

BeePub 当代艺术
策展人卷 06

在中间地带

On the Mid-ground

[法]侯瀚如 著
翁笑雨 李如一 译

金城出版社
GOLD WALL PRESS

在中间地带

On the Mid-ground

[法]侯瀚如 著
翁笑雨 李如一 译



金城出版社
GOLD WALL PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

在中间地带 / (法) 侯瀚如著; 翁笑雨, 李如一译.

—北京: 金城出版社, 2013. 9

书名原文: On the mid-ground

ISBN 978-7-5155-0787-3

I. ①在… II. ①侯…②翁…③李… III. ①艺术评论—文集 IV. ①J05-53
中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第166299号

Copyright©2013 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归**金城出版社**所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

在中间地带

作 者 [法] 侯瀚如

译 者 翁笑雨 李如一

责任编辑 雷燕青

开 本 720毫米×960毫米 1/32

印 张 13.5

字 数 220千字

版 次 2013年10月第1版 2013年10月第1次印刷

印 刷 北京振兴华印刷有限公司

书 号 ISBN 978-7-5155-0787-3

定 价 59.80元

出版发行 **金城出版社**北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013

发 行 部 (010) 84254364

编 辑 部 (010) 84250838

总 编 室 (010) 64228516

网 址 <http://www.jccb.com.cn>

电子邮箱 jinchengchuban@163.com

法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

前言：永远的中間地带

自从《在中间地带》英文版出版以来，已经过去了整整十个年头了，而书中收集的也是 1990 年代至 2000 年代初的老旧文章，应该说颇为不合时宜了。然而，回过头来看，其中涉及的不少课题似乎还是于今天的现状有所指涉，以致一针见血的。例如，中国当代艺术在全球化的过程中如何在国际上寻求某种定位；作为源于非西方文化的“移民”艺术家和知识分子如何在西方生存并有所作为；城市化作为全球化的动力对于现有的民族国家的地缘政治格局的冲击；还有，高速的后期资本主义扩张给社会、文化以及政治体制带来的以私有化为征兆的破坏，以及文化艺术和公共服务系统如何以有效的方式来面对并抵抗之，如此等等的争论正是处于白热状态。尤其是在一切仍然方兴未艾、蓬勃发展的中国，有关这些课题的辩论似乎犹有价值。所以，当各方友人提议把这本页面渐黄的文集翻译成中文出版时，我也就欣然答允了，期望这些原来多是针对写作当时之“时事”有感而发的文字，也能为今天热烈而深入的文化研究和讨论提供某些佐料。

《在中间地带》起名于我和一些密友之间谈论我们这些游子的处境的对话。在中间地带，有点两头不靠岸的意味，适合于用来为“无家可归”的尴尬处境作自我解嘲式的辩解。但是，最终，这个说法体现的确实是我一向对于自我生存状态和身份认同的定位。近二十多年来，我离开“故土”在“海外”生活和工作，自然是处于一种游离变动的状况。从中国到法国，再到美国定居，再加上时常地奔走于世界各地，看来没有比在中间地带更形象的形容了。然而，在我的心目中，其实远在离开中国之前，我就认定，一个当代的公民，必须是他或她所处的社会和时代的批判性的见证者，并需要身体力行地为自己的社会和时代提供解构其各种本质主义（民族主义、沙文主义和种族主义之类正是其登峰造极的极端化意识形态表现，而独裁和法西斯乃是其行动的方式）的精神束缚的想象和方案，以使得每一个个体能够自由选择其生活方式、价值观念和身份认同。我们是生而自由的世界公民，正是因为如此，我，应该说还有我的志同道合者，或者说我们，才会去选择艺术、文学、哲学以及各种研究社会、历史和人文的工作。把自己放在一个与为（广义上的）官方所认定并且为权力体制所确立的观念和价值保持“批判的距离”的立场上不仅是一种专业上的必要，同时更是一种生死攸关的生活抉择。因此，要不违心地生存下去，我们必须想象、开拓并且坚

守我们的中间地带，一个在一切确定性、本质主义及其权力体系之外的第三空间。

生存于中间地带——不仅是地理上的第三国，而且是一种生存方式的彻底改变：永远在不同的国家和文化之间迁移——不论是物理上的位移还是精神上的天马行空，由此而铸成的身份注定是多重的、复杂的、混血的；既是全球的又是地方的，既是个人的也是公共的，并且不断地衍生新的内容和实质，进而影响所到之处的社会现实的变化。简言之，这体现了所谓与“全球一体化（同质化，英文的 globalisation）”相对的，以多元化为前提的“世界化（法文的 mondialisation）”的精义。即在迁移于不同国度和文化之间，以及在与之谈判的过程中，我们在制造种种新的现实演变的方案和实验，由此衍生出新的现实本身，亦即制造新的世界，这个世界是全球性的，也是多元共存的，并且是不断变动和更新的。今天真正有价值的时代产物，包括艺术、文学、哲学和其他领域的创作，其实在根本上都体现着这种混血和过渡的性质。中间地带，正是创造的乐土。

作为一个以艺术、文化评论和展览策划为主要专业活动的写作者，我认定，立足于这样一个中间地带，对时事和历史保持距离，是我思考和实践的起点。同时，无独有偶，我生活在一个非母语的环境里，一切的思维、想象

和交流都是透过“他人的”语言来进行的，无意中，“他人的”语言已然变成了我的新母语。但是这种新母语永远是借来的语言，不可能尽善尽美。另一方面，原来的母语（其实，我的母语是哪一个？粤语还是普通话？这本身就是一个难以确定的命题）也因为时代和社会交流方式的变化而“与时俱进”了，时常令我无所适从，最终我只好₁在一种语言的中间地带里讨生活：用非母语——英语和法语——来写作。无可否认，这种选择是₂有着严重缺陷的：无法真正精到地把握该语言的文学和诗意的精髓。但同时，这也是一个与“他人”不断交流和翻译的过程，我们可以在理解、误解“他人”和与之谈判、融合的过程中产生和发明新的意义。实际上，这体现的几乎是每一个人在当今时代的全球化生活、思想和表达的最真实的状况。也许，关于我们时代的大量文化、艺术、社会和政治的课题，以其本身固有的混血性质而言，使用不纯粹的非母语可能是最为合适的方式。如同众多学者所主张的，文化之间的翻译从来都是人类文化历史进展的动力和文化存在的根本方式，认同这一点在我们的时代尤其重要。这是一个不同的全球化观念互相对峙和争夺的时代，各种独裁的强权体系试图以或是乔治·奥威尔（George Orwell）笔下的“₃老大哥（Big Brother）”颁令的大一统官方语言，或是自由资本主义的、以消费主义为目的的、传媒式的、奇观式

的 (spectacular) 的、把语义简化到“品牌化” (branding) 地步的“普通话”，来对每一个自由和智慧的个人实行洗脑，以使整个社会彻底奴化为服务于其利益的工具。与此相对，越来越多的个人和集体正在觉醒过来，坚守语言的多样性、丰富性、复杂性，以至混血性，以多元化来抗衡大一统的霸权。在这种情势下，我们必须发动我们的想象力，创造我们中间地带的语言，游弋于不同的文化之间，尤其是各种文化的边缘和另类的空间和状态之间，以语意的不稳定性和开放性来拒绝被任何主流的强权控制——拒绝罗兰·巴特 (Roland Barthes) 所说的语言的法西斯主义。这种法西斯主义不是不许别人说话，而是强迫语言的使用者按规定的方式和语意去说话¹。中间地带的真正意义，就在于建立这种拒绝被奴化的语言乌托邦。换言之，这也引导我们去想象开放和自由的政治乌托邦。

巴特提出文学通过与语言捉迷藏般的躲躲闪闪，运用对语言固有形式结构施展“骗术”的把戏来从语言的法西

1 罗兰·巴特：“Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire”, *Leçon*, p.14, points, édition du Seuil, 1978。(但是语言，如同整个言语的使用一样，既非反动的亦非进步的；它其实就是法西斯的，因为法西斯主义并不是不让人说话，而是强迫人说话。)

斯主义中解放出来。¹文学的不可捉摸和多元多变，特别是其自成一体的中间地带或者第三空间式的地位，有力地体现着一种彻底的自由。艺术作为不可言说的第三空间，一个永远需要贴近但永远无法用文字语言翻译的中间地带，而描述和传达这种中间地带的涵义和价值的语言——艺术评论的语言，自然也是这个中间地带的的一个部分。正是这样的语言“把戏”指向着我们智慧和心灵的自我解放之道。

今天，这本以英文出版的文集得以翻译成中文出版，这实际上又是在本来就混杂和复杂的表达上加上了一层新的模糊性和不可避免的误解。但是，这也给予了作为原作者的我一个和使用中文，或者说至少是我母语的一个部分（普通话或国语）的朋友们进行交流，以至接受他们评判的一个机会。同时也算是给予多年来鼎力支持我而又无从阅读外文的父母、亲友和师长学友们的一个小小的交代。最后，这也可以视为我工作的一个新的中间地带吧！为此，我特别要感谢促成此事的、与我共事多年或者新近结识的“战友”们：余小蕙作为原书的编辑，欧宁作为原

1 罗兰·巴特，第16页，“Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce tour de force magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: littérature”。（这种有益的骗术，这种推托，这种精彩的诱饵让我们能够在语言使用永恒的革命的辉煌进程中听见权力之外的语言，我称之为文学。）

书的“共谋”（策划、设计和中文版的发起者），艾华莲（Evelyne Jouanno）、汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（Hans Ulrich Obrist）、杰罗姆·桑斯（Jérôme Sans）、高名潞、卡罗林·特伊（Carolee Thea）、沃特·戴维茨（Wouter Davidts）和泰勒·凡迈尔海格（Tijl Vanmeirhaeghe）、安妮特·巴尔克玛（Annette W. Balkema）和汉克·斯拉格（Henk Slager）作为合作者，李如一、翁笑雨和周伟驰作为译者，董冰峰作为最终促成中文版出版的“媒人”；同样重要的是中文版出版者蜜蜂出版公司的张业宏、周凌及其同事，英文原版出版者 Timezone 8（东八时区）的罗伯特·伯纳欧（Robert Bernell）和他的同事，以及不一一细列的各篇文章的原出版者。当然，我不能忘记多年来给予我精神的养料和灵感的艺术家和各位同行。最后，我最深切的感激要给予我的生活和精神的最亲爱的伴侣和支持者：我的妻子艾华莲和我的女儿 Kim（仲仪）。

中间地带就是我的，也许还有你的，或者说，我们的，永远的生存之地……

侯瀚如

2013年3月19日，旧金山

代序：与侯瀚如的访谈

余小蕙

工作生活于巴黎的中国策展人侯瀚如，毋庸置疑，是目前国际艺术界最活跃的亚洲策展人之一。“运动中的城市”¹ (Cities on the Move) 是他与汉斯·乌尔里希·奥布里斯特合作策划的国际巡回展览。这个不断变化的展览，注重体现亚洲当代艺术家的创作在面对城市景观、生活方式以及价值观体系剧烈变动时所产生的活力、效率和批判性。这个展览不仅通过独特的角度来诠释亚洲当代艺术，从而打破其在西方展览语境中长期的僵化模式，而且它也在视觉艺术展览中引进了建筑观念和方法的先锋实践。出奇制胜的创造力在跨学科的交流 and 影响中产生。此外，展览还强调了“过程”的重要性。在“运动中的城市”这样一个大主题框架下，展览并不具备固定的或者统一的外观，而是在不同的地方以不同的形式存在，每次展览会根据不同

1 “运动中的城市”突出了亚洲 1990 年代艺术和城市在建筑、文化和社会等方面快速剧烈变化之间的关系。展览在维也纳分离派美术馆开展，并在之后的 3 年中巡回回到法国波尔多 CAPC 当代美术馆、纽约的 PS1 当代美术馆、丹麦的路易斯安那美术馆 (Louisiana Museum)、伦敦的海沃美术馆 (Hayward Gallery) 和赫尔辛基的 KIASMA 当代美术馆，以及曼谷等。

的展场空间和文化语境来实现。从这个角度来看，“运动中的城市”并不局限于如何展示艺术作品，更包括了如何重新思考和延伸对于“展览”的定义。完成了“运动中的城市”这样一个巨大的项目之后，侯瀚如又继续策划组织了一系列国际展览，包括黄永砅参与的1999年威尼斯双年展法国馆的项目，2000年上海双年展以及在2002年举办的光州双年展（Gwangju Biennale）。

在分析了他自十年前移居法国并开始西方工作后策划的展览，以及展览的主题和他切入主题的方法和角度之后，我们可以看到他思维发展的几条线路：

作为在法国生活的中国人，这样的身份刺激了他从外国人的角度深入地思考他们的地位和立场，他们与其母文化之间的关系，与新生活国家文化的关系，以及更深入地，如何利用这样一种不清晰的、极度模糊的处境来创造更多的可能性。这是1990年代许多在西方生活的中国艺术家的处境，也是许多来自亚洲、非洲和拉丁美洲艺术家的处境。与此同时，像后殖民和多元文化主义这样的理论也开始普及，讨论的范围不仅超越了语言层面上的批评，并渗透到文化领域，而且也已越来越多样化和深入。在这些讨论中，“外国人”、“混合身份”、“第三空间”立场、“中间性”这样的角色已经成为主流的论述。此外，在全球化进程中形成的新文化语境里，“游牧主义”和“流动性”被

视作积极的、有创造力的价值观。与流散在海外的艺术家一起，侯瀚如试图将这种不确定的、具有双重性的处境、身份和文化变成通向更多可能性的入口，以批判性的方式同时介入两种文化。总是被看做半个外来人，侯瀚如得以批判性地阐释中国（和亚洲）的当代艺术以及西方文化现象。此外，他也尝试诠释和定义不断发展的新全球文化。比如，在展览“走出中心”¹（Out of the Centre, 1994）中，他参考“中心与边缘”（centre versus periphery）的理论来重新思考和诠释中国当代艺术的处境（中心 - 边缘的关系也与展览的举办地芬兰的文化语境相关）。“巴黎人”² [Parisien(ne)s]（1997）将重心放在巴黎社会中的多元文化现象上，探索了对“身份”、“家”等概念的重新定义。对全球游牧主义的探索和对“家”的概念的重新定义重新出现在他与杰罗姆·桑斯 2001 年在韩国和日本策划的展览“我家是你家，你家是我家”（My Home is Yours; Your Home is Mine）中。

1 “走出中心”在芬兰的波利美术馆（Pori Museum）展出，展览包括严培明、杨诒苍、黄永砾、张培力和陈箴的作品。

2 “巴黎人”在伦敦的卡姆登艺术中心（Camden Arts Centre）举办。展出了在巴黎生活的几位外国艺术家，包括陈箴、秋瑞·费竹（Chohreh Feyzdjou）、托马斯·赫赛豪恩（Thomas Hirschhorn）、蒂娜·卡特拉（Tiina Ketara）、萨克斯（Sarkis）、沈远、谷内恒子。展览阐释和探索巴黎的多元文化特点以及对文化身份定义的主题在侯瀚如之后合作策划的展览，比如“东站”（Gare de l'Est, 1998）和“巴黎作为中转站”（Paris pour Escale, 2000）继续得以发展。

他对于城市化和建筑空间的兴趣，以及他对艺术作品（和展览）与物理展览空间以及整个社会文化语境关系的注重在“运动中的城市”中得以淋漓尽致地表现。这些兴趣中心实际上可以追溯到1990年代早期，比如从他在移居巴黎不久后策划的展览“潜在废墟中的风景”（Landscape in the Potential Ruins, 1992）以及“相遇于走廊”¹（Rencontre dans un Couloir, 1992—1993）中都可见一斑。实际上，自从“运动中的城市”之后，几乎所有他策划的展览都有这些关注的影子。

在关于全球化的主题上，也是从“运动中的城市”开始的，侯瀚如强调全球通信、交流和迁移的基本单元是城市，它们已经取代了国家在其中扮演的角色。受到萨斯基娅·萨森（Saskia Sassen）对于全球城市网络概念的影响，侯瀚如对组织一个跨国界城市网络的想法变得非常感兴趣，这可以在2002年的光州双年展中看到：与其他两位策展人合作，侯瀚如计划展出主要位于亚洲但也包括南美洲和欧洲的替代性空间。25个来自不同城市（大部分是像曼谷、台北、广州、北京和香港这样的主要城市）的替

1 两个展览都是侯瀚如与他妻子艾华莲合作策划的。艾华莲也是一位策展人。在“潜在废墟中的风景”一展中，他们利用一位朋友即将拆除的工作室作为场地邀请艺术家来创作艺术项目，回应像城市化对日常生活影响以及环境保护等话题。而对于“相遇于走廊”，他们每个月则邀请一位不同的艺术家来他们自己家公寓的走廊里创作一个项目，然后他们再与这个项目生活一个月。

代性空间将会在一起展出，生动地描绘出强调连接和网络的意图。这样一个在特殊语境中创造的替代性空间的“现场网络”能否视作对愈发强权的西方主流艺术和市场体系质疑的一股逆流呢？

这本书收录了过去十年中侯瀚如写作或合作的超过二十篇文章和访谈。在编辑这本书时，我与侯瀚如有过多次交流，重点是他过去十年中思考的发展以及未来的计划，以下是这些讨论的摘要，它们可以视作更好地理解侯瀚如思考和观点的途径。

中心和边缘

余小蕙（以下简称“余”）：从你在1990年代早期到法国后所写的文章、策划展览所参考的理论以及你发表的访谈和演讲中，我们可以或多或少地看到你思考发展的几条线路。比方说，在开始时你对中国艺术的一些问题进行了阐释：它在国际上的处境以及它与他者的关系，很大程度上是对中心和边缘关系的重新思考和批判。阐释中心和边缘关系的理论也是当地艺术界知性思考的一个最受欢迎的理论。是什么原因使得在1990年代早期出现了这样的文化环境呢？来自世界许多不同地区的人都从中心和边缘的角度来诠释主流和非西方艺术的关系，然而今天不再有

多少人继续谈论中心和边缘的问题了。难道存在于西方和非西方艺术之间的问题已经被解决了吗？或者说这个问题的本质随着时间的推移已经发生了变化？

侯瀚如（以下简称“侯”）：中心/边缘理论的确是许多人在处理所谓的“非西方”艺术问题时最初参照的理论基础。实际上，这个问题仍旧存在并且在本质上没有什么变化。在1990年代早期，我们将西方视作中心因为这是一个历史事实。比如“现代性”这个概念就是纯西方的产物。西方首先发展了“现代社会”的模型，然后将这种“现代文明”普及到所谓的“边缘”地区，从而创造一种与其他地方的中心/边缘关系。将认识和理解这个历史事实作为出发点，越来越多的人开始重新思考整个问题并发明一些理论和策略以尝试缩小“中心”和“边缘”之间的缺口。一个对这个重新思考有着关键作用的因素是，自从冷战结束后，非西方地区的现代化进程急剧加速。在所谓的“新发展中”国家，尤其是像中国这样的国家，快速的现代化让它们在自身文化中培养出一种自信。与此同时，从当代艺术生产的数量和质量来看，这些国家也开始展示出一定的力量。这些都使我们思考我们是否仍旧被视作边缘者。对我来说重要的另外一点是，作为从中国移民到法国的人，与生活在法国的中国艺术家有深入的关系是一件很自然的事，我当然关心这些艺术家的处境问题：我们如何且

在哪里放置他们？这些问题都是我在 1990 年代早期思考的出发点。同时，我也开始获得一些策划中国艺术和撰写中国艺术批评的机会。我首先面对的问题是：什么样的理论或观点应该成为我思考的基点？我如何开始建立我自己的立场？当时我开始阅读学习所谓的多元文化主义和后殖民主义理论，一些其他事件也在我思考的发展过程中产生了影响。比如，1993 年的威尼斯双年展首次让中国艺术在国际市场中变得流行起来。面对这个趋势，我问了自己一系列问题：究竟为什么他们展出的作品会变得流行？为什么“政治波普”以及“玩世现实主义”会吸引西方观众的关注？为什么选择展出和推广这样类型的艺术？除了市场和私人原因，这样的现象在意识形态的层面上显示了什么？当然，这些都与权力有关，与艺术系统中的权力问题相关，同时也与地缘政治和权力结构有关。之后我开始对中心 / 边缘理论感兴趣并开始阅读它们，慢慢地，我发展出了自己的观点。比如，当我受到邀请为 1994 年在英国牛津现代美术馆举办的中国艺术展览“无声能量”（Silent Energy）画册写文章时，我坚持中国艺术不是只属于中国的艺术，它也包括了许多在西方发生的问题，因此它也是西方文化现实的一部分。为什么这些艺术家会到西方生活？他们为西方社会贡献了什么？难道他们的艺术只能被认作是外来的、异国情调的、一个被观看的客体吗？或者