

<<观念之后>>

图书基本信息

书名：<<观念之后>>

13位ISBN编号：9787535624567

10位ISBN编号：7535624561

出版时间：2006-7

出版时间：湖南美术出版社

作者：王南溟

页数：175

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<观念之后>>

### 内容概要

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。

<<观念之后>>

作者简介

王南溟，上海独立批评家。

著作有《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》

。

<<观念之后>>

书籍目录

序导论 艺术是一种舆论第一章 形态史的当代艺术第二章 德里达的短路：艺术在意义的有效性途中 1  
· 从创造到意义：艺术与知识分子 2· 哲学姿态的尽头：解构主义在当代艺术研究中的问题 3· “片  
断”的观念形式主义：“后现代”之后 4· 意义的设定：从解构到批判第三章 观念艺术的过去与现在  
及如何才是批评性艺术 1· 重新检验“观念”：杜尚与观念艺术之间 2· 波依斯的两面性：巫师和社  
会政治批评的号召者 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 4· 从潜意识  
领域到公共领域：谢德庆对行为艺术的超越 5· 艺术的新闻批评：汉斯·哈克及与布尔迪厄的谈话 6  
· 人权艺术家：布拉德利·麦克考伦和贾奎琳·泰里 7· 让观念燃烧：摩根·斯普尔洛克《给我最大  
号》与批评性艺术第四章 哈贝马斯的雾中看花：前卫艺术、后前卫艺术与更前卫艺术结语 对几个概  
念的补充说明

## &lt;&lt;观念之后&gt;&gt;

## 章节摘录

1、从创造到意义：艺术与知识分子 艺术与知识分子 还从来没有一种形态的艺术会像观念艺术那样成为乌托邦的梦呓：它宣布艺术是社会的异在，并直言不讳地声称如果艺术不再是潜在的，那他宁可放弃艺术。

在观念艺术的时代，黑格尔的预言 艺术被哲学所替代，毋宁 要颠倒过来，即哲学被艺术所替代。

哲学依托视觉实体，这种实体会使哲学 更直接、更刺激、更冲突、更对立表达出知识分子的潜在行为。

只要视觉这 道防著一直防卫着心理经验的固有性，就有艺术推倒这道防的企图，所以艺术是冲击的。

或许可以这样说，艺术与哲学不是谁来替代谁，而是艺术与哲学的双重死亡。

这是一个艺术被知识分子重新给定的时代，即艺术被抽掉了 画家性，强行嵌入了知识分子性。

当把艺术归入中国艺术过去和现在的连续性链环中，艺术就会抵制知识分子的入侵。

在这里所讲的中国艺术就是占主导地位的文人艺术（文人书法 和文人画）。

原因是知识分子才是它的掘墓人。

视觉意义上的中国艺术还没有 有一个独立的概念。

从艺术种类上来看，它是从属于文学的（文人艺术的文 学化），并在文化结构上，它是归依于道家文化的（调节占主导地位的儒家 文化）。

中国艺术家的特征是文人的、而不是知识分子的，艺术是文人的逃 避所，以消除行为上的介入，艺术与社会之间不再有精神性联系，他（文人 ）被认为是依附性的，也把这种依附性带给了艺术。

唯有如此，一旦社会有 了知识分子，在接受知识分子法庭的审判中，文人成为这种奴性人格的最有力的艺术人证，而其艺术理论文献也是其最充分的供词。

这种对中国艺术审判的范围还远不止这些，近代以来西方画种的引入就 增加了考察艺术时的复杂，但这种复杂性很快在对艺术的深层考察中一如烟 雾的消散。

西画的材料同样钳制在文人艺术的无意识文化系统中，在这里， “文人的”价值判断仍然被认为行之有效 艺术决不是精神性的，艺术成 为适应的手段即艺术就是依附的。

我们不难想像依附性艺术的堕落，因为它放弃了艺术家的潜在权利。

当然有一点是更为棘手的，即在的是自古即有，从天而降。

潜在权利诞生于知 识分子墓碑的周围 在否定主义的情境中，他埋葬了过去，也希望埋葬他的下一代。

这是一部被重新撰写的艺术史，它只是空间的碎片，因为它割断 了时间链，每一个碎片都在抗议时间流程中的精神流失，艺术史就是瞬间的 抗议组合史。

“形式”的艺术（“形式主义”的“形式”）在今天的知识分子语境 中获得了一次伟大的际遇 艺术的否定性使艺术终结了它的历史，而委任 为“否定库”的设计师。

投入社会的“否定性”不但是思想的，而且是视 觉的，即思想和视觉有了它共同的精神性指向，艺术的深浅显示在精神性刻 度上，唯有“深”的才是“艺术”的。

否定主义艺术存在依据为艺术面对的历史是压抑史这一事实，人（全部 意义上的人）创造了物（秩序）和环境（文化），同时也压抑着自己，而人 从意义上来说是“爱欲的”。

如果艺术没有承担起“否定性”，那仍然会 在压抑状态中观望、沉默和麻木。

艺术就是病弱的收容所，艺术与社会的关系 系在于存在的精神性已死于艺术的自杀倾向中，而不想让艺术通过它的形式 使精神性充分发挥出来，这样，艺术就成了压抑的总体手段而让艺术家成为精神性的可耻叛徒。

只有观念否定主义最终剥掉了文人和文人艺术的伪装 通常认为文人 和文人艺术是精神性的（理论上往往这样描述），但它根本经不起知识分子 的检验，因为知识分子的精神性

## &lt;&lt;观念之后&gt;&gt;

是 否定主义。

习惯上所理解的精神性类 同于理解传统艺术中的“意”论，因此很自然地希望在“意”与“象”关系的“意”中寻找精神性的答案，（而且竭力模仿这种语言模式）。

这样“精神性”就成了古已有之的伟大传统，而全然不知“精神性”正被“意”所羞辱。我这样说的宗旨当然要挑明“意”与“精神性”的差异，所有传统范畴的价值都在我们怀疑之列，“意”文人艺术的牌坊，仅仅负载着没有精神性的艺术史。

现状还是这样：当艺术摆开了新古典主义的筵席，新古典主义所维系的“意”复活为神仙并被请入上座，人们欢呼精神性的来临而同时又纵容了对精神性的吞噬。

这是我们时代一次古怪的筵席，“意”的文化性被迫认为精英性，新文人画一跃而为寻求“意”的艺术，新古典主义的“天书”也被制造为一块人造乌云，想遮掉当代艺术的精神性曙光。

如果是真正的精神性，那它必定是批判的而不是描述的，精神性存在于特定的关系中，并强制性地要求它在这种关系中作出别无选择的回答：愿意 或者不愿意，这样，“意”新古典主义已经成了这关系中的精神性所否定的对象，如果认同了这个对象，就没有了“精神性”，人们不愿割裂“意”与精神性两个根本对立的观念，是由于错认了“意”即为“精神性”。

这样，“精神性”就不再是“否定的”这样一个概念，没有普遍而抽象的“意”，今天为我们所描述的“意”只存在于固有的文化磁场中 儒家文化和道家文化，相信了“意”即相信了“意”中的文化。

艺术被强行认定为“观念的”，艺术就不会再游离于固有艺术概念中，它以它最破坏的形式媒体表达了观念艺术的精神性，像博伊斯当众烧毁象征权威的皇冠那样，这种烧毁需一而再、再而三地永无休止，这样，艺术就从“表现”的艺术变成“观念”的艺术，其中的逻辑转替关键是艺术不但需要主观性（主观性往往是“表现”的艺术的宗旨），而且它要被置于观念的否定主义之中。

这样，艺术不再解决传统艺术理论中持久争论的主观与物的关系（偏于物为模仿论，偏于主观为表现论），观念艺术作为一个观念形式成（观念与材料形式不能分离的）实体，反对对既定的观念的升华，在“艺术即表现”的阶段，艺术经历了从物象到“简化”的转变过程，简化最终摆脱物象而为元素，艺术成为感性与元素之间的关系。

而观念艺术存在于观念与观念之间，即艺术的否定性观念，如何切入被否定的观念对象，这样“精神性”就成了观念艺术潜在之道的武器，而艺术的本体被解放，就是我们经常说的只要赋予形式（可以被用于艺术的一切资源）以观念，什么都可以成为艺术。

没有哪一种形态的艺术能像观念艺术那样与知识分子真正结成了联盟，当然，艺术家的名称并非自古就有的，在“艺术即模仿”的最初时代，他只能是画工而不是艺术家，只有到了“艺术即表现”的时代，艺术家才是天才与激情的象性，当然，艺术在天才与激情下被感性化，即成了“感性”的艺术，感性召唤已被作为艺术家的代名词，仿佛任何领域的感性都要让位于它。

尽管艺术形态在今天已有了更替而感性依然留存于艺术。

以观念艺术中，观念是至关重要的，但我们不能简单地就认为艺术放弃了感性，而毋宁说感性被观念精神化，它突破了纯粹感性，而使艺术家成为社会文化批评家，即超越“艺术即表现”的那种感性。

只有同时具有“精神性”的感性才使艺术成为观念艺术实体，所以观念艺术成了在一切材料（形式）王国中的观念演绎，因为艺术一旦成了精神性的，它的否定主义异在性、批判性、超越性就是艺术的主题，即艺术离肯定的、描述的越远，艺术就会更有价值，所以观念艺术的实体存在并观念的设置和观念的推导中并被精神性所验明。

连接知识分子与观念艺术的是精神性，否定主义是其观念的根本保证。

在这里，艺术成了“拒绝的艺术”，即艺术家通过精神性的感性赋予特定材料成为视觉实体，以这种实体拒绝履行为既定观念所强行规定的义务，新观念很快会变为旧观念，而精神性意味永远的拒绝。

## &lt;&lt;观念之后&gt;&gt;

感性时代的理想主义虽然是那般地诗意化，但它高高在上，脱离了（或基本脱离了）艺术与社会的关系，观念艺术有意让艺术回到它欲否定的社会之中，从而艺术是知识分子的艺术，而不是画家的艺术。

只有观念艺术才把艺术倒置过来认识，艺术需要知识分子是因为艺术需要精神性而不仅仅是感性，但这像是对文人的一种无与伦比的苛求。

为了知识分子而要文人牺牲无疑让人感到残酷，因为即使是知识分子也正陷于文人化的危险中。

我们已被移入后现代社会的知识分子危机，如马尔库塞所批判的失去革命主体的那种社会，除非我们重新培养怀疑的能力和获得否定的能力，但这对我们来说总是一种希望和绝望的双重增值

当知识分子危机移入文人社会。

中国知识分子被夹于中西文化危机的中间，精神性否定主义不但没有市场而且会受到嘲笑，因为文人社会从来没有诞生过否定主义，而且有否定主义的恐惧症，这是观念艺术的悲哀。

但文化最终会从危机中惊醒，文化的未来即赖于革命的主体；否定派知识分子，当知识分子走向他的前面地狱的时候，观念艺术就成为知识分子走下地狱的阶梯。

从创造到意义 在观念艺术中（这一形态的艺术总称而不只指概念艺术），检验艺术的是形式文化，艺术已从创造到意义，艺术被意义化，艺术即受到观念的检验，这种检验会让中国当代美术思潮的阴暗面全部曝光，即当下艺术无论在实践上还是认知上都有背于这种观念性。

观念艺术已经改变了我们对艺术的看法，从世界范围艺术来看，使艺术家丧失信心的是视觉的相似，艺术作品的视觉已无法避免它的相似性，这给信奉创造的艺术家的打击无疑是个致命的打击。

也许被视为创造的时代的现代主义已经到了它的终结，艺术家也改变了他那雄心勃勃的创造狂，代之以无个性和无创造。

所以，今天有谁仍以创造来宣扬艺术方向的话，那只能被嘲笑而不是被敬佩，因为对这种观点的信赖已成了对艺术的无知，艺术已经不可能没有相似性，这种相似性导致了艺术家宗旨的改变，艺术成了一种扩张运动，即冲出创造的包围，让艺术找到它新的安身立命的地方。

艺术在扩张中招来了它的灾祸 艺术离开了创造的宝座，消融到生活的每个角落。

在以前，艺术家总是受英雄的，浪漫主义风格论的诱惑（从根本上说现代主义也是浪漫主义的，或者说是“超人”的浪漫主义）使艺术不但从艺术的限制中突围了出来，而且企图利用一切艺术资源，让这些资源作为艺术家创造性的代码。

这是艺术史上一个熵的故事，即当艺术家贪婪地缴获这些战利品之后，也像是缴获了全部的敌人，从而使艺术家不可能再占有新的战利品。

有了这一艺术事件，感性的艺术（我仍然将这段艺术史看成是“表现”的艺术和“观念”的艺术，以替代浪漫主义、现代主义、后现代主义的艺术史形态划分）的全面凯旋。

艺术完成了它的职责，艺术与创造像是一个同意反复，这使它真正尝到了它的恶果 创造的枯竭。

这使艺术没有退路 也没有进路，除非艺术被引入形态转型。

“新达达派，有人叫做新现实主义，波普艺术、集成艺术等等，是一条容易走的路，那就是靠达达派搞过的东西过活。

当我发明‘现成品’艺术时，我原是想耍弄美学的，而新达达派的人都拣起我的‘现成品’艺术，还从中发现了美学价值。

我把瓶架和屎门向他们的脸上扔过去表示挑战，而如今他们竟会以为这些东西就是‘美’而赞赏不已”。

杜尚对新达达主义的嘲笑意味着这种艺术史转型的标志 艺术从创造的艺术（指原创性）开始步入意义的艺术（但仍然是形式主义的）是一个新的艺术时代的来临。

这个时代总是以抵触某种创造信仰为开端的。

安迪·沃霍尔的梦露肖像、可口可乐空瓶作品等于向艺术即创造的例题提出了挑战。

## &lt;&lt;观念之后&gt;&gt;

风格和个性毫无意义，连接艺术家与艺术关系的是观念，波依斯的“人人都是艺术家”、“社会是雕刻”已使创造和非创造没有了界限，即今天的观念艺术恰恰是对“表现的”艺术时代的反动，它荣耀的正是感性时代艺术的羞愧，艺术不再是创造了什么而是获得了什么意义，艺术成为艺术作品的不再是形式和材料媒介的创造性，这已在那一时代艺术家的信仰中被实现，艺术形式与观念结合，使形式的差异在意义之间，是意义区分了形式的独特性，它对作品的认定深入到对意义的认定。

就是这种历史在浪漫主义时代（或“艺术即表现”的时代）艺术家凭藉着他的感性和风格，而且唯有他的感性和风格方使他的艺术至高无上。

因为艺术（所指）与艺术形式（能指）的关系是任意的，即能指是被创造的，它完全突破了艺术模仿论的形式与现实的对应关系以及形式总是被现实所限制的教条。

但这又不同于观念的艺术，感性、风格以来的艺术实验即是能指的实验，艺术所指自然被认为是超级的，即艺术最终要归于固定的所指，艺术仍然是艺术。

所以，达达主义并不承认达达的行为是艺术或只是反艺术，达达的企图是对艺术能指独断的抗议，而不是反对艺术的所指。

这是导致达达反对新达达的根本原因，即新达达以达达的反艺术为艺术，从而消解了艺术的超级所指。

完全可以以他们为代表，由于安迪·沃霍尔和波依斯的艺术经验，才打破了艺术的自足系统，这系统被认定为是创造的。

观念艺术正是抽掉了能指的创造所赖以建立的超级所指，艺术所指和形式能指并没有严格的界限，它得不到一个本身不是能指的最终所指，艺术仅仅被能指所给予。

“使一件作品成为艺术的是艺术家的意图，而不是他的创作手段和方法。”

劳申柏格就是这种能指的无限差异性的艺术家，这种差异性存在于能指之中，而不是在能指和所指的和谐中。

所以，艺术成了一种能指的活动并通过这种活动把所指消解。

艺术从创造到意义，即以能指的差异性为原则，当能指的差异性被认为是艺术的视角，形式即为文本而不是作品。

文本的意义系于它的社会、文化背景下，并与某一特定的社会、文化发生关联下获得意义。

艺术文本之间没有它的相似性，那怕是极其相似的文本，能指总是有一种意义可能，艺术家抛出他的艺术能指本身即表示了与“他者”的一种间隔。

检验能指的不是艺术所指，艺术就失去了它的唯一标准创造性，而成为文本的“互文”，因为它没有什么第一件的作品。

我们习惯于区分某某作品为某某人作早有，意义的艺术否认这种艺术认知，它打破作品的自足意义系统和单一意义，因为文本总是被差异的，它没有固定的意义和固定的所指。

艺术有了能指差异性就是说艺术形式存在于意义之中，相似形式被赋予不同观念也即产生了不同的艺术。

当然，这与其说是艺术家卸掉了创造的职责，还不如说是对艺术家职责的加码，艺术家从创造到意义（不是说绝对无创造，往往在强者艺术家中仍然没有停止创造），艺术被要求脱离艺术的金字塔而将艺术扩张到人文学科的思潮中，艺术即形式的人文学科。

这样，艺术的形式能指在观念下获得了意义，艺术家的艺术成为观念的证明，是它区分着这一艺术作品和那一艺术作品，这给艺术形式以复杂性。

一个形式的意义依赖于形式的观念场，艺术形式往往是观念分析的结果，从中获得该观念的形式意义，这决不是艺术家的举手之劳。

在观念艺术范式中，艺术家参与了人文学科也要求他成为文化先锋，因为当代文化的特征即视觉文化（区别于印刷文化）是视觉更多唤起人的冲动，艺术在能指的经验实体中的这种经验是印刷文化所不可企及的，艺术展示它的观念比一般认识渠道更有效，所以，艺术传迅观念。

但随之也产生了新问题，在观念艺术范式中，如何体现其观念的价值，索尔·莱维特说“只有好的观念，概念艺术才是好的”，换句话说，艺术不总是表达了好的观念，观念化趋向的中国当



## &lt;&lt;观念之后&gt;&gt;

代艺术很少有好的观念，往往在观念性艺术中赞扬了旧观念，这是一个观念 贗品的时代，观念被矫揉造作地使用，剩下的是哗众取宠。

那么，观念艺术观念就应该受到审查，由于观念艺术的性质已经改变了艺术家的创作方式，在“表现”的时代，艺术家创作凭借的是天赋，是 天赋造就了艺术家，从而造就了艺术家的艺术风格，这是一个艺术与人文科学相互排斥的时代，人文学科掌管理性，而艺术掌管感性。在这种感性狂热 中，理论无法干预艺术家，艺术家从不听从理论对艺术家的教诲，因为理论对艺术所总结的某种艺术规则（而且那种理论的任务就要为艺术家概括出某 一种条条框框），只能让艺术家一无所获。

所以，有一种说法，只有低手庸才 会以理论作为他的金科玉律。

但这种艺术的态度已经完全改变了理论的身份 ，即理论总是冲击着艺术而不尾随艺术。

由此，艺术和理论已经改变了原先 的关系，艺术与非艺术的区分的无法确定，理论总是伸入到它的可能性之中 。

所以，艺术理论与艺术品同样重要或者比后者更重要，因为正是某一时期 的某种理论给定了非艺术的事实为艺术，而且艺术随着这种给定的变化而变 化。

当理论已不再是一种艺术的障碍，艺术家凭借理论来设计自己的艺术， 艺术能指的差异性就在理论与理论之间，这已经是对艺术家的一种苛求，没 有什么时候会象今天那样让艺术家伤透脑筋，即绘画技艺已不作为衡量艺术 家的条件，至少不是唯一的条件，他要求艺术家另外增补更至关重要的能力 ，即对艺术的理论分析。

这样，艺术家一身兼两职 艺术家和批评家。

他 要让艺术存在于对自己作品的观念解释之中，这种解释是艺术家的艺术实体 思想、观念、精神的视觉形式。

这种难度为艺术家提供了一个照示，艺 术家决不再是画工。

当然我们现在的侥幸艺术家（因为成功于无逻辑推导的 混乱中），宁可做画工也不敢在这种观念的检验下显出无知的原形，这种抵 制观念的做法是观念贫乏下的耍赖。

有了视觉文化和视觉观念，即有了艺术观念价值。

在社会 文化之 中，艺术已经完全摆脱了既定的艺术范式，这是一个可以充分预设的“意义”空间，它是对某种观念的分析。

在观念艺术中对观念的分析是观念赖以 建立的基础，缺乏分析，其观念就不成其为观念。

对此，考劳斯已有典型的 论述：“艺术主张的合法性并不依赖于对事物的属性进行经验主义的预想 ，更不取决于对事物属性的美学预想。

艺术家就像分析家一样，并不直接关 心事物的真实特征。

因此他只关心与方法有关的两点。

其一哪一种艺术有助 于观念的发展；其二怎样才能使他的主张与上述发展合乎逻辑地契合，换句话说艺术主张从特征上讲不是事实，而是语言表达 也就是说它们不是描 述实在物体和精神物体行为；它们是表达艺术观念或者艺术观念所产生的 正式结果。

”画家们与其喋喋不休地谈论艺术还不如把这段话熟读一百遍。

困难在于分析，中国当代美术思潮在分析中绕道而行，其一系列观念， 都是柏格森、尼采、弗洛伊德、禅宗，即中国文化中的神秘主义直觉和非理 性判断，而没有分析和理性。

在缺乏分析和理性情况下，柏格森、尼采、弗 洛伊德这些新潮观念早已被禅宗这种旧文化所吞没

。

我就在这一基点上展开了对中国新潮美术一系列思潮（融合论、生命论 、观念论等）的批判

。

这是一个虚幻的新潮，起因在于中国文化偏食症，他 选食的总是与无意识文化中能沟通的文化，即中国的无理性文化类同于西方 反理性主义，从而把现代文化移到传统文化之中，这给文化先锋又增加了一 个工作，即在观念分析的时候，一种理性分析，将西方反理性主义重新移位 到现代文化范式中，然后割断反理性与神秘直觉的虚假同构。

所以，分析和 理性是保证观念的途径，从这途径而入，才能获得真正的观念。

<<观念之后>>

一个被充分 认识的思想是要向一切的人（包括自己）及一切的群体的无意识文化进行挑 战的  
，它的方法就是批判理性 一种非理性主义现代性的真正保证。

P27-39

## <<观念之后>>

### 编辑推荐

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个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。本书是王南溟“更前卫艺术”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。

<<观念之后>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>