

艺术自律终结的美学契机 与生活美学的敞亮

裴萱

(武汉大学 文学院, 武汉 430072)

摘要: 艺术自律和审美现代性从争取自身存在的合法性地位开始, 最终使得主体以感性的能力通达生存的价值追求和意义体验, 但是伴随着整个社会思想文化的发展, 艺术自律最终也面临着内部和外部的双重危机。现代派艺术自身的危机和后现代文化语境促使了后现代艺术的出现与转型, 波普艺术、观念艺术、装置艺术、大地艺术、行为艺术等则是将艺术的反叛性、生活性和观念性发挥至极致, 并且在美学领域与生活相结合, 适应了后现代的文化景观, 其建构起的主体化自由审美体验也给复杂的中国艺术和美学理论注入了强大的活力, 并且以全球化普世性的维度影响了中国本土的言说方式, 同时也给真诚生活的人们以建构历史的自由。

关键词: 艺术自律; 终结; 现代性; 后现代主义; 生活美学

中图分类号: J0-02 **文献标志码:** A **文章编号:** 1009-1505(2014)04-0028-09

The Opportunity of Art Self-discipline and the Clarity of Life Aesthetics

PEI Xuan

(College of Literature, Wuhan University, Wuhan 430072, China)

Abstract: The self-discipline of art and aesthetic modernity from the legitimacy of the own existence status, eventually making subject to perceptual ability to access the value pursuit of survival and experience, but with the development of society and culture, art discipline finally faces the dual crisis of the internal and external. From the inside, the self-discipline of art becomes the elite words from civilian class to the masses, its ability to intervene reality gradually crumbling; From the outside, the artistic self-discipline interconnected "golden cord" relationship with the capital market, eventually split in avant-garde art. Crisis of modern art itself and the postmodern cultural context prompted the transformation and the emergence of post-modern art, pop art, concept art, installation art, land art, behavior art, and so on. They had liberated art of rebellion, sex life and ideas, and in the field of aesthetics and the combination of life, adapting to the postmodern cultural landscape. On the one hand, the construction of life aesthetics had enhanced the aesthetic universality discourse, on the other hand, it adapts to the sincere people to construct the freedom history.

Key words: artistic self-discipline; come to an end; Modernity; Postmodernism; Life aesthetics

收稿日期: 2014-03-25

基金项目: 国家社会科学基金项目“文化现代性视域中的艺术自律问题研究”(10BZW002); 中央高校基本科研业务费专项资金资助“武汉大学博士自主科研项目: 空间转向与后现代审美经验”(2013111010201)

作者简介: 裴萱, 男, 武汉大学文学院文艺学专业博士研究生, 主要从事文艺学理论研究。

艺术自律和艺术终结作为现代性领域的概念,是直接伴随着现代性的出场、现代性的矛盾和现代性的调整而产生的。艺术终结作为艺术从古典时期至现代时期的过渡与调整,实质是对从“他律”向“自律”转化过程中的话语焦虑和理论割裂。众所周知,进入现代社会以来,艺术精神由神性的膜拜与崇高的摹仿转向艺术精英的激情和独语,并且显示了独特的魅力与对抗启蒙现代性的信心。但是正如黑格尔所预言,艺术过于绝对的感性体验和敝帚自珍无法完成全部自然和人类的终极绝对理念需求,宗教、哲学等其他门类最终将取代艺术,对艺术的“膜拜化”体验和艺术自身的独立性需要最终都将伴随着历史走向终结。无论黑格尔先验的哲学理念框架是否准确和完整,艺术都毫无争议地进入了后现代时期;艺术自律还没有完成对主体的历史确证,具有后现代虚拟性、观念性、身体性、拼贴性的崭新艺术门类已经实现艺术审美方式和生存状态的改弦更张。比如超级写实主义、观念艺术、装置艺术、行为艺术、新表现主义等艺术门类实现了艺术和生活、审美与消费、主观和客观之间的融合,并以迅雷不及掩耳之势取代并解构了艺术自律,实现了“艺术自律终结”,传统的美学体验和感性力量也被陷入“变革”之中。“艺术自律终结”之后的美学如何在后现代语境中找到自身存在的价值,将不仅仅是艺术自身需要考虑的话题,更是整个后现代文化思潮需要面临的美学契机。

一、艺术自律与现代性的危机

审美自律与现代性是伴随着文艺复兴和启蒙运动产生的自我立法与自我反思进程。在现代性思潮的进程中,传统一元式的学科交融和知识体系被逐步分化,专业性、理性化、科技化和主体化成为各个领域知识体系建构的崭新模式。主体的感性体验、知性话语和理性存在也从“逻各斯中心主义”中独立出来,并且实现了对世界和知识的“自律性”把握。由此,艺术和审美同其他学科一样,也具备了自身的学科规范和专属研究领域。现代性的合理性(rationalization)工程正是直接赋予了不同的知识结构和学科特性以存在的本体性价值与意义,也就是说古典时期一元化的话语模式与学科统治在现代社会将被分裂为各自不同而又相互独立的学科领域。在文学领域,唯美主义、自然主义、意象派、直觉主义等都极力高扬了主体的非理性力量,并且在“为艺术而艺术”的精英独语中实现对人性压抑的反抗和恢复完满感性的追寻。王尔德的《道林·格雷的画像》、卡夫卡的《变形记》、普鲁斯特的《追忆似水年华》、詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》等都是审美自律在文学中的经典代表,这些文学作品往往以精英化的态度实现审美与生活之间的“疏离”,并且在强烈的感性指向中完成对异化人性的调整与反拨。而在艺术和绘画领域,现代派艺术则与现代主义文学同步前进,并且在高扬人的主体性和审美自律上比文学更为突出,印象主义、象征主义、表现派、立体派等都是现代主义绘画的代表。对于印象派而言,他们直接打破了典雅古朴、摹仿求真、平稳静穆的古典主义绘画模式,而是在对“光”和“色彩”瞬间的追寻中加入主体的感觉,在阳光下凭借眼睛视觉的观察和现场的直觉绘画,使用重光、色彩和阴影通达艺术的革新,使绘画真正体现艺术的形式本身和人类主体的感官世界,这就打破了古典绘画的崇高感,重建艺术的本体价值。比如法国印象派画家马奈在1862年创作的布面油画《草地上的午餐》,就以鲜艳明亮和对比强烈的大色块完成了整体构图,因为直接打破了古典绘画中精细的笔法线条和以棕褐色为基准的色调,当时引发了较大的争论。但是此种对绘画形式的追寻和对人物印象的瞬间自然把握则开创了现代派绘画的先河。所以,审美独立与主体感性之间构成了富有意味的内在联系,艺术的自律性原则一方面破除了古典时期宏大政治宗教意识形态对艺术的规训,使艺术真正回归到人类主体性和本体性的价值取向之中,另一方面也高扬了感性的主体力量,并且使之有效地与启蒙现代性进行抗衡。

艺术自律和审美现代性从争取自身存在的合法性地位开始,最终使得主体以感性的能力通达生存的价值追求和意义体验,但是伴随着整个社会思想文化的发展,艺术自律最终也面临着内部和外部的双重危机。首先,从艺术史的传统而言,无论在任何时期,艺术总是与人的生活和感性体验密切相联的,以找寻人类的精神家园归宿为目的,而审美现代性和艺术自律其实也正是在科技理性“异化”的场景中出现的。因为自启蒙运动以来,工业理性占据了主导地位,在理性不断膨胀的前提下人类最终酿

成了世界大战等苦果,所以现代艺术正是为了试图恢复人类感性与理性、解放与自由的双重能力而出现的。但是当现代艺术发展到一定程度之时,其内蕴的审美现代性因子也在不断膨胀,最终是沉浸在自我欣赏和自说自语的场景之中,失去了更多人参与审美体验的机会,从某种程度上说也失去了关照人类的话语力度。比如达利的超现实主义艺术绘画《记忆的永恒》,如同柔软面饼一样的时钟散布在不同的角落,荒凉的海湾背景呈现出神秘与怪诞的特点,正是类似于精神病人潜意识世界的、难以令人琢磨的激情。超现实主义绘画极大加强了现代艺术的自律性原则,加大了艺术与现实之间的距离,也失去了市民社会和普通大众对艺术的感知程度。所以我们可以看出,现代主义艺术从一开始的自律走向了“审美主义化”的艺术自恋,于是“几个趣味相投的艺术家、爱好者和辩护人自称一个小圈子,遵循彼此熟悉的行业术语”^[1],逐步与普通大众拉开了距离。而对于市民社会和下层大众而言,通俗感官化的波普艺术和文化工业则适应了世俗性的要求,进而强化了美学在后现代时期的阐释力度;精英化的现代主义艺术却逐步迈向了被“边缘化”的境地。当现代艺术完成了反抗神权、宗教和一元化霸权的历史任务之后,其自身又形成了“审美”霸权从而继续影响了历史,对现代艺术的霸权解构过程也正是艺术自律终结的过程。艺术也只能更加借助于大众的力量,才能更好地塑造着自身的历史,“在历史的发展过程中,新兴的中产阶级再度把自己定义为普遍的主体。但是,对一个把粗俗的个人主义与具体和特殊相结合的阶级而言,这个过程所产生的抽象性却正是焦虑的源泉。如果此时审美介入的话,审美便成为和解之梦——梦想个体能在无损于个体的前提下紧密联系起来”^[2]。其次,从现代主义艺术自身的存在状况而言,自身的先锋性、造反性和反叛性也经历了转型的过程,并逐步消解于资本主义市场伦理之中。在现代艺术中出现了较为激进的艺术流派,比如达达主义的非理性状态、对经典艺术的解构、对社会规则的拒绝和反叛等等,都实现了先锋性艺术的价值追求。但是,伴随后现代时期的来临,其先锋性特质也在改弦易辙,并呈现出多元的色彩,这也正是“现代性的分化”,它们一方面保持了审美现代性的精英化理念,试图在形式的建构中完成对社会的反观与背叛,而另一方面却也不断地与生活和市场靠拢,并试图在生活中完成对艺术历时发展的思索。众所周知,古典时期艺术和艺术家的生存很大程度上是靠贵族与神权来维护的,因为艺术本身就具有了神性和崇高的色彩;现代艺术彻底实现了审美的独立与话语的反叛,并且依靠资本流通和市民社会的艺术制度来生存。那么这样自身就存在一个极大的悖论,一方面先锋艺术需要以强烈的批判色彩彰显自身的精英意识与独立话语,进而对生活进行有距离的观审;但是另一方面,先锋派又依靠资本市场的文化体制解决自身的现实存在问题,而市场正是由市民社会和普通民众来主导的,那么在此维度上俯就市场的作品也就能获得更大的经济效益与社会效益,所以,被格林伯格称之为“黄金脐带”的悖论关系得以产生,“一条割不断的黄金脐带将它与资产阶级社会维系在了一起”^[3]。最终,现代艺术面对后现代的文化工业和资本市场,其先锋性的姿态也逐渐式微并且分化,其自身的艺术自律特质也产生了“合法化的危机”,并且成为了大众文化的有机组成部分。但是后现代艺术和大众文化之间依然具有相互依存却又互相对立的张力关系。在市场中,艺术可能会以“波普艺术”的方式以复制、拼贴和震惊的审美原则俯就消费伦理,比如广告设计、好莱坞的商业电影等,它们作为大众艺术的代表取消了现代艺术同生活的距离;另一方面,仍然有一部分艺术虽然参与了市场,但是却以内在的精英化体验和艺术形式的执着提醒着主体生存的问题和状况,并试图成为后现代时期大众文化的“内在”背叛者,比如街头的“涂鸦艺术”和“行为艺术”,也许他们也具有商业群体的支撑或者广告的宣传作用,但是对于生活的拒绝和强烈的反叛性依然构成了另类“不屈服”的审美主张。所以,现代性与艺术自律的原则无论是从内部的发展而言,还是从外部的文化语境而言,都面临着极大的挑战与悖论,后现代主义艺术的风生水起也进一步使艺术自律“终结”,而美学也泛化进生活的方方面面与观念艺术之中,促使着我们进一步研究。

二、“艺术自律终结”之后美学的狂欢

艺术自律作为一个历史的概念,源自于西方的启蒙运动,并且使艺术以“转向自身”的方式完成了

与传统的割裂和向自我的指涉,但是伴随着历史的进程,现代派艺术的弊端也终在历史中呈现出来,并最终产生了“合法化的危机”和艺术自律的终结。“现代艺术家所做的一切不过是邀请我们观看实属一场玩笑的艺术之片段,它本质上是对艺术自身的戏弄”^[4],现代派艺术自身的危机和后现代文化语境促使了后现代艺术的出现与转型,并且引领了后现代的美学话语。其实,自达达派和先锋主义艺术开始,现代派就开始了内部后现代主义的分裂。1917年杜尚的《泉》正是将现代派的先锋性发挥到极致,以艺术“观念”的形式彻底打破了古典艺术包括前期现代派艺术的审美实践,也宣告了传统色彩、明暗、技巧等形式的“死亡”。这样一种“反艺术”的行为我们可以理解为向资本市场和文化逻辑的大力讨伐,或者以艺术渗入实践的方式完成了向所有艺术技法的挑战。艺术作品也不再从传统的“艺术场”规则中获得自身体制化存在的价值,而是以具有争议的形式和富有反抗色彩的美学内蕴完成其合法化存在的意义,或者在文化商品和市场的运作中实现自由的、感性的解放,正是在此语境下,现代派艺术和艺术自律的原则在于现实和生活的关系中,不可避免地瓦解了。而随后兴起的波普艺术、观念艺术、装置艺术、大地艺术、行为艺术等等则是将艺术的反叛性、生活性和观念性发挥至极致。波普艺术正是产生在工业生产的语境之中并且最大限度地符合商品和市场伦理,沃霍尔的《玛丽莲·梦露》正是将性感影星的头像进行一排排的复制,稍有变化的仅仅是色彩背景,在无限的、如同商业广告复制的艺术作品中传达出主体无可奈何的空虚与迷惘;而从艺术的技巧层面而言,波普艺术通过拼贴、剪接、挪用和复制的手法完成海报设计、广告漫画、商品封面等创作,完全打破了古典艺术和现代艺术独一无二的精细笔法和色彩运用,取而代之的是为大众所平面化接受的现实感官体验。但是,波普艺术却最大程度地适应了后现代社会的文化语境,进一步打破了现代艺术所设置的精英化体验,消泯艺术与生活之间的距离,给予了最广大普通民众以参与艺术和审美的契机。而对于观念艺术而言,则构成了高度概念化的艺术体系,它放弃了与艺术相关的形相、色彩、结构、材料以及所有的形式,完全以抽象的符号和现实的场景并置完成概念化的思考,强调艺术背后生命存在的思想与观念,同时,观念艺术的表达方式也大力借用了多媒体和新传媒,给主体的接受也营造了更为广阔的“再阐释”空间,物质性、材料性等形式因素在艺术中扮演的角色日趋微小,而理念式和哲学化的生存体验则逐步迈向了艺术的中心。而观念艺术和行为艺术正是直接将艺术的理念诉诸于主体的精神世界和身体生活,“符号”已经取代了传统艺术的色彩、结构等形式,从而使自然直接转换为艺术品。后现代艺术在经典艺术看来,与生活距离消失的同时也就失去了艺术特有的“光晕”,成为了一种“反艺术”的艺术形式。“艺术品不再需要多少技能来制作。它们不再需要艺术家,任何人都可以‘做’艺术品”^[5],艺术不再以精英化的天真眼光来看待和改造这个世界,他们以更加平和的态度与商业化的视角,将艺术的审美原则和反叛性有机地与文化工业联系起来,在“物性”的冷漠中呈现艺术的价值。艺术内在的审美逻辑也开始由外在的艺术惯例和商业伦理来掌控,那么精英式的艺术自律与审美独立原则也就不可避免地被“终结”了。后现代的艺术具有了生活性和艺术性的双重身份,在放弃了古典和现代艺术神圣、崇高和孤芳自赏的信仰后,转而投向大众消费和主体冲动,卡斯比特的分析赋予了后现代艺术以绝对的商业伦理,艺术品的流通,艺术家的生存以及大众对艺术本身的接受,都是在商业活动和艺术体制中进行的,而这些也恰恰是“艺术自律”终结的结果。在后现代时期,主体的生存问题已经成为知识界需要关注的话题,因为学科自律的概念已经式微,取而代之的是具有“播撒”效应的学科互涉与主体间性,一切权力、话语、写作等带有“逻各斯”一元化的统治都让位于平等、自由、多元的价值理念。所以,艺术自律和审美现代性在后现代时期也必须放弃精英化的独语,从而转向主体的生活和生存,并且进一步增强艺术与美学阐释的空间。

后现代艺术最大的冲击还并不仅仅在艺术史的层面,更多地是在艺术哲学和美学的层面带来了前所未有的挑战,其最大的特点正如费德勒所认为的“跨越边界,填平鸿沟”,艺术与生活之间的距离逐步消泯,这就使得普通大众可以同样具有参与艺术活动的机会。但是对于后现代艺术的美学体察,我们仍然需要立足于辩证统一的双重维度进行审视。一方面,后现代艺术理念化、平面化、主体化特质消解了传统经典艺术的一元性和崇高感,行为艺术、波普艺术等混杂的主体与主体之间混杂、疏远、丑

陋、荒诞等感受不仅仅打破了“审美”的感性体验,而是在“物性”的冷漠中呈现出“平面化”的话语取向;但是另一方面,后现代艺术所彰显的自由感、参与性却带来了美学层面的自由与狂欢,也预示了真正多元化审美意义价值体验的原则得以实现。比如,电影作为后现代艺术的重要一维,以其光影的虚幻感、蒙太奇的混杂感和多场次的复制性构筑了平面化的“后现代景观”,但是电影内容的本身却带给众多主体以审美体验的自由。比如2012年奥斯卡获奖影片《艺术家》,正是文化工业和艺术价值的双重统一,作为“用无声向电影致敬”的“黑白默片”,用传统经典艺术的激情和历史时空意识的人文关怀,完成了后现代语境中的“经典传奇”。所以,对于后现代艺术的美学启示,我们可以将其分成“表层的距离消解”和“深层的审美体验”,它们互相影响且彼此渗透,共同塑造了后现代的美学狂欢。

首先,从“表层的距离消解”而言,古典时期一元式的均衡、对称、和谐、独立、理想、道德等美学话语已经改弦更张,进而走进了日常生活之中。本雅明对艺术价值的区分正很好地预示了这一现象的出现,他认为古典艺术秉承摹仿和移情的原则,艺术家往往以呕心沥血的创作、艺术形式的精细和艺术理念的崇高为蓝本,从而使得艺术作品既具有神性的膜拜价值(cult value)(比如拉斐尔的《雅典学派》,米开朗基罗的《创造亚当》等),又具有人性的展示价值(exhibition value)(比如安格尔的《泉》,达芬奇的《岩间圣母》等)。古典的前现代艺术作品具有独一无二性,在时间和空间上有着具体的规约和仪式化的体验方式。比如欣赏《蒙娜丽莎》就必须到巴黎卢浮宫去,当面对原作之时会有一种崇高性质的美感产生;而后现代的文化工业则使得艺术可以大规模的生产和复制,艺术产品的“本真性”在某种程度上被损害,所以带给接受者的也仅仅是“展示价值”。理论家们已经准确预测到了后现代的文化景观,在当前的日常生活中,流行音乐、影像霸权、装修设计、网络空间、漫画插图、服装家具等等,都已经被广泛地渗透了艺术和美学的色彩。可以在商标上印上蒙娜丽莎,也可以在室内张贴梵高的《星空》;可以通过高保真音乐欣赏贝多芬、柴科洛夫斯基的音乐,也可以自己拿着摄像机拍摄日升月落,江河湖海。可见,日常生活已经充分审美化了,艺术与非艺术之间的隔膜也越来越浅,最终在无限多元的空间中完成了美学的话语说,“后艺术是完美的体验式营销,即将日常体验当做审美经验来售卖,两者已经混为一谈,并相互复制”^{[6]78}。所以,当我们从此维度理解后现代艺术的美学理念之时就显得豁然开朗了,因为生活是无限广阔的,艺术也是无限广阔的,当后现代艺术进入无限多元的空间之时,审丑也好,冷漠也好,物性也好,其实都是后现代主体人类生活状况和情感体验的真实表达,也许正是在“无意义的意义”体验之中,美学得以真正得到了进入后现代文化场景的入场券。

其次,从“深层的审美体验”而言,后现代艺术在形式上“距离消解”的同时,也继续以审美现代性“分化”的原则保持了对日常生活反思的力度和对主体自由审美体验的解放。因为后现代艺术在消解现代艺术精英化理念的同时,也给予了更多主体以自由和反思的契机;那么,众多的主体以“主体间性”的方式相互联结,既可以将艺术的生活性和身体性发挥到极致,也可以重拾对经典的美学心灵体验话语;既可以将其诉诸感官的需求,也可以化作崇高的理性认知并进行道德、价值和意义的反思。所以,后现代艺术的美学原则并没有割舍传统艺术、现代艺术和先锋艺术的批判性功能和精英式话语,而是在主体自由性的彰显中重新塑造了另类审美现代性的价值标准,以期获得更高的审美价值反思。“后现代性已不是一个新时代,它是对现代性所要求的某些特点的重写,首先是对建立以科学技术解放全人类计划的企图的合法性的重写……这种重写已经开始很久了,并且是在现代性本身中进行的”^[7],后现代艺术和美学并不仅仅是对现代性的反叛和绝对的消解,而是以多元的方式实现更高意义上“现代性”的追求,呈现出既“解构”又“建构”的特质。同时,后现代性的主体性“播撒”原则也促使主体的身份和存在呈现出流动性风貌,比如网络游戏的角色代入、时空压缩和自由叙事特质正是以多元身份的认同完成了对自由的审美体验过程,“身份认同主要指某一文化主体在强势与弱势文化之间进行的集体身份选择,由于某种原因产生了强烈的思想震荡和巨大的精神磨难。其显著特征可以概括为一种焦虑与希冀、痛苦与欣悦并存的主体体验”^[8]。同样,影视艺术虽然打破了传统戏剧表演中观众和表演者之间的互动交流,也失去了现场表演的独一无二性,但是电影在封闭的空间中以综合文学间接形象、纯视觉形象和纯听觉形象的能力,直接诉诸于主体的感官能力,强化了个体独立的审美体验。

同时,音乐对白的运动性和蒙太奇的时空转换自由性,也进一步延展了戏剧的表现空间。所以,正是因为审美体验和主体建构的多元与自由,电影和电子游戏在二十世纪分别被称之为“第八艺术”和“第九艺术”。其实,这也恰恰是后现代艺术美学意义的真正价值所在,在主体和主体间性的自由体验中、在对生活美学的多元发掘中,高雅与低俗共时并存、霸权与反抗相互延续、主体与主体自由敞亮,从而呈现出“狂欢化”美学的特质,“后现代主义世界中将拥有一种在家园感,他们把其他物种看成是具有其自身的经验、价值和目的的存在,并能感受到他们同这些物种之间的亲情关系。借助这种在家园感和亲情感,后现代人用在交往中获得享受和任其自然的态度取代了现代人的统治欲和占有欲。”^[9]

三、后现代生活美学的建构及对中国问题的启示

后现代艺术引领的美学思潮一方面打破了古典美学的和谐静穆原则以及“韵味”价值,另一方面也在特殊的社会和文化变动中建构起崭新的美学话语,生发出更加强大的普世性意义系统,现代艺术的美学精英化原则和独立的审美诉求已然在“艺术自律终结”的进程中和后现代语境中砰然瓦解,取而代之的是更加丰富和多元化的美学运动。生活与体验,社会与个体,权力与反抗等等都需要在后现代巨大的美学空间中完成,而这些恰恰是由后现代艺术引领的。后现代艺术和生活美学的表征实践不仅仅存在于西方,而且以“文化穿越”的方式进入中国,使得中国的现代艺术呈现出“后现代性”的风貌。同时,因为中国具有独特的政治意识形态话语、民间传统力量的规约和不断增长的市场消费伦理,这些都使得后现代艺术的面貌与西方生活美学之间呈现出相似但又迥异的特质,“所以‘本体性否定’之所以不看一种理论是中心的还是边缘的、轰动的还是沉寂的、追随者是多还是少,是因为中国现代进程中很多产生重大影响和作用的理论——如‘个性解放’‘主体论’等,其实都是价值有限的,因为它们都没有能对‘中国式独立的个体何以可能’这一问题产生真正的作用”^[10]。那么以“比较诗学”的视野有机地分析其中的差异和张力关系,从而对中国的艺术和美学问题做出启示,当是更有意义的话题。

比如西方在1970年代的涂鸦艺术,这种带有公共领域的冒险行为却完成了主体对权力规训的自由反抗,粗陋的艺术表达也成为了与生活密不可分的感性彰显;大地艺术则直接取消了通常艺术所需要的材料与色彩,而是将视角深入到人的生活,尤其是自然生活之中,泥土、岩石、树木、农场、岛屿、海岸等等都构成了艺术品的材质。大地艺术作为艺术和自然的结合,在因势利导、因地制宜的施工或修饰中,使人们重新注意大自然,从中得到与平常不一样的感受,克里斯托《被环绕的岛屿》以粉红色聚丙烯织布环绕迈阿密众多小岛,再现了无限自由广阔的“艺术空间”,后现代艺术的美学风格具有无限的张力,从地理空间到话语霸权,从自由彰显到城市生存,涉及到人们生活的方方面面,已经很难用一元化的美学价值和艺术定义对其进行规约。柏拉图的艺术摹仿说、托尔斯泰的艺术情感说、贝尔的艺术是意味的形式以及迪基所认为的艺术是规约和场域所营造等等都已经不再适合“形而下”的艺术实践活动,艺术也无法给其自身下一个完整的定义,美学研究也必须改弦更张。所以,后现代的大众文化不仅仅是多元化的自由,更是个体反抗支配话语的斗争场所,这也正是可以理解后现代行为艺术、大地艺术和观念艺术的反抗性了。自然、符号、审丑、身体、行为等等,这些都构成了个体自由和解放的审美表征。而这些理念也深刻影响到了上世纪80年代新时期以来的中国社会和文化,伴随着思想解放的潮流和“美学热”的兴起,对于人道主义、人性和人情的美学线索已经成为贯穿上世纪80年代文化发展的线索,再加之对西方现代派、存在主义和文化工业的引入,由此形成了85新潮美术、探索电影、实验戏剧等现代主义艺术流派;而在人们的生活领域,喇叭裤、高跟鞋、迪斯科等构成了“告别历史”的生活美学激情。其实,对于中国的艺术现实而言,现代艺术和后现代艺术已经在“后现代性”的语境中呈现出“家族相似”的面貌,二者已经很难再次区分开来。与西方语境不同,中国的现代艺术不仅仅是秉承了艺术史自身的变化需要,更是在人道主义潮流和破除一元化政治意识形态的规训中完成的。这也正如西方学者对中国艺术状况的评价:“尽管后现代主义艺术是否适合中国的争论出现在

报纸上,但在中国几乎找不到具有后现代主义意识的艺术实践的的证据,大部分在1986—1989年间举行的中国艺术展都停留在用激进的方式获取更大的艺术表现自由的层面上,其目的显而易见。如在1989年2月举行的中国现代艺术展上,组织者高名潞认为不论现在的品质如何,但可以向世界宣布中国也有现代艺术,‘我们要让中国人知道,不仅有传统艺术,而且还会(有)现代艺术’^[11]。所以,对于新时期艺术理念和激情的追求已经远远超越了对于艺术本身形式的反思。但是,中国现代艺术进入上世纪90年代以后,以杨国辛、袁文彬等为代表的艺术家开始逐步消解上世纪80年代的精英与反叛意识,更加注重市场和商业元素,比如“超市艺术展”等具有商业性质的艺术活动逐步风生水起,并采取了主动与大众文化靠拢的态势,“有意模糊艺术与生活关系”^[12]。其实,我们可以看到,后现代艺术和生活美学的理念原则并不仅仅局限于西方国家,更是通过全球化和带有“后殖民”色彩的态势、以文化穿越的方式获得了一定程度普世性的价值与意义。大众文化、波普艺术和生活美学为资本的扩张披上了一层华丽的外衣,使其以感性的姿态实现消费意识形态的全球同一性,正如詹姆逊对后现代主义、全球化和后殖民的界定,“便会在全球范围内形成一个新的中心化过程。它将是西方政治文化控制的继续。以‘后现代性’来描述与当今第三世界文化现状正是在有意无意地帮助实现这种可能。第三世界文化的‘后现代性’充其量不过是一种后殖民形态的后现代性。”^[13]所以,对于中国的后现代艺术审美表征而言,后现代美学如同维特根斯坦所认为的“家族相似”概念,众多的文化现象各自存在、相互开放、并行不悖,宏大政治意识形态、个体的反抗与自由、生活美学的彰显、高雅与低俗的融合等等,这些共同构成了美学“场域”;其实从深层次而言,中国自上世纪80年代以来的现代美学和后现代美学仍然具有其主导的线索:正是以人的生存为核心的日常生活的审美反抗。这一点促使后现代美学在表面的分散中获得了更高层意义的统一,也试图继续延续现代美学前辈的反抗理念与批判话语。主旋律艺术作品开始尝试与市场消费和个体原则相结合,在艺术形式方面做出突破,影片《建国大业》和当前《亮剑》《我的团长我的团》等正是融合较好的代表;传统高雅艺术也借助于后现代的光影传播和复制,在新时期重新走进千家万户,青春版《牡丹亭》正是成功的例子;波普艺术、观念艺术也正是在此维度上从先锋派艺术中分化出来,从而在大众文化和主体生活的周围,继续坚守着艺术的反叛性力量和人文主义价值,比如唐朝晖编选的《勾引与抗拒:当代先锋艺术十年纪》中选择的中国当代绘画,正是以变形、夸张、荒诞等形式完成了对时代的解读;上海外滩18号画廊的艺术展也是更多地邀请先锋艺术家进行涂鸦作画。所以,后现代美学仍然是以“人的存在”为核心,并且继续以积极的理论态度完成美学的话语说,“新的美学存在于残损的躯干、断离的手臂、原始人的微笑和被方框切割的形象之中,而不在界限明确的整体中”^[14]。后现代艺术的“平面化”“去审美化”“去情感化”其实是在技术、商业和大众的多重维度中,完成了积极而又合理的美学建构。

可以看出,进入新世纪以来,中国和西方都完成了现代艺术的转型,艺术已经走下象牙塔,与更为广阔的市场、消费和生活密切结盟,并且在多元化的审美体验中确证着主体生存的意义。虽然中国的艺术创作和艺术活动依然要符合宏大意识形态的规约和无处不在的话语霸权,但是经历80年代和90年代的推动,艺术得以融入生活并逐渐获得广阔的延展空间。对于中国现代艺术存在和发展的场域而言,形成了一个蕴含了国家宏大意识形态、反抗、自由、审美等多个层次的包容体,而这些又必须在消费伦理和主体日常体验中完成,所以就给予我们从生活的建构和澄明的维度,分析审美自由和主体价值的问题,“日常生活中主题的实际形式被视为其‘真正的’形式——能表现其自身本来面貌的形式;但从后审美的角度看,主题就是形式,任何试图以美学的方式修饰或者重构的努力都被视为对其的歪曲”^{[6]35},审美已经融入到后现代生活“形式”的方方面面,并且以感性直观的方法表现和传达出美的诉求。显然,从文化表征层面而言,艺术和审美在多元化的场景中完成了向日常生活的渗入的目标,并且确证着主体自身的存在价值。文化工业和商品流通已经使得艺术走下自律的神坛,走出画廊、音乐厅、剧场和展览馆,转向了商品、影视、电视、器具、街道等人们触手可及的生活用品。“到了后现代主义阶段,文化已经完全大众化了,高雅文化与通俗文化、纯文学与通俗文学的距离正在消失。……后现代主义的文化已经从过去的那种特定的‘文化圈层’中扩张出来,进入了人们的日常生活”^[15];而对于主

体而言,科技理性、实用主义以及意识形态的控制已经使现代人类感觉疲惫不堪,而唯一能够唤醒感性能力和反抗话语的正是艺术和美学的力量,众所周知,美学自诞生之日起就从感性的维度确证了主体的自由,从悦耳悦目的感官体验到情志合一的超然物外,从心意感知的自由体察到超以象外的神与物游,最终通达的是无功利真正自由的实现,“不论是在人类的开端还是人类的目的地,诗都是人的女教师;所以,即使哲学、历史都不会存在了,诗也会独与所有余下的科学和艺术存在下去”^[16],所以后现代艺术借助文化工业的力量使得大众能有效、广泛地参与进审美活动之中,这也促使了生活美学的产生。从精神的美学到视听的美学,从象牙塔到公共资源,从悦志悦神到悦耳悦目,由此可以看出,后现代美学更加自由、包容和多元,“所谓生活美学,也就是将美的始源、根柢、存在、本质、意义、价值等直接安放于人类感性具体丰盈生动的日常生活世界之中的美学”^[17]。

以上还只是对生活美学的表征界定,而从深层而言,生活美学的建构是与艺术自律终结和后现代艺术的兴起相互呼应,相得益彰的。行为艺术的本质便是集中在人的“身体性”中,在身体的变化与外在环境的相互影响中完成理念世界的彰显,比如1989年2月中国美术馆开展的《中国现代艺术大展》中,行为艺术家和参与者们手拉手躺在印有“不准掉头”巨大交通标识的画布上,用日常生活的现实身体表达某种理念,这在当代也成为摄影界和影视界乐此不疲的话题;大地艺术以人的改造和自然环境之间的协调为基准,传递出类似于“道法自然”的美学意味,这也直接促使了环境美学与生态美学的产生,也高扬了生活中主体实践的力量。由此,在生活中,艺术可以成为生活,生活也以审美化的姿态成为了艺术,每个普通人也都可以承担起艺术家的责任与使命。对于“生活”和“艺术”的关系而言,我们可以从现实的角度来讲,将“日常的生活”进行“审美化”处理,这恰恰是文化工业和主体存在的历史诉求;而从艺术的角度而言,将“艺术”融合于生活之中,放弃对艺术做本质主义和超验美学的研究目的,转向当下的现实存在,并且在感性的在场体验中完成人性的超越、自由和解放:“新老派大师带给我们一种关于艺术意义的全新感觉——坚信在不歪曲生命的悲剧性的前提下,艺术有可能超越它创造出一种新的美学上的和谐——以及一种艺术的内在人性的(interhumanity)新感觉”^{[6]193},这也正是生活美学的主张。如果说现代主义艺术有意地和生活保持距离,以审美救赎和审美独立反对异化世界作为最高旨归;那么后现代主义艺术则正是消泯了与生活之间的距离,但也保持了人文性、色彩和反抗异化的内核,在“亲切”的回归中完成现代派艺术所没有完成的艺术史使命,“它凸现为艺术与生活界限的日益模糊。当代艺术也以‘反美学’的姿态走向观念、走向行为、走向环境”^[18]。同时,对于“生活”的理解也应当回归以人为核心的、现实的、活生生的生活,它不是精神上超验的存在,也不是身体化和本能化的生命,而是在现实的艺术与文化实践中,具有“感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛”^[19],并且能够在丰富的物质和精神实践中,感知美的存在。这样一种生活是建立在个体体验之上的,并且在“交往”原则映照下的多元化后现代生活,“如果客体的同一性不再受到关注,那么人类的共同本性就无法阻止公共世界的解体,这一解体通常多发生在这一世界的大多数人展示自己的一些方面崩溃之后。……他们被面于自身单一经历的主观性之中,只要这一经历不变,它就不会停止表现出这一单一性。”^[20]艺术自律终结之后的生活美学将继续建构和参与着历史,并将塑造着大众文化的美学面貌。一方面,生活美学承担着现代艺术的反叛性与先锋性,在对主体生活空间的关注中继续着现代性所“未完成的使命”;另一方面,生活美学试图适应大众文化和后现代的语境,并且在“终结”之后为主体的存在提供终极的意义与价值,只是她将热情而温柔的眼光隐藏在物性、平面、自由和多元的后现代景观中,但这无法取缔美学天然的“人本属性”,而是在无奈的妥协中完成崇高的使命,“人在历史终结时消失……人重新成为动物,那么人的艺术也重新成为‘自然的’。……在历史终结之后,人仍将建造大型建筑,创作其艺术作品,就像鸟儿筑巢和蜘蛛织网,仍将模仿青蛙和知了演奏乐曲;后历史动物因他们的艺术、性爱和游戏的行为而感到满意”^[21]。我们欣喜地看到,生活美学通过与大众传媒技术和文化工业的流通,已经深刻影响到普通民众和市民社会的方方面面,并且构建出崭新的主体生存与生活体验方式。中西方歌唱家同台献唱《茉莉花》《功夫熊猫》带着中国元素走向世界、中国城市建筑的后现代风格、现代派绘画对底层大众生存的关切等等,这些都以“中国”与“西方”可通约性的

艺术特质完成了主体性自由的彰显和生活美学的敞亮,而这些又恰恰是借助于后现代文化语境完成的。影像传媒的感性生动、赛博空间的主体自由、城市设计的全新理念、超市广场的动画仿真、地缘空间的自然本真、广告传媒的亲切动人以及消费文化的符号价值等都构成了以“生活美学”为核心的后现代文化景观,艺术也已经成为人类生活的必需,进而构架了从“终结”到“永恒”的历史话语。

从对艺术自律终结的反思,到生活美学建构的敞亮,从现代主义艺术的精英化原则到后现代艺术的理念化、生活化原则,透露出的是艺术为找寻人类感性审美体验和终极存在价值的努力,并且以“终结”和“决绝”的方式实现自身的转型。艺术自律终结之后美学的出路在何方?艺术丧失本体的追问之后又将如何前行?这些都在后现代文化脉络和生活美学中找到了答案。每个主体都能够在历史中找到自身价值的确证,也能感受全新的生活艺术和美学带来的惊喜;所有人都成为独一无二的现实个体,所有人也都成为了无足轻重的平等交往存在。也许,艺术自律终结正是告诉我们:多元、自由的后现代文化已经来临,而触手可及的生活美学正是后现代艺术给予人们的礼物,“人类的终结之处,就是历史的终结之处,也可能就是艺术的终结之处”^[22]，“绝望之为虚妄,正与希望相同”^[23]。从某种意义上说,艺术自律终结和生活美学的建构不仅瓦解了一元式的话语霸权,更是追求了无限的理论热情;不仅以反叛的姿态完成了现代性未完成的任务,更是给予人类自由和感性的美学体验;不仅消泯了或居高临下或孤芳自赏的艺术叙事,更是给真诚生活的人们以参与历史建构的自由。“这是一种舍弃的对立面。我们再也不相信凝固、现成的意义。这是赋予人的陈旧的神话了的秩序,以及其后19世纪理性主义的秩序。但是关于人,我们提供的是这样的希望:只有人创造的形式才可能赋予世界以意义”^[24]。

参考文献:

- [1] 伊凡·休伊特. 修补裂痕:音乐的现代性危机及后现代状况[M]. 孙红杰,译. 上海:华东师范大学出版社,2006:8.
- [2] 特里·伊格尔顿. 美学意识形态[M]. 王杰,傅德根,麦永雄,译. 桂林:广西师范大学出版社,1997:14.
- [3] CLEMENT. Greenberg, Avant-Grade and Kitsch in Art and Culture[M]. Boston: Beacon Press,1965:8.
- [4] 何塞·奥尔特加·加塞特. 艺术的非人化[M]// 何塞·奥尔特加·加塞特. 激进的美学锋芒. 周宪,译. 北京:中国人民大学出版社,2003:142.
- [5] 马驰. 马克思主义美学传播史[M]. 桂林:漓江出版社,2001:4.
- [6] 卡斯比特. 艺术的终结[M]. 吴啸雷,译. 北京:北京大学出版社,2009.
- [7] 利奥塔. 非人[M]. 罗国祥,译. 北京:商务印书馆,2000:26-37.
- [8] 赵一凡. 西方文论关键词[M]. 北京:外语教学与研究出版社,2006:465.
- [9] 大卫·雷·格里芬. 后现代精神[M]. 王成兵,译. 北京:中央编译出版社,2005:22.
- [10] 吴炫. 文学的穿越与文化的穿越[J]. 文艺争鸣,2011(11):1-3.
- [11] 梁庄·爱伦. 中国有后现代艺术吗?[J]. 张朝晖,译. 世界美术,1996(3):47-50.
- [12] 盛葳. 后现代艺术在中国[J]. 山花,2006(9):6-128.
- [13] 徐贲. 走向后现代与后殖民[M]. 北京:中国社会科学出版社,1996:173.
- [14] 丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 赵一凡,译. 北京:三联书店,1989:95.
- [15] 杰姆逊. 后现代主义与文化理论[M]. 唐小兵,译. 西安:陕西师范大学出版社,1987:129.
- [16] 刘小枫. 现代性中的审美精神[M]. 上海:学林出版社,1997:166.
- [17] 仪平策. 生活美学:21世纪的新美学形态[J]. 文史哲,2003(2):123-128.
- [18] 刘悦笛. 生活美学[M]. 合肥:安徽教育出版社,2005:406.
- [19] 马克思. 1844年经济学——哲学手稿[M]. 刘丕坤,译. 北京:人民出版社,1979:79.
- [20] 汉娜·阿伦特. 人的条件[M]. 竺乾威,译. 上海:上海人民出版社,1999:45.
- [21] 科耶夫. 黑格尔导读[M]. 姜志辉,译. 南京:译林出版社,2005:18.
- [22] 刘悦笛. 哲学如何剥夺艺术——当代“艺术终结论”的哲学反思[J]. 哲学研究,2006(2):78-84.
- [23] 鲁迅. 野草·希望[M]// 鲁迅. 鲁迅全集(第二卷). 北京:人民文学出版社,1982:177.
- [24] 罗布·格里耶. 新小说[M]// 胡经之,伍蠡甫. 西方文艺理论名著选编(下卷). 北京:北京大学出版社,1987:263.