

必要的冗余：胡庆雁作品

文：顾振清

冗余是一种多余。它体现为对象客体一种并非关键性、决定性的多余成分。理性主义往往惯于在纷繁杂多的对象世界中，以逻辑思维抽象出对象客体的基本特性，过滤掉所有的冗余。由此，人的理性透过现象洞见本质，然后生成对象客体的命名、定义和概念。这样的思维逻辑与行为实践成就了一种逻各斯中心主义的知识系统和传统势力。在一个系统的结构中，冗余往往呈现为一种不必要的重复。成分重复、机能重复、数据重复似乎都是一种浪费。冗余似乎浪费了时间、浪费了空间、浪费了能量。然而，这些重复的冗余却是系统的一种备胎。一旦系统中有效的成分、机能、数据失效，冗余就会生效，成为一种必要的替代。否则，整个系统就会因失常、失范而崩溃。冗余甚至遍布在现实世界各种系统结构之中，体现为一种多余性、无用性因素的存在。冗余不等于剩余。在商品社会中，剩余在使用价值上体现为余额，在交换关系上则体现为差额。然而，无论在使用价值上，还是在交换关系上，冗余似乎都是无用的。由于冗余往往表现为一种被闲置的存在，占据了不必要的时间、空间和能量。因而，它一直是系统结构作减法的一种对象，面临被缩水、被清理、被根除的命运。但是，无论人类对各种系统结构做出怎样的精进、精简、精炼，冗余却一直挥之不去，成为理性主义和进步主义者的梦魇。

古典哲学家认为，凡是现实的，都是合乎理性的；凡是合乎理性的，都是现实的。冗余存在于对象客体纷繁、杂多的现实世界。冗余是现实的一种。那么，冗余也是合乎理性的。胡庆雁惯于以觉察自我的方式观察外物，并把格物致知当作身体力行的艺术实践，据此反思自身的意向性结构以及意向活动。在胡庆雁循序渐进的创作模式中，艺术文本生成的时间性与过程性的因素一直被强调、被凸显。因而，从现象学观点和符号学逻辑上来看，胡庆雁不仅把冗余当作意向活动的对象，而且逐渐对冗余产生独特的认知。在胡庆雁的意识中，冗余是当代艺术的一种属性。冗余虽然是一种多余，但却是必要的多余。冗余具有一种无用之用，犹如艺术之于社会。而未来社会中，人类所独有的艺术禀赋，却是一种使自身有别于强人工智能而得以存续、不被替代的关键因素。因而，冗余研究，成了胡庆雁以实践理性分析、把握并思辨整个对象客体世界的一种方式。

人的意识并不是一块白板，而是拥有一种与生俱来的时空框架和智能程序。对于外界事物，人的意识并不是一种被动记录和复制，而是一种主动认识和构造。通过意向性结构，意识不仅接受对象客体的特性，而且还将这些特性组织成统一的意识对象。因而，胡庆雁认为，他的作品所使用的材料对象，无论作为自然物的石头、木料、陶泥、雕塑泥，还是作为人工物的碳钢管道接口，都是人意识的意向性光芒照亮之前的混沌之物，无序，无意义。只有艺术家意识的意向活动投射到这些外界事物之时，这些外界事物才成为胡庆雁意识的对象客体，才有了秩序和意义。出于对材料本质的探究，胡庆雁往往以具体“格物”式的劳作实践针对特定事物客体的各种特性作细致入微的探索和追问，从而获得一种由生理体验激活心理感觉的具身认知。由此，胡庆雁以实践理性深度体察、认知材料对象的物理实体与内在秩序，进而尝试重构材料对象的观念和意义。胡庆雁作品的符号感往往就来自这种意向活动所导致的感知输入的大量冗余。胡庆雁的这些认知冗余具有时空架构下的物理意义，从而体现为作品的一种外壳景观。同时，它们也具有意向性结构的精神意义，从而体现为一种符号化的视觉语言。

胡庆雁作品的符号感来自材料事物所表现出的一种外壳景观。这些外壳化的作品往往徒有其表，内在却空空如也。它们并没有被包装、被打扮，而是素面朝天地，朴实无华，拥有某种日常事物原本的表象、外形、皮肤、躯壳。然而，在观者的具体感知中，它们一个个都名不副实、表里不一。它们似乎都体现出一种“空性”的佛教概念。作品《空立方》系列中，那一个个内部几乎被完全掏空的一米见方的青石立方体，似乎能让人见证青石的内在形态，然而，一块石头的内部却仍然是石头。虽然观者通过青石立方体的表面不规则分布的孔洞，能够窥见青石内部中空又黑洞洞的实在之相。但是，他们仅凭肉眼，仍然无法认知石头的真正内在。作品《嘭》系列中，那些表面都有爆裂破口的陶瓷物件，原本都是外表涂了釉彩器皿胚子，体内有空间、有容量。然而它们却在烧制前，被艺术家一一暴摔至坚硬的地面。在器皿胚子被摔扁的刹那，内部的空气因蒙受巨大的空间压力而爆破、溢出，从而形塑了一个个或大或小的、极具偶发性形态的爆裂破口。在人力与外界反作用力的碰撞之下，这些陶瓷物件既因形若菌菇而拥有一种自然事物的外貌，又因破口处外翻的内部层面和内部质地而曝光了所有的内在。作品《左耳进右耳出》系列中，无数个长颈大口、扭曲异形的碳钢管道接口部件被艺术家按各种大小一致的彼此口径进行自由组合、无缝衔接。经由专业焊接、打磨工艺的加工，管道接口部件的每个环节以口口相接的方式环环相扣、节节相生，犹如一种疯狂生长的根茎植物，向全息化的空间方位随机伸展、不断绵延。各个敞开端口的形状犹如人的耳道与耳蜗。它们既是整个复杂管道装置的起点，又是终点；由于碳钢管道中空，具有谐振、传声功能。故而各个敞开口既是声波传输通道的送音口，又是收音口。《左耳进右耳出》系列所展示的那种非中心、非线性、类网络化的空间结构，有如各种信息系统互相关联的链接网络。它们在有序与无序、有界与无界之间获得平衡的同时，也彰显了一种可持续发展的姿态。由此，胡庆雁经由自身亲力亲为的身体行动，把材料对象转化为人与自然互相关联所再现、折射乃至重构的哲学思辨，从而生成作品的精神性意义。

胡庆雁作品形象中频繁出现的空壳形式，其实是皮尔斯符号学中像似符号与指示符号的一种叠加。它激发的是观者生理感受中的像似性与规约性的共同作用，具有佛教“空性”观念照见五蕴皆空、一切无常的意味。胡庆雁的空壳形式源自他对禅宗“相空、性空、心空”三个层面的反思。相空即无常，无常就是说一切事物的形象都是变化的、生灭的。性空即无我，无我其实就是一种变化的我、无常的我、无法定义的我。心空即无执念，无执念其实就是当体即空。胡庆雁在作品《雕塑台上的风景》中，不断用一团雕塑泥去模仿不同的对象客体，犹如在表演一堂永不停息的雕塑写生课。他的对象客体可以是一块石头、一尊坐佛像、一个球体等等。一团雕塑泥原本无相，但它犹如袖珍版的变形金刚，可以通过模仿而变作对象客体的一个化身。这团雕塑泥基于一切事物的形象都是变化

的、生灭的理路，以“空”的三个层面“相空、性空、心空”来提示无相、无我、无执念的禅宗境界。胡庆雁注重创作过程中的当下语境。他的每个当下都是打破线性时间轴、突破三维世界的一种自在的存在。胡庆雁在传统中所认知的自在是一种内观自性的临在，而自性即是一个人本自具足的本性。因而，对胡庆雁而言，对象客体的所谓真相，即为康德所言的物自体。物自体则不可得、不可认知。人所认知的对象客体，终归是人先验的感知框架所感知的物自体的一种表象。人的理性、人的认知都是受限于人主观的时空结构所映射的物自体的表象世界。胡庆雁在生成空壳符号的创作及表达过程中，不断探究对象客体的物性，寻求外在世界乃至自我生命的本来面目，彰显了一种对于形而上的自性本我的不懈追问。这既是禅宗所说的“明心见性”，又是认识论意义上的“自知之明”。

“皮壳”是现实事物外表在长期氧化后所形成的包浆的一种俗称。外部环境的气候影响和物候反应，人体长期盘摸、摩挲、浸润导致尘埃、气息、汗渍等细微物质的沁入，都是生成事物表层晶莹剔透、光泽温润的“皮壳”之成因。“皮壳”不同于事物内在的成分构成和原初的材料质地。它是人与物长期亲密接触后，赋予事物的一层绵密、细致、温润、光滑、透明的外衣。胡庆雁孜孜不倦地打磨着他感兴趣的所有对象客体的外壳，让它们成为辉映着智慧高光的“皮壳”。“皮壳”并不属于事物的内在成分、内在属性。它不是实物原初的外壳，却似乎是人赋予对象客体的一种冗余。因而，它却是一种必要的冗余。这种事物“皮壳”所带有的传统美学的况味，仿佛让胡庆雁作品平添了一种本雅明眼中的人文“光晕”。胡庆雁锲而不舍地从事着智力与体力相结合的艺术劳作，为自己意识的意向活动所朝向的各种寻常事物抛“光”，从而使他的作品系列演示了一种点石成金式的当代艺术生产模式。胡庆雁以自己的行动回应了哲学家海德格尔、恩斯特·卡西尔等关于人类所有的创造力实践都在衰落乃至瓦解的批判性思脉。在恩斯特·卡西尔看来，在语言的发展和转换的意义上，创造力正在成为浮云。他在《人文科学的逻辑》中提及，“传统的约束力是最为强大的，彼甚至似乎只为个人的创造留下一个非常微不足道的余地”。事实正像这些哲学家所说的那样，艺术也许与其他传统的实践领域一样，已经是一种过去式。传统过于强大，所谓的实践哲学在当下已经没办法呈现新知识。人类的实践似乎只留下了一些微不足道的余地。然而，在胡庆雁眼中，这些人类创造力的余地并不是文化传统覆盖下的一种冗余。拜信息爆炸和技术指数式增长所赐，信息冗余在数字革命的时代正以指数方式急剧生长，从而产生了未来人类的各种可能性。艺术家在于当下语境之下继续行动，尚有可能通过这种余地继续进行知识生产。

既然真相不可得，物自体又不可认知，不能不说，人对于万物表象的感知和认知也只是一种意识的冗余、精神的冗余。因而，在胡庆雁的统觉思维中，冗余是一种缺失之物的指示符号，也是一种不在场之物的现场替身。冗余让不可视的、抽象的对象世界变得真切可感。最大限度的公平、正义、幸福，是人类社会的一种乌托邦愿景，也是生存现实中的一种缺失之物、不在场之物。人类对现状永不满足。这种不满足源自追求缺失之物、不在场之物的巨大欲望。正是由于艺术家不断以自创的象征物、替代物对于缺失之物、不在场之物进行填空，从而构建了艺术世界千姿百态而又不断标出的符号系统。