

与狂飙客同行

特里扎·尼克尔斯·古蒂夫 (THYRZA NICHOLS GOODEVE)

在过去的一百年里，感知形式一直持续处于一种不断的转变过程中，或如有人声称的那样，处于危机中。

乔纳森·克拉瑞 (Jonathan Crary)¹⁾
一件作品，不管多么深奥，特别，或者多么古拙，都体现出一种史实冲动。
艾薇塔·罗纳尔 (Avital Ronell) 对《包法利夫人》的评价²⁾

让我们以一个问题开始。萨拉·莫里斯 (Sarah Morris) 的绘画、都市风景和影像作品为观者呈现了怎样的历史视野？我们对此的感知是大相径庭还是几乎相差无几 (因为它们看上去是如此的熟悉，仿佛是对我们早已熟悉的事物的重复)。换言之，我们是否能够宣称自己在莫里斯的作品中并看不出什么精确的意思，因为它无关于那些人们早已预设好的图像和行为，而是源自另一视角。正如她自己所宣称的那样：“这里没有条条框框。我不思考，只去感受。我所看到的仅仅是表面和图案，区别背景和前景的能力不复存在。虽然我仍四肢灵巧地行走其间——触觉、味觉和嗅觉依然存留，但我的眼睛只反射，却不观看。高度能够被感受到，但那是没有天地参照的高度。也就是说，我剥离语境，独自观赏³⁾。”

语境 (context)，今天的我们已很难掌握这种跳出情境从全局来观察每个组成元素的能力。我们近距离地观看，或者依赖于

特里扎·尼克尔斯·古蒂夫是一位居住于纽约布鲁克林的作家。她最新的作品是与艾伦·加拉格尔 (Ellen Gallagher) 合作的一本艺术家读本，于 2001 年春出版。

电影的语言，无需从特定点中得到什么提示。我们如同莫里斯在 1999 年拉斯维加斯的纪录片《AM/PM》里惊鸿一瞥的那个狂飙客一般坐着，双眸战栗，激动无比，与其说在观看，不如说我们是在通过躯体去感知，让生长在这副躯体的眼睛一遍又一遍地飞速划过。

萨拉·莫里斯的作品对于 20 世纪末 20 世纪初的资本主义社会心态来说，显得微弱不足。那个世界充斥着否定现象而通过一味模拟透视而产生的平面网格线条、现代城市建筑、视幻艺术，以及从日常生活中抽离出来的所谓日常的诗意。这一切与以下这段描述如此的格格不入：

城市在雾霭之中，犹如古罗马竞技场一样斜斜陷落下来。它沿着桥梁和道路，轻柔地席卷开。远方的荒野循着一条单调的曲线缓缓退去，直到卷入灰色的天际。从上方看去，整个城市犹如一幅静物画：抛锚在港口的船只熙熙攘攘地挤在一角，在绿色的山丘脚下，河水沿着亘古不变的曲线静静流淌，而河中长长的沙洲如同栖息其间的黑色大鱼。从工厂的烟囱里，棕色的烟雾拖着长长地尾巴升腾而去，直至彻底消散在风中⁴⁾。

福楼拜在《包法利夫人》中所描述的这“图像化”的气氛，让距离产生了亲近之感。正如阿兰·楚塞 (Alan Cheuse) 在一篇关于叙事性绘画和图像式小说的文章中所阐述的：“在这段叙述中，唯一在运动的似乎只有艾玛·包法利的眼睛，她代替了我们自己的双眸⁵⁾。”人们完全可将之视为电影影像的镜头。可见，叙事性影片的架构，竟萌芽于 19 世纪的小说之中。

然而，任何一个生活在晚期资本主义社会的人，恐怕都很难



萨拉·莫里斯，《AM/PM》，16mm DVD 片长：12 分 36 秒

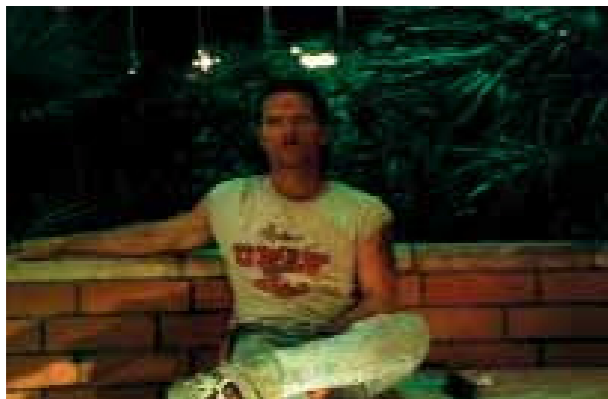
(Sarah Morris, AM/PM, 16 mm DVD, duration: 12 mins. 36 secs, 1999)

抽出时间来，从远处审视。视线变得异常亲近。一切均写在我们的脸上。人们是否能够站在高处，看到莫里斯世界之外的东西？那金属篱笆的另一边又是什么？那里没有距离，没有前景或者背景，当然也没有遍地的鲜花。我只看到颜色和图案。如同寓于我房间中的那些盲人，他们用黄色和蓝色的线条向我射击。而他们背后毫无一物。我的眼睛除了颜色和线条，已无法辨识任何其他表达方式。我已将自身化为了一个客观的视角。”

罗兰·巴特在一篇论述埃菲尔铁塔的精彩文章中指出，埃菲尔铁塔是 19 世纪观念改变的最有力标志。这座纯粹由线条和空间组成的建筑物 (正如他写的那样：“你怎么可能接近虚空？你怎么可以触碰线条？”) 是兴起于 19 世纪的全景视角的具体化身。于是，这座塔成为了一座为感官服务的装置⁶⁾。也就是说，巴黎人可以在这里鸟瞰脚下整个巴黎 (在它之前，就像巴特告诉我们那样，人们只能寄托于想象，尤其是在文学作品中。比如，维克多·雨果《巴黎圣母院》中有关从大教堂俯瞰巴黎的描述，或者从米什莱 (Michelet) 的编年史画册里所探索的那样)。巴

特这样写道：“任何一位塔上的访客，通过鸟瞰，立刻就能感受到自己生活的世界是一个我们可以浏览而不仅仅是去感知的世界……从空中感知巴黎就等于亲临一回历史……⁷⁾”

即使是曼哈顿繁华的中城区和霓虹闪烁的拉斯维加斯也比不上 19 世纪的巴黎 (虽说巴黎并不像拉斯维加斯那样被建造得流光溢彩，后者因充满了杜尚式的繁华而被现代艺术家称为“梦幻之城”)。众所周知，对瓦尔特·本雅明而言，巴黎象征着感性知识和吸引力——城市里充满着游手好闲的漫游者。漫游预设了有一个躯体和主体穿过了三维 (或者说四维) 的空间。纵深空间带给漫游者的观感，与主体相隔一段距离观察物体所带来的整体视效 (此处即是指埃菲尔铁塔的广角视野) 异曲同工。如吉佳·维尔托夫 (Dziga Vertov) 《持摄影机的人》(The Man With the Movie Camera)，或者沃尔特·鲁特曼 (Walter Ruttmann) 的《柏林：城市交响曲》(Berlin, Symphony of a City) 中所呈现的景象，它是一种视觉观感在语境中的目眩神迷。而语境则取决于可能性、必要性，以及视角。



萨拉·莫里斯，《AM/PM》，16mm DVD 片长：12分36秒

(Sarah Morris, *AM/PM*, 16 mm DVD, duration: 12 mins. 36 secs, 1999)

萨拉·莫里斯 (Sarah Morris)

大众报纸《漫步者》的序言（出版于1848年3月3日，45 Rue de la Harpe。只要看时间就能断定这是它的第一篇序言）这样写道：如今，漫步在街头，喷着烟，琢磨着过一个愉快的夜晚的日子，似乎离我们已经有百年之久了。我们并非对旧世纪的知识习惯弃之不顾，但是，当我们漫步时，请不要忘了我们作为一个公民的权利和义务。时间紧迫，我们需要日夜警惕……” J·蒙太居⁸⁾ (J. Montaigu)

巴特所描述的全景以及本雅明所倡导的的漫游是19世纪的关注 (attention) 形式。它们正如乔纳森·克拉瑞 (Jonathan Crary) 所言：19世纪，随着人类科学尤其是心理学的起步，关于“关注” (attention) 的问题已成为了根本性的议题。我们正在一个不可避免的碎片化的视觉过程中，统一而固定的经典视觉模式已不复可能……”⁹⁾ 为了从坐于某个设定的位置，从高处向外俯瞰世界或者为了在夜晚闲逛于自己发觉得某条城市小径上——漫游以它不间断的行动编制着绵延不断的关系（如电影一般）——从而占据一种独特的视角（即便这种视角由无数碎片组成）。叙事电影——20世纪历史性的视觉表现手法，依靠的正是人的头脑能将片段按顺序串成整体的能力；一个意味着身体（或者说视角）的整体。

狂飚客在《AM/PM》中处于怎样的语境之中？他是否有暇看到了这样的场景？他的双眼可曾有过片刻的停歇？难道他没有看见莫里斯一路所描绘的景象？他不曾漫游，也不曾留意。他看不到远处，也无法从空中俯瞰。他只在影片里一晃，仅仅是为了让叙述空间得以延伸。

所以，莫里斯的视觉出发点和那些着迷于感受埃菲尔铁塔的人不同，也和钟情于在城市里漫游的人们不同。换句话说，当我们从电影放映时那幽暗封闭的空间，走向这个充满“0”和“1”的数字时代时，可以察觉到一种历史强制下的转变：视觉呈现和叙事中的组成部分发生了改变。在这种意义上，莫里斯的作品伴随着，但不是变成狂飚客存于《AM/PM》之中，存在于一个“充满现代性”的地方。在那里，影像只是躯体的一个层面，通过一系列的外部技术，它可以被捕捉、塑造或者控制……”这具躯体将回避任何渠道和时间，不断地想办法——回避为体制而去捕获并生成着新的形式、效应及强度。”¹¹⁾ 这个世界充满了亲密；永远那么平滑；却完全没有畅快的透视。¹²⁾ 在这个世界上，我们已不再认为淋漓尽致的表达是可能的：我们已经丢失了寻找要表达的东西的路径，甚至连如何表达本身也已无迹可寻。”¹³⁾

萨拉·莫里斯 (Sarah Morris)

电影于我就如同目录一样，记录下我或许已经画过和将要画的作品。

萨拉·莫里斯¹⁰⁾

尾声

那个一直抱怨着眼前景象的少年，忍不住，转向他的母亲，我几乎无法辨认你所说的地方。我所看到的和你所告诉我的不同，我既看不出故事的前因，也不知道它的结果。”他的母亲刚给他讲了一个故事，那还是她孩子时看过的一部电影。他们坐在医院的病床旁，床上躺着一位老人，他的爷爷。老人此刻丝毫不能动弹；他的身体已进入昏迷状态。爷爷几十年来头一次挣扎着张开他的嘴，他突如其来地对他的女儿和孙子说道：你们知道埃里克·萨蒂 (Eric Satie) 第一次为歌剧幕间写背景音乐时，忍不住一再告诉那些热情的观众不要去听首演吗？”说完了这些，老人目光渐渐呆滞，身体也逐渐失去力气，意识慢慢远离。他再一次僵直地躺着，瞪大了双眼。他的女儿和孙子一动不动，紧紧注视着他的眼睛，那双眼在一秒钟里眨了整整24下。当眼睛终于停止不动，一幅画面从深色瞳孔的最深处浮上他那薄薄的黄色眼球的表面。那是一幅从远处拍摄的城市全景，城市在里面延伸，一直到远方的地平线。慢慢地，慢慢地，画面的远景开始放大，一座座建筑物从中流淌而过。很快，这段旅程便完全消失了，取而代之的是一幅用普通房屋油漆粗糙涂抹的《希尔顿饭店（拉斯维加斯）》 (Flamingo Hilton, Las Vegas, 1999)。城市在他的眼中，成为缺失历史的、悬挂于空中的网格，通体粉红。那是一种无意识的视角。女儿和孙子聚精会神地坐着，看着老人瞳孔里犹如影像一样播放着的图景，虽然只持续了一段时间，但却缓慢得仿佛已一个世纪。当它停下来时，整个世界如休止符般趋于宁静。一个没有线条及形态的透视空间，一个画面中的世界，一个没有框架的特写几何形态，凝固在这个已经远去的老人的双眸之中。（选自《PARKETT》第61期，陈典译）

1) 乔纳森·克拉瑞，《知觉的悬宕：注意力、感知和现代文化》，剑桥，麻省理工学院出版社，1999，第13页。(Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999, p. 13.)

2) 艾薇塔·罗纳尔，《裂缝战争：文字、上瘾及痴迷》，林肯，内布拉斯加 & 伦敦：内布拉斯加大学出版社，1992，第20、21页节选。(Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, Lincoln, Nebraska &

London: University of Nebraska Press, 1992, section: 20.21.)

3) 这段描述，还有其他斜体部分，都引自一个生活在莫里斯的画作和电影里的虚拟人物的话语。(This statement, and other italicized sections, are quotes from a fictional character that lives in the world of Morris's paintings and films.)

4) 古斯塔夫·福楼拜，《包法利夫人》，1857，第三册第五章。(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857, book III, chapter 5.)

5) 阿兰·楚塞，《光影：叙述性画作与描绘性小说的悖论》出自《安提尔克评论》，55册，编号3（叙事），1997年夏，第282页。(Alan Cheuse, "Traces of Light: The Paradoxes of Narrative Painting and Pictorial Fiction" in: *The Antioch Review*, Volume 55, Number 3 (Storytelling), Summer 1997, p. 282.)

6) 为了详细了解这一点，涉及雷内·克莱尔1923年电影《沉睡的巴黎》，查阅安内特·迈克逊，《克拉斯博士和克莱尔先生》，十月，1980年春。(For an elaboration of this point, in relation to René Clair's 1923 film *Paris qui dort*, see Annette Michelson, "Dr. Crase and Mr. Clair," October, Spring 1980.)

7) 罗兰·巴特，《埃菲尔铁塔和其他奇观》，理查德·霍华德翻译，纽约：法勒，施特劳斯和季胡公司，1979，第9页、第11页。(Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, translated by Richard Howard, New York: Farrar, Strauss and Giroux, Inc., 1979, pp. 9, 11.)

8) 瓦尔特·本雅明，《拱形建筑》，霍华德·爱兰德、凯文·麦克拉林译，剑桥，麻省理工学院出版社，1999，第448页。(Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 448.)

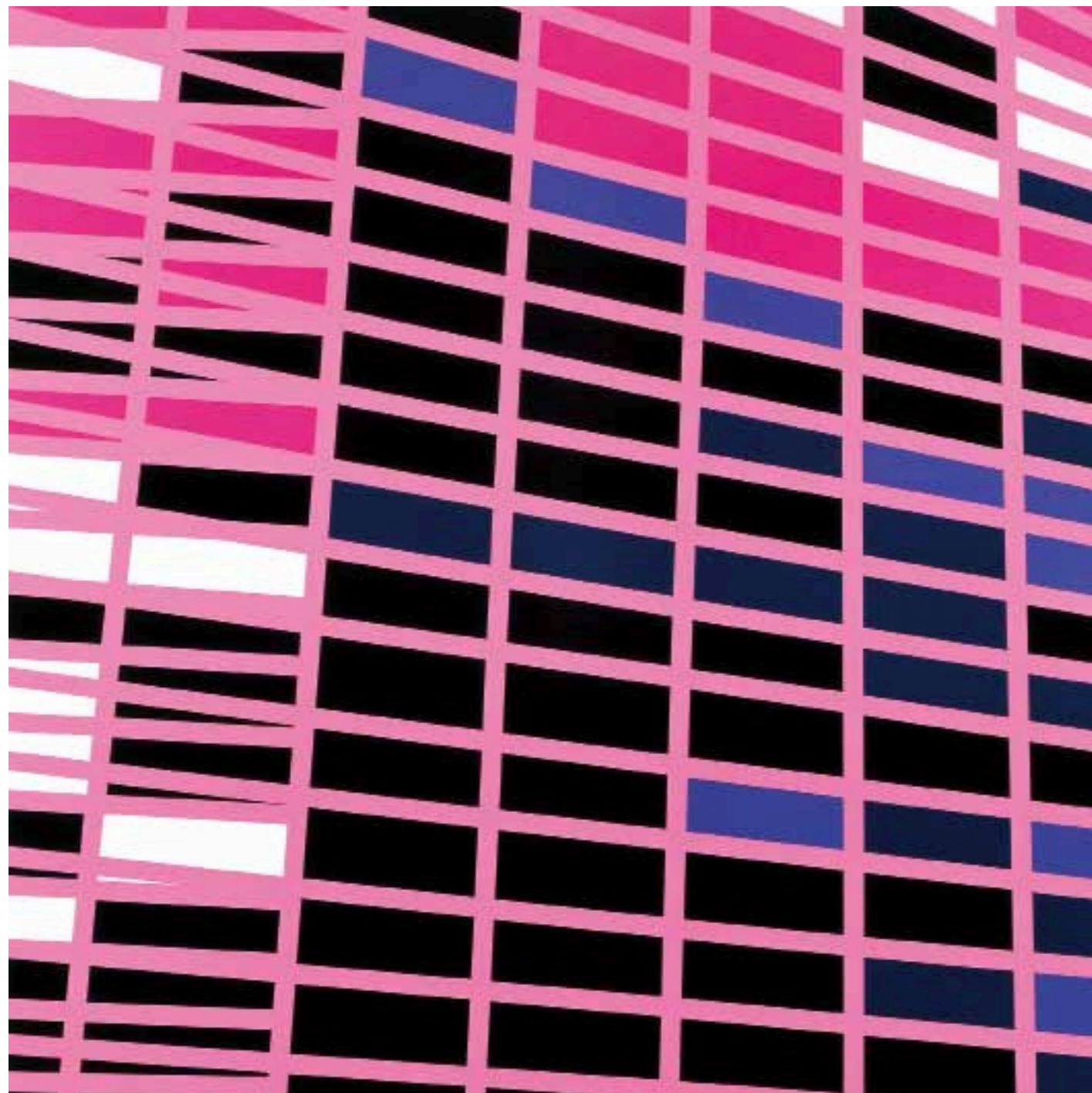
9) 克拉瑞，同上，第24页，第13页。Crary, op. cit., pp. 24, 13.

10) 《晨·昏》的电影作者萨拉·莫里斯和戴维·丹尼尔的访谈，刊登于莫里斯在苏黎世博物馆的展览介绍中，2000年7月7日至8月13日，P66。(Sarah Morris in conversation with David Daniel, cinematographer of *AM/PM*, published in the catalogue for Morris's Kunsthalle Zurich exhibition, June 7–August 13, 2000, p. 66.)

11) 克拉瑞，同上P3。(Crary, op. cit., p. 3.)

12) 转述德里奇·德里奇森的目录文章《上下 下下》，萨拉·莫里斯，苏黎世博物馆，2000，第36页，他继续道：“萨拉·莫里斯准确的利用了这种萨蒂的影响……” (Paraphrased from Diedrich Diederichsen's catalogue essay "Updown-Downdown" in: Sarah Morris, Kunsthalle Zurich, 2000, p. 36. He continues, "Sarah Morris employs precisely this Satie effect...")

13) 罗纳尔：同上，第20至21页节选。(Ronell, op. cit., section: 20.21.)



萨拉·莫里斯，《希尔顿饭店（拉斯维加斯）》，家用涂料作于帆布上，帆布画，214 214cm

(Sarah Morris, *Flamingo Hilton Las Vegas*, gloss household paint on canvas, 214 214 cm, 2000) Jay Jopling / White Cube | 摄