

BEYOND MODERNISM

Essays on Art from
the '70s and '80s

超越现代主义

70年代和80年代艺术论文集

超越现代主义

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行

镇江天成印刷厂印刷

开发 787×1092 毫米 1/32 印张 12

1995 年 9 月第 1 版 1995 年 9 月第 1 次印刷

印数:1—5000 册

书号 ISBN 7-5344-0480-0

J·481 定价:18.00 元

社址/南京市中央路 165 号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路 54 号

电话/3211554 邮编/210009

鸣 谢

在本书出版之际，我想感谢在本书的写作和出版过程中曾经给予我各种建议、鼓励和帮助的各位同仁和朋友。其中包括：格里高利·巴特科克（Gregory Battcock），他在七十年代初期曾对我的工作给以极大的鼓励；在我为《艺术杂志》撰稿过程中，理查德·马丁（Richard Martin）向我提供了最大限度的自由选择性；《村声》杂志编辑简·霍夫曼（Jan Hoffman）和杰夫·温斯坦（Jeff Weinstein），他们敏锐而明智的编务工作令人敬佩；兰尼·鲍尔斯（Lanny Powers）、约翰·佩特曼（John Pateman）、乔恩·布洛克（Jon Block）、伊莱恩·赖切克（Elaine Reichek）以及卢卡斯·萨玛拉斯（Lucas Samaras）曾给过我不同方面的建议和支持；最后我还特别要感谢小卡斯·坎菲尔德（Cass Canfield, Jr.），我的一系列艺术论文在他的指引和鼓励下得以选编结集成书。他的审慎明智的指导自始至终贯穿于本书的编辑出版的全过程。

K·莱文

后现代主义， 欧美当代新绘画评述 (代序)

常宁生

英国当代著名艺术史家贡布里希在他的《艺术史话》一书中认为，20世纪西方前卫艺术的最主要特征就在于它们的实验性。就绘画和雕塑而言，则是在多方位和多层次上自由地试验各种各样的观念、技法和材料运用的可能性。从野兽派和立体派到构成主义和超现实主义，从抽象表现主义和波普艺术到极简艺术和观念艺术，一个接一个的艺术运动和流派的相继出现，探讨和尝试了诸如绘画艺术的纯形式语言、绘画与雕塑以及表演艺术的界限、艺术与非艺术的界限、绘画与其它视觉艺术（摄影、录像、传真、电脑）的关系、绘画形象与象征图像及语言符号的关系、艺术品与现成物品的关系等问题。

60年代中期的艺术实践和探索的结果产生了极简艺

术和观念艺术，从而把绘画艺术推到极端。观念艺术不仅取消画面形象、色彩结构等传统因素，而且也取消了绘画本身。观念艺术家们已经把注意力从画面的有形的体现，转移到艺术的“意念”上了。美国画家莱因哈特和法国画家克莱因自认为他们是在创作最后的物质性绘画作品，此后绘画艺术必将演化成为纯精神的产物。1965年以后，许多西方艺术家纷纷放弃了绘画艺术创作，而企图在其它领域内寻找出路。美国雕塑家贾德宣布绘画已经死亡，绘画及其一切传统似乎已经山穷水尽。艺术要反映社会就必须参与电视、电影、表演和其它活动。这一时期在德国出现了“激浪派”(Fluxes)，在意大利出现了“贫乏艺术”(Art Povera)，在英国有“事件”(Event)艺术。70年代在美国又出现了“环境艺术”(Environments)和“偶发艺术”(Happenings)等。所有这些运动和流派的实验最终都突破了艺术的传统界限，主张采用“偶发”和“装置”等表现方法，反对传统的绘画方法和主题，甚至诅咒和禁止画家用颜料在画布上作画，这实际上等于取消了绘画这一传统的艺术类型。

面对这一局面，艺术理论界也发出了“艺术的终结”和“绘画死亡了！”的惊呼。美国权威的艺术哲学家阿瑟·丹托(A. C. Danto)指出，“最近的艺术产品的一个特征就是关于艺术作品的理论接近无穷，而作品客体接近于零，结果在终点存在着纯粹形态的理论。那么我们就可以说，艺术快要终结了。”

以美国纽约为中心的现代艺术进入 70 年代中期后突然陷入了苍白空虚的彷徨时期，艺术家们痛苦困惑，无所适从。这种现象在绘画领域内表现的尤为突出。然而艺术家们集体的痛苦和反思往往预示着一个新的转机。事实上“绘画的死亡”必然只是一种暂时的现象。在艺术多元化发展的 70 年代后期，一种新的绘画形式已在德国、意大利、美国等国的艺坛边缘徘徊，但一直到进入 80 年代，这种新的绘画才在德国和意大利率先取得决定性的胜利。当这些年轻的欧洲艺术家的作品在美国纽约的美术馆、画廊展出并获得成功时，引起了强烈的震惊和不安。美国艺术评论界一面对 70 年代末本国的一些类似的绘画现象作出了新的评价，一面又竭力推出一些新的艺术家和艺术群体来与德意抗衡，以确保其国际艺术中心的地位。此后英国和法国也出现了新绘画运动，至此新绘画已发展成为一个国际性的艺术运动。它标志着西方当代绘画艺术已经走出了困境，并迎来了新的转机与复兴。

80 年代新绘画的不断发展以及其风格的日益成熟很快引起了批评界和理论界的广泛关注。许多评介、阐释、界定和研究新绘画的理论文章不断出现在欧美等国的艺术刊物上。不久有关新绘画的专著也相继问世。在不同的国家和地区，新绘画被给予各种不同的名称，如德国：“新表现主义”(Neo-Expressionisme)，意大利：“超前卫”(Trans-Avantgarde)，法国：“新自由形象”(Nouvelle Figuration Libre)，英国：“新精神”(New Spirit)，美国：“新意象”

(New Image)、“新表现”(New Expression)、“新具象”(New Figuration)、“涂鸦艺术”(Graffiti)、“图案与装饰”(Pattern—Decccration)等。由于这些名称一般都带有强烈的国别性和明显的群体特征，因而在全面论述这一国际性绘画现象时，就很难从中找到一个普遍适用的恰当名称。鉴于这一复杂的情况，英国艺术理论家戈弗雷在他的《新形象》(1986)一书中使用了“新绘画”(New Painting)这一较为宽泛的名称。他认为，在不能找到更为合适的术语的情况下，“新绘画”这个平和的术语应该保留下来，加以使用。当然如要不仅仅局限在绘画这一范围内，“后现代”(Post—ModernArt)也许会是个较为合适的名称。

新绘画运动的主要代表人物在德国有巴塞利兹(Baselitz)、吕佩尔茨(Lupertz)、里希特(Richter)、彭克(A. R. Penck)、波尔克(Polke)、基弗(A. keifer)；在意大利有基亚(Chia)、库奇(Cucchi)、克莱门特(Clemente)和马利亚尼(Mariani)；在美国有施纳贝尔(Schnabel)、萨利(Salle)、罗森堡(S. Rothenberg)、哈林(Haring)、巴斯奎厄特(Basquiat)和莎尔夫(Sharf)等。

形象(尤指人物形象)的普遍回归是新绘画作品的一个最基本的特征。年轻的艺术家们一反现代艺术的极端抽象化和机械的理性主义而把表现现实中人的存在以及人与社会之间的错综复杂的关系作为新绘画的主要课题。画面中出现的人物形象可以分为残缺不全的形象、扭曲怪诞的形象、卡通形象、写实的形象以及古典主义的形象。美

国当代艺术评论家马克艾韦利从历史和社会学的角度出发，认为新绘画中人物形象的大量出现可能预示着当代西方社会中一种新的人道主义观念的产生，标志着对人的价值与尊严的重新肯定。同时也表现了当代艺术家的人类自身前途的深刻忧虑。

新绘画的另一个基本特征是其折衷的多元化风格。欧美当代艺术家之所以能够走出后期现代主义的死胡同而获得新生，其中艺术家们自身的宽容性是一个重要的因素。这些画家们超越了现代主义对传统的极端偏见，在内容和形式上无拘无束地向整个西方文化传统借鉴、索取适合自己艺术创作所需要的东西。在这一方面，德国画家基弗可以说是一个典型的例子。他的绘画题材广泛，从古老的日耳曼神话传说到中世纪的基督教神学；从德意志历史中的文化名人到第二次世界大战史都在他的作品中不断出现。在材料和技法的运用上更是不拘一格，他常常在画面上同时并用油画颜料、丙烯、乳胶、沙子、沥青、紫胶和稻草等各种不同的材料，从而在画面中造成了既丰富又独特的视觉效果。此外，叙事性、寓意性、装饰性等传统的绘画功能也都在他的作品中得到很好的发挥。

欧美当代新绘画从总体上来说是属于“后现代主义”（Post-Modernism）的文化范畴。后现代主义是西方继现代主义之后，于 70 年代后期出现的又一个文化变革和社会思潮。它与西方后工业化社会的发展是同步的。后现代主义是一个十分宽泛的文化概念，它涉及到建筑、雕塑、绘

画、电影、音乐、戏剧、文学等各种艺术领域。英国建筑理论家詹克斯 (C. Jencks) 认为后现代主义并非只是对现代主义的反动 (Anti-Modernism), 而是对现代主义的超越 (Beyond Modernism), 即承认被现代主义否定的文化传统, 尤其注意对各地区各民族优秀文化艺术传统的吸收和借鉴, 并综合传统和现代的文化精华从而超越现代主义。因此, 后现代主义的目的就是要把最近的现实同西方传统文化重新连接起来。并企图按照一种世界文明和多元文化的理想来重新恢复西方的人道主义的文化价值。后现代主义对传统文化价值的重新肯定, 是西方社会在一个更高的历史阶段发展的必然结果。同样, 作为后现代艺术的欧美当代新绘画也必将为传统的绘画艺术在未来的发展作出各种新的尝试并提供各种新的可能性。

导 言

时间改变着我们思考和观看事物的方式。感觉在发生变化，但我不是指个人的欣赏趣味，而是指朦胧的、人所共有的对杂乱或贫乏、对笔触或带状边缘线、对轰动一时的事件或思想的某种渴望的变化。风格同样也能够通过使自身——作为一种偶然幸存的技巧——适应新的时代精神而产生变化。毕加索在 1960 年代的绘画作品看上去可能象各种样式的波普艺术作品，而 70 年代的波普艺术也很可能自行突变成一种近乎是极简主义的艺术形式。在 80 年代，绘画有时是一种观念主义的行为，而极简主义风格却正在被重新创造成一种新波普（neo-Pop）的风格。同一件作品在不同的时代来看是不相同的：我们清楚地认识到我们正在期待的东西。60 年代的艺术给重新物质化的

80年代带来的启示不同于它带给非物质化的70年代，而70年代的艺术目前刚刚开始受到重新评价。于是，我们现在可以把极端保守的后期德·契里柯（de Chirico）重新解释为一个早期的模仿者，把反常低俗的后期毕卡比亚（Picabia）重新解释为一个老盗用者，而把轻率肤浅的杜飞（Dufy）重新解释为一个新近被任命的图案与装饰（Pattern—and—Decoration）艺术的先祖。在一种呈线性发展的艺术史中，我很关心一贯受到忽略的记忆幻觉和交迭复合的问题。不过最使我感兴趣的是混合的、杂交的、叛逆的作品。在特定的时期内，曾经与某种主流艺术背道而驰的边缘艺术常常会变成一个支流，有时还会成为主流。事后的正确分析和对未来的明智预见同样具有重要的信息价值。

掌握信息，或者缺乏信息，都会改变人们对事物的反应。在这个被认为是即时的、全球性的接受信息和图像的时代，最新近的艺术发展仍然是因地而异的。这除了取决于所处的不同地域外，还要取决于不同的政治和社会气候。因此，要撰写一部艺术史，即使是最近的艺术史，也好像是在制作一部电影：你会情不自禁地揭示着自己的时代。

和其他事物一样，这本论文集在一定程度上取决于时间和地点的巧合。有些艺术家是我主观上想写的，但却未能如愿以偿。这也许是他们的展览与我论文原稿截止时间不相符，也许最先接触到这些展览的是同一杂志或报社的另一位同事。总之，由于某种原因，有些论文没有收进这

本论文集。另外，为了使当时具有重大意义的论文现在看来也同样举足轻重，我删除了其它一些文章。我宁愿让我的论文尽可能地保持原貌而不作任何增补。但论述毕加索的文章是个例外。为了把一篇画廊评论、展览目录上的一篇短论和一篇讲演稿合并在一起，我对该文进行了一定的改写，作了一些无关紧要的细节增删，当然在原则上仍保持了文章的基本面貌。

可以说，将这些短论和文章联结在一起的是一个潜在的历史主题：现代主义（Modernism）的衰落，以及它的死亡和再生。这些论文的时间跨度是15年，它们用大量的材料证明了那种在70年代末貌似一个新时代到来的现象，现在看来更象是那个旧时代的没落。观点已经转变：70年代所选择的前缀是“后”（post）；而80年代则是“新”（neo）。在70年代，很多艺术家因要改变所熟悉的现代主义立场而忧心忡忡，当时他们正不知不觉地离开现代主义而进入一个未知的领域。最近，艺术家们已经悬崖勒马，企图在熟悉的领域中寻找立足点。从最初故意破坏形式主义（Formalism）的尝试到最近荒唐可笑的拘泥于形式的艺术，每一个相继而至的运动都自我标榜为后现代（post-modern）。因此，在一定程度上每个运动自身的意义都是：没有什么新（neo）的东西可以被恰当地称作现代的。自1968年以来艺术就一直在经历着一场危机，这场危机被那位撰写科学史的托马斯·库恩（Thomas Kuhn）描写成一场“范型危机”（paradigm crisis）：当普遍被接受的信仰体

系变得不适应，而某种新的信仰体系建立的可能性尚处在朦胧状态中的一个历史时刻。尽管库恩曾经告诫过，他的科学革命理论不能应用于其他领域，然而这一理论却似乎非常适合艺术领域内所发生的情况。正常秩序的丧失导致了不同的标准、不同的定义、以及对什么是问题的不同看法的产生。

这些论文分为两个部分：第一部分是我在 70 年代对当时的艺术或对 70 年代有着重大影响的艺术所进行的评论。第二部分则是 80 年代所写的艺术评论文章。第一部分的开篇是关于杜桑（Duchamp）的短论，因为对于那一时期的艺术家们来说，他是一位无可争议的先驱人物。第二部分是从论述毕加索开始的，但这并不是因为他对 80 年代的影响和杜桑对 70 年代的影响具有同等的意义，而是因为他的声誉的再度兴起和他后期作品的重新评价与“绘画的回归”和趣味的突然转变有着某种巧合，具有一种象征意义。

我把第一部分的论文统称为“缺席”（Absence）。因为，那一时期的艺术家们使自己的艺术脱离常见的样式和材料；努力摆脱美术馆制度；竭力抵制形式、风格或物质性；并且开始拒绝充当天才的创造者。艺术伪装成摄影照片、实物或行为。它把风格看作是一种伪装，视形式为幌子。它把自己隐藏在别的领域之中，进行着各种隐没行为的实验。在 70 年代的大部分时间中，最使人感兴趣的艺术很少是在你所期待的地方出现，它们几乎都是勉强得到认可的

“艺术”。在1968—1978这10年中，艺术没有消失，但是，它隐藏了起来。因为它试图变得容易理解，试图进入世界，真是荒谬之极。

我把第二部分论文统称作“转世”(Afterlife)。因为，在70年代末[正值艺术中的后现代主义(Postmodernism)成为一个争论热点]，传统的艺术物象随着其它过去被怀疑的东西象幽灵似的又回来了。所以我们说，艺术从对生活的试验中回来了，但它已经摆脱了一系列陈旧的现代主义信条。明白易懂是70年代主要关注的问题，它重新得到了全面的评价。与世界融为一体一直都是使艺术明白易懂的一条途径；图案与装饰运动是另一条途径；也许轻松随和是第三条途径。目前着重强调的是图象的随意性和自发性、虚构的形式和合成材料、以及丧失了其“艺术气质”的某件艺术品的商品地位。

由于对模仿问题的敏感，此刻十分容易把这一倾向与过去区别开来。自从约翰斯(Johns)仿制了一对啤酒听、劳森伯(Rauschenberg)复制了一个滴水槽以来，艺术家们一直在把玩各种类型的模仿之作。马尔科姆·莫利(Malcolm Morley)的模拟作品和超级写实主义雕塑当然可以被看作是模仿。此外，埃莉诺·安汀(Eleanor Antin)的历史人物、丹尼斯·奥本海姆(Dennis Oppenheim)的替身演员以及彼尔·韦格曼(Bill Wegman)的狗全都如此。在70年代，雕塑家模仿建筑家，画家模仿装饰，录像艺术家模仿电视，而表演艺术家则模仿生活。最近采

用的形式主义也许就是这种模仿行为的出乎意料的结果。

艺术批评的作用同样也在变化。回到美国艺术获得声誉和普遍支持之前的 1940 年代，批评家可能是——实际上也只能是——艺术家和艺术风格的鼓吹者。今天，画商、收藏家和拍买商已经取代了这一角色，而让批评家在司仪和理论家之间作出选择——或寻找别的、更加对立的调解历史和趣味的方式。最近的批评与最近的艺术是平行发展的。如果说 1960 年代占统治地位的批评方法是形式主义，那末和艺术一样，到了 1970 年代，艺术批评开始用其他领域——哲学、心理学，政治理论——中的各套方法论来装束自己。我不赞同任何单一的一种方法论，除非反对单一的方法论本身就是一种方法，这正象科学哲学家保罗·费耶阿本德（Paul Feyerabend）曾经提议的那样。

目 录

中译本序言	1
导言	1
一 告别现代主义	1
1. 告别现代主义	1
二 缺席：七十年代	20
1. 杜桑在纽约：杰作	20
2. 艺术状况	32
3. 五十年代的核辐射尘埃：自动电唱机	45
4. 《螺旋形防波堤》引起的反应	51
5. 厄洛斯，萨马拉斯，纯净的十年	63
6. 伊娃·赫斯：新起点的标志	79
7. 马尔科姆·莫利：后风格错觉主义	87
8. 人造代用品	102
9. 大陆架上的斜事性风景：南加利福尼亚 札记	115
10. 电视风景中的摄像艺术	131
11. 埃莉诺·安汀：《仁慈的天使》与历史 故事	140
12. 丹尼斯·奥本海姆：后表演艺术作品	155
13. 韦格曼的电视：有趣的而非形式的	175
14. 沙发型号的绘画	195

三 转世：八十年代	204
1. 原始的毕加索	204
2. 突发纷呈与杂乱无序	215
3. 约瑟夫·博伊于斯：新秩序	229
4. 劳里·安德森：那是娱乐	247
5. 乔纳森·博罗夫斯基：有意识之梦	250
6. 时报广场展览	256
7. 第五十七大街的停留	263
8. 双边现状：本土与海外的德国绘画	267
9. 学者型的帕尔斯坦	282
10. 朱利安·施纳贝尔：时代精神还是促狭鬼	288
11. 萨利问题	292
12. 冻干的波普：利希滕斯坦因和罗森奎斯特在八十年代	299
13. 综合是你的风格	310
14. 骗子：德·契里柯对沃霍尔	322
艺术家译名索引	328
插图目录	341
译后记	
图版	
纪念我的母亲，琼·莉恩·莱文	