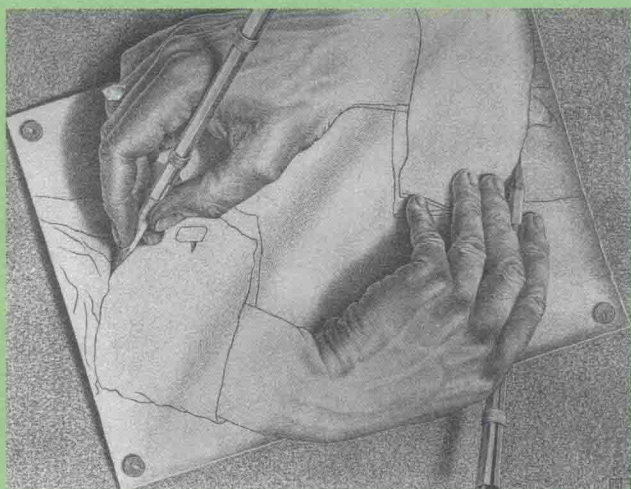




论手足

一个关于艺术与触知的文本

鲁明军 编

J05
163

论手足

一个关于艺术与触知的文本

鲁明军 编

图书在版编目 (CIP) 数据

论手足：一个关于艺术与触知的文本 / 鲁明军编

— 郑州：河南大学出版社，2016.3

ISBN 978-7-5649-2356-3

I. ①论… II. ①鲁… III. ①艺术评论—世界—文集

IV. ①J051-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 058324 号

本书为广州红专厂当代艺术馆《触知区》展览而编制

论手足：一个关于艺术与触知的文本

编 者 鲁明军

责任编辑 刘淑颖 刘立尧

封面设计 周伟伟

出 版 河南大学出版社

地址：郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号 邮编：450046

电话：0371-86059701（营销部） 网址：www.hupress.com

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 河南省瑞光印务股份有限公司

版 次 2016年7月第1版 印 次 2016年7月第1次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32 印 张 4.375

字 数 92千字 定 价 42.00元

版权所有，侵权必究

（本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换）

编者说明

今年夏天，我在红专厂当代艺术馆（广州）策划了一个题为“触知区”的当代艺术群展。这是一个以“手足”为图像和观念母题的展览，参展的17位艺术家的作品都或多或少、或明或暗与手足有关。尽管手足不一定是他们创作的动因和起点，有的甚至可能根本没有想到这里，但是，它为我们提供了一个进入其艺术和认知世界的新的角度和路径。

不同的时代、不同的艺术家眼中的手足形态、观念都不尽相同，它关乎触觉、观看，关乎体验、知识，包括艺术史——因为它既是形式，也是图像，自然也在视觉文化的范畴中。可以说，每一个“手足”实践就是一个不同的触知世界，身体、医疗、文化、政治、宗教、伦理以及媒介或艺术本身等各种问题都可能含括在其中。而这在当代，表现得更为明显。

为了配合此次展览，我们特别邀请了首都师范大学文化研究所

教授汪民安、伦敦大学学院艺术史系硕士钱文逸、广州美术学院艺术与人文学院副教授胡斌、同济大学哲学系教授柯小刚等四位学者分别从当代文化研究、西方艺术史、中国现代美术史及中国古代书法文化史等角度撰写了关于“手足”的专题论文。作为展览的一部分，或作为参展作品，这些文章无疑丰富了我们对于手足、艺术、历史以及当代文化的体验和感知。谨此，对他们的支持深表谢意！

鲁明军

2015年11月30日

目 录

编者说明.....	1
-----------	---

触知的话语：“手－足”作为一个进路 鲁明军.....	1
----------------------------	---

关于手和脚的札记 汪民安	24
--------------------	----

为了一种足尖的图像人类学：

论 16 世纪末期欧洲艺术中的朝圣足迹 钱文逸	48
-------------------------------	----

性别与劳动者的第二面容

——毛泽东时代妇女的“赤脚”表达 胡斌.....	74
--------------------------	----

手的书法现象学：“指实掌虚”释义 柯小刚	99
----------------------------	----

触知的话语：“手—足”作为一个进路

鲁明军

沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）的形式分析我们并不陌生，在他经典的五对概念中，第一对“线描与涂绘”直接关乎画家的手法、手感，包括手的动作。不过，沃氏的解释并不限于绘画的技术和形式层面，而是将其引至人的感官话语：线描通向触觉，涂绘则诉诸视觉。^①与之相对，潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）在《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》一书的开头，就以“脱帽致意”这个手势，进入图像的层次、逻辑和意义系统。^②贡布里希（E. H. Gombrich）也曾有两篇文章，专门讨论了艺术中的仪式化手势、动作及其表现。^③诚如福西永（Henri Focillon）在《手的礼赞》中所说的：“所有伟大的艺术家都十分关注手的研究。他们的生活比其

① 沃尔夫林：《美术史的基本概念》，潘耀昌译，北京：北京大学出版社，2011年，第73—86页。

② 潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戚印平、范景中译，上海：上海三联书店，2011年，第1—2页。

③ 参见贡布里希：《艺术中的仪式化手势和表现》《西方艺术中的动作和表现》，载氏著《图像与眼睛：图画再现心理学的再研究》，范景中等译，南宁：广西美术出版社，2013年，第59—98页。

他人更依赖双手，所以他们感受到了手所蕴藏的特殊力量”，仿佛“手就是一个活的生命体”。^①

伦勃朗不无巧合地成了诸多艺术史家关注的对象。比如沃尔夫林，他将伦勃朗视为自文艺复兴至17世纪绘画的一个风格史的节点，这其中自然包括伦勃朗独特的手法和感觉；在福西永的笔下，伦勃朗则向我们展示了各种表情、类型、年岁和生活情状的手。后来在新艺术史家阿尔珀斯（Svetlana Alpers）那里，这一点得到了更加充分的阐释，她将伦勃朗画面中的“手”从形式分析开始，经由图像辨析，进一步引申到了时代认知的层面。^②

艺术史的讨论当然立足于作品本身，但另一方面也源自艺术史家的知识结构、思维方式和观看视角。有时候，恰恰是后者决定了我们对于作品的理解和解释。到了阿尔珀斯这里，视觉文化其实已经全面入侵艺术史，经典的形式分析和图像学都抵挡不了这股潮流。可以说，阿尔珀斯的这种解释模式已经将我们带入了一个当代

① 福西永：《形式的生命》，陈平译，北京：北京大学出版社，2012年。

② 不同于沃尔夫林所谓的“涂绘-视觉”逻辑，在阿尔珀斯这里，伦勃朗有别于平滑风格的笔触和肌理首先构成了一种触觉。有意思的是，伦勃朗的画面中，人物的手也显得尤为突出，比如在《犹太新娘》《雅各祝福约瑟夫之子》《床上的女人》《浪子回头》《老妇人》等作品中，有的甚至不符合造型的基本比例。至于为什么他如此强调“手”，阿尔珀斯的解释是，“手”本身是一种触觉的象征。于是，在形式与图像之间，他建立了一个感官的通道。不过，阿尔珀斯的分析并没有到此为止，她又在此基础上援引了笛卡尔在《屈光学》中的盲人用手杖来进行探路这一案例。她认为，在这里“用手杖观看”就是笛卡尔的观看理念。而伦勃朗强调触觉也是试图让人们关注这一观看行为，而不是图像制作原理。参见阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》，冯白帆译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014年，第20—30页。

的场域。在这里，手不再只是作为一种绘画手段，也不再是单纯的形式要素或图像母题，而是一种认知机制。这种思维视角和当代艺术实践其实是同构的，或者说，当代艺术本身就是一种认知方式。而手在这里成了我们进入当代的一个视角，也是通向一个不可见世界的入口。足，当然亦复如是。不过相比手而言，它虽不是大多画家或艺术家的一个必须条件，但具有另外的功能和属性，且同样是一个鲜活的生命体。^①

不同的时代、不同的艺术家眼中的手足形态、观念都不尽相同，它可能关乎触觉、观看，也关乎体验、知识，包括艺术史，它既是形式，也是图像，自然也在视觉文化的范畴里面。因此，每一个关乎“手—足”的实践可能都有一个不同的触知世界，它涉及身体、医疗、文化、政治、宗教、伦理以及媒介或艺术本身等各种问题。而这在当代，无疑更是如此。此次应邀参展的17位艺术家的作品都或多或少、或明或暗与手足有关。自不待言，手足并不一定是他们创作的动因和起点，有的甚至可能根本没有想到这里。但至少在这里，它无疑提供了一个新的理解角度和感知的空间。

循着这个思路，我们不妨将张慧的《手法》《赌徒》系列和《珍珠·蓝图》视为一部关涉绘画史、绘画实践以及艺术观念等多个维度的绘画装置。《手法》中手的母题既是绘画的手感，也是一个

^① 钱文逸的《为了一种足尖的图像人类学：论16世纪末期欧洲艺术中的朝圣足迹》和汪民安的《关于手和脚的札记》已经分别从艺术史和文化研究的视角对“足”做了精彩的分析和论述，详见本书，不赘。

种触觉，蓝色的手印暗喻着绘画的起源之一：影子。《赌徒》系列中的碗，以及外表的蓝色手印，也是指向一只可触或触过的不可见的手，从而回应了《手法》中的手的图像。在张慧看来，这里的碗具有一种“盘中走丸”的意思，就像绘画在当代的处境一样，或许绘画之“丸”早已经逸出了艺术史之盘（或碗）。但同时，你会发现，这个绘画之“丸”其实就在《珍珠·蓝图》所勾织的那个蓝色的或者说是影子的网中间。影子成为主体，并且它还有一个影子，于是，绘画之丸被置于影子的影子中间。就这一巧妙的安排而言，张慧是想表明，绘画早已逸出绘画史系统，进入了一个更为开放的话语系统，但此时绘画得以存在的前提，可能还是要回到关于绘画本身或元绘画的思考和实践中。

和绘画一样，长期以来，同是传统媒介的雕塑也处在一个比较尴尬的境地。或许是因为装置几乎已经压倒性地“覆盖”并“取代”了雕塑，反而使得像隋建国（包括展望）这样的艺术家更愿意称自己是“雕塑家”，而不是“装置艺术家”。不过，此次在展览现场完成的新作《159分钟》中，“雕塑”这个概念已经不再是古典意义上的三维塑形，他真正关心的是雕塑的基本语素：物、身体（主要是手）、脑神经以及时间、空间，特别是其中的触知关系。这样一种反雕塑的雕塑实验无疑与他早期的创作拉开了一定的距离。确切地说，他是利用身体本身包括外在的各种干扰性条件，强行地将“雕”和“塑”分开，这也是一个将主体完全让渡给“雕”而驱除“塑”的过程。如果说这里的手作为身体的一部分，已经成了雕

塑的一部分或雕塑本身的话，那么他早年的实践如参展的《衣纹研究》延续的则是古典雕塑的语言。虽说塑形本身也是取决于手（包括眼），但它显然更接近一种作为图像和观念的手势，且明确指向与其自身经验息息相关的集体主义和革命政治话语。有意思的是，这样一套话语到了没顶公司的《运动》这里，则成了一个“简单”的模板。

《运动》是一个长期项目，自 2012 年启动以来，他们一直在收集全球各地的游行、抗议、示威的路线图，然后将这个路线图从其本身的语境中抽离出来，按一定的比例，通过镂空、喷绘的方式将其转译到画面上。如果说在隋建国这里，革命是一种手势的话，那么在没顶这里，政治就是一种足迹。问题是，在没顶的波普系统中，绘画式的模板本身也是一种商品。这提示我们，今天所有的政治抗议和示威游行都或明或暗与资本主义及其全球化霸权有关，而且几乎所有的抗议都最终被媒体消费，被资本所吞没。画面中的“空”，既是当代“资本—政治”，也是当代人精神状况的一种表征。而这一点也恰好回应了没顶对于体制性实践一贯的不屑和批判态度。无独有偶，这样一种波普感也体现在杨振中的新作《静物系列 12#》中。作品以一张我们习见的新闻图片为底本，内容是“两会”期间几位礼仪小姐在广场上以同一种姿势卖萌的合影。无论统一的姿势（特别是手势和抬脚的姿势），还是同样的表情，都显现这里的集体感本身包含了政治和资本双重的含义。也或许，资本对于政治的消费才是艺术家关心的话题。不过，杨振中并没有只是停留在



图1 (左起) 张慧《珍珠·蓝图》《赌徒1》《赌徒2》《赌徒3》《蓝图·手法》



图2 (左起) 隋建国《衣纹研究·右手》，徐震《运动》，杨振中《静物系列12#》，隋建国《159分钟》，庄辉《图库-8082996709》

符号－观念层面，他以不锈钢为材料，通过局部打磨处理，形成了一种独特的画面质感，并破坏了图像底本中的重复性，而不锈钢的反光－镜像和观者的流动性入画，使得卖萌的“仪式”变成了一部具有时间性和运动感的图像话语。

巧合的是，庄辉在根据展览主题创作时，从大量的图片资料库中所选择的图像底本中的手势和杨振中作品中的人物是同一个手势，我们通常将它看作是开枪的游戏手势。不同在于，杨振中是将图像印在不锈钢板的表面再进行打磨，而庄辉则直接将图片加工成陶瓷马赛克拼图。和手势一样，马赛克拼图本身也是一种游戏，而游戏也有着严肃的一面。此时，它更接近一个视觉的概念，而陶瓷的拼图则形成了一种特殊的触觉。于是，手势本身的观念隐喻变得不再重要，它既是一个视觉与触觉转换的尝试，也是一个有关真实与虚幻、平面与纵深的实验。而这也是何岸的影像作品《一次》所要传达的主题。影像的画面极其简单，只有慢慢跳跃和移动的一双脚。如他所说的：“不断位移和空击在一个臆造的点线面的空间里，长镜头、慢镜头是一对来自自我焦虑纠缠的表达，空间的色差处理是努力想回到一种对平面的幻想中，空间的情绪被拧成一种心理幻觉，所有的生理交织在此都要回到对平面的向往中；情感和人本体是要通过符号或者审美被挤压到一个在真实与虚幻之间的平面性才能具有活性的价值。”慢动作让画面有了一种特别的仪式感，诗性与想象则压制了可能的狂躁和乏味、机械和刻板。作为一种空间的再解放，这里的平面也是对观者生理和精神潜能的一次充分调动。由此联想



图3 何岸《一次》，录像，2013



图4 马秋莎《我所有的锐气源于你的坚硬》，单频录像，2011

到马秋莎的单频录像《我所有的锐气源于你的坚硬》(2011), 艺术家脚踩冰刀, 随着录像的播放, 观众不自觉地便随其一直沿着城市的水泥路滑行。这是一种诗意而又残酷的触感, 而艺术家和观众也经此一同被带入了一个有关身体和成长记忆的影像叙述中。

说到仪式、诗性与残酷, 其实也是陈晓云作品一贯的调性。在摄影《〈坠枯录〉注——我把未来交给一条蛇》中, 他再一次将我们带进一个局部的“真实”中。这里的足和树枝不承载任何意义, 就是两个纯粹的物的组合。影像本身也并不构成叙事, 而是意在不同属性的物的碰触, 及其所构成的形式之间, 制造一个感知现实的场域或情境。陈晓云无意传达一种简单的抵抗或投降的姿态, 他认为这些其实都不够彻底, 最决绝的态度无疑是反对态度本身, “不意味, 不思索, 唯一的, 彻底的, 允许被穿过”(陈晓云), 自然地放逐。也因此, 他会选择去放生一只人工饲养的青蛙, 可是放生本身又是出于对自己审美权力或生活态度的怀疑。作品显现的是一个人正在脚踩一只青蛙, 正是这一瞬间巧妙地传达了福柯关于权力的命题。在福柯看来, “权力并非是一种压制性的外在控制, 而是一种生产性的实践”, 因此, “权力是作为关系出现的策略, 而不是所有物”。^① 同样是足和动物的关系, 在徐渠的影像《习惯Ⅱ》中, 一只脚却是在不断地掀一只乌龟。在这里, 艺术家关心的是, 如何通

① 转引自李猛:《日常生活中的权力技术: 迈向一种关系/事件的社会学分析》, 北京大学硕士论文。



图5 陈晓云《〈坠枯录〉注——我把未来交给一条蛇》，摄影，2012



图6 徐渠《习惯Ⅱ》，高清黑白录像，2014

过“掀翻”这个动作，恶作剧式地颠覆动物生活的“习惯”，以此探讨某种微妙的心理和控制关系。按照福柯的逻辑，这同样是一种权力。而在艺术家看来，简洁的黑白画面还构成了对于当下“流行消费和抽象趣味的一种诘问”，同时“也是对现实黑色幽默和残酷姿态的一次深描”。（徐渠）

施勇《月色撩人》（2002）的叙事底本也关乎动物。情节极为简单，据他所说，有一天偶然看到一只宠物犬见了宠物骨后所产生的强烈反应让他尤其着迷，作为旁观者，在那一瞬间他“感受到的是由错觉造成的某种奇异的魅力：一个由欲望引发的幻觉，又是如何被欲望填满的那种魅力”（施勇）。这里，之所以选择手脚偷换并放大比例的方式，既是为了隐喻“犬”（或指犬儒）的日常行为——他既站着又趴着，也是为了制造一种景观和情境，从而将其置于某种“引力”之下，被一根置于地面上的发着粉红色光芒的人造宠物骨所吸引——骨头内部播放的是艺术家从2002年第四届上海双年展开幕酒会上录制的现场声音。在我看来，这种乖张的组合和构成所投射的更像是现实中欲望和权力、虚幻与真实、人与动物之间的混杂和界限的模糊。

人与动物的关系构成了陈晓云、徐渠及施勇的语言线索，而且都似乎将其视为两个物之间的权力运作。有别于他们的是，徐文恺的《身影生成》则是将自己的身体作为物，作为一个可支配和实验的对象。“在影片中，艺术家以三维建模呈现针灸理论观看人体的方式。再于屏幕中的动态模型上选定了其中一个经络循环的路径，