

FOREIGN
POST-MODERN
ART

皮力 著 江苏美术出版社

国外后现代 雕塑



国外
后现代艺术
丛书

FOREIGN
POST-MODERN
ART

皮力 著 江苏美术出版社

国外后现代 雕塑

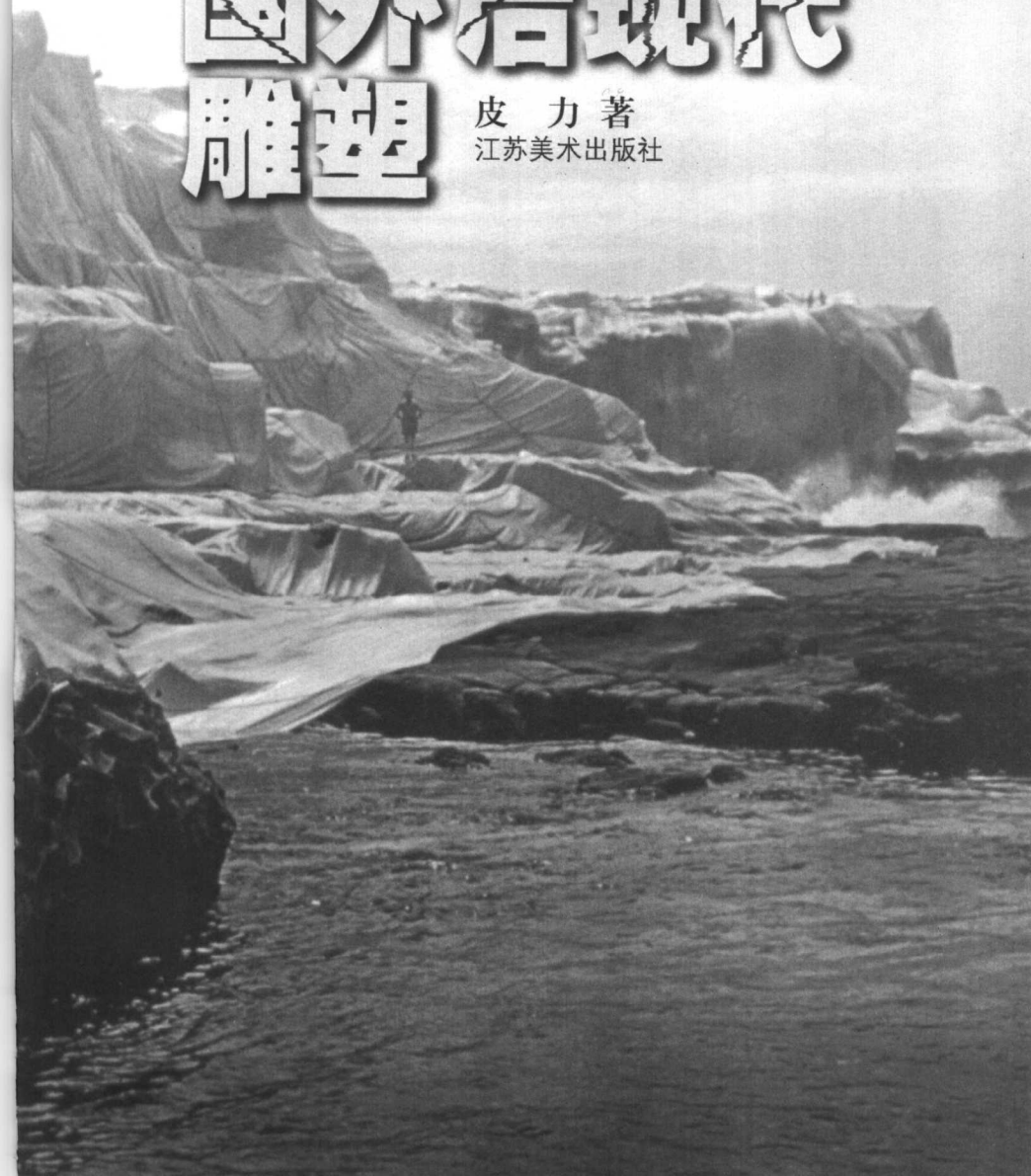


国外
后现代艺术
丛书

FOREIGN
POST-MODERN
ART

国外后现代 雕塑

皮力著
江苏美术出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

国外后现代雕塑/皮力著. - 南京:江苏美术出版社,
2001.6(2002.3重)

(国外后现代艺术丛书)

ISBN 7-5344-1188-2

I.国... II.皮... III.后现代主义-雕塑-流派-
研究-世界 IV.J309.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 032218 号

策划设计 顾丞峰

尹国均

责任编辑 顾丞峰

封面设计 陆鸿雁

责任审读 钱兴奇

文字校对 赵 箐

责任监印 吴蓉蓉

国外后现代雕塑

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

淮阴新华印刷厂印刷

开本 889×1194 1/32 印张 5 彩插 16 页

2001 年 6 月第 1 版 2002 年 3 月第 2 次印刷

印数 5,001-9,000 册

ISBN 7-5344-1188-2/J·1185

定价:19.00 元



目录



前言 8

策划人语

作者前言 11



第一章 17

追根溯源

1. 老大师们
2. 战争的遗产
3. 被遗忘的财富



第二章 39

工匠传统与工业因素

1. 关键时刻
2. 金属之梦
3. 像机械一样地运动



第三章 59

无法愈合的裂痕

1. 堕落天使
2. 向现实回归
3. 断裂



第四章

81

革形式的命还是形式的革命

1. “没有情绪的形式”
2. 无功受禄的艺术家
3. 物质和知觉



第五章

101

观念的塑造

1. 观念也是材料
2. 文字与语言
3. 开放的物质观
4. 社会雕塑



第六章

133

历史、政治、身份和感觉

1. 政治诗学
2. 身份与性别
3. 流行文化
4. 感觉和媒介

彩图

161

前言 策划人语



“后现代”

，一个何等诱人的字眼，人们对它的第一反应是：什么是“后现代”？其实，非但中国，连国外现今对此也未有定论。但它不但是当今西方艺术文化的真实描述，而且也潜在和萌芽于中国当下的文化之中，虽然在中国对它的认识略有几分超前。

不知人们是否注意到这样的现实：至今，国内一些崇尚传统的人士仍用“现代派”来指称他们还不了解的实验艺术与前卫艺术；而对大众来说，“现代派”还是一个前卫色彩颇浓的词汇——也就是说，中国的现代艺术的课尚未补完。后现代在中国的登堂入室，可谓你未唱罢我即登场。曾有一位资深的学者打了这样一个形象的比方：对中国人来说，现代派就像一架迟到的班机，而后现代则像一架早到的班机，它们现在共同拥挤在中国这个大航空港里。

不论是迟到的还是早到的，既然它已经到了，既然它已经影响了我们的生活甚至我们的思维习惯，我们就有必要将它的来龙去脉弄个清楚，做睁开眼睛看世界的人——这话说易也易，说难也难。易在如今天时地利，上至国家政策、下到百姓期待，无不视充分了解进而学习西方文化为时代需求，甚至是某种时髦；而难则难在对中国人来说，真正了解后现

代之精髓进而还原其本来面目，又是谈何容易！

好在也有一种理由可以支撑我们：所有文化其实是由众多误读构成，这里既有传播的误读也有理解的误读。所以我们不怕增加误读，因为误读也是一种理解，文化正是在误读中传播和发展的。

90年代以来，翻译国外后现代的书籍有相当数量，而由中国人撰写的（写给中国人看的）却很少。基于此，我们策划了这套“国外后现代艺术丛书”，计划有《后现代建筑》、《后现代绘画》、《后现代摄影》、《后现代雕塑》、《后现代电影》、《后现代设计》、《后现代戏剧》等十本。丛书的撰写者都是当今各门类的专家，我们对专家们提出要求：这是大专家写小文章，书应该先让广大读者对后现代艺术先有新鲜的感受，然后激发读者理解的欲望。我们的工作更多是雪中送炭，而后锦上添花。

此套丛书写作的宗旨是：全面介绍加深入浅出，雪中送炭后锦上添花。

希望我们的努力能为读者您在领受知识的同时带来启示、欣喜和智慧。

1999年11月10日



作者前言

“后现代”

本身并不是风格概念，至少它不是一种风格的概念。随着这个词变得越来越时髦，在很多时候，它反而显得有些含糊不清了。在某种时候，我们似乎把所有反叛和挑衅的艺术都称作是“后现代艺术”。其实，在很大程度上，后现代似乎更适合于被看作是历史分期的概念（就像中世纪、文艺复兴或者现代主义一样）。后现代是一个历史现象，它是开放而不断积累，不是封闭和排他的，因此它在传达思想时虽然有一致的地方，却往往多变而不确定。从这个角度看，后现代雕塑和现代主义雕塑的最大区别并不在于作品的面貌，而在于它的创作方法论。雕塑的创作方法则体现在艺术家对于材料的使用，对于空间的关注以及艺术母题的转变这三个方面上。

本书所侧重的就是这三个方面的渊源流变。第一章对亨利·摩尔和贾戈梅蒂这两位现代主义雕塑大师作了详细的分析，同时在复杂的战前美术中对于结构主义、超现实主义这些在后来对后现代艺术产生巨大影响的风格流派中，作了若干标记。这样做的目的是希望能将现代主义在上述三个方面的遗产一一罗列出来。第二章介绍的金属雕塑和动态雕塑，还是在现代主义雕塑的范畴之内。但是这样做的目的是为了



迈克尔·海泽 《城市联合体》

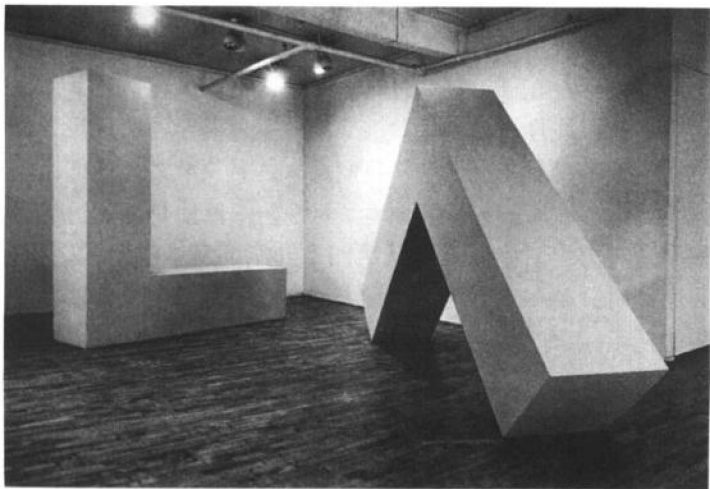
从材料、空间这两个方面将后现代主义和现代主义雕塑连接起来。同时金属雕塑为我们了解后现代主义提供了一个更生动的背景，而动态雕塑则暗示着技术发展导致欣赏习惯发生变化，并对艺术构成挑战这一矛盾的开始。这个矛盾后来又成为后现代雕塑在技术层面不断探索的课题。

尽管很多人将极少主义看作是现代主义的追求形式的极端状态，将波普艺术看作是后现代主义雕塑的正式开端，但是事实上，极少主义对于后现代雕塑的作用要大于波普艺术。波普艺术表明的是后现代主义的一种文化态度，而极少主义主要在空间、材料和观念方面启迪着后现代雕塑。从时间上看，极少主义是现代主义对于来势凶猛的波普艺术的一种反应，而不是像我们通常在艺术史的著作中看到的，极少主义被波普艺术所取代。因此我们将波普艺术作为第三章，放在了极少主义前面介绍。同时在介绍波普艺术时将欧洲的新现实主义也纳入进来，这么做的目的是为了强调现成品这一材料的使用如何在后现代主义艺术中具有重要的作用。但是现成品的使用对于“技术”的挑战是在第四章对于极少主义的介绍中完成的，因为极少主义对于现成品的使用不是为

了惊世骇俗，而是基于自身的语言逻辑和艺术史的发展脉络。这也正是后来极大地启迪了观念艺术的地方。

作为后现代艺术标志的现成品使用，既是对通过技术证明艺术价值这个古老传统的无情否定，也是对于材料的扩展，它的直接后果是使材料的范畴被无限扩大，它可以是观念、身体和行为。同时，它也从一个方面表明雕塑和装置、行为之间的关系并不是对立和平行的或者是被取代和取代的关系，而是一种派生关系。因此，如果我们愿意也可以将装置和行为看作是和青铜、木或者现成品相平行的材料概念。而随着观念成为材料，后现代艺术在艺术母题范畴的特征开始成型，即艺术的母题由形式扩展到社会、政治、性别与文化的差异和大众文化这些上层建筑。最能体现这种转型的便是波依斯。本书的第六章，以作品的母题为线索，简要地介绍了90年代以来艺术发展的个案和脉络。而将英国的“感觉”展作为本书的结尾主要是出于对于后现代艺术的观念化和政治化倾向的一种反思，因为“感觉”展实际将身体性和感觉性提升到一个前所未有的重要程度，将所有的意识形态问题折射成感觉的生成和交流。应该说，这是对于后现代艺术的

罗伯特·莫里斯 《无题》





波依斯 《无题》

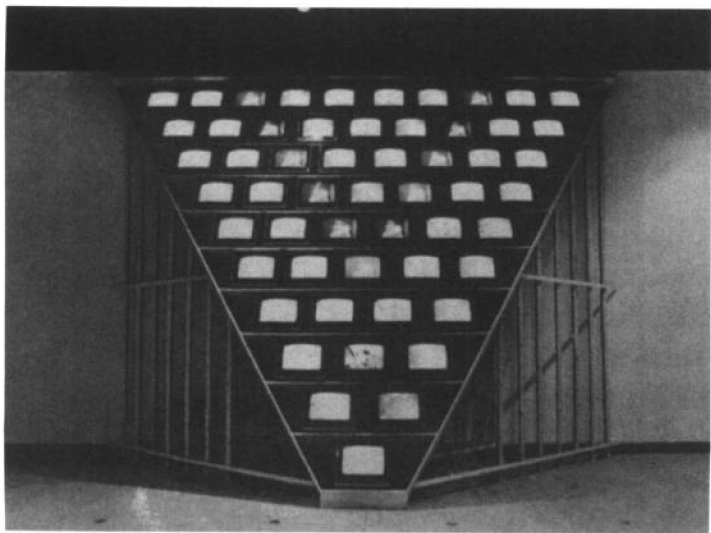
一次重大革命，也是对艺术在当代社会中的价值问题的一种更有尊严的表述。

如果说有什么是本书有所强调的话，那么本书首先强调的是，以取代和被取代的线性逻辑，或者“挑战模式”对当代艺术进行解读起码是一种无知。就像我们在动态雕塑和金属雕塑乃至极少主义中看到的那样，很多后现代主义的特质实际上已经存在于这些“过时”的现代主义风格之中。对于历史进行以线性逻辑或者“挑战模式”为主导的解读导致文化接受上的功利主义，它使我们陷入一种文化幻觉，即认为国际艺术存在着一种语言时尚，而好艺术家便是能通过信息把握这种语言时尚的人。从第四章介绍的日本的物派艺术，我们能看到植根于本民族文化特性，将语言和母题连接在一起的艺术探索的巨大潜力，而第六章所介绍的贫困艺术也证明了将国际流行语言和本土问题结合起来的局限性。其次，本书试图用对于事实上发生的历史脉络的呈现来消解“装置、行为以及录像艺术和雕塑对立”这一错误而无知的假设。

的确，人们越来越多使用装置、行为或者媒体艺术这些词汇来为艺术分类，而雕塑似乎也越来越少被人们使用，但是这些应该被看做是艺术分类的细化，而不是“语言时尚”的体现。这也证明了在语言和媒介之间贴上标签、排上等级的做法的愚蠢和无知。第三，由于装置、行为和媒体艺术强调了现场感和参与感，所以在资料搜集和文字叙述上都有很大的局限性，从“感觉”展中我们也可以看到，艺术已经开始体现出逃离文字和理性的囚笼而“直指人心”的“感觉化倾向”。所以本书在这些方面还是保持了一种谨慎的态度，即强调发展的脉络而不局限于艺术家和作品的罗列，在对具体作品的介绍中也是强调作品的物理事实和文化背景，而不用文字来描述感觉。与其说这是本书的一个遗憾，不如将它看做是当代艺术在科技和大众文化中找回自己位置的一个证明。

本书在写作中大量参考了爱德华·卢西·史密斯的《1945年以后的雕塑》。必须承认本书的框架和若干作品的叙述都受到这本书的影响。这本优秀的著作的英文本在中国出现有十年了，中文的翻译工作早在90年代初就由易英和诸迪两位

白南准 《矩阵》



先生完成，并连载于1991年到1995年的《世界美术》上，但是遗憾的是并没有引起人们的太多注意。易英先生对于西方当代艺术史的渊博知识为本书的写作提供很多便利。他的《西方美术史与批评方法论》讲稿的最后三章为本书第三章到第五章的写作起到了极其重要的作用。同样遗憾的是这部书稿至今没有得到出版，否则通过两本书比较，大家会深刻地了解这种帮助的巨大，并对当代艺术的理论背景有更明确的了解。关于波依斯的“雕塑”的定义、装置和雕塑关系问题以及文化差异在后现代艺术方面的论述，很多来自和黄专先生从1998年在深圳开始的间断性交谈与易英先生在第三届当代雕塑年度展上的发言。在写作的过程中，一直得到皮道坚先生的指导和帮助；雕塑家隋建国先生为本书提供了大量的资料，并向我详细地介绍了物派艺术和贫困艺术；此外李亮为本书提供了大量雕塑的技术知识，杨洋从阅读习惯和校对上对本书提出了很多建议；而顾丞峰先生作为编辑的严谨工作态度和催促对于本书的最后完成起到关键的作用。在此一并致谢，因为没有他们的帮助，本书的完成是无法想象的。

2000年3月28日于北京