

弗朗西斯·埃利斯，《爱国故事（绵羊的倍增）》，墨西哥城，影像（Francis Alÿs, *Patriotic Tales (Multiplication of Sheep)*, Mexico D.F., Videogram, 1997）

奇异

作一个曲线图。在 X 轴上标出运动，然后在 Y 轴上标出静止。接着选择两种颜色代表不同大小的点。在曲线图上的关键点，用第一种点标出群 (group)，或者说人数适宜的群组成员。第二种点则代表个体 (individuals)，然而个体 (individual) 的复数形式容易让人误解，事实上在所有的情况下，我们都与同一个人在打交道，只不过此人所追求的方面十分多样。考虑到能指与所指之间的联系并不明朗，以及所有术语的辩证互换性，我们将这个曲线图在其原本的空间下方“折叠”重复，在倒转了的 X 轴上标出特定的非运动，在倒转了的 Y 轴上标出特定的非静止，以此强调以某个瞬间来看，运动是静止内在固有的，而静止也是运动内在固有的。

让我们姑且把这个曲线图称为“雕塑的拓展领域” (The Expanded Field of Sculpture) 吧，只要这个名称尚未被后结构主义评论的其他流派所使用。为了在这些问题更具先进观念，我们或许可将其命名为“德波的欢欣” (Debord's Delight) 或者“漫游的轮廓” (Delineations of la Dérive)，作为对这位境遇主义的首席理论家，以及这位将漫步转化为媒介的人的认可。这一媒介借用了现有的术语，巧妙地融合了纵向与横向的绝对、地面与穿行其上的路人的绝对，这些路人也许正常行走，也许以双手或双

罗伯特·史托，艺术家、评论家、独立策展人，纽约大学 罗莉莎·索洛”现代艺术教授 (Rosalie Solow Professor of Modern Art)。

膝行进。然而，为了向城市漫游者的守护神 / 恶魔致敬，这些漫游者对生命的短暂与本质、反复无常与严酷、壮丽和奇异之间互相渗透的警觉度，强化了我们对于日益扩大的现代艺术网络的欣赏，我们将把这种无意义的图式练习改称为“波德莱尔的棋盘游戏” (Baudelaire's Boardgame)。在这样一个范围里你可以策划一系列事件，并将其归入上述各范畴，相应领域则被覆盖为现实。在这一现实中，不再有以乌托邦式的设计者所创造的均匀格状城市结构，取而代之的却是迷宫般错综的街道和蒙尘的小径。

比如，运用集群符号，以图表表示一群羊在广场中央，沿着椭圆的路径绕旗杆逐渐聚集的过程。这个行为的发生地点是在位于墨西哥城中心的佐卡罗宪政中央广场 (Zócalo)，且不管它“民族性”的一面，在这里人们本不该期望能看到有人精心编排了以几何图形排列的动物芭蕾。引领羊群者是生于比利时艺术家弗朗西斯·埃利斯 (Francis Alÿs)，他是标注在这个曲线图上所有连续镜头的筹划者，且往往还是镜头里的主角。

鉴于在《爱国故事》(Patriotic Tales, 1997) 系列中《绵羊的倍增》(Multiplication of Sheep, 1997) 里，时间是一个重要因素，正如在他所有其他作品中一样，我们必须改进方法，进一步用颜色标记圆点以记录羊群摇晃着登场进入这个环状路径。为了达到这个目的，我们将圆点调制深浅不一的色调以表明哪些点出现的时间最长。以类似的方式，还必须考虑到在《爱国故

事》系列中另一个录像作品《佐卡罗宪政中央广场》，该作品记录了在同一根旗杆慢慢被拉长的阴影里，逐渐聚集起来的人群。这回的行为是自发的而非经过安排的演出；阳光斜射在这片宽阔的地面上，寻求庇护的人们通常会排列在这个地标——高高飘扬的巨大旗帜所投射下的阴影里。由此，这一作品隐秘的嘲弄直指爱国主义，因为它的公民们并不是骄傲地站在国家象征下，而是为了躲避太阳的强光才如此讲求实际地聚集在那里。

现在，再加上另一条由数以百计的圆点组成的蜿蜒的长线，形成了收缩的新月形路径。这些圆点代表着在一座贫瘠的山上铲沙的男人们。他们合力以每次极小的单位移动一座大山的微小部

吸引子

分。《信仰移山》(When Faith Moves Mountains, Lima, 2002) 以一铲一铲的尘土体现合作的群体努力。同样的，这也是一次徒劳无益的行为，它证实了劳动力在土木工程中的地位。考虑到这些举动和风格的文化特定性，要记得在北美，尽管有着对纳斯卡线 (Nazca Lines) 和其他前哥伦比亚文化 (pre-Columbian) 前辈的迷恋，七十年代及其后期，劳动力这个概念在本质上被忽视了。此外，尽管埃利斯的这个项目是由志愿者们完成的，其中大多数是学生，这一行为仍然发生在一个由于失业人数持续走高而导致常年存在“廉价劳动力”基础的地方。因此，除了正面的共产主义纬度，该策划显而易见而徒劳，还呈现了明显的经济纬度，以及含混不清的政治纬度。此外，由无数民众建起的一间间神殿曾屹立于此，丘陵与古金字塔之间神秘的视觉关联，激起了有关古今统治者，以及古今为此牺牲的广大民众的不安遐想。

最后，将我们的坐标系转向一个或多或少在横向和纵向上更为一致的现代环境，我们可以追踪自曼哈顿中心经东河至皇后区的一个准宗教游行队伍的路径。参与者包括艺术爱好者和艺术专业人员。他们崇拜的对象是毕加索、贾柯梅蒂和杜尚的绘画雕塑作品的复制品作品，还有奇奇·史密斯 (Kiki Smith)——一个出现在当代场景中的女人，她打扮成女祭司的样子，高高坐在由其追随者抬着的轿子上。一个传统的游行队伍反复操练着这样的仪式，《摩登的队伍》(The Modern Procession, New York City, 2000) 既颂扬了又讽刺了现代主义的圣像从母堂被迫迁移到临时避难所。

转向第二个标志类别，我们可以从最简单的命题开始，让我们回到最初标示牧羊人和羊群的位置。这一次，以及而后的每一次，不管是在拥挤的人群中还是在空阔的大道上，埃利斯都是独自一人。这回，他站立着，或者说倚靠着，同身边的其他人一起依靠在栅栏上。他高挑而苍白。他们则大体上要矮一些，皮肤颜色也深一些。在他们面前有几个工具箱和一些手写的纸牌，上书管道工或油漆匠为自己做的广告。背景是位于佐卡罗宪政中央广场的露天人力市场，这个市场毗邻国家大教堂，附近的小贩正在兜售零号司令 (Commandante Zero) 副司令马科斯 (Subcomandante Marcos) 的肖像——他是发生在南部恰帕斯省 (Chiapas) 的著名萨帕塔 (Zapatista) 起义的领导

人，同时兜售的还有前总统卡洛斯·萨利纳斯·德戈塔里 (Carlos Salinas de Gortari) 的讽刺漫画玩偶——这位前总统因其臭名昭著的腐败而广遭唾弃。埃利斯面前则摆放着一个小背包，以及写有“游客”字样的牌子。别人在找工作，他却在观看。换言之，他的招牌似乎表明，他并没有像理查德·伯顿 (Richard Burton)、托马斯·爱德华·劳伦斯 (T.E. Lawrence) 和约翰·里德 (John Reed) 那些浪漫旅人一样尝试融入或“本土化”，而是硬生生地介入了那些失业同伴们的“如画的”现实。实际上对其他游客来说他成为了一个镜像，因为在他们看来他即是他们所观之景的一部分。他们的安逸闲散乃是超然的乐趣；管道工和油漆匠的安逸闲散则是迫切的期望，埃利斯的闲散却两者皆有。在曲线图上“代表”《游客，墨西哥城》(Tourist, Mexico City, 1996) 的那一点是独一无二且确定的，它在一定范围内寻求不断重复，以标示冗长而不安的持续时间。

这些个人行为事件在曲线图上的标示，更接近于表示运动的轴，而非表示停滞的轴线。此类事件包括：一个男人拖着一只矮胖的磁力金属狗在街上行走的轨迹，磁铁狗边行边将周围的瓶盖、钉子和金属废料都吸了过来，《收藏家》(The Collector, Mexico City, 1991 ~ 1992)；一名穿着磁力鞋男子沿着街道漫步，与前一作品异曲同工，《磁鞋》(Magnetic Shoes, La Habana, 1994)；一名男子手提油漆桶，随着他的行走，不停滴落的油漆形成一条紫罗兰色的路线，《泄漏》(The Leak, São Paulo, 1995)；一名男子拖着一缕从袖口垂下的蓝色毛线走着，身上的

毛衣正在被慢慢地拆散，《神话故事》(Fairy Tales, Mexico City, 1992 & Stockholm, 1998)；在酷热的道路上，一名男子推着一大块冰前行，直至冰块融化，《实践的悖论 I (有时候徒劳无功)》(Paradox of Praxis <Sometimes Making Something Leads to Nothing>, Mexico, D.F., 1997)。最终，至《重演》(Re-enactments, Mexico City, 2000)，埃利斯将相同的行走表演了两次。他从墨西哥城一家枪械店出发，并在店里买了一把自动手枪，而后他手持着枪口向下的手枪公然持枪穿过一个拥挤的商业区，直到众多路人中有人报了警，显然是感到受到了威胁，警察响着警笛赶来将他逮捕并塞进车中。冒着对自身的极大风险，并将他人置于高危之中，埃利斯在没有警告任何人的情况下实施了第一次行动。第二次行为是在警方配合下进行的，但埃利斯的贝尔蒙多 (Belmondo) 式角色丝毫未曾减弱。他仍然保持着那种漫不经心的鲁莽，以及可能突然走向《筋疲力尽》(Breathless) 式的结局的不明恐吓。

每一次埃利斯扰乱日常生活的正常交往模式，都跨越了城市的一部分。其中大多数均涉及积累或消耗的过程，就其明显的无意义而言，全都是刻意的、冷淡的、不夸张的且高效率的。而且，不管是录像或是照片的形式记录，都在视觉上令人难忘。其中，《实践的悖论》(Paradox of Praxis) 预示着《信仰移山》(When Faith Moves Mountains) 中，那西绪福斯式 (Sisyphusian) 的动态。作为一个单独的表演，前一作品将徒劳的概念与贝克特 (Beckett) 笔下的存在主义丑角的挫败感相结合，后一个作品加入了对劳动力资源的“无意义”损耗，二者通过乔治·巴塔耶 (Georges Bataille) 的反资本主义逻辑这个扭曲的棱镜——赠礼节的仪式、狂喜和无端浪费，来看也许可信。或者，这些几乎未被移动的沙丘可以被解读为一个人们不懈构想的反纪念碑，纪念在一个没有适当号召或奖励的社会中的集体努力，而在个体的努力中，那消失的冰块相当于反雕塑。

总体而言，埃利斯的手法是将注意力吸引到自己身上，同时

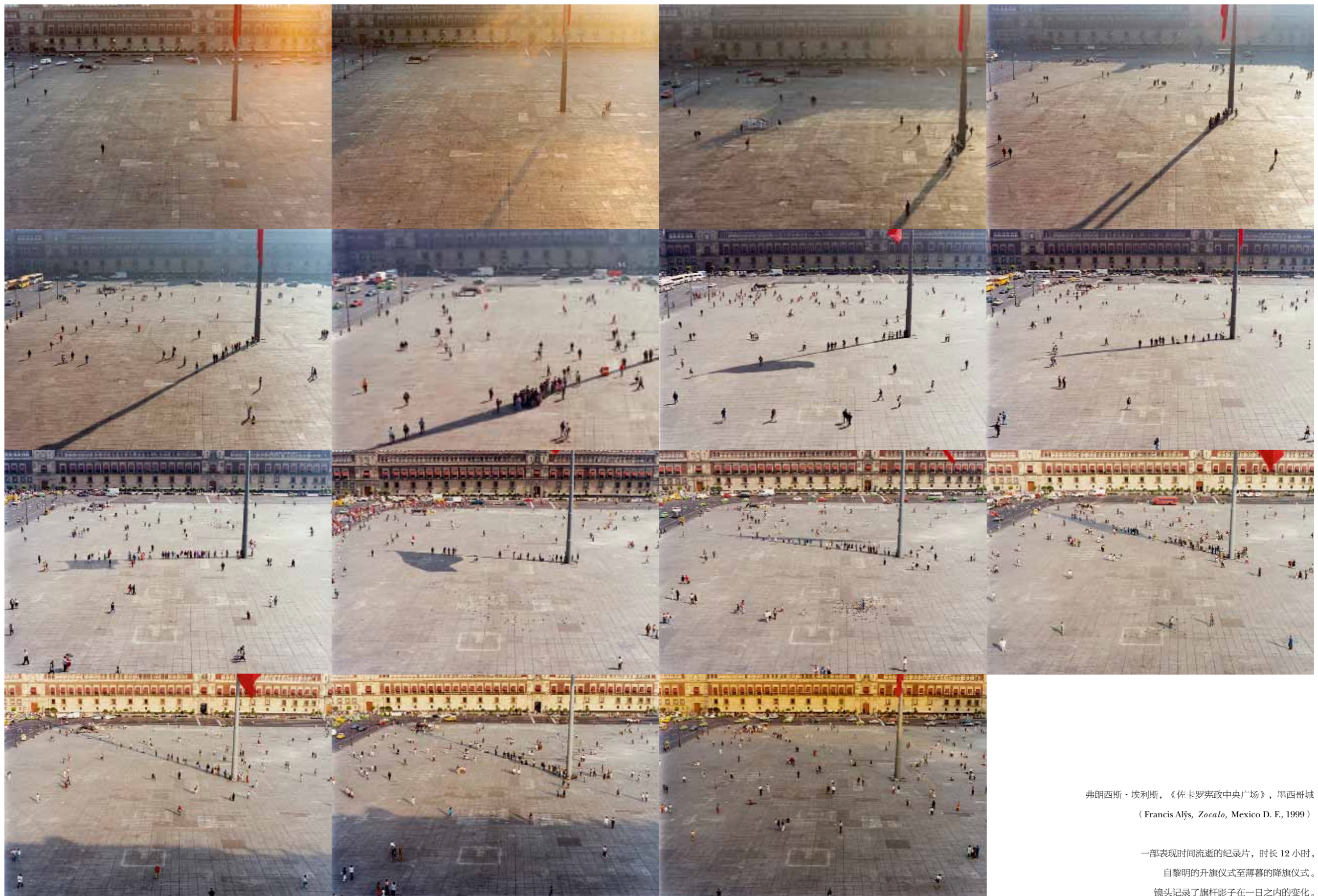
又将其从自己身上引开，以保证人们关注情况本身，他将这些情况的潜在特征按到场与缺席归类，又或者以自身的通行来强调。在假设与语境的两极之间，《收藏家》和《磁鞋》将艺术家置于一个温和无政府主义者的角色中，一种我们可以借用物理学术语“奇异吸引子” (strange attractor) 来形容的社会粒子。然而，在《重演》中，埃利斯成为了那个无政府粒子的邪恶对立面，他并非一个“奇异排斥子” (strange repeller)，而是一个潜在的暴力存在，生成危险并将自身引入官方暴力的影响中。

至此，当然，计划中的曲线图覆满了点和圈，直线和折线，或趋向流动或固定不动，代表着艺术家自身的不同代码。那些埃利斯在其无目的的目的中所获得的，变换身份成为一个从容不迫却格格不入的人所观察得到的，奇特行为。分析法的策略暗示着对这些构想的模仿，这些构想由规则约束，从过往的形式主义中继承而来。人们试图协调雕塑领域的标准样式与雕塑实践的多样化，这种企图的副产品缩影于埃利斯的不断演进的表演作品中。他不是一个行走的纪念碑？由“波德莱尔的棋盘游戏”设定的参数显然是荒谬的。赋予其灵感的伪科学原型同样也是荒谬的。

迷人的。正如他的假作天真的画作。表面上的反复无常，极为精妙的破坏性，偶尔的沉默不语，埃利斯的艺术同样也是荒谬的，不过却是以一种训练有素且直截了当的方式。如果去除这个基于其行为的曲线图，并阻挡强加另一个曲线图，一个理论依据更坚实的曲线图的诱惑，在连接这些点的时候你就能很容易地看到，他始终将前提与步骤相重叠。这些点存在于这个超载的城市环境中的平凡的诗意。如一只熟睡的狗、一扇用塑料修补的破窗户。与社会和文化的紧张之间，类似的紧张决定着波德莱尔式“漫游者”或是现代流浪者仍具有的自由。在日聚加益的“全球”现实中，在不断僵化的观念导向的理论矩阵中，埃利斯找到了也许本就不多的策划空间。(选自《PARKETT》第 69 期，马奕馨 | 译)

弗朗西斯·埃利斯，《磁鞋》，第五届哈瓦那双年展，明信片 (Francis Alÿs, Magnetic Shoes, 5th Havana Biennale, postcard, 1994)





弗朗西斯·埃利斯，《佐卡罗宪政中央广场》，墨西哥城
(Francis Alÿs, *Zocalo*, Mexico D. F., 1999)

一部表现时间流逝的纪录片，时长 12 小时，
自黎明的升旗仪式至薄暮的降旗仪式。
镜头记录了旗杆影子在一日之内的变化。