

刘化童：复制与重复——当代艺术的两种倍增语法

在日常生活里，倍增（multiply）的最常见方法莫过于复制与重复。然而，颇有些违背经验的是，看似同义的复制（reproduction）与重复（repetition）在概念上并不相同。“复制”的生产源头是柏拉图，他的洞穴隐喻把原型和摹本一分为二。它的现代中转站则由本雅明设立，他把艺术品分为原件与复制品。在思想史的论述里，复制至少具备两个维度的判断——在形而上学上，它判定着真与假；而在伦理学上，则区分着好与坏。相较之下，“重复”则并不染有判断的底色，它涉及的领域乃是存在论。这一概念来自克尔凯郭尔，经过尼采的二传，最后由德勒兹接手。在他们眼中，重复最为本质的意义就在于——生命即重复。并且，还存在着某种辩证的循环关系——每次重复都产生差异，每次重复也都在差异中产生。至关重要的是，存在论意义上的自由，就来自那种由重复而产生的差异之中。

随着当代艺术在西方勃兴，以及中国接轨全球化，“复制”与“重复”就跟随着大量其他的术语难民，冲破不同学科之间的边界，涌入中国当代艺术领域。然而，在此过程中，对于它们的身份识别却是暧昧的，甚至两者的语义也经常混淆不堪。如今，不论是艺术家的创作，还是批评家的言说，都已把他们认定为某种当代艺术的视觉语法。那么，当前的问题就随之而来——亟待厘清两者的意涵。

复制：镜像原理的技术运用

“镜子和交媾都是可憎的，因为它使人的数目倍增”，博尔赫斯（Jorge Luis Borges）如是说。姑且不论情感倾向如何，至少这句话清晰地表明了倍增的两种形式。就结果而言，镜子实现着对于形象的复制，交媾则完成了基因的重复。当然，在概念辨析之外，它也暗示着镜像构成了复制的视觉原理。从古希腊神话里的那喀索斯情结（Narcissus Complex）到19世纪达盖尔摄影术的问世，从光学现象到光学技术，不论是兼有反射与透射的水面或是玻璃，还是仅有反射效应的镜子，形象的复制总是始于那一束射向镜面的光。

顾名思义，镜像是利用镜面的反射原理把人/物的实际形象复制为物象。虽然在柏拉图的意义之上，两者在本质上绝不能等而视之，然而在视觉形象的层面上它们却基本保持着一致。镜像总在制造形象的分身，它非但能够作用于真象与拟象之间，也能通过多重镜像的方式形成拟象的倍增。两种方式在当代艺术领域都有所运用。前者的例子是皮斯特莱托（Michelangelo Pistoletto）的“镜像画”，他在镜面上作画，同时也使得观看者的真象以拟象的形式出现在作品上；后者则是草间弥生（Yayoi Kusama）的《无限镜屋》，当观众走入镜屋，人与波点图案的形象都在无限反射中不断繁殖。在这两个案例里，光的反射使得人或者物成为作品表达的对象。当然，在更极端的例子上，光本身也可以是镜像表达的对象。就如刘月的《鸮》，这件现场制作的装置作品，采用各种现成品搭建场景，并在其上按照某种特定角度来安装各类反光镜面，它的目的则在于使得两束从不同角度投射而来的光可以经由多次折射而合二为一。

镜像机制在装置艺术中被直接运用似乎不足为奇。即便是更为传统的布面绘画，也不乏对它原理的使用。在经典物理学中，人不能同时出现在两个地方（相对论和量子力学描述的情况除外），同一个形象的分身却可以不受限制。当画家希望同时展示一个人的不同侧面时，最顺理成章的做法就是借助镜像来表达。诸如凡·艾克《阿诺菲尼的婚礼》里墙上的圆形镜子、荷尔拜因《大使们》画面下侧的那团“鬼影”、马奈《女神游乐场的酒吧》里同时出现女服务员正面与背影的形象，这些例证比比皆是。到了20世纪后，这种原理随着立体主义的兴盛产生了变形——无镜的镜像。毕加索的肖像画，让原本立体的不同侧面出现在同一个平面上。杜尚《下楼梯的裸女》使得在时间序列中的动态形象，共存于同一个静态平面。当然，这种做法并不限于那种抽象化的操作，更为写实的形象也并非不可能。薛若哲的双联画《CGZ 图画图书馆》和《湾区导览》以及单幅的《反拍》，都是在无镜的前提下绘制出女性形象的镜像分身。艺术家似乎也想以此揭示某种超现实与潜意识的心理形象：当女性自为镜像，自我解体之后，自我凝视又是如何成立的？

薛若哲使用着镜像，同时也在作品中出现了照相机的形象。事实上，两者具有相同本质。或者说，摄影就是对镜像的储存。倘若说镜像是显现出实物的物象，那么摄影就是出于储存和传播的目的，通过技术手段赋予镜像中的物象以物质化的载体。不仅如此，这一过程还存在着无限递归的另类操作：把真实的人与物拍成照片，也可以把一张照片再拍成一张照片。马秋莎的“1990”蓝晒印相作品，就是对上世纪90年代日历和杂志上出现的图像的“翻拍”。对她而言，这么做无异于用翻拍来模拟记忆。恰如记忆中的往事，总是经历岁月洗礼而淡化，经由情感渲染而美化，最终不可避免产生变形。图像也是如此，每经过一道翻拍，就会变得模糊。蓝晒技术则使得它在原本所是的样子上再增加了一种不同美学风格的滤镜。日历和杂志上的图像是公众记忆里那个年代的视觉图证，翻拍的“失真”恰好实现了艺术家对它私人化、情绪化的再记忆。

重复：视觉与意义的价值重塑

重复不同于复制。复制考验着精确性，总是尽力规避失真；重复则挑战着耐性，仿佛是在行为上的坚持与意义上的价值感之间进行博弈。当本雅明宣告机械复制时代来临之时，机械把人从劳心劳力里解救了出去。相比之下，重复才对人更加构成挑战。尤其是在当代艺术里，唯有给重复行为一个坚实的意义基础，它才是能够被忍受的。譬如，赛·托姆布雷（Cy Twombly）不厌其烦地用粉笔在黑板上重复画圈。当旁人质疑这种不知所云的无聊时，他说，“我不是在重复，而是在强调”，“线条是画布上最美的，一种具有强调性的效果”，“每一根线条都有它自己的故事”。无独有偶，当执迷于现代主义法则的人抨击沃霍尔（Andy Warhol）舍弃了原创性，只是形同工厂流水线那般在批量生产图像时，他的辩解显得无比坦荡——“我喜欢无聊的东西，我喜欢一样的可以被不断重复的事”。

的确，当代艺术中的重复行为屡见不鲜。事实上，早在上世纪60年代，当风靡美国的极简主义艺术运动把“简单”和“重复”奉为圭臬之后，人们似乎就已经学会了如何在美学上与“无聊”达成和解，继而赞叹起“重复”的与众不同。譬如，贾德（Donald Judd）垂直悬置的一堆相同的有机玻璃盒子，或是卡尔·安德烈（Carl Andre）水平摊置的一堆相同的耐火砖，在心态开放的观众眼里都是无与伦比的创新。换言之，重复若不构成某种意义上的创新，那么它就将是一无是处的无聊行为。那么，重复何以能是一种创新？就其视觉逻辑而言，按贡布里希

(E.H. Gombrich) 的话来说,“无数个重复的眼睛不再是某个人独具个性的眼睛了”。同理,无数个重复的物象不再是某个独具个性的物象,整体来看它势必呈现出另一种独具的个性。从文化逻辑上说,就如克尔凯郭尔在《重复》里表示的那样,“重复的就是发生过的,正因为是发生过的,才使重复有创新品质”。

在中国当代艺术之中,这种重复式创新在丁乙的“十示”系列里尤为明显。他耗费将近四十年的时间重复地画/刻着“+”和“x”,每一件作品既是雷同的(但绝不是同一的),又是全新的(哪怕并无本质差异)。同为抽象绘画,丁乙是在作品间保持着自我重复,而谢墨凇则是在作品内实现着人机重复。他总是先在电脑上制图,重复着不同的竖线,再任由自己就像喷绘机一样,重复着把图像绘制在画布上。邬建安《水面之上》里的两件作品,采用了相同剪纸和刻纸工艺以及相同的彩墨,然而两者并不是复制意义上的相同,细微的差异表明着那就是重复着再做一次。重复即无限。这也正是他“无限绘画”系列作品的视觉感受,绚烂的色彩和相似的形态,让人眩晕于存在其中的众多且极小的差异。

一般而言,不考虑误差率的话,重复就是在同一个程序下反复执行相同指令。它既发生于人脑和行为的连接之中,也完全可以成为计算机的代码产物,它们在生产逻辑上具有同构性。Aaajiao的《预言,失效算法,萨满,阴谋》等多件作品,通过LCD显示器呈现着多个不同的APP页面,其中的内容部分被抽空了,发送者和接受者也不详,然而一切都依据程序而重复发生着。这种荒诞性颇为符合互联网时代的现实——没有谁是重要的,重要的只是确保数据可以不停生成。武子杨的《事件模型- #dump》也有着相似的程序逻辑。这件由AI、艺术家和社交媒体用户共同构建的作品,抓取到全球社交媒体用户实时输入的关键词,再由AI生成的3D模型遵循特定的程序将它们形象化地植入到屏幕之中,并且无休无止地不停重复。

早于机械复制时代和数码复制时代的重复,更多地是对某种特定规则的体现。鸟头组合的创作始于摄影,但却不以此为最终归宿。或许,可以把他们的创作看成是摄影的装置化表达。这种装置化更多地存在于摄影的展陈形态上。作品《鸟头世界-云云》是多张不同的小尺幅摄影被按照特定的规则重复排列至满墙的大小。这种重复并非强调,而是削弱,单张摄影的意义被覆盖在整体的规则之下。同样的密集排布,也见于王庆松的互动装置《在希望的田野上》和徐冠宇“暂时存在的家”系列。王庆松在展厅里放置着大量的椅子和画架,它们共同面对着同一张肖像画。艺术家向观众发出邀请对它进行素描。在彰显个性的时代,极难目睹到所有人重复做同一件事的“盛况”。然而,当下的荒谬却在过去表明了某种希望。这种来自不同时代文化语境的反差感,形成了反讽与怀旧的双重意义。在徐冠宇的图像中,墙上张贴着不同室内场景的壁纸来替代真实的家具,这种张贴一再重复,以此“画中画”的方式混淆实物与图像的差异。当过量的铺张使得画面丧失了视觉焦点之后,家的意义感也被模糊,甚至消解。

倍增：最直接的奇观制造术

复制也好,重复也罢,对于艺术家来说,这两种不同的方法论都不指向自身,而是殊途同归地抵达倍增效果。毫无疑问,倍增总能够充当某种日常经验之外的陌生化奇观(Spectacle)。在居伊·德波看来,毫无节制地倍增本就是制造奇观的最直接法则。尽管政治经济学的维度

上，任何商品都受制于供需关系的平衡——哪里有无休止地增殖，哪里就必然爆发贬值。然而，这一条经济学定律似乎并不能影响视觉领域。在当代艺术中，复制或者重复往往以忽略单一元素（另一种意义上的贬值）为代价，赋予整体以全新的视觉感受和文化意义（另一种意义上的增值）。由此看来，似乎也就不难理解为何当代艺术家越来越青睐于倍增了。