

鲁明军 | “一即一切”：当代炼金术的媒介生态系

来源：HdM Gallery

撰文：鲁明军

数年前，一个偶然的的机会，回收二手电子产品（比如智能手机、笔记本电脑、iPad 等）这个“灰色产业”意外地进入了胡为一的视野。原本以为是改旧翻新，循着产业链的“暗道”，他意外地发现原来这些废弃产品的主要用途是从电路板上提炼黄金。不过，更让他吃惊的是这些看似简陋的作坊制金用的“土科技”。这不禁让他想起了古老的炼金术（Alchemy）。

很长一段时间里，炼金术都被尊崇为一种神秘的特权知识，甚至被视作一种魔法（如我们耳熟能详的《哈利·波特》）。然而，随着诸多古代文献浮出水面，神秘的炼金术亦渐渐去魅，已然成为科技史研究的一部分。据劳伦斯·普林西比（Lawrence M. Principe）考察，炼金术兴起于希腊化时期的埃及，但在当时它“并非是我们今天所说的神秘事物，亦即某种具有特殊宗教含义或精神含义的东西，也不表达一种无法言说的个人体验”[1]。无论是在传为德谟克利特所作的《自然事物与秘密事物》（Physical and Mystical Things）中，还是在帕诺波利斯的佐西莫斯（Zosimos of Panopolis）的笔下，炼金术本质上还是一种基于技术与商业用途的技艺，尽管这门技艺最初是由一位天使在一本名为 Ché meu 的书中提到的。[2]

至迟到文艺复兴时期，新柏拉图主义者亚历山卓的斯蒂法诺斯（Stephanos of Alexandria）在《论伟大而神圣的制金术》（On the Great and Sacred Art of Making Gold）中，借助柏拉图、亚里士多德等古希腊思想家的说法，提出“制金”本质上是一个哲学问题。如 Marcianus graecus 299 中用衔尾蛇形象及其铭文“一即一切”（hen to pan）——一个“关于充当万物背后基底的单一原料的古希腊哲学概念”——来解释炼金术，认为“一个事物之所以能够转化为另一个事物，是因为在最深层次上它们是同一个事物”。意思是说，“一个事物即一切事物，一切事物即一个事物。因此，就像物质的总和一样，衔尾蛇不断消耗自身并由自身产生自身，即使在永久地破坏和再生自身时也保持恒常不变”[1]。公元八世纪，随着伊斯兰教的兴起，炼金术从古希腊传到了阿拉伯世界。胡为一展览的标题便直接来自阿拉伯炼金术的经典文本赫尔墨斯（Hermes，又译“赫密士”）之《翠玉录》（Emerald Tablet）。赫尔墨斯将炼金术的知识浓缩为 13 句话，并将其雕刻在一块祖母绿宝石板上，流传于世，后被称作“翠玉录”。据说在中世纪，作为一种教导，炼金术士们的作坊都会挂这段文字。也是因为佐西莫斯的推崇，赫尔墨斯一度成了东西方炼金术的创始者，甚至被视为一个先知。[2]与此同时，《翠玉录》也是现代科学的重要源头，其虽说只有一段话的长度，但包括牛顿在内的数十位作者都曾对它做过无数冗长的分析。[3]简而言之，魔法与技术构成了《翠玉录》的两个支点。

胡为一的目的当然不是重构或新诠这段古老历史，他更关心的还是眼前二手电子产品的制金作坊，即当代炼金术。也正是这一点，勾起了他对于古代炼金术和《翠玉录》的好奇和兴趣。虽说相隔一千多年，但在这里，依然可以看到集神秘主义与科学理性、自然与人、身体与精神于一体的永恒幻象。展览中的 7 频录像记录了作坊制金的过程，主体部分“金色档案”系列在形制上所模拟的也是“翠玉录”的原初形态——祖母绿石板。胡为一用植物取代了文字，但无论石板形制，还是雕塑手法，包括表面覆盖的金箔，都暗合了“翠玉录”本身的创制及其内

在的观念。

当然，仅只这些满足不了胡为一表达的欲望。尤须一提的是“金色档案”系列中的那些植物图案，现实中其实并无可对应的实物。艺术家在相关文献中找到了这些已经绝迹的植物（包括弗怀俄明州腹水草、塞拉利昂狐尾蕉、弗兰克林树、圣海伦娜森林蕨、积水罗勒等），根据相应的文字描述，通过 AI“还原”了这些植物最初的图形。接着，他结合文字描述和 AI 生成的图案，邀请了自己曾作为志愿者辅导过的几位智力缺陷儿童，以手绘的方式进行再创作。儿童们的创作成为作品中植物图案的母题，基于此，他再手工雕出胎本（艺术家在此特别强调了自己的雕塑经验），最后采用传统的工艺贴一层金箔于其表面——此工艺常用于佛像制作，而这些金箔正是用二手电子产品提炼而来的黄金制成的。雕板的局部保留着艺术家手工——包括儿童们手绘——的痕迹，一方面为贴金工艺提供了一个基础，另一方面手工本身也是一种人的情绪和意识的自觉，从而与算法投喂的图像母题之间构成一种必要的张力。

以上所述业已超出了炼金术的范畴，但都是基于“金”延展而来的。诚如前文所言，这里的“金”即是“万物背后（作为）基底的单一原料”。约翰·D·彼得斯（John D. Peters）曾将媒介分为“Figure”（形）与“Ground”（底）（译者邓建国将其译作“前景”与“背景”）。过去半个世纪以来，特别是近年来，随着移动互联网的兴起，单是“形”显然无法涵盖媒介之复杂性，彼得斯认为它已经拓展至地球、行星、寰宇、土地、环境及虚拟世界等维度，且归根结底都源于其赖以生长的基本元素，即“元素型媒介”（elemental media，如水、火、气、土及金等），或者叫“后勤型媒介”（logistical media）。[4]在他看来，它们不仅是“基底”，而且是最深层或最底端的“基底”，或者说是“基底”的“基底”。若按彼氏的定义，这才是真正的“基础设施型媒介”。也正因如此，其论述始终渗透着一种“深层的生态意识”（deep ecological consciousness）。[5]

彼得斯的理论已然成为诸多当代媒介艺术家实践的理论参照，也成了我们进入这些实践的门径之一。胡为一正是基于作为“元素型媒介”的“金”这一视角，尝试开启一个当代炼金术的媒介生态系。换句话说，他真正关心的并非“炼金术”，也并非那些历史上已然绝迹的植物，而是当代技术、媒介与人。历史的参照只是让现实显得更加清晰和荒诞而已。

展览的现场，零零散散堆放着艺术家从四处收集来的二手电子产品的电路板。这些电路板正是“炼金术”的原材料，也是“金色档案”真正的源头。准确地说，这些废弃的电路板即是彼得斯所谓的“基础设施媒介”。若按 W. J. T. 米歇尔（W. J. T. Mitchell）的说法，这是一个媒介的“基底场址”[6]。也即是说，这些堆积的电路板和简陋的炼金作坊本身就构成了一种媒介。而这应该是艺术家以纪录片的方式展示制金过程录像的原因所在。因此，它并非最终“成品”“金色档案”系列的注脚，而是这一媒介生态链上自足的一环。那些从事二手电子产品回收、特别是地下作坊中的炼金者大多都是“边缘人群”，同样，智力缺陷的儿童也处在社会的边缘地带。虽然二者没有任何直接的关联，但在这一点上，他们连在了一起。且在艺术家眼中，无论作坊炼金术还是智力缺陷儿童的创作，都是无法完全被 AI 化、被算法化的部分，尽管都身处移动互联网的时代。这也是其最为吊诡的一面。

另值得一提的是，这些绝迹的植物到底意味着什么？或者说，为什么是这些植物而不是其他？事实上，它们和古代炼金术一样，作为实物都已经失传了，我们今天对二者的认知和想象全部来自历史文献记载。但就像作坊师傅们的“土科技”一样，AI 可以根据既有的数据通过算法生成这些植物的基本形态，加上经验匮乏的智力缺陷儿童的描绘，这本身即是一个形同炼金术的过程。也即是说，最古老的技术与最先进的技术本质上其实是一致的，正如它们共

享了“金”这个基底，况且对新技术的期待总是伴随着对原始神秘主义的召唤。今天，“除了控制论（cybernetics）这门‘控制之科学’的修辞之外”，米歇尔认为，“我们在当代的形象理论里，还会遇到生机论与泛灵论等古代语言的诡异回归”，说到底，“数字时代就是科学技术与魔法的汇聚”[7]。

历史上并不乏将艺术创作视为炼金术的艺术家（印象中不少艺术家都喜称自己的创作是炼金术，似乎一切艺术都成了炼金术），如约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）、伊夫·克莱因即是两个典型的个案。不同的是，博伊斯、克莱因都将自己视为“炼金术士”，尤其是克莱因，同样深受柏拉图主义（即一种融合了赫尔墨斯主义、犹太神秘主义和诺斯替主义的新柏拉图主义）的影响，而胡为一眼中的“炼金术”只是他的研究对象和创作素材。当然，这并不意味着此议题无关艺术家自己。事实上，正是由于他对技术媒介创作的丰富经验（包括作为新媒体艺术家的父亲胡介鸣对他的影响）才使得他对于这一议题格外敏感。

展览中最抢眼的莫过于由 11 个 LED 灯箱组成的“人形”摄影装置《梦中身》。这些不同人体器官的照片是他从数万张从医院收集来的 X 光片中挑选出来的，在他的精心排布下，恰好构成了一个人体，但实际上，这些器官皆来自连他自己也不知道的人的身体。按理说，它们之间是无法匹配的，因为每个器官照片所代表的人的基本物理参数并不一样。但在这里，被化约或被抽象化为一个整体。这其中，一个重要的媒介就是摄影。关于这一点，马尔罗早在上世纪中叶就已经有所洞察。不仅如此，在胡为一眼中，摄影——特别是冲印——本身也是一个炼金术的过程。

为此，他特意采用了最传统的显影工艺——蓝晒[8]，将这些图像冲印在玻璃上。普鲁士蓝衬托着白骨，关节处艺术家还通过 PS 添加了几簇植物，让这个画面显得更加诡异而生动。并非巧合的是，这里的植物正呼应了“金色档案”中的植物图案，但对于艺术家而言，它们其实是一种跨物种的想象。这里的“白骨形态不仅消解了性别、种族、阶级等差异”，且随着“作为 ta 者的植物的介入”或长出，“每个人都被‘酷儿化’为 ta 者”，迫使我们从二元化的性别身份乃至人与非人的压迫模式中撕开一道裂缝，回到最原初的生命体（life-forms）和生命形式（forms of life）。[9] 由于 11 张画面采用了玻璃作为媒材，仿佛是一个个被放大的手机、iPad 或电脑屏幕。毋宁说，此时每个用户其实都已经被“ta 者化”或“酷儿化”了。

金和蓝构成了整个展览的基调。二者最早都可以追溯到古埃及，金色在此象征着太阳，是万物之起源；蓝色是“上帝之眼”，同样代表着一种神性。进入中世纪后，金和蓝再度流行起来，作为圣像画中最常用、也是最昂贵的两种颜色，金色代表神圣的光芒，蓝色代表的是天空的颜色，意谓圣母系天人之间的桥梁。然而，这样一种神圣性到了 20 世纪后，如在伊夫·克莱因和安迪·沃霍尔的实践中，则转化为一种新的流行符号和波普文化。尤其是在沃霍尔这里，反复出现的金也是资本的象征，且由此暴露了商品何以会成为艺术品的重要属性。而这样一种集神圣性与流行性于一体的艺术语言后来广泛出现在艺术家们的实践中，如草间弥生、赫斯特（Damien Hirst）、莫瑞吉奥·卡特兰（Maurizio Cattelan）等。关于蓝的作品继克莱因之后更是数不胜数，兹不赘言。

胡为一也不例外。回到“翠玉录”，以上应该是他这一系列作品之生态系中的最后一环。他并不否认，无论其背后赋予了多少意义层次，无论其蕴含着多么复杂的生态，也无法改变艺术作品作为商品的属性，无法改变它终将被吞噬在市场流通系统的命运。而这个时候，“金”则转化成了它的一个新 DNA 或帕梅拉·M·李（Pamela M. Lee）所说的“以太”（Ether），并开

启了另一个媒介生态，一个艺术家基本存有之生态。在这个意义上，可以说胡为一更像是在重申炼金术最原初的功能和目的，即技术与商业。同时，也暗示我们，所谓“一即一切”，这里的“一”与其说是“金”，不如说是“技术与商业”。柄谷行人说，资本主义的交换模式本身就构成一种“灵力”。现如今，技术资本主义不正是当代社会最大的动力吗？！

写到这里，我突然意识到，或许胡为一并没有如上所述的那么“真诚”，整个展览就像克莱因的“IKB”一样，不过是一个小小的“骗局”和“玩笑”而已。胡为一不遗余力，极尽所能地将时下流行的社会参与、媒体考古学、神秘主义、炼金术、技术政治、跨性别、后人类及体制批判等艺术思潮尽数囊括在其中，并搭建了一个完整、自洽甚至“密不透风”的闭环结构。问题是，这（些）不正是今天最正确的艺术方式吗？不正是既紧随美术馆、双年展的风向标，又兼顾画廊、博览会商业需求的实践方式吗？这才是这个时代最大的讽刺，当然也是胡为一“翠玉录”真正的意义。

注释

[1] 劳伦斯·普林西比：《炼金术的秘密：从炼金术史窥视欧洲文化思想史》，张卜天译，台北：枫树林出版事业有限公司，2023，第20页。

[2] 同上，第37页。

[3] 同上，第40—41页。

[4] 同上，第49—51页。

[5] 同上，第51页。

[6] 正如约生·霍利西（Jochen Hörisch）所言，“其实，我们在进入19世纪以后很长一段时间内，在提到‘媒介’（media）一词时常常还用来指各种自然元素，如水、土、火和空气等。”约翰·杜海姆·彼得斯：《奇云：媒介即存有》（*The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*），邓建国译，上海：复旦大学出版社，2020，第2、42页。

[7] 同上（“译者导读”），第15页。

[8] W. J. T. 米歇尔：《形象科学》，石武耕译，台北：马可孛罗文化，2020，第262页。

[9] 同上，第240页。

[10] “蓝晒”（Cyanotypy）又叫“铁氰酸盐”（铁-普鲁士蓝）印相法。其工艺原理是利用铁盐与光的化学反应。柠檬酸铁铵和铁氰化钾混合制成的感光剂可以在紫外光的照射下发生反应，生成深蓝色的亚铁氰化铁，这种深蓝色被人称为“普鲁士蓝”。蓝晒作品保存时间可达百年之久。

[11] 胡为一：《关于“翠玉录”：艺术家自述》，HDM画廊提供，2024年4月20日。

原文链接：https://mp.weixin.qq.com/s/t4h9GxEu_0vqCyBs-ibYmw