

您当前所在位置: 首页 > 研究 > 理论研究

当代艺术的公共性与个人性 ——以邓乐的《工业时代》、《天道》等为批评典范

2008-9-1 4:50:03 作者: 查常平 来源: 中国艺术批评家专稿 人气指数: 102 字号: 【大 中 小】

注明: 未经本站允许, 请勿转载!

摘要: “冷性的电视媒介促成了艺术和娱乐中的深度结构, 同时又造成了受众的深度卷入。” [] 不过, 今天, 每当受众越是深度卷入对电视节目的热爱中, 他的精神生命就越会变得萎缩浮浅。因为, 电视图像的光点急剧变化, 除反复收看节目的影视评论家外, 普通观众只有紧随图像的不断交替而来不及追问思想。这就是为什么当代人的人格不确定性在媒介方面的一个主要根源, 也是为什么艺术家邓乐要用最能够吞灭光线图像的黑色大理石来创作电视系列的基本理由。

公共艺术不是公众的艺术, 正如公共意志不等于公众的意志一样。

大多数人喜爱的艺术, 不一定就有公共性。在人还没有超越自然人成为社会公民之前, 所谓公共艺术的问题, 不过是一个学术名词而已, 它最多只是公共权力(即使这种权力在起源上没有公众的普遍授权)的拥有者如官员、有钱人、学者、艺术家、市民代表等, 按照自己的审美趣味创作留存下来的一批作品的总称。八五新潮美术20年以来, 批评界没有自觉地把城市雕塑纳入学术领域来探讨, 或许, 其潜在的原因在它不是公共艺术。客观上, 现实生活中能够让我们自然地联想起来的公共艺术作品, 实在少之又少; 何况, 放置在公共环境中的作品, 不一定是公共艺术品, 因为, 公共艺术作品, 必须和它们的环境发生内在的关联, 必须从过程到结果都需要呈现出城市生活的公共意志和公共精神。城市生活的公共意志, 不是长官意志、不是有钱人的意志、更不只是社会精英们的意志。城市的公共艺术, 首先是这个城市的社会性的精神生命的承载者; 其次是它的历史性的文化生命的昭示者。因此, 在我们这个社会正处于从前现代向现代转型的时期, 在公共权力未能体现出公共意志的时代, 怎么可能诞生真正的公共艺术作品呢? 在讨论公共艺术的社会条件尚不成熟的情况下, 我们与其说去谈论当代艺术中的公共艺术这种正在发生的形态, 不如说探究当代艺术形成公共艺术的一个必要学术前提, 即它的公共性与个人性的问题。公共艺术这种艺术形态, 在图式语言上必须是个人性的, 在观念语言上需要指向一种公共性的精神主题。在一件公共艺术作品的诞生过程中, 公众(无论他是官员还是学者, 无论他是出资方还是作品的收购方)的意志对于艺术家而言只不过是创作前的参考。目前在大量的城市雕塑中, 我们很少见到具有个人性图式语言的公共艺术作品, 这和艺术家的非自由(受到自己欲望的主宰或甲方意志的干涉)创作状态相关。这里, 作为一种批评性的言说, 我们需要深入艺术家的实践个案中。我们选择邓乐创作的《工业时代》系列(2002-05)为切入点, 我们从中获得了展开当代艺术的公共性与个人性的问题言说的一个直观视域。

1. 精神生命与文化生命中的历史记忆

20世纪90年代后期, 邓乐进入了观念实践与文化介入的时期。此后, 他创作了《工业时代》系列。其主题关怀, 表面上是人这个主体隐去后机器的自在, 其实质涉及人人关系的社会性问题以及人与文明关系的历史性问题。

邓乐选择红砂岩作为创作《工业时代》的材质, 因为它正好承载着工业文明的文化观念。这种观念, 和艺术家本人过去的个体人生经验息息相关。当在红砂岩的内部空间置入红色的光的时候, 作者发现的是生命活力的涌动。这种记忆, 来自于作者个人的历史经验。他写道: “从红砂岩孕含着的红色中我读到了记忆的年代, 小钢炉里燃烧的是为了做一个不受凌辱的强国梦想, 江河般涌动的红旗, 刻下稚气的青春热浪, 一颗红心, 一片赤诚, 使美好的年华在红色年代激荡, 使生活伴随着稻田里的机器鸣响。透过红砂岩引擎内的光, 读到了大工业时代的内心。红色, 一个沸腾的时代, 炽热与火红是那个年代的独特的符号, 发光发热是几代人生命的燃烧。工业, 一种改朝换代的革命, 几代人兴邦强国的梦想。中国的历史总是以毁灭的方式更替向前, 数字技术, 虚拟的图像, 拆城的运动要覆盖一切。工业, 一个时代的文明, 即将在集体无意识中消亡。红砂岩俯瞰着(成都——引者注)东郊的一片废墟, 默默地把即将消失的文明纳入怀中, 内存一个时代的经历, 情感, 憧憬, 理想与辉煌, 不至于让时尚者连生命

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: 修正与重写一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



的历程一起遗忘。古老的红砂岩以雄辩的语言，空间体积的才华，为艺术，更为文明鼓与呼，思与想。”^[1]从这里，我们看到了艺术家在一个相对的时段为什么会创造出一种独特的原初艺术语言图式的奥秘：艺术媒材的文化意义的深度开掘和个体生命的文化意义的物质表达的互动联想。

据说红砂岩由陨石撞击成都平原高温形成，换言之，在发生学的意义上，红砂岩这种自然材质就同某种炼狱般的文化意象相联系，象征着火红的生命激情，象征着中国当代史上一个特定的时代。艺术家偶在的生命体验，促使他不时地思考人与工业文明的深度关系。1976—1977年，艺术家本人在四川攀枝花钢铁厂炼钢炉前看到坚硬的钢铁转瞬熔化的情景：一次修车过程中突然发现汽车发动机的美。其实，每个艺术家，都会在一生中遭遇到各种各样的材质，但不是每个艺术家在创作中都知道为什么要使用某种独特的材质，除非他能够从这种自然材质联想到他体验的生活的象征意象，除非他在自己的生活中随时注意到某种自然材质的艺术表达力，除非他把握了材料语言的性能（如红砂岩、大理石、花岗石的物理性能）并利用这种材料呈现自己独特的艺术观念。从红砂岩中，邓乐不仅寻求到一种文化意义的表达，更重要的是他在当代艺术的众多主题关怀中主动切中了以机器为代表的工业文明本身。

公共艺术和其他形态的艺术的差别，首先在于它的社会性，即使这种社会性需要艺术家个人性的图式语言的呈现。因此，“公共艺术与其说是一个艺术的问题，审美的问题，技术的问题，不如说是一个社会学的问题。公共艺术问题... 从根本上说，它是一部分拥有权力的人对于广大公众的一种给定、一种赋予、一种灌输；是一部分社会精英秉承权力意志，制造了趣味，强行推出趣味，这种趣味被公众所接受的过程。公共艺术的历史，就是这样一部社会权力演变的历史。”^[2]但是，仅仅有社会精英权力意志的介入，并不必然会产生公共艺术，正如中国的当代艺术史所证明的那样。公共艺术的实质，在于它是一种社会性意志的表达，而且，连这种表达本身也必须具有社会性，或者说社会精神。就目前当代艺术在中国的发展而言，即使有对公共艺术的研究，也只能是对其中存在的否定性限制问题——即为什么千篇一律的“动物风”、“少女风”、“母子风”、“历史人物风”等等不具有公共艺术的特性——的研究。这样，我们自然将公共艺术的问题转换为当代艺术的公共性来说。

当代艺术的公共性，意味着艺术作品的主题关怀指向历史的、社会的而不是心理的、自然的内容。对于纯粹的个人心理和对于物质自然而言，不存在所谓的公共性问题。当然，艺术的公共性，不一定就只是公共艺术才存在的规定性。在其他形态的艺术形式中，我们也能够见到公共性的主题关怀特征。在历时性的意义上，公共艺术在中国是从城市雕塑、环境艺术演变而来的一个概念；在共时性的意义上，它又是区别于架上雕塑或者室内雕塑的概念。如果据此评论邓乐的《工业时代》系列，我们就会发现公共艺术这种言说方式的失效。因为，它们无需公共艺术必须依存的外环境，每件作品本身都内含能够生发意义的独立的内环境。从展示方式看，它们既可以放置于室内空间的展台上作为架上雕塑展出，也可以安放在室外的公共空间出现在艺术爱者面前。《工业时代》的学术意义，不在于作为公共艺术的典范形态而存在，而在于提示出当代艺术的公共性问题，提示出社会性的精神生命交往的哲学与历史性的文化生命传承的遗迹。

该系列具体的名称，为《工业时代·炽石》、《工业时代·炼心》、《工业时代·铁流》、《工业时代·航行》、《工业时代·驰骋》、《工业时代·天工》、《工业时代·涅槃》、《工业时代·夔纹》、《工业时代·折觥》。除后两者直接在造型上并置其他文化意象外，其余作品的文化意象则来自命名产生的联想。这种联想命名，其实就是作者理解的工业文明所创造的文化，更是对观众的一种接受期待。不过，其中人作为主体的消失，和早期工业文明时代对人的主体性的张扬形成鲜明的对照。换言之，这是一组工业文明即将隐匿于社会领域、进入历史的场景凸现，即使它们的场景在一些作品中仅仅简略为汽车发动机的碎片呈现。除了等待前来欣赏的观众本身，不再有任何主体的在场，不再有任何主体的精神生命的临在。它们只是对过去社会中的生存者的纪念，并将这种纪念镌刻在充满由红砂岩与灯光映照形成的暖色氛围的光孔图式里，镌刻在红砂岩经过艺术加工前后粗鄙而光滑的交汇图式中。最终，作品仿佛在讲述说：工业文明，将成为一种艺术历史的记忆遗迹。方案作品《冶金门》、《电子门》《机械门》、《纺织门》，也不过是要企图唤起艺术爱者对这种遗迹的历史记忆。隐匿的主体重新出场，但他们不是作为机器的操作者而是作为后工业时代的文化观赏者、作为出入于工业性的艺术之门的艺术爱者而在。文明的历史地平线，再次延伸到现实的艺术交往实践中。

此外，邓乐以工业机器为主题关怀的作品，让我们重新审视生物学中的机械论（mechanism）学说内含的工业文明的乐观主义信念。工业文明，赋予人类以机械论的世界观。“生物学领域内的机械论学说认为：机体不过是能使自身长久存在的机器，机体可分成许多部分，每一部分在整体中具有某种功能，每种事件的结果完全能从事件的起因进行预测。由于生物最终可分为一些基本的化学单位，因而这一理论提示：生命活动必定遵守物理和化学变化的规律。”^[3]事实上，人还有比这样的机器更复杂的东西。人创造了机器但人不是机器，正如上帝创造了人但不是人一样。人怎么能够从他的创造物中发现认识自身的方法论呢？何况，恰如《工业文明》所昭示的那样，以机器为主体媒介的工业文明正处于消失的过程中，不过，人依然要活在世界上。在此意义上，艺术家通过作品反思工业文明的最后目的，是为了让人反思这种文明带给人在思想上的影响。难怪邓乐要在工业文明从地球上逐渐被信息文明取代的时候，在中国当代艺术家中成为少有的开始关注这种文明的价值观的人^[4]，正如博伊斯的《保卫大自然》

（1984）先前是反省工业文明与农业文明的关系一样。因为，只有快要被遗忘的东西，才会引起人的注意；只要是在引起人注意的东西，它就会很快进入历史而将被遗忘。幸运的是：人类发明了文化来保存这些记忆的信息，艺术



家借着艺术图式的创造来延续这种文化的历史。

因为，历史在人的心理结构中，“可以使人重新镇定下来。它可以通过让人们记起已经忘记的先例，从而使人们不去夸大新生物，它还可以提供一些抵制最新事物挑战的方法。它可以同时警示我们，安慰我们，并使我们将得到启发。”^[1]

2. 光孔图式与光点图式中的社会遗忘

当代艺术的个人性，指艺术家的形式关怀在艺术史上创造了明确的图式语言。

对于邓乐而言，这就是他在20世纪90年代中后期发展起来的“内空间”以及“光置入”的语言造型方法。为了能够广泛尝试这种图式语言的果效，邓乐的艺术实验，从主题关怀方面看明显经历了以下几个阶段：最初以《云中的正方体》（1996）为代表的人—物关系的系列作品。在大理石上钻孔成为作者使用的主要方法，物质自然体的虚实结构赋予了作品以意义；其次是以《穿孔的维纳斯》（1996）为代表的人—史关系的系列作品。作者在“内空间”的实验中同时引入“光置入”的方法，但其对象不再限于纯粹的物质自然体而且广泛地引入到历史中的文化生命体，即一些在民间雕塑史上著名的作品。它们从前的“实”的神秘意义因光置入于孔中获得了“虚”的文化意义，光的显白因其存在场所的变化而成为神秘力量的源泉；再次是以《灭点》（1999）为代表的人—我关系的系列作品，包括这几年创作的黑色大理石电视《天道》（2003）、《天眼》（2002）、《天光》（2003）、《天像》（2003）。任何艺术家的自我，当然是他创作的原初艺术图式。艺术家作为人与其自我的关系，其实就是他与自身创造的个性艺术语言图式的关系。黑色的大理石内部，一束星光般闪烁的耀眼之光由里向外射出。大理石构形的电视机媒介，不过是对后者的衬托。这种日常生活中丰富无尽的信息传播机，在此只服务于艺术家对自己的艺术语言的召唤。光孔图式，从此明确地构成了邓乐个人性的原初艺术语言形式；第四是以《工业时代》为代表的系列作品，其隐匿的主题是工业社会中以机器为媒介的人—人关系，其显白的主题是这些正在步入历史记忆的机器图式所内含的人—史关系。如果说农业文明主要是为了满足人的肉体生命的需要、带有自然性的特征，那么，工业文明，就纯粹是为了人的精神生命的社会性需要的产物。广泛流动的社会劳动分工、人口密集的城市化进程、商品交换的市场机制，最终表达的是人与人的自由交往关系。邓乐把“光孔图式”引入工业生产的机器内部，成为观众沉思人—人关系的一种力量。从中我们虽然看到的只是衍射出红色光芒的汽车发动机等的艺术造型，但其和谐的美景，反而促使观众反思人作为主体为什么在作品中消失得无影无踪。难道工业文明本身，最终都无法摆脱使人类互相疏离的命运吗？那些从前生产、操纵这些机器的人而今隐身何处？那些过去由意识形态煽动、亢奋的生命激情为什么无法持久？它们今天转向了哪里？

艺术家邓乐这种后来对人的精神生命的内在关注，和他早期对物质自然体内部结构的惊奇一脉相承。最初，“内空间”的创作方法，艺术家本人从一次对大理石、红砂岩、花岗石的内部构造的兴趣受到启发。1982年，邓乐来到虎跳峡谷底抬头仰望哈巴雪山，其巍巍的山势，顿时震撼了他平静的灵魂。他不禁问道：究竟是什么因素形成了如此奇妙的山势？日后，他带着这样的问题，着手进行具象雕塑的转换实验，开始在物质媒材上打孔并使光内住，以探索、照亮其中的奥秘。这种实验的意义，让人联想到上帝在创造世界时言说的“要有光”于是就有了光（创世纪1：3）的神学启示，联想到在基督教看来“光”作为自然世界的物理秩序与人类社会的道德秩序的给予者。在类比的意义上，在邓乐的全部作品中，光同样是其艺术观念的设定者而不只是一种象征的所指。当然，批评家也可以从人文主义的立场加以评论：“光的因素的大量运用，表达了邓乐对于艺术家主体的精神性的看重与自信，我们可以将邓乐作品中的大量孔洞看作是人的主观力量对于自然形态的急速改变，而将作品内部透过孔洞放射出来的光线视为自然界向人类的灵之召唤，在这一过程中邓乐完成了自我的灵魂拯救与艺术语言建构。”^[1]

作为一种艺术实验，邓乐的“光孔图式”，还可以从展览构成的语言方面加以阐述。无论室内空间还是室外空间举行的展览，没有光的使用，再美再好的作品都只是一堆物质性的在者。邓乐改变了光在展览时被动照耀于作品的方式，把它直接置入作品中，使其在展览过程中就成为作品的内在部分，成为一种引发作品意义的艺术媒材。对于其他艺术家作为展览道具的光，在邓乐这里则是赋予作品意义的精神之光。他的“光孔图式”，从此超越了架上雕塑与室外公共艺术的差别。传统艺术史做出的这种学理区分，在邓乐的作品面前不再有意义。例如，《工业时代》系列以及《稻田中的机器》（2004），是否属于架上雕塑或室外公共艺术，完全取决于陈列的场所而定。另一件作品《眼光》（2002），由三尊坐式的意象性的佛像构成。洁白的大理石内部，通过孔洞衍射出透明的光，仿佛一双双看破红尘的眼睛，向观众劝说不停，并发出无言等待的期许邀请。这种艺术语言图式，沿用的是“内空间”、“光置入”的造型方法，即“将光引入雕塑的内部，从孔洞中衍射出来，穿透空间扩散到所触及的更大范围，斑驳陆离的光点与作品形成了奇妙的交流，体量雕塑的概念被颠覆了，光成为雕塑的一种表现手段，甚至成为雕塑的材料，这是一件很奇妙的事情。邓乐以孔洞加光对于雕塑进行了解构。为了强化作品观念的力量，邓乐镂空的是中外有名的雕塑作品，断臂的维纳斯，中国的石麒麟，欧洲原始雕塑中的维纳斯，美洲奥尔梅克的大头像，印度的山林女神。一方面是对传统资源的利用，另一方面又是对传统经过重新处理后的第二次阐述。”^[1]

不过，邓乐并没有停滞在直接挪用传统的雕塑意象上。光既然可以置入过去的雕塑使其意义发生转变，那么，它也可以置入到现在的日常生活物象中，置入在常人日夜不离的电视之物中。他以黑色大理石创作的电视意象作品

系列，正是这种实验的完成。其中，“光孔图式”的个性化艺术语言，进一步演变为“光点图式”。任何企图损害公民思考能力的信息行动，在这种图式面前不得不纷纷破产，电视节目简单化、复制化的效应对于黑色的大理石失去了作用。它们应验了一句名言：“石头电视不说谎”。不过，需要补充的是它必须出自艺术家之手。否则，电视将和其他媒介一样，只不过是一种颠倒现实与真实、摧毁所有历史意义稳定性的奇妙工具。

邓乐的这些作品，却解除了电视作为一种媒介被人（无论是电视人还是观众）操作的任何可能性。日常电视图像的线性运动，通过艺术家之手转化为集中一处的“光点图式”。日常电视注重文化产品的生产过程，在动态的时间叙述中把观众引入对情景的参与；邓乐的雕塑电视强调结果本身，属于一种静态的时间叙述，或凝固的瞬间陈述。

《天道》以破裂的打造、点滴的青绿光点，吞灭了无论是预先安排还是事后编辑的一切新闻采访虚假做秀的报道。它是呼吁电视人内在良知的诚实与无伪的天之道；《天眼》以粗拙的磨造、淡雅的紫红光点，审判了无论是政客商人之间还是记者客户之间的一切权钱交易不义不法的行为。它是审视电视人职业道德的高低与深浅的天之眼；《天光》以精细的造型、隐微的橘黄光点，拒绝了无论是公益性质还是商业利益的所有广告画面机械重复的无趣。它是期待电视观众理性启蒙的反思与自新的天之光；《天像》以惨白的画面、炽热的晕红光点，阐明了无论是资本主义还是社会主义的全部意识形态宣传劝诱的真相。它是激发电视节目接受者主动的回应与批评的天之像。

作为传播媒介最初的涵义，“电视是随着光电现象的发现而产生的。光电现象，即一些物质把电能电子转化为光能电子的能力。”^[1]换言之，电视的存在，在物理上同光电现象有着直接的联系。邓乐以《天道》为代表的雕塑电视作品系列，使用的是吞灭光线的黑色大理石材料，只在每台电视的中心穿孔使置入的光微弱地从内到外衍射出来，而且仅仅保留着有限的一束光。原来，能够产生图像的光能电子彻底从作品中消失了，在被不透明的黑色大理石的坚决否定中因光的置入而获得了另外的意义。它们仿佛告诉观众：其实，不是电视本身能够赋予人类生活以意义，而是那置入光的人——那些制作电视节目的编辑、记者们的良知之光，才是一切节目的意义根源。艺术家如此造型的感觉根据，或许是基于如下的媒介意识：在专制国家，任何直播的电视新闻都将是主持人转播的新闻，任何对话的电视栏目都只是编导独白的剪辑。电视只有在摆脱了无论是出于电视人本身的意识还是电视管理的行政官员的命令控制之后，才能够满足人们对丰富的精神生活的需要，否则就只会把它的观众培养为黑色大理石一样不思不想的存在者，培养为只知道满足肉体生命的娱乐性的在者。

“冷性的电视媒介促成了艺术和娱乐中的深度结构，同时又造成了受众的深度卷入。”^[2]不过，今天，每当受众越是深度卷入对电视节目的执爱中，他的精神生命就越会变得萎缩浮浅。因为，电视图像的光点急剧变化，除反复收看节目的影视评论家外，普通观众只有紧随图像的不断交替而来不及追问思想。这就是为什么当代人的人格不确定性在媒介方面的一个主要根源，也是为什么艺术家邓乐要用最能够吞灭光线图像的黑色大理石来创作电视系列的基本理由。

今天，由于物质主义社会意识形态的统治，电视成为不少现代人虚度肉体生命光阴的媒介，帮助人们完成肉身娱乐崇拜的手段。传媒文化与人的肉身需要相互合谋，成为我们心灵的主宰者，除非对其采取主动的弃绝态度。“单向度的肉身需要，促动着大众传媒生产出更多的关于肉体生命如何生存延续的信息；相反，以肉身价值取向的传媒文化又激发起当代人单向度的肉身需要。”^[3]邓乐却要在这样的媒介现实中，赋予实用的人工物（如保险柜【《隐蔽》，1999】）以及审美的自然物（如镶嵌于石头中的牛头【《零点与无限》，2002】）以文化性的意义，以此突破媒介先定的社会功能和自然功能，突破艺术爱好者仅仅限于肉身娱乐的审美期待，将其引向对他者生命消逝与留驻的关注，虽然他使用的是当代艺术个人性的艺术语言图式。这就是贯穿在他的《天道》、《工业时代》系列中的光孔图式与光点图式。前者在信息爆炸的时代警告电视观众社会遗忘的永恒价值，后者在机器消失的世代提醒艺术观众历史记忆的长久意义。（2005年7月22日第一稿、8月9日第二稿于成都澳深古镇）

编辑：郑荔

>> 相关文章

- 历史深处的书写
- 另类历史的书写
- 谁点燃了央视大火？
- 查常平：以批评为事业
- 批评家的素质
- 朱青生的现代艺术虚无论
- 查常平：罗发辉的极限实验
- 查常平的人文言说
- 查常平：以批评为事业
- 查常平著《当代艺术的人文追思》出版
- 当代艺术的公共性与个人性 ——以邓乐的《工业时代》、《天道》等为批评典范

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: 277290 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