



当代美术批评需要有自身的方法论和学科意识

Contemporary Art Criticism Need Awareness of their Own Methodology and Discipline

何桂彦 He Guiyan

意大利批评家奥里瓦曾说过，批评家应是艺术家阵营里的敌人。当然，奥里瓦的意思并不是说批评家要与艺术家成为真正的仇敌，而是说批评家应保持批评的独立性。实际上，近年来艺术界对当代批评多有“病”，指责最多的就是批评无法保持自身的独立性。不过，就批评的失语而言，原因似乎很多，既包括批评家自身的个人原因，如是否有敏锐的洞察力，是否有艺术史的背景、是否有自身的批评方法论……，也与中国的艺术、文化、市场环境密切相关，例如批评机制并不完善、艺术批评与艺术市场无法保存必要的距离，等等。这些原因似乎都可以导致当代美术批评的失语。

历史地看，批评的失语不仅与批评家在不同阶段所扮演的角色的转变有关，而且与中国当代艺术整个文化生态的改变息息相关。中国当代美术批评起步于80年代初，与“新潮美术”一起成长。此一时期，美术批评家和艺术家大多是同一战壕里的战友，他们身处同样的困境，有着共同的追求：反抗一元化的艺术体制，渴望现代艺术，追求文化、思想上的启蒙。于是，批评家积极地参与到当时的现代艺术运动中：组织艺术团体，策划展览，召开各种学术研讨会、汇报会，如“珠海会议”、“黄山会议”等。客观地说，“新潮美术”的辉煌是离不开当时那批批评家所做出的积极努力的。但实际

上，那时的美术批评已潜伏着许多危机，如批评的权重性、批评家的圈子化、江湖化，以及批评缺乏艺术史和艺术理论的支撑等等。进入90年代后，这些问题开始慢慢显现出来。

1989年的现代艺术展标志着“新潮”美术走向了衰落，同时也意味着当代艺术批评结束了自己的黄金时期。1992年，伴随着邓小平“南巡讲话”所形成的开放性文化情景，中国当代艺术走出了沉潜状态，不过，伴随着“新生代”、“政治波普”与“玩世现实主义”的出现，当代批评的话语方式已发生了本质性的变化。而且，“新潮”时期所形成的批评格局早已分化，原有的批评阵营分崩离析。一部分批评家出国了，有的选择留学，有的定居海外；一部分进入体制，如大学（包括美术学院）或国家相应的美术创作、科研机构；一部分为非官方的艺术机构工作。尽管

批评家们所从事的工作与美术创作仍有直接或间接的联系，但是由于各自属于不同的阵营，因而也决定了他们在从事美术批评时，所持的批评立场，采用的批评方法，掌握的批评标准，想达到的批评目的将不尽相同。总体来看，一个明显的变化是，80年代那种精英主义的、宣言式的、宏大叙事的批评被个人化的、微观化的写作所取代。而且，批评所依赖的如前卫vs.保守、边缘vs.主流、精英vs.大众、现代主义vs.现实主义的艺术逻辑，已被新的批评语境所代替。和80年代比较起来，当代艺术在90年代除了要强化自身的反叛性外，还面临着全球化而来的后殖民思潮的侵蚀，以及大众文化、消费文化的多重冲击。而且，艺术与市场、全球化背景下的中国文化身份、前卫艺术的生存策略、国际展览体制等诸多的问题都需要当代批评及时的做出反应。正是在这样的语境下，与全球化相关的后殖民问题、“中国经验”、“西方中心主义”，与大众与消费相连的“媚俗”、“波普”，与艺术市场与展览相关的“市场机制”、“国际规则”等变成了新的批评话语或学术论题。而它们又大多围绕着本土化vs.全球化、东方vs.西方、文化保守主义vs.后殖民等文化逻辑展开。尽管90年代的批评仍然十分活跃，但一个不能忽略的现象是，当代批评再也无法拥有像80年代那样的话语权力。话语权力首先消解于批评家的分野。其次，90年代为主导的消费社会，以及在实用主义与犬儒主义盛行的情况下，再以无法为文化理想主义提供依存的土壤，与此同时，80年代那种具有“整一性”的启蒙文化或现代文化开始面临着被各种碎片化的文化所解构的危机，在这种情况下，当代批评将丧失在“新潮”时期所具有的运动意识与学术上的号召力。

2000年以来，当代艺术赖以依存的社会文化生态又发生了更大的变化，这也必将对当代批评产生影响。从外部文化生态来看，几个变化值得关注：1、“当代艺术”的内涵与外延均有了质的转变。在80、90年代，当代艺术的内涵及其文化取向是它的前卫与反叛性。但是，90年代末期以来，当代艺术的前卫性、反叛性便遭到了各种机会主义、犬儒主义、功利主义的剥落与吞噬。今天的当代艺术在“政治正确”的诉求中，正在日益丢掉自己的本质，丧失自身最为基本的文化批判立场。2、展览体制和外部生存环境发生了巨大的转变，即双年展、艺术博览会、各级美术馆等机制的逐渐成熟；3、从2004年以来，尤其是以2006年为标志，当代艺术进入了全面市场化的阶段。4、2007年以来，政府部分艺术机构加速了收编和接纳当代艺术的进程，并力图将当代艺术与国家文化发展战略结合起来予以推广。和80年代



#1 黑匣子 观念摄影 幸
#2 鸣 布面油画 吴霜
#3 花装 布面油彩 张振学



的最大区别是，2000以后的当代批评无法给人留下一个清晰的印象，更不能找到相对一致的文化立场与批评意识。批评似乎已被资本所支配，被政治话语所控制，被机构所操控。在没有批评机制保障的情况下，批评家不得不依附于机构，受制于资本，屈服于意识形态，在这种情况下，批评家是无法真正“独立”的，他们不是作为策展人，就是成为画廊的经营者，或者变成艺术品经纪人。

不难看出，和80年代相比，今天中国当代艺术的整体文化生态已发生了根本性的变化，因此，将批评“失语”的责任完全归咎于批评家是有失偏颇的。当然，这也并不意味着，批评界就不应该反思批评自身面临的问题。正如前文所言，80年代批评中存在的权重性与圈子化问题，90年代批评中过于倚重西方的后现代批评话语，以及2000年以来批评的功利化、市场化等等，这些问题并没有得到有效的解决。事实上，就批评界内部而言，在一些基本的问题上也并没有达成共识，如什么是当代批评？当代批评的话语方式与价值尺度是什么？什么是当代批评的问题意识，它与艺术史、艺术理论应保持怎样的关系？当代批评是否应形成自身的学术共同体和学科意识。2011年11月，几位艺术批评家在芜湖清谈，“提倡艺术批评低碳化”，并形成了《芜湖宣言》。应该说，《芜湖宣言》表达了部分批评家的良好愿望，但从内容上看，它们仍停留在批评工具论或批评实践的层面，无法触及到当代批评面临的危机，也无法有效的回应批评“失语”的问题。就个人来看，要真正解决批评“失语”，我们就需要重视方法论的建设，建构当代批评的学科意识，更重要的是，批评界应形成自身的学术共同体，应坚持和守护基本的当代批评的价值尺度。

方法论的缺失一直是中国批评界急需解决的问题。所谓的方法，是要

求批评家在进行批评实践时，他们所采用的研究方式不仅要有一种独立的、系统的批评理论作为支撑，而且还要有一种独特的、自由的研究视角。而方法论则以艺术史和艺术理论为依托，以批评实践为存在的方式，以大胆的求证为手段，以开辟新的批评课题为目的。讨论批评的方法论实质也是在讨论批评的标准问题，尽管方法论和批评标准并不是同一回事。然而，方法论的缺失必将导致批评标准的混乱，后果之一便是将批评庸俗化、功利化——这恰恰是中国当代批评界的现状。

当然，方法论并不是那种简单地“以理论去套作品”的手法，而是指建立在艺术理论上的、一种有学理背景和独特批评视角的批评方法。以马奈的《奥林匹亚》为例，在文学家左拉看来，它是一幅杰作，也是一幅真正意义上的现代绘画，因为纯粹的语言性表达恰好是对传统绘画那种文学化的、宗教化方式的超越。相反，在当时官方批评家的眼中，《奥林匹亚》一画则是低级、下流和色情化的作品。显然，这种截然不同的批评观点主要是由于批评家所持的批评立场和采用的批评方法是相异的。前者的立场是前卫的，后者却是官方的；前者所持的是一种现代艺术的批评方法，后者采用的是一种官方沙龙的评判标准。即使是同一幅画，如果我们采用女性主义的研究方法来解读，我们不难发现，画面中心的“奥林匹亚”实际上是处于一种男性观众的“凝视”中，她的出现仅仅是一种“它者”的存在，正是这种“缺席的主体性”使她成为了满足男性“欲望消费”的对象。不难看出，由于批评方法的相异，批评家的结论自然有所不同。当然，主张方法论并不意味着批评家可以任意的选择和使用不同的批评方法。在这里还存在一个问题，即任何的方法都不是万能的，所谓成功的批评方法是指批评家所采用的方法与他研究的对象能有机地结合起来，同时，我们衡量一个方法有效的标准不在于你所采用的方法是最前沿或是传统的，而是看你采用的方法是否能推导出一个全新的结论，而这个结论又能引发人们的思考，并且对美术批评的发展有着积极的推动作用。

另一个重要的任务是，当代美术批评应建构自身的学科边界与学派意识。我们可以达成共识的是，只有进入学科化的阶段后，当代批评的价值与学术成果才能真正得以结晶化，才能在谱系学的意义上呈现当代批评的观念是如何衍生与变的。而一旦从批评观念 变的角度入手，我们就能够找到一种更为清晰的、历时性的，理解与阐释当代艺术的角度。20世纪60年代初，美国艺术界率先将批评学科化，那就是将格林伯格的形式主义分析与现代主义批评作为一种遗产保留了

下来。在不到十年的时间里，美国艺术学院，也包括一些综合性的大学，均开设了与当代批评或文化批评相关的课程。简单地说，所谓的学科化，就是要确定当代批评的研究范围、研究对象、研究方法，以及它的学理基础、知识结构与学科边界等，同时也包括批评阐释与文本写作。虽然中国当代艺术已有三十多年的发展历程，但迄今为止，只有极少数的中国艺术学院或大学开设了与当代批评相关的课程。很显然，学科化的缺失将阻碍当代批评进一步的发展。

顾名思义，“学派”特指一个由哲学家、艺术家或作家组成的学术群体，其思想、作品和风格显示出相同的渊源和影响。对于美术批评来讲，学派可以以研究的对象和研究所持的理论体系来进行进一步的划分。如在西方的批评学派中，像我们熟悉的伯明翰学派、芝加哥学派……便是以研究对象来形成自己的批评传统的；像法兰克福学派、新马克思主义、后结构主义……更多的是以一脉相承的批评方法来建构自身的理论体系的。事实上，20世纪70年代，以福柯、德里达、巴塔耶为代表的哲学家形成了后现代主义的批评范式，即追求一种独立的、哲学化的、文本化的写作。此时，文本是完全自律的，但意义却是开放的，它不仅可以与艺术创作完全分离，而且同样形成了自身的学派。当然，这种区分并不是绝对化的，这就像本雅明研究“机械复制时代的艺术品”，阿多诺执着于对现代艺术美学理论的研究，而哈贝马斯则侧重于对“现代性”的研究一样，尽管他们的研究对象不尽相同，但由于他们整个理论体系有着本质的同一性，因此也不妨碍他们共同属于法兰克福学派。

然而，中国还没有真正独立的批评学派。我们和西方的不同在于，艺术界并不以学派的方式来对批评家进行划分。我们习惯的方式大致有两种。一种以具体的艺术领域为划分的依据。例如，就油画、国画、雕塑和观念艺术等不同的领域来说，某某批评家如水天中是油画领域的批评家，孙振华是雕塑领域的批评家，皮道坚是水墨领域的批评家，廖 是女性艺术领域的批评家……。当然，这种以研究领域来区分批评家的方式肯定是科学的，甚至可以说，中国未来美术批评便会朝着这种专业化的领域方向发展。所谓全能式的批评家是不存在的。并且，未来的美术批评会对批评家提出更高的要求，即批评家不仅是某一个领域的批评者，而且他也是这一研究领域的专家。但是，在这里，有人也会产生疑问，上文提到的批评家不是也在其他领域从事批评活动吗？问题的关键正在于，由于批评家从事批评的领域过宽，这在一定程度上为批评家建立自身完整的理论体系造成了困难，而且这也阻碍



了批评家在同一个批评领域保持自身学术的先锋性，更重要的是很难形成自己的学派意识。同时，另一种划分批评家的方式是，以批评家提出的某一种艺术概念来进行区分，如“生命流”是批评家易英提出的，“理性绘画”是批评家高名潞提出的，“中国经验”是批评家王林提出的，“政治波普”是批评家栗宪庭提出的……。这些以某种相似的风格、形式、主题或某种共同的审美取向来形成的艺术概念肯定有着很强的学术性。但是，这里也存在问题，即这些不同的概念并不能保存自我再生的能力，换言之，当这些概念被批评家总结出来时，它们也就失去了意义。因为它们并没有在批评家其后的批评体系中进行有效的延续，或者说没有形成一个有机的理论系统。尤其是近年来，“命名”成为了批评家话语权力生效的主要方式之一，如像“卡通一代”、“70后、80后”等概念的提出便是最好的例证。和前面的艺术概念相比，这些新命名更多是出于艺术市场的考虑，并不具有严肃的学术性。因此，从上述两个方面看，正是由于中国的批评家没有专业化的研究领域（相对西方批评界而言），正是由于大部分的批评家没有形成一个独立的、完备的批评系统，所以，中国美术批评并不能在短期内解决“批评学派”的问题。

我们会发现，在三十多年的发展过程中，中国当代批评的外部文化环境，批评的话语与批评标准，批评家的主体身份等均已发生了明显的变化。而批评的“失语”一方面在于缺乏相应的批评机制，另一方面在于批评界需要针对当代艺术不同阶段的发展做出及时的回应，并从批评内部解决自身面临的问题。个人的看法是，中国当代美术批评的重建首先需要建立在批评家有自己的方法论上。方法论是提高批评质量和保持学术独立的关键，也是建立批评标准和新范式的基石。但是，如果没有艺术理论和艺术史的背景，批评家自然不会有自己的方法论；如果没有方法论为批评提供保障，批评的学派意识也将无从谈起；如果中国批评界没有自己的批评学派和批评标准，尤其是向学科化方向发展，我们既不能形成批评的学术共同体，也无与西方批评界抗衡，那么，最终的结果真会导致批评的彻底失语。美术批评如此，美术理论研究也如此。

#1 独奏之一 综合材料 刘也
#2 未知旅途No.1 布面油画 黄丹

当代美术家