

不要用艺术理论指导创作

■朱其 著名美术批评家

艺术创作其实不是一个学术问题,它不是说一个艺术家根据某一个先进理论就可以创作出伟大作品。艺术创作实际上是一个综合交感反应系统,这个系统跟外部的关系,即对知识、外部感官以及社会情景的摄入;对内则是天生的基因、个性以及生命状态、生理的无意识外溢,这两者形成一个综合反应,构成艺术创作。

关键是外部机制这一部分,很多艺术家觉得,既然艺术总体上是一个综合反应机制,就不需要读书学习了,靠本能就行。艺术领域的求知,跟文史哲不一样,不光读书本,还包括要去世界各地看文明遗址和博物馆的原作,视觉经验的广泛摄入。

许多艺术家在求知问题上有两大错误:一是认为艺术既然最终是一个综合反应,就不需要读书求知,他把综合反应理解成本能反应,把读书理解成理性反应。这都是错的。综合反应包括知识反应,读书也不纯是理性反应,读书实际上是一个有概念参与的高级感性反应。

二是读书的偏颇和教条主义。有些艺术家也热衷艺术史、艺术理论、哲学和思想史,但他读了艺术史论、哲学和美学,是作为一种遵奉的准则。他不知道艺术史读了不是为了使用它,而是为了回避和不用它;或者艺术理论、哲学和美学主要是批评家和艺术史家事后用来解释艺术作品的,不是用来指导创作的。另外,有些艺术家只求知某一方面他感兴趣的知识,比如搞版画的,

就不看雕塑史或油画史的知识,甚至搞油画的,工作室只有几本他喜欢的个别大师画家的画册,其他油画史的大师他都不关心。这种画家我见过好多。

因此,艺术创作与求知的关系,不但书要读,还要看各大博物馆和遗址。但艺术的求知,是为了对书本知识和实物作品有综合的认知,最后形成一个综合意识和心理积淀,并与个人天生的基因等本能系统,最终合成一个创作意识的综合反应。

总而言之,书和大师原作对艺术家来说,是用来做综合意识的,不是作为某一模式和准则来信奉的,相反是用来回避的。艺术理论的作用主要是用来解释作品和归纳艺术史的,其实它不能作为指导创作的。

现在当代艺术最大的问题,是把20

世纪艺术学院化,比如把观念艺术、贫穷艺术和行为表演总结成ABC套路课程;年轻艺术家把艺术理论和哲学家的艺术论,当作指导创作的准则。

在艺术的知识上,艺术史的谱系始终应该是艺术知识第一位的,艺术理论和哲学的艺术论则是第二位的,一件大师级艺术作品,纯理论知识的贡献值其实只占30%,就是这30%,还是要跟其他知识结合成为一个知识点的总体视野和综合意识,才能对艺术创作起作用。

当代艺术的创新,不是掌握了几个语言方法论的套路以及尊奉哪个哲学大师的艺术论,就能成的;但是不知道它们也不行。知道了以后,还得把它们融入自己所有知识的总体眼界和综合反应才行,这就是艺术创作的复杂性所在。

笛德闻懿

■王松柏 艺评家

上一期《新快报》收藏周刊推出的关于“人工智能对艺术创作”影响的专题,着实为行内带来不少启发。当Open AI推出ChatGPT时,人们只是意识到人工智能时代已经来临,但对人工智能的理解还只是浅浅的表面触摸,而不久前出现的Sora则深深地刺痛人类的长久以来自诩的高贵尊严。

原以为作为地球上万物有灵的唯一存在,人类拥有逻辑和感性思维的两大法宝。人工智能展现在逻辑思维、算法能力和深度学习等方面简直是“吊打”人类,我们还在怯弱地安慰自己,我

人工智能刺痛了人类长久以来自诩的高贵

们还有最后一道防线,即拥有非逻辑性的、感性的和天马行空的创造能力。但Sora的出现,其巨大的虚拟影像生成能力,把人类仅有的一点创造能力这块净土已经碾压粉碎。

然而,冷静地看,人工智能对未来艺术创作前景而言,我认为好的,科技的进步往往推动审美的变革,比天生带有惰性的人类的自动革新要更彻底。历史有时候像老人总喜欢恋旧,喋喋不休地数落、回忆过往,惯例和程式是对文学艺术创作的最大障碍。艺术史上新材料的发现和新技术的突破影响和推动着艺术创作往前发展的事件历历在

目,扬·凡·爱克兄弟因发现亚麻仁油而发明了油画颜料使得湿壁画日趋没落,锡管颜料的出现便伴随着点彩画派的诞生,照相机的发明便把欧洲的精微版画彻底淘汰,Photoshop等绘图软件无形加大了艺术的表现形式和效果,而现在人工智能的兴起对艺术创作的影响也将是颠覆性的。

新科技的出现无情地淘汰旧科技,毫无疑问,人工智能对艺术创作和艺术教育都将产生深远的影响,我们需提高警惕,但不必万念俱灰。历来伟大的艺术作品所呈现出那种温情、智慧和超脱的人性关怀将启示我们,今后的艺术创

作的高度和高峰将会往这些灵魂和情感深层次表达转移,人工智能将把艺术准入的门槛加高,博伊斯所标榜的“人人都是艺术家”可能不复存在。

对创造而言,人的天性是从经验中建立起知性和感性世界,经验部分地转化成想象力的翅膀,同时经验又限制了想象力的拓展空间。在经验之上建立一个弹性反应机制,并能反观经验所隐蔽的不明。单纯的经验是一种感觉活动,只有经过理性思考方能总结转化成规律,在此转化中完成从感性到理性过渡,感性负责生产,理性负责接管储存,以追求孔子所说的“从心所欲而不逾矩”那种自由之境。

敲钟欽欽

■梁志钦 资深媒体人

常有人问,当代艺术展览中的策展人角色是怎么来的?何时开始有?根据目前的一些资料,尚未能确定第一次使用是什么时候,但业界较为公认的是中文“策展人”一词由著名美术评论家陆蓉之翻译而来。它对应的英文“curator”,源头可以追溯到19世纪末、20世纪初欧洲前卫艺术的兴起甚至更早。

杨应时《“独立策展人”的兴起》中提到,“在一战以前的法国巴黎,独立沙龙和秋季沙龙相继成立,追随印象派先驱开创的举办另类展览的传统,展出被当时官方沙龙评审委员会排斥的新绘画,并提出了‘不要评委、不要评奖’的口号。”这个具有一定观念性的口号也就成为了当今“策展人”概念的基本特征,可以认为他们的展览行为其实已经是具有独立学术思想的展览——策展人策划的展览的雏形。

在后来的超现实主义流派中,法国作家、艺术批评家安德鲁·布勒东曾作为该流派的主要发言人于1942年在纽约策划过大型展览“超现实主义的最初文本”。美国艺术批评家克莱门特也曾于1950年在纽约策划“新天才”展。尽管这些人在展览策划方面已经具备了策展人的某些特点,但他们当时并不以“策展人”自居。严格意义上的现当代艺术“策展人”则是20世纪后半期才开始出现。

当代艺术的前卫与探索衍生出策展人角色



■第59届威尼斯双年展展览现场。 图片来源:威尼斯双年展

真正标志“策展人”产生的一个较为明显的证据就是国际独立策展人协会于1975在美国纽约成立。但也有观点认为“威尼斯双年展”(1999年、2001年)总策展人史泽曼是艺坛“策展人”的鼻祖宗师。他于1969年在纽约策划的展览“当态度成为形式:作品-过程-观念-情境-信息”为当代艺术史创下重要坐标,其独特的策展理念和手法同时为“策展人”这一新兴专业领域奠定了基本的雏形。

20世纪80年代以后,策展人在西方当代艺术展览策划中已经开始扮演主

角,影响力越来越大,他们游走于艺术家、美术馆、赞助人之间,策展人的独立性也体现在另一方面,就是其展览的前卫性、探索性以及实验性,其为了体现其他独立的学术思想,所运用的文化或者所操作的过程都体现其独特的一面。

在国内,上世纪八十年代的一系列展览,诸如“新野性画展”“新具象画展”“谷文达画展”等展览已经开始具备了有别于传统的观念。直到“厦门达达——现代艺术展”的举办,中国策展人的雏形终于开始呈现。黄永砷更为该

展撰写《厦门达达——一种后现代?》。黄永砷在这个展览中不但担任主要组织者的身份,而且其展览的主题“厦门达达”更被黄永砷赋予了一种理论、观念。其承担了独立策展人对展览应该承担的主要组织责任同时又具备独立的学术性思想。几乎同期,“湖南青年美术家集群展”“第一驿画展”等一系列展览都分别强调了主要组织者或者策划者的身份,一定程度上说明中国现代艺术展览开始形成策展人制度。

而1992年10月举办的“广州·首届九十年代艺术双年展”作为中国现代艺术展览中采用策展制度的标志性展览可以说是毋庸置疑的。策划及主持人是吕澎。商勇在《从批评家到策展人》中也提到“1992年的广州双年展的前言中出现了‘艺术主持’一词,批评家开始以‘艺术主持’的身份介入策展。”“双年展”模式是一种引进外国当代艺术展览的模式。例如“威尼斯双年展”“惠特尼双年展”等。被认为中国艺术双年展比较成功的范例莫过于1996年的“上海双年展”。那次双年展成功举办之后,很多城市意识到举办双年展的重要意义。例如2001年的“成都双年展”和2002年的“首届广州当代艺术三年展”等等。由于三年展或双年展在国际或者国内艺术界的影响极大,其采用的策展人制度也随之受广大艺术届工作者所追捧。策展人这一概念由此逐渐形成。