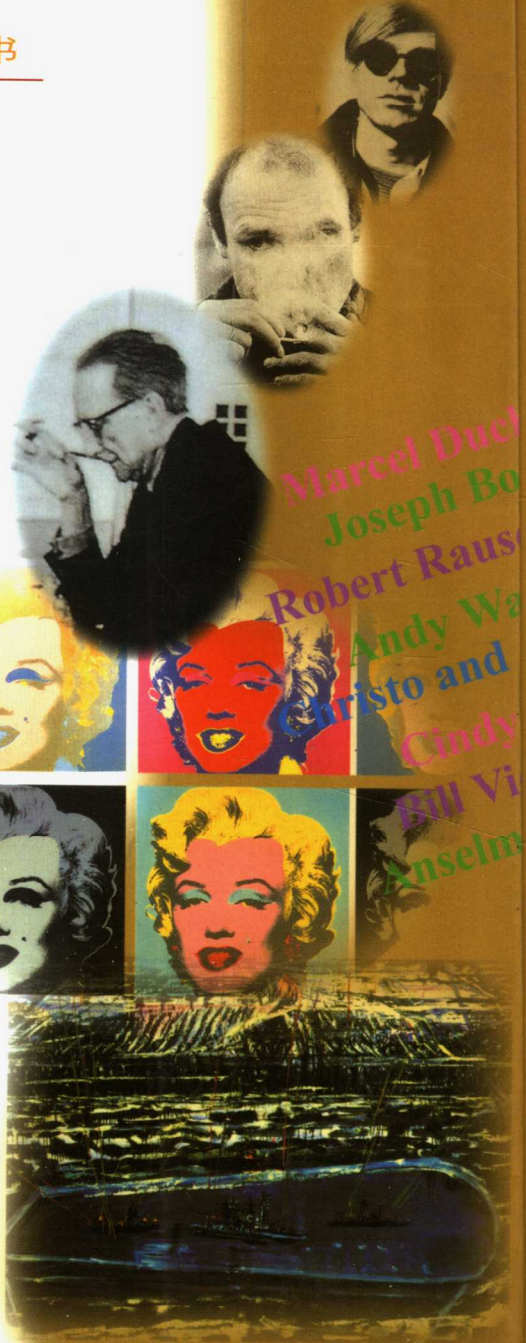


影响世界美术进程的大师丛书

张晓凌 主编 罗 丽 著

后现代主义时期的 大师



安徽美术出版社

影响世界美术进程的大师丛书

张晓凌 主编 罗丽 著

后 现 代 主 义 时 期 的 大 师

Marcel Duchamp
Joseph Boeys
Robert Rauschenberg
Andy Warhol
Christo and Jeanne
Cindy Sherman
Bill Viola
Anselm Kiefer

安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

后现代主义时期的大师 / 罗丽著. —合肥: 安徽美术出版社,
2003. 12

(影响世界美术进程的大师丛书)

ISBN 7-5398-1198-6

I. 后... II. 罗... III. ①后现代主义—画派—作品—
艺术评论—世界②后现代主义—画派—人物研究—世界 IV. ①
J209.9 ②K815.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第107167号

影响世界美术进程的大师丛书

后现代主义时期的大师

张晓凌 主编 罗丽 著

安徽美术出版社出版

(合肥市金寨路381号 邮编: 230063)

安徽美术出版社网址: <http://www.ahmss.com>

全国新华书店经销

合肥远东印刷厂印刷

安徽美达公司制版

开本: 889 × 1194 1/32 印张: 2.75

2004年4月第1版

2004年4月第1次印刷

ISBN 7-5398-1198-6 定价: 18.00元

发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换。

创造历史

——《影响世界美术进程的大师》丛书序

张晓凌

自从艺术家们可以在作品上签名后，美术史几乎成为大师们的历史了。每个重要的时代几乎都是以大师们的名字作为历史标记的。大师们凭什么获得这份荣耀呢？从根本上讲，是他们天才的创造改变并推动了世界美术的历史进程。

很难想像，一部没有大师的美术史是个什么样子，至少是非常乏味的。我们无法想像没有了达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔的意大利文艺复兴，也难以接受缺少了大卫、安格尔的法国新古典主义学院派。如果没有那些活跃在巴黎的塞纳河畔、巴比松的乡间，富有激情和创造力，并敢于向官方沙龙发出挑战的印象派大师们，我们甚至无法断定艺术的发展是否会像今天这样多姿多彩。同样，如果不是现代主义和后现代主义艺术大师的创造，我们看到的艺术史与两百年前毫无迥异。可以毫不夸张地说，改写艺术发展史的正是这些才华横溢的艺术大师们。

从艺术发展史看来，大师和普通艺术家有一个区别就是大师善于发现和创造，而普通艺术家只会简单地重复。另一个区别是，大师把艺术看做是神圣的职业，其中寄托着理想、激情与想像力，而普通艺术家则往往把艺术当做饭碗。不幸的是，后者永远比前者多出几十倍甚至上百倍。

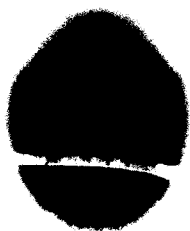
大师是一个永远值得探讨下去的课题——这也是本套丛书成立的前提。在这套丛书中，探索大师的创造，以及这种创造如何改变了世界美术史的进程，是一个基本宗旨。

阅读这套丛书的一个好处是，除了领略大师们创造历史的种种传奇和秘诀外，还能清晰地看到大师作为一个普通人所拥有的那些毛病，比如怪癖、自私、自大、狂妄、嫉妒等。因为大师毕竟也是吃五谷杂粮成长起来的，有这些毛病在所难免。有趣的是，历史往往以崇拜天才的方式原谅了他们的毛病。

历史只选择大师是因为历史本来就是他们创造出来的。

这样说似乎有些“英雄史观”的味道，但是历史浓缩为文字后，除了书写“英雄们”的事迹外，它还能干什么呢？

最后要说明的是，撰写此套丛书的作者均是艺术史的专家，他们大都写过多部高头论著，写这套丛书也算是专家写小品。给我的印象是，他们的文笔流畅而曼妙，大师在他们的笔下似乎复活了，读起来，引人入胜。中国不缺艺术史家，但十分缺少房龙那样笔下有魔力的作家。此套丛书或许算是对房龙式写作的一种接近吧！



目 录

1 / 第一章 概 论——现代主义的超越

3 / [1] 后现代主义的概念

6 / [2] 后现代主义艺术的缘起

8 / [3] 后现代主义艺术的历程

18 / [4] 后现代主义艺术的特征

20 / 第二章 米切尔·杜桑——改变艺术史走向的人

28 / 第三章 约瑟夫·博伊斯——点石成金的艺术狂人

36 / 第四章 罗伯特·劳申伯格——名副其实的装配大师

43 / 第五章 安迪·沃霍尔——商业艺术的大亨

50 / 第六章 克里斯托夫妇——地景艺术的魔术师

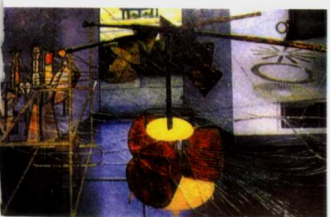
59 / 第七章 莘蒂·雪曼——女性方式的观念摄影者

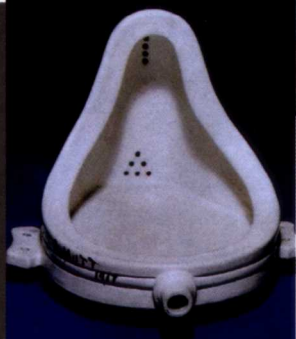
66 / 第八章 比尔·维奥拉——时空一体的影像缔造者

72 / 第九章 安塞姆·基弗——绘画艺术的守望者

80 / 结 语

82 / 参考书目





第一章 概论

——现代主义的超越



图 1-1 卡尔斯鲁厄、安德里斯·格尔斯基
西门子工厂 1995 年

当你走进博物馆，或者打开一本当代艺术画册的时候，当你进入一个当代艺术网站的时候，在这些被冠之为艺术殿堂的地方，你或许看到的是生活垃圾、废旧的汽车轮胎、废布、砖头、油脂、动物，甚至是人体、血液、毛发、皮肤，以及现实场景（图 1-1）。或许你还以为这是哪个搞笑的幽默大师和人们

开的玩笑。人们往往此时并没意识到他们正在观看一件艺术品，因为对他们来说，这些东西是最司空见惯的了。只有这些东西陈列在艺术的殿堂的时候，人们或许才认为这就是艺术品。即使如此，人们还是会疑窦丛生：这真的是艺术和艺术品吗？如果真的是，又是怎样的艺术呢？我们又该怎样来欣赏这些艺术呢？

事实上，后现代艺术就这样产生了，而且，超出人们想像的是，后现代艺术发生的现象比我们所讲的上面这些要复杂得多。在后现代艺术那里，似乎无所不包，除了材料之外，还有各种手段，如表演、声音、摄影、录像等等；更有超出常人理解的各种角色：女性、新新人类、洋娃娃等等。它们和许许多多的社会问题，如道德问题、环境问题、性问题等等连在一起。它们混杂胶着在一起，向人们展示了一幅令人迷惑、令人发狂的后现代主义艺术场景。

后现代艺术对传统艺术的突破不只是材料上的，更是观念上的。我们知道，上面所列举的材料，在后现代艺术发生之前早已存在。然而，它们并没有被人们看做是一种艺术品。在那个时代，艺术品和生活用品之间还存在着不可逾越的鸿沟。而到了后现代时期，这个鸿沟似乎神奇地被填平了，人们在习惯了观看早已成为经典的艺术的同时，接受了由知识和科技为整个世界带来的变化。当然，后现代艺术的发生不是一个历史偶然的结果，而是一个历史的必然结果，它的根源在于资本主义高度资本化。这个人类社会发展阶段，在历史上被我们习惯地称为后工业时期，或者叫信息时代。

在这样的一个大背景下,后现代艺术所折射的各种令人迷惑不解的现象都与后工业时期存在着密不可分的关系。

无论如何,上述的种种现象在中国已经发生。当有些学者、专家还在讨论中国有没有后现代艺术的时候,当代的艺术家们已经开始了行为、观念、装置、影像等各种各样的后现代艺术样式,并走出国门参与各种西方的当代艺术展览,如威尼斯双年展、法国当代艺术展等一系列大型的展览。有的艺术家取得了相当不俗的战绩,有些艺术家的名字已经为西方当代艺术界所熟知。但是,对于生活在当代的我们来说,这些与时代紧密联系在一起的艺术,我们似乎知之甚少。

本书作者试图向大家介绍的后现代艺术家,是后现代艺术史上最为著名或在世界的当代艺术舞台上最为走红的艺术家之一,他们以自己的言说方式,向我们呈现了一个新的艺术史。

在提到后现代主义艺术时,第一个进入我们视线的是杜桑,对于旧艺术史而言,他开创了对艺术一种新的理解方式,不是从前我们经常所讲的命题,如艺术是什么,艺术以何种方式存在等等,因此,艺术这个词语被重新激活,从而焕发出朝气蓬勃、斗志昂扬的精神。在本书所选的博伊斯、劳申伯格、安迪·沃霍尔、克里斯托与珍妮·克劳德、辛蒂·雪曼、比尔·维奥拉、安塞姆·基弗等艺术家也以自己的方式表述着艺术的存在和存在的方式,他们的情感、思想寄宿其中,构成了一部鲜活的新艺术史。

总之,后现代大师改变了艺术史走向,改变了既有的对于艺术、艺术品的看法,改变了审美习惯,使我们用另一种方式来思考这个世界。这些大师对我们的影响是深远的,对于新艺术史的创造的意义是巨大的。

11 后现代主义的概念

有人不禁会问:什么是后现代呢?什么又是后现代主义呢?这些问题在中国提出是很自然的事,尽管后现代这个词早在上世纪90年代初就被引入到中国来,

人们也不会对后现代的本意了解多少。然而，人们已经的确确地和后现代许许多多的问题联系在了一起。因为，以“线性”为发展特征的历史主义观念已经无法涵盖更多的当代问题。因此，面对当代的种种问题，寻找一个能够更为有效的答案，来体现人类历史、文化资源的词汇成为一种必然，后现代成为了现代的取代者。

后现代主义是何时进入中国并为我们所认识的呢？一般认为是在上世纪80年代末90年代初。但是，大多数人认为：中国没有后现代主义。理由是：中国没有西方那样的现代化演进过程，即使有，也没有发展到这个地步。然而现实是，

后现代主义并不是一种简单的参照和比较，它作为一种观念已经实实在在地渗透在我们生活的各个环节当中，除非你不是生活在现在的这个社会当中。更何况，中国的现代化进程速度是如此之快。

“后现代”一词，是从英文单词“post-modern”直译过来的。从词义来看，英文“post-modern”有两种翻译的方法：一种翻译为后现代，另一种翻译为现代之后。它如同1880年前后兴起的后印象主义（“post-Impressionism”）一样，都属于所谓的“后”文化。在逻辑上，“后”理应与“前”发生并保持着紧密的联系，即：“后现代”可以理解成“现代”的后期阶段，又可以理解成“现代”之后，但无论哪种解释都无法割断后现代与现代的联系。

从“后现代”一词的产生来看，英国画家查普曼在1970年前后首次提出了“后现代绘画”（Post-painting）概念。



图1-2 艾森曼 布谷大楼 1992年



图1-3 弗兰克·盖瑞
西班牙毕尔巴鄂古根海姆博物馆 年代不详



1934年,西班牙诗人编著的诗选当中,首次使用“post-modern”这个词。英国史学家阿德诺·汤因比在1961年完成的《历史研究》当中使用了“post-modern”,标示出西方自1875年以来社会发展的新的周期特点。而“后现代”一词进入艺术领域首先出现在查里斯·詹克斯在他的《后现代建筑语言》一文当中。(图1-2、图1-3)

“后现代”与“现代”两个词汇虽然只有一字之差,却存在着很大的差异。可以说,后现代是从现代演变过来的。“后现代”的“后”字,不仅仅代表了时间和顺序的含义,更代表了一种价值观念的转变。如同“印象派”与“后印象派”之间的关系一样,后现代是对现代的一种超越、提升和转嫁。

西方的“后现代主义”(Post-modernism)可以追溯到19世纪70年代“后学”的兴起,它在20世纪60年代盛行于一些领域,70年代后期在美国得到认可后,开始风靡一时。关于后现代主义的阐释,主要有两种:一种是有人将“后现代主义”看做是“现代主义”的延续;而另一种则将“后现代主义”看成是对“现代主义”的反叛,而不是现代主义的时间上的延续。无论哪种阐释,有一点是明确的,就是“后现代主义”与“现代主义”之间的关系是非常紧密的。因此,有人把“后现代主义”看做是超越了“现代主义”而又没有给我们指明方向的概念。

事实上,“后现代主义”的模糊概念,使我们更喜欢将它看成是一个大拼盘,古代的、现代的、西方的、东方的、历史的、当代的各种形形色色不同的风格、内容、样式以现代的方式展现出来。于是,作为一种综合的创作手法渗透进了各个艺术的领域:意识流文学、踪迹诗歌、解构主义建筑、无主题音乐、非编排舞蹈、新浪潮电影。后现代主义艺术中,“传统美术”的定义和分类方法已经过时,被能够更具包容性的“视觉艺术”所替代(图1-4),“挪



图1-4 弗兰克·斯特拉
梅杜萨之筏 1990年

用”和现成品的普遍运用，成为一个特征，因此产生了波普、偶发、行为、表演、环境、地景、录影、光效、装置、新具象、新表现、后极限等观念多样、形式多样的艺术。

当然，后现代主义不是空穴来风，它是以现代主义强调技术为中心所带来的种种价值危机为背景的。可以说，现代主义是后现代主义的母体。达尔文的生物进化论认为：人类的历史是从低级向高级发展的，照此而言，人类的文化发展也是由低级向高级发展的。然而，这种理论并不能指导文学艺术：人类文化和艺术的发展可能并不存在一种进化的过程，文化艺术是一种满足人们需要的产品，在根本上是一种对现实的模仿和反映，它不纯粹是一种技术。因为我们无法比较，是古希腊和古罗马的雕塑更让我们感动，还是杜桑的小便器更能够让我们体验一种时代的精神。我们应该知道，艺术在社会中应该发挥什么样的作用是我们每个艺术家所必须要回答的问题。

121后现代主义艺术的缘起

众所周知，现代主义极端强调技术和工业化导致了种种负面的结果。以工业为主体的现代主义，强调将工业化作为推进人类文明的发展方式，强调工业生产与殖民，因此，它与商品、城市、技术、殖民、个人、民族、工业、人类中心、物质等方面有着紧密的关联。然而，这种以工业为主要特征的现代主义的发展，由于它单一性、排他性、单向性造成了诸多问题，如环境污染、信仰危机、价值危机等等。于是，对现代主义的怀疑、反思、解构、重建成为后现代主义的主要动力和任务。

后现代的产生与后工业发展有着紧密的联系。第二次世界大战以后，世界迎来了以电脑为核心的第三次革命浪潮，人们由此进入了“后工业社会”，这个时代以知识、消费、媒体或景观、跨国资本为特征。应该说，后工业社会仍然是以经济为核心，资本运作与管理的方式通过信息化的方式，使得知识比以前任何一个时代都显得尤为重要。

一方面,后工业社会是人们利用最低成本来获取最大的经济价值的社会,科技与知识的地位在这个时代得到了空前的提升,人的价值被物质化、利益化、商品化,技术、商品、信息、材料、机器像一张大网一样,散布在各个角落当中。获取利益的最大化是通过商品的公众消费实现的。因此,后工业社会一改以往的精英主义的策略,将实现自己的基本目标放置在大众层面上,关注大众,为大众利益所想。应该说,这种大众主义的消费观念的核心是资本目标实现的必然途径。

另一方面,这种提倡资本加技术的生产方式对人类生存的自然环境产生了极大的破坏,资本的无限膨胀、对自然资源的过度开发、工业垃圾的泛滥成为后现代社会的弊病,对人类生存的自然空间产生了极大的危害,给人类社会的发展埋下了潜在的危险。而在精神空间当中,人们的传统价值观念遭到了质疑和抛弃,人们更宁愿将精神的存在附着在物质空间的存在上,以物质和资本价值为中心的后现代主义凸显出来。

难怪有人说后工业社会像一列装满了炸药的高速飞驰的火车一样,无法停止下来,它没有目的地,谁也不会知道它会朝着什么目标前进,或何时将会将自己炸得粉身碎骨。

时代的转向为后现代的产生提供了必要的客观条件,技术的革命为艺术的发展提供了广阔的空间:

1. 摄影技术的普遍使用和摄像技术的成熟对以视觉为核心的传统的绘画、雕塑构成了极大的挑战;人们记录世界的方式发生了根本性的变化,人们不再像前人那样花费几个月甚至是几年的时间来记录一瞬间的场景和感受,人们只需按下快门。

2. 知识与学科系统化对传统艺术概念和分类提出了质疑;在人类历史上,人们从未像今天这样将知识与经济连接得如此紧密。

3. 以报纸、杂志、电视、电影等新媒体为核心的公共交流手段在根本上改变了传统的交流方式。

4. 新技术、新材料的不断出现为艺术材料提供了广阔的空间。

5. 经济全球化为文化、艺术的资源化提供了基本的背景;国际政治、经济模式的变化对后现代主义艺术产生了重要的影响。



图 1-5 罗兰·巴特像

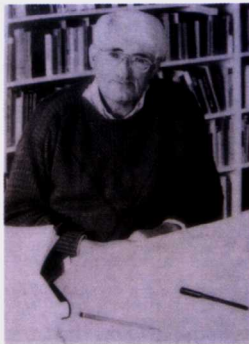


图 1-6 哈贝·马斯像

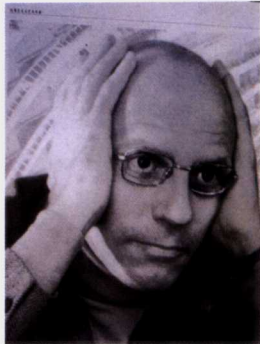


图 1-7 福科像

美学、哲学也走向了多元论，多元论的思想充斥于本体论、认识论、历史观中，这种多元论也构成了后现代主义哲学的总体特征之一。在无法解决事物的发展问题的时候，人们将哲学的问题归结到关于“我思故我在”的存在的问题上，人们的注意力转移了：我们和世界的方式是什么，为什么有这样的存在方式？现象学、英美分析哲学、科学哲学、存在主义、结构主义、解构主义、阐释美学、心理学等迅速涌起，层出不穷。这些学派和哲学家们（图1-5、图1-6、图1-7）对后现代主义艺术产生了深远而持久的影响。

在这样的一个大背景下，后现代艺术犹如在一个立方体的各个表面闪烁的星光一样，在时间和空气的流动中，捉摸不定；艺术家们则如一个一个个的明星，闪烁着璀璨而耀眼的光芒。“走出画室，深入生活”成为这个时代的口号，艺术家们不再需要无言的颜料管、苍白的画布、空乏的白墙，在他们的眼中，这些是死气沉沉、空洞虚假的东西。

13 后现代主义艺术的历程

后现代艺术发轫于现代艺术。事实上，早期后现代艺术和晚期的现代艺术之间的界限是很难从时间上判断和区分的。一些艺术史家和艺术批评家习惯于将杜



桑的作品——《泉》在1917年的展出作为后现代艺术的开始，这件作品使人们改变了对于现代艺术的理解方式，从一种新的角度来理解什么是艺术。

然而，这个判断仅仅是学术上的，而不是时间上的。与这件作品同时代的正是以形式创新为核心的现代主义艺术为代表的至上主义、构成主义、极限主义，以表现主义、精神分析学说和生命直觉为代表的抽象表现主义、未来主义、达达主义、超现实主义、形而上画派、抽象意象主义等流行的时期。杜桑的《泉》(图1-8)在当时如一石激起千层浪，它的出现成为后现代艺术中的观念艺术的发端，也成为孕育后现代艺术的温床。现成品在《泉》中具有开创性的运用，为以后的集合艺术、装置艺术提供了观念上的支持。所以，从时间上可以说，晚期的现代主义艺术孕育了早期的后现代主义艺术。

以时间顺序划分，后现代艺术经历了以下的五个阶段：第一阶段：1945-1950年；第二阶段：1950-1960年；第三阶段：1960-1970年；第四阶段：1970-1980年；第五阶段：1980-1990年。

第二次世界大战后的1945年至1950年间，是后现代艺术启蒙时期，英美文化逐渐取得国际艺术的领导位置，成为世界艺术的主流，后现代艺术的多

元化、观念化、物质化逐渐彰显出来。这个时期，集合艺术、荒诞摄影、合成摄影、垃圾雕塑、新达达等新艺术种类兴起。

在后现代艺术中，最早出现的艺术莫过于集合艺术了。这种艺术起始于20世纪初，毕加索、马蒂斯都做过这样的作品。它的特点是由组成非艺术的材料的实物，以及经过加工处理的材料，拼接制作而成的作品。但是，集合艺术的最重大的意义在于将加工的实物直接当做艺术，这似乎是对“什么是艺术”的直接回答，这种回答在人类历史上从来没像现在这样明确过。事实上，直到20世纪50年代，

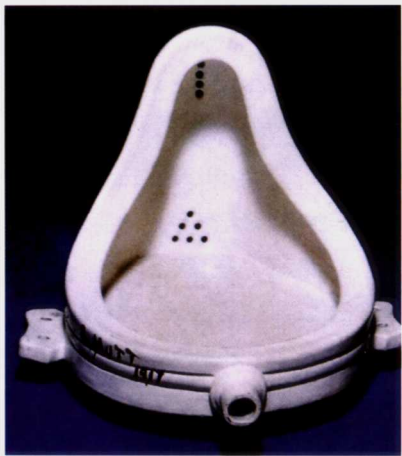


图1-8 马塞尔·杜桑 泉 1917年

集合艺术才得到广泛的认可，并延续至今。同样，也是作为一种技法上的改变，它对后现代艺术起到了巨大的影响。较为著名的集合艺术家有玛利索尔·伊斯科巴、艾伦·麦克鲁姆科考、约瑟夫·博伊斯等等。

谁也没有意识到当初毕加索、马蒂斯运用集合艺术对后现代艺术家产生的影响，这种直接采用非艺术材料或者说是实物材料的方法，不只告诉人们艺术就在对材料的有机运用和创造性的使用之中。正如今天我们坐在餐桌上看着造型奇异的食品一般，新奇和探索战胜了对旧传统的恪守。当然，这些集合艺术在今天看来显得多少有点幼稚，但是我们可以想像，在那个时代，这种艺术是多么令人惊奇。更让人惊奇的是，这种材料使用的方法并不仅仅是满足人们的一种好奇和探索，更重要的是它告诉人们这样一种观念：艺术就在那吃、喝、拉、撒的平常生活当中。

在今天，摄影艺术充斥在我们生活各个角落当中，如照片、电影、电视等等，无一不借助摄影作为一种手段。作为一种独立的艺术，它首先得益于摄影机的发明。其实，在19世纪60年代，摄影是与绘画相对立的。那个时候人们特别是艺术家们对摄影感到无比的恐惧，很简单，摄影会对那些以描摹现实世界作为谋生手段的艺术家构成了威胁。他们甚至认为，摄影会取代绘画，绘画将走向灭亡。那个时代的担心在今天仍心有余悸，一个事实就是，艺术家们越来越难以离开摄影机了，对照片和摄影图像的瞬间感受替代了人们对自然长久的观察和探索，特别当今电脑图像技术的普遍适用，这种越来越“真实的虚幻”使人们产生了一种错觉：人类不仅存在于一个有形的三维空间当中，而且也存在于一个无形的四维空间当中。

事实上，到了20世纪初，随着摄影艺术的发展，摄影艺术才逐渐成为一种流派，并先后出现了荒诞摄影、合成摄影、魅态摄影、观念摄影、媚俗摄影、编导式摄影、矫饰摄影等形形色色的流派。

荒诞摄影大概发端、风靡于19世纪80年代的“幽魂”照片，这些“幽魂”照片试图制造另一个“真实世界”——灵魂世界，这些诡异的照片满足了当时社会流行的一种空虚病。作为一种图像处理的方法，它反对人们对摄影的客观纪实性的看法，通常利用化妆、道具、二次曝光等技术，对摄影图片进行处理，获得





一种荒诞的、现实生活中不可遇到的事物影像。莱斯·克里姆斯被公认为第一位荒诞摄影大师，其他大师还有阿瑟·特雷斯、乔-彼得·威金。从某种程度上来说，这是人类彻底地依靠技术处理摄影图像的开始。

如果说，荒诞摄影还停留在一种道具的摄影手法，并极力掩盖摄影的纪实性，关注的是对摄影物象的掩盖的话，那么，合成摄影则是成像之后的篡改，这种将几个不同的影像组合在一起，形成另一幅单独图像的艺术，很像是我们平常所玩的一种叫做双关图的游戏。它利用了人们对图像中形、色给人的错觉，产生出一种新的图像。这样一种图像杂交的方法所产生的新图像让人感到十分新奇，由于这种方法可以按照创作者的意愿来处理图像，因此，发明之后被广泛地用于广告和艺术创作当中。其中最为著名的大师有奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德、玛丽·玛尔、大卫·霍克尼、蒂恩·霍克斯桑迪·史克格兰德等。（图1-9）



图1-9 大卫·霍克尼
我的母亲 1982年

垃圾雕塑，又被称为废物雕塑，它主要流行于20世纪50年代，与集合艺术不同的是，它利用的材料是工业废弃物；他的鼻祖是库特·史维塔斯。较为著名的艺术家是比尔·沃德鲁、富兰科·斯特拉、汤伊·克拉格、西萨·巴尔达希尼、希尔维伊·弗莱丽等。这两种艺术与工业的发展是紧密联系在一起的，它往往随着新材料的出现而赋予艺术新的涵义。（图1-10）

20世纪50年代，后现代艺术全面兴起，并逐步占据主导地位。由于经济迅速发展，美国进入高度商业化发展阶段，大众主义消费观念兴起。这一时期，工业生

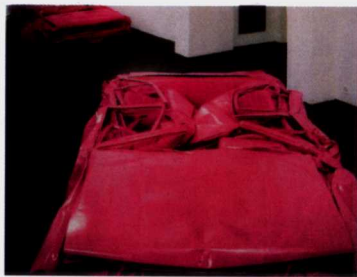


图1-10 皇帝的愚行 No. 601
希尔维伊·弗莱丽 年代不详