

视觉文化与艺术史新论



书写与视觉叙事

历史与理论的视野

鲁明军 著

Writing and
Narrating of Vision
The Vision of
History and Theory

书写与视觉叙事

历史与理论的视野

鲁明军 著

SHUXIE YU
SHIJUE
XUSHI

视觉文化与艺术史新论



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

·桂林·

图书在版编目 (CIP) 数据

书写与视觉叙事：历史与理论的视野 / 鲁明军著.
桂林：广西师范大学出版社，2013.7
（视觉文化与艺术史新论）
ISBN 978-7-5495-4116-4

I. ①书… II. ①鲁… III. ①艺术—关系—政治—
研究—中国 IV. ①J12-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 167632 号

广西师范大学出版社出版发行

（广西桂林市中华路 22 号 邮政编码：541001
网址：<http://www.bbtpress.com>）

出版人：何林夏

全国新华书店经销

桂林日报印刷厂印刷

（广西桂林市八桂路 2 号 邮政编码：541001）

开本：787 mm × 1 092 mm 1/16

印张：16 字数：215 千字

2013 年 7 月第 1 版 2013 年 7 月第 1 次印刷

定价：36.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

2012年度四川大学中央高校基本科研业务费专项（哲学社会科学）项目——青年教师科研启动基金项目“视觉考古：艺术批评与艺术史的交界——另一个视角看90年代以来的中国当代艺术”（项目批准号skq201219）成果

自序

就像不存在所谓的“纯真之眼”一样，从来就没有什么去政治化的“纯粹视觉”。作为一种话语方式，当代艺术意在不断开启对于政治的体验和认知。套用一句时髦的话说，当代艺术就是一种知识生产。当然，W. J. T. 米切尔(W. J. T. Mitchell)早已提醒我们，这里的“知识”并不是通常意义上的文本理论，它是一种社会实践、争论和异议，一种关于世界的不同看法。因此，所谓的政治，也不再只是惯常的意识形态立场及其论辩。按照朗西埃(Jacques Rancière)的说法，它是一种“异见”或“歧义”。在这里，政治是一个开放的概念。

辑录于“通论”部分的七篇论文都关涉政治，问题涵盖话语政治、古今诗学政治、形而上学、国家认同、伦理政治、政治哲学，等等。看得出来，虽然多是现象的考察和整体性的论述，但还是具有一定的针对性和相对明确的问题意识，亦不乏反思性和立场感。因为这些问题本身也是近年来当代艺术界普遍存在的现象，所以，这与其说是诉诸艺术与政治的关系，毋宁说是对于艺术的政治本身的反省。具体地说，它是对于整体意识和本质主义的检讨。而且，还是以一种整体性的方式反思整体性。

不同的是，“专论”部分着重讨论书写问题，且大多与水墨有关，但

不再是整体性论述，多为个案分析和探讨。实际上，就书写和水墨而言，相关的论述已经数不胜数，之所以选择“思想史叙事”是希望能够经由此探得一条新的分析视角和解释路径。一直以来，我们讨论当代水墨及其书写，总是习惯将其置于20世纪初以来的中西框架进行宏观对比，这当然无可厚非，当代水墨原本就深受西方现当代艺术的影响。不过，在这里，笔者是基于这一背景，试图将讨论的视域延伸到中国古代绘画史或文人画史，进而在中国思想史上寻找一种解释的可能。其中，当代书写之道统意识的发现，无疑是“思想史叙事”的一次极为大胆的尝试和挑战。或许，论证逻辑未必十分自治，但至少为我们开启了一个新的话语通道和解释视角。在笔者看来，这就是一种政治。

需要说明的是，这些思考基本源自笔者于2010年初策划的“视觉研究与思想史叙事”系列研讨计划。计划实施的两年间，先后围绕“形式主义及其之后：格林伯格在中国”（2010，深圳），“视觉与观念：当代艺术与文化政治”（2010，成都），“眼与心：当代艺术与现象学视域”（2011，成都），“物与词：视觉与思想”（2011，成都）四个议题举行了四次研讨会。研讨的成果《视觉研究与思想史叙事》（上、下卷）已由广西师范大学出版社付梓出版。而这本文集的构思和写作与整个研讨计划的实施基本是同步的。目的非常朴素，就是想尝试从“思想史叙事”这一新的角度和视野（包括方法），对当代艺术的历史演变和现实状况做一梳理和清整。另外，期间也是笔者撰写博士论文的几年，所以，“专论”中关于水墨讨论的部分观点得自笔者关于黄宾虹的研究。在某种意义上，这本文集是整个研讨计划和博士论文的副产品。譬如其中的《“复调”的再造与对象的解放——以李华生为例，论“格林伯格在中国”》、《作为“社会治疗学”的观念艺术在中国》、《语言的重返，表征的回归与形而上学的守护者——当代艺术的话语政治》三篇文章便是提交会议或直接因应研讨议题撰写的。

尽管如此，编选这本文集，还是犹豫了一段时间。因为今天的很多想法，相较之前的这些观点包括思路有了很大的变化，甚至是相悖的。

比如最直接的,至少最近一年多来笔者已经很少去思考一些整体性的问题和撰写通论性的文字,更多诉诸一些个案研究和具体问题的讨论。所以,当笔者回过头来重新拾起这些文字的时候,突然有一种生疏感,毕竟有一段时间不这么想问题了,更是极少去思考和讨论诸如“当代艺术与形而上学”、“当代艺术的政治哲学”、“当代艺术的国家认同”此类的大问题了,只是关心一幅具体的画是怎么画出来的,为什么要这么画等一些非常具体的小问题。这些业已体现在最近的“视觉考古”这一研究计划中。

正因如此,对于视觉思想或艺术的思想史叙事这一视角、框架和方法,笔者同样不免有所自省。其实,笔者越来越觉得,和整体性论述一样,思想史叙事时常将很多具体的问题架空或抽离。有时,即便是关于绘画形式和媒介的讨论,最后也归结为一场意识形态的论辩。这与其说是在开启艺术话语的视野,不如说是陷入了一种“消耗性转换”(王汎森语)。

既然如此,那为什么还要编这本文集呢?自不待言,学术研究,特别是人文学科,结论固然重要,但更重要的还是思考的过程。今天也许认为这些想法和观点很不成熟,甚至觉得有些幼稚,但恰恰是这些曾经摇摇晃晃的论证和观点,成为自己不断探索、实验和测试的动因和推力。某种意义上,也是自己学术成长的一个见证。更何况,即便是再不成熟,也未见得没有灵光一闪的可能。

无论视角,还是思路,抑或针对的问题,“视觉考古”迥然不同于“思想史叙事”,甚至在处理问题的逻辑上是截然相反的。如果说“思想史叙事”倾向意义探寻和解释的话,那么“视觉考古”则意在考掘生成机制。不过并不意味着,这是从一个极端滑向了另一个极端,实际上是尝试将“思想史叙事”内化在“视觉考古”中。何况,之所以转向“视觉考古”,一定程度上也是基于对“思想史叙事”反思的结果。事实表明,“思想史叙事”常常导致个体经验被忽视,只是存在探得作品语言、风格与其思想史背景的内在关联和有效衔接的可能。很多时候,这种硬性的

衔接总是不免显得牵强。因此,这本文集更像是一个思考转向的过渡性见证。收录在“专论”部分最后的《形式、笔墨与画意:当代水墨(山水)话语的常与变——侧重文人画史的视角》与《书法在当代:形式、观念与话语》两篇文章其实已经暗示了这一变化。

记得读研的时候,老先生们总是告诫我们,年轻的时候最好不要去碰思想史,理由很简单,因为它需要一定的阅历和体认。当时不以为然,今天看来,的确如此。明明少不更事,却要假装老成故作深沉地摆弄自己所谓的思想,结果只会重复习见,甚至落入俗套。何况,今天的“思想”原本就是一个极为“奢侈”的“妄念”而已。大多时候,只是一种态度或表演。我想,这也是自己越来越倾向于(客观)知识的因由所在。而且我相信,知识其实并不拒绝思想,关键是我们如何将思想内化在知识生成机制的考掘中。

本书(包括“视觉考古”计划)中的数篇论文都是应 OCAT (OCT 当代艺术中心)的邀约撰写的,可以说,黄专老师的信任和鼓励几乎伴随着我这几年的思考和研究。当然,很多想法是来自与诸多师友的对话和交流。除正式场合外,今天大家聚在一起虽然很少探讨学术,但暗地却一直在对话和论辩。这本书更像是一个师友间互动的生成。在这里,对我的师友一并致以谢意!最后,要特别感谢业师黄宗贤先生!不论自己在学术上多么自由散漫甚至“放肆”,黄老师都是一如既往地给予宽容和支持。

鲁明军

2012年8月26日

目 录

自序_____ 1

通论 视觉政治与理论视野

语言的重返,表征的回归与形而上学的守护者

——当代艺术的话语政治_____ 3

“意”与“是”:古今诗学,当代艺术与文化政治

——以“意派”为中心_____ 22

作为“社会治疗学”的观念艺术在中国_____ 55

附文一 艺术与政治:“达达”在中国_____ 62

附文二 用具—记忆—艺术:从日常情感到伦理政治_____ 71

国家视角:“去政治化的政治”与当代艺术_____ 82

附 文 “中国制造”与“制造中国”

——当代艺术的两个叙事版本与国家认同(2000—)

_____ 95

专论 当代书写的历史叙事

“复调”的再造与对象的解放

——以李华生为例,论“格林伯格在中国”_____ 119

实验水墨中的“书写”:话语生成与思想史叙事_____ 133

附文一 谁的“水墨”?何为“水墨”?

——“‘当代水墨与美术史视野’国际研讨会”述评_____ 162

附文二 “笔墨新境”:“新文人”与“后文人”_____ 173

附文三 文士之辨:何多苓的诗化书写与传统认同

——一个思想史的探问_____ 183

形式、笔墨与画意:当代水墨(山水)话语的常与变

——侧重文人画史的视角_____ 197

书法在当代:形式、观念与话语_____ 221

参考文献_____ 236

通 论

视觉政治与理论视野

语言的重返,表征的回归与 形而上学的守护者

——当代艺术的话语政治

引论 “重要的不是艺术”及其之后

1985年冬,栗宪庭发表了《重要的不是艺术》一文,在对前'85美术运动时期简单梳理的基础上,宣言式的标题“重要的不是艺术”潜在地成为中国当代艺术的话语基调和价值支点。在栗宪庭看来,“中国基本上没有现代艺术的社会和文化背景”,即“开拓内心层次的感性本质和形而上学庇护下的理性本质”,因此,“中国艺术的复苏,是在一个从哲学到经济低层次的拨乱反正的政治气氛中开始的”。“艺术复苏并非艺术自身及语言范式的革命,而是一场思想解放运动”,即对“假大空”、“红光亮”的反动,“这都是在一种逆反心理的驱使下产生的,变革的核心是社会意识的、政治的”。^①因此,他认为'85美术运动并非新起的现代艺术运动,甚或说它就不是一个艺术运动,而只是前'85美术运动时期思想解放运动的深入。所以,“'85美术运动新潮出现了从精神到绘

① 栗宪庭:《重要的不是艺术》,见氏著《重要的不是艺术》,南京:江苏美术出版社,2001,第110~111页。

画语言惊人的相似”，而现代艺术恰恰是以个体意识为旨归的。“他们想表现的不再是个人的情绪，而是整个一代人的思考。”^①

尽管栗宪庭认为，“不过是对虚假的反动，强调真诚而已”。但是，事实足以证明，’85 美术运动的参与者更关心的不是艺术，而是政治。正如栗宪庭所说的：“我们可以从许多作品看出，他们的焦虑，他们的茫然，都是在对以人的价值观念为核心的各种观念的重新思考。”^②问题在于，这是他的事实判断，还是价值判断呢？直到最后，他才委婉地告诉我们答案。他说：“这表明这场思想解放运动开始进入了哲学的层次，但并非现代艺术运动自身，充其量只是个思想准备阶段。因为科学、经济的落实，使他们愈加走进沙龙；哲学的贫困，使他们不得不去冒充哲学家；思想的无力，使艺术作品不得不承担它负担不起的思想重任，这正是当代中国艺术的骄傲，然而这也正是当代中国艺术的可悲。”^③由此我们看出，事实上，在政治层面上，栗宪庭对’85 美术运动思潮是持认可态度的，但在艺术层面上，他是悲观的。因此，这里所谓的“重要的不是艺术”仅只是一种事实判断，不是表态，更非立场，而是一种反思，一种批判，他归根结底所诉求的实际上还是艺术。毋宁说，重要的还是艺术。

遗憾的是，一开始栗宪庭就被误读了。特别是此后不久有关“纯化语言”的争论（以水天中《请看画面》一文为代表），正是基于对这句话或这一口号的反思而展开的，殊不知，恰恰是在“纯化语言”这一话语背景下，栗宪庭反而将“重要的不是艺术”从事实判断逆转为一种价值标准。1988 年，在《时代期待着大灵魂的生命激情》一文中，他将“纯化语言”归结为是一种“对时代心理的逃遁和粉饰”，“离开了价值标准，‘请看作

① 栗宪庭：《重要的不是艺术》，见氏著《重要的不是艺术》，南京：江苏美术出版社，2001，第 110～111 页。

② 栗宪庭：《重要的不是艺术》，见氏著《重要的不是艺术》，南京：江苏美术出版社，2001，第 112 页。

③ 栗宪庭：《重要的不是艺术》，见氏著《重要的不是艺术》，南京：江苏美术出版社，2001，第 112 页。

品’就只是一句空话”。作品的“背后”及其生命冲动比作品本身更重要。因此，“标志一个时代新艺术的诞生，首先是对一种新的人格的追求”。^① 20世纪90年代以来，他对于“政治波普”、“玩世现实主义”、“艳俗艺术”等现象的敏感和推崇，某种意义上便是基于这一价值立场的体验和实践。

尽管栗宪庭的“重要的不是艺术”主要针对的是’85美术运动新潮，并将“’89现代艺术大展”开幕式上的两声枪响作为中国新潮美术的“谢幕礼”，但是，后’89以来的“政治波普”、“玩世现实主义”等依然沿袭的是同样的价值标准。这也说明了，此时的栗宪庭虽然敏感于艺术，但更热衷于政治。甚或说，重要的依然不是艺术。

问题的复杂性就在于，一方面，随着经济的转型和资本的兴起，这一价值标准反而成为国内外艺术市场的“宠儿”，自此资本摇身成为当代艺术的主要推动者；另一方面，面对社会的分化，部分艺术家转向对现实的关怀，试图以知识分子及其公共性的角色介入社会和政治。显然，其一方面是以资本认同的面目出现，另一方面又是以抵抗资本的面目出现。因此，20世纪90年代以来的当代艺术，贯穿的依然是艺术与政治的变奏。前者是以政治的面目在去政治化，后者则是以政治的方式抵抗去政治化。当然，也不能排除后者抵抗资本本身或其政治性本身就是资本认同或去政治化的表征所在。

回过头看，期间不管是易英的“力求明确的意义”、李公明、鲁虹、孙振华的“社会学转向”、王林的“语用学转向”，还是王南溟的“批评性艺术”、朱其的“流动的社群”、吕澎的“物理呈现的思想”，等等，尽管都关涉艺术本体论的层面，但毫无疑问，谁也没能走出“重要的不是艺术”这一樊篱。不同在于，如果说“重要的不是艺术”中还含有形而上学的可能（比如栗宪庭尤其强调艺术中的“大灵魂”、生命激情及其对人格的忠诚）的话，而后者则全然是去形而上学化的，甚至染上了新实用主义的

① 栗宪庭：《时代期许着大灵魂的生命激情》，见氏著《重要的不是艺术》，南京：江苏美术出版社，2001，第118~124页。

色彩。这意味着,后'89 远未终结。

后'89 不仅是政治的,而且是一种去政治化的政治。它的未终结不仅意味着形而上学时代的终结和后形而上学或世俗时代的降临,也意味着价值标准的弥散和主体的瓦解。

哈贝马斯在《后形而上学思想》一书中,对笛卡儿意识哲学及其逻各斯中心主义的批判者作了如下划分:程序合理性(科学实证主义)、语言学转向(分析哲学)、理性的定位(现象学、解构主义)、实践优先论(西方马克思主义)。^①于此,我们不妨寻找一种可能的现实对应,比如王南溟的“批评性艺术”与“程序合理性”,邱志杰的“重要的是现场”与“语言学转向”,管郁达的“身体叙事”与“现象学”、“解构主义”,李公明、鲁虹的“社会学转向”与“实践优先论”,某种意义上,这恰恰证明了我们其实已然处于后形而上学时代或世俗时代,栗宪庭所谓的“大灵魂”在此早已荡然无存。不同于西方的是,即便是栗宪庭的“大灵魂”立场,也并不能说明我们的后形而上学针对的是一个实在的形而上学,毋宁说是一个实在的政治。

一 语言的重返:意义、现场与感性

1. 反思“意义大讨论”:意义与语言

20 世纪 90 年代中期,在《江苏画刊》引发的“意义大讨论”,实际上依然是“重要的不是艺术,还是艺术”的争论。争论的双方主要是易英和邱志杰。

易英在《力求明确的意义》一文中基于对现代主义之“意义模糊和不自明”的反思,坚持当代艺术就是观念先行,就是要“走向含义的明确传达”,进而消解艺术与生活的边界。^②与之针锋相对的邱志杰在《一个

^① 哈贝马斯:《后形而上学思想》,曹卫东、付德根译,南京:译林出版社,2001,第 29~50 页。

^② 易英:《艺术的边界》,见《艺术评论》,2004 年第 2 期。

全盘错误的建构——驳〈力求明确的意义〉》一文中则认为：“作品的语言功效并不从这种素材中汲取养分，相反恰恰是在语言的不透明性中获得其存在。正是载体的不透明性使含义只能通过并且只能后于差异性的能指网络的构造而被意指。”^①因此，“含义的传递既不是日常语言的唯一任务，更不是艺术话语的先天任务。含义的缺席并不是价值的空无，相反，在艺术中恰是这种含义的缺席是其语言生效的必要条件”。^②正是从这个意义上，邱志杰强调应该将“语义的在场压到最低值”。而艺术之所以有效恰恰是因为它没有含义。^③

邱志杰的理论源于分析哲学，他尤其看重艺术语言本身。在他看来，艺术不是观念，不是含义，不是预设，而是现场，是实验，是感性。遗憾的是，“意义大讨论”后，邱志杰对现场和语言的主张并未引起多少“响应”，即便是原来和他同属一个“阵营”的王南溟、朱冥、沈语冰也先后滑向了“再现论”中。^④反之，随着“社会学转向”、“批评性艺术”及“问题主义”的起兴，包括对“图像转向”的误读，^⑤易英的“力求明确的意义”这一论断反而得到了进一步固化、延续和拓展。

2. “语言学转向”与艺术语言

毋庸置疑地说，对于“图像转向”的误读，与“力求明确的意义”及其延伸性生成，都在“重要的不是艺术”这一框架之内。尽管“意义大讨论”中并不乏像邱志杰这样的反向抵抗的声音，但归根还是没有继续下去，并遗憾地逐渐被遗忘。正是在这一背景下，今日重提“语言学转向”问题，显得尤为迫切和必要。

那么，什么是“语言学转向”？作为20世纪哲学的巨变之一，“语言学转向”源于对意识哲学的反思和颠覆。它回避了形而上学和反形而

① 邱志杰：《自由的有限性》，北京：中国人民大学出版社，2003，第79页。

② 邱志杰：《自由的有限性》，北京：中国人民大学出版社，2003，第80页。

③ 邱志杰：《自由的有限性》，北京：中国人民大学出版社，2003，第81～83页。

④ 邱志杰：《重要的是现场》，北京：中国人民大学出版社，2003，第1页。

⑤ 鲍栋：《未完成的语言学转向》，见《画刊》，2009年第8期，第76页。