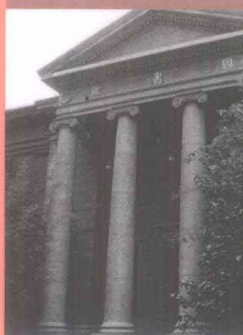




高校社科文库
University Social Science Series

教育部高等学校
社会科学发展研究中心

汇集高校哲学社会科学优秀原创学术成果
搭建高校哲学社会科学学术著作出版平台
探索高校哲学社会科学专著出版的新模式
扩大高校哲学社会科学科研成果的影响力



中国当代艺术研究

Chinese Contemporary Art Studies

李倍雷/著
赫云

光明日报出版社

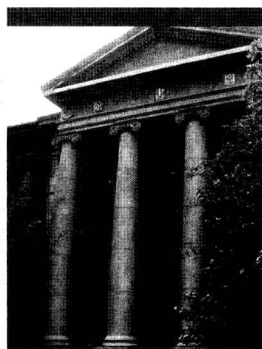


高校社科文库
University Social Science Series

教育部高等学校
社会发展研究中心

《中国当代艺术研究》是教育部高等学校社会发展研究中心组织编写的系列学术成果之一。该系列旨在搭建高校哲学社会科学学术著作出版平台，探索高校哲学社会科学专著出版的新模式，扩大高校哲学社会科学科研成果的影响力。

汇集高校哲学社会科学优秀原创学术成果
搭建高校哲学社会科学学术著作出版平台
探索高校哲学社会科学专著出版的新模式
扩大高校哲学社会科学科研成果的影响力



李倍雷/著
赫云

中国当代艺术研究

Chinese Contemporary Art Studies

光明日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术研究/李倍雷, 赫云著. —北京:
光明日报出版社, 2010. 12

ISBN 978 - 7 - 5112 - 0931 - 3

I. ①中… II. ①李… ②赫… III. ①艺术评论—
中国—现代 IV. J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 226598 号

中国当代艺术研究

作 者: 李倍雷 赫 云 著

出 版 人: 朱 庆

终 审 人: 武 宁

责任编辑: 刘书永 苑 琛

封面设计: 小宝工作室

责任校对: 王 康 邹皓丹

责任印制: 曹 净

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区 (原崇文区) 珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010 - 67078245 (咨询), 67078945 (发行), 67078235 (邮购)

传 真: 010 - 67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn

法律顾问: 北京市华沛德律师事务所张永福律师

印 刷: 北京大运河印刷有限责任公司

装 订: 北京大运河印刷有限责任公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社发行部联系调换

开本: 690 × 975 毫米 1/16

字数: 247 千字

印张: 13.75

版次: 2010 年 12 月第 1 版

印次: 2010 年 12 月第 1 次印刷

书号: ISBN 978 - 7 - 5112 - 0931 - 3

定价: 35.00 元

版权所有 翻印必究



CONTENTS 目 录

绪 论 / 1

第一章 中国当代艺术的当代性 / 4

第一节 “现代性”、“后现代性”与“当代性” / 4

一、现代性 / 5

二、后现代性 / 9

三、当代性 / 13

第二节 中国当代艺术的当代特征 / 16

一、中国文化逻辑的当代意识 / 17

二、建构当代意识的艺术制度与批评制度 / 22

三、全球语境下的当代艺术 / 26

第三节 中国当代艺术的文化符号 / 29

一、符号的文化性 / 30

二、主体文化符号的当代诉求 / 32

三、特定历史文化符号的当代转换 / 35

四、政治符号的过度使用 / 37

结 语 / 39



第二章 中国当代艺术的表现形态 / 41

第一节 材料、文化符号与能指 / 41

- 一、图像构成 / 41
- 二、图像符码 / 48
- 三、材料的符号化 / 53
- 四、国际化语言 / 57

第二节 无所不为的形态 / 58

- 一、绘画的多元方式 / 59
- 二、混合的形态 / 61
- 三、风格与文本 / 64

第三节 作为他者形态的困境 / 76

- 一、模仿的痕迹形态 / 76
- 二、非真实的他者形象 / 80

结 语 / 84

第三章 中国当代艺术的意义表达 / 85

第一节 表意性图像结构 / 85

- 一、历史元叙事的当下结构 / 85
- 二、历史与当下片段组合结构 / 91
- 三、平民形象与政治形象的重叠 / 95
- 四、生活碎片与社会关联的结构 / 100

第二节 图像的所指 / 102

- 一、干预现实 / 102
- 二、触摸生活与生存体验 / 108
- 三、乌托邦的理想 / 114
- 四、他者形象的思考 / 119

第三节 图像的意义与含义 / 124

- 一、图像学意义 / 125
- 二、谱系学意义 / 128
- 三、精英式的阐释 / 130

结 语 / 134



第四章 中国当代艺术的文化诉求 / 135

第一节 承担的文化 / 135

- 一、审美文化诉求 / 135
- 二、人文精神与道德底蕴诉求 / 138
- 三、意识形态诉求 / 141
- 四、批判精神 / 145

第二节 文化逻辑 / 147

- 一、以西方文化逻辑的起点旨归本土文化逻辑终点 / 147
- 二、本土文化的逻辑 / 154
- 三、多重文化的逻辑 / 158

第三节 文化形象 / 161

- 一、塑造正面价值形象 / 162
- 二、互为主体的形象 / 163
- 三、丑的形象 / 165

第四节 文化对话 / 167

- 一、文化身份的验证 / 168
- 二、建立对话平台 / 169
- 三、安身立命 / 172

结 语 / 174

第五章 中国当代艺术的商业化 / 175

第一节 艺术区 / 176

- 一、798 艺术区 / 176
- 二、宋庄、草场地与东营等艺术村 / 178
- 三、其他地方的艺术村 / 181

第二节 策展与画廊的作用 / 183

- 一、批评家与策展人 / 183
- 二、策展人与画廊 / 185
- 三、画廊与拍卖行 / 188

第三节 艺术市场对当代艺术的影响 / 190

- 一、价格与价值 / 190



二、追赶市场	/ 193
三、攀比飙升	/ 195
四、拉动和刺激创作欲望	/ 197
第五节 价格神话坠落后的重新思考	/ 199
一、重新思考的起点	/ 200
二、调整创作心态	/ 201
三、价格背后的阴谋	/ 203
结 语	/ 204
结 论	/ 206
一、中国当代艺术依然需要构建批判精神	/ 206
二、构建人文理想的中国当代艺术	/ 207
三、构建当代审美意义的中国当代艺术	/ 209
后 记	/ 211



绪 论

中国改革开放三十年来，艺术文化发生了很大的变化。80年代初期，西方艺术文化理论开始源源不断地被译介到中国，形成一股强大的西学热潮。“西潮”成为热捧的对象，一切艺术文化理论都以西方的理论为坐标，艺术创作也以西方艺术为摹本。当时曾有这样自豪的语言：中国艺术十几年内把西方几百年所有艺术流派都演绎了一遍。不仅如此，后十几年依然存在一些对西方艺术文化体系的继续挪用。艺术文化理论和艺术批判依然照搬西方的理论体系，不断地挪用西方的现代艺术理论话语，尤其是后现代主义理论话语。

当我们今天回顾这三十年的中国艺术文化历程时，西方后现代理论已经颇有“俱往矣”势头了，中国艺术文化已经备受世界的关注。当代，是中国文化艺术的当代，故此关注当代是这个时代的主要艺术文化任务。中国当代艺术在世界文化语境中的迅速崛起，证明了中国艺术文化已经在世界艺术文化的系统中逐渐独立，逐渐疏离了西方主流话语，开始了平等的对话。

三十年来的中国艺术理论批评，从“以西方理论话语的批评模式”开始，到“西方现代理论批评的主流”、“回应西方先锋理论批评”、“后现代理论整体话语”、“女权主义批评话语”、“后殖民批判理论话语”、“多元理论话语的学术视野”、“中西方当代艺术批评融合话语”、再到“中国本土艺术理论的构建”、“中国当代艺术理论话语”等，显示了中国三十年来艺术批评理论发展的基本路径。对于中国当代艺术来说，也是在这个路径影响下走过来的。这个过程，是学习和借鉴的过程，也是中国当代艺术谋求和构建自身文化身份的过程。不可否认地认为，正是把西方主流话语和艺术形态作为一个比较深入的“借鉴”或学习的过程，中国当代艺术及其理论才把自身传统艺术文化的资源与西方主流文化和艺术形态的交流，作为建构中国当代艺术形态和理论的前期准备。随着中国艺术理论对西方现代、后现代主义和艺术形态的反思或批判，



中国逐渐形成了自身的当代艺术文化系统。后现代主义是建立在晚期资本主义的发展逻辑上，强大的经济市场使消费文化极端地发展，消费文化又制造出来消费主义的观念，消费主义带来了消费行为，即以生存为中心的自我满足，“我消费，故我在”，炫耀奢侈，享受浪费，这正是“晚期资本主义的文化逻辑”的症候。这种“症候”使西方社会与人异化，使人变为单纯消费的平庸的人、游戏的人、无思想的人。所以西方后现代理论不是中国艺术文化发展的模式，中国的艺术文化理论只有靠中国本土文化和我们自己来建构，靠西方的后现代文化模式来建构是无效的。西方后现代的文化问题只能是西方文化问题，不可能成为中国的文化问题。中国有自己的当代文化问题，并只为中国当代艺术提供中国文化、社会历史的经验。

本世纪初，中国当代艺术提出了中国自己的问题，从而使中国当代艺术不但成为世界的一部分，在某种程度上还创造了世界艺术市场的高价“神话”。中国当代艺术不再被西方视为西方主流艺术的一个边缘例证，也不能作为证明西方的“多元化”例证。但是，2008年的世界经济危机，中国当代艺术又遭遇了一次艰难的困境，“天价神话”被定格。仅仅北京798艺术区的画廊一夜之间撤走了三分之二，这是对中国当代艺术的一个严酷的打击。这种情况下，却也给我们提供了一个冷静的思考和反思的机会。不然我们也会被“天价”冲昏头脑。

在中国当代艺术中，的确存在跟随市场走的意识问题，或以市场价格论英雄的问题。市场一方面带动中国当代艺术的发展和深化，另一方面也使中国当代艺术放弃思考只看市价。市场只能说明事物价值的一个方面，不能说明问题的全部。中国的当代艺术还是要关注当代存在的文化问题，还是需要文化批判精神，唯有这样中国当代艺术未来才有希望。

中西学者，对中国当代艺术有不同的认识和理解。列举一个最简单的例子：国内有王静主编的《迷上当代艺术的20个人》，法国有杰罗姆·桑斯的《对话中国——与32位当代艺术家访谈》。双方选择的当代中国艺术家是不同的，差异性很大。这里就有一个对当代艺术的界定、理解和认识的问题。从我们的角度看，我们认为王静选定的中国当代艺术家比较符合中国当代艺术的认识和理解的范围。而桑斯选定的中国当代艺术家，很多是我们认为还有很重的后现代主义模仿痕迹的一些艺术家。这是由于中西文化立场和意识形态的不同，而产生的差异。



在国内学术界和艺术界，对中国当代艺术的认识和理解同样不一致，或者说，还没有一个较为统一的中国当代艺术概念。无论是在艺术家那里还是理论家那里，都对中国当代艺术的认识和理解存在着差异。尤其是，对“当代的艺术”和“当代艺术”这两个概念的认识上比较混淆。以为在当下创作的艺术就可以看作是当代艺术，这显然是只看到了一个时间的概念，而没有看到问题的本质。也有人把当代艺术与后现代思潮相混淆，实际上这也是只看到一个时间问题，想当然地以为后现代之后就是当代。或者把最具试验性的艺术看作是当代艺术，本质上把现代主义思潮与当代艺术本质相混淆。这些都忽略了中国当代艺术对批判性、反省性和文化性等意义追求的这个根本的问题。《中国当代艺术》这部书就是基于当下出现的诸多的问题，对中国当代艺术提出的当代的思考和反思。尤其是经历了2008年世界性的金融风暴之后，经济危机对中国当代艺术的强烈冲击，北京“798艺术区”门可罗雀，失去了经济驱动的中国当代艺术，需要冷静、理智、清新地思考。本著述就是以此为背景，所作的思考，以“中国当代艺术的当代性”开端，理清中国当代艺术的“当代性”问题，解决什么是“当代性”的问题，然后进入“中国当代艺术的表现形态”、“中国当代艺术的意义图像”和“中国当代艺术的文化诉求”这三个层面。本书分别探讨中国当代艺术历史的、社会的、文化的、符号的、谱系的、本土的、视野的以及他者的等各个面向以及当代的问题，尔后论述的是“中国当代艺术与商业化”的问题，特别是提到了中国当代艺术要避免“向日葵现象”经济陷阱，最后在结论中提出了中国当代艺术需要建构的问题。



第一章

中国当代艺术的当代性

第一节 “现代性”、“后现代性”与“当代性”

中国当代艺术在2007年被市场的“天价神话”推上顶峰，却又因2008年受到世界“金融海啸”的影响而备受质疑，一时进入低谷。世界经济的波动，给中国当代艺术开了一个国际玩笑。中国当代艺术的命运被经济市场所操控，也因此中国当代艺术颇受微词，使人们不断地反省中国当代艺术，到底什么才是中国当代艺术。究竟什么是中国当代艺术的当代性，它与现代性、后现代性以及现代艺术与后现代艺术是何种关系。中国当代艺术的一系列问题迫使我们当代艺术人要做做出研究与回答。现代性、后现代性与当代性，在某种程度上，它们的出现都有相应的时间概念，现代对应古代，后现代对应现代，当代对应后现代。但由于它们涵盖有自身的内容、目的与意义，又逐渐与时间的概念相分离，或者说不能单凭用时间的概念来理解和阐释它们，如此一来它们之间的对应关系也就难以成立了，它们似乎又有各自清晰的形态，但又总是混搅在一起，纠缠不清。无论何种状态，要弄清中国当代艺术，首先要梳理“现代性”、“后现代性”与“当代性”。（图1-1，徐冰《天书》装置，1987~1991年）

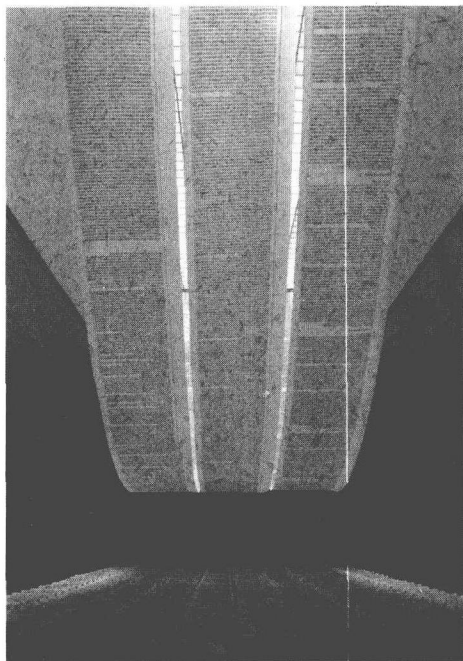


图 1-1 徐冰《天书》装置, 1987~1991 年

一、现代性

“现代性”(modernity)源于西方。因而我们应该在西方文化背景下探讨现代性的问题。从文化的层面谈现代性,肯定无法摆脱工业社会的历史背景。工业社会给人类带来了物质的丰富性,使人们感受到了工业社会的进步性和先进性。达尔文进化论同样在这种背景下也影响到了人们对社会的认识,社会进化论由此普遍盛行。在进步性、先进性、进化论等的观念下,对传统的看法自然就会认为是与进步、先进、进化等词义概念截然相反的。于是,传统的文化观念与旧的、落后的、退化的词义联系起来。追日赶月的创新意识成为人们生活的普遍信念和理想。人居世界的中心,是万物的尺度和主宰。黑格尔最早发现了“现代的原则乃是主体性(subjectivity)”,^①以人为本的主体的社会结构在工业化的社会中,重新组织了新的世界结构体系。即以宗教为主体的神性的

^① [德] 黑格尔,《法哲学原理》[M], 范扬等译, 北京: 商务印书馆, 1961: 291.



社会结构开始被世俗化的以人为主体的社会结构所取代。人性的解放在文艺复兴的艺术中就有所显现，启蒙运动是世俗化社会建立的标志。随着资本的积累加深，世界经济市场开始建立，劳动力、商品、资本已经成为世界性的流动市场。围绕工业社会和资本市场，新的现代性组织体系和法律体系随着民族国家的政治体系一起建立起来，规范了工业社会和世界经济的运作。资本积累和工业社会的建立，是人作为主体性的结果，从而使从神性转入人性。这个转移标志了人性的解放，从此人成为世界的中心。这导致了人类对自身的反省。正像科林伍德在评价赫德尔的历史史观时说的那样：“到了人类，这个过程就达到了顶峰，因为人的本身就是目的：人在他的理性的和道德的生活中，证明了他自身的存在就是正当的。既然自然创造人的目的就是要创造一种理性的生命，人性就作为一种精神力量的体系而在不断发展着其自身，而它的充分发展有待于未来。”^①从人类的自身反省中，我们看到了现代性的另一层面，就是思想文化层面。思想文化得益于现代性教育的全面推广和普及，大规模的知识、文化和思想得到传播，科学思想、理性主义、道德意识以及合目的性的审美，建构了一个人类社会历史的理性的认知价值体系，这个价值体系不断推动人类社会向着理想的目标推进。

“现代性”正如哈贝马斯所说，必须具有这些过程：“资本的积累和资源的利用；生产力的发展和劳动生产率的提高；政治权利的集中和民族认同的塑造；政治参与权、城市生活方式、正规学校教育的普及；价值和规范的世俗化；等等。”^②马克思·韦伯认为现代性有三个自律认知和实践系统，这就是“科学”、“道德”和“艺术”，并各自形成了不同的内在结构。科学构成了认识的“工具结构”；道德构成了社会中的“实践结构”；艺术为审美构成了“合目的结构”。各自的结构里面拥有自己话语者的话语权。人们普遍相信通过这三个认知实现的体系。以人类为中心的世界，将对人的自我、审美、道德、进步等的认识和处理会走向尽善尽美的境界。总之，现代性的特征是：具有无限进步的时间性；民族国家的建立和组织体制的有序性；人的中心价值的自由、民主、平等、正义等本位观念。其中的核心是“主体自由”。“主体自由在社会里表现为主体受私法保护，合理追逐自己的利益游刃有余；在国家范

① [英] 科林伍德. 历史的观念 [M]. 何兆武、张文杰译. 北京: 商务印书馆, 1997: 142.

② [德] 哈贝马斯. 现代性的哲学话语 [M]. 曹卫东等译. 南京: 译林出版社, 2004: 2.



围内表现原则上（每个人）都有平等参与建构政治意志的权利；在个人身上表现为道德自主和自我实现；最终在与私人领域密切相关的公共领域里表现为围绕着习得反思文化所展开的教化过程。”^①

艺术知识系统的现代性，是上面我们讨论的科学和道德，在同一个工业革命语境下的现代性一个系统。艺术自身的演变也发生了很大的变化，尽管新古典主义力图恢复传统的元素，但浪漫主义却没有给新古典主义以喘息的机会，紧接着写实主义悄然解构了历史的宏大叙事，瞄准了底层的现实生活。印象主义艺术从色彩的形式属性上使色彩的写实性走到了极端，使造型艺术在传统中构建的素描体系和造型理念土崩瓦解。象征主义艺术夹杂其间，通过把具有修辞性的隐喻、暗示等手段，转化为结构和意义本身，超越了意象性的表达方式，使结构本身获得审美的意义。如果说艺术要推进自身的现代性，首先是在自身的审美结构中发生。审美结构体现在艺术的形式里。也就是说，在艺术中，现代艺术总是依赖于对形式探索的价值实现。波德莱尔作为最具有现代意义鼻祖的象征派诗人兼文艺评论家，首先向传统的美学体系发问，提出了他的审美现代性的美学主张。他的审美现代性无不与工业社会的背景相联系：

“事实上，这是一个很好的机会，来建立一种关于美的合理的、历史的理论，与惟一的、绝对的美的理论相对立；同时也是一个很好的机会，来证明美永远是、必然是一种双重的构成，尽管它给人的印象是单一的，因为在印象的单一性中区分美的多样化的成分所遇到的困难丝毫也不会削弱它构成的多样化的必要性。构成美的一种成分是永恒的、不变的，其多少极难加以确定；另一种成分是相对的、暂时的、可以说它是时代、风尚、道德、情欲，或是其中一种，或是兼容并蓄。它像是神糕有趣的、引人的、开胃的表皮，没有它，第一种成分将是不能消化和不能品评的，将不能为人性所接受和吸收。”^②

波德莱尔这种对美的现代性的划定，决定了他对“现代性”的认知和理

① [德] 哈贝马斯. 现代性的哲学话语 [M]. 曹卫东等译. 南京: 译林出版社, 2004: 96.

② [法] 波德莱尔. 1846 年沙龙——波德莱尔美学论文选 [M]. 郭宏安译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002: 416.



解：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。”^①现实的短暂性、瞬间性与永恒性联系在一起，构成了波德莱尔要求现代性是不断地对美的瞬间的诉求的一部分。这就要求了艺术家不断地改变艺术本体的结构和秩序，冲破常规或传统的结构体系去获得新的、暂时的、现代性的美。

现代性要求的人类关注三个自律认知和实践系统——科学、道德、艺术，有序化地、理性地推动着世界的进步。在艺术史的知识谱系中，我们都知道塞尚被界定为现代艺术的鼻祖。核心问题就是塞尚改变了绘画的本质结构。塞尚实际上是一个本质主义者，他借用没有主题意义的物象研究具有艺术本体意义的结构问题，这一点使他与结构主义创始人语言学家费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857 ~ 1913）的研究具有异曲同工之处。孤立的要素（个体物象）是无意义的，只有结构才表达意义，就是说整体是依据某种结构或系统相互连接而构成的，其中一要素必须与另一要素在结构中构成关系才具有意义。因而索绪尔认为：“系统从来不是直接改变的，它本身不变，改变的只是某些要素，不管它们跟整体的连带关系怎样。”^②研究联结或结合各个要素的复杂关系或系统，是结构主义的主要任务。任何一个组成要素的性质都不可能孤立地被理解或具有意义，整体的要素只有放在整体的关系中，才能与其他要素联系起来而被理解。塞尚用几何意义来表示艺术本体的结构，正是改变了艺术结构的美学结构，显示了美学结构的进步意义，使艺术背离了传统的形式，朝着新的、先进的艺术形式迈进。基于此，塞尚具有现代性的意义，本质上是接受了进步性和瞬间性的美学语义。

综上所述，我们探讨的现代性是基于西方现代社会的国家意识形态、社会制度、道德意识、科学文化的系统中建立起来的现代性。在文化制度与实践体系中的进步性与社会制度和道德制度的进步性是一致的，所显现的艺术进步性同样在上述关系中作为一个体现了时间概念的进步性。主体性的解放加速了对进步的要求，瞬间的意义便成为艺术家追求的美学规范和真理，并显示出现代性。艺术的形式成为主体关照并认可的现代性的客观对象，主体的现代性必须

^① [法] 波德莱尔. 1846 年沙龙——波德莱尔美学论文选 [M]. 郭宏安译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002: 424.

^② [瑞士] 索绪尔. 普通语言学教程 [M]. 高名凯译, 岑麒祥、叶蜚声校注. 北京: 商务印书馆, 1980: 124.



通过改造客体对象，才得到认同具有现代性。波德莱尔的瞬间性（或昙现性）的现代美学命题成为艺术家不断以创新来实践的中心话语，与传统出现了割裂的关系，“因此，现代性不仅需要无情地打破任何或所有在前的历史状况，而且也使它本身具有了一种内在断裂和分裂的绝无止境的过程的特征。”^①这也是现代性的形而上的哲学思考。通过改变艺术结构和形式的主体性，而追求时尚性、实验性、风格化、追逐性、否定性和颠覆性，构成了艺术文化的现代性特征。而现代性特征旨在总体上不断地构筑一个进步的、理性的、闪现人的主体性的文化风格和文化形象。

二、后现代性

伊格尔顿对后现代有一个代表性的说法：“后现代主义标志着这样的‘元叙事’的死亡，元叙事隐秘的恐怖主义的功能是要为一种‘普遍的’人类历史的幻觉奠定基础并提供合法性。我们现在正处于从现代性的噩梦以及它的操控理性和对总体性的崇拜中苏醒过来、进入后现代松散的多元论的过程之中，一系列异质的生活方式和语言游戏已经抛弃了把自身总体化与合法化的怀旧冲动……科学和哲学必须抛弃自己宏大的形而上学的主张，更加谦恭地把自身堪称只不过是另一套叙事。”^②这表明了后现代与现代是一个对立的价值观和对立认识论，同时又是一个前后时间相连的形而上的时代观念。“元叙事”（metanarrative）的死亡，来自于利奥塔的理论体系对它的质疑。利奥塔的论点是通过当代知识形态的考察，发现了现存所遵循的各种知识原则有不同知识之间的异质性，而这些差异性之间是不可通约的。譬如科学——真理，不能代替善与美的原则话语，他们有各自的原则和差异，由此科学的原则不能将全部知识统合于一个共同原则之下。因此，利奥塔在《后现代状态：关于知识的报告》中说：“我将后现代定义为针对元叙事的怀疑态度。”^③利奥塔对后现代的定义就是对元叙事的质疑。尔后伊格尔顿又通过艺术对后现代做了深度的分析：“典型的后现代主义艺术品是武断任意的、兼取诸家的、品物杂交的、移离中心的、流动的、断续的、连缀不同作品的。忠实于后现代的种种信念，

① [美] 戴维·哈维. 后现代的状况 [M]. 阎嘉译. 北京: 商务印书馆, 2004: 19.

② [美] 戴维·哈维. 后现代的状况 [M]. 阎嘉译. 北京: 商务印书馆, 2004: 15.

③ [法] 利奥塔. 后现代状态：关于知识的报告 [M] 车谨山译. 北京: 生活·读书·知新三联书店, 1997: 2.



它为了某种刻意为之的无深度性、有效性、无感情性，即为了一个关于种种快感、种种表面和种种转瞬即逝的强烈的艺术，而鄙弃了形而上学的深刻。疑心于所有被保证了真理和确定，因而它的形式就是反讽的，它的认识论则是相对主义的和怀疑主义的。拒绝去反映某个在其自身之外的稳定现实的一切尝试，它就带着对于自身的意识而存在于形式层面或语言层面之上。它知道自己的种种虚构是没有根据的和不请自来的，它就只能通过炫耀它自己对于一事实的反讽性的意识，通过指出它自己的这一作为某种建构出来的东西而存在的地位，而获致某种消极意义上的本真性（negative authenticity）。^① 这种现象被杰姆逊概括为“晚期资本主义的文化逻辑”和“商品化进入文化意味着艺术作品正成为商品，甚至理论也成了商品”。^②

后现代性源于对现代性的批判，不是与现代性的一个断代，而是与现代性之后并存的一种思想和文化的现象。“尼采主义认为，文化现代性是一个恐怖的领域，充满了以主体为中心的理论的极权特征，而且，这种理性在结构上也不堪重负。”^③ 这是哈贝马斯为维护现代性的立场而在揭示尼采主义对现代性的理性主义批判时看到了后现代性话语遮蔽的事实。尽管哈贝马斯是现代性的积极捍卫者，也认为尼采对现代性有所偏见。但是，的确，在尼采那里，开始了对现代性的理性主义的主体中心特权的批判，导致了福科对历史学的超越并继承批判历史学的主体话语权力的话语。福科将“知识考古学”的博学和“谱系学”的实证融合在一起，批判现代性以人为主体的科学权力话语中心。哈贝马斯看到了“福科的这种博学—实证主义史学概念以反科学的形式出现”，^④ 反现代性以人为中心的科学权力话语，构成了后现代性的一个层面。（图1-2，王天德《水墨菜单》装置艺术，1996年）

① [英] 伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论 [M]. 伍晓明译. 北京: 北京大学出版, 2007: 236.

② [美] 杰姆逊. 后现代主义文化理论 [M]. 唐小兵译. 西安: 陕西师范大学出版社, 1987: 5. 129.

③ [德] 哈贝马斯. 现代性的哲学话语 [M]. 曹卫东等译. 南京: 译林出版社, 2004: 383.

④ [德] 哈贝马斯. 现代性的哲学话语 [M]. 曹卫东等译. 南京: 译林出版社, 2004: 294.