

缪斯的身影

面向艺术本身的艺术形态研究

朱云涛 著

南京大学出版社

江苏省教育厅高等学校哲学社会科学基金项目
江苏广播电视大学资助出版

缪斯的身影

面向艺术本身的艺术形态研究

朱云涛 著

南京大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

缪斯的身影:面向艺术本身的艺术形态研究/朱云涛
著. —南京:南京大学出版社, 2010. 1

ISBN 978 - 7 - 305 - 06632 - 0

I. 缪… II. 朱… III. 艺术形式—研究 IV. J024

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 239271 号

出 版 者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

书 名 缪斯的身影——面向艺术本身的艺术形态研究
著 者 朱云涛
责任编辑 黄隽翀 编辑热线 025 - 83597243

照 排 南京南琳图文制作有限公司
印 刷 南京人民印刷厂

开 本 635×965 1/16 印张 15 字数 231 千
版 次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷
ISBN 978 - 7 - 305 - 06632 - 0

定 价 28.00 元

发行热线 025 - 83594756
电子邮箱 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

序

自从遭遇后现代祛魅之后,艺术就仿佛变成了一个无所不在的幽灵——艺术理论自然也变成了一种“泛神论”。从前那个雄心勃勃地想要改变生活的艺术,今天却拼命要把自己变成生活本身。当人们惊奇地发现,我们的时代正在进入一个所谓的人人皆为艺术家、一切皆为艺术的阶段的时候,艺术问题却陷入了一种奇异而尴尬的境遇之中:一方面,它变成了一个谁都可以谈论的、开放的、简单的和轻松的话题,另一方面,它又成为一个更加专业、更加复杂和更加沉重的话题。

确实,当艺术本身获得了前所未有的全面而彻底的解放之后,艺术的研究却遭遇到前所未有的挑战。

也许,艺术在其民主化过程中,扩展得过快过猛了。当艺术的疆域趋于无限时,艺术的自治力就必然丧失。所以丹托、库斯比特等人说,艺术终结了,鲍德里亚也说:“因为有太多的艺术,所以艺术死了。当艺术声称自己就是现实的时候,过多的现实令我沮丧,正如过多的艺术令我沮丧一样。”^①

让任何一种东西速死的方法,莫过于让这一种东西无限繁殖,使之成为所谓的“一切”。任何一种东西一旦成为“一切”,它就必然被“一切”所终结。如果我们的世界,一切都是审美的,审美必然终结;如同在我们的世界大家全变富人,富人就终结了一样。

如果一切皆为艺术,岂不是意味着艺术的终结吗?

契诃夫曾经说过,口渴的时候,我们恨不得要喝干一条河,而真正喝的时候,却只能喝下几杯水。当人们感觉一切皆为艺术的时候,其实就是契诃夫所说的我们在干渴至极而无水可喝之时的感觉。换句话说,这只是一一种被极度夸大的感觉。艺术被大大地泛化了,这是事实,但是还

^① Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, P. 52, Semiotext(e), 2005.

远远没有达到一切皆为艺术的糟糕程度。如果不能认清这一点,盲目地跟着某些搅水分子跑,我们就失去了谈论艺术的最基本的前提。

这就引出了我的第一个问题:既然如此,艺术的终结何以成为一个问题?

很多人会把艺术的终结问题归结为黑格尔。因为正是黑格尔最早意识到并且谈到艺术的终结问题。他在《美学》中明确指出,艺术在进入其浪漫时代之后,“理念就从它和它的外在因素的协调统一中退出来”,“艺术超越了艺术本身”,^①而被宗教和哲学所取代。丹托所说的艺术被哲学剥夺,若从传承来说,即源于黑格尔。

黑格尔确实具有非同寻常的洞察力和预见性,他在古典艺术之后的浪漫艺术中,洞见了理念和感性的再度疏离:由于过于强烈的主观因素已经压瘪了外在的感性形式,浪漫艺术把艺术的历史推向终局。

黑格尔的这种美学逻辑在当今仍然具有十分重要的现实意义,这是无疑的。但是把艺术终结问题完全归于黑格尔,显然过于简单。

当代艺术终结问题的提出,在某种意义上说,来自于尼采之后在西方形成的一种阵发性的死亡宣言冲动。只要认真考察二十世纪西方文化史,我们就会发现,自从尼采在十九世纪末宣称“上帝死了”之后,几乎在每一个重要的历史关口,总有一些所谓的文化先知会跳出来发布死亡或终结的宣言。而到二十世纪下半叶,情形更是如此。福柯宣称主体死亡了,罗兰·巴特宣称文本死亡了,鲍德里亚宣称美学自杀了,查尔斯·詹克斯宣称现代主义建筑死亡了,此外还有人宣称男性终结了,哲学终结了,^②等等等等,不一而足。讣告总是最能耸人听闻的,最能兑现传播效果的。在一个广告的时代,选择一种更具有广告效用的方式来传播学术思想,这本身也无可厚非。

当然,光有发布惊人宣言的冲动,而没有现实依据,至多只能上演一场虚张声势的闹剧。事实上,在当代流行的所有那些终结话语的背后,确实有着十分稳固而丰富的现实的依据。

其中,最重要的依据,应该追溯到二十世纪早期:从达达主义和杜尚开始,艺术就不可逆转地走向了终结之途,走向了传统艺术终结的不

① 黑格尔:《美学》(第一卷)第101页,103页,朱光潜译,商务印书馆,1986年。

② 必须指出的是,有些“终结”很有“转向”之意,但仍然意味着旧的和过去的终结。

归路。^①

作为艺术的恐怖分子,杜尚仅仅通过几次“自杀式爆炸”行为(《泉》和《带胡须的蒙娜丽莎》等),就达到了他想要达到的轰动效应,并且成功地打破了艺术与“生活”的界限(至少很多人曾经产生了这类错觉)、艺术与胡闹的界限、原创与因袭的界限,嘲弄了传统的艺术训练体系、艺术欣赏和评价系统,从而颠覆了传统的和谐美学。此后出现的一系列反绘画(行为艺术、装置艺术、偶发艺术等)、反音乐、反舞蹈行动,无不与杜尚反艺术和反美学的教唆和示范行为密切相关。

杜尚一方面以反乌托邦的形式终结艺术和美学理想,一方面以民主化的方式建立了一种新的艺术暴政。他把艺术从传统的美学空间引入一种政治和哲学空间,使艺术成为哲学的代孕者:艺术不再是美学的游戏,而是权力的游戏;不再是原创的游戏,而是观念的游戏甚至是游戏的游戏。

艺术被哲学剥夺,在黑格尔时代,是自浪漫艺术始;在现代,则是自杜尚始。正因为艺术被哲学剥夺,当艺术走向生活甚至变成生活时,艺术的欣赏不仅没有走向通俗化和大众化,反而走向艰奥化和小众化了。^②这不啻是对杜尚对经典艺术的讽刺的绝妙反讽。

就反艺术反美学而言,杜尚几乎可以说是艺术史上前无古人后无来者的空前绝后的反叛者。

杜尚之后,经过半个世纪的发展,在勃然兴起的媒体——大众文化和消费文化的影响下,同时也在无所不能的影像技术的武装下,艺术的创造方式、动机、观念、价值和意义,更加远离传统,本雅明所说的那种失却灵晕的复制,现在变成鲍德里亚的所谓大规模仿像,各种牌号的所谓新的艺术形式或超形式以及伪形式,和横行艺坛的江湖术士一道汹涌涌现。

这也许就是我们之所以感到被艺术包围,艺术无所不在的原因。虽然,事实上,我们确实被一些东西所包围,但这些东西在很大的程度上并非艺术——虽然它们常常把自己打扮成艺术或装成很艺术,但并非艺术。它们中很多只是各形各色的物,或者物品、消费品(或打着艺术招牌的纯娱乐行为或活动)。

^① 这里的终结当然更多的是指传统艺术观念上的终结。

^② 关于这个问题,参见拙文《当代艺术的日常化:祛魅乎,赋魅乎?》,《江汉大学学报》2005年第1期。

在精英主义艺术和美学占据统治地位的时代,艺术总是处在一种创作——欣赏——收藏的良性循环中;在我们这个消费的时代,艺术却堕落为生产——消费或娱乐的循环。被杜尚祛魅的艺术,现在彻底撕掉了最后那层美学的藻饰。

当曾经是如此高雅的艺术不仅试图放下身段,而且要变成赤裸裸的生活和消费品的时候,我们如何区分作为物的商品和作为商品的艺术?与此相关的还有,我们如何区分日常活动和艺术活动?

这就引出了我的第二个问题:在今天这个真假信息满天飞的时代,我们该如何来界定艺术?

虽然古往今来很多学者认为界定艺术是无意义的,甚至是愚蠢的。但是,如果不界定艺术,我们怎么能让人相信我们谈论的对象就是艺术?如果不能确定我们谈论的就是艺术,我们的谈论还有什么意义?

只有清楚地界定了艺术,分清何为艺术何为非艺术,我们才能谈论艺术。如果要研究艺术的形态和类型,就更是如此。

然而,要清楚地界定艺术谈何容易?

按照贝尔的艺术是有意味的形式来衡量艺术吗?但是艺术不仅仅包含艺术作品,也包括艺术活动。而且,现代之后的艺术作品,有时并无意味,有时并非是一种形式,或者很难说是一种形式。

按照原创或制作的思路(J. 迪基等人的观点)来界定艺术吗?但是自杜尚之后,至少现代主义艺术有相当一部分充其量只是一种发现或对现成物的选择,根本谈不上什么原创,也非人工制作,而恰恰是非制作、反原创(或对原创的戏拟或嘲弄)的。杜尚的《泉》和《瓶架》,沃霍尔的波普等,无不如此。

自现代主义艺术诞生起,原本高雅宁静的艺术界就变成了一个艺术的“作秀场”,不独本该作秀的表演艺术为然,不该成为表演艺术的绘画、摄影、雕塑甚至建筑亦然。所以有人称现代主义之后的艺术为表演艺术(大卫·戴维斯等)。但是,问题是,我们并不能把所有的表演都认定为艺术(正如我们不能把所有的狂欢认定为艺术一样),同时我们也不能把所有的非表演排斥于艺术之外。因此,表演的概念只能使艺术的概念陷入治丝益棼的混乱局面。

还有无数的关于艺术的定义,我认为基本上难以解释漫长的、动态发展的艺术历史。

因此,我重新考虑了一个艺术的定义:艺术是艺术家以形象为手段对社会、生命及其意义的再现、反刍和重新定义。

这里的四个关键词需要作特别说明:形象、再现、反刍和重新定义。

形象,是强调艺术的存在方式和特征——艺术,不管是传统艺术,还是现代艺术或后现代艺术,都必须以形象的方式呈现,即使是某些概念艺术,甚至克鲁格的媒体艺术,仍然可以理解为是以文字作为画面或图式,仍然属于形象范畴;再现,是强调艺术绝非自然编码,即绝非非人工品,比如自然风景(或人的身体),既是形象的,又是具有审美价值的,但是由于它们只是一种自然的编码,或者说只是神或自然的先验编码,是非人工的自然物,它们就不可能属于艺术;但是,如果被艺术家表现在画面上,或通过摄影手段呈现在胶片或相纸上,它们就被重新编码了,变成真实指涉物的符号,或者说变成了一种非自然的人工编码了,它就是艺术的;反刍,其实也包含重新编码的意思,但是这里更强调艺术对人类生活和经验的重识、重构和重估,这种重识、重构和重估不仅包含了观照之意,更包含了反身或返身检视和省思之意,此外,也更强调艺术家在创作过程中向心灵和精神的深潜,在反刍中,重构、反思、表现和批判获得某种统一;重新定义则是强调艺术的批判性和反讽性维度,这种批判和反讽更多针对生活、社会和艺术本身。某种类似于真实的日常生活,当它被艺术家直接载入艺术界面时,它就在被重新编码的过程中,不仅事实上已经远离真实本身,而且已经完全被重新定义。任何被重新定义的日常生活,都必然全然脱离真实,作为真实的符码(而非真实)而被呈现出来。一切视生活为艺术或视艺术为生活者,其谬误正在于没有注意到这里包含的微妙的转换关系。

具体地说,再现对应的是古典艺术或传统艺术;反刍对应部分现代主义艺术,如抽象主义、波普艺术等;而重新定义则对应所有现成品艺术或装置艺术,行为艺术和甚至反艺术,这类艺术虽然有可能假装为生活,但是我们就很容易发现,在经过艺术家的重新编码后,它们已非真正的生活本身。杜尚的《泉》和《瓶架》等现成品之所以不是日常物品而是艺

术,其原因即在于它们被一位拥有艺术特权的艺术家重新定义过了。^①

艺术是真实的符号(不是真实),或者干脆说,是真实的谎言。巴塔耶说,艺术总是撒谎,但却没有欺骗那些被它诱惑的人^②。艺术的魅力在于,明知艺术撒谎,那些懂得艺术的人却宁愿信以为真,甘愿受其诱惑。艺术家的事业就是引诱^③,艺术爱好者和鉴赏家的事业则是被引诱,这里存在一种命定的情人和同谋关系。正是这种奇异的情人和同谋关系使得艺术在虚假和真实的对立转换过程中充满张力,成为艺术诱惑力的源泉。

艺术撒谎,造假,无事生非,无中生有,它以虚构、想象来叙事——艺术确乎是非真实的、非生活的,但是它讲述的却是实实在在的真理,是总体的真实、总体的生活。因此对艺术来说,撒谎只是它的手段,传真——以假传真才是它真正的目的。

在我关于艺术的定义中,在再现、反刍和重新定义这三个关键词中,聚焦了一个共同的意义,这就是“再”、“又”、“重”(chong)的意思。这里实际上是强调,艺术本质上是某种虚拟的表演和往事重现(情景再现),而这种表演和重现必须是对生命(包括内在情感)和生活的回忆、回顾和回放,是我们对过往的经验的重叙和重温,一句话,是人生的某种“重新来过”,是“昨日重临”。这样来理解艺术,我们就会清楚地认识到,即使艺术家直接从日常生活中截取某一段来表现,这里的日常生活即刻就不再是日常生活,因为这一生活已经被重新编码或重新定义了,而且它必然已经表现为日常生活的重演和回放,而不再是自然的生活流的无意识的涌动(因为有了人的认知和干预),所以沃霍尔表现接吻的短片和白兰准表现解扣和扣扣动作的短片,都是艺术,而非日常的真实。我们只能说艺术取材开始走向日常化,但是,不能认为艺术就是日常生活本身。

在这里,艺术所包含的假,或者谎或者虚拟性,还有重叙性或回顾性,是把握艺术这一形态的关键,也是我们反对“一切即艺术,艺术即生

① 艺术经历过原始的非自觉艺术和自觉艺术阶段,非自觉艺术的原初指向非为艺术,更多倾向于仪式和宗教。其艺术活动更多表现为某种神秘的转换,含有重新定义之意,而非重叙和重述。这是需要特别说明的。

② 汪民安编:《色情、耗费与普遍经济》,吉林人民出版社,2003,第264页。

③ 同上,第265页。

活”的重要依据。

当然,艺术也包含某种行为,过程,但是,艺术的重点和中心永远属于艺术作品。所以我在这里重点讨论作为艺术行为的对象和结果的艺术作品。

按照上述界定,我们就可以比较容易地区分什么是艺术,什么是胡闹,什么是生活了。

于是,接下来的问题,也就是第三个问题就出现了:我们应该如何评估当代艺术?

当代艺术研究者和美学研究者往往倾向于把当代艺术视为现代艺术或当代先锋艺术或实验艺术,也就是说往往把当代艺术视为那种观念超前、形式新颖的探索性艺术。如果研究者出于研究当代艺术的新走向的目的,这种做法虽然片面,倒还说的过去——至少在二十世纪还说得过去。但是,如果放在今天的时代背景之下,或者如果要研究当代艺术的形态或者整体的状态,我认为大有问题。

当代艺术一定是那种完全紧跟时代和体现时代美学取向的艺术吗?或者说,当代艺术一定是与当代的一切合拍的艺术吗?一定是在形式上充分或大部分满足当代性的艺术吗?我的回答是否定的。

当我们研究一个时代艺术的变化的时候,我们重点关注那些新的信息新的风貌,是可以理解的。但是,在任何历史时期,变化(变)和守成(恒),永远处于对峙的状态,无论是作为变量的变,还是作为常量的恒,谁也无法完全取代谁,完全颠覆谁,而且,在多数情况下,不变的东西往往是主要的,基础的,所以被称为“恒”。在世界艺术领域,情形也是如此,传统的艺术和比较接近传统的艺术一直活跃着,比如比较传统的歌剧、舞剧、电影、电视、交响乐等等,从来就没有被它的同种类型的先锋派所牵制、所压倒,观众的欣赏趣味也没有整体地被先锋派的趣味所驯化,这一点,大概没有人可以质疑。

但是,在绘画领域,或者说,在视觉艺术领域,可能会有不同的意见,因为这个领域中,新的观念和实验的动作真可以说是层出不穷,花样极多。

从杜尚开始直到今天,人们不断地在探索新的形式和新的表现手段,在大多数情况下,我认为,艺术家们的探索值得尊敬和肯定。但是,我们确实也应该看到,在千禧年前后(尤其是2003年第50届威尼斯双

年展之后),绘画领域已经出现了很大的变化,很多人注意到,艺术家们已经表现出了一种明显的向传统回归的趋向。不知是因为观众已经厌倦了那些花样百出的革命形式,还是艺术家变革的灵感已经枯竭、招数已经穷尽,反正革命和实验的热情到这个时期已经大大衰减了。

在中国尤其如此。中国虽然有一些人不断地探索实验艺术、装置艺术等,但是传统的绘画,比如中国画、油画一直占据主导地位。

人类的审美趣味与最基本的生活趣味完全是同构的。审美趣味和生活趣味,比如饮食习惯,可以是多元的或者多样的,但是这中间必然有某种稳定的习性,比如中国的饮食习性是大米白面,西方的是面包牛奶。中国人偶尔吃吃西餐,西方人偶尔吃吃中餐,改换一下口味,这都是很正常的,但是这绝不会影响双方稳定的饮食传统和习性。审美和艺术创作同样如此。在一定历史时期,艺术家们作一些新的探索,改变一下沉闷的无生机的艺坛,这也是很正常的,甚至有一批人不断地从事实验性创作也是很正常的,但是最终艺术家们大多数还是会回到历史和传统铸就的创作惯性之中。要知道,艺术史永远是次要作品占据统治地位的历史。当然,传统创作中并不乏杰作。但是由于稳定的、传统的创作总是占据主导地位,作品数量巨大,因而,从统计学上说,次要的作品在这个品种中当然比重最大。

与回归传统相对应,今日的艺术,也许会逐步从大众艺术回归精英艺术,当然,这还有待于艺术和审美的自修复系统的进一步完善以及这种自修复系统的完善与精英意识的全面自觉的合谋。

总之,我们在研究新的艺术现象时,务必避免一般人最容易犯的只见芝麻不见西瓜的毛病。一定要正确评价和把握艺术创作和发展的全局。

最后一个问题,艺术形态学研究什么?应该如何研究?

形态学(morphology)原本是研究生物机体外形和内部结构及其与功能的一门科学。后被移植到人文社会科学领域。被移植到艺术研究领域的艺术形态学,通常被视为艺术形态研究史和艺术门类体系学的混合物,卡冈的《艺术形态学》就是这方面的最典型的例证。

卡冈的著作在我国出版之后,产生了很大影响,大多数从事艺术形态学和分类学的中国学者,很少能够摆脱卡冈的影响。

但是卡冈的研究有很明显的缺陷:第一,在他所确立的有关艺术的

庞大的阶元系统中,艺术的领域过于宽泛,马厩、烹调……,很多通常不被纳入艺术体系的那些等而下之的似是而非的类型,都被他全盘纳入自己的艺术形态和分类体系之中。第二,卡冈的研究,主要采取静态研究的方法,因而他研究的对象就只限于艺术的终极成果即艺术作品。第三,卡冈的研究几乎不涉及影视之后的新的艺术形式。

我认为,既然是艺术形态学,它就不仅是有关艺术的成型学或定型学,而且还应该是艺术的生理学和存在论,换句话说,艺术形态学应该包含更多的东西,诸如艺术肖像学(形式学)、艺术体质学(内部结构)、艺术表现学(风格学)、艺术创作学和艺术行为学等。只有这样才能走出静态的研究局面,突破机械论的限制。

就此而论,我认为朱云涛的专著《缪斯的身影:面向艺术本身的艺术形态研究》在当下艺术形态学研究方面作出了可喜的突破。

朱云涛的研究借鉴现象学方法和人类学方法,并且兼用动态与静态结合的研究手段,从观念、行为、艺术形态、形态的演变四个方面,按照真理性、物质性、技艺性和精神性四种维度,对艺术形态进行了比较深入的研究。

我觉得他的运思方式有三点值得我们注意:一是以身体一行为为中心考察艺术运动的规律和艺术形态的呈现方式;二是在动态的历史中和活的生活世界(日常生活世界和非日常生活世界的比照中)中观照艺术形态;三是在技术和艺术的比照中见证艺术形态的独特性。

我认为这种运思方式已经足够表现出他强烈的另辟蹊径的研究动机。在我们这个习惯于人云亦云的时代,这种另辟蹊径的学术追求本身就属稀缺之物,我觉得非常可贵,应该得到鼓励。

朱云涛的著作自然也难免存在缺陷,比如对作为作品的艺术形态的解释偏弱,但这是由他的基本运思方式先天地决定的。当他想突破原有作品论格局时,似乎就没法照应这一个层面了。

艺术形态学研究在我国才刚刚开始。我希望朱云涛更加努力,进一步完善这方面的研究,我也期待在不久的将来能出现更多的富有创新性的艺术形态学研究成果。

万书元

2009年8月24日于上海

目 录

序.....	1
绪论.....	1
一 本书的缘起和研究对象.....	1
二 艺术形态研究的历史回顾与评价.....	3
三 艺术形态研究的拓展.....	9
四 本书的目标和结构	14
第一章 观念:艺术与艺术形态.....	16
一 艺术的命名与追加命名	16
二 面向艺术本身	25
三 艺术形态的基本内涵	48
第二章 行为:艺术形态描述的基本对象.....	53
一 在生活世界中确认艺术的本体	53
二 对艺术行为研究的回顾	57
三 艺术行为的构成要素、结构及特点.....	70
四 艺术行为的性质	86
第三章 艺术形态描述的基本范畴及其展开	90
一 艺术的存在时空	90
二 艺术的展开方式.....	104
三 艺术的文化风格.....	115
第四章 艺术形态的演变.....	129
一 艺术形态演变的概要描述.....	129
二 艺术形态演变的原因.....	135

三 关于艺术形态演变若干问题.....	158
第五章 生活化:当代艺术形态描述	170
一 大众艺术.....	171
二 先锋派艺术.....	182
三 现实性与理想性.....	196
结 语.....	207
参考文献.....	211
后 记.....	224

绪 论

一、本书的缘起和研究对象

人们早已非常明显地感觉到,当代艺术与传统艺术乃至与现代艺术已有很大的不同。今日的先锋派对传统艺术观念和现代艺术观念的反叛和颠覆是剧烈而深刻的。与此同时,艺术已经失去了昔日的崇高,从服饰到整容,从家居装饰到城市环境美化,艺术已经广泛渗透在人们的日常生活中;而大众传媒通过复制将昔日的艺术传送到生活中的各个角落;现代技术发展所催生的艺术新形式将千百年来人们所遵循的艺术原则丢到一边。

波兰美学家瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇在《西方六大美学观念史》中这样写道:“没有艺术品的艺术——那是一种不仅发生在理论中,而且也发生在定义自身内的转变,它真算得上是在一个渴望新奇的时代的最大的新奇了。”^①塔塔尔凯维奇是针对当代先锋派的理论和实践说这番话的,如果我们将当代的观念艺术、行为艺术、大地艺术等与古典艺术以及现代主义艺术相比较,单就作品形态而言,已经判若两物了。

可以举一个最近发生的例子。2008年6月16日《东方今报》有一则报道,内容如下:

今报郑州讯 6月14日至15日,河南石佛艺术公社内连续展示22场行为艺术,这是河南截至目前规模最大的行为艺术集体展现。

这场系列行为艺术活动以《毁灭前的建造》为主题,由新加坡艺术家蔡青、旅美艺术家黄国瑞共同发起。发起人说,石

^① 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,上海译文出版社,2006年,第50页。

佛村目前许多村民都在扩建房子,争取得到更多的赔偿金。生活在其中的艺术家,透过人文景观的变化,看到了更多的人类赖以生存的社会环境的发展与异变。20多名国内外艺术家汇集石佛村,希望通过行为艺术表达自己的看法。

15日上午,艺术家董洁正在表演行为艺术《眼睁睁,口无语》,一位农民看到被绑着双手、正展示作品的女行为艺术家时,突然冲上去想救下女艺术家:“你们绑住人家一个小姑娘干吗?”^①



这类报道在各种媒体上随处可见。艺术可以是这样的吗?艺术的边界在哪里?这样的艺术有什么意义?人们对什么是艺术的问题再次表现出极大的疑惑。这里涉及到一个最基本、最直接的问题,即艺术的面貌、特征问题。当代艺术的发展,其面貌已经令人难以辨认。而通常意义上人们所感知到的艺术样子、面貌大致就是本书意义上的艺术形态。

如果我们按照前苏联的莫·卡冈或者美国的托马斯·门罗的艺术形态学观念,似乎也可以对当代先锋派艺术的作品形态作一种描述,比如说,装置艺术是一种新的雕塑形式,行为艺术是戏剧的一个变种,或者说某某艺术是某几种艺术样式的重新组合,等等。然而,很显然,这种描述是极其勉强、不得要领的。

^① 杨海霞 刘栋杰:《石佛集中展示行为艺术》,《东方今报》,2008年6月16日。

按照卡冈的追求,艺术形态学描述各个艺术门类、类别、种类、体裁、样式之间的关系,寻找艺术世界中形态演变规律。问题是,这些规律能为当代艺术的情况所验证吗?恐怕不能。按照门罗的科学美学的观点,艺术形态学所确立的有关艺术形式及形式类别的经过验证的知识体系是有意义的,由此可以进一步研究每一种艺术如何在人类经验中发挥作用,也可以对人们艺术鉴赏和创作发挥作用。然而,它有助于人们理解当代艺术吗?它能指导当代的艺术实践吗?恐怕不能。面对先锋派艺术家的不停歇的反叛冲动,面对当代艺术样式的诸多变异,面对当代艺术的生活化趋势,可以说,在很大程度上,传统的艺术形态学已经丧失了描述能力,更缺少解释能力。

近些年来,艺术形态学走向式微,这表明艺术形态学研究存在严重的问题。艺术形态对于人们认知艺术自有其存在的价值,但需要我们对它作出改造。艺术形态学应该能够全面、完整地描述艺术的面貌,描述艺术的历史变化,而且这种描述应该涉及艺术的本质,并且具有相当的解释能力。本书针对艺术实践和理论的现实状况,试图吸纳当代哲学、人类学和社会学的相关理论,对艺术形态研究加以增进,使之更具理论价值和现实意义。

二、艺术形态研究的历史回顾与评价

艺术形态学研究在卡冈、门罗那个时代曾经有过重要成果。卡冈在其《艺术形态学》中精细、深入、全面地描述了由艺术门类等构成的艺术世界的系统结构,比较全面地整理和总结了艺术形态学的历史资料,详细地描述了艺术系统的变化。门罗在其《走向科学的美学》等著作中,以开阔的视野,对艺术形态学的学科内涵作出分析和规定,特别是在形态学研究中提出风格的问题。这些成果在下文中将被提及和引用。

然而,卡冈和门罗的形态学观念和研究方法的局限性是极其明显的。一方面,以经验、实证为基础的科学美学,或以系统方法为基础的系统美学,都是科学思维方法的结果。现代的科学观念已经广泛渗透到人文领域,改变了人文研究的观念和方法,向自然科学研究方法看齐几乎是一种共同的追求,这在相当程度上导致了对人文研究对象特性