

# 杰夫·沃尔 的非地点

香黛尔·彭比安 (CHANTAL PONTBRIAND)

杰夫·沃尔 (Jeff Wall) 的作品时常让我们处于极端之中：一个空景、一处遗址、残留物,某件事物的开始或终结。观者不得不在这些“非地点”中漫游,从而也使这些场所成为了一种过渡或者通道。

《海岸花纹》( *Coastal Motifs*, 1989) 拍的是温哥华, 一座以壮观地形闻名的高于落基山脉与太平洋怀抱之中的城市。皑皑白雪的山脉和高耸的雪松映衬着它的建筑。在《海岸花纹》中, 沃尔从一个如同天然观景台的高处俯拍他的城市。在中景处, 我们看到水面、工业中心、木材堰以及右侧成堆的盐。构成画面背景的则是一片茂密的针叶林, 它犹如山峰下一道被薄雾缠绕的绿色缎带, 又如同连绵起伏而富有韵律的“花纹”, 与满天耀眼灿烂的白云形成对比。照片中央发出的微弱光晕, 不仅让人想到艺术家其他作品中的类似手法也让人想到绘画史——浪漫主义巅峰时期、特纳、美国自然主义画派以及如安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams) 那样拍摄的广阔风景的美国摄影师们。沃尔对光线的独

香黛尔·彭比安 (Chantal Pontbriand), 艺术评论家、策展人、《Parachute》杂志主编, 现居加拿大蒙特利尔。

特运用提升了画面的整体效果。不过, 《海岸花纹》同时也具有现实意味, 它的崇高是把双刃剑; 艺术家将双脚牢牢地扎根于这块土地, 为的是让“当下”的观众见证现代经济强行介入自然环境的事实。

在作品《旧监狱》( *The Old Prison*, 1987) 中, 沃尔展现了温哥华的另一番景象。那是一条贯穿画面的大河, 在地平线的中央, 一座桥正连接着如双臂一样张开的陆地。中景则是宽广的水域、堆积的原木以及小块的土地。我们仿佛感到流水正在寻找着河床, 虽然阳光普照, 但一切都显得如此短暂。忧愁在弥漫, 时间停滞, 人孤独。即便画面中一些动态的部分, 比如前景处的锄耕机, 也不能缓解这种感受。右侧, 超出画面的部分, 是一所旧监狱。它的幽闭与空置为这片陆地与海洋之间荒芜又无意义空间找到了共鸣。于是, 这个凝固于时间的旧监狱成为了一个封存记忆的场所, 成为了对于我们眼前这块正遭受着破坏的土地的回应。

上世纪 80 年代, 通过这种审视自然景观, 将地点的神秘性融为非地点的方式, 沃尔创造了另一种画面。尽管在此之前, 他作品的场景里总是人迹罕至或缺乏具体的象征色彩, 但是, 如今他已开始用电影导演般的方式, 把人们放在设定的场景里拍

摄。随着《坏商品》( *Bad Goods*, 1984) 等作品的诞生, 他作品涉及的范围也逐渐从自然场景延展到了人与人的关系。在一片空地上, 我们不仅可以看到标有“待售”的工业建筑以及建筑背后隐约可见的山顶 (这又是与崇高的一种对比), 还有一个站在稍稍偏离中心位置的美国印第安人。他的目光越过几箱洒落在地上的生菜, 直直地盯着观众。这些在运输和经济生产链过程中被摔得破败不堪的箱子上写着: “Iceberg Lettuce” (生菜)、 “America's Largest Green Vegetables” (美国最大的绿色蔬菜)、 “Farms” (农场)。事实上, 这片土地本身也遭到了这种经济的毁灭性强力的破坏, 工业文明的垃圾散落一地: 铁罐、破水管、木料碎片、清理过的树枝、电线。正是在这样充满废弃

默。它们只在个体间流传, 无法被别人或大众听见。那么, 又是什么成为了关于个体和社会、存在之意义的言语和知识呢? 《诽谤》中有两个女人——一个抱着婴儿的黑人和一个白人正在空旷的郊外穿行, 黑人正表情激动又伤感地细细聆听白人说话。“诽谤”一词意味着激烈的批判, 向某个对象的反抗, 这个对象也是对话中隐形的第三方。从某种程度来看, 正是这个第三方塑造了整个画面, 激活了场景, 为这个地点注入了意义, 将一次日常的散步转化为一种对彼此的渴求、一个事件、一个哲学或真实存在的瞬间。作品《协议》发生在一个空的停车场内, 它又是某种形式的交换, 营造了一个近在咫尺的违禁世界。坐在司机斜后座的男人将手伸出车窗, 伸向站在车旁的一个手上长满毛的男人。观



杰夫·沃尔, 《协议》, 透明灯箱装置, 1997, 370 cm, (Jeff Wall, *The Agreement, transparency in light box*, 1997, 370 cm, 1987) YDESSA HENDELES 多伦多艺术基金会收藏

和消耗物的图景中, 被拍摄对象长时间的凝视才开始发挥作用, 呼唤观者寻找他孤寂之外的某种共鸣与团结。

其他的非地点还出现在《诽谤》( *Diatribes*, 1985)、《协议》( *The Agreement*, 1987)、和《讲故事的人》( *The Storyteller*, 1986) 三件作品中。它们都表达了一种个体之间的交流形式、一种对共处的渴望, 和对建立以共同兴趣和语言为基础的社区的渴望。观众似乎直接被召唤为了目击者或调解者。但是, 他们所要调解的是那些可言说但却听不到沉默, 视觉的沉默、秘密的沉

众又一次不由自主地被卷入一个让人心烦的场景, 而这幅画面恰好利用了观众的判断力、价值观和道德观, 当然还有他们的猎奇心理 (偷窥癖)。

没有哪件作品里的目光交流比《讲故事的人》( *The Storyteller*) 中来得更为复杂的了。作品的场景被设置在现代社会中的最完美的“非地点”——高速公路桥下。画面右侧一个人蹲着, 目光向前, 吸引着观众的注意力。左侧, 两个男人和一个女人围坐在一个熄灭了的火堆旁。那个女人表情生动, 显然正在讲



杰夫·沃尔,《狩猎场景》,透明灯箱装置,167 237 cm  
(Jeff Wall, *A Hunting Scene*, transparency in light box, 167 237 cm, 1994)

着故事。在他们的后面,另一对男女正躺在较远的斜坡上。在这些人物之间,一种虚无正在呼吸和交流着,横穿画面中央的电线折射出一个循环的空间。谁能听见那个年轻女人讲的故事?一定不只那个桥下的男人,也许还有躺在年轻女人身后的那对男女。《讲故事的人》自身蕴含着传奇,是一个故事套故事,可不断重复阅读的故事。在这个后现代主义时代,不再有哪个单独的故事能被所有人听见。现在,只有故事的碎片和对话的片断;只有从一个正在经历迅速变化的世界发出的回响,在这个世界里盛行流动和变迁,流通的强度代替了稳定性。这幅画面中人物位置的分配参考了提香、普桑或马奈绘画中的经典构图方式,讲述了一个没有故事的故事,一个非地点的地点,一个社会及其他的潜意识。因此这样的场景对观者而言并不完全陌生,它充满了历史内涵,展现了那些对自己都感到陌生的陌生人。在这件作品里,沃尔让某种一致性呈现于作品主体与现在及将来的观者之间。

《疾风》(A Sudden Gust of Wind, 1993)(标题源于葛饰北斋)是杰夫·沃尔最有代表性的作品之一。正如标题所示,作品的主题正是来自于日本浮世绘大师的作品——风。风是无形的、不可见也也不可预测的一种元素。这幅基于历史场景的作品,也使人想起眼前面临的动荡与危机。《疾风》处于幸福与恐慌以及有序与混乱的边缘。一阵风突然给大片的土地水流带来了生气。我们从吹弯的树枝、被吹起层层涟漪的水面以及吹乱的杂草中,感受到了这股活力,而尤其从前景中几个人物的身上我们会有这样的感受。景中的人物弯着腰还失去了平衡,看起来他们似乎正处在一种眩晕或恍惚的状态。其中一位身着男装的女士,她那涂了颜色的指甲和被风吹到脸上的彩色围巾暴露了她的性别,她的文件被风吹散,好似被大风卷向了无限的空间。作品似乎在告诉观者,这就是世界的极限。在如此一场相遇中,人生、混乱和变化相互交织在一起。因为这样的一刻纯属偶然,所以那一刻的美



杰夫·沃尔,《弯曲的小径》,透明灯箱装置,119 149 cm,  
(Jeff Wall, *The Crooked Path*, transparency in light box, 119 149 cm, 1991)

丽、瞬间的壮丽都被定格住了。不管人类作出了多完美的计划,当疾风吹起,未知便迎面扑来。

杰夫·沃尔更为近期的作品,如《失眠》(Insomnia, 1994)、《果冻》(Jell-O, 1995),甚至是《豆子》(Some Beans, 1990)和《章鱼》(An Octopus, 1990)则使用了其他手法来激发如同作品《疾风》中内在的潜在因素和波动。如果两个孩子在父母不知道的情况下,晚上呆在厨房里。他们会做些什么,想些什么?他们首先想到的是果冻,这一大堆没有形状的胶质在融化消失之前还能用来玩耍。事实上,在这个场景中什么也没发生,就好像在《失眠》中什么都没发生一样,后者场景中只有一个单调过时的厨房,一个精疲力竭躺在桌子底下的男人。失眠是一种病态的、痛苦的、日益加剧的紧张的状态。它是睡眠和快乐的对立面,是一种过度清醒的意识。在杰夫·沃尔的作品里,精神心理的张力多于叙事性。他抓住了作出决定或犹豫不决的那一刻。他

想传递给观者的是在可能性范围内的一瞬间,也是这无限开放的时刻,观者能感到自己也被牵涉进那一时刻,而是否继续参与则完全任其决定。无论如何,他已经看见,而且现在已经知道。他怀揣着这份认识,带着某个叙述的种子和用以变化的材料。从本质上来说,沃尔所暗示的是包含于这个流逝的场景、边缘地带中的差异,对于创造一个对话的空间、创造一个含有意义的空间来说,这种差异是必要的。

这些场景的作用如同梦的片断,用以追寻各种解释和意义。而意义,显然无法从作品中看出,它需要重新构建或再造。《豆子》和《章鱼》是非常相似的双幅作品(让人想起早期的双联画作,如《立体声》(Stereo, 1980)和《双重自画像》(Double Self-Portrait, 1979))。在这两幅作品中,桌子的尺寸款式相差无几,拍摄角度和灯光也都相同:一张是未完工的木头桌子,一张是深棕色的涂漆桌子,带有一种旧博物馆、业余爱好者陈列室或

是艺术家工作室的氛围。桌子上物品的重叠（分别是一些豆子和一条章鱼）以及它们的相互可置换性，引发了一个有关价值和独创性的问题。两种有机的物质处于变异的状态，难以分辨是死是活。这些作品涉及了突变、克隆、惯性的概念，还有回忆与当下、幻觉与展露之间的关系。什么样的意义能用来解释这些展露的材料呢？图像的背后又是什么？

1980）、《驱逐斗争》（*Eviction Struggle*, 1988）、《申诉》（*Pleading*, 1988）、《爆发》（*Outburst*, 1989）、《弯曲的小径》（*The Crooked Path*, 1991）、《狩猎场景》（*A Hunting Scene*, 1994）。这些充满混乱、消逝以及真实或预期的暴力的场景，让杰夫·沃尔的每一件作品都如同一道通向潜意识的大门，同时也向观者传递回了这些具有强烈情感的瞬间。沃尔



杰夫·沃尔，街上的男人，透明灯箱装置，52.7 x 132 cm (Jeff Wall, *Man in Street, transparency* in light box, 52.7 x 132 cm, 1995)

这种双重概念再次出现在《街上的男人》（*Man in Street*, 1995）中。处理的方式是相似的：同一个男人在同一个场景的两幅照片双联出现。他的脸和夹克都溅上了血。左侧的照片里，他偏过头双手交叉，藐视观者的注视，很明显，他在窃笑，而且颇为自得。而在右侧照片里，他向我们走来，表情悲哀，眼神沮丧、忧愁且充满痛苦与懊恼。他是袭击者还是受害者？是追捕者还是猎物？是杰基尔博士还是海德先生？同一个人，同一个场景，截然相反的意义。双重的影像强调了这种幻觉也凸显了这种反差。

杰夫·沃尔的许多作品都呈现了这种过渡的场景，精神的或肉体的，心理的或地理的。比如：《被毁坏的房间》（*The Destroyed Room*, 1978）、《女人和她的医生》（*Woman and Her Doctor*, 1980 - 1981）、《犹太公墓》（*The Jewish Cemetery*,

将我们的目光引向空旷的荒地、港口或者公墓这样的中性空间或引向一段短暂的人际关系，他通过摄影来创造一种有关当代生活的人类学。这门人类学关注的是那些空虚感以及空旷的空间，这些空间的出现源于古典意识形态的瓦解；源于我们对自然和城市的所作所为；源于我们作为人类自身的改变。他借助艺术史研究和电影拍摄的手法，对现代性投以批判的目光。尽管沃尔使用的是一个为人所熟悉且具有历史感的空间，但他却把我们投射进一个浮动的范围和空间，即充满未知和未来的空间。他通过阐明当前与过去的差别，通过提示我们早已不具备的身份，来让我们发现自我。在这些具有现代生活象征意义的心理和地理空间中，人们感受到无尽的孤独，这种孤寂也重新定义了共同体的意义。（由 Jeffrey Moore 译自法语）。（选自《PARKETT》第 49 期，马奕馨 | 译）