

## 抽象艺术具身化：孟禄丁审美心智的认知延展与具身转向

支 宇

**摘 要** 自20世纪80年代以来，孟禄丁在中国艺术界多以“纯化语言”和抽象艺术“离身美学”的代言人形象出场。事实上，孟禄丁抽象艺术的话语方式是“具身的”（embodied）而非“离身的”（disembodied）。从当代认知美学角度看，孟禄丁抽象艺术具有三重知觉维度：“人机交互”而非“机械设定”、“文脉嵌入”而非“情境抽离”、“媒介延展”而非“材料固化”。也就是说，孟禄丁艺术经历了从“离身美学”到“审美具身化”的知觉转向，“抽象艺术具身化”才是其抽象艺术核心理念与知觉进路。

**关键词** 审美具身化；孟禄丁；抽象艺术；认知延展；具身转向

自20世纪80年代以来，孟禄丁在中国当代艺术界多以“纯化语言”和“抽象艺术”的代言人形象出场。与此同时，中国艺术批评界也习惯性地将孟禄丁视为中国当代艺术“理性之潮”和“抽象艺术”最有代表性的艺术家之一。在世界艺术史上，“抽象艺术”常常被视为具象写实主义和再现论美学的叛逆者。出于这一刻板印象的原因，人们也常常会忽略其形式主义语言背后隐藏着的复杂性因素。

著名英国艺术史家安妮·莫辛斯卡（Anna Moszynska）曾于20世纪90年代在泰晤士-哈德逊“世界艺术巡礼”系列中出版过一部详细梳理抽象艺术发展史的著作。时隔30年之后，当她在2020年为这部书的第二次修订版写序时，莫辛斯卡将“抽象艺术”史的开端一下子推进到传统公认的第一代抽象艺术家康定斯基（Kandinsky）、马列维奇（Malevich）和蒙德里安（Mondrian）等之前。经她的研究，一位在西方艺术史上名不见经传的瑞典艺术家希尔玛·阿夫·克林特（Hilma af Klint, 1862—1944）及其第一批抽象艺术作品《神庙绘画》（*The Paintings for The Temple*, 1906—1915）浮出海面。莫辛斯卡指出，阿夫·克林特的这批作品不仅“位于抽象艺术发展起源的最前沿”，而且她还曾“以艺术家的身份在斯德哥尔摩接受了唯灵论和神智学的训练，她经常借助自身通过唯灵论实践所产生的灵感进行大型绘画的创作，以不同的色彩表现奇异的几何形态或生物样式来揭示存在于现实世界之中的神秘”。<sup>[1]</sup>在全球艺术通史的写作中，这或许算不上什么了不起的大发现。但

作者简介：支宇，四川大学艺术学院教授，博士生导师，《认知诗学》主编，研究方向为文艺理论、艺术批评、认知文化。

[1] [英] 安妮·莫辛斯卡：《泰晤士哈德逊世界艺术巡礼：抽象艺术》，廖舒婷译，华中科技大学出版社，2023。

是，对于我们正在讨论的“抽象艺术”而言，它却有着很强的启发性。这不仅体现为“抽象艺术”史开端的前移，而且更在于对“抽象艺术”背景复杂性、文明多样性甚至精神神秘性的发现和肯定。莫辛斯卡的写作提醒我们，“抽象艺术”可能并不纯粹也并不抽象。相反，它可能很复杂也很具体。

那么，孟禄丁的抽象艺术呢？

## 一、“离身美学”的刻板印象：从“纯化语言”“理性之潮”到“硬边绘画”

提到孟禄丁，人们总会不约而同地说出一个词汇：少年成名。的确，早在中央美院油画系的本科生涯里，孟禄丁就与张群合作画出了轰动一时的《在新时代：亚当和夏娃的启示》（1985）。这件作品以其强烈的超现实主义构图和启蒙主义哲学反思性而被誉为“新潮美术”的开端，同时也被视为“理性之潮”（高名璐语）的代表性作品。特别值得注意的是，画面上那些向着天海之间遥远的地平线和视觉“没影点”不断延伸的黄色方框，显示出西方当代抽象艺术的深刻印迹。在这里，艺术史家似乎也可以看出孟禄丁“抽象艺术”及其方法论的苗头。不过，孟禄丁“抽象艺术”作为“离身美学”的刻板印象不仅产生于艺术家本人的艺术创作，而且也更多地来自他接下来的观念表述。

有感于中国改革开放初期“知青美术”和“乡土美术”中众多主题先行的绘画创作，孟禄丁于1988年以语不惊人死不休的方式提出一个在当时石破天惊的美学命题：“纯化语言”。他这样写道：“艺术史上经得起推敲的艺术作品，无不经过了绘画语言不断纯化而趋于完美的过程，因为语言的价值影响着内容的价值。”<sup>[2]</sup> 艺术家闪烁其辞的看法很快被人们简化为“形式主义”或“抽象艺术”的干瘪语义：仿佛一切“艺术”（不仅仅是“抽象艺术”）的价值都凝结在“纯粹”的绘画语言之上。不是“内容决定形式”，而是“语言决定意义”，这当然体现出康德形式主义美学“纯粹美”概念的思想影响。在“八五新潮美术”时期，孟禄丁“纯化语言”很快就成为栗宪庭“重要的不是艺术”命题的对立面。本来，这两个命题都内在包含着艺术作品形式与观念、话语与意义的相互融通，其实二者并没有实质性的冲突。然而，当代艺术思想史并不按照后世阐释者的愿望效果而演进。即使当事者孟禄丁本人，也在“纯化语言”话语表面意义的牵引下试图走上更为彻底的“离身性”抽象艺术之路。

在整个20世纪90年代，孟禄丁先到了德国，紧接着前往美国。没有太多的资料向我们显现孟禄丁在欧洲尤其是美国具体的生存境况与艺术经验。但正如批评家高名璐所言，2006年归国重新执教中央美院后，孟禄丁无论在教学还是创作中都有意无意地流露出美国当代抽象艺术——尤其是“抽象表现主义”“极少主义”和“硬边绘画”的影响。比如，

[2] 孟禄丁：《纯化的过程（节选）》，《中国艺术》2009年第2期。



图1. 孟禄丁,《元速》,布面丙烯,290cm×1740cm,2014年。

在“元速”系列作品中,孟禄丁会刻意强调绘画的平面性或浅层空间。他通过机器绘画的方式,利用液态颜料在旋转画布上形成的同心圆,体现了彻底对抗再现论透视主义的空间观和非深度意识,这与极少主义所追求的画面简洁和平面化正相呼应(图1)。在“元色”系列中,他大胆地启用了异形画框。这些画框的几何化设计不仅增强了作品的现代感,而且也从蒙德里安“荷兰风格派”到弗兰克·斯特拉(Frank Stella)“硬边绘画”以来的西方当代抽象绘画进行了成功的语言转化(图2)。旅美多年,孟禄丁即使不完全认同克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)关于现代艺术最本质的特征在于“不可还原的平面性”的观念,也很难逃离这一观念在美国当代艺术界强大的影响力。在《现代主义绘画》中,格林伯格指出:“平面性是绘画艺术独一无二的和专属的特征。绘画的封闭形状是一种限定条件或规范,与舞台艺术共享;色彩则是不仅与剧场,而且与雕塑共享的规范或手段。由于平面性是绘画不曾与其他任何艺术共享的唯一特征,因而现代主义绘画就朝着平面性而非任何别的方向发展。”<sup>[3]</sup>在今天看来,格林伯格关于现代主义绘画的观点无疑显得太过武断,充满了视觉语言的迷思。如果沿用这样的视角,我们将无法跳出艺术界关于孟禄丁艺术实践“离身美学”的刻板印象。

从“纯化语言”“理性之潮”再到“硬边绘画”,难道孟禄丁的抽象艺术果真只存在着格林伯格式的纯粹平面和绝对抽象这一个维度或层面吗?

答案当然是否定的。

## 二、人机交互:在机械绘画“设定性”与身体经验“非设定性”之间

自20世纪80年代以来,孟禄丁在中国当代艺术界多以“纯化语言”和“抽象艺术”的代



图2. 孟禄丁,《雄黄》,布面矿物质颜色,300cm×200cm,2022年。

[3] [美] 格林伯格:《现代主义绘画》,载沈语冰编著《艺术学经典文献导读丛书·美术卷》,北京师范大学出版社,2010,第270—271页。

言人形象出场。与此同时，中国艺术批评界也习惯性地 将孟禄丁视为中国当代艺术“理性之潮”和“抽象艺术”最有代表性的艺术家之一。其实不然。事实上，孟禄丁的语言具有很多的层面，其艺术文本的美感意味和精神内涵也是多维度的。从当代认知科学角度看，孟禄丁抽象艺术的话语方式是“具身的”（embodied）而非“离身的”（disembodied）——是与当下时代语境和个体生命境遇密切相关同时又面向不确定性不断生长的“未来艺术”，它绝不能被简单地阐释为一种“格林伯格”式纯粹平面性的“绝对抽象”。具体而言，孟禄丁抽象艺术具有三大特征：“人机交互”而非“机械设定”、“文脉嵌入”而非“情境抽离”、“媒介延展”而非“材料固化”。

孟禄丁抽象艺术具身性特征首先体现为“人机交互”而非“机械设定”。即说，孟禄丁特别擅长将自己偶发性的身体经验与绘画机械的控制论属性进行交互和“耦合”。这突出地体现在“元速”系列作品的创作过程与视觉效果之中。2006年回国之后，孟禄丁一开始就尝试着绘制尺度惊人的抽象绘画。为了做一个转盘，他请来了一位在中央美院为雕塑系师生做平台的机械技师。在交流中，孟禄丁突然灵机一动，萌生了利用机器来绘制抽象艺术的想法。很快，孟禄丁如愿以偿地跳上了据称可以高速旋转达到车速的转盘和操作台架。基于这样的全新的设备，他开始尝试让“不确定性”的身体经验与“可控制”的电动机器进行交互。从设定性角度看，飞速旋转的平台当然是电机的转轴、齿轮和按钮来控制的。同时，平台上圆形的画框、画布当然也是被孟禄丁事先设定好了的。甚至，从操作桁架上不断下滴的颜料也被规定了方向和数量。在这个意义上，批评家和孟禄丁本人完全有理由将“元速”系列作品称为“机械绘画”。批评家彭锋就对此进行了深刻的总结与阐释：“孟禄丁的抽象绘画不是用手绘出来的，而是机器甩出来的。古典主义艺术承载的诸多有益于人类生活的‘意义’，现代主义艺术承载的诸多显示独创性的‘技艺’，后现代主义艺术中直白的观念和文化符号，都被孟禄丁的机器甩掉了。”<sup>[4]</sup>然而，即使如此，如果我们仔细分析，还是会发现“元速”系列作品依然存在着“未设定性”和“不确定性”的具身化因素。

“元速”系列作品的“未设定性”与“不确定性”源自孟禄丁在创作过程中对身体与机械交互的敏锐感知与即时反应。随着转盘的高速旋转，艺术家仿佛置身于一个动态平衡的边缘，每一次身体的微妙调整，每一次颜料的滴落，都如同在探索未知领域的边界。像是一次次音乐表演中音乐家与乐器之间的交互，这种即兴的创作方式使得每一幅“元速”系列作品都独一无二，充满了生命力和活力。孟禄丁的“人机交互”不仅体现在技术与艺术的融合上，更深层次地反映了艺术家对于人与世界关系的深刻思考。在快速旋转的平台上，身体与机械的对话，其实质是人与自然、技术与人性之间的对话。孟禄丁通过这种独特的创作方式，挑战了传统绘画的边界，同时也为我们提供了一个观察和理解当代抽象艺术的新视角。

[4] 彭锋：《全球化时代的新抽象》，《当代油画》2015年第5期，第136—143页。

作为一名艺术家，孟禄丁对各种形态的机器与各种类型的技术一向抱有浓厚的兴趣。当代法国著名技术哲学家西蒙东（Gilbert Simondon）在《论技术物的存在模式》一书中一开篇就讨论到了“文化与技术、人与机器的对立”。在他看来，当代人与过去每个时代的人一样，对技术与机器总是持一种“无知以及怨恨”的态度，“一种原始的仇外”。然而，“机器是外来者；这个外来者里面包含着的是人性，就算被轻视、物质化、奴役化，它仍然是人性。”<sup>[5]</sup>与西蒙东的论述相似，孟禄丁对机器与技术的兴趣事实上是对“外来者”的兴趣，是对新鲜经验的兴趣，说到底，其实也就是对“人性”本身的兴趣。在“元速”系列作品中，孟禄丁将机器引入抽象艺术创作，从根本上颠覆和解构了“文化与技术、人与机器的对立”。他将个人审美意图与机械运行速度交织起来，让光影、线条与色彩的滴淌发生神奇的交错，从而构建出一个既非纯粹机械亦非纯粹泼洒的艺术空间，让观者在迷离与清晰之间徘徊，体验技术与人性共生的微妙平衡。每一幅作品既是对“元速”概念的深刻诠释，也是对“技术物存在模式”的无限探索，即在现代社会高速运转的背景下，探索时间、空间与物质形态的无限可能。孟禄丁巧妙地将数字技术、机械装置与传统绘画材料融合为一体，创造出既具未来感又不失人文关怀的艺术景观。在他的笔下，机器不再是冷冰冰的工具，而是有情感与思想的载体，它们或舞动，或静谧，同时与作者和观者的心灵产生共鸣。通过这些作品，孟禄丁不仅挑战了人们对“机器”的固有认知，更激发了人们对“人性”本质的深刻反思——在当代科学技术迅猛发展与迭代的洪流中，我们应该如何保持自我，应该如何快节奏的生活中寻找心灵的栖息地。基于“人一机交互”的艺术实践，他成功地将机械绘画的“设定性”与身体经验的“非设定性”交织起来，这无疑为当代艺术家在应对越来越庞大的技术文化系统时注入了一股新鲜而深刻的思考力量。

什么是当前我们这个时代最前沿与最迫近的技术系统？当然是数字技术、人工智能AI和形形色色的“数码物”。我注意到，孟禄丁2019年创作了一件名为“元”的数字影像作品。不过，基于我个人在电脑端的观看经验，这件作品对作为深度交互的“人工智能”技术和VR式沉浸式体验的显现尚不充分。从理论上讲，抽象艺术原本就具有强烈的“离身美学”和心智计算的特征，这让它很容易与数字技术深度融合。那么，孟禄丁将如何面对AI这个时代最庞大的数字物？他将如何化解新一轮“文化与技术、人与机器的对立”，活生生的身体经验也许会被他再次带入“人一机交互”和“人一机融合”的现场，而又一场基于人工智能的“具身数字抽象艺术”也很可能闪亮登场。

### 三、文脉嵌入：孟禄丁抽象艺术的具身化情境认知

在接受“漫艺术”的采访时，孟禄丁曾经提到他抽象艺术产生的根源在于“回应当

[5] [法] 吉尔贝·西蒙东：《论技术物的存在模式》，许煜译，南京大学出版社，2024，第1页。

下”：“艺术家只要完成它个人的线索就够了，但是这种个人的表达当然不能仅仅停留在自我抒发或者私人感受的层面，真正的艺术必然是要和这个当下的世界产生关系的，需要表达其他语言不能表达的那一部分。作为一个艺术家，只要我还在持续地创作，那么我肯定是对这个世界还在积极地做出我的回应，哪怕我对那个终极结局是持悲观态度的，但是我要用积极的态度去回应当下。”<sup>[6]</sup>孟禄丁对当下语境的敏感与关注，必然会改变抽象艺术朝向离身性的单一航向，从而推动他持续地向抽象艺术具身化的方面走去。

的确，“回应当下”的理念为孟禄丁抽象艺术导入了审美具身性的第二个特征：“文脉嵌入”。在这里，“文脉”既指艺术创作得以发生的当下社会氛围与时代语境，也包括艺术家所身处文明圈的既有文化传统与艺术史文脉。

作为一位对时代变迁与社会情境异常敏感的艺术家的孟禄丁，在抽象艺术的创作时特别擅长将个人的生存经验即刻呼唤到场。“文脉嵌入”而非“情境抽离”这个特征早在艺术家最初步入中国当代艺术场域之时就已经显现出来了。再次回顾孟禄丁成名之作《在新时代》，我们不难察觉其“回应当下”的强大能力。在《在新时代》的创作感言中，艺术家对改革开放初期人们众口一词人云亦云的思想方式和艺术观念非常苦恼。“共同的思维方式和观察角度使人不知不觉陷入一种创作规范之中。新时代、新观念、新意识无时无刻不冲击着我们的头脑，逼迫我们从根本上更新艺术观念，去探索艺术的新途径。”<sup>[7]</sup>这表明，孟禄丁与时代氛围的关系是双重的，在敏感于共性的同时决不随波逐流，在追求个性的同时也决不一味叛逆而遁入虚无。“回应当下”的内涵与要义在于与时代发生反思性的关系和重构性的关系。这种反思与重构，在孟禄丁后续的抽象艺术实践中体现得尤为鲜明。他利用色彩、线条、形状等抽象元素，构建了一个既非绝对抽象又非具象再现的独特艺术空间，这个空间既是对中国当代现实世界的抽象提炼，也是对其个人内心世界的深刻剖析。他的作品中，每一笔、每一画都似乎在与观者进行无声的对话，邀请人们共同思考全球化时代个体与集体、过去与未来、传统与现代之间的复杂关联。孟禄丁的艺术创作，如同一条不断流动的河流，既承载着时代的重量，又映照出当下的光影，更预示着未来的可能。他通过抽象艺术不断探索人类精神的边界，挑战人们关于抽象艺术的视觉认知框架，让观者在欣赏之余，也能感受到一种深刻的共鸣与思考。正是这种对时代变迁的敏锐洞察与深刻反思，使得孟禄丁的艺术作品具有了跨越时空的魅力，成为中国当代艺术领域中一道独特的风景线。

除了“回应当下”的能力，孟禄丁还特别擅长将中国传统文化符号和东方哲学精神嵌入自身的抽象艺术创作。2019年，孟禄丁正式推出了“朱砂”系列作品。在这批作品中，具有很强视觉辨识度的是中国传统纹样符号（“卍”字符）和汉字（孟禄丁个人姓名中的“丁”字）（图3）。这些元素不仅仅是视觉上的装饰，更是艺术家对文化身份与传统哲学思考的深刻表达。在孟禄丁的笔下，“卍”字符这一古老而神秘的符号，被赋予了新的

[6] 胡少杰：《孟禄丁：一路走来，我从未被语言束缚过》，载于《漫艺术》微信公众号，2024年4月8日。

[7] 张群、孟禄丁：《新时代的启示——〈在新时代〉创作谈》，《美术》1985年第7期，第47—48+40页。

生命与意义，它不仅是吉祥与永恒的象征，更是他内心宇宙秩序的微观体现，引导观众穿梭于传统与现代、具象与抽象之间。而“丁”字的巧妙融入，则像是艺术家个人印记的烙印，既是对自我身份的确认，也是对传统文脉的一种传承与致敬。孟禄丁的“朱砂”系列作品通过色彩与形式的交融，展现了一种独特的东方美学。朱砂的鲜艳与热烈，不仅增添了作品的视觉冲击力，更寓意着



图3. 孟禄丁,《朱砂·自由力》,布面矿物质颜料、综合材料,300cm×250cm,2023年。

生命的活力与激情。这些作品在抽象与具象之间游走，让观者在欣赏的同时，能够感受到一种来自文化深处的共鸣与震撼。孟禄丁以其独特的艺术语言，成功地将中国传统文化符号与东方哲学精神融入抽象艺术之中，为中国式抽象艺术的当代发展注入了新的活力与可能。

中国传统文化符号的“文脉嵌入”不仅是传统文化记忆的回归和东方文化身份的再确认，而且也意味着在审美感知机制层面上更为内在地向中国传统“具身观看”的回返和致敬。什么是中国绘画传统和审美意识？我曾将其称之为“东方的目光”。“其实质正是基于数千年绘画实践的观看方式与感知机制、一种不同于西方透视主义模式化观看的‘具身观看’传统。”<sup>[8]</sup>与20世纪80年代青年时代充满青春激情和执着反思精神的“足球”系列和“元态”系列等作品不同，同时，也与2008年公开展出的“元速”系列不同，孟禄丁在“朱砂”系列作品中不仅挪用了中国传统文化中平面化的视觉纹样和符号，而且还进一步将绘画媒介与材料的物性因素也纳入其抽象艺术具身化的美学追求当中。这样，从语境文脉的“嵌入认知”走向媒介与材料的“延展认知”，孟禄丁“具身化抽象艺术”创作的脑洞越开越大，其艺术创造力也变得越来越强。

#### 四、媒介延展：对传统抽象艺术材料“纯粹性”的逃离

20世纪西方抽象艺术一直面临着一个如何处理媒介与材料的两难问题。一方面，纯粹平面化的绝对抽象要求艺术材料与媒介的纯粹性，另一方面，媒介与材料的纯粹与单一却会导致抽象艺术美感效果的单调化和同质化。从荷兰风格派到抽象表现主义、极少主义和硬边绘画，媒介与材料在多与少、纯与杂、边界的封闭与开放上制约着抽象艺术的发展轨迹。这种两难困境激发了抽象艺术家们对创新的不懈追求，他们开始探索跨媒介的融合与新材料的运用，力求在保持抽象艺术纯粹性的同时，赋予其更丰富的表现力和视觉冲击力。

[8] 支宇等：《认知艺术学导论》，文化艺术出版社，2023，第362页。

其中一些艺术家利用综合材料、数字艺术和光影装置等，将传统媒介与非传统材料甚至电子媒介相结合，创造出前所未有的艺术体验。这些作品不仅提升了观者的视觉认知，也拓宽了抽象艺术的表现形式。在这个过程中，媒介与材料的边界被不断模糊与重塑，抽象艺术也因此获得了更加多元和包容的发展空间。这同时也表明，从艺术史角度看，抽象艺术在材料与媒介的“纯粹性”要求其实经不起推敲，不过是一个似是而非的伪命题或教条而已。

任何一个优秀的艺术家都不能够离开艺术史和思想史的背景。同样，上述20世纪抽象艺术史背景也为孟禄丁提供了一个“抽象艺术具身化”的牵引性力量。在媒介与材料的选择上，孟禄丁进入21世纪以后更加明确地采取了“媒介延展”而非“材料固化”的具身化创作路径。如果说，孟禄丁在“元速”系列中依然还恪守着传统抽象艺术媒介所固有的清规戒律，那么，他的“朱砂”系列绘画作品则完全打开了具身抽象绘画在材料选择上的大门。东方传统绘画颜料与中药材元素“朱砂”“雄黄”和“丹青”的运用彻底冲毁了绝对抽象艺术“材料固化”的堤坝。“朱砂”系列在硬边绘画的视觉效果中巧妙地掺入非传统绘画的介质，一种融视觉、触觉、味觉、嗅觉于一体的具身性多模态美感破茧而出。这种多感官融合的艺术探索，不仅挑战了观众的传统审美经验，更引领着我们对抽象艺术边界的重新定义。孟禄丁在“朱砂”系列中的尝试，仿佛是一场古今中西的当代对话。他巧妙地利用朱砂（红）、雄黄（黄）、丹青（蓝）等材料的独特质感与色彩，让画面不仅仅是视觉的盛宴，更是心灵的触动，蕴含着深厚的文化意蕴与审美感受的寄托。“朱砂”系列的产生激发了中国抽象艺术界对于媒介与材料创新应用的广泛讨论，促使更多艺术家开始思考如何在尊重传统的基础上，勇于探索新的艺术语言和表达方式。他的实践证明，抽象艺术的创新并非对传统的摒弃，而是在深刻理解与传承的基础上，进行富有创造性的材料转化与媒介拓展。孟禄丁的艺术之路，无疑为后来的艺术家们提供了宝贵的启示与借鉴。

随着“朱砂”系列的深入，孟禄丁的作品开始呈现出一种超越形式的深度，它们不再是简单的图像或符号挪用，而是已经成为连接过去与未来、物质与精神、自然与人文、此岸与彼岸的桥梁。观众在欣赏这些作品时，仿佛能够穿越时空，感受到那份源自古老东方的神秘与力量，同时又被当代艺术的自由与开放所震撼。在2021年的个展上，孟禄丁在媒介延展上又一次大胆迈进，他将“牛皮”“牛骨”等充满死亡祭祀和未知神秘感的材料运用于“朱砂·祭”装置作品。同时，他还在抽象绘画上尝试使用“锡纸拼贴”技法。他先用火焚烧锡纸，然后在烧的痕迹之下再将锡纸、朱砂和其他传统西方绘画材料进行拼贴绘制。用以毒攻毒的东方巫术来守护神秘，这无疑是孟禄丁对抽象艺术创造性转化和创新性发展的全新开拓。在这一系列创作中，孟禄丁不仅挑战了传统材料的界限，更深刻挖掘了文化符号背后的深层意义，使得“朱砂·祭”系列装置作品成为一次跨越文化边界的深刻对话。火与锡纸的交织，既是破坏也是重生，象征着生命循环不息的宇宙哲理，而朱砂与西方绘画材料的融合，则是对东西方艺术精神的一次精妙融合与升华。观众置身于这样的艺术空间，不仅能够直观感受到材料本身的质感与张力，更能在心灵深处被触动听见历史

的低语并看到未来的微光。孟禄丁的作品，在这一刻，成为一个个活生生的故事讲述者，它们讲述着关于时间、生死、信仰与创造的永恒主题。

20世纪著名媒介传播学者马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）称媒介是“人的延伸”，而当代认知科学家安迪·克拉克（Andy Clark）提出“延展认知”理论，将我们对心灵的认知观念从“颅内观”推进到“延展观”。“延展认知”认为，人类的认知和心理活动不仅仅局限于大脑内的神经元活动，而是可以扩展到身体的其他部分、使用的工具、媒介以及所处的环境。在《放大心灵》一书中，安迪·克拉克提出认知活动存在于大脑、身体和世界之间的交互耦合作用，这种交互作用使得人的认知心理过程更加复杂和灵活。“延展心灵的论点就是当环境部分以正确的方式与大脑耦合时，它们便成为心灵的部分。”<sup>[9]</sup>当我们使用外部工具（如算盘、计算器、笔记本等）来辅助心智活动时，这些工具实际上成为我们认知系统的一部分。也就是说，媒介会以因果的方式影响了我们的心理活动，并与大脑内部的神经元活动相互耦合，共同构成了认知的整体。

孟禄丁的抽象艺术何尝不是如此？在孟禄丁的抽象画作中，丙烯、画布、锡纸、牛皮、矿物颜料这些看似独立的艺术元素，实则如同认知过程中的外部工具，它们不仅仅是画布上的装饰，更是艺术家思维与情感延展的媒介。这些媒介和材料以非线性的方式，在画布上构建起一个复杂而微妙的心理场域，与观者的内心体验产生深刻的因果联系。正如认知系统接纳并融合外部工具以放大心灵，孟禄丁的作品也邀请观众进入其构建的视觉宇宙，让心灵在色彩的流动、线条的交错中自由穿梭，实现个体感知与艺术作品之间的深度耦合。在这个过程中，艺术成为连接内外世界的桥梁，让认知的边界得以无限延展，从而展现出超越物质形态的精神深度与广度。

随着“朱砂”系列和“朱砂·祭”系列装置作品的推出，孟禄丁抽象艺术具身化的“媒介延展”不仅拓宽了当代抽象艺术的媒介边界，同时也激发了人们对传统文化与现代文明之间关系的深刻思考。他用自己独特的方式，证明了抽象艺术不仅仅是在“不可还原的纯粹平面”上的视觉盛宴，而且更是“多模态多通道”审美感官全覆盖的知觉游戏，是连接过去与未来并沟通不同文明话语体系的重要桥梁。毫无疑问，在未来的艺术探索中，孟禄丁将继续以媒介延展和语言重构来将我们带入更加广阔而深邃的艺术天地。

## 结语

除了“丁”字，孟禄丁最爱用的另一个汉字是“元”。从20世纪80年代的“元态”系列到2000年代开始并持续到今天的“元速”系列，以及到2020年代的展览“元·孟禄丁”（2019）、“元色”（2022）。这表明，孟禄丁是一个深具形而上学气质的抽象艺术家——

---

[9] [英] 安迪·克拉克：《放大心灵：具身、行为和认知延展》，李艳鸽等译，商务印书馆，2022，第2页。

这当然也是经典“抽象艺术”的重要特征之一。然而，受西方逻各斯中心主义的影响，“元”很容易被简单化为“纯化语言”这一命题的字面意义之上，往往会导致艺术表达越来越靠近格林伯格所谓的“绝对抽象”和“纯粹平面”。这样一来，抽象艺术家会不由自主地走上“离身抽象”的道路，最终必然会丧失艺术本身所赖以生存的水气、湿气、土气、地气、血气，直至精气和运气。

相反，我认为，孟禄丁40余年来的艺术探索表明，他的抽象艺术一直隐藏着另一条生命线索，一些忽明忽暗的光亮始终闪耀在那些看似“离身抽象”的符号、线条、纯色等硬边绘画语言和画面的背后，一种用身体经验来整合媒介、材料、工具、设备、时代和传统的具身认知智慧潜伏在孟禄丁的心灵深处。也就是说，“具身的进路”才是孟禄丁抽象艺术的创造力之源，“具身抽象”方法论才是孟禄丁真正的“元语言”和“元认知”机制。只有从“具身认知”（embodied cognition）这个角度，我们才能找到触及与领会孟禄丁抽象艺术之“抽象性”和“艺术性”的批评入口与思想进路。

一句话，“具身”就是“元”，是孟禄丁抽象艺术反复言说而又一直难以道明的那个观念。

## Embodiment of Abstract Art

ZHI Yu

**Abstract:** Since the 1980s, Meng Luding has appeared in Chinese art circle as "the purification of language" and "detached aesthetics" of abstract art. In fact, the discourse of Meng Luding' art is embodied rather than disembodied. From the perspective of cognitive aesthetics, Meng Luding's abstract art has three dimensions of perception: "human-computer interaction" rather than "mechanical setting", "context embedding" rather than "situational isolation", and "media extension" rather than "material solidification". In other words, the art of Meng Luding has experienced a perceptual turn from "disembodied aesthetics" to "embodied aesthetics". The "embodiment of abstract art" is the core idea and perceptual approach of his abstract art.

**Keywords:** aesthetic embodiment; Meng Luding; abstract art; cognitive extension; embodied turn