

CRITICAL A Series of Great Cross & Other Works · Dialogue, Criticize & Study on Gao Zhen, Gao Qiang's Art

临界 大十字架系列及其它

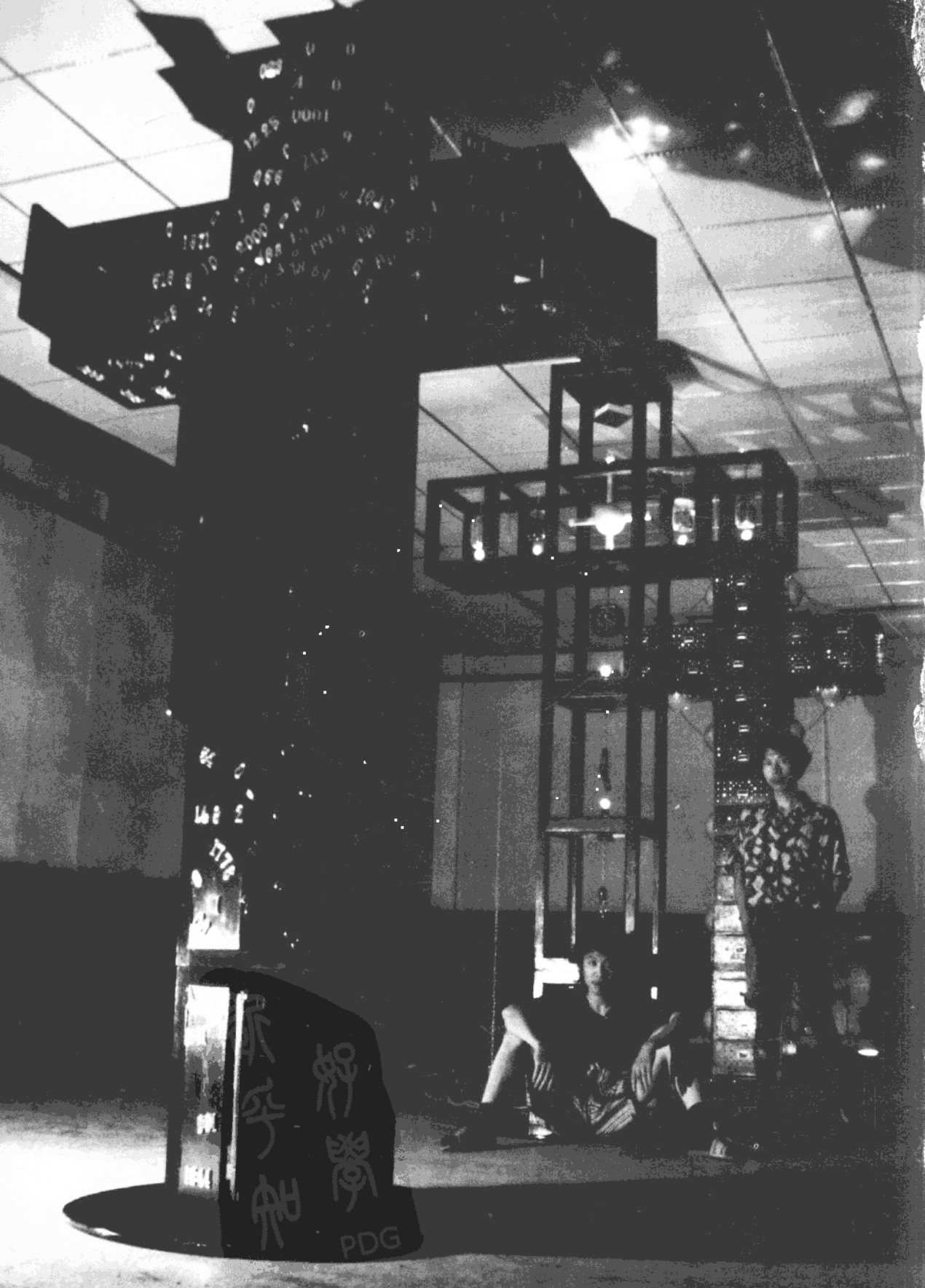
关于高颢、高强艺术的对话、批评与研究

当代艺术



湖南美术出版社
HUNAN FINE ARTS PUBLISHING
HOUSE OF CHINA
CONTEMPORARY ART

12



《当代艺术》系列丛书 12

CONTEMPORARY ART SERIES 12

临界 大十字架系列及其它

关于高斌、高强艺术的对话、批评与研究

CRITICAL A Series of Great Cross & Other Works
Dialogue, Criticize & Study on Gao Zhen, Gao Qiang's Art

策 划: 萧沛苍
主 编: 邹建平 李路明
责任编辑: 邹建平
执行编辑: 岛 子
技术编辑: 廖哲曙 郁 涛
出 版 社: 湖南美术出版社
中国湖南长沙市人民中路 103 号
邮政编码: 410011 电话: 0731-5556729
Sponsor: Xiao Peicang
Chief Editor: Zou Jianping Li Luming
Editor: Zou Jianping
Executive Editor: Dao Zi
Designers: Liao Zheshu Yu Tao
Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House
Address: No.103, Renmin Middle Road,
Changsha, Hunan, P.R.China.
Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729

· 高飏、高强专辑 ·

● 编辑人语 (代序)	岛 子 (3)
● 精神制作与形式匹配	岛 子 (7)
——有关《临界·大十字架》系列的访谈录	
● 拯救还是批判	黄 专 (15)
● 当代艺术中的理想主义	彭 德 (23)
——十字架对话录	
● 被抽空的精神道场	顾丞峰 (31)
——高飏、高强《大十字架》析	
● 重构方圆 重铸信念	翟 墨 (37)
——高飏、高强《大十字架》解	
● 呼唤信仰, 呼唤尊严	王 林 (43)
——高飏、高强《大十字架》系列简评	
● 十字架前的思考	高 岭 (51)
● 文本解构与倾斜的十字架	易 英 (55)
——对高飏、高强艺术的解读	
● 精神碎片与文化理想	张 强 (65)
——关于《大十字架》系列及文化意义的对话	
● 信·参与·十字架	王 炜 (75)
● 苦难记忆与人类希望	王岳川 (81)
● 跋	孙 津 (89)
● 高飏、高强艺术大事年表	(94)

· SPECIAL ISSUE OF GAO ZHEN, GAO QIANG ·

● Introduction	DAO ZI (3)
● Spirit Make Refind with Form Creation	DAO ZI (7)
——Dialogue on 《Critical · A series of Great Cross》	
● To Criticize or to Save	HUANG ZHUAN (15)
● The Idealism in the Contemporary Art	FENG DE (23)
——Dialogue on the Cross	
● The Taoist for Spirit Had Been Dried up	GU CHENG FENG (31)
——Analysis on Gao Zhen, Gao Qiang' s 《Great Cross》	
● Reconstructing the Rule, Recasting the Faith	ZHAI MUO (37)
——On Gao Zhen, Gao Qiang' s 《Great Cross》	
● Calling the Relief, Calling the Honour	WANG LIN (43)
——A Commentary on Gao Zhen, Gao Qiang' s 《Great Cross》	
● Reflect on the Cross	GAO LING (51)
● Deconstruct the Original Text with the Cross on the Slant	YI YING (55)
——On Gao Zhen, Gao Qiang' s Art	
● The Spirit Scattered & the Culture Ideal	ZHANG QIANG (65)
● Faith · Join · Cross	WANG WEI (75)
● The Suffering Memory and Human Hope	WANG YUE CHUAN (81)
● Postscript	SUN JIN (89)
● The Chronological Table on Gao Zhen, Gao Qiang' s Art	(94)

编辑人语

(代序)

在后现代语境中，中国当代艺术经受着语言论美学转向之后价值论选择和判断的巨大困境。对秉持理想主义，守护并阐释世界意义的艺术家而言，他们既面临后意识形态的痞化和庸俗化的遮蔽，又带着自身生命深渊般的疑惑和历史的苦难记忆，为此他们采纳另一种基本的认信：这就是在批判性转化过程中，以人性为原初目的和原初根基，极力寻绎一个此在之世能够相互理解的精神基础，根植并栖泊于人类分享共同悟性的意义世界并在意义的追求中成为世界意义的承传者、预言者和发现者。

宗教，或宗教意识乃是有认信觉悟的艺术家普遍性的教养而非神学家独擅的专业，艺术与宗教的平行在于两者都承担对于人和世界、历史和现实原初目的之追问，秉有宗教意识的艺术家以其对世俗权力与庸常生活的朗照、突破、勘察与僭越，抵达本真的存在，从而在改变此在秩序之同时将自身纳入与未来秩序的关系中，赋予生命和世界以意义，为涵义的存在提供新的意义模式。由于他（她）们的存在，艺术得以存在的根据和理由，才以自律和独立不依的意义模式在绝对意义的根基上获致恒在的底蕴。

在历尽意识形态世俗化的艺术和倍受虚无主义威胁的艺术之后，焦虑的批评家在为能指寻绎所指的词语旅行中，与艺术家高颉、高强对精神艺术的质询不期而遇。在长达三年的“十字架制造”工程中，高颉和高强的作业是通过将一种“元十字架”变成具有系统含义的艺术品而激发出真正意义的对话的。尽管批评家们所依据的理论背景不同，而批评风格有相对性差异，但各自的特殊直觉都在对《临界》作品所彰显的“基督性”这一种性品质的“临界经验”达成了心灵与理念的一致认同。

《临界·大十字架系列》所展示的“基督性”，表达了作为人文知识分子的艺术家——高氏兄弟在基本认信中，恪守着爱与牺牲的存在本真、语言本真和现实本真。将十字架变成艺术品的过程，实质上是人类记忆中的神性与造型劳动放回到现世体验，放回当下“化”的流变过程中，从而也放回到整个世界文化格局的权力话语彼此缠绕、消长与共生的过程中。

马克思在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》中指出：“对宗教的批判是其他一切批判的前提……宗教是这个世界的总的理论，是它的包罗万象的纲领，它的通俗逻辑，它的唯灵论的荣誉问题，它的热情，它的道德上的核准，它的庄严补充，它借以安慰和辩护的普遍根据。”从词源学上考证，临界（critical）的义涵首先是批判的，宗教的批判既然是其他一切批判的首要基础，对艺术的意义批判性追索就不可能抛开对宗教（这一灵魂的能指）的发掘。然而，艺术并不能替代宗教，就象神学不能取代生物学。宗教艺术或艺术宗教的史学式微表明艺术必然要僭离宗教化，而且艺术家以宗教为题材的创作并没有先在的优势。但当艺术与宗教相互开放，并在相互批判的关系中将人的本性、命运、归宿联系起来，感性地将意义问题出场，唤醒并保存对意义的感觉，创造出意义的知觉样式，这便是批判亦即“临界”的本然所出。在此向度上，高氏兄弟从‘85新潮美术时期的充气艺术（道德批判）、‘89生存黯淡时期的复印艺术（政治批判）、走向宗教文化批判的精神艺术，所表现出应有的智慧和勇气肇源于“基督性”的个人化灵悟和道义，这就是既保存着整体上对世界意义和结构的批判性质询，也在亲历的此在中冥思彼在。然而这种批判并非垄断同化，并非以真理之名占有真理，而是在宗教激情的冲创驱使下，以自由游戏与谦逊信仰为精神的艺术和当代艺术家的自我定位寻求方向，使艺术的劳作不只具有谋生手段的涵义（meaning），而且以充溢和平与悲天悯人的情怀，拓扩出超越于动物式生存的人所独有的意义（significance）。

岛 子

1996年10月2日于北京

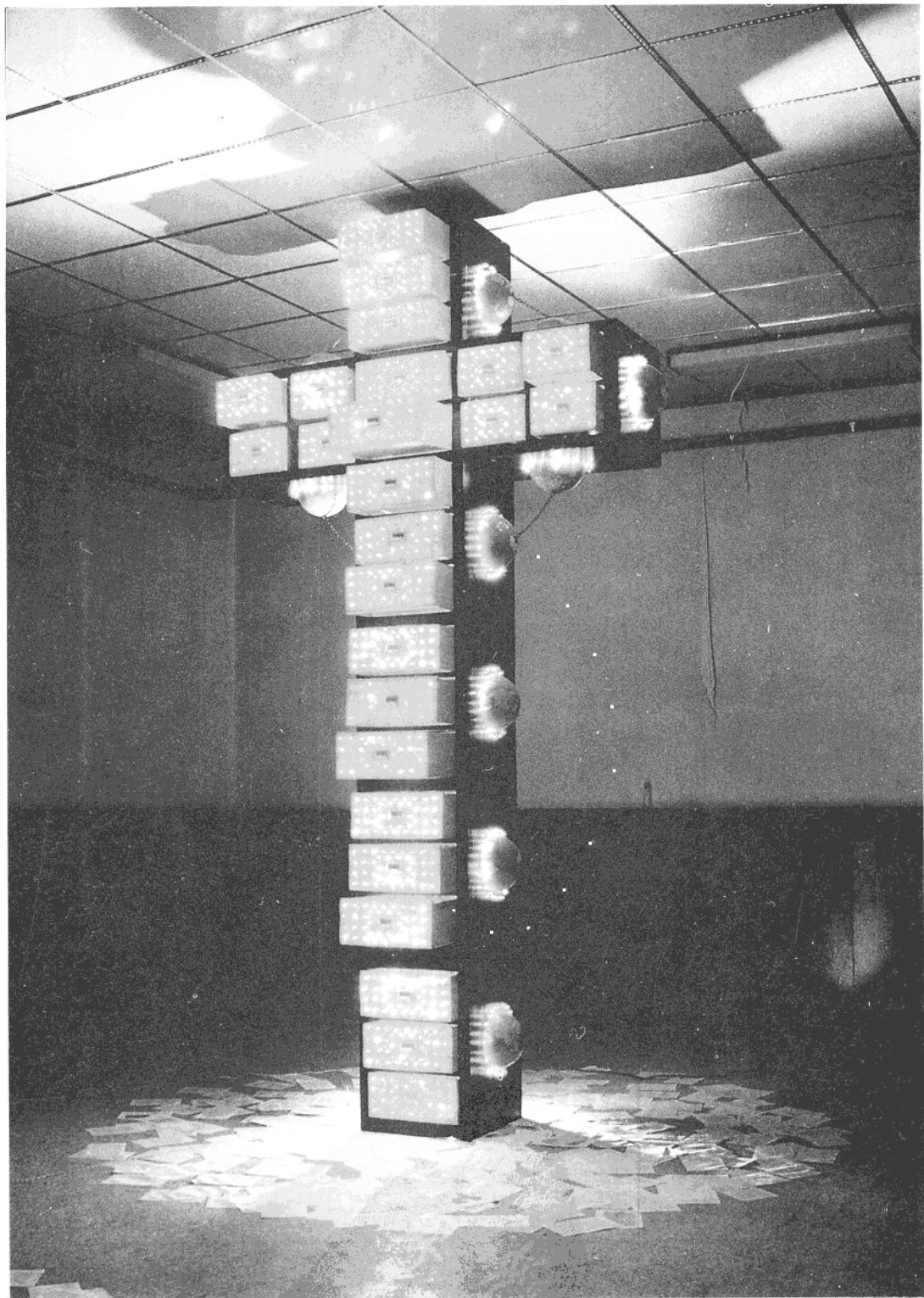


歌
子
船
舞

PDG



歡迎參觀
PDG



临界·大十字架——黎明的弥撒 340×200×200cm 1994—1995年
木材、灯泡、灯光控制器、地球仪、《世界通史》、有机镜片等

精神制作与形式匹配

——有关《临界·大十字架》系列的访谈录

岛 子

访 / 岛 子
谈 / 高 斌 高 强

岛子：在一篇有关 90 年代中国装置艺术的评论文章中，我曾考释过你们的《临界·大十字架》系列装置的语言形态问题，概括地讲，我认为这个装置系列表达了语言论美学转向后的维度，这就是把十字架语言从它的语法中解放出来，成为一个更原始的本质结构，从而为观者提供了遍访神性的必要条件。我们或许只能从历史性去思考神性，而任何历史性都是在语言的时间中生成的，被历史所言说的人的存在之社会性、物质性、可改变性，也就是神性。我想，这也就是为什么海德格尔Ⅰ从“时间是存在的地平线”转向海德格尔Ⅱ“语言是存在的寓所”的原因。在语言论美学转向的背后，那双“创造历史”之手的“生产方式”发生了深刻的变化。对于你们创造的《临界·大十字架》系列，我首先感兴趣的是你们的创作动因，你们是怎样想到把十字架变成某种“十字架”的？

高斌：《临界·大十字架》系列的创作源自 80 年代末心灵深处的一种泛十字架情结。那是一个充满理想主义狂热的年代，随着理想主义的幻灭，迎来了一场世俗的犬儒主义、机会主义与拜金主义等庸俗主义的角逐。只要回头看一下文化、艺术中被生产的过剩的垃圾，就可嗅出那是一种怎样普遍的堕落。《临界·大十字架》系列的创作正是出于对这种堕落的不满、反抗和超越。

高强：真正实施打造《大十字架》，大约是在 94 年末，我们得到朋友的资助，购置了必备的木材及其它材料、物品。我们试图站在“后人类”的立场对人类文化的历史、现状进行反思，根据解构后十字架的结构意象，以木质材料作主体并挪用一些富于象征意味、与人类存在密切相关的自然与非自然物品，如水、土、血、地球仪、电灯、手枪等，实施复杂的重构实验。重构后的《大十字架》仍与十字架的元话语相关，而同时又超出了宗教的语境，更多地侵入现实存在的层面，具备了超宗教的艺术属性。这也正如你所说的把十字架语言从它的语法中解放出来，使之成为更原始的本质结构。

岛子：我认为你们的工作很重要的一点是运用解构与重构的方法，在《大十字架》的语言形态上，厘定了“何为艺术”的问题的反本质主义视觉化陈述，使之一变而为“何时为艺术”。当十字架的历史处境性担负于艺术符号功能时，亦即悬搁起十字架语言的“所指”而专注于它的“能指”结构时，它本身就成为一件“艺术品”。我同时注意到“形体”，由于观念的切入而转换了，就成为克莱夫·贝尔所说的“有意义的形式”，这一区分还在于“形体”是由空间边线所勾勒的物体的纯粹视觉特征，而“形式”（form）则是能为视觉与视觉理解的“形体”与“形体”间的关系，因此，就有了你们的各种不同的“十字架”。它们是十字架这一所指的“形诸”之后的各种“能指”。这也是十字架所表征的世界再度视觉化的重构过程。

高斌：你这一番论述颇费周折，但十分精彩。从作为宗教符号的十字架到作为装置艺术作品的《大十字架》的转换，在我们看来，就是十字架朝向存在的一种哲学化、现实化的转化过程，也是一个解构、整合、重构的实验过程、一个打造、制作与匹配的过程，从精神意义上讲，也就是一个探求真理、重建信仰、寻绎人性与神性本然联系的过程。这一过程的形式起点是元十字架，而其精神起点却是十字架关于爱与牺牲的宗教精神，是再造整体的渴望以及对人类生存异化状况的批判性考察。

岛子：从格式塔心理学的学理分析你们的“制作”与“匹配”，《大十字架》的整体性是在对碎片的筛选、分析、并对加工后的信息重新组合，使事物在意识中成为全新的意识内容和具有新的质量的整体。也就是说，这一有关十字架的格式塔，并非等于构成它们所有部分之和，而是一个完全独立于这些成份的整体，并大于它的各组成部分之和。此外，在构成十字架格式塔的各种符码和因素均改变的情况下，这一形构依然保持其特性和完整性，仍能为知觉者所体悟和辨认。

高强：的确，格式塔思维对于分析、理解和把握作品的整体性与具体细节之间的关系是很重要的。从现已完成的四件《大十字架》，我们可以看到十字架的四种形态，这四种形态每一种都是独立、独特的、有其自身的整体性，同时，作为系列作品它们又有其统一的整体性。

岛子：还应当指出的是“移置”（Displacement）作为“大十字架”系列的重要匹配方法，即隐意在显意中被替代或移位，它表现在作品的两个方面：①隐意元素不以自己的部分为表征，而以相关的其它物质符号（如手枪、地球仪、血浆……等）相替代。②重点的一个重要原素移量于次要元素上，使中心偏移，故显意与隐意的关系呈现多义性、复杂性。

高斌：这一点很重要，这种移置乃是将元十字架能指拆解后重新编码的重要手段，也是重构《大十字架》能指的有效方式，它使十字架从神性的历史属性转换为《大十字架》的人本的现实的当代属性。

岛子：《大十字架》系列似乎显示出中国当代艺术的一种新的特征：以细致入微的设问取代“精神史的一般概括”，即以具体的物质符号“配匹”取代笼统的“时代精神”追求。把艺术同亚里士多德所谓“最终因”——“人类的某种目标”联系起来。

高斌：应该说把艺术同“人类的某种目标”联系起来对于当代艺术的健康发展是有益的。尤其是当今我们正站在一个世纪的转折点上，人类社会在各方面都在向某种临界状态逼近，就更是如此。人类社会危机与希望共存，当代艺术也是如此。我们认为，如果说当代艺术面临危机的话，那么，这种危机就在于当代艺术还没有同亚里士多德所谓的“最终因”——“人类的某种目标”有效地联系起来，并真正起到警世、预言、“社会雕塑”的作用。当代艺术陷于一个小圈子，过分惯性化、专业化了。

高强：博伊斯所谓的“社会雕塑”，从根本上来讲，应该是“人性雕塑”，我所谓“人性雕塑”是指艺术对人性之境界的提升。人性绝非完美之物，也绝非恒定不变的。人性是一个善恶矛盾体，善与恶在人性中相互作用，构成了相对牢固的十字架。而人类社会是人性的外化形式，其本质结构如人性的本质结构一样，也是一个十字架。人性与社会的本质同构性使不以反映和表现人性为目的，而以提升人性的境界为目的的“人性雕塑”，成为真正实现“社会雕塑”理念的前提与有效途径。

岛子：这是一个值得深入探讨的问题，现在还是让我们先回到《大十字架》创作的具体问题上来。你们是自己动手制作《大十字架》的，还是请人帮助制作的？整个工程前后用了多长时间？

高斌：前期打造主体十字框架，我们请了两位木工帮忙，由于电动工具的使用，前期打造工作进展还算顺利，仅用了约一个多月的时间。问题与难度都出在后期的装配工作上，我们在材料与物品的选择与安装、匹配上颇费了一番心思，比如，对于《临界·大十字架——黎明的弥撒》那二十五个可前后推拉的抽屉的表面处理，我们曾在几种方案之间徘徊，最终选定了难度最大的方案，即在抽屉的前后表面分别安装可插入镜片的文件柜把手，并用电钻打两千五百多个0.8cm的孔，嵌入两千五百多个由同一线路贯穿的、可同时明灭的小灯泡。这个系统由灯光控制器来调控。整个后期装配工作由我们自己独立完成，用了一年多的时间。至今，《临界·大十字架——福音书》仍在制作中。

岛子：你们实施打造与装配的工作是否是预设好的？有没有画过比较详细的设计图？

高强：我们只画过几张简单、粗糙的草图，主要是为了第一步确定大十字框架的比例、尺寸、弄清楚十字交叉处那一透空的方形空间的结构。在施工之前，整体把握解构与重构的方法是明确的，而具体的工作更多是在实施过程中根据作品的生成、进展情况而定的。

高斌：我们有点象科研小组，基本上是在现场边干、边设计，边修正。开始先做出四个相同尺寸与结构的大十字框架，然后，又分别对这四个规格完全一样的大十字框架想出不同的处理方案，在具体实施这些方案时，往往这些方案又受到怀疑、被修正，甚至被推翻，反复多次。

岛子：你们为什么选择木材作为《大十字架》主体构成材料，而不选用金属或其它材料？

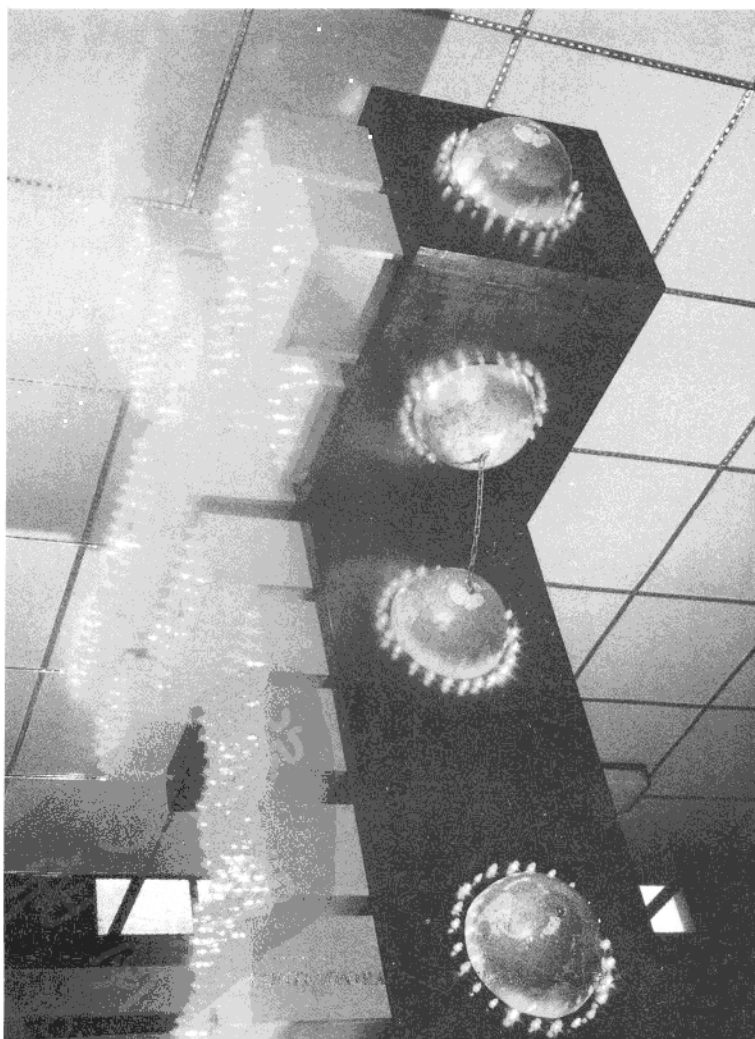
高强：我们也曾考虑过金属与其它材料，但最终还是选择了木材，这主要有两方面原因：一方面对于我们来说，木材的可操作性与可实施性最大；另一方面，我们认为用木材打造“十字架”更有意味，人类最初就是砍伐树木打造木质十字架，并把耶稣和我们的同类钉死在上面的。在这里，木质十字架，可视为被人类践踏的自然，钉子则是人类文明的产物与象征，被钉在十字架上的肉身，象征着人类的历史现状与命运。钉子、肉身、十字架，三者构成了一个触目惊心的“死亡装置”，由于耶稣基督的介入，这个“装置”已经举世闻名，但人类似乎至今仍未有真正读懂这个“装置”的象征奥义。

高斌：也许，上帝让耶稣介入这个“装置”就是为了警醒人类。上帝显然有些失望。人类文明的大十字架并不是砍伐几棵树所能建成的，它终将耗尽所有的自然资源。把整个人类钉在十字架上，钉子已经不行了，人类为此发明了核武器以及一系列制造污染的现代化“装置”。人类一直在有意无意地为自己打造十字架，这或许是由人性中的十字架原型所注定的。十字架既然根植于人性，那么，它就属于全人类，不管你怎样看待它，它都与你有关系。

岛子：当地球在当今这个信息、科技与交通、传媒高度发达的时代已经缩小为“地球村”的时候，有些所谓的文化人仍把十字架仅仅看作一个仅属西方的宗教、文化符号，这是很狭隘、很幼稚的。遗憾的是，这种文化人还相当普遍。



哀悼基督（局部）
米开朗基罗 1498 年



黎明的弥撒（局部）1994—1995 年

高舂：正是由于这些人的存在，彭德的观点才得以成立。彭德认为《大十字架》对于东西方文化具有双向的冲击力、是双向的挑战。

岛子：你们在构思创作《临界·大十字架》系列时对这种双向的冲击与挑战是否有着明确的意识？

高舂：我们是有所意识的，但我们在创作中并没有刻意追求，也没有故意回避这种冲击与挑战。从八十年代末，我们就在精神上消灭了国界，成为精神上的世界主义者，我们早已习惯于把人类的历史文化作为一个有机的整体来看待，而今日的全球文化也的确正在朝着一个人类文化共同体的方向——人类主义的方向发展。

岛子：我不否认这一点，但同时我们也应当看到，当今世界东西方文化的差异与对立状态的存在也是一个很明显的事实。在这种文化情境中，你们作为中国当代艺术家打造的《大十字架》具有很值得阐释的文化意义。在《大十字架》的语言形态上，十字架的元话语（metadiscours）的认识基础，在解构式的重组中朝向复杂的重构，先验的一致性改变为存在经验的多样性和丰富性。从某种意义上讲，这是对十字架的创造性僭越，这对于西方文化来说是“以子之矛，攻子之盾”，是对“西方中心主义”的一种颠覆。而对于中国文化来说，《大十字架》是一个异样的“他者”，它是对目前一些文化人很敏感的“后殖民主义”的挑战，也是对九十年代日益庸俗化的文化情境的挑战。不知你们是否意识到了，《大十字架》对于你们的艺术创作也是一个挑战，因为它已经将你们的创作推到一个临界状态。

高舂：我们很清楚这一点，实际上，我们一直在运用一种临界思维的方式从事创作，89“中国现代艺术展”上的充气装置《子夜的弥撒》就是一个例子。后来的《复印机艺术》也是如此。

岛子：作为中国较早从事装置艺术创作的艺术家，十字架的意象是否在你们以往装置作品中出现过？

高舂：参加现代艺术展的充气装置《子夜的弥撒》就包含一个由上百个充气避孕套构成的“大十字架”，它被悬置在中国美术馆展厅天花板上，预示了后来发生的幻灭与死亡。

高舂：人们大都忽视了那个近乎虚无的“大十字架”的存在，而拥向那个模拟性器的庞大充气物。但那个“大十字架”的确存在，而且是作为一后来被证实了的预言存在着。

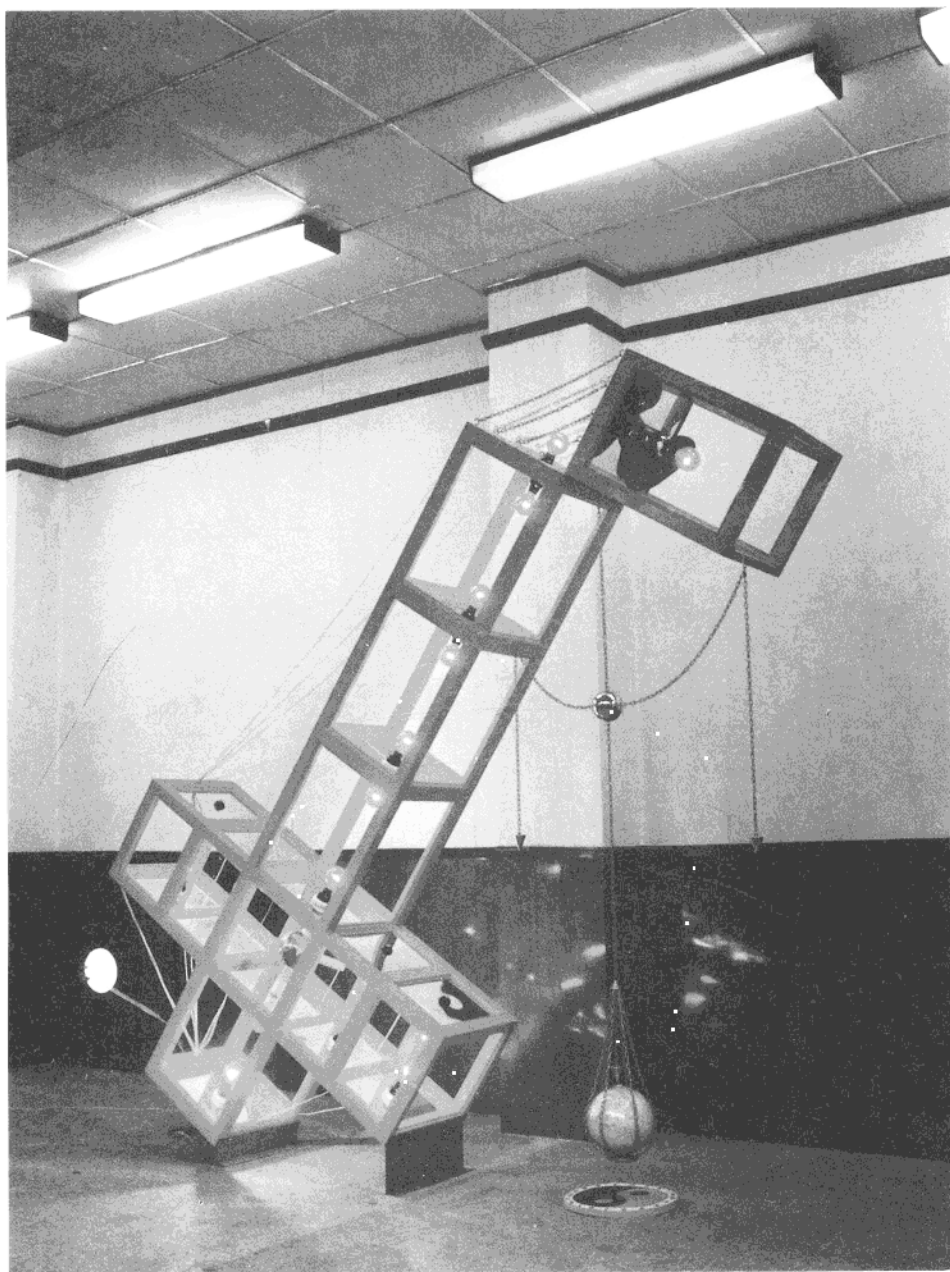
岛子：刚才谈到“临界”，这使我想起《大十字架》系列中那个倾斜、倒置并断裂的《大十字架——人类的忧虑》，它与那件辉煌的《大十字架——黎明的弥撒》不同，似乎具有某种“渎神”的意味，它似乎是在模拟一个从太空坠落的飞行器，那一组组红色灯泡在灯光控制器的调控下一闪一灭、一闪一灭，使人产生一种危急的临界感觉。你们是否是用这件作品喻示“渎神”的人类已经逼近一个临界点或抵达一种临界状态？这不是我的“误读”吧！

高舂：这并非“误读”。你的解读与阐释很有意思，与我们的创作意图是一致的。《大十字架》也并不排斥富于想象力的“误读”。

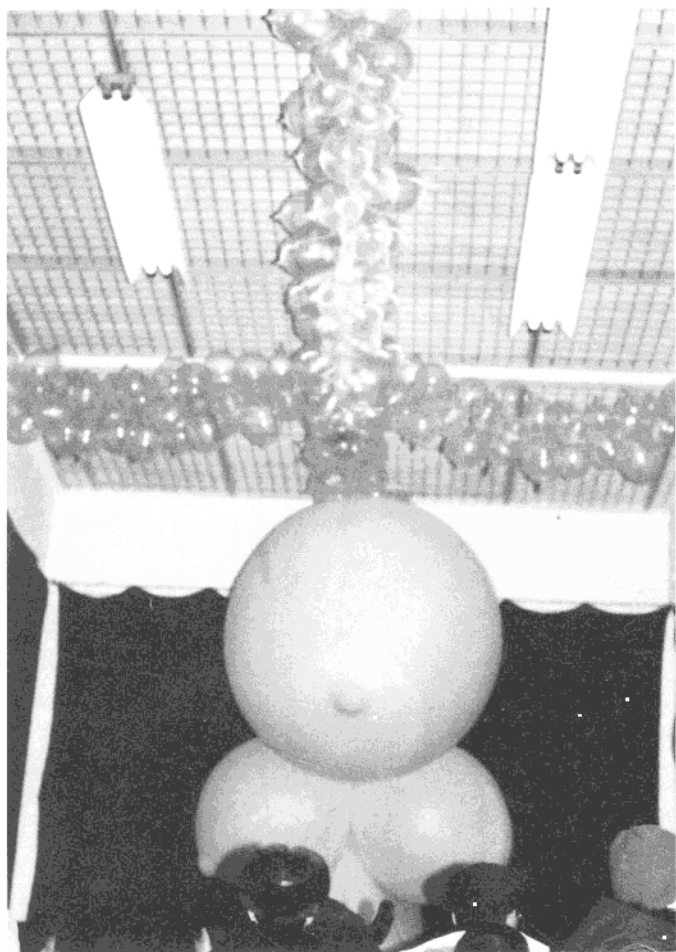
高舂：从艺术的角度来看，临界即前卫。临界思维与临界意识对于当代艺术创作来说是非常重要的，因为无论是从时间、从统计学的角度，还是从当今人类的精神状态与生存经验来看，都能得出一个结论：当今人类社会与文明正处于一种临界状态。当代艺术家也只有不断地置身于某种相应的临界状态，才有可能不断完成对现实、文化的批判与僭越。

岛子：临界（Critical）在英语中作为形容词有如下的语用①批评的、批判的；②紧要的、关键的、危急的；③对……的谴责、挑剔。它更多的是物理学和数学术语，如临界值、临界恒量、临界状态等。象雅斯贝尔斯由它引伸出的“临界经验”那样，我们今天将它引入正处于临界状态的当代文化语境无疑是很有意义的。

1996年7月31日 北京



临界·大十字架——人类的忧虑 300×300×45cm 1994—1995年
木材、红灯泡、灯光控制器、地球仪、有机镜片、太极图等

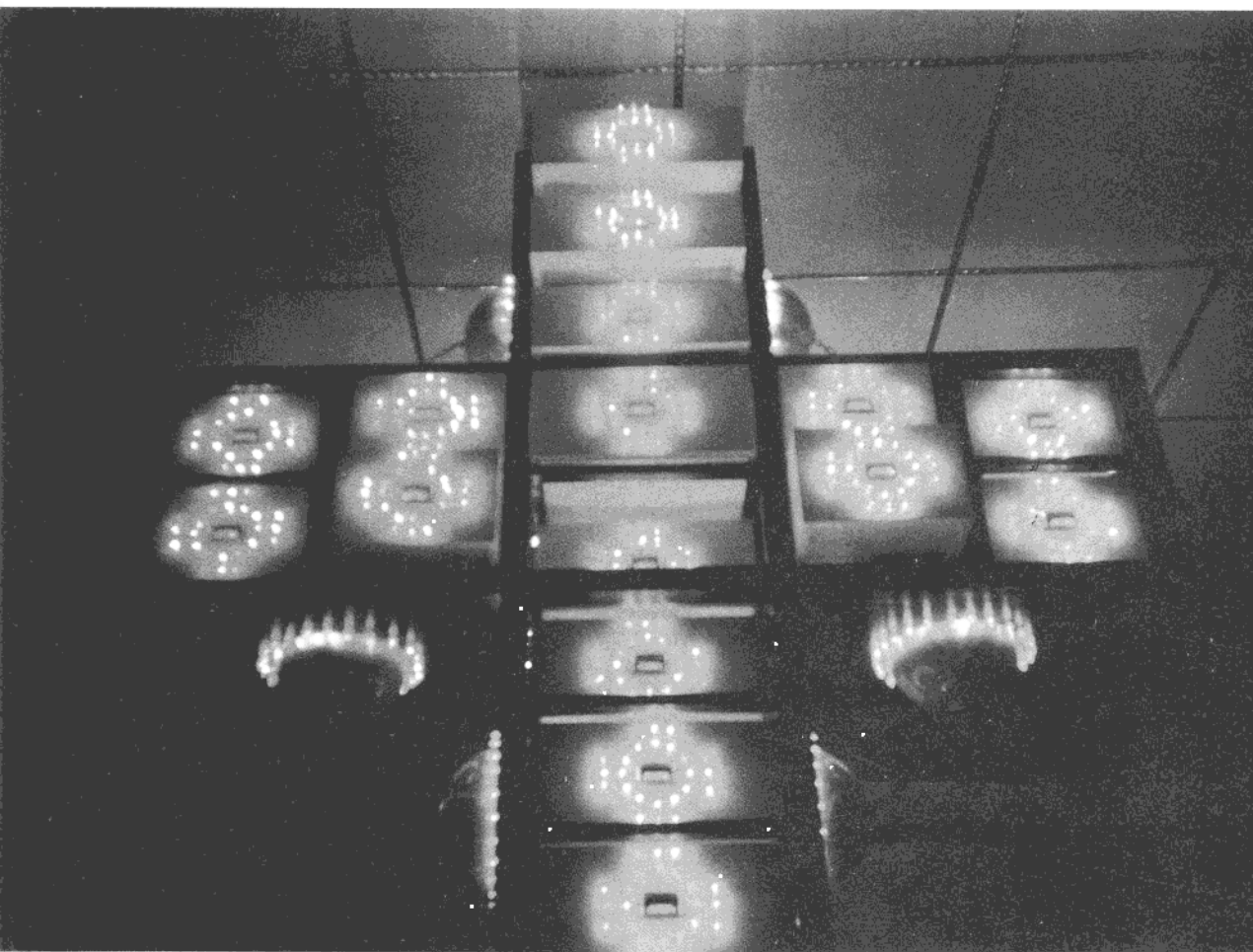


子夜的弥撒（局部）

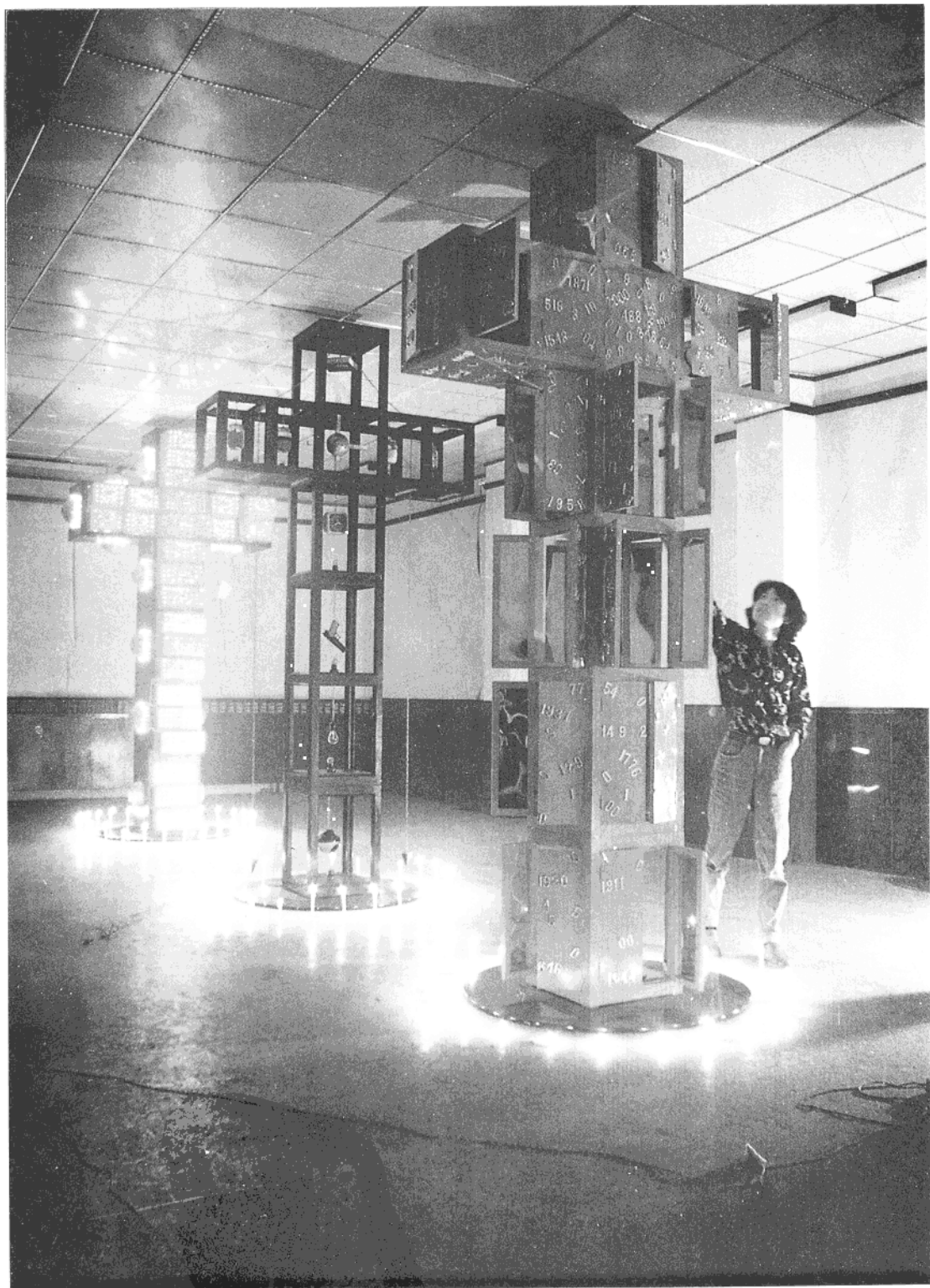
1989年2月，北京中国现代艺术展
由上百个充气避孕套构成的大十字
架悬置于中国美术馆天顶上。



1994年冬，高兢、高强在打造大十字架的工作间隙中



黎明的弥撒（局部） 1994—1995 年



“最后的人类——GG 装置艺术展”展览场景之一

拯救还是批判

黄 专

高铤、高强的近期工作提示了中国当代艺术中的一种另类态度，即宗教救世的态度。事实上，80年代以来的文化宗教情绪一直构成了中国当代艺术的另一重要的思想脉络，在当时的情境中它曾在类黑格尔或类宗教的思想背景下扮演过文化启蒙者的角色，不过在90年代日益世俗化的文化情境中它逐渐隐退为一股暗流，由群体性的救世方案衍变成个体性的救人方案或逃世方案。

如果说作品《GG复印机艺术》是使用一种工业时代的手段来展示高铤、高强对当代庸俗主义的某种理性批判态度；那么，在《大十字架》中，这种态度就被附体在一个古老的西方图像志上，它的反思对象有两个，一是人自身：人的主体意识、人的现实环境、人的历史和文化命运；一是艺术自身：现代艺术的渎神错误、它的荒诞、丑陋的美学品质、它的文化异化性。应该说这一反思的起点是现实的、人本的，但它的结论却是历史的、宗教的。在高铤、高强看来，面对当代文化、艺术的危机，我们应该重返以《圣经》为基础的十字架基督教文化，艺术应该与宗教合流成为赎罪和救世的工具，或者用他们的话说，成为“联系现实世界与彼岸信仰世界的桥梁”（高铤、高强：《最后的人类与艺术——十字架前的反思与忏悔》），他们将这称为超越庸俗主义现实的一种理想主义。

这种态度很容易使我们联想起丹尼尔·贝尔和他的“文化修复”方案，贝尔的思想逻辑是，文化是由经济、政治和宗教构成的结构性整体，西方资本主义发展本来受到两种互相制衡的冲动力，即以自由主义、个人主义为前提的经济冲动力和以伦理道德为基础的宗教冲动力，但随着资本主义的发展，自由主义逐渐演变成为宗教冲动力无法控制的异化力量，它的文化表征现代主义和后现代主义（他将它们视为逻辑递进而非否定的形态）艺术，在后工业化时代逐渐与庸俗主义、享乐主义合流，成为丧失了现实批判能力的非理性的、渎神的世俗力量，造成了“文化言路的断裂”，它不仅无法提供人类文化发展所需的文化聚合力和文化连续性，也无法提供实现人类精神的终极价值所需的超验性的认识能力和判断能力。面对人类历史的这一文化信仰危机，丹尼尔·贝尔为人类开了一剂与高铤、高强相同的药方，或者照他自己的话说一个“冒险的方案”：重返宗教。当然，在谈到宗教时贝尔十分谨慎，他甚至小心地区别了置于教会组织与纪律约束下的“宗教”和仅仅是类似于黑格尔所欣赏的那种自觉自愿的个性感悟式的“崇拜”，他所说的宗教是指后者，即人对未知、无限事物和力量的恐惧状态和超验性的感悟能力，这种能力可以抑制人类无限扩张和膨胀非理性的破坏力。事实上，贝尔的宗教不过是一种广义的文化崇拜，或者用他自己的话说是一种“公众家庭”似的道德准则，它类似于原始部族的契约制、柏拉图的理想图、乌托邦式的社会政治组织或东方式的儒教仁义原则（丹尼尔·贝尔：《后工业化社会的来临》、《资本主义的文化矛盾》）。