

图像的引意

作者：箫岭

这是每一个熟悉艺术领域的人都经常目睹或体验的情景：观者在观看一幅画的时候出现一脸困惑，眼睛偷偷地从作品游离到墙壁上，寻找作品的标签，希望标签上的作品标题或一句对作品的解释能够尽快地为自己解围，摆脱尴尬的处境，而不至于得公开或私下承认“我不懂”。

如果你在观看施特凡·班茨和卡萝莉内·巴赫曼合作创作的作品时也有类似的遭遇的话，他们的标题往往能够为你提供一些线索，但也可能对你产生误导，因为他们的标题仅作为一种注解，或是记录艺术家对他们所描绘的图像的态度和感觉的一种文本而存在。来源于文学、电影、音乐、艺术、新闻、日常生活等林林总总的巧妙的引用（比如，阿诺德·波克林的由五部作品组成的同名系列中的《死岛》和尼尔戴蒙德的歌名《上帝的人》）是理解他们在情感和理论的基础上所创造的绘画中内在的、多层次的视觉指向的关键。巴赫曼和班茨的每件作品隐藏着多重的故事，具有多层次的和不确定的意义，可供观众任意阐释。这些故事有时候有趣，带有讽刺意味，有时候比较严肃或甚至令人不安，他们的故事挖掘现实、历史、文化、个人和集体的记忆，将政治家、电影和摇滚明星、罪犯、作家、导演、艺术家、景观和朋友们还原到现在的时空当中。对于与巴赫曼和班茨具有类似的社会、政治和历史背景的成长于60年代的北欧人而言，那些他们所熟知的几乎被忘却的经验和可疑的、神秘的事件通过熟悉的符号被重新唤起和认识。这些图像一旦被放置在一种不可预知的视觉经验和观念的语境中，就会引起对已形成的视觉记忆的扭曲，动摇对一些具体的事实、个人、或生活所公认的理解，开辟新的联想和批评的角度。“一幅画永远都不说出真相”，班茨不无讽刺地指出。巴赫曼也补充道，“在我们的作品

中，最重要的不是图像本身，而是我们所选择的主题：我们的大部分绘画是建立在误解之上的。”¹

巴赫曼和班茨在北京麦勒画廊的艺术家驻村工作室工作了两个月，他们的经历在某种程度上类似于独眼巨人波吕斐摩斯的悲喜剧式的沟通障碍，他向合唱团解释他如何被“无人”（尤利西斯）弄瞎了，巴赫曼和班茨也经历了一次小型的历险，因此他们把在中国的首个个展的名字定为“听不懂”。这对于不讲中文的观众来说听起来似乎陌生而神秘。班茨讲起一个与有意思的误解有关的故事，这个故事是从一个传统的中医按摩开始的，他说，“我们躺着被按摩，面朝下对着沙发的一个洞，我们想试着和一句英语也不讲的按摩者交谈，医生反复对我们说一句话，“听不懂！听不懂！”听这句话听了15分钟后，我们学会了说这句话。之后当我们问起中国人或会讲中文的人这句话的意思时，我们总是被告知‘听不懂’。我们当时真的以为这些人听不懂我们在讲什么，后来才明白过来，‘听不懂’的意思就是‘不明白’。”²

“听不懂”直译就是，“我听到了你在说什么了，但我不明白”，这是一句口语。因为巴赫曼和班茨创作的是视觉艺术，也许“看不懂”（直译的意思是“我读过”或“我看过，但我不理解”。）应该更合适作为他们展览的题目。巴赫曼指出，艺术家作品的核心并不是绘画本身，或是观众的视觉体验，而是画中描绘的主体所提出的问题。换言之，这些图像仅仅是巴赫曼和班茨的工具而已，为的是有效地抓住观众的眼光，引起对人类生存状态的思考，已及对历史上的社会和政治事件循环发生这一现象所隐蔽的权力游戏的思考。在他们的作品中，巴赫曼和班茨以游戏的方式（完全不像奥森·威尔斯在《公民凯恩》中朦胧地遣

责)，揭示大众宣传体制中模糊、矛盾的方面，它的夸大其词的声调，充满戏剧性的虚构、和对大众的操纵。

激进的讽刺、对权力的滥用、对权利的压制、科学实验、种族灭绝，这些只是电影《人猿星球》中涉及到的几个主题。这是一部天启式的科幻小说和社会学分析，人和动物被调换等级，沉默、原始的人类被高级形态的市民——猿（猿当中被区分为三个等级：大猩猩、猩猩和黑猩猩）所统治。人类宇航员泰勒和黑猩猩大夫兹拉（分别由查尔顿·赫斯顿和金·亨特扮演）之间告别的一吻这一世界闻名的图像成为全球性的标志，宣扬的是对他者的包容和尊重，使观众产生一种模棱两可的情绪：既被吸引又觉得反感。如果说巴赫曼和班茨把这张图像放大在一个大画布上（390 X 300 cm）为的是强调这一场景的伤感的情怀，那么他们通过使用明亮和令人疏远的颜色来削弱图像的严肃性。站在这幅巨大的、卡通式的画（比观众高出很多）的面前，带着对这幅图像的所有认识，观众会开始连锁反应式地质问自己，并且他们之前所确知的东西会土崩瓦解。就像是面对着一个无法理解的神圣的图标，这张画会让观众想起“听不懂”，这张2006年创作的作品的题目。

继《听不懂》之后，他们马上创作了《呐喊》，逻辑上与《听不懂》相对立。虽然再次出现一个人和一只猿的形象，但两幅作品之间的不同之处显示在从尺寸（《呐喊》只有75 X 120 cm）到技能到内容上。《呐喊》是一幅几乎完全只有黑白两色的作品，根据蒙克的画《呐喊》（1893）而命名，画的是两个主角的正面，表情同样愤怒——人在前面，猿在后面。在这幅画中，巴赫曼和班茨借用了培根曾经引用过的一本书里的两幅不同的插图。把这些形象同时并置在同一平面上，他们去除了一个细微而根本的细节——人的胡子。这个人不是别人，正是希特勒。在没有了他的标志性的胡须之后，他看起来陌生得像一个成年的、淘气的男孩，他身上没有任何迹象显示他的盲目排外的极端倾向，以及他作为纳粹德国的领袖的地位。代替带有纳粹党十字记号的徽章的是他的领子上出现的作品中唯一颜色鲜艳的元素——一个带有安迪·沃霍设计的滚石标志的胸针，卡通的嘴唇，舌头暗示

性地向外伸长。在《呐喊》中，人物之间没有任何接触，那个显得滑稽而残忍的是希特勒。

泰勒和兹拉的亲吻曾经出现在施特凡·班茨一幅早期的作品当中。1994年，当班茨主要在从事摄影和装置的创作时，他被邀请根据“未来的艺术”这一主题进行创作。班茨拍了一张“亲吻”的照片，翻印这张照片，将照片放大到复制所能允许的最大尺寸（88 X 88 cm）。这张照片引发了一系列的争议，有些人认为就版权而言，这么做是不可能的。通过进行相关的法律咨询，他发现艺术家是可以自由使用那张图片的，因为它是多年前媒体为了宣传影片而发布的一张公共图片。这是事件对班茨来说是个转折点，他开始在艺术创作中参考引用包括文学、电影在内的各个领域的图像信息，后期和巴赫曼合作进一步拓展这个方面的创作，挑战创作者和作者论（“作者论”来自楚浮于1954年引进的词“作者”）的概念。之后他所创作的作品讨论的是挪用和重新阐释的行为所延伸出来的各种机制，比如说，在摇滚乐队中，甲克虫或滚石的一部分最有名的歌曲其实是由查克·贝里所作的，或美国导演协会的成员为那些经过过多好莱坞处理的电影捏造一个不存在的导演，因此这些电影被他们真正的导演所遗弃，因为他们不再愿意与最后成形的电影有任何联系。

电视和好莱坞电影的自我引征的特色，他们所引领的麻痹人思想的娱乐节目中自我陶醉的趣味，缺乏真实的内容和语境，电视所制造的视觉奇观和熟知的内容不厌其烦的反复出现，这些都是托马斯·品钦带有侵蚀性的小说《葡萄园》（1993）³中所探讨的话题。在这本书中有一个插曲，其中的一个人物左依得年复一年地在摄影机前重复他每年一次的特技表演——穿过一个玻璃窗户的特技跳，为的是娱乐一群慵懒的、沉迷于看电视的观众。这个表演经过年复一年的重复以后，任何偶然性都丧失了，纯粹变成一种惯例。结果，左依得必须跟随摄影机做慢动作，同时要模拟疯狂的表情，穿着为了“在电视上好看”而特地挑选的俗不可耐的服装。当他再一次表演这个动作的时候，左依得发现，他原来不知道，连他表演的青瓜吧的玻璃窗户也被替换成带有好莱坞特殊效果的“半透明的糖”（《青瓜吧（萧岭和未未）》2006

这幅画的标题就来自这个故事)。

电视，是一部“去除上下文的卓越的机器”，它造成对人性的疏远，伪造一切，把一切变成一场戏，回避任何公共露面的托马斯·品钦一直在极力地远离电视，以至于在几十年当中，唯一有他的照片是上个世纪50年代初拍的。⁴这是一张稀有的，经常被翻印的照片，拍摄这张照片的时候这个作家还是个年轻人，也是巴赫曼和班茨画《双重的(托马斯·品钦)》(2006)时所选择的图像。像巴赫曼和班茨的其他作品一样，包括《比赛最高纪录》(2004)或《最后一个抽烟的人(约翰·福特)》(2005)一样，主角被画成黑白两色，为的是保持与原始图像的一致性，也/或希望营造一种时光消逝的感觉。

类似于《听不懂》和《呐喊》，正如题目所示，这个作品也很明确地在讨论双重性的主题，尽管是从另外一个角度来展开的讨论。同一个托马斯·品钦的形象出现在一个圆形里面，像从双筒望远镜中所看到的，重复出现两次，因此突出了大众传媒和观众的落空的企图，一方面希望看到作家的形象，另一方面希望看到托马斯·品钦生活的公共和私人的双重性。

虽然巴赫曼和班茨从未制作过成系列的作品，在他们合作过程(始于2004年)中所制作的数个其他题材的绘画讨论的是角度和“看待事物的不同方法”。⁵如果在《双重的(托马斯·品钦)》中，双筒望远镜中看到的形象是不如实的(两个镜头中看到的是从同一角度观看的相同的图像)，那么在《双筒望远镜》(2005)中，主角(阿亚图拉赛义德·哈梅内伊和一位将军)的双眼被隐藏在人物手中的双筒望远镜之后。一架投影仪、一副间谍眼镜和照相机是看得见的视觉工具，视觉的效果则是像《映象》(2006)等作品中的重点所在，在这个作品中，一个黑色的盘子反射出有背光的主角的头像，在《背光》(2006)中，一幅几乎是画在黑色画布上的黑色绘画勾勒的是卡斯特的轮廓。

秉承他们在艺术、艺术系统和大众传媒(以及日常生活)中对图像意义和功能的研究和技术上的开发，巴赫曼和班茨相

信今天，存在基本上可以是一种数码的形式。关于这一点巴赫曼是这么说的，“今天几乎任何人都拥有一台相机，并可以把自己拍的图像上传到网站上去。这样一来，世界各地的人都可以看得到。这一点为我们的精神和身体带来了一个全新的视野。”⁶

除了艺术的、记录性的和广告的目的以外，越来越多的图像被认为仅仅是一种修复学意义的记忆，同时也是一个舞台。习惯于在照相机前摆弄姿势或在摄影机之前扮演角色的人们深知重要的，持久的不是内容，而是外表，不是人们的本质，而是他们所选择要表现出来的东西。班茨断言道，“我们都是摇滚明星、好莱坞明星、著名的政治家、卓越的作家……或一个图像，我们通过一个图像而存在，也许是一个影像，但仍然是平的，二维的，是一个没有内容的框架。”⁷

如果在客观的镜头前没有任何人怎么办？如果摄影机开始拍摄它自身怎么办？如果观众完全出于好奇，去爬其中的一个梯子，出乎意料地发现自己面对的是自己的倒影，怎么办？这些是巴赫曼和班茨完成于2006年的新装置作品《那科索斯》和《回声》所提出的问题。

在《那科索斯》中，一台与原物等大的35毫米摄影机被放置在一个底部为黑色的，装满5厘米深的水的方形槽中。希腊传说的主角那科索斯在看到自己在水中的倒影以后爱上自己，死去后变成一朵水仙花，和他一样，摄影机一直沉迷在拍摄自己之中。当摄影机工作的时候，在观看者靠近水槽的过程中，在影像中唯一改变的是观察者镜像的形状。摄影机是否真的在拍摄，是否是真的摄影机，这些都有待于观众去发现。

在《回声》中，巴赫曼和班茨继续在三维的空间里探讨角度的改变。在一个2米5高的黑色木盒子(黑色是在他们的绘画和装置中重复出现的颜色)的一边竖着一个梯子。当观众爬到梯子的顶端时，会看到一个立方形的装水的容器。如果上帝有意要像对待那科索斯一样惩罚过于自我迷恋的观众的话，装置的旁边一定会长出不少的花来。

位于好莱坞的派拉蒙影业公司是世界上最有名的电影发行和制作公司之一。从1914年起，大量由它的导演执导和演员扮演的电影在美国最古老的电影工作室出现。虽然派拉蒙影业公司闻名世界的标志设计——一座被一圈星星环绕的山——多年以来经过多次小的修改，但将这个山峰和这座或那座山联系起来的理论和假设从未间断过。熟悉所有瑞士山脉名字的班茨相信派拉蒙影业公司的标志里的山并不是一座美国的山脉，而是著名的瑞士芬斯特腊尔霍恩峰。《芬斯特腊尔霍恩峰》（2006）截取了派拉蒙影业公司放映时片头的一个图像，表现的是一串白色的星星往山的方向飞去。这个作品幽默地暗示美国国家的荣誉，以及在领土大小上差距悬殊的美国和瑞士两国间的政治、历史和文化关系。

《画》（2006）讨论的是类似的题材，表现的是另外一个国家的标志：旗帜。同样是关于派拉蒙影业公司的标志中的山脉所具有的真实和虚拟性的一种不确定性，《画》描绘的是一面虚构的红白两色的旗帜。在这面旗帜上，象征瑞士旗的白色十字重复出现20次，替代了一面颠倒和相反的美国国旗上的50颗星。在几乎只有黑白两色的画面《比赛最高纪录》（2004）上，一颗白色的星星别在威廉·莎士比亚的外衣上，这颗星既指代名人的想法，也指示美国画家法兰克·斯特勒（斯特勒在意大利语中是“星星”的意思）。莎士比亚的画像出现在斯特勒极简主义风格的黑色绘画式的条形背景前，对于观众而言看起来很熟悉，但观众有所不知的是这位伟大的诗人和剧作家的真正特征却无法得知。无数莎士比亚的不尽相同的照片中，最有名的一幅肖像（根据其中一位名为德斯蒙特·福劳尔而命名为《福劳尔画》）曾经被拿去进行科学的试验，结果这是一幅1800年代的作品，也许是马丁·德罗肖特的铜版画的一个版本，印刷在《第一对开本》（1623）的标题页上。莎士比亚于1616年去世，当时德罗肖特仅有15岁，不能确定的是，他是否见过莎翁，还是他根据莎士比亚的同伴的演员所提供的细节而画的。

《共和主义者（丹尼斯·霍珀）》（2005）中的黑色背景也覆盖着白色的星星。这幅黑白作品以一张丹尼斯·霍珀的近

照为蓝本，他在瑞典类型电影《无因的反抗》（1955）当中作为演员有出色的表演，并成功地执导过反文化的经典电影《逍遥骑士》（1969）。在经历了事业上的起伏之后（以及他同时作为摄影师的事业中），霍珀确定了他作为一位个性鲜明的演员的地位，除了出演电影以外，他还频繁在电视连续剧中露面。之前作为反叛的嘻皮士的代表人物之一的丹尼斯·霍珀在多年后成为一个正式的共和党成员，他是一个典型的多面人代表，在银屏上和私人的生活中，他的一生都和坏分子的身份分不开。

班茨指出，“你可以通过做积极的事情而成为一个明星，也可以因为做负面的事情而出名。”⁸名人、电影和摇滚明星、政治家、甚至普通人，都不得不面对一个他们扮演或被赋予的角色，象有了第二层皮，越来越难被取下来，在这层皮下隐藏着不可预料特征。敕使河原宏的日本电影《他人之颜》（1966）的主角就有类似的经历。一个破了相的人成功地说服他的医生根据一个陌生人的脸而为他制作一个面罩，当他的愿望实现时，他逐渐意识到他的存在永远受到他的面罩所影响。同样地，巴赫曼和班茨的作品的主角在表演中被艺术家的演绎所揭发、终止。

《伊丽莎白》（2005）是一幅充满讽刺意味的绘画，在这幅画中，伊丽莎白二世和菲力王子满脸困惑，身着正式的西式服装，不解地盯着一个土著居民的手势——这是英国流行周报里一个典型的图像。在《仙人掌（尼克松与猫王）》（2006）中，尼克松在相机前握着猫王的手，这么做是希望利用摇滚明星的魅力来赢得更多选民的支持。在《当我开火的时候》（2004）中，身着黑衣的美国政府要员深思熟虑地看着客观的镜头，仔细看时发现背景里有安娜·法兰克的肖像，还有一段收音机之战的信息（来自列肯斯坦的作品），写在画的上方，作为这幅画的标题。

《伏击（邦妮和克莱德的杀手）》（2006）的题目来自一本写于1979年的同名的书，该书的作者是泰得·印顿，他是在

1934年5月23号杀害这对声名狼藉的犯了罪的夫妇中的六位官员之一。如果在书中，印顿重新修改了他关于这整个故事的立场的话，在这幅画中，他和其他的官员一起得意洋洋地笑着，这些媒体和普通人眼中的英雄犯下的是和他们的受害者一样的罪行。

《死刑宣判（查尔斯·曼森姑娘）》（2006）这幅作品与发生在1971年的一场令人震惊的谋杀案审讯有关，那是当时美国历史上最漫长和最昂贵的一场审讯。这幅画根据原始照片而表现了帕崔斯·科仁文克尔、苏桑·阿特肯斯和来斯里·文·毫顿在因谋杀罪被判死刑之后面对相机开心地笑的情景。1969年，他们残忍地杀害了怀孕在身的莎伦·泰特（罗曼·波兰斯基的妻子），其他四个在西楼路的人，以及来·比安卡夫妇，他们将被送进毒气室处死（这个判决后来被减轻为终生监禁）。在7个月的审讯当中，这三个女性，对他们的罪行毫无悔悟，反而显得像电视明星，作为所谓查尔斯·曼森家族的成员，他们成为世界范围内罪恶的象征。

制作人瑞克·卢宾曾经推动过很多前卫的hip-hop和说唱/金属乐队（特别是制作过尼尔·戴蒙德的专辑）。在他的支持下，活结乐队擅长于鞭鞑金属和他们在音乐会中进行的充满戏剧性的表演，始终如一地带着复活节期间所带的面具。在《我射杀了一个肯尼迪（活结）》（2004）中，乐队的成员身着他们的服装，看上去像是从B级恐怖电影中蹦出来的一群魔鬼。在他们夸张的服饰之下，活结乐队的成员们保持着他们的匿名性，营造一种神秘的戏剧性的恐怖的氛围，他们的表演和歌词中破坏性的文字增强了这种氛围，引起极大的关注和媒体的反响。

在视觉艺术的领域中，毕加索无疑是20世纪中最著名的艺术家，他的脸和他的条纹T恤可能和他的作品一样闻名。在这幅尺寸为290 x 250 cm的《比他自己的影子走得更快的人（帕布罗·毕加索）》（2006）中，巴赫曼和班茨把他变成一个牛仔，带着狡猾的笑容检查着他的手枪，在他的T恤胸部的正中央是一个小小的、彩色的靶子。通过这幅作品，巴赫曼和班茨再

次探讨成功的本质，任何艺术家的目标。成功到底在哪里？是艺术家的充满吸引力的个性，还是他作品的价值？

卢迎华 译

¹ 节选自2006年11月16日在北京麦勒画廊艺术家驻村工作室与施特凡·班茨和卡萝莉内·巴赫曼进行的对话。

² 同上

³ 托马斯·品钦，《葡萄园》，波士顿Little, Brown and Co出版公司，1990年。ISBN: 0-316-72444-0

⁴ 玛丽·安·多恩，“信息、危机、灾难。”《电视的逻辑——文化批评》，编辑帕加纱·麦伦堪，布鲁明顿印地安那大学出版，1990年，222-239页。ISBN: 0-253-20582-4

⁵ 节选自2006年11月16日在北京麦勒画廊艺术家驻村工作室与施特凡·班茨和卡萝莉内·巴赫曼进行的对话。

⁶ 同上

⁷ 节选自2006年11月16日在北京麦勒画廊艺术家驻村工作室与施特凡·班茨和卡萝莉内·巴赫曼进行的对话。

⁸ 同上

箫岭

于1976年出生于意大利的波丹诺内，现居北京，是一位自由的艺术撰稿人、批评家，策划人，目前担任麦勒画廊北京空间的艺术总监。她是威尼斯大学中文本科毕业生，并专修中国当代艺术。她从2001年起在北京居住。她所撰写的有关当代艺术的文章和访谈多次在艺术家个人画册和展览画册中出版，并出现在多个中文和国际的艺术杂志中。

她策划过的独立展览包括2005年在北京的“告诉我...抓住我...隐藏的视界——谢南星和王兴伟的绘画”（艺术文件仓库）。她也曾担任巡回展览“双年展：艺术家电影和录像2005”（伦敦、北京、上海和丽江，2005）的特邀评委；2003年曼谷短片节的中国评委。