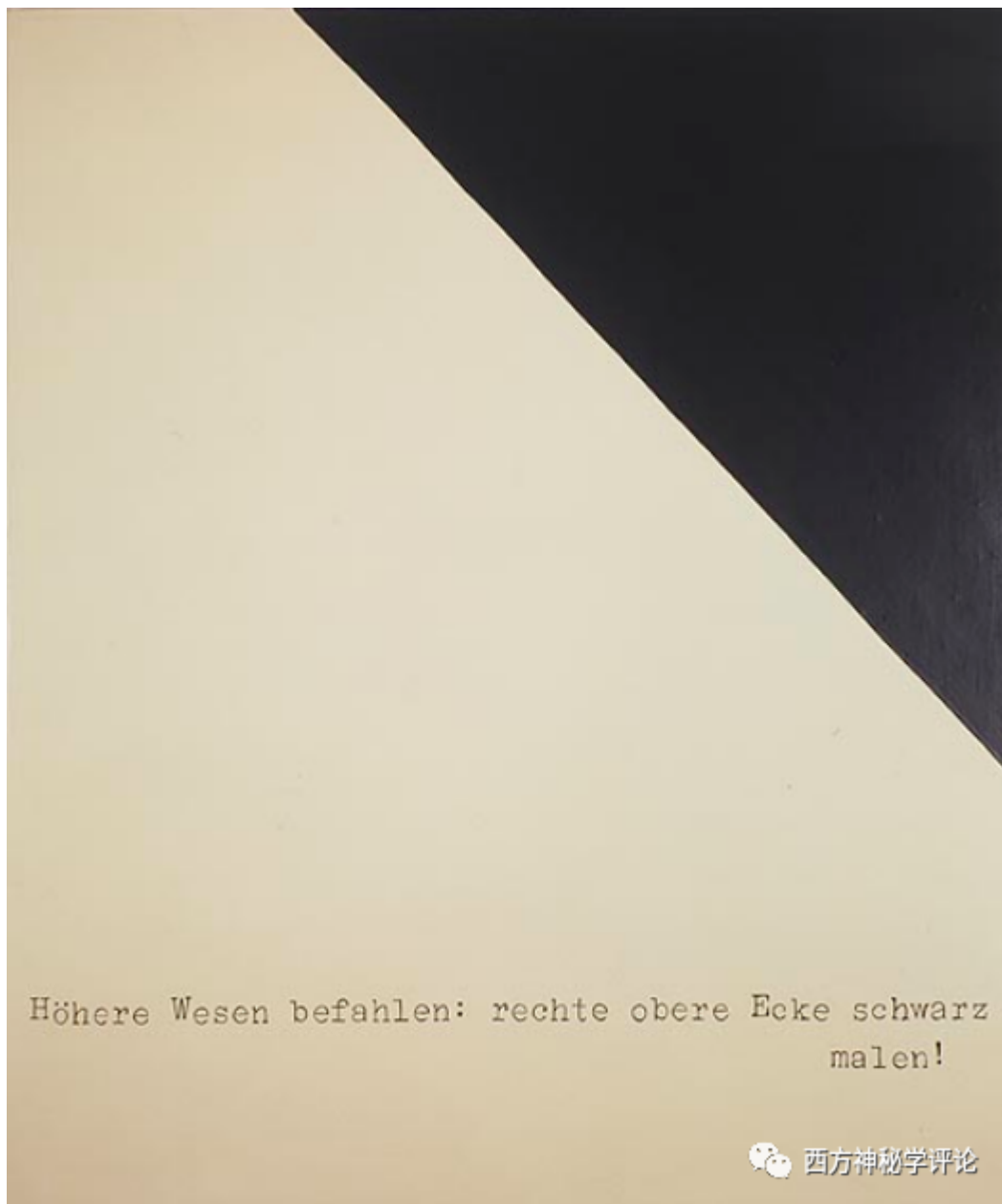


神秘与视觉艺术

Original T. M. Bauduin 西方神秘学评论 2022-02-15 15:03

原文：Tessel M. Bauduin, "The Occult and the Visual Arts",
in *The Occult World*, Routledge 2015.

译者：托托



导言

1969年，德国艺术家西格玛尔·波尔克（Sigmar Polke）创作了一幅大型油画，画中的一角是黑色，另附有一段打印文字：“更高存在者命令道：将右上角绘成黑色！”

这幅画被解读为调侃的、讽刺的、幽默的，或是对当代艺术形式和文化的批判性评

论，不一而足。在暗示着“更高存在者”的参与时，这幅画也指向灵媒艺术与灵性艺术，即灵媒据称在灵或类似实体指导下创作的艺术品。十九世纪末二十世纪初，此类实践在欧洲普遍存在。进一步地讲，这幅画可以更一般地指涉现代艺术与超自然、灵性、神秘思潮之间的关联，这是现代艺术中至关重要、甚至可能是不可或缺的一部分。尽管二十世纪六十年代的艺术史家与批评家尝试撰写一部不涉及任何灵性或神秘论内容——或者实际上根本不提及任何宗教性内容——的现代艺术史；但是，事实上，像波尔克这样的艺术家不仅对神秘论来源与观念本身深感兴趣，而且很清楚地意识到他们前辈的神秘论兴趣。

本章将选择几位艺术家进行简要概述，他们自十九世纪晚期起就对神秘论 (occultism) 怀揣兴趣。本章将首先探索十九世纪末象征主义、灵性论 (Spiritualism) 与神智学的关系；接着介绍二十世纪一零年代至四十年代之间的现代欧洲先锋派；最后简单地触及二十世纪五十年代以来的艺术家，以及他们与神秘论的关系。本章讨论的重点是视觉艺术，尤其是美术绘画。当然，这不是说其它的艺术——比如文学、音乐、舞蹈等——更少地涉及神秘论。并非如此。

这里的讨论尽管将限于那些对神秘论抱有感兴趣的艺术家，但并非要传递这样一种观念，即：所有现代艺术家都中意于神秘论（甚至是熟悉它）。种种潮流影响了被归于“现代艺术”（十九世纪下半叶至二十世纪七十年代）及“历史先锋派”（二十世纪初至第二次世界大战）等名头之下的个人及运动，神秘论只是其中一种。尽管如此，由于神秘论与现代主义的经验紧密联系，神秘论在现代艺术留下清晰可辨的痕迹完全在意料之中。神秘观点、观念、信念与实践显著地渗透进了现代艺术文化，文学、音乐、舞蹈、建筑、视觉艺术（绘画、雕塑、摄影与影视）等领域的许多艺术家运用神秘观念与经验为其创作提供灵感。我们应该注意，对神秘论的兴趣在个体、群体与运动之中有很大不同：一端是对单一来源的最简单、最偶然的引用；另一端是神秘组织中的活跃成员及对神秘信念的献身。大部分艺术家都处于这两端间的某个位置。一些艺术家变成神秘论实践者；另一些参与讲座或阅读神秘论材料；还有一些艺术家避免任何对神秘论的个人参与，甚至不汲取神秘论知识，但是仍然将神秘议题作为艺术作品的主题。就艺术作品而言，其光谱范围极其之广：一端是将神秘作为对象、桥段、传统主题、氛围模式的艺术作品，例如西班牙艺术家弗朗西斯科·戈雅 (Francisco Goya) 的许多作品；另一端是在灵性实践中，主要作为祈祷对象或工具的艺术作品，如同传统圣像那样，此处将不会讨论这类“神秘艺术”。即使艺术家参与神秘活动，但是此处的焦点仍是作为艺术的艺术。然而，明显的是：除了提供内容与 / 或提供启发性的世界观及灵性概念之外，神秘论本身的视觉文化（特别是灵性论与神智学）对现代艺术施加了可观影响。

最后，需要注意，本章提供的是一个概览，它几乎未能深入现代艺术与神秘论之间深层复杂的关系。1986年由莫里斯·塔奇曼 (Maurice Tuchman) 所策划的重要展览为

重新评价现代艺术的灵性维度（包括神秘论）打下了基础。自此，其他策展人追随他的步伐，他们编订的目录成为该主题严肃研究的起点。抽象艺术的（神秘）灵性曾是一些研究的最初驱动力，而早期抽象艺术与神智学、人智学的关系现已成为艺术史中被接受的事实。然而，只有到了近期，灵性论——尤其是它的视觉文化——对现代艺术的可观影响才得到指认。因此，下文将更为充分地讨论该问题。

世纪之交

一、灵媒艺术与自动主义

让我们回到西格玛尔·波尔克的作品。从风格上讲，它属于现代艺术最知名的传统之一——抽象艺术，该传统已经与神秘论有着很强联系。令人称颂的抽象艺术家，例如俄国艺术家瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）、荷兰艺术家皮特·蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）与来自捷克的弗朗齐歇克·库普卡（František Kupka, 1871-1957），在他们的一生中皆对神秘运动、特别是神智学感兴趣。

不管艺术家是严肃、娱乐还是讽刺，绘画标题及关于“更高存在者”的明显信息，皆指向现代西方灵媒艺术传统，亦被称之为灵性艺术、自动艺术、迷幻艺术，其时段上溯至十九世纪五十年代法国唯灵论（Spiritism）早期，下抵至少二十世纪五十年代原生艺术（art brut）或局外人艺术（outsider art）范畴的发明。在灵性论刚刚兴起不久，受助于显灵板、占卜写板等用具的发明，与灵交流的手段从扣桌、转桌摇身一变成灵媒写作，后来又转变成绘画。实际运用的技艺常被称之为“自动的”（例如，自动写作、自动绘画）。此种命名方式或多或少躲避了相当棘手的问题：谁（或什么）实际上在进行绘画——一个灵？一个人的潜意识？无意识？还是人格中另外一部分？与此同时，显而易见的是，绘画者在某种程度上是游离的，犹如一架自动机器或“记录工具”那样运作。

灵性论吸引了许多艺术家与知识分子，他们中的一些人开始运用自动技艺进行实验。众所周知的例子是法国诗人、小说家维克多·雨果（Victor Hugo），他在一系列通灵活动（séances）中与他的儿子等人创作了各种各样的短语、句子、诗歌及绘画，在某些情况中，看上去是一个灵口述、甚至是创作了它们。最终，自动创造性技艺超越了绘画领域，到达了水彩、蚀刻甚至油画的领域。自动艺术家、灵媒埃莱娜·史密斯

（Hélène Smith，原名凯瑟琳-埃莉泽·缪勒[Catherine-Elise Müller], 1861-1929）生前非常出名，被象征主义艺术家与超现实主义艺术家所景仰。起初，她只是运用各种语言写作与讲话；若干年后，她的才能发展到绘画、水彩及油画领域。她的作品反映出她灵性论的追求。例如，《火星风景》（*Martian Landscape*, 1896-1899）是她在灵的指引下前往火星旅行后的成果。



Hélène Smith, *Paysage martien*, 1896

精神病学家西奥多·弗洛诺瓦 (Théodore Flournoy) 参与了史密斯的通灵活动，并撰写了若干本相关书籍。他认为史密斯所有的创作都是她 (富有发明性的和原初性的) 创造性潜意识的自动表达。该观点同样流行于超现实主义者及其他艺术家之中。这将我们引至一个基本论点：艺术家被自动主义吸引，是因为它看上去是一种达到艺术自由的方式，即以学院训练边界之外的方式进行创造性表达。超现实主义的奠基者安德烈·布列东 (André Breton, 1896-1966) 是该观点的一个很好例证。在一篇讨论费尔南·德穆兰 (Fernand Desmoulin, 1853-1914)、维多利亚安·萨尔杜 (Victorien Sardou, 1831-1908)、奥古斯丁·勒萨热 (Augustin Lesage, 1876-1954) ——他们的作品被认为是原生艺术或局外人艺术——等灵媒艺术家的文章中，布列东评论道：这些艺术家以一种“毫无秩序”的方式进行创作，他们没有预备草图、没有构图或最终目标、没有明确计划或像样技巧，从顶部到底角 (比如勒萨热) “每一处皆一蹴而就”，甚或“在黑暗中蒙着双眼上下颠倒倾斜”创作。他们旨在以一种完全与常规相悖的方式进行绘画。因此，在许多现代艺术家眼中，这是一种更为本真与原初的方式。



Augustin Lesage
 Untitled, 1927
 oil on canvas
 18.11 x 14.17 in. (46 x 36 cm.)

西方神秘学评论

二、灵性论的视觉文化：泛灵摄影

灵性论当然不是艺术运动，（尽管作家儒勒·布瓦[Jules Bois]曾提及一种“灵性美学”），但是我们确实可以论及灵性论的视觉文化。除灵媒完成的自动绘画外，它的主要构成要素是泛灵摄影（spirit photography）。

新近发明的摄影被灵性论者及精神研究者接纳为灵性事件的“终极记录性证据”。这基于一种理解，即摄影是客观的。摄影底片处理特殊物质，并且很敏感，它被认为能够捕捉肉眼无法看见却又仍然在场的东西：不仅包括精神、鬼魂，还包括流体、光环、无形能量等类似的东西。随着X射线、红外线及紫外线的发现，科学亦确证了人眼是一种非常有限的视觉器官。摄影被用来捕捉实体化的幽灵现象，此种发展与舞蹈家洛伊·富勒（Loïe Fuller, 1862-1928）所发明的新的舞蹈形式具有一种惊人的对应。这种舞蹈包含

了戏剧性的、色彩斑斓的光线，舞者在漩涡状的翩翩裙裾中时隐时现，犹如将一连串流动形式实体化。除舞蹈之外，灵性论的视觉文化亦影响了象征主义戏剧，包括剧本写作、舞台设计以及宣传材料。



Loïe Fuller

世纪末时，灵性论在艺术文化中无所不在，它具有明显的视觉影响。一个典型例子是艺术家詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（James McNeil Whistler, 1834-1903）。在关于惠斯勒于十九世纪六十年代至九十年代创作的肖像画的研究中，乔纳森·舍兰（Jonathan Shirland）论证道：灵性论不仅是艺术家参与的一项实践，而且亦影响了这些绘画的技巧、风格，甚至主题。此外，灵性论亦作为观众接受和感知惠斯勒艺术作品的透镜而发

挥着作用。

三、象征主义与神秘论

灵性论的视觉文化在象征主义身上留下了印记，后者是十九世纪晚期重要的艺术转折。象征主义亦与另一些神秘论运动相关，其中包括神智学，以及由玫瑰十字会、其它神秘学思想与边缘天主教神秘主义构成的独特混合，此种混合在约瑟芬·佩拉丹

（Joséphin Péladan, 1858-1918）的作品中尤为明显。约瑟芬·佩拉丹是法国神秘玫瑰十字会（Mystical Order of the Rose+Croix）及其沙龙的创始人。

佩拉丹信奉由神秘艺术作为中介的秘传天主教，其中，作为初修习者 / 入门者（initiate）的艺术家扮演着关键性角色。佩拉丹通过卷帙浩繁的作品宣传自己的观念与运动，1892至1897年间他在巴黎组织了六次沙龙，超过230位艺术家的作品在沙龙中展出。这些艺术家大部分是象征主义者，例如比利时人费尔南·克诺普夫（Fernand Khnopff, 1858-1921）、让·德尔维耶（Jean Delville, 1867-1953），荷兰人扬·托罗普（Jan Toorop, 1858-1928），瑞士人阿诺德·博克林（Arnold Böcklin, 1827-1901），以及以典型的象征主义方式为第一次沙龙设计宣传海报的德国人卡洛斯·施瓦布（Carlos Schwabe, 1866-1926）。



第一次神秘玫瑰十字会沙龙的海报

将沙龙展览作品联系起来的正是象征主义主题：神话、传说、神秘主义以及神秘学。现实主义与自然主义不被允许，与现代生活相关的主题亦不被允许。沙龙还涉及文学与音乐，比如作曲家埃里克·萨蒂（Erik Satie, 1866-1925）为第一次沙龙的开幕式创作了几支曲子。

虽然部分艺术家成为了佩拉丹玫瑰十字会的成员，但是其他人却只参与了一次沙龙，几乎不能将他们与佩拉丹的观念联系起来。佩拉丹对艺术的直接影响似乎主要局限于引入雌雄同体这一主题。这是在定义“影响”时的典型问题。尽管可以表明许多艺术家

活跃于神秘论圈子中，并且熟悉神秘论来源、人物，但是神秘论多大程度上能够真正被认为在其艺术中扮演了决定性的角色，仍然是值得质疑的——即使可以分辨出一些影响，还是很难确定神秘论构成的是智性启发，是内容，抑或是导致了特定的风格要素。更为复杂的问题是许多艺术家明确表现出的神秘折衷主义，例如让·德尔维耶于1886年在比利时创立的理想艺术沙龙，该沙龙是布鲁塞尔的玫瑰十字沙龙的继承者，它糅合了佩拉丹的观念与神智学。

法国作家爱德华·舒瑞（Édouard Schuré）的《伟大的入门者》（*Les Grands Initiés*, 1889）成为了将神智学概念传播给象征主义者的关键作品。它阐发了一个观念，即被“接纳入”古代隐微奥秘的世界教导者的谱系。这些教导者包括柏拉图、俄耳甫斯、佛陀及耶稣。德尔维耶的绘画《柏拉图学园》（*L'École de Platon*, 1898）描绘了一位已“入门”的教导者，他看上去像柏拉图与基督的融合，但他亦像佩拉丹一样拥有明显的雌雄同体特征。这幅画的三角形构图可能反映了神智学关于神圣几何形式的观念。



Jean Delville, *L'École de Platon*

艺术家的神秘折衷主义与综摄性，反映了神智学乃至神秘论本身的折衷主义与综摄性。阿尔弗雷德·珀西·西奈特（Alfred Percy Sinnet）的《密宗》（*Esoteric Buddhism*）构成了保罗·兰森（Paul Ranson）谜一般的绘画《基督与佛陀》（*Christ and Buddha*, 1880）的基础，这幅画亦基于艺术家对舒瑞《伟大入门者》的理解之上。它呈现了一位被钉十字架的基督（基于保罗·高更的原作），一位打坐的佛陀，以及佛陀面部的一部分。兰森是Nabis（“先知”或“受启示者”）团体的成员，该团体的代表人物是保罗·塞卢西埃（Paul Sérusier, 1864-1927）。后者毕生深深信奉神智学思想，这无疑影响了其它Nabis成员。尽管如此，Nabis对灵性论与同时代的基督教神秘主义亦感兴趣，基督教神秘主义在该团体聚会时所穿着的半教会式服装（Nabi costume）留下了清晰可辨的痕迹，塞卢西埃在为兰森绘制的肖像画中描绘了这种服装。

四、神智学的视觉文化

许多象征主义者在神秘论尤其是神智学的圈子中活动，但是，在他们的某些作品中反映出的是灵性论的视觉文化，正如上文所论证的那样——即使其主题可能是受到了神智学的启发。这是一种有趣的发展，因为它表明尽管神智学者与灵性论者彼此之间保持着明确距离——实际上他们以相反的方式解释各自的运动——但艺术家仍然会同时受到二者的影响，并且在将二者的元素纳入自身的艺术之中时，不会感到任何不安。

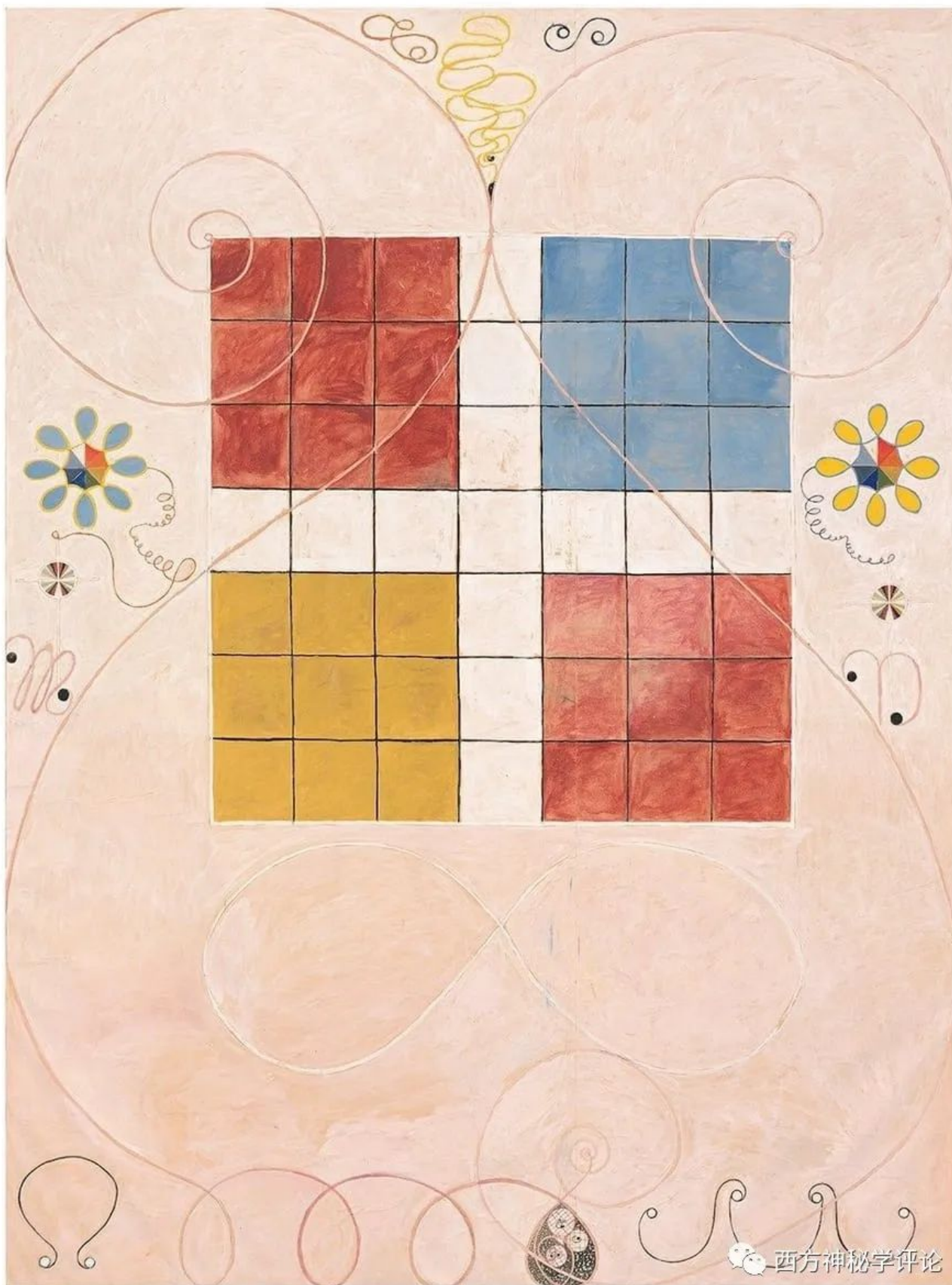
神智学亦发展出了自己的视觉文化，虽然它到二十世纪时才成型。它成型的标志是神智学者安妮·贝赞特（Annie Besant, 1847-1933）及查尔斯·韦伯斯特·利德比特（Charles Webster Leadbeater, 1854-1934）著作的出版，如《思想形式》（*Thought-Forms*, 1901）、《神秘化学》（*Occult Chemistry*, 1908）、《可见与不可见的人》（*Man Visible and Invisible*, 1902；利德比特独著）。让不可见变得可见的必要性导致的结果之一便是泛灵摄影，而这种必要性在神智学及其它神秘论潮流中也很盛行。贝赞特与利德比特进行了一系列的神秘实验，他们在实验中通过天眼通（clairvoyance）发现了思想形式、光环及化学元素的星体、无形或其它神秘表象（形式、形状与外观）。与已经牢固确立的神秘学绘画传统一致，他们在其著作中用图形描绘了神秘学概念。更为重要的是，这些著作中亦包括一些绘图，尽管它们看上去是抽象的，但仍应被认为或多或少是模仿性的，即它们是代表某种被“看见”（天眼通所见）之物的形式，比如具有思想形式的光环。在所有这些形式中，诸如形状、线条、颜色及密度等要素尤为重要，因为它们传达了超自然层面的意向与情感强烈程度。

二十世纪

一、抽象派

即使当时的主流风格是具象主义，但在十九世纪时灵媒式自动绘画已经在一些作品中得到了可被称为“抽象”的艺术成果，比如乔治安娜·霍顿（Georgiana Houghton, 1814-1884）的作品。几十年后，瑞典艺术家希尔玛·阿夫克林特（Hilma af Klint, 1862-1944）亦在灵性论的背景下进行了自动绘画的实验创作。阿夫克林特起初被训练成一位传统的风景画与花卉画画家，后来她借助自动绘画技艺超越了她的训练。实际上，我会主张阿夫克林特最终运用自动绘画技艺是专门为了达到超越训练这一目标，从而表明自动绘画技艺确实能够作为一种引发艺术变革与创新的方式而起作用。她创作了一系列令人印象深刻的、探索灵性或神圣概念的绘画作品，发展出了一种独特风格，将几何形状与生物形状用自由线条连接起来，这种自由线条会令人联想起她以及其他人的自动绘画。一个例子是《老年》（*Old Age*），出自探索人类生命阶段的一系列作品。如我们所知，阿夫克林特先是对神智学，随后又对人智学甚感兴趣；我们可以假设神智学与人智学的概念启发了她的许多作品。虽然二十世纪前几十年较为出名的抽象艺术家中，阿夫克林特可能因身为女性脱颖而出，但是她对神智学的兴趣及对同时代神秘论运

动的参与决非特例。如今，许多抽象艺术家对神智学与人智学的兴趣都得到了充分阐明与广泛接受，希克斯滕·林博姆（Sixten Ringbom）对康定斯基的开拓性研究为其铺平了道路。



Hilma af Klint, *The Ten Largest, no. 10: Old Age (Group IV)*, 1907

神智学在整个欧洲知识分子中都有关注者，艺术家是其中重要成员。例如，蒙德里安和康定斯基与神智学的亲密关系很好地描绘了：艺术家对神智学资源的兴趣，他们将神智学整合进自己的生命与世界观，以及将神秘学观念纳入自身艺术的可能性；以上三点在个体之间具有显著差异。作为一项运动的“神智学”非常复杂，它随着时间扩展与改变，这反映于艺术家在其生活与艺术中对神智学的复杂、极具个性的参与。例如，蒙德里安毕生都是荷兰神智学学会成员以及施泰纳的追随者，且对其它形式的神秘论几乎不感兴趣。他承认自己主要受到了神智学创始人海伦娜·布拉瓦茨基（Helena Blavatsky, 1831-1891）作品的启发，比如《揭开面纱的伊西丝》（*Isis Unveiled*, 1877）、《秘密教义》（*The Secret Doctrine*, 1888），他将自己的艺术风格称之为“新造型主义”（*Nieuwe Beelding*），以“例证（真正意义上的）神智学艺术”。对于康定斯基而言，他主要受第二代神智学者贝赞特与利德比特的观念所启发，尤其是《思想形式》，但他亦对包括施泰纳在内的其它形式的神秘论深感兴趣。正如康定斯基在《艺术中的灵性》（*Concerning the Spiritual in Art*）中所宣称的：艺术表达了一种灵性体验或需要，艺术是内在必然性的展现。

神智学的视觉文化（即，贝赞特与利德比特书中的绘画）目标在于以独特的线条、形状与颜色的组合来捕捉不可见之物（情感、灵性概念），这与许多艺术家产生了共鸣，不仅仅限于康定斯基和阿夫克林特。

欧洲大陆艺术家对神智学观念的利用尤为突出，例如德国的海因里希·尼斯莱因（Heinrich Nüßlein, 1897-1947）与Bô Yin Râ（约瑟夫·安东·施耐德弗兰肯[Joseph Anton Schneiderfranken], 1876-1943），以及蓝骑士艺术家弗朗兹·马克（Franz Marc, 1880-1916）、汉斯·阿尔普（Hans Arp, 1886-1966）、玛丽安娜·冯·维瑞夫金（Marianne von Werefkin, 1860-1938）、雅诺斯·马蒂斯·托伊奇（János Mattis Teutsch, 1884-1960），尤其是威廉·摩格纳（Wilhelm Morgner, 1891-1917）；在法国有马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp, 1887-1968）、康斯坦丁·布兰库西（Constantin Brâncusi, 1876-1956）及库普卡（Kupka）；在荷兰有蒙德里安的风格派运动（*De Stijl*）成员同伴，如特奥·范·杜斯堡（Theo van Doesburg, 1883-1931）、建筑师卡莱尔·德·巴泽尔（Karel C. P. de Bazel, 1869-1923）与马蒂厄·劳维里克斯（Mathieu Lauweriks, 1864-1932）、雅可巴·范·海姆斯凯克（Jacoba van Heemskerck, 1876-1923）及另一些艺术家。这份名单绝不是穷尽性的，它只呈现了那些与神秘论之间的亲密关系最近得到仔细研究的艺术家。

二、至上主义与未来主义

神智学在俄国先锋派中的追随者较少，康定斯基除外。其它形式的神秘论，以及基督教神秘思想在艺术界确实不乏追随者。至上主义艺术家，如卡斯米尔·马勒维奇

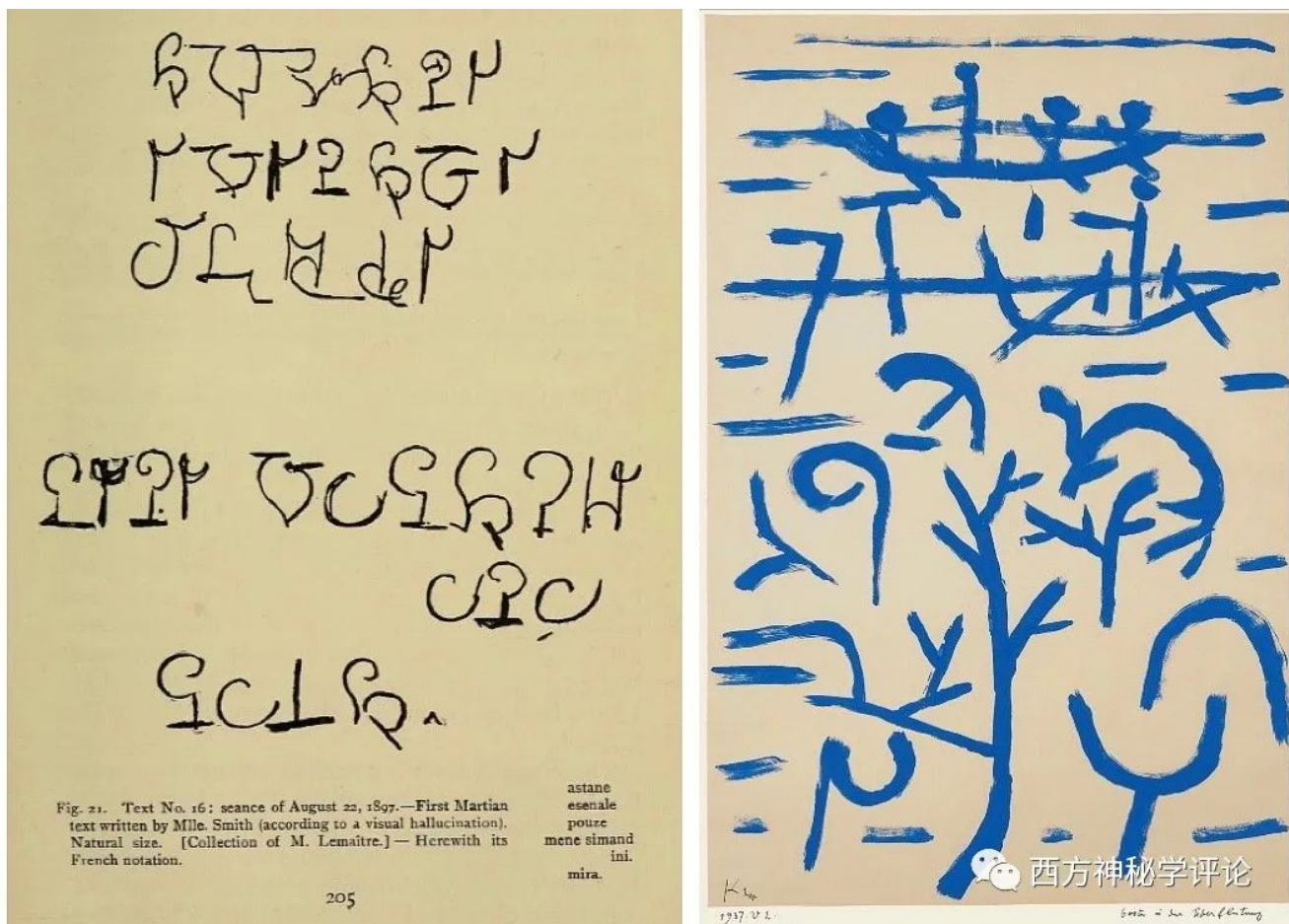
(Kasimir Malevich, 1879-1935)，玛利亚·恩德尔 (Maria Ender, 1897-1942) 与米哈伊尔·马秋申 (Mikhail Matiouchine, 1861-1934)，受到了时间与空间的神秘理论启发。尤其相关的是彼得·乌斯宾斯基 (Piotr Ouspensky) 关于神秘第四维度的理论，该理论在《第四维度》 (*Fourth Dimension*, 1909)、《第三工具》 (*Tertium Organum*, 1912) 两本书中提出。后来，克劳德·布拉顿 (Claude Fayette Bragdon) 又扩展了该理论，并将其介绍给俄语世界之外的读者。《高维空间入门》 (*A Primer of Higher Space*, 1913) 与《第三工具》以及另一些较早地讨论神秘第四维度的作品在欧洲艺术家与知识分子中赢得了广泛追随者，其中包括俄国与意大利的未来主义者。一方面，未来主义者拥有典型的神秘折衷主义 (在象征主义那儿我们已遇见过)；另一方面，未来主义者进一步展示出对神智学观念 (天眼通、星界) 及同时代心灵研究实验的强烈兴趣。

三、包豪斯，克利

康定斯基把自己的神秘论背景与兴趣带到了包豪斯，神秘论思想构成了包豪斯总体世界观的很大一部分。诸如瓦尔特·格罗皮乌斯 (Walter Gropius, 1883-1969)、约翰内斯·伊腾 (Johannes Itten, 1888-1976)、保罗·克利 (Paul Klee, 1879-1940)、贡塔·施托策尔 (Gunta Stölzl, 1897-1983) 等许多艺术家皆熟悉神智学、人智学、十九世纪共济会与神秘改革思想。玛兹达主义 (Mazdaznism) 是琐罗亚斯德主义 (Zoroastrianism) 的一种现代形式，它盛行于包豪斯，尽管主要是在围绕伊腾形成的群体中。伊腾的神秘论兴趣与知识可能对于许多人有帮助指导作用。

虽然有时候看上去具有神智学特征的神秘论是二十世纪艺术家主要的神秘学灵感来源，但我想强调，灵性论及其视觉文化 (亦包含心灵研究中的视觉证据) 持续是许多人的灵感来源。例如瑞士艺术家克利，他富有个性的艺术生涯将他从蓝骑士带往包豪斯，并最终走向法国超现实主义；在其整个职业生涯中，他对灵性论及灵媒现象 (自动写作，灵、流质等的实体化) 非常感兴趣。部分或完全实体化的形式，看上去是二十世纪一零年代与二十年代所作的一些绘画的主题，它们被命名为《不完整的实体化》

(*Incomplete Materialisation*, 1915) 或《实体化的鬼魂》 (*Materialised Ghost*, 1923)。至二十世纪三十年代末，克利创作了一些作品，其中包含着秘密的象形文字及符号，这明显是受到了埃莱娜·史密斯的火星文字的启发。就像该例子所展示的那样，灵性论的种种方面——对灵的存在与显现的信仰、灵媒及其实践、自动主义的技艺、幽灵形式及稀薄不确定的线条的视觉文化——持续启发着艺术，直至二十世纪后的许多年。对于克利来说，他在法国超现实主义那儿找到了志趣相投者。我在2014年的研究中已经详细论述过：在法国超现实主义那里，灵媒艺术与自动主义是作为艺术实践的启发性范例而存在，而到二十世纪四十年代时则产生了一种对神秘论的更为深切的投入。



埃莱娜·史密斯的火星文字与克利的作品“Boats in the Flood” (1937)

四、后现代与当代艺术

第二次世界大战之后，神秘论继续启发着许多艺术家。这里只能提及很少几位，但并不意味着神秘论主要是现代艺术家关注的对象，实际上，许多后现代及当代艺术家不仅对神秘事物表现出明显兴趣——例如泛灵摄影——而且对神秘文化总体上有一种敏感性。此外，他们的作品经常回顾现代艺术与神秘论的关系。前面已经提及波尔克的绘画。约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）因其灵性探索不仅限于神秘论脱颖而出，例如萨满教亦在他的作品中扮演着重要角色。美国艺术家马克·罗斯科（Mark Rothko, 1903-1970）、巴奈特·纽曼（Barnet Newman, 1905-1970）、阿尔弗雷德·詹森（Alfred Jensen, 1903-1981）及法国艺术家伊夫·克莱因（Yves Klein, 1928-1962）亦在神秘论中找到了主题与灵感。几位后现代艺术家与一些神秘思潮与人物产生了关联，这些思潮与人物在他们自身时代的艺术文化中明显不那么起眼，但是却在二十世纪六十年代的反文化运动中得到了复兴。例如，实验电影制作人肯尼斯·安格尔（Kenneth Anger）在其诸多作品中显示出对阿莱斯特·克劳利（Aleister Crowley）及其创立的Thelema宗教的持续关注；还应提及英国神秘论者奥斯汀·奥斯曼·斯佩尔（Austin Osman Spare），自动绘画构成了他艺术创作的核心。

当代艺术不仅拥有神秘论要素，而且亦有幽灵的、超自然的特质。因此，我们再次看到了灵性论的视觉文化、心灵研究与诸如神智学的神秘论思潮及一般神秘文化的结

合。例如马修·巴尼（Matthew Barney），他在作品《悬丝》（*Cremaster Cycle*）中运用了神秘论的仪式性与象征性要素。格什卡·马库加（Goshka Macuga）的雕塑作品《布拉瓦茨基夫人》（*Mme Blavatsky*）回顾了神智学的遗产，尽管它亦戏谑地征引了舞台魔法的神秘文化。



西方神秘学评论

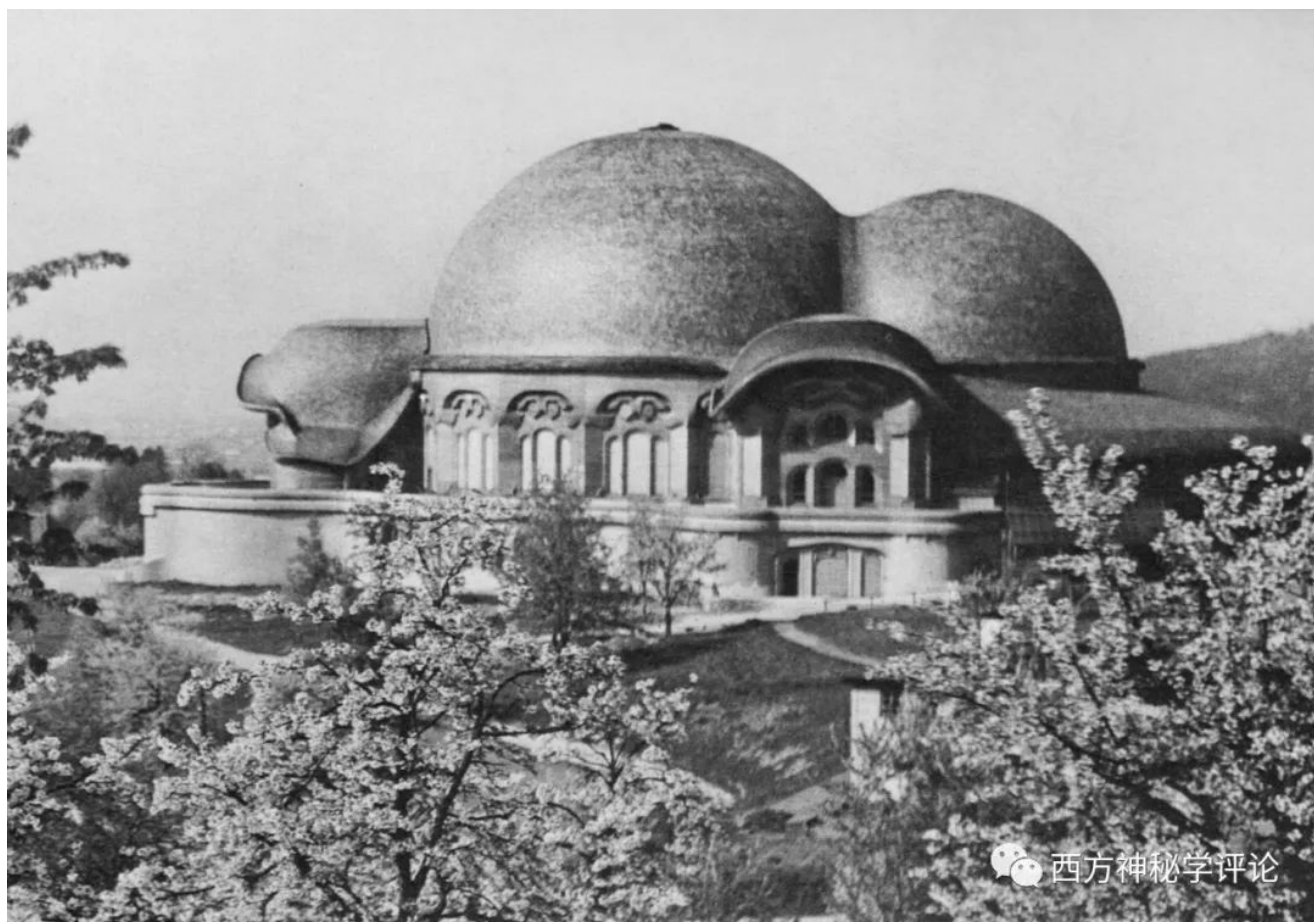
Goshka Macuga, *Madame Blavatsky*

结论：神秘论中的艺术

现代艺术家对神秘论的兴趣并不总会得到回应。自十九世纪七十年代以来，欧洲大陆艺术家为神智学观念提供了肥沃的土壤，但神智学学会本身却很晚才赶上这一发展。由神智学学会所组织的第一次展览迟至1905年才举行，当时正值神智学学会的欧洲分会在伦敦举行年会，这次展览包括了神智学艺术家的作品，以及“具有共同倾向的非成员艺术家”的作品。自此之后，展览会定期举行。然而，尽管艺术——或准确地讲各种艺术——是神智学思想及许多神智学学者个人的重要关注，且大量先锋艺术家对神智学及其它形式的神秘思潮深感兴趣，但是这两个阵营从未真正合作过。

少数研究考察了施泰纳及其人智学圈子的艺术作品。对施泰纳来说，艺术作为可能具有普遍性的灵性真理语言，具有可观的重要性。作为人智学观念的载体，艺术的这种角色体现于（第一）歌德堂（Goetheanum）中，它建于瑞士多纳赫，被一位研究者描

述为“建造、雕刻、绘画出的人智学”。施泰纳深入参与了歌德堂的建造，并做了多项设计。比如，小穹顶中一项设计草图，该草图描绘了人类的位置，在此由一个人形的形象所代表，处于上方的路西弗和下方的阿赫里曼之间。



First Goetheanum, front view, Dornach, Switzerland, 1922

这项设计色彩斑斓、才华横溢，但它在图像学方面相当遵循常规；这与施泰纳等人为歌德堂及另一些人智学场所做的其它设计十分相似。确实，就风格而言，上述许多绘画和设计都可以与象征主义、新艺术运动及维也纳分离派所偏爱的风格联系起来，同样的判断亦可应用于人智学的雕塑、建筑及家具设计。最近展览的施泰纳的黑板绘画中的许多作品，展现出了与贝赞特和利德比特引导的神智学绘画的相似性。它们证实了一种部分由抽象形状构成的神智学视觉文化，这些抽象形状应被视为具有代表性。换句话说，在施泰纳的众多追随者中，就那些被他视为重要且具有创新性的抽象艺术家而言，他所偏好的风格是具象性。受到神智学与人智学启发的许多艺术家所发明的新的抽象形式语言（这种抽象尤其是为了成为灵性真理与神秘思想的更好载体）并未在人智学内部被采用——就此而言，神智学及其它神秘论运动亦如此。

最后，这篇概览当然只是略微触及神秘论与现代艺术作品、运动及艺术家个体之间深刻互动的表面。尽管经典艺术家和艺术运动（如象征主义、抽象派）的神秘论关联如今已在很大程度上得到描述，但仍有必要对不那么出名的艺术家、被边缘化的人物（如阿夫克林特及其他女性艺术家）、以及运用较少被看重的媒介（如实用艺术及纺织物）

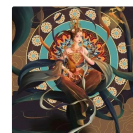
创作的艺术家作出更多研究。此外，灵性论及与之相伴随的视觉文化现已走上前台，其影响力比之前人们所设想的远为巨大，这是一个值得更多研究的主题。

Modified on 2022-02-15

People who liked this content also liked

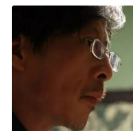
敦煌新潮插画系列

拾喜设计



评委：冷军，请你不要拿喷绘冒充油画参展.....

画画联盟



“逃离 还是艺术自愿的囚徒”上

YolkyPower无产集合

