

[美] 大卫·贝尔斯 特德·奥兰德 著

刘绯 译

ART

艺术与恐惧

才华是一种天赋，
但创作永远是一种努力

OBSERVATIONS ON THE PENITZ (AND AFWANDZ)

&

DAVID BAZLEZ

FEAR

THE OBLAND

中信出版集团

ART

[美] 大卫·贝尔斯 著
特德·奥兰德

刘绯 译

&

艺术与恐惧

FEAR

David Bayles & Ted Orland

图书在版编目(CIP)数据

艺术与恐惧:才华是一种天赋,但创作永远是一种努力/(美)大卫·贝尔斯,(美)特德·奥兰德著;刘
绯译.—北京:中信出版社,2019.4

书名原文:Art & Fear: Observations on the
Perils (and Rewards) of Artmaking
ISBN 978-7-5086-9696-6

I. ①艺… II. ①大… ②特… ③刘… III. ①文艺创
作—通俗读物 IV. ① I04-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第253379号

Art & Fear: Observations on the Perils (and Rewards) of Artmaking
by David Bayles & Ted Orland
Copyright © David Bayles & Ted Orland, 1993
Published by arrangement with Image Continuum LLC
简体中文著作权 © 2017 清妍景和 × 湖岸
ALL RIGHTS RESERVED
本书仅限中国大陆地区发行销售

艺术与恐惧:才华是一种天赋,但创作永远是一种努力

著 者:[美]大卫·贝尔斯 特德·奥兰德

译 者:刘 绯

出版发行:中信出版集团股份有限公司

(北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编 100029)

承印者:北京盛通印刷股份有限公司

开 本:880mm×1230mm 1/32 印 张:6 字 数:80千字

版 次:2019年4月第1版 印 次:2019年4月第1次印刷

广告经营许可证:京朝工商广字第8087号

书 号:ISBN 978-7-5086-9696-6

定 价:45.00元

版权所有·侵权必究

如有印刷、装订问题,本公司负责调换。

服务热线:400-600-8099

投稿邮箱:author@citicpub.com

FEEL
&
AL

世界的意义是被创造的，而不是被发现的。
艺术家就是那位创造者。

湖岸

Hu'an publication

献给乔恩、香农和埃兹拉

For Jon, Shannon & Ezra

序 言

INTRODUCTION

本书讨论的是有关艺术创作的问题，即大众艺术创作的问题。所谓大众艺术，指的是除莫扎特那样的天才以外的人创作出的作品。出自莫扎特那样的天才之手的作品毕竟罕见——实际上可以说根本就没有这样的天才（根据统计）。天才可能百年才得一遇，然而杰出的作品则在任何时代都可能出现。艺术创作是普遍而又个人化的人类活动，风险和回报会伴随着各种尝试而来。艺术创作者面临的困难并非难以想象或无法克服，而是一些普遍存在的为大家熟知的问题。

因此，本书是为我们这些并非天才的人而作。我们两人都是专业艺术家，致力于解决在现实世界中从事艺术创作时面临的问题。鉴于我们提出的看法皆

基于个人的体验，或许更能引起艺术家而不是普通读者的兴趣。本书描述了艺术家置身于工作室或教室之中，面对着转轮、键盘，或者注视着画架、相机，努力从事创作时的感觉。我们还讨论了如何将命运把握在自己手中，遵从自由意志而不是宿命去进行属于自己的创作。

CONTENT8

目录

序言

I

INTRODUCTION

第一部

PART I

| | | |
|------------------|------------|----------------------------------|
| 1. 问题的本质 | 003 | THE NATURE OF THE PROBLEM |
| 几个假设 | 008 | A Few Assumptions |
| 2. 艺术与恐惧 | 015 | ART & FEAR |
| 创意与实施 | 023 | Vision & Execution |
| 想象力 | 024 | Imagination |
| 材料 | 027 | Materials |
| 不确定性 | 029 | Uncertainty |
| 3. 对自我的恐惧 | 033 | FEARS ABOUT YOURSELF |
| 自以为 | 035 | Pretending |
| 才华 | 038 | Talent |
| 完美 | 041 | Perfection |
| 毁灭 | 045 | Annihilation |

| | | |
|-------------------|------------|---------------------------|
| 魔术 | 047 | Magic |
| 期望 | 050 | Expectations |
| 4. 对他人的恐惧 | 053 | FEARS ABOUT OTHERS |
| 理解 | 056 | Understanding |
| 接受 | 060 | Acceptance |
| 认可 | 066 | Approval |
| 5. 探索自己的作品 | 071 | FINDING YOUR WORK |
| 原则 | 080 | Canon |

第二部

PART II

| | | |
|------------------|------------|---------------------------|
| 6. 审视外部世界 | 093 | THE OUTSIDE WORLD |
| 常见问题 | 095 | Ordinary Problems |
| 共同之处 | 099 | Common Ground |
| 艺术问题 | 101 | Art Issues |
| 竞争 | 103 | Competition |
| 深入了解体制 | 107 | Navigating the System |
| 7. 学术界 | 113 | THE ACADEMIC WORLD |
| 教师的问题 | 115 | Faculty Issues |

| | | |
|-----------------|------------|--------------------------|
| 学生的问题 | 121 | Student Issues |
| 有关艺术的书籍 | 126 | Books about Art |
| 8. 概念的世界 | 133 | CONCEPTUAL WORLDS |
| 创意与技巧 | 135 | Ideas and Technique |
| 工艺 | 139 | Craft |
| 新作品 | 142 | New Work |
| 创作力 | 143 | Creativity |
| 习惯 | 144 | Habits |
| 艺术与科学 | 148 | Art & Science |
| 自我引证 | 152 | Self-Reference |
| 象征 | 156 | Metaphor |
| 9. 人声 | 163 | THE HUMAN VOICE |
| 问题 | 164 | Questions |
| 不变的事物 | 167 | Constants |
| 人声 | 169 | vox humana |
| 关于本书 | 173 | ABOUT THIS BOOK |

PART I

第一部

写作容易至极，
只须坐在那里目不转睛地盯着一张白纸，
直至鲜血在你的额头凝结。

吉恩·福勒

(Gene Fowler, 1890—1960, 美国作家)

THE NATURE OF THE PROBLEM

1. 问题的本质

人生苦短但艺术恒久，机会稍纵即逝而经验却难以信赖，因而抉择十分艰难。

——希波克拉底 (Hippocrates, 约前 460—前 377, 古希腊医师)

艺术创作十分艰难，因而我们总是有未完成的画作、没写完的故事。我们在创作着并不属于自己的作品，而且在不断重复自己。我们又往往在尚未熟练掌握素材之前就放弃，或者在某个素材已不具备发掘潜力后仍抓住不放。通常的情况是，尚未完成的作品在我们脑海中的样子要比已经完成的部分更加真实。如此便产生了这些问题：艺术作品是如何创作出来的？为什么艺术创作往往半途而废？导致艺术家放弃创作的那些困难，本质是什么？

这些看似永恒的问题，实际上可能是我们这个时代所特有的。原始人在洞穴石壁上画野牛，或许比现代人写出这个句子（或其他句子）更容易。其他时

代、其他地方的创作者获得了强有力的体制支持，譬如来自教会、部落、礼仪或传统的支持。不难想象，艺术家为了上帝而不是为了追求自我进行创作时才会有更坚定的信念。

然而，时代不同了，如今几乎所有人都觉得自己孤立无援。现代艺术创作拥有一个坚定的共识，即认为石壁上的野牛不过是某个人的神来之笔。在现代从事艺术创作就意味着要面对不确定性，生活在怀疑和矛盾之中，从事一些他人并不关心的事，既无观赏者亦无回报。要想创作属于你自己的作品，就必须摒弃一切疑虑，如此方能清楚地看到自己已经做了什么，并意识到接下来该如何行事。创作自己想要的作品，就意味着你需要从作品本身汲取力量，因为如今已经不是拥有信仰、真理和确定性的时代了。

甚至你在创作过程中产生的想法都会与当今艺术创作的主流观念相冲突。主流观念认为：艺术创作

根本而言取决于才华，而才华是上天赋予某些人的，并非人人能够拥有。也就是说，不论你是否拥有才华，都必须承认：伟大的艺术作品是天才创造的，优秀的作品出自近乎天才的人之手（纳博科夫将这种人称为“淡啤酒”*），以此类推，平庸者只能创作出言情小说和普通的画作。这种观念即便是事实，也是彻头彻尾的宿命论，对从事艺术创作的人无法起到任何激励作用。我们更认同约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad, 1857—1924，英国作家）对宿命论的看法：这是出于恐惧——命运掌握在你自己的手中，但你的手却是那样软弱无力。

虽然才华——姑且不论命运、机会和悲剧——在每个人的一生中都发挥着一定作用，然而却难以成

* “淡啤酒”（near-beer），纳博科夫在他的小说《爱达或爱欲：一部家族纪事》（*Ada, or Ardor: A Family Chronicle*）中，将一个众人尊为“近乎天才”（near-genius）的医生比作“淡啤酒”，意在利用 near 一词在不同语境中的细微含义差别对此人进行讥讽。作者此处引用这个文学典故，含戏谑意。——译者注

为提高创作能力的可靠工具。在当今世界（我们生存的唯一世界），日常创作取决于我们对人类天性的一些基本假设。这些假设给予你掌控自身行为的动力，同时也要求你承担相应的责任，其中一些假设可以直接表述如下。

几个假设

A Few Assumptions

艺术创作的技巧可以学习。传统观念认为，“工艺”可以传授，但“创作天赋”唯有上天能够给予。然而，事实并非如此。在很大程度上，要成为一名艺术家必须学会接受自己，唯有如此，作品才能拥有自己的风格；忠于自我，才能创作出独特的作品。显然，这些特质是能够培养的。长期而言，很难辨别艺术家的才能是出于天赋，还是得自于后天的艰苦努力。事实上，每隔几年我们都会遇到几个初习摄影的学生，他们在第一学期完成的摄影作品就展现了堪比摄影大

师安塞尔·亚当斯（Ansel Adams，1902—1984）的技巧。拥有天赋确实能极大地鼓舞创作者，特别是在刚开始学习、心理较为脆弱的阶段。但这一切与作品的内容并无关系，而是证明了这样一个事实：我们之中的大多数人（甚至包括亚当斯！）都必须经过多年的努力才能完善自己的艺术创作。

艺术品是由普通人创作的。难以想象具有独一无二高尚品德的人会从事艺术创作，圣母马利亚不会去绘制风景画，蝙蝠侠也不会去做陶艺，因为这些完美的造物不需要从事创作。具有讽刺意味的是，理想的艺术家仅存在于理论中。如果认为艺术品是由普通人创作的，那么你就必须相信，理想的艺术家也是普通人，与其他人一样拥有各种各样的品质。这一点对于艺术创作具有极大的启示意义，因为它说明，阻碍我们从事创作的缺欠和弱点亦可成为力量的源泉。从事创作就要克服困难，从而使我们有机会尝试那些虽然了解但从未采用过的方法。

创作和欣赏艺术品有本质的不同。一个理智的人，只要在特定时间竭尽全力完成了能够做的事，就会感到满足。如果这一看法得到普遍的认可，那么本书或许就没有必要出版，或者说本书的观点是错误的，抑或两者都有可能。然而不幸的是，如此理智的人十分罕见。从事艺术创作会让你遗憾地认识到，在你想做和能够做到的事之间不可避免地会存在差距。事实上，在创作过程中如果你并不完全了解自己，就不可能完成自己满意的作品。观赏作品的人只对作品本身感兴趣，唯有你才会关心创作的过程，也就是创作的体验。你的关切与观赏者不同，尽管你很容易从他们的角度考虑问题。观赏者要做的是被作品感动、享受作品或者消磨时光等，而你要做的是学习如何创作。

于艺术家而言，这个事实揭示了一个他们熟悉并可预见的必然结果：创作可能是一件孤独和徒劳无功的事。事实上，所有艺术家都会用一部分时间（有

些人甚至用全部时间)去创作别人并不太在乎的作品。这似乎是从从事艺术创作在所难免的。然而,出于某种原因,或许是为了自我保护,艺术家往往浪漫地认为,作品之所以未受到关注,是因为自己比他人更早地洞悉了事物的潜在本质(具有讽刺意味)。

想法很浪漫,但并不正确。发人深省的事实是,他人之所以不感兴趣,并非因为他们无法洞悉事物的本质,而是因为没有理由对某个作者的作品产生兴趣。艺术家的绝大多数作品都是用来学习的,为的是将来能够创作出艺术精品。每个艺术家都必须清醒地认识到,即使是失败的作品也是有价值的。名画的X光扫描图显示,绘画大师有时候也会在未干的画布上再涂一层颜料,以便进行一些基本的修改或清除一些笨拙的错误。重要的是,由于需要在创作过程中学习创作,因而你的大多数作品并不是最终的作品。你所能做的,就是根据自己的意愿进行创作,而且是大量创作!

接下来，你所要做的就是持之以恒。当然，一旦你功成名就，收藏家和学者们就会纷纷回头，争相表示从你的所有早期作品中都能发现创作天赋。然而，在那一天到来之前，只有在乎你的人才会关注你的作品。你的亲朋好友知道创作对你来说至关重要，所以关心你的作品，若不是因为你的作品确实优秀，至少也是因为你花费了很多心血。对他们，你要心存感激。但是，无论他们多么爱你，也会与其他人持相同的看法：学习创作是你自己的事。

艺术创作早在艺术被认可之前就已经开始了。在大部分历史时期，创作者从未意识到自己是在进行艺术创作。事实上，很可能早在人们有自我意识、开始使用“我”这个代名词之前，创作就已经开始了。那些在洞穴石壁上作画的人，不要说不会将自己视为创作者，甚至可能连“自我”的概念都没有。

此外，这也说明，现在人们将艺术创作等同于

“自我表达”，只能说明当代人的观念存在偏见，而非他们的思想有多么深刻。甚至将艺术与工艺区分开来，或许也是在文艺复兴之后才出现的。更为近期的看法是，艺术作品不仅超越了你的行为，而且代表了你这个人。在过去的几百年里，西方绘画已经从不署名的正统宗教画，演变成展现个人宇宙观的画作。“艺术家”逐渐成了一种身份，而正如艺术家都清楚的，这个身份带来的损害并不比益处少。将艺术创作等同于自我表达，那么，如果你不可避免地创作出不完美的作品，就意味着你是个有缺陷的人；而更糟糕的情况是，如果你不进行艺术创作，就意味着你并非是人！避免这种恶性循环最有效的办法，或许就是相信通向成功的道路不止一条——从离群索居到追求奢华，从直觉派到学院派，从民间艺术到纯艺术，其中必有一条属于你的道路。

ART & FEAR

2. 艺术与恐惧

当不创作的痛苦超过了创作的痛苦，艺术家才会开始创作。

——史蒂芬·德斯塔布勒 (Stephen De Staebler, 1933—2011, 美国雕塑家)

希望从事艺术创作的人最好先了解一下前辈们的经历。你会发现，他们中的大多数人刚刚起步就放弃了。这真是一个悲剧。更糟糕的是，这不是一个必然发生的悲剧。继续创作和中途放弃的人，心路历程其实非常相似，在外人眼里甚至没有区别。我们所有人都会陷入一个熟悉而普遍的困境，而且大抵都能安然度过。但令人不解的是，从事艺术创作的人却往往难以摆脱这个困境。作为一个艺术家，若想摆脱困境，首先必须直面自己遇到的困难。根本而言，那些继续创作的人，都是学会了如何继续走下去的人，更确切地说，是那些学会了永不放弃的人。

奇怪的是，尽管艺术家总是有无数个放弃的理

由，但他们往往要等到某个特定的时刻才会放弃，例如，认为自己的下一步努力注定会失败，或者失去了创作的方向。

事实上，所有艺术家都会经历这样的时刻。因而，担心自己的下一个作品会失败，是艺术创作过程中一个正常的、不断重复的而且总体而言尚属健康的现象。这种情况会经常出现：你将注意力集中在作品中的几个新创意上，但尝试了一段时间后，发现到达了效果递减的临界点，于是决定放弃。文人们甚至想出了“江郎才尽”来形容这个过程——其他领域也有类似的比喻。这是一个正常的创作周期，你绕了一圈又回到了原点，所以需要重新开始发掘新的创意。但是下面发生的却标志着创作之死：尝试了一个新的创意，但效果不好，于是你就放下了画笔……直至三十年后你在喝咖啡时才向别人透露，年轻时曾经尝试过创作。放弃与停止创作有本质上的区别，停止会经常发生，但放弃只有一次。放弃意味着不会重新开始，

而艺术创作就是要不断重新开始。

另一个普遍的情况是，突然失去了创作的方向。对于从事创作多年的艺术家来说，这种情况通常发生在即将接近目标的时刻——这与我们的感觉正好相反。我们有一个共同的朋友，在过去的二十年里，他唯一的目标就是在他居住城市的最大美术馆举办个人作品展。他最终实现了目标，然而此后再也没有像样的作品问世。实现目标却导致了如此结局，且屡屡发生，确实令人痛心。避免这种情况发生的一个方法，就是不要将你当下的目标作为唯一的奋斗目标。就一件作品而言，就是要留下几条线索和尚未解决的问题，留待创作下一个作品时继续探索。如果是更宏大的目标，比如撰写专著或举办大型展览，就要留下激发创作灵感的种子，以便实现下一个目标。如果从事身体风险较高的创作，比如舞蹈，就要准备好替代方案，以防因年龄或伤病原因而无法继续。

对于学习艺术的学生，失去创作目标的另一个说法就是毕业。他们中的很多人毕业后就停止了创作，毕业展成了他们的告别展。如果将“获得好评”作为艺术创作生涯前五年的唯一目标，那么很多人会放弃创作便不足为怪。如果百分之九十八的医学系学生在毕业五年后就离开这个行业，那么美国参议院就一定会展开调查。然而，同样比例的艺术系学生在从业早期就结束了创作生涯却无人关切。当他们的作品突然失去了别人的关注和展览的机会，也不再有人评论他们的作品和给予鼓励，就没有多少人愿意继续创作。恐怕你也不会继续下去吧？

令人惊讶的是，艺术系学生的辍学率并不高，扼杀艺术创作的元凶是没有支持他们毕业后继续创作的体制。如果外界不愿提供支持，那么他们就只能依靠自己。具体建议如下：

坚持不放弃原则

- ❖ 结交从事艺术创作的朋友，经常分享彼此正在创作的作品。
- ❖ 注重交流，而不是把纽约现代艺术博物馆视为作品的最终目的地。这样看来，如果一切顺利，博物馆最终会自动找上门来。

创作的欲望萌芽得非常早。应当鼓励儿童进行创作——随心所欲的创作至少无害，但过早地接受“正规”教育，会扼杀他们的理想和憧憬。我们知道一些家长要求孩子不要在创作上浪费时间，也不愿意为他们支付学费。但是有些孩子持续保持着创作欲望，这个问题迟早要面对。因为创作美好、有意义和有感染力的作品的欲望，是自我意识不可或缺的一部分。人生与创作一旦遭遇，就会立即密不可分。到了九十岁上下时，弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright, 1867—1959，美国建筑师）仍在设计，伊莫

金·卡宁汉（Imogen Cunningham，1883—1976，美国摄影师）仍在摄影，伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky，1882—1971，作曲家、指挥家，生于俄国，后入籍美国）仍在作曲，而毕加索也仍在作画。

如果说创作有助于你了解自己，那么随之而来的恐惧就是担心自己无法实现目标：无法进行、做不好或不能再次成功；担心自己不是真正的艺术家、不优秀、没有才华或者没有什么可表达。艺术家和他/她的作品之间的联系非常微妙，他们自己甚至感觉不到联系的存在——这种情况相当自然。艺术创作就是要展示自我，因而会令人感到危险。创作会导致自我怀疑，担心在自己“应该是”和“实际是”之间存在差距。对于很多人来说，仅仅这一点就足以让人望而却步，即使迈出了这一步，也会很快遇到困难。事实上，各种疑虑很快就会涌现：

我不是一个艺术家——滥竽充数

我没有什么值得表达的
我不确知自己在做什么
其他人都比我优秀
我不过是个学生 / 物理学家 / 母亲……
我没有举办过正式的展览
没有人理解我的作品
没有人喜欢我的作品
我一无是处

客观地说，这些恐惧与其说与创作有关，倒不如说与艺术家本人有着更大的关系，与个别作品则没有多少关系。创作时你毕竟会竭尽全力，使用最喜爱的材料来表达自己的最关切事物的看法。创作是崇高的使命，然而恐惧也会随之而来——形式多样、破坏力极强。恐惧可能以多种形式表现：懒惰、拖延、厌恶某种材料或环境、看到他人的成就便浮想联翩……事实上，恐惧可能以任何让你无法专心创作的形式出现。艺术家和曾经的艺术家的区别就在于，前者战胜

了恐惧而继续创作，后者则被恐惧击垮而放弃了创作。在艺术创作过程中的每个阶段，艺术家都要面临能否战胜恐惧的考验。

创意与实施

Vision & Execution

回顾往事令你心生恐惧，而展望未来也会令你忧心忡忡。如果你生性悲观，甚至会发现自己夹在其中进退两难，望着进行了一半的作品，既担心自己没有能力完成，又担心完成之后无人理解。

然而，更常见的情况是，每当创作进度没达到预期时，恐惧感就会出现（而且反反复复）。举一个年轻学生的例子——准确地说就是作者大卫·贝尔斯。大卫到一位大师那里学习钢琴，经过几个月的练习，他感触很深，于是对大师说：“我脑海中的旋律比我弹奏出来的要优美得多。”

大师答道：“你认为应当如何改变呢？”

这就是大师之所以是大师的原因。他引导大卫将自我怀疑上升至对现实的观察，令不确定因素变成了财富。我们从这个故事中能够领悟的是：先有想法，才能实践，而且本当如此。想法、不确定性和有关素材的知识是每位艺术家都必须了解并从中学习的：想法永远在实践之前，了解素材才能与现实接轨，而不确定性是你的优势。

想象力

Imagination

一旦开始创作，想象力便占据了主导地位。一件艺术作品的潜力永远不可能高于那神奇的一刻，即在画布上画下第一笔、在乐器上按下第一个和弦之时。然而，继续创作下去，技术和手法便开始主导，想象力退居次要地位。当细节明确起来，一件作品就逐

渐完成了。赫尔曼·麦尔维尔（Herman Melville, 1819—1891, 美国作家）在开篇写下“叫我以实玛利”这第一句话时,《白鲸》便从众多的可能性中脱颖而出,贯穿了接下来的五百多页,每个句子都呼应了前面章节的内容。琼·迪迪翁（Joan Didion, 1934—, 美国作家）持着一贯的悲观主义态度一针见血地指出:“下笔写第一个句子之所以难,是因为你从此再也无法摆脱它,一切都要围绕它发展。一旦写下前两个句子,你就再无其他选择了。”

所有的艺术载体都是如此:在空白画布上画下的最初几笔,可能发展出不同风格的作品,但最后几笔却只能成就一幅特定的画作,不会再有其他发展。将构想变成一幅画作,是一个不断减少可能性的过程,每向前走一步都会将一种且只有一种可能变成现实,未来的选择因此而不断减少。最终,在某个时刻,当不可能再改变之时,作品便完成了。

完成一件作品意味着失去了你的构想以其他形式实现的可能，这是难以避免的。颇具讽刺意味的是，与你的想象相比——或是已经想象出的，或是能够想象出的，或是恰好处于想象力边缘的，最终完成的作品总会有那么一点点不同。查尔斯·埃姆斯（Charles Eames，1907—1978，美国设计师）可称得上是二十世纪的文艺复兴巨匠，他曾风趣地抱怨说，自己只用了百分之一的精力去构思设计，而其余百分之九十九的精力都用在了不使创作偏离这个构思上。这个情况不足为怪。你可以尽情发挥想象力，在脑海中构思出无数作品，想象着你可能或者应该着手进行的创作。也许有一天你会开始实践，但不是在今天，构思也不是用于当下正在创作的作品。你今天能够做的就是继续目前的创作，将可能实现的构思在作品中展现出来。

事实上，艺术作品能够检验实际创作是否与想象相一致。你或许会惊讶地发现，导致实际创作与想

象不符最常见的障碍，并非创作不力，而是想象力过于丰富。按照构思逐步进行创作时，相信自己——使用的材料实际上有更强的延展性，想法可能更有趣，操作可能更成功——对你来说具有极大的诱惑力。正如斯坦利·库尼茨（Stanley Kunitz，1905—2006，美国诗人）曾经说过的：“脑海中的诗句总是完美的，可当你试着写下来时，障碍就来了。”事实上，大多数艺术家不会想象自己如何创作，而是想象着自己已经创作出了精美的作品。在尚未体验完成精美的草图、初稿、负片或旋律后的欣喜之前，就急于将这些诱人的构思变成最后的壁画、小说、照片或奏鸣曲，肯定会碰壁。创作生涯令人沮丧，并非因为道路漫长，而是因为创作者的想象力飞驰得过快。

材料

Materials

同构思一样，艺术创作的材料用自身的潜力迷

惑着我们。纸张的纹理、颜料的气息和石料的质地，随时在暗示或影射着什么，引发我们无限的遐想。优质的材料令我们对作品给予更高的期望，各种可能性也会倍增，其原因在于：有些材料很容易处理，反应敏感，而且已经被使用了几千年，或许还会被继续使用几千年。许多艺术家认为，对某个特定材料的感觉是非常个人的事，就好像材料能够与他们直接对话。据说西班牙大提琴家巴勃罗·卡萨尔斯（Pablo Casals，1876—1973）小时候第一次听见大提琴的声音，便立即知道那就是属于他的乐器。

尽管材料具有潜力，但也有局限：颜料可以流动，但并非在任何材质的平面上都可以；黏土可以塑形，但并非能塑造出任何形状。在任何情况下，没有创作者的积极参与，材料的潜力也只能是潜力而已。材料就如同基本粒子一样带电，但它们又是中性的。材料不会聆听你的梦想，更不会自动形成你所期望的样子。再简单不过的事实是，它们的样子取决于你如

何操作：你将颜料涂在哪里，它就在哪里；你写下的词句——不是你应该或者想要写下的——才是在纸上出现的唯一词句。正如本·沙恩（Ben Shahn，1898—1969，美国画家）所言：“站在空白画布前的画家，需要考虑的是如何使用颜料。”

重要的是，创作者构思的内容必须与使用材料的材质相契合。要做到这一点，在创作过程中就必须注意材料是如何反应的，材料的反应和抗拒会激发出新的构思。这些真实而普遍的变化才是你关注的重点。创作是为了表达，材料则决定了你能表达什么。材料是真实的，因而也是可靠的。

不确定性

Uncertainty

材料事实上是在创作过程中你能掌控的少数几个因素之一。至于其他因素，现实的情况可能是环

境不够完美、知识不够丰富或者关键信息缺失，而且无法确知自己是否能获得支持。艺术创作不可避免地充满了各种不确定性：你想要表达的、使用的材料以及作品的长短是否恰当，特别是创作出的作品能否让自己满意。摄影师杰里·尤斯曼（Jerry Uelsmann，1934—）在一次演讲中用幻灯片展示了他在一年之内拍摄的所有照片，大约有一百多张，其余的十几张他认为不够好，直接销毁了。托尔斯泰的时代还没有打字机，他的《战争与和平》改写了八次，甚至排版后还在校样上进行修改。威廉·肯尼迪（William Kennedy，1928—，美国作家）勇敢地承认，自己的小说《腿》（*Legs*）修改了八次：“其中七次改得不好，六次改得特别糟糕。第七次修改还不错，但是篇幅过长。那时我的儿子六岁，与我的小说同龄，而且与我修改稿擦起来的高度也差不多。”

简而言之，这是正常现象。事实上，一件恰到好处的作品，在创作过程中可能差一点儿就被放弃了。

林肯总统在发表著名的“葛底斯堡演讲”前曾怀疑自己能否充分表达，但他还是做了演讲，因为他相信自己会尽量表达希望与听众分享的看法。情况总是如此。艺术创作就如同在不知道如何结尾之前便写下了第一句，因而必然存在风险：或许走不到最终完成作品的那一步，或者作品完成了但言之无物。公开演讲时出现这种情况固然糟糕，但于艺术创作而言却是个理想的状态。

创作时要留有空间，以便对主题和材料做出切实的反应。艺术作品是在你与主题、构思与技巧的交互作用中诞生的，所以需要自由活动的空间。例如，许多小说家早就发现，事先写出的故事梗概根本没有用，因为在实际写作过程中，各种角色都会逐渐拥有自己的生命，乃至作家本人最后看到这些角色的作为和对话时，会和读者一样感到惊讶。劳伦斯·德雷尔（Lawrence Durrell，1912—1990，英国诗人、小说家）将这个过程比作铺设施工木桩：埋下一根木桩，然后向前走

五十米再埋一根，很快你就知道路要通向何方了。福斯特（E. M. Forster，1879—1970，英国作家）回忆说，他刚开始写《印度之行》（*A Passage to India*）时就知道马拉巴尔山洞将成为小说的核心，在那里一定有重要的事情发生，只是他还不确知会发生什么。

控制显然不是解决不确定性的办法。希望生活稳定的人一般不会从事艺术创作，因为艺术创作意味着风险、颠覆、复杂、不确定、联想和随机应变。从事艺术创作真正需要的是了解自己的目标以及实现目标的策略，愿意接受创作过程中出现的错误和意想不到的事。简而言之，艺术创作要看机会，结果难以预料。从事创作不可避免地要随时面对不确定性的问题，若想成功，就必须学会应对。

FEARS ABOUT YOURSELF

3. 对自我的恐惧

我们遇见的敌人正是自己。

——波哥 (Pogo, 连载于 1948—1975 年的美国著名政治和社会讽刺漫画
《波哥》中的负鼠主角)

眼前是一条宽阔的大河，水流湍急。不久前刚学会划船的桨手紧张地掌控着船，想避开下游那块露出水面的岩石。岩石立在河的中央，两侧的水流平缓。站在岸边观望，只见桨手忽而向左、忽而向右，然后直冲着岩石撞去。因恐惧而采取的行动，会把你恐惧的事变为现实。

对艺术创作的恐惧可分为两类：一是对自我的恐惧，一是担心作品不为他人接受。一般而言，对自我的恐惧导致你无法创作出最好的作品，而担心作品不为他人接受则使你无法创作出具有自己独特风格的作品。这两种恐惧有多种表现形式，其中一些你可能已经非常熟悉，以下是几个例子。

自以为

Pretending

不难想象，创作者担心自己只是自以为在从事创作，这是怀疑自己是否有创作能力的表现。你毕竟比任何人都清楚自己作品中的内容哪些是偶然想到的，哪些又是受他人启发而创作出的。这些内容可能并非是你刻意创作的，但是观众会以为那是你的原创。如此一来，你就会觉得自己不过是自以为在从事创作而已。大家通常认为，真正的创作者知道自己在做什么，所以他们与你不同，有资格自我感觉良好，有资格对自己的作品感到满意。担心自己不是真正的创作者，会令你低估自己作品的价值。

创作不顺利、没有意外的惊喜或预期的事没有出现之时，你的恐惧感就会日益强烈。如果你认为艺术作品只能出自天才之手，在不顺利的时候，就会更加坚信自己不适于从事创作。

在放弃创作转而去寻找其他工作之前，应首先考虑一下创作给你带来的活力。创作和欣赏艺术作品都需要持续的精力投入，而且是相当大的投入。在创作不顺利之时，有关“天才”的神话往往会导致艺术家放弃创作，并使观众不再试图了解艺术作品。

与此同时，那些坚持下来的人往往又会变得对艺术创作过于敏感。如果你怀疑出了问题，可以尝试一面凭直觉创作或者即兴创作，一面有意识地考察自己每一步行动的效果。这种越来越普遍的反向创作——向内探索——是以自己为主题的创作方法，在某种程度上，体现了创作者将创作中遇到的困难转变成于自己有利因素的尝试和努力。“关于艺术的艺术”反过来催生了一个艺术批判学派。该学派的理论基于一个可以有限证实的假设：创作者可以通过作品不断“重新定义”艺术，并将“艺术是什么”视为最应当讨论的、严肃而棘手的问题，但是很少思考“艺术创作是什么”的问题。

很明显，这个假设是失衡的。如果反复重新定义“国际象棋是什么”，那么人们下国际象棋的时候就可能感觉不自在。你当然可以继续采用其他人都在用的简单着数下棋，不过，既然你不确定国际象棋究竟是什么，那么你就会觉得自己并不真懂国际象棋，只是自以为会下罢了。你可能会私下认为自己输棋是理所应当的，甚至会就此不再下棋。以国际象棋为例可能让你觉得过于牵强，但遗憾的是，这是在创作过程中经常出现的情况。

你可能自以为是是个艺术家，但你无法自以为在进行创作。试想，如果你自以为在写故事，就真能写出来吗？这不可能。策展人不想展出你的作品，出版社不想出版你的著作，与你是否是个真正的艺术家并无关系。只有大量创作，然后慢慢去芜存菁并放弃与你风格不符的东西，才能创作出优秀作品。这就是反馈，也是了解自身创作理念最直接的方法。既然想创作，就必须完成这一切，而且只能由你自己去完成。

才华

Talent

直白地说，所谓才华就是创作时能够“随心所欲”。但不可避免的是，总有一天你会感到力不从心，于是，你的恐惧就成了现实！

这个观念是错误的。根据定义，你拥有的正是创作最佳作品所必需的才华。担心自己究竟拥有多少才华或许是世界上最浪费精力的事，但也是普遍现象，即使是已取得相当大成就的艺术家也在所难免。

才华是一种天赋，艺术家自己无法培养出来。这个观念由来已久，柏拉图主张所有的艺术作品都是上帝赐予的礼物，通过“异于常人”的艺术家呈现出来。然而，柏拉图并不是论及这个问题的唯一哲学家，虽然他的描述与特尔斐神谕*、白痴学者以及某些电视福音传道者的说法一致，但是与现实世界中的

大部分事实却不相符。

如若才华真是先决条件，那么越优秀的艺术作品就应当越容易创作才对。但命运不会如此慷慨。少数拥有成熟创作理念的艺术家的确能够从容不迫地进行创作，但其他大多数人不论在风调雨顺还是在干旱之际都必须兢兢业业地耕耘，有时会走错路或脱离正轨，所以还需要调整方向、变换方式和更改主题，直至成功。一些有才华的人可能起步较快，但如果不确定努力的方向和奋斗目标，仅凭才华也难以成功。世界上有许多才华横溢的人，其才华有时候会令人难以置信，但他们却从来不创作。那么，即使他们再有才华，也不会引起世人的关注。

* 特尔斐（Delphi）在希腊神话中是世界的中心，也是信仰的中心，太阳神阿波罗的神庙所在地。每年有一个月，阿波罗神庙的女祭司皮提亚会向求示者传达阿波罗的神谕。在此过程中，她披头散发，口吐白沫，在歇斯底里状态下发出一些含糊不清、模棱两可的语句，这些语句由僧侣记录下来，即成为神谕。——译者注

倘若他们的才华真能经久不衰，若不努力发展，在达到巅峰后也会很快走下坡路，变得默默无闻。很多天才的例子都证明了这一点。报纸经常报道五岁神童举办独奏音乐会的故事，但很少听说他们成为下一个莫扎特。重要的是，不论莫扎特多么有天赋，都需要不断学习，从而不断完善自己的技艺。就此而言，莫扎特与其他艺术家并无不同。艺术家通过提高或学习新的技艺来不断完善自己，并通过自己的作品学习创作。他们全身心地投入艺术创作，而且坚持不懈。如果你想知道：“为什么我创作就这么困难？”答案就是：“因为艺术创作本来就很困难！”你应当关心的是如何创作，而不是创作是难是易的问题。

简短的题外话

笔者尝试回答不同的疑问，或直接改变问题

❖ 问：你们是不是忽略了个人能力千差万别的事实？

❖ 答：是的。

❖ 问：既然存在差异，而每个人都在努力创作出自己最好的作品，那有天赋的人的作品不是会比没有天赋的人的作品更优秀吗？

❖ 答：是的。但这样不是很好吗？

才华是个陷阱，也是一种错觉。总之，有关才华的实际问题不外乎是：哪些人会关心？哪些人会知道？又会造成哪些差异？现实的答案就是：没有人关心，无人知晓，也没有差异。

完美

Perfection

陶艺老师在开学的第一天宣布把全班同学分成两组，左边的同学根据作品的数量评分，右边的同学则根据作品的质量评分。他的办法非常简单：最后

一节课他会带一个体重秤来，将“数量组”同学的作品过秤，陶罐重二十公斤的得“五分”，重十五公斤的得“四分”，以此类推；而根据质量评分的那组同学，如果想得“五分”，只需提交一个陶罐，但必须是一个完美的陶罐。待到成绩揭晓的时刻，大家看到了一个十分有趣的结果：最优秀的作品都是“数量组”学生创作的！这是因为“数量组”学生制作了大量陶罐，因而能够从错误中学习，而“质量组”学生埋头钻研创作完美作品的理论，结果空有理论却拿不出一件像样的作品。

如果认为优秀的作品就是完美的作品，那你必定会遇到极大的问题。艺术品是由人创作的，既然人不是完美的，人创作的作品也不会是完美的。正如这个三段论所阐明的，你的作品不可避免地会存在缺陷。因为你是人类，也只有存在各种缺陷的人类才会进行艺术创作。没有缺陷的你，不知道会是什么样子，但肯定不是人类。

尽管如此，许多艺术家以及曾经的艺术家依然认为创作就是要做出完美无瑕的作品。但他们忽略了这样一个事实，若按此标准衡量，那么大多数艺术作品就都是不合格的作品。与此相反的衡量标准显然要合理得多，因为缺陷不仅是艺术作品中的常见元素，而且很可能是必不可少的元素。安塞尔·亚当斯从来不将追求精准等同于追求完美，并经常引用一句古老的谚语：“至善者，善之敌。”意指一味追求完美的人，最后反而无法进步。他认为，倘若要等到画面中的所有细节都处于完美状态才按下快门，那可能一张照片也拍不出来。

亚当斯所言极有道理，要求完美只能使创作停顿不前。这种情形可以想见，你发现自己的作品出现了错误，于是就改弦更张，去追求想象中的完美。你死守着自认能够做到的，却不愿冒险去尝试和探索，最终可能离心目中的作品越来越远。你找了各种理由拖延，因为不动手就不会出错。如果你认为作品必须

完美，就会认为自己无法创作出完美的作品。确实如此。既然创作不出理想的作品，你迟早会放弃。于是，颇有讽刺意味的状况出现了，只有追求完美导致创作停顿本身达成了完美，一个完美的死循环：你的作品出了错，你拖延，你放弃。

人们误以为，只有在每一件事上都要求完美，这样做才能保障最终拥有精彩的人生。这等于否认人类共同也是普遍的人性：达成一个完美目标的过程本身不会是同样完美的，人不是完美的机器，人生也不是。这种人性才是创作的泉源，而完美主义却会使你失去创作的动力。若想坚持不懈地创作，就必须意识到完美本身就是一个有缺陷、有矛盾的概念。爱因斯坦认为，即使是看似完美的数学概念也是如此：“凡是与现实有关的数学定律都不准确，准确的数学定律与现实无关。”达尔文认为，在一个不断变化的世界中，当一个时代的完美生存策略成为子孙后代的负担之时，进化就开始了。正是你当下创作作品中的

缺陷，孕育了你创作下一个作品的灵感。这些缺陷（如果你为此深感沮丧，也可称之为错误）能够就你需要思考和改进的地方，提供宝贵、可靠、客观和不加评判的建议。正是理想与现实之间的这种互动，使你的作品进入了现实世界，并使二者具有意义。

毁灭

Annihilation

创作灵感枯竭对大多数艺术家来说都是沉重的打击，有些人甚至因此而精神崩溃。有些艺术家全身心地投入创作，因而担心自己一旦停止创作，就会变得什么也不是——失去了存在的意义。正如约翰·巴斯（John Barth，1930—，美国作家）所言：“这是山鲁佐德*式的恐惧，因讲故事与生命画上了等号而感到的

* 山鲁佐德是《天方夜谭》中的国王新娘，她每天晚上给国王讲一个故事，在天亮前留下伏笔，引起国王的兴趣，第二天再继续讲，以此保全性命。因此“讲故事”与山鲁佐德的生命息息相关。——译者注

恐惧。这个比喻我感同身受。”

有些人为了避免堕入深渊而大量创作，作品的数量之多不但令挚友感到惊讶，也肯定会令同行感到焦虑。如果不顾一切地进行创作就能避免毁灭，你是否也会这样做呢？

还有一些人为了避免毁灭，在创作中持一种荒谬的专业精神：精益求精，坚持不懈，将目标局限于创作——事实上，他们可能擅长于此。根据记载，安东尼·特罗洛普（Anthony Trollope，1815—1882，英国小说家）每周要完成整整四十九页的书稿，也就是每天写七页，而且执着地执行计划，即使早上刚完成一部小说，也会立即在新的一页上写好下一部书稿的标题，然后继续埋头苦干，直至完成一天的工作量。笔者也曾目睹布雷特·韦斯顿（Brett Weston，1911—1993，美国摄影家）的极端行为：数十年来，他不断地在家中展出自己的摄影作品，而每次展出的数十张作品全部都

是半年之内的新作。

然而，还有比无法停止创作更糟糕的处境，那就是担心“创作”与“存在”的联系过于密切，但这只不过是过度创作的一个例子。担心被毁灭是一种生存恐惧，虽然常见，但被过分夸大了——害怕一旦停止创作，自己的某个部分就不复存在。不进行创作的人或许无法理解这一点，但是艺术家特别是陷入困境的艺术家，对此有深刻的体会：越是需要创作，停止创作的风险就越高。

魔术

Magic

业余爱好者、乐天派和傻瓜都相信一个神话：艺术家功成名就之后就会进入极乐世界，在那里不会为批评所伤害，而且无须努力也能取得成就。

——马克·马托塞克 (Mark Matousek, 1957—，美国作家)

在黑暗的剧院里，一个身着晚礼服的男子挥了挥手，于是一只鸽子出现了，我们将此称为“魔术”。在充满阳光的工作室里，一个画家挥了挥画笔，于是一幅画完成了，我们将此称为“艺术创作”。有时候，这两者的区别并不明显。试想，你去参观一个展览，看到许多感染力极强的作品。这些作品，主题一以贯之，目标明确且题材广泛，完全符合艺术家的创作理念，而且注定出自这位作者之手，这一点通过挂在大门旁的作者自述就可以看出来。但是，你并不认为自己的作品是命中注定的，因而你开始觉得艺术创作或许需要某种特别或者神奇的元素，而这正是你所不具有的。

相信“真正的”艺术创作需要某种难以定义的神奇因素，会使你感受到压力，因而要去证明自己的作品也拥有这种因素。这可是大错特错了。想用自己的作品去证明什么，只会令你大失所望。此外，如果说艺术家对所谓的神奇因素有什么共同看法的

话，那或许就是听天由命：对自己的作品感到满意时，认为不过是侥幸；若是不满意，便会有不祥的预感。如果相信艺术创作需要魔术，那么每当你看到其他艺术家受到推崇之时，便会自惭形秽。如果有评论家对纳博科夫执着于使用双关语大为赞赏，你便会担心自己连该“执着”什么都不知道；如果克利斯托（Christo，1935—，地景艺术家，生于保加利亚，后入籍美国）对创作程序的重视备受推崇，那么你就会因为自己不喜欢清理画笔而感到内疚；如果某位艺术史专家认为，丰富的时空环境能够催生艺术杰作，那么你就会考虑是否应移居纽约。

毋庸置疑，艺术创作或许真的需要什么特别的因素，但究竟是什么却令人难以捉摸。适用于所有人的因素或许并不存在，每个人拥有的因素都不尽相同。甚至可以说，所谓神奇因素不过是艺术领域中的皇帝新装罢了。你是否拥有其他艺术家的特质并不重要，因为那些特质只能帮助他们完成自己的创作，于

你却全然无用。那是他们特有的魔术，你既不缺少，也不需要。他们的魔术与你毫无关系。

期望

Expectations

期望徘徊于因与果、对自我的恐惧与对他人的恐惧之间。期望是大脑的一个高级功能——一种自谦的说法，能把我们的想象与实际预期结合在一起，但其中的平衡点却相当微妙：过于偏向想象，你的脑海里便会充满不切实际的幻想；而过于偏向实际，又会使你一辈子都在拟订“计划”。

更为不幸的是，期望很容易变成幻想。在最近举行的一个作家讲习班上，指导老师竭力将讨论重点放在写作技巧上，就好像参加者对此一无所知，而听众却将关注重点转移到了版税、电影拍摄权和续集上，就好像有作品正待出版。

凭借某些现实情况和乐观的估计，尚不明朗的期望便对你窃窃私语：你的作品会引起巨大反响，这并不困难，作品会自动完成的。有时候，灵感确实会突然降临，作品真的会自动完成。因为情感的需要，或是希望曾经体验过的奇迹再次发生，你很容易产生不切实际的期望。然而，基于幻觉的期望带来的往往是幻灭。

反之，基于作品本身的期望是艺术家拥有的最有效的武器。你在创作下一个作品时需要了解的事，都包含在上一个作品之中。了解创作材料的最佳方法，就是从上次使用这个材料的经验中去学习；了解操作的最佳方法，就是动手操作；了解自己偏好的最佳方法，则是从上一次的体验中学习。简而言之，你的作品就是你的创作指南——完整、全面、无所不包的创作指南。这部唯一的指南只属于你，其中的建议也只有对你才有意义。索引都在你的作品之中，只有你知道如何使用。你的作品会揭示你的创作方法和规

则，优势和弱点，惯用的手法，以及你接受新事物的意愿。

你希望学习的知识都存在于你的作品之中，你只需要认真探讨自己的作品——不存成见，无所求也无所惧，不期待也不抱希望。创作之所需才是你的真正需要，你要做的，就是抛开恐惧去仔细倾听，就如同慈祥的父母倾听孩子的要求一般。

FEARS ABOUT OTHERS

4. 对他人的恐惧

不要回头，可能有东西正在追你。

——萨切尔·佩奇 (Satchel Paige, 1906—1982, 美国棒球运动员)

艺术作品往往是在我们想表达的理念和创作材料融合之际自然形成的。在这样的时刻，我们无暇顾及他人，或许也理当如此，因为艺术创作毕竟不需要开会讨论决定。

尽管他人的反应不该给艺术家造成困扰，但这种情况往往会发生。当我们把他人的喜好与自己的混为一谈时，问题便会出现。我们时刻关注着他人对自己的评价或是想象中的评价——所有人都急于对我们的作品发表评论，各种声音不停地在耳边萦绕。那些评论有些会给我们留下深刻印象，有些则是早已预想得到的。此外，社会对艺术创作的普遍看法也令创作者纠结不已，不知所措。人们期待艺术家的每一件作品

都风格独特且具有新意，而且和旧作摆在一起时，又会令人感到熟悉和亲切。人们期待你的作品既披露了隐私——甚至令人感到痛苦——且个性化，又能吸引那些不认识你的观众，让他们理解你的作品。

在创作进展顺利之时，我们会对那些令人分心的评论置之不理；但当我们拿捏不定或者需要帮助之时，便会去倾听这些评论。担心自己的作品不为他人所理解、接受和认可，就会将创作的决定权交予他人。没错，在读的学生一定都知道，在学校读书的时候，如果循着某些路径进行创作，自己的作品就能得到三个“优”。走出学校的大门之后，如果想获得认可，就需要一些华丽的包装：舆论界的好评、作品展和各种头衔。二者的评价机制并无不同。

艺术商品却往往不会遇到这样的问题，因为获得顾客的认可才是最重要的，其他的评价都在其次。然而，大多数艺术作品并不是为顾客创作的，在进行

创作时你就十分清楚自己无法预知作品会得到什么样的反应：在描述自己感兴趣的事物之时，你便将自己暴露在世人面前。那么，你怎么会不在意他人对自己作品的评论呢？

理解

Understanding

我们从小就懂得被视为异类有多么危险，因为他人会孤立异类，给他们贴上标签加以嘲笑和排挤。你大概还记得，喜欢写诗的小男孩或想参加沙地球比赛的小女孩是如何受到排挤的。他们受到的伤害我们都曾感同身受。

作为一个艺术家，你会再次遇到这样的情况，而且会有更深刻的体会。如果随心所欲地创作，他人就可能无法理解你的作品，至少不会马上理解，而且能够理解的人也不会很多。当笔者在电脑上搜索“如

何让作品获得更好的反应”这个问题时，得到了一个有趣的答案：将摄影作品的负片搁置五年左右，然后再冲洗出来去卖。确实，笔者在研讨会上展示了一张旧的摄影作品，当时只是想说明那张“新”作已不再具有生命力，没想到却大受欢迎。表演艺术家要接受当场的评论，因此会更加恐惧。例如，芭蕾舞剧《春之祭》（*Rite of Spring*）在巴黎首演时，演出才进行了一半，观众便开始向乐队指挥投掷烂水果；美国摇滚民谣歌手鲍勃·迪伦（Bob Dylan，1941—）第一次用电吉他现场演奏时，被轰下舞台。难怪艺术家常常会沮丧地认为自己的作品正在走下坡路：无论何时，旧作总是更具吸引力、更容易被理解。

这可不是什么好事。希望公众理解自己的作品毕竟是你的基本需求——表明你和周围的人有共同的人性。风险确实令人感到恐惧：创作你想要的作品，便赋予了观众拒绝理解的权利，因此也难以得到你期待的共鸣；观众有权说，“你与我们不一样，是个怪

人、疯子”。

不可否认，他们也许并没有说错。你的作品可能清楚地表明了你的与众不同和孤独。艺术家确实难以成为正常人的榜样。本·沙恩曾挖苦道：“在客厅的墙上挂凡·高的画或许令你感到骄傲，但如果凡·高本人出现在客厅里，许多艺术爱好者就可能坐立不安。”也就是说，对一个人的特性品头论足毫无意义。你不会愿意面对你的作品或你本人不为他人所理解的现实，至少不愿意这么快就面对。

有时候，你需要做的就是等待一段时间，也就是将你完成作品与你和他人分享作品的时间间隔开来。安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth，1917—2009，美国新写实主义画家）在创作《海尔格》（*Helga*）系列作品时并没有急于公布于众，而是避开了公众的目光，独自创作了多年。如果他每完成一件作品就立即发表，一定饱受非议。这段间隔期或许能让未完成的作品在艺术

家的心目中找到更正确的位置，并使创作者有机会更深入地了解自己的作品。如此，当他人开始评论这件作品时，观众的反应——无论是什么反应——就没有那么可怕了。

反之，因害怕他人无法理解而去改变自己的作品，只能让你对观众产生依赖。最直接但也最严重的后果就是：你的想法会慢慢减少，只能想到你认为观众能够想到的东西，乃至变得过于迁就观众或狂妄自大，抑或是两者皆然。更糟糕的是，在此过程中，你放弃了自己崇高的创作理念。

面对这种压力之时，你渴望找到一个当代的榜样，即使是那些将普通公众视为目标观众的艺术家也可以。查尔斯·埃姆斯和雅各布·布鲁诺斯基（Jacob Bronowski，1908—1974，英国数学家、科学史学家、电视纪录片制作人，生于波兰）一直坚信观众的接受能力有提高的潜力，并且能够从新的观念中获益。埃姆斯曾经为

一个在博物馆举办的展览设计了一幅四米六长的挂图（上面的字体和图片与教科书中的大小相同），用来展示数学发展的全部历史。当被问及谁会读完整面墙的内容时，他很冷静地回答说，每个人都会汲取他能够吸收的知识，其余的不必考虑。埃姆斯又补充道，其中也包括那些受到这些信息的启发而产生联想的人，这些联想可能会超出他本人所能领悟的范围。

接受

Acceptance

对艺术家而言，讨论“接受”的问题需要从一个简单而又挥之不去的问题谈起：你的作品被接受了，但是它是作为一件艺术品被接受的吗？这是一个可以追溯到童年时期的基本问题。还记得小时候在操场举行的可怕的垒球队员挑选仪式吧？没成为别人的首选当然会令你难过，但如果根本没有被选中，你是不是连去死的心都有？

需要他人接受自己，就是希望观众能把你的作品作为艺术品而接受。如果是这样，那么你就会担心观众认为你的作品不过是出于爱好而做的工艺品、装饰，或者干脆什么都不是。1937年，博蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall，1908—1993，美国策展人、艺术史学家、作家、摄影家）撰写了第一部详细介绍摄影历史的书——书名名副其实，叫《摄影史》（*The History of Photograph*）。他有选择地赞扬或批评了一些摄影师的作品。结果感到自己受到伤害的并不是纽霍尔批评的那些摄影师，而是他根本没有提及的人。因为大家都觉得，受到批评至少说明你是“摄影史”的一部分，但如果未被提及，就说明你根本不存在！一些才华横溢的“圈外人”的早期作品，要经过数十年才能被接受。这个例子虽然比较夸张，但是很能说明问题：接受和认可与否是他人的权利，不论是朋友、同学、策展人等，还是你选择的权威评论家。

希望他人接受自己作品的需求，有时候会与自

己的创作需求相冲突。遗憾的是，这两种需求都非常合理。你希望创作出具有独特风格的作品，但同时也希望别人能够接受。就如同吟唱民谣的牛仔和山民、相信艺术神话和在芝麻街表演的那些人所希望的那样：唱出你心中的歌，你的原始歌声迟早会为世人所接受。深谙世故的人虽然觉得这种想法可笑，但仍然像其他人一样相信梦想会成真。

在艺术圈外，这种信念是“美国梦”与中年危机的推手。在艺术圈内，这种信念是避免梦想破灭的主要缓冲器。要知道，大部分世人愿意接受原初之作，但这并非绝对，而是与时间有关：你有可能等不到自己终于被接受的那天，舒伯特便是一个例子。*

这种现象很容易解释：在任何时候，世人更容

* 舒伯特（Franz Schubert，1797—1828）是奥地利作曲家，也是早期浪漫主义音乐的代表人物，被称为“古典主义音乐的最后一位巨匠”，但在世时声名不盛，直至过世后，乐坛才逐渐重视他的作品。——译者注

易接受他们已经理解了的作品，也就是那些已经存在了几十年或者一个世纪之久的作品。表达全新理念的作品有时候甚至称不上“糟糕的作品”，因为观众根本不认为那是创作。斯特拉文斯基创作的《火鸟》（*Firebird*）组曲现在被认为是二十世纪旋律最丰富悠扬的乐曲，然而在其首演时，观众觉得它就是一些不谐和的噪声。美国摄影师罗伯特·弗兰克（Robert Frank, 1924—）的作品《美国人》（*The Americans*），如今被视为美国摄影史上划时代的巨作，但在其刚刚发表时，媒体和公众因无法理解他的视角和理念，完全视而不见。这是一个可怕的传统：从阿特热（Eugène Atget, 1857—1927年，法国纪实摄影先驱）到维吉（Weegee, 1899—1968，美国摄影师，生于今乌克兰，被称为“纽约街头摄影之父”）等众多艺术家，都因为作品不见容于传统，而在其创作生涯的大部分时期为世人所忽视。

艺术家面临的两难困境再清楚不过：冒着不被接受的风险去探索新的世界，或者追随前人的脚步去

寻求公众的认可。毋庸置疑，如果首要目标是寻求公众的认可，那么后者绝对是解决问题的好办法。只要作品看起来像是艺术品，公众自然会接受。

令人惊讶的是，这样做有时候也并非坏事，至少新手需要一段时间对创作进行反思，而且在大部分情况下都能从中获益。从学术和技术角度看，不违背传统是明智之举，如此才能避免做无用之功。不过，一旦如此行事，将会带来更大的风险——并非无法从过去的经验中学习，而是失去了在未来创新的能力。

近代摄影史表明，成功可能会阻碍艺术创作水平的持续提高。二十世纪初，爱德华·韦斯顿（Edward Weston，1886—1958，美国摄影家）、安塞尔·亚当斯及其他几位同行，彻底颠覆了当时居主流的柔焦摄影技术。他们提出了一套倡导聚焦摄影的视觉哲学，并将自然景观作为摄影主题。他们用了几十年时间才让公众接受的理念，至今已经非常普及：我们看到

的影像，从香烟广告到美国草根环保组织塞拉俱乐部（Sierra Club）出版的书籍都采用了这种技术。这些摄影作品能为公众所接受，要归功于这个曾经广受争议的摄影技术。这种技术确实已经被人们广泛接受，如今大家去度假，在拍摄风景时都会采用。而且，每个人都希望自己的风景照片能像安塞尔·亚当斯的摄影作品一样好。

当然，这种技术也会过时。事实上，从艺术角度看，它已经成为历史。一个绝妙的想法随着时间的推移会像一个不断分裂的晶体一样，可以无限发展，但新分裂出来的晶体会变得越来越小。后来，大约是在二十世纪六十年代初期，一些人举起了西海岸风景摄影的旗帜，但他们并没有创新，只是重复了历史而已。他们放弃了几十年前的摄影技术，开始采用自己并未真正掌握的方法。如果你发现自己处于类似的境地，最好接受我们的建议：如果你骑的马死了，就赶紧下来。

虽然如此，众多艺术家和教师时至今日仍然秉持韦斯顿和亚当斯的观念。坚持的代价就是：不鼓励探索，阻碍艺术创新，为符合既定的模式而改变个人风格。唯有坚持自己创作理念的人，才能回过头来清醒地认识这个问题：作品是否能被公众接受，不在于它是否被视为艺术品，而在于它能否被视为你自己的创作。

认可

Approval

“接受”和“认可”的区别很微妙，但却是清晰的。“接受”意味着他人认为你的作品是艺术，而“认可”表明观众喜爱你的作品。

通常的情况是二者不能兼得。诺曼·罗克韦尔（Norman Rockwell，1894—1978，美国插画家）的作品于他在世之时便获得观众的普遍喜爱，但评论家对他的评

价并不高。几十年前，公众很喜欢约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent，1856—1925，美国肖像画家）的作品，但出于各种理由，认为他的作品称不上艺术。另一方面，有些电影和戏剧虽然得到评论家的赞赏，但票房却是一片惨淡。

不可否认，这种反差确实存在，但是否有害无益尚有待商榷。显然，“接受”和“认可”都与观众有关。在一个良好的环境中，优秀的作品理当获得认可，但如果只有你认可自己的作品，便说明社会出了问题。这个观点听起来似乎有道理，但社会并不是整体一块，而是存在多种环境，其中有些会阻碍艺术家的发展，有些则能为他们提供支持。对愈挫愈勇的艺术家来说，作品被否定并不是问题，但受到持续的打击和遭遇挫折却会对其他人产生负面的影响。因为他们的生存需要一个崇尚艺术和鼓励创作的环境。

在鼓励创作的环境中——通常都是在艺术界，

“接受”和“认可”往往紧密相关，甚至难以区分。那么，这些特定观众的评价标准是什么呢？爱德华·鲁沙（Edward Ruscha，1937—，美国现代艺术家）的看法颇具代表性：“艺术家或垃圾，非此即彼。”詹姆斯·瑟伯（James Thurber，1894—1961，美国作家、漫画家）则指出：“艺术无所谓好坏，艺术就是艺术——但少得可怜！”

需要提请注意的是，如此评价可能过于残酷。有这样一个可能是虚构的故事：一位大师应邀担任一场比赛的评委，要给二十位年轻钢琴家的演奏评分，评分标准为一分至一百分。结果，这位大师给两位钢琴家评了满分，其余的都评了零分。比赛的主办方为此提出抗议，但大师直言不讳地说道：“会弹的就是会，不会弹的则是根本不会。”

电影制作人卢·斯托曼（Lou Stoumen，1917—1991）讲过一个令人痛心的真实故事：他带着自己学生时代

的第一部电影作品去见老师——著名电影理论家斯拉夫科·沃尔卡皮奇（Slavko Vorkapich，1894—1976）。老师静静地看完整部电影后起身走出房间，一言不发。斯托曼大为震惊，赶上去追问道：“请问您对我的电影有什么看法？”沃尔卡皮奇答道：“什么电影？”

这个故事说明了一个简单的道理：寻求认可，即使是同行的认可，便赋予了观众过多的权利。更为糟糕的是，观众往往不能就真正重要的问题发表认同或不认同的意见，即你的创作是否有所进步。他们可以就作品是否令人感动或存在哪些问题、娱乐效果如何发表意见，但不会了解你的创作过程，也没有兴趣了解。真正的交流只能在你和你的作品之间进行。

FINDING YOUR WORK

5. 探索自己的作品

你不可能在同样的河水里跋涉两次，因为河水在不断向前流动。

——赫拉克利特 (Heraclitus, 约前 540—约前 480, 古希腊哲学家)

世界对我们是否能表现出内心的欲望持高度中立的态度，但对艺术而言却并非如此。艺术创作需要交流，比做任何事情都更需要得到反馈。即使世人未曾注意或不喜欢，作品的质量与我们投入其中的或从中获取的也是成正比的。外界对我们的所作所为可能没有反应，但作品却会随时随地回应创作者。

这种反应最令人感动的就是它的真诚。你的作品能够告诉你，什么时候你会感到压抑，什么时候又充满激情。你慵懒之时，作品也会慵懒；你心情压抑，作品也会压抑；你犹豫不决，作品就会站在那儿袖手观望。当你全身心投入创作之中，它就会焕发出光彩。

不久前，一位颇有成就的视觉艺术家纯粹出于兴趣开始学习舞蹈。她此前从未体验过完全是肢体语言的表现形式，因而全身心投入学习，尽可能多上课，多练习，花更多时间和精力。由于她学习效果极佳，几个月后的一天，老师问她想不想加入舞蹈团。这个消息令她感到震惊，从此便无法自如舞蹈，肢体也变得僵硬，时刻注意着自己的表现。她变得非常看重跳舞，或者说是用不同方式表现出看重跳舞。她觉得自己不够好，于是舞也开始跳不好。她变得非常沮丧，郁郁寡欢，最后不得不休息几个星期去调整自己的心态。最近，她重又开始蹒跚起步，过去学习完全是出于对舞蹈的热爱，而现在她必须学会享受舞蹈。

在艺术家心中——这里指的是真正的艺术家，恐惧感不仅持续存在，而且总是伴随取得成功的欲望而来。这种欲望不断地令他们产生恐惧。单纯的创作激情使他们能够无视困难的存在而获得成功，并且经过努力将这种激情转化成正视困难并勇于克服的力量。

在艺术家面临的种种困难之中，最难以克服的就是不确定性。我们都体验过在不确定的情况下完成作品是何种感觉，结构严谨、本质抽象的音乐便是最好的例子。演奏一部音乐杰作之时，在乐谱和我们的演奏之间无时无刻不充满了张力。我们暂时不确定乐曲将如何展开，即使在演奏的同时知道它一定会延展下去。更难以描述的是演奏者的心理状态。大多数艺术家都准备了一套说辞并反复练习，以便随时回答观众对自己作品提出的问题。然而，被问及他们在创作过程中有什么感觉时，他们的回答往往会像《绿野仙踪》里的多萝西给艾姆婶婶描述奥兹国一样令人感到惊讶。我们虽然知道自己的创作构思和完成的作品之间存在差距，但无法完整地描述。艺术创作最为关键的时刻，就是将想法变为现实的那一刻——成功地消除了差距。这一时刻难以准确描述，但作品似乎就在那一刻自动完成了，艺术家的作用不过是引导和传达，然后任其自由发展。

总体而言，创作者在大多数情况下都能比观众从作品中获得更多的养分，但并非绝对如此。有些艺术是观众能够积极参与的，因而他们能从中获得比创作者更多的享受。当你作为听众聆听巴赫（Johann Sebastian Bach，1685—1750，德国作曲家）的《B小调弥撒曲》时，会感到心旷神怡，心灵也因此得以净化，但当你作为曲作者时，可能连一节巴洛克式的音乐都写不出。作为一名观众，你能从印第安人的药符*中获得力量，但作为一个二十世纪的艺术家的艺术家，你却不知道如何制作这种药符。

观众能够做的远比创作者要多。观众能够欣赏到来自千里之外或千年之前的作品，但是创作者却会受到时空和自身背景的限制。如果十字架和天堂的象征意义未被普遍接受，那么即使在教堂上设计了十字架和尖顶，也没有任何意义。在漫长的历史过程中，

* 药符（medicine bundle），美洲原住民为正式仪式制作的一种捆扎起的圣物。——译者注

仅仅是在一个很短暂的时刻，特定的事件和信仰形成了一股力量，驱使人们建造了大教堂、创作了赋格曲。现在，同样有一种特定的信仰——尽管与过去不同——在驱使我们创作。有价值的艺术作品会直接参与创作者所处时代的历史发展进程。简而言之，你必须投入其中。

令人意想不到甚至深受困扰的必然结果却是，我们观赏作品时虽然深受感动，却从中学不到多少有关创作的知识。创作受限于身处的环境，而作为观众的体验并不能提供可靠的指导，让我们认识到自己所处的环境。作为观众，我们体验到了自己并未身处其中的环境的力量，而这种体验又使我们向往创作出具有同样感染力的作品。更为危险的是，我们会禁不住采用与激起我们创作热情的作品相同的技巧、主题和象征符号——事实上，是借用来自另一个时空背景的创作能量。

发现催生这种欲望的原因并不困难：观赏这些作品时，我们会吸收其中的精华，并将其保留在记忆中，成为个人体验的一部分。有时，这些体验正是我们成为艺术家的部分原因，因为那些令我们深受感动的作品在我们心中占据重要地位。

我还记得第一次看到爱德华·韦斯顿摄影作品时心情激动的那一刻：在加州大学洛杉矶分校的图书馆里，我正穿过幽暗的走廊向珍藏室走去，就在抬头的一瞬间看到了韦斯顿拍摄的照片。我停下脚步，感到十分困惑，因为它与我以往看到的其他作品迥然不同，具有某种特殊的东西，与我的摄影作品相比更是如此。从那一刻起，我将世界上的摄影作品分成了两类：一类是我眼前挂在墙上那样的作品，其他所有作品则属于另外一类。

韦斯顿的摄影作品我能欣赏、体验，却不能拍摄出来，其他类似的作品也是如此。我希望自己也能

拍摄出具有同样感染力的作品。被这个想法足足困扰了十年后，我才终于放弃。又过了几年，我开始思考：这样的摄影作品，魅力来自何方？拍摄者？作品本身？抑或是观众？

在一个特定的时期，确实只有某一类作品能够与生活产生共鸣，而那正是你应当着手创作的。如果你尝试创作其他类型的作品，则会错失良机。创作不可避免地会与时空背景紧密地联系在一起，我们甚至无法依据自己过去的审美观念进行创作。如果不相信，你可以尝试再现几年甚至几个月前的创作理念。这是无法做到的。你只能义无反顾地向前走，即使你已经认识到，自己的创作巅峰已经过去。

过去，艺术家——其他人亦是如此——很少受到自我意识的困扰，因为他们的创作深深地植根于文化，并与其紧密地交织在一起。艺术作品的意义和特点就是日常生活的一部分，艺术问题与其他问题并没

有太大的区别。艺术作品从教堂里的圣像到家用器皿，无所不包，而所有人都是观众。两千二百年前，欧里庇得斯（Euripides，前 480—前 406，古希腊悲剧大师）的剧作在圆形露天剧场演出时，观众多达一万四千人，如今却不会再有如此盛况。

如今，大多数艺术问题只有艺术家才会关心，不会引起社会大众的关注和重视。艺术家的创作往往脱离了自身所处的时空环境，只是为了创作而创作。这种脱离了自然环境的创作，始于博物馆，也终于博物馆。除了《艺术论坛》（*Artforum*）的读者外，很少有人会因思考如何将性别中立的生物形态解构到个人生活之中而失眠。正如亚当·高普尼克（Adam Gopnik，1956—，美国作家）在《纽约客》（*The New Yorker*）杂志发表的文章中所说：“所谓后现代艺术，说白了，就是后观众艺术。”

迫于这样的环境，艺术家绞尽脑汁寻找人类活

动的各种结果作为创作素材。脱离时空环境进行创作令他们深感压力，因而不得不将来自其他时空环境的“合适”素材挪用到自己的作品之中，就好像创作主题具有普遍性，而所有的题材都能自动获取力量一样——譬如将印第安药符蕴含的力量融入自己的作品，或者续写舒伯特的《未完成交响曲》。如今，一些生活在都市里的白人艺术家虽然在三十米之内分辨不出狼和德国牧羊犬，但狼狡黠的形象却会不经意地出现在他们的作品中。这样做的前提条件是能量能够跨越时空而转移，但事实上行不通。作品蕴含的意义和你能借鉴的意义是不同的。有人曾经说过：不是希腊渔夫，就别戴他们的帽子。

原则

Canon

如果你与我们了解的大多数艺术家一样，就可能习惯于看着自己的作品自然而然地顺利展开，直至

有一天突然发现自己的创作遭遇了瓶颈——没有明显的直接原因。出现这种情况本是很平常的事，然而每当遇到这种情况，艺术家往往认为这象征着自己的失败。才思枯竭或者发现自己的创作道路是死路一条，是令艺术家情绪沮丧的主要原因。但值得庆幸的是，这两个都不是真正的原因。艺术创作的一个秘诀就是：实际的想法往往比新的想法更为有用，因为实际的想法可以千变万化、反复使用，适用于一系列而不仅是一个作品。同样，担心自己走错了路，说明你对作品“可能的发展”抱有不切实际的幻想。你认为如果选择了其他的路或者采用了其他的方法，自己的作品可能会更优秀。面对一件令人失望的作品，创作者总会辩解说：“这并非出于我的本意；应该做得大一些或小一点；要是有更多的时间或资金就好了；如果没用那个该死的绿色颜料……”我们都想摆脱失败的局面，但不可否认的事实却是，即使你当初没有走那条路，也未必能创作出令自己满意的作品，因为作品是你全部行为结合在一起产生的结果。正如同你无法

回到过去，为上一期彩票换一组更好的号码一样。

除了能够穿越时空和预见未来的人，我们其他人只能活在当下。作品的逐渐展开和完成，都有着必然的因果关系。简言之，作品的效果取决于你采用的方法，采用同样的方法，只能得到相同的效果。这种情况不仅仅出现在创作的瓶颈期，在其他阶段也会出现，包括创作的高峰期。实际上，好的想法和方法往往屡试不爽，如果创作一直顺利但现在却遭遇瓶颈，很可能是因为你对于这些好的想法和方法做了不必要的改动。多年来，我一直是白天创作，晚上写作。有一天我做了调整，几个月后突然发现自己写不出东西了——并非文思枯竭，而是因为我更适于在深夜而不是白天写作。一旦创作进展不顺利，最好的解决办法就是谨慎而有意识地重拾过去的习惯，重新采用以前的方法。回到开始和作品渐行渐远的地方，你就会找回创作的感觉。至少有时候是这样。

当然，这个办法有时也行不通。艺术家与其他人一样，思维具有惯性，即使事物的发展方向已经改变，却仍然坚持走自己的老路。哥伦布从新大陆返回后宣布地球是圆的，但几乎所有人都仍然坚持相信地球是平的。但这些人过世后，他们的下一代从小就知道地球是圆的。人们的观念就是如此改变的。

也就是说，通常情况下（不是百分之百），未来的作品是由你今天掌握的方式方法塑造的。在这个意义上，艺术发展史也是科技发展史。意大利文艺复兴之前的壁画、佛兰德斯的蛋彩画、法国南部的风景油画、纽约市的丙烯画，都是在新科技发展的影响下，拥有了独特的色彩和饱和度、不同的笔触和质感，形式和视觉效果也发生了变化。可以说，特定的工具带来特定的效果。

艺术家掌握的工具不仅会影响作品的外观，而且通常会限制其通过作品表达思想的能力。因此，当

某种特殊的工具 and 材料消失后，与其相关的艺术可能性也就不复存在，因为无人知道如何制作或使用。巴洛克式乐器的音色、活版印刷的效果、白金印刷的色调都将因技术失传而消失。与此同时，新工具的出现也会带来新的创作契机。例如，写生与根据记忆完成的画作所描绘的世界会截然不同。至十九世纪七十年代，两者之间的差异日渐显著，因为制造商发明了将油画颜料密封在可折叠金属箔管中的方法。使用这种颜料创作的画家，第一次得以走出画室到户外作画。尽管如此，有些画家依然沿用老方法。那些走到户外进行创作的人，成了印象派画家。

所有艺术家都会反复面临艰难的选择：坚持使用熟悉的，还是采用能够带来新机遇的工具和材料。通常情况下，年轻艺术家倾向于尝试各种不同的工具和材料，而资深艺术家更倾向使用少数几种习惯了的工具和材料。经过一段时间，当艺术家的创作手法固定后，他们选择的工具就会成为其创作理念的延伸。最

终，用于探索的工具和材料，便成了表达的工具。

然而，无论做何选择，中途改变创作手法都会遇到一个难题：无法确定不同创作手法的效果。既然如此，如果创作进展顺利，为什么要改变呢？一件作品（或数件作品）的大多数创作步骤都是下意识完成的，但与我们并不明确的创作理念和设想有关。该用直线还是曲线修饰盘子呢？我们在创作时或许并没有明确的想法，也很少考虑这个问题。这个问题就如同：作画时你为什么要听西部乡村音乐？它会让你选择较为明亮的色彩吗？在室内作画时，你为什么宁可穿着大衣也不开暖气？这样会使你的笔触更加清晰吗？你如何判断纸张的湿度已适于上水彩？是根据触觉、嗅觉，还是纸张的软化程度？我们很少考虑为什么以及如何做某件事，只是动手去做。改变作品的风格，首先需要了解的就是，哪些手法是你下意识采用的，譬如做泥塑时不假思索地采用的手法。

创作细节往往取决于我们日积月累养成的习惯，以及不断采用的表达方式。有时候，在闲极无聊之时，我们会思忖：要是现在就动手创作新作品，在颜料放干之前大概能画出点儿什么。我们走进画室，开始习惯性地摆弄材料，又将反复采用的表现形式用于一件特定的作品。看看肖邦（F. F. Chopin, 1810—1849，波兰作曲家、钢琴家）写了多少部玛祖卡舞曲，我们就会知道，发现这种表现形式后，他作曲时一定感到更快乐。可以想见，肖邦随意地坐在钢琴前用这个奇特的四分之三拍即席弹奏，一段乐曲便逐渐完成。对肖邦来说，玛祖卡是一种有太多潜力和变化可能的音乐形式，所以他才会不断采用。同样，巴赫用二十四四个琴键创作前奏或者赋格曲时之所以得心应手，是因为他至少知道从何处着手。“我想想，我还没用过升F小调……”采用一种特定的形式并秉持自己的原则，便无须每创作一件新作就一切从零开始。

一旦发现了好的创作形式，便不应为一些琐碎

的理由而轻易放弃，因为它非常宝贵。现代教师大概会提醒肖邦，玛祖卡这种形式已经被反复应用了太多次，因而作品难以有所突破。作品确实可能没有突破，但这并不是问题所在。玛祖卡可能只适用于肖邦——作为创作下一部作品的起点。对大多数艺术家而言，要创作出优秀的作品就必须大量创作，能够让你拿起画笔在空白画布上开始作画并坚持下去的方法，都具有实用的价值。

只有创作者才能够认识到——需要经过很长时间，一些细微的习惯和形式对于坚持创作具有多么重要的意义。观众对创作细节不会感兴趣（教师也往往如此），或许是因为他们从作品中几乎看不到这些细节（或者根本无法发现）。例如，海明威习惯于将打字机摆在柜台上，写作时一定要站着，否则就打不出字来。当然，他的这个怪癖——非如此便不会有作品问世——是无法从他的小说中看出的。

创作过程中遇到的最大困难，就是生活方式必须有助于你的持续创作，也就是说，需要养成良好而切合实际的创作习惯。作品是良好生活方式的具体体现。久而久之，拥有良好生活方式的艺术家就会掌握实用的原则和创作方法，因而能够持续地创作下去。于是，在某个令人欣喜的时刻，这些实用的创作方法摆脱了固定程序的束缚，使作品展现出一种内在的美。这些良好的习惯是艺术创作的根基，将创作形式与创作者的感觉联系在一起。它们与创作者的生活密不可分，就如同玛祖卡舞曲的暗色调和不对称的节奏一样。这些习惯就是创作者的原则，令创作者能够充满自信地集中精力创作、心无旁骛，而创作也会自然而然地进行下去。你一旦确定了要创作什么，细节便不再重要。

PART II

第二部

银行家共进晚餐时讨论艺术，
艺术家共进晚餐时讨论金钱。

奥斯卡·王尔德
(Oscar Wilde, 1854—1900, 英国作家)

THE OUTSIDE WORLD

6. 审视外部世界

眺望远方是一回事，而走到那里却是另一回事。

——布兰库西 (Constantin Brancusi, 1876—1957, 罗马尼亚雕塑家)

于艺术家而言，艺术的所有问题都是独一无二的个人问题。这一点显而易见，因为其他活动通常不涉及个人的基本价值，而真正的个人问题都与创作有关。一件艺术作品一旦完成，便会面临一系列新的问题，需要艺术家置身于外部世界方能解决。我们将这些问题称为常见问题。

常见问题

Ordinary Problems

所谓常见问题，并非指那些占用了艺术家几乎大部分时间去应对的琐碎问题。一位著名画家在做了几个月的详细记录后，得出了一个令人沮丧的结论：

他每月至多能有六七天的时间用来作画，其余的二十多天都用来清理画室，或处理画廊事务、卖画等杂事。也就是说，除创作外，存在着大量与艺术相关的问题。通常情况下，你的作品能够公之于众，是因为得到了与教育、资金、舆论、出版、展览和演出相关的庞大社会网络的支持。

不幸的是，在其他很多情况下，艺术家的作品只有避开这个网络的影响才能出现在世人面前。很多人试图将自己的作品介绍给更多的观众，却发现我们的社会中生存和坚持信仰难以兼顾。很多时候，艺术品被视为危险、非必需或者属于精英阶层的昂贵之物，没有充满脂粉气的东海岸自由派分子的支持便难以生存。人们对艺术家的看法也好不到哪里去，通常认为他们是些颠覆传统的怪人，不仅喜欢未婚同居，而且可能花的是你纳税的钱！

❖ 言至于此，笔者声明，今后禁止对他们进行冷嘲热讽——尽管这是那些浑蛋应得的。谢谢。——管理层

无论如何，造成这些态度的原因及其影响都一清二楚。有些艺术的本质就是颠覆性的，艺术家必须通过自己不同的感觉引领观众去体验世界，因此优秀的作品必然导致观众质疑自己的信念。这会如同质疑教皇是否信仰天主教一样构成威胁吗？作品越具有感染力，观众的第一反应就越有可能是愤怒和否定，紧接着就会追究责任。在这种情况下，艺术家通常成为被谴责的对象——我们有杀害传递坏消息的人的悠久传统。

杀害传递信息者以及视线中所有人的一个著名例子，就是罗伯特·梅普勒索普（Robert Mapplethorpe，1946—1989，美国摄影师）的故事。他的摄影作品公然浪

漫地表现了同性恋。梅普勒索普准备展出该作品时已病入膏肓，因而并不在意别人的威胁。受到威胁的倒是他的支持者，特别是美国国家艺术基金会。基金会被威胁说，如果向违背“社会原则”的艺术家或博物馆提供支持，将被切断经费来源。

当然也有反对的声音，因此，梅普勒索普的作品最终仍得以展出。但是艺术界却收到了明确的信息：偏离正轨太远，定会遭到惩罚。我们将此称为选择性审查：在艺术创作中，表达的自由不能获得保障。这种维护美国道德标准的做法，最令人感到震惊的并非是政府在面对威胁时将自身私利置于原则之上，而是居然没有人预见到这种情况未来会发生在眼前。一个历史事实提醒我们：美国革命并没有得到英国皇室的资助。

共同之处

Common Ground

不言而喻，审查制度会削弱艺术家的创作力。但很少有人——至少是艺术家——明确地意识到，审查本是事物的一种自然状态。自然界约束远离群体自行其是的个体最简单的方法，就是将其淘汰。但人类社会的情况比较复杂。尽管如此，我们应当记住这个警示：避免涉足未知领域乃生存之关键，社会、自然和艺术倾向于培育谨慎的生物。

如此，必须始终包容各种创作题材的艺术家便面临着一个困境。在创作过程中，你追求未知，有些人则担心因变生事，于是对你的疑惧随之而来。你当然也会害怕激怒某些保守派参议员。虽然这种有损言论自由的畏惧会困扰你，但更加困扰你的是如何才能不引起他们的注意。毕竟，大部分人都不会质疑自己所相信的东西，更加不会关心你所相信的东西。

他们为什么要这样做呢？我们生存的世界已经被其他人通过艺术以及其他方式观察过，并且下了定义——透彻、反复而全面地下了定义，而且通常是贴切的。几千年来，人类通过对世界的观察积累了大量的心得，并以语言、艺术和宗教等各种形式表现出来。反过来，这些观察结果也被无数次地检验。而我们则继承了这些数不胜数的观念。

我们继承的大部分观念显然是正确的，因而不曾引起人们的注意。这些观念自然而然地融入了这个世界，令我们认为世界原本就是如此。然而，即使如此丰富、多元，这个被完美定义的世界并不一定适合我们每个人。我们大部分人通常都生活在别人的世界里，从事预先设计好的工作，参加安排好的娱乐活动。然而，无论这个被安排好的世界如何亲切，有时候你仍会感觉缺失了什么，或者哪里不够真实。于是，为了寻找自己的一席之地，你开始创作一部分世界——贡献新的内容。艺术创作最令人欣喜的嘉奖便

是有人造访你所创造的世界，有些人甚至还会购买其中的一小部分，带回家去装点自己的世界。你创作的每一件新作品都扩展了我们的现实世界，而这个世界还在持续不断地扩展。

艺术问题

Art Issues

在此讨论这个问题似乎并无不妥：拥有艺术硕士学位甚至拥有现代艺术的知识，并不是进行艺术创作的先决条件。因为，在艺术院系创建以及人们开始将艺术作品分类、收藏之前，艺术就早已存在了。尽管如此，现在的艺术家大多接受过专业训练，对艺术世界的发展潮流了如指掌，并且至少其中的一部分人以出卖作品或做学术研究为生。

尽管并不完全有益，但可以理解，艺术圈的每一个环节为什么都在强调自己的作用是基本和必不可

少的，因为不这样做便无法获得利益。艺术家面对的一个普遍问题就是如何与艺术圈保持良好的关系，不去挑战它的原则。注意，并非一定要加入其中，而是要搞好关系。如果你希望自己的作品在适当的时候能够展出、出版或演出，至少需要这样做。

强烈地希望展出自己的作品，并不构成问题。但如今很多艺术家却会因此而感到不安，因为他们呕心沥血完成的作品与策展人、出版商和发行人的期待有所不同，如此便导致了严重的问题。在艺术圈为自己找到一席之地并非易事——如果这样的地方真的存在。事实上，在当代艺术圈中有几件事情是确定无疑的，其中之一就是，决定哪件作品以及哪位艺术家可以进入圈内的正是你周围的人。不事张扬、精工细作、秉性温和的艺术家很难在艺术圈立足。

竞争

Competition

竞争在所难免，所有人都不得不参与到这个“化学”反应之中。一个优秀的运动员在意识到自己能够超越前面的人的那一刻，便会瞬间爆发出一股力量；同样，优秀的艺术家随着展览和出版日期的临近也会更加斗志昂扬。连续工作二十四个小时后，终于看到了釉的陶罐进入了瓷窑，或者努力让新作超越上一件作品之时也会如此。竞争是获得能量的驱动力，对参与竞争者有极大的帮助。在一个健康的艺术环境中，这股力量能够激发艺术家的潜能，而不是让他们互相竞争。

不幸的是，健康的艺术环境就如同独角兽一般罕见。我们生活的社会鼓励激烈的竞争，并制定了严格、可衡量的标准来选出最终的胜利者。以知名度——容易比较——来评判艺术家，要比通过他们

的作品——可能会像苹果或华尔兹舞曲一样千差万别——来评判容易得多。如此一来，竞争的重点便不再是创作本身，而是看谁能获得更多的认可——美国国家艺术基金会的资助，举办过的展览，登上《纽约客》的名人版，等等。

更有甚者，这种竞争最后导致艺术家将自己与他人进行毫无必要——而且常常是自我毁灭——的比较。菲尔兹（W. C. Fields, 1880—1946，美国导演、喜剧演员）听到别人提起卓别林的名字就会大动肝火；弥尔顿（John Milton, 1608—1674，英国诗人）因不断地将自己与莎士比亚进行比较而长年忧郁；萨里耶利（Antonio Salieri, 1750—1825，意大利作曲家）喜欢把自己的音乐与莫扎特的作品相比较，因此精神状况越来越差。又有谁愿意做这样的比较呢？害怕自己的作品得不到应有的认可，带来的是愤怒和痛苦；害怕自己没有其他艺术家优秀，则只能令你忧郁。

必须承认，当他人获得了我们参加角逐的奖项时，我们中很少有人不会感到失望；而当我们自己摘得桂冠之时，同样很少有人不会暗自窃喜。金斯利·艾米斯（Kingsley Amis，1922—1995，英国小说家）每次开始写一部新小说，都承认自己写作的部分动机是：“我就是要写给他们看看！”不过，偶然抱怨一下也并非毫无益处，这样能使你不将成功等同于凌驾在同行之上。如果保持沉默，你想象中的竞争对手可能全然意识不到你的存在，因而也就无法宣称自己获胜——有些竞争对手可能早已过世。但是，否定别人的胜利，也改变不了你迟早会失败的事实。在某些比较中，失败几乎是无法避免的。

不论采用何种评判标准，所有竞争者都知道据此自己应当排在第几名。心急的竞争者会不停地查看自己的排名，而那些患有强迫症的人则直接把排名与自己画上等号——虽然有风险，但是可以在适当的情况下激励他们更加努力地创作，因而取得成功。将自

我判断与外界的评判直接联系在一起，能促使他们创作出更优秀的作品。不确定自己的作品是否优秀，就会努力做得更好，直至外界证实了你的优秀。

这种做法在理论上是行之有效的，但问题在于如何确立恰当的评判标准。艺术界的竞争之所以难以评判，是因为大家无法就什么才是最好的作品达成共识。此外，就一件新作品而言，重要的不是它与之前的作品相较孰优孰劣，而是二者的相同或相异之处何在。比较巴赫的两首赋格曲，不是着眼于哪首赋格曲更受欢迎，而是关注其风格的异同才有意义。

创作进展顺利之时，你的每一件作品都拥有了自己的生命，不论你对它们的评价如何。这些作品毕竟都是你辛勤创作的成果。甚至可以说，你有义务去尝试各种可能，因为任何问题都会有不止一个答案。大量创作能使你将创作主题延展开来，令每件作品都拥有表现的空间，即使是不可能展出的有缺欠的

素描也是如此。在此情况下，你难得停下来去思考内在动力、创作手法、交稿压力或者新想法的吸引力等问题，而这些都是你汲取力量的源泉。

深入了解体制

Navigating the System

事实证明，精明的艺术家善于借助体制去做自己想做的事情。米开朗琪罗受教会委托为西斯廷教堂的天花板作画；安塞尔·亚当斯受美国内政部委托拍摄了《月亮升起，赫尔南德斯》（*Moonrise, Hernandez*）；查尔斯·埃姆斯的家具和理查德·艾夫登（Richard Avedon，1923—2004，美国摄影家）的时尚摄影都证明，优秀的艺术作品即使在商业和娱乐化的社会也能占有一席之地。许多艺术作品，特别是诸如帕特农神庙或越战纪念碑那样的大型作品，早在开始创作之前就已经有买主，便是一个强有力的证明。

问题是如何让作品不受委托人的影响，因为这些作品可能会在不知不觉中变成商品，尤其是那些需求广泛（价值较高）的作品。在这种情况下，艺术家必须说服委托人，只有自己才知道如何去创作这部作品。

对一些艺术家而言，这只是一种交易，或者不得已的行为。圣诞节期间，芭蕾舞团（包括主要演员）会演出很多场《胡桃夹子》，因为只有这出舞剧的票房收益才能让剧团度过冬季。出于同样的道理，版画家也很快就能发现，在不改变作品内容的前提下，哪种类型的画能够大量印刷而不会亏本。

但对于其他很多艺术家而言，艺术圈子纯粹是个灾难。这是因为，随心所欲的创作有时候不能达到预期的效果，而坚持自己的创作模式——以五音步抑扬格写诗或创作钢琴独奏曲——又往往难以摆脱他人的约束。爱德华·韦斯顿的朋友出于好意，

曾说服一家咖啡公司委托韦斯顿为其拍摄用于杂志广告的静物照片。公司的唯一要求是其产品必须出现在镜头里。虽然韦斯顿拍摄小件静物的技巧高超，却因为画面中一定要出现咖啡桶而深感压力，结果竟然无法专心拍摄。

艺术圈子最理想的作用是处理创作以外的各种琐事——至少艺术家如此认为。这是一个值得推广的观念，因为某些艺术形式，如电影和文学，在没有外界可观投资的情况下，难以使创意变成现实。例如，作家只负责完成书稿，而其后的事情——校对、设计、印刷、发行和宣传——全部由出版社负责处理。与外界的联系甚至成为某些艺术家作品的固定组成部分。地景艺术家克利斯托的“包裹艺术”^{*}是一种由少数几个人直接参与的艺术形式，记录下来的创作过程

^{*} 克利斯托的代表作是将小至桌椅大至建筑物（如德国国会大厦、纽约现代艺术博物馆等）用帆布、塑料布、绳索等包裹起来，被称为“包裹艺术”。——译者注

也是作品的一个部分，例如展出的相关地图、设计图纸、与区域规划委员会的往来信件、后勤规划等。如果这些尚不能令你认识到圈子力量的强大，那么就想想这句发人深省的话：在你过世后，你的全部作品都将由这个圈子负责处理。

然而，如果艺术家已成为当代经济 and 市场化大潮中的濒危物种，那么就出现了一个令人困惑的问题：为什么每个时代都有艺术家追随自己内心的召唤孤独前行从而奋斗成功的神话？

一个可能的答案，或许能够通过思索“是什么成就了艺术家的事业”而得出。事实上，是艺术家与作品、材料与主题之间的碰撞共同催生了作品。这样的作品无论与当时的时代精神是否相符，似乎都能够经受住时间的考验。

第二个答案较为难以确定，但与艺术创作的深

层驱动力——功能和仪式——有关。在早期人类社会，这些基本的需求为艺术发展提供了文化基础，而自我表达——即使不被认可——则将个人经验和技艺与更为宏观的目标结合在一起。绘制在洞穴石壁上的野牛，体现了仪式的功能，在宗教盛行时期颇为流行，但后来逐渐演变成世俗的时尚和装饰。早期艺术家创作的形态各异的作品，从黑曜石箭头到烧制的陶器，都是功能的体现，但如今艺术家的作品越来越复杂，而且是批量生产。在我们这个时代，艺术发展的文化基础尚未形成，而自我表达则成为艺术创作的目标。这或许不是最好的状况，然而又有谁会认为我们的时代是最美好的时代呢？

THE ACADEMIC WORLD

7. 学术界

我女儿大概七岁的时候，有一天问我是干什么的。

我告诉她，我在大学教绘画。

女儿不相信地望着我：“你是说，他们连怎么画都忘记了？”

——霍华德·池本（Howard Ikemoto, 1939—，日裔美国画家）

我们想从一个基本的观点展开对这个问题的讨论：大学的艺术课程是为某些实用目标设置的。当然，这些课程的目标不大，而且往往与其宣称的宗旨有所不同。尽管如此，这些课程确实是有用的。这么说可能缺乏说服力，不过请记住，我们所谈论的这个领域，其最杰出的毕业生自称为正规教育的幸存者。

置身于教育体系的人随时都面临着风险，不论是学生还是教师。在外界人看来，大部分的学校教育不仅对个人有害，而且没有跟上历史潮流。令人震惊的事情比比皆是。一个三年级的老师对几个孩子说，你们唱得实在太糟了，圣诞晚会时最好闭上嘴。一些讲授艺术史的教师看不起摇滚乐和电影，于是讽刺

道：“那不是艺术。”

然而，在学术圈内每天处理与教育相关问题的
人看起来，事情自然要复杂得多，而且更加个体化。
学术界面临着如此困境：既要为努力成为艺术家的学
生提供支持，又要为努力保持艺术家身份的老师提供
支持。

教师的问题

Faculty Issues

具有讽刺意味的是，担任教师的艺术家往往尚
未踏进教室，就已经注定要失败。因为在选择教师之
时，就采用了错误的标准来衡量教学能力。申请表格
只能表现教学经验，但无法反映教师的教学能力。于
是，刚毕业的硕士研究生在申请大学教职时往往只能
充当分母，根本没有被聘用的机会。与此同时，这个
无视新人潜力的体制，同样忽视老教师已经取得的成

就。笔者还记得在担任某大学招聘评审委员时发生的事：两位申请人，一位曾在社区的“公园与娱乐”暑期班任教三年，另一位在哈佛的艺术院系任教三年。根据州政府的聘任指南，我们必须同等对待这两位候选人——只要符合“三年任教经历”，便不得以教学能力为由而对候选人持有偏见。

教学能力的量化，反而凸显了艺术创作能力的价值。有些出乎意外。说句题外话，大学从来不缺少优秀的艺术家，因为艺术圈有个令人难以置信的特点，那就是从事艺术教学往往比搞创作更赚钱。在最终决定时，看重的往往是一个人在艺术圈中的地位：是否举办过展览或出版过作品，是否获得评论家的好评及同行的认可，是否获得过奖项或研究奖金，以及是否长期从事艺术活动。这些都会为候选人加分。这些评判标准应用于其他领域或许有些道理，但在学术界，却会引起灾难。高等教育制度可能吸引一流的艺术家到学校任教，但是无法支持他们继续发展。

客观而言（仅从结构层面看），最重要的便是侧重点的顺序。如果把全职教师的工作置于全职创作之前，问题便无法避免。古人说得好：同时追逐两只兔子，必定两头扑空。

通常情况下，如果同时做这两件事，那么首先放弃的一定是创作。任教的人都知道，上了一周的课已经筋疲力尽，根本没有精力再去从事创作，能做的大概就是捏捏陶土或者清洗一下画笔；而一学期的课讲完后，你首先想到的是继续未完成的作品（以及弥补各种关系），而不是开始新的创作。担任教职之后，教师便会与创作渐行渐远，最终成为“曾经的艺术家”。这个风险确实存在，例子数不胜数。个人作品展已经成为历史，旧的作品也只能参加一些杂七杂八的联展。就如同科幻小说中描绘的离奇回收过程一样，教育体系在培养新艺术家的同时，也在造就“曾经的艺术家”。

这种状况无疑会令人感到沮丧，但也绝非不可避免。遇到这个问题，你首先应当自问：作品少些有什么不好？无论如何，你的学生很重要，而且你的工作也很有价值，值得投入时间和精力。此外，这个问题也有解决的办法——或者说艺术家能够采用的办法——使你既能继续教书又不荒废创作，甚至还能提高你创作新作品的能力。总而言之，解决问题的大多数办法都要基于艺术家已经形成的广泛共识，即充分发挥教学的优势。

教师对教学相长都应有所体会。课堂为你提供了交流思想的平台，使你能够从那些具有无穷潜力的莘莘学子身上汲取力量，在培养下一代艺术家的同时，保持自己的创作活力。教学是艺术家成长过程的一部分。

教师给予学生的最好礼物就是其作为艺术家的人生阅历。有个关于哲学家乔治·桑塔亚那（George

Santayana, 1863—1952, 美国哲学家, 批判实在论倡导者) 的故事: 桑塔亚那在哈佛大学教书时, 当学生问及下学期将要讲授哪些课程时, 他回答说: “桑塔亚那系列一、系列二和系列三。”

方法就是这么简单。你作为艺术家的人生经历便是学生的榜样, 因为你见证和记录了艺术创作的时空环境, 事件和情感, 激励和恐惧。你的经历能够向年轻的艺术家证明, 他们选择的不是一条死路, 而你与他们是同行者, 不过是先行了一步而已。人际关系中最缺乏的就是密切的关系, 而一个好的教师能教给学生的东西与其十分类似, 那就是如何将艺术与学术紧密地结合在一起。教师应当让学生了解自己是如何走上了艺术创作之路, 而不仅是如何进行创作; 只有将人生和艺术创作结合在一起, 讲授的技巧才具有意义, 才能使学生在经过多年的努力之后实现自己的艺术目标。接触非凡的理念、卓越的人才, 才能从中获益。

教师与学生分享人生体验，最重要的就是要保持自主性，不论是作为教师还是艺术家。然而，做到这一点并非易事。学校的政策有时候会给教师继续艺术创作造成很多困难，例如，加利福尼亚州的法律规定，州立大学的全职教师每天都必须到校，即使当天没课也是如此。艺术创作需要大量完整的时间，如果每一天的时间都被分散开来，便无法进行创作。此外，大量的行政工作也不断地挤压着教学和创作的时间。这个问题的严重程度不同。笔者在俄勒冈大学艺术系授课之时，每星期用于开会及完成交办事务的时间就长达二十个小时。这些时间本可以用来从事更有意义的事情。我还高兴地记得，在斯坦福大学任职的时候，艺术系每学年只召开一次会议，后来还因为与会者达不到法定人数而取消了！

同时进行两件事确实困难，但无论如何，你都要想方设法为创作留下时间，并与学生分享创作的过程。做到这一点，最好的方法就是避开一切不相

干的事务。同时作为艺术家和教师的杰克·韦尔波特（Jack Welpott，1923—2007，美国摄影师）曾在旧金山州立大学教授摄影课程多年，当被问及他是如何既担任全职教师并取得良好的教学成果，又完成了大量创作时，他回答道：“接受这份工作后，我就开始让艺术系的人将自己视为一个怪人——搞不清楚学校指派的工作，忘记回复别人的留言，缺席系工作会议。就这样持续了一年多，后来他们就不再要求我做那些事了。”

学生的問題

Student Issues

理想主义会造成极大的伤害。根据统计，大多数情况是，艺术家往往同时也是学生。这说明大家学习艺术的愿望很强烈，值得欣慰。但与此同时，也说明能坚持下来的人极少。如此，可悲的必然结果便是：大部分学生在毕业后就停止了艺术创作。

既然现实如此残酷，那么我们在开始讨论时提出的观点——大学的艺术课程是为某些实用目标服务的，就会引发出诸多与学生相关的问题，例如：学习的目标是什么？为什么要到学校学习艺术？或者与此相关，“学习艺术”意味着什么？是去探索普遍的真理、开辟新的艺术领域，还是去追求名利？

如何才能为艺术家提供良好的学习环境？有关这个问题的争论至少已经持续了几百年，因而我们也出乎意料地无法用短短几句话来回答这个问题。理论上，你可以从进大学、艺术院校、工作室，或者从师徒传承、游学和自学等方法中进行选择。你可以通过有力的证据、成功的案例、杰出的校友（以及中途放弃者）来证明其中之一乃是最好的方法。根据经验，这些方法可分成两大类：大学和其他地方。

在很大程度上，这是一个结构的问题。大学的优势在于，学生可以同时学习艺术、物理学、人类

学、心理学和文学等；而其他地方的主要优势则在于学生可以将全部时间投入艺术创作，如拜师学艺。

可以想见，每一种方法都有其自身的局限。大学规模庞大，难以因材施教，因而学生要经历一段漫长的自我怀疑过程，才能掌握技巧和形成自己的看法。此外，许多大学的艺术课程都是选修课，由于选修艺术的外系学生不会花费太多的精力，因而课程难度较低，重点也与必修课程有所不同。如果主修艺术的学生出于“兴趣”去选修微积分，那么班上的数学系学生一定会觉得，这门课程根本就是为笨蛋设计的！另一方面，由于工作室、小型教育机构和艺术院校等的课程集中于艺术创作，因而学生便失去了学习其他领域知识的机会。这一结构使得大部分艺术院校能够为学生提供保护和支持艺术创作的环境，使他们暂时不必为赚钱的事操心。然而，学生一旦离开了学校，这种环境便立刻消失了。令人沮丧的事实是，他人既不关心你是否在进行艺术创作，也没有兴趣买你

的作品。人们大多认为艺术是一个专业，但不是一个职业。笔者的一个学生曾悲哀地说：“大部分专业都可以糊口，但艺术不行。”简而言之，不能把艺术创作视为一份真正的工作。

大学的作用就是提供教育，但缺失了一个重要的环节，那就是提供培训。培训是为就业做准备，而教育是为迎接人生做准备。如果大学旨在为学生的长期发展奠定基础，使学生能在未来取得丰硕和多种多样的成就，那么便无法为学生提供在短期内所需的技能，为其就业做好准备。艺术评论家科尔曼（A. D. Coleman，1943—）讲过这样一个故事。忧心忡忡的家长常常问某位在大学讲授艺术课程的教授，自己的子女毕业后是否能找到工作，教授一成不变地答道：“他们从我这儿学到的知识对就业没有直接的帮助！”这个回答虽然真实，却难免令人担忧，因为很多学生都认为毕业就等于在没有做好准备的情况下被人推下悬崖，坠入无底深渊，永无出头之日。

鉴于前景暗淡，许多艺术系的学生尚未完成学业便中途放弃。另外一些学生虽然完成了学业，但迫于经济压力，毕业后无法继续艺术创作。还有些人为了推迟厄运来临的时间而继续攻读研究生课程，而他们在那之前已经接受了十五年以上的教育。攻读研究生课程不仅多此一举，而且往往会损害学生的创作能力。杰里·尤斯曼将指导研究生创作称为“修复因接受过多教育而造成的伤害”。

学术界很少讨论这个令人痛心的问题，即使提到，也不认为这是教育体制的失败。那些衣食无忧的人看到这种情况，不但不去谴责体制，反而去感叹学生不成材，这就如同医术不精的医生将过错推到病人身上一样。

面对恶劣的生存环境，很少有人能够成功，艺术系面临毕业的高年级学生便纷纷选择了能够得到社会认可的工作：教书。这是一条艰辛的道路。去学校

教书可能有许多正当的理由，但不应当是为了寻求安定。仅仅为了每月领取稳定的工资而从事教育工作，与艺术创作所需的探索精神不相符。

可悲的事实是，艺术硕士学位主要是为了那些想争取教职的人而设，以满足他们求职的需要。其结果是，整个教育体制变成了一个传销网络：每年必须有新生进入艺术院校就读，艺术硕士毕业生才能找到饭碗。不论这个体制是好是坏，它在几年前就已开始崩溃。如今的艺术教育已经成为一潭死水，再也无法提供新的教职了。根据统计，那些为了当教师才去攻读艺术专业的学生，毕业后大概只能当个推销员。学习艺术应当是为了进行创作才对。

有关艺术的书籍

Books about Art

有关艺术的书籍，甚至描述艺术家生涯的书籍，

通常很少涉及如何进行艺术创作的问题。书中可能会偶然讲述一些“艺术家艰苦奋斗”的浪漫故事，但绝大多数的前提都是，艺术是天才（偶然还有疯子）从事的事业。接受这个前提，必然得出以下结论：虽然观众能够理解、欣赏和尊重艺术作品，但他们自己无法创作。一旦将观众与艺术家分离开来，艺术就成了一个陌生而奇怪的东西——供人站在一旁品头论足。对评论家而言，艺术是个“名词”。

如此解释显然不全面，确切地说，忽略了艺术家在其最美好的岁月里努力追求的东西，即：学习如何去创作对自己来说有意义的作品。艺术家从其他艺术家那里学到的，不是历史或技巧（尽管我们确实学到了许多），而是从事艺术创作的勇气。他们的接触随着彼此分享恐惧——进而消除恐惧——而深入，这是因为他们把艺术创作视为一个过程，而把其他艺术家视为志趣相投的伙伴。对艺术家而言，艺术是个“动词”。

两者之间基于现实世界的区别，即使不是全部，至少也能够驳斥这样的观点：观赏艺术作品学不到什么有用的东西，至少学不到能够用于创作的东西。每位艺术家都要面临的重大抉择——例如何时应该停止——是无法通过观赏作品找到答案的。因此，艺术家无法通过观赏他人的作品解决自己在创作过程中遇到的问题。

原因在于，当创作达到高潮时，你的思绪会在众多令人困惑——每个人的情况会有所不同——的想法中跳跃，包括那些涉及个人、共同和普遍关切的问题。当你在烈日下挥汗如雨，与周围的环境对话，或者独自端着一杯酒悠闲地品尝——就像笔者写这个句子时所做的——之时，你正处于创作的最佳状态。爱德华·韦斯顿在菜园里拍摄蔬菜时究竟处于什么样的心理状态？我们可能想象出上百种答案，但正确与否却不得而知。同样，我们也无法通过摄影作品了解，韦斯顿是在什么心态下将第三十个青椒转化成了作品

《青椒 #30》*。

或许正因为如此，埃兹拉·庞德（Ezra Pound，1885—1972，美国诗人）才会表示，他观赏一件优秀作品时的唯一感悟，就是别人已经做得很好，自己应当朝着另一个方向努力探索。评论家则面临着更令人烦恼的困境，简而言之，就是既不能通过分析艺术家来解释作品，也无法通过作品来分析艺术家创作时的心理状态。因此，艺术作品便变得难以理解，只能远距离地去分析它与政治、文化、历史，以及与其他艺术运动的关系，或者机械地将其按风格、创作时间以及“杰出程度”分类。历史教科书为了解决这个问题，将艺术史压缩为能够被复制的艺术作品的历史。弗美尔（Johannes Vermeer，1632—1675，荷兰画家）绘制的小幅肖像画和比奥斯塔（Albert Bierstadt，1830—1902，美国风

*《青椒 #30》，韦斯顿在1930年拍摄的静物摄影作品。20世纪20年代后期开始，他陆续拍摄了很多以青椒为主体的照片，唯有《青椒 #30》最为著名。——译者注

景画家，出生在德国）的壁画，在教科书中同样占据一页纸的四分之一篇幅，而那些无法以半色调*处理的作品则从教科书中完全消失了。

我们在此并非特意批评什么人，但偶尔扼要回顾一下历史并想象自己在其中的位置，也没有坏处。问题在于，这样做既不能帮助你在画布上落下画笔，也不能告诉你如何在大理石上凿下第一锤。同样，这样做也无法让你体会到在舞台上面对一千名观众时感到的恐惧。对于正在从事创作的艺术家的来说，最好的书籍不是分析或编年史类的书籍，而是人物传记，至少它描述的是艺术家的生活。

对中国水墨画的传统看法是，大师们描绘的不是创造出来的事物，而是创造它们的力量。同样，最好的艺术书籍不是那些描绘作品，而是讨论艺术

* 半色调（halftoning），印刷制版术语。半色调技术是传统印刷和数字印刷图像复制的基础。——译者注

作品创作过程的书籍。爱德华·韦斯顿在《摄影日志》(*Daybooks*)中详细地——有些人认为过于详细——记载了影响曝光的众多因素。沃森 (James D. Watson, 1928—, 美国生物学家) 和克里克 (Francis Crick, 1916—2004, 英国生物物理学家, 后入籍美国) 在《双螺旋》(*The Double Helix*) 中更为集中地记录了引导他们发现基因分子结构的假设和实验。安妮·特鲁伊特 (Anne Truitt, 1921—2004, 美国艺术家) 在《日记》(*Daybook*) 中记录了在一年——后来扩展至七年——之中发生的事情, 其中充满了智慧和洞见。韦斯顿的热忱、沃森的逻辑和特鲁伊特的反思, 都是创作的驱动力。每位艺术家都会遇到他们极为关切的类似问题, 也都能写出这样的书籍, 因此你也能够做到。

CONCEPTUAL WORLDS

8. 概念的世界

答案取决于你提出的问题。

——托马斯·库恩 (Thomas Kuhn, 1922—1996, 美国物理学家、历史学家)

作家亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916，美国作家，后定居英国）提出的三个问题，你在观赏作品时也可以思考。前两个问题直截了当：创作目标是什么？目标是否实现？第三个问题却十分尖锐：这么做是否值得？

仅仅是前两个问题就应当引起大家的深入思考，因为它们可以通过将作品与现实世界的价值观和经验进行比较来直接回答。在思考这两个问题时，你需要从创作者的角度来理解作品。简单地说，你必须对作品本身做出反应，而不是首先将其浏览一遍，然后给它贴上行为主义、女权主义、后现代主义或者其他什么主义的标签。*

第三个问题——这么做是否值得？——才真正切中了要害。那么，什么才是值得做的事情？某些艺术问题原本就比其他问题更为有趣吗？抑或是与艺术家的关系更为密切、更有意义、更困难，还是更具启发意义？事实上，当代艺术家都会面临诸如此类的问题。

创意与技巧

Ideas and Technique

具有启发意义的作品不仅对观赏者，也对创作者提出了挑战。有些作品之所以未能实现预期的目标，并非因为创作者没有成功地应对挑战，而是因为根本就没有遇到挑战。我们可以将创作想象成一场奥

* 弗雷德里克·J. 克鲁斯（Frederick J. Crews，1933—，美国评论家）的著作讨论了哲学视野狭窄的危险。这部小书的书名本身就十分经典：《小熊维尼的困惑：新生案例集》（*The Pooh Perplex: A Freshman Casebook*），它说明了小熊维尼系列故事并不像通常认为的那么简单，而是引用了若干学者的重要观点来阐明问题。

运会跳水比赛：在跳板上完成一个直体向前的动作，即使做得再完美也得不到高分。因为轻而易举能够完成的事情，即使做得再完美无缺，也无法得到很高的回报。

进行艺术创作而不追求完美似乎很奇怪，因为在现实生活中大家都在追求完美。直体向前跳跃之所以得不到高分，是因为奥林匹克运动的基本理念，就是在严格规定的范围内争取最大的成功。赢得百米跑金牌的，不是在比赛过程中展示出惊人技巧的竞赛者，而是最先抵达终点的运动员。艺术家面临的困难，正如安妮·特鲁伊特在《日记》中所言：“律师和医生知道如何履行他们的职责，水暖工和木匠也知道别人的需求是什么。他们既不需要去探索、去发现其中的规律，也不需要站在公众面前，让他们去评判。”

处于这种境地显然会令人不愉快，而且很多艺术家也不会这样做。艺术家要想确认自己没有偏离正

确的轨道，就需要不断地寻求挑战，使自己找到清晰的目标和切实的反馈意见——技术上的挑战。强调这一点并不是说追求技术完美是错误的，而是要指出将此作为首要目标是本末倒置。给我们留下深刻印象的不是那些严格遵守规则的艺术家的，而是那些让“规则”跟着自己作品走的艺术家。

更危险的是，技术标准往往包含着审美标准。例如，人们普遍认为冲洗照片时面临的挑战是让黑色具有深度和质感。于是，人们在观赏照片时放弃了原本的中立立场（尤其是在西海岸风景摄影师中），认为照片就应该呈现这种完美的色调。当这种看法成为主流之后，在评判照片质量时，便越来越重视作者是否掌握了使作品呈现完美色调的技巧。色调的细微差别往往成了评判作品的重点。交响乐在二十世纪也面临同样的命运，鉴于交响乐深受晦涩难懂的和声理论影响，挑剔的听众便逐渐转向了其他风格的音乐，例如爵士乐。这些音乐的节奏大家至今仍很熟悉。

观众并不关心作品是如何创作的，只是认为那些旨在展示技巧的作品，优美、高雅、具有震撼力……但同时也空洞无物。对于那些追求完美的艺术家来说，问题在于究竟要向哪个方向发展。与其他挑战相比，技术问题的最大缺点不是在于它太困难，而是在于它太简单。

艺术家当然是最不愿意承认这一点的人，因为他们花费了大量的时间精心构思、锤炼自己的技巧，却只能在聊天时谈谈自己的艰辛。但是，掌握技术虽然困难、费时，实现预期目标——“正确的答案”——却较之落实一个新的创意要容易。根据大师的杰作学习如何画天使的脚，总比自己创作要容易。如果技术是艺术问题的核心，那么，在圣昆廷监狱服无期徒刑的犯人也能进入著名艺术家蜡像馆。因为他们用二十年的时间，也能够用牙签做出一个埃菲尔铁塔的完美复制品——令人感叹！然而，事实却并非如此，表现新创意的作品远比炫耀技术的作品要有趣。

艺术不同于工艺，只是这两者的定义都过于模糊，几乎令人难以明确区分。我们在此只能勉强为之。

谈起工艺，你可能会想到山姆·马洛夫（Sam Maloof, 1916—2009，美国家具设计师）制作的家具、文艺复兴时期作品展中的手工服饰，或者在工业革命之前创作的任何作品。谈起艺术，你则会想到《战争与和平》、贝多芬的协奏曲、《蒙娜丽莎的微笑》。二者显然都是杰出和有价值的作品，有时候甚至是实用的作品，但它们之间的差异是显然易见的。

《蒙娜丽莎的微笑》真的是艺术品吗？回答这个问题，就需要考虑：那些能够以假乱真的《蒙娜丽莎的微笑》的复制品是艺术品吗？这样的比较无论多么不切实际，都说明了一个事实：根据规则单独看任何

作品，都难以甚至不可能判断它“是艺术品还是工艺品”。只有比较同一作者的多件作品才能将二者明确地区分开来。

本质上，创作体现于不同作品之间的概念变化，而非一件作品之中。简而言之，艺术品之间的概念变化程度，远大于工艺品之间的概念变化程度。因此可以说，艺术品可能不如工艺品精美，但比工艺品更富有创意。五架工艺精湛的史坦威钢琴之间的差异，远比用这些钢琴演奏五首贝多芬钢琴协奏曲的差异要小得多。

制作工艺品通常需要遵循某种特定的模式——有时候难度极高，而且要经过多年的艰苦努力才能掌握制作技术。令人惊讶的是，当今世界的顶级小提琴几乎都是在几年内出自某几位住所相邻的工匠之手。大约三百年前，在意大利的一个偏远村庄，他们用了很多年制成了这些提琴精品。安东尼奥·斯特拉迪瓦里

(Antonio Stradivari, 1644—1737, 意大利制琴大师)和他的同行们取得的成就,凸显了艺术品和工艺品之间的差异:工艺品有可能做到完美无缺。就此而言,西方对工艺品的定义与东方对艺术品的定义不谋而合。东方文化推崇能够继承前辈大师传统的作品,而西方文化则认为这样的作品是衍生品,并非原创。

但令人不解的是,大多数艺术家的后续作品都逐渐从艺术品演变成了工艺品。同样,所有作品在即将完成之际,想象力都逐渐为技术操作所取代。艺术家的重要创新通常都形成于早期,在随后的岁月里则在实现这些创新,并使其日臻完美。这正如禅语所言:初学者有无限可能,老行家却饱受羁绊。

在继续前行的路上,作为一个艺术家,你的任务就是将工艺发展到极致而不落入陷阱。这个陷阱就是追求完美:除非你的作品不断产生新的或者存在没有解决的问题,那么你的新作就不会与此前的作品有

所不同。艺术品和工艺品的区别不是由你手中的工具，而是由你使用工具的态度造成的。对于工匠来说，完善工艺就是其奋斗目标，而工艺对艺术家而言，不过是表达理念的工具。工艺不过是艺术看得见的轮廓。

新作品

New Work

在艺术创作成长过程中，新作并不会把旧作比下去——它会使旧作显出更多匠气和斧凿痕迹。看到自己的旧作，艺术家往往会感到难堪，因为它们看起来就像是出自一个更年轻、更无知的人之手——对作品的做作和牵强浑然不知。奇怪的是，早期作品常常令人觉得着力过度而且过于简单。这是一个普遍的现象。旧作本该为新作所取代。如果旧作因此而显得不恰当、有所缺欠或不够完美，是再自然不过的现象。弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright，1869—1959，

美国建筑师)建议年轻建筑师在其早期建筑作品四周种植常春藤,这样藤蔓就会逐渐掩盖其“青葱岁月草率之作”的痕迹。

旧作让你了解过去的关注,而新作则是对旧作的批判,指出过去的疏忽之处。这似乎是完美的搭配,然而新作很快就会变成旧作——有时候甚至在作品完成的那一瞬间就已成为旧作。对艺术成品的欣赏可能瞬间即逝,虽然令人不快,却是个好预兆。

创作力

Creativity

读者可能希望本书不去提及创作力的问题。为什么要提及呢?难道只有少数人才有自己的看法、问题和梦想?只有他们才生活在这个现实世界中吗?

习惯

Habits

习惯使人下意识地依据固有观念迅速地判断形势，对熟悉的事物自动做出反应，而对不熟悉的事物做出选择性的反应。这样做会带来一定的风险。过多遵循习惯，会使人的生活一成不变，而没有习惯，又会使人疲于应付各种接踵而至的琐事（沉湎于某些事务，就如同一些人依赖于某种精神病药物）。

这是一个平衡的问题，而艺术创作有助于你掌握平衡。画家的速写簿或笔记本是其探索世界的许可证——有了它，你可以站在那儿盯着一个树桩看上几分钟，而不会令人感到奇怪。有时候，你需要环视整个树林，有时候你又需要触摸一棵树——如果不对树林和树都有所了解，便永远不可能充分了解其中任何一个。观察事物能激起你对自身经验的单一模式，以及对塑造所有经验的元模式的好奇心。观察为从事艺

术创作提供了最实用的方法：关注吸引你注意力的事物，例如，将句子再读一遍。换句话说，创作能够表达的作品，然后聆听它在讲述什么。

艺术界对所谓的习惯颇有微词，因而出现这种现象并不令人感到意外——在一个崇尚反传统和创新的领域，又有谁愿意整天待在家里从事已经习惯了的事务？如果你对自己正在做的事感到得心应手，就意味着你可能已经有过这个经历。然而，你不会有精力去处理更为重要的问题，除非你能让习惯去应对众多的琐事。如果艺术创作的目的是为人们提供精神享受，那么，我们除了质疑习惯，还应当鼓励做出习惯性的反应，从自己对外界不断做出的反应中找出那些错误或无用的反应，并加以改变。去芜存菁后的反应都是于你有利的，应培养成为习惯。尽管如此，你却没有任何太多的选择。切斯特顿（G. K. Chesterton，1874—1936，英国数学家）曾挖苦道：“你可以让事物不受外来因素或附加条件的制约，但不能令其摆脱自身天性的约束。

不要试图让三角形摆脱三个边的制约，倘若真的做到了，它的生命也就不幸地走到了尽头。”

当然，重要的是培养属于你自己的习惯。遗憾的是，外界对正在这样做的艺术家并不友善。在基因、父母、宗教、职业和人际关系影响下养成的习惯属于你自己的性格特征，而从其他艺术家那里学来的习惯，根据形式的不同可分别称为：做作、引申、抄袭或伪造。笔者认为如此论断过于严苛，艺术家在创作初期常常需要这么做来获得灵感，所以不能完全否定。

这种习惯对艺术家产生的影响也并不像评论家预期的那样糟糕。很多艺术家第一次对艺术产生强烈的反应——亦即对世界产生强烈的反应，就是在发现了似乎能与自己直接对话的作品之时。如果他们刚刚开始从事创作，那么仿效那些令其感悟深刻的作品或艺术家，并不值得大惊小怪。例如，从贝多芬的早

期作品中就能看到他的老师海顿（Joseph Haydn，1732—1809，奥地利作曲家）的影子。事实上，从艺术家大多数的早期作品中都能发现具有个人特色的主题和创作手法，如果潜力得以发挥，其以后的作品便会逐渐成熟，并发展出自己的风格与特色。然而，那些吸引你的主题和技巧，可能都是前人已经尝试过的。这一点在所难免：不论创作什么作品，必定涉及前人几百年来早已采用过的更广泛的主题和基本技巧。创作属于你自己的作品，就要从千丝万缕的线索中筛选出符合你创作理念的方法。

创作习惯一旦养成，便会根深蒂固，可靠，实用并且便利。此外，习惯对风格的形成也极为重要。甚至可以说，习惯就是风格。不假思索的手法、反复采用的措辞、自动的选择，以及对创作主题和材料做出你特有的反应，便是我们所谓的风格。包括艺术家在内的许多人都认为这是一个优点。然而，仔细观察便会发现，风格不是优点而是必然——不断重复一个

动作的必然结果。当艺术家将创作手法习惯性地应用于他的所有作品之中，他的作品便形成了系列。风格不仅是艺术杰作的一部分，而且是所有作品的一部分。风格是习惯的自然结果。

艺术 & 科学

Art & Science

艺术家和科学家都坚信，艺术与科学在深层次上具有一个共同的基础。科学通过实验见证，而艺术则是通过直觉认知——自然中反复出现的形态有其内在的合理性。科学并不准备去证明抛物线、正弦曲线或圆周率的存在，然而不论在何处观察，它们就在那里。艺术不会用数学方式去衡量笔触带来的效果，然而作品一旦完成，其原始形态便会自然显现。当被问及著名的模压胶合板椅子上的曲线是如何做出的，查尔斯·埃姆斯显然不明白为什么会有人提出这样的问题，于是耸了耸肩答道：“它本质如此。”有些东西，

无论是被发现还是被创作出的，都会令人觉得恰到好处。在最自然的状态下，自然和美丽的事物是难以区分的。你难道能够让圆形变得更圆吗？

但是在现实世界中，改善圆形采取了另外的方式，譬如改善轮子。随着科技的发展，人类拥有了更精密的工具，而随着艺术的发展（不论好坏，像冰川融化般缓慢），人类则拥有了更深刻的洞察力。因此，冰河时期穴居人制作的石器虽然以现代技术标准来衡量极为原始，但穴居人在石壁上绘制的图画却与现代艺术品一样高雅，富于表现力。在没有计算机、风车甚至轮子的时代，上百个文明依然能够繁荣昌盛，有些甚至延续了几百年，但若是没有艺术，这些文明甚至延续不了几代人。

如此论述并非旨在让艺术和科学进行一场精神竞赛，而是要简明地指出：答案取决于你提出的问题，艺术和科学皆然。科学家的问题是哪个方程式能

最准确地解释石头在空中的飞行轨迹，而艺术家想知道的则是扔石头会有什么感觉。

侯世达（Douglas Hofstadter，1945—，美国认知科学家，《哥德尔、艾舍尔、巴赫：集异璧之大成》一书作者）指出：“需要牢记，科学阐明的是一系列，而不是某一个单一事件。”与科学截然相反，艺术探索的是一块石头的莫测变化，它的特殊形状、特点和发出的声响。我们体验的生命真谛——艺术所表达的——包括了作为其本质重要部分的那些偶然和个别事件的影响。理论问题属于科学研究的范畴，而特定的问题则属于艺术探索的范畴。

科学之所以博大精深，是因为有聪明人针对精心选择的事件精准地提出了问题——不受偶然和分散注意力事件的影响。如果科学家被问及，再做一次实验是否会得到相同结果，答案一定是肯定的，否则就不是科学了。前提是在一项科学实验完成后，研究者

和环境都未发生变化，因而再做一次肯定会得到相同的结果。事实上，任何正确操作实验的人都会得到相同的结果，因此很多人都自称是第一个发现者。

然而，如果艺术家被问及，将一件艺术品再做一遍是否会取得相同的效果，答案则一定是否定的，否则就不是艺术了。创作一件作品时，艺术家及其周围的环境都会发生变化，因此探索同样的问题——再次面对一张空白的画布，必定会得到不同的答案。于是矛盾就出现了：优秀的作品能够表达真理——于这个世界而言永远重要的东西，但究竟应以何种形式表达，却因人因时而异。每个艺术家在某个时刻都会发现一个特定的真理，如果错过了这个时机，以后便再无机会。没有人会再次获得创作《哈姆雷特》的机会。这一点充分地证明了，世界的意义是被创造的，而不是被发现的。当莎士比亚写出《哈姆雷特》之时，我们对世界的理解就发生了变化，没有人能够返回去将其改变。

于是，变化了的世界便成了一个不同的世界，其中包括了被我们改变的部分。我们今天看到的世界，是前人对世界观察和以各种形式保存下来的评论的遗产。难以想象，在某人将马画在洞穴石壁上之前，它没有具体形象。但我们不难发现，世界已变得更宽广、富庶和复杂，也更有意义。

自我引证

Self-Reference

自我引证、重复、拙劣的模仿、讽刺……如果没有这些乱七八糟的东西，艺术便不能称其为艺术。例如艾舍尔（M. C. Escher, 1898—1972，荷兰版画家）就曾描绘了一只“正在作画的手”。至二十世纪，自我引证几乎成为一种惯用的创作手法——描述绘画的绘画、关于写作的写作。更有甚者，许多艺术作品都在自我引证，以韵律和重复的方式彰显自己，其中最显著的例子就是音乐——贝多芬《第五交响曲》第一乐

章开始时只有四个音。其他形式的艺术作品也有同样的情况。

在自我引证泛滥之前，作者往往要对前人的作品表示敬意：肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich，1906—1975，苏联作曲家）在其杰作——中提琴奏鸣曲《作品147号》中引用了贝多芬的《月光奏鸣曲》，乐曲围绕着《月光奏鸣曲》展开，先将听众的注意力吸引到自己身上，然后再转移到其他地方。但有些人引用他人的作品时却没有虔诚地表示敬意，而是将自己的作品变成了讽刺或拙劣的模仿，正如伍迪·艾伦（Woody Allen，1935—，美国导演）在舞台剧《呆头鹅》中所表现的那样。*

再例如，在使用颜料时，你看到的不仅是某

*《呆头鹅》（*Play It Again, Sam*）是伍迪·艾伦1969年在百老汇推出的舞台剧，由其自编自演，后于1972年改编成电影。电影中的主角亚伦对《北非谍影》的主演亨弗莱·鲍嘉极其崇拜，电影中不时穿插《北非谍影》的片段，使亚伦与鲍嘉互动。——译者注

一种颜料，而是其他所有颜料的效果。看过波洛克（Jackson Pollock，1912—1956，美国画家）的作品后，你就会觉得伦勃朗（Rembrandt Harmenszoon van Rijn，1606—1669，荷兰画家）的作品很独特——使用颜料非常考究。在你自己也使用了同样的颜料后，更会感受到伦勃朗作品的与众不同。我们对过去的理解会因现在的经历而改变。

至于内向引证，我们会发现在某种程度上，几乎所有的艺术作品都有自传的性质。你的画笔毕竟是由你自己操纵的，你的文字也是由你的手在键盘上敲打出的。正如田纳西·威廉姆斯（Tennessee Williams，1911—1983，美国剧作家）指出的：即使是明显属于小说或幻想小说类的作品，其表达的情感依然具有自传的性质。约翰·扎科夫斯基（Johns Szarkowski，1925—2007，美国摄影家、策展人、艺术评论家，曾任纽约现代艺术博物馆摄影部主任）曾策划过一个题为“镜子与窗户”（*Mirrors and Windows*）的展览，他的假设是：一些艺术

家看世界就如同他们透过窗户去看“外面”发生的事一样，而另一些艺术家看世界就如同他们透过镜子审视自己的内心世界。这两种方法无疑都是从自身的角度出发。

如果说艺术是自我的，那么一个被普遍接受的观点就是：艺术创作就是自我表达。确实如此，但不一定是艺术的全部意义。将表达自我视为艺术创作的主要目的，或许只是我们这个时代昙花一现的特色。这种解读忽略了前人对艺术创作的看法：艺术描绘的是你在这个世界的行为，以及你所做的与这个世界相关的事，甚至是你为这个世界做的事。对艺术创作的需要可能并非完全源自表达自我，而是因为你需要丰富自己与外在世界的关系。作为艺术创作者，你面临的是比自我范围更大的问题。

有些人因为有灵感或者因为受到刺激而创作，还有些人则因为感到绝望而创作。艺术创作使你得以

进入危险、神圣、充满禁忌或诱惑的世界，或者是包括了所有这些的世界。如果不从事创作，你或许没有机会进入这样的世界。事实上，你追求的很可能是参与感，而不是艺术，其中的区别就在于，艺术创作使你能够甚至确保了你的自我表达。艺术是一种联系，而你的作品必然会反映这种联系的本质。在艺术创作过程中，你展示了对自己来说什么才是重要的。

象征

Metaphor

当你开始长途旅行时，你眼中的树是树，水是水，而山就是山。走过一段路程之后，你眼中的树不再是树，水不再是水，而山也不再是山。然而，又走过一段很长的路程，你所看到的树复为树，水复为水，而山又成其为山。

——禅语 *

艺术创作取决于对事物的观察：关于你自己、你的方法和你的创作主题。例如，每个视觉艺术家迟早都会注意到线条与作品边缘的关系。在此之前，这个关系并不存在，但发现之后便难以想象没有它会出现什么情况。一旦发现了这种关系，你笔下的每一个新线条都会与画作的边缘联系在一起。同样的画面，在发现和尚未发现这种关系的人眼中是不相同的——事实上，就概念而言，他们甚至生活在两个不同的世界。

你的作品体现了无数种类似的关系。反过来，这些关系又使你的作品变得丰富和复杂。随着作品的不断发展，这些概念关系逐渐定义了你眼中世界的形状和结构，直至作品完成。在你、你的作品和世界之间的界线逐渐缩小，变得越来越透明，最终完全消

* 出自《续传灯录》卷第二十二，原文作：“老僧三十年前未参禅时。见山是山见水是水。及至后来亲见知识有个人处。见山不是山。见水不是水。而今得个休歇处。依然见山只是山。见水只是水。”——译者注

失。随后，你所看到的树复为树。

进行较长时间的观察，就会发现一个人作品的变化往往展现出不寻常的模式：不规则地在长时间静止完善与突然大幅飞跃之间摇摆。尽管超出了讨论主题，我们还是注意到，这个模式与数学中的混沌理论极为相似。有时候，我们对世界的认知从一个阶段平稳、连续地过渡到下一个阶段，但有时候又会突如其来地变成了一个完全不同的样子，而且无法逆转。我们小时候都听说过一些著名的例子，例如，牛顿看到苹果落地，于是发现了地心引力。同时我们还被警告说，这种事情很少发生，甚至可以说是罕见。又有多少人有机会改写物理定律呢？

尽管如此，我们每个人都时不时地有机会体验这种概念的飞跃，虽然我们的感悟不会影响星球的运转，但显然会影响我们参与周围世界的方式。譬如学习法语，在开始学习的第一个月，你必须费力地将法

文逐字翻译成英文才能看懂。但是有一天，你突然发现自己不用翻译也能看懂了。以前令人费解的转换过程突然变成了自然反应。又譬如你和一个蘑菇专家一同去采蘑菇，刚开始的时候你感到非常惭愧，他采到了很多蘑菇，而你却两手空空。但不知道从何时开始，一切都变了，你看到森林里到处都是蘑菇！原来晦暗不清的东西，突然都变得清晰起来。

对于艺术家来说，这种顿悟是变化的中枢机制，催生了最纯粹的象征形式：将不同的东西联系在一起，使它们互相丰富彼此的意义，进而融为一体。在顿悟之前，你看到的是光和影；而在此之后，你看到所有物体都漂浮在一个空间里，在那里，光和影与其塑造轮廓的物体融合在了一起。

最近，一位颇有成就的画家（就像我们其他人一样充满不安的情绪），一边喝咖啡一边和朋友谈起了他前一天晚上做的梦。那是一个色彩缤纷的梦，醒

来后细节还萦绕在脑海中。他梦见自己来到了一个博物馆，走进后，发现四周的墙上挂满了画，那些画都是艺术杰作，迸发着激情，展现出令人难以忘怀的美。述说完梦境后，画家发自肺腑地说道：“为了创作出这样的作品，我愿意放弃一切！”

“等等！”他的朋友惊呼道，“难道你没看出来？那都是你的作品啊！它们是你想象出来的。除了你自己，还有谁能画得出来？”

确实，还有谁能画得出来？

你当然可以不相信自己的梦，但结果会同样悲惨。如果你坚信世界将永远是X，那么你得到的世界就会是X，而且会永远如此。你的作品也是这样。有句谚语说：如果你掌握的唯一工具是锤子，那么在你眼中所有的东西都像是钉子。如果方法得当，那么想象和实践就会找到共同点：适合绘画的题材、适合舞

蹈的步伐、适合演奏的音符。作为一个艺术家，你的作品会随着你的成长而不断提高，充分展现出你对事物的了解，其中也包括你对自己的了解。

THE HUMAN VOICE

9. 人声

除了提供答案，计算机毫无用处。

——巴勃罗·毕加索 (Pablo Picasso, 1881—1973, 西班牙画家)

本书用大部分篇幅讨论了在艺术创作中遇到的实际困难，并检讨了这些困难是如何发生的。我们的讨论基于一个简单的前提：随着与作品本身联系的加强，你的创作技巧、情绪和思路会变得日益清晰。至此，我们需要得出一个清晰、扼要和根本的结论，以结束对上述问题的讨论。这个想法很诱人，但可能会徒劳无功。找到问题的答案虽然会令人欣慰，但要探索解决问题的实用方法，或许仍需采取提问的方式。

问题

Questions

长远来看，提出有趣的问题才能得到有趣的答

案。有时候（或许比我们想象的还要频繁）真正重要的问题在我们脑海中萦绕许久之后，我们才开始寻找答案。事实上，我们往往在问题发生很久之后，才意识到它的重要性。引发本书展开讨论的问题，早在大约二十年前就已经提出了，当时笔者正在和一些人商量组建一个小型艺术团体。大家提出的问题是：艺术家之间是否有共同点？

正如任何一个好问题一样，这个问题立即引发了一系列的讨论：艺术家是如何成为艺术家的？艺术家是如何学习创作的？如何创作令自己满意的作品？那些精力充沛、充满理想的年轻艺术家认为很快便能找到这些问题的答案。然而很多年过去了，我们才开始越来越频繁地遇到这个更为棘手的问题：为什么那么多新手放弃了艺术创作？

综合起来看，这一系列问题正是本书要探讨的核心问题。这是一些奇怪的问题，因为不够深奥而无

法引起学者的兴趣，但同时又因为难以捉摸而无法引起大众心理学家的兴趣。在我们生活的世界中，有关艺术创作的现有看法往往毫无用处，甚至是宿命的。

坚持不放弃原则

❖ 问：有人能够与天才莫扎特相媲美吗？

❖ 答：没人能够。

谢谢，现在我们可以开始自己的创作了吗？

同样，没有现成的语汇能够描述艺术家的成长过程，很多人也不认为艺术家必须学习怎样成为一个艺术家，甚至认为艺术家是天生的。我们能够描述如何学习绘画，却无法描述如何才能创作出属于自己的作品。你会如何描述工艺品转变成艺术品的过程呢？读者可以自行回答。

艺术家在聚会时就清楚地知道，在讨论和做完所有的事之后，还是要回到各自的工作室去独立从事

创作。就是这么简单。将我们紧紧地联系在一起的，或许就是这个简单的事实。从画在石壁上的野牛到象牙雕刻的印鉴中，我们看到的不是那些创作者与我们之间的差异，而是相同之处。然而在今天，这些相同之处已为林林总总的都市生活——观众、评论家、经济状况和各种琐事所掩盖。只有当我们着手创作自己的作品时，才能重新发现自己与其他艺术家之间的根本联系。其他的联系或许必要，但与艺术无关。你所要做的，就是将你的生活与你的艺术创作清楚地区分开来。

不变的事物

Constants

在很大程度上，外部世界是由变量构成的，而内在世界是由常量构成的。所谓常量就是持续不变的，除非精神崩溃或者染上了罕见的热带疾病，否则你明天或明年要做的事将与今天完全一样。我们作为

艺术家的人生体验，与我们担任其他角色而获得的人生体验并没有什么不同。我们只是存在着，或者正从眼睛后面的某个想象中的位置向外观望，而我们从这个固定的角度看到的景象却在不断变化。

这种内在的稳定感与一个能够被广泛观察的事实是一致的：在几个长时间段之内，每个人的生命弧线都是相同的。那些吸引我们的创作主题，会继续吸引我们；那些被我们采用的模式，以后仍将被采用。一股细微而无所不在的力量，如同海浪般地推着我们前行，乃至我们将一切都视为理所当然。当我们看到自己正在其中游泳的大海时，感到惊讶的程度绝不亚于莫里哀（Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 1622—1673，法国剧作家）笔下的人物——发现自己讲出的话就如同散文一般，但其实他一直是这样讲话的。

在艺术领域，内在稳定的证据随处可见。大多数艺术家会不断地重复使用两三种手法便是一个例

子：凡·高的色调、海明威笔下的人物，以及你欣赏的作曲家的作曲方式。我们被一些故事所吸引，因而不得不去讲述——我们还有什么必要去讲述其他的故事呢？真正值得创作的作品，或者你令人信服的作品，就是能集中表达你关切的作品，而其他作品则否定了你生命中常量的存在。

人声

vox humana

艺术创作就是用人类的声音歌唱。要做到这一点，首先需要知道，你唯一需要的声音就是你原本的声音。艺术作品只是普通的作品，但需要鼓起勇气全身心地投入，需要有智慧去协调艺术创作与恐惧的相互作用。有时候，为了找到自己作品的恰当位置，你必须走到悬崖边，下到深深的峡谷中寻找。你必须意识到，宇宙并非是无形的，也并非是一片黑暗，只等待着你的思想的光芒去照耀。你的作品不是从黑暗中

奇迹般出现的，而是在阳光下平静地创作出来的。

有经验的艺术家都很清楚，他们是在探索那些对自己来说真正重要的问题。他们的共同点就在于，已经懂得了如何继续自己的创作。简单地说就是，学会如何继续前行，才有可能持续创作。然而，具体方法却因人而异——既无法借用，也无法为他人所用。凡·高为了继续创作确实有所得也有所失，但知道他究竟得到或者失去了什么对你来说并无意义。你需要了解的就是，凡·高需要做出选择。他的作品与你的一样是必然的，而且他像你一样必须依靠自己的力量克服困难。

与多年前相比，如今进行艺术创作并且坚持下去要更为艰难，因为你必须面对各种各样的问题，而且得不到外界的支持。学会与自己和解并处理好各种纷繁复杂的问题，你才能够成为一个成熟的艺术家。你必须反复不断地重新确认自己要创作什么，要做到

这一点就需要给自己留下调整的余地，包括精神、体力和时间的余地。所谓经验，就是能够自如、迅速地重新占据这些预留空间。

总而言之，你必须进行选择，更准确地说，是从错综复杂的多种可能性中进行选择：是竭尽全力地去创作而冒可能不快乐的风险，还是消极地等待一定使你不开快乐的结果。事实上，你最终是要在确定和不确定之间进行选择。说来奇怪，不确定才是让人感到心安的选择。

关于本书

ABOUT THIS BOOK

这部书显然已经完成了（你正在读它），但要描述它是如何完成的却十分困难。最简洁的说法便是：写作过程非常缓慢，因为书稿是在七年时间里断断续续完成的。然而，从我们的角度看，写作速度缓慢是很自然的。我们是多年的老朋友，所以合作非常愉快，写作这部书使我们得以厘清过去经常在一起讨论的问题。

当写作进度过于缓慢之时，为了加快速度，我们会像其他合作者一样采取共同工作的方式：确定日程，选择题目，讨论时甚至还开着录音机，以便记录下在我们漫长的对话中稍纵即逝的想法。然而，就像很多完美的理论一样，这个办法成效甚微。最终，我

们还是采用了最常用的写作方法：找出一段时间集中写作一个题目，字斟句酌，每次只写下一个想法，如此累积成书。

如同大多数著作一样，本书也希望能详细阐述在艺术创作过程中遇到的常见风险。尽管我们是老朋友，也经常一起讨论本书探索的问题，但事实证明我们各有所长、彼此互补，各自发挥了不可替代的作用（事实上，我们甚至没有讨论过分工）。经过短暂的摸索，我们逐渐习惯了这种令人满意的合作方式——共同写作，而不是分头写作自己感兴趣的部分。然而，鉴于艺术家很少讨论本书涉及的问题，我们不知道这部汇集了我们个人观点的著作，能否像其他合作完成的作品一样令人感到满意。

在本书创作过程中，我们得到了众多朋友和同行的帮助，其中很多人或许并未意识到自己的贡献。在创作初期，我们得到了斯宾塞·贝尔斯（Spencer

Bayles)、弗朗西斯·奥兰德 (Frances Orland)、斯蒂夫·斯特吉斯 (Steve Sturgis)、琳达·琼斯 (Linda Jones) 和基斯·米尔曼 (Keith Milman) 的热忱帮助, 在此表示感谢。我们要特别感谢戴夫·博恩 (Dave Bohn) 提出大量重要而精准的问题 (或者说是基本细节) 来挑战我们的观点。

最后, 我们由衷地感谢卡普拉出版社 (Capra Press) 的诺埃尔·扬 (Noel Young) 同意出版此书, 尽管我们甚至不知道本书在书店里应当归属于哪一类。我们还要感谢他的助手大卫·达尔 (David Dahl) 在其后的几年里耐心解答我们的众多问题并满足我们提出的要求。2001 年, 在与卡普拉出版社的合作结束之后, 我们才将本书交由图像连续体出版社 (Image Continuum Press) 出版。

大卫·贝尔斯
特德·奥兰德

艺术作品是如何创作出来的？为什么艺术创作往往半途而废？
导致艺术家放弃创作的那些困难，本质是什么？

追求完美，就是逃避完成作品，这种思维陷阱显而易见：
你执着于想象中的作品，一再对自己提出超越自己实际能力的要求，在你眼中，
每个完成的作品都有缺憾，你不停地逃避，在筋疲力尽中拖延，直到放弃创作。

前方一定有重要的事情发生，但没有走到那里之前，你无法确知会发生什么。

你必须意识到，宇宙并非是无形的，也并非是一片黑暗，只等待着你思想的光芒
去照耀。你的作品不是从黑暗中奇迹般出现的，而是在阳光下平静地创作出来的。

匠气和艺术的区别在这里，对工匠而言工艺就是目的，
对艺术家而言工艺是手段，目的则来自艺术家的心灵。



定价：45.00 元

Hu'an publication