

當代印度設計：關於……的展覽？(譯文)

Divia Patel - 倫敦維多利亞與亞伯特博物館亞洲藝術部 (南亞) 策展人

館藏和背景

倫敦維多利亞與艾爾伯特博物館的藏品以物件為主 — 紡織品、陶瓷，金屬製品和裝飾藝術品 — 源自十九世紀四十年代設計學院的藏品，其後與一八五一年萬國工業博覽會 (Great Exhibition) 的藏品合併。工業化和現代化不斷改變英國的面貌，傳統手工藝瀕臨式微，在這種情況下，館藏負起了教育國民的使命，讓普羅大眾都可以欣賞到藝術與設計，提供靈感予設計師和製造商以提高工業產品設計的水平。因此，精湛的技術和與現今從業者的相關性都是收藏的重要準則。¹

在萬國工業博覽會印度館中展出的物品具有重大的教育意義，它們就好比是“皇冠上的寶石”，展示出優秀的工藝、圖案和紋飾，大英帝國藉着炫耀其最寶貴的殖民地的珍寶，顯示國力。這些展品與一八八零年東印度公司博物館的藏品合併之後，成為西方世界最重要的南亞物品收藏之一。²

其強項在於莫臥兒王朝的宮廷藝術品和過萬件紡織品。藏品橫跨多個世紀，從公元前二千年直到現在，博大多元，包括繪畫、殖民地傢俱、樂器、十九世紀裝飾藝術、雕塑和圖章。今天，拉其普特王侯、莫臥兒王朝和大英帝國的文物按時序排列展出，展示豐富多姿的技藝和物料，與及當時受到的跨國影響。此外，藏品也會作專題展覽，突出不同的主題如「錫克帝國的藝術」(Arts of the Sikh Kingdoms, 1999 年 3—7 月)，「相遇：與亞洲貿易 1500—1800 年」(Encounters: Trade with Asia 1500—1800, 2004 年 9—12 月) 和「大君：印度王室的輝煌」(Maharaja: The Splendour of India's Royal Courts, 2009 年 10 月—2012 年 1 月) 等等。作為這些富歷史性藏品的策展人，我們的目標是傳達其生產和使用背景。

¹ 有關維多利亞與艾爾伯特博物館館藏發展的進一步資料，參見：<http://media.vam.ac.uk/media/documents/about->

² 有關維多利亞與艾爾伯特博物館印度館藏的進一步資料，參見：帕薩·米特，〈The Imperial collections: Indian Art〉，《A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum》，Malcolm Baker 和 Brenda Richardson 編，（倫敦：維多利亞與艾爾伯特博物館，1997 年），222 至 229 頁

南亞藏品中的當代部份主要是繪畫和平面作品。一九八二年於英國全國各地舉行的印度節，令人發現當代印度繪畫已成為一個重要的新興領域。³ 隨後博物館成立了一個細小而重要的收藏，包括著名藝術家的重要作品，直至九十年代，藝術品價格上漲，遠超博物館的負擔能力為止。在當其時，維多利亞與艾爾伯特博物館是唯一在這個領域進行收藏的博物館，如今當代印度藝術在國際舞台日趨重要，大英博物館和泰特現代美術館也展開這方面的收藏。數年前，我們察覺到一股新的運動興起，以傳統微型繪畫術演譯當代變化，於是開始收藏當代巴基斯坦繪畫；這些新藏品延續現有藏品的意義。其他重要的當代藏品主要都是有關流行文化，如日曆和電影海報。它們傳遞二十世紀的社會和政治資訊，使我們了解到印度視覺文化的廣闊天地。這些海報在「印度電影：寶萊塢藝術」(Cinema India: The Art of Bollywood)中展出，是歷來首個此類型展覽。⁴ 以寶萊塢作為印度當代文化象徵，在今天看來可能是陳腔濫調，但在二零零二年，在一所國家級博物館如維多利亞與艾爾伯特博物館展出印度流行文化，卻是破天荒的。當代工藝產品無論在品質和創意方面都較昔日遜色，因此我們並沒有着意收藏。

籌備展覽

博物館舉辦當代印度設計展的念頭，是受到二零零八年為配合北京奧運會而舉行的「創意中國」設計展觸發的。這個展覽探索過去十五年來在平面設計、時裝、新媒體和建築方面的發展，帶觀眾踏上一個深圳、上海和北京的三城設計文化之旅。⁵ 展覽過後，博物館建立起當代中國設計館藏。我認為有必要為當代印度設計作出相應的處理，故此展開研究。以博物館富有歷史價值的典藏和過往的展覽作為背景，我開始為這個展覽搜集物件和它們背後的故事。為了促進這個過程，和擴闊視野，我引入其他設計專科的策展人，如時裝、產品設計和建築，作為伙伴。長遠來說，這些策展人將會累積足夠的知識和經驗，將印度的設計故事融入自己的展覽之中，從此開拓一個更具包容性的設計展覽進程，希望現時充斥於藝術領域內以文化為界、自我孤立的展覽，終有一日會被淘汰。

訪問研究的重點是要理解在印度經歷重大轉變的時候 — 在這個全球重新定位的年代，這個自由化、全球化、經濟賦權和經濟差距主宰的時代 — “設計”的意義是甚麼。由於要了解和傳達當下生產和消費的物件，故此沒有考慮委約，杜絕了製造假象的可能性。印度的專業設計人士

³ 在此期間舉行的展覽名單及概要，參見：〈Festivals of India in the London in Museum〉，《Unesco doc》，卷XXXIV，第4期，1982年，203至230頁

⁴ Divia Patel 和 Rachel Dwyer, 《Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film》，(倫敦, 2002年)

⁵ 張洪興、勞倫·帕克、貝思·麥基洛普編，《創意中國》，(倫敦：維多利亞與艾爾伯特博物館出版, 2008年)

帶領我們從多個不同方向切入。我們發現在社會多個層面和不同領域，都有一條創意導火線。我們搜集的物品和故事，背後的基本問題都是圍繞着設計、現代性、傳統和身份的定義。雖然這些問題在瞬息萬變的當代西方設計世界看來已經不合時宜，但印度的專業設計人士一再地對這些定義表達關注。現代印度設計的不成文歷史與他們這種對定義的渴求有關。然而，除了《設計論點》(Design Issues)雜誌之外，設計文獻可說是欠奉，尤其是自一九零零年以來有關物質文化的記錄，無論是那一個範疇都缺如，對於當代設計展覽的研究來說，這是一個關鍵性的真空。

從物件借鑒

以下的物件和故事傳遞對定義、相關性和影響的關注：

日常物品

偶然發明的物品、沒有設計師的名字、老百姓的普通設計、經年累月發展而成 — 這些物件與當代設計史的相關性，和“設計師設計的物件”(designer object)沒有兩樣。這些物件包括本地方言的路牌、輕便床、不銹鋼餐具架、便當盒、圓水壺和莎麗等。它們說明了在一個未完全工業化國家定義設計的難處。

正如維克多·馬戈林(Victor Margolin)所說，西方設計以線性進程記載，定義為工業化和現代經濟的產物，着重於提升設計師的個人地位，否定“設計”在五十年代之前或前現代社會已經存在。印度的工業革命比西方遲了接近一個世紀，而它也沒有全盤工業化，農業社會和現代社會因此得以並存。⁶而重要的是，在印度各種方言之中，都沒有“設計”這個字；庫馬爾·維亞斯(Kumar Vyas)提供了另一個名詞“Kala”，此詞將藝術、工藝、科學、技術和科技視為一體。印度最早期社會並沒有區分藝術和工藝，傳統生產方式是一個非結構化、有機、不知名，一代傳一代，不斷改良的進化過程。殖民地統治帶來了西方的定義，才將藝術和工藝人工化地分開，而工業化則引入了方法化、有具體時間流程的設計程序，由個人自覺地執行。⁷由此可見，必須要有一個更廣闊的設計定義才可以涵蓋非工業化的做法。⁸然而，這也意味着現代性也須要有另一

⁶ 維克多·馬戈林，〈A World History of Design and the History of the World〉，《設計史期刊》，卷18，第3期，235至243頁

⁷ 庫馬爾·維亞斯，《Design: The Indian Context》，(艾哈邁達巴德：國立設計學院，2000年)，34至38頁

⁸ 維克多·馬戈林，〈A World History of Design and the History of the World〉，《設計史期刊》，卷18，第3期，235至243頁

種定義，才可以容納並存發展的複雜性。現代性不應被看作是一塊巨石，現代性是多樣化的，有新有舊和不完整的；正如傳統也有很多種。⁹

設計師從日常生活中找到共鳴，造出概念性的設計，如 Gunjan Gupta 的自行車賣座，援引印度的街頭小販。無可否認，本土充滿活力和動感，很多設計師受到啟發，重視設計的本土相關性，但也有一些設計師認為出來的只是一個老套的印度版本。

工藝與設計師

其中一個最感人的故事是有關工藝與設計的相互作用。設計師以各種不同方法運用印度工匠的豐富資源，多元的手藝、技術和物料，相信大家都非常熟悉：眾多非政府組織利用設計師的本領賦權予農村/工藝社群（如 Kala Raksha），名時裝設計師如 Abraham and Thakore 和 Péro 協助復興流失的工藝、增進大家對工藝的認識，提供收入來源。這些設計師很多都曾在國立設計學院受訓，為日後與工藝社群合作打好基礎，他們學習到記錄傳統工藝的重要性，並被鼓勵開發新的途徑，令工匠能夠一展所長、自給自足。

對很多設計師來說，工藝技術是將真實性、獨特性和文化身份置於作品之中的一種手段。印度特性是作品的一個重要成份；無論是明顯地、或是隱晦地，這種特性存在於各種印度傳統之中——在甘地樸素的農村之中、在大君宏偉的皇宮之中、在街頭流行文化之中。雖然這些印度“概念”經過年月已經成為浪漫、一成不變的傳統，設計師以創意令它們“重新創造”自己，透過作品使“傳統”向前邁進，在享有工藝帶來與“傳統”的聯繫的同時，也將“傳統”帶入當代語景之中。Jyotindra Jains 說：「傳統概念若體現於當代語境，便不可能獨立自主」，並認為梵文“parampara”一詞，是對傳統更為恰當和靈活的詮釋；此詞一般等同於“傳統”，可以翻譯為“一個跟一個或從一個走到下一個”。¹⁰ 這種漸進式行動是對應不斷轉變的環境的一種動力和反應力。

NID 與竹的故事是設計師利用工藝傳統致力改善社會、開放設計的一個富啟發性的好例子。這個計劃於三十多年前在 Professor M. P. Ranjan 的領導之下成立，目的是改善印度東北部工藝未被善用的情況，和針對增加收入的需要。當地的工藝社群只生產少量物品以供本地市場，由於

⁹ Wil Arts, 《Through a Glass Darkly》，（博睿學術出版社，2000年），1至11頁；Dilip Gaonkar, 《Alternative Modernities》，（杜克大學出版社，2001年）

¹⁰ 有關印度鄉村傳統，參見 Jyotindra Jains, 《Indian 'Folk Art': Tradition, Revival and Transformation》，MARG, 66頁

位置偏僻，他們並不熟悉城市市場的運作，也不懂得生產有商業價值的物品。他們往往受到中間人的魚肉，被迫生產劣質旅遊紀念品，以賺取卑微的收入。受到書籍的啟發，包括維克多·巴巴納克(Victor Papanek)的《為真實世界而設計》、舒馬赫(E. F. Schumacher)的《小即是美》，和 JawaJa 社區培力計劃的成功個案，Ranjan 決心要創造一個設計紓困的方案。¹¹

設計介入以工作坊形式在當地實行，目標是提升工匠的技術，和為他們提供有市場價值 / 當代相關性和有潛力增加收入的設計。從工作坊開發出來的傢俱，包括方凳子、拆裝式椅子和最近期的 Glimmerfly 燈，全都任由工匠使用、修改、銷售，以任何方向推進都可以。安德烈·諾羅尼亞(Andrea Noronha)設計的 Glimmerfly 是計劃的精神典型，用最少的工具，配合當地的物料和設備，以勞工密集的過程生產以製造就業。這盞燈容易製作，工匠更可以自由修改以符合不同需要，在區外的餐廳亦可見它們的踪影，便足以證明這種開源設計有一定程度的成功。¹² 其後，工作坊也曾嘗試與政府機構合作，提供創業和財務管理培訓。但這方面的成果有限，計劃承傳下來的是設計系的畢業生繼續以竹創作。

桑迪普·桑伽如(Sandeep Sangaru)和麗貝卡·魯本斯(Rebecca Reubens)是其中兩位最成功的設計師。麗貝卡為古吉拉突邦的 Kotwalia 社區設計一套可行的社會企業模式，包含一個為期四年、分四階段的訓練計劃，使學生能夠看懂和執行設計圖則。桑迪普·桑伽如聘請東北部的工匠，加以培訓，並在班加羅爾設立工作室。其產品植根於本土、具有普世美感，曾於國際盛事如北京國際設計三年展中展出，個人最近的成就是為一間中國酒店設計傢俱。¹³

Jugaad/印度革新

Jugaad一詞最近在創新和設計圈子備受關注。意思是在有限的資源底下，開發出靈活變通、省錢即興的替代解決辦法。阿尼爾·古普塔(Anil Gupta)和他的蜜蜂網絡一直記錄着“赤腳創新者”的成就，他們以本土資源解決當地問題，經常為現成物件發明新的用途。Mitticool是傳統知識延伸的例証。陶工蘇克拜·普拉賈帕迪(Mansukhbhai Prajapati) (在二零零一年古吉拉特地震之後)為窮人發明一台價格低廉、不須用電的冰箱：它的原理如傳統的“陶罐”或水壺，利用粘土的自然冷卻特性，在冰箱頂部儲水，冷卻四側，內裏的食物和牛奶因而得以保持新鮮。¹⁴這件物件正好

¹¹ M. P. Ranjan 的所有論文和講座，參見其部落格：<http://design-for-india.blogspot.co.uk/>

¹² 詳情參見 Divia Patel, 《AD Perspective, Architectural Digest India》, 7-8月, 2012年, 76頁

¹³ 同上, 78-80頁

¹⁴ LK Sharma 和 Shobit Arya, 《The India Idea》, (Wisdom Tree India, 2011年), 95-97頁

是一個靈活變通、匱乏驅使發明、工藝相對於科技、為窮人設計的故事。這種本土知識和創意得到應有的表揚，而從中可以借鑒的地方還有很多。

Jugaad 精神可見於印度其中一個最經典的故事 — 塔塔納努汽車。它被形容為一項“印度革新”，也是公司開發低成本低利潤產品以滿足印度大眾市場的例子之一。其他還有濾水器、心電圖機、太陽能發電系統和天空平板電腦。¹⁵ “人民的汽車”塔塔納努於二零零九年三月推出，是世界上最便宜的汽車。它的設計目標是為低收入城鄉居民提供另一種代步工具。方法是審視汽車的每一個環節，盡量簡化、盡量降低成本。

許多人為此感到驕傲，覺得這輛汽車是印度進身成為一個全球創新者的標誌。它備受國際關注，因為對行業有潛在的影響，令到“設計師從今以後必須以其嚴格簡化的方法作為基準”。¹⁶ 最重要的是，儘管有缺點和銷情下降，它表達印度人對創新和設計的真正需要。在許多方面，它是印度所面臨的挑戰、抱負和現實的象徵。

環保再造

環保再造議題近期也備受關注；這是一則關於西方產品設計之王 — 椅子的小故事。Sahil and Sarthak設計公司設計的Katran椅子系列，以回收布條製成的繩子纏繞優雅的高背金屬框架，造成一張椅子。製造繩子的布條來自顏色鮮豔的喬其紗莎麗碎料或被出口公司和工廠丟棄的廢料。本地人一向視這些物料為黃麻和椰殼纖維的廉價替代物，常用於編織輕便床，因此在傢俱的應用上，這並不是一種新的技術。其他設計師也有生產較簡化的版本，通過國際零售商如Zara Home和Apostrophe銷售。¹⁷ 正如Sahil and Sarthak在其網站所言，他們稱不上是拯救世界，只是覺得可以造成小小的衝擊，並希望透過他們的產品，可以將傳統工藝和技術帶進當代語境之中。

全球 / 本土

¹⁵ <http://www.cam.ac.uk/research/features/frugal-innovation>; Navi Radjou, Jaideep Prabhu 和 Simone Ahuja, 《Jugaad Innovation》，（三藩市，2012年）

¹⁶ <http://www.autoweek.com/article/20110201/COLLECTOR/110209994#ixzz1UfJ0jQ1Y>

¹⁷ 詳情參見 Divia Patel, 《AD Perspective, Architectural Digest India》，7-8月，2012年

我訪問過的設計師大都屬於年輕一代，在過去十至十五年間加入創意工業，也就是九十年代以後的經濟自由化年代。這是一個在預期上和實際上都是充滿活力的年代，為印度人帶來更強的自信、更大的抱負和更高的自豪感。民族意識在獨立運動中萌芽。在此之前，印度並沒有一個統一的概念，身份是以地區、語言和宗教來劃分的。賈瓦哈拉爾·尼赫魯 (Jawahar Lal Nehru) 以“差異中的統一”作為統一印度的理念，對抗殖民統治。¹⁸ 近年，隨着原教旨主義崛起，這種理念不時重現；隨着市場自由化和全球化，圍繞國家歸屬感和認同感的辯論，再次興起。

設計師以別具創意的方法回應自由化和全球化。他們的回應反映出他們的世界主義；對世界的認知增加、跨文化的溝通與聯繫越來越頻密。在這種環境之下，身份不再是固定的，而是流動多變的，設計師在表達自己多樣化、有層次和不斷變化的傳統的同時，也探索全球性的影響。他們不會被動地接受文化潮流，而是與之互動，對之作出貢獻，從中進行創造。本土文化吸收和適應全球文化，但並沒有被湮沒；全球文化在適當的語境中融入本土環境。在這個雙向的過程之中，全球與本土相互滲透，融合為一。¹⁹

Satyendra Pakhale 和 Doshi Levien 兩間設計工作室視跨界混成為全球化的一個積極象徵。他們創作的核心理念是跨文化、混合工藝和科技、結合手造和機製。Pakhale 的鐘銅馬形椅和凳探索一種名為 dhokra 的鐘銅脫蠟法，在印度中部一般用以製造小容器和旅遊小飾品。他在印度試圖擴展這種技術生產傢俱，但不成功，促使他把生產轉移到歐洲。最終成功的版本須要運用數位化和三維掃描，在一間意大利鑄造廠鑄造。²⁰ Doshi-Levien 的輕便床結合印度手工藝與意大利的大規模生產。輕便床系列的床罩是在印度以人手刺繡而成，其側面都繡有負責工人的名字，而床架則是在意大利製造。這些物件在國際設計舞台上嶄露頭角，將印度工藝提升至更高的水平，受到前所未有的讚賞。

大多數以印度為基地的時裝設計師形容自己的作品是全球在地化，混合西方的影響和本土元素，尤其是在傳統紡織技術的應用方面。²¹ 這個概念的延伸是在地全球化：這間位於新德里的餐廳充滿未來感的室內設計是由 Busride 設計工作室負責，看起來像是用了數控科技。但實質上他們缺乏這種技術，整個空間是以人手雕刻密集板而成 — 工藝被用來模仿科技。從西方的觀點

¹⁸ 蘇尼爾·基爾納尼，《印度理念》，（企鵝圖書，2003年）

¹⁹ Paul Hopper, 《Understanding Cultural Globalisation》，（政體出版社，2007年）

²⁰ 詳情參見 Divia Patel, 《AD Perspective, Architectural Digest India》，7-8月，2012年，74頁

²¹ 一系列訪談指出全球和本土對作品的影響，參見 Federico Rocca, 《Contemporary Indian Fashion》，（Damiani, 2009年）

來看，這是一種有趣的“逆轉”方法，從需要中衍生出創意，從制肘中鍛鍊出機智（這個個案是技術限制），是一種值得敬重的印度特質。²²

這些物件代表印度的產品設計，但是在資料搜集的過程之中，我也碰到一些系統設計的例子，例如流動電話技術使鄉間的農民有更大的自主能力。一些跨領域公司，如 Quicksand 和 Centre for Knowledge Studies 設計疫苗分配系統、配水系統等。Sugata Mitra 在印度農村地區進行“牆中洞”電腦實驗，開發出一套名為“自組織學習環境”的自學系統，令到偏遠地區沒有老師的兒童也能受到教育。²³ 這些例子的影響深遠，超越身份和定義問題。在上述的博物館背景之下，在以物件為主的收藏、策展和展覽模式的傳統之內，要在展覽之中包括這些例子實在是一項挑戰。

最後，一個特別有趣的故事是二零一一年的人口普查。國立設計學院的資訊科技主管 Rupesh Vyas 在往倫敦的一次訪問之中，講述他利用設計改善資料搜集過程的工作。政府機構認定資料搜集過程的設計需要是重要的第一步。自一八七二年開始，人口普查的資料都是通過親身訪問得來的。在二零一一年，這意味着單單資料搜集過程便須要二百五十萬人。要重新設計系統，便必須要審視每一個階段、考慮進行資料搜集時的環境因素、培訓資料收集員、以及創建一個支援十六種不同語言的模板。並要注意字體、顏色、印刷和資料階層。這是首次引進智能字符讀取技術，每張表格都有一個獨特的條碼、每個邦都有不同的顏色、每張表格都有預先印上的地區——上述種種全都要包括在重新設計的表格之內。這個簡略介紹並未能夠充份反映出這項任務的複雜性，但它的成功則意味着普查結果會在六個月之後公佈，而不是六年。²⁴ 從此，我們可以得到這個世界上最大的民主國家更準確的資料；人口及識字率、流動電話、家庭用品的分佈等等，令我們在這個關鍵時刻對印度有更全面的認識。²⁵

結語

收集好資料、物件和故事之後，我們與來自印度的建築、城市發展、時裝和工藝專家、學者和從業員，進行圓桌會議，討論展覽的方向。這個以維多利亞與艾爾伯特博物館及其偉大的歷

²² 2011年12月於孟買訪問 Bus Ride Studio 的 Ayas Busrai

²³ <http://solesandsomes.wikispaces.com/A+bit+about+SOLE+%26+SOME>

²⁴ 2012年6月於倫敦進行訪問，參見 <http://www.mobileplus-india.net/wp-content/uploads/Presentations/Rupesh-Vyas-MP-Pres.pdf> 和 <http://changeobserver.designobserver.com/feature/indias-epic-head-count/14138/>

²⁵ http://india.gov.in/spotlight/spotlight_archive.php?id=80

史收藏作為背景的展覽，是歷來首個此類型展覽，在多個層面會對印度造成影響，因此必須深思熟慮。作為我們的討論焦點，我希望突出以下要點：

- 印度是一個過渡中的社會，設計仍在為自己尋找定義，故此盲目崇拜美麗的物件可能是錯的。這個展覽是否應該是一個前瞻性的展覽，而不是一個描述性的展覽？在此後五十年，設計介入將會令印度何去何從？
- 這個展覽的抱負是要展示印度作為一個另類現代性模式的潛力，對設計問題可以提供截然不同的解決手法。印度可以向世界其他地方示範些甚麼呢？