

杨建滨 著

S H U I C A O Z O N G
Y I S H U



谁操纵艺术

湖北美术出版社

N G Y S H U

杨建滨 著

谁操纵艺术

——关于人与艺术本体的寻解



湖北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

谁操纵艺术/杨建滨著.

—武汉:湖北美术出版社, 2001.11

ISBN 7-5394-1231-3

I. 谁…

II. 杨…

III. 艺术理论—研究

IV. JO

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第073524号

谁操纵艺术 ©杨建滨 著

出版发行:湖北美术出版社

地 址:武汉市武昌黄鹄路75号

电 话:(027)86787105

邮 编:430077

h t t p : //www.hbapress.com.cn

E-mail : hbapress@public.wh.hb.cn

印 刷:湖北省政府办公厅印刷厂

开 本:889mm×1194mm 1/32

印 张:6.375

印 数:800

版 次:2002年2月第1版 2002年2月第1次印刷

I S B N 7-5394-1231-3/J·1104

定 价:18.00元

目 录

序言	1
上篇	
第1章 把艺术史掰开	8
第2章 天堂窃情	28
第3章 科学平台上的绘画	45
第4章 艺术生产快乐	61
第5章 阳光下的预言	79
下篇	
第6章 规范乎 自由乎	98
第7章 成功操作	119
第8章 批评的瓦解	136
第9章 支配者说	154
第10章 寻解自主	176
结语	196
参考文本	199

序 言

关于艺术的历史或现实的描绘，从瓦萨里到贡布里希，从意大利到美利坚，投入其中的人可谓不少。说的那些道理几乎可以布满每一条高速公路。

在每年的某个季节，谈论艺术的话题，由西向东，由南至北伸展着，扩散着，不论时代如何变迁，艺术和艺术的操纵者都打着自己的喷嚏，四处传染着一些陈旧或新鲜的说法，喷嚏的气息使我们的意识与视觉里多了不少有争议和回味的东西。跟每年某个季节街上的女人们忽地把传统的着衣方式又很前卫的新潮一番一样，有意味的视觉形式常常更换着我们眼睛的印象——那些露着肚脐眼和双臂的短衫在互联网时代飞扬着自己的个性，打破了原有的平衡，与穿背心或拖鞋的男人们相比，更普遍地被认为那是时尚的表现。想当年，中国人裹在身子里面的肚兜布，眼下一晃变成了时尚少女的吊带装，不仅时髦得惹眼，且简洁消暑。有点像德·库宁别出心裁的绘画创作。历史和现实如此地贴近，

非常的默契，耍个手法便可以更新，变个招术就成了创造——全在那一瞬间的灵感。

艺术的历史或现实与变换着花样的“肚兜”没有多大的区别，只要管用，就行。

由此想到，化妆和选美这类现代生活中的一些事，两者都是女性试图自信的表现。通过化妆把一个真实的你弄成一个不真实的你；再把一个不真实的你弄成个真实的你，在一张“自然”的脸或“科学”的脸中进行双向选择。至于是否“靓”了，天晓得。而选美，则是以打击绝大多数女性为前提，满足男性社会对女人进行一种再塑造的行为。作为一项装饰性很强的活动，它始终浸透着智力与虚伪、杜撰与歧视的社会学话题，让人浮想多多。实在看不出里面有多少真正是属于人道意义上的东西，倒是浓缩着诸如传统肚兜到现代吊装的一揽子计划性思维方式。

女性化妆和选美最终是不是抬举了女人，我不知道。在我觉得，对艺术的历史和现实做一些探究肯定是为了搞清楚一些应该搞清楚的问题，而不是化妆和选美。这是我写本书的目的。

当今社会在普遍使用一个词：人性化。科技要说“以人为本”，教育说要“以人为本”，那么，艺术是不是也该“以人为本”呢？在一个艺术停止了为某一集团或阶层所独有的年月里，人们的精神和物质无疑是支撑艺术、养育艺术的最佳土壤。我们不再否认，艺术并不是一个万分复杂的问题（除非你坚决认为它很复杂），作为人类情感的一个最大载体，艺术反映和折射出人的某些不理论的、不哲学的、不做作的念头和冲动——它是人类人道精神的一种确证。正是由于人理想与现实共同的需要，我们得以客观地看待艺术的本质意义，解剖艺术是“上层建筑领域”、是“意识形态的反映”的说法，并把它界定于人和人生的过程之中，贴上人性的标签。越过艺术发生和存在的漫长岁月，艺术的问题和它的作用一

样被人为地弄得越来越多。我们究竟应该去怎么看待艺术,领略并感受艺术本身的话语——确成了今天“网络时代”“注意力经济”里的“眼球之战”。美国柏克莱大学社会变革研究所的访问学者米切尔曾在其《注意力经济》文中指出:新时代的人们不会为食物竞争,为信息竞争,注意力才是真正的稀缺资源。注意就是吸引。于是,继“知识经济”之后又出现一个新的名词:注意力经济。这使我不由回想起早年美国社会学家奈斯比特在《大趋势——改变我们生活的十个新方面》里所说的:“在我们周围的技术越多,就越需要人的情感。在高技术发展的时代,必然带来情感的发展。”这话让人觉得人类发展的时速之快,变化之快,它们之间的某种必然的联系。从奈氏到米氏,短短的十来年,我们关心的话语进入到一个新的意境。

我们面临数码时代。这些年来,科技的发展无疑给每个自然的人和社会的人都施之以惠,但科学和技术都不是人的最后归宿,人最终归于自己的生活方式和情感,而艺术在贴近、反映并制造、抚慰情感方面无疑是独有其“道”的。在情感的表述方式中,视觉的语言恰恰提升和牵动了人的“注意力”——因为视觉不仅仅需要思维的介入,而且它还需要情感的介入。虽然,它无法涵盖一切,说明生活的全部意义,但它却庄重地表明,艺术的原位性价值和最终定性。所以,它引起我们包括视觉在内的极大注意是很自然的。诚如奈斯比特说的“问题是我们对前面的路途要有一个清楚的感觉,一个清楚的远见。”

本书正是由这个思路发散,力图探询以下几个方面的问题:

- 一、艺术的“历史”性轨迹和走向。
- 二、艺术的身份(IDENTITY)指认及人道精神。
- 三、艺术的人为作用与社会的互动关系。

探询的过程想逐步垒起——“谁操纵艺术”的命题。似乎,这

样的命题本身就是一个大白话,因为从艺术这个词诞生之后的各个时期无不是放置于被操作的地位的。宗教操纵艺术,权势操纵艺术,政治、商业都可以尽情地操纵艺术,它们就像旧时的婆婆使唤童养媳一样那么理所当然。“大白话”中归类出两种认识:①艺术绝对应该是由人去掌握和控制的,包括自然的人和社会的人;②艺术随之而产生着不同的效用,但艺术是有其规律和特性的。在《逻辑学》这本著作里,黑格尔说:“存在是直接的东西,因为知识要想认识自在和自为的存在的真相。所以它并不停留在直接的东西及其各种规定上,却透过直接的东西深入到里面去,认定在这个存在的背后还隐藏的东西构成存在的真理。这种认识是一种间接的知识,因为它不是直接在本质那里、在本质之中,而是从他物、从存在出发的,并且要通过一条先行的道路,即超出存在之外或者更确切地说进入存在之内的路。”

众所周知,人只是拥有了语言才拥有了世界,而我们也只有进入了语境才能更好地对话。正像海德格尔说:“语言是存在的寓所”。艺术的语言来自于它自身积极的运动过程。艺术的诞生,是被人为抛入其语言系统里的,有一个相对固定的关系网络,该网络规定了艺术存在的位置,规定了它与自然、与社会、与历史、与人的种种关系,规定了他的价值取向。从此意义上说,艺术本身并不是自由地拥有自己的语言,并支配自己的语言,而是被人所限定,所支配——它可以是“桥”,也可以是“墙”,这取决于人与艺术的终极关系。

细想起来,20世纪之前的艺术思想和艺术行为充满“规则”,凸现着“由技入道”——“由理入道”的轨迹。“一元性”历史风格的传续,给我们阐述了两种可能性:①艺术由自然自发状态而扩散;②艺术由“公家”赞助、扶持而狭窄。当然,一旦科技的发达与政治的昌明就为艺术带来第三种可能性:空前的信息派送和视觉

观念的革命大大刺激了艺术的多元和自在自为,给艺术家壮了胆子,拓宽了路子。更为明显的是:艺术的无所不在——“介入”生活的劲头正足。与经济社会和人生过程中的共振现象,使得供艺术跃动、选择的空間增大,供艺术家自我关照,多面关照的话语突出,简言之,就是人观赏艺术的需要和判断力的提高成长着一种跨越现实的勇敢气质,“即超出存在之外”,“进入存在之内的路。”

所以,我们不能不承认艺术依然是被一些有形和无形的网所制约和操纵,不是完全由自身的规律去自我操纵的。“操纵”作为现代社会生活的一个组成部分具有与人牢不可分的粘性。美国学者肖斯汤认为:“操纵”已成为现代人的瘟疫——不分老少,无论久暂,永远如此。“一个操纵者是一个运用、利用或控制自我及他人,并把被操纵视为‘物’而不视为‘人’的人”。承认这个事实,说明:艺术不可能没有“操纵”性;艺术完全是能被人“操纵”的;另外,艺术凭什么不被“操纵”呢?!那么替代“操纵”的东西有没有?我认为,有的。这就是——实现的人道精神,以“实现”替代“操纵”。这可以联想到马斯洛所说的“自我实现”——依据他的见解,一个“自我实现的人”乃是比一般人更能享受到生命的丰盈,更能充分发挥出个体功能的人。古往今来,纵观历史,或许只有古希腊时代才有过真正意义上的自己操纵自己艺术的经历,他们与神同形同性,在庙堂里面和外面尽情刻绘了裸体的人(神),刻画出“认识自己”的箴言同时也烙上了他们的才智和理性。这种才智和理性的成果夯实出巴特农神庙的每一根基梁,最终成就了一项文明而又伟大的工程。没有一点“豆腐渣”的遗痕。我们因此明白了为什么所有的文明史和艺术故事无一例外地要谈及古希腊。我想,在众多因素中,她弘扬着人道的精神,沉淀着一个民主与教育的基因,那种“完全之教育”——“自由之教育”不可抹杀的作用。

站在这个角度上，我要说，古希腊艺术万岁！

我写的这些，是很想本着一种客观的眼光和一种批判的态度，绝对不想把肚兜弄成吊带装。不过比较难。“客观”和“批判”两者本身就是矛盾的，所以我感到，脑子里常常晃悠的那些新奇东西，一落笔便显得平庸不堪，不留神便滑向说教的老路，真是经风雨累，见彩虹难。往往越是想讲点心里话，越容易弄巧成拙，如同艺术越是受某一团体的重视，就越容易被灌输某种思想——虽然，艺术家们都明白“解衣般礴”的创作状态是真状态。经过“操纵”后的状态是另一种“真状态”。

文中所用别人的观点或语录，无非是想通过那些文本证明自己某些想法、观念的背景性，那种潜在的关联与依赖关系——当然，这不等于说我不持有观点。事实上，这本书的骨子里依旧有我10年前所写的《审美的眼睛》一书的影子，随时间的变化，有些不同的是：人更趋向坦然，趋向求是。这许多年来，美术学科的发展在数量上呈上升状，而在质量上的深入研究似乎仍是初级阶段，专门院校所集中的一些教学和研究人員所关注的理论只是在一门“公共课”的层面上体现出来，相互间的协作、交流、探讨十分贫乏，而且观念的滞后，研究手段的滞后，使处在“个体户”状态的这些人常常犯困。而我之所以由此摆弄笔墨，当然有一种冲破现状，提供新的读解态度的念头。我觉得阿兰·波伊斯的这句话很有味道：“如果说任何读解都是误解，那么，任何误解也是读解”。我理解这个“任何”应该是“随你怎么看”。事实表明，读解或误解都取决于人的判断态度，来自人的个体经验，这是选择的基础，也是选择的权力。有很多事，特别是艺术的事，误解常常大于读解，过程重于结果，换个说法，方法比结论更重要，如果说方法就是过程的话，而结论往往就是经验了，而用经验比划、衡量艺术的事，就像是“盲人摸象”，只能是问题的一个方面。另一个方面，应该

是用“感受”，感受亦创造“真实”。因此，我下面所写的均出自于我个人长期以来对艺术思考和实践的真实感受，诚如塞尚等人在经过了许多感受之后，体悟到“艺术不是直接的，它是心灵的作品，准确描绘不等真实，要创造第二真实……”。

当然，这里有必要说明一下关于艺术表现情感的问题。

长期以来我们认为艺术通过不同状态的情感作用产生出来，过分强调和夸大其作用。正是如此，艺术和从事艺术的人常常以“感觉”行事、以“感觉”判断——而我们知道，情绪化的人容易冲动，认识没有把握才凭感觉。这种做法是经验和直觉的反映，忽视了理性在艺术中的作用，事实上在关于理性的问题上，我们都曾犯过傻。阿恩海姆通过大量事实基础上的研究证明：“为了纠正心理学上的这一谬误，我们要为绘画或雕塑这种活动正名，它并不比解一道数学题更多或更少……我已经说明，艺术的一个主要作用，就是帮助人的思维应付世界的复杂形象，从中发现自我”。发现自我，这是艺术给予我们最为贴近的命题。

21 世纪是一个震撼、动摇人类已久视觉观念和思维方式的新时代，不再属于那种“天不变，道亦不变”的一统格局，艺术在坚定自我本体的姓氏同时，在社会生活的各个方面都会迸发一种鲜活的冲动，由此，它将历史性地推动艺术人更为真情、更为独立地掀起自己的盖头。最后，我要说：艺术是人的，艺术是艺术的。

第 1 章

把艺术史掰开

1. 谈论人类什么时候开始有了美术这一形式,可以例证的是博物馆里收藏的约 15 万年前的绘画图案。当人们在德国的哈勒地区发现了 35 万年前的兽骨后,人类有关造型艺术雏形的认识又被大大提前。一些热衷此道的专家、学者还在研究,还在发现,不断地向其可能的时空中去挖掘,以力图去论证和丰富艺术史的学说。不知道,有关我们人类这方面述诉历史的深度是否会有个限定。假如有一天,我们确切地证实和认定艺术的起源与人类的起源同步,处于一种对生和死不可分割的乳胶状态,那么,是否就可以说明这样一个率真的命题:艺术随着人和人的情感而产生,随着人和人创造的生存社会的发展而发展,同时,她又随着人和人的主观需要而变化——她是一个完完全全可以被操纵的东西。

站在前人给我们留下来的艺术世界面前,我们更多地是对她全盘接受并原则上又把她给继续下去,永久性地继承着这些被盖棺定论的说法。

1550年,意大利著名画家瓦萨里向人们展示了他的《名艺术家传》,这部多卷本西方艺术史的开山之作给后人留下了认识艺术和艺术家的依据。瓦萨里写道:“当我着手撰写这些人的生平时,我并不想通过艺术家作品的清单对艺术只作一种罗列而已……1764年,德国的温克尔曼又在他的《古代艺术史》中阐叙了自己对艺术史的观点和看法。他写道“我所撰写的古代艺术史并不仅仅是一种有关时代及其变迁的纪年体……最根本的目标就是对艺术的基本性质的探索……历史跨过漫长的步伐进入20世纪。1950年,被人们认为是“西方当代最著名的美术史家、美学家和古典学者”贡布里希出版了他颇具影响的《艺术的故事》(后被国人译成《艺术发展史》),他在书里写道:“我们对于艺术如何起源跟对于语言如何产生一样不甚了了……如果我们完全不了解过去艺术必须为什么目的服务,也就很难理解过去的艺术。我们上溯历史走得越远,时代期待艺术服务的目的就越明确,也就越离奇”。从以上三位有代表性的时代人物说的这些有代表性的话语,我们可以串起一条联结的纽带,找到对艺术和艺术史相近的认同感,进而证实了这个命题的意义。

如此,我们亦能同意德国人类学家格罗说的:“艺术史是在艺术和艺术家的发展中考察历史事实的。它把传说的一切可疑的和错误的部分清除干净,而把那可靠的要素取来,尽可能地编成一幅正确而且清楚的图画”。

需要说明的是,这个“史”不论它多长多远,多玄多妙,依然是“编”出来的,而且是“尽可能地编成”的。所不同的是,有的“编”的可信一点,有的“编”的可恶一点,前者对艺术的发展和人的心性是一种引导;后者对人的判断和艺术的影响则是一种误导。读书误导,读者当然上当。而这种“当”我们上的多了,像早先有人说艺术是为工农兵服务的,结果很多艺术形式被取缔了,而“工农

兵”们首先需要的是吃饭，根本来不及关心艺术的事。

就“史”本身的意义而言，它是一种动态沉淀之后的客观概括，是一种回头反省的主观借鉴。悠久的历史会是一个民族的骄傲，同时亦会是包袱；短暂的历史会是一个民族的浅薄，亦会是一个民族的矫健。问题在于是否树立一个内在的求是态度。艺术史的产生，从根本上说是为现在和未来的，并且是在发现过去的基础上为现在和未来的，与考古学不同，它的目的是发现，而不是证明。因此，我们的工作是对历史批判性的立场上，即尊重历史的客观反映，也注重历史的主观反映。这样就澄清了作为今天的人看历史是为了有目的地了解并发展自己，在发现的基础上去发展才能使我们具有创造性的工作态度。这个道理，不少人弄了很长的时间，还没弄懂。作为文本的东西怎么才能成为人本的东西，它决定了艺术史存在给我们的意义——为什么艺术有一种历史？美国学者巴罗尔斯基在谈到瓦萨里的艺术史时评议道：“……瓦萨里的这种历史乃是一种扎根于虚构之中的历史，充满了假想出来的艺术家、事件、纪念性的诗文，墓志铭，象征物、演讲、轶事，以及改变了艺术作品意义而增之以新的意味的种种阐释……瓦萨里面对艺术时，是一个伟大的幻想家”。无须冗言，艺术有史，是一种人精神的特殊存在，且一旦形成便有了相对惟一和永恒的标准化。尽管我们说对艺术史的研究不会终止，也不具备“惟一和永恒的标准化”素质，它仍然被“格式”了。

事实上，我们永远不可能真正面对一个完整、客观的艺术史。

无数事实证明：历史能成为教科书，却不一定成为真理。或许正是基于此，人们对艺术哲学和艺术史哲学的关注几乎有着天生般的热情和厚爱，不断地去探求、追寻。在这之中，我们看惯了艺术史所拥有编年体般的单调面孔才有可能变得丰富而更有生命力。给艺术加个“史”，是艺术在人类历史发展和延续的必然过

程，该过程应充满着人的理性和求是态度，它有两个明显的作用：①纪录性地证实过去发生的一些事；②开始性地推动未来将要发生的一些事。一言譬之，它为艺术的存在而起作用。那么，艺术究竟是为谁而存在的呢？是贵族的生活、或是平民的情感？为贵族的生活，它至少能作为一种文化给保留下来，为平民百姓，那么它至少具备了通俗的素质。就当下来看，我们透过形形色色的解释，可以肯定：①艺术是个人造物，不是自然存在物；②艺术能使人得到情绪和审美上的满足。关于这点，古希腊哲学家柏拉图说得很风趣：“难道我们不应当说，以建筑艺术造一个屋子，以绘画艺术造另一个屋子，这是为醒着的人们制造的人为梦境吗？”换言之，不能为醒着的理性的人们“编”一个为其接受的艺术，艺术便没有存在的意义。

2. 如果说旧石器时代对艺术的佐证还有些牵强的话，位于地球东部的美索不达米亚的文化遗留便不得不让人信服艺术形态的存在事实了，它甚至早于古埃及，当埃及人在尼罗河畔建立自己的居住点时，两河边的城镇兴隆，文化艺术活跃，史称其为“世界艺术史上的启蒙阶段”。这些关于艺术怎么生出来又如何长大的说法后来被弄得庞大而复杂，在岁月的磨擦中最终成了一种体系——摆在讲台上与后人说教，放在案头与自己犯困。若是搁在有些“史癖”之好者的嘴上，便有了争来议去的话题，一旦这些话题传播开来，说“画”的开始影响和干预画“画”的。由此，支配和操纵应运而生——死人史变成了活人史。

历史上一些颇具代表性的美术理论给我们建构了有关“起源”的学说。坦白地说，不论这些理论是由什么依据什么态度产生出来的，其主观的烙印十分明显，也正是十分明显的主观理论倾向，使“起源”的学说变得各有讲究，究其原因，我想主要还是因

为我们根本无法对人类早期的历史(包括美术方面)资料占有那么多,那么有效,它往往得益于考古学的发现。那些艺术史学科的创始人们,就是在这样的情景下工作的,于是造成了:“他们的思想已经退化成为一种毫无生气可言的专业程序,引起各种各样的重复……”这样,把握既准确又完整的艺术史只能是一种虚幻的再现性设定和选择性认识。所以,关于美术发生的问题一直被学术界称之为“斯芬克斯”之谜。贡布里希在一次谈话中讲到:“事实上,我愿意跟我的同行说,我们依然没有一种艺术的历史。”或许有的只是一些艺术的故事,正是基于这种感受和实情,决定了人们对艺术史本体的辨认、开掘、评价有着极大的兴趣,同时这项工作又是极为枯燥、寂寞和靠不住的。

下面,我们来看一看几例有代表性的艺术发生的说法。

游戏说。

以西方学者席勒及斯宾塞为代表。作为艺术发生理论中较有影响的一种理论,它认为艺术发生的“真正动力”是以外观为目的的游戏冲动,它既是人的感性冲动与理性冲动的辩证统一,也是人类脱离动物界的标志。

巫术说。

代表人物为泰勒、弗雷泽等。它是在直接研究原始美术作品(如旧石器时代的晚期洞穴壁画和雕刻)并在原始宗教巫术活动关系的基础上提出来的。“精神动机视为原始美术发生的惟一动力”是其重要观点。

劳动说。

似乎该假说最为可靠和稳妥,因为差不多所有人的个体或群体行为均属于在劳动或活动过程中产生和完成的。作为一种学说的存在,很多人支持和响应这一与艺术发生密切相关的理论,同时亦感到它在论述劳动与美术的内在联系上缺乏说服力。因为蚂

蚁也会劳动，可它们却产生不了艺术。

掠过种种假说史观，艺术在我们生活中依然找到了它的一点位置。无论这些理论如何阐释，艺术自其哪怕是最卑微的起源以来，“便使某些人响应芸芸众生需求的预感得以实现”。它源起人类，又向人类显示了其自身的资质——凝思着人道的精神。这点无可回避也无可摆脱地呈现在我们面前，成为我们认识艺术的基本出发点。20世纪最为流行的分析哲学的代表人物维特根斯坦在其《哲学评论》中写道：“我们讨论感觉材料和直接经验，是为了寻找一个其中没有任何假设成分的描述”。假如这个命题成立，或许就更应该从“对立统一”的角度出发。这样，我们看待艺术、认识艺术的态度会更接近人类的本性、艺术的本体。事实上，历史没有铁定的规律，一部反映美术路程的“史”，可以采取多种方式去阐释，亦可采取多种方式去理解。例如，我们可以清理出一张编年顺序排列的人与作品名单来构成其史迹，也可将其轨迹理解为各种美术思潮和风格流派的兴衰更迭，进而各有所得。从中，我们可以得出两个命题：

一、美术史不是艺术家的代言人，它有自己的特质。

二、美术史是可以被借鉴和利用的，“一切历史都是当代史”。

这两个命题都是真的。如果说艺术赋予了不同种族以不同的特征，艺术是各族人民悲壮努力的惟一见证，那么，要了解我们自己就必须懂得何为艺术。还是柏拉图说得对：“不正是它的效用向我们说明了它的美丽吗？也是我们觉得的美好的事物，五官、颜色、声音、技艺，所有这一切，难道不是在我们越觉得它有用时越显得美吗？”取之有用，用之有益，大概正是艺术和艺术史给我们现存的价值所在。我们不能阻止人们去探索艺术的奥秘，而只能在人们探索的艺术成效的基础上去做出自己的判断、选择。为了便于对艺术整体上的了解，也由于本书框架的需要，现在，我