

大艺术书房

陆蓉之◎著



“破”后现代艺术

VICTORIA LU

大艺术书房
肖关鸿主编

陆蓉之◎著

“破”后现代艺术



——文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

“破”后现代艺术 / 陆蓉之著. —上海: 文汇出版社, 2002.12

(大艺术书房)

ISBN7-80676-275-2

I. 破… II. 陆… III. 后现代主义—艺术—流派—西方国家

IV. J110.99

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第085121号

封面图片说明:

WEDDING IN THE ART: PERFECT COUPLE NO.1

(蟑螂合唱团黄仕伯与本书作者陆蓉之)

Mickey and Vickie Production, 2002

服装设计: 何绢琦 陈宏宇

· 大艺术书房 ·

“破”后现代艺术

著者 / 陆蓉之 责任编辑 / 任雅君

版式设计 / 童晓斐 封面装帧 / 周夏萍

出版发行 / 文汇出版社 上海市虎丘路50号 (邮政编码200002)

经销 / 全国新华书店

印刷 / 装订 / 上海长阳印刷厂

版次 / 2002年11月第1版 印次 / 2002年11月第1次印刷

开本 / 640 × 940 1 / 16 字数 / 100,000 (彩色插图32面)

印张 / 15 印数 / 1 — 6000

ISBN7-80676-275-2 / G·139 定价 / 28.00元

古希腊神话里讲，奥林匹斯山上有九位美丽而智慧的少女，她们是万神之主宙斯和记忆女神的女儿，是分司音乐、诗歌、戏剧、舞蹈、悲剧、抒情诗、史诗和天文的九位缪斯，是她们给文学家和艺术家带来了灵感。这是人类对艺术最初的认识和分类。

以后，缪斯女神走下了奥林匹斯山，走进宫廷、走进沙龙。再以后，她们走向社会，走向公共空间，走向生活的每一个角落。

艺术不再是祭品，不再是象牙塔，也不再是生活的点缀，而是生活的一部分，甚至就是生活本身，她关系到生活的品质和生存的环境。

这段历史的进程，走了几千年，缪斯也由女神变成了平民。

这是时代的进步，也是艺术的进步。

我们把这套丛书命名为“大艺术”，就是想与一般的艺术丛书有所区别。我们走出纯艺术的框架，把艺术的视野扩展到最广阔的领域，把艺术的触角伸展到过去人们并不认为是艺术的层面；同时，用更新颖的观念，更丰富的视角，更多样的形式来讨论艺术，力图给人不拘一格、耳目一新之感。

艺术之大已不再是少数艺术家的专利。但只有到大多数人都来关注艺术、创造艺术和享受艺术时，艺术才真正是大艺术。

主编

序

至少在近20年，世界各地蓬勃兴起两年一度的国际性艺术大展，几乎涵盖了世界各地最具权威性的新艺术倾向。尤其在威尼斯，那里所展示的现当代艺术作品，已不仅仅限于西方世界了，亚洲作品，包括德里、东京、汉城、北京、香港等地送展的作品也在逐年增多，而且绝大多数作品被评论家视为后现代现象的新创作。事实上，后现代艺术从上世纪70年代起，就被当代艺术评论家所关注，然而又因各国艺术家所表达的生活内容的不同，以及心理反馈寻求形式的扑朔迷离，他们在打破传统造型艺术手段的同时，又建构不起一种统一的、易于表达内心世界的新的表现手段。于是，这些反对现代派的新艺术变得五花八门起来。

这一新学科领域的西方专家们从不同艺术史观和美学立场出发，对这种造型艺术的新叛逆现象也众说纷纭，理论上的共识与差异性几乎同时存在。我读过一些西方现代美术史学者谈后现代问题的文章与著作，也拜读过国内一些专家所写的有关著作，但旅美华裔学者陆蓉之教授所写的这一本专著，让我看到了一个中国理论家研究这一课题所具有的敏锐判断力。显然，她得益于尊重历史脉络的现实主义。

关于现代派，西方学界所下的定义各凭依据，不尽一致。美术史上较为公认的说法，一般是把法国画家塞尚视为现代派艺术的始祖，不过，从他生前的艺术动机看，他不是自觉的。真正大胆否定一切传统美术规范，自觉地与历史所积淀下来的一切手段决裂的艺术家，应是马塞尔·杜尚。杜尚可以说既是种种前卫艺术的始作俑者（俄国先锋派除外），又是后现代艺术不自觉的引路人。当然，现代艺术的研究者不愿意把杜尚列入其内，但1913年美国军械库展览以后的美国现代派艺术的变化，证明杜尚的达达主义极有煽动性，“达达”之风几乎刮向了整个欧美，尽管不可无视时代背景的因素，可这个杜尚，真不愧为是时代的“弄潮儿”。他本是法国圣-热纳维埃夫图书馆的管理员，早期艺术上受到最大影响的是塞尚的作品，足见他们之间的“师承”关系。

那么，什么是后现代呢？这个术语当初与科技界所述的“后工业时代”有着密切关系。把一种脱胎于旧风尚的新风尚，冠上“后……”什么的，是20世纪七八十年代的风行术语。不过，后现代艺术的诞生似乎还要复杂些，而这本专著中所设立的十个章节，就像一条连贯的线，把与后现代相关的种种问题

的前因后果都给“串”了起来。

在上世纪60年代,西方的前卫艺术被媒体炒得几近疯狂时,却也预示着它走向没落的必然命运。其实,任何事物一旦发展到极致,自然法则定会让它朝相反的方向转化。那时的一些新艺术家们纷纷指责现代主义,说他们是统治艺坛的“暴君”,是酿成文明堕落的“祸首”,他们用反叛的姿态诅咒现代主义死亡。可是话又说回来,后现代主义是什么时候诞生的?评论界也各有所指。关于它们之间的关系,有的说它与现代派有承启关系,有的说根本没有关系。如果我们冷静地去思考现当代艺术在上世纪最后50年的发展变化,眼下学术界对后现代艺术这一现象产生歧见,倒是不足为奇的,因为它毕竟是一种新事物(我们也不一度声称“中国的后现代”已叱咤风云了吗?)。后现代主义一再声明,它与现代主义无关,可是后现代艺术的种种表现仍具有它的所谓前卫性,它也无法从根本上摆脱艺术史延续下来的既成秩序的约束,这就使当今的后现代主义艺术一直像在大海中的飘浮物一样无所定向。比如,本书中提到的意大利“三C”(桑德罗·齐亚、恩佐·库齐、F·克雷门特,这三位画家的姓氏都是以C开头的,他们的作品曾来中国展出过),他们的共同性是要冲破意大利流行的“贫乏艺术”的牢笼,建立新的艺术信条,可是他们采用了表现主义,却又力求不同于德国的新表现主义。因为他们并非彻底反传统,可是在艺术观念上又各抒己见,于是,他们联合举起一面“超前卫艺术”的旗子。美国当代艺术评论家凯瑟琳·A·博耶看了他们的作品后也说:分析他们的作品,连精神分析学家弗洛伊德也会感到丧气。再如,打着“新表现主义绘画”旗号的德国后现代画家巴塞利兹、吕佩尔兹、伊门多夫、基弗等人,有的原本讨厌来自美国的抽象表现主义,有的则主张要从事一种“思想绘画”,于是他们从德国亚琛博物馆馆长沃尔夫冈·贝克尔的一篇评论文中摘取了术语,作为自己的新旗号,其实他们所关注的艺术表现并不完全趋同。又如英国后现代画家鲁西安·弗洛伊德(著名奥地利心理学家西蒙·弗洛伊德的孙子)的所谓“新精神”绘画,有的说他在阐述“性”,有的如伦敦皇家艺术学会所公开赞扬的,说他肯定了艺术家生活周围的世界。总之,这一代艺术家的“身份”似乎不大明确,而且他们看来都是一些松散的群体。他们的共同之处,充其量只表达了一种新感觉。于是,后现代在各国都有自己的见解和术

语,但又都归属于后现代主义。当你在细细鉴赏本书所附的这些风格各异的艺术作品时,一定会产生这样一个印象:与其说这些艺术家的艺术表现出于对现代主义的叛逆,不如说他们在艺术精神上寻找一种文化回归。

研究和了解几乎席卷了整个东西方世界文化生活的后现代主义艺术,是一件十分及时而又必要的事情,西方美术史界在做,我国理论界也不应瞠乎其后。正如英国已故美术史与美术评论家赫伯特·里德在《现代艺术哲学》一书中所说的:“现代艺术是我们时代社会生活的一种精神折射,如果我们不能理解和欣赏现代艺术,我们就无法理解我们所处的当代生活的真正意义。”《“破”后现代艺术》一书,以大量当代艺术的历史事实和图像演变的珍贵资料,为我们提供了关于这一课题的清晰画面,相信读者会开卷有益。是为序。

朱伯雄

前言

当

“现代派”仍被视为新鲜事的代名词，那么“后现代主义”在中国，算是比较更新一点的时髦名词。

坊间挂上“后现代”称谓的出版物虽然变多了，可还是没能解决定义“后现代”的正经事。其实，任何和后现代扯上关系的人与事，注定要走“破”格的命运，因为后现代本身就充满了不确定性。其中的自相矛盾，更不是任何语言可以书写得明白，或说得清楚的。

反同构型语义的后现代主义，表述与解读因人而异。从语意到文本，都显现出复数元（Pluralistic）的征候。因此，后现代的多元主义（Pluralism），是后现代现象发展过程的必然，却不是理论性的目的。

后现代的另一项惊天动地的破局，在于其反历史的起点。

所谓传统的历史概念——请注意——现代主义如今也已经是传统的一部份。基于绵延不断的时空概念，人们总是将历史看作向前进步的连续演变，是累积人类各门类知识的记录总和；一般所谓的“大叙述”（Grand Narrative）。然而，后现代的史观却是断裂的、零星的、游移的、偶发的，不但在时间上可以回溯，而且在记录上也可以孤立，甚至可能是一人的独白。

后现代的论述，充其量是个人的“言说”（Discourse）版本。浅白地说，就是一人一把号，各吹各的调。后现代的语意传达，唯有在其被阅读时，方才产生语意逻辑的连结。语意沟通的渠道，或构筑的过程与结果，当然也是悉听尊便，因时、因地、因人而异了。

当今错综复杂的后现代言说擂台，不知多少西方学者已经唇枪舌剑激战无数回合，不乏南辕北辙各持己见、鸡同鸭讲的对立现象。法国的后现代思想家李欧塔（Jean Francois Lyotard）曾表示：

“后现代主义的知识，并非仅仅作为权威者所役用的工具，它更精粹了我们对于相异点的感受性，以及加强我们对于非同构型的宽容力。它的主旨，不在于专家们的异体同形，而是发明者的谬论。”

然而，谁才是后现代艺术的发明者？谁又是鼓动谬论的始作俑者？

20世纪第一次世界大战期间鼓噪的达达主义，从“反美学”起家，参与者既不讲究艺术的形式，同时缺乏彼此一致的

美学立场，一开始就像一群纨绔子弟的恶作剧，很难令人折服。他们从未将自己的宣泄行为，认真看作是一种哲学。达达的成员，自始至终都在反抗过去、现在至未来所延袭的种种制度。他们是反逻辑、反传统、反制度，却又不同于意大利未来派那样是有组织计划的革命。

西方工业革命，带来制式化的大量生产，对应现代主义艺术的宇宙性、创新与纯粹的美学观点。

全球互联网的 digital 革命，带来交互式的巨量信息，对应后现代艺术的个人性、权充 (Appropriation) 与多元的美学立场。

现代艺术家创造符码 (Code)，建立符码诠释的权威，以圈内的认知为评量的准则。

后现代艺术家运用符码，对既存的符码进行解构 (Deconstruct) 和重组 (Reconstruct) 的游戏，以观者的互动作为定义的准则。

现代主义的研究方法，旨在分析 (Analysis)，对同构型进行归纳分类。

后现代主义的研究态度，首重综合 (Synthesis)，以异质性进行杂交配对。

后现代主义像达达一样，充满了挑战性，戏谑的，同时充满质疑的，但并不否定一切。复数元的视野里，各派风格是兼容并蓄、暧昧 (Ambiguity)、自相矛盾 (Contradiction)、错综复杂 (Complexity)、语无伦次 (Incoherence)，以时间来串联，而非形式的共构；以内容来对话，而非以意义来归属，是不同轴心的散落踪迹 (Trace)，不断游移与碰触。

造成现代主义破局的达达分子，将高高在上的现代艺术家，一把从象牙塔里拉到俗世人间。达达是一群没有组织的成员聚散，成员之间一直纷争不息。他们随机应变、漫无目的地行动。在当时人的眼光看来无异于一群疯子。欧洲地区的达达各派理念分歧，而纽约达达也从未正式加入欧洲达达的系统。各地的达达除了攻讦过去传统及当时流行的艺术风格以外，也一样否定达达本身的艺术成果。不消说，当时的一般民众会觉得不可思议，即使艺评家、艺术史家，也延迟至少四分之一世纪以后，才开始真正重视达达的贡献，在半个世纪之后，才普遍感受到达达无远弗届的影响力，成为一朵 20 世纪迟绽的奇葩，“破”后现代——后现代以后 (Post-Postmodern)，仍笼罩在达达的气流中。

“破”后现代艺术

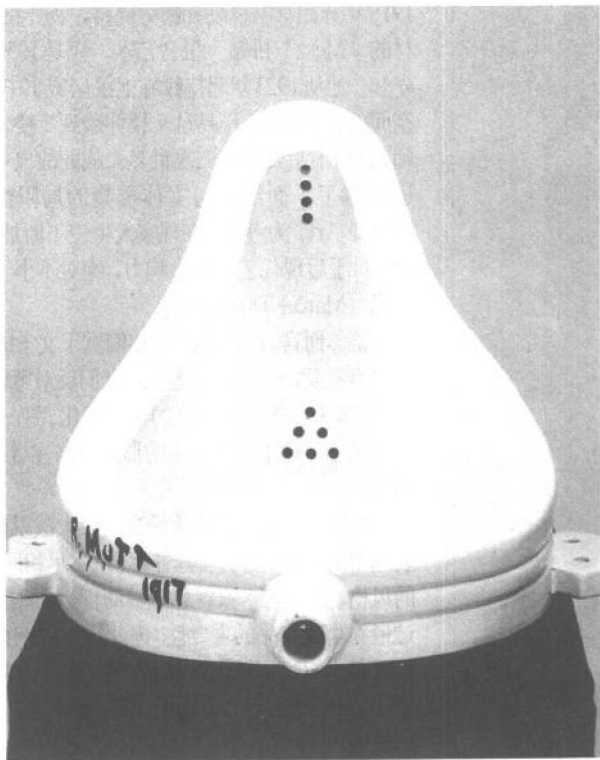
目录

序 / 朱伯雄	1
前言	4
强力台风——达达	1
从波普决堤到通俗艺术泛滥	21
被寓言糖衣包裹的权充艺术	39
绘画，死了吗？	63
从新浪漫到新具象	91
女性运动的风华	125
延异的地平线——解构主义	151
新网络时代	175
消费文化与艺术的结合	185
影像就是媒材	209
结语	227

强力台风
——
达达

欧洲地区的达达，以苏黎士（Zurich）达达为首。1916年第一次世界大战期间，一群流亡瑞士的文艺人士、学生，困在战争火海中浮沉的一页孤岛，目睹战争现代化所造成更强大的杀伤力与破坏力。由于反战情绪而产生愤慨的共识，松散的相聚，自然形成一个小圈子。那些在苏黎士的诗人、艺术家、作家、音乐家、政客、间谍、革命分子和逃避战役的小资产阶级年轻人，他们经常光顾诗人休果·波尔（Hugo Ball）和他的歌手情人艾米·汉宁（Emmy Hennings）所主持的伏尔泰酒店（Cabaret Voltaire）。

开始时，谁也不曾预料有朝一日，他们的消磨时光聚会，竟演变成艺术流派中的一种“主义”。年轻人受到虚无主义（Nihilism）的影响，他们反对固有的社会制度，反对服从领导的观念，反对理论领导权逻辑化的形式主义，也反对艺术家、文学家扮演服务特权分子的阿谀角色，于是以哗众的表



Marcel Duchamp

喷泉

1917(复制 1965)

演、语言、文字，嘻笑怒骂，刺激群众。当时主要的成员有泰斯登·查拉 (Tristan Tzara)、马塞·扬可 (Marcel Janco)、尚·阿尔普 (Jean Arp 又名 Hans, 1887~1966) 和他的情人苏菲·泰伯 (Sophie Taeuber, 后来成为妻子)。其中阿尔普以随机 (By Chance) 的自动性 (Automatism) 创作观念，开启日后超写实主义的潜意识自动性技法，他也是偶发艺术 (Happening) 的前驱。

德国柏林达达是苏黎士达达的延伸，强调社会、政治革命的色彩，并且与共产主义、社会主义有很深的渊源。巴黎达达基本上是起源于文学的一项运动，而汉诺威 (Hanover) 的达达几乎是艺术家、诗人施威特 (Kurt Schwitters, 1887~1948) 的个人秀。施威特缺乏对政治的兴趣，以及他的中产阶级身份，受到柏林达达的领袖豪森贝克 (Richard Huelsenbeck) 嫌恶与排斥。施威特算是德国达达运动的边缘人物，而他却是欧陆达达分子当中，最注重艺术表现形式的改革者。除了他从1918年开始常常以废弃物为媒材，创作结合艺术与非艺术媒材的“Merz”拼贴、组合艺术，应是1950年代Junk Art的先知。他从1923年起持续在他汉诺威家中进行的“Merzbau”空间的长期创作，作品从一楼伸展到二楼，更是装置艺术的祖师，最后不幸毁于第二次世界大战的战火中。施威特的成就远远超越了平面绘画与立体雕塑的局限性，他以整体艺术 (Total Art) 为考量，在现实人生中不断加工及改变的创作方向，对于后现代艺术的影响力，绝对不小于纽约达达的马塞·杜尚 (Marcel Duchamp)。

整体而言，欧洲达达比较偏重于文学的革命，在艺术形式上少有新意，一方面达达艺术家们反对野兽派、表现主义、立体派、未来派等艺术风格的形式变化，另一方面这些达达艺术家又免不了挪用上述各派的形式风格，以致创作充满了自相矛盾 (Paradox) 的本质。

欧陆达达艺术家将第一次世界大战以前的各种技法，以折衷选用的态度，加以兼容并蓄，以不尽相同的元素来构成自己的风格。达达艺术家以思想带动行为，思想或行动的意义，超过最终呈现作品的重要性。因此，达达能够与文艺复兴以来的传统艺术切断脐带，和当时的现代主义方向划清界线，皆归功于达达在思想、行为方面的革新，不以形式化的作品作为变革的关键。



Raoul Hausmann
我们时代的精神
(木偶头)
1919

纽约达达几乎与苏黎士达达同时发生（甚至更早），缺少欧陆达达的浓厚政治氛围，由一群来自欧洲躲避战乱的艺术家的，和美国当地的艺文人士聚集成团体。由于美国本身并未受到战争的实际破坏，远方才有战事，所以纽约的反战情绪自然燃烧得不够炽烈。当欧陆达达艺术家脸红脖子粗，高喊“反对”一切传统的时刻，其实纽约的艺术家正积极地酝酿反欧洲现代主义的运动，呼吁年轻一代艺术家远离感官的艺术，而走向观念化。

纽约达达的灵魂人物是马塞·杜尚、弗朗西斯·毕卡比亚（Francis Picabia, 1879~1953）和曼·雷（Man Ray, 1890~

1976)。杜尚和毕卡比亚来自欧洲，雷则是生于费城的美国艺术家。杜尚和雷虽先后亲自接触过欧陆达达的活动，但并未正式加入欧洲达达的组织。1920年蒙泰恩画廊筹办达达特展时，曾电邀杜尚送件参加，杜尚回一封电报答复：“去你的。”

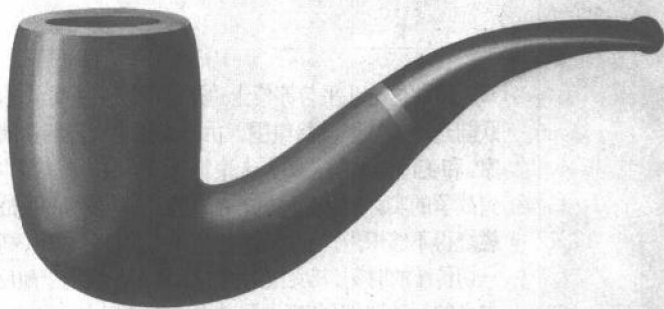
结果展出负责人将那封电报挂在墙上，代替杜尚的作品位置。

苏黎士达达是一群异乡人客居瑞士的过渡时期玩出来的花样。纽约达达的杜尚和毕卡比亚，尽管也都是异乡远客，却因为他们两人的热心协助，在纽约开花结果，加速建立属于美国自己的新文化，使得纽约达达对日后的艺术发展，产生既深且广的影响，尤其是杜尚。纽约达达跳过了1940、1950年代的美国抽象艺术运动，从1960年代以来，已延续了无数子侄孙辈，直至今日，在后现代的艺术圈内，还继续生生不息地繁衍着族谱。

达达主义对当代艺术的影响，最重要的是——达达主义改变面对艺术的态度和创作艺术的思想。

达达将过去及现在一切既有的次序、制度、逻辑、观念、美学……全数瓦解，重新用随机性的组合，构成错乱的语意表述。严格来说，达达是首项真正将既有的价值观念彻底否定的思想革命，使整个艺术世界遭遇前所未有的巨震。试图讨论达达主义对当代艺术所造成的改变后果，委实是一项庞杂浩瀚的

René Magritte
La trahison des images
1928



Ceci n'est pas une pipe.



Piero Manzoni
艺术家的粪便，59号
1961

工程，牵涉了百年来不知多少艺坛的重大事故，即使缩小到1970年代以后的后现代艺术范围，也还是分崩离析各有所终，很难一网打尽。

达达的记录档案，多半仰赖原始成员的文件与收藏。笔者与友人久芯·扬可·史达瑞尔斯（苏黎士达达创始人之一马塞·扬可的女儿），谈到她的父亲与达达，以及达达主义对后现代艺术的影响，她说：

“达达与后现代主义的关系，好像以哥伦布发现新大陆，与我们坐飞机飞回欧洲来相比。当年达达发生的时候，是对那时代的一种反抗，你不能将情况从时代的框框中抽取、分离。七十年前，达达反对学院派、国家主义、帝国主义的思想体系，经过1960、1970年代的实验变革，达达主义的历程和其他现代主义艺术所经的历程一般，走到目前，面临的是另一个新的时代、新的需要、新的看法和新的问题。同时，在这历史的进程中，许多价值丧失了……所以，艺术的发展并非呈直线进行的，反而像雨刷或钟摆，总是反反复复在移动……其中‘修正’、‘改变’、‘质疑’的思想总是存在的。后现代之所以发生，你可以说，是因为1960年代呆滞、分离的最低极限艺术（Minimal Art），需要注入对人类重新的关注，不但具象艺术

复苏了，甚至表现主义的具象绘画，还有新原始的朴素艺术 (Naive Art)、新几何 (Neo-Geo)。新几何是什么？不过是蒙德利安 (Piet Mondrian, 1872~1944) 和风格派 (De Stijl) 的复活嘛！所以这些变化，是相当复杂的现象，还必需考虑到艺术市场所扮演的角色。”

达达主义与后现代主义，是两个完全不同的时代变动时所产生的风潮。达达既然发生在先，就像黄河的源头起于青海，流经黄土高原的滚滚黄浆中，毋因其小，粒粒沙石皆有其来历。注入渤海时，却已无法分辨那一粒沙，来自于谁的故乡。艺术史的记录者，像在海口淘沙，只能挑拣比较特殊醒目的沙石而已。

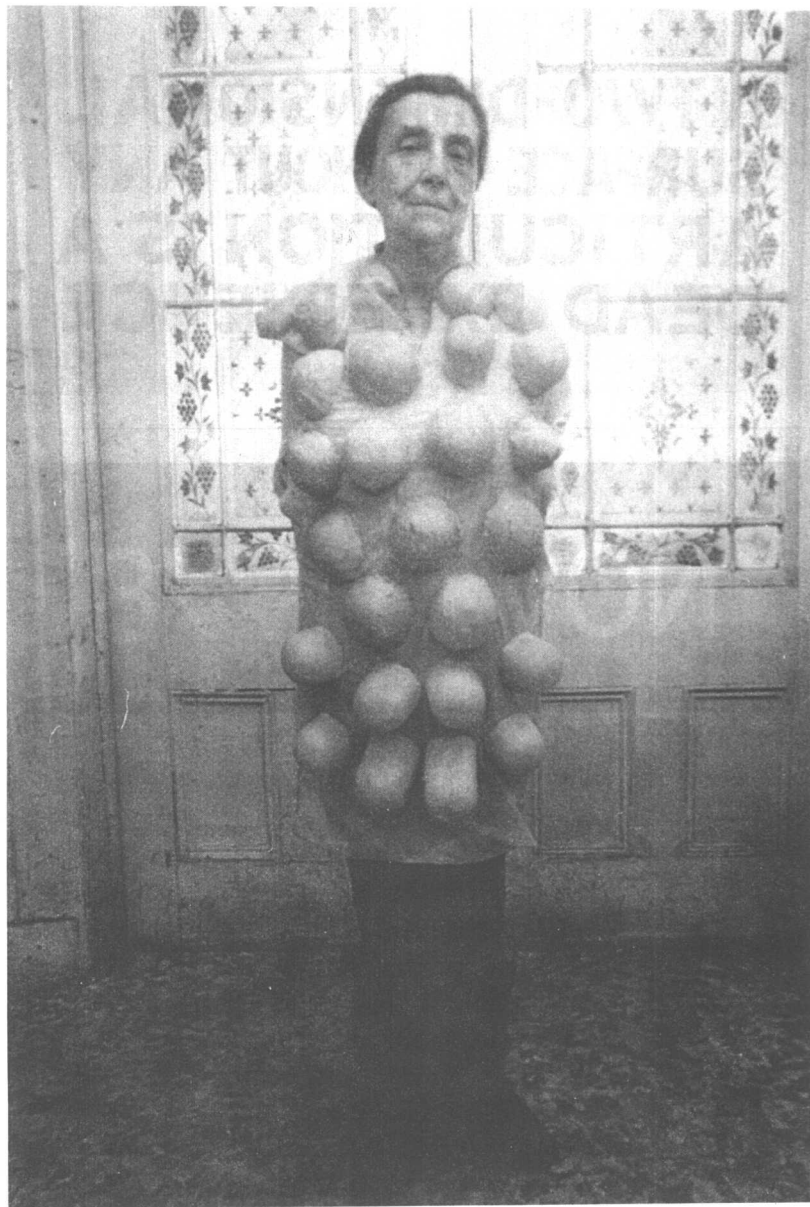
达达运动中的“擦枪走火”意外事故，即是超现实主义的诞生。

严格来说，应该是巴黎达达的布贺东 (Andre Breton, 1896~1966) 与苏黎士达达的查拉交恶，促使布贺东自立门户，在1924年发表了《超现实主义宣言》，刻意以超现实主义作为打击达达的武器。

法国巴黎达达的成员在达达运动末期，纷纷转向支持布贺东领导的超现实主义。达达和超现实之间，不但具有首尾不可分割的时序承传关系，而且在实质上，超现实艺术家将达达的失序系统化了，而达达艺术家则赋予超现实主义有血有肉的生命。

曾经习医的布贺东对于弗洛伊德 (Sigmund Freud) 的心理分析理论极为倾心。他以此为基础，和菲利浦·苏泡尔 (Philippe Soupault)、保罗·艾劳尔 (Paul Eluard)、路易·阿拉岗 (Louis Aragon)、安东尼·阿尔陶 (Antonin Artaud) 等作家友人，一同开发自动性写作技巧。艺术家之中，以麦克斯·恩斯特 (Max Ernst)、安德尔·马松 (Andre Masson) 和乔治·马尔坎 (Georges Malkine) 最先加入这项文学家领军的运动。

布贺东十分推崇曾在雅典和慕尼黑受过教育的意大利画家乔吉欧·德·基里柯 (Giorgio de Chirico, 1889~1978)，但是基里柯并未加入超现实主义的阵营，反而和卡拉兄弟 (Carlo & Savinio Carra) 成立形而上画派 (pittura metafisica)，对一些超现实画家产生相当程度的影响。基里柯运用人体模型、阴影、绘画仪器、远方行驶的火车和具有地方



Louise Bourgeois 穿着她设计制作的乳胶服装
1975