



当代中国艺术批评

ART CRITICISM IN CONTEMPORARY CHINA

当代艺术



湖南美术出版社
HUNAN FINE ARTS PUBLISHING
HOUSE OF CHINA

CONTEMPORARY ART

11



王水清《没有夕阳的黄昏》161×132cm 1996年

《当代艺术》系列丛书 第11辑

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民中路103号) 湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

责任编辑:邹建平 责任校对:吴凤媛

开本:889×1194毫米 1/16 印张:4 字数:10万 1996年9月第1版 1996年9月第1次印刷

印数:1—3000册 ISBN 7—5356—0860—4/J·785 定价:25.00元



莫鸿勋
《治愈伤痛》
160 × 160cm
1996 年

封面作品：段江华《最后的辉煌》300 × 210 cm 1996 年

《当代艺术》系列丛书 11

CONTEMPORARY ART SERIES 11

当代中国艺术批评

ART CRITICISM IN CONTEMPORARY CHINA

策 划: 萧沛苍

主 编: 邹建平

责任编辑: 邹建平

执行编辑: 高 岭 郁 涛

装帧设计: 郁 涛 凯 雄

出 版 社: 湖南美术出版社

中国湖南长沙市人民路61号

邮政编码: 410011 电话: 0731-5556729

Advisor: Xiao Peicang

Chief Editor: Zou Jianping

Deputy Editor: Zou Jianping

Executive Editor: Gao Ling Yu Tao

Designer: Yu Tao Kai Xiong

Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House

No.61, Renmin Lu, Changsha, Hunan, P.R.China.

Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729

●编辑人语	高岭
●批评理论	
1. 后现代批评的越界	朱其
2. 现场中的物体和观念	朱其、倪卫华
3. 从《哲学研究》到艺术理论	邱志杰
●批评之批评	
1. 今日批评之坐标——从1995年艺术批评谈起	顾丞峰
2. 对立的立场：从批判理论出发	王南溟
●批评文论经典	
1. 批评及其前提	〔美〕哈罗德·卢森堡/文 高天民/译
●艺术批评家	
1. 当代艺术情境中的艺评家	宋钢、莫妮卡·德玛黛
●艺术现场	
1. 在艺术的名义下	高岭
2. 走出画廊——'96香港艺术节亚洲先锋系列	任言
3. 从非形式到修辞形式——谈季胜利、张洪波的作品	高岭
4. 湖南油画十人谈——记湖南油画学会首届年展	胡鸣
●前卫艺术景观	
1. 表演现实与摄影的力量	〔德〕克劳斯·霍内夫/文 吴明晖/译
●当代艺术家	
1. 关于《冰·96中原》作品	王晋
2. 《美术：词与物的合法化在场》诠释	倪卫华
3. 一方静土、一方家园——石纲和刘鸣的艺术提示	邹建平
4. 当代俄罗斯画家安德烈	鲁苇沫
Messages from the Editor	Gao Ling
Criticism Theories	
Crossing the Border: Post-Modern Criticism	Zhu Qi
Objects and Concepts in the Presence	ZhuQi & Ni Weihua
From Philosophical Investigations to the theories of Art	Qiu Zhijie
Recriticism of Criticism	
A Coordinate of Criticism Today: Talking from '95 Art Criticism	Gu Chengfeng
Opposing Positions: Start from Criticism Theories	Wang Nanming
Classic Essays on Art Criticism.	
Criticism and its Premises	Harold Rosenberg Translated by Gao Tianmin
Art Critics.	
Art Critics in Contemporary Art Situation	Song Gang & Monica Dematte
Art Scenes	
Under the Name of Art	Gao Ling
From Nonform to Rhetorical form——About Ji Shengli and Zhang Hongbo's works	Gao Ling
Out Side the White Cube: '96 Hong Kong Art Festival——Asian Cutting Edge Series	Ren Yan
Avant-Garde Scenery	
Staging Reality or the Power of Photography	Klaus Honnef Translated by Wu Minghui
Contemporary Artists	
About my "Ice: '96 Central Plains"	Wang Jin
Explanation about "Meishu (Art) :	
A Legitimate Presence of Word and Its Object"	Ni Weihua

编辑人语

INTRODUCTION

中国艺术界自“文革”以后近 20 年来，尤其是‘85 新潮美术 10 年来，艺术创作的发展轨迹，自伤痕、乡土经‘85 新潮、新古典写实、政治波普、新生代玩世现实至今，呈现出架上平面艺术与架下实验性装置、观念、行为艺术平行并置的多元化分流态势，而艺术理论则在有限翻译和介绍西方现代艺术理论中的贡布里希、潘诺夫斯基、罗杰·弗莱及苏珊·朗格等学著层面勉强存在。面对 90 年代艺术发展的动向，面对饱和了的西方艺术风格和样式，中国当代艺术在创作与批评两个方面都遇到了先前引介西方艺术时所难以想象的困惑。艺术的发展需要有个性的艺术语言，也需要在思想上确立或者说澄清艺术语言背后的艺术批评问题。应景式、随感式的点评，只能使原本就是引进型的艺术理论，在当代艺术层面上，流俗于日下盛行的大众庸俗艺术，而不能在与艺术创作及艺术语言的相互对应中，接近于后现代艺术批评话语系统和规范的明确。

如果我们承认艺术批评在脱离了现代主义释义学意义上的范畴外，在当今多元化的艺术格局中，依然有其存在的理由的话，那么，寻求艺术批评自身的话语规范化和科学化，就不应仅仅是一种承诺，而要靠一批有志于批评的学者同仁共同努力，开创艺术批评在时下日益商业化、平面化的文化活动中的独立先锋局面，建立批评与创作在新形势下的新型关系。本辑正是这种努力的开始。

高 岭

1996 年 5 月 8 日

无论现代主义时期艺术理论派别众多，理性或强调非理性，最终还是臣服一元哲学，所有区别只在于中心与边缘的地位之争。哲学到了后现代时期

成为一种话语，与艺术社会、政治、心理科学并列的异质话语。

德理达早期对中心的颠覆并没有摆脱总体视角，仍须追寻逻辑之网步步拆解。德理达获得的胜利是推倒中心后边缘的解放，但基本出发点是中心/边缘二元范畴。

后现代理论至此开始了真正的困惑，从文本、油画、装置、斯特克豪森音乐、文丘里建筑，任何一个艺术家不再拘泥于一种门类的理论或依附一门哲学。理论在作品面前意味着什么：文化原型、个人的作品感，对文类的嗜好；理论史的综合；意识形态标签；从范型看作品；作品间的比较；阐释或将过去的理论转换成现代术语或感觉。来自杰佛逊、肖沃尔特、福科的文章。我们不是看到一种严谨的推导以及具有同一性的整套术语。艺术批评包容了更多的社会学、心理学、政治学术语或哈桑的散文格调，它们聚集同一文本只是它们属于当下。

现代主义流派前后僭越：边缘的反叛，中心逐渐让位，最后边缘成为中心。称其为政治原型模仿也不过分，但问题在于原型仅仅是前台表演。

一元理论术语绝对排斥使用隐喻手法，隐喻术语说明认知处于表面，不能从材料表面中分离出抽象质素，质素是永恒的、超历史的，必须且可以用最恰切的词语命名。我们就看到众多代码：表面/深度；外在/本质；现象/原型；感官/抽象。存在主义小说以及贝克特戏剧，无不是一种追寻，而结果总是以本质的缺席告终，这种认识尴尬又被现代主义手法巧妙地将认识转化成本体论——虚无的存在。这并不解决问题，后现代认知的目的是接近神话中的目标为满足，目的或价值与时间的关系，现代主义表现为神话式的超越个人旅途的时间，而后现代主义仅仅把时间安排在当下为止。侦探小说隐喻个人的认识——即对侦探来说，当下的最重要，真相的假设是暂时性的设定，随时必须修订甚至推翻的手法，他需要操作——线索的细节和当下的追寻手法比一切都重要，全面的认知完成于旅途的终点，即结案，但这不是真相的复现，而是痕迹、线索和推导手法，真相是什么，是从中产生的话语和文本，这时才会发现比真相更为重要的东西，即支持合法性线索和手法的政治社会力量，任何人都不能幸免对这种语型和手法的依赖。从中我们看到左右后现代认知的一个极为重要的东西，即搁置真相的确定性，关注表象。表象的内容——线索和手法作为联结利益、认知和当下制度的中介，对认知是绝对关键的。

到了后现代，理论由知识的霸主下降为一种手法和线索，早期理论批评术语追求与经验材料的精确对应，受到明显越界，表明一种意识形态时代的终结。

通过基本范畴的确定，推导出一个体系，并以此进行意识形态判断和认定的现代主义做法，在后现代至少是可笑和低能的。用一种表象背后被探知的结构去组织材料，无疑是对材料的多维性形成束缚，精确的内构范畴对寻找异质材料和感觉也没有好处。后现代批评并不企图确定统一的整合模式，纯粹的恪守经验实证疆界或重新修订图式版图与艺术史或本体世界的新生区域得到整合，都是从一个极端走向另一极端。

“后现代主义”一词至今尚未有确定的历史分期界定，定义及作品作家目录，它是什么？标签、策略、力量场，一种不同以往的愿望或特质？至少它不是一个认识论性的一般同一性的范畴。假如设想探案时案犯代号为“A”，“A”隐喻看什么呢？材料、愿望、社会关注、倾向，作为交流共同体的交谈中介，认识论意义上的识别标志。对“A”来说，它不是固定在上述的某个层面，作为中心点去策定与其它层面的关系，而是将自己置于一种不确定状态，在各个层面游移、穿梭、购置“信息”，穿梭的努力造成各个层面的变化和进展。

后现代批评的越界

朱其

现场中的物体和观念

朱 其 倪卫华

朱: 或许我们现在已经到达了这样一个层面, 就是一个介于抵制和正面肯定的层面, 它已经偏高了原来的思路, 即那种必须在西方强势话语和东方主义之间作出选择的思路。你们现在是否要用西方人的话语并做得比他们更有强度。在这里, 我认为重要的是, 当一种解构展开时, 它把自己看作是在观念层面上的转换, 当这种转换进行时, 它没有一种正面的系统标准去指导我们个人主体的行为, 而个人在从事这样的转换时, 就依据着一种有效性。我们是否可以这样认为, 它和古典主义、现代主义对系统标准及做法的有效性有所不同? 就是说, 过去那种有效性是在假定的整体知识下产生的, 即它内在追求的是对所有话语圈都有效的东西。因此在当代, 有效性则被认定为只是对某个话语圈有效的。

在明确了外在层面的关系后, 是否可以回到装置层面本身。当艺术进入策略操作时, 可能导致两种做法: 一种, 他们个人回到具体性层面, 而在采取一种文化游牧的态度, 譬如回到地域文化材料之中, 或者某一种国际通用的现代工业材料, 或者广告、时装、摇滚乐等具体的那些形态中去寻找能够使作品得以成立的某种依据, 或者立足点; 另一种做法是, 艺术家虽仍面对具体、形态和视觉制作痕迹那样一种基础的东西, 却离这样一种东西越来越远, 就是回到纯粹观念的那种地方, 在一件作品中, 观念和具体视觉特性甚至已分离得非常纯粹, 或者可以说在艺术史中造成美学效果的那种视觉特性已消解到零度状态。

装置艺术和其它艺术可能不同的地方在于, 它是需要最后落实到物质层面的。由此, 在理论层面也可能引起相应的两种倾向: 一种可能是认为观念是企图强加给物体的, 那么就必须去除那种企图指导物体的东西; 另一种是我们把装置看作是一种概念斗争的东西, 在概念游戏层面, 物体仅仅是一个现场, 一个被语意或交往环境利用的这样一种载体。

倪: 某些作者通过物质性层面来反应某种东西, 用他们的话来说即“让物体、自身说话”, 他们“拒绝阐释”的姿态是否也隐含着某种圈套, 是否也拒绝了理论话语在观看他们作品时所起的作用? 由于我们不是那种史前作者, 即史前的那种岩画作者。因此, 所谓“让物体自身说话”的观点是不成立的或者说是不可可能的, 因为观看者在观看时, 总是有某种期待的, 他期待的背景是他的关于理论话语的某些网络, 不管它们是片断的还是连贯的, 总有他的上下文索引, 这或许可以称作是他的“前概念”背景, 他的观看活动可能就是他的上下文索引对作品中某些问题的一种“对接”期待, 由此, 作品也就不可能处在一种自律状态, 创作作品的策略也就是激活或延伸某种理论的上下文的策略。

朱: 还有一个方面, 你只能从一种话语形态, 再摆渡到另一种话语形态, 就是所谓的“寄生”, 你寄生到某一种话语理论中, 然后使之陌生化。在这样一种变化过程中, 当我们不考虑与西方有何区别, 或作品形态与西方有否相似时, 我们对待作品是否还需要以这种相似与否来评介其价值。由于原创性是一个现代主义概念, 现代主义强调的是美学品质, 它对应于一个被认定的艺术的, 但从普遍性的哲学层面来谈, 如果原则性概念被扩大到黑格尔的“这一个”来谈, 就没有意义了。那么接下来的问题就是, 支持我们做法的根据何在? 重要的不在于形态上的不同, 或作品观念上的不同。安迪·沃霍尔推崇的像机器一样复制, 或者杰夫·昆斯的怎样对待性以及艺术与资产阶级制度的关系等等。都只是涉及到一个具体的观念设计层面。在我们的语言意识中, 过去仅仅是或者只是西方语境, 或者以西方语境和本土语境作为对立的两大文化层面来看问题。但事实上, 在亚洲, 日本、印度、中国, 具体的哲学文化内容都不一样, 欧美各块文化也有差异。因此, 从整体的东西方语境来思考的话, 意义就不大。或许回到个人语言意识的具体的点上来, 才合适一些, 我们过去可能更多地是美术史的先例比较来判断你过去一系列作品中存在的承续性的东西的, 但是, 是否要针对这个问题, 以此作为你作品的

一种主题,我认为这已经不重要,因为这仅仅是具体思路的设计问题。

倪: 东西方概念也是针对话语圈讲的,它与现代主义的宏大话语有关,这种情景产生于争夺话语圈主导地位的过程中,但事实上,我们并不能直接遭遇这两大话语系统中的所有部分,而只能是局部,特别在当代当它们自身变得难以弥合时更是如此。在一种交往语境中,我们所遭遇的那些话语碎片的原本出处已变得不重要,人们不再寻根问底地去追究它,不再追究源于东方还是西方的问题,甚至它要往那里延伸,也已变得模糊变得不确定,在交往过程中,它只能不断地被扩散、弥漫和增生,谈到艺术作品,我们若要在当代语境中追求一种完美品质或一种完整的东西,或许也是不可能的,如果他致力于去追求并以为追求到了,那只能是一种假象。如果从完整性考虑,譬如可以成立的艺术作品应是怎么样的问题,就是一个根据艺术史先例的比较而得出的问题,这等于是先验的概念,我们现在所要避免的,正是那种在艺术史之内往外看的眼光。

朱: 实际上,刚才谈的还是面向整体的经验性观点,我觉得,在具体的创作中,应更多关注的,还是个人的语言意识,你怎样协调个人的概念经验和集体语言之网的关系而将作品投入到语境的交往层面,可能更有意思。关于语境,并不是一个作品放在美国或欧洲或中国,就显得语境不一样,它不是相对“地域”而言,而是相对话语圈而言。“地域”可能仅仅跟具体作品的设计有关,譬如在美术馆、洋房或废墟。至于具体形态的不同,也许仅仅涉及到这形态特性与早先艺术史中符号链或符号网的一种静止关系,但问题的重要性并非在此,而在于你的作品在具体话语圈里,你所遭遇的那些概念,并与之交换、抗争或组合,在此过程中,你或许会受到那些概念的认同或拒绝,但不管拒绝还是接纳,在这一话语圈内,在一个共时点上,你已与其它话语构成了一个新的关系、形态或网络,此时就看你的作品是否破坏了这网络,还是被这网络所归类,或者你是否修改、影响了它,从而迫使它进行大幅度调整。

倪: 我认为,这是一个共时态和历时态交叉发生的问题。

朱: 也就是,这一作品它设定的意义,是针对现在而不是将来设定的一个目标来考虑的,所谓搁置意义,到底搁置什么?那只是不设定在先的目标。

倪: 我认为现代与后现代的根本区别是:现代以线性的、纵向的延伸发展为基础;而后现代则只是一种横向的相互影响,这样,话语与话语之间不需要时间维度的限定,还需要承上启下它的共时态和历时态可在同一个时间截面上发生,所谓搁置本文的意义是对一种过去或将来时态的阻断,它也隐含了某种集体主义的失语症,这是对在先意义的忘却还是为意义的填充留生空白的页码?或者,在话语出现的瞬间就预示了它的消失,或者说,话语最终是建立在一种随时都准备消失的表现之中,话语的那种中断的、分散的、暂时的和不可靠的特性是后现代的症候。它所对应的是那种不断地阐述、分析和解构或的“阅读”。

朱: 就具体艺术问题来说,它还是涉及到原创性问题,原创性在某种程度上有与民族主义、地理空间相关联的问题,它有稳定的、一贯的、整体的成分,原创性隐性地设置了文化之间的国界。

倪: 对,在现代主义语境中,它是一个纵向贯穿下去的话语线索,而在后现代,它则是分散在各个语境场中的片断话语,并且话语与话语之间有间隔的空白,在此,相似性的话语会被那些话语空白隔离,而这不影响它们在各自区域发生着各自的作用。就如现代宇宙学家说的“多重历史”概念,这意味着,几重维度可同时发生相似的事件。有效性原则在每一维度上都有普遍性,而原创性随之自动解构。

朱: 所谓的解构和建构这样一种观念,可能涉及到这样一种事实,就是一种纯粹的上下文关系,或者一种纯粹艺术圈内产生的纯粹“艺术物体”,它能不能发生在我们那种具体的现场。事实上,我们所处的是这样一个层面:在具体的一个作者身上,总是包含着几个身份,或者在一个具体的圈内,存在一种不同层面的东西,包括我们所面对的艺术品或艺术行为,总是和其它层面的行为内涵交叉在一起,就是说,我们过去所假想的,可能存在于现实中纯粹艺术层面的东西,并不只与艺术史关联。艺术行为或观念总是和社会学现场或制度层面的机制性的东西交叉在一起,而我们自身只能显身于这种交叉中,并且无法从中分离出来。

从《哲学研究》到艺术理论

邱志杰

1

人们告诉我，今天的艺术批评已经不打算提供区分艺术与非艺术，好艺术与坏艺术的评判标准，或者说它承认自己没有能力提供这标准。在我看来这是胡说；人们还告诉我，艺术理论在当代的这种退化很大一部分乃是来自维特根斯坦的《哲学研究》，在我看来这更是胡说，并且是更拙劣的胡说。

虽然维特根斯坦本人可能更熟悉古典艺术，但其理论与现代艺术的某一支运动确有难解之缘，我指的是从马格利特到贾斯帕·琼斯（Jasph Johns）再到约瑟夫·克索斯（Joseph Kosuth）与布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）的概念艺术传统对语言的反思。在中国，从'85时期的黄永砵和吴山专到目前的我本人，都留下了维影响的痕迹。但是在最近的文章中，对维特根斯坦的引用竟时常被用于为各种价值相对主义理论和主观主义的艺术实践辩护，那些后现代主义买办们乐于把维特根斯坦“意义来自使用”中的“使用”概念主观化和一次性化，从而用意义的主观裁定取代意义的确定性，用视角相对论取代评价标准，并且自鸣得意地称之为“解构主义”。这类庸俗化解释极其粗暴地伤害了《哲学研究》的本意。将这一形象嫁祸于他，维特根斯坦有知恐怕要说：“这刺痛了我的虚荣心”。事实上《哲学研究》的出版就是为了扭转这种对他的误解、歪曲和断章取义。

因此，反驳那些论点的工作已由《哲学研究》本身完成了，我们所要做的是来看看维特根斯坦关于艺术究竟说了些什么？——从《哲学研究》中，我们可以读出或引申出哪一些艺术理论上的主张？

2

前形式主义的艺术理论中艺术语言与日常语言的界限并未澄清，艺术语言尚未被视为一个有其特殊规律的领地，这样人们时常会逾越二者边界，试图用一方的规则替代另一方的规则。当人们将日常语言与其指涉物的明确指称关系的模式挪用于艺术现象时产生了现实主义的艺术理论；相反一些人主张用艺术语言全盘取代日常语言，这多少是尼采的观点。到俄国形式主义者手里，日常语言因指称确定的意义而工作，艺术语言不具确定意义但以其语言形式的情感上的有效性为工作目标，二者各有工作方式不可互相替代，至此，二者的关系得到了较合理的确定与说明，俄国形式主义的这种结构主义仍嫌粗糙，但却是第一个摆脱黑格尔主义阴影的艺术理论。但是日常语言理论并没有停下来，在维特根坦和奥斯汀那里，日常语言也是以有效性为工作方式的。那么，非艺术语言的有效性与艺术语言的有效性此时如何区分呢？我们当然必须对之加以区分——如果的确存在一类被称为艺术的语言游戏的话，它必定是做了某些一般的语言游戏所不能做到的事。写实绘画在摄影术发明之前不就是如此吗？这之后摄影机所不能做到的抽象绘画就出现了，现在出现了会画抽象画的电脑了——艺术语言似乎是不不断地被日常语言吸收，为了避免同化而被步步相逼地被迫去演变，就连艺术理论似乎也是如此。

解决这个问题时出现了四种说法：

（一）把艺术语言的有效性解释为相对有效性，缩小其范围，使其在语用者、语境等方面相对化。其甚者主张由说话人的身份来规定其为艺术语言，这类解释在性质上接近行话、密语。

（二）认为艺术语言是对特殊内容的涉及。如认为日常语言涉及可见实体，艺术语言发掘个人心象，特异感受等。

（三）把艺术语言解释为对语境的脱离，即一种超语境的有效性。从而它是一种引起不确定效果的语言，区别于日常语言在一特定语境中的确定性意义。

（四）认为艺术语言是一种特殊种类的有效性。日常语言的有效性是理解，艺术语言的有效性则提供

其它可能的理解角度。

虽然我更倾向于第四种方案，但上述说法多少都是成问题的，现在就让我们带着这些问题进入《哲学研究》的文本。

3

[1]《哲学研究》的基本论旨的确是用“意义来自使用”的命题取代那种意义由词语的指涉物决定的实证主义语言观。因此《哲学研究》开章明义就质疑奥古斯都对语言的素朴反思，在维特根斯坦看来，指物定义可以是语言学习的训练方法之一，但不能将该模式套用于所有语言游戏，这种“只用一个例子来滋养思想”正是“哲学错误的起因”。我们使用已死者的名字，谈论已化为碎片的“石中剑”（第44节），都不是用名称的承担者，而是在重复使用中赋予语词确定的意义。何况名称只是多种语言游戏之一，我们还用语言来下命令、求救、感叹，我们“用它做各种各样的事”（27）。显然，从这种反实证主义引申出来的艺术理论无论如何不会是“现实主义”的。它必定与各种把艺术当作视觉形象、时代精神或内心体验的镜像的实证主义艺术理论格格不入。

[2]《哲学研究》从第243节开始讨论感觉语词展开了对私有语言的批判。实际上私有语言搬用的就是指物定义模式，只不过将私有经验的“心象”替代指涉物的产物。维特根斯坦指出，感觉语词并不因它瞄准了内心的“疼”或“红色”的心象而获得意义，感觉语词之所以能在运用中有确定意义是因为它在语言的“布置设置”中有其预先假定的岗位（257），而自我设置的感觉符号“S”因为尚未进入特定的语言游戏而对任何人毫无用处，它只是机器上“一个不能带动任何东西转动的轮子”（271）。与感觉语词一样，任何艺术语言的运用都面临着一个既定的布景设置，那种认为艺术表现私人的特异感受与神秘体验，只须把内省的体验向外渲泻的表现主义理论同样绕不开私有语言的无效性的困境。艺术理论中一切闭口不谈语言效应的通灵论、渲泻论、创作过程体验论和直觉论都难逃维特根斯坦剃刀。关于直觉论，维特根斯坦有如下妙评：“如果直觉是一个内在的声音——我如何知道我怎样服从它呢？我如何知道它没有误导我呢？因为如果它能够正确地引导我，它也就能够错误地引导我”（213）。

[3]在第89节和第123节之间，维特根斯坦集中讨论了逻辑的地位，哲学的性质等基本哲学问题。这里出现了维特根斯坦最大胆也被攻击得最厉害的一个论点：哲学并不深入表层之下去挖掘本质，而是“重新安排”，（92）哲学的任务是在语言产生混乱之时把语词从误用中“带回到日常用法”（116）它只是描述、回忆并指出既有的联系，“为特定的目的汇集提示”（127），这一特定目的就是促使人们对语词的使用“全貌再现”（122）。这些想法类比到艺术上也是同样大担的，实际上非此不足以理解为何每个时代的艺术没有在一套形式化符号中完全封闭“自律”地发展，而是始终与日常语言礼尚往来。艺术语言的原材料来自日常语言，其生效也是针对日常语言，它不可能在封闭的素材与规则之内成为一套“行话”。在第610节，维特根斯坦问道：“为什么我们不另找一套词汇？”，似乎暗示了，语言的创造性使用就是必须寄生在自然语言上，如果创造出20个人造词来分别描述咖啡的20种芳香，是断不会有什么艺术魅力的。正如“哲学问题应当完全消失”（133），艺术除了改造日常语言，也不存在自己的问题，就目的而言，艺术所要做的实际上也是一种“全貌再现”——这一点至关重要，后面还要涉及。

[4]从第143节到242节，维特根斯坦依次讨论理解一个语词，理解一个命令与理解规则的问题。维指出，理解并不是去占有深藏在语词内部的含意，理解不是一种心灵状态或一个心理过程，不是凭灵感获得启示，理解就是掌握了语词的各种用法，能够在各种语言游戏中运用它。接着，维说达至理解的方法只能是训练、示范、提供样本，对反应进行评判——在这里强有力的辩驳是：解释者通过例子和练习教给学生的东西并不比他知道的少，他自己对之的理解并不更多（208）（209）。——否则他这更多的理解必然要来自另一个解释者，而他又知道得更多——无穷的后推只能搬出一个全知全能的神——这可以说是极严厉地批判了关于艺术接受的各种阐释理论，不管是对作者本意的解释理论还是接受美学的主观阐释理论：对作品的理解并不是对其内在含意的猜测，这种理解在观众那里并不比在作者那里更少，但也不更多。理解作品就是对艺术语言的效果加以体验。在日常语言中理解往往是把未知的语词通达于已认可的前提，知道了该语词在语言的“布置设置”中占有的位置，就可以使用之，就是理解了它。那么艺术批评的

任务也许一样是要去建立这样一种通达。批评不解释，它描述艺术语言的效果，把崭新的艺术现象放入特定文化语境与艺术传统的“布景设置”中加以思考。

[5]在 518 节到 534 节，《哲学研究》集中涉及了其对创造性使用语言的看法。维特根斯坦提供了三组对比：逻辑上可能的化合价与化学上可能的化合式，风俗画与肖像画，不能被另一个句子取代的句子与“可由说同样东西的另一个句子代替”的句子的对比。用这些对比维指出了语言的创造性使用与规范运用的不同特点，这十几个段落是《哲学研究》最直接涉及艺术之处，当维特根斯坦说一首诗“只有这些语词在这些位置才能表达那些东西”（531），以及当他说：“这幅画告诉我的是他自身”。“即：这幅画基于它自身的结构、基于它的线条和色彩而对我有所说（523）。我认为维特根斯坦坚定地站在了形式主义的立场上，这些段落还相当有力地支持了[1]和[2]。

在第 532 节中，维特根斯坦把创造性使用与规范性使用的生效都称为“理解”。把理解作为一个家族相似概念包含种种用法。但他可能还认为，前一种理解是比后一种更重要的理解模式：在 527 节中，他说：“理解一个句子比我们通常所想的更像理解一个音乐主题”。让我们回顾第 138 节，“如果语词的意义就是词的用法，讲这种符合就没什么意思了”——并不存在词与词或句子之间的相同意义，既然它们是两个词，其用法必定有所不同，从而意义是不会“符合”的——否则其中一个就会消失。这时可以说维特根斯坦持了一种比第 531 节更极端的立场：每个表达式都是不可替代的——诗的生效方式实际上是所有日常语言的典型生效方式。在此意义上，日常语言就是退化了的诗。（这里，海德格尔的“诗最先使语言成为可能”已经呼之欲出了）。

[6]从 571 节往后，维特根斯坦借讨论意向语词论述了语言与环境的关系。一切语言游戏都是镶嵌在环境之中的，所谓“意愿”、“期待”，都是对一种特定形势的反应，而不是对当下心态的描写。但是，我们说语句根植于环境，语句从环境之中生发出来，并不同于说语句是环境的再现。诞生自环境中的语句并不被动地镜映环境，而是创造性的。它的出现本身对环境有所改变。因此，不能用环境因素去还原语言现象，尽管环境是在先因素，我们仍应把语言看作“原型现象”（Protophenomenon）（654）。这一段论述，显然会引起艺术作品与现实环境关系的全新认识。首先，强调语言游戏镶嵌在环境中，要求抛弃艺术语言是封闭的符号体系自给自足的古典形式主义艺术自律理论。同时，作品主动干预环境而非被动反映时代与地域特征一观点，要求我们抛弃庸俗社会学的经济基础对上层建筑的决定论。既然语言是原生现象，应把它“视为初始的东西”（656），那么我们面对作品只是去倾听它的生成在环境中引发的回响，去体察它的出现所带来的新的形势而有所行动。这样，我们便超越了艺术理论中长期争执不休轮番出台的左和右的两个极端。（看看当前艺术批评的套路吧：先讲信息时代、冷战结束、文化差异，接着列举新社会运动和社会热点：环境、人权、同性恋、爱滋病、吸毒。然后转入谈作品。其弦外之音：作品与现实关系不但是因果的，作品就是环境的温度计和地动仪。维特根斯坦的真知灼见发表四十余年矣，黑格尔主义的“民族精神”与“时代精神”的幽灵还在徘徊，真是令人发指）。

[7]在《哲学研究》的最后三十节中，维特根斯坦讨论了“意指”。他说：“意指并不伴随语词，尽管语词确实与意指对象有联系，但“不像你想象它的那样，用心理机制”（689）。我认为把“意指”与时下到处贩卖的批评术语“文化针对性”加以类比是极其有趣也是极其残酷的。我们可以接着维特根斯坦的话头往下说：“文化针对性是已经存在的，还是由作品本身建立起来的？对于那些自我标榜的文化针对性，我们也问：“你肯定你诅咒的是他吗？你能肯定同他的联系已经建立起来了吗？”——那些寄生在文化针对性上的“即事”创作在这里开始站不住脚了。

[8]维特根斯坦在许多地方都强调了这么一个事实：每个词都带着一些确定不疑的前提作为其语法的一部分。比如：“上”和“下”是以地球为坐标的，地球的在场在此凝聚在“上”和“下”这些语词的语法中（351），我们不说“火炉疼”，不说“太阳上那时是下午五点钟”都是因为我们语言必须依赖一定的在先框架，以某些接受下来的事实为前提才能去言及另一些事实。进一步联想到维特根斯坦关于规则与游戏的关系的见解（204），似乎有助于思考艺术界的“传统”问题。一个创造性的行为总是以大量传统的为根基的，即使批判传统也是以另一部分传统为前提，这首先抛弃了盛极一时的全盘性反传统主义——一种时常要泛滥的“从头来过”的冲动，在这里，规则或传统，又不是普遍地决定一切语言游戏的，随着

每个语言游戏的目的不同，处理的问题不同，我们交互选择各种既成事实作为我们的根基，这为面临新问题时修正传统开放了可能性。

以上是对《哲学研究》几大组基本论点与艺术理论可能产生的关联的一些猜测。我认为这里的关系不是因果性的，维特根斯坦关于日常语言的使用规律的观点是否可以直接类比到艺术领域？这中间要经过怎样的转换？这些都是值得深思的。此外《哲学研究》中尚有一些明显与艺术有密切关系之处，如第二部分关于“鸭兔图”的“面相”的讨论，就是一个贡布里希式的问题，它的启发在哪里，尚未找到方向，这些都有待深究。

4

现在，暂时让我们再大胆一些，尝试把上述引申加以综合，并通过技术性分析，看看是否有可能得到一套较完整的艺术理论——冒着被维特根斯坦本人嘲笑的危险：因为他也曾试图将《哲学研究》融为整体而终于放弃了。让我们再次引用《哲学研究》的序言：“我怀着怀疑的心情发表这些思想。”

我们来看以下三个句子：

a: “乌鸦是一只黑色的鸟。”

b: “乌鸦，这夜的碎片，纷纷扬扬。”

c: “乌鸦是一块大石头。”

句子a是规范性运用的日常语言，句子b是北岛《结局或开始》中的一句诗，至于句子c，神志健全的人会说这是一句胡说。现在的问题是b是对语言的创造性使用而c是错误使用，同样是犯规的使用，为什么人们赞赏b则厌弃c？

在这里，陈述a携带的信息有两条，I：黑色的。II 鸟——可在空中飞行。

与c相比，b与a有色彩上的相近，但若言：“乌鸦是黑夜”。则破坏了第二条信息，于是利用“碎片”与鸟群在形态上的相似，以“纷纷扬扬”达到动态上与飞行的相似。而“夜”与飞行的场所天空本来就有亲缘关系，微妙的转换不在于以夜喻鸦，而在于将夜作为时间段落变为空间性的体块，才有“碎片”可言。这一转换产生的陌生化反过来由与之在色彩上形态上相近的鸦群承担，使鸦群形成了一种突凸的表述。b对信息传达的方式改变了，但没有破坏信息本身，这样就在迂回的表述中附加了手法的特异效果，从而提供了看待乌鸦的新方式。相比之下，句子c完全破坏了“黑色”和“在空中飞行”这两条信息，故“大石头”不能提供对乌鸦的解释，而被废弃。

再举闻一多诗作《难民》中的句子“乌鸦的翅膀，溶化在黄昏里”为列。这里诗人也是利用了暮色与鸦翅色彩上的难辨。但若言“乌鸦的翅膀，消失在黄昏里”就感理由不足，于是把鸦翅振动的视觉因素加入，把时间流程加入，鸦翅与暮色难辨的程度是渐变的，而“溶化”一句体现了这种渐变，从而成为一句妙语。

如果我们试着修正c，使其与a建立色彩上的联系，就有些像诗了：

d “乌鸦是一堆煤”或“乌鸦是一块煤”。

如果再把飞翔的动态加入，就很可能被当作一个诗句来接受了：

e “乌鸦是一堆洒落的煤”。

f “乌鸦是一块盘旋的煤”。

现在：

b、e、f和c都是犯规的表现，但这是两种性质的犯规；b、e、f和a都是可接受的表现，但二者是两种性质的可接受性。

那么，“为什么色彩上和动态上的相似就使你产生可接受性？”——“我不知道，我没有理由，因为我们的生活形式就是这样的！”

这时我们就到达了“理由之链”的尽头（326）。

现在我们知道，b、e和f的可接受性在它们的感觉特征与生活形式相吻合，那么我们得到如下区别：

句子 a 基于生活形式，符合日常规范。

句子 b、e、f 基于生活形式，不符合日常规范。

句子 c 不基于生活形式，不符合日常规范。

“不要把它当作理所当然的事，而要把它当作一个非同小可的事实：图画和虚构的叙事使我们愉悦，使我们神往……”（524）。

现在要问的是，为什么不超出生活形式的犯规性的表述“非同小可”？这个问题通常的问法是：艺术的社会意义是什么？

回答这个问题须从日常语言与规则本身的性质入手。

规则，也即日常语言的表述习惯是在生活形式之中凝聚起来并逐渐规范化的。因为它处于稳定的规范化状态所以可用于语用者信息交流的实践，在该实践中生活形式作为规则的前提是不言而喻的，规则的规范化自身已足于维持其合法性而无须特别提示它依循于生活形式的合理性。生活形式并不直接参与语言交往；人们对之的依循便在长时间后形成习惯而达到无意识状态，此即俄国形式主义者所说的“自动化”。在这种自动化中人们只能意识到规则而遗忘了它背后的生活形式。

这时，艺术语言因其创造性表达方式的非规范化，不能用于解释、描述、行事等语言交流实践。在缺乏实用价值的情况下人们试图将之归入胡说而予排除，却发现它基于生活形式之中而具有与规则化的语言同样的合理性——尽管不具合法性。这显然提示了规则依赖于生活形式这一已被遗忘的事实。并且进一步提示：规则并不是生活形式之上唯一可能建立的表达方式，存在着其他表达方式。这样，艺术语言不但唤醒了对生活形式的根基意义的关注，并且通过这种唤醒为反思与批判现存规则提供了外在的立足点。

正如对乌鸦的诗化处理提供了对乌鸦的新观点，艺术语言对自动化的中止提供对世界的新眼光。在自动化之中，人们下意识地遵从规则，在位置和名称中识别事物而遗忘了对事物本真的感觉。人们识别，但不看；人们称呼，但不命名。自动化程度越甚人就越远离生活形式。“如果许多人的复杂一生都是在无意识地匆匆过去，那么这一生就如同没有存在过”（托尔斯泰）。自动化就是麻木、本能地依照惯性活动，在这虽生犹死的黯淡中，一个新颖的表述突凸而至，人重新感知事物之为事物，人重新感觉到生活形式——理由之链的尽头才是他所最终依赖的。而对既存规则的非唯一性的认识也使历史首次作为历史而进入人的意识（再次与海德格尔的“去蔽”呼应）。

经此唤醒的人，带着对生活形式的自觉意识去遵守规则或是创造性地超越规则，都已对历史的选择、习惯，对其语言共同体有所意识。此时的遵守也是保留着对规则修正与批判的可能性，这就是带着历史、记忆、想象和展望而在当下生活，也是带着对他人的意识而在当下生活。意识到生活形式就是意识到人类共同体所奠基的那些必然前提；意识着传统而生活就是意识到人类的有限性而生活。

维持根斯坦哲学的任务促成一种“全貌再现”的世界观让每个语词在语言游戏中有其不可置换的确定性意义、凝聚本质，又使它们“沿着多条熟悉的小径通向四面八方”（534），这也正是诗——艺术语言的使命。

如果哲学是一种治疗，那它就是针对自动化——生活形式遗忘症的治疗（哲学是回忆）这种记忆丧失症是真正的人类理性之癌，临床表现为偏执、蒙昧、教条主义、自我中心……。维特根斯坦的治疗方法是汇集提示，澄清矛盾之前的事态，解构教条，展示被遮蔽了的差异，艺术语言的方法是提供替代模式，制造新的差异。

上述发挥是否对维特根斯坦的牵强附会？兹从《哲学研究》文本中取证如下：关于规范化言说造成对生活形式的遗忘：

“事物对我们来说最重要的方面由于其简单平常而掩蔽着。（你不会注意它——因为它一直都在你眼前摆着。）一个人的研究工作的真正基础对他并不瞩目。除非有时候恰恰是这一点引起了他的注意。——这等于说：一旦看到了就是最触目最有力的东西，我们通常熟视无睹。”（122 节）

“我们对某些事情不理解的一个主要根源是我们不能概观语词用法的全貌。——我们的语法缺乏这种概观。”（122 节）

关于规则并非建立生活形式之上唯一的模式：

“毋宁说这些语言游戏立在那里作为参照物，它们将通过相似性以及不相似性来帮助我们领会我们的语言是怎样一种情形。”（130节）

“发明一种语言可能意味着根据自然法则（或同自然法则一致）发明一种为了特殊目的的工具。”

“这里，我在陈述‘语言’一词语法的某些东西，把它同‘发明’一词的语法联系起来”。（492节）

关于创造性使用唤起了对生活形式的体察，在《哲学研究》中似乎没有直接的段落谈及，第534节谈“在一个特别的意义上听见一个词”，即对言外之意的领会，“像这样地措词，像这样地强调，以这种方式听，这样的句子是向一系列句子、图画、行动过渡的第一步”，接着又重复了一次“许多条熟悉的小路从这些字词通向四面八方”似乎隐约及此。第415节说“我们现在所提供的是对人类自然史的评论，然而我们并不是在引起好奇，而是在提供观察，这种观察没人怀疑过，只不过因为它们总在人们眼前而逃避了评论”，这一节倘是在说艺术，真是天衣无缝，可惜维特根斯坦此处谈的是哲学语法错误的批判，但对我们仍是有所启示的。

在文本中没有直接佐证的情况下，由规则的自动化和生活形式中存在多种建构可能等推出创造性使用能唤醒对生活形式的体认，虽然逻辑上并不困难，对《哲学研究》而言或许走得过远了。然而在《关于美学、心理学和宗教的讲演与谈话》中，我们找到这样的段落：

“如果我们能够解释某一表述的环境，我们就可以知道这一表述可以用一种截然不同的方式来表达。我们可以用另一种方式来表达，这种表达会使上述表达失去它对于许多人所具有的魅力，当然也会失去对于我所具有的魅力。”

“为了澄清审美用语，你必须描述生活形式。我认为在谈论审美判断时我们不得不说，‘这是美的’之类语。但我们发现当我们必须作出审美判断时，我们根本找不到这些词，找到的是另一种词，它的使用就像一个姿态，伴随着一个复杂的活动。（原注：判断是一个带有行动的巨大结构的姿态，这个结构并不是由一个判断来表达的）”

我想，这对于我们的整个建构是一种证实。

5

我并不认为《哲学研究》是艺术理论的圣经，相反我认为本世纪的艺术理论已向语言哲学借贷太多，但维特根斯坦对我们确实馈赠甚丰。如果以上的引证已表明本文的引申发挥是对维特根斯坦思想的合理延伸和运用，那么我们已经得到艺术语言与日常语言与胡说三者的分界标准。当然问题远未终结：我们固然已能判断一个表达是否为艺术，但两个艺术表达之间孰优孰劣，我们仍然无从措手。如果期望找到一把精确的刻度尺来一匡天下，固然太乌托邦，太也忽视“文化差异”了。但事实上我们的确说莎士比亚是比我伟大得多的诗人，我们的确也说我的这张画比那张画更好——我们的理论应该挺身证明我们作出这些判断并不是非理性的。再如：达到创造性使用的方法是将日常语言加以歧变，还是将胡说加以整理？什么情况算是对生活形式有所说？文学固然可诉诸视觉，音响的相通，在造型艺术中又如何判定？这些都大可深究，今天的艺术批评所能做的远不是向一切成功者都起劲地欢呼。

进一步思考艺术语言对日常语言在批判作用时发现：艺术语言在确立新表达法的合理性时为日常惯用的表达方式提供了竞争者。这种新表达法的每一次汇入都引起整个符号系统功能的重新分配。“新的语言种类，新的语言游戏会出现，而其它语言和语言游戏会陈旧过时，被人遗忘（23）”。诗性的表达在渐次熟悉过程中被约定为固定用法，也变得“可以用另一个句子替代”，此时诗就融入日常语言，正是它把生活形式的源头活水不断地注入，日常语言才没有成为一汪发臭的水塘。把第531节和138节对照，我们确实要猜测，维特根斯坦几乎就是在说：日常语言是退化的诗。也许有一天人们会千篇一律地称乌鸦为“夜的碎片”就像我们今天千篇一律地把爱情的萌发称为坠网。把成功称为登峰造极一样。在此维特根斯坦再次同海德格尔关于诗人的论述如期而遇了。

把这一遇合视为思想史的奇迹一定是肤浅的。在共同的生活形式之中，同样行于语言之途的思者也许是命定要相遇的。

今日批评之坐标

——从 1995 年艺术批评谈起

顾丞峰

时下里，谈论批评与批评本身一样，难以激起人们强烈的兴趣，当然这不全是批评本身的问题，在一个日趋日常化与实用主义的今天，理想主义与价值判断已成为一些人公开讪笑的对象，虽然我们不必为批评的某种失落叹惜，但随时检查一下用以安身立命的批评究竟境况如何，却也必需。远者不必追溯，审视从 1995 年至今的批评状况，结论尚不足以使人乐观：一方面对文艺本体问题的探究形成近几年来一个阶段的高潮，批评对艺术现象的关注也较为集中在具有挑战性的非架上作品上；另一方面批评方法、体系的建立仍未成气候，随意性仍笼罩着许多文章，且随着市场因素的强化，批评家角色的分工已含糊不清；此外真正的反吹捧的“内部敌人”式灼见并不多，常见的，浮泛的对象化阐释仍比比皆是。诸种景观构成了当下批评的面貌。

意义讨论，理论界的亮色

源起自 1994 年底由《江苏画刊》发起的“意义问题讨论”在 1995 年形成了一个对艺术本体问题探讨的新局面。这场讨论中最活跃的、对理论导向有决定性作用的人并非批评家，而是艺术家身份的邱志杰，他的《批判形式主义的形式主义批判》（见《江苏画刊》1994 年第 12 期）一文堪称近年来美术理论界颇有影响的力作，由他来挑起这场牵涉面很大的争论并非偶然，其人浏览西学之多当令不少冠之“批评家”头衔的人为之汗颜，更为重要的是作为一个敏感的当代艺术家，他感受到了新的艺术方式迫切需要在理论上的先导和阐释。

邱志杰的“批判形式主义”语言论一出，辩者云涌，有否定语言，强调“言语”的（沈语冰）、有断言“本体论的终结”，要“超越索绪尔”的（王林）、有将邱的说法定性为“俄国形式主义”的（周宪）……等等不一而足，可谓一石激起千层浪，这是一个任何人都回避不了的问题，尽管可能不在书面表露出来。实际上，明眼人可以看出：这场讨论其实是 80 年代以来的“形式美”之争，“纯化语言”与“大灵魂”之争的某种意义上的延续，所不同的是这场争论的创作缘起是近年来装置以及大量非架上作品的出现。从严格意义上说，这次争论是 90 年代以来对艺术本体问题的首次深入讨论。由于该问题专业性较强，涉及的知识面也很宽，目前的讨论已有某种文牍主义的倾向出现，这是需加以注意的。

1995 年在传媒上出现较多的另一个话题是中国当代艺术与西方主流艺术的关系。其实最早在 1992 年《艺术潮流》就开辟了“中国当代艺术走向世界讨论”专栏；这之后，《江苏画刊》于 1993 年起开办了“走出东方”栏目；1995 年《画廊》也开办了“中国当代艺术如何获取国际身份”栏目。讨论的中心点是处于边缘的中国当代艺术有没有必要和如何去取得国际身份。在这个问题上各方仅止于表态，尚未形成交锋。其实艺术家们更早感受到这一问题，王广义从作品《visa:》起就已经在关心国际性的问题，90 年代以来不少艺术家热衷于在境外频频办展就是以实际行动去实现“获取”的，在此方面又反衬出理论界的某种迂腐来。

提出这个问题显示出理论对实际问题的面对,但说到底,它毕竟是实践问题而非严格的理论问题,这一点批评家们应当比艺术家们拎得清楚。

'95 批评的关注点

当代批评从广义上说是针对一切艺术现象的;从狭义上说应是以具有当代性的艺术作品为主要对象,进而加以阐释、辨析和批判。传统的艺术方式和一切隶属于传统至今仍在延续的艺术方式不应再成为批评关注的对象,正如批评应将商业性的艺术排队出其范围一样理由很简单:是否具有当代性、作品之中能否反映出当代艺术问题,这是能否成为批评对象的重要标准。采用何种媒介、形式并不是具有当代性的必要条件但却是一个充分条件。而非架上艺术方式其中所呈现的问题最多,目前对于批评来说显然最具有挑战性,1995年批评界的较多注意力集中在非架上的艺术中就不足为怪了。

1995年至今,国内与装置有关的展事颇多,较有影响的如1995年初在上海举办的“装置,语言的方位”,11月在京举办的“张开嘴,闭上眼”展,年底在《江苏画刊》上开办的“批评家提名展(雕塑、装置部分)”,1996年3月在上海举办的“以艺术的名义”装置展等等。大多展事都是由批评家策划的,并在同期的研讨活动中注意到针对某些问题,如“装置的语言状态与有效性的关系”、“装置的社会性一面如何加以呈现”、“装置与前卫艺术的关系”等紧迫问题。《画廊》杂志1996年第2期开办的装置艺术专号也是一个时期以来装置艺术研究的集成。

对与装置关系密切的行为艺术,1995年批评界的关注尚不够,大概因为其展示的机会少且易引起非议,它还未争得像装置那样的在人们心目中的地位。

在中国画方面,水墨画如何走向当代,现代水墨能否成为将水墨方式带人现代?笔墨究竟是不是不可更动的精华所在?……等问题都远未解决,但上述问题在1995年的批评界中无大的进展。

以油画为代表的具象绘画及抽象绘画领域,在1995年批评的视野中,一潭死水。

尚待明确的批评家角色

当代批评家这个角色,从未像如今这般丰富多彩,或者说界限不清:'85新潮以前的批评只能称之为“准批评”,悖论17年批评的空白状态;自'85新潮美术批评开始登上当代文化舞台以来,批评家们的职责一直是同极左斗争,对新的实验、风格加以推崇和介绍;进入90年代,自从广州双年展和中国艺术家参加威尼斯双年展后,批评家组织展览和操作展览风气兴起,加之又有一个令人议论纷纷的“批评家公约”,一些批评家与画家的关系又多了一层友谊之外的交换(雇佣)关系。

批评家组织展览,比起以往由美术家协会来组织,无疑是历史的进步;比起单独由艺术家自办,也有着明显的优越性,从艺术的当代性角度看,艺术的经验仍然是个人化和局部的,在把握文化的阶段性脉络、预见某种风格的出现,全方位利用传媒等诸方面,批评家显然比艺术家更胜此任,况且在大型展览中把握整个倾向性,以一种操作的方式向社会推出,就更离不开批评家的参与。问题在于批评家并不是万能的,艺术的各个领域都有独特的专业学术层面,所谓“术有专攻”是也,很难想象一个批评家既对装置艺术有着浓厚的兴趣和侧重又在油画,中国画各个领域里都堪称专家。但在现实中这样的万金油似的“专家”却屡见不鲜。在这方面郎绍君的一次做法值得称道:在第二次批评家提名展(油画)筹备时,他也被邀请参与,他提出自己主要的研究方向是水墨画,油画并非其特长,所以谢绝了参与,可惜不是每个批评家都这样明智。当一个曾经受人尊敬的批评家像十全大补膏药般地到处张贴,无所不能地出现在各种展出场合,发一通无关痛痒的高论时,又怎么能怪艺术家们在心里瞧不起你。

“批评家公约”刚出现时遭到许多人的非议,实际上这是中国艺术过渡时期的产物——本来,批评家的成果应当在各种媒介上实现其价值,由传媒付给撰写者报酬,但现阶段稿酬之低有目共睹,艺术家另外付给的报酬实际上是对批评家价值的一种确认,这已经为很多艺术家所接受。但它的负面效应是使人误解这是一种买卖关系,某种批评文章也的确迷失了本性,使批评沦落到给作品促销,一手交钱一手交货的地