

Mc
Graw
Hill

Education

美国艺术与设计专业品牌教材

影像艺术批评

● 美国大学艺术教育精品课程

Criticizing Photographs

[美] 特里·巴雷特 著



上海人民美術出版社

美国艺术与设计专业品牌教材

影像艺术批评

[美] 特里·巴雷特 著

何积惠 译

上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影像艺术批评 / (美) 巴雷特 (Barrett, T.) 著; 何积惠译. —上海: 上海人民美术出版社, 2006.11

书名原文: Criticizing Photographs

ISBN 7-5322-5013-X

I. 影 ... II. ①巴 ... ②何 ... III. 摄影艺术 - 艺术评论
IV. J405

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 128942 号

影像艺术批评

原版书名: Criticizing Photographs

原作者名: Terry Barrett

原版书号: 0-7674-1186-2

Copyright ©2000 The McGraw-Hill Companies, Inc.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书的简体中文版经美国麦格劳—希尔教育出版社集团授权, 由上海人民美术出版社独家出版。版权所有, 侵权必究。

本书封面贴有 McGraw-Hill 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

合同登记号: 图字: 09-2006-293

影像艺术批评

著 者: (美) 特里·巴雷特

译 者: 何积惠

责任编辑: 孙海燕

技术编辑: 季 卫

出版发行: 上海人民美术出版社

(地址: 上海长乐路 672 弄 33 号 电话: 54044520)

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 787 × 1092 1/16 印张 13.5

版 次: 2006 年 11 月第 1 版

印 次: 2006 年 11 月第 1 次

印 数: 0001-4000

书 号: ISBN 7-5322-5013-X/G · 313

定 价: 48.00 元

特里 · 巴雷特因开设此课程荣获 “ 杰出教学奖 ”

前言

多年执教艺术批评的经历已然使我确信：欣赏图像的最佳途径之一，便是对它进行观察、思索和谈论。这是艺术批评必须涉及的内容，也是本书将要论述的内容。我的目标是帮助摄影的初学者和高年级学生运用批评活动，以期更好地欣赏和理解摄影作品。

本书是根据莫里斯·威茨（Morris Weitz）在其《哈姆·雷特》批评研究中所确立的批评活动，亦即描述、阐释、评价和理论化这些主要活动来加以组织的。他所取得的突破，宽广到不至于排除任何有关批评的思考，同时又细微到足以以为摄影批评的复杂活动提供有指导性的、清晰明白的思考。这些活动的目标，总是旨在增进欣赏和理解，或者达到被美学教育之父哈里·布劳迪（Harry Broudy）称为“开明的爱好”的效果。我赞赏他的这个复合概念，因为在无需建立二分法的前提下，它既承认情感，也默许思想。

以下的各个章节，将按照这一次序来考察对摄影的描述、阐释、评价和理论化。我将主要的重心放在对影像的阐释上，因为我相信，含义的讨论较之评判的宣告更为重要，而阐释则是批评中一个最为重要、最富于回报性的层面。阐释性的讨论有助于增进理解，从而深化欣赏效果，不管那种欣赏最终是否定还是肯定的。不理解就贸然作出判断，那是不会激起反响的，也是不负责任的。遗憾的是，由于其日常习见的意蕴，批评太过频繁地跟负面评判混淆在一起了。在美学语汇中，批评这个术语涵盖着丰富得多的东西。

这里暂且冒着被斥为过于简单化的风险，不妨将四项活动——描述、阐释、评价和理论化——视为给四个基本问题寻求答案的途径：这里能看到什么？它要表

达什么？表达得好不好？它是艺术吗？本书就是通过这些主要问题来探讨影像批评的。

本书还为这些问题提供了由批评家所作的各种不同的回答，包括第八章中由学生批评家对相同的影像时而表示赞同，时而表示不赞同的回答。我在这里旁征博引的批评家，多达数十位，摄影家就更不可胜数了。我在选择中力求呈现批评之声多样化的格局，负责任地为读者提供面面俱到、足以从中进行挑选的批评立场和处理手法。我之所以挑选这些特定的批评家和摄影家，是因为他们与书里讨论的观点尤为契合；我的选择丝毫不寓示对批评家或摄影家的高低优劣之分。

本版新增的内容

熟悉本书先前版本的读者会注意到收录的影像有所变动：为了给论述的内容提供更恰如其分的例证，不仅数量有所增加，而且其中不乏与先前版本大相径庭的“新面孔”。

根据我在课堂上使用本书的经验，刚开始接触摄影的学生，有时候会被许多他们不了解其作品的摄影家的名字弄得晕头转向。这是一个连此书本身也无从修订的问题。我希望，对摄影家及其作品的描述或讨论，将激发读者完全靠自己去发现和探索这些问题。随着互联网的普及，这样的探索正在愈益变得简单易行了。从网上可以查找到摄影家的个人主页，例如卡罗尔·弗拉克斯（cflax@u.arizona.edu）；网上摄影画廊，例如（<http://gertrude.art.uiuc.edu/@art/gallery.html>）；有关摄影和批评的电子杂志，例如詹姆斯·休古宁的U-Turn（<http://www.urn.org>）；摄影博物馆，例如创意摄影博物馆（<http://www.ccp.arizona.edu/ccp.html>）；以及影像档案，例如苏珊·雷斯勒的“美国西部女性艺术家”（<http://www.sla.purdue.edu/waaw/>）。

抱着使本书第三版进一步发挥作用的意图，我对贯穿始终的素材进行了更新、扩展和提炼。我喜欢教学生学习摄影和批评所带来的乐趣。但愿我的积极态度已融入本书，借以鼓舞读者对摄影作出更激情洋溢、更深思熟虑的回应。

致谢

如果不是幸运地邂逅梅菲尔的简·贝蒂（Jan Beatty），如果没有她始终态度和蔼、心情舒畅地承揽本书从最初酝酿到第三版的整个编辑过程，那么，这本书或许永远也不会问世的。梅菲尔的所有人一向是共事非常愉快，极富合作精神的，特别是狄克·格林伯格（Dick Greenberg）、梅丽莎·威廉斯·克赖舍（Melissa Williams Kreischer）、琼·梅兰德（Jean Mailander）、布赖恩·佩科（Brian Pecko）和琼·彭德尔顿（Joan Pendleton）。我的导师朱迪斯·科罗希克（Judith Koroscik）

和詹姆斯·赫琴斯 (James Hutchens) 教授, 对本书的写作给予了极大的支持, 在这里谨向他们表示谢意。爱妻苏珊·迈克尔·巴雷特 (Susan Michael Barrett) 对我和我的工作给予了热情、欢乐和充满爱心的呵护, 因此特别要向她致以谢忱。

我还要感谢审阅第三版原稿后提出中肯意见的人们, 特别是华盛顿大学的罗恩·卡拉赫尔 (Ron Carraher)、南佛罗里达大学的维多利亚·赫特 (Victoria Hirt)、伊利诺斯大学的比·内特尔丝 (Bea Nettles)、俄勒冈大学的丹·鲍威尔 (Dan Powell)、新墨西哥大学的阿德里安娜·塞林杰 (Adrienne Salinger)、南内华达社区学院的克里斯托弗·楚拉斯 (Christopher Tsouras)、奥林奇海岸学院的约翰·厄普顿 (John Upton) 以及迈阿密大学的乔恩 M. 山岛 (Jon M. Yamashiro)。

目录

前言 ix

第一章·关于艺术批评 1

对批评的定义	2
批评的来源	4
批评的种类	6
批评家的背景	7
对待批评的姿态	8
批评家与艺术家之间的关系	10
批判性批评	11
批评的价值	13

第二章·描述影像 15

对描述的定义	15
对艾夫登《在美国西部》的描述	16
对题材内容的描述	20
对形式的描述	26
对媒介的描述	28
对风格的描述	31
比较与对照	31
信息的内部和外部来源	32
描述与阐释	33

描述与评价	34
描述对读者的重要性	35

第三章·阐释影像 36

对阐释的定义	37
阐释的对象	39
阐释性断言与论点	41
阐释的视角	42
对《埃莉诺》的三种阐释	42
其他阐释策略	44
阐释手法的结合	47
“正确”的阐释	48
阐释与艺术家的意图	49
阐释与情感	51
阐释、含义和个人意义	51
阐释者的圈子	51

第四章·影像的类型 53

影像的分类	54
新的归类	56
描绘性影像	58
解释性影像	61
阐释性影像	66
伦理评价性影像	76
审美评价性影像	82
理论性影像	91

第五章·影像与语境 96

内在语境	96
原始语境	97
外界语境	99
外界语境与意蕴	101
用语境信息阐释巴巴拉·克鲁格的《无题》(《监视》)	103
《监视》与内在语境	103
《监视》与原始语境	105

《监视》与外界语境	108
巴巴拉·克鲁格的《无题》(《监视》)及其归类	111
描绘性影像	111
解释性影像	112
阐释性影像	112
伦理评价性影像	112
审美评价性影像	113
理论性影像	113
阐释过程：总结	114
 第六章·评价影像	116
评判的范例	116
评判与理由	118
评判与准则	119
不同的准则	120
现实主义	120
表现主义	123
形式主义	124
工具主义	125
其他准则	126
从准则中进行挑选	127
千差万别的评判	128
评判是辩解	128
重新评估	128
评判与偏爱	129
意图主义与评判	130
评判的对象	130
对罗伯特·梅普勒索佩的影像的评判	131
希尔顿·克拉默和格雷斯·格卢克对梅普勒索佩的	
作品的看法	131
其他批评家对梅普勒索佩的作品的看法	135
结束语	139
 第七章·理论：它是艺术吗？	140
美学理论	143

理论与批评家 144

理论与摄影家 145

理论与史学家 145

理论与策展人 146

理论立场的概述 148

 现实主义与约定主义 148

 现代主义与后现代主义 155

 马克思主义理论与批评 161

 女权主义理论与批评 162

结束语 166

第八章·写写影像，谈谈影像 168

写写影像 168

 观察作品和做笔记 168

 一篇阐释性论文 169

 一篇评价性论文 171

 写作过程 176

谈谈影像 177

 当着艺术家的面讨论艺术 178

 创作室评论 179

注释 183

参考书目 195

关于艺术批评

本书的内容是关于如何阅读和进行摄影批评，以便使你能通过对批评步骤的运用，更好地欣赏影像。遗憾的是，我们通常不会把批评跟欣赏划等号，因为在日常语汇中，批评这个术语隐含着否定的涵义：它被用来指称评判的行为——通常是表示否定的评判，也被用来指称表示不赞成的行为。

在大众传媒上，批评家被描绘成艺术的法官：报刊的评论员用星号给餐馆饭店打分评级，电视批评家用跷起或低垂的拇指或是从1到10的数字对电影作出评价，由此不断强化着批评注重评判的层面。在批评家撰写的所有文字中，那些被极为频繁地援引的是下述评判之语：“本演出季的最佳戏剧！”“令人眼花缭乱！”“精妙绝伦！”这些字眼在电影和戏剧广告栏中用黑体字予以突出，因为这些字眼有助于提高票房。但它们在批评家的全部文字量中只占了寥寥数语，而且一向是在脱离语境的情况下援引的。这些片言只语，对于帮助我们达到对一个戏或者一部电影的理解，几乎是毫无价值的。

批评家就是喜爱艺术并选择以毕生的精力从事艺术方面思索和写作的作家。美国黑人文化研究批评家兼学者贝尔·胡克斯（bell hooks）在谈到写作时这样写道：“由于童年时代受到文字魔力的诱惑，我至今仍是又写又读，心醉神迷，身不由己。我亲自草拟所有的初稿，对自己大声朗读着将文字化为表演，以便聆听和感受它们的魅力。我希望自己有把握同文字展开一场搏斗，使我的文字获得生命和呼吸，让它们从我内心的一个激情部位浮现而出。”¹如今以艺术批评写作为职业的诗人彼得·施捷达尔（Peter Schjeldahl）写道：“为了激情一触即发的瞬间，我从艺术中获得了定期像别人那样去体验什么——或体验一切，体验整个世界，用

别人的眼睛和心灵替代我的眼睛和心灵的机会。”²自1989年以来一直为《洛杉矶时报》撰写艺术评论的克里斯托弗·奈特(Christopher Knight),留下了以博物馆策展人的身份撰写评论文章的成功生涯,完全是因为他想更加亲近艺术:“我之所以对艺术生涯产生了兴趣,其原因首先在于为了接近艺术和艺术家。我发现,你在博物馆里会为受托人和文书工作而耗费大部分的时间。”³

有些批评家因为这一术语的否定性涵义而不愿意被称作批评家。经常为《艺术论坛》撰稿的艺术批评家兼诗人勒内·理查德(Lene Ricard)说:“就事实而言,我不是一名艺术批评家。我是一名艺术爱好者。我希望激发起对曾经多少鼓舞着我得以对他们的作品说点儿什么的艺术家的兴趣。”⁴为《乡村之声》撰写戏剧评论的迈克尔·范戈德(Michael Feingold)说:“批评理应赞美艺术中的善,而不该沉湎于对其恶的愤慨。”⁵同样,露西·利帕德(Lucy Lippard)通常是支持她所写作的艺术的。但是她又说,她有时候会受到不曾提出批评,因而完全不像一个批评家的指责。她回应道:“那样对我正合适,因为不管怎么说,我从来没有喜欢过这个术语。它的否定性涵义,把作家放到了同艺术家根本对立的地位。”⁶她和其他批评家都不想被看成是同艺术家相对立的。

对批评的定义

批评这个术语是错综复杂的,包藏着好几种各不相同的意思。在美学家对艺术和艺术批评进行哲理性思考的语汇中,在艺术批评家的语汇中,批评通常是指一个范围远比单纯地作出评判的行为要宽泛得多的活动。对艺术批评深感兴趣的美学家莫里斯·威茨(Morris Weitz),通过研究批评家在对艺术提出批评时的所作所为以求发现更多的奥秘。⁷他把围绕着莎士比亚的《哈姆·雷特》撰写的全部批评当作自己的试验案例。威茨在阅读了历代就《哈姆·雷特》撰写的卷帙浩繁的评论后得出结论:批评家在批评时会做四件事中的一件或一件以上:他们要对艺术作品进行描述,他们要对它进行阐释,他们要对它进行评价,他们还要对它进行理论概括。有些批评家主要是从事描述性的批评;有些批评家虽然也进行描述,但主要是为了加深他们的阐释;还有些批评家要同时进行描述、阐释、评价和理论概括。威茨推断出若干有关批评的结论,最引人注目的是:这四个活动中的任何一个都构成了批评,评价并不是批评必不可少的一部分。他发现,不少批评家在批评《哈姆·雷特》时,根本没有对它作出任何的评判。

批评家展开批评时所要做的,远不是表达他们的喜好和厌恶——而且远不是表达对艺术作品的赞成或不赞成。批评家确实会对艺术作品进行评判,而且有时候是持否定的态度,但他们的评判常常是肯定多于否定。正如勒内·理查德所说的,“为什么要向公众宣扬你所讨厌的东西呢?”当施捷达尔面对一件他并不欣赏

的作品时，他会给自己提出几个问题：“‘如果我这样做，我为什么会走到这样的地步呢？’这是我对艺术作品提出的行之有效的的问题之一（注意我是能够的。这是假装的）。我力求对令我不悦的作品做到公平合理的惯用语便是询问：‘如果喜欢它，我会喜欢它的什么地方呢？’当我无法把自己看成是一名蓄意的或作品的可能观众时，我会询问自己：这样的一名观众成员想必会是什么样子的？”⁸迈克尔·范戈德认为，纽约市的戏剧批评经常起着阻止而并非鼓励读者前往观剧的作用，这是令人遗憾的。他又补充说：“正如每一位批评家所知道的，写一篇言之有物、表示赞许的评论要比一棍子打死艰难得多。”⁹经常写摄影评论文章的阿比盖尔·所罗门-戈杜（Abigail Solomon-Godeau）说，有些事情在某种场合显然是荒谬的，对此也理应称之为荒谬，但她觉得对含义而并非审美价值提出质疑会更加有益。¹⁰

“作为一名批评家，我应该在画廊里做些什么呢？”施捷达尔发问道。他的回答是，“我必须学习。我会走到展品前面去，绕着它巡视，如果有胆量的话，我还要伸手去触摸一番，同时在内心提出问题和寻找答案——这一切将持续到内心与感官大体上达到协调一致或者疲劳感袭来为止。”艺术史学家兼艺术教育家爱德蒙·费尔德曼（Edmund Feldman）写过好多艺术批评的文章，将它定义为“有关艺术的卓有见识的谈论。”¹¹他还把评价或评判艺术的行为减少到最低限度，声称这是批评程序中最无足轻重的。近代摄影的开拓性多产批评家A.D.科尔曼（Coleman），将他所做的工作定义为“摄影图像与文字的交织”。¹²他又补充说：“我只是密切地关注和洞悉各种各样的摄影图像，尝试用文字来定格它们激发我去感受、思索、理解的东西。”莫里斯·威茨将批评定义为“一种对艺术作品经研究的论述形式。它是一种对语言的运用，旨在促成和丰富对艺术的理解”。¹³

在本书中，自始至终都不用“批评”这个术语始终不是用来指称否定性的评判行为；它是指范围广泛得多的活动，并将恪守这一宽泛的定义：批评是为了增进对艺术的理解和欣赏而就艺术进行的卓有见识的论述。这个定义涵盖了对所有的艺术形式，包括舞蹈、音乐、诗歌、绘画和摄影的批评。“论述”包括谈论和写作。“卓有见识”是一个重要的限定语，它将批评同单纯的谈论和对艺术毫无见地的看法区别了开来。并非所有关于艺术的写作都是批评。比方说，有些艺术写作只是新闻采访而并非批评：它是对艺术家和艺术界动态的新闻报道而并非批评分析。

对艺术变得卓有见识的一个途径，就是批判地对它进行思索。批评是达到理解和欣赏影像的目的的一种手段。经过深思熟虑对一幅影像所作出的回应，在有些场合，可能会导致否定负面的欣赏或卓有见识的厌恶。然而，对一幅或一批影像谨慎的批判性关注，特别是在思考杰出摄影家和运用摄影媒介的艺术家的作品时，则多半会导致更全面的理解和积极肯定的欣赏。批评理应导致如推动美学教

育的哲学家哈里·布劳迪所称许的“开明的爱好”。¹⁴布劳迪的“开明的爱好”是一个复合概念，它把思维（术语：开明的）和感受（术语：爱好）结合了起来。他提醒我们，无论思维抑或感受，都是为了达到理解和欣赏的目的而亟需结合的必要成分。批评不是一种冷冰冰的智能努力。

批评的来源

摄影批评常可见之于许多场合——在摄影课上，在演讲厅里，在出版物上。付诸出版的批评，发表在图书、展览会目录、艺术杂志、摄影杂志和通俗报刊上。展览会目录会列举展出的作品；复制若干——如果不是全部的话——图片；而且通常附有一篇简介性的文章，说明策展人何以选择这一批作品给予展览。这一类文章常会提供对影像和摄影家的富于洞察力的阐释性述评。展览会结束以后，目录便被当作图书投入市场，获得了自身的生命力。

巴巴拉·克鲁格（Babara Kruger）将她先前发表在若干刊物上的评论文章结集成册，单独出版，书名题为《遥控：权力、文化和表象世界》（Remote Control: Power, Culture, and the World of Appearances）。罗沙琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）评论辛迪·谢尔曼影像的文章，附刊有这位艺术家在《辛迪·谢尔曼 1975-1993》中复制的作品。阿瑟·丹托（Arthur Danto）将评论辛迪·谢尔曼的《电影剧照》（Film Stills）和罗伯特·梅普勒索佩（Robert Mapplethorpe）的作品的文章收入了这些艺术家的综合性图书。¹⁵苏珊·桑塔格（Susan Sontag）对摄影的批评始于一系列短文，后来汇编成《论摄影》（On Photography）一书。乔纳森·格林（Jonathan Green）的《美国摄影》（American Photography）一书，是对美国近年摄影的一次批判性论述。有关摄影的众多批评论著发表在展览会目录上，例如萨丽·奥克莱尔（Sally Eaclaire）的《新彩色摄影》（The New Color Photography）和约翰·沙柯夫斯基（John Szarkowski）的《镜子与窗户》（Mirrors and Windows）。这两本目录是根据这两位策展人组织的展览会编写的。作为纽约现代艺术博物馆的前任策展人，沙柯夫斯基组织过多次展览会，而且经常编写随展览会发行的目录。萨丽·奥克莱尔是一位为博物馆设计展事和编写目录的自由策展人。

然而，大部分摄影评论则见之于艺术新闻报刊——大型的艺术杂志上，诸如《艺术论坛》和《美国艺术》；也出现在地区性的艺术杂志上，诸如俄亥俄州哥伦比亚的《对话》、芝加哥的《新艺术调查者》以及加利福尼亚的《艺术周刊》和《大都市摄影》。好多摄影评论还刊登在摄影媒介的专业杂志上，例如《余影》或包括《孔径》和《曝光》在内的摄影刊物。回顾摄影展览会的文章，发表在诸如《纽约时报》的美国全国性大报和地方报纸上。有些批评家选择为范围非常广泛的受众撰稿，宁愿在以发行量见称的大众传播媒介上发表文章：阿比盖尔·所罗门-戈

杜 (Abigail Solomon-Godeau) 曾将她的评论文章发表在《时尚》上, 而罗伯特·休斯 (Robert Hughes) 和彼得·普拉根斯 (Peter Plagens) 则为《时代》和《新闻周刊》撰写艺术评论。

这些刊物各有各的编辑基调和政治思想意识, 批评家有时候是根据他们的写作风格、评论兴趣和个人政治观点来选择刊物的。他们也会改变自己的风格, 以适应某些刊物的需要。

编辑经常会提供指导, 有时候是非常具体的。拿《新艺术调查者》来说, 它会指示写评论的作者: “作家对作品所持的见解是评论的主心骨。行文至第三段时, 应当亮出你的论点, 而用其余的篇幅为它提供论证。”¹⁶ 编辑又补充道: “描述务必简洁明快, 而不脱离你所阐发的理念的语境。”¹⁷ 《对话》同样将评论定义为“对个别展览会或一个以上的相关展事或活动不乏个性色彩的评估。”¹⁷ 《对话》的编辑还要求作家, 只融入足以达到清晰易懂的目的的描述, 但又补充: “利用描述帮助读者以一种新的方式来看待作品和/或阐明展出的作品与范围更广阔的艺术界之间的联系。”这两份刊物都把短评与特写文章区别开来, 各自的编辑方针也是不一样的。

每一份刊物如何进行报道, 其策略也是各不相同的。为《纽约时报》撰写艺术评论的格雷斯·格卢克 (Grace Glueck) 解释说, 她的文章旨在报道博物馆和画廊的重要展事, 因为那正是读者所期待的。同样, 《新闻周刊》的彼得·普拉根斯, 由于杂志面向全国, 留给艺术方面的篇幅相对较少, 因而几乎是独家报道博物馆的展事, 但又试图尽可能广泛地涵盖当代艺术博物馆的展事。

许多批评家在报道什么内容上是享有编辑独立性的。为《纽约杂志》撰稿的凯·拉森 (Kay Larson) 说: “我专写令我感兴趣的东西。”¹⁸ 她解释说, 她要努力在这座城市里看到她能设法看到的一切, 寻觅令她喜爱中意的事物, 然后选择该写些什么: “归根到底, 我的决定不仅建立在我喜爱谁的基础之上, 而且也建立在我觉得自己可以对此有所说法的人身上。”每年大约为《时代》撰写 24 篇文章的罗伯特·休斯, 在编辑上不受任何限制或指示, 他喜欢什么就报道什么。然而《时代》是一份新闻杂志, 要求报道及时, 所以, 他的文章必须在展览会举行期间刊登发表; 由于杂志同时在国际上发行, 所以, 他还要撰写许多自己对纽约市以外举办的展事的观感。

当批评家为不同的刊物撰稿时, 他们是在为不同的受众写作。他们对所写内容的选择和对所选择或指定话题的处理手法, 都会视他们为之写作的刊物和想象中的读者而有所不同。为美国中西部的小镇日报撰写的展览会回顾文章, 无论在格调和内容上, 都会不同于为《纽约时报》周日版撰写的评论, 因为读者是不一样的。《时代》既在地方上发行, 同时也面向全国, 它的读者要比普通报刊的读者更熟悉艺术界的动态; 为《时代》撰稿的批评家, 可以炫耀一番为地区性报刊撰

稿时不宜抖落的学识。

批评的种类

拉尔夫·史密斯（Ralph Smith）在为《美学教育杂志》撰写的一篇社论中对两种艺术批评进行了区分，它们都是有用的，却又是为不同目的服务的：探索性的审美批评和争辩性的审美批评。批评家在进行探索性的审美批评时，宁可迟迟不作出价值评判，尝试尽可能完整地弄清楚对象的审美层面，以确保读者将会体验在艺术作品中所见到的一切。这种批评在很大程度上依赖于描述性和阐释性的思维。其目的是要维持审美体验。批评家在进行争辩性的审美批评时，要在经过充分的阐释性分析以后评估作品积极的一面或是它们的缺失，完整地介绍他们基于明确阐述的准则和标准的评判。批评家要提出有利于他们评判的论点，尝试说服别人最好是用他们阐释和评判的方式去思考对象，而且他们随时准备为自己得出的结论进行辩护。

编辑兼作家英格里德·希斯奇（Ingrid Sischy），写过足以以为探索性和争辩性这两种类型均提供范例的评论文章。在一篇附于李·弗里兰德（Lee Friedlander）创作的人体摄影之后的展品目录文章中，¹⁹希斯奇令人愉悦地迂回行进着穿越过影像和摄影家的思索，小心翼翼地探索着两者的奥秘和她本人对它们的反应。我们在阅读中得知，她赞成弗里兰德及其人体作品和为什么赞成，但更主要的是，我们通过一位细心执著的观察者的描述性和阐释性思维而体验到了影像的魅力。然而，在一篇为《纽约客》撰写的有关塞巴斯蒂奥·萨尔加多（Sebastião Salgado）颇为风行的新闻摄影的文章中，希斯奇则小心谨慎、合乎逻辑、力度渐增地亮出了对它们——尽管在艺术界大受欢迎——的价值不无微词的论点。²⁰显然，她为主要侧重于评价的争辩性批评提供了示范，文中充满着她作出否定性评估所依据的理由和准则。

一度任《纽约时报》摄影评论员的安迪·格伦伯格（Andy Grundberg），发现摄影批评有两条基本途径：应用性和理论性。应用性批评注重实用，直截了当，而且将目标指向作品；理论性批评则更具哲理色彩，尝试界定摄影，而且将影像只是作为阐明论点的范例来运用。应用性批评倾向于新闻摄影；理论性批评则倾向于美学。²¹

应用性批评的例子，就是像A.D.科尔曼为回顾展事而撰写的那种评论。科尔曼在诸如《执导型模式》的文章中也写理论性批评。理论性批评的其他例子，可举出艾伦·塞库拉（Allan Sekula）的著作。例如他在《摄影含义的创造》（The Invention of Photographic Meaning）一文中，探讨了摄影作品是如何被赋予含义的，摄影又是如何被赋予象征性意义的。令他感兴趣的是所有的摄影，是作为各种图片