

ArtReview

艺术世界



售价 RMB 120
国内统一连续出版物号
CN31-1128/J



ISSN 1005-7722

2023年
冬季刊

韩梦云 跨文化对话

Han Mengyun 韩梦云 “翻译最终是爱的政治”



艺术家韩梦云在装置作品《五卷书》前
摄影：凌卫政

【特殊名词参考】
五卷书 Panchatantra

通过一种新的学习范式，我逐渐形成了
一种新的思考方式，这个范式是一种
非殖民化的思考方式，有意识地
去抛开西方的凝视和中国艺术家的定义，
以及学会不同时期不同视角下的中国形象，
以及意识到这些视角都是一种想象。

能够和韩梦云聊天是件很幸运的事。我们的对话从太阳西斜持续到夜幕降临。在几小时的光影中，跟随着韩梦云的叙述，我们从深圳穿梭到美国东海岸、日本京都、英国牛津，再到印度次大陆和阿拉伯半岛。必须承认，韩梦云是深谙语言魔法的人。她能够熟练使用多重语言——从青少年时期开始学习的日语、英语、法语到日后的梵文、波斯语和阿拉伯语。正如语言本身没

有疆界，韩梦云学习语言的征程也必将持续。在跨越多重文化和语言的经验中，韩梦云找到了自身绘画创作的语法，以及一种属于她自身的、既坚定又温柔的语言。坚定来源于日积月累的学习所造就的智识沉淀，而温柔背后则是一种对差异以及所有不可知与不可言说之物的包容。这般温柔让人想起她屡次引用的印度理论家斯皮瓦克所说的译者之爱，即在原作及其影子之间的

一种“容许破损的爱”。深受斯皮瓦克影响，韩梦云将自己所有的工作都视为某种翻译的行动——在不同语系之间转换，把过去的信息翻译到现在，把书籍翻译成画作，把经验翻译成诗歌……此岸与彼岸之间并不存在完美的翻译。但文化的边界从不是一条无法跨越的河流。就像韩梦云所相信的，世界是一个不可分割的整体，作为译者的工作便是唤起一种对于差异的爱。



《无尽的玫瑰（三）》
2023年，布上油画和丙烯，210×280×2.5厘米
全部展览和作品图片鸣谢艺术家及香格纳画廊

世界的窗口

赖非 最初启发你开始学习不同语言和文化的契机是什么？

韩梦云 我的成长可以说和中国改革开放的进程有很大的关系。我出生在武汉，四岁的时候和父母搬到了深圳。深圳“世界之窗”的称号确实有其道理，它的出现是因为面朝香港，以及通过香港所能接触到的外部世界。这片曾经的荒芜之地也促成了从历史的枷锁里解放的可能，对未来的想象不被过去所局限。

我最初认识世界的方式是通过香港的电视频道来想象日本，且深深为之着迷。为了看更多的日本动画片，我对我父亲说我想学日语。我父亲学过很多语言，包括日语、法语、俄语等等。他擅长多种语言，这在我童年时期给了我一种启发，即人们可以掌握多种语言，阅读各种书籍，接触不同的事物。大约初中快毕业时，我遇到了一位很特别的老师。他是日本人，早年在法国学习高等数学，然后周游世界，同时兼职教日语，最终选择了在深圳落脚。他的日语课堂对我的人生产生了深远的影响，就像是我的第二个家庭。这个日语课堂上的同学都是从全国各地来深圳打工的贫困人群，年龄跨度很大，有二三十岁的人，也有更年轻的从农

村来的打工者。14岁的我与社会较底层的打工者一起学习日语，让我深刻感受到了社会阶层之间的差异，以及他们卓越的学习能力。对于一个14岁的孩子来说，在这样的环境中学习非常独特，让我看到了深圳社会中另一个完全不同的群体。这是中国因改革开放而跟世界碰撞下发生的奇妙经历。

赖 为什么这些打工者要在深圳学习日语呢？

韩 因为当时深圳和东莞有许多日本企业，掌握日语为他们提供了职业机会。我的日语老师非常出色。他不怎么使用教科书授课，而是直接用日语讨论各种问题，包括日本和全球范围内的各种社会话题，以及科学和数学等等。在这样的圆桌讨论的环境中，我们不仅学会了日语，也学会了用日语来思考。在深圳一个小破房间里的日语课堂帮我打开了通往外部世界的窗口。通过我的日语老师，我接触到了他眼中的外部世界，了解到他对日本的观点和批评，以及国家之间的文化差异和沟通的可能性。这些童年的经历奠定了我对世界多元性、无国界的乌托邦式的想象。在他的课堂上，好像没有了种种界限，没有了阶级之分，也没有了国界，只有个体与个体的相遇和相处，我们之间必然

的冲突，以及和解的尝试。在讨论社会问题时，我会遭遇完全不同的观点和立场，这让我意识到了自己在社会中的位置和特权。日语老师只收取那些打工者很少的学费，希望他们能够好好学习日语，未来有更好的发展。从他那里，我学到了伦理责任和公平教育的重要性。从知识和为人处世的角度来看，他都对我都产生了深远的影响。这是我一段非常重要的经历。此外，我的日语老师还教了我法语。因为他在法国住了10年，法语非常流利。所以，我是通过日语来学习法语的。国内的应试教育完全无法满足我不竭的求知欲，我便利用周末的时间来塑造自己渴望的另类课堂。这种努力和尝试也在未来被我应用在其他各种学科和门类的学习中。

绘画的学习

赖 你的绘画启蒙是怎样的？又是如何在绘画中开启不同文化和语言的学习的？

韩 我从小学开始上美术兴趣班。国内的美术训练是很高强度的。大概是在高一的时候我决定成为艺术家。高二转学到深圳艺术学校后，我开始跟着学校的课程练习素描，在那时我开始对应试的绘画技巧产生很强的抵触。大学选



“韩梦云：无尽的玫瑰”展览现场，2023年
香格纳画廊，上海



“韩梦云：无尽的玫瑰” 香格纳上海展览现场，2023 年
图中装置：《镜亭》，2023 年；图左：《梦的解析（二）》，2022 年；镜中：“散珠集”，2021 年至今；图右：《母亲》，2021 年

择去巴德学院这间在美国的文理学院，满足了我的反叛愿望。那里没有应试的评判制度，你可以自由地绘画，没有太多束缚。当时的美国东海岸，特别是纽约地区，抽象绘画占主导地位。学绘画的同学们讨论的话题、参观的展览以及创作的作品几乎都是抽象绘画。也因此，我在大学期间对抽象艺术发展出了强烈的兴趣，既研究也付诸实践。抽象艺术需要亲身体验，只有当你开始创作时，你才能真正理解颜色和颜色之间的关系、视线的移动、形式语言等等。对那时的我来说，研习抽象绘画是一个巨大的解放。

在大四快要毕业时，我逐渐形成了自己的抽象绘画风格。同时，我开始思考的问题是，模仿美国战后时期的西方艺术对我有何意义？我意识到我和我的同学们在个性和兴趣还有美学倾向上有着明显的不同。我同时也在上东亚研究的课程，并发现自己与东方文化有强烈的共鸣。当我尝试与美国的老师和同学讨论这些问题时，我发现很难建立同感。这让我感到孤独，但也为我指明了方向。我意识到我的文化背景迫使我的作品与其他人不同。

我当时一直在寻找一种更好地表达我作为一个拥有多元文化背景和经验丰富的人的抽象画的形式。我开始研究中国艺术史、学习佛教。要学习中国画，我必须了解道家和佛教的思想，

因为它们深刻影响了中国绘画的形式和思想基础。然后我逐渐意识到，尽管我学习了很多知识，但仍然在某些方面感到困惑。西方人编写的有关汉学的文献似乎总带有一种奇怪的异国情调，而我无法理解这种目光。这种说不上来的不适感让我不得不思考这其中的问题。

赖 你这一阶段的学习一直都是以绘画为核心的吗？

韩 对，虽然我上了很多不同媒介的课程，但一直以来主要钻研的是绘画。后来，在牛津大学读纯艺术硕士时，我开始涉足多媒体创作，这是我后来的发展方向。从巴德毕业后，我在美国继续攻读艺术硕士学位，但很快就退学了，因为周围的同学和老师都是西方人，在我所关心的文化议题上难以交流。那个时候，我对美国和西方文化开始怀有强烈的怀疑，于是我决定退学回国，专心学习中国画和书法。

赖 在你出国之前有学习过国画吗？

韩 在此之前，我没有接触过国画。所以当我开始学习后，我才开始审视这样的状况：为什么我作为一个中国人只学过素描？这可以说是一种后知后觉。你在学习的过程中并不会

分的意识。只有经历了一些时间，去到了另一国度，从另一种视角来回观自己的身份和经历的时候，你才能发现那些被正常化了的悖论。要化解这样的悖论，则必须了解冲突的双方的真相。

像学习一门新的语言那样，我开始了书法和中国画的学习。在这个过程中我渐渐意识到，西方绘画和中国绘画的原理完全不同。它们涉及到用笔的肌肉的状态、身体和心灵状态，还有运气等等。这使我深刻地认识到文化之间的差异，以及如何通过绘画对此进行辩证。同时，我持续对佛教产生浓厚兴趣。因为许多关于佛教的文献对我来说难以理解，尤其是西方人写的关于中国的佛教的文献。我认为有必要学习佛教的原始语言，以更全面地理解佛教的本质。

由于我学习过很多种语言，我认识到语言是了解事实的重要途径之一。因此，我开始很天真地学习梵文，先后在德国、日本和牛津不同的学院接受训练。在日本京都大学，我学了整整一年的梵文。这是非常高强度的学习，每天需要投入 10 多个小时。梵文是一门宗教神职语言，专为书写经文而设计的。它非常复杂，因此它可以表达和阐释许多细微的概念，这对我产生了深远的影响。佛教最初是以巴利文记录的，但后来也开始使用梵文，因此许多佛教经典都是用巴利文和梵文书写的。数

的精细学习不仅加深了我对佛教的理解，还为我完全打开了整个印度次大陆的文化领域。通过学习印度文化，我开始对伊斯兰文化产生兴趣，特别是印度的伊斯兰文化。我还对波斯和阿拉伯的文学与艺术产生浓厚兴趣，尤其是手抄本。

这是一个漫长的学习过程，通过学习不同的文化，我逐渐形成了一种新的范式。这个范式是一种非殖民化的思考方式，有意识地去抛开西方凝视和对中国艺术家的定义，学会了解不同时期不同视角下的中国形象，以及意识到这些视角都是一种想象。没有一个绝对真实的中国，一旦我们开始定义，它就会变得抽象、变得不准确，而这种抽象常常源于语言的局限，使我们无法捕捉超越语言的事物。

赖 我想到你写过的一段话：“中国是未知、遥远、神秘的代名词，是蕴含智慧、创造奇迹的乌托邦。这个词可以意味着全部或一无所有。它可以是它不是的东西。它可以是我所意欲的。定义与语言的虚无和徒劳让我获得了解放。”

韩 梵文是一种神圣的宗教语言，主要用于书写经文。这门语言的高度复杂性利于表达和阐

释各种艰深和微妙的概念。佛经最初是以巴利文记录的，但后来也开始使用梵文记录。数年前对梵文的精细学习不仅加深了我对佛教的理解，还为我完全打开了整个印度次大陆的文化领域的探索之路。通过学习印度文化进一步了解到印度的伊斯兰，以及早期印度本地宗教和伊斯兰之间的融合史，由此对承载波斯和阿拉伯的文学与绘画的手抄本产生了浓厚的兴趣。此外，通过学习印度和伊斯兰文化，我了解到了另一个中国，那不再是西方眼中的中国，而是古代文献揭示的长久文化交流历史中的形成的对中国的美好想象。在古代的印度、中亚和伊斯兰世界，对艺术的讨论通常来自于神话，与其宗教信仰和文化有密切关系。在那个语境下的图像并不是今天当代语境中的艺术。前现代的艺术话语并不追求所谓的艺术的历史，那是 18 世纪欧洲的殖民产物，大量的印度和伊斯兰的神话和诗歌讨论图像的意义和超验力量。神话的开放性挑战着现实的霸权，它们可以不断被重新诠释，尤其在民间故事通常没有原作者的情况下，阐释的权力全然地留给了读者，每个读者都是一个解释者和原创者，文本是所有作者跨时空交流和斗争的场域。我认为这是一种前现代非西方世界的非常重要的艺术阐释与思维的方式，即我不需要去全盘接受一个关于艺

术的所谓历史事实（因为历史本身也是一个意识形态的构建），而是去拥抱文本的多语义潜力，让艺术和文学在阐释的开放性中无尽和不朽。

我的作品《三镜亭》（2021）基于一个古老的波斯民间故事。这个故事的最古老版本无法被确认，但它一直在口口相传，大约从 12 世纪开始，很多人开始将其转写，并被一些著名的诗人，如尼扎米和鲁米，重新诠释和转述。这个在中亚地区人尽皆知的故事让我看到了一个全新的中国，一个在神话中的中国，一个超越西方定义和凝视的中国。对我来说，这个故事非常新颖且深刻。长时间以来，我们一直被灌输西方艺术史这个 18 世纪才出现的学科，以及欧洲中心主义视角下产生的对各类所谓“非西方”的艺术的解说和定义，其中当然包括所谓的中国艺术史。而现在我们可以看到一个中亚神话中的中国，这个中国既是真实的，又不是。因为中亚的前现代时期有大量的文化交流，所以中国确实被包括在比如罗马、整个中亚、波斯和阿拉伯世界等地的文化中。然而在这个故事中，中国并不是真正的中国，它只是一个被用来推动故事的要素。

中亚神话中的中国与西方对中国的诠释截然不同。在这个神话中，中国被看作具有一定程度的开放性，但可以毫不怀疑地说，当时中



“散珠集”之《主的密语》
2023 年，纸上水墨和矿物颜料、艺术家定制不锈钢壁挂，28.5×38 厘米



《梦的解析 (一)》
2022年，布上油画和丙烯，210×150×2.5厘米

[特殊名词参考]

巴德学院 Bard College — 英国王储基金会传统艺术学院 The Prince's Foundation School of Traditional Arts — 元媒介 meta media — “大写的”艺术作品 Artwork
A.K. 拉马努金 A.K. Ramanujan — 是否存在一种印度式思维? 'Is There an Indian Way of Thinking?'

亚的人们将中国视为一种想象。这是因为当时没有任何切实了解所谓真正中国的渠道。大量的阿拉伯和波斯文献都描述了中国和中国的艺术。当时丝绸之路等商贸往来加强了文化交流，人们收到了来自中国的瓷器等商品，这强化了他们对中国的想象。他们把中国看作是生产一切精美物品的地方，中国画家则被视为最杰出的画家。虽然这部分是一种想象，但这种想象确实影响了当地艺术和文化的形态。比如，在波斯细密画中的仙鹤、荷花、龙和凤凰等形象都来自于中国画和工艺品，其表现手法也深受中国工笔线条的影响。而且，中国的影响不仅体现在外部文化，而且反过来，中国本身也受到了来自波斯的影响。在这样交流和融合的语境里，我们如何区分彼此？独立的个体和文化这样的概念根本不成立。

大传统与小传统

赖 在长时间的西方绘画训练之后，你如何具体地在自身绘画的语言中吸纳印度和伊斯兰这些不同文化的影响与认识论？

韩 这是我创作的一个核心挑战——如何去识别这些多元文化的影响，并在这些不同的影响中找到结合的可能性。这个过程花费了很长的时间。我的学习路径跨越了多个领域，从最初学习日本的语言和文化，同时接受苏联教育体制下的科班绘画训练，随后去美国研究了战后美国艺术，尤其是抽象绘画。带着不满和批判，我试图寻找所谓的文化的根，而对根的执着和定义被梵文和佛教的学习彻底消解。在这之后，也是最近几年，我又开始了波斯语和阿拉伯语的学习。通过这些古代语言，我看到了一个无限广阔和彼此深刻关联的世界，那是一个不存在“绘画是否已死”如此狭隘的讨论的思想空间。

除了语言的学习，我还研究了各种替代性的艺术史和创作手法。我参加了很多不同的课程。伦敦有一个非常特别的地方，叫做英国王储基金会传统艺术学院，它有英国皇家的资金支持，教授全球各种古老手工艺和传统绘画技艺。学校的老师来自各种不同的文化背景，有中国、日本、阿拉伯、波斯、印度等等。在现在的后殖民时代，这个学校的存在非常有趣。尽管它的建立有值得指摘的地方，但它是世界上唯一一个可以学到所有古代艺术创作方式的地方。就是在这样一个复杂的地方，我学到了很多，比如印度细密画、波斯细密画、制书的准备工序、手抄本的书如何打磨、书籍的装帧、木刻、古兰经的书架的装饰性雕刻、印度的植物印染，然后我还学了西方的传统绘画技艺比

如坦培拉。我一边在学这些新的技法，一边尝试着在我自己比较熟悉的绘画形式上拓展。西方绘画，包括我在中国受到的相关教育，是我没有办法剥离的影响。

赖 中国的现代美术教育可能是一种对西方现代主义的翻译。在现实层面，它在这几十年最直接的体现便是国内画家们刻入骨髓一般的绘画范式。

韩 在美国我试图通过画抽象画去抛弃这种范式。但如果你给我一支笔、让我画一幅素描，我立刻就能画出来，这个肌肉记忆是没有办法抛开的，就像你一旦学会骑自行车你就永远会

那无限通过
如此是一个阔些
狭隘的不和古代
的讨论在此语言
的思想空间。『深
刻关联的看到了
一个世界』

骑了。斗争了很多年之后，我还是决定接受这些已经在我体内的影响。全盘接受了这些影响后，我开始思考它们可以怎样融合。我尝试在西方油画这个我最熟悉的媒介的基础上，融合印度和波斯绘画的特点，比如装饰性纹样。然而随着我学习的深入，我发现它们之间的冲突非常大。

赖 因为两者的知识型或认识论本身就不一样。

韩 对，我认为这是一个非常有挑战性但也非常有意思的问题。我开始不断比较它们——这是一个非常多元的文化对比语境，不仅是西方和

中国，还有印度和伊斯兰的绘画形式。从所谓的“绘画”的构成上，我们能发现彼此认识论的巨大差异。这种冲突吸引着我，它的不可调和激发着我不断地去寻求和解。

如果说绘画这样正统的传统意味着对异质性的排斥，那不被看作绘画的图像是否具备吸收他者的可能性？根据这个思路，我尝试从手抄本、书的形式和书中的图像入手，因为印度和波斯细密画通常都存在于手抄本中，与文字故事密切相关，与书的形式不可分割，它不能像当代西方绘画那样独立上墙。今天，图像的独立意味着它失去了孕育它的一切。为了追溯图像的来源，我开始从全球的美术馆博物馆和私人收藏的线上数字档案和线下仓库中大量翻阅各种古籍，逐渐涵盖不仅仅是古印度贝叶经，印度细密画，伊斯兰的古兰经，阿拉伯和波斯手抄本，还包括欧洲中世纪和文艺复兴泥金羊皮手抄本，当然还有中国和日本都有的线装书和木版印刷书，以及美索不达米亚的泥板书等等。纵观全球范围内书的形式，它的多样性被海纳到了书这一元媒介，人类的巴别塔也显得不那么宏伟了。书的形式是古代世界第一种革命性的媒介，从中国造纸，结合活字印刷，定义延续至今的书的形式就诞生了，大量的图像和文字也因此被大幅度地记录和传播，那是古代的全球化最重要的因素之一。书让我思考古代全球化的经验是否能给今天的全球化的失败带来一些答案和出路。

另外，书最可爱的地方是它属于广义的人民，是最早的民主媒介。书与文人画不同，中国的文人画通常局限于特定社群。从阶级的角度来看，文人画是相当封闭的，但在更广泛的范围内产生了影响，得到了西方学界的认可，成为了中国艺术的代表形式。

赖 文人画被看作是“大写的”艺术作品，在这点上是和西方油画类似的。

韩 我认为这也是需要克服的问题。如果中国的艺术不仅仅限于中国画，那还有什么呢？所以我们也必须同时也关注那些“小传统”。印度裔美国学者 A.K. 拉马努金的《是否存在一种印度式思维？》(1989) 这一文章给我们提供了很多新的关于传统这一沉重问题的思考维度。他风趣地探讨了这个问题的多种可能性：是否存在一种独特的印度思维方式？只有一种印度思维吗？印度人是否能思考？以这些问题为出发点，他剖析了不同的可能性。他还谈到了印度文化丰富的多样性。印度有上百种不同的语言，且都是正式的语言而不仅是方言。在印度，有很多“大”传统，也有很多“小”传统，所有这些元素共同构成了所谓的印度文

化，但这个概念非常复杂，并常常是由西方的欧洲中心主义学界定义的。自然地，我开始追问是否只存在一种中国式的思维方式或绘画方法？实际上并不是如此。中国有文人画这样的大传统，还有很多小传统。汉学家和艺术史学家柯律格在他对中国艺术史的研究中完全颠覆了中国艺术的本质主义定义。柯律格认为我们不应该仅仅去关注一种“本质上”的中国艺术，而应该把在中国发生的一切创作都视为中国的艺术。这一观点打破了欧洲中心主义的框架。所以他书写的“中国艺术史”不是「History of Chinese Art」（中国艺术史），而是「Art in China」（在中国的艺术）。为此，他研究了很多民间艺术和工艺品，尤其关注书籍的制作以及书籍中的图像。这些都可以被看作是中国艺术的一部分。

我选择去牛津攻读艺术硕士的原因是我需要既可以学习艺术又可以学习其他知识。我不相信艺术在真空中可以获得意义。另外，我在京都大学的梵文教授被牛津聘用，所以我决定跟随他去了牛津。他是尼泊尔人，也是牛津梵文专业在很长时间内的第一个非白人学者。他每周给我单独辅导，带我阅读和翻译与艺术相关的梵文文献，了解艺术在古代印度是如何被阐释的。除此之外，我还非常幸运地赶上了柯律格教授退休前的最后一年课程。通过研读他的著作，我开始有了全新的思考，特别是关于中国艺术的大传统之外的内容。我开始思考如何理解这些大传统或主流之外的艺术形式。当你接触这些非正统的艺术时，你会发现它们具有丰富的异质性或者说“他者性”。当你承认他们的存在的时候，自我和他者的界线也就此消失，因为全球文化的整体性是一个不容置疑的事实。在传统文人阶层内，很难找到类似的异质性，因为他们的社会地位和话语是非常固定的。民间大众则是另一种情形，有更多的流动性，不仅是人口流动，还有贸易、宗教、文化、艺术和思想的流动。这些都在民间手工艺中体现出来。书籍是吸纳不同内容的最好的载体之一，例如中国的古兰经就展现了强烈的汉文化和伊斯兰风格的结合。此外，在很多汉译佛经中也可以看到印度、尼泊尔等地的风格，这种混杂性特别迷人。

这些书籍大多没有署名，因为它们是由匠人们在作坊中共同合作制作的，有的匠人造纸，有的打磨，有的抄经，有的制图，还有的负责装帧等。书是集体智慧和劳作的结晶，也是一种开放原始码——一切都汇聚于此，也会再次分散流动。因此在书这种涉及到自我和他者，以及宗教、文化和人种等多个维度的模糊而开放的空间里，可以找到很多新的可能性。我广泛参考全球范围的不同书籍的制作形式，分析

它们各自的视觉和文本信息如何被归纳、组织和呈现，再转化到我的绘画中。在此基础上，我仍然需要结合我所熟悉的古典油画技法和美国现当代绘画的一些表现形式，因为这些流经我身体的动作不可能被摒弃。

这些作为书的画还有一个特别之处是我不得使用白色的化学底料来涂抹画布，而是保留画布原来的颜色，刻意模仿古代手工纸张未经漂白的米黄色。我希望强调纸张温和的视觉体验，让观众在观看绘画的同时也能意识到他们在阅读一本书。书也是文字的载体，所以在这个无尽的页面上，我可以创造不同的图文关系，而且是不同文化体系中的图像和不同的语言之间可以建立的层层关系。

以及帮助对比方式，我在画面上实现多元文化的差异，

我之所以选择绘画作为主要表达，是因为它非常适合作为

目前来看，在书这个非常通用、包容和宽容的空间中缓解文化认知冲突是完全可能的路径，页面中的空白不仅是中国画的留白，也意味着交流和交融的可能性空间。但融合不代表消灭一切差异，有时我们需要强调差异性。我的作品中包含了很多建筑元素，这是我深入思考绘画传统之间透视冲突的出发点。中国、印度、伊斯兰和欧洲等绘画传统中的透视大不相同：西方绘画采用单点透视，而中国采用西方人定义的散点透视，在印度和波斯细密画手抄本采用上帝视角，即一种全知全能的俯瞰视角。一旦开始对比这些因为不同文化而产生的不同透视方法，你会发现它们根本不可能融合，因为

它们完全不同。我选择接受它们的不同，将空间和时间上的冲突呈现在我的画作中。我画面上出现的这种多元的视觉认知是一种组合必然。

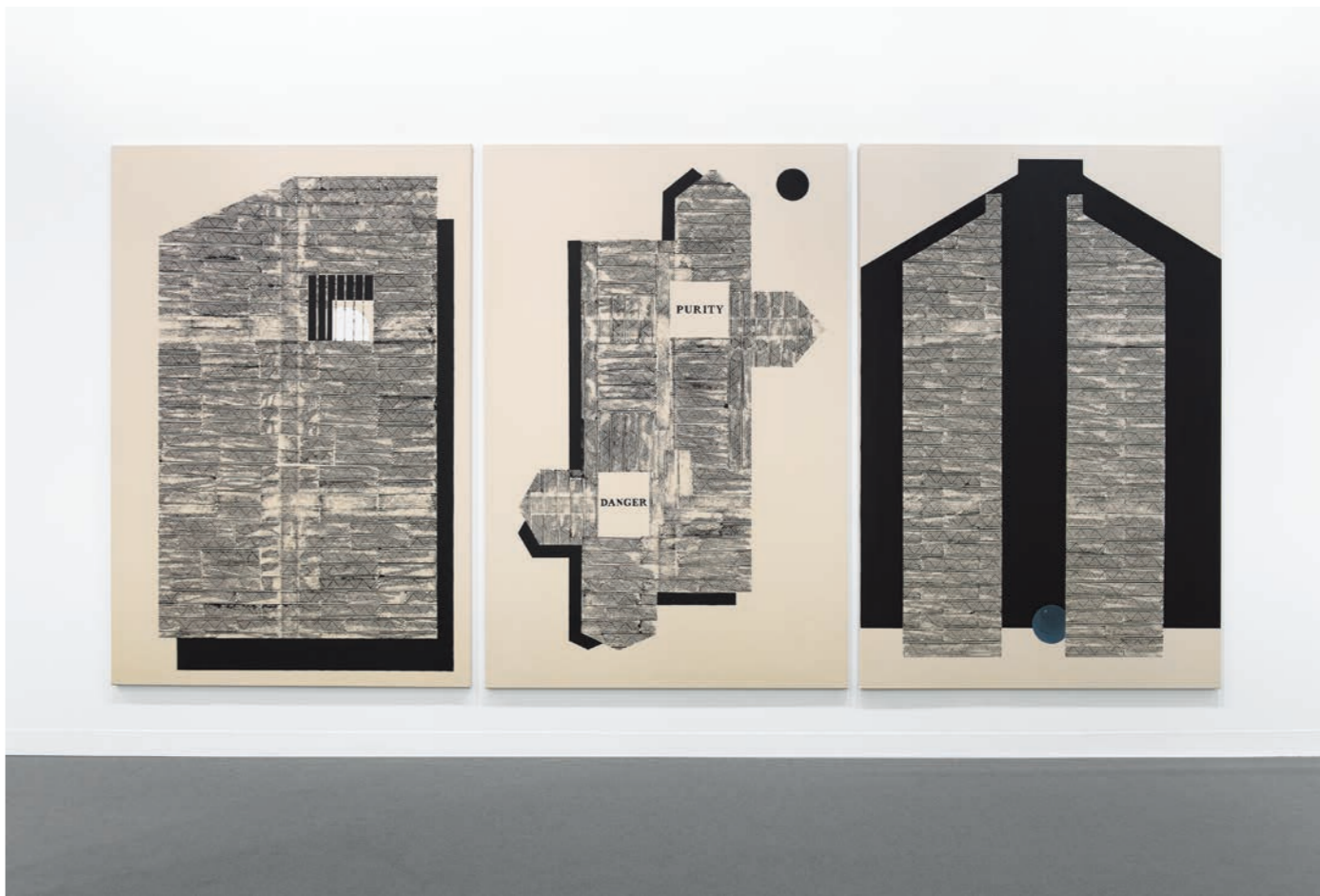
赖 我看到“玻璃珠游戏”（2022）中的这幅三联画《洁净与危险》（2022）其实展现了三种不同的视角。

韩 是的，这幅三联画一方面像地图一样呈现出平面的城市布局和建筑布局，但另一方面又具有阴影和立体感，集合了不同的透视视角和绘画手法。我参考了手抄本和细密画中描绘宫殿和清真寺结构的建筑元素，在这些基础上进行了变形。这些作品都是在疫情期间创作的，因此我试图表达一种更加封闭的空间体验，如最左侧的建筑立面置于阴影之上，而阴影下是月亮。这些画面都充满了荒谬、不合逻辑的空间感和透视。三联画的中间部分基于一幅奥斯曼帝国细密画中酷似地图的平面建筑形制，但为了体现普世的经验，我将圆顶建筑改为现代房屋的尖顶。画面中的拓印部分来自我在印度采风时收集的木刻印章。我使用了一块酷似砖头的印章来组合成建筑砖面和空间。画面中有强烈的肌理和图案的构成。同时我也融入了西方绘画的一些元素，比如我最常用的意象——玻璃珠——完全就是用西方的绘画形式来展现的。我试图在这些画面中呈现不同的透视逻辑和绘画方式，包括活用木刻印章以及油画本身的质地，三维和二维的图像并存且维持一种礼貌的张力，但整体风格保持了手抄本的构图特点。架上二联画不应该简单地被看作西方二联画，而是应该被看作书的左右两页。多画板的组合是在这个基础上对页面进行更彻底的拆解和重组。这些帆布页面因此呼应了书本叙事在时间和空间上的延展，在左页和右页之间形成来回观看的动态，如中国的卷轴。

超越巴别塔

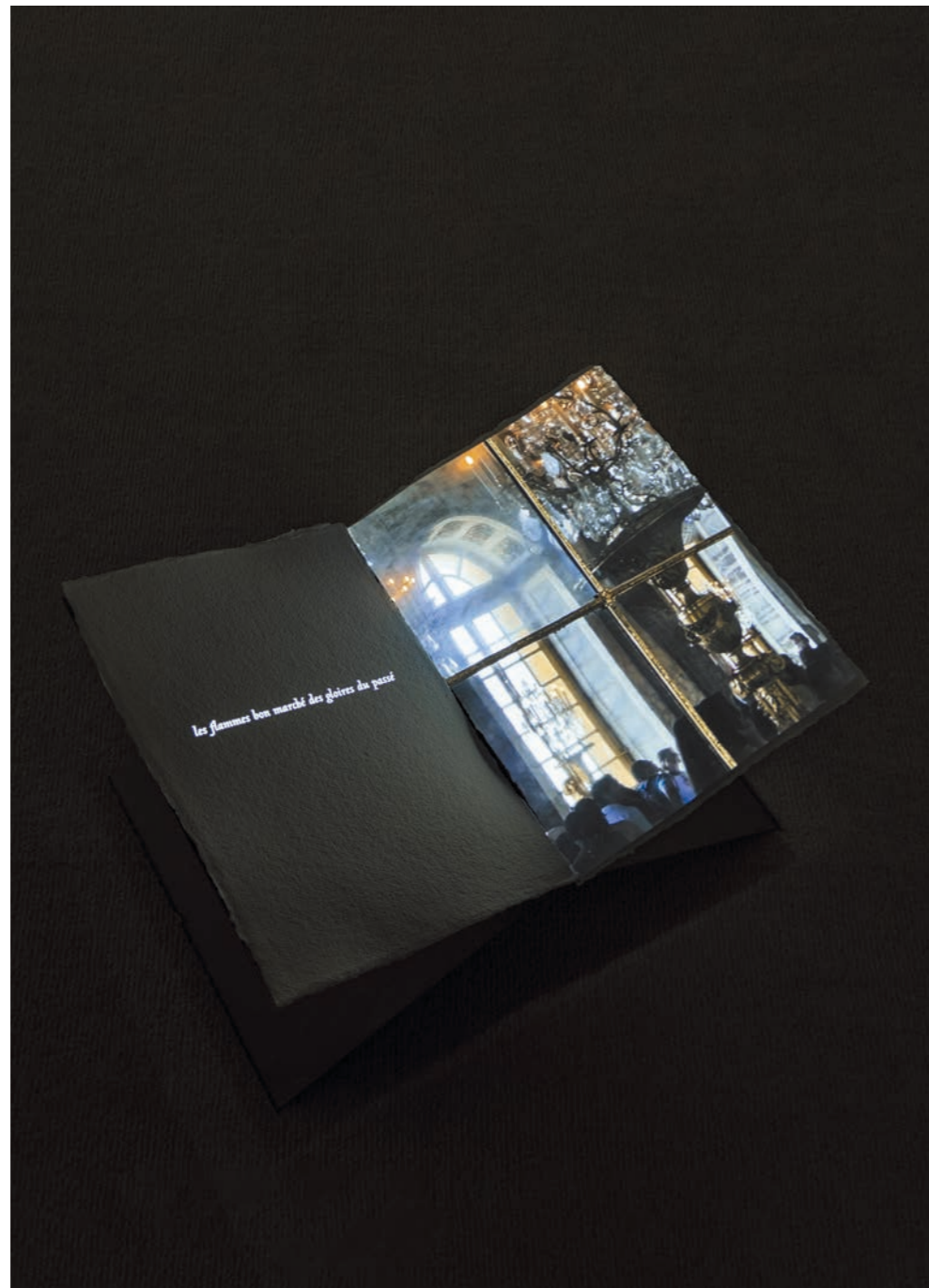
赖 你这次在香格纳画廊的个展“无尽的玫瑰”除了《镜亭》装置和绘画作品以外，还会展示新创作的影像装置是吗？

韩 是的，虽然绘画是我的主要媒介，但我并不认为自己仅仅是一个画家。我之所以选择绘画作为主要表达方式，是因为它非常适合用来对比不同文化的表现形式，帮助我思考文明之间的差异，以及在画面上实现多元文化的共存。我在过去的作品里也尝试过多媒体和视频，但这次展览中的影像装置比较特别，因为我试图挑战观看影像的方式。如果书可以有各种形态，



Purity and Danger
《洁净与危险》
2022年，布上油画和丙烯，210×420×2.5厘米

【特殊名词参考】
柯律格 Craig Clunas — 洁净与危险 Purity and Danger — 镜亭 Mirror Pavilion



Panchatantra: Le Désir
《五卷书》之《欲望》
彩色无声影像，3分20秒

[特殊名词参考]
佳亚特里·C. 斯皮瓦克 Gayatri C. Spivak — 两难境地 double bind — 属下 subaltern

不仅是线装书这样的基本造型，还有各种非常规的各式，大小不一，各不相同，那同样作为思想的窗口的屏幕为什么形态如此单一？

影像装置《五卷书》(2023) 试图去扰乱这种单一性和屏幕观看范式。首先我需要呈现一种失重的精神空间，所以我选择白色地毯来弱化墙和地面的界线，五个书立错落空间里，模仿古代经文的阅读形式，书立上放置着两片粗糙的印度手工纸，固定在天花板的投影仪从高处投射画面到书立的手工纸上。观众需要坐在地毯上“阅读”影像，这是我希望唤起的身体体验。图像的意义不仅仅存在于图像本身，其呈现方式和观者的身体体验都会影响诠释，也都是内容的一部分。另外，视频的「pixel」像素因为接受投影的纸张而变成了「grain」纤维纹理，模糊了视频和书的界线。

对我而言，图像的展现形式非常重要。比如为了展示我的小幅纸本《散珠集》，我也专门设计了悬浮于墙面的书架，而不是作为一个平面上墙。呈现方式本身涉及到文化认知和习俗。美术馆既定的白盒子和作为殖民产物的博物馆的陈列方式都是在抹灭各个文化环境的独特性。所以我想通过丰富观看形式来修复人们的认知观念，唤起因殖民的暴烈而被迫遗忘的身体和精神感知。我未来的项目也会涉及到很多不同的媒介和形式，但我感兴趣的并不是媒介的新，而是媒介的文化特殊性，以及如何连接新媒介和古代媒介，而不是完全区分它们。

赖 对你来讲，这些创作背后的想法被看到有多重要？

韩 这个问题比较复杂，我个人的意欲只是被理解的其中一个诱导因素。我越发觉得人与人之间的距离实际上是相当大的。在某种程度上，人和人之间不仅仅有巴别塔，我们每个人都是一座独立的塔。所以我创作背后的想法能否被看到，被看到有多重要，我很难评判，也无法预测，甚至不能完全左右。

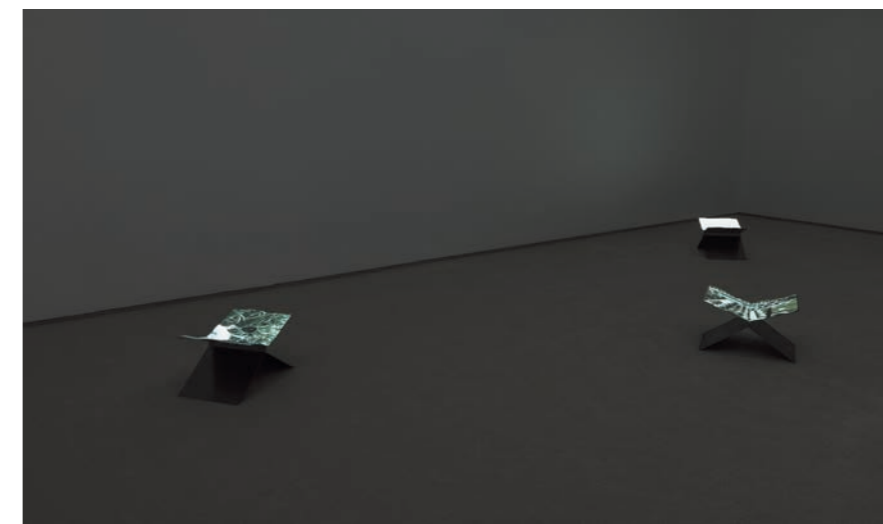
但在我看来，这样的困难本身也很美，不可能之美与我关注的翻译的议题紧密相关。印度女权文学理论家、西方后殖民理论思潮的核心代表佳亚特里·C. 斯皮瓦克关于翻译的政治深深地影响了我的视觉实践的伦理基础。她从第三世界女性的角度思考世界外部和国家内部对她们的双重压迫，在各种两难境地中属下女性的声音消失了。为此她宣称：“翻译是不可能但必要的。”翻译的不可能首先体现在存在是语言的产物，一个第三世界底层女性不存在于维多利亚式的英语里。那翻译必然是暴力的。如何减少这样的暴力？如何做到具有伦理关怀的翻译？斯皮瓦克的提议触动了我：“译者的任务是促进原作与它的影子之间的一种爱，一种容许破损的爱。”导致磨损的正是差异性，好的翻译不再是“信达雅”这么简单，在今天如此复杂的世界局势里，翻译必须是政治的行动。好的翻译不仅要容许差异性，并且要让人爱上差异，促成读者和原作者之间的爱和联谊，这是主体和主体之间的对话，而不是迫使他者成为单一语言局限性里的想象中可被消化和消费的客体。但我们深知这其中的困难和不可能，但正因为这样的不可能，我们不断地去尝试，因此有了不断交融的文学和艺术，尽管最终我们还是失败。这是一种西西弗斯般的浪漫。

我并不从西方白人艺术家泛滥的不羁的形象里找到自身，我把自己看作译者，与历史中的所有译者并肩，如汉传佛教的伟大译者鸠摩罗什，以及现在各国的女性译者。没有这些翻译运动，就不会有和平共存的世界，而和平共存的历史跟冲突的历史一样存在，却常常被忽略。

回到你的问题，即使深知翻译和交流的困难和不可能，我还是要去交流和翻译，但要达成理解，需要很多的努力，我愿意为此付出努力，我也希望我的翻译能够唤起你们的爱，我期望这样的爱能够带来更多的改变。翻译最终是爱的政治。

赖 你是否会经常面对作为一名中国人为何要在创作中探究他国文化这样的问题？

韩 在国内和国外经常被问到作为中国人为什么要研究印度和伊斯兰的文化？我总是为这样的问题深感愤怒，难道作为一个中国人，我只能研究中国的文化吗？对这个问题的质疑才是针对这个问题的最好回答。但因为被问得过于频繁，我开始意识到这个问题的重要性，我们需要去理解这种单一民族的单一认识到底是如何被生成和传播，这背后的机制和形成的历史。解构的前提是深刻的认识。在我看来，这个问题同时提供了一种消解它的可能性：如果“中国人只能做中国事”已经常态化，那解决它的办法就是变本加厉地反其道而行，更激进地打破被强加的束缚，就像波斯细密画中超越边框的树枝和内外盘旋的小鸟一样，在生命历程的种种维度上跟捆绑我们的所有界线博弈。但第一步是发现那个边框，认识它。



Panchatantra
《五卷书》
2023年，五频影像装置、彩色、无声、循环播放，艺术家定制不锈钢书立，印度「Khadi」手工纸