



1. 斯坦·道格拉斯，《峡湾》，影像作品，46×56cm，1996，纽约：古根海姆博物馆；加拿大渥太华国际博物馆

时间与语言

——戴安娜·塔特尔对话斯坦·道格拉斯

Time and language——Interview: Diana Thater in conversation with Stan Douglas

[美] 戴安娜·塔特尔 [加] 斯坦·道格拉斯 Diana Thater Stan Douglas
译者：李睿康 Translated by: Li Ruikang

摘要：加拿大摄影和装置艺术家斯坦·道格拉斯（Stan Douglas）和美国艺术家戴安娜·塔特尔（Diana Thater）的对话，围绕着斯坦·道格拉斯20世纪80年代以来的创作议题和主要作品展开。斯坦·道格拉斯把装置和摄影看作一种由特定技术、社会、文化及政治环境所编写的符码，他反思现成框架造成的偏见，重新思考“语言”对主体性的重构。无论是早期作品《电视插播广告》（*Television Spots*, 1987）、《独角戏》（*Monodramas*, 1991）对商业电视的反思、还是《画面之外》（*Hors-champs*, 1993）、《夜间》（*Evening*, 1994）和《努特卡岛》（*Nu·tka·*, 1996）等装置艺术对不在场的重现，他的作品一方面关注媒介对人的影响，揭露媒介对集体记忆的渗透与塑造；另一方面聚焦失败的乌托邦，通过对历史事件的重塑，反思和批判种族、身份等认同问题。

关键词：斯坦·道格拉斯，媒介语言，主体性，失败的乌托邦

Abstract: Stans Douglas' photography and Installations since the late 1980s has been a central issue in conversation between Douglas and Diana Thater. Influenced by Samuel Beckett, Douglas regarded video installations and photography as codes formed by special technical and social contexts. He inquired the prejudice of the language and reconstructed the meaning of it. In his early work *Television Spots* (1987), *Monodramas* (1991), he reflected the impact of commercial television on people's cognition. Then, In *Hors-champs* (1993), *Evening* (1994) and *Nu·tka·* (1996), he presented the absence. On the one hand, he focused on the impact of media on people's recognition, exposing the penetration of the media on collective memory. On the other hand, he concentrated on the failed utopia of modernism, criticizing identity issues such as race and identity through reshaping historical events.

Keywords: Stan Douglas, the media, subjectivity, failed utopia of modernism

戴安娜·塔特尔（Diana Thater）
（以下简称T）：我们可以先来谈谈你对塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett）的兴趣吗？

斯坦·道格拉斯（Stan Douglas）
（以下简称D）：我认为贝克特的作品代表了一种反常的思考方式。在他的影响下，我将行动视为一个零点和开启，而不是即将结束的停滞状态。最初，电影《不是我》（*Not I*, 1972）^[1]的手稿被写成一个多多少少带有自然主义风格的故事，贝克特利用了精简和压缩的剪辑手法，逐渐将影片焦点转向嘴巴没完没了的诉说：（他希望通过这种方式）探索虚伪腐化的语言能否实现主体的自我表征和自治。这种“语言”的问题是我所有作品的起点，不仅是在口语或书写的意义上，还是就知识的不同媒介和习语而言的。

T：所以（你的）目标不是通过语言去解构主体，而是为主体寻找重塑自身、表达自我的空间。

D：一种既定的语言总是已形成倾向或偏见，为了说话，你必须与已经被植入其中的东西协商。

T：所以嘴巴以第三人称诉说自我。

D：非常对，她不愿意说（第一人称的）“我”，因为她无法用这种语言代表自己。

T：那么如何理解“叫！然后听。再叫！然后再听”？

D：只是为了确证她仍然在这，这是贝克特作品中角色的常见表达方式。每过一会儿他们会停下对戏剧的诠释，确保自己仍活着，以防戏剧超越自身。就像在《电影》（*Film*, 1965）里巴斯特·基顿（Buster Keaton）时不时检查他的脉搏一样。

T：《塞缪尔·贝克特：剧集》（*Samuel Beckett: Teleplays*, 1988）是你最重要的著作和展览之一，你在当中讨论到贝克特的受虐倾向^[2]。

D：那是后来的一篇有关贝克特三联剧《阴影》^[3]（*Shades*, BBC, 1977）的文章。在那篇文章里我谈论了主体性（subjectivity）和法律之间的关系。我把



2. 斯坦·道格拉斯，《努特卡岛》（Nu·tka·），视频装置，彩色、有声，6分50秒，1996，古根海姆博物馆

贝克特描述为一个受虐狂，他像任何好的幽默作家一样，即使已经深刻意识到法律的不正当，他仍然选择服从。法律或者是某种被认为直接地（先验地）展现什么是“对”的东西，或者是在一个不完美的世界中展现和促进可能存在的最好道德立场的东西。

T：所以它或者代表小的可能性，或者代表更大的理想？

D：是的，但是在贝克特的世界里，这

种理想是不可能的。他不可避免地站在欧洲中心主义立场上写作，这种立场哀悼世界价值观的瓦解，但是他表达的不完全是基于主体性的内部世界观瓦解。在五十年后，我们以隔海对望的立场可以清楚地看到，在第二次世界大战后麻木的欧洲大陆形成了多少所谓存在主义本体论^[4]的问题。在那里，欧洲的帝国者只有在无法承担殖民地的代价时，才被迫接受去殖民化。



3. 斯坦·道格拉斯，《夜间》(Evening)，视频装置，彩色，1994，芝加哥现代艺术博物馆

T: 你在说的是主体性虽灭但仍可被重建的历史或当下。你和贝克特作品中关于“大众形式”(popular forms)的关联也很有意思。你选择通过不同的语言来表现20世纪历史中许多重要的时刻，从而来表现这些大众形式；而贝克特则是用这些大众形式来塑造完全没有大众主义的作品。贝克特主要采用杂耍剧来表现，而你主要运用无声电影和商业电视的形式。而且你也会参考一些特殊的题材，比如恐怖电影。

D: 我认为恐怖片很有意思，因为它有一种身体性的反应，这是一种对图像的物理反应，这是在高雅艺术中不会有的效果。

T: 这也正是贝克特所做的：让观众放声大笑，他喜欢看到观众放开地反应。“震惊”(或“处于震惊中”)作为一种娱乐形式的想法(这大概是19世纪的哥特式小说对电影的影响)，在你的装置作品《努特卡岛》(Nu·tka·，1996)也有所涉及。

D: 《努特卡岛》主要表现了“崇高”的议题。在极端的阈境空间里，我们又回到关于法律的理解。浪漫主义者通常会认定自己属于并臣服于自然，而非假设自己超脱于自然世界之外。因此，他们常表现出恐惧的敬畏，这是因为他们领悟到了自然世界对人类意志或存在的漠然态度。我们从弗里德里希(Caspar David Friedrich)的作品《云端的旅行者》中可以看到，那个背对着我们的渺小人物，正是崇高事件的见证者，但是同时(“他背对着我们”这个姿势)也强调了画中不可见的元素。在作品《努特卡岛》中，关于不可再现力的所有追问都被戏剧化为两个欧洲殖民者之间的关系。他们正处于一个艰难的境地：他们藐视周围的风光、蔑视居住的

土著、他们互相看不起。然而那种藐视，与他们“服从于所爱戴的国王”的信念结合起来，给他们最好的自治和身份认同。

T: 我想把这结合和你塑造那些失去功能的过时再现系统一起讨论。

D: 当它们破废了，交流的形式就成了我们去理解遗失世界的线索。这是《拟声法》(Onomatopoeia, 1985-86)的主要亮点。拟声法为它代表的事物发声。在片段中，一个自动钢琴播放装置正在弹奏贝多芬的C小调奏鸣曲(作品111号)(Beethoven's C Minor Sonata, Opus 111)，现在听来，我们认为像雷格泰姆音乐。贝多芬之前可能写了一些塔朗泰拉曲调，但是他写这支曲子肯定不会预想到雷格泰姆音乐。也就是我们无法听到贝多芬所听到的音乐。

T: 你经常将过去曾用的过时技术或废弃方式与特定历史时期的描绘结合起来。这样一来，技术成为故事本身，成为一个真实的叙事外壳，就像在《夜间》(Evening, 1994)，或者再远些，在《努特卡岛》中一样。

D: 我很喜欢现代主义，就像我喜欢寻找与主体有结构性关系的再现形式一样。例如，作品《画面之外》(Hors-champs, 1992)展现了空间的蒙太奇叙事^[5]。蒙太奇在这个扁平的屏幕中穿越，被选中或删除的图像分别在屏幕的两端显现，所以无论你看从“正式的”或是“被舍弃”的一侧，你的视角都是缺失的，总有东西不在视线范围内。

T: 所以《画面之外》是蒙太奇的空间化，那或许《夜间》是电视系统的空间化。这会让《夜间》成为《画面之外》的政治解说法吗？

D: 我认为二者同样具有政治性。《画面之外》谈论流放，而且多少有点政治流放的意味，这也体现在它的音乐表达中。1965年，第一次在巴黎开音乐会时，阿尔伯特·埃勒(Albert Ayler)^[6]尝试在音乐中找到自己民族和自己的历史地位。他如何做呢？他在马赛曲(La Marseillaise)的暴力种族主义和民族主义基调中引入号角声，

来暗示军队音乐的起源，然后以福音旋律和被乔治·刘易斯(George Lewis)称为“国家曲调”(country tune)进行回应，通过多种旋律的混入来重新挽救马赛曲。虽然我没办法真的听到这些东西。我认为作品《夜间》对政治性的表达更加露骨：真正的政治故事通过三个虚拟电视台的视角被表达了出来。

T: 在《画面之外》中，这些政治信息被编码为音乐符号，包含在音乐表达中，通过观者在装置真实空间的体验中进行解码。在《夜间》，链接、参与和重复的元素已经成为作为观者所占有的空间的一部分。

D: 这是从屏幕的两面来解读同一图像的方式。当你环绕整个屏幕，你会意识到屏幕的另一侧总会呈现那些你不可及的图像集。他们是“画面之外”的，他们“超越了在场”(out of field)，这是身体层面的事情。

T: 屏幕上发生的对在场的观者确实能产生影响。那么技术、叙事和音乐史这些互相缠绕的事物，它们之间的关系是什么？比如，《努特卡岛》(对我来说是最难理解的一个作品)的叙事是最平坦的，但它的背景音、说话声互相纠缠，仿佛一个循环的音乐创作。

D: 在某种程度上，《画面之外》和《夜间》是最有雕塑效果的，因为所有的元素都在空间里得到展示，在《夜间》中有三个关于声音的空间，在《画面之外》中你需要环绕整个屏幕走动。而之后的作品就更像平面的图画，例如早期的屏幕实践那样。

T: 无论是通过音乐，还是通过可读的文本，你常常通过声音来塑造立体的空间。或许你也想给文本或独白一种音乐化的表达形式？

D: 当然，正是这样！我和彼得·库米格斯(Peter Cummings)尝试把《努卡特岛》尽可能音乐化——在主角一起说话的时候，我们通过叠加重复的声音来表现这种效果；在两人单独说话时，又通过两个扩音器来彼此呼应。

T: 人物彼此呼应的塑造灵感是你从埃

德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)、塞万提斯(Cervantes)和斯威夫特(Swift)等作家那里启发到的吗？

D: 这些是从过去的日记中偶然积累的。不过，确实，同步听到的六个部分来自这些殖民和哥特式文本。

T: 我们又再次回到哥特式。一开始，我并不认为在《努特卡岛》哥特式元素很明显，但是当你提到埃德加·爱伦·坡^[7]的时候，好像确实是这样。

D: 是的，当中两个引自埃德加·爱伦·坡的文本非常贴切地描绘了当地的风光。比如“在一整天沉闷、昏暗和无声中……”

T: 在《努特卡岛》中，惊吓的成分并没有文本中描述那么多。我们可以从德勒兹在他的散文《冷酷与残酷》(Coldness and Cruelty, 1967)^[8]中对受虐行为的讨论来思考这一点，这篇文章对你的作品也有一定的影响。他把马索克和萨德的著作视为存在(being)本身，一种必然，即事件的发生需要被描述出来。他们的论述主要存在于语言中。这也是《努特卡岛》中似乎要发生的事情——惊吓没有显现，而是被描述为各种投射。

D: 无论他们在谈论什么，不可置疑的是，被德勒兹讨论的这两位作家都是大师。在萨德那里有详尽的罗列和描述，在萨柯-马索克那里，有不同类型的描述，有更多的细节的指涉，真正的对象从来没有真正描述。最重要的东西往往是缺失的，永远是一种“不在场”(absence)。

“不在场”是我作品常常聚焦的一个主题。即使我把这些老旧形式再现，我也一直在暗示它们已经失去了再现真实主体的能力，这是一种存在于系统之外的东西。

在《努特卡岛》中最大的不在场是当地居民。他们是殖民者的贸易伙伴，是在欧洲殖民者到达前居住在这片土地上的人，但是他们在角色的长篇对话中都没有出现。他们仅仅西班牙指挥者捉弄的对象以及英国人幻想成为其神话的对象。这个幻想实际上是基于普克米斯的库库蒂传说(Kuakutil myth of the Puqmis)^[9]：如果你沉船或溺水，你会被声音吸引到树林里，你将会变成一个

带有突出的眼睛和惊人快速步态的满目苍夷的生物。

T: 所以本土居民仅仅通过……

D: “不在场”来呈现。

T: 所以这个片段试图讲述的东西只能通过迟钝的指涉来表达。

D: 在创作《努特卡岛》前，我一直在调查这个地区，寻找这片风景里人类出现的痕迹，正是在此过程中，努特卡湾(Nootka Sound)系列摄影作品得以出炉。人们对这片地区的典型观念在于它不曾受到文化的影响，但是任何在太平洋西北部长大的人都知道，这里所有的树木都至少长了第二轮了。你马上就会看到：除了持续一百年的工业，井里也留下了西班牙人的痕迹，他们将堆肥区域划定为游行仪式的场所或莫瓦查特(Mowachaht)和穆查拉特(Muchalaht)的捕鱼场，这里的城镇遗址和象形文字可能甚至超过了三千年的历史。

T: 在作品《追逐，恐惧和灾难：罗斯金省》(Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, BC, 1993)中，人类活动的迹象也是我诠释的重点。

D: 这个作品是以大英帝国的衰落为背景设定，这个故事也是表现缺失。故事的叙事由勃伯格的三个主题音乐片段“追逐”“恐惧”和“灾难”构成。在病床上，当男人开始撒谎，音乐由此展开，警察开始询问，这是“追逐”的部分。“恐惧”和“灾难”发生在主角西奥多(Theodore)开始面对警察时。他被告知自己的室友已经死了，但这或许不是真的，他继续寻找一些让警察名声扫地的证据。但是由于他是个日本人，他直到最后也不能做任何事情。

整个《追逐，恐惧和灾难：罗斯金省》都在用一些幽闭的回路来界定这个地区，例如发电厂的涡轮机、军官的巡逻。尤其，警察局的报警系统还被西奥多弄短路了，这样他后面回来就可以不被发现。他可以趁此机会收集证据，闭合线路然后逃离。

T: 他在场的所有证据都没了？

D: 正是。我对布雷森(Bresson)的作品《死囚越狱》(A Man Escaped)^[10]

中一个片段很感兴趣。在电影最后有一个场景，被判死刑的抵抗运动战士相信了同囚室少年的建议，打算从牢房逃到运动场。他爬过一堵墙，却还有另一堵墙。(在翻越一堵堵墙后)他终于逃到外面了。这时给了监狱一个长镜头，所有监狱的墙围成了一个闭环，外面还有环绕着的车，一个封闭的围城。

T: 在作品《追逐，恐惧和灾难：罗斯金省》中，你也在一个宽阔的地域之外制造了一个幽闭恐怖的氛围。

D: 是的，这个幽闭的氛围体现在在一个变迁的瞬间和灾难性的场景中。动力装置的涡轮在白天、晚上都在运转，笨拙的大机器在旋转，仿如被一股崇高的力量推动。再一次，我们回到了机器和人类关于时间的不同理解上。机器的功能就是一遍一遍精准地重复着同样的事情，它意味着无休止地重复。但是人类的时间是流动和易变的，是伴随着成长、衰老和死亡的过程。

T: 你能谈谈二者的不同如何体现在音乐上吗？

D: 音乐家发明了非常成熟和差异化的方式去处理时间。在某种意义上，每首复调音乐作品都再现着一群人如何一起生活。这种关系是控制性的还是公平的？

在我的作品中，我使用了重复某些音乐形式的结构，这些大部分重复也来源于贝



4. 斯坦·道格拉斯，《拟声法》(Onomatopoeia)，装置，1998

克特。贝克特几乎所有的剧本都具有这种双重结构，即开始和结束发生同一件事，只是过程不同。我认为这是人类与机械世界的对抗。在人类即兴的行为中，你无法做的事情就是让人们以同一方式不断重复自己。

T: 所以，重复关乎的是“哪些重复因素被排除在外”与“随着时间流逝这些因素现在成为了什么”的差别。

D: 是的，例如，阿尔伯特·埃勒（Albert Ayler）与斯托克豪森（Stockhausen）的不同之处在于，斯托克豪森假设可以通过决定表演和接受的概念框架来控制音乐和它的系统差异，而埃勒承认，即使音乐是重复的，在每次录制或表演中，它总是会有所不同。即使你一次又一次地看到同一部电影循环，你对它的认知也会改变。因为即使它保持不变，你自身也已经改变了。就像听录制的复调音乐一样：第二次听时，你会听到第一次错过的细节。

T: 这似乎就是你设计循环装置所要表现的——允许电影本身连续重复，就像在《睡魔》（*Der Sandmann*, 1995）中一样。

D: 那个作品中有一个很小的置换系统，当你只看到画面的一部分时，它会让你觉得似乎看到了整个画面。在第二次看的时候，即使是相同的沙子，相同的面孔，相同的建筑，相同的故事，你的感知已经发生了变化。

T: 第一次看到电影的右半部分，第二次看到左半部分吗？

D: 是，不过这两部分都是在一侧的，就像一个莫比乌斯带^[11]一样。

T: 这部电影是真正完整一体的莫比乌斯带，还是两个分开的循环？

D: 我一开始打算做一个顽固的物质主义者，只使用一个胶片，我的确也可以这样做。因为，在长时间中，只有使用两个相同的胶片在分开的活套中才更安全。但是它们是相同的。

T: 先前你提到“现代主义”是你实践的重点，那么它如何起作用的呢？

D: 我认为“现代主义”这个议题一直贯穿我的作品，尤其是它的失败。

《晚间》和《画面之外》涉及文明社会的最后时刻，也就是在社会、政治和经济的主要权力机制被固定前，你可以和一群人在大街上抗议和改变社会。《努特卡岛》也一样，这个背景设定在现代时期的开端（1789年7月14日），它从根本上解决了这一问题。作为现代性基础，谈判和转型进程与“崇高”概念有着有趣的关系。崇高本质上是世俗的。如果你是一个神秘主义者，或者你可以通过上帝直接对话而接触到真实的事物，那么没问题；但是当真实事物退回到“崇高”一词所描述的边缘空间时，你就需要对自己创造的世界负责。然而，现代世界的第一个发现是，没有自由，道德是不可能的，这就是形式主义愤世嫉俗的原因。

T: 你尝试寻找意义，但是你并没有诉诸于形式主义的方式，也不是依靠过去提供意义的渠道（比如关于上帝的信条、浪漫主义的崇高），更不是寄希望于乌托邦政治系统。

D: 是的，但是这总会回到一个问题：除非你是自由的，否则你无法设计一个道德的世界；当你不自由的时候，任何的限制都会对你的选择产生限制。道德伦理是一种永远不能重复的表象形式。

重复赘述或自我指涉是我回顾《电视插播广告》（*Television Spots*, 1987-1988）和《独角戏》（*Monodramas*, 1991）时发现的局限性。我的想法很简单，就是通过播放戏剧化和商业化两种题材的电视节目来反对它们自身。这样一来，观众不确定他们是否在观看由传统电视台制造下永久不变的剧情。这是一个打破电视常规表现的尝试。所以，当观众打电话给电视台，表示剧情不符合他们的期待而感到困惑时，我意识到我一直坚持匿名是一种恶意的行为。我无法告诉观众，我是一位艺术家，他们所看到的是“艺术”，因为一旦发生，他们将不再认为“电视”在说话。许多先入之见会立即发挥作用：其中最主要的观念是艺术是关于自我表现或形式游戏。在他们发现这是艺术之前，打电话的人谈论了他们所看之物的含义，但是一旦这些变成艺术，他们就会开始自责。所以我想，如果我不能将我

的艺术实践带到公共场所，我会尝试将既不是“表达性”也不是重复性的意义引入博物馆。

T: 你可以描述一下你怎样尝试去改变观众进入博物馆之前的先入之见吗？

D: 嗯，电视一般用疏离效应来创作，而博物馆反而尝试让作品的指涉密度能被观众感知。我当然希望自己的作品能立即引起人们的注意，但是我认为作品的诱惑力也源于作品作为一个节点在历史网络之中的联系。想象一下你正在看一幅艾格尼丝·马丁（Agnes Martin）^[12]的画。要恰当地理解它，你需要去想象她的历史背景，她如何回应自己的生活，以及她决定使用的艺术流派的历史脉络，她可能传承着这个历史脉络，也可能完全相反。如果传统被忽视而变得透明，艺术品将只会增强惯例——这变得仅是具有美学意义，仅是美丽而不再有意义。

T: 但是通过将形式脱离历史，脱离每一天的生活，将它们放在博物馆里，你的作品并没有和那些媒体显现给我们的叙事有太多联系。你把它们脱离了历史，然后你再次去回望它，因此那些文化形式没有按我们预期的功能运转，而是在暗示它们无法做什么，或者试图阻止观者看到它们。所以这些微小的信息成为理解作品的关键，但是对于观者而言，它们是很难被识读的。这些不透明或透明的意涵如何被组装入叙事之中呢？

D: 我经常被问到，我怎样期待观者了解作品中所有的暗示。对，我确实不能有这种奢望，这就是为什么我的作品有补充文本和目录等解释性说明。一方面，作品本身的简约很诱人，但另一方面它又很复杂。这种复杂使得博物馆不可替代。我希望观者至少对弄清楚它感兴趣。电视广告必须尽快吸引尽可能多的人，而艺术品并没有这个义务。我们没有义务去制造那些必须被快速理解的作品。

T: 如果我们想要做的事情可以被很快地理解，我们当然会想做。我们不会像你一样把叙事的构造、剪辑都弄得复杂，以此来反抗所有的形式。在运用“蒙太奇”手法，以及与照相机的历史有关：什么是被允许

的、什么是被禁止的、什么是被压制的。在电视中，哪些信息被压制了？被压制的信息就是位于另一端的信息，同时观看这两方面就是去看什么在屏幕上，什么在屏幕之外。你常常反对直接从电视和照相机历史中提取的元素，你的每部新作品的叙述都变得越来越复杂。目前你似乎很关注蒙太奇手法，以及它如何在电影中发挥作用。

D: 在如何接近图像方面，我认为我变得更唯物了。在早期的作品，例如《两种发明：呼吸和哑剧》（*Deux Devises: Breath and Mime*, 1983）或《拟声词》中，图像在某种程度上更具有隐喻意味，关于机器的隐喻以及图像如何被生成。那时我慢慢地了解了某些类型的图像是如何生成的——我已经学会了识别摄影中告诉你的线索，例如，这些线索表明相机视角、焦距位置、交卷使用情况，所有这些东西都在图像中。阅读这些线索需要时间，但是它们总是存在的。这就是为什么我通常将齿轮隐藏在我的装置作品中，因为它随时可见。最近，我尝试将图像生成的细节尽可能地放在图像本身中。

T: 当然，许多艺术家仅仅依靠隐喻来创造意义，包括隐喻地使用设备。在其中，我们更愿意接受与自己已知相关联的事物，而不是尝试去创造一种完全独立且没有任何解释的艰难道路。

D: 我希望被这些作品所产生的意义震惊到，这样一来，通过把所有正确的材料组合在一起，他们可以产生更多的、超出预料的结果。这个过程和隐喻性建构是相反的，在隐喻性建构中，艺术家希望通过定义象征符号来控制作品的含义。我希望在一个公众的世界中去解读图像。所以当人们带着自己的理解去解读一幅图像，看它在表现什么、世界上存在的事物是怎样时，他们会做很多超出我设想的事情。有一阵子我一直固执地反隐喻，但后来我意识到语言和图像总是隐喻的。

T: 它可以界定意义，也可以限制意义。

D: 是的，像约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）^[13]的雕塑一样，你会感觉，你只有弄清楚这些材料在他的系统里



5.斯坦·道格拉斯，《画面之外》（Hors-champs），影像装置，1993



意味着什么，才能理解他的雕塑。这使人们对作品的隐喻性解读的可能性保持了非常严格的控制。

T: 没错，你可以尽可能地控制，然后就必须放手。

你之前谈到有可能去建构道德世界。我们可以参考各种类型的乌托邦来解读这个想法，例如罗斯金的理想社会概念或自由爵士提出的乌托邦。

D: 对我来说，罗斯金式乌托邦是一种消极的乌托邦，但是自由爵士乐运动却是另外一回事。（即使）那些乌托邦只能在短短几个小时，但它能在一个很小的社会中被意识到，并解决一些短暂的问题。

T: 但是你来来回回，以积极或消极的方式来谈论它。例如，在《晚间》中，你是用商业电视，这个在1960年代被视为失败乌托邦的设定，来反对有关黑豹的想法，这是一个在历史上真实且有希望的政治运动。

D: 当然，你可以看看这些社区中的瞬间，例如黑豹，例如他们的早餐计划，是为了使自己能够自治，因为美国政府正在撤消对公民的支持，或者这种支持从一开始就不存在。他们的乌托邦确实发生了，即使只是一周左右。

T: 当你在为博物馆创作作品时，和你在大众电视创作的片段相反，你考虑增加信息的密度，希望引导观者去尽可能地、更深层次地解读作品中的深度。但是，你总是以一个中立的态度捕捉镜头，有时候这显得不是那么吸引人。我们正在寻找相机后面的那

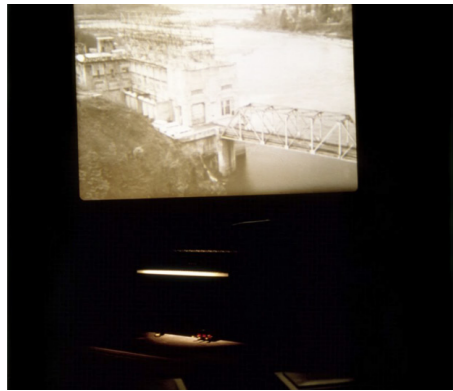
个空间，它似乎被某人占据。如何看待这种方法？

D: 我认为，每一个作品都有一个最佳观看者，他能知道我的用意、我在用或努力追求的风格。我可能是从老式嘻哈唱片中学到了这种经济的参考，当时有很多较小的被采样或混合记录。我曾经有很多这样的唱片，所以当大概听到詹姆斯·布朗的四分之一秒时，我知道那是詹姆斯·布朗，这首歌和它的唱片是从那里来的。就如照片一样，唱片总是有一个悬挂在那里参考的星丛——一个地方，一个时期，一个文化背景——这些元素可以被熟悉该材料的人识别。相似地，我希望我的作品能通过一些文化形式，让特定的人唤起特定的联想。这与通过摇滚视频在电视叙事中发展大不相同。在电视叙事中，通过一系列叙事形式可以使故事得到快速地讲述。你不需要详细说明一个冲突，因为它很熟悉并且是被预期的。讲故事的速度增加，也就伴随着故事被差异化解读的可能性降低。

T: 是否可以说，通过远离相机，允许它保持看起来是客观的视角，被呈现的内容可以尽可能独立于你，不受你的影响呢？

D: 相机不可避免地受我影响，因为我需要负责整合素材，但是它自身呈现的比我想的和看得见多。我如何表达自己是没意思的，我想谈论的是这些形式和情景呈现的意义的可能性，而不是谈论自己。

T: 这是批判一种“特定的立场”，是对艺术家在现代主义中的地位批评，也是对将艺术品还原为艺术家身份的批评。



6.斯坦·道格拉斯《追逐，恐惧和灾难：罗斯金省》（Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, BC）装置作品，16 mm，黑白，1993，卡地亚基金会



D: 是的，举例来说，如果你看一下贝克特那本书的封面，你就已经到达那里。一个浪漫主义的诗人，可能会描述为“他穿着羊毛衫，坐在防火梯上，看起来闷闷不乐的”；但是在《电视集》（*Teleplay*）目录里，我发现了这张他穿着西服打着领带，看起来像巴黎的知识分子的照片，这就是他本身的样子！

T: 之前我们谈论过贝克特和大众形式，比如无声电影：你对无声电影的哪方面感兴趣？

D: 我发现，无声电影特别有趣的一点是它极高的叙事密度——这种质感与刚刚提到的电视差别很大。好莱坞电视场景中很少有心理活动，所以故事可以被说得很快。你可以用一个简短的戏剧方式来构建角色，而不需诉诸心理上的细节。但是当我在制作《追求，恐惧，灾难》时，我发现这个潜在特性非常惊人。

贝克特一定在心理要求成为定势之前的电影——而且我认为在他的作品中，无声电影和杂戏影响了其中的哑剧情节。在整个60年代，随着剧院变得越来越稀缺，他的作品也越来越少。但是战后法国和英国的剧院仍是一种流行的资产阶级艺术形式。到1950年，在电视成为最常规和受控的公共媒介之前，他已经为BBC广播和电视工作。当时，制作人还不知道下一步如何走。电视和广播上播放的节目比现在多得多，我们需要在那个语境中看待贝克特的媒体作品。

T: 但是，再次，他在为大众制作的东西（低端艺术）的背景下放置了晦涩而又需要智识的东西（换句话说，是高级艺术），这是他在戏剧中从杂耍派到戏剧翻译的逆转。当你在加拿大当地夜间电视台播出陌生的无商业短片时，你也有这样方向转变。你能谈谈《电视插播广告》（*Television Spots*）和《独角戏》（*Monodramas*）吗？

D: 《电视插播广告》和《独角戏》最主要的区别是，我希望让《电视插播广告》看起来是一直重复的，这样，你可以在同一天晚上一遍又一遍地观看同一个节目，这可以用来表示一个重复或循环的情况。一旦我想到电视，我就意识到人们手中拿着遥控器看电视，于是我决定制作一些更加独立的片段，这样只能看到一次，我想建立的是一种打破常规、干扰习惯的感觉。

T: 所以在《独角戏》中，你想要干扰常规看电视的方式，并打破看电视所必需的心理状态吗？

D: 在营销中一直用的一个词是“品牌”，百事可乐被认为是一个强大的品牌，因为很多人都认识它，并且在全球范围内它具有相对一致的含义。电视广告客户并不期望你立刻购买他们的产品，他们希望的是，即使你从未把产品放在手心，也可以对产品产生熟悉感。商品在被打上商标名时即被品牌化，因此一般看来，它们需要代表某种含义——可靠、青春、特权等，随便什么。在这个过程中，当物品和感觉之间达成一种潜

在的目的时，受众也被商品化。这就是为什么广播公司不谈论有多少观看者会看到广告，而是谈论它将产生多少“印象”的原因。我的短片是为了给人留下错误的印象。

T: 你认为在这个设定之外存在一个有思想的观众吗？

D: 观众一生都在观看带声音的运动图像，他们也很了解媒体的建构作用。认识到观众的复杂性，广告商学会生产越来越多的讽刺和愤世嫉俗的广告——例如贝纳通（Benetton）。但是，无论广告多么愤世嫉俗或具有讽刺意味，它的品牌仍然在头脑中留下深刻的印象。

T: 我们已经讨论过作为一种话语，《电视插播广告》和《独角戏》的构建和观众之间的关系。这又回到了你谈到的“打破现代主义惯例”的想法，这教会我们如何分离艺术品被制造的社会和政治语境，将作品放在他们自己的世界中去观看它们。你试图创造的这种破裂是以一个小的政治的破裂，让事物打开一些，允许其他的对话回到艺术作品之中。

D: 正如我之前提到的，如果你对真实的不可表示性具有世俗的理解，那么你需要对自己制造的东西负责。你可以通过嘲讽地（例如通过形式主义）、或有道德地（通过再现的方式）来做到这一点。早先的影响，或艺术家的作品告诉我他们是如何做到。罗伯特·文图里（Robert Venturi），辛迪·谢尔曼（Cindy Sherman）和珍妮·霍尔泽（Jenny Holzer）都是早期的影响者。（尤其是《电视插播广告》是根据Holzer的Truisms在匿名街道海报上的首次展示而制作的）我也对1970年代英格兰发生的事情非常感兴趣，在那里，视觉艺术家，理论，电影之间有一个互动的平台——与《银幕》杂志有联系的作家，以及像玛丽·凯利（Mary Kelly），伊夫·洛马克斯（Yve Lomax），维克托·伯金（Victor Burgin）或劳拉·穆维（Laura Mulvey）和彼得·沃尔伦（Peter Wollen）这样的作家，他们都把观看行为政治化。

T: 你创作的作品暗含着不同种类的封闭系统，但是因为使用的技术和体系，引

用德勒兹（Deleuze）的话：“我们可以得出结论，某个地方存在着一个不断变化的整体，而且在有些地方是敞开的。”但是它们总是在不同的地方敞开，这意味着你谈论的“意义”要从洞里爬出来。这使你的作品可以与世界互动，然后成为道德和社会讨论的议题。

D: 我欣赏德勒兹的早期作品，在他早期，他了解特定作家和哲学家的作品并追问：“如果这个艺术作品的主体是一个完整的哲学体系会怎样？”然后他解开了这本书的哲学逻辑，我认为这很有趣，因为它需要非常具体的东西并将其变成一个完整的世界。就像你说的那样，就是一个向世界开放的封闭世界：一种对真实的可能性理解。

T: 然后我们可以将你的作品视为历史，你通过叙事和装置来创造一个封闭的系统，由于它的紧密性，它会从缝隙中裂开，并留出些许宽容或自由。你用不同的媒介概念或类型来谈论每件作品。但是，在每种情况下，你都会谈论一个非常特定的时刻，在这个时刻有些东西是被渴望的，或者乌托邦的某种观念正在驱使人们对自由的欲望加在主题的追寻上，或者其主题正在寻求这一自由。

D: 我想，从一般技术的角度来说，所有作品都具有这种中断（*susension*）的想法，比如采取短暂的、瞬间的方式将其中断。例如，用一个电影片段。这是我重塑玛妮抢劫案（阿尔弗雷德·希区柯克，1964年）的基本兴趣。这是希区柯克电影的症结所在，玛妮停止成为职业小偷的那一刻。无论她后来成为了什么，这是她在受到马克·拉特兰影响前最自由的时刻。我更新了办公室的布置，选择了犯罪的时刻，在工作私人生活之间的间隔，以及二者中间地带，我用曾在《电视插播广告》和《独角戏》中的莫比乌斯带暂停下来。我一直在寻找这个联系点，它是某种转变的中间点，就像英国人和西班牙人到达努特卡岛时。我猜，这是我作品中尴尬一致的二元结构的来源。

T: 是的，在你的作品中总是有两个系统：在《努特卡岛》是两个相互交织的图像和声音分开并重新连接；在《睡魔》中是屏

幕两半的融合；在《晚间》中是两个不同的日子呈现在三个图像中；在《画面之外》中，是关于屏幕的两侧。在每个作品的设定中，都有一个闭合的历史空间。

D: 几乎我所有作品，特别是那些专门研究特定历史事件的作品，都强调了另一种历史叙事的可能性。我们生活在这些时刻的残骸中，无论更好或更坏，它们的潜力尚未被利用。

作者简介：李睿康，北京大学艺术学院博士生，研究方向：艺术学理论（艺术管理方向）。

注释：

- [1] 译者注：《不是我》由贝克特在1972年以英文写成短小戏剧独白。1972年9月于纽约林肯中心论坛剧院首演。整个舞台只有女演员的一张嘴，没有脸，也没有身体。这张嘴混乱地诉说着自己的人生经历，却不提“我”这个字，所以剧名叫“不是我”。为什么不提“我”字呢？这是在回避过去的创伤。
- [2] 译者注：受虐（*masochism*）原意为通过遭受痛苦和疼痛获得快乐的病理特征。在贝克特的戏剧作品中，时常以“受虐”和“施虐”表现人类普遍的遭遇与社会施压的关系，以此展现人类在对抗荒诞的外部环境时的脆弱和无力。关于贝克特与受虐方面的分析，可具体参考文章Garin Dowd 的文章《Beckettian Pain, In the Flesh: Singularity, Community and “the Work”》（https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/1019/1/Beckettian_pain%2C_in_the_flesh.pdf。）
- [3] 译者注：《阴影》（*shade*, 1977）是关于塞缪尔·贝克特早期生活的档案记录，主要包括他早期三部曲《鬼魂三重奏》（*Ghost Trio*）《...但是云彩...》（*...But the Clouds...*）《不是我》（*Not I*）的创作过程。
- [4] 译者注：存在主义哲学（*existentialism*）在二战后对西方社会产生很大的影响，其根本特征是把鼓励个人的非理性意识活动当作最为真实的存在，强调本体论的重要性，不把人当作“对象”来看。
- [5] 译者注：空间的蒙太奇叙事，就是通两个或多个场景用不同的方式并置，在观者的参与下，不断搜索、挑选和配对内在的联系方式，产生动态的体验。空间的形式作为事件之间的安排形式，具有非线性性和随意性的特点。斯坦·道格拉斯运用一体两面并置的屏幕呈现方式，展现了一个非线性的叙事空间。
- [6] 译者注：阿尔伯特·埃勒（*Albert Ayler*）是20世纪60年代自由爵士运动的巨擘之一，他通过放弃曾经的爵士乐和弦结构，重新建立自己一套松散、自由的集体即兴演奏方式的音乐形态。埃勒希望通过在西方的音乐中留下黑人音乐的成就和贡献，让黑人建立自我认同，并与不公正的种族秩序对抗。
- [7] 译者注：埃德加·爱伦·坡（1809-1849）作

为美国哥特式文学的开拓者，娴熟地将怪诞、恐怖和离奇元素用在作品之中。

- [8] 德勒兹所著《被虐狂：冷酷与残酷》（或《冷酷与残酷》）原为法文（1967），后由让·麦克尼尔译成英文，后附马索克小说《穿貂皮的维纳斯》（1989）于纽约出版社出版。该书的重点在于分析比较施虐与受虐之情色语言的差异。德勒兹通过放弃精神分析的研究方法，转而采用“符号系统”来诠释作家，建立起一种文学的“症候学”。当萨德已然成为西方显学时，对马索克及受虐的研究仍很不充分，特别是学术界“受虐”一直作为“施虐”的相反面来思考，简单化了受虐现象，走入了研究的歧路。德勒兹试图把施虐与受虐从狭隘的精神分析的学术中抽离出来，重回马索克的文本当中，重新思考它们之间的差异性，从而为重新认识受虐现象开辟了新的视角。

- [9] 译者注：这是一个关于努特卡岛西北海岸的传说，主要讲述自然如何通过一己之力改变今天世界上存在的人、动物和风景。（细节可访问：<http://www.native-languages.org/nootka-legends.htm>）

- [10] 故事取材于一件真人真事，通篇只有一个内容——一个被判死刑的抵抗运动战士锲而不舍地一次又一次越狱直至最后成功。在千方百计越狱的过程中，他必须与时间（被判死刑）和忠诚（是否信任同囚室的少年）作一次次的选择和斗争。1943年的德国。冯戴纳中尉遭盖世太保逮捕，被囚禁在里昂的蒙特吕克城堡里。他把自己的逃亡计划构想得天衣无缝，却忽视了争取时间的重要。当他还没来得及把一切准备妥善时，盖世太保却已判了他立即执行死刑。在他的囚室里还关押着一个曾帮德国人做过事的男孩约斯特。冯戴纳毅然和约斯特一起踏上了逃往之路。

- [11] 译者注：公元1858年，德国数学家莫比乌斯和约翰·李斯特丁发现：把一根纸条扭转180°后，两头再粘接起来做成的纸带圈，具有魔术般的性质。普通纸带具有两个面（即双侧曲面），一个正面，一个反面，两个面可以涂成不同的颜色；而这样的纸带只有一个面（即单侧曲面），一只小虫可以爬遍整个曲面而不必跨过它的边缘。这种纸带被称为“莫比乌斯带”（也就是说，它的曲面从两个减少到只有一个）。

- [12] 艾格尼丝·柏尼斯·马丁（1912年3月22日-2004年12月16日）是一位加拿大裔美国抽象画家。她一般被认为是一位极简抽象派画家，而她自称表现主义者。

- [13] 译者注：约瑟夫·博伊斯（*Joseph Beuys*），德国著名艺术家，以装置和行为艺术为其主要创作形式。他在20世纪70年代享受着政治预言者完美名誉的一位艺术家。他作为雕塑家、事件艺术家、“宗教头头”和幻想家，变成了后现代主义的欧洲美术世界中的最有影响的人物。这在某种程度上是由于他那种具有以赛亚精神的仁慈性格。