

2014

孙振华 主编

中国美术批评家年度批评文集

如果说当代批评有什么不足，其中最大的问题，就是丧失或者缺乏自我批评的精神。批评如何才能进步？——从批判自身、规范理论开始，只有这样，中国的艺术批判才有望在过去的基础上自我更新、凤凰涅槃。

SELECTED CRITIQUES

2014

中国美术批评家年度批评文集

孙振华 主编

河北美术出版社

策 划：田 忠
责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明
责任校对：齐少楠
装帧设计：波兰文化传播有限公司

图书在版编目 (CIP) 数据

2014 中国美术批评家年度批评文集 / 孙振华主编
—— 石家庄 : 河北美术出版社, 2014.10
ISBN 978-7-5310-5971-4

I. ①2… II. ①孙… III. ①美术批评—中国—
2014—文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 216144 号

2014 中国美术批评家年度批评文集

孙振华 主编

出 版：河北美术出版社
发 行：河北美术出版社
地 址：河北省石家庄市和平西路新文里 8 号
邮 编：050071
电 话：0311-87060677
网 址：<http://www.hebms.com>
制 版：石家庄波兰文化传播有限公司
印 刷：石家庄建东印刷有限公司
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：28
印 数：1~1000
版 次：2014 年 8 月第 1 版
印 次：2014 年 8 月第 1 次印刷
定 价：160.00 元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。
服务电话：0311-87060677

批评如何才能进步

孙振华

作为中国批评家年会的保留节目，这本文集的编辑和出版不过是依循惯例，完成规定动作。部分与会批评家根据本次年会的主题“批评与展览”专门撰写了论文；另一部分则提交了个人年度自选论文。学术主持鲁虹和学术秘书葛秀支为这本文集的编辑出力最多，而我的工作只不过是为本集写篇序而已。

在考虑本次年会的主题的时候，曾经想以“批评与伦理”作为主题，如果说，“批评与展览”是批评的专业问题，那“批评与伦理”则是批评如何反观自身的问题。

这些年来，我们比较多地讨论批评的专业问题，诸如方法的问题、学科规范的问题、具体的批评理论和创作现实的问题……而较为忽视的是对批评活动自身的反省，特别是如何规范批评行业内部的人与人之间的关系的问题。

为什么这些年来，批评家们已经很努力了，但是艺术批评的整体形象并不尽如人意呢？为什么人们对批评有如此多的诟病以及有如此多殷切的期待呢？

除去外部的原因，例如大的时代背景和氛围、社会风气和商业化的原因外，在批评界内部，的确有自身的问题。

批评家是些什么人？应该是什么人？而我们自己又是什么人？

批评家不应该只是批评别人的人，只会批评对象的人，他首先应该是一个具有反思能力，具有自我批判意识的人。事实上，如果说当代批评有什么不足，其中最大的问题，就是丧失或者缺乏这种自我批评的精神，由此带来的伦理问题是，在面对艺术现象时，常常缺乏专业态度，受到专业以外诸如金钱、关系、圈子的干扰；在处理批评家之间相互关系的时候，则妄自尊大、偏执刻薄，一语不和，即施行语言暴力，缺乏相互间的客观态度和包容精神。

为什么会这样呢？

自从中国告别了古代社会，开始向现代社会转型之后，现代艺术批评

也随之出现。“五四”以来，批评界总体上一直都是以一种斗争的、激进主义的倾向为主导：它们大多采用断裂式的否定、非此即彼的思想方式；在语言上常常有一种简单化、暴力化的倾向；总是道德化地苛求别人，很少进行自我忏悔和自我反思。

从“五四”时期倡导“文学革命”“美术革命”开始；到二三十年代的左翼文化运动中的文人笔战；到《延安文艺座谈会讲话》之后的历次文艺界大批判；到改革开放后文艺界的每次论争；直到当下文坛批评家之间的交锋……尽管时代不同，立场不同，内容不同，都可以从中看到一直贯穿其中的一种似曾相识的思想方式和行为方式。

鲁迅骂梁实秋是“丧家的，资本家的乏走狗”，梁实秋没有回骂，只是自我解嘲地说，这么说逻辑不对，自相矛盾，既然是丧家的走狗，怎么又是资本家的走狗呢？我们在中学读到这篇课文的时候，觉得骂得好痛快啊，既然是资本家的走狗，为什么不能骂，不能打呢？当时觉得像“痛打落水狗”这种说法，充满了语言上和思想上的快感，直到现在，它还在潜移默化地影响后人。

钱玄同为了表示对遗老遗少的憎恶，居然极端地说：“人到40岁就该死，不死也该枪毙”。胡适与周作人也不甘示弱，在钱玄同40岁生日那年，准备写挽联、出讣告，在《雨丝》做一期“钱玄同先生成仁专号”，此事虽未成，胡适第二年还是写了一首《亡友钱玄同先生成仁周年纪念歌》，极尽挖苦讽刺之能事。这种用极端来对付极端的方式，在今天的批评界不也随处可见吗？

丁玲在刚刚获得解脱不久的1980年，不去反思极《左》思潮对中国社会所带来的巨大灾难和危害，反而以一种更革命的姿态，拿她心目中的“右翼文人”，二三十年代的好友沈从文开刀，说他“胡言乱语，连篇累牍，不仅暴露了作者对革命的无知、无情，而且显示了作者十分自得于自己对革命者的歪曲和嘲弄。……贪生怕死的胆小鬼，仅仅计较个人得失的市侩……”殊不知，丁玲的这些话词和文风与她被打成右派之后，批判她的文章所使用的语词和文风几乎是完全相同的。

现在披露的大量资料表现，在相当长的一段时间里，在漫长的政治运动中，一些人受到了冤屈，一些人无辜招致批判，遭受厄运；但是，吊诡的是，这些被批判，被整肃的人，也用同样的逻辑批判过别人，用同样激烈的言辞对待过别人，用大字报、小字报等各种方式检举、揭发过别人……

美术界在“八五新潮”的时候，一批前卫艺术家以反体制，反传统，反“极左”的面貌出现，当他们沉浸在反叛、冒险、刺激的感受中时，忘了一点，他们采用的思想和行为模式完全是社会主义经验的产物，例如结社、成立机构、集会、发表慷慨激昂的宣言、使用摧枯拉朽，破旧立新的词句、散发传单、甚至半夜偷偷上街张贴作品……这些活动方式以及所伴随的情绪体验，与 20 世纪的“革命模式”如出一辙。

就这样，久而久之，一种批评的整体模式被沿袭下来了，一代又一代人不仅学会了这种思想和方法，还学会了只要目的正确，手段可以不计，敌人不投降，就叫他灭亡。纵观当今中国批评界，喜欢把人比附成动物，动不动就出语问候对方爹娘祖宗，糙话、痞话比比皆是，这种语言暴力曾经被冠以正当性的理由，因为它是斗争的需要。

如果说 20 世纪以来，中国批评有什么问题，那么这个问题绝不是那个人的问题，也不是一群人、一代人的问题，这些问题超越了党派和意识形态的边界，超越了“左”和“右”的分野，成为 20 世纪以来中国思想的共同问题。

艺术批评中的这种极端化、语言暴力、标签化的模式也深深影响了批评的受众，使批评的受众产生了许多不应该有的对于批评的看法。例如，批评要尖锐，要犀利，要痛快，要一针见血，否则就是批评的“失语”，就是缺少“批判性”。时间久了，受众对批评的理解就是两相对垒，短兵相接，唇枪舌剑，口诛笔伐，把批判当成了拳击台或者斗兽场。

直到现在，吵架、骂街式的批评最有市场，最具人气，很重要的原因，就是它有观众、有看客、有人围观。批评受众对这种充满了戏剧性和火药味的批评的重口味又产生了一种倒逼效应，一个人如果要出名，那么最便捷的方式就是说几句惊世骇俗的话，创造几句没有什么学术含量但是有传播效应的口号，或者先挑战一个牛皮哄哄的名人。

批评如何才能进步？在很大程度上首先跳出这种激进主义批评模式的循环，改变 20 世纪以来一直沿袭的这种艺术批评格局。

当然，批评的进步并不是要让新的干掉老的，简单用新的替代旧的，如果这样，那不是批评的进步，而是又一次危机的降临；不是新局面的展开，而是旧格局依然故我的延续。无论新旧，艺术批评都不是打码头，抢地盘；都不是你方唱罢我登场，城头变幻大王旗，如果这样，悲剧般的历史又将再次重演。

曾几何时，我个人也年少轻狂过，也暗自在心里小瞧、窃笑过上一代人。到现在，年龄渐长，开始越来越能理解和体谅我们的上一代人，理解他们的历史局限；理解他们的艰辛和不易，开始认识他们在可能的条件下对学术发展所做出努力以及他们的价值。

如果我们的下一代人，又跟我们当年一样，再次经历这个轮回，再次重蹈“文人相轻”和“窝里斗”的覆辙，那将说明，批评界似乎总是落在一个逃不掉的宿命里，历史的悲剧仍将重复，它没能脱离那个魔咒的控制；如果批评的伦理不能建立，它的未来一定是小人嚣张，戾气横行，偏激取代良知，劣币驱逐良币的领域。

批评如何才能进步？——从批判自身、规范伦理开始，只有这样，中国的艺术批判才有望在过去的基础上自我更新，凤凰涅槃。

目 录

第一辑 策展与批评

刘 淳	策展人的价值与意义	3
何桂彦	中国当代艺术语境下的策展与策展人的价值	12
张光华	策展格局与批评立场 ——以云南艺术家策划、组织的两个展览为例	18
刘礼宾	策展与学术研究的关联性 ——在四川美术学院首届青年批评家论坛上的发言	25
佟玉洁	21 世纪的中国：没有人是策展人，也没有人不是策展人	32
胡 斌	中国双三年展中的艺术史观 ——以新世纪之初的广州三年展、上海双年展为例	41
王 林	第 55 届威尼斯双年展平行展《未曾呈现的声音 ——中国独立艺术展（1979 至今）》展览媒体分析报告	52
付晓东	水墨图学·原型研究 策展人言	65
李 旭	关于“时代肖像”的策展陈述	68

第二辑 展览与制度

孙振华	展览制度与中国当代雕塑	77
盛 葳	中国当代艺术的社会历史 ——论“体制”与“当代艺术”之关系	86
张 晴	当前中国美术馆多维度的策划格局	94
蓝庆伟	美术馆权利及其影响下的策展	106
王璜生	游离：美术馆与策展机制的现状	111
顾丞峰	学院艺术与学院外现场	116
郑 荔	谈展览与网络的互动关系 ——以近年美术高校毕业展为例	120

第三辑 理论与历史

贾方舟	柳暗花明：走向当代的新水墨	129
陈孝信	游心虚淡 ——兼论新水墨的精神品格	139
鲁虹	水墨创作与“图像转向”	146
皮力	21 世纪水墨研究刍议	154
冀少峰	解放的水墨和水墨的解放	160
王春辰	改变看法 还原水墨的真实存在 ——什么是当代的水墨心性	165
杭春晓	变与不变 ——三个维度下的当下水墨画创作之理论反思	170
杜曦云	山水画的文明底色	177
杨卫	行为何以艺术	180
沈爱凤	展望未来：“多元化”抑或“多样化”？	188
彭德	“过度阐释”质疑	200
徐虹	“艺术只分好坏，不分性别”吗？ ——关于女性主义艺术批评的思考	202
王端廷	数字艺术与数字艺术批评	208
吴鸿	对象·方式·背景 ——数字时代的艺术批评	213
杨小彦	摄影与物性：作为人与自然关系的一种视觉隐喻	219
鲁明军	微叙事及其知识机制 ——界面、速度与批评	228
夏可君	“虚托邦”艺术的可能性：现代艺术的第三次重写	237
滕宇宁	艺术档案的方法与实践 ——以北京大学系列艺术档案工作为例	249
张渝	汉唐精神的当下意义	257
朱青生	“TERMS”作为艺术史的问题 ——对 34 th CIHA Congress-2016 北京大会的主题思考	265

吴 亮	作为自我反讽的批判与朗西埃的不满	273
李晓峰	文化热情让财富与艺术交相辉映 ——从美第奇家族对艺术的赞助与收藏到意大利的文艺复兴 ...	283
雅克·朗西埃著 王春辰译	当代艺术与美学的政治	291
沈语冰	启蒙现代性的逻辑结论? 《杜尚之后的康德》译后记	306
颜 勇	巴克桑德尔《艺术史的语言》译跋	314
王 晨	新洋务运动之“莫奈特展”	330

第四辑 现场与个案

马钦忠	边界的移动与思想的聚焦 ——当前中国雕塑创作的新走向	337
吴 鸿	“物”与“意” ——20 世纪 80 年代以来的中国美院雕塑系特征分析	342
殷双喜	坚守与创新: 现代性视野中的云贵美术	346
陈 默	80 年代在央美的故事	359
陶咏白	终南雅集 ——文化之旅	368
皮道坚	“并置”: 对过去与未来的水墨性思考 ——黄国武现、当代水墨实践考察	373
高 岭	失控: 不可控之可控, 可控之不可控 ——原弓的艺术实践及其意义反思	378
刘骁纯	重读王肇民“形是一切”论	384
鲍 栋	梁硕: 在经验“纠离”的后台	388
鲍 栋	破镜遣词 ——陈晓云的影像及其背景	392
管郁达	时代潮流中的王华祥	396
俞 可	“广场” ——张大力更新的标识	406
陶咏白	潘玉良白描集 序言	410
郑 娜	隔岸又观火 ——温哥华札记二则	415

之 之 契悟自我	
——沙耆艺术创作历程解析	421
邓平祥 誓身勇开民国 无我革命无勋	
——写在黄兴诞辰 140 周年暨公嫡孙黄绍强先生	
主题油画展开幕	428
王小箭 邵大箴先生与 85 时期的《美术》杂志	431

第一辑 策展与批评

策展人的价值与意义

刘 淳

策展人，原本是西方的概念，尤其在西方的艺术体制中，策展人是一个十分重要的角色。再者，西方的展览制度很大程度上以策展人为中心。一个好的展览与策展人有着千丝万缕的关系，不但体现出一种以学术为本的展览形态，重要的是，对既有的学术方向，展览方式，展览制度等提出新的问题，扩大新的空间并延伸新的领域。策展和艺术是一种文化的共生关系，如果说，当代艺术的核心在于它的观念性，那么策展，在很大程度上就是一种思想的表达。也许，在很大程度上说，策展是艺术批评的某种延续。不但能使展览更学术、更正规、更有档次。重要的是，作品没有被发现的价值和意义，也会被呈现出来。

——题记

何为策展人

策展人（curator）一词是西方的概念，最早与西方的博物馆和美术馆体系的建立密切相关。在西方的语境中，“curator”作为一种职业，最早是指16世纪以来随着私人博物馆的兴起而出现的在馆内负责艺术品研究、保管和陈列的专业人员。但是在某种情况下，curator可能也是博物馆的馆长（director），需要负责博物馆的行政管理、资金筹集和社会关系等许多具体的工作。后来，随着馆藏艺术品数量的增多，其重要性在不断上升。于是就出现了专门负责馆藏艺术品研究、保管和陈列的专业人员。17世纪以后，私人博物馆开始向公众开放。博物馆经常按时代或主题组织一些专题展或陈列展，这样就出现了最早的“策展人”。18世纪以后，欧美等地出现了大批的国家博物馆，特别是专业艺术博物馆或美术馆，如伦敦的大英博物馆、纽约大都会艺术博物馆、巴黎的卢浮宫艺术博物馆等，这些规模宏大的艺术博物馆或美术馆中，严格按照地区或时代归类，于是出现了专门负责某个地区或时代的艺术藏品研究、保管和陈列的专业人员，他们

一般不负责博物馆或美术馆的经营管理。这就是我们现在所说的艺术机构常设的策展人。亚洲一些国家的博物馆和美术馆，同样参照西方的策展人制度并建立了学术制度。这些策展人的专业背景通常是艺术史和博物馆学，其工作主要侧重于历史。近 20 年来，西方一些博物馆或美术馆开始设立当代艺术策展人职位，工作内容主要是策划组织各种具有探索性、前瞻性和前卫性的当代艺术展。准确地说，不知从何时开始，策展人作为一种职业名词，不动声色地出现在人们的眼前。伴随中国当代艺术的持续发展，以及艺术展览的不断增多，策展人发挥着越来越重要的作用。尽管策展人是西方的产物，但在中国的出现，意味着中国当代艺术的觉醒，强调本土现代性和当代性的决心和信念。

所谓的策展人，说到底就是一个展览的组织者和总负责人，它好像一个工程的项目经理，全面负责该项目的洽谈、投标、签订合同及施工方案的组织和设计等，当然还包括每一个环节甚至每一个细节的具体工作。在西方，一个出色的展览，除了必备的客观条件外，与策展人的综合能力有着千丝万缕的联系。如果没有策展人的思路和视野，以及超人的智慧，即使再好的作品，也可能成为一个平庸的展览。从这个角度上说，一个展览的成与败，其决定因素在于策展人。严格意义上说，独立策展人是 20 世纪后半期，尤其是 60 年代之后才开始出现在西方艺术舞台上的新生事物。一个明显的证据就是国际独立策展人协会于 1975 年在纽约成立，该机构旨在通过国际巡回展览等相关活动促进对当代艺术的理解和认识。也有人认为 1969 年哈罗德·塞曼策划的“当态度变成形式”的展览，在上世纪西方展览史上具有里程碑的意义。作品、观念、过程、情境和信息等，构成整个展览的重要环节和因素，也决定了展览的价值取向。

策展人就是连接艺术家与观众的纽带，利用作品创造一种新的叙事，以及一种全新的展示方式。由于历史的特殊原因，策展人在 20 世纪 80 年代中后期出现在中国当代艺术领域中，大多由批评家承担。批评家在通过评论文章保持其艺术判断力和学术批判性的同时。开始以策划展览的方式体现并传达自己的学术立场和艺术态度。

策展人的基础

今天，我们置身于一个阐释的时代，理解当代艺术，需要具备相应的

知识，还有开阔的视野。策展与艺术体制密切相关，所谓的艺术体制是伴随着现代艺术的发展而出现并推展开来的。当艺术逐渐摆脱了宗教和政治的束缚而走上自由之路，就形成了一套运作的现代机制和话语体系，也就是今天我们所说的艺术体制。作为一个独立策展人，除必备的专业知识之外，视野是一个至关重要的前提，没有开阔的视野，很难胜任这一职务。策展人必须具备两个主要条件，一是对专业要有深入的了解和研究；二是要有实践之经验。一个优秀的策展人必须能够提出国内和国际当下语境中存在的问题。

新世纪以来，中国的艺术品市场迎来了前所未有的大好时光，民间美术馆、拍卖机构、艺术博览会、艺术区等各类艺术项目应有尽有。尤其是，画廊业如雨后春笋，得到空前的发展。画廊的发展和壮大，无疑带动了策展人这个职业的发展和壮大。一个好的展览是需策展人的综合能力。新的形势对策展人提出更高的要求。首先，策展人要有学术基础，所谓的学术基础，就是要具备良好的艺术史知识，尤其是对西方现当代艺术史和中国当代艺术史的理解和把握，对中西方当代艺术史的了解和认识。所策划的展览才能具有明确的学术针对性，才能在策展人、艺术家和观众三者之间产生共鸣。另外，对改革开放 30 多年来展览历史的了解与把握，这同样是一个非常重要的环节。也就是说，20 世纪 70 年代末开始出现的许多现当代艺术思潮，以及涌现的具有代表性艺术家。今天看来，与各个阶段出现的展览息息相关。我想说的是，对已经过去了的展览——也可能是很不起眼的展览——的搜集、梳理与研究，尤其是当时的学术问题、展览方式等一些问题的深入了解，以及展览制度所提出的新看法等。在今天的研究中都可能会融入到一个改革开放的大背景中。于是，在这个背景中我们发现，一个优秀的策展人，一定是当代艺术语境的创造者，也许还是一种语境的建构和开拓者。

20 世纪 90 年代以来，策展人在中国大陆如雨后春笋，得以迅猛发展。它的出现、产生和发展，与西方的情形有相似之处，但也存在很多差异与不同。首先，中国大陆的任何艺术机构如博物馆和美术馆等，本身不存在常设策展人制度，更没有什么独立策展人可言。独立策展人是一个西方的概念，是从英语翻译过来的一个词汇。另外，独立策展人在中国的产生与西方的历史背景和现实有较大的差别。在中国，独立策展人的产生，有传统展览组织样式或规模不能满足时代需要的因素，有西方策展人制度影

响的因素，也有市场经济对传统计划经济冲击的因素。当代中国大陆艺术展览体制中的策展人现象，是国际政治、经济、文化、艺术大背景的产物。独立策展人现象在当代中国的产生和发展，侧面反映了中国当代艺术的发展历程以及改革开放给中国大陆带来的观念和制度上的不断变革和创新。由于独立策展人现象与艺术和体制等许多方面的关联，其自身历程实际上又是这些发展、变革和创新的真实缩影。恰如中国的改革开放，策展人也经历了一个不断探索、修正、完善的过程。在特定的环境和条件下，策展人在工作中也形成了一些不同于西方特色和经验，同时也面临一些特殊的机遇和挑战。

策展人需要有什么样的基础，这是摆在每一位策展人面前的重要课题。在我看来，一个优秀的策展人不但要具备艺术史知识及其上下文关系，在中国当代文化和艺术的整体格局中，还要具备宽阔的视野和知识，在这个前提下，最重要的是策展人的态度和立场，以及他的思想和观念。所有这一切，决定了策展人的基础和工作的前提。一个优秀的策展人，到什么时候，他的话语都离不开艺术史的背景。对当代艺术现状的研究和分析，提出有价值 and 意义的问题。换句话说，策展人一定要时时刻刻具备问题意识。也就是说，语境的创造离不开策展人对展览所引发的问题进行全新的阐释。众所周知，没有新的阐释，新的价值和意义，以及新的话语就不会产生。

作为独立策展人，必须具备其学术价值、立场作用、操作方式、历史使命等一系列问题把握的能力；还有，从现象到本质、从经验到行规、从理论到实践、从外部到本土、从官方到民营、从批评到策划等，直接决定了当代艺术的生产和呈现方式。使问题在能够展示的同时得以更开阔和更深入的阐释。一个独立策展人，应该有能力去组织一些全新的艺术实践，调整艺术与观众之间的关系，产生毫不妥协的全新形式，与社会生活紧密相连。

策展人不但能推出最好的展览并将作品的价值最充分地呈现出来，策展人也是艺术最后标准和底线的坚守者。严格意义上说，不是谁都可以成为策展人。他们首先是优秀的艺术研究者，或是很好的艺术批评家。观众在作品前，在整个展览中，有一种全新的感受和觉醒，这是策展人超人的智慧和特殊的贡献。