

从绘画到影像

——数码时代的三个片段

邵亦杨

近三十年来，影像对艺术创作和人们的视觉观看方式产生了巨大影响。本文选取当代艺术从绘画到影像这一发展趋势中具有重要地位的三位艺术家：格哈德·里希特、比尔·维奥拉、马修·巴尼，用视觉文化的研究方法，从历史和记忆、时间的持续性、对未来的幻想等不同角度对他们的主要作品进行分析和解读，探讨当代影像艺术的独特价值，其与传统艺术文化、与全球化政治经济、与通俗文化之间的关系，以及其在当代社会生活中的现实意义和在未来人类精神建构中的作用。从绘画到影像，科技真的能够改变艺术吗？本文的结论是无论当代艺术如何变化莫测，艺术中感人至深的力量依然来自于人性。

一、关于记忆

1. 模糊的影像与真实的现实——里希特和他的相片画

德国艺术家里希特(Gerhard Richter)在当代艺术界享有巨大声誉。当20世纪70年代观念艺术大行其道、绘画濒临死亡时，他为绘画指出了新的出路。

相片和相片画是里希特艺术中的重要部分。利用相片做画并不新鲜，历史上许许多多的艺术家都曾借助相片作为创作的辅助工具，尤其是肖像画家。对于很多人而言，相片是记忆的存储器，而对于里希特来说，相片本身就是现实。他所选的相片内容不全是他的个人经验，有的是集体经验。里希特自1961年就开始收集“二战”以来的老照片，这些照片有报纸和杂志上刊登的，也有他自己拍摄的，其中有历史人物，也有普通人的肖像，甚至还有一些色情图片。里希特把它们称为《地图集》(Atlas)。这些相片本身就成为了里希特艺术作品中的一部分，和他的相片画一起在世界各地展出。从这些相片中你可以看到里希特所看到的现实世界。在《理想国》中，柏拉图曾经转述过苏格拉底的箴言：这个世界本是一个牢笼，我们所看到的事物只不

过是在墙上留下的影子,只有借助于哲学的思考,我们才可能触及到那个真实的现实。从里希特的相片中,我们看到的不仅仅是真实世界的影子,还有现实生活本身,那是人类真实的生存状态。

第二次世界大战之后,里希特这一代德国艺术家至少面临两个重要现实课题:其一,他们需要与现代主义艺术再次建立联系;其二,他们不得不面对冷战开始后国家在政治上的分裂,以及大战留在整个德意志民族心理上的永久伤痕。里希特1932年出生于德国,在东德的德累斯顿美术学院完成了传统的写实艺术训练。但是,当他在1959年第2届卡塞尔文件展上第一次接触到纽约抽象表现主义作品时,就产生了要与这种当时最前卫、最现代的艺术语言对话的冲动。1961年,在柏林墙即将被建起之前,里希特逃往西德,这种行动证实了他对抽象画的崇尚不仅仅是一种形式上的选择,而且代表了一种精神的追求,所对应的是美国抽象表现主义和欧洲反形式(Informel)抽象艺术所代表的反独裁的、追求民主自由的思想^①。

里希特的作品有抽象的,也有具象的。他游离于抽象和具象之间,从没有在任何一种形式上固定下来。但是无论是他的抽象艺术还是具象作品,都有一种共同的东西——疏离感。这种疏离的感觉既存在于艺术家和他的作品之间,也存在于作品和现实世界之间,它让你觉得画面上的内容并不重要,重要的是艺术家所表达的东西。穿过作品的表面,你可以感觉到艺术家冷静的目光。

2. 欧洲的安迪·沃霍

1963年时,里希特就开始画那些既模糊又精准的相片画。他的《厨房的椅子》(1965年)、《喷气式战机》(1963年)等似乎都是典型的波普艺术在欧洲的翻版。但是在纳粹时期的德国亲身经历了美军的轰炸,冷战期间又分别在东德和西德亲眼目睹了东西方之间的军备竞赛之后,里希特笔下的战斗机和里希滕斯坦(Roy Lichtenstein)以漫画形式表现的具有喜剧效果的战斗机自然有着全然不同的涵义。与美国的波普艺术相对应,里希特和西格曼·波尔克一起创造了一种被称为“资本主义现实主义”的艺术。这种艺术尽管在风格上借鉴了美国的波普艺术,但是在精神层面上却与欧洲的“反形式”艺术一脉相承。里希特以存在主义者的方式记录着现实,同时也揭露出现实的冷酷无情。

里希特的许多相片画都与他在战争中的记忆有关。1945年时,年轻的里希特和他的家人住在德累斯顿,当时这个城市正在遭受大规模轰炸。里希特画的那架灰色的美式战斗机仿佛就是当年那个轰炸机的幻影。图像上反射出机械的秩序感,与轰炸过后现实的混乱形成了巨大反差。从里希特1965年的另一幅画上,我们可以看到里希特的叔叔鲁迪穿着党卫军的军服面对镜头很自豪地笑着。这张画同样源于一张摄于40年代的照片,而照片上的主角不久之后就死在了战场上。里希特画的桌子和椅子不过是普通的桌椅,它们和传统艺术中的静物画一样,象征时间的流逝和生命的短暂,但是表现战机和党卫军军官的画面却承载着太多痛苦的记忆,它们象征着战争、暴力和死亡。

这样的画面不仅记录历史,而且提出现实的问题。里希特所提出的问题不仅仅属于他那个时代,他那个民族,而且也属于所有的人。艺术家所制造的模糊感告诉我们:画面上的一切是关于记忆的,它已经属于历史了,但有一种忧虑、一种恐惧却依然存在着,萦绕着画面,也萦绕在所有观看者的心头挥之不去。就像那个坐落在工业化的莱茵河边的、鬼影憧憧的《行政大楼》(1964年),它见证的是德国战后重建的官方建筑在精神上的迷失。



里希特 地图集 报纸与照片簿 1962年



里希特 厨房的椅子 布面油画 100×80 cm 1965年



里希特 喷气式战机 布面油画 130×200 cm 1963年



里希特 行政大楼 布面油画
98×150 cm 1964年

经历过纳粹主义的历史阴影,里希特的作品里没有理想主义,也没有光荣,它们描绘的是平凡的现实和平凡的思想,这种平凡有时是荒谬的,有时是悲剧的,有时只是单纯的美丽。当你回顾它们时,会感到神秘和不安。在里希特冷静的、平淡的图像背后往往隐藏着阴冷可怕的暴力。比如他在1966年画的《八个实习护士》,每个人物都温和地微笑着。她们年轻的面孔令人想起学生时代的毕业照,然而那些天真甜美的面孔在现实中早已消失了,她们是一起可怕的性谋杀案的受害者。在1966年的一次访谈中,里希特否定了一幅肖像画能够抓住对象的“灵魂”或者说精神本质的看法^②。他的画面给我们提示了人像摄影可能存在的虚假性,在它的背后隐藏着一种媒体的暴力,它通常会强迫我们微笑。

里希特的相片画令人想起了美国的波普艺术家安迪·沃霍。提起沃霍,人们很容易想起光彩照人的商品和明星。其实,沃霍不仅画过坎贝尔牌番茄汤罐头和玛丽莲·梦露,还画过飞机坠毁、汽车翻车、电刑椅,以及在肯尼迪葬礼上的杰奎琳,甚至还有1964年为世界博览会的美国馆创作的十三个通缉犯,他们都是拜物主义的牺牲品。和里希特一样,沃霍也是基于相片创作的,他将大众媒体刊登的相片创作成丝网作品。在他描绘悲剧的黑白画面上,也有一种模糊感,这种模糊造成了画面与现实的距离,仿佛因为这种距离感,我们才有可能应对自己的恐惧。

3. “每一张照片都是一场灾难”

罗兰·巴特(Roland Barthes)在《显像器》(*Camera Lucida*)中曾提醒我们:在丰富多姿的当代摄影背后,多少能发现到有关死亡的模糊影子,因为每一张照片都展示了一个瞬间的死亡。“在我母亲年幼时的相片面前,我告诉自己,她正在走向死亡。在已经发生过的灾难面前,我浑身发抖。无论它的主题是否关于死亡,每一张照片都预示了这样一场灾难”^③。

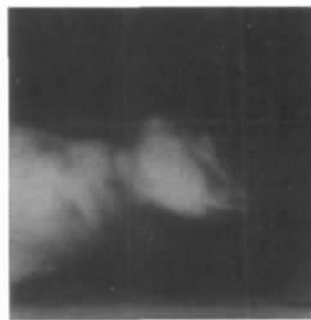
里希特的系列画《1977年10月8日》(1988年)表现的正是关于死亡的模糊记忆。这组根据现实影像创作而成的绘画是里希特最重要的作品。它描绘了在1977年10月8日这一天,恐怖组织“红色旅”的西德分支“班达—曼霍夫”(Baader-Meinhof)集团的三个主要成员在监狱里的集体死亡^④。尤瑞克·曼霍夫(Ulrike Meinhof)是这个组织的灵魂人物。她曾经是一个极具鼓动性的传道士,在她的文字感召下,“红色旅”在青年人中引起过极大共鸣。里希特画了三张尺幅递减的画,描绘这个年轻女子在监狱里吊死的惨状。她单薄的身体倒在冰冷的地面上,颈部被缠绕的绳索拉长了,上面还嵌下了深深的划痕。与之形成鲜明对比的是这组画中的第一幅,其来源于曼霍夫被捕前几年的一张黑白照片,那时的她还是一名知名报刊的记者,看上去年轻、知性而富有魅力。里希特模糊的画法,弱化了原本有些硬朗的面部特征,为她平添了一丝女性的柔美。与照片相比,绘画实在是一种魔术,它不仅能够记录现实,而且还能够美化它,使暴力变得神秘,使死亡变得美丽。



里希特 八个实习护士
布面油画 70×95 cm 1966
年



里希特 1977年10月8日青
年肖像 布面油画 67×62
cm 1988年



里希特 1977年10月8日
死亡之一、之二、之三 布面
油画 尺寸分别为 62×62
cm, 62×62 cm, 35×40 cm
1988年

这些关于死亡的图像令人震撼,但到底是现实本身的悲剧打动了我们,还是里希特的图像更能打动我们呢?60年代末期到70年代后期,一群由激进的年轻人组成的左翼革命团体——“红色旅”集团曾是西德政府最害怕的恐怖组织。他们制造过一系列针对垄断资本家及其利益集团的爆炸、暗杀和绑架等暴力事件。1977年,这个团体被政府捕获,领导者神秘地死在高级监狱内。尽管当局宣称他们死于自杀,但是“谋杀”这个字眼一直在许多人心中回荡。里希特的画并不想解决这群年轻人是被谋杀的还是自杀的这个悬疑。它们只是呈现了死亡这个事实。在一张张如同影片慢动作一样的重复画面里,生命的痕迹在缓缓地消逝,死亡的阴影在不断地加深。

在对死亡的描述中,里希特构筑了一个新的道德神话,如同文艺复兴时期的圣经题材,其中有道德和秩序的维护者——国家,有乌托邦和理想主义的象征——革命,还有夹在两者之间的殉道者——热血青年。到底谁是真正的罪犯,谁应该为这样的罪行负责?在里希特的画面上,那些惨死在监狱里的年轻人比照片和影像更能打动人。他们既不是革命烈士,也不是杀人犯,他们只是一群脆弱、幼稚、被利用了的可怜的青年人,他们甚至从没有搞清楚什么是真正的左派和右派,就成了国家机器强权和偶像崇拜的牺牲品。

当1988年这些画在德国展出时,曾经引发许多人的愤怒,右派厌恶他对“红色旅”的同情,左派骂他的表现太软弱,没有体现出明确的政治立场^⑤。现在的我们已经很难体会冷战时期左翼和右翼之间曾经有过的激烈冲突。与真实世界的殊死搏斗相比,艺术界的战争似乎平淡无奇,但是在当时,意识形态上的斗争一直延续到艺术上。写实和抽象绘画两个不同阵营的人恨不得发动战争,制对方于死地。这种冲突犹如历史上因宗教冲突而引发的圣战。

里希特的艺术抓住了那个时代的精神命脉。他所做的不仅仅是如何画画,还有作为一个画家,如何处理那段可怕的历史。在里希特作品中,图像是模糊的,犹如运动中的拍摄,其实物象本身并没有动,动的是你的眼睛。视觉现实总是不停地被我们超越,它在我们身边滑过,却被我们忽略。就像弗洛伊德所说的那样,离奇可怕的事(unheimlich),不过是“被压抑的东西的重新浮现……它并不是全新的或外来的,而是理智中已经存在的和熟悉的东西,它只不过在受到压抑的过程中才变得疏离了”^⑥。里希特描绘的死亡是离奇可怕的,它发生在监狱里,监狱的名字叫“Stammheim”,中文的意思是“家”。里希特的作品把我们带回到1977年10月8日,这是一段被压抑了的集体记忆和精神实践。

人类的行为从来都具有某种持续性。当它以某种离奇可怕的方式再次发生时,我们未必会理解到这种持续性。因此,战争、暴力、仇恨和对抗总是以不同的方式反复重现。艺术家的责任就是揭露那些“离奇可怕的事”。里希特的画述说了那件“离奇可怕的事”,他说出了那个无论是左派和右派都不愿意承认的事实:意识形态的致命诱惑和残忍无情。那些用青春和生命为代价才得到的历史经验永远不应该被忘却。在“9·11”之后,里希特写字台后面的墙壁上,钉着的相片和报纸剪贴有在阿富汗的美国士兵年轻稚嫩的面孔,有世贸中心废墟上冒着的黑烟^⑦。

在里希特模糊的图像中,我们感受到时间的流逝和记忆的回放。三十年过去后的今天,一个艺术家画一幅写实画还是抽象画,是画画还是做影像,是做观念作品还是做行为表演终于不再是一件重要的事情了。历史的经验告诉我们,无论是艺术还是我们都不应该再一次被阴谋所利用。艺术不只能够再现空间,而且能够展示时间。艺术家可以把那些不确定的、不可靠的、犹疑不定的记忆保留下来。这些宝贵的记忆不仅仅能够帮助我们回顾过去,而且能够促使我们思考未来。

二、关于时间

1. 图像的复制与精神的挪用——比尔·维奥拉和录影

20 世纪末,时间的持续性(duration)成为当代艺术中一个主要维度,取代了传统艺术中关于长度、宽度和深度的空间体量感。詹姆斯(Fredric Jameson)在《晚期资本主义的文化逻辑》(*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*)中阐述道:一个新空间的产生“令我们不可能再使用体积或是体量的概念……(这个空间)不再有过过去那种能产生透视观的距离”^⑧。他认为在这种新空间中,占主导地位的是录像。只有录像艺术才是“惟一的、能够最大程度地连接空间和时间的恰当形式”^⑨。

美国艺术家比尔·维奥拉(Bill Viola)被许多人称为“录像艺术之父”,他的录影作品最关注的就是时间的持续性。《问候》(*the Greeting*)是他为1995年威尼斯双年展所做的极慢速的投影。这件作品重新演绎了文艺复兴时期意大利样式主义艺术家庞托姆(Jacopo Pontormo)的油画《访问》(1528—1529年)的场景。《访问》所描绘的是圣经上记载的圣母玛丽亚访问伊利莎白的场面。玛丽亚受到天使的昭示,得知自己已经怀着基督,而伊利莎白怀着的胎儿将是施洗约翰。她急切地想要把这个重要信息传达给自己的姐妹。文艺复兴时期的绘画大师想要抓住的是那神圣的一刻:伊利莎白和玛丽亚会面时,彼此之间的心心相印和与上帝的精神交融。而维奥拉的作品设定在一个工业化的城市背景下,影像中两个女人热切的谈话被第三个女人的来临所打断。整个影片持续十分钟,由一种缓慢得令人不易察觉的运动图像组成。静谧的画面缓缓流动着一种亲密的情感,留给观众大量想象的空间。它的意义不在于简单地重新演绎宗教故事,而在于对以往的宗教史和绘画史的重新审视。艺术家通过减缓录像速度、延长影片时间的方式迫使观众沉思默想,并与媒体建立起一种真实的接触。“我从来没有这么像一个画家”,维奥拉在一个记录这件作品制作过程的影片中说,“我就像是在挪动色彩,但是在影片上……我加上了绘画所永远无法拥有的,却与我们如此亲近的东西——时间”^⑩。



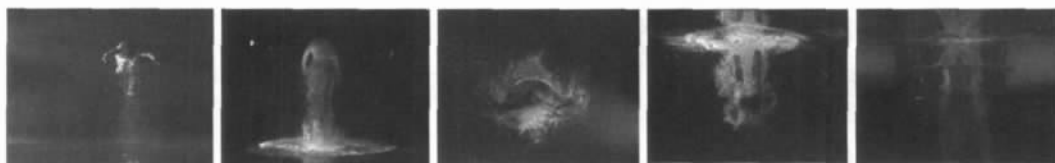
左图:庞托姆 访问 木板
油画 202×156 cm 1528—
1529年
右图:维奥拉 问候 音像
录影 1995年



2001年,维奥拉第一次展出了录像作品《千禧年的五个天使》(*Five Angels for the Millennium*)。五个录像机以不同顺序放映同一个穿着衣服的男人缓慢地沉入水中的镜头^⑪。每个录像的持续时间并不相同,每一次,平静的画面都突然被身体沉入水中的声音所打断。有的录像中的图像是反转的,水中的人看上去就像天使一样飞升,而不是下沉。有时维奥拉把胶片回放,他的天使就像鱼儿一样浮出水面。不断转换画面的录像令人无法预测哪一面墙上

的影像会突然出现那人跳入水中的轰响,是后面的、前面的,还是角落中的那一个。这时候,时间的持续性就成了一种悬念。

通过《千禧年的五个天使》这样一件录像装置作品,维奥拉所要做的是把时间空间化。他解释说:“时间最终是一个无法看见的世界。它就在我们身边。实质上,它就是我们的生活。我们生活在其中就如同鱼儿在水里,而我们却不能品味它、看到它、触摸它、闻到它。如果你的兴趣在于抓住时间,你就会注意到它的流逝,那只能是失落。但是如果你的兴趣在于转换、增长和改变——想要驾驭它乘风破浪——那就没有问题。你会沉浸在时间的流动之中,全身透湿!”^⑫



维奥拉 千禧年的五个天使
音像录影 2001年

作为《激情》(Passion)系列的一部分,《静山》(Silent Mountain, 2001年)同样用慢动作来吸引观众的注意,更确切地说,使观众融入影像之中。尽管这是一件无声作品,又以“静山”为题,但是维奥拉却说这大概他的作品中最强烈的呐喊,这种呐喊发自内心。影像中的那个人扭曲着、蜷缩着、挣扎着……从痛苦到狂喜。其强烈的肢体语言令人想起古希腊雕塑《拉奥孔》、巴洛克大师贝尼尼的《圣特列萨的狂喜》乃至象征主义艺术家蒙克的《呐喊》。与这种戏剧化的表演方式相比,影像中的其他因素都显得平淡如水:穿着普通T恤衫的演员、无声的舞台和深色的背景、缓慢得出奇的动作……但是与此同时,有一种内在的生命力浮现出来。

维奥拉的灵感依然来源于文艺复兴时期的宗教画,他说:“那个旧的画面只是一个起点,我感兴趣的不是挪用或是再现,而是进入这些画面……表达它们、占据它们,感受它们的呼吸。”^⑬可见,维奥拉所要做的不仅仅是对经典图像的复制,而且是精神的挪用。理论家马克·汉森(Mark Hansen)把这种挪用称为传统艺术的“创造性化身”。在《新媒体的新哲学》中,汉森提出:《激情》系列展现了一种与数码技术“真正创造性的”结合,重建了观念并引领了图像制作的新时代,因此重组了人与技术之间的相互关系,并且利用信息的潜能“扩展了人类掌握物质世界的领域”^⑭。

在汉森的眼中,《激情》这类新媒体艺术的优点在于与未来科技的结合。而维奥拉自己更强调自己作品与艺术史之间的联系。长期以来,维奥拉一直对神秘主义思想很感兴趣,在对世界上的各种宗教传统的研究中,他发现从古至今的人类行为在不同种族和文化之间有着惊人的一致性。因此他认为研究历史,传承人类的精神遗产有着十分重要的意义。就像波斯的神学家鲁米(Rumi)在1273年指出的:“新的感知器官的形成是内在需要的结果——因此,增加你的内在需要,你才有可能增加感知力。”^⑮在维奥拉看来,运用新技术不是目的,而只是手段。新技术并不能改变人的观念,而只有在传统中找到精神的力量,才能使新技术获得真正的生命力^⑯。

2. 全球化与总体性

《激情》假设了一种与文艺复兴的关系,但是并不表现为任何特别的事件或情景。它超越了历史和文化的界线,与当今经济、历史和社会现状紧密相连。它和梅尔·吉布森(Mel Gibson)2003年导演的同名电影《激情》(The Passion)(后改为《基督受难记》)一样,述说的不是一个具体的历史事件,也不只是宗教问题,而是全球化政治、文化和经济与传统的国家、民族和宗教之间的剧烈冲突,这些冲突体现在近年来的“石油战争”以及伊斯兰教、犹太教、天主教和印度教等原教旨主义复苏等种种问题上。



维奥拉 静山 音像录影
2001年

关于全球化与宗教之间的关系,比维斯(Bewes)注意到:“全球化的概念代表着‘总体性’(totality),它以一种简单化的、理性可掌控的、政治上永恒的形式呈现出来,如同往昔上帝的概念一样。”^⑦这段话暗示着,今天,全球化的概念取代了上帝的位置。无论是维奥拉的还是吉布森的《激情》都暗示着:上帝就是全球化时代的“总体性”。这种“总体性”,可以是宗教上的,也可以是经济上的或者思想上的。随着现代性的瓦解,蜂拥而来的碎片式信息,打破了原有的逻辑,消除了记忆的深度,造成普遍性的思维瘫痪和情感匮乏,而“总体性”所表现出的整体的、壮观的浸润修补了后现代的支离破碎。

在早期的作品中,维奥拉曾经运用变化图像比例的方式来制造浸润的效果。不过,在发现液晶屏幕取代了显像管时,他对图像产生了完全不同的体验,“我觉得自己倒向了图像,并且失落在它的光环里……这使我认识到浸润的效果并不依赖于扩大或缩小图像的比例,还与图像的某些其他特性有关”^⑧。

《激情》系列通过平面液晶屏幕展示,挂在美术馆的墙面上如同一幅画。随着图像极其缓慢地移动,画面的边缘在模糊,形象在消失……屏幕的浸润感伴随着精神的浸润感给予观众总体性的感受。它展现了前所未有的情感力量和精神深度,把观众带入了一种沉思的幻觉空间。在这里,屏幕不仅仅是背景,还是储存和呈现记忆的所在。艺术家用历史宗教画的主题和现代屏幕的浸润感,解释了什么是当代的激情,那就是对“总体性”的再度渴望,渴望整合破碎的记忆,渴望从全球化的主导性商业图像中解放出来。

三、关于未来

1. 多媒体时代的冲动——马修·巴尼的“悬丝系列”

马修·巴尼(Matthew Barney)是美国近十年来最活跃的当代艺术家之一,以“悬丝系列”(Cremaster Cycle)影片而著称。“悬丝”(Cremaster)又称睾提肌,指的是男性阴囊中的一小块肌肉,它能够在胚胎受孕七个月之后,协助睾丸降落到阴囊,从而确定胚胎的性别。一旦性别被确定之后,它还将控制睾丸的举升和下降。下降运动代表差异性或者说个性化,上升运动代表无差异或者说一致性。“悬丝系列”以一个男性生理结构为隐喻,从第一集“悬丝”的上升期,到第五集“悬丝”的下降期,叙述了一个创造性系统从无差异到有差异的变化。整个作品充满了胚胎孕育过程中两性分裂的暗示,从生物学角度,它探索了胎儿生长过程中性别形成的某个神秘的初始阶段,在这段至关重要的时间里,孕育着人类未来发展的全部潜力。

“悬丝系列”由五部主题相互关联的影片组成,在构成上,与德国浪漫主义音乐家瓦格纳的四部音乐剧“指环系列”(Ring Cycle)相似。巴尼避开了时间顺序,首先创作了《悬丝4》(1994年),接着创作了《悬丝1》(1995年)、《悬丝5》(1997年)、《悬丝2》(1999年)和《悬丝3》(2002年)。《悬丝1》的故事围绕着一个美式足球场和悬浮在它上空的两个飞艇展开。橄榄型的橡皮艇仿佛是女人的子宫或是膨胀的种子,象征着生殖器官的发育初期。《悬丝2》描述了一个野蛮的西方人——加里·吉尔摩,他的行为对稳定的社会系统造成了冲击与分裂。从生物学角度看,它与胎儿发育过程中性别形成的初始阶段相近。《悬丝3》编织了一个关于建造克莱斯勒大厦的故事。这个汽车制造王国的中心在1929—1930年的建设期间,曾发生过石匠和金属制造工人联合会的分裂。故事以此为背景,以共济会的石工传说为原型^⑨,演绎了一场发生在建筑师和工匠之间的争斗。这场争名夺利的角逐暗示着胚胎发育高潮或者说人类在生命力旺盛期可笑、可鄙却从未改变过的源于纳尔西斯情节的私欲。在《悬丝4》中,巴尼扮演了半人半羊

的怪物——拉夫登竞选人,他仿佛希腊神话中的萨提尔,象征着生命的再生能力和社会的政治更迭。其中的主要场面是发生在一个海岛上的摩托车大赛。参赛者驾驶摩托车在小岛上翻山越岭,奋不顾身地挑战障碍和极限。这场激烈的角逐如同“悬丝”在上升和下降之间的不断求索,象征着胚胎发育后期的仓促选择和慌张失措。《悬丝5》发生在19世纪后期的布达佩斯,在浪漫的歌剧院和古罗马式吊桥之间演绎了一场不可避免的爱情悲剧。它喻示着不可调和的差异性与理想主义的必然失落。此时,“悬丝”终于下降归位,胚胎的性别确定,创造系统终结。整个“悬丝系列”以男性生殖腺的活动轨迹为线索,包容了历史、神话和宗教传说,充满了关于生命力和创造力的象征和隐喻。



巴尼 悬丝系列1—5剧照
1994—2002年

2. 抑制约束&渴望挣脱

在马修·巴尼创造的另类空间中,可以看到摔跤垫、胸骨牵引器、反射镜等各种道具,还有凡士林、蜡、淀粉一类的粘稠物。这一切令人联想到健身房和医学研究实验室。在学习艺术之前,巴尼曾经是医科学生、运动健将,他对身体的探索参照了运动生理学知识:生长只能通过抑制产生。从这种运动模式的矛盾关系,比如渴望、锻炼、磨擦和生长之间的循环,巴尼联想到关于差异和矛盾的问题。自1988年开始,巴尼创作了一系列以“挣脱”(Drawing Restraint)为主题的作品,其中的身体表演,在蹦蹦床上跳跃、跨越障碍、俯卧撑和用医用塑胶管捆绑自己,既是展示技能的手段,也是自我折磨的方式,通过这些作品,巴尼探索了约束力和张力之间的关系,就好比练习举重,肌肉组织在锻炼中被破坏,反而会变得更坚韧。“悬丝”系列作品同样紧密地依据生物的运动模式进行,它通过抑制约束和渴望挣脱两种力量的对比,表现了一个假定的生物创造系统对准目标不断地抗拒阻力、勇往直前的过程。

哈里·霍迪尼(Harry Houdini)和吉姆·奥托(Jim Otto)是贯穿在巴尼作品中两个重要人物。霍迪尼是20世纪初美国著名魔术大师,他以不可思议的脱生术闻名于世,晚年的霍迪尼曾实验“通灵术”,希望超越死亡的藩篱,与死者达到灵魂交流。奥托是70年代美式橄榄球星,奥克兰突击者队的中锋,他以凶猛果断的攻击著称。在比赛中,他不断受伤,但是即便他在装上了人工假膝后,攻击力依然不减。在巴尼的作品中,霍迪尼和奥托代表着两种对立的个性,具有辩证的意义。霍迪尼象征与世隔绝的内省力量,代表正面的约束力,拒绝差异,希望通过极度严格的训练逃脱生命中一切束缚;而奥托是霍迪尼的另一面,尽管同样狂热,同样一往无前,但是他开放、外向、富于戏剧性,代表狂飙突进的力量。霍迪尼自省内敛,而奥托则外向扩张。如同尼采在论希腊悲剧时,以太阳神阿波罗和酒神狄俄尼索斯作为理性和感性两种力量的对比一样,巴尼把奥托和霍迪尼当作自大狂思想的两个截然不同的化身,外向型的奥托想要疯狂地吞噬一切,征服宇宙,而内向的霍迪尼试图通过坚忍不拔的意志获得全能的威力。他们两人其实是一个钱币的两个面,共同目的都是逃脱命运的束缚。《奥托轴》(OTTO Shaft)讲述了霍迪尼和奥托之间的斗争。他们为了争夺自大狂药丸,都想利用一种新的生物学方法,改变能量转换的模式。但是,他们的努力都以失败告终,创造性的系统总是在内破裂和外爆炸的危险之间摇摆不定,始终不能达到一种和谐统一的状态。

在2005年完成的《挣脱9》中,巴尼幻想了一种彻底挣脱约束力的自由状态。他和女友——

冰岛著名歌手比约克表演了一场沉浸在爱欲之中的狄俄尼索斯式狂喜。这个拍摄于日本的捕鲸船上的故事围绕着两条情节主线展开:一个是巴尼和比约克之间的爱情,他们在一系列原始仪式之后竟然通过相互切割对方肢体的方式达到爱情的高潮,最后双双化为鲸鱼游入大海。另一个是铸造象征大型鲸鱼的凡士林油雕塑的过程。随着两个主角在情感和生理上的变化,凡士林油雕塑也同时发生了变化,从热到冷,从坚硬到融化。这两个情节相互交织,最后合二为一,其中穿插着日本特色的捕鲸、茶道、舞蹈。凡士林油在巴尼的作品中不断出现,具有多重象征意义。在巴尼的想象中,它是精神的润滑剂,如同古代西方文化中的炼金术、古希腊哲学、希伯莱预言一样,象征精神的和谐统一。而在现实生活中,它又是优质的医疗保健用品,很少有人注意到这种纯净洁白的油脂竟然是提炼自汽油剩余的废料。汽油的原料是原油,而原油又是埋在地底下几百万年的古代水生植物与动物所形成的。凡士林油的存在本身就是差异性的证明,它存在于人工和天然之间、纯净和垃圾之间,它的演变仿佛是地球生物链中能量转换的隐喻。生命的孕育是奇异的,有时甚至是荒谬的,它存在于差异之间。从艺术创造的角度看,东方和西方文化、男人和女人之间、原始的冲动与道德的约束之间的差异从来不需要被调和、被同化。艺术创造和生命繁衍的冲动伴随着差异性存在。



挣脱9剧照——穿和服的马修·巴尼和比约克 2005年

在巴尼看来,世界从来都是不完美的,差异性随处可见,纯粹的同一性在本质上是危险的,这是一种不可能维持的状态。它是起点,也是终点。它是生命的开始,也是寂灭。只有在《悬丝1》胚胎的无差异阶段中,才有想象中的同一状态存在。到了《悬丝2》时,整体和部分、命运和意志之间便出现了对立。从《悬丝3》起,生存的矛盾激化,差异和对比更加强烈,其中所涉及的各种巴洛克式对比贯穿于整个系列,比如深度和高度、黑夜与光明、水与石、有形与无形、绿色象征的天主教与橙色象征的新教。这些不同事物之间的对比点明了整个系列的主题:对差异性的探索^①。尽管巴尼也想回到初始的那一刻,一切矛盾和对立尚未出现之前,但是他对完美的开端和结局显然不抱任何幻想,如象征主义诗人艾伦·坡(Allan Poe)所说:“获取那些原本不该得到的秘密等于破坏。”^②《悬丝1》中超现实梦幻般的集体舞,令人想起纳粹时期雷芬斯塔(Leni Riefenstahl)的宣传片,还有格尔斯基(Andres Gursky)拍摄的关于全球化资本市场的照片,它们都有古典主义完满均衡的视觉效果,而在那些整齐划一的动作和严酷的秩序感背面,隐藏的是可怕的、限制自由的约束力。

3. 总体艺术——“后人类”的奇观

在十年拍摄的过程中,巴尼创造了一整套既彼此独立又相互联系的作品,包括素描、摄影、雕塑和装置等。他的每一次展出模式都是相同的,首先在电影院播放约一小时的录像片,接着在美术馆举办大型装置、行动艺术照片和绘画展览,电影剧照也在同时出版发行。所有这些作品与影片一起,构成了“总体艺术”(Total Art),这种艺术超出了普通概念下的艺术范围,混合了雕塑、装置、摄影、行为艺术、音乐和舞蹈等等,发掘了“多媒体”这个概念下的几乎所有可能性。马修·巴尼以新一代未来主义者的姿态拥抱科学,把瓦格纳19世纪时对于“总体艺术”(Gesamtkunstwerk)^③的设想付诸当代艺术实践。在视觉风格上,他延续并发展了安迪·沃霍、杰夫·库恩以来的美国波普艺术风格;在意象上,他吸收了北欧神秘怪诞的寓言和象征性视觉符号体系。从总体说,巴尼构建了一个视觉文化时代的神话史诗。纽约时代周刊评论员迈克尔·金姆曼(Michael Kimmelman)被马修·巴尼的大胆抱负所折服,称赞他是“同代人中最重要艺术家”^④。

巴尼的“总体艺术”表达了对未来世界的畅想,既有冲动的激情,也有失落的恐惧。数码时代的电子科技拓展了我们的生存空间,生物医学可以延长我们的寿命,改造我们的身体。我

们的肠胃学会了如何消化基因改良过的食品,我们的大脑学会了在网络上搜寻集体智慧。总而言之,我们生活在一个真实和人工、生物和机械相互交融的世界,也就是所谓“后人类”世界,克隆技术和基因工程成了流行话题,真实和人工之间的区别越来越小,我们在得到的同时也在不停地失去。“悬丝”系列展示的正是这样一个奇异混杂的“后人类”世界,这里有性别混杂的生物,有带着消化系统的小岛,有呼吸器官和自杀机器的大楼。它们是人类、动物和机器共同制造的产物,能够随时改变形状或是基因密码。在这个超现实的未来世界里,精神与物质、人工与天然、男性和女性、内在和外在外之间不再有区别,就像“奥托”在影片中的隐喻。在英文里,奥托(Otto)与自动(auto)谐音,象征着自体性行为。奥托的外号为“双零”,他的名字中的两个字母O和他的运动衫号码00,以各种形式在影片中反复出现,比如椭圆形的足球场、椭圆形的飞船和不断增多的葡萄。椭圆形代表一个闭合的系统,既可以看成是自我满足,也可以看成是自我抑制。球星奥托是这个系统中的英雄,他不断地攻击却永远无法逃离。

在自己的作品中,巴尼本人既是导演也是主演。他的表演令人联想到60年代艺术家阿孔齐(Vito Acconci)、阿布莫维齐(Marina Abramovic)、诺曼(Bruce Nauman)、博登(Chris Burden)、博伊斯(Joseph Beuys)等艺术家的行为艺术表演。他们都曾经用各种稀奇古怪的仪式来探索自己身体的极限。在巴尼开始艺术生涯的80年代末,正是美国社会矛盾十分尖锐的时期,艾滋病的泛滥引发了同性恋、性别和种族等重要的社会问题。在关于社会、美学和艺术问题的争论中,行为艺术家再次站到了最前沿。芭芭拉·克鲁格尔(Barbara Kruger)、罗伯特·戈贝尔(Robert Gober)、迈克·凯利(Mike Kelley)、保罗·麦卡锡(Paul McCarthy)、奇奇·史密斯(Kiki Smith)等一批艺术家把身体看成是“战斗的阵地”^②,进一步抗议现代主义以欧美和男性为中心的单一文化模式,为同性恋、女性、少数民族等社会边缘群体争取社会权利。巴尼也是这次行为、观念艺术潮流中的一个活跃分子,他用打破常规的行为或是“雌雄同体”、“半人半兽”的怪异形象提出了多元化政治和性别身份的问题。不过,与60年代行为艺术不同的是,90年代以来的行为艺术不再暴露极度受伤的身体。艺术家们通常会与观众保持着一定的距离,即便是表现对身体的暴力攻击,也只是出现在影像上,而且经过了化妆和掩饰。在呈现方式上,90年代的行为艺术显然受到影视表演的影响。

近二十年来,影视传媒和时尚娱乐业相结合,形成了一种新的美学体系和价值观念,大大改变了人们的生活方式。这种体系不仅诱导你如何花钱,而且告诉你如何观看,如何展示。表演在巴尼的艺术作品中占主导地位,他塑造的多重身份的人物形象与辛迪·舍曼(Cindy Sherman)在80年代的作品相互呼应。像舍曼一样,巴尼的作品以自己为主角,却又不断地用各种伪装的身份来掩盖自己的真实面目。躲在面具后面的那个人有可能因为丧失自我而死亡,也有可能是在重塑自我的过程中获得新的机会。如果说巴尼像60年代的行为艺术家一样,依然在描绘人类生存的痛苦,那么这种痛苦不再是真实的,而是虚拟的。这种痛苦不像早期资本主义社会有明确的敌对对象:资本家、机器、商品和金钱,而是与美丽的消费文化和舒适的感官享受随时相伴。也就是说,痛苦着,却找不到痛苦的根源。巴尼的作品不仅延续了考验身体极限的行为艺术传统,而且运用时尚业的运作模式,把这种前卫艺术带到了一个全新的层面,揭示了我们这个“后人类”时代的拜物主义现实。

结 语

从绘画到影像,里希特、维奥拉和巴尼不断提醒我们无论科学技术如何更新,人类的本性



马修·巴尼在《悬丝5》中的造型
1997年

从没有改变。人性的问题永远是最重要的问题。他们的作品从不同的角度对抗了商业影像对我们真实经验的侵袭,帮助我们超越时间的障碍,找回失落的记忆,触动现实问题,应对未来的挑战。与商业影像不同,他们的作品并不讨好观众,反而往往打破我们的视觉欣赏的惯性,跨越个人隐私和社会空间之间的界限,暴露我们真实的生活经验或是内心幻想,抵抗资本社会的异化,解构全球化营销策略对人性的压抑。这样的当代影像也许无人喝彩,却充满人性的激情,它们是迪斯尼、梦工厂和任天堂的光环下投射的阴影,是好莱坞从未上演过的另类故事。

- ① 邵亦杨:《形式与反形式》,载《美术研究》2007年第12期。
- ②⑤ 《形象的模糊——里希特艺术笔记和访谈》,朱其、王春辰、王红媛等译,湖南美术出版社2007年版,第24页,第179—181页。
- ③ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, p. 96.
- ④ 1968年全世界学生反越战的自由运动,遭到了当局的镇压,在此背景下产生了极左组织“红色旅”(RAF),德国“红色旅”又称“班达—曼霍夫”。在1970年代和1980年代期间,他们接受巴勒斯坦解放组织法塔赫的军事训练并以反资本主义、反帝国主义为旗号在当时的西德境内展开了一系列纵火、爆炸等行动。
- ⑥ Sigmund Freud, “The Uncanny”, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol.18, London: Hogarth Press, 1955, p. 241.
- ⑦ Michael Kimmelman, “Gerhard Richter: An Artist Beyond Isms”, *New York Times*, January 27, 2002.
- ⑧⑨ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 1991, p. 43, p. 76.
- ⑩ “A World of Art: Works in Progress: Bill Viola”, produced by Oregon Public Broadcasting in association with Oregon State University, distributed by Annenberg Project, 1997.
- ⑪ 这件作品第一次展出是在Anthony d’Offay 画廊。
- ⑫ Martin Gayford, “The Ultimate Invisible World: Interview with Bill Viola”, *Modern Painter*, 2003, No. 16, Autumn.
- ⑬⑭ Bill Viola, “A Conversation: Hans Belting and Bill Viola”, in John Walsh (ed.), *The Passions*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003, p. 199, p. 203.
- ⑮ Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge: MA. MIT Press, 2004, pp. 267—268.
- ⑯⑰ Cited in Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973—1994*, London: Thames and Huson, 1993, p. 70, p. 71.
- ⑱ Bewes, *Timothy, Reification, or the Anxiety of Late Capitalism*, London: Verso Press, 2002, p. 7.
- ⑲ 根据共济会传说,共济会的始祖为海勒姆(Hiram Abiff),他是建造耶路撒冷神殿的重要石匠之一,被三个妒忌他地位及技能的工匠所杀,埋于殿内的青铜墓里,但不久即将复活。因此,凡加入共济会者,都要举行一场象征死亡及复活的仪式。
- ⑳ 关于巴尼作品中差异性的问题,参见Nancy Spector, “In Potentia, Matthew Barney and Joseph Beuys”, published on the occasion of the exhibition *All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2006.
- ㉑ Edgar Allan Poe, “MS. Found in a Bottle”, in Patrick Quinn (ed.), *Poetry and Tales*, New York: Library of American, 1978, p. 198.
- ㉒ 瓦格纳(1813—1883)提出的“总体艺术”概念是音乐、戏剧和诗歌等不同艺术形态的集合。他改变了古典音乐和歌剧的发展,建立了一种新型的“音乐戏剧”。
- ㉓ Michael Kimmelman, “The Importance of Matthew Barney”, *New York Times*, October 10, 1999.
- ㉔ 芭芭拉·克鲁格尔(Barbara Kruger)的著名作品《你的身体是战场》(*Your Body Is a Battle Ground*)是90年代身体艺术的宣言。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 陈诗红