



瑰丽的梦与真切的痛

——影像之于东西方女性艺术家

孙炜炜

(湖北美术学院 动画学院, 湖北 武汉 430071)

摘要:在 19 世纪中期西方女权运动爆发之前,世界艺术史上一直没有和男性艺术家分庭抗礼的著名女性艺术家。20 世纪 20 年代以后,在实验电影为开端的运动影像艺术领域内,渐渐出现了很多卓越的女性影像艺术家,她们在很多方面经常超越男性。这一方面是因为女权运动所导致的男女社会地位的改变,另一方面也是因为运动影像这种体裁的特性跟女性的视知觉体验和心理诉求不谋而合。本文试从三个层面来探讨影像和女性的互动关系:女性在影像中展现和寻找自我;女性在影像中探讨与男性的关系;女性在影像中以自己的方式看世界。

关键词:女性艺术家;当代艺术;影像艺术;实验电影;录像艺术;媒体艺术;行为艺术

中图分类号:J03

文献标识码:A

文章编号:1004-0544(2013)01-0073-05

“为什么没有伟大的女性艺术家?”“为什么艺术史上未能出现足以和米开朗琪罗、伦勃朗、塞尚、毕加索、马蒂斯等相提并论的女性?”^①1971 年,美国艺术史学者、女性主义者琳达·诺克林(Linda Nochlin)这样向世界大声发问。

回答诺克林之问显然要比回答钱学森之问^②来得容易,事实上,诺克林本人也作出了回答:造成这一事实的根源就在于社会对男女两性的不平等待遇。由于女性在几千年来的父系社会中属于从属地位,只能被迫为家庭服务,根本没有机会很好地学习、创作和展示艺术,使得“艺术家”这一身份长期专属于男性。直到 19 世纪中期爆发女权运动以来,人们才开始“挖掘”和“留意”一些历史上的女性艺术家,女性们也逐渐挣脱家庭的枷锁,开始独立从事艺术创作。但是,直到艺术从古典走向现代的 20 世纪初期,在浩瀚的艺术家名单里却仍难觅女性艺术家的芳名。我们都知道爱德华·马奈(Edouard Manet)的《奥林匹亚》、《草地上的午餐》,但有谁知道画作中美丽的模特薇陀琳·莱兰(Victorine Meurent)也跟马奈在同一沙龙上展览过巨幅画作,并且还是法国艺术家协会的一员?

在绘画、雕塑等“架上艺术”领域,女性已经无法改变缺席的历史,而幸运的是,对上世纪初新出现的影像艺术来说,女性艺术家显露锋芒的时间很早,几乎和男性艺术家同步出现。被称为有史以来第二位女性导演的谢尔曼·杜拉克(Germaine Dulac,法国)在 1914 年就开始拍摄电影,而在 1926 年就拍出了《贝壳与僧侣》这一实验电影的里程碑之作,比形式相似的路易斯·布努埃尔与萨尔瓦多·

达利(Luis Bunuel,Salvador Dail,法国/西班牙)的《一条安达鲁狗》还早了两年。之后玛丽·艾伦·布特(Mary Ellen Bute,美国)1934 年创作的《光中旋律》又成为抽象实验电影的扛鼎之作。1943 年,玛雅·黛伦(Maya Deren,美国)的《下午的罗网》不仅给她个人带来了“实验电影之母”的称号,也确立了运动影像在当代艺术和电影领域的双重地位——她获得了史上第一个颁给影像作品的古根海姆奖,也获得了戛纳电影节的“16 毫米实验电影国际大奖”。在纪录片和剧情片领域中,莱尼·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl,德国)20 世纪 30 年代就称霸影坛,阿涅斯·瓦尔达(Agnès Varda,比利时/法国)20 世纪 50 年代被冠以“新浪潮之母”……

为什么创作影像艺术的女艺术家能这么快“上位”?首先,当然是由于从 19 世纪中期开始,西方开始了第一次女性主义运动,而实验电影在 20 世纪 20 年代发展蓬勃,这时的女性社会地位已经改变,开始投身艺术创作。20 世纪 60 年代又爆发了第二次更激烈的女性主义运动,这时录像艺术出现,女性艺术家已在当代艺术的各个领域崭露头角。另外,我认为也是因为运动影像这种体裁本身的特性跟女性的思维、情感方式不谋而合,比起逻辑性较强的叙事片、剧情片来说,实验电影和录像艺术更能直观反映女性的视知觉体验和心理诉求。

身为一个女性艺术家,我的创作到目前为止都以影像为主,当经常被问起“为什么你选择做影像艺术?”时,我的回答基本是“这是命运”。因为我的确不能说是我自己“选择”了影像,而是当我拿起摄像机,我就发现镜头里面

作者简介:孙炜炜(笔名炭叹)(1982—),女,湖北武汉人,湖北美术学院动画学院教师。

①钱学森先生生前在各种场合不止一次提出的问题:为什么我们的学校总是培养不出杰出人才?



有我的世界,并且我能把这个世界让更多人看到。下面,我想把我的镜头对准几位著名的女性艺术家,她们的作品都在我心上刻下了不可磨灭的印记。她们是玛雅·黛伦(Maya Deren, 1917-1961, 美国)、玛丽娜·阿布拉莫维奇(Marina Abramovic, 1946-, 南斯拉夫)、草间弥生(Yayoi Kusama, 1929-, 日本)、小野洋子(Yoko Ono, 1933-, 日本)。当我在心中重新“剪辑”她们的作品,就如同我的自我在镜中分裂成了她们。我将在这种穿越时空的互相观望中,探寻影像之于东西方女性艺术家的意义。

一、她,自我——她们在影像中展现与寻找自我

艺术诞生以来直至今日,出现在艺术作品中的女性大多都是供给男性观看的,不管是圣洁的圣母、维纳斯,还是引起巨大争议的《奥列匹亚》中的裸女,都是男性对女性形象的美好愿景,而《奥列匹亚》遭封杀的理由就是因为默兰由以往古典油画中“被看”转为“看向观众”颠倒了人们的性别政治。中国学者孟悦和戴锦华曾分析,在传统文学里,男性建构的女性形象只是男性“表达、编造他们自己欲望的一种方式,这种欲望,严格地说,并不是性欲,而是一种把女性物品化和占有女性的欲望,以及欲望的权力。”^[2]当今社会,人们对“美女”的物品化和欲望有增无减,从画布上更延伸到了报刊、电视、网络中,卖车要配车模,开飞机要配空姐……女性虽然有了自主权,但在被观看和被消费上愈发严重了。在长期的“被观看”中,女性很容易真的认为人生的意义就是当“花瓶”,以“为悦己者容”为终极目标。因此,“展现和寻找自我”对叛逆的女性艺术家来说,成为了一个首当其冲的艺术主题。她们首先就要在作品中把“女人被男人看”扭转为“女人看自我”。

玛雅·黛伦在《下午的罗网》中,以亦真亦幻、错综复杂的方式拍摄了自己。她在回家路上捡了一朵小花,拿着花朵在窗边的沙发上睡着,不知是在梦中还是现实中,看到楼下的小路上出现一个神秘的黑衣人,他/她回过头来,手里竟拿着那只花,而且他/她的脸是一面镜子!她在黑衣人身后跑着,却怎么也追不上他/她。然后,她又回到家,再次睡去,开始了一场无休止的“梦中之梦”,她似乎从一个梦坠入到下一个梦,总在追寻着拿着花的黑衣人。在一个梦中,她走到餐桌前,与两个同样的自己同坐一桌,三个“她”轮流拿起桌上的钥匙,其中一人手中的钥匙在一瞬间变成了一把刀……玛雅·黛伦自己解释说:“这部影片关于一个人的内心体验,她不是对于可以被其他人看见的某个事件的纪录,而是重演了一个人的潜意识展开的方式……”^[3]这很明确地摆明了她想以影像塑造自我、而不是让人观看的态度。她用影像极为出色地表现了多层次的自我:首先是“现实中”被梦困住、但仍不断寻找的自我——无尽的梦象征着生活的重重迷雾;其次是不同人格的自我——那三个相同外表的她表现出了互相猜测和竞争的状态,是典型的人格分裂的比喻;最后是最纯粹的自我——其现实中的她一直追踪的那个黑衣人,就是

她自己的内心!黑衣人的脸是镜面,换句话说就是她能从中看到自己,也就是说,这个黑衣人是她观照自己的一面镜子。玛雅的这段自我溯源的结局是悲惨的,镜子的碎片最终杀死了自己。用弗洛伊德的理论解释,即“本我不能忍受任何挫折”。^[4]美国批评家帕克·泰勒认为这是“她的那耳喀索斯自我的死亡”。^[5]那耳喀索斯是希腊神话中因为爱上了自己在水中的倒影、流连不走直至憔悴而死的美少年,经常被用来比喻自恋情结,或多度追求完美。影片中的黑衣人就像玛雅的倒影,当她一直想追到自己的倒影,无疑只有死路一条。这是女性对自我探寻的经典表达,女性常常会在童年时期把自己想象成一个纯洁美好的“仙女”形象,当一次次遇到异性和社会带来的打击,会逐渐发现完美的自我已被毁灭。可以说,只有运用蒙太奇编排的影像能把这种复杂的情绪如抽丝剥茧般层层展开。

相较于黛伦,一生致力于行为艺术的阿布拉莫维奇对自我的剖析则更为直白,更具有现场性。她不是严格意义上的影像艺术家,但其行为艺术作品大多有录像。1999年,她拍摄了一部个人编年体传记电影作品《星》,几乎是每年用一句她的独白交代她印象最深刻的事,画面是在极简的场景中重演她每年的作品,并穿插一些专门为电影拍摄的镜头。这部作品可以说是一部展现与寻找自我的生命史诗,她面对自我的方式是用自己的“切肤之痛”提醒自己自我的存在。在电影的开头,她就用惊人的影像奠定了痛苦的基调——我们听到她讲述自己的出生和家庭,却只看到一个手掌的特写镜头,一把尖刀缓缓划过她的每条掌纹,平静而又集中的视觉刺激让人对她的痛苦感同身受。又比如片中再现的她的1975年的作品《托马斯之唇》:观众先是看到她在自己裸露的肚子上用手划着什么图案,过了一会儿,镜头从全景切到近景,我们才看到有鲜血正从刚才划过的痕迹中渗出!血痕形成了一个红色的五角星图案,同时也听到了她痛苦的喘息声。她的表演加以镜头的剪接,着实给了观众迎头一击。阿布拉莫维奇常常使用五角星这个形象创作,这割在她肚皮上的几道伤口凝结了太多含义。最初五角星符号源于金星,其实是一个在基督教产生之前代表万物中阴性的符号,后被称为“神圣女性”或“神圣女神”。后来,由于一些天主教之外的“异教”(如撒旦教)频繁使用,而逐渐被曲解成邪恶及战争的符号。随着它在各国的军旗与国旗上的出现,又被认定为是力量的标志……她说:“世上有各种各样的力量,而我一样都不喜欢,它们都暗示着一个人对另一个人的控制。让我感到惬意的唯一的力量应该是自主的能量。欢乐并不能教会我们什么,然而,痛楚、苦难和障碍却能转化我们,使我们变得更好、更强大,同时让我们认识到生活于当下时刻的至关重要。”这五角星仿佛象征着她要以自己的力量控制自己的命运,哪怕会带来刻骨铭心的痛楚。另外,在电影里她还有一段自嘲式的自我分析让人印象深刻:一片纯白的背景中,她一身黑衣,如古典歌剧演员一样张开双臂煽情地说:“和谐,匀称,纯洁,光明,和闪亮!”



又扭扭作态地一一比划她身体的特征：“高跟鞋，红唇，长长的黑发，长又大的鼻子，细腰，但是宽臀，转个身，这就是——阿布拉莫维奇，阿布拉莫维奇——！”当煽情的表演达到最高潮，她却叉腰叹气说：“这太浪漫了。”这一两分钟的简短“自白”，就把一个女人从为了社会眼光矫饰自我、到认识到真正的自我的变化表现得淋漓尽致。这些震人心魄或发人深省的自我展览，也只有用基于时间维度的影像才能完整地呈现、传播给更多的观众。

二、她，他——她们在影像中恨他也爱他

对自己的观看只是当代女性独立意识觉醒的第一步，紧接着的第二步就是把脸转过来，狠狠地看向过去一直色迷迷地看自己的男人。黑格尔曾判断：“男女之不同犹如植物与动物之不同。动物具有较多的男人性格，而植物则较具女人性格，因为女人的发展基本上是属于静态的。在本质上她是一个犹豫不决的感情体系。”^[6]尼采更曾大放厥词：“你到女人那里去吗？别忘了带上你的鞭子！”^[7]多少年来，对于男女之间的比较与相互关系，无论在哲学还是在艺术作品中都只有男人对女人的揣测，而缺少女人对男人的评价。因此，女艺术家们一一在自己的作品里摆出了态度，一方面尽情发泄被压抑许久的对男权的恨，另一方面也以最微妙的方式描绘男女之间无法回避的爱。

玛雅·黛伦在《下午的罗网》里，除了对自我的追寻，也明显地表现出了对男性的态度。当她的梦境反复了多次后，由她的第二任丈夫、捷克的电影导演扮演的“男主角”回到了家里，他如救世主般把她从沙发上拉起，以黑衣人同样的姿势把那朵花放在床上。他对他深情地注视和抚摸，可她却把花朵变成的刀扔向了他的脸！短短几分钟的情节，就表现了一个女人从对男人理想化的幻想、到发现是男人拿走了自己的纯洁之花、然后想反抗男人对自己的身体和心灵的控制。玛雅的其他作品里也经常闪现对男女关系的深刻表现。如《在陆地上》，有一段精彩的镜头蒙太奇，看似她是在乡间小路上和身边的一个男人边走边谈，其实有时从她的镜头反打到男人的镜头时，扮演男人的演员已经不一样了，但还是穿着相同的衣服，以类似的表情对她说话。我认为这象征着女人在生活中不断从跟不同男性的交流中成长。不知是否命运的指引，在这一段里一共有 4 个不同的男人，而玛雅 44 年的生命里也刚好有 4 个丈夫！最后，她钻进一间神秘的小屋，看到一个孱弱的中年男人躺在床上，从头到脚盖着白布，他们对视了很久，最后她选择离去。这仿佛是在说明她对男女关系感到了厌倦，而且男人对她来说没有理想中的力量了。在《变形时间的仪式》中，更有一段女性对男性的恐惧心理的精彩表现：一个男舞者在优雅的舞蹈中突然化身为一具雕塑，女舞者在下方面带惊恐地看着他，然后，雕塑的脚在近景中动了一下，又静止了，雕塑的身子做了一个要往前倾的动作，又静止了。黛伦采取的是直接把运动影像变成静帧的方法，更加重了诡异与紧绷的气氛。雕塑

的瞬间动作被静止了多次，女舞者的恐惧感也层层加深，终于在他真的跃下之前逃走了，而他之后还是对她穷追不舍……这些女人对男人的跌宕起伏的感受，如果不用影像表现，哪里会这样的扣人心弦？

阿布拉莫维奇的《星》中，一条重要线索就是她和德国艺术家乌雷长达 12 年的爱情与艺术纠葛。她在黑场中以极简却动情的文字讲述他们相识的过程：“1975 年，认识乌雷，强烈的吸引。11 月 30 日，11 月 30 日，我们出生在同一天。”可是，紧接着出现的特写画面却是一根针在她的眼球上方仅一两毫米的距离里移动着！最终，她的眼睛留出了泪水。这是多么凄美的爱情宣言！我们常说，“玫瑰很美，但是有刺”，阿布拉莫维奇告诉我们，这刺扎得是如此之痛，带来的是眼泪。“我们决定一起生活和工作。”这轻描淡写的一句话，揭开了他们新的生命及艺术的篇章。下一个画面出现的是她和乌雷本人面对面站着，互相用食指相对，但是又保留着一两厘米的距离，让人很容易联系起来开罗的《上帝创造亚当》。这个镜头里的两人已不是当年相遇时的青春年华了，二十多年过去，两人的生活和工作早就没有亲密联系，这一个指节的距离就像男女间那可以随时合为一体、又可以瞬间天各一方的暧昧。然后，她又用独白讲述了一些共同的行为艺术表演，如 1976 年的《吸/呼》，两人在公众的目光中嘴对嘴大口呼吸。1978 年，他们的《光/暗》是两人不停地交替扇对方耳光，直到有一人停下来。我们在影像中看到了他们两人最著名的 1979 年的作品《潜能》：阿布拉莫维奇一手握着弓，乌雷像当年一样慢慢将箭上弦，缓缓拉开弓，再放下自己的左手，仅以单手握紧的箭，箭尖直指阿布拉莫维奇的内心！不知是岁月改变了他的力量，还是他想起了与她的过往，他的手一直颤抖着，而箭也随之不住颤动，背景的心跳声越来越快，让观众为之屏息……任何一个民族在远古时期都深谙阴阳调和才构成世界的天理，但多少年来，社会却极大弱化女性的能量，从未把女性放在与男性抗衡的位置上。阿布拉莫维奇和乌雷的这些简单的行为艺术像一下下重击，砸在倾斜的社会权利雕塑之上。男女间能量的传递与交换使世界运行，信任与平衡使世界和平，一旦强弱悬殊或失去对对方的敬意——世界就会崩塌。“1987 年，所有事情都不对，我们的关系出现了问题。感到不需要，丑陋，肥胖。”阿布拉莫维奇继续讲他们的故事，1988 年，他们分别从中国长城的山海关和嘉峪关出发，在行走四千余公里路程后在山西二郎山会和，完成了他们的分手祭礼《情人——长城行走》。在影片里，她从纯白的远处走来，边走向镜头边挥手向她的一段段生活再见：“再见西藏人，再见荒野……再见嫉妒，再见悲伤，再见眼泪……”走到近景时，她停顿许久，用哀悼的沉重语气说：“再见，乌雷。”这种把人拉到当下，亲身体会男女间的挣扎的感受，除了影像，还有什么能做到？

三、她看到的不是他看到的——她们在影像中



以自己的方式看世界

在找到了自我的定位以及与男性的关系后,女性要面对的是整个世界,她们开始以独立的视角来理解精神、物质、社会、历史、哲学、宗教……女性对世界的观察方式究竟有没有与男性的差别?我自己就经常受到种种质疑,如“为什么你的作品里看不到女性的气质?”“为什么你总选择一些社会历史或是人类共性的题材,而不用自己的身体创作?”经过多年的创作和思考后,我想说,女性的艺术思维和男性的差别的确存在,但绝不是简单地通过所谓的“女性气质”风格或是“私人及身体”题材来判断。所谓的“女性气质”往往也是由男性的眼光来认定的,事实上,穿紧身裙与高跟鞋的不一定是女人,安迪·沃霍尔(Andy Warhol)等异装大师已经教了我们太多;至于“私人及身体”的题材,我想不仅属于女性,也有大量的男性艺术家执着于此,比如整天在自己的工作室里研究自己身体的布鲁斯·瑙曼(Bruce Nauman)。我认为,在影像作品里最能直观地感受到一些男女视角微妙的差别。

黛伦和阿布拉莫维奇作为西方女艺术家的两位代表人物,让我们看到了奔放和强硬的态度,而从东方女艺术家的作品里,我们也许更易感受到含蓄却坚韧的世界观。

“日本现存的最伟大的艺术家”草间弥生一般被看做波普画家、装置艺术家,很少有人知道她也制作和表演过一部实验电影《自我消解》(1967)。从影片的片头字幕开始,就穿插了她的很多画作的特写——不断重复的点状和网状结构五彩斑斓地扑面而来。众所周知,草间一生都执着的圆点源自她从小神经性视听障碍疾病,她看到的世界就是布满圆点的,因此她把圆点画在她所有的作品上。只见她出场时一身红衣,骑着骏马,白点遍布她的衣服和马的身上。她牵马来到河边,居然开始往水里抛下一个个白色的圆点纸片。然后她又站在水中作画,在白板上画的一个个血红的圆点渐渐漂浮到了水里,接着,她甚至直接用画笔在水中点起红点来!她还给树木贴上圆点,又在猫和男人的身体上摆上一片片树叶,她不断地重复、重复、再重复……影片后半部分是她在一群裸体的男女身上疯狂画彩色圆点的情景——她在 20 世纪 60 年代末组织了一系列的“人体炸裂”裸体集会。跟黛伦和阿布拉莫维奇的作品不同的是,整部电影没有任何具象的符号表达草间的观点,但是我们仍然能从倔强和迷幻的视觉形式中进入她的世界。在二十几分钟的影片中,始终没有一个流畅运动的镜头,而全是像“抽帧”般一顿一顿的图片序列。这形式本身就在表明她坚定的态度:“我看到的就是和别人不一样!”草间原本可以在日本过着享尊处优的富家女生活,却在 28 岁时只身去了美国,开始了穷困潦倒的艺术家之路。女性艺术家在当时的艺术圈还处于劣势,而她又有精神疾病,可谓难上加难,可她仍然不断刻苦地创作。我认为,在年复一年对命运的抗争中,她的艺术从形式打通了精神,这些网点化为了她对人生、世界和宇宙的理解,她甚至说:“地球也不过只是百万个圆点中的一个。”

在这种通达的宇宙观的影响下,她确定了她眼中的世界并不是畸形的,每个人都可以拥有自己的世界,不管他人是否认同。个人认为,这种以自我体验构造世界的态度,在女性的作品中更为突出,如果硬要分别什么是“女性气质”,我想也许以这一点来判断更为合适。只看草间的单个静止作品时,我们很难了解她的世界观,但是,影像却可以通过画面的不断积累表现出她一生的追求。

小野洋子被她著名的丈夫约翰·列侬称为“这个世界最富盛名却又最无人知晓的艺术家”,因为活在摇滚明星的光环之下,她的艺术作品总被人冷落。实际上,除了难以计数的行为艺术、装置、音乐、文学作品,她还制作过十几部实验电影,以及一些影像装置。在 20 世纪 60 年代的激浪派艺术热潮中,她就开始拍摄短片。她的影像作品的形式大多延续了激浪派和早期录像艺术那种简单直接、观念明确的风格,同时也带有东方文化里特有的禅意,我认为也表现出了女性特有的观察世界的角度。例如她的早期影片《1 号》(1966)中,她用一个大特写镜头表现两只手指捏着火柴,在火柴盒上停留了很久,才把它划着。由于是极慢速的升格镜头,我们感觉火柴被点燃的过程像一场生命诞生的仪式,缓慢而绚烂,这个镜头一直持续到火焰自然熄灭为止。同样的慢速升格镜头在比尔·维奥拉(Bill Viola)的作品中也常常见到,但是他拍摄的往往是全景的人物表情、动作,而洋子更专注于事物的细节,从微观中体现宏观。这一视角在她 1970 年的电影《苍蝇》中得到了进一步的发展。她拍摄了一个闭目静躺的裸体女人,女人没有任何动作,摄影机跟着一只苍蝇在女人身体的各个部位“旅行”,很多大特写镜头。与其说她采用了苍蝇的视角,更不如说她是以自己的内心视角去看女人的身体。如果让一个男性去拍,也许不会把女人拍得如一尊佛像,女人的寂然不动无疑断了男性的对性的念想,洋子似乎是想告诉男人们:“我要表现的就是女人体,不是你们眼里有功能性的‘女人’。”比起西方女艺术家的作品,她的作品显得更加淡然,总是静静地摆出一种状态,并不多言。影像语言对她来说,能让她更好地让观众通过长时间体悟后得到禅意。

关于女性对社会、历史等外在现实的想法,请容我以自己的作品提供参照。目前为止,我的创作主题“向外”多过于“向内”——表现我看外界的比看自己的多。我想一方面是因为我的内心并没有很强烈地表现私人世界的需求,另一方面是因为中国社会万花筒似的现状让我不得不驻足思考,因此,我创作了较多反映我对社会的感受的影像作品。如 2008 年的实验电影《前门一店》拍摄了一个 1901 年建造的、正面临改造的老旅馆,经过三个时代的历史洗礼,已成了一个记忆混杂的废墟。这部影片大部分都由景物的镜头组成,比如一个个堆满垃圾的房间,残破的墙面,腐朽的木楼梯,从一扇扇窗户里看到的北京。但是,我并没有把它拍成一个完全的现实主义作品,我自己扮演了一个穿着红旗袍的女人,幽灵般地闪现在旅馆的各



个角落。我想从这一点可以看出作为女性的独特视角:比起整体性的社会学分析,我更关心一个具体的生命在历史和社会中的感受。我也把这种个体感受以一种较主观的方式表达出来。比如穿红旗袍的女人把一只玫瑰放在窗台上,当她转身离去,玫瑰瞬间就枯萎了,而之前曝光过度的窗外景象也清晰起来——原来外面是当代的工人们在改造一个古建筑!我之后的作品也几乎都延续了这种“魔幻现实主义”的风格,常常在纪录影像中加以自己的主观改造。2010 年的综合媒体艺术作品《海市蜃楼》包括一系列的图片、录像、装置、行为,是我自己在城市里“建造”的一个虚拟房地产项目。我把 2100 年的一个房地产海报挂在城市的各处,同时也带着一个楼盘模型走遍大街小巷,拍摄人们对于它们的反应。比如有几个小孩看到楼盘模型,不是像大人那样询问房价和地段,而是围着模型开始讲故事,把这“房子”当成了他们想象世界的住所。2011 年的电影/录像作品《谁的眼睛》把自己拍摄到的日常画面跟真实的暴力事件监控录像并置,造成一种真实与虚构、正常与非正常之间的矛盾关系。2012 年的《咸安一梦》以正在拆改中的武汉百年社区“咸安坊”为场景,更是完全打乱了纪录与创造的界限,试图用个人视角、艺术手段与社会环境进行互动。作品包含了摄影照片、录像装置、实验电影、现场表演这些不同的元素,一共有三个部分。第一部分是咸安坊及武汉的新旧面貌对比,混杂了老照片和当下的咸安坊满目苍夷的角角落落;第二部分是一个白衣孕妇和一个黑衣老妇沿着胡同两边行走的双频影像,孕妇从社区中走出,老妇从外走进社区,但她们会在某些奇妙的时刻相逢——比如在镜中看见对方;第三部分是一场真正的现场表演,我召集了一些年轻人在废墟里开了一场 Party,他们装模作样地录制了一期“电视节目”,谈论中了几十亿的彩票后怎么改建这个社区,也表演了一场精彩的摇滚演出,到了深夜,众人已忘了自己身在何处,只是尽情地在无人的黑巷中喝酒狂欢……我认为,每个人都有权利制造一个自己的社会图景,因为你身处的社会并不是一个真正客观的存在,只是你在自己的井里看到的那一片天空。至今为止,我觉得对我来说,影像是表现个体对社会的多样体察的最好途径。

四、结语

在架上艺术的时代,女性艺术家即使能用绘画来表现自我,也只能虚拟出自己的形象,无法面对面挑衅观众,

也无法看到真实的自己。如果超现实主义女画家弗里达·卡洛(Frida Kahlo)也能用影像创作,说不定也会像阿布拉莫维奇那样,拍摄用刀划开自己皮肤的过程,让观众和自己同时体会多年的病痛与心痛。摄影机赋予了女艺术家更直接的与观众“对话”的机会。

从以上几位艺术家、及我自己的影像作品分析来看,运动影像的美学特质符合女性天生敏感复杂、思维跳跃、情绪丰富的特点,能够帮助女性艺术家很好地在这个时代展现与寻找自我、分析与男性的关系、并且以自己的方式看世界。

影像艺术结合了视觉与听觉、空间与时间、现实与虚幻,给人全方位的当下体验,因此,我们很容易感到“电影如梦”。曾有个争议不断的科学假设,说男人的梦大多是黑白的,而女人的梦却常常是彩色的。且不论其理论对错,我想从女性艺术家的这些影像作品里,我们就能深深地体会到浮想联翩的瑰丽的梦境。而因为女性长期在社会和生活中受到种种压抑,她们的梦甚至能传达给观众切身的触觉的感受——那是一种真切的痛。

相信在未来的艺术史里,无论是西方还是东方的女性艺术家,一定能用影像书写出更夺目的篇章,把千百年来禁锢与偏见远远抛在身后……

参考文献:

- [1]琳达·诺克林(Linda Nochlin).失落与寻回—为什么没有伟大的女艺术家[M].李建群等译.北京:人民出版社,2004.
- [2]孟悦,戴锦华.浮出历史地表[A].李小江编.妇女研究综述系列[M].郑州:河南人民出版社,1989.
- [3]Adams Sitney P. "Visionary Film,the American Avant-garde", Oxford Univ,1979.
- [4]西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud).弗洛伊德文集第六卷—自我与本我[M].长春:长春出版社,2004.
- [5]Tyler Parker "Underground Film,a Critical History", Grove Press Inc,1969.
- [6]格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel).法哲学原理[M].北京:北京出版社,2007.
- [7]弗里德里希·威廉·尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche).查拉图斯特拉如是说[M].桂林:漓江出版社,2000.

责任编辑 文 嵘