

景觀

藝術的第二種態度

——論當代藝術與教育的轉型

• 楊勁松

一

中國的當代學院藝術教育和當代藝術形態，在體制改革和社科人文哲學類文化建設中感受到思想觀念上的社會轉型，比經濟建設更具社會發展支配力量的前景；通過近些年日漸增多的國際間交流與合作專案的展開，認識到思想成為公共資源的努力可以產生不可預見的收益；覺察到仍在推行的教育模式，現實主義創作方法以及洋為中用等種種思想結果並非真實地貼近中國文化的命題，而是被教條的、意識形態化的誤區所扭曲，從而遠離了藝術真實，空虛了思想本身意義。於是，中國美術學院於1994年開始針對藝術發展的規律和當前藝術教育中的功夫套路、「職業技術培訓」、經驗式教學等種種弊端，推行教學改革。

從「洋為中用」到「中西融合」，直到多年後的今天提出「多元互動、和而不同」的藝術教育發展主張，中國美術學院於2003年在綜合繪畫系基礎上正式更名為「綜合藝術系」。在原來以平面性綜合繪畫為基礎的綜合繪畫工作室之上，新增了以空間藝術為特

徵的綜合造型工作室、以博涵時空和公共藝術為特徵的總體藝術工作室。從藝術形態上看，綜合藝術系三個工作室基本涵蓋了視覺藝術從平面到空間、從凝滯到流動的全部藝術功能。儘管仍有藝術家堅持保護畫種手工製作的特性，但藝術家將不可避免地轉向資訊技術，以一種更直接手段體現人的主體精神的要求日漸鮮明。從藝術手段上看，三個工作室基本上包羅了從技術到觀念、從形式到結構、從生產到控制形態的系統方法。儘管未來的藝術可能從眾多方向中選取某一走向，但隨着傳播與資訊技術的發展，隨着互動知識在開啟人類智慧的積極作用，綜合藝術系的持續發展會預示一種不同於單向聯繫式的傳統藝術所能評判的新型審美關係。

從教育與教學的方式上，區別於傳統教育之處在於，從基礎概念的拓展，到如何認識基礎，以及基礎與個性成長的關係，它將如何產生並伴隨學生進入創作，及創作的方式又如何被引伸入社會等一系列環節的知識與技能的發展，在教學過程中被特別加以了強調。因為，藝術已不單純於美

的快感和現象的精確再現，也不再局限於純粹的視覺關係上，它要求藝術應參與到社會的各種人文階層，切入當代社會核心問題和藝術共生的關係中去。藝術，特別是視覺藝術能夠被用來作為傳遞資訊的工具或媒介，因此，綜合藝術的基礎教學儘管保持了視覺藝術的基本特徵，但從認識的根基上，已不同於被動摹仿再現的方式，也不同於傳統畫種式教學模式，而是推崇教學相長，共用與融通的互動成長方式。

比如在對待藝術與生活的態度上，傳統教學中沿用的「走出課堂寫生的方式」（下鄉），在功能上它已退化為「走馬觀花」、華而不實的課堂知識的延續。「寫生」成了某種僵化的課堂知識的興奮劑。因為傳統寫生的基礎概念停留在描摹和表現「新鮮」的好壞程度上，思想的活力被自然主義教條所捆死，學生到生活中去便不能主動地採集與自我知識成長的資訊，更多是在複習課堂知識或摹仿某大師或某種風格技能的方式，使自己的藝術天賦未老先衰。綜合藝術系所開設的走出課堂的「寫生」則不同。在教學觀念上，首先肯定社會生活的積極意義，引入社會學、計量學、考古學的方法，使學生在異地社會的網路中為現象編碼、統計、考核來源，鼓勵學生透過現象追根尋源的鑽研精神，在記錄與歸納中體現學生的觀察與思考的能力。這類「寫生」的過程，將自然地促進學生將課堂內知識技能的學習體會能順暢地應用於「寫生」中面臨的問題，也為進一步解決課堂內知識技能的學習提供了方向。如此，「寫生」便能啟動了學與用的成長關係。

其次，「以創作促基礎」的教學方式（或稱帶專案展開教學），進一步改

變了傳統學院藝術教育循序漸進的僵化機制。所謂以創作促基礎的教學，是在系或工作室總體學術方向基礎上展開的有針對性的、思想觀念為先的互動式教學。傳統的藝術教育總設想「只有打好基礎才能進入創作」，這個模式在中國運行了半個世紀，它的最大弊端是培養了大批找不到靶子（沒有思想）的神槍手，只有別人為他設定了靶子後，他才知道抓槍射擊。事實上，藝術是藝術家自己的事，教育必須留給學生本人來承擔責任的空間，以創作或帶項目的教學，實現的是教育幫助學生學習設法發現事物的能力，而不是干擾或者破壞學生自發的創造性表現。因此，以創作促基礎所要求的是「發現的方法必須由發現的方法」來教的原則。

現實生活經驗教會了我們不要隨波逐流式的思想，通過在實踐中自覺提升藝術教育和個人的知識判斷能力，使用一切有助於表達造型體會的方式，從各類根本不同卻擁有「藝術」



李強：《浮屠》，攝影。

稱謂的事物開始，重新思考藝術與社會、視覺與視知覺、形式與技巧、語言與手段等相關視覺藝術的思想資源，區分哪類文化思考是具有普遍性描敘能力的知識，哪類標準只不過是地域性或個人的偏好，區分哪類藝術教育的邏輯方法是我們可以接受的，哪類藝術與社會的關係具有普遍性卻不一定是我們學術主張所可以接受等問題。思考的意義在於疏理，從而建立新規則；區分的意義在於甄別，從而明確思想的目標。所有這些激動人心的認識過程，將形成「藝術的第二種態度」的實踐精神。

二

「藝術的第二種態度」的「學問功夫」在很大程度上不是在於與生活無距離的尺度把握上，也不在於藝術想像力的高低和技術技巧的優劣與否上，而在於是否首先着眼於改良思想性土壤與形成求真的學術環境上，在於創新能力的激發和知識的整合，以及與我們真實生活息息相關的「身份識別」和文化認同上。這種態度，只有在對本土乃至世界文化貢獻出了新鮮活力而不僅僅是地域性和自閉性的情況下，它才具有普遍性價值和重要意義，也只有在它既能吸收世界文化又能被世界文化吸收之時，才具有文化創新的積極意義。

問題是：自「五四」新文化運動以來近百年的現代化進程裏一直深藏着這麼一種思想價值觀，即：以歐美文明為標準，並以此衡量事物的利害得失。中國近十所美院和各類大大小小的綜合大學裏的美術學科(系)都多少存在着沒有真正思想根據的現象，以

至於存在着所謂的蘇派、德派、法派不是曾左右着北方的各大美院，就是左右着南方的各大藝術院校的事實。由於沒有真正而有效的思想根源，藝術的方式就只能沿襲「功夫」的套路，學院不是思想者的樂園，就只能是「技術」比武的賽場。80年代初，在全國各大美院興起的關於「內容與形式」這場意在思想啟動的學術討論，在無疾而終後轉向「技術」的形而下比武，直至荒唐到你畫的畫一定是印象派畫家某個人所偏好的某種技法的先後順序的再現，以及你畫的素描一定是正宗的蘇俄契氏嫡傳與否等雞毛蒜皮瑣屑細節的較真上。每次全國美展出現的那種「千軍萬馬過獨木橋」的現象，儘管主題藝術展的特殊要求體現了體制的控制性美學意義，但對藝術家形成獨立思想的需要而言卻是有害的。因為，它鼓勵人們鑽牛角尖並且使行為與思想無關。這些往事使我們看到為思想獲得營養曾付出過多麼高昂的精神成本和思想代價。也使我們看清作為前者的學院教育模式在現代化進程中，被迫從「職業技術培訓」思維模式中四分五裂的原因；讀懂了後者在取巧式的藝術創作套路中迷失了現代人個體存在價值的原因。

由於當時的反思更多着眼於東西方現存的物質與精神文明的反差性上，沒有深入發現物質與精神處於劣勢的悠久文明在面對變革時都會遭遇思想危機的必然，對學院教育體制和美術模式的厭惡更多是針對批量培養毫無思想個性的學生的現實以及盛行的御用插圖風氣上，沒有進一步糾正學院藝術所依重的「東方複製西方」的變性手術、這類沒有逃離以傳統資源為原料、以西方知識體系作為創新標準、然後把「中國特色」按照西

方標準轉換成現代西方知識的實用主義框架。

中國當代藝術和學院藝術教育中所缺乏的不是技術技巧等形而下的東西，而是孕育思想的土壤和學術精神，因此，「藝術的第二種態度」有意避開信仰與信念這類隱含價值觀的概念，是為避免重陷政治化迷霧的可能，或宗教般的非我感會令思想不再有懷疑和否定它的積極性之故。其次，中國文化是一種有着極強相容能力的「文化土壤」，它並不順從概念和語言的邏輯思維，在它的思維方式裏並不特別強調絕對、本質等與現世生活不切身的問題，因此在中國思維裏不僅有着與西方不同模式的歷史理解，也有着不同的歷史事實。正是在這樣激烈的東西方思想碰撞中，撥開了遮蔽在我們思想文脈歷史包袱，逐步在知識的融通中，選擇了具有中國思想包容特徵的第二種藝術態度。

三

儘管當代藝術和教改中的學院藝術教育轉型仍是一種龐雜而無明確邊界的學術問題，它本身不可名狀的含混性容留下了太多可能性空間，但就是在眾人眾口的各自表述中，破壞常規秩序和弱化傳統權威讓主流退隱江湖的種種努力，一種不歸屬於某些人而是作為一種新興文化的思想卻得到了弘揚。這便是當代藝術和藝術教育在與「他者」的對話與選擇中獲得了既不同於傳統的蘇格拉底式的「我思」，也不同於含糊其辭的政治性煽情之思，而是一種在「對話」中獲得思想啟



吳少君：《人體》，紙上丙烯，110×180cm。

迪時生成新文化理想的索求之思。在面對「他者」（社會意識、文化意識，包括政治的、人文的意識）的語境裏，融合全球化、地域性、身份、共同體、文明與暴力、博弈與合作等等關於這個時代的核心知識，在思想資源中建設自己文化的話語權，進而發展出相關的話語辯護能力。這種辯護能力包括我們在對話與選擇的思考中具備「不迎合、不追隨」的自主能力。

通常，在傳統社會框架中，當代藝術和藝術教育合法性「應該」首先表現在新制度的建設上，有相對完整的學術理論和思想制度。特別是它們所推崇自由精神和知識生產制度能為大眾接受，才是保證發展的依據。當代藝術同時還「應該」是一種視覺表述體系，它提供關於新藝術形態的所有解釋和評價標準。然而，所有「應該」的習慣表述卻恰恰是當代藝術希望揚棄的，被當代學院藝術教育認為是礙手礙腳的東西。如果世界仍是一種而不是多種生態結構的社會模式或藝術模式，這個世界就不會是人性的。我們

也可以從杜尚 (Marcel Duchamp)、波伊斯 (Joseph Beuys) 的藝術實踐中看到「藝術生活化」的努力所產生的貢獻。「人人都是藝術家」，這種泛藝術化的藝術理念在撕毀傳統藝術的神秘面紗後，人們的生活景觀和藝術視野一下子豁然開朗了，人的主體價值得到了普遍認同。這種心智啟蒙的結果培養了「人人都只相信自己的判斷」的現實。人們可以而且應該擁有按自己的角度解讀藝術，甚至是對與切身問題相關的生活真實發問的權利。這一點，只有在當代藝術中存在着容許人的交互質詢和激勵思想批判與重構的機緣。藝術與生活、他者與我的關係在這種機緣中真正擁有了「相互定義」的基礎，因此，當代藝術的核心思想——「藝術大眾化」所解構的其實不是藝術，而是藝術背後的知識結構和學術權威。當代藝術教育改革所關注的以人為本的思想 and 開放式教學，所尋求的「應該」其實是與時俱進的時代命題。

當代學院藝術教育是在對當代藝術的批判中以普遍主義和發展的態度對當代社會關係進行了重新整合。它不同於傳統社會批判學說，它相信傳統資源和「好的自然秩序」是存在的事實，因此，它不會因為不滿而革命，也不會因為懷疑規則和普遍知識的有效性，就如現代藝術般鼓吹顛覆。它實質上是一種具有懷疑氣質的思想，是一種使固態化的美學制度和表述系統失去自我辯護能力的融化劑。它喜歡當代藝術家所慣用的兩種行之有效的的方法，即：「悖論化」和「解構」。所謂「悖論化」是指利用某種事物的邏輯，合法地引導出或增生出它自己所不能忍受的錯誤結果。比如當代藝術在現代社會鼓勵商業化背景中

拼命渲染庸俗的商業品味的做法，它比庸俗更庸俗，庸俗到自己都不敢認同。當代學院藝術教育中鼓勵學生懷疑、論證、篩選、變異與重構的態度，便是受益於當代藝術作為開路先鋒的變革精神。所謂「解構」是指對中心、主流、規則、權威體制的消解。這種「消解」不是簡單的破壞與否定，而是在主流和中心領域增加知識變數，使之出現威信和高度上的弱化、矮化，使話語霸權一貫性的流動方式被阻斷和語塞，讓「甚麼都行」的意識覆蓋傳統權威，讓習慣思維在「找不着北」時，重新界定個人與集體、他者與我、真的與真實等等知識內涵。當代學院藝術教育中注重學生思想開始與形成的過程，鼓勵學生大膽假設的創造性熱情和培養與之相應的細心求證的態度，亦為獲益於當代藝術敢為天下先的文化創造力上。

這些相關視覺藝術知識創新背後的人文知識網路，將不僅改變人的交往合作關係，改善我們視覺藝術閱讀能力的生成方式和生產藝術的方式，還能夠重新調整人與自然的生態關係，從而使「制度創新」與「知識創新」能夠在我們的文化重構和藝術教育的改革中顯現時代命題的現實性意義。

可以肯定的是，「藝術的第二種態度」所開展的可能性已為我們的思想穿越提供了一種足夠豐富的命題方式，它不可能毫無困難地引導中國思想的飛翔，但它可能有助於搭乘上這條啟動的「思想之舟」者渡往理想的彼岸。

楊勁松 中國美術學院綜合藝術系教授，總體藝術工作室導師。