



抽象艺术、日常生活与形而上学

Abstract Art, Daily Life and Metaphysics

鲁明军 Lu Mingjun

2010年5月，在“格林伯格在中国”学术研讨会（深）上，易英先生作了题为“抽象艺术的理论死亡”的基调发言。易英先生首先从大众文化这一角度澄清了抽象艺术的生成根源。他认为，抽象艺术实际上是源自对庸俗的大众文化的反思与批判的生成。或者说，它是一种形而上学的诉求。按照中国的说法，可以认为是一种道的诉求。

在这里，抽象显然就是一种形式。而形式主义自身的局限性导致其不得不最终趋于装饰化和庸俗化。诚如易英先生所说的：“当我们面对一件抽象艺术作品时，不论是绘画还是雕塑，首先是一种直观的反应，也就是形式的判断，它可能作用于我们的生理——心理感应，达到一种视觉或审美的愉快。这种愉快其实是很低级的，就单纯的形式构成而言，其空间范围极其有限，没有思想的支持和技术的含量，唯美的形式很快就走到尽头。”

这是一个论。一方面抽象以前卫的名义批判庸俗，但另一方面自身又沦为庸俗。直到后来，后形式主义特别是视觉文化兴起并逐渐取代了它。问题是：为什么作为形式主义的抽象艺术从前卫又沦为庸俗了呢？形式主义的局限在哪里呢？窃以为，虽然通过美术史的反思可以为我们提供很多答案，但在这里，宁可赋予它一个思想史背景，亦即贯穿在西方艺术史背后的形而上学传统。

实际上，从柏拉图、亚里士多德到康德的形而上学始终与我们的日常生活是分离的，甚至是相对立的。所谓形而上学即悬置于日常生活之上的一

种存在。由是，作为真理诉求意义上的形式主义自然与形而上学勾连在一起。就像马列维奇说：“在至上主义看来，自然物像的表面本身是无意义的；本质的东西是感觉——在本质上完全独立于产生它的世界。”形式产生于感觉，感觉又独立于世界，它是表面世界之外的东西。蒙德里安也认为，艺术家只有完全放弃主观情感和想象，才能实现“纯粹现实”的再现。正因如此，当形而上学传统或者说它背后的思想背景崩塌以后，形式主义也就自然地瓦解了。换句话说，支撑抽象艺术或形式主义存在的正是形而上学。

然而，实际上这其中还有一条更为隐晦的线索，即悬置在日常生活之上的形而上学之外，还有一种内在于形而下的日常生活中的形而上学。而这一点同样体现在柏拉图、亚里士多德，特别是海德格尔、韦伯的论述中。按照柏拉图的说法，日常用具都是自然的生成，一方面它取决于实用的记忆，即其日常用途这一根本目的，另一方面，取决于它最根本的创造者，即所谓的神。

这二者并非分离的，而是一体的。准确地说，神性根源为实用目的提供了一个价值基础，而其实用性在达至自己的目的时，神性作为一个价值基础，也自然地得以显现。

这意味着，抽象艺术的死亡并不意味着形而上学的终结，或者说并不意味着道的抽离。当形式主义滑向庸俗，抽象艺术被基于日常生活的视觉文化所取代的时候，并不意味着形而上学没有了。换句话说，抽象艺术在面临着形式本身的危机的时候，关键是如何将抽象从形式的牢笼中解放出来。或者说，在这里是不是抽象其实不重要了。因为，有时候当我们太在乎抽象这个美术史概念的时候，很容易陷入形式主义的牢笼中。

西方如此，中国亦然。孔子说：“君子不器”。这意味着，传统中国对于日常生活的评价是很低的。因此，古代礼器的目的不是经验，而是先验的形而上学。但问题的复杂性在于，礼器根本上也源自经验。也就是说，它的仪式感和纪念碑性背后，还是隐含着—一个器或经验的基础。

易言之，在中国传统中的道，也不是绝对先验和超验的，它还有经验和形而上学的一面。这一点尤其体现在先秦思想和宋代道统中。比如宋代道学家二程、邵雍等提出“以物观物”一说，意思是说，观看事物要回到事物本身，即从物的角度去观看物，或者说要将物还给物本身。表面上这与康德的“物自体”并无二致。但实际上，恰恰相反，道学家表面上是以“去我”的姿态回到物本身，但根本是以这样一种“无我”境地达至“物我一体”，最终体现“有我”。而康德则不然，其之所以强调“物自体”是站在一个认识论的立场将物与我对立起来。这建立在认识论的框架中。

作为形式主义的抽象艺术之逻辑与康德的哲学非常契合。但我们发现，如果说中国书法也是一种抽象艺术的话，那么它显然更接近道学家关于“物”的思想。因此，当我们从道学视野中重新审视抽象艺术的时候，会发现形式固然重要，但更重要的是形式的生成过程。也就是说，不仅形式象征形而上学，形式的创作过程及生活本身更具形而上学。诚如朱子所说的，所谓“道”，指的是“日用之物当行之理。”书法本身就是古人日常生活中不

#1 唐·颜真卿《祭侄文稿》
#2 水磨石 布面丙烯 王光乐



可或缺的一部分。

我要重申的是，今天的抽象显然不再作为一种单纯的形式存在，而是植根于日常生活中的道。即便是以形式的方式呈现，形式也不是目的，更不是悬隔在我们日常生活之外的一种存在。因此，今天抽象艺术的意义不再是一种纯形式的生产，而是作为一种形而上学及其如何内在于我们日常生活之路的实验和探索。

这一形而上学不仅体现在日常生活，也体现在当代艺术的的职业性和专业化中。当然，当代艺术对于职业化的自觉，本身就是一种专业化的诉求。表面上看，这种职业性和专业化将自我抽离了出去，殊不知，这种职业性诉求本身就含有一个形而上学的基础。而这一点也是韦伯念兹在兹之所在。无独有偶，我们一直以为中国传统文人画是非职业化的，但是身份并不能决定创作本身，其实很多文人画家还是非常强调职业性和专业度的，文人画史上的“仿古”、“复古”实践中的理法意识本身便隐含着一种形而上学的自觉。

毋庸讳言，抽象本身不是问题，值得警惕的是形式主义及其危机。尽管形式主义意义上的抽象已经死亡，但是内在于日常生活之道的抽象并没有死亡。此时，它或许也无法避免形式，但并非是形式主义。在这里，形式不是目的，核心在于形式的生成本身及其所涵有的形而上学底色和日常生活之道。

记得乔纳森·克拉瑞（Jonathan Crary）说过一句很经典的话，他的大概意思是说，正是“现代主义”、“现代性”这些概念将视觉史上的复杂性抽离掉，并概括为几条抽象的原则。我想，诸如“抽象”这样的说法也是一样。其实，当我们面对一幅（抽象）作品的时候，一旦习惯性地先去将其归为“抽象”或“观念”或其他的时候，可能已经陷入了某个陷阱。或许，对于很多我们所谓的抽象艺术家而言，是不是抽象并不重要，甚至，其作品本身也不是按照所谓的抽象原则创作的。在这个意义上，当我们单纯依凭抽象

进行评论的时候，是不是意味着离作品本身越来越远了呢？作为一种风格，抽象这个概念的行程定然不是基于某一个艺术家的创作，然而，当我们回到某个个案，回到某件作品的时候，我们发现，抽象不再是形式，且即便是形式，它的生成也不是纯粹的平面审美建构，而是一个可移动的“视觉政治控制”。因此，今天我们所面临的便是，如何从抽象艺术意义上的形式分析转向“视觉政治控制”意义上的话语考掘。虽作为话语考掘，它并不拒绝阐释，而是将阐释内化在考掘的过程中。

当代艺术家

- #1 无题 油画 弗兰兹·克林
- #2 充满活力的至上主义 布上油画 马列维奇



我们 雕塑 72 × 86 × 38cm 2010年 彭