



XRAY ART CENTER

第 ① 辑

天津社会科学院出版社



犀

锐

图书在版编目(CIP)数据

犀锐 / 镂克主编. — 天津: 天津社会科学院出版社,
2003.4

ISBN 7-80688-007-0

I. 犀… II. 镂… III. 艺术评论—世界—现代 IV. J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 016921 号

主 编: 镂 克
装 帧 设 计: 沈天明
版 式 设 计: 德 钢
责 任 编 辑: 郭 栋
出 版 发 行: 天津社会科学院出版社
出 版 人: 项 新
地 址: 天津市南开区迎水道 7 号
邮 编: 300191
电 话 / 传 真: (022) 23366354 (办公室)
(022) 23075303 (发行科)
电 子 信 箱: TSSAP@Public.tpt.tj.cn
印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本: 910 × 640 毫米 1/16
印 张: 13
字 数: 163 千字 插图: 49 幅
版 次: 2003 年 4 月第 1 版 2003 年 4 月第 1 次印刷
印 数: 1 — 3000 册
定 价: 38.00 元

本书每半年出版一辑, 分别为 7 月、12 月, 欢迎预订、邮购。
本书图片和文字未经有关版权所有人书面批准, 一概不得
以任何形式或理由转载、使用。
本社保留所有版权。



版权所有 翻印必究

《犀锐》（第1辑）编辑委员会

杨 卫（主任）	史 建	吴 鸿	张朝晖
朱 其	杨全强	镂 克	邓欣南

名誉主编：高名潞

执行主编：镂 克

卷首语

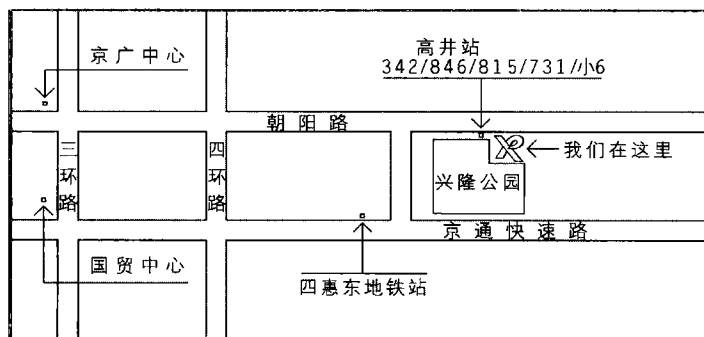
祝贺《犀锐》(第1辑)出版!希望它能成为艺术家、批评家和艺术爱好者的一个不可多得的阵地。也希望它能持之以恒地保持它的学术性、批评性和时代感。同时,也愿它能有声有色地长久办下去。

高名潞

2003年2月12日

关于犀锐文化艺术中心

犀锐文化艺术中心旨在利用金融大厦后，推出新
世纪当代艺术实验和中外艺术交流，即现代艺术
展览面积有 1000 平方米，配备展览厅、互动
多媒体、电脑等；在画廊展览当代人展览。主要作
为画廊展览、当代艺术展览、国际接待、为国际在
中国展览画廊和当代艺术等。包括：绘画、雕塑、装
饰、摄影、工艺品、摄影、视频、网络和多媒体
艺术、雕塑和表演、实验音乐和电影、现代舞等
为当代艺术实验的场所。同时接受和编辑、出版
书籍和当代艺术杂志，也作为现场活动和学术
研究提供贡献可以开展和开展研究的平台。犀锐
文化艺术中心建设可以吸引有实力的个人、企
业及机构展开多方合作，快速打造首都文化
艺术的新形象。



《犀锐》(第1辑)目录

特 稿

- 1 中国“极多主义”：一种另类“形而上”艺术 / 高名路

聚 焦

- 35 艺术在这个地点发生意味着什么 / 左其
——关于广州三年展及中国的双(三)年展

回 眸

- 40 第三状态：走出“体制”情结的中国当代艺术 / 吴鸿
46 门庭、广场、私宅 / 杨卫
——中国现代艺术的价值流变

声 音

- 53 当代艺术策展：故意的温和 / 王楚禹
59 谁是迫不得已的“玩世”，谁又是迫不及待的“耍流氓” / 珂男

绘 画

- 67 “青春残酷绘画”：一种青春的集体逃亡 / 朱其
89 精神与画语 / 丁方
93 认识林春岩：理想的梦游 / 高见

影 视

- 98 中国当下的“新记录片运动” / 鱼爱源
106 第六代导演：“现代性”危机与青年身份焦虑 / 陈旭光

戏 剧

- 112 “纸老虎”的独立戏剧 / 舒阳

摄 影

- 125 身心忧郁和伤害的定格 / 张朝晖
131 摄影与都市共生 / 顾铮
134 伦勃朗的光及其他：“摆拍”与“抓拍” / 朱朱

新媒介

- 141 网络多媒体艺术概述 / 美术同盟
146 第三性社会：网络艺术的背景分析 / 黄岩

访 谈

- 152 从树村到霍营：告诉你一种真相 / 王兵
——“地下音乐”二人谈

翻 译

- 164 亚洲当代艺术及其在西方的接纳 / [香港]大卫·克拉克 [翻译]李喆

理 论

- 171 心理图像学导论 / 顾凯军

展 评

- 176 “经济搭台，文化唱戏” / 江资
179 “丰收”的喜悦
182 “行为”无极限？
184 咄咄逼人的“自言自语”

资 讯

- 186 2002年中国当代艺术展览、活动概览 / 陈卫群、镓克 汇编

中国“极多主义”： 一种另类“形而上”艺术

高名潞

“极多主义”是20世纪80年代中国“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。而“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。

“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”这个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，像马列维奇、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。这一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是对立的。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

1 Greenberger, "Modernist Painting" in *Art and Literature*, No.4 Spring, 1965, P193-201.

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和精神的，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20世纪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，去喻寓某种宗教情境，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的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此前的那些带有所谓“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、张建军等。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。任戡的“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（如佛教、道教

2 高名潞：《关于理性绘画》，《美术》1986年8月号。

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、系列和数量等,都已经在这“理性绘画”中出现。但这些20世纪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20世纪90年代初,另一类型的“形而上”绘画出现,尽管他们是默默的、不为媒体所关注的。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。这一“极多主义”不是一个思潮运动或风格形式,因为其中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,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,有些艺术家像朱小禾、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“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数量、系列、过程等“极多”的方法去创作。比如,丘志杰的写一千遍的《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”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”是因为在外形式方面，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、整齐的重叠等等，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20世纪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”也像西方“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把抽象形式作为一个图式去表现某种乌托邦的理念，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中国的“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”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，但其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记录，比如顾德新的《捏肉》、李华生的《日记》等，但不是这一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

3 Yve-Alain Bois, "Material Utopia" (物质乌托邦) in *Art in America*, (April 1988) P161-180. 《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，看做一个乌托邦的或精神革命的模式。“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做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）P151。

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，只是这一明确的观念，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》。

国极多”而言，形式作为微不足道的日常记录，并不追求某种有主次对比的“整体结构”，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，去“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”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，像“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，像西方的早期抽象绘画和中国20世纪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秘化的东西吗？任何一种艺术语言和观念，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秘话语，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

5 Fried, Michael. "Art and Objecthood" (艺术与客观对象) in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, Dutton 1968, P116-147. 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。

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20世纪80年代形成气候。

我们20世纪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政治时代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，而形成这一局面的一个原因，是过于迷信作品的独立性，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与模仿投机成为时尚，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。

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. 几乎所有的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. 认为艺术作品的文本意义是不能被解读的，解读本身也是另一种文本。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，而是再造的另一文本。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，以“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、整齐的画目出现的。这种量与无限的关

6 朱小禾：《给高名潞的信》，2002年9月4日。

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。

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。20世纪80年代中期，吴山专曾尖锐地指出了这一点。他举了个例子，植物好比艺术作品，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、朱小禾等人的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，几十年的社会主义现实主义的“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