

一个合格的美术学院教师 必须接受策展人的训练

A Qualified Teacher of Fine Arts Institute Must Have
the Training Course in Curating

●邱志杰 Qiu Zhijie

在欧洲,很多有名的大艺术家同时会是美术学院的教授,过去有最最有名的博伊斯,现在同样有最最有名的瑞哈德·里希特。但是在美国,第一流的艺术家经常不会是美术学院的教授,当了教授而且弟子中出了著名艺术家的例子就更少了。50年前的约翰·凯奇教出了劳森伯格,80年代的让·波德沙里教出了辛迪·谢尔曼和罗伯特·朗哥,这是很少的例外。

这种差别很可能和艺术学院中教授的工作方式、工作强度在不同的国家中有不同传统要求有关。教师的工作越是仅仅是给学生提供一种精神性的指引,他就越有可能有完整的心态和时间来做好自己作为一个艺术家的工作。教师越是保姆式的,对他个人的艺术工作的破坏就会越大。此外,这也和这个教师自己的作品的工作方式有关。如果他是那种经常必须自己亲自到场布展的装置艺术家,他就比较难同时作一个有求必应的教师,这是现实的技术问题。

我国的美术学院的状态,过去是接近于欧洲式的“大师驻校模式”,现在则更靠近美国式的“职业教授模式”。当年黄宾虹、潘天寿、齐白石等大师无一不是美术学院的教师,而今天聚啸江湖呼风唤雨的出名的艺术家大多数不再在美术学院中任教。这种变化的一个非常重要的原因是美术学院的教育和当代艺术实践的脱节。

一个美术学院里面教基础课的教师,通过办考前班挣考生的钱,或者搞一些设计和装修,有时也可以买好车买好房,似乎在经济收入上和成功的当代艺术家也差不了很多,但是他们肯定没有他们那些“混现代艺术”的离开了母校的老同学那么大名鼎鼎。美院里面的教师也经常在全国美展这样的展览中参展得奖,有时候也会有港台甚至海外画商到画室里面来买画,或者到山东去参加笔会接受乡镇企业家的供养,但是他们还是在学校里面争夺出国指标,或者自己买机票出国,所以他们在那些扬言出国出得很累,整天在倒时差的“混现代艺术”的老同学们面前还是气短。这个社会的兴趣的天平向当代艺术倾斜,最有办法让人出名的大众媒体的关注的天平向当代艺术倾斜,这个趋势已经开始,并且还会越演越烈。这种对比很糟糕。它的结果是让美术学院里面的一些教师对于当代艺术家和当代艺术本身都带有某种微妙的情绪,这种情绪是什么我不用明说了。带着这种情绪的教师对学生的影响很恶劣,这就更不用说了。指责中国当代艺术投机、肤浅、乱搞、基本功不

好才搞之类的惯性话语,大半出自这口黑洞。

这个糟糕的对比会因为最近各家美术学院开始接纳一些当代艺术教育而有所改观,一些有名头的当代艺术家被召回美术学院任教,一定程度上可能会削弱其对比度,但也没准会使对比更加短兵相接。一个好的艺术家未必一定会是一个好的艺术教师,当然,同样也未必不是。这要根据个案来判断。反过来,一个学生接触得到的教师如果能够同时是一个活跃的、战斗在第一线上的当代艺术家,几乎可以肯定是一件好事情。他的教育意义远远超出课堂本身,除了教授具体的艺术观念和创作能力,他的存在,更重要的是让今天数量过多的美术学院学生们看到一种使用想象力而不是体力来谋生的可能性。

然而,这不是根本的解决办法。

我们不可能也没有必要要求美术学院的教师都是当代艺术家,相反,美术学院倒是很有必要保持一个对于当代艺术的批评力量。我们不可能也没有必要要求学院中各种立场的教师互相宽容,他们如果相互攻讦倒是更正常的格局。只是,这种种差别如果是情绪性的、意气用事的,必定会是一种负生产力的;如果他们理智的,站在文化生产和分配的高度上来进行的,就有可能是一种正面的生产力。因此,比请回当代艺术家来任教更重要的是今天一个合格的美术学院的教师必须接受策展人训练。不管是当代艺术家或是传统形态的艺术家,只要想在今天的美术学院中合格地任教,这样一种训练都是必要的。

当代的艺术策展人训练至少应该包括这样一些内容:展示作为一种动态的、互动的文化生产在整个视觉文化体系中的功能;现代展览的历史和展览的模式;美术馆和艺术市场的运作规律;艺术家个体和公共空间的关系;作品与展示模式的互动关系;艺术活动中的团队管理和经费管理;展示的空间处理;研讨会的组织和画册及其它宣传材料的编撰制作;组织媒体运作的的能力,等等。

可以看出,即使只是要做一个有意义的传统形态的艺术家,去展开这样一些思考也会是有百益而无一害的。但我之所以要特别强调策展人训练对于一个教师的必要性,是因为在我看来,和完成一件艺术作品相比,艺术教育的过程更接近于策展。从文化生产的角度看,艺术创作的产品是艺术品,艺术教育的产品应该是艺术家或者起码是艺术工作者,而策展活动的

产品则同时是艺术品和艺术家这两者。在生产艺术家这一点上,艺术教育和策展活动显然有可以会通的地方。所以,一个好的教师可以不一定是好的艺术家,但必须接受过策展人专业训练。

策展训练所培养出来的对于整个艺术制度的全面的理性了解,不是通过个人的艺术创作所能够完全感悟到的。比起艺术家来说,策展人不但关注一个艺术品产生的个人条件,也会关注它所需要的社会条件。策展人不但应该关注从创意到作品成型的生产过程,更应该关注从作品成型到展示,到观众体验直至收藏的这个消费过程。具有策展知识和经验的教师,能够帮助学生从文化生产和消费的高度来定位自己的艺术生涯,对于学生来说,这无疑是一种很少见的幸运。特别是,策展意识的关注点不是一件作品或者一套作品,而是一个艺术家的养成。这样一种意识有助于把学生完整的能力和素质提到首位,而不是斤斤计较于一两种手艺的掌握。事实上,掌握手艺的工作今后应该渐渐转移到由作坊师傅这样的教学辅助人员来担当。

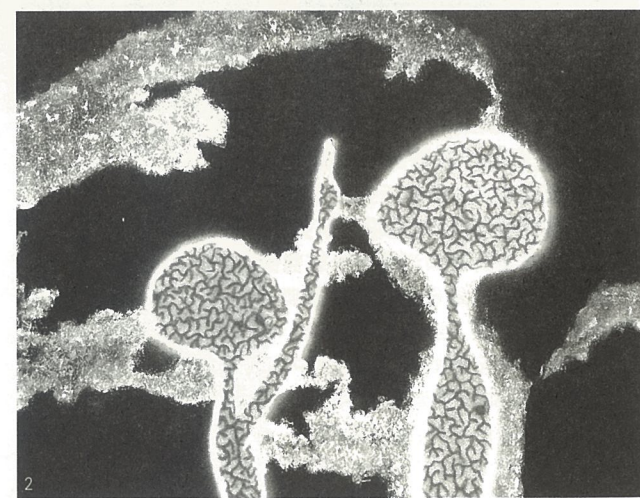
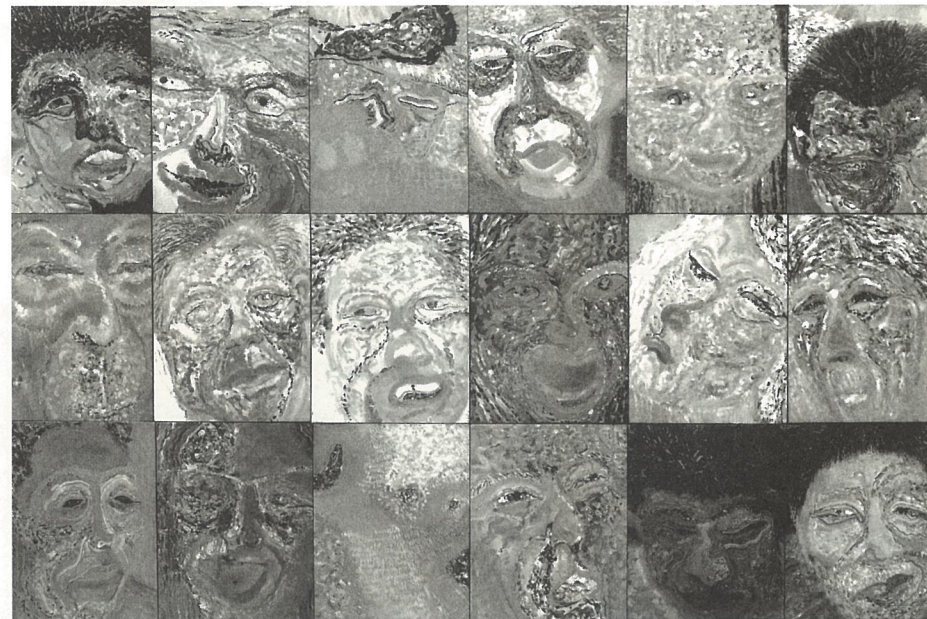
策展训练养成一种联系文脉来理解艺术现象的思维方式,这将非常有助于弥合中国艺术界特别是在美术学院中当代艺术现象和传统科系之间的分裂。站在文化和历史的高度,而不是在画种和代际的小山头上,文化生产的意识使人心平气和地去理解所有的艺术现象背后的文脉的作用,并且找到这些文脉的结合点和共同的历史语境。作为教师,这样的高度才能为学生的选择敞开空间。

现在的学生人数因为扩招而大大增长,我们当然不指望他们都成为当代艺术家,社会也并不需要这么多的艺术家。他们中的大多数人毕业之后将进入广义的文化产业,或者说创意产业去吃饭。但是不管是当艺术家还是文化产业的从业人员,创意能力和合作能力、自我管理的能力、对于专业格局的反思比照能力、执行和监控整个工作流程的能力等等都是必不可少的,而这也是我们的美术学院教育比较忽视的环节。特别是合作能力,在艺术家的教育中几乎完全被忽略,而且被认为完全没有必要,已形成了错误的标准。而这样一些能力的重要性,通过策展训练是可以传递出清晰的信息的。可以说,在整个艺术生产的各个环节,策展是与生活结合得最紧密的一环。有策展训练背景的教师,他的学生的社会使用能力应该更值得期待。

随着当代艺术教育在美术学院中展开,课堂将会更多地由传授和练习技艺的场所向激荡思想的空间转化。以前的美术学院的教室,多少还是有一点像体校的训练场。而今后讨论课会占有越来越重要的比重。同时,用一个具体项目来带动某一项教学单元的做法也将会越来越盛行。这个时候,教师的角色会越来越接近于一个研讨会主持人或者项目管理者,而不是那个能够给运动员做正确的示范动作的教练。可想而知,策展训练的过程对于这样的新的教学方法有着什么样的意义。

最后,最起码的好处是:

我们知道,中国的任何一家美术学院,每一个教学单元结束之后总得有一次教学检查——我们为什么不可以把他们看作是小型的展览呢?四年下来还得有最重要的毕业创作或者毕业设计展览——很遗憾,这些展览都是没有经过任何专业策划的:不讲究作品与作品的对话,不善于处理空间的避让,没有进行媒体运作。这些展览的策展人其实就是每一门课的任课教师,而这些人没有经过策展训练,甚至于可能根本就没有“策展”这个概念!现在的毕业生们甚至于自己都已经产生策展意识了,他们会自己凑钱为自己班级的毕业创作展印一本小册子——所以,毫无疑问,我们的教师的知识结构已经太滞后了。设想一下,如果教师有比较强烈的策展意识,他能够有意识地



把每一次教学汇报都当作一个展览来策划,即使展厅只是一间教室那么大。这样,学生在就读的四年期间就已经经历过几十个小型展览,和许多个策展人合作过,等到他出炉的时候,假如他愿意的话,他已经是一个参加过几十个展览的挺有经验的艺术家了!我们能够给学生带到社会上的本钱,还有什么能比这种经验更宝贵?■

1、人们在这里 油画 彭颖颖
2、1981-2004-5 丙烯 谢庆和