



Φ 美学与艺术丛书

邵亦杨 著

穿越后现代

当代西方视觉艺术

BEYOND
POSTMODERN

后现代主义完结了吗？
视觉文化研究取代了艺术史吗？
我们该如何走出后现代主义的困境？



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

穿越后现代

当代西方视觉艺术

邵亦杨 著

BEYOND
POSTMODERN



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

穿越后现代：当代西方视觉艺术 / 邵亦杨著. —北京：北京
大学出版社，2012.10

(美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-21075-8

I. ①穿… II. ①邵… III. ①视觉艺术—艺术理论—
研究—西方国家—现代 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 180891 号

书 名：穿越后现代：当代西方视觉艺术

著作责任者：邵亦杨 著

责任编辑：谭 燕

标准书号：ISBN 978-7-301-21075-8/J·0452

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子信箱：pkuart@yahoo.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62767315

印 刷 者：北京大学印刷厂

经 销 者：新华书店

890mm×1240mm 16 开本 12.75 印张 159 千字

2012 年 10 月第 1 版 2012 年 10 月第 1 次印刷

定 价：42.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有，侵权必究

目 录

■ 穿越后现代·····	1
■ 具象绘画如何进入前卫经典? ·····	19
培根:暴力、死亡与三联画·····	20
弗洛伊德:赤裸的肖像画·····	29
萨维尔与杜玛斯:身体的社会建构·····	33
■ 形式和反形式·····	39
形式 vs. 内容? ·····	39
反形式主义的挑战·····	42
现代主义:形式主义的胜利? ·····	46
从反形式走向后现代·····	52
当代艺术无形式? ·····	55
装置 = 反形式? ·····	57
形式主义的复兴? ·····	58
■ 身体 · 性别 · 政治·····	61
行动中的身体·····	61
隐形的肉身 ·····	75
支离破碎的身体·····	82
■ 性别与身体的另类案例·····	92
梅普勒索普与文化战争·····	92
回归前卫·····	97
路易丝·布尔茹瓦:“恐惧即痛苦” ·····	103

■	艺术批评死亡了？	114
	艺术批评为谁而写？	115
	批评的价值何在？	117
	从现代走向后现代的艺术批评	118
	判断还是描述？	122
	图像时代的艺术批评	124
■	从后殖民到跨文化	127
	离散与混杂	127
	文字与禁忌：西润·奈沙特的影像	130
	厕所：淫秽之家	136
	曾经是游牧者，永远是游牧者	142
■	视觉文化 vs. 艺术史	148
	什么是视觉文化研究？	149
	视觉文化 vs. 艺术史	153
	新的学术规范是否建立？	155
	跨边界与反学科	157
	从绘画到影像	162
	关于记忆	162
	关于时间	173
	关于未来	182

穿越后现代

——后现代之后的理论附记^①

自 20 世纪 80 年代以来，“后现代主义”（postmodernism）一直是个时尚的词汇。从建筑、电影、音乐、小说、表演、绘画到服装设计，它早已从哲学艺术的字典里进入到我们生活的方方面面。哲学家们不断地论证它的重要意义，批评家们不停地以它为论战的焦点，但是 30 年之后，当后现代主义的热潮退去后，有人甚至认为后现代主义本身就是虚幻的浮云，从来没有真正存在过。那么，在艺术研究中后现代主义是否还有存在的价值，是否变换了新的面貌呢？

在研究后现代之后的现象时，我们有必要对后现代主义研究本身做一个回顾。弗雷德里克·杰姆逊（Fredric Jameson）和让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）是后现代主义研究中的两个重要人物。尽管都有 20 世纪 30 年代马克思主义批评的背景，但他们的观点不尽相同。杰姆逊把后现代时期称为后期资本主义阶段，认为这个时代的文化既是一种进步也是一种灾难，如迷宫一样令人迷惑，没有明确的指

^① 在 2008 年出版的《后现代之后》中，笔者已经讨论了后现代主义之后的部分理论和实践，此书作为理论补充。

向。^① 鲍德里亚则认为人们陷入这个“奇观社会” (spectacle society) 已经不再有出路, 只能从内部推翻它。他最著名的理论是“模拟” (simulation) 和“仿像” (simulacrum)。他认为在网络时代, 现实的真实性的已经逐渐消失在虚幻的屏幕里, 原创和复制品变得无法区分, 艺术家和普通人一样失落在模拟的虚幻世界里, 只能不断重复现存的图像, 而不再有独特的个性和原创力。^② 这两位著名的后现代主义理论家的共同之处在于他们都提出了“失落”的问题: 一个是有关现代性的失落, 一个是有关现实性的失落。他们在某种程度上都是悲观主义者, 与“后现代主义”这个词的创造者——让·弗朗索瓦·利奥塔 (Jean François Lyotard) 的悲观主义态度十分相似, 利奥塔曾经详尽地阐释过美学上的判断力和批评性的思考是如何衰退的, 他在《后现代的条件》中指出, “人文学科”的危机早已潜藏在现代主义之中, 只是在电脑时代来临后才被明确地投射出来。^③ 然而, 当哲学界呈现出一派悲观的局面时, 艺术家们却用自己的实践走出了这个迷惘的时代。

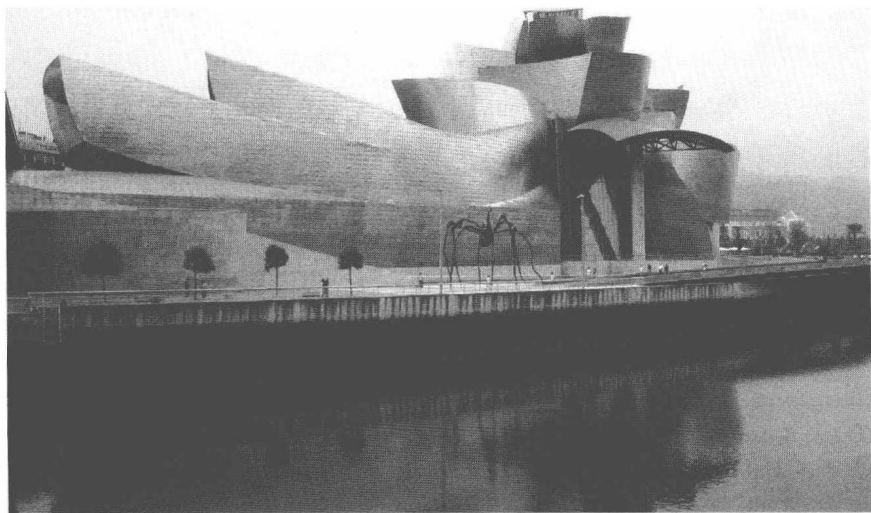
在建筑上, 弗兰克·盖瑞 (Frank Gehry) 是最早走出“后现代”迷宫的人物之一, 他的建筑既体现了杰姆逊所谓的后资本主义时期的“总体性” (totality) 和鲍德里亚的“模拟”世界, 又复兴了现代主义的创新。建于 1997 年的西班牙毕尔巴鄂的古根汉姆现代艺术博物馆 (The Guggenheim Museum Bilbao) 是他的代表作, 被建筑界

① 参见 Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review* 1/146, July-August 1984.

② 参见 Jean Baudrillard, *The Procession of Simulacra*, in Brain Wallis ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum, 1984.

③ Lyotard, Jean-François, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Les Editions de Minuit, 1979, 7.

一致认为是当代建筑中最杰出的作品之一。^① 尽管盖瑞从未参与过解构主义建筑运动，但是这个作品有着解构主义变化多端的、不规则的外观，能够使整个建筑空间充分地捕捉到光线。像盖瑞的其他作品一样，它的结构包涵着具有雕塑造型感的有机生态轮廓，坐落于港口城市毕尔巴鄂的内维隆河边，形状像一艘渔船，闪亮的钛金属贴面仿佛是鱼鳞，与旁边的河流相互映衬。与盖瑞的其他建筑一样，这个建筑还体现了当代最新的科技成果，电脑的三维互动技术和视觉显像技术被大量运用在建筑的结构设计过程之中，电脑预先模拟的结构使过去几乎无法实现的建筑形态成为可能。从河上看，它十分壮观，而从岸边的街道上，它与周围的环境也十分协调，与传统的建筑形成了一种后现代的混搭。新的古根汉姆现代艺术博物馆



弗朗克·盖瑞，西班牙毕尔巴鄂的古根汉姆现代艺术博物馆，建于1997年。

① Tyrnauer, Matt, "Architecture in the Age of Gehry," *Vanity Fair*, 30 June 2010.

建成后，成为当地的一个重要景点，吸引了来自全世界的大量游客，为毕尔巴鄂这座城市和巴斯科地区乃至整个西班牙都带来了活力。^① 在一个全球化的时代，它很快影响到世界上其他地区的建筑，比如加利福尼亚的塞里托斯的千禧年图书馆（Cerritos Millennium Library）。

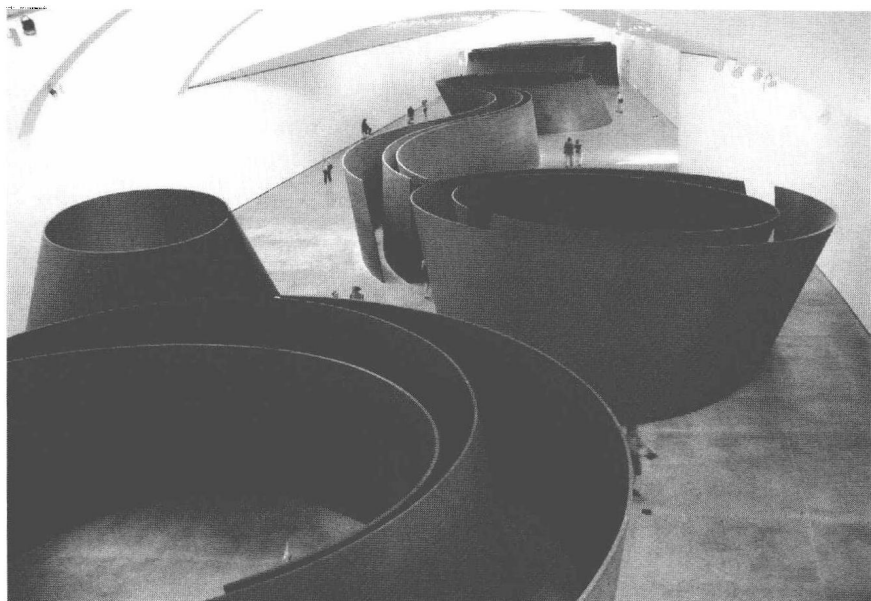
毕尔巴鄂古根汉姆现代艺术博物馆的永久性收藏主要是 20 世纪的现代艺术，特别是以抽象艺术为代表的前卫艺术，其中最显眼的永久性陈列是理查德·塞拉（Richard Serra）的极少主义装置《关于时间》（*The Matter of Time*），这是一组由 8 件环形钢制雕塑构成的巨大装置作品，坐落于阿塞勒尔馆（Arcelor Gallery，由于呈鱼形，也被称为鱼馆）。其中，《蛇》是这件大型装置的中心雕塑，长达 430 英尺，观众欣赏这件作品需要长时间地观察和深入体验。塞拉所谓的时间不仅仅是观众投入了欣赏艺术的时间，也不仅仅是指关于历史的时间，而且是指艺术存在的永恒时间，它可以穿越时空，从历史一直延伸到当代。^② 与盖瑞设计的博物馆所具有的雕塑感类似，塞拉的蛇形巨型装置有着鲜明的建筑感，它们相互呼应，穿越了艺术类别的边界，并且有意避免了现代主义的单一性和直线性思维方式，因而都属于后工业时代的艺术。

1990 年，罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）在《晚期资本主义博物馆的文化逻辑》（“The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”）一文中曾经指出了极少主义艺术与博物馆设计之间的相互影响。^③ 她

① Lee, Denny (September 23, 2007), “Bilbao, 10 Years Later,” *The New York Times*.

② 参阅 Hal Foster, Interview with Sculptor Richard Serra, “On the Matter of Time,” *Artforum* September 2005, 270-275.

③ Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum,” *October* 54, Fall 1990, 3-17. 这个题目显然受到杰姆逊的《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》（“Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”）的影响。

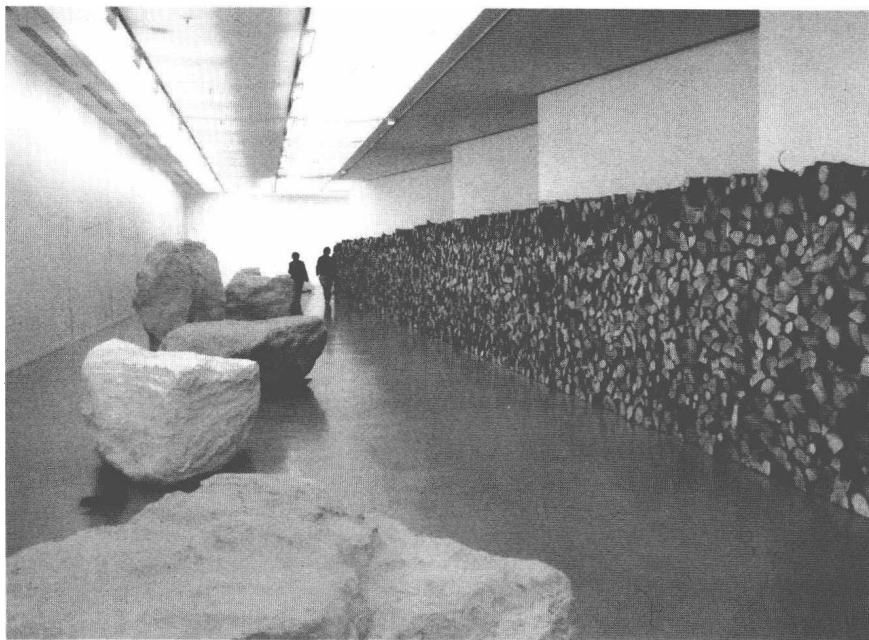


理查德·塞拉，《关于时间》，2005年，陈列于毕尔巴鄂古根汉姆现代艺术博物馆内。

的感想来源于巴黎现代艺术博物馆（Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris）的重建。为了展示极少主义的经典作品——唐纳德·贾德（Donald Judd）的钢架物体、卡尔·安德尔（Carl Andre）搁置在地上的工业材料、罗伯特·莫里斯（Robert Morris）的现象主义装置和丹·弗莱文（Dan Flavin）的荧光灯管，巴黎现代艺术博物馆进行了改建。改建后的博物馆的内部空间变得更加优雅而又单纯，仿佛是一件艺术品，它本身的吸引力甚至超过了放置其中的艺术作品。罗莎琳·克劳斯因此受到触动，认为极少主义不仅改变了展览的建筑空间，而且改变了20世纪末人们观看艺术的方式。^①

盖瑞的建筑风格也深受极少主义艺术的影响。他的设计完全可

^① Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum," *October* 54, Fall 1990, 3-17.



与现代艺术作品融为一体的巴黎现代艺术博物馆新空间

以体现极少主义艺术家卡尔·安德尔判定现代雕塑的三个著名的基本标准：作为形式的雕塑、作为结构的雕塑和作为地点的雕塑。^①在这种新的艺术馆里，你不必再问“哪里有艺术作品”，因为艺术馆本身就是艺术作品，如同一件现代雕塑。盖瑞曾经说过：“在一个建筑中体现某种单一风格有太大的局限性，所以最好是赋予建筑以雕塑的功能。如果你能把雕塑的美转换到建筑中……使之日有运动感和感情，那就是建筑创新之所在。”^②

盖瑞运用多种材料、形式和观念，创造了一种既有雕塑感又有

① Carl Andre, quoted in David Bourdon, “The Razed Site of Carl Andre,” *Artforum* 5, no.2, October 1966, 15.

② 原引自 Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997, 119.

建筑性的新型艺术馆。作为建筑，西班牙毕尔巴鄂的古根汉姆博物馆仿佛由多重雕塑作品组成，而作为雕塑，它又有着复杂实用的建筑格局，其中一层是展示大型现代装置的展厅，二层是相对传统的空间，可以展示架上绘画。当观众沿着展览馆中的通道一路走上去时，各种现代艺术风格一一得到展现：立体主义、结构主义、有机生态的抽象主义、极少主义等等，几乎囊括了整个现代美学语汇。博物馆的结构不像任何已知的艺术，而是综合了之前的各种艺术形式和媒介，形成了一种混杂而又又不失原创性的艺术。西班牙原本就具有多种文化的混杂性。19世纪末，西班牙建筑师安东尼·高迪（Antoni Gaudi）最早设计了有雕塑感的现代建筑，他在著名的米拉公寓中，



安东尼·高迪，米拉公寓，1906—1910年，巴塞罗那。

把钢筋和石头“有机”地“拼贴”在一起。不仅如此，高迪还在设计思想上把摩尔人的传统和欧洲文化结合起来。盖瑞的建筑沿用了高迪式的有机生态外观，又进一步把这种有机的混合风格延伸至建筑的内部和整体理念之中，使建筑的每个部分既有解构主义的相互对立的破碎感，又有内在的美学关联和形式上的多样性，恰如混杂的当代文化和社会环境本身。

当毕尔巴鄂的古根汉姆现代艺术博物馆开幕时，杰夫·昆斯(Jeff Koons)用植物和花朵堆砌成的雕塑《小狗》(*Puppy*)格外引人注目，它连接着主要的街道和博物馆。这个大众化的作品不像传统的公共艺术，也不只是混合高、低艺术的一个标志，它带给观众的是当代艺术的信号，没有威胁性，也不故弄玄虚，和儿童玩具一样天真可爱。

在理论界，德勒兹(Gilles Deleuze)是最早从后现代主义的迷宫中走出来的哲学家之一，或许，这是因为他从来也没有进过这座迷宫。早在20世纪60年代，德勒兹就提出了“感知的形成”(the being of the sensible)，强调人的亲身经历和体验，提倡在感知的基础上，将新的判断、新的逻辑架构于艺术和思想之间。德勒兹既没有站在后现代的立场上为现实性或是现代性的失去而悲叹，也没有坚守前卫派的价值评判体系。正相反，他在80年代发现的是如何退回到个人判断力这个最根本的问题，认为正是这种基本的感知力和判断力的缺失使80年代成为了“一个衰弱的时期，一个倒退的时代”^①。

在20世纪80年代，后现代主义大潮最高涨的时期，欧洲哲学

^① Gilles, Deleuze, “Mediators,” in *Negotiations, 1972-1990*, trans. Martin Joughin, Columbia University Press, New York, 1995.

杰夫·昆斯，《小狗》，由植物和鲜花组成，首次创作于1992年卡塞尔文献展，现永久陈列于毕尔巴鄂的古根汉姆现代艺术博物馆外。



界对来自美国的后现代主义势力普遍存在敌意。以德国法兰克福学派的代表人物哈贝马斯（Jurgen Habermas）为首的哲学家，对后现代主义思潮展开了强烈的批判。早在1981年的论文《现代性对抗后现代性》（“Modernity versus Postmodernity”）中，哈贝马斯就提出了20世纪以来现代性是否整体上失败了，知识界是否应该继续坚持启蒙意图的问题。他依然没有放弃理性和科学的理解。哈贝马斯针对后现代主义的批评主要有四：第一，后现代主义对是否能够产生严肃的理论和文艺的态度模糊不清。第二，后现代主义者受到标准化感情的驱动，压抑了读者自然的情感。第三，后现代主义总体性的观点难以区分现代社会中的具体的现象和实践。第四，后现代主义者无视个体的日常生活和实践。^①哈贝马斯尖锐地点出了早期后现代主义的现象和理论存在的一些问题，但是由于后现代主义现象处于不断地变化之中，其理论本身也没有明确的实质和清晰的体系边界，因而哈贝马斯的批评对后现代主义本身的针对性并不强。1986年，哈贝马斯再次对法国后现代主义的主要理论源头——解构主义发起了猛烈攻击，他在康德哲学的基础上，为启蒙主义进行了辩护，称现代性为“尚未完成之工程”，提出了“沟通理性”（dialogical rationality）论，强调人的自主思考能力和判断力。^②

与哈贝马斯一样，德勒兹也看到了判断力的缺失这个后现代时期的重要问题。显然，德勒兹对于当时流行的后现代主义观念并没有什么好感，至少，他在自己的论著中没有用过这个词。而作为法国1968年左翼革命的积极参与者，德勒兹的合作者伽塔利（Félix

① 参见 Ritzer, George, *Sociological Theory, From Modern to Postmodern Social Theory (and beyond)*, McGraw-Hill Higher Education, New York, 2008, 567-568。

② 参见 Jurgen Habermas, *Toward a Rational Society*, John Wiley & Son, 1986。

Guattari) 同样不可能欣赏后现代主义这个观念。^① 但是, 德勒兹既没有站到哈贝马斯一边, 也没有直接参与其中的论争。他逆流而上, 把流行的“后学”概念放在了一边, 坚持自己的独立思考。

事实证明, 德勒兹反“后学”潮流而上的思考方式解决了一个重要问题: 当传统的美学逻辑解体后, 艺术向何处去? 如今的问题不再是闭门造车地创造另一个脱离现实的理论神话, 而是应在越来越趋于分裂的艺术和理论之间建立起新的联系, 使艺术家和理论家们不必再不断论争到底是艺术应附属于社会文化, 还是社会文化存在于艺术之中这类问题。许多年轻的实验艺术家们受到德勒兹理论的吸引, 是因为他们走出了令人费解的哲学理论的自身逻辑, 把理论转换成了“当代”的问题。受到德勒兹的启发, 奥奎·安维泽 (Okwui Enwezor) 在他策划的德国第 11 届卡塞尔文献展中采用了“共鸣” (resonances) 和“介入” (interferences) 的概念, “以德勒兹的观念”在不同的学科和领域之间“制造联系”。^②

德勒兹 80 年代的理论体现了某种美学的转向, 他在 90 年代的短篇《关于受控社会的附记》 (“Postscript on the Societies of Control”) 中, 首次提出了在哲学和其他领域之间建立“共鸣”和“介入”的观念。^③ 在后来的《什么是哲学?》 (*What Is Philosophy?*, 1991) 一书中, 他对“共鸣”和“介入”这对概念做了进一步的阐释, 提出以一种“可感知的力量” (powers of the sensible) 打破学科间的隔阂, 以新的方式介入美学, 使个人或是群体能够参与到艺术之中, 与相

① 德勒兹和伽塔利曾合著过著名的《反俄狄浦斯》 (*Capitalisme et Schizophrénie 1: L'Anti-Oedipe*, 1972) 一书, 1977 年首次翻译为英文。

② Okwui Enwezor, “Documenta’s New Dimension,” interview by Tim Griffin, *Art Press*, June 2002, 27.

③ Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control,” *October*, MIT Press, Cambridge, MA., Winter 1992, 59.

关的思想、艺术和历史对话。^①这一理论与福柯 (Michel Foucault) 对视觉性和时空建构问题的探讨相互呼应。

那么,人们应该如何感知和思考艺术,又如何将这种感知和思考反馈到艺术中呢?德勒兹脱离了以麦克卢汉 (Marshall McLuhan) 为代表的媒体理论,因为这种理论依然以精英为中心,假设不同的人对书籍或图像有着不同程度的感知。德勒兹寻求的是普通人对艺术作品的理解,他相信每个人作为不同的精神个体对艺术的理解都很重要,他们的理解其实未必逊色于那些经过严格训练的眼睛。因此,他认为现在的问题不再是关于“图像文明”这个时代本身如何重要,而是如何创造图像,用什么材料和什么方式去创造。比如,二战之后,电影如何在我们的脑子里输入了新的图像逻辑,使我们觉得原本平凡的现实和时间的存在变得更有意义?在波洛克之后,弗朗西斯·培根 (Francis Bacon) 如何摆脱了塞尚开创的现代主义空间逻辑,在抽象和具象之外找到了新的出路?战后艺术的图像越来越趋向于把艺术和观念、科学和知识融合在一起,使观众能够更多地介入其中,这是否就是打破理性和感性的界限,把身体、大脑结合在一起,体验哲学自身的“可感知的美学力量”的方式?

后现代时期以来,关于当代绘画的讨论总是围绕着绘画终结论的主题,比如绘画是否死亡了、美学的失落、绘画在批评性评价体系中的作用等等。比利时当代艺术理论家蒂埃里·德·杜弗 (Thierry de Duve) 把绘画终结论的主题与克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 60年代关于媒介的概念联系在一起,得出了一个十分著名的结论:“后现代”即“后媒体”。^②在后现代主义理论中,经常提

① 参见 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?*, Graham Burchell and Hugh Tomlinson trans., Verso, London, New York, 1991, 110.

② Thierry de Duve, “The Monochrome and the Blank Canvas,” in *Kant after Duchamp*, MIT Press, Cambridge, MA., 1996.