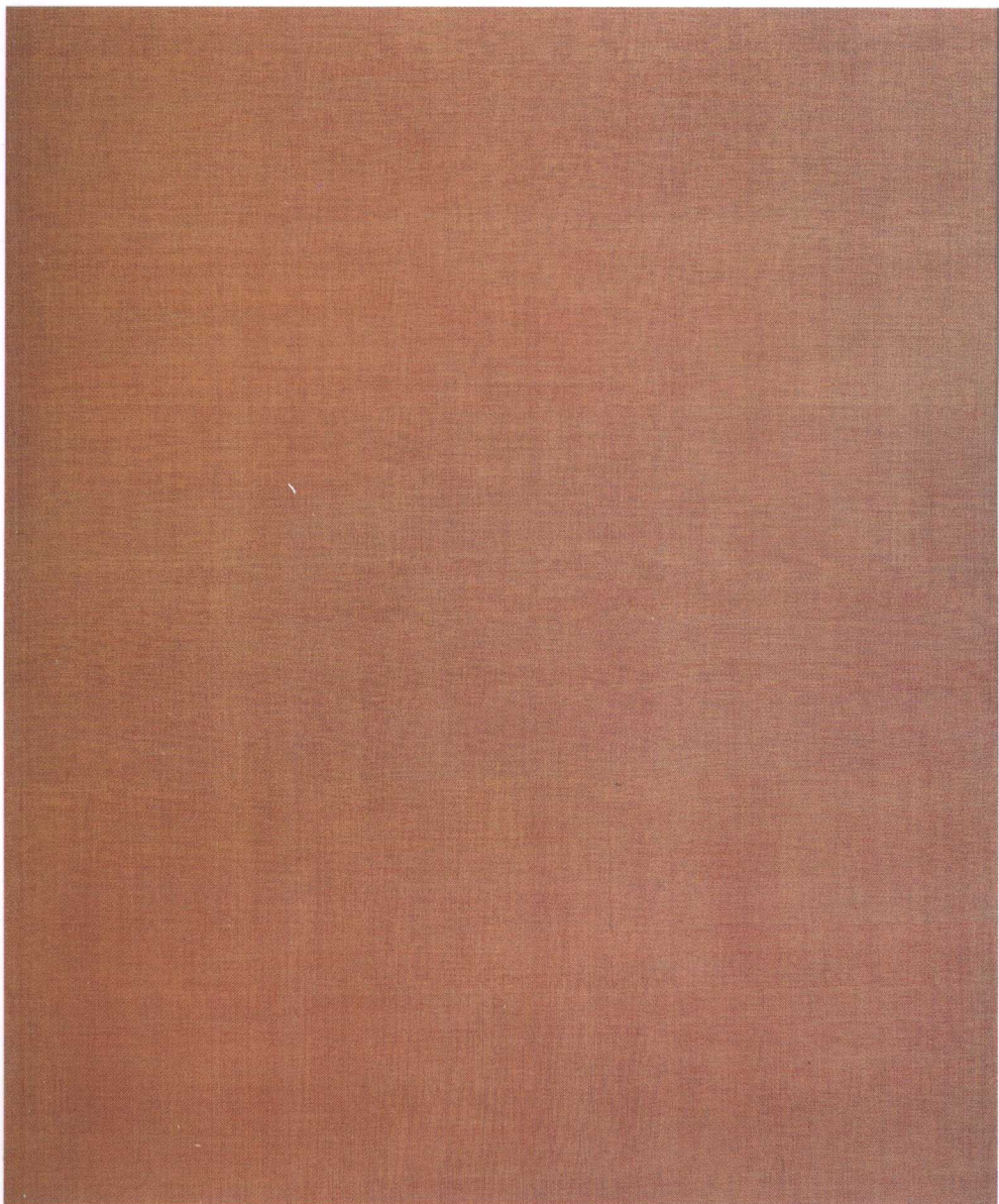


人文批评丛书//查常平 主编

余像绘画

夏可君 著



人文批评丛书//查常平 主编

余像绘画

夏可君 著

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

余像绘画/夏可君 著. —桂林:广西师范大学出版社,
2009.9

ISBN 978 - 7 - 5633 - 9013 - 7

I. 余… II. 夏… III. 绘画—艺术评论—中国—现代
IV. J205.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 156535 号

总 监 制:郑纳新

责任编辑:傅 捷

封面制作:孙豫苏

版式设计:孙敏娜

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)
(网址:<http://www.bbtpress.com>)

出版人:何林夏

全国新华书店经销

销售热线:021 - 31260822 - 129/139

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(山东省临沂市高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码:276017)

开本:890mm × 1 240mm 1/32

印张:10.25 字数:180 千字

2009 年 9 月第 1 版 2009 年 9 月第 1 次印刷

定价:38.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

电话:0539 - 2925659

作者简介

夏可君,哲学家,哲学博士,曾留学于德国佛莱堡大学和法国斯特拉斯堡大学,现任教于中国人民大学文学院。已经发表个人著作:《幻像与生命——庄子的变异书写》(学林出版社),《变异的思想》(合著,吉林人民出版社),《生命的感怀——福音书的图像解经》(台湾),《论语讲习录》(黄山书社),《中庸的时间解释学》(黄山书社),《平淡的哲学》(中国出版社)。编辑主持翻译了相关法语著作:《德里达:解构与思想的未来》(吉林人民出版社)和《让-吕克·南希:解构的共通体》(上海世纪出版集团)。

内容提要

本书提出了“余像绘画”的新观念。所谓余像绘画,是在历史处于后历史的剩余状态下,在中国面对现代性的危机中,追问绘画艺术的可能性,余像绘画是无余主义的艺术实践,是图像之余和绘画之余,是对“余”的中国经验,并且体现为“剩余—余外—无余”的三重褶皱,因为“余”最为体现中国人的生命经验以及艺术的余韵,因此余像绘画在当代中国也是与中国传统艺术的对话,同时也最为体现中国人面对现代性危机时独特的反应方式。本书所讨论的这些画家为我们展示了这个对话的可能性以及回应的成效,他们深入了时代与艺术的混沌,从绘画的流淌与渗透、书写性的诗意以及“光气融合”等观念上,为架上绘画带来了新的可能性。

导言：何谓“余像绘画”

余像绘画(The painting of Remaining Image),是“无余主义(Restlessness)”的艺术体现。

何谓无余主义？这是既没有“自我”中心也没有独断“主义”的一种新思想。无余主义的“余”是从中国文化的生命表达和生活经验中提炼出来的一种最为基本的元素，这不是什么新的发现，只是以往一直没有从实际性的生命经验中把这个词发现出来，“余”是汉语对思想本身的一次贡献：“余”的“逻辑”不同于存在与非存在、一与多相对立的西方式思考模式，而是与生变和不确定性相关的行为模态，是一种追求余韵与平淡的生存美学。而且，西方后现代社会也开始进入所谓后历史的普遍“例外”与“无余”状态，也开始超越自身传统的逻辑，思考“余外的”另一种现代性的可能性。

无余主义也是对中国现代性历史现实的写照：中国知识分子和革命者一开始就面对着自身之为“多余人”的角色，“余”的经验伴随着现代思想和现代汉语的内在生长，“余”有着中国人在现代性进程中最为苦涩的体会，同时也有着来自中国人最为内在执著的期待，以及面对现代性危机的独特反应模式。

中国当前的危机在根本上是想象力的危机，“无余主义”之为“主义”或者主张，不过是回应这个危机而发出的微弱的召唤而已；回到个体的想象力与自由的创造，这也是为什么我们要研究艺

术,通过艺术打开新的可能性。

中国文化当前的危机不仅仅是商业的危机,根本上是想象力
和创造的危机,“余像绘画”的提出,乃是为了回应这个危机而提
倡的一种可能的艺术形式,一种将要到来的新绘画。

一

中国传统艺术的奥秘在于展现“余”的多重复杂性,无论是余
韵还是余地,都是留出空余,在至高的艺术形式山水画那里,在画
面形成空白或者余白是绘画的前提,而当代中国,与社会状态相
应,艺术在“余”的结构中,展开体现为“剩余—余外—无余”的三
种情态,并且彼此褶皱在一起。处于现代性灾变之中的中国架上
绘画或当代艺术,在中国内地范围内也经过了三个阶段,相应于剩
余生命的这三种状态。

就第一种情态或第一重皱褶而言:剩余是“少余”之“余”,是
对少余的进一步还原,因此剩余化不是少余,是剩余的残余以及废
墟形态。尽管已经很少了,但还在继续利用这个“少”,或者使之
极少极少——已经没有了余地,或者通过某种暴力方式,最后反而
扭转为极多极多了——以至于出现了少余的盈余化。因此,这个
剩余的剩余化,既有着假象也有着妙用:一方面能够把极少的东西
展现为极多,这是很大的能耐,也利用了物极必反的道理;但是,另
一方面,这种对极少的繁多化,并没有走向新的开端,仅仅是把已
有的要素简化,还是在已有的原点上工作,只是不派生出后来的繁
复,是在原点本身上的复多化,因而富有欺骗性。

上个世纪八十年代因对西方现代主义的拥抱和对“文革”灾
难的人道主义反思,而产生了大量模仿西方和带有象征意味的
草创习作,大多作品具有艺术史的价值,不具有艺术作品本身
的文本价值,但是个体自我的觉醒以及寻求个体符号标记的动
机已经出现了,这主要是一个准备阶段。九十年代,中国当代艺
术主要表现为抗争的挫败感和个体情绪的宣泄,因而从文学中

的玩世情绪转移到绘画中,出现了玩世现实主义,以及与西方后现代思潮对接的政治波普艺术,其贡献在于被动性地体现了剩余生命的状态,在对时代情绪的捕获中保留了艺术当代性的气息。一些带有个体标记的符号变得明确起来,并且渐渐脸谱化,比如方力均的光头,张晓刚的大家庭,岳敏君的怪脸,等等,这些作品尽管有着个性,却并没有在艺术的本体绘画语言上有所突破,因此形成的仅仅是“盈余”的假象!随后的艳俗和卡通艺术则不过是这个阶段向着中国民间以及所谓平面化商业文化的延伸而已,并且被商业操作利用后,进一步加强了“盈余”的幻觉。在九十年代的整个阶段,剩余状态一方面体现为个体符号的繁殖,比如岳敏君的怪笑的大脸从绘画向雕塑的形态外在扩展,另一方面则是废墟的生长,尽管岳敏君也把这些怪脸堆积在一起,命名为《垃圾场》,有着反讽,但是并没有走向对自身面孔的消解,反而成为自我的标签。

剩余是少余的余化,极少地极少化,赋予极少以艺术形式,当前很多中国艺术家就在如此操作,尤其体现为艺术家们发明一个自己的个体符号后,反复繁殖,俨然建构起一个以自己名字命名的王国。比如画家丁乙的《十示》,尽管与西方文化的十字形有所交错,但主要还是一种拼贴的方式,以少增多,并没有真正带来艺术上的创新。因为:这还是现存地利用已有的符号,以拼贴和组合的方式制作设计出来,带有规则的装饰性样式,其中有着规则和形式的愉悦,只是形式比较集中而已。这些标记符号制作对极少地还原还不够彻底。这在那些中国脸以及大头像上体现得更加明显,比如岳敏君的大笑的面具系列,就是对九十年代初生存状态的反讽,把现实的面孔还原为怪笑的面具式的面孔,这是有着真实的力量的,但这个还原其实并不彻底,仅仅是表面的,然后就开始反复繁殖与变形,仅仅增加一些变样,但是并没有根本改变这个面孔本身的意味,没有进入无意义。有着极强的现实指向性,但在艺术上而言,却没有进入无意义的荒诞经验,极少的剩余化是对无意义的经验。



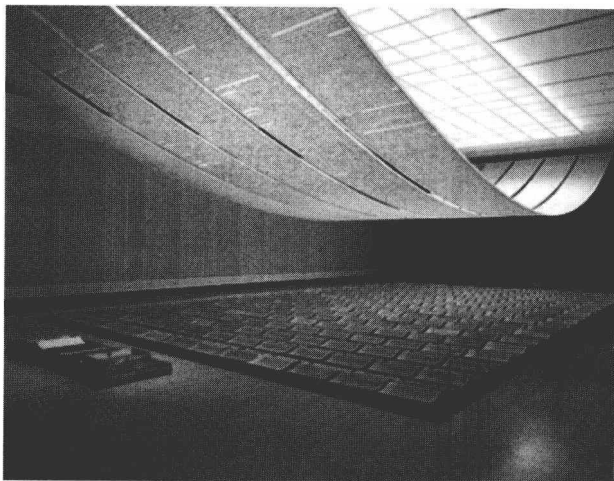
徐冰,《天书》,1987 年

在这个意义上,徐冰 1987 年创作的《天书》是真正“剩余状态”的代表作!因为这些生造出来的假字并没有意义,不是“字”——这就是与古文达的差异,古文达的变形书法作品还是可以识别的汉字,很多所谓的现代书法也还是传统书法的变化,还有所指与意义,但是,徐冰的《天书》是假字构成,没有了意义,让无意义的字繁多化,把几千个假字并置起来,无意义本身获得了新的形式。这些“多余”而且是无意义的字,充分体现了生命形式的剩余状态。这些假字如同废墟一样在生长,这也是与徐冰的《鬼打墙》作品相通的,对长城的拓印,既是对历史的哀悼,也是废墟的再次显明。

4

剩余状态是废墟的诗学,如同本雅明(Benjamin)所言:这是废墟在生长,是剩余之物在那里堆积和挤压,但它们对我们一无所求,只是占据空间,只是存在,以物之惰性、物之沉重而自身持立,

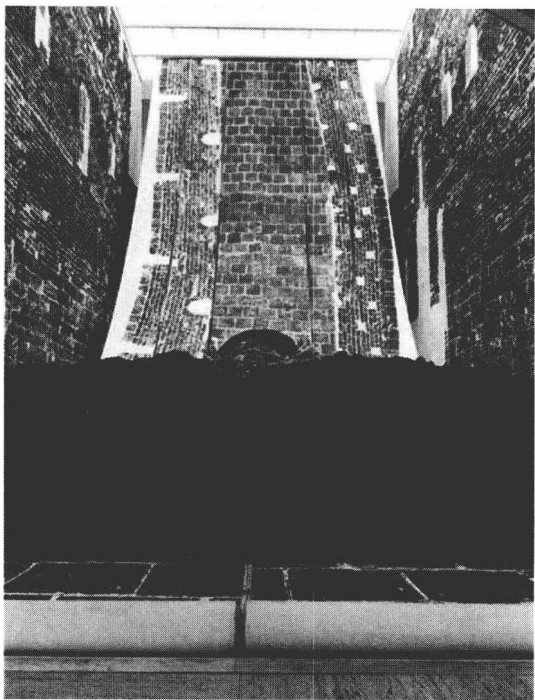
它们既不观照我们,也不漠视我们,而是与我们无关!绘画在面对这种无关时感到一种深深的绝望,正是这绝望触动了画家去面对这些物,物的沉默和孤独远远超越我们人类,绘画不过是把已经自我分裂与自身分解的人类带往物的坚实和凝固,在无机物那里,在生命的边界上,产生对世界之新的感觉。在废墟的剩余之物上,有着“过去”的时间性,时间堆积在剩余之物上,仅仅只有过去,而没有现在时间维度,但过去的残余却还在生长,那是一个并不消失的过去,或者说,它以过去的方式在永远地消失着。真实的剩余状态是对废墟的形式化,而不是虚假的盈余。



徐冰,《天书》,综合媒材装置,手工刻版、印刷及传统书籍装订,1987年

这种以极少的无意义之物来增加,呈现为极多,是看到了艺术本身的虚无造作性,就是无意义地劳作,极少的繁多是对这个无意义的发现和肯定!剩余并不是极少,而是极少的剩余化,不是保持极少,而是让极少成为废墟,因此不是虚假的盈余,当然极少可以盈余,那是在创造的开端之际才有的现象。剩余是过去作为废墟在生长,在中国实验水墨中,则不再可能继续传统的山水画图式,

因为山水以及山水画仅仅留下了废墟的余像而已，否则，就只是在接续余绪，复制传统而已。因此，在这里有必要指出中国极少主义到极多主义逆转所隐含的意识形态问题，一旦我们认识到“余”在中国思想的意义，极少主义和极多主义都将显得如此自然，因而也如此泛滥，但从极少主义到极多主义的简单繁殖，却可能有着欺骗性，因为如果不通向余外或者无余，那就总有一天，极少的剩余会被消耗殆尽，而繁多的假象之为幻象会成为拜物教之类的迷恋。在当前的现实历史中，随着资本的商业运作，这些画家开始成批量地生产和自我复制，甚至请别人代画，完全屈服于商品拜物教的诱惑之下，再没有根本的突破了。



徐冰,《鬼打墙》,综合媒材装置,宣纸、墨、土及对实物的拓印,1990年。

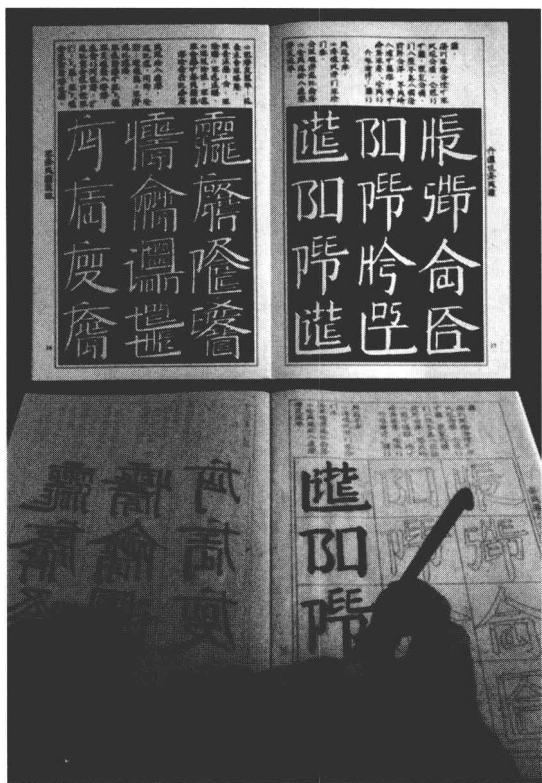
第二重皱褶是“余外状态”，既然进入了无意义，就不增加意义，不可能把无意义转变为意义，无意义即是无意义，艺术或绘画就处于无意义的余外时刻，把无意义保持住，不同于剩余状态的无意义仅仅是一种还原后的剩余物，而现在，无意义成为了常态，所谓：例外状态成为了常态，无意义不可能成为意义，却还要成为世界本身的存在价值，这是所谓积极虚无主义的时刻，不同于前者消极的虚无主义。

进入二十一世纪，艺术内部开始对前面的脸谱化有所排斥，开始形成具有极端风格的作品，这些作品具有强烈的行为性和文化的仪式感，这是与中国文化进入例外状态相应的，也是中国文化试图与世界接轨（从进入世界贸易组织到申办和举办奥运会）的时代诉求，在艺术哲学的本体上，则是“自身（the selfhood）”与“他者（other）”之间关系的转换，或者是对自身的消解，或者是在消解自身中走向他者，试图超越中国文化而生变为他者，产生新的文化样态。

比如，行为艺术中吃死婴的事件彻底颠覆了我们面对生命的态度，对他者生命的借用以达到自我存活的修身技术的暴力性被暴露出来，实验水墨中张羽的指印彻底消解了传统的笔墨技术，李华生在宣纸本身的纹路上画格子，进行虚无的劳作，都是把例外状态转变为常态。比如张羽 2001 年以来的《指印》系列作品，他之前的《灵光系列》，充分体现了东西方文化的冲突和相互破除，中国传统的气感被西方的光感所刺破，成为“残圆破方”的形式，画面呈现为灵光的无数碎片，后来这些碎片退化为富有装饰性的画面肌理效果，这还仅仅是典型的剩余状态的作品，但是一旦他超越这个状态，放弃笔墨，仅仅以手指的指印来作画，甚至是手指仅仅蘸水来印压纸面，就彻底放弃了传统水墨最为基本的语汇，彻底进入了余外状态，这种简单的作画方式打破了所有的法则。余外的余外化就是进入每一个时刻的例外状态，任一个个体都是自身独立的任一个，这一个与其他之间没有必然联系，任一个都是对法则本身的僭越，每一次僭越的都是法则本身，是对法则本身的悬搁，这

样,每一个个体都在余外状态下离散开来,形成了一个个游离的碎片和瞬间,张羽的指印就是这样一个个体性生成的标志,有着鲜明的时代精神性症候。

在中国艺术中,最为体现余外时刻的作品,其实是徐冰 1990 年代初的作品《英文方块字》或者《中英文书法》,看起来是中文书写字型,但是却不是任何意义上的汉字,根本不可读,比前面的《天书》还要彻底,针对中国人的阅读,还是无意义的,但是却生成为有着意义的英文,这是“自身”生变为某一个“他者”了。这与张羽的



徐冰,《英文方块字》书法入门,1994 年—1996 年

指印不同,指印还是自身性的最后强化——既然是自己的指印——指印代表个体签名的权力以及法律的化身,还没有彻底放弃自身,而徐冰的新书法已经变异为他者了。

因此,需要强调指出的是:有着两种余外的余化情况,一是仅仅作为破坏的余外,对法则的僭越,这是“外之余”,如同中国传统的味外味之说;二是生变为他者的余外——是“余之外”,是多余生变为其他的多余了,徐冰的中英文书法,英国和美国人也无法识别,除非遵循某种艺术家制定的规则。张羽的指印仅仅是破除了法则,而徐冰的英文方块字则让无意义的方块字生变为英文了。这个差别对于走向“无余”至关重要。当然,在这个层面对生命燃烧之为余烬的经验,比如徐冰的《9·11 作品》以废墟的灰烬来产生禅宗的哲理,也是余外状态的场景化。

第三重褶皱则是“无余状态”,无余是余化的生命情态的内在构成部分,是褶皱最为内在的层面,艺术的彻底和激进必须深入这个层面,尽管一切都在表面,一切都袒露无遗,前面的废墟状态达到极致,其实已经成为了无余!而进入无余状态,就不再有决断者,没有任何个体可以做出决断,任一的瞬间也失去了意义,只有更加彻底地离散,在这个时刻,只有个体离散所打开的“之间”的间隔,如同西方哲学中的原子偏斜所敞开的间隔(espacement),在这个时刻,个体的决断也没有了意义,所有个体都处于一片混沌之中,在此混沌中,如果生命不被吞噬,必须找到自己存活的空间,这个空间又恰好在个体与个体之间,这是彼此之间的间隙(gaps)和间隔(spacing),必须保持这个时空的间隔位置(espacement),中国传统文化是通过透气、留白等来实现的,是通过材质本身的特性显示出来的。

因此有必要还原出中国艺术传统如何创造出如此艺术的形式,以及背后的精神观念,然后面对西方现代性的挑战,如何生成新的形式,在我们要研究的这些画家中,他们都试图回应这个问题。

当徐冰试图寻找最为普遍性的语言,最近几年开始创作《地书》时,这是对生成普遍他者性(otherness)的渴望,无论其努力是否成功,都代表着新的追求。而中国艺术的现实状态,却在进入普

遍的混乱和无序状态,如何通过艺术的想象力,面对混沌的压力,生成新的生命法则和“余”的个体性,这是艺术必须首先要承担的责任。当代中国绘画中,一些年轻的艺术实验者,比如徐红明、卫保刚、赵峥嵘与老丹等人开始深入混沌,形成新的绘画语言。

二

有余的剩余生命、在有余和无余之间作为余外状态的剩余生命、无余的生命(没有了剩余,无余状态的生命),这三重生命形态的具体发现,成为我们分析中国当代艺术的出发点。对余外状态的发现,直接揭示了生命征用的潜规则,潜规则来自对无用与剩余之物的反复征用,以为“无用”正好可以被任何人所征用,从而也没有固定的什么法则可以遵循!中国当代艺术自觉和不自觉地、更加赤裸地开始暴露中国人生活世界的潜规则,艺术对潜规则的表现成为社会本身不可避免的事实——这关涉到如何保全我们个体的残剩生命的问题。而在另一些电影作品中,对生命各个形态的表现更加丰富,尤其是《落叶归根》这个来自现实生活的事件所激发的电影,围绕千里背尸这个主题展开了一系列对生命与死亡关系的滑稽表演,让我们看到了尸体在我们这个社会巨大的隐喻性和象征性价值,而尸体正是有余和无余重叠的生命形态。

对剩余生命的发现,也让我们的生命回到了赤裸的动物生命状态(bare life),极端写实主义画家刘小东对动物生命的还原可以让我们直观地看到剩余生命演变的连贯性,刘小东作品中的动物形象再一次揭示了剩余生命的形象或图像(image)特征:

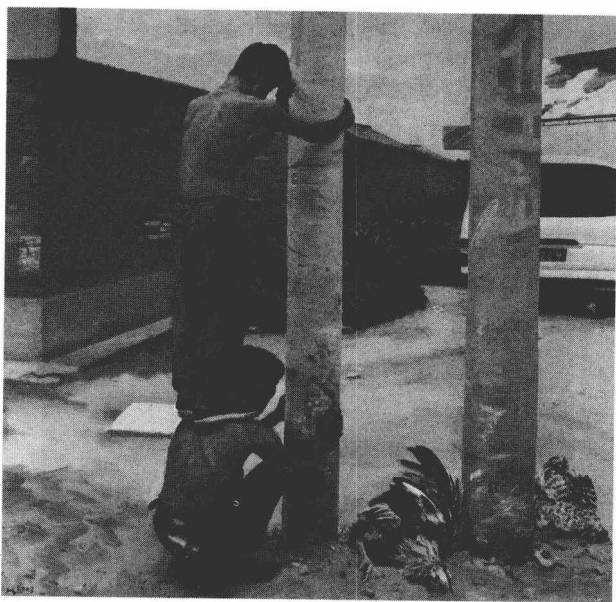
1. 有余之剩余的动物状态:《烧耗子》的绘画让我们体验到了肉体生命的灼痛,燃烧的耗子暗示了生命的创伤、肉体疼痛的事件。这只被点燃的耗子还是有余的剩余生命,因为它还是可以存活的,尽管被灼烧但毕竟还活着,如果两个小年轻人让耗子跳入河中的话(显然这也是不可能的,因为他们堵住了它的逃路),这个燃烧的状态,甚至还有着中国文化特有的俗乐和取乐的氛围。



刘小东,《烧耗子》,152cm × 137cm,布面油画,
1998年

2. 有余与无余之间处于余外状态的动物生命:《抓鸡》的绘画则让我们对触觉和味觉有了新的感受,在可触和不可触之间如何保持生命的觉醒,乃是生命存活的根本问题。画面上那只半死不活的鸡与前面那只被点燃的耗子相似,还有存活的可能性,但是那只死去的鸡——它的羽毛已经蘸满血腥地四散开来,已经没有存活的可能性,但还是可以作为被交换物来征用——死亡本身就是最好的经济,如同那两个打工的年轻人,他们彼此攀爬的生命是有多余和无余两种状态的重合。我们在日常生活的每一天,都可以看到以死亡作为经济交换的法则。

3. 无余的生命或有着自然神性状态的动物:在《违章》和《猪》的系列作品上,我们深切地被人性的麻木与动物性的觉醒的强烈对比所震撼!人在生活中的麻木已经令其无法感受到危险与灾变的来



刘小东,《抓鸡》,200cm×200cm,布面油画,2003年

临,而动物作为还有肉身的生命似乎更加敏感,在画布上的动物肉体反而还残留着自然本身残留的神性。哪怕是死去的猪和猪头,在画家的笔下,似乎也有着生命,而人却在生活中丧失了生命的活力。在这样的处境中,人比动物更加是动物,动物比人更加是人。

中国绘画对“余”的生命表现,也与普遍性的现代性问题相关,中国现代性的危机就体现为法则与生命之间的矛盾:现代性在启蒙的口号下对合理性和合法性的诉求,以普遍性的名义超越了地方性和本土的特殊性,但是个体生命的唯一性却被压制了,个体生命只能作为剩余的生命残剩着!或者说,现代性在自身理性极度发展的同时也唤醒了个体生命的意义,而生命本身和生命的艺术是超越法则和没有法则的,生命之为生命一直是生命的自身超越,一直有着生命渴望永生的(/ 不)可能性,如何在绝对独一的个体与法则的普遍性之间找到新的连接点,形成所谓“普遍的独一性



刘小东,《违章》,180cm × 230cm,布面油画,1996 年



刘小东,《猪》,200cm × 200cm,布面油画,2000 年