

后现代之后

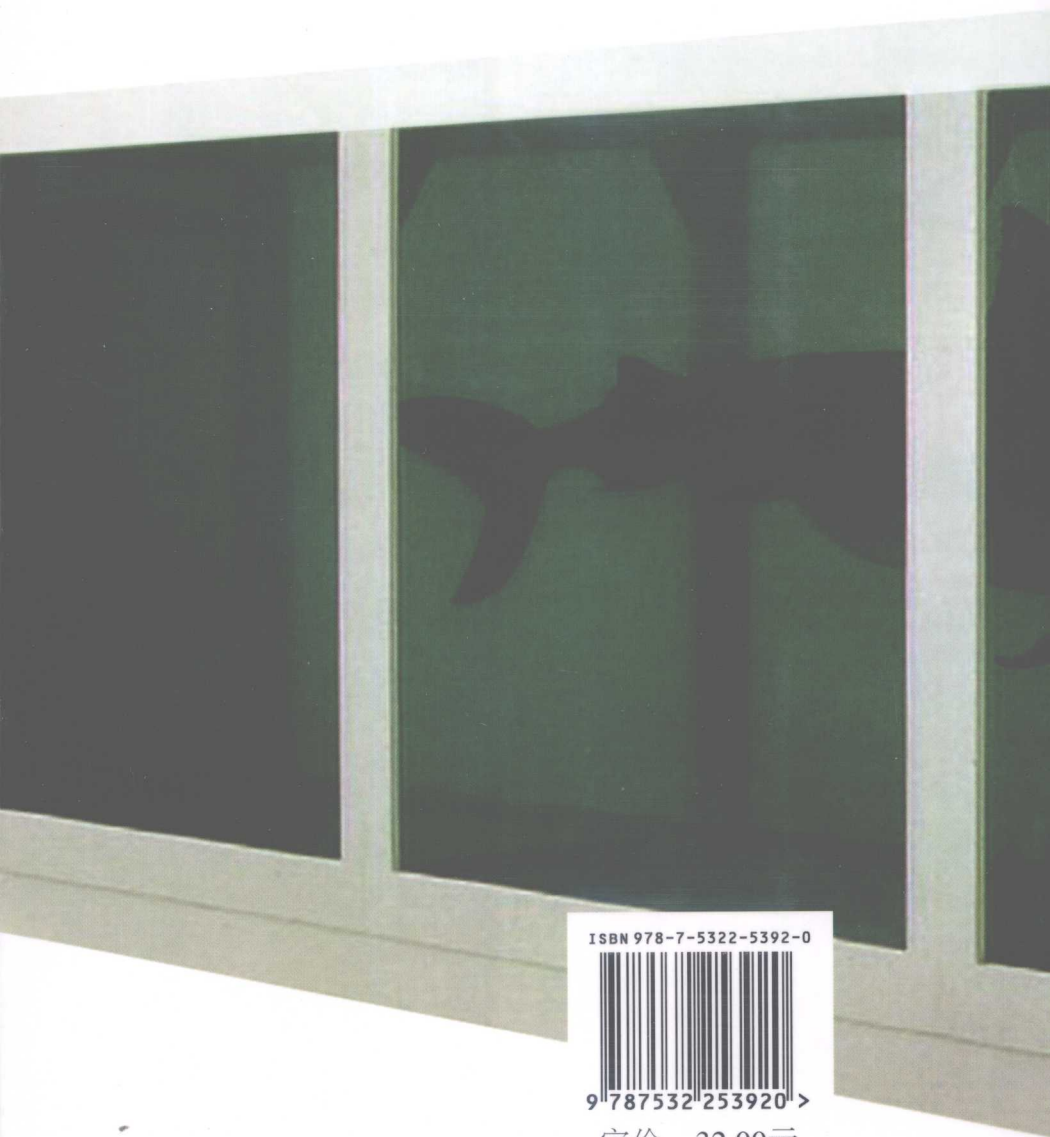
——后前卫视觉艺术

邵亦杨
著

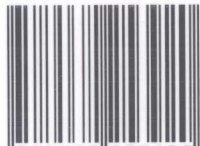
上海人民美術出版社

后现代之后

——后前卫视觉艺术



ISBN 978-7-5322-5392-0



9 787532 253920 >

定价：32.00元

后 现 代 之 后——后前卫视觉艺术

图书在版编目(CIP)数据

后现代之后——后前卫视觉艺术/邵亦杨著. —上海:
上海人民美术出版社, 2008. 1

ISBN 978-7-5322-5392-0

I. 后… II. 邵… III. 艺术流派—简介—世界
IV. J110. 99

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第167857号

后现代之后——后前卫视觉艺术

著 者: 邵亦杨

策 划: 王 远

责任编辑: 王 远

装帧设计: 杨 朝

技术编辑: 季 卫

出版发行: 上海人民美术出版社

地址: 上海长乐路672弄33号

邮编: 200040 电话: 54044520

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 889 × 1194 1/32 7印张

版 次: 2008年1月第1版

印 次: 2008年1月第1次

印 数: 0001-3300

书 号: ISBN 978-7-5322-5392-0

定 价: 32.00元

序

这本书所要探讨的是近20年来西方当代视觉艺术的最新发展动向，它与过去的艺术传统，尤其是与前卫艺术之间的关系问题。我把它称为“后现代之后”，一是因为这里探讨的当代艺术现象和理论发生在后现代主义理论提出之后，二是因为我不想把当代艺术限定在后现代主义的框架内。事实上，它在观念与实践上已经超越了后现代的框架。

这本书融会了我近年来的部分研究成果，包括在中央美术学院教授的“世界现当代视觉艺术研究”的教学内容和发表的一系列论文。其中包括英国的青年艺术（YBA）现象，和围绕它所引发的一系列关于美、丑、恐怖、震惊等美学问题的争论；美术馆的新策略；在欧洲兴起的当代艺术理论——“关系的艺术”；视觉文化中的形式问题和绘画的回归等内容。这些论题都是近些年来在世界范围内，引发过很多争议的当代艺术现象和艺术理论。

书中所谈论的这些问题之间表面上似乎没有什么关联，但它们又呈现了欧美当代艺术中某些共同趋势，比如“反叛”。反叛，并不是一个新鲜的字眼，它从来是前卫艺术的大旗。20世纪90年代以来新出现的当代艺术和理论，在某种程度上，是对20世纪80年代兴起的后现代主义的反叛。同时，也是对20世纪六七十年代的前卫艺术大潮的某种回归。新的前卫艺术反对后现代主义的无聊、无序、无所谓、无结果的状态，寻求新的艺术的主观性，一方面表现艺术

自身不断扩展的力量，一方面表现由资本、性别和种族等权利不平等所引起的冲突。

如果“无所不可”的后现代主义时代结束了，艺术将走向哪里呢？后现代主义之后，当代的艺术还没有一个明确的、统一的名称和目标，但是可以肯定的是，它不会回到“一个中心、一种方式、一个真理”的现代主义时代。在后现代主义强烈的怀疑主义、相对主义和反乌托邦意识之后，当代艺术不仅是前卫艺术的复兴，而且见证了乌托邦式的理想主义信念的重生：绘画又回来了，形式美学依然有意义……后现代主义之后，艺术再次提醒人们，艺术需要讽刺和暴露，但是同样需要建设。

当代前卫艺术的实验，归根到底，是对社会变革的记录。当你希望在其中寻找美感时，它也许会令你失望；但是当你想在其中寻求思想的乐趣时，它却令人着迷。当代前卫艺术所呈现的问题就像迷宫一样吸引着我去寻找一个出口。我找到的出口肯定不是唯一的，因为我们每一个人面对的迷宫都不一样。如果我的写作能够带给像我一样喜欢走迷宫的人一点乐趣的话，那就是我写作的愉快了。

邵亦杨

2007年7月

目录

第一章	后现代主义之后? ——残酷的与温柔的现实影像	10
第二章	美丽的与恐怖的: YBA与后前卫 I	28
	YBA 与“感性”	29
	英国青年文化与反叛	31
	新哥特式风格	45
	尸体艺术——丑闻还是实验?	51
	科学试验 vs 实验艺术	57
	为了震惊而震惊?	69
	色拉诺的风波	73
	黑色文化 vs 震惊美学	80
	艺术有道德底线吗?	86
第三章	美丽的与恐怖的: YBA与后前卫II	90
	难道这也能算是艺术吗? ——艺术与反艺术的争论	91
	艺术的死亡还是艺术史的死亡?	93
	出路一: 反艺术、反历史	93
	出路二: 怀旧与复制	94
	毕加索, 艺术史上最后的一环?	94
	艺术之后的艺术	100
	前卫复活?	102
	YBA = 前卫 + 波普?	107

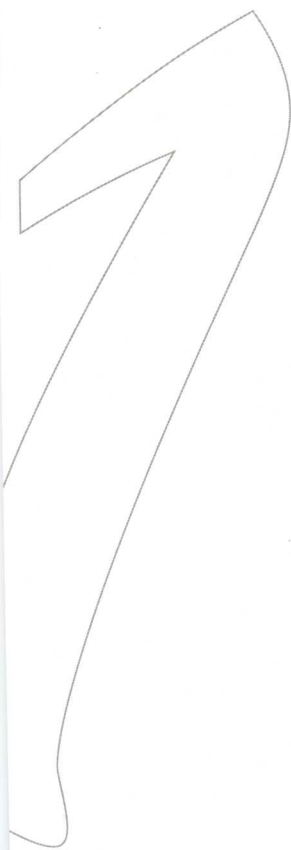
第四章	Tate vs MoMA: 现代博物馆面临新挑战	120
	博物馆的危机还是新生?	121
	Tate Modern 的新生	124
	MoMA : 现代主义之家	128
	巴尔的现代艺术图表	131
	Tate Modern: 新生艺术的试验场	133
	新MoMA的选择: 现代还是当代?	137
第五章	从形式美学到视觉文化——在他者凝视下的形式	142
	形式与形式主义	143
	来自非形式的挑战	146
	形式 vs 社会—政治	149
	视觉文化: 新形式主义?	159
	“所有的形式都是看着我们的面孔”——塞尔日·达内	162
第六章	关系的艺术: 与后—现代主义	164
	接触展: 从1990年至今的关系艺术	166
	后—现代主义还是现代主义的复兴?	175
	关系的艺术——艺术的关系之网?	182
第七章	绘画又回来了?	184
	图像时代的绘画	187
	绘画 or 摄影, 谁更接近记忆的真实?	193
	马琳·杜玛斯——精神表现主义者	194
	吕克·图伊曼斯——“不断的恐惧, 永久的不安”	197
	彼得·道格——神秘的现实主义	199
	伊门朵夫——幻像中的现实	201
	马丁·基彭伯格——当代艺术中的神话	204
	当代新绘画群体	206
	艺术的终结还是绘画的胜利?	221

后 现 代 之 后——后前卫视觉艺术

第一章

后现代主义之后？

——残酷的与温柔的现实影像



“后现代主义”去哪里了？它藏到哪儿去了？你有没有注意到，那个曾经那么火爆的词汇竟然不知在什么时候变得那么不时髦了。曾几何时，“后现代主义”挂在所有人的嘴边，无论你厌恶它还是喜欢它，你都逃不开它。“后现代主义”这个词就像一把大伞遮住了阳光底下的一切，你再也看不到什么新玩艺儿了。好像所有的人都不得不接受后现代主义就是艺术的全部，天底下的艺术家唯一能做的事就是改头换面，旧调重弹。

然而，时尚的大潮从来都无情无义、变幻无常，潮流过去，剩下的只有那些属于过去的尘封了的旧书。一定还有人在做关于后现代主义的讲座，一定还有人辛辛苦苦地在写另一本关于“后现代主义”的新书，可是还有谁会在意呢？还有谁会感兴趣呢？

在这里，我并不想否定后现代主义本身。我想说的不是后现代主义已经无关紧要了，也不是说它没有研究价值了，而是它“消失了”这件事很有意思，因为它引发了“它被什么样的观念取代了”的问题。换句话说，就是它为什么会消失了？是什么观念取代了它？当前的艺术批评基于什么样的理论？或许，在冷战结束后，西方的当代艺术已经进入意识形态的真空，理论变得不再重要了？在西方，后现代主义讨论的结束是否意味着意识形态的结束？那么，这种后现代主义“之后”的状况又如何命名呢？

当然，所有的理论和观点都是短暂的，最终都将被另一种“主义”所代替，都将随着其他新问题的出现而退出历史舞台。后现代主义本身也曾经是解决新问题的某种方法。20世纪80年代末，“后现代主义”成为某种形容所有拒绝现代主义之“新”的视觉艺术的统称。在西方文化中，“现代”这个观念具有时代特征，它代表着具有积极意义的不断的进步和变革。被“后现代主义”的框架

所淘汰的不是“现代”，而是现代主义中“创新”或者说“原创”（originality）的概念。原创之新被“参考”（reference）和“引用”（quotation）所代替。因此，“后现代主义”在某种意义上意味着现代主义之“新”的结束。寻求“真实”（authentic）和原创（original）的想法被抛弃了，后现代主义之“新”（newness）是从现存文化中组合了各种不同元素的产物。“混合”（mixing）不是风水轮流转，而是视觉艺术中的各种门类：美术、设计、建筑、音乐、家具、摄影和电影等的混合。“新”就是源于我们通常认为分割着的各种现存的文化元素。因此某种图像（或者说文本）必须引用其他图像或文本。这种混合的状态在很久以前被文化人类学家斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）称为“利用现成物”（bricolage），^[1]在后现代时就是“交换文本的参照系”（inter-textual reference）。

举例来说，我们可以看看辛迪·舍曼（Cindy Sherman）是如何成为后现代参照系中的重要人物的。舍曼的早期作品完全引用了好莱坞垃圾电影的图像志。当然，在利用参照物这方面，舍曼并不是始作俑者。在艺术史上，以往的许多杰出艺术家都曾引用过各种传统的艺术“文本”，不仅仅是绘画。20世纪初期的前卫艺术家早已大大地扩展了参照和引用的范围，他们所引用的内容或是历史名作，或是生活中的现成物。但是舍曼的作品所引用的是好莱坞二流影片，她不告诉你是哪部电影，只是进入其中的一个静止画面中，再把它转换为照片。她的作品被命名为“无题”，暗示着你可以给它们任何意义。这就是“交换文本”的过程。在这场符号游戏中，艺术家给予观众的参照系不是“现实”本身，而是另一种再现。更离经叛道的是，她把垃圾性的“大众文化”提升到了“精英艺术”的地位。这是后现代主义与现代主义最大的不同。

[1] Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1966.



辛迪·舍曼《无题系列之21》，静止影像，16.4 x 24.0 cm 30.4 x 35.4 cm, 1978。



辛迪·舍曼《无题系列之50》，静止影像，16.4 x 24.0 cm 30.4 x 35.4 cm, 1979。



辛迪·舍曼《无题系列之54》，静止影像，1980。



辛迪·舍曼《无题系列之14》，1978-1980。



辛迪·舍曼《无题系列之153》，影像照片，16.4 x 24.0 cm，1985。

“后现代主义”是所有看上去“新”的再现现象的统称。这就好比你在英文字典里寻找某个字的意义，你找到的注解是你同样不认得的生字，你还得继续找，你只好就这样不停地找下去。后现代主义文化乐于玩弄没完没了的参照，但是后现代艺术玩的花样越多，离现实越远，也就越不令人感动。后现代主义理论用流行病的速度飞速地发展并繁衍着，使我们离现实越来越远。像辛迪·舍曼，总是出现在自己的相片里，而每次都以各种不同身份的“他人”的形象出现，意味着这场游戏从来没有清晰的游戏规则。画面从来都是被锁定的，而我们从来不知道那个“她”到底是谁。这正是后现代主义带给我们的惶恐：现实永远是不确定的、不可靠的，“现实”早已消失在无穷无尽的再现里了。

对于马克思主义批评家来说，后现代文化既是资本主义经济体系的反映，又是符号学家和后结构主义者回避阶级斗争和政治斗争的阴谋；对于文化保守主义者来说，后现代文化破坏了高级优秀文化（古典音乐、剧场、绘画、小说）和低级庸俗趣味（流行歌曲、电视肥皂剧、积极刊登明星绯闻的小报）之间的界线。后现代文化表现为打破各种类别之间界线的相互交换和相互参照的特征，可以概括为互联网的缩写——www。你花上十几天也未必能回到出发地。你只能自己判断你所看到的内容是否真实、是否有意义、是否言过其实，而有关这些问题的争论会没完没了地进行下去，你永远也没法搞清楚问题的本质，与后现代主义的定义一样，它的本质意义早已消失得无影无踪了。

那么，当今西方艺术的理论、批评和实践又出现了什么问题？后现代主义的策略、问题和态度是否依然有效？也许，2003年伦敦塔特现代博物馆（Tate Modern）首次举办的《残酷的与温柔的——

20世纪的真实》大型摄影展（Cruel and Tender, the Real in the Twentieth Century）可以说明一些问题。展览主要展示了艺术摄影中的两股力量：一股来源于以奥古斯特·桑德尔（August Sander）（1876-1964）为代表的德国艺术家，一股来源于以沃克尔·埃文斯（Walker Evans）（1903-1975）为代表的美国艺术家。尽管处于不同的国家和不同的时代，他们的作品都属于具有描述性的纪实照片。埃文斯是展览中真正的中心，不仅仅因为他借鉴了桑德尔的单纯的构图和编辑技巧和直截了当切入主题的简洁风格，而且还因为埃文斯的作品包含了展览中其他作品所共有的深度和广度。

埃文斯的摄影作品不仅仅有描述性，而且兼顾主题和风格。从他的作品中，你可以看到他对日常生活和普通事物的持续关注，如商店橱窗、商品、广告等等，这是他在1926—1927年访问法国后养成



奥古斯特·桑德尔（1876-1964），《德国维斯特沃尔德的农民女人》，黑白照片，91/16 x 67/8 in, 1912。

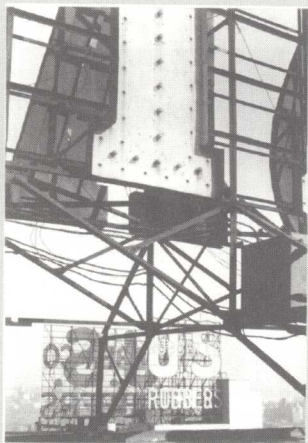


奥古斯特·桑德尔《年轻的农民》，约1913。

的习惯。他把法国孕育着的奇思异想的闲逸（flaneur）文化带回了美国，并融合到他自己原有狂野风格的照相作品中，形成了一种冷峻、粗犷、野性中带点诗意的风格。这种风格后来被作家林肯·克瑞斯坦（Lincoln Kirstein）形容为“温柔的残酷”。^[2] 埃文斯的照片通常运用有一点刺目的光，无论是照片中的人、建筑、空间，他都能表现出现实本身的某种粗糙和严峻。他的作品为后来以安德里亚斯·格尔斯基（Andreas Gursky）为代表的超写实主义当代摄影提供了一种新的模式。

在1987年的一次访谈中，曾有观众向格林伯格提出质疑：他的

[2] 《残酷的与温柔的》（Cruel and Tender）的题目，来自于作家Lincoln Kirstein 1933年对沃克尔·埃文斯的照片的一篇评论。



沃克尔·埃文斯《标记·纽约》，
1928-1930。



安德里亚斯·格尔斯基《东京股票交易所》，彩色照片，188 x 230 cm。



安德里亚斯·格尔斯基《99分》，
彩色照片，207 x 337 cm，1999。