

重构景观： 中国当代生态艺术思潮研究

Reconstructing the Spectacle:
A Study of Chinese
Contemporary Ecological Art

彭彤 支宇 主编



上海社会科学院出版社
SHANGHAI ACADEMY OF SOCIAL SCIENCES PRESS

重构景观： 中国当代生态艺术思潮研究

Reconstructing the Spectacle:
A Study of Chinese
Contemporary Ecological Art

彭彤 皮宇 主编



图书在版编目 (C I P) 数据

重构景观:中国当代生态艺术思潮研究 / 彭彤, 支宇主编. — 上海:上海社会科学院出版社, 2018
ISBN 978-7-5520-2291-9

I . ①重 ... II . ①彭 ... ②支 ... III . ①艺术—研究—中国—现代 IV . ①J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 089076 号

书名 重构景观:中国当代生态艺术思潮研究

主 编: 彭彤 支宇

责任编辑: 霍覃

封面设计: 霍覃

出版发行: 上海社会科学院出版社

上海顺昌路 622 号 邮编 200025

电话总机 021-63315900 销售热线 021-53063735

<http://www.sassp.org.cn> E-mail: sassp@sass.org.cn

照 排: 屈艳军

印 刷: 上海龙腾印务有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 1/16 开

印 张: 14.25

字 数: 350 千字

版 次: 2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5520-2291-9/J · 069 定价: 88.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

引论 艺术史叙事与生态话语转型： 中国当代生态美术的缘起、内涵与视觉主题◆ 1

第一章 生态学转向：生态意识形态的概念内涵、哲学基础◆ 15

第一节 西方生态主义理论的思想渊源与生态主义的基本主张◆ 17

第二节 从人与自然的权力关系到人与自然的自由关系◆ 28

第三节 人类中心主义的批判与全球生态学时代的到来◆ 34

第四节 中国传统文化的生态意识：从天人合一的文化传统到水墨山水的审美形态◆ 40

第二章 艺术的文脉：中国当代生态美术的话语流变与图像转换◆ 47

第一节 中国生态美术思潮的可能性与正当性◆ 49

第二节 从家园梦的破灭到永恒原乡中的大地之诗◆ 55

第三节 告别人文激情：新潮美术运动之后中国当代美术的生态转向◆ 66

第四节 从乡土叙事到生态之思：中国当代生态美术的发展脉络◆ 69

第三章 环境的异化：中国当代生态美术的批判之维◆ 81

第一节 城市景观与生态变迁：中国当代绘画的都市意象◆ 83

第二节 乡土视阈：从人本中心到后人本主义◆ 91

第三节 化丑为美：中国当代生态美术的污染主题与审美重构◆ 102

第四章 动物的权利：中国当代生态美术的生命之维◆ 113

第一节 众生平等：乡村景观中的动物生存状态◆ 116

第二节 躯体视角：动物与人的互看◆ 123

第三节 被剥夺的生命：现代性压抑的隐喻◆ 132

第五章 发展的极限：作为工业文明反思的中国当代生态美术◆ 143

第一节 无限的欲望：公路、桥梁与工厂视觉意象的生态内涵◆ 146

第二节 扩张的后果：当代绘画中的荒芜干涸视像◆ 151

第三节 简约的生存：克服发展欲望的美好生活理想◆ 156

第六章 自然之美：重建人与自然和谐关系◆ 163

第一节 人类活动对原生态的损毁◆ 165

第二节 传统山水与生态风景的并置、杂糅与融合◆ 174

第三节 天地之大美：非人类中心主义视野中的生态景观◆ 181

第七章 重返自然：走向“以自然为本”的中国生态建筑设计◆ 195

第一节 本质的回归：对建筑的物质性思考◆ 197

第二节 城市空间的再造自然◆ 200

第三节 走出技术至上的误区◆ 204

结语 迈向天地境界与多元话语形态：中国当代生态美术的前景◆ 207

参考文献◆ 211

后记◆ 219

引 论

艺术史叙事与生态话语转型：
中国当代生态美术的缘起、内涵与视觉主题

引论 艺术史叙事与生态话语转型： 中国当代生态美术的缘起、内涵与视觉主题

今天，对人类的生存构成威胁起因于我们人类自己，这是可耻的。而且，我们只要在精神上努力克服自我中心主义，明明是有能力自救的，可却偏偏不这样做，这就越发可耻。我们应该为处于这种状况而感到羞耻，并以此去激发自己努力克服自我。^[1]

——阿诺德·汤因比（Arnold Toynbee）

在中国当代美术发展史上，“生态美术”既是一个极其重要的艺术思潮与理论术语，也是全球化时代中西文化交流与影响过程中产生的一种现代性视觉文化现象。20世纪90年代以来，随着全世界范围内的生态思想与环保运动的持续深化，中国当代生态美术和生态主义倾向的艺术创作在传统“天人合一”思想观念的支持下日益高涨。从当代艺术史看，中国当代“生态美术”事实上已经与“新生代艺术”“玩世现实主义”“波普艺术”“艳俗艺术”和“女性主义艺术”等一起成为中国当代艺术思潮中不可或缺的一个有机组成部分。中国当代生态美术中出现了批判环境异化、尊重动物权利、克服无限发展欲望、重建人与自然和谐关系等多重视觉主题。分析中国当代生态美术的话语形态与发展脉络对于我们领悟当代社会思潮与视觉文化、文化思想与美术创作相互推进的关系以及中国当代艺术史等的多重意蕴具有重要的理论价值。

一、“生态美术”的诞生：中国当代艺术史叙事与生态意识的发生学考察

新世纪开始后尤其是最近几年，“生态文明”问题引起了我国政府的高度关注并最终上升为国家发展战略。党的十七大报告明确提出了“建设生态文明”问题。除了资源、环保、经济和产业升级等实践性问题之外，报告还特别强调指出，要让“生态文明观念在全社会牢固树立”。2012年，

[1] 阿诺德·汤因比，池田大作，荀春生等，展望二十一世纪[M]，国际文化出版公司，1985:53.

报告（《坚定不移走中国特色社会主义道路 夺取中国特色社会主义新胜利》）进一步提出：“大力推进生态文明建设，扭转生态环境恶化趋势”，主要的内容包括四个方面的工作：“一是要优化国土空间开发格局；二是要全面促进资源节约；三是要加大自然生态系统和环境保护力度；四是要加强生态文明制度建设。面对资源约束趋紧、环境污染严重、生态系统退化的严峻形势，把生态文明建设放在突出地位，融入经济建设、政治建设、文化建设、社会建设各方面和全过程，努力建设美丽中国，实现中华民族永续发展。”在这一主导话语支持下，生态问题相关的环境、风景、城市、乡村、农业、动物权利题材和主题的美术形式将有一种更大的发展。一方面，从国际角度看，中国当代美术能否与世界各国美术的“绿色化”和“生态化”趋势相呼应并接轨，是关系到中国当代美术整体面貌和未来发展的大事。另一方面，从国内角度看，生态美术如何与当前“生态文明建设”相结合，如何在新时代氛围中进行全新的艺术探索，对重构中国当代艺术格局具有重要的实际意义。

在现代性思想史上，中国当代生态美术预示着 20 世纪中国美学从“人本主义”向“后人本主义”过渡。受历史叙事与思想史叙事的影响，20 世纪中国艺术史叙事一般可以分为两大阶段。新中国成立以来的艺术史叙事往往遵从“新民主主义革命”或“革命社会主义”的意识形态元叙述路径，在无产阶级主体与革命意识形态话语的指引下，20 世纪中国艺术有着独特的“人本主义”倾向。新时期以来，李泽厚的思想史研究扭转了庸俗社会学的元叙述，其“启蒙与救亡的双重变奏”说不仅是对五四新文化运动的反思，同时也启发甚至主导了新时期中国新一轮“启蒙”话语的产生与深化。“启蒙与救亡（革命）的双重主题的关系在五四以后并没得到合理的解决，甚至在理论上也没有予以真正的探讨和足够的重视。特别是近 30 年的不应该有的忽略，终于带来了巨大的苦果。”^[1]中国新时期启蒙话语用更为普泛的“人本主义”精神取代阶级意识与革命叙事。在美术领域，渗透在“伤痕美术”“知青美术”“乡土绘画”等新时期美术主潮中的思想内涵与精神气质无疑是生命个体从集体主义意识形态束缚状态艰难出走之后的主体性、反思性和批判性。启蒙之思，包括思想自主、自由权利和个体尊严等“人本主义”精神，为中国当代艺术提供了最基本的感知背景与意义指向。如果说高小华的《为什么》（见图 0-1）、程丛林的《一九六八年某年某日雪》、罗中立的《父亲》（见图 0-2）、何多苓的《青春》、陈丹青的《西藏组画》这些新时期初期最有代表性的



图 0-1 高小华，《为什么》
布面油彩，108×136 厘米，1978



图 0-2 罗中立，《父亲》，
布面油彩，216×152 厘米，1980

[1] 李泽厚. 启蒙与救亡的双重变奏 [C]// 中国现代思想史论 [M]. 合肥：安徽文艺出版社，1994:45.

视觉文献并没有明显的“生态意识”，那么，笼罩着中国新时期初期意识形态产生的“人本主义”启蒙话语应当被诊断为这一现象得以成型的思想史缘由与文化史背景。^[1]

同时，85新潮美术运动也仅仅只具有中国当代“生态美术”（或更宽泛意义上的中国当代美



图 0-3 毛旭辉，《红色的人体》，
纸板油彩，79×105 厘米，1984

术的生态意识）微弱的发生学背景意义。无论是西南新具像研究群体、北方艺术群体，还是浙江新空间绘画等各地青年美术思潮与流派，在存在主义、精神分析、生命美学等人文思潮所开启的潜意识、身体本能等主题之下，对人与环境的关系、现代科学技术与城市化进程等问题并没有进入中国当代艺术家的精神世界与情感领域。从毛旭辉（见图 0-3）、王广义、丁方、张培力等创作看，生态意识尚只能在形形色色审美主义化的“人本主义”重重覆盖之下潜滋暗长。

1990 年以来，随着后现代主义思潮与现代性批判思潮的兴趣，中国当代思想史叙事开始了从“人本主义”向“后人本主义”的转向。在这一思想史叙事变动的的影响之下，中国

当代“生态美术”思潮才逐渐将艺术家引向人类物种特性的反思和生态环境的关联，进而慢慢引发美术理论界与批评界的关注并产生出一些个案研究的批评成果。

总的来看，中国当代批评界关注“生态美术”的分量与研究的深度很不够。根据笔者近年来所搜集、掌握的资料，国内外研究至少存在着以下两个问题。首先，中国当代生态美术思潮涉及的内容十分丰富，值得重点分析的艺术家和代表作品较多，生态美术产生的时空机缘、发展线索和视觉形态也纷繁复杂。从形态上看，生态美术并不像其他艺术思潮一样具有非常明确的群体性特征和鲜明的话语指向。后新时期以来，中国当代艺术展览虽然多，但以生态意识为主题的大型艺术展览却非常少。中国当代艺术家并没有像 85 新潮美术运动一样有意识地集体亮相。“新生代艺术”“政治波普”“卡通绘画”等对当代艺术思潮有着巨大的影响，但生态艺术尚没有成为一个有影响的思潮或流派，而且中国当代生态美术的个体化特征也不够鲜明。这表明，在中国当代社会思想格局中，作为现代性批判与反思的生态意识尚未成为中国当代艺术整体所关注的重要话题。从批评现状看，当代中国乡土美术问题在单个美术家、流派和现象研究上有一些成果（比如本书作者在从事乡土美术研究过程中就曾分析过近年来颇有影响的生态画家，并将“新乡土绘画”阐释为全球化背景下生态意识的扩张与中国艺术主导话语相同融合的产物）^[2]，但在纵向的深度分析上较有欠缺，尤其是借助施韦泽（Albert Schweitzer）、利奥波德（Aldo Leopold）、卡森（Rachel Carson）、奈斯（Arne Naess）、罗尔斯顿（Holmes Rolston）、雷根（Tom Regan）、辛格（Peter Singer）等思想家的生态理论来进行话语分析将是中国当代生态美术思潮研究的重要突破口。

其次，未能联系生态理论与批评的最新发展来深化中国当代美术的生态研究。生态理论与生态批评是一个快速发展的理论体系，新的生态观念与批评话语不断涌现。我国现有生态美术研究在

[1] 彭彤. 全球化与中国图像·新时期中国油画本土化思潮 [M]. 成都: 四川美术出版社, 2005.

[2] 彭彤. 乡土的谱系: 中国当代乡土美术思潮研究 [M], 成都: 四川美术出版社, 2011.

追踪世界生态理论与批评最新发展方面尚不充分。比如，挪威哲学学者奈斯开创的“深层生态学运动”（Deep Ecological Movement）就是其中一例。关于“深层生态学”和“浅层生态学”的区别，陈剑澜曾做出如下归纳：“浅层生态学是人类中心主义的，只关心人类的利益；深层生态学是非人类中心主义和整体主义的，关心的是整个自然界的福祉。浅层生态学专注于环境退化的症候，如污染、资源耗竭等等；深层生态学要更进一步地追问环境危机的根源，包括社会的、文化的和人性的。”^[1]它与主流“环境主义”（“浅层生态学”）在基本理念、伦理立场等方面都表现出极大的差异，在很大程度上刷新了传统生态美术批评的话语范式，对于我们深入解读当代生态美术具有重要的意义。但现有批评文献却很少运用“深层生态学”理论成果来分析中国当代生态艺术作品。

我们不能说，当代美术理论界与批评界还没有从“生态理论与批评”的角度来进行艺术家个案的分析与阐释之作。事实上，许多批评家进行个案研究时，已经或多或少地意识到了当代艺术批评的“生态转向”，并且有意无意地借助了生态批评的视野、命题和术语。但是，从整体上看，中国当代艺术史叙事刚刚从“人本主义”向“后人本主义”转型，理性主义的启蒙和审美主义的感性解放尚在行进途中，还缺少自觉的“第二次启蒙”^[2]。无论如何，从现代性的反思与批判到“建设性后现代主义”的倡导与构建，这是中国当代文化未来的一个重要倾向。在视觉艺术领域，我们对当代生态美术思潮艺术现象、观念意识、话语形态与功能的梳理与评析为的是对生态主义伦理与意识在中国艺术领域的未来走向与发展趋势进行一次较深入的揭示与展望。

二、超越“现代性视阈”：中国当代生态美术的四大视觉主题

中国当代生态美术是世界范围内社会思潮与中国当代主流话语共同推动而形成的艺术实践与视觉图像生产。世界生态意识与环境伦理思想从根本上影响了中国当代生态美术的话语形态与思想立场。同时，中国传统“天人合一”的文化传统、中国当代社会的现代化进程的负面影响以及“建设生态文明”的执政理念为中国当代生态美术思潮的发展提供了坚实的社会影响与艺术支撑。根据生态思想的基本观点与立场，我们可以将中国当代生态美术概括为四种视觉主题与图像形态：中国环境异化问题批判、动物权利的确立与保护、克服无限发展欲望、重建人与自然和谐关系。就中国当代艺术而言，新时期中国当代美术开始从“人本主义”向“后人本主义”的发展过程中，这四种视觉主题和图像形态就开始逐渐构筑了中国当代生态美术思潮的基本话语类型和思想内涵。

1. 中国环境异化问题批判

大自然为人类存在提供生存环境、物质基础和发展前提。作为一种基本的生存智慧和原始视阈，人类其实从一开始就意识到人与自然、物种生命与物质环境不可分割的内在联系。中国道家学派的

[1] 陈剑澜. 深生态学运动的政治空间 [C]// 陈剑澜. 缺席与偶在 [M], 北京: 北京时代华文书局, 2015: 189.

[2] “第二次启蒙”包括但不限于“生态意识”，虽然，“生态启蒙”是“第二次启蒙”最核心的内容之一。比如，在乌尔里希·贝克（Ulrich Beck）那里，“第二次启蒙”与“生态启蒙”两个术语具有相同的理论内涵。而王治河则让“第二次启蒙”涵盖科学技术、政治学、伦理学、文化观、经济学等更为广阔的思想领域。

“齐物论”可以称得上是前现代时期对人与万物互通与合一关系最早的阐述者之一：“天下莫大于秋毫之末，而大山为小；莫寿于殇子，而彭祖为夭。天地与我并生，而万物与我为一。”^[1]这就是说：“天下没有比秋毫毛的末端更大的东西，而泰山却是小的；没有比夭折的婴儿更长寿的，而彭祖却是短命的。天地和我并存，而万物和我合为一体。”（陈鼓应《庄子今注今译》中的译语）。经过现代科学革命之后，生态学家意识到人凌驾于自然环境之上的后果，再次提出：“人与土壤、水、植物和动物是一个共同体”的思想观念。美国生态学家奥尔多·利奥波德在生态学名著经典《沙乡年鉴》中写道：“只有当人们在一个土壤、水、植物和动物都同为一员的共同体中，承担起一个公民角色的时候，生态保护主义才会成为可能；在这个共同体中，每个成员都相互依赖，每个成员都有资格占据阳光下的一个位置。”^[2]与西方现代文明的发展路径与规律一样，20世纪中国现代化发展在相当长一段时间受制于片面化的科学主义和快速发展观念，中国社会各界对工业文明与科学技术高度发达的负面影响没有预见性，世界工业化过程中出现的“资源短缺、环境污染、生态破坏”三大危机同时出现，造成了中国生态环境不同程度的污染与恶化。

身处在中国当代社会生存环境的剧烈变动当中，中国当代艺术家敏锐地感觉到自然环境正在发生着一种“异化”现象：即从友好环境向恶意环境而转变、由作为人类生存基石向作为人类生存的不利因素而蜕变。如果说钟飏在1997年画《公元1997》的时候还只是在通过古今中西视觉元素的混搭来感叹当代中国人的生存景观的话，那么2013年的《宇宙人生》则已经更明显地表现出人类建设活动、城市扩张与自然环境之间的对抗与冲突。王家增的“工业日记”系列作品、崔国泰的《红色大厂房》（2009）等聚焦于城市工业生产空间，他们以日常生活空间作为背景，以焦躁不安的笔触勾勒出我们司空见惯、触目可及的都市生存感觉，工地、吊车和高大的烟囱涨满画面掩蔽了人对于乡村田园的原始记忆。城市在屠宏涛的《或成都或东京或深圳》（2006）等作品中充满全球化的时空综合意味，东方与西方、内陆与海滨……世界范围内的大型都市连绵不绝烘托出现代人生存基本环境的拥挤、嘈杂和危机感。

占山“黑色时期”系列作品着眼于中国大陆水资源的日益匮乏、土地沙化和树木森林大规模锐减等问题。“黑色时期”系列作品首先关注的生态危机是河流。在谈创作《河殇》中，占山写道：“河流是有生命的。人类对待河流的态度，就是人类对待生命的态度，对待生存的态度，对待生活的态度。”由此，他开始审视作为人类生命之源与栖息之地的河流，从北京周边的潮白河、永定河、桑干河，再到易水河、拒马河和滹沱河，占山最后还参加“江河十年行”活动，考察了远在西南的金沙江和怒江。中国江河流域的生态危机和所见所闻让占山忧心如焚，这些景象一一被占山记录在画作当中。从画面看，“黑色时期”系列作品承继了前两个时期那种大开大合的构图方式，占山仍然采用大俯视的视角来尽力扩展观看的视野：水平方向的延伸和纵深向度的拓展，使饱受创伤的河流与大地极具震撼力。《北拒马河》（2009）在长达5米的巨大尺幅上，以四联画的方式全景直呈干涸断流的河床上人类推土机、挖掘机恣意活动留下的凌乱痕迹。与“红色时期”系列作品对人与自然和谐相处关系表达不同，占山在画面上没有直接刻画人类的形象，而是采取一种曲笔式的间接

[1] 《庄子·内篇·齐物论》。

[2] 奥尔多·利奥波德. 沙乡年鉴 [M]. 侯文惠译, 吉林人民出版社, 1997:216.

表达方法，那些因推挖而纵横交错的沟壑和因堆积而突起的沙丘与石山，无不是人类过度开发的恶果。同样，《滹沱河》（2008）、《拒马河》（2008）、《城向我们走来》、《永定河》（2008）等作品从不同角度描绘了河水断流、河床干涸的生态景观。

在这些画作中，有两个视觉意象尤其意蕴丰富：“车痕”与“城市”。平日生活中司空见惯的“车痕”被占山表现得极为触目惊心。众所周知，河道干涸既与自然天气变化相关，同时也与人类活动有关。据《21世纪初期首都水资源可持续利用规划》预测，2010年，北京缺水将达16.15亿立方米，曾经有着五大水系约100余条河流的北京，如今已沦为世界级贫水城市。进入现代性社会以来，随着工业化和城市化的急剧发展，人类开始大量消耗水资源。人口集中，规模持续增长，工业用水大量增加，消费主义生活方式更是穿着时尚蛊惑的外衣占据了人们的观念世界。人类不仅因贪欲而导致河水断流，而且还变本加厉地在干涸的河床上掠夺更多的资源以换取更多的钱财。《滹沱河》（2008）等作品，放大了挖掘机的履带和车轮在河床上留下的“车痕”。有时，它们在画面上呈现为杂乱无章的凌乱布局[《滹沱河之一》（2008）]；有时，这些“车痕”又借着推土机的强力向大地的深处延伸[《滹沱河之二》（2008）]。这是多么暴力而又悲哀的景象！当占山冷峻地画下无辜的大地所经受的蹂躏之时，相信他听到了大地深处传来的痛苦呻吟之声。与“车痕”的近距离刻画不同，“城市”在“黑色时期”系列作品中以隐隐约约的幽灵般身影显现。在构图上，占山习惯于将“城市”和“楼群”放置在遥远的地平线上。这是一种极具陌生化体验的艺术表现方式。“车痕”这一微小的物象获得近距离的详细表达，而庞大的城市则因距离而被缩小，大小关系的变化既产生视觉上的吸引力，又深蕴着艺术家反省现代性的生态忧思。

如果说，《正在消失的河流》中残存的流水、枯树和杂草像一曲曲悲凉而凄怆的小调，那么占山用“守望永定河”系列作品将现代生态主义与中华民族的历史感有力地关联起来。“守望永定河”系列作品中的一尊尊石狮，它们历经人世沧桑，洞悉了人间万象和世间百态，但如今，它们守候而来的竟然是永定河的断流！占山用写实主义绘画语言精细地画下这些神情各异的石狮及其须弥座，其不厌其烦的耐心蕴含着对环境变迁与观念转换的沉痛思索。^[1]

徐晓燕的“大地肌肤”和“移动的风景”系列作品、马文婷的“风景”系列作品、余明的“极限风景”系列作品与占山一样，以“化丑为美”的艺术炼金术，将垃圾与环境污染作为视觉主题，深度揭示现代生产与生活方式所造成的环境问题。在这里，从北京、上海到成都，从大都市、中小城市甚至到乡土田野，工业垃圾、生活垃圾排放量惊人。在许多城市周边，一座座垃圾山导致大量土地被占用，不仅造成“垃圾围城”的严峻形势，而且还使中国当代人面临着各种垃圾，特别是有毒、有害垃圾的处理问题。从运送、存放、掩埋到焚烧……垃圾已经成为中国当代环境问题一个难以回避的重要社会问题、经济问题和文化问题。中国当代生态美术与时代同步，他们通过创作所体现出来的敏感的生命感觉和危机意识无疑是中国生态文化建设的重要组成部分。

2. 动物权利的确立与保护

作为一种生存于地球的生物种群，人类与其他物种同属于地球这一个巨大的“生态圈”。中国传统思想无论是儒、释、道，还是民间思想信仰，人们一直存在着与动物友善相处的观念。儒家讲

[1] 彭彤. 出走的大地——占山“黑色时期”系列作品的生态之思，见占山[M]. 文化艺术出版社，2010.

“仁”，虽然由家庭环境中人与人之间的亲情发展而来，但毕竟向着万物一体的方向发展。善生、节制等思想在孔子的言与行中多次表述过。《论语·述而》中记载孔子“钓而不纲、弋不射宿”，就是这样的典范行为。孔子不绝对排斥将动物作为人的食物，但却强调要保持仁者之心，善待动物并有所节制。钓鱼时不用大绳横断流水来取鱼，而射鸟时不射归巢之鸟。这种行为不是自欺欺人，也不是虚伪或伪善，而是儒家伦理的一种仪式化行为和内在道德修行。汉传佛教提倡“众生平等”，反对一切杀戮，对教徒严格要求不得食取动物，更是提前预告了生态主义的“动物权利”论思想观念。

美国伦理学和生态理论家彼得·辛格（Peter Singer）在《动物解放》一书中悲愤地批判现代人丧失同情之心和悲悯之心，指出：“大部分的现代人，尤其是住在城中和市郊的人，跟人以外的动物最直接的接触就是在饭桌上：我们吃它们。”^[1]这使得辛格“动物解放”与“动物权利”论的生态伦理学具有强烈反对“人类中心主义”的色彩，无论在伦理学界还是在生态学界都引起了相当激烈的争议。即使有着漫长的佛教文化传统，中国当代艺术家真正完全认同辛格“动物解放”说的尚

不多见。但是，不可否认的是，中国当代生态美术作品中还是涌现出了许多相比“动物解放”说更温和一些的动物权利同情意识的优秀作品。在个人艺术生涯的“红色时期”，占山的“众生相”系列作品就在与乡村牲畜的对话中延续着中国传统文化“众生平等”“万物一体”的伦理学立场。



图0-4 占山，《双牛图》，布面油彩，150×160厘米，2007



图0-5 曹晖，《羊之四》，雕塑，综合材料，96×50×60厘米，2009

《双牛图》（2007，见图0-4）和《马头情》（2007）将视线转向了劳作的耕牛与驯养的牧马。这是北方乡村生活与乡土题材绘画中常见的两种动物，占山着力表现它们的命运，力图通过它们坚韧而卑微的存在窥探生命的真相。耕牛与牧马延续了写实主义的绘画语言，而构图上又巧妙地汲取了当代艺术的表现技法。《双牛图》抽空了耕牛的真实环境，虚化的空间有力地将我们的注意力聚焦在耕牛身上，突出了劳作的艰辛与沉默的力量。从体量上看，一小块新翻过的土地难以承载耕牛庞大的身躯，画面由此所带来的不安感很好地诱发出受众心里的同情与悲悯情愫。《马头情》将多幅马头小画组合与拼贴起来，借数量繁多的“共时性”呈现方式来形成更强的视觉冲击力。这些姿态不同、表情迥异的马肖像与人们形成意味深长的目光交流。

德国生态思想家、1952年诺贝尔和平奖获得者阿尔伯特·施韦泽（Albert Schweitzer）说过：“人不仅为自己度过一生，而且意识到与他接触的所有生命是一个整体，体验它们的命运，尽其所能地帮助它们，认为他能分享的最大幸福就是拯救和促进生命。这一切使人作为行动的生物与世界建立了精神关系。”^[2]占山的作品正是以艺术创作来体验其他动物的命运，并竭尽全力地启示人们将拯救和促进生命当作人生的最

[1] 彼得·辛格. 动物解放 [M], 孟祥森、钱永祥译. 北京: 光明日报出版社, 1999:118.

[2] 阿尔伯特·施韦泽. 敬畏生命 [M], 陈泽环译. 上海: 上海社会科学出版社, 1995:131.

大幸福。

超现实主义雕塑家曹晖“揭开你”系列作品常见的动物，诸如牛、猪、羊等牲畜或大猩猩，通过超级写实性的雕塑语言方式精细而逼真地揭开人类动物“他者”的表皮（见图0-5），让我们直观地看到它们肉身的经络、血脉和内脏。有批评家体会到这些视觉造像“有些憨态可掬的表情，具有优美宁静的意味”。虽然曹晖的作品并不是一味“优美宁静”，甚至有些尚有荒诞、残忍和伦理学上的冷酷感，但是批评家从这些“在揭开牲畜表皮的肌肉与筋腱的裸露部分”和“医学解剖般的表象下真实的血肉文本”看到一种“惊悚”的效果和“战栗”的情绪，却是真实而值得重视的：“在相对真实的感觉中，琐碎细节的逼真容易让你触动，甚至有些惊悚；又仿佛是对立与差异的两极，在视觉上造成了突兀、诧异的张力，在内心中多少形成了战栗、紧张的情绪。”^[1]关键是，这种“惊悚”的效果和“战栗”的情绪以及伦理学上的冷酷感来自何处？显然，生态主义的动物权利，以及人与包括动物在内的其他生命形态在终极价值目的上的平等地位乃是这些效果与情绪的最终源泉。

施韦泽的《敬畏生命》不仅将人类与世界上其他生命形态放置在同一个价值等级上，而且还进一步提出人与其他生命的区别，指出“只有人能够认识到敬畏生命，能够认识到休戚与共，能够摆脱其他生物和苦陷其中的无知”。在施韦泽的观念里，只有人类才能具有“自我意识”，只有人类才懂得“敬畏生命”：“自然不懂得敬畏生命。它以最有意义的方式产生着无数生命，又以毫无意义的方式毁灭着它们……受制于盲目的利己主义的世界，就像一条漆黑的峡谷，光明仅仅停留在山峰之上。所有生命都必然生存于黑暗之中，只有一种生命能摆脱黑暗，看到光明。这种生命是最高生命——人。只有人能够认识到敬畏生命，能够认识到休戚与共，能够摆脱各种生物苦陷其中的无知。”^[2]人具有自由意志，事实上，也只有人能够超越自然界“盲目的利己主义”和弱肉强食的丛林法则，从而真正认识到各种生命体的休戚与共和共生共荣。与罗中立作品中人与动物之间的原始状态不同（见图0-6），曹晖雕塑的真正力量无疑隐藏在人类心灵深处“敬畏生命”的伦理原则之中。



图0-6 罗中立,《饲》,布面油彩, 95×130厘米,1994

另外,杨寒梅的蛾子(见图0-7)、邱光平的绝望狂奔的烈马(见图0-8)、罗荃木的动物躯体标本、沈少民的“我睡在自己身上”系列作品、徐累的孤寂徘徊的马匹、孙良的昆虫和动物眼里的世界……从这些艺术家的作品中可以看出中国当代艺术作品都渗透着人与动物他者关系的反思与重构。

3. 克服无限发展的欲望

中国当代生态美术的第三个视觉主题是对现代性发展观和后工业社会时尚文化的双重批判与抵制。美国生态学者艾伦·杜宁(Alan Durning)在《多少算够——消费社会与地球的未来》一书中,将后工业社会的文化时尚化现象与现代性发展观结合起来,提出“追求时尚,把物种赶到存在的边

[1] 冯博一.被揭开的“表皮”——关于曹晖的雕塑创作[OL].[2017-11-16],搜狐文化, <http://cul.sohu.com/20090715/n265234397.shtml>.

[2] 阿尔贝特·施韦泽.敬畏生命[M],陈泽环译.上海:上海社会科学出版社,1995:20.

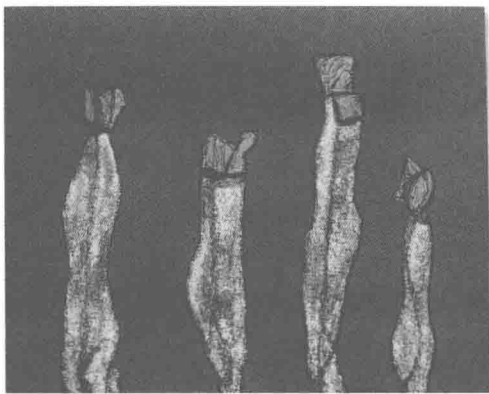


图 0-7 杨寒梅,《2014 蛾子 No.5》,
布面油彩,200×250 厘米,2014



图 0-8 邱光平,《有龙的风景 1》,
布面油画,110×150 厘米,2010

缘”的生态学命题。他写道：“虽然动植物生息地的破坏是全世界物种灭绝的主要原因，但生物学家认为濒危物种名单上超过三分之一的脊椎动物主要是由于贸易而被猎杀。富裕消费者的需要刺激了这种猎杀，据华盛顿特区野生动物基金会的报告，世界范围外国野生动物的销售额每年都超过 50 亿美元。”^[1]发展，从来是人类社会的基本主题。但是，西方现代社会却将发展极端化和片面化。受西方现代性思潮的影响，20 世纪，中国将民主、科学、启蒙、革命等作为社会运动的基本目标，走上了一条基于现代农业、现代工业和科学技术的片面发展道路。这在经济与物质生活层面导致了一系列的环境污染、资源匮乏、生物多样性锐减、地球温室效应、全球气候变暖等生态危机，同时在文化与心理层面形成了追新慕奇、纵情享乐、挥霍无度和炫耀性消费等普泛性现代人性消费心理与文化逻辑，这又反过来加剧了人类社会生产与活动对自然生态系统的掠夺与消耗。抑制消费欲望、改变极端片面化的社会发展观，从而对一种全新的和谐的“科学发展观”的倡导与推崇成为中国当代生态美术相当重要的一种艺术倾向。

在中国当代生态美术的视觉语汇中，几乎所有中国艺术家都对公路、桥梁、工厂、大型机械、交通工具、都市楼群等视觉意象的生态内涵有过领悟。赵晓佳的作品始于对于现代工业文明的反思和激进主义发展观的批判。他的作品以黑色为主要基调，通过神经性的颤动笔触和杂乱的构图形式营造出一种极度的焦虑、压抑和情绪色彩。魏怀亮以中国传统绘画为切入点，将高速公路、交通标识等现代生活符号元素挪用到中国传统水墨图像当中，重点表现现代城市与交通设施向自然环境的飞速扩张所引发的社会现象，从而引导人们去思考现代社会发展对自然生态所带来的巨大创伤。如果说占山、王家增、徐晓燕、余明等中国当代生态艺术家将忧虑与激愤的目光对向了干涸大地、工业废墟、生产与生活垃圾，那么，尚扬的“大风景”和“董其昌计划”系列作品则进一步从人类中心主义和西方中心主义的文化立场中退却出来，试图以此遏制现代人不断生产、制造与消费的疯狂欲望。余虹认为，尚扬中后期的“大风景”系列作品的主题则是“世界家园”所遭受的破坏以及人与自然和谐关系所发生的异化。尚扬作于广州的“大风景”系列作品成功地体现了混杂无序的后现代世界。《大风景——赶路》（1992）、《有倒影的大风景》（1993）、《许多年的大风景》

[1] 艾伦·杜宁. 多少算够——消费社会与地球的未来 [M]. 毕聿译. 长春: 吉林人民出版社, 1997:35.

(1994)等采用“百纳布山体拼装结构”将后现代社会互不相关的物体有机地拼接在一起。《大风景》(1994)和《大风景诊断》等则以更加触目的视觉方式来直呈后现代社会的危机及工业化和人类中心主义对生存方式的异化。20世纪90年代末期,尚扬在北京的创作以“山水”系列作品为代表。尚扬的“山水”系列作品回到了中国传统山水图式,有力地再现了人类生存期间的原初自然,以及人与自然和谐相处的原初生存状态。“风化日志”系列作品以“风化”的视觉冲击效果表达古典山水在现代性冲击下逐渐衰微的趋势;“董其昌计划”系列作品并置了古典山水和现代自然景观,从而展示了人类对自然所持有的两种截然不同的态度;“游山玩水”系列作品同样以古典态度来反衬现代态度,并对现代人以世界主人自居的狂妄心态进行了尖锐的嘲讽。德国思想家马丁·海德格尔(Martin Heidegger)指出:“身体和口都归属于大地的涌动和生长——我们终有一死的人就成长于大地的涌动和生长中,我们从大地那里获得了我们的稳定性。当然,如果我们失去了大地,我们也就失去了根基。”^[1]尚扬艺术的精彩之处在于他有力地发掘了被现代和后现代社会所遮蔽了的“自然”,重新展示了古典时代人与自然和谐相处的自由关系,有力批判了现代社会和后现代社会对自然和人类关系的异化。“尚扬没有像大多数艺术家那样盲从于几百年来的‘人化’潮流而将自然变成人化的风景,他的作品拒绝对自然的人化,谴责对自然的人化,并以特有的视觉样式将隐匿的原生自然呈现在人化自然的背后,重新恢复被现代性意识和实践所取消的自然与人的‘差异’。”^[2]

如何克服现代人极端化无限度的发展欲望?中国当代生态艺术家各有各的思路与方案。陈安健的“茶馆”系列作品致力于在茶馆这一现代都市人生活空间中挽留和重建闲散淡远的生活方式,陈树中的“野草滩”系列作品运用魔幻现实主义手法复活人们对乡村田园生活的美好记忆,而田卫平和王建彬等艺术家则以独特的视角和生命经验来审视大地和体验自然:从城市扩张、自然景观到原初世界。对于已经接受了现代性发展观的中国人而言,正如美国前副总统、2007年诺贝尔和平奖得主阿尔·戈尔(Albert Arnold Gore Jr.)所警告的那样:“消耗地球成为新的瘾嗜”。“在现代世界中,精神与肉体、人与自然之间的割裂产生了一种新的瘾嗜;我认为,我们的文明实际上对消耗地球上瘾。我们失去了对自然界另一部分的生动活泼的直接体验,而这种瘾嗜能使我们逃避这种损失引起的痛苦。”^[3]无论是通过人与人之间的交往,还是人与自然之间的交流,中国当代生态美术都有着克服无限发展观念和克制人类内在欲望的思想倾向。当然,如何重建发展观、如何在人类生存发展与自然生态系统之间保持合理的平衡,生态学与环境科学有着更准确和有可操作性的方法,艺术家的责任更多的则在于启示、关注和表达。

4. 重建人与自然和谐关系

中国当代生态美术视觉的终极主题在于“重建人与自然的和谐关系”。事实上,这既是前现代人类的生命体验,也是人类现代文明唯一可能的未来。当代思想家尤尔根·哈贝马斯(Jurgen Habermas)倡导“交往行动理论”,一般人将他的思想仅仅理解为“主体间性”是不够的,他还将人类的他者,包括自然界和各种生命体都纳入人类活动与思考的领域当中。“把自然看作生存伙伴”,

[1] 马丁·海德格尔.在通向语言的途中[M].孙周兴译.北京:商务印书馆,2004:200.

[2] 余虹.“大风景”:尚扬的艺术世界[J].文艺研究,2004(5):106-113.

[3] 阿尔·戈尔.濒临失衡的地球——生态与人类精神[M].陈嘉映等译.北京:中央编译出版社,1997:190.

这个命题是哈贝马斯既坚持现代性原则，又超越现代性缺欠的运思方式。“我们不把自然当作可以用技术来支配的对象，而是把它作为能够同我们相互作用的一方。我们不把自然当作开采对象，而试图把它看作生存伙伴。^[1]”在中国当代生态美术这里，自然和大地不仅是人类的生存伙伴而且是人类的心灵伙伴和意义之源。天地与人类共生，万物与人类同在。经过以人类中心主义为核心的现代化，中国文化将重续中国传统“天人合一”精神而走向“后人本主义”的思想境域，中国当代生态美术在想象性的视觉领域已经开始重建人与自然的和谐关系。

回顾 20 世纪中国艺术发展史，中国当代生态美术家早期艺术生涯基本上都经过一个比较浓重的人本主义时期。无论是乡村题材还是风景绘画，中国艺术家都会将生命力量的讴歌与礼赞作为艺术创作的情绪取向。如果说，罗中立的《父亲》《春蚕》《秋收》和巴山组画等还包含着批判现实主义的社会学主题的话，那么，中国新时期“乡土绘画”更接近于人类中心主义式的生命意志的表现和对人类征服世界力量的赞美。

20 世纪 90 年代以后，随着工业文明和现代化进程的飞速发展，中国当代艺术家们才逐渐开始对自然、环境、大地以及生物灭绝、环境污染等社会现象与生态危机产生了直接的体悟与表达。特别值得关注的是人与万物的本体论关系得到关注，一种新型的人与自然的关系呈现出来。从乡土艺术发展趋向看，从批判现实主义的社会反思和悲情书写到人本主义式的生命颂歌和审美主义的风光描绘，中国当代乡土绘画最后必然向着人与自然和谐共存的生态意味逐渐转型：一种展现天地人文和谐相处的“新乡土绘画”出场了。就“乡土、大地”与“人类”的关系而言，“新乡土语式”绘画走出了现代性的人类中心主义视野，重新思考自然的权利和人类意志的边界，使人重新站在“天地之间”来认识自然永远是人类一个永恒的他者，一个永远的陌生人，无论人类怎样得寸进尺，它的存在都绝对在我们的掌控之外。

哲学家海德格尔将艺术视为现代人重返精神家园的“归家之路”，在他看来，真正的艺术通过“去蔽”走向“澄明”，通过脱离人与自然的“主奴关系”“权力关系”来呈现人生存的基本经验和各个维度。

在中国当代生态美术的图像谱系中，无论是许江、尚扬、丁方、占山、王家增、何昌林等的艺术创作，还是余明、郭玉川、侯宝川等以地域风景为题材的生态风景系列，还是姬子（王云山）、郭宝君、林容生在中国当代生态水墨画中所极力营造的一种闲和静远之境，中国当代生态美术家们的最终境界都致力于探寻万物的本源并从中呈现出世界最初的秘密。举例而言，占山的油画创作将观看对象从人本主义中心的乡土、乡村与田野转向了大地、山峦与原野等原初自然环境。如果说田间地头的乡土生活与乡土景物占据着占山 20 世纪 90 年代



图 0-9 郭宝君，《寒云之一》，纸本水墨，168×88 厘米，2008

[1] 尤尔根·哈贝马斯. 作为“意识形态”技术与科学 [M]. 李黎等译. 北京：学林出版社，1999:5.