

形式及其外部：建构作为事件

鲁明军

—

在李涛提供给我的图片资料中，有一部分是他作品的出处和灵感来源。譬如此次个展“彭州泡沫”之同名系列作品的大多素材均来自他去年的四川彭州之行，图片大多是他在旅行途中所拍摄的某个角落或片段（还有部分拍摄自宜家或某个无名的街角），其几乎所有的作品都是从这些平时的捕捉、发现、收集中撷取、拼贴和转换而成的。在这中间，李涛真正关心的与其说是这些往往被忽视的角落，不如说是日常物之间的**物—理**关系，特别是那些正常的设计和摆放中可能生成的抽象形式及其隐伏的力量。

19 世纪唯心主义者的形而上学思潮是“形式论”诞生的重要背景，与之密切相关的是“从离奇的到危险的全部范围的各种历史推论和归纳”¹。也即是说，“形式”的根本逻辑就是要找到一套普遍的准则²，一条普遍的真理，和一种时代的精神。所以可以想见“形式主义”后来何以会广泛地渗透到语言学、人类学、精神分析、思想史、艺术史等各个领域。李涛虽然不是一个绝对的形式主义者，但形式构成了他创作的起点。他所捕捉的这些日常生活角落就像是李格尔笔下的装饰艺术片段，它们都是无名的，却都隐藏着某种内在的动力和意志。

¹ 戴维·萨默斯：《“形式”——19 世纪的形而上学与艺术史描述的问题》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第 120、124 页。

² 比如沃尔夫林的“五对概念”：“线描与涂绘”“平面与纵深”“封闭的形式与开放的形式”“多样性的统一与同一性的统一”“清晰性与模糊性”；格林伯格所谓的“平面性”“媒介性”与“纯粹性”；等。

也是在这个意义上,我们不妨将李格尔的艺术史观视为李涛创作的一个理论注脚。不同的是,李格尔是一个坚定的反物质主义者,而李涛的实践则完全是建立在物质和材料的基础之上。

诚然,李涛的作品都是由具体的物质和材料构成的,但他创作的基础则并非直接来自这些日常实在之物,而是摄影或照片,在很大程度上,作品的形式及其动能与其说是来自他目光的捕捉,不如说是相机。李涛实践中的摄影这一媒介环节一直以来被忽视,但它实际上扮演着重要的角色。在《无墙的博物馆》的结尾,马尔罗认为“唯有摄影才能使所有事物产生同质性。只有当摄影作为使艺术品进入虚构的博物馆的载体时,这些作品才具有一定的连贯性”³。同理,只有当摄影作为使这些日常物进入艺术家李涛的目光和建构的载体时,这些日常物便具有了一种形式的连贯性。这里的摄影不仅是抓取现成品的行为,本身也是一个雕塑的过程。摄影并不意味着本雅明所说的“灵晕”的消失,相反,它恰恰赋予了这些不起眼的日常物某种特别的“灵晕”和生命感;它也没有消除艺术与生活的距离,相反,它恰恰拉开了艺术与生活的距离,而只是保留了些许消除的假象。这也意味着,摄影实际上并没有使其彻底的同质化,反而在此基础上意图制造更多的**异质性**。就像托马斯·克洛(Thomas Crow)所说的:“相机的观看模式带来了时间性、意外事件和偶然性;它是传统美学所珍视的客观中立的凝视的敌人。”⁴

二

李涛尤其欣赏意大利艺术家鲁道夫·斯汀格尔(Rudolf Stingel),透过他的创作逻辑,多少还是能看出些许斯汀格尔的影子。斯汀格尔一直在挑战传统的绘画规范,质疑和扰乱观众对于艺术固有的理解和体验。他也曾将照片转换为绘画,但真正吸引李涛的不是这一点,而是

³ 转引自道格拉斯·克林普著、路易斯·劳勒摄影:《在博物馆的废墟上》,汤益明译,南京:江苏凤凰美术出版社,2020,第47页。

⁴ 托马斯·克洛:《60年代的兴起:异见时代的美国和欧洲艺术》,蒋苇、邓天媛译,南京:江苏凤凰美术出版社,2020,第65页。

他如何将观众参与时留下的涂鸦、划痕，使用多种材料如橡胶、地毯、油漆铝、泡沫塑料、油漆等各种材料转译成绘画—雕塑，从而释放出一种独特的美学和质感。当然，对于他们而言，这只是其艺术实践的第一步或者说是其中的一个环节，而且他们似乎从来都没有将此暴露在观众面前。在此基础上，斯汀格尔将这些涂鸦的局部翻制成一块块“浅浮雕”，李涛则回到了物的形式组合，这里的物除了现成品（水泥、复合板、木条、玻璃、石膏板、铜叉等）以外，还包括翻模制造的种种传统雕塑物，最终呈现的是依循图片而**临时建构**的各种“**形式—物**”或“**物—形式**”。

和斯汀格尔不同的是，李涛并没有诉诸画面的表现主义意趣，而更着力于抽象物之间的局部叠加、挤压、冲撞、啮合等各种关系。这种关系看似生硬，但又不乏各种力之向量的暗示。比如《他们 2: 泡沫箱 2》中左边绳索绕成的圆圈与中间石膏板上的弧度，包括右下角玻璃的弧度之间，形成了一组平行的多重力矩，或一个基于“动态”的美学原则。可同时，画面——姑且将其称为绘画——的构成又保持着一种对称和平衡，它和平行的力矩之间构成了一种内在的张力。也是在这个意义上，它有别于俄国“至上主义”和“构成主义”。如果从局部看，它的确带有利希茨基、马列维奇的色彩，像一张革命的海报，指向一个未知的乌托邦。但这也只是限于局部，不像俄国先锋派，“将木头、金属和硬纸板靠在墙上，或放在角落，或从天花板垂挂下来”⁵，进而在拥挤的室内构成一种动态形式，李涛画面的整体始终保持着一种平衡，或者说是有意在抑制这种力矩和向量。另如《他们 4: 泡沫箱 4》中，一块儿白色的类似床板的正方形木板上，有序地“拼贴”了 8 块大小不一的方形白色石膏块，排列的方法看似是要均衡地填满整个画面，但若仔细看的话，发现排列中实则暗含着一个**旋转的矢量**。马列维奇曾以“黑方块”彻底终结了绘画，但在李涛这里，画面不仅保持着均衡和平稳，而且还残存着类似笔触这样的细微痕迹和不完整性，其中有些是现成品和雕塑原本带有的（如石膏板上的压痕、雕塑的毛边等），有些则是他有意为之（如玻璃边缘不规则的划痕、非完全对称的圆点等）。

⁵ 卡米拉·格雷：《俄国实验艺术（1863-1922）》，玛丽安·伯雷-莫利修订，徐辛未译，杭州：浙江人民美术出版社，2019，第 217 页。

事实上，我们很难对李涛作品进行一个准确的界定，或许从一开始，他就试图从这种教条的媒介分类中摆脱出来，自由地游弋在不同媒介之间。因此，尽管他所有的作品是“制作”完成的，也不是平面化的，但显然，这一系列中的大多作品都带有绘画的特征和属性。他有意地将作品装在一个盒子里面，一方面喻示着“收集”，另一方面则扮演着画框的角色。更值得玩味的是，他所挪用的这些现成物原本就具有某种秩序感和复调性，比如平行排列的条状木板，像砖头一样有序排列的石膏板或泡沫板，附着在画面上的那一层玻璃，等等，所有这些都暗示着画面的复调性和平面感。可是，他又无法完全实现平面化，无论是盒子本身构成的空间感，还是现成物的层次感，多少也在提示我们，这并非是一张画，即使是一张画，也不是格林伯格之“形式主义”意义上的绘画，而更接近施坦伯格所谓的“平台式绘画”。

上世纪 60 年代末，在《另类准则》这篇经典的评论中，施坦伯格敏锐地指出，在我们关于前现代老大师绘画作品的诠释中，始终有一条中心线贯穿其中，甚至贯穿到立体派和抽象表现主义之中：“绘画再现一个世界的观念，这是某种世界空间 (worldspace)，它可以从画面上读出与人类的直立姿势相一致的东西。画作的上部对应于我们头部所在的空间；而其底边针对应于我们双脚所站立的地方。”⁶然而，到了劳森伯格（包括杜布菲）这里，尽管我们依然将他们的绘画挂在墙上，但这些画“不再模拟垂直区域，而是神秘的平台水平面”，它“象征性地暗指诸如桌面、工作室地板、航海图、公告板等坚硬的表面——暗示任何物体得以在其上分散开来、材料得以进入、信息得以收到、印刷、压痕的接受体表面——不管是井然有序的还是乱七八糟的。”⁷李涛的实践再次将我们拉回这个重要的时间节点，对他而言，这自然不是对于施坦伯格理论的注解，也并非重蹈劳森伯格的覆辙，只是诉诸一种“平台式绘画”的尝试，通过重返这个重要的历史节点，开启一条新的道路。根本的区别在于，如果说劳森伯格是在扩张的话，那么李涛更像是不断地在收缩。无论从构图，还是色调，这个收缩也使得他的作品表面上更接近形式主义，但实际上由于强化了其内在的张力，反而抑制了形式本身可能具有的前卫性和革命的潜能。他天生不是那种极具入侵性的艺术家，总是小心翼翼地摆弄着那些物和工具，唯恐犯下什么致命的错误。就像 2019 年他在

⁶ 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，沈语冰、刘凡、谷光曙译，南京：江苏美术出版社，2011，第 108 页。

⁷ 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 109 页。

Tabula Rasa 画廊（北京）的个展中那片废墟版的“宇宙”所提示的，他并非是一个无政府主义者，相反，他更像是一个反乌托邦主义者。

劳森伯格在创作中使用了大量的摄影、丝网印刷等不同的媒介语言，李涛也在借助摄影，但摄影并未直接体现在作品中。摄影延展了劳森伯格的语言，当然也往往只是其中的一个局部，但对于李涛而言，摄影则是一种限定，他所做的更像是在摄影、雕塑与绘画三者之间探索一种可以相互转化的实验。这再次表明，李涛的实践即便是一种形式主义，也不是本质主义的形式主义，而是一种基于“生成”的形式主义或“建构主义”（Constructivism）。

三

“文本之外无他物。”德里达的这句名言宣告了“作者的死亡”和“主体的瓦解”。柄谷行人认为如果是这样的话，那么形式主义也是文本。换言之，无论“结构主义”还是“后结构主义”，本质上也都是形式主义。由此可以想见形式主义何以作为一种“生成”，因为正是这种彻底“建构”化的姿态本身便显示出了其无根据性，暴露了它的“生成”，而只有通过彻底的建构化、形式化，才能来到它的外部。当然，如果“生成”本身也被形式化了，那就不存在形式体系的“外部”了。⁸除非，这里的“生成”无法或难以进行形式上的解析。故这里的“建构只能是事件，只能是偶然”⁹。唯有如此，我们才能真正走向形式的外部。

对于李涛而言，当他用相机或手机随时捕捉、拍摄那些日常角落和片段的时候，就已经形成了建构或事件。而当他将其转化为作品的时候，则是第二次建构或再度的事件化。他固然有一套自己的审美旨趣和形式惯例，但是在具体的实践中，为了克服这些旨趣和惯例，他甚至

⁸ 柄谷行人：《作为隐喻的建筑》，应杰译，北京：中央编译出版社，2017，第6页。书中将“constructivism”译为“建筑主义”，为了避免与一般建筑混淆，文本将其译为“建构主义”

⁹ 柄谷行人：《作为隐喻的建筑》，第10页。

有意地在制造一些反经验的荒诞和不合时宜。他总是在一些有序的排列中设置一些“破坏”或“障碍”，比如《他们 3: 泡沫箱 3》中间的那块玻璃、《他们 1: 泡沫箱 1》右下角的那块石膏浮雕、《D3:晚餐》中的那支铜叉、《C6: 吉野家》中间嵌合的那个灰粉色石膏块，等等，在有序排列的背景（比如横平竖直的线条，均匀分布的、或凹或凸的圆点等）的衬托下，它们既像是一种异质性的溢出或生成，又仿佛是一个与之没有丝毫联系的“天外来客”，而只是被“无意”或“强行”地组装在一起。

装置《我们系列 C1、C2、C3》是本系列作品或本次个展中最大体量的一组作品。它由三部分 C1（白加黑）、C2（大基地）和 C3（彭州泡沫）组成，分别代表的仿佛是三种不同的空间形态：C3 是一个由废弃的条状木板钉制的木箱，箱顶上摆放着一个几乎同大的条纹装灰粉色石膏块；C1 是一个同样由废弃木条和木板钉制的“博物架”，架上摆着两个“异形”的石膏雕塑；C2 是地上有规则地平放着一组条状木板，上面零零碎碎散落着一些异形的石膏雕塑或不明物，其形状仿佛是一个拆开的、装有货物的木箱平躺在地上。姑且将其看作箱子的三种不同空间形态：C3 是一个封闭的空间，C2 是一个彻底敞开的空间，而 C1 像是一个半开放半封闭的空间。三者摆在一起，构成了一个独特的“建造景观”。这里的每一个现成的、非现成的物固然带有一定的象征意味，然而在这里，通过形式的建构李涛恰恰抽掉了这些象征性，进而衍生为一种新的构造物。它像是一个城市景观的缩影，废弃的木板本身所具有的历史感与充满未来感的那些异形雕塑物组合在一起，有些荒诞，但同时又显得如此真实。它亦像是一段迁徙和记忆的表征，从“装箱”“开箱”到“上架”（或是反之），皆暗示着一个时间的维度。当然，它还反身指向这些现成物和艺术品本身的移动和迁变。吊诡的是，逻辑上它极具形式主义的色彩，仿佛构成了一个“自指性的形式体系”，但其目的并非指向形式本身，而是走向形式的外部。

1958 年，贾斯珀·琼斯（Jasper Johns）在纽约举办第一次个展的时候，别说是一般公众，连施坦伯格这样的专业作者都“无法接受”。可等他第二次去看的时候，才理解了琼斯绘画的真正意义，他渐渐意识到，琼斯的高明之处就在于他终结了错觉绘画，从此，油彩的处理不再被当作一种转化（transformation）的媒介；它不止是对人类主题的一种无视，就像

抽象艺术一样，还有一种缺席的暗示，一种人造环境里的人性的缺失。于是，只有物品——人造物的迹象被遗留下来，在人类的缺席中，这些迹象最终成了物品。¹⁰这是一个悖论，一方面它延续了形式主义的逻辑，彻底的对象化和客观化，可另一方面，物化中又残留着人的迹象。

也正是这一点，吸引着李涛，他曾坦言琼斯是迄今为止他最喜欢的艺术家，也从不回避琼斯对他的影响。而在我看来，真正启发李涛的也正是琼斯画面中的这一二律背反逻辑：形式既依附于物和经验同时又不依附于物和经验。亦如作品在展厅里的布置，特别是悬挂在墙上的作品，有的像橱窗，有的则像是在墙面上切开了一个正方形的口子，或是墙体的局部剖面，而最大的那组装置和背景窗户外面的城市景观巧妙地构成了一个镜像或平行关系……可见它们既依附于空间（包括窗户外）同时又不依附于空间。“形式如何走向外部？”“建构何以成为事件？”这或许才是李涛实践的重心所在。亦正因如此，他内心预设了一个最适切的观看方式：非凝视，亦非无视，而是瞬间的一瞥，是一次临时的相遇，一个偶然的事件。而作为事件的观看，是希望给予观者的是一种感知的断裂，或短暂的失神。

¹⁰ 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 27-32 页。