

为中国当代艺术推波助澜 —— 《批评的时代》文丛序言

作者：贾方舟 来源：中国美术家批评网

现代批评真正的祖师爷是蒙田。他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，由于他不能在自己的人格中找到稳定的基础，他实际上成了第一个在他人的思想中寻求可以“投靠”和攀附的对象的人。可以说今日的批评也在模仿这种做法。它也试图“在他人的生命中凝视它的生命”，“通过想象潜入”到陌生的生命中去。

批评家本质上依赖于他人的思想。他是从他人的思想中得到食物和营养的。

从主体经由客体到主体，这是对任何阐释行为的三个阶段的准确描述。

走向对象，乃是走向自身。

（比）乔治·布莱《批评意识》(1)

当我准备动手写这篇序言的时候，我突然想到 1986 年《美术》编辑部约我写的一篇关于批评问题的文章。题为《批评本体意识的觉醒——美术批评 20 年回顾》。我不由产生一种感慨：这个 16 年前拟就的副题，今天又要来重作一遍了！

1986 年的这篇回顾文章，真正可回顾的也就是六、七年时间。我记不清那时为什么要将“回顾”上溯 20 年。大概是想说从 1966 年的“文革”到改革开放前这十多年间批评的缺失抑或批评的异化吧！我在文中回顾 1976 年初夏（尚在“文革”时代）《美术》复刊第一期开篇几行触目惊心的黑体大标题：

无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面专政
打退文艺界的右倾翻案风
坚持美术领域的文艺革命，不许为黑画翻案
坚持美术革命，要和十七年文艺黑线对着干…… (2)

在这里，艺术批评已经不再是批评本身，它已堕落为政治的附庸，异化为一种政治清算，变成一种不容回驳的‘宣判’。因此，与文革时期的“红光亮”创作相比，批评不仅更加不幸，而且更加面目可憎。

我所以要在这里提及这段不堪回首的历史，是想提请读者注意：中国当代艺术批评正是在“革命大批判”这个“文本的废墟”上建立起来的。水天中曾在《风云际会一百年》中对 20 世纪中国美术史中这一特有的历史现象作过如下描述：“从 1957 年的‘反右派运动’开始，美术界的批判形成一套完整的模式。经历过那些批判运动的人，至今仍可在恶梦中重温当年胜概……这种批判之不同于正常的学术批判，在于它的目的不是为了弄清某个学术问题，而是要达到某种政治目的；它总是‘剑及履及’，以‘组织处理’宣告批判的结束。不知道是乌鸦的聒噪引来了灾祸，还是灾祸引来了乌鸦的聒噪，反正批判总是处罚、处分的先声，或是为处分、处罚寻求理论根据”。(3)

89后，这种文革遗风借反自由化又重新回潮，对'85美术运动全盘否定，对支持'85运动的批评家展开“政治清算”。虽然邓小平在1992年初的南巡讲话中制止了这种“大批判”势头，但批判的“遗风”仍然没有绝迹，90年代后期我们不是还曾看到象《擦亮眼睛》这样类似“敌情侦察报告”的文章面世吗！

改革开放到现在，已有20多年。在这20多年中，中国当代艺术的发展是前所未有的，艺术批评的发展也是有目共睹的。当我把文集的目录拉出来以后，我感到，不仅与当代艺术相随的艺术批评的发展历历在目，而且，与当代艺术一同成长起来的批评家也先后成熟起来。应该说，中国当代艺术已经拥有一支素养不错的批评队伍。入选这套文集的批评家虽然还不是这个“队伍”的全部，入选的文章也只是有限的几篇，然而，以这样一种方式显示这个队伍的阵容，这还是第一次。

20年回顾：批评的使命和批评家的出场

中国当代艺术的发展，始于20世纪70年代末。为当代艺术的发展推波助澜的当代艺术批评也在思想解放运动的深阔背景下起步：

文革结束后的最初几年，一切都需要重新思考和重新评价，许多与政治相关联的问题尚待澄清。那时的人们，思想中的参照系和理想模式还是五六十年代，旧有的思维模式也不可能给一些重要的理论问题带来突破性进展，禁锢着的头脑还想象不出未来的开放时代会是一个什么样子……79年以后，美术批评开始有了起色。许多在过去根本不能触及的理论禁区被打开了。诸如形式与内容的关系问题；表现自我与表现生活的关系问题；艺术的本质与功能的问题；现实主义与现代主义的问题；抽象与具象的问题；艺术个性与民族性的问题以及形式美、抽象美、人体美的问题等等。可以说，从1979年一直延续到1984年的这一场讨论，几乎触及到美术理论中的所有基本问题。(4)

显然，这些理论问题能否得到清理，直接影响到当代艺术的发展。也可以说，正是当代艺术的蓬勃发展，推动着这些理论问题的清理。而批评的历史使命也正是从对这些理论问题的清理开始。在这一工作中，我们不能不首先提及的就是列在文集第一卷“榜首”的何溶先生。许多年轻的艺术家甚至批评家已经不晓得这位已故的批评家是谁了。但是他作为一个编辑家和批评家（当时他任《美术》杂志副主编），在70年代末80年代初这一历史转折的关键时刻，对新时期美术的发展发挥了极大的作用。为打破种种理论禁区，为推动中国当代艺术与批评的发展，为鼓励和提携年轻的艺术家和年轻的批评家，他真正是鞠躬尽瘁、不遗余力的。栗宪庭在评论他的一篇文章（在文集中我们特别附录了这篇文章）中这样写道：回顾何溶主持《美术》的1976—1983年的美术现状，可以说，没有一件给美术发展带来深刻影响的事件不是《美术》首先反映、研究和推波助澜的。……何溶几乎对新时期的每一个变化都充满了激情。他敏感到一个伟大的转折已经到来，……他大声疾呼“艺术必须干预生活，不干预生活是没有出息的”。

这几年刊物上关于艺术观念的一系列重大争论和变革，几乎都是何溶亲自组织或首肯的。诸如内容与形式、自我表现、现实主义问题、人体美术、艺术得当功能、中国画问题、抽象问题，囊括了所有敏感的人们关注的问题。在讨论中，他始终能宽怀大度地容纳各种不同意见，才使《美术》成为那个时期的真正的“百花齐放，百家争鸣”的园地。……发行量也创了建国至今的最高纪录。(5)

与此同时，先后创刊的《世界美术》和《美术译丛》也开辟出另一条“战场”。当时，作《世界美术》负责人的邵大箴先生一面参与各种理论问题的讨论，一面开始在该刊连载他撰写的《西方现代美术流派简介》，“首闯30年来的禁区，形成了中国美术界对西方现代派的基本印象和美术出版界介绍西方现代派的大纲”。(6)后来，他又连续撰写了《现代派美术浅议》、《传统美术与现代派》、《西方现代美术思潮》等著作，对于刚刚开放的美术界了解西方现代艺术提供了最初也是最急需的读本。

“西方现代美术”这扇“窗”的开启，许多新观念的引入，进一步推动了上述理论问题的展开，于是新时期的第一批艺术理论家和批评家纷纷登场。他们主要来自三个方面：一，执编于专业刊物的中青年美术理论家；二，相继毕业的中国艺术研究院、中央美院等艺术院校的第一批美术史论研究生；三，《美术》编辑部通过“征文”方式从全国各地发掘的“新人”。这些中青年美术批评家的介入，为80年代初期的美术理论研究和美术批评建设带来了巨大活力。文集第一卷收入的批评家多在此列。

随着“'85新潮”的出现，一批更年轻、更富朝气的批评家也先后登场。文集第二卷收入的批评家基本上都是在80年代中后期顺应时代的召唤走向批评“舞台”的。他们的出现，不仅显示出批评队伍的壮大，也预示了批评家素质的进一步提高。他们比他们的前一代具有更为开阔的批评视野和更为充分的理论准备。到90年代初，他们在批评舞台上已经具有举足轻重的地位。

从80年代末到来90年代中期，从各艺术院校毕业的史论研究生和本科生又陆续有一些加入到批评家行列中来，还有一些则是从别的专业领域转向这一领域。文集第三卷收入的正是从90年代开始活跃在批评舞台上的一批更年轻的批评家（其中个别年长一些的由于介入艺术批评的时间是在90年代，也收在这一集中）。90年代中期，中国的实验艺术渐呈“显流”，即从潜伏数年的“地下状态”逐渐走出“地表”，从而使装置、行为、影像等多媒体艺术得以迅速发展，批评舞台上这一批新人的亮相，正是适应了这一艺术发展的需要，他们中的大多数都成为这些新艺术的倡导者、支持者和阐释者。由于多为同龄人，他们的出现，使批评与这些新艺术发生了更为直接也更为密切的联系。

在中国当代艺术发展的每个阶段，我们都会发现一个现象，即一些长于思考的艺术家也积极参与到一些理论问题的讨论中来，有些问题甚至就是由他们挑起的，如老一代的吴冠中，他是最早向教条主义理论发难的人。关于形式美、抽象美、形式与内容的关系等问题的讨论都是由他挑起的。还有周韶华的一些理论在80年代也曾产生很大影响。在中青年一代艺术家中，热衷于理论与批评的也大有人在。他们中有的是偶然“插足”，有的则是明确地身兼着艺术家和批评家两个角色。这种情况无论在古代还是西方都屡见不鲜。在收入文集的批评家中，有几位均属于这种双重身份：邓平祥、朱青生、徐虹、邱志杰都是如此，而其中朱青生则是从批评领域介入到艺术领域中去的很特殊的一个。

从年龄和介入批评的时间看，这个批评家群体大体可以划分为三代人，即从30年代中期到40年代中期出生的属第一代，他们介入批评的时间是70年代末到80年代初；从40年代末到50年代出生的属第二代，他们介入批评的时间是1985年以后；60年代出生的属第三代，他们介入批评的时间多在90年代中期。三代人从生活阅历到批评经历，从知识结构到艺术观念，从学理背景到语言模式都不尽相同。但是，不管他们之间的观点有多大差异，他们对中国当代艺术所投注的热情、他们严肃的学术态度却是相同的。而这两点，也正是这套文集人选取舍的基本准则。

从“编辑”到“策展人”：批评家角色的转换

从批评介入当代艺术的方式看，80年代的艺术批评与90年代的艺术批评有很大的不同。在80年代，文本的途径和批评的有效性主要是借助报刊这一传播媒体实现的。许多重要的批评家本身就直接掌握着编辑权和发稿权。(7)即使编辑权不在批评家手里，编辑家与批评家也存在着一种“默契”与“联盟”。特别是到85年以后，随着《美术思潮》、《中国美术报》的创刊和《美术》、《江苏画刊》的改刊，报刊不仅成为艺术家关注的焦点，更成为批评家实践批评的场所。在这个历史阶段，报刊成为连接批评家的中心环节，而编辑家更成为报刊的中心人物。殷双喜曾在一篇文章中对编辑这样高度评价：

美术报刊的编辑们比以往任何时期都更富有历史创造的自觉意识和主动精神，美术史论的研究，不应忽略编辑家在艺术筛选和传播中的重要作用。我个人觉得，观念更新、青年美术运动、贡布里希，似乎可以算作近几年编辑精心提供的三个最为突出的艺术图像，其主导倾向是反思传统、对外开放、引进比较。(8)

在当时，批评家通过报刊发表“批评文本”或直接参与编辑工作就成为批评家介入当代艺术的主要方式。而掌握编辑权的批评家，就不仅可以通过文本的方式，还可以通过或主要是通过贯彻一种编辑思想来实施对当代艺术的影响。诚如栗宪庭所说，“一本权威刊物几乎能导引一场艺术运动”。⁽⁹⁾从这个意义上看，“批评文本”本身并不能自然生效，只有建立在某种可操控的传播媒体之上，“批评文本”的有效性才能显现出来。所以，在整个80年代，“批评文本”的“权力话语”是通过编辑的“话语权力”才得以实现的。在这种情况下，批评家和编辑家的一体化或“联盟”关系就成为80年代艺术批评的主要方式。

1989年在中国当代艺术史上是一个重要的分野。这一分野不仅表现在艺术的走向上发生了逆转，而且在批评介入当代艺术的方式上也发生了很大变化。如果说80年代的艺术批评主要是通过批评家和编辑家的联盟来影响当代艺术，那么，进入90年代，这种“联盟”的条件不存在了。《美术思潮》、《中国美术报》、《画家》被勒令停办，担任主编和编辑的批评家纷纷“下野”。《江苏画刊》虽然保留下来，但也承受着巨大的思想压力。因此，刊物不再成为“文本批评”生效的场所，更失去当代批评“中心环节”的有力地位。批评家籍以实现“话语权”的“载体”被抽空了，只有改弦易辙，从单一的“文本批评”转向民间化的“展览操作”，即从“批评家”的角色转换到“策展人”的角色。

“策展人”这个角色在西方艺术体制中处于十分重要的地位，甚至可以说，西方的展览制度就是以策展人为中心的策展人制度。这是一种以学术为本位的体现。在中国，批评家以策展人的身份出现，完全为时代所使然，也是为批评家的学术使命所使然，它经历了一个从自发到自觉的发展的过程。应该说，这一转化最早起始于1989年的《中国现代艺术展》。这个由批评家发起并组织艺术大展，既是对85美术运动的一次检阅和总结，也为批评家介入当代艺术提示和开启了一种新的方式：使批评家从写字台后移位到展览现场，成为一个有主题的学术性展览的策划者和组织者。虽然那时的批评家还没有明确的“策展人”意识，但就中国现代艺术展的整个筹备过程看，高名潞、栗宪庭等批评家所扮演的已经是一个“策展人”的角色。到90年代，这种角色的转换已经成为批评家的一种自觉选择。首先是王林于1991年策划的“北京西三环艺术研究文献（资料）展”第一回展，接着是吕澎策划、由十几位批评家集体参与的1992年“广州首届90年代艺术双年展”、由水天中、郎绍君、刘骁纯、王林、贾方舟等集体策划的1993—95年的“美术批评家年度提名展”，以及批评家个体以“独立策展人”身份策划的许多规模不等的大大小的展览。90年代，可谓一个策展人的时代。

90年代的批评家在批评方式上的战略转移，既是为突然剧变的形势所迫，也是面对新的社会条件积极寻求更有效的批评方式的主动选择。通过策划一个展览来表达批评家对当代艺术的某些思考，这不仅是一种广义的批评，而且是一种“权力批评”，因为“话语权”握在策划人的手里。是批评家通过策展活动和展览主题的阐释所获得的一种话语权力。从确立主题到选择艺术家，既体现出策展人对当代艺术问题的学术判断，又体现出策展人对参展艺术家或取或舍的眼力、权利和准则。这在某种意义上是比“文本批评”更有效的批评。

策划和操持一个展览，不同于往日的批评家角色，只需要单纯的案头思考。从主题的确立到艺术家的选择，从资金的筹措到各项展事的落实，不仅需要敏锐的学术眼光，还需要有和方方面面的人周旋的耐心以及干练的办事能力。因此，策展人不只需要有批评家的素质，还需要有一种实际的组织和实践批评的能力，也可以说，策展人是既有案头做学问的能力，又兼具实践能力的批评家。当然，非批评家身份的艺术活动家也可以做策展人，但那又当别论，不在我们现在讨论的范畴。

90年代末，网络传媒的骤然升温，又为批评家施展才智提供了新的可能。在新的世纪，批评方式会不会又有新的变化，还需以拭目以待。

影响当代艺术的一些“批评案例”

从 70 年代末到现在的 20 多年中，中国当代艺术批评面对的新问题层出不穷：新的艺术现象、新的艺术方式、新的艺术形态、新的艺术观念不断涌现的同时，也在向批评家不断提出新的问题。而中国的批评家也正是在不断直面这些新问题、思考与解决这些新问题的过程中逐步成长和成熟起来的。

这些在不同历史时段提出的问题，概括起来不外以下几点：

80 年代初，随着“伤痕美术”、“生活流”、“唯美风”、“乡土写实绘画”的出现，有关“现实主义”的真实性问题、有关艺术本体（形式美和抽象美）的问题以及艺术家主体（表现自我）的问题等等都被提了出来，而对于这些在 30 年中被高度意识形态化的诸多理论问题都需要重新思考和认真清理。

80 年代中，随着‘85 美术运动的出现，如何对待“中国传统”和“西方现代”，则成为问题的焦点，批评家思考的重心也由艺术自身的问题转向文化问题。

进入 90 年代，批评家面对的问题更加严峻，首先反自由化运动的再度兴起，对‘85 美术运动的全盘否定，实验艺术进入低谷状态。接着是艺术市场的出现给批评家带来的幻想和随之而来的尴尬局面。随后是中国当代艺术走向国际舞台后带来的一连串问题：艺术尊严与文化身份问题、中心与边缘问题、后殖民主义与民族主义问题、全球化与本土化问题，以及艺术的个人化和公共性问题、现代主义与后现代主义问题、架上艺术与非架上艺术问题等等。对于所有这些问题，批评家虽然难免有捉襟见肘的时候，但都是取积极应对的姿态。批评家在认真思考和尝试解决这些问题的过程中，留下了一些值得记取的批评文本（可参见本文集）和批评案例，仅在此略述一二。

传播媒体不约而同的“联合”行动

《美术思潮》《中国美术报》和《画家》的先后创刊，《美术》的改版（增设“当代美术思潮”专栏）和《江苏画刊》大幅度调整办刊方针（以前卫姿态从地域面向全国）……这些传播媒体不约而同的“联合”行动，恰好都发生在 1985 年。当时不少批评家在这些传播媒体中担任着重要角色，在他们的努力下，这些专业报刊以全新的开放姿态共同创造了一个适宜于新艺术发展的宽松、良好的现代文化氛围。“新潮美术”正是在这种宽松、良好的现代文化氛围中应运而生的。新潮美术在当时所以能够形成那样一种阵势，正是这些传播媒体的推波助澜所使然。诚如吕澎所说：“八十年代中国现代艺术的产生与发展如果离开像栗宪庭、高名潞这样一些批评家的工作，是难以想象的”。^①而他们当时都是以一个“编辑”的身份参与到批评家行列中来的。

李小山的“中国画穷途末日”论在画坛引起的震荡

1985 年 7 月，《江苏画刊》第七期发表南京艺术学院中国画研究生李小山的文章《当代中国画之我见》，直截了当地指出当代中国画存在的严重危机，并对不少当代著名的中国画家给予尖锐批评。10 月，《中国美术报》以《中国画已经到了穷途末日的时候》为题摘要转载，在中国画坛引起一场持久而激烈的争论。一篇批评文章在画界引起这样大的震荡还是前所未有的，也是“文本批评”在其产生的效应方面迄今为止也未能超过的一次“批评案例”或曰“批评事件”。特别是在中国画界形成的冲击波，几乎是“灾难性”的。因为“穷途末日”论、“保留画种”说无异于宣判一个画种的“死刑”。更为关键的还在于，这一“危机论”不只涉及到一个画种，更涉及到对民族文化和传统艺术所取的态度。在西方强势文化的冲击面前，这显然是一个更为敏感的话题。不管当时遭到多少人的反对，现在可以证明，李小山对中国画坛的这一“强刺激”无疑是具有积极意义的。

中国现代艺术展：批评家转向策展人的初次演练

1989年2月在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”，和以往所有的大展不同，它在中国当代艺术史上构成一个十分重要的事件。这个展览从策划到联络各主办单位到寻找资金到筹展的全过程，均由批评家亲自操办。除了主要策划人高名璐、栗宪庭外，还有近十位批评家参与了这项学术活动。这个展览是新时期以来第一个由批评家组织策划的大型艺术展，也是80年代唯一的一个由批评家策划和主持的大展。这个展览不仅是对‘85美术运动的一次总的检阅和总结，也是批评家在90年代转向一种新的工作方式的一次预演。批评家在这一活动中遇到的所有困难、问题和尴尬局面，都在90年代的此类活动中一而再地重演。因此可以说，中国现代艺术展在中国当代艺术史上所产生的影响，在意识形态领域所产生的震动，以及在社会层面所产生的新闻效应，都是批评家联同艺术家一手制造的。

“西山会议”引来反自由化热潮的再次升温

1991年4月，由中国艺术研究院美术研究所主办的“新时期美术创作学术研讨会”（即“西山会议”）在北京新世界宾馆开幕后移到香山国务院招待所举行。这个会议是自‘89政治风波以来，中国当代艺术发生逆转后批评家第一次比较大型的聚会。研讨会由当时美术研究所所长水天中、副所长王镛主持，80年代以来一些重要的理论家、批评家都出席了这次会议。会议对改革开放以来美术创作的成绩（包括‘85美术运动）给予充分肯定，并对90年初新出现的创作倾向给予了及时关注。但到9月，《中国文化报》发表了署名为“钟韵”的长篇批判文章——《“西山会议”的主持者坚持什么艺术方向？》，文中称“新时期美术创作学术研讨会”的主持者把美术界这个“重灾区”当成“丰产田”来加以赞美；打着“平等”的幌子，对新潮美术的方向性错误给予辩护和肯定；鼓吹新潮美术还要继续“走向成熟，开始新阶段”。中国美协内部刊物《美术家通讯》全文转载了此文，《美术》杂志也同时连续刊发批判“新时期美术创作学术研讨会”的文章。加上此前已经刊发的其他批判文章，将美术界自89以来长达两年多的反自由化热潮再次升温。

艺术研究文献资料巡回展：一种新的“传媒方式”

“西山会议”事隔两个月以后，“北京西三环艺术研究文献（资料）展”第一回展在中国画研究院画廊开幕。之后又到南京、四川、东北等地巡回展出；之后又连续举办五届，前后历经十年时间，贯穿于整个90年代。可以说是中国当代艺术的各种展览中时间延续得最长的一个展览。由王林策划并主持的这个展览，展出的虽然不是原作，却是89后第一个反映中国当代艺术现状的重要展览；展览虽然不能等同于出版物，该展却是以展览的方式“编辑”的一份具有文献价值的“刊物”。由于89后有关当代艺术的信息传播渠道被切断，前卫艺术的合法性成为一个问题。艺术家各自为政，失去了相互沟通的媒介。在这种情况下，我们的批评家以非出版的文献资料（出版要经官方审查）通过民间化的展览方式呈现出来，重新架设起一座信息传播和学术交流的新渠道。这个展览打破了90年代初那种特有的沉寂气氛，让批评界和关注当代艺术的画界同人有机会了解到89后中国当代艺术的真实面貌和发展趋势。从而使这个展览得到多方面的支持、批评家的广泛参与和关注。

“广州首届艺术双年展”：一次验证“市场理论”的批评实验

1992年10月，“中国广州首届九十年代艺术双年展”（油画部分）在广州中央大酒店展览中心开幕。这是继89年中国现代艺术大展以来又一次由批评家出面组织、策划的一次大型展览活动。参与该展的批评家有：吕澎（总策划与艺术主持）、皮道坚（艺术总监）、彭德（监委主任）以及评委邵宏、严善錞、易丹、杨小彦、黄专、祝斌，监委殷双喜、陈孝信、易英、顾丞峰，学术秘书杨荔。

这个展览是批评家在对市场缺少足够了解、不知其深浅的情况下，带着浓重的理想色彩的一次批评探险，

也是一次试图左右市场却最终被市场所左右的批评实验。批评家以这样的“大兵团”集结，一个非常良好的愿望，就是要通过学术来引导市场，一厢情愿地强制市场来接受前卫艺术，并通过这一努力使批评家尽快进入“市场情境”，在市场情境中找到自己的位置，确立批评的职能和批评的价值。这一“批评案例”反映了一批年轻的批评家对市场经济的悄然兴起和社会转型的敏感，以及面对新问题所取的积极应变的姿态。正是在这一新的“情境”中，他们发现了可以实施新的文化策略的机会。但他们在挫折中又很快发现，他们所建构的“市场理论”的虚妄，发现中国的艺术市场不过是他们的“不成熟理论推导的结果”，发现客观上并不存在完成他们这一文化策略的机制。因此，他们很快放弃了这一策略。(11)

但广州双年展为在艺术市场中建立批评的权威性而创建的一套学术操作规则，却成为 90 年代批评家策划展览的一个基本模式，即借助民间经济力量来完成一个学术构想，或者也可以说利用批评家的学术身份说服和引导投资者向当代艺术靠拢。批评家们在 90 年代策划的学术性展览基本上都没有离开这一模式。批评家将希望寄托于民间经济力量的介入，目的是在实现艺术的“自治”，以摆脱政治的干预。虽然在这一过程中，批评家常常陷入尴尬的处境，但出于一种学术责任，他们还是一次次地勇往直前。继广州双年展以后，如何通过批评引导市场，依然是批评家不断尝试解决的课题。几位更年轻的批评家（冷林、冯博一、钱志坚、高岭、李旭、张晓军等）在 96、97 两年连续与中商盛佳拍卖行合作，继续尝试把中国当代艺术推向市场。

我们不妨把始于广州双年展的这种“批评实验”称之为一种具有“实验性”的“批评案例”。

“批评家公约”：一次集体性的“自我保护”与“自我平衡”

1992 年 10 月，在中国当代艺术研究文献资料展（广州）研讨会期间，批评家就维护自己合法权益问题达成共识，形成一个初步意向。年末，30 余位美术批评家借用在北京集会期间，就维护智力劳动权益订立公约，明确提出应邀撰写评论文稿要付报酬。“公约”在《江苏画刊》刊出后在美术界引起很大反响。应该说，这个事件反映了作为个体的批评家在市场经济体制下的无奈与失落。为贫穷所累批评家这种起而“保护自我”的应变措施本身，已经使他们失去了应有的学术尊严，使他们作为一个批评家的身份掉价，至少在当时看来是如此。因为，批评家的文字升值了，由文字构成的“批评”却贬值了。但早已适应市场时代的画家们很快从轻蔑、非议和抵制转变为默认和赞同，并且主动遵守“公约”的规定，以高额稿酬请批评家写评论。但对于批评家来说，稿酬的剧增（“公约”规定的稿酬是原来法定稿酬的 10—20 倍）虽然多少可以改善一下批评家的生存条件，却未能使他们真正摆脱精神困境。诚如易英所说，在社会走向市场经济的过程中，知识分子这种寻求自我保护的方式，“是以学术的牺牲为代价”的。(12)因此，不妨说，“批评家公约”既是批评家在市场胁迫下的一次“自我拯救”，也是一次集体性的“自我平衡”的努力。

在那些集权的年代，这些自嘲为“爬方格子的”知识分子在政治上排行“老九”，当他们被卷入商业大潮以后，他们的经济地位依然使他们无法有尊严地生活。他们整天为中国的当代艺术操心，却没有办法改变自己的生活。

批评家年度提名展：未能持续的“集团批评”方式

从 1993—95 年，十几位著名批评家联合行动，先后策划了三届“美术批评家年度提名展”。(13) 三届提名展的艺术主持人分别是：郎绍君、水天中、刘晓纯。这项活动的出发点不同于广州双年展，主题不在批评如何介入市场。“提名与展览的目的是以集中的批评力量关注和研究有成就有创意的艺术家并逐渐提高参与批评家的学术水准”。(14) 所谓“集中的批评力量”即是对“集团批评”方式的另一种表述。虽然这种方式后来遭到不少人的反对，但毕竟是 90 年代中期以前批评活动普遍采用的一种形式。其目的在于加强批评的力度。90 年代中期以后，由单个的“独立策展人”策划展览逐渐成为主导。这个变化反映了自发的、民间化的策展制度逐步形成的过程。

总结广州双年展在后期操作上的失控，提名展制定了如下规则：在共同参与的艺术批评家、艺术家、艺术投资人三方中，“美术创作者是主角，批评家负责学术活动，企业家负责艺术投资和经济操作。企业家不干预学术活动，批评家不干预经济操作。三方各对自己的行为独立负责”。⁽¹⁵⁾批评家提名展试图通过纯学术的“集团批评”方式的持续运作来影响当代艺术的发展，同样是一种文化理想。在实际运作过程中，既难以做到学术应有的纯度，更难以做到运作上的“持续”。因为批评的话语权最终还是操控在出钱人的手里。

将中国当代艺术引向国际的两个展览

1993年是中国当代艺术走向国际的一年。元月，由香港汉雅轩画廊主办，张颂仁与栗宪庭策划的“后89中国新艺术展”在香港举行，后又到澳大利亚。大陆50余位前卫画家的200余件作品，前后在各国巡回展出时间长达四年。

6月，“第45届威尼斯国际双年展”在意大利威尼斯举行，13位中国艺术家应邀参加双年展中的“东方之路”展，这是中国当代艺术首次进入西方重要的国际性大展。

我们把这两个展览纳入到“批评案例”中来谈论的唯一理由就是，批评家栗宪庭在这两个展览的参展人选的推荐中所起的重要作用。于是，作为“推荐人”的批评家，虽然还无权左右这些展览，但却成为中国艺术家进入国际的重要通道，从而成为权重一时的人物，“推荐人”的角色提升了批评家的价值。

随着中国当代艺术进入国际系统而来的是一连串的问题：艺术家的文化身份问题、被中心话语边缘化的问题、后殖民主义文化问题、中国当代艺术在全球化中的位置问题等等，这些问题成为此后批评界长期争论不休的焦点。

女性艺术的崛起与女性主义批评理论的引入

女性艺术是90年代中国当代艺术中一个特有的后现代话题。翻翻80年代的中国当代艺术史，几乎没有女性的声音和女性艺术家的位置。但到90年代，女性艺术已经独立成章。⁽¹⁶⁾如果可以把“中国现代艺术展”上肖鲁的“枪击事件”看作是女性艺术即将登场的先声或暗示，那么，1990年《女画家的世界》展则标志了她们的正式出场。1994年，女性批评家的声音首次出现：徐虹发表在《江苏画刊》第7期上的一篇缴文——《走出深渊——给女艺术家和女批评家的信》，无异于一篇女性主义批评宣言。第二年5月，廖雯策划并主持了《中国当代艺术中的女性方式》展，有关女性艺术的话题更为明朗。应该说，中国女性艺术在90年代中期的蓬勃发展，是借了“世界妇女代表大会”在北京召开的“西风”。1998年，男性批评家贾方舟试图把“女性艺术”这个话题再向前推进一步，于是会同女性批评家陶咏白、徐虹、罗丽以及女性文化学者禹燕共同策划了《世纪?女性》艺术展。以四个展题、三个展区、一个学术论坛、78位来自大陆、港台和海外的女性主义家的“庞大规模”、贯穿一个世纪的历史主题来显示女性艺术在中国当代艺术中不可忽视的地位和实力。⁽¹⁷⁾同时也为女性主义理论和女性艺术这个来自西方的后现代话题的展开提供了丰富的可供参照的个案。就学理背景而言，西方女性主义批评理论的引入（主要指其提倡“他者”的声音，试图将被男权社会边缘化的一个另类族群的边缘话语转变为主流话语的努力），不仅为中国当代艺术批评提供了一个全新的视角，也为对上千年的父权制文化的清理提供了有力的武器。但引入西方女性主义批评理论也存在一个“本土化”的问题，而且这种批评理论本身也在不断发展变化之中，所以女性艺术这个话题在新世纪还有可能会形成新的热点。

世纪之交：策展人制度正在形成之中

世纪之交于成都举办的“世纪之门：1979—1999”艺术展，是由四位批评家担任学术主持人的一个大型展事活动。也是广州双年展展览模式在市场时代一个顺理成章的发展。但它已不再是 90 年代初批评家的一厢情愿，也不再是批评家苦心寻找投资人，而是投资人主动投资文化，兴建美术馆，举办学术展览。是投资人主动寻找、选择批评家来做学术主持人。尽管在展览的操作过程中批评家依然疲惫于事无巨细，但“主持人”这个被认可的学术身份毕竟使批评家尊严了许多。展览的面貌取决于主持人的学术水准，虽然投资人难免有高高在上的心态，批评家还是在一个形成着的体制中看到了自己被确定的位置，对于中国当代艺术来说，这无论如何是一个进步。

2000 上海双年展不仅正式实行了策展人制度（前两届并没有明确的策展人），而且将双年展国际化，把中国当代艺术家置于一个可以与国外艺术家相互观照与比较的国际平台上，从而使中国的当代艺术家对于所处的国际文化环境有一种更切身的体验。在自家办国际展，显然有利于中国当代艺术的发展。在双年展期间出现的十几个自发组织的外围展，就是对双年展这个特定的“国际空间”的借用。同时，上海双年展作为官方主办的展览，策展人制度的确立，无疑会消解以往官办展览的意识形态色彩和长官意志，使其朝着更为学术化的方向发展。

从上述这些批评案例中不难看出，批评家在中国当代艺术中所处的重要位置和发挥的重要作用。同时也说明，批评家在中国当代艺术中肩负的文化使命使他们只能更加努力地工作，而不能有丝毫懈怠。

批评的学科建设与批评的成熟

在西方，20 世纪被艺术批评史家誉为真正“批评的时代”。而批评繁荣的一个重要标志就是批评理论的层出不穷、批评派别的分门别类和批评方法的革故鼎新。正是对批评本体的不断认识和深入研究，才使西方的文学艺术批评在本世纪获得空前的独立和繁荣，出现了超越国界的国际性批评运动。各种方法——系统分析方法、心理分析方法、结构分析方法等等与各种哲学、美学理论——符号学、图像学、语义学、现象学、阐释学、接受美学、结构主义、后结构主义等等都在批评领域大显身手。

但在中国，由于长期的艺术专制主义和对外间的封闭状态，学术界对西方艺术批评近一个世纪的发展几近一无所知，批评自身的学科建设更是无从谈起。改革开放以后，批评家顺应时代的需要匆促“上阵”，并无足够的理论准备。面对许多新的问题，还难以做出系统的理论阐释，所沿用的方法也是陈旧的、被庸俗化了的社会批评方法。随着对外开放的日渐深入，国内一些有外语能力的学者和艺术理论家首先接触到西方的一些艺术史和艺术学的学术著作，并专注于这一方面的研究和翻译，在批评理论的自身建设这个薄弱环节上开始了他们的工作。

在这方面早期较有影响的译著如克莱夫·贝尔的《艺术》（周金环、马钟元译，1984 年出版）、阿恩海姆的《艺术与视知觉》（滕守尧译，1984 年出版）。《美术译丛》从 84 年第三期开始以连载方式介绍图像学的文章。三年后，范景中翻译的贡布里希的《艺术与错觉》出版。其间，范还撰写了《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》等多篇论文，在艺术学和批评理论的建设方面做出最初的、也是富有成果的贡献，对一批年轻的批评家产生深远的影响。1986 年，杨小彦、邵宏发表《艺术的文化阐释意义》、《逻辑在艺术理论中的意义》等多篇论文，对传统的艺术史学从史学观到方法论进行批判，并发出建立新的艺术学的呼吁。1992 年，易英翻译的霍利于 1984 出版的《帕诺夫斯基与美术史基础》一书由湖南美术出版社出版。霍利对以帕诺夫斯基为代表的图像学理论提出新的阐释的可能性，实际就是站在后现代主义角度对帕诺夫斯基图像学理论的重新解读。这对于我们深入理解西方后现代理论的上下文关系不无裨益。而所有这些工作（包括更多未能在这里提及的译著），都是基础性的工作，或曰“批评理论的基础工程”（易英语），都是在为艺术批评的学科建设添砖加瓦。

此外，就批评自身存在的问题和批评学科的建设，许多批评家都有过积极而深入的思考。他们从各自不

同的角度和各自不同的批评实践对自己所置身于其中的当代艺术批评发表看法，⁽¹⁸⁾ 其中不少有价值的意见值得重视。由于批评家对批评有各自不同的理解，他们的意见相互抵牾的情况也是常见的。为展示每个批评家所取的不同立场，我们在文集中还特别设立“我的批评观”一项，以对其批评文本所籍助的批评理念和学理背景有一个概要的了解。在这里，我们不妨试引几例看看批评家是如何在各自不同的批评倾向中逐步建立起自己的批评风格。

刘骁纯一直坚持形态学的批评观。但他认为，艺术在形态上的差异，实质不在形态而在观念：形态学不是分类学，所谓从形态的角度介入批评，也就是从观念的角度介入批评。对“何为艺术”所持的观念不同，艺术便外显为不同的形态。形态差异反映的是观念差异。

刘骁纯还认为，只有在一种成熟的批评观的指导下，才可能有真正意义上的批评。而批评观的形成需要经历一个从自我解构到自我建构的过程：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。

批评观的形成和发展，是个不断自我批评的过程。没有自我批评便没有自我解构，没有自我解构便没有自我建构，没有自我建构便没有真正意义的批评。

这个过程还在继续。⁽¹⁹⁾

易英的批评实践则向我们展示了另一幅图景：他在系统研究了西方艺术批评理论的基础上提出了自己的批评主张：以形式作为美术的本体的出发点，经过对形式的文化属性和风格演变规律的探讨，最后由精神力量实现对形式的超越。

这个过程，即所谓“文化—形式批评的逻辑运动”过程。他指出任何一种批评方法都是有限的，但同时强调只有进入“方法”，批评才有可能进步：任何一种方法都只能为我们打开一扇通往艺术之谜的大门，而且，方法的操作性也只有在批评实践中才能得到证明，在实践中，它仍然会经历变形、修正和重构的过程。但一经跨出了朝向方法的这一步，就是向批评的自由迈进了一步。⁽²⁰⁾

栗宪庭认为批评家更应该具备的是如艺术家那样的直觉判断的能力：批评家总是要保持对他所处时代人的生存感觉和新的语言变化的双重敏感，并通过推介新的艺术家来证实他自己对一个时代的某些焦点的把握，因为正是这些焦点隐含着—个时代区别于其他时代的价值或意义的支点。这点批评家更象艺术家，只不过批评家的作品就是他发现和推介的艺术家、艺术潮流或现象。

栗宪庭这段论述涉及到当代批评的一些本质特征，正是这些特征，才构成“批评家区别于理论家和史家的标志”：理论家更看重把一般、抽象的艺术规律和建构一个理论体系作为出发点，他可以通过活的当代艺术现象来进行这种建构，也可以通过过去艺术现象来展开他的理论；史家则一定是通过对过去的历史（当代史也是一种过去式）进行不同的叙述，来寻找自己的艺术观念的。三者都可能产生理论，三个角色也可以兼于一身，但其研究的范围和出发点和工作方法的界限是清楚的。所以，从这个角度说，对艺术作品—正在发生的艺术现象的自觉、敏感或者感动成为判断的首要的原则。

在这里，栗宪庭对理论家、批评家、史家各自工作的出发点作了明确区分。从而也对批评家“研究的范围和出发点和工作方法的界限”作出了清楚的界定。这对那些常常跨越在三条边界内工作的史论家兼批评家如何确立自己“此在”的工作方位不无启发。作为一个批评家，他与理论家、史家的本质区别正在于他所关注的是那些正在发生的、变动中的、最“鲜活”的艺术事件和艺术作品。因此，他把“敏感”作为批评家的第一要素来强调，强调批评家“不是学究式的学者，而是与艺术家具有相同素质的感觉敏锐的人”：最重要的首先是感觉的知识，对人生、对生存环境体验和感觉的积累，对整个世界艺术史的一些具体作品的感觉的积累，比所有书本中关于艺术的概念、理论更重要，所以我以为看作品比读书本更重要，而所有书本知识

也只有促使人的这两种感觉的更深刻和清晰化时，才有意义-----我这里强调的是自己对作品的感觉，而不是对文字描述者的文字水平倾心以及对新理论、新名词的热衷。当然我不反对多读书，相反我一向对博学之士抱有敬畏心理，问题是博学而对作品没有感觉、对人生存环境没有感觉的学子，终难成为好的批评家。（21）

水天中在他的“批评观”中也阐释了相近的观点：批评是对艺术作品的直观而非对某种理论的验证；艺术批评的动力是人对艺术作品和艺术家的关注和兴趣，而不是对某种学说、方法的验证或演练。艺术批评存在的理由是人艺术的认同和疑惑，而不是它与某种伟大学说的联系。只有当我能够把某个艺术作品作为欣赏对象，而不仅仅作为理论分析的对象时，我才有可能把握它的真正价值。但我欣赏、感受作品的能力与可能是有限的，这使我领悟一个美术理论家不可能评说古往今来的一切艺术作品。这不是理论的悲哀，而是理论的希望。（22）

黄专和杨小彦对批评的理解与此完全不同，他们主张批评要有自己的“专业边界”，强调批评的学科化和规范化。他们试图通过倡导批评的学科化，来建立一些基本原则，以提升批评的专业水准，维护批评的“专业边界”，“努力使艺术批评成为名副其实的一门专业，一门可以为之有效工作的学科”。杨小彦还具体地提出了从事批评的人应共同确认的一些基本原则：起码的阅读量（艺术批评界不读书的风气其实相当严重，我以为这是所谓感悟式批评所以风行的原因之一），写作时起码的规范（正确的引文和注释，正确的术语运用、合理的逻辑等等）和对批评对象起码的专业把握（读架上艺术就须了解架上艺术的历史、基本技巧，谈综合媒体的就必须了解综合媒体的发展和分类方式），没有这三条，我无法相信艺术批评哪怕在一个极其有限的范围内是有效的（何况我们所求的也只是在一个有限范围内的有效性）。（23）

在另一篇文章——《话语喧哗与失语焦虑——艺术批评中的学理背景与学术规范》（24）中，杨小彦进一步阐释了艺术批评中应有的学理背景与学术规范。在学理基础、学科规范、批评共同体、上下文、词语转换等几个方面作了更深一步的思考，提出了一些更有价值的意见。朱其对批评家寄予更高的期望，他认为艺术批评如果“仅限于材料、技法、趣味和风格的分析，以及史论层面的源流和静态的特征分析”是很不够的，它应该在一个远比这更大的“综合人文背景”的层面上展开：对于图像模型的形式分析，以及社会史和思潮背景的对位阐述当然是重要的，但艺术批评应该还可以做更多的事情。

批评家应该他那一代艺术家或者时代精神的代言人，通过文本的写作为这一代人建立一种主体意识和叙事模型，这就是所谓的主体性。而在一个全球主义的时代，批评家也不可避免地是一个民族当代文化的代言人，或者说艺术批评家有责任为自己的文化脉络建构一种现代性和主体性。前者是一种历史意识，后者是一种语言意识。（25）

限于篇幅不能一一列举，仅上述几种不同的批评主张和批评方法看，它们之间的差异是明显的，但批评观与批评方法的差异正好是批评家各自独立和成熟的标志。也是中国当代艺术批评正在走向成熟的标志。这种成熟不仅反映在他们不同的批评见解之中，更反映在他们大量的批评文本之中。这套文集的出版本身，就是中国当代艺术批评走向成熟的一个证明。

王林有一篇文章（26）说“奥利瓦不是中国艺术的救星”，这话没错。真正了解中国当代艺术的价值、并能对它作出深刻阐释的只有中国的批评家。我们不能把中国当代艺术的希望寄托在西方的批评家和策展人身上。我们只有自己救自己。靠中国的批评家来扶持中国的当代艺术。

注释：

- (1) 乔治·布莱（比利时人）是日内瓦学派的重要批评家，所著《批评意识》一书出版于1971年，被认为“是一部关于日内瓦学派的‘全景及宣言’式的杰作”。郭宏安译，百花洲文艺出版社1993年版
- (2) 贾方舟《批评本体意识的觉醒——美术批评20年回顾》见《美术》1986、11
- (3) 水天中《风云际会一百年》见《江苏画刊》1996、2
- (4) 同(2)
- (5) 见本文集第一卷“附录”：栗宪庭：《敏锐、胆魄、宽容与历史感》原载《美术思潮》1987、6
- (6) 高名潞：《中国当代美术史册1985—1986》大事记
- (7) 80年代中期，直接在编辑岗位的批评家主要有：邵大箴（《美术》、《世界美术》主编）、高名潞（《美术》责编）、水天中、刘骁纯（《中国美术报》主编）、栗宪庭（《中国美术报》思潮版编辑）、彭德（《美术思潮》主编）、范景中（《新美术》、《美术译丛》主编）等。此外，中国艺术研究院美术研究所的许多批评家都参与了《中国美术报》的编辑工作，此外还聘请了全国各地许多批评家作“特约记者”；湖北以及其他省的一些批评家也都参与了《美术思潮》的编辑工作；彭德、贾方舟等还曾应邀到《美术》担任编辑工作。
- (8) 殷双喜：《编辑与责任》见《美术思潮》1987、4
- (9) 整段话为：“权力在中国举足轻重，而编辑有某种权力，所以，在这种社会背景中的艺术界，一本权威刊物几乎能导引一场艺术运动”。见本文集“附录”：栗宪庭：《敏锐、胆魄、宽容与历史感》原载《美术思潮》1987、6
- (10) 吕澎《中国当代艺术史册1990—1999》第139页，湖南美术出版社2000年版
- (11) 参见黄专《再谈文化理想主义》《江苏画刊》1994、
- (12) 易英《金钱的诱惑与批评的失落》，见文集《学院的黄昏》第430页，湖南美术出版社2001年版
- (13) 第三届因经费原因只搞了提名活动，在《江苏画刊》1996年第3期公布了提名结果。出于同样的原因，提名展到此为止，未能持续办下去
- (14) 见《美术批评家年度提名展》（1994）画集后记
- (15) 同(14)
- (16) 吕澎在《中国当代艺术史1990—1999》中已将“女性艺术”单独作为一章来论述
- (17) 《世纪女性》艺术展的四个展题是：1、历史与回顾——文献展（陶咏白主持）；2、理想与现实——藏品展（徐虹主持）；3、自身与环境——外围展（罗丽主持）；4、延续与演进——特展（贾方舟主持）。三个展区是：中国美术馆、当代美术馆、国际艺苑美术馆。一个学术论坛是：性别视角：文化变迁中的女性艺术与艺术女性，禹燕主持。
- (18) 有关批评家对批评自身问题的审视，90年代以来日见增多，散见于各报刊，这里列出的仅是手头收集到的一部分：
易英《超越形式——美术批评导论》《江苏画刊》1991、11
殷双喜《批评与市场》（《艺术市场》第4期）
殷双喜《批评家与市场》（《艺术市场》第5期）
杨小彦《走向市场的艺术批评》（《艺术市场》第7期）
祝斌《与黄专谈市场情境中的艺术批评》（《艺术市场》第7期）
鲁虹《也谈市场与批评》（《艺术市场》第7期）
郎绍君《批评家的介入》（《艺术市场》第8期）
祝斌《批评讨论的传统》见《江苏画刊》1995、3
马钦忠《关于建立当代中国美术批评的思考》见《江苏画刊》1995、3
王南溟、沈语冰、张晓凌《艺术的批评与批评的操作》（王鲁整理）见《江苏画刊》1996、7
杨小彦《批评不是美文》，见《江苏画刊》1996、9
段炼《20世纪美术批评的嬗变与后现代主义倾向》见《江苏画刊》1996、10

蔡元《世纪末的艺术与批评》见《江苏画刊》1996、12

朱其《批评话语的错位和内部资源的匮乏》（为《不确定的漫游：90年代艺术有特征吗？》其中一个部分，见《江苏画刊》1997、5

张坚《美术批评的文化意识》见《江苏画刊》1998、1

王南溟《西方双重标准与当代艺术批评的歧途》见《江苏画刊》1998、5

黄专《90年代中国美术批评中的三大问题》见《当代艺术与人文科学》湖南美术出版业1999年版

杨小彦《话语喧哗与失语焦虑——艺术批评中的学理背景与学术规范》见《美术研究》1997、1

皮力《科学哲学与中国当代美术批评》见《美术研究》1997、1

(19) 见本文集第一卷，刘骁纯《我的批评观》

(20) 见易英文集《学院的黄昏》第14页，湖南美术出版社2001年版

(21) 《我眼中的艺术批评》，见本文集第一卷

(22) 见本文集第一卷，水天中《我的批评观》

(23) 《批评不是美文》，见《江苏画刊》1996、9

(24) 见本文集第二卷，原载《美术研究》1997、1

(25) 见本文集第三卷，朱其《我的批评观》

(26) 见本文集第二卷，王林《奥利瓦不是中国艺术的救星》