

中国“极多主义”： China “Maximalism”: Another Species of “Metaphysic” Art 一种另类“形而上”艺术

◎高名潞

引言：“中国极多主义”的定义以及其发生背景

“抽象”：一个不合时宜的概念

“抽象”与“写实”（或具象）这对对立的观念在观念主义之后的当代西方已不能作为自足的概念去概括或界定某种艺术类型，甚至某些风格了。特别是摄影和多媒体艺术形式出现以后，一些“具象”的形象往往可以被“抽象”地处理。因此，当代符号学批评已绝口不提“抽象”、“具象”，而将一切组成艺术作品的元素都称为记号或符号（sign），比如，一个人像或一条线，在“意义”面前是平等的。关键在于你怎样组合它们。因此，如果我们再用“抽象”这一词去概括中国当代艺术现象也得首先想到是否已不合时宜。

其实，在中国当代艺术背景中，西方现代意义的“抽象画”实际上并不存在。在中国，象马列维奇、康定斯基、蒙德里安、纽曼等人的绘画那样将外部世界的结构与精神“抽象化”为极端二维平面的几何形式的“抽象画”在中国几乎没有。原因是中国艺术的发展不论是古代还是当代都不存在这种“抽象性再现”的观念和意识。以格林伯格为代表的西方抽象画理论将他们一个多世纪的抽象画的实践进行了总结，认为，二维形式对“现实”的再现要远比三维的更真实、更高级。三维的只是幻象。这观念还是从柏拉图那里来的。按照柏拉图的理论，我们看到的现实只是“理念”的影子，那么三维的艺术作品就是影子的影子。¹ 从这一意义上讲，二维形式的（抽象画）是对三维形式的（具象画）的超越和革新，它是对整个世界的概括，如马列维奇的红方块、黑方块和蒙德里安的格子。抽象的形式里“凝固”着整个乌托邦世界。同时，也只有二维形式才能超越视觉幻象，从而能直接再现理念。

但是，在中国我们没有这种“抽象”的实践，自古就没有，概念是通过视觉形象来隐喻的。概念和视觉形象从来就不时对立。所以，“似与不似”与意境“诗学”是传统艺术的一种主导美学原则。这种美学在中国当代艺术中仍有影响，不仅仅在所谓的“新”艺术中，在“前卫”或“实验”艺术中，甚至在当年的文革艺术中也同样存在。我们可以从毛泽东的诗词和政治语录中发现这一美学的传统。在当代，虽然有一些画家用色块线条的构图去标榜“抽象”，但实际上他们的二维形式的画只是装饰画。一种所谓的二维形式的构成和形式美，这形式背后没有任何“抽”取出来的哲学或精神意义。中国艺术家很难理解马列维奇等人的“冷”抽象，但对与德国表现主义式的“热抽象”倒是很好理解。但是，我们很容易又跨向“新媒体”的领域，尽管我们对那些旧的问题从来都没有搞清楚。所以，我在这里提出“极多主义”的讨论，也是对中国的“抽象”艺术的老问题重新进行思考。

中国“形而上”：从“理性绘画”到“极多主义”

在中国，真正地诉诸某种观念 and 精神的，并且有一定程度的“抽象”形式因素的绘画、装置和影像艺术也存在，但是，它们与西方的“抽象”性不同。

在80年代，中国曾出现一批这样的绘画，我曾写过一篇“理性绘画”的文章去分析概括这一现象。² 当时，丁方、王广义、舒群等运用“超现实主义”和“象征主义”的手法去隐喻某种宗教情境，比如用“纯净的北方大地”去对应崇高，用“黄土高原”去隐喻民族的向上精神。“超现实主义”的形式与80年代艺术家和知识界的超现实观念和理想的诉求是一致的。他们那介于现实与“形而上”之间的尴尬的“超现实”形式既反映了他们的理想性的不完善不充分，也显示了他们在“实用”与“理想”之间的矛盾。但是，他们的画毕竟是文革后首次具有超越旧的“现实”主义的带有一定抽象因素的绘画。特别是相对于当时及次前的那些带有所谓“抽象”美的形式主义艺术而言。

另一些画家用相对更为“抽象”的形式，去解说远古东方的哲学。比如上海市的一批画家，李山、余友涵、陈箴、张健君等。他们的绘画都有一个共同点，即把西方的几何抽象形式（冷抽象）和抽象表现主义形式（所谓的热抽象）进行综合折衷，形成一种温和的东方式的抽象形式。任戩的“元化”则是一件雄心勃勃的“形而上”绘画，它整合了传统文化符号（如佛道的）和超现实主义的形式，去“再现”宇宙的起源和人类的进化史，而舒群则用网状秩序和宗教的符号去象征他主张的世界理性结构。

这种“宏伟”题材在今日看来似乎太“乌托邦”和不现实。但不等于它的方法探索无意义。值得注意的是，本文所讨论的“中国极多”或“中国极限”现象的一些特点，如重复、系列和数量都已经在这些“理性绘画”中出现。这些80年代的中国“形而上”绘画没有得到充分的发展。80年代中后期，当它刚刚具有初步的体系之时则走向式微，先是由于商业的冲击，后有政治理想的破灭导致了这种“形而上”绘画的消退。

但是，在90年代初另一类型的“形而上”绘画出现，尽管他们是默默地，不为媒体所关注。一些艺术家用不同于80年代“形而上”绘画的形式，而用更为“抽象”的甚而类似西方“形式主义”或“极少主义”的外观创作了一批我称之为带有“中国极多”的特点的绘画、装置和影像作品。这个“极多主义”不是一个思潮运动或风格形式。因为这里没有联系紧密的艺术家群，也没有群体宣言。甚至我们也无法将所有在本文讨论的艺术家都冠之为“极多主义”艺术家。但“极多主义”显然是一个非常明显的思潮和方法论，被许多当代艺术家所运用。它不但与艺术家的当代批评视角有关，对某种语言形式的爱好有关，与过去的政治话语习惯有关，也可能与潜移默化的中国人或者亚洲人的传统思维方法和艺术态度有关。因为，我们可以在香港、台湾、韩国和日本都能找到这种类似现象。这里显然是有某种共通性。显然这里有中国艺术家的某种方法方面的思考，无论是有意识的，还是无意识的。比如，有些艺术家象朱小禾、丁乙、李华生、申凡等几年甚至十几年，非常一贯地、清楚地保持一些我所称之为的“极多主义”的创作方法。但当代不少艺术家可能会时常偶然地用量、系列、过程等“极多”的方法去创作。比如，邱志杰的写一千遍《兰亭序》，林天苗包扎成百上千的炊具，显然是“极多”。我无意去勾画某种“流派”，而只想通过对这些艺术家及其作品的分析和讨论，找到某种在方法论方面的共同性和价值。并试图把它放到艺术背景中去看它的批评意义。

有相当长一段时间，我在思考中国当代艺术中的“极多”的现象。我也极力想找到它与西方艺术中的类似现象的本质不同之处。

我之所以称其为“中国极多主义”是因为外在形式方面，不少中国艺术家运用了西方“极少主义”的形式外观，包括排比的系列，整齐的重复等等。而且很多人都喜欢用它。开始我很奇怪。因为，西方“极少主义”对后现代主义艺术的启发作用非常重要。在西方，越来越多的批评家开始认识到“极少主义”的重要性。但是，当中国的艺术家在90年代再用类似的形式时，它的意义在哪呢？仅仅是模仿吗？经比较和研究，我逐渐发现这些中国的“极少主义”在创作过程和观念诉求方面与西方六、七十年代的“极少主义”有着本质的不同。尽管“中国极多”也象

的“形式感”不是为娱悦观众的，而是为自己的生活或者艺术“逻辑”负责。很多艺术家的作品极端重复，且很枯燥，象“流水账”。从这一意义上讲它又是对自己的作品形式的消磨、解构。因此“中国极多主义”既不把作品本身极端地看作自我精神的投射物或宇宙精神的物质化形式，象西方的早期抽象绘画和中国80年代的“理性绘画”那样，也不将艺术作品视为纯粹的物质客体。它是一种自然的，每日重复的片断性的“流水账”。这是一种“无我”状态，但我又无处不在。所以，“你中有我，我中有你”，是艺术家与作品“流水账”的真正关系。

那么，“极多”在中国当代艺术背景中具有什么样的现实批评意义呢，它只是一种毫不关心周围发生什么的个人私密化的东西吗？任何一种艺术

然相信他们真的能给予，并已经给予了作品“无意义”的内容。在这一点上，他们与80年代的理想主义艺术家之间并没有多大差别。差别仅在于前者表现理想，后者想表现无理想。确实，如本文讨论的一些艺术家所说，中国当代艺术对意义的解读过于膨胀泛滥，而形成这局面的一个原因是过于迷信作品的独立性，从而切断了决定作品“意义”的多重因素，并无视艺术家及其作品作为产品在商业市场上的流通现实，而只将“意义”武断地局限在画布上。由于这种“意义膨胀”的解读话语至今仍充斥艺术界，从而掩饰了那真正的危机——中国当代艺术中方法论的缺失，和模仿投机成为时尚，艺术已逐步商业化和体制化的现实，从而使“意义”的陈述变成了谎言。

本文。比如，朱小禾即以他的重复的短线“笔触”作为“语词”去解读另一幅大家熟知的古代作品。邬一鸣也用类似的方法，用国画的形式去解读古代仕女画。他们的作品不是临摹而是再造的另一本文。对此朱小禾称之为“形而上运作”。

3)“意义”只存在于过程 and 变化之中，随个人的体验过程而变化，所以，他们都重复过程，并以不同的“劳动”方式去完成某一体验过程，作品只是不完整的片断。

4)“意义”的展开是无限的，最大的无限则是虚无。虚无是无法用形来表示的，所谓“大象无形”。但“极多主义”以量的重复去暗示无限，和“数”的极多去隐喻永无终结。因此“多”不是实在的、定量的。相反是虚的，是许多个类似的偶然的罗列，尽管是以秩序的、理性的、整齐的画面出现的。这种量与无限的关系既是从中国传统来的，也可能是文革的话语的影响与发展。

5)这必定将“极多主义”引向现代禅——中国的达达和解构主义。所以他们大多追求类似禅的体验和虚无主义。

下面，我将从这几方面具体分析他们的作品及其方法论。



西方“极少主义”那样对表现“乌托邦”完全没兴趣。西方“极少主义”的动力就是反对西方的早期抽象艺术那样把抽象形式作为一个图式去表现某种乌托邦理念，按BOIS的话说是“物质的乌托邦”，或者按Judd的话说是一种再现世界的幻象。³中国“极多”也是在“意义泛滥”的背景下出现的。但是中国的“极多”同时也反对“极少主义”那样对画面的精神表现意义的极端排斥。因为，多数“极少主义”艺术家将画面的色彩形式完全看成物质本身，如Stella所说“你看到的是什么就是什么”。（“What you see is what you see.”）⁴“中国极多”不排斥精神性。相反，更为强调艺术家个人在创作过程中的精神性，但这精神性是一种画面之外的自我冥想，不是作品的内容。作品的物质存在形式可能是这一精神过程的纪录，比如顾德新的《1997年6月16日—1998年6月13日》，李华生的《日记》等，但不是这精神的再现形式和表现形式，相反是“无意义”的形式。换句话说，我们无法直接从这些“中国极多”作品的外形式上去解读某种无论是再现的、象征的，还是喻寓的“精神意义”。其次，对于“中国极多”而言，形式，作为微不足道的日常纪录，并不追求某种有主次对比的“整体结构”形式，因为它们都是由多个片断和支离所重复构成的。这重复伸向无限，而非视觉上的“整体”。追求的是精神体验的延伸和可发展的“不可能完整”性，而非外形式的“完整”性。“极多”认识到，无限性是以完整为代价的。因此，它的形式感与极少主义恰恰相反，是反整体的，反“展台”效果的。而“极少主义”则是要“展台”或“剧场”（theatricality）效果的。同时也具有非常强烈的“构成”和“整体”的空间形式感。⁵“极少主义”用完整的物理“空间”去表现物质感，和去表现“意义”。“极多主义”则用尽量无限长的“时间”去体验“意义”，同时通过看似“无意义”的行为、劳动去“记录”时间本身。

“极多主义”的形式观念与“极少主义”不同的另一特点是，“极多”

语言和观念，如果不能使别人与他共享某种方法和针对性，那就纯粹是个人的日常私密话语，将毫无文化意义。从这点出发去看待“极多”，我们会发现，具有很强的“形式”感的“极多”艺术对形式其实是漠视的。如本文提到的一些艺术家。对形式的态度并非“极多主义”的主要的目的。他们既不会去质疑某一形式的功能，也不会去追求对形式的革命更新。很多人质疑的是作品的独立和武断的“意义”。是对中国当代文化与艺术批评中的过度地主观性地陈述社会意义、文化意义的厌倦。其实，这种“极多”是一种以极多消解极多。是对暴力煽情语言的消解式的质疑。这种情绪与方法在徐冰的天书中已经表现得淋漓尽致。但它并没有在80年代形成气候。

我们80年代的人，大多数相信作品中的精神和意义是艺术家所赋予的，无论是理性主义的“崇高精神”，还是表现主义的“灵魂冲动”。而且艺术家也相信他们能给予艺术作品充分的意义，而且它也理所当然地应当被观众（启蒙大众）所认同与接受。90年代初兴起的政治波普及王朔的痞子文学，以调侃口吻一定程度地消除了以往的乌托邦理念和前卫艺术的“反乌托邦的乌托邦”的精英意识形态。但是，这些“消解本质意义”或者“无意义”的诉求与表现更多地体现在他们的人生态度方面，而非他们对待作品的“表现意义”的方法论和语言方面的理解。换句话说，他们仍

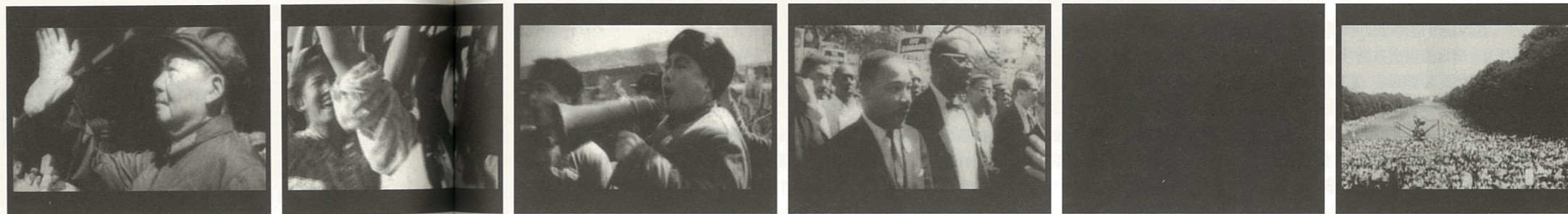
正是在这样一个背景中“中国极多主义”作为另一种“形而上”艺术开始以非常个人化的方式从不同的角度去质询艺术作品的“意义”，表达对“意义泛滥”的解读时尚的逆反。

应当注意到，这种逆反不仅仅是针对国内艺术界，同时也是对全球化背景中的中国当代艺术的某种新的“东方主义”现象的一种批判。比如朱小禾即认为他的绘画是一种艰深的语言，他认同我的“极多主义”的概念，并认为“极多主义是向白人的领地进发，用艰深的语言，这真是一种造反。我们的民族性根本不像他们（白人）所指定的简单语言叙述的那种样式。这是一种陌生的民族性，而非西方人眼中的中国民族性。”⁶我理解，朱小禾所指的西方人指定的简单语言即是那种简单地从艺术家“个人生存状态”的社会意义，或者从传统东方美学“意义”的角度去解读或创作的时尚。这种时尚只关注如何发现一种能代表中国人或“自己”的符号性形象，以迎合某些西方人的简单化识别与认同的能力。

我将这种“极多主义”艺术的观念和方法总结为以下几点：

1) 几乎所有人都反对个人表现或再现现实，否定艺术家可以赋予作品意义。

2) 认为艺术作品的本文意义是不能被解读的，解读本身也是另一种

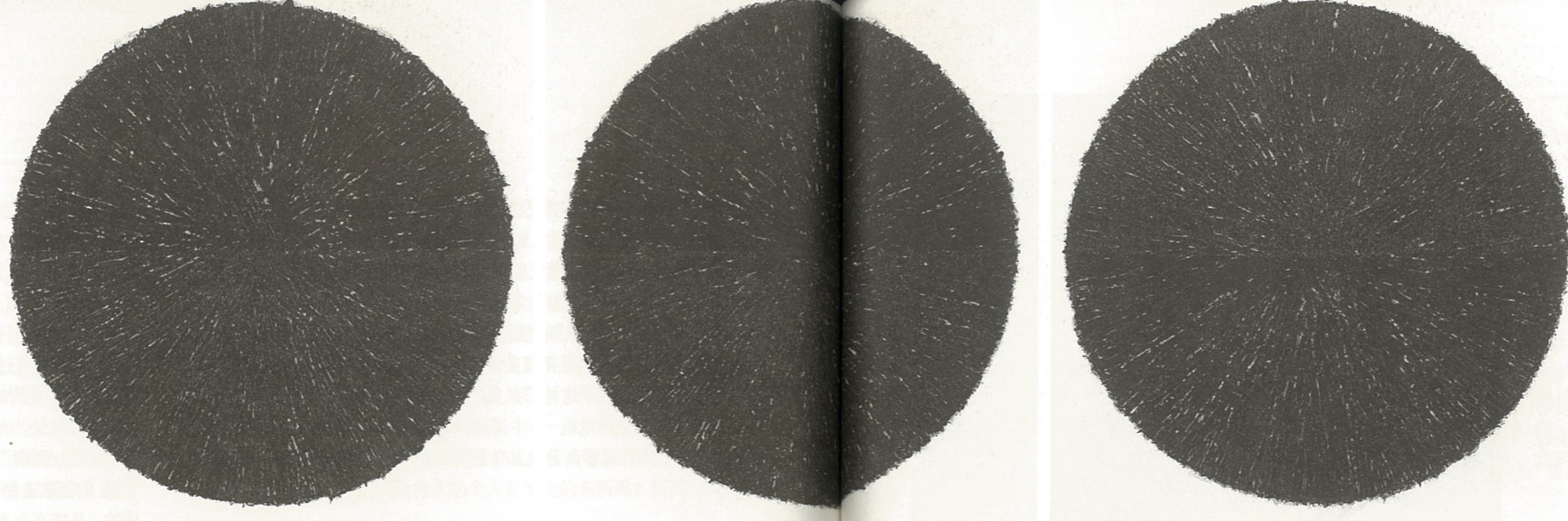


六九年之夏 录像 曹恺

二、“极多主义”的艺术观与批判意义

反表现 反再现：“极多主义”批判之一

几乎所有的在这里讨论的艺术家均否定作品的意义是艺术家自己赋予的。相反，认为作品创作之后就与他们无关了。80年代中期，吴山专曾尖锐地指出了这一点。他举了个例子，艺术作品好比植物，而艺术家则是土壤。植物的本质属性不因土壤肥沃与否而改变。所以艺术家也无权和无能去确定作品的本质和意义。顾德新也坚持这一观点，所以他从不解释作品的意义。中国艺术家很少受到后结构主义的影响，罗兰·巴特的“作者的死亡”的文章也鲜为人知。但吴山专、顾德新、丁乙、朱小禾等人有关艺术作品的意义的看法与论述，确与罗兰·巴特的理论有相似之处，但是中国艺术家的思考不是由哲学逻辑推导出来的，而是从中国当代艺术的现实出发的，如前所述是对当下“意义泛滥”的时尚的逃避。在中国，几十年现实主义的“主题先行”，已经根深蒂固地深入艺术家和批评家的思维模式，并在不同时期以不同方式表示出来。而观众也被训练成等待“给予意义”的被动群体。在这种情境下，一些艺术家首先将自己的主观表现欲望冷却，将表现意图和意义悬置。迫使自己充当只动手不动脑的“傻子”。他



96-P-15 油画 申凡

们的工作是手工艺，而非天才的点石成金。

丁乙的“十示”

丁乙的“十示”系列创作和理论也是个很好的例子。如果从1988年丁乙的第一幅“十示”系列开始，丁乙的“十字形”绘画的创作已持续了大约14年之久。尽管这期间丁乙产生过不同的想法及与之相伴的修正方法，但那明确的十字形交叉的基本形式使人们一眼即看出是丁乙的画。

丁乙的强烈的形式感却是基于反形式的观念之上的。他对“纯视觉语言看作最终追求目标持怀疑的态度”。同时也认为“绘画的目标并不是为展现在画布上的行为世界做辩护”，换句话说，丁乙认为绘画既不是某种纯视觉形式的展示，也不是某种与“现实”或“自然”相关的再现。它是它自己，是艺术家“在语言结构和外延观念的深层逻辑之中”开展的工作，即它是一种艺术家的方法论的结晶。⁷

在80年末和90年代初的中国前卫艺术中，丁乙的思想是反主流的。因为，一方面他不属于当时的“纯化语言”的学院主义倾向；另一方面也与“灵魂”表现主义和政治波普倾向不相干。丁乙将绘画看作一种操作，一种“精确”的操作。他用“十”字形标示他所提供的“精确性”。因为“十”在印刷中是标示尺寸的标记，是最简单的符号，人人皆可辨认。这种纯真、清晰的表达方式，很近科学，因而远离人文内涵，无任何文化主题性暗示。更重要的是，这种简单形式为丁乙提供了一种连续、单调地操作的可能性。他可以在画布上宁静、单纯地“画”十字，使它尽量精确，而不带任何“重建”或“破坏”文化的妄念，有的只是与“某些实在的物质”（画笔、粉笔和画布）打交道的感受。这种“实在感”迫使艺术家放弃和远离任何编造幻觉的欲望。

这种观念也决定了丁乙的自动取色原则，它是“对塞尚、马蒂斯色彩理论的不信任”，⁸ 丁乙的造型原则是无技艺和无表情，他把技法看作是一种平庸的技能，不带任何先入为主的概念。简言之，只是一种操作，它象一位农妇编织粗线格布。

但是，这种操作的意义绝不在于操作行为本身，而是操作所形成的规范。艺术家无权逾越这一规范去“表现”，或者在没有规范的情况下，艺术家也根本无法表现。

而正是在这种过程中，艺术家获得某种精神解脱和灵感体验。正如丁乙所说：“创作的灵感来自连续的工作所获得的经验，持续、纵深和开放的工作状态使一个艺术家的创造力远离他的意识所框架的范围。”⁹ 这使我想到90年代初，王鲁炎、陈少平、顾德新的“解析小组”的工作。他们制定了严格的集体规则，三个人轮流操作，象几何学一样地画图，规则消灭了个人的非理性和表现欲，没有一丁点煽情，也没有任何意义诉求。有的只是遵循规则和那些“戒律”给他们带来的自由感。一种摆脱了“意义”框架所束缚的自由感。

“形而上运作”：“极多主义”批判之二

文字语词和艺术形象是两种不同的语言系统，即便是带图解性的圣像画也与圣经原文的叙事有很大的区别。顾恺之的《女史箴图》要较张华的道德劝戒的原文“审美”得多，顾恺之用女性美的直观视觉去图解张华原文对女性爱美的邪恶本性的道德批判，无疑是对那种道德美本身的一种颠覆。所以，任何解读，无论是用形象解读文字，还是用文字解读形象，

解读本身都是另一本文。关于这一点，西方伽达默尔的解释学，罗兰·巴特的符号学和德里达的解构主义均有论述。但是，中国人并不将解读与本文、语词与形象的关系引向极端，因此发现了“你中有我，我中有你”的本质，提出诗中有画，画中有诗的道理和“观诗读画”的“误读”方法。嫁接形象与文字，想象与概念之间的沟壑。

朱小禾的“复杂性书写”

朱小禾用类似观诗读画的方法，用“形象”——绘画的色线，而非“语词”去解释、阅读一幅绘画，比如，古代《三个仕女》，民间版画《母与子》，《教子图》，麦绥莱勒的版画《城市》等。这些密密麻麻地拥挤在画布上的色线所留下的痕迹即组成了另一幅油画。这幅画从“意义”到“形式”都是“寄生”的，没有自己独立的“主题”和叙事内容。它既没有我们通常所说的“绘画性”因素，也缺少“指事”与“会意”的符号性功能。正如朱小禾所说，“过度书写产生的碎线积层是另一种形式的思想，是看的思想。它只能使我们看，而不能使我们理解，它不是内在意识，情感，信念的表现，而是看的新情感，看的新经验。”¹⁰

朱小禾曾参加过1989年的《中国现代艺术展》。90年代中以来朱小禾开始选择更为“抽象”的短线作为他的“语词”元素去“读”某一家都熟悉的画。画面是极不具体的、由短线编织的有如修拉或塞尚式的“印象派”绘画。但那与“色光”或“景观”没有任何关系。被阅读画已将“现实”进行了修正，而朱小禾则对这种修正进行再修正。正如朱小禾所说：“我的书写不是那种适度的，有目的的，再现的书写，而是过度超出书写，叠加书写，书写繁殖书写，这种书写产生复杂，晦涩的小线积层，使辨识不可能，轻而易举地再现不可能，它是对清晰，刻板，简化形象的超出。外部形象变成乱线的积层，使形象模糊不清。书写不停的叠压拆毁，无法停止，无法得出结论。”¹¹ 据此，他称自己的画为“解释性复杂书写”，或者“形而上运作”。

这里的“形而上”不是康德哲学的形而上学，因为朱小禾反对任何先定的“意义”，普遍的“终极理念”。但是，他的“形而上”确实有超越的意思。超越现实，超越再现。无论是再现现实的再现，还是“再现观念”的再现。他的“形而上”只是一种完全超出“有意味的形式”之上的无前提的自动书写，书写本身即是本体，是意义、是语言。这语言在朱小禾看来是“劳动”。¹² 因为它呈现了“书写者”的状态，排斥了一切“意义”前提，它在一种开放状态中展现了自己，宣示自己不是任何给予的“真理”的附属品，“真理”不应当被理解为“正确”，而应当是“正在阐明”的语言本身。首先应当是语言，其次才是人。语言是人存在的空间领域。“在不书写的时候，我不知道现实是什么……书写像仪表，而我只看仪表。不

看窗外的景物，就如飞行员在密闭的驾驶舱中，通过仪表，而非通过肉眼来测绘飞行方位。”¹³

所以，朱小禾的线是“中立”的。没有“革命与反革命”，无感情，无倾向，无整体与局部的构思。只有这种操作的中立性。才能去“意识形态化”。也才能将人们对他所阅读的绘画的“民族性”或“正确性”彻底地肤浅化、表面化。比如将古代“三个宫女”图中的所谓“东方美”（线型，装饰性等）完全模糊化了。这是一种反文化霸权的策略性的“过度书写”。¹⁴ 或许为了使自己的解读过程更为中立，他为自己制定了规则，即在画面中保留所有的“解读”层次，所以，最初的和最后的线都显示在填满了的画布上。无主次、前后之分。划线（书写）只是无妄念的生产。去掉了任何“再现性”或“表现性”因素。

这种“生产性”是对当代艺术中的直接性、主观性、观念再现、简单模仿、样式主义的一种抵制、极多主义，必定是晦涩的，必定是对名称、样式、形象的超越。”¹⁵ “生产是晦涩的，模糊的，与信息对立，与集体众口一词，类型化，口号对立。”¹⁶

这里我们看到了朱小禾的反权力话语系统，反主流的批判意识。

邬一名是上海的一位国画家，近一两年中，他画了一系列关于古代仕女画的水墨作品。比如他连续画了十张与新疆和田出土的唐代仕女图几乎“一模一样”的系列水墨画。他先打底稿，勾轮廓，然后用积墨和晕染一层层地将边界和“色彩”模糊。最后得到的是一个简单的无五官和身体衣纹细节的“仕女”。他以繁杂的积墨“劳动”去追求一种“不明确”性。这很像朱小禾的“过度书写”。在书写中他想到一种经验。一种对一个想象的古代美人的理解和一种创造神秘的距离感的满足，所以他能不厌其烦地重复十次去画“同一张画”。在视觉上，他的画有一种素朴、简洁、单纯的美，这是传统的，是体验式的，非直观式的。他一遍遍地用画笔，用积墨去体验那出土的“年代”感觉；另一方面当十张重复的画排在一起时，我们又看到了一种类似“极少主义”的效果。但是这些都不是邬一名的目的所在。他的真正目的是在重复的、尽可能无限充分的“手绘”的过程中，去寻找回来那存在于这幅古画中的“古意”。这种重复的，在层次上极限化的“做”画过程是一种对“古意”的非私人化的追寻，是挖掘再现背后的体味性的东西，它必然导致对外形式的减弱。结果是多重的“书写”带来了原始形象消失，这种消失产生的“无”却是与个人得到的精神充实的“有”，可以互相转换的。

意义只存在于过程之中：“极多主义”批判之三

中国“极多主义”反对语义中心主义，(logocentrism) 语义中心主义是欧美传统，它追求本质、唯一、真理和明确意识。相反，中国的传统更

强调语义的变化和情境化。以中国古代文人画为例，某件作品的具体的意义是无关紧要的，语义是与修养、心境和文人圈子的趣味相投有关，即与“情境”相关。中国“极多主义”艺术家强调创作的过程和作品的意义的不稳定和不确定性 (instability)。意义不是被直观地表现在作品之中。因为他们认为，艺术家此时此刻头脑中的东西，并不一定出现于作品之中，而是常常处于缺席的状态。

所以，不少中国艺术家采用重复某一动作或某一形式的方式去使那缺席的自我“常驻”。或者，从另一角度讲，使表现自我的妄念在“形式重复”和动作连续的“无意义”操作中退出，只有使自我的表现欲隐退，真正的自我才会出现，自由的冥想才能升华与超越，并接近某

种纯粹的精神性的东西。这是一种得道的过程。因此，连续、重复、甚至坚持做某一单调枯燥的“劳动”常常是“极多主义”的基本特点。尽管这些艺术作品也有物质的形式，但它们总是“词不达意”。因为真正的意义留存于每一个瞬间之中，而这些瞬间则总是延伸和变化的，与前一个和后一个瞬间组成了一个无始无终的“场”。就好像一个和尚念经。可能念一万次“阿弥陀佛”，但每一个阿弥陀佛都不一样。每一个都是不同瞬间的产物。每一个瞬间都与和尚的参悟（他与周围的氛围的对话和自己的内心世界的对话）的程度有关。

正因为如此，意义永远找不到一种物质形式去永久存住，形式只能相对地隐喻了这过程，但永远无法包容或替代这体验的真正意义。

顾德新从80年代初即开始从事观念艺术创作。他的作品所用的媒材广泛，平面的、装置的、数码的，尽管多样，他始终认为作品的意义是与他无关的，是不可企及的。他宁肯多关注他和物质的关系或者宁肯将作品做得看上去非常“物质化”和“形式化”。作品的材料往往是一些生命物质、自然物质，如肉、苹果、花或者是一些极端工业化的材料，类似塑料、玻璃等。在形式构成方面，他经常运用重复的形式，这并非是为了排列的美感，而是为了更接近他所设计的他人的“看”与自己的“体验”（比如触摸）之间的对比强度。比如，1997-1998年的作品《1997年6月16日-1998年6月13日》，在一定时期内，他每天用手捏一块生肉，直到将肉捏干。这必定有一种非常奇怪和特定的感觉，我们每个人都似曾有过，但又不能确切地述说。顾德新每天在开始作这一“捏肉”的行为时，拍一张照片（记住，并非录像）作为“记录”。但这照片只是一个非常短的稍纵即逝的瞬间，类似一句“阿弥陀佛”而已。

它完全不能替代顾本人的行为过程，设想，顾德新一个人坐在那里静静地体验他自己的有鲜血生命的肉体与一个逐步被去掉“血”“水”的生命死物之间频繁接触的感觉。任何所谓的意义——无聊？净化？恶心？性感？都无从得知，观众从他的“捏肉”作品的展示方式中得到的则是虚张声势的华丽和庙堂式的礼仪场面，众多“记录”捏肉的手的照片排列有序，象一幅幅“抽象画”。捏干的肉块堆放在中间红布包裹的台子上，像与遗体告别。顾德新似乎故意使观众“看”到的与实际创作作品的“意义”（比如，过程）拉开距离，从而将那份只有自己能体验到的东西永久地封存在一个不可知的世界。或者说，他创造了一种煽情式的视觉场面。只为了增强对“意义”消解的力度。

正因为“极多主义”艺术家如此关注过程与体验，关注他们的劳动过程，因此他们往往将自己的作品命名为《日记》，如李华生，雷虹等人的作品。

李华生的线“日记”

近两年来,李华生画了一批水墨“抽象画”,作为一位颇有传统的文人画造诣的中国画家,画出如此接近西方“极少主义”的作品则使人们大跌眼镜。表面看去,李华生新画的一批大画,只是墨线画成的方格,似乎与西方的“抽象画”差不多。但无论是在精神内涵还是创作过程方面,二者都是迥然不同的。

李华生的线都是按宣纸的隐线方格“画”的,有时是短线,大多是横贯或竖贯全纸的墨线。这些线不是轻轻画过,或毫无控制地运行的线,而是摒住气矚力于笔端而“写”出的线。如果我们能理解弘一法师可以用六分钟写一个字,那么我们就可以理解李华生的漆线或“屋漏痕”式的线。有时李华生在同一条线上重复地写行多遍,这样墨迹就会浸润到线与线交叉形成的小方块中,并获得一种预期不到的偶然效果。李华生还在一张宣纸上本来就有的众多的隐线方格中写上密密麻麻的“印章”。或者写上类似印章的方块字,内容是每天的日记。

这些线、章、字是慢慢地、专一地、一丝不苟地写出来的。其过程象参禅、象佛教徒每日的功课。

另一方面,这些单调、“平庸”的线消解了传统的文人画的多样线型的丰富性

和变化性,这里,线就是线,点就是点,要把线画得直,点画得齐。这与传统的十八描和多种皴法大相径庭。传统的线,特别是元明以后的线多是为表现性情和趣味的,但李华生的线都是直接和规则地排列的。它们是理性的,秩序化的。严格地抑制情绪,极力驱除表现性和个性。这些线也不试图表现任何再现因素。它们回避任何煽情的语汇:飘逸,荒率,优雅,气韵生动诸如此类的形容词。

宋涛的“轮回”

宋涛和梁玥是70年代末出生的“新新人类”。他们的作品中的“重复与过程”的特点不同于上述父兄辈的艺术家。他们天生地较少注重作品的“社会意义”,相反注重语言的某种“游戏性”。所以他们的重复性往往与电子游戏的节奏有关,即更注重节奏的平均性和机械感,有点像游戏机里打枪的“哒,哒,哒,哒,哒,哒”的声音,这节奏无戏剧性,无表现性,冰冷单调但因而也就更为平淡天真,不是古代文人“萧疏荒率”式的平淡天真,而是现代的“冷血”酷式的平淡天真。或者说这冷酷的天真是来自完全不理睬“平淡天真”那回事。在宋涛的Video作品《天气这么好,怪不得不下雨》中,他记录了一件非常平常的甚至“无聊的”琐事:在街上找到一个易拉罐的拉环,回家把它放入一个小木盒,再放回大街上的原处。不带任何戏剧性和浪漫性,平淡得什么主题情节都没有,但我却从中感到一种传统佛道的“轮回”“宿命”的意味。或者这70年代末出生的一代由于在媒体方面“见多识广”,而在生活阅历方面则简单平淡。梁玥的

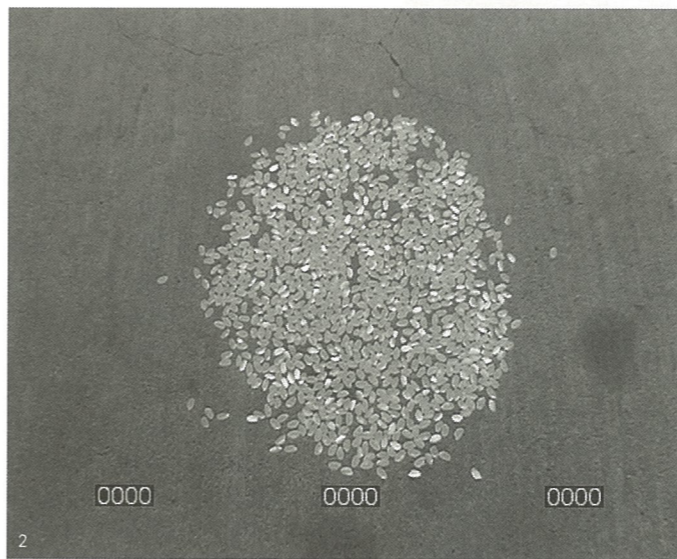
作品也给我类似的感觉。重复在她那里不沉重。他们的“无所谓”的态度遂带有天然的宿命感。

但我的感觉和畅想,以及我这里说的“社会意义”也许根本不是宋涛和梁玥的着意所在,其作品可能只是“游戏语言”的产物。是语言在先,趣味在后。宋涛的另一作品《49368MM²》展示了宋涛“创造的同时也在失去”的过程。这似乎也是一个“轮回”的过程。他在印有精确格子的工程设计图纸上,用手绘方式涂掉一些格子,并留下另一些空白的格子,黑白相间的格子开始组成图案。像“冷抽象”绘画的形式。当他将整张工程纸都涂成完整的“抽象画”后,他开始涂“画”中的空白格子,直到全部将纸涂黑。这是一个作品自我消解的过程,每一次涂格子都是校正或修正上一次的审美判断,因为每一次的“涂”都是宋涛的“审美”判断,或设计意识的体现,但最终这些都被一步步地消除,变为全“黑”的“无”。此即宋涛所说的,“对画面结构的不断的审美追求,最终导致了作为这些审美原则的载体的丧失”,¹⁷这是一个“从无到有”“从有到无”的循环过程,也是“正”与“反”的辩证关系。宋涛将这一过程用复印的形式记录下来,装订成“图录”供人欣赏。同时,又将复印的过程放大装框作为60件独立的“抽象画”去展示。

与顾德新的《1997年6月16日—1998年6月13日》所展示的一样,记录和原件被悬止为艺术品,去满足观众的“看”的欲望,但它们脱离了过程本身,成为“无意义”的空壳,尽管带着一个“抽象画”的面孔。所以,宋涛的作品似乎是对中国人解读西方抽象画的意义的一种再现和反思。

不少中国艺术家都有意无意地在作品中表现了这种“轮回”的哲学。徐冰的1986年硕士研究生毕业论文作品《五个复数系列》即是一例。五个系列,每个系列都选取了一个非常平常的农村景色。比如鱼塘一角,庄稼地,菜田等等。然后将每一“题材”刻在一张板上。徐冰重复地在同一板上刻出十个不同的画面,每个都是对上一幅的修正。然后将每幅新画面按顺序印在同一宣纸横幅上。于是最后的效果就好像是多个互相关联的图画组成的图案。画面是单色的,是由深到浅,因为最开始刻的总是“阳文”多。但欣赏起来,也可以由浅到深,从“后”往“前”去看。开头和最末尾的两张就好像同一照片和它的底片的对比效果一样。这里没有刻制的、被用做多次复制的唯一的“原版”,它是原初的也是最后的。它是“轮回的物质形式”。因此,过程代替了作品的内容意义。更重要的是,这种“后现代主义”观念在徐冰那里是完全由“手艺人”的劳动方式完成的,不同于西方观念艺术的那种忽视制作和视觉效果的方法。

但是,所有这些“过程”“轮回”和对自己作品的消解(dematerialization)的行为都不能说是彻底的。因为,总是保留了某种物质形式的尾巴,留待市场上的流通。我在沈阳街头看到不少下岗工人用自制的“扫帚毛笔”在光洁的过道、广场地面上写书法。不是用墨,是用清水,



边写边消失,但怡然自得。这与宋冬的《水记日记》有类似之处,但宋毕竟有照片为证,而若不是我的朋友拍下此照,她是不会关注我们的。这是真正的自在得意,是任何殿堂“艺术品”所不能比的。

定量与无限:“极多主义”批判之四

量与无量,限与无限,都是互相转化的,不可执于一。比如,佛教中,既有无量作为法力的象征,也有十万方佛,千佛,千手千眼等数量去暗示这无量。大约量积到一定程度,即达不可及之境界,即与无量无限接近,类似“万岁”或“万寿无疆”。

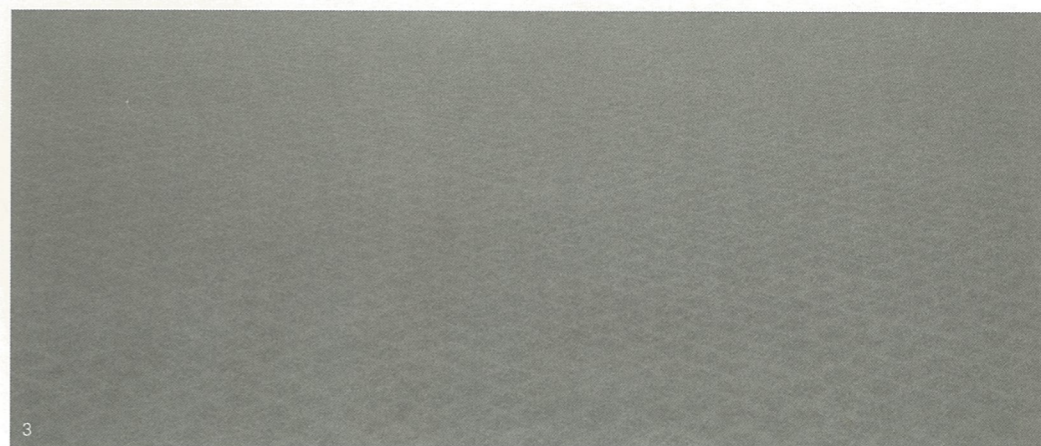
这是中国人在世俗实践与形而上学的借用转换方面的独特创造。它可以被概括为“极多”。毛泽东的诗词中到处可见“极多”语词。象“春风杨柳万千条,六亿神州尽舜尧”。文化大革命中,这种极多、极大、和极限的语言和艺术手法被发展到了登峰造极的地步。那是中国的“红海洋”式的极限主义。这种“极多”的传统资源也有意无意地被中国当代艺术家所运用。铺天盖地的大体量、重复,定量在当代艺术中屡屡见不鲜。尽管,色彩不再是红的。比如,朱金石的铺天盖地的宣纸装置和路青的长卷“日记”。组成的白海洋常常是做什么即要做百遍或千遍,邱志杰写《兰亭序》是否准确的一千遍无所谓,它是一种标榜。就象千佛洞是否千佛无关紧要,要点是“极多”。“极多”看似有量,实际上是对具体的量的漠视,其意在“极多”,并暗示无限。这种“极多”也可在世俗生活方面发现。比如,南宋画院画家李嵩的《货郎图》,就专在货担的货物上方写上“一百件”,以示所画的“物”之多。而南宋孟元老《东京梦华录》在某些段落刻意事无巨细,平铺直叙地记录了所有在街头店面里看到的货物,至少有千余件之多。只是“罗列”,没有任何形容描述。¹⁸无怪乎,《清明上河图》,《千里江山图》这种宏伟纪实的作品都出现在同一时代。

在21世纪的第二年,艺术家洪浩用现代数码技术作了现代版的“梦华录”。他将每天用的、凡与其生活工作有关的各种物品,牙膏、可乐罐、面包、油画色、香烟、铅笔、鼠标都放在扫描仪上扫入电脑。然后用电脑设计技术将这些物很齐整地排列成一幅幅的“抽象画”。远景是非常不具

- 1、2000.3.9 水墨 李华生
- 2、922 粒米 录像 杨振忠
- 3、可伸展菱形组合黑灰横幅第八 徐宏民

体的“形式感”,近看则是清晰得有点“超现实”的、密密麻麻的“百件”或“千件”物。洪浩把它们称为《我的东西》。洪浩在扫描、存入、取出、编排这些物时,已远离他用这些物时的感觉,这些“有用之物”现在成为“审美之物”,成为艺术形式的元素,“色块”、“线条”。它们脱离了实用之物的属性(名称、材料、功能、信誉、价值等)而成为“千”、“百”件物中的毫无个性的一员,成为“极多”的“牺牲品”。但是,对中国人而言,抄录、摆弄、描绘、数算这些“物什”的过程本身即是一种乐趣,是一种“悟道”。

这种对“量”、“数”的津津乐道,也可看作“物恋”的一种表现方式。中国人很有“恋物癖”。如米芾称太湖石为“石兄”,明清人对各种“案几之物”的把玩等。一些当代艺术家也津津乐道于“数数”。比如杨振忠的



Video作品《922粒米》,情节极单调。一只母鸡和一只公鸡在啄一把米,一男一女的话外音分别为公鸡、母鸡啄米的次数数数。“一、二、三、四”。直到鸡将米全都啄光。节奏单调的数数和鸡的啄米动作带给观者某种对数的终结的期待。终结数922粒是个偶然数字,偶然预示着数字的延伸。它不是艺术家的选择。随着鸡的快乐的啄米节奏,艺术家也享受着“数数”的乐趣。

耿建翌的“灰色幽默定量”

但是,定量和“数数”也可以是一种非常“无聊”的事,特别是在艺术创造中。过度用它,不但不能引向极多和无限,反而会走向荒诞虚无。张培力和耿建翌在1980年就已经开始用数字定量和重复的方法创作他们的“灰色幽默”艺术。他们往往选择灰色或无色去表示“煽情”。他们在1987-1988年时的“池社”艺术活动中,将数字和重复作为“阻断”意义的具体手段。通过麻木而乏味枯燥的事例和数码去“折磨”观众,故意在观众与作品之间制造漫长的无意义的过程,以打击观众的被动接受习惯。¹⁹

张培力画了一系列的称之为《X?系列》的油画作品,作品中的基本图像是诊所里的椅子以及手术手套。在开始绘画之前,他写下他将严格遵守的创作步骤以及规则,他临摹诊所的椅子以及手术手套的照片,创作了大约100幅巨大的油画,在画布上的物体形象的不同部位上张培力标上了许多数字符号。它们没有任何意义,只是显示重复与规则。张培力还专门

为观看他的这些作品制定了一系列的规则。这规则为展览和观看作品《X?系列》制定了一些极为严格但又非常荒诞的条条框框。比如参观者不能低于4.3英尺,不能高于5.8英尺,穿黄色、红色家庭便装的观众,恋人以及夫妇都不能参观这个展览,参观者必须按特别指定的路线参观展览,且禁止私下讨论。在接下来的另一件被张培力称之为《艺术设计二号》的观念艺术作品中,他专门不厌其烦地创造了一整套展览规则。这是一份长达二十页有大约270条规则的方案计划。方案的每一部份都被精确到细小的、极为乏味的细节,在这些条件下观众才被允许参观艺术展览。观众不能说话,遵循一个具有数学精确性的有标记的路线参观。这方案当然从未实现过。

在这一时期,“池社”的艺术家都创作了系列性的、重复形象的作品。耿建翌画了几十幅“第二状态”的光头油画。不少人会从《第二状态》中看到“煽情”。其实,四个“歇斯底里”的头像是反现实的,是耿对宋保国的四个不同的脸部肌肉的变化的写生,然后将它们系列化并放在抽象的背景中。它们既没有时空,也无叙事,也不是连续的表情,而是“科学解剖”,是为“煽情”的创造来源所做的陷阱。

耿建翌在90年代趋于“隐退”状态。部分地是因为他发现了不论艺术家创作何种(前卫的,或者保守的)作品,他都难逃体制的陷阱。正如他在1992年就指出的:“我过去认为一个完成的艺术作品,就像撒尿一样……当它结束的时候,它也就结束了……你不需要带走你周围的夜壶的内容。但是现在情形不同了,你不再能在你任何喜欢的时候撒尿了,并且你不能处置它了。特殊的洗澡间就像博物馆和美术馆一样,它们想把你暴露在你最基本的行为里,但是现在不是每个人都将这种环境作为一种常规来接受吗?人们走进来,看一看,都非常有趣地去比较谁的大、谁的小。我是怎样出生在这样一个制度化的时代里的?以及我是怎样企盼被宣布为冠军的?这真是一种耻辱。”²¹

所以,耿建翌90年代的“灰色幽默”不再鞭鞑观众和平民的麻木,而将关注点转向了自身的“麻木”状态,即对时尚的麻木。由此又找到了较他先前更为灰色的、不痛不痒的、枯燥乏味的“定量”形式。

在他的《光明的一面与黑暗的一面》的“摄影”作品中。他将几个人的脸部受光面积和背光面积进行精确计算后,转换为相同面积的正方形来分别对应显示那背光的和受光的面积。作品中没有数字,但以数为基础。这种“计算”将“人像”这生命肌体物质化了,就象我们量一块大理石的面积,或称一块黄油的重量一样。同时,黑白分明的人脸也去掉了最能表现人的微妙表情的中间灰色地带,阻断了观众对他(她)的任何生理与情感的联想,就象面对一幅医学解剖图。浪漫精神被彻底地物质化了。同样的道理被耿建翌运用到另一件叫做《好一个“的”字了得》的作品中。这题目立即会让我们想起某种情绪,如李清照的“怎一个‘愁’字了得”。但耿建翌在作品中做的是枯燥至极之事,将一本书除“的”字外,全部用墨水涂掉。然后,又用白纸按原书尺寸装订成一本新“书”。将所有留下的“的”字按面积大小换算成正方形,并按它们原来的位置,准确地将这些正方形画到那本新“书”中。这种“无聊”的、重复的、无意义的、纯数学式的“劳动”可以看作是对大量运用定语“的”的书写和煽情表现的再现和嘲讽。

“极多主义”的归宿——禅? “极多主义”批判之五

由上述种种追求,可以发现“极多主义”与禅有不解之缘,比如,“极多”主张意义与作品分离,颇接近禅宗的“不立文字”;“极多”主张意义只存在于个人体验的过程中,很类似“参禅”的直觉神秘主义;“极多”认

为真理是虚无的,意义无依托。此即南宗禅的“菩提本无树,明镜亦非台”的虚无主义;“极多主义”认为意义是变化的,真理看上去不是宏伟的,而是微不足道的,与日常个人生活是一体的。所以,他们将自己的创作行为看作日复一日的“劳动”与“生产”,只有实实在在的“做”方是真正的意义所在,正象南宋朱熹吸取禅宗理论后创造的一个新的理学原则“洒扫应对皆是个理”;“极多”的艺术理论与艺术家的生活原则往往是一致的。它主张人的平和和无欲,接近“琐碎”的生活和平淡自然本身,它让人远离虚夸和煽情。不事奢华,维持素朴的生活习惯。事实上亦如此,大多数“极多主义”艺术家选择远离时尚和主流中心。默默地、静静地关注自我的“劳动”,比如老一代的如耿建翌,顾德新、朱小禾始终淡于名利、洁身自好,过的是有点自我放逐式的“名士”生活。

“极多主义”在方法论方面与禅不谋而合。但是当代中国艺术中的禅是传统佛禅、革命话语、西方“达达”和中国物质流行文化的混合,是一种复杂的变体。南京曹恺的数码影像作品《六九年之夏》即可以作为这一注脚。所以,并不是艺术家有意地“参禅问道”。相反,它有可能是当代知识份子和艺术家对都市环境、社会结构迅猛变化的反应,是一种应对方式。这一点可能在上海艺术家那里表现得最为明显。

市民意识与“都市禅”

尽管我认为多数上海的“抽象”画仍是形式主义的而非抽象主义的,但是上海无疑是中国当代“极多主义”的一个中心。这里讨论的艺术家中有好几位来自上海,申凡,丁乙,邬一名,宋涛和梁玥。你还可以举出一批上海苏州河畔的“抽象”艺术家。为什么上海艺术家偏爱“抽象”或“形式感”呢,这个问题不能仅仅从上海是个国际大都市,因此自然喜欢“抽象”这种国际形式的角度去解释。特别是90年代以来上海的迅速国际化,很容易使人简单化地认为,当代上海“抽象画”是上海人的“国际性”身份认同的体现。但为什么他们不把其它“国际形式”作为他们的“时尚”呢?我觉得,我们应当从更为深刻的上海的历史及文化心理方面去理解这一现象。

在文革后,最早的形式探索的实验展发生在上海,即1979年的“十二人画展”。85运动中,同样提倡理性哲学精神的上海画家余友涵、李山、张健君,陈箴等也都有独特的“上海抽象艺术精神”。他们的画既少有北方的人文主义热情的冲动表现,也少有南方浙江、福建的激进的反艺术观念。相反,更为平和、单纯和形式化。其重复性、系列化和点线的形式与申凡,丁乙及新的70年代出生的一辈,如宋涛,梁玥等都是一脉相承的。事实上,余友涵、李山、申凡、丁乙应属于一代人。他们的艺术观念也是接近的。尽管余、李在90年代初也参与了“政治波普”的创作。比如,余友涵在1990年时放弃了80年代的具有文化意义的“黑白圆”转而画只有重复的点和线的“无意义”的“彩色圆”。那是对以前的“形而上”意义的逆反。在他看来,他的彩色点是对黑白点的颠覆。²²

当然,我们也可以将这种所谓“抽象”传统上溯到30年代的海粟和“决澜社”。我觉得还得从上海的特定的现代文化传统(如某种特定的现代都市的市民意识)、艺术家的习惯语言的感染,以及他们的艺术批评的视角等方面去探讨。不能仅仅依靠一种肤浅的解释,即上海是中国最开放的城市,故上海艺术家最容易接受西方式。由于家庭的缘故,70年代末,80年代初,我常去上海,住在上海。在上海人的家庭、工作岗位或者商店里,你可以发现一种较之其它城市更为规律的日常生活,上海人能不厌其烦地处理琐碎的点滴小事。一般工作人员具有非常训练有素的处理事务的能力。我在北京和其它地方很少发现这样的普遍现象。这很可能是由20世纪上半叶的租界时代留传下来的。那些历史与生活似乎造就了上海人

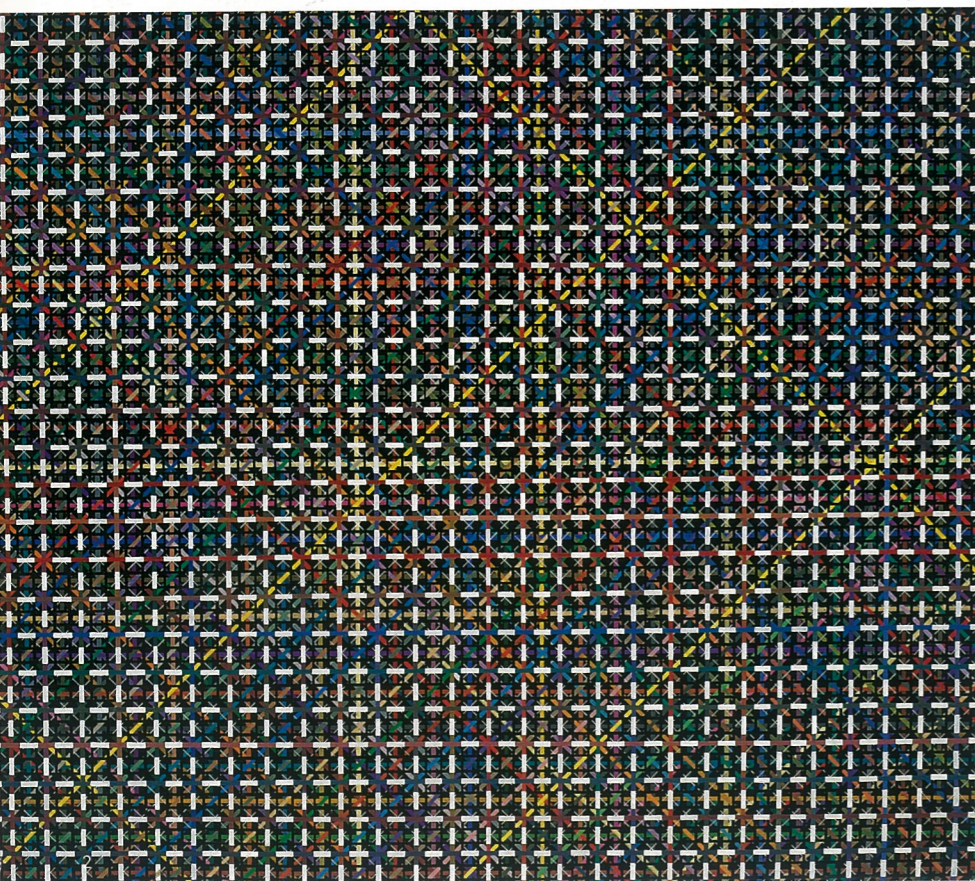
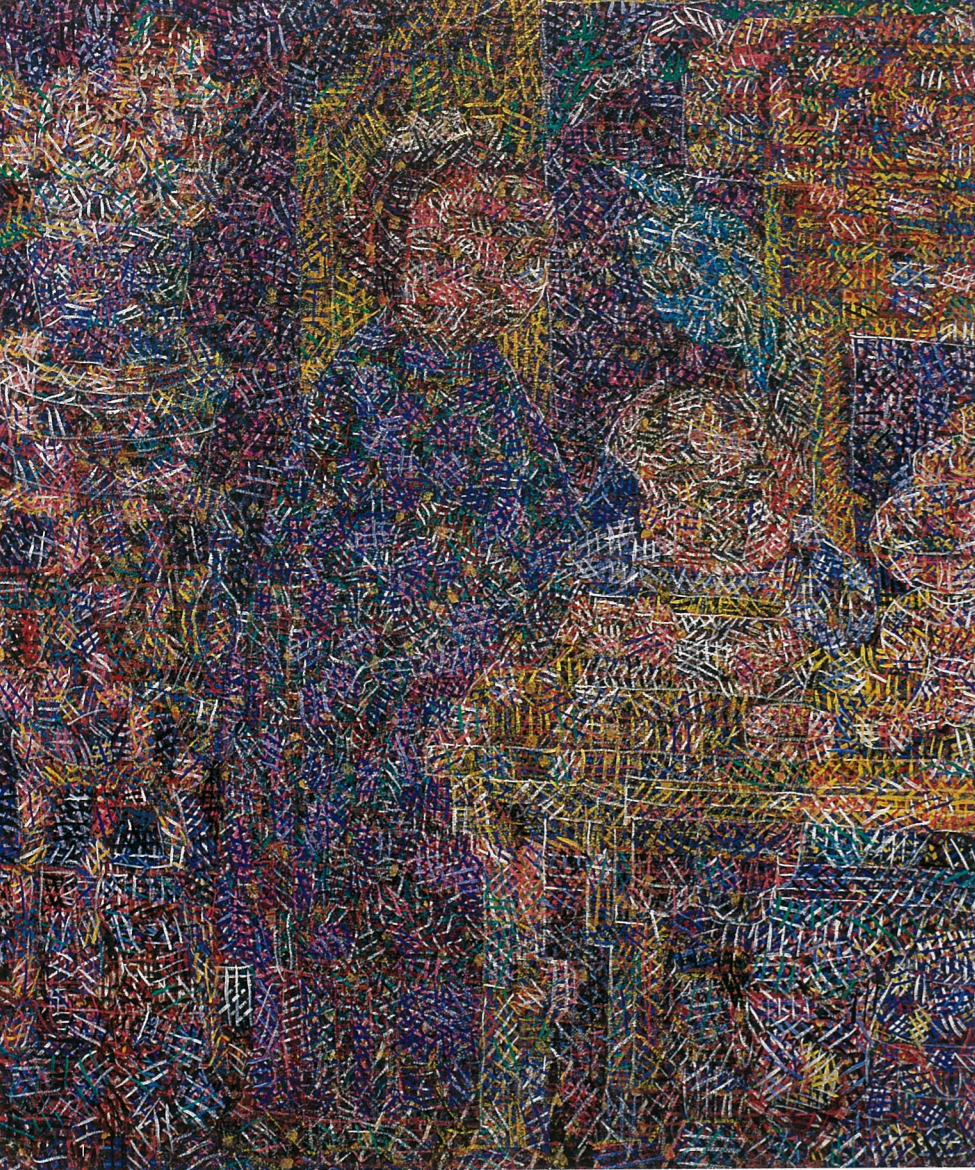
的生活价值和心理特点,即效率来自平庸,但勤劳的日复一日的劳作;野心来自平常心和琐碎的积累。“上海是冒险家的乐园”这句三四十年代的名言是对上海的浪漫化的、戏剧性的描述,其实并不适合上海的芸芸众生。我感到,普通上海人具有某种独特的现代都市中的平淡心态和“冷漠感”,以及经过殖民主义文化(而非共产主义文化)浸染之下的“任劳任怨”的“工作状态”,上海人似乎有一种天然的“超脱”感。但那不是一种传统宗教的“形而上”对“形而下”的超脱,而是一种先天的“形而下”的自足状态。很长时期以来,人们从反面的角度给上海人一个狭隘、少英雄气的“小市民意识”的称号。如果我们抛弃正面或反面的成见,这或许正是上海艺术精神的基础之一。在上海这样一个现代都市中,人们常常是非常现实地看到那些只是“洒扫应对”的日常重复的生活,而非那些浪漫的都市风景线。所以“理”即在平淡的生活中,意义即在“无意义”的日常之中。所以,我觉得,在当代,只有上海人才真正能理解古人朱熹的话“洒扫应对皆是个理”。对于上海人而言,“禅”之类的东西在生活中从来就不是浪漫的,而是现实的。在某种特定的背景下,这种市民意识就可以转化为一种“现代都市禅”,和一种解构文化的基础。在90年代,上海的艺术家申凡的作品和他的生活态度可以作为一个例子。申凡从80年代末就做着同一件事,他将油画颜料“养”些时候,然后拓到纸上去。有时有“抽象”的形,有时没有。有时很“雅”,有时又很“俗”。吴亮对申凡的作品做了很精辟的解释。在他写的《申凡的空间》一文中,吴说:“一方面,申凡作品的画面已和日常世界的一切可视现象相殊异,但另一方面,却令人惊讶地和日常世界的本质相酷似:重复,劳作,叠加,繁衍,无意义,以及西绪福斯式的徒劳,默默无闻,非英雄主义,加上没有眩目的表演成分。”²³吴亮这里所说的“日常世界的本质”就是我前面提到的上海人的“洒扫应对”。申凡说他自己是个“庸人”,是个平凡的无足轻重的人。既无潇洒也不冲动,一个“平庸的小职员、或小资产阶级知识份子”。他无力去拯救他人,他所能做的即是重复地将油画颜料拓印到宣纸上的“无聊”的事。²⁴当然,要紧的是不能做几天,而是做十几年,甚至是一辈子。于是,狭隘的“小市民意识”即可能自然而然地转变成一种自在的“禅意”。

再现“禅意”



元素 装置 邱志杰

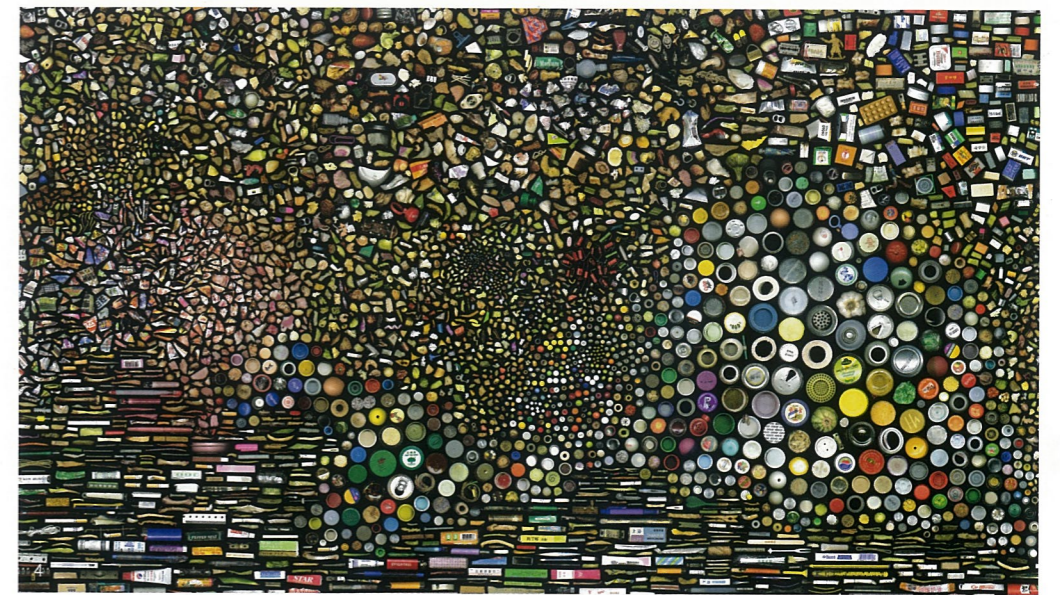
但是,将艺术作为某种类似宗教生活的形式的艺术家仍大有人在。雷虹的绘画在这方面极为明显。雷虹是四川美术学院雕塑系的研究生。绘画似乎只是他的“副业”。但我觉得它们却真正地体现了雷虹的艺术追求。他画了数百张纸上铅笔素描。它们大多有典型的西方抽象画的形式,由点、线、方块等元素组成。但是我们无论如何也无法从中发现西方抽象画的冷峻的结构意味。相反,它们透露着生命感,和一种人文精神。因为,那些点线等符号因素不是从象征概念出发,而仍是从意象出发,象中国的水墨画,总不把抽象走到极端。你可以从那些画面联想到,“一行大雁”,“渔舟唱晚”,“大漠孤烟”等。雷虹的绘画中的符号之间的关系,他们运动的方向和力度似乎暗示了某种叙事性,述说着一个个体生命在某时某刻的想



象与感受的过程。他的执着精神也与他个人经历有关。1993年，医院曾误判他得了癌症。对他打击很大，彻底的虚无使他走向了精神探索的极端。雷虹总是在夜深人静时，心力全部投入到一幅小小的素描上，形象极简极理性，但承负了他太多的激动与精力，我们从他的画中可以看到理性形式是如何把握控制着他的冲动的激情的。这种激情来自他在某一时刻感到是抓住了一个“瞬间的永恒”，“能将它表现出来就是一种全部，一种逾越感，一种宗教状态”。²⁵这耗神常致使他白天整日昏睡。这使我想到马列维奇的至上主义，将他对宇宙和人类的未来的冥想全部缩入到一个黑方块和红方块中去了。但雷虹的这些极简的“形而上”绘画，更像是个人的“参禅”状态的“书写”，一种与朱小禾不同的“形而上运作”。这种“形而上”不像马列维奇那样将一个终极理念寄寓在一个稳定的、唯一的抽象形中。雷虹寻求的是一个不断变幻中的瞬间永恒。所以，这永恒是个人体验式的，而非任何一个既有的原理或真理。所以他喜欢传统艺术中的重复形式，重复可以使他不断地抓住那瞬间的永恒。所以，雷虹的精神再现是分离的、片断的、链环性的、多次重复的，我们只有从他的全部系列的作品中才能体味那种“常在”但绝不“永驻”的精神。

结论：“极多主义”是一种可以共享的方法论

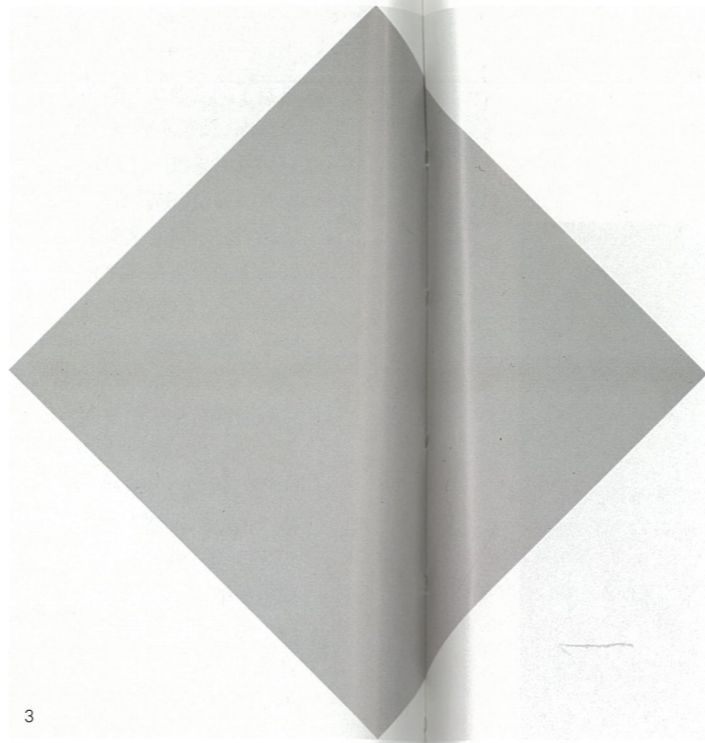
1、教子图 油画 朱小禾
2、十示 91-1 油画 丁乙
3、泡泡糖 纸上打印 梁玥
4-5、我的东西 No. 1、2、3、4、5 洪浩



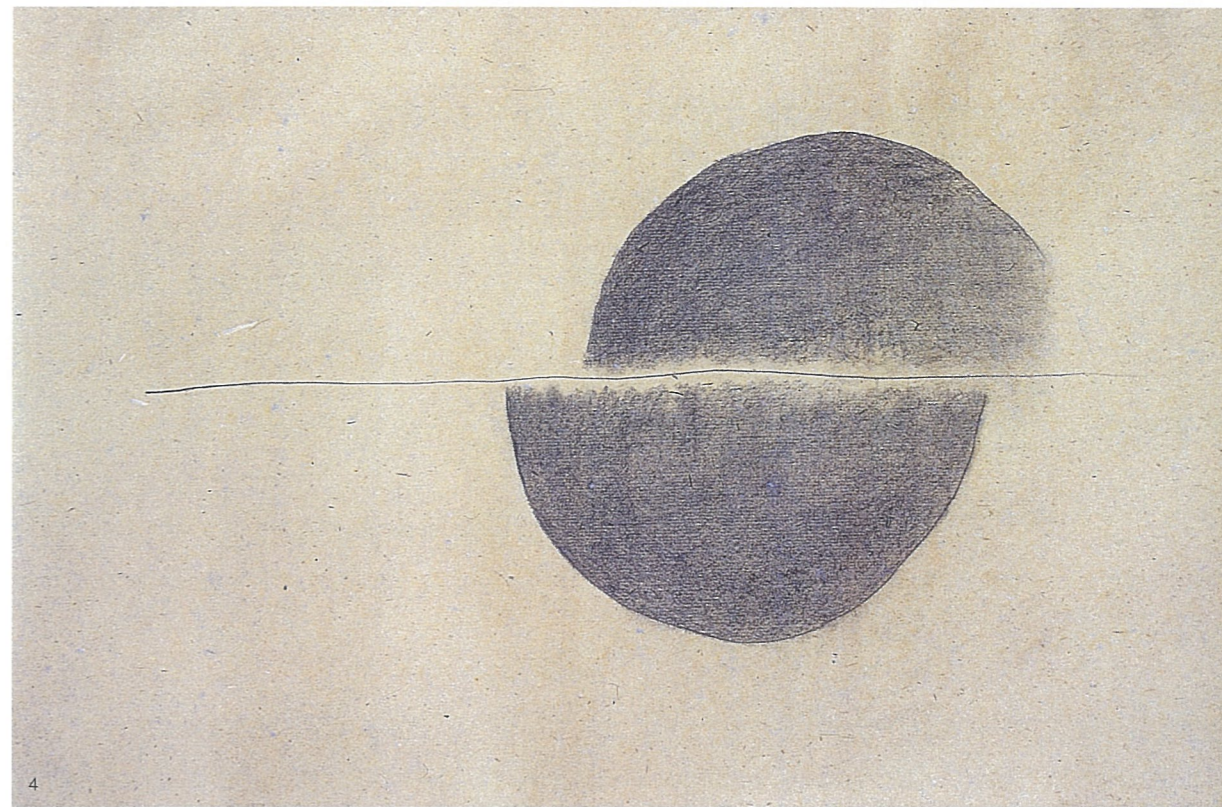


- 1、无题 绢上 压克力 路 青
- 2、1997年6月16日—1998年6月13日 装置 顾德新
- 3、不确定十字黑灰第七 油画 徐宏民
- 4、绝对系列 碳粉 宣纸 雷 虹

综上所述，“极多主义”是80年代“理性绘画”之后的又一个“形而上”绘画（艺术）现象。之所以说它们都属“形而上”，是因为它们都主张超越现实，强调理性，反对自我表现，注重观念陈述，反对简单的煽情式的意义表述与象征。它们都是精英式的艺术。但是，“理性绘画”旨在启蒙大众，故注重绘画精神，诸如“崇高”“超越”“向上”等。但是，“极多主义”则对外部采取疏离的、退避的，乃至“自我放逐”的态度。你可以说它是对前卫的腐化堕落和大众的庸俗麻木的无声的批判，也可以说是对它们的一种彻底的漠视。我们无论怎样去界定它的“社会意义”都可以。但是，“极多主义”压根就没打算参与到那种“批判意义”的话语系统之中去，它的话语是不讲“意义”的另类。他们注重的是自



3



4

己的方法论和语言，是如何超越“意义”。有了方法论和语言，就有了人的精神和意义。意义在“言外”。正是从这一角度出发，“极多主义”与传统的“形而上”的由下而上的对永恒精神的意义追索是不一样的，尽管它也讲超越。所以说它是一种另类的“形而上”，是一种在中国背景中的类似解构主义的艺术。

同时，“中国极多主义”也是中国当代“抽象”艺术的一个最重要的方法论基础。之所以说它是一种成熟的方法论是因为它是一种可以为许多艺术家共享的基本方法。我们看到相当一批艺术家不约而同地运用“极多”的观念去创造不同形式的艺术作品。这种观念是艺术家有意无意地对传统思维方式，比如中国传统的冥想和对自然亲和意识的运用和转

化。同时它也是艺术家对当代生活的直接经验的体悟与极端超越。最重要的是这种转化和超越并没有停留在思维的和论辩语言的层次上，而是找到了与其相适应的具体的视觉形式。而创作这一形式的过程，决定形式的背后的观念，特别是艺术家对艺术作品的形式属性的认识都与西方抽象艺术有很大的区别。从纯粹视觉语言的角度，“极多主义”发展了中国传统艺术中的“过程”、“重复”、“延续”、“移动”、“散点”、“随机”等视觉形式的特点。并保持发展了艺术家的主体精神和作品的物质形式之间的和谐统一的东方美学特点。总之，如文中所分析的，“极多主义”作为一种方法论，无论是从它的传统因素方面，还是从它的当代艺术的批判视角来看，均具有明显的“中国性”本质。

1 Greenberger, "Modernist Painting" in Art and Literature, No. 4 Spring, 1965 pp. 193-201.

2 高名潞, "关于理性绘画", 《美术》1986年8月号。

3 Yve-Alain Bois, "Material Utopia" (物质乌托邦) in Art in America, (April 1988) 161-180. 《美国艺术》1988年4月号。Bois是研究西方现代抽象艺术的专家,哈佛大学教授。他的论著分析了西方早期抽象画家如何将二维形式的绘画看作一个乌托邦或精神革命的模式。“极少主义”艺术家Judd曾说,“所有欧洲的现代艺术在艺术家动手之前就已经建立了一个思想和逻辑系统。而他们的艺术现在已被看作是对那种不再令人信服的某种‘真实世界’的寻觅和再现”。见Bruce Glaser, "Stella和Judd访谈"发表于Minimal Art: A Critical Anthology《极少主义批评文集》(New York: E. P. Dutton & Co. INC, 1968) P.151, 页151。

4 Stella曾说:我的画就是关于看到的事实。它只是一个物质,所有的绘画都是物质,无论谁怎么去作画,最终他都要面临它只是一个物的事实。我希望不论谁从画中看到的,而且我自己从中得到的,只是这一明确的概念,而不带有任何模糊性。你看到的是什么就是什么。见Bruce Glaser, "Stella和Judd访谈"。同上,《极少主义批评文集》。

5 Fried, Micael. "Art and Objecthood" (艺术与客观对象) in Minimal Art: A Critical Anthology ed. Gregory Battcock, Dutton 1968, pp. 116-147, Michael Fried 将极少主义的纯物质观念又发展了一步,称其为“剧场化”(theatricality)。意思是,极少主义将传统的雕塑和绘画看作是与众有关的空间场,是有时间因素在内的。但这仍然是物理的空间,是计算过的。

6 朱小禾, "给高名潞的信", 2002年9月4日。

7 丁乙, "艺术杂论", 发表于1993年《江苏画刊非主流绘画特辑》(Nontrend Painting)。

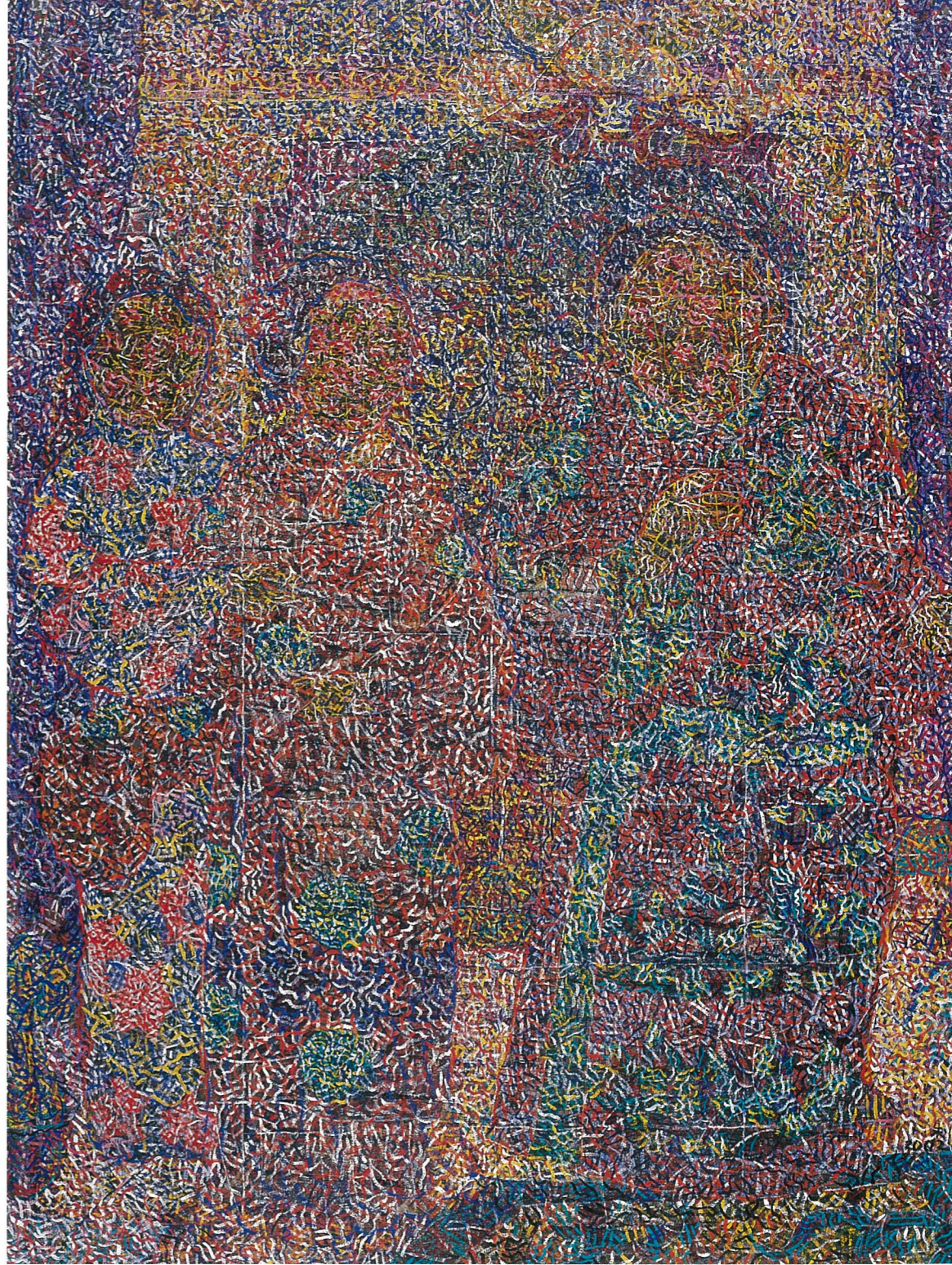
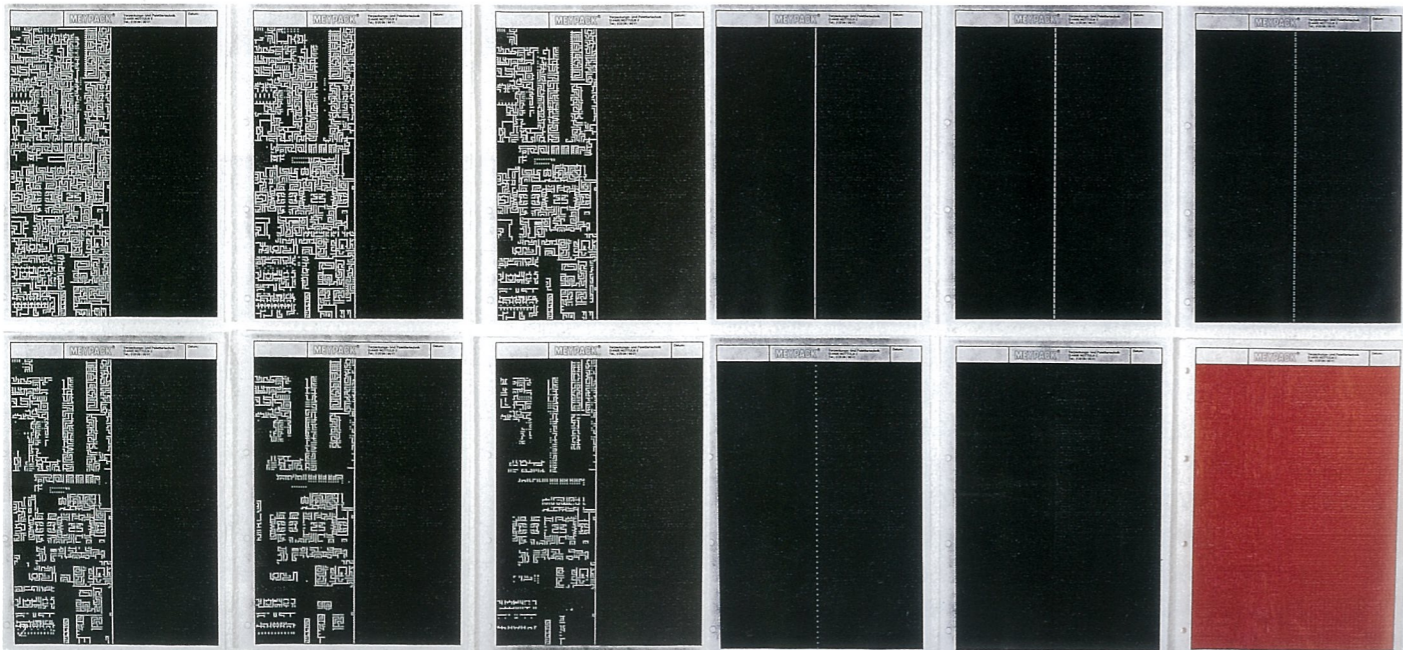
8 同上。

9 丁乙, 《创作札记》, 1995年12月, 未发表。

10 朱小禾, 《艺术笔记》, "书写的过度性和晦涩性", 第21条, 2002年10月, 未发表。

11 朱小禾, 《艺术笔记》, "书写的过度性和晦涩性", 第1条, 2002年10月。

12 朱小禾, 《艺术笔记》, "书写的过度性和晦涩性", 第22条, 2002年10月。



1. 看上去很美——第二次出演
水墨 邵一名
2. 49368平方米 装置 宋涛
3. 三口之家 油画 朱小禾

“思想是某种外在劳动量,是某种劳动的极度累积,是某种劳动的偏执狂。我在过度书写的时候,我是思想者。”

13 朱小禾, 《艺术笔记》, "书写是一种假想", 第2条, 2002年10月。

14 朱小禾, 《艺术笔记》, "书写的过度性和晦涩性", 第15, 16, 17, 18条。“15. 过度书写对旧形象进行重新表现,使旧形象变得晦涩难解,让人无法解读和反应。这暗示了对某种文化样式的脱离,暗示了一种反抗性的文化路线。”“16. 对中国传统旧形象的重新书写,使它们变得晦涩,混杂,无类别,这是东西方文化划定的中国样式的脱离,并且向西方文化的艰深性,复杂性进犯,分享文化的艰深性和复杂性,而非呆在原始质朴,简单,纯洁的样式中。”“17. 过度书写作为反文化霸权的文化策略而有必要性。”“18. 晦涩性,混杂性,是对民族性的解放性的理解。在晦涩性,混杂性中,我们从西方文化那里夺回的失地,是向古老的智慧的回忆。晦涩性,混杂性成为我们与西方共享的文化资源,是共同的文化领域和文化特征。”

15 朱小禾, "给高名潞的信", 2002年9月4日。未发表。

16 朱小禾, 《艺术笔记》, "书写的过度性和晦涩性", 第27条。2002年10月。

17 宋涛, "关于《49368平方米》的说明", 未发表。

18 孟元老(宋), 《东京梦华录》卷二, "州桥夜市", "东角楼街巷", "潘楼东街巷", "饮食果子"。北京, 文化艺术出版社, 1998年版。

19 张培力, "我的艺术态度", 1987年, 未发表, 高名潞存。

20 张培力, "关于《X?系列》的创作与展览正序", 《中国美术报》第120期(1987)。

21 引自张颂仁编《後89中国新艺术》(香港: Tz-Han Art 画廊, 1993), 第145页。

22 见薄小波 "黑白圆与彩色圆", 上海《文汇报》1991年8月2日。

23 吴亮, 《中凡的空间》, 发表于中凡的画册《中凡》1998。

24 2002年6月8日与中凡访谈。

25 与雷虹访谈, 2002年5月20日。☐