

这是真的（知识和梦想的壮观）

丁达韦 (David Spalding)

伊塔洛·卡尔维诺 (Italo Calvino) 在《隐形的城市》 (Invisible Cities) ¹一书中，当马可·波罗对忽必烈讲述他深入体验当时已经岌岌可危的可汗帝国里各个城市的奇异旅程时，写道：“眼睛看到的不是事物，而是代表不同意义的事物的形象。”在 Tamara (塔玛拉) 镇，“夹锭钳指出拔牙店；大酒杯标出了客栈；而战戟则标志着军营的驻扎地。”马可·波罗提到，Tamara 这个迷宫般的城市发展显出了日益复杂的结构，有时候让人难以明白。“雕塑和盾牌上描绘有狮子、海豚、高塔和星星：这表明某些事物（谁知道是什么事物？）的标志是狮子、海豚、高塔或星星。”禁忌，可能性，甚至我们对 Tamara 的所有了解都是通过解读一系列标志得来，这可能会让我们对这个城市有更加深入的了解，也可能会误导。不过，这些标志奇怪而古旧的魔力让我们浮想联翩。“羊角、沙漏、水母...织花头带...鎏金的轿子...”这些视觉体验的碎片，指向他处。我们首先被标志本身吸引，然后才会考虑它们承载的诸多意义。

过去的二十年中，Sabina Lang 和 Daniel Baumann (下文简称 L/B) 共同合作将“象征”和“壮观”的元素融合在创作中，而不受其他创作门类的限制。他们共同创作了装置、环境、公众项目、绘画和游戏，甚至还创作了一间移动式酒店房间。他们常用的视觉语言让人想到欧普和波普风格的设计。在他们过去的作品中，颜色鲜亮的图案穿越艺术中心、社区中心和画廊的墙壁、地板和窗户上，甚至还盖过一节乡间铁轨。在另一场地，巨大膨胀的塑料管贴附在一座建筑的外墙上，形成了缠绕在一起（但又十分规整）无法企及的网状通道。闪亮的装饰性“模块”和成型塑料制成的灯饰被做成不同的式样，将一系列的视觉变量和谐地整合在一起。在 L/B 的世界里，艺术家强调在现有的空间和场景之间创造新的联系，希望活用那些从美学上被忽略的纽带区域（如大厅和楼梯）。他们的作品在视觉上具有冲击力，强调“看”这个行为，从而让观众忘却自己的解读路径。

《跳台》 (“*Diving Platform*”, 2005 年) 先后在伯尔尼和“Art en plein air” 户外展 (Môtiers, 2007 年) 上展出。这件作品出奇的高，有 13 米，是个下面没有水池的跳台。跳台支柱上的梯子根本上不去，最低的地方离地面也有七米，这使那些想爬上去的人大失所望。这件作品虽变换了标准尺寸和地点，但却是复制了一个能在公共泳池看见的实用而不会引人遐想的普通跳台而已。

不过，跳台是一个过渡性的临时空间，让跳水者产生诸多强烈的情感：往上爬时愈发强烈的脆弱感（只穿着泳衣站在铺着地砖或水泥的泳池边上，光脚爬上湿滑的梯子）；在跳水前的激动和紧张感；明确的目的性，以及在聚精会神一小会之后，跳水者突然走向跳板边缘时的那一刻。跳水必须是独自体验，但是在有其他作为观众的游泳者的场所。从组成这方面看，在 L/B 设计的跳台上跳水就好比在大商场里做体操，犹如跳水的过程是可预测的“规定动作”的一部分，因此通常没有多少人注意。

《跳台》矗立在我们的头顶，下方没有水池。L/B的这个作品为展览场地添加了简单而富有诗意的一笔，也暗示了它在功用方面的其它可能性：它可以是一个供人欣赏瑞士田园景色的观景台；也可能是一个戏剧性的自杀地点，让人跳下去，结束生命。不管怎样，这件作品让人产生的联想比它的用途更加重要。处于高处无法攀爬的平台可以有许多解释，但它的主要意义在于象征无法实现的愿望：包括永远无法实现的目标，希望却无法将某种情况看清楚窘境，或是解决自身困境的基本需要。

与此同时，“平台”成为了当代艺术中长盛不衰的一种比喻（虽然现在可能日益遭到质疑）。卡塞尔文献展的艺术总监 Okwui Enwezor 将第十一届文献展（2002年）设计成由五个“平台”（包括在卡塞尔举行的展览）组成的一个系列展。其中四个平台在本质上都是在政治道德方面十分重要的专题讨论。这些平台分设在不同的四个大洲（我个人并未参加），探讨各种话题，如“未实现的民主”和“真相与和解”等等。这是为鼓励专家和大众一起就当前紧迫的社会/政治事件进行对话所做的一种努力。文献展公关部提供的材料中有如下表述：

“我们可以把各个平台理解成对一系列知识创造过程的批判性评估的‘荟萃’（constellation）。同样，这些平台有着第二层功用：它们让第十一届文献展清晰地表达出自己的学术兴趣和策展研究情况。因此，展览的整个观念导向都是跨学科的，将各个领域的学者、哲学家、艺术家、电影人、机构、城市和观众联系在一起。

第十一届文献展倡导辩论和论争，在学术上严谨，在方法上则比任何当代艺术展览都具创新和探索精神。”ⁱⁱ

这种夸张（“比任何当代艺术展览都...？”）很典型，表现了艺术活动和艺术空间作为交流和对话的平台时常用的语汇。在这里，“平台”这个词说明公众参与到了讨论或其它活动中，暗示了平台的民主性和边缘性（避开了“首都”的制约），就像是希腊的城邦，每个人的意见都能得到倾听，大家集体决定社会发展。可是在你穿上议员袍之前，请想想你参加过多少无聊的讨论会，会上充斥着哗众取宠和滔滔不绝的演讲，却鲜有对话，你也根本听不下去那些演讲。考虑到这一点，L/B的《跳台》表明，越来越多的人希望打造交流平台，但最后只是有名无实。当然，这件作品的多种象征意义，会根据观者不同的视角而发生变化。

《跳台》也给“关系美学”（relational aesthetics），即那些限制了L/B为具体地点专门创作的装置作品的诠释性规则蒙上了一层阴影。尼古拉·布什欧（Nicholas Bourriaud）曾就这个主题写出了开创性的著作《关系美学》，谈到一些具有互动性和“社会性”的艺术实践是交流的理想平台。在书中，布什欧提出了讨论九十年代创作的“关系”艺术作品时采用的全新模式。在一开始他就问到，“着重于创造这些形式的‘欢乐’（conviviality）的艺术作品如何（而不是‘是否’）能重启现代解放运动，难道是通过赞美它来实现

这个目的？它如何能够促进新的政治和文化设计的发展？”ⁱⁱⁱ 他继续谈到了那些设计以推动社会互动为目的的环境的艺术家，包括林明弘（Michael Lin）、Jorge Pardo和L/B。布什欧这样描写这些艺术家的目的：

“他们创作的是时间——空间的关系元素和人与人之间的体验，让他们摆脱大众传媒的意识形态的桎梏，从某种程度上做出其它形式的社交性临界模型，构建出‘欢乐’（conviviality）。”^{iv}

但是，正如艺术史学家和理论家Claire Bishop曾经质疑的：“如果关系艺术创造出人际关系，那么我们很自然要问的问题就是：这种艺术创造出了什么**类型**的关系，为谁创造了这些关系，原因何在？”^v

L/B 艺术创作的“关系”或互动成分是矛盾的和非直接的。他们色彩鲜亮的作品通常会覆盖在公共或半公共的空间中——包括墙面、地板，有时候还会是家具，它们鲜艳的图案四处蔓延，让人想起了复古风格的室内设计，例如七十年代的“超级平面艺术”（Supergraphics）。虽然它们促进参观者之间的交流，这些作品（和林明弘及布什欧提到的其他艺术家的作品一样）并不是新形式的“社会解放工程”。这些作品除了能提升观众的视觉和触觉享受外，并没有具体目标。它们是令人惊讶的美学实验，使本来很枯燥的空间变成了悸动的磁场，让思维活跃起来。

在东京Art Spiral / Wacoal Art Center展出的《美丽的地毯 4号》（“*Beautiful Carpet #4*”，2006年），是L/B此类风格的代表作品之一。他们用一块硕大的，带有交叠在一起的几何图案的电子装置去模仿闪电的“地毯”，链接了画廊的墙面、地板和餐厅，将原本分开的空间连接起来，去淡化有着轻松环境的咖啡厅和它旁边枯燥的白色画廊之间的差别。欣赏艺术和与朋友共享午餐这两种体验的结合，能让我们找到一种更加开放和轻松的方式去接触当代艺术，而不需要在有专人看守的白色方盒子的画廊里噤若寒蝉。

我们不应该过分强调《美丽的地毯 4号》或其它类似作品的潜在释放性。这些作品通常由机构定制，用于装饰餐厅和咖啡馆，来增加这些场所的吸引力，从而赚取更多的利润。艺术家曾机敏地谈到：“我们发现存在这样一种两难境地，社会互动通常仅仅是另外一种‘消费’模式，而真正的参与是缺失的。对我们来说，创作同观众互动的作品时有一点很重要，那就是，作品既要构成美丽的形象，也要鼓励观众的参与。”^{vi}当然，《美丽的地毯 4号》在视觉上极具冲击力，可以让观众的心情为之一振。但是光会喊“壮观”而完全不理解作品的重点，会让L/B糖果色的充满图案的墙面看起来像是使视觉麻木的迷幻药。艺术家的作品要唤醒我们的感官，让我们有不同的解读视角。

L/B 会在北京麦勒画廊举办个展“我是真的”，展示他们住在画廊三个月的创作成果。两位艺术家使用两种结合在一起的元素，专门为北京、为画廊创作了这件作品。北京麦勒画廊是艾未未设计的，由数栋双层楼体组成了一个三角造型建筑。它的外墙、室外通道和围墙都用灰砖砌成。进入展厅，你的视线立刻就会被脚下的作品《美丽的地毯 1号》（“*Beautiful Carpet #1*”，2009年）吸引，它由一条条弯弯曲曲带有柠檬黄、芭

比粉和深蓝等颜色的色带构成，增强了展厅内建筑的棱角感。地毯的图案使人想到一个支离破碎的交叉网络，任观众在游览这个空间时随意选择它上面的路径。踏上这件作品，不同于在一段距离之外研究挂在墙上的作品，你感觉被它包围着，这使我们不得不顺着上面的线条朝前走，沉浸在一种视觉体验中，唤醒我们的感受。

穿过一个昏暗的走廊，观者就会看到《闪 2 号》（“Flash #2”，2009 年），这件装置作品由 59 个专门定制的理发店转灯组成，这些转灯按照旋转的绿和银色带缠绕的形状组成了一个有入口的圆形阵，观众可以进入其让人晕眩的中心。这些 2.3 米高的立柱中都安有灯管，朝同一方向旋转，并组成了一堵波浪状的，似乎能将观众困在其中的墙。站在装置中，这些本来熟悉的转灯却会让人感到眩晕，产生一种催眠效果而影响了身体平衡。我们置身于跳动的灯光之中，仿佛回到了卡尔维诺描写的 Tamara 城，惊讶于壮观而充满象征涵义的事物之中。

走过地毯，看到这件能让人联想到 Bridget Riley 等欧普艺术家的装置是我们的一种感受；或许，这件装置作品同杜尚（Duchamp）二十年代的“精密光学”（Precision Optics）艺术实验的联系更加紧密。在杜尚这一系列作品中，数个处于运动中的雕塑，制造出视觉的幻觉效果；其中，最著名的作品是“旋转的浮雕”（rotorelief），他将同心圆以不对称的方式旋转，产生一种三维的效果。这件旋转的浮雕和其它的“视网膜”艺术，包括《闪 2 号》，不仅仅带来了一种幻觉，伴随着双重感觉的产生，还使我们意识到了视觉本身的脆弱性。我们知道眼睛能注视到的可能是虚幻而不一定是真实的（比如在旋转的浮雕这个作品中，我们会看到一个平面里突然出现了一个三维的东西，向前或是向后延展），以至于我们对于视觉单一解读的信心开始动摇。^{vii}不过，《闪 2 号》并未试图动摇我们的信心。它让人失去方向感的效果提醒我们：许多不同的体验和意义可以同时存在，而非相互抵消。因此，这件作品对视觉效果的强调并不会让观众只是被动的观看，而是去思考它的多重意义。

作品的另一个意义与理发店转灯的骇人历史有关。现在觉得难以想象，但直到十八世纪末，理发师还兼做手术，及为病人放血。放血是中世纪以来十分流行的做法。理发师会让病人抓住一个柱子，以便看清病人手臂上的血管，然后从血管放血，平衡体液。BBC 曾报道过：“在放过血后，理发师会把洗过的绷带挂在柱子上晾干，同时也用这种方法来做广告，告诉客人店里提供这种现在看来十分可怕的治疗。这些长长的绷带在风中摇摆，或是绕在立柱上，形成螺旋状。这就是我们现在理发店前的转灯样式的来历。”^{viii}虽然 L/B 的作品看起来更像是 Greg Brady 的卧室而不是有着放血和旋转的绷带的场景，但任何用“现成品”作为基础的作品都继承了它修改或重置的物体的历史。

在北京，当 L/B 构思“我是真的”展览上的新作品时，可能是被中国理发店转灯上熟悉的图案所吸引，因为这些和他们的艺术语汇十分合拍。他们经常将明亮平滑的颜色用在旋转、弯曲和几何图形上，利用比例和图形的效果，使作品看起来像是在运动中。在北京，理发店转灯的效果被极大地加强了：一家店前面通

常会摆放两到三个灯柱，照亮没有路灯的小巷，使拥挤的路口看起来更加繁乱。这类发廊在住宅小区附近特别多，有些地方，甚至三四家并排开在一起。但是，这些转灯不仅仅说明你可以进店里理发，夜晚时分，身着超短裙、浓妆艳抹的女子会问过路人：“先生，要按摩吗？”实际上，转灯代表了店里提供的色情服务。考虑到这一点，转灯就好比是身着鲜艳避孕药的勃起的阴茎。L/B 也注意到了这一明显的标志和它隐喻的含义之间的矛盾，他们说道：

“北京的风格很随性，有趣，有些‘意大利’的味道：它十分多姿多彩，怪异和闪亮的风格十分流行。这里，理发店转灯到处可见。当然，我们很快发现了这些转灯的双重意义，这就看起来更加荒谬：虽然它是非法买卖的代号，但你很容易就能注意到这些巨大闪亮的标志。为什么他们不把它做的更低调一些？（作为典型的瑞士人，我们很自然的想到了这个问题）”^{ix}

L/B 采用的这些象征标志承载的多价性（polyvalence）说明了他们对“当地”的兴趣，北京的一些地方让他们从感情上产生了共鸣。

诚然，他们的作品全都充满壮观的视觉效果，但更重要的是，“我是真的”展出作品的诸多元素中蕴含的各种意义促使我们在解读方面做出思维判断，而不是被动的去享受壮观（这是此类视觉冲击力较强的作品通常产生的效果）。哲学家 Jacques Rancière 说道：“观众并不是那些必须要转变成主动的被动元素”。他认为：

“这是正常的情况，我们学习，我们教授，我们行动。作为观众，我们将看到的和曾看到、听过、做过和梦过的事情相关联...我们还没有将观众变为演员。我们必须得承认，任何观众本身就是他自己故事的演员，而演员也是同样故事的观众。”^x

同 L/B 过去的大多作品相似，他们在北京麦勒画廊的最新展览不仅有着眩目的视觉效果，也开启了一个让人思考“视觉”的中性空间。与此同时，作品的象征意义鼓励我们去考察自己解读作品时的思想模式，在我们考虑作品涉及的不同涵义（其中包括性和死亡）的同时构成了视觉的屏障。由此，我们作为观众的感官得到了增强，超越了画廊的限制。这就像卡尔维诺对于离开 Tamara 时的描写：

“大地不断蔓延，空空荡荡，延伸向地平线；天空开阔，白云在头顶上飞驰而过。云彩在风的作用下变成了各种出人意料的形状，你开始辨认这些形状：航行的船、一只手、一头大象...”

ⁱ 摘自伊塔诺·卡尔维诺（Italo Calvino）的《隐形的城市》（Invisible Cities），William Weaver 翻译，（纽约：Harcourt Brace Jovanovich，1978年），第13-14页。

ⁱⁱ <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/platform1/index.html>，2009年3月14日最后一次登陆。

-
- ⁱⁱⁱ 尼古拉·布什欧 (Nicholas Bourriaud), 《关系美学》 (Relational Aesthetics), Simon Pleasance 和 Fronza Woods 翻译, (巴黎: le press du reel, 1998 年[英文版 2002 年]), 第 16 页。
- ^{iv} 布什欧 (Bourriaud), 第 44 页。
- ^v Claire Bishop, 《Relational Antagonisms》, 《October Magazine》, 第 110 期, 2004 年秋季刊, 第 51–79 页。
- ^{vi} 2009 年 2 月 24 日艺术家发给作者的邮件节选。
- ^{vii} 在这里我借用了 Michael Betancourt 的作品, 《Precision Optics/Optical Illusions: Inconsistency, Anemic Cinema, and the Rotoreliefs》, 发表于《The Marcel Duchamp Studies Online Journal》, http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=1570, 2004 年 11 月 30 日上传, 2009 年 3 月 15 日最后一次登陆。
- ^{viii} 参见“Blood, Bandages and Barber Poles”, <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/brunel/A885062>, 2002 年 11 月 29 日上传, 2009 年 3 月 14 日最后一次登陆。
- ^{ix} 2009 年 2 月 24 日艺术家发给作者的邮件节选。
- ^x Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator”, 2004 年 8 月 20 日所作演讲, 讲稿参见 <http://ranciere.blogspot.com/2007/09/ranciere-emancipated-spectator.html>, 2009 年 3 月 14 日最后一次登陆。部分内容曾出现在《前言——Claire Bishop》, 《Participation》, Claire Bishop 编, (伦敦和剑桥, 马塞诸塞: Whitechapel and MIT Press), 2006 年, 第 16 页。