



观念艺术：“讽喻”的历史哲学

王杰泓

摘要：观念艺术源于 20 世纪西方，迄今已发展成为中国当代的主流艺术。作为一种“讽喻”或“寓言”的新型艺术形态，观念艺术涉及到如何重审艺术自身以及艺术与哲学、艺术与社会、艺术与宗教的关系等一系列重大的艺术史哲学问题。在文化虚无主义盛行的当下，中国观念艺术呈现出鲜明的人文关怀与泛宗教倾向，是人们寻求精神皈依的一种表现。

关键词：观念艺术；讽喻；寓言；艺术史哲学

观念艺术(Conceptual Art)始源于西方 20 世纪 60 年代前后，迄今已发展成为国际化的当代艺术主流。作为继写实—再现型艺术和抽象—表现型艺术之后艺术表达的“第三种方式”，观念艺术是一种针对艺术概念或艺术对象本身、以观念为先导而以语言作铺垫的前卫实验潮流，往往又被命名为“概念艺术”、“思想艺术”、“哲学艺术”或“实体以外的艺术”等。在中国，当代艺术界引入该思想资源和表述方式还是晚近 20 年的事情；不过迄今为止，在大批反“架上”传统的前卫艺术家的推波助澜下，其业已成为当代中国的主流艺术，且大有愈演愈烈之势。

很显然，无论在“起源”还是在“东渐”的意义上，观念艺术这一当代艺术的新形式都给我们留下了诸多难题：自有艺术的绵延史以来，只悉闻有以“形象”入画和以“审美”为标准，没听说有以“概念”入艺术和以艺术的“自我提问”为指归的。倘如阿瑟·丹托在《艺术的终结》序言中描述的那样，直接将维特根斯坦或罗素等哲学家的著作当作观念艺术作品来展出的话，那么艺术与哲学的边界在何处？艺术又有何区分于哲学的自身规定性与独立性呢？再者，即使具体置观念艺术于现实中国语境中立论，“有思想”常常降格为概念图解甚或点子竞争，而所谓“追求自我身份的认同”则往往沦落为观念强迫症的唯一注脚——上述情形似乎在提示，原本就缺乏像西方那样的艺术史逻辑的中国观念艺术，不仅在本质上是“无根”的，而且在企图“拿来”西学资源疗救本土艺术的过程中，它还显得那么的急功近利而忽视面对中国问题的可贵的文化针对性……种种迹象表明，作为艺术历史发展到当代的一个缩影，观念艺术纠结了关乎“艺术”更关乎“时代的精神状况”的若干重大的理论问题，是当代最典型的“问题艺术”。因此，一种“历史哲学”(艺术史哲学)的探讨便不仅必要、而且必须了。

一、观念艺术与“艺术的终结”

“艺术即观念亦即概念本身”，这既是观念艺术的主张同时也说明艺术开始有了面对自身提问的自我意识。为了鼓吹这一革命性主张，观念艺术的代表人物约瑟夫·科苏斯于 1965 年创作了 *One and three chairs* (《一把和三把椅子》)，作品将一把实物椅子、一张该椅子的照片和从字典中截取的 chair 词条从左至右依次排列；又在 1969 年发表了论文

Art after Philosophy (《源自哲学的艺术》, 又有译作《哲学之后的艺术》)。科苏斯的理论与实践让人很自然联系到柏拉图关于“床”的隐喻, 而其哲学意味浓厚的“艺术即观念的直接在场”、“观念艺术即艺术的自我反思”等理念, 事实上已触及到了黑格尔早在 100 多年前提出的那个命题——“艺术的终结”。

1817 年, 黑格尔在海德堡作“西方历史上关于艺术之本质的最全面的沉思”的美学讲演。演讲中, 黑格尔认为, 历史发展到近代“市民社会”, 人类更加异化、自我否定和远离和谐理想, “反思”在精神生活中占据了格外重要的地位。在此情境下, 原作为“理念的感性显现”的艺术也具有了反思特点, 不再是表达人类精神的需要, 而是异化为一种形式生动的哲学了。因此, “我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上, 日趋于完善, 但是艺术的形式不复是心灵的最高需要了”^①, 艺术已走向终结。

美国当代艺术史家阿瑟·丹托补充道: “黑格尔惊人的历史哲学图景在杜尚作品中得到了或几乎得到了惊人的确认, 杜尚作品在艺术之内提出了艺术的哲学性质这个问题, 它暗示着艺术已经是形式生动的哲学, 而且现在已通过在其中心揭示哲学本质完成了其精神使命。”^② 丹托认为, 当以杜尚为肇始的现代艺术开始对艺术史有了自我意识、懂得对“艺术是什么”的问题作自我反思时, 艺术势将转化为哲学, 走向自我否定的“纯理论”。“现在, 如果我们凭这些条件看待我们不久前的艺术, 它们尽管壮观, 我们所看到的却是某种越来越依赖理论才能作为艺术存在的事物, 因此理论不是外在于它寻求理解的世界的事物, 因此要理解其对象, 理论就得理解其自身。不过, 这些前不久的作品显示了另一种特色, 那就是对象接近于零, 而其理论却接近于无限, 因此一切实际上最终只是理论, 艺术终于在对自身纯粹思考的耀眼光芒中蒸发掉了, 留存下来的, 仿佛只是作为它自身理论意识对象的东西。”^③

深进一层比较丹托和黑格尔的“艺术终结”论, 不难发现: 二者在逻辑层面上存在一致之处, 那就是均是从艺术史哲学而不是单纯的艺术哲学的意义上谈论艺术。所不同的是, 黑格尔的“终结”特指理念在其感性显现的艺术中逐渐式微, 艺术已不能承担显现理念的精神使命, 行将被宗教和哲学所取代; 而丹托所谓的“终结”则意味着现代艺术发展对传统艺术概念的抛弃, 艺术失掉了自身独立性, 开始变成哲学或理论的代名词了。根据丹托的论断, 以新型观念艺术为代表的当代艺术, 其所带来的是连续性、进步式的艺术史的断裂与转型。这实质是一种关于艺术演化问题的非历史主义观点。

我们知道, 在传统视野里, 纳入艺术史系统的艺术就像人类进化的历史一样, 必然受某种“进步模式”的制约, 遵循一个由低级到高级、由简单到复杂的过程向前发展。然而, 事情往往并非如此简单。例如马克思就曾指出, 古希腊艺术虽是人类“不发达社会阶段”的产儿, 然而其表现了“人类童年时代”天真素朴的生活和观念, 因而迄今仍是难于超越的艺术典范; 相反, 发达资本主义国家的物质生产倒是常常同艺术生产“不平衡”乃至“相敌对”。因此, 马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中不忘提醒说: “进步这个概念决不能在通常的抽象意义上去理解。”^④ 事实上, 20 世纪的西方学界普遍反对艺术史的线性进步模式, 例如阿多诺就指出艺术的进步是难以确定的, 汉斯·贝尔廷也认为这些进步不断变换方向并且是相互交替的。丹托同样明确指出: “艺术史对抗着进步的范式, 亦即它一个接一个地散落在一连串的个别活动中, 所以, 艺术史决无某种可以推测的未来。”^⑤ 将艺术史理解为零散化、碎片式的断片的集合, 其本身无所谓“进步”, 丹托的艺术史观显然是怀疑论和非历史主义的。

根据上述梳理, 我们可以形成对观念艺术及其所引发的“艺术的终结”问题的几点共识:

首先, 总体上评价, 观念艺术极富对历史主义艺术史观的挑战色彩, 但这并不足以消解历史主义的科学与解释效力。历史主义强调总体性、连续性, 观念艺术则主张偶然的、碎片的历史观, 认为在人与外在世界、内在自我之间的言路日趋断裂的当下, 艺术的最佳表达方式就是零散化、碎片式的直呈。以这种“反历史哲学”的创作理念为导引, 观念艺术主要采取两个步骤来为历史主义“消毒”: 一个是非历史

① 黑格尔:《美学》第 1 卷, 商务印书馆 1979 年, 第 132 页。

② 转引自王蓓:《当艺术有了自我意识……》, 载 <http://www.culstudies.com>, 2004-06-06。

③ 阿瑟·丹托:《艺术的终结》, 江苏人民出版社 2001 年, 第 101~102 页。

④ 《马克思恩格斯选集》第 2 卷, 人民出版社 1972 年, 第 112 页。

⑤ 阿瑟·丹托:《艺术的终结》, 第 94 页。

化,一个是艺术泛化。第一,观念艺术有意从过去寻找物品,譬如伟人图像、历史文献、老相片等,但是,它们对这些物品的处理通常只是断片直呈,有时再来点稀里古怪、似是而非的暗示。如此一来,有意即是故意,总体性历史悄然间为“断代史”所置换。其二,艺术泛化。出于对艺术风格史或不断演进的形式史的突破,观念艺术立意于艺术观念的一系列转变,例如从一般的艺术转变为个别作品的艺术,从一般与个别的辩证法转变到“广义的艺术”、“万物皆是艺术品”,从“画什么”和“怎么画”转化为“画画是什么”、“怎样才算是艺术家”等。这样的转变势必诱导艺术家去探求表述模式的各种新的可能性,因此艺术无形中就不断泛化了。客观评价这种非历史主义倾向,应该说,观念艺术以其敏锐的眼光捕捉到了一个没有意义的“后历史”的到来,其文化讽喻价值还是毋庸置疑的。但是有必要提起注意,任何艺术一旦以一种非历史的方式伪造过去、解构当下乃至打碎历史,自然也就失去了批判的基础。在这个问题上,完全有理由相信马克思曾经的忠告:“我们认识到只有一种科学,那就是历史科学。”^①

其次,从积极方面看,艺术本来就是一件不断增殖、扩容的事物,因此,观念艺术所表征的“终结”实际是艺术的功能及其承载的意义发生了质的转换。以传统(审美判断)标准来衡量,当然可以说,艺术终结了。“艺术终结,意味着艺术自身在内容和形式上发生新的变化,新的转折,意味着成为另一特点的艺术。近代艺术标志着理想艺术的进一步解体,也标志着艺术的进一步持存,但以另一特质、另一形式和功能持存。”^②对于观念艺术而言,其内容和形式之“新”主要体现为一种新艺术观念、新的提刺感受力的反思理性,以及种种有关材料媒介与艺术语言革新的实践尝试。对此,苏珊·桑塔格有精彩的描述:“艺术如今是一种新的工具,一种用来改造意识、形成新的感受力模式的工具。而艺术的实践手段也获得了极大的拓展。……画家们不再感到自己必须受制于画布和颜料,还可以采用头发、图片、胶水、沙子、自行车轮胎以及他们自己的牙刷和袜子。”^③可以认为,以观念艺术为代表的当代艺术绝非简单地“以恶(反思理性)抗恶(感受力的衰竭)”从而把艺术变成哲学的附庸,恰恰相反,反思理性的介入旨在恢复或重建一种文化与新感受力,这种新感受力的最大特点就是启迪人们如何更强烈和更深刻地去看、去听、去感觉。因此,当代艺术不但没有“终结”,其适应时代和改造社会的能力反倒是增强了。

第三,就消极方面讲,当前的观念艺术实践也存在着种种以概念替代形式、以理性取代艺术的弊端。集中的表现就是,不少观念艺术作品热衷于概念先行、点子竞争,忽视形式表达之于观念实现的奠基意义。如此一来,大众看不懂,更被身兼创作者和阐释者的艺术家的观念阐释、自我辩护绕得晕头转向。这种艺术实验的误区足以说明,重要的是要在观念介入与形式表达之间保持一定的张力与平衡,没有匹配、谐和的艺术形式,何来相得益彰的观念?

二、观念艺术与当代文化语境

早在欧洲19世纪,当人们正为工业化革命带来的幸福图景欢欣鼓舞的时候,克尔凯郭尔却以一种悲观的语调写道:“世界和宁静处于纯真状态中,与此同时还有另外某种东西……然而这究竟是什么?是虚无。虚无有什么样的作用?它激起了恐惧。”若干年后,海德格尔也说:“虚无主义,以其本质上想来,乃是西方历史的基本运动”,“虚无主义绝不是某些民族的特产,……那些幻想自己与虚无主义无关的人们也许最根本地推动了虚无主义。”^④从哲学层面讲,“虚无”指的是没有规定性、无意义或意义的缺失。世界因“缘”而起,无意义或没有了规定性便意味着荒诞、零乱、废墟,所以落实在文化层面上,虚无对应于一种由无数空洞、没有内涵的碎片所构成的“废墟世界”。在笔者看来,不仅是西方,包括中国当代观念艺术的种种实验,其所表现的也正是这样一个笼罩在当下人类头上的废墟世界。在此意义上,观念艺术完全可以被视为表征着时代精神状况的——虚无的讽喻与废墟的寓言。

首先,观念艺术是对虚无化现实的完全体认和碎片式直呈。源自对“85新潮”的反思,同时因社会

① 福柯等:《激进的美学锋芒》,中国人民大学出版社2003年,第16页。

② 薛华:《黑格尔与艺术难题:一段问题史》,中国社会科学出版社1986年,第42~43页。

③ 苏珊·桑塔格:《反对阐释》,上海译文出版社2003年,第343页。

④ 海德格尔:《人,诗意地安居》,广西师范大学出版社2000年,第33页。

世俗化、商业化形成对理想主义与深度追求的侵蚀,20世纪90年代以来的观念艺术实验者们达成了一个普遍共识就是:今天我们所面对的世界不仅是精神的废墟世界,而且也是历史的废墟世界,总体化的集体主义和对进步性未来的构想已经解体,代之而来的是非总体化的个人主义、犬儒主义以及蔓延于大众中的对“现在”的普遍满意。对于大多数人来说,在当下世界里,改变现状远比维持现状更不可取;相对于臆想可能“生活在别处”只会平添无尽的烦恼,“就在这儿”并对当下感到满意才是最明智的做法。当然,这样一种处世哲学的获得有它的认知前提,那就是这个世界“并不是因为它有任何意义,或有什么潜在的趋向,而恰好因为它是那么毫无意义,以至于指望它有任何意义和趋向都是不可能的”^①。以这种对当下虚无化现实的完全体认为出发点,中国的观念艺术家们多执著于捡拾现实废墟中的垃圾、碎片及一切无意义之物,然后几乎不作任何加工地将其直呈出来,例如王劲松的《繁荣》、展望的《开发计划》、隋建国的《废墟》,还有像肖萱安、许夏鸣的系列摄影《虚情三峡》等。这些作品关注的焦点在物质的废墟,更在精神的失落,两者之间的桥梁就是异质同构。换句话说,正是因为当代文化精神的断裂、无意义,所以表现它的最好方式就是同样直呈以断裂、无意义的物质碎片。由是观之,观念艺术的本文没有意义而纯粹指向外在的意义,其内涵唯有从艺术家不动声色的“讽喻”修辞中得到逆向性的显现。

接着,观念艺术需要通过“讽喻的辩证法”来将无意义的碎片重构成一个有意义的整体。诚然,作为现实废墟世界中的碎片,垃圾和艺术品本身不可能承载任何意义。但是,垃圾之不承载意义是因为它是自在之物,不具备任何意义产生的可能性;艺术品则不同,艺术品之不承载意义指的是其本文意义的缺失,作为“无所指的能指群”的本文天然拒绝任何意义(例如人文热情、理想主义、终极关怀等)的注入,然而,本文意义缺失并不等于艺术品不具有意义外指性,否则艺术家就是在做无用功,艺术品也就真的和垃圾完全一样了。事实上,在观念艺术实践中,每一位艺术家都有意无意地运用到了一种“讽喻的辩证法”,该辩证法可以说揭示了观念艺术赋义方式的全部秘密:在进入艺术家的视野之前,尚未被选择的碎片和自在之物的垃圾完全一样,空洞,没有任何意义;当艺术家选取它作为艺术表现的对象后,本文状态的确还是没有什么意义,但这却不妨碍艺术家在本文之外赋予碎片以讽喻或寓言的意义。也就是说,尽管纳入艺术家视野的碎片本身是无意义和非指涉性的,但作为一种特殊的话语实践,观念艺术企图以讽喻(现实)的方式来解构并重置经验整体的寓言意义还是有的。观念存在着、为“有”,只不过观念的内容是废墟、属“无”,套用王南溟先生的一个说法就是:“当代艺术的意义不是让意义变成无意义,而是让无含义(那种结构主义与后结构主义的方法)变成有意义,它是关于呈现与判断的结合体的一种表述。”^②聊举一例说明。陈劭雄的行为作品《七天的沉寂》,现场由内外三层透明薄膜围成一个三角形的封闭空间,内置十几只灯泡的光线在薄膜叠层中被扭曲,而艺术家七天的全部工作只是重复往薄膜上刷黑漆,单调的重复劳动使时间完全固化,行为的现场亦因时间的区隔而慢慢耗散掉了……就是这样一种空虚、无聊的行为,艺术家巧妙地藉“讽喻的辩证法”完成了从“无”到“有”的转换:“单调无聊的刷漆能让体验者体验到一种生活的绝对空虚,这是对生活这一概念的救赎式的截肢,同时也是领悟生活意义的机会。”^③

最后,观念艺术这种重构意义整体的努力可能会因当代文化语境的折衷性而走向自我解构。从主观意愿上讲,当代艺术家们无疑不希望世界变成一种虚无化、无意义的废墟状态,所以当虚无化的废墟世界摆在他们面前的时候,他们首先想到的就是如何能呈现历史的深度意义并以此找到现实救赎的某种可能。此时,讽喻或寓言方式在他们看来恰好可以完成上述精神使命,因为讽喻拥有一种反向意义上将历史碎片聚拢为经验整体的巨大魔力。然而,倘使站在客观的角度看,企图揪住自己的头发把自己举到空中,谈何容易?身处当代文化语境,观念艺术最大的难题就在于无法“出乎其外”地看问题。而我们当下的文化语境是什么?简单说就是折衷或零度状态:既拿来一切同时消解一切,既欲革故鼎新却又变幻无常,既是有原则的同时也是怎么都行的,归根结底也就是一种典型的文化虚无主义。进而言之,由于观念艺术所采取的讽喻方式本身就具有模糊、暧昧与两面性特点,将这种方式创作的作品置于价值零

①杰拉尔德·格拉夫:《文学对自己的反叛》,载《外国文学》1996年第3期。

②王南溟:《重新检验“观念”——观念与观念艺术之间》,载《画刊》2005年第3期。

③转引自张晓凌:《观念艺术——解构与重建的诗学》,吉林美术出版社1999年,第225页。

度的当下语境中,其结果便可能滋生一种更甚的折衷主义,或者叫更彻底的文化虚无主义。“与精致的、形式上老成的和美学上高要求的现代主义相反,当代艺术是琐碎的和折衷主义的,混杂了从‘极盛现代主义’到‘流行文化’的种种形式,覆盖了美学的边界,把艺术的领域扩大到涵盖广告形象、电视的拼接图像。艺术的道德严肃性已被反讽、混杂、犬儒主义和商业主义所取代,在某些情况下,则是被彻底的虚无主义所取代。”(道格拉期·凯尔纳语)^①

自创生伊始,观念艺术便决意以反大众文化、反商业主义的姿态进入人性与当代文化的迷惘,“讽喻”或“寓言”寄予了它重构意义整体、追求精神超越的“无限目的”;然而现实总是残酷的,它始终以狰狞的面孔挫败人类一切“有限的狡智”,从而本然地成为人类实现无限目的的物质桎梏。正是在当下折衷主义与虚无主义盛行的现实文化语境中,和其他前卫实验一样,观念艺术或许也无可避免地要承受一种走向自我解构的宿命。

三、中国观念艺术的泛宗教倾向及其寓意

回顾人类演进的历史,无论是我们自身还是我们所创造的技术、艺术或其他,都经历过一段从“附魅”到“祛魅”的过程。例如艺术,无论东西方,初民时代的艺术总是与人类祭祀、巫术之类的神秘主义活动紧密地联系在一起,艺术往往被视为巫术的有机组成部分,所以后世有艺术起源于巫术之说。此后,随着人类文明的进步,艺术开始从巫术一类的神秘活动中分化出来,但是,就像它所身处的社会一直伴随着某种可名之为“宗教”的超验力量一样,这时的艺术依然有一种与巫术、宗教内涵相仿的神秘主义因素。降至启蒙时代,因理性自觉培育出人的自信乃至自负,艺术逐步被祛除了原有的神话色彩,开始书写起自身独立发展的历史。然而,艺术真的能摆脱神秘的质素、完全实现一种清晰明朗的状态吗?现代学者阿多诺和大卫·格里芬等人对此给予了否定的回答。阿多诺虽然也主张“祛魅”,但与马克思·韦伯的“祛魅”指用理性祛除神学和形而上学之魅不同,他的“祛魅”恰恰是要祛除理性自身之魅,即祛除理性的妄自尊大,重返理性、启蒙精神和神话原理的同源同构。而在格里芬等人看来,随着二战以来现代科技的飞速发展,人类的思维方式也开始出现了若干新变,例如从绝对走向相对,从必然走向偶然,从确定性走向不确定性;尤其是量子论的诞生,自然界微观粒子所充满的混沌、紊乱和不确定等特性提醒我们,原来世界并不具有由机械决定论所推演出来的那种所谓的规律性和可预测性,即使是在相对“科学”的科学领域,“纯科学方法”也不可能将一切“纯自然现象”研究透彻。得力于大量科学事实的佐证,“返魅”世界观一经提出便得到了多数人的拥护,其中也包括当代艺术的实验者们。因此,在经历了从“附魅”到“祛魅”的阶段之后,当代艺术重新踏上了“返魅”的回乡路。

具体到中国观念艺术,其最大的“返魅”表现就是开始与宗教结缘。可以说,几乎所有观念艺术创作要么以暧昧的“寓言”形式保持着与宗教的间接关联,要么就是直接遣用宗教题材或者以观念介入创作从而形成鲜明的泛宗教特征。例如高氏兄弟《临界·大十字架》对“萨满”观念的借鉴。“萨满”原为我国古代北方民族的一种原始多神教,相信“万物有灵”。在当时的兽人氏族看来,对万物之神虔诚的敬仰可以换来农耕的风调雨顺以及心灵的稳定、平和;而作为能施咒、做法的特异功能者与精神领袖,萨满巫师被认为是神、人之间的“桥梁”,他以灵魂的神、人互通为契机,祈福现在,预见未来,并在最黑暗的年代引领他的人民渡过难关。受这种神秘而不乏隐喻意义的“魔法”观念的启迪,高氏兄弟相信,一旦某物或某个空间被“观念”的力量笼罩,它的日常性质必会改变,就会在超验(宗教)的层面上获得现实救赎的精神通道。《大十字架》由5个高3米的“十字架”(分别被命名为《临界之夜》、《世纪黄昏》、《黎明的弥撒》、《人类的忧郁》和《福音书——文明启示录》)并置于幽深、晦暗的封闭空间里,十字架内又放置了圣经、手枪、时钟、电灯泡、地球仪、血、水、镀金数码、有机镜片等大量现成品,作品明显意在唤起一种泛宗教的崇高感:拯救虚无现实,超越废墟世界。“世纪末生活中的受难意识使我们产生了一种泛十字架倾向。生活、历史、艺术、理性、道德、权力、金钱、欲望、理想等等,都使我们想到十字架,仿佛我们自己的身体也被

^①转引自张念潮:《现成物象与艺术》,湖南美术出版社2003年,第88页。

钉在一个无形的大十字架上。”^①显然,《临界·大十字架》本意不在探讨基督教问题,“泛十字架倾向”的文化针对性隐晦地指向当下现实,这样,“十字架”的内涵就由宗教的“本义”进入社会学、人类学的“多义”。无独有偶,“海外四大金刚”之一的谷文达同样像个萨满巫师,其大型人发装置《联合国》系列亦意在宣扬一种泛宗教观念。“对我来说,头发简直是宗教。你可以用指甲或其他什么身体材料来成就一些小玩意儿,但头发却充满了文化联系和丰富含义。例如,维多利亚时代的女人用头发制成寓言般美丽的珠宝;在希伯来人关于大力士参孙的故事中,头发是力量的来源……在纳粹时代,头发与政治策略有关。”^②在此世俗化宗教观念的导引下,《联合国——意大利:上帝和子民》、《联合国——美国纪念碑》等作品均借用了宗教建筑形式,如厚重的罗马柱、低垂的挂幕、通向祭坛的走道,这些都密布着浓郁而肃穆的神秘氛围。“我知道自己从一开始就有很强烈的宗教意识。我所说的宗教,不是任何早已定型的特定的宗教,它和人类永远探索未知的本能有关。……在我的作品中,十字架不是狭义的基督教的宗教象征,它实际上象征一种包容性,它的四只支臂的方向性,象征着结构上和观念上的包容性,或者开发性、伸展性和延续性。也包含着天文地理的东南西北,以及中国古典宫殿的南北轴线和东西宫门。因此十字架图形也是我对中国传统文化的理解。”^③应该说,许多观念艺术作品(包括《临界·大十字架》和《联合国》系列)的观念谈不上高明,大多数接受者也未必能接受艺术家禅宗式甚至有点似是而非的自我阐释,但是,这些作品热衷于“寓说”某种泛宗教观念并意欲对社会文化现实“发言”的特征还是十分鲜明的。

通过以上对中国观念艺术的泛宗教倾向的分析,可以说,在一个“无神的时代”里,观念艺术成了当代人渴望精神皈依的宗教。与以往艺术或依附于宗教或仅只表现宗教题材不同的是,当代观念艺术“拿来”宗教观念(包括宗教题材)并对其作了相应的修辞处理。该修辞处理一般有两大致要:一是关注的焦点始终在虚无化、废墟化的当下文化,一是经由暧昧的观念赋义与瞬间的精神超越实现了一种个人化的宗教。批评家雅克·巴尔尊揭示道:“当代艺术和宗教的交叉点在于,艺术家像宗教教徒一样,投入一种截然不同的经验之中,这种经验与艺术家本人一般的自我经验不同,艺术家深信,它能使心灵升华,它能指示真谛,并能超越时间。就像其他宗教一样,作为宗教的艺术许诺给予人情感协调平和的宁静,同时还能使人进入一种精神的狂喜迷离之中。”^④将艺术等同于宗教,这尽管只是一种比喻的说法,但是,在传统宗教消失或者已经不能满足当代人精神需要的情势下,以观念艺术为代表的当代艺术开始充当了一种新的精神救赎的“宗教”——类宗教、泛宗教、个人化乃至私人化的宗教。事实上,在当前观念艺术实践中,确实存在着缺乏真诚、缺乏人文关怀而偏狭于制造私密化宗教的情况。在一个敬畏之心普遍缺乏的渎神时代,一切固然都是可以的;但毕竟“宗教是不能制造的。人为制造的宗教更为糟糕,它虚伪浮夸,极易被下一轮时尚冲散消失”^⑤。

人之初,性本善。假定当下的艺术实验者们都抱怀一颗对人、对己、对艺术的敬畏之心,那么我相信丹尼尔·贝尔在《资本主义文化矛盾》中对“大修复”的擘划:“尽管现代文化处于混乱之中,我们仍能期待某种宗教出现。”^⑥

● 作者简介:王杰泓,武汉大学艺术学系副教授,文学博士;湖北 武汉 430072。

● 基金项目:武汉大学人文社会科学研究项目“中国当代观念艺术研究”

● 责任编辑:涂文迁

①转引自王岳川:《中国先锋艺术的当下困境》,载《南方周末》1997年3月28日,第5版。

②大卫·凯特弗里斯:《谷文达访谈录》,http://arts.tom.com, 2003-12-26。

③转引自徐淦:《装置艺术》,第34~35页。

④转引自徐淦:《装置艺术》,人民美术出版社2003年,第34页。

⑤丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店1989年,第39页。

⑥丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,第221页。