

25 October 2016

LEAP

"翻译，作为展览的材质"

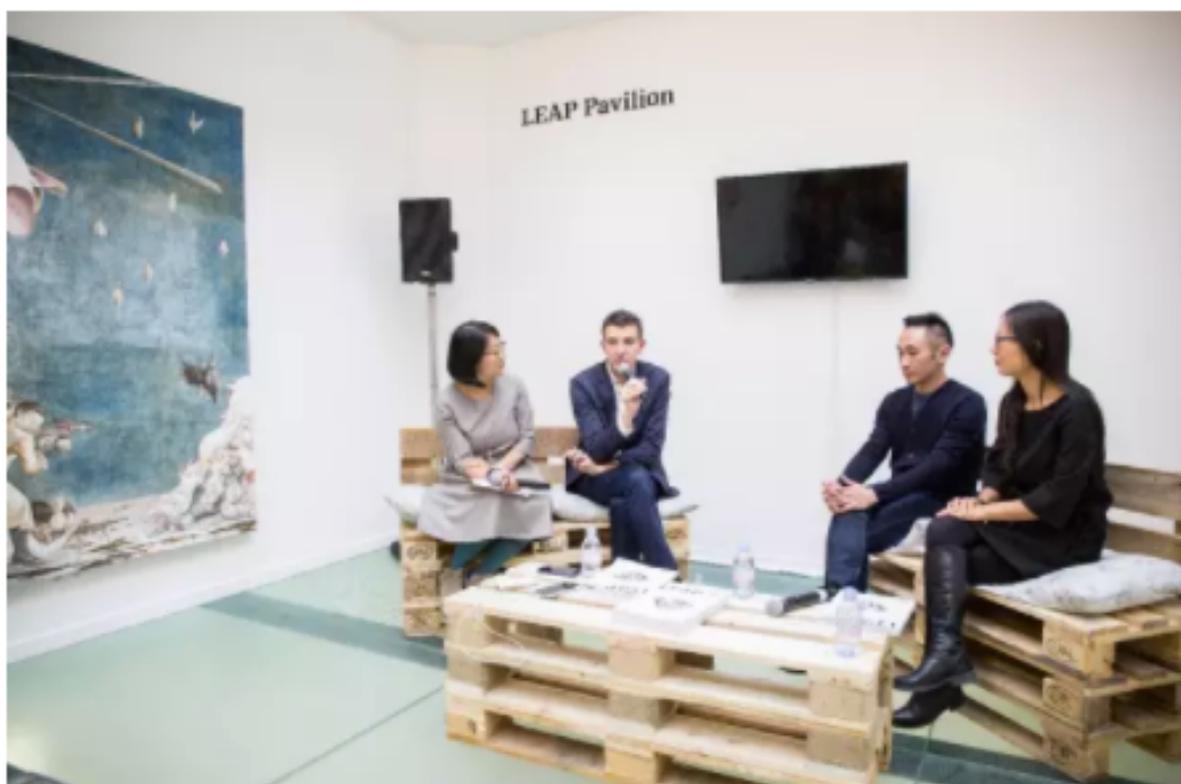
Link: http://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5NTk5MTIwMw==&mid=2650329526&idx=1&sn=7a3f0f55696f857e1e91eae5ec8d61d5&chksm=befc6a7a898be36cca5bc90f1fecf42cde8bec6c2ee21eeebd740449c7940b12a53c9cc77eec&mpshare=1&scene=1&srcid=1025Y8RoC6YAyninUDc3M9T2#rd

LEAP Talk 回顾 | “翻译，作为展览的材质”

原创 2016-10-25 LEAP 艺术界LEAP

比起展览将空间当作创作的剧场，一般意义上的“翻译”更多是一种语言的游戏。即使富于想象力如本雅明——将原作和翻译的关系比拟为立于森林之外所收到的回响，也很难确切地将基于抽象语言的翻译与基于具象空间的展览彼此联系起来。而实际上，如果将展览定义为知识集、图像和经验流的组合，我们就不能回避其中关于“翻译”的议题：策展活动本身是不是一种翻译？文字与作品、展览之间是否可以互译？展览的展开如何比拟小说的叙事？“展览—小说”与“小说—展览”之间有何区别？……

藉由《艺术界》2016年中法文特刊在巴黎首发之际，《艺术界》很荣幸地邀请本期待刊专题《一语山》的特邀作者、法国策展人**让-马克斯·科拉德**以及合作艺术家**周育正**，共同探讨当代艺术创作与展览中的“翻译”问题。法国时间10月20日下午三点，LEAP TALK在ASIANOW巴黎亚洲艺术博览会**LEAP PAVILION**进行。



《艺术界》中法文特刊主编贺婧（左一）、法国策展人让-马克斯·科拉德（左二）、台湾艺术家周育正（右二）

贺婧与让-马克斯·科拉德：作为一名策展人，长期以来你的工作都在文学与展览两个领域间往返。但你最初是怎么开始对这样一个交叉领域产生兴趣的？

让-马克斯·科拉德：我曾经在大学教授文学，博士论文是关于诗歌，可以说文学是我最初的职业背景。但我其实并没有完全离开文学领域，而是立足于这里，同时向外，比如在造型艺术的范畴中试着以不同的方式来呈现与讨论文学。在我看来，并不存在“完全文学化”或“真正”以词语（逻辑）进行创作的艺术家，文学与艺术之间的关联实际上更精神化，是一种不那么确切的联结。而我个人则对发生在上世纪五十至六十年代的那场文学运动更感兴趣，即“新小说”，像克劳德·西蒙、阿兰·罗伯-格里耶以及玛格丽特·杜拉斯这些作家。两年前我曾在蓬皮杜艺术中心的图书馆做过一个跟杜拉斯有关的展览，那时候已经开始关注媒介之间改编（转译）的问题。我发现在当代艺术领域的确存在着那么一股“新小说的气息”，比如故事的重新改编、叙事的重置等等……总之这些视角都有助于我以不同的方式来看待当代艺术本身——毕竟，我们看待事物的方式取决于个人不同的经历、执念与趣味，——渐渐展开在文学与展览之间的这条探索道路。

贺婧：那你是否认为，法国本土的当代艺术中存在着与新小说，或者说当代文学相关联的这样一条“传统”？

让-马克斯·科拉德：我不太确定所谓“传统”是不是一定存在，但是“新小说”的确在文学领域造成了某种真正的断裂，我个人受到这种断裂很大的影响。我比较热衷于在艺术范畴内重新找到这些断裂的点，比如情境的变动，或词语对展览的侵占等等。这些并不是字面上的变动，有时甚至是难以被感知和触及的，比如文学作品如何被转换至另一个领域？这当然不只限于词语之间的变更和转换……对我而言文学不仅仅是由词语构成的，它可能是词语之间的那个东西，因为转译不会仅仅发生在材质和语言层面。

贺婧与周育正：你的创作总是基于各种不同的媒材，包括对美术馆空间、物和印刷品等传播媒介的应用，以及转换不同的时间、地点、情境等等。在这样一种多重转换、转译的创作语境中，你如何定义自己作为一个“艺术家”个体的位置？

周育正：一般来说，我在创作中不会先生成一个作品的概念，而是会先有一个合作对象的前提。我会从这个前提开始，来思考自己在这个特定状况下的处境、身份。所以在创作媒材上来讲也不会有什么局限，空间、广播、文学等等，都使用过。而我认为自己比较像是中介者，针对不同的状况去调配参与者的身份，包括我自己的身份。

贺婧与让-马克斯·科拉德：在为本期《艺术界》中法文特刊撰写的《作为小说的展览》一文的开头，你就谈到：“所有的展览都是一种虚构，在当下，这已经成为共识。由于展场路线以及作品在观者面前的排列方式，即使最客观、最博物馆化、最关乎历史、最‘回顾性’的展览也仍然是一种虚构”。

让-马克斯·科拉德：这是一个核心问题。一般的展览都会给出观展路线，这使得展览本身就作为一种时间的艺术存在，或者说它提供历史——常常是艺术史本身。展览中的叙述（叙事）常常指向作品本身，是一种被建构的文本。而“虚构”（fiction）这个词本身就有个法语词源，即“建构”，——一种制作，一种文本建构意义上的虚构。即使是对历史的叙述，也是一种可能改变叙述方向与叙述方式的文本。这一切让我意识到，即使是最博物馆化、最客观的展览，也是叙事的携带者，这些叙事最终可以被看作是一种虚构，由这一论断起始，可以展开关于展览与小说之间关联的论述。



周育正，《工作史》，2012年，台北艺术奖展览现场，图片来源：Edouard Malingue Gallery

贺婧与周育正：关于刚刚让-马克斯谈到展览是一种虚构的观点，与你的很多作品或展览也存在交点。比如《工作史》（2012）这件作品，你与一位年近六十岁的临时工卢皆得进行访谈，同时委任一名文字工作者将卢在四十五年间的的工作史整理成书，并呈现为展览，整个过程似乎是交织着纪实与虚构的。

周育正：《工作史》那件作品其实来自于我真实的生命经验，就是我父亲的经历，然后再转换成我的一个作品，中间经过了一些技术性的转换。当然作品到最后其实是藉由访谈与文字来描述一个生活在台湾的劳工的工作历史。在展览展出之后，随着作品的成功，卢皆得本人也逐渐开始变得蛮有名，特别是在台湾市区，应该每个人都知道他是谁，多少也知道他的故事背景。也就是说，随着作品的成功，他变成来自于我的作品中的一个“人物”，而在展览结束之后，这个“人物”又渐渐回到自己的真实生活之中。所以在整个计划中，最终呈现的文字并不是虚构的，它是一种如实的产出；而所谓“虚构”的部分反而开始于整个计划结束之后——对于当事人来说，整个事情来得有点不切实际、非真实，而他最终还是回归到自己真实的生活之中去了。如果说虚构的话，可能是当事人本人会感受得更为强烈。



周育正为《艺术界》中法文特刊创作的纸上作品

贺靖与周育正：刚刚在谈到的都是不同媒介之间的转换。我其实更好奇的一点是，你近些年的创作似乎更擅长在智识性的思考、判断与体验性的经验之间相互转换，比如今年在香港的展览“电镀金，保持冷静，镀铝锌板，祈祷，渐层，灰烛……”，以及你为这期《艺术界》中法文特刊创作的纸上作品。

周育正：过去的创作比较缺少我个人主观的部分，而最近的创作开始于几个我自己提出来的关键词，它们来自于我个人与社会之间关系的一个描述。这些关系其实都是蛮直觉的，是我感兴趣的物件或者是一个情绪、一种状态。然后从这些命名开始，我才去构思作品本身。这个创作计划是从去年开始到今年，一直到夏季一共呈现为三到四个展览，每个展览的呈现方式都不太一样，一直在转变。



展览“电镀金，保持冷静，镀铝锌板，祈祷，渐层，灰烛，抗议，不均，不满，资本，香炉，攸存，激动，击，日光。二”，2016年，图片来源：Edouard Malingue Gallery

让-马克斯·科拉德与周育正：周育正作品中很有趣的一点是，在《艺术界》呈现的这张纸上作品中，他将之前展览的图像复制出来，在纸上与文字放在一起重新进行排版制作，而我们看到的这些文字恰恰就是之前展览的名称。也就是说，纸上这件作品一方面来自于之前的展览，而另一方面，在将原展览的题目以文字内容呈现出来之后，这件新的作品变得更像是一个展览的通告，这在某种程度上可以说重新“玩弄”了或者说拆解了展览的时间维度。而类似的手法我们在很多展览对于文学因素的使用上都能找到，即对于题目的使用。题目的选择，有时候就已经是一种文学应用。在这件作品中，我们看到的是一串很长的词汇，我想知道对于周育正来说，它只是意味着一串词汇名单，还是说，它本身也被赋予了文学价值？就像诗歌那样。即使是一串名单构成的诗，也是可能的。

周育正：其实这个展览开始于在台北市立美术馆双年展的回顾展上做的一个计划。我邀请了台湾当时几乎所有的艺评人，来做一个文学创作，就是单纯以过去各个双年展的命名或者主题为出发点进行创作，使他们从一个艺评人变成一个创作者的身份来书写文字，最后再将这些文字转换成一个广播节目，被呈现在展览里面。我比较感兴趣的其实是一种非制式的生产方式，比如作为艺评人并不一定要产出或者只产出标准的批评文字，也可以完全从创作的角度出发进行写作。



周育正

贺婧与周育正：这些艺评人的写作是完全创作还是仍然围绕你的作品？

周育正：他们的写作完全是独立的，唯一的参考是过去历届台北双年展的主题，但这个参考会非常抽象。主要还是在于身份上的不同，就是说他们不再是批评人，不是策展人，而是变成艺术家，这是身份上的。

贺婧与让-马克斯·科拉德：说到文学与展览之间的互译，我们都知道很多艺术家都从文学领域汲取创作素材，而我们好像很少听到作者、小说家引用或参考某个当代艺术展览的情况。

让-马克斯·科拉德：这个问题我研究了不少，也并不完全是这样的。首先，从19世纪末以来，有很多作家为展览撰写文字，比如展览前言的传统。前一阵子我刚刚发表了一篇关于展览“前言”历史的文章。若看看这个清单，会很让人震惊，这里面有左拉，有阿拉贡，还有二十世纪不少伟大的作家，他们都为展览撰写过前言。然而前言的问题是，那是人们在看展览之前而不是之后所写的，所以它常常被遗忘。但在艺术展览与（通常的）文学作者之间，的确存在着一种深厚的联系，只不过常常被忽视。它们可以是各种各样的。比如在1931年超现实主义流派就撰文反对并抵制当时的殖民展览，他们的文字就像是一种宣言；还有米歇尔·维勒贝克或者唐·格里罗，后者的小说《欧米伽点》正是开始并结束于对道格拉斯·戈登作品的展现；我们还可以举出土耳其作家帕慕克的例子，他甚至建出了一座虚构的博物馆。

贺婧与让-马克斯·科拉德：但您这里所谈到的展览中的“文学”任务在今天似乎都落在了策展人的头上。因为当您提到如杜拉斯这些“作家”都曾为展览撰写过前言，那是因为当时还并不存在“策展人”这一职业。在今天，展览的前言通常都是由策展人撰写的。

让-马克斯·科拉德：当然。也包括评论家在这一传统中的位置，比如萨特为贾科梅蒂的展览所写的前言。杜拉斯就曾经说过：“存在着很多张画，而这一复数，即是展览”。的确在今天，很多策展人将文学实践纳入了策展领域，或者说，重新吸收了文学创作的经验。事实上，关于展览的问题在很多时候也涉及到“发表”或“传播”的问题，所谓“展览”的范畴也被拉大——文字作为叙述/书写的展览、电影作为声画的展览等等。这些都反映出我们这个时代发表、传播的便利性与可行性，它本身形成一种制度，一种经济模式。

贺靖：但这跟文学本身在今天的经济模式或者说权力地位也有很大关系。

让-马克斯·科拉德：的确存在文学本身的经济问题，因为在今天，缺乏这些文本的经济终端。但技术问题在这里也很重要。我有过要建一个专门展出“展览文学”的博物馆的想法，这实际上很困难，因为你要展出的不是书籍，也不一定是完整的作品，而是包含了很多异质的物件与文本，甚至是一些类似于残障断片的东西——新闻稿、陈述文字、讨论文字、作为作品的文字、展墙上的词汇等等。对于传统的文学界来说，很难理解这些艺术展览或者说作品中的“文字”可以作为观念文学的一个分支被看待，比如卡尔·安德烈、索尔·勒维特或者劳伦斯·维纳这些人的作品。或者说很难去真正讨论所谓的“观念文学”，即使存在，也是在艺术而不是文学领域。所以我认为有必要在文学领域之内重申这种在其之外的文字创作/生产的重要意义，在很多情况下，一纸新闻稿可能跟一件文学作品或者雕塑作品拥有同等的价值。在艺术的范畴之内，这样的文字可能获得自己的一席之地。

文稿整理 / LEAP

法文誊录 / 道曦

中文誊录 / 李珊

摄影 / 陈阳