

观点 集萃

应当坚守中国的文化价值观和美术价值观

河清在《当学院遭遇 798》(《美术研究》2008 年第 4 期)一文中认为:今天中国的美术学院,基本还坚守着“美术”,进行着“美术”教育。而 798 代表的“当代艺术”,其基本形式是 1960 年代由美国“波普艺术”发起的实物装置、行为概念等,源起就是反学院、反美术或反绘画(君不闻西方经常有人出来宣告“绘画已经死亡”?)“当代艺术”已不再把美作为最高价值和最高追求,而是把概念或观念作为最高价值。因此,“当代艺术”已不再是美术,而是某种概念术。

学院还坚守着与美术有关的绘画技艺,而“当代艺术”则基本抛弃技艺,强调概念“创意”,观念现行。但是,也许由于中国人对于绘画这种形式特别的执著。尽管 798 那里的绘画有大量不同程度的政治波普含义,但还是导致出现了一大批追求新异形式的绘画。或者说,在学院与 798 之间的一片开闢地上,出现了一大批既非学院、亦非完全“当代艺术”的绘画。这是一个值得肯定的现象。

于是,我的结论是,当学院遭遇 798,798 既对学院构成了挑战 and 颠覆,但也带来一种激励和激发的意义,不仅动摇了从前僵化的写实主义的独霸,还带来了各种各样新异的绘画表现形式,拓宽丰富了美术、艺术的表现力,具有积极意义。

但我们也应清醒地意识到 798 对于中国的美术学院的颠覆意义,应当坚守中国的文化价值观和美术价值观,运用太极拳招法:迎中有拒,拒中有迎。如此,既不失自己的文化立场,也大大丰富和活跃了中国的艺术形式。否则,中国艺术界便将在一种文化投降的溃败中,沦为“当代艺术国际”新领地。

艺术家应该以跨文化的姿态在艺术中寻求自我价值

韩晶在《出走与回归》(《文艺当代》2009 年 2—3 期)一文中认为:很显然,在当代艺术领域,全球化已经在不知不觉间加速了艺术家的流动和各种文化在不同场合的碰撞——这并不是一个局限于“海归”艺术家的问题。加上互联网的四通八达,我们往往并不局限于自己生活的情景之中,艺术家所处的“空间”概念,也不简单是指物理上的,更重要的应该是心理 and 意识层面的。艺术家自身的知识准备、文化结构和理论素养,比狭义的“东方”或是“西方”,“中国”或是其他任一地区概念,更能引发艺术创作的转变。

因此,无论是出走还是回归,中国当代艺术往返迁徙的背后,并不仅仅是地理空间的转换问题——事实上,在当下,无论是在生活领域还是艺术创作范畴,封闭年代对于“身处何地”的依赖性已经不复存在,艺术创作的背景也因多元文化的介入而不再具有唯一性和单向性,固有的文化身份早在日益交互的文化渗透中被颠覆、改写、解构、重新定义、重新塑造、重新解读并重新借用。我们有理由在一个新的时代语境和艺术视野中去理解复杂的全球文化现象,以及它对于中国当下的意义和价值。无论是东方与西方的经验交叠,还是传统与现代的文化交战,都在新一轮的价值体系中对艺术提出了不同以往的要求。在行进中的全球化趋势下,具有多重身份和语言表述能力的艺术家,以一种跨文化的姿态在艺术中寻求自我价值的实现,其作品或许将获得更大范围的认知和认同。

当代艺术只有针对公众性才能实现公众性

王林在《关于当代艺术的公众性》(中国艺术批评家网 3 月 30 日)一文中认为:今天是一个文化权利再分配的时代,不同文化阶层、不同社会族群、不同利益集团都在发出自己的声音。中国知识分子在政治权利、市场经济、娱乐工业和消费文化面前失语,不是必然的而是功利的。我们必须反省与既得利益相联系的既成意识形态,才能重建对于当代艺术的历史主义态度和知识分子立场。从某种意义上讲,新历史主义艺术与批评乃是知识分子保持其文化权利与话语根据的思想策略。新历史主义并不把当代艺术视为线性发展的另一个历史阶段,而是把我们身处的历史空间化,把当代艺术视为共时性领域,因而它取消了精英化的历史进步论,使精英和大众、精英文化和大众文化处于共时、并存、互动的历史境遇之中。精英文化、精英艺术存在的意义则在于,艺术作品不仅是当代“话语——权力”的表现形式,是此一时期流通的文化力量的表达,而且,由于创作主体的个人权利及反抗作用,出自艺术家深层意识的自由创造,艺术具有挤压、对逼、破坏、颠覆正统观念、既成权利、流通意识的作 用,从而促使社会集体无意识是互动性的、历史性的。新历史主义面对历史和阐释历史的态度,是知识分子作为文化阶层、社会族群和利益集团自身身份的证明(知识分子只能通过捍卫自由获得利益)。在中国美术界,谈论知识分子、精英文化、先锋艺术等等之所以仍属必要,乃是因为公众性、大众化之类的话题有太多的虚假性和欺骗性。先锋艺术也好,精英文化也好,知识分子也好,这些词语的根本含义,无非是说当代艺术必须保持其揭露社会隐密的批判性,必须保持其对公民自由的召唤作用。在既定权利、既成意识与既得利益总是以公众名义操控艺术的情况下,当代艺术只有针对公众性才能实现公众性,只有批判现实性才能达到现实性,只有抵抗当代文化才能创造当代文化。

反思中国美术史的研究与写作

薛永年在《反思中国美术史的研究与写作》(中国艺术批评家网 2009 年 3 月 31 日)一文中认为:在一切历史都是当代史的认识下,美术史的阐释与历史的把握怎能不顾此失彼。历史的真面目往往被掩盖在纷繁复杂的史料中,只有将历史上传承下来的、关于某个历史人物、某个历史事件或某个历史现象的各种各样的文本和图像搜集起来,通过反复对比、考证、鉴别,尽可能地掌握其中所包含的完整信息,才能使重构的历史更加接近历史的真实,帮助我们在回到从前的历史环境之中,在理解历史联系的条件上阐释历史。否则,历史学尽可能求真务实的学术品格及其严谨性亦将不复存在。在历史哲学中,理解与阐释是两个不同层次的概念,区别在于阐释是主体对客体的外在认知,是古为今用,而理解则属于主体对客体的全部联系的切实把握,在知其然亦知其所以然。阐释如果离开了求真的追求,忽略了对历史的理解,会不会重复以先验的观点选择史实,会不会重蹈“以论代史”的覆辙,以致歪曲历史真相。重视走进历史的原生态,不脱离具体环境地立体地把握历史,尽可能地贴近历史的真实,会不会导致在大量的资料工作、考证工作、鉴定工作上花费精力,甚至忽视受众最关注的当代意义的阐发,这也是我想到的另一个问题。我想只有把历史上美术史研究与写作的反思与当下的美术史研究与写作结合起来,反思才是有意义的。

学术·教育

当下,资本左右的艺术市场使得艺术批评近乎失声,而艺术媒体的多元化则使得“什么是真正的艺术批评”这一概念也愈发模糊不清。本报约请《中国艺术市场研究报告》副主编马学东和《东方艺术财经》主编杭春晓博士就“艺术批评如何面对艺术市场”和“媒体多元化”两个问题发表看法。

面对市场,艺术批评如何发声?

马学东

市场机制从 20 世纪 90 年代初期引入到国内艺术品交易领域,其实就宣布了艺术品商业化时代的到来,中国的艺术家不再羞于开口出售自己的作品,艺术品一级交易平台画廊的出现,二级市场艺术品拍卖公司的成立,发展到艺术博览会也应运而生。画廊、艺术品拍卖公司、艺术博览会,属于艺术品交易中的“商业中介”,它们的出现导致了整个艺术生态链更加完整,艺术界的内在分工越来越细、分工也越来越明确。艺术家是艺术品的生产者,这些被生产的艺术品或进入到经营艺术品的画廊、艺术博览会、或流入艺术品画商的手中,或出现在艺术品拍卖公司的拍卖目录中,最后通过交换,由艺术品的购买者购买艺术品,艺术品就完成了自身价值的转换,从而完成了艺术品的市场流通过程,最终一部分经过时间检验的艺术品会被机构收藏者、私人收藏者以各种形式流向博物馆。在以上的过程中其实并没有出现“艺术批评”的影子,但这并不意味着“艺术批评”是可有可无的,相反,“艺术批评”是艺术生态链不可或缺的一环。

“艺术批评”这一术语其实有广义和狭义之分,广义的“艺术批评”指的是对各种艺术现象(包括了艺术创作、艺术欣赏、艺术流派、艺术思潮、艺术运动)以及有关问题所做的理性思考、分析、评论、归纳和总结。狭义的“艺术批评”的定义要小得多,它是对具体的艺术家创作、对具体艺术作品和具体艺术现象所做的分析和评

价。“艺术批评”中的“批评”两个字是批评家对于作品提出自己的看法、评价、判断,指出优缺点的意思。批评家的作用是什么?批评家的作用就是架在艺术观众、艺术品消费者、收藏家和艺术家之间的一座桥梁,批评家的“任务”就是应该把艺术家视觉性、抽象性的艺术语言翻译成大众通俗易懂的文字与语言,批评家应该着重阐释艺术品的学术价值,要挖掘出艺术家作品的独特的、具有创新价值的方面并加以肯定,对不足的部分提出建设性的意见,这些才是批评家的职责所在。

但经过 20 多年艺术市场的发展,“艺术批评”也已经完全“市场化”了。不能说真正独立的艺术批评已经不存在了,那种完全是由艺术学者、批评家进行独立艺术批评的方式已经很少见了,因为这些艺术学者或者说批评家由于没有与商业中介有任何的联系,所以这类的艺术学者、批评家还是能够进行独立的艺术批评的,但现在更多的情形是,很多艺术学者、批评家得到了艺术家及商业中介例如画廊、拍卖公司的认可,他们通过批评的手段介入到了商业中介的商业活动中来,所以现在我们可以看到很多批评家也经常参加艺术家作品的研讨会,或者参加由画廊主持的展览活动并撰写展览前言、撰写对于艺术家作品的评论,或者参与到拍卖公司的商业活动中,在拍卖公司的图录上一般也都会有批评家对于艺术家作品的评价。如此来看,批评

家介入到艺术市场其实在高度市场化的今天是很正常的一种现象。艺术批评家为艺术家撰写“艺术批评”,其实对于艺术品内在价值一种积极的建构,这种建构作用与艺术品诸多的商业中介环节的建构作用其实是互补的,“艺术批评”是对艺术品价值的研究与探讨,而艺术市场是对于艺术品市场价值的建构。这两者都在艺术品价值的最终体现上发挥着各自的作用。所以艺术批评家也理应在艺术市场中获得一定的利益分配,这其实是无可厚非的。关键是面对着市场机制,艺术家应该怎样做或者说我们究竟需要怎样的艺术批评,这才是更为关键的。



近日,由中国艺术批评家网、百贤雅集沙龙、《中国文化报·美术周刊》联合主办的第二届“青年批评家论坛”在京召开,16 位来自艺术媒体的记者编辑就“资本主导的艺术市场背景下,艺术媒体如何平衡学术品质和商业运作”等话题展开讨论。

谁敢宣称自己是“职业批评家”?

杭春晓

越来越呈现出时效性、快捷性与机动性,往往会提供较为灵活的发布平台,促使批评具有一个更为广阔的发布平台。当然,因为网络等新兴媒体缺乏过滤、缺乏相应的筛选,也使得这类媒体往往会缺乏严谨的发布流程,同时也很难获得一种持续性的发布效果,甚至会引发批评语言的不严肃与草率。或许,这种媒体环境,不像我们想象中的可以在丰富的选择中为批评提供更宽阔的生存环境,但我们却仍然可以发现,今天批评的平台已经不再像以前一样狭窄,而是更为容易了。这种现象告诉我们,虽然各类媒体都或多或少具有某种程度上的局限,但它们共同组成的一个环境,却为批评提供了相对多元的选择。

在这种情况下,还是出现了批评价值的自我怀疑。产生这种怀疑的原因并不在于所谓媒体的影响,而是在批评自身的环境缺少自我生存的条件。怎样理解这

一点呢?我认为就是批评没有因获得批评自身的存在而使得批评家获得自我生存与自我尊严。在今天的艺术生态环境中,没有任何一个批评家能够依靠自己的批评有尊严地生活,他们往往都必须依靠或与批评相关的收益、或者是其他的职业来养活自己。前者的相关收益,则必然会导致批评家的商业化,而后者则必然决定了批评家的非职业化。也可以这样理解,在今天这样的环境中,所谓的批评家根本就没有职业化的,而都是业余化的。因为他们没有能力让批评成为一种职业性的收益,并因这种收益获得独立的批评姿态。我们应该从更为深入的体制角度思考批评的问题,而不是从所谓的环境中思考。批评的学术首先建立于批评家经济独立自主的前提,失去了这个前提,批评成为捧臭脚的就不根本不足为奇!批评失去知识分子的独立审视价值而沦为市场

化的广告也根本不足为奇!而值得奇怪的是,某些所谓的批评家在丧失独立精神反思的情况下,仍摆出所谓批评家的高姿态,甚至仍在环境中寻找理由为自己的非学术批评寻找借口,而不是冷静思考批评为什么会深陷如此的尴尬中!

当然,批评家也是人,也是要生活的,所以我们应该给他们多一些理解,不要一味地指责,而是以为他们着想的心态考虑一下中国当下为什么会出现这样一种现象?思考一下在务实主义浪潮下的中国,我们应该怎样在制度上建立一些能够支持非务实的严肃批评,比如说批评基金,让批评能够依靠批评自身自足,从而在中国营造出产生真正职业批评家的环境!这个问题实际上就是解决批评家经济独立自主的前提,失去了这个前提,批评成为捧臭脚的就不根本不足为奇!批评失去知识分子的独立审视价值而沦为市场

状态?只有解决了这个问题,才能解决根本上所谓批评家与商业的合谋问题。如果解决了这个问题,我相信多元化的艺术媒体,恰恰是各种各样发出批评声音的一个很好的传播渠道。所以不是传播渠道出了问题,而是发声人的在社会中的艺术游戏中,他的生存环境到底是一个什么状态?从这个角度来说,呼吁一种公益资助的出现——比如说批评的基金赞助,我想只有这个问题解决了,才能在根本上解决批评的现实问题。当然,这是需要有良知、有文化理想的“资本”无私奉献才行。

我们不得不面对这样的尴尬:批评家将大量的精力消耗在与建设性批评无关的事情中,浪费了自己的生命,只是偶尔在业余闲暇时才弄些看似批评的东西!那么,面对如此的现实境遇,请问当代所谓的批评家们,有谁敢站出来,充满底气地宣称自己是职业批评家?

温故 知新

黄宾虹画语录

作山水应得山川的要领和奥秘,徒事临摹,便会事事依人作嫁,自为画者之末学。
——1948 年语。王伯敏编《黄宾虹画语录》

画山水要有神韵,画花鸟要有情趣,画人物要有情又有神。图画取材,无非天、地、人。天,山川之谓;地,花草、虫鱼、翎毛之谓,画花草,徒有形似而无情趣,便是纸花;画人最复杂,既要有男、女、老、幼之别,又要有性格之别,更要有善、恶、喜、怒之别。
山水画家,对于山水创作,必然有着它的过程,这个过程有四:一是“登山临水”,二是“坐望苦不足”,三是“山水我所有”,四是“三思而后行”。此四者,缺一不可。“登山临水”是画家第一步,接触自然,作全面观察体验。
“坐望苦不足”,则是深入细

致的看,既与山川交朋友,又拜山川为师,要心里自自然然,与山川有着不忍分离的感情。
“山水我所有”,这不只是拜天地为师,还要画家心占天地,得其环中,做到能发山川的精髓。
“三思而后行”,一是作画之前有所思,此即构思;二是笔墨有所思,此即笔无妄下;三是边画边思。此三思,也包含着“中得心源”的意思。
——1948 年语。王伯敏编《黄宾虹画语录》

法从理中来,理从造化变化中来。法备气至,气至则造化入画,自

然在笔墨之中而跃现于纸上。
——1953 年语。王伯敏编《黄宾虹画语录》

古人论画,常有“无法中有法”、“乱中不乱”、“不齐之齐”、“不似之似”、“须入乎规矩之中,又超乎规矩之外”的说法。此皆绘画之至理,学者须深悟之。
——1955 年 3 月病中语。王伯敏编《黄宾虹画语录》

对景作画,要懂得“舍”字;追写物状,要懂得“取”字。“舍”、“取”可由人。懂得此理,方可染翰挥毫。

——1955 年 3 月病中语。王伯敏编《黄宾虹画语录》

中国古代优秀的画家,都是能够深切地去体验大自然的。徒事临摹,得不到自然的要领和奥秘,也就限制了自己的创造性。事事依人作嫁,那便没有自己的见解了。
——朱金楼《近代山水画家——黄宾虹先生(上)》(1957 年《美术研究》2 月号)

我要游遍全国,一方面看尽各种山水的曲折变化;一方面到了某处,便发现某时代某家山水的根据,便十分注意于实际对象

中去研究那家那法,同时勾取速写稿,并且以自然的无穷丰富,我也就在实际的对象中,去探索各种各样的表现方法。
——朱金楼《近代山水画家——黄宾虹先生(上)》

学那家那法,固然可以给我们许多启发;但那家那法,都有实际的自然作根据。古代画家往往写生他的家乡山水,因而形成了他自己独到的风格和技巧。
——朱金楼《近代山水画家——黄宾虹先生(上)》

三陵自然之山,总是有黑有白的。全白之山,实为纸上之山,自然中不是这样。清代四王之山全白,因为他们都专事模仿,不看真山,不研究真山之故。
——朱金楼《近代山水画家——黄宾虹先生(上)》