

论前卫艺术的哲学感

——以“物”为核心

吴兴明

内容提要 一个世纪以来,前卫艺术的一个突出现象是“物”的连续性出场,但是在理论上如何解释,到今天仍然是一个新话题。由于有弗雷德关于“物性凸显”与艺术敌对的著名批评,批评界大多局限在门类艺术的自我确证上去理解。但实际上,持续推进的“物性凸显”是现代性感性自我确证的一个部分,它在从印象派、抽象主义到新奇物、物阵、物批判、装置等艺术潮流的持续推进中开启了一个感觉、感性与“物”相互开放的纵深领域。在现代性高歌猛进和绝望反思的双重震荡中,这一存在为人类前赴后继、连绵不绝地开启了另一个抵抗、渗透和体验、启示的维度。

关键词 前卫艺术 物性 异域

前卫艺术^①的一个突出现象是“物”的连续性出场:抽象物、废弃物、新奇物、异物、装置范式和物阵。这似乎是一些无解的物,更确切地说,这些物有一种独特的、让人惊异或惶惑的物感效应。比如抽象画色彩的孤立呈现,达达主义废弃物的暴力拼贴,极简主义的物阵,后现代千奇百怪的异物志、物态探索以及中国当代前卫艺术家的一些作品——徐冰的《凤凰》、隋建国的《地罟》、朱成的《万家门户》、焦心涛的《金属戏剧》、钱斯华的《相马》等等。看这些作品,有一种发怵的感觉,有某种被深度击中的摇晃。所感者常常不限于美感,神志在无措中常处于被迫分散的游离状态。

依我之见,这是前卫艺术所特有的哲学感。

21世纪以来,中国艺术界出现了最为广阔的材料探索。按格林伯格的理论,这是中国艺术现代性展开的一场补课运动。而在西方,不断推进的材料探索或所谓“新奇物态”的凸显已经持续了一个世纪。尽管前卫艺术我们已谈得很多,但“物性凸显”以及“物性凸显”中那一望而知的哲学感,到今天还仍然是一个新话题。

一、正名：“物性凸显”与现代性的复杂纠缠

由于有弗雷德对艺术中“物性凸显”的著名批评,本文的论述必得以相应的回应为前提。就是说,我们只有先在理论上澄清了相关头绪,然后才能接着往下说。这也是确定讨论的思想视野的必要环节。

1967年,美国批评家迈克尔·弗雷德在《艺术与物性》一文中提出:20世纪60年代以来在极简主义艺术中所出现的“物性凸显”是在根本上与艺术相敌对的。其时,唐纳德·贾德、莫里斯等艺术家为超越“绘画的关系特征以及绘画错觉”做出了一种新的努力:清除绘画的任何再现因素,只将画面呈现为画框内色彩元素的平面统一体。“一幅画几乎就是一个实体、一样东西,而不是一组实体与参照物的不可定义的总和。”^②雕塑也去除了任何再现因素,而成为一个单一的整全物,“尽可能地成为‘一件东西’,一个单一的‘特殊物品’”。比如理查德·塞拉(Richard Serra)的钢板装置,实际上就是一些巨大钢板的曲形排列。弗雷德认为,这种凸显物性的趋向体现在极简艺术的方方面面:在材料上将雕塑看作是“物品的组合”,而不是一种“意义可能性”的创造;在颜料上将色彩视为物体表面的质感,而不是绘画的媒介,即不是“颜料本身的感官性”的激情性敞开;在形式上,“将赌注全部压在了作为物品的既定特质的形状上”,“并不寻求击溃或悬搁它自身的物性”,而是“发展并凸显这种物性”。即不是把形状看成一幅画、一个作品的形状,而是看作一个物品的形状。这样,艺术就变成了一个物品。而由于艺术变成物品,作品的内容极其苍白——“作品即空洞(hollow)”^③——于是导致了极简艺术以追求外在的“剧场化”(theatrical)为手段来实现意义体验的补充。所谓“剧场化”,就是将作品独特的外部环境和观众的参与设置为实现作品意义体验的条件。弗雷德认为,这是极简艺术对作品审美价值的一种外在追加。格林伯格也据此加入了对极简主义物性凸显的严厉批评^④。因为他们由此看到了艺术被颠覆的危险:这样一来,任何一物只要具有相应的条件都可以成为艺术作品。就像杜尚的小便池,艺术惯例和艺术品质的内在规定将由此而失效。据此,弗雷德断言:剧场性是艺术的“堕落”。“剧场和剧场性今天不仅在与现代主义绘画(或现代主义绘画与雕塑)作战,而且还在与艺术本身作战”,“在与现代主义感性本身作战”^⑤。关键是,弗雷德认为,这已经是一种普遍走向:“最后,我想提请人们注意的是,那种感性和存在模式,我所说的被剧场腐化或颠覆的感性或存在模式是无所不在的——事实上是普遍的。我们中的大多数,都是实在主义者,而在场性则是一种恩典。”^⑥这样一来,弗雷德对“物性凸显”的抵抗似乎就有了一种为真理而战的悲壮。

但是仔细审量,弗雷德的思路并不清晰。他对艺术中物性凸现的理解混合着对物性、艺术、现代性关系的诸多误解,饱含了对“物性凸显”之真实动力和价值的严重曲解,其倾向与现代艺术突进的走向更是南辕而北辙。

首先,在物性与艺术的关系上,他忽视了物性凸显本身就是现代艺术探索中一种惯例迁移的努力。弗雷德强调“物”在艺术惯例中的媒介性,而不是一个独立的实体,但是极简艺术其实并不否认物性在艺术构成中的媒介性,而只是想改变媒介的方向:将媒介作为意识内容的符号性中介转变为直接的物感重构。剧场性作为一种空间设置——比如画廊或者博物馆——是对特殊精神态度的依赖,其内在努力的方向是改变艺术空间的时空局限:“艺术空间不再被视为一块空白的石板,擦拭干净的书写板,而是一个实实在在的地点。”“让每一个观看主体通过亲临现场,在对空间拓展和时间延续的感官及时性进行此时此刻、独往独来的体验,而不是

靠脱离躯壳的眼睛在视觉顿悟中即刻获取的‘感知’。”^⑦由于剧场性的设置,艺术边界从画框或雕塑体扩展到了对象、环境和欣赏者之间,成为一种含纳对象、环境和欣赏者三边关系的视界构成。这种活生意义体验的状态就是前卫艺术极为重视的“现场性”。然而,弗雷德所强调的却是所谓艺术自律性的边界涵义:“在任何时刻作品本身都是充分显示自身的”那种对象性的艺术边界,那种在“艺术内部”已经完成了的对象性构成。这是一种不因外部条件的变化而改变,不管你看不看、怎么看,对象都依然构成自己“永久持续的在场之中的那种状态”^⑧。显然,弗雷德所捍卫的仍然是绘画的平面性、雕塑的三维性作为一个完整艺术品规定的传统惯例。但是,如果彻底地看,弗雷德的理论是难以成立的。固守平面或三维性的创造固然是艺术,但剧场性为什么就不可以成为一种新艺术惯例的构成呢?平面性和三维性其实都只是一个时期的惯例,这种惯例之成为格林伯格所谓艺术“不可还原的本质”不过才一个世纪。为什么再现性的惯例可以突破,平面性或三维性的惯例就不能突破了呢?为什么画框内的平面构成的完成性是艺术,依赖于剧场性的就不是艺术呢?正如乔治·迪基的“惯例”论所示,艺术惯例中最重要的审美态度的习俗。一方面,如果没有审美态度,平面性、三维性媒介所引致的艺术内容根本就不存在;另一方面,只要有了为业界认同的审美态度,就会有社会普遍的审美期待。只要物是人造物,它就可以被称为“艺术”。而归根到底,对平面性、三维性媒介的理解仍然是要靠环境、欣赏态度的。没有欣赏者、欣赏环境,“充分显示自身的”作品是什么意思呢?难道真可以有一种离开人类的精神而存在的艺术?

其次,在媒介与物性的关系上,弗雷德忽视了一旦去除了对意识内容的表达,即视觉或语言的符号性,媒介所呈现的就是直接的物态、物感觉。此时,媒介与物性同一。色彩、线条、块面、明暗、肌理、图形……举凡我们所谓“媒介形式”的东西,在它们去除了再现性和意义象征性的时候,它们是什么呢?在此种条件下,所谓“媒介”是什么意思呢?是什么的“媒介”呢?显然,此时不管是“关系值”、“协调”、“张力”,还是所谓“颜料感官性的激情性的敞开”都只能是一种物感的丰富性,即感觉价值的直接构成性。此时,媒介回到了物自身。的确,它们仍然是媒介,但那是纯粹的平面、三维性之无限丰富的物感展现的媒介。此时,所谓敞开着的“意义的可能性”也只是康德所谓“纯粹美”的形态和价值创造的可能,而不是观念、再现性和象征意义的可传达性——简言之,此时的“媒介”就是“物”,是欣赏者对物感直观的直接领受。

再次,在媒介与现代性的关系上,弗雷德有一种极为狭隘的理解。按格林伯格,去除文学性、再现性是视觉艺术作为门类艺术不可取代的自我确证。“由于平面性是绘画不曾与任何艺术共享的唯一条件,因而现代主义绘画就朝着平面性而非任何别的发展方向发展。”格林伯格说,这是“绘画艺术不可还原的本质”^⑨,正如三维性是雕塑不可还原的本质。弗雷德虽然否认有“不可还原的本质”,但仍然强调这是各门类艺术“构成他们各自本质的惯例”^⑩。他们取法康德的启蒙教诲,“每一项严肃的社会活动都要求用一种理性的理由为自己辩护”^⑪,力图通过对现代派艺术构成的内在基础的分析来确定其现代性品质。然而,绘画“朝着平面性而非任何别的发展方向发展”的实质究竟是什么呢?是回到绘画画面的物感直观,而不是形体再现(雕塑、摄影)或者观念叙事(文学)。换言之,即抵制符号性表达对画面直观的取代,抵制画面的感性直观消融在意义中。对此,格林伯格在《走向更新的拉奥孔》中有很好的论述。只是他们忘了,这只是现代性自我确证的一个层次。在康德、黑格尔,所有现代事物的自我确证归根到底都是主体性原则的产物,是主体性的自我确证或自我确证的对象化,因此门类艺术的现代性自我确证归根到底是人的自我确证。

在现代语境中,艺术归根到底是人的感性合法性的自我证明(审美现代性)。这是“人义

论”的必然要求。与理性以反思为根据的自我确证不同,感性的自我确证要求感性价值的独立自足及其实践性的肯定和创造。因此,开创新时代的感性形式,清除、抵制理性、意义、宗教、象征对感性的抽空、异化和统治,抵抗体制、惯例对感性的藩篱与强制,不断保持感性的新锐度、活力度,抵制物感的惯习化、僵硬化、空洞化——简言之,对不断生长着的活生生的现代感性之永无止境的创造和推进,就形成了现代艺术包括现代美学自我确证背后的真正价值诉求。它体现为前卫艺术之所谓“前卫性”相互关联的三个层面:1. 对感觉新异性的持续性开启;2. 对既成体制和惯例的持续性反叛;3. 对理性、意义、文学性的持续性抵抗。这就是视觉现代性的历史生成。而与此相应,在对象性一方,就是物的解放和物自性的出场。具体到绘画,就体现为平面基础性的凸显、再现性符号性统治的结束和平面媒介物性的出场;具体到雕塑,就是三维物态的持续性探索、揭示与展现;具体到装置,就是现场性物态空间的开启与置入。因此,艺术中的物性出场是视觉现代性品质的基本内容,它是感性现代性的自我确证在艺术领域的直接产物,它本身就是感性价值的自足构成。由于弗雷德仅仅把物性凸显局限在门类艺术自我确证的视野之中去讨论,所谓“物性”被排除在了价值之外。这样,艺术的现代性问题就转化成了一个艺术门类的合法性问题。结果,物性从现代性中被排除出去,淹没了物性在感性现代性自我确证中的价值内涵及其深远指向。

二、平面中“物”的突现:从凸显、分解到物抽象

按照前述打量现代艺术“物性凸显”的坐标,现在我们展开对前卫艺术中“物性凸显”的简略描述。一如格林伯格所言,物性的凸显几乎贯穿了整个现代前卫艺术的历史。由于凸显的方式太丰富以及个人视野的局限,本文只能挑选一些众所周知的节点性的内容做一简要陈述。

(一)色彩

按格林伯格的考察,在现代艺术史上,首次让绘画的物性凸显出来的是库尔贝。“向绘画本体归复的战役首先是一场相当缓慢的消耗战。十九世纪绘画对文学的第一次突破就是在巴黎公社成员库尔贝那儿使绘画从精神逃离到物质。”^②这是一个非常有力的陈述。“从精神逃离到物质”道出了现代艺术中整个物性凸显的实质。格林伯格指出,作为第一个真正的前卫画家,库尔贝试图“只画以眼睛作为不受心灵支配的机器所见到的东西”,他“将艺术简化为直接的感性材料”。于是,一种新的平面性开始出现在库尔贝的画中:“对于画布的每一英寸都同样给予一种新的关注,而不再只关注它与‘兴趣中心’的关系。”^③由于“兴趣”在媒介,题材的中心地位被取消,“物”得以从精神、意义的控制中解放出来。然后是马奈。马奈“以高傲的冷漠来看待他的题材”,“他平涂的色彩造型与印象派技法一样具有革命性的意义”,因为他将媒介而不是题材看成绘画的“首要问题”,“他要求观众将注意力集中到这个方面”^④。当然,马奈突出的就是色彩。

我们知道,在现代主义之前,艺术是没有物感的。比如在雕塑中的材料,绘画的色彩、块面、质感,我们对它们的物感觉几乎完全收摄在再现性内容之中。这意味着,我们的感官对作品所直接接收到的是作为意识内容的整体。我们关注的不是“物”,而是题材。在这样的感觉中没有“物”,物只是题材内容呈现的中介,它越是消失在作品中,作品就完成得越好。但在印象派绘画中,我们看到了一个迥然不同的趋向:在莫奈、高更、塞尚、梵高等人的笔下,题材对象趋向于模糊,色彩则异常清晰而鲜明,它似乎从对象的有机体中凸显、分离了出来。“绘画意味着,把色彩感觉登记下来加以组织”^⑤，“一切通过色彩感觉来代表”^⑥，“一幅画首先给予的是惊

心动魄的色彩状态”^⑩。这种信念,这种模糊与鲜明的混沌式的分离,使作为瞬间主体性的本能式的物感得到极其有力的肯定和彰显。此时,色彩已经有了一种超离于题材对象的力量,具有了独立的生命感。

印象派使色彩成为画面张力的主导,导致透视、景深、光影、图形比例的一系列变形。但早期印象派对瞬间主体性的理解还徘徊在感觉真实与情感化之间,由此使漂浮的薄色点染弥漫了整个画面。这种弥漫常常掩盖了视觉现代性呈现的实质。实际上,感性主体性呈现的核心是物感,抓住了物才真正地抓住了感觉性。直接的物感觉是物击中身体的感觉,而不是对符号意义的理解或情绪抒写。这是一种内感觉,极端地说,是物之微粒对于感性生命的直接给予和穿透,它直接漫过身体上情绪和本能相交织的那个部分。所以在梵高那里,薄彩抒情性的弥漫大幅度减少,而内聚浓缩为颜料的密集铺陈。梵高的色彩比莫奈干浓、强烈和密致得多,这是色彩物性进一步凸显的标志。梵高相信“未来的画家就是尚未有过的色彩家”。他让一切变形,以“呈现一个燃烧着的自然”,让陈旧的黄金、紫铜、黄铜、带着天空的蓝色“燃烧到白热的程度”,诞生一个带着德拉克罗瓦式的折碎的色调的“奇异的、非凡的色彩交响”^⑪。梵高画面上浓烈密集的色彩的直接物感使人透不过气来,这使梵高打开了色彩。直到今天我们仍然可以说,是梵高使我们知道了什么是色彩。他画面涌动的色彩的涡流让颜料从再现功能的约束中游离出来——无论如何,这使人无法再把画面与描画对象相等同。

实际上,印象派色彩在画面上的凸显、分离已经开始有某种哲学感。色彩的凸显带来时空的不稳定,使画面产生恍惚和摇晃,在恍惚而现的断裂式的鲜明中有一种直击本质的真实。这是一种奇异的真实。恍惚中闪烁的色彩有精神分裂式的强度,是极度的鲜明和极度恍惚的同一。总之,这是一种存在分裂的感觉,那孤立的一瞬似乎从画面上打开了一条通向永恒的裂缝。

(二) 打开与重拼的物感

然而,更大的分离是接踵而来的立体主义、未来主义、野兽派、达达主义。它们的共同特征是:以平面为根据,对异态时空的物感呈现展开多角度、多侧面的拆解、聚集与拼接。毕加索、布拉克等人对物体视觉块面实施了几乎全方位的拆解——内、外、前、后、正、侧、运动、时空结构等等——然后,又将其异态、扭曲地拼接在平面上,由此构成完全违反自然状态的视觉变形和紧张。达达主义直接将实用物、废弃物拼贴在画面上,让画面与实物浑然一体。美术史家们认为,这样做是为了“体现平面性”,“向媒介的抵制”(平面性)让步。然而,我们由此看到的却是“物”在异态时空中被打开。《沃拉德的立体主义画像》(毕加索)里脆裂式几何多面体的物像拼接,《小提琴与烛台、鼓手》(布拉克)对人与物令人晕眩的空间分解与重组,《下楼梯的裸女》(杜尚)对连续运动体轮廓的连接并置,《抽象的速度——汽车刚刚开过》(贾科莫·巴拉)在残留着运动气息的本能感觉下被速度压扁的平面空间,施维特斯在一面破损镜框里贴上的瓷片、树叶、螺丝、碎纸版、朽树枝、木片(《镜子》),《涡轮》(马蒂斯)对旋转涡轮极富本能物感觉的剪纸拼贴——这些作品所传达的与其说是美感,不如说是哲学。它们巨大的感觉冲击来自对物体时空拆解与聚集的高度非自然的呈现,揭示的是在时空分裂变异下本能式的物态感。画家“把画面从它和立体及透视表象的纠缠中分割出来”^⑫，“撕开表象”，极端地呈现出“一个被分析了的,从许多视角同时见到的,由表象所构成的”物^⑬。这就是他们的自我标榜——“立体主义以一种无限的自由取代了被库尔贝、马奈、塞尚以及印象主义画家所征服的部分自由”^⑭,从而使这些作品具有强烈的陌生感和视觉冲击力。

格林伯格曾以毕加索和列宾为例说明立体主义的纯粹艺术性,认为列宾的作品仅仅是出于“再现性错觉”的通俗画。但是,看列宾的画一目了然,说明这种“错觉”其来有自,而立体主

义却理解起来十分困难。它是对视觉惯性的阻击,极大地增强了视觉的挫折感、怪异感、新奇感,因此,立体主义的物感呈现具有前所未有的视觉强烈度。立体派的立面拆解不是解析几何,而是以本能的物感觉从时空内部打开物体,打开的目标是物感冲击。就像莫里斯·弗拉曼克所说:“我努力的方向,是使我回到下意识里朦胧睡着的各种本能里的深处。这些深处是被表面的生活和种种习俗淹没掉了。”^②他们力图以此让物我相接处于内感觉本能状态的撞击之中,以达到关于“客体的原始观念”,“超越人们在时间生活里观看一件物时所能具有的各种视角”,直击“物体的本质”^③,“筑起一股光芒四射的内在力量”^④。而传统再现的画面乃至日常生活中却是物我分离的,视觉将物感锁定在知性的控制和隔膜中。

物与时空一直是哲学的基本问题,但是,很少有哪位哲学家的著作能够让人像看立体主义那样,强有力地感受到由物体内部时空的拆解所带来的分裂与冲击。这里,有一种击穿物体的时空以重建新感性的努力。

(三)物抽象

对抽象画,人们向来关注的是画面传达的内容。人们反复讨论的是,一幅删除了再现内容的画的内容究竟是什么?这也是它被称之为“抽象画”的原因。可是抽象画到底是“画”的什么呢?克乃夫·贝尔、苏珊·朗格、冈布里奇的回答是情感,谢尔顿·切尼的回答是“神秘”,格林伯格和弗雷德的回答是纯粹视觉的“激情开放”——人们一直回避从物性凸显的角度去理解。但事实上,抽象主义就是物抽象,是从感觉出发抽象而来的“纯粹物”在平面上富有张力的呈现。与立体主义一样,抽象派击破时空,从活生生感觉状态中提取出“不断反应着的物”:从混沌体中分离出纯色;从物态中分离出“形”;从“色”与“形”中分离出色质、色素,点和面——而这一切分离,实际上是从复杂、混沌的世间万物的关系联络中分离出只为感觉而存在的“物”。因此,抽象画具有其他画难以比拟的鲜明、干净和简洁。抽象派不像立体主义,在抽象之后还要回到平面上去建构物体的新综合(看看综合立体主义),而是止于被抽象出来的“物”本身,并进而让这种“物”摆脱任何外在凭借“抽象地”自由建构和舒展。因此,抽象主义是更彻底的“物性凸显”,它追求的就是单纯视觉的物抽象。抽象主义就是打破物的原本综合又基因般携带着生动物感反应的“纯物”的自由挥洒。在物性呈现的历史上,这是单质物首次真正的独立。是物在审美领域的解放。如果说立体主义拆解了形体,那抽象主义就完全溶解内化了形体,抛弃了形体,而只保留对物之“实体”的物感觉。

这就决定了,抽象主义是一种独特的“抽象”。首先,在方法上,抽象主义的所谓“抽象”不是从理性的分析出发,而是从“物”的内感觉出发。材料科学以光的波长为根据认定颜色:确定色素、色系、色调、色谱,抽象主义则只遵从内感觉本能的法则。就像罗倍尔特·德劳奈所说,抽象主义不要“没有生命的、说谎的”、“正确的”颜色,而是让“各种色彩反映着如石投水后的圆圈”,让“多个的浪圈能相叠,运动也同时向着相反方向进行,因而一切出于相互影响中,具有‘同时性’”^⑤。抽象主义不以科学外在的分析为根据,不是颜料商外在、僵化、空洞的颜色,而是以本能的心物相接为根据的活着的色。它所要的是一种在本能感觉下纯粹色彩的张力构成。毕加索说:“艺术不是美学标准的应用,而是本能和头脑在任何法规以外所感应到的。”^⑥“抽象”,就是凭内感觉把充满感觉力量的“物”从混沌中“提取”出来。事实上,把色彩、单质物从物态综合中抽象出来,就是对物的感觉化打开:单色、色团、色块、色与形、色与线相互缠绕的明暗幽微的内感觉呈现,一种以感觉为尺度对自然混沌的分解提纯。

因此其次,在结果上,抽象主义是“物”和感觉的双重回归。第一,感觉的回归。这是前述所谓“艺术抽象”的关键。“纯物”的出现意味着向感觉内部的返回,因为所谓“纯”只是一种内感

觉的尺度。“纯”即是内感觉的澄明:澄澈、晶莹、内在自足与和谐。就像高更所说的“纯色”,那是“色彩作为色彩自身在我们的感觉里所激起的谜一样的东西”,是色彩本身的“内在的、神秘的、谜样的力量”^⑧。对此我们只能通过内感觉才能把握。由于面对着只遵从内感觉逻辑的“物”,感觉实现了向感觉内在性、向感觉性灵本己的回归:感觉不再是被理性所规训、分裂和模造的感性,而是回到了它自己。它是其所是,回到心神本能的自足状态,回到中国人所说的与肉身、本能浑然如一的“心神”的自在性。第二,对象的回归。由于去除了任何再现和符号的因素,“物”从时空、世界中脱落出来,“物”丧失了意义理解的参照,变成纯粹的、赤裸裸的“物”。这就是列维纳斯所说的现代艺术“对世界的去形式化”:

这种对世界的去形式化(déformation)——也就是这种赤裸化的过程——在这种绘画对质料的表现中,以一种特别引人注目的方式实现了。……在一个没有视域的空间里,一些将其自身强加于我们的片断。一些碎块、立方体、平面、三角形摆脱了束缚,向我们迎面扑来,互相之间不经过过渡。

譬如蒙德里安《红色和黄色的对抗》里纯蓝、纯黄的方块,波洛克《第31号》里混茫缠绕的线条与色团,莫里斯·路易斯的《热辣的一半》里倾斜排列的色阵,肯尼思·诺兰德《那》里规整色带的圆形圈层,朱尔斯·奥利茨基的《帕图茨基王子的命令》里铺满画面的纯淡红色——这是一些完全纯粹的色彩、平面、图形,由于排除了任何“意义”的扭曲和“使用境遇”,它呈现为纯粹的物质性。列维纳斯说,“这是一些赤裸、单纯、绝对的元素,是存在之脓肿”!“在万物坠落在我们头上的过程中,它们证明了其作为物质客体的力量,而且似乎达到了其物质性的极点。尽管绘画中的形式从其本身看来是合理而光亮的,但绘画所实现的,却是它们的存在本身的‘自在’”。它们在一种奇特的“无世界”的视野中显示为“存在那非形式的攒动”^⑨。

再次,从时代文化的纵深影响看,抽象主义使“物”首次摆脱了“装饰”、“形式”的地位而独立出来。相比于逻辑抽象,抽象主义的抽象是无目的的。正是这种抽象的无目的性让习惯于世俗目的性的眼睛愕然、晕眩。它打破观看的惯例,让人无所适从,无法“理解”,从而扫除了“前见”的抵制和遮蔽,让“纯粹物”得以从惊愕之中显露。生活中的抽象总是给被抽象者以形式:它的轮廓、类别、质性、功能指向、意义归宿等等,这是我们据以理解“物”的根据。这是典型的认知性抽象。因此抽象总是意味着理性和“物”的失落。这是一种强大的、在现代社会尤其强大的意义机制,是在我们的观看习惯中不言而喻的“前理解”。然而,抽象派的抽象相反:它是无形式,它将“物”从任何形式之中解脱出来,从而将观者的注意力抵制回本能。它使人愕然,使理智无法使用,使人不得不用本能的眼睛、用内感观、用心神去看。这样,让感觉的解放、兴奋与不适应的受挫、抵制融为一体,从而使人类逐渐有能力、有兴趣去欣赏、沉迷于纯粹的“物”。可以说在人类文明史上,这是首次让“纯粹物”成为艺术没有任何借口的“内容”,是人、物关系的重大的、具有标志性意义的突破。

从印象派、立体主义到抽象派,正好是视觉现代性自我确证的三个阶段:媒介凸显、击穿物体时空与物抽象。这一系列的持续性探索使所谓“纯形式”告别了装饰性,而成为艺术的正面内容,使观念对物象、文学对视觉的统治成为历史。它与所谓“历史沉淀”说、与我们长期以来通用的“形式主义”一语的指向正好相反。基于这一点,我们甚至可以说,一直以来的“历史沉淀”说、“形式主义”的“形式”概念误解了以陌生化为标志的现代形式感。由于纯粹物对人的感性的现代性确证和感觉的本己回归,视觉回到了感性的自足性基础,它使视觉获得价值自

足,使单质物、纯视觉的物感获得了独立,从而为视觉现代性的纵深展开打下了根基。与此相应,在服装、建筑、家具、平面设计上纯粹物感的大面积呈现,逐渐发展成为现代世界日常生活的基本景观和视觉现代性的品质基调。可以毫不夸张地说,这是前卫艺术对建立时代新感性的贡献。从此,无论在艺术还是在生活中,浩浩荡荡的现代新感性再也不同于以往,因为以此为基础,现代人感觉的敏感性已经变了——从此,那看似抽象的物感就告别了装饰依附的历史,正面登上了人类生活的舞台,而有没有经历抽象艺术阶段也成为检验一个文化现代性品质的试金石。

三、后现代艺术:异态物的爆发性出场

自极简主义之后,前卫艺术的重心逐渐转移到雕塑、装置、行为和新媒体艺术诸领域,各种新奇物、物阵几乎冲破了一切门类艺术的界限爆发性登场。“前卫艺术”也因此成了故作叛逆的代名词,给社会、体制和理论带来了持续不断的冲击震荡。此时,物性的凸显裂变为物感奇观和物变态激进批判的分裂景象。一方面是社会对艺术难以认同和定义的焦灼,另一方面则是激进的物批判所不断引致的丑感、迷惑乃至发怵、恶心、瞠目结舌。如果说抽象艺术还为从精神(表现/再现)或媒介(平面性、三维性)的层面定义艺术留下了可能性,那么后现代主义艺术就已经完全取消了这种可能。各种“艺术终结”论、“理论终结”论于是此起彼伏。但是事实上,后现代艺术有两点是与现代主义完全一致的:一是主体感性生命的持续性展开,二是对与此相关的物性凸显的持续性探索。而且,其探索打破了一切界限。这就表明,后现代新奇物的爆发性出场仍然是属于自印象派以来感性现代性自我确证的持续,或者说是现代新感性在当代条件下的继续开创和发展。

(一)新奇物

不同于波德里亚嘲讽过的新奇性技术小玩意儿(“西洋摆件儿”),这里的“新”是指感觉价值的“新”。一个玩意儿在功能和造型上可能很新,但它在物感活性和视觉冲击力上也许陈旧不堪;一个新脸孔可能了无生气,但某个熟识的景象却可以常见常新,甚至稍加调整即光芒四射。因此,艺术创造中的新奇物并不是科技意义上的新制作,而是物感觉的新锐与光芒。克里斯托夫妇2005年在纽约中央公园的走道上树立起7503道由聚乙烯制成的门,每道门都悬挂一块橙色帘幕,门廊幕布绵延三十七公里,穿越整个公园,使冬天的纽约中央公园光彩夺目,焕然一新(《门》)。此举并没有在物理意义上提供什么新物件,而是实现了在物态感觉上的“新”。一如抽象艺术的“纯粹物”,后现代新奇物的“新”指向物感觉质态的锐化:所谓“新”是感觉之光的照亮与焕发。这意味着“新”虽呈现于物态却只遵从主体内感觉的尺度,是心与物相互开放的映射。因而“新”只属于感性自我肯定的历史,“刷新”则是在这个历史前沿持续性的推进。

由于打破了一切界限,前卫艺术的新奇物十分丰富,几乎无所不包:

新奇物抽象体——这是一些人类从未见过因而无法按常规分类的“物”。比如托尼·克拉克(Tony Cragg)的雕塑几乎都是无任何再现内容的抽象体。那些像卡斯特地貌、熔岩般凝铸的形体(《手肘》、《观点》、《聚合》),蜂窝状的物(《有孔体》、《共享》),裸露扭动卷曲的红色软体(《红场》)、青铜软体(《盒子》)、黄色软体(《赤纬》)以及完全用骰子拼成的怪物(《分泌物》),无不是人类从未看见过的“物”,充满了物态呈现和刷新感觉的奇异感。隋建国的《地罡》是包裹着螺纹钢的巨大鹅卵石,李树的《重金属时代》是一系列用树脂金属漆制作的似人非人的形体,赵丽的《触摸》系列是用花岗石随机打磨的各种抽象的形状与磨痕,钱斯华的《风水》系列

是在花岗石上凿出的种种人类从未见过的抽象的“风水”，宋坚的《钉子》系列是用钉在木头上密集的钢钉塑造的各种难以描述的异型。可以说，这一类作品完全是对新奇性物态的开发和探索，其着眼点在于开发人类从未见过的、有感觉价值的新奇物和新物态。迄今为止，这种探索和展现已经极其丰富，多姿多彩，大大扩展了人类感性世界的丰富性和多样性。事实上，前此抽象主义、极简主义雕塑的实际成就也都在物态与形体多样性的探索。克拉克宣称：从过去到现在，“我从来都不做表达已存在事物的作品”^⑨。他从不给材料强加于一个外在的形象，而是让物态随材料感觉特性的延展打磨成型。这是突破任何预定计划而遵循纯感觉化、随机化指引的宣示，新奇物由此迎来的是物态展现的彻底解放。在效果上，由于是纯粹物态抽象体的立体呈现，观者的新奇感与惶惑比面对抽象画更为强烈。因为他所面对的不是一幅虚幻的画，而是就摆在面前甚至是气象万千的活生生的抽象体，是我们平常在生活世界中从未有视看经验的莫名的“物”——这是一种极真实而又极虚幻的陌生化体验。

物阵——用各种现成品或小制作设计的大型组合。现成品挪用自达达主义之后一直源源不绝，但后现代突出呈现的是以新奇方式组成的物阵。安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)的“废墟”系列是用名副其实的建筑废墟——破砖头、裸露着钢筋的预制板、水泥、砂石、废墙板组成的物阵。基斯·泰森(Keith Tyson)的《大面积积阵》是三百组现成品单元的大组合。蘑菇、吊在空中的滑板运动员、方框中堆在一起的啤酒瓶、一块方形玉米地、用卡片制作的房子、骷髅以及挪用自其他雕塑家作品的局部等等，组成一列列两英尺高的排列整齐的立方体，观者可以变换不同方向在物阵中走动，以巡视我们平时在生活中那些熟视无睹的“物”。考尔德(Alexander Calder)的“活动雕塑”是悬挂在空中的五颜六色的金属片，它们可以随风变幻，如彩旗般飞扬(《吕叶子》、《红花瓣》、《四边形的群星》等)。苏珊娜·安科尔(Suzanne Anker)将染色体的符号形象制作成布满墙壁的物阵，呈现出一种全新物态排列的惊异感(《动物符号学：灵长类、青蛙、羚羊、鱼》)。物阵的冲击力来自物群大面积空间排列的独特方式。这些在生活中毫不起眼、从来按理性秩序排列的“物”现在独立出来，以某种感觉秩序重新排列之后，立刻就改变了我们的观看角度：我们忽然注意到那些平常作为实用工具的物本身，于是这些物就变成了一种讲述，具有娓娓道来的故事的意味和完全异样的新奇感。物阵使我们注意到物本身和须臾无法离开物的人与他须臾无法离开的物的关系，因此它具有物态奇观和博物志的双重意义。实际上，每一个大体量的物阵拼贴几乎就是一次博物学的分类，类似于杰夫·昆斯所说的“物种叙事”^⑩，但却是完全不同于科学或生活习俗的分类视角，而是一种由物感而呈现的“物语”。

为探索物感而出现的人体雕塑——这是一些与古典的雕塑完全相反的、不是为了表现人而是为了表现物的雕塑。例如卡塔拉诺(Bruno Catalano)的《旅行者》系列，每个雕塑都是一个正在行走的拦腰横截残断的身体，但不是以肉身的方式残缺——比如断肢、瘸子、独眼、腰斩，而是以材料直接裸露着被空除一部分的“物残”。“物残”使作品的重心在“物”而不是“人”，或者把“人”当成了“物”来做。它使人显得腰断而身不残。而恰恰是在人身以物的方式活生生断裂处，我们感到了人终归为物的极度空洞和悲悯。沈允庆的《风韵——时尚》系列全部是用锻铁制作的各种时尚女性的身体，但每一个身体都是寥寥几块极其粗糙的锻铁焊接，使人形幽灵般地闪动在锻铁的粗糙、浑朴和柔软之中。张洵的《我的纽约(工人)》将大块的牛肉捆绑在身上，让强健到邪乎的肌肉充分裸露出了牛肉的野性和生猛。这些人体，包括更早时期爱泼斯坦、亨利·莫尔等人的人体雕塑，带给人们的是极其异类的物感冲击和沉思，直击人与物在本体论意义上的归属和关系问题。

大地雕塑——一种源于环境设计而演变为对自然或公共空间物感创新的艺术。比如1978年罗伯特·史密森(Robert Smithson)在美国犹他州大盐湖用6吨多垃圾和石块在红色的盐湖水中筑造了一条4.6米宽、450米长的螺旋形的堤坝,其结果是在沉浮不定的湖面多出了一个毫无实用意义的巨大的造型螺旋体(《螺旋型防波堤》)。瓦尔特·德·玛利亚(Walter De Maria)的《闪电原野》(1977)是在美国新墨西哥州用400根长6.27米的不锈钢杆按距离67.05米的标准摆成宽列16根、长列25根的矩形列阵。每年6月到9月的雷电季节,这些钢杆就会激起一道道闪电,形成壮丽的景象。70年代以来,众多的大地艺术作品深刻地影响了环境艺术和地景设计。不管艺术家们主观意愿如何,这些艺术都是通过突破物的自然形态来创造各种奇异的物态景观。

在后现代艺术迄今为止的物性凸显中,新奇物的创新始终处于艺术创造的基础地位,其物态创新的视野和艺术惯例的突破显然比现代主义广阔得多。对这些作品,我们已经无法再用诸如情感、观念、再现或者雕塑的三维性一类的尺度去分析,我们无法说《闪电原野》或克拉克那些异形表现了什么情感、观念,但它们显然仍属于现代以来新感性创造的持续。新奇物探索的创新在于彻底摆脱了艺术门类的界限,它使新感性的扩展从平面的物质感推进到立体的活生生的形体世界。如果没有这一探索的不断推进,新感性的成长就会停止或枯竭。因此每一个着眼于物态探索的前卫艺术家都必须有对于“新物”的高度敏感性,每一个新奇物的呈现都是一次关联全体的创造。

(二)异物

按中国人的标准,“异物”就是被忌讳的不祥之物,因此与新奇物纯粹物感美的追求不同,前卫艺术中的异物呈现具有异乎寻常的强迫性指涉或意义象征性——它不是追求美,而是批判“异”。这是前卫艺术物感凸显的另一个方向:继承超现实主义物感扭曲的象征性,直面扭结着象征或血腥记忆的物态和物体。这也是现代性感性自我确证的另一个重要方面:立足于感性生命而对现代性危机的直击与反抗。

在视觉呈现上,异物仍然是进入艺术表现的新物,但是它所呈现的是扭曲的物,血腥的物,腐烂变质的物,令人恐惧、恶心、发怵的物以及包含着创伤记忆的物。因此,异物的核心是物变态。比如约瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys)的作品《一大堆毛毡衣服》是从被屠杀者的身上剥下来的血腥的衣物。他在《如何对已死的兔子解释图画》里将自己的头淋上蜂蜜,贴满金属片,一只脚穿上毛毡,另一只脚戴上脚镣,手握着一只已死的兔子在画廊里走动,对兔子解说墙上的画。他的《奥斯威辛圣骨箱》是装在玻璃箱里一个破电热盘中的几块脂肪、腐烂的腊肠、一只躺在干草桶中的干瘪死老鼠、一幅有密集碉堡的集中营的雕刻和一个小孩的素描。博伊斯的材料充满了异物感,油脂、指甲、沥青、死兔、血管、化学品、毛毡、头盖骨、变压器等等,让人睹物而心惊,折磨着观者脆弱的神经。其他像贾科梅蒂、安塞姆·基弗、詹姆斯·科罗克(James Croak)、胡安·慕诺(Juan Muñoz)、麦克·凯利(Mike Kelly)、杰夫·昆斯(Jeff Koons)等都有大量的异物、物变态的戏仿或呈现。这是典型的将丑恶展示给人看。因此,物变态呈现的指向就是控诉。物变态从感性物——包括活生生的身体——的扭曲、区隔、变异、损毁、腐烂等方向去揭示,其激进批判的锋芒打破了一切禁忌,举凡种族、性别、身份、同性恋权利、亚文化、生态、科技异化等无所不包,几乎与“文化研究”异曲同工。比如辛迪·谢尔曼(Cindy Sherman)的《作品75号》是一片充斥着死鱼、呕吐物、动物内脏、垃圾、肮脏废弃物的沙滩。安德里斯·塞拉诺(Andres Serrano)的“停尸房”系列是各种死于暴力的真实尸体的特写摄影。卡拉·沃克(Kara Walker)的《浑身上下》是贴在相互连接的三面大墙上描写黑人原住民生活场景的黑色剪纸,

但画面中所有的场景“都充满了夸张的种族特征和反常的色情以及暴露的淫秽之词,类似于浪漫主义小说中幽灵般的异形”^⑩。保罗·麦卡锡(Paul McCarthy)的《突变体》是一个人身异形的怪物:一个无手的儿童玩具的身体顶着一个用印第安人橡胶面具做成的巨大头颅,脚下则穿着光鲜的皮鞋。《突变体》象征了当前时代人体的变异:我们的身体已经成了各种科技和文化综合改造而成的怪物。

中国艺术家所突出的则是扭结着中国文化象征的物态和戏仿。比如徐冰的《凤凰》是两只用建筑废料和工人生活用品制作的分别长28米和27米、8米宽、重约6吨的永远不能飞翔的大鸟,傅中望的《榫卯结构系列》是截取中国传统建筑中榫卯部分的夸张造型,隋建国的《中山装》是用钢板铸造的密不透风的无人身空心的中山装,朱成的《万家门户》是重重叠叠布满整个墙壁的钢铸的传统中式窗户。这些作品都是对扭结着文化的物态的戏仿或再使用,但是是一次意义颠倒的使用:通过挪动、变形和戏仿来着重展示物的意义形态,让它们因为意义扭结下的集结、揉造、变形而产生视觉冲击和震撼。

虽然前卫艺术种种令人发怵的批判使“观念性”几乎变成了当代艺术的代名词,但实际上它与文化研究的揭示机制迥然不同:文化研究是微观政治学分析,前卫艺术则聚焦于物变态呈现。物变态的揭示具有鲜明的直观性和尖锐性,它力图通过对观者的震荡性折磨——恐怖、恶心、生理性刺激而让批判直指人心。这种异乎寻常的激进方式使物感完全背离了莱辛所说的“视觉美”。正因为如此,它既具有观念批判无法具有的直感的锋芒,又是对艺术审美惯例的颠覆和击碎。

(三)装置

装置是一种艺术类型的创新:它把物性的凸显从对象升格到空间,使孤零的物展示具有了世界感。因此,装置本身就是物性凸显的深度在艺术类型上的推进。它有其他艺术形式不具有的两个特征:1. 现场性。即空间的围合,“像一种可触可摸的真实,其身份由结构性的物理元素经过独特的组合而成”:墙壁和展厅的空间、肌理质感、形状,广场、楼房或公园的规模和比例,特殊的照明、通风条件,独特的自然地貌^⑪。这样,艺术就成了一个向观者开放的世界,是观者可以呼吸、触摸、置身其中的物态体验空间。由于人进入物之中,物性的凸显被推进到观者的置身性卷入和游历体验的深度。这是物感的探索在三维基础上的进一步推进。2. 时空错置。即在日常生活空间里异质空间的断裂性植入。不管在画廊还是在商场内外,一个装置的呈现都是一次连续性时空的打破,由此发生时空的断裂性错位。这是意义领悟常常产生飞跃的时刻。就像蒙太奇,唯有在断裂中才有颖悟性和启示性闪现。但装置又不同于电影,电影不放就没有,而装置就摆在那里:它是一个物空间。现代装置艺术在达达主义之后经历了极简主义阶段,但它最近四十年的爆发性发展则使之成了最兴旺、最具扩张性的跨界艺术类型。

装置艺术仍然主要是从两个方向上展开:其一,物态空间的反思性批判。作为物态时空的断裂性植入,装置本身就是富于哲学启悟性的物空间。在这一层次上,我们看到的大部分好作品都带有一种颖悟感,一种对某种存在真相的聚焦性揭示。理查德·塞拉在纽约市联邦大厦广场中央用120英尺长、12英尺高的高登钢建造的曲面墙装置(《倾斜之弧》),引发了长达九年的关于体制、区隔、艺术、现场性等等的广泛讨论。1987年,吴山专在一间逼仄小屋的墙壁四周重重叠叠贴满“文革”时期的大字报,红底地面上书“无说八边”四个大字,鲜明凸显出“文革”红色文化的暴力本性(《红字》)。1988年,阿德里安·派珀(Adrian Piper)用出生证、录像带、桌子、电视机、十把空椅子的整齐排列组成一个观看现场的装置,将黑人的身份问题聚焦到对传播、表达和文化形象的政治学反思(《陷入困境》)。2001年,爱德瓦尔多·卡茨(Eduardo Kac)将经过

基因工程改造的、在黑暗中发光的活体老鼠、鱼、植物和一个生化机器人安置在一个直径为四英尺的圆形玻璃屋中,让人直面在生物体、物种的科学变异中人自身的归宿问题(《第八天》)。2004年,蔡国强将九辆完全一样的轿车以各种翻滚姿态悬吊在半空,从车身和车窗四面八方迸射出闪着彩光的长长的玻璃管,将汽车爆炸时在空中翻滚的场面凝固、定格在空中(《不合时宜:舞台一》),使人睹物而后怕。

由于是物态空间的断裂性植入和展示空间的封闭性聚焦,装置艺术的批判较之单纯异态物批判具有更为突出的启示性和观念性。其时空错置、可无穷变幻的空间形态、光线和色彩的调度、视野构成、完全人工化的物态组织等等,为观念凸显或哲学性启示提供了聚焦展示的独有条件。这是装置批判突出的聚焦性特征,其夸张、异态的空间聚集充满了紧张,它的突然出现往往令观者产生措手不及的惊骇、震恐或惶惑、顿悟,使人在场景切换中猛然直视和领会到某个物态的独特含义。为了加强撞击度,一些艺术家尽可能选择在高度繁忙的实用场景嵌入,比如商场、广场、车站、公园,使冲突更为强烈,与生活现场的关涉更紧密,极大地增强了装置艺术的批判锋芒和启示性。

其二,物态空间的审美奇观。如果说物性凸显从对象升格到空间使孤零的物展示具有了环周结构的世界感,那么,着力于审美奇观的装置聚集就使观者的遭遇上升为梦幻。这是便于调动一切现代化因素的聚集空间。到今天,许多著名的装置作品都已将物态空间的审美聚集发挥到了极致。比如日本艺术家草间弥生的“波点系列”,将圆点、底色与异形充气塑料的组合推向整个装置的封闭性环周设计,营造的是一个完全异域的童话世界。观者进入其中,在UV灯光下,四处浮动圆点图案莹柔温暖的异形,上下前后举目四看,无所不是绚烂、迷人、辉煌的圆点色域的迷幻世界(《波点幻想——无穷的镜像房间》、《波点幻想——新世纪》、《点的痴迷——点转变成爱》)。建筑师扎哈(zaha hadid)2011年在米兰大学的16世纪建筑庭院内,用一种名为“slimtech”的陶瓷制作了一个800平方米的漩涡形的三维结构体(《旋转》),使这座历史悠久的庭院在银灰色异形流动体的辉映下焕发出令人震惊的扑朔迷离的现代感。2012年,耐克公司的“飞翔织物装置艺术展”是一次迄今为止规模最大的全球性装置艺术展,由五个著名艺术家、科技工作者团队分别在伦敦、米兰、里约热内卢、东京、北京等城市,制作展出象征耐克核心科技的“耐克织物”的空间装置形象。“只需走进展馆,踏上平台,就能在整个结构的各处产生感官变化。……天花板如同羽毛般轻盈飘动,声音俨然响起,灯光和视频在墙面和地板内外传输,营造科技与音乐的和谐之美……”^③2012年9月29日,中国的各大网站、报纸都用了这段文字来报道在北京这场叫“羽毛轻便馆”的大型装置。当然,“羽毛轻便馆”是不是真有那么好还可以讨论,因为与所有的物感价值一样,在视觉上做到极致,并不意味着在物理意义上的巨大、光亮和热闹,而是指装置聚集诸因素的整个空间与心灵、与内感觉焕发的关联度:缺乏此一向感性盛开的品质即所谓“空洞”。以此衡量,许多热闹非凡的大制作都是空洞的,比如好莱坞大片中的大多数场景,2011年上海世博会的大多数装置。而一些不那么复杂的装置却将常常物感美做到了极致。黑泽明《八个梦》里的第一个梦《太阳雨》,狐狸娶亲的能剧在情节和场面上都简单之极,但音乐、舞姿与物态感匹配的世界勾魂摄魄。2011年,土耳其艺术家萨奇·戈齐巴克(Sakir Gökcebag)用卷筒纸在纯白色墙壁上、在大厅柱头下端制作的简单装置《超层》,寥寥几笔就创造出了一种极简的惊心动魄的美。

从新奇物、异物到装置聚集下的物态奇观、物变态批判,再加上上一节的内容,我们可以看到,一个世纪以来,物性凸显在前卫艺术中持续推进的轮廓是大体清晰的。一直以来,我们的理论都十分轻视物态而重观念,千方百计挖掘“物”背后的意义。某种意义上,对现代艺术描

述和定义的当代困境就是围绕着这一偏向的逻辑生长出来的。但是我们知道,真正的艺术创造从来都不是物感的意义附加和象征,而是审美物态上的创新。很多伟大的天才,比如梵高、草间弥生或蒙德里安,其实终其一生就是创造了一种新物态或物态的新感觉。

四、“物性的凸显”何以产生哲学感?

前卫艺术持续性的物性凸显提供了一个迥然相异于现实的世界:一个物与人、与感性相互开放的世界。所谓“哲学感”是在这一世界现身时的颖悟和领会。我们现在要问:那么,这一世界的开创,意义是什么?或者说,前卫艺术的物性凸显究竟有什么意义?

第一,人与物关系的原始回复和变动。在现实中,存在只要被给予,我们立刻就将其领会为某物。这是人与物遭遇的原始状态。这就是康德所谓“物自体”向主体的现身、海德格尔的“存在”在存在者中被领会。我们总是向着表象的意识统一性和知觉的统摄性去把握“物”。这意味着认知性领会是我们的惯习。它是现实世界化的强大力量和要求。它驱使我们按功能、理性、习俗去理解每一物,把被给予的每一物本能地掌握成一个关于此物的观念。我们从不用感觉去承受物本身,橱窗里琳琅满目的物在感到炫目之际已转化为地位或象征的符号。就是说,理性和人际政治的理解已经延伸为我们参与世界化的本能,并抽空了物本身。所以,现实是一个按功利和理性组建的世界,而不是一个人与物相互开放的世界。一切都充斥着理性的、可理解的平均值,那关涉人与物关联的最深处、关涉到人的创造力源泉的原生之域于是长期被现代理性化所关闭。按我的理解,这就是所谓现代性危机的至深根源。但现代艺术让物从与世界的重重关系中脱落出来,持之以恒地开辟着一个感性物相互开放的世界。“艺术则让它们脱离了世界并由此摆脱了这种对一个主体的从属关系。”^⑧艺术让物自性、物本身出场,让物与现实相脱离而向感性盛开。所以巴塔耶、利奥塔等后现代思想家几乎异口同声将这一领域称之为“异域”。列维纳斯仔细分析过这种原始遭遇所导致的在感性深处人与物关系的变动,他说:“艺术的运动在于走出知觉以重建感觉,在于从这种向客体的退回中分离出事物的质。意向没有能一直抵达客体,而是迷失在了感觉中,迷失在了产生美学效果的‘感性’(aisthesis)中……感觉不是构成感知的材料。它在艺术作品中作为一个新的要素凸显了出来。更关键的是,它返回了要素的无人称性。”这是在阻断“物自体”或“存在”成为“事物”之际,人与存在的直接照面。“感觉一旦被还原成了纯粹的质,就已经成了一个客体”,“那构成了客体的可感的质既不通向客体,又是自在的”^⑨。这是感觉与物的双向开放。自尼采、海德格尔以来,巴塔耶、利奥塔、德里达、弗朗索瓦·于连等后现代思想家都在千方百计挖掘这一维度,只是他们是用理论的方式,而前卫艺术却是直接开启和呈现。在我看来,这就是前卫之为“前卫”的真正价值之所在:它提供了一个人的根性领域之不断伸展、呈现的活生生实存的伟大范例。由于异域并不向主体哲学敞开,决定了思想家们殚精竭思而无法揭示的命运。从尼采、海德格尔以来,异域的求解已成为现代思想史上饱受争议而又无法回避的难题。可是在前卫艺术,异域的开启是活生生的实存。在现代性高歌猛进和绝望反思的双重震荡中,这一存在为人类前赴后继、连绵不绝地开启了另一个抵抗、渗透的维度,一个可栖居体验、活生生开放的世界——我认为,这就是前卫艺术中“物性凸显”的根本意义。

第二,原始创造力的回复。前述表明,异域的敞开并不是来自所谓自然之谜的科学探索,不是来自所谓“模仿”或者“表现”,而是来自庄子所说的“神遇”——简言之,是来自非意志性、非意识性的感性的遭遇。它从物我融合、界限消弭处原始地涌来,是物本身从身体深处的击中

和涌现,就像洪荒进入这个世界。利奥塔在谈到纽曼的《崇高就是此刻》的时候,曾经谈到这一时刻。他问:“纽曼所谓的此刻是什么意思呢?”显然,它不是从奥古斯丁到胡塞尔所说的那种由所谓意识构成的介于过去与未来之间的时刻。

纽曼的此刻是一个意识的陌生者,而非由意识来构成。更确切地说,它是离开意识、涣散意识的那种东西,是意识无法意识到的,甚至是意识必须忘掉才能构成自己的东西。是我们无法意识到的某种到来之物。或者更确切和更简单地,就是到来。^③

因此,崇高不是由证明或显示来说出的,“而是一种神奇”,它使人震慑,使人惊讶,使人感觉,“甚至缺陷以及丑陋在震慑效果中都有其作用”^④。这是发自原始深处的物的击中与惊愕,是创造与重构的起始,是另一个开始的呼唤——当然,这是一切创造力真正的源泉,而不仅仅是崇高乃至艺术。由于现存世界的高度理性化,几乎一切领域都被理性所掌控,这种掌握背后的一个根本危机就是神秘的消失和原始创造力的萎缩。与各种理性的设计不同,异域的敞现是意识、理性无法控制的原始涌现。唯其如此,它才是人类原始创造力的回复。这就注定了,艺术是天才的事业。就像约翰·T. 波莱特的名言:“后现代主义追求的不是新奇,而是以其种种努力设法使艺术回到其作为活动与知性复兴之源的最本源之根中去。”^⑤

第三,抵抗现代性危机的“解分化”源泉。前卫艺术的不断开启与其他艺术、与全社会日常生活的审美化一道,参与了现代世界浩浩荡荡的“解分化”潮流。由于物性凸显、物态批判的前沿性,在社会文化的总体结构中,前卫艺术是不断向生活世界输入解分化力量的源泉。这是一种来自本源的呼唤。这种“源泉”的意义主要体现为两个方面:1. 源源不断的实践性启示和激发。这是我们每一个人可以直接感受到的激发和冲动。2. 对打量人与物关系的思想视野理论建构的启示。这一启示在前述后现代思想家的著作中已有充分显露。我们很难想象,没有一个物性不断凸显、不断展开批判的来自本源呼唤的艺术领域,这些思想家从何处去吸取感受的营养和启示,他们关于异域或存在之域的论述何以建立和展开。

今天,所谓现代性危机已经扩展为人与物基本关系的危机。所谓生态失衡、物的空洞化、异质化、环境污染、人与物的关系以及通过人与物而形塑和强制的人与人关系的扭曲、压迫和文化病态等,归根到底都扭结到这一关系或可以溯源到这一危机。正是在这个意义上,本文认为维贝克“走向物美学”^⑥的建议对迄今为止人类现代性思想视野的补充具有重要意义。它涉及一个我们迄今为止仍然无知的现代人生存维度的开启。而前卫艺术的“物性凸显”则为如何建立物美学提供了极其重要的参照范例。

① 本文的“前卫艺术”一语取宽泛意义,不是仅仅指现代主义的反审美、反体制的艺术,而是指贯穿整个从现代到后现代时期的处于艺术探索前沿的艺术类型。

②③⑤⑥⑧⑩ 迈克尔·弗雷德:《艺术与物性——论文与评论集》,张晓剑、沈语冰译,江苏美术出版社2013年版,第156页,第158页,第172页,第177—178页,第172页,第174页。

④ 参见何桂彦《现代主义的“复仇”:格林伯格对极少主义的批判》,黄宗贤、鲁明军编《视觉研究与思想史叙事》上,广西师范大学出版社2013年版,第53—71页。

⑦ 权美媛:《连绵不绝的地点——论现场性》,左亚·科库尔、梁硕恩编《1985年以来的当代艺术理论》,王春辰、何积惠、李亮之等译,上海人民美术出版社2011年版,第33页。

⑨⑪ C. Greenberg, “Modernist Painting”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1992, p. 756, p. 756.

⑫⑬⑭ 格林伯格:《走向更新的拉奥孔》,易英译,载《世界美术》1991年第4期。

⑮⑯⑰ 《保尔·塞尚》,《宗白华美学文学译文选》,北京大学出版社1982年版,第215页,第216页,第218页。

- ⑮ 《梵高》，《宗白华美学文学译文选》，第225页。
- ⑯ 瓦尔特·赫斯：《欧洲现代画派画论选导言》，《宗白华美学文学译文选》，第204页。
- ⑰ 《安德烈·洛特》，《宗白华美学文学译文选》，第264页。
- ⑱⑲ 格来兹·梅青格尔：《立体主义》，常宁生编译《现代艺术大师论艺术》，中国人民大学出版社2010年版，第36页，第36页。
- ⑳ 《莫里斯·弗拉曼克》，《宗白华美学文学译文选》，第248页。
- ㉑ 《瑞安·格里斯》，《宗白华美学文学译文选》，第265页。
- ㉒ 《罗倍尔特·德劳奈》，《宗白华美学文学译文选》，第276页。
- ㉓ 毕加索：《立体主义声明》，《现代艺术大师论艺术》，第50页。
- ㉔ 《保尔·高庚》，《宗白华美学文学译文选》，第231页。
- ㉕⑳㉖ 列维纳斯：《从存在到存在者》，吴惠仪译，王恒校，江苏教育出版社2006年版，第60—61页，第55页，第57页。
- ㉗ 乔恩·伍德：《条款和条件：托尼·克拉克访谈》，中央美术学院博物馆编《托尼·克拉克 雕塑与绘画》，中央编译出版社2012年版，第244页。
- ㉘ 《巴萨独家对话杰夫·昆斯》，载《芭莎艺术》2012年第1期。
- ㉙ 大卫·约瑟里特：《论平面——走向平面性的谱系》，《1985年以来的当代艺术理论》，第303页。
- ㉚ 权美媛：《连绵不绝的地点——论现场性》，《1985年以来的当代艺术理论》，第33页。
- ㉛ 《全球Flyknit Collective系列装置艺术作品概览》，见 <http://sports.sina.com.cn/crazysneaker/2012-10-07/15376250613.shtml>。
- ㉜㉝ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge: Polity, 1991, p. 90, p. 97.
- ㉞ 约翰·T. 波莱特：《后现代主义艺术》，周宪译，载《世界美术》1992年第4期。
- ㉟ Peter-Paul Verbeek, *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency and Design*, trans. Robert P. Crease, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 209-218.

（作者单位 四川大学文学与新闻学院）

责任编辑 陈剑澜