

刘悦笛：当代“大地艺术”的自然审美省思

来源：美学研究 日期：2006年11月11日 作者：刘悦笛 阅读：2053

在全球化的时代，“自然美学”（the aesthetics of nature）和“环境美学”（the environmental aesthetics）已成为欧美和中国美学界共同关注的热点。当今欧美的美学试图由此来超越以艺术为探讨中心的“分析美学”主流传统，在中国，美学也在努力发掘本土传统中的审美要素，来共建以“自然”为核心的新美学体系，这似乎都暗示出全球美学（global aesthetics）研究重心的某种转向。(1)

实际上，在美学理论聚焦于自然之前，作为“环境艺术”（Environmental Art）的延伸，“大地艺术”（Land Art, i.e. Earth Art or Earthworks）(2) 早就在“审美之维”积极推动了这种思考。大地艺术是当代欧美艺术中的重要流派之一，它的独特之处，就在于以地表、岩石、土壤等作为艺术创作的原始材料。该艺术运动起源于20世纪60年代末，其艺术观念发源地来自于1968年纽约德万博物馆所办的展览和1969年康奈尔大学的Earth Art展。主要代表人物有罗伯特·史密斯（Robert Smithson）、迈克尔·海泽（Michael Heizer）、理查德·朗（Richard Long）、克里斯托（Christo）和珍妮-克劳德（Jeanne-Claude）夫妇、沃尔特·德·玛利亚（Walter de Maria）和丹尼斯·奥本海姆（Dennis Oppenheim）等等。其中，罗伯特·史密斯还以其观念上的独创性，堪称大地艺术最重要的宣言发布者和美学理论家。

质言之，以“回归于自然”为主旨，大地艺术参与进了“同大地相联的、同污染危机和消费主义过剩相关的生态论争”，从而形成了一种“反工业和反都市的美学潮流”。(3) 但遗憾的是，大地艺术对自然美学的深入推进，却被中西美学探索共同忽视。或许这是因为，大地艺术毕竟是从艺术角度来探索自然审美的一种艺术样式，而自然美学恰恰要摆脱艺术所占据的传统霸权地位。但无论怎样，大地艺术的实践可以引发出自然美学的诸多深层思考。

一、大地艺术的“美学特质”

1. 回到“天地有大美”的自然之际

这是大地艺术首当其冲的美学取向。大地艺术，首先悖反的，就是艺术与自然的对峙关系，亦即毕加索所谓“艺术就是自然所没有的”传统观念，(4) 从而将艺术创作和欣赏都置于广袤的天地之间。

天地自然，在欧洲古典艺术中出现得较晚，在17世纪的荷兰才出现纯粹意义上的“风景画”。这是由于，欧洲“在近代生态学受注视之前，人们并不把自然看作资本主义活动的目标……整个大自然（nature-as-a-whole），却是不容占有的”。(5) 因而，在主体性美学占据主导的时代，欧洲古典油画中的风景开始只是作为人的背景而出现的，即使后来成为绝对的前景，实际上也始终预设了一位看风景的“观照者”潜存在那里。相反，大地艺术具有一种“反主体性”，它要求艺术活动脱离主体而走向室外（而非仅仅从室内来看室外），即从单纯的“室内装饰者”真正走向广袤的“天地之际”。而传统的欧洲油画中的自然，则是将风景吸纳进艺术家的颜料涂抹之中，鉴赏者还是要到美术馆和博物馆来看“画中的自然”。然而，大地艺术却倡导：不仅艺术家要到广袤的天地之间去构造艺术，而且，观赏者要看到这种壮观景象，也要亲自到沙漠、荒原、湖泊去实地观看，这个巨大的奇特“美术馆”的边界就是无限延伸的天地自然。

进而言之，大地艺术更是一种以自然作为直接材料的艺术形式。在这种艺术形式里，“材料的异质性已经变成一种可能性”(6)，不仅（包括森林、山峰、河流、沙漠、峡谷、平原的）大地材料可以用之，还可以辅之以石柱、墙、建筑物、遗迹等人造物。最著名的大地艺术品史密斯在美国大盐湖中创作的《螺旋状防波堤》，便是由黑色玄武岩、盐结晶体、泥土、海藻筑成的1500 × 15呎的巨大的螺旋形。又如，玛利亚的作品《闪电原野》，是以美国闪电频发的平原地带为地基，用400根长达6米多的不锈钢杆，按照每杆相距67.05米的距离摆成16根 × 25根的矩阵。这样的“大手笔”并不在于这些钢杆本身，而是通过杠杆矗立在天地之间，从而将整个天地自然吸纳在大地艺术之内（天地都成为艺术创作的素材）。在雷雨季节，这些犹如电极的钢杆能接引雷电，尽显“沟通”天与地的中介形象。

2. 重思“人与天地参”的新型关系

大地艺术，重新思考了天、地、人的“三位一体”的关系。人在其中绝不是“顶天立地”的，而是顺应自然规律的，“与天地参”的，从而由此才能发展出一种所谓“新型的人”和“新型的价值”。

在欧洲艺术中，人在艺术中的地位在文艺复兴后被越抬越高。而在大地艺术里，人不再具有以往那种“主体性”的地位，人决不是要改造自然的“我”（作为个体自我的ego），而是要在整体上与自然保持和谐，甚至被大地艺术品所倾轧。这是由于，一方面，自然成为艺术品常常要非常巨大，而并不重视艺术品的任何细节；另一方面，正因为大地艺术品如此巨大，所以人们只能“远观”而不能“近看”。《螺旋状防波堤》其巨大程度到了站在地面上难以观其全貌的程度，只能在飞机上来俯瞰全景。

按照欧洲美学传统，往往是人重于自然，自然内渗透着人的力量，强调人是艺术的创造主体。但是大地艺术则不然，天、地、人皆处于和谐的关系当中，人不再是天地的主宰，乃至只是这种艺术的部分创造者，天、地与人共同参与了艺术的创造。对大地艺术的欣赏也是如此，人们在大地艺术中所见的并非只是人造物，而是将天地自然尽吸纳其间。同时，大地艺术总是尽可能将更多的人纳入其中、参与到艺术的欣赏当中，正因为大地艺术品的巨大，所以这种参与（漫步于大地艺术品中间）也要经历一个较长的过程。应该说，天、地、人这“三方世界”的关系，构成了大地艺术的基本结构。这里“人与天地参”的“参”，决不是破坏，而是协同，人与天、人与地、天与地之间的协同。

3. 自然亦是“无中心”的

按照大地艺术的美学原则，自然乃是无限的球体，其内在性质是，中心位于每个地方，所以四周不在任何地方。

按照大地艺术的理解，没有中心与边缘的区分，或者说二者的边界被销蚀了，因为中心是无所不在的，所以边缘亦无所不在。这种空间观念，是对文艺复兴以来欧洲“焦点透视”观念的反拨，那种以人为中心的透视所得到的“锥形空间”，在大地艺术的“去中心化”取向当中被消解了。而所谓自然之“中心”，恰恰是由于主体性的力量在起决定性的结果。庄子则认为：“万物皆种也，以不同形相禅。始卒若环，莫得其伦，是谓天钧。”⁽⁷⁾这意味着，自然中的每个物都是“自然链”中的一环而已，“运运迁流而更相代谢”，⁽⁸⁾它们都具有相互平等的关系，因而都不可能成为中心。理查德·朗的大地艺术充分体现出这种“非中心化”的特质。他常常通过行走来完成他的大地艺术创作，如1980年初展示的“走”的记录作品，充分体现出游走的性质。用他自己的话说，“我做了‘行走’这个简单的动作，把它仪式化，使它成为艺术。”可见，与欧洲传统艺术强调“静观”迥然有别，大地艺术注重的是“游观”，这也就是大地艺术所具有的“以大观小”的时空特质。

4. 保存“原天地之美”的“原生态”

大地艺术强调，只有自然才是一切事物（包括一切人造物）的原初源泉，所以，要保存自然的“原生态”，反对未经深思熟虑来人为重建“第二自然”。

这也是海泽所反复强调的：“大地是最有潜力的材料，因为她是所有材料的源泉。”⁽⁹⁾他的作品《孤立的块/抑扬符号》，就是这一理念的独特阐释。这个作品就是在美国马萨科湖挖出36.6米、环孔状的长长的沟渠，这些沟壑被遗留在那片荒原上，静静地等待着风化乃至完全消失。用艺术家本人的话说，“我用凹洞、体积、量和空间来表达我对物体物理性的担忧。……如果遇上自然主义者，他会说我这是在亵渎自然……但事实是，我相信，我的作品不是摆放在那里的，它应该是这片土地中的一部分。”⁽¹⁰⁾这种艺术创作取向，就是要在艺术创造后，尽量保持自然的原生态，任由自然按照自身的规律变化和生灭，让自然“自然而然”的“在”。在这个意义上，大地艺术就是“原天地之美”的艺术。

5. 作为“无法之法”的“极度写实主义”

从艺术手法上，大地艺术主张，对自然的界定和摄取，不能如浪漫派风景画那般从主体出发任意取舍，而是要采取“极度写实主义”的手法，重新定义“艺术语境”和“艺术术语”。这种艺术方法，并非如传统艺术那般面对天地来加以再现、表现和抽象，而是采取了一种超越传统艺术语言的新途径——“极度的写实化”与“写实的极度化”。这指的便是一种顺应“自然性”规律的艺术之法。也就是说，人所创作的只是大地艺术中的一小部分，而更大的创作，则是由自然天地按照“自然而然”（naturalness）的规律来完成的。

二、大地艺术与“自然审美”的三种范式

大地艺术究竟是在“呈现”自然，还是“改造”自然？就创作而言，大地艺术家们最反对的，莫过于用艺术把自然加以粗暴改观，而只是要求对自然稍加施工或润饰，在不失自然原貌的基础上，使欣赏者对所处的周遭环境重新予以评价。

这种对自然的“略加修改”，并不是要使自然得以彻底改观，而是要让人们重新注意那司空见惯的大自然，并获得“陌生化”的审美效果。反之，当那些传统艺术品在“艺术展中被要求划定界定”之时，所谓“文化拘禁”（Cultural Confinement）现象也就发生了。⁽¹¹⁾艺术家自己虽并没有拘禁自己，但是他们的作品却被“艺术

体制”拘禁起来。这样，“当艺术品被置于展览馆当中，它就失去了价值，逐渐成为表面脱离了外部世界的便携对象”，似乎只有在展览馆的四面白墙内，艺术品才能获得一种“审美上的逐渐康复”（*esthetic convalescence*）。⁽¹²⁾ 大地艺术正是与这种传统艺术体制相抗衡的，因为它所寻求的，是一种外在于“文化拘禁”的世界。换言之，让艺术远离大城市艺术中心的“污染”，远离画廊、美术馆和博物馆，由此，便可以摆脱艺术体制和艺术市场对艺术的重塑。尽管如此，大地艺术这种激进的反思，仍带有一种乌托邦式的空想性质，因为它毕竟还是在艺术体制内得以认同的。

更重要的是，对大地艺术的观照，与“自然审美鉴赏”（*the aesthetic appreciation of nature*）的方式是息息相关的。艾伦·卡尔松（Allen Carlson）在《鉴赏与自然环境》一文中，曾提出了欣赏自然的三种不同的重要范式：⁽¹³⁾

（1）“对象范式”（*the object paradigm*），就是把“自然的延展”视为类似于一件艺术品。具体来解释，就是按照“艺术形式化”的要求观照自然，比如将自然“看做”一座雕塑，欣赏这座“雕塑”的感官属性、突出式样乃至表现性等等。如果说，艺术创造需要“剪裁”的话，那么，这种观照也是对自然的一种接受意义上的“剪裁”。

（2）“风景或景色模式”（*the landscape or scenery model*）则退了一步，它将自然直接当作“风景画”来加以观照。这种观照的范式，就好似拿一个事前定好的“画框”置于眼睛与自然之间，将画框里面被吸纳进来的部分看作是一种“风景”。正如艺术社会学所证明，17世纪以来的风景画遗产已深刻地影响了欧洲人的审美观。所以，当许多欣赏者在观照三维自然的时候，头脑里常常闪现出的却是二维的风景画面。在中文里，“风景如画”这样的赞誉亦很常见，与拉丁词有渊源关系的（意大利文）、

picturesque

（英文）、

pittoresque

（法文）也都意指“如画的”这个审美概念。其实，风景与风景“画”的差异就在于：风景画要求保持“审美距离”，人与被再现自然之间总是隔着一层画布，而真正置身于风景则不然，自然本身的色、香、味可谓俱足，在其中全方位的真实感受同站在美术馆里的感受能相同吗？

（3）“环境范式”（*the environmental paradigm*），按照诺埃尔·卡罗尔的解释，“这个模式的关键就在于把自然当成自然（*regards nature as nature*）。它把自然的延展及其组成部分同更广阔环境语境之间的有机关联当成根本性的”，⁽¹⁴⁾从而克服了上述两种范式的局限性。比较而言，范式（1）只将自然当成艺术，范式

（2）虽然把风景当作图画，但毕竟还是看作为风景画，同样也阻碍了对真实风景的“全面注意”。范式（3）则不然，它关注到了“自然力”（*natural forces*）本身的交互作用，比如风化现象作用于岩石给人的美感，就呈现出“风”与“石”之间自然力的有机互动。

这三种范式内的“自然”，我认为可以简单地概括为：① 作为“艺术属性”的自然；② 作为“风景画”的自然；③ 作为“自然”的自然。

首先，大地艺术极力反对第一种范式，大地艺术虽力图打破艺术与自然的边界，但大地艺术的重心在“大地”而非“艺术”。“对象范式”的基本取向，则是将自然“视为”艺术，这里的“视为”实际上就是一种替换或摄取，或者说自然为艺术所“榨干”。在第一种自然审美范式中，人的“主体性”最强，不仅可以将自然属性直接看作为艺术形式，而且，还能在自然中看到非形式的情感、本能、表现等等。如此这般所见的自然，是被主体性的“移情”所浸渍的自然，就本质而言，人们在其中要观照的自然并不在场，而只能观照到主体性自身。

其次，大地艺术与第二种范式也彼此迥异，后者恰恰成为前者要从艺术链条上所要摆脱的对象。大地艺术，就是要回到大地自然本身的艺术，这里的自然并不是被画、被雕、被摄的自然，而是真正的自然本身。但在“风景或景色模式”里，作为自然摹本的风景画，却成为了柏拉图意义上的“模仿的模仿”或“影子的影子”。⁽¹⁵⁾ 这里的关键是，前两种范式的真正缺陷，在于其“限制性过强从而无法容纳自然的所有方面，而这些方面都可能成为审美关注的真正对象”。⁽¹⁶⁾ 由此可见，第二种范式的主体性也相当强，看似人在风景画面中并不存在，或者只是风景的“背景”，但究其实质，人的框定力量在其中却是占支配性的。

再次，大地艺术可以成为第三种自然审美范式的典范。因为，大地艺术才是真正地“让自然成为自然”的艺术样式。自然既不是装饰，也不是风景；既不是艺术属性的对象化，也不是风景画的聚焦点。如果说，前两种范式都折射出“我”在那里，那么，大地艺术则是要——让自然“在”那里！大地艺术对自然的轻微改动，目的在于使人去观照：所观照的不是艺术，而是自然本身；所观照的不是被改的，而是未被改动的（或者说那些按自然规律而变的）。这种自然美学的思路，居然同中国原始道家的“道法自然”——*The way models (fa) itself to that which is so on its own*——的思想内在相通！

同时，还有至关重要的一点，那就是大地艺术和环境范式皆注重“互动”。第三种自然审美范式关注的是“自然力的整体”，而不是由视觉上的凸现而摄取的自然片断。如果说，“景色范式提出自然是个静态的序列”，那么“自然环境的方法则承认自然的动态性”。⁽¹⁷⁾ 同样，大地艺术认定，“话语和岩石都包含一种语言”，⁽¹⁸⁾它凸现了自然力本身之间的动态交互作用。如许多大地作品在完成时，都伫立在原地，等待时间的流逝和考验。时间会慢慢地来继续塑造大地艺术品。自然本身是动态的，大地艺术也随之而动。在此意义上，大地艺术强调“艺术的发展将是对话的，而非形而上学的”。⁽¹⁹⁾ 换言之，人与自然的平等对话和交往，在大地艺术创作

中是居于核心地位的，而非像欧洲传统艺术或者前两种自然审美范式那样，强加人的某种理念于自然之上。

三、大地艺术与“自然美学”

实质上，大地艺术提出了一种独特的“自然美学观”。大地艺术所引发的深层思考不可回避：艺术与自然究竟是何种关系？艺术品与自然物的边界又在哪里？20世纪90年代之后，由于诸种原因，大地艺术只能在规划图上得以实现，这是否偏离了大地艺术的初衷？大地艺术能引发“艺术的终结”吗？未来的艺术真能终结在自然之中吗？这些问题都有待于进一步探索与反思。

就整体而言，大地艺术家们都普遍相信：艺术与生活、艺术与自然之间没有严格的界线。这预示着，在人类的生活时空（还有自然时空）里，处处应存在着艺术。这一观念倾向，可以称之为“艺术的自然化”与“自然的艺术化”。或者说，大地艺术家希望，在自然与艺术相融与同构的“另一类时空”里，人们能够幸福地存在。正因如此，大地艺术家们才要“寻求与自然的对话，与自然力中固有的物质矛盾彼此互动——就像自然有时阳光四射，有时暴风骤雨一样”。^[20]

诚如史密逊那段著名的大地艺术宣言所述：“路和大部分的景观都是人造的，但是我们仍不能称之为艺术品。另一方面，对我而言这（大地艺术）做了艺术中从来没有做的事情。……其影响却使我从以前的艺术的许多观点中解放出来。……我自己思考着，这对艺术的终结而言是相当清晰的，大多数的绘画看似只是相当好看的照片，你没有途径能去构造它，而只能去表现之”。^[21]在此，所谓的“艺术的终结”的艺术，指的是有确定边缘的艺术，其中，艺术与非艺术的界限是明确和稳定的。^[22]而大地艺术这种艺术样式所寻求的，恰恰是一种艺术不确定的外围边缘。在某种意义上，大地艺术好似一种“半成品”或“准艺术品”（quasi-artwork），欣赏者在其中能够借助自然的伟力来“合成”为整个艺术。自然不能被改造，只能被呈现。这样，艺术品与人造物、自然物的关系，又得以重新被考量。同时，大地艺术亦不能容忍公园这类改造自然的人造景观方式，因为“公园只是自然的理想化，而自然实际上并不是理念的一种条件。自然没有沿着一条直线行进，而是曲折发展的。自然永远没有终止。”^[23]

基于这样一种“自然观”，在大地艺术家的视野里，“对结束的艺术而言，公园就是结束的景观”。^[24]由是观之，大地艺术寻找的正是—一个“新起点”。—方面，悖反传统的欧洲艺术观念，从画架、画框、基座等传统载体走向广袤的天地自然，在人与自然的对话之间，来寻求“艺术的终结”；^[25]另一方面，反对从主体性角度对自然“过度阐释”，在自然本身之内，来探索“景观的终结”。就此而言，大地艺术，仍有许多潜力可以继续挖掘，它恰恰可能成为未来艺术的重要发展方向之一，同时，也必将成为推动自然美学发展的积极动力。

《哲学动态》2005年第8期

>>相关评论

网友 冷水 于2007-1-15 13:25:28说：文中引文说：“我做了‘行走’这个简单的动作，把它仪式化，使它成为艺术。”行走究竟能不能被看作艺术呢？我认为还是能的，但是这是一种陈腐化了的艺术，因为我们走的时间已经够长了，而陈腐化的艺术就是现实了。即便我们可以把行走看作艺术，这种艺术也毫无创造性。最重要的是，我们不可能时时刻刻把行走看作艺术。最重要的问题是：为什么现代艺术家的行走能赚钱，一般人的行走赚不了钱。那么，钱在现代艺术中是否也起作用呢？现代艺术，收起你们那套可疑的说辞吧！

网友 凉水 于2007-1-15 12:57:37说：文中说“这种空间观念，是对文艺复兴以来欧洲“焦点透视”观念的反拔，那种以人为中心的透视所得到的“锥形空间”，在大地艺术的“去中心化”取向当中被消解了。”我很震惊该文作者以赞美的口气来如此评论所谓大地艺术。我要问的是：破坏以前的艺术实践所取得的成就（其中包括透视法），就是现代艺术的伟大贡献吗？按照现代艺术的臭逻辑，本人有资格声称自己是最伟大的艺术家，因为本人什么艺术品也不做——我否认以往的一切艺术实践。但我觉得，我这么说话的时候，像个精神病人。

网友 凉水 于2007-1-15 12:53:40说：“大地艺术”和许多其他现代派艺术一样，多少有点无聊。就文中所介绍的大地艺术事例来看，那除了吸引媒体注意之外，毫无意思——和傻里傻气的行为艺术差不多嘛。

网友 凉水 于2007-1-15 12:50:51说：大地艺术家是神经质的，是做作的。其实，对自然景色的欣赏，远早于他们发明的这个运动。

网友 凉水 于2007-1-15 12:48:09说：文说“大地艺术具有一种“反主体性”，它要求艺术活动脱离主体而走向室外”。大地艺术怎么可能有反主体性呢？因为它在本质上和传统艺术没有区别。艺术家和艺术活动走向室外，就可以摆脱主体性吗？你人出了门，就等于说你这个主体出了门，你即便走到天涯海角，你也不可能把自己这个主体扔了。论者的这句话，不可理解。

网友 过客 于2007-1-15 12:38:35说：文中说“毕加索所谓“艺术就是自然所没有的”传统观念”；但是，在下认为毕加索的这句话对极了，尽管这句话不是对艺术的精确解释，但作为大体的界定，是极端正确的。即便是所谓大地艺术，难道是“自然的”吗？那不也是人折腾出来的“自然没有的”东西吗？从另一方面说，关在画室里的画家，难道不在自然中吗？不在天地之间吗？如此说来，大地艺术家和传统的在画室里工作的艺术家，在本质上真有区别吗？大地艺术，作为现代艺术的一个分支，其荒唐之处也不少。这种运动对美学思考，根本就没有意义，因为大地艺术家的艺术行为，和传统艺术家的艺术行为，在本质上没有区别。

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 评论 】 【 推荐 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：刘悦笛：“哲学如何剥夺艺术？”——当代“艺术终结论”的哲学反思

下一篇：余开亮：大众文化对美学理论的重构

- 王鲁湘：中国画的发展与革新——谈李可染先... (3月18日)
- 寇鹏程：中国悲剧精神论 (3月11日)
- Curtis L. Carter: Hegel and Danto on the... (3月11日)
- 学术会议通知 (3月11日)
- 黄笃：艺术·问题·策划人——四... (3月11日)
- 尧小锋：中国比美国的舞台更大！——访中央... (3月11日)
- 刘承华：中国艺术的“月神”精神 (3月11日)
- 刘承华：走向主体间性的音乐美学——兼及音... (3月11日)

发表评论

点评: ▲
▼ 字数0 193710
 姓名: 提交 验证码: