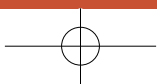


此文章出自
“托马斯·迪曼德：历史的结舌”
展览同名画册《历史的结舌》

历史的结舌

道格拉斯·福格尔

UCA Edge



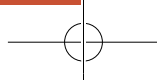
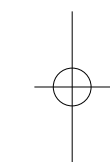


“他们就是这样回到我们身边的，
这些死者。”

——温弗里德·赛巴尔德¹

“什么是真实的？什么不是？这就是
我通过表演所在做的事情，我
在试验其他人如何应对现实。”

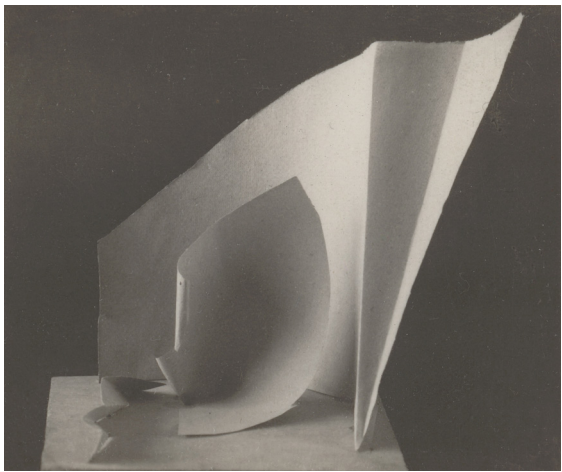
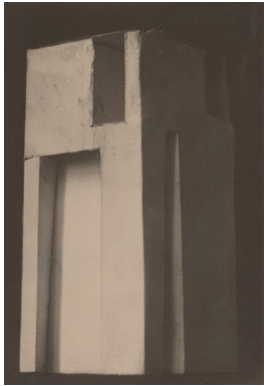
——安迪·考夫曼²





精致的银盐感光照片小到可以放入掌心。尺寸约为 4 × 18 厘米，给人一种与其体量不符的“亲密的无限感”。照片通常以特写镜头拍摄，偶尔将镜头拉远，以呈现整个房间的面貌。大多数拍摄背景都是深色，以突出拍摄对象的轮廓，并赋予它们一种失重感，仿佛漂浮于太空中；而另一些拍摄对象则沐浴在明晃晃的日光下，光亮让它们重新深刻地融入涌动的日常与生活之中。这些拍摄于 20 世纪 20 年代莫斯科的照片，展示了各式各样的建筑模型，从实体模型——例如一座电影院或音乐厅的小型雕塑设计稿，到纯理论性质、没有丝毫功用主义色彩的实验模型。这些照片是一组档案的一部分，这组档案收录了苏联实验性艺术学校 VKhUTEMAS（莫斯科高等艺术暨技术学院）被遗忘已久的学生们的作品，记载了对形式、空间和体积的基础性研究；VKhUTEMAS 成立于 1920 年，是前一年在魏玛德国建立的包豪斯学校的翻版。学校要求每位学生在丢弃模型之前先拍照存档，以此记录自身的美学发展轨迹。大约有 300 张左右这样的照片仍存于世——在斯大林上台，学校随之解散后，藏匿于苏联各地的床下和壁橱里。它们描绘了学生们梦想建造出的建筑，还有那些无法实现的建筑形式构想，其中每一件模型都体现了他们改造世界的革命梦想。数十年后，用来构建这些乌托邦幻想的灰泥、纸板和纸张都已化为尘土，几百张关于这些愿景的未署名摄影作品却留存了下来。在这些照片周围萦绕的是那些曾经活生生存在过，业已逝去的生命，还有那些曾被构筑却未能实现的梦想。无论将这些图像作为单独个体，还是作为一个整体来看，它们都描摹了一个真正的乌托邦——一个“不存在之地”，因为它们已被汹涌的历史浪潮冲至一旁，放逐到橱柜和纸箱等隐秘的角落之中，在那里耐心等待着，期待有一天能讲述自己的故事。³

看着这些富有肌理感的银盐相片记录下的神秘的形式幽灵，我们能清楚地意识到，并不存在“大写”的历史。真正存在的只是多元多样的故事，以及与其相关的秘事。我们接受的教育让我们倾向于将历史视作一场世界历史人物和事件轮番上演的园游会，其中许多人物和事件已经由摄影图像深深烙入我们的记忆；这些图像积累了一种凶猛的象似性（iconicity），而它们自身所具备的戏剧性、它们呈现的故事，以及它们永不停歇的传播和重复进一步加深了这种象似性。在我们的集体意识之眼中，亚伯拉罕·泽普鲁德拍下的录像无限循环播放，肯尼迪总统的头也一次又一次向后倒去。2001 年 9 月 11 日，双子塔发生内爆，随后轰然倒塌。这些创伤性的图像成为重新定义它们所属时代的象征，指向重塑彼时世界规则的系统性断裂。值得注意的是，至少在美国，它们也成为一种具有批判性的偶像破坏运动的对象，并落入了图像的禁飞区。尽管我们不常看到这些图像，但它们仍然阴魂不散，持久地萦绕在我们心头。然而，还有另一种类型的图像，它们并不具备同等的视觉冲击力，亦不具备那种灾难性的庄严感。尽管这些图像可能与重大历史事件有着密切或是间接联系，但初看之下都显得过于平凡甚至平庸。这些图像环绕在我们四周，随历史洪流翻卷，



莫斯科高等艺术暨技术学院（工作室），
20 世纪 20 年代，明胶银盐相纸，7.4 × 5.2 cm

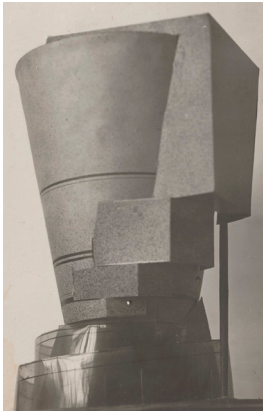
莫斯科高等艺术暨技术学院（工作室），
20 世纪 20 年代，明胶银盐相纸，12 × 8.8 cm

莫斯科高等艺术暨技术学院（工作室），
20 世纪 20 年代，明胶银盐相纸，5.6 × 6.7 cm

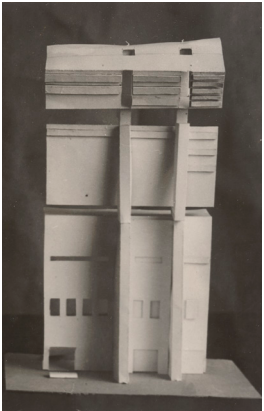
然后带着淤积的凝结物，在镜头之外我们的意识凹槽中沉淀。这是一个令我们异常熟悉的领域，在这里，历史、记忆和主动遗忘以不可思议的方式聚合在一起。正是在这两类图像相互渗透的边界，历史开始“结舌”，故事则开始被讲述。

这种历史的结舌正是托马斯·迪曼德在过去三十年大部分时间里都在探索、艰难跋涉并深入挖掘的领域。如果说 VKhUTEMAS 艺术学校的学生试图构想一个乌托邦式、永无可能在镜头之外实现的世界，那么迪曼德则接手了一个毕生项目，专门为摄影镜头重新创造永远经由图像方式呈现的世界。在他的大型摄影作品中，历史呈现为平庸、令人痛苦不安的事件摹本，我们以为自己或许能辨认其真伪，但实际上却无法做到。一间发生过爆炸的房间；一个破败的工作场所，一张桌子上放着电脑；占据整面墙的书架，扁平的盒子从地面一直堆到天花板。这是迪曼德最早期创造的一些图像，其中看似没有人类存在，同时也充满了本质上的悖论。从很多方面来说，这些图像都非常不可思议。盯着这些图像会让我们感到不安，这是因为，初看之下并无意识到这些照片的来源——希特勒差点被暗杀的房间的照片（《房间》，1994），比尔·盖茨哈佛大学宿舍里不起眼的桌子和电脑（《角落》，1996），或导演莱妮·里芬斯塔尔的电影档案（《档案》，1995）。用有机玻璃将这些物品包裹起来，无框悬挂于墙面，呈现出对历史朴实而未经雕琢的理解；历史在这些作品中以惊人的规模呈现，却又矛盾地保持缄默。然而，越仔细审视这些作品，就越会注意到其表相之下蔓延的某种不安，有些东西似乎不太对劲。这些图像确实具有某种无可名状的诡谲，这种感受与西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）在讨论德国浪漫主义作家 E.T.A. 霍夫曼小说《沙人》（The Sandman）中的理念时所提到的诡异感相似。在这部小说中，以名为奥林匹亚（Olympia）的女性为蓝本制造的机械复制品假冒真人，并最终使主角陷入疯狂。和霍夫曼小说中的机器人一样，迪曼德创作的图像看似在描摹真实的世界，但仔细观察，就会发现内在激荡着一种脆弱的肖似性，而这种肖似性掩盖了一个事实，即它们是用非永久雕塑进行场景再现而创作出来的照片，这些雕塑是艺术家专为配合摄像机镜头用纸张和纸板制作的。理解托马斯·迪曼德作品的关键，在于理解我们身处其中的真实历史、从媒体中筛选出来的摄影文献，以及迪曼德以雕塑形式对这些影像进行的再创作之间的反馈循环，而这种闭环实际上将艺术家神秘的准摄影版本重新引入了我们所在的世界。

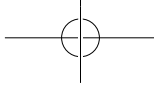
在迪曼德创作第一批作品时，人们对视觉性的理解与今日有很大差别，但视觉图景的转变，或者说视觉图景的分崩离析，在彼时业已肇始。1989 年，迪曼德开始在杜塞尔多夫艺术学院学习之时，已生活在由瓦尔特·本雅明等人定义的图像世界中：本雅明将摄影的机械复制视为来势汹汹的变革性力量；居伊·德波将战后图像饱和的新现实称为“景观社会”，它并非“图像的集合”，而是“以图像为中介的人与人之间的社会关系”；鲍德里亚则阐述了“拟像”的概念，他声称，在这个由拟像构成的世界中，我们的生活、



莫斯科高等艺术暨技术学院（工作室），
20 世纪 20 年代，明胶银盐相纸，10 × 6.5 cm

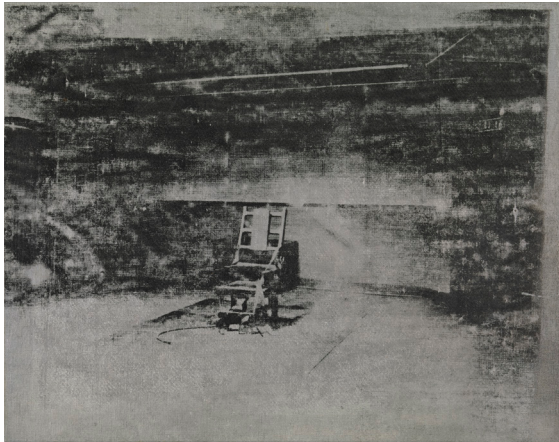


莫斯科高等艺术暨技术学院（工作室），
20 世纪 20 年代，明胶银盐相纸，12.3 × 8.3 cm



记忆和历史都陷入了超真实的深渊⁴。与此同时，当这些作家以文字织就的锦缎，对我们与图像与日俱增的波动性与超循环性之间的关系进行理论化总结时，像安迪·沃霍尔这样的艺术家则在这些领域中如鱼得水，从媒体流中提取图像，并在自己的艺术创作中对这些图像一遍又一遍重复，然后再将创造出的图像病毒一样释放回媒体的洪流之中。到1964年，也就是迪曼德出生的那一年，沃霍尔颇具启示性的明星系列以及“死亡与灾难”系列绘画创作已经进行了两年。在这些绘画中，他使用丝网印刷工艺，将好莱坞名人的宣传照移至其画布上——这些好莱坞名人通常自带光环，其生命历程也充满悲剧性，或一生饱受病痛折磨，如玛丽莲·梦露和伊丽莎白·泰勒；此外还有来自于平民生活的图像，它们源于艺术家从媒体图像流中搜刮出来的与车祸、自杀和电刑相关的可怖新闻照片。就这些匿名的灾难受害者以及最近去世的梦露而言，最终呈现的绘画作品赋予了画中人物第二次生命，因为在以深浅不一的黑色颜料描绘出的断断续续、错位的网格中，这些图像连续重复。在沃霍尔的作品中，那些逝去的人确实在不断回到我们身边（正如赛巴尔德所说），尽管是以不断复制的模拟肖像的形式。我们可以说，迪曼德的作品亦是如此，他与沃霍尔同样拥有不断进行复制的原动力，他选择站在以纸张搭建而成的脚手架上，坚定地重构呈现世上的灾难、平淡而毫不起眼的图像。

今天，随着图像藉由数字化、算法操控机制和日益加快的互联网传输而超加速扩散，迪曼德选择采用纸为媒介探索这种奇观的力量，乍看之下似乎有些反直觉。最初，迪曼德使用纸张不过是一种权宜之计。在1992年获得伦敦金史密斯学院的艺术硕士学位之前，他在杜塞尔多夫艺术学院（Kunstakademie Düsseldorf）师从雕塑家弗里茨·施韦格勒（Fritz Schwegler）。施韦格勒鼓励他探索模型在表达与观念化呈现方面蕴含的可能性；当然，这些模型通常用纸构建而成。起初，迪曼德用纸板和纸张创造单件物品：一只凉鞋、一件叠好的衬衫和领带、一扇缺了一楔的卡门贝干酪、一只属于银行家的储物箱。这些很快就能构造出来的静默无声的物体——它们静默无声，因为它们无言（尚无故事可讲），也同样因为它们是对我们周遭司空见惯的日常一种平实无华且转瞬即逝的呈现。这些图像是艺术家首次试图伪造世界图像的具体实践，缺乏青铜制或钢铁制作品所具有的坚固性和严肃性，而这正是艺术家有意为之的结果。它们取代自身所呈现的物体，却从未抱定“假冒成功”的期待，因为人们可以清楚看到它们被建构起来的过程证据。奇怪的是，艺术家也从未打算要拍摄这些物品。在施韦格勒的建议下，迪曼德才开始摄影。最初，他将摄影视作记录这些无法长存、日常物件纸质重构的方式，便于追踪自己的创作进展，并为自己的作品留下记录。然而，当他开始将这些物品并置在一起时，另一些事情发生了。一件孤零零的物品并没有太多故事可说。两件并列物体则开启了对话，并由此引出故事。此外，当迪曼德开始拍摄这些物体时，他意识到自己需要制作两个版本：版本一作为一件物体存在于世，另一个版本则需要经过特殊切割，以避免



安迪·沃霍尔，《电椅》，1964

相机镜头的扭曲效果。仅仅为了拍摄目的而制作这些构筑物的过程，很快就成为了迪曼德整个艺术实践的基础。选定源图像后，他会花费大量心血，用彩色纸和纸板以三维形式重构描摹其存在的空间，大部分以一比一的比例。然后拍摄这些场景，并随即销毁构筑出的模型，只留下如同模型幽灵般的照片复制品。

在完成金史密斯学院的研究生学业之际，迪曼德构思了一件作品，我们或许可以将其视为艺术家的第一部成熟之作。《跳水台》（1994）以几近灰色单色画的风格，对一组带看台的复杂跳水平台进行了再现。这件作品在艺术家的创作中显得有些独特，因为它并非基于照片，而是根据艺术家对小时候学习游泳的泳池的记忆进行重建，而且并非以1:1比例呈现（这是无法使用纸张完成的艰巨任务）。当《跳水台》于1994年在慕尼黑的艺术之家（Haus der Kunst）首次展出时，激起了一系列反响，人们将此形象与纳粹德国、与1936年柏林奥运会联系起来，更具体地说，是与莱妮·里芬斯塔尔受纳粹政权委托拍摄的传奇纪录影片《奥林匹亚》（1938）中众所周知的跳水镜头联系起来。迪曼德敏锐地意识到，这件作品可能会让人产生这些联想，因为作品正是在艺术之家内展出。艺术之家最初由纳粹政权建造，是用作展示经批准的德国艺术的场馆。尽管如此，观众们的这种反应表明了里芬斯塔尔创造出的电影图像所具有的力量，以及这些图像在历史意识之流中如病毒般的生命力，因为任何一个看台和具有现代外观的德国潜水池结构，如今都可能会被自动与这些图像以及那个特定的历史时刻关联起来。事实上，这个游泳场馆是完全不同记忆的纸质复制品，仅源于艺术家的记忆，他出生于1964年的德国，距里芬斯塔尔创作那部纪录片已有28年之久。在《楼梯》（1995）中，迪曼德再次凭记忆开展创作。这一次，他以年轻时就读学校的楼梯为蓝本，构建了一幅三维纸质素描。它的浮式结构上升至画面的顶部，漆成红色的极简栏杆蜿蜒穿过图像，如同某种现代主义版本的《拉奥孔》。这图像让人联想到德国魏玛共和国时期包豪斯学校“形式追随功能”的原则，更具体地说，让人联想到包豪斯学派的路德维希·密斯·凡德罗为芝加哥艺术俱乐部（1948-1951）设计建造的具有传奇色彩的楼梯。迪曼德的这两件早期作品在个人和集体记忆，以及图像的力量之间建立起了互动，因为这两件作品正是在个人与集体记忆这两个舞台上被塑造、不断流动。如果对于艺术家而言，跳水台和楼梯是建筑意义上的普鲁斯特式的追忆，它们分别与截然对立的两者构成关联：一端是德国法西斯主义的视觉文化，另一端则是包豪斯学派信徒乌托邦式的设计愿景——这群人中的大多数为逃避法西斯暴政逃离了德国。要将这些历史性解读与构建这些图像的艺术家深刻的个人记忆分开是不可能的，因为它们本质上是记忆和历史碰撞的布景，触发了许多深藏其中却未被讲述的故事。

大约同一时期创作的另一件作品，则将迪曼德的图像开放给观众自行解读，为观众提供了建立某种叙事结构的想象空间。在作品



莱妮·里芬斯塔尔于一座体育馆中，纽伦堡，1934



《房间》中，我们面对炸得四分五裂、混乱不堪的房间。桌子塌在地板上，上面仅有一张碎纸。损坏得七零八落的椅子扔得到处都是。窗户被吹得从窗棂里掉落出来。天花板已经松动。这里发生了什么？这是什么年代？这可怕的景象是遭受了某种自然灾害，还是源于蓄意的破坏行为？这仅是熵能作用导致的溃败，还是出于对建筑物的疏于管理？照片本身并未给我们提供太多线索，这也为我们拓宽了无尽的叙事与遐想空间；但它实际源于一张展现有史以来最具戏剧性的失败之一的照片：1944 年 7 月，克劳斯·冯·施陶芬柏格和他的同谋者试图暗杀希特勒，结果失败。迪曼德曾说，他被吸引重建了这一图像，是因为它经常出现在他童年的教科书中，这一事实本身即表明了图像世界中历史和记忆的相互重叠。在某种意义上，我们可以把迪曼德的《房间》看作是这位艺术家本着沃霍尔精神创作的第一幅灾难画，或者是对西奥多·杰利柯作品《美杜莎之筏》（1819）巧妙的纸质复现。尽管迪曼德以纸张重构的模拟模型精确而干净，但我们心头仍萦绕着一种不祥的预感——因为我们隐约知道，这一事件未能阻止正在发生的灾难，并同时被一种挥之不去的不确定性所困扰——因为我们无法确知到底发生了什么。

迪曼德次年创作的作品《办公室》（1995）可视为《房间》的历史性续集。在这件作品中，呈现在我们眼前的是另一个破坏现场，一间显然被洗劫一空的办公室，橱柜和文件夹里的东西都被清空，散落在地上和桌子上。一盏孤零零的铰接式办公室灯见证了这一切，而由迪曼德复现、随意散落的打印纸仍然一片空白，拒绝提供任何有关其用途或其可能包含信息的线索。事实上，这些空白的纸张是某些文件的代替品——暗指警察国家对独立个体生活进行的秘密监视。在这里，迪曼德用纸创造了一幅图像，探索了秘密警察档案中所使用纸张的道德和政治内涵，因为这件作品是对柏林墙倒塌后，东德国家安全部斯塔西（Stasi）遭洗劫办公室照片的复现。如果说《房间》是对一个奇异时刻的凝固复现——在纳粹政权内部发生的抵抗可能正标志着其政权结束的开端，那么《办公室》展现的则是纳粹政权在德意志民主共和国解体后结局的缩影。迪曼德规模巨大的作品《档案》通过超级有序的米色纸箱堆，重现了里芬斯塔尔的电影档案；当这件作品与前面这两个关于破坏的场景放在一起观看，共同构成了艺术家早期对德国历史理解所采用的三角互证手法。虽然信息相对匮乏的观众可能不知道与这一源图像相关的政治和文化含义，但一旦他们了解了这一背景信息，就不可能不联想到电影制作人与纳粹政权之间的联系。值得注意的是，这部作品既非对里芬斯塔尔的致敬，也非对其任何一张存在争议但具有惊人创新性的图像的重建，而是对里芬斯塔尔作品档案中蕴含的赤裸裸的物质性在物理层面上的再创造，也包括其中所有未言明的含义。这里展示的什么？这些盒子里装着的是何种美学幽灵或历史鬼怪？根据其来源，《档案》是一个彻底打破传统的图像，它以一卷卷赛璐珞胶片的形式，展现了艺术家职业生涯在物理和文化意义上的重量，同时却又拒绝观众观看这些实

际的胶片图像。它那种严格、几近于极简主义的连续性，提供了对保存信息（在此为保存电影遗产）行为的解读、这种解读方式与作品《办公室》不同——后者以狂欢化的形式消解了多年来出于政治压迫者利益而收集犯罪秘密的行为。《档案》同样以静默的方式呈现了另一种灾难，这种灾难贯穿于毋庸置疑才华横溢的电影导演的职业生涯，因为她选择为不道德的政权服务。在这三部作品中，人们可以看到 20 世纪德国历史发展的整个轨迹；对迪曼德来说，这可能是一个扫清障碍的时刻——也就是说，在能够继续讲述其他故事之前，必须先处理好复杂的历史遗留问题。再者，这些作品既承载了它们记录下的特定时刻，也呈现了图像的流通方式和记忆的政治。

我们不得不问的一个问题是，我们是否需要知道迪曼德作品背后的故事？仅从历史事件或人物视角理解这些作品是否足够？还是说这些信息会将我们禁锢在最基础的认知层面，从而压抑了其他解读的可能性？我们是否需要知道，《演讲台》（2000）展现的是 1989 年，斯洛博丹·米洛舍维奇（Slobodan Milošević）在庆祝塞尔维亚民族主义者发动科索沃战役 600 周年之时，发表其煽动性政治的演讲地点？这场演讲成为巴尔干地区之后一系列恐怖战争和种族清洗的前兆。这座小小的演讲台上有着人类存在的标志——麦克风和水杯；在准法西斯式的舞台平面设计下，演讲台和人类存在的重要性坍塌了。这几乎说明了一切，所以这也许就是我们解读这一图像所需要知道的一切。值得注意的是，这是迪曼德为数不多、以图像提供作品自身来源和涵义线索的作品之一。他在演讲台背景中援引的数字“1389”和“1989”，在这种语境下具有确凿的历史背景内涵，预示了即将发生的人类悲剧。同理，我们可能会问，是否有必要知道《计票》（2001）这件作品是基于某个安全中心的一组桌子图像而构建的？——2000 年美国总统大选，在这个安全中心举办了针对佛罗里达州选举的重新计票，选举的双方是戈尔与乔治·W. 布什。随后的事实证明，这场围绕纸张而进行的政治斗争，关系到整个全球秩序的未来和数百万人的生命；而居于这场斗争中心的，是几百张悬挂起来的选票，还有选票上候选人姓名旁边的不完全打孔。在迪曼德创作的版本中，我们看到一叠叠分类好的选票，没有任何孔洞的痕迹，它们堆在电话、文件夹和用于确定选票是否被合格“打孔”的手电筒旁。《计票》的不同寻常之处在于，作品是在事件发生同时期创作，且在事件结束前——即 2001 年 1 月，布什宣誓就任美国第四十三任总统前——便得以呈现。这些故事当然会让我们直接接触到作品创作源头的基本原始叙事，但在迪曼德对这些图像有意的临时即兴再创造中，记录出现了一拍的卡顿，照片略微失焦，影片胶卷从链轮上跳脱出来。这些作品中确实有“鬼魂”出没，只是其中一部分“鬼魂”是曾经占据这些空间的人，是因为这些事件而被抹去的生命，是作品的源图像曾经讲述的故事。事实是，迪曼德的纸质构建中存在间隙，这些建构物对一个不复存在、已消失于时间之中的世界的图像略微不完美的复制，令其他事物和故事得以在其间蔓延，



占据这些图像的角落，藏于它们的表面之下。这种不可思议的不安感正产生于此，它源于这些纸质雕塑对过去现实物质性的再现，这种过去的现实看似熟悉却又绝然陌生。正是在这些具有隐喻性和雕塑性的空白中，迪曼德的作品开始发出自己的声音，历史的脆弱轮廓陷入一系列不连贯的话语之中，这些话语不仅指涉作品所描述的事件，还涉及对历史本身不稳定的建构，无论是对不存在的民族主义种族过去的重新想象，还是法学家意识形态团体维护民主的失败。当历史用来为政治目的服务时，它的灾难性可以与最悲惨的历史事件的后果相提并论。

有时我们虽然不了解图像背后的故事，但图像所指涉的灾难却通过隐晦的暗示展现在我们面前。例如，在迪曼德的作品《控制室》（2011）中，艺术家构建了一个常见的工业科学用房间，其间排列着一系列控制台，上面到处都是不可识别的仪表、控制杆、计算机屏幕和读数器。令人惊讶的是，桌子上还摆满了文件夹，里面装满文件和操作手册。与迪曼德的所有作品一样，这个空间内没有任何可见的人类存在的痕迹，空白的屏幕暗示这是一个无效区。在对图像进行初步浏览后，便会发觉明显有些地方不对劲。我们注意到，被照亮的吊顶上的塑料瓦片已经全部松动，摇摇欲坠地悬挂在这个废弃的控制室上方。只有在得知这是对2011年日本发生大地震和海啸后，一名技术人员在废弃和严重受损的福岛第一核电站用手机拍摄的图像的重现后，我们才开始对这幅图像静默的宁谧产生质疑——它实际上意在揭示技术的傲慢和控制的幻觉。有时，灾难的视觉效果丝毫不具有景观性。另一方面，迪曼德的《废墟》（2017）成为了在世界各地新闻媒体上流传、关于所有灾难的常用库存图。这件作品对损毁的房间以及埋在瓦砾里、随处可见的塑料椅子近乎沉闷的描绘，在沃霍尔以车祸为主题的丝网印刷作品的衬托之下，构成了平淡而平庸的对比。我们不需要知道原始的源图像捕捉到的是导弹袭击后，在加沙房屋废墟中玩耍的儿童，因为像这样的图像已经变得具有可互通性，成为几乎为了满足粗鄙视觉欲望、对于灾难和痛苦的通用标记，并在数字世界里广泛传播，这一切令人感到格外沮丧。迪曼德故意用白纸重构了当代冲突中具有代表性、永无止境的悲剧，让我们质疑这些图像在苦难、反抗和剥削的政治经济中的循环本身——正是这种循环在一定程度上定义了我们当代的图像消费文化。

在迪曼德的许多作品中，战略和哲学层面上内涵的重复、以及机械复制本身所具有的双重性，都成为艺术家在自身工作室实践中颇为自觉进行探索的主题。例如，在《复印店》（1999）中，我们看到的是20世纪后期，最普遍的大规模复制发生的场所——社区复印中心。房间里悬挂的霓虹灯放射出令人麻木的光芒，七台复印机放在一起，每一台都在不同程度吸引着观众的注意力；这个房间毫无特色，以至于空白的隔音天花板都成了一种装饰。这幅图像冷漠的本质、以及它对于迪曼德用纸（而不是在纸上）重新创造世界图像这一实践所构成的元评论，使其几乎呈现出某种



福岛第一核电站，福岛，2019

喜剧意味。你可以想象雅克·塔蒂电影中的人物于洛先生在这个房间里，笨手笨脚试图复印一份官方文件，但总被卡纸和“请更换墨盒”的警告所困扰。《复印店》可怜巴巴的装饰和办公室园区的风格统一，而其中显而易见的复制世界的无限潜力，在《工作室》（2014）中，经由热烈、具有爆发力的色彩得以进一步展现；这是一张对亨利·马蒂斯工作室照片的再现，迪曼德随身携带这张照片许多年。在这里，我们看到马蒂斯剪纸产生的彩色碎屑，散落在工作室的金色拼花地板上，带着艺术家工作时漫不经心潇洒不羁的态度。在这张照片的纸本再现中，马蒂斯的剪报成为艺术家创作过程中负空间的标志，也是对纸张这一媒介所能提供的微妙短暂性和无限可能性的认可。

人们很容易忽略迪曼德许多作品中近乎闹剧般的喜剧性。例如，在《楼梯平台》（2006）中，我们看到在英国剑桥的非茨威廉博物馆发生的一场非常不幸事故的后果。故事是这样的：一名游客正走上楼梯，向以为是画廊绘画展厅的地方走去，当意识到自己实际上正在去园艺展厅时，被自己的鞋带绊倒，摔了一跤，最终导致陈列在楼梯平台上的两个明代花瓶损毁。迪曼德对这个损毁场景进行了细致而精确的纸上重建，而我们并不会忘记这一行为所具有的讽刺意味，因为他创作的模型在照片拍摄完成后就会被扔进垃圾桶。保护和保存物质文化是博物馆遵循的要义，但不幸的地点选择、糟糕的指路标志和堪与喜剧演员巴斯特·基顿相媲美的摔倒，彻底破坏了这一切。类似的基顿式荒谬构成了迪曼德史诗般的定格动画作品《太平洋太阳》（2012）的基底。在这部影像中，艺术家重现了太平洋太阳号游轮在新西兰海岸遭遇热带风暴时被巨浪击中的两分钟监控录像。迪曼德抹除了员工和客人的存在，花了几个月的时间，用纸张和纸板煞费苦心如同变戏法般变出杂乱的椅子、桌子、储物柜、纸盘、电脑显示器，甚至还有一株盆栽植物，它们在甲板下来回摇晃。这里最荒谬的是迪曼德自身极其挑剔的行为，他试图重现自然界力量出乎意料突袭船只的机械构造时，不受控制的混乱时刻。在导演重构出的这种近乎导演布莱希特式的、对快乐中产阶级游轮假日之梦的破坏中，艺术家成为这个世界的编舞，从无声无息、充斥于我们日常生活之中、毫无生气和不起眼的物体残骸中，摘取出一部分，用纸构建一组随机的芭蕾之舞。

尽管在《控制室》和《太平洋的太阳》中，迪曼德将自身注意力转向自然界，尤其是海洋的影响，但自其职业生涯伊始，他就对我们文化中以“自然”为主题的生产行为有着浓厚兴趣。例如，在作品《林中空地》（2003）中，艺术家用27万余片树叶创造出金色阳光透过树冠的田园森林场景，而在《池塘》（2020）中，他渲染了一个被睡莲所占据的世界。这两件作品的尺幅都很巨大，在水平方向上填满了观众的视野，创造出几乎身临其境的感官体验。迪曼德以自己的创作参与到由莫奈《睡莲》的传播和视觉海报化普及所催生的对于“美”的陈词滥调的讨论之中，《林中空地》则描绘了对干净纯粹、天真无邪自然的毫无根据，充满浪漫的期待。



电影静帧，《玩乐时间》（雅克·塔蒂，1967）

亨利·马蒂斯，雷吉纳酒店，尼斯，1952



这两个所谓的自然世界都从未存在于人类的哲学框架之外，迪曼德对这些场景的纸质重建与这些乌托邦式的“不存在之地”同等虚假。最后，迪曼德通过图像提出疑问：在充斥着人造物的世界里，“什么是自然？”同样，在《洞穴》（2006）中，这位艺术家亦试图再次提出这个著名问题，呼吁我们关注传统美学概念，自然界的“崇高”与摄影塑造经验和个人记忆（或使之变形）的能力相关。为了创作这张图片，迪曼德用 36 吨纸板建造了一个真实大小的地下洞穴，然后通过摄影保存形象。就像图像中石笋和钟乳石是在数千年里，由水滴中的矿物质成分逐渐累积形成一样，这件作品也是迪曼德用一层又一层的纸板建造出来。它重新创造出的图像，我们可能曾在世界各地的礼品店出售的成千上万张明信片曾多次看到过。艺术家收集了数百张这样的明信片，而最终的照片版《洞穴》成为我们对洞穴集体形象的理想化缩影——洞穴本身也受到漫长的摄影历史的影响。在这部作品中，18 世纪哲学性的崇高美学概念里那可怖的壮观性成为 Instagram 一代拍照的理念，自然奇观简化为日常社交媒体上的动态。似乎为了强调崇高感和 Instagram 的照片其实都不过是一种建构，迪曼德保留了这件作品的模型（这是艺术家唯一保存下来的模型），目前正在米兰普拉达基金会地下画廊内展出，作品旁边是装满艺术家相关研究材料的玻璃橱窗。也许因为这件作品切实物质存在的绝对重量，以及其作为对记忆和摄影关系进行案例研究的地位，使得迪曼德接受了《洞穴》与其摄影对应物在物理意义上的继续共存：一种对物体、记忆和摄影过程相互交叠构造的纪念。

个人记忆和集体记忆是迪曼德大部分创作实践的核心。例如，《管风琴》（2009）展现了一架户外风琴的内部工作原理，这架风琴成为纪念第一次世界大战遇难者的声音纪念碑，而《悼念》（2011）展示的是在锐舞派对发生悲惨的大规模恐慌后，人们自发搭建起的一座祭坛。在这两幅作品中，艺术家都提到了哀悼的群体性结构，以及我们如何纪念死者。虽然其中一件是由回荡在整个景观中的音符组成、永恒却无实体的吊唁礼物，另一件则是临时、短暂存在的纪念碑，是通过匿名个人未经组织和协调而匆忙建造，然后在其最终消失之前以照片形式保存和流传下来。这两幅图像都传达了记忆的脆弱短暂性——一个是通过乐谱委托创作本身的非物质化特征，另一个是注定要被扔进垃圾箱、胡乱拼凑起来的祭坛——这正是迪曼德艺术实践的物质和观念核心。

2008 年，迪曼德的艺术实践出现了关键性的转折；回看其艺术创作，这似乎是从宏大的纪念碑式的事物转向个人和日常事物，预示了艺术家上一个创作周期的结束。在艺术家的“日常”系列中，他开始通过纸质模型，再现他用苹果手机在家周围和旅行地拍摄的私人照片。这些照片是家庭制作，采用即将废弃的染料转印工艺，以类似传统照片的方式装裱，描绘了我们每天在不知不觉中经过的看似普通、有时甚至是幽默荒谬的时刻——口香糖卡在回风格栅上，塑料杯插在链条栅栏的孔里，空的冻酸奶杯和粉红色塑料勺



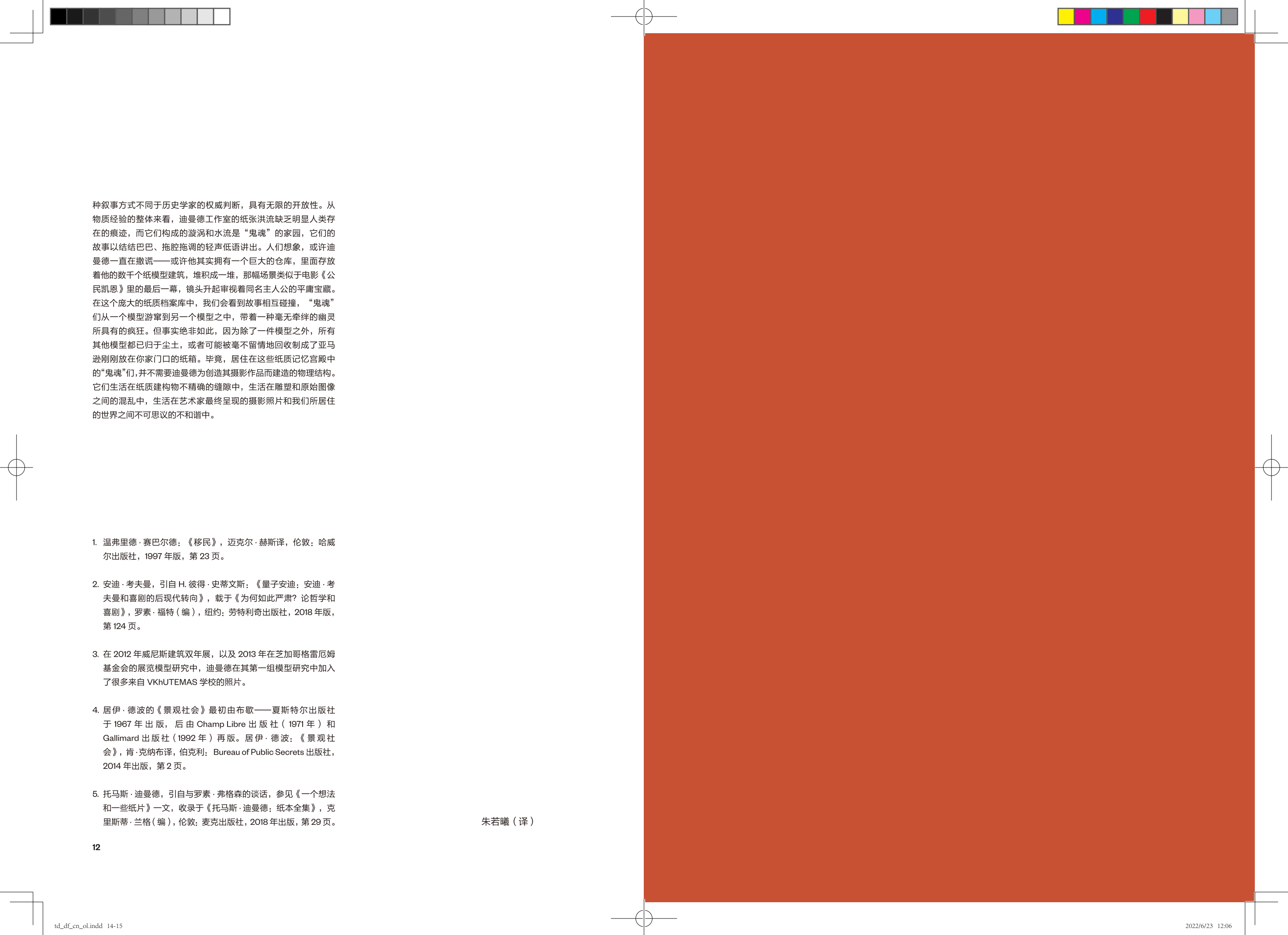
展览现场，2006，《怪诞的过程》，普拉达基金会，米兰

印有库夫施泰因管风琴的明信片，E.F. 瓦尔克尔公司，路德维希堡，1931

子，待洗的衣物一动不动躺在烘干机的透明门后，或者拉紧的狗绳缠绕在灯柱上，而被绳子拴住的宠物则位于我们看不见的屏幕之外。这些作品与艺术家规模和主题都更为宏大的历史作品分庭抗礼，以创造性的方式，强调亲密关系和对生活中的轶事、小插曲的关注，以及经常被我们所忽视的优雅、惊奇和欢乐的生活时刻。每一件作品似乎都为有待书写的故事提供了开场。在《日常 #21》中，是谁把肥皂放在水槽边上，让它摇摇欲坠？《日常 #27》的前门邮筒下的邮件积攒了多久，这又预示着什么？《日常 #34》中钉在电线杆上、留有外卖信息的黄色影印海报上写了什么？“我们用现金买房？”寻找丢失宠物的电话号码？也许《日常 #28》中未露面的那条狗失踪了？这些作品既是艺术家在世界各地活动的自传式记录，也是对日常小事和生活中所蕴含的叙事力量的颂扬。尽管由于印刷这些作品所需的材料和工艺正在迅速消失，“日常”系列的临期日也因此正飞速迫近，但这一系列仍将继续提供一种具有个人性的复调，构成迪曼德对处于历史边缘图像更具纪念意义的摄影重建的补充。当历史结舌时，迪曼德的“日常”填补了其间的空白。

与迪曼德的所有作品一样，“日常”系列对日常生活中陈腐奥秘的援引，为当代大规模摄影实践中常见的英雄主义陷阱提供了一种具有启示性的解药。这就是迪曼德与同侪们区分的方式。即使在处理历史题材时，他的作品既关于事件本身，也关于这些事件的原型或其社会建构。归根结底，其作品的最终目的在于剥去历史虚饰的外衣——无论是个人的还是政治的，并通过讲故事这种具有启示的行为，取代宏大叙事，对历史进行重塑。正如他所说的，“把这个世界打造成一个模型，核心在于重新塑造，然后去除新闻轶事的成分。当模型因此成为寓言，创作则变成隐喻。制作模型是一种文化技巧——离开它我们将会变得盲目。”⁶也许这就是 2011 年，迪曼德在洛杉矶盖蒂研究所驻留，在“模型研究”系列中，放弃以雕塑重建世界的实践，将镜头直接聚焦在建筑师和设计师的纸质模型上的原因。迪曼德的“模型研究”以片段化、毫不掺假的方式向我们展示了上世纪中叶约翰·劳特纳（John Lautner）等建筑师、以及 SANAA 等当代建筑公司令人惊讶，纤薄脆弱的临时模型，还有时装设计师阿瑟丁·阿拉亚（Azzedine Alaïa）激进的纸质图样，这一切都向我们揭示，我们周围的世界是以纸为基础而建构起来的。

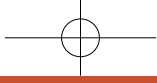
在阿莉·史密斯为这本书撰写的虚构故事中，我们遇到似乎被某种卡夫卡式疾病感染的主角，这种疾病使得他所接触的一切都变成了纸，从他自己的写字台开始。事物分崩离析，中心不再稳固，然而作家仍在写作，建筑师仍在筑造，托马斯·迪曼德仍在继续制作他的模型。史密斯对迪曼德实践中蕴含的巨大能量的文学诊断让我注意到，他的所有作品都有一种近乎坚固却又并不十分坚实的神秘感，将它们触及的一切——物体、历史和灾难——都变成同样具有可塑性的纸质条目，这预示着一种不同的叙事方式，这



种叙事方式不同于历史学家的权威判断，具有无限的开放性。从物质经验的整体来看，迪曼德工作室的纸张洪流缺乏明显人类存在的痕迹，而它们构成的漩涡和水流是“鬼魂”的家园，它们的故事以结结巴巴、拖腔拖调的轻声低语讲出。人们想象，或许迪曼德一直在撒谎——或许他其实拥有一个巨大的仓库，里面存放着他的数千个纸模型建筑，堆积成一堆，那幅场景类似于电影《公民凯恩》里的最后一幕，镜头升起审视着同名主人公的平庸宝藏。在这个庞大的纸质档案库中，我们会看到故事相互碰撞，“鬼魂”们从一个模型游窜到另一个模型之中，带着一种毫无牵绊的幽灵所具有的疯狂。但事实绝非如此，因为除了一件模型之外，所有其他模型都已归于尘土，或者可能被毫不留情地回收制成了亚马逊刚刚放在你家门口的纸箱。毕竟，居住在这些纸质记忆宫殿中的“鬼魂”们，并不需要迪曼德为创造其摄影作品而建造的物理结构。它们生活在纸质建构物不精确的缝隙中，生活在雕塑和原始图像之间的混乱中，生活在艺术家最终呈现的摄影照片和我们所居住的世界之间不可思议的不和谐中。

1. 温弗里德·赛巴尔德：《移民》，迈克尔·赫斯译，伦敦：哈威尔出版社，1997 年版，第 23 页。
2. 安迪·考夫曼，引自 H. 彼得·史蒂文斯：《量子安迪：安迪·考夫曼和喜剧的后现代转向》，载于《为何如此严肃？论哲学和喜剧》，罗素·福特（编），纽约：劳特利奇出版社，2018 年版，第 124 页。
3. 在 2012 年威尼斯建筑双年展，以及 2013 年在芝加哥格雷厄姆基金会的展览模型研究中，迪曼德在其第一组模型研究中加入了很多来自 VKhUTEMAS 学校的照片。
4. 居伊·德波的《景观社会》最初由布歇——夏斯特尔出版社于 1967 年出版，后由 Champ Libre 出版社（1971 年）和 Gallimard 出版社（1992 年）再版。居伊·德波：《景观社会》，肯·克纳布译，伯克利：Bureau of Public Secrets 出版社，2014 年出版，第 2 页。
5. 托马斯·迪曼德，引自与罗素·弗格森的谈话，参见《一个想法和一些纸片》一文，收录于《托马斯·迪曼德：纸本全集》，克里斯蒂·兰格（编），伦敦：麦克出版社，2018 年出版，第 29 页。

朱若曦（译）



仅供翻阅
For Reference Only

