

Research on Chinese Contemporary Conceptual Art



王杰泓 著

中国当代
观念艺术研究

本成果受武汉大学人文社会科学研究项目资助

中国当代 观念艺术研究

王杰泓 著



图书在版编目(CIP)数据

中国当代观念艺术研究/王杰泓著. —北京: 中国社会科学出版社, 2012. 10

ISBN 978-7-5161-1327-1

I. ①中… II. ①王… III. ①艺术—研究—中国—现代 IV. ①J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 199704 号

出版人 赵剑英
选题策划 郭晓鸿
责任编辑 孙晓晗
责任校对 李 莉
责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名: 中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029150
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2012 年 10 月第 1 版
印 次 2012 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 18.5
插 页 2
字 数 273 千字
定 价 48.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791

版权所有 侵权必究

前 言

本书的探讨对象，聚焦于现实中国语境中的当代观念艺术。

观念艺术（Conceptual Art）始源于西方 20 世纪 60 年代，迄今已发展成为国际化的当代艺术主流。作为继“写实—再现型艺术”和“抽象—表现型艺术”之后艺术表达的“第三种方式”，观念艺术是一种针对艺术概念或艺术自身、以观念为先导而以语言作铺垫的前卫实验潮流，其往往又被称为“概念艺术”、“思想艺术”、“哲学艺术”或“实体以外的艺术”等。围绕这一深陷商业化、世俗化大潮同时又充满精英化、形而上气质的当代艺术的新形式，艺术史家阿瑟·丹托（《艺术的终结》）、汉斯·贝尔廷（《艺术史终结了吗？》）以及西方观念艺术的代表艺术家约瑟夫·科苏斯（《哲学之后的艺术》）等人都对其作出了反思性回应。作为一种“讽喻”或“寓言”的新型艺术形态，观念艺术涉及如何重审艺术自身以及艺术与哲学、艺术与社会、艺术与宗教的关系等一系列重大的美学与艺术史哲学问题，值得我们继续深入地探讨下去。

在中国，当代艺术界引入观念艺术这一思想资源和表述方式大抵是 20 世纪 90 年代左右的事情。其时，随着社会主义市场经济的全面展开，文化的言路也开始显示出多元化的端倪。表现在美术领域，最明显的就是启蒙主义、理想主义色彩浓郁的“85 新潮”渐成强弩之末，即使是原来的“新潮”主将们

也意识到“启蒙”诉求与当下现实的日趋错位、开始腻烦于既有的艺术表达形式了。也就是在这样的语境下，中国当代艺术很快步入第二个移植（模仿）、创造（偏离）与转换（再语境化）期，亦即西方观念艺术（而不再是现代主义艺术）的“旅行”或“东渐”期。迄今为止，在大批反“架上”传统的前卫艺术家的推波助澜下，其业已成为当代中国的主流艺术，且大有愈演愈烈之势。——本书探讨的历史与逻辑起点，即从“中国当代观念艺术”开始。

单从艺术形式的呈现看，与西方观念艺术相类似，中国当代观念艺术的典型特征仍是以观念为先导而以语言作铺垫，种类一般包括文字（文本）艺术、装置艺术、行为艺术、新媒体与多媒体艺术等大凡“后架上”的艺术形式，有时候像以观念性姿态介入绘画或雕塑的“观念艺术架上化”形式，亦可纳入其中。因其参与者多自“85新潮”分化而来，所以批评家们仍习惯于将其视为新潮美术的自然延续，并也由此将中国观念艺术视为“当代先锋艺术的最后一块试验田”。然而，倘使我们洞悉这些观念实践者们“反传统”、“反85”的初衷，尤其是以中国观念艺术的修辞特质与倾向观之，该艺术形式无论在主观表述抑或客观呈现上，均包含着一系列巨大的反讽与悖论信息，其情形颇似现代意义上那种表层义与隐含义相互拆解、内在性地异质与分裂故而极具多义性与暧昧性的“寓言”。譬如：（1）基于“观念艺术”命名本身的内在矛盾与“中国语境”的现实制约，“观念”大于“艺术”的微小智力崇拜是目前中国观念艺术创作存在的通病。（2）因由欧美观念艺术之“影响的焦虑”与第三世界国家“再语境化”的操之过急，中国观念艺术始终面临一种本土试错与“民族寓言”交困的状况。（3）出于对过去时代的本能“记忆”与对当下文化的自觉“参与”，题材上“从过去攫取”而价值上折中、骑墙构成了中国观念艺术一道逆谐的风景。事实上，诸如此类的反讽与悖论表征在中国观念艺术的实践当中还可以列出许多，譬如观念说教与形式力量的分离、玄理意趣与点子竞争的混合、“坏画癖”与崇高欲的逆反、作者主观意念与外界接受效应的抵牾、“展示对象自身”与政治概念“图解”的杂糅、主张理性却又具有浓厚的非理性、反

叛社会体制同时又忠顺于商业社会……种种事实存在足以证明，作为将无意识潜本文掩藏在色彩斑斓的“画布”背后的抽象、简约而多义的修辞话语形态，中国观念艺术委实是一种“寓言艺术”，它浓缩了所谓“本土当代艺术”建构的最大真理，同时也承载着这一反讽式建构本身所天然蕴藏的最大谎言。

因此，为了与研究对象的“寓言”特性相匹配，本书特遣以“修辞阐释”法为切入点，侧重性地分出三个部分来对中国当代观念艺术这一新事物进行学理上的梳理和探讨：（1）第一部分“本文：作为修辞的艺术语言”，主要从形式语言、修辞语言和审美语言三方面描述中国当代观念艺术的“整体修辞”与艺术语言的“升华”；（2）第二部分“互文：交往与效应语境中的修辞变现”，重点以与西方（观念）话语、传统（水墨）话语和现实（商业）话语的三重对话呈现中国当代观念艺术在文化交流语境中意义的“生效”或“失效”；（3）第三部分“衍文：修辞言说的历史绵延之维”，则集中对中国当代观念艺术之本文、互文所衍生的美学与艺术史哲学问题给予“出乎其外”或历史宏观的“和合”观照。在梳理和探讨的具体展开过程中，本书力图贯穿整体归纳与个案解读相结合、文本分析和文化考量相结合、逻辑递进与历史规约相结合的基本原则。三个部分分别以系列论文的形式写成，章节间既相对独立同时又相互倚赖，理论概括并深化着分析，分析充实并质疑着理论。

在笔者看来，隐藏在研究对象和方法背后的更深层次的文化动因莫过于艺术家或研究者的“问题意识”。在艺术家的问题视野里，20世纪90年代以降的中国当代艺术大抵进入一种无“命”可“革”而徒有搏斗之势的“无物之阵”，先前的意识形态禁锢与艺术形制的压迫力不复存在，当下的政治假想敌与需要启蒙的受众对象似乎又不甚明确，有的只是一个人与物、精神与现实彼此割裂的废墟世界。而在作为研究者的笔者的问题视野中，中国观念艺术的实践者们在善意地“拿来”西学资源、企图以全新的“观念性”为本土当代艺术注入生机与活力的同时，其往往显得格外急功近利、忽视面对中国问题发言的可贵的“文化针对性”，于是乎，“有思想”很容易蜕变为“概念图解”与点子

竞争，追求“自我身份的认同”则往往沦为“观念强迫症”的唯一注脚。在此意义上，笔者的基本价值判断是：在客观上，缺乏像西方那样的艺术史逻辑的中国观念艺术，其在本质上是“无根”的，其之于“本土当代艺术”建构的贡献微乎其微，而它全部的价值或许仅仅在“讽喻”或“寓言”的意义上，那就是站在检讨与反思中国当代艺术的角度上，其具有某种反向性的启迪价值。“寓言”终有衰朽的时候，中国当代艺术的问题依然悬而未决。

本书的研究方法，主要汲取了形式主义批评和文化研究的理论精髓，进而形成具有一定原创性的“修辞阐释”的方法。该方法的创新特点具体呈现为：（1）立足于艺术语言这一基本视角，在以整体、动态眼光看待“作为修辞（旨在传达知识、价值和信仰等）的艺术语言”的基础上，将中国观念艺术语言具体离析出相对独立同时又逐步升华的三个层次：形式语言（客）、修辞语言（主）和审美语言（合）。（2）本文修辞（狭义措辞术）与互文修辞（广义政治学）相结合，从相对封闭、静态的作品修辞术学到绝对开放、动态的意识形态文化诗学，在与西方（观念）话语、传统（水墨）话语和现实（商业）话语的三方对话中，现实地考量中国观念艺术话语的“生效”或“失效”。（3）以对研究对象的稠密分析为依托，最终建立起一种自然融美学与意识形态于一体，具体含本文、互文、衍文三级阐释的动态修辞批评话语，该话语或许能最大限度地拓展当代艺术批评的理论张力。

本书的学术价值可以从以上对研究对象、研究方法的概述中总结得出：一方面，作为一种思潮性的艺术文化现象，中国当代观念艺术浓缩了若干美学与艺术界一直都在探索、争鸣的重大理论问题，譬如艺术的本质根性究竟是什么？艺术与观念，或者说诗性与哲性可以在艺术中和平共居吗？感性和理性对艺术家而言究竟谁更重要？今日艺术是否真的在不可避免地走向自身的终结？……因此，“中国当代观念艺术”显然不仅是一个个案研究的问题，而是一个足以以小见大、具有充分开放性的理论课题，其涉及如何重审艺术自身以及艺术与哲学、艺术与社会、艺术与宗教的关系等一系列重大的美学与艺

术史哲学问题，值得继续深入地探讨下去。另一方面，本书突出从“艺术语言”这一本体角度切入，同时与之匹配地采取“修辞阐释”的批评方法，从而自下而上地形成了一种不仅对观念艺术，更对中国当前整个艺术文化领域拥有充分说服力的动态批评话语，这无疑对推进艺术学的本体研究以及寻求当代艺术批评的普适性方法提供了新思路，具有一定的填补空白的意义。

目 录

前言	(1)
绪论 中国观念艺术:概念、性质与方法	(1)
第一节 什么是观念艺术?	(1)
第二节 “寓言”:中国观念艺术的修辞特质及其表征	(13)
第三节 修辞阐释:方法与对象“视界融合”的一种可能	(27)
第一章 本文:作为修辞的艺术语言	(37)
第一节 后架上、反形式与中国极多主义的蔓延	(41)
第二节 有好的观念措辞,才有好的观念艺术	(84)
第三节 后感性、言意之魅与崇高的误区	(109)
第二章 互文:交往与效应语境中的修辞变现	(134)
第一节 杜尚、博伊斯与中国观念艺术的气质	(137)
第二节 传统与现代:“写意山水”VS“观念水墨”	(165)
第三节 艺术与生活的弥合及其分裂	(194)

第三章 衍文：修辞言说的历史绵延之维	(217)
第一节 虚无：先锋艺术的心灵史	(220)
第二节 “讽喻”的历史哲学	(238)
主要参考文献	(260)
附录	(270)
后记	(285)

绪论 中国观念艺术：概念、性质与方法

当对象在忧郁的注视的笼罩下变成寓言，当生命从中涌出，那对象自身便落在了后面，死去了，它是为不朽把自己保存了起来；它把自己陈放在寓言者面前，把自己毫无保留地交给了他，不管后果是好是坏。换句话说，对象自身是不能把任何意义投射到自己身上的；它只能接受寓言者愿意借给它的意义。他把他自己的意义灌输给它，他自己则沉入其中，在里面寓居：这一切必须从本体论意义上而不是从心理学意义上来理解。在他手里，在问题之中的事物变成了另外的东西，说着另外的事情，这对于他成为打开一个隐蔽的知识王国的钥匙，而他则把它誉为自己的纹章。

——瓦尔特·本雅明

第一节 什么是观念艺术？

我们天生有一种倾向，就是希望但凡新兴的事物都能被我们旧有的知识体

系和价值秩序所接纳，否则便会平添焦虑与不安。因此，本书开篇似乎有必要而且必须遵从学院派“论文”^①的规训，首先来对贯穿全书的一个根基性概念“中国观念艺术”给予厘定。

从语法结构观之，“中国观念艺术”是一个由“中国”来限定“观念艺术”（中心语）的偏正短语。本书的立意是，即使出于理论简化或拆合式分析的需要，“中国观念艺术”仍然应当被视为一个完整的、不可分割的概念。其中，“观念艺术”涉及语源或发生学意义上的概念的基本规定性问题，而“中国”则是对语境或文化针对性的强调，两者是无分偏正、同等重要的。

先来看“观念艺术”概念，亦即题头的那个发问：什么是观念艺术？

就像艺术本身无从定义一样，作为一个发展变化中的概念，观念艺术也是众说纷纭、难以确定的美学难题之一。从艺术史考释的角度来看，最早使用“观念艺术”（Conceptual Art）一词的不是艺术家，而是一个名叫亨利·弗林特（Henry Flynt）的美国新潮音乐家。其在1961年出版的《选集》中注意到，声音是音乐的物质构成，同样道理，艺术的视觉含义依赖于文字，因此，他给观念艺术下的定义是：“观念艺术是以文字为材料的艺术。”^②与传统的诉诸视觉审美的造型艺术主要摄取颜料、画布、石头等物质材料不同，观念艺术主张“以文字为材料”，这意味着艺术品的创造与接受需要与人脑机制相联系，其涉及的是概念、思想等理性范畴的东西。也就是说，观念艺术一般以观念为先导而以语言（主要是文字）作铺垫，其所关注的焦点从传统的视觉形象（叙事/再现方式）、隐喻图式（抽象/表现方式）转移到了“观念”本质或者说是

^① “论文”实质是一个经院主义的概念。按照本雅明的说法，“论文在语气上可以说是说教的，但在本质上却缺乏一种训喻所具有的结论性”。在我看来，与自然科学论文不同，人文学科的论文面对的既是感性、生动的艺术文化对象，那么它就不应该是八股式、僧侣主义的，而应该是真诚体验、稠密描述同时自我反思的，其在本雅明所谓“马赛克”式的支离破碎中微妙地折射出论者的意旨，最终又以对无数悬而未决问题的狐疑与追问，而让自身“不断地开始，不断地返回起点……”参见[德]瓦尔特·本雅明《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社2001年版，序言。

^② Kristine Stiles, “Language and Concepts”, Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley: the University of California Press, 1996, p. 805.

艺术“是其所是”的概念性存在——这可以说是艺术史上的第三种表述方式：观念/概念方式。因为在观念艺术家看来，诉诸图像造型的视觉艺术其实和语言艺术（文学）一样，它的本质或最终的目的仍不过是为了给人提供一种观念；当我们想在根本上把握艺术本质的时候，我们完全可以抛弃形式的部分而直接去把握它所要表达的观念。因此，观念艺术的鼻祖杜尚明确表示：“一件艺术品从根本上来说是艺术家的思想，而不是有形的实物——绘画和雕塑。”^①正是在这个意义上，观念艺术又被称作“概念艺术”、“思想艺术”、“哲学艺术”、“实体以外的艺术”。类似的，我们可以形象地将观念艺术作品称为一幅幅充满对艺术的自反性、反身性（Self-reflective）追问的“画之画”。

事实上，亨利·弗林特的定义基本上只触及观念艺术的外在方面，那就是“以文字为材料”所指涉的形式语言的层面。对此，后来成为观念艺术主将的罗伯特·莫里斯（Robert Morris）在给弗林特的一封信中补充道：“观念”的新思潮、新方法已经主宰了西方当代艺术；同时，“我指的‘新观念’并不仅仅是你可能会称之为‘观念艺术’的那些，还包括影响艺术形式结构变化的观念，这些观念的影响程度，超过任何特定的内容或形式”。^②如果说弗林特的定义突出了观念艺术在形态学意义上的规定性，那么莫里斯显然更看重观念艺术的精神特质及其革命价值。今天，我们所理解的广义的“观念艺术”（观念的泛化）确实并不仅仅囿于“以文字为材料”的狭小空间中。在“以观念为先导”的创作精神的导引下，当代观念艺术的触角已经伸向除文字以外的装置、行为、摄影、视像、大地等一切可能渗透的非“架上”领域，而20世纪80年代以来西方“架上绘画的复兴”（如德国的“新表现主义”、意大利的“超前卫

^① [美] H. H. 阿纳森：《西方现代艺术史》，邹德侗等译，天津人民美术出版社1994年版，第697页。

^② Kristine Stiles, “Language and Concepts”, Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkley: the University of California Press, 1996, p. 805.

艺术”、美国的“新意象绘画”、英国的“新精神”和法国的“自由形象”等)以及中国“观念艺术架上化”(如石冲、张晓刚、石心宁等人的创作)的种种迹象表明,即使是在观念艺术最初意欲极力反对的传统“架上”领域,我们也能看到观念方式巨大影响力的存在……从这个意义上讲,观念艺术并非一种形态或风格,它不可能局限于某一狭窄的媒材形式之内,也不可能被限制在某一特定的历史时期,它是一种“基于批判精神的传统”,也可以被视为一种“后政治的思想形式和社会实践”。

翻阅观念艺术的概念史,还有一位艺术家爱德华·凯恩霍兹(Edward Kienholz),他于1963年开始设计所谓的“观念造型”(Conceptual Tableaux)。但是,“观念艺术”这个术语第一次真正为大众所知并被用来明确界定一种独特的艺术样式,还是始于1967年索尔·莱·维特(Sol Le Witt)发表在《艺术讨论》杂志上的一篇文章《概念艺术短评》(*Sentences of Conceptual Art*,又译作《观念艺术论语》):

在概念艺术中,观念或概念是作品中最重要方面……所有的打算和决定都是预先作出的,创作则是随便敷衍而已。观念成了制造艺术的机器……^①

饶有兴味的是,《概念艺术短评》全篇以片断、箴言的形式写成,这本身就可被视作一件纯粹、极端的概念艺术作品,尽管作者在文章最后一条“不无忧虑”地强调说:“以上句子只是评论艺术,而非艺术。”

早期概念主义的另一位领军人物、堪称观念艺术旗手的是约瑟夫·科苏斯(Joseph Kosuth),其对观念艺术的理论与实践贡献迄今为止被认为是最为突出的。理论上,他在1969年发表的《源自哲学的艺术》(*Art after Philoso-*

^① [美] H. H. 阿纳森:《西方现代艺术史·80年代》,曾胡等译,北京广播学院出版社1992年版,第5页。

phy, 又译作《哲学之后的艺术》) 一直被引以为观念艺术的经典宣言。在这篇文章中, 作者一开始就陷入了一段黑格尔式的沉思之中:

在人类的这一时代, 在哲学和宗教以后, 艺术也许可能完成了一种努力, 即满足过去时代称之“人的精神需要”的努力。或者换言之, 艺术是在“物理学以外”本该迫使哲学做出论断的地方, 来模拟地处理事物的状态。艺术的力量就在于此。艺术的唯一宣言是为艺术。艺术即是艺术之定义。^①

接着, 科苏斯明确指出要把艺术从格林伯格鼓吹的形式主义方法以及对观察到的现实所进行的各种模仿中分离出来, 认为自杜尚的“现成品”以降, 现代观念艺术就诞生了:

所谓现代艺术似乎都是关于形态的……当杜尚的现成品一出, 艺术的焦点就从形式转变到说明什么上来。这意味着艺术的本质从形态的问题转变到功能的问题上去了。这个转变——从“表象”到“观念”——就是“现代”艺术的开始, 就是观念艺术的开端。^②

这样, 科苏斯对观念艺术的界定是:

观念艺术“最为纯粹的”定义应该是它对“艺术”这个观念之根基的质询, 正如它逐渐指出的那样。^③

① Gregory Battcock, *Idea Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton Publisher, 1973, p. 153.

② Ibid., p. 163.

③ Ibid..

在实践方面，科苏斯也对什么是观念艺术作出了形象、生动的回答。《一把和三把椅子》(1965年，图1)将一把真实的椅子、一张该椅子的照片和一条从字典上摘录下来的对“Chair”的定义三部分“并置”，从真实的椅子(实体)到图像的椅子(幻象)再到概念的椅子(观念)，艺术家清晰地演绎了一种如何把艺术从视觉形式直接过渡到观念本源的创作思路。透过作品，观者不仅可以聆听到黑格尔关于物质形式与精神理念的辩证张力及其给予理念(Idee)高于物质的优先性这一论断的历史回声；由此上溯，我们似乎还能嗅到柏拉图关于画家之床、木匠之床和理式之床的哲理喻说的残留气味，同时可以感受到先哲赋予理式(Idea)超越艺术的绝对崇高的地位，以及快感艺术不可能达至真理与正义的价值判断，是如何遥远地影响到一个活跃在现代艺术领域中的柏拉图主义者。应该说，与传统艺术无法绕开形式与内容、物质与精神的暧昧纠缠关系一样，新生的观念艺术在西方艺术哲学那里必然有着同样深厚的根基。

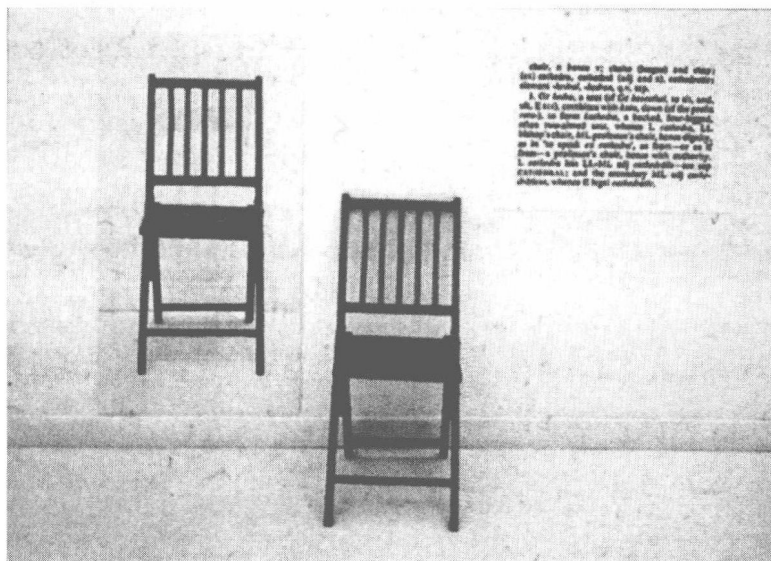


图1 约瑟夫·科苏斯的《一把和三把椅子》装置

继《一把和三把椅子》之后，艺术家又以《钟》（1965）、“艺术作为观念的观念”系列（1970）等形式重复了他对观念艺术概念的理解。在后一类作品中，作者抛弃了实物和照片，径直把“字义”（Meaning）、“绘画”（Painting）等字典释义或用放大的图片或用手抄于画布的形式呈现出来，并赋予艺术的身份，因此这类以文字为主体的作品被认为是最纯粹的观念（概念）艺术的代表作。

以上是20世纪60年代前后观念艺术家们对观念艺术作出的若干定义。数年后，不少理论家也参与到对究竟什么是观念艺术的探讨中来。比如艺术史家爱德华·卢西·史密斯（E. Lucie-Smith）在《1945年以后的现代视觉艺术》中就说：

人们在使用“概念艺术”这个术语时他说的是什么意思？主要有两种解释。其一，是对“艺术”这个概念的含义所进行的考察。其二，是指成为艺术的概念本身，即与任何具体体现关系中分离出来的心智模式。答案不像我们所期待的那么确切，但是所指的方向是清楚的：艺术家的注意力已经从有形的体现，转移到艺术的“意念”上了。他们往往认为有形的体现本身不再是重要的了，因为纸上写几个句子已经与以传统方法并用传统材料搞成的作品有同样的功用。^①

伊安·伯恩（Ian Burn）也说：

传统艺术总把作家引导到造型和美感上，因此他们的注意力集中到“如何”，……观念艺术是以“什么”来取代如何，他们对“艺术的本质是什么”产生极大的关注。^②

^① [英] 爱德华·卢西·史密斯：《1945年以后的现代视觉艺术》，陈麦译，上海人民美术出版社1988年版，第221页。

^② Ian Burn, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Massachusetts: The MIT Press, 1983, pp. 110—111.