



王  
南  
溟

{观念之后：  
艺术与批评}

J05

26

江苏工业学院图书馆

{ 观念之后：艺术<sub>藏</sub>与<sub>音</sub>批评 }

## 图书在版编目 (CIP) 数据

观念之后: 艺术与批评 / 王南溟著. —长沙: 湖南美术出版社, 2006

ISBN7-5356-2456-1

I. 观... II. 王... III. 艺术评论 IV. J05

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第076652号

# 观念之后： 艺术与批评

著者：王南溟

责任编辑：张卫

整体设计：张卫

责任校对：彭进

湖南美术出版社出版、发行

(长沙市东二环一段622号)

经销：湖南省新华书店

印刷：长沙化勘印刷有限公司

开本：889 × 1194 1/32

印张：6 印数：1-3000册

2006年7月第1版 2006年7月第1次印刷

ISBN7-5356-2456-1/J · 2263

定价：23.00元

**【版权所有，请勿翻印、转载】**

邮购联系：0731-4787105 邮编：410016

网址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：[market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。

## 简介

王南溟是当前中国美术批评界最具批判力的批评家，“更前卫艺术”(Metavant-gard)的理论主张者。本书就是他这一理论的核心著作，也是用“艺术是一种舆论”这一命题和“批评性艺术”这一关键词重构前卫艺术意义的一本著作。

## 要目

艺术是一种舆论  
德里达的短路  
重新检验观念  
波依斯的两面性  
安迪·沃霍尔的与众不同  
从潜意识领域到公共领域  
艺术的新闻批评  
人权艺术家  
让观念燃烧  
哈贝马斯的雾中看花

王南溟

上海独立批评家

著作

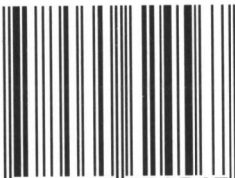
<理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术型>

<艺术必须死亡：从中国画到现代水墨画>

· 当代艺术批评丛书 ·

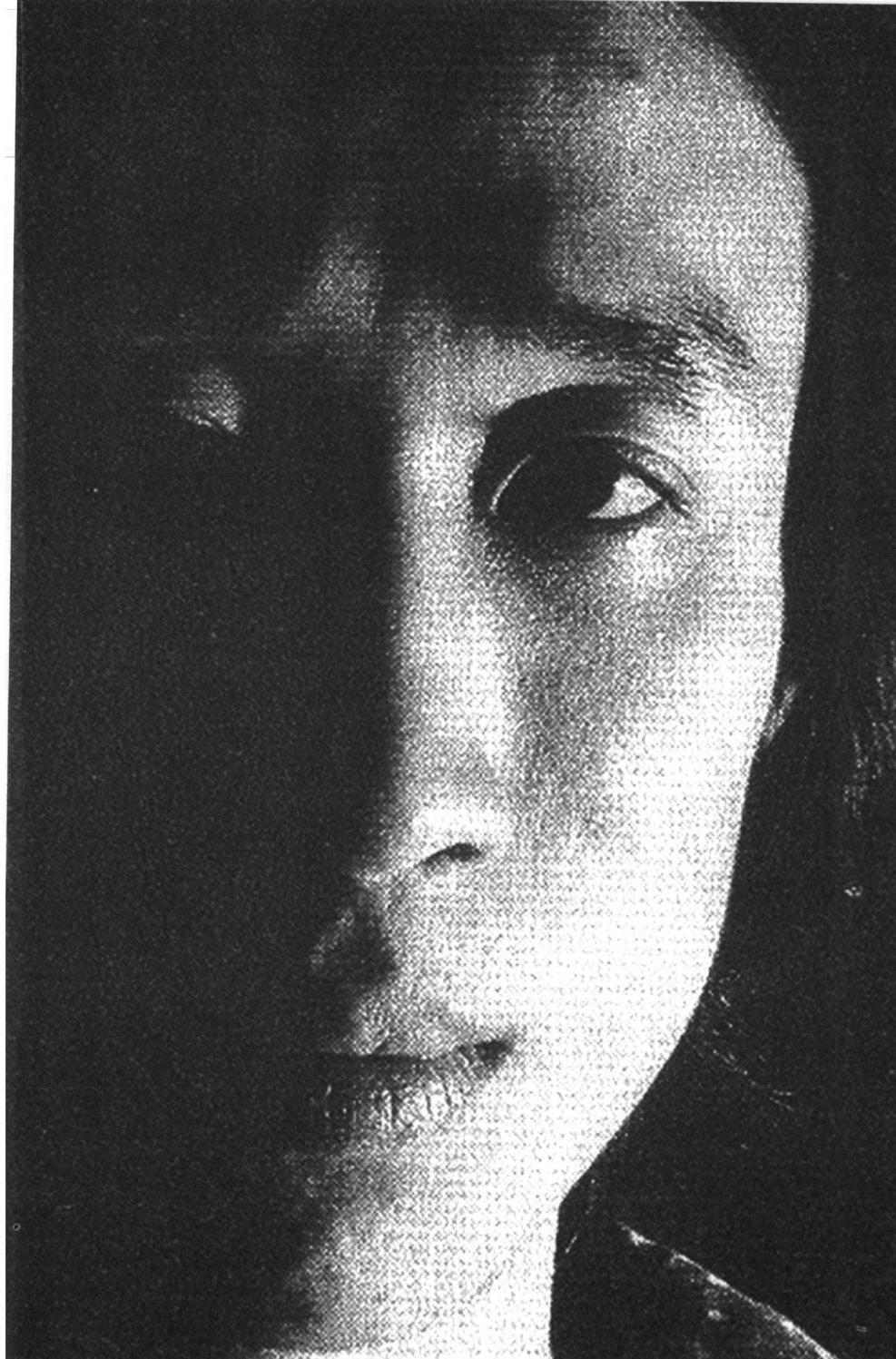
主编·编辑·设计：张卫

ISBN 7-5356-2456-1



9 787535 624567 >

定价：23.00元



王南溟

上海独立批评家

著 作

<理解现代书法:书法向现代和前卫的艺术转型>

<艺术必须死亡:从中国画到现代水墨画>

# 目 录

## 1 序

### 6 导论 艺术是一种舆论

#### 21 第一章 形态史的当代艺术

#### 27 第二章 德里达的短路：艺术在意义的有效性途中

##### 27 1. 从创造到意义：艺术与知识分子

#### 39 2. 哲学姿态的尽头：解构主义在当代艺术研究中的问题

##### 51 3. “片断”的观念形式主义：“后现代”之后

##### 60 4. 意义的设定：从解构到批判

#### 71 第三章 观念艺术的过去与现在及如何才是批评性艺术

##### 71 1. 重新检验“观念”：杜尚与观念艺术之间

##### 86 2. 波依斯的两面性：巫师和社会政治批评的号召者



**98** 3. 安迪·沃霍尔的与众不同：从批评性艺术的角度重  
评波普艺术

**109** 4. 从潜意识领域到公共领域：谢德庆对行为艺术的超越

**116** 5. 艺术的新闻批评：汉斯·哈克及与布尔迪厄的谈话

**133** 6. 人权艺术家：布拉德利·麦克考伦和贾奎琳·泰里

**146** 7. 让观念燃烧：摩根·斯普尔洛克《给我最大号》  
与批评性艺术

**154** 第四章 哈贝马斯的雾中看花：前卫艺术、

后前卫艺术与更前卫艺术

**175** 结语 对几个概念的补充说明

# 序

本书集中了一个当代艺术的理论问题，可以说，我的当代艺术及艺术制度的诸多具体评论都是从这本书的核心观点中派生出来的，否则，艺术就不会产生出这么多的新问题需要我去批评。

对两位思想家的具体批评是这本书的基础，因为他们对当代艺术的发展有着障碍性影响，一个是德里达，而另一个是哈贝马斯。20世纪90年代早期，在我刚开始写作本书的时候，正是德里达的理论大为流行的时候，而等我即将要完成本书的时候，原先大谈特谈德里达的人现在又大谈特谈哈贝马斯。而我在本书写作之初，就认准了这两个批评目标，因为哈贝马斯的现代性反对后现代性理论，如果越是彻底应用也就越会有问题，他对艺术的维护过于现代主义；而德里达的理论所能对应的其实也只是杜尚和达达主义，这就决定了，相信德里达的理论等于就放弃了当代艺术。

将当代艺术的诸概念重点放到中国语境中予以讨论是这本书的出发点，而马尔库塞的批判理论仍然是我的艺术思想的原动力，这一点我到现在都没有放弃过。只是针对观念艺术发展到批评性艺术，艺术已经不再像他所说的只是为了“本能”升华，而是将马尔库塞的审美批判理论从本能升华领域重新拉回到大街上去的一种努力——艺术就在大街上。这就是我结合了当代艺术以后的“异在”论，但愿我的这种“异在”的激情不会消失。

本书的内容原先是我用“批评性”这个概念论述20世纪以来中国艺术史问题的一部分，是用这些西方艺术家的事例进行理论概念上的论证，但事后我自己又觉得将它与对20世纪以来的中国艺术史回顾合在一起，多少会有点阅读上的别扭感，而且我也想不出有什么更好的方法将这两个部分畅通起来，所以干脆从中取出一部分，并取书名为《观念之后：艺术与批评》，从理论上重点论述了我的“更前卫艺术”主张；其余部分我再将它编成另外一本书，即《批评、公共领域与艺术家身份》，在那本书中我重点讨论20世纪以来中国艺术史中的社会、文化与政治，也就用我的当代艺术理论去反思这段中国艺术史。

在艺术评论界，我经常会被提问，其中一个提问就是我谈的已经不是艺术而是社会政治，随后以我的艺术主张，他们建议我应该从事政治

而不应该从事艺术，他们认为我已经超出了艺术范围，在本书中，我要说明这一点，我是在谈论艺术，而且是我视野中的艺术。政治在我们的传统中一直被认为是安排的结果，而不是每个公民的自主参与，以至于政治不再是公众生活的组成部分，也就是说政治变成了政客唯一性，而我在这本讨论当代艺术的书中就是要将政治回复到公众的日常生活之中，为政治的艺术不会让艺术失去艺术性，而且在我的这本书中清楚地说明，它更是艺术了，而且是当代艺术。

还有一点需要特别说明的，就是一个命题在我的论述中一再被引用，那就是易英的“力求明确的意义”，正是这个命题拉开了20世纪90年代中期对当代艺术的讨论。而我在本书中却对易英的这个命题做了修正，即剔除他在这个命题中有可能出现的艺术实在论。我一直认为“力求明确的意义”是那次当代艺术讨论中最有价值的命题，比起那些“陌生化”、“主体间性”及更成问题的“观念油画”、“观念水墨”等概念，“力求明确的意义”是真正能够进入当代艺术讨论的命题，所以我在本专论中依然保留这个命题，而只对这个命题作出了我的论述。

除了理论部分的论述，在本书中，我还以具体的艺术家作为我讨论的对象，来说明当代艺术在它产生与发展过程中的成果和问题，这也是我在本书中的主要内容，即当我们在进行一种理论研究的时候，首先要破除艺术史迷信。现在的艺术史和我们的当代艺术论述中，对杜尚、波依斯的绝对性崇拜已经不利于当代艺术那更新的可能性发展，而我在这本书中对杜尚与波依斯两位艺术家做了必要的批评，当然我也为安迪·沃霍尔做了必要的辩护。这种批评和辩护都是从我的当代艺术理论观点出发而做的反思，我相信这一点，理论史就是以问题的关联组合起来的，因为我的理论已经涉及到这些艺术史上的问题，所以我不得不用我的理论假设去重新论述这些历史上的人物，我想人类的思想一直是通过历史的不断解读而发展的，但愿我也能在这种思想的发展中提供一份劳动。

在本书中，我重点讨论了几个艺术家的个案，以说明当代艺术在它的发展中所具有的积极意义。这些个案不能看成是出于我个人的喜欢而对他们格外地重视。当然，当我看够了其他的艺术家作品时，我就认为在理论上我需要这样的作品，尤其在中国没有什么作品可以作为我的经典论述的时候，我要感谢这几位艺术家，由于他们的出色的工作，使我感觉到我的理论不是在空想。当然，我与汉斯·哈克和谢德庆这两位艺

术家从未见过面，对那位导演艺术家摩根·斯普尔洛克的了解也是从新闻中得到的。但与布拉德利·麦克考伦和贾奎琳·泰里的第一次见面是2001年在上海，我们很快就成为了好朋友，随后我一直将他们的作品介绍给中国当代艺术界。因为那几年，在中国，有些艺术家在宣扬艺术的“暴力化倾向”，布拉德利·麦克考伦和贾奎琳·泰里同样以暴力内容却是去声明“人权”的问题，尽管我的这种努力也遭到了那些“暴力化倾向”艺术的鼓吹者的反对，说像布拉德利·麦克考伦和贾奎琳·泰里那样的作品不是艺术。

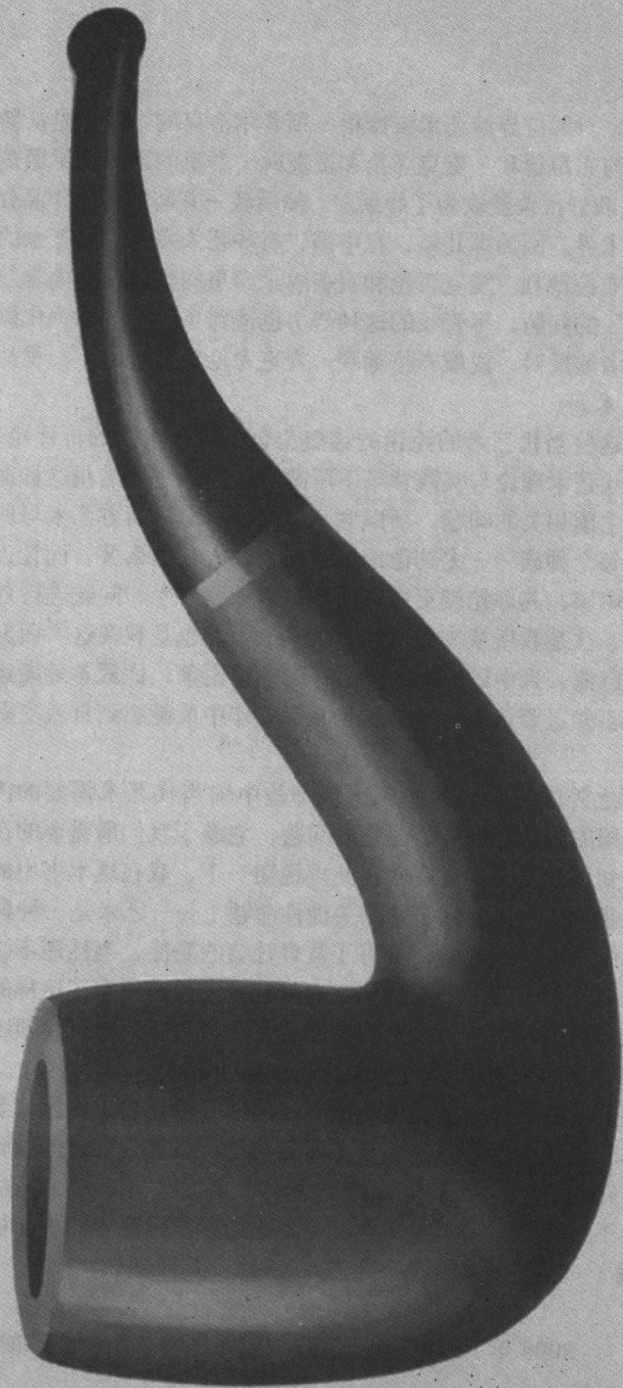
因此，我的这些当代艺术的论述的诸概念包括对艺术家的再评论，都是在中国的当代艺术理论与实践背景下所做的反应，主要是用这种理论讨论去涉及与中国相关的问题，所以它不完全是一个对西方艺术与理论的纯粹研究。每个种族——尤其像地域这么大，人口这么多，而且正在不断地发展的中国，其理论就更应该是针对本土所产生的问题进行自己的必要的批评，这是我所从事的工作，这本书当然也是我在这方面努力的一部分，所以深入到中国的问题所进行的理论论争，比简单地搬运西方的现存知识不知道要强多少倍，这是我在工作中最能感到自我安慰的地方。

谈的是中国之外的艺术家的事例，但却是中国当代艺术需要的内容，同时也是中国的当代艺术更需面临的问题，它源于我们所需要的在艺术家身份上的知识分子性。现在我在此再说明一下，我在这本书中的思想，它体现在我所认为的当代艺术的关键性命题上——艺术是一种舆论。艺术还从来没有像现在这样，具有了监督社会的功能，当然还不妨请读者记住我在这本书中的一个关键词：人权艺术家。由于有了这样的艺术家，才让我感到不管它从艺术史的角度还是和人们所处的公共领域的发展关系上，其艺术对社会而言确实是越来越重要了。

本书中各章节最初是一些发表过的论文，所以我除了要感谢湖南美术出版社和本书的责任编辑张卫，还要感谢这些论文最初发表时的编辑对我的帮助，他们是丁方、岛子、王鲁、顾丞峰、靳卫红、王林、李磊、李晓峰、吴鸿、王红璠等。四川美术学院美术史的硕士研究生鲍株和杜曦云帮助我查找了一些资料和为本书配图，在此一并致谢。

王南溟

2004年12月完成于上海 2005年11月定稿于重庆



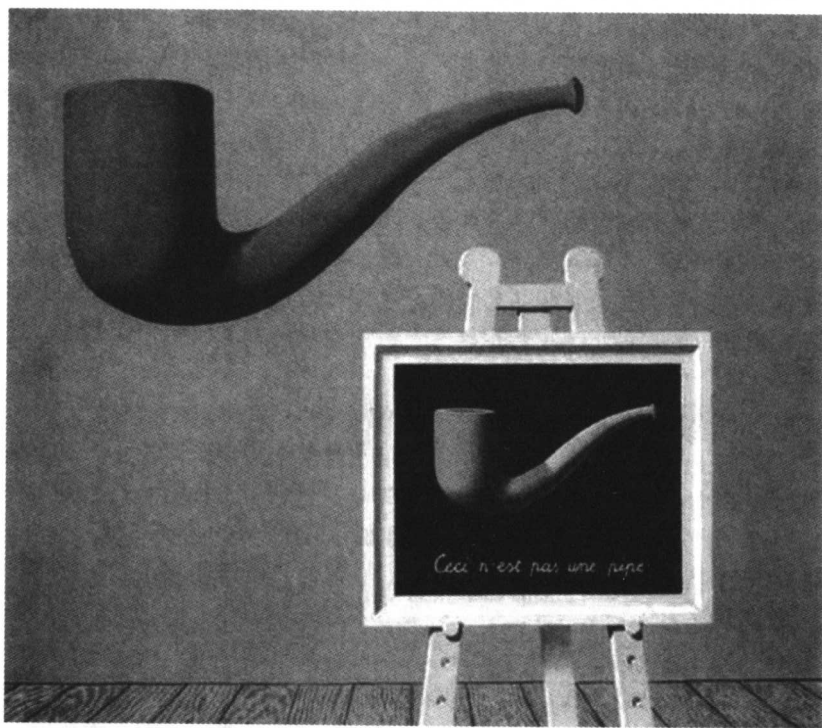
马格利特：《图像的背叛》

*Ceci n'est pas une pipe.*

## 导论 艺术是一种舆论

在我回顾艺术史尤其是现代艺术史的时候，我问自己，就今天所能看到的艺术家和艺术作品中，什么才是与以往的艺术史上的类型和风格呈现出更多不同的艺术，然后我终于从观念艺术的早期和它发展到现在的过程中看到了我需要的艺术，当然这种艺术同时也具备了从现代主义到后现代主义以来的所有特征。那种非传统的和任何东西都可以成为艺术的艺术，只是有一点已经明显不同了，而且需要特别被强调，就是不仅仅是“什么都可以成为艺术”的那种当代艺术和不仅仅是“人人都是艺术家”的那种艺术家。我们自后现代以来所取得的艺术上的伟大胜利，现在可以让它走向终结，或者可以这样说，它已经让位于其他的艺术问题，这个问题就是我要说的：是用什么样的身份去从事“人人都是艺术家”的那种艺术家和用什么表达从而体现出了“什么东西都可以成为艺术”的那种艺术。所以在后现代主义之初，一个物体的呈现就是艺术的全部表达，杜尚的前卫艺术是它的源头，这种审美的倾向冲击着传统的艺术本体，或者将一个物体不遵从其固有属性，并让其含义可以被任意解释，就像马格利特，明明画的是一个烟斗而非要说“这不是一个烟斗”那样。但现在，我与其将这个烟斗看成“这不是一个烟斗”，还不如将这个烟斗放在一个特定的语境，使其有一个明确的指涉，这种指涉当然也使这个烟斗不再是烟斗，或者不仅仅是烟斗，而是烟斗与其特定语境之间生发出来的意义，是语境和意义让烟斗脱离了烟斗的超级所指，而让它飘移到能指领域。所以“这不是一个烟斗”的艺术也不是我现在所要论述的艺术，可以这样说，我已经将我所要论述的艺术规定了大致的范围，即，它肯定是我们的后现代主义全面胜利以来的艺术，然后它比后现代主义艺术有更多的成分就是它始终与其明确的意义结合在一起，这一点是从前卫艺术中发展而来的。我们可以看到的是，这种艺术都是能够言说的，而且言说得如此具有针对性和清晰可辨而使其充满着一种批评性，当这种要求越来越体现在我们的艺术家的作品中的时候，我将这种艺术暂时作为当代艺术来讨论，以区别于后现代主义。

在是物体就能审美的艺术时期——历史前卫主义的发展应该就是这



马格利特：《两个秘密》

样，审美根源于一种宗教，我们可以看到有不同的物体，但它最终将此物体寄托于宗教性，然后让解释汇到了一处，即不可企及的神秘主义，或者说是来自彼处的幻象，所以我们看到了艺术解释学的宗教性历史，蒙德里安是这样，波依斯也是这样，尽管越往后这种解释方式越不会是它的全部，像我所要展开论述的内容就是。这可以看成是艺术史上的前卫艺术在反对体制化的运动，也是我们的理论上所称为的社会体制时代的艺术的自我批判，即通过艺术的自主性与其社会体制保持距离。而这种艺术的努力最终创造了前卫艺术的美学，说它是宗教性的，并不是说它就是一种宗教艺术，而是说，它所用的理论武器就是本质与表象，尽管这个本质已经不像中世纪那样地归为上帝的真，但它总是一种元叙述的真，艺术要达到这种真，就要离开表象的真实。所以这是一种为了艺术的真所进行的工作，这么多的艺术家看似眼花缭乱，但他们只有一个目的，就是都在让艺术离开表象而进入世界宇宙的真实内部。这种否定表象的努力才使艺术进入了现代主义的艺术时期，当然这种现代主义的艺术源头可以追溯得更远一点——从印象派就已经开始，但我们所能看到的艺术形态变迁得太快，就在现代主义时期，前卫艺术已经展示在我们的眼前，杜尚的出现就是分水岭，他似乎是以前艺术史的终结，又是后来的前卫艺术的引领者，由于它连接着现代主义与后现代主义，以至于使杜尚成为跨越现代与后现代的前卫艺术家。

有关于这种艺术史的分类在今天已经有了一个共识——历史前卫艺术、后前卫艺术，所以也并不需要更多地论述，而只是前卫艺术与现代艺术到底有些什么样的联系，这可以为我们知道前卫艺术到底与我现在论述的当代艺术有什么区别提供基础，即前卫艺术与现代艺术的共同发生是一种艺术史的必然。正像我们的宗教情怀告诉我们的，上帝的奥秘是无穷无尽的，人只能去作出探索而达不到一个真正本质的真理，所以现代艺术和前卫艺术都要在这种本质与表象之间找到本质的真正根源，即在艺术中找到艺术的审美的真正根源，这终于让前卫艺术变成了一种寓言而最终也使这种寓言变成了前卫艺术所自掘的坟墓。因为前卫艺术所具有的对本质的探求，而这个本质在它的发展中被后现代主义彻底压平了，然后，后现代前的这些维系在宗教性的本质过程中的体现物，也只能变成没有深度的表象。当然艺术在它的传统时期，它是一种固定的艺术，哪怕是在艺术的现代时期，它还有自己的内在结构作为标准，这



种标准同样是可遵循的，比如印象派的光原理、结构原理，立体派的分解原理，构成主义的点线面原理，直到抽象表现主义，都是可以被归入到为一种原理而工作的艺术，尽管它们都是与艺术的表象告别。但进入后现代以后，前卫的艺术结果就像是散落一地的鸡毛，毫无方向地跟着风向飘动。所以在思想史上尼采最先喊出了口号：上帝死了。但这个上帝一直到了后现代主义才真正被杀死。这就是我们现在看到的后现代主义的真正面目，我们与其说后现代主义是一种对现代主义（从前卫艺术延伸而来的后现代阶段）的否定，还不如说，它最大的特征——就我现在所评论的后现代状态中的对陪伴着上帝而死的前卫艺术的悼念，和对前卫艺术死后的前卫艺术留存物的归类整理，我们经常可以看到的诸如后现代的关键词，都是对前卫艺术死后的状况的描述，就像波依斯死后我们只能看到波依斯的遗留物而看不到他本人一样。所以在我的理论中如果一定要将后现代与前卫艺术发生关联的话，那我宁可将后现代分为后现代主义和后现代状况来加以描述，也许后现代主义可以与前卫艺术重合，而后现代状态只是前卫艺术的死亡证明。我们现在所标榜的后现代及其种种表现就是这种死亡的前卫艺术的拾荒者。

艺术还没有像前卫艺术死亡以后那样变得无所适从，这个时候人们只会拿着后现代的碎片做拼版游戏，所以为什么我们现在看到的艺术都像是儿童游戏，就在于这种艺术再也找不到它要走的方向，也许后现代状态将方向都已经破坏了，而如果艺术要走出这种后现代游戏情境，它就是要重新思考艺术的出路。事实上也是这样，后现代状态只是一个很短暂的间断，这个阶段就像只是为前卫艺术的死亡举行的仪式，仪式结束以后它也草草收场，只有还没有搞明白这种后现代状态只是一种仪式的人才会迟迟在其中，以至于也睡死在里面。

当然，如果将艺术从其前卫中出走，就成为了一个新的理论概念的竞赛，“超前卫”就是这样一种取消前卫艺术概念的对立性的努力，称为文化游牧主义。我们可以暂且看成是对后现代状况的一种反应，但艺术不可能全部的“超前卫”，留给艺术的还有其他的路，比如同样被我们认为是后现代的重新找回上帝的解释学。修建宗教美学的幸福感，这是人类永远的诺亚方舟，也是艺术的全面回归，也使艺术回到艺术自身。另外的就是我称之为当代艺术的艺术方式，当艺术的解释学没有了上帝以后，这种解释学却为自由言说奠定了其合法性，可以说它是真正