

# 巫鸿：瞬时拷贝与纪念碑性——“恒久与无常”的历史逻辑（下）

2017-05-17 巫鸿 艺中







图2.12张大力三位一体展览现场东大名画廊上海 2007 年

如我在上面提到的，当张大力在2003年写作这段文字的时候，民工拷贝形象在他的艺术创作中已经具有越来越抽象的含义，也越来越多地成为他的艺术创作中的一种基本视觉语汇。这个倾向在《一百个中国人》和《种族》之后继续发展。在2007年开始施行的“人与兽”系列中，民工拷贝与幻想的野兽以种种方式接触、并置和结合，以传达人类精神世界中的人性和兽性（图2.12）。在2011年的《布朗运动》中，民工拷贝的复制品成为无序自然和社会运动中弥漫的介子，与环境变迁、社会事件、政策条例、人事纠纷发生着无法测知但必定存在的关系（图2.13）。在2014年的《广场》展中，民工拷贝成为一种历史象征，代表了张大力记忆中聚集在天安门广场上发出同一声音的“数万、数十万”大众（图2.14）。



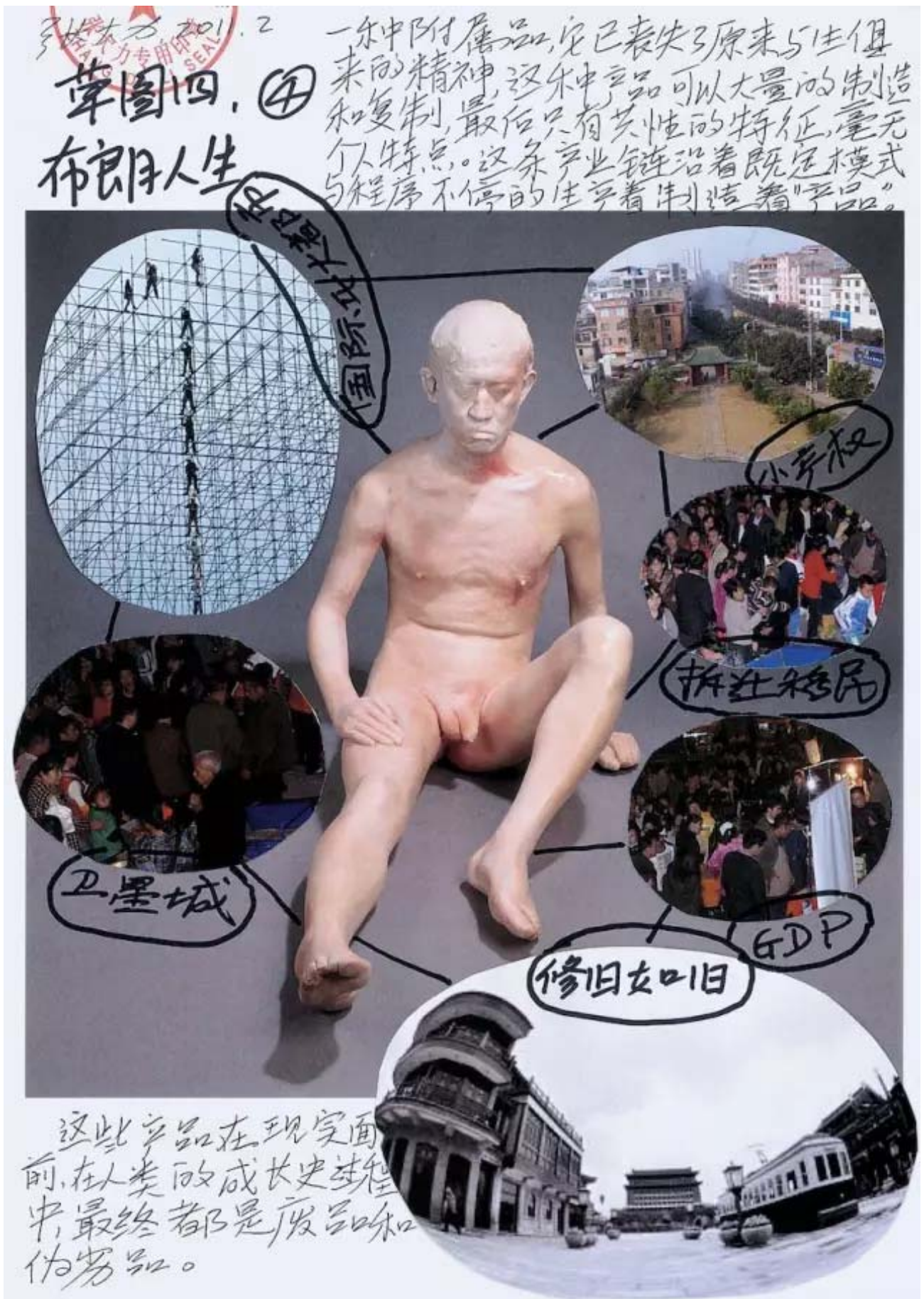


图2.13张大力布朗运动作品草图关系：书信间的艺术实践广东美术馆广州 2011 年

也就是在这个名为《广场》的展览里，两个容易被忽视的现象出现了，在张大力的创作

中引出一轮新的实验，最后引导到目前这个题为“恒久与无常”的展览。第一个现象是张大力把民工形象与蓝晒作品进行了搭配（见图2.14）。这种配合乍看时似乎难以理解，因为无论从材质、维度及内容上说二者都属于截然不同的艺术系列。但是如果我们仔细思考一下蓝晒摄影为何在这个时候激起了张大力的新的创作欲望，我们可以发现本文讨论过的一种与瞬时拷贝具有密切关系的逻辑。在他为这个新实验项目所写的一篇文章里，张大力充满情感地描述了他的“蓝晒”作品的起因：“在北京我黑桥工作室的西边有一大片荒地，那里长满了各色不知名的野草，春天的时候，那片荒地里开满了一簇簇紫罗兰颜色的野花使人陶醉。我知道这一切都是暂时的，不久的将来，推土机就会轰鸣着开过来，将此地碾平，黑桥村与我的工作室也将不复存在，它们在地图上可能仅仅留下一个莫名其妙的名字，也许连名字也没有，没人会记住这里的历史，一切记忆都将不复存在。我想记录下这片荒地的生态，在那里野草和鲜花交织攀缠自由地生长，物尽其用而不萎靡；这里有自然的秩序和分工，春夏秋冬的轮替都展示出自己最优美的一面。”<sup>13</sup>





一旦艺术表现的激情产生，随之而来的就是如何表现的问题。对于张大力来说这类问题总是“难题”，这是由于他从不满足于现成的表现方法和技术。面对一个新的课题，他的反应从不是拿起现成的画笔或照相机，而是在静默中长期思索这一课题的特殊在哪里，它的特殊性要求或“希望”何种特殊的表现方法和技术。在他于20多年前决定以民工为题材创作作品的时候他写道：“我想找一种材料来表现.....我好长时间在想怎么能找到一种材料符合他们，是他们自己。”<sup>14</sup>而现在，面对着黑桥荒地中的野花野草他又一次面对着这个挑战：“可如何记录它们确实是个难题，每次艺术的表现都应该使用更接近本质的手段，这种手段是一种奇妙的再发现和再理解。”<sup>15</sup>





图2.15海藻标本

有意思的是，他最后的决定是采用一种类似于从对象上直接拷贝的技术。这个技术就是“蓝晒法”或“晒蓝法”（Cyanotype，也称为铁氰酸盐印相法），是英国人约翰·赫谢尔

( John Herschel , 1792-1871 ) 在1842 年发明的一种原始摄影方法。与常规照相术相比，它最突出的特点是不使用照相机和转印底片，而是直接通过光与化学物质的作用在平面材料是造成形象记录，我们因此可以把它看作是一种特殊的“拓印”或直接拷贝。这种技术在摄影史上最著名的应用是19世纪英国植物学家安娜·阿特金斯 ( Anna Atkins , 1799-1871 ) 在1843年出版的《不列颠藻类：蓝晒映像》(Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions)，被摄影史家认为是最早出现的摄影书籍。阿特金斯将海藻标本放在涂好化学药品的相纸上，经过光照真实地记录了标本的尺寸和外观。除了它的科学价值以外，这些图像也缔造了一种特殊的美学趣味：海藻叶片在一页页湖蓝色画面上优美地舒展，其白色负像犹如不含重量的影子 ( 图2.15 )。





图2.16张大力朝阳区崔各庄乡黑桥村北京 2009 年

阿特金斯的书很可能为张大力蓝晒作品提供了一部分灵感，这个猜想有两个原因，一是张大力最初也是希望记录自然界中的植物（图2.16），二是他在写作中特别提到了阿特金斯的作品。<sup>16</sup> 他的另一个可能的灵感来源——但也可能是偶合——是曼·雷（Man Ray, 1890-1979）的“实物投影”（Rayograph）：这位达达主义的奠基人也抛弃了相机，以光线和投影直接在相纸上成像（图2.17）。但这里我希望强调的并不是这些可能的灵感或影响，而是张大力的蓝晒作品在其艺术创作中有着独立的深远根源。这个根源不容易一下看到，以往评论者也没有明确指出，但本文的讨论清楚地显示：摒除画笔、油彩和雕刀这些艺术再现的常规中介，通过瞬时的拷贝直接复制对象的做法始终是张大力艺术实验中的一个重要逻辑。他早期的民工形象引入了这个逻辑（见图2.9，2.10），拓印式的蓝晒作品延续了这个逻辑，而且进一步强调了形象的“瞬时”性质。



图2.17曼雷《无题》银盐相纸实物投影 1922 年

我希望强调的另一点是张大力并没有延续阿特金斯和曼·雷的做法，将对象和相纸直接接触进行实物投影，而是在物体和感光平面之间保持了相当的距离，成像平面的尺寸也因此可以大大扩展。如此记录的形象不是被摄物体的确实形体和轮廓，而是它们的影子。他写

道：“在自然界里，由于物体遮挡了光线向前延伸而出现的黑影，在蓝晒画面经过漂洗而呈现出的却是相反的影像，那个肉眼所看到的黑影成了透明的白色或浅蓝色的光晕。”<sup>17</sup> 这里我们再次发现这组作品与民工拷贝的深层关系。上文中我引了张大力对这些立体拷贝的解释，将其目的形容为是对“瞬间凝固潜藏于他们肉身之内游走的灵魂”的记录。类似的目的也驱动着他的蓝晒摄影实验。一天他旅行到北京附近昌平区的一个峡谷，看到一群残损但仍然巍峨的辽代古塔：“我用大尺寸的棉布记录下辽塔在上午阳光下的影子，这些影子证明了古塔在有限世界存在的历史和过程，其实它们的影子也是这个宇宙里不朽的灵魂，它让我想起存放在都灵的耶稣裹尸布。难道这些古塔不也是那些圆寂大师的裹尸布吗？日复一日存在近千年的古塔影子跃然到画布上，这真是一个神奇的过程。”<sup>18</sup> (图2.18)







图2.18张大力三号金刚宝座辽塔纯棉布蓝晒 2010年

让我们再次回到2014年的“广场”展览。上文提出这个展览里出现的两个变化引导到本次“恒久与无常”展中的作品，我也解释了其中的一个变化是民工形象与蓝晒作品的首次

搭配。另一个现象或变化是在这个展览中，张大力使用了新的材料拷贝民工形象。我估计他最初考虑的可能主要是视觉效果的问题：配合着平面的蓝晒图像，纯白的立体民工雕塑造成梦境般的氛围，指涉着对于“广场”的历史记忆（见图2.14）。与此同时张大力也尝试在乳白硅胶材料制成的民工像上涂染蓝色，清楚地显示出他在这两组作品间建立关系的意图（图2.19）。







图2.19张大力广场创作过程黑桥工作室 2014 年

这一材料变化并没有引起很多注意。但是在当代艺术创作中，重要的概念性移动往往见诸于细微的征象。我之所以认为这个变化值得重视，是因为虽然仍是民工的拷贝形象，以乳白硅胶或纯白石膏制成的塑像与以往《一百个中国人》和《种族》有着截然不同的视觉效果和象征隐喻。土色的《一百个中国人》和局部施彩的《种族》引导观者直接想象被翻制的民工身体，其材料和颜色在再现的层次上加强了这些直接拷贝作为“身体代替物”的意义（见图2.6，2.7）。但是“广场”展中的洁白人像使观者马上联想起美术馆中古典雕刻，其与现实原型的联系退居到感知的第二层次。这里发生的因此不仅仅是简单的材料置换，而是一个关键性的概念转移：拷贝形象的目的不再是挑战再现与原型、艺术与现实的分野，而是通过自身的抽空和抽象引出对崇高与永恒的想象。它们标志的因此是“纪念碑性”（monumentality）的引进，<sup>19</sup>但石膏或硅胶又无法真正达到传达纪念碑性的目的：这两种材料都过于普通和廉价，无法唤起崇高和永恒的感觉。艺术史中能够真正唤起这种感觉的材料在西方是大理石，在中国是汉白玉。张大力写道：“在中国的文化语境里，汉白玉是一种特殊的石料，它代表着身份的高贵，只有宫殿和级别高等的寺庙才可以使用。肉皮冻代表着一种身份的低下和无常，而汉白玉代表着高贵和恒久。同样的一些人，他们飞跃在不同的物质里，品尝着恒久与无常的人生。你也可以将它们看成是纪念碑或者就是一堆无用的石头或

者就是纯粹的化学元素，它们什么都是也什么都不是，看你从什么角度用什么方法，他们在空气中。”<sup>20</sup>



使用艺术批评的语言，张大力在这里表述的思想可以被解释为在其艺术内部建立一个自我“材料参照系统”。确实，他一直在表现“同样的一些人”，但使用的材料和展示方式则在逐渐变化，导致这个参照系统的不断延伸。这个内部系统产生和强化的后果是艺术创作与外在现实的距离一步步增大，其概念上的意义越来越由系统的自身参照和内在逻辑决定。从这个角度看，“恒久与无常”展反映了张大力艺术创作中长达16年之久的两个逻辑和线条在此时的交叉和凝聚（见图2.1，2.2）。一个逻辑和线条是艺术、现实与象征性之间的协商，集中体现为对民工题材的表现。另一个逻辑和线条是对主体和客体关系的质疑，集中体现为对“瞬时拷贝”技术的使用和更新。早期的《民工》、《一百个中国人》和《种族》将这两个线条和逻辑结合在一起。但是在“恒久与无常”展中，蓝晒风景延续着他对瞬时拷贝的实

验和思考，而汉白玉雕塑则把民工形象从这一逻辑下解脱出来。这些以昂贵材料精心雕造的人像不再显露原始拷贝的痕迹，它们纯净和虚幻的体形似乎在空气中弥漫和溶解，通过对纪念碑性的拥抱它们重新归于永恒的境界。

2016年12月于芝加哥





---

13 张大力：《世界的影子》，载于《中国摄影》2014年10月。41-47页。

14 《朱又可采访张大力》，《南方周末》2009年4月2日。载于《张大力》。武汉：合美术馆，2016年。337页。

15 张大力：《世界的影子》，载于《中国摄影》2014年10月。41-47页。

16 同上。

17 同上。

18 同上。

19 有关这个概念的讨论，见巫鸿：《中国古代建筑和艺术中的“纪念性”》。上海人民出版社，2009年。1-17页。

20 见本书52页。

（注：此文章版权归作者所有。如需使用请与作者联系。）

---

## 巫鸿先生简介



巫鸿是美国国家文理学院终身院士,著名美术史家、艺评家和策展人。现任芝加哥大学美术史系和东亚语言文化系“斯德本特殊贡献教授”、东亚艺术中心主任及斯马特美术馆顾问策展人。他是许多国际委员会的成员,包括美国古根汉姆美术馆亚洲艺术参议会委员、华侨城当代艺术中心馆群(OCT)学术委员会主席和余德耀美术馆学术委员会主席。巫鸿的研究和策展涉及古代和当代两方面。在当代美术领域中,他自上世纪80年代以来策划了大量展览,包括多个艺术家的个展、主体性群展和双年/三年展。除了为这些展览所编辑的图录以外,他撰写了多部具有影响的有关当艺术的著作,包括《作品与现场:巫鸿论中国当代艺术》(2005)、《走自己的路:巫鸿论中国当代艺术家》(2008)、《中国当代艺术:基本文献》(2010,英文)和《中国当代艺术:一个历史叙事》(2014,英文)。

Wu Hung, a permanent member of the American Academy of Art and Science, is a famous art historian, critic, and curator. Currently he holds the Harrie A. Vanderstappen Distinguished Service Professorship at the Department of Art History and the Department of East Asian Languages and Civilizations at the University of Chicago, and is also the director of the Center for the Art of East Asia and the Consulting Curator at the Smart Museum at the same university. He sits on many international committees including Guggenheim Museum's Asian Art Council, and chairs the Academic Committees of OCT Contemporary Art Terminal and Yuz Museum. Wu Hung's research interests include both traditional and contemporary art. Regarding contemporary art, he has curated many exhibitions since the 1980s, including individual artists' one-person shows, thematic group exhibitions, and biennales and triennials. In addition to the catalogues that he compiled for these exhibitions, he has published many influential books and anthologies, including Making History: Wu Hung on Contemporary Art (2008), Wu Hung on



艺中二维码