

快乐之眼·培文书系文化艺术译丛

[美] 詹姆斯·埃尔金斯 著 罗洁 译



Why art cannot be taught



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

快乐之眼·培文书系文化艺术译丛

Why art cannot be taught

艺术是 教不出来的

[美] 詹姆斯·埃尔金斯 著 罗洁 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记 图字 01-2010-5296 号

图书在版编目(CIP)数据

艺术是教不出来的/(美)詹姆斯·埃尔金斯(Elkins, James)著;罗洁译.—北京:
北京大学出版社, 2011.2

(快乐之眼·培文书系文化艺术译丛)

ISBN 978-7-301-18362-5

I. ①艺… II. ①埃… ②罗… III. ①艺术—教育—研究 IV. ①J-4

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第263438号

WHY ART CANNOT BE TAUGHT: A HANDBOOK FOR ART STUDENTS

©2001 by the Board of Trustees of the University of Illinois Reprinted by arrangement
with the University of Illinois Press.

Simplified Chinese copyright Peking University Press.

本书中文简体翻译版由伊利诺斯大学出版社授权北京大学出版社出版发行。

书 名: 艺术是教不出来的

著作责任者: [美]詹姆斯·埃尔金斯 著 罗洁 译

责任编辑: 徐文宁

标准书号: ISBN 978-7-301-18362-5/J·0361

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子信箱: pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112

出版部 62754962

印刷者: 北京飞达印刷有限责任公司

经 销 者: 新华书店

650毫米×980毫米 16开本 14.75印张 240千字

2011年2月第1版 2011年2月第1次印刷

定 价: 22.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究。举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

序

艺术到底可不可以教？这是特指从事艺术创造的能力可否在学院里学习到。当然，这不是什么问题，同时，这却又确实是个问题。

说不是什么问题，是因为事实上艺术一直在教，古往今来，从未停歇，而且，艺术学院最引以为自豪的也是那些从中毕业而又日后获得巨大成功的艺术家。所以，英国的皇家艺术学院会把大卫·霍克尼的雕塑放置在显要窗口的位置上，而芝加哥艺术学院则会津津乐道于杰出的毕业生，如克拉斯·奥尔登堡、乔治亚·奥基弗和杰夫·昆斯等。

可是，艺术是否真的是教出来的吗？这又是一个不断被问及的问题。究竟是艺术学院成全了毕业的艺术家，还是已经因为艺术的天分而不需再学的毕业生成全了艺术学院的名声？有人甚至认为，正是那些天分甚高的艺术学子对学院藩篱一以贯之的抗拒和背叛才有了艺术的真正创造，因而，与其说是学院教出了艺术家，还不如说是艺术家的名声支撑了徒有虚名的学院。

问题是否成立，其实要看提问者的立场和用意。强调学院权威力量的人一定对艺术可以教的结论深信不疑，同时会用一套套的理论来证明艺术学院中“教”的种种理由；相反，对艺术学院是否可以教出艺术家持深刻怀疑态度的人则从来就认为，来自学院的一切只是一种束缚而已，唯有那些对天分坚信不疑同时自辟蹊径的人才是真正的艺术家。

作者詹姆斯·埃尔金斯读过艺术专业硕士（MFA），有过工作室学习的经验，尽管他自己确实没有最终成为名副其实的艺术家的。不过，他后来又读了

艺术史的博士。这其实是一种很少见的经历。因为，既然读了艺术专业硕士，那么，在获得了艺术专业的终极学位之后，就不应该再去读什么博士了，或者想明白要读博士的话，之前根本不需要读艺术专业硕士。正是这种有点匪夷所思的经历，让作者对艺术可以不可以教这一问题拥有了某种入乎其内而又出乎其外的特殊条件。我不太认为作者在这本小书中想明白并写明白了自己提出的问题。不过，我觉得作者在提出问题之后所陈述的方方面面，尽管不乏老生常谈，倒也有一些值得进一步思考的启示性。

譬如，正如艺术是个变动不居的观念一样，艺术教育也是始终处在变化之中的。如何适时而变绝非随心所欲的事情。事实上，中国的艺术学院具有浓烈的西方味道，无论是国立艺专，还是北平艺专，当时都吸取了西方学院教学的模式特点，其影响至今犹在。这套体系被人诟病或赞美过，似乎都有一些道理。但是，如今如何改革，却有大讲究。因为缺乏对学院式教学的“历史感”的意识，往往会导致无的放矢或者迹近心血来潮，因而所做的一切很快就会变成过眼烟云；而一味追赶新潮，则更有可能在极无根底的盲目中彻底误人子弟。而且，毕竟如作者所云，“约有千分之五的艺术学生最终会以他们的艺术为生，只有千分之一的人会声名远播到其所在城市之外。”想一想今天中国的艺术“热潮”委实反差得有点耀眼：几乎所有的院校都设有艺术的专业！作者在书中提醒的九种无法教的东西，大概可以看做是对艺术教育的善意警示。从这个意义上看，这本小书是写给所有学艺术的学子的。

不过，我个人更愿意把这本书看做是一种对艺术灵性的敬畏观。因为这份敬畏，才可能谈得上对艺术教学的神圣感。在今天，这种敬畏实在是太重要了。

此书的译者罗洁是我的研究生，她把这本论述方式有点绕的书译到这样的面貌殊属不易。不过，译者也应该是研究者，这样可以对原文中的谬见有所鉴别。譬如，作者喜欢在论述过程中谈及中国的古代艺术，有些结论却并

不恰当，例如说到中国的明清艺术没有什么差别，见不出政治对艺术的影响（见第 70 页）。这似乎过于武断了。难道石涛的作品不足以证实这样的差别吗？或许，这是另一种艺术不可以教的例证？

总之，艺术可不可以教，还有很大的讨论余地。这本小书是一种触媒，但愿由此能够引出具有真知灼见的种种有益的话题。

是为序。

丁 宁

2010 年 12 月 23 日记

前言

这本小书谈的是工作室艺术的教授方式。它可以算是一本操作手册或者说是生存指导，它所针对的人群是直接参与到大學艺术教育中的人，包括老师与学生，而非各种各样的管理者与理论家。我并没有故意避而不谈哲学、历史和艺术教育，但我最感兴趣的还是为老师和学生提供一些方法，去弄懂艺术教育方面的经验究竟意味着什么。

开篇第一章是关于艺术学校的历史。我要在这一章里告诉大家的是，我们习以为常的艺术学校、课程和科目并非从来就有。对我来说，不了解艺术教育历史的危险就在于，会误以为艺术课堂里发生的事情是永久的、自然的。温习历史可以让我们重新审视我们作出的选择、我们特有的偏见，以及我们可能采用的教育方式。

第二章的主题是“对话”，收罗了关于当下艺术学校和艺术院系的各种问题，也可以名为“艺术学院的常见问题”或“艺术教育的重要问题”。它主要传达如下信息：大学里艺术院系和其他院系的相互关系如何？艺术学院与知识阶层的隔绝是否会产生深远影响？艺术学院新生第一年应该学些什么？应该开什么样的基础课？什么样的艺术是在艺术学校里所无法学到的？这些问题总是会在不同的环境下不断出现。在某种程度上，这些问题在我们的理论体系中属于非正式问题，我们谈论它们的方式正表现出我们是怎样想象我们自己的行为。我并不想回答这些问题，也不想偏向哪一方，但若发现某种观点更有说服力我也不会故意隐瞒；我更感兴趣的是，提供一些说法，让我们的对话变得更加清晰明确。

第三章“理论”探讨本书书名的含义。我似乎本应将本书命名为“怎样教授艺术”，但我对艺术学院里发生的一切通常都抱持悲观态度。无论你认为艺术能教还是不能教，我们对怎样教或学都知之甚少。艺术教育中发生了无数有价值的趣事，我也不断地经历着它们并始终相信它们，但我认为这当中并不包括教授艺术这件事。第三章介绍的正是这一观点。

最后两章探讨的是艺术评论，这是全书的核心所在。艺术评论是艺术教育中最奇特的部分，不像其他学科，在艺术教育中，评论代表最终的考核。艺术的这种考核方式更加自由，无所禁忌。许多情况下，若将艺术教育视为一个整体，评论就是其缩影。第四章“评论”列举了一系列让评论变得混乱的特性，提出了一些解决某些潜在问题的建议。第五章“建议”探讨了新的评论样式，我发现它们在理解评论是如何起作用上相当有用。建议的目的并非改变现行课程，而是提供路径，观察我们在做什么。虽然当代艺术教育并不能马上就找到一条康庄大道，使之成为定例，但有很多方法可以让我们对其进行回顾和分析。最后一章从我的论据中得出了四个结论，书的结尾则是对“尽力去理解”这一观念的反思。

* * * * *

记得有一次，那时我还在读艺术专业硕士，一个学生向我们展示了他的毕业作品，一件装置作品。一张桌子上放着一块大板子，像一个钢琴盖子那样支撑着。板子和桌面之间堆着他从工作室里收集的垃圾，包括其他学生扔掉的雕塑等，堆积如山的垃圾中还有台收音机随意播放着什么。站在一旁的每个人都沉默了半晌。随后，一位老师发话了（多半时间都盯着自己脚下）：

“哦，我很希望自己能说这是件让人尴尬的作品。我的意思是说，我希望自己能够告诉大家我觉得尴尬是因为它太糟糕了。我想说它做得差极了，它看起来一团糟，没有经过认真思考，早就有人做过这个，做过无数次，做得要

比它好得多，也有意思得多……

“但我明白我不能这么说。我并不觉得尴尬，因为它并没有差到让我觉得尴尬的地步。显然它做得不算好，但也没有差到让我尴尬的程度。

“所以我认为这件作品是真正关于尴尬的，它传达出某种情况，也就是说你认为你会厌烦或者感到羞愧，但你却没有，因为你并不关心它。当你并未感到尴尬时，你可能会想到你正在遭遇尴尬。（或者可能我很尴尬因为我并不尴尬。）

“所以我认为你应该思考一下这一点，我是说，你可以问自己：‘我怎样能做出一件让人尴尬的作品？尴尬有没有不同类型？’应该这样思考。”

说完这些，他叹了口气。他似乎太厌烦了，无法继续说下去——也许是因为厌烦而激动得想让自己的观点被人接受。

从未上过艺术学校的人可能会觉得，发生这种事实在让人惊讶。但它们的发生却并非偶然。在艺术学校里，评论总是直接面对所有师生，艺术家在大家面前痛哭失声也是常有之事。一个来自其他院系的观摩学生说我们的批评是“心理表演法 / 心理剧”。

总的来说，评论并非总是这般消极。我举这个例子只是想要表明他们可以走得有多远（失控到什么程度），并想强调一个事实，那就是，没有什么指导原则能引导他们去探讨这种过头的行为。评论的内容无法预知，常常让人困惑不解，即使它们是令人愉快的和友善的。我还是个学生时就一直在想，一定可以做什么使评论更有建设性。我拿到艺术硕士学位后转向研究艺术史，但我始终没有放弃对这个问题的兴趣。我与这一特殊的评论已经分别近二十年，此间我还看到了更加糟糕的评论，但我从未忘记接受者在面对令人沮丧、毫无帮助、充满敌意、条理不清、无关紧要的评论时的样子。（当然，接受一个令人高兴的、懒散而肤浅的评论也未必就更好。）本书的主要目的就是要把这些一切都搞清楚。

CONTENTS

目 录

序	3
前 言	7
第一章 历 史	2
第二章 对 话	42
第三章 理 论	96
第四章 评 论	120
第五章 建 议	180
结 论	203
注 释	207

艺 术 是 教 不 出 来 的

历 史

第一章 历史

昔日的艺术学校是否有值得我们去了解的东西呢？^[1] 艺术学校并不是一开始就有，从前的艺术学校与我们现在所谓的艺术学校可谓是大相径庭。本章会简要回顾一下过去一千年间艺术教育的发展史。我一直强调课程，也就是学生年复一年在不同的学院、工作室和艺术学校里所经历的。想象 17 或 19 世纪一个典型的艺术学生经历的一切是件有趣的事，它能向我们展示当时的艺术和教育与现在的区别有多大，也可以看到我们想当然的程度有多严重。

古代艺术学校

我们知道早在古希腊罗马就有艺术学校（或作坊），但我们却不知道这些地方都教些什么。公元前 5 世纪的希腊，艺术就已成为一门复杂的学科，有许多关于绘画^[2]、雕刻^[3]和音乐方面的技术书籍。据亚里士多德记述，绘画常常作为传统的文法、音乐、体操^[4]学习的补充。但这一切早已无迹可寻。

大体上说，罗马人将绘画从“高等教育”的课程表上降级了，尽管艺术一直是有教养的绅士们的一种技艺。有记载表明，绅士的孩子必须配备几类老师，包括“雕刻家、画家、驯马师、驯狗师及狩猎师”^[5]。绘画地位被贬低的历史始于罗马帝国晚期，斯多葛学派尤甚^[6]，这一情形直至文艺复兴时期才得以改观。

中世纪大学

我们现今所说的“大学”——“师生、院系和课程，考试、毕业典礼和学位”——直到 12、13 世纪才出现。^[7] 早期大学里的体制要比我们现在所熟知的简单得多：没有课程目录，没有学生社团，没有运动队。课程设置仅限于“文科七艺”，其中“三艺”是文法、修辞和逻辑，另外“四艺”则是算术、几何、天文学和音乐。^[8] 没有关于社会研究、历史各科学的课程。学生大多学习逻辑学和辩证法。我们现在已很少再教逻辑学，只有在数学或哲学学院才将它作为一门非常规的选修课；辩证法，也就是学习激辩的方法，已从当代课程名单上彻底消失。^[9] 中世纪的学生并不像我们现在在高中或大学里这样学习文学或诗歌，一些专家承认甚至炫耀自己从不阅读我们所说的古希腊罗马经典。^[10]

学生进入大学前要先进入文法学校（相当于现在的小学）学习读写。进入大学后，他们往往只能说拉丁语，这让一些新生很是为难，但也使得一些讲解如何掌握拉丁语的指导手册销量大增。^[11] 与现在的大学一样，硕士学位需要大约六年时间（学生取得文学学士或理学学士后继续学业）。中世纪大学的毕业生会成为律师、牧师、医生或各种官员。如果他们继续进行专业深造（类似于我们现在医学院和法学院的情况），他们就会接着学习同类课程。

通常一门专业课一年只用一本书。一些大学的老师经常在课上训练学生，讨论到书里某一章节时，常常要求学生将它们背诵出来。我们很难想象这种强化训练的情形，尤其是因为它们是一些干巴巴的逻辑学文本，并且不能有自己的观点——有自己的观点是现代大学从一开始就要求学生具备的至关重要的基本品质。^[12] 现在，这种中世纪式的死记硬背只残存在塔木德的犹太教学学校里，在穆斯林学校背《古兰经》时也还存在这种情况，当然还有法学院和医学院，但这些都不会发生在大学里，尤其不会发生在艺术课上。

猜测一下当时的教育与我们当前教育之间的区别很有意思：显然中世纪的学生在认真阅读和构思有说服力的辩论这方面要比我们做得更好。从当时的观点来看，能够记忆并合乎逻辑地思考问题是学习任何学科的基本前提：一个学生在真正开始学习一样东西之前，必须学会讨论所有的事。这与艺术教育中发生的情况极为不同。艺术学习中与这种情况稍有类似的是对艺术品一丝不苟的复制工作，这是 17 世纪特别是巴洛克时期的一项重要工作。大体而言，现代大学里不再开设训练记忆力、修辞（言谈）技巧或辩证法（逻辑辩论）的课程，这些缺省的课程在研究生阶段也不会再补。你不必成为一个“文化知识”的保守卫士或者一个欧洲中心论者，去猜想在古代和 6 世纪时的大学教育中，修辞学和辩证法的训练标准有什么不同之处。

中世纪的艺术家根本无法获得大学系统的培养。^[13]他们直接从文法学校进入作坊，或是从他们父母家里进入作坊。他们要当两三年学徒，从一个大师那里“出师”后，再到另一个大师的作坊，然后加入当地画家行会，开始作为一个“熟手”为一个大师充任助手。这份工作并不轻松，有证据表明，年轻艺术家时常在白天为大师帮忙，晚上则制作复制品。他们大部分工作都是低等劳动，如研磨颜料、准备画板、画背景和衣服。最后，熟练的学徒开始独立工作，以求能自立门户，成就自己的大师地位。^[14]

虽然绘画被排斥在大学教育系统之外，但从 12 世纪开始，传统的“三艺”“四艺”的内容就不停地被修订。圣维克多隐修院的雨果（Hugo of Saint-Victor, 1096—1141）提出七种“机械艺术”来对应七门文科艺术：纺织、狩猎、装备、医药、航海、演艺、农业。奇怪的是，他将建筑、雕塑和绘画置于“装备”一门之下，使绘画成为“机械艺术”一个无关紧要的分支。^[15]

我们常说文艺复兴时期的艺术家推翻了中世纪的体制，将他们的手艺（无需大学学位）提升至职业地位（需要大学学位），并通过创立艺术学院最终获取了这一地位。但是意识到中世纪的艺术家因为无法进入大学而丧失了多

少学习机会同样很重要。他们因此而不能正规地学习宗教神学、音乐、法律、医学、天文学、文法、修辞、辩证法、逻辑学、哲学、物理学、数学或几何学；换句话说，他们通往知识阶层的道路被阻断了。这种情况至今仍然真实存在，尽管听来让人沮丧，就像文艺复兴时期的艺术学院被大学取代一样，我们以往四年制或六年制的艺术学院也被文科大学所取代。综合大学艺术院系里的情况要稍好一些，因为这里的学生有机会学习艺术专业以外的课程，这一点比专门的四年制艺术学院的学生更有优势，而且现代艺术学院的学生也不再像中世纪时那样孤立。不过，艺术院校的教育与典型的本科教育之间总是存在一道裂缝，有时甚至是一道鸿沟，这常常限制了艺术的范畴。它使艺术边缘化为一种学院水平的科学或非艺术性学科。关于这一点有很多可说的，我会在下一章接着来谈。

文艺复兴时期的学院

第一批文艺复兴学院并不教授艺术^[16]。它们主要关注语言，尽管也有一些学院致力于研究哲学与占星术。^[17]此时的一些学院更像是秘密团体，其中至少有一个在地下墓室中聚会。^[18]大体来说，早期学院为对抗大学的限制而数量激增，目的是研究那些被大学排斥在外的科目，像文法修订和拼写，或是玄学家的教义。

“学院”一词源自雅典的柏拉图学院。^[19]文艺复兴时期的学院就是模仿的柏拉图学院，既因为它们都是非正式的（像柏拉图在雅典以外的公园里讲课），也因为它们复兴了柏拉图的哲学。^[20]许多学院更像是由朋友组成的团体，重点在于平等地讨论而非授课。诗人和业余建筑师乔瓦尼·乔治·特里西诺（Giovanni Giorgio Trissino）力图重建意大利语写作，为此他建立了一所学院^[21]，同样建立学院的还有那不勒斯的国王阿方索（King Alfonso of

Naples)、哲学家马尔西里奥·费奇诺(Marsilio Ficino)及艺术赞助人贵族伊莎贝拉·德埃斯特(Isabella d'Este)。文艺复兴以后,瑞典王后克丽斯蒂娜将她在罗马的学院描述成一个学习讲话、写作和高贵举止的地方^[22]。在那里,诗歌被深情吟咏,戏剧被热情演绎,音乐四处飘荡,并有我们所谓的“学习小组”聚在一起研究它们。

第一所艺术学院

达芬奇的名字与最早的学院紧紧联系在一起,这里的学院里是一群想法一致的人文主义者。文艺复兴盛期以后(在意大利持续了五百年,约在1729年)^[23],学院变得更加普遍与分散。^[24]16世纪以后,保守的趣味使得学院更加僵化,更少随意和松散,学院的思想开始与中世纪晚期大学相接近。专为艺术教育设立的学院在日益严肃的气氛里诞生了,此时的学院已经失去了早期的激情和实验性。^[25]尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)说:“文艺复兴时的学院完全没有什么进展,但培养人的行为修养的学院却在大大增加,并有一系列准则。”不仅有准则,这些学院还有一些怪异的名字,像启蒙学院、勇敢学院、激情学院、希望学院、愤怒学院、黑暗学院、懒散学院等。^[26]

佛罗伦萨设计学院是最早成立的公立艺术学院。^[27]它创办的最初目的甚至是为死时一文不名的艺术家提供葬身之所。^[28]学院成立三年后的1563年,米开朗基罗在他去世前一年当选学院高级官员。它的运作也不太正式——讲课与讨论在佛罗伦萨的孤儿院进行,解剖学在当地的医院进行(依次是育婴院和圣玛丽亚纽瓦医院,至今仍可供人参观)。佛罗伦萨学院是一所早期的“城市大学”,它在城市的各个地方扩展,而不是自我束缚在自己的校园里或宗教场所里。

(顺便说一下,一所艺术学院或大学里的建筑布局必然会影响到在这里进

行的教育。我在一所城市校园教书，它的半打建筑都环绕着芝加哥艺术学院，我们的教育因此比自成一体的芝加哥艺术学院更加关注艺术市场和城市问题。芝加哥大学的工作室艺术系偏居校园西南一隅，就像有人要将它推到周围的邻居那儿似的。康奈尔大学曾在美术大楼里教素描，同时也在属于农业广场一部分的一座大楼里上课，在这两个地方进行的教育有很大不同。伯克利的工作室艺术系与艺术学院学生喜爱的人类学系共用一栋楼。杜克大学的艺术系是与其他建筑隔开的一座小房子，它在一个校区后面的田野里。如果你在远离其他校区或者远离一个大城市的大楼里学习，你可以考虑一下你所处位置的优势与局限。)

佛罗伦萨学院的教育最强调的还是培养风度和修养。^[29]他们让学生看着雕塑(以下简称“古董”),学习复杂的几何学与解剖学知识,写出复杂而“有学识”的论文。这与文艺复兴早期的方向相反;正如我们从素描中看到的,15世纪作坊中的学生互相为对方画像,画“古董”或者学习书本知识似乎少了很多乐趣。^[30]

学生们一旦进入佛罗伦萨学院,就要学习数学,包括透视、比例、和谐、平面几何及欧氏立体几何。这种学习抛弃了艺术家在作坊里接受的随意的经验而代之以理论。艺术家被认为需要眼灵手巧,但在拥有这些技能之前,发展出一套准则来指导他们则更加重要,因此,比起熟练的手工技艺,“精准的判断力”和“概念基础”更为人看重。^[31]这里我们首次接触到这样一种思想,在20世纪以前的艺术学院里这绝对是最重要的思想:观看与操作远远不够,艺术需要在理论与实践之间找到平衡。^[32]这种观点应休矣。我经常认为,历史上的思想很容易理解——很容易写下来或作出解释,但却很难真正“深入人心”成为自己的观点。关于理论与实践关系的看法,我认为有两点使其尤其难以为当前的思维方式所接受: