



孔新苗

编著

山东美术出版社

西方后现代绘画

THE
POSTMODERN
PAINTING
OF
THE WEST



西方后现代绘画

THE POSTMODERN PAINTING OF THE WEST

孔新苗 编著

山东美术出版社

西方后现代绘画

孔新苗 编著

山东美术出版社出版发行

山东新华印刷厂德州厂印刷

1997年7月第1版

1997年7月第1次印刷

印数:1—5000

889×1194毫米

大16开本

7印张

定价 52.00元

ISBN 7—5330—1041—8/J·1040



孔新苗 1956年生于青岛。文学硕士。现为山东师范大学美术系副教授，从事油画艺术教学、创作和西方当代艺术研究。出版有关艺术研究的专著、论文多部(篇)，油画作品多次入选全国油画作品展并获奖。

RAB64/03

序

邵大箴

全世界都在谈论“后现代主义”，中国也不例外。不过，中国人对它比较陌生。对它的理论和实践都了解得不多。有人觉得，我们说现代主义才不久，怎么又冒出一个“后现代主义”来了？产生这种状况的主要原因是我们对西方当代艺术思潮介绍得太少，专门从事这方面研究的人不多，研究的成果自然寥寥无几。有些人也翻译了一些东西，写了一些文章，但在社会上的影响却不理想。原因可能是这些译文和论文太洋化了，国人不易看懂。我有时也怀疑，译者和论者是不是在译或论之前，先作过点研究。如果没有，那就是“以其昏昏，使人昭昭”了。不过，我这里说的是艺术方面的情况，文学界有人做了许多，也有很好的社会反响。

后现代主义是一种继现代主义之后出现的带有反现代主义或批判现代主义倾向的文化现象和思潮。当然它和现代主义有千丝万缕的联系。它的出现，表现出后工业化和科技时代人们对现代主义文明的批判和反思，表明人们想摆脱现代主义文明片面化和过激化所造成的危机。现代主义有其积极的成果，在推动社会变革上有其不应忽视的作用。但它对社会也有负面作用。一味强调发展、变革、创新，造成西方现代社会物质文明和精神文明的失衡，造成精神领域内许许多多解不开的矛盾和苦恼——人与社会、与他人、与自然；个性与群体性；传统与创新；还有文化艺术中的所谓“中心”与“边缘”；男性与女性；科技手段与艺术创造等等。后现代主义强调多元，主张折衷、综合，提倡传统的回归与大众的参与，张扬女权主义，反对欧美文化中心论……其观念和理论与现代主义分道扬镳，反映了当代西方哲人思考的新动向、新趋势，是很值得我们认真加以研究和讨论的。这种动向和趋势还在延续、发展，未来的情况尚难以预料，但已经表露出来的种种现象已经能勾画出这“后现代主义”的大体轮廓。后现代主义美术的面貌如何？就我个人所见所闻，感到很不理想，也许这是解构现代主义不可避免出现的问题吧！不过话要说回来，现代主义要被否定的，是它的片面性和过激性，而它积累的经验仍然应该是人类文明的珍贵成果。从这个角度说，面临西方的后现代主义思潮，我们应该冷静地和理性地加以分析、研究，取其积极的因素，而不是盲目追随或囫圇吞枣地吞食。有深厚传统的中国文化和艺术，立足于本民族的土壤，可以自由借鉴西方古典主义、现代主义和后现代主义的优秀成果为我所用，而不应被西方流行的“主义”或“思潮”所束缚所限制。我想，这一点是很要紧的。

孔新苗君对后现代主义的文化和艺术作了一番研究，写成这本《西方后现代绘画》，对我们认识后现代主义有所帮助。他的劳动是应该得到赞扬和鼓励的。希望有更多的人关注西方后现代主义思潮和现象，并在这种关注中获得知识，获得力量，为创造无愧于民族和时代的中国当代文化和艺术作出贡献。

是为序。

1996年11月4日于北京
中央美术学院帅府园教工宿舍

目录

引言：后现代主义，一种拒绝规范的情绪	1
后现代艺术：西方当代文化的守望者	4
后现代景观：形象拼接与风格混用	9
后现代“失语症”：抽象之后的“新写实”	14
后现代新意：图案与装饰	19
后现代意象：绘画中的“新精神”	23
后现代时髦：涂鸦、拙仿.....	32
后现代口头禅：“Anything Goes”——怎么都行	37
作品	47

引言：后现代主义，一种拒绝规范的情绪

20世纪的西方艺术，在我们看来是一个如万花筒般光怪陆离，瞬息万变的奇异景观。“后现代主义”(Postmodernism)或“后现代艺术”(Postmodern Art)，这股60年代中后期以来风靡于西方世界的艺术思潮，自80年代末开始渐成为中国文化人和艺术家圈内的一个热门话题。从理路精深的学术专著，到五光十色的流行杂志，种种关于后现代主义的评说和议论使人产生一种在谈论多面怪的印象——它无处不在，形象模糊，雅俗一体，言人人殊。

后现代主义首先是一种文化思潮，它标示了西方当代文化的一种精神价值取向。后现代思潮经过50余年的发展、衍化¹，已溢出艺术和文学领域，而深达当代西方哲学、美学、社会学、伦理学、神学、教育学等意识形态领域。可以这样说，当代西方一流思想家对思想最前沿问题的论争都无一不涉及“后现代”这一话题。而如果说这一话题在各种学术研究和问题讨论中有一个共同着眼点的话，“那就是，它指的是一种广泛的情绪而不是任何共同的教条——即一种认为人类可以而且必须超越现代的情绪。”²

现代主义，是19世纪后半期随西方社会工业化发展取得空前进步而诞生的文化艺术风格。它作为时代的艺术，本身表征了对工业社会的两种态度：一方面，它把先进的技术、科学的进步和对真理的追求作为自己的艺术理想，现代主义绘画中许多流派、风格，都能在现代科技和哲学中找到瓜葛。从光学对色彩原理的研究成果，到爱因斯坦对时空观念的新解释；从大工业生产严格冰冷的科学逻辑，到弗洛伊德对人的深层潜意识分析……都被印象主义、立体主义、构成主义、未来主义、超现实主义等等19世纪末20世纪初诞生的艺术流派作为精神上的伙伴。另一方面，现代主义绘画又是极端个人主义的，一部分艺术家对随工业化而来的现代生活方式，对人们情感与生存环境的支配和异化持抵制态度，他们面临科学理性对传统宗教及历史神话的“证伪”，固执地退缩到个人想象的奇境中去建筑永恒艺术的神龛。今天，我们都熟悉这些闪着灵光的名字：塞尚、克利、康定斯基、蒙德里安……总之，现代主义追求完善，主张纯粹性、明晰性和永恒性；它是一种精英文化的产物，自视高人一等，像现代科学那样相当专门化、抽象化；它追求的是“事物制造”而非“情景再现”；它否定一切传统的东西，尤其是古典主义的美学规范，浪漫主义的抒情笔调，现实主义的质朴形象……及这些艺术语言共有的雅俗共赏品质。

本世纪下半期，二次大战后的西方发达国家跨入所谓“后工业社会”进程，随着科技和经济的迅速发展，消费意识对人们生存观念和文化生活的无处不达的渗浸，艺术界也刮起了后现代主义的季节风。现代主义艺术家曾把艺术创作看作是一种纯粹的、精神的表现和追求，“所有现代主义者都具有这样一种特点，而后现代主义宣布：我们不需要天才，也不想成为天才，我们不需要现代主义者所具有的个人风格，我们不承认什么乌托邦性质，我们追求的是大众化，而不是高雅。”当代著名的西方马克思主义批评家弗雷德里克·杰姆逊(Fredric Jameson)在谈到现代主义同后现代主义的基本区别时最后概括道，如果说“现代主义的基本特征是乌托邦式的设想，而后现代主义却是和商品化紧紧联系在一起的。”³后现代艺术家在放弃了现代主义者那种愤世嫉俗的社会叛逆形象后，以一种在商品社会里适者生存的态度扮演了新的角色。一些艺术批评家开玩笑地把后现代主义艺术称做是艺术的“快餐”系列(the fast-food chain of art)，“由于它的明白易懂、它的非正规性、它自我服务的谦逊态度和自我贬低的平凡性，无疑使它更像一种规模盛大的快餐，而不是现代艺术的那种正式宴席。”⁴后现代艺术家像一群没有家园的“文化流浪者”，以“无信仰”的随机应变和“精神分裂式”的历史记忆错位，把现代主义和现代主义之前的旧形式、旧风格、

西方后现代性图

THE POSTMODERNITY / WANTING OF THE WEST

旧内容与当代文化的新口味进行极富想象力的嫁接游戏,在通俗、含混、荒诞、色情的隐喻操作中寻求超越现代主义的“新意”。美国学者休·J·西沃曼(Hugh J.Silverman)在《后现代主义:哲学和艺术》一书的导言中指出:“后现代主义一直没有自己的领地。后现代主义的意旨和作用去经营(operate)那已被定义的领域,经营现代主义作品和教条的边界,经营那些宣称自己是新的和与传统决裂的东西的空隙处……后现代主义不是一种新的艺术风格,一种刚诞生的新奇自我表现,一种新美学实践的理论构架。后现代主义没有打开一个艺术的、哲学的、文化的或者甚至社会活动的新领域。它真正的意义,是把现代主义和现代主义之前的经典艺术作品(也经常有二流的)的历史文化意蕴进行消解、分割、或边缘化处理。”^⑤也就是说,后现代主义没有自己的特定艺术风格边界,它以虚无主义和实用主义的创作心态,把现代主义和现代主义之前的整个艺术史画卷拆开、撕碎、打乱,将丧失了历史联系的碎片重新拼接出一个貌似新奇的画面,在当代信息社会中建立一种以艺术表现艺术自身的“文化工业”。

如此看来,我们在讨论、欣赏后现代艺术作品时,就不能如我们已习惯于看待现代主义作品时那样,以少数几位具有代表性的主要画家和典型作品来展开,因为后现代主义的边缘性、多元性和反中心化的品格使它展现出一种综合的艺术现象,而不是产生了几部引起视觉形式革命的经典作品。过去那种所谓“独创性”、“权威性”、“抽象”、“艺术语言纯化”等概念对后现代主义作品来说是不存在的。后现代作品的外在形式,往往是与“手法混杂”、“无规则”、“回归传统”、“通俗化、大众化和商业化”、“笨拙摹仿”、“复制拼接”,这一类反现代主义的美学态度相联系。后现代艺术家在艺术人生观上,是以犬儒哲学来代替现代主义艺术家孤芳自赏的个人风格追求。从更深层的分析来看,后现代艺术家那些极其自由的创作活动和“怎么都行”的多元化艺术手法,就像是狂欢节里放肆嬉戏的醉汉们,“在彻底解放的迷狂中,在对日常理性的反叛中,在诸多滑稽模仿诗文和谐摹作品中,在无数次的蒙羞、亵渎、喜剧性的加冕和罢免中,发现了它们的特殊逻辑——第二次生命。”^⑥在一些后现代主义作品中(如行动艺术、概念艺术等),艺术甚至成了“非艺术”(non-art)和“反艺术”(anti-art)。因此,所谓艺术作品的“后现代性”,在这层意义上又可以理解为:以消解规则、专事反叛的创作心态和行动来实现对现存艺术秩序的超越。有的学者认为,“后现代”作为一种理解和阐释艺术作品的概念,它也可用于阐释过去历史的和非西方的作品。^⑦这就意味着后现代主义还不仅仅是一段历史时期的艺术现象,它更是一种精神,一套价值模式。它在艺术上表征为:不满现状,否定权威和经典;睥睨一切,蔑视限制;冲破旧规范,不断地创新。注意!这恰好是现代主义观念的初衷。所以,后现代主义所反对的只是现代主义在历史上违反了自身信条的“实际效应”,而不是现代主义本身。从这一点来看,后现代艺术与其说是一种期求实现新美学的实践,勿宁说是一种刻意超越已往的挣扎。后现代主义之“后”的实际意义,正在于此。

当我们谈到现代主义的结束时,却划不出一条清晰的历史时间界限来,同时,也不应把近30多年的西方当代艺术都看做是后现代作品。事实上“现代主义艺术还仍然不断地被创作出来,有时是出于那些自诩的后现代主义艺术家们之手。正像后现代作品正由那些自以为还是现代主义者的艺术家们在创作那样。”^⑧这就意味着在现代主义和后现代主义之间的分界线是很难精确划定的。这一点,也是西方当代哲人们反复论争的焦点之一。当代德国哲学家、社会学家,第二代西方马克思主义理论的代表人物J·哈贝马斯(Jurgen Habermas)就强调指出,他不会把后现代主义一词所指的当代风貌理解为艺术上的现代主义枯竭或终结的征兆。相反,他把当代艺术家的反叛倾向,看作是先锋艺术力图改变人们的审美经验,以拯救在当代社会的标准化、机械化进程中人的个性的丧失。为此,艺术家们要创造一个不同于现存秩序的新秩序,拒绝统一的思维规则,打破意义的预定结构,有意显示断裂和扭曲。也就是说,当代艺术世界正因为与现实世界不一致才更深刻地揭示了现实世界的本质。当代世界以虚假整体的完整性来否定个人的个性完整性,个人就以自我破碎来否定社会的完整,并以此揭示出当代社会本质上的破碎性。当然,哈贝马斯也承认,不管是现代,还是后现代的这类审美活动打不进社会实践生活,只能是在艺术自身的范围里折腾,“在日常生活的门前猛转圈子”。^⑨

与艺术上的后现代主义倾向密切相关的,是哲学、美学上的后现代主义,它的理论发端于尼采、海德

格尔、维特根斯坦、德里达等哲人。他们所要超越的“现代”主要指西方17世纪启蒙运动以来占统治地位的科学理性主义。认为反对宗教,提倡科学;反对专制,信仰民主的启蒙运动的遗产却是极权主义和工具理性对自然、社会 and 个人的全面控制,因而要对其实施“解构”。后现代主义哲学思潮和虚无主义一样对当代生活和知识持悲观态度,同平民主义一样反对理智主义,推崇民众的自发性和私人抵制。它带有无政府主义倾向,涂有浓厚的浪漫主义色彩,对幻想玄思、圣洁激情、异国情调、非常举止和原始境况等主题抱有强烈兴趣。在后现代主义美学理论中,对艺术的本质意义、作品的形式边界、作品与观众的交流可能,甚至作者本身的存在等问题都提出追根寻源的质疑,用这一领域的话来说,叫做“解构的后现代主义”。

总之,后现代主义像一条变色龙,随文化视点的不同介入角度而变幻着自身色彩,它“善”、“恶”兼具,雅、俗混杂,美、丑共生。依我所见,后现代主义作为一种自身具有多重性格的文化思潮,在强调既包容一切,又摧毁一切的同时,也就暗含着发展建设的意思。从语义学上看,英文unmaking(摧毁)一词就同时具有“恢复事物原样”的意思。可见,后现代思潮的否定性和建设性是异质同体的事。如果就人类文化发展的历史长河运动来看,艺术家往往侧重对旧观念、旧规范的否定性超越,科学家则担负着对新事物的建构使命。

面对后现代艺术多元的文化取向、纷杂无序的作品形态和游移多变的艺术手法,在这样一种篇幅中进行概括辑要的观念阐释和现象梳理是件困难的工作。这里一个自然会出现的问题是,无论从笔者取舍艺术家的眼界来看,还是从剖析作品的批评观点而论,都可能引起争议——这也是我所期望的。因为后现代主义还是一股正处在流动、变化中的当代思潮,对它的研究尚需在多角度观察与多方观点论争中深入。同时,任何人在介绍西方艺术现象时,都在某种程度上不可避免地要考虑自身所处的“文化语境”,也就是我们的民族文化传统与现实,它在各个方面都与本书所展现的东西相悖立。正是对这一点的认识构成了我的倾向性,以求使这里的描述与同我有共同传统的读者们达成某种一致。虽然后现代艺术的一个重要方面是冲破一切技术材料、形式手法和表现媒体的旧规范,但此处笔者仅讨论“绘画”。为使我们这种对西方当代绘画的“隔岸观火”能增加一些临场感,文中将引述介绍一些当代西方主要思想家、艺术批评家的观点。谨希望借此有限的篇幅,能为我国艺术家和关心西方当代艺术的人们提供一种了解、研究的视界。

本书的编写得到多方力量的惠助。山东师范大学美术系资料室诸位同志为我的工作提供了许多方便。中国艺术研究院郭晓川博士特意向我推荐了有价值的新资料。尤其使我感激的,是我国著名美术理论家邵大箴先生鼓励后学,于百忙中审读了书稿,提出宝贵意见,并为作序。前辈的关怀使我深受感动,周围朋友们对写作和出版给予的关心和支持伴随始终,我愿借此表达对他们每个人的衷心谢意。内容中限于作者学识而出现的疏漏以至错误,恳请专家、读者指教。

① 荷兰学者汉斯·伯斯頓在《后现代世界观及其与现代主义的关系》一文中指出:后现代主义的概念经历了四个衍化阶段。1934年—1964年是后现代主义术语开始应用和歧义迭出阶段;60年代中后期,后现代主义表现出一种与现代主义的精英意识彻底决裂的精神,70年代—80年代后现代主义的概念日趋综合、更具包容性并达到了其发展的盛期;90年代初,则显出某种疲惫的态势。(见《走向后现代主义》,北京大学出版社,1991年版,第14页—37页。)

② (美)大卫·格里芬:《后现代科学》,中央编译出版社,1995年版,第17页。

③ (美)弗雷德里克·杰姆逊:《后现代主义文化理论》,陕西师范大学出版社,1987年版,第131页—132页。

④ ⑧ (美)吉姆·莱文:《超越现代主义》,江苏美术出版社,1995年版,第9页、第10页。

⑤ (美)休·J·西沃曼:《后现代主义:哲学和艺术》。(Hugh J. Silverman: *Postmodernism: philosophy and the arts*, New York, 1990, p.1)

⑥ (前苏联)米哈伊尔·巴赫金:转引自《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1992年版,第130页

⑦ (法)让-弗朗索瓦·利奥塔德:《何为后现代主义?》,见《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1992年版,第50页—53页。

⑨ 见王岳川著:《后现代主义文化研究》,北京大学出版社,1992年版,第155页—161页。

THE HISTORY OF THE WESTERN WORLD
西方后现代艺术

后现代艺术：西方当代文化的守望者

我决定以“后现代”一词表述这种状态。该词目前在美洲大陆的社会学家和批评家中间颇为流行，人们用它来指示我们眼下的文化处境：历经19世纪末以来的多重变革，从科学、文化到艺术的游戏规则均已改换。^[1]

——让—弗朗索瓦·利奥塔德

就其时间来说，后现代主义出现于现代主义之后，但二者在哲学基础、美学倾向、艺术观念以及各自所赖以产生的文化土壤和所处的社会条件等方面都有着根本的差异。

为较清楚地描述后现代艺术源起的社会文化成因，我们借用美国著名社会学家丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)对当代西方资本主义社会的精辟分析。他指出：资本主义精神在萌生阶段就携有潜伏病灶——“禁欲苦行主义”(asceticism)与“贪婪攫取性”(acquisitiveness)的矛盾，即所谓传统西方文明中的“宗教冲动力”与新生资本主义的“经济冲动力”两股力量的纠葛。在资本主义发展早期，前者造就了资产者精打细算、克己创业的品格；后者养成了他们挺进新边疆，征服自然的冒险精神。而艺术家们，则以其浮士德式瑰丽大胆的梦想和鲜明个性，在个人主义的旗帜下高歌猛进，创作出了艺术上与工业革命的成果同样辉煌灿烂，精神上与变革的时代相得益彰的不朽作品(从达·维特到印象主义，在西方文化分期上可看作是现实主义时期)。但是，资产阶级企业家和艺术家这一对分工不同的双生子，在就要进入20世纪之时却突然反目。企业家经济上唯利是图，而在文化趣味方面却成为保守派。艺术家则不断自我膨胀，唯我至上到无以复加的地步，以个人兴趣，个人感觉和情绪判断为衡量尺度，专事拆台和否定工作，形成了与资本主义社会最大数量的中产阶级审美趣味对立的状态(如凡·高对个人精神的极端式表现，高更对现代文明的逃避，“达达”艺术家对艺术和观众的嘲弄)，从而标志着现代主义的开始。在20世纪初，“博物馆”和“现代主义”这两个词代表了两大敌对的阵营。毕加索说“博物馆不过是一大堆谎言”；罗德钦柯规劝他的构成主义同志们“不要为宫殿、神庙、墓地和博物馆创作！”；而未来主义者的出言更像暴徒：“快来呀！放火烧掉图书馆的书架，把运河掉转来冲掉博物馆！”……造成这种现象的主要原因，贝尔一语道破：是由于资本主义精神中相互制约的两个基因，在科技和经济的迅猛发展中只剩下了一个“经济冲动力”。“宗教冲动力”先是被科学剥去了它的神学外壳，继而文化方面的道德伦理基础又被商品经济的巨轮所碾碎。最后，经济冲动力成为资本主义社会前进的唯一动力，发展与变革即是一切。这时，艺术上的“渎神现象”(profanity)就是这种社会畸形的精神折射。贝尔认为，资本主义文化领域中的现代主义潮流，实在是西方知识界出于本能或潜意识，力图以艺术对人生意义的重新解说，来取代宗教对社会的维系和聚敛功能，以填补宗教冲动力耗散后遗留下来的巨大精神空白。^[2]

但是，现代主义艺术作为一个失去了祈祷和没有信仰社会中的宗教替代品就显然不能胜任了，尽管它许诺可以给人一个美好的，完全自由创作的世界。现代主义艺术在摧毁一切传统的、迷信的旧价值体系之后，希冀重建一个既有现代哲学内涵，又有鲜明个性和永恒形式法则的新规范。这集中体现在现代主义艺术的精英意识和对创立严格逻辑的偏爱，并总是以明确的主义来选择手段。不断宣布新的美学、新的形式、新的风格样式，极端地讲究结构的逻辑(立体主义)、梦的逻辑(超现实主义)、材料的逻辑(极少主

义)……力图将打碎的历史文化之瓶重新组合成一个现代主义的新造型。然而,历史表明这些“主义”、“流派”却一个个未等在现代“圣坛”上坐热了屁股,就沦为老生常谈,现代主义的硕大体魄在这疯狂的一浪压一浪的宣泄中,耗尽了自己的历史精力。

二次大战后,西方社会的经济文化发展进入了一个新阶段,世界艺术的中心也由欧洲移向美国。随着人类知识的空前膨胀,以电脑、电视为主要标志的现代数码技术和传播媒体的广泛运用,催生了人类崭新的文化模式:大众图像文化。它通过无处不在的电视,用灿烂的色彩、高效的传播速度和夸张的形象切换手法在不知不觉中深刻地影响着人们的心理机制和行为模式。另一方面,市场经济制造出的“消费”行为,已由一般的社会生存活动,变为控制人们思想、行为的价值评价系统,消费活动已成为人的社会地位标志和追求自我实现的“系统行为”^[4]。它使自然和人类意识这两个领域日益商品化,高雅文化与通俗文化的对立在此归于消解——商品蒙上了“艺术”的审美面罩,而文化则贴上了“商品”的价格标签。这时,把艺术家从19世纪前宗教的或宫廷的深院中解救出来的画商们,在用市场培育了艺术家自由创作的个性后,又以消费文化和享乐主义的锁链,把胸怀抱负、孤傲虔诚的现代主义艺术家们重新捆了起来。金钱在20世纪的先锋艺术中再显其演变的神力。生前不名一文的凡·高,现在一幅画竟被卖到8250万美元;而一位当代著名艺术家在舞台上当众摔碎一把大提琴然后再拼起来,就值几十万美元。^[5]“到70年代末,对一切可以算做美术作品的东西——不管它离美术有多远——进行评价时,主要已不是看它的传达意义的能力,作为历史见证的作用或产生审美乐趣的力量,而是看它的可兑换现金的性能了。”^[6]这样,当年像凡·高那样反抗社会异化、张扬个性、体现变革精神的艺术,同今天被杂志、电视和画商炒起来的作品一起,在价格崇拜中把深沉与喧哗、精神与庸俗、真诚与投机融合了起来。一件作品的价格成了它整体审美中必不可少的一部分,任何人在观看一幅被评论家和画商捧为佳作的作品时,都会本能地意识到这类东西的价格高得吓人。这种“高价意识”如一只严酷无情的大手,将审美推离开正常经验的轨道。不管你认为艺术的目的是什么,你想不受这些意识的干扰几乎是不可能的。

于是,在任何意义上人们都再也不会把艺术家和批评家当作“信仰的捍卫者”了。现在的艺术无论多么荒诞无稽,多么令人震惊,多么陈腐平庸,新东西一出现,博物馆、收藏家和批评家就举手赞同,互相争夺着发现新艺术天才的光荣。时代的发展,已使现代主义的先锋本色消退殆尽,它那初始时的变革号音,在金币叮叮当当的伴奏声中已蜕变为资本社会一角必不可少的伴奏了。“不只是乔伊斯(爱尔兰小说家,《尤利西斯》的作者。译注)、毕加索不再叫人觉得古怪讨厌……当代艺术中最最叫人反感的形式,例如蓬克音乐(punk music)——或是那种所谓的公开‘性’材料——都被社会一步步地接受,获得商业上的成功。他们的境遇,与那些高水准的老现代主义作品是完全不同的。这意味着,在我们的文化当中,即使当代艺术与老现代主义一样,有着相同形式上的特征,其立足点还是产生了基本的改变。举一个例子,一般消费性的东西,特别是成衣、家具、建筑……等等产品,其风格上的改变,是与当代艺术的实验紧密地结合在一起的。”^[7]一度保守的资产者们今天终于发现在冰冷无情的股票、金融交易场旁边,有一些靠不停地攻击社会趣味而获得社会施舍的“天才”作品展示厅是一件很有趣的事,它为紧张之后的企业、金融阔佬们提供了满足慈善宽大的虚荣心、实现操纵时尚的欲望和证明自己艺术趣味不凡的另一种生活空间。现代主义,那种艺术家同社会时尚势不两立的敌对场景,在金钱和市场的导演下,变为互相揶揄、你追我赶的时髦文化游戏。

60年代,后工业社会商业文明与先锋艺术观念杂交出的“第一代产品”——波普艺术,为后现代主义正式登上西方艺术的前台拉开了序幕。

与当年跑到原始的塔希提岛去探询“我们从哪里来,我们到哪里去”的高更不同,罗伯特·劳申伯格(Robert Rauschenberg)从小城市来到大都会纽约,用画报图片和城市垃圾来“写生”美国文明;罗伊·利希滕斯坦(Roy Lichtenstein)使用连环画的“通俗”词汇和商业广告的“口音”傲视高级艺术;安迪·沃霍尔(Andy Warhol)用过剩的金属汤罐头盒垒起当代消费文化的“金字塔”,将玛丽莲·梦露——好莱坞的放荡天使——抬高到与达·芬奇的《蒙娜丽莎》同样的高度;被称为波普之父的英国艺术家理查德·汉密尔

顿(Richard Hamilton)对艺术下的定义是：“普及的，易忘的，低廉的，大量生产的，年轻的，浮滑的，性感的，大企业式的……”作为意欲超越现代主义的第一代，波普艺术家“反复强调的艺术追求，是热心于在构成艺术作品时借用大众文化图像……这些以往被忽视的东西，比现代主义自我指涉的抽象形象更适合表达他们的情感。”^②(图1、2)

70年代，可被看作是后现代主义对艺术进行大解构的年代，欲摆脱现代主义束缚的倾向爆发出了全面的声势。焦躁不安的艺术家们把模糊的超越意愿寄托在使自己的艺术行为脱离以往的一切规范，竭力抵制任何已有的形式、风格、手法、材料，甚至包括作品的物质性存在方式和美术馆制度。绘画明显地被“先锋们”冷落，而代之以具有更大自由发挥余地和“事件”特征的三维空间作品和“行动”。在这个被称为“非物质化”的季节里，后现代主义解构艺术之堤的排浪奔涌而来：

装置艺术使艺术形式语言分类的边界消失……

概念艺术否定了艺术家的技能和作品物质存在的必要性……

大地艺术表达了对博物馆的蔑视和对造型艺术无时间性的超越……

行动艺术用艺术的生活化和生活的艺术化，解构了艺术自身的美学应答……

70年代的艺术家已经把整个艺术范畴的体系推翻了，“事物不是‘艺术’就是‘反艺术’或‘非艺术’。作品属于哪一类并不取决于它们看上去是什么，或是用什么制作的，而是根据艺术家本人宣布的创作意向来确定的。”^③于是，雕塑家摹仿建筑家，画家摹仿装饰，录像艺术家摹仿电视，而表演艺术家则摹仿生活……同时，带政治色彩的艺术在70年代也特别引人注目，几乎所有70年代的重大问题，如争取女权运动、同性恋者的权利、支持少数民族等等都借“新艺术”的冲力，向社会阐明自己的价值逻辑。另有一些艺

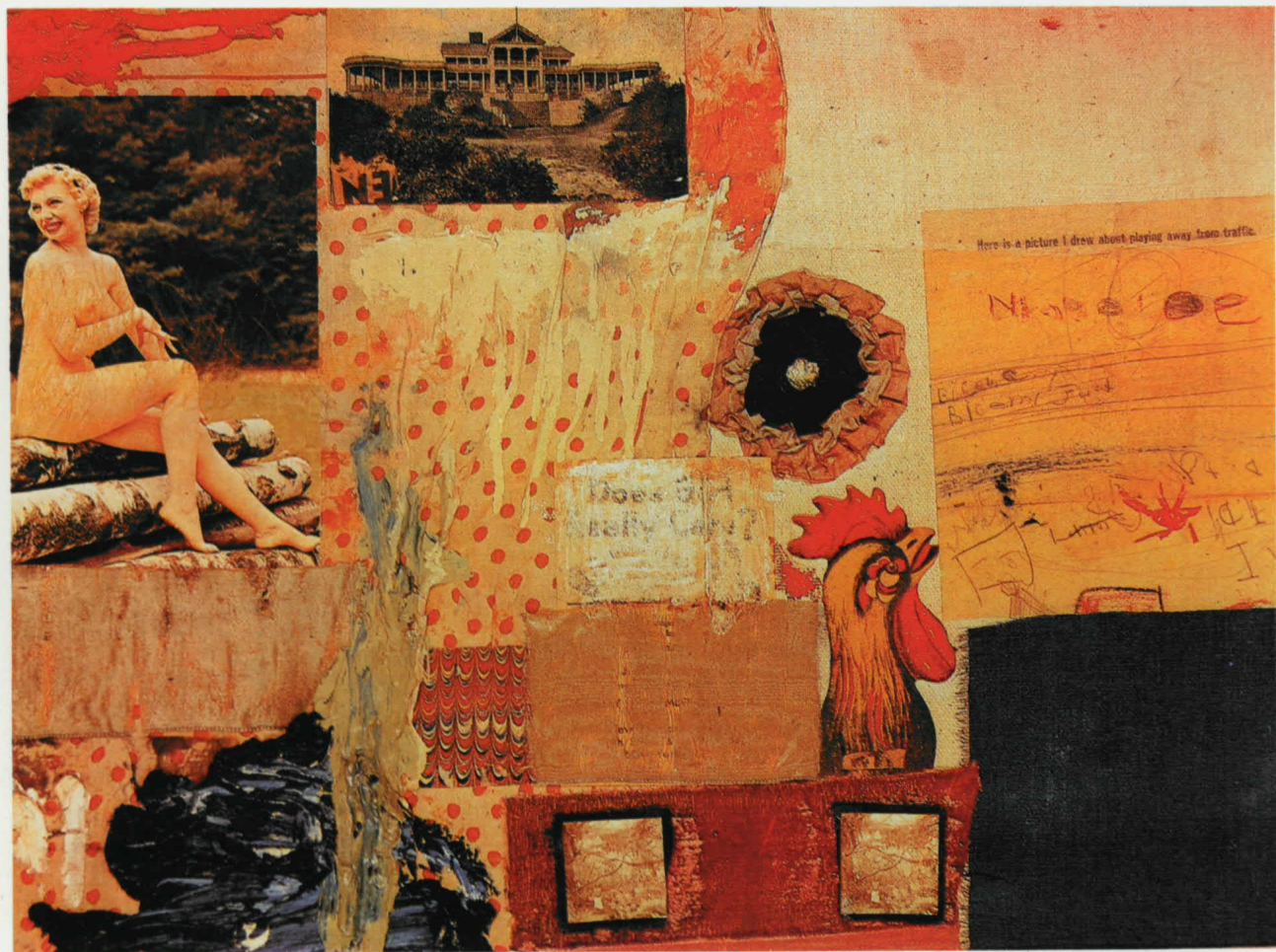


图1 《无题》 1955 罗伯特·劳申伯格 39×53CM



图2
《玛丽莲·梦露》
1967 安迪·沃霍尔
184×184CM (共4块)

术家,则以作品的不可买卖性(如“大地艺术”无法被占有;“概念艺术”不是物质)来抵制无所不能的市场。但形成讽刺的是,这些艺术新玩艺儿耗资巨大的制作投入,完全是依靠资本主义的社会艺术基金体制而实现的,这恰巧构成了后现代艺术商业化的悖论怪圈。正如批评家保罗·曼(Paul Mann)在《前卫理论的死亡》一书中所比喻的,当代经济与前卫艺术的关系就像是在一只猫的尾巴上拴了一个锡罐,它摆脱不掉,还总是要绕着圈去咬。^⑨

与这些五花八门的先锋花样相伴随,70年代在画面上“革命”的形式却是“复旧”。照相写实主义和图案与装饰运动把多年来一直被作为“病毒”封存着的绘画的写实性和装饰性释放了出来,报复似地以其复旧的新鲜感来嘲弄现代主义的先锋性,标志了现代主义庄重的绘画语言革命正剧的无声谢幕,后现代戏拟拙仿活报剧的热闹启场。

跨进80年代,后现代趣味的旋风又鬼使神差地转回到了画布和表现性的形象上。在前一个10年极度的反叛“行动”之后,人们又想在绘画的、形象的和传统的材料样式中寻找立足点,显示出后现代主义日趋综合和更具包容性的品格。从某种意义上说,如果70年代的形容词是“后”(post)——专事超越,80年代的形容词则是“新”(neo)——以旧代新。艺术家们又从露天广场奔回到黑暗的旧货仓中去翻找“新发现”,出现了一批同时并存的、令人眼花缭乱的回归绘画运动——叙事艺术、“坏画”(Bad Painting)、新意象主义、新表现、新稚拙等等。“这些新运动使人感到,未来的艺术似乎只能建立在现代主义过去所抛弃的那些规则上。……让过去重新循环,又回到传统的材料、传统的形式,回归原状的轮廓,同样回归原状的抽象化,有时甚至是学院派的技巧。”吉姆·莱文在1986年4月号的《艺术杂志》中撰文指出,80年代“在美国和

欧洲,艺术似乎已达到这样一种地步,即彻底创新的唯一方法就是反对创新。……艺术家们所使用的,好像是一些被打碎的绘画体系的残片。”^①

进入90年代,后现代主义盛极一时的喧嚣仿佛要告一段落,但是,“艺术仍然以打破常规和冲破界限为己任。不过,到目前为止,人们似乎已经不再沉溺于这种新颖了,他们更关注当下的和即将出现的东西。”^②对遁入历史盲点的后现代文化艺术现象,西方学者近几年不断提出各种看法:“后现代主义正在走向终结”([德]奥尔克斯、[美]伊哈布·哈桑);“多种后现代主义正走向一种后现代主义”([荷]汉斯·伯顿斯);以及预言“新历史主义(New Historicism)将走上前台”([美]F·杰姆逊),但究竟如何,还要拭目以待。

概括地说,后现代艺术,作为对西方当代文化的艺术诠释,可被描述为以下三种表现特征:

1. 作为晚期资本主义后工业社会的一种泛文化现象,或后现代艺术氛围,现代主义的种种价值观念、人为的艺术创作成规和形式语言限制均受到挑战。

2. 作为一种观察世界的认识观念,也即一种后现代艺术观,意在张扬更为无度的个性自由。

3. 作为现代主义衰竭之后的一种国际性的艺术思潮,它既与现代主义有着某些继承性,同时又以一种无选择技法、无中心意义、“精神分裂式”的图像拼接景观为特征,通过对传统的戏拟式模仿,来力求传达某种“新的意义”。

① J·F·利奥塔德:《后现代状态:关于知识的报告》,见《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1992年版,第25页。

② F·杰姆逊把资本主义文化从初期到当代的发展分为三个文化风格阶段:19世纪80年代以前为第一段,是现实主义;其后为现代主义;20世纪50年代末以来为后现代主义。见杰姆逊著《后现代主义文化理论》,陕西师范大学出版社,1987年版,第125页 127页。

③ (美)D·贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店,1989年版,第61页—68页。

④ 80年代后期,以对西方后现代社会消费文化的剖析而著名的法国社会学家让·鲍德里亚指出:“自由竞争”向来被认为是资本主义的一条黄金法则,然而,在高度发达的后现代社会中,“自由”却被“消费”所主宰,所谓“竞争”已变为要获得别人得不到的物品。获取这些物品的意义不在于使用,而在于通过它所内涵的社会文化意义上的“整体性反应”,来达到消费者所谓“个性的实现”。(Jean Baudrillard: *Selected Writings*, Stanford University, 1988.)

⑤ (美)罗伯特·休斯:《新艺术的震撼》,上海人民美术出版社,1989年版,第339页—340页。

⑥ F·杰姆逊:《后现代主义与消费社会》。(Frederic James: *Postmodernism and Consumer Society*, "The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture", Port Townsend, 1983, p.124)

⑦ (德)克劳斯·霍尼夫:《当代艺术》。(Klaus Honnef: *Contemporary Art*, Cologne, 1994, p.27—28)

⑧ (英)埃得瓦德·卢西-史密斯:《70年代艺术》。(Edward Lucie-Smith: *Art in The seventies*, Oxford, 1983, p.8)

⑨ (美)保罗·曼:《前卫理论的死亡》。(Paul Mann: *The Theory—Death of the Avant-Garde*, Indiana University, 1988, p.23)

⑩ K·莱文:《苦心孤诣与无法无天》。(Kim Levin: *The Agony and The Aog*, "Arts Magazine", April, 1986, p.62—63)

⑪ (美)杰瑞·塞尔茨:《有活力的一年:绘画的复归》(Jerry Saltz: *A Year in the life: Tropic of Painting*, "Art in America", October, 1994, p.91.)

后现代景观：形象拼接与风格混用

我们已经看到，仅仅凭着偶然性相互交流的思想微粒集合起来，形成了今日艺术和科学的结构。它的成功不过就是相互传递思想碎片，然后如同自然选择一样，按照适者生存的原则做出最后的抉择。……我们需要的是更频繁、更无限制、更令人着迷的信息交流，更畅通的信道，甚至更多的噪音，更多的偶然性。¹

——L·托马斯

纵览后现代主义绘画，画面形象的无逻辑拼接和风格手法的随意混用，与现代主义形成鲜明对比。即，后现代主义作品不再提供现代主义经典作品所具有的造型语言的原创性、历史性追求，而沉浸于浅表的图像样式拼合游戏。

我们知道，世纪初肇始的立体主义绘画有意打破透视的传统法则，这种造型语言上的现代主义革命要表达的是画家作为创作的主体，可以通过一种画面形式的创造，把现实世界转化成为某种艺术的东西，这实际上是一种非常有深度的美学追求。而后现代绘画恰恰失去了这种深度追求。波普艺术家安迪·沃霍尔和劳申伯格等人的作品示明了这样一个问题：现代主义画家自认为是创造者，要在空间领域发动一场前无古人的视觉形式革命。而后现代画家宣布：我们不要个人风格和高雅趣味，要的是大众化和通俗，它的全部意义就是表面形象，没有所谓深度的“意义”可解释，如同流行音乐，只有重复的、幽默的或刺激的音调节奏，放弃了古典作品那种复杂的旋律结构美学。这种在作品美学形式意味和造型表现手法上深度追求的放弃，典型表征了后现代艺术的“平面化”特点：作品审美的深度模式削平。艺术家在终于放弃现代主义那累人的“信仰”之后获得了新的创作自由。这是一种除其自身模糊繁杂的涵义外不接受任何严肃主题的语言放纵；一种游移在各种形式间而取消精神关怀的图像狂欢。

对这个问题的认识可以从当今信息社会的“图像文化”特征来看。在过去的社会里，人们要通过读报、读书来了解远方和过去的事情，人与现实间有距离感。过去的艺术家必须经常到大自然和人群中写生，以丰富自己对生活的观察力和表现力。以这种方式获取的信息，必然带有作者对世界独特观察角度和个性理解的特点。因此，艺术家及其作品同现实之间有某种距离感和时间感，用一句哲学的语言来说，有一种“他性”。但电视机的出现却带来了一个奇怪的变化，你在电视上看到的東西失去了他性，电视就在你的卧室里，每天都进入你的生活，上面出现的画面使你感到这就是“现实”，画面与现实间没有距离感。而观者与现实间的距离也消失了，因为观者自以为他坐在沙发里目击了“真的”现实，他分不清哪是真实，哪是被显像管过滤了的真实的影像。另一方面，经由电视再现的现实，显示出一切事物被分割、并置、胡乱地杂混在一起的效果：前一个画面是正在使用新型洗发水的裸胸美女，紧接着是世界某地血腥战乱的报道，其间又插上了招揽人们去非洲原始部落做探险旅游的广告。这种情形搅乱了思想的正常运行轨迹，瓦解了时空的自然纬度。同样，电视对历史的选择也是非历史的，它需要的是那些可在形象市场上消费的历史形象的传奇，而并不在乎历史发展的来龙去脉。这种情况带给人们的感觉就是我们只有些关于过去的形象，而不知道与过去的内在联系。后现代图像文化通过媒体的传播技术特性而把历史的链条折断，把时空的关系揉碎，仅用一些诱人的彩色图像在一个无深度的发亮平面上来合成“图像信息”。当代西方文化批评

家指出,图像文化“尽管它很忠实地复制出现实,但也证实在这种复制中,形象将现实抽掉了,非真实化了……这种感觉可以变得很恐怖,但也可以很舒服……而这一切都是和色彩、摄影、电视等等联系在一起的。”^②但是,如果真是这样,谁又会抄起武器来抵挡这一片娱乐的汪洋大海呢?

在这方面,劳申伯格是第一位嗅出后现代图像文化气味的艺术家,“‘我受到电视机和杂志的轰击,’他回忆说,‘受到世界的垃圾和过剩物的轰击……我想如果我能画出或制造出诚实的作品,它应体现所有这些成份,这些成份就是现实。拼贴画是创作无个性信息作品的方法。我一直试图用与个人无关的态度工作。’劳申伯格喜欢接近一切印刷品,所以他能利用无数形象来创作新的画,他以一种碰巧的叙事风格把它们放在一起。为了加强作品的纪实味,他力求在油画中放进彩色电视的那种堆积起来的闪烁。火箭、老鹰、肯尼迪、人群、街头招牌、舞者、桔子、盒子、蚊子——各种形象的喧嚣的压力造成一张现代生活的存货清单,一个对速度、每天发生的事和现实生活感到厌烦的头脑的抒情产物。”^③(图3)



图3 《航线》 1964 罗伯特·劳申伯格 油彩,丝网,画布 180×160CM

如果说劳申伯格迷上了电视,喜欢用杂志、剪报来“绘画”。那么,利希滕斯坦则爱上了廉价印刷品。他机智地把一种本来不是让人审美细看,只是为讲一个故事而存在的连环画形式和机械印刷品不可避免的“网点”印记,作为他绘画的形式语言,从而使他的作品看上去像一件件放大的工业制品,但却堂而皇之地要求给予对博物馆艺术精品的那种仔细而全面的欣赏审视。在作品内容上,他的天才是能把几乎所有关于现代风格的形象,变成他自己的、具有工业品特征的图式。他的艺术构思总是依赖于别的作品,靠别人的想象生存。他从喜剧作品、电视广告或其它已经形成图像符码的形式中吸取营养来维系其自身的生命力,如一台高功率的压汁机,无情地榨取当代图像文化的汁液,他独有的天才就在于能使这些“处理过”的图像始终保持一种大众化的新鲜感和幽默感。(图4)



图4 《带蓝色笔触的壁画》 1986
罗伊·利希滕斯坦 丙烯,画布 1730×810CM

波普艺术,显而易见与世纪初年的“达达”艺术运动有承继关系,但它却不再具有老先锋主义者那种与社会势不两立的态度,而是一头扎入商业文化的怀中,吸吮流行时尚的乳汁,遵照商业运作的规则办事。正如20世纪艺术的传奇式人物马塞尔·杜桑所指出的:“我使用现成物,是想侮辱传统的美学,可是他们却干脆接受现成物,并发现其中的美。我把瓶架和小便器丢到人们面前,是用来挑战的,而现在他们却欣赏它的美了。”^[4]历经50年,当代社会完成了它对先锋艺术的“理解”,先锋艺术的“革命武器”也蜕变为雅士们把玩的“典故”了。

著名法国思想家让—弗朗索瓦·利奥塔德(Jean-Francois Lyotard)就当代西方文化的新特征形容道:“折衷主义是当代总体文化的零度:人们听强节拍通俗音乐,看西部片,午餐吃麦克唐纳的食物,晚餐吃当地菜肴,在东京洒上巴黎香水,在香港穿‘过时’时装。传授知识成了电视游戏机的内容……艺术家、美术馆老板、批评家以及读者观众一起沉迷于‘流行的时尚’。这个时代真可谓一个宽松的时代。”^[5]在这种文化氛围中,当年先锋艺术反叛社会,从文化上攻击现存秩序的企图必然归于失效,这不完全是因为先锋艺术家的自我堕落,而是社会已由“统一集合体”(Unified Collective)变为当今的多元并存、零散折衷的状态。在利奥塔德描述的这种迅速变化的国际性文化经验中,人们不会再对艺术和生活中各种离奇的新观念、新形式而感到大惊小怪了。艺术家也只好又重新回到社会中来,把反叛的历史“深沉”换为把玩各种历史形象的应时“生产”,以不断更新换代的作品样式来迎合永无休止、胃口越来越大的形象文化消费市场。

批评家道格拉斯·克瑞普(Douglas Crimp)将这类后现代主义绘画的拼接复制手法归纳为“进化的”(progressive)和“退化的”(regressive)两种。进化的:是指由现代社会文化中选取形象素材进行组装,