

当代奴隶制 2 - 媒体消费, 2012 林恩·赫什曼·利森

## 50 Years in the Cyborg World: The Second Life in Lynn Hershman Leeson's Art 赛博格世界中的 50 年： 林恩·赫什曼·利森图像艺术中的第二人生

摄影 / 林恩·赫什曼·利森 文 / 何昆霖  
Photos by Lynn Hershman Leeson Text by He Kunlin

林恩·赫什曼·利森 (Lynn Hershman Leeson) 是美国第一代用视觉艺术表达人类与科技关系主题的重要艺术家之一。她的作品很早就浸入了“赛博格”的语境中。赛博格原指一种被通过医学的方式植入器械手段而增强身体机能的人类。在文化研究批评领域，赛博格被赋予了更广泛的哲学涵义：泛指模糊人和动物、有机体和机器、物理和非物理之间界限的概念。由于林恩的女性身份以及关注主题在当时相对超前，导致她很长一段时间都无法获得美国主流艺术圈的承认。近些年来，林恩的作品开始在世界范围的各大美术馆获得集中曝光，其作品在艺术史上的重要性逐渐被学术圈承认。因此，系统地将她在图像和影像艺术上的成就集中介绍给国内读者是非常必要的。

林恩是信息技术时代首屈一指的人像摄影师——一位极度精明的数据观察家以及在机构体制中加固、调节、介入有价值的当代身份的杰出艺术家。

——耶鲁大学现代艺术教授帕梅拉·M·李 (Pamela M. Lee)

2016年，摄影圈风头极盛的年轻艺术家的称号应当授予年轻的阿玛利亚·乌尔曼 (Amalia Ulman)。她的成名作《卓越与完美》(Excellences and Perfections) 通过使用 Instagram 这一流行的社交软件在最恰当的时间获取到这个行业极高的关注度。在一定程度上，乌尔曼在虚拟网络中以图片为媒介所扮演的当代年轻女性符号化的角色，以最直接的方式触及到当下大众人群对于互联网、社交媒体、女性与消费问题中最敏感的神经。在阿玛利亚的作品获得前所未有的讨论之后，随之而来的就是各种有关于图像与网络、技术的“图像·展览”。究其原因，是在2016年全球的地缘政治转入保守主义之后，西方的左翼当代艺术界似乎进入到一种两难的局面。一方面是要维持从现代艺术出现以来一贯秉持的人文主义精神，即当代艺术必须对当下出现的民族主义、国际集权以及难民的问题进行反思与讨论。另一方面似乎对已然千篇一律的政治艺术感到厌倦，从而希望能够在艺术与技术中找到突破口。人工智能、控制论、人类世这些时髦的词汇在各类艺术家的言谈中反复出现，并在创作中被实践。有关艺术与科技之间的讨论已经成为了当下最热门的话题之一，人们仿佛能从技术的蓬勃发展中提前预知未来的艺术样貌，而图像艺术与互联网技术当之无愧地成为年轻艺术家主流的实践方向。

然而，一些具有远见卓识的艺术史学者早在50年前就对技术与科技对现代艺术的颠覆做出了深刻的诠释。美国艺术史学家帕梅拉·M·李 (Pamela M. Lee) 在其著作《1960年代艺术中的时间恐惧症》(Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s) 中，借由讨论1971年在洛杉矶郡艺术博物馆 (LACMA) 举办的艺术与科技的展览上，策展人莫里斯·图

克曼 (Maurice Tuchman) 是如何推动艺术家与技术公司的合作，促使艺术家使用先进的工业技术来制作出与众不同的艺术作品，来进一步分析技术在推动艺术从现代主义演化为后现代主义中所扮演的关键角色。出生于1941年的美国艺术家林恩·赫什曼·利森的创作生涯就诞生于那个时代背景之下。根据林恩个人的陈述，早在1960年代，旧金山就已经成为了媒体科技与电子科技的中心，例如，费罗·法恩斯沃斯 (Philo Farnsworth) 就是在此地发明了世界最早的电视技术。林恩也在彼时开始了自己依托于技术的先锋艺术实践，然而，作为一个女性艺术家，林恩的超前创作在当时美国艺术界保守的氛围中并没有得到任何展览以及认可的机会。虽然1960、1970年

代的湾区发生了著名的文化运动，涉及反战、民权以及女性主义，但当时的美国艺术界并没有与同时期的先锋文化运动进行紧密的同步，美国艺术圈主流的创作还是以男性为主导的抽象表现主义绘画以及硬汉式的极简雕塑。林恩也没有参与到当时的文化活动中，而是独自实验自己的创作。在那个年代，孤独、寂寞是她的人生底色。

在林恩1970年代的图像作品中，我们经常能见她有创造性地将图像和影像放置在公共建筑中呈现，如学校和旅馆，而不是传统美术馆，这使得作品产生了不同的政治文化语境。一些学院派的批评家如本雅明·布赫洛 (Benjamin H. D. Buchloh) 将1970年代所发生的反传统美术馆展览方式的作品统称



旧金山艺术学院建筑的两个故事, 1979 林恩·赫什曼·利森

为“体制批判艺术”（institution critique art）。讽刺的是，林恩所进行的展示空间实验并不是出于其主观的动机。与她同一时代的男性艺术家，如丹尼尔·布恩（Daniel Buren）和汉斯·哈克（Hans Haacke）不同，这些男性艺术家做出的反美术馆展示创作，在实际实施的过程中，都得到过当时持开放心态的策展人的实际支持。但更多的时候，林恩选择在自己的公寓和公共空间展览，是她在无法获得展览机会和邀请之后所做出的无奈选择。

在林恩的整个艺术生涯中，我们都能看到其作品呈现出来的对主流艺术圈的逃离。在同艺术批评家侯瀚如的对话中，她曾经说过：“对于现在的年轻一代来说，技术是他们创作的第一语言。然而在我的那个时代，技术只是艺术创作者的第二语言。”林恩或许非常清楚地意识到在当时的情况下，她使用的艺术语言之于主流艺术圈的边缘性。所以，她宁愿选择一种逃离真实生活式的行为来独自探索自己的作品。对于现实的逃离和创伤的生活厚度，让她在1973年至1978年完成了一组可能是她职业生涯中最有野心、最具影响力，也是超越时代的作品：《罗贝塔·布雷特莫》（Roberta Breitmöre）系列。林恩用6年的时间扮演一位虚构的女性角色“罗贝塔·布雷特莫”并生活在现实世界中。这位叫罗贝塔的女性不光拥有特殊的装扮，还拥有现实世界中以证明自己身份的真实物件：驾驶执照、信用卡、同友人的沟通信件以及个人日记等。在此过程中，林恩大致创作了144张绘画草稿以及街拍照片来记录自己的生活行为。2019年，上海的香格纳画廊在纽约的军械库艺博会上，以摄影图片的方式完整地呈现了这出长达6年的行为表演。

至于林恩创作这件作品的动机，评论家有几种解释。批判家佩吉·费伦（Peggy Phelan）认为这是她童年生活与青春时期所遭遇到的创伤以及现实生活中家庭的危机导致的逃避行为。然而，我认为林恩所采取的艺术逃避行为并不仅仅是她生活性的反应——创伤记录的过往和艺术职业遇到的困境，更重要的是，林恩的这种出逃一直延续着



罗贝塔的图解结构 2, 1976 林恩·赫什曼·利森



罗贝塔的分身们集结在 De Young 美术馆的展览中。1977 林恩·赫什曼·利森

自己对女性赛博格身份的探讨。这与年轻的网红艺术家阿玛利亚·乌尔曼不同。乌尔曼在作品里扮演的是一位想在娱乐和社交媒体圈成功的女性，图片中所呈现的女性形象是积极她想抵达主流商业文化中对于成功和美丽容貌的定义，获取到更多“粉丝”流量经济的生活行为。而林恩所塑造的则是一个在现实世界中如鬼魅般平静生活的女性形象，她并没有玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）式主流魅力的女性特征。其实，早在制作这个系列作品之前，林恩就创作过很多机器和有机体结合的人体透视图绘画，以及录音机等电子器材相结

合的塑料假人。在林恩所创作的这些半人半机器的图像中，我们可以很容易地从欧美诸多的科幻小说如《仿生人会梦见电子羊吗？》（Do Androids Dream of Electric Sheep? 1968）及其改编的电影《银翼杀手》（Blade Runner, 1982）中找到原型。美国科学史学家、女性主义理论家多·哈拉维（Donna Haraway）认为，这种人和机器的结合强烈地破坏了双性性别体制以及双性恋秩序，从而有效地批判了父权制度。哈拉维在“赛博格女性主义宣言”中写道：“我希望读者能够预见一种不同的或是敌意较少的，人与动物、科技、

土地等的关系；我亦想找到全新名字，命名我们习以为常的自然与文化之间的转换关系。”哈拉维这种将科学知识视为人类历史中性别差异以及父权制的另一种文化标志，这也极大启发了一批女性主义艺术家去实践有关赛博格身体的创作想象。

罗贝塔与其说是一个虚拟的女性身份，不如说是由林恩精心设计的仿生人角色以质疑自我意识的主体。在她的摄影作品《罗贝塔的图解结构 1》（Roberta's Construction Chart 1）中，她用彩色颜料在自拍的黑白照片上详细绘制了如何通过易容技术将自己改造成罗贝塔的脸孔形象。红色和黑色的虚线绘制在苍白的五官上，就好像当今整容医院中的手术照片，它骇人地向我们展示了改造甚至塑造一个全新赛博格身体而给肉体带来的伤痕。与此同时，林恩为罗贝塔设计了一套金色卷发、红色外套、波点裙子以及黑色丝袜的标准着装方式。

罗贝塔诞生在抵达旧金山的灰狗巴士上，之后在旧金山开始了自己的生活。在此过程中，罗贝塔并没有自由，她的生活一直处于别人的高度监视中。罗贝塔的生活是由一位不知道姓名的摄影师通过街拍的手法以偷窥的方式记录的。从照片中，我们可以看到罗贝塔在等待公交，预订酒店旅馆，同友人交谈，甚



罗贝塔的身体语言图解，1978 林恩·赫什曼·利森



罗贝塔和布莱恩在联合广场，1975 林恩·赫什曼·利森

至是在她思考是否要结束自己生命的时候在金门大桥徘徊犹豫的背影。除了申请信用卡账号、驾驶执照等能够证明罗贝塔真实存在的官方证据外，为了让罗贝塔这个人物能真实地跟人类社会发生关系，林恩将罗贝塔的信息登载在报纸上，等待人回信，并以罗贝塔的身份跟回信的人见面。摄影照片《罗贝塔和布莱恩在联合广场》（Roberta and Blaine in Union Square）就用偷拍的视角展示了罗贝塔与真实的男子见面、约会的过程。为了呈现罗贝塔社交中的特殊性，林恩还专门制作了一组照片《罗贝塔的肌体语言图解》（Roberta's Body Language Chart）。作品由9张黑白小照片组成，以九宫格的方式排列在相框之中。照片呈现出罗贝塔端坐交叉着双腿的神情，从而展现她在同现实世界发生关系中独特的肢体语言。

对于林恩来说，艺术的互动性是她创作中最为重要的部分之一。在上世纪六七十年代美国前卫艺术群体中，艺术同观众的互动性也是这群前卫艺术家实验的重要方向，比如小野洋子（Yoko Ono）邀请观众上台剪碎自己的女性衣物的著名行为，还有激进派艺术群体在

表演中大量的同现场观众的互动，力图破坏传统戏剧舞台艺术同观众之间的隔阂的期待。林恩将自己对多媒体艺术的理解融入到先锋艺术的互动性中。她认为，电子媒体中信息之间的交流和互动，本质上就是人类表达自身政治文化活动的一种载体。因此，“罗贝塔”系列的作品里，我们也一直能够看到林恩是如何不断的创造、升级罗贝塔这个赛博格身体同现实社会交流互动的轨迹的。

在这项长期项目进行到第四个年头后，林恩决定不再以单人的方式呈现罗贝塔这一个角色，而是将她分为4个人同时扮演。在照片《林恩在背景，多个罗贝塔在前景》（Lynn in Background, Roberta Multiple in Foreground）中，我们可以看到林恩卸去了伪装，而另外一位罗贝塔又重新出现在镜头中。照片《多个罗贝塔在旧金山》（Roberta Multiples in San Francisco）则呈现了三位罗贝塔着装方式的女子在同一时刻出现在镜头中，她们的背景正是由林恩演示自己如何变成罗贝塔的上色照片。在这里，林恩试图呈现出在讨论人类本体论问题上更大的野心。林恩创造出了罗贝塔，并且克隆复制了她，



罗贝塔和埃尔温在旧金山现代艺术博物馆，1975 林恩·赫什曼·利森



罗贝塔在上班的路上，1978 林恩·赫什曼·利森



右页图：  
罗贝塔登上 Del Coronado 酒店的楼梯赴约，1976  
林恩·赫什曼·利森

这不经让人想到科幻电影中反复讨论的问题：造物主和被创造者之间的关系。2012 年上映的电影《普罗米修斯》(Prometheus) 就呈现出这样一个问题，当人类创造的生化人同时遇到创造人类生命的太空骑士种族的时候，被创造的生命在面对他的造物主时应该如何定义自己存在的意义？造物主就一定比被创造者更高级吗？在现实世界中，被创造者罗贝塔可以使用信用卡，而她的创造者林恩却不行。这是不是也是对我们现有社会管理制度的一种讽刺？1978 年，林恩决定结束这项作品的创作，她在意大利的钻石宫 (Palazzo dei Diamanti) 的一间地下室中为罗贝塔举办了葬礼，以一种古老的炼金术仪式，将罗贝塔转化成火焰、水、空气和土这四种元素物质。

1985 年后，林恩的图像作品开始进入对图片、监控、身体隐私等更为复杂的探讨中。在黑白摄影作品《幽灵肢体》(Phantom Limb) 系列中，她运用较早的胶片手工合成技术创作出头是照相机、身体是诱惑女性的古

怪图像。另外一件摄影装置作品《美国警察》(America's Finest) 是由一把仿真的狙击步枪构成，观众透过瞄准镜观看图像，扣动扳机去触发步枪中设计好的影像程序。以此，观众犹如偷窥者地观看瞄准镜中的秘密。在 2015 年所创作的最新的图像作品《iPhone 碎裂》(iPhone Crack) 中，林恩的自拍照呈现在 iPhone 手机的桌面背景中，以一种半遮面的保护措施警惕地看着观众；iPhone 手机的玻璃背板是碎裂的，图像呈现出了伤痕与冲突。与后网络一代的年轻人大量运用空洞的流行文化元素进行创作相比，林恩依旧保持着对技术的反思的人文主义精神，她通过这些作品反思着当下无孔不入的针孔摄像机和相关的泄密对女性隐私造成的侵害。

林恩以 50 年的创作生涯固执地讨论着艺术与科学、技术的内在问题。在赛博格的世界中，她毫无疑问是最勇敢的女斗士之一。直到今天，她依旧保持着对新兴技术惊人的好奇心以及对年轻一代艺术家创作思潮的紧密关注，

她也从不停止地和多个学科领域的科学家合作。她的创作实践有着非常现实的参考价值和借鉴意义：在当下人文科学与科技知识日益分化的年代，我们更加迫切需要有一批新的图像工作者更有决心地去了解科学与技术的实际进展，努力同科学领域的工作者一起合作，保持对科学和技术领域的敬畏，从而承担起新一代的艺术知识分子的角色。

何昆霖，美国赫德兰艺术中心隶属艺术家，硕士毕业于旧金山艺术学院，目前生活在旧金山。其艺术实践致以东亚文化研究作为艺术创作的出发点，探索当代艺术语言的可能性。

作品由上海香格纳画廊和林恩·赫什曼·利森提供。

## To Be An Outsider of Art World: A Conversation with Lynn Hershman Leeson 做一个艺术圈的局外人： 对话林恩·赫什曼·利森

摄影 / 林恩·赫什曼·利森 采访 / 何昆霖  
Photos by Lynn Hershman Leeson Interview by He Kunlin

您的创作生涯时间跨度很长，并且几乎尝试了视觉艺术中的很多媒介以及多类跨学科的方法。是什么样的原因促使您尝试不同的艺术表达形式，而不是像很多艺术家那样关注一个领域呢？

如果我能够探索不同领域的事物并坚持做自己，那对我来说就是非常重要的事情。我一直以来都尽己所能去探索各种可能性。一般情况下，我做过了的事情就不想再重复一遍。

21世纪很多领域的精英都说，科技的进步将战胜人类一直以来的人文主义精神。您对科技和技术保持着乐观还是悲观的精神？您是一个加速主义者吗？（加速主义者秉承着一个观点，对资本主义的制度进行进一步的加速扩大，以产生激进的社会变革。——作者注）

我认为人类一直有一种趋势，就是想超越人以及艺术的局限。我觉得，对于人类的未来，这是非常重要的。我毫不怀疑技术的重要性。

但是还有很多人在批判科技，担心科技的进步会带来人文主义的丧失。

人们批判任何事情。如果新的技术可以提高人类的价值，带来政治体制的改良，那么它就是重要的。

现在，讨论科学以及技术的当代艺术作品在年轻一代中已经越来越普遍了，比如说最近兴起的后网络艺术。已经活跃的中生代艺术家，像黑特·史德耶尔（Hito Steyerl）和特雷弗·佩格伦（Trevor Paglen）在作品里也对于



iPhone 碎裂，2014 林恩·赫什曼·利森



右页图：罗贝塔塑料袋中的插花，1978 林恩·赫什曼·利森

## 海外 FROM ABROAD

图像、监视、网络隐私等问题有探讨。您关注过这些比您年轻一点的艺术家的作品吗？您觉得他们的作品在讨论技术与摄影问题上面临的语境，同您当时有何不同？

我不敢肯定我这一代的语境是什么，但我肯定的是年轻一代对于监视的关注更多的在于外部世界，而我把关注点放在内部世界。因为我认为，当今对监视的讨论已经拓展到生物学系统、血缘关系以及DNA系统。我觉得这是未来讨论监视问题的乐观方向：从对摄像机窃听技术延伸到生物和基因的生物学上的监视技术。

您在1970年代完成的重要作品《罗贝塔·布雷特莫》(Roberta Breimore)系列中扮演一个虚拟人物在社会中生活并且通过摄影语言记录下来，会让年轻一代的艺术家想到最近非常火爆的“网红”艺术家阿玛莉亚·乌尔曼(Amalia Ulman)。您关注过她的作品吗？觉得她如何？

我认为我受到了她很多的影响！（笑）

真的吗？

但是我觉得我的作品比她的更先锋。（笑）因为她的作品只是关于摄影和图像，而我的作品超越了摄影图像以及现实世界的局限。她个人并没有在社交媒体以及图像的更广泛的问题上冒险。她可能比她的前辈辛迪·舍曼(Cindy Sherman)讨论得更多，但是并没有超越辛迪·舍曼的作品，并且她的作品还是一个非常政治化的产物。

在您早期作品中，我们能发现您试图逃离美术馆的局限，在公寓里面进行展览，现在学界喜欢将这种作品定义成为“体制批判艺术”(Institution Critique)。1970年代也有很多像您这样的艺术家，比如汉斯·哈克(Hans Haacke)、马塞尔·布达埃尔(Marcel Broodthaers)以及丹尼尔·布恩(Daniel Buren)。您有没有受到他们创作的影响？

我如何被他们影响？他们什么资源都有。（笑）他们拿到了各种方面的支持。不过我从



魂灵没有倒影，2017 林恩·赫什曼·利森

来没有被那些艺术家影响。

1970年代美国的美术馆，比如旧金山现代艺术博物馆(SFMOMA)、纽约现代艺术博物馆(MoMA)对待前卫艺术的整体氛围是怎么样的？

他们拒绝展出我的作品。

这很让我吃惊，因为我同其他您这一代的湾区前卫艺术家，比如华裔艺术家王艾(AI Wong)聊天的时候，他告诉我湾区的美术馆在1970年代非常开放，经常支持一些前卫艺术的运动。

在当时，我的同龄艺术家群体里面，美术馆只支持男性艺术家。每个受到主流美术馆支持的都是男性艺术家，他们不支持女性艺术家。

所以这就是你必须在私人空间中展出自己作品的动机吗？

这是让我想让展览在美术馆之外展出的原因之一，因为我不能在美术馆展任何东西。

但是我查您的简历，发现有美术馆展出过您的作品。

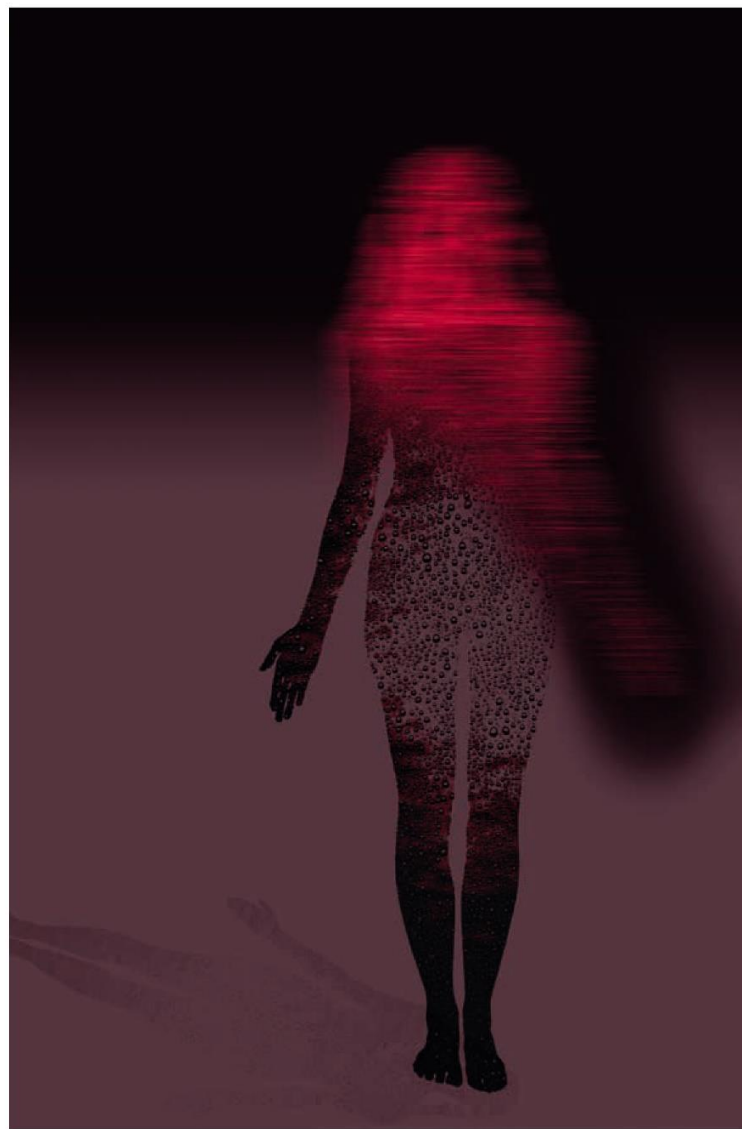
迪洋美术馆(de Young Museum)确实展出我的作品，但他们并没有收藏我任何东西，他们最后把作品都免费退还给了我。

我读过您在2007年同策展人、艺术批评家侯瀚如的对话，您一直强调自己是局外人，但您现在可以说在艺术圈已经声明显赫了，您还认为自己是局外人吗？

艺术创作的确为我打开了一扇门，但是我更喜欢做一个局外人。我认为自己最纯粹的作品并没有获得美术馆的理解，他们只能理解我原先的作品，而不是新的作品。如果我再产出新的想法，那我还是一个局外人，但是如果只是看我过去20年的作品，那我就是一个圈内人了。

你从中国哪里来到湾区的？

其实对我来说这是一个非常尴尬的问题，



水之女，紫色阴影，2005 林恩·赫什曼·利森

## 海外 | FROMABROAD

大部分美国人对中国了解只局限于北京和上海。所以我一般会跟他们说，我是从“中国的俄亥俄州”的一个小城市过来的。（采访者来自江西省南昌市）而且西方人喜欢把我这类在海外的中国艺术家称之为离散艺术家。所以在某种程度上来说，我也是一个局外人。

我理解。（笑）

那我们下一个问题跟包括中国在内的非西方国家有关。现在很多非西方国家的科技与社会话题已经成为了热门话题。你未来有在西方之外的国家，比如中国做项目的想法吗？

我不知道。我不知道中国面临的处境和问题。如果我不知道中国科技的具体问题，那么对于我来说将是非常难创作的。

去年“# me too”运动蔓延全球，一些女性艺术家针对这个运动里涉及的问题作了回应，您近期的作品《妇女艺术革命》(Woman Art Revolution)也从历史角度分析了女性艺术家的成绩。但是“# me too”在为女性中诉权益的同时带来了很多的负作用，比如网络暴力，在没有充分取证的情况下就谴责一位男性行为不端；或者在职场上，一些公司领导担心女性运动的激化反而会带来公司内部的不稳定，从而影响到女性在职场上的求职。你是如何看待这些女性运动的局限和困境？

我认为这是一个问题，因为她们必须遵守行为准则。我认为她们在指控别人的时候也需要非常地注意。她们中的一部分不仅仅会在没有充分的证据下就去谴责男人，有的时候也会谴责女人，并且去摧毁一个人的名誉和声望只是为了获得胜利，或者获取支持。我认为在任何情况下，遵守基本的行为准则都是重要的。

您接下来有什么已经规划好了的项目或者正在进行的项目？

我刚刚完成了一个进行了七年的项目。在这个项目里面我创造出了一个生物实验室。所有的创作结果都与DNA有关。去年秋季我刚刚在纽约展出过，用了六屏的影像播放。我最近在思考的一个项目也许是用装置艺术表

达“妄想症”，或者是一部电影，我不是很确定。

最后一个问题。去年9月份，Space X火箭公司的总裁埃隆·马斯克（Elon Musk）计划在2023年完成首次绕月个人旅行的项目。项目中，一位日本富翁计划免费送6到8位艺术家近距离观赏月球，以激发他们的灵感，创作出伟大的艺术作品。林恩，您对月球旅行感

兴趣吗？

不，我不感兴趣。我认为极度自信的埃隆·马斯克在制造一场灾难。我不想跟随任何人的计划。如果你跟随他们，那么就是让他们去塑造你的作品。

作品由上海香格纳画廊和林恩·赫什曼·利森提供。



接入电源，“幽灵肢体”系列，1987 林恩·赫什曼·利森



接近“幽灵肢体”系列 1988 林恩·赫什曼·利森