jamal Saidon, 1965-) 的 30 分鐘視頻創作等等, 莫不是透過冷靜、宏觀的視角為全民福祉探尋出路; 而黃海昌的《正義掛毯》(Tapestry of Justice) ——本意是將公開徵集得來的民眾指紋, 逐一嵌拼著國花瓣以呈交首相署的抗議行動——也是由此自主行動中開展的。

從表面上看, 藝術家串聯起來發出支持創意、尊重差異的呼聲, 甚至自覺地採取行動捍衛社會正義及公民議政的權利, 似乎當仁不讓。事實上, 相對於年輕一輩, 此舉對前任國家畫廊 (National Art Gallery) 館長賽·阿末·迦瑪 (Syed Ahmad Jamal, 1929-2011)、惹扎·畢雅達薩 (Redza Piyadasa, 1939-2007) 和蘇萊曼·依薩 (Sulaiman Esa, 1941-) 等人而言卻形同一場豪賭。他們向來對於國家議程的推動不遺餘力, 往往也被視為權威敘事的共謀者, 文化資本與象徵權力兼具; 更何況, 含有政治立場的文藝創作委實是一大禁忌, 他們居然不計代價地往對立面位移。⁴

強化單一民族文化的 領導權

畢雅達薩參加「Apa? Siapa? Kenapa?: 多媒體視覺藝術展」的複合媒材作品題為《馬來西亞能!》(Malaysia Boleh!)。⁵ 藝術家挪用一本英文版《亞洲週刊》——該期封面即刊印了安華因為「黑眼圈事件」出庭供證時, 對著法庭外的支持者揮手示意的影像——並將之視同大師經典般用畫框鑲起; 下方空白處則以模版繪製了(馬來文)「經已引起世人注目的瘀黑的眼! 馬來西亞能!」字句, 再於這名前副首相瘀腫的左眼處畫一個紅圈, 借此呼應鮮紅色的「MALAYSIA BULEH」⁶字眼, 意旨直截了當。



惹扎·畢雅達薩 (Redza Piyadasa)，
《純馬來西亞形式》，1980，布面
溴化圖像及壓克力彩，106×70 cm

© 私人收藏；圖片來源：畢雅達薩，
《惹扎·畢雅達薩回顧展專刊》(吉隆坡：國家畫廊，2001)，頁 157

在畫面上端，這名非馬來人藝術家特地選用他的個人肖像，並以爪夷文繪寫的馬來語提出其疑惑：這樣子是不是一種純馬來西亞的藝術形式？

這件作品的創作方式，自然讓人聯想到他的另一幅甚少引起討論的《純馬來西亞形式》(Bentuk Malaysia Tulen)。1980年，此作首次發表於馬來西亞藝術家協會(Malaysian Artists' Association，現已解散)的第一屆會員作品聯展中，它主要是表達藝術家身為一名非馬來人穆斯林的猶豫之色。

自「513」(種族暴亂事件)發生後，當局在1970年代中期大力推動一種統一化的共同文化和國家認同，雖名國家文化(National Culture)，實則將馬來人的價值觀和馬來文化的形式置於優先地位，不可避免地也包括伊斯蘭(Islam)的教義。更甚的是，公共敘述亦需建基於馬來人士著至上的話語，並且受其支配；換言之，越來越強化單一民族的文化領導權。

對於非馬來人而言，無論喜歡與否，這一份隱含政治議程的施政綱領，使他/她們面臨一種邊緣化的困境。在《純馬來西亞形式》中那個像衛兵般直立的男子乃是藝術家本人，彷彿一個良好公民，正面，挺胸，可是面無表情，他目光幽深地緊緊盯著畫外世界，唯恐自己與生俱來的外觀——如相貌、膚色、髮質或肉體等——終將形構其身分原罪似的。⁷事實上，即使是穆斯林，若非一名「純種」的馬來人到底無法演練出一種「純正」的馬來西亞藝術形式！多年以後，畢雅達薩在一次對談中，不諱言對此事仍耿耿於懷：

身為一個擁有國際化傾向的非馬來人藝術家，我不由得讓這些動作搞到惶恐不安……我的位置還有我的認同感通通都不知在哪裏？如果開放式、世俗化得以奠定的基礎需要整個換掉，那現代馬來西亞藝術還有什麼未來可言？真正的馬來西亞情態裡多元化的文化現實又會怎麼樣？⁸

在畢雅達薩看來，馬來西亞獨立以降，多族群、多文化社會環境養成下展現出多樣性以及本真性的創意想像，就在此時此刻逐漸收窄了。

不管怎麼說，國家文化政策的頒佈使大量富含伊斯蘭宗教元素與美學觀念的藝術實踐因應而生；馬來藝術家紛紛踏上尋根之旅，他/她們期望從傳統文化中發掘出特殊的藝術形式與審美情感，藉由各種不同表現手法，反映出民族自豪感和國家認同感。舉例來講，伊斯蘭遺產的幾何圖案、數學比例和色彩變化細微的和諧原則等構成蘇萊曼·依薩的興趣所在，其畢生創作及研究更是循此方向推進；阿末·卡利·尤索夫(Ahmad Khalid Yusof, 1934-1997)的單色調抽象畫面上莫不是佈滿爪夷文(Jawi)書法寫就的古典情詩或宗教箴言；安姆隆·奧瑪(Amron Omar, 1957-)則將馬來群島民間社會盛行的防身術「silat」據為己用，畫中寫實人物拳腳相見，借此探討人性中善與惡、神與魔的交戰過程。⁹

這是經由國家機器干預下派生的一項思想興革運動，意圖鍛造出以族群為本位的審美文化，不僅是馬來知識社群首當其衝，其輻射效應所及，幾乎籠罩整個文藝圈子。當代

藝術家自覺或不自覺地捲入國家認同與本土意識的建構過程，此地創意場域深受衝激之際，也呈現一片支離破碎的狀態。這些支離破碎的真實存在，揭露了仍有許多官方意識形態的「魔爪」所無法深入、觸及地猶如隙縫般的空間結構。

另一類想像馬來西亞的方式

1980年代中期以後，更為具體則始於1991年，國家對社會轉型的介入漸漸地由強轉弱，作為一個相對重要的角色，當局間接地透過親商政策的建制化，驅使經濟領域踏入自由化和私營化的茁壯期。全國上下齊心朝「2020宏願」(Wawasan 2020)邁進，種族關係緊張及不穩定問題也相應地減少。¹⁰ 此地社會、文化與政治生活出現新的轉向：國家認同出現多元發展的趨勢，造成教育機構日益與時俱進，中產階級和專業人士隊伍也不斷擴大；受過良好教育者對文化、藝術的鑑賞有所要求，更有助於私人資金或企業贊助等資本投入。接踵而至的商業畫廊與替代空間則賦予當代藝術家不少活動的機會和空間；機會、空間都有所增加，在在誘使更多新生代自動自發地投入其中。

這個時間點亦可說是另類選擇 (alternative choices) 較多之時期，此前眾人馬首是瞻的國家畫廊，如今已不再是唯一的風向標了；館長賽·阿末·迦瑪退休之後，這個公立機構內部面臨青黃不接的窘況，加上官僚作風導致其影響力日漸式微。對此，著名劇場工作者暨藝術批評家克里申·吉 (Krishen Jit, 1939-2005) 曾經撰文指出：

一些非正式及另類的藝術機構，譬如公私兼半的畫廊和藝術學院日漸茁壯，且為藝術工作帶來非凡的意義。¹¹

克里申是「五藝中心」(Five Arts Centre) 共同創辦人之一。¹² 這個藝術群體偏好總體藝術的展演形態，其合作對象往往涵蓋不同創作領域的菁英份子，不斷試探在各種場地以彈性方式呈現的可能性，譬如散佈在首都城區的文化中心及商業畫廊；而比較正規的展覽空間，則有1995年於國家畫廊底層展廳舉行的《皮膚三部曲》(Skin Trilogy) 多媒體展演計畫。辛琳·吉爾 (Simryn Gill, 1959-)、劉庚煜 (1960-)、朱基菲利·尤索夫

伊斯邁·再因 (Ismail Zain, 1930-1991), 《DOT: The Detribalization Of Tam Binti Che Lat》, 1983, 布面壓克力彩和拼貼, 121×183 cm

© 馬來西亞國家畫廊收藏；圖片來源：再因，《伊斯邁·再因回顧展專刊》(吉隆坡：國家畫廊，1995)

這名藝術家試圖再現一對馬來老夫婦的真實存在：肚皮舞娘、網球霸主等藉以擬像方式透過大眾傳播媒體滲入一道鐵柵門，遂與日常生活空間內種種家居擺設物，既互相擠壓、傾吞，最終又併為一體，它在在揭示了一個城市化馬來中產階級的崛起。



(Zulkifli Yusoff, 1962-)、諾·哈寧·凱魯汀 (Nur Hanim Khairuddin, 1969-) 等視覺藝術家受邀就特定文本和場地發想、製作影像或空間裝置，一場集現代舞、獨白、音樂及戲劇於一爐的藝術表演隨後在此展開。五藝中心同仁致力於推廣另類藝術與另類想像，無非是有感於國家認同問題到了 1980 年代後期，逐步變得過於強調土著文化的主導性乃至對馬來語的刻意張揚。

克里申和黃海昌有過多次合作。最值得一提的是，兩人曾在 1998 年五藝中心呈現的「楊家將」(Family) 中聯手擔任導演，此劇由廖培珍編劇。這項特定場地的視覺表演囊括了跨族群、跨語言、跨領域的藝術工作者共襄盛舉，並於一棟閒置的舊式豪宅內進行；這座海峽風格老建築裏裏外外，正是故事發生的虛擬場景。除此之外，黃海昌與該藝術群體的合作項目還包括「Warbox·Lalang (茅草)·Killing Tools」三人聯展 (1994)，展出拉惹沙禮曼·拉惹阿茲汀 (Raja Shahrman Raja Azidin, 1967-)、峇佑·烏多摩·冉契京 (Bayu Utomo Radjikin, 1969-) 及黃氏的裝置、繪畫、雕塑和行為藝術，及其本人深獲好評的第二次個人展 (1996)，亦即，於「國家畫廊創意中心」(Creative Centre) 舉行的特定場地裝置《移民與橡膠樹》(Of Migrants and Rubber Trees)：他以本身繪製的三組炭筆素描作品，配合割膠工具、橡膠製品和文獻資料等，將整個展覽空間轉換成一個關於移民／殖民歷史的檔案室。

黃海昌擔任私立馬來西亞藝術學院展覽中心執行主任時，便策劃了有別於公立機構與私人畫廊的藝術計畫，包括主題式、多媒體、跨領域的展演活動；劉庚煜和拉惹沙禮曼的「2 Installations」(1991) 更是一項劃時代的策展實踐，它率先宣告本地畫壇開始採取「跨媒體」的展示類型了。同年，黃氏在國家畫廊舉行的國際錄影藝術節開幕當晚，發表了結合繪畫、錄像、裝置及行動的《肅清》(Sook Ching) 多媒體作品，因其內容涉及日據時代當局展開系統化種族清洗的非人道行為，而且手法激擾，險遭當局禁演。1993 年，黃海昌亦為 GaleriWan (商業畫廊) 策劃「何不集中於激進？」(What About Converging Extreme?) 當代藝術家群展，同時發表一件作品《全人類的孩子》(Anak Semua Bangsa)，這場藝術表演借助了對話、互動方式與現場觀眾一起探討種族關係和身分認同等課題。

就本地脈絡論之，黃海昌不停地由特定位置出發，然後越軌、跨入不同領域的行為形式可謂獨步一時，也使他更加從容地佔有當代之前沿位置。這名藝術家遊走於中心與邊陲

黃海昌，《毒》，2000，四個樹脂翻模製成的頭像，採用各種有毒及無毒的乾化植物裹住或安插其上、燈泡、鐵架，尺寸不一

© 黃海昌提供

(左起) 用黃豆和毒百合花製成含華人血統的馬來西亞籍學生頭像；用茶葉和海芋葉製成含印度人血統的馬來西亞籍學生頭像；用辣椒和魚尾狀棕櫚果製成含馬來人血統的馬來西亞籍學生頭像；(不在圖中) 用木薯和萬年青根莖製成含馬拉瑙人血統的馬來西亞籍學生頭像。



(後左起) 潘台明 (1974-)、林國忠 (1972-) 及劉德樑 (1970-)，前方坐者為葉紹斌 (1974-)

©Rumah Air Panas

「Rumah Air Panas」創辦成員(部分)共聚於坐落在吉隆坡熱水湖新村的活動空間裡談文論藝；1997年，當代藝術策展人侯瀚如在馬來西亞的第一場公開講演就在此進行。



地帶兩端，合作對象包括國家機構、私立學院、藝術群體、商業畫廊、資深導演等主宰階級，也包括像地下樂團、年輕畫家和在籍學生等被宰制者在內；然而，他的所作所為並未削弱其美學自主性，2000年創作的《文本地磚》(Text Tiles)和《毒》(Poison)均可證明前述說法。黃氏藉由探索各種可行方式，甚至整合個人及群體之力，鑿開一條又一條替代性的逃逸路徑，讓後來者——即便是同時代者——得以借鑑、效法，並把各自的文化想像付諸實現。

在每一個特定的歷史時期自然有其不同的有限境況，任何行動目標往往都源自或者取決於個人，亦即，看他／她是否善於察覺和利用場域或機構內部永遠存在的隙縫做一點事。1992年，展場設在樂天(Lot 10)購物中心底層中庭，共有26名各族年輕畫家參與的「馬來西亞當代青年藝術家邀請展」(The Malaysian Young Contemporaries: An Invitation Art Exhibition)乃是最早由藝術家自己動手做(do-it-yourself)的展覽活動之一。1993年，「MATAHATI」(直譯為「心眼」之意)藝術家群體成立；1997年，一場由跨領域創作者接力呈現的藝術狂歡派對在廢置的吉隆坡半山芭大監獄(Pudu Jail)內舉行，活動長達24小時，某些即興表演更引起群眾騷動。「Rumah Air Panas」、「Spacekraft」與「Reka Art Space」等替代空間則相繼在1997、1999和2000年創建；2000年，「何謂現代」(Apa "Gendai")特定場地藝術計畫在歷史古城馬六甲一個原為地方法庭的大樓裡展開。2002年，創意社群亦見識到由新生代藝術工作者主導的「秋傑藝術節」(Chow Kit Festival)社區導向跨媒體計畫如火如荼地進行……。對這些行動主體而言，族群矛盾問題漸漸淡化了，多語言的跨文化交往方式更是不可逆轉的走向，承認差異無疑也是另一類想像馬來西亞的方式。



渴求「烈火莫熄2.0」意願高漲

毋庸贅言，打從1970年代的「通往一個神秘的現實」文件式展覽計畫及「Anak Alam」(直譯為「自然的孩子」之意)藝術群體兼文藝聚落開始，再由五藝中心有組織地以協商、合作與彈性方式在各種非常規藝術空間呈現跨界的展演活動，至新千年以後，陸續可見更多替代空間創立，藝術家自主行動也日漸頻繁；這些中介者自我意識底層有著與其先驅者不同的差異願景，他／她們更在「create your own」的思路下推出各具特色的共同計畫，比方，「空間：交流與創作展」(Space[s]: Dialogue + Exhibition, 2003)、「非那局藝術節」(Notthatbalai Arts Festival)、「讓藝術感動您」(Let Arts Move You, 2007)公共藝術計畫、「校園裡的當代藝術計畫」(Contemporary Art in School Project, 2008)等等，當中便涵蓋了成長於數個不同世代的行動主體，彼此互相交織、構成一個具有上下文關係的生產空間。

可是，有別於生活在西方世界或亞洲國家等擁有高度發達的資本主義作為社會基礎的同道，當代馬來西亞藝術家無法享受在健全的文化基礎設施與廣大藝術受眾支持下，得以施行長期的、可持續發展和成長的運作方式。根據國立澳洲大學太平洋與亞洲專業研究學院的米雪兒·安托內特(Michelle Antoinette)觀察，冀圖打造有利於藝術推廣與展示的另類藝術空間，對新生代馬來西亞藝術家而言，無疑是一件不容忽視的急切之事，她指出：

真的，在面對政府當局缺乏意願和興趣，以及相關的公共藝術設施嚴重不足，同時也包括作為主要的國家藝術機構的「Balai Seni Lukis Negara」亦即國家畫廊也缺乏資源之下，獨立藝術空間與藝術家主導的行動對於當代藝術的發展發揮了一定的作用。¹³

首創於2004年，「非那局藝術節」凝聚了來自舞蹈、小劇場、視覺藝術、獨立電影以及實驗音樂等不同創意場域的工作者一起參與展演；另外兩次同名藝術節分別在2005、2007年舉行，主要發起人兼承辦者是失落世代空間的楊兩興(1978-)與藍氏君(1979-)夫婦。

◎ 圖片來源：蔡長璜提供

缺乏國家贊助以及公共資源之投入，乃是此地當代藝術發展遲緩的主因？不少外國研究者普遍傾向上述說法。然而，在某種情形下，這不啻給中介者佔據一個自我實現的有利位置。

以「HOM Art Trans」為例：作為一個非正式的藝術機構，它由一間畫廊、工作室與檔案室三個部分組成，最初倚賴「MATAHATI」藝術家群體集資創辦。2007年成立以

來，其核心工作一直都圍繞在給視覺藝術工作者提供援助及支持，例如硬體空間、資金輔助、信息交流等等，另外還設有「MATAHATI 藝術基金」¹⁴及「東南亞藝術團體交流」(Southeast Asia Art Group Exchange, SAGE) 駐村計畫。2009年，推出「馬來西亞新銳藝術家獎」(Malaysia Emerging Artist Award, MEAA)，此乃兩年一度的藝術競賽與獎掖計畫活動。¹⁵ 這些年來，MEAA 提拔了多位年輕畫家，具體而有計劃地為他／她們量身設計、包裝造勢，在極短時間內即逼近名利雙收的順境，遂使這項活動受人喜愛程度，以及未來發展均趨向強勁，似乎已經可以同接受國家贊助的「當代青年藝術家獎」(The Young Contemporaries Awards) 相提並論了。

實際來看，當代文藝圈的年輕化現象，導致行動主體既缺乏關係網絡，同時也不如主宰階級般具備豐厚的社會資本，他／她們是相對弱勢的。儘管行動主體的凝聚力與彼等的理念或共識息息相關，如果不是具有「charisma」人格特質的中介者居中調解、談判¹⁶，這個共同體中間諸多藝術群體、替代空間的實際操作，以及跨領域、跨地方的展演計畫並不容易落實；然而動因無疑是多樣的，譬如外在於文化場域的政治形勢和經濟條件均起著推波助瀾之作用。近來，社會大眾渴求「烈火莫熄 2.0」的意願高漲¹⁷，反觀從事生產實踐的生活環境沒有出現太大變動，更何況，藝術美學的分析方式乃至理論規範不會馬上說改就改。這一切無不是投身創意場域以及訴諸自主行動的當代馬來西亞藝術家，仍必須直接面對的挑戰。

HOM Art Trans 不定期會舉辦藝術家分享會或工作坊，讓更多藝術青年有機會聚在一起討論和研習，如同一個交流平台的角色；圖為由來自印尼日惹大學 (University Gadjah Mada) 的杜威夷·馬里亞多 (M Dwi Mariato) 教授主持的藝術批評寫作工作坊宣傳海報和現場一瞥。

© 圖片來源：HOM Art Trans 網站



- 1 回顧歷史，11年前的這一天，逾百名朝野政黨領袖、華教人士、環保份子、社運份子及宗教人士，包括原住民和園丘工人等，在《國內安全法令》下遭到警方逮捕。這些異見人士在以「茅草行動」(Operation Lalang)為代號的肅清行動中，未經公開審訊即直接監禁；與此同時，華文報《星州日報》、英文報《星報》(The Star)、馬來文報《祖國報》(Watan)共三份報章也被令停刊，這是馬來西亞人權發展史上的標誌性事件。
- 2 展覽開幕當晚，竟也發生了停電的小插曲，迫使原定的詩歌朗誦、劇本朗讀和藝術表演等活動必須在燭火中進行，現場交織著眾人的汗濕及緊張的氣氛。
- 3 引自黃氏所撰策展論述。參展藝術家包括妮瑪拉·杜·莎姆鳴林甘(Nirmala Dutt Shanmughalingam)、卡蒂嘉·薩奴希(Khatijah Sanusi)、陳俊生、吳錫山、東姑薩比里·東姑依布拉欣(Tengku Sabri Tengku Ibrahim)、尼蘭嘉恩·拉賈(Nirajan Rajah)、阿末·福阿特·奧斯曼(Ahmad Fuad Osman)、王泰偉、李瑞強、劉德樑、諾·阿茲占·拉曼·派曼(Noor Azizan Rahman Paiman)、納蒂雅·峇瑪哈茲(Nadiyah Bamadhaj)、蔡崇揚以及筆者等人。
- 4 迦瑪並為有關政治事件而成立的「公正黨」(Parti Keadilan)設計黨徽及黨旗；這個由安華夫人擔任主席的在野黨，後與「人民黨」(Parti Rakyat)合併，遂改稱「人民公正黨」(Parti Keadilan Rakyat, PKR)。
- 5 畢雅達薩與依薩曾在1974年共同發起，打造「通往一個神秘的現實」(Towards a Mystical Reality)展覽計畫暨美學宣言，可謂史無前例。隨後，兩人恢復單飛藝術家身分各自出擊，前者投入議題取向的藝術實踐，後者則專注在伊斯蘭美學的探索。
- 6 「MALAYSIA BULEH」乃創作者刻意拼錯——發錯音在本地語境中帶有戲謔的意圖。
- 7 從移居馬來(西)亞的祖輩算起，畢雅達薩應該屬於第三代僧伽羅人(Singhalese)後裔，其主要溝通媒介為英語和馬來語，然而卻無法使用母語來陳情或表意；他曾娶馬來女子為妻，成家育女，素以馬來西亞人的身分自我定位，從來不認為自己是個外來者。
- 8 參閱 "A Dialogue: T. K. Sabapathy and Redza Piyadasa," in T. K. Sabapathy (ed.), *Piyadasa – The Malaysian Series* (Kuala Lumpur: R A Fine Arts, 2007).
- 9 再舉一些名字：法蒂瑪·姬(Fatimah Chik, 1947-)、汝再卡·奧瑪·峇舍莉(Ruzaika Omar Basaree, 1948-)、拉惹札哈布汀·拉惹雅谷(Raja Zahabuddin Raja Yaacob, 1948-)、末·安奴亞·伊斯邁(Mad Anuar Ismail, 1952-)、札卡利亞·阿旺(Zakaria Awang, 1954-)。值得一提的是，這些藝術家都是瑪拉工藝學院(Institut Teknologi MARA)不同時期的畢業生，或曾擔任教職，創作形式涵蓋繪畫、雕塑、攝影、蠟染等，該院於1965年成立，純以馬來人士著與非馬來人士著為招生對象，1999年獲升格為大學。
- 10 Abdul Rahman Embong, "Social Transformation, the State and the Middle Classes in Post-Independence Malaysia," *Southeast Asian Studies*, Vol. 34, No.3, December 1996 (<http://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/56605/1/KJ00000131949.pdf>)
- 11 引自克里申·吉所著〈序〉，載《願景和理念：回顧現代馬來西亞藝術》(Vision and Idea: ReLooking Modern Malaysian Art)展覽專刊。
- 12 該中心成立於1984年，是一個以創作者與製作者為行動主體的藝術群體。共同創辦人包括克里申之妻暨編舞家瑪莉安·德克魯茲(Marion D'Cruz)、劇作家甄山水和K. S. 瑪廉(K. S. Maniam)，上文提及的畢雅達薩亦為其中之一。
- 13 引自 Michelle Antoinette, "…and Malaysia?," 2007, www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/35 (2015.4.4 瀏覽)
- 14 受惠於「MATAHATI藝術基金」的藝術計畫，包括林明(Sungai Lembing)老鎮社區藝術計畫、「讓藝術感動您」公共藝術計畫、「arterimalaysia.com」藝術資訊網站等，該基金也撥款資助那些因為患病而急需醫藥費的本地和鄰國藝術家。
- 15 它由「HOM Art Trans」與「Chandan」畫廊共同創辦，截至2013年已連續辦了三屆，主要是提拔表現優秀但卻相對不為人知，而年齡必須在35歲以下的青年藝術家。
- 16 譬如五藝中心的克里申夫婦、「Space Spirit Studio」的張忠勇(Caesar Chong, 1974-2010)、「HOM Art Trans」的峇佑·烏多摩·再契京和諾·哈寧·凱魯汀、「Rumah Air Panas」的葉紹斌，以及失落世代空間的楊兩興等人。
- 17 1998年，「烈火莫熄」運動撼動了馬哈迪的威權領導及巫統(UMNO)的政治根基，直接催生人民公正黨的成立。在2008年3月8日舉行的第12屆全國大選中，人民公正黨、伊斯蘭黨(PAS)與民主行動黨(DAP)組成一個跨族群、跨宗教的「人民聯盟」(Pakatan Rakyat, 簡稱民聯)，成功突破「國民陣線」(Barisan Nasional, 簡稱國陣)的三分之二優勢。2014年，隨着上訴庭在加影(Kajang)州議席補選前夕，開審國會反對黨領袖暨「民聯共主」安華肛交案，並在一天內改判其罪名成立且判刑五年，故有首相納吉(Najib Razak)利用國家機器進行政治迫害之說；民聯因此宣佈啟動「烈火莫熄2.0」，不僅強烈要求司法改革以確保其公信力及透明度，亦誓言全力展開抗爭運動，冀圖打擊巫統一國陣霸權。