

A Critical and Comparative Study on Art Theory of Yipai and Critical Art

意派与批评性艺术

两种理论的比较研究与批评

Liao Shangfei 廖上飞 / 著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

A Critical and Comparative Study on Art Theory of Yipai and Critical Art

意派与批评性艺术

两种理论的比较研究与批评

Liao Shangfei 廖上飞 / 著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

意派与批评性艺术：两种理论的比较研究与批评 /

廖上飞著. —上海：上海书店出版社，2012.6

(诺舟文化·艺术批评前沿丛书)

ISBN 978-7-5458-0621-2

I. ①意… II. ①廖… III. ①艺术评论—中国—现代

IV. ①J 052

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第097823号

意派与批评性艺术

——两种理论的比较研究与批评

著 者：廖上飞

丛书策划：诺舟文化艺术发展有限公司 

责任编辑：彭亚星

特约编辑：孙 鹏

技术编辑：丁 多

上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社出版

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

上海福建中路193号 邮政编码/200001

www.ewen.cn www.shsd.com.cn

全国各地书店经销

上海叶大印务发展有限公司印刷

开本：710×1000 1/16

印张：9.5

版次：2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

ISBN 978-7-5458-0621-2/J · 169

定价：39.00元

A Critical and Comparative Study on Art Theory of Yipai and Critical Art

意派与批评性艺术

两种理论的比较研究与批评

Liao Shangfei 廖上飞 / 著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

理想的艺术批评应该对不完美的批评家进行批评

序



上篇 “意派” 研究及批评



一 高名潞的雄心：建立中国当代艺术的方法论	13
二 “整一现代性” VS分裂现代性	15
三 意派的“意”：一个无所不包的概念	24
四 “意派”的逻辑：从“极多主义”到“意派”	29
五 “整一”、“分化”和“整合”	35
六 高名潞对“意派”的自我认定及评价	39
七 “意派”的真面目	41
八 关于“意派”的质疑和批评	44
九 高名潞所从事批评工作的贡献及失误	51

下篇 “批评性艺术” 研究及批评

一 王南溟的工作：让中国当代艺术进入中国问题情境	57
二 “更前卫艺术” VS 当代艺术	62
三 “批评性艺术”的“批评性”：一种具体的前卫性	72
四 “批评性艺术”的逻辑：从“观念艺术”到“批评性艺术”	76
五 “‘中国问题情境’的艺术” PK “‘中国符号’的艺术” (后殖民艺术)	90
六 艺术家的身份：从“文人”到“知识分子”	93
七 从“语言学转向”到“社会—文化—政治转轨”	97
八 “批评性艺术”的真面目	107
九 关于“批评性艺术”的质疑和批评	111
十 王南溟所从事批评工作的贡献及失误	125

结语

附录

从“历史上的先锋派”到“后先锋派”

——彼得·比格尔对“先锋派”的界定及区分	138
----------------------	-----

序

2008年8月,我拟订了一个宏大的计划——写一本关于中国当代艺术批评和艺术批评家的书,并在四年(2008—2012年)之内完成。当时基本的想法是,书名取为《作为艺术的批评》,按内容分为“上编”和“下编”两部分:上编题为“批评的独立”,主要讨论艺术批评的原理;下编题为“独立的批评”,主要是评论有卓越贡献的艺术批评家。

在《作为艺术的批评》那本书的零星的草稿中,我将批评认定为信仰——“作为信仰的批评”,将批评家喻为冰箱——“作为冰箱的批评家”。当时打算写那本书的目的是明确的,那就是建构中国当代艺术批评的传统。因为我认为传统不是自然而然形成的,而是由人建构的,是人类总体理想的体现,中国艺术批评的传统在这一点上亦不例外。

岁月如梭,两年时间过去了,书稿的内容并没有增加多少。不过,基本的想法依然没有改变。在我所筛选并锁定的中国当代批评家的名单上,人物既没有增减,也没有更换。栗宪庭、高名潞、王林、易英、李小山、王南溟原本是我准备在那本书的下半部分要着重评论的。可在阅读相关文献时,首先进入我视野的是奥利瓦、栗宪庭、高名潞、王南溟这四位,之所以如此,并不是因为他们比其他人的贡献要大,而是因为我从他们的批评工作中发现了中国当代艺术批评事业发展的脉络。

奥利瓦的再度登陆^[1]促使我马不停蹄。2010年5月,在与美国芝加哥艺术学院艺术史学者詹姆斯·艾尔金斯(James Elkins)对话时,我便做了题为“中国批评家的工作——从‘伟大的天上的抽象——21世纪的中国艺术展’谈起”的演讲。^[2]对着美国艺术史学者做这样主题的演讲,其目的非常明确,那就是强调确立中国艺术的自主性和本土艺术自足的评论话语系统。

因为这是中国当代艺术批评家从事艺术批评工作的一个主题,而用这样的主题来筛选并锁定被研究与批评的对象,那高名潞和王南溟必然会在其中;他们之所以在众多的中国当代批评家中脱颖而出,原因有两点:第一,这两位批评工作非常

[1] 2010年4月14日,奥利瓦策划的“伟大的天上的抽象——21世纪的中国艺术展”(此展览又名“大象无形——抽象艺术15人展”)在北京中国美术馆开幕,这个展览在中国激起关于抽象艺术的热烈讨论。而早在展览尚在运筹当中的时候,我便问过已被奥利瓦选定的几位参展艺术家这样的问题,“你们为什么选择奥利瓦来做这个展览,而不选择中国批评家来做这个展览?”当时被问的艺术家是这样回答我的:“你看,高名潞和栗宪庭也做过,但效果不大。”当时我之所以那样问参加奥利瓦策划的展览的艺术家,是因为我心里有一丝疑虑——中国艺术家选择奥利瓦为自己策划这么野心勃勃的展览是否会再次使中国艺术陷于“后殖民”的万丈深渊。

[2] 具体演讲内容参见《批评理论与批评实践:跨国之后》论文集,第42~44页,德国古桥出版社,2011年8月第1版。

具有现场感；第二，他们非常重视理论并贡献了理论。

“意派”与“批评性艺术”的理论皆成形于 21 世纪初，这前前后后耗去了高名潞和王南溟数十年的生命。在我看来，这两套艺术批评理论对于确立中国艺术的自主性和建构本土艺术自足的评论话语系统极为重要，它们在中国近三十年的艺术批评理论与实践也甚为罕见。

对高名潞的“意派”和王南溟的“批评性艺术”进行比较研究与批评，不仅仅是出于我个人的学术兴趣。原因很简单，研究过并真正了解“意派”与“批评性艺术”的人皆能发现，这二者既有一致的地方也有巨大的差异。确定的是，高名潞和王南溟的差异吸引了我的研究目光，而二者的一致性则促使我对其展开比较研究与批评。

虽然研究“意派”和“批评性艺术”的想法产生于 2009 年，但真正着手则是始于 2010 年。《意派与批评性艺术——两种理论的比较研究与批评》一书从开始撰写到最终定稿整整花了一年时间。在我而言，这本书既是《作为艺术的批评》一书的一小部分，也是我系统研究中国近三十年艺术批评理论与实践的开端。

更严峻的挑战存在于以后的艺术批评工作中。这里我要特别感谢我的女朋友陈晓琦，如果没有她的陪伴及支持，我是无法展开这一系列学术研究工作的。在研究及撰写书稿的过程中，她提出的中肯而尖锐的建议及批评也促使我修正了书稿的部分观点。

廖上飞

2011年1月30日完成于甘肃陇南

2011年12月8日定稿于重庆黄桷坪

上篇

“意派”研究及批评

“意派”是高名潞在2007年策划“意派：中国‘抽象’三十年展”的时候提出来的。据高名潞陈述，提出意派这个概念的本意是想用它替代抽象艺术这个西方概念。就此可以看出，意派这个概念是抽象艺术这个概念在高名潞身上作用的产物。从某种意义上注定了意派只有边界没有内涵。

事实是，意派论只是运用比较法研究中国古代艺术和西方当代艺术区别的一系列阐述。高名潞比较的貌似是中国当代艺术和西方当代艺术的区别，实际上他所谓的差异皆是中国古代艺术与西方当代艺术之间的差别。他的比较是完全错位的，运用比较法研究的应该是中国古代艺术与西方古代艺术、中国当代艺术与西方当代艺术，因为我之古与他之今不能类比，这种类比极有可能流为牵强附会。

高名潞在《意派论：一个颠覆再现的理论》一书的“序”中这样写道：“‘意派’试图建立一个结构性的理论系统。这显然和当代以解构主义为核心的西方艺术理论和美学主流相左。”^[1]这里的疑问是：“意派”为什么要和当代以解构主义为核心的西方艺术理论和美学主流相左？是当代以解构主义为核心的西方艺术理论和美学主流已经失效，还是其带有先天性的缺陷？还是高名潞只是试图将中国文化、艺术与西方文化、艺术对立起来，通过鼓吹对立、确立差异建立中国当代艺术的方法论？

显然，高名潞自认为发现了当代以解构主义为核心的西方艺术理论和美学主流的先天性缺陷，他也相信能通过鼓吹对立、确立差异建立起中国当代艺术的方法论。然而，即便高名潞的判断是正确的，或说至少是有道理的，“意派”也带有先天性缺陷，这种先天性缺陷不仅在于其学术构想本身，而且在于高名潞所采用的比较法。因为关键的问题是，高名潞比较中国文化、艺术与西方文化、艺术的根本目的是确立差异而非共识——合理性、真理性。无论差异之于文化、艺术何其重要，我依然坚信，将自己与他人区别开来并不足以证明自己的价值就要高于他人或自己比他人重要。

人们研究方法的最终目的是要寻求一种达到（接近）合理性、真理性的途径。与方法不同，方法论是“关于方法的讨论”。就此而言，高名潞的“意派”只是关于方法的讨论，而非具体的艺术批评方法，所以人们不能将其“作为一种批评理论去阐释艺术作品和艺术现象”^[2]，也不应该将其看成“是对一种艺术美学的描述和概括”^[3]，而只能将其看成是研究、批评已有艺术理论、批评方法等的文论汇编。这些文论有一定建树，但不是元理论。就高名潞强调元理论这一点而言，他还是在认可内容（精神、意识—理念、认识）和形式（物质—表象）的对立，而非非像他所高

[1] 高名潞：《意派论：一个颠覆再现的理论》（序），第Ⅲ页，广西师范大学出版社，2009年5月第1版。

[2] 同上，第Ⅱ页。

[3] 同上。

扬的要超越二元对立，因为“元理论”是本质主义的。

高名潞应该强调方法而不是方法论。当然，我这里更愿意将高名潞所强调的方法论理解为“理论叙述模式、框架”与“自足的评论话语系统”等。若能这样理解，那么高名潞建立中国当代艺术的方法论的努力对于中国艺术的未来意义深远。

就基本的价值立场而言，高名潞可以说是从内容和形式、主体和客体、本体和环境、文化现代性和社会现代性、文艺前卫和政治前卫等的对立变向为东方和西方对立，前面的诸种对立指向真理——区分二元的目的是为了认识世界，后面的东、西方对立指向利益——超越、改造西方文化、艺术的功利意识。显然，与前面的诸种对立相比，东、西方对立没有丝毫意义且负面影响很多。如果数十年的全球经济一体化、政治格局多极化、文化系统多元化等的实践与发展所得依然是“文化冷战意识”的话，那么这种悲剧只能归因于中国学者、理论家、批评家、策展人之文化观念和思维方法的落后、低级。

下面我将从高名潞的工作意图、意派的思想与历史语境及逻辑来认识意派的真面目，并试图估量高名潞的工作。

一 高名潞的雄心：建立中国当代艺术的方法论

中国近三十年的艺术演变至少有两条线：一条是“文革”、后“文革”——伤痕、知青、乡土——新生代、政治波普、玩世写实主义、艳俗艺术——卡通一代；另一条是非“文革”（由石鲁、黄永玉、林风眠、黄秋园、陈子庄、吴冠中等大师形成一股纯艺术力量）——无名画会、星星画会——‘85新潮美术——实验水墨、新媒体艺术等。两条线的源头皆可上溯至“文化大革命时期的美术”（1966—1976年）。

整体看来，前一条线偏向反映现实社会生活，后一条线偏向文化、艺术自身系统的建构。相较而言，前一条线上的艺术家紧随社会变动步伐，其作品充当了人们认识中国社会转型进程的镜像，是反映论的，而后一条线上的艺术现象、艺术家很少有类似前者的整一的、集体的面貌，其诉诸文化、艺术自身的系统，一直对快速转型的社会现状保持高度警惕。由于位于第一条线上的艺术家及其作品赢得了市场的青睐，所以其广为人知并很大程度上遮蔽了第二条线。然而，在我看来，第二条线是文化现代性的彰显，是一条深沉的潜流。

高名潞是工作在第二条线上的学者、理论家、批评家、策展人。我在与美国芝加哥艺术学院艺术史学者詹姆斯·艾尔金斯对话的演讲中简要评述过与中国艺术相关的四位艺术批评家——奥利瓦、栗宪庭、高名潞、王南溟的工作及其贡献与失误。

在演讲中我简要表达过自己的观点,“这四位批评家的工作带有接力性质,尤其是后两位批评家的工作对于建构本土艺术自足的评论话语系统非常重要”^[1],“从奥利瓦和栗宪庭的工作到高名潞和王南溟的工作,中国批评家试图逐步确立中国艺术自主性并建构本土艺术自足的评论话语系统。”^[2]

高名潞是中国当代艺术界极力主张建立中国当代艺术的方法论的批评家。“中国的当代艺术需要建立起一种方法论的意识。这不光是艺术家而言要有创作的方法论,对批评和理论以及策划也都需要一种方法论。或许,中国的当代艺术已经形成了一种方法论体系,但是至少我们还没有清理出,没有阐释清楚”^[3],“或许中国一个多世纪以来没有在自己的现代艺术的方法论和体系上有突出的建树,是与我们对现代性的价值思考有关。”^[4]可以看出,高名潞主张并试图建立“方法论”的原因是,中国一个多世纪以来没有在自己的现代艺术的方法论和体系上有突出的建树,而这在根本上是与我们对现代性的价值思考有关的。

我们需要找到另一种解读中国当代艺术的现代性和前卫性的叙事模式和修辞方式。而这种新的方式本身就已经包含了某种不同于西方的新的美学经验、新的艺术创作方法论和艺术阐释方法论。只有通过建立这样一种新的话语标准,非西方的“前卫”和“现代”才能宣称它的平等存在价值。这是一种关于另类现代和前卫的学说。^[5]事实上,中国和其他非西方文化区域的“现代性”和“前卫性”永远是另类的、特定的和处于变异中的。从来就不存在一个宇宙主义的现代性和普遍的前卫主义。^[6]我们的目的就是试图找到另一种解读中国当代艺术“现代性”和“前卫性”的叙事模式和评判标准。^[7]

高名潞基本的学术立场是明确的,从来就不存在一个宇宙主义的现代性和普遍的前卫主义。这一立场导出了“另类现代性”,他所力主的另类现代性便是他所论

[1] 见《〈批评理论与批评实践:跨过之后〉论文集》,第42页,德国古桥出版社,2011年8月第1版。

[2] 同上,第44页。

[3] 高名潞:《另类现代 另类方法》,第1页,上海书画出版社,2006年1月第1版。

[4] 同上。

[5] 高名潞:《墙:中国当代艺术的历史与边界》(展览画册),第52页,2005年布法罗美术研究院、中华世纪坛艺术馆第1版。又见高名潞:《另类现代 另类方法》,第29页,上海书画出版社,2006年1月第1版。

[6] 同上。

[7] 高名潞:《墙:中国当代艺术的历史与边界》(展览画册),第53页,2005年布法罗美术研究院、中华世纪坛艺术馆第1版。又见高名潞:《另类现代 另类方法》,第30页,上海书画出版社,2006年1月第1版。