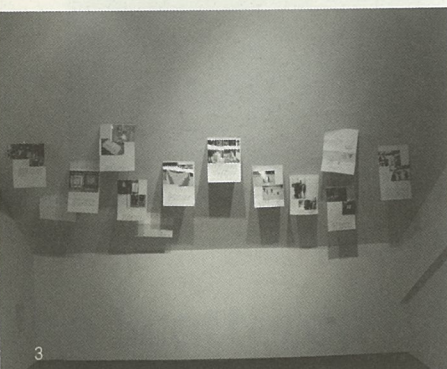
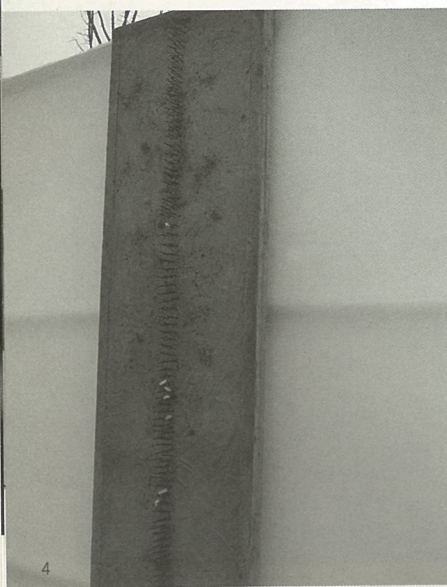


Does Art Really Need This Sort of 艺术真的需要这样的基础吗 Foundation?

●文川



1. 花 油画 周楠
2. 我是小丸子 高庆、朱静
3. 校园艺术活动现场 张杰
4. 1221-81装置 亚历山大德鲁·拉卡扎
5. 无题 油画



随着中国当代艺术的自身演进及对外交流的日益扩展,改革目前学院基础教育体制的呼声也越来越高。尤其是在高校逐年扩招的今天,在我看来,这场改革的核心问题在于改变目前基础教育体制中基础训练和创作实践的割裂状态。

改革和创新从来就不是一帆风顺的。例如,最近我所就读的院系正在酝酿把本科阶段的创作课程从目前的三四年级提前至一二年级就开始开设,并进一步区别绘画工作室和综合视觉工作室各自的研究课题,有效地避免学科重复建设,并同时重新认识“基础”的概念及拓宽基础训练项目的前提下,有步骤有重点地推动基础训练课程设置的改革,减少目前所存在的一些重复性训练课程。这一大胆提议虽还在同学间小范围内积极的讨论,但已在局部引起了很大争议。特别是一些把“苏联经验”教条化和神圣化的人在那里痛心疾首地惊呼我们是“要把油画系带向灭亡”。对于这样耸人听闻,杞人忧天的言论,稍对当下艺术生态的自然演进有点常识的人都会感到其荒谬之处,而这样的言论与师生们积极主动的体制创新相比,更凸显了其不切实际。

我认为基于对青年一代所具有的创造性的尊重,并因而作出对目前基础教育体制的创新,是对艺术发展规律的新认识,是具有相当国际视野的,并最终有利于培养中国当代艺术新力量的新举措。

做为一个在校学生,我认为,中国目前的学院基础教育体制在很大程度上是对旧有的学院教育的沿袭,而目前中国当代艺术所存在的一些问题的根源就在此。尽管在目前中国的艺术生态中,有意识或无意识地形成“美协”和“在野”,“体制内”和“体制外”的对立,但是,应该能够看到的是,对立两者中的绝大多数都具有学院背景,换言之,

都是旧有学院教育的产物。而旧有学院教育体系对青年一代自发创作实践的漠视,以及对所谓的基础教育中“技术”的畸形强调,使之成为了目前中国当代艺术一些问题的根源。

比如说,在反省'85以来中国当代艺术的经验和教训时,甚至在总结新中国美术的历史演进时,“挪用”问题一直为人所诟病。而每每在遭遇此等批评时,前者常常拿出“后现代”的幌子,而后者又常常王顾左右而言它地大打政治牌。当然,“后现代”也是原因,“意识形态”也是原因,但我个人认为,不合理的基础教育体制才是这一问题的直接原因。批评家王林曾在不同场合反复强调他“技术够用为止”的观点。我个人很赞同他的观点,因为在我看来,“技术”的获取和使用就应是因人而异的,而不该有一个“统一标准”。但目前的学院基础教育却普遍存在把基础训练和创作实践相割裂,并在基础训练中“一刀切”(即忽视学生兴趣点,个人气质,安排统一模式的基础训练课程)的问题。而这种炒冷饭式的非人性化的枯燥训练,只能让“好学上进”的学生成为一个个麻木不仁的,毫无艺术知觉的工匠;而让那些不甘守旧的“不可雕之朽木”离我们的学院教育越来越远。总之,目前这种一厢情愿式的基础教育只能是一种不合理的基础教育,因而对其改革已成为在当前国际国内新形势下继续推动艺术教育发展的必然要求。

每每改革之初,总是困难重重,我们往往只记得“前世之事,后世之师”,而不敢去实现理论创新和实践创新。而事实上,只有当我们在改革的征途上勇敢地踏出第一步后,我们才有可能发现我们所做出的努力是多么的有意义。

编者按:

由艺术批评家鲁虹策划和组织的“第一届深圳美术馆论坛”在2003年岁末的钟声结束——但随之寂静和远离的是艺术的喧嚣、聒噪和噱头,但美术批评乃至整个中国当代艺术发展进程中一些不容忽视和回避的问题不但没有画下句点,更在老、中、青三代批评家互动的交流中发人深思。这无疑将为中国艺术和艺术批评在新的时代语境中良性共生提供了一个可能空间。

在此,我们列举了三位批评家的发言,以飨读者。

SOUND OF CRITICS

批评家的声音

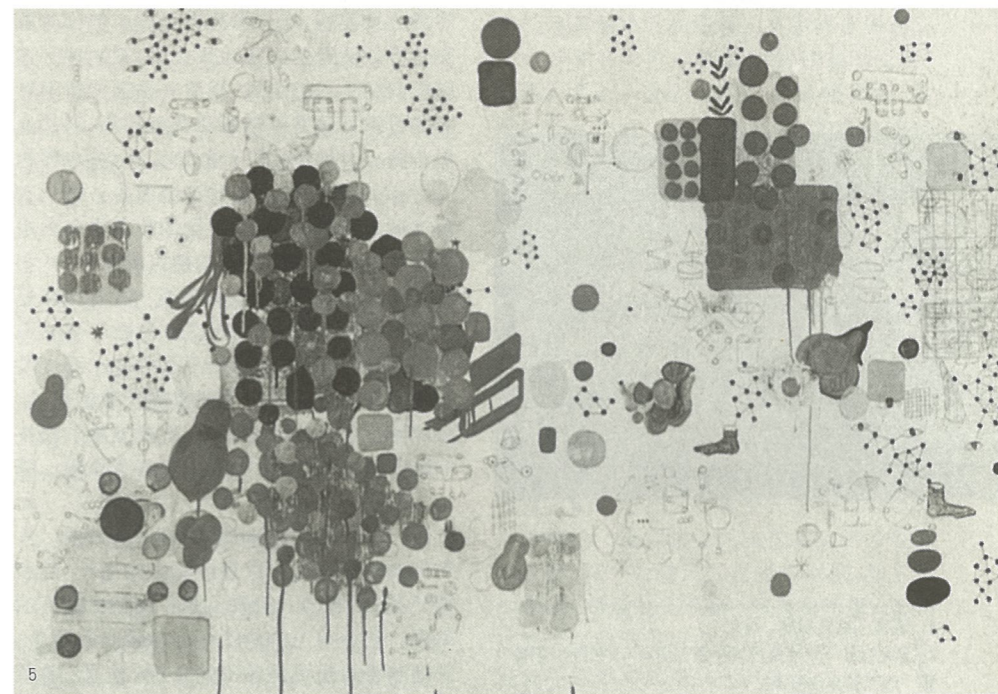
—Gleaning of Shen Zhen Fine Arts
Museum Forum 2003
——2003 深圳美术馆论坛拾遗

●水天中、李小山、高名潞

水天中发言及提问

水天中:在我批评写作理论研究过程中,可能遇到与很多在座的理论家不太一样的特殊的处境,就是我不断遇到退稿和批评。在我所写作的有关当代美术理论的文章里,往往是我觉得比较有内容、自我感觉挺好的文章受到退稿,我觉得非常无聊。看来,纯粹是应景的文章倒是畅行无阻。这个大家也许觉得很奇怪,但是确实是事实。在座的有好多的朋友大概也都遇到过或听说过我的事情。举个例子吧,我曾经写过一篇关于国立艺专画家历史命运的文章,实际上是一篇艺术史的文章,但是寄到北京的一个学术刊物以后,编辑认为是不能够发表的,当时他提出很多严肃的意见然后退给我。后来这篇文章还是在广东华南师大编的《东方文化》上发表了,文章在比较关注二十世纪初期的人,特别是国立艺专的老校友里流传得非常广,并且得到他们的好评。再一个,我曾经写过一篇关于二十世纪美术,特别是改革开放以来美术的文章,当时的编辑给我写了一封信,说他觉得我的这篇稿子是当时所有笔谈里写得最好的一篇,但是不能够发表,希望我谅解,我当然非常谅解,一点意见也没有。这次我这篇《西山会议——回忆与思考》在会刊的文集发表之前,《当代美术家》说要发表我的这篇文章,后来又打来电话说不发表了,希望我谅解,我也一点意见没有。我觉得用不着对我的文章多谈,我希望有更多的时间来回答大家的问题,无论与这篇文章有关还是无关,我都乐于回答而且是毫无遮掩,我之所以把这篇文章提交给这个非常重要的论坛,是觉得在中国文化、艺术界中,中国美术批评理论曾经扮演过先知先觉的角色,特别是八十年代初期,中国的美术创作理论曾引领着一拨接一拨的浪潮。但是在现在,经过二十多年发展以后,中国美术理论家应该清醒地感受到,我们不再是先知先觉,也不再处于其他领域的领先地位了,因为在中国美术理论界还有很多禁

忌,而在其他领域,比如文学界、法律界、社会科学理论上,大家谈的已经相当深入,在史料挖掘和理论阐释方面都已经做得相当充分,而在我们美术界仍然没有展开,没有



人愿意去碰它或者不愿意被碰到。这个原因是多方面的,而且主要不是研究者个人的原因,这一点我曾经在我写的一篇文章中提到美术大批判,对美术发展的影响和牵制,一直到现在仍然存在。美术大批判对我们来说,不是一个化石而是活生生的。刚才我谈到的个人写作处境就充分说明了这个问题。我这篇文章所关注的并不是当年曾经开过的那个会或者会后我个人的处境,而是美术大批判的存在和美术大批判的运作机制和方式,它在幕前幕后如何展开。不管是批评者还是被批评者和旁观者,参与者的反应以及对他们的影响等,我觉得这是一个非常值得探讨的问题。美术大批判基本上是停止了,

但是它对人的震慑作用依然没有完全消失,其原因也值得思考。如果说等到将来有朝一日,大家觉得这个问题不再成为一个问题了,或者不再对我们的写作、对美术理论、美术史研究形成任何一种牵制时,我觉得它才真的成为历史问题,完全可以把它放在历史文献或者中国近现代美术史的研究范围里面去了,而到现在我仍然觉得它是一个现实问题。我所要说的是很短的几句话,下面我愿意回答大家任何问题。

皮道坚:我注意到水天中先生文章最后的话,当代中国美术界并未出现真正意义上的左派,水先生这篇文章好像是几年前写的,那么我想问问这是几年前的认识还是现在的看法。第二个问题,如果你几年前的观点,那么你认为现在中国有没有出现真正意义上的“左派”?换句话说,我们现在在座的是不是都是学术意义上的“右派”?我还

想知道的是,我非常希望看到学术意义上的“左派”,你所认为的学术意义上的“左派”是一种什么意义上的“左派”?

水天中:非常好非常大的一个问题。这是我好几年前写的,文章并非针对理论家和批评家,主要针对的是整个美术界的系统、格局和结构。中国没有真正意义上的左派,就是当时在中国可以控制美术发展形势的人里没有“左派”。如果从一般的学术意义上的“左派”来说,我当然不认为今天在座的各位或者是今天美术批评界所有的美术批评家是“左派”或“右派”。我觉得在艺术主张上,或是在艺术所关注的问题上,从个