

“另一个世界是可能的”

你也许会自问，呃，我是怎么到的这里？（You may ask yourself, well, how did I get here?）¹

-Talking Heads

下午，我赶乘地铁去看维多利亚和阿尔伯特博物馆 (Victoria and Albert Museum)² 展出的《后现代主义-风格和颠覆，1970-1990》(Postmodernism - Style and Subversion, 1970-1990)。到地铁站才发现这里的地铁线关停。我只能埋怨自己至今不愿意养成预先上网查询的习惯。在从地铁站赶去公交站的路上，倒是意外发现在摩尔门 (Moorgate)³ 附近的芬斯伯里广场 (Finsbury Square) 上，整片的露营帐篷。角落里还有个正儿八经的蒙古包，比起旁边那一水儿工业制造的涤纶帐篷，颇有些头领气派。原来不止在圣保罗大教堂和伦敦证交所，我回忆着最近新闻上关于占领伦敦的一些细节。手工制作的标语横幅挨个入眼：一副“自由” (Freedom)，背对大街，面朝营地，轻纱料子衬着金色小圆片排列出来的字母，挂在树丫下，慵懒自足；耸立在一旁的大标语则写着“资本主义不管用！另一个世界是可能的” (Capitalism isn't working! Another World is possible)。见我在横幅底下磋磨上面的细节，一个上了年纪的女人表达起自己的看法：“这些人到底是想干什么？”“看样子他们是希望被人重视”我谨慎地答道，“靠什么反对资本主义？占领个广场？”她讥讽到。“也是表明一个态度”我本能地希望理解自己的同辈。“这样做什么也改变不了……”她显然对这里的事有些不满。理智起来，还得承认她说的更加符合事实。天色渐暗，我也回过神来，继续寻找公交车站，去坐令我胃痛不已的双层巴士，等待横穿这个城市。

乘公交去往西区，一路观赏的是彩排多日的大戏。在阴郁的金融城，抗议者们在街头围成一圈，站在他们简陋的“图书馆”上空，倾听一个老者谈论垄断企业对社会失序问题的责任；而在永远拥堵的骑士桥 (Knight Bridge)，潮水般涌来的消费者足以让奢侈品盛宴永不落幕，让人疑惑究竟身处何时何地。同样是在经济出现滞胀的 60 年代，面对未来，变革和自我，年轻人曾经很乐观的认为质疑工业以及消费社会带给人的异化可以收获一个原创性盎然的全新世界。40 年后，重燃的怒火再次指向资本主义。假如说早期后现代主义者通过打倒现代主义这个落伍的对手，多少是丰富了这个世界，今天的年轻一代似乎只能在广场上期许“另一个世界是可能的”。这或许能称得上是一种后现代主义风格，大到足以超越时代：貌似无所不能

的社交网络把英国年轻人组织起来，在古罗马人建造的伦敦城墙外扎营反抗这个即塑造了他们，又出卖了他们的资本主义。还能有什么比这些更加令人时空错乱的呢？

我提醒自己更需要关心的是能否在天黑前赶上“后现代主义”，虽然这事完全不取决于我，而在于公交司机的技术。眼前，华丽的名品店和越来越吸引眼球的广告已尽得地利人和，创意产业在整合风格和营销术上，深得后现代主义真传。一个3D版的《当身体以每小时35英里旅行》(When the Body is Travelling 35 Miles a Hour)(1966)已经开始播放：连续不断的霓虹灯和发光广告箱迎面而至，让人身至虚空。我终于明白了伦敦这么钟爱双层巴士的原因，所幸颠簸造成的胃痛还在提醒自己和地面的联系。迷幻的橙色光芒在导览牌上述说起一个经典的后现代故事：“后现代主义是从鲜艳到废墟，从滑稽到奢侈等组成的风格多面体。它抵抗了权威，粉碎了既有的风格观念，它给艺术和设计带来了激进的自由，但是后现代主义最终陷入了金钱的逻辑以及它本来想逃离的影响之中⁴”。我确信我已经身在《后现代主义》的展厅。耳边依次响起《银翼杀手》(Blade Runner)⁵(1982)，《停止有意义》(Stop Making Sense)⁶(1984)和《不再交互的世界》(Koyaanisqatsi)⁷(1982)中的配乐，此时此地穿透了时间，好像当初早早的拍好是为了让后人借以回忆一个远去的未来。

一切从被查尔斯·詹克思(Charles Jencks)视为现代主义死亡时间的密苏里州圣路易斯城的普鲁伊特-伊戈尔工程(Pruitt-Igoe Housing Project, St Louis, Missouri)(1972)被爆破说起，到艾未未的《有可口可乐商标的汉瓮》(Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo)(1994)结束，这里的意图是打算涵盖西方一代人对历史，身份和金钱的态度变迁，鼓励观众将后现代主义视为一个前互联网时代的过渡性阶段⁸。来自设计博物馆(Design Museum)的两位策展人分别是格列·安德森(Glenn·Adamson)和简·帕维特(Jane Pavitt)。前者用艺术史研究方法考察后工业时代下工艺美术的变迁，后者策划了三年前令人惊异的《冷战现代，1945-1970年的设计》(Cold War Modern, Design 1945-1970)(2008)，探讨了意识形态竞争，恐惧和创造力的关联⁹。作为六十年代末，七十年代初出生的两位研究者，他们特别提到自己最初接触设计史之时正是后现代主义无处不在的时代，现在他们在用亲历者的眼光把贯穿他们人生的后现代主义视为一种风格和一个具有颠覆性意义的设计史阶段。“是时候弄明白都发生了什么了”他们写道，“我们没有试图去整理艺术和文学的历史，但是我们允许自己使用油画，雕塑，小说和影像作为一种伴奏……当艺术家开始使用设计的语言，类型的松动是不可避免的，艺术和设计的不分彼此才成就了今天更具流动性的创造力”¹⁰。对于观众而言，无论解读的重点是设计还是艺术，这里给予了相当多元的角度去审视这段曾经。例如罗布特·凡图理(Rebert Venturi)和丹尼斯·司各特·布朗(Denise Scott Brown)的拼贴

《向拉斯维加斯学习》(Learn from Las Vegas): 混搭了分别代表高雅-经典主义和低俗-流行文化的图象, 很难说他们实践的是艺术作品还是旅行记录。或许他们的重要价值就在于使用“都是”(Both/and)的理念挑战了以往为人习惯的非此即彼(either/or)的观念, 尝试消融西方传统话语结构中的等级制。反过来, 后现代主义为此也常常遭人反击为缺乏标准和原则。



为了区别于更广泛意义上的后现代性, 也为避免简单定义后现代主义, 策展人把考察设计的变迁作为贯穿其中的线索。例如, 将出现在建筑领域的新尝试置于第一章节的中心。或许是因为建筑师们最成功的从被现代主义排斥的因素中吸取到了灵感, 寻找能够代替任何试图占据主导的单一因素的新风格。查尔斯·摩尔(Charles Moore)设计的《意大利广场》(Piazza d' Italia)和矶崎新的《筑波中心》(Tsukuba Centre)模型被并置在一起。阿尔多·罗斯(Aldo Rossi)和詹姆斯·斯特林(James Stirling)等人的图纸也依次排开, 直观的解释了后现代主义强调将不同因素在内部竞争的理念; 区别于历史主义扎堆, 雷姆·库哈斯(Rem Koolhaas)的《颠狂的纽约》动画(Delirious New York, 1978)则和俄国纸上建筑布尔的斯基和尤金(Brodsky&Utkin) 面对面探讨城市与乌托邦。低成本的拷贝挪用手法又在纳森·修弗(Nathan Silver)的轮椅和查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)的车库工作室设计得到印证, 连同关于手工和使用现成品的讨论, 在同时期的艺术和设计领域发扬光大。一种乐观精神在被打到的权威面前得到了广泛的传播。

设计师十年(Designer Decade)和音乐视频(Music video)为代表的跨媒介实践被安排为第二个章节。同是来自米兰的阿楚米亚工作室(Studio Alchymia)和孟菲斯设计团队(Memphis)的跨领域设计自80年代早期开始广受欢迎, 从而在视觉领域成为最早为人熟知的“后现代风格”: 光鲜的色彩, 光滑的表面, 戏剧性的夸张和仿造都被迅速应用于商业目的。现成图像(found image)¹¹和拼贴手法(collage)在80年代的平面领域, 特别是杂志设计上成为风潮。现场陈列的《Wet》¹², 和日本的《流行通信》(Ryuko Tsushin)封面设计今天看来仍然不

俗。《i-D》，《Domus》在市面上仍旧广受时尚青年的追捧，并且早已是全球发行。在摄影和音乐专辑封套设计上，彼得·萨维尔(Peter Saville)的才能非同一般，他和许多重要的乐队如快乐小分队(Joy Division)，新秩序(New Order)的合作已被视为传奇。更令人赞叹的是纽约同时期的创造力。艺术家，设计师，编舞，音乐人和导演不分彼此，广泛地在服装，舞蹈，剧场，艺术，电影等领域中跨界工作：娄·里德(Lou Reed)参与了音乐视频的创作；格蕾丝·琼斯(Grace Jones)在平面传媒上的后现代形象惊世骇俗；连杰夫·昆斯(Jeff Koons)在进入他事业高峰前也曾经设计舞台服装。同时期，音乐视频(MTV)的出现使流行音乐轻易地边缘化了后朋克，作为而这一小节的展览也和夜店相差无几。更年轻的一代则毫无警觉地接受了商业对“前卫”的并购。



如果前两个章节讲述的是后现代主义的从起义成功到夺取政权的故事，接下来的第三章可以说就是痛陈其腐化和败落。一方面，随着80年代初资本主义走出经济危机，景观性的建筑和哗众取宠的消费品设计占据了绝对优势。后现代主义风格开始加速商品化，其中引发出来坏品味(Kitsch)¹²在后现代议题里一直是了解消费主义的一个入口。另一方面，反讽和乖张在后现代主义后期已经进入方法论的核心，其中最成功的例子则是选择机智地与资本共舞。例如安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的《美元符号》(Dollar Sign)(1981)直截了当地宣布自己作品的价值就是其市场价值；詹尼·霍尔泽(Jenny Holzer)在纽约时代租用广告位，把巨型霓虹灯《用我所欲保护我》(Protect me from what I want)(1983-1985)置于其上；弗兰克·塞纳(Frank Schreiner)将一部超市推车《消费者休憩椅》(Consumer's Rest Chair)(1985)改造成一把休憩椅，讽刺性地倒置了商品和消费者的关系。更为有趣的是，这件作品随后被推车工厂看中并批量生产。后现代主义风格通过自嘲取得了自我认可和市场价值的蹿升，但也让自身丢失了伦理基础，在许多参与者中间造成了相当的怀疑情绪¹³。即便如此，艺术家和设计师用理论，金钱以及颠覆性的姿态来包装

自己在 80 年代末已经进入主流，自我品牌化也已经被更多的后来者采纳为进入市场的普遍机制。

三个章节联系起来，很可以体会到后现代主义得以延续数十年在于其精心维系的激进主义以及对既有话语的反抗精神。为了免于束缚，遍地的实验精神和有意营造的争议气氛使得许多后现代主义艺术家和设计师都成功地抵制了被经典化。作为反对派力量，这些后现代主义者的领地意识不可谓不强，如果某些传统的对立关系被削弱，他们立即需要寻找新的“敌人”以强化自身的棱角。然而，今天看来，那些权威的后现代主义艺术家和设计师即便在其声望最鼎盛的时候也不曾有意愿与金钱和美术馆体制为敌。就算他们天生的对权威的敌意使他们对分类学进行了激烈抵制，许多希望以颠覆形象登场的后现代主义作品实际上只是针对收藏家和美术馆，这反过来吸引了艺术史家的冲动，对后现代主义的不同阶段进行归纳整理。其后续就是今天没有多少当年的参与者愿意彻底把自己捆绑在在后现代主义者的身份上¹⁴。游戏其中固然是一种重要的态度，但这也许佐证了后现代主义的没落和自我异化。我怀揣着这些想法，迎面撞见一盏晃眼的霓虹灯，分明地标示了购物(Shop)一词，在随后的一秒钟里，我发现自己站在了博物馆的商店里！我是怎么到的这里？



策展方在最后借用了后现代主义自身的悖论引出一个后现代主义景观-不忘通过自嘲来连接历史和今日现实，印证设计和艺术在资本主义生产关系之下在生产，推广到消费中的得失。他们以此提醒观众，弗里德里克·詹明信(Fredric Jameson)所说的“晚期资本主义(Late Capitalism)”¹⁵的准确内涵应是“里根经济学(Reaganomics)”和“撒切尔主义(Thatcherism)”¹⁹。他们推动的新自由主义刺激了经济效率，鼓励了竞争，为艺术和设计的持续繁荣做出了不可小看的推动。不应忘记的是，他们的政策同时也鼓励了资本对社会生活的绝对控制。在经济危机到来之时，资本也仅仅需要承担有限的责任。市场的巨大优势，使艺术和设计满足于服务富有阶层对物的占有欲望，无论在方式上是迎合还是嘲弄或者兼而有之。在看多了偏好个案的当代艺术后，置身这样野心勃勃的项目，让我见识了策展仍然可以做到很有技巧的“宏大叙事”，可以提出自己对政治和经济影响的历史性解读，甚至可以主动承担部分对现实的责任。这些似乎正是今天深陷在后现代文本和意识形态里的西方当代艺术策展有意回避的。

西方世界是否仍然生活在“后现代”也是策展人留给所有人的问题。计算机和互联网技术深刻地改变了我们认识，理解和参与世界的方式，很难相信今天的社会只是沿着1970年代开创的轨道前行。然而另一方面，就政治和经济制度而言，主要的欧美国家在70年代之后再没有发生根本性的变革，也难说它已完全不适用于今日社会¹⁶。耐人寻味的是，今天欧美年轻人的表情似乎很有那么些1968年的味道，但少有承认他们向往的“另一个世界”其实并不比他们父辈们几十年前构建的更有新意：从西方的视角看来，那个曾经激烈迸发的“全新世界”多多少少还存在于博物馆的水晶罩下，在花样迭出的广告里，在遥远的北京，上海和迪拜的地平线上。而今天，很少再有年轻人确信西方世界仍然遥遥领先，能够凭借一己之力指明什么是人类未来发展的方向。这其中展现的反讽意味正是经典的晚期后现代主义风格。至于“自由”这个过去最鼓舞人心的，而今却在趋于虚拟化的理想也只能背对观众，面朝舞台。看起来，在这场多年未见的街头运动中用于自我激励的意义似乎更大一些。

在返回东伦敦的巴士上，我在座位上找到一份被丢弃在那里的《标准晚报》(Evening Standard)，一则新闻晃至眼前：圣保罗教堂和伦敦金融城开始启动法律程序，警察和法院将配合相关行动，要求占领公共空间的抗议人士在接下来的24个小时内离开。我回忆起下午造访过的芬斯伯里广场(Finsbury Square)，想象那里的人们带着劳瑞·安德森(Laurie Anderson)那种平静忧伤的“后人类”音容，向合围他们的警察说：

“Cause when love is gone, there's always justice.

And when justice is gone, there's always force.

And when force is gone, there's always Mom. Hi Mom!

So hold me, Mom, in your long arms.

In your automatic arms. Your electronic arms……”¹⁷

文：刘辛夷

特别说明：

本文发表于《当代艺术与投资》2011年第12期，版权归《当代艺术与投资》杂志社所有。

所有图片均由维多利亚和阿尔伯特博物馆(V&A)提供并授权使用，图片版权为维多利亚和阿尔伯特博物馆(V&A)所有。

注释：

- 1, 歌曲名《Once in a lifetime》，出自专辑《Remain in Light》，1981
- 2, 维多利亚和阿尔伯特博物馆(Victoria and Albert Museum)，简称 V&A，位于西伦敦南肯辛顿(South Kensington)的 Exhibition Road。V&A 是以一个广泛陈列世界各地有历史价值的艺术品和工艺品的博物馆。其主导思想是面向生活并总在寻找人们生活的热点。除了永久陈列外，还定期举办一些对现代人生活有影响的展览。作为博物馆干预社会生活最有实效的典范，2003 年被评为“欧洲最佳博物馆”。
- 3, Moorgate 位在伦敦金融城(city of London)西北角。

- 4, 直接引用自《谁杀谁了后现代主义》，文章作者：薛巍，2011 出版。此段概括翻译自《后现代主义-风格与颠覆，1970-1990》展览前言。
- 5, 《银翼杀手》(Blade Runner)是一部科幻电影，导演：莱德利·斯科特(Ridley Scott)，1982 年发行。
- 6, 《停止有意义》(Stop Making Sense)是一部半记录片电影，主角是舞台上的 Talking Heads 乐队，导演：约翰逊·戴米(Jonathan Demme)。1984 年发行。
- 7, 《不再交互的世界》(Koyaanisqatsi) (1982) 是一部使用延时摄影技术的记录片电影，导演：戈弗瑞·瑞吉欧(Godfrey Reggio)。
- 8, 间接引用自《策展人前言》(Curator's Forward) - 格列·安德森 (Glenn Adamson), 简·帕维特(Jane Pavitt). (Curator's Forward) - 《后现代主义，风格与颠覆，1970-1990》(Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990), 2011
- 9, 间接引用自《导言》(Forward), 大卫·科瓦雷(David Crowley), 简·帕维特(Jane Pavitt). 《冷战现代，设计 1945-1970》(Cold War Modern Design), 2008
- 10, 直接引用自展览《策展人前言》(Curator's Forward), 格列·安德森 (Glenn Adamson), 简·帕维特(Jane Pavitt). (Curator's Forward) - 《后现代主义，风格与颠覆，1970-1990》(Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990), 2011
- 11, 现成图像(found image), 此概念也常被扩大为现成材料(found material)。
- 12, 近年来还因为中国以世界工厂的角色参与全球资本主义分工，坏品味在西方更进一步是成为当代艺术中的热点。
- 13, 间接引用自展览现场第三部分工艺美术部分的引导牌，《后现代主义，风格与颠覆，1970-1990》(Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990), 2011
- 14, 间接引用自《后现代主义，风格与颠覆，1970-1990》(Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990) - 格列·安德森(Glenn Adamson), 简·帕维特(Jane Pavitt). 《后现代主义，风格与颠覆，1970-1990》

- (Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990), 维多利亚和阿尔伯特博物馆出版部(V&A Publishing), 2011
- 15, “晚期资本主义”的概念最早由比利时经济学家欧内斯特·曼德尔(Ernest Mandel)在1970年代提出,后在80年代末被美国马克思主义理论家弗里德里克·詹明信(Fredric Jameson)继承并发展。
 - 16, 间接引用自展览《策展人前言》(Curator's Forward), 格列·安德森(Glenn Adamson), 简·帕维特(Jane Pavitt). (Curator's Forward) - 《后现代主义,风格与颠覆,1970-1990》(Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990), 2011
 - 17, 出自单曲《0 Superman》, 劳瑞·安德森(Laurie Anderson), 1981

参考书目/刊物:

- 大卫·科瓦雷(David Crowley), 简·帕维特(Jane Pavitt)编. 《冷战现代,1945年-1970年的设计》(Cold War Modern, Design 1945-1970), 维多利亚和阿尔伯特博物馆出版部(V&A Publishing), 2008
- 格列·安德森(Glenn Adamson), 简·帕维特(Jane Pavitt)编. 《后现代主义,风格与颠覆,1970-1990》(Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990), 维多利亚和阿尔伯特博物馆出版部(V&A Publishing), 2011
- 薛巍. 《谁杀谁了后现代主义》, 三联生活周刊, 2011.09
- 爱德华·多克斯(Edward Docx). 《后现代主义已死》(Postmodernism is dead), 前景(Prospect), 2011.08
- 弗里德里克·詹明信(Fredric Jameson). 《后现代主义:晚期资本主义的文化逻辑》(Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism), 杜克大学出版社(Duke University Press), 1991