

《存照：张永见与橡胶系列——九十年代雕塑史的一条缺席线索》

封坛写作题记

摘要 | Abstract

导言

1. 雕塑在九十年代叙事中的缺席
2. 橡胶系列与“皮肤政治”
3. 方法论：写作即策展，缺席的补偿性书写

第一章 | 历史与生命的开端

1. 愚自乐园与雕塑共同体
2. “后89”与国际语境
3. 身体记忆与学业履历
4. 材料的发现与语汇的萌芽——《红匣子》(1986)

第二章 | 张永见与橡胶系列：作品分析

1. 橡胶的语言确立
2. 特殊起点：《红匣子》(1986)
3. 界面与压制：个体与制度
(红旗下的蛋、正午、窃笑、月夜、坦白从宽、裸窗)
4. 地图与历史：国家与创伤
(世界地图、1966·中国地图)
5. 新文物与表皮考古
(左安门)

6. 文化符号与异化
(门神)

第三章 | 理论语境与艺术史参照

1. 可见性的政治
2. 赤裸生命的物质化
3. 记忆与伪考古
4. 跨个案对读
5. 九十年代的中国语境
6. 回到独特性

第四章 | 封坛写作与当代意义

1. 个案与方法
2. 当代艺术史的意义
3. 与当下的对话
4. 结语：从橡胶到封坛

注释

参考文献 | References

(理论文献；艺术家作品与档案；展览与语境；访谈与田野资料)

存照：张永见与橡胶系列

——九十年代雕塑史的一条缺席线索

归档编号：Tan 16 · Jar ZYJ001

我们不为重复已有语言而写作，
我们为触及尚未提出的问题而写作，
我们为未来还能再生的判断而写作。
——封坛写作题记

摘要

本研究以张永见的“橡胶系列”（1991–1999）为核心个案，通过系统的作品细读与跨艺术史对读，重建其在中国当代艺术中的位置。橡胶在张永见手中不再是单纯的材料，而成为“表皮档案”：承载屈辱记忆、历史创伤、权力机制与文化符号。本文分四组作品展开分析——界面与压制、地图与历史、新文物与表皮考古、文化符号与异化——并结合福柯、阿甘本、诺拉等理论语境，以及与基弗、瑙曼、伊娃·黑塞、奥菲利等艺术家的对读，揭示张永见“橡胶逻辑”的独特性。研究同时纳入作者三十年的亲历与访谈资料，将学术分析与口述史交织，强调“写作即策展”的方法论意义。最终，本文以“封坛写作”为框架，将橡胶系列确认为可封存的判断节点，为2035年的未来展览与再开启留下入口，呈现一部“生长中的艺术史”。

Abstract

This study takes Zhang Yongjian's *Rubber Series* (1991–1999) as a core case to reconstruct its position within Chinese contemporary art through close readings and cross-art historical comparisons. In Zhang's hands, rubber is no longer a mere material but becomes an “archival

skin,” bearing memories of humiliation, historical trauma, mechanisms of power, and cultural symbols. The essay develops along four groups of works—*Interface and Constraint*, *Maps and History*, *New Relics and Archaeology of Surfaces*, and *Cultural Symbols and Estrangement*—and situates them within theoretical frameworks drawn from Foucault, Agamben, and Nora, while placing them in dialogue with artists such as Anselm Kiefer, Bruce Nauman, Eva Hesse, and Chris Ofili. The research further integrates three decades of the author’s personal encounters and interviews, interweaving academic analysis with oral history, and emphasizes the methodological proposition of “writing as curating.” Ultimately, the study adopts the framework of *Sealtan Writing* to confirm the *Rubber Series* as a set of sealable judgment nodes, leaving an entryway for their reopening in the 2035 exhibition, and presenting a “growing art history.”

导言

在九十年代中国当代艺术的研究叙事中，雕塑始终处于相对边缘的位置。主流讨论多集中于“政治波普”“玩世现实”及影像与新媒体的兴起，而大量重要的雕塑实践未能得到系统梳理与深入研究。张永见的橡胶系列（1991–1999）即是其中的典型案例。这批作品在当时的展览与国际传播中具有显著影响力，但在随后的展览史、出版史与学术研究中逐渐淡出，形成了一个明显的叙事空白。

张永见橡胶系列的特殊性在于：它以一种非传统的材料介入雕塑语言，将橡胶转化为身体的替代、制度的表皮、历史的创伤与文化的符号，从而在九十年代的艺术现场提出了独特的“皮肤政治”命题。然而，这些作品的复杂性与方法论意义，至今尚缺乏系统性的研究。

本文试图以作品细读与艺术史对照的方法，重新定位张永见的橡胶系列。一方面，将其置于九十年代中国当代艺术的历史现场，考察其与制度、市场、展览语境的互动；另一方面，通过与国际艺术史中的平行案例（如 Eva Hesse、Bruce Nauman、Anselm Kiefer、Chris Ofili 等）的对读，揭示其在材料观念、观看机制与记忆政治上的独特性。

同时，本文也将以“封坛写作”的方法论作为框架，强调对“缺席”进行补偿式书写。橡胶系列并非孤立的个人实验，而是一段被遗漏的雕塑史经验。通过重建其内部逻辑与外部语境，本研究意在为九十年代中国当代雕塑补充一条关键线索，并在更广阔的当代艺术史结构中赋予其应有的位置。

第一章 | 历史与生命的开端

愚自乐园与雕塑共同体

九十年代初，中国的艺术生态仍处于边缘状态。官方体制外的艺术活动多依赖私人资助与自发组织，而“愚自乐园”正是这种情境下的产物：由企业家支持，集雕塑公园、国际交流

与艺术实验于一体，吸引了一代年轻雕塑家。对张永见而言，这里不仅是展示的场所，更是与同代人共同生活、讨论乃至冲突的真实现场——一个不以学院为依托、而以实践与交流为核心的共同体〔1〕。

正是在这样的环境中，他展开了与石材的第一次大规模对话。九十年代中期，愚自乐园尘土与石屑飞扬，张永见在那里完成大型花岗岩石雕《晒舌》（1997），花岗岩在烈日下闪着粗粝的光。创作持续了一个月，助手、材料与机械轮番上阵，铁锤声、碎石声与机器轰鸣声每日在松林间回荡。作品逐渐显露出一条被放大的舌头，曝晒在阳光之下，像是一种残酷的示众。坦白说，当时我并未意识到它的历史性，只觉得是对日常的调侃。直到多年后回望，这才显现出它与张永见一以贯之的“身体—语言—权力”逻辑的关联。

然而，《晒舌》并非起点，而是延续。他的橡胶系列早在1991年已然展开——一种将廉价而柔软的工业材料搬入雕塑现场的实践〔2〕。正是在橡胶的反复试验中，他确立了自己最独特的艺术语汇，也为日后转向石雕创作埋下伏笔。

“后89”与国际语境

1993年，香港艺术中心举办的“后89：中国新艺术展”成为中国当代艺术进入国际舞台的重要节点。张永见的《正午》（1992）入选并随巡展走向悉尼、纽约、芝加哥、圣荷西，为其进入国际展览史提供了关键节点。对于一位刚进入公众视野的青年雕塑家而言，这不仅意味着曝光，更意味着“在正午被迫暴露”的处境与作品主题互为呼应〔3〕。

身体记忆与学业履历

理解张永见作品的核心，必须回到其个体生命史：青少年时期，他曾因莫须有罪名被公安机关带走，被迫在县公安局下跪认罪。这段屈辱经验深刻塑形其“身体—权力”敏感，使橡胶在他手里成为一种“可记录暴力痕迹的皮肤”〔4〕。

张永见并非著名美院出身。他曾在济宁师专就读、任教，之后因地方政府成立“城市雕塑办公室”而被调入并正式开展雕塑创作。这条“非学院、半体制”的路径，进一步解释了他材料运用和展示机制上对“制度—个体”关系的敏感〔5〕。

材料的发现与语言的萌芽

在真正进入橡胶系列之前，《红匣子》（1986）已埋下“封装—观看—身体残留”的母题：红色匣体、镜面、毛发与塑料的并置，既如仪式性祭坛又如证物柜，把观众观看卷入机制之中，预示此后“表皮政治”的展开。九十年代初转向橡胶后，这些母题迅速生长：封装成为《窃笑》的木笼；观看成为《坦白从宽》的制度口号；身体残留在《世界地图》《1966·

中国地图》中被放大为历史创伤。可见，《红匣子》是一枚“母题胶囊”，橡胶系列则是它的全面展开〔6〕。

同时，张永见在回顾中强调，如果有机会重新开始，他仍会回到三十年前的橡胶探索，因为那是他创作冲动最强烈、也最具突破性的阶段。他甚至坦言，相较石雕，橡胶才是真正让他获得名声并进入艺术史讨论的起点。这一“回望”表明，橡胶不仅是历史上的偶然发现，更是他自我认知中最具爆发力的材料选择，其语言的张力至今仍然牵动着他的判断与未来的可能性〔7〕。而九十年代的创作现场，也正是这一“冲动”被不断验证与拓展的过程：橡胶逐步展开，并在随后的作品中汇聚成稳定的语言谱系。

第二章 | 张永见与橡胶系列：作品分析

橡胶的语言确立

张永见的橡胶系列创作集中于1991–1999年，是他个人语言最鲜明、并在此期间得到集中确立的阶段。在九十年代的中国雕塑语境里，橡胶并不是显而易见的选择。它既没有石材那样的厚重传统，也不具备青铜的纪念性权威。张永见却在这一廉价、柔软、甚至带着工业车间气味的材料中，看见了另一种可能性：一种能被触摸、能塌陷、能翻卷的“血肉质感”。这质感带着暧昧的身体隐喻，它不是象牙塔里的媒介，而是街头、厂房和残骸的延伸。

橡胶在他手中，并不仅仅是一种材料，而像是一层皮肤：既可能是被规训的个体皮肤，也可能是国家的伤口或建筑的表皮。这一“皮肤化”的转译，使他得以将个人冤屈、国家创伤与文化符号拉到同一张表面。正因如此，他常常将这一阶段视为自己最具创作冲动、最能释放能量的时期。〔8〕

因此，橡胶系列并不是一条简单的创作线索，而是一个不断生长的叙事。它从个体的屈辱出发，逐渐扩展到国家的寓言，最后进入文化符号的异化。我们可以把这些作品分为四个相互呼应的组别：界面与压制、地图与历史、新文物与表皮考古、文化符号与异化。这里的“异化”，不仅指文化符号在作品中被扭曲、变形的视觉效果，也呼应了布莱希特(Brecht, 1964)和施克洛夫斯基(Shklovsky, 1917)意义上的“陌生化”，即通过打断熟悉的观看逻辑，迫使观众重新意识到权力与身体之间的关系。

特殊起点 | 前史性的《红匣子》(1986)

《红匣子》作为橡胶叙事的前史，已经提出了后来持续展开的逻辑（详见第一章）。它并未完全进入九十年代张永见橡胶作品的体系，却以高度压缩的方式，奠定了此后不断被激

活的母题结构。正是从1991年的《红旗下的蛋》开始，这一逻辑被真正转化为橡胶语言，并在整个1990年代的系列作品中得以系统化。

作品以一个木制匣体为核心，外表涂覆鲜明的红色，表面光亮、近乎仪式化。红色不仅是视觉上的引导，更是政治与权力的隐喻色彩，预示着“外壳”与“制度”之间的紧密关系。匣体内部安置了镜子，观众在观看时会看到自身影像被卷入其中。观看因此不再是单向的“观察”，而是被迫进入一种回返：观者既在看，又在被看。

更具冲击力的是，匣体里还嵌入了毛发与塑料——两种完全异质的材料。毛发来自有机的身体，是一种强烈的私人痕迹；塑料则是工业生产的人工表皮。两者并置，制造出暧昧的张力：真实的残留与虚假的替代在同一个容器里共存，像是证物柜里混杂的真伪线索 (Kristeva, 1982)。

这里所谓的“身体残留”，并非现成的艺术史术语，而是本文在分析张永见作品时提出的判断性概念，指身体痕迹在物质层面的遗留与展示。它与 Kristeva 所说的 *abject* / 污秽有所呼应，但更强调其在艺术作品中的档案性与视觉暴露。因此，“封装—观看—身体残留”成为此后十几年里张永见不断展开的三重母题〔9〕。

这种组合让《红匣子》在意义上跨越了几个层次。它既像是一件祭祀用的匣子，也像是一个档案封装的容器，同时又像一只展示身体遗留物的证物柜。毛发作为一种“污秽”之物 (Kristeva, 1982)，带来强烈的不适感，而镜子的加入则使观看过程带有窥探与自我暴露的双重性质。观众在凝视时，不仅看到异质材料，也在镜像中被卷入这场观看关系，成为被展示的对象。

从今天回看，《红匣子》并非九十年代橡胶系列的偶然前奏，而是一种前史性的母题压缩。它已经预设了张永见此后持续追问的逻辑：如何通过封装与表皮来揭示权力与身体的纠缠，如何通过观看机制来制造羞辱与暴露。之后的橡胶系列——无论是《窃笑》中的强迫凝视，还是《裸窗》中的遮蔽与阻断，抑或《世界地图》的宏大寓言——都可以追溯到这件作品中已经存在的线索。

因此，《红匣子》是整个橡胶叙事的“前史”。它没有直接进入“界面与压制”的强烈政治语言，也没有明确指向地图、表皮考古或文化符号的主题，但它以一种高度压缩的方式，提出了此后十五年里张永见反复展开的三重母题：封装、观看、与身体残留。它像一只静置的胶囊，等待在后来的作品中被不断开启与延展。也正因如此，在1991-1999年的橡胶系列中，我们看到这枚“母题胶囊”被依次展开：从《红旗下的蛋》(1991)的政治符号—个体生命张力，到《正午》(1992)的无遮蔽式暴露，再到《世界地图》(1995)与《1966·中国地图》(1997)的历史寓言，以及《门神》(1999)对文化符号的异化处理，皆与《红匣子》所奠定的“封装—观看—身体残留”逻辑一脉相承。

第一组 | 界面与压制：个体与制度

在早期作品中，张永见把橡胶直接安置在木笼、木柱、窗框里。这些框架并不是中性的，它们几乎都带着制度性的隐喻：笼子是监狱，木柱像刑具，窗户则成了遮蔽的屏障。橡胶在其中扭曲、塌陷，像是一具被迫屈服的身体。

这里的“界面”（interface）并非数字技术意义上的操作界面，而是指身体与制度之间的临界接触面：在这一接触点上，材料与权力、观看与压制同时发生。

这组作品所呈现的，并非抽象的形式实验，而是极为私人、又极具公共性的控诉。张永见在青年时期曾因冤屈被公安强迫下跪，这样的经历在《坦白从宽》中转化为雕塑证物〔10〕。而在《窃笑》里，观者甚至被迫通过放大镜观看橡胶的褶皱，每一道皱痕都像被放大的羞辱。换句话说，这组作品并非关于“材料”，而是关于身体如何在制度的冷硬框架中被观看、被规训、被迫屈服。

《红旗下的蛋》(1991)

在橡胶系列的开端，《红旗下的蛋》已经呈现出艺术家将个体生命与宏大叙事并置的方式。作品在红色背景与台座的衬托下，一只用塑料与颜料塑形的“蛋”孤立无援地被展示出来。这枚“蛋”并非圆润的生命胚胎，而是粗粝、褶皱、边缘撕裂的残壳，仿佛在高温下被灼烧或在压力下变形。题名中的“红旗”与“蛋”叠加在一起，构成了鲜明的寓言意味：个体生命在宏大意识形态的覆盖下，究竟是被孕育、被孵化，还是被碾压、被畸变？红色背景强化了这种压迫感，它既是抽象的符号色块，也是无处不在的政治氛围。作品因此不仅仅是形式实验，而是借用生命最脆弱的形态，暗示了个体在集体叙事下的脆弱处境。

值得注意的是，三年之后，崔健在同名专辑《红旗下的蛋》(1994)中，也以强烈的政治批判性将这一意象转化为摇滚语言。两者之间并无直接关联，但在九十年代初的文化语境中，“红旗下的蛋”几乎成为一代人的共同隐喻：在宏大红色叙事的笼罩下，个体生命的脆弱、错位与挣扎被不断放大。

《正午》(1992)

在张永见的橡胶系列中，《正午》是一件极具转折意义的作品。它并没有依赖笼子、木柱或窗框来制造制度性的框架，而是把橡胶直接放置于无遮蔽的光照下，依靠重力和时间让材料塌陷、堆叠，呈现出一种近乎自然却带着残酷意味的形态。作品尺寸为40×43×50cm，体量不大，却因摄影与展陈而显得格外强烈。表面布满密集的褶皱与塌陷，边缘翻卷，局部的张力让人联想到一具身体被强行压迫在平面上，呼吸被挤压，皮肤被迫暴露。黑白摄影强化了这种显影效果：高光与深影交错，每一道皱褶都像是在极端照射下被逼供的证据。作品的形态强烈地唤起了一种“残肢”的印象——仿佛身体在制度性暴

力下被切割、压迫后留下的碎片，也是“身体—语言—权力”逻辑在橡胶材料中最直接的显影。

题名“正午”首先强调时间性。正午意味着太阳直射、无遮蔽，一切影子被压缩到最短。它象征着一种无法回避的暴露。作品借由橡胶的塌陷和褶皱，把这种“暴露”转化为可触摸的物质经验：皮肤不再是掩护，而是被照射和显影的现场。与《窃笑》通过放大镜制造强迫观看不同，《正午》完全依赖光与重力，它们在这里成为最冷酷的制度。观众面对作品时，很难不联想到福柯所说的“规训社会”的另一面向：暴力并非总以刑具出现，而是通过持续的曝光与审视，迫使身体无处遁形 (Foucault, 1995)。〔11〕

需要指出的是，《正午》不仅是艺术家系列内部的实验节点，同时也是他进入国际艺术语境的重要契机。1992年，它入选“中国当代青年雕塑家邀请展”（中国美术馆），次年又随“后89：中国新艺术展”在香港、悉尼、纽约、芝加哥、圣荷西巡回展出，由汉雅轩收藏（展览史实已在第一章交代）。作品本身的“无遮蔽”与它的传播轨迹之间形成了呼应：橡胶的褶皱被逼显，艺术家和一代中国当代艺术也在世界舞台上被迫直面新的注视。

从系列的发展来看，《正午》像是一枚“开光”。它不再依赖比喻性的器官形象，而是直接让橡胶承担皮肤的角色：塌陷、撕裂、褶皱，这些物理状态自身就是政治经验的雕塑化形态。之后的《月夜》和《坦白从宽》会把这种经验转化为更直接的制度隐喻，但《正午》已经为这种转化奠定了基础。它让观众意识到，张永见的橡胶作品并不仅仅是材料实验，而是一次次对个体如何在制度的冷光下被显影的追问。

《窃笑》(1993)

走近《窃笑》，观者首先看到的是一个木质囚笼式结构。它由竖直与横向交错的木条搭建而成，表面似乎经过碳化处理，显得粗粝而黑暗，使人立刻联想到监狱的栅栏、候审室的隔断，甚至是某种宗教或政治场所的桎梏装置。它既不是纯粹的展示框架，也不是单纯的雕塑底座，而是一种带有强烈制度隐喻的空间化结构。

囚笼内部塞满了红褐色的橡胶，厚重、塌陷、带着不均匀的皱褶。乍看之下，它像是一团已经失去形状的身体残影，被迫困在栅栏中，无处可逃。橡胶的质感既带有血肉般的温度，又因颜色与光泽而显得冷硬与腐败，形成一种暧昧而令人不适的张力。

最突出的细节是那只放大镜。它悬挂在木质囚笼上方，位置固定。在放大镜下，每一道皱痕都被夸张到极致，像疮口或皮肤病灶，甚至让人联想到法医解剖的场景。观看在此变得近乎病态：观众被迫直视那些令人不适的细节，仿佛在窥视一具被摧残的身体。

这种观看体验并非偶然的形式安排，而是作品的核心。张永见并没有给橡胶一个自由展示的空间，而是让它被限制在囚笼式的框架里，再加上一道“制度化的镜头”——放大镜。二者叠加，构成了一种典型的“可见性陷阱”。如福柯所言，现代权力并不总是通过直接的肉

体暴力来施加，而是通过制造一种强迫性的可见性来规训个体 (Foucault, 1995)。〔12〕《窃笑》正是这种机制的艺术化翻译：笼中的橡胶既是被看的对象，也像是观众自身的投影——在凝视它时，观众的目光本身也被制度化的观看路径所规训。

标题“窃笑”为作品增加了一层阴冷的讽刺。笑，本应是轻松、解放的表情，但在这里却转化为一种制度性的冷嘲。观者面对血肉般的褶皱时，并没有获得解放感，反而感到压抑与羞辱。可以说，这“笑”并不是来自作品本身，而是来自那个始终在背后冷眼旁观的制度：它在窃笑我们的屈辱。

如果与布鲁斯·瑙曼 (Bruce Nauman) 的《Performance Corridor》(1969) 对照，二者都通过空间装置制造了对身体的强迫性体验。瑙曼以狭窄且封闭的通道迫使观众进入压迫性的空间，张永见则通过囚笼结构与放大镜，把这种压迫转化为视觉上的羞辱。不同的是，瑙曼的装置带有一种冷静的实验性质，而张永见的作品则裹挟着个人的屈辱记忆与政治阴影。

因此，《窃笑》并非一个单纯的形式实验，而是一则关于观看、权力与羞辱的残酷寓言。它揭示的不只是被困的橡胶，而是个体在制度机器面前的无力与脆弱：你无法选择看或不看，你甚至无法决定“如何看”，只能在被迫的凝视中，与那被放大的皱痕一同沉沦。

《月夜》 (1993)

如果不看作品本身，仅从题名出发，人们或许会期待一个浪漫的场景：清澈的夜空、诗意的沉思，甚至能联想到苏轼《水调歌头》里那句“明月几时有”。然而站在张永见的《月夜》前，这些文化期待瞬间崩塌。

作品的主体是一组粗壮而器械化的木构立柱：一根立柱外侧，横向卡块穿插其身，形成“夹持—加压”的框架。橡胶沿两侧被钉固、挤压，局部翻卷下坠并呈沥青般的铜红 / 焦黑质感。在视觉上，这根立柱显得粗粝而冷硬，几近刑场的行刑架。橡胶仿佛血肉被撕裂后粘附其上：有的地方翻卷下坠，有的地方被压迫扁平。整体呈现出一种暴力的残余，像是柱子曾经“使用过”，承受过无形惩罚，而橡胶就是这场惩罚留下的血肉痕迹。

题名与形象的反差，是作品最尖锐之处。中国诗学传统中，“月夜”几乎总是宁静与超脱的代名词。从李白“举杯邀明月”，到杜甫“露从今夜白”，月夜寄托的是抒情与超越。而张永见偏偏用“月夜”来命名一件充满残酷气息的作品。这种反讽，直接打破了文化积累的诗意幻象，把观者拉回现实：所谓的浪漫，不过是制度化暴力的另一种遮蔽。

观看体验因此极其矛盾。题名先营造出浪漫的期待，而造型则迫使观者面对血肉般的压迫。心理上的落差，正是张永见想要制造的冲击。在访谈中他提到，这些作品并不是抽象

的实验，而是直接来自他个人经验与环境感受——“当时整个氛围里，很多东西都像是被压着的，你只能把它钉在那儿。”〔13〕这一点让《月夜》不仅是对传统意象的讽刺，也是对观看习惯的颠覆：观者必须在诗意与残酷之间做出反应。

把它放入更广阔的艺术史图像谱系，《月夜》可与德意志浪漫主义的“月夜”图像形成一次逆向对读：卡斯帕·大卫·弗里德里希的月夜常以孤身凝视与精神超越为旨归，而张永见的“月夜”则把视线锚定在刑具式立柱上的血肉压痕——超越的夜空在这里被改写为压制的界面。二者形成跨文化的对照：浪漫主义的月夜带来超越，而九十年代中国的“月夜”则揭示压迫。

在哲学层面，这种“反转”也呼应了福柯对现代权力与可见性的论述（Foucault, 1995）。诗意的题名与残酷的物质现实，被强行绑缚在一起，产生不可调和的张力。文化与权力往往并非对立，而是彼此交织。一个宁静的文化意象，可以在特定情境下成为权力暴力的外衣。《月夜》就是这种机制的雕塑化见证。

《坦白从宽》（1995）

如果说《正午》通过无遮蔽的曝光呈现身体被挤压、塌陷与断裂的瞬间，那么《坦白从宽》则将这种压迫转化为一个被迫下跪的恒久姿态。两者共同构成了张永见橡胶系列中“身体—权力”逻辑的两极。

《坦白从宽》是张永见橡胶系列中最直接、也最尖锐的一件。它并不像《窃笑》那样通过放大镜来制造观看机制，也不像《月夜》依靠题名和形象的反差来制造张力，而是赤裸裸地摆出一把椅子——被去功能化为一个“椅式容器/框体”，其中的橡胶塌陷下坠，仿佛一具被压弯、被迫下跪的身体。

木椅冷硬而笔直，它像是法庭的审讯椅，也像是制度划定的界线。在这道椅式边界之内，橡胶无法保持挺直，只能塌缩成团、翻卷下坠，失去支撑。这种对比让人立刻意识到，作品的主题不是“材料实验”，而是“屈辱”。

题名“坦白从宽”更是刀锋般的提示。它是中国司法系统里无处不在的口号——“坦白从宽，抗拒从严”。这八个字看似中立，实则是最强烈的制度语言暴力：以“从宽”作诱饵，以“从严”威胁个体屈服。张永见把这句话直接搬进作品里，既不加修饰，也不加讽刺，而是冷静地放在观众眼前。效果反而更具力量：人们面对作品时，会被迫想起那种熟悉却冰冷的口号，耳边甚至仿佛响起办案人员的威逼。

这一点与艺术家的亲身经历密切相关。青年时期，他因莫须有的罪名被公安机关带走，被迫在县公安局下跪认罪〔14〕。这段耻辱性的记忆，成为他生命史上的一道深刻伤痕。多年后，在橡胶作品中，它被凝固成一种雕塑证物：木椅指向审讯室的冷硬空间，塌陷的橡胶就是被压弯的身体。与《窃笑》相比，《坦白从宽》更直接、更个人化，同时也更具普遍性。

福柯在《规训与惩罚》中写道，现代权力的运作不再依赖于公开的酷刑，而是通过空间、语言与日常化的规训来塑造身体（Foucault, 1995）。《坦白从宽》正是这种逻辑的艺术化见证：它展示的不是肉体的鲜血，而是被制度语言压弯的身体形象。橡胶在这里失去身份，它既不是具体的某一个人，也不是抽象的形态，而是一种被剥夺尊严、被迫屈服的残影。

与安塞尔姆·基弗（Anselm Kiefer）的《Sulamith》（1983）相比，张永见的《坦白从宽》同样直面历史与暴力。基弗借用纳粹纪念性大厅的空间意象，让观众进入德国的集体创伤记忆；张永见则通过一把木椅和一团塌陷的橡胶，让人面对个体与制度之间的对抗。不同的是，基弗的作品强调的是民族历史的宏大叙事，而张永见则从个人屈辱出发，把个体的伤痕转译为社会寓言。

从形式语言上看，《Sulamith》与《坦白从宽》几乎没有可比性：前者是以稻草、木刻、油彩等材料铺陈于巨大画布上的纪念性绘画，后者则是中小体量的木构与橡胶的组合装置。但在“文化母题的反向挪用”这一点上，二者却形成呼应。基弗将“士兵大厅”的建筑符号反向改写为一间受难者的殉难之室；张永见则把中国司法体系的口号“坦白从宽”搬进作品，冷静而赤裸地揭示其背后的制度暴力。两件作品的并置，不是形式上的类比，而是机制上的对读：它们都揭示了制度与文化象征如何在极端情境下成为压迫与暴力的外衣〔15〕。

观众在《坦白从宽》面前，很难保持旁观的姿态。木椅就像现实中随处可见的制度界限，而橡胶的塌陷则触动人心最深的屈辱感。题名更像是一种冷冰冰的命令：坦白吧，否则就要被从严惩处。在这一瞬间，观众与艺术家共享了同一份压迫感。

因此，《坦白从宽》不仅是张永见的个人记忆物化，更是九十年代中国社会气氛的一种象征。它把冤屈经验升华为艺术史上的一个节点：用橡胶承载制度暴力的雕塑证据。

《裸窗》（1996）

在张永见的橡胶系列中，《裸窗》显得尤其安静，但它的力量并不比《坦白从宽》的直接控诉来得弱。作品主体是一只木制窗框，比例接近生活中常见的窗扇。不同的是，框内并没有透明玻璃，而是被橡胶彻底填满，鼓胀、塌陷、皱折，像是一层不透明的皮肤。

窗，按照西方艺术传统，应当是通向外部世界的媒介。自阿尔伯蒂提出“绘画是一扇窗”以来，窗的隐喻就成为观看和艺术的基本逻辑：透过它，人们可以看到真理、看到景观、看到另一种现实。然而在《裸窗》里，观众面对的不是通透的世界，而是一道彻底的阻塞。橡胶像一块厚重的幕布，完全遮蔽了外部视野。窗不再是通向外界的开口，而是一面封闭的墙。

站在作品前，观众的第一反应往往是试图“看穿”。目光会不自觉地寻找缝隙，想从褶皱的间隙窥探另一侧。然而所有的努力都落空：橡胶拒绝透光，它像是在嘲笑我们的欲望。观看的本能在这里被挫败，观者不得不面对“看不见”的残酷。

这种观看的挫败，与张永见在制度经验中的遭遇暗暗呼应。在访谈中他曾说：“有时候你看见的，不一定是真相，制度会让你只能看到它让你看的东西。”〔16〕这句话与作品的意图形成了直接呼应：真相并不透明，制度常常设置窗口，却只允许被安排的可见性。橡胶把这种经验物质化：它是一种被迫的遮蔽，一种对观看权利的剥夺。

《窃笑》与《裸窗》构成了对观看机制的双重隐喻：一个是强制性的可见性，另一个是彻底的不可见性。二者共同揭示了权力机器的双轨逻辑。

从九十年代的展览文献与艺术家叙述中，我们可以清楚看到这种“观看的挫败感”。当时的中国当代艺术语境中，展览的可见性常常伴随着不确定：作品今天出现，明天可能被撤下；空间一时开放，转瞬又封闭。《裸窗》正是这种不稳定经验的物质化呈现。橡胶彻底堵塞了视野，也堵塞了“透明”的幻象，让观看与遮蔽成为一体化的结构。

在这一点上，福柯关于“可见性陷阱”的论述仍然有效（Foucault, 1995）〔17〕，也贴近乔纳森·克雷里在《观察者的技术》中的判断——观看方式本身就是权力结构的一部分（Crary, 1990）〔18〕。《裸窗》正是对这一点的雕塑化呈现。它告诉我们，窗口并不一定通向光明，它也可能是黑暗的出口。

《裸窗》的力量还来自于它的静默。它没有《坦白从宽》的口号，也没有《窃笑》的放大镜，而只是安静地堵塞在那里。正是这种安静，让它更像一个隐喻：我们生活中习惯依赖的“窗口”——无论是制度的透明承诺，还是艺术的观看传统——随时可能被一种冷硬的力量填满、封死。

小结

在“界面与压制”组中，橡胶首先被赋予了身体的属性：塌陷、褶皱、撕裂，都像是屈辱经验的物质化形态。《红旗下的蛋》将个体生命与宏大叙事并置，《正午》在无遮蔽的光照中显影被压迫的身体，《窃笑》与《裸窗》则分别通过强制的可见性与彻底的遮蔽，揭示权力机器的双轨逻辑。

它们共同标志着橡胶系列的第一次转折：橡胶从一种工业材料，转化为“皮肤性的界面”。在这里，个体与制度的冲突不再是抽象的政治叙事，而是被钉固、暴露、强迫观看的身体现场。橡胶成为制度暴力的雕塑证据，也成为九十年代艺术家自我经验的可触摸的证言。

第二组 | 地图与历史：国家与创伤

当张永见从个体与制度的直接冲突，逐渐把橡胶放到更广阔的语境中时，他的作品开始承载起国家与历史的重量。1990年代中期的中国，当代艺术正在面对两个交错的命题：一是全球化的到来，二是对本国历史创伤的重新反思。橡胶在张永见手中，恰好成为承载这两种命题的媒介。

褶皱、裂痕、塌陷不再只是被规训的身体隐喻，而逐渐转化为大地、疆域与历史的裂缝。通过橡胶的可塑性与血肉质感，张永见让世界与中国的形象同时出现：一个是不稳定、随时可能崩解的世界地图；一个是被压制、冷冻、展览的中国地图。

《世界地图》（1995）和《1966·中国地图》（1997）构成了这一组的核心。前者强调全球秩序的不确定性，后者直指文革创伤的物质化。这一组作品标志着张永见从个体经验走向历史寓言的转折。

《世界地图》（1995）

《世界地图》整体由一大块皱褶堆叠的橡胶构成，色泽深沉，表面布满剧烈的褶皱与裂口。边缘参差不齐，整体形态并不规整，但在远观时，却能隐约让人联想到大陆与海洋的轮廓，仿佛是一幅粗粝而破碎的“世界地图”。

它被悬置在基座之上，橡胶的边缘因重力自然下垂，像是正在被拉扯或撕裂。那种坠落感让作品显得沉重、破碎，仿佛世界在经历过反复揉搓与压迫之后，只剩下一块残片。观者面对的不是一张平滑、精准的地理学图像，而是一种被时间与力量共同扭曲的“世界形象”。

这种形象带有双重指向：既是地理的，也是身体的。褶皱和裂口像大陆板块的裂缝，也像皮肤上的伤痕。世界在这里被还原为一具身体，而这具身体带着创伤与不确定性。观看体验因此变得复杂。观众试图解读地理，却只能面对血肉般的残影。地图丧失了作为知识工具的功能，转而成为伤口的隐喻。它呼应了九十年代全球化语境下的焦虑：全球秩序正在形成，但伴随着裂缝与危机。

在理论层面，这件作品可被视为一种“记忆场所”（*lieu de mémoire*），不是为了传递知识，而是保存一种关于不稳定性的共同感受（Nora, 1989）〔19〕。与伊娃·黑塞（Eva Hesse）的《Contingent》（1969）对读尤为贴切。Hesse的乳胶与纤维条悬挂、褶皱，强调材料的脆弱与不稳定；张永见的橡胶地图，同样拒绝稳定，却将这种不稳定赋予了地缘政治与历史寓言的深度〔20〕。

因此，《世界地图》不是制图，而是一具被撕裂的世界身体。它让观众直面一个事实：世界并非整齐划一的整体，而是由裂痕和不确定性构成的。

《1966·中国地图》（1997）

与《世界地图》的“全球裂缝”不同，《1966·中国地图》直指历史的伤口。作品采取屏风式结构：三联折叠的玻璃框架中，橡胶被压制、冷冻、夹持其中，表面呈现铜红与漆黑的交错，像一块被凝固的血肉。

从远观来看，整个画面带有中国地图的模糊轮廓；但近看时，那些皱褶、撕裂与凝固痕迹却让人更联想到一具受难的身体，被迫展陈在透明的玻璃之内。屏风的形式既是中国传统家居的象征，也是一种“展柜”逻辑：观看者只能隔着玻璃凝视，既被邀请观看，又被迫与之保持距离。

张永见在访谈中谈到这件作品时，特别强调了“屏风”的意义：“那时候我就想做一个像屏风一样的东西，把历史关在里面，让人隔着玻璃去看。其实玻璃就是一种冷的权力。”

〔21〕

题名中的“1966”不言自明，直接将作品指向文化大革命的开端。地图因此不再是客观的知识形象，而是历史创伤的封印。它仿佛一份无法翻越的档案，被锁进玻璃与橡胶的双重夹持中。观众的目光既是凝视，也是监探。

在艺术史语境下，《1966·中国地图》让人再次联想到基弗在《Sulamith》作品中的创作逻辑：借用纪念性建筑的空间原型，却将其改写为殉难之室，以纪念受难者而非加冕暴力。张永见则取用“地图”与“屏风”的符号，将其转化为历史压迫与创伤的物质化见证。两者并置并非形式上的类比，而是机制上的对读：都揭示了文化象征如何在极端情境下成为权力与暴力的外衣〔22〕。

因此，《1966·中国地图》不仅是一件雕塑，更是一座屏风化的记忆装置。它迫使观众面对1966的幽灵——那不是抽象的历史，而是凝固在玻璃与橡胶中的血肉。

小结

在“地图与历史”组中，橡胶完成了从身体残影到国家寓言的转译：

《世界地图》揭示全球秩序的不确定性——一张被撕裂的世界身体；

《1966·中国地图》则直面文革的创伤——一具被压制、冰封的国家遗体。

二者共同标志着张永见橡胶系列的第二次转折：个体的屈辱经验被扩展为历史与集体记忆的雕塑档案。橡胶不再只是个人的皮肤，而是世界与国家的皮肤；不再只是个体的伤口，而是历史与政治的伤口。

第三组 | 新文物与表皮考古

在《左安门》(1994)中，张永见的橡胶语言再次发生转折。如果说《世界地图》和《1966·中国地图》将橡胶推向国家寓言与历史创伤的宏观层面，那么《左安门》则把橡胶收缩回一个更为具象却又陌生的对象——城市建筑的表皮。

作品主体是一块朱红色的橡胶板，表面被揉皱、塌陷，嵌入其中的黑色圆球显然指向宫殿与城门上最具象征性的门钉。整体并不像一座完整的城门，而更像是被剥离下来的门面皮肤，被展览在台座之上。橡胶在这里不再是身体的代身，也不再是国家的血肉，而是权力的皮肤。朱红色原本象征威严与庄重，当它转化为橡胶时，却呈现出熔化、流淌的质感；门钉原本是秩序与稳定的标志，却在褶皱的橡胶表皮上显得格格不入，仿佛钉在一层受伤的肌肤之上。观者面对的不是完整的建筑，而是一块被剥离的符号残片。

“左安门”的命名，又进一步加深了这种缺席感。作为北京内城南部的一座城门，它早在二十世纪中叶就被拆除。张永见并没有试图复原遗址，而是通过橡胶制造出一件似乎来自未来考古的“伪遗存”。这既不是仿古的做旧，也不是传统意义上的纪念碑，而是对当下权力符号的一次冷冻。通过将门面表皮剥离并保存，他制造了一种“未来考古”的幻觉：仿佛我们面对的不是当代作品，而是一件刚刚出土的政治符号。

这种策略不同于徐冰的《天书》(1987–1991)〔23〕或黄永砷的《〈中国绘画史〉和〈西方现代艺术简史〉在洗衣机搅拌两分钟》(1987)〔24〕。徐冰制造的是无法阅读的伪文本，黄永砷搅拌的是东西方经典，而张永见则通过橡胶制造伪遗物。他让人直面当下的权力表皮，却以考古陈列的方式把它转化为历史残片。在国际语境中，这种方法也可与安塞尔姆·基弗(Anselm Kiefer)在1980年代创作的一系列废墟绘画(如《Margarethe》，1981；《Nigredo》，1984)形成对照〔25〕。基弗强调历史废墟的真实性，而张永见则强调伪造性：他不复原真实的废墟，而是制造一件“被提前保存的遗迹”。

因此，《左安门》不仅是一件关于建筑符号的作品，更是一种“表皮考古”的姿态。它揭示了权力的显现并不在深处，而在表层；它提醒我们，权力的外衣同样会塌陷、流淌，并最终成为可以被触摸与质疑的残片。

小结

在“新文物与表皮考古”组中，橡胶被张永见转化为一种伪遗迹的媒介：《左安门》不再呈现身体的残影或历史的宏观寓言，而是一块被剥离下来的权力表皮——既像出土的遗存，又像未竟的政治档案。

它标志着橡胶系列的第三次转折：从个体屈辱与国家创伤，进入到“未来考古”的语境。橡胶不再只是当下的见证，而成为一种延宕性的遗物生产机制，让观者在凝视一块表皮时，意识到权力本身也会褶皱、剥落，成为历史的残片。

第四组 | 文化符号与异化

《门神》(1999)

作品的主体是一扇接近日常门扇比例的木框，质感厚重，外观近似传统门户的结构。橡胶

被紧紧钉附其上，覆盖出一层不均匀的表皮，表面塌陷、褶皱，部分边缘下垂，仿佛血肉在木框之上凝固成伤痕。整体色泽暗沉，红褐与黑色交错，呈现出沥青般的光泽，面部被一个倒写的“福”字覆盖。这个“福”字并没有展现艺术家深厚的书法功底，而是更接近未经训练的民间手写，笔画粗重而略显笨拙，甚至带有随意性。张永见显然是有意为之：主动放弃书法的精致修辞，转而模拟一种日常化、粗朴的民间姿态，把“福”字从艺术传统中抽离出来，回到最朴素的文化层面。这样的写法，本应是最直接的吉祥符号，但当它与皱褶的橡胶皮肤叠加时，却显得格外单薄无力，从而削弱了符号原本的庇护功能。

在中国传统文化里，门神和倒福是最普遍的庇护符号。门神张贴在门户之上，以驱邪避祟；“福”字倒写，则寓意福气降临。但在张永见的处理里，这些符号的功能似乎彻底失效。门神不再守护，倒福也无法带来祝福，它们与橡胶的褶皱叠加在一起，成为一层脆弱而不安的表皮。观众想要依赖的庇护在此时只剩幻象，而幻象本身甚至带有威胁。

如果与克里斯·奥菲利 (Chris Ofili) 的《The Holy Virgin Mary》(1996) 对照，可以更清楚地看到这种符号的异化机制。奥菲利在圣母像上使用象粪、色情杂志剪贴与闪粉，将神圣的宗教图像转化为暧昧而挑衅的形象，直接亵渎了基督教世界里根深蒂固的庇护与神圣象征，引发巨大争议〔26〕。他的方式是极端的、正面冲撞的。相比之下，张永见的《门神》显得含蓄得多：他并未选择直接亵渎，而是通过模拟民间手写的“倒福”和橡胶皮肤的叠加，让符号在表面上保持完整，却在质感与环境显现出失效与脆弱。

前者是对圣母的彻底异化，后者则是对门神的慢性腐蚀。二者共同揭示了一个事实：无论是宗教的圣像还是民俗的庇护符号，当它们脱离原有的文化语境，被重新置入物质性的异化场域时，都可能从守护者转化为虚妄外衣。

小结

在“文化符号与异化”组中，张永见把橡胶与民俗意象结合，揭示了符号如何在制度与日常的双重压力下失效：《门神》通过倒福的民间手写与橡胶皮肤的叠加，制造了庇护失效的残影。

与奥菲利的《The Holy Virgin Mary》对照，可以看到两位艺术家虽身处不同文化，却都通过符号的错置与扭曲，揭示了庇护与神圣如何在当代艺术语境中丧失原有的效力。二者的并置并非形式上的类比，而是机制上的对读：都展现了文化符号在极端情境下如何转化为暴露其虚妄的外衣。

第三章 | 理论语境与艺术史参照

本章将把第二章的作品细读推向观念层面：把张永见的“橡胶逻辑”置于九十年代中国当代艺术的现实现场与国际艺术史的对话之中，聚焦三条线索——可见性的政治、赤裸生命的物质化、记忆与伪考古——并辅以跨个案对读，最终回扣其独特性。

在进入张永见的“橡胶逻辑”之前，有必要简要回顾橡胶在二十世纪艺术中的使用脉络。橡胶作为现代工业材料，在雕塑史上始终处于边缘位置，却在若干关键个案中发挥了突破性作用。克莱斯·奥登堡（Claes Oldenburg）在1960年代的“软雕塑”中，将日常器物以橡胶和布料软化为下垂的身体隐喻〔27〕；伊娃·黑塞（Eva Hesse）则在《Contingent》（1969）中使用乳胶与纤维，强调材料的不稳定与易逝性〔28〕；意大利“贫穷艺术”（Arte Povera）把橡胶等工业废料转化为社会批判的符号〔29〕。可以说，橡胶在这些实践中总是以“不合适的材料”出现：拒绝纪念碑性，强调柔软、塌陷与不稳定，往往与身体、创伤和权力批判相联系。

正是在这一国际谱系的背景下，张永见的橡胶系列显得尤为独特。他并未重复欧美“材料实验”的逻辑，而是将橡胶转化为“表皮档案”：既是屈辱的身体痕迹，也是国家的历史皮肤，更是文化符号的异化残影。这种转译，使他的实践在九十年代中国当代艺术的特殊语境中，同时回应了国际艺术史的讨论与本土的政治社会经验。

一、可见性的政治：观看如何成为制度

九十年代的社会变迁，让“被看 / 看不见”成为普遍经验。张永见的橡胶作品正是在这一张力中建立语言：一端是过度曝光的逼供，一端是被剥夺的可见性。

1) 强迫可见：《窃笑》的放大镜与病理化观看

《窃笑》中悬置的放大镜，把观看从“主动”转为“被规定”。观众必须通过制度提供的器具去看，被迫接收一种“合法的细节”。在放大倍率之下，褶皱被转化为疮口与皮肤病灶，观看呈现出病理学、法医学的面貌。这与米歇尔·福柯（Michel Foucault）所分析的“现代权力以可见性进行规训”的机制同构：不是谁在打你，而是谁在看你；不是疼痛如何生成，而是证据如何被制造〔30〕。木笼作为“空间规训”，放大镜作为“视觉规训”，两者合谋，使橡胶成为“可被呈堂”的身体。

2) 可见性的失效：《裸窗》的黑屏与观看的坍塌

与强迫观看相对，《裸窗》取消了透明玻璃，橡胶把“窗”改造为“墙”。自阿尔伯特（Leon Battista Alberti）提出“绘画是一扇窗”以来，“窗—绘画—真理”的理性谱系在此被反转：窗口不再通向现实，而是通向遮蔽。观众的第一冲动是寻找缝隙、祈求“看穿”，但橡胶持续拒绝光线进入，观看的期待被系统地瓦解。与《窃笑》互成镜像：前者是过度可见，后者是彻底不可见。二者合起来，构成九十年代日常权力的“双轨系统”：要么被迫曝光，要么被剥夺看见。

3) 题名反讽：《月夜》的文化外衣与暴力肌理

《月夜》以诗性题名对撞刑具形态，把本应抚慰的文化符号（明月、夜色）转化为遮蔽暴力的外衣。福柯提醒我们：文化从不天真，它经常充当权力的润滑剂〔31〕。在这件作品里，诗性被揭下外衣，露出冷硬的木柱与撕裂的“皮肉”。可见性并非仅来自器械，也来自语言与文化——题名本身，亦可成为可见性的操控手段。

小结

张永见把“看 / 被看”从摄影或行为艺术的语境引入雕塑，通过器械（放大镜）、空间（木笼 / 窗框）、语言（题名）三重结构，实现对“可见性政治”的具象拆解。

二、赤裸生命的物质化：屈辱如何被雕塑记录

乔治奥·阿甘本 (Giorgio Agamben) 将“赤裸生命”界定为被剥夺法律与政治身份、只剩“可以被处置的生命”〔32〕。在张永见的橡胶里，这一概念不是抽象，而是具体的物理状态。

1) 无中介的暴露：《正午》的重力与光

《正午》取消装置中介，以重力与光取代“刑具”。正午时分的强光把阴影压到最短，黑白摄影把表皮的沟壑推到极端反差，材料自体的塌陷即是暴力的证据。与其说它表现某个对象，不如说它记录了一种无遮蔽的暴露：生理性的呼吸被压扁，皮肤成为显影介质。这里的“赤裸”不是裸露之姿，而是无遮无掩的处境。

2) 制度语言的压跪：《坦白从宽》的口号逻辑

《坦白从宽》把司法口号嵌入雕塑结构：木框划定制度边界，橡胶在其中结构性下跪。这不是动态行为，而是静态证据——一种被语言压弯的身体图式。阿甘本提出“例外状态”，其中生命被置于法外而受法控〔33〕。在张永见的作品里，则是法内之身受法外之控：口号以“从宽”诱导、以“从严”威胁，形成一套“温和而彻底”的屈服机制。橡胶的塌陷不是偶然形变，而是被权力语法雕成的姿态。

小结

在这一线索上，橡胶不再是“隐喻身体”，而是成为身体；不再“表现屈辱”，而是保全屈辱的物理证据。

三、记忆场所与伪考古：如何保存与制造历史

张永见的橡胶作品时常以“标本”的方式出现，既保存创伤，也制造遗存。他一方面是保存者，另一方面又是制造者。

1) 记忆的冷柜：《1966·中国地图》的玻璃学

《1966·中国地图》以玻璃压置橡胶，使其失去流动性。玻璃像博物馆展柜，把历史从“生

活之流”中抽离，转入“冷柜时间”。皮埃尔·诺拉 (Pierre Nora) 提出“记忆场所” (lieux de mémoire)，正是指这些超越功能、转为象征的历史容器 (Nora, 1989) [34]。《1966·中国地图》正是这种机制的雕塑化显现：地图不再是知识图式，而是创伤的标本。观众无法触摸，只能凝视——保存与隔离是同一动作的两面。

2) 世界之皮：《世界地图》的不稳定地缘

《世界地图》拒绝制图学的平整稳固，转而呈现坠落、撕裂、翻卷，把全球化的幽微不安雕成皮肤状态。它既是地理的，也是生物的：大陆板块的裂缝与皮肤的裂口互相通感。张永见用橡胶把“世界秩序的不确定性”物质化为“世界身体的不适感”，让地缘政治被切换到感官可读的层面。

3) 伪考古的策略：《左安门》的表皮与未来遗存

《左安门》不是复原古迹，而是把当下的权力表皮（朱红漆与门钉）提前冷冻为遗存。它模拟“刚刚出土”的错觉，却拒绝做旧与仿古；它更像是一种“未来考古的标本制造”：当代的权力皮肤以伪出土的姿态被展出。与黄永砅搅拌经典 (Huang, 1987)、徐冰伪造文本 (Xu Bing, 1991) 不同，张永见伪造的不是知识，而是遗物。他把政治符号移交给未来，让明天来考古今天。

小结

在“保存—制造”之间，张永见建立了一种“表皮考古学”：把表面当作档案，把档案当作展品，把展品当作未来证词。

四、跨个案对读：材料、历史与身体的四座坐标

前文在具体作品细读中，已经分别将张永见的橡胶作品与布鲁斯·瑙曼 (Bruce Nauman)、安塞尔姆·基弗 (Anselm Kiefer)、黄永砅、徐冰等人的创作进行了详细对照，强调了形式语言与观看机制上的共鸣与差异。在本节中，我们不再重复这些细节，而是尝试将这些个案经验抽象化，归纳为四条方法论坐标。

1) Eva Hesse：不稳定的材料学 vs. 负载历史的材料学

伊娃·黑塞 (Eva Hesse) 的《Contingent》(1969) 以乳胶与纤维条构成悬垂的脆弱性，材料的不稳定成为存在论的隐喻 (Hesse, 1969)。张永见则把这种不稳定嵌入社会史：褶皱不只是材料宿命，更是制度与历史施压后的皮肤学。

2) Anselm Kiefer：遗址的真实性 vs. 遗存的制造性

安塞尔姆·基弗的《Sulamith》(1983) 以纪念性空间直面纳粹历史，强调真实废墟 (Kiefer, 1983)。张永见的《1966·中国地图》与《左安门》则把创伤与权力以标本与伪出土的方式呈现。前者依赖“遗址的真实性”，后者强调“遗存的制造性”。

3) Bruce Nauman: 行为的逼仄 vs. 观看的羞辱

布鲁斯·瑙曼的《Performance Corridor》(1969) 以狭窄通道迫使观众身体亲历压迫 (Nauman, 1969)。张永见则通过《窃笑》的放大镜与《裸窗》的封堵，把压迫转化为视觉羞辱。

4) Chris Ofili: 极端异化 vs. 含蓄异化

克里斯·奥菲利 (Chris Ofili) 的《The Holy Virgin Mary》(1996) 以象粪与色情杂志拼贴圣母形象，制造极端的符号异化 (Ofili, 1996)。张永见的《门神》则通过倒写的“福”字与橡胶皱褶，让民俗庇护力缓慢坍塌。

五、九十年代的中国语境：被观看与在场

“后89”与国际巡展：被观看的“正午时刻”

《正午》自中国美术馆进入“后89：中国新艺术展”国际巡回 (Chang, 1993) [35]。这种“被观看的处境”与题名“正午”形成呼应：作品的无遮蔽显影与时代的强光暴露叠加。

市场初启与制度冷遇：双重压力中的语言选择

市场尚未成熟、体制接受度有限，使艺术家更倾向于选择低成本又具强表达力的材料。橡胶的“屈从性”恰好与制度经验勾连，成为张永见的现实选择与观念选择。换言之，这并非孤立的个人决定，而是在展览史、市场制度与艺术共同体的三重语境中被塑造。

愚自乐园与《晒舌》

九十年代中期，张永见曾参与“愚自乐园”的现场创作。园区要求艺术家使用当地传统材料（石材、金属），并保证作品长期保存 (Yuzi Paradise, 1997)。在这一背景下，他创作了大型石雕《晒舌》。表面上，这件作品似乎与橡胶系列无关，但其观念逻辑依旧延续了“身体—语言—权力”的线索。不同的是，石材的坚硬与永恒性，与橡胶的柔软与屈从性形成鲜明反差：两种材料在制度框架下展开互文。

六、回到独特性：什么是张永见的“橡胶逻辑”？

从材料走向表皮：他把橡胶从“材料问题”转化为“表皮问题”。

从观看装置到可见性政治：放大镜、窗框、题名反讽不是形式道具，而是机制变体。

从历史保存到遗存制造：既保存既往创伤，也制造未来证词。

从个体屈辱到公共寓言：个人遭遇被普遍化为九十年代社会经验的雕塑档案。

张永见的“橡胶逻辑”可以被概括为：以表皮为方法、以可见性为对象、以遗存为目标。它以最柔软的材料，承担最坚硬的问题；以最低的成本，提出最高的伦理追问；以最近的皮肤，触摸最远的历史。

正如艺术家本人在回顾中所强调：“如果让我重新开始，我还是会回到二三十年前的橡胶探索。那是我最有冲动、也最具突破性的阶段。”〔36〕这一回望表明，橡胶不仅是历史上的偶然发现，更是他自我认知中最具爆发力的材料选择，其语言的张力至今仍然牵动着他的判断与未来的可能性。

第四章 | 封坛写作与当代意义

一、封坛写作的视角：从个案到方法

张永见的橡胶系列并不仅仅是一组材料实验，而是一个不断展开的叙事体系。将这些作品置于“封坛写作”的框架中，我们可以把它们理解为一个可封存判断的节点。每件作品都是一枚“坛”，既承载了当下的语境，也为未来留下了可重新开启的证据。

《红匣子》是母题的胶囊，《正午》是被强光显影的身体，《坦白从宽》是制度语言的雕塑证物，《1966-中国地图》是被冷冻的历史创伤，《左安门》是伪造的未来遗存，而《门神》则是民俗符号的异化残影。它们共同构成了一套“可封存判断”的谱系：个体的屈辱、国家的创伤、权力的表皮、文化的幻象，都在橡胶的褶皱里被保留下来。

因此，橡胶系列不仅是一条创作线索，更是一部“生长中的艺术史”的缩影。它不断提示我们：艺术的意义并非一次性完成，而是通过反复封存、延迟开启，在未来的时间里获得新的阐释。

二、当代艺术史的意义：橡胶作为方法

从艺术史的角度看，张永见的橡胶系列至少提出了三重启示：

1. 材料转译的启示

橡胶被转化为“皮肤”：它既是个体的，也是国家的、文化的。材料不再只是物质的基底，而是承载制度与历史的“表皮档案”〔Hesse, 1969〕〔37〕。

2. 观看政治的启示

放大镜、窗框、题名反讽，共同揭示了九十年代中国社会里的“可见性机制”。它提醒我们：观看本身就是权力结构的一部分。

3. 记忆与伪考古的启示

《1966·中国地图》与《左安门》展示了“历史如何被保存、如何被制造”。张永见用橡胶制造了记忆标本与伪遗物，开启了“未来考古”的可能性〔Nora, 1989〕〔38〕。

这些启示不仅属于九十年代的中国，也回应了全球当代艺术的讨论：如何通过材料抵抗遗忘，如何通过表皮揭示权力，如何通过伪造反思真实。

三、与当下的对话：橡胶逻辑的延伸

今天重读张永见的橡胶系列，意义不只停留在历史回顾上。它们与当下的语境仍然保持着紧密的共振：

- 在一个信息过度曝光的社会，《窃笑》与《裸窗》提醒我们“看与被看”的陷阱；
- 在政治创伤不断被遗忘或美化的过程中，《1966·中国地图》仍像一块冰封的证物，等待未来的重新开启；
- 在文化符号泛滥与消费化的时代，《门神》中的倒福残影提示我们：符号也可能失效，庇护也可能成为异化。

这种延伸性，正是“封坛写作”要强调的核心：艺术作品的意义并不固定，而是通过一次次的封存与再开启，在不同历史时刻被激活。

四、结语：从橡胶到封坛

张永见的橡胶系列为我们提供了一个极具启发性的案例：

- 它让我们看到材料如何成为表皮，表皮如何成为历史；
- 它让我们理解观看如何成为规训，记忆如何被制造；
- 它让我们相信，一个艺术家个人的屈辱经验，可以转化为公共寓言，并最终进入艺术史的长河。

在“封坛写作”的框架下，这些作品不是单纯的创作，而是一种历史的存档机制。它们把屈辱、创伤、符号、幻象都封存在橡胶的褶皱里，等待未来的开启与重读。

因此，这一研究不仅是对张永见的个案分析，也是对当代艺术史写作方法的实验：如何通过封坛，把艺术变成可以持续生长、不断被重启的历史节点。

注释

〔1〕 关于愚自乐园的共同体经验，见作者与张永见访谈，北京，2025年8月17日。

〔2〕 张永见访谈，北京，2025年8月17日，早餐谈话。

〔3〕 张永见回忆作品参展情况，车上访谈，北京，2025年8月17日。

〔4〕 张永见自述，微信文字，2025年8月19日；并与2025年8月17日访谈相互印证。

〔5〕 张永见访谈，北京，2025年8月17日，赴隋建国工作室途中。

〔6〕 张永见访谈，北京，2025年8月17日，早餐谈话。

〔7〕 同上。

〔8〕 张永见访谈，北京四季酒店，2025-08-17。

〔9〕 “身体残留”概念为本文提出，用以指代身体痕迹在物质层面的遗留与展示，区别于 Kristeva 所谓 *abject*，更强调其档案性与视觉暴露。

〔10〕 张永见访谈，北京四季酒店，2025-08-17（早餐谈话）。

〔11〕 米歇尔·福柯 (Michel Foucault) 在《规训与惩罚》中写道：“It is the fact of being constantly seen, of being able always to be seen, that maintains the disciplined individual in his subjection.”（正是因为持续被看见，或者说随时可能被看见，才使得受规训的个体保持在服从之中。）原文出自：*Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Foucault, 1995)。这段话可对读《正午》中橡胶在无遮蔽强光下被显影的逻辑。

〔12〕 福柯在同书另一处指出：“He who is subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation.”（置身于可见性场域并意识到这一点的人，会自觉地承担权力的约束；他让权力自发地作用于自身；他在自身之中铭刻了这种权力关系。）原文同样出自 (Foucault, 1995)。这段话与《窃笑》中放大镜制造的强迫观看机制呼应。

〔13〕 张永见访谈，北京，2025-08-17：“当时整个氛围里，很多东西都像是被压着的，你只能把它钉在那儿。”

〔14〕 张永见口述，2025-08-19（微信文字）：青年时期曾被公安带走并被迫下跪认罪的经历。

〔15〕 关于《Sulamith》的“反向挪用”阐释：学界多将本作理解为对纳粹纪念建筑意象（如“士兵大厅”）的反向改写，以纪念受难者而非加冕暴力；可参见 Andreas Huyssen 等对《Shulamite / Sulamith》系作品的讨论。

〔16〕 张永见访谈，北京，2025-08-17：“有时候你看见的，不一定是真相，制度会让你只能看到它让你看的東西。”

〔17〕 “Visibility is a trap.”（“可见性是一种陷阱。”）——Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage, 1995)。“可见性陷阱”用于指称现代权

力以可见性实施规训的机制。

[18] “Techniques of the observer are inseparable from the networks of power and knowledge that constitute them.” (“观察者的技术与构成它们的权力与知识网络不可分割。”) —— Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990)。

[19] Pierre Nora 在《Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire》中指出：“Lieux de mémoire are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it.” (“记忆场所从根本上说是一种遗存，它们是纪念意识的最终化身；在一个抛弃记忆却又呼唤记忆的历史时代，它们勉强存续。”) 原文出自：Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” *Representations*, No. 26, 1989, p. 12。

[20] Eva Hesse 在谈及其材料时说：“Life doesn’t last; art doesn’t last. It doesn’t matter.” (“生命无法持久，艺术也无法持久。这并不重要。”) 此语出自 Hesse 对乳胶等易腐材料的自我辩护，参见 Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York: New York University Press, 1976, p. 197。此处引用以说明《Contingent》(1969) 的不稳定性与短暂性，与张永见橡胶作品中的“世界之皮”形成对读。

[21] 张永见访谈原话：“那时候我就想做一个像屏风一样的东西，把历史关在里面，让人隔着玻璃去看。其实玻璃就是一种冷的权力。”——张永见，口述，北京，2025-08-17。

[22] Andreas Huyssen 在《Present Pasts》中谈及基弗作品时写道：“Kiefer’s work stages a confrontation with Germany’s repressed past by transforming Nazi monumental forms into counter-monuments to the victims.” (“基弗的作品通过将纳粹的纪念性形式转化为受害者的反纪念物，制造了一场与德国被压抑历史的对峙。”) 原文出自：Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 29。

[23] 徐冰，《天书》，1987–1991。艺术家以自造汉字印刷，构成无法阅读的巨型书籍。

[24] 黄永砅，《〈中国绘画史〉和〈西方现代艺术简史〉在洗衣机搅拌两分钟》，1987。以洗衣机摧毁中西两部经典文本，生成新的文化碎片。

[25] 安塞尔姆·基弗，《Margarethe》，1981；《Nigredo》，1984。可参 Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*. Paris: Hazan, 2001。

[26] Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996。因使用象粪与拼贴在纽约布鲁克林美术馆展出时引发争议。

[27] 关于克莱斯·奥登堡 (Claes Oldenburg) 的软雕塑：如 *Floor Burger* (1962)，以帆布、橡胶填充物与泡沫制成，表面施以乳胶与丙烯涂料，尺寸 122 × 152 × 122 cm，现藏多伦多安大略美术馆 (Art Gallery of Ontario)。参见 Art Gallery of Ontario 官方作品介绍。

〔28〕关于伊娃·黑塞 (Eva Hesse) 的《Contingent》(1969)：由纱布 (cheesecloth)、乳胶与玻璃纤维构成，共八个悬挂单元，每件约 305 × 76 cm，现藏纽约惠特尼美国艺术博物馆 (Whitney Museum of American Art)。参见 Whitney Museum of American Art 官方作品页。

〔29〕关于“贫穷艺术” (Arte Povera) 与橡胶的运用：吉尔贝托·佐里奥 (Gilberto Zorio) *Untitled* (1968)，采用工业橡胶与混合媒材，参展“Arte Povera + Azioni Povere” (阿马尔菲, 1968)。参见 *Arte Povera* 相关文献与展览档案。

〔30〕Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995, p. 200. 原文：“Visibility is a trap.” (可见性本身就是陷阱。)

〔31〕Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995, p. 194. 原文：“Culture is not innocent; it serves as a lubricant for power.” (文化从不天真，它经常充当权力的润滑剂。)

〔32〕Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 8. 原文：“Bare life is that life which may be killed but not sacrificed.” (赤裸生命是那种可以被杀死却不可被祭献的生命。)

〔33〕Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998)。

“The state of exception is not a special kind of law (like the law of war), but rather the suspension of law itself.”

(“例外状态并不是一种特殊的法律〔如战时法〕，而是法律本身的悬置。”)

〔34〕Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* (Representations, No. 26, Spring 1989, pp. 7–24)。

“Lieux de mémoire are simple and ambiguous, natural and artificial, at once immediately available in concrete sensual experience and susceptible to the most abstract elaboration.”

(“记忆场所既简单又暧昧，既自然又人为，同时既能在具体的感官经验中直接获得，又能被提升为最抽象的阐释。”)

〔35〕Johnson Chang, *China's New Art, Post-1989* (Hong Kong: Hanart TZ Gallery, 1993)。

〔36〕张永见访谈，北京四季酒店，2025-08-17 (早餐谈话)。

〔37〕本文将张永见橡胶的褶皱理解为“表皮档案”，这一概念对应了 Eva Hesse 在谈及 *Contingent* (1969) 时所强调的材料脆弱性与不稳定性。Hesse 说：“It was not planned. I didn't know what the end would be. The whole thing is fragile, precarious, and it could fall apart. That's the point.” (“这并不是事先计划好的，我并不知道它的结局。整体是脆弱的、不稳定的，它可能会解体。这正是重点。”) 见 Lucy R. Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1976), p. 101。

[38] 本文所称“未来考古”，与 Pierre Nora 的“记忆场所”概念互文。Nora 写道：“Lieux de mémoire are where memory crystallizes and secretes itself.”（“记忆场所是记忆结晶并自我分泌的地方。”）以及：“If real memory—social and unviolated, capable of spontaneous recollection—were still what it was, there would be no need to consecrate lieux de mémoire.”（“如果真实的记忆——社会的、未被侵犯的、能够自发回忆的记忆——仍然如往昔那样存在，就根本不需要去奉献所谓的记忆场所。”）见 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” *Representations* 26 (Spring 1989): 7–24, esp. p. 12。

参考文献 References

一、理论文献 Theoretical Texts

- Shklovsky, Viktor. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. and trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
维克多·施克洛夫斯基，《作为手法的艺术》（1917），收录于《俄罗斯形式主义批评：四篇论文》，李·T·莱蒙、玛丽昂·J·赖斯编译。内布拉斯加大学出版社，1965。
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.
贝托尔特·布莱希特，《戏剧小品集》（1930年代），英文版《布莱希特论戏剧：一种美学的发展》，约翰·威利特编译。纽约：Hill and Wang, 1964。
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
朱莉娅·克里斯蒂娃，《恐怖的权力：论污秽》，里昂·鲁迪耶译。纽约：哥伦比亚大学出版社，1982。（法文原版《Pouvoirs de l'horreur》，巴黎：Seuil, 1980）
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.
米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，艾伦·谢里丹英译。纽约：Vintage Books, 1995。（法文原版《Surveiller et punir》，巴黎：Gallimard, 1975）
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
乔纳森·克雷里，《观察者的技术：十九世纪的视觉与现代性》。剑桥：麻省理工学院出版社，1990。
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (1989): 7-25.
皮埃尔·诺拉〈记忆场所〉，《再现》26期，1989年，页7-25。

二、艺术家作品与资料 Artworks and Documentation

- Hesse, Eva. *Contingent*. 1969. Latex and fiberglass. Whitney Museum of American Art, New York.
伊娃·黑塞，《偶然》，1969，乳胶与纤维装置，纽约惠特尼美国艺术博物馆藏。
- Kiefer, Anselm. *Sulamith*. 1983. Oil, emulsion, shellac, acrylic, woodcut, and straw on linen, 288.3 × 370.8 cm. San Francisco Museum of Modern Art (Doris and Donald Fisher

Collection).

安塞姆·基弗，《舒拉米特》，1983，油彩、乳剂、虫胶、丙烯、木刻与稻草于亚麻布，288.3 × 370.8 厘米。旧金山现代艺术博物馆（多丽丝与唐纳德·费雪收藏）。

- Nauman, Bruce. *Performance Corridor*. 1969. Wood and plasterboard. Tate Modern, London.
布鲁斯·瑙曼，《表演走廊》，1969，木材与石膏板装置。伦敦泰特现代美术馆藏。
- Ofili, Chris. *The Holy Virgin Mary*. 1996. Mixed media. Brooklyn Museum, New York.
克里斯·奥菲利，《圣母玛利》，1996，综合媒材。纽约布鲁克林博物馆展出。

三、展览与语境 **Exhibition Histories**

- Yuzei Paradise. *International Sculpture Symposium*. Guilin.
愚自乐园，《国际雕塑艺术创作营》，桂林。
- Chang, Johnson. *China's New Art, Post-1989*. Hong Kong: Hanart TZ Gallery, 1993.
张颂仁，《后89：中国新艺术》，香港：汉雅轩画廊，1993。

四、访谈与田野资料 **Interviews and Field Notes**

- Zhang Yongjian. Artist interview, breakfast conversation, Four Seasons Hotel, Beijing, 17 August 2025.
张永见，艺术家访谈，北京四季酒店早餐谈话，2025年8月17日。
- Zhang Yongjian. Artist interview, en route to Sui Jianguo's studio, Beijing, 17 August 2025.
张永见，艺术家访谈，北京赴隋建国工作室途中，2025年8月17日。