

TSINGHUA ARTS

卷

4

清华美术

主编：杜大恺 副主编：杭间

后现代语境中的当代艺术

现代·后现代·第二现代：西方的后现代艺术

论后现代艺术的“不确定性”

后现代转向中的德国当代录像艺术

里希特：主义之上的艺术家(节选)

移动的焦点：霍克尼与毕加索的对话

后现代的善意

关于后现代主义与中国当代美术之审视

面对现实，企盼天堂：论中国当代艺术现状

走向多元

超设计：生活、想象、历史

清华大学出版社

TSINGHUA ARTS

卷

4

清华美术

清华大学出版社
北京

主编：杜大恺 副主编：杭间

本期学术主持：苏滨 尚平君 冯欣

后现代语境中的当代艺术

版权所有, 侵权必究。侵权举报电话: 010-62782989 13501256678 13801310933

图书在版编目 (CIP) 数据

清华美术. 卷4, 后现代语境中的当代艺术/杜大恺主编. —北京: 清华大学出版社, 2007. 7
ISBN 978-7-302-15308-5

I. 清… II. 杜… III. ①美术批评—世界②后现代主义—艺术—研究—世界
IV. J051 J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 078020 号

责任编辑: 甘莉 宋丹青

责任校对: 王凤芝

责任印制: 孟凡玉

出版发行: 清华大学出版社 地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座

<http://www.tup.com.cn> 邮 编: 100084

c-service@tup.tsinghua.edu.cn

社总机: 010-62770175 邮购热线: 010-62786544

投稿咨询: 010-62772015 客户服务: 010-62776969

印 刷 者: 北京嘉实印刷有限公司

装 订 者: 三河市春园印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

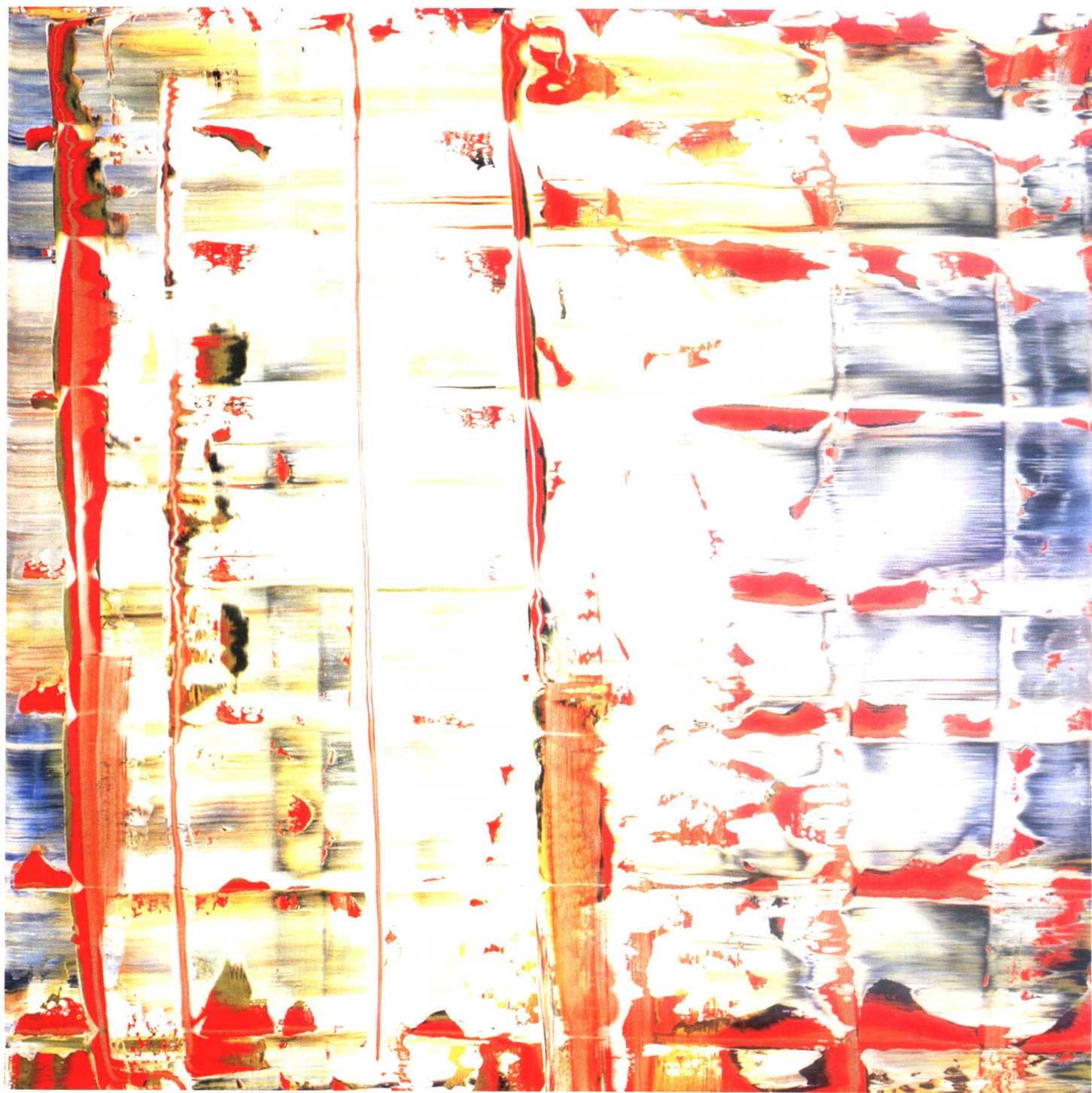
开 本: 210×285 印 张: 13 字 数: 412 千字

版 次: 2007 年 7 月第 1 版 印 次: 2007 年 7 月第 1 次印刷

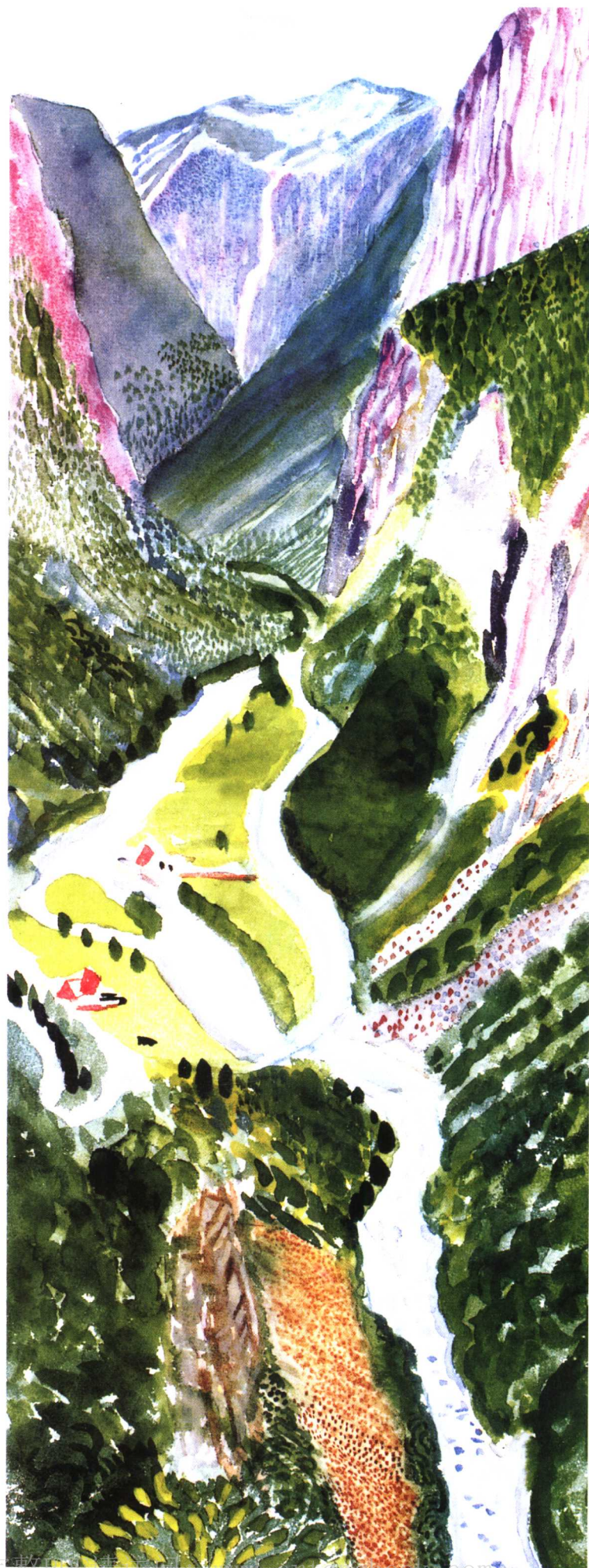
印 数: 1~3000

定 价: 49.80 元

本书如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请与清华大学出版社出版部联系调换。联系电话: (010)62770177 转 3103 产品编号: 025452-01



[德国] 里希特 《抽象画》 画布油画 200cm×200cm 1992



〔英国〕霍克尼 《挪威史达罕峡谷I》纸面水彩（双联） 81.9cm x 30.8cm, 2002

依照大卫·雷·格里芬的理解,“现代范式的一个灾难性的特征是,它使得强制性的力量成了一切变化的基础。在现代性的第一阶段——有神论阶段,无所不能的上帝是一切运动的源泉”,“上帝全能全知”,创造并控制着世界,现代人把这种力量当做与自己以外的国家、宗教、公司、家庭的关系的基础,进而导向一贯正确、唯一正确的信仰与方法,终于将所有持不同信仰者视为异类以致敌对者。在第二阶段,上帝消失了,上帝的启示也随即消失了,开始凭借经验与理性解决分歧,然而上帝的消失并未导致宽容,而是由经验与理性充当了上帝的角色,社会达尔文主义成为新的伦理基础,鼓吹适者生存,依然迷信一种支配力,在科学的名义下表现出来的“狂傲,绝不逊色于从前那些唯一正确道路的信徒”。

后现代思想希望产生一种新的立场,伊霍的系谱学就把生活的“基本关系”描述为非强制性的,“事物存在的本性是合作比竞争更为基本”,“人类的心灵中永远跳动着渴求普遍和谐的愿望”(卡尔·贝克尔:《十八世纪哲学家的圣城》,纽黑文,耶鲁大学出版社,1932),“具有这种意识的伦理观将不再把暴力视为达到目的的理想方式”。

大卫·雷·格里芬还批评了现代主义的自然观。现代主义相信人类中心主义,坚持对自然进行掠夺的伦理观,不相信所有的人都会成为“自己的目的”。如果人不能成为“自己的目的”,亦就无法建立具有内在一致性的伦理系统。后现代思想与现代主义不同,始终表现着对实现人是“自己的目的”的伦理系统的渴望与信念。

后现代思想还有进一步的追求,即遏制片面的人性观,以突破将人理解为只需要“食物、住所、技术设备和性刺激”的认识,认为人至少有包括“接受者、成就价值或自我实现价值和奉献价值”的需要,并且认为人是“创造的存在物,每一个人都体现了创造性的能量,人类作为整体显然最大限度地体现了这种能量”。后现代思想相信创造,似乎创造就是今日的上帝,后现代思想期待建立一种新的立场,相信凭借创造力,人们可以实现梦想。

总之,因为非生态性的存在观,现代主义带来了一个非生态性的世界,认为人与人不是“彼此地联系着”,而是“个体可以离开他人或群体的利益而实现自己的利益”,甚至认为“可以通过打败别人的利益来实现我的利益”,后现代思想反对这种存在观,后现代思想的目的在于鼓励人们如《圣经》所说“像爱我们自己一样去爱他人”,并

用此“规范个人、社会、国家与国际关系的新伦理学”,从而创造一个合乎生态性的人与人彼此依存的世界。

上述这些是大卫·雷·格里芬《和平与后现代范式》一文的基本思想,也许只是我们作为读者所理解的基本思想,比较后现代思想的丰富性,这当然不是后现代思想的全部,但还是大致体现了后现代思想的精粹。由此看来,后现代思想并不像有些人批评的那样缺乏建设性,后现代思想不间断地对现代主义的“解构”;也不像有些人指责的那样完全基于虚无主义的立场。它对于人成为“自己的目的”的期待还是真诚的,它对现代主义的质疑并非完全没有依据。当然,后现代思想仍不足以回答人类社会面对的所有困惑与疑虑,因为后现代思想并不是一个神话,如果那样,后现代思想也就“灾难性”地成为了“强制性的力量”,从而实际走向了反面。现代与后现代无法进行切割,后现代本身同样没有边界,它是处于进行中的社会思潮,人们对它的立场不同,认识不同,也就成为不可避免的了。

今日中国如以西方的标准衡量,尚处于前现代、现代、后现代等多种社会形态并存的时期,不同社会形态下的制度格局、价值趋向纵横交错;不仅如此,回头看去,中国社会并未经验如大卫·雷·格里芬所说的被“上帝”或“理性”支配的历史,但是作为与“理性”并置的“经验”确曾是中国社会具有“强制性的力量”,后现代思想所抨击的等级差别更恰恰是数千年来中国社会的伦理与制度基础。应当说,后现代思想对于中国并不遥远,后现代思想所以会在中国得到响应并非没有渊源。正在努力构建和谐社会的中国,应当不会拒绝后现代思想中的合理内涵。

现代艺术中的唯美主义、技术至上、精英主义、博物馆化,以及对永恒价值的执著,都是后现代艺术意欲颠覆的对象。后现代艺术洋溢着大众情结,预言着一个艺术大众化的时代;后现代艺术关注社会,关注自然,关注人生,关注生命;后现代艺术还相信,人人都能实践的方式,能够最迅捷地为多数人接受的方式,会左右这个时代艺术的命运。不管人们怎么想,这个时代似乎悄然而至,我们只有面对。

注:文中引文除已注出处者,均引自《后现代精神》([美国]大卫·雷·格里芬编,王成兵译,中央编译出版社出版,1998)一书及《和平与后现代范式》一文(作者同上)。

目 录

C O N T E N T S

现代·后现代·第二现代：西方的后现代艺术	/ 黄凤祝	001
论后现代艺术的“不确定性”	/ 高宣扬	008
后现代艺术作品选	/ 供稿：晓航	027
后现代转向中的德国当代录像艺术	/ 岛子	053
画不出的空间：叙述的终结	/ [美国]杰夫丝	077
里希特：主义之上的艺术家（节选）	/ [美国]迈克尔·基米尔曼	082
里希特访谈（节选）	/ [美国]罗伯特·斯托	092
移动的焦点：霍克尼与毕加索的对话	/ [美国]格特·席夫	100
从现成品到超现实之物：西方现代绘画的观念转向	/ 陈岸瑛	113
后现代的善意	/ 方晓风	118
后现代艺术的几种疆界编程	/ 韦天瑜	134
“不是一种语言”——关于阿波利奈尔画诗的联想	/ 尚 杰	137
关于后现代主义与中国当代美术之审视	/ 翁剑青	143
中国当代艺术的前卫性	/ 包 林	151
面对现实，企盼天堂：论中国当代艺术现状	/ 侯瀚如	155
走向多元	/ 杨 卫	160
“非理性”与当代艺术“建构”：二十年来美术界的		
“中国现象”刍议	/ 冯绪民	165
超设计：生活、想象、历史	/ 黄 笃	172
声东而击西	/ 苏 丹	185
冷能：情感和力量	/ 柳淳风	190
关于后现代艺术及《20 世纪艺术批评》的对话	/ 沈语冰 张晓剑	197
展望的反思：读《2000 年及其之后的建筑》	/ 乐 道	203

现代·后现代·第二现代： 西方的后现代艺术

黄凤祝(德国科隆大学)

这篇文章要谈论的是“西方的后现代艺术”。为了对主题有更为深入的理解，我要从“现代”这两个看似简单的字说起。“现代”(moderne)这个词，来自法语，原意是现在的、当代的、新的。现代性(modernity)、现代化(modernization)和现代主义(modernism)，都是从“现代”这个词概念化后产生的。

后现代社会是一个后工业的社会，又称为第二现代。哈贝马斯(Juergen Habermas)认为，在20世纪实际上只存在着一种社会，那就是批判性的现代社会。这种现代性的理念，他称之为“在不断完成中的现代性”。

什么是现代主义？什么是后现代主义？众说纷纭。2006年3月底，我到北京的798艺术中心拜访一位画家，在谈及现代主义和后现代主义的一些问题时，他说，后现代主义是对现代主义的“非理性主义”的一种反叛。我听了，觉得这种见解非常的新鲜。

一般认为，“现代主义”是19世纪末20世纪初发展起来的一种艺术与文学思潮和运动。艺术家反抗既往的一些成规，寻求一种他们认为能够更为真实地表达情感的方式。他们借助牛顿的力学理论、达尔文的进化论以及弗洛伊德的心理学区，主张以实证科学为基础，讲求理性和逻辑，追求实验上的体证，并主张无神论。有些人将20世纪划分为现代与后现代两个时期，有些人则认为它们是同一个时期中的两个环节。

为什么大家的见解会有如此之大的差距呢？问题在于，大家对理性的理解有所不同。很多人认为，尼采和萨特是非理性的哲学家。如果这一观点成立的话，那么“现代主义”是一种非理性运动的论断也可以成立。但是，尼采和萨特是非理性的哲学家吗？我认为，只要是哲学家，不管他们个人的生活是多么充满激情，多么感情用事，但他们的思想必然是理性的。情理对于一个哲学家或思想家来说，是一件事情的两面。

现代性、现代化和现代主义要求的是：让事物

不断地更新，即在艺术或者思想中，新陈代谢能够获得正常的运转，创新、再创新。这正是尼采所追求的生活。哈贝马斯是现代性的倡导者，也是现代性的捍卫者。^[1]哈贝马斯提出了现代主义永不完成的理论，他认为现代主义为人类提供动力，要求永恒不断地改进自己的状况和思维方式。他认为，“后现代主义”所强调的对于固有意识的反动，就是“现代主义”的核心精神，也是人类不断创新的推动力。“后现代主义”是继承“现代主义精神”的另类表现，其基本核心，还是创新、再创新。

如果现代主义追求的是一种在艺术和思想上不断创新的境界，那么现代主义就没有一个固定的形式，而必然是一种不断更新的形式。也就不存在所谓的“后现代主义”。也许，只有反对创新、反对发展的思想或艺术理念，才可以称为后现代主义。

虽然，我们不能完全接受西方学者有关现代主义和后现代主义理念的界定，但是为了理解他们的思想和艺术潮流，姑且借用一下他们的话语，来谈论相关的艺术创作。

一、“后现代”概念考古

19世纪70年代，英国画家查普曼(John Watkins Chapman)使用过“后现代绘画”这一概念，指的是比法国印象主义绘画还要现代和前卫的绘画作品。1917年，潘诺维兹(Rodolf Pannowitz)在《欧洲文化危机》一书中，用“后现代”一词指涉欧洲文化的虚无主义和价值崩溃。他描绘了代表军国主义、民族主义和精英价值的“后现代人”的形成。他所描述的这种现象，不久就体现在呼唤与西方现代文明决裂的法西斯主义者身上。

与现代决裂的“后现代”概念，出现在第二次世界大战以后。在为英国历史学家汤因比(Arnold Toynbee)《历史研究》一书撰写的概论中，萨摩维尔(D.C. Somervell)使用了这个概念。汤因比后来也引述了这一概念。他们把西方历史划分为四个时期，即黑暗时代(675—1075)、中世纪(1075—1475)、现代时期(1475—1875)和后现代。按照

这种说法,从1875年开始,西方就进入了后现代时期。汤因比把“现代时期”描述为一个社会稳定、理性主义和进步的时代;“后现代时期”则是一个充满战争、社会骚乱、革命、无政府主义和剧烈变动的时代。^[2]汤因比的断代理论,把尼采“权力意志”和斯宾格勒“西方没落”的理念同时搬上了历史舞台。

20世纪50年代,美国文化历史学家卢森堡(Bernard Rosenberg)在他的著作《大众文化》一书中,使用了“后现代”一词,用来描绘社会大众生活中一种新的生活状况。卢森堡指出了后现代世界的双重性:既充满了希望,也布满了危机。后现代世界,要么给人提供了一切,要么什么也没有给予。同年德鲁克(Peter Drucker)把“后现代社会”等同于“后工业社会”。德鲁克认为,在“后现代社会”中,贫穷和愚昧将会终结。在“后现代社会”中,民族国家将会衰落,意识形态将会消失,人们会看到一个全球的后现代化进程。

社会学家米尔斯(C. Wright Mills)对现代社会的观点比较消极。他认为,现代社会正在被一个后现代社会取代,如同西方历史上古典文化被东方文化取代,西方人将生活在一个黑暗的时代。米尔斯视后现代社会为黑暗时代,这个时代将由疯人现实主义统治。马克思主义和自由主义理论,都受到启蒙时代的影响,他们都相信社会的进步,认为理性会带给人类更多的自由。米尔斯则指出,在某些方面,社会理性的加强,会导致自由的缩减。^[3]

二、艺术与后现代主义

德国艺术史学家彼得·比尔格(Peter Bürger)相信现代“进步”的概念已经解体了,艺术走向多元性的发展。^[4]但今天的社会给予人类更多发展的可能性,艺术必须向“现代主义”告别。这就意味着“现代的艺术”慢慢走进了“后现代的坟墓”。

法国哲学家利奥塔(Lyotard, 1924—1998)把“在高度发展社会中的知识势位”称为“后现代”^[5]。在这个时代,伟大的、一体化的话语,即伟大形而上的叙述失去了“可信性”,人们不再相信有关人类解放的表述。18世纪和19世纪建立的理念大厦,相信人类的历史发展是遵循着一个“统一进程”的信念已经倒塌。黑格尔所谓历史是“思想进程”的自我完成,以及马克思有关历史发展是朝向人类解放的理念,已被当做“乌托邦”放入博物馆中。自由、民主、理性、启蒙、人权、技术、福利社会,以及一切对进步的“迷信”,都受到质疑。简短地

说,“后现代”是对同一的、普遍的,以及“对任何事物都有效知识”信念的一种反动。人们再也不相信存在着一个普遍的人类本质和一个共同的历史目标。^[6]

1976年以后,这种“对现代主义的怀疑论”不断地升级。20世纪80年代以来信息技术的发展与突破,给人类提供了更多的可能性,资本主义的全球化,给世界带来更多的物质享受。但是,这一切并没有给人类带来新的希望。尼采的创新理论,在经历了法西斯主义的洗礼后,被德国文化界暂时藏在冷库中;但是在法国却经历了一系列的重新包装,被推上舞台。创新就是价值,创造就是目标,就是希望。于是,后现代主义创作的理念,代替了现代主义进步的理念。但是这种理念,只是知识界和艺术家一种新的价值理念,它并没有给这个社会带来任何新的希望。

在现实生活中,人们追求的是一种安逸、稳定的生活。人的一切希望都寄托于拥有一份稳定的收入,能够安心地去消费。他们要求理性地去安排一切“生产”,疯狂地“消费”一切。任何变动、任何创新,都会给他们带来危险,破坏他们的安逸。他们要的是生产和消费,再生产、再消费。创作还不是“生产”时,不会带来任何商业价值,也就不可能引发公众的兴趣。创作只有在成为商品,能够带来实际的商业价值时,才会受到大众的瞩目,才会成为大众的希望。“后现代主义”追求的不是一种理想,而是个人的实际效益。

在中古时代,西方艺术的功能,是表达宗教的神圣和信徒虔诚的愿望。文艺复兴以来,艺术由宗教的兴趣逐渐转向世俗的权势,艺术的功能也转向世俗的华丽。艺术的支持者不再是教会,而是帝王将相和权贵。法国大革命以来,艺术曾经表现过民众的革命精神,并为市民服务。法西斯的现实主义,为军国主义宣扬民族精神。社会现实主义为共产党和工农兵展示马列主义的精神。这一切的艺术精神,都建筑在理想主义的精神支柱之上。艺术表现的都是一些理念:天国的理念、启蒙的理念、浪漫的理念、人道主义的理念、进步的理念。艺术从来不是为艺术本身而存在。后现代表现的,不再是理念,而是一种欲望,活生生的人的具体的欲望。后现代艺术追求的,却是本身的存在。

“后现代艺术”不想再作为理性的、理念的艺术而存在。它想为自己的存在创造环境。在现代多样性的社会中,“后现代艺术”将一切生活的可能性都纳入艺术的范畴,由此产生了一个多样性的艺

术环境。艺术不再是一种审美,而是一种创造。简单的、复杂的、纯洁的、肮脏的、善良的、血腥的、恐怖的、高雅的、通俗的、抽象的、具体的、概念的、事物的、创新的、毁灭的、和平的、暴力的、美的和丑的,一起出笼。有的是理性的、有条理的,有的是反理性的、杂乱的,有的是感觉的、多情的,有的是违反感觉的、冷血的创作。这一切都记录在“后现代艺术”的身上。

三、现代艺术

“现代艺术”通常是指从19世纪后期到20世纪中叶的大部分艺术作品。1970年以后的作品,通常称为“当代艺术”或“后现代艺术”。绘画艺术原来的目的,在于写实地再现某一个实体。摄影技术发明后,绘画的写实功能相形见绌,艺术家开始寻求新的艺术方向。他们使用各种方式、材料、观点来探索新的出路。他们放弃写实的技巧,绘画变得越来越抽象。

现代主义和现代艺术的概念之间存在着一种密切的关系。现代艺术的转变,最先是架上绘画和版画开始,然后扩展到雕塑和建筑。19世纪后半期,在西方世界涌现出了众多新的艺术流派和艺术运动。现代艺术的发展受到来自多方面的影响。

当时的艺术理论普遍认为:艺术应该精确地描述事物,表现出事物的理想样貌。画家如果不是接受委托,就是通过举办大型画展或政府的资助,才能进行创作。要突破传统的艺术观点,不单单是艺术家改变绘画作风就可以实践的,社会和经济环境也必须有所改变。当艺术受到政府或基金会的资助时,就会失去自由、失去自主、失去追求。成功和安逸将艺术麻醉了。

现代主义起步之时,现代主义的画家们组成不同的团体来彰显其主张和作品。他们利用运动来确立自己的艺术潮流,以求获得社会的认可。这个过程,在现代艺术的发展中不断地被重复着。20世纪初期兴起的现代艺术运动,有野兽派、立体主义、表现主义和未来主义。

现代艺术运动,在第一次世界大战爆发后,终止了一段时间。反战运动孕育了达达主义和超现实主义运动。这些绘画运动以及风格派(de Stijl)和包豪斯学派(Bauhaus)的建筑运动,对于日后艺术、建筑、设计的发展产生了极大的影响。

第一次世界大战期间移民到美国的欧洲艺术家,把现代艺术介绍到美国。第二次世界大战后,美国成为新兴艺术运动的中心。20世纪60年代在

美国出现的艺术运动有:抽象表现主义、波普艺术、欧普艺术和极简主义;70年代出现了地景艺术、行为艺术、观念艺术和照相写实主义。在这期间,一些艺术家和建筑师开始扬弃“现代”的观念,尝试“后现代主义”的艺术创作。

“二战”以后,使用绘画作为主要创作媒介的艺术家越来越少,越来越多的人尝试运用大型的装置艺术和行为艺术来表达他们的艺术灵感。从20世纪70年代开始,新媒体艺术(new media art)形成了一个艺术类别,越来越多的艺术家采用科技媒材进行创作,比如影像艺术(video art)。

现代主义运动相信理性,相信进步,相信社会是朝一个方向发展。他们认为,固定不变的“传统”艺术和文学形式、社会组织和日常生活形态,都已经过时了,有必要将这些过时的东西全部扫除,以便能够创建新的文化结构。因此,现代主义要求人们用理性来检阅一切,并找出一切“阻碍”进步的事物,以便能够用更好的东西来替换这些陈旧的事物。现代主义要从理念中,用理性来完成自我。后现代主义却要求人们从感觉中来体现自我。这是由于20世纪90年代以来,理性主义的失落,人们只能从感情中寻找自己。这种状态确定了后现代主义今后的走向。

四、后现代主义

后现代主义看到,世界正在重组。超级城市的兴起,“老大哥”式的经济大国操纵着世界,大众产品和大众消费充塞着市场。民族国家衰退,国际化不断增强,不断拉大的贫富差距加剧了社会分化。信息技术的发展,加速着社会交往的流动,增加了生活的灵活性和多样性。经济活动的中心化和活动的非中心化形成强烈的对比。这一切促使个人的主观性发生转变,双重主观性的个人使自我分裂成为碎片。人一方面需要以理性的手段来获得消费资源,另一方面必须任由感觉来完成自我的超前消费。

现代性和工业化的社会将人格切割成碎片。人,只有在消费时和能消费时,才能暂时捕捉到自己的人格,重新完成自我的意念。因此,主体的重建,成为当今世界的首要任务。

法国的思想家,从尼采“成权意志”的理念中获得新的灵感,完成了从结构主义过渡到后现代主义的旅程。

利奥塔,法国后现代主义之父,早期是一个典型的马克思主义者。他声称,理论的功能不仅在于理解,同时也在干批判,也就是怀疑和颠覆那些不

可忍受的现实和社会关系。他的这种主张,源自马克思对哲学的看法:哲学不仅要解释这个世界,而且要改变这个世界。^[7] 20世纪70年代早期,利奥塔放弃这种想法,开始批判有关理性的话语。他攻击现代理性和统一化哲学,肯定片面性、多元性、特殊性和漂流性的理念。^[8]

1979年,利奥塔出版《后现代的状况》(*La condition postmoderne*)一书,成为后现代主义的宣言^[9],德国译为《后现代知识》(*Das postmoderne Wissen*)。这本著作出版后,引发了有关后现代的一系列争论。

利奥塔认为:后现代性这个概念,首先没有确定的定义,也没有任何一个历史时代的界限。其次,这个名词,没有时代的连贯性。它只是起着一个警示作用,表明在现代性中,存在着某种颓废的事物。^[10] 利奥塔认为,知识产生于歧见,产生于对现存范式的怀疑。新范式的提出,并非产生于对普遍真理的共识与赞同。

利奥塔把后现代和后工业社会联系在一起,把后现代社会称为“计算机化的社会”。^[11] 后现代的生活条件,由“信息数字化”来界定。人类的环境已经不是由自然事物组成,而是由“有组织的技术数据”构成。社会的“真实性”主要是从储存的数据库中提取。

新的技术可能性引申出两种政治要求:①数据库必须对所有的人公开;②解除体系中的强迫性。但是在后资本主义社会中,商品和权利,始终还是一切的障碍,什么人也消除不了,除了把它消费掉。

利奥塔指出,现代中心化的乌托邦,即“伟大形而上的叙述”(Metaerzaehlung)已经失去其原来的意义:①更多的知识并不能保证自由的成长。马克思认为,对必然性的掌握,是排除偶然性的先决条件,也是促进人类自由的必要条件。要掌握必然性,要求科学能掌握更多的知识。如果实证的科学知识无法保证个人的自由,那么知识对于人类获得解放,已经失去其“合法的地位”。②更多的知识无法保证人们更理性化。知识不是理性思考的基础。③更多的知识并不能保证人们能够更为细腻地去思考问题。知识无法作为认识真理的前提。

因此,认为所有有理性的人,可以获得一定的共识,是没有意义的。对思想多元化的容忍,比要求所有的人获得共识的集体主义更有意义。欧洲传统上关于真理与公正不可分割的看法,已经无法自圆其说了。

五、后现代性与在不断完成中的现代性

后现代社会是一个后工业社会。德国社会学家贝克(Beck)认为,后工业社会是一个“有组织的不负责任的社会”,是一个风险社会。到处都是危机,到处都有风险,到处都是环境污染。贝克把后工业社会称为第二现代。他认为,人类必须克服后工业社会引发的种种危机。哈贝马斯(Habermas)、贝克(Beck)和英国的社会学家吉登斯(Giddens)都是现代主义的捍卫者。他们都不倾向于把20世纪的思想划分为现代和后现代。贝克和吉登斯把现代性分为两个阶段,工业化是现代性的第一个进程,后工业社会是现代性的第二个进程。哈贝马斯则倾向于“在不断完成中的现代性”这一理念。

哈贝马斯的批判理论对后现代理论的批判,主要集中在对非理性主义的批判,很少注意到后现代理论中的社会理论、媒体理论和类象理论。其实,利奥塔的后现代理论对“现代中心化的乌托邦”意识,即“形而上的叙述”的攻击,在某一程度上,类似法兰克福学派对现代意识形态的批判。除了意识形态外,又有什么可以使统治阶级在现行的制度、法律、社会秩序和价值中取得合法的地位?又有什么可以使“形而上的叙述”合法化?批判理性与对“形而上的叙述”的批判有许多不同之处,但它们之间也存在着某些相同之处。

利奥塔攻击资本主义、文化工业、商品化、帝国主义、父权制度等,并认为资本主义社会,具有吞噬一切反抗形式的力量。事实上,这和批判理论在本质上并没有什么不同。法兰克福学派对工具理性的批判,是一种类似对实证主义的批判。^[12]

六、后现代主义艺术

后现代主义艺术和后现代主义一样,是一个无法界定的概念。后现代艺术是一种多元的艺术。所谓多元,不仅是指形式,还有所使用的素材以及跨学科的范畴。

后现代艺术对社会提出批评,它是一种艺术上和知识上的运动,摒弃绝对和普遍的艺术观念。从艺术的角度,探讨和关注弱势群体、环保、全球化、同性恋、伊斯兰教边缘化、恐怖主义和政治行动等问题。在艺术创作上,对现代主义的表达方式,甚至思维方式以及价值观提出批判,并尝试颠覆和反叛现代艺术。

在1998年第14届国际美学会议上,德国美学家维尔士(Wolfgang Iser)提出了一个挑衅性的论

题。他认为：后现代艺术概念的参数，应当借助从体育运动获得的经验来设定。体育运动是一种不折不扣，采用最高效率的大众化和普及的艺术形式，可以真正称做“大众艺术”（Kunst fuer Jederman）。体育运动与后现代艺术有相似的功能，它拥有比后现代艺术更为广泛的受众领地，渗透入生活的每一个角落。^[13]在这里，维尔士提出的问题，不是体育运动是否“艺术”，而是由谁来界定艺术、决定艺术的价值。即不是艺术是什么，而是艺术应当是什么！艺术是一种经验上的表达，还是一种规范性的叙述？

伟大的艺术作品，必须接受伟大的委托。艺术家需要使命。这个使命在中古时代，来自于神，来自于教会。在现代以前，来自于帝王将相和权贵。现代的艺术，来自文化官僚、资本家 and 他们的公共舆论工具。社会舆论来自他们掌握着的媒体宣传。后现代艺术要脱离这种“传统伟大的叙述方式”，把希望寄托于大众。但是大众的使命又由谁来表达呢？由天？由权势？由金钱？由媒体？或由市场？后现代以前的艺术，由“有德者”来决定。然而，天命靡常，惟得是依。后现代艺术，不求之于“有德者”，而把希望寄托于大众。真的是“得民心者”得天下吗？

现代艺术追求的是单一性的、规范的、精英的艺术。后现代艺术与之不同，追求的是多元化、大众化的艺术。大众无须拥有专业的知识，就能够轻易地理解和消费后现代艺术。后现代艺术把艺术的领地扩展至生活的每一个角落，艺术和生活，以及艺术素材和艺术本身的界线开始模糊。它利用媒体、建筑、文学、绘画、设计、家具、日常生活的用具，甚至是艺术家本人，在各自的艺术场境内，进行后现代艺术的表述。

后现代艺术是什么？后现代艺术是跨学科和跨创作，同时是一种带有颠覆性精神的新思维，因此它的风格不是单一的、可协调的，不可能达到一致。想要表述后现代的各种创作和境况，不是一件容易的事。

其实，后现代艺术是什么？后现代艺术应当是什么？无须定论。后现代艺术家不知道艺术是什么，也不知道艺术应当是什么。后现代艺术，只有艺术家，没有艺术；只有创作，没有“艺术作品”。后现代艺术的艺术家，追求的是感觉。他们在创作过程中寻觅感觉。后现代艺术的艺术，是在创作的过程中产生的，艺术家创作的不是艺术作品，而是生活上的消费品。艺术家在创作中获得自己对艺术

的感觉，但他并不界定艺术的感觉，也无法界定艺术的感觉。当艺术成为消费品之后，艺术的感觉就由消费者来界定。如同吃巧克力的感觉，是由吃巧克力的人，而不是由生产巧克力的人来感受。生产巧克力的人感受到的是，盈利或亏损带来的感觉。生产巧克力的人试图生产一种受大多数人欢迎的产品，来享受垄断市场的乐趣。他会使他的产品尽量迎合大众的口味，或是利用媒体的宣传，利用联想的心理机制，包装产品，制造形象，来改变大众的习惯或口味，以赢得更多的消费者。消费的过程，始终是由消费者来掌握。同样，艺术的消费也是由艺术消费者来掌握。

艺术品作为艺术消费的载体，只有在消费中才能获得其真正的艺术价值。艺术收藏家，并不是真正的艺术消费者，他们注重的只是艺术品的经济价值。他们没有把金钱看做价值的载体，而是把它视为价值本身。大多数的艺术收藏家，并没有把艺术品看做艺术的载体，他们看到的不是艺术的价值，而是艺术品的价值。他们消费的不是艺术，而是艺术品。他们收藏的不是艺术本身，而是艺术的经济价值和商品价值。后现代艺术试图摆脱艺术对金钱的依赖，把艺术直接送到艺术消费者的手中，让艺术像体育运动一样，进入人们的日常生活，让艺术消费者自己来界定艺术，来决定艺术是什么和艺术应当是什么！

七、后现代艺术是“最坏的艺术”

后现代艺术告诉我们，艺术不是神圣的，不是不可超越的，艺术就在生活中，只有在艺术的消费过程中，艺术才能真正显示出来。

后现代艺术，不是一种理念，而是一种生活方式，也是一种消费方式。我们要消费艺术，而不是让艺术来消费大众，消磨大众。只有艺术成为生活的一部分，一种生活的方式，艺术才能被大众消费。

后现代艺术身上缠裹着太多的服饰。它试图从这些装饰中解放出来，以不固定的形态，张扬它的自由，跨越自我，进入生活，接受新的挑战。后现代艺术，只要生活，它越来越缺乏对社会的批判，越来越缺乏构建与创新。后现代艺术家不创造新的艺术造型，他们利用一切现存的事物、结构、思想、潮流、形式，以及现存的艺术，来表达自己。他没有自己的东西，也不需要有自己的东西，因此它是所有的东西，它能无所不在、无所不能。唯一的前提是，人们必须去消费它，艺术地消费它，你

才能获得艺术，产生艺术。否则，后现代艺术只能是“最坏的艺术”。

参考文献

Beck, Ulrich, *Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Best, Steven and Douglas Kellner, *Postmodern Theory-Critical Interrogations*. New York: Palgrave Macmillan, 1991.

Busch, Werner, *Funkkolleg Kunst: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München/Zürich: Piper, 1997.

Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Harrison, Charles and Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit: Hatje Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*. München: Beck, 1988.

Heartney, Eleanor, *Postmoderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.

Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der Modernen Kunst*, Wien: WUV-Universitätsverlag, 1994.

Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*, Wien: Passagen Verlag, 1994.

Mills, Wright, *The Sociological Imagination*, New York: Oxford University Press, 2000.

Welsch, Wolfgang, *Sport-Viewed Aesthetically, and Even as Art?* In: Erjavec,

A. (Hrsg.), *XIVth International Congress of Aesthetics, Aesthetic as Philosophy, Proceeding I*, Ljubljana, 1999.

高宣扬,《当代法国思想五十年》,台北,五南图书出版公司,2003。

道格拉斯·凯尔纳,斯蒂文·贝斯特,《1999:后现代理论——批判性的质疑》,北京,中央编译出版社,1999。

马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》,第1卷,北京,人民出版社,1995,19页。

注释

[1] 《1999:后现代理论——批判性的质疑》,306页。

[2] 《1999:后现代理论——批判性的质疑》,7-8页。

[3] 《1999:后现代理论——批判性的质疑》,9-11页。

[4] *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit: Hatje Hauser, s. 1178.

[5] *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*, s. 13.

[6] *Philosophie der Modernen Kunst*, s. 205-206.

[7] 参阅《马克思恩格斯选集》,第1卷,19页。

[8] 《1999:后现代理论——批判性的质疑》,199-200页。

[9] 《当代法国思想五十年》,461页。

[10] 《当代法国思想五十年》,461页。

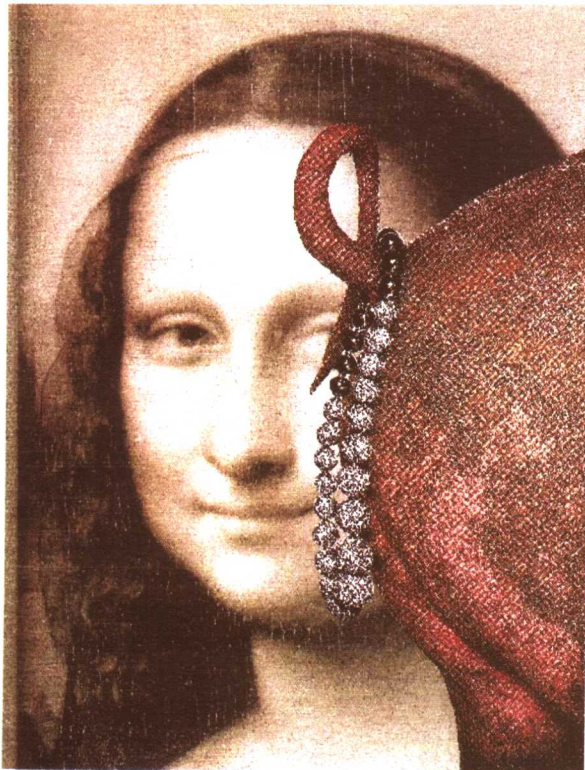
[11] 《1999:后现代理论——批判性的质疑》,217-218页。

[12] 《1999:后现代理论——批判性的质疑》,317-318页。

[13] *Sport-Viewed Aesthetically, and Even as Art?* s. 213-236.

图版

现代·后现代·第二现代：西方的后现代艺术



[德国] 安妮·英格哈特:《对奢华的渴望》系列之一,纸本,30cm×20cm



安妮·英格哈特:《对奢华的渴望》系列之二,纸本,30cm×20cm



安妮·英格哈特:《对奢华的渴望》系列之三,纸本,30cm×20cm

论后现代艺术的“不确定性”

高宣扬(同济大学)

一、艺术的出发点和归宿是自由

后现代艺术所追求的基本目标是自由。

自由是人的本质。人的自由本质,归根结底,决定于人自身原本是目的自身。因此,所谓真正的自由,乃是作为目的自身的人进行自我决定和自我超越的绝对自律。

从西方的传统来看,从理论上系统论证“人是目的自身”这个基本命题是从康德开始的。康德的整个哲学就是在探索“人是什么”的问题。众所周知,为了回答“人是什么”,康德从人的活动的三个基本领域去探讨:认识活动、伦理行为和美的鉴赏。也正因为这样,康德才写出他的三大批判:《纯粹理性批判》(*Kritik der reinen Vernunft*, 1781)、《实践理性批判》(*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788)和《判断力批判》(*Kritik der Urteilskraft*, 1788)。康德是在论述伦理行为的理性基础的时候,更确切地说,是在《实践理性批判》探讨道德伦理行为之后,为了更深入地分析批判人的实践理性,他在《道德形上学探本》(*Die Metaphysik der Sitten*, 1797)一书中,提出了“人是目的自身”的伟大命题。很明显,在康德看来,当人只是作为认识活动的主体,作为一个经验的存在而构成为自然界的一部分的时候,人仍然是和其他事物一样,是他律(*Heteronomie*)的,是没有真正的自由的。只有当人作为伦理行为的主体,从感性世界(*The World of Sense*)进入到理智世界(*The Intelligible World*)的时候,才能脱离感性世界的约束而成为自律(*Autonomie*)的(Kant, I. 1977: 197—198)。在此基础上,康德进一步说明人是目的自身。因此,康德的论述把文艺复兴和启蒙运动的人性论和古典人文主义提升到新的高度,是极其可贵的。这也就使得康德的“人是目的自身”的命题成为了近、现代人权理论的基础。

令人深思的是,康德关于“人是目的自身”的命题是从谈论伦理行为的时候提起,又在谈论对于美的鉴赏的能力的时候,引申到最完满的程度。所

以,康德至少看到了,只有在对美的追求的艺术创造和鉴赏活动中,也就是在实现一种“不涉及利益关系”的“无目的的合目的性”的时候,人才能实现其作为目的自身的崇高地位。人的艺术创造和鉴赏活动,把人从他所处的经验感性世界中彻底地解脱出来,使人在超越的精神感情世界中,脱离各种利益而去寻求其自身的真正自由。也正因为这样,唯有在艺术创造和鉴赏活动中,人才有可能把自己当做“目的自身”而实现最大限度的自由,并因而也由此实现对全人类的整体生命的道德终极关怀。

后现代的思想家们在批判传统的古典人道主义理论的时候,一方面,不满于西方古典人道主义将人设定为认识和伦理行为的主体的局限性,揭露了将人加以主体化而导致对人的否定的各种传统论述;另一方面,却在康德的“人是目的自身”的命题中发现了拯救人的自由的转机,找到了把人彻底地从传统文化的枷锁中解放出来的关键途径。后现代的思想家贾克·德里达(Jacques Derrida, 1930—)在对于西方传统文化进行“解构”的时候,另一位后结构主义思想家米歇尔·福科(Michel Foucault, 1926—1984)在批判古典人文主义的时候,都肯定了康德的上述命题,并由此出发论述了后现代的基本“人观”。

后现代思想家之所以重视“人是目的自身”这个命题,正是因为在这个命题中集中地体现了人的自由本质。人是自由的;这个自由只有当人作为目的自身的时候才能真正实现。在20世纪70年代末至80年代初,后现代的思想家们经过反复讨论“人的目的”这个论题之后,出版了一本研讨会论文集《人的目的:从德里达的创作谈起》(Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, 1981)。这本讨论集表明后现代的思想家们极端重视人的自由问题,并像康德那样,围绕着人的目的去探讨人的自由,而且也是在人的艺术创作活动中去寻求人的绝对自由的可能性。

在他们看来,艺术创造是人生自由的最理想的典范性场所。艺术创作和欣赏活动,作为无目的的

合目的性,集中地体现了人的自由的最本质的内容和最高目标。正是在“无目的的合目的性”中,高度地表现了人的自由的自在自为的自律性。这是人为自身的存在而作的自我决定的自由,是为自身的存在而寻求最大限度的自由的表现。

但在后现代思想家看来,自在自为的自律就是无目的的不确定性(Lincertitude; Uncertainty)。这是一种进行自由创造的“没有根基的”游戏活动。加达默在《真理与方法》一书中称之为“人类世界经验的基本形式”,并通过艺术创造体现了人生在世的不断追求自由的最高理想(Gadamer, H. G. 1986. I: 107—116)。德里达也高度赞扬艺术创作中的游戏活动,并将之比喻为“一种无底盘的棋”,“一种产生区分的区分”(Derrida, J. 1967a)。

二、艺术的自由是不可界定的

后现代艺术的创作所追求的,与其说是艺术作品本身,不如说是艺术创作中的自由。通过后现代艺术家的游戏式的无拘无束的创作,他们所要获得的,是一种从未尝试过的最新的自由。这种自由,作为追求中的最新的自由,本来既是无法,也是不可能界定的。

艺术的自由由其自身确定其方向的不确定性,因而也自然而然地进行着自我确定的“不确定性”。所以,德里达强调:这是一种除自身之外无须以任何他物作为其底基的自由游戏,是由自身决定其意义的创造活动(Derrida, J. 1981: 25—26)。加达默也指出:“诚属游戏的活动绝没有一个使它终止的目的,而只是在不断的重复中更新自身。”(Gadamer, H. G. 1986: I. 09)后现代艺术所寻求的,正是这种由其自身确定的、高度自由的不确定性。用德里达的话来说,这是一种由自身产生区别的游戏。他所强调的,是无须由它自身之外的任何“他者”,去为它自身的自由创造规定任何游戏“规则”;毋宁是由其自身的“不确定性”本身,产生出各种可能的“区别”,借此达到最高的自由(Derrida, J. 1967a; 1981: 25—26)。

投入游戏的艺术创作和艺术观赏,都具有游戏本身的无目的地来回运动的性质。正因为游戏的主体是游戏本身,而游戏中的来回运动又具有高度的无意识性和无目的性,并通过这种无目的性达到了各游戏者在游戏中的“被游戏”地位,才使得游戏中的来回运动轨迹变化不定,也使得游戏者始终处于不确定的地位。在游戏中陷入不确定的来回运动,不仅使游戏者完全达到精神的舒解,获得了游戏者自身并没有意识到或没有预期到的一种自由;

而且这种超越了主观预期目的的新的自由,实际上将游戏者带进到新的天地,为游戏者提供在新天地开创新自由的可能性。这种自由的非预期性,正是满足了游戏者探索新的可能性的无止境的欲望。因此,这种自由也是一种不断更新的自由,一种不断提供新希望的自由。新希望的内容越不确定,获得它的愉悦就越富有深度,越具有吸引力,因而也就越构成游戏者不断陷入游戏运动的动力。

后现代艺术在这里提出了艺术及其自由的界定的可能性的问题。

传统思想和方法论,无论遇到什么事情,无论探讨什么事物,劈头提出的首要问题总是“它是什么?”于是,“什么东西(事物或人物)是什么?”就成为探讨问题的出发点,也成为解答问题的预设框框。这在实际上已经限定了思考问题的自由。正如海德格尔所说:“任何发问都是一种寻求……发问作为‘对……’的发问而具有‘问之所问’(Gefragtes)。一切‘对……’的发问都以某种方式是‘就……’的发问。发问不仅包含有问题之所问,而且也包含有被问及的东西(Befragtes)。在探索性的问题亦即在理论问题中,问题之问应该得到规定而成为概念。此外,在问题之所问中还有问之何所问(Erfragtes),这是真正的意图所在,发问到这里达到了目标。既然发问本身是某种存在者(发问者)的行为,所以发问本身就具有存在的某种本己的特征。”(Heidegger, M. 1927: 5)显然,传统思想和方法论所遵循的原则,是古希腊苏格拉底(Socrates, 469—399 B. C.)和柏拉图(Plato, 427—348/347 B. C.)所确定的“下定义”的原则以及它的“同一性”逻辑基础。这种传统思想和方法论的基本出发点,就是认为世界上的任何事物,作为人的认识对象,其本质是确定不变的、稳定的。人作为认识主体,为了把握事物对象,也必须保持在同一认识过程中的稳定不变,保持一种逻辑上的“同一性”(Identity)。在这里,传统思想和方法论明显地将事物对象和主体本身通通纳入其所制定的认识论框架之中。事物对象和主体本身一方面遭受了认识论的改造,另一方面也因而失去了原本其固有的自由。与传统文化相反,后现代艺术家对艺术的界定问题,采取了完全不同的态度。

对艺术的界定问题实际上涉及艺术的自由。对任何事物或人,不管是作为主体,还是作为客体,都不应随便地提出“界定”的问题;因为任何“界定”都免不了限定着自由。米歇·福科一向反对向他提出“我是谁”的问题。他说:“我一点都不

知道我是谁。我根本就不知道我死亡的日期。”(Jene sais rien de moi. Je ne sais meme pas la date de ma mort.) (Auzias, J. M. 1986: 11)。在他看来,“我是谁?”的问题的提出,从根本上侵犯了人权,剥夺了人的自由。在“我是谁?”这个问题中,已经隐含了限定人的自由的意义。人不能像一般的东西那样,被界定为“是什么”。在米歇尔·福科看来,只有警察才对“我是谁”的问题感兴趣。警察和统治阶级为了统治和宰制的利益,总是千方百计地寻求和界定各个人的“身份”,以此身份作为监视和宰制每个人的标准和目标。

在后现代艺术家看来,任何一种对于艺术的界定,都是忽略、排除和破坏了艺术自身的自为的自律,因为任何界定都是首先将艺术归结为知识问题,以一种外在于艺术创作活动的统一固定的“标准”来衡量。艺术的自由,作为艺术自身的自为的自律,作为艺术家自身唯一由其自身决定的自由,是不可界定的、不可化约的、不可替代的、不可让与的。

艺术的自由不同于认知的自由,它是以想象的自由为基础,不是以理性为基础。在这一点上,萨特作了深刻的说明和分析。他认为,人是靠着想象的自由进行艺术创作的。想象在本质上是作为“虚无”的意识的一种“虚无化”活动。作为“虚无”的意识是绝对自由的,因为它本身是从“虚无”中产生“虚无”的“虚无”;任何虚无都是没有界限的,因而是超越一切的。艺术家以其想象的自由超越现实,在非实在的想象世界中进行创造。如果没有想象的这种对现实的自由的超越,就不会有任何艺术的创造。萨特说:“正是由于人是超越的自由,因而他才能想象。”(Sartre, J. P. 1940: 221)

实际上,在艺术创造和鉴赏活动中,人陷入了高度自由的游戏;人作为游戏者,既不是主体,又不是游戏的工具,而是“陷入被动的主动”。这不是不自由的被动,而是一种透过自由的被动,又终于获得自由的主动;是在自由的被动中冒险并靠自身的创造重获自由的主动。加达默深刻地指出:“游戏在从事游戏活动的游戏者面前的优先性,也将被游戏者自身以一种独特的方式感受到;这里涉及了采取游戏态度的人类主体性的问题……这样我们对某人或许可以说,他是与可能性或计划进行游戏。我们以此所意指的东西是显而易见的,即这个人还没有被束缚在这样一种可能性上,犹如束缚在严肃的目的性上。他还有这样或那样去择取这一个或那个可能性的自由。”(Gadamer, H. G. 1986: I.

109)正因为这样,作为人的自由创造的艺术活动,其不可界定性正是体现了人的选择的自由以及这种自由选择的不可界定性。

如前所述,自由的本质,就是人的自在自为的自律,就是人为自身的存在所作的自我决定。后现代艺术所追求的创作自由,就是面对现实的世界的人,意识到寻求现实的自由的无奈,不得不通过艺术而为自身的存在所作的某种任意可能的自我决定。

我们以“机遇音乐”(Aleatory Music or Chance Music)为例。由美国后现代音乐家庄·凯茨(John Cage, 1912—1992)所创立的“机遇音乐”(Aleatory Music),继承了荀贝克(Arnold Schoenberg, 1874—1951)的“无调性”(Atonality)音乐的创造精神,成为后现代音乐的一个典范。

庄·凯茨创造了一系列著名的“不确定乐曲”(Indeterminary)。他在1952年谱写出一首题名为《四分三十三秒》(4'33")的钢琴曲。这部作品在演奏时,是一位身穿礼服的钢琴手走上台,安静地坐在钢琴前四分三十三秒,然后又一声不响地走下台。在这段时间里,没有任何“正常”的乐声发出。庄·凯茨的《四分三十三秒》这部作品的创作和演奏,是后现代音乐以其自身的自我表演去实现它对传统音乐的一种批判。首先,它批判了传统的“音乐”概念本身。在20世纪以前,西方的音乐对声音的探索,基本上建立在对于“有规则”振动的“乐音”(tone)和不规则振动的“噪音”(noise)之间的区别的基础上。所谓音乐,就是依据有规则、有规律振动及其调和的原理,以乐音的高低、强弱、音色的“节奏”(rhythm)、“旋律”(melody)及“和声”(harmony)合理配合而成的一种艺术。因此,传统音乐把“节奏”、“旋律”及“和声”当成三大基本因素。庄·凯茨的《四分三十三秒》这部作品却没有出现任何乐音,更谈不上其“节奏”、“旋律”及“和声”。庄·凯茨的《四分三十三秒》这部作品所展现的,是一种非乐音的寂静及其时空结构。听众以期待的心情所盼望听到的“音乐”,不像传统音乐演奏那样出现。但正是在这种沉默期待过程中所经历的特定时空结构,以及表演者和听众在其中共时地分别偶发出来的“惊异”心情,通过众目睽睽和焦急期待的复杂心态的立体式交感,通过在各个不同听众与台上演奏者之间紧张而奇妙的互动关系网的持续,使《四分三十三秒》这部作品的演奏,从原来似乎毫无内容的一片空虚,顿时自然地演变成台上台下各个不同心灵的无形神秘交感曲,不但时时包含着无限丰富的多元化