

Re-Entry to Earth

—Philosophic and Poetic Representation of Process Art, Land Art, Poverty Art and Mono-art

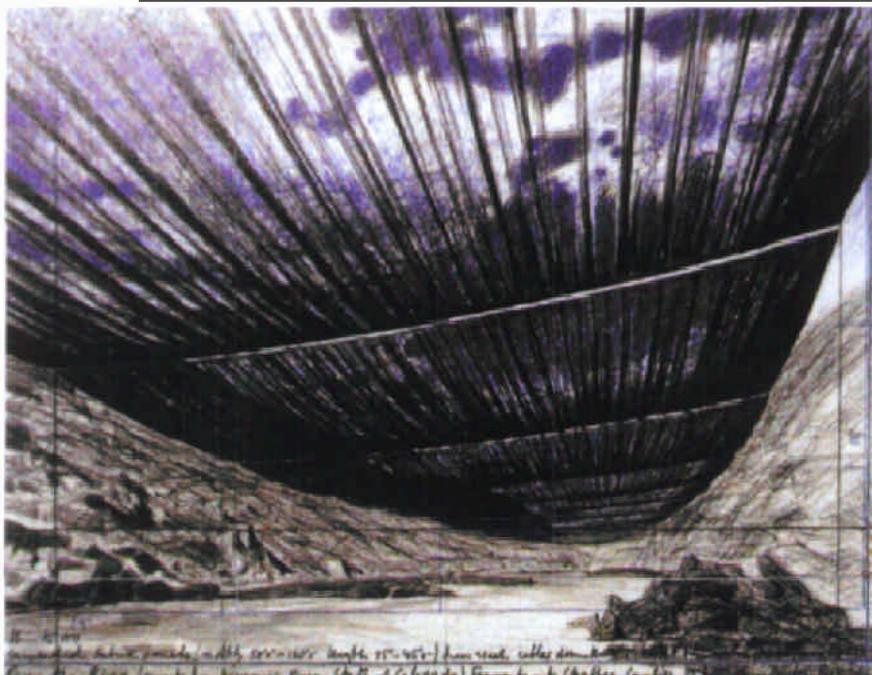
重返大地

——关于过程艺术、大地艺术、贫困艺术和物派艺术的哲学与诗性陈述

唐尧 by Tang Yao

立于大地之上并在大地之中，历史性的人类建立了他们在世界中的栖居。

——海德格尔



在西方现代主义艺术的形而上冲动达到抽象表现主义和极少主义的巅峰绝唱之后，1960—1990年的国际艺术主流发生了形而下的转折。以美国的波普艺术、欧洲的新现实主义、国际激浪运动、观念艺术和行为艺术为主要标志，艺术家重新把注意力转向了现实状态与人文处境的社会学关注。

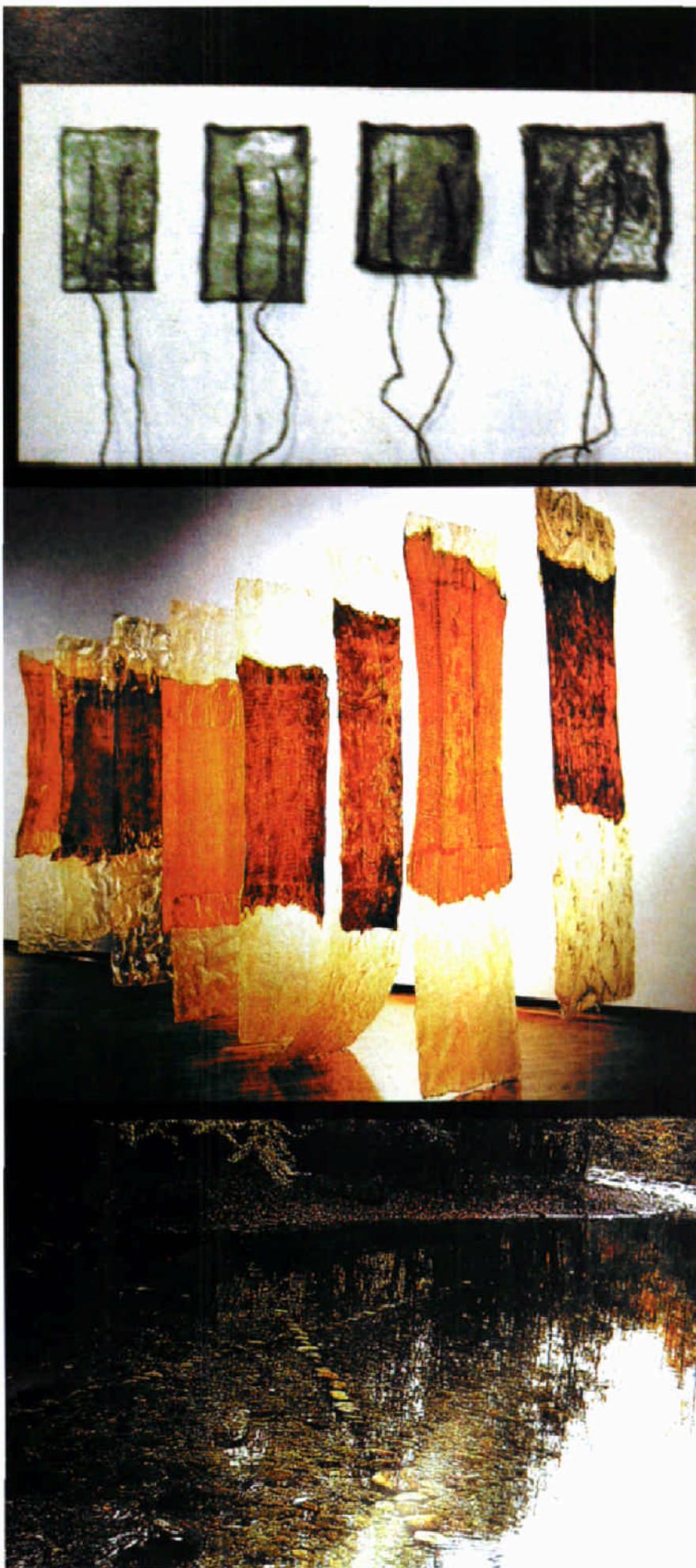
但与此同时，还存在着另一个意义也许更为深远的分支。如果说以波普和新现实主义为标志的主流路径指向人和社会，那么这一分支则指向物与自然。这是一个应该获得充分展开的方向。我在这里指的是美国的过程艺术、大地艺术、意大利贫困艺术的一部分和日本的物派艺术。

出生于上个世纪初的奈薇尔逊、布儒瓦、布里、塔皮埃斯、张伯伦、

塞萨尔，甚至劳生柏，可以看作是上述分支路径的起点或最初的路标。他们在上世纪60年代的创作可能兼具集合、装置、废品、波普、新现实、女性、观念艺术的身份，但他们有一个共同的特点，就是对物质材料的深度迷恋——纸板、木头、金属、橡胶、皮革、石膏、沙子、油漆、树脂、乳胶、纱布、麻绳，甚至空气——几乎全部物质材料都进入了雕塑家的视野，呈现出作为雕塑材料的可能性。与形式主义和极少主义相对立，非形式主义和《怪异抽象》（这是一次标志性展览的题目），扬弃了雕塑作为单一材质的、完成的艺术品的概念。雕塑变成多种材料的、多种视觉造型元素的、非常复杂的、不断变化的、增加或减少甚至最后消失的过程。华裔美国女雕塑家伊娃·海丝（1936-1970）是这种雕塑最重要的代表人物，一个英年早逝的天才！

有的艺术史把这种20世纪60年代强调过程的偶然性和可能性的艺术风格索性称为“过程艺术”。作为女性艺术家，伊娃·海丝与奈薇尔逊有着同样敏感的感性。在她看来一件构思好的艺术作品简直是不可思议的！她主张完全即兴和未知的创作过程。因此各种不稳定的、有机的、在时间和空间中不断变化的材料就成了她的首选。各种流体的软质的材料，如树脂、乳胶和粗细棉布，通过她亲手进行的包裹、捆绑和缝纫，呈现出一种层层叠叠的木乃伊式的硬化过程和令人印象深刻的死亡意象。在这里，艺术作品的最终形式并不是关键，关键是它的形成过程，过程本身才是全部意义之所在。海丝说：“我愿意我的作品是非作品，也就是说它在我的预想之外去走它自己的路。”由此，艺术家从创作过程的制作者或控制者，变成了一个发动者和期待者。艺术家只是给出一个运动过程的起点，然后他就变成和观众一样的观察者，或者最多是一个被动的参与者。材料应用它们自己的方式来实现了自己，而艺术家则只是踴身投入这变化的洪流之中。

左上图：《山谷幕》克里斯托，左下图：克里斯托《大地艺术设计图》，右上图：《无题》伊娃·海丝，右中图：《意外的事情》伊娃·海丝，右下图：《鸽子河的倒影》理查德·朗





大地艺术在20世纪60年代中后期兴起于美国。它把抽象表现主义的大尺度和极少主义的单纯性放大到一种超越人类想象力的艺术规模，呈现出一种生命的内在辽阔与自然诗意的结合、延伸与开拓。迈克尔·海泽的《双重否定》移动了上万吨土石方，罗伯特·史密斯的《螺旋防波堤》只能从空中看到全景，还有奥本海姆的麦田和克里斯托的《山谷幕》，这些作品以空前恢弘的尺度，克服了极少主义的狭隘与局限，将我们带入人类与自然的精神性对话之中。“单纯”在这里不但是一种工程意义上的可能性，而且是清晰、坚定而辽阔的力量。

“大地艺术”(EARTH ART 或 LAND ART)中的“大地”在这里的原意是指谓具体物质意义的广大土地或者地球的表面。但我觉得可以为“大地”引入另一层哲学的和隐匿的意义——它指向人在其上和其中赖以栖居的东西或者一切哲学怀着乡愁所寻找的东西！它是无所迫促、无所滞碍、无所畏惧、无始无终、无增无减的家园式的庇护者，是一切涌现者的返身隐匿之所，是无限向上之后的俯身沉降之所，是八牛图之后的十牛图。大地是自我锁闭和质朴混沌的。它退遁于分析。拒绝一切以科学的名义对它进行的对象化计算和穿透。但作品使它作为本身和整体显现出来——去蔽、敞开、走进存在的澄明与光亮。这种敞开和涌现出来的东西被海德格尔称为真相；而真相涌现的世界则被称为“境世界”（注：原文依然

是“世界”，但为了区别起见，我以为用境世界代表真理涌现的世界似乎更清楚）。在海德格尔关于艺术的沉思中，艺术作品的本质就是“建立境世界和制造大地”；“境世界建基于大地，大地穿过境世界涌现出来”。他引证了伫立在海边石崖上的希腊神庙。正是神庙的存在使那里进入神性的光亮之中。大地艺术可以看作是这一沉思与精神涌动最壮丽的实践。

玛利亚用400根金属竿插在新墨西哥盆地1600m×1000m的荒原上。金属竿的垂直、光亮、精美、纤细、人工和现代感，其排布的矩形规则，如此强烈地揭示了大地——平坦、广阔、混沌、晦暗、原始、亘古不变、非人工的荒凉的力量。尤其是在乌云、闪电之际，天地间释放出轰鸣的能量令人对自然的神性产生难忘的敬意。

迈克尔·海泽的《双重否定》是另一个震撼性的例子。同样是荒原，当推土机发动起来，在那原始的土地上推出第一道凹槽的时候，我们感到了第一重否定——即人工的机械的现代的力量对原始的自然之否定；但随着这一工程的进展，大量的挖掘机和推土机在大地上开掘出深15m、长400m的巨大沟壑的时候，我们感到了第二重否定——即自然的力量对人的机械的力量之否定。大地此时被海泽的作品敞开，它通过这一作品所建立的“境世界”涌现出来。它的深厚和悠久被作品带入那种存在本身的澄明和诗意之中。它的岩层是亿万年沧海桑田的产物。

它是不可动摇的东西，而我们只是它的表面上一层短暂的微生物而已。双重的否定带来肯定——对大地的肯定。当我们把大地作为地球表面的意义和作为期待着敞开和涌现的隐匿者整体的意义重叠在一起的时候，玛利亚和海泽的作品就成为了海德格尔存在美学最强大和直接的实例。

我特别喜欢英国的理查德·朗。他或许可以被称为“行为·大地艺术家”，因为他在英格兰渺无人烟的海岸行走，沿途留下大大小小的石头堆，令人联想到青海的敖包、阿里的玛尼堆、磕长头的朝圣者、对自然历程的悠久敬重，以及一种类似中国文人的“无限优雅的情怀”。

与过程艺术和大地艺术遥相呼应的是同年代欧洲的另一股艺术力量——意大利的贫困艺术和英国的废品雕塑。其中特别值得一提的是帕诺内(Penone)。他是贫困艺术最主要的代表人物之一。《阿尔卑斯山滨海地区》是他20世纪60年代末在自己出生的小村庄创作的一个系列作品。这些作品的材料堪称简陋，不再是人类征服自然的豪言壮语，没有美国大地艺术那种铺天盖地的规模，没有任何夸张的表情、精湛的技巧或是令人叹为观止的视觉形式。它们仅仅是个人的、私密的和诗意的。比如《我的身高、胳膊的长度、我在小溪中的宽度》是在林间用水泥修的一个基本上相当于自己大小的水池子。而把一只铜手镶嵌在树干上，则是他非常著名的作品《除了这里，都将正常成长》。溪水在流，铜手在锈，而树干在生长。它们看上去是简单、粗糙、原始和随意的东西，就好象是一个樵夫甚至一只熊留下的痕迹。但它们却昭示了一个非常重要的艺术方向——对物质内在属性的迷恋和对自然进程本身的尊重。这一指向的哲学意义与精神价值在于雕塑家的注意力不是创造某种视觉形式的雕塑语言，不是把某种材料雕塑成一个东西，而是通过雕塑进行一次对话，对话的内容是我们人类与我们所赖以栖居的天地万物之间的沟通和理解——在这里，西方文化或许是第一次沿着艺术的道路响应了由印度耆那教、中国道家和禅宗以及日本神道教构成的东方智慧的老召喚。

自从人类从这个星球上站立起来，在我们和物质世界之间曾经存在着大致四种关系。第一种关系是神本位的——天地山川、江河大地都是神性的。人

类向有灵万物顶礼膜拜。第二种关系是人本位的——物质世界只是化学元素和物理学公式，是科学研究的对象，是人类正在理解和征服的目标。第三种关系是精神本位的——物质世界被理解为一个空幻不真、住流无常，因而也是没有价值的存在。而人的精神目的就是要超越它。第四种关系是自然本位和生命本位的——物质世界和人类生命都是自然进程的组成部分，是一个母系统中的子系统，是相互依存的生命共同体和精神统一体。其中第三种关系主要体现在印度教古老的《奥义书》、吠檀多哲学和小乘佛教中。而第四种关系则是中国传统哲学对世界精神文化最大的贡献。雅斯贝尔斯把老子列入10位最具有原创性的伟大的形而上学哲学家。著名宗教学家费舍尔把他创立的道家哲学概括为“自然之法”。稍后出现的庄子可以看作是“自然之法”汪洋恣肆、智慧深湛的表达者；而数百年之后，作为隐逸文化象征的陶渊明则是这一生命审美境界诗意充沛的实践者：“采菊东篱下，悠然见南山”；“俯仰终宇宙，不乐复如何”。还有王维的禅诗，还有宋元的山水……新儒家大师钱穆先生认为中国传统中最有价值的东西就是“天人合一”。而英国历史学家汤因比正是在人与自然的关系问题上，对中国以及东方文化寄予厚望。

日本是一个自然景观优美细腻的岛国，古老的神道教倾注了日本人民对自然的热爱。这种传统与来自中国的庄禅文化结合在一起就形成了非常独特的日本艺术精神，包括川端康成的小说、东山魁夷的画，特别是松尾芭蕉等人的俳句。日本的“物派”艺术或许可以看作是庄禅精神智慧第一次以东方民族的雕塑艺术形式获得成功的表达。它开始发展大约是在上世纪60年代，但一直到90年代才获得国际性的声誉和阐释，是现代艺术中少见的纯正意义上的雕塑。“物派”艺术在审美取向上吸收了极少主义雕塑的单纯性，反对现代艺术中极端的个人主义和自我表现。这一点与日本艺术崇尚朴素简约的风格，比如茶道、插花和庭院艺术，可以说是一脉相承。它的基本元素和方法是人工制品与自然进程的某种“偶然”遭遇，形式上却采用了流行于后现代艺术中的“观念-装置”方式，这使它的样子看起来相当时尚。然而，“物派”的根本立场和出发点是以庄禅和神道精神为核



心的东亚文化——让干冰自己在空气中蒸发（干冰），让纸箱自己在时间中坍塌（缓慢性），艺术家从所谓的“创作”中退了出来，不要把自己当作世界的创造者和主宰者。自然本身才是完美的，艺术应该让那个“有大美而不言”的“天地”自己来说话！这就是庄子的“忘我和物”，就是海德格尔的“存在本身”，或者如作者所说的“形式与人的愿望无关”。虽然披着现代理性的“狼皮”，假装前卫，深奥莫测，但他的中文名字却有趣地直白而温情：野村仁，翻译成现代汉语就是“在没有进入现代文明的村庄里，人们相亲相爱”。

过程艺术、大地艺术、帕诺内的贫困艺术以及物派艺术，在极少主义之后，开出一个具有深邃哲学意味的方向。我觉得可以把这一艺术方向整体地概括为“大地的物语”。它既具有非常形而上的精神冲动和高度，又具有向下俯身沉降和回归大地的亲切与充实。大地通过作品建立的境界世界向上涌现，而作品在这种涌现中重返大地。它的哲学和诗性背景包括海德格尔、荷尔德林和里尔克，但更为深远的源头可以一直上溯到中国的老、庄、禅、隐——那种自然的生命的通透的审美精神。

“大地的物语”的核心价值在于它实现了一个根本的逆转：不再是人本位的、人定胜天的征服者，而是自然本位、生命本位的、情同手足的共同体，是相遇、问候、访谈、沟通、对话、揭示、敞开、和谐相生、彼此怀着敬意。人重新回到自然之子的位置：“落地成兄弟，何必骨肉亲。”

这是伟大的艺术观念的革命。创造、个性、形式感、艺术品都被消解了，但灵魂在工作。人的灵魂与万物的灵魂在窃窃私语。雕塑家的身份从一个技术征服者或审美创造者，转变为一个友谊的信使。他们就像童话中那些能听懂动物和植物语言的精灵，是鸟语者、树语者、石语者、风语者和水语者。他们把我们的话语带过去，把它们的话语带回来……

左上图：《双重否定》迈克尔·海泽，右上至下图：《树林复述》帕诺内，《闪光的田野》瓦尔特德·玛丽亚，《除了那点以外，都将正常生长》帕诺内，《单一体系列》高松次朗