
September 2014

From Modern Art to Postmodern Art: A Paradigm Shift Centered round Objecthood

Yousong Chen

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chen, Yousong. 2014. "From Modern Art to Postmodern Art: A Paradigm Shift Centered round Objecthood." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (5): pp.26-34.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss5/7>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

从现代艺术到后现代艺术

——以物性为中心的范式转型

陈佑松

摘要:从现代到后现代,艺术样式发生了重大变化。而这种样态变化的背后则是以物性为中心的范式转型。现代艺术的范式是拒绝物性的现代性分化,而后现代的范式则是融合物性的后现代性解分化。对于中国当代艺术而言,其发生语境是现代主义,故而把大量后现代艺术样式也“现代主义化”了。目前迫切需要从理论加以厘清,以理解和支持当代中国艺术的发展。

关键词:现代艺术; 后现代艺术; 物性; 范式

作者简介:陈佑松,文学博士,四川师范大学文学院副教授。主要研究方向为文艺学、艺术学理论。电子邮箱:738260385@qq.com

Title: From Modern Art to Postmodern Art: A Paradigm Shift Centered Round Objecthood

Abstract: A paradigm shift centered round objecthood underlies the change of art form from the modern to the postmodern. The paradigm of modern art is characterized by differentiation that excludes objecthood while the paradigm of post-modern art is dedifferentiation that includes objecthood. The paper claims that the context of contemporary Chinese art is modernism, and this context has also modernized many of the art form of the post-modern. Therefore, the paper concludes that a theoretical delineation of the context of the paradigm is necessary for understanding contemporary Chinese art.

Key words: modern art; postmodern art; objecthood; paradigm

Author: Chen Yousong, Ph. D, is an associate professor in the School of Literature and Arts, Sichuan Normal University (Chengdu 610065, China), with research interests in literary and art theory. Email: 738260385@qq.com

对于装置艺术等当代艺术类型的批评,中国艺术评论界尚缺乏有效的理论支撑。大多数评论的理论范式没有脱离一般意义上的社会批评和审美批评。这种范式对于传统的架上绘画是有阐释效力的,但对当代艺术的新突破却束手无策,或只能囿于旧有理论体系隔靴搔痒,或站在固有的理论立场加以拒绝和反对。这样的现状无助于理解艺术的发展面貌,也无助于为艺术家变革创作观念提供帮助。我们研究认为,艺术的“物性”特征可能成为分析当代艺术的关键要素。^①本文就是从这一思路出发展开论述的。

本文将首先从两位重要的现代主义批评大师

克莱门特·格林伯格和迈克尔·弗雷德的理论切入展开讨论,认为现代主义绘画一方面无限接近于物性,另一方面又坚守对物性的最后抵制。进一步分析认为物性底线原则的哲学和文化基础是现代性分化。但当代艺术的发展已经完全突破了物性底线原则。在物性特征基础上,以后现代艺术呈现为全方位的解分化。从而后现代艺术的特征可以说是以后现代解分化为基本的哲学和文化范式的。基于这样的理解,本文最后对中国当代艺术状况进行思考,认为中国当代艺术诞生于现代主义浪潮中,具有强烈的现代主义特征,甚至把本来属于后现代的艺术类型也“现代主义化”

了。但在现代主义落潮的今天,艺术家和批评家必须面对艺术的后现代特质,否则无以理解并支持其发展。

一、现代艺术:抗拒物性的现代性分化

在现代主义艺术批评史中,克莱门特·格林伯格和迈克尔·弗雷德乃是集大成的总结者。这意味着一方面他们的理论深刻阐释了现代主义艺术的基本特征,同时也意味着他们代表着现代主义的终结。两位批评家的基本立场是一致的,都赞成从现代学科自律的角度来界定和坚持现代主义的特质,但两人的论证思路不同。格林伯格是从历史的前端区分了现代主义绘画与传统绘画,而弗雷德则从历史的后端区分了现代主义绘画与后现代艺术。

在格林伯格看来,现代主义绘画是一个不断抛弃传统绘画再现特征而转向绘画媒介特质,抛弃立体幻象而转向二维平面的过程。他说:

写实主义和自然主义艺术掩饰了艺术的媒介,利用艺术来掩盖艺术;现代主义则运用艺术来提醒艺术。构成绘画媒介的局限性——扁平的表面,基底的形状、颜料的属性——在老大师们那里是被当作一些消极因素来加以对待的,只能含蓄地或间接地得到承认。在现代主义作品里,同样的这些局限性却被视为积极因素,而且得到公开承认。(沈语冰 270)

写实主义和自然主义艺术的根本在于再现。再现论在西方有久远的渊源,可以上溯到柏拉图和亚里士多德的模仿论,以及文艺复兴时期达·芬奇的“镜子说”,并一直延续到十九世纪的现实主义。但是这个古老的范式被现代主义打破了。格林伯格认为,艺术本质上不是对对象的模仿和再现,而是艺术媒介特征的凸现。传统的再现论使得媒介变成透明的工具,这是对它的遮蔽,即“利用艺术来掩盖艺术”。当绘画把注意力由再现转移到媒介的时候,绘画的另一个特点便凸现出来了,那就是平面性。

正是对绘画表面那不可回避的平面性的强调,对现代主义绘画艺术据以批判并界定自身的方法来说,比其他任何东西都来得更为根本。因为只有平面性是绘画艺术独一无二的和专属的特征。绘画的封闭形状是一种限定条件或规范,与舞台艺术共享;色彩则是不仅与剧场,而且与雕塑共享的规范或手段。由于平面性是绘画不曾与其他人和艺术共享的唯一条件,因而现代主义绘画就朝着平面性而非任何别的方向发展。(沈语冰 270)

格林伯格是以还原的方式在进行论证的。在他看来,要确定一门学科的本质,必须要抛弃这门学科中与其他学科共享的部分,只有这样才能逐渐拨云见日,寻找到本学科独一无二的本质特征。比如在摄影出现,特别是电影艺术出现之后,再现便不再是绘画的独特本质了;而要呈现三维立体效果,恐怕绘画还不及雕塑。因此,当要探索绘画的内在要素时,格林伯格发现,非再现和二维平面性是绘画独有的特征。格林伯格实际上是对现代主义绘画的艺术实践进行逻辑论证。他描述了一种历史发展趋势,那就是绘画不断地在退回它自身内在。他注意到,“现代主义发现,绘画的纯粹性的边界可以无限地向后退,也就是无限地朝向绘画媒介的物性退却”。但是绘画纯粹性的边界最后会退到哪里呢?“直到一幅画不再成为一幅画,转而成为一个任意的物品时止”(沈语冰 273)。

在这段话里隐含了几个层面的意思:其一,绘画的纯粹性的边界就是非再现性和平面性;其二,绘画的历史是一个不断朝向非再现性和平面性这个边界发展的历史;其三,这个历史将会演变为一种冲动,即朝向任意物品转化的冲动;其四,一旦转化为任意物品,绘画的历史便终结了。这几乎就是黑格尔的历史辩证法。格林伯格是为了寻找绘画的自律性特征而提出了非再现和平面性作为其界定标准,并构建了一条绘画的发展历史。但由此却走向了一个反题,绘画在平面性历史发展的另一头遭遇到了“物品”。它将可能由于混同于物品而再一次丧失其自律性。这对于现代主义者来讲是不能容忍的。

弗雷德对此十分敏感,他在《我对格林伯格现代艺术还原论与极简主义的双重批判》中这样写道,“就他(格林伯格)在《现代主义绘画》中对现代主义自我批判的基本解释而言,绘画必将伴随着其不可还原的准则或常规的发现而走向终结——这是他与极简主义者之间不经意共谋的[……]要点”(沈语冰 288)。

弗雷德的评论似乎欠公允,因为根据上述内容可以看出,格林伯格对艺术和物品的混同还是保持着警惕的。但是他的论证逻辑确实和绘画历史高度吻合,因此弗雷德应当是从这个角度上来理解的。

弗雷德是在20世纪60年代初开始他的艺术批评生涯的。此时,正是西方社会文化向后现代急剧转型的时期,现代主义艺术面临着包括极简艺术、波普艺术和装置艺术等后现代艺术的挑战。这些艺术正力图消弭艺术和物品之间的界限,弗雷德对此坚决拒绝。在《艺术与物性》中,弗雷德说:

现代主义绘画已经发现了它的律令,即它击溃或是悬搁了它自身的物性,这一事业的关键因素就是形状,只不过这一形状必须属于绘画——它必须是绘画的,而不是,或者不仅仅是,实在的。而实在主义艺术则将赌注全部押在了作为物品的既定特制的形状上,如果还不能说作为某种物品本身的话。它并不寻求击溃或悬搁它自身的物性,相反,它要发现并突现这种物性。(159)

弗雷德接受了格林伯格的理论,承认现代主义绘画已经退回到了绘画基底上。但在他看来,即使到这一步,现代主义仍然要力求消除基底的物性特征。其方法就是强调绘画基底(画布)的形状和所绘之物的形状之间的张力。在《形状之为形状》一文中,弗雷德通过对斯特拉作品的讨论谈到这个观点:

我所说的形状本身,不仅指基底的轮廓(我该称之为实在形状),也不仅仅指一幅特定图画中的各个要素的外形轮廓(我该称之为所绘形状),而且指作为

一种媒介的形状,关于实在的形状和所绘形状的选择就在此媒介内彼此呼应的作出。(93)

这段话的意思是说,绘画作为整体媒介,其形状是由基底形状和所绘之物的形状共同构成的。正是这两者之间的张力,悬搁了基底的物性。

格林伯格在抽象绘画方兴未艾之时开始他的批评事业,他为现代主义艺术摇旗呐喊,反对把绘画作为现实的附庸和工具,否弃了再现论,从而区分了现代主义艺术与传统艺术;弗雷德则是在后现代艺术迅猛生长、现代艺术危机四伏的时候开始其理论生涯的,他反对绘画走向日常物品的趋势,坚决抵抗物性,从而区分了现代主义和后现代主义。两位批评家事业的语境不同,从而其问题意识和论证逻辑也有区别,但他们都共享了现代主义基本的哲学和文化生产范式,那就是现代性分化和由此带来的学科与艺术自律。

格林伯格对此有清晰的认识,他在《现代主义绘画》中说到,“现代主义的本质,在于以一个学科的特有方式批判学科本身,不是为了颠覆它,而是为了更加牢固地奠定它的能力范围。康德运用逻辑以确定逻辑的边界,尽管他从逻辑旧有的管辖权范围撤回了不少,但在仍然属于逻辑的范围内,它的基础却更加坚固了”(沈语冰 269)。

这段话的意思是,现代主义的本质在于各门学科对自身进行批判式地清理,这种清理不是要否定自身的特质,恰恰相反,是要对其提纯,要清除与己无关的杂质,从而使得自身纯粹化。这样就能使得自身的基础更加坚固。格林伯格注意到,这是康德的重大贡献。康德的三大批判分别从理论理性、实践理性和审美理性等三个方面划分了人类的知识领域,并确立了其自律原则。哈贝马斯认为,“18世纪以降,古老世界观所遗留下来的这些问题被安排在有效性的各个特殊层面上,这些层面是:真理、规范性的正义、本真性和美,它们因此而被当作知识问题、公正问题和道德问题或趣味问题。科学话语、道德理论、法理学以及艺术的生产和批评依次被体制化了。文化的每一个领域都和文化的职业相对应,其中专家们所关心的是对这些问题的处理。这种专业化地对待文化传统彰显出文化这三个层面的每一个所具有的内在结构。它们分别呈现为认知—工具理性结

构、道德—实践理性结构和审美—表现理性结构”(Habermas 261)。

从而,现代性最重要的特征就是分化和学科自律。对于艺术自律而言,康德的审美自律,或者按哈贝马斯的说法“审美—表现理性结构”,奠定了基本理论基础。康德关于美的两个观念非常重要:审美无功利(鉴赏判断的第一契机)以及审美无目的的合目的性(鉴赏判断的第三契机)。“审美无功利”直接斩断了美与善(价值满足)的关系。“无目的的合目的性”则放弃了合目的性的内容功利指向,仅仅保留了趋向目的的形式:“构成鉴赏判断的规定根据的,没有任何别的东西,而只有对象表象的(不管是主观目的还是客观目的)、不带任何目的的主观合目的性,因而只有在对象借以被给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式”(康德 56-57)。

格林伯格的形式还原论批判应该说正是遵循了康德关于审美“无目的的合目的性”理论的。这则理论把艺术形式从现实指向性中单独抽取出来,使形式本身获得了独立。对于现代主义绘画的历史发展而言,非常符合这个原则。从印象主义开始到立体主义,最后到抽象绘画,艺术逐渐离开了对现实的直接关联,也就是逐渐地去目的性,但同时保留了“合目的性的单纯的形式”,也就是指向绘画的平面性,关注绘画的形状、基底的形状和颜料的特征。

不管是无目的性还是无功利性,康德分化了艺术和日常物品之间的关联。无目的性则改变了艺术对于现实物的附属性的工具性的再现关系,从而摆脱了现实物的束缚;而无功利性使艺术区别于现实的物质性的价值满足。正是通过对物的分离与反抗,艺术审美获得了其内在的规定性。

正是从反抗物性这个基点出发,现代发生了一系列的分化,周宪对此总结为四个方面:1. 艺术与非艺术的分化;2. 审美经验与日常经验的分化;3. 精英与大众的分化;4. 艺术自身的分化(296-315)。首先是艺术与非艺术的分化,实际上就是艺术与物品的分化。在海德格尔那里,艺术是存在之家,一般物品仅是黯然的“大地”,是存在的持存与遮蔽(海德格尔 18-20)。而按西美尔在《货币哲学》中的说法,就是“每一天来自物质文化财富不断地增长,然而,个体的心灵却只有通过使自己不断地远离物质文化来丰富自身发展的形

式和内容”(Simmel 446)。在西美尔、阿多诺以及本雅明看来,资本主义物质生产异化了启蒙运动以来所揭示的自由人性,而远离物质使得艺术成为唯一的救赎之路。这是康德批判哲学与现代批判理论结合的产物。其次是审美经验和日常经验的分化。来自于满足于物质满足的日常生活呈现为庸常凡俗的“目的性”,但艺术则以“陌生化”的方式,以形式感唤醒我们对生活的敏感。再次是精英和大众的分化。现代主义艺术是与精神和心灵相结合的高级文化,是对与物质与商业相结合大众文化的低级文化的批判。法兰克福学派对文化工业的抨击就是精英文化与大众文化之间的分化。最后是艺术内部的分化。这一点很好理解。当艺术以其形式区别于非艺术之后,紧接着便是基于不同的物质载体的艺术之间的进一步分化。不同的艺术门类以不同的物质媒介获得了自身的自律性。

这四者的分化完全满足格林伯格和弗雷德的现代主义理论。

第一,艺术与物的分化。如前所述,格林伯格否弃了对现实物的再现,而弗雷德则坚决拒绝了艺术形式的物性化倾向。

第二,审美经验与日常经验的分化。格林伯格和弗雷德都认为,现代主义绘画的特征是形式主义,是二维平面性。当绘画不再以透明的方式再现日常现实,而是把观众的视角转向绘画形式的时候,这自然是一个陌生化的过程。审美经验于是完全脱离了日常物质生活的直接参照。

第三,精英与大众的分化。与前面的特征相联系,现代艺术形成了与大众文化相对抗的等级制度。格林伯格在《前卫与庸俗》中明确指出,“完全从公众中抽离出来后,前卫诗人或艺术家通过使其艺术专门化,将它提升到一种绝对的表达高度[……]以寻求其艺术的高水准”(5)。“与前卫一起到来的,是工业化的西方出现的第二种文化现象,德国人给这一现象取了个精彩的名字 Kitsch(垃圾、庸俗艺术):流行的、商业的艺术和文学,包括彩照、杂志封面、漫画、广告、低俗小说、喜剧、叮砰巷的音乐、踢踏舞、好莱坞电影,等等”(8)。现代先锋艺术的高级与大众文化的庸俗两者判若云泥,其基础仍然是对艺术的审美经验对物性世界的批判。

第四,艺术自身的分化。弗雷德在《艺术与

物性》一文中抨击了后现代的“实在艺术”具有剧场化的特点。而“剧场是一种将各种似乎分散的活动联系在一起的公分母,而这就使得这些活动从现代主义艺术的事业中明显地区分出来。”在剧场中,“各种艺术的樊篱正在消失,各种艺术本身终于滑向了某种最终的、闭塞的、高度称心的综合。而事实上,各门艺术从来没有像现在那样更明确地关注过构成他们各自的惯例”(173-74)。通过对后现代艺术的批评,从反面坚持艺术门类自身的分化原则。

综上所述,我们可以再一次总结说,现代主义艺术的知识范式是以对物的抗拒为基础的现代化分化原则。

二、后现代艺术:以物性为标志的后现代解分化

从20世纪60年代开始,艺术出现了一个重大转变:物性化。美国艺术史家H. H. 阿森纳在《西方现代艺术史》中说,“装配艺术、偶发艺术、波普艺术和新现实主义[……]有一个共同的趋势,都属于视觉和触觉的世界,这是一个物体的世界,一个日常生活的世界,以此来作为创作活动的素材”(599)。弗雷德正是在这样的语境中开始其批评生涯的。他的艺术敏感使之迅速把捉住了新兴艺术类型的核心特质,但由于他深受格林伯格和其他现代主义哲学和艺术理论的影响,其理论体系仍然是现代主义的,所以他对新艺术的批评是基于现代主义立场的。其论述要点集中在《艺术与物性》这篇文章中。在这篇文章中,他把凸现物性的新艺术称之为literalism。中文译者沈语冰将其译为“实在主义”。这一译法准确地捉住了此类艺术的物性特征。

在弗雷德看来,实在主义艺术是对物性底线的冲破,摧毁了艺术自律的现代主义本质,是艺术的堕落。此前我们谈到,弗雷德力图通过绘画中所绘之形状与绘画基底之间的张力来“悬搁”现代主义艺术的“物性”冲动,从而保证绘画不会沦为物品而保持其自律。但是实在主义艺术则放弃了这个平衡,完全走向绘画基底这个极端,完成了向物品的突进,打破了两者之间的区别。物性底线的打破完成了艺术与非艺术的界限的打破,也完成了审美经验与日常经验界限的打破。装置艺术是

最好的说明。(装置艺术的英文是Assemblage,意思是“装配”,“组装”。也就是用现成制成品进行组装的艺术。)

弗雷德进一步论证认为,“实在主义之支持物性只不过是对于新型剧场的一种追求罢了,而剧场如今已成为艺术的否定”(161)。

剧场性的最大特点是情景性。

“实在主义的感性是剧场化的,因为,首先他关注观看者遭遇实在主义作品的实际环境。莫里斯明明白白地说出了这一点。在过去的艺术中,‘从作品中得到的东西,严格地位于作品内部’,而对实在主义艺术的经验则是对一个一定情境中的对象的经验——而这种情景,就其定义而言,就包括观看者在内”(弗雷德161)。“整个情境其实是指:所有情境——似乎包括观看者的身体。在他的视域里没有任何东西——没有任何他以任何方式注意到的东西——可以宣布与情景无关”(弗雷德163)。

这段话里所说的实在主义艺术的情境性包含了几层意思。第一,实在主义作品必须由所处周遭的情境决定其作品性质。对于现代主义艺术而言,由于其自律性原则,不论其放置于何处,都不会误解其艺术本质。如弗雷德在谈到安东尼·卡洛的桌上雕塑时说,从“一种本体论的视点看,好像卡洛的抽象雕塑,不管大还是小,落地的还是在桌上的,都居于另一个世界里,远离我们所住的实在的、偶然的世界,可以说那个世界处处都平行于我们自己的世界,它的疏理因此反被认为更令人振奋”(234)。但是实在主义艺术由于它突破了物性底线,使自身混同于物,那么何时成为“作品”就成了问题。比如杜尚的《泉》,如果它被置于卫生间,显然不能称为艺术,但是当它被放置到了艺术展厅,它便因周遭的“情境”而获得了艺术作品的性质。因此可以说,实在主义艺术的艺术性质本身不是确定的,而是由周遭环境确定的。

第二,实在主义艺术的情境性带来了观众的介入。这在装置艺术中非常突出。装置艺术是一种空间造型,观众在欣赏装置艺术之时便同时成为这个艺术的一个部分或至少成为其“情境”的构成部分。这 and 现代艺术主张主客体之间的对象性和静观性完全不同。从笛卡尔开始到康德,西方现代哲学确立了主体性意识哲学,按照这种哲学的特质,主客体之间是对峙的关系。现代主义

艺术也同样如此,作为审美客体的作品和作为审美主体的观众两者之间界限明确,并且客体被主体把握和支配。但是在装置艺术中,主体本身的身份被消解了,变得含混不清,因为他在作为主体观赏作品的同时,有直接成为作品的一部分,成为客体,主体甚至自身面临着被“物化”的状态。

第三,与上述两个方面的特点相关联,实在主义艺术又呈现出一种可阐释性特征,弗雷德把它称为“绵延的在场”。“对实在主义艺术与理论来说十分重要的无穷性的在场,从本质上来说是一种无穷或无限的绵延的在场”(176)。弗雷德的意思是,由于物品和物质材料等物性特征本身“不能再现、指涉或暗示任何东西”,所以实在主义作品本身的意义就成为一种格式塔式的空缺,成为一种空洞,它在召唤外在力量来赋予其意义,而这个外在力量便是情境。但由于情境永远变化,就造成了它绵延的和无穷的在场。这和现代主义艺术的瞬间在场不同。如上所述,对于现代主义艺术而言,其自律性和内指性确定了它是一种瞬间的凝固。那一瞬间便确立了自身的艺术作品性质,决不会随情景而变化。在这里,我们看到了形式主义和接受美学和阐释学的根本不同。

第四,剧场性还带来艺术门类界限的消解,“剧场是一个将各种似乎分散的活动联系在一起的公分母[……]各种艺术之间的樊篱正在消失”艺术门类的内在自律性瓦解,由此弗雷德说,“艺术走向剧场状态时便堕落了”(173-74)。

弗雷德从现代主义的理论立场宣布艺术堕落了。实际上这不是艺术的终结,最多只是现代主义艺术的终结。“实在主义”艺术的出现意味着新的后现代艺术的开始。要对这一系列的艺术样态进行分析和阐释,必须要借助新的艺术理论范式。我们认为,新的艺术理论范式就是建立在物性基础上的后现代解分化。对应于现代性分化,后现代解分化包含了这样几个方面:1. 艺术与非艺术(物)的解分化;2. 审美经验与日常经验的解分化;3. 精英与大众的解分化;4. 艺术门类的解分化。弗雷德对“实在主义”艺术的批判性分析完全吻合这四个方面的解分化。

首先是艺术与非艺术(物)的解分化。上述包括装置艺术在内的后现代艺术突破了艺术与物的界限,并特别重视物性特征和物感性。四川大学吴兴明教授在一次讨论中认为,装置艺术的分

类只能从物性特征出发展开。他提出,装置艺术至少可以分为三类:物阵、变态物和奇观物。物阵是由大量复制的物品排列组成的阵列;变态物则是对正常物的非正常化,以扭曲的方式强行陌生化而凸现物性;奇观物则以庞大的体积等展开视觉奇观。后现代艺术完全放弃了对观念的象征与暗示,而是直接呈现为物的瞬间质感,展现为物与人之间的感性直接沟通。这一特征是与现代意识哲学转向后现代身体哲学密切相关的。^②而人与艺术的感性直接沟通又使得艺术的无限可写性和阐释性成为后现代的基本特征。这正对应于弗雷德所说的实在主义艺术的“无穷在场性”。

其次是审美经验与日常经验的解分化。早在现象学存在主义那里,这种解分化便已经开始了哲学探索。海德格尔一方面强调艺术与物品的区别,但同时也通过“大地”与“世界”的复杂关系讨论了艺术与日常生活的密切关联。到了上个世纪60年代,艺术创作全面展开了有关实践。这就是日常生活审美化和审美日常生活化的双向运动。沃尔夫冈·韦尔施在《重构美学》一书中全面描述了当代审美与日常生活之间的融合。这种重构的美学不仅与一般的日常生活相结合,而且更重要的是参与到了商业运营中。韦尔施注意到,当代社会中“审美氛围是消费者的首要所获,商品本身倒在其次。”“首先是商品和包装、内质和外表、硬件和软件的换位。原先是硬件的物品,如今成了附件;另一方面,原先是软件的美学,赫然占了主位。其次,这些广告策略揭示了这一事实,这就是美学已经成为一种自足的社会指导价值”(6)。这一状况在更早的居伊·德波的《景观社会》和波德里亚的《消费社会》中已经有了相应的描述。在艺术实践中,如日本装置艺术家草间弥生,被聘为路易威登的首席服装设计师,她把她著名的斑点装置系列的物感特征融入到了服装设计中,创造出独特的品牌形式。

同时如弗雷德所说的剧场化,装置艺术塑造着空间,这和商场橱窗设计、会展设计等商业空间可以迅速转换。后现代艺术的物性特征,非常适合商业的视觉效果展示,从而其手法和元素大量进入商业领域,成为后现代消费社会视觉文化的重要塑造力量。

再次是精英和大众的解分化。由于后现代艺术本身的物性化乃至商业化,艺术本身的等级

制度被彻底打破。这就是杰姆逊所说的价值拉平。艺术不再划分雅俗,而仅仅以趣味的差异相区别。法兰克福学派对文化工业的全面批判显得粗暴,面对当今的文化产业化和产业文化化,这种精英主义的批判理论已难以提供充分的阐释效力。在我们看来,后现代艺术背后的社会阶层指向的是新型的中产阶级,即“布尔乔亚一波西米亚”一族。这个阶层在上个世纪60年代以后成为西方发达国家的中坚阶层,其审美趣味既不同于过去的精英,又不同于底层民众,而是将现代主义风格和商业物质相融合的趣味。

最后是艺术内部类型的解分化。这一点上面已经讨论,这里不再赘述。

综上所述,我们可以说,后现代艺术呈现出与现代主义艺术完全不同的特征,这是因为后现代艺术的范式已经转变为以物性为基础的后现代解分化。

三、中国当代艺术范式的清理

结合上文所讨论的现代主义和后现代主义艺术标准为参照,我们可以对中国当代艺术进行一个初步的清理。

中国当代艺术的大量新样态开端于上个世纪70年代末之后的“新时期”。特别是85美术新潮。这一时期,西方的艺术样式大量涌入中国。本来呈现为历时序列的现代主义艺术和后现代主义艺术被压缩为共时状态,混杂起来。表现主义、立体主义、达达主义、波普艺术、装置艺术、行为艺术同时影响着中国当代艺术家。但必须注意的是,整个80年代的本质是现代主义的。

1979年吴冠中发表了《绘画的形式美》,李陀则发表了《论电影语言的现代化》,掀起了中国艺术界的形式主义浪潮。中国现代主义由此开幕,席卷了包括文学、美术、电影、戏剧等所有艺术门类。如前所述,现代主义是基于现代性分化的哲学和文化范式的。对于中国来讲,艺术与日常生活的分化还不是为了反抗资本主义生产的异化,而是要反抗建国以后文艺工具论,进而反抗左倾的高压政治。当然,这一反抗也是为了自由。对形式美的呼吁,正是要反对导致文艺工具论的极端的文艺反映论。美术家开始了形式探索,吴冠中的水墨画、王克生的木雕、袁运生的壁画等代表

了现代主义的转折。电影界中,张军钊的《一个和八个》、陈凯歌的《黄土地》、张艺谋的《红高粱》等大量吸收现代主义的创作观念。更不用说文学界中的朦胧诗、先锋小说,戏剧界的实验戏剧等。形式美成为抗争的手段。

与之相应,美学成为这一时期的显学,美学热持续了十年。李泽厚的《批判哲学的批判》、《美的历程》、《华夏美学》等著作成为美学的指南。他的论断“要康德不要黑格尔”成为那一时代的启蒙口号;高尔泰的《美是自由的象征》则直接阐释表达了对康德美学的主体性哲学的向往。承接了启蒙思想的审美现代性批判成为这个时代的基本底色。因此这个时期也被称为“新启蒙”时期。

因此我们可以说,从上个世纪70年代末到整个80年代,中国文化是一个现代主义时代。而在这个时代进入中国的后现代艺术样式也被中国“现代主义化”了。

以装置艺术为例。

装置艺术是西方20世纪60年代兴起的后现代艺术。而在中国,最早的萌芽是80年代初。1983年黄永砷在“厦门五人展”上展出了实物拼贴浮雕,这被认为是中国艺术家对装置艺术的最早探索。装置艺术正式登场是在85美术新潮中,罗明君的《我》、王纪平的《旗》、艾未未的《单人鞋》等,冲击着人们的艺术观念。但是艺术家创作装置艺术的意图并非基于一种后现代的“物感”,而仍然是把它作为现代主义先锋艺术,强调其“解放”和“自由”的现代启蒙价值。1986年黄永砷在厦门美术展览馆内的展览中,把周围的建筑材料和废弃物品搬进展厅,并打出了“我用五年就学会从事艺术,我要用十年才能学会放弃艺术”表达了对现存艺术、艺术标准和艺术趣味的反叛。他还说,“对待自己作品的态度标志着艺术自己解放的态度”。有学者对此评论说,“这种非常偏激的达达和杜尚式的装置展示,不是纯艺术的,而是有着不容否定的文化批判价值”(贺万里35)。

此后最具影响的装置艺术应该是徐冰的《析世鉴》。他用两年时间创造了数千伪汉字,印刷出来,铺天盖地铺展在整个展厅,其材料感和物感非常强大。但是徐冰说,“我们着眼于人的度过问题”。“《析世鉴》的几个异常的阶段,让我知道了是什么在左右着我们这些患有艺术幻想症者的

行为循环,一次次地把你带进去,又一次次地把你投入到精神危机的深渊[……]这种精神瘫痪状态及明知的无奈状态,反倒刺激我的活动转化为以中对强刺激的无聊感的品尝”(尹吉男 114-15)。吕澎对《析世鉴》的评论是这样的:“展览中,《析世鉴》具有卷帙浩大的铺陈方式。这种形式使观众深处其间,在艺术家精心编造印刷出来的‘文字’包围中,观众似乎体会到一种庄严氛围之下的荒诞。”“徐冰《析世鉴》的另一个特殊魅力来自作品体现出的艺术家的‘功夫’。在众多的艺术家进行观念竞技的时候,徐冰似乎甘愿专注于手头活计的匠人,潜心艰苦的手工作业。这种默默的‘牺牲’似乎证实了艺术家所赞赏的‘西绪弗斯精神’”(吕澎 773)。

不管是徐冰本人还是其他的评论家,对《析世鉴》都赋予了极强的存在主义哲学意蕴。更不用说还有很多人解读出了其中反传统的意味。^③这样的理解说明,中国80年代的装置艺术是作为现代主义先锋艺术而存在并发挥作用的,是对西方后现代艺术的“误读”。这种“误读”有其历史原因和价值。但是,当中国现代主义思潮随着80年代的结束而结束之后,特别是此后经过二十多年发展,中国已经逐步进入后现代消费时代之后,再以现代主义的审美批判视角对这类艺术进行分析将不再具有阐释效力。但问题是,直到二十一世纪,中国艺术界和批评界并没有认识到这一点,还在以现代主义的思维方式进行创作和评论,这已经在一定程度上限制了中国艺术界的创新能力。

80年代以后的中国装置艺术经历了90年代的地下状态和新世纪“合法地位”,但是其创作与评论语汇依然没有获得新的质性突破,仍然是以先在的观念入手,寻找物象加以表达。如谷文达的人发装置“联合国”系列。他从1994年起便开始使用世界各地的400万根人发制作装置,前后用了11年时间制作了悬挂各国国旗样式的装置作品。作品的创意、命名和展示方式无不直接指向某种政治和文化的观念内容,作品本身的物性特征只是作为传递这些观念的工具而已。

自从徐冰和吕胜中开创了中国传统风格的装置艺术以来,中国传统文化和红色政治文化便演变成成为装置符号,成为满足西方想象的表象。如魏光庆的红墙、婚床等作品使用大量红色作为符

号;吕胜中的建筑环境装置《山水中国》则把传统中国的符号文房四宝和山水画结合起来;蔡国强的《草船借箭》、《龙来了》等作品直接借用中国典故和传统道具作为符号,而《威尼斯收租院》则是挪用了中国革命符号,达到的是微妙的观念反讽的效果。但符号的价值最终毕竟是所指,其能指只是借助的工具而已。

至于其他借助女性主义、后殖民主义等观念进行创作的装置作品比比皆是。所有这些作品的共同特点都是注重观念的传达,继续在现代主义的余韵中徘徊,把装置材料本身作为工具,忽略了其物性本身的价值。这应当是中国当代艺术创作出现瓶颈、创新能力难以提升的重要原因之一。

因此我们认为,中国当代艺术界应当重新审视时代精神和体验结构,清晰梳理现代主义和后现代艺术范式的结构性转型,在深刻研究“物性”“物感”问题的基础上重新审视艺术与物,艺术与日常生活,艺术与产业等诸多领域,尽快更新艺术理论体系。

注释 [Notes]

① 物性,从根本属性上说就是绘画基底的物理属性,包括其材质质地、形状、颜料属性等。不过在现代主义艺术观念中,物性被包含在“媒介”中,是作为绘画媒介来理解的。尽管其媒介属性已经得到重视,并参与艺术品的创作,但没有完全突破工具性质。在后现代艺术中,基底的物理属性被突出出来,物性本身成为艺术的主导要素,“物性”问题由此也成为当代艺术研究关注的重要对象。

② 参见杨大春:《语言、身体、他者:当代法国哲学的三大主题》(北京:三联书店,2007年)。

③ 如巫鸿对徐冰等中国当代艺术家的评论,见巫鸿:《走自己的路:巫鸿论中国当代艺术家》(广东:岭南美术出版社,2008年)。

引用作品 [Works Cited]

H. H. 阿森纳:《西方现代艺术史》,邹德侗等译。天津:天津人民美术出版社,1994年。

[Arsenal, H. H. . *The Story of Modern Art*. Trans. Zou Denong, et al. Tianjin: Tianjin People's Press, 1994.]

迈克尔·弗雷德:《艺术与物性》,张晓剑、沈语冰译。南京:江苏美术出版社,2013年。

[Fried, Michael. *Art and Objecthood*. Trans. Zhang Xiaojian and Shen Yubing. Nanjing: Jiangsu Fine Art Press, 2013.]

克莱门特·格林伯格:《艺术与文化》,沈语冰译。桂林:

- 广西师范大学出版社 2009 年。
- [Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Trans. Shen Yubing. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2009.]
- Habermas, Jurgen. "Modernity: An Incomplete Project." *Postmodernism: An International Anthology*. Ed. Wook-Dong Kim. Seoul: Hanshin, 1991.
- 贺万里:《中国当代装置艺术史》。上海:上海书画出版社 2008 年。
- [He, Wanli. *A History of Contemporary Chinese Installation Art*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2008.]
- 海德格尔:《林中路》,孙周兴译。上海:上海译文出版社, 2004 年。
- [Heidegger, Martin. *Forest Paths*. Trans. Sun Zhouxing. Shanghai: Shanghai Translation Public House, 2004.]
- 康德:《判断力批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社, 2002 年。
- [Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Press, 2002.]
- 吕澎:《20 世纪中国艺术史》。北京:北京大学出版社, 2006 年。
- [Lv, Peng. *A History of Art in Twentieth-Century China*. Beijing: Peking University Press, 2006.]
- 沈语冰编:《艺术学经典文献导读书系·美术卷》。北京:北京师范大学出版社 2010 年。
- [Shen, Yubing, ed. *Readings in the Classical Texts of Fine Arts*. Beijing: Beijing Normal University Press, 2010.]
- Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- 沃尔夫冈·韦尔施:《重构美学》,陆扬、张岩冰译。上海:上海世纪出版集团 2006 年。
- [Welsch, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. Trans. Lu Yang and Zhang Yanbing. Shanghai: Shanghai Century Public Co, 2006.]
- 尹吉男:《独自叩门:近观中国当代文化与美术》。北京:三联书店 2002 年。
- [Yin, Jí'nan. *Knocking at the Door All Alone: A Close Look at Contemporary Chinese Culture and Art*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]
- 周宪:《审美现代性批判》。北京:商务印书馆 2005 年。
- [Zhou, Xian. *A Critique of Aesthetic Modernity*. Beijing: The Commercial Press, 2005.]

(责任编辑:王嘉军)

