



Φ 美学与艺术丛书

邵亦杨 著

后现代之后

后前卫视觉艺术（修订版）

AFTER
POSTMODERN

“后现代”已经是一个让人头疼的词汇了，
怎么又来了“后现代之后”？
艺术界究竟发生了什么？



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

后现代之后

后前卫视觉艺术（修订版）

邵亦杨 著

AFTER
POSTMODERN



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

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 . —修订本 .

—北京：北京大学出版社，2012.10

(美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-18252-9

I. ①后… II. ①邵… III. ①视觉艺术—研究—

西方国家—现代 ① J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 205536 号

书 名：后现代之后：后前卫视觉艺术（修订版）

著作责任者：邵亦杨 著

责任编辑：谭 燕

标准书号：ISBN 978-7-301-18252-9/J · 0461

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 13.5 印张 162 千字

2012 年 10 月第 1 版 2012 年 10 月第 1 次印刷

定 价：45.00 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

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。我之所以把它称为“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家（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现象及其理论——“关系的艺术”与“关系的美学”；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，但它们却呈现了欧美当代艺术中某些共同的趋势，比如“反叛”。“反叛”并不是一个新鲜的字眼，它从来都是前卫艺术的大旗。20 世纪 90 年代以来新出现的当代艺术现象和理论，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，一方面表现为艺术自身不断扩展的力量，另一方面表现为由资本、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、统一的名称和发展目标，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，当代艺术不仅是对前卫艺术的复兴，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，当代艺术再次提醒人们，艺术需要讽刺和暴露，但是同样也需要建设。

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，它却会令你着迷。当代前卫艺术所呈现的问题就像迷宫一样吸引我去寻找一个出口。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，那就是我写作的收获了。

邵亦杨

2007年7月

补记：

《后现代之后》曾经在2008年由上海人民美术出版社出版，得到了读者很多有益的回馈。经过本人重新修改和编辑谭燕的认真审核校对，这次在北大出版社与《穿越后现代》一起再版。这两本书在内容上有序列性和互补性。本人希望通过这两本书，为后现代时期以来西方当代艺术理论和实践勾画一个更为全面的图景。

邵亦杨

2012年7月

目 录

■ 序.....	1
■ 后现代主义之后?	1
■ 美丽的与恐怖的: YBA 与后前卫 I.....	18
YBA 与“感性”.....	18
英国青年文化与反叛.....	20
新哥特式风格.....	33
尸体艺术: 丑闻还是实验?	38
科学试验 vs. 实验艺术	44
为了震惊而震惊?	61
色拉诺的风波.....	66
黑色文化 vs. 震惊美学	73
艺术有道德底线吗?	79
■ 美丽的与恐怖的: YBA 与后前卫 II.....	83
难道这也能算是艺术吗?	83
艺术的死亡还是艺术史的死亡?	85
出路一: 反艺术、反历史.....	85
出路二: 怀旧与复制.....	86
毕加索, 艺术史上最后的一环?	86
艺术之后的艺术.....	91
前卫复活?	94

YBA = 前卫 + 波普?99

 Tate Modern vs. MoMA: 现代博物馆面临
新挑战..... 113

博物馆的危机还是新生? 113

Tate Modern 的新生 116

MoMA: 现代主义之家 119

巴尔的现代艺术图表..... 121

Tate Modern: 新生艺术的试验场 123

新 MoMA 的选择: 现代还是当代? 126

 从形式美学到视觉文化..... 131

形式与形式主义..... 132

来自无形式的挑战..... 135

形式 vs. 社会 - 政治 137

视觉文化: 新形式主义? 147

塞尔日·达内:

“所有的形式都是看着我们的面孔” 150

 关系的艺术: 后 - 现代主义 152

“接触”展: 从 1990 年至今的关系艺术 ... 153

后 - 现代主义还是现代主义的复兴? ... 162

关系的艺术: 艺术的关系之网? 169

目 录

■ 绘画又回来了?	171
图像时代的绘画	174
绘画 or 摄影, 谁更接近记忆的真实?	180
马琳·杜玛斯: 精神表现主义者	182
卢克·图伊曼斯:	
“不断的恐惧, 永久不安”	184
彼得·道格: 神秘的现实主义	185
约尔格·伊门朵夫: 幻象中的现实	188
马丁·基彭伯格: 当代艺术中的神话	190
当代新绘画群体	193
艺术的终结还是绘画的胜利?	207

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，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，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，但是，到了20世纪80年代末，“后现代主义”几乎成为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，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”，而是现代主义中的“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。于是，寻求“真实”（authentic）和“原创”的想法被抛弃，后现代主义之“新”是现存文化中各种不同元素的混合。这种混合不是风水轮流转，而是艺术中的各种门类——美术、设计、建筑、音乐、摄影和电影的交叉重组。后现代主义者认为所有的图像（或者说文本）都不可避免地引用其他图像或文本，这在60年代被文化人类学家斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）称为“利用现成物”（bricolage）^①，在后现代时期则是“互文的参照系”（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。她的早期作品完全引用了好莱坞二流电影的图像志。当然，在利用参照物这方面，舍曼并非原创。在艺

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



辛迪·舍曼,《无题系列之21》(*Untitled Film Still #21*),静止影像,19.1cm×24.1cm,1978年,纽约现代艺术博物馆收藏。

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,且不限于绘画。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的二流影片,她不告诉你是哪部电影,只是进入其中的一个静止画面,再把它转换为照片。她的作品被命名为“无题”,暗示着观者可以赋予它们任何意义。这就是互文的过程。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,她把低俗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。

“后现代主义”是所有看上去“新”的再现现象的统称。这类



辛迪·舍曼,《无题系列之 50》(*Untitled Film Still #50*), 静止影像, 16.7cm × 24.0cm, 1979 年, 纽约现代艺术博物馆收藏。



辛迪·舍曼,《无题系列之 54》(*Untitled Film Still #54*), 静止影像, 20.3cm × 25.4cm, 1980 年, 纽约现代艺术博物馆收藏。

似于你在英文字典里寻找某个词的意义，你找到的注解是同样不认识的生词，还得继续找，你只好这样不停地找下去。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，也就越难以令人感动。后现代主义理论飞速地发展并繁衍着，使我们离现实越来越远。像辛迪·舍曼，总是出现在自己的照片里，而且每次都以身份不同的“他者”形象出现，意味着这场游戏从来没有清晰的游戏规则。其画面从来都是被锁定的，而我们也从来不知道那个“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、戏剧、绘画、



辛迪·舍曼，《无题系列之14》（*Untitled Film Still #14*），静止影像，24cm×19.1cm，1978—1980年，纽约现代艺术博物馆收藏。



辛迪·舍曼，《无题系列之153》（*Untitled Film Still #153*），静止影像，24.0cm×16.4cm，1985年。

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。后现代文化表现出互文、互换、跨界和相互参照的特征,这就如同你在互联网上寻找一个问题的答案,花上几天也未必能查到满意的结论,甚至可能会迷失在越来越多的相关资料里,忘记了最初的目的。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,你永远也无法弄清楚问题的本质。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。

那么,当今西方艺术的理论、批评和实践又出现了什么问题?后现代主义的策略和态度是否依然有效?也许,2003年伦敦泰特现代艺术博物馆(Tate Modern)首次举办的“残酷的与温柔的——20世纪的真实”(Cruel and Tender, the Real in the Twentieth Century)大型摄影展可以说明一些问题。^①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,但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单纯的构图、编辑技巧和直截了当地切入主题的简洁风格,而且他的作品有着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年访问法国后养成的

① “残酷的与温柔的”(Cruel and Tender)标题来自于作家林肯·克瑞斯坦1933年对沃克尔·埃文斯的摄影作品的一篇评论。



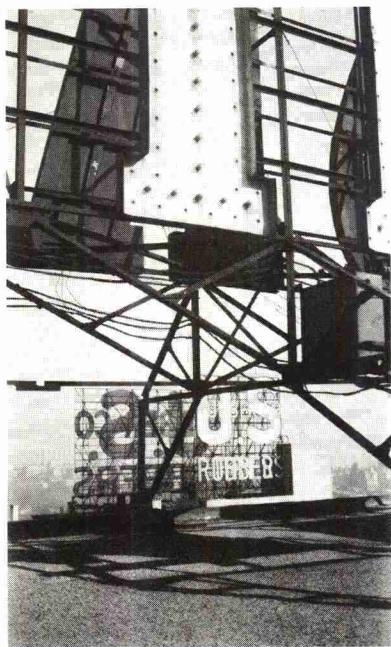
奥古斯特·桑德尔，《年轻的农民》(Young Farmers)，黑白照片，25.7cm×19cm，约1913年。



奥古斯特·桑德尔，《德国维斯特沃尔德的农妇》(Peasant Woman of the Westwald German)，黑白照片，23cm×17.5cm，1912年，洛杉矶盖提博物馆收藏。

习惯。他把法国孕育的奇思异想的闲逸 (flaneur) 文化带回了美国，并融合到自己狂野风格的摄影作品中，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”。埃文斯的摄影作品通常运用有些刺目的光，无论是照片中的人、建筑、空间，都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) 为代表的超级写实主义当代摄影提供了一种新的模式。

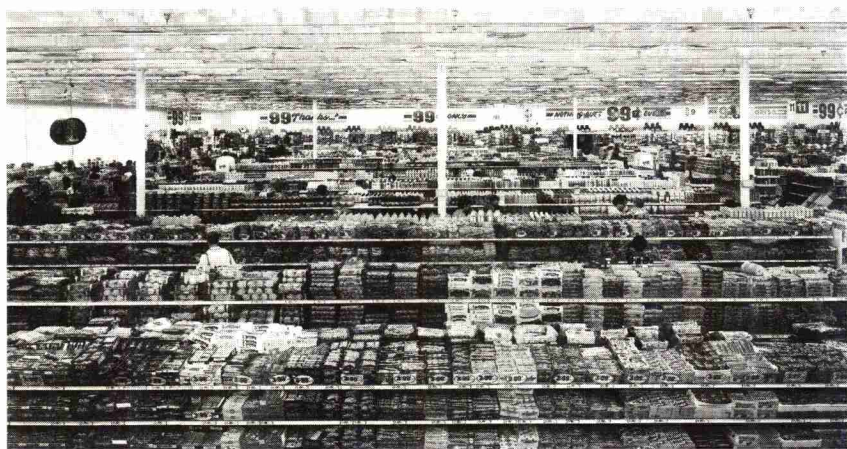
在1987年的一次访谈中，曾有观众向格林伯格 (Clement Greenberg) 提出质疑：他的现代主义理论是否能够论证摄影艺术。格林伯格承认，他确实不能够从技巧、主题和过程等方面判定哪一张照片是好的作品。但是，他重申了1946年的看法，与爱德华·韦



沃克尔·埃文斯,《标记, 纽约》
(*Signs, New York*), 黑白照片,
28.3cm×19.1cm, 1928—1930 年,
美国福特汽车公司收藏。



安德里亚斯·格尔斯基,《上海》
(*Shanghai*), 彩色照片, 280cm×
200cm, 2000 年。



安德里亚斯·格尔斯基,《99分》(99 Cent), 彩色照片, 207cm×337cm, 1999 年。



安德里亚斯·格尔斯基,《东京股票交易所》(*Tokyo Stock Exchange*), 彩色照片, 188cm×230cm, 1990年。

斯顿(Edward Weston)更为抽象的照相作品相比,他仍然更倾向于埃文斯的作品,因为他能够抓住一种“即时性”,不像韦斯顿那样不关心主题而过分专注媒介。^①埃文斯的照片有明确的主题,在整体上大多展示了生活中的痛苦,每张图像都是生活自身的印证。其中最著名的是他在美国最贫困的阿拉巴马州的海尔县(Hale County, Alabama)拍摄的佃农生活照片,揭示了美国20世纪30年代大萧条时期的穷困。在格林伯格看来,埃文斯的照片属于“轶闻趣事”(anecdotal),更确切地说,是残酷的轶闻趣事。

自埃文斯起,一种毫无修饰的现实主义摄影传统发展起来。这种现实主义与19世纪欧洲的文学、艺术中的现实主义传统一脉相承。埃

^① Cited in J. Tchen, “Interview with Allan Sekula”, cited in *International Labor and Working-Class History*, vol.66, Cambridge University Press, 2004, 155-172.