



## 第一章

# 现代与后现代艺术 的话语立场

在19世纪末期接顺启蒙运动西方的文化、哲学、艺术等诸方面发生了重要的转变，工业革命和科技的进步为世界揭开了前所未有的新的一页。新的文化艺术现象和新的哲学思考使传统的文化、哲学、艺术等遭遇了严重的挑战。现代主义持续了100多年的历史，20世纪60年代后现代主义在对现代主义扬弃的立场中迅速成为世界性的大气候。后现代主义的快速崛起，并不意味着现代主义退出历史的舞台。现代与后现代同处于一个对话平台，它们之间有时相互混杂难以区分。正如伊哈布·哈桑(Ihab Hassan, 1925 )认为：现代主义并非突然终止，后现代也并不是突然产生。它们是并存的，后现代是从现代的基础上诞生出来的。现代与后现代都在解构传统，但解构传统的方式或目的却不相同，形成了各自的话语立场，它们的艺术形态和表现方式既相互联系又千差万别。后现代主义和后现代艺术，使整个世界的艺术形式构成多元的格局。

## 第一节 狂热的新纪元：现代主义艺术

仿佛远远传来一些悠长的回音  
互相混成幽昧而深邃的统一  
像黑夜又像光明一样茫无边际  
芳香、色彩、音响全在互相感应  
——波德莱尔：《恶之花·交感》

### 一、“新”的步伐：现代主义

正如夏尔·皮埃尔·波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867)的诗歌所说一样，现代主义就像“互相混成幽昧而深邃的统一”体一样。标准化、中心地位、进步性、先进性、前卫性或先锋性，构成了现代主义的统一体。波德莱尔这位象征主义的诗人，以他的《恶之花》奠定了现代主义的文学基础，被称为现代主义文学的鼻祖。恰如瓦尔特·本雅明对波德莱尔的评论：“他的诗篇的主要重音是现代主义。”<sup>①</sup>波德莱尔首先提出了反美学的理论，他与爱德华·马奈(Edouard Manet, 1832

1833)、埃米尔·左拉(Emile Zola, 1840—1902)都是好朋友。爱德华·马奈受到波德莱尔的影响，曾画出一幅令贵族非常尴尬的作品，这就是《草地的午餐》。中产阶级的绅士们与一名裸女在树林里休闲地午餐。这幅作品被认为是破坏了风尚和传

① [德] 本雅明.机械复制时代的艺术[M].李伟、郭东 编译.重庆:重庆出版社2006.2—171

统的美学观念，遭到了大众舆论和评论家的抨击。唯有波德莱尔和左拉支持，左拉还写了一本叫做《拥护马奈》的小册子，左拉说：“《草地上的午餐》是爱德华·马奈最重要的作品……在前景中，有两个年轻的男人坐在另一位女人的身旁，这位女子刚从水中上岸，她正在让风吹干裸露的肌肤。正是这个裸女引起了观众的愤怒……他们因此认为画家在主体设计上存在着阴暗和淫秽的动机。”<sup>②</sup>对于马奈的才气和胆识，左拉非常佩服，他为此为马奈愤愤不平，“观众永远不可能公平地对待真正有创造性的艺术家”。<sup>③</sup>反传统美学的先导开始了。

保罗·塞尚(Paul Cezanne, 1839—1906)在绘画的本体上重新理解绘画艺术，他的几何意念重构自然开启了现代美术的基础，被认为是现代绘画的鼻祖。存在主义和现象学的结合构成了现代主义的哲学基础，雅斯贝尔斯(Karl Jaspers, 1883—1969)、海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)、萨特(Jean Paul Sartre, 1905—1980)的存在主义与胡塞尔(Edmund Husserl, 1859—1938)的现象学，也为结构学奠定了哲学上的基础，存在主义和现象学构成了现代主义的哲学基础。现象学认为，意识的本质体现在它具有一定的结构——“意向性”，即对事物赋予了某种意义和秩序。但是这种“意向性”是人们的意识认识到以后的结果，即人们意识到它的存在。在这之前外部事物，也就是没有被人们意识到之前，事物是没有意义、没有秩序的。20世纪初德国哲学家胡塞尔创立的现象学要求“回到事物的本身”中去，而不是对事物表面的描摹，因而他反对实证主义和经验主义。所以胡塞尔强调：“一个给予意义的意识，此意识是绝对自存的，而且不再是通过其他意义给予程序得到的。”<sup>④</sup>即就是说，意义的给予是对外部事物积极的构造与设想。事物并不是我们全部感觉得到的，而是我们因我们的意识去“构造”生成的。塞尚的艺术在某种程度上呼应了胡塞尔的现象学理论。塞尚要求我们回到事物中去，塞尚的艺术实践，已经潜在地暗合了现象学的理论。塞尚说：“不管我们凭什么气质和才能去表现大自然，我们都应该再现我们看到的物象，要忘掉以前所看过的东西，我相信，这样必能显示艺术家的全部个性，不论他的个性强弱如何。”<sup>⑤</sup>塞尚的“忘掉以前所看到的的东西”就是要求回到事物的本真上来，如同胡塞尔的现象学要求在研究事物时回到它的出发点，即没有成见、无预设、没有理论的诠释的纯粹中去。所以塞尚的意义是重要的。

① [法] 左拉.拥护马奈[M].谢强、马月 译.济南:山东画报出版社.2005:49—50

② [法] 左拉.拥护马奈[M].谢强、马月 译.济南:山东画报出版社.2005:59

③ [德] 埃德蒙德·胡塞尔.纯粹现象学通论[M].李幼蒸 译.北京:商务印书馆1992:148

④ [法] 塞尚.论抽象[M].美] 赫谢尔·B.奇普.塞尚、凡·高、高更通信录[A].吕彭 译.桂林:广西师范大学出版社2002:15

塞尚之所以被认为是现代主义艺术的鼻祖，就是因为他的作品反映了事物的一种新的存在本质“结构”。后来的现代主义艺术家也在塞尚这里找到自己的起点。从此开始了探索事物的结构。毕加索在塞尚的结构本质那里得到了启示，于1907年他画了《亚威农少女》，开启了欧洲立体派的新纪元和新观念。他的意义主要在于对结构的探索和表现，把塞尚的回到事物中的结构推向新的形式空间，为此，也体现了对传统的美学否定，主张用非传统的法则来重新审视这个世界。如果说塞尚在某种程度上还尊重了传统的某些美学法则以及美术史中建立起来的某些规则的话，那么毕加索



1-1 《亚威农少女》 油画  
〔西〕毕加索 1907年

则基本上否定了传统的美学观念和美术史构建的绘画原则。自然世界被任意解构并再重构，不再被模仿，抛弃了透视原则和环境色的色彩规律等等。毕加索要表达的是“知道的”而不是“看见的”，在观念上也正好符合胡塞尔的现象学理论，从而使绘画以视觉为基础的本质正在悄然地崩溃。但是我们用今天的眼光来看待毕加索，他的主张还是比较温和的。相比之下，1909年在意大利发起的未来主义却对传统艺术提出了最尖锐和最严酷的挑战。未来主义在视觉上的革命首次打破了艺术材料的界限，绘画的材料已经扩大到玻璃、铁皮、木材、皮革、布料等等。对材料的兴趣则完全是由于现代工业革命带来的结果，钢铁、速度、效率、炙热的机器时代全面到来，使人们看到了现代工业的革命和伟大的胜利。意大利诗人、喜剧作家菲利波·马里奈蒂认为，机器时代的新荣耀就是速度之美。这位诗人、戏剧作家后来把他的观念置入了视觉艺术里，与当时意大利的几位画家如波菊尼（Umberto Boccioni, 1882—1916）、卡拉（Carlo Carra, 1881—1966）、巴拉（Giacomo Balla, 1871—1958）等一起于1910年4月11日草拟了《未来主义绘画技法宣言》，“宣言”宣称：“我们已经生在绝对里，因我们已经创造了永恒的、无处不在的速度。我们要把意大利从这些无

数的博物馆中解放出来——它们盖在它们上面，像无数的坟墓。我们要不惜任何代价地回到生活里来，我们要否决掉过去的艺术，艺术终于适应了我们的现实性的需要……我们却热爱现代生活这本质上是动力的、声音的、嘈闹的，不是庄重的、尊贵的、严肃的、等级性的……一切速度的、愉快的、焰火的色彩。嘈闹的、蒸发的色彩和太阳的沸腾与旋转是艺术创作者几乎如疯狂的状态……”<sup>①</sup>工业革命的速度使艺术家疯狂，未来派在彻底反传统艺术的同时，将工业材料运用到了视觉艺术中来，以激情、运动、速度代替造型。

在未来主义艺术看来，机器时代才是他们的精神。这种精神赋予了历史的进步意义和日日更新的意义。“进步”和“新”成为未来主义不断追求的目标。追求“进步”显然是对工业革命热情歌颂的狂热给予极大肯定，这就导致了艺术上不断要否定过去，也就是要否定历史。“新”就意味着不断地创造，昨天的必然是明日黄花，今天才是“新”的，而明天必然否定今天，就是波德莱尔所说的“昙现性”。不断地翻新，不断地形成一种新的气象，各领风骚三五年。在某种意义上讲，现代主义就是“时尚”的时代。

“机器”与“速度”成了现代主义的代名词。杜尚1911年创作的《下楼梯的裸女第一号》标志了他对机器时代的崇敬。1912年他又创作了《下楼梯的裸女第二号》，如果说“第一号”还有被人体的因素困扰的话，那么“第二号”已经完全摆脱了人体的因素，人体变成了机器意象，把运动中的过程强化出来以表示速度。此后杜尚的一系列作品《新娘》（1912）、《被敏捷裸女包围的国王与王后》（1912）、《从处女变新娘》（1912）、《处女1号》（1912）等“裸女”形象分解为机器的“意象”，以连续地闪现这个“意象”的方式体现速度，显然，在这里追求和表达的是现代主义的问题。机器的时代，讲求效率的时代。杜尚的这种机器化了的“意象”，向人们宣告了现代主义艺术、文化、社会、政治等背景是由机器时代控制着一切。现代主义产生的背景根植于西方工业革命的巨大成功。“进步”代表了一切思想和观念的力量，因此，凡是与进步发生联系的思想、理想和观念等都可能被看做是现代主义。“进步”必然与“新”发生直接的联系，“新”也总是可以表示进步的思想或理念。于是衍生出“新”与“旧”的对立，“现在”与“过去”的对立，“传统”与“当下”的对立等等。在这些对立的范畴中，旧的、过去的、传统的与进步的意义是背离的，显现了它的保守、落后的性质。而新的、现在的、当下的与进步的意义是一致的，它们本身就代表进步的概念和体现了进步的品质。在“新”的观念下，艺术不断地追求创造，不创造就意

① 〔德〕瓦尔特·赫斯 编著，欧洲现代画派画论选〔M〕，宗白华 译，北京：人民美术出版社1980：107—109

味着落后。新的艺术不断被创造出来，于是先锋的品格就是如何与以前不一样，能站在艺术创造的最前沿，就具有前卫的品格。“先锋”或“前卫”表征了一个意义，即它的创新性。现代主义的创新——先锋或前卫还意味着与过去的背离或决裂，传统的有效性的东西应该被悬置。因为传统的东西被历代的理论家、史学家或艺术史论家不断地赋予了各种理论的阐释或注解，它是不真实的，背离了它的原初性，被现象学理论否定了，要求回到事物的本质中去。现象学的理论给现代主义找到了最好的解释，胡塞尔认为现象学就是要把“所有超越之物（没有内在地给予我的东西）都必须给予无效的标志，即：它们的存在，它们的有效性不能作为存在和有效本身，至多只能作为有效的现象”。<sup>①</sup>这也是现象学的根本观点。对于过去被理论阐释的我们要重新回到事物的本质中去，它们的有效性“搁置”起来。20世纪初中期的现代主义，受现象学的影响，注重对事物的结构的理解，通过结构的重新组合达到创造。在这层意义上，结构主义在杜尚的1917年前的作品中体现得最为完美，他把传统“搁置”了。用约瑟夫·琪瑞(Joseph Chiari)的一段话来阐释杜尚的结构主义的作品是十分具有新意的：“现象学是一种描写物自体的方法，是一种描写成现在摆脱了一切概念的先天结构的旁观者的纯朴眼光下的物自体与世界的方法，事实上，它就是直接的直觉去掌握事物的结构或本质。”<sup>②</sup>杜尚1917年前的作品，比如《下楼梯的裸女》、《处女1号》、《从处女变新娘》等，就是用直觉把握外在世界的结构。杜尚用试验对象女人体分解为像机器一样的结构，作为对事物的结构体悟，不但暗含了将先前的（历史的）概念搁置空悬起来的现象学理论，用一种“纯朴的眼光”直视物体的本质结构，而且更是与当时整个时代对先进的机器具有强烈的崇拜心理。

与对先进的机器崇拜心理关系极大的还显露出欧洲“进化论”的理念。在工业革命胜利的时代，欧洲的社会学家把达尔文的进化论引用到社会学中，形成了一股达尔文主义思潮。达尔文主义者认为，机器时代给社会带来了空前的进步，社会的发展也是按照达尔文“进化论”的理论由低级向高级发展的。事实上不仅仅是达尔文主义这样认为，马克思主义也是把社会的发展看做是由低级向高级的发展逻辑认识的：原始社会、奴隶社会、封建社会、资本主义社会、社会主义社会最后到共产主义社会。在社会进化论的影响下，艺术的演变也被看做是以进化的方式发展。“新”的东西必然代替“旧”的东西，现代主义的艺术必然取代传统的艺术。现代主义艺术找到了理论根据，开始了现代主义艺术的“新”步伐。昨天的“先锋”或“前卫”必然被今天

① [德] 埃德蒙德·胡塞尔. 纯粹现象学的观念 [M]. 倪梁康译. 上海: 上海译文出版社 1986: 11

② [法] 约瑟夫·琪瑞. 20世纪法国思潮 [M]. 吴永泉等译. 北京: 商务印书馆 1987: 56

的“先锋”或“前卫”所取代，而明天的“先锋”或“前卫”将代替今天的“先锋”或“前卫”。现代艺术每天都在日新月异、新新不已地发展和演进。因此，当代美国著名艺术批评家金·莱文(Kim Levin)总结现代艺术说：“现代艺术是科学的，它是建立在对待技术未来的坚信不移、对世界进步和客观真理的信仰之上。它是实验性的，创造新形势是它的重要任务。”<sup>①</sup>

现代主义是一个“主义”繁多现象，实际上现代主义集合了各种“主义”之后才凸显了现代主义自己的性格和特质。后期象征主义、意象主义、表现主义、立体主义、未来主义、达达主义、超现实主义等等名目繁多，这些“主义”之间有时是难以划分出界限的。马尔科姆·布雷德伯里(Malcolm Bradbury, 1932—2000)十分为难地认为：“现代主义可能是一种风格的抽象，一种极难用公式表达的抽象。”<sup>②</sup>也许正是“一种风格的抽象”才是现代主义的总体风格或特征。

## 二、神魂颠倒：《泉》的意义

自从杜尚1902年创作他的“裸女”系列后，在立体派内部遭到了不满，认为杜尚的“裸女”主题违背了立体派的宗旨，普托集团的立体派艺术家作了一个决定，不让杜尚参与当年独立沙龙展。杜尚绘画中表现的空间运动，在某种程度上倒是接近未来派。《未来派的创立和宣言》认为艺术的必需的元素就是：声响（物体运动的表现）、重量（物体飞动的能力）、气味（物体分裂的能力）。未来主义可以说是现代主义中最为激进的主义，以“反学院、反文化、反逻辑”为基本观念，对一切过去的文化都持反对的态度。在此观念下，未来主义要摧毁一切文化场所，诸如图书馆、博物馆、档案馆、学院等等，是反对传统文化艺术的急先锋。然而未来派宣言中也对“裸体”画不满，指责为“恶心与乏味”。这些结果直接导致了杜尚不想参与任何艺术派别或艺术集团组织。这一行为结果改变杜尚本人，更是成为杜尚日后改变世界艺术观念的转折点。

杜尚开始了用“非理性”的方法去寻求解构艺术观念，并开始探索运用材料的问题。作品《巧克力研磨机第1号》(1913)是杜尚寻求解构艺术观念的第一步。为此杜尚画了许多的草图，这些草图使用了传统的绘画形式。后来其中的造型构成了物质材料制作的《大玻璃》。此后，用物质材料制作艺术的思路越来越强，最终放弃或背离了传统的艺术语言形式。《邻近轨道上金属性有水车滑翔机》(1913—1915)，用了半圆形的玻璃、铅线组成，也使用了油画颜料，对机器的崇拜和对传统艺术文化解

① [美] 金·莱文. 后现代的转型 [M]. 长宁生、邢莉等译. 南京: 江苏教育出版社 2006: 5

② [美] 马尔科姆·布雷德伯里等编. 现代主义 [M]. 胡家峦译. 上海: 上海教育出版社 1992: 38

构的意图十分明显。简单的结构中,在透明的玻璃下显示了结构主义的意义,显然比《下楼梯的裸女》更强调结构的存在。《三块板模》(1913—1914)则完全采用了现成的材料制作的新尝试。这些作品虽然使用了现成的材料制作,但是杜尚却在这里还是强调了手工艺的性质,而是用铅丝线等技术完成的。《脚踏车轮》(1913)、《酒瓶架》(1914)等作品,则完全是现成品的拼接,体现了纯粹的观念和对工业进步与机器时代的敬仰,用这种崇敬的方式直接代替了艺术造型中的美学观念,对传统艺术和文化的背离。

震惊整个西方艺术界的作品还是杜尚的《泉》。《泉》像其他许多作品一样,消解了“现成品”原有的日常的实用功能,重新赋予了它新的意义而作为艺术品来展出。这一点实际不难理解。在传统的造物器皿中,哪一件当初就是被赋予了艺术的含义的?实际上都是作为日常生活用品的,石器、玉器、陶器、青铜器乃至兵器等等,都只不过是日常用品而已。当我们今天在博物馆看到这些古代“展品”的时候,它们是被后世的人们重新赋予了艺术的意义的(重要的一点还在于它们在博物馆或展览馆)。《泉》的震惊和著名并不在于它的身份是“现成品”,而是它另一种特殊的身份“小便器”。只因“小便器”的用途不那么登大雅之堂,于是世界觉得好像是杜尚有意识地与艺术开了一个玩笑。实事求是地讲,《泉》的造型实际上是包含了现代设计的意识(这本身就是设计家设计的生活用品),它的流线形造型和洁白的硬朗又温润的外观和质感,还具有审美的可视性。当然,这是从设计师的层面来看待这个审美问题的,就如同我们今天面对明清时期的瓷器一样。如果《泉》不是以“小便器”完成的,也许很容易被接受。关键是,问题的症结就在这里。由于《泉》来源于一个日常用品的“小便器”,意义和性质就不一样了。因为谁也没曾想到一个在卫生间的“小便器”,竟然置换了地方。它的位置本来应该在卫生间,这是常态的思维。然而位置的置换,性质就改变了,意义也改变了。“小便器”被置换在“大雅庙堂”——艺术展览馆,于是艺术本身就遭到了质疑。传统的艺术观念也就被无情地解构了。事实上,“小便器”还是“小便器”,如同传统的古代瓷器品一样。它本身并没有变,变的是人们的观念。杜尚迫使人们接受了他的艺术观念,使人们从观念上接受了它是艺术品。当然,现在还有许多的艺术评论家和艺术史家仍然没有把《泉》当做艺术品来看待。但现在的事实是:不管你持什么态度或立场,不管你愿意还是不愿意,《泉》的确改变了人们对艺术观念的理解,它也已经成为一个里程碑式的历史事件,并被永恒地载入了当今的世界艺术史册上。

既然如此,“小便器”可以置换在展览馆作为艺术品展出,那么还有什么不可以作为艺术的。于是对艺术的理解越来越极端和宽泛,在极端和宽泛中泛滥,以至于艺



1-2 《泉》 [法]杜尚 1917年

术与生活没有区别。许多艺术评论家和艺术史家都认为,杜尚的《泉》是后来的艺术家对艺术的极端的表现和泛滥理解的始端。其实这是一种误解。杜尚的本意并不是要把艺术做到极端,它只是在改变人们对艺术的想法或观念。杜尚对他的《泉》曾经作过这样的解释:“穆特先生(杜尚自己引者注)是否经由自己的双手来制作此喷泉,并不重要,重要的是他选择了它,他采用了一个日常生活用品,经过他的处理已使得它原有的实用意义消失,在新的标题下与观点下,他已为它创造了新思维。”<sup>①</sup>杜尚一直在尝试用“现成品”来重新理解或阐释艺术。在1917年的作品《泉》之前,他的“现成品”艺术就有了。比如

说《脚踏车论》(1913)、《酒瓶架》(1914)、《断臂之前》(1915)、《梳子》(1916),等等。如果我们用伽达默尔(Hans Georg Gadamer, 1900—2002)解释学的“解释境况”来理解杜尚的《泉》,情况就会大大地不同于现在理解上的含混和错位。所以,在我看来,对艺术的极端理解和对杜尚的误解不是杜尚本人,而是受众群体(艺术家、观众)和艺术评论家,于是现代艺术变得非常混乱。无论怀着何种心态去解释《泉》,《泉》都使杜尚成为现代艺术的教父。

### 三、危机四伏: 50—60年代现代艺术向后现代艺术的转型

“目前我们正亲眼目睹这样一个事实,即在过去的十年中,现代主义已变成一个时期的风格,一种历史的存在。我们惊讶地发现现代主义阶段已经结束,成了历史。”<sup>②</sup>这是美国艺术批评家金·莱文在上个世纪70年代末期发表在《艺术杂志》

① 转引何政广主编,杜尚[M].石家庄:河北教育出版社2005:76

② [美]金·莱文,后现代的转型[M].常宁生、邢莉等译.南京:江苏教育出版社2006:4

上的一篇《告别现代主义》的论文。金·莱文经历了现代艺术与后现代艺术的一种重要转变时期。在西方 50—60 年代现代主义与后现代主义正处于激烈的争论中，“工业文化”成为这次争论的焦点之一，受此影响的艺术也在逐渐地转型。

“文化工业”与“文化消费”成为现代艺术的一个重要现象，“文化工业”概念的提出，与工业的发展紧密联系，工业的进步使“文化工业”得以实现，因而没有工业科技就不可能有现代艺术。西奥多·W·阿多诺（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903—1969）针对艺术商业化、通俗化的工业制作的现象，首先提出了“文化工业”这一概念。他首先看到了包括艺术在内的文化生产就是“或多或少按照计划生产出来的文化产品，这种产品是为大众消费量身定做的，并在很大程度上决定了消费的性质。”<sup>①</sup>阿多诺把“文化消费”纳入艺术文化的生产方式中加以考察，形成了“文化工业”与“文化消费”的关系。这层意义上具有“马克思主义学派”的方法论，把资本主义经济制度的商品和交换这样一个“生产”与“消费”的关系构架过来，审视“文化工业”的生产与消费的现象。阿多诺认为，“文化工业”实际上就是满足受众娱乐的一种纯粹文化消费品，受众在其间得到感官的满足和对精神空虚的暂时补偿。艺术家从中赚到更多的钱，而艺术品真正成了没有思想、没有深度的消费产品。这种发生在文化工业产品的消费阶段的艺术物化的结果，是艺术真正的灾难。霍克海默（M. Max Horkheimer 1895—1973）和阿多诺（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903—1969）在他们共同撰写的《启蒙辩证法》中认为：“文化工业抛弃艺术原来那种粗鲁而又天真的特征，把艺术提升为一种商品类型。它变得越绝对，就越会无情地把所有不属于上述范围的事物逼入绝境，或者让它入伙，这样这些事物就变得更加优雅而高贵，最终将贝多芬和巴黎赌场结合起来。”<sup>②</sup>言外之意，就是文化工业不可能提供给受众具有思想与对现实具有真实性的认知，在提供纯粹的娱乐和消遣的工业文化产品中反而塑造了受众的庸俗的审视心态。他们还认为文化工业制造了谎言，掩盖着世界的荒谬。因此，阿多诺提出用反虚假的艺术的新艺术实践来对抗工业文化。在霍克海默和阿多诺对工业文化的对抗中，无形中促使了后现代艺术的产生。本雅明在研究机器复制艺术的时代里，认为传统艺术的“光晕”消退了。本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）认为，传统的艺术功能主要是它的宗教原始意义，“带有光晕的艺术作品的存在从来就不完全与其

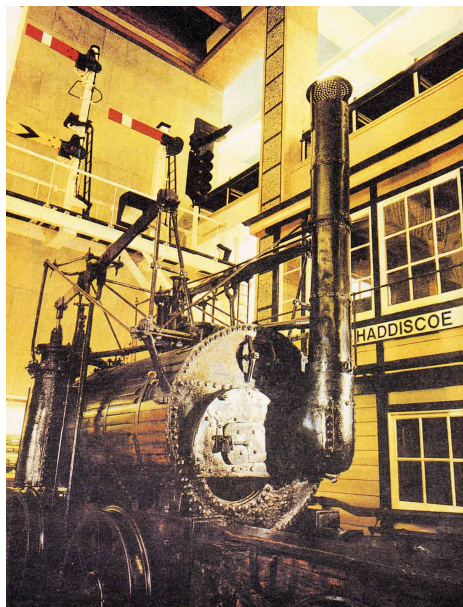
① T.W.Adorno, The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture, ed.J.M.Bernstein, London: Routledge, p.85

② [德]霍克海默、阿多诺.启蒙辩证法[M].渠敬东、曹卫东译.上海:上海人民出版社2003:151

艺术的功能相割裂。换句话说，‘原真性’艺术作品的独特价值体现在仪式当中，即体现在原作使用价值的地方”。<sup>③</sup>而在现代的机器复制时代，是“机械复制在世界历史上第一次把艺术作品从它对仪式的寄生式依赖中解放出来……艺术作品被不同的技术方法复制，使它们更适合于被展览。其被展览的程度不断增加，以致在艺术品两极之内的量变会像在原始时代一样突变其本性的质”。<sup>④</sup>机器复制时代的大量艺术复制品，成为大众认可的艺术文化现象，人们也从中感受到了物质文明的快餐是文化的消费。同时传统艺术“光晕”也随之消退或被消解。霍克海默和阿多诺等看到了“工业文化”对艺术的摧残和伤害，他们提出的修补方案却又为后现代主义潜在地预设了道路。“现代主义并非戛然而止，后现代也并非突然发生。它们是并存的。新的东西是从旧的基础上诞生的。”

海德格尔哲学思想中摧毁传统的形而上学的主张，让后现代主义找到了自己的逻辑起点，被后现代主义发挥极致。但是，至今有的学术界对存在主义的界定到底属于现代主义还是后现代主义，各说其辞。后现代主义的坚决捍卫者伊哈布·哈桑（Ihab Hassan 1925—）把后现代主义的特征归结为“不确定的内在性”。大致有两种观点：

一种认为，后现代是对现代主义传统的解构或反思，现代主义以人为中心的意义过于强烈，而忽略了“它者”的存在。这种思想的根源来自于后工业社会的忧患意识，后工业社会时期，由于工业时代的迅猛发展带来了对自然资源的极度开发，由于自然资源的严重短缺，人们突然意识到了自然资源是有限的，自然不可能无限地把资源提供给人类。丹尼尔·贝尔（Daniel Bell, 1919—）在他的《资本主义文化矛盾》一书中指出：“前工业社会生活——这仍然是今日世界大部分地区的状况——其主要内容是对



1-3 《工业革命的火车头》

① [德]瓦尔特·本雅明.机械复制时代的艺术[M].李伟、郭东编译.重庆:重庆出版社2006:7

② [德]瓦尔特·本雅明.机械复制时代的艺术[M].李伟、郭东编译.重庆:重庆出版社2006:8—9

付自然,在诸如农业、采矿、捕鱼、林产等榨取自然资源的行业中,劳动力起决定的作用。”<sup>①</sup>工业时代的现代性,以人为中心,自然是为人服务的,人们可以随意地开发自然资源。这样下去,自然资源总会枯竭,世界和人类必将遭到毁灭。反思的时候终于来临。首先,人与自然的关系问题成为后现代主义的课题。尊重自然,保护有限的自然资源使人们从现代主义的非理性的立场中走出来,开始了理性的思考。从人与自然的思考转向了人与社会或人与人的思考,并上升到哲学的思考层面。后现代主义反对现代主义的一个中心例题就是“主客观的对立”,不尊重“它者”的立场,从而使“它者”缺席不在场。后现代从尊重“它者”的“在场”的立场出发,消解了主体与客体的二元对立,也就是使主体与客体的界限模糊了,或者说消解主客体的关系,从此既无主体也无客体。这种观念表现在艺术里,就把艺术与生活的界限模糊了和消解了,精英与大众的关系模糊了或消解了。弗·杰姆逊(Fredric Jameson)也认为:“后现代主义的特征是文化工业的出现。”<sup>②</sup>“文化工业”说明后现代主义是在文化上、意识形态上的全面扩张,如同工业技术全球性的扩张。另一种认为:后现代主义是对现代主义的一种延续,因为现代主义的使命还没有完结。后现代主义是对现代主义反对的思潮,应该与后现代对抗。代表人物哈贝马斯(Jürgen Habermas, 1929 )就持这样的观点,哈贝马斯特别强调的是现代主义中的主体性的地位。他认为:“主体性原则及其在自我意识的结构是否能够作为确定规范的源泉,也就是说,它们是否能够既能替科学、道德和艺术奠定基础,又能摆脱一切历史责任的历史框架。”<sup>③</sup>主体性显然是现代主义的中心问题,将人的主观意志无限地扩大,主体对客体的反映就是真理源泉。实际上承认主体的主宰地位,它者的缺席。

但是前一种观点影响越来越大。后现代本身也是一个内部纷争的思潮。但它的主要特征表现在对“一切”怀疑和对文化的质疑。传统的文化、现代主义的艺术都是被怀疑的对象,从而经典被削弱,权威被颠覆。“文化工业”是后现代主义的基本环境,在工业文化的背景下它导致了艺术大众化的走向。现代主义艺术也就遭受到了自身的危机,它遭到了传统艺术和后现代艺术的两面夹击。一方面背离传统艺术,使自身难以为继;另一方面后现代对现代强调主体和忽视“它者”的“在场”给予了否定,现代主义强调的主客二元对立,到了后现代主义这里走不通了。然而,现代性与后现代性在对待传统上却都是以对抗的姿态出现的。所以,在某种程度

① [美]丹尼尔·贝尔,资本主义文化矛盾[M],赵一凡等译,北京:生活、读书、新知三联书店,1989:198

② [美]弗·杰姆逊,后现代主义与文化理论[M],唐小兵译,北京:北京大学出版社1977:7

③ [德]于尔根·哈贝马斯,现代性的哲学话语[M],曹卫东、何浩译,南京:译林出版社2004:24

上,二者却有相关之处。也使现代艺术向后现代艺术的转向中很容易找到自己的位置,尤其是在对主体性的解构以后,一切都平面化、无深度、无主体,也没有真理和审美,统一性、同一性、中心性烟消云散。前面我们讲到杜尚的《泉》,是否就是这种转换的典型。它既是现代艺术的终极代表,又是后现代艺术的始作俑者。

正是《泉》的出现,成为艺术的平面化、无深度的先导,也使没有历史、没有审美和真理的后现代艺术表现形态找到自己背后的观念。也因此,有的后现代艺术家把杜尚认为是后现代艺术的“教父”。既然“小便器”可以作为艺术进入展览馆,那么,被解构一切和怀疑一切的后现代就可把任何一种物件或一个观念当做艺术品。既然物资材料没有限制,那么什么材料都可以作为艺术的载体。物质被非物质化了,艺术被非艺术化了。人的身体可以表达一个观念形态,身体同样被认为是物质的形式,因为主体与客体的界限消失了,身体也可以作为表现观念的艺术。艺术家的行为自然就是艺术了。

复制拼贴等手段的艺术形态对立体主义艺术的解构,任何手段或形式都可以是艺术的手段或形式。现代艺术强调风格、个性、人的主体



1-4 《上帝》 金属与木材

[美]尚贝格 约1918年



1-5 《礼物》 金属

[美]曼·雷 1921—1963年

地位等,开始让位于无风格特征(模仿)、无个性(大众化)、无主题(消解意义)等后现代的多元艺术形式。

## 第二节 多元的景象:后现代主义与艺术形态

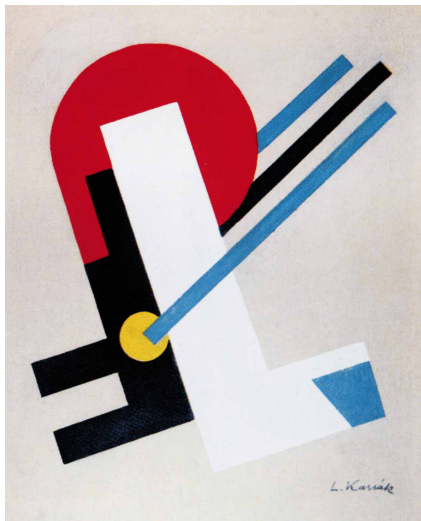
典型的后现代主义艺术品是武断的、兼取诸家的、品物杂交的、移离中心的、流动的、断续的、连缀不同的作品的。忠实于后现代的种种信念,他为了某种刻意为之的无深度性、游戏性、无情感性,即为了一个关于种种快感、种种表面和种种转瞬即逝的强烈的艺术,而鄙弃了形而上学的深刻。疑心于所有被保证了真理和确定,因而它的形式就是反讽的,他的认识论则是相对主义的和怀疑主义的。拒绝去反映某个在其自身之外的稳定现实的一切尝试,它就带着对于自身的意识而存在与形式层面或语言层面之上。<sup>①</sup>

——特雷·伊格尔顿

这段文字尽管其中含有对后现代艺术的批评意味,但我们勾画出了后现代艺术的基本特征。后现代艺术不是一个讲究风格的艺术形式,它没有风格特征,它什么都可以模仿、什么风格都可运用、什么材料也都可借用,各种观念都能移入,各种形式都可以出现,没有审美的框架,因此,它呈多元景象。同时我赞同这样的观点:“在阐释后现代主义时,既不要向鲍德里亚那样视其为洪水猛兽,也不要像詹姆逊那样一心想返回现代性的正面价值……生活在后现代境况这一断层边缘,即意味着会遭遇到一些问题、困境和差异,它们都已浮出来,而不再‘隐藏在历史之中’。”<sup>②</sup>

### 一、后现代文化倾向:后现代主义艺术观念的来源

有意思的是,1968年法国受到了中国的“文化大革命”红卫兵形象的影响,开



1-6 《无题》 纸+水粉  
[匈]卡察克 1912—1923年

始了像中国一样的学生运动。学生不上课,而是打倒一切怀疑一切。1955年让·保罗·萨特(Jean Paul Sartre, 1905—1980)曾来到了北京的天安门城楼上,他对中国是有自己独特感情的。所以,20世纪60年代末期萨特模仿中国的“红卫兵”曾领导学生到大街上游行。“文革”期间萨特又来到中国的北京亲自“朝圣”,领略中国的“文革”运动。当然萨特本人的存在主义哲学并没有导致解构主义的产生,倒是他的前辈海德格尔的对传统的形而上学批评,与解构主义关系极大。在法国的学生运动中,他们对结构主义建立的稳定的整体性以及有秩序的结构理论和由此带来的社会结构和国家权力极为不满,学生运动引起了对结构主义的理论重新思考。于是用一种对抗、颠覆既定话语结构的新理论来解构政治权利系统。解构主义既有颠覆和解构现实的话语,又有颠覆和解构传统文化的强烈愿望。结构主义关注的是“语言”问题,而解构主义关注的是“话语”问题。因而,解构主义主要针对的是“权力”或“权威”和“中心”话语力量重新分配的问题。

雅克·德里达(Jacques Derrida, 1930—2004)1966年在美国霍普金斯大学举行的一次国际会上,他的会议论文《人文科学话语中的结构、符号和游戏》一文,与会议的精神恰恰相反。本来美国是想迎接结构主义理论思想的到来,结果,德里达却宣告了结构主义解体,解构主义的悄然到来。1967年,他连续发表了《书写与差异》、《论文字学》、《声音与现象》,从而奠定了他的解构主义思想,也宣告了解构主义的产生,为此,德里达成了解构主义之父。德里达认为,解构主义“它肯定游戏并试图超越人与人文主义,超越那个叫做人的存在,而这个存在在整个形而上学或神学的历史中梦想着圆满在场,梦想着令人心安的基础,梦想着游戏的源头和终极”。<sup>③</sup>德里达的解构主义,就是用一种游戏的话语来实践他的理论,叙述方式也采用一种文字游戏的方式。他淡化理论,甚至不承认自己是理论家或哲学家(当然是指传统的)。德里达作为解构主义之父,他主要是针对自柏拉图以来的“逻格斯中心主义”(Logocentric)支配整体的观念。德里达认为逻格斯中心主义的核心在于它设置了“二元对立论”的哲学基础,譬如“主体与客体”、“本质与现象”、“真理与谬误”、“能指与所指”、“内容与形式”等等。在这些二元对立论中,两者之间是不平等的。形而上的“主体”精神在二元对立中,处于“在场”绝对的优势占主导地位,而“客体”的一面是从属地位,次要地位。德里达的消除“逻格斯中心主义”思想观念中的二元对立论,实际上构成了艺术的平面化和无深度,也构成了精英艺术文化与大众艺术文化融合为一,即解除了精英与大众的对立关系。就是我们通常说的精英艺术文化被颠

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

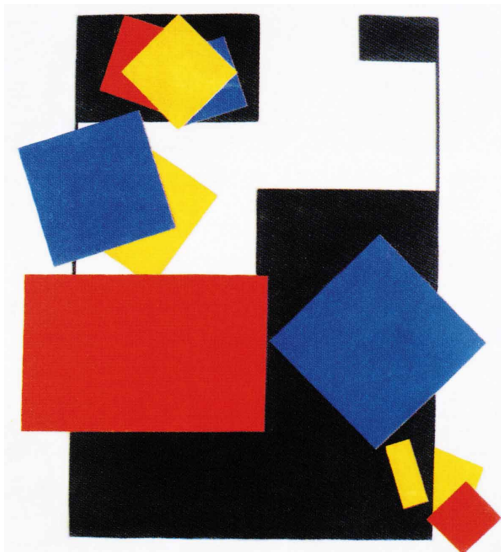
② [英]安吉拉·默克罗比,《后现代主义与大众文化》[M],田晓菲译,北京:中央编译出版社2001:4

③ [法]雅克·德里达,《书写与差异》[M],张宁译,北京:生活、读书、新知三联书店2001:524

覆。二元对立的消解，在艺术里构成了艺术与生活二元对立的消失，也就是我们通常讲的艺术与生活的界限消失了。艺术就是生活，生活就是艺术，即艺术的无深度和平面化。德里达的解构理论给杜尚以来的艺术作了最好的阐释和可能的有效性：什么都可以成为艺术。

米歇尔·福柯（Michel Foucault, 1926—1984）用他敏锐的“知识考古学”、“谱系学”体系深刻而冷峻地分解和审视了理性的历史，把理性的话语权力呈现出来，将话语权力无情地作了彻底的解构。“话语”最早的使用

是在结构主义的体系中，结构主义大师茨维坦·托多罗夫（Tzvetan·Todorov, 1939）认为：“语言根据词汇和语法规则产生句子。但句子只是话语活动的起点；这些句子彼此配合，并在一定的社会—文化语境里被陈述；它们因此变成语言事实，而语言则变成话语。”<sup>①</sup>从托多罗夫对“话语”的论述中可以分析得来，“话语”实际上就是在社会结构的背景中人们对语言的运用。人们在社会关系里，说什么、怎样说，都限定在一定的社会的潜规则的机制中。这种潜规则就是意识形态或者权力的机制。福柯正是从“知识—权力”的研究入手，也就是说福柯把“话语”越过了语言学、结构学的框架，延展到意识形态的“权力”结构中，发现了“话语”与“权力”相互缠绕着。权力总是通过“话语”的“陈述”而体现出来，而且是最充分、最彻底、最具实践意义。因此，“话语”和“陈述”是福柯的中心词汇。福柯的“知识考古”就是要发现话语形成“权力”的根源。福柯的“权力”并不是指政治、法律等意识形态的国家机器，而是指知识在社会中形成的一种潜规则，人们都被规范在这个潜规则中。譬如说某个学科领域中的权威专家或学者的“话语”就具有在社会中的“力”，



1-7 《构图》 油画 [匈] 胡查尔 1921年

这就是“权力”——话语的权力。因此福柯说：“首先应该将权力理解为：众多的力的关系，这些关系存在于它们发生作用的那个领域。”<sup>②</sup>历史的知识话语总是掌握在少数的专家或学者手中，而福柯要证明的就是知识的不公正性，要将话语还原到初始的状态中去，消除话语的权力。这一点正好为后现代艺术家消除精英艺术文化提供了理论根据，后现代艺术走向大众化。

福柯的“知识考古学”还认为知识、学说、意义、思想以独特的方式存在各个历史时期，然而，正因为各个时期的知识、学说、意义、思想之间的关系不是连续的、线性的结构，而是碎片的、断裂的、被分割出来的实物，它们被放进博物馆、放进档案袋里。福柯的“知识考古”是为了证明人是有限的人，而不是无限的人，因为历史不是延续的而是断裂的。因而，在福柯那里，历史就是碎片。这在某种程度上，给后现代艺术提供了对“传统”和“意义”的解构的理论，艺术的反传统和艺术的平面化由此导演出来。

保罗·德·曼（Paul de Man, 1983）主要从阅读入手，对修辞的权威性进行了解构。保罗·德·曼认为，“修辞”使人的阅读和理解摇摆不定，常常出现误读。因为作为语言的修辞性遮蔽了语言的透明性和纯洁性，造成人们阅读的混乱，所以修辞被看做是具有“危险性”的东西。“修辞”永远与文本、隐喻等纠缠在一起，使得文本的意义永恒地被悬置，阅读者被“修辞”遮蔽，因而保罗·德·曼提出了解构性的阅读方式，把遮蔽的东西向人们敞开。在后现代艺术中，那种粗暴或粗俗的形态是显而易见的。其根源就来源于对“修辞”的质疑，艺术无须用“审美”的方式，它往



1-8 《浴女》 铜雕 [俄] 里普契茨 1917年

① [法] 茨维坦·托多罗夫、巴赫金、对话理论及其他 [M]. 将子华、张萍 译. 天津: 百花文艺出版社 2001: 17

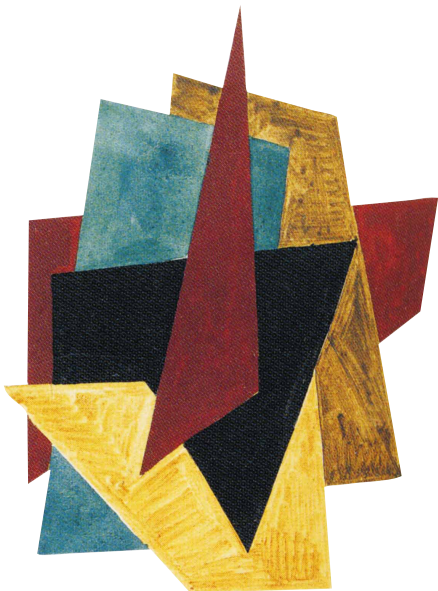
② [法] 米歇尔·福柯. 求知之志. 福柯文集 [M]. 杜小真 编选. 上海: 上海远东出版社 2003: 345

往妨碍人们对艺术本真的理解而导致误读。“审美”遮蔽了意义，因此，后现代艺术的审美特性是不“在场”的。

让·弗朗索瓦·利奥塔 (Jean Francois Lyotard, 1924—1998) 认为，后现代主义是后现代知识状况的总体呈现。后现代主义的根本特征就是对“元叙事”的怀疑或否定，利奥塔宣称：“我将后现代一词定义为对元叙事的怀疑。”而“元叙事或宏大叙事，确切地是指具有合法化功能的叙事”。利奥塔认为，“后现代”这种说法容易让人误解后现代的本质意义，会让人感觉到“后现代”是“现代”之后的一个时代。在利奥塔看来，“后现代”只是对“现代”的预先规定及假设提出疑问，并认为“后现代”是隐藏在“现代”里的，因而他反复强调“后现代”就是“对元叙事的怀疑”，

所以后现代必须对“元叙事”的话语地位进行彻底的批判。精英文化、权威话语、主体精神等等都必须被怀疑和否定，目的是让元叙事失效。利奥塔解构元叙事的后现代理论，给艺术提供的话语背景就是：精英艺术的解构，传统艺术失效，艺术与生活的界限消失，大众艺术繁荣多彩千姿万姿，从而也平面化、反审美、反文化，艺术文化的深度感消失。如果说杜尚的《泉》是对艺术性质的挑战或质疑的话，那么他的名为《L·H·O·O·Q》有胡须的蒙娜丽莎的作品就是对经典的怀疑和解构，这正是利奥塔所看到的后现代艺术现象。本质上讲，利奥塔的解构元叙事是对杜尚作品的解读和诠释。从这层意义上看杜尚，他的作品确实也可以认为具有后现代艺术的特征。

以上主要是几位后现代理论大师的思想，基本上勾画出了后现代主义的本质特征。其中基本上能够统一的思想就是对“中心”、“话语”、“元叙事”“权威”地位的解构。“话语”为专家或学者所掌握，是少数精英的话语。精英话语是“中心”主义的体现，也就是“合法化的功能”“权力，是忽视了“它者”的“在场”或“存在”。因此，后现代主义者必须对此进行解构。在后现代的解构一切和质疑一切的语境下，艺术逐渐走向大众化，艺术与生活的二元对立的关系被质疑和解构，精



1-9 《构图》 纸+水粉  
〔俄〕乌达尔特索娃 1916年

英艺术不复存在。人人可以成为艺术家，任何事情或物质都可以成为艺术。尽管，作为后现代艺术现象的出现比后现代思潮要早，但上世纪70年代在西方后现代思潮发展和推波助澜下，后现代艺术同时也走到了高峰期。

## 二、并行不悖：后现代艺术形态

后现代解构了主体性，认为科学“非合法化”，科学无法判别其他游戏的合法性，因而科学验证其他话语的“后设传述”话语纷纷崩溃。因此，其他话语或理论在此发挥和展开，从而并行不悖，谁也不主导谁，再也不设置一套新的话语霸权，无须共识创建一个新的话语权威，任何话语都是同时并存的关系。此背景或并行不悖的观念，提供了一个多元并行的后现代艺术的景象。

正如前面我们讲到的在德里达的“逻各斯中心主义”消解的理论下，二元对立的格局被解构，如“内容与形式”的二元对立的消解。利奥塔对“宏大叙事”的消解，元叙事的解构，影响到后现代艺术方面，体现在对内容和形式的二元对立的消解，作品的内容与形式互为隐藏和互换，内容与形式同属化，不分彼此而成一体，内容即形式，形式即内容。但是后现代艺术解构了传统的“内容”与“形式”观念的关系后，也解构了内容和形式本身的词语。作为传统的“内容”和“形式”的精英话语系统，后现代艺术对此话语本身也不认可。更多是用“观念”来理解艺术的话语问题。比如说《泉》，它的形式是过去的设计人员按照实用的意图设计的，它不构成杜尚的艺术形式本身，只是杜尚把这个“小便器”赋予了新的意义或概念。所以，杜尚消解的不仅仅是艺术内容，也把艺术的形式消解了。我们看到“小便器”是没有“形式”的《泉》，但却是有“观念”的。这个观念就是让人们难以接受地消解了艺术本身，让艺术不是艺术却又是艺术的“怪圈循环”系统。但无论是谁，都无法证明“它者”不是艺术。后现代似乎给人类提供了一个人人都可以是艺术家的舞台，同时也提供了任何事物都可能是艺术。因此，后现代艺术的形式或方式是多元和平面的。



1-10 《大汉堡》 综合材料 〔美〕奥登伯格 1962年

消解了艺术的形式，并不等于说就没有形式的存在。只是艺术的形式被改变了，任何东西或场景都可称为艺术的形式。但它必须是经过艺术家的选择，这就构成了后现代艺术的多元的主要方式和图像。后现代艺术作为强调观念和思想，而解构了传统的艺术形象，但是各种后现代艺术形态仍然用了“形象”来解释观念和思想，而不是用“概念”（逻辑学的）或“词义”（语言学的）或“观念”（哲学的）来阐释思想。只是此“形象”不同于传统的“形象”罢了。

另外，后现代主义与现代主义在思想上有时很难有一个明确的界限，反映在艺术方面也同样遭遇这个问题。因此，在看待后现代艺术的时候，往往会有较大的差异性。比如：较早的“POP” “波普艺术”在西方的艺术批评家中，有的认为它是现代艺术，原因在于它是对近代艺术的反叛和决裂，法国艺术批评家让·吕克·夏吕姆等就持此观点。有的艺术批评家则认为它是属于早期的后现代艺术，如英国艺术批评家安吉拉·默克罗比等。因为它的平面化、无深度还存在着对科技的反思和对理性的反叛。因此，我们从后现代主义及其后现代艺术的本质问题出发，来归纳后现代艺术。

1. 波普艺术：波普艺术是“艺术和文化的意义剥除了以前那种隐而不显的精英主义式的理解，其意义也是人们耳熟能详的，就像对一首曾经流行的老歌、一句歌词、一段合唱、一个音调，或是对一件不再存在的原作的‘封面说明’（cover version）的淡淡的回忆”<sup>①</sup>。说到底，就是利用现代科学技术加以复制，尤其是对“文本”的复制。科学技术对艺术的影响是巨大的，本雅明揭示了科学技术的因素对艺术本质的影响，他认为现代艺术不同于传统艺术的本质在于：以图像为媒介的电影艺术的诞生，说明了机械复制艺术的实现。它使传统艺术中的“灵韵”消失，它把过去一向看做神圣的艺术给“摧毁”了，同时也给现代艺术以新的价值观念和接受方式。从机械的复制艺术基础中，看到了以文字为媒介的传统文学艺术也构成了严峻的颠覆。二战以后的西方在科技方面突飞猛进，使视像媒体和出版业迅速发达，从而使媒体行业广泛地影响和改变大众的视觉和生活，艺术的形式在“质”上有了根本性的改变，尤其是传播方式的改变，艺术已经如同生活方式一样全面介入大众的肌体之中。本雅明还认为，艺术品已不再是艺术殿堂或博物馆里的独一无二的供人崇拜的神圣对象，而是可复制的、作为日常艺术文化组成部分的实在物品。<sup>②</sup>对艺术文化而言，技术进步引发了艺术文化传播方式和内容的变革，更使波普艺术文化迅速地促成为现实实体。波普艺术消解深刻而平面化。“文化被理解为文本、图像和再现，而不是被

理解为各种社会关系。是新技术把更多的文本、图像和再现带给我们，尤其是电视的形式。”也正因为如此，“文化被精简浓缩成了消费品和消费对象”。<sup>③</sup>所以，有的时候，我们才把波普艺术看做是“文化快餐”。波普艺术主要是消解了精英艺术与生活的界限，非审美的因素增加因而也就消解审美。波普艺术主要起源于英国却兴盛在美国。



1-11 《字母》 综合材料 [美] 劳申伯格 1959年

波普艺术是后现代艺术较早的一种艺术形式。波普艺术一词大概出现在1953年前后，为“Popular”的缩写。意为“流行”艺术或“通俗”艺术。在伦敦的一批青年艺术家，他们把都市文化的消费现象当做是后现代艺术的最好材料。因此，消费社会商业的文明使艺术家直接面对的是“后工业文明”的产物。大量的各种不同的物质流行在今天的城市里，使人们被紧紧地包裹在其中。在某种程度上，这些物品的不断变换满足了人们的没有主体物质的主宰，正好人们迎合了对物质“它者”的关注。我们为什么这样丰富多彩和不同寻常？里查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）思考了商品与消费的关系，从中实践了主体与客体一旦在消费关系中完成了消费，主客体之间的关系也就随之消失，“文化被精简浓缩成了消费品和消费对象”。<sup>④</sup>1956年，“独立派”的里查德·汉密尔顿在“惠特彻派尔画廊”题为“这就是明天”的展览上，在入口部分放置题为《到底是什么使今日的家庭如此不同，如此迷人？》，并有“POP”字样的这样一幅招贴画（1-12），画中是一间现代住所，里面有从画报上剪下的一个“肌肉健美”的男子，手上还拿着一只有字母“POP”的球拍。一个躺在男子旁边的裸女。住所里有大量的文化产品：电视、录音机、书籍封面、真空吸尘器的广告等。电视机正在放映电影《爵士歌手》乔尔森的特写镜头，成了波普艺术的宣言。汉密尔顿针对自己的这幅作品说：“我宁愿认为我的目标是在

① [英] 安吉拉·默克罗比. 后现代主义与大众文化 [M]. 田晓菲 译. 北京: 中央编译出版社, 2001: 4

② [德] 本雅明. 机械复制时代的艺术 [M]. 李伟、郭东 编译. 重庆: 重庆出版社 2006: 2—27

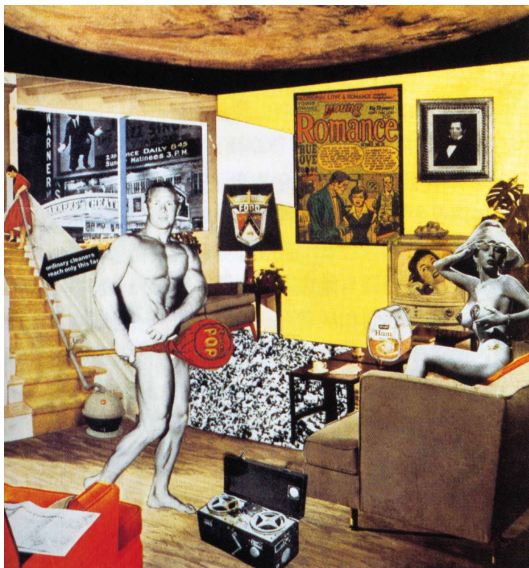
① [英] 安吉拉·默克罗比. 后现代主义与大众文化 [M]. 田晓菲 译. 北京: 中央编译出版社, 2001: 56

② [英] 安吉拉·默克罗比. 后现代主义与大众文化 [M]. 田晓菲 译. 北京: 中央编译出版社 2001: 56

寻找每日的事物和日常的态度中究竟有何诗意之处。”<sup>①</sup>以后英国出现了众多的波普艺术家，其中的主要代表人物有彼得·布莱克、大卫·霍克尼、巴特克·高勒费尔以及艾伦·琼斯等。

尽管美国波普艺术的出现略晚于英国，但波普艺术的真正兴起却在美国。在后工业社会里，美国是一个物质消费最大的国家。正是这样一个高消费的社会里，也反映了最空虚的精神意识，无聊、荒诞、嬉皮等等。因此“更直接的‘波普’是沉浸在最枯燥的日常生活里的美国波普艺术”。<sup>②</sup>1965

年在密尔沃基艺术中心举办的一次题为“波普艺术与美国传统”的波普艺术展览，宣告了美国波普艺术的正式出现。美国波普主要体现在60年代罗伯特·劳申伯格早期的物体和照片以及绘画的组合图像中，罗伊·利希滕斯坦将日常的连环图片放大，安迪·沃霍尔、罗森奎斯特、奥尔登堡、韦塞尔曼、里斯坦尼等将普通的广告画面和消费用品包装提升到令人惊奇的高度，以及凯恩霍兹、西格尔的雕塑等方面。从而使波普在世界迅速地流行起来，并影响或可以说是干预到了人们的日常生活方式。美国波普艺术在某种程度上继承了“达达主义”精神，作品中运用了大量工业废弃物和日程生活物品、商品招贴广告和电影广告以及各种报刊图片的拼贴组合。美国波普艺术家不愿意承认是受到了英国波普艺术的影响，而宣称自己是美国文化传统的延续发展，其原因就是他们创作的波普艺术与美洲的原始艺术和印第安人的艺术有极为相似之处。在波普艺术中，许多的作品大多是偶发的组合，不同的物质和材料以及印刷品图片的拼凑或集合。后来演化成了“集合艺术”和“偶发艺术”的形式，所以一般也把



1-12 《到底是什么使今日家庭如此不同，如此迷人？》拼贴  
〔英〕汉密尔顿 1956年

① 〔英〕修·昂纳·约翰·弗莱明.世界艺术史〔M〕.范迪安 中文主编.海口:南方出版社2002:864

② 〔法〕让-吕克·夏吕姆.西方现代艺术批评〔M〕.林霄潇、吴启雯译.北京:文化艺术出版社2005:44

“集合艺术”和“偶发艺术”看做是波普艺术的另类形式。工业革命的机械时代使整个欧洲和美国面临的是新的“自然”，这个新的自然被里斯坦尼称作为“当代的自然”。工业机器的形象和日常生活用品涌入人们的视界里，同时也充斥了人们的精神生活。工厂与城市成为同义语，人们在“当代的自然”中提取各种废弃的具有工业符号化的材料，成为人们表达观念的新语言和新词汇。

上世纪50年代以后，美国安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的波普艺术(Pop Art)在观念上打破了高雅艺术与生活的界限，从而使波普艺术影响和笼罩了欧美。继而80年代欧美的后现代与后结构主义艺术理论，为波普艺术观念起到了巨大推动作用。传统的艺术以及现代派的艺术已成“明日黄花”，不再具有神话的意义。文化艺术早已成为日常生活的商品，而为广大的民众所消费。因此大众艺术的基础是建立在“个人主义”和“自由主义”的根基上，紧密地与市场经济相联系。同时大众艺术也是为“民众意识形态”服务的“大众化”了的艺术形式。安迪·沃霍尔是创造大众艺术神话的英雄，他的作品成为大众艺术的文化“经典”。《25个彩色的玛丽莲·梦露》几乎是家喻户晓，显示了复制品的大众艺术的意义和实现。《三重埃尔维斯》也是直接对影像的复制。《坎贝尔汤料罐一号》

是对生活商品的复制，使我们在如梦初醒中，重新审视艺术与生活的关系或二者之间的界限。艺术与生活的界限消失也引发了许多艺术家对艺术的重新思考和进行新的艺术试验活动。艺术批评者们把沃霍尔称为“雄心勃勃的美国波普艺术之王”。在日常消费的意识中寻找日常消费品的“形象代言人”——罐头盒和梦露，把二者耦合在一起。“物”与“人”的界限被商业化的消费生活打破了，这里的“人物”——梦露，也是人们生活中的消费形



1-13 《着红衣的裸女》绘画  
〔美〕利希滕斯坦 1955年



1-14 《彩色坎贝尔汤罐头》布上  
丙烯丝网版  
〔美〕沃霍尔 1965年



1-15 《啤酒罐》青铜彩绘  
〔美〕约翰斯 1964年

象 电影 消费品。也就是说，潜在地把后现代主义消解中心主义贯彻到了艺术中来，并实现了像本雅明说的“机械复制”。如此一来，沃霍尔打破了手工艺品与工业生产、抽象和极少、绘画与版画等的划分。艺术在沃霍尔那里没有高低的等级之分，从而也就消解了规定精英艺术与大众艺术的等级。

在波普艺术中贾斯帕·约翰斯(Jasper Johns, 1930 )是一个特别值得关注的人物。他的作品启发于日常生活用品，但没有离开过绘画和雕塑的一些因素。这是区别于其他波普艺术家的地方。他把日常用品作为表现艺术的素材，用雕塑的形式逼真的模仿，再用绘画的形式准确地模仿色彩，使其达到与现实的日常用品一样的程度，借此反映后工业社会的文化消费等问题。他的作品仅从外观看上去与日常的生活用品没有区别，如同我们看到杜尚的作品一样，比如《断臂之前》、《泉》等。但是，约翰斯的作品是不可逆转的，也就是说，他的“日常生活用品”的作品就是作品本身，无论移植到任何场地，它仍然是艺术作品，不能作为生活用品使用。而杜尚的作品，如果把它还原，仍然可以作为生活用品使用，《泉》放进卫生间，就是小便器。《断臂之前》交给工人或农民就可以作为工具使用 铁锹。也就是说，只要置换位置就成为实用工具。约翰斯在他的作品中，不但作了一些形而上的思考，也强调了手工艺的特性和工业不可制造的特征。用传统的艺术结构来看待他的作品，约翰斯的波普是更具有“艺术”性的波普艺术。

2. 装置艺术: 有人认为, 装置艺术启发于戏剧领域中的道具、布景等装置要素。戏剧的舞台布景中, 采取拼贴、布置、挪用、拆卸等手段, 构造一个可视的空间景象。以后舞台的“装置”的形式被广泛地借用在其他艺术领域中, 构成了与传统艺术形态完全不同的艺术形态 装置艺术。不过, 我们认为, 装置艺术的最早根源还是杜尚的《泉》等一系列作品, 尤其是他的《大玻璃》综合了多种材料。另外, 装置艺术与“集合艺术”有着联系, “集合艺术”用多种不同的材料拼凑而成, 主要是用工业废品材料作为主要的创作元素, 它源于波普艺术的一种方式。正是这些相关的联系, 劳申伯格由早期的波普艺术自然地转向了装置艺术。劳申伯格的这个转向反证了装置艺术与集合艺术(波普艺术的体系)的关系。也可以这样认为, 装置艺术是在多种语境的条件下互动产生的。因此在装置艺术的生成过程中, 由原来的单个现成品材料扩大到多种物质材料综合运用的方式和形态中来。无限性的材料介入装置, 以“拼合”或“集合”为主要手段, 使装置艺术成为一个复杂的艺术形态。当然, 装置艺术的主要材料是天然的、人工的材料和物体实物为元素, 组合和部分装置而成的艺术形式。

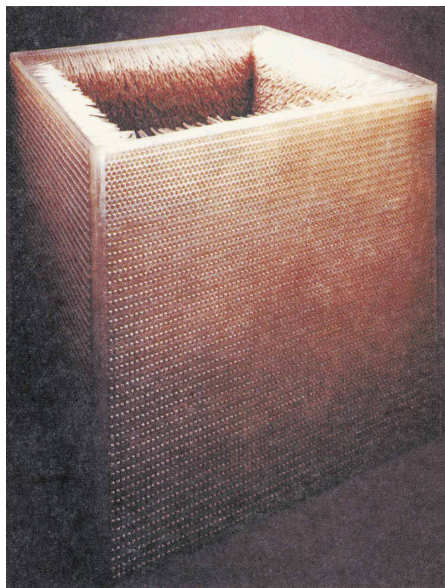
当然, 装置艺术家用不同类型的材料, 来表达某种自己的观念或对艺术的理解, 说明材料本身就是有意义的。譬如艺术家把从工业文明中抛弃的废品作为媒介, 按照自己的思想或观念加以“拼合”或“装置”, 表现了对工业文明怀疑的思考, 这些废品包裹在我们的周围, 人类给自己制造了困境。因此装置艺术中“观念”成为装置艺术赖以存在的基础。塞茨(William C. Seitz)在1962年的《装置艺术展》给装置艺术的界定是:“(1) 它们主要是装配(装置)起来的, 而不是画、描、塑者雕出来的; (2) 它们全部或部分组成要素, 是预先形成的天然或人工材料、物体或碎片, 而并不打算用艺



1-16 《咀嚼的口香糖》橡胶材料  
〔美〕西蒙·迪克 1999年

术材料。”<sup>①</sup>塞茨的描述抓住了装置艺术的形态本质。装置艺术不同于传统的“美术”分类学中的形态，组成要素是预设好的人造材料或天然物体。就形态而论，是物质或碎片的“装置”，就物质的转化或异化的方式来看，是“观念的装置”。基于观念的“装置”，是物质本身异化，却又回到自身所包含的意义上来。显示了装置艺术的材料扩展至它本身的内容时包含了超越自身意义的观念。比如对工业废弃的材料运用，即显现了工业革命和工业文化两方面在物质本身中所包含的意义，通过艺术家的内显意义的“组合”，原有的工业废弃物被异化，形成了新的观念，然而新的观念又总是建立在物质本身的意义中。

象征、隐喻和转喻的手法经常是装置艺术中的手段，“象征”和“隐喻”与艺术家个人的经验和体验有极大的关联。不仅如此，通常还与国家、民族、地域、历史、社会现象相关联。因此，某些装置艺术是很晦涩难懂的。“艺术”的观念自从被杜尚开放以后，我们就无法在传统的艺术结构中去对应装置艺术，装置艺术特定的语境在传统语境里是被“悬置”的。也正因为被“悬置”，装置艺术本质上才与传统的、规范的、精英的、审美的形成一种错位的存在，而获得装置艺术本体的开放性的存在意义。装置艺术的本体开放性，表现在装置艺术所用的材料媒介本身构成语言的广延性和日常性。因为装置艺术使用的材料往往是生活中的“日用品”或废弃的“工业品”等等，它们具有较明确的生活所指的意义，当它们经由艺术家重新“拼合”以后，往往使它“所指”的意义“异化”或“陌生化”，变为一种“能指”的意义，超越了“所指”意义的功能。装置艺术的意义在受众主动积极参与和观照之下，材料本质的飞跃便



1-17 《通道3号》 综合材料  
〔美〕伊娃·赫斯 1968年

获得了空前的文化意义。同时，装置艺术的展览方式和存在方式，改变了传统的场所，而使装置艺术品的展示空间化。它可以在展览会、美术馆里面，或任意的一个地方，也可以在广场、商业街区等重要场所，它也具有雕塑的性质与建筑放在一起，延伸建筑的意义也扩展自身的价值。展示的方式使受众能够在多角度、多空间的变化中获得意义。装置艺术在主宰受众的思想过程中又把受众的思想还原，给受众更多的智力上的自由空间。伊娃·赫斯的作品，也许是由于性别的原因，在她简朴和适度的装置作品中“有一种娇嫩的、有机物的质地，形象地暗示一种精细微妙的海上生活——渔网、北极鹅、水母、鳗鱼、果囊马尾藻、海草；若有所思而可笑的是，它也可以唤起一种排泄和食欲。关于她的作品也有一些令人厌恶的东西：作品常常暗示肉体 and 内脏，外科手术的切除，带有导火索的炸弹，原始的陷阱。虫蛀的挤压成形的物品，蜡质的管子和托盘，橡胶质的模型和薄脆饼，就像人类学的关于发掘的人工制品的展览，一切东西都湿漉漉，黏糊糊，像化石似的，不知有何用途”。<sup>②</sup>这是美国当代艺术批评家莱文对伊娃·赫斯的装置艺术的一种评论。赫斯的装置用了大量的海里的物质，给人的暗示和联想都是难以确定的。无论人们从何种角度去怎样认识，都难以认识，因为装置艺术本身暗藏着“暗示性”和“隐喻”的话语结构。这一点是装置艺术作品共有的要素。博伊斯的装置作品同样有动物类群的物质在里面，如他的《堆有脂肪的椅子》。博伊斯有句名言：“我的兴趣在于改造、变革、革命——通过运动，把混乱无序转变为新秩序。”<sup>③</sup>关于博伊斯由于他的身份——前德国纳粹空军飞行员，使得他的作品有很大的争议性。沃尔特·本雅明就曾说过，“法西斯主义一贯地使政治生活审美化”。<sup>④</sup>本雅明在这里揭示了“战争美学”的观念，他是反对马蒂里尼在埃塞俄比亚殖民战争宣言中宣扬“战争是美丽的”的观点。但是，本雅明的观点可以帮助我们解读博伊斯的作品。也可能正是博伊斯的经历，使他的作品总与死亡、求生欲望或战争联系在一起。博伊斯经历过战争的生与死的体验，他驾驶的飞机曾经被击落，遭到死亡的威胁，在冰冷的雪地里是鞑靼人用毛毡和油脂救活了他的性命。<sup>⑤</sup>所以他的装置作品材料常常出现毛毡、油脂之类的物质，如《一套毛毡西服》等装置作品，隐喻和暗示的话语在特殊的物质里产生。《堆有脂肪的椅子》显然与赫斯的作品意义完全不一样，博伊斯是有“所指”到“能指”的意义的。

① [美]H. H. 阿纳森,西方现代艺术史[M].邹德侬、巴竹师、刘珽译.天津:天津人民美术出版社1994(第二版):599.译者将“装置”翻译为“装配”,与现在常使用的“装置”有些错位,故在引文中用括号注明。——引者注

① [美]金·莱文,后现代的转型[M].常宁生、邢莉等译.南京:江苏教育出版社2006:53-54  
② 转引[美]金·莱文,后现代的转型[M].常宁生、邢莉等译.南京:江苏教育出版社2006:152  
③ [德]瓦尔特·本雅明,机械复制时代的艺术[M].李伟、郭东编译.重庆:重庆出版社2006:27  
④ 参见[美]金·莱文,后现代的转型[M].常宁生、邢莉等译.南京:江苏教育出版社2006:153

装置艺术的材料往往是隐藏了很深的隐喻和暗示性的话语。艺术家在选择材料的元素时，多数与自己的经历有关，这类装置的隐喻性就隐藏得比较深，解读起来就相对困难一些。在不理解隐喻的状态下，物质的表面有时是令人生厌的或恶心的，这也是后现代装置艺术的话语立场。传统的审美被排斥在视觉形象之外，这是解读后现代艺术必须把握的基本方式。

3. 大地艺术：首次“大地作品艺术展”于1968年在美国纽约的杜旺画廊举行。主要是由照片的形式展览，把在现场制造的“景观”拍摄下来，用最传统的展览方式宣告了一种新的后现代艺术形态——“大地艺术”的存在。大地艺术以美国籍的保加利亚人克里斯托·贾瓦切(Christo Javacheff, 1935)和美国人罗伯特·史密森(Robert Smithson, 1928—1973)、詹姆斯·特里尔(James Turrell, 1943)、华特·德·马利亚(Walter de Maria, 1935)等等最为著名。

并行不悖的后现代主义观念以及后现代艺术的实验性，使得什么都可以成为可能。材料的不受限制性和材料的选择性，使后现代艺术的实验性更具有前卫实验的性质。人的中心地位与自然的客体地位被消解，二元对立在后现代主义理论中不分彼此。现实生活中，人对自然的随意开发性，使自然环境越来越恶劣，使人们有了警觉。早在1962年美国海洋生物学家雷切尔·卡尔逊(Rachel Carson, 1907—1964)发表《寂静的春天》，该书引发了公众对环境问题的注意，促使世界关注环境保护问题，各种环境保护组织在世界各地先后成立，联合国于1972年6月12日在斯德哥尔摩召开了“人类环境大会”，并由各国签署了“人类环境宣言”。《寂静的春天》在某种意义上促使了后现代主义找到消除人与自然对立理论的科学依据，也使人们意识到消解“二元对立”理论的新“合法性”。后现代艺术家把这种保护环境的信念植入作品中，



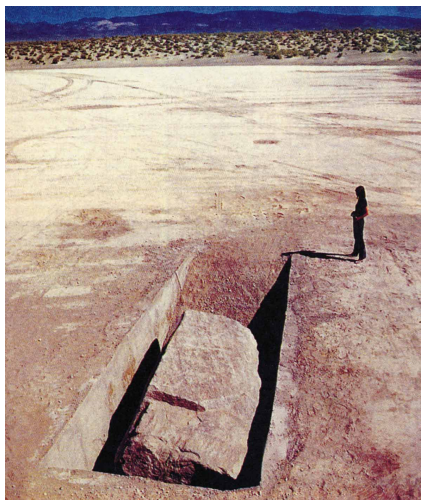
1-18 《堆有脂肪的椅子》 综合材料  
[德] 博伊斯 1963年

本身就符合后现代艺术的实验。于是艺术家们思考和把目光投向了自然，把自然本身作为艺术的实验场地。后现代主义的理论把这种以自然为媒介的艺术方式，形容为“大地艺术”或“景地艺术”。当然，并不是所有的“大地艺术”都在思考人与自然的尖锐对立关系，诸如环保问题、资源枯竭问题等等，它还存在着对观念的表述。地理景观在古代的遗迹中，我们可以感受到一个城邦和国家的概念，或感受某种宗教信仰。譬如约公元前2100—2000年的现遗存在英格兰斯伯里平原的“巨石栏”，在今天我们绝对把它当做某个部落或“城邦”或宗教场所的遗址。如果用后现代主义观念来“诠释”这个巨大的“巨石栏”，何尝不可以看做是景地艺术，也就是大地艺术。实际上，大地艺术的艺术们必定从中受到了许多的启发。“在美国，地理景观从19世纪起就一直是最有力的国家隐喻，就像艺术品一样，现在它变成了一种艺术表达的媒体，最后并导向自然实体世界的完全变形。”<sup>①</sup>我们看到的美国著名的大地艺术景观，就如同把一种国家的利益观念或欲望阐释在里面。修·昂纳(Hugh Honour)、约翰·弗莱明(John Fleming)以美国最著名的大地艺术家史密森为例子，来说明了大地艺术的另一种企图：“大地艺术家罗勃特·史密森(Robert Smithson, 1928—1973)于犹他州的大盐湖以泥浆和岩石围绕成的大地艺术是最醒目的一项创作。如同其他的大地艺术一样，也是依据艺术家对景观最为美国式的反应而产生的。”<sup>②</sup>因此，观念在大地艺术里占有极其重要的位置。我个人认为，史密森还受到知识考古学的影响。在诠释这些大地艺术的作品时，艺术家还借用其他媒体的方式告诉受众。比如史密森就采用影像视觉图式的方式说明他的意图。在他的形象图片中，映放了史前侏罗纪一直到现代新大陆的地形图的变迁历程，在充满各种测量的标记与数字的图像过程中传出测地的声响，不断播放“泥、盐粒、石头、水”的转换镜头，利用科幻景象转换从侏罗纪的痕迹到现代的机械痕迹。史密森构建一个后现代的“神话”遗迹，在他的“神话遗迹”中搬运了6650吨的沙石，以长1500英尺、宽15英尺的旋涡状的堤，白色盐粒的结晶体撒在堤的两旁，湖水的朝夕冲击与浸泡，在未来的时空中改写旋涡堤的现在状态，他有着对神秘的古代遗迹的追问和自然环境的关注，也许是想留给后世的人类去做文化或知识的考古。

多数大地艺术家，用改变地貌的方式进行大地艺术的实验。比如把大地的某一处用打洞机打深洞，或在草坪中挖掘多个大沙坑，或利用火山喷发的地貌形状，或在空地上挖出巨型的石坑。这些大地艺术的形式体现了人对自然“改造”精神的一种对抗

① [英] 修·昂纳、约翰·弗莱明, 世界艺术史 [M], 范迪安 中文主编, 海口: 南方出版社 2002: 852

② [英] 修·昂纳、约翰·弗莱明, 世界艺术史 [M], 范迪安 中文主编, 海口: 南方出版社 2002: 852



1-19 《移植 / 置换的石块》大地艺术 石材  
〔德〕海泽 1969年

的方式，也利用对传统艺术话语的背离之后发展新的表现艺术空间。有的大地艺术在视觉上直接构成了一种巨大的景象，有的是将某个土堆置在某个空地体现一种观念的转换。迈克尔·海泽就是这样一位大地艺术的大师，他借用雕塑的语言痕迹，使雕塑的要素置换到大地的躯体之中，雕塑直接痕留在自然中。《移植 / 置换的石块》、《双重否定》等巨大的大地艺术作品，体现的正是这种观念的置换。

1971年至1972年间，克里斯托在美国科罗拉多的一个大河谷之间，搭起了长381米、高80—130米的橘红色帘幕，称为“山谷帷幕”。克里斯托不同于史密森的地方在于不改变任何地貌或自然的生态，

它仅仅是借用地貌，让其他材料来改变地貌的形状，达到难以想象的视觉效果。让个体或群体对自己所生存的自然环境另眼相看，并去阐释与过去的视觉经验所带来的差别。在这以前，他曾先后在澳大利亚、法国、日本等国家将海岸、桥梁包裹起来，进行了一系列的大地艺术实验。后来还制作了《奔跑的围篱》，以39.4公里长度的白色合成纤维布料跨越加州索诺码和马林两地的山丘，最后直奔大西洋，颇为蔚然壮观。克里斯托的环境艺术作品《包裹的海岸》、《被包裹的柏林国会大厦》、《被捆包的新桥》等作品，还含有装置中的语言要素。这些作品就体现了某种材料的装置状态，对原有



1-20 《被包裹的柏林国会大厦》帆布 〔美〕克里斯托 1971年

的物体——自然物与人工物，重新拼合，构成新的视觉从而产生新的意义。用包裹自然物体或建筑物体的方式，保持了艺术的“手工”的品格，也使用现成材料，但通过包裹的过程，蕴含了现代技术的材料要素——布匹，又改变了对原有物质的状态，对原有物体带来了质的变化和超越。这些因素正好说明了后现代艺术的并行不悖和相互混杂、重叠、借用等性质。同时，我们还应该注意到，大地艺术家在进行艺术创作的过程中，本身就包含了艺术家的艺术行为。这种艺术行为，作为一种方式，之后又被转换成为“行为艺术”。

4. 行为艺术：行为艺术在西方国家通用的说法是“Performance Art”。是用艺术家的行为过程来完成艺术家对艺术的理解以及观念的表达。在没有被认定为“行为艺术”的统一名称时，“行为艺术”也被称为“行动艺术”、“动作艺术”、“身体艺术”、“肢体艺术”或“表演艺术”等等，这些名称的后面，实际上就是以艺术家自己的身体为基本材料，完成行为的过程。在行为过程中，艺术家的身体与“它者”——物体、环境等达到的交流，从而产生观念。其行为是非审美的视觉方式和行为，强调的是“艺术”而不是“美术”，强调的是过程而不是留下永恒的“痕迹”——作品。行为艺术的创始者是阿伦·卡普罗（Allan Kaprow, 1927—2006），他最早于1959年就在纽约的一个艺廊举办了一个题为《6部分的18次行动》（18 Happenings in 6 Parts）的行为作品。这仅仅是一个开端，还没有严格意义上的“行为艺术”。1964年阿伦·卡普罗在一所学校做了一个标题是《家庭》的行为艺术，在一辆汽车上涂满果子酱，让学生们去舔，这标志了“行为艺术”的正式诞生。

行为艺术是最容易引起争议的实验艺术。因为行为艺术是对传统艺术观念的彻底摧毁和超越。人自身的身体成为艺术传达的媒介如同我们使用画布、纸张、颜料等物质材料一样，作为艺术的表达物质载体。而“行为”的过程就是艺术表现或手段也是它的内容，它不同于日常的行为，虽然我们表面看来与日常行为极为相似，区别就在于“行为”的过程是由艺



1-21 《第80次行动》行为艺术  
〔美〕尼希 1984年

术家来完成的，并表达了艺术家的某种观念或意识。争议最大的是尼希的《第80次行动》和史尼曼的《内在诗章》等作品。前者艺术家把自己绑在一个十字架上，而十字架则是固定在一头被开膛的牛上的，血腥的场面使人感到恐惧，而这种恐惧正是来源于人类自己对“它者”——动物的掠杀。后者是女艺术家本人全身赤裸，把一根布条塞进自己的阴户里，然后再缓缓地将布条往外拉出。这些比较极端的行为艺术引起争议的原因，主要不在于材料或理念、或方式上的突破，关键在于对道德的挑战。以致于人们至今还难以界定这些极端的行为艺术到底是不是艺术。同时行为艺术的“文化性”等特征也遭到前所未有的质疑。当然就创造而言，行为艺术也具有它存在的价值和理由。奥班恩认为：“创造与艺术的论断，应该成为所有致力于建



1-22 《内在诗章》 行为艺术  
〔美〕史尼曼 1975年

立某种艺术观念的基础。”<sup>①</sup>如果从这一观点认识艺术的本质，那么行为艺术在某种程度上是属于创造性的，它超越了传统的艺术观念和方式。虽然很多行为艺术的行为看起来貌似日常生活，但在传统的观念中并没有把这些行为作为艺术对待。而行为艺术家们却把它作为艺术看待，这本身就是一种创造。

“行为艺术”是行为艺术家用自己的“观念”和自己的“行为过程”来生成的一种艺术形态。行为艺术是西方当代社会的一个非常特殊而复杂的艺术现象，在本质上也是不同于舞蹈的一种自由的生命活动，它是在上个世纪50—60年代兴起于欧洲的后现代艺术形态。行为艺术家把自身的身体作为艺术载体的媒介，并在特定的环境中通过时间延续的过程进行艺术行为活动。行为艺术强调的是艺术家的“行为”过程的意义，行为过程都是由观念组成的，它可以没有连贯性如像舞蹈那样的节奏或情节的连贯，“行为”只是观念的表达，是观念的表演性特征的过程化艺术状态。譬如博伊斯1965年“表演”(performance)的或“偶发事件”(happening)一个“行为”(action)

① 〔澳〕德西迪厄里斯·奥班恩.艺术的涵义〔M〕.孙浩良、林丽亚译.上海:学林出版社1985:7

《如何对一只死兔子解释绘画》，博伊斯的“行为”就是观念的行为片断。博伊斯还借助了许多的其他材料来构成或增加“行为”的特殊解读的意义。他在自己的头部涂满了蜂蜜和盖上金黄色的树叶，脚上穿着不同材质的鞋，一只毛毡制作的，而另一只是金属铅制作的，同时一只手抱住一只死兔子，另一只手做着—个解说的手势，口中不断地对死兔子轻声细语3小时之久。没有动作的连贯性，几乎就是如同图像一样的定格的静态行为。“是一种复杂的画面定格形式检视有关思想和沟通的问题，同时也触及仪式、魔法和神话，包括他自己的半神话式生活等等。”<sup>①</sup>博伊斯的行为中，除了他习惯性用的毛毡外，还运用了油脂作为他的常见的辅助材料，“毛毡”和“油脂”这两种物质在博伊斯的经历中救过他的生命。所以，这两种物质对他有特殊的意义。

因而，行为艺术家在使用材料方面是有意义的选择的，因为他必须借助这些材料完成他的观念和思想。尼希的《第80次行动》，尼希选择了“十字架”、“被剖解的牛”等作为他行为艺术的语言载体，本人被捆绑在十字架上，“十字架”在西方意味着与宗教的关系。宗教宣言要爱一切，甚至不要爱自己的敌人。宗教是圣洁的不可亵渎的，具有超人的力量和给人意志。但被剖开的牛鲜血淋漓，动物遭到了人类的掠杀，艺术家被绑在十字架上如同耶稣在接受惩罚一样。实际上是暗示了“人类中心主义”的虚妄和对“它者”的否定。行为艺术更多的是注重艺术家的个人经验感悟和体验，强调个体的经验与“它者”经验的沟通。在个体的经验中，尽可能地把经验转化为思想，使行为发生深刻的意义，而不是产生愉悦愉快。所以艺术家的行为过程中，往往是强调个体经历中与其他生命密切相关的事件或物件来作为他的行为方式中的主要元素。也正因为如此，行为艺术家的“物质”往往与波普艺术家的“物质”有着本质的区别。波普的物质载体，更强调大众化的生活日用品，是后工业化的物质意义，是包围在我们日常生活中的无深度思想的大众化的消费品，有愉悦的功能和大众审美的意义，但与个人的生命体验的经验一般不发生联系。而行为艺术的“物质”大多是有隐喻的或暗示性的深刻文化层，比如说“十字架”等，或者是与艺术家个体经验中与生命休戚相关的历史痕迹，比如说博伊斯的“毛毡”、“油脂”等（貌似日常生活用品，但意义早已发生质的转变）。但因为艺术家个体生命相联系的物质，与观众的个体经验存在着距离，因而，也就给解读行为艺术带来了一定的困难。

行为艺术的创作体验是通过开放性的、即兴的、无情节的、貌似与生活一样的行为，必须通过艺术家的“行为”方式才能获得实现。并且整个行为的过程是开放的，往往也借助影视媒体录像来记录行为的整个过程。因此，行为艺术具有开放性区别于

① 〔英〕修·昂纳·约翰·弗莱明.世界艺术史〔M〕.范迪安中文主编.海口:南方出版社2002:864