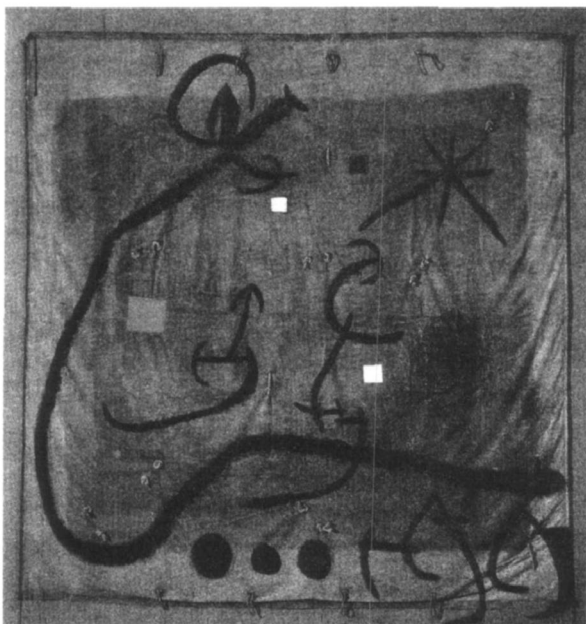


[艺术评论]



米罗《被一群夜里飞舞的鸟儿包围的女人》



尚扬《董其昌计划》

# 新抽象与老哲学

彭 锋

中国当代艺术在摆脱了对西方的模仿之后,开始形成自己的发展轨迹。与此相应,中国当代艺术理论也到了摆脱模仿西方的时候。当我们为中国当代艺术中的新苗头找到新解释的时候,我们就会发现中西方某些貌似相似的艺术现象其实非常不同。一旦对这种不同有了自我意识,中国当代艺术就有了自己的基础。这种自我意识对于当代艺术来说尤其重要,我们以中国当代艺术中的抽象绘画为例,来说明此问题。

抽象绘画已经有了百年历史,以至于很多人开始质疑抽象绘画的当代性。但是,如果我们仔细研究某些中国当代抽象绘画,就会发现它们背后的哲学基础完全不同。正是哲学基础或者自我理解的不同,让今天的中国抽象绘画成为了当代艺术。

哲学基础或者自我理解,对于当代艺术至关重要。在阿瑟·丹托(Arthur Danto)看来,两个完全一样的东西,其中一个不是艺术,另一个不是艺术,其原因就在于这两个东西背后的哲学基础或者自我理解不同。丹托将当代艺术称之为“后历史”艺术。历史上曾经出现过的所有艺术,在今天都可以再次出现,只要我们赋予它们不同的哲学基础,只要我们对于它们有不同的自我理解。<sup>[1]</sup>甚至,从来就不是艺术的东西,在今天也可以成为艺术,如果我们给予它们一种适当的理解。潘公凯将这里的理解称之为“转念”,他力图通过“转念”将自己的日常生活转变为艺术作品。<sup>[2]</sup>

中国当代抽象绘画中的哲学基础与欧美现代抽象绘画中的哲学基础有何不同?要回答这个问题,我们需要对欧美抽象绘画做一点简要的回顾。

从艺术史上来看,欧美抽象绘画作为一种艺术运动或者绘画样式,起源于20世纪初。一方面,

由于摄影技术的成熟和照相机的普及,绘画不得不思考有哪些东西不能被摄影所取代;另一方面,由于宗教影响的式微,艺术有取代宗教的倾向,或者说人们对于艺术做了宗教化的理解。

艺术宗教化与宗教艺术完全不同。根据沃尔特斯托夫(Nicholas Wolterstorff)的观点,宗教艺术很早就存在了,而艺术的宗教化则发生在18世纪艺术独立之后。艺术的宗教化将艺术仅仅视为形式,将正确的艺术欣赏方式确定为无利害性的审美静观,将艺术欣赏经验理解为一种超越性的情感体验。但是,这种宗教化的艺术不包括宗教艺术,这种理解艺术的方式也不适合宗教人士对宗教艺术的理解。根据宗教人士对宗教艺术的理解,艺术服务于宗教目的,因而不是无利害性的。宗教艺术的目的不是无利害的静观,而是唤起人们的宗教记忆,在这种意义上可以说,宗教艺术是一种纪念艺术(memorial art)。<sup>[3]</sup>

艺术的独立与康德的贡献密不可分。在康德的哲学体系中,他力图将科学、艺术、伦理等领域区别开来。随后,艺术家和思想家开始将独立的艺术与宗教结合起来。根据弗莱瑟(Hilary Fraser)的观察,英国维多利亚时期出现了许多宗教——审美理论(religio—esthetic theories),它们试图将基督教的主张与美和艺术调和起来。<sup>[4]</sup>在20世纪初的抽象绘画运动中,我们可以看到,艺术与宗教的融合走向了以艺术代替宗教。根据戈尔丁(John Golding)的研究,抽象绘画的先驱蒙德里安、康定斯基、马列维奇等人,曾经都是布拉瓦茨基夫人(Madam Blavatsky)创立的“神智论”(Theosophy)的狂热追随者。“神智论”是一种宗教哲学和宗教团体,主张有一种绝对的超越性存在,哲学、科学和艺术等等可以让人接近那个绝对存在。在蒙德里安看来,“神智论”和抽象绘画是相同的精神运动的不同表达形式。“尽管艺术有自身的目的,但它像宗教一样,是我们借以认识宇宙的工具。”<sup>[5]</sup>当然,蒙德里安这里所说的艺术,已经不是传统的写实绘画,而是以抽象绘画为代表的新艺术。“新艺术是解除了压迫的旧艺术……,在这种意义上艺术变成了宗教。”<sup>[6]</sup>随着蒙德里安发展出他的纯抽象风格,他开始拒斥“神智论”的某些内容,而将艺术视为宗教或者用艺术来取代宗教,因为蒙德里安认识到,神智论者绝不可能获得有关绝对的经验,因而“绝不可能体验到真正的、完满的人类和谐。”<sup>[7]</sup>正是因为认识到“神智论”的某些不足,蒙德里安开始用艺术来取代宗教,因为艺术比“神智论”还要纯粹,因而比“神智论”乃至比任何现实的宗教形式还要像宗教。“作为人类精神的纯粹创造,艺术被表现为在抽象形式中体现出来的纯粹的审美创造。”<sup>[8]</sup>对于蒙德里安的这种转变,戈尔丁做了这样的总结:“总之,对蒙德里安来说,艺术开始成为宗教经验的替代者。”<sup>[9]</sup>

克莱夫·贝尔(Clive Bell)于1914年出版的《艺术》,常常被视为后印象派绘画的理论总结,其实,其中许多观点用在抽象绘画上更加合适。在贝尔看来,艺术不是对外部世界的再现,而是有意味的形式(significant form)。<sup>[10]</sup>根据这种新的界定,贝尔反对艺术再现,反对制造幻象,反对卖弄技术,将创造有意味的形式作为艺术的首要目的。那么,什么是“有意味的形式”呢?尤其是其中的“意味”指的是什么呢?贝尔直截了当地说,它就是形而上的“物自体”或“终极实在”。<sup>[11]</sup>这种“物自体”或“终极实在”,既是宗教的对象,又是艺术的对象。当然,在20世纪初的艺术家和理论家眼里,这里的艺术只是以抽象绘画为代表的新艺术。可以说,不相信形而上的“绝对”、“物自体”或者“终极实在”,就无法理解抽象绘画先驱的作品,尤其是蒙德里安的作品。

20世纪初期由欧洲各国的艺术家发展起来的抽象绘画,于20世纪中期在美国获得了复兴。尽管杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)仍然从“神智论”中获得启示,但支持美国抽象表现主义的理论基础不是作为宗教的“神智论”,而是作为哲学的精神分析学说,尤其是荣格的集体无意识理论。波洛克是个典型的荣格主义者,他的绘画可以被视为无意识尤其是集体无意识流露的踪迹。<sup>[12]</sup>与形而上的“绝对”、“物自体”或者“终极实在”相比,无意识或者集体无意识触及到了人的欲望和本能,显

得过于“形而下”了。但是，它们有一个共同的特点，那就是都是对意识或者理智的超越，“神智论”是向上超越，无意识学说是向下超越。

通过上述的简单回顾，我们知道支持西方抽象绘画的哲学基础是“神智论”的绝对实在学说和精神分析的无意识学说。这两种学说在中国都没有它们赖以生根的土壤。尽管中国抽象绘画在形式上与欧美抽象绘画有这样或那样的联系，但是支持中国抽象绘画背后的哲学基础或者自我理解非常不同。

20世纪80年代，中国艺术家曾经发起了一场语言纯化运动，试图用抽象绘画来维护艺术的独立性，反对将艺术作为政治宣讲的工具。艺术的独立运动，在西方起源于18世纪，到19世纪的唯美主义那里，在“为艺术而艺术”的号召下，艺术发展成了与道德、政治、宗教、实用等毫无关系的纯艺术，一种以美为终极目的的艺术。然而，当艺术从道德、政治和宗教等领域中独立出来之后，它的社会影响力也随之减弱。唯美主义在19世纪末的迅速衰落，表明美不能成为艺术的归宿。如上所述，20世纪初的抽象绘画，并不是建立在美的基础上，而是建立在宗教的基础上。但是，如同沃尔特斯托夫指出的那样，20世纪的抽象绘画并不是传统的宗教艺术，而是对艺术的宗教理解，绘画成了不可表达的形而上世界的表达。无论是宗教所假定的绝对实在，还是精神分析所假定的无意识领域，它们都属于不可表达的领域。抽象绘画在20世纪的兴起，正是建立在对不可表达的表达上。

对于表达的有限性，中国哲学很早就有清晰的认识。《道德经》第一句就是“道可道，非常道。名可名，非常名。”禅师们也强调“第一义”不可说。文益禅师《语录》云：“问：‘如何是第一义？’师云：‘我向尔道，是第二义。’”<sup>[13]</sup>如果说抽象绘画必须建立在对不可表达的表达上，中国传统哲学中并不缺乏这方面的思想资源。正因为如此，尽管绝大多数当代中国画家并不相信基督教，也不相信精神分析学说，但他们仍然可以找到支持抽象绘画的哲学基础。

需要注意的是，中国哲学所说的“道”或者“第一义”，与基督教所说的终极实在或者精神分析所说的无意识完全不同。中国哲学所说的“道”或者“第一义”，并不是指向“另一个世界”。西方宗教和形而上学所假定的那个终极实在，指的是现实世界之外的世界。在《人性，太人性了》中，尼采描绘了这种宗教信仰的谱系：人们最初是从梦中得到关于另一个世界的观念。当人类反思出现的时候，他们发现这种另一个世界中的事物对于经验方法是不可理解的，于是便认为经验方法是不完善的，真实世界只有对非经验方法才是可以理解的。因此，人们将经验世界当做另一个世界的表象或扭曲，而那个另外的世界则被认为是真实世界。形而上学就是关于这个非经验的真实世界的谣传知识。<sup>[14]</sup>中国哲学中的“道”或者“第一义”并不指向另一个世界，相反它们指向最普通的现实世界。正如槩所言：“语默动静，一切声色，尽是佛事。何处觅佛？不可更头上安头，嘴上安嘴。”<sup>[15]</sup>中国哲学只承认“这一个世界”，不承认此外还有“另一个世界”。“不可说的”不是“另一个世界”，而是我们正在经验的“这一个世界”。

中国当代抽象绘画并不是建立在宗教和形而上学的“终极实在”或者精神分析的“无意识”之上，而是建立在中国道禅哲学的“道”或者“第一义”之上，从而让中国当代抽象绘画呈现出全新的面貌。比如，路青在绢上反复画格子，以一年为单位创作她的作品。这种抽象作品，就无法用西方美学理论来解释。路青的作品不能用形式主义美学来解释，因为作品的力量并非来自它的形式美或者形式特征，或者说，作品的力量不是来自作者对作品形式效果的设计和期待。它也不同于波洛克的行动绘画。波洛克的行动绘画仍然受到形式外观或效果的控制，路青的绘画的形式外观或效果已经降低到最低限度。路青的作品也不是建立在某种形而上学的实体之上，如果不依据宗教或形而上学的“终极实在”，我们不太好解释蒙德里安和马列维奇的作品，但是对路青作品的解读并不需要这种假定。路青的作品还不是建立在精神分析的“无意识”之上，我们在其中并没有看到无意识的发泄和释放。路

青的作品向我们展示的只是绘画行为本身，而不是最后的结果或者外观。如果从结果或者外观的角度来看，路青的作品很难说得上是艺术，但是如果从绘画行为本身来说，她的作品又是最纯粹的艺术。正如路青自己所说，“我不认为我的所为是艺术的，实际上在更多的情况下，它使我忘记了艺术是什么。在做之前我无法解释，在做之后我无需解释。画即是画本身。”<sup>[16]</sup>

路青的抽象绘画，向我们展示了行为本身的重要性，而不是行为之前的构想和行为之后的评价。这正是中国传统道禅哲学的要义。当禅师们强调“第一义”不可说的时候，就是要求我们不要瞻前顾后、左顾右盼，而是将自己的生命集中在“现在”、“这里”，强调“在场”的重要性。西方哲学则以逃离“在场”而著称，总是用“过去”（本质）、“未来”（理想）和“那里”（他者）来遮蔽“现在”和“这里”。<sup>[17]</sup>在这种意义上可以说，西方绘画总是要再现什么，无论是“绝对实在”还是“无意识”，因而很难回到绘画本身。中国当代抽象绘画，之所以能够体现自己的独特面貌，关键在于支撑中国当代绘画的哲学基础不同。强调“现在”、“这里”的中国道禅哲学，可以支持一种回到绘画本身的中国抽象。

#### 注释：

- [1] Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1997, PP.12-15.
- [2] 王端芸：《潘公凯访谈》，载《大相无形》，中央美术学院美术馆，2010年，第78页。
- [3] 沃尔特斯托夫：《艺术和美学：宗教的维度》，载彼得·基维主编：《美学指南》，彭锋等译，南京大学出版社2008年版，第286页。
- [4] Hilary Fraser, *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, P.1.
- [5] Piet Mondrian, *The New Art-the New Life: The Collected Writings Of Piet Mondrian*, edited and translated by Harry Holtzman and Martin James, Boston: Da Capo Press, 1986, P.42.有关蒙德里安的引文，均转引自 John Golding, *Paths to the Absolute*, London: Thames & Hudson, 2000.
- [6] Ibid, P.319.
- [7] Ibid, P.169.
- [8] Ibid, P.28.
- [9] John Golding, *Paths to the Absolute*, London: Thames & Hudson, 2000, P.15.
- [10] 克莱夫·贝尔：《艺术》，周金环、马钟元译，北京：中国文联出版公司1984年版，第4页。
- [11] 同上，第36页。
- [12] 参见 John Golding, *Paths to the Absolute*, London: Thames & Hudson, 2000, ch.4.
- [13] 转引自冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社1985年版，第287页。
- [14] 关于尼采对形而上学真理的更详细的批判，参见 Maudemarie Clark, "Friedrich Nietzsche," in Edward Craig ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York and London: Routledge, 1998, PP.848-850.
- [15] 转引自冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社1985年版，第294页。
- [16] 范迪安主编：《事物状态》，中国美术馆，2010年，第144页。
- [17] 详细论述见彭锋：《重回在场》，《学术月刊》2006年12期。

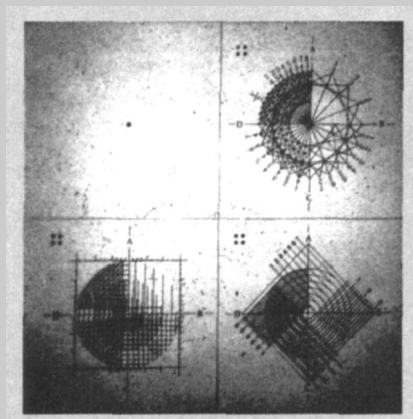
彭锋：北京大学美学与美育研究中心、北京大学艺术学院

栏目策划、责任编辑：李雷

# ARTS CRITICISM

## 深度观察

[抽象艺术]



### 14.

#### 长河潜流：1978 年以来的中国抽象艺术

20 世纪后期中国抽象艺术的发展得益于美术理论的活跃与争鸣，特别是由于 1980 年代吴冠中对于“形式美”与“抽象美”的研究与大力提倡，通过对形式美与抽象艺术理论的身体力行，吴冠中接续了由林风眠开创的 20 世纪中国水墨画的现代性历史，在大陆美术 80 年代向现代转型的历史进程中成为令人尊敬的先行者，并且呼应了台湾地区的五月画会刘国松等艺术家对于现代抽象艺术的积极探索。

### 18.

#### 新抽象与老哲学

抽象绘画已经有了百年历史，以至于很多人开始质疑抽象绘画的当代性。但是，如果我们仔细研究某些中国当代抽象绘画，就会发现它们背后的哲学基础完全不同。正是哲学基础或者自我理解的不同，让今天的中国抽象绘画成为了当代艺术。

### 22.

#### 中国语境中的“观念抽象绘画”

从“观念抽象绘画 (Conceptual Abstract Painting)”的角度去思考、批评乃至创作是中国的抽象绘画的一种积极姿态。从国际交流上讲，“观念抽象绘画”能够显示出中国画家在这个时代的特殊感觉，也表明了中国抽象绘画的独特性。观念与抽象绘画结合没有缩小抽象绘画的内涵，而是在批评的角度上，它要肯定一种积极的抽象绘画，也就是一种新的全球化之下的中国绘画行动。它作为多元文化主义的一种，完全可以和其他架上绘画、非架上绘画、观念艺术、数字新媒体艺术、影像艺术等共同构成丰富的当代中国艺术版图。