



#1

当代艺术的“灵光再现”与“磷火再现”

“Eternal sunshine of the spotless mind” and “recurrence of will-o'-the-wisp” in contemporary art

高千惠 Gao Qianhui

1.

2010年12月，深圳何香凝美术馆展出了《本雅明计划——关于大芬村复制的视觉样本》(The Benjamin project—A Visual Specimen of Dafen Village Reproduction)。此计划是用展览方案的形式，以本雅明(Walter Benjamin)1936年的论述《机械复制时代的艺术作品》为本，取大芬油画村的复制生产为案例，作了一个有关艺术介入小区的对话展。

此计划是由大厅艺术工作室(Empfangshalle)成员的柯比尼安(Corbinian Bohm)与麦克·格鲁伯(Michael Bruber)，和影片制作人托马斯·阿德巴尔(Thomas Adebah)共同合作。由柯比尼安和格鲁伯企划研究，阿德巴尔作文献影片，但所展出的作品，却是由愿意接受订单、合作的大芬油画村之画家们，将《机械复制时代的艺术作品》一书的每页印刷文字重新放大，用手工描绘而出。很奇特地，这些作品都似乎达到本雅明所言的“灵光再现”之条件空间。

由于此展的议题，涉及了临摹、模仿、复制、再现、挪用、印制、山

寨版等美学领域和文化名词的区隔，也对全球化艺术生产的历史文本和当代生态提供了交叉性的时空对话。在论述上，馆方发行了一本如文件般的白皮书，辑有三篇文章，亦都与本雅明1936年的论述进行了对话。其间，梅根·麦克谢恩在文中，乃以中国的《兰亭集序》的产生及《兰亭序》的摹本发生为此计划的历史引例。这个古今引例也非常有趣，足以启迪出另一条线的思考。那就是真本与摹本之间、艺术品与商品之间，有关“灵光再现”与“磷火再现”的问题。

2.

从艺术生产的社会结构来看，中国书画艺术

的传统生产过程，摹本的发生与原创的概念是两回事。所有的经典之作，都因具有原创的概念，才会有摹本的传播需求。然而，《兰亭序》因无真本留传，摹本被扶正，便提供了一个有关“灵光”是否再现的艺术生产事件。

事实上，论王羲之的晋代或冯承素的唐代，那时候的艺术家之作品生产模式，和当代又极不相同。进入机械复制的年代，摹本不再是一次性的仿作，但它亦留下层次性的不同制约与价值，这些不同制约与价值的根据，不再是抽象的、主观的、感性的美感知，而是建立在理性的、法律的、社会公约上、文化高低品味上，以及对艺术美学的种种新界定。

时光回溯。晋穆帝永和九年(公元353年)三月初，有四十余位文人在会稽山阴的兰亭集会，作诗赋37篇，由王羲之以特选的鼠须笔和蚕茧纸为诗集作序，留下有名的《兰亭集序》。《兰亭集序》被认为是经典杰作，唐太宗得到墨宝后，命弘文馆拓书，命欧阳询、褚遂良、虞世南、冯承素等人临摹翻刻，以分赐皇子近臣，世称“唐人摹本”。而后，王羲之的真本或因陪葬而失传，冯承素所作的摹本遂成为《兰亭集序》的显灵代表。

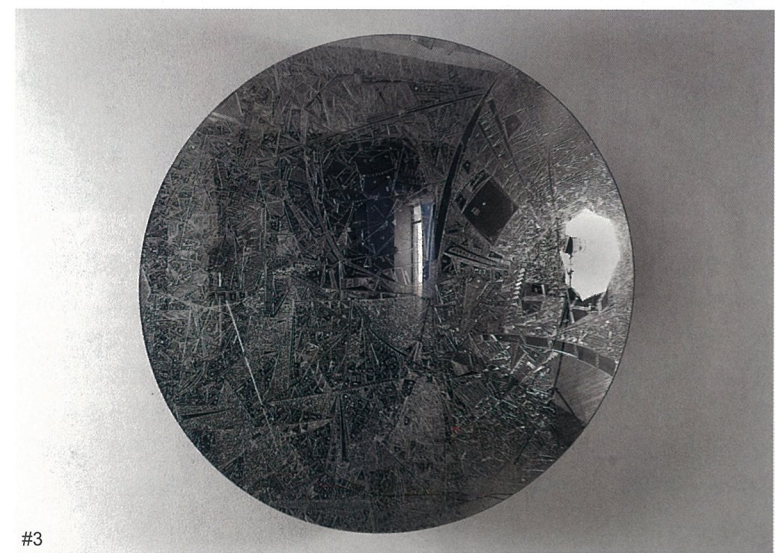
以唐代书家地位而言，欧阳询、褚遂良、虞世南都有其历史地位和个人风格的研究性，但是冯承素却以《兰亭集序》摹本而成王羲之行书的“显世灵光”。由于冯承素之摹本，上有唐代“神龙”小印，具有钦定加持的权威性，世称神龙本《兰亭集序》。神龙本曾入宋高宗御府，元初为郭天锡所获，后归大藏家项元汴，乾隆时再入御府，现则为北京故宫博物院收藏。也就是说，王羲之的《兰亭集序》早已不存在，唐太宗之后，人称的王羲之《兰亭集序》，其实是冯承素的摹本《兰亭集序》。这个例子，证明一个能将原作模仿得出神入画的画家，也可能有其艺术“影武者”式的历史地位。

此艺术历史事件出现一个美学上的谬误。王羲之可以在文人雅聚中，以酒酣耳热的愉悦情境创作出《兰亭集序》；冯承素却可能是在皇帝的订单下，以不同精神状态，战战兢兢地摹写出后人认为难分轩轻，甚至是得精神真传的神龙本《兰亭集序》。这审美立场，正应合了罗兰·巴特所言的“作者已死”，关于作品的诠释权，还是交与了少数有诠释权的权威性阅读者手中。

一般判断，作品的“艺术性”，常被附着于作品的“精神性”上，以此有别于商品。在仿作的层次上，一个仿家要在工作和精神压力下，以精湛的手工技术复制一件神似作品，这个“以同一双手绘出独一无二的副品”，自然也有可能呈现出本雅明所称的“灵光”。可惜，王羲之的



#2



#3

- #1 手提箱美术馆 装置 马歇尔·杜尚
- #2 布瑞洛箱Brillo Boxes 装置 安迪·沃霍尔
- #3 全球近视 综合材料 马可·迈基 (Marco Maggi)



《兰亭集序》与冯承素的摹本《兰亭集序》已不可能被并列研究，真本与摹本的高下亦不可再考证。然而，《兰亭集序》之所以还是以王羲之为正宗创作者，正是因为冯承素的摹本《兰亭集序》欠缺面对兰亭文友相会的临场情境，这个临场情境无法被复制，正如同冯承素当时的摹写情境也无法被复制。

是故，依理性的判断，《兰亭集序》的精神性乃归原创者王羲之所有；冯承素摹本的物质性，占据的，实则是一种“文物性”的历史位置。这里，对当代艺术的艺术评鉴也提供了一个参考：属于“文物性”、“文件性”的作品，其“复现”的价值，在艺术性和历史性的杠杆上，并不能以“正副本等同”看之。而所有的“文物性”或“文件性”作品，如果没有一个具影响性的历史事件或历史过程，作为它可显现的“灵光”，它的“质产”价值也会降低，甚至它可以“量产”或“商品化”的方式而更广泛地存在。

3.

当代艺术向商品借灵感，且篡位成功，再造灵光的引例，则有杜尚与沃霍尔之作。当观念艺术家马歇尔·杜尚(Marcel Duchamp)，1917年提出的《喷泉》(Fountain)，是直接将一个尿孟“现成物”，签上“R. Mutt”的签名字样，当作“艺术品”参展。无疑地，这唯一的“R. Mutt”牌尿孟，是件重要的“原作”。这件作品不久后遗失，杜尚于1960年代再委托制作出复制品，并由一些美术馆收藏展示。这是杜尚的观念，他自然可以自己复制自

己的观念，并以限量生产的方式，与美术馆进行典藏或展示的商业化或买赠行为。事实上，除了《泉》一作，他的《手提箱美术馆》也出现在美国不同的美术馆里。这个“复现于不同场域”的观看经验，有可能因出现次数增多而导致“灵光乍灭”。就像雕塑家罗丹的《沉思者》，因为可翻铜再现，而令人失去向唯一原作朝圣的心情。然而，无论是罗丹或杜尚或版画作品，艺术家本人绝对可以复制自己的作品，只是复制愈多，其唯一性的艺术神秘空间(灵光的所在)，便会愈被缩小化。

1964年，美国波普艺术家安迪·沃霍尔(Andy Warhol)，则用网印和木质材料，反过来再制出当时消费市场常见的《布瑞洛箱》(Brillo Boxes)。安迪·沃霍尔的作法不是“现成物挪用”，而是“再制现成物”。他直接采用既有的商业品牌，但在数年后，“Brillo”肥皂产品已在市场消失，安迪·沃霍尔的《布瑞洛箱》作品却进入艺术史，甚至成为安迪·沃霍尔作品的表征之一。商品和艺术品看起来无所差别的《布瑞洛

箱》，最后变成安迪·沃霍尔的《布瑞洛箱》，证明了艺术品的寿命绝对长于商品。然而，能够掠夺商家品牌，而将之变成个人品牌的艺术家并不多见。杜尚和沃霍尔都独具慧眼，找的品牌都是大众消费品牌，而因为不是量产或具相同使用功能，这两案例也都没有商业版权上的纷争。它们反倒以观念艺术的托体形制，产生一种当年斯时斯地斯品的日常生活之“灵光”。而对商家而言，商家品牌能进入艺术史，则可视作为一种“永恒的广告”了。

常民生活的物资，与高科技产品最大的不同，便是它们没有版权的保障，因此，当代艺术要向商品借灵感，并需要在磷光闪闪中炼取灵光。台湾艺术家林明弘曾以客家大花布的设计，制作出墙饰、地景、家俱坐垫等延伸作品。台湾文建会一度发现客家大花布的确具有台湾味，亦以没有版权的客家大花布纹样，作了一些让人以为是林明弘参与制作的文宣物。而后，亦有一些艺术家以客家大花布为主题。林明弘要能够让客家大花布纹样风格，变成他的个人风格标志的方式，便是在国际艺坛登录他的艺术语汇，使客家大花布变异出的图案，成为他一种艺界认同的注册商标。只有在一家独大之下，“客家大花布”才会一变成“林明弘的大花布”。

1984年，美国艺术学者家阿瑟·丹托(Arthur C. Danto)丹托在其《艺术的终结》一文中指出，当日常生活的一切都可广泛以艺术作为包装，以至于模糊了分艺术品与商业产品的界分，艺术就死亡了。他正是以安迪·沃霍尔的《布瑞洛箱》为例，并视1964年为艺术终结之年。然而，艺术没有自1964年而告亡，当代艺术藉由模仿、复制、挪用、印制等观念，更有了许多借尸返魂的作品。它们从商品中诞生，又返身于商品化，或是凌驾商品之上。在无法否认其存在的事实下，今日的论者，最大的论述挑战之一，便是在重事“磷火再现”与“灵光再现”的辨识工作了。



#2



#3

当代美术家

- #1 人体日记2011系列之二 宣纸水墨画布 吴松
- #2 蘑菇 布面油画 张琳
- #3 蜜糖风暴 丙烯 杨春晖