

您当前所在位置: [首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

## 现代性验证：85新潮艺术批评

2008-8-13 23:23:59 作者: 段君 来源: 中国艺术批评家专稿 人气指数: 48 字号: 【大 中 小】

注明: 未经本站允许, 请勿转载!

摘要: 原“北方艺术群体”主将舒群, 在今年第三期的《艺术世界》“口述‘85新潮美术’”栏目中, 答记者问时申辩说: 当时是他首先提出“理性绘画”这一概念, 而非后来普遍认为高名潞乃是始作俑者。

原“北方艺术群体”主将舒群, 在今年第三期的《艺术世界》“口述‘85新潮美术’”栏目中, 答记者问时申辩说: 当时是他首先提出“理性绘画”这一概念, 而非后来普遍认为高名潞乃是始作俑者。舒群回忆起当时, 在高名潞于《美术》1986年第8期发表《关于理性绘画》一文之前, 他写过同名文章一篇投给《美术》, 但不知具体原因, 没有刊登出来, 后来高名潞的文章却发表了。舒群还提到, 高名潞对这件事的态度一直比较“暧昧”。‘85新潮美术已经过去了20年, 事情到了今天, 谁也说不清楚了, 也许只有当事人明了, 或者可能连当事人也记忆模糊了。至于“理性绘画”这一概念“究竟是由谁提出的?”, 这个问题本身已经不重要; 重要的是: 在这场事后的、非常规的命名权争夺中, 最终还是由扮演艺术批评家角色的高名潞不战而胜——历史即是如此残酷。但有一点不可否认的是: 艺术批评家在‘85时期的工作, 应当在今年大规模展开的纪念‘85美术新潮20周年活动中得到足够的重视。

### 现代批评及其遗留下来的问题

首先要提到的重要批评家是高名潞。高名潞可能是对促进‘85新潮美术运动在80年代中国社会各个层面的广泛开展, 做出了最大贡献的批评家, 甚至可以在一定程度上将他称之为社会活动家。舒群在上述这个访谈中说起, 高名潞在当时的名气比栗宪庭大很多。但因89之后, 他于九十年代初离开中国, 随之在中国当代艺术圈内的影响逐渐弱于老栗。高名潞在‘85时期撰写的一系列有关美术新潮的批评文章, 显示出他对当下艺术事件从整体上把握的能力, 胜过同时代其他新潮批评家。他运用的基本上是一种历史主义(非历史决定论)的文化批评方法, 同时又绝不忽视对艺术家的个案研究与价值判断。他对相当一批‘85新潮艺术家作过单独细致的描述, 这一成果主要集中于他领衔撰写的《中国当代美术史1985-1986》一书。此书因其当下性, 虽称史, 却初次尝试将现代批评概念/方法与批评意识引入中国艺术史的写作中, 同时为严格意义上的中国艺术批评与艺术史写作的现代转型提供了契机; 此外, 也为当代艺术批评有系统的大部头文本书写绘制了一个比较理想的范式。

高名潞之所以重要, 并非是因为当代美术史的写作。作为艺术批评家, 更重要的任务, 是在艺术刊物上及时发表论文, 对当下的艺术事件做共时性表态, 挖掘尚未成为潮流的新兴艺术现象, 并做出价值判断。高名潞在《文艺研究》1986年第4期上发表《‘85青年美术之潮》一文, 将‘85美术新潮几乎所有的重要艺术活动分为三类: 第一, 是以“北方艺术群体”、“浙江‘85新空间”、“江苏青年艺术周大型展览”等群体为代表的“理性与宗教气氛”; 第二, 是以上海、云南“新具象展览”、北京“11月画展”、“深圳零展”、山西“现代艺术展”等为代表的“直觉主义与神秘感”; 第三, 主要是以行为与装置为主的“观念更新与行为主义”。熟悉欧洲艺术史的人应当能轻易地看出, 此三种倾向皆属十九世纪下半叶、二十世纪初西方艺术向现代主义转型的典型表现。在新潮艺术家们的创作已经开始直接面对中国传统艺术可能的转型变化时, 新潮艺术批评似乎也在思索如何面对可能发生急剧变化的艺术与社会。高名潞甚至认为批评的思索反而先于艺术创作: “这是中国艺术面临如何走向现代的一种思索, 它首先出现在理论和评论界, 随之画家(包括老、中、青画家)也为之倾心。”(《‘85青年美术之潮》)这种理论与批评的超前中有一种危险应当保持警惕: 以西方艺术批评史的经验来看, 理论的超前往往往蕴涵着某种危机的已发生。这一点也适用于‘85新潮美术: ‘85批评的超前, 乃是在具体的批评实践中过度使用

### 最新推荐

- 孙振华: 不一样的收藏
- 女性主义艺术境遇的两难
- 段炼: 批评的要义与问题
- “艳俗艺术”及其他
- 冯博一: “头轻脚重”的身体
- “山水营造——大理山水间艺术造境”
- “奇观”媒体艺术双年展“绘声绘色”即将举行
- 色相”观念影像邀请展即将开幕
- “领升”艺术论坛: 修正与重写——首届中国当代艺术学术研讨会及其外围活动在云南丽江、大理、昆明举行
- 超越市场的陷阱
- 杨卫: 回到语言
- 段炼: 当代批评家速写
- 赵力: 如何形成亚洲艺术市场的“合力”?
- 彭德: 中国美术史研究要有国学积累
- 童话与历史
- 阿多诺也疯狂——“双年展文化工业”下, 矛盾的文化批判性
- 殷双喜: 以心接物
- 反思当代中国艺术史学: 观念嬗变与方法检讨
- “成功画家”很乏味
- 什么是“彻底的合法性”? ——对吕澎回应的回应



西方现代艺术理论术语而造成的。术语滥用对缺乏理论准备的艺术家来说，可能只是一种“概念轰炸”，这样反而使得理论失效，最终仍然滞后于创作。高名潞在当时就已经敏锐地意识到这个问题，他认为观念这个东西首先是特定文化圈认知水准的体现，在没有上升到文化与历史的层次来讨论观念的时候，必然会出现“观念”的参照系以及这一概念为人们共同认可的涵义、还有它未来的趋向都处于混乱和不明确状态的现象，所以这场讨论很快转入更高层次的传统与文化讨论热潮中去了。（《'85青年美术之潮》）对“讨论已经转入更高层次”的判断，使得高名潞对中国现代艺术体系的建立，做了今天看来似乎过于乐观的估计：“一些青年画家甚至认为百年内筑成中国现代艺术的体系是困难。这或许过于悲观。如果他们看到我国开放政策走向稳定，多元化的艺术局面正在形成，'85青年美术之潮正向更为开放和开阔的前景发展着，就会断言，中国现代艺术体系的建立为期将不会太远。”（《'85青年美术之潮》）撇开“当代”概念，直至今日，中国现代艺术体系的建成与否，仍是一个有极大争议的问题，而中国现代艺术批评的内在逻辑体系则更是难以界定。艺术批评的现代性，不是单靠批评的知识积累与文化反思成分就可以构成的；更重要的应当是艺术批评的现实批判性，而其先决条件又必须是艺术批评的独立性与自由立场。纵观'85新潮批评至今日批评，其位置始终处于尴尬状态。批评家王南溟最近甚至哀叹道：当前的批评家连坐台的机会都没有了。如此回头一望，反倒是20年前的新潮批评家留给了艺术批评这门学科以些微的尊严与自信。

'85新潮美术批评家对西方现代艺术理论的运用，与'85新潮美术家的实际创作存在着同样的问题：在实际应用中忽视其有效性与针对性。新潮批评家中有很多人对方现代艺术理论、以及现代人文思潮做过深入阅读，并对西方艺术批评在19、20世纪的现代转型有过比较周密的思考。然而，他们在具体的批评操作中又无法很好地处理本土艺术的特殊性。这种结构性矛盾在新潮批评家们的写作中被一再掩盖，掩盖的策略是：直接不提这种真实存在着的特殊性，而坚持认为现代性的批评标准乃是具有普遍性的。他们甚至从先验的康德那里挖掘出理论基础：“审美趣味在于判断一件作品是否美，可以要求这一判断具有普遍性却不可要求对这一判断的正确与否给以理性的证明。”<sup>1</sup>部分新潮批评家未加思索这种普遍性的真实前提，直接将西方现代艺术批评方式强行移植进入中国本土艺术：“从罗杰·弗莱到彼得·富勒都认为，艺术作品贯穿了各个文化时期和漫长岁月，并将它固有的表现意义带给敏感的观察着。一方面凭借它‘形式的力量’和‘纯’，另一方面凭借它深深扎根于其中的那种‘相对的永恒’。这种‘形式的力量’和‘相对的永恒’究竟是艺术家注入作品中的，还是艺术家借用某种语言系统的传统惯例？例如中国画的审美价值主要来源于艺术家的独创还是中国画笔墨技法本身的程式？”（殷双喜《美术批评的基础》《美术》1989年第2期）姑且先不去思索文中所提出问题之答案，而是先勘察一下此提问之方式：清晰的二元对立模式——这是'85新潮艺术批评一个明显特征。对此种问题的回答，不应该陷入作者已预先设置好的二选一之陷阱中去，同时我们也应当对此问题的内容及其前提的普遍性提出质疑，这种对批评标准普遍性的质疑正是中国遭遇现代性的独特之处：将对现代性某些方面的质疑最终还是应当交由现代性自己、而非后现代来完成。

### 新潮批评家作为“立法者”

英国学者齐格蒙·鲍曼（Zygmunt Bauman）在研究现代性与知识分子这两大相关主题时所言的“立法者”这一角色隐喻，可以作为'85新潮美术批评家的极佳概括。这一隐喻尤其适用于老栗，他把握了对作品与思潮命名的敏感性，其权威正是通过这种权威性的命名构建起来的。除了自身原因，更重要的外部气候，也是老栗获得对新潮艺术家作品的优先抉择权与仲裁力量的最好奠基。80年代中期引导中国现代化进程的思想界存在着某种程序性规则，这种规则实际上是一种典型的现代性观念：世界在本质上是一个有序的总体，对秩序的了解便有可能能够获得正确的知识，这种知识的正确性又为现象世界提供了一种评判标准，以断定现实活动之价值。艺术批评与其他人文社会科学一样，染上了此种程序性规则，并开始自觉遵守，而且要求艺术家也遵守此规则，因为批评家从中尝到了甜头：它有效地保证了有据可依的艺术批评，以及对艺术趣味恰当的选择。这种程序性规则就具体表现在对艺术现象命名的实践操作中，这也是艺术批评家之所以比非批评家拥有更多的权力和机会，来对艺术现象进行价值判断和美学选择的根本原因。由此可见，新潮批评秉持的乃是一种基于精英主义的个人判断，这种精英主义特质一般更容易在论争、反抗权威或被作为权威反抗的时候显现出来。

然而，“命名”嗜好自90年代以来渐显其弊，并遭到越来越多的质疑。张晓凌在《中国当代美术现象批评文丛·总序》（1998年）中批评说：“90年代一开始就陷入了一连串令人眼花缭乱的命名中：后'89、'89后、后现代、现代主义之后、当代、现当代等等。然而，还没有一个词语让我们满意。原因很简单：上述任何词语都缺乏足够的能量来概括当下复杂而多变的艺术实践。”批评家岛子从对集权主义的警惕之立场出发，更是一针见血地指出：“所谓‘前卫批评’过火地制造潮流以克制意识形态焦虑，从对抗家长制的独断决定论滑向被压制的喋血狂魔，只要检索20世纪90年代艺术史就可辨识出一种现代主义‘文化英雄’观主导的新独断论和新决定论。”（《当代艺术的知识分子性——岛子访谈》高氏兄弟 / 编著《艺术生态报告》长沙：湖南美术出版社2003年10月版 页214）

90年代以来，中国的部分发达城市已经开始准备迎接“消费时代”的来临，使得新潮批评家的角色开始由立法者转向阐释者。消费时代的模式没有任何一种迹象显示，社会在朝着有利于批评家权威的方向发展。皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）指出：消费时代的来临，意味着社会整合的核心统治模式发生了实质性变化。新的统治模式是：以诱惑取代镇压，以公共关系取代警察，以广告取代权威性，以创造出来的需求取代强制性规范。<sup>2</sup>艺术批评，包括审美判断已经不再单纯是自己由自己决定了，这一权威已经被迫转交给艺术市场、美术馆、收藏家、舆论等新的权威现实体，甚至又重新交还给了意识形态，中国的艺术批评家正面临着更大的困难与多方面的竞



争。高氏兄弟对此现象描述得再清晰不过：“十几年前，在中国前卫艺术界颇具影响力的资深批评家栗宪庭曾经一言九鼎，使八十年代的‘大灵魂’艺术家丁方名重一时……然而，上个世纪九十年代中后期以来……在越来越‘多元’、越来越‘乱搞’的‘群雄逐鹿’、众语喧哗的艺术情态下，批评家正在散失命名的快感，对正在发生的艺术现象越来越难以做出唯一性的总结判断，某个批评家、策划人一言九鼎的时代已经成为过去。”（高氏兄弟《艺术可以乱搞吗》）

趣味裁判权从批评家手中散失以及这种立法的失落，实际上也正是新潮批评家对社会现代性失望的最重要原因。值得注意的一点是，在西方的讨论中，通常将中产阶级审美趣味纳入影响艺术批评的众多因素之一；而在中国，其结构的特殊之处是中产阶级在艺术消费领域的缺席，或者说他们还没有意识到应当自觉地通过艺术消费方式，来履行他们对整个社会的回馈义务。代替中产阶级影响艺术创作与艺术批评趣味的，更多的是西方的买家，现代性的矛盾就恰好体现在中国这种独特的社会结构之中：现代性从本质上讲，是排斥西方以外的“边缘国家”的，中国却主动迎合排斥自身的现代性。而乐观一些讲，这种暂时的迎合乃是为了现代性在中国社会的完成，并最终用来对抗西方意义上的现代性；但也有可能出现另一种结果：以‘85新潮艺术批评’为例，在某种程度上可能就是新潮批评家在运动刚开始时，为传统与过去掘下了一个大坑，到最后却成了批评家自己的坟墓与安息之地。这其中蕴涵着的由现代立法者向后现代阐释者的角色转换，意味着批评家的职能已经“不是建立在科学理性、逻辑和自命的客观性的基础之上，而是建立在表现、个人经验和行为的基础之上，是建立在治疗性揭示（therapeutic revelation）这一神秘类型的活动的基础之上，在这种揭示活动中，不必有信仰或理解——有疗效，足矣”。<sup>3</sup>这种疗救只是后现代转向中出现的最普遍情况。严格地考察，新潮批评家后来主要是朝着三个方向离心了：一是阐释；二是潜于批评理论内部，而较少批评实践，其理想已经转向维护艺术批评这一共同体；三就是主动靠向市场，与美术馆、画廊等商业机构合作，这种策略实际上不像通常所想象的那样完全丧失批评自身，反而是在一定程度上保留了批评家的立法职能。

试金石：如何看待‘85新潮？

‘85艺术创作明显地存在着对西方现代主义艺术观念生吞活剥的现象，高名潞在将‘85新潮美术分为三类倾向之后，就直接对此现象提问：“我们从这样三个方面概括‘85青年美术之潮，岂不重复了西方现代美术流派的基本特征了吗？还有何现时中国美术的特点呢？”（《‘85青年美术之潮》）“如何看待‘85美术新潮”，对这一问题的回答，看似简单，实际上是有相当难度的。可以说，在某种程度上，这个问题是检验‘85新潮美术批评家把握能力的一块试金石，严格意义上的新潮批评家都对这个问题作了正面回答。高名潞可能是对‘85美术运动描述最系统详尽的新潮批评家。高名潞对此问题的回答比较机智，不过也显得过于乐观和诡谲：“也许这所谓没有特点的特点正是现时中国青年美术的特点，是‘85青年美术之潮的特征。”“没有特点的特点”，在现代之前，大约是不可能进入艺术史的，只有在后现代那里才可能登堂入室。后现代到了今天，也似乎已经走到了必须被交还给现代性来检验的时刻：“没有特点的特点”，也就重新充满了艺术史书写上的不确定性。高名潞进一步地将‘85美术新潮的核心精神归结为：面对开放后的西方文化的再次冲击，反思传统，检验上一个创作时代，并与此同时大胆进行中国美术走向现代化的实验；理论方面，在对民族化与世界性、传统与现代等问题的认识和选择上，出现了针锋相对的观点。前一句话指出了新潮艺术创作实践走向现代性的趋势，后一句话则暗示了包括艺术批评在内的各个人文领域在现代性认识与选择上的争论。‘85时期的美术批评争论，实际上并没有达到某些批评家所宣称那样：“百花齐放、百家争鸣”。这类批评家在具体的争论当中仍然使用着文革那一套话语模式，行文表面上堂而皇之——如何保护自由辩论；实际上却一派官样与长者式口吻：“我们不同意上述美术思潮，不是说包含有这种美术思潮的文章的所有观点都是错误的，也不是说今后不准发表可能包含有错误观点的文章。”（杨悦浦《门外絮语》《美术》1986·6）这类批评对断定别人文章的错误似乎有相当把握，而且仿佛有权对他人发文之事横加干涉；一方面冒犯公允，一方面又称其为“一股小小的美术思潮”：“这股小小的美术思潮看来连美的规律、艺术的规律也不要了。”

与之相对应的、严肃的艺术批评，在高名潞的写作那里得以光大：高名潞主张理性地去看待‘85美术新潮。他认为简单地将‘85斥之为“洋垃圾”、“模仿”或“照搬”，是不能解决问题的；而是应当首先正视它，其次是剖析研究它，并且要从当代中国与世界的社会变革，以及国民心理结构的变异这一深刻层面上去把握和理解，同时还应将其置于现代中国文化发展历史的纵横比较中去解释，方可明了其实质与意义。贾方舟则更为具体地指出：“‘85新潮首先是一个历史的延续，正是它将这一被中断、被遗忘了三十多年的艺术血脉重新连接起来并把它推向新的阶段，使二十世纪的中国美术开始具有了一种现代格局，开始具备了一种能够与世界艺术对话的可能。”（《从传统走向现代——“85”新潮纵横观》贾方舟《多元与选择》南京：江苏美术出版社1996年4月版P77-78）

皮道坚则同意鲁枢元发表在《美术》1986年第6期上的《黄土地上的革命——我国新时期美术运动的随想》一文对新潮美术的定位——“黄土地上的视觉革命”。皮道坚主要侧重从人类学的角度来看待新潮美术的意义，他认为新潮美术的意义并非“审美视野的内移”所能概括，也不在于它对传统文化的反思，而是因其对人们视觉方式、思维习惯以及生活态度的改变，来为中国现代形态文化的建构拓宽群众基础。<sup>4</sup>将新潮美术归为纯视觉革命，似有商量余地；但恰恰是最后一句，皮道坚首次直接点明了群众基础对新潮美术的重要性：现代性的工作并非现代性从狭小的内部自我进行，也不是少数精英分子的自恋活动，它需要全民参与，否则现代性也就失去了其终极意义。刘骁纯对新潮美术作用的估计则不如皮道坚那样乐观，但也同样指出了新潮美术所担负的社会责任。他认

为，当时整个文化建设的任务是激励整个民族正视困惑而顽强前进，然而美术负担不起这样的重任，美术当前最大的课题是：敏感于时代困惑的艺术家勇敢、真诚地用相应的视觉图式来唤起社会的感奋。 5

栗宪庭对‘85 美术新潮的看法是比较独特的，他关于‘85 美术新潮最重要的观点是，他认为‘85 美术新潮不是一场艺术运动。他所列出的理由具有相当的说服力：从外部来说，是因为中国基本上没有现代艺术的社会及文化背景；栗宪庭对照西方的情况分析说，现代艺术的发轫是在西方人文主义有了深厚的社会基础之后，现代哲学的主体意识凸现，为现代艺术从感性和理性两方面开拓了道路，而在中国却缺乏人文主义传统，而且建国后极左思潮频频干扰，中国艺术的复苏是在一个从哲学到经济低层次的拨乱反正的政治气氛中开始的；栗宪庭又从艺术史内部指出，中国艺术发展的自身规律也没有显示现代艺术产生的趋向。栗宪庭最终得出结论：‘85 美术新潮只是一场思想解放运动的深入，而非新起的现代艺术运动。（《重要的不是艺术》）对于这一点，高名潞在‘85 十年后也说：“‘85 运动不是关注如何建立和完善某个艺术流派和风格的问题，而是如何使艺术活动与全部的社会、文化进步同步的问题。”（《‘85 美术运动的“文化前卫”意识》高名潞《中国前卫艺术》南京：江苏美术出版社 1997 年 7 月版 P206）

栗宪庭后来在 1987 年 8 月写的《我们最需要“民族文化价值体系”的自我反省和批判》一文，更加明确地重申了“‘85 美术运动不是艺术运动”这一观点，此时他从艺术史的逻辑出发，更明确地指出，艺术运动乃是基于一种艺术自身的原因，而我们从 1979 年以来艺术发展的趋势却是非艺术自身的：艺术形式层次（上海十二人画展、北京新春画展）→政治层次（星星美展、伤痕美术）→哲学层次（‘85 新潮）。本来是艺术的复苏，运动指向非但没有愈加进入纯艺术乃至造型艺术的自律当中，反而走了一个相反的发展方向。

新潮时期的栗宪庭，基本上采用的是形式主义批评加上社会学批评的方法，但是在具体操作的时候，因环境使然，又往往不自觉地偏向社会学批评；但他自己表示说他的批评方法并不是社会学的——那是不了解他的人这么说。也许是建国以来庸俗社会学批评的梦魇纠缠着他，但不管怎样，社会学方法在他的批评文本中是明显的。这种方法在他当年的《大灵魂》一文中运用到极至，如同王国维在《人间词话》中将“境界”作为唯一断词之高下的标准，栗宪庭在此文中将“大灵魂”这一表征时代精神的概念作为判断作品好坏的特殊依据。但是要注意的是，栗宪庭提出的这个特殊评判依据，是处在不断变化当中的，尤其是在‘85 这样一个急剧变化的时代。栗宪庭自己也认为，“大灵魂”这个标准，是超出标准自身限制的，这个标准跟随情况变迁而呈现出不同的状态，甚至它根本就不是一个价值标准。此时栗宪庭显然已经进入尼采式的后现代思维：历史性概念没有定义，只有历史。典型的后现代世界观认为，世界乃是由无限种类的秩序模式构成，而每种模式均产生于一套相对自主的实践，那么有效的批评标准必须就是从某一种独立特殊的语境中发展出来的，他们由习俗与信仰来维护，并接受“地方性”的检验，而不承认某种普遍的合法性标准来检验。 6 在老栗这一辈新潮批评家身上，中国遭遇现代性与后现代性的复杂性与矛盾性显现无遗：在现代性看来，必须克服理论与实践中的知识相对主义，而在后现代性看来，相对性却深深地扎根于自身的共同体传统。

### 新潮批评的本体论转型

艺术批评的现代性转型，其标志之一就是艺术批评的主要考虑对象开始从艺术作品等外在客体转移到艺术批评本体上来。 19 世纪末，西方艺术批评已经完成了自狄德罗、康德、波德莱尔以来的现代性转型； 20 世纪的形式主义批评、（后）结构主义批评、神话原型批评、精神分析批评等方法论革故鼎新，使得艺术批评真正获得了前所未有的学科独立性。‘85 新潮美术批评的价值也正在于此，艺术批评经历了文革时期单一的意识形态伪批评模式后，已经开始意识到批评沦为政治附庸后自身价值的散失殆尽。‘85 新潮美术批评开始深刻地反省自身、从而进入了一个全面思考批评本体价值与意义的阶段。批评家贾方舟在考察了文革以来近二十年的美术批评后，在 1986 年第 11 期上的《美术》上发表专文《批评本体意识的觉醒——美术批评二十年回顾》，认为这种批评本体意识的觉醒是“批评界一个了不起的转折，虽然来得晚了些——直到去年年末的全国美术理论工作会议上才出现这种改变自身面貌的普遍呼声……而对批评本体问题的自我观照、对批评自身问题的思考和研究，正是美术批评得以发展的真正起点。”贾方舟是一位十分明智的批评家，他后来在回忆此文的时候曾表示：那时的艺术批评真正可回顾的其实也就是六七年的时间，此“二十年”之提法大概是想说从文革到改革开放前这十多年间批评的缺失或异化。 7 贾方舟同时也是一位在具体批评实践上长期保持活力的批评家，在‘85 新潮之后的批评权威已由报刊话语权建立转向媒体话语权与策展并重之后，他亦随之两方面都不放弃。更可贵的是，他对艺术批评理论的探讨和对艺术批评这门学科的维护，从来没有停止过。而且还自觉地或不自觉地从‘85 时期的现代主义立场转换到世纪之交的后现代主义批评观，贾方舟对比利时日内瓦学派的批评家乔治·布莱所坚持的批评方法多有赞赏。乔治·布莱在《批评意识》一书的“自我意识和他人意识”一节中认为，现代批评真正的祖师爷是蒙田，蒙田说假如不给他的灵魂一种可以攀附的东西，它就会在自身中迷路。该节也是乔治·布莱对他自己批评观的最直接详细的说明。贾方舟对乔治·布莱所说的“思想在运作中意识到它的行动本身。走向对象，乃是走向自身”一句推崇倍致，并进一步发挥说：批评不能离开作品说话，但它也决不以解释作品为目的，特别是在现代，批评意识愈来愈成为一种“增殖性”的创造意识，它更多的是强调“我”的理解，它寻求的是多种“理解”的可能性。 8 ‘85 新潮批评家具有的一个特点是：随时间而不断地更新观念，包括艺术批评观。这是现代性思维的典型特点，即不断求变，甚至在有些时候，这种求变在某种程度上可能会达到先锋派的极端意味：强调否定的无限性，甚至否定自身。‘85 时期批评范围极广的新潮批评家刘骁纯，由于他所秉持的形态学批评立场，即坚持从形态的角度，也就是从观念的角度来介入艺术批评，所以他最直接地点出，批评观的形成和发展乃是一个不断自我批评的过程，因为既然对“何为艺术”所持的观

念不同，那么艺术便外显为不同的形态。最后刘骁纯不可避免地得出结论，否定了他在'85时期所做的批评工作：“这种批评观是1989年以后逐渐形成的，在没有形成个人批评观之前，我对当代艺术现象只有意见而谈不上真正意义的批评。”<sup>9</sup>

在'85新潮时期对艺术批评做本体思考工作最多的批评理论家当属殷双喜，他于'85新潮后期撰写的带有很强反思性质的《美术批评的基础》《批评与艺术史》等文，展示了新潮批评家对艺术批评这一概念进行本体论思考时所遇到的困难，以及他们为此而做出的努力。殷双喜在《美术》1987年第2期上发表的《美术批评的基础》一文，可能是新潮美术时期关于美术批评的学理探讨最具价值的一篇文章。殷双喜站在新潮美术之外，避免了派系论争，试图鸟瞰文革时期的“意识形态批评”和'85新潮盛期艺术批评，找出其缺陷，并参照西方艺术批评标准，以求得一种“理想的美术批评”。殷双喜此文两个贡献，一是在于“问题的提出”，并将对问题的甄别、解答、质疑作为批评理论发展的动力；二是该文的行文模式，表明殷双喜适宜做这种反思性工作，他对自己在文中提出的诸多问题故意问而不答，意在验证作者的写作思路和对艺术批评的坚持看法。在文章末尾他对此意图做了明确交代：“我在这篇短文中提出许多问题而没有给出答案，正反映出我对当代创作和批评的疑惑，而疑惑和新问题的提出，正是历史发展的必然环节。”

但是，殷双喜此文也未能逃脱'85时期深受西方现代主义艺术影响的历史性命运。殷在文中试图以西方现代理论来解决'85新潮问题，方法前提无论厚非，但效果如何却令人怀疑。殷双喜将西方艺术理论强行横向移植进入'85新潮美术：“美术批评的对象是什么？除了公认的作品，审美意识、哲学观念是否应该进入美术批评的视野？就作品来说，什么样的作品可以称之为艺术品，能够成为美术批评的对象？”'85新潮时期的先锋艺术家与批评家、尤其是厦门达达的艺术活动及其理论上的支持者栗宪庭已经在早先明确地提出此问题，并做出了比较完备的回答。对殷双喜这个问题的回答，不是单纯的“可以”或“不可以”就可以完成的，况且殷双喜此时再提这样的问题，已经明显落后于'85新潮的美术实践了。而且在批评的具体实践中，殷双喜也不如他所做的批评理论研究那样出色。

殷双喜在对批评家自身问题的讨论上，也显得准备不足。他在《美术批评的基础》一文中直接转换论述了西方艺术批评史上一个老生常谈的问题：“批评家面对作品时，是相信并依靠自我对作品的直觉和敏悟，还是坚持已有的审美理想和标准（即以前对艺术品的欣赏经验和对艺术的理解）？”这个问题实际上已经在意大利艺术批评史学家L·文杜里初版于1936年、重版于1948年的《西方现代艺术批评史》一书中得到了最明晰的回答和解决，而文杜里回答却被殷双喜戏剧性地引用在《美术批评的基础》文中提出这个问题之前：“艺术批评应当是美学观点与艺术直觉经验的统一，是普通的艺术观念与个人的特性的统一。”<sup>10</sup>

新潮艺术批评在今天看来，拿来主义功绩不小，理论上的原创性却略显薄弱。新潮批评很多是直接运用或介绍西方现代艺术批评方法来操作新潮美术，其功绩除了对美术创作的实际批评作用外，更重要的是冲击了中国传统艺术批评模式，尤其是新潮之前的单一模式，为多种艺术批评方法的平等对话和交锋提供了平台，这种平等、自由，就是艺术批评最重要的现代性特征。殷双喜在该文中亦提到了这一点，他首先简要地介绍了思辨批评、读者反映批评、社会历史批评以及未来学批评等近十种批评理论与方法，接着就指出：“承认这种多元批评方法和标准并存的现状。有助于我们深入客观地探讨批评本身的理论问题，在平等的学术争论和探讨中，逐步形成有中国特色的、现代美术批评理论和体系。”

贾方舟在80年代末发表的《批评的方位与胆识》一文（《多元与选择》P246-248），可算是一篇对整个80年代美术批评做出总体性评估的文献。贾方舟在该文中肯定说“十年来，美术批评所取得的成果是显而易见的。一个基本事实是：批评与创作的同步发展。”同时贾方舟也毫不客气地对时下批评提出警告：“当代美术批评的混沌状态，表现之一是其‘无模式’。所谓无模式，就是批评家没有确立相对稳定的批评方位。不仅‘打一枪换一个地方’，而且还要‘换一支枪’。今天借用一点‘原型批评’，明天又向‘结构主义’求爱，第三天又可能采用‘阐释学’的一些概念，抑或把几种东西放在一起‘混炒’，使之分辨不出各自的原来面貌，还名曰‘多向吸收’。”贾方舟在批评界一直倡导的批评职业化、专业化，可谓是为该症结开出了一张药方：“只有以批评为本务，至少以批评为重心，能将精力专注于当代问题的研究，专注于批评自身问题的研究，逐步确立各自不同的批评观与批评方法，才有可能改变过去那种即兴式的、印象式的、随感式的、应景式的浅层次批评，使当代美术批评真正从混沌中走出来，找到各自的方位。”

#### 现代批评→先锋批评

在'85新潮艺术批评中，有两位批评家的批评模式已经具备了先锋批评雏形：李小山和栗宪庭。先锋批评最重要的要素乃是其否定意识，“破坏即创造”这一无政府主义名言已经被证明适用于先锋派的批评活动。法国艺术理论家蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve）认为，“当艺术的另一个名称是‘先锋’时，这个符号总是带有两种不可分割的必然性的烙印：合目的性和命定性。它的合目的性在于：它是不可能的共识的象征。它的命定性在于：它是不可避免的分歧的征兆。”<sup>11</sup>先锋批评家如同先锋艺术家，在很多时候达成共识是困难的。栗宪庭在《旧权威不破 新权威何立？》一文中，明确反对刘骁纯《危哉——盲目否定权威》一文中对否定权威的否定，栗宪庭认为旧权威从来就不是在新权威被确认为权威时才开始被否定的，而总是首先出现对旧权威否定的思潮，新权威才在新旧交替中逐渐被确立。客观地看，先锋派的否定性确实能够使得批评家的眼光更加敏锐，无论是在观念交

锋，还是在具体批评活动中。

艺术极端主义与实验精神亦是先锋批评异于现代批评的美学要素，先锋批评通过加剧现代性的某些构成要素，并试图把它们变成革命精神的基石，这在 80 年代末的中国似乎得到了验证。为了达到这种极端性，先锋批评中有一个特点似乎应当秘而不宣，即先不要顾虑观点的成熟度，而更多的是注意观点提出后可能引起的轰动性效果。观点越偏激、争议越大，则越能引起更广泛的关注和讨论。杨悦浦在《门外絮语》（《美术》1986/2）一文中指出：多年来现代美术评论的弱点就是“弯弯绕”，评论处于附庸地位，谁也不敢惹，遇到矛盾就得躲开，李小山居然斗胆捅了一下，而且他还写成文章论述了反叛的合理性，非同小可，引起那么多人侧目相望。先锋批评在很多方面都较现代批评更为激进，这种对过去的猛烈批评，必然关联到对变化与未来的无限推崇，此线形逻辑起源于“浪漫乌托邦主义及其救世主式的狂热”。正如李小山这样的先锋批评家，当时已经有意识地走在了时代前列，并被某种形而上的力量赋予了一种历史使命感。先锋批评家自称代表历史前进的方向，因此先锋批评家要做的是预言，而不是单纯的述说与描绘。

栗宪庭在 '85 时期支持自杀式美学态度的厦门达达，撰文《蔑视、破坏艺术语言即黄永砷的艺术语言》，为以焚烧展出作品作为艺术的黄永砷归纳出了一条艺术信条——从根本上蔑视、破坏艺术语言的神圣化。栗宪庭在此文中认为，前辈大师的作品可以成为一种具有强大惯性的语言模式，吞噬后来人作为审美意识的内容，致使整个历史阶段的艺术变的日益矫揉造作和空洞无物；把通常所谓的艺术放弃到什么程度，也就意味着把一种受雇佣的精神状态放弃到什么程度，意味着能够在何种程度上获得自己解放自己的能力。随后，栗宪庭又自己向自己发问：消灭艺术的艺术家是艺术家吗？栗宪庭坚定地回答说：“是，20 世纪最激进的艺术就是用艺术反对艺术的，它的最大价值就是企图使艺术自身失去以往整个艺术史加给它的枷锁。”<sup>12</sup> 先锋批评家是从反艺术的挑战和非艺术的灾难中来理解“艺术”一词，栗宪庭所说的“重要的不是艺术”，实际上就是一种先锋姿态：在先锋派变化的艺术中，重要的是“艺术”这个词的含义，而不是这个词可能显现的永恒真理价值。先锋批评有时是在纯形式层面为有意打破共识而否定，甚至自我否定，由此可能最终伤及自身。因为先锋批评的否定思维和预言性质总是带有一种赌博意味，当批评家在提出问题时就如同赌博，而最终又以一种赌博的方式回答了它。赌注就是批评家的声望与名誉，“造就批评家的不应该是权力，而应该是他的声威，而声威是他在发表评判时自然获得的。艺术批评家在发表评判的同时，也要求人们对他的评判质量作出评判，他必然要依赖未来的评判。”<sup>13</sup>

#### “五四”未完成的任务

在新潮美术时期，有一种普遍现象，就是很多艺术家也加入了艺术批评事业，他们在杂志上撰写文章，从艺术实践的角度展开论述，他们具备专职批评家所不具备的某些优势，有时可能更贴近艺术创作的真实，而且也为艺术批评的广泛开展拓宽了范围。但是，艺术家从事批评有很多问题，主要是囿于自身实践，容易一叶障目，而现代批评首先要求评判的公正性。在新潮美术家中，时在湖南的邓平祥是在新潮艺术批评领域最有成就的画家。<sup>14</sup> 邓平祥首先肯定了新潮美术的历史性地位，他认为美术思潮在中国文化思潮中占据如此的地位是以往从来没有过的现象，这本身就具有现代文化的性态，因为在传统文化格局中，美术一般是不能体现正宗文化的“道”，而只是“器”。邓平祥甚至认为 '85 美术新潮“和意大利文艺复兴时期美术具有同等意义。”<sup>15</sup>

邓平祥论述 '85 新潮美术最重大的理论贡献，是他认识到 '85 新潮美术是承接了“五四”未完成的现代性任务。当时其他批评家，如高名潞对这一点也曾有点出，郎绍君也在 1986 年第 2 期的《美术》上发表的《传统的再发现》一文中提到：“面对着这个痛苦的现实，人们重新思考五四时代的先辈专注的问题：为了把祖国引向现代化，必须把潜留在人们精神上的封建根性消除掉。”但还是邓平祥对这一观点有最详尽的论述，他在多篇文章中反复提到“新潮承接五四”，其中最为概括的段落出现在《文化更新的躁动——论当代美术思潮的动力》一文中，该文虽不长，但对新潮美术的现代性价值之估计却是新潮批评中最直接、最概括的。邓平祥在文中指出了新潮美术之历史性任务：五四新文化运动迄今的近七十余年中，中国美术的发展一直没有取得和文学同步的历史进程，中国美术的正宗和主导地位还是传统的文人画（虽有所改变，但在艺术精神和法则上没有根本变革）；换言之，就是中国的美术一直没有真正地走入现代，还没有形成适应现代文化的内在精神和外在形式；因此，在这个意义上说中国美术是在完成五四新文化运动应该完成而没有完成的历史课题。邓平祥从美术内部的线形变革出发，得出了新潮美术是在努力“适应现代文化的内在精神和外在形式”的结论；与之正好相反的是栗宪庭从外部看待 '85 新潮，从而得出新潮美术不是艺术运动之结论。实际上，在新潮时期，整个社会的现代精神处在建立之中，社科、美术、音乐、戏剧、电影界在共同努力着构建现代精神，而不是等待社会建立好了现代背景，艺术才再来发生运动，这种构建关系其实应当是双向的，而非单向的。

#### 重提中国画之争：两种现代性

邓平祥所谈到的上述观点，实际上也指出了 '85 新潮时期的另一个重要现象：李小山在《江苏画刊》（1985·7）上发表《当代中国画之我见》一文提出“中国画已到了穷途末路的时候”这一命题的真正价值。邓平祥曾在发表于《美术研究》1986 年第 4 期的《从文化角度看青年画家的探索》一文中，指出了李小山批评传统中国画的真实意图与客观效果。邓平祥认为李小山批评的对象，并不在于中国画艺术本身，而是在于这种艺术所表现的精神和文化品格，其目的是为了“让传统绘画和中国当代美术一并走向世界。皮道坚当时在同一期的《美术研究》上也发文《选择，立足于我们的当下——兼谈当前美术论争的一个方法缺陷》，进一步提出：如果“五四”

新文化运动中的民族自意识还只是在少数先进知识分子身上体现出来，那么今天它已渗透到我们社会的各个层面、各个角落；应该把‘85新潮美术群体现象与中国画传统问题的争论，看作既是中国封建社会内部所孕育的否定和不满因素与外来信息能量相互冲撞的结果，也是中国现代社会正在发生的巨大变革在美术领域的反映。皮道坚此文避免了单纯的美术学内部叙事，其社会学视野使得他能够准确把握新潮美术与社会变革之间的互动关系，并从中发现当时中国社会的现代性走向。

对此，贾方舟的观点是独特而又开放的：“使中国画变为保留画种的最大危险并非来自反传统派，他们并不能实际上做到这一点。问题虽然是他们提出的，但是真正实行的却可能是反对这种提法的传统派。如果他们不能尽快从纯洁画种的观念中解放出来，不能从见画先问‘是不是中国画’的名实考辨中摆脱出来，不能从测定画种边界、确立画种界碑的无谓精力内耗中逃离出来，如果他们始终怀着‘为中国画的纯洁性而战’的神圣使命感，那么，他们不仅要承担将‘正统’的中国画保留下来的重任，还必须承担中国画将落到‘保留画种’这个地步的责任。”（《在传统与现代之间——中国画面临的三种选择》；《多元与选择》P74）这个看法实际上是‘85时期提示出中国画困境所在的最为敏感之见解，但由于话语叙述的中间性，贾方舟这个观点一直没有得到传统派/非传统派、批评界/国画界足够的重视。

中国的现代性有它的特殊性，由于有西方先行的前车之鉴，中国的现代性在未开始之前或进行之初，就已经开始反思现代性的另一面。众所周知，在西方的现代性概念探讨中，是将这两种现代性分开的：16从波德莱尔开始就已经做出了美学现代性与资产阶级文明现代性之分。到了后来，这两种现代性的指向已经讨论的比较清楚了，前一种现代性是排他主义或民族主义的；后一种是世界主义的，是一种社会领域的现代性，源于工业与科学革命，以及资本主义在西欧的胜利。这种中西差异的原因也就是栗宪庭所指出的，中国基本上没有现代艺术的社会及文化背景。美国学者马泰·卡林内斯库(Matei Calinescu)在其《现代性的五幅面孔》中归纳出：“美学现代性应被理解成一个包含三重辩证对立的危机概念——对立于传统；对立于资产阶级文明（及其理性、功利、进步理性）的现代性；对立于它自身，因为它把自己设想为一种新的传统或权威。”17卡林内斯库所提示的正是中国遭遇现代性的独特之处：前两种现代性的对立在开始并不明显，因为资产阶级文明的现代性尚未建立，而第三种对立于自身的现代性则转向了先锋运动。

美学现代性暴露了另一种现代性所造成的深刻危机意识，并显示了自身与资产阶级文明现代性的疏离，丹尼尔·贝尔在其名著《资本主义文化的矛盾》一书中就已经预言式地（对中国整个的80年代而言）指出，文化与社会结构的根本分离，在历史上为更直接的社会革命铺平了道路。中国80年代末的事件标志了‘85运动的彻底失望与终结，五四式的现代性进程在反自由化的旗帜下再次被人所中断。邓平祥在观察到新潮时期已经有越来越多的艺术家转向对“人”、对“个体”、对“人的现代品格的思考”，提出“现代化既是人的一种渴求和希望，又是一种痛苦和惶恐。”批评家已经意识到了现代化进程中可能出现的双重人格：既为现代化的理想和利益所鼓舞，又为现代化进程所打破和否定的传统意识和生活节奏而忧虑。在这里，邓平祥拒绝的只是另一种现代性，而不是美学现代性。18当然，对李小山著名命题的谴责和声讨，并不在这种对现代性后果的理性反思范围之内：他们还没有先行进入现代性，而是在这之前就已经拒绝了对现代性的体验。彭德则从考据学入手，对中国画这一“历时性概念”做了涵义考察，认为中国画这一概念存在三种指向：中国绘画、古代文人画和明清文人画。水天中当时也在《美术》（1986年第2期）上发文《[中国画]名称的产生和变化》，详尽阐述了“中国画”这一概念在“不同语境下的各种意义”，同时指出，现代中国绘画的分类完全违反了平等并立等原则，这种分类混乱导致了创作观念和评论标准的混乱。彭德还进一步点明了中国画改革的现代性实质：所谓的中国画创新只能理解为明清文人画的突破，即用现代型的文人画来取代明清文人画。19彭德曾经引用语言学学术语“历时”，用来指思维形态在一定时代经历的演变，认为现代性思维关注的正是思维演变这一事实及其价值，同时他又将传统思维看作是一种静态思维，认为传统思维仅注重思维的专一性和稳定性，虽然它也谈变，但这种变化只是被限制在不超出其范围的自我调节，而且变化的效率也随着体系的完善而递减，传统国画就是将它过去已有的成就当作艺术界限，和封建意识同质，与现代社会、现代思维相去甚远。20‘85时期的彭德较早地在美术界倡导“后现代主义”概念，但是他的后现代主义概念明显带有现代主义痕迹。今天看来，后现代主义这一概念内涵已经讨论的比较清楚了，当时彭德所理解的后现代主义概念，明显带有含义偏差，他认为后现代主义是反对单一的形式和粗率的表征，反对无个性的风格，强调艺术发展的连续性，推崇复杂的构成、混合的隐喻、民间风格与乡土性。21彭德同时武断地认为，目前的国画界只有少数先觉者认识到了后现代主义的价值并开始付诸实践，而且它将取代现代主义热的一股新的热潮。但是今天看来，彭德所说的取代没有成为真实，二者更多的是一种共生关系，或者说，相当一部分新潮艺术家采用的是后现代的艺术方式，而表达的却是现代精神，这也是现代性在中国的又一独特之处：它从一开始就衍生出了后现代概念，或者反过来说后现代性一开始就催生了现代性概念的诞生。此也正应了利奥塔的老话：要成为现代的，必须先是非现代的。

## 结语

以西方为参照系的现代性进程在苦难的中国经历了它独特的行程，‘85新潮艺术批评为参与奠定这项未完成的工程之基础而完成了一次壮烈的献祭，同时也在这种奠基行为中留下了可圈可点的遗言。20年后的今天，‘85的遗言已经渐渐地成为一份沉没的精神遗产。‘85新潮艺术批评远远超越了艺术史的意义，就在于它以理想主义的激情和梦想，参与到当代社会伟大的思想解放运动之中，力图更新文化，创造人性的制度环境，使之适应艺术本体内在自由的需要，使之符合人类的自我完善。

注释：

- 1 (意) L·文杜里《西方艺术批评史》 迟轲 / 译 海南人民出版社 1987 年 4 月版 页 176
- 2 (英) 齐格蒙·鲍曼 ( Zygmunt Bauman ) 《立法者与阐释者——论现代性、后现代性与知识分子》 洪涛 / 译 上海人民出版社 2000 年 11 月版 页 223
- 3 同上, 页 177
- 4 皮道坚《当代美术与文化选择》南京: 江苏美术出版社 1998 年 10 月版 页 26
- 5 刘骁纯《解体与重建——论中国当代美术》南京: 江苏美术出版社 1996 年 3 月版 页 80
- 6 《立法者与阐释者——论现代性、后现代性与知识分子》页 5
- 7 《批评的时代》序言, 贾方舟 / 主编《批评的时代》 南宁: 广西美术出版社 2003 年 12 月版 页 1
- 8 贾方舟《我的批评观》, 《批评的时代》卷一 页 181
- 9 刘骁纯《我的批评观》, 同上 页 212
- 10 《西方艺术批评史》译者序 页 10
- 11 (法) 蒂埃里·德·迪弗《艺术之名——为了一种现代性的考古学》 秦海鹰 / 译 长沙: 湖南美术出版社 2001 年 10 月版 页 28
- 12 栗宪庭《重要的不是艺术》南京: 江苏美术出版社 2000 年 8 月版 页 209
- 13 《艺术之名——为了一种现代性的考古学》页 39
- 14 王林后来抱怨说: 新潮艺术批评存在的二个问題之一是“集权主义的权重观念”, 他认为 新潮 时期的批评家们普遍忽略地域文化、区域文化的重要性。王林批评“某些北京的批评家也习惯把自己视为中国美术的当然领袖。”(《追问中国的美术批评》, 《批评家的批评与自我批评——2003 上海春季艺术沙龙“论坛”文集》前言 上海书店出版社 2003 年 9 月版) 王林以自己的亲身经验察觉到的这种情况确实是真实存在的, 但 新潮 运动从一开始, 就是一个全国性的群体美术现象, 艺术批评的展开也是全国性的: 四川有王林, 湖北有皮道坚、彭德, 湖南有邓平祥、李路明, 广州有杨小彦, 包括浙江更多地是作为严肃的艺术史学家——范景中(他对谷文达的批评文章发表在《美术》1986 年第 7 期上) 等, 当然, 也还有女性主义批评家陶咏白的活动。
- 15 《文化更新的躁动——论当代美术思潮的动力》, 邓平祥《论第三代画家》 南京: 江苏美术出版社 1994 年 4 月版 页 173
- 16 高名潞后来在 2002 年第五期的《艺术当代》杂志上也发文提示了这一点。
- 17 (美) 马泰·卡林内斯库《现代性的五幅面孔——现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》 导论 顾爱彬 李瑞华 / 译 北京: 商务印书馆 2002 年 5 月版 页 17
- 18 《艺术思考进入“人”的层次》, 《论第三代画家》页 158

编辑: 郑荔

>> 相关文章

更多>>



#### 最新新闻

- 中国绘画史上的现代艺术实验
- 关于西方后现代时代艺术状况的研究
- “参议院受到了反叛” (2)
- “参议院受到了反叛”
- 性别在燃烧
- 段炼：烂译美术理论 (3)
- 段炼：烂译美术理论 (2)

#### 最新评论

暂时没有评论！

#### 评论区域

用户名:  密码:  验证码:  461245  匿名发表评论

#### 【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款；不良留言举报电话：010-11000000



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 yspj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有 京ICP备09067419号